BIOGRAPHIE

UNIVERSELLE

DES MUSICIENS

ET

BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE

DEUXIÈME ÉDITION

ENTIÈREMENT REFONDUE ET AUGMENTÉE DE PLUS DE MOITIÉ

PAR F. J. FÉTIS

MAÎTRE DE CHAPELLE DU ROI DES BELGES
DIRECTEUR DU CONSERVATOIRE ROYAL DE MUSIQUE DE BRUXELLES, ETC.

TOME PREMIER



Rechercher dans l'ouvrage ...

PARIS

LIBRAIRIE DE FIRMIN DIDOT FRÈRES, FILS ET Cie

IMPRIMEURS DE L'INSTITUT, RUE JACOB, 56

1868

Tous droits réservés.



© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

PRÉFACE

DE LA DEUXIÈME ÉDITION.

L'histoire de la musique a deux aspects également dignes d'intérêt : à l'un de ses points de vue, elle nous montre les éléments de cet art coordonnés d'une manière systématique dès les premiers âges du monde. Elle nous apprend que, pleins de reconnaissance pour les émotions douces, consolatrices ou joyeuses qu'ils en recevaient, les plus anciens habitants de la terre dont il reste des souvenirs ont donné à la musique une origine céleste. Partout dans l'antiquité, nous la trouvons mêlée aux mythologies, aux cosmogonies, aux théories les plus abstraites de la philosophie. Intimement liée à la poésie, laquelle était toujours chantée, la musique nous apparaît dans le monde habité comme l'expression caractéristique de l'organisation physiologique des peuples, et comme le résultat des climats sous lesquels ils vivaient, des circonstances qui les modifiaient, et des phases de leur civilisation.

Le chant populaire est l'histoire vivante de la musique primitive sur toute la surface de la terre ; il semble n'avoir eu d'autre auteur que les peuples eux-mêmes. Il n'a rien d'individuel ; car il émane d'un sentiment commun ; il est l'accent de la voix de tous ; enfin, il est le fruit de l'inspiration collective. Chez toutes les nations, dans l'Inde comme à la Chine, chez les populations arabes, dans la Grèce, en Italie, chez les peuples germaniques et celtiques, le chant populaire, dont le chant religieux n'est qu'une forme, est en quelque sorte l'histoire traditionnelle. Mélancolique ou joyeux, naïf ou passionné, il nous instruit de la situation politique et morale des hommes chez lesquels il a pris naissance ; il est toujours le produit d'une idée générale, d'un sentiment unanime, ou de certaines croyances qu'il transmet d'âge en âge.

Les progrès de la civilisation modifient les instincts populaires et

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

en altèrent l'originalité. Par degrés, les facultés de production spontanée de poésie et de chant s'affaiblissent dans les masses : ce moment est celui où les génies individuels commencent à se révéler. L'art tend alors à se modifier, à prendre des formes plus régulières, mais non d'une manière complétement indépendante. De certaines idées, qui ne sont souvent que des préjugés, s'imposent à l'artiste et limitent l'essor de son imagination. Leur despotime est même parfois si absolu, qu'il devient un obstacle invincible à l'introduction de l'art dans des voies meilleures. On en voit un exemple remarquable chez les Grecs, où la fausse doctrine de la stabilité de certains principes erronés retint la musique hors de son domaine véritable. Il fallut des siècles pour affranchir le monde de ces erreurs partagées par les plus hautes intelligences, au nombre desquelles on remarque Platon, Aristote et Plutarque. Toutefois le temps fait toujours son œuvre; des faits inconnus se révèlent; de faibles lueurs se font apercevoir dans le lointain; insensiblement la lumière devient plus sensible; elle acquiert plus d'éclat et fait découvrir quelque principe inconnu dont les conséquences sont la transformation de l'art, ou même la création d'un art nouveau.

C'est ainsi que le principe de l'harmonie des sons simultanés, méconnu de l'antiquité, comme je l'ai prouvé ailleurs (1), en dépit de tout ce qui a été écrit dans ces derniers temps pour établir le contraire; c'est ainsi, dis-je, que ce principe s'est introduit dans la musique en Europe pendant les siècles de barbarie, s'y est développé, épuré, pendant le moyen âge, et a donné naissance à l'art véritable; art pur, idéal, complet, existant par lui-même, et indépendant de toute relation extérieure. Dès qu'il eut été découvert et compris, ce principe devint la base de la musique; car il ne peut en être l'accessoire. Ses conséquences ne furent pas aperçues par ceux qui, les premiers, en firent l'application : ils n'en firent qu'une chose barbare dont notre oreille serait blessée, mais qui eut alors ses partisans, à cause de sa nouveauté. De longues périodes de temps s'écoulèrent avant que l'application du principe s'améliorât; mais, par

(1) Voyez mon *Mémoire sur l'harmonie simultanée des sons chez les Grecs et les Romains*. Bruxelles, Muquardt; Paris, Aubry, 1859, 1 vol. in-4°.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de lents progrès, il finit par se dégager de sa grossière enveloppe, et, par les travaux de quelques hommes d'élite, il créa enfin l'art des successions dans l'harmonie, ou, ce qui est la même chose, l'accord de l'harmonie avec la tonalité. Dès ce moment (XVe siècle) toutes les conséquences de la constitution fondamentale de la musique arrivèrent chacune à leur temps. Une carrière immense s'ouvrit devant les artistes assez bien organisés pour faire les déductions successives du principe. Le génie, le talent, se manifestèrent dans la hardiesse de ces déductions et dans le bon emploi qu'on sut en faire. Avec le temps, il en sortit des principes nouveaux et spéciaux, dont les conséquences durent aussi se développer progressivement.

Le premier point de vue de l'histoire générale de la musique est donc celui de l'art en lui-même, se créant, se développant, et se transformant en vertu de principes divers, qui tour à tour se succédaient. Chacun de ces principes porte en lui toutes ses conséquences; et celles-ci sont découvertes périodiquement, par des hommes de génie, dans un ordre logique que rien ne peut intervertir, et qui, lorsqu'il est bien observé, inspire autant d'étonnement que d'admiration.

Cette histoire de l'art a été l'objet des études, des travaux d'une grande partie de ma vie, et de plus de méditation encore que de travail. Vingt fois je l'ai recommencée, lorsque je croyais connaître mieux les causes des faits, et à mesure que mes aperçus devenaient plus nets, plus simples, plus généraux. Si Dieu m'accorde le temps nécessaire, je la publierai immédiatement après l'ouvrage dont je donne aujourd'hui la deuxième édition; car l'âge m'avertit qu'il faut me hâter et qu'il est temps de finir.

L'autre point de vue de l'histoire générale de la musique est celui qui nous fait connaître la valeur des travaux des artistes, et de la part de chacun d'eux dans les développements et dans les transformations de l'art. Cette autre partie de l'histoire, non moins digne d'intérêt que la première, est l'objet de la *Biographie universelle des Musiciens*. Je regrettais autrefois d'y avoir consacré trop de temps; je me félicite aujourd'hui d'en avoir donné beaucoup plus à l'amélioration de cet ouvrage; car les tendances oublieuses de notre époque imposent plus que jamais aux âmes courageuses et con-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

vaincues le devoir de protester contre le dédain de l'ignorance pour ce qu'elle ne connaît pas, et de rappeler les titres du génie et du talent à l'admiration universelle. Il y a déjà longtemps que j'ai entrepris cette tâche par mes concerts historiques, et que j'ai démontré, par l'exécution d'un choix d'œuvres empruntées à toutes les époques de l'art harmonique, cette vérité trop méconnue, que l'idée et le sentiment, sous quelque forme qu'on les trouve, et quels que soient les moyens employés pour leur expression, conservent dans tous les temps leur signification et leur mérite. On peut ignorer l'existence des ouvrages qui ont cette valeur; mais on ne pourra jamais les entendre sans qu'ils produisent leur effet. Mes efforts n'ont point été infructueux; car une réaction s'est opérée dans l'opinion en faveur des belles œuvres du passé, et j'ai eu des imitateurs.

L'exactitude dans les faits, la sincérité, l'impartialité dans l'appréciation du mérite, sont les devoirs principaux du biographe. La sincérité, l'impartialité, ne sont pas cependant des garanties suffisantes de la justesse du jugement dans un art qui n'a de règle qu'en lui-même et pour lequel la diversité de goût est le résultat du tempérament autant que de l'éducation. Il faut quelque chose de plus pour donner de l'autorité aux opinions sur la valeur des œuvres du musicien. Ce quelque chose, c'est la connaissance de tout ce qui est du domaine de la musique. Les gens du monde n'avouent pas volontiers la nécessité de cette connaissance pour l'appréciation d'un art dont ils croient que les produits n'ont d'action que sur la sensibilité. Il n'est pas nécessaire, en effet, de connaître pour éprouver de la sympathie à l'audition d'une œuvre musicale et du dégoût pour une autre; mais ce sont-là des impressions bonnes pour ceux qui les éprouvent et non des jugements. Comme appréciation du mérite des ouvrages, elles n'ont aucune valeur.

Ce que j'appelle *la connaissance* n'est pas seulement le résultat des études techniques : c'est aussi la philosophie de l'art, qui ne s'acquiert que par l'étude bien faite de son histoire. Quelle place occupe dans cette histoire l'auteur d'une production quelconque? A quelle époque appartient-il? Quel est le caractère essentiel de son talent? Quel est l'objet de son œuvre? dans quel ordre d'idées l'a-t-il conçue? Quelle était la direction de l'art avant lui? Quelle modifi-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

cations y a-t-il apportées? Que reste-t-il de lui depuis que d'autres transformations se sont opérées? Voilà les questions qui se présentent, pour chacun dans la biographie des artistes, avant qu'on puisse porter un jugement sain, équitable, de leur talent et de la valeur de leurs œuvres : elles ne peuvent être résolues que par la connaissance suffisante de toutes les parties de l'art, et cette connaissance doit être accompagnée d'un sentiment fin, délicat, énergique, d'une grande expérience, et d'une disposition éclectique de l'esprit.

Un des plus grands obstacles à la justesse des jugements sur la valeur des œuvres musicales se trouve dans la doctrine du progrès appliquée aux arts. J'ai eu longtemps à lutter contre elle, et j'ai dû supporter d'ardentes polémiques lorsque je soutenais que la musique se transforme, et qu'elle ne progresse que dans ses éléments matériels. Aujourd'hui, en présence de la situation de l'art dans toute l'Europe, on n'ose plus m'opposer le progrès, et l'on garde un silence prudent. Peut-être ne trouverais-je pas maintenant beaucoup d'adversaires si je disais, selon ma conviction, que certaines choses, considérées comme le progrès, sont en réalité la décadence. Par exemple, le développement de la pensée d'une œuvre, dans certaines limites, est, sans nul doute, une condition de la beauté ; mais, si l'on dépasse le but, il y a divagation, et l'effet de la pensée première s'affaiblit. Parvenue au point où elle est aujourd'hui, la manie du développement ne produit plus que fatigu et dégoût : c'est la décadence. Le caractère de la grandeur fait naître notre admiration ; nous le trouvons élevé à sa plus haute puissance dans les œuvres de Hændel, de Gluck, et de la deuxième époque de Beethoven ; mais le gigantesque, le disproportionné, qu'on a voulu réaliser plus tard dans certaines productions, sont des monstruosités qui indiquent une époque d'égarement. La modulation élégante, inattendue, lorsqu'elle n'est pas prodiguée, est une des richesses nées de la tonalité moderne : Mozart, ce modèle de la perfection, qu'il faut toujours citer, y a puisé des effets admirables : mais multipliée à l'excès, employée à chaque instant, pour déguiser la pauvreté de la pensée mélodique, suivant la méthode de certains compositeurs, la modulation équivaut à la monotonie, et devient un indice du dépérissement de l'art. Enfin, le coloris instrumental est une des plus belles

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

conquêtes de la musique moderne : ses développements ont été le fruit du perfectionnement progressif des instruments et de l'invention de plusieurs nouveaux éléments de sonorité ; mais il ne faut pas en abuser. Rien de trop dans les moyens pour l'artiste qui s'en sert avec goût comme l'ornement d'une pensée belle d'inspiration et d'originalité, et qui, dans la multitude d'effets possibles, sait choisir et trouver à la fois le secret de la nuance propre et celui de la variété ; mais l'excès de l'instrumentation ; la fatigue qu'elle cause par la réunion incessante de tous ses éléments ; le bruit, le fracas toujours croissant de ses forces exagérées, dont l'oreille est assourdie de nos jours, c'est la décadence, rien que la décadence, loin d'être le progrès.

Disons-le donc avec assurance : la doctrine du progrès, bonne et vraie pour les sciences comme pour l'industrie, n'a rien à faire dans les arts d'imagination, et moins dans la musique que dans tout autre. Elle ne peut donner aucune règle valable pour l'appréciation du talent et des œuvres d'un artiste. C'est dans l'objet même de ces œuvres, dans la pensée et dans le sentiment qui les ont dictées, qu'il en faut chercher la valeur. Avec des développements peu étendus, des modulations simples et rares, enfin, avec une instrumentation réduite aux éléments du quatuor, Alexandre Scarlatti a mérité la qualification de *grand artiste*, dans les dernières années du dix-septième siècle. Reinhardt Keiser, qui vécut à la même époque, n'a été surpassé par personne pour l'originalité de la pensée ! Enfin, Mozart, qui écrivit *Don Juan* soixante-quinze ans avant le moment où je trace ces lignes, est resté le plus grand des musiciens modernes, parce qu'il eut ce qui ne progresse pas, le génie le plus riche, le plus fécond, le plus souple, le plus varié, le plus délicat et le plus passionné, réuni au goût le plus pur.

Il y a des tendances, des formes particulières à chaque époque, que le vulgaire prend pour *le beau*, parce que la mode leur donne une valeur momentanée. La critique elle-même, cédant à l'entraînement du jour, s'y laisse souvent égarer. Mais, après l'engouement vient la réaction : la mode change, et la forme usée, si elle n'a pour soutien la beauté de la pensée, disparaît sans retour, pour faire place à des formes nouvelles, dont la valeur n'a pas plus de réalité.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Ces variations de goût offrent plus d'un danger au biographe éclairé qui veut remplir sa mission avec impartialité; car d'une part, elles l'obligent souvent à condamner ce qui est admiré par ses contemporains; et de l'autre, à soutenir le mérite des œuvres du passé contre l'opinion du présent. Qu'arrive-t-il de là? C'est qu'on l'accuse d'être réactionnaire, et de dénigrer ce qui est, dans le dessein d'exalter ce qui n'est plus. J'ai passé par là; mais je ne m'en suis point effrayé. Depuis que j'ai publié la première édition de mon livre, la situation est devenue plus périlleuse, les rangs des grands artistes se sont éclaircis, et la génération actuelle s'est laissé entraîner à d'étranges égarements, sur lesquels il est nécessaire que je m'explique ici.

Il y a eu de tout temps des hommes qui, caressant les penchants momentanés d'un public vulgaire, ont fait de leur art métier et marchandise. De nos jours, leur nombre s'est accru dans d'effrayantes proportions. De ceux-là, la critique n'a point à s'occuper : la mention sommaire de leurs frivoles productions est tout ce qui leur est dû. Mais le siècle présent a vu se produire, dans les vingt-cinq ou trente dernières années, des artistes plus sérieux qui possèdent une incontestable habileté à se servir des ressources de l'harmonie et de l'instrumentation, et qui aspirent à la réalisation du beau dans leurs ouvrages. Hommes de cœur, ils sont à sa recherche avec bonne foi; mais une erreur singulière leur fait manquer le but vers lequel ils croient se diriger. Elle consiste à se persuader que le beau n'est pas le simple. Incessamment préoccupés de la crainte de tomber dans le commun, ils se jettent dans le bizarre. La cadence rhythmique des phrases, les conclusions et les repos qui en résultent, sont au nombre de leurs antipathies. Pour les éviter, ils ont un système d'enchevêtrement par lequel, de suspension en suspension, d'incidence en incidence, ils prolongent indéfiniment la contexture des périodes; de telle sorte qu'elles se déroulent comme les papiers sans fin qui se fabriquent à la mécanique, et que leur terminaison ne semble pas avoir de nécessité. Mendelsohn, le premier, s'est jeté dans cette voie où Schumann et d'autres l'ont suivi. Nonobstant le talent réel qui brille en certaines parties de leurs ouvrages, la cause que je viens d'indiquer y jette un vague perpétuel, d'où naissent la fatigue et la

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

distraction de l'auditoire. Ajoutons à ce défaut considérable l'excès d'un travail harmonique sous lequel la pensée principale est comme étouffée : car la simplicité du style est aussi une des aversions de la nouvelle École. S'ils étudiaient davantage les immortelles productions des grands maîtres qui les ont précédés, les artistes dont je parle verraient que Haydn et Mozart, dans les parties de leurs symphonies où le développement du sujet acquiert la plus grande énergie, ont écrit souvent leur harmonie à deux parties. Néanmoins ils frappent comme la foudre, et leur pensée est saisissante de clarté.

Il est une autre cause qui contribue à mettre de l'obscurité dans les productions de l'École nouvelle : je veux parler de l'incertitude qui y règne sans cesse sur la tonalité, par la fréquence des résolutions harmoniques dans des tons différents de ceux où elles devraient se faire d'une manière naturelle. Certes, l'artifice est excellent en soi, et l'on en connaît des exemples dont l'effet est admirable ; mais converti en formule banale, il devient insupportable. On est, dit-on, puni par où l'on pèche : je suis obligé de reconnaître cette vérité et de m'en faire l'application ; car le premier j'ai fait connaître dans mes cours de philosophie de la musique et dans mon *Traité de l'harmonie* l'ordre omnitonique produit par les altérations des intervalles des accords, comme le dernier terme de la transition tonale. Il est vrai que j'y avais mis ce correctif, que l'effet de ces modulations serait d'autant plus grand, qu'on en userait avec plus de discrétion. Les nouveaux compositeurs n'en ont pas jugé comme moi : ils ne prennent qu'un petit nombre de successions omnitoniques parmi celles dont j'ai enseigné le mécanisme ; mais ils en usent largement et en reproduisent l'emploi jusqu'à faire naître la fatigue et le dégoût. C'est qu'il est plus facile de contracter des habitudes que d'avoir des idées.

Il est une remarque qui peut être tirée de la *Biographie universelle des Musiciens*, et qui a de l'importance à l'époque actuelle, à savoir, que la spécialité du style a fait les grandes renommées d'artistes. On y voit, en effet, la conscience de ces hommes dévoués à leur art présider constamment à leurs travaux aussi bien que leur génie. Les compositeurs célèbres qui ont écrit dans tous les genres, particulièrement au dix-huitième siècle, se modifient,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

se transforment même, en raison du genre qu'ils traitent. Ils ont un style pour l'église, un autre pour le théâtre, un troisième pour la musique instrumentale. Ajoutons que sous ces aspects divers où se montre leur talent, ils restent originaux, et se font reconnaître par le cachet de leur individualité. Si l'on accorde quelque attention à ce fait remarquable, on est frappé de la différence qui existe entre cette variété de style de l'art d'autrefois et l'uniformité de l'art d'aujourd'hui. D'où vient cette différence? Certes, ce n'est pas l'habileté qui fait défaut chez quelques-uns de nos artistes; mais une tendance sociale de l'époque actuelle exerce sur leurs travaux une fâcheuse influence : cette tendance est un besoin général d'émotions nerveuses qu'ont fait naître des révolutions multipliées, et qui ont accumulé plus d'événements extraordinaires et de revirements politiques depuis soixante-dix ans qu'il n'y en avait eu en dix siècles. Cette disposition fait rechercher le dramatique en toute chose. En musique, le dramatique s'exprime par de certains accents, par de certaines harmonies, par de certaines combinaisons de sonorités, qui développent l'émotion et la maintiennent dans une progression constante. A la scène, ces choses ont de la valeur si des idées les soutiennent, et si elles ne deviennent pas des recettes banales de moyens; mais ce n'est pas seulement au théâtre que nous les trouvons; car tout se formule en drame. Dans la messe, le psaume, la symphonie, et jusque dans les moindres bluettes destinées aux pianos des boudoirs, nous les retrouvons sans cesse. Parfois le talent réel se fait apercevoir dans ces choses; mais pourquoi toujours cet entraînement vers le dramatique? Pourquoi ces efforts et ces airs mystérieux pour les choses les plus simples? il n'y a pas de pensée musicale qui conserve sa valeur primitive sous la persistance incessante de ces teintes forcées; et, par une conséquence inévitable, elles anéantissent toute propriété de style et toute possibilité de donner au talent un caractère déterminé. Par l'effet de cette funeste tendance, la plupart des ouvrages que nous voyons se produire tiennent plus ou moins les uns des autres.

Avec une éducation musicale moins complète, les compositeurs français dont les ouvrages brillèrent au théâtre dans la seconde moitié du dix-huitième siècle et au commencement du dix-neuvième

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

(pour ne parler que de ceux-là), comprirent bien mieux la destination de l'art et leur mission personnelle. Chacun d'eux resta dans la nature du talent dont il était doué, sans prendre souci de ce qui faisait les succès d'autrui. Philidor, Monsigny, Grétry, D'Alayrac, Méhul, Berton, Boïeldieu, brillent par les qualités qui leur sont propres. Chacun d'eux est un type qui ne se confond pas avec un autre. Tous sont devenus des modèles : celui-ci d'une exquise sensibilité; celui-là, d'esprit scénique et de vérité d'accent; cet autre, d'énergie dramatique; ce quatrième, d'élégance et de grâce. Tous sont restés dans la sphère de leur sentiment, et par cela même, leurs productions conserveront leur valeur dans tous les temps.

C'est, je l'avoue, un sujet de profond étonnement pour moi que l'obstination de la plupart des artistes de notre temps à persévérer dans leur système d'uniformité de style; système si contraire à la destination de la musique, et si peu favorable aux succès qu'ils s'efforcent d'obtenir! Plusieurs m'accusent de sévérité, d'injustice même à leur égard; mais quoi? ne voient-ils pas le froid accueil fait à leurs productions par les auditoires les plus intelligents? N'ont-ils jamais mis en parallèle l'oubli dans lequel leurs ouvrages tombent tour à tour, en dépit de tous les moyens employés pour leur donner du retentissement, avec l'admiration universelle dont jouissent les œuvres des grands maîtres, parmi lesquelles il en est qui comptent près d'un siècle d'existence? Cette comparaison n'est-elle pas assez significative, et ne m'absout-elle pas de toute suspicion de partialité? Ils affirment qu'on ne les comprend pas : qu'est-ce à dire? Les œuvres d'art sont-elles des énigmes, des problèmes? La musique dont une bonne exécution ne donne pas l'intelligence est un art qui s'égare.

Les compositeurs dont je viens de parler n'ont que le tort de faire abus des moyens qui leur sont offerts par l'art, et d'en faire des formules; car d'ailleurs ils respectent cet art et ne sortent pas de son domaine. Il n'est pas de même d'une secte qui a pris naissance en Allemagne depuis peu d'années, et dont les efforts ne vont pas à moins qu'à l'anéantissement de la musique dramatique, ou plutôt de toute musique. Le chef et les disciples de cette secte nient la tonalité, le rhythme périodique, les lois de l'harmonie

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

en ce qui concerne la nécessité de la résolution des dissonances. Au théâtre, ils repoussent l'opéra et n'admettent que le drame. Leur principe esthétique, disent-ils, est *le vrai*. Or, suivant eux, toutes les formes adoptées jusqu'à ce jour pour la musique de la scène sont en opposition avec ce principe ; car l'air, par exemple, n'existe que par la répétition fréquente des paroles, laquelle n'est pas dans la nature. Le duo, le trio, tous les morceaux d'ensemble, en un mot, sont frappés de la même réprobation, parce qu'il est également hors de toute vraisemblance que les personnages d'une action dramatique parlent tous à la fois. Le chœur seul est admis, parce qu'il est l'expression des sentiments qui animent les masses. La mélodie n'échappe pas à la proscription, parce que ses formes s'éloignent de la vérité de la déclamation : elle ne peut avoir d'existence que dans la ballade, dans la chanson, parce que le chant est dans la nature et que le chanteur ne parle pas. Le récitatif seul, s'il n'est qu'une déclamation notée, est la musique qui convient au drame : il doit être interrompu ça et là par des phrases isolées de chant ou de musique instrumentale par lesquelles chacun des personnages est caractérisé !

Ainsi qu'on le voit, la secte dont je parle est réaliste. Son principe du *vrai* n'est autre que la fausse doctrine de l'abbé Batteux, de Burk, de Diderot et de leurs disciples, à savoir que *les arts ont pour objet l'imitation de la nature* : opinion dérivée d'un système de philosophie sensualiste. Dans son application même aux arts du dessin, à la peinture, à la sculpture, une doctrine semblable ne peut avoir pour résultat *le beau*, qui doit être le but du travail de l'artiste. L'homme n'est pas le copiste de la nature : il s'inspire simplement de son spectacle et lui dérobe ses formes pour en composer des œuvres qu'il ne doit qu'à son propre génie. Si l'artiste n'avait pour objet de son œuvre que l'imitation de la nature, son travail serait pour lui une cause de continuelles déceptions et de désespoir ; car la vie réelle, qui anime la nature, donnerait toujours au modèle une incomparable supériorité sur la copie.

En donnant cette imitation pour but aux arts, on suppose nécessairement que l'illusion est pour eux le dernier terme de la perfection ; mais pour avoir la preuve de la fausseté d'une semblable

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

conception, il suffit de se souvenir du *Diorama*, où la représentation atteint un degré d'illusion qu'on ne trouvera jamais dans la peinture véritable. Tous les objets y sont à leur place et en relief; il semble que la main va les toucher. Cependant, qui a jamais songé à mettre en parallèle les tableaux du Diorama avec ceux qui font la gloire de nos grands peintres, si ce n'est le vulgaire, dont les sens sont plus exercés que l'intelligence et le sentiment? Loin d'être un perfectionnement de la peinture par l'exactitude de la représentation, le Diorama est, au contraire, dans un ordre très-inférieur, par cela seul que son but est l'illusion. Ce qui le prouve, c'est que la nature organique ne peut paraître dans ces tableaux qu'à l'état de cadavre : l'homme debout y manquerait de mouvement et de vie; dès lors l'illusion serait détruite. Or, personne n'a jamais remarqué que les personnages ne se meuvent pas dans les tableaux des grands artistes; car ceux-ci y ont mis la vie et le mouvement de l'art, qui ne sont pas ceux de la nature. Dans ces derniers temps, un peintre français s'est dévoué à la réalisation de l'imitation exacte de la nature : on sait quelles grossières images en ont été le produit.

Si l'imitation de la nature n'est pas l'objet essentiel des arts dont les produits offrent les représentations du monde extérieur; en un mot, si leur but est le *beau* et non le *vrai*, que dira-t-on de la musique, l'art idéal par excellence? N'ayant pas d'autre programme que les inspirations du génie de l'artiste, et ne pouvant réaliser le beau que dans le libre exercice de cette faculté, que peut-on espérer des limites imposées à l'imagination par la nécessité du vrai? La musique dramatique a sans doute pour mission d'exprimer les sentiments des personnages mis en scène, mais avec les moyens qui lui sont propres et les formes qui la constituent comme art. Elle est aussi vraie qu'elle doit l'être, quand elle fait passer l'émotion dans l'âme des spectateurs, et elle a de plus l'immense mérite d'être belle par le caractère d'originalité que lui imprime le talent de l'artiste. Gluck a porté aussi loin qu'il a pu la puissance de l'expression dramatique, mais en restant dans les limites de l'art : en portant ses tendances jusqu'aux derniers excès, la secte des réalistes en musique s'affranchit de ces limites, et dans ses œuvres monstrueuses, elle parvient jusqu'à l'anéantissement des con-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ditions en vertu desquelles l'art existe, pour lui substituer des puérilités qui ne peuvent faire naître chez les gens de cœur que le dégoût et l'ennui.

Il faut aimer l'art ou n'être pas artiste ; car lui seul peut donner la récompense des sacrifices qu'on lui fait. La démonstration de cette vérité se trouve partout dans la biographie des musiciens célèbres. C'est par l'amour pur et désintéressé de leur art; c'est en le faisant le but unique de leur existence, qu'ils ont produit les grandes et belles œuvres qui recommandent leur mémoire à l'admiration de la postérité! Quiconque aspirera à se placer au rang de ces grands hommes devra les imiter dans leur noble abnégation des autres jouissances. A l'époque actuelle, ce détachement devient, à la vérité, plus difficile et plus méritoire ; car la carrière des artistes est incessamment menacée par un mal d'autant plus dangereux, qu'il est dans sa nature de s'accroître, au lieu de s'affaiblir. Je veux parler du matérialisme pratique, de la fièvre industrielle et financière, enfin, de l'amour insatiable du bien-être et du luxe qui gouvernent aujourd'hui le monde.

Rien n'est plus antipathique, rien ne peut être plus préjudiciable au sentiment de l'art qu'une telle situation. Les préoccupations de l'esprit, dans cet ordre de choses, ne laissant point aux populations la liberté nécessaire pour accorder à la poésie, à la musique, l'attention et l'intérêt qu'elles réclament. Ce qu'on demande maintenant à ces arts, ce ne sont plus les jouissances de l'âme, mais l'émotion nerveuse et la distraction. Si la peinture est plus favorisée, c'est que ses produits deviennent une valeur réalisable sur laquelle la spéculation peut s'exercer. A voir avec quelle rapidité diparaissent de la scène les œuvres des meilleures artistes, et le profond oubli dans lequel elles tombent peu de temps après qu'elles ont vu le jour, on ne peut se dissimuler que la nouveauté est devenue, pour une population distraite et préoccupée, le mérite le plus considérable de ces ouvrages : lorsque sa curiosité est satisfaite, tout intérêt d'art disparaît.

Quelle affligeante comparaison nous pouvons faire de cette situation avec les époques antérieures de la musique dramatique! Considérons la période comprise entre 1775 et 1830, nous y verrons,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

non-seulement les artistes et les amateurs, mais tout ce qui compose le public habituel des théâtres, émus et charmés par les œuvres de Gluck, de Piccinni, de Sacchini, de Mozart, de Paisiello, de Cimarosa, de Grétry, de Chérubini, de Méhul, de Berton, de Spontini, de Rossini, de Weber! Les œuvres mêmes qui n'avaient pas réussi à la scène étaient autrefois des sujets d'étude pour les uns; pour les autres, des objets d'admiration. Des livrets dépourvus d'intérêt ou mal coupés pour la musique avaient, ou causé la chute, ou borné le succès des partitions de Sacchini, *Renaud*, et *Chimène*; d'*Iphigénie en Tauride*, de Piccinni; de *Lodoïska*, de *Médée*, d'*Élisa*, d'*Anacréon*, des *Abencérages*, de Chérubini; de *Phrosine* et *Mélidor*, d'*Ariodant*, d'*Adrien*, de Méhul; mais ces partitions étaient recherchées, applaudies avec enthousiasme dans les réunions d'artistes et d'amateurs; on les trouvait dans toutes les bibliothèques. Les œuvres de tous les grands musiciens, de quelques pays qu'elles vinssent, à quelque école qu'elles appartinssent, étaient répétées dans les concerts et dans les salons; la vie de l'art était répandue dans la société. D'autre part, ceux que le succès avait couronnés au théâtre n'en disparaissaient pas. Les compositeurs *avaient un répertoire*, comme on disait alors; et, lorsque l'âge avait éteint leur imagination, lorsqu'ils sortaient de la carrière active, la représentation perpétuée de leurs ouvrages leur assurait une existence indépendante pour la vieillesse. Au lieu de cela, que voyons-nous maintenant? Auber, artiste de premier ordre, a écrit plus de quarante ouvrages qui, presque tous, ont eu de brillants succès; Halévy, homme d'un talent bien supérieur à ce que pense le vulgaire, a produit aussi un nombre considérable de belles partitions; qu'est devenu leur répertoire à Paris?

Que résulte-t-il de cet état de choses? Hélas! le plus grand mal qui puisse se manifester, c'est-à-dire, l'ébranlement de la foi dans l'art chez les artistes. Pour qui considère avec attention, ce scepticisme est de toute évidence : le découragement en est la conséquence inévitable. L'art ne se prenant plus au sérieux, on n'est occupé que de la recherche de l'effet momentané. *On ne sait plus que faire pour amuser le public*, me disait, il n'y a pas longtemps, un des jeunes compositeurs qui écrivent habituellement pour la scène. *Amuser!*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

c'est donc à cela que l'art est descendu? Qu'on ne s'y trompe pas : si les artistes acceptent cette dégradation de la musique, c'en est fait d'elle pour l'avenir, ou du moins pour longtemps. C'est à eux qu'il appartient de résister à cette déplorable tendance par toutes les forces de la conviction, par toutes les ressources du talent. Qu'ils se gardent bien d'accepter à la lettre cet axiome si souvent répété, *qu'on ne réforme pas son temps*; qu'ils se persuadent, au contraire, qu'on le domine quand on est fort par la tête et par le cœur. Qu'ils prennent exemple de quelques hommes d'élite qui, défenseurs dévoués de la philosophie morale, menacée par les tendances actuelles, n'ont pas désespéré de la vertu, et ont écrit récemment des livres aussi remarquables par l'honnêteté du but que par l'évidence des principes et le talent du style. Certes, rien n'est plus opposé à la morale de ces livres que les entraînements de notre époque; cependant le plus beau succès en a signalé la publication; les éditions s'en sont multipliées, et leur éloge s'est trouvé dans toutes les bouches. C'est que dans les sociétés les plus corrompues, il y a toujours de nobles cœurs que n'ébranlent pas les vices de leur temps, et qui imposent aux autres. De même, alors que le goût se déprave et semble s'anéantir, il se trouve des âmes heureusement douées qui ne perdent jamais le sentiment du beau, qui lui vouent un culte, et qui le préservent du naufrage. C'est pour ces organisations exceptionnelles et pour lui-même que l'artiste doit travailler pendant les périodes d'égarement des sociétés civilisées : elles sont en petit nombre, sans doute, mais elles finissent par dominer le sentiment vulgaire de la foule.

On objectera peut-être que travailler pour le petit nombre ne conduit ni au succès ni à la fortune. Mais, qu'est-ce que le succès momentané qui ne repose pas sur des beautés réelles? Qu'est-ce que la fortune pour qui trouve ses jouissances les plus vives dans la culture de son art, et qu'est-il besoin pour l'artiste des raffinements du riche? Ce qu'il doit laisser à la postérité, ce sont de beaux ouvrages, non des palais et des meubles somptueux. Que ceux qui ne se trouvent pas assez récompensés de leurs efforts par le plaisir que donne le travail et par une position modeste, lisent la biographie des grands hommes qui sont nos maîtres et nos modèles! Qu'ils voient

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Jean-Sébastien Bach élevant sa nombreuse famille avec le mince revenu d'un emploi dont ne se contenterait pas aujourd'hui le plus minime coryphée de nos théâtres, et de plus obligé d'y ajouter le produit de ses leçons et des copies qu'il faisait lui-même de ses ouvrages; toutefois, il était heureux en écrivant de magnifiques compositions dont le retentissement n'allait pas au-delà de l'enceinte d'une petite ville, et qui, publiées pour la première fois un siècle après la mort de leur auteur, frappent aujourd'hui les artistes d'admiration et de stupeur. Qu'ils suivent pendant toute sa vie le compositeur le plus original, le plus complet, Mozart, dont le nom ne se prononce pas sans éveiller l'enthousiasme : ils le verront incessamment aux prises avec les embarras d'une existence précaire; mais il suffit de lire sa correspondance pour comprendre les joies dont son cœur était inondé lorsque lui venaient les inspirations d'*Idoménée*, de *Don Juan* et des *Noces de Figaro*. Qu'on examine la position de Beethoven : il ne trouvait pas dans le produit de ses nobles créations un revenu suffisant pour ses modestes besoins; il ne fut à l'abri de la misère que par la générosité d'un prince impérial. De plus, par une cruauté inouïe du sort, il était privé de l'ouïe, et ne goûtait jamais le plaisir d'entendre exécuter ses ouvrages. Que lui restait-il contre tant d'infortunes? il nous l'apprend dans son testament : *l'art l'a soutenu*. Quels artistes que de tels hommes! Quel dévoûment à l'art que le leur, et qu'on serait heureux au même prix de le porter si haut!

J'ai dit que si l'art ne progresse pas, il n'en est pas de même de la science : or, il y a la science de l'art. Celle-là a fait des progrès immenses depuis cinquante ans. Préparée par de laborieux et utiles travaux, pendant le dix-huitième siècle, elle s'est enrichie dans celui-ci de l'esprit de méthode, sans lequel il est impossible de fonder une science véritable. La plupart des questions fondamentales, ou simplement entrevues autrefois, ou dénaturées par l'esprit de système qui régna surtout au dix-huitième siècle, ont été examinées de nouveau, dans des vues plus philosophiques et plus saines. La théorie de l'harmonie, livrée depuis Rameau à un vain étalage de calculs et d'expériences de physique, a été ramenée à son principe évident, lequel est purement métaphysique, puisqu'il s'agit d'un art qui, comme

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tel, ne peut avoir de base que dans l'intelligence et dans le sentiment. Ramenée à ce point de vue, la théorie de l'harmonie s'est trouvée d'accord avec la constitution des tonalités, ainsi qu'avec l'histoire de la musique en général, et a présenté les développements de ses phénomènes dans un ordre parfaitement identique à celui des transformations de l'art.

Quant à l'histoire de la musique en elle-même, pour laquelle Marpurg, le P. Martini, l'abbé Gerbert, Burney, Hawkins et Forkel ont fait des recherches très-estimables, mais qui n'avait pas été examinée suffisamment à ses sources, et pour laquelle d'ailleurs l'esprit critique et philosophique manquait à ces écrivains, on peut dire avec assurance que depuis peu d'années seulement on est entré dans la voie qui seule peut conduire au but, parce qu'on s'est attaché à la recherche des monuments pour les étudier avec soin. A vrai dire, on n'a fait jusqu'à ce jour que de l'archéologie musicale : l'histoire de la musique proprement dite n'existe point encore; mais on en a éclairci des points intéressants. En cela, l'ordre naturel a été suivi; mais il y a loin de la patience dans les recherches à la conception d'un ensemble complet et à l'esprit généralisateur sans lequel un tel ensemble ne peut être formé. Peut-être l'historien de l'art se trouvera-t-il enfin.

La science de l'acoustique, ébauchée au dix-septième siècle, n'est entrée dans son domaine véritable, c'est-à-dire dans la physique expérimentale, que par les travaux de Chladni et de Savart. Les découvertes de ces hommes si distingués, celles de M. Cagniard de Latour et de quelques autres savants, ont donné des bases certaines à une science qui n'existait auparavant que de nom.

Enfin, une science plus nouvelle, la science de la science, c'est-à-dire la philosophie de la musique, a pris naissance de nos jours. Une de ses parties seulement, l'*esthétique*, a été traitée dans quelques ouvrages spéciaux, suivant des vues plus ou moins justes, plus ou moins étendues ou circonscrites, et avec une connaissance plus ou moins suffisante de l'art. L'ensemble de cette science a été l'objet d'un grand travail qui n'a point encore vu le jour.

La *Biographie universelle des Musiciens* renferme des renseignements sur tous les ouvrages qui ont pour objet l'une ou l'autre de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ces parties de la science générale de la musique, et sur leurs auteurs.

On a dit souvent, et l'on dit peut-être encore, en parlant de l'auteur d'un dictionnaire historique de la nature de celui-ci, *le compilateur de cette biographie*. L'expression ne manque pas de justesse pour certains ouvrages dans lesquels les écrivains copient simplement leurs devanciers, prenant un peu partout, et montrant dans la critique ou l'impuissance, ou la partialité inspirée par des préjugés d'époques, de pays, et d'école; mais on ne peut nier que cette partie de la littérature a fait de remarquables progrès dans le dix-neuvième siècle, particulièrement en France. Une biographie générale n'aurait plus la moindre chance de succès, si elle n'était qu'une compilation. Comme dans toutes les études historiques, les auteurs de bons ouvrages de ce genre ont reconnu la nécessité de remonter aux sources, de comparer les autorités, d'en discuter la valeur, au lieu d'accepter simplement les faits transmis par la tradition.

C'est un long et rude travail, lorsqu'on veut le faire bien. Les difficultés se multiplient à mesure que le cadre s'élargit. Dans une monographie, les erreurs sont moins excusables que dans un recueil biographique qui embrasse toute une époque, tout un pays, ou toute une catégorie de savants, de littérateurs ou d'artistes. L'impossibilité d'éviter la multiplicité des erreurs dans une biographie générale qui serait faite par un seul homme a déterminé les éditeurs d'ouvrages de ce genre à partager le travail entre un certain nombre de rédacteurs, à raison de la spécialité de leurs connaissances. Des recueils estimables, bien qu'ils ne soient pas à l'abri de tout reproche, ont été le produit de cette méthode; mais il serait difficile que la collaboration aboutît heureusement dans une biographie collective d'artistes qui ont cultivé le même art, particulièrement la musique, laquelle fait naître une si grande diversité de goûts, d'opinions et de doctrines. Il est hors de doute que l'unité de vues est indispensable dans un ouvrage de cette nature : pour qu'elle y fût, j'ai dû entreprendre seul la tâche immense qui m'était présentée. Il en est résulté des avantages évidents, mais aussi de graves inconvénients; car, lorsqu'il s'agit de faits, un seul homme ne peut

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tout savoir, quelque soin qu'il prenne de s'informer, et de quelque résolution qu'il soit animé.

Le travail auquel je me suis livré pour la composition et pour l'amélioration de la *Biographie universelle des Musiciens* a été d'autant plus considérable, que je me suis imposé la tâche de rendre cet ouvrage aussi exact, aussi complet qu'il m'a été possible, en ce qui concerne les renseignements bibliographiques. Quelques-uns de mes lecteurs penseront peut-être que j'ai poussé trop loin cette recherche; d'autres me reprocheront, au contraire, de n'avoir pas fait assez; car tout le monde ne cherche pas les mêmes choses dans un livre. Quoi qu'il en soit, je considère la bibliographie comme digne de beaucoup d'intérêt pour l'histoire de l'art et de la science. Pour de certains travaux, elle est une nécessité. Je n'ai donc pas dû négliger ce qui pouvait rendre meilleure cette partie de mon livre. En dépit de ma patience et de mes soins, j'ai bien peur qu'elle ne soit encore imparfaite; car il est des faits dans la science des livres qui ne sont indiqués nulle part, et que le hasard seul fait découvrir.

Si l'on compare la deuxième édition de la *Biographie universelle des Musiciens* avec la première, on la trouvera immensément augmentée dans la nomenclature des artistes, et l'on verra que la plupart des articles anciens ont été remaniés, complétés, purgés des erreurs de faits et de dates qui s'y étaient glissées; enfin, que beaucoup d'autres ont été refaits en entier, d'après de meilleurs documents. De longs voyages entrepris à diverses époques, dans l'espace de vingt ans, en Allemagne, en Italie, en Angleterre et en France, m'ont fait recueillir de précieux matériaux dans les grandes bibliothèques, ainsi que beaucoup d'ouvrages rares. Plusieurs hommes de haut mérite et des amis dévoués m'ont aidé dans mes recherches et m'ont fourni des indications nombreuses pour le perfectionnement de mon livre. Ma reconnaissance doit signaler en particulier Dehn, érudit conservateur de la riche collection d'œuvres musicales de la bibliothèque royale de Berlin, qu'une mort prématurée vient d'enlever à sa famille, à ses amis, au monde musical, et dont l'inépuisable obligeance a été pour moi un véritable trésor; M. Gaspari, de Bologne, bibliographe exact, consciencieux, et musicien fort instruit; Auguste Gathy, au cœur noble et pur, également frappé par la mort

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

depuis peu, et qui, animé du sentiment le plus généreux, a puisé dans les matériaux de la nouvelle édition qu'il préparait de son *Lexique musical de la Conversation*, et les a mis à ma disposition, particulièrement sur ce qui concerne les artistes allemands de l'époque actuelle; M. Danjou, mon digne ami et ancien collaborateur, à qui je suis redevable de notes pleines d'intérêt sur des manuscrits peu ou point connus que renferment les bibliothèques de Florence, de Rome et d'autres villes d'Italie; M. Gachard, membre de l'Académie royale de Belgique et conservateur des archives générales du royaume, ainsi que M. Pinchart, laborieux et exact employé des mêmes archives; M. Léon de Burbure, amateur de musique et littérateur distingué, qui m'ont fait connaître des documents authentiques inconnus jusqu'à ce jour, lesquels jettent une vive lumière sur les origines de l'ancienne école des musiciens belges et néerlandais; M. de Beauchesne, secrétaire du Conservatoire impérial de musique de Paris, dont l'obligeance ne se lasse point à fouiller dans les registres de cette école, pour me fournir des faits et des dates sur les artistes qui y ont reçu leur éducation musicale; enfin M. Théodore Parmentier, officier supérieur du génie de la plus grande distinction, amateur de musique fort instruit et compositeur, qui a bien voulu relire mon ouvrage mot à mot pour m'en signaler les erreurs de détails, et pour relever toutes les fautes typographiques. Je les prie de recevoir ici l'expression de ma sincère gratitude.

La critique de certains écrits, ainsi que celle des journaux publiés en divers pays, m'a été fort utile, bien qu'elle n'ait pas été toujours bienveillante et qu'elle se soit quelquefois fourvoyée; car la vérité, lorsqu'elle se fait jour, est bonne à prendre partout. Cette critique s'attache parfois à des minuties auxquelles j'avoue que j'accorde assez peu d'importance. Personne plus que moi n'a le désir d'être exact dans les faits, car c'est un devoir de l'être autant qu'on le peut; mais, enfin, si je me trompe sur une date, si je dis *André* pour *Michel*, ou *Michel* pour *André*; si ma mémoire, qui me servait si bien autrefois et qui maintenant m'abandonne, me trahit sur quelque circonstance peu importante, je confesse que je ne suis nullement disposé à m'en désespérer. Ce n'est pas dans de pareilles choses que consiste la valeur de mon œuvre : je la place plus haut.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

J'abandonne donc volontiers à mes aristarques de détails le plaisir de me donner sur les doigts dans ces occasions. Mais, si je me suis montré facile sur ce qui me concernait personnellement dans les attaques dirigées contre mon livre; si depuis longtemps je garde le silence; si j'ai évité avec soin toute polémique à ce sujet, il ne faut pas qu'on se persuade que j'aie accepté comme fondées des critiques de faits historiques contre lesquels on n'a opposé que des suppositions gratuites ou des textes mal compris. J'ai attendu seulement avec patience que le moment fût venu de faire triompher, non ma cause personnelle, qui est de peu d'intérêt, mais celle de la vérité, que personne n'a le droit d'abandonner. Or, les faits dont il s'agit appartiennent à l'histoire de la musique, et c'est-là seulement qu'ils peuvent être discutés avec les développements nécessaires. La biographie de certains hommes éminents s'y trouve intimement liée par la part qu'ils y ont prise; mais les limites d'une notice biographique, qui n'est point une monographie, ne permettent pas ces développements : les faits ne peuvent donc y être présentés qu'avec brièveté. J'attendrai le moment où la publication de mon *Histoire générale de la Musique* me permettra de dissiper les ténèbres et de mettre la vérité dans tout son jour. Toutefois, il me paraît nécessaire de faire voir, par deux exemples, les difficultés qu'on m'a faites, et de constater les erreurs de mes adversaires. C'est ce que je vais faire avec autant de rapidité que je pourrai.

On sait que l'histoire de l'art n'a pas de nom plus célèbre, plus populaire que celui de Guido, ou Gui d'Arezzo. Huit siècles ont consacré sa gloire universelle. Les manuscrits des ouvrages de ce moine sont répandus et multipliés dans toutes les grandes bibliothèques de l'Europe, et depuis soixante-quinze ans ceux qui lui appartiennent, ainsi que d'autres qu'on lui attribue, ont été publiés dans la collection des auteurs ecclésiastiques sur la musique dont le prince-abbé Gerbert est éditeur (1). Rien de plus facile donc que de savoir, par les paroles mêmes de Guido, ce qu'il a fait pour mériter une si grande renommée : il semble qu'il ne s'agisse que de lire et de

(1) *Scriptores ecclesiastici de Musica sacra potissimum*, 1784, 3 vol. in-4°.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

comprendre ; mais, soit que la paresse humaine s'accommode mieux de traditions vulgaires que du soin d'en vérifier la valeur ; soit que comprendre ne soit donné qu'à peu d'intelligences, on se plaît à répéter de vieilles erreurs sur les résultats des travaux du célèbre bénédictin ; erreurs presque aussi anciennes que lui, et que le chroniqueur Sigebert de Gemblours propageait dès le commencement du douzième siècle.

Si l'on en croit les traditions, Guido ne serait pas moins que l'inventeur de la *gamme*, dont il aurait pris le nom du *gamma* grec employé pour représenter la note la plus grave de l'échelle des sons. Il serait l'auteur des noms des six premières notes de cette gamme, *ut, ré, mi, fa, sol, la*, qui sont encore en usage en France, en Belgique et dans l'Europe méridonale, et les aurait tirés de la première strophe de l'hymne de Saint-Jean :

UT queant laxis
REsonare fibris,
MIra gestorum
FAmuli tuorum,
SOLve polluti
LAbii reatum,
Sancte Johannes.

Et, comme il n'y a là que six noms de notes, il aurait réduit l'échelle diatonique à six sons, c'est-à-dire à l'hexacorde, et aurait imaginé le système monstrueux de solmisation qui fut en usage depuis le douzième siècle jusqu'au commencement du dix-huitième ; système d'après lequel les noms des signes représentatifs des sons changeaient à chaque instant dans un même chant, et qu'on appelait, à cause de cela, *système des muances*. De plus, comme il fallait un guide au milieu de ce dédale, Guido aurait inventé la *main musicale*, méthode à l'aide de laquelle on retrouvait les noms de l'échelle générale des sons, au nombre de dix-neuf, sur les articulations des doigts de la main gauche, suivant un certain ordre de classement. *Savoir sa main* fut la science première de tout musicien, depuis le moyen âge jusqu'à la seconde moitié du dix-septième siècle.

Suivant la tradition, les innovations de Guido ne se seraient pas bornées à ces choses : il aurait inventé la notation du plain-chant

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

maintenant en usage, et que beaucoup d'écrivains désignent encore sous le nom de *notation guidonienne;* on lui devrait l'existence du contrepoint, du monocorde, du clavecin et de plusieurs autres instruments. La plupart de ces erreurs ont été répétées par Mersenne, par Kircher, dans leurs volumineuses encyclopédies de musique, par Brossard et par Jean-Jacques Rousseau, dans leurs dictionnaires, ainsi que par Angeloni, dans sa Monographie sur la vie et les travaux de Guido d'Arezzo.

Dans l'article de la *Biographie universelle des Musiciens* sur cet homme célèbre, j'ai démontré, par des passages extraits de ses ouvrages, ainsi que par son silence sur ce qui lui est attribué, que rien de tout cela ne lui appartient. S'il indique le chant de l'hymne de Saint-Jean, c'est comme un exemple, pour atteindre le but qu'il se propose. Il écrit à un moine de ses amis, et lui explique sa méthode pour enseigner à retenir les sons qui correspondent aux signes de la notation. « Si vous voulez, dit-il, fixer dans votre mémoire un son ou « une note, de manière à pouvoir l'entonner quand vous voudrez, « en quelque chant que ce soit, que vous le sachiez, ou que vous « l'ignoriez, choisissez une phrase mélodique qui vous soit fami- « lière, et au commencement de laquelle se trouve ce son ou cette « note; lorsque vous voudrez vous souvenir de celle-ci, vous aurez « recours à cette mélodie. SOIT, PAR EXEMPLE, ce chant dont je me « sers pour les enfants qui commencent comme pour ceux qui sont « plus avancés (1). »

On voit avec évidence, dans ce passage, que Guido ne veut enseigner qu'un procédé de mnémonique pour fixer dans la mémoire les intonations correspondantes aux signes. L'exemple qu'il donne est choisi avec intelligence, parce que le chant s'élève d'un degré à chaque hémistiche, de telle sorte que par le moyen d'une seule mélodie, six sons différents pouvaient être fixés dans la mémoire. Mais

(1) Si quam ergo vocem vel neumam vis ita memoriæ commendare, ut ubicumque velis, in quocumque cantu, quem scias, vel nescias, tibi mox illum indubitante possis enuntiare, debes ipsam vocem vel neumam in capite alicujus notissimæ symphoniæ notare, et pro unaquaque voce *memoriæ retinenda* hujusmodi symphoniam in promptu habere, quæ ab eadem vocem incipiat : utpote sit hæc symphonia, qua ego docendis pueris imprimis atque etiam in ultimis utor.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

les vues de Guido n'allaient point au delà. Il est si vrai qu'il n'enseignait pas une nomenclature de notes dans son école, que Jean Cotton, premier commentateur de Guido, et qui écrivait dans les dernières années du onzième siècle, ou au commencement du douzième dit en ces termes précis, dans le premier chapitre de son traité de musique : « Les Anglais, les Français et les Allemands se servent « de ces six syllabes *ut, ré, mi, fa, sol, la;* mais les Italiens en ont « d'autres (1). » Or c'est en Italie que Guido enseignait.

Il n'a pas plus imaginé l'hexacorde que la méthode des *muances*, dont il ne dit pas un mot. Il y a à ce sujet quelque chose de plus qu'une preuve négative; car il dit d'une manière formelle : « Comme « il y a vingt-quatre lettres dans toute écriture, de même, nous avons « aussi sept sons dans toute espèce de chant; car ainsi qu'il y a sept « jours dans la semaine, de même il y a sept sons dans la musi- « que (2). » Il n'est pas davantage l'auteur de la main musicale, car il n'y a pas un mot qui concerne cette méthode dans un seul de ses ouvrages.

Il n'a pas donné le nom de gamme à l'échelle diatonique des sons; car ce mot ne se trouve pas une seule fois dans ses écrits. Il donne à cette échelle le nom de *monocorde*, parce que ses degrés sont marqués sur la table de cet instrument. Enfin, il ne s'attribue pas l'adjonction du gamma grec aux lettres romaines pour la représentation du son le plus grave de l'échelle générale; car il dit lui-même que ce sont les modernes (relativement à lui) qui ont fait cette adjonction (3).

Guido n'a point inventé la notation actuelle du plain-chant, qu'il n'a pas plus connue que ses contemporains. Il n'a pas imaginé davantage les lignes de diverses couleurs pour reconnaître les signes de certains sons que nous appelons *ut* et *fa*, afin d'avoir des points de repère pour les autres signes : il en parle comme de choses con-

(1) Verum Angli, Francigenæ, Alemanni utuntur his *ut, re, mi, fa, sol, la;* Itali autem alias habent.

(2) Sicut in omni scriptura XX et IIII litteras, ita in omni cantu septem tantum habemus voces. Nam sicut septem dies in hebdomada, ita septem sunt voces in musica. (V. Gerb. II, p. 46.)

(3) In primis ponatur Γ græcum a modernis adjunctum.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

nues, et ne s'en attribue pas le mérite. D'ailleurs il existe des manuscrits ou des fragments du dixième siècle où ces lignes se trouvent (1). Ce qui appartient réellement à Guido, c'est d'avoir complété la portée de quatre lignes, non pour la notation actuelle du plain-chant, qui lui est postérieure, mais pour fixer la position des signes compliqués de la notation du moyen âge, appelée communément *neumatique;* parce que ces signes, souvent mal formés et disposés d'une manière irrégulière, jetaient les chantres dans l'incertitude pour les intonations. Au surplus, Guido, qui a expliqué en termes très-précis l'objet du perfectionnement qu'il avait voulu introduire dans cette notation, ne nous laisse pas ignorer qu'il préfère les sept lettres de saint Grégoire. « Nous avons trouvé plus avantageux, dit-« il, de noter avec des lettres seules; car elles sont ce qu'il y a de « plus facile pour apprendre le chant, si l'on s'en sert avec assiduité « l'espace de trois mois. Les neumes sont en usage parce qu'ils « abrègent : s'ils sont faits avec soin, on les considère comme des « lettres, lorsque celles-ci sont disposées de cette manière, etc. (2). » Ce raisonnement est très-juste; car les neumes, lorsqu'ils n'étaient pas de simples points, étaient des signes collectifs de plusieurs sons qui abrégeaient les notations; mais les lettres avaient sur eux l'avantage de la clarté et de la précision.

A l'égard de l'invention du contrepoint attribuée à Guido, il est hors de doute qu'on ne trouve dans ses écrits d'autre trace d'harmonie que la diaphonie, c'est-à-dire les successions non interrompues de quartes et d'octaves dont Hucbald de Saint-Amand avait donné des règles et des exemples plus d'un siècle avant lui.

Le monocorde, dont on lui a fait également honneur, se trouve dans les traités de musique de Ptolémée et de Boëce, qui datent de plusieurs siècles avant sa naissance. Le jésuite Kircher a voulu aussi

(1) Martini, *Storia della Musica*, t. I, p. 184.

(2) Solis litteris notare optimum probavimus
Quibus ad discendum cantum nihil est facilius,
Si assiduè utuntur saltem tribus mensibus.
Causa vero breviandi neumæ solent fieri,
Quæ si curiosæ fiant, habentur pro litteris,
Hoc si modo disponantur litteræ cum lineis.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

qu'il fût inventeur du clavecin et de l'épinette ; cela est trop ridicule pour avoir besoin d'être réfuté.

Après avoir mis au néant, par une discussion dont on vient de voir l'aperçu, toutes les fables débitées sur les inventions prétendues de Guido, j'ai supposé, dans l'article de la biographie, qu'on me ferait cette question : « Si Guido n'est l'auteur d'aucune des in-« novations qui lui sont attribuées et que vous lui refusez, que lui « reste-t-il donc, et sur quelles bases s'est établie sa renommée de-« puis plus de huit cents ans? » J'ai répondu alors, et je répète aujourd'hui que j'accorde à ce digne prêtre ce qui lui appartient et ce que lui-même réclame, à savoir : une méthode par laquelle il enseignait aux enfants en quelques mois ce que les chantres de son temps ne parvenaient pas à apprendre en dix ans; c'est-à-dire à trouver immédiatement l'intonation représentée par un signe quelconque de la notation, à l'aide d'un procédé de mnémonique, et d'un monocorde pour les commençants. De plus, il a complété le moyen imaginé avant lui de donner une signification déterminée aux signes de la notation neumatique. C'étaient là des services au temps où il vivait; car les instruments étaient rares alors, et l'on ne connaissait pas le diapason ou le son modèle. La tradition et la mémoire pouvaient seules venir en aide pour fixer les intonations.

Qui croirait qu'une discussion si approfondie et si lumineuse ait pu être l'objet d'une critique qui s'exprime en ces termes : « Qui « ne sera étonné après cela de lire dans la *Biographie des Musiciens* « par M. Fétis (t. IV, p. 458, 2. col.) les paroles suivantes :

« *Ce que j'ai rapporté démontre qu'aucune notation n'a été consi-« dérée, spécialement jusqu'au seizième siècle, comme une invention de « Guido ; et que pour l'enseignement du plain-chant, l'usage des an-« ciennes lettres grégoriennes s'était conservé même jusqu'à cette « époque.*

« Il faut, ou que M. Fétis n'ait jamais lu les écrits de Gui, ou « qu'il compte extraordinairement sur ses lecteurs pour avancer de « telles propositions (1). »

Le P. Lambillotte, jésuite, qui m'adresse ces paroles, ne s'aperçoit

(1) *Esthétique ou théorie du chant grégorien*, par le P. Lambillotte, p. 214.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

pas qu'il tombe dans l'absurde; car il vient d'écrire à la page précédente (213) : « De plus, il est constant, d'après les paroles mêmes « de notre auteur (Guido d'Arezzo), que les caractères dont il se « servit pour le chant dans ces lignes étaient les *anciens neumes.* » Puis il cite le premier vers : *Solis litteris notare,* etc.; mais il supprime les deux autres, qui auraient démontré trop évidemment ce que j'avais avancé sur la conservation des lettres grégoriennes pour l'enseignement du chant ecclésiastique.

Il est à remarquer que le P. Lambillotte a traduit dans son livre le micrologue de Guido, sa lettre au moine Michel, et quelques fragments d'autres opuscules; qu'il est résulté de ses traductions, pour les moins lettrés, que le moine d'Arezzo n'est l'auteur ni de la nomenclature des degrés de la gamme, ni des hexacordes, ni de la méthode des muances, ni de la main musicale, ni de l'invention du contrepoint; ce que j'avais démontré dix-huit ans auparavant. Cependant il termine par cette sortie contre ma démonstration :

« ..... Nous trouvons bien étrange, qu'il nous soit permis de le « dire en passant, qu'un homme, quel qu'il soit, aussi savant que « possible, jette publiquement un blâme à une série de siècles qui « ont vu briller tant de génies dans tous les genres, et qu'il ose dire « à tant d'hommes qui se sont occupés de la chose en question, « qu'ils n'ont pas compris ce qu'a fait Gui d'Arezzo en réalité. Du « reste, la lecture des lettres de Gui et ses œuvres, que nous venons « de mettre sous les yeux de nos lecteurs, leur apprendra assez que « l'article de la Biographie de M. Fétis fait peu d'honneur à ce grand « musicographe. »

Cette conclusion du vénérable prêtre, à qui Dieu fasse paix, me rappelle une anecdote que voici : Mozart, visitant une abbaye d'Allemagne, fut conduit dans l'église par le prieur. L'un des pères joua de l'orgue. Quand il eut fini de préluder, le prieur demanda à l'illustre compositeur ce qu'il pensait du talent du moine, et ajouta immédiatement : *C'est un homme excellent et d'une simplicité angélique.* — *Pour sa simplicité*, répondit Mozart, *je ne la mets pas en doute, car sa main gauche ne se doute pas de ce que fait sa droite.*

Le deuxième exemple, que je choisis dans les critiques dont mes

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

assertions et mes idées sur certains points de l'histoire de la musique ont été les objets, est celui-ci :

Marchetto, dit *de Padoue*, à cause du lieu de sa naissance, fut le musicien le plus singulier du treizième siècle. Auteur de deux traités de musique, dont un, daté de 1274, a pour titre : *Lucidarium in arte musicæ planæ*, c'est-à-dire, en latin du moyen âge, *La lumière* (portée) *dans l'art du plain-chant*, il présente dans celui-ci des passages d'harmonie dont voici quelques-uns :

N° 1.

Dessus.	*ut, ut* dièse, *ré.*	*fa, fa* dièse, *sol.*	*sol, sol* dièse, *la.*
Basse.	*fa, mi, ré.*	*fa, ré, ut.*	*sol, mi, ré.*

N° 2.

Dessus.	*ré, ut* dièse, *ut.*	*sol, fa* dièse, *fa.*	*si, la, ut.*
Basse.	*ré, mi, fa.*	*ut, ré, fa.*	*sol, la, la* bémol.

N° 3.

Dessus.	*la, si* bémol, *si, ut.*	*ut, si, si* bémol, *la.*	*ré, ut, ut* bémol.	*ut* bémol, *ut, ré.*
Basse.	*la, sol, mi, ut.*	*ut, mi, sol, , la.*	*ré, mi, fa.*	*fa, mi, ré.*

Ces successions, si insolites, si étranges, non-seulement à l'époque où Marchetto écrivait, mais inconnues longtemps après lui, m'ont fait dire, dans la notice qui concerne cet écrivain : « Le *Lucidaire* est « surtout remarquable par les exemples d'harmonie chromatique « qu'il présente dans les deuxième, cinquième et huitième traités « renfermés dans cet ouvrage. Les successions harmoniques qu'of- « frent ces exemples sont des hardiesses prodigieuses pour le temps « où elles ont été imaginées. Elles semblaient devoir créer immé- « diatement une tonalité nouvelle; mais, trop prématurées, elles ne « furent pas comprises par les musiciens, et restèrent sans signifi- « cation jusqu'à la fin du seizième siècle. » Qu'a-t-on objecté contre ces paroles, qui sont l'expression d'une vérité de toute évidence pour qui a étudié d'une manière sérieuse les monuments des tonalités et de l'harmonie, non en archéologue, mais en musicien qui s'attache moins aux mots qu'à la nature des choses? Ce qu'on a objecté, le voici :

« Si M. Fétis a supérieurement caractérisé la tonalité moderne, « qui est notre élément musical, ses travaux ne sont pas aussi satis-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

« faisants en ce qui concerne la tonalité du chant de l'église. C'est « du moins mon opinion; et l'on verra bientôt à quel point elle est « fondée.

« Quand on traite de la tonalité du plain-chant, on enseigne « toujours qu'elle est purement diatonique; qu'elle est dépouillée « du caractère attractif du quatrième degré et de la note sensible; « que la seule altération permise en cette tonalité ne peut affecter « que la note *si*, par le moyen du *bémol* et du bécarre; enfin, que « l'emploi du dièse y est formellement interdit, selon les uns, et « quelquefois toléré, selon les autres, soit pour éviter la relation di- « recte du triton ou de la fausse quinte, soit par euphonie dans les « cadences.

« On ignore que la tonalité du plain-chant ne repose pas toute « entière dans la tonalité grégorienne. Celle-ci n'en est qu'une par- « tie, considérable sans doute, mais qui ne constitue pas à elle « seule la liturgie musicale (1). »

J'écarte ce qui suit immédiatement, parce que mon critique a pour habitude de se jeter dans des excursions qui font perdre de vue la chose dont il s'agit, et je viens au passage sur lequel il fait reposer la discussion. Le voici :

« ..... Ce dont personne ne se doutait, c'est que saint Grégoire et « saint Ambroise, bien qu'inspirés tous deux par les théories grec- « ques, n'ont cependant pas suivi la même route. Le premier a « choisi le genre diatonique, le plus sévère et le plus grave des « trois genres de musique des anciens Hellènes; l'autre a préféré le « genre chromatique, plus doux, plus élégant, *plus simple;* l'un a « songé aux barbares du Nord, au peuple, aux masses; l'autre a « voulu plaire aux oreilles délicates des Romains (2). »

Arrêtons-nous un moment pour faire remarquer une méprise singulière de mon critique, M. Nisard : Ambroise, Gaulois d'origine, n'eut point de rapports avec Rome, partagée à cette époque entre les restes du paganisme et l'arianisme. Il n'était pas homme à vouloir plaire à des oreilles quelconques; et, si quelqu'un travailla

(1) *Études sur la restauration du chant grégorien au XIXe siècle*, par Théodore Nisard, p. 15.

(2) *Ibid.*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

pour le peuple, pour les masses, dans les objets du culte, dans le chant particulièrement, ce fut lui. Il suffit de lire les Confessions de saint Augustin pour en être convaincu. A l'égard de saint Grégoire, pourquoi aurait-il eu en vue les barbares du Nord, qui n'occupaient que l'Italie centrale et la Lombardie, et qui ne pénètrèrent point à Rome sous son pontificat?

Mon critique poursuit sa thèse en citant ce passage extrait d'un traité de musique attribué à saint Odon, abbé de Cluny (1), qui gouverna ce monastère célèbre depuis 927 jusqu'en 942 : « Il « y a des genres de musique dont les intervalles ne se mesurent pas « sur le monocorde de la même manière que ceux du diatonique; « mais nous ne parlons ici que de ce dernier genre, parce qu'il « est le plus parfait, le plus naturel et le plus suave, d'après le « témoignage des saints et des musiciens les plus instruits..... Il y « a une chose certaine, c'est que l'emploi du genre diatonique, « adopté par saint Grégoire, repose sur la double autorité de la « science humaine et de la révélation divine. Les mélodies de saint « Ambroise, homme très-versé dans l'art musical, ne s'écartent de « la méthode grégorienne que dans les endroits où la voix s'amol- « lit d'une manière lascive et dénature la rigidité des intervalles « diatoniques (2).

M. Nisard cite ensuite un passage extrait d'un petit traité de musique par Réginon, abbé du Prum, qui fut contemporain d'Odon, abbé de Cluny. Dans ce passage, Réginon, comme la plupart des écrivains du moyen âge, divise la musique artificielle en diatonique, chromatique et enharmonique; il ajoute qu'on entend fréquemment des exemples du genre chromatique dans les chœurs de musique

(1) Il y a beaucoup de motifs pour ne pas reconnaître saint Odon comme l'auteur de cet ouvrage, dont il n'existait que deux manuscrits avant que l'un d'eux eût été détruit dans un incendie. Celui qui se trouve encore à la Bibliothèque de Leipsick, l'attribue à Bernon, et le passage cité par M. Nisard ne s'y trouve pas.

(2) La traduction serait plus exacte si M. Nisard disait : *la mélodie de saint Ambroise ne s'écarte pas de cette règle, si ce n'est dans les endroits où la voix la dénature par des délicatesses trop lascives.* (Sancti quoque Ambrosii, prudentissimi in hac arte, symphonia nequaquam ab hac discordat regula, nisi in quibusdam nimium delicatarum vocum pervertit lascivia.)

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

des femmes, et qu'on les trouve également dans l'hymne *Ut queant laxis* (1).

Après ces citations, et beaucoup d'écarts qui font oublier ce qui est en question, le critique revient au sujet de la discussion, et dit : « Sans doute, la tonalité du chant grégorien est diatonique : « c'est la règle ; mais en connaît-on toutes les exceptions pratiques ? « A-t-on contrôlé sur ce point fondamental les assertions obscures, « embrouillées ou incomplètes des didacticiens du moyen âge ? « Pourrait-on dire d'une manière précise les limites de l'influence « réciproque qu'ont exercée l'une sur l'autre l'œuvre de saint Gré- « goire et l'œuvre de saint Ambroise ? »

On voit que jusqu'ici M. Nisard est dans l'incertitude sur la question qu'il a soulevée ; mais bientôt nous allons le voir prendre un ton plus décidé, et ne plus mettre en doute l'existence d'un plain-chant chromatique. De plus, il affirmera également que l'harmonie chromatique a existé de tout temps, et il écrira cette curieuse note (2) :

« Dans sa *Biographie universelle des Musiciens* (art. *Marchetto*, « t. IV, p. 269) M. Fétis répète la même opinion (déjà produite au- « paravant), mais en des termes plus inadmissibles encore ; car Mar- « chetto n'a pas eu *de hardiesses prodigieuses* en fait d'harmonie : « il n'a fait qu'exposer la doctrine reçue et suivie depuis long- « temps. »

S'il en est ainsi, je ne mérite pas les éloges qui m'ont été donnés, et que le critique a répétés en commençant. Non-seulement je n'ai pas *supérieurement caractérisé la tonalité moderne, qui est notre élément musical*, mais j'ai dit de grosses sottises sur ce sujet, puisqu'il n'y aurait pas de différence entre la tonalité du chant grégorien et celle de la musique moderne, ou plutôt qu'il n'y aurait qu'une tonalité. Heureusement, nous ne faisons pas le roman de la musique : nous écrivons son histoire. Nous n'avons pas de conjectures à faire là où sont les monuments, et nous ne sommes pas des Christophe Colomb allant au hasard, sur une mer inconnue, à la recherche

(1) Sicut in choro mulierum ludentium frequenter auditur, et in hymno *Ut queant laxis*, etc.

(2) *Études sur le chant grégorien*, page 153, n. 1.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

d'un nouveau monde musical. Il me suffira, pour mettre au néant toutes ces suppositions gratuites, toutes ces pétitions de principes, de rentrer dans le domaine de la réalité. Je regrette seulement de ne pouvoir être plus concis dans ma tâche.

Reprenons d'abord le texte de l'ouvrage attribué à Odon : *Il y a des genres dont les intervalles ne se mesurent pas sur le monocorde de la même manière que ceux du diatonique.* Cette traduction est-elle exacte? Je suis obligé de répondre négativement, car le texte dit simplement : *il y a d'autres genres de musique, lesquels ont d'autres mesures* (1). En cela l'auteur de l'opuscule ne nous apprend rien de nouveau : il répète ce qu'ont dit avant lui Ptolémée, Boëce, Aurélien de Réomé, Rémi d'Auxerre et d'autres écrivains qui suivaient la doctrine de Boëce. Mais cela n'indique en aucune manière qu'on se servît au dixième siècle des genres chromatique et enharmonique. On ne parlait plus depuis douze siècles de ces genres que d'une manière spéculative. Aristote nous apprend qu'il n'existait plus de son temps de musicien capable de chanter les nomes d'Olympe, parce que la musique était devenue purement diatonique, et que les anciens genres enharmonique et chromatique avaient été abandonnés. Le texte que M. Nisard invoque affirme également que le chant de saint Grégoire est diatonique, et que celui de saint Ambroise n'en diffère pas, *si ce n'est dans les cas où la voix le dénature par des délicatesses trop lascives.* Mais pourquoi mon critique a-t-il omis ce qui suit dans le même paragraphe de l'ouvrage qu'il cite? Là se trouve parfaitement expliqué ce que l'auteur entend par des délicatesses lascives de la voix; là aussi se voit la preuve qu'il s'agit, non de ce que M. Nisard appelle l'*œuvre de saint Ambroise*, mais de mauvaises traditions de certains chantres que l'auteur flétrit du nom de jongleurs. Voici le passage supprimé par mon critique : « Or, nous sa-
« vons par expérience que la plupart de ceux dont l'esprit cor-
« rompu dirige leurs voix de cette manière ne chantent pas selon
« la règle de vérité, mais suivent plutôt leur propre caprice, pour
« acquérir une vaine gloire. *C'est d'eux qu'on a dit que l'ignorance*
« *de la musique fait d'un chantre un jongleur.* C'est pourquoi saint

(1) Sunt præterea et alia musicæ genera, aliis mensuris aptata.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

« Isidore pose cet axiome, que Dieu n'est pas glorifié par des voix « semblables (1). »

En vérité, il est bien extraordinaire que mon critique n'ait pas vu, par cette suite du paragraphe de son auteur, que l'autorité invoquée par lui s'élève contre son système et l'anéantit!

Reste la citation d'après Réginon de Prum. Ici j'éprouve quelque embarras, car le passage ne se trouve ni dans le texte publié par l'abbé Gerbert, ni dans le manuscrit que j'ai découvert à la bibliothèque royale de Belgique; j'ignore donc ce qui suit l'endroit où mon critique s'est arrêté. Toutefois, ce qu'il en a cité suffit pour démontrer que les paroles de l'abbé de Prum n'ont pas la signification qu'il leur prête. De quoi s'agit-il? de la musique artificielle. Qu'est-ce que la musique artificielle? C'est celle des instruments. Réginon lui-même nous dit en effet ce qu'il entend par ces mots : « On ap- « pelle musique artificielle, dit-il, celle qui est produite et inven- « tée par l'art et le génie humain, et qui consiste dans l'usage de « certains instruments (2). » Or, j'ai démontré dans mes *Recherches sur la musique des rois de France au moyen âge*, d'après les comptes de leur maison (3), que les instruments orientaux appelés *psaltérions*, *canons* et *demi-canons*, étaient joués par certains musiciens employés à leur service, et que ces mêmes instruments étaient connus en Europe. On sait que leurs nombreuses cordes étaient et sont encore accordées dans le système arabe, de dix-sept sons par octave. Quels rapports veut-on que ces choses aient avec la tonalité du plain-chant? Encore une fois il n'est question que de la musique artificielle, c'est-à-dire de la musique instrumentale. Il est vrai que dans la citation faite par mon critique il est fait mention de l'hymne *Ut queant laxis*, après le chœur musical des femmes. J'avoue que je ne sais ce que cela signifie, car on n'en peut tirer aucun sens raisonnable. Si cet

(1) Experimento namque didicimus, quod plurimi dissoluti mente hujus modi voces habentes nullum pene cantum secundum veritatis regulam, sed magis secundum propriam voluntatem pronunciant, maxime inanis gloriæ cupidi; de qualibus dicitur : quia ignorata musica de cantore joculatorem facit; pro quo S. Isidorus ponit, quia talibus vocibus non famulatur Deo. (*Ap. Gerb.*, tome I, page 275.)

(2) Artificialis musica dicitur, quæ arte et ingenio humano excogitata est, et inventa, quæ in quibusdam consistit instrumentis. (*Ap. Gerb.*, tom. I; p 237.)

(3) *Revue musicale*, année 1832, n° 25 et suivant.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

hymne n'avait pas appartenu au genre diatonique, Guido d'Arezzo ne l'aurait pas choisi pour mettre dans la mémoire de ses élèves les notes initiales des antiennes.

On a vu que ce n'est pas dans le plain-chant seul que M. Nisard veut trouver l'emploi du genre chromatique, mais aussi dans l'harmonie. Suivant lui, et ici il est affirmatif autant qu'on peut l'être, ce que j'ai trouvé de prodigieux dans les successions harmoniques de Marchetto est la chose la plus simple : cela s'est fait de tout temps; Marchetto n'a fait qu'exposer une doctrine établie longtemps avant lui. M. Nisard oublie de nous apprendre où il a trouvé les documents qui l'autorisent à tenir ce langage. Pour moi je n'éprouve aucun embarras à démontrer son erreur, car je m'appuie sur l'évidence.

Marchetto, dit mon critique, lorsqu'il écrit ses harmonies, expose la doctrine établie longtemps avant lui. Voyons de quoi traite le sixième chapitre du deuxième traité contenu dans le *Lucidaire?* du *diesis*, qui, dit-il, est la cinquième partie d'un ton (1). Il ajoute : *Si l'on divise le ton en deux parties pour colorer quelque consonnance, par exemple, la tierce, la sixte ou la dixième, tendante vers une autre consonnance, la première partie du ton ainsi divisé, si elle est ascendante, est la plus grande et s'appelle chroma, la partie qui reste se nomme diésis* (2). Quel galimatias! Cette théorie a la prétention d'être empruntée aux Grecs; mais jamais un intervalle ne s'est appelé *chroma*, et une tierce, une sixte, une dixième, dont l'intervalle prendrait les quatre cinquièmes d'un ton pour établir sa tendance, serait complétement fausse et insupportable à l'oreille. C'est pour la démonstration de cette absurdité que sont écrits les exemples placés sous le n° 1.

Le deuxième chapitre du huitième traité du *Lucidaire*, où se trouvent les successions que j'ai fait connaître sous le n° 3, traite du changement de nom des notes dans la solmisation par le système des hexacordes et par la méthode des muances. Or, ce système et cette

(1) Diesis quinta pars est toni.

(2) Diesis quinta pars est toni, puta cum aliquis tonus bipartitur propter aliquam consonantiam colorandam subter tertiam, sextam sive decimam, tendendo ad aliquam consonantiam; quia prima pars toni sic divisi, si per ascensum fit, major est, et vocatur chroma; pars vero quæ restat diesis dicitur. (*Ap. Gerb.*, t. III, p. 73.)

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

méthode ont pour base unique le genre diatonique, comme le prouve invinciblement la main musicale. Quels rapports donc peuvent exister entre les successions de Marchetto et l'objet du chapitre?

Enfin, n'avons-nous pas, pour démontrer que les successions et les harmonies dont il s'agit n'appartiennent pas au temps où elles ont été écrites, les monuments de l'art à la fin du douzième siècle et même de l'année 1267, que j'ai publiés dans la *Revue de la musique religieuse* de M. Danjou, et ne savons-nous pas qu'alors les tierces majeures et les sixtes de même nature étaient considérées comme des dissonances et bannies du contrepoint? De plus, n'avons-nous pas des morceaux à trois voix d'Adam de la Halle, contemporain de Marchetto, pour nous fournir la preuve que l'harmonie de ce temps n'a aucun rapport avec ce que nous voyons dans l'œuvre de celui-ci?

Que deviennent donc, en présence de ces faits, les assertions incroyables de M. Nisard? Que devient sa négation des vérités que j'ai énoncées? Non-seulement j'étais dans le vrai, lorsque je disais que les exemples de successions harmoniques de Marchetto sont des choses prodigieuses (j'aurais pu dire *absurdes*) dans la tonalité de son temps, mais j'étais en droit d'ajouter que longtemps même après l'introduction dans l'art du principe de la tonalité moderne, de pareilles successions y étaient inconnues. Quatre siècles s'étaient écoulés depuis Marchetto, lorsque Stradella, et après lui Alexandre Scarlatti, ont fait entendre les premières successions chromatiques avec l'attraction tonale. L'étude quelque peu attentive des règles enseignées dans les traités de musique des quatrième et cinquième siècles fait voir avec évidence qu'elles ont pour objet d'éviter des relations d'intervalles bien moins hardies que celles de l'écrivain de Padoue.

Les deux exemples de critiques que je viens d'analyser et de réfuter, par de solides preuves, font voir que si je voulais relever de la même manière tout ce qui a été produit contre mes doctrines, je devrais écrire d'immenses volumes, source de fatigue pour moi et d'ennui pour mes lecteurs. Certains archéologues, dans ces derniers temps, se sont attachés à des points de vue particuliers sur lesquels ils se contredisent souvent entre eux, bien que le but de la plupart

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.arnay@free.fr

soit de me combattre. La vue de l'ensemble leur échappe, ce qui est cause qu'ils ne me comprennent pas toujours. Ils sont à l'histoire de la musique ce que seraient plusieurs tailleurs qui voudraient travailler à la confection du même habit, chacun de son côté : celui-ci ferait la taille, cet autre les manches, un troisième le collet. Tous se complairaient à bien faire la partie qui leur serait échue ; mais, quand viendrait le moment d'assembler le tout, rien ne s'accorderait. Avec du savoir, de l'érudition, on croit pouvoir résoudre mieux certains problèmes de l'histoire de la musique en bornant le cercle des études à ces questions particulières ; mais dans cet art, dont les transformations sont si fréquentes, dans cette science qui embrasse tant d'objets, si l'on n'a tout examiné ; si de longues méditations sur l'ensemble et l'enchaînement des faits par leurs causes n'ont pas étendu les vues du savant le plus consciencieux, on risque de ne parvenir qu'à des conclusions erronées. Il faut avoir tout approfondi pour traiter avec certitude une des milles questions difficiles qui se présentent dans cette science infinie.

Ces considérations m'ont déterminé à faire disparaître de la deuxième édition de mon livre le *Résumé philosophique de l'histoire de la musique*, que j'avais placé en tête de la première. Ce morceau renferme une très-grande quantité d'aperçus nouveaux, dont quelques-uns ont été qualifiés d'*hypothèses*. Le conseiller impérial de Kiesewetter en a eu tant d'émotions, qu'elles l'ont préoccupé pendant les quinze dernières années de sa vie et lui ont fait produire dans cet intervalle ses livres sur *la musique de l'Église grecque*, sur *l'histoire de la musique européenne*, sur *la musique mondaine*, sur *la musique des Arabes*, sur *Guido d'Arezzo* et sur la théorie mathématique des échelles tonales, sous le titre de *Nouveaux Aristoxéniens*. De plus, il a rempli les journaux de musique allemands d'articles dirigés contre mes idées, sous divers pseudonymes. D'autres se sont aussi essayés contre ce que j'ai écrit dans ce résumé sur les origines de l'harmonie, sur celles des notations et sur beaucoup d'autres choses. Reproduire simplement mon tableau rapide de l'histoire de la musique, sans tenir compte de toutes ces oppositions, ne serait pas possible ; les discuter serait changer le caractère de ce morceau, lui ôter sa destination et le transformer en une lourde et illisible dissertation. Je

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

me suis dit qu'il n'est plus temps de présenter sous une forme abrégée des vérités historiques et des idées que saisissent mal ceux qui n'en connaissent pas les développements. L'histoire générale de la musique, dont la publication suivra celle du présent ouvrage, exposera ces choses avec le cortége de preuves qui doit les appuyer, et fera cesser d'oiseux débats.

En terminant, je déclare que, loin de me plaindre des attaques dont mes assertions et mes théories ont été l'objet, je m'en réjouis, si elles restent dans des termes qui conviennent à d'honnêtes gens. Mieux vaut cent fois l'animation qui règne dans le domaine de la littérature musicale depuis un certain nombre d'années, au risque de quelques égarements, que l'indifférence dont j'ai été témoin dans ma jeunesse, et que j'ai eu pour but de faire cesser par mes efforts. Au milieu de quelques erreurs, que le temps dissipera, se sont produites de bonnes choses qui porteront leurs fruits. Sous ce rapport, le progrès n'est pas douteux.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

BIOGRAPHIE

UNIVERSELLE

DES MUSICIENS

A

AARON, abbé de Saint-Martin de Cologne, naquit en Écosse dans les dernières années du dixième siècle. Il était jeune encore lorsqu'il fit un pèlerinage à l'abbaye de Saint-Martin : beaucoup d'Écossais venaient à cette époque visiter pieusement cette abbaye. Aaron y trouva le terme de ses voyages, et, peu de temps après son arrivée à Cologne, il y prit l'habit du monastère, dont il devint abbé en 1042. Il n'était point alors extraordinaire qu'un seul abbé dirigeât deux abbayes : Aaron nous en fournit un exemple, car, peu de temps après qu'il eut été élevé à la dignité d'abbé de Saint-Martin, on lui confia aussi la direction de l'abbaye de Saint-Pantaléon, de l'ordre de Saint-Benoît, près de Cologne. Il mourut à l'âge d'environ soixante ans, le 14 décembre 1052. Un traité *De utilitate Cantus vocalis et de Modo cantandi atque psallendi*, écrit par Aaron, se trouvait en manuscrit dans la bibliothèque de Saint-Martin, avant la suppression de cette abbaye. Trithème (*in Chron. Hirsaug.*) dit aussi que ce moine a laissé un livre intitulé : *De Regulis tonorum et symphoniarum.* (Voy. *Josephi Hartzeim Bibliotheca coloniensis*, p. 1.)

AARON, ou **ARON** (PIETRO), écrivain didactique sur la musique, et professeur distingué de cet art, naquit à Florence, dans la seconde moitié du quinzième siècle, suivant les renseignements que nous fournissent les titres de ses ouvrages et ses épîtres dédicatoires. Les deux orthographes du nom de cet auteur sont employées par lui-même ; car on trouve *Aron* au second livre qu'il publia, et *Aaron* aux titres des autres. Poccianti (1), Cinelli (2) et le jésuite Negri (3) nous apprennent peu de choses concernant la vie de ce savant musicien ; ce qu'on en sait est indiqué par lui-même. Ainsi la lettre placée en tête de l'édition de son livre intitulé *Toscanello in musica*, publié en 1539, et datée du 7 octobre de la même année, nous informe qu'Aron avait vingt-six ans lorsqu'il publia son premier livre, en 1516 ; d'où il suit qu'il était né en 1489 ou 1490. On voit dans une autre épître de l'édition de 1523, qu'il était né pauvre, et qu'il chercha des ressources pour sa fortune dans ses travaux sur l'art. On peut induire de ses paroles qu'il s'était rendu à Rome, et qu'ayant été ordonné prêtre, il recherchait la faveur du pape Léon X ; mais la mort de ce pontife trahit ses espérances. Heureusement, il trouva alors un protecteur dans Sébastien Michele, noble vénitien et chevalier de Saint-Jean de Jérusalem (4). Or Léon X mourut le 1er décembre 1521, et avant cette époque Aaron avait déjà publié ses trois livres *Dell' Istituzione armonica*, à Bologne, en 1516. Il est donc au moins vraisemblable qu'il se trouvait alors dans cette ville, où Flaminio, son ami, publia dans la même année une version latine du même livre. Depuis cette époque jusqu'au mois de février 1521, les traces de l'existence d'Aaron

(1) *Catalogus illustrium Scriptorum Florentinorv*
(2) *Biblioteca volante. Scansia 8ª.*
(3) *Istoria de' Fiorentini Scrittori*, p. 4ss.

(4) ... *Sotto il suo pontificato* (de Léon X), *molti si sono affaticati, ciascuno secondo le lor forze, di far profitto in essa per gli ampi premii che a le lor fatiche vedevano essere proposti. Tra gli quali io sono stato uno, il quale in tenue fortuna nato, ricercando per alcuna honestà via sostentare la mia tenuita negli studii di musica, mi sono non poco affaticato, se non cos felicemente come harei* (sic) *voluto, almeno quanto l' ingegno et la mia industria mi ha potuto ; et harei al tutto dissipato il premio a le fatiche mie per la importuna morte di Leone, se vostra signoria non mi si fussi offerta unico presidio a la afflitta mia fortuna, etc.*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

disparaissent ; mais un document publié dans le n° 17 de la neuvième année de la *Gazetta musicale di Milano* (27 avril 1851) nous apprend qu'il était alors à Imola, petite ville de l'État de l'Église, et siége d'un évêché, où il occupait la place de chantre (ou maître de chapelle et instituteur des enfants de chœur) à l'église cathédrale. Ce document est un acte dressé par le notaire Vincent Gibetti, de cette ville, en date du 15 février 1521, par lequel les chanoines, après délibération, accordent à Aaron, pour tout salaire annuel de son service, et sans indemnité de logement, *seize mesures de froment* (1). Il paraît hors de doute que, peu satisfait du résultat de la délibération, ce savant maître abandonna sa place de l'église d'Imola, et se rendit à Rome immédiatement après. Les munificences de Léon X, son goût décidé pour les arts, et la faveur que ce pape accordait aux Florentins, tout faisait entrevoir à Aaron un sort plus heureux ; mais la mort prématurée du pontife renversa de nouveau ses espérances. Cependant il ne tarda pas à se trouver dans une meilleure situation, ayant obtenu, par la protection du chevalier Sébastien Michiele, un canonicat à la cathédrale de Rimini, dont il était pourvu dès 1522, ainsi que le prouvent le titre et l'épître dédicatoire du *Toscanello*, publié dans cette même année.

Il jouissait encore de ce bénéfice lorsque parurent les éditions de ce livre publiées en 1525 et 1529 ; mais il paraît qu'il ne l'obligeait pas à résidence ; car il était en même temps maître de chapelle de la maison de son protecteur, le chevalier Sébastien Michele, prieur de Saint-Marc de Venise, et vivait dans cette ville, ainsi qu'on le voit par le titre de son livre intitulé : *Trattato della natura et della cognizione di tutti gli tuoni nel canto figurato*, qui fut publié en 1525. La mort du prélat et la modicité du revenu de son canonicat mirent plus tard Aaron dans une situation peu prospère ; car il se décida, en 1535, à se faire moine de l'ordre des *Hiéronymites* (appelé en Italie l'*Ordine de' crociferi* ou *Crosachieri*), dans le couvent de Saint-Léonard, à Bergame. Il en prit l'habit le 12 mars 1536, et l'on voit dans une lettre qu'il écrivit le lendemain à son ami Giovanni del Lago, maître de chapelle vénitien, que sa profession se fit avec beaucoup de solennité, qu'on lui rendit des honneurs inaccoutumés, et que les musiciens et chanteurs qui assistaient à la cérémonie lui témoignèrent de l'affection. Pour l'honorer, dit-il, et à cause de l'amitié qu'ils avaient pour lui, le maître de chapelle, *Messer Gasparo* et ses vingt-deux chantres exécutèrent des psaumes *spezzati* et un *Magnificat* à deux chœurs, et toutes les antiennes en contre point, aussi bien qu'on aurait pu le faire à Venise ; puis le *Veni Creator* fut chanté dès qu'il eut revêtu l'habit. Il ajoute : « Après les cérémonies, je fus accompagné dans « le couvent par monseigneur patron (le supé- « rieur), avec les chantres et une partie du « peuple. Une somptueuse collation de pâtisseries « et de confitures était préparée ; et, sans que « j'en eusse été prévenu, on chanta à ma louange « un madrigal à six voix (1). » Trois ans après, il écrivait au même : « Je suis mieux que je « n'ai jamais été ; bien vu et caressé ; j'ai bonne « vie et repos ; je suis libre, et j'ai quelques écus « dans ma bourse (2). » Dans une autre lettre il dit encore : « Vous savez quelle était ma situa- « tion à Venise : s'il m'était survenu une maladie, « j'aurais été sans asile (3). » Il passa plus tard du couvent de Bergame à celui de Padoue, puis

(1) *Et prædicti syndicus mansionariorum, et mansionarii prædicti, obtento partito per fabas quatuor albas ex quinque de dando dicto D. Petro Aron corbes XVI frumenti de prædicta mensura, se obligaverunt dare et consignare in recollectu proxime futuro dicto D. Petro Aron dictas corbes XVI frumenti, pro eo quod promisit in choro divinis interesse et cantu se occupare diebus solemnibus et festivis per annum incipiendum in kalendis martii proxime futuris, et ut sequitur, hac tamen conditione, quod non facta interpellatione per mensem ante finitum annum per alteram partem de conducta non perseverandi : intelligatur perseverare eo modo et forma quo anno tunc præterito, et sic per transitum mensem perdurare per alium annum cum eodem salario.*

Suivant les tables de variations de la valeur de l'argent et du prix des denrées, données par Dupré de Saint-Maur dans son *Essai sur les Monnaies*, et en supposant que la mesure romaine de blé fût à peu près l'équivalent du setier de France, coté en 1521 à 4 livres tournois 3 sous et 4 deniers, qui répondent à 18 francs de notre monnaie, les seize mesures de froment accordés à Aaron représenteraient aujourd'hui un traitement annuel de 210 francs !

(1) *Per lo amore quale a me portano questi signori musici et cantori, messer Gasparo, maestro di cappella, qua con ventidue cantori (fu) ad honorarmi, et qui fu cantato un vespero a dui chori da loro a psalmi spezzati, molto egregiamente, con un Magnificat a dui chori, et tutte le antifone in contrapunto ; cosa che non harìa creduto, tanto bene che sarebbe bastato in Vinegia : da poi uno Veni Creator Spiritus, quando fui vestito*, etc.

..... *Finito le cerimonie, fui accompagnato dal reverendo Monsignore mio patrone in casa con tutti li cantori et parte del popolo, dove era apparecchiato una bellissima colatione abundante di marzapani et confetti : da poi fu cantato un mandriali* (sic) *a sei voci, del quale non sapevo nhente, in laude mia.* (Voy. Lucidario in musica, etc.)

(2) *Io sto meglio ch' io stetti mai ; ben visto, ben accarezzato, buon vivere con riposo, libero et qualche scudo in borsa.* (Ibid.)

(3) *Voi sapete bene quello che in Venetia al presente havevo se mi fusse venuta una malattia, saria andato ramingo.* (Ibid.)

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

à celui de Venise. On ignore l'époque de la mort d'Aaron; mais on sait qu'il vivait encore en 1545, car il publia dans cette année son *Lucidario in Musica*. C'est donc entre cette date et 1562 qu'il cessa de vivre; car la dernière édition de son *Toscanello in Musica*, publiée précisément dans cette année 1562, porte au frontispice ces mots : *Con l' aggiunta fatta dall' autore stesso innanzi che morisse* (avec l'addition faite par l'auteur lui-même avant qu'il *mourût*). Les soins qu'il avait pris pour les progrès de la musique, et la réputation dont jouissaient ses ouvrages, lui procurèrent l'honneur, unique parmi ses contemporains, de voir son portrait placé dans la galerie ducale de Florence, près de ceux des musiciens les plus célèbres des temps antérieurs. On a de lui les livres dont voici les titres : 1° *I tre libri dell' Istituzione armonica, stampati in Bologna nel* 1516 *da Benedetto di Ettore*, in-4°. Ce volume est composé de 62 feuillets chiffrés d'un seul côté. Jean-Antoine Flaminio, ami de l'auteur, traduisit ce livre en latin, et publia sa version sous ce titre : *Libri tres de Institutione harmonica, editi a Petro Aaron, Florentino; interprete Giov. Ant. Flaminio Forocorneliensi. Bononiæ*, 1516, petit in-4°. Cet ouvrage fit naître une vive contestation entre l'auteur et Gafori, qui y trouvait des fautes graves en grand nombre. L'objet de la dispute était la division des tétracordes dans les genres diatonique, chromatique et enharmonique; disputes vaines qu'on agitait volontiers dans ces temps anciens, et qu'on assaisonnait d'injures réciproques. La cause d'Aaron fut soutenue contre Gafori par Jean Spataro et Nicolas Vulso (voyez ces noms), et des pamphlets, devenus très-rares, furent échangés à cette occasion. Longtemps après, Aaron est revenu sur ce sujet dans le second livre de son *Lucidario* (page 10); il y fait une critique vigoureuse des arguments de son adversaire. 2° *Toscanello in Musica di messer Pietro Aron Fiorentino canonico in Rimini*. In Vineggia, 1523, petit in-fol. C'est le meilleur des ouvrages d'Aaron. Les règles du contre point y sont mieux exposées que dans les autres livres publiés avant ceux de Zarlino. Il y en a d'autres éditions publiées en 1523, 1529, 1539 et 1562, toutes imprimées à Venise, petit in-fol. Dans l'édition de 1539, imprimée par Marchio Sessa, on trouve, après le second livre, une addition (*aggiunta*) fort importante concernant l'usage du bécarre et du dièse dans la tonalité du plain-chant. L'édition de 1562, imprimée à Venise par Dominique Nicolini, petit in-fol., est la dernière de ce livre. Elle a pour titre : *Toscanello, opera dell' eccellentissimo musico Pietro Aron fiorentino, nella quale, dopo le laudi, la origine, la definitione, et la divisione della musica, con esattissimo et agevolissimo trattato s' insegna tutto quello, che alla pratica del cantare et del comporre canti, et a diventre perfetto musico è necessario. Con l' aggiunta fatta dall' autore stesso, innanzi che morisse.* 3° *Trattato della natura et cognitione di tutti gli tuoni di canto figurato non da altrui più scritti, composti per messer Pietro Aaron, musico fiorentino, canonico in Rimini, maestro di casa del rever. et magnifico cavaliere hierosolimitano messer Sebastiano Michele priore di Venetia. Impresso in Vinegia, per maestro Bernardino Vitali*, 1525, petit in-fol. La Borde cite une deuxième édition de ce livre, qui aurait été publiée en 1527, in-fol. : Je la crois supposée. 4° *Lucidario in Musica di alcune opinioni antiche et moderne;* Venise, 1545, in-4°. Ce livre contient des éclaircissements sur quelques difficultés relatives à la théorie de la musique, particulièrement en ce qui concerne les proportions. 5° *Compendiolo di molti dubbi, segreti et sentenze, intorno al canto fermo et figurato, da molti eccellenti consumati musici dichiarato; raccolte dall' eccellente et scienzato autore fratre Pietro Aaron, dell' ordine de' Crosachieri, et della inclita città di Firenze. In Milano, per Giov. Antonio da Castiglione*, in-8° (sans date) (1). Les ouvrages d'Aaron ont encore aujourd'hui une assez grande valeur historique; la doctrine qui y est exposée est puisée en grande partie dans les œuvres de Tinctoris.

ABACO (Évariste-Felice dal), né à Vérone en 1662, fut directeur des concerts de l'électeur Max. Emmanuel de Bavière, et mourut dans la soixante-quatrième année de son âge, le 26 février 1726. Il a publié cinq œuvres de musique qui ont tous été gravés à Amsterdam, savoir : 1° douze sonates pour violon et basse, in-4° oblong; 2° dix concerts à quatre pour l'église; 3° douze sonates pour deux violons, violoncelle et basse; 4° une sonate pour violon et basse; 5° six concerts pour quatre violons, alto, basson, violoncelle et basse. Son œuvre quatrième a été arrangé pour la musette.

ABADIA (Natale), compositeur de musique ecclésiastique et théâtrale, né à Gênes le 11

(1) J'ai fait une erreur considérable, en disant, dans la première édition de la *Biographie universelle des Musiciens*, que c'est le *Compendiolo* qui a été traduit en latin par Flaminio; je ne connaissais pas alors le premier ouvrage d'Aaron, que n'indiquent ni Martini, ni Forkel, ni Lichtenthal. J'ai copié l'erreur de ceux-ci

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

mars 1792, a fait ses premières études musicales sous la direction de P. Raimondi : il les termina dans l'école de L. Cerro, son compatriote. On connaît de lui une messe à trois voix, une autre à quatre, avec orchestre, des vêpres complètes et quelques motets. Pour le théâtre, il a écrit un opéra bouffe intitulé : *l'Imbroglione ed il Castigamatti*, et en 1812 il a donné au théâtre di S. Agostino, à Gênes, le drame qui a pour titre *la Giannina di Pontieu, ossia la Villanella d' onore*.

ABAILARD ou **ABÉLARD** (Pierre), célèbre par ses talents, ses amours et ses malheurs, naquit en 1079 au Palet, petit bourg à peu de distance de Nantes. Doué d'un esprit vif, d'une imagination ardente, d'une mémoire prodigieuse et d'un goût passionné pour l'étude, il posséda toutes les connaissances de ces temps barbares, et créa cette *philosophie scolastique* qui semblait alors renfermer toutes les sciences, et qui fut si longtemps un obstacle aux progrès de l'esprit humain. A la rhétorique, à la grammaire et à la dialectique, il avait ajouté l'étude de ce qu'on appelait de son temps le *quadrivium*, c'est-à-dire l'arithmétique, la géométrie, l'astronomie et la musique. Il possédait particulièrement la théorie et la pratique de cette dernière science. Dès l'âge de vingt-deux ans, sa réputation comme savant et comme homme éloquent effaçait celle des plus habiles professeurs, et son école était devenue célèbre. Au milieu de ses succès, il vit Héloïse, nièce de Fulbert, chanoine de Paris, l'aima, la séduisit et l'enleva. Il la conduisit en Bretagne, où elle accoucha d'un fils qui ne vécut point. Abailard proposa alors à Fulbert d'épouser sa nièce en secret; celui-ci y consentit, ne pouvant faire mieux, mais il divulgua cette union : Héloïse, sacrifiant sa réputation aux volontés de son époux, la nia avec serment. Fulbert irrité la maltraita, et Abailard, pour la soustraire à ses mauvais traitements, l'enleva une seconde fois, et la mit au couvent d'Argenteuil. Le désir de se venger conduisit alors Fulbert à une action atroce : des gens apostés entrèrent la nuit dans la chambre d'Abailard et lui firent subir une mutilation infâme. Cet attentat fut bientôt connu, et son auteur décrété, exilé, dépouillé de ses biens; mais le bonheur d'Abailard était détruit pour toujours. Il alla cacher sa honte à l'abbaye de Saint-Denis, qu'il ne quitta que lorsqu'il fut nommé abbé de Saint-Gildas au diocèse de Vannes. Il finit par être simple moine à l'abbaye de Cluny, et mourut au prieuré de St-Marcel, près de Châlon-sur-Saône, le 21 avril 1142, âgé de soixante-trois ans. Nous avons dit que la musique était un des talents d'Abailard. Il avait fait les paroles et le chant de plusieurs chansons dont le sujet était ses amours : il les chantait avec goût. Bientôt répétées en tous lieux, elles eurent une vogue extraordinaire. Héloïse elle-même nous apprend quel fut leur succès, par ce passage d'une de ses lettres : « Quand, pour vous délasser des travaux « de la philosophie, vous composiez en rimes des « chansons amoureuses, tout le monde voulait « les chanter à cause de la douceur de leur mé- « lodie. Par elles mon nom se trouvait dans toutes « les bouches, les places publiques retentissaient « du nom d'Héloïse. » (*Lettres d'Héloïse et d'Abailard*, traduction nouvelle par le bibliophile Jacob, page 131, dans la *Bibliothèque d'élite.*) Ces chansons amoureuses n'ont point été retrouvées jusqu'à ce jour : elles ont donné lieu à beaucoup de conjectures contradictoires. L'abbé Dubos a cru qu'elles étaient en langue vulgaire (*Histoire de la poésie française*, page 114); Lévêque de la Ravallière a repoussé cette opinion (*de l'Ancienneté des Chansons françaises*, dans les *Poésies du roy de Navarre*, tome I, pages 206 et suivantes), se fondant sur ce qu'il n'a trouvé aucun vestige de ces poésies; ce qui est peu concluant, car ce qui n'a point été trouvé dans un temps peut être découvert dans un autre. Lévêque de la Ravalière paraît d'ailleurs être dans le vrai lorsqu'il soutient que les chansons d'Abailard étaient en langue latine. M. Leroux de Lincy, qui partage cette opinion, l'appuie par cette considération qu'Abailard montre en ses écrits trop de dédain pour les langues vulgaires, pour supposer qu'il eût renoncé dans ses poésies amoureuses à la langue de Virgile et d'Ovide, et se fût servi du français encore au berceau. (*Recueil de Chants historiques français*, Introduction, page VI.) Une découverte récente semble d'ailleurs donner gain de cause à cette opinion; car M. Charles Greith, pasteur à Mœrschwyl, près de Saint-Gall, a trouvé à Rome, dans le manuscrit LXXXV de la Bibliothèque du Vatican, volume in-8° sur vélin, du XIIIe siècle, qui provient du fonds de la reine Christine de Suède, six complaintes d'Abailard en langue latine, avec le chant en notation neumatique, qu'il a publiées dans un recueil de pièces intéressantes intitulé *Spicilegium Vaticanum* (Frauenfeld, 1838, in-8°, pages 121-131). M. Greith pense que ces complaintes (*planctus*) sont des allégories sur les amours infortunées d'Héloïse et d'Abailard. Quoi qu'il en soit, ces chants, qui ont pour titres : 1° *Planctus Dinæ filiæ Jacob;* 2° *Planctus Jacob super filios suos;* 3° *Planctus virginum Israelis super filiam Jephtæ Galaditæ;*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

4° *Planctus Israel super Samson*; 5° *Planctus David super Abner*; 6° *Planctus David super Saul et Jonathan*; ces chants, disons-nous, dont l'étendue est longue, ne paraissent pas être les chansons d'Abailard qui furent populaires, car leur ton est sombre, ainsi que l'indique leurs titres, et rien n'y rappelle la gracieuse et séduisante Héloïse. On a mis en doute qu'Abailard ait composé la musique de ses chansons; Rawlinson et de Laulnaye, éditeurs de ses œuvres, pensent qu'il les a composées sur des mélodies connues de son temps; mais le passage de la lettre d'Héloïse rapporté précédemment suffit pour démontrer que son amant était à la fois l'auteur de la poésie et du chant (... *qua pro nimia suavitate tam dictaminis, quam cantus, tuum in ore omnium nomen tenebant*, etc.). D'ailleurs la découverte faite par M. Greith des six complaintes d'Abailard, avec leurs mélodies, prouve que cet homme extraordinaire a cultivé la musique aussi bien que les autres sciences et arts.

ABBATEZZA (Jean-Baptiste,) né à Bitonto, dans la Pouille, vers le milieu du dix-septième siècle, a publié une tablature pour la guitare, sous ce titre : *Ghirlanda di varii fiori, ovvero intavolatura di ghitarra spagnuola, dove che da se stesso ciascuno potra imparare con grandissima facilità e brevità. In Milano, appresso Lodovico Monzà*, 16 pages in-8° obl. (sans date, mais vers 1690). On ne connaît aucune particularité de la vie de ce musicien.

ABBATINI (Antoine Marie), compositeur de musique d'église, naquit en 1595, à Tiferno selon quelques auteurs, et à Castello suivant l'abbé Baini (*Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giov. Pierluigi da Palestrina*, t. II, n. 477). Au mois de juillet de l'année 1626, il fut nommé maître de chapelle de Saint-Jean de Latran; il occupa cette place jusqu'au mois de mai 1628, époque où il passa à l'église du *Nom-de-Jésus*. En 1645, la place de maître de chapelle de Sainte-Marie-Majeure étant devenue vacante, on la lui confia; mais il l'abandonna le 5 janvier 1646. Peu de temps après, il fut élu maître de Saint-Laurent-in-Damaso; le 28 septembre 1649 il retourna à Sainte-Marie-Majeure, et y resta jusqu'au mois de janvier 1657. Il passa alors au service de Notre-Dame de Lorette, et y resta plusieurs années. De retour à Rome, au mois de mars 1672, il rentra pour la troisième fois à Sainte-Marie-Majeure, et en dirigea la chapelle jusqu'en 1677. Alors il demanda sa retraite définitive pour aller mourir en paix à Castello. Il cessa de vivre, en effet, dans la même année, à l'âge de quatre-vingt-deux ans.

Les œuvres imprimées de ce compositeur consistent en quatre livres de *Psaumes* à quatre, huit, douze et seize voix (Rome, Mascardi, 1630 à 1635); cinq livres de *Motets* à deux, trois, quatre et cinq voix (Rome, Grignani, 1636 à 1638); trois livres de *Messes* à quatre, huit, douze et seize voix (Rome, Mascardi, 1638 à 1650). Après la mort d'Abbatini, son élève Dominique del Pane a fait imprimer ses *Antiennes* à vingt-quatre voix, c'est-à-dire douze ténors et douze basses (Rome, chez le successeur de Mascardi, 1677). La plus grande partie des œuvres d'Abbatini est restée inédite dans les archives de Saint-Jean de Latran, de Sainte-Marie-Majeure, de Saint-Laurent-in-Damaso et du Nom-de-Jésus. Ces œuvres se composent, savoir : d'*Antiennes* à vingt-quatre voix : douze soprani et douze contralti; de *Messes*, *Psaumes*, *Motets*, et de *répons* à quatre, huit, douze, seize, vingt-quatre et quarante-huit voix. Le P. Martini, dans sa controverse manuscrite avec Thomas Redi de Sienne, sur la résolution d'un canon d'Animuccia, cite des discours académiques sur la musique, composés par Abbatini, lesquels furent prononcés dans les années 1665, 66, 67 et 68 : ces discours sont restés en manuscrit. Abbatini fut aussi auteur d'une partie du grand ouvrage de Kircher intitulé *Musurgia*, ou du moins eut beaucoup de part aux recherches qu'exigea ce travail. Alacci (*Dramaturgia*) nomme aussi ce compositeur comme auteur d'un opéra intitulé : *Del Male in Bene*, lequel aurait été représenté vers 1654.

ABBÉ (Joseph-Barnabé Saint-Sévin, dit), violoniste, naquit le 11 juin 1727, à Agen, où son père, Philippe-Pierre de Saint-Sévin, et son oncle Pierre, étaient maîtres de musique des paroisses de la ville. Pour remplir leurs fonctions, ces artistes étaient obligés, suivant l'usage de leur temps, de porter le petit collet : de là leur est venu le nom *d'Abbé* ou de *l'Abbé*, qu'ils ont ensuite conservé après qu'ils eurent quitté l'Église pour entrer tous deux à l'Opéra en qualité de violoncellistes, dans l'année 1727. Le jeune Abbé vint rejoindre son père à Paris, le 11 novembre 1731, à l'âge de quatre ans. Il ne tarda point à commencer l'étude de la musique, et ses progrès furent si rapides, qu'en 1739 il obtint au concours une place de violoniste à l'orchestre de la Comédie française, quoiqu'il ne fût âgé que de douze ans. L'année suivante, le célèbre violoniste Leclair le prit sous sa direction : après deux années d'études sous cet habile maître, il fut reçu à l'Opéra le 1er mai 1742. Déjà il s'était fait entendre avec succès au concert spirituel. Il y joua des solos jusqu'en 1750. Après vingt ans de service, il se retira de l'Opéra; mais

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

il n'obtint point de pension, quoiqu'il y eût droit d'après les règlements, parce que l'administration le considéra comme trop jeune pour jouir de cet avantage. Il a publié de sa composition huit œuvres de *Sonates* et de *Trios* pour le violon. Vers 1762, il se retira dans une jolie habitation qu'il possédait à *Maisons*, près de Charenton : il y mourut en 1787. Cette maison a appartenu plus tard à Martin, chanteur de l'Opéra-Comique.

ABBEY (John), facteur d'orgues distingué, est né à Wilton, dans le comté de Northampton, le 22 décembre 1785. Dès sa jeunesse il fut placé dans la manufacture d'orgues de Davis, alors renommée; puis il entra chez Russec, autre facteur de mérite qui mourut à l'âge de quatre-vingt-quatorze ans. En 1826, M. Abbey fut appelé à Paris pour l'exécution de l'orgue dont Sébastien Érard avait conçu le plan, et qui fut mis à l'exposition des produits de l'industrie nationale en 1827. Ce fut lui aussi qui exécuta l'orgue à clavier expressif qu'Érard fit pour la chapelle des Tuileries, et qui fut détruit à la révolution de 1830. Ayant établi lui-même une manufacture d'orgues à Paris, M. Abbey, outre quelques orgues pour des amateurs et artistes, a construit des orgues de chœur, pour l'accompagnement du chant, à Saint-Etienne-du-Mont, à Saint-Eustache, à Saint-Nicolas-des-Champs, à Sainte-Elisabeth, à Saint-Thomas-d'Aquin, à Saint-Médard, églises de Paris, à la cathédrale et à l'église Saint-Jacques de Reims, à la cathédrale de Nantes, à celle d'Évreux, à la cathédrale et à l'église-Notre-Dame de Versailles, enfin à l'église de Limay, près de Mantes. C'est le même facteur qui a fait des orgues de tribunes, grandes et petites, à Neuilly, à Saint-Louis d'Antin, au collége de Henri IV, à l'église de Reuil, à La Chapelle Saint-Denis, à la chapelle d'Olivet d'Orléans et à Saint-Marceau, de la même ville, au collége de Caen, au couvent de la congrégation de la Mère-Dieu, à Paris, à celui des Sœurs de la Charité, rue du Bac, au couvent de la Légion d'honneur, à la chapelle de la rue Barbette, à celle du couvent de Châlons, à la chapelle de l'hospice de Versailles, et plusieurs pour le Chili et les îles de la mer du Sud. Enfin M. Abbey a construit les grandes orgues des cathédrales de la Rochelle, de Rennes, de Viviers, de Tulle, de Châlons-sur-Marne, d'Amiens et de Bayeux. Il a fait aussi des réparations à beaucoup d'orgues de Paris et de la province. C'est à ce même artiste qu'on doit l'introduction du mécanisme anglais et de la soufflerie de Cummins dans la facture des orgues françaises. Ses ouvrages sont bien terminés, et l'harmonie de ses jeux est en général satisfaisante.

ABDALLAH-IBN-KHALEDOUN. *Voy.* IBN-KHALEDOUN (Abdallah).

ABDULCADIR (ben-Gaibi), écrivain persan sur la musique dont l'ouvrage manuscrit existe dans la bibliothèque de l'université de Leyde. Il est cité dans le catalogue de cette bibliothèque (*Catal. libr. tam impressor. quam manuscript. Bibl. publ. Universit. Lugduno-Batavæ*, p. 453, n. 1061), sous ce titre :

كتاب مقاصد الالحان فى علم
تاليف النغم والاوزان

Traité des objets de modulations, en fait de chants et de mesures.

ABEILLE (Louis), pianiste, compositeur et directeur des concerts du duc de Wurtemberg, naquit vers 1765, à Bayreuth, où son père était au service du margrave. Il n'a dû son double talent de compositeur et de virtuose qu'à son travail assidu et aux chefs-d'œuvre des grands maîtres qu'il avait pris pour modèles; car il avait peu de génie, et dès son enfance il avait été livré à lui-même. Ses opéras et sa musique instrumentale ont eu du succès en Allemagne; ils sont agréables, quoiqu'ils manquent d'originalité. Il a publié les compositions suivantes : pour le chant, 1° *Poésies mêlées de Hubner* (Stuttgard, 1788, in-8°); 2° deuxième partie de cet ouvrage (Stuttgard, 1793, in-8°); 3° *Idylles de Florian* (Heilbronn, 1793); 4° *Chant* ou cantate pour le mercredi des Cendres, avec accompagnement de piano; œuvre onzième (Augsbourg, 1798); 5° *l'Amour et Psyché*, opéra en quatre actes, arrangé pour le piano (Augsbourg, 1801); 6° les plus jolies chansons qui ont paru à Stuttgard depuis 1790, mises en pot-pourri. pour le piano. 7° Quatre sonates pour le clavecin (Heilbronn, 1789); 8° une sonate et neuf variations dans le goût de Mozart pour le clavecin (Heilbronn, 1790); 9° fantaisie pour le forté-piano (*ibid.*); 10° concerto pour le clavecin, en *si* bémol, op. 5 (Offenbach. 1793); 11° grand *concerto en ré* à quatre mains, op. 6 (Offenbach, 1793); 12° grand trio pour le clavecin avec violon et violoncelle, op. 20 (Offenbach, 1798); 13° Chants et élégies avec clavecin (1809); 14° *Pierre et Annette*, opérette en 1810; 15° polonaises pour piano-forté, n° 1 (Leipsick); 16° valse en forme de rondeau, pour piano, n°s 1 et 2 (Leipsick). On trouve à la Bibliothèque impériale, à Paris, un *Miserere* à grand chœur, en partition manuscrite (n° Vm 320), composé par Abeille.

ABEL (Clamor-Henri), musicien de chambre à la cour de Hanovre, naquit en Westphalie, vers

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

le milieu du 17e siècle. On ne sait point le nom du maître qui dirigea ses études, ni les circonstances de sa vie. Ses ouvrages ont été publiés sous le titre : *Erstlinge musikalischer Blumen, Allemanden, Couranten, Sarabanden*, etc. (Prémices de fleurs musicales, allemandes, courantes, sarabandes, etc.), partie pour violon et basse, partie pour *viola da gamba*, violon et basse. Le premier volume parut à Francfort-sur-le-Mein en 1674, le second en 1676, et le troisième en 1677, in fol.; on y trouve son portrait. On a réuni ces trois parties dans une édition qui parut à Brunswick en 1687, sous ce titre : *Drey opera musica, auf einmal wieder aufgelegt, Sie enthielten Allemanden*, etc. La musique d'Abel ne se distingue par aucune qualité remarquable.

ABEL (Léopold-Auguste), fils d'un musicien de la chapelle du prince d'Anhalt-Cœthen, naquit à Cœthen en 1720. Élève de Benda, il devint habile violoniste, pour son temps, et fut d'abord employé dans l'orchestre du théâtre dirigé par Nicolini à Brunswick. En 1758 il obtint la place de maître de concerts du prince de Schwartzbourg-Sondershausen; huit ans après il passa au service du margrave de Schwedt, et plus tard il fut attaché à la cour du duc de Schwerin. On ignore l'époque de sa mort. Le catalogue de Böhme, de Hambourg, indique *Six Concertos pour le violon* composés par cet artiste. Abel était habile peintre en miniature.

ABEL (Charles-Frédéric), frère puîné du précédent, musicien célèbre et le plus habile joueur de basse de viole de son temps, né à Cœthen vers 1724, fut admis à l'école de Saint-Thomas de Leipsick, et y apprit la musique sous la direction de Jean-Sébastien Bach. Ses études terminées, il entra dans la chapelle du roi de Pologne à Dresde, et y demeura pendant dix ans. La modicité de ses appointements et quelques discussions désagréables avec le célèbre compositeur Hasse, qui dirigeait alors la chapelle royale, décidèrent Abel à donner sa démission en 1759. Après avoir parcouru l'Allemagne dans un état voisin de l'indigence pendant près d'une année, il se rendit en Angleterre, où il put tirer parti de ses talents. Le duc d'York devint son protecteur et le fit entrer dans la musique de la reine, avec deux cents livres sterling de traitement. Peu de temps après il devint directeur de la chapelle de cette princesse. Son séjour à Londres dura sans interruption jusqu'en 1783; mais, à cette époque, le désir de revoir son frère, Léopold-Auguste, directeur des concerts du duc de Schwerin, le ramena en Allemagne. Il se fit entendre à Berlin et à Ludwigslust, et, quoiqu'il eût alors soixante-quatre ans, il excita l'admiration générale par l'expression et la netteté de son jeu. Frédéric-Guillaume, alors prince royal de Prusse, lui fit présent d'une tabatière fort riche et de cent pièces d'or pour lui témoigner sa satisfaction. De retour en Angleterre, il entreprit d'y donner des concerts publics; mais cette spéculation n'ayant pas réussi, le dérangement de ses affaires l'obligea à passer quelque temps à Paris; il ne tarda point à retourner à Londres, où il mourut, le 22 juin 1787, à la suite d'une sorte de léthargie qui dura trois jours. Quoique d'un caractère irascible et brutal, il était bien reçu dans la société. Son défaut principal était la passion du vin, qui probablement abrégea ses jours.

Les Anglais font maintenant peu de cas des compositions d'Abel; cependant elles se distinguent par un chant pur et une harmonie assez correcte. Elles consistent en dix-sept œuvres, publiés à Londres, à Paris, à Berlin, etc., savoir : 1° six ouvertures à huit parties, op. 1; 2° six sonates pour clavecin, avec accomp. de violon, op. 2; 3° six trios pour deux violons ou flûte, violon et basse, op. 3; 4° six ouvertures à huit parties, op. 4; 5° six sonates pour clavecin, avec acc., op. 5; 6° six solos pour flûte et basse, op. 6; 7° six ouvertures à huit parties. op. 7; 8° six quartetti, pour deux v., alto et b., op. 8; 9° six trios pour violon, violonc. et b., op. 9; 10° six ouvertures à huit parties, op. 10; 11° six concertos pour clavecin, avec acc. de deux violons et basse, op. 11; 12° six quartetti pour deux violons, alto et basse, op. 12; 13° six sonates pour clav. avec acc. de v. op. 13; 14° six ouvertures à huit parties, op. 14; 15° six quart. pour deux v., alto et b., op. 15 : on a aussi gravé comme œuvre quinzième des sonates pour le clavecin; 16° six trios pour deux v. et b., op. 16; 17° six ouvertures à quatre parties, op. 17. Presque tous ces ouvrages ont été arrangés pour divers instruments. Abel a écrit quelques morceaux pour l'opéra anglais *Love in a village*, représenté à Londres en 1760, et pour *Bérénice*, 1764. Jean-Baptiste Cramer a été le meilleur élève d'Abel.

ABELA (Charles-Gottlob), né le 29 avril 1803, à Borna près d'Oschatz, en Saxe, fit ses études musicales à Dresde sous le cantor et professeur A. G. Fischer. Appelé à Halle, en 1825, en qualité de professeur à l'école primaire, il fut nommé peu de temps après cantor de l'Église Sainte-Marie. En 1827, il réunit à cette position celle de professeur de musique à l'école supérieure. Abela mourut à la fleur de l'âge, le 22 avril 1841. Ses principales productions sont : 1° un recueil de *Lieder* à 2, 3 et 4 voix, à l'usage des

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

écoles, publié à Leipsick, chez Hartknoch, et dont la quatrième édition stéréotype a paru en 1848; 2° 160 *Lieder* suivis de canons à plusieurs voix, Leipsick, Breitkopf et Haertel; 3° 120 quatuors pour 4 voix d'hommes, *ibid*; 4° *Der Sängerbund* (L'Union des Chanteurs), *Lieder* pour 4 voix d'hommes, Halle, Knapp.

ABELL (Jean), musicien anglais, possédait une fort belle voix de *ténor*, et fut attaché à la chapelle de Charles II, roi d'Angleterre. Ce prince admirait son talent dans le chant, et avait conçu le projet de l'envoyer, avec le sous-doyen de sa chapelle, Gostling, au carnaval de Venise, pour montrer aux Italiens qu'il y avait de belles voix en Angleterre; mais ce voyage n'eut point lieu. Lors de la révolution de 1688, Abell fut exilé d'Angleterre comme papiste. Il se mit à voyager et à donner des concerts. Mattheson assure (*in Wollkomm. Capellmeister*) qu'il chanta avec beaucoup de succès en Hollande et à Hambourg. Il ajoute qu'Abell possédait un secret par lequel il conserva la beauté de sa voix jusque dans l'âge le plus avancé. Abell était aussi luthiste fort distingué. Partout il recevait de magnifiques présents; mais il dissipait aussitôt ce qu'il gagnait. Il se vit à la fin réduit à voyager à pied, avec son luth sur le dos. Arrivé à Varsovie, il fut mandé par le roi de Pologne, qui voulait l'entendre. Abell s'excusa sous le prétexte d'un rhume. Sur cette réponse, l'ordre précis de se rendre à la cour lui fut envoyé. Dès qu'il y fut arrivé, on l'introduisit dans une grande salle, autour de laquelle régnait une galerie où le roi se trouvait avec toute sa suite. Abell fut assis dans un fauteuil qu'on hissa au moyen d'une poulie; puis on fit entrer des ours dans la salle, et l'on donna le choix au musicien d'être dévoré par eux ou de chanter : il prit ce dernier parti, et l'on assure que le trait de despotisme stupide dont il était victime dissipa sur-le-champ la rhume qu'il avait allégué. Après plusieurs années, il obtint la permission de rentrer en Angleterre; et il témoigna sa reconnaissance de ce bienfait dans la dédicace qu'il fit au roi Guillaume d'une collection de chansons en diverses langues, laquelle fut publiée à Londres en 1701 sous ce titre: *Collection of Songs in several languages.* Le catalogue de musique d'Étienne Roger, d'Amsterdam, indique un ouvrage d'Abell sous ce titre : *Les airs d'Abell pour le concert du Duole.* On trouve aussi dans le quatrième volume de la collection intitulée : *Pills to purge melancoly*, deux airs de ce musicien. Abell mourut dans un âge très-avancé.

ABELTSHAUSER. On a, sous le nom de ce musicien allemand, qui était attaché à la musique du régiment autrichien en garnison à Mayence, de 1825 à 1830, les ouvrages suivants : 1° six quatuors pour deux flûtes et deux cors, œuvre premier, Mayence, Schott; 2° *idem*, œuvre deuxième, *ibid.*; 3° douze pièces pour quatres cors, œuvre troisième, *ibid.*; 4° six pièces pour flûte, clarinette, cor et basson, œuvre quatrième, *ibid.*

ABENHEIM (Joseph), musicien attaché à la chapelle du roi de Wurtemberg, est né à Worms en 1804, et y a reçu de Winkelmaier les premières leçons de piano et de violon. Plus tard il se rendit à Darmstadt pour y continuer ses études musicales sous la direction de Schloesser. Entré fort jeune dans l'orchestre de la cour de Manheim, il perfectionna son talent de violoniste et apprit les éléments de l'harmonie chez *Frey*, alors maître de concerts de cette cour. En 1825, Abenheim fut admis dans la chapelle royale et à l'orchestre du théâtre de Stuttgard. Fixé dans cette ville, il s'y maria et s'y livra d'abord à l'enseignement; mais, animé du désir d'augmenter ses connaissances dans son art, il obtint un congé en 1828 et se rendit à Paris, où Reicha lui donna des leçons de composition. De retour à Stuttgard, il prit une position plus élevée dans l'orchestre du théâtre royal, et remplaça le maître de chapelle Lindpaintner et son adjoint M. Molique, en leur absence. Ce fut lui aussi qu'on chargea de la direction de l'orchestre des vaudevilles qui étaient joués souvent sur le petit théâtre de la cour par les membres de la famille royale et quelques personnes de la haute noblesse. M. Abenheim est fort estimé à Stuttgard comme professeur de piano et d'harmonie. Les compositions de cet artiste publiées jusqu'à ce jour sont les suivantes : 1° chant sans paroles pour le piano, Stuttgard, Hallberger; 2° deux nocturnes pour piano seul : n° 1 en sol mineur, n°2 en *la* bémol., op. 8, *ibid.*; 3° *Polonaise*, idem, Carlsruhe, Creuzbauer; 4° 6 *Lieder* à voix seule avec piano, op. 2, Leipsick, Breitkopf et Hœrtel; 5° 6 *idem*, op 5, Stuttgard, Copel; 6° Le Rhin allemand (*Der deutsche Rhein*), de Baker, chanson à voix seule, Stuttgard, Schulz; 7° *Le Wurtembergeois et sa fidélité* (en allemand), 2 chansons avec piano, Stuttgard, Zumsteg; 8° Le chant de Thekla dans le *Wallenstein* de Schiller, *idem*, op. 9, *ibid.*; 9° Chant pour le drame *Der liebe Zamber*, op. 10, Stuttgard, Hum. Le plus grand nombre des productions de M. Abenheim est encore en manuscrit; on y remarque des pièces de circonstance pour des fêtes de la famille royale de Wurtemberg, la musique pour le drame intitulé *Hariadan*, joué à Stuttgard au mois de juin 1842, un psaume à 4 voix et un *Vater unser* (Pater

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

noster), qu'il a fait exécuter plusieurs fois à Stuttgard, et qui ont été considérés comme de beaux ouvrages.

ABERCORN (Le comte d'), précédemment Lord Paisley. *Voyez* Pepusch.

ABICHT (Jean-George), théologien protestant et savant orientaliste, né en 1672, à Kœnigsée, dans la principauté de Schwartzbourg, mort à Wittemberg en 1740, ou, selon quelques biographes, le 5 juin 1749. Il remplissait à Wittemberg les fonctions de professeur à l'Académie. Peu de temps avant sa mort, il avait été nommé membre de l'Académie royale des sciences de Berlin. L'objet principal des travaux d'Abicht fut la langue hébraïque, et surtout l'usage grammatical, prosodique et musical des accents de cette langue. Sa dispute avec Jean Franke a jeté quelque jour sur cette matière.

Parmi ses nombreux ouvrages, ceux qui ont du rapport avec la musique sont : 1° *Dissertatio de Hebræorum accentuum genuino Officio*, dans la préface de *Frankii diacrit. sacr.*; 1710, in-4°; 2° *Vindiciæ Usus accentuum musici et oratorii, Joh. Frankio oppositæ;* Lipsiæ, 1713, in-4°; 3° *Accentus Hebræorum ex antiquissimo usu lectorio vel musico explicati, et ad usum hermeneuticum applicati, cum duabus tabulis æneis et specimine locorum ex accentibus explicatorum, in quo de Poesi Hebræorum rhythmica disseretur. Accedit Anon. Judæi porta accentuum in latinum sermonem versa*, Lipsiæ; Jo. Chrit. Kœnig, 1715, gr. in-8° de 306 pages de texte, index et planches; 4° *Excerpta de lapsu murorum hierichuntinorum*. Ce dernier ouvrage a été inséré par Ugolini dans son *Thesaur. ant. sacr.*, t. 32, p. 837. La plupart de ces dissertations se trouvent aussi dans le *Trésor* d'Ikénius.

Goetten a donné une notice de la vie d'Abicht dans son *Europe savante*, et l'on trouve la liste de ses ouvrages dans les *Vies des Théologiens saxons* de Michel Ranst, t. Ier, p. 1, et dans les *Acta hist. ecclésiast.*, t. V, p. 289.

ABINGTON ou **ABYNGDON** (Henri), l'un des premiers chanteurs et musiciens de son temps, en Angleterre, fut d'abord organiste à l'église de Wels, dans le comté de Somherset, puis à la chapelle royale de Londres, où il mourut vers l'an 1520. Thomas Morus lui a fait deux épitaphes qu'on trouve dans le *Thesaur. epitaph.* du P. Labbe.

ABOS (Jérôme), compositeur de l'École napolitaine, était d'origine espagnole, et naquit à Malte, dans les premières années du dix-huitième siècle. Les Napolitains l'appelaient *Avos*, et même *Avossa*, parce que la lettre *b*, dans la langue espagnole, a le son du *v*, prononcé avec mollesse. Leo et Durante furent ses maîtres de composition et de chant. Devenu habile dans son art, il fut employé dans l'enseignement au Conservatoire de *la Pietà de' Turchini*. Il enseignait aussi le chant dans plusieurs couvents de femmes dont il était maître de chapelle. De son école sont sortis quelques chanteurs distingués, au nombre desquels est Aprile. Les premiers opéras d'Abos joués à Naples furent : *La Pupilla e 'l Tutore*, *La Serva padrona*, et *L'Ifigenia in Aulide*. En 1746 il écrivit *Artaserse* pour le théâtre Saint-Jean-Chrysostome, à Venise. Il donna au théâtre Argentina de Rome, en 1750, l'*Adriano* et écrivit ensuite plusieurs autres ouvrages dont les titres ne sont pas connus, pour les théâtres de cette ville, de Venise et de Turin. En 1756 il fut appelé à Londres, en qualité de *Maestro al cembalo* du Théâtre-Italien, et dans la même année il y fit représenter le *Tito Manlio*. Deux ans plus tard il y donna le *Creso*, opéra sérieux en trois actes. De retour à Naples, dans l'été de 1758, Abos reçut sa nomination de maître du Conservatoire de *La Pietà*. Il est mort dans cette ville, à l'âge de quatre-vingts ans, vers 1786. On connaît de ce maître beaucoup de musique d'église, dont cinq messes à quatre voix et orchestre, deux messes pour soprano et contralto, avec orgue; un *Kyrie* et *Gloria*, en *sol* mineur, pour quatre voix et orgue; un *Kyrie et Gloria* à huit voix réelles, avec violons, violes, cors et orgue; des litanies de la Vierge pour soprano, contralto et orgue. Toutes ces compositions sont en manuscrit à Naples, à Rome, à Vienne et au Conservatoire de Paris. La musique d'Abos a quelque ressemblance de style avec celle de Jomelli. Son harmonie est pure et ses mélodies ne manquent point d'élégance; mais on n'y trouve pas d'originalité dans les idées.

ABOU ALOUFA, fils de *Sahid*, auteur persan d'un *Traité de Musique pour le chant et pour les instruments qu'on joue avec la bouche et avec les doigts*, que Chardin apporta en Europe, et dont le manuscrit est aujourd'hui dans la bibliothèque du Muséum britannique, à Londres. Chardin a donné une analyse de cet ouvrage dans la relation de ses voyages (t. V, p. 106, pl. xxvi, édit. d'Amsterdam, 1711). On y voit la figure du manche de *l'Eoudo* ou luth, avec sa division et les noms des cordes, ainsi que des cases. La doctrine d'*Abou Aloufa* est la division de l'octave en vingt-quatre parties ou quarts de ton. La musique, dit-il, est une ville divisée en *quarante-deux quartiers* dont chacun a *trente-deux rues* (circulations ou gammes); d'où il suit que le nombre de modes fondamentaux et dérivés de la musique persane est

© 2007 Lyon Éditions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de *treize cent quarante-quatre*. Parmi les instruments décrits par *Abou Aloufa* se trouve la *vina* de l'Inde, dont il donne la figure avec le nom persan *kenkeri*. Cette circonstance indique que le temps où l'ouvrage fut écrit est très-reculé, car à l'époque où Chardin séjourna en Perse (c'est-à-dire dans la seconde moitié du 17e siècle), l'instrument dont il s'agit y était complétement inconnu.

ABRAHAM (. . . .), professeur de clarinette et de solfége à Paris, entra dans l'orchestre du *Théâtre des Délassements comiques*, en 1790. Il est mort vers 1805. C'était une espèce d'ouvrier musicien, aux gages des marchands de musique; il arrangeait pour eux les ouvertures et les airs des opéras nouveaux pour divers instruments. Il a publié en outre : 1° *Méthode pour le flageolet;* Paris, Frère. — 2° *Méthode pour la clarinette;* ibid. — 3° *Méthode pour le basson.* Le nombre de *recueils* d'airs qu'il a arrangés pour deux violons, deux flûtes, deux clarinettes ou deux bassons est très-considérable.

ABRAHAM (. . . .), constructeur d'orgues, né en Bohême, est auteur de l'orgue des Cordeliers, à Prague, composé de vingt-cinq jeux, deux claviers, pédale et quatre soufflets; et de celui de l'église Saint-Dominique de la même ville, composé de soixante-onze jeux, quatre claviers, pédale et douze soufflets. On ignore en quel temps il vivait.

ABRAHAM-BEN-DAVID-ARIÉ, rabbin, israélite italien, vécut vers la fin du seizième siècle et au commencement du dix-septième. Il exerçait la médecine à Modène. Il a écrit un livre intitulé : שלטי הגבורים, *Scilté Hagghibborim* (les Boucliers des puissants), qui a été publié à Mantoue, en 1612. Cet ouvrage, dont les exemplaires sont très-rares, traite des vases et ustensiles dont on faisait usage dans le temple de Jérusalem, des sacrifices, libations, parfums, offrandes, et de tout ce qui appartenait aux oblations. La seconde partie traite des offices, des prêtres, des chantres. (*Voyez* Bartholocci, *Biblioth. magna rabbinica*, pars IV, p. 464.) Ugolini a traduit toute la partie de cet ouvrage qui concerne les instruments de musique, le chant et autres choses de l'exécution musicale, dans son *Thesaurus antiquitatum sacrarum*, etc., tome XXXII, col. 1 — 96. Cette section du *Scilté Hagghibborim* est divisée en dix chapitres.

ABRAMS (Miss *Henriette* et Mme), deux très-bonnes cantatrices anglaises, concoururent avec madame Mara à embellir les concerts donnés à Londres, en 1784 et 1785, pour la commémoration de Hændel.

Miss Abrams a publié les ouvrages suivants, qu'on trouve dans le catalogue de Lavenu de 1796 : 1° Trois chansonnettes sur des paroles anglaises. — 2° *Little Boy blue*, air à trois voix. — 3° Duo sur ces paroles : *And must we part !* Le petit air qui commence par ces mots : *Crazi Jane*, et dont la musique est de Miss Abrams, est devenu populaire. On a aussi publié de cette cantatrice : 1° *Collection of Songs*, Londres, 1787. — 2° *Collection of Scotch Songs, harmonized for two and three voices*, ibid.

ABS (Joseph-Théodosien), ancien moine franciscain, né vers 1775 dans le duché de Berg, fut nommé, après la suppression de son ordre, directeur de la maison des orphelins à Kœnigsberg. On a de sa composition 300 chansons avec leurs mélodies, et 100 devises en canons.

ABT (François), né le 22 décembre 1819, à Ellenbourg, en Saxe, a fait ses études musicales à Leipsick, et s'y est fait connaître d'abord comme pianiste et professeur de cet instrument. Au mois de septembre 1841 il a été appelé à Zurich, en qualité de directeur de la Société philharmonique, place dans laquelle il a succédé à Eugène Petzold. En 1853 il a quitté cette position pour celle de second maître de la chapelle et du théâtre à Brunswick. Fécond auteur de petites pièces pour le piano, il a publié pour cet instrument des fantaisies, rondos, rondinos et caprices à quatre mains, des contredanses, des valses, des thèmes variés, des pots-pourris, rondos, *etc*, pour piano *seul;* une immense quantité de chants et de lieder, à voix seule, avec acc. de piano, et d'autres bagatelles. En 1844 il a composé un opéra pour le théâtre de Leipsick : j'ignore si cet ouvrage a été représenté.

ABU-NASR-MOHAMMED-BEN-FARABI. *Voy.* Farabi.

ACAEN ou **AÇAEN**, contrapuntiste espagnol, né dans la seconde moitié du quinzième siècle, paraît avoir passé une partie de sa vie en Italie. Ce musicien est cité dans le *Mélopeo* de Cerone, et dans le *Trattato della natura e cognizione di tutti gli tuoni*, d'Aaron. Dans le deuxième livre des *Motetti de la Corona*, publié en 1519, par Octavien Petrucci de Fossombrone, on trouve les motets d'Açaen à quatre voix : *Nomine qui Domini prodit*, et *Judica me, Deus, et discerne.*

ACCELLI (César), contrapuntiste italien, vivait dans la seconde moitié du seizième siècle. Il a publié à Venise, en 1557, *Libro primo de' Madrigali a cinque voci*, dans lequel on trouve le madrigal *Donna mia casta e bella* qui est d'une suavité remarquable. Dans un recueil qui a pour titre : *De' floridi Virtuosi d'Italia il terzo libro de' madrigali a cinque voci, nuovamente*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

composti e dati in luce (*Venezia, Giacomo Vincenti e Ricciardo Amadino compagni*, 1586), on trouve des madrigaux de la composition de ce musicien.

ACCIAJUOLI (Philippe), poëte dramatique et compositeur, né à Rome en 1637, entra de bonne heure dans l'ordre des chevaliers de Malte. Les caravanes qu'il dut faire avant d'être décoré de la croix de l'ordre firent naître en lui une telle passion de voyages, qu'il visita non-seulement toute l'Europe, et les côtes d'Afrique et d'Asie, mais même l'Amérique, d'où il revint dans sa patrie par l'Angleterre et la France. Le repos dont il jouit alors lui permit de se livrer au goût qu'il avait toujours eu pour le théâtre, et principalement pour l'opéra. Il écrivit plusieurs pièces, dont il composa lui-même la musique. La facilité prodigieuse dont il était doué lui suggéra aussi la pensée d'être en même temps le décorateur et le machiniste de ses opéras, et bientôt il devint pour ces accessoires l'un des plus habiles de son temps. L'académie des *Arcadi illustri* l'admit au nombre de ses membres, et il y figura sous le nom de *Ireneo Amasiano*. Il mourut à Rome le 3 février 1700. Les opéras dont Acciajuoli a fait les paroles et la musique sont : 1° *Il Girello, dramma burlesco per musica*; Modène, 1675, et Venise 1682. — 2° *La Damina placata*; Venise, 1680. — 3° *L'Ulisse in Tracia*; Venise, 1681. — 4° *Chi è causa del suo mal, pianga se stesso, poesia d'Ovidio, e musica d'Orfeo*. On ignore l'année et le lieu où cet ouvrage a été représenté; Allacci n'en fait pas mention dans sa *Dramaturgia*, et il n'est connu que par ce qu'en dit Mazzuchelli (*Gli Scrittori d'Italia*, t. I).

ACCORIMBONI (Augustin) naquit à Rome vers l'an 1754. A l'âge de vingt-huit ans il composa, pour le théâtre de Parme, un opéra intitulé : *Il Regno delle Amazzoni*, qui eut beaucoup de succès, et fut ensuite représenté sur les principaux théâtres de l'Italie, et même à l'étranger. En 1786 il donna aussi à Rome. *Il Podestà di Tuffo antico*. Il quitta ensuite la carrière théâtrale pour s'adonner à la musique d'église, et composa un grand nombre de messes, de motets et de vêpres, qu'on trouve répandus dans la Romagne et la Lombardie. On ignore l'époque de sa mort.

ACEVO (. . .), luthier piémontais, né à Saluzzio, ou Saluces, vers 1630, fut élève de Cappa, et eut de la réputation par la bonne qualité de ses instruments. Ses basses de viole furent particulièrement estimées. J'ai vu un de ces instruments qui portait la date de 1693 : il avait appartenu à Marin Marais, dont il portait la signature sur le dos.

ACEVO. *Voy.* ALVAREZ.

ACHTER (P. Ulrich) naquit à Aichbach, en Bavière, le 10 mars 1777. Son père, qui était tailleur, lui fit apprendre la musique chez les bénédictins, où il fut reçu le 13 mai 1798. Il prit l'habit de cet ordre le 3 mai 1801, et mourut de phthisie dans sa ville natale, en octobre 1803. Il jouait bien du violon, et se distingua dans la composition, particulièrement pour la musique d'église : on cite de lui une messe solennelle d'une beauté remarquable.

ACKERFELD (Armand d'). On a sous ce nom plusieurs œuvres pour le piano, entre autres quinze variations sur l'air allemand *Freut euch des Lebens*, œuvre sixième (Augsbourg, Gombart).

ACKERMANN (Dorothée), actrice et cantatrice du théâtre de Hambourg, naquit à Dantzick en 1752. Elle se retira du théâtre en 1778. Elle jouissait d'une réputation assez brillante.

ACKERMANN (Charlotte-Sophie), née Bachmann, cantatrice qui brillait sur le théâtre de Kœnigsberg en 1796, naquit à Reinsberg en 1759. Elle eut beaucoup de succès, principalement dans les premiers rôles des opéras de Mozart.

ACKERMANN (D. Jean-Charles-Henri), né à Zeitz en 1765, a lu, le 22 octobre 1792, au concert donné dans cette ville au profit des pauvres, un discours qui a été imprimé sous ce titre : *Ueber die Vorzüge der Musik, ein Rede* (Discours sur les Prérogatives de la musique), Leipsick, 1792, 27 pages in-8°.

ACTIS (L'abbé), *Piémontais*, membre de l'Académie des sciences de Turin, vers la fin du dix-huitième siècle, a fait insérer dans les Mémoires de cette société, de 1788-89 (Turin, 1790), des *Observations sur l'écho ou porte-voix de l'église de Girgenti*.

ADALBERT (Saint), surnommé Woitiecus, en polonais, *Swienty Woyciech*, évêque de Prague, né en 930, était de la famille Libicenski, qui tenait un rang dans la noblesse de la Bohême. Il fit ses études à Magdebourg. De retour à Prague, il fut sacré évêque. Ayant voulu réformer les mœurs du clergé de Bohême, il en fut persécuté, et se vit obligé de s'enfuir à Rome, où le pape Jean XV le dégagea de ses obligations envers son diocèse. Alors les Bohémiens le redemandèrent, et le reçurent avec des démonstrations de joie; mais cet accord entre l'évêque et ses diocésains ne dura pas, et saint Adalbert fut obligé de s'éloigner encore. Il prêcha la foi catholique aux Hongrois et aux Polonais, d'abord à Cracovie, ensuite à Gnesne, dont il fut fait archevêque. Il passa ensuite en Prusse pour y remplir ses fonctions apostoliques

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

et eut d'abord des succès à Dantzick; mais, dans une petite île où il avait abordé, les habitants le percèrent de coups de lance, et il obtint ainsi les honneurs du martyre, en 997. Boleslas, prince de Pologne, racheta, dit-on, son corps pour une quantité d'or d'un poids égal : c'est beaucoup d'or pour un prince de Pologne et pour cette époque.

Gerbert, dans son traité *De Cantu et Musica sacra*, t. I, p. 348, a publié un chant en forme de litanies, en langue esclavonne, dont il est auteur. On lui attribue aussi le chant *Boga-Rodzica* (Mère de Dieu) que les Polonais avaient coutume d'entonner avant une bataille. Ce chant a été publié dans la *Revue musicale* (t. IV, p. 202) rédigée par l'auteur de ce dictionnaire, d'après des copies authentiques de deux anciens manuscrits dont l'un existe dans la cathédrale de Gnesné, et l'autre se trouvait dans la fameuse bibliothèque Zaloski, à Varsovie. Il a été aussi inséré en notation moderne dans la collection de chants historiques polonais qui a pour titre : *Spiewy historyczne z musikoui rycinami* (Chants historiques, avec la musique en notation moderne et mesurée, avec des gravures), par Julien Ursin Niemcewicz, président de la Société royale des Amis des sciences, à Varsovie, secrétaire du royaume de Pologne, etc. (3e édit., in-8° de 573 pages. Varsovie, imprim. du gouv., 1819).

ADAM, surnommé *Dorensis*, parce qu'il était moine au couvent de Dorham (ordre de Cîteaux), près d'Hereford, en Angleterre, vécut vers l'année 1200. Dans sa jeunesse il se livra à l'étude des arts, des sciences et des lettres; la musique fut particulièrement l'objet de ses travaux. Son savoir et sa piété le firent élire abbé de son monastère. Dans le même temps, de vives discussions s'élevèrent entre les moines et les clercs séculiers; à l'occasion de ces démêlés, Sylvestre Gyraldus, homme érudit, mais esprit violent, écrivit un virulent pamphlet contre les moines, sous le titre de *Speculum Ecclesiæ*. Il y attaquait particulièrement l'ordre de Cîteaux. Adam prit la défense de cet ordre dans un écrit intitulé : *Contra Speculum Giraldi, librum unum*. Il fut aussi l'auteur d'un livre sur la musique, qui existe encore en manuscrit dans plusieurs bibliothèques, et qui a pour titre : *Rudimenta musices, lib.* I. Joecher dit (*Gelehrten Lexikon*) que cet ouvrage est imprimé. Je crois que c'est une erreur (*Voy. Pitsæus, lib. De illustribus Angliæ script.; Henriquez, in Phœnice*, et *Caroli de Visch Bibliot. scriptor. sac. Ord. Cister.*).

ADAM (DE SAINT-VICTOR), chanoine régulier de l'abbaye de Saint-Victor-lez-Paris, mourut le 11 juillet 1177; il fut inhumé dans le cloître de cette abbaye. On lui attribue le chant de quelques hymnes en usage dans l'église.

ADAM DE LA HALE, surnommé LE BOSSU D'ARRAS, à cause de sa difformité et du lieu de sa naissance, fut l'un de ces trouvères qui, dans les douzième et treizième siècles, travaillèrent à former la langue française, et répandirent le goût de la poésie et de la musique. Adam paraît être né vers 1240. Fils d'un bourgeois qui jouissait d'une certaine aisance, il fut envoyé à l'abbaye de Vauxelles, près de Cambray, où il fit ses études. Il porta d'abord l'habit ecclésiastique; mais son humeur inconstante le lui fit quitter et reprendre ensuite. C'est lui qui nous donne ces détails dans ses adieux à sa ville natale, intitulés : *C'est li congiés Adan d'Arus*, pièce publiée par Méon, dans sa nouvelle édition des fabliaux de Barbasan, t. I, p. 106. Adam de la Hale épousa une jeune *damoiselle* qui, pendant qu'il la recherchait, lui semblait réunir tous les agréments de son sexe, et qu'il prit en aversion dès qu'elle fut devenue sa femme. Il la quitta, et vint demeurer à Paris, où il paraît s'être mis à la suite de Robert II du nom, comte d'Artois. Ce prince ayant suivi, en 1282, le duc d'Alençon, que Philippe le Hardi envoyait au secours de son oncle, le duc d'Anjou, roi de Naples, pour l'aider à tirer vengeance des Vêpres siciliennes, Adam de la Hale l'accompagna dans cette expédition. A la mort du roi de Naples, en 1285, le comte d'Artois fut nommé régent du royaume, et ne revint en France qu'au mois de septembre 1287 : Adam de la Hale était mort à Naples dans cet intervalle, comme on le voit dans l'espèce de drame intitulé : *Li Gieus du pèlerin*, attribué à Jean Bodel d'Arras, contemporain d'Adam. C'est donc à tort que Fauchet et Lacroix du Maine, qui ont été copiés par le Dictionnaire historique de Prudhomme et par la Biographie universelle de Michaud, ont dit qu'Adam se fit moine à l'abbaye de Vauxelles, et qu'il y mourut. Nous avons tiré ces détails des observations préliminaires que M. Monmerqué a mises en tête de l'édition qu'il a donnée d'un ouvrage d'Adam de la Hale dont nous parlerons tout à l'heure.

Adam de la Hale se distingua particulièrement dans le genre de la chanson; il en composait les paroles et la musique. Les manuscrits de la Bibliothèque impériale, numéros 65 et 66 (fonds de Cangé) et 2736 (fonds La Vallière) nous en ont conservé un grand nombre, qui sont notées. Mais ce dernier est surtout d'une haute importance pour l'histoire de la musique, car il contient seize chansons à trois voix, et six motets

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

dont Adam de la Hale est auteur. Ce précieux *manuscrit*, qui est du commencement du quatorzième siècle, nous offre donc les plus anciennes compositions à plus de deux parties, puisqu'elles remontent au treizième siècle. Les chansons ont la forme du rondeau, et sont intitulées : *Li Rondel Adan*. Leur musique n'est point une simple diaphonie ecclésiastique, c'est-à-dire un assemblage de voix procédant par notes égales, et faisant une suite non interrompue de quintes, de quartes et d'octaves, comme on en trouve des exemples dans les écrits de Gui d'Arezzo et de ses successeurs. On y voit, à la vérité, des quintes et des octaves successives, mais entremêlées de mouvements contraires et de combinaisons qui ne manquent pas d'une certaine élégance. C'est, sans doute, une musique encore bien grossière; mais c'est un premier pas vers le mieux, un intermédiaire nécessaire entre la diaphonie proprement dite et des compositions plus perfectionnées. On concevait la nécessité de ces premières améliorations; mais aucun monument n'étant connu, on ignorait en quoi elles consistaient. Les découvertes que l'auteur de ce dictionnaire a faites, tant de ce manuscrit que de plusieurs autres non moins intéressants (*voyez* LANDINO et BUSNOIS), et que le premier il a fait connaître, sont donc importantes en ce qu'elles lient entre elles les premières époques de l'histoire de l'harmonie, qui étaient enveloppées d'une obscurité profonde.

Les motets d'Adam de la Hale nous offrent aussi plusieurs particularités remarquables. Ils se composent du plain-chant d'une antienne ou d'une hymne, mis à la basse avec les paroles latines, et sur lequel une ou deux autres voix font un contre-point fleuri, grossier à la vérité, mais assez varié; et ce qui peint bien le goût de ce temps, c'est que ces voix supérieures ont des paroles françaises de chansons d'amour. Ces motets se chantaient dans les processions. Quelquefois le motet est établi sur un seul trait du plain-chant qui est répété dix ou douze fois en basse contrainte, sorte d'invention qu'on croyait beaucoup plus moderne.

Il me reste à parler d'un autre ouvrage d'Adam de la Hale qui aurait dû suffire pour l'immortaliser : cependant son nom a été inconnu longtemps à tous les musiciens! Je veux parler du plus ancien opéra-comique qui existe, et dont il est l'auteur. Il est intitulé : *Le jeu de Robin et de Marion*. Les manuscrits de la Bibliothèque impériale 2736 (fonds de La Vallière) et 7604 (ancien fonds), nous en offrent des copies d'après lesquelles la Société des Bibliophiles de Paris l'a fait imprimer en 1822, au nombre de 30 exemplaires, pour être distribués à ses membres. C'est une brochure in-8° de cent pages. Les caractères de musique ont été fondus par M. Firmin Didot. M. Monmerqué, qui avait preparé cette édition, en a donné une deuxième publiée par M. Ant. Aug. Renouard, à la suite du second volume de la troisième édition des *Fabliaux ou Contes* de Le Grand. Enfin le texte de la même pastorale a été réimprimé dans le *Théâtre français du moyen âge, publié d'après les manuscrits de la Bibliothèque du Roi*, par MM. L. J. N. Monmerqué et Francisque Michel; Paris, Firmin Didot frères, 1839, 1 vol. gr. in-8° à deux colonnes. Cette pièce, où il y a onze personnages, est, comme je viens de le dire, un opéra-comique, divisé par scènes, et dans lequel le dialogue est coupé par des chants. On y trouve des airs, des couplets et des duos dialogués, mais sans ensembles. Marion aime Robin; survient un chevalier qui veut la séduire; elle lui répond qu'elle n'aimera jamais que Robin. L'air qu'elle chante dans cette situation n'est pas dépourvu de grâce. Ce petit air a été publié dans la *Revue Musicale* (t. 1er) avec une des chansons à trois voix d'Adam de la Hale, mise en partition. Postérieurement, M. Bottée de Toulmon a publié plusieurs autres chansons, rondeaux et motets de ce trouvère, tant dans les *Archives curieuses de la musique*, dont M. Danjou (*voy.* ce nom) était éditeur, qu'à la suite d'une notice sur *Adam de la Hale* insérée dans l'*Encyclopédie catholique;* mais il s'y est glissé beaucoup de fautes. Kiesewetter a reproduit dans les planches de musique de son livre sur la destinée et la situation du chant mondain avant l'invention du style dramatique (*Schicksale und Beschaffenheit der weltlichen Gesanges*, etc.) la chanson publiée dans la *Revue musicale*, suivie d'un rondeau et d'un motet à trois voix d'Adam de la Hale, traduits par Bottée de Toulmon : ce dernier morceau est rempli d'erreurs de notation.

Cette pièce paraît avoir été composée à Naples vers 1285, pour le divertissement de la cour, qui alors était toute française. Roquefort l'a attribuée à Jehan Bodel d'Arras (*De l'État de la Poésie française dans le douzième et le treizième siècle*, p. 261); mais c'est évidemment une erreur, car le manuscrit 2736 porte ces mots en tête : *Chi commenche li gieus de Robin et de Marion c'Adans fist.*

ADAM DE FULDE, moine de Franconie, auteur d'un traité sur la musique dont on ne connaît qu'un seul manuscrit, qui se trouve dans la bibliothèque de Strasbourg, et que l'abbé Gerbert a inséré dans ses *Scriptores ecclesiast. de mus. sacr.*, t. III, p. 329. Cet ouvrage a été achevé le 5 novembre 1490; car l'auteur a con-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

signé cette date à la fin de son livre. Il est divisé en quatre livres : le premier, composé de sept chapitres, traite de l'invention des diverses parties de l'art; le second, en dix-sept chapitres, traite de la main musicale, du chant, de la voix, des clefs, des nuances, du mode et du ton; le troisième, qui est le plus important, traite de la musique mesurée, et le quatrième, des proportions et des consonnances.

On ignore la date précise de la naissance d'Adam de Fulde; mais elle a dû avoir lieu vers l'an 1450, car il dit, chapitre 7me du 1er livre, qu'il fut presque le contemporain de Guillaume Dufay et de Busnois, qui vécurent dans la première moitié du quinzième siècle: *Et circa meam ætatem doctissimi Wilhelmus Dufay ac Antonius de Busna, quorum*, etc. Il prend le titre de musicien ducal au commencement de sa dédicace.

Glarean nous a conservé, dans son Dodécacorde (p. 262), un cantique à quatre voix d'Adam de Fulde; c'est un morceau fort bien écrit, et l'un des plus anciens monuments de composition régulière à plusieurs parties. Dans l'*Enchiridion* des chants religieux et des psaumes (Magdebourg, 1673), on trouve aussi, p. 50, le chant : *Ach hälp my Leidt und senlich Klag*, sous le nom d'Adam de Fulde.

ADAM (Louis), né le 3 décembre 1758 à Mietterscheltz, département du Bas-Rhin, eut d'abord pour maître de clavicorde un de ses parents, excellent amateur; il reçut ensuite pendant quelques mois des leçons de piano d'un bon organiste de Strasbourg nommé Hepp, mort vers 1800; mais c'est surtout à l'étude qu'il a faite par lui-même des écrits d'Emm. Bach, des œuvres de Hændel, de Bach, de Scarlatti, de Schobert, et, plus récemment, de Clementi et de Mozart, qu'il dut la science et le talent qui l'ont placé au premier rang parmi les professeurs de son instrument. Adam a, dans son enfance étudié sans maître le violon et la harpe. Il a aussi appris seul l'art d'écrire ou la composition.

Arrivé à Paris à l'âge de dix-sept ans, pour y enseigner la musique, il débuta par deux symphonies concertantes pour harpe et piano avec violon, qui furent exécutées au concert spirituel, et qui étaient les premières qu'on eût entendues en ce genre. Depuis ce temps, il s'est livré à l'enseignement et à la composition. En 1797, il fut nommé professeur au Conservatoire : là, il a formé un grand nombre d'excellents élèves; les plus connus sont Kalkbrenner, F. Chaulieu, Henri Le Moine, Mlles Beek, Basse et Renaud d'Allen, qui successivement ont obtenu les premiers prix de piano dans cette école. Hérold père et fils, Callias, Hongeot, Bréval fils, Mlle Breason, et beaucoup d'autres, ont aussi reçu de ses leçons. En 1818, le cours de piano que faisait cet artiste au Conservatoire fut réservé pour les élèves du sexe féminin.

Les ouvrages d'Adam sont : 1° Onze œuvres de sonates pour le piano publiés à Paris. — 2° Quelques sonates séparées. — 3° Des airs variés pour le même instrument, notamment celui du *Roi Dagobert*, qui a eu beaucoup de succès. — 4° *Méthode ou principe général du doigté, suivie d'une collection complète de tous les traits possibles, avec le doigté*, etc. (en société avec Lachnith); Paris, Sieber, 1798. — 5° *Méthode nouvelle pour le piano, à l'usage des élèves du Conservatoire*; Paris, 1802. Peu d'ouvrages élémentaires ont eu une vogue semblable à celle que celui-ci a obtenue. Près de vingt mille exemplaires ont été livrés au public dans l'espace de vingt-cinq ans. Cette vogue était méritée sous le rapport de l'exposé des principes du doigté, qui n'avait jamais été si bien fait. Une cinquième édition de cet ouvrage, revue avec soin par l'auteur, a été publiée à Paris, en 1831. — 6° Des quatuors d'Haydn et de Pleyel, arrangés pour piano. — 7° Un recueil de romances. — 8° la collection entière des *Délices d'Euterpe*. — 9° Journal d'ariettes italiennes de Mlles Erard. Adam a été fait chevalier de la Légion d'honneur au mois de novembre 1827. Retiré en 1843, après quarante-cinq ans de services, il a obtenu une pension de 2,000 francs, dont il n'a joui que peu d'années, car il a cessé de vivre le 11 avril 1848, à l'âge de quatre-vingt-dix ans.

ADAM (Adolphe-Charles), fils du précédent, né à Paris le 24 juillet 1803 (1), ne fut pas destiné par ses parents à cultiver la musique. On le mit fort jeune dans un pensionnat pour commencer des études littéraires, et pendant plusieurs années il fréquenta le Lycée Napoléon; mais, ennemi du travail, il y fit peu de progrès, et n'alla pas au delà de la quatrième. Sur ses demandes réitérées, son père consentit enfin à le retirer du collége et à lui donner un maître de musique, qui n'eut pas plus à se louer de son application que ses professeurs de grec et de latin. Musicien d'instinct, il lui paraissait plus facile de deviner le mécanisme de l'art que de l'apprendre. D'ailleurs, peu surveillé dans ses travaux, il jouissait d'une entière liberté, dont il est rare qu'un jeune garçon n'abuse pas. Au bout de quelques années, il se trouva pourtant qu'il jouait assez bien du piano et qu'il improvisait avec facilité sur les orgues de plusieurs églises de Paris, sans avoir rien fait

(1) Cette date est conforme aux registres d'inscription du Conservatoire et de l'Institut royal de France : c'est par erreur qu'on a fait naître Adam en 1804, dans d'autres Biographies.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

pour parvenir à ce résultat, et quoiqu'il n'eût pu lire couramment une leçon de solfége, il avait eu quelques leçons d'harmonie de Widerker (*voy.* ce nom). On le fit entrer alors (1817) au Conservatoire, où ses habitudes de paresse ne se démentirent pas, mais où son heureuse organisation triompha de son incurie. Après avoir suivi tant bien que mal un cours d'harmonie et de contrepoint sous la direction de Reicha, il se mit à écrire des airs, des duos, des scènes entières, peu remarquables par la correction du style, mais où se trouvaient des mélodies faciles. Boieldieu, qui eut occasion de voir ces essais, crut y apercevoir le germe du talent. Il fit entrer Adam dans son cours de composition, et dès ce moment le goût du travail se développa chez le jeune musicien.

Il y avait entre le maître et le disciple une singulière analogie d'esprit et de sentiment de l'art. Sauf la différence du talent, tous deux étaient mélodistes; tous deux avaient pour qualité dominante l'instinct de l'expression de la parole chantée, et l'intelligence de la scène. Adam était l'élève qui convenait le mieux aux leçons de Boieldieu, et celui-ci était le maître qui pouvait le mieux développer les dispositions d'Adam. De là l'intimité qui s'établit entre eux tout d'abord, et les rapides progrès du jeune compositeur sous la direction de l'auteur de *La Dame blanche*. Lorsque Adam concourut à l'académie des beaux-arts de l'Institut pour le grand prix de composition, la section de musique, appelée à juger le concours, remarqua la similitude de son style avec celui de son maître. Le second prix lui fut décerné : il avait espéré le premier; mais il s'en tint à cet essai, parce qu'il attachait moins de prix à voyager avec le titre de pensionnaire du gouvernement qu'à se livrer immédiatement à la carrière de compositeur dramatique, à laquelle il se sentait prédestiné. Cependant, pour arriver au théâtre, il ne suffit pas d'avoir achevé des études d'école avec quelque succès; car le talent d'un musicien n'acquiert de valeur dans l'opinion des poëtes d'opéra qu'après s'être produit avec bonheur sur la scène. Comprenant la difficulté de sortir de ce cercle vicieux, Adam n'imagina pas de meilleur moyen d'en triompher que de se faire en quelque sorte habitant des coulisses. D'abord symphoniste sans appointements à l'orchestre du Gymnase dramatique, il devint plus tard accompagnateur au piano du même spectacle, et ses fonctions lui fournirent l'occasion de connaître des auteurs et de devenir leur ami. Quelques-uns lui confièrent des couplets pour en composer la musique. Les jolies mélodies qu'il écrivit pour *La Batelière*, *Caleb*, *Le Hussard de Felsheim*, et plusieurs autres vaudevilles devinrent populaires, et furent les précurseurs de succès plus importants. Dans le même temps où il se faisait connaître par ces gracieuses bagatelles, il improvisait en quelque sorte avec une prodigieuse fécondité des fantaisies et des variations pour le piano sur des thèmes de la plupart des opéras représentés à Paris, particulièrement de *La Muette de Portici* et de *La Fiancée*, d'Auber, de *Moïse*, du *Comte Ory* et de *Guillaume Tell*, de Rossini, de *La Dame blanche*, des *Deux nuits*, de Boieldieu, et de beaucoup d'autres.

Le premier ouvrage de quelque importance où il fut permis à Adam d'aborder la scène fut l'opéra de *Pierre et Catherine*, en un acte, qu'il fit représenter au théâtre de l'Opéra-Comique, au mois de février 1829. Cet ouvrage, qui annonçait du talent, mais une facilité un peu trop négligée, a été bien accueilli du public. *Danilowa*, autre opéra en trois actes, joué au même théâtre dans le mois d'avril 1830, est une production plus importante, où l'on remarqua plus d'habileté dans la facture, et qui donnait des espérances pour l'avenir. Malheureusement, le désir de faire vite sembla préoccuper pendant quelque temps le jeune musicien plus que celui de faire bien. Ses productions se succédaient avec rapidité et se ressentaient plus ou moins de la promptitude de leur enfantement. *Trois jours en une heure*, opéra en un acte, *Joséphine*, aussi en un acte, joués dans la même année que *Danilowa*; *Le Morceau d'ensemble*, en un acte; *Le Grand Prix*, en trois actes, et *Casimir*, en deux actes, joués en 1831, et deux opéras anglais, représentés à Londres en 1832, firent craindre qu'Adam ne fût pas destiné à laisser de traces durables de son passage sur la scène lyrique; mais *Le Proscrit*, opéra en trois actes, qu'il fit représenter au théâtre de l'Opéra-Comique, le 17 septembre 1833, prouva que cet artiste pouvait prétendre à d'honorables succès. A cet ouvrage succédèrent : *Une bonne fortune*, en un acte; *Le Chalet*, en un acte, composition élégante et spirituelle (1834); *La Marquise*, en un acte; et *Micheline*, en un acte (1835); *Le Postillon de Longjumeau*, en trois actes, opéra dont le succès a été brillant et mérité (1836); *Le Fidèle Berger*, en trois actes, et *Le Brasseur de Preston*, en trois actes (1838); *Régine*, en deux actes, et *La Reine d'un jour* en trois acte (1839); *La Rose de Péronne*, en trois actes (1841), *La Main de fer*, *ou le Secret* (1841); *Le Roi d'Yvetot*, en trois actes (1842); *Cagliostro*, en trois actes (1844); *Richard en Palestine*, grand opéra en trois actes (1844). A ces nombreuses productions il faut ajouter plusieurs ballets dans lesquels se trouvent une multitude d'airs de danse charmants, particulièrement

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Faust, en trois actes, écrit à Londres en 1832; *La Fille du Danube*, en deux actes, à Paris (1836); *Les Mohicans*, en deux actes (1837); *La Jolie Fille de Gand* (1839); *Giselle*, en deux actes, charmante composition (1841); un grand ballet à Saint-Pétresbourg, dans la même année, et un autre à Berlin. Enfin Adam a refait la plus grande partie de l'instrumentation de *Richard Cœur de Lion*, opéra de Grétry; du *Déserteur*, de Monsigny; de *Gulistan*; de Dalayrac; de *Cendrillon*, de Nicolo, pièces dont la reprise a été couronnée d'un brillant succès.

Ici la grande activité du compositeur paraît s'arrêter tout à coup; car en 1845 il ne donne que le ballet du *Diable-à-Quatre*, à l'Opéra, un autre, à Londres; et *La Bouquetière*, petit opéra en un acte, fut la seule de ses productions dans l'année suivante. La cause de cette inaction apparente fut une fantaisie malheureuse qui s'était emparée de l'esprit de l'artiste, et qui, pendant plusieurs années, le priva de son repos et compromit sa position. Brouillé avec Basset, nouveau directeur de l'opéra-comique, qui lui ferma les abords de cette scène, il se persuada qu'il manquait à Paris un théâtre où les jeunes auteurs et compositeurs fussent admis à essayer leur talent sans rencontrer trop d'obstacles; il voulut satisfaire à ce besoin qui lui paraissait impérieux, et eut le malheur d'obtenir le privilége de ce théâtre en le payant fort cher. Déjà, longtemps avant d'en faire l'ouverture, il avait pu en comprendre les inconvénients; car l'artiste avait disparu pour faire place à l'homme d'affaires. Enfin le nouveau spectacle fut inauguré sous le titre de *Théâtre national*, en 1847. Les représentations allèrent tant bien que mal; et dans l'année suivante la révolution de février acheva la ruine du théâtre, qui fut fermé. Adam avait perdu quatre-vingt-mille francs d'économies qui composaient toute sa fortune, et il en devait soixante-dix mille, pour lesquels il était poursuivi. La seule indemnité qu'il obtint fut sa nomination de professeur de composition au Conservatoire, avec un traitement de 2,400 francs.

Rentré dans son élément propre, l'artiste reprit (1849) possession de la scène par son *Torréador*, en deux actes, joué à l'Opéra-Comique, par *Le Fanal*, en deux actes, représenté à l'Opéra, et par *La Filleule des Fées*, ballet représenté au même théâtre. A ces ouvrages ont succédé *Giralda, ou la Nouvelle Psyché*, en trois actes (1850), qui eut un brillant succès, une grande cantate intitulée *Les Nations*, à l'opéra (1851); *Le Farfadet*, en un acte, à l'Opéra-Comique (1852); *La Poupée de Nuremberg*, joli opéra bouffon en un acte, au Théâtre-Lyrique (1852); *Si j'étais Roi*, en trois actes, au même théâtre (1852); *Orfa*, ballet en deux actes, à l'Opéra (1852); *Le Sourd*, à l'Opéra-Comique; *La Faridondaine*, en un acte, avec M. de Groote, au théâtre de la Porte-Saint-Martin (1853); et enfin *Le Roi des Halles*, opéra-comique en trois actes, au Théâtre-Lyrique (1853); *Le Muletier de Tolède*, en trois actes; *A Clichy*, en un acte, au Théâtre-Lyrique (1854); *Le Houzard de Berchiny*, en deux actes, à l'Opéra-Comique; (1855); *Le Corsaire*, ballet en trois actes, à l'Opéra; *Falstaff*, en un acte, au Théâtre-Lyrique (1856); *Mam'zelle Geneviève*, en deux actes, au même théâtre (1853); *Les Pantins de violette*, en un acte, aux Bouffes-Parisiens (1856). Plusieurs messes solennelles, composées par Adam, ont été exécutées à diverses époques dans les églises de Paris : on y trouve quelques bonnes choses qui seraient bien placées ailleurs que dans la musique d'église. Homme aimable et spirituel, Adam s'est fait beaucoup d'amis, qu'il a su conserver, même en prenant la position dangereuse d'écrivain dans les journaux, parce que sa critique était en général polie et bienveillante. Décoré de la croix de la Légion d'honneur en 1836, il fut ensuite élevé au grade d'officier de cet ordre. Il obtint en 1844 les suffrages de l'Académie des beaux-arts de l'Institut, pour succéder à Berton dans la section de musique. Cependant il n'était pas heureux: plusieurs causes contribuaient à jeter de la tristesse dans son âme. Il ne se dissimulait pas que les succès mêmes qu'il obtenait au théâtre n'étaient qu'éphémères, parce qu'improvisés à l'aide de l'expérience plutôt qu'inspirés, il leur manquait la distinction, la nouveauté des idées, et parce qu'ils ne rachetaient pas l'absence de l'imagination par les qualités du style et de la facture. Il sentait bien que quelques bons morceaux produits de loin en loin, et devenus plus rares à mesure qu'il avançait dans la carrière, n'étaient pas assez pour la renommée du musicien qui avait écrit cinquante trois ouvrages dramatiques et une multitude d'autres productions avant l'âge de cinquante-trois ans. Cependant cette improvisation malheureuse, qu'il aurait voulu contenir, lui était imposée par la nécessité de satisfaire à des obligations où son honneur était engagé. En dépit de sa prodigieuse facilité, le travail le tuait, sans bénéfice pour son bien-être comme sans résultat pour sa gloire; mais la nécessité l'arrachait de sa couche dès le matin et ne l'y laissait rentrer que bien avant dans la nuit, sans lui avoir laissé goûter l'apparence des jouissances que donne l'art quand on le cultive pour lui-même. Qui sait si ce fardeau n'a pas été la cause de sa mort inopinée?

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

il paraissait calme, rien n'annonçait qu'il fût souffrant : il avait assisté au début d'une cantatrice à l'Opéra. A dix heures, il se retira, rentra chez lui, et le lendemain matin, 3 mai 1856, on le trouva mort dans son lit. Après son décès, on a imprimé des notes qu'il avait jetées à la hâte sur sa vie, et, pour compléter le volume, on y a ajouté un choix d'articles qu'il avait publiés dans les journaux sur la musique. Ce volume a pour titre : *Souvenirs d'un musicien*. Paris, Michel Lévy frères, 1857, in-12 de 266 pages.

ADAM (Charles-Frédéric), organiste à Fischbach près de Bischofswerda, est né en 1770 à Zadel, près de Meissen. On a de lui : 1° Six pièces d'orgue, Meissen (sans date). 2° Chants pour quatre voix d'hommes (*ibid.*). 3° Douze danses pour le piano; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 4° Six chants à quatre voix, op. 4, *ibid.*

ADAM (Jean-Théophile), musicien de chambre à la cour de Dresde, est né le 1er juillet 1792 à Taubenheim, près de Meissen. Il s'est fait connaître par les ouvrages dont les titres suivent. 1° Dix variations pour le piano, sur l'air allemand : *Liebes Maedchen ;* Meissen, Gödsche. — 2° *Der lustige Klavierspieler* (Recueil de quarante-huit pièces, consistant en diverses danses, dont quelques-unes à quatre mains, et douze variations); *ibid.* — 3° Six pièces faciles fuguées pour l'orgue; *ibid.* — 4° *Kurze und leichte Gesænge zum Gebrauche beim Gottesdienste und bei Sing umgængen* (Chants courts et faciles pour l'usage des dimanches, etc., à quatre voix; *ibid.* — 5° *La Cloche*, de Schiller, avec accompagnement de piano, *ibid.*

ADAM (Jean-George), organiste à Meissen, vers 1820, s'est fait connaître par quelques compositions estimables, parmi lesquelles on remarque : Des préludes fugués et faciles pour l'orgue, Meissen, Gödsche. — Douze variations et une fugue pour l'orgue, sur le thème : *Den König segne Gott*, op. 8; Leipsick, Hofmeister. — Six petites fugues pour l'orgue, op. 9; Lepsick, Breitkopf et Hartel. — Suites de chants pour voix seule avec acc. de piano; Meissen, Gödsche. Adam a publié aussi des thèmes variés, des danses et d'autres bagatelles pour le piano.

ADAM (C. Ferdinand), est né en Saxe vers 1810, et a fait vraisemblablement ses études musicales à Dresde, où il s'est fixé comme professeur de piano et de chant. Il y dirige aussi une société de chœurs d'hommes, qu'on désigne en Allemagne sous le nom de *Liedertafel*. Une grande fête de chant en chœur donnée les 25 et 26 août 1847, ayant réuni les sociétés de Colditz, Grimma, Gerinyswalde, Heinichen, Mitweida, Rochlitz, Waldheim et Leisnig, dans cette dernière petite ville, au nombre de 300 chanteurs, la direction de cette masse chorale fut confiée à M. Adam. Cet artiste fut signalé comme un jeune homme de talent dans le n° 14 de la *Gazette générale de Musique* de Leipsick, en 1829, à l'occasion d'un recueil de 12 danses caractéristiques pour le piano, qu'il venait de publier. Plus tard il a publié des variations brillantes pour le même instrument; mais c'est surtout comme compositeur de chants à quatre voix qu'il s'est fait connaître avantageusement : on cite particulièrement avec éloge ses ouvrages suivants en ce genre : 1° Six lieder pour soprano, contralto, ténor et basse, op. 4; Dresde, Rotter. — 2° *Gedichte eines Lebendigen* (Poésies d'un vivant) pour chœur d'hommes, op. 6; *ibid.* — 3° Six chants pour quatre voix d'hommes; Leipsick, Breitkopf et Haertel.

ADAM (Joseph-Auguste), directeur de musique militaire et compositeur, est né à Vienne, le 22 avril 1817, et a toujours continué de résider dans cette ville. Son père était un fabricant de produits chimiques. Après avoir étudié le violon sous la direction de Joseph Techlinger, l'harmonie et la composition chez Joachim Hoffmann, il fut nommé en 1846 chef de musique de la garde bourgeoise de Vienne, et deux ans plus tard il eut le même titre dans la garde nationale. Sa musique d'harmonie militaire, au nombre d'environ 60 œuvres, a beaucoup de succès en Autriche, particulièrement à Vienne.

ADAMBERGER (Joseph), connu aussi sous le nom italien *Adamonti*, naquit à Munich le 6 juillet 1743. Il reçut une place gratuite au séminaire de cette ville, et y étudia les sciences et la musique. En 1755 Valesi se chargea de lui donner des leçons de chant; après avoir passé six ans auprès de cet habile maître, il fut placé, à sa recommandation, comme premier ténor au théâtre de San-Benedetto, à Venise, en 1762. Il y obtint tant de succès qu'il fut appelé dans plusieurs autres villes d'Italie. Ce fut alors qu'il changea son nom d'Adamberger contre celui d'*Adamonti*. En 1775, Valesi fut appelé à Vienne pour y chanter à l'Opéra italien; mais, la cour de Bavière n'ayant point voulu lui accorder de congé, il envoya Adamberger à sa place. La qualité de sa voix et son talent de chanteur plurent si bien aux habitants de Vienne qu'il obtint un engagement fixe. Cet habile artiste mourut à Vienne, le 7 juin 1803, à l'âge de soixante ans.

ADAMER. On a gravé sous ce nom douze menuets pour le piano, à Vienne, chez Mollo.

ADAMI DA BOLSENA (Andrea), maître de la chapelle pontificale et de l'Académie des Arcades de Rome, où il était désigné sous le nom de *Carielo Piseo*, naquit à Rome au mois d'oc-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tobre 1663. Il fut d'abord au service du cardinal Ottoboni, qu'il quitta pour la place de maître de chapelle du pape. Il mourut le 22 juillet 1742, dans la soixante-dix-neuvième année de son âge. On a de lui : *Osservazioni per ben regolare il coro dei cantori della cappella pontificia tanto nelle funzioni ordinarie che straordinarie*; Roma, per Antonio de Rossi, 1711, in-4°. On y trouve les biographies et les portraits de douze maîtres de la chapelle pontificale. Cet ouvrage est très-rare.

ADAMI (Ernest-Daniel), né à Zduny, dans le grand-duché de Posen, le 19 novembre 1716, reçut les premières leçons de musique d'Abraham Lungner; ensuite il forma son talent sous la direction du chantre Contenius pour le chant, de Frendel pour le piano, et de l'organiste Zachau pour la composition. Adami, destiné par son père à être un artisan, mais passionnément entraîné vers l'étude des lettres et des arts, fut redevable aux sollicitations de Gunther de la permission qu'il obtint enfin de se rendre au gymnase de Thorn. Là il eut une place de choriste, dont les émoluments lui facilitèrent les moyens d'achever ses études. Lorsqu'il eut atteint l'âge de dix-neuf ans, une place de corecteur lui fut offerte à Strasbourg, et il l'accepta.

Le comte Dohna Wartenberg Leistenau, à qui il avait été recommandé, le chargea peu de temps après de l'éducation de son fils. En 1736 il partit avec son élève pour Kœnigsberg, et visita l'université; ensuite il vécut dans la maison du professeur Gunther, et se lia d'amitié avec Thomson. En 1738 il quitta Kœnigsberg, et se rendit à Kaunitz, où on lui offrait une place de corecteur. Il s'était déjà mis en route pour s'y rendre, lorsque tout à coup il changea d'avis, et se rendit à Jena pour y terminer ses études théologiques. Il y suivit les cours de Reuschner, Rachenberger, de Hamberger et de Stock. Deux ans après on l'éleva au grade de maître ès arts, et l'année suivante il retourna dans sa ville natale pour s'y exercer à la prédication. En 1743 il fut nommé corecteur et directeur de musique à l'école latine de Landshut. Il occupa ce poste jusqu'en 1757, où il l'abandonna pour celui de pasteur de Sorge et de Kœninchen, dans la Prusse méridionale. Devenu pasteur de Feickne en 1760, il se démit volontairement de sa place en 1763, et fut en dernier lieu appelé comme pasteur à Pommerwitz, près de Neustadt, dans la haute Silésie, où il mourut le 19 juin 1795. Forkel dit (*Allgem. Litter. der Musik*, p. 147) qu'Adami mourut à Landshut en 1758 : il a été induit en erreur sur ce point; mais Lichtenthal est tombé dans une inadvertance bien plus singulière à l'égard de cet écrivain, car, au tome troisième de sa bibliographie de la musique (p. 199), il le fait mourir à l'époque indiquée par Forkel, et au quatrième volume du même ouvrage (p. 30), il indique la date véritable de son décès.

Adami s'est fait connaître dans le monde musical par deux ouvrages qui ne manquent point d'intérêt. Le premier a pour titre : *Vernünftige Gedanken über den dreyfachen Widerschall vom Eingange des Aderbachischen Steinwaldes im Kœnigreich Bœhmen* (Réflexions sur le triple écho d'Aderbach, à l'entrée de la forêt de Stein, dans le royaume de Bohême); Liegnitz, 1750, in-4°. Le deuxième est intitulé : *Philosophisch musikalische Abhandlung von dem göttlich schoene der Gesangsweise in geistl. Liedern bei öffentlichen Gottesdienst* (Dissertation philosophico-musicale sur les beautés sublimes du chant dans les cantiques du service divin); Leipsick, 1755, in 8°. On a aussi d'Adami une cantate publiée en 1745, une autre en 1746, et il a laissé en manuscrit quatorze cantates de noces, sept cantates pour diverses circonstances et six cantates religieuses.

ADAMI (Antoine-Philippe), littérateur, naquit à Florence, d'une famille noble, vers 1720, entra dans la carrière militaire, et cultiva les lettres et la philosophie. En récompense de ses services et de son mérite, le grand-duc de Toscane le nomma chevalier de Saint-Etienne. Une mort prématurée l'enleva à sa famille et à ses amis à la fin de l'année 1761. Il s'est fait connaître par divers ouvrages d'histoire, de philosophie et de littérature. Il n'est cité ici que pour un volume intitulé : *Poesie, con una Dissertazione sopra la Poesia drammatica et mimica del teatro*; Florence, 1755, in-8°. Il traite dans cette dissertation de la musique théâtrale.

ADAMI (Vinatier), maître de clarinette, né vraisemblablement dans le Piémont, a fait imprimer une méthode pour son instrument, à Turin, chez les frères Reycend. Je suis tenté de croire que le nom de famille de ce musicien est *Vinatier*, et qu'*Adami* n'est que le prénom. Je le cite d'après la bibliographie de Lichtenthal (t. IV, p. 178).

ADAMI (Henri-Joseph), rédacteur de la partie musicale dans la *Gazette des théâtres* de Vienne, est né dans cette ville le 16 décembre 1807. Après avoir fait ses études dans les colléges et à l'université de Vienne, il fut destiné à la profession d'avocat; mais son goût exclusif pour la poésie dramatique le détourna de cette carrière. Il publia dans les journaux et dans les almanachs poétiques un nombre considérable de petites pièces, écrivit des livrets d'opéra, et

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

surtout un grand nombre d'articles de critique musicale dans la *Gazette des Théâtres* de Vienne (*Theater Zeitung*), jusqu'en 1847, puis dans la *Gazette de Vienne*, dans *La Presse* (Die Presse), en 1848, et enfin dans le *Ostdeutsche Post*, en 1850. La critique de ce littérateur a peu de profondeur, et l'on voit que ses connaissances techniques sont insuffisantes pour la tâche qu'il accomplit.

ADAMS (Thomas), né en 1783, étudia la musique sous le docteur Busby, jusqu'a l'âge de onze ans. En 1802, il fut nommé organiste de la chapelle de Lambeth, à Carlisle, et conserva cette place jusqu'en 1814. Il fut alors choisi, parmi vingt-huit autres candidats, pour être organiste de Saint-Paul à Deptford, où il se trouvait encore en 1824. Depuis lors il s'est fixé à Londres. T. Adams a dirigé les séances musicales annuelles de l'*Apollonicon*, depuis leur commencement, et y a fait des lectures sur divers sujets relatifs à la musique. Les principales compositions de cet artiste sont : 1° Six fantaisies, publiées en 1812. — L'air *Scots who hoe with Wallace bled*, avec des variations pour l'orgue (Mayhew). — 2° *Adeste fideles*, avec variations. — 3° *A rose tree in full bearing*, avec variations. — 4° *Quant'è più bella*, de Paisiello, avec variations (ces trois dernières pièces chez Clementi). — 5° *Deh prendi*, et *My jo Janet*, l'un et l'autre avec variations. — 6° Six fugues pour l'orgue (Clementi). — 7° Trois fantaisies pour l'orgue (Hodsoll). — Six grandes pièces pour l'orgue ; Londres, Clementi.

ADAMS (Abraham), organiste de Sainte-Mary-le-Bone, à Londres, vers 1810, est auteur d'un ouvrage qui a pour titre : *Psalmist's new companion*, etc. (Le Nouveau compagnon du psalmiste, contenant une introduction aux principes de la musique, par une méthode facile et familière, suivie de 41 chants de psaumes, et 25 antiennes, auxquels on a ajouté un hymne funèbre ; le tout composé à trois et quatre voix, suivant les règles les plus authentiques) ; Londres, in-4° (sans date).

ADAN (Don Vincent), musicien de la chapelle du roi d'Espagne, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, vécut à Madrid, et y fut professeur de chant et de composition. Il est auteur d'un livre qui a pour titre : *Documentos para instruccion de Musicos, y aficionados, que intentan saber el arte de la composicion. En esta obra se tratta de los contrapontos sobre bajo hasta siete, sobre tiple hasta siete, y suelto hasta ocho, y dos exemplos à doce voces, todos en fuga unas contro otras. Varios solos y duos ; pensamientos a tres, y a quatro. varios pasos y contrapasos, y el modo de entrarlos. Varios canones y tocados. Extencion de los instrumentos. Posturas del violin per todos los tonos y formacion de ellos, con otrus cosas muy utiles* (Documents pour l'instruction des musiciens et des amateurs qui veulent savoir l'art de la composition. Dans cet ouvrage, on traite du contre-point sur une basse jusqu'à sept parties, sur le chant jusqu'au même nombre de voix, et du contre-point libre jusqu'à huit, avec des exemples à douze voix, lesquelles fuguent entre elles ; divers solos et duos ; des fantaisies à trois et à quatre différents sujets et contre-sujets, avec la manière d'y répondre ; diverses espèces de canons et d'imitations ; l'étendue des instruments ; les positions du violon pour tous les tons, etc.) ; Madrid, Joseph Otero, 1786, in-fol. de 16 pages de texte et 75 d'exemples notés. Voilà bien des choses pour un si petit volume ; mais l'auteur n'a pas cherché à y exposer une doctrine. Son texte ne contient que de courtes questions et des réponses non moins brèves sur les diverses parties de l'art d'écrire en musique, et les exemples ont peu de développements ; en un mot, l'ouvrage n'est qu'une méthode d'enseignement empirique.

ADAN DE JOUVENCY, trouvère français du treizième siècle.

ADCOCK (Jacques), maître de musique du collége du roi à Cambridge, naquit en 1778 à Eton, dans le duché de Buckingham. En 1786 il fut admis comme choriste de la chapelle Saint-George à Windsor, et entra au collége d'Eton, où il reçut son éducation musicale sous le Dr Aylward et M. Sexton. En 1797 il fut élu un des clercs laïques de la chapelle de Saint-George, et en 1799 il reçut sa nomination à la même place au collége d'Eton. Il quitta ces deux emplois lorsqu'il fut nommé clerc laïque du roi à la Trinité et au collége de Saint-Jean à Cambridge. Les principales compositions d'Adcock sont des *glees*, savoir : trois *glees* dédiées à sir Patrick-Blake (Birchall) ; *Hark how the bees, glee* à quatre voix (Preston) ; *Welcome Mirth*, à trois voix (Goulding), etc., etc. Adcock a publié des principes de chant avec trente *solfeggi* pour l'instruction des personnes qui veulent chanter à première vue.

ADDISSON (Jean), fils d'un mécanicien fort habile, est né en Angleterre vers la fin du dix-huitième siècle. Il débuta dans la carrière musicale comme contrebasse au théâtre de Liverpool. Quelque temps auparavant il avait épousé miss Willems, nièce du célèbre Reinolds, qui fut engagée comme cantatrice au théâtre de Dublin, où Addisson la suivit. Deux ans après, mistriess Addisson débuta au théâtre de Covent-Garden, ce qui donna occasion à son mari de se fixer à Londres. Cependant il ne tarda

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

point à quitter cette ville pour se rendre à Bath, puis à Dublin, et enfin à Manchester, où il établit une filature. Malheureusement ses spéculations ne réussirent point, et il fut obligé de quitter son établissement avec perte. Il revint alors à Londres, où il entra comme contrebasse au théâtre italien. Peu de temps après Arnold ouvrit le théâtre appelé *Le Lycée*, et Addisson fut engagé pour composer la musique de quelques petits opéras, tels que *My Uncle*, *My Aunt*, *Two Words*, ou *Silent not Dumb*, *Free and Easy*, etc. Il a écrit aussi pour le théâtre de *Covent-Garden* la musique de *Robinet the Bandit*, et arrangé celle de Boieldieu sur le drame de *Rose d'Amour*, traduction du *Chaperon Rouge*. Outre cela il a publié des *airs*, *duos*, *glees*, etc., et s'est livré à l'enseignement du chant.

ADELBOLD, évêque d'Utrecht, né vers la fin du dixième siècle, d'une famille noble du pays de Liége, étudia dans cette ville et à Reims : il devint l'un des plus savants hommes de son temps. Sa réputation s'étant répandue en Allemagne, l'empereur Henri II l'attira à sa cour, l'admit dans son conseil, le nomma son chancelier, et lui fit obtenir l'évêché d'Utrecht. Tant de succès, loin de satisfaire l'ambition d'Adelbold, ne fit que l'augmenter. Il fit longtemps la guerre à Dideric, comte de Hollande, et ravagea ses États, parce que le comte avait refusé de lui céder l'île de Merwe, située entre la Meuse et le Wahal. Forcé de faire enfin la paix, il cultiva les sciences, fonda des églises, et ne cessa de travailler à la prospérité de son diocèse jusqu'à sa mort, arrivée le 27 novembre 1027. Au nombre de ses ouvrages se trouve un traité intitulé *De Musica*, que l'abbé Gerbert a inséré dans sa collection des *Scriptores ecclesiast. de musica sacra*, etc., t. I, p. 303. Le style d'Adelbold est plus élégant que celui des écrivains de son siècle ; mais son ouvrage est de peu d'intérêt.

ADELGASSER (Antoine Cajetan), né à Lucerne, en Suisse, le 3 avril 1728, fit ses études musicales sous la direction d'Éberlin, maître de chapelle à Salzbourg. Plus tard il devint organiste et clavéciniste de cette cour. Dès 1757 il s'était acquis la réputation d'un bon organiste et d'un accompagnateur habile sur le piano. Devenu premier organiste de la cathédrale et de la cour, il en remplit les fonctions jusqu'à sa mort, qui eut lieu le 23 décembre 1777. Ses compositions lui avaient fait aussi beaucoup d'honneur, quoiqu'on lui reprochât d'imiter trop le style d'Éberlin son maître. Adelgasser n'a rien fait imprimer, mais il a laissé dans les archives de la chapelle de Salzbourg plusieurs compositions importantes pour l'église, particulièrement des messes avec orchestre.

ADELINE (Mlle). *Voy.* RIGGIERI (Adeline).

ADENEZ, trouvère et ménestrel, connu aussi sous le nom d'*Adam le Roi*, parce qu'il était roi des ménestrels français, vécut dans le treizième siècle, et fut attaché au service de Henri III, duc de Brabant (qui mourut en 1260). Adenez jouait de la viole, car il est représenté tenant cet instrument, dans une miniature du manuscrit du roman de *Berthe aux Grands Pieds*, qui est à la Bibliothèque impériale, à Paris (Supplém. du fonds du roi, n° 428). On a aussi de lui les romans de *Guillaume d'Orange* ou *Guillaume au Court Nez*, de *L'Enfance d'Ogier le Dancis*, de *Cléomadès*, et d'*Aymeri de Narbonne*. Adenez, dans un de ses fabliaux, nous apprend que ce fut le duc Henri III qui lui fit apprendre son art :

Ce livre de *Cléomadès*,
Rimay-je li roi Adenez,
Ménestrel au bon duc Henri
Fui. Cil maleva et norri
Et me fist mon mestier apprendre,
Dieu l'en veille guerdon rendre
Avec ses ame en paradis.

ADHÉMAR (Guillaume), troubadour et jongleur du treizième siècle, était fils d'un pauvre gentilhomme de Marveil ou Marvéjols, dans le Gévaudan. Sans fortune et hors d'état de soutenir l'état de chevalier, Adhémar se livra à la poésie, à la musique, et composa des chansons d'amour qu'il allait chanter dans les châteaux. S'il fut aimé, il fut aussi vraisemblablement trahi, car parmi ses chansons il en est de satiriques dans lesquelles il se plaint de l'inconstance des femmes, et qui ne donnent pas une haute opinion de leur chasteté à l'époque où il vécut. On croit que Guillaume Adhémar passa quelque temps à la cour de Ferdinand III, roi de Castille, et que, dégoûté du monde, il entra dans l'ordre monastique de Grammont. On trouve parmi les manuscrits de Sainte-Palaye, à la bibliothèque de l'Arsenal de Paris, dix-huit chansons de ce troubadour.

ADHÉMAR (Le comte Abel d'), amateur de musique et compositeur pour le chant, est né d'une ancienne famille à Paris, vers 1812. En 1836 il commença à faire connaître son nom par des romances qui obtinrent du succès. Son goût le portait vers les sujets dramatiques pour ces petites pièces, et la plupart de ses premières productions sont un indice de son penchant à cet égard ; en voici les titres : *Le Bravo*, *Le Brigand calabrais*, *Le Catéran*, *L'Esclave chrétien*, *Le Forban*, *Le Kabyle*, *Le Lazzarone*, *Malheur à*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

toi, *Le Torréador*, etc.; plus tard M. d'Adhémar a pris un style plus doux dans *Thérèse la blonde*, *La Femme que j'aime*, *Je ne le suivrai pas*, *Paquerette*, *Le Doux Nom de Marie*, *Tout un jour sans te voir*, *Les Yeux disent le Cœur*, et beaucoup d'autres. Comme la plupart des compositeurs de romances, M. d'Adhémar a eu son moment de vogue, auquel d'autres noms ont succédé. Il est mort à Paris en 1851.

ADLER (Georges), professeur de musique à Bude (Ofen), capitale de la Hongrie, est né dans cette ville vers 1806, et y occupe la place de directeur du chœur de l'église principale. Également habile sur le violon et sur le piano, M. Adler se livre à l'enseignement de ces deux instruments, et a publié des compositions pour l'un et pour l'autre. On connaît de lui : 1° Thème hongrois, varié pour le violon avec acc. de deux violons, alto et basse, op. 1; Vienne, Haslinger. — 2° 1re Polonaise pour le violon avec quatuor d'accompagnement, op. 6.; *ibid.* — 3° Sonate pour piano et violon, op. 3.; *ibid.* — 4° Sonate pour piano à quatre mains (en *mi* bémol), op. 27.; Vienne; Diabelli. — 5° Variations pour piano seul, op. 2; Vienne, Haslinger. — 6° Thème varié (en *si* bémol), op. 4.; *ibid.* — 7° *La Chasse*, rondeau brillant sur un thème de *Cenerentola*, op. 7°; *ibid.* — 8°. Thème original varié, op. 8. *ibid.* — 9° Allegro, andante et rondeau brillant, op. 18.; *ibid.* — 10° *Souvenir*, rondeau brillant (en *mi* bémol); Pesth, Grimm et Cie. — 11° *Libera me, Domine*, pour quatre voix et orgue, op. 11; Vienne, Haslinger. — 12° Deux prières à quatre voix, petit orchestre et orgue; Augsbourg, Böhm. — 13° Chants à quatre voix d'homme, op. 12.; Vienne, Haslinger. — 14° trois chants pour quatre voix d'hommes, op. 13; Vienne, Diabelli. — 15° Cantate pour une et plusieurs voix, avec piano, op. 15; Vienne, Haslinger. — 16° *L'Esprit de l'Harmonie*, chant à voix seule avec piano; *ibid.* — 17° quatre lieder, *idem*, op. 10; *ibid.*

ADLUNG (Jacques), membre de l'académie d'Erfurt, professeur au gymnase, organiste de l'église luthérienne, et constructeur de clavecins, naquit le 14 janvier 1699, à Brinderslebeu, petit village près d'Erfurt. Il commença ses études à l'école de Saint-André de cette ville, et y resta depuis 1711 jusqu'en 1713, époque où il passa au gymnase sénatorial, qu'il fréquenta jusqu'en 1721. En 1723 il alla à l'université de Iéna, où il prit le grade de professeur, après avoir soutenu une thèse *De obligationis veræ naturæ ac usu*. Ses études musicales se firent sous la direction de Chrétien Reichart, organiste à Erfurt. Au mois de janvier 1728 il succéda à Buttstedt comme organiste à l'école luthérienne, place qu'il occupa jusqu'à sa mort, arrivée le 5 janvier 1762. Il a formé un grand nombre d'élèves pour le clavecin et pour les langues anciennes. Il a publié les ouvrages suivants : *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit theils für alle Gelehrte, so das Band aller Wissenschaften einsehen; theils für die Liebhaber der edlen Tonkunst überhaupt; theils und sonderlich für die, so das Clavier, vorzüglich lieben; theils für die Orgel und Instrumentmacher* (Introd. à la science musicale, etc.); Erfurt, 1758, in-8°. C'est un livre intéressant, plein de recherches savantes, et qui prouve qu'Adlung avait de la méthode et l'esprit philosophique; mais le style en est lourd. Jean-Ernest Bach y a joint une préface. Le maître de chapelle Hiller en a donné une seconde édition à Leipsick, en 1783, avec quelques augmentations. — 2° *Musica mechanica organœdi, das ist, Gründlicher Unterricht von der Struktur, Gebrauch und Erhaltung*, etc., *der Orgeln, Clavicymbel, Clavicordien und anderer Instrumente, insofern einem Organisten von solchen Sachen etwas zu wissen nöthig ist*, etc., *mit einigen Anmerkungen und einer Vorrede verschen, und zum Druck befördert von M. Joh. Lorenz Albrecht*, etc.; Berlin, 1768, in-4° (Introduction à la construction, l'usage et la conservation des orgues, clavecins, clavicordes et autres instruments, etc.; avec quelques remarques et une préface, par J.-C. Albrecht). Cet ouvrage, ainsi que le suivant, a été publié après la mort de l'auteur. On trouve dans la première préface de celui-ci la vie d'Adlung écrite par lui-même. — 3° *Musikalisches Siebengestirn, das ist : sieben zur edlen Tonkunst gehörige Fragen, auf erhaltenen Befehl der Churfürstl. Mainzischen Akad. nützlicher Wissenschaften in Erfurt, anfænglich in lateinischer Sprache beantwortet, nachgehends aber ins Deutsch übersetzt;* Berlin, 1768, in-4°, quatre feuilles et demie (Les sept étoiles musicales, ou sept questions relatives à la noble musique, etc.). Adlung choisit ce titre singulier pour des réponses à sept questions qu'on lui avait faites sur les intervalles, et particulièrement sur la nature de la quarte. Cet ouvrage, comme on le voit par le titre, fut d'abord écrit en latin, et traduit ensuite en allemand. Adlung avait aussi écrit : 1° *Anweisung zum General-Bass* (Instruction sur la basse continue). — 2° *Anweisung zum italiænischen Tabulatur* (Instruction sur la Tablature italienne). — 3° *Anweisung zum Fantasie und Fuge* (Instruction sur la fantaisie et la fugue); mais ces ouvrages ont été perdus dans un incendie qui enleva à l'auteur une partie de sa fortune.

ADOLFATI (André), élève de Balthasar

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Galuppi, naquit à Venise en 1711. Après avoir achevé ses études musicales, il fut pendant plusieurs années maître de chapelle à l'église *Santa-Maria delle Salute*, dans sa ville natale; puis il écrivit des opéras dans plusieurs grandes villes de l'Italie, et finit par se fixer à Gênes, où il obtint la place de maître de chapelle de l'église de l'*Annonciation*. On connaît aujourd'hui peu d'ouvrages de ce compositeur. En 1742 il a donné à Rome l'*Artaserse*; à Gênes, *Ariane*, en 1750; dans la même ville *Adriano in Siria*, en 1751; et en 1752, *La Gloria ed il piacere*. La Bibliothèque impériale, à Paris, possède en manuscrit un *Nisi Dominus*, à voix seule, et un *Laudate pueri*, à quatre voix, de la composition de ce musicien. Dans la collection de l'abbé Santini, à Rome, on trouve aussi le psaume *Domine, ne in furore*, traduit en italien et mis en musique à quatre voix avec des violons et des cors, par Adolfati; enfin on a publié sous son nom : *Sei sonate a tre, cinque e sei, opera* 1ª, Amsterdam. Ce compositeur fit à Gênes l'essai de la mesure à cinq temps dans un air de son opéra d'*Ariane*. On a dit qu'il avait été précédé dans cet essai par Marcello, quoiqu'on n'ait pas cité l'ouvrage de l'auteur des Psaumes où la mesure à cinq temps est employée; mais il est certain que d'anciens airs populaires d'Espagne, d'Allemagne et du Nord sont dans cette mesure. Il est possible qu'Adolfati en ait eu connaissance.

ADORNO (Jean-Népomucène), né au Mexique vers 1815, s'est fait connaître à l'Exposition universelle de l'industrie, à Paris, en 1855, par diverses inventions ingénieuses, au nombre desquelles on remarquait un système complet de musique, dont toutes les parties sont intimement liées, et pour lequel M. Adorno a fait exécuter sous sa direction plusieurs instruments de démonstration. Il a fait imprimer l'exposé de son système dans un petit ouvrage qui a pour titre : *Mélographie, ou Nouvelle Notation musicale;* Paris, Firmin Didot frères, 1855, in-4° de 39 pages, avec une planche. Cette brochure n'est en quelque sorte que le prolégomène d'un ouvrage philosophique très-étendu auquel M. Adorno a travaillé pendant plusieurs années, et dont il annonce la publication. Considéré au point de vue de la théorie, le système dont le petit ouvrage de M. Adorno renferme l'aperçu est basé sur une idée déjà produite par Azais (*voy.* ce nom) et par d'autres, à savoir que les vibrations de l'air ne sont pas la cause productrice du son comme on le croit généralement, et que cette cause réside dans un fluide impondérable auquel l'auteur du système donne le nom d'*harmonium*. Ce fluide ne produit point une série de sons dans les rapports absolus des géomètres, mais une échelle chromatique de douze demi-tons tempérés. M. Adorno prétend démontrer cette partie de son système par une construction géométrique dont le tableau graphique était à l'exposition, et par un polycorde formé sur le même modèle. Or cette échelle de douze demi-tons tempérés, donnés par la nature, est le criterium du système de notation et de musique pratique de M. Adorno; car c'est celle des instruments à claviers, particulièrement du piano. Prenant le clavier pour modèle de la portée destinée à la notation, il considère les cinq touches noires comme la représentant de cette manière :

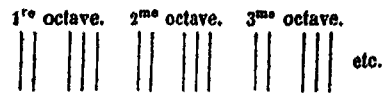

Il résulte de là que la portée est verticale au lieu d'être horizontale, et que les signes de la notation ont la même direction. M. Adorno conserve les formes de la notation ordinaire. Les espaces doubles contiennent les notes *mi*, *fa*, et *si*, *ut*; les espaces simples renferment les notes *ré*, *sol*, *la*. Les notes placées sur les lignes sont les dièses et les bémols. Quant aux valeurs de temps, rondes, blanches, noires, etc., et aux signes de silence, ce sont les mêmes que ceux de la notation en usage. La transposition s'opère, dans le système de M. Adorno, par un moyen très-simple : il consiste en un pupitre sur lequel des fils noirs sont tendus verticalement dans les mêmes dispositions qu'on vient de voir : la musique écrite se place sous ces fils, et suivant qu'on l'avance à droite, ou la recule à gauche, la transposition est faite, parce que la position des notes est déterminée par les fils du pupitre qui représentent les parties de six octaves disposées précisément comme le clavier du piano placé au-dessous de ce même pupitre. Par une autre conséquence de son système, M. Adorno a imaginé un piano mélographe dont le mécanisme imprime la musique sur un papier disposé suivant sa méthode de notation; en sorte qu'après l'exécution d'un morceau improvisé, il n'y aurait qu'à retirer le papier du cylindre où il est enroulé, et à le placer sur le pupitre, sans faire d'opération de traduction, pour jouer immédiatement le morceau et pour le transposer à volonté, à l'aide du pupitre. Le piano mélographe n'était pas à l'exposition universelle de Paris; le modèle du mécanisme seul a été mis sous les yeux du Jury : M. Adorno le faisait exécuter alors dans les ateliers du célèbre facteur de pianos Erard : il ne paraît pas que, jusqu'au moment où cette notice est écrite, le succès ait répondu aux vues de l'inventeur.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ADRASTE, philosophe péripatéticien, né à Philippes, ville de Macédoine, fut disciple d'Aristote, et vécut conséquemment au temps d'Alexandre, entre la 105e et la 115e olympiade. On sait qu'il a écrit un traité de musique en trois livres, que Porphyre et Théon de Smyrne ont cité. Ger. J. Vossius (*De Scient. Mathem.*, c. 58, § 14), et Fabricius, d'après le témoignage de Scipion Tellus (*Bibliot. Græc.*, *lib.* III, c. 10) ont écrit qu'il en existe un manuscrit au Vatican, et une autre copie dans la bibliothèque du cardinal Saint-Ange, d'où elle a passé depuis dans celle du cardinal Farnèse, son frère. Forkel, d'après les journaux littéraires de 1788, annonça dans son Almanach musical, publié l'année suivante, la découverte que M. Pascal Baffi venait de faire du traité d'Adraste dans la bibliothèque du roi de Naples, dont il était le conservateur. Ce bibliothécaire venait de faire connaître son intention d'en publier le texte grec avec une version latine. Il est assez singulier que M. Baffi ait donné comme une chose nouvelle la découverte de ce manuscrit, qui n'était autre que celui dont Vossius et Fabricius avaient déjà révélé l'existence; car la bibliothèque du cardinal Farnèse avait passé en la possession du roi de Naples, qui l'avait rendue publique. Le titre de l'ouvrage était celui-ci : Ἀδράστου τοῦ περιπατητικοῦ ἁρμονικῶν Βιβλία τρία. On s'est souvent étonné, dans le monde littéraire, que la publication annoncée par M. Baffi n'eût pas été réalisée; les savants éditeurs de la collection des manuscrits découverts à Herculanum ont donné le mot de l'énigme dans une note qui accompagne un passage du traité sur la musique de Philodème (*voy.* ce nom), inséré au premier volume de cette collection. Ayant examiné le manuscrit dont il s'agit, ils ne tardèrent point à reconnaître que le traité de musique qu'il contient est le même qui est connu sous le nom de *Manuel Bryenne;* mais, ayant remarqué qu'il y est beaucoup parlé du genre enharmonique, qui, selon le témoignage de Photius, avait disparu de la musique grecque avant le septième siècle, et dont il n'a plus été question après que Bryenne eut écrit, ils commencèrent à douter que cet écrivain fût le véritable auteur de l'ouvrage qui porte son nom, et ils pensèrent qu'il appartenait réellement à Adraste. D'un autre côté, leur soupçon s'évanouit en considérant que dans les trois livres des *Harmoniques* il se trouve non-seulement des passages assez longs empruntés à Théon de Smyrne, mais même des chapitres entiers de cet auteur, que Bryenne y a insérés, entre autres les chapitres II et VI, qui, dans l'édition publiée par Wallis, se trouvent pages 377 et 381 : d'où il est démontré que l'auteur du livre attribué à Adraste par le manuscrit en question est postérieur non-seulement à ce philosophe, mais aussi à l'époque bien plus récente de Théon de Smyrne. Enfin, eu égard au grand nombre de passages extraits d'Adraste, de Théon et de plusieurs autres auteurs dans le livre de Bryenne, les commentateurs de Philodème considèrent plutôt cet écrivain comme un copiste fidèle et comme un compilateur exact, que comme un théoricien qui écrivait d'après son propre système (1).

Pour en revenir à Adraste, je rapporterai ici un fait assez remarquable cité dans son livre des *Harmoniques*, dont il n'est parvenu jusqu'à nous que des fragments : ce fait, nous le devons à Porphyre, qui l'a rapporté dans son commentaire sur le traité de musique de Ptolémée (p. 270, édit. Wallis.). Cet écrivain dit qu'Adraste a fait mention d'un phénomène observé de son temps, lequel consistait à faire résonner les cordes d'un instrument de musique, en pinçant celles d'un autre instrument placé à une distance assez grande; il résultait de ce mélange de sons, dit Adraste, un ensemble agréable. On ne pouvait

(1) La collection des manuscrits d'Herculanum publiés étant assez rare hors de l'Italie, et la note qui vient d'être citée n'étant pas sans importance, j'ai cru qu'il serait utile de la donner ici textuellement; la voici : « An enharmonium musicæ genus, quod Photio teste sæculo jam VII disparuerat, uni Bryennio post tot sæculorum intervallum innotuisse dicemus, cursus post ipsum ex hominum memoria delendum? *Credat Judæus Apella.* Quid vero, quod nulla in eo christianismi nota adparet? Hæc sane de causis suspicio ob orta nobis erat sub Breyennii nomine ipsum Adrastum peripateticum delitescere, prout nostræ Farnesianæ Bibliothecæ codex Ms. indicaverat. Is enim inter alia continet tres *Harmonicorum* libros, qui Bryennio vulgo adscribuntur, cum hoc titulo : Ἀδράστου τοῦ περιπατητικοῦ ἁρμονικῶν Βιβλία τρία. Atque is est codex ille de quo sic Fabricius in sua bibliotheca : *Adrasti peripatetici Harmonicorum libri tres, quos in bibliotheca cardinalis a S. Angelo, quæ deinde fuit cardinalis Farnesii fratris servatur testatus est Scipio Tellus Neapolitanus indice librorum nondum editorum, quem bibliothecæ Mss. librorum pag. 161 inseruit Labbæus.* Nostro tamen suspicio illico evanuit, cum animadvertimus in hosce *Harmonicorum* libros transfusos fuisse non modo satis longa Adrasti loca a Theone Smyrneo adlata, sed etiam Theonis ipsius integra fere capita, uti præ reliquis cap. 2 et 6, quæ inserta legantur apud Bryennium, pag. 327 et 328. Auctor igitur *Harmonicorum* non modo est Adrasto, sed etiam Theone recentior. Hæc autem ideireo adnotare non piguit, ut veteris litteraturæ amatores, qualis sit iste codex a Fabricio, e Tello indicatus, cognoscant, neve nostra incuria tantum κειμήλιον in Farnesianæ Bibliothecæ scriniis, quæ hodie Augusti regis nostri munificentia publicæ usuræ mancipatur, sita putrescere indolescant. Ceterum quod ad Bryennium attinet, ei profecto tres *Harmonicorum* libros adjudicare non dubitamus, etsi, pacifica longinqui temporis possessione deturbare religio sit, non intercedimus : dummodo is nobis concedat Bryennium quandoque testem, tanquam veterum, qui nobis desunt, musicæ tractatorum fidelissimum exscriptorem producere. » (Herculan. volum., tom. I. in c. II. (*), p. 2.)

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sitier plus près de la science de l'harmonie : il est singulier que les musiciens grecs n'aient point vu au delà. Chez les modernes, le phénomène dont il s'agit a été indiqué par Mersenne dans son traité de l'*Harmonie universelle*, Sauveur (*voy.* ce nom) en a fait l'analyse, et Rameau y a puisé la base de sa théorie de l'harmonie donnée par la nature, et de la basse fondamentale.

ADRIANI (François), compositeur italien, naquit à Santo-Severino, dans la Marche d'Ancône, en 1539. En 1593 il fut nommé maître de chapelle de Saint-Jean de Latran; mais il n'occupa cette place que pendant dix-huit mois environ, étant mort le 16 août 1575, à l'âge de trente-six ans. Il fut inhumé dans l'église des Douze-Apôtres, et l'on plaça sur son tombeau une inscription honorable qui a été rapportée par Bonaventure Malvasia (*Compend. stor. della Basilica de' SS. XII Ap.*). Ce musicien a écrit des psaumes à quatre voix qui ont été publiés avec ceux de Jacques de Waet, sous ce titre: *Adriani et Jachet Psalmi vespertini omnium festorum per annum, quatuor vocum;* Venise, 1567, in-4°. Toutefois il se peut qu'il y ait ici confusion de noms, et que l'*Adrianus* dont il est question dans le titre de cet ouvrage ne soit autre qu'Adrien Willaert. Gesner indique des chansons à quatre voix et des motets sous le nom d'Adriani (*Bibl. in epit. redac., lib.* VII, *tit.* 5), qui pourraient bien aussi appartenir au même Willaert.

ADRIANSEN (Emmanuel), luthiste fort habile, qui vivait dans la seconde moitié du seizième siècle, était né à Anvers. C'est le même musicien dont le nom, assez singulièrement latinisé, est écrit *Hadrianius* par quelques auteurs, et même sur les titres de ses ouvrages. Adriansen a publié deux suites de pièces pour un, deux, trois et quatre luths, à quatre et cinq parties, arrangées d'après des compositions de Cyprien Rore, Roland de Lassus, Jachet de Berchem, Jacques de Waet, Philippe de Mons, Noé Faignient et Hubert Waelrant. Ces recueils ont pour titre : *Pratum musicum longe amœnissimum, cujus spatiosissimo eoque jucundissimo ambitu (præter varii generis axiomata seu phantasias) comprehenduntur.... omnia ad testudinis tabulaturam fideliter redacta, per id genus musices experientissimum artificem Emanuelem Hadrianium Anverpiensem. Ant. Pet. Phalesius,* 1584, in-fol.; *ib.* 1592. Une troisième édition a été publiée par P. Phalèse, à Anvers, en 1600, in-fol. La tablature employée dans la notation de ces recueils est un des plus anciens monuments typographiques de la notation particulière du luth. Dans sa dédicace à Balthasar de Robiano, bourgeois et marchand d'Anvers, Adriansen dit qu'il a fait une étude approfondie de la musique, et qu'il a poussé aussi loin qu'il était possible l'art de jouer, non *de la guitare*, comme l'a dit M. de Reiffenberg (*Lettre à M. Fétis, sur quelques particularités de l'histoire musicale de la Belgique*, dans le *Recueil encycl. belge*, t. II, p. 67), mais du luth (dont le nom latin était *testudo*). Il n'y a rien qui ne soit vrai dans ce que ce musicien dit de lui-même; car non-seulement il était évidemment le luthiste le plus habile de son temps, mais les virtuoses les plus renommés au commencement du dix-huitième siècle auraient eu quelque peine à jouer ses pièces. Sous le rapport de l'art d'écrire, cette musique est également remarquable, et c'est vraiment une merveille de combinaison harmonique que la fantaisie d'Adriansen pour quatre luths sur la chanson flamande d'Hubert Waelrant : *Als ick winde*. La collection des pièces de ce luthiste célèbre contient douze préludes, cinq fantaisies, trente-quatre madrigaux, cinq motets, dix chansons napolitaines, cinq gagliardes; neuf passamèses, allemandes, courantes et branles.

ADRIEN (Martin-Joseph), ou plutôt Andrien, dit *La Neuville*, ou Adrien l'Aîné, naquit à Liége en 1766. Après avoir étudié la musique à la maîtrise de la cathédrale de cette ville, il vint à Paris, et fut admis à l'École royale de chant qui avait été formée aux Menus-Plaisirs par le baron de Breteuil. Le 20 juin 1785, il entra à l'Opéra, aux appointements de quinze cents francs, et trente francs de gratification par chaque représentation. En 1786 il fut reçu au même théâtre pour y jouer en partage avec Chéron les rôles de basse, tels que ceux de rois, de grand prêtre, etc. Comme acteur, il obtint du succès, parce qu'il avait de la chaleur et de l'intelligence; mais sa voix était dure et ingrate. Personne, d'ailleurs, n'était plus infatué que lui du système de déclamation exagérée qui régnait sur ce théâtre et qui en éloignait quiconque avait une oreille délicate. Adrien en fut la victime. Doué de la constitution la plus robuste, il ne put néanmoins résister à ces cris perpétuels; sa santé se dérangea, et, quoique jeune encore, il fut obligé d'abandonner la scène et de se retirer en 1804. L'administration de l'Opéra le nomma alors chef du chant. L'expérience ne l'avait pas éclairé, et il enseigna aux débutants les erreurs qu'il avait mises lui-même en pratique. A la mort de Lainé (mars 1822), Adrien fut appelé à remplir sa place de professeur de déclamation lyrique à l'École royale de musique; mais il ne jouit pas longtemps de sa nouvelle position, car il mourut le 19 novembre de la même année. Adrien a composé la musique

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de l'*Hymne à la Victoire* sur l'évacuation du territoire français (vendémiaire an III) et de l'hymne aux martyrs de la liberté. Il était grand admirateur de l'ancienne musique des maîtres belges, français et italiens qui brillèrent dans le seizième et dans le dix-septième siècle, et employa beaucoup de temps à copier leurs ouvrages pour sa bibliothèque.

ADRIEN (.....), frère du précédent, chanteur et compositeur de romances, né à Liége vers 1767, s'est fait connaître à Paris, en 1790, par la publication de quelques recueils de romances, dont voici l'indication : 1° Recueil de romances, paroles de Regnier. — 2° Second et troisième recueils d'airs avec acc. de clavecin, paroles de Florian. — 3° Quatrième recueil, *id.*; Paris, 1799. — 4° Cinquième recueil, *id.*; *ibid.*, 1802. On trouve aussi une *Invocation à l'Être suprême*, musique d'Adrien, dans le *Recueil de Chansons et de Romances civiques*, publié à Paris en 1796. Adrien fut chef des chœurs au théâtre Feydeau en 1794; mais il ne garda pas longtemps cette place.

Un troisième Adrien (Ferdinand), frère des précédents, professeur de chant à Paris, entra à l'Opéra comme maître des chœurs, en l'an VII, et fut renvoyé en l'an IX, pour cause d'inexactitude dans son service. Il a composé quelques pièces détachées pour le chant.

AEGIDIUS (JEAN), récollet espagnol, né à Zamora, vécut vers la fin du treizième siècle. Alphonse X le nomma gouverneur du prince Sancio. Parmi ses ouvrages, on en trouve un intitulé *Ars Musica*, dont le manuscrit est conservé dans la Bibliothèque du Vatican, et que l'abbé Gerbert a inséré dans sa collection d'écrivains sur la musique (*Script. eccles. de Mus.*, tome XI, page 369). Dans cet ouvrage Ægidius traite sommairement de la musique suivant les idées de son temps, et surtout du plain-chant. Cela est de peu de valeur. Le huitième chapitre, qui renferme des exemples de nuances dans la solmisation, est un des plus intéressants.

AELREDE (Saint), disciple de saint Bernard, né en Écosse, fut élu abbé de Riedval, où il mourut le 12 janvier 1166. On lui attribue un traité : *De Abusu Musices;* cf. COMBASIS, *Bibliotheca Concinatoria;* Paris, 1665, tome I, p. 610, tome VIII, p. 799.

AELSTERS (GEORGES-JACQUES), issu d'une famille de musiciens, naquit à Gand en 1770. Élève de son père, il obtint à l'âge d'environ dix-huit ans la place de carillonneur de la ville, et en remplit les fonctions jusqu'à la démolition du campanile du beffroi, en 1839. Pendant un demi-siècle il fut aussi maître de chapelle de l'église Saint-Martin, et composa pour le service de cette chapelle beaucoup de messes, motets, litanies et autres morceaux de musique religieuse, qu'on exécute encore dans les églises de Gand et autres villes de la Flandre. On cite particulièrement de cet artiste un *Miserere*, considéré comme une production distinguée, dans sa ville natale. Aelsters est décédé le 11 avril 1849, à l'âge de soixante-dix-neuf ans.

AEMINGA (SIGEFROI-GASPARD), professeur de droit et recteur de l'académie de Greisswald, né à Mollen dans le Mecklembourg, le 3 décembre 1710, fut appelé comme professeur à Greisswald en 1741, et y mourut le 25 mai 1768. Il a publié : *Programmata IV de choreis festivis, de musica instrumentali festiva, de hymnis festivis antiquitate claris, de conviviis festivis ævi antiqui;* Greisswald, 1749, in-4°.

AERTS (ÉGIDE), né à Boom, dans la province d'Anvers, le 1er mars 1822, entra au Conservatoire de Bruxelles comme élève flûtiste, le 1er novembre 1834, et y reçut des leçons du professeur Lahon. Doué d'une organisation remarquable, il fit de rapides progrès dans ses études, et obtint le premier prix de son instrument au concours de 1836. Dans l'année suivante il se rendit à Paris, et eut l'honneur de jouer devant le roi Louis-Philippe, dans un concert de la cour. En 1838 il parcourut le midi de la France, donnant partout des concerts avec succès. Au mois de décembre de la même année, il donna des concerts au théâtre *Re* de Milan, puis au théâtre *San Benedetto*, à Venise. Les journaux italiens de cette époque et la *Gazette universelle de Musique* de Leipsick (tome XLI, p. 194) accordèrent de grands éloges à son talent. De retour à Bruxelles, il devint élève de l'auteur de cette notice, pour la composition, et suivit pendant plusieurs années un cours complet de toutes les parties de cet art. La substitution de la flûte de Boehm à l'ancienne flûte ayant été faite au Conservatoire de Bruxelles dès 1841, Aerts, comme Tulou, Rémusat et plusieurs autres flûtistes français, se jeta dans l'opposition, et soutint d'abord la supériorité de l'ancien instrument sous le rapport de la qualité du son; mais, vaincu enfin par les raisonnements du directeur du Conservatoire, il étudia le mécanisme de la nouvelle flûte, et ne tarda pas à en connaître toutes les ressources. Au mois de novembre 1847, il obtint la place de professeur de son instrument dans le Conservatoire où il avait fait ses propres études, et dans le même temps la place de première flûte solo du Théâtre royal lui fut donnée. Malheureusement il fut atteint peu de temps après d'une maladie de poitrine qui fit des progrès chaque année, et le 9 juin 1853 il mourut presque

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

subitement à l'âge de trente et un ans et quelques mois. Comme compositeur, Aerts a laissé des symphonies et des ouvertures bien écrites, qui ont été essayées au Conservatoire, des concertos, des études et des fantaisies pour la flûte, que ses élèves ont exécutées dans les concours, et plusieurs suites de pièces d'harmonie qui ont été publiées par le procédé de l'autographie.

AFFABILI-WESTENHOLZ (Mme), née à Venise en 1725, se rendit à Lubeck, en 1756, avec une troupe de chanteurs italiens, et ensuite à Schwérin, en qualité de cantatrice de la cour. Pendant la guerre de Sept ans, elle demeura presque constamment à Hambourg, où elle obtint de brillants succès dans les concerts. De retour à Schwerin, elle y épousa Westenholz, maître de chapelle de la cour. Elle mourut dans cette ville en 1776. Les critiques de son temps donnent beaucoup d'éloges à l'égalité et à l'étendue de sa voix, à la netteté de son articulation, et à son goût dans l'adagio. A force de travail elle était parvenue à vaincre les difficultés de la prononciation allemande, et chantait aussi bien dans cette langue qu'en italien.

AFFILLARD (Michel L'), professeur de musique et musicien de la chapelle de Louis XIV, est entré au service de ce prince comme taille ou ténor, en 1683, aux appointements de neuf cents livres par an, et a eu pour successeur Philippe Santoni, au mois de juillet 1708. Il vécut encore quelques années après sa retraite, car les éditions de son livre sur la musique, datées de 1710 et de 1717, ont été revues par lui. Il a publié : *Principes très-faciles pour bien apprendre la musique, qui conduiront promptement ceux qui ont du naturel pour le chant jusqu'au point de chanter toute sorte de musique proprement et à livre ouvert.* Paris, Chr. Ballard, 1705, in-4° oblong. La première édition a paru chez Ballard, en 1691, in-8° oblong; la deuxième, chez le même imprimeur, en 1697, in-4° oblong; Cet ouvrage eut un grand succès, car la sixième édition parut en 1710, à Paris; la septième et dernière est de 1717; Amsterdam, Roger, in-4° oblong.

AFRANIO (....), chanoine de Ferrare, naquit à Pavie, dans les dernières années du quinzième siècle. Albonesio a publié (*Introductio in chaldaicam linguam, syriacam atque armenicam*, etc.; Pavie, 1539, in-4°, p. 179) la description et la figure du basson, dont il attribue l'invention à ce chanoine. L'ouvrage d'Albonesio est dédié à Afranio, que quelques auteurs ont nommé *Afanio*.

AFZELIUS (Arvid-Auguste), littérateur suédois, né le 6 mai 1785, est pasteur à Enkœping, ville du district d'Asunda, depuis 1821. L'histoire, la littérature nationale et les antiquités de la Suède sont les objets des travaux de ce savant. Au nombre des ouvrages importants qu'il a publiés est une collection intéressante de chansons populaires de la Suède, recueillies avec la collaboration de M. le professeur Erik Gustave Geijer, et avec les anciennes mélodies. Cette collection a pour titre : *Svenska-Folkvisor* (Le Chanteur populaire suédois); Stockholm, 1814-1816, 3 vol. in-8°. M. P. Groenland, professeur de musique à Stockholm, a écrit les accompagnements de piano pour toutes les mélodies. Les notes dont Afzelius a accompagné les anciens chants de sa patrie sont du plus haut intérêt. Une autre collection, qui peut être considérée comme le complément nécessaire de la première, a paru plus de trente ans après celle-ci, sous ce titre : *Afsked af Swenska Folksharpan* (Adieu de la Harpe populaire suédoise), avec les anciennes mélodies harmonisées par M. le professeur Erik Drake, secrétaire de l'Académie de musique de Stockholm, et avec des éclaircissements historiques sur chaque chant, tirés des traditions populaires, par M. Afzelius; Stockholm, Albert Bonnier, 1848, 1 vol. in-8°.

AGAZZARI (Augustin), compositeur célèbre et musicien savant, naquit à Sienne d'une famille noble, le 2 décembre 1578. Après avoir été quelque temps au service de l'empereur Matthias, il se rendit à Rome, où il devint maître de chapelle du collége allemand, et ensuite maître du séminaire romain. Il se lia avec Viadana, et adopta sa méthode de la basse chiffrée, sur laquelle il a donné quelques règles générales dans la préface d'un de ses ouvrages. De retour dans sa ville natale, vers 1630, il y fut nommé maître de chapelle de la cathédrale, et resta en possession de cette place jusqu'au 10 avril 1640, époque de sa mort. Agazzari était membre de l'Académie des *Intronati*. Ses ouvrages connus sont ceux-ci: 1° *Il primo libro de' Madrigali a cinque voci, con un dialogo a sei voci ed un pastorale a otto nel fine*; Venezia, Angelo Gardano, 1600, in-4°. On trouve des exemplaires de cet ouvrage et de la même édition avec un frontispice qui porte l'indication d'Anvers, Pierre Phalèse, 1602 : ce frontispice seul a été changé. Nicolas Stein, de Francfort, a réimprimé le même ouvrage sous le même titre, en 1608, in-4°. — 2° *Madrigali armoniosi a cinque o sei voci, libro uno;* Venezia, Angelo Gardano, 1600, in-4°. Il y a des exemplaires de cette édition, avec la même date, mais dont le frontispice, renouvelé à Anvers, porte l'adresse de P. Phalèse. — 3° *Sacræ cantiones* 5, 6, 7 *et* 8 *voci liber primus;* Romæ, Zanotti,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

1603, in-4°. — 4° *Sacræ cantiones* 5, 6, 7 et 8 *voci, liber secundus*; *ibid.*, 1603, in-4°. — 5° *Sacræ cantiones, etc., liber tertius*, ibid., 1603, in-4°. Ces trois livres de motets ont été réimprimés à Venise, par R. Amadino, en 1608, in-4°, sous ce titre : *Tre libri de' Motetti a cinque, sei, sette e otto voci.* — 6° *Sacræ cantiones* 2, 3, 4 *voc. cum basso ad organum, liber primus*; Romæ, apud Fr. Zannettum, 1603, in-4°. — 7° *Sacræ cantiones* 2, 3, 4 *voc. cum basso ad organum, liber secundus, opus V motectorum*; ibid., 1603, in-4° : ces deux livres de motets à 2, 3 et 4 voix ont été réimprimés à Venise, par Amadino, en 1608, in-4°; ils sont au nombre des premiers ouvrages de musique d'église avec basse continue pour l'orgue; le deuxième livre a été réimprimé à Milan, chez Tini, en 1609, in-4°. — 8° *Sacræ laudes de Jesu, Beat. Virgine, Angelis, Apostolis, Martyribus, etc.*, 4, 5, 6, 7 *et* 8 *voc. cum basso ad organum*; Romæ, apud Franc. Zannettum, 1603, in-4°. — 9° *Il primo libro di Motteti a due, e tre voci, coll' organo*; in Roma, appresso Zannetti, 1604, in-4° : il y a des exemplaires de cet ouvrage avec la date de 1603 et le nom du même éditeur, dont le titre, en langue latine, est : *Sacræ cantiones duarum et trium vocum liber primus*; les mêmes motets ont été réimprimés avec l'adjonction de quelques autres à quatre voix, à Milan, chez Tini, 1607, in-4°, et dans la même année, Nicolas Stein, libraire à Francfort-sur-le-Mein, a publié quarante-quatre motets d'Agazzari, à quatre, cinq, six, sept et huit voix, extraits des livres précédents, et imprimés par Wolfgang Richter, in-fol. — 10° *Sacræ Laudes de Jesu, B. Virgine, Angelis, Apostolis, Martyribus, etc.*, 4, 5, 6, 7 *et* 8 *vocum, liber secundus*; Romæ, Zanetti, 1603, in-4°. — 11° *Il secondo libro de Motetti a due e tre voci coll' organo*; ibid., 1604, in-4° : le même livre de motets se trouve aussi avec le titre latin *Sacræ cantiones*, etc., et avec le nom du même éditeur et la date de 1603; mais l'édition est la même et les exemplaires ne sont différents que par le frontispice. — 12° *Il terzo libro de' Motetti a due e tre voci*; ibid., 1605, in-4°. Il y a aussi des exemplaires avec le titre latin. — 13° *Il quarto libro de' Motetti a due e tre voci*; ibid., 1605, in-4° : les quatre livres de ces motets ont été réimprimés à Venise, en 1608, par R. Amadino, sous le titre latin *Sacræ cantiones*, etc., *lib.* 1, 2, 3, 4. — 13° *Sacræ cantiones* 2, 3, 4 *voc. cum basso ad organum, liber tertius*; Romæ, apud Zanettum, 1606, in-4°; Richard Amadino a donné à Venise, en 1609, une autre édition des trois livres de ces motets à deux, trois et quatre voix, sous ce titre : *Harmonici intronati sacrarum cantionum quæ binis, ternis quaternisque vocibus concinendæ*, lib. 1, 2, 3, in-4°; enfin ils ont été réimprimés plusieurs fois à Rome et à Venise; la dernière édition, qui a paru dans l'année même de la mort de l'auteur, a pour titre : *Motetti a una, due, tre e quatre voci, con il basso per l'organo, in Roma, appresso Bianchi*, 1640, in-4° : il est vraisemblable que les *Concerti sacri* 1, 2, 3, 4 *vocum*, op. 14, publiés à Venise, chez R. Amadino, en 1611, in-4°, qui sont dans la bibliothèque du Lycée musical de Bologne, ne sont qu'une reproduction, sous un autre titre, des *Harmonici intronati sacrarum cantionum*, etc., et, selon toute apparence, de la même édition. — 14° *Psalmis sex ternis vocibus cum basso ad organum*; Romæ, ap. Fr. Zanetti, 1606, in-4°. Il y a une autre édition de cet ouvrage, sous le même titre, à Venise, chez Amadino, 1609, in-5° oblong; j'ignore si ce sont les mêmes psaumes, avec l'addition des complies, qui ont été publiés sous le titre : *Psalmi* 3 *voc. eosdem sequent. completor.* 4 *vocibus*, op. 12, à Venise, chez Bartolomeo Magni, 1618, in-4°. — 16° *Salmi spezzati a tre voci col l'organo*; in Venezia, per l'Amadino 1610, in-4°. — 17° *Psalmi* 8 *et Magnificat* 8 *vocibus concin.*; ibid., 1611, in-4° : les mêmes psaumes et *Magnificat* ont reparu l'année suivante et de la même édition sous le titre italien *Salmi a otto voci*; peut-être aussi l'œuvre publiée sous ce titre : *Psalmorum ac Magnificat quorum usus in vesperis frequentior est*, Venetiis, ap. Ric. Amadinum, 1615, in-4°, n'est-elle que le même ouvrage. — 18° *Sertum roseum ex plantis Hiericho, motect.* 1, 2, 3, 4 *voc.*, ibid., 1612. La première édition a paru à Rome : j'en ignore la date; l'édition de Venise a été reproduite avec un nouveau frontispice, sous la date de 1619. — 19° *Dialogici concentus senis octonisque vocibus ab Augustino Agazzario harmonico intronato nunc primum in lucem editi, opus decimum sextum*; Venetiis, ap. Ricc. Amadinum. 1613, in-4°, — 20° *Eucharisticum melos plur. voc.*, op, 20; Romæ, 1625, in-4° : cet ouvrage est un recueil de motets à 2, 3, 4 et 5 voix, pour l'élévation. — 21° *Litanie a quattro, cinque, sei, sette a otto voci*; in Roma, appresso Bianchi, 1639, in-4° : il est vraisemblable qu'il y a une édition antérieure de ces litanies. — 22° *Musicum Encomium Divini nominis* 1, 2, 3, 5 *vocum*; Roma, Bianchi, 1640, in-4° : cet ouvrage renferme 21 motets à une, deux, trois et cinq voix, pour l'usage des Jésuites. Agazzari est compté parmi les écrivains sur la musique, parce qu'il a publié un opuscule intitulé : *La Musica eccle-*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

siastica dove si contiene la vera diffinizione della musica come scienza, non più veduta e sua nobiltà; Sienna, Bonetti, 1638, in-4° de 10 pages. Ce petit écrit a pour objet d'examiner quel doit être le caractère de la musique d'église conformément à l'autorité des conciles, particulièrement du concile de Trente. Agazzari est aussi l'un *des premiers auteurs qui ont* publié des instructions sur l'usage des chiffres pour l'accompagnement de la basse continue. L'instruction donnée par lui se trouve dans la préface du troisième livre de ses motets à deux, trois et quatre voix, publié à Rome par Zannetti, en 1606. L'abbé Quadrio dit que les ouvrages d'Agazzari sont au nombre de vingt-six et tous imprimés : il cite particulièrement des messes à quatre, cinq et six voix qui me sont inconnues.

AGELAUS DE TÉGÉE, habile citharède, remporta le premier prix qu'on institua aux jeux Pythiques pour les joueurs d'instruments à cordes. Ce prix était une couronne de laurier. Ce fut à la huitième pythiade, 559 ans avant J.-C.

AGGIUTORIO (Rocco), compositeur et professeur de musique, né à Naples vers 1810, a fait représenter au théâtre du *Fondo*, dans cette ville, un opéra de sa composition, intitulé : *il Biglietto e l'Anello*, dans l'été de 1839. Postérieurement il s'est fixé à Paris, où il s'est livré à l'enseignement du chant, et a publié des exercices pour ses élèves (Paris, Richault), et quelques petites compositions pour le piano et pour le chant.

AGLIATI, guitariste de l'époque actuelle, fixé à Milan, a publié pour son instrument : 1° *Sonate;* Milan, Riccordi. — 2° *Tema con variazioni;* ibid. — 3° *Tema con sei variazioni;* ibid. — 4° *Sei variazioni* (*Ah! chi può mirarla*) ; Milan, Artaria. La fille de cet artiste, connue sous le nom d'Amélie Agliati, née à Milan, a débuté comme cantatrice sur le théâtre de Modène le 2 octobre 1838, dans la *Clotilde* de Coccia. Depuis lors elle a chanté sur les théâtres de Crémone, de Bologne, de Florence, de Rome et de Cadix avec quelque succès.

AGNELLI (Laurent), moine olivetain, vécut dans la première moitié du dix-septième siècle. On a imprimé de sa composition : *Salmi e Messe a quattro voci in concerto con alcuni Motetti;* Venezia, Aless. Vincenti, 1637.

AGNELLI ou **AGNELLO** (Salvador), compositeur dramatique, né à Palerme, vers 1816, a fait ses études musicales au Conservatoire de Naples, et a débuté dans sa carrière par l'opéra-bouffe *il Lazzarone di Napoli*, représenté à Naples au carnaval de 1839, avec quelque succès. Il y avait dans cet ouvrage une certaine verve qui semblait de bon augure. Il ne paraît pas cependant que la carrière théâtrale de cet artiste ait eu de l'éclat en Italie. Les autres ouvrages connus sous son nom sont : *i Due Pedanti; la Sentinella notturna;* et *Giovanna Vallese.*

AGNESI (Marie-Thérèse), fille de D. P. *Agnesi, feudataire de Monteveglia, et sœur* de Marie Gaetane Agnesi, qui professa les mathématiques à Bologne, et qui mourut à Milan en 1799, naquit dans cette ville vers 1724. Elle eut la réputation d'être la plus habile claveciniste de son temps en Italie, et composa beaucoup de musique de clavecin, qu'elle dédia à l'impératrice Marie-Thérèse. On connaît quelques cantates de sa composition, et quatre opéras, *Sofonisbe, Ciro in Armenia, Nitocri* et *Insubria consolata* (1771), qui ont eu du succès. On ignore l'époque de sa mort.

AGNOLA (D.-Jacques), prêtre vénitien, vécut dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. C'était un contrapuntiste de l'ancienne école, dépourvu de génie, mais possédant de bonnes traditions. Il a composé beaucoup de messes, de vêpres, de motets, de concertos et de sonates pour le piano, qui sont restés en manuscrit.

AGOBARD, archevêque de Lyon, naquit à la fin du huitième siècle, au diocèse de Trèves, dans la Gaule belgique. Il fut ami de Leydrade, archevêque de Lyon, auquel il succéda. Son caractère impétueux l'entraîna dans la révolte des enfants de Louis le Débonnaire; mais plus tard il reconnut son erreur et s'en repentit. Après avoir été déposé en 835 par le concile de Thionville, il fut rétabli, et mourut en Saintonge, le 6 juin 840. Au nombre de ses ouvrages se trouve un traité *De Correctione Antiphonarii*, qui a été inséré dans la Bibliothèque des Pères, t. XIV, p. 323.

AGOSTINI (Louis), théologien, protonotaire apostolique et compositeur habile, naquit à Ferrare, en 1534. Après avoir été longtemps maître de chapelle d'Alphonse II d'Est et de la cathédrale de Ferrare, il mourut dans sa patrie à l'âge de cinquante-six ans, le 20 septembre 1590. On connaît de lui : 1° *Il primo libro di Madrigali a 5 voci;* Venezia, apresso li figli di Ant. Gardano, 1570, in-4°. — 2° *Madrigali a 4 voci;* ibid., 1572, in-4° oblong. — 3° *L'Eco ed enigmi musicali a 6 voci, lib. 2;* Venezia, app. Alessandro Gardano, 1581, in-4°. — 4° *Messe, Vespri, Motetti, Madrigali et Sinfonie;* in Ancona, presso Giov. Paolo Landrini, 1588, in-4°.

AGOSTINI (Paul), né à Vallerano, en 1593, fut élève de Bernardino Nanini, dont il épousa la fille. Après avoir été successivement organiste de Sainte-Marie *in Transtevere*, et maître de cha-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

pelle de Saint-Laurent *in Damaso*, il succéda à Vincent Ugolini dans la place de directeur de la chapelle du Vatican, le 16 février 1629. Il ne jouit pas longtemps de cette situation honorable, car il mourut au mois de septembre 1629, à l'âge de trente-six ans, et fut inhumé dans l'église de Saint-Michel. Pitoni, dans ses notices manuscrites sur les maîtres de chapelle, citées par Baini (*Memor, storico-crit. della vita e delle opere di Giov. Pierluigi da Palestrina*, t. II, p. 42, n. 481), dit qu'Agostini obtint la chapelle de Saint-Pierre par suite d'un défi de composition qu'il adressa à Ugolini, son condisciple, qui en était le maître actuel. Ugolini n'ayant point accepté, le chapitre le renvoya, et donna sa place à Agostini. L'abbé Baini révoque en doute cette anecdote par des motifs qui paraissent plausibles. Les auteurs du *Dictionnaire des Musiciens* (Paris, 1810) ont fait sur ce maître, d'après Laborde, une accumulation d'erreurs : ils placent l'époque de sa vie vers 1660, et le font mourir dans un âge avancé. Hawkins (*A general History of Music*, t. IV, p. 79), et Forkel (*Mus. Bibl.*, t. II, p. 206), sont aussi dans l'erreur en le faisant élève de Palestrina, car ce grand maître mourut en 1594, un an après la naissance d'Agostini. Ce compositeur avait une fille qui a épousé Fr. Foggia, son élève.

Antimo Liberati a fait un éloge pompeux d'Agostini dans sa lettre à Ovide Persapegi (p. 217). « Paul Agostini, dit-il, fut une des intelligences « les plus ingénieuses et les plus actives qu'ait « eu la musique de notre temps en tout genre de « composition harmonique, de contre-point et « de canons. Au nombre de ses œuvres mer- « veilleuses, on remarque divers morceaux à « quatre, à six et à huit chœurs réels, qu'il fit « entendre dans la basilique de Saint-Pierre, dans « le temps où il y était maître de chapelle, et quel- « ques autres qu'on pouvait chanter à quatre ou « à six chœurs réels sans diminuer (c'est-à-dire « broder les parties de petites notes), et sans « énerver l'harmonie, à l'étonnement général des « habitants de Rome. S'il n'était mort à la fleur « de l'âge, il aurait fait plus encore pour exciter « l'admiration du monde entier; et l'on pourrait « dire de lui avec raison : *Consummatus in brevi,* « *explevit tempora multa* (1). »

(1) « Fu Paolo Agostino uno de' più spiritosi e vi- « vaci ingegni che abbia avuto la musica a' nostri tempi « in ogni genere di composizione armonica, di contrap- « punti e di canoni; e tra le altre sue opere miravi- « gliose, fece sentire nella basilica di S.-Pietro, nel tempo « ch'egli vi fu maestro di cappella, diverse modulazioni a « quattro, a sei e otto chori reali, ed alcune che si pote- « vano cantare a quatro ovvero sei chori reali, senza di- « minuire o snervare l'armonia, con istupore di tutta « Roma; e se non fosse morto nel fiore della sua virtilli à « avrebbe maggiormente fatto stupire tutto il mondo; e « se fosse lecito, si potria con ragion dire di lui : Consum- « matus in brevi, explevit tempora multa. »

Le pape Urbain VIII, entrant un jour dans la basilique du Vatican, au moment où l'on exécutait une musique solennelle d'Agostini, à quarante-huit voix, s'arrêta pour en écouter l'effet, et en fut si satisfait qu'il salua l'auteur en s'inclinant vers lui. Les œuvres imprimées d'Agostini sont : 1° Deux livres de psaumes à quatre et huit voix; Rome, Soldi, 1619. — 2° Deux livres de *Magnificat* et d'antiennes à une, deux et trois voix; Rome, Soldi, 1620. — 3° Cinq livres de messes à huit et douze voix; Rome, Robletti, 1624, 1625, 1626, 1627 et 1628. Ces messes sont dignes d'admiration par leur facture aussi ingénieuse qu'élégante. Dans le premier livre se trouvent une messe des vigiles à quatre voix en canon, et une autre messe à cinq sur l'hexacorde *ut, ré, mi, fa, sol, la*, qui renferme le remarquable *Agnus Dei* à huit, tout en canon, sur la gamme descendante, que le P. Martini a publié en partition (*Saggio Fondam. Prat. di contrap. fugato*, t. II, p. 296), et que j'ai reproduit dans la première partie de mon *Traité du Contre-point et de la Fugue*. Les messes *Ave regina cœlorum*, *Ave Maria gratiosa*, et *In nomine Jesus*, toutes à quatre voix, qui sont contenues dans le deuxième livre, sont aussi remplies d'une infinité d'artifices ingénieux, ainsi que le troisième livre où se trouve une très-belle messe *sine nomine*, à quatre voix. Dans le quatrième livre on trouve la messe *Si bona suscepimus* à cinq, dont les obligations singulières sont expliquées dans le recueil des messes d'Agostini (*Spartitura delle messe*) publié par Robletti, en 1627 et 1628, et la messe *Benedicam Dominum*, tout en canon à quatre voix. L'*Agnus Dei* de cet auteur que le P. Martini a publié, à huit voix réelles (*Saggio Fond. Prat. di contr. fug.*, t. II, p. 295), est véritablement un chef-d'œuvre de science. Agostini a écrit aussi un nombre considérable d'ouvrages à seize, vingt-quatre et quarante-huit voix; mais toutes ces productions sont restées en manuscrit; elles se trouvent en grande partie dans les archives de la maison Corsini *alla Lungara*, et en partie à la basilique du Vatican. La bibliothèque de l'abbé Santini, à Rome, renferme le motet *Hæc est Domus* et un *Magnificat* à cinq chœurs de quatre parties chacun, *Venite et ascendamus*, à douze voix, et les quatre livres de messes publiées par Robletti.

A. Adami da Bolsena a donné la notice et le portrait de ce maître dans ses *Osservazioni per ben regolare il coro dei cantori della cappella pontefícia*. Hawkins a reproduit le portrait dans le tome IV° de son *Histoire de la Musique*.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

AGOSTINI (Pierre-Simon), chevalier de l'Éperon d'or, né à Rome vers 1650, fut maître de chapelle du duc de Parme. Il a publié *Cantate a voce di basso solo*; Rome, 1680. Dans la même année, il a fait représenter à Venise un opéra de sa composition, sous le titre de *Il Ratto delle Sabine*. Paolucci a inséré dans le deuxième volume de son *Arte pratica di contrappunto* (p. 172-190) un *Sicut erat* à cinq voix, en style fugué, de la composition de Pierre-Simon Agostini, avec des observations critiques.

AGOSTINI (Rosa) était première cantatrice au théâtre de Florence dans l'année 1777; elle se distingua d'une manière particulière avec Aprile, dans l'opéra de *Creso*, par Borghi.

AGRELL (Jean), maître de chapelle à Nuremberg, né à Lœth, dans la Gothie orientale, étudia la musique et les belles-lettres au gymnase de Linkieping et à Upsal. Il passa à Cassel en 1723, en qualité de musicien de la cour, et y resta pendant vingt-deux ans. En 1746, il fut appelé à Nuremberg pour y occuper l'emploi de maître de chapelle, qu'il conserva jusqu'à sa mort, arrivée le 19 janvier 1769. On a gravé les ouvrages suivants de sa composition : 1° *Sei sinfonie a quattro, cioè violino primo, secondo, viola e cembalo o violoncello, con corni da caccia, trombe, oboe, flauti dolci e traversi, ad libitum*, opera 1; Nuremberg, in-fol. — 2° *Tre concerti a cembalo obligato con due violini e violoncello*, opera 2; Nuremberg. — 3° *Tre concerti a cembalo obbligato, due violini, viola e violoncello*, opera 3; Nuremberg. — 4° *Tre concerti a cembalo obligato, due violini, alto viola, violoncello e basso ripieno*, opera 4; Nuremberg. — 5° *Sonate a violino solo e cembalo o violoncello*; Nuremberg. — 6° *Concerto a cembalo obligato, due violini, viola e violoncello*; Nuremberg, 1761, in-fol. — 7° *Sonata a due, cioè cembalo obbligato e traversiero o violino*; Nuremberg, 1762, in-4°. — 8° *Sonata a due, cioè cembalo obbligato e traversiero*; Nuremberg, 1765, in-4°. — 9° *Neucomponirte solos a flauto traverso e cembalo*; Nuremberg, 1764. On trouvait aussi autrefois en manuscrit dans le magasin de Breitkopf : 1° *Tre concerti a cembalo obligato, due violini, viola e basso, raccolta prima.* — 2° *Id. raccolta seconda.* — 3° *Id. raccolta terza*; 4° *Id. raccolta quarta.* — 5° *Sei sonate a violino solo et basso.* — 6° *Due concerti a violino concert., due violini, viola e basso.* — 7° *Sei sinfonie a due violini, viola e basso, con corni, ad lib.* — 8° *Sinfonia, id.* — 9° *Partita a due violini, viola, basso e corni.* — 10° *Sonata per cembalo solo.* — 11° *Concerto a cembalo obligato, due violini, viola e basso.* — 12° *Sonata a violino solo col basso.*

AGRESTA (Jean-Antoine et Augustin), frères, étaient napolitains, et furent renommés comme compositeurs à la fin du seizième siècle et dans les premières années du dix-septième. Correto les cite comme vivants à Naples en 1601 (*Pratica musicale*, lib. 3, p. 156) dans sa liste des *Compositori eccellenti della città di Napoli, che oggi vivono*. Jusqu'au moment où cette notice est écrite, on ne connaît pas de compositions imprimées des frères Agresta.

AGRICOLA (Rodolphe), professeur de philosophie à Heidelberg, né à Baffelo, village à deux milles de Groningue, en 1443, fut l'un des hommes qui contribuèrent le plus à la restauration des sciences et des lettres. Son nom propre était *Huessmann*. Il étudia sous Thomas A'Kempis, et apprit la philosophie sous Théodore de Gaza, dans un voyage qu'il fit en Italie. De retour dans les Pays-Bas, en 1477, il fut envoyé à la cour de l'empereur comme syndic de la ville de Groningue, et nommé, en 1482, professeur à Heidelberg, où il mourut le 25 octobre 1485. Il était à la fois bon peintre, poëte, musicien et savant philosophe. Il chantait et s'accompagnait avec le luth; on lui doit la musique de plusieurs de ses chansons hollandaises, à quatre voix. On sait aussi qu'il coopéra à la construction de l'orgue de Groningue. Parmi ses écrits, recueillis à Cologne sous ce titre : *R. Agricolæ lucubrationes aliquot lectu dignissimæ*, etc., 1539, deux vol. in-4°, on trouve des notes sur le Traité de musique de Boëce. On a sur sa vie et sur ses travaux : 1° *Orationes duæ, prior de vita Rud. Agricolæ, posterior de D. Augustino*, par Melanchton; Wittenberge, 1539, in-8°. — 2° *Dissertatio de Rud. Agricolæ, Frisii, in elegantiores litteras promeritis*, par J. F. Shoeppœlin.; Jenæ, 1753, in-4°. — 3° *Vita et merita Rud. Agricolæ*, par T. F. Tresling; Groningue, 1830, in-8°.

AGRICOLA (Martin), chantre (1) et directeur de musique à Magdebourg, naquit à Sorau, en Silésie, dans l'année 1486. Dès son enfance, un goût passionné pour la musique se manifesta en lui et le porta à se livrer avec ardeur à l'étude de cet art, sans négliger toutefois les langues grecque et latine, dans lesquelles il acquit une rare instruction. Né de parents pauvres, il fut obligé de pourvoir de bonne heure à sa subsistance. Vers la fin de 1510, il partit pour Magdebourg, où il donna d'abord des leçons particulières de musique et de littérature. Quatorze ans après, c'est-à-dire en 1524, la grande école luthérienne de cette ville fut établie; le mérite généralement

(1) Le mot *cantor*, employé par les Allemands, ne saurait se traduire exactement en français, parce qu'il désigne des fonctions qui n'existent que chez eux.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

reconnu d'Agricola le fit choisir pour y occuper la place de chantre; il fut donc le premier qui remplit ces fonctions dans cette ville depuis la réformation. Il paraît que les émoluments de sa place étaient fort médiocres, car, après l'avoir occupée pendant vingt ans, il écrivit à un de ses élèves, en 1544 : « Après avoir employé tous mes « soins à vous faire faire quelques progrès dans « la musique pendant de longues années, je me « vois dans la nécessité de vous prier de solli- « citer vos parents, ou ceux que cela regarde, « d'apporter quelques changements à ma posi- « tion, et de me retirer de l'état de gêne où je « languis, en augmentant mon traitement; car « il est écrit : *Toute peine mérite salaire.* » Il termine ainsi l'épître dédicatoire de son traité de *Musica instrumentalis*, qui est adressée à G. Rhaw, de Wittemberg : « A Magdebourg, dans « la maison du vertueux et honorable Ahlmann, « qui, pendant longtemps, m'a prodigué les se- « cours les plus généreux. » On ignore si les réclamations d'Agricola eurent le succès qu'il en espérait, mais on sait qu'il exerça le professorat jusqu'à sa mort, laquelle eut lieu le 10 janvier 1556.

Malgré les devoirs multipliés de sa place, il fut un des écrivains les plus laborieux et les plus distingués de son temps; ses travaux font époque dans l'histoire de la musique. Il fut le premier qui, dans la musique instrumentale, abandonna l'ancienne tablature allemande pour la notation moderne. (*Voy.* MATTHESON *in Ehrenpforte*, p. 124.) Ce qui mérite surtout d'être remarqué, c'est que, nonobstant le peu d'encouragement qu'il reçut, jamais son zèle ne se démentit et jamais ses travaux n'en souffrirent. Ce qu'il savait, il le devait au travail le plus obstiné, à une persévérance sans bornes; il n'avait même point à sa disposition le secours des livres, qui, à cette époque, étaient rares et trop chers pour lui. Il dit lui-même (vers la fin de sa *Musica instrumentalis*) : « Que le lecteur veuille bien se rappeler « ce que j'ai déjà dit dans la préface du *Traité* « *de la Musique figurée* : Jamais personne ne « m'a donné une seule leçon, soit théorique, « soit pratique, soit de chant figuré, soit de mu- « sique instrumentale. Tout ce que je sais, je le « dois premièrement à Dieu, qui distribue ses « dons comme il lui plaît; ensuite à un travail « assidu, à un zèle infatigable, à moi seul enfin, « secouru de la grâce de Dieu; c'est pourquoi il « faudrait m'appeller *un musicien inné*. Il n'est « pas étonnant, d'après cela, que je reste aussi « loin des grands maîtres. »

Voici les titres des ouvrages qu'on doit à ce savant infatigable : 1° *Melodiæ scholasticæ sub horarum intervallis decantandæ, in usum scholæ Magdeburgæ*. Magdebourg, 1512, in-8° : c'est un recueil de chants destinés à être chantés par les enfants des écoles pendant leurs récréations; cet ouvrage a été souvent réimprimé; la Bibliothèque royale de Berlin en possède des éditions imprimées à Magdebourg en 1578 et 1584, 4 vol. in-12. — 2° *Musica figuralis deutsch mit ihren gugehoerenden exempeln* (Musique allemande figurée, avec des exemples pour former l'oule); Wittemberg, Georges Rhaw (sans date) petit in-8°. — 3° *Von den Proportionibus wie dieselbigen inn die Noten wircken, und wie sie in Figuralgesang gebraucht werden* (Des proportions en ce qui concerne la valeur des notes et leur usage dans le chant figuré); Wittemberg, Georges Rhaw (sans date), petit in-8°. Ce petit écrit a été réuni au Traité de la musique figurée dans une édition qui a pour titre : *Musica figuralis deutsch mit ihren gugehoerenden exempeln, sampt einem besunderlichen schoenen Büchlein Von den Proportionibus*, etc.; Wittemberg, G. Rhaw, 1532, petit in-8°. — 4° *Musica instrumentalis, deutsch, darin des Fundament und Application der Finger, als Floeten, Krumphœrner, Zinken, Bombard, Schalmeyen, Sackpeife*, etc. (Musique instrumentale allemande, etc.); Wittemberg, 1528, in-8° : c'est un traité des instruments qui étaient en usage en Allemagne au temps d'Agricola, et de la manière d'en jouer; ouvrage important pour l'histoire de l'art, et dont les exemplaires sont rares, bien qu'il en ait été fait plusieurs éditions; en 1529 le frontispice de la première édition fut changé et remplacé par ce titre : *Musica instrumentalis deudsch ynn welcher begriffen ist, wie man nach dem gesange auff mancherley Pfeiffen lernen sol. Auch wie auff die Orgel, Harffen, Lauten, Geigen, und allerley Instrument und Seytenspiel, nach der rechtgegründ et en Tabelthur sey abzusetzen* (Musique allemande instrumentale, dans laquelle il est donné des renseignements sur la manière dont on peut apprendre le chant et toute espèce d'instruments à vent, comme aussi jouer de l'orgue, de la harpe, du luth, des violes, et de tout autre instrument, etc.). Je possède un de ces exemplaires avec la date de 1529. Imprimé chez Georges Rhaw, à Wittemberg. La deuxième édition de cet ouvrage a été publiée, en 1532, dans la même ville et chez le même Rhaw, in-8°, sous le même titre. La troisième a paru chez le même en 1545, in-8°. Quelques exemplaires de cette édition portent la date de 1545, mais sans nom de lieu. La bibliothèque royale de Berlin possède un de ces exemplaires dans l'ancien fonds. Le livre de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Martin Agricola avait été précédé par celui de Sébastien Virdung (*voyez* ce nom) sur le même sujet, qui a été traité aussi en partie vers le même temps par Hans Gerle, par Othmar Luscinius (Nachtgall), et un peu plus tard par Ganassi del Fontego (*voyez* ces noms). — 5° *Ein Kurtz deudsche Musica, mit 63 schœnen lieblichen Exempeln, in vier Stimmen verfasset. Sampt den kleynen Psalmen und Magnificat, auff alle Thon artig gerichtet* (Musique allemande abrégée, avec soixante-trois beaux exemples choisis à quatre voix, etc.); Wittemberg, G. Rhaw, 1528, onze feuilles petit in-8°. La date de 1528 ne se trouve ni au frontispice ni au dernier feuillet du livre, car on lit seulement au bas de celui-ci : *Gedrückt zu Wittenberg durch Georgen Rhaw;* mais l'épître dédicatoire d'Agricola à George Rhaw est datée de Magdebourg, le 15 avril de cette année. Dans la même année la même édition a été reproduite avec un titre nouveau ainsi conçu : *Ein Kurtz deutsche Musica, mit LXIII schönen liblichen Exempeln, in vier stymmen verfasset. Gebessert mit VIII Magnificat, nach Ordnung der VIII Thon.* Au dernier feuillet on lit : *Vittenberg durch Georgen Rhaw,* 1528. Un de ces exemplaires est à la bibliothèque royale de Berlin. Les mots *Gebessert mit VIII Magnificat* (c'est-à-dire *Amélioré, augmenté de VIII Magnificat*, etc.), est une supercherie de libraire; car les *Magnicat* des huit tons sont dans les exemplaires du premier tirage comme dans ceux du second. — 5° (bis) *Musica Choralis. Deutsch;* Wittemberg, 1533, petit in-8°. Un exemplaire de ce livre rare est dans la bibliothèque impériale de Vienne. — 6° *Rudimenta musices, quibus canendi artificium compendiosissime, complexum pueris una cum monochordi dimensione traditur;* Wittemberg, G. Rhaw, 1539, trois feuilles et demie in-8°. La seconde édition de ce petit ouvrage élémentaire a été publiée sous ce titre : *Quæstiones vulgariores in musicam, pro Magdeburgensis scholæ pueris digestæ. Item de recto testudinis collo ex arte probato, de tonorum formatione, monochordo ac tectionum accedentibus;* Magdebourg, apud M. Lottherum, 1543, sept feuilles et demie in-8° : Forkel (*Allgem. Litter. der musik*), Lichtenthal (*Bibliog. della Mus.*) et M. Ferdinand Becker ont cru à tort que ces deux ouvrages sont différents, et ont commis une autre faute en disant qu'ils ont été réunis dans le livre suivant. — 7° *Duo libri musices, continentes compendium artis, et illustria exempla : scripti a Mart. Agricola, silesio soraviensi, in gratiam eorum qui in schola Magdeburgeins prima elementa artis discere incipiunt;* Magdebourg, 1561, quatorze feuilles in-8° : les deux ouvrages qui ont été réunis dans cette édition sont le traité des proportions et les rudiments de musique. — 8° *Scholia in musicam planam Wenceslai de Nova Domo, ex variis musicorum scriptis pro Magdeburgensis scholæ Tyronibus collecta;* Wittemberg, 1540, six feuilles in-8°. Cette date du commentaire de Martin Agricola, sur le traité de plain-chant de Wenceslas de Neuhaus, est indiquée par Gerber dans son nouveau *Dictionnaire des Musiciens;* Forkel et Lichtenthal assurent, au contraire, que l'ouvrage est sans date, — 9° *Deutsche Musica und Gesangbuchlein der Sontags Evangelien für die Schulkinder, Knebiin und Megdlin,* etc. (Musique allemande et petit livre de chant des évangiles des dimanches, à l'usage des enfants des écoles, garçons et filles, etc.); Nuremberg, Jean de Berget et Ulrich Neuber, 1540, petit in-8° : ce petit livre, publié par les soins de Wolfgang Figulus, a eu vraisemblablement des éditions antérieures qui n'ont point été mentionnées par les bibliographes; il fut réimprimé sous le titre suivant : *Ein Sangbuchlein aller Sontags Evangelien. Eine Kurtze Deutsche Leyen Musica, mit sampt den Evangelien durch ganz Jar (sic) auff alle Sontage, für die Schulkinder Leyen, Junckfrauwen, Frauwen und jedere die lesen kœnnen, in reyme und gesanges weise, darnach sie gantz lustig zu lesen und zu singen sein* (Petit livre de chant de tous les évangiles du dimanche, ou courte musique laïque allemande, avec les évangiles pour tous les dimanches de l'année, à l'usage des enfants qui suivent les écoles, laïques, jeunes filles, femmes, etc.); Magdeburg, Michel, Lother, 1541, petit in-8° de huit feuilles : un exemplaire de cet ouvrage très-rare est dans la bibliothèque de la ville à Leipsick; une autre édition a été publiée en 1563, sans nom de lieu. On cite aussi de Martin Agricola : 1° *Libellus de octo tonorum compositione;* in-8° en vers. — 2° *Georg. Thymi cantiones cum melodiis Martini Agricolæ et Pauli Schalenreuteri;* Zwickau, 1553. Ces chants de Thymacus, mis en musique par Agricola et Schalenreuter, sont de la plus grande rareté; car on n'en trouve d'exemplaires dans aucune des grandes bibliothèques de l'Europe. Agricola fut le premier musicien allemand qui harmonisa le célèbre choral *Ein'feste Burg,* à quatre parties : on le trouve, ainsi que plusieurs autres cantiques du même artiste, dans le recueil qui a pour titre : *CXXIII Newe geistliche Gesaenge mit vier und fünff Stimmen für die gemeinen Schulen,* etc. (123 nouveaux chants

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

spirituels à quatre et cinq voix pour les écoles communales, etc.); Wittemberg, Georges Rhaw, 1544, in-4° oblong. Les autres musiciens anciens dont on trouve des pièces dans ce recueil sont Arnold de Bruck, Sixte Dietrich, Benoît Ducis, Georges Foerster, Virgile Hanck, Guillaume Heintz, Étienne Mahu, Balthasar Reisinarius, Louis Senfel, Jean Stahl, Thomas Stoltzer, G. Vogelhuber et Jean Weinmann. Un cantique à trois voix pour la Nativité de J.-C., composé par Agricola, a été placé par Wolfgang Figulus dans son recueil intitulé : *Prima pars Amorum Filii Dei Domini Nostri Jesu-Christi;* Vitebergæ, 1574, in-4° obl.

AGRICOLA (Alexandre) fut un des plus célèbres maîtres belges qui vécurent dans la seconde moitié du quinzième siècle et dans la première du seizième. Le peu de renseignements qu'on a sur sa personne sont renfermés dans une épitaphe et dans une complainte : l'épitaphe nous est fournie par un recueil de Motets devenu fort rare, intitulé : *Symphoniæ Jucundæ atque adeo breves quatuor vocum, cum præfatione M. Lutheri;* Vitebergæ, 1538, per Georg. Rhaw. Les auteurs des morceaux contenus dans ce recueil sont Georges Förster, Érasme Lapicida, Rupert Unterholtzer, Jean Walther, Crispinus, et d'autres. L'un d'eux a mis en musique la pièce qui concerne Alexandre Agricola, laquelle, bien que son titre soit : *Epitaphium Alex. Agricolæ Symphoniastæ regis Castiliæ Philippi*, n'est pas véritablement une épitaphe, mais un dialogue où la Musique en pleurs répond aux questions qui lui sont faites sur celui qu'elle appelle l'*objet de ses soins et sa gloire* (mea cura decusque). Voici le texte de cette pièce :

Musica quid defles? Perlit mea cura decusque.
Estne Alexander? Is meus Agricola.
Dicage, qualis erat? Clarus vocum manuumque.
Quis locus hunc rapuit? Valdoletanus ager.
Quis Belgam hunc traxit? Magnus Rex ipse Philippus.
Quo morbo interiit? Febre furente obiit.
Ætas quæ fuerat? Jam sexagesimus annus.
Sol ubi tunc stabat? Virginis in capite.

La question : *Qui a tiré Agricola de la Belgique?* fait voir qu'il y était né et qu'il y demeurait. Rien n'indique en quelle ville il a vu le jour; mais il n'est pas impossible de déterminer à peu près l'époque de sa naissance. Il avait soixante ans lorsqu'il mourut; et nous voyons, d'une part que, dès 1505, le célèbre imprimeur Petrucci publiait ses œuvres en Italie; ce qui prouve qu'il jouissait déjà d'une brillante réputation loin de son pays, et fait supposer qu'il avait plus de trente ans; d'autre part, la complainte dont il est parlé ci-dessus dit positivement qu'il fut élève de Jean Okeghem : cette complainte est celle de Crespel sur la mort de ce maître. (*Voyez* Okeghem). Or, Okeghem quitta le service de Louis XI en 1462; et, bien qu'on ne sache pas exactement quelle position il eut alors, il paraît certain que cette époque fut celle où il ouvrit son école. Il est donc vraisemblable qu'Agricola ne naquit pas beaucoup plus tard que 1466, et qu'il mourut conséquemment vers 1526 ou 27.

Il était célèbre, dit le texte du dialogue funèbre, par la voix et par la main (*clarus vocum manuumque*); ce qui signifie qu'il était également habile et comme chantre et comme écrivain de musique, ou peut-être comme exécutant sur les instruments. Ces talents lui procurèrent l'honneur d'entrer au service de Philippe, archiduc d'Autriche, prince souverain des Pays-Bas par sa mère, Marie de Bourgogne, et qui devint roi de Castille par sa femme, Jeanne la Folle, fille de Ferdinand et d'Isabelle. Lorsque Philippe et Jeanne allèrent, en 1506, prendre possession de leur royaume de Castille, Agricola les suivit comme faisant partie de leur maison. C'est ainsi que, suivant l'épitaphe, le roi Philippe le tira de la Belgique.

Dans un volume intitulé : *Maisons des souverains et des gouverneurs généraux* (Arch. du royaume, à Bruxelles, t. 1er, f° 108, v°), est une annotation en marge de l'ordonnance de Philippe le Beau, du 1er juin 1500 (N. st.) : « Monseigneur l'archiduc a retenu Alexandre Agricola « chapelain et chantre de sa chapelle, oultre le « nombre icy déclaré, pour servir d'ores en avant « du dit estat, aux gaiges de xij s. par jour. Fait « à Bruxelles le vie jour d'aoust l'an mil. Ve. »

Au même volume (fol. 179, v°), on voit, par des extraits des comptes du premier voyage en Espagne de Philippe le Beau, que le chantre Agricola reçut une gratification; et l'on a ainsi la preuve qu'il suivit dans ce voyage le prince, qui avait avec lui *toute sa grande chapelle*. La mention de cette gratification est ainsi faite : *et Alexandre d'Agricola, pour don* : iiijxx xvj *livres*.

Alexandre Agricola figure aussi dans divers états des gages des officiers de la maison de Philippe le Beau que possèdent les Archives du royaume de Belgique. Le dernier est du 18 septembre 1505 (le prince était alors à Bruxelles). Dans cette même année il avait fait un voyage en Hollande et toute la chapelle l'avait accompagné. Il est très-vraisemblable qu'après la mort de Philippe le Beau, Agricola entra au service de Ferdinand d'Aragon, nommé régent du royaume; puis à celui de Charles Quint, lorsque ce prince prit possession du royaume d'Espagne à la mort de son père. Cette conjecture

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

est d'autant plus admissible, qu'Agricola mourut au territoire de Valladolid, d'une fièvre aiguë, vers 1526 ou 27, et que précisément la cour était alors en cette ville, où naquit Philippe II, le 21 mai 1527.

On trouve deux motets à trois voix d'Alexandre Agricola dans le recueil publié à Venise, en 1502, par Octave Petrucci de Fossombrone, sous le titre simple de *Motetti XXXIII*. Le même éditeur a imprimé un livre de cinq messes du même musicien, sous ce titre : *Misse Alexandri Agricolæ*. Ces messes ont pour titre : 1° *Le Serviteur ;* 2° *Je ne demande ;* 3° *Malheur me bat ;* 4° *Primi toni ;* 5° *Secundi toni*. Au dernier feuillet de la partie de basse, on lit : *Impressum Venetiis per Octavianum Petrutium Forosemproniensem*, 1504, *die* 23 *martii cum privilegio*, petit in-4° obl. Dans le quatrième livre de motets publiés par le même éditeur, à Venise, en 1505, on trouve le motet à trois voix d'Agricola qui commence par ces mots : *Pater meus Agricola est*. Le recueil intitulé : *Lamentationum Jeremiæ prophetæ Liber primus*, imprimé par Petrucci, à Venise, en 1506, contient une lamentation à trois voix et une autre à quatre par Agricola. Le rarissime recueil publié par le même imprimeur, sous le titre de *Canti cento cinquanta*, en trois livres (Venise, 1503, in-4°), contient les chants à quatre voix : 1° *Forzeulement ;* 2° *tout à par moy ;* 3° *De tous biens ;* 4° *Quis det ut veniat ;* 5° *Que vous, madame ;* 6° *Tandernaken ;* 7° *Se mieux ne vient d'amours ;* 8° *Belle sur toutes*, tous composés par Agricola. Dans un recueil de fragments de messes de divers auteurs imprimé chez le même (sans date), on trouve un *Patrem* de la messe intitulée *Village*, et un autre de la messe *Je ne vis*, d'Agricola. Érasme Rotenhücher a placé une chanson latine à deux voix d'Alexandre Agricola, sur les paroles *Arce sedes Bacchus*, dans sa précieuse collection intitulée : *Diphona amœna et florida* (*Noribergæ, in officina Joan. Montani et Ulrici Neuberi*, 1549, in-4°.) Les autres musiciens célèbres des quinzième et seizième siècles dont on trouve des compositions à deux voix dans ce recueil sont Arnold de Bruck, Ant. Brumel, Loyset Compère, Ant. Divitis, Ant. Févin, G. Foerster, H. Isaac, Étienne Mahu, Obrecht, Okeghem, Josquin Des Près, Resinarius, L. Senfl, Th. Stölzer, Adrien Willaert, et beaucoup d'autres. La plus grande partie des ouvrages d'Agricola doit être en manuscrit dans les églises et bibliothèques en Espagne. Ce maître est souvent cité sous son prénom (*Alexander*). Agricola fut considéré à juste titre comme un des plus habiles maîtres de son temps. Sébald Heyden cite ses compositions comme des modèles de style, dans son traité *De Arte canendi*.

AGRICOLA (Jean) né à Nuremberg, vers 1570, fut professeur de musique au Gymnase d'Auguste, à Erfurt, et s'y trouvait encore en 1611. Il a fait publier de sa composition : 1° *Motetten mit* 4, 5, 6, 8 *und mehr Stimmen*. Nuremberg, 1601, in-4°. — 2° *Cantiones de præcipuis festis per totum annum, quinque, sex et plurimum vocum ;* Nuremberg, Conrad Bauer, 1601, in-4°. — 3° *Moletæ novæ pro præcipuis in anno festis decantandæ* 4, 5, 6, 8 *pluribusque vocibus compositæ ; A. Johanne Agricola Norico, Gymnasii Augustiniani quod est Erfurti collega ; Noribergæ, Typis Cath. Alex. Theodorici viduæ, sumptibus Conradi Agricolæ, Bibliopolæ*, 1611, in-4°. Ce recueil contient 28 motets.

AGRICOLA (Wolfgang-Christophe), compositeur allemand, vivait vers le milieu du dix-septième siècle. Il a publié à Wurtzbourg et à Cologne une collection de huit messes, sous le titre de *Fasciculus musicalis ;* 1651, in-4°. Corneille à Beughem (Bibl. math., p. 2) cite un autre ouvrage d'Agricola intitulé : *Fasciculus variarum cantionum ;* c'est une collection de motets à deux, trois, quatre, cinq, six et huit voix.

AGRICOLA (Georges-Louis), né le 25 octobre 1643, à Grossen-Furra, village de la Thuringe, où son père était ministre, commença ses études en 1656, à l'école d'Eisenach ; en 1662 il passa au collége de Gotha, et étudia ensuite à Leipsick et à Wittemberg. Il fut élevé dans cette ville au grade de professeur, après avoir soutenu une thèse publique sur divers sujets. En 1670 il fut nommé maître de chapelle à Gotha, et, peu de temps après, il publia un œuvre de sa composition intitulé : *Musikalischen Nebenstunden bestehend in etliche Sonaten, Præludien, Allemanden*, etc., *mit* 2 *Violinen*, 2 *Violen, und Generalbass.* ; Mulhausen, in-fol. (les Heures musicales, consistant en plusieurs sonates, préludes, allemandes, etc., pour deux violons, deux violes et basse continue). On connaît aussi de lui : 1° *Buss-und Communion Lieder, mit fünf und mehreren Stimmen gesetzt* (Chants pour la pénitence et la communion, à cinq et un plus grand nombre de parties) ; Gotha, 1675, in-4° — 2° *Sonaten, Præludien, Allemanden, Couranten, Balleten auf fransoesische Art* (Sonates, préludes, allemandes, etc., à la française), 1re, 2e et 3e parties ; Gotha, 1675, in-fol. — 3° *Deutsche gæstliche Madrigalien von zwey bis sechs Stimmen ;* Gotha, 1675, in-fol.

Agricola est mort à Gotha, le 22 février 1676, dans la trente-troisième année de son âge.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

AGRICOLA (Jean-Frédéric), compositeur au service de la cour de Prusse, naquit à Dobitschen, dans le duché de Gotha, le 4 janvier 1720. Loin de contrarier le goût qu'il montrait pour la musique et pour les sciences, son père lui procura les moyens de les développer, en l'envoyant à l'université de Leipsick. Là il se livra à l'étude de la philosophie et de la jurisprudence, en même temps qu'il développait ses talents naturels pour la musique, sous la direction de Jean-Sébastien-Bach. En 1741 il se rendit à Berlin, où il acquit en peu de temps la réputation d'un organiste habile. Il continua ses études de composition, au moyen des leçons qu'il reçut de Quantz. Les premières productions d'Agricola furent des morceaux détachés pour le chant et pour les instruments. Ces morceaux eurent du succès, et le firent connaître de Frédéric II, qui le chargea de composer pour le théâtre de Potsdam, en 1750, *Il Filosofo convinto*, opéra-bouffe. L'année suivante, il écrivit pour le même théâtre *La Ricamatrice divenuta damma*. Un voyage qu'il fit à Dresde dans l'automne de 1751, lui procura l'occasion d'entendre *Il Ciro riconosciuto* de Hasse. Le style de ce maître lui plut; et il l'adopta dans les ouvrages qu'il écrivit ensuite. De retour à Berlin, il épousa la cantatrice Molteni, pour qui il écrivit les premiers rôles de ses opéras. En 1752, il fit représenter *Il Re pastore*, qui eut peu de succès. Cet ouvrage fut suivi de *Cleofide* en 1754, de *Il Tempio d'Amore* en 1755, de *Psiche* en 1756, d'*Achille in Sciro* en 1758, et d'*Ifigenia in Tauride* en 1765. A la mort de Graun, qui eut lieu en 1759, le roi de Prusse désigna Agricola pour lui succéder dans la place de maître de chapelle. Il mourut d'hydropisie, le 12 novembre 1774. Outre ses opéras, Agricola a beaucoup écrit pour l'église; mais le psaume vingt et unième, qu'il composa sur la traduction de Cramer, est le seul morceau de ce genre qu'il ait fait imprimer. Tous ses autres ouvrages de musique sacrée sont restés en manuscrit. Parmi ses bons ouvrages on remarque : 1° La Cantate *Kindlich-gross*, pour quatre voix et orchestre. — 2° Cantate pour la nouvelle année (*Lobe den Herrn*), à deux voix, chœur et orchestre. — 3° Cantate pour le dimanche, *Jubilate*, à quatre voix et orchestre. — 4° Cantate de Rammler, *Die Hirten bei der Krippe zu Bethlem*, et quelques autres morceaux dont les partitions originales sont à la bibliothèque royale de Berlin.

Agricola s'est distingué, comme écrivain sur la musique, par plusieurs morceaux détachés qui ont été insérés dans les *Lettres Critiques* de Marpurg, et dans la *Bibliothèque générale de la Littérature allemande*. On croit qu'il a pris part à la rédaction de la *Théorie des Beaux-Arts de Sulzer*; mais cela n'est pas prouvé. Il est plus certain qu'il a aidé Adlung dans la composition de la *Musica mechanica*. Enfin, on a de lui : 1° deux lettres sous le nom d'Olibrio, contre le *Musicien critique des rives de la Sprée*, rédigé par Marpurg. La première de ces lettres, datée du 11 mars 1749, parut en une feuille in-quarto sous ce titre : *Schreiben eines reisenden Liebhabers der Musik von der Tyber, an der Cristischen Musikus an der Sprée* (Lettre d'un amateur de musique voyageant sur le Tibre au *Musicien critique de la Sprée*). Marpurg, peu endurant à l'égard de la critique, fit des réponses assez amères dans les numéros de son journal du 25 mars 1749, 1er avril, 8, 15, et 22 du même mois. Agricola fit attendre sa réponse jusqu'au 6 juillet suivant; elle parut sous ce titre : *Schreiben an Herrn XXX in welchen Flavio Anicio Olibrio sein Schreiben an den Critischen Musicus an der Sprée Vertheidiget, und auf Wiederlegung antwortet* (Lettre à Monsieur ***, dans laquelle Flavio Anicio Olibrio défend sa lettre au Musicien critique de la Sprée, etc.); brochure de 51 pages in-4° (sans nom de lieu). — 2° *Tosi's Anleitung zur Singkunst aus dem italienischen übersetzt mit Anmerkungen* (Éléments de l'art du chant, par Tosi, traduit de l'italien, avec des notes); Berlin, 1757, in-4°. — 3° *Beleuchterung der Frage: von den Vorzuge der Melodie für der Harmonie* (Examen de la question : De la préférence de la mélodie sur l'harmonie), dans le *Magasin musical* de Cramer.

Agricola était un musicien instruit, qui écrivait correctement, et qui trouvait quelquefois des mélodies agréables; mais il manquait d'originalité. On ne peut le considérer que comme un imitateur des maîtres italiens de son temps.

AGRICOLA (Benedetta-Emilia Molteni), épouse du précédent, fut cantatrice de l'Opéra à Berlin, où elle entra en 1742. Porpora, Hasse et Salimbeni furent ses maîtres de chant. Dans sa cinquantième année, elle chantait encore d'une manière étonnante des airs de bravoure, tant en italien qu'en allemand. Le docteur Burney dit que sa voix avait une si grande étendue, qu'elle allait depuis le *la* au-dessous des portées, jusqu'au *ré* aigu, avec une sonorité puissante et pure.

AGRIPPA DE NETTESHEIM (Corneille-Henri), médecin et philosophe, naquit à Cologne, le 14 septembre 1486. Son esprit et son érudition lui acquirent une grande réputation; mais son humeur chagrine lui fit beaucoup d'en-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

nemis, et sa carrière fut toujours agitée. Il fut successivement soldat, professeur d'hébreu à Dole et à Londres, de théologie à Cologne, à Pavie et à Turin, syndic et orateur à Metz (1518) médecin à Lyon, chassé de France à cause de son attachement au connétable de Bourbon, emprisonné à Bruxelles pour son traité *De la Philosophie occulte*, et, rentré en France, arrêté de nouveau pour avoir écrit contre la reine mère; enfin, remis en liberté, il alla mourir dans un hôpital, à Grenoble, en 1535, âgé de quarante-neuf ans.

Dans son traité *De occulta Philosophia, Libri tres*, dont il y a de nombreuses éditions et une traduction française par Levasseur, la Haye, 1727, 2 vol. in-8°, il parle, au chapitre 24e du premier livre, *de musices vi et efficacia in hominum affectibus, qua concitandis, qua sedandis*. Il traite aussi de la musique au 17e chapitre de son livre : *De Incertitudine et Vanitate Scientiarum;* Paris, 1531, in-8°.

AGTHE (Charles-Chrétien), organiste du prince d'Anhalt-Bernbourg, naquit à Kettstædt, dans le comté de Mansfeld, en 1729, et mourut à Ballenstedt, le 27 novembre 1797. Il se distingua comme compositeur dramatique, de 1784 à 1795; les opéras qu'il a écrits sont : 1° *Aconcius et Cydippe*. — 2° *Das Milchmædchen* (la Laitière). — 3° *Martin Velten*. — 4° *Erwin et Elmire*. — 5° les divertissements de *Philémon et Baucis*. — 6° *Der Spiegel Ritter* (le Chevalier du miroir) qui fut représenté en 1795, à Ballenstedt, par une troupe d'amateurs. En 1790, Agthe publia aussi trois sonates pour piano chez Breitkopf, à Leipsick; enfin l'on connaît de ce compositeur un recueil de chansons imprimé à Dessau en 1782, sous ce titre : *Der Morgen, Mittag, Abend und Nacht zum Clavier und Gesang* (le Matin, le Midi, le Soir et la Nuit, etc.)

AGTHE (Albert), pianiste et compositeur, né à Posen vers 1819, fut considéré comme un prodige dans son enfance, et voyagea pour donner des concerts. Il s'est aussi fait connaître comme compositeur, et a publié diverses œuvres parmi lesquelles on remarque : 1° Sonate pour piano et violon, op. 2; Leipsick, Peters. — 2° Des marches pour piano à quatre mains, œuvres 3, 6 et 9; Leipsick, Breitkopf et Hærtel, Peters, Hofmeister. — 3° trois grandes polonaises *idem*, op. 8; Leipsick, Hofmeister. — 4° Rondeau en forme de valse; Posen, chez l'auteur. — 5° Six divertissements pour piano seul, op. 1; Leipsick, Peters. — 6° Sonate pour piano seul, op. 5; Leipsick, Hofmeister. — 7° Études pour le piano en quatre suites; Berlin, Bote et Bock. — 8° Quelque *Lieder* avec piano. M. Agthe est fixé à Posen, sa ville natale.

AGUADO (D. Denis), guitariste renommé de son temps, naquit à Madrid, le 8 avril 1784. Fils d'un notaire du vicariat ecclésiastique de cette ville, il fit au collége des études littéraires auxquelles il faisait trêve parfois pour jouer de la guitare, qu'il aimait avec passion. Un moine lui enseigna les premiers principes de cet instrument; mais ce fut le célèbre chanteur Garcia, alors inconnu en France et en Italie, qui lui fit comprendre les ressources de nouveautés qu'il pouvait trouver dans la guitare. A la mort de son père, en 1803, Aguado hérita d'un petit bien situé près d'Aranjuez, dans un village nommé *Fuenlabrada*, où il se retira avec sa mère pendant l'occupation de l'Espagne par les armées françaises. Ce fut dans ce lieu que, pendant toute la durée de la guerre, il s'adonna exclusivement à l'étude de son instrument favori, cherchant avec une persévérance infatigable de nouvelles combinaisons de doigter et d'effets. Après la paix, il retourna à Madrid avec sa mère, dont il ne fut séparé que par la mort, en 1824. En 1825, il se rendit à Paris, où déjà ses compositions étaient connues. Sa méthode de guitare, ouvrage remarquable en son genre, avait été publiée plusieurs années auparavant : elle fut traduite en français, et publiée à Paris, en 1827, chez Richault. Pendant le séjour que fit Aguado dans cette ville (1825-1838), son talent, sa simplicité et la douceur de son caractère lui firent beaucoup d'amis parmi les artistes les plus distingués; cependant il éprouva dans les dernières années un si vif désir de se retrouver dans son pays, qu'il prit enfin la résolution de retourner à Madrid, où il arriva en 1838. Depuis lors il ne s'est plus éloigné de la capitale de l'Espagne : il y est mort le 20 décembre 1849, à l'âge de soixante-cinq ans et huit mois. Son excellente méthode avait été publiée pour la première fois en 1825; la troisième édition, avec une appendice, a paru en 1843, sous le titre de *Nuevo Metodo para guitarra*, Madrid, D Revito Campo. Les autres ouvrages d'Aguado sont : 1° *Coleccion de Los Estudios para la guitarra;* Madrid, 1820. — 2° *Tres Rondos brillantes;* ibid. 182?. — 3° *Coleccion de Andantes, Valses et Minuetos;* ibid. Ce recueil contient 10 andantes, 45 valses et 6 menuets. — 4° *El minué afandangado con variaciones;* ibid. — 5° *Grand Solo de Sor*, et plusieurs ouvrages composés pour son élève de prédilection, Augustin Campo, lesquels n'ont paru qu'après sa mort.

AGUIARI (Lucrèce), cantatrice célèbre, surnommée la *Bastardella*, naquit à Ferrare en 1743. Le nom de bastardella (petite bâtarde) lui fut donné, parce qu'elle était fille naturelle

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

d'un grand seigneur qui la fit élever dans un couvent, où elle apprit l'art du chant sous la direction de l'abbé Lambertini. Son début dans la carrière du théâtre eut lieu à Florence, en 1764. L'émotion qu'il y produisit parmi les amateurs la fit appeler dans les villes les plus considérables de l'Italie : elle y fit naître le plus vif enthousiasme. Le caractère de son talent n'était pas l'expression; mais elle surpassait toutes ses rivales dans l'exécution des traits de bravoure. L'étendue de sa voix, particulièrement à l'aigu, fut un phénomène dont il n'y eut jamais d'autre exemple, car elle n'avait pour limite que le contre *ut* suraigu. Pour ajouter foi à ce prodige, il ne faut pas moins que l'autorité de Mozart. Dans une lettre écrite de Bologne, le 24 mars 1770 (voyez *W. A. Mozart* von Otto Jahn, 1er Th. p. 628 et suiv.), il dit : « A Parme nous avons « fait la connaissance d'une cantatrice, la célèbre « Bastardella, et avons eu le plaisir de l'entendre « dans sa propre maison. Elle possède une belle « voix, une vocalisation excellente, et une éten- « due incroyable à l'aigu. Elle a chanté en ma « présence les passages suivants :

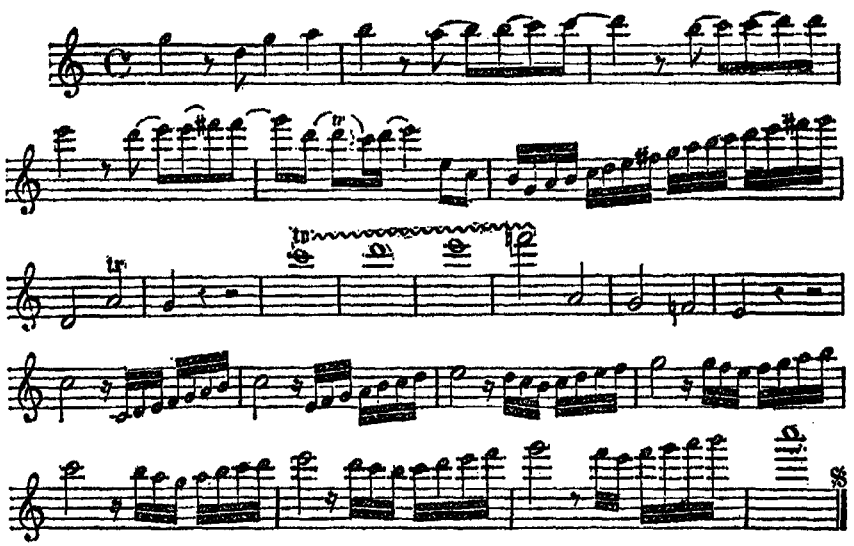

Dans une autre lettre écrite à la même date, Léopold Mozart, père de l'illustre compositeur, confirme son récit, et certifie l'exactitude du passage noté ci-dessus.

Au carnaval de 1774, Aguiari fut applaudie avec fureur au grand théâtre de Milan dans un opéra de Colla intitulé : *il Tolomeo*, et se distingua plus encore dans une cantate du même maître exécutée au palais du comte *Tommaso Marini*. Dans l'année suivante, elle fut appelée à Londres par les propriétaires du *Panthéon*, où se donnaient alors les concerts fréquentés par l'aristocratie. Les entrepreneurs consentirent à lui payer l'énorme somme de cent livres sterling par soirée, quoiqu'elle n'eût voulu s'engager qu'à chanter deux morceaux dans chaque concert. De retour en Italie, elle fut engagée au service de la cour de Parme. En 1780, elle épousa le maître de chapelle Colla, auteur de tous les ouvrages qui avaient fait sa renommée. Depuis plusieurs années elle avait cessé de se faire entendre au théâtre, lorsqu'elle mourut à Parme, à l'âge de quarante ans, le 18 mai 1783.

AGUILAR (Emanuel), pianiste et compositeur d'origine espagnole, est né en Angleterre dans l'année 1824. Pendant un long séjour qu'il a fait à Francfort, il a reçu de l'excellent professeur Schnyder de Wartensée son instruction dans l'harmonie et la composition. Pendant les années 1844-1848 il demeura dans cette ville, y donna des concerts, et y fit entendre plusieurs de ses ouvrages, entre autres une symphonie (en *mi* bémol) qui fut bien accueillie, une ballade avec orchestre, et des sonates et fantaisies pour le piano. Les événements de 1848 le décidèrent à s'éloigner de l'Allemagne pour aller se fixer se Londres; cependant, il s'arrêta à Leipsick quelques jours, et y joua, le 30 mars, le concerto en *si* mineur de Hummel, dans un concert de la Gewandhaus. De retour à Londres, il y est resté jusqu'à

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ce jour, et s'y livre à l'enseignement du piano. Il y donne aussi chaque année des séries de concerts spécialement destinés à la musique de piano, et dans lesquels il fait entendre les œuvres classiques des grands maîtres, particulièrement de Beethoven. M. Aguilar a publié à Londres plusieurs compositions pour son instrument.

AGUILERA DE HEREDIA (Sébastien), prêtre et maître de chapelle à Saragosse, fut un des meilleurs compositeurs espagnols, au commencement du dix-septième siècle. En 1618 il publia en cette ville, de sa composition, une grande et précieuse collection de *Magnificat* des huit tons, à quatre, cinq, six, sept et huit voix. Ces excellents morceaux se chantent encore dans la cathédrale de Saragosse et dans plusieurs autres églises de l'ancien royaume d'Aragon.

AGUS (Henri), professeur de musique, né en 1749, entra au Conservatoire de musique de Paris comme maître de solfége, le 16 thermidor an III et mourut au mois de floréal an VI. Il paraît qu'il avait d'abord résidé en Angleterre, où on publia deux œuvres de sa composition, savoir: 1° Six solos pour violoncelle, op. 1er; 2° Six *idem*, op. 2e. Quelques-uns de ses ouvrages ont été gravés à Paris. On cite particulièrement un œuvre de trios pour deux violons et basse, et un solfége, qui n'a point eu de succès. On lui attribue aussi un œuvre de six duos concertants pour deux violons, publié à Paris, chez Barbieri, comme œuvre 37e de Boccherini (*voy.* ce nom). Agus a écrit plusieurs leçons pour le solfége du Conservatoire. Ce musicien manquait de goût et d'invention; il passait pour savant dans le contrepoint; mais sa science obscure n'avait rien de correct.

AHLE (Jean-Rodolphe), né à Mulhausen, le 24 décembre 1625, fut envoyé, en 1643, à l'université de Goettingue, où il étudia pendant deux ans sous J.-A. Fabricius. De là, il alla, en 1645, à l'université d'Erfurt. Il n'y était que depuis un an, lorsqu'on établit dans cette ville l'école musicale de Saint-André, dont la direction lui fut confiée. En 1649, l'organiste de l'église Saint-Blaise de Mulhausen étant mort, Ahle obtint sa place. Quelques années après, il fut nommé conseiller et enfin bourgmestre. Il mourut en 1673, à l'âge de quarante-huit ans. On a de lui : 1° *Geistliche Dialogen, mit* 2, 3, 4 *und mehr Stimmen*, c'est-à-dire *Dialogues spirituels à deux, trois et quatre voix*, etc., première partie; Erfurt, 1648. — 2° Sa méthode de chant intitulée *Compendium pro tenellis*; Erfurt, 1648, in-8°. La deuxième édition est intitulée : *Brevis et perspicua introductio in artem musicam, das ist ein kurtze Anleitung zu der lieblichen Sing-Kunst*; Mulhausen, 1673, in-8° de deux feuilles et demie. Son fils en donna une troisième édition en 1690, avec des notes historiques et critiques, et la quatrième parut en 1704. Ces deux dernières éditions ont pour titre : *Kurze doch deutliche Anleitung, zu der lieblich, und lœblichen Sing-Kunst* (Introduction courte, mais claire, à l'art agréable et distingué du chant); Mulhausen, in-8°. Dans l'édition de 1704, le texte du traité est renfermé en 32 pages, et les notes de l'éditeur forment 86 pages. — 3° Trente *symphonies, paduanes, allemandes*, etc., à trois, quatre et cinq instruments; Erfurt, 1650. 4° *Thuringischen Lust-Gartens*, contenant vingt-six fleurs spirituelles, depuis trois jusqu'à dix voix; Erfurt, 1657; première partie. La deuxième partie a été publiée en 1658. — 5° Première dizaine d'airs spirituels, à une, deux, trois et quatre voix; Erfurt, 1660, in-fol.; la seconde dizaine, à Mulhausen, 1662, in-fol.; la troisième et la quatrième dans les années suivantes, en pareil format. — 6° *Offices complets pour toutes les fêtes de l'année*, quatorze pièces à une, deux, trois, quatre et huit voix, avec des ritournelles pour quatre violes; Mulhausen, 1662. — 6° (bis) *Zehn neuegeistliche musikalische Concerte mit drey, vier, fünf, sechs, sieben, acht, zehn und mehr Stimmen zu dem Basso continuo*, etc. (Dix nouveaux concerts spirituels et musicaux à trois, quatre, cinq, six, sept, huit, dix et un plus grand nombre de voix, avec basse continue); Mulhausen, 1663, in-fol.; — 7° *Motets pour tous les dimanches de l'année*, au nombre de cinquante, à une, deux, trois et quatre voix; Mulhausen, 1664, in-fol. — 8° *Dix chants religieux*, à cinq et huit voix, sous ce titre : *Neue geistliche Chorstücke, mit* 5, 6, 7 *und* 8 *Stimmen*. Cet œuvre est composé de trois motets à cinq voix, trois idem à six, un à sept, et trois à huit; Mulhausen, 1664, in-4°. — 9° Collection de motets, intitulée : *Neu verfaste Chor-Musik*, à cinq, six, sept, huit et dix voix; Mulhausen, 1668. — 10° un petit traité latin intitulé : *De Progressionibus consonantiarum*, dont la date et le nom du lieu de l'impression ne sont indiqués par aucun bibliographe, et que je n'ai trouvé dans aucune bibliothèque.

AHLE (Jean-Georges), fils du précédent, né à Mulhausen, en 1650, fut organiste à l'église de Saint-Blaise, et sénateur de cette ville, où il mourut le 1er décembre 1706, à l'âge de cinquante-six ans. Il était encore écolier à l'université lorsqu'il fut désigné, à la mort de son père, pour lui succéder dans la place d'organiste de Saint-Blaise. Poëte distingué, il fut couronné en cette qualité dans l'année 1680. Ahle peut être mis au nombre des écrivains les plus fé-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

conds de son temps ; car, depuis 1671 jusqu'à sa mort, c'est-à-dire pendant trente ans, il fit paraître chaque année un ouvrage, soit théorique, soit pratique, sur la musique. Malheureusement, l'incendie qui éclata à Mulhausen en 1689 en a consumé une grande partie ; ceux-mêmes qui ont été publiés postérieurement à cette époque sont maintenant fort rares. Il avait eu cinq fils et trois filles ; mais il survécut à tous ses enfants. Il a publié un traité théorique intitulé : *Unstruhtinne oder musikalischer Gartenlust* (Jardin des divertissements musicaux) ; Mulhausen, 1687, six feuilles in-8°. On trouve au commencement de ce petit volume une épître dédicatoire en vers au bourgmestre de Mulhausen, une préface et quelques pièces de vers à la louange de l'auteur. A l'égard du corps de l'ouvrage, ce n'est qu'un commentaire assez pédant, vide d'idées, et rempli de citations hors de propos, sur trois chants à deux, trois et quatre voix composés par Ahle dans le style français de son temps. En 1690 il donna la troisième édition de la méthode de chant de son père, à laquelle il ajouta des notes historiques et critiques très-estimées, et dans l'année 1704 il publia la quatrième. Il fit paraître en 1695 son dialogue du printemps, intitulé : *Musikalische Frühlingsgespraeche*, Mulhausen, in-8° ; en 1697, le dialogue de l'été (*Musikalische Sommergespraeche*), ibid., in-8° ; en 1699, celui de l'automne (*Musikal. Herbstgespraeche*) ; ibid., in-8°, et en 1701, celui de l'hiver (*Musikal. Wintergespraeche*), ibid., in-8°, tous ayant pour objet les règles de la composition. Il publia aussi une suite de dissertations sur la musique et de pièces instrumentales, sous le nom des Muses. *Clio*, formant la première partie, parut en 1676 ; *Calliope* et *Erato* en 1677 ; *Euterpe en* 1678 ; *Thalie, Therpsicore, Melpomène et Polymnie* en 1679 ; *Uranie* et *Apollon* en 1681 : tous furent imprimés à Mulhausen, in-4°. Ils contiennent des chants à quatre voix. L'introduction, renfermant les dissertations, parut à Mulhausen, en 1694, sous ce titre : *Unstrutische Clio, Calliope, Erato und Euterpe, oder musikalisch Mayenlust.*, in-4°. Enfin on a de sa composition : 1° *Neue zehn geistliche Andachten mit* 2 *und* 1 *vokal-und* 1, 2, 3, 4, *instrumental Stimmen zu dem Basso continuo gesetz* ; Mulhausen, 1671, in-4°. — 2° *Instrumentalischer Frühlingsmusik, Erster Theil* (Musique instrumentale du printemps) ; ibid., 1695, in-4° ; Zweiter Theil, 1696, in-4°. — 3° *Anmuthige zehn vierstimmige Viol-di-gamba Spiele* (Dix pièces agréables à quatre parties pour la viola di gamba) ; ibid., 1681, in-4°. — 4° *Drey neue vierstimmige Bitlieder* (Trois nouvelles prières à quatre voix). — 5° *Fünf schœne Trostlieder* (Cinq beaux chants de consolation).

AHLSTROEM (A. J. N.), compositeur suédois, très-bon organiste de l'église Saint-Jacques, à Stockholm, et pianiste accompagnateur de la cour, né vers 1762, a publié son premier œuvre de sonates pour le piano en 1783. Cet ouvrage était gravé sur des planches de cuivre. L'œuvre deuxième a pour titre : *IV sonates pour le clavecin avec l'accompagnement d'un violon*, op. 2 ; Stockholm, 1786. Plusieurs autres ouvrages de musique instrumentale ont été aussi publiés par Ahlstroem ; et il s'est fait connaître comme compositeur de musique vocale par des cantates et des chansons avec accom. de clavecin. Cet artiste distingué a été, pendant deux ans, rédacteur d'un journal ou écrit périodique sur la musique en langue suédoise, qui paraissait à Stockholm sous ce titre : *Musikaliski Tidsfoerdrife* (Heures de loisir musical). Enfin, on doit à Ahlstroem, en société avec M. B. C. Boman, littérateur, la publication d'une très-intéressante collection d'airs populaires suédois, sous le titre : *Walda svenska Folkdansar och Folkledar* (Choix d'airs populaires suédois et de danses nationales) ; Stockholm, Hirsch. On a extrait de cette curieuse collection six airs chantés à Berlin par Jenny Lind, et on les a réimprimés sous ce titre : *Schwedische Volkslieder mit Schwedischem original-Texte*, n° 1-6 ; Berlin, Bote et Bock. Ahlstroem remplissait encore ses fonctions d'organiste en 1827, dans un concert spirituel donné à l'église de Saint-Jacques. Il était alors âgé de soixante-cinq ans.

AIBLINGER (Joseph-Gaspard), né à Wasserbourg dans la haute Bavière, vers 1780, entra en 1790 au séminaire de Tegernsée, pour y faire ses études littéraires et musicales. L'abbé Grégoire Rottenkalber, qui gouvernait alors ce monastère, remarqua bientôt les heureuses dispositions d'Aiblinger pour la musique, et les fit cultiver avec soin. A l'âge de dix-huit ans, il se rendit à Munich, où son concitoyen le professeur Joseph Schlett l'accueillit et lui fournit les moyens de continuer ses études de chant et de composition. Quelques essais de composition qu'il fit dans le style de la musique d'église de l'Autriche et de la Bavière furent remarqués à la cour, et une pension lui fut accordée pour qu'il allât perfectionner son talent en Italie. Il y arriva en 1802, et s'établit d'abord à Bergame, près de son compatriote Mayr, qui le fit beaucoup écrire sous sa direction. La vice-reine d'Italie, princesse de Bavière, devint ensuite la protectrice d'Aiblinger : il se fixa à Milan, et fut

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

attaché à la musique du vice-roi, en qualité de second maître de chapelle; mais par des circonstances inconnues, il s'éloigna de cette ville, et s'établit à Venise, où il fonda une institution musicale sous le nom d'*Odéon*. En 1820 il écrivit à Milan la musique du ballet de Vigano intitulé : *Bianca*, représenté au théâtre de *la Scala* pendant le carnaval; et dans la même année il composa aussi *I Titani*, autre ballet du même auteur. Après la mort de Winter (en 1825) Aiblinger fut appelé à Munich pour y occuper la place de second maître de chapelle, en remplacement de Stunz, qui venait d'être élevé à la place de premier maître. En 1833 il voulut revoir l'Italie, y fit un second voyage, et s'arrêta quelque temps près de son ami Simon Mayr. Dans ce voyage il visita Rome, et y fut nommé membre de l'Académie de Sainte-Cécile. Il a écrit plusieurs morceaux de musique d'un bon style, et s'est fait connaître comme compositeur dramatique, par *Rodrigues et Chimène*, opéra en trois actes. Lorsque le bel ouvrage de Gluck, *Iphigénie en Tauride*, fut mis en scène à Munich, pour Mlle Schechner (postérieurement Mme Waagen), Aiblinger ajouta à la partition originale une grande scène pour cette cantatrice : ce morceau, dit-on, ne fut pas jugé indigne d'être entendu près de la belle musique du créateur de la tragédie lyrique. Mais le nom de cet artiste est connu surtout par sa musique d'église. Ses compositions en ce genre sont celles dont voici les titres : 1° *Requiem* à quatre voix, deux violons, alto, orgue et basse, deux cors obligés, deux trompettes et timbales, op. 1; Munich, Falter. — 2° Litanies (en *si* b) pour quatre voix et orchestre, op. 2; *ibid.* — 3° Messe latine (en *fa*) pour quatre voix, orchestre et orgue, op. 3; *ibid.* — 4° Graduel et offertoire à quatre voix, deux violons, alto, deux cors et orgue, op. 4; *ibid.* — 5° *Requiem* à quatre voix, orchestre et orgue, op. 5; *ibid.* — 6° Litanies (en *ré*) à quatre voix et orchestre, op. 6; *ibid.* — 7° Deux messes latines, la première en *ut*, pour l'*Avent*, à quatre voix et orgue, op. 7, la deuxième, également en *ut*, pour les dimanches, à quatre voix et orgue, op. 8; *ibid.* — 8° *Ave Regina*, à quatre voix et orgue, op. 11; *ibid.* — 9° *Cyclus Zwey und Drey Stimmen Kirchen compositionem mit Orgel, Bass und Violonc*; Augsbourg, Kollmann. Cette collection renferme la messe de sainte Aldegonde pour deux soprani et alto; la messe de sainte Walpurge, pour soprano et alto; la messe de sainte Cécile, *idem*; la messe de saint Michel, *idem*; la messe de la fête des trois Rois pour deux soprani; la messe *Salesia* pour deux soprani et alto; cinq graduels pour deux soprani, et cinq offertoires, *idem*. — 10° *Kirchenmusik für kleinere Stadt-und Landchöre* (Musique d'église pour des chœurs de petites villes et de la campagne), *ibid.* Cette collection renferme six messes solennelles ou brèves, pour quatre voix et orgue, avec des instruments à cordes et à vent *ad libitum*. — 11° Messe solennelle pour quatre voix et orgue; Augsbourg, Boehm. — 12° Dix-sept psaumes de vêpres pour quatre voix, orchestre et orgue, op. 12; Munich, Falter. — 13° Six offertoires et six graduels pour cinq voix sans accompagnement, op. 13 et 14; *ibid.* — 14° Deuxième suite du *Cyclus*, contenant les Litanies de la Vierge pour deux *soprani*, orgue, violoncelle et contre-basse; les litanies pour la fête des trois Rois, *idem*; un *Veni Sancte Spiritus*, pour deux soprani, contralto, orgue, basse et violoncelle; un *Tantum ergo* sur le plain-chant, avec orgue; et un *Requiem* sur le plain-chant, suivi du *Libera*, avec orgue; Augsbourg, Boehm. Pendant son séjour en Italie, Aiblinger a publié chez Riccordi, à Milan, une *pastorale* pour l'orgue.

AICH (Godefroy), chanoine régulier de l'ordre des Prémontrés, qui vivait vers le milieu du dix-septième siècle, a fait imprimer à Augsbourg : *Fructus ecclesiasticus trium, quatuor et quinque vocum, duorum vel trium instrum. cum secundo choro.*

AICHELBURG, virtuose sur la mandoline, fixé à Vienne. On a de lui : 1° Pot pourri pour mandoline ou violon et guitare, œuvre 1re; Vienne, Haslinger. — 2° Variations pour mandoline ou violon et guitare, œuvre 2e; *ibid.* — 3° Nocturne concertant pour mandoline ou violon et guitare, œuvre 3e; *ibid.* — 4° Variations concertantes pour mandoline ou violon et guitare, œuvre 4e; *ibid.*

AICHINGER (Grégoire), prêtre et organiste de Jacques Fugger, baron de Kirchberg et Weissenhorn, à Augsbourg, naquit vers 1565. En 1599 il alla à Rome pour se perfectionner dans la musique; et son retour à Augsbourg eut lieu vers 1601. On ignore l'époque de sa mort; mais on sait qu'il vivait encore en 1614, car il a signé la préface d'un de ses ouvrages le 5 décembre 1613. On a de lui les ouvrages suivants : 1° *Liber 1 sacrarum cantionum, quatuor, quinque et octo vocum, cum madrigales*; Augsbourg, 1590. C'est sans doute le même ouvrage qui a été réimprimé dans la même année à Venise, chez Ange Gardane, sous ce titre : *Sacræ cantiones quatuor, quinque, sex, octo et decem vocum, cum quibusdam aliis, quæ vocantur Madrigali, tum vivæ voci, tum omnibus musicorum instrumentis accomodatæ.* — 2° *Lib. 2 sacrarum cantionum, quatuor, quin-*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

que et sex vocum, cum missa et Magnificat nec non dialogis aliquot; Venise, 1595. — 3° *Sacræ Cantiones, quinque, sex, septem et octo vocum*, dédiés au chapitre de la cathédrale d'Augsbourg; Nuremberg, 1597. — 4° *Tricinia Mariana quibus Antiphonæ, Hymni, Magnificat, Litaniæ et variæ Laudes*, etc.; Inspruck, Agricola, 1598, in-4°. — 5° *Divinæ Laudes ex floridis Jacobi Pontani excerptæ, trium vocum;* — Augsbourg, 1602. — 6° *Vespertinum Virginis Canticum*, consistant en un magnificat à six voix, dédié au prince Jean Adam, abbé de Kempten; Augsbourg, 1604. — 7° *Ghirlanda di Canzonette spirituali a tre voci;* Augsbourg, 1604. — 8° *Fasciculus sacrarum harmoniarum, quatuor vocum;* Dillingen, 1609. — 9° *Solemnia corporis Christi in sacrificio missæ, et in ejusdem festi officiis ac publicis processionibus decantari solita;* Augsbourg, 1606. — 10° *Cantiones ecclesiasticæ, tres et quatuor vocum, cum basso generali et continuo, in usum organistarum*; Dillingen, 1607, in-4°. Cet ouvrage est remarquable en ce qu'il est un des premiers où les mots de *basse continue* apparaissent. — 11° *Virginalia: laudes Virgine Mariæ, complexa et quinis vocibus modulata;* Dillingen, 1608, in-4°. — 11° (bis) *Teutsche Gesenglein* (sic) *aus dem Psalter sammt anderngeistl. Liedern zu 3 Stimmen;* Dillingen, Meltzer, 1609, in-4°. — 12° *Sacræ Dei Laudes sub officio divino concinendæ, quarum pars prior* 5, 6, 7, 8; *posterior vero* 2, 3, 4 et 5 *vocum*, etc.; Dillingæ excudebat Adam Meltzer, 1609, in-4°. — 13° *Odaria lectissima ex mellitissimo D. Bernardi Jubilo delibata modisque musicis partim quatuor, partim trium vocum*; Francfort et Augsbourg, 1611, in-4°. — 14° *Corona eucharistica duarum et trium vocum;* Augsbourg, 1611, in-4°. — 15° *Vulnera Christi a D. Bernhardo salutata, tribus et quat. vocibus musicæ deflecta;* Dillingen, in-4°. — 16° *Lacrymæ B. Virginis et Joannis in Christum a cruce depositum modis musicis expressæ;* Augsbourg, in-4°. — 17° *Liturgica, sive sacra officia ad omnes festos quat. voc.;* Augsbourg, 1593, in-16. — 18° *Zwei Kinglieder vom Tod und letzten Gericht mit 4 Stimmen;* Dillingen, Greg. Haenlin, 1613. Le catalogue de la bibliothèque musicale du roi de Portugal Jean IV indique aussi une collection de motets à trois et quatre voix, d'Aichinger, sous ce titre : *Quercus Dodonea.*

AIGNER (Engelbert), compositeur, né à Vienne, en Autriche, le 23 février 1798, est fils d'un marchand de fer, qui le destinait au commerce. Dès l'âge de quinze ans il écrivait de petites compositions que l'abbé Stadler considéra comme des indices d'une heureuse organisation musicale. En 1835 il obtint la place de chef d'orchestre des ballets au théâtre impérial; mais il l'abandonna deux ans après, pour se rendre à Idria, avec le mécanicien Wurm. En 1839 il établit une grande fabrique de machines dans l'Autriche supérieure. On ignore les motifs qui lui ont fait abandonner cette entreprise en 1842. Depuis lors il a vécu à Vienne sans emploi, cultivant la musique comme simple amateur. Ses principaux ouvrages sont ceux-ci : 1° Messe à quatre voix, toute en canon; Vienne, Haslinger. — 2° Plusieurs messes avec orchestre, et un *Requiem*, non publiés. — 3° L'opéra intitulé *Wunderlilie* (Le Lis magique). — 4° *Das geheime Fenster* (La Fenêtre secrète), opéra-comique joué en 1826. — 5° *Der Angriffsplan* (Le Plan d'attaque), représenté au théâtre de la porte de Carinthie, en 1829; 6° Le vaudeville *das Hochzeitsconcert* (Le Concert de noces), représenté au théâtre Kaernthnerthor, le 29 novembre de la même année. — 7° Beaucoup de musique de ballets pour divers théâtres de Vienne. — 8° La cantate intitulée : *Lob der Tonkunst* (Éloge de la Musique), exécutée à Vienne en 1835. — 9° Quintette pour piano, flûte, violon, alto et violoncelle (en *sol*); Vienne, Diabelli. — 10° Six chants pour quatre voix d'homme; Vienne, Artaria.

AIGRE (Henri-Barthélemy), libraire à Paris, est né à Angoulême, le 23 mai 1799. Disciple de Jacotot, il s'est livré à l'enseignement par la méthode de son maître, d'abord à Boulogne, puis à Strasbourg. Le peu de succès qu'il obtint dans cette dernière ville le décida à venir s'établir à Paris. On a de lui : 1° *L'Enseignement universel mis à la portée de tous les pères de famille*, par un disciple de J. Jacotot; Paris, P. Dupont, 1829-1830, trois parties in-8°. La troisième partie traite de la musique, des mathématiques, de la théologie, etc., en 80 pages. — 2° *Réforme à faire dans la manière d'écrire la musique, au moyen de laquelle les commençants n'éprouveront plus de difficulté, soit dans la lecture, soit même dans l'exécution. Par un ignorant qui frissonne au seul nom de bémol*; Paris, Ladvocat, 1830, in-8° de 16 pages.

AIGUINO (Illuminato), surnommé *Bresciano*, de l'ordre des Frères Mineurs de l'Observance, au couvent de Venise, naquit vers 1520 au château *degli Orzi vecchi*, dans les environs de Bresse ou Brescia, en Lombardie. Son portrait se trouve dans les deux ouvrages qu'il a publiés, et l'on y voit joint à ses noms celui de *capitano*. Le portrait publié en 1581 n'a même que ce nom, qui semble indiquer qu'avant d'entrer dans son monastère, Aiguino avait été mi-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

litaire, et qu'on le désignait par le titre qu'il avait eu dans sa première profession. Il fut élève de Pietro Aaron, et publia les ouvrages suivants : 1° *La Illuminata di tutti i tuoni di canto fermo, con alcuni bellissimi secreti, non d'altrui piu scritti ;* Venise, Ant. Gardane, 1562, in-4°. — 2° *Il Tesoro illuminato di tutti i tuoni di canto figurato, con alcuni bellissimi secreti, non da altri piu scritti, nuovamente composto del R. P. illuminato Ayguino Bresciano ;* in Venezia, presso Gio. Varisco, 1581, in-4°. Cet ouvrage est dédié au cardinal Louis d'Este. Les titres des deux livres d'Aiguino semblent indiquer une différence entre les tons du plain-chant et ceux de la musique mesurée ; mais le contenu des deux ouvrages démontre que dans le chant de l'église, comme dans toute espèce de musique, la tonalité était identiquement la même au temps où écrivait Aiguino. Dans le premier de ses ouvrages comme dans l'autre, l'auteur établit qu'il y a huit tons, et dans tous les deux il explique la formation de ces tons par les espèces de quartes et de quintes dont ils sont composés et qui les caractérisent. Le trésor illuminé de tous les tons du chant figuré ne diffère du précédent ouvrage que par les chapitres, où l'auteur disserte sur l'emploi des dièses et bémols accidentels de la musique harmonique, et par la partie de son livre relative à la valeur et à l'emploi des signes de la musique mesurée.

AIMON (Panphile-Léopold-François), né à l'Isle, département de Vaucluse, le 4 octobre 1779 (1), reçut les premières leçons de musique de son père, Esprit Aimon, violoncelliste attaché au comte de Rantzau, ministre de Danemark. Léopold fit des progrès rapides, et à l'âge de dix-sept ans il dirigeait l'orchestre du théâtre de Marseille. Il s'appliqua alors à l'étude des partitions des meilleurs compositeurs italiens et allemands : elle lui tint lieu d'un cours de composition plus sévère. Lorsqu'il se crut suffisamment instruit, il écrivit vingt-quatre quatuors pour deux violons, alto et basse, et deux quintettis pour deux violons, deux altos et violoncelle ; un de ces derniers a été gravé à Paris, chez Janet, ainsi que vingt et un quatuors.

En 1817, Aimon alla se fixer à Paris dans le dessein de se livrer à la profession de compositeur dramatique. Son opéra des *Jeux Floraux*, reçu à l'Académie royale de Musique au commencement de 1818, fut représenté au mois de novembre de la même année. La musique de cet ouvrage fut trouvée faible et dénuée d'originalité. A l'ouverture du *Gymnase dramatique*, en 1821, l'administration de ce théâtre s'attacha M. Aimon, en qualité de chef d'orchestre. C'est pendant la durée de son service qu'il a composé de jolis airs de vaudeville qui sont devenus populaires : celui de *Michel et Christine* a eu à juste titre une vogue peu commune. En 1822, à la retraite de Baudron, chef d'orchestre du Théâtre-Français, Aimon lui succéda. Après avoir rempli ces fonctions pendant plusieurs années, il y a renoncé, et a eu pour successeur M. Barberean. Depuis lors, Aimon s'est livré sans réserve à l'enseignement, après avoir perdu toutes les illusions de gloire qui avaient charmé sa jeunesse.

Il a écrit pour l'Opéra, *Velleda*, en cinq actes ; paroles de M. de Jouy ; *Abufar* en trois actes ; *Alcide et Omphale*, et *les Cherusques ;* pour l'Opéra-Comique, *les deux Figaros*, paroles de Martinelli ; ces ouvrages n'ont point été représentés. Les compositions musicales qu'il a publiées sont : 1° Quintette pour deux violons, deux altos et violoncelle ; Paris, Janet. — 2° Trois quatuors pour deux violons, alto et basse, œuvre 4e ; Paris, Henry. — 3° Trois *idem.*, œuvre 6e ; Paris, Momigny. — 4° Trois *idem.*, œuvres 7e, 8e, 9e ; Paris, Hentz. — 5° Trois *idem*, œuvres 43e, 46e ; Paris, Pacini. — 6° Trois *idem*, œuvre 47e ; Paris, Janet. — 7° Trois *idem*, livre 4 ; Paris, Frey. — 8° Trois nouveaux *idem*, livres 5-8, *ibid.* — 9° *Concertino* pour le violoncelle ; Paris, Pacini. — 10° Récréation pour deux violoncelles, cor et piano, *ibid.* — 11° *Solo* pour la clarinette avec accomp. de quatuor ou piano ; Lyon, Arnaud. — 12° Premier et deuxième concerto pour le basson ; Paris, Frey. — 13° Quatuor pour le piano ; Paris, Pacini. — 14° Plusieurs œuvres de trios et de duos pour le violon. — 15° Duos pour guitare et violon, liv. 1-3 ; Paris Gaveaux.

M. Aimon s'est aussi fait connaître comme écrivain sur la musique par les ouvrages dont les titres suivent : 1° *Connaissances préliminaires de l'harmonie, ou nouvelle méthode pour apprendre en très-peu de temps à connaître tous les accords ;* Paris, Frey, 1813, en trente petits cartons in-12. — 2° *Étude élémentaire de l'harmonie, ou nouvelle méthode pour apprendre en très-peu de temps à connaître tous les accords et leurs principales résolutions, ouvrage agréé par Grétry ;* Paris, Frey. Ces deux titres semblent indiquer le même ouvrage. Une deuxième édition de l'*Étude élémentaire d'harmonie* a été publiée à Paris, en 1839 ; 3° *Sphère harmonique, tableau des accords*, une feuille grand raisin ; Paris, Collinet,

(1) Cette date est certaine. M. Ch. Gabet a été induit en erreur lorsqu'il a fixé (dans son *Dictionnaire des Artistes de l'École française au dix-neuvième siècle ;* Paris, 1831, in-8°) l'époque de la naissance de M. Aimon en 1785.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

1827. — 4° *Abécédaire musical, principes élémentaires à l'usage des élèves*, un vol. in-12; Paris, Hachette, 1831.

AIROLDI (...), compositeur italien, a fait ses études musicales au conservatoire de Milan, sous la direction de Pietro Ray et de Vaccai. Ses premiers essais de musique dramatique ont été faits, je crois, depuis 1848 : ils consistent en trois opéras, à savoir : 1° *Don Greyorio nell' imbarazzo*, opéra-bouffe. — 2° *Adriano in Siria*, opéra sérieux, et *Statira Regina di Persia*. J'ai entendu le premier de ces ouvrages à Venise, en 1850; son style facile et la verve de quelques morceaux m'avaient donné bonne opinion de l'avenir du jeune compositeur : il ne paraît pas que mon espoir se soit réalisé.

AJOLLA (François), musicien, né à Florence dans les dernières années du quinzième siècle. Poccianti, qui lui a donné une place dans son catalogue des écrivains illustres de Florence, dit que Ajolla fut applaudi en Italie et en France; il ajoute que ses compositions imprimées lui ont procuré une brillante réputation; mais il n'indique ni les titres de ces ouvrages, ni le lieu, ni la date de leur impression, et Negri n'en dit pas davantage dans son histoire des écrivains florentins (*Istoria de' Fiorentini scrittori*, p. 181).

A'KEMPIS. Sous ce nom, on trouve parmi les manuscrits de la bibliothèque Bodléienne, à Oxford (n° 1957. 15), dans la bibliothèque de Saint-Marc, à Venise, et dans quelques autres grandes collections, un livre qui a pour titre : *Liber de Musica ecclesiastica*. Ce titre est allégorique, et l'ouvrage dont il s'agit n'est autre que le livre ascétique de l'*Imitation de Jésus-Christ*, attribué à Gerson par quelques bibliographes modernes. (*Voyez* Kempis.)

A'KEMPIS (Florent), organiste de Sainte-Gudule à Bruxelles, vers le milieu du dix-septième siècle, a publié les ouvrages suivants de sa composition : 1° *Symphoniæ, unius, duorum et trium violinorum;* Anvers, 1644, in-fol. — 2° *Symphoniæ, unius, duorum, trium, quatuor et quinque instrumentorum, adjunctæ quatuor instrumentorum et duarum vocum*, op. 2°, ibid.; 1647, in-fol. — 3° *Symphoniæ, untus, duorum, trium, quatuor et quinque instrumentorum, adjunctæ quatuor instrumentorum et duarum vocum*, op. 3°; ibid., 1649, in-fol.; — 4° *Missæ et Motetta octo vocum cum basso continuo ad organum;* ibid., 1650. — 5° *Missa pro Defunctis octo vocum*. Cet ouvrage existait en manuscrit dans la maison de Jean Tison, ou plutôt *Tichon*, maître de chapelle des princes gouverneurs des Pays-Bas, ainsi qu'on le voit par un inventaire, daté du 21 août 1660, qui se trouve aux archives du royaume de Belgique, à Bruxelles.

AKEROYD (Samuel), né dans le comté d'York, vers le milieu du dix-septième siècle, a composé la musique de quelques chansons, qui ont été insérées dans la collection anglaise intitulée : *Theater of music*, publiée à Londres en 1685, 1686 et 1687.

ALA (Jean-Baptiste), compositeur et organiste de l'église des Servites à Milan, né à Monza, dans le Milanais, vers la fin du seizième siècle, et mourut à l'âge de trente-deux ans. Gerber (*Neues hist. biogr. Lexikon der Tonkünstler*) dit que ce fut en 1612; mais cela paraît peu vraisemblable; car la date de tous ses ouvrages est postérieure à cette époque.

Il a publié : 1° *Canzonette e madrigali a due voci*, lib. 1; Milan, 1617, in-fol. — 2° *Concerti ecclesiastici, a una, due, tre e quattro voci*, lib. 1; Milan, 1618; lib. 2, Milan, 1621; lib. 4, 1628. On ignore la date du troisième livre. — 3° *Armida abbandonata*, madrigal à quatre voix, et *l'Amante occulto*, air à une et deux voix; Milan, 1625, in-fol. — 4° *Pratum musicum variis cantionum sacrarum floscu-lis;* Anvers, 1634, in-4°, cinq parties. Ce sont des motets à une, deux, trois et quatre voix, avec basse continue. On y trouve aussi des motets de quelques autres auteurs tels que Georges Massaüs, Jacques Mollet, et Henry Libert Grœen.

ALABIEFF (...), Russe de naissance, vit en ce moment (1853) à Moscou, et s'y fait remarquer par le charme et l'originalité de ses mélodies sur des poésies nationales. Les renseignements manquent sur cet artiste.

ALARD (Lambert), théologien protestant et poëte lauréat, naquit à Crempé, dans le Holstein, le 27 janvier 1602. Après avoir achevé ses études dans les écoles de sa ville natale et au gymnase de Hambourg, il alla, en 1621, à Leipsick, où il obtint la place de précepteur des enfants d'un libraire fort riche, nommé Henning Cross. Ses travaux du préceptorat ne l'empêchèrent pas de cultiver les lettres avec ardeur, et ses succès furent si brillants, qu'il obtint en peu de temps le grade de bachelier, et que le laurier poétique lui fut décerné dans le cours de l'année 1624, par Mathieu Hoe, théologien de la cour de Dresde. Ce début lui promettait une carrière facile; néanmoins, il échoua dans le projet qu'il avait eu d'être professeur de philosophie à l'Université, et cet échec le détermina à retourner chez lui vers la fin de la même année. En 1625, Holger Rosenkrantz, sénateur du royaume de Danemark, envoya Lambert Alard à l'univer-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sité de Sora, en qualité de gouverneur de son fils; mais il ne garda pas longtemps ce poste, car peu de mois après il obtint le diaconat à l'église de Crempé, puis il fut collègue de son père jusqu'en 1630. Il avait atteint l'âge de vingt-huit ans, lorsque le roi Chrétien IV lui accorda la cure de Brünsbuttel, au village de Dithmarre sur l'Elbe. Il était âgé de plus de soixante-dix ans lorsqu'il cessa de vivre, le 29 mai 1672.

Lambert Alard avait été marié trois fois, la première en 1626, la seconde en 1654, et la dernière en 1658. De ses trois femmes il avait eu seize enfants, dont quelques-uns se sont distingués dans les sciences et les lettres. Lui-même fut un savant homme, qui se fit remarquer également comme profond théologien, comme philologue et comme poëte. De nombreux ouvrages ont été publiés par lui ou laissés en manuscrit. Parmi les premiers, on en remarque un relatif à la musique, et qui a pour titre : *De veterum Musica Liber singularis. In fine accessit Pselli sapientissimi musica, e græco in latinum sermonem translata. Sumptibus Henningi Crossi jun. Schleusingæ, excusus typis Petri Fabri*, 1636, in-4°. Les recherches dont cet ouvrage est rempli démontrent que son auteur possédait une érudition peu commune; mais en même temps il fournit la preuve qu'Alard connaissait peu l'art sur lequel il écrivait. Vingt-neuf chapitres composent tout le livre. Le premier renferme diverses définitions et des éloges de la musique tirés d'Aristote, de Platon, d'Isidore de Séville et de Censorin. Au second, l'auteur examine quel est l'objet de l'art. Le troisième est relatif aux divisions de la musique suivant la doctrine des anciens. Au quatrième, la musique est considérée dans ses rapports avec la physique, la métaphysique, l'astronomie et l'arithmétique. Au suivant, l'auteur la considère dans ses rapports avec l'éthique ou la philosophie pratique; au sixième, avec la médecine et la théologie, et enfin au septième, avec la poésie. Au huitième, Alard examine les diverses opinions des écrivains de l'antiquité sur la nécessité de savoir la musique. Les chapitres neuvième et dixième sont relatifs à la musique instrumentale; le onzième traite des intervalles; le douzième des modes; le quinzième, des effets de la mélodie; le seizième, un des plus curieux, de la puissance qu'a la musique de chasser le démon; les dix-septième, dix-huitième, dix-neuvième, vingtième, vingt et unième, vingt-deuxième, vingt-troisième et vingt-quatrième, des diverses dispositions morales que la musique fait naître chez l'homme; le chapitre vingt-cinquième, de la musique profane et divine; les suivants, de la corruption de l'art, du meilleur usage qu'on peut en faire, et des inventeurs de la musique dans l'antiquité.

La version latine du traité de musique de Psellus donnée par Alard est la meilleure qu'on ait de cet opuscule, dont le mérite est d'ailleurs fort médiocre : on la préfère à celle qu'Élie Vinet a publiée à Paris, en 1557, in-8°.

ALARD (Delphin), professeur de violon au Conservatoire de Paris, et compositeur pour son instrument, est né à Bayonne, le 8 mars 1815. Un penchant irrésistible pour la musique se manifesta en lui dès ses premières années. A l'âge de trois ans il suivait avec bonheur les corps de musique militaire qui se rendaient sur les places. Son père, amateur passionné, encouragea son penchant, et lui fit étudier la musique vocale. Dès qu'il fut en état de lire à première vue les solfèges de tout genre, on lui mit entre les mains un violon véritable, au lieu de ceux qu'il improvisait auparavant avec tout ce qui lui tombait sous la main. Un professeur de quelque mérite lui fit étudier de bonne musique; et ses progrès furent si rapides, qu'à l'âge de dix ans, il joua un concerto de Viotti dans une représentation extraordinaire, au théâtre de Bayonne. L'effet qu'il y produisit fut tel, que des amis de sa famille engagèrent son père à lui faire continuer ses études musicales à Paris. Il y arriva environ dix-huit mois après, et fut admis, en 1827, à suivre le cours de violon de Habeneck, comme auditeur. Une de ces circonstances inattendues qui exercent souvent une grande influence sur le sort des artistes le fit admettre à concourir pour le prix en 1829; car, au moment de l'épreuve, le courage faillit à un élève de Habeneck désigné pour le concours; il se retira, et Alard, qui avait étudié en secret le concerto d'après les indications du maître, mais sans avoir eu de leçons personnelles, se présenta, étonna le professeur, et remplaça son condisciple au concours. Sa témérité fut heureuse; car le deuxième prix lui fut décerné à l'unanimité; et dans le concours de l'année suivante, il emporta la palme sur tous ses concurrents, également par une décision unanime du jury. Admis en 1831 dans le cours de composition de l'auteur de cette notice, il le suivit pendant deux ans, jusqu'à l'époque où le professeur donna sa démission pour prendre la position de maître de chapelle du roi des Belges et de directeur du Conservatoire de Bruxelles. C'est dans ces deux années d'études que Alard a acquis la manière d'écrire élégante et pure qui distingue ses compositions. Entré dans l'orchestre de l'opéra en 1831, il n'y resta que deux années, parce qu'il voulut se pré-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

parer une meilleure position, en se faisant entendre dans les concerts. Jouant en 1831 à la Société des Concerts, dans la salle du Conservatoire, la polonaise d'Habeneck, en présence de Paganini, qui venait d'arriver à Paris, ce grand artiste loua beaucoup son talent, et ajouta ces paroles remarquables : *Si les élèves jouent comme cela ici, comment donc doivent jouer les maîtres?* Dans un autre concert où Alard venait de se faire entendre, Paganini, qui déjà éprouvait pour lui un vif sentiment de bienveillance, lui fit don du bouquet qui lui avait été offert par une dame à son entrée dans la salle. En 1840, Alard entra dans la musique du roi, dont il devint premier violon, après la mort de Baillot. Il remplaça aussi cet artiste illustre, en 1843, comme professeur de violon dans ce même conservatoire où il avait commencé ses sérieuses et fructueuses études seize ans auparavant. En 1850, il a reçu le diplôme de chevalier de la Légion d'honneur. Il est aujourd'hui (1858) violon solo de la chapelle impériale. Le talent de cet artiste, parvenu à sa maturité, a pour caractère distinctif l'alliance entre les qualités classiques de l'ancienne et grande école avec les innovations du mécanisme de Paganini et d'autres virtuoses de l'époque actuelle, particulièrement en ce qui concerne la main gauche. Grand musicien, nourri des beautés de la grande musique, il est un digne interprète des œuvres de Haydn, de Mozart et de Beethoven, et dans le solo brillant, il a des hardiesses et des délicatesses qui semblent devoir le classer parmi les violonistes d'exception destinés spécialement à jouer dans les concerts. Quoique jeune encore, il a beaucoup écrit pour son instrument avec accompagnement d'orchestre, de quatuor ou de piano. Ses œuvres publiées jusqu'à ce jour sont celles-ci : 1° 1er, 2e et 3e Fantaisies sur des thèmes originaux, op. 1, 4, 5. — 2° Fantaisie sur les thèmes de *Norma*, op. 9. — 3° *Idem* sur *Anna Bolena*, op. 11. — 4° *Idem* sur *Linda di Chamouny*, op. 12. — 5° *Idem* sur *Maria Padilla*, op. 17. — 6° *Idem* sur *la Favorite*, op. 20. — 7° *Idem* (Souvenirs de Mozart), op. 21. — 8° *Idem* sur *la Fille du régiment*, op. 28. — 9° *Fantaisie caractéristique*, op. 24. — 10° Premier grand concerto pour violon et orchestre, op. 15. — 11° Symphonie concertante pour deux violons principaux et orchestre, op. 31. — 12° Six études pour violon seul, dédiées à Paganini, op. 2. — 13° Dix études avec accompagnement d'un second violon, op. 10. — 14° *Idem* op. 16. — 15° Dix études caractéristiques avec accompagnement de piano, op. 18. — 16° Dix études dédiées aux artistes, op. 19. — 17° 1er quatuor pour deux violons, alto et basse, op. 8. — 18° Trois duos élémentaires pour deux violons, op. 22. — 19° Trois duos faciles pour deux violons, op. 23. — 20° Trois duos brillants pour deux violons, op. 27. — 21° Grand duo pour piano et violon, op. 25. — 22° Tarentelle pour piano et violon, op. 14. — 23° Premier nocturne pour violon avec accomp. de piano, op. 6. — 24° *Souvenirs des Pyrénées*, 2e nocturne, op. 13. — 25° Barcarolle et tarentelle, pour piano et violon, op. 26. — 26° Élégie; mouvement perpétuel; caprice, op. 7. — 27° *Villanelle*, op. 29. — 28° *Le Désir*, fantaisie sur un thème de Schubert, op. 30. — 29° variations brillantes, op. 3 — 30° *École du violon*, méthode complète et progressive adoptée pour l'enseignement dans le Conservatoire de Paris, Cet ouvrage, dont le mérite est incontestable, a obtenu le succès brillant et solide auquel il pouvait prétendre. Il en a été publié des traductions en espagnol, en italien et en allemand.

ALARIUS (HILAIRE VERLOGE, connu sous le nom d'), né à Gand, vers 1684, vint à Paris dans sa jeunesse, et fut élève de Forqueray pour la viole. Ayant été admis dans la musique du roi comme violiste, il occupa cette place pendant plusieurs années. Vers la fin de sa vie, il se retira dans sa ville natale, où il est mort en 1734. Il avait écrit la musique du ballet de *La Jeunesse*, qui fut reçu à l'Opéra en 1718, mais qui n'a jamais été représenté.

ALART (SIMON) ou **ALARD**, contrapuntiste français du seizième siècle, naquit à Péronne, dans la seconde moitié du quinzième siècle, et fut chantre et chanoine de l'Église de Saint-Quentin. Quentin Delafons dit de lui (1) : « Il vivait à « Saint-Quentin environ l'an 1530, ce que je « juge, d'autant qu'il a fait faire les vitres des « grandes croisées du portail l'Amoureux, aux- « quelles vitres il est dépeint. » Le même écrivain nous apprend qu'il fut enterré à Saint-Quentin, dans les bas-côtés du chœur de l'église collégiale, devant la chapelle de Saint-Georges. On lisait sur sa pierre : *Cy gît vénérable personne maître Simon Alard, natif de Péronne, en son vivant chanoine et chantre de l'église de céans, et trespassa le XVIIe.... Priez Dieu pour le repos de son âme* (2). On trouve un motet de sa composition dans la collection publiée à Venise, en 1549, sous ce titre : *Fructus vagantur per orbem, excellentissim. auctorum diversæ modul.*, lib. 1. L'Évangile à quatre voix de ce musicien, *Dum transisset sabbatum*, se trouve dans le recueil fort rare intitulé : *Evangelia Dominico-*

(1) Mss cité par M. Ch. Gomart, dans ses *Notes historiques sur la maîtrise de Saint-Quentin*, p. 19.
(2) *Loc. cit.*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

rum et festorum dierum, musicis numeris pulcherrime comprehensa et ornata quatuor, quinque, sex et plurium vocum. Tomi sex, etc. *Noribergæ, in officina Joannis Montani et Ulrici Neuberi*, 1554-1556, in-4° obl. La composition d'Alart est dans le premier volume de la collection, sous le n° 27. C'est sans doute ce même Alart ou Allard qui figure comme musicien de la chapelle du roi de France Louis XII (1515) dans un compte de dépenses faites pour les obsèques de ce prince, lequel se trouve aux archives de l'empire, lettre K, n° 322.

ALARI ou **ALARY**, flûtiste du théâtre de *la Scala*, a fait imprimer deux ouvrages de sa composition. Le premier consiste en deux thèmes variés pour la flûte, Milan, Bertuzzi, et le second en trois thèmes également variés, *ibid.* Si cet artiste est père de celui qui est l'objet de l'article suivant, son nom doit être écrit *Alary*.

ALARY (Jules), non *Alari*, est né de parents français à Milan, vers 1815 et il y a fait son éducation musicale au Conservatoire, sous la direction de Basili. Son début dans la carrière de compositeur dramatique fut l'opéra intitulé *Rosamonda*, qu'il écrivit pour le théâtre de la Pergola, à Florence, et qui fut chanté pour la première fois le 10 juin 1840 par la Strepponi, Mme Laty, Ivanhoff et Ronconi. Dès 1835 il était arrivé à Paris et s'y était fait connaître par une complainte sur la mort de Bellini, publiée dans la *Gazette musicale de Paris*, et par plusieurs scènes lyriques exécutées avec succès dans quelques salons aristocratiques. Dans l'année suivante il reçut un bon accueil à Londres comme accompagnateur distingué et comme professeur de chant. De retour à Paris, et trouvant dans les directeurs de théâtres et de concerts peu d'empressement à faire entendre sa musique, il en confia l'exécution à l'orchestre de Jullien, qui faisait alors courir tout Paris au boulevard du Temple. Alternativement à Paris et à Londres, il y donnait des concerts où il faisait entendre, tantôt une symphonie, tantôt une pièce de chant, par exemple, sa jolie barcarole du *Lac de Como*; mais il ne parvenait pas à se faire une véritable renommée de compositeur, nonobstant le secours, quelquefois indiscret, que lui apportait la presse. Cinq années se passèrent ainsi, après quoi Alary eut un engagement pour écrire la *Rosamonda*. Les journaux parlèrent encore d'un grand succès; néanmoins l'ouvrage disparut bientôt de la scène; et le compositeur parut découragé : car dix années s'écoulèrent ensuite sans qu'il produisit aucun grand ouvrage. Ce ne fut qu'au mois d'avril 1851 qu'il appela de nouveau l'attention sur lui par l'exécution, dans un concert spirituel, de l'oratorio *La Rédemption*, auquel on avait donné le nom de *Mystère en cinq actes*. Quelques bonnes parties furent signalées par la critique dans cet ouvrage, et l'auteur fut loué pour s'être élevé par la gravité de son style à la hauteur de son sujet. *Le Tre Nozze*, opéra bouffe en trois actes, qu'il fit jouer au Théâtre-Italien de Paris, présenta le talent d'Alary sous un autre point de vue. On y trouva de la facilité, de la gaieté, de l'entrain, mais peu de nouveauté. On a publié de cet artiste : 1° *L'Italia à Bellini*, chant à voix seule avec piano; Milan, Riccordi. — 2° *Ninetta*, ariette *idem*; Vienne, Mechetti. — 3° *Sicilienne, idem*; Mayence, Schott. — 4° *Die Treue des Ercharmers, idem*; Bâle, Knop. — 5° *Eleonora*, scène *idem*; Vienne, Mechetti. — 6° *Il lago di Como*, barcarolle, *idem*; Mayence, Schott. Beaucoup d'autres pièces de chant, et même quelques compositions pour le piano, particulièrement des polkas et des valses.

Un autre artiste nommé *Alary* (A. F.), peut-être frère du précédent, vit à Milan, et s'y est fait connaître comme pianiste et comme compositeur. Ses ouvrages publiés sont : 1° *Divertissements à quatre mains pour le piano*, nos 1, 2, 3, 4; Milan, Riccordi. — 2° Grande fantaisie pour piano seul; *ibid.*

ALBANEZE ou **D'ALBNAESE**, sopraniste, naquit, en 1729, au bourg d'*Albano* dans la Pouille, d'où lui est venu vraisemblablement son nom (*Voy.* Lalande, *Voyage en Italie*, tome 7, page 196, 2me édit.). Élève d'un des conservatoires de Naples, il vint à Paris en 1747, à l'âge de dix-huit ans. Il fut immédiatement engagé à la chapelle du roi, et devint premier chanteur aux concerts spirituels, depuis 1752 jusqu'en 1762. Il est mort en 1800. Les ouvrages les plus connus de sa composition sont les suivants : 1° *Airs à chanter*, premier, deuxième et troisième recueils; Paris, sans date, in-4°, obl. — 2° *Les Amusements de Melpomène*, quatrième recueil d'airs à chanter, mêlés d'accompagnements de violon, de guitare, et de pièces pour ce dernier instrument, par MM. Albanèse et Cardon; Paris (S. D.). in-4°. — 3° Sixième, septième et huitième recueils d'airs, avec accompagnement de violon et basse, in-4°, obl. — 4° *La Soirée du Palais Royal*, nouveau recueil d'airs, avec accompagnement de clavecin, in-4°. — 5° Recueil de duos et d'airs, avec symphonie, et sans accompagnement, in-fol. — 6° Recueil d'airs et de duos à voix égales, avec basse continue, œuvre 11me; Paris, in-4°. — 7° *Soirées du Bois de Boulogne*, nouveau recueil d'airs, de chansons et duos pour le clavecin, avec une ariette à grand orchestre et une pièce en pantomime; Paris, in-4°, obl. — 8° Recueil de duos à voix égales, romances,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

brunettes et une cantate de Pergolèse (*Orfeo*), tant avec accompagnement de clavecin que de violons, alto et basse chiffrée; Paris (S. D.), in-fol. — 9° *Les petits Riens*, nouveau recueil de chansons et romances avec accompagnement de piano; Paris, in-4°. — 10° Romances en dialogue, avec accompagnement de piano et violon. — 11° Romances de *Rosemonde*, imprimée en caractères mobiles d'Olivier. Les mélodies d'Albanèse ont eu longtemps en France un succès de vogue justifié par leurs formes gracieuses et par le sentiment naïf et tendre dont elles étaient empreintes. La romance charmante, *Que ne suis-je la fougère*, est d'Albanèse; les paroles avaient été composées par Ribouté, grand père de l'auteur de l'*Assemblée de famille*. Cette romance est faussement attribuée à Pergolèse dans le recueil des *Chants populaires de la France*, publié à Paris par Delloye, 3 vol. gr. in-8° illustré.

ALBANI (Mathias), fabricant de violons, qui a eu de la réputation, naquit, en 1621, à Botzen, ou Bolzano, ville du Tyrol. Il fut un des meilleurs élèves de Steiner. Gerber cite de cet artiste un violon qui portait intérieurement ces mots : *Mathias Albanus fecit in Tyrol. Butsani*, 1654. Les instruments d'Albani occupent à peu près dans le commerce de la lutherie le même rang que ceux de Klotz, le père. Ses violons ont les voûtes de la table très-élevées; son vernis est d'*un rouge tirant sur le brun*. La troisième et la quatrième corde ont le son nasal; la seconde a de la puissance et de la rondeur; la chanterelle a de l'éclat, mais en même temps elle a de la sécheresse et manque de moelleux. Albani mourut à Botzen en 1673 (*Voy.* Moritz Berman, *Œsterreichisches biographisches Lexikon*, *tom.* I, *p*, 69).

ALBANI (Mathias), fils du précédent, naquit à Botzen, vers le milieu du dix-septième siècle. Après avoir appris la facture des instruments chez son père, et avoir travaillé dans les ateliers de Crémone, il se fixa à Rome, et y fabriqua beaucoup d'instruments qui ont été estimés presque à l'égal des Amati. Gerber, qui l'a confondu avec son père, cite de lui deux violons qui ont appartenu au violoniste et compositeur Albinoni, dont un portait la date de 1702, et l'autre celle de 1709.

ALBANI est aussi le nom d'un luthier qui travaillait en Sicile dans la première moitié du dix-septième siècle. Ses instruments ne portent pas de prénom, et l'on ne sait rien de sa vie. M. T. Forster, amateur anglais qui s'est fixé en Belgique, et qui possède une nombreuse collection de violons de toutes les écoles, a parmi ses instruments un petit violon dont le volume de son est puissant, et dont la forme a de l'analogie avec les vieux instruments allemands. Il a pour inscription intérieure : Signor Albani *in Palermo*, 1633.

ALBANO (Marc), *compositeur napolitain*, naquit dans la seconde moitié du seizième siècle. Il s'est fait connaître par des madrigaux à cinq voix, dont le premier livre a été publié à Naples, chez Vitali, en 1616, et le second, chez le même, en 1619.

ALBENIZ (Don Pedro), moine espagnol, né dans la Biscaye vers 1755, fut d'abord maître de chapelle de la cathédrale de Saint-Sébastien. En 1795 il passa à Logrono pour y remplir les mêmes fonctions dans l'église cathédrale; mais le séjour de cette ville n'ayant pas été favorable à sa santé, il retourna à Saint-Sébastien, où il publia, en 1800, une méthode de musique avec des solféges, ouvrage estimé en Espagne. Très-laborieux et possédant une instruction solide dans son art, le P. Albeniz a produit une très-grande quantité de messes, vêpres, office des morts, motets, *Villancicos*, etc., qui lui ont fait une grande réputation dans toutes les provinces environnantes; mais toutes ces compositions sont restées en manuscrit. Albeniz mourut à Saint-Sébastien, dans la soixante-sixième année de son âge, vers 1821.

ALBENIZ (Don Pedro), pianiste, organiste et compositeur espagnol, né à Logrono, dans la Vieille-Castille, le 14 avril 1795, était fils de D. Mathieu Albeniz, qui fut maître de chapelle de l'église collégiale de Logrono, puis de l'église Santa-Maria, à Saint-Sébastien. Le jeune Albeniz fit ses premières études musicales sous la direction de son père. Doué des plus heureuses dispositions, ses progrès furent rapides. A l'âge de dix ans il obtint la place d'organiste adjoint de la paroisse de Saint-Vincent, dans la capitale de Guipuzcoa. Peu de temps après, l'orgue de l'église Saint-Jacques de Bilbao étant devenu vacant, la place fut mise au concours, et Albeniz balança les suffrages accordés à un organiste nommé *Aguierra*, qui obtint l'emploi et qui plus tard fut premier organiste de la cathédrale de Jaen. Après avoir continué ses études de composition, Albeniz se rendit à Paris dans le dessein de perfectionner son talent de pianiste par les leçons de Henri Herz. Il eut aussi des conseils de Kalkbrenner avant de retourner en Espagne. En 1828, il fut chargé de l'organisation et de la direction de la musique pour les fêtes royales à l'occasion de l'arrivée du roi et de la reine à Saint-Sébastien; puis il retourna une seconde fois à Paris, pour consulter

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

l'auteur de cette notice sur un plan d'études de composition pratique. L'âge avancé de son père ayant obligé celui-ci à prendre sa retraite des fonctions de maître de chapelle de l'église *Santa-Maria*, la place lui fut donnée en 1829. Dans le courant de l'année suivante, Albeniz fit un voyage à Madrid avec le violoniste Escudero : ils y donnèrent quatre concerts, dans lesquels tous deux obtinrent de grands succès. Appelés à Aranjuez, où se trouvait la cour, ils y firent applaudir leur talent, et le 7 juin Albeniz reçut sa nomination de professeur de piano et d'accompagnement au Conservatoire de musique de Madrid, qui venait d'être institué par la reine Marie-Christine. Fixé dans la capitale de l'Espagne, il y contribua au progrès de la population dans la musique. Le 27 octobre 1834 il ajouta à son titre de professeur du Conservatoire celui de premier organiste de la chapelle royale. Le reste de la carrière de cet artiste fut une succession d'honneurs et de faveurs qu'il reçut de ses compatriotes et de la cour. En 1838, il fut nommé vice-président de la junte directrice du Lycée artistique et littéraire de Madrid ; deux ans après, sa méthode de piano fut adoptée pour l'enseignement au Conservatoire, et le jury lui accorda les plus grands éloges sur le mérite de cet ouvrage ; le 5 avril 1851, il reçut sa nomination de maître de piano de la reine Dona Isabelle, et de l'infante-Marie-Louise-Ferdinande ; le 5 novembre 1843, il eut le brevet de chevalier de l'ordre d'Isabelle-la-Catholique ; et le 13 décembre de la même année la grande croix de l'ordre de Charles III lui fut décernée par la reine, en témoignage de satisfaction pour ses services ; enfin, le 18 juin 1847, il reçut un nouvel honneur dans sa nomination de secrétaire de la reine.

Albeniz a eu le mérite de fonder en Espagne l'école moderne du piano. Tous les pianistes distingués qui se trouvent dans le pays et jusque dans l'Amérique du Sud ont été ses élèves. Avant lui, l'art de jouer de cet instrument était à peu près ignoré des musiciens espagnols. Ce professeur, dont le nom est en honneur dans toute l'Espagne, est mort à Madrid, le 12 avril 1855, à l'âge de soixante ans. Ses ouvrages, au nombre d'environ soixante-dix œuvres se composent de variations, de fantaisies, et de rondos sur des thèmes d'opéras, d'airs nationaux ou originaux pour piano seul, pour piano à quatre mains, et pour piano avec accompagnement de deux violons et violoncelle. Sa méthode de piano, adoptée pour l'usage de l'enseignement au Conservatoire de Madrid, a été publiée dans cette ville, en 1840. On a de lui des études pour le piano, œuvres 56 et 60, ainsi que quelques mélodies pour le chant.

ALBERGANTE (Ettore Secondino), théologien, orateur, poëte, naquit à Omega, terre du Milanais. Il enseignait les belles-lettres au collége de Saint-Jules vers 1636. De là il passa à Rome, où il fut secrétaire du cardinal Palotta, puis de Pichi, archevêque d'Amalfi. Il fut ensuite rappelé dans sa patrie par l'évêque Torniello, qui le fit visiteur de son diocèse. Il mourut le 10 octobre 1698. Au nombre de ses ouvrages on remarque celui qui a pour titre : *Problema academico sopra la musica* ; Como, 1656. Cet écrit, qui n'est vraisemblablement qu'un opuscule, est devenu si rare, qu'on ignore quel est son objet spécial. On a aussi de ce savant : *Canzonette spirituali e Terzetti, che si cantano nella città d'Amalfi* ; Naples, 1644.

ALBERGATI (Pirro-Capacelli), comte, d'une très-ancienne maison de Bologne, vivait vers la fin du dix-septième siècle et au commencement du dix-huitième. Quoiqu'il fût seulement amateur, il est compté parmi les compositeurs distingués de son temps. Il a écrit plusieurs opéras, entre autres *Gli Amici*, en 1699, et *Il Principe selvaggio*, en 1712. Il a publié aussi les ouvrages suivants : 1° *Baletti, correnti, sarabande, e ghighe a violino e violone, con il secondo violino a beneplacito*, opéra 1° ; Bologne, 1682, réimprimé en 1685. — 2° *Sonate a due violini, col basso continuo per l'organo, ed un altro a beneplacito per teorbo, o violoncello*, opera 2, 1683. — 3° *Cantate morali a voce sola*, op. 3 ; Bologne, 1685. — 4° *Messa e Salmi concertati ad una, due, tre e quattro voci, con stromenti obligati e ripieni, a beneplacito*, op. 4 ; Bologne, 1687. — 5° *Plettro armonico composto di dieci sonate da camera, a due violini, e basso, con violoncello obbligato*, op. 5, ibid., 1687. — 6° *Cantate da camera a voce sola*, op. 6, ibid., 1687 ; 7° *Globbe, oratorio* ; Bologne, 1688. — 8° *Motetti e antifone della B. M. V. a voce sola con stromenti*, op. 8 ; Bologne, 1691. — 8° *Concerti vari a tre, quattro e cinque*, op. 9 ; Modène, 1702. — 9° *Cantate spirituali ad una, due e tre voci, con stromenti*, op. 10 ; Modène, 1702. — 10° *Inno e Antifone della B. M. V. a voce sola con stromenti* ; Bologna, Silvani, 1715. — 11° *Cantate in pregio di Santa Maria à voce sola*, op. 6 ; Bologne 1717. — 12° *Motetti con il responsorio di S. Antonio di Padova*, à 4 *voci*, op. 15 ; Bologna, Silvani, 1717. — 13° *Cantate ed Oratorio a più voci*, op. 17 ; Bologne, 1714. — 14° *Messe e Litanie della Beata Maria Virgine, e Tantum ergo a* 4 *voci* op. 16 ; Venezia Ant. Bartoli, 1721. — 15° *Cantate spirituali a* 1, 2 *e* 3 *voci, opera nona* ; Modena, 1702, in-4°.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ALBERGHETTI (Bernard), chantre de l'église Sainte-Barbe, à Mantoue, vers le milieu du dix-septième siècle, a fait imprimer de sa composition : *Missarum octo vocibus, opus 1us*; Venise, Vincenti, 1649, in-4°.

ALBERGHI (Ignace) ténor de demi-caractère, brilla sur les théâtres d'Italie et à Dresde, dans les dernières années du dix-huitième siècle. Dans l'automne de 1782, il chanta au théâtre *San-Mosè*, de Venise, *la Cosa rara*, de Martini, avec Thérèse Suggi Cappeletti. Trois ans après, il brilla au théâtre de Dresde. On le retrouve au *Fondo* de Naples, en 1792. On ignore si ce chanteur est le même artiste dont on exécuta des vêpres en musique à l'église de Lugo, en 1788.

ALBERIC, moine de Mont-Cassin, et cardinal, né à Trèves, vers 1020, vécut à Rome depuis 1059. Il est mort dans la même ville en 1106. Parmi ses écrits on trouve un dialogue *De Musica*, dont le manuscrit se conservait dans la bibliothèque des frères mineurs de Sainte-Croix, à Florence. Cependant l'ouvrage n'existait plus à l'époque où Mazzuchelli écrivait son livre sur l'histoire littéraire de l'Italie.

ALBERICI (Pierre-Joseph), poëte et compositeur, né à Orvietto, vivait au commencement du dix-huitième siècle. Il a fait imprimer de sa composition l'*Esilio di Adamo et di Eva dal paradiso terrestre, dialogo per musica a quattro voci*; Orvietto, 1703, in-4°.

ALBERS (J...). On connaît sous ce nom huit marches de parade et quatre pas redoublés pour le piano; Hambourg, Cranz.

ALBERT (le Grand), évêque de Ratisbonne et scolastique célèbre, de la famille des comtes de Bolstedt, naquit à Laningen, en Souabe, vers l'année 1193. Il fit ses premières études à Pavie, et ne tarda pas à surpasser tous ses condisciples. Le dominicain Jordanus, qui fut un de ses maîtres, le décida à entrer dans l'ordre de Saint-Dominique en 1221. L'étendue de ses connaissances lui fit confier une chaire de philosophie, et il se rendit à Paris pour y expliquer la physique d'Aristote. Ensuite il alla à Cologne, où il fixa sa résidence. Il fut élevé successivement à la dignité de provincial de son ordre, en Allemagne, et d'évêque de Ratisbonne; mais il quitta son évêché au bout de trois ans, pour retourner dans sa retraite de Cologne, où il mourut en 1280, âgé de quatre-vingt-sept ans. La force de son génie et ses vastes connaissances l'élevèrent beaucoup au-dessus de son siècle, et il serait au premier rang parmi les philosophes, s'il fût né dans un temps plus favorable au développement de ses facultés. On le considère comme le plus fécond polygraphe qui ait existé. Une partie de ses œuvres a été recueillie par le dominicain Pierre Jamni, et publiée à Lyon, en 1651, en 21 volumes in-fol.; on y trouve un traité *De Musica*, et un commentaire sur les problèmes d'Aristote concernant la musique.

ALBERT ou **ALBERTO**, de Mantoue, excellent luthiste, fut connu généralement en Italie, dans la première partie du seizième siècle, sous le nom de *il Montavano* (Le Mantouan), à cause du lieu de sa naissance. Quelques pièces de cet artiste ont été insérées dans un recueil très-rare qui a pour titre : *Intabolatura di Liuto da diversi con la Battaglia et altre cose bellissime, di M. Francesco da Milano, in Vinegia, per Francesco Marcolini da Forli*, 1536, petit in-4° oblong. Albert de Mantoue fut le contemporain et le rival de *Francesco* de Milan et de *Marco del Aquila*. (Voyez ces noms.)

ALBERT ou **ALBERTO**, de Milan, habile luthiste, vécut dans la première moitié du seizième siècle. A cette époque, le luth était l'instrument par excellence, non-seulement pour l'accompagnement de la voix, mais aussi pour l'exécution des pièces. Les Italiens, particulièrement les Milanais, se distinguèrent par leur talent, soit comme exécutants, soit comme compositeurs pour le luth. On trouve quelques-unes de leurs toccates, fantaisies, saltarelles et pavanes dans un recueil qui a pour titre : *Intabolatura di Liuto de diversi autori novamente stampata : et con diligentia revista. Stampata ne la città de Milano, per Jo. Antonio Castelliono, al primo de maggio* 1536, petit in-4° oblong. Les auteurs dont on trouve des pièces dans ce recueil sont *Francischo* (sic) *da Milano*, *M.* (Maestro) *Alberto da Milano*; *M. Marcho* (sic) *da Laquila*; *M. Jo. Jacobo Albutio da Milano*, *M. Petro Paolo Borrono da Milano*, et quelques autres artistes moins connus, ou anonymes.

ALBERT V, duc de Bavière, fils de Henri-Guillaume IV et de Marie-Jacques, fille du margrave Philippe de Bade, naquit le 29 février 1528. Ayant succédé à son père le 6 mars 1550, il gouverna la Bavière pendant vingt-neuf ans, et mourut à Munich le 24 octobre 1579. Ce prince, dont l'éducation avait été soignée, possédait des connaissances étendues pour son temps. Il fut un protecteur zélé des arts et des lettres; la musique et la peinture furent particulièrement encouragées dans ses États pendant son règne. Les plus célèbres musiciens belges du seizième siècle furent appelés à sa cour; à leur tête il faut placer Roland de Lassus, pour lequel il

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

avait une prédilection particulière. Ce fut aussi ce prince qui fonda la belle galerie de tableaux qu'on admire encore aujourd'hui à Munich. Il y a environ cinquante ans qu'on découvrit par hasard dans les murs du château ducal des armoires secrètes qui étaient restées inconnues jusqu'alors; l'une de ces armoires contenait un coffre en fer, fermé de plusieurs serrures qu'on ne put ouvrir qu'en les brisant, et l'on y trouva une grande quantité de beaux manuscrits sur vélin, ornés de peintures magnifiques, reliés en velours et enrichis de fermetures du plus beau travail en or et en vermeil. Ces manuscrits avaient appartenu au duc Albert, qui les avait fait exécuter par les artistes les plus habiles de son temps. La plupart étaient des livres de tournois et d'armoiries de la maison de Bavière; mais parmi eux se trouvaient quelques volumes qui contenaient des œuvres musicales de Lassus, ornées de peintures d'une grande beauté et exécutées avec beaucoup de luxe. On trouvera à l'article de Lassus (Roland de) une description de ces manuscrits, dont l'existence prouve le goût passionné que le duc Albert avait pour la musique.

ALBERT (Henri), compositeur et poëte, naquit à Lobenstein, dans le Voigtland, le 28 juin 1604. Il étudia d'abord la jurisprudence à l'université de Leipsick, et ensuite la musique à Dresde. En 1626 il se rendit à Kœnigsberg, *où il obtint, en 1631, une place d'organiste.* Il est mort dans cette ville, le 10 octobre 1651. Parmi les cantiques qu'on chante encore en Prusse, il s'en trouve quelques-uns qui ont été composés par Albert; on cite entre autres celui-ci : *Gott des Himmels und der Erden.* Ses airs sacrés, qui ont paru d'abord en sept parties séparées, ont eu un succès prodigieux, et le méritaient. Reichardt assure que toutes ses mélodies sont excellentes. Tel était l'empressement qu'on mettait à se les procurer, qu'un grand nombre d'éditions purent à peine suffire à l'avidité du public, et que, malgré les priviléges qui avaient été accordés à Albert par l'empereur, le roi de Pologne, et le prince de Brandebourg, il s'en fit deux contrefaçons à Dantzick et à Kœnigsberg, du vivant de l'auteur, lequel se plaint amèrement de cette spoliation qui le privait de la seule ressource qu'il eût pour vivre. Après la mort d'Albert, plusieurs éditions de ses airs sacrés furent encore publiées, et Ambroise Profe les inséra dans le recueil de mélodies qu'il publia à Leipsick en 1657, in-8°. Malgré toutes ces réimpressions, ces mélodies sont aujourd'hui fort rares, et il est presque impossible de s'en procurer un exemplaire complet. La première édition parut sous ce titre : *Poetisch Musikalisches Lust-Waeldlein, das ist Arien oder Melodeyen Etlicher theils geistlicher, theils weltlicher, zur Andacht, guten Sitten, Keuscher Liebe und Ehren-Lust dienender Lieder. In ein Positiv, Clavicembel, Theorbe oder anderes Vollstimmiges Instrument zu singen gesetz* (*Forêt poético-musicale ou recueil d'airs religieux et mondains, pour chanter avec accompagnement d'orgue portatif, de clavecin, de théorbe*, etc.); Kœnigsberg (sans indication d'année), petit in-fol. C'est probablement ce même ouvrage dont il parut huit parties, et dont chacune a eu plusieurs éditions. La première édition des huit parties a été publiée par l'auteur lui-même, en format in-folio, depuis 1638 jusqu'en 1650. Chaque partie a paru séparement; quelques-unes ont été réimprimées quatre fois, d'autres trois : l'imprimeur était Jean Reusner, de Kœnigsberg. Les titres des diverses parties ont des variétés assez nombreuses, mais de trop peu d'importance pour être rapportées ici. Première partie, Kœnigsberg, 1638, sept feuilles in-folio, réimprimée en 1642, dans la même ville. Deuxième partie, *ibid.*, 1643, sept feuilles in-fol. La préface de cette seconde partie contient de bonnes règles d'accompagnement en neuf paragraphes. La troisième partie a paru à Kœnigsberg, en 1644, sept feuilles in-fol. On y trouve une bonne préface sur l'exécution musicale. La quatrième partie est datée de 1645; la cinquième, de 1646; la sixième, de 1647; la septième, de 1648; et la huitième a paru en 1650, avec une double table de matières. Les huit parties réunies ont été réimprimées en 1652 à Kœnigsberg; en 1657 à Leipsick; en 1659 dans la même ville; en 1676 à Kœnigsberg; et enfin à Leipsick en 1687. On a de Henri Albert un autre ouvrage à trois voix, en partition, avec basse continue pour l'orgue ou autres instruments d'accompagnement : cette œuvre a pour titre : *Partitura oder Tabulatur Henrich Albert's musikalischer Kürbshütten mit drey Stimmen, woraus selbige Stücklein auff einem Positiv oder Instrument*, etc. (Partition ou Tablature des berceaux de feuillage musicaux de Henri Albert, à trois voix, etc.). Sans indication de lieu et sans date; 4 feuilles in-fol. Mattheson cite aussi dans son *Ehrenpforte* (p. 107) un traité de contre-point manuscrit, sous ce titre : *H. Alberti tractatus de modo concinendi contrapuncta.* On présume que cet ouvrage n'est qu'un extrait des préfaces de ses airs sacrés. Albert a été indiqué sous le nom d'*Alberti* dans le premier *Lexicon* de Gerber et dans le *Dictionnaire historique* de Choron et Fayolle.

ALBERT (Jean-Frédéric), organiste de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

la cour de Saxe et de la cathédrale de Mersebourg, né à Thuningen, dans le duché de Schleswig, le 11 janvier 1642, fit ses premières études au gymnase de Stralsund. Il y rencontra le maître de chapelle Vincenzo Albrici, que la reine Christine de Suède avait amené d'Italie quelque temps auparavant, et dont les ouvrages éveillèrent en lui le goût de la musique.

Après avoir fait un voyage en France et en Hollande, Albert se rendit à l'académie de Rostock, où il fit un cours de théologie pendant deux ans : il y prêcha même plusieurs fois. La faiblesse de son organe l'obligea d'abandonner la théologie, et il se livra à l'étude de la jurisprudence. Après cinq ans d'études à l'université de Leipsick, il fut en état de soutenir deux thèses publiques. La jurisprudence ne lui fit cependant pas oublier la musique; il se perfectionna dans cet art par les leçons de Werner Fabricius, organiste de l'église Saint-Nicolas.

Ses talents lui méritèrent l'attention de Chrétien I, duc de Saxe, qui le nomma organiste de la cour et de la chambre, et l'appela en cette qualité à Mersebourg, avec promesse d'avoir soin de sa fortune. Albert accompagna, peu de temps après le duc dans un voyage qu'il fit à Dresde. Il y retrouva Albrici, son premier maître, qui venait d'arriver de France, pour prendre possession de la charge de maître de chapelle que l'électeur lui avait conférée. Albert prit de lui des leçons régulières tant de composition que de clavecin, et le récompensa magnifiquement. A son retour de Dresde, il se livra à la composition, et écrivit beaucoup pour l'église, l'orgue et le clavecin; mais aucun de ses ouvrages n'a été publié. La Bibliothèque impériale, à Paris, possède en manuscrit un *Libera* à quatre parties de la composition d'Albert. Walther cite avec éloge un recueil de douze *ricercari* pour l'orgue, de sa composition. Par suite d'une forte apoplexie, Albert devint paralytique du côté droit, ce qui le mit hors d'état d'exercer la musique pendant les douze dernières années de sa vie. Il mourut le 14 juin 1710, âgé de soixante ans.

ALBERT (Jean-Frédéric), recteur à Nordhausen dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, a fait imprimer une dissertation sur la nécessité de joindre la musique aux études littéraires, sous ce titre : *De Jucunda artis musicæ Conjunctione cum literarum studio;* Nordhausen, 1778, une feuille et demie, in-4°.

ALBERT (Mme Augustine), connue d'abord sous le nom de Mlle Himm, avant qu'elle eût épousé Albert, danseur de l'Opéra, est née à Paris le 28 août 1791. Admise d'abord comme élève pour le solfége au Conservatoire de musique, le 15 vendémiaire an X, elle devint, au mois de février 1803, élève de Plantade pour le chant; le premier prix lui fut décerné l'année suivante. Les leçons qu'elle a reçues de Crescentini, lorsque ce grand chanteur fut attaché à la musique de Napoléon, ont achevé de former son talent, et d'en faire une cantatrice distinguée. En 1806, elle a débuté à l'Opéra avec succès et a été attachée au théâtre de la cour et à la chapelle impériale. Fatiguée par le répertoire de l'Opéra, la voix de Mme Albert a perdu de bonne heure une partie de son éclat et de sa justesse, et, quoique jeune encore, elle s'est retirée de l'Opéra et n'a conservé que son emploi à la chapelle du roi. Après 1830, elle s'est retirée à Versailles.

ALBERT (François-Auguste-Charles-Emmanuel), prince de Saxe-Cobourg, époux de la reine d'Angleterre *Victoire Ire*, né le 26 août 1819, marié à Londres le 10 février 1840, a cultivé avec goût la musique dès sa première jeunesse. Après avoir commencé l'étude de cet art à la cour de son père, le duc alors régnant de Saxe-Cobourg, ce prince la continua à Bruxelles pendant son séjour à la cour de son oncle, le roi des Belges Léopold Ier. Le chant et la composition sont les parties de l'art dont il s'est occupé de préférence. Plusieurs antiennes, un *Te Deum*, un *Jubilate*, un *Sanctus*, et des *Répons*, composés par lui, ont été exécutés à diverses époques dans les chapelles royales du château de Windsor et de Londres. Le prince Albert a écrit aussi des mélodies pour voix seule, des *Glees*, et des morceaux de chant à plusieurs voix pour les concerts de la cour. On a publié trois suites de chansons et de romances composées par lui, à Bonn, chez Simrock.

ALBERTAZZI (Alexandre), compositeur et professeur de piano, né en 1783, à Siagno, dans le Parmesan, reçut les premières notions de musique à Parme du P. Gius. Valeri, carme milanais, et passa ensuite sous la direction de Fr. Fortunati pour le chant et le contre-point. Ses compositions pour l'église sont estimées; on connaît aussi de lui un opéra intitulé : *Gli Amanti raminghi*, et beaucoup de musique de piano. Il est fixé à Gênes.

ALBERTAZZI (Mme Emma), née à Londres le 1er mai 1814, était fille d'un professeur de musique, nommé *Howson*. On lui fit d'abord étudier le piano, et elle parut destinée à cultiver cet instrument; mais, lorsqu'elle eut atteint l'âge de quatorze ans, sa voix se développa avec une précocité rare, et peut être se hâta-t-on trop de l'exercer. Le professeur Costa lui donna les premières leçons de l'art du chant, et à peine avait-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

elle commença à poser le son et à faire les premiers exercices, qu'on la fit débuter dans un concert donné à *Argyll-Roms*. L'année suivante (1830), on la mit au Théâtre-Italien (*King's Theatre*), et elle y eut un engagement pour quelques rôles de contralto, entre autres celui de Pippo dans *La Gazza-Ladra*. Peu de mois après, elle partit pour l'Italie avec son père. Elle y eut un engagement pour le théâtre de Plaisance. Ce fut dans cette ville qu'un avocat, nommé Albertazzi, en devint amoureux et l'épousa, avant qu'elle eût atteint sa seizième année. A cette même époque, Celli, compositeur dramatique et bon professeur de chant, se chargea d'achever son éducation vocale, et lui fit faire de bonnes études de vocalisation pendant une année. Elle débuta, en 1832, au théâtre de *la Canobbiana*, dans l'*Adelina* de Generali; puis elle fut engagée au théâtre de la Scala, pour les rôles de contralto. Elle y chanta dans plusieurs ouvrages avec Mme Pasta, qui l'encourageait et lui donnait des conseils. Appelée à Madrid au commencement de 1833, elle y brilla pendant deux ans et acquit de l'aplomb et de l'expression dramatique. En 1835 on lui offrit un engagement au Théâtre-Italien de Paris, où se faisaient alors et se défaisaient les réputations de chanteurs. Mme Albertazzi n'eut qu'à se féliciter d'avoir accepté les propositions qui lui avaient été faites; car cette époque fut la plus belle de sa carrière. Pendant trois ans elle chanta alternativement à Paris et à Londres sur les deux Théâtres-Italiens, et toujours avec de beaux succès. En 1838 elle accepta un engagement au théâtre de Drury-Lane pour y chanter *La Gazza-Ladra*, traduite en anglais : elle y excita un véritable enthousiasme; mais, bientôt après, sa voix commença à se ressentir de l'imprudence qu'on avait faite en la faisant chanter trop tôt. Le mal fit d'assez rapides progrès. Ses succès au théâtre furent d'abord douteux. Elle espéra guérir de cette affection par le séjour de l'Italie; mais ces maladies de l'organe vocal sont toujours sans remède. Elle chanta encore à Padoue, à Milan, à Trieste; mais elle n'était plus que l'ombre d'elle-même. De retour à Londres en 1846, elle y chanta pour la dernière fois; et une maladie de langueur qui la minait la conduisit au tombeau, dans le mois de septembre 1847.

ALBERTI (Chrétien-Ernest-Rodolphe), professeur de chant, d'origine italienne, se rendit en Russie vers 1833, puis se fixa, en 1835, à Dantzick, en qualité de directeur d'une société de chant. Trois années plus tard il était à Berlin, où il publia son troisième recueil de chants, composé de six mélodies pour baryton, et intitulé : *Der Krieger* (Le Guerrier). En 1846, cet artiste paraissait établi définitivement à Marienwerder, ville de la Prusse occidentale, où il a publié un écrit qui a pour titre : *Die Musik in Kirche und Schule* (La musique dans l'église et à l'école); Marienwerder, Baumann, 1845, in-8°. Le quatrième recueil de chants d'Alberti intitulé : *Der Liebe Lust und Leide* (Les Plaisirs et les Peines de l'Amour) a paru à Berlin, chez Bote et Bock, et les cinquième et sixième recueils, contenant chacun cinq chants, ont été publiées chez Wagenführ, dans la même ville.

ALBERTI (Jean-Frédéric). *Voyez* Albert (Jean-Frédéric).

ALBERTI (Gaspard), compositeur napolitain, et religieux de l'ordre de Saint-Augustin, vécut dans la première moitié du seizième siècle. On connaît sous son nom : 1° *Il primo libro delle messe, dal proprio autore novamente poste in luce; Venetia, app. Hieronimo Scotto*, 1549, in-4°. Ce recueil contient la messe à quatre voix intitulée : *Quæramus cum pastoribus;* la messe à cinq voix : *Italia mea*, et la messe à cinq voix *Dorman d'un giorno a Baia*.

ALBERTI (Innocent), musicien au service du duc Alphonse de Ferrare, dans la seconde moitié du seizième siècle, naquit à Tarvisio, en Illyrie. Il est connu par une collection de madrigaux à cinq voix de sa composition qui se trouve en manuscrit autographe dans la collection du *Muséum britannique*, sous les nos 36-40 de l'appendice. Cet ouvrage a pour titre : *Anno Domini MDLXVIII. Pro illustrissimo ac excellentissimo Domino Henrico Comiti de Arundelle, Quadraginta et sex cantiones in italica lingua (quod vulgo vocant Madrigali) ad quinque voces, composito ab Innocentio Alberti de Tarvisio, in presentiarum musico illustrissimi ac excellentissimi Principis Domini Alphonsi, Ducis Ferrariæ, et ab illo notate ac scripte, anno superscripto.*

ALBERTI (Joseph-Matthieu), violoniste et compositeur, né à Bologne, en 1685, fut élève de Charles Manzolini pour le violon, puis de Pierre Minelli. Florian Aresti lui enseigna ensuite le contre-point. Ses études terminées, il se fit connaître par son talent et obtint l'emploi de premier violon à l'église Saint-Petrone. En 1714 l'Académie des Philharmoniques de Bologne l'admit au nombre de ses membres, et il en fut prince en 1721. Le premier œuvre de sa composition, intitulé *Concerti a sei*, a été publié à Bologne en 1713. Son second œuvre, consistant en douze sonates pour violon seul, avec accompagnement de basse continue pour le clavecin, a paru dans la même ville en 1721. Enfin, l'œuvre troisième,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

qui contient douze symphonies pour deux violons, viole, violoncelle et orgue, a été publié en 1726. Ces trois ouvrages ont été réimprimés à Amsterdam.

ALBERTI (Pietro), autre violoniste italien, contemporain du précédent, était attaché au service du prince de Carignan, frère du duc de Savoie, Victor-Amédée II, et vint avec son maître à Paris en 1697, pour le mariage de la duchesse Marie-Adélaïde de Savoie avec le duc de Bourgogne. Il y eut alors un concert à Versailles, où Alberti eut l'honneur de jouer du violon en présence de Louis XIV (*Notes manuscrites de Boisgelou*). On a imprimé de la composition de cet artiste : *Sonate a tre*, opera 1ª; Amsterdam, Roger, 1700.

ALBERTI (Dominique), amateur de musique, chanteur habile et compositeur, naquit à Venise, vers 1717, et fut élève de Biffi et de Lotti pour le chant et pour le contre-point. Doué d'une organisation musicale aussi remarquable que précoce, il acquit en peu de temps une habileté extraordinaire dans l'art du chant et sur le clavecin. La Borde rapporte (*Essai sur la Musique*, tome III, p. 161) qu'Alberti alla en Espagne, en qualité de page d'un ambassadeur de Venise; qu'il étonna par sa manière de chanter le célèbre Farinelli, lequel se réjouissait de ce qu'Alberti n'était qu'un amateur; *car*, disait-il, *j'aurais eu en lui un rival trop redoutable*. Si l'anecdote est exacte, Alberti dut être entendu par Farinelli à la fin de 1736, au moment où celui-ci arrivait en Espagne; car dans l'année suivante, le jeune vénitien était à Rome à la suite du marquis de Molinari. Ce fut dans cette ville qu'Alberti commença à se faire connaître par ses compositions pour le chant et le clavecin. En 1737, il mit en musique l'*Endimione* de Métastase, et quelque temps après la *Galatea* du même. On lui attribue aussi la composition de l'*Olimpiade*, dont la poésie était alors dans sa nouveauté; mais il ne paraît pas que cet ouvrage ait été représenté. Le talent facile et plein de verve du jeune *dilettante* excitait à Rome un véritable enthousiasme parmi les artistes et les amateurs; rien, dit-on, n'égalait les grâces de son chant et de son jeu sur le clavecin. Suivant les allures libres et fantasques de son temps en Italie, il se promenait souvent le soir dans les rues de Rome, chantant et s'accompagnant sur une guitare ou sur un théorbe, et suivi d'une foule qui l'applaudissait avec frénésie. Le temps use vite quelquefois ces organisations d'élite : Alberti mourut très-jeune à Rome, objet des regrets sincères de la population de cette ville. Au nombre de ses ouvrages étaient trente-six sonates pour le clavecin, dont le manuscrit était gardé avec soin par un amateur de Milan, qui ne voulut jamais s'en dessaisir. Cependant on a gravé à Paris huit sonates sous ce titre : *Otto sonate per il cembalo solo, dal signor Domenico Alberti, dilettante, opera prima.*

ALBERTI (François), né à Faënza, vers 1750, vint à Paris en 1783, et s'y fixa, comme professeur de guitare. Il y a publié : 1° *Trois duos pour guitare et violon*, œuvre 1er, Paris, 1792. — 2° *Recueil d'airs choisis et air de Malbrough varié pour guitare*, œuvre 2e; Paris, 1792. — 3° *Méthode pour la guitare, contenant des sonates, ariettes, variations*, etc.; Paris, Lacombe, 1796. Dans le catalogue de musique de Joseph Benzon, à Venise, imp. en 1818, on trouve (p. 4) un ouvrage manuscrit qui a pour titre : *Principj con lezioni per la chitarra, grammatica prima.* Il est vraisemblable que l'auteur de ces principes est le même que François Alberti; ce qui pourrait faire croire qu'il est retourné en Italie.

ALBERTI (Le Comte d'), amateur de musique distingué, né en Lombardie vers 1820, a publié à Milan, chez Riccordi, les ouvrages suivants de sa composition : 1° *Reminiscences de la Prigione d'Edinburgo de F. Ricci, divertissement pour le piano.* — 2° *Trois motifs de la Lucia di Lammermoor*, pour piano, nos 1, 2, 3. — 3° Réminiscences de l'opéra *Corrado d'Altamura*, de F. Ricci, pour le piano. — 4° *Tu ne saurais m'oublier*, romance avec accompagnement de piano. — 5° *Fanciulla amabile;* canzonette avec piano. — 6° *Clara*, ballade avec piano.

ALBERTI (Celso), ou selon d'autres notices *Alberto Celso*, chanteur médiocre, né en Toscane, a publié, sous le voile de l'anonyme une satyre mordante contre la célèbre cantatrice *Pasta*, dont le talent avait produit peu d'effet au théâtre Carcano de Milan en 1829. Cette pièce a paru sous le titre suivant : *Giuditta Pasta al Carcano, Poema eroi-comico in sesta rima. Canto primo.* Milano, presso Pirotta, 1829, in-12. Le second chant était à l'impression, quand l'autorité fit saisir le manuscrit et en défendit la publication. Alberti chanta dans l'année suivante à la foire de Monza, et y fut sifflé comme auteur de cette satire. Un autre petit poëme a été publié à Milan, chez Pirotta, in-12, en 1829, sous ce titre : *Il Tenore David à Milano, Sestino di Alberto Celso.* On m'a dit à Milan que le chanteur Alberti, ou Celso, n'était pas l'auteur de ces écrits, et qu'un jeune prêtre, amateur de musique et de théâtre, s'était caché sous son nom.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ALBERTINI (François), prêtre florentin, docteur en droit canon, et célèbre antiquaire, né vers la fin du quinzième siècle, florissait en 1510. A cette époque, il se rendit à Rome, où il fut chapelain du cardinal de Santa-Sabina. Parmi ses ouvrages on compte un traité *De Musica*, qui est resté manuscrit, et qui, suivant Mazzuchelli, doit se trouver dans quelque bibliothèque de Rome.

ALBERTINI (Ignace), Milanais, compositeur de musique instrumentale, vivait sous le règne de l'empereur Léopold Ier, à qui il dédia un œuvre de douze sonates pour violon. Cet ouvrage a été publié à Vienne, en 1690.

ALBERTINI (Joachim), compositeur italien et maître de chapelle du roi de Pologne, était à Varsovie en 1784. Il fit représenter l'opéra semi-seria *Il Don Giovanni*, et un intermède en langue polonaise intitulé : le *Maître de chapelle polonais*. Les opéras de sa composition les plus connus sont : 1° *Circe*, représenté à Hambourg, en 1785. — 2° *Virginia, opera seria ;* Rome, 1786. — 3° *Scipione Africano*, à Rome, en 1789. Les événements politiques de la Pologne obligèrent ce maître à se réfugier en Italie ; mais son style avait vieilli ; il y eut peu de succès, et fut obligé de se livrer à l'enseignement du chant. En 1804, le prince Poniatowski le rappela à Varsovie, pour l'instruction musicale de ses enfants. Albertini alla s'y fixer avec sa famille. Il était alors âgé de soixante ans. Il mourut dans cette ville, au mois d'avril 1811.

ALBERTUS VENETUS, dominicain, qui vivait dans le seizième siècle, est cité par les PP. Quétif et Échard (*Scrip. ordin. Prædicat.*, tome 2, p. 126) comme auteur d'un *Compendium de arte musices*, qui est resté manuscrit. Il est vraisemblable que son nom était *Alberti*, et sa patrie Venise.

ALBESBY (. . . .), clarinettiste français, fut attaché vers 1795 à l'orchestre du théâtre de la Cité à Paris. On a de lui : *Premier concerto pour la clarinette ;* Paris, Sieber.

ALBEST (Raimond Kaan, chevalier d'), officier dans un régiment de hussards hongrois au service de l'empereur d'Autriche, est né à Vienne, en 1802. Élève de Mayseder pour le violon, il est un des amateurs les plus distingués de l'Allemagne sur cet instrument. Dans les voyages qu'il a faits en Italie, il s'est fait entendre chez quelques personnes de la haute société, et a toujours produit une impression très-agréable par son talent. En 1844, il était à Salzbourg et y joua dans un concert pour le monument de Mozart. On a publié de sa composition à Vienne, une Polonaise pour le violon et des variations de bravoure, avec accompagnement d'orchestre.

ALBETTI (Joseph), chanoine de l'église cathédrale de Modène, vers le milieu du dix-huitième siècle (suivant les renseignements qui m'ont été communiqués par M. Lanzi, savant bibliographe), a publié, sans y mettre son nom, un petit écrit intitulé : *Lettera contro il canto in contrappunto ne funerali, ed il lungo giro de funerali stessi ;* in-12, sans nom de lieu, d'imprimeur, et sans date. (Voy. *Dizion. di opere anon. e pseud. di Scrittori italiani, da G. M.* t. 2, p. 85).

ALBI, musicien de la chapelle de Louis XII, roi de France, dont le nom figure dans un compte de dépenses faites aux obsèques de ce prince ; lequel se trouve aux archives du royaume, lettre K, n° 322.

ALBICASTRO (Henri), dont le vrai nom était Weissenburg, naquit en Suisse vers la fin du dix-septième siècle. Il servit en Espagne dans la guerre de la Succession. On a publié à Amsterdam, chez Roger, les ouvrages suivants de sa composition : 1° Sonates à trois parties, op. 1er. — 2° Quinze sonates à violon seul et basse, op. 2e. — 3° Sonates pour violon, violoncelle et basse, op. 3e. — 4° Sonates à trois parties, op. 4e. — 5° Sonates à violon seul et basse, op. 5e. — 6° *Idem.*, op. 6e. — 7° Concertos à quatre parties, op. 7e. — 8° Douze sonates à trois parties, op. 8e. — 9° Sonates pour violon et violoncelle.

ALBINI (Felice), compositeur romain, vécut dans la première moitié du dix-septième siècle. Il s'est fait connaître par les ouvrages dont voici les titres. 1° *Il primo libro de musicali concerti.* Roma, ap. Robletti, 1625. — 2° *Il secondo libro de' musicali concerti*, ibid., 1626.

Un autre musicien du nom d'*Albini* (*Vincenzo*), paraît avoir vécu, vers la fin du dix-huitième siècle, à Vienne, où il a laissé en manuscrit des *Trios pour deux violons et violoncelle*, indiqués dans le catalogue de Traeg ; Vienne, 1799.

ALBINONI (Thomas), compositeur dramatique et habile violoniste, né à Venise, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, a écrit un grand nombre d'opéras qui ont été presque tous représentés dans sa ville natale. Les circonstances de sa vie sont ignorées, et l'on ne sait pas même quelle fut la direction de ses études comme instrumentiste et comme compositeur. A l'égard du mérite de ses ouvrages, l'examen que j'ai fait de quelques-unes de ses partitions m'a démontré que son style est sec, ses idées fades ou

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

triviales, et l'expression des paroles de la plupart de ses opéras à peu près nulle. Cependant ses compositions ont eu du succès dans leur nouveauté. Ces ouvrages ont pour titre : 1° *Palmerini*; 1694. — 2° *Il Prodigio dell' innocenza*; 1695. — 3° *Zenone, imperator d'Oriente*; 1696. — 4° *Tigrane, re d'Armenia*; 1697. — 5° *Radamisto*; 1698. — 6° *Primislas I, re di Boemica*; 1698. — 7° *L'Ingratudine castigata*; 1698. — 8° *Diomede punito da Alcide*; 1701. — 9° *L'Inganno innocente*; 1701. — 10° *L'Arte in gara con l'arte*; 1702. — 11° *La Fede tra gli inganni*; 1707. — 12° *Astarte*; 1708. — 13° *Il Tradimento tradito*; 1709. — 14° *Ciro riconosciuto*; 1710. — 35° *Giustina* (à Bologne); 1711. — 16° *Il Tiranno Eroe*; 1711. — 17° *Le Gare generose*; 1712. — 18° *Eumene*; 1717. — 19° *Il Meleagro*; 1718. — 20° *Amor di figlio non conosciuto*; 1716. — 21° *Cleomene*; 1718. — 22° *Gli Eccessi della gelosia*; 1722. — 23° *Ermingarda*; 1723. — 24° *Marianna*; 1724. — 25° *Laodicea*; 1724. — 26° *Antigono tutore*; 1724. — 27° *Scipione nelle Spagne*; 1724. — 28° *Didone abandonata*; 1725. — 29° *Alcina delusa da Ruggiero*; 1725. — 30° *Il Trionfo d'Armida*; 1726. — 31° *L'Incostanza schernita*; 1727. — 32° *La Griselda*; 1728. — 33° *Il Concilio dei pianetti*; 1729. — 34° *L'Infedelta delusa*; 1729. — 34° *I due Rivali in amore*; 1728. — 36° *Statira*; 1730. — 37° *Gli Stratagemmi amorosi*; 1730. — 38° *Elenia*; 1730. — 39° *Ardelinda*; 1732. — 40° *Gli avvenimenti di Ruggiero*; 1732. — 41° *Candalide*; 1734. — 42° *Artamene*; 1741. Je trouve dans les notes manuscrites de feu M. De Boisgelou, qu'Albinoni avait déjà écrit, en 1690, conjointement avec Gasparini, un opéra d'*Engelberta*, qui fut joué à Venise, et dont la partition se trouve à la bibliothèque royale de Berlin, ainsi qu'un *Magnificat* à quatre voix et instruments, en *sol* mineur, du même auteur.

Albinoni a écrit aussi beaucoup de musique instrumentale. Il montrait plus de talent en ce genre que dans l'opéra; on remarque dans ses sonates, et surtout dans ses *balleti da camera*, un certain charme et une bonne facture que n'auraient pas désavoués Corelli. Ses principaux ouvrages de musique pour les instruments sont : 1° *Due e dieci sonate a tre*, op. 1er. — 2° *Sinfonie a sei e sette*, op. 2°; Venise, 1700. — 3° *Dieci e due balletti ossia sonate da camera a tre*, op. 3e. — 4° *Douze concerts à six instruments*, op. 5e. — 5° *Douze concertos pour hautbois et violon*, op. 7e. — 6° *Douze ballets pour deux violons, violoncelle et basse*, op. 8e. — 7° *Douze concerts à deux hautbois, alto, violoncelle et orgue*, op. 9e. On connaît aussi de ce musicien : *Douze cantates à voix seule et basse*, op. 4e. — *Trattenimenti da camera*, consistant en douze cantates à voix seule et basse, op. 6e.

ALBINUS, écrivain sur la musique cité par Cassiodore (*De Discipl.*, p. 709. *ex edit. Paris*, 1599), et qui conséquemment vécut antérieurement au sixième siècle. Cassiodore lui donne le titre d'*illustre* (*Vir magnificus*). Il dit que le livre de cette auteur n'existait pas dans les bibliothèques de Rome, mais qu'il l'avait lu avec attention dans sa jeunesse. Au reste, il paraît que l'ouvrage d'Albinus n'était qu'un abrégé de la science de la musique fait d'après Boèce.

ALBINUS, nom sous lequel quelques écrivains du moyen âge ont cité Alcuin (*Voy.* ce nom.)

ALBINUS. Un manuscrit précieux qui se trouve dans la bibliothèque de l'université de Gand (no 171, in-fol.), contient divers traités de musique, parmi lesquels on en remarque un dont l'auteur est anonyme, et qui a pour titre : *De diversis monochordis, tetracordis, pentacordis, sextacordis, eptacordis, octocordis, etc., ex quibus diversa formantur instrumenta musicæ, cum figuris instrumentorum.* Ce traité des instruments à cordes en usage au quatorzième siècle, contient la description et les figures de ces instruments. Au nombre de ceux-ci se trouve une viole à quatre cordes, dont l'invention est attribuée à un certain *Albinus*. Quel était cet *Albinus*? en quel temps vivait-il, et quelle fut sa patrie? Voilà les questions que je me suis faites, mais sans pouvoir les résoudre. Il y a peu d'apparence que ce soit Alcuin qu'on ait voulu désigner comme l'inventeur de cet instrument, et il est moins vraisemblable encore qu'on ait voulu parler de l'ancien *Albinus* cité par Cassiodore. La viole dont l'invention est attribuée à Albinus a la forme d'une guitare, et ses quatre cordes à vide renferment l'étendue d'une octave. Elles sont accordées de la manière suivante : *ut, re, sol, ut*. L'auteur anonyme, en nous faisant connaître le nom de l'inventeur de cette viole, a oublié celui de l'instrument. Voici comment il s'exprime : *Aliud quoque tetracordum Albinus composuit quod..... vocavit*, etc. On se servait de l'archet pour jouer de cette viole; cet accessoire est, en effet, placé près de l'instrument dans la figure du manuscrit; mais par une singularité remarquable, la viole n'a ni touche ni chevalet.

ALBINUS (Bernard), dont le vrai nom était *Weiss*, fils d'un bourgmestre de Dessau, dans la province d'Anhalt, naquit dans cette ville, en 1653. Il étudia successivement à Brême et à Leyde, et prit le grade de docteur en médecine à l'université de cette dernière ville. Après avoir

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

voyagé en France, en Flandre et en Lorraine, il vint, en 1681, occuper une chaire de professeur à Francfort-sur-l'Oder. Il y fit preuve de tant de talent et de connaissances dans son art, qu'il jouit bientôt d'une grande réputation. Il devint le médecin de l'électeur de Brandebourg, qui le combla d'honneurs et de richesses. Après avoir rempli ses fonctions auprès de plusieurs princes de cette maison, il se rendit à Leyde, en 1702, et y professa la médecine, jusqu'à sa mort, arrivée le 7 septembre 1721. Au nombre de ses écrits se trouve : *Dissertatio de tarantula mirabili;* Francfort, 1601, in-4°. Il y traite de l'usage de la musique pour la guérison du mal que produit la piqûre de la tarentule.

ALBIOSO (Mario), prêtre et chanoine de l'ordre du Saint-Esprit, naquit à Nasi en Sicile, et mourut à Palerme, en 1686. Poëte et bon musicien, il a publié : *Selva di canzoni siciliani;* Palerme, 1681, in-8°.

ALBONESIO (Théséé). *Voyez* Ambrogio.

ALBONI (Marietta), cantatrice célèbre, est née, en 1823, à Césena, petite ville de la Romagne. Après avoir commencé l'étude de la musique dans sa ville natale, elle alla prendre des leçons de chant à Bologne, chez Mme Bertolatti, professeur de mérite, qui a formé le talent de plusieurs autres cantatrices, lesquelles ont eu des succès sur les théâtres d'Italie. Son séjour dans cette ville lui procura l'avantage de connaître Rossini et de recevoir ses précieux conseils sur son art. Charmé par la beauté de sa voix et par la facilité de sa vocalisation, ce maître illustre lui fit étudier les rôles de contralto de ses ouvrages, et lui en transmit les pures traditions. Ainsi préparée pour la carrière de cantatrice dramatique, Mlle Alboni contracta un engagement de plusieurs années avec Merelli, directeur de plusieurs entreprises théatrales en Italie et en Allemagne. Son début sur la scène lyrique eut lieu en 1843 au théâtre de la Scala, à Milan, dans le rôle de Miffio Orseni, de la *Lucrezia Borgia* de Donizetti. Nonobstant son inexpérience, la beauté de son organe lui fit obtenir un accueil favorable du public. Elle chanta dans la même année à Bologne, à Brescia, puis de nouveau à Milan. Bientôt après, elle parut sur le Théâtre Italien de Vienne, où ses premiers succès furent confirmés. Ce fut alors qu'à la suite de discussions d'intérêt avec l'entrepreneur Merelli, Mlle Alboni crut devoir rompre l'engagement qu'elle avait avec lui, et qu'elle partit inopinément pour Saint-Pétersbourg. Il paraît que cette excursion dans la capitale de la Russie ne répondit pas à ses espérances; car elle y resta peu de temps. Vers la fin de 1845, elle arriva à Hambourg, où elle se fit entendre dans des concerts ainsi qu'à Leipsick, à Dresde, et en Hongrie où elle se rendit en traversant la Bohême. Appelée à Rome pour le carnaval de 1847, elle y chanta la *Saffo* de Pacini avec l'*Abbadia*, le ténor *Pancani* et la basse *Valli*. Elle introduisit dans cet ouvrage l'air d'*Arsace* de la *Semiramide* de Rossini, qui fut applaudi avec enthousiasme, mais qui n'empêcha pas la chute de l'opéra. Au printemps de la même année, l'Alboni se rendit à Londres, d'après l'engagement qu'elle avait pris avec le directeur du théâtre de Covent-Garden. A cette époque, Jenny Lind attirait la foule des dilettanti au Théâtre de la Reine, et y obtenait des succès qui allaient jusqu'au délire. La lutte, jusqu'alors inégale entre les deux théâtres, prit bientôt un caractère plus sérieux par l'émotion que fit naître l'admirable sonorité de la voix de l'Alboni, son étendue de plus de deux octaves, et son égalité parfaite. Le lendemain de son début, le directeur du théâtre de Covent-Garden porta, de son propre mouvement, le traitement de la cantatrice de la somme de cinq cents livres sterling, qui avait été fixé pour la saison, à deux mille livres (cinquante mille francs). Dès ce moment commença la vogue de Mlle Alboni; mais elle ne fut décidée qu'à Paris, au mois d'octobre de la même année, lorsque l'artiste se fit entendre à l'Opéra dans trois concerts pour lesquels des avantages considérables lui avaient été assurés par l'administration de ce théâtre. Le premier air qu'elle y chanta fut celui d'*Arsace*. Dès les premières mesures du récitatif, son merveilleux organe y produisit l'effet accoutumé : son timbre, à la fois si pur, si puissant et si suave, émut d'une profonde impression l'intelligente assemblée qui l'entendait pour la première fois. Toutefois, les connaisseurs comprirent que l'effet irrésistible du chant de Mlle Alboni était le résultat des dons exquis qu'elle a reçus de la nature, et qu'il y manque essentiellement les qualités du style et le sentiment dramatique. Cette opinion, d'une part, et l'entraînement du public de l'autre, causèrent une vive agitation dans le monde musical et dans la presse. Deux mois après les concerts qui avaient produit cette émotion, la cantatrice débuta au théâtre italien de Paris par le rôle d'*Arsace*, qui lui fournit l'occasion d'étaler dans tout leur éclat ses précieux avantages naturels. L'enthousiasme fut au comble. Puis elle chanta *Cenerentola* avec non moins de succès; mais le rôle de Malcolm, dans *La donna del Lago*, ne lui fut pas aussi favorable. L'énergie empreinte dans ce rôle exige autre chose qu'une voix, si belle qu'elle soit. On n'avait point encore ou-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

blié à Paris l'admirable caractère que Mme Pisaroni savait lui donner, en dépit des défauts de son organe. Le rôle de Malcolm, pour produire son effet, exige précisément les qualités dont Mlle Alboni est dépourvue, à savoir, la largeur du style, l'accent dramatique, et la chaleur de l'action.

Les événements politiques de 1848 vinrent arrêter le cours de ses succès; comme beaucoup d'autres artistes, elle dut aller chercher en Angleterre un refuge contre les agitations révolutionnaires qui bouleversaient l'Europe. Elle reparut sur la scène de Covent-Garden dans *Tancredi* de Rossini, dans *Cenerentola*, dans *Semiramide*; et l'enthousiasme des *dilettanti* alla chaque jour *crescendo*. Recherchée pour les concerts et pour les soirées musicales de la haute noblesse, elle recueillit dans cette saison une riche moisson de guinées. La saison terminée, elle chanta dans un festival à Worcester; puis elle se rendit à Bruxelles, et y chanta dans quelques concerts où ses succès ne furent pas moindres qu'à Paris et à Londres. En 1849, le théâtre italien de Paris ayant été réorganisé, l'Alboni y fut engagée, et y brilla dans *Cenerentola*, avec Lablache et Ronconi, dans *L'Italiana in Algeri*, et dans *La Gazza-Ladra*, puis elle alla *faire* la saison de Londres, qui ne lui fut pas moins favorable. Dans l'année suivante, l'Alboni alla à Genève, et parcourut une partie de la France; elle chanta à Lyon, à Marseille, à Bordeaux, où elle joua en français dans les opéras *Charles VI*, *La Favorite*, *La Reine de Chypre* et *La Fille du Régiment*; puis elle revint à Paris, et osa y chanter le rôle de *Fidès* dans *Le Prophète*, au théâtre de l'Opéra. Le succès le plus brillant justifia sa témérité. Déjà on avait remarqué dans son jeu quelque progrès au point de vue dramatique, lorsqu'elle avait chanté, l'année précédente, le rôle de *Ninetta* dans *La Gazza Ladra*; mais ces indices parurent plus décidés dans l'œuvre de Meyerbeer; non que l'accent vocal de la cantatrice fût devenu plus passionné, mais son action scénique y fut plus animée. En 1851, Mlle Alboni a fait un nouvel essai de son talent sur la scène de l'Opéra dans le rôle de Zerline, qu'Auber a écrit pour elle dans *La Corbeille d'Oranges*; puis elle a fait une excursion en Espagne. Enfin elle a parcouru en triomphatrice les deux Amériques, et y a été saluée par les acclamations excentriques en usage dans ces pays, pour ce qui est extraordinaire ou inconnu.

ALBRECHT (Jean-Matthieu), organiste de l'église de Sainte-Catherine à Francfort-sur-le-Mein, naquit à Ansterbehringen, en Thuringe, le 1er mai 1701. Witten, maître de chapelle a Gotha, lui donna les premières leçons de musique. Ses études terminées, il voyagea en France, où il eut occasion d'entendre les premiers organistes de ce temps, tels que Calvière, Marchand, Daquin, etc., dont il adopta la manière. Ce fut au retour de ce voyage qu'il eut sa place d'organiste à Francfort. Les succès qu'il obtint furent tels, que l'on se décida à faire construire pour lui un nouvel orgue de quarante-huit jeux, par le célèbre Jean Conrad Wegman, de Darmstadt. Aucune composition d'Albrecht n'a été imprimée; mais on connaît de lui plusieurs concertos pour clavecin, avec accompagnement, qui ont été fort applaudis dans leur nouveauté.

ALBRECHT (Jean-Guillaume), docteur et professeur en médecine, à Erfurt, né dans cette ville en 1703, fit ses études aux universités d'Iéna et de Wittemberg. Il a fait imprimer à Leipsick, en 1734 : *Tractatus physicus de effectibus musices in corpus animatum*, in-8°. Mitzler a donné une notice détaillée de cet ouvrage dans sa *Bibliothèque musicale*, tome 4, pag. 23-48. Albrecht, nommé professeur à Gottingue, y mourut le 7 janvier 1736.

ALBRECHT (Jean-Laurent), poëte couronné, chanteur et directeur de musique à l'église principale de Mulhausen, en Thuringe, naquit à Goermar, près de Mulhausen, le 8 janvier 1732 Philippe-Christophe Rauchfust, organiste dans cette ville, lui donna les premières leçons de musique pendant trois mois. Il se rendit ensuite à Leipsick pour y étudier la théologie, et en 1758 il revint à Mulhausen, où il obtint les deux charges ci-dessus mentionnées, qu'il garda jusqu'à sa mort, arrivée en 1773. Albrecht est également recommandable comme écrivain didactique et comme compositeur. Ses ouvrages publiés sont : 1° *Steffani's Sendschreiben mit Zusatzen und einer Vorrede*, 2te *Auflage* (Lettres de Steffani, avec des additions et une préface, deuxième édition); Mulhausen, 1760, in-4°. Cette édition de la traduction que Werckmeister avait faite de l'ouvrage de Steffani, intitulé : *Quanta certezza habbia da suoi principj la musica*, est préférable à la première. — 2° *Gründliche Einleitung in die Anfangslehren der Tonkunst* (Introduction raisonnée aux principes de la musique); Langensalza, 1761, in-4°, 136 pages. — 3° *Urtheil in der Streitigkeit zwischen Herrn Marpurg and Sorge* (Jugement sur la dispute entre MM. Marpurg et Sorge), dans les Essais de Marpurg (*Beytræg.*), tom. 5, pag. 269. — 4° *Kurze Nachricht von dem Zustande der Kirchenmusik in Mülhausen* (Courte notice sur l'état de la musique d'église, à Mulhouse), dans le même recueil, t. 5, p. 387 — 5° *Abhandlung über*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

die Frage : ob die Musik bey dem Gottesdienst zu dulden oder nicht? (Dissertation sur cette question : La musique peut-elle être tolérée dans le service divin?); Berlin, 1764, in-4°, 4 feuilles. — 6° *Versuch einer Abhandlung von der Ursachen des Hasses, welches einigen Menschen gegen die Musik von sich Bickenlassen* (Dissertation sur la cause de l'aversion que montrent certains hommes contre la musique) ; Frakenhausen, 1765, in-4°. Ce petit écrit est sous la forme d'une lettre adressée à Chrétien-Gottlieb Schroeter. On attribue à Albrecht un pamphlet anonyme concernant la discussion de Marpurg et de Sorge (*voyez* ces noms) sur les bases de la science de l'harmonie ; ce pamphlet a pour titre : *Gedanken eines Thuringische Tonkunsters über die Foreitigkeiten zwischen Sorge und Marpurys* (Idées d'un musicien de la Thuringe sur les discussions entre Sorge et Marpurg); *Niemandburg* (nulle part), sans date, in-8°. Il ne faut pas confondre cet opuscule avec le jugement sur cette discussion, inséré par Marpurg dans le cinquième volume de ses essais historiques et critiques sur la musique. Au surplus, Albrecht n'entendait pas mieux que les autres maîtres pris pour juges par Marpurg ces questions de théorie de l'harmonie dans lesquelles Sorge était plus près de la vérité que ses antagonistes : ce sujet était trop nouveau pour être compris alors. Albrecht a été l'éditeur des deux ouvrages d'Adlung : *Musica mechanica organædi*, et *Siebengestirn* (*voy.* Adlung); il a joint une préface au premier, avec une notice sur la vie d'Adlung. Ses compositions consistent en : 1° Cantates pour le vingt-quatrième dimanche après la Pentecôte, poésie et musique d'Albrecht, 1758. — 2° Passion selon les évangélistes; Mulhausen, 1759, in-8°. — 3° *Musikalische Aufmunterung für die Anfænger des Klaviers* (Encouragement musical pour les claveciniste commençants); Augsbourg, 1763, in-8°. — 4° *Musikalische Aufmunterung in kleinen Klavier Stücken und Oden* (Encouragement musical consistant en petites pièces et odes pour clavecin); Berlin, 1763, in-4°.

ALBRECHTSBERGER (Jean-Georges), savant harmoniste et organiste habile, né à Klosterneubourg, petite ville de la basse Autriche, le 3 février 1736, entra fort jeune au chapitre de ce lieu comme enfant de chœur. De là il passa à l'abbaye de Mœlk, où il fut chargé de la direction d'une école gratuite. Monn, organiste de la cour, lui enseigna l'accompagnement et le contrepoint. Devenu lui-même profond organiste, après plusieurs années d'un travail assidu, il fut appelé en cette qualité à Raab, puis à Maria-Taferl, et enfin à Mœlk, où il demeura pendant douze ans. Les ouvrages qu'il publia dans cet intervalle ayant propagé sa réputation, et la place d'organiste de la cour de Vienne étant devenue vacante, il fut désigné, en 1772, pour en remplir les fonctions. Vingt ans après, on le nomma maître de chapelle de l'église cathédrale de Saint-Étienne.

L'académie musicale de Vienne l'admit au nombre de ses membres en 1793, et celle de Stockholm en 1798. Ce savant homme est mort à Vienne le 7 mars 1809, et non en 1803, comme on l'a écrit dans le Dictionnaire historique des Musiciens (Paris, 1810). Albrechtsberger avait épousé, en 1768, Rosalie Weiss, fille de Bernard Weiss, sculpteur, et en avait eu quinze enfants, neuf fils et six filles. De ces quinze enfants, douze sont morts en bas âge. Ses meilleurs élèves sont : 1° Beethoven; 2° Jos. Eybler, premier maître de chapelle de la cour de Vienne; 3° Jean Fuss, mort à Pesth le 9 mars 1810; 4° Gœnsbacher (Jean), qui a succédé à Preindl dans la place de maître de chapelle de Saint-Étienne; 5° J. N. Hummel, maître de chapelle du duc de Saxe-Weimar; 6° le baron Nicolas de Krafft, mort à Vienne le 16 avril 1818; 7° Jos. Preindl, maître de chapelle de Saint-Étienne et de Saint-Pierre, mort à Vienne le 26 octobre 1823; 8° le chevalier Ignace de Seyfried, maître de chapelle et directeur de l'Opéra de Vienne; 9° et enfin Joseph Weigl, compositeur et directeur de l'Opéra de Vienne. Haydn, Beethoven et tous les grands musiciens de l'Allemagne avaient la plus haute estime pour Albrechtsberger, qui était également recommandable comme écrivain didactique, comme organiste et comme compositeur de musique sacrée et instrumentale.

Le nombre des ouvrages sortis de sa plume est immense. Le prince Nicolas Esterhazy-Galantha possède en manuscrit les suivants : 1° Vingt-six messes, dont dix-neuf sont avec accompagnement d'orchestre, une avec orgue, et six à quatre voix, *a capella*. — 2° Quarante-trois graduels. — 3° Trente-quatre offertoires. — 4° Cinq vêpres complètes. — 5° Quatre litanies. — 6° Quatre psaumes. — 7° Quatre *Te Deum*. — 8° Deux *Veni Sancte Spiritus*. — 9° Six motets. — 10° Cinq *Salve Regina*. — 11° Six *Ave Regina*. — 12° Cinq *Alma Redemptoris*. — 13° Deux *Tantum Ergo*. — 14° Dix-huit hymnes. — 15° Un *Alleluia*. — 16° Dix morceaux tels que *de Profundis*, *Introits*, leçons des Ténèbres et répons. — 17° *Oratorios* : les Pèlerins de Golgotha; l'Invention de la Croix; la Naissance du Christ; *Applausus musicus*; *De Nativitate Jesu*; *De passione Christi*. — 18° Neuf cantiques. — 19° Un petit opéra allemand. — 20° Quarante quatuors fugués, œuvres

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

1er; 2e, 5e, 7e, 10e, 11e, 16e et 19e. — 21° Quarante-deux sonates en quatuors, œuvres 14e, 18e, 20e, 21e, 23e, 24e et 26e. — 22° Trois sonates en doubles quatuors, œuvre 17e. — 23° Trente-huit quintettis pour deux violons, deux violes et basse, œuvres 3e, 6e, 9e, 12e, 15e, 22e, 25e et 27e. — 24° Sept sextuors pour deux violons, deux violes, violoncelle et contre-basse. — 25° Vingt-huit trios pour deux violons et violoncelle. — 26° Treize pièces détachées telles que sérénades, nocturnes et divertissements. — 27° Six concertos pour divers instruments, tels que le piano, la harpe, l'orgue, la mandoline et le trombone. — 28° Quatre symphonies à grand orchestre. Les ouvrages qu'Albrechtsberger a publiés sont les suivants: 1° *Fugues pour l'orgue*, œuvres 4e, 5e, 6e, 7e, 8e, 9e, 10e, 11e, 16e, 17e et 18e. — 2° *Préludes pour l'orgue*, œuvres 3e, 12e et 29e. — 3° *Fugues pour le piano*, œuvres 1er, 15e, 20e et 27e. — 4° *Dix-huit quatuors pour deux violons, alto et basse*, œuvres 2e, 19e et 21e. — 5° *Six sextuors pour deux violons, deux violes, violoncelle et contre-basse*, œuvres 13e et 14e. — 6° *Concerto léger pour le clavecin, avec accompagnement de deux violons et basse;* Vienne. — 7° *Quatuor pour clavecin, deux violons et basse;* Vienne, 1792. — 8° *Six duos pour violon et violoncelle;* Leipsick, 1803. — 9° *Quintetto pour trois violons, alto et violoncelle.* — 10° *Sonates à deux chœurs, pour quatre violons, deux altos et deux violoncelles;* Vienne, Riedl.

Les ouvrages élémentaires d'Albrechtsberger sont : 1° *Gründliche Anweisung zur composition, mit deutlichen und ausführlichen exempeln, zum selbs Unterrichte erläutert, und mit Anhange : von der Beschaffenheit und Anwendung aller jetzt üblichen mus. Instrumente*; Leipsick, 1790, in-4°. Une nouvelle édition de cet ouvrage a été publiée à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel, 1818, in-8°. Choron en a donné une traduction française sous ce titre : *Méthode élémentaire de composition, etc., enrichie d'un grand nombre de notes et d'éclaircissements;* Paris, 1814, 2 vol. in-8°. Il y a eu une deuxième édition de cette traduction. Bien que méthodique et orné d'exemples assez purement écrits, ce livre n'est point à l'abri de tout reproche. L'auteur, en cherchant la concision, est tombé dans la sécheresse et l'obscurité. Quelquefois aussi, il se met en contradiction avec les principes qu'il a posés. Les parties les plus difficiles de la fugue telles que *la réponse* et les *contre-sujets*, n'y sont qu'effleurés, et les exemples ne sont point assez variés. Néanmoins, tel qu'il est, il mérite l'estime dont il jouit en Allemagne. Il a remplacé avec avantage le *Gradus ad Parnassum* de Fux, qui, basé sur la tonalité du plain-chant, s'éloigne trop du système moderne. Par les soins qu'Albrechtsberger a mis à la rédaction de ses exemples, il a évité les défauts du *Traité de la Fugue* de Marpurg, qui n'est propre qu'à enseigner le style instrumental. — 2° *Kurzgefasste Methode den Generalbass zu erlernen* (Méthode abrégée d'accompagnement); Vienne, 1792. — 3° *Klavierschule für Anfænger* (École du clavecin pour les commençants); Vienne, 1800. — 4° *Ausweichungen aus C dur und C moll in die übungens Dur-und moll-Tæne* (Passages des tons d'ut majeur et d'ut mineur dans tous les tons majeurs et mineurs); Vienne, Leipsick et Bonn. La deuxième partie de cet ouvrage, intitulée : *Inganni (Trugschlüsse) für die Orgel oder Piano-Forte*, contient toutes les feintes de modulation. La troisième partie a pour titre : *Unterricht über den Gebrauch der verminderten und überm. Intervallen* (Instruction sur l'usage des intervalles augmentés et diminués); Leipsick, Peters. Le chevalier de Seyfried a publié une édition complète des œuvres théoriques d'Albrechtsberger, sous ce titre : *J. G. Albrechtsberger's sammtliche Schriften über Generalbass, Harmonie-Lehre, und Tonsetzkunst zum Selbstunterrichte;* Vienne, Antoine Strauss, 3 vol. in-8°, sans date.

ALBRICI (Vincent), compositeur et organiste, né à Rome le 26 juin 1631, fut d'abord au service de Christine, reine de Suède. Il se trouvait à Stralsund en 1660. De là il passa à Dresde, comme vice-maître de chapelle de l'électeur de Saxe, Jean Georges II, poste qu'il occupait encore en 1664. Cette chapelle ayant été réformée à la mort de l'électeur, Albrici se rendit à Leipsick, où il devint organiste de l'église Saint-Thomas. En 1682 il fut appelé à Prague comme directeur de musique de l'église Saint-Augustin. Il mourut dans cette ville quelques années après. Ses compositions connues sont : 1° *Te Deum* à deux chœurs, deux violons, viole, violoncelle, basson, quatre trompettes, trois trombones et timbales. — 2° *Kyrie* à huit voix. — 3° Messe à huit voix. — 4° *Symbolum Nicœum* à quatre voix, trompettes et timbales. — 5° Le cent cinquantième psaume à quatre voix avec trompettes et timbales. — 6° *Conc. moveantur cuncta sursum.* — 7° *Conc. anima nostra*, etc.

ALBUZIO ou ALBUZZI, du latin *Albutius* (Jean-Jacques), luthiste et compositeur, né à Milan, vécut dans la première moitié du seizième siècle. On trouve des pièces de sa composition dans les recueils qui ont pour titres : 1° *Intabolatura de Leuto, de diversi autori novamente stampata; in Milano, per J. Antonio Casti-*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tione, 1536, petit in-4° oblong. — 2° *Hortus Musarum, in quo tanquam flosculi quidam selectissimarum Carminum collecti sunt ex optimis quibusque auctoribus*, etc.; Lovanii, apud Phalesium bibliopolam juratum, 1552. Ce dernier recueil contient des fantaisies, des motets, des chansons et des danses arrangées pour le luth.

ALBUZZI TODESCHINI (Thérèse), célèbre cantatrice, dont la voix était un beau contralto, naquit à Milan le 20 décembre 1723; elle fut longtemps au service de la cour de Dresde, où elle chantait les premiers rôles. Elle mourut à Prague, le 30 juin 1760.

ALCAROTTI (Jean-François), compositeur, naquit à Novarre, dans le Piémont, vers 1536, et fut organiste à l'église de Como. On connaît sous son nom : *Il primo libro de' Madrigali a cinque o sei voci*; in Venezia, appresso Antonio Gardano, 1567, in-4° obl. Le deuxième livre a pour titre : *Madrigali a cinque et sei voci con doi dialoghi a otto*; ibid., 1569, in-4° obl.

ALCÉE, poëte musicien de l'ancienne Grèce, né à Mytilène, dans l'île de Lesbos, vécut dans la 44e olympiade (604 ans avant J.-C.), suivant la chronique d'Eusèbe. Contemporain de Sapho, il paraît l'avoir aimée, si l'on en juge par un vers cité dans la Poétique d'Aristote. Horace et Quintilien ont accordé des éloges magnifiques au génie poétique et à la versification d'Alcée. On sait qu'il fut l'inventeur du vers *alcaïque*, auquel il a donné son nom. Ce vers a quatre pieds et une césure. Il se mesure ainsi :

cés.

⏑ – | ⏑ – | – | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ |

Les deux premiers pieds sont des *iambes*; puis vient la césure, et le vers finit par deux *dactyles*. Quelquefois le premier pied est un *spondée*, le second un *iambe*, la césure est brève, et les deux derniers pieds sont dactyles, de cette manière :

cés.

– – | ⏑ – | ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ |

Aucun de ces mètres ne répond ni à un rhythme régulier de la musique, ni même à une mesure musicale du temps; car dans la première forme, on a :

cés.

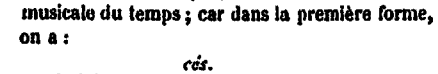

et dans l'autre :

cés.



Mais le mètre de l'ancienne poésie grecque absorbait le rhythme musical sans rien perdre de l'harmonie, parce que cette harmonie était dans la langue elle-même. On ne peut mettre en doute le charme qu'avaient pour les anciens les chants d'Alcée construits sur ces mesures; car Horace en parle avec enthousiasme dans la treizième ode du deuxième livre, où sont ces beaux vers :

Quam pene furvæ regna Proserpinæ,
Et judicantem vidimus Æacum,
Sedesque discretas piorum, etc.

« Que j'ai été près de voir le royaume de la « sombre Proserpine, Éaque et son tribunal, les « demeures écartées des âmes pieuses, et Sapho « se plaignant sur les cordes éoliennes des « jeunes filles de sa patrie, et vous, Alcée, avec « un plectre d'or (1), chantant d'un ton plus « mâle les dangers de la mer, les douleurs de « l'exil, et les maux de la guerre!

« Les ombres les écoutent tous deux et admirent ces chants dignes d'un religieux silence; « mais la foule compacte du vulgaire prête une « oreille plus attentive aux récits des combats et « des tyrans détrônés.

« Faut-il s'en étonner, puisqu'à ces chants divins, le monstre aux cent têtes, immobile, « stupéfait, baisse ses noires oreilles; puisque les « serpents enlacés aux cheveux des Euménides « tressaillent de ravissement?

« Prométhée et le père de Pélops trouvent dans « ces doux accents l'oubli passager de leurs « maux; Orion lui-même ne songe plus à poursuivre les lions et les lynx timides. »

Plutarque nous apprend que la tradition des chants d'Alcée se conserva longtemps chez les Grecs. Malheureusement, la dignité de caractère et le courage n'égalaient pas le génie chez ce grand poëte. Après avoir poursivi de sa verve satirique Pittacus, tyran de sa patrie, mis au rang des sept Sages de la Grèce; après avoir pris les armes contre lui, il eut la lâcheté de les jeter dans le combat, de fuir, et, tombé dans les mains de son ennemi, d'accepter de lui et la vie et la liberté. Alcée avait composé des hymnes, des odes, des satyres politiques, et des poëmes des-

(1) *Plectrum*, plectre, crochet dont se servaient les poëtes pour pincer les cordes de la lyre ou de la cithare, afin de *guider les intonations de leur voix suivant les modes analogues aux mètres de leurs vers*. Les traducteurs français rendent souvent ce mot par *archet*; mais on n'a jamais joué de la lyre ni de la cithare avec l'archet; car l'archet, inconnu à l'ancienne Égypte, à la Grèce, aux Romains, est originaire de l'Inde et des contrées septentrionales de l'Europe. Quintilien nous apprend qu'on donnait avec raison le plectre d'or à Alcée, dans la partie de ses œuvres dirigée contre les tyrans : *Alcæus in parte operis aureo plectro merito donatur, qua tyrannos insectatur.* (Lib. X, ch. I.)

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tinés à célébrer Bacchus, Vénus et l'Amour. Il ne nous reste de tout cela que quelques fragments conservés par Athénée et par Suidas.

ALCIMAS ZMURNIUS, joueur de trompette dans l'antiquité. Son nom nous est parvenu dans une inscription rapportée par Muratori (*Nov. Thesaur. vet. inscr.*, t. I, p. 936); la voici :

ALCIMAS
ZMVRNIVS
TVBOCANTIVS.

ALCMAN, poëte-musicien, naquit à Sardes d'un père nommé Damas ou Titare, et fut mené dans son enfance à Sparte, où il fut élevé dans un quartier de cette ville nommé *Messoa*, ce qui l'a fait passer pour Lacédémonien. On croit qu'il a vécu depuis la vingt-septième jusqu'à la quarantième olympiade. Héraclide de Pont assure qu'Alcman fut dans sa jeunesse esclave d'un Lacédémonien nommé Agésidas; mais qu'il mérita par ses bonnes qualités de devenir l'affranchi de son maître. Il fut excellent joueur de cithare, et chanta ses poésies au son de la flûte. Clément d'Alexandrie lui attribue la composition de la musique destinée aux danses des chœurs. Athénée dit que ce musicien fut un des plus grands mangeurs de l'antiquité. Son tombeau se voyait encore à Lacédémone au temps de Pausanias.

ALCOCK (JEAN), docteur en musique, né à Londres le 11 avril 1715, entra, à l'âge de sept ans, comme enfant de chœur, à l'église de Saint-Paul, sous la direction de Ch. King; et, lorsqu'il en eut atteint quatorze, on le plaça comme élève sous Stanley, qui, bien qu'il n'eût alors que seize ans, était organiste des églises de Saint-André, d'Holborn et du Temple. En 1735, Alcock devint organiste de l'église de Saint-André à Plymouth, dans le Devonshire. Cinq ans après son arrivée dans ce lieu, il fut invité à prendre possession de la place d'organiste de Reading, où il se rendit au mois de janvier 1742. Celle d'organiste de l'église cathédrale de Lichtfield étant devenue vacante en 1749, on la réunit à celle de premier chantre et de maître du chœur, en faveur d'Alcock; mais en 1760 il se démit de la place d'organiste, ainsi que de celle de maître de chœur, et ne conserva que celle de premier chantre. Il s'était fait recevoir bachelier en musique à Oxford, en 1755; dix ans après il prit ses degrés de docteur à la même université. Le reste de la longue carrière de cet homme respectable s'écoula tranquillement à Lichtfield, où il est mort au mois de mars 1806, âgé de quatre-vingt-onze ans. Il n'avait cessé jusqu'au dernier moment de remplir avec exactitude les devoirs de sa place, quoique le doyen de Lichtfield l'eût invité plusieurs fois à prendre quelque repos. Pendant son séjour à Plymouth, il avait publié *six suites de leçons de piano*, et *douze chansons*; ces ouvrages furent suivis d'une suite de psaumes, antiennes et hymnes, composés pour les enfants de la charité, et d'une collection d'anciens psaumes à quatre parties, le tout publié à Reading. En 1753 il publia un service complet de musique d'église, sous ce titre : *Morning and Evening service, consisting of a* TE DEUM, JUBILATE, KYRIE ELEYSON, etc.; *for three, four, five and six voices*. Cet ouvrage est devenu rare. Déjà en 1750 Alcock avait fait paraître de sa composition six concertos à sept parties pour quatre violons, alto, violoncelle et basse continue pour le clavecin. Une collection de trente six antiennes de sa composition parut en 1771. Vingt ans s'écoulèrent entre cette publication et celle de son *Harmonia Festi*, collection de canons, airs et chansons. Alcock, ayant recueilli cent six psaumes de divers auteurs, les arrangea à quatre parties, et les publia en 1802, sous le titre de *Harmony of Sion*. Outre ces ouvrages, les catalogues de Preston et de Cabusac indiquent encore les suivants : 1° *Te Deum and Jubilate*. — 2° *Magnificat et Nunc dimittis*, 1797. — 3° *Strike ye Seraphic Hosts, hymn for Christmas Day*. — 4° *Trois trios pour deux violons et basse*.

ALCUIN, écrivain célèbre du huitième siècle, né en Angleterre dans la province d'York, fut disciple de Bède et d'Ecbert, archevêque d'York. Après avoir été diacre, il devint abbé de Canterbury. Charlemagne, ayant eu occasion de le voir à Parme, l'engagea à se fixer en France. Il lui donna les abbayes de Ferrières et de Saint-Loup, le fit son aumônier, et prit de lui des leçons de ce qu'on appelait alors la rhétorique, de dialectique et des autres arts libéraux. Dans la suite, il lui donna encore l'abbaye de Saint-Martin de Tours. Alcuin, devenu vieux, désira se retirer de la cour; il demanda son congé, qu'il n'obtint qu'en 801. Alors il se dépouilla de tous ses bénéfices, et se retira dans son abbaye de Saint-Martin, où il mourut le 19 mai 804, âgé de près de soixante dix ans. Ses œuvres ont été recueillies par André Duchesne; Paris, 1617, in-fol.; et Froben, prince-abbé de Saint-Emmerande, en a donné une édition beaucoup plus ample à Ratisbonne en 1777, 2 vol. in-fol. On y trouve un traité *De septem artibus liberalibus* : cet ouvrage est incomplet; il n'en reste que la rhétorique, la dialectique et une partie de la logique; la musique et les autres parties sont perdues. On y trouve aussi un traité séparé *De Musica*.

ALDAY (....), nom d'une famille de musiciens qui a eu de la réputation en France

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Alday, le père, né à Perpignan, en 1737, fut d'abord secrétaire d'un grand seigneur, qui le mena en Italie. Là il apprit à jouer de la mandoline. Ayant acquis un certain degré d'habileté sur cet instrument, il s'établit d'abord à Avignon, où il se maria; puis il alla se fixer à Paris, où il donna des leçons de son instrument. Il eut deux fils qui naquirent, l'un en 1763, l'autre, l'année suivante. Tous deux furent violonistes. Le premier, connu sous le nom d'*Alday l'aîné*, n'était âgé que de huit ans lorsqu'il joua de la mandoline au concert spirituel. Il s'y fit entendre comme violoniste en 1783, et y reparut en 1789, dans une symphonie concertante pour deux violons, de sa composition, qu'il joua avec son frère. Vers le même temps il publia sa première *Symphonie concertante* en *ut*, pour deux violons et alto, Paris, Sieber. Cet ouvrage fut suivi de la *symphonie concertante* pour deux violons qu'il avait fait entendre au concert spirituel. Celle-ci a été gravée à Amsterdam, chez Hummel. Alday s'est fixé à Lyon vers 1795, et s'y est fait marchand de musique. Il a publié depuis cette époque un œuvre de quatuors pour deux violons, alto et basse (Paris, Pleyel), et des airs variés avec accompagnement de basse. On a aussi sous son nom : *Méthode de violon, contenant les principes détaillés de cet instrument, dans lesquels sont intercallés seize trios pour trois violons, six duos progressifs, six études et des exercices pour apprendre à moduler*. Lyon, Cartoux, in-4°. Il a été fait plusieurs éditions de cet ouvrage.

Le frère de cet artiste, connu sous le nom d'*Alday le jeune*, fut un violoniste beaucoup plus habile que l'aîné. Il passe pour avoir reçu des leçons de Viotti, dont il avait adopté la manière. Il se fit entendre avec succès au concert spirituel jusqu'en 1791, époque où il passa en Angleterre. En 1806, Alday a été nommé directeur de musique à Édimbourg. Ses concertos de violon ont eu un succès de vogue dans la nouveauté; mais ils sont maintenant oubliés. Ceux qu'il a publiés sont : 1° Premier concerto, en *ré*; Paris, Imbault. — 2° Deuxième *idem*, en *si* bémol, et troisième *idem*, en *la*; Paris, Sieber. — 3° Quatrième *idem*, en *ré*; Paris, Imbault. On connaît aussi de ce violoniste : deux œuvres de *Duos pour deux violons*; Paris, Decombe; des *Mélanges pour deux violons*; Paris, Leduc, des *Airs variés pour violon et alto*, Paris, Imbault, et des *trios pour deux violons et basse*, Londres, Lavenu.

ALDÉRINUS (Cosme), compositeur suisse qui florissait vers le milieu du seizième siècle, a publié : *LVII hymni sacri, quatuor, quinque et sex voc.*; Berne, Apiarius, 1553, in-4°, oblong.

ALDERWELT (L. A. van), pianiste hollandais, né à Rotterdam vers 1780, a publié pour son instrument : 1° Sonate, Rotterdam, Plattner. — 2° Pot-pourri sur des thèmes connus *ibid.*; — 3° Variations sur l'air hollandais : *Imar ging een Pater*; Amsterdam, Steup.

ALDHELM, fils de Kentred, et neveu d'Inas, roi des Saxons occidentaux, fut élevé dans le monastère de Saint-Augustin de Canterbury, devint abbé de Malmesbury, et ensuite évêque de Sherburn, aujourd'hui Salisbury. Il mourut le 20 mai 709. Il avait composé des chansons, *Cantiones Saxonicæ*, qu'il était dans l'usage de chanter lui-même au peuple pour lui faire goûter la morale qu'elles contenaient. Gerbert (*De Cantu et Musica sacra*, t. I, p. 202), nous a conservé un échantillon de ses compositions, qu'il a tiré d'un manuscrit du neuvième siècle. Guillaume de Malmesbury a écrit la vie d'Aldhelm; elle se trouve dans les *Acta S. O. Benedict.*

ALDOVRANDINI (Joseph-Antoine-Vincent), académicien philharmonique et maître de chapelle honoraire du duc de Mantoue, naquit à Bologne vers 1665. Il fit ses études musicales sous la direction de Jacques Perti. Admis comme membre de l'Académie des philharmoniques de Bologne en 1695, il en fut prince en 1702. On a de lui les ouvrages suivants : 1° *Dafni*, à Bologne, en 1690. — 2° *Gl' inganni amorosi scoperti in villa*; à Bologne, en 1696. — 2° (bis) *Ottaviano*, écrit à Turin, en 1697. — 3° *Amor torna in cinque ai cinquanta, ovvero Nozz' dlà Flippa, e d' Bedette*, opéra comique dans le patois Bolonais, en 1699. — 3° (bis) *L'Orfano*, à Naples, au carnaval de 1699. — 4° *Le due Auguste*, à Bologne, en 1700. — 5° *Pirro*, à Vénise, en 1704. — 6° *La Fortezza al Cimento*, à Venise, 1699. — 7° *Cesare in Alessandria*; Naples, 1700. — 8° *Semiramide*; à Gênes 1701. — 9° *I tre Rivali al soglio*; à Venise, en 1711. On connaît aussi quelques œuvres de musique sacrée et instrumentale de sa composition : le premier, sous le titre *Armonia sacra*, contient dix motets à deux et trois voix, avec violons, Bologne, 1701, in-fol.; le deuxième, *Cantate a voce sola*, Bologne, 1701, in-4° oblong; le troisième, intitulé : *Concerti sacri a voce sola con violini, opera 3ª*, Bologne, Silvani 1703, in-fol., consiste en dix motets à voix seule avec deux violons; son œuvre 5e, composé de sonates à trois parties, a été gravé à Amsterdam, sans date. Enfin, Aldovrandini s'est rendu recommandable par l'oratorio de *S. Sigismondo*, dont la poésie a été publiée sous ce titre : *S. Sigismondo, re di Borgogna, oratorio consecrato all' Eminentiss. e Reverend. Principe il sig. card. Ferd. d' Adda,*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

dignissimo legato di Bologna, fatto rappresentare da' signori nottari nel foro civile di Bologna, nella loro sala magnificamente apparata, in occasione della generale processione del santissimo sacramento della parrochiale di S. G. Battista de RR. Monaci Celestini, poesia del sig. Gio.. Battista Monti, notaro collegiato, musica del sig. Giuseppe Aldovrandini, maestro di cappella di onore del serenissimo Duca di Mantova, il dì primo di giugno 1704.

ALDRICH (Henri), doyen de l'église du Christ à Oxford, naquit à Westmeinster en 1647. Il fit ses premières études dans cette ville, sous le docteur Richard Busby; en 1662 il fut admis au collége d'Oxford, où il prit les degrés de maître ès arts, le 3 avril 1669. Il entra ensuite dans les ordres, et devint professeur au collège d'Oxford, chanoine de l'Église du Christ, et enfin docteur en théologie. Il mourut le 14 décembre 1710. Au milieu de tous ses travaux il cultiva la musique avec succès. Il avait rassemblé une nombreuse collection des œuvres des plus célèbres compositeurs, tels que Palestrina, Carissimi, Vittoria, etc., sur lesquelles il arrangea les paroles anglaises des psaumes et de beaucoup d'antiennes.

Il avait formé le projet d'écrire plusieurs traités sur la musique, et avait jeté ses idées dans diverses dissertations renfermées en deux recueils manuscrits, qui ont été déposés dans la bibliothèque du Collége du Christ à Oxford. En voici les titres d'après Burney : 1° *Theory of organ-building, in which are given the measures and proportions of its several parts and pipes* (Théorie de la construction de l'orgue, etc.). — 2° *Principles of ancient Greek Music* (Principes de l'anciennes musique grecque). — 3° *Memorandums made in reading ancient authors, relative to several parts of Music and its effects* (Extraits des anciens auteurs, relatifs aux diverses parties de la musique et de ses effets). — 4° *Uses to which Music was applied by the ancients* (Usages auxquels la musique fut employée par les anciens). — 5° *Epithalamium.* — 6° *Excerpta from Père Menestrier; proportions of Instruments; exotic Music* (Extraits du Père Menestrier; proportions des instruments; musique exotique). — 7° *Argument of ancient and modern performance in Music* (Comparaison de l'exécution musicale ancienne et moderne). — 8° *Theory of modern musical Instruments* (Théorie des instruments de musique modernes). — 9°, 10° et 11°, *dito.* — 12° *Miscellaneous papers concerning different points in the theory and practice of Music* (Papiers divers concernant différents points de la théorie et de la pratique de la musique). — 13° *On the construction of the Organ* (Sur la construction de l'orgue). — 14° *Fragment of a treatise on Counterpoint* (Fragments d'un traité de contre-point).

Le docteur Aldrich a composé plusieurs offices pour l'Église, et un grand nombre d'antiennes qui sont restées en manuscrit, et dont l'Académie de musique ancienne, de Londres, possède une grande partie. Dans le *Pleasant musical Companion*, imprimé en 1726, on trouve deux morceaux de sa composition, l'un : *Hark the bonny Christ-Church Bells;* l'autre intitulé : *A Smoking Catch*, pour être chanté par quatre hommes fumant leur pipe, d'une exécution difficile, et d'un effet piquant.

ALDRIGHETTI (Antoine-Louis), fils d'Aldrighetto Aldrighetti, médecin et philosophe, naquit à Padoue le 22 oct. 1600. Il fut professeur de droit à l'université de Padoue, et mourut le 24 août 1668. Parmi ses ouvrages on trouve : *Raggualia di l'arnasso tra la musica e la poesia;* Padoue, 1620, in-4°.

ALECTORIUS (Jean), musicien allemand, vécut dans la première moitié du seizième siècle. Il n'est connu que par une collection de pièces mêlées et de motets qui a pour titre : *Officia Paschalia, de Resurrectione et Ascensione Domini; Vitebergæ, apud Georgium Rhau*, 1539. On y trouve quelques morceaux de sa composition avec d'autres de J. Galliculus, d'Adam Renerus, de G. Förster, de J. Walther, de C. Rein, et de J. Zacharias.

ALEM (Pierre d'), compositeur flamand dont parle Cerreto (*Prattica musicale*, lib. 3. p. 156) comme d'un artiste de grande valeur. Il vécut très-longtemps à Naples, et s'y trouvait encore en 1601. Je ne connais pas d'ouvrage imprimé de ce maître.

ALEMBERT (Jean-le-Rond d'), philosophe et géomètre célèbre, naquit à Paris le 16 novembre 1717, et fut exposé sur les marches de l'église de Saint-Jean-le-Rond, dont on lui donna le nom. On sait maintenant qu'il devait le jour à madame de Tencin, célèbre par son esprit et sa beauté, et à Destouches, commissaire provincial d'artillerie. Son père, voulant réparer l'abandon où il le laissait, lui assura 1200 livres de rentes peu de jours après sa naissance. Les études dans lesquelles on le dirigea avaient pour but de lui faire embrasser une profession honorable, telle que celle d'avocat, ou de médecin; il les essaya toutes deux; mais son génie le destinait aux mathématiques, qu'il apprit seul, et auxquelles il doit sa gloire la plus solide. Ses

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

travaux, qui lui valurent l'entrée des Académies des sciences de Paris et de Berlin, de l'Académie française, et de presque toutes les sociétés savantes de l'Europe, n'étant pas de l'objet de cet ouvrage, nous allons le considérer seulement sous le rapport de l'influence qu'il eut sur la musique en France.

« Rameau, » dit Choron, « avait publié « en 1722 son traité d'harmonie, qui ne fit pas « d'abord beaucoup de bruit, parce qu'il était « lu de peu de personnes. D'Alembert, géomètre « profond, à qui l'on devait la solution du pro- « blème des cordes vibrantes, entreprit de met- « tre les idées de Rameau à la portée des lecteurs « ordinaires. En 1752, il publia les éléments de « musique théorique et pratique, et donna l'ap- « parence de l'ordre et de la clarté à un sys- « tème essentiellement vicieux. Ce système, « qui a retardé les progrès de la musique en « France, y est aujourd'hui rejeté par les bons « théoriciens. » Cet ouvrage a eu quatre éditions; la première a paru sous ce titre : *Éléments de musique théorique et pratique, suivant les principes de M. Rameau, éclaircis, développés et simplifiés*, Paris, 1752, in-8°. On en trouve l'analyse dans le Mercure de mai 1752. La seconde édition, augmentée de quelques éclaircissements, fut publiée à Paris en 1759, 1 vol. in-8°. La troisième édition a paru à Lyon en 1762, 1 vol. in-8°. La quatrième est de Lyon, 1779, 1 vol. in-8°. Marpurg en a donné une traduction allemande sous ce titre. *Systematiche Einleitung in die musikalische Setzlunsk, nach den Lehrsætzen des Herrn Rameau, aus dem Franzœsischen überselzt, und mit Anmerkungen vermehret von F. W. Marpurg;* Leipsick, 1757, in-4°.

On a aussi de d'Alembert : 1° *Recherches sur la courbe que forme une corde tendue mise en vibration*, dans les mémoires de l'académie de Berlin, ann. 1747 et 1750. — 2° *Recherches sur les vibrations des cordes sonores avec un supplément sur les cordes vibrantes*, dans ses opuscules mathématiques (Paris, 1761 et années suivantes), tom. 1 et 4.— 3° *Sur la vitesse du son*, avec trois suppléments; *ibid.* Dans ses *Mélanges de littérature et de philosophie*, 5 vol. in-12, Amsterdam, 1767, 1770 et 1773, on trouve un *Traité sur la liberté de la musique.* Cet opuscule a été réimprimé dans les *Œuvres philosophiques, historiques et littéraires* de d'Alembert, Paris, Bastien, 1805, 18 vol. in-8°, et Paris, Bossange frères, 4 vol in-8°. D'Alembert à fait insérer dans le *Mercure* du mois de mars 1762, une *Lettre à M. Rameau, pour prouver que le corps sonore ne nous donne et ne peut nous donner par lui-même aucune idée des proportions.* Cet opuscule est rempli d'une bonne et saine critique sur l'objet en question.

ALEOTTI (Raffaella-Argenta), religieuse augustine, naquit dans le duché de Ferrare. Guarini (*Istoria delle chiese di Ferrara*, p. 376) et F. Borsetti (*Hist. gymn.*, Ferrare, p. 11, lib. 5, p. 464), disent qu'elle a fait imprimer des motets et des madrigaux dont ils n'indiquent ni la date ni le lieu. Il est vraisemblable qu'elle était de la famille de Jean-Baptiste Aleotti, célèbre architecte et ingénieur, et que le nom d'*Argenta*, joint au sien, est celui d'un bourg du duché de Ferrare, d'où cette famille était originaire.

ALEOTTI (Victoire), seconde fille du célèbre architecte Jean-Baptiste Aleotti, naquit vers 1570. Dès l'âge de cinq ans elle montra de grandes dispositions pour la musique. Elle assistait aux leçons qui étaient données à sa sœur par Alexandre Milleville, et son talent naturel se développa si bien dans cette audition, qu'à l'âge de six ans elle jouait déjà fort bien d'une espèce de clavecin qu'on appelait alors *Arpicordo.* Convaincus de la bonté de son organisation musicale, ses parents la confièrent aux soins d'Hercule Pasquino, qui lui fit faire de rapides progrès dans le chant et dans le contrepoint. Au bout de deux ans, Pasquino conseilla de l'envoyer au couvent de Vitti, renommé pour les études musicales; elle y entra en effet, et prit tant de goût à la vie monastique qu'elle voulut terminer ses jours dans ce couvent. Son père a fait imprimer un recueil de vingt et une pièces qu'elle avait composées sur des vers de Guarini, sous le titre de *Ghirlanda di madrigali a quattro voci;* Venise, 1583, in-4°.

ALESSANDRA (Catherine), dame de Pavie, se distingua comme compositeur au commencement du dix-septième siècle. On connaît sous son nom : *Motetti a 2 e 3 voci*, op. 2, *aggiuntovi uno Canzon francese a 4, e le litanie della B-V. a 6 del Reverendo D. Benedetto Rè, suo maestro di contrappunto, Milano, presso l'Erede di Simone Vini e Filippo Lomazzo*, 1609.

ALESSANDRI (Jules d'), chanoine de la cathédrale de Ferrare, dans la première moitié du dix-huitième siècle, a écrit la musique d'un Oratorio à cinq voix intitulé *Santa Francesca Romana.* La partition manuscrite de cet ouvrage est à la bibliothèque de Berlin.

ALESSANDRI (Gennaro d'), maître de chapelle, né à Naples en 1717, est connu par la musique de plusieurs opéras, parmi lesquels

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

on cite *Oetone*, qui fut joué à Venise en 1740.

ALESSANDRI (Felice), né à Rome en 1742, fut élevé dans les conservatoires de Naples. Il était fort jeune lorsqu'il se rendit à Turin, où il fut attaché pendant deux ans comme claveciniste et compositeur. Il vint ensuite à Paris, et y demeura quatre ans. Dans cet intervalle, il donna au concert spirituel quelques morceaux qui furent applaudis. De retour en Italie en 1767, il y écrivit l'opéra d'*Ezio*, pour Vérone, ensuite, *Il Matrimonio per concorso*, dans la même année, à Vienne; et au commencement de 1768, *L'Argentino*. Peu de temps après, ayant épousé une cantatrice nommée Guadagni, il partit avec elle pour Londres, où il donna, en 1769, *La Moglie fedele*, *Il Re alla caccia*. En 1773 il fut appelé à Dresde pour y composer *L'Amore soldato*. Il alla ensuite à Pavie, où il écrivit *Creso*, en 1774. Rappelé à Londres, il y composa pendant l'année 1775 *La Sposa persiana*, *La Novità*, et, en société avec Sacchini, *La Contadina in corte*. De retour en Italie, il donna successivement *Calliroe*, à Milan, en 1778; *Venere in Cipro*, dans la même ville, au carnaval de 1779; *Attalo*, à Florence, en 1780; *Il vecchio Geloso*, à Milan, en 1781; *Demofoonte*, à Padoue, en 1783; *Il Marito geloso*, à Livourne, en 1784; *Artaserse*, à Naples, en 1774; *I Puntigli gelosi*, à Palerme, en 1784; *I due fratelli*, à Cassel, en 1785; *La Finta Principessa*, à Ferrare, en 1786. Immédiatement après avoir écrit cet ouvrage, Alessandri partit pour la Russie, dans l'espoir d'être engagé comme compositeur de la cour; mais il ne réussit point dans son dessein, et il fut obligé de donner à Pétersbourg des leçons de chant pour vivre. Il retourna en Italie vers la fin de 1788 et composa pour le théâtre de Vienne *Pappa Mosca*. L'année suivante il alla à Berlin, et eut le bonheur d'être nommé par le roi de Prusse second maître de chapelle, aux appointements de 3,000 thalers. Le succès éclatant qu'obtint son opéra *Il ritorno d'Ulisse*, en 1790, au grand théâtre de Berlin, sembla justifier cette faveur. La pièce qu'il fit représenter ensuite à Potsdam fut l'opéra-bouffe intitulé : *La Compagnia d'opera in Nanchino*, dont le sujet était une satire amère du personnel du théâtre royal en 1788, et des cabales qui s'y tramaient. Cet ouvrage lui fit beaucoup d'ennemis, qui se vengèrent en faisant siffler son *Dario*, représenté au grand théâtre de Berlin en 1791. Ils ne s'en tinrent point là. La critique berlinoise attaqua d'abord avec violence Filistri, auteur de libretti, et déchira ensuite la musique d'Alessandri. On fit ressortir la faiblesse d'invention de cette musique, la monotonie des récitatifs, la manière lâche et incorrecte qu'on remarque dans les chœurs, etc. Quant à ce qui se trouvait de bon dans cet opéra, on prétendit qu'Alessandri l'avait pillé dans les ouvrages des autres compositeurs. Ces attaques réitérées produisirent leur effet; dans l'été de 1792, le roi retira au compositeur le poëme d'*Alboin*, qui lui avait été confié pour en faire la musique, et lui donna son congé, sans égard pour l'engagement qu'il avait contracté. Accablé de chagrin par sa disgrâce, Alessandri quitta Berlin dans le même temps; on ignore ce qu'il est devenu depuis lors.

ALESSANDRINI (...) compositeur dramatique italien, vivait dans sa patrie vers les premières années du dix-huitième siècle. Il n'est connu que par deux partitions d'opéras-bouffes qui ont pour titre *La Finta Principessa*, et *Il vecchio Geloso :*

ALESSANDRO ROMANO, surnommé *della Viola*, à cause de son habileté sur cet instrument, fut reçu comme chanteur à la chapelle du Pape en 1560. Il s'est fait connaître par des motets et des chansons à plusieurs voix, et a écrit aussi pour divers instruments et particulièrement pour la viole. On trouve de ce musicien, à la bibliothèque royale de Munich : 1° *Canzoni alla Napoletana, a cinque voci; libro primo et secundo; In Venezia, appresso Girolamo Scotto*, 1572-1575, in-4°. — 2° *Le Sirene, et secondo libro di madrigali a cinque voci*; ibid., 1577, in-4°. Il y a aussi des morceaux d'Alessandro Romano dans le recueil intitulé : *Delle Muse Libri III a cinque voci, composti da diversi eccelentissimi Musici*, etc.; *in Venezia, Ant. Gardano*, 1555-1561, in-4° obl.

ALESSANDRO (Louis), compositeur de musique sacrée, naquit à Sienne en 1736. En 1786 il fut nommé maître de chapelle à la cathédrale de Sienne, où il mourut le 29 janvier 1794. Il a écrit beaucoup de messes, de vêpres et de motets qui sont estimés en Italie.

ALESSI (Jean), maître de chapelle de la cathédrale de Pise. On trouve à la Bibliothèque impériale, à Paris, sept motets manuscrits, à quatre, cinq et six voix, sous le nom de cet auteur.

ALEXANDER, ou **ALEXANDRE**, maître chanteur ou trouvère allemand du treizième siècle, fut surnommé *der Wilde* (le Sauvage) qui, dans l'ancienne signification du mot, indique celui qui aime l'extraordinaire, l'inouï, à cause des œuvres métaphoriques, allégoriques et énigmatiques de ce poëte musicien. Il nous apprend, dans un de ses ouvrages, qu'il fut chanteur

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ambulant, allant de contrée en contrée et de château en château. Un autre poëme de sa composition, dont il ne reste que des fragments, fait voir qu'il fut contemporain d'un Henri de Saxe, margrave de Burgau, ville de la Bavière actuelle, entre Augsbourg et Ulm. Or, deux princes de ce nom ont régné dans cette principauté. L'avénement de l'ancien eut lieu en 1234; le jeune fut installé en 1282. C'est donc entre ces deux époques qu'il faut opter pour le temps où florissait Alexander. M. De Hagen a discuté savamment ce point d'histoire littéraire dans son grand ouvrage intitulé *Minnesinger* (quatrième partie, pages 665 et suiv.). Le même savant a publié dans sa collection, six chansons avec les mélodies de ce trouvère, d'après les manuscrits de Vienne et de Iéna. Ces chants d'amour ont de la douceur et de la grâce, pour le temps où ils furent composés.

ALEXANDER ou **ALEXANDRE**, prénom sous lequel les auteurs du seizième siècle citent souvent Alexandre Agricola. *Voyez* AGRICOLA (ALEXANDRE).

ALEXANDER. *Voyez* DÉMOPHON.

ALEXANDER SYMPHONIARCHA, contrapuntiste qui vivait au commencement du dix-septième siècle, a fait imprimer : *Motectorum quinque et duodecim vocum Lib. III*; Francfort-sur-le-Mein, 1606, in-4°. Son nom véritable n'est pas connu.

ALEXANDER ou **ALEXANDRE** (JOSEPH), violoncelliste à Duisbourg en 1800, a publié pour son instrument : 1° Dix variations pour le violoncelle, avec accompagnement d'un violon, sur l'air *O mein lieber*, etc. — 2° Ariette avec sept variations pour violoncelle et violon, et six variations pour violoncelle et violon, sur l'air allemand *Mich fliehen meine Freuden*. — 3° *Anweisung für das Violoncelle* (Instruction pour le violoncelle); Leipsick, 1801, gr. in-4°. Lichtenthal cite un ouvrage sous le nom de Joseph-Alexandre et sous ce titre : *Anleitung zum Violoncelle spielen;* Leipsick, Breitkopf et Haertel, 1802, in-fol. J'ignore si c'est une autre édition du même ouvrage, ou s'il y a seulement erreur de titre et de date. — 4° Air avec trente-six variations progressives pour l'étude du violoncelle avec le doigté et différentes clefs, accomp. d'un violon et d'une basse; Leipsick, 1802. — 5° Potpourri pour violoncelle avec accompagnement de violon; *ibid.*

ALEXANDRE, musicien grec, né à Cythère, passa presque toute sa vie à Éphèse. Ce fut lui qui compléta le nombre des cordes du psaltérion, instrument introduit de l'Asie dans la Grèce. Vers la fin de sa vie, il consacra son instrument dans le temple de Diane. (*Voy. Athénée*, l. IV, ch. 24.)

ALEXANDRE (CHARLES-GUILLAUME), professeur de violon à Paris, vers le milieu du dix-huitième siècle, a donné à la Comédie-Italienne les opéras-comiques suivants : 1° *Georget et Georgette;* en 1764. — 2° *Le Petit-Maître en province;* en 1765. — 3° *L'Esprit du Jour*, en 1765. On connaît aussi de lui plusieurs œuvres de musique instrumentale, parmi lesquels on remarque six *duetti* pour deux violons, œuvre 8; Paris, 1775. En 1755, il fit recevoir à l'opéra *Le Triomphe de l'Amour conjugal*, ballet-opéra, et en 1756, *La Conquête du Mogol*, dont il avait composé la musique; mais ces ouvrages n'ont jamais été représentés.

ALFARABI (ABOU-NASR-MOHAMMED-IBN-OBEYDALLAH-ALKAYSI), célèbre philosophe arabe, naquit à Fârâb, aujourd'hui Othrâx, ville de la Transoxane. Le désir de s'instruire le porta à s'éloigner de sa patrie pour aller à Bagdad étudier la philosophie sous un docteur nommé *Abou Bakker Matley*, de qui l'on a des traductions arabes de quelques ouvrages d'Aristote. Il alla ensuite à Harran, où un médecin chrétien, nommé *Jean*, lui enseigna la logique. De là, il se rendit à Damas, puis en Égypte; enfin il retourna à Damas, où les bienfaits de Séif-ed-Daulah, prince de cette ville, le fixèrent. Il mourut l'an 339 de l'hégire (950 de J.-C.). Au nombre des ouvrages d'Alfarabi est un traité de musique, intitulé : *Istikasat-ilm-musike* (Éléments de musique), dont le manuscrit existe à la bibliothèque de l'Escurial, sous le numéro 906, suivant le catalogue de Cassiri (*Bibliot. Arabico-Hispan. Escurial.*). Il en existe un autre manuscrit beaucoup plus beau et en meilleur ordre dans la bibliothèque Ambroisienne de Milan. Le célèbre orientaliste Hammer-Purgstall l'a consulté pour l'ouvrage de Kiesewetter sur la musique Arabe. Enfin, le catalogue des manuscrits orientaux de la bibliothèque de Leyde indique (n° 1080, p. 454) l'ouvrage d'Alfarabi sous ce titre : *De proportione harmonica Musicæ.* Cet ouvrage est dit visé en deux livres. Le premier est en deux parties, dont la première renferme le prologue, et dont la seconde traite de la musique elle-même. Cette deuxième partie forme trois divisions, dont la première expose la doctrine des intervalles et de leurs proportions, selon le système de Ptolémée; doctrine appliquée d'une manière assez obscure aux circulations des modes de la musique arabe. La seconde division renferme la description des instruments de musique arabe le plus en usage au temps d'Alfarabi; et enfin,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

dans la troisième, l'auteur expose le système de la formation des *Tabaqah*, ou échelles musicales. Le second livre a pour objet la comparaison des divers systèmes de théorie musicale, avec les observations et corrections d'Alfarabi. Le manuscrit de ce traité, qui se trouve à la bibliothèque de l'Escurial, est dans un très-grand désordre, qui en rend la lecture difficile, parce que la plupart des feuillets ont été transposés par le relieur. En cet état le manuscrit a été confié à M. Mariano Soriano Fuertes, de Barcelone, avec une traduction espagnole inédite, qui a été faite par le célèbre orientaliste D. José Antonio Conde, bibliothécaire de l'Escurial. M. Fuertes s'est attaché à mettre l'ouvrage en aussi bon ordre qu'il a pu; puis il en a publié des extraits dans le livre qui a pour titre : *Musica Arabe-Española, y conexion de la musica con la astronomia, medicina y arquitectura; Barcelona, por D. Juan Olivares, impressor de S. M.*, 1853, in-8° de 133 pages. M. Soriano-Fuertes remarque, dans sa préface ou prologue, qu'antérieurement au temps d'Alfarabi, plusieurs auteurs arabes-espagnols avaient travaillé au perfectionnement de la musique de leurs compatriotes, et avaient écrit sur cette matière de bons ouvrages qui existent encore. Une traduction latine d'une partie du traité de musique d'Alfarabi a été faite dans le quinzième siècle par le fameux hérésiarque Jérome de Prague. Cette traduction a été publiée par M. Schmoerders, dans ses *Documenta Arabum ex codicibus Mss.*; Bonn, 1836, in-8°. Il est dit dans la notice d'Alfarabi, insérée dans la *Nouvelle Biographie générale de MM. Didot frères* (tome 1er, col. 952) que le traité de musique de cet auteur a été consulté par La Borde (*Essai sur la Musique ancienne et moderne*, I, p. 177-182) : c'est une erreur; ce qui concerne la musique des Arabes, dans le livre de La Borde, est tiré d'un travail inédit de l'orientaliste Fonton (*voy.* ce nom) dont le mss. est à la Bibliothèque impériale de Paris. La doctrine exposée dans ce travail, ainsi que dans l'extrait fait par La Borde, est celle de la musique usitée chez les Arabes jusqu'à ce jour : doctrine beaucoup mieux expliquée par Villoteau (*voy.* ce nom) dans la grande *Description de l'Égypte* publiée par le gouvernement français; tandis que la partie théorique de l'ouvrage d'Alfarabi n'est que l'exposé de la doctrine de Ptolémée ou des Grecs du deuxième siècle. Le jésuite Andrès a donné dans ses *Origine e Progressi d'ogni letteratura* (t. IX, p. 122) une analyse de cet ouvrage, d'après Cassiri. Le savant Kosegarten a parlé d'une manière trop générale, dans la préface de *l'Aghani Izpfahani*, lorsqu'il a dit que les principes de la musique arabe sont calqués sur ceux de la musique grecque : cela n'est exact que pour la théorie exposée par Alfarabi. Il existe un autre ouvrage de ce philosophe où il a aussi traité de la musique : c'est une encyclopédie intitulée *Ihsa-el-o'loum*, où il donne une notion et une définition de toutes les sciences et de tous les arts. Le manuscrit de cet ouvrage est à la bibliothèque de l'Escurial (n° 643).

ALFIERI (L'abbé Pierre), prêtre romain, ancien moine camaldule, membre de l'académie de Sainte-Cécile, et professeur de chant grégorien dans le collége de la Nation-Anglaise, est né à Rome vers 1805. Il a publié les ouvrages dont voici les titres : 1° *Saggio storico teoretico-pratico del canto gregoriano per istruzione degli ecclesiastici; Roma, tipografia delle Belle-Arti*, 1835, gr. in-4° de 134 pages. — 2° *Ristabilmente del canto e della musica ecclesiastica, considerazioni scritte in occazione de' moltiplici reclami contro gli abusi insorti in varie chiese d'Italia e di Francia; Roma, tipografia delle Belle-Arti*, 1843, in-8° de 130 pages. On a aussi de l'abbé Alfieri une traduction du traité d'harmonie de Catel, intitulée : *Trattato di armonia di Carlo Simone Catel tradotto in italiano; Roma, della stamperia litografica de Luigi Polistero*, 1840, in fol. Enfin, M. Alfieri s'est distingué comme éditeur de musique classique et religieuse, par les publications suivantes : 1° *Excerpta ex celebrioribus de musica viris Jo. Petro Aloisio Praenestino, Thoma Lodovico Vittoria et Gregorio Allegri Romano; Roma*, 1840, in-fol. Ce recueil contient des motets à huit voix. — 2° *Inno e Ritmo :* Stabat Mater dolorosa; *e motetto* : Fratres ego enim accepi, *a otto voci distribuiti in due cori, da Giov. Pier Luigi da Palestrina; Roma*, 1840, in-fol. — 3° *Raccolta di motetti a quattro voci di Giov. Pier Luigi da Palestrina, di Lodovico de Vittoria, di Avia e di Felice Anerio, Romano; Roma*, 1841, in-fol. Cette collection renferme seize motets. — 4° *Raccolta di musica in cui contengonsi i Capo Lavori di celebri compositori italiani, consistenti in messe, secuense, offertorii, salmi, Inni, etc., da due sino a otto voci.*

ALFORD (Jean) musicien anglais, vivait à Londres vers le milieu du seizième siècle. Il donna une traduction du traité de musique d'Adrien Le Roy, sous ce titre : *A Briefe and Easye Instruction to learne the tableture, to conducte and dispose the hande unto the lute; Englished by J. A. with a cut of the lute; London*, 1568, in 4o. Quelques années

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

après il parut une autre traduction anglaise du même ouvrage.

ALFRED, surnommé le *Grand*, sixième roi d'Angleterre, de la dynastie saxonne, naquit en 849, et succéda à son frère Athelred en 871, à l'âge de vingt-deux ans accomplis. Après un règne glorieux, il mourut dans l'année 900, suivant quelques historiens, ou le 28 octobre 901, d'après d'autres traditions. L'histoire de ce grand homme ne peut trouver place dans un ouvrage tel que celui-ci : nous dirons seulement qu'égal à Charlemagne, qui l'avait précédé d'un siècle, par l'activité, par la bravoure, par l'intelligence et par la force d'âme, il le surpassa par la bonté du cœur, par un esprit éminemment philosophique, et par le sentiment de la dignité humaine. C'est dans le testament de ce roi qu'on trouve ces paroles bien remarquables au neuvième siècle : *Les Anglais doivent être aussi libres que leurs pensées.* Instruit dans les lettres, dans l'histoire et dans les arts libéraux, Alfred cultiva la poésie et la musique. Il jouait bien de la harpe, et s'accompagnait de cet instrument lorsqu'il chantait ses poëmes. Déguisé en barde, il pénétra aux sons de sa harpe dans le camp des Danois, ses ennemis, pour observer leur situation, et les charma par ses chants. Fondateur de l'université d'Oxford, il y établit une chaire de musique qu'il confia au moine *Jean*, religieux de l'abbaye de Saint-David.

ALFRED, surnommé *le Philosophe*, savant anglais, jouit d'une grande réputation dans le treizième siècle, en France, en Italie et en Angleterre. Il séjourna longtemps à Rome, et retourna dans sa patrie en 1268, à la suite du légat du pape. Il y mourut peu de temps après. Parmi ses ouvrages, il s'en trouve un, intitulé *De Musica*, qui est resté manuscrit.

ALGAROTTI (Francois), né à Venise le 11 décembre 1712, fit ses études sous les célèbres professeurs Eustache Manfredi et François Zanotti, qui lui firent faire de grands progrès dans les mathématiques, la géométrie, l'astronomie, la philosophie et la physique; il s'attacha aussi à l'étude des langues grecque et latine; enfin il réunit les qualités de savant, de littérateur et de philosophe. Il fut lié d'amitié avec Voltaire, Frédéric le Grand, et tous les hommes célèbres de son temps. Frédéric lui conféra le titre de comte du royaume de Prusse pour lui, son frère et leurs descendants, le fit son chambellan, et chevalier de l'ordre du Mérite. Il mourut de phthisie à Pise, le 3 mars 1764, à l'âge de cinquante-deux ans.

Parmi ses ouvrages, qui sont nombreux, on trouve *Saggio sopra l'Opera in musica*, publié en 1755, sans nom de lieu. Il y en a beaucoup d'autres éditions : une des dernières est imprimée à Livourne, 1763, in-8° de 157 pages. Cet ouvrage a été réimprimé dans l'édition des œuvres d'Algarotti publiée à Livourne en 1763, 4 vol. in-8°; dans celle de Berlin, 1772, 8 vol. in-8°, et dans le troisième volume de celle de Venise, 1791-1794, 17 vol. in-8°. Chastellux l'a traduit en français sous ce titre : *Essai sur l'Opéra*, Paris, 1773, in-8°, et Raspe en a donné une traduction allemande dans les *Wœchentlichen Nachrichten die Musik betreffend* de Hiller, année 3e, p. 387, et dans l'appendice de cette année, p. 1-22.

ALGERMANN (François), musicien et poëte allemand, vivait vers la fin du seizième siècle. On connaît de lui deux ouvrages intitulés : 1° *Ephemerides hymnorum ecclesiasticorum, oder geistliche Kirchengesænge.* — 2° *Himmlyche cantoreis* (Chants célestes); ils ont été publiés à Hambourg.

ALGERMISSEN (J.-A.), sous ce nom a été publié, dans la *Gazette générale de Musique* de Leipsick (année 49, nos 8, 9, 10 et 11, un bon travail sur l'Esthétique dans la nature du temps, en l'état présent des connaissances, ou de la science rationnelle du son et de la mesure.

ALGISI ou **ALGHISI** (Paris-François), docteur en droit, compositeur et organiste de la cathédrale de Brescia, naquit en cette ville le 2 juin 1666. Vers la fin du dix-septième siècle il séjourna pendant quelques années à Venise, où il fit représenter, en 1690, deux opéras intitulés : 1° *L'Amor di Cursio per la patria.* — 2° *Il Trionfo della continenza.* Le dernier eut tant de vogue, qu'on le reprit l'année suivante au théâtre de Venise, distinction fort rare en Italie. La manière singulière dont Alghisi vécut dans les dernières années de sa vie lui acquirent à Brescia le nom de saint. Il ne se nourrissait que d'herbes, qu'il assaisonnait de sel : il est mort dans sa ville natale, le 29 mars 1743.

ALGREEN (Swen), savant Suédois, membre de l'Académie des sciences de Stockholm, et amateur de musique, fut lié d'amitié avec le Dr. Brelin (*voy.* ce nom), et donna, après la mort de celui-ci, une description du clavecin qu'il avait inventé. Cette description est insérée dans le dix-neuvième volume des Mémoires de l'Académie de Suède. Elle a pour titre : *Description du clavecin à tangentes du Dr. Brelin, décédé, et des additions qu'y a faites M. Scheffer.*

ALIANI (François), habile violoncelliste,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

né à Plaisance. Son père, qui était premier violon en cette ville, lui donna de bonne heure des leçons de musique et de violon; mais, reconnaissant ensuite que son fils avait de grandes dispositions pour le violoncelle, il le conduisit à Parme, où il le mit sous la direction de Gius. Rovelli, de Bergame, alors premier violoncelliste au service du duc Ferdinand. Après cinq années passées à cette école, il fut considéré lui-même comme un des plus habiles professeurs sur son instrument, et revint alors dans sa patrie, où il occupa la place de premier violoncelle au théâtre et à l'église. Il y termina ses jours au mois de mai 1812. On a de sa composition trois livres de duos pour deux violoncelles.

ALIANI (Louis), fils du précédent, premier violon et directeur de l'orchestre de la ville et du théâtre de Vicence, est né à Plaisance en 1789. Quoiqu'il n'ait étudié le violon que sous la direction de son père, ses dispositions naturelles lui firent faire des progrès si rapides, qu'à l'âge de dix-huit ans il étonnait déjà les professeurs de Milan; à vingt ans il excita l'admiration du public dans les concerts qu'il donna à Venise et à Vicence; il obtint alors dans cette dernière ville l'emploi ci-dessus énoncé. On a publié de la composition de cet artiste : *Grand' aria di bravura con preludio e variazioni per violino solo, con accomp. di quintetto;* Milan, Riccordi.

ALIFAX (André). On trouve sous le nom de cet auteur, à la Bibliothèque impériale, à Paris, un *Nisi Dominus* à quatre voix, en partition originale. Il y a eu un musicien anglais de ce nom, qui vivait à la fin du dix-septième siècle.

ALINOVI (Joseph), compositeur, est né à Parme, le 27 septembre 1790. Après avoir étudié les belles-lettres, il s'appliqua avec enthousiasme à l'étude de la musique sous la direction de Franc. Fortunati, son compatriote. Il a composé beaucoup de musique instrumentale et vocale, sacrée et profane, qu'on trouve en manuscrit dans presque tous les magasins d'Italie. Il s'est fixé dans sa patrie, où il se livre à l'enseignement du chant et du piano. On a publié de sa composition : *Divertimento per corno di caccia con accomp. di grande orchestre;* Milan, Riccordi, et *Introduzione e tema originale con variazioni per il piano forte; ibid.* Par décret de la grande duchesse de Parme en date du 30 mars 1837, Alinovi a succédé à Ferdinand Simonis, décédé, dans les places de maître de chapelle et de directeur des concerts de la cour.

ALIPRANDI (Bernard), né en Toscane, au commencement du dix-huitième siècle, fut d'abord compositeur de la chambre et directeur des concerts de la cour de Bavière. Il devint ensuite maître de chapelle de la même cour, pour laquelle il composa les opéras suivants : *Mithridate,* en 1738; *Iphigénie,* en allemand, en 1739; *Sémiramis,* en 1740. — Aliprandi (Bernard), fils du précédent, fut un habile violoncelliste au service de la cour électorale de Munich, où il se trouvait encore en 1786. Depuis 1782, il avait publié quelques morceaux pour son instrument, et non pour la *viola da gamba,* comme on le dit dans le Dictionnaire des Musiciens, d'après le premier Lexikon de E.-L. Gerber.

ALIPRANDI (Vincent), ténor distingué, né à Bologne, a chanté avec succès sur les principaux théâtres d'Italie dans la première partie du siècle présent. Il est mort à Bologne, le 28 février 1828.

ALIQUOT (Jehan), dit *Roquier,* fut musicien au service de Charlotte de Savoie, femme de Louis XI, depuis 1462 jusqu'en 1469. Il mourut dans le cours de cette dernière année. Ses appointements étaient de 72 livres tournois (432 fr. 64 c., suivant la valeur de la livre tournois à cette époque).

ALIX (L'abbé Céleste), chapelain de l'église des Génovéfains, à Paris, est auteur d'un *Mémoire pour servir à l'étude et à la restauration du chant romain en France;* Paris, Lecoffre et Cie, 1851, in-8° de quatre-vingt-dix-neuf pages. On a aussi du même : *Réponse aux études de M. Duval* (*voy.* ce nom), *sur le graduel romain publié à Paris chez M. Lecoffre, en 1851, sous la direction de la commission instituée par NN. SS. les archevêques de Reims et de Cambrai;* Paris, Lecoffre et Cie, 1852, in-8°. M. l'abbé Alix a été membre de la commission qui a préparé l'édition du graduel de 1851, objet des critiques de M. Duval.

ALIZARD (Adolphe-Joseph-Louis), né à Paris, le 29 décembre 1814, fit ses études au collége de Montdidier. Sa mère le destinait à l'enseignement, et ne consentit qu'avec peine à lui laisser suivre le penchant qu'il avait pour la musique. En 1830, cette dame alla diriger un pensionnat à Beauvais : son fils l'y suivit, et entra au collége de cette ville, où il trouva pour professeur de musique M. Victor Magnien (*voy.* ce nom), qui découvrit ses dispositions pour cet art, et lui fit faire de rapides progrès. M. Magnien détermina enfin la mère d'Alizard à l'envoyer à Paris, pour y terminer ses études musicales. Urhan (*voy.* ce nom) fut le maître qu'il y rencontra d'abord et qui se chargea de son éducation de violoniste; mais le hasard ayant fait connaître au professeur la beauté de la voix de son élève,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

il lui fit abandonner son instrument, et le fit entrer au pensionnat du Conservatoire, où il reçut les leçons de Banderali. Alizard entra dans cet établissement au mois de mai 1834. Deux ans après, le premier prix de chant lui fut décerné dans un brillant concours, et le 23 juin 1837, il débuta à l'Opéra dans le rôle de Saint-Bris des *Huguenots*. Il y obtint un succès honorable; mais l'espèce de difformité qui résultait du contraste de sa courte taille avec des proportions musculaires très-développées ne le rendit pas sympathique au public, et sa position au théâtre resta longtemps secondaire. Le caractère de sa voix était une basse profonde, d'un timbre puissant et sonore, sorte d'organe très-utile dans la musique, mais dont les avantages trouvent rarement l'occasion de se faire remarquer à la scène. Nonobstant l'appui que ses amis lui prêtaient dans les journaux, Alizard resta à l'Opéra dans une condition secondaire jusqu'en 1842 : alors il se décida à se retirer de ce théâtre, et accepta un engagement à celui de Bruxelles. Il y resta deux années, pendant lesquelles il força son organe vocal à se prêter à une transformation qui lui fut funeste; car, de basse profonde qu'était naturellement cet organe, il en fit un baryton, et chanta tous les rôles de cet emploi dans le grand Opéra. Il y trouvait l'avantage d'une meilleure position momentanée, mais il préparait la ruine de sa voix et de sa santé. Les premières atteintes d'une maladie des bronches ne tardèrent pas à se manifester; il dut suspendre son service au théâtre, et fut enfin obligé de se retirer. On lui conseilla alors le voyage de l'Italie comme efficace pour le mal dont il souffrait : il suivit ce conseil, et s'en trouva bien; car la sonorité de son organe revint, et il put chanter avec succès sur quelques théâtres italiens. De retour en France en 1846, il se fit entendre dans quelques représentations, et y fit une vive impression dans quelques-uns de ses meilleurs rôles. Rappelé à Paris au mois d'août de la même année, il rentra à l'Opéra avec le titre de chef d'emploi. Il y revenait avec une voix aussi puissante en apparence qu'autrefois, mais plus étendue, mieux exercée; et l'artiste avait acquis cette confiance en soi-même sans laquelle on ne domine pas l'opinion publique. Alizard excita d'abord une sorte d'enthousiasme dans ses rôles principaux, et ses succès conservèrent leur éclat pendant deux ans environ; mais, au mois d'octobre 1848, le mal dont il avait été atteint à Bruxelles reparut avec un caractère plus alarmant; car ce n'étaient plus les bronches qui étaient attaquées, c'était le larynx lui-même. Dans l'espoir que le climat de la France méridionale le guérirait, l'artiste retourna à Marseille, d'où il ne devait plus sortir. Peu de semaines après son arrivée dans cette ville il expira, au mois de janvier 1850, à l'âge de trente-six ans. Alizard avait de l'instruction, aimait l'art sérieux et s'occupait de son histoire. Ce goût lui avait fait rassembler des livres rares et des curiosités musicales qui absorbaient toutes ses économies. Il en résulta pour lui de la gêne dans la maladie longue et douloureuse qui le conduisit au tombeau; mais cette circonstance fut l'occasion d'un noble trait de dévouement et de générosité que l'histoire doit enregistrer. Connaissant sa triste situation, quatre de ses amis se réunirent, se cotisèrent, et l'un d'eux alla le voir, lui portant 200 francs, et lui disant avec cette délicatesse d'expressions qu'on n'a qu'en France pour de pareils traits : « Cher « Alizard, ta maladie est sans doute pour toi la « cause de quelque gêne; mais ta santé ne peut « tarder à se rétablir. Tu reprendras ton service « au théâtre, et tes succès auront bientôt comblé « ton petit arriéré. Permets donc à tes amis d'être « tes banquiers en attendant ce moment, et ac- « cepte comme un prêt ce que je suis chargé par « eux de t'apporter. » Alizard, qui, seul, se faisait illusion sur son état, crut ainsi ne contracter qu'une dette momentanée. Tous les mois, la même visite se renouvela jusqu'au dernier moment, et l'artiste objet de cette belle action continua de faire ses reçus de la même somme avec la même sécurité.

ALKAN (Charles-Valentin), connu sous le nom d'*Alkan aîné*, né à Paris, au mois de décembre 1813, montra dès ses premières années les dispositions les plus remarquables pour la musique. Admis comme élève au Conservatoire de Paris, il y obtint le premier prix de solfége à l'âge de sept ans et demi. Dans le même temps il exécuta en public un air varié de Rode sur le violon; mais dans la suite il abandonna cet instrument. Ses progrès dans l'étude du piano, sous la direction de Zimmerman, ne furent pas moins rapides, car il était à peine âgé de dix ans lorsque le premier prix de cet instrument lui fut décerné dans un concours public. Devenu élève de Dourlen pour l'harmonie, il porta dans l'étude de cette science l'heureuse organisation dont la nature l'avait doué, et pour la troisième fois il fut vainqueur de ses rivaux dans l'école qui avait été le théâtre de ses autres succès; le premier prix lui fut accordé en 1826. Zimmerman, qui avait fait son éducation de pianiste, lui donna ensuite des leçons de contre-point et de fugue, et ce fut comme élève de ce professeur qu'il parut en 1831 au concours du grand prix de l'Institut, et qu'il y obtint une mention honorable. Depuis lors ce jeune

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

artiste s'est livré à la composition pour son instrument et à l'enseignement du piano. Il s'est fait entendre avec succès dans plusieurs concerts, notamment à l'un de ceux du Conservatoire, où il a exécuté un concerto de sa composition dans la saison de 1831. Doué d'un talent sérieux et original, Alkan n'a pas recherché les succès de vogue, que sa grande habileté lui eût rendus faciles. Les artistes ont une grande estime pour son mérite, et en portent très-haut la valeur. Cette opinion est justifiée, car Alkan n'est pas seulement un très-habile pianiste et un compositeur plein de fantaisie ; c'est un grand musicien qui a jusqu'au fond du cœur le sentiment du beau. Sa manière est d'une originalité incontestable. Mais sa musique est difficile, et pour en bien *saisir* l'esprit, il faut la *lui entendre jouer* : le public ne la connaît pas suffisamment.

M. Alkan a publié jusqu'à ce jour les productions dont les titres suivent : 1° *Les Omnibus*, variations pour le piano dédiées aux *dames blanches* ; Paris, Schlesinger. — 2° Variations sur le thème de *l'Orage*, de Steibelt. — 3° Concerto pour le piano avec accompagnement d'orchestre. — 4° *Vingt-cinq préludes dans tous les tons majeurs et mineurs pour piano ou orgue, en trois suites*, op. 31 ; Paris, Brandus. — 5° *Douze études dans tous les tons majeurs*, op. 35 ; ibid. — 6° *L'Amitié*, grande étude ; ibid. — 7° *Marche funèbre*, op. 26 ; ibid. — 8° *Marche triomphale*, op. 27 ; ibid. — 9° *Le Chemin de fer*, étude pour le piano. — 10° *Bourrée d'Auvergne*, étude, op. 29 ; ibid. — 11° *Le Preux*, étude de concert, op. 17 ; ibid. — 12° *Nocturne pour piano forte*, op. 22 ; ibid. — 13° *Saltarelle, idem*, op. 23 ; ibid. — 14° *Gigue et air de ballet, idem*, op. 24 ; ibid. — 15° 1er *Trio pour piano, violon et violoncelle*, op. 30 ; Paris, Richault. — 16° *Due fughe da Camera* (Jean qui pleure et Jean qui rit) ; ibid. — 17° Partitions pour le piano tirées des œuvres de Marcello, Gluck, Haydn, Grétry, Mozart, nos 1 à 6 ; ibid. — 18° Variation-fantaisie à quatre mains sur un thème de *Don Juan* ; ibid. — 19° Recueil d'impromptus, op. 32, nos 1 et 2. — 20° Grande sonate, op. 33. — 21° *Scherzo focoso*. — 22° Duo concertant pour piano et violon, op. 21. — 23° *Études caprices*, formant les œuvres 12, 13, 15, 16, et renfermant trois improvisations dans le style brillant, trois *andante romantiques*, trois morceaux dans le genre pathétique, dédiés à Liszt, et trois *scherzi*. — 24° trois marches, *quasi da cavaleria*, op. 37, 1er et 2me livre de chants pour piano, op. 38. — 25° Douze études dans les tons mineurs, dédiés à M. Fétis, op. 39. Cet ouvrage est une véritable épopée pour le piano : elle se développe en 276 pages de musique, et l'on y trouve des pièces d'un genre absolument nouveau, une symphonie en quatre parties, un concerto en trois divisions, une ouverture, un dernier morceau intitulé *Le Festin d'Ésope*. — 27° Trois marches à quatre mains, op. 40. — 28° Trois fantaisies dédiés à L., op. 41. — 29° *Réconciliation*, petit caprice en forme de danse basque, op. 42. — 30° *Salut, cendres du pauvre !* paraphrase, op. 45. — 31° Sonate pour piano et violoncelle, op. 47. On a aussi d'Alkan plusieurs ouvrages distingués sans nos d'œuvre, entre autres, *Les Mois*, qui se composent de douze morceaux, en quatre suites ; trois grandes études pour les deux mains séparées et réunies ; 1re fantaisie pour la main gauche seule ; introduction, variations et finale pour la main droite seule ; étude à mouvement semblable et perpétuel pour les deux mains.

ALKAN (Napoléon Morhange), frère du précédent, né à Paris, le 2 février 1826, a fait ses études au Conservatoire de Paris, sous la direction d'Adam et de Zimmerman. Ce dernier lui a donné aussi des leçons de composition. En 1850 il a pris part au concours de l'Institut de France pour le grand prix de composition, et a obtenu le second prix pour la cantate intitulée *Emma et Eginhard*. On a de lui quelques ouvrages pour le piano, parmi lesquels on remarque une *Étude fuguée sur Le Prophète* de Meyerbeer ; Paris, Brandus.

ALLACCI (Léon), en latin *Allatius*, naquit en 1586, dans l'île de Chio, de parents grecs schismatiques. Dès l'âge de neuf ans il fut amené en Calabre pour y commencer ses études, qu'il alla finir à Rome. Ce fut un des plus savants littérateurs du dix-septième siècle. Le pape Grégoire XV l'employa en diverses circonstances. En 1661 il fut nommé bibliothécaire du Vatican. Il mourut au mois de janvier 1669, âgé de quatre-vingt-trois ans. Peu d'hommes ont écrit autant que lui ; cependant on assure qu'il se servit de la même plume pendant quarante ans, et que, l'ayant perdue, il fut près d'en pleurer de chagrin. Il a donné un catalogue de tous les drames italiens représentés depuis la renaissance de la poésie dramatique jusqu'en 1666, y compris les opéras : le titre de cet ouvrage est *Drammaturgia divisa in sette indici* ; Rome, 1666, in-12 : une nouvelle édition de ce catalogue fut publiée à Venise en 1755, avec des corrections, des augmentations et la continuation jusqu'en 1755, sous le titre de *Drammaturgia accresciuta e continuata fino all' anno* 1755. Ce livre fournit des renseignements utiles sur les compositeurs d'opéras italiens, depuis le commencement du dix-septième siècle jusqu'au milieu du dix-huitième. Paul Freher cite aussi un ouvrage d'Allacci (*Theat. Viror. erudit.*, p. 1537) sous le titre : *De Melodis Græcorum* ; mais il

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ne dit pas s'il a été imprimé, et je n'en ai trouvé l'indication nulle part.

ALLAIRE, chantre de l'église de Paris (Notre-Dame), mort le 13 avril 1547, suivant les notes prises dans les archives de la cathédrale par le chanoine Chastelain, et recueillies par Boisgelou, était contemporain de quelques autres musiciens français qui se distinguèrent sous les règnes de Louis XII et de François Ier. On ne connaît jusqu'à ce moment que deux messes à quatre voix de sa composition, insérées dans le recueil qui a pour titre : *Missarum dominicalium quatuor vocum Lib. I, II, III; Parrhisiis* (sic) *apud Petr. Attaingnant*, 1534, in-4° obl. Les autres compositeurs dont les messes se trouvent dans cette collection sont Mathieu Sohier, le Heurteur, Jean de Bilon, Claudin, Certon et Dumoulin.

ALLATIUS (Leo). *Voyez* Allacci.

ALLEGRANTE (Madeleine), cantatrice italienne, élève de Holzbauer, maître de chapelle à Manheim, parut pour la première fois sur le théâtre à Venise en 1771, et après avoir chanté sur plusieurs autres théâtres d'Italie, se rendit en Allemagne en 1774. Elle continua à chanter à Manheim et à Ratisbonne jusqu'en 1779. Alors elle retourna à Venise, et, après s'être fait entendre sur le théâtre de Saint-Samuel pendant le carnaval, elle alla en Angleterre en 1781. Deux ans après, elle se rendit à Dresde, où l'électeur l'engagea moyennant mille ducats d'appointements. On ignore l'époque précise de son deuxième voyage à Londres, mais on sait qu'elle y chanta dans les oratorios en 1799. Sa voix était douce et pure, mais manquait de force.

ALLEGRI (Grégoire), prêtre et compositeur, de la famille du Corrége, naquit à Rome vers 1560. Il fut élève de Jean Marie Nanini avec Antoine Cifra et Pierre-François Valentini. Un bénéfice lui ayant été accordé dans la cathédrale de Fermo, il fut d'abord attaché à cette église comme chantre et compositeur. Ce fut pendant ce temps qu'il publia ses concerts à deux, trois, et quatre voix, et ses motets à deux, trois, quatre, cinq, et six voix. La réputation que lui firent ces ouvrages lui procura l'honneur d'être appelé par le pape Urbain VIII, qui le fit entrer dans le collége des chapelains chantres de la chapelle pontificale, le 6 décembre 1629. Il y resta jusqu'à sa mort, qui arriva le 18 février 1652, et fut inhumé à Sainte-Marie *in Vallicella*, dans le caveau du collége des chantres de la chapelle du Vatican. André Adami (*Osservaz. per ben regol.*, etc., pag. 199) dit qu'Allegri était d'une bonté rare, fort charitable, et qu'il visitait chaque jour les prisonniers pour leur distribuer tous les secours dont il pouvait disposer.

Les ouvrages imprimés d'Allegri sont : 1° *Il primo Libro di Concerti a due, tre e quattro voci*; Rome, Soldi, 1618. — 2° *Il secondo Libro di Concerti a due, tre e quattro voci*; Rome, Soldi, 1619. — 3° *Gregorii Allegri Romani Firmanæ ecclesiæ beneficiati Motecta duarum, trium, quatuor, quinque, sex vocum, liber primus*; Rome, Soldi, 1620. — 4° *Motecta duarum, trium, quatuor, quinque, sex vocum, liber secundus*; Rome, Soldi, 1621. Quelques motets d'Allegri ont été aussi insérés par Fabio Costantini dans le recueil qui a pour titre : *Scelta di motetti di diversi eccellentissimi autori a due, tre, quattro e cinque voci*; Rome, 1618. Un grand nombre de compositions inédites de ce musicien célèbre se trouvent à Rome dans les archives de Sainte-Marie *in Vallicella*, et dans le collége des chapelains chantres de la chapelle pontificale. L'abbé Baini cite particulièrement un motet et une messe à huit voix, *Christus resurgens ex mortuis*. Enfin deux collections précieuses, qui se trouvent dans le Collége Romain, et qui ont pour titre : *Varia musica sacra ex bibliotheca Altaempsiana, jussu D. J. Angeli ducis ab Altaemps collecta*, renferment plusieurs compositions d'Allegri, notamment des concerts pour plusieurs instruments, ouvrages fort remarquables dont Kircher a tiré un morceau qu'il a publié dans sa *Musurgia* (t. I, p. 487). On trouve en partition, dans la bibliothèque musicale de M. l'abbé Santini, à Rome, des *Lamentations* pour la semaine sainte et des *Improperii* à deux chœurs, le motet *Salvatorem expectamus* à six voix, les psaumes *Dixit Dominus* et *Beatus vir* à huit voix, des *Magnificat* également à huit, et enfin les motets *Domine Jesu Christi* et *Libera me Domine*, tous composés par Grégoire Allegri.

Mais c'est surtout au *Miserere* à deux chœurs, l'un à quatre voix, l'autre à cinq, qui se chante à la chapelle Sixtine, à Rome, dans la semaine sainte, qu'Allegri doit la réputation dont il jouit. Ce *Miserere* est un de ces morceaux dont on ne comprend pas l'effet à la lecture, à cause de la grande simplicité qui y règne; mais il existe dans la chapelle pontificale une tradition d'exécution excellente qui en a fait ressortir le mérite et qui lui donne une teinte religieuse et expressive dont on ne peut se faire une idée sans l'avoir entendu. La réputation dont jouissait ce morceau l'avait en quelque sorte fait considérer comme sacré : il était défendu d'en prendre ou d'en donner copie, sous peine d'excommunication; cependant les foudres de l'Église n'ont point effrayé les curieux. Mozart l'a écrit pendant qu'on le chantait; le docteur Burney en obtint une copie à Rome et la publia à Londres en 1771; Choron l'a in-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

séré dans sa *Collection des pièces de musique religieuse qui s'exécutent tous les ans à Rome, durant la semaine sainte*. Le même professeur a fait exécuter, en 1830, les six premières strophes et la dernière de ce *Miserere*, dans les concerts spirituels de l'institution royale de musique religieuse qu'il dirigeait : les amateurs qui assistaient à ces concerts ont pu se faire une idée de cette composition, qui n'avait jamais été entendue à Paris.

L'anecdote suivante prouve jusqu'à l'évidence que la perfection d'exécution qu'il y avait autrefois dans la chapelle Sixtine est indispensable pour faire valoir le *Miserere* d'Allegri. L'empereur Léopold Ier, grand amateur de musique, en avait fait demander une copie au Pape par son ambassadeur à Rome, pour l'usage de la chapelle impériale : elle lui fut accordée. Le maître de la chapelle pontificale fut chargé de faire faire cette copie, qui fut envoyée à l'empereur. Plusieurs grands chanteurs se trouvaient alors à Vienne : on les pria de coopérer à l'exécution ; mais quel que fût leur mérite, comme ils ignoraient la tradition, le morceau ne produisit d'autre effet que celui d'un faux-bourdon ordinaire. L'empereur crut que le maître de chapelle avait éludé l'ordre et envoyé un autre *Miserere* ; il s'en plaignit, et le prétendu coupable fut chassé, sans qu'on voulût entendre sa justification. Enfin ce pauvre homme obtint de plaider lui-même sa cause, et d'expliquer à Sa Sainteté que la manière de chanter ce *Miserere* dans sa chapelle ne pouvait s'exprimer par des notes, ni se transmettre autrement que par l'exemple. Le saint-père, qui n'entendait rien à la musique, eut beaucoup de peine à comprendre comment le même morceau pouvait produire des effets si différents : cependant il ordonna à son maître de chapelle d'écrire sa défense ; on l'envoya à Vienne, et l'empereur en fut satisfait.

Pour compléter l'histoire du *Miserere* d'Allegri, on croit devoir donner ici un extrait de la notice de l'abbé Baini sur la chronologie des *Miserere* qu'on a chantés à la chapelle Sixtine (Mémoires sur Palestrina). Cette notice contient quelques faits curieux qu'on chercherait vainement ailleurs.

Deux volumes manuscrits des archives de la chapelle, cotés 150 et 151, renferment tous les *Miserere* qui ont été chantés dans la chapelle pontificale depuis les temps les plus reculés, à l'exception du premier, qui fut chanté en faux-bourdon en 1514, sous le pontificat de Léon X, et qui ne fut point jugé digne d'entrer dans le recueil.

En 1517, Constant Festa, qui venait d'être reçu chanteur de la chapelle, écrivit deux versets du *Miserere*, l'un à quatre voix, l'autre à cinq. Ce *Miserere* est le premier qu'on trouve dans le recueil. Le deuxième est de Louis Dentice, gentilhomme napolitain, auteur de *due dialoghi della musica, uno della teorica, l'altro della pratica*, etc. Naples, 1533. Ce *Miserere* est alternativement à quatre voix et à cinq. Le troisième, dont il n'y a que deux versets à quatre voix, est de François Guerrero de Séville. Viennent ensuite deux versets du *Miserere*, l'un à quatre voix, l'autre à cinq, par Palestrina. Le cinquième *Miserere*, dont il n'y a que deux versets, l'un à quatre voix, l'autre à cinq, est de Théophile Gargano, de Gallese, qui fut agrégé au collége des chantres de la chapelle, le 1er mai 1601. Le sixième *Miserere*, composé de deux versets, l'un à quatre voix, l'autre à cinq, est de Jean François Anerio. Felice Anerio est l'auteur du septième, qui est alternativement à quatre et à cinq voix. Cet auteur est le premier qui a écrit le dernier verset à neuf voix. Le huitième *Miserere*, fort inférieur aux précédents, est d'un auteur inconnu. Viennent ensuite les versets de Palestrina, ci-dessus mentionnés, avec l'addition du dernier verset à neuf voix, par Jean Marie Nanini. Le dixième *Miserere*, à quatre voix, avec le dernier verset à huit, est de Santo-Naldini, romain agrégé au collége des chantres de la chapelle, le 23 novembre 1617. Le onzième, à quatre voix, avec le dernier verset à huit, est de Roger Giovanelli, agrégé à la chapelle le 7 avril 1599. Le douzième, alternativement à quatre et à cinq voix, avec le dernier verset à neuf, est celui de Grégoire Allegri. L'usage d'écrire des *Miserere* pour la chapelle Sixtine cessa dès ce moment, parce que celui d'Allegri fut trouvé si beau, qu'on ne crut pas pouvoir faire mieux. Cependant il le corrigea à plusieurs reprises, et en changea plusieurs fois l'ordre des parties pour obtenir des effets meilleurs : il fut ensuite revu et perfectionné par plusieurs chanteurs et compositeurs de la chapelle, qui y ajoutèrent tout ce qu'ils crurent le plus propre à en rendre l'exécution satisfaisante. Ce morceau se chantait dans les matinées du mercredi et du vendredi saint. Le jeudi on avait l'usage de chanter tantôt le *Miserere* de Felice Anerio, tantôt celui de Santo-Naldini.

Plus les beautés du *Miserere* d'Allegri étaient appréciées, plus on éprouvait d'ennui à exécuter les autres. En 1680, on obtint d'Alexandre Scarlatti qu'il en écrivît un nouveau pour le service de la chapelle ; mais la composition ne justifia point tout ce qu'on attendait d'un tel maître : il fut cependant adopté par respect pour la réputa-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tion de son auteur, et exécuté le jeudi saint alternativement avec ceux de Santo-Naldini et de Felice Anerio. En 1714, Thomas Bai, maître de chapelle du Vatican, écrivit un nouveau *Miserere* en deux versets, alternativement à quatre et à cinq voix, avec le dernier à huit, sur le plan de celui d'Allegri; et cette composition fut trouvée si belle, que dès lors on cessa de chanter les *Miserere* de Felice Anerio et de Scarlatti, et qu'on n'exécuta plus que ceux d'Allegri et de Bai, dans les trois matinées des ténèbres, depuis 1714 jusqu'en 1767. En 1768, Joseph Tartini, célèbre violoniste, fit don à la chapelle d'un *Miserere* de sa composition, alternativement à cinq voix et à quatre, avec le dernier verset à huit; la musique était différente à chaque verset. Ce *Miserere* fut exécuté la même année; mais il ne put soutenir la comparaison avec ceux de Bai et d'Allegri, et fut rejeté pour toujours. En 1777, Pasquale Pisari, à la demande des chantres de la chapelle, composa un nouveau *Miserere*, avec tous les versets différents, alternativement à quatre et à cinq voix, et les deux derniers versets à neuf; il eut le même sort que celui de Tartini : en sorte que depuis 1778 jusqu'en 1820 les *Miserere* d'Allegri et de Thomas Bai furent seuls exécutés. A la demande de Pie VII, l'abbé Baini a écrit un nouveau *Miserere* en 1821; cette composition a été jugée digne d'être chantée alternativement avec celles des deux anciens compositeurs.

Que si l'on considère le morceau qui a fait la célébrité d'Allegri, on n'y remarquera ni traits saillants de mélodie, ni harmonie piquante et nouvelle, ni effets inconnus au temps où vivait l'auteur; mais une teinte de tristesse profonde répandue sur tout l'ouvrage, une excellente ordonnance des voix et le rhythme bien cadencé des paroles n'en font pas moins un des morceaux les plus originaux de l'époque où il parut, et celui peut-être qui, malgré son apparente simplicité, renferme le plus de difficultés pour l'exécution. Au concert, dans un salon, la plupart de ces beautés passent inaperçues; mais à l'église, et surtout au Vatican, ce n'est pas sans émotion qu'elles peuvent être entendues.

ALLEGRI (Dominique), compositeur, né à Rome, dans la seconde moitié du seizième siècle, fut fait maître de chapelle de la basilique de Sainte-Marie-Majeure, le 3 avril 1610, et occupa cette place jusqu'à la fin de 1629. Il vivait encore en 1638; car il fit imprimer dans cette année un de ses ouvrages. Ce musicien fut un des premiers qui écrivirent les parties d'instruments qui devaient accompagner le chant dans un système différent de celui des voix; son premier essai en ce genre est dans l'ouvrage qui a pour titre : *Modi quos expressit in choris*, Rome, 1617. On connaît aussi sous le nom de ce compositeur *Motetti a* 2, 3, 4 *et* 5 *voci*. *Roma*, 1638, in-4o. La collection de l'abbé Santini, à Rome, contient aussi de ce maître, en partition et en manuscrit, le motet *Euge, serve bone*, pour 12 ténors; un autre motet pour 12 basses, sur le texte *Beatus ille servus*, et enfin une Messe à 16 voix.

ALLEGRI (Jean-Baptiste), compositeur et organiste à Arzignano, petite ville de l'état vénitien, située entre les rivières de *Gua* et de *Chiampo*, a publié douze motets à voix seule, avec des violons et basse, œuvre 1er, Venise, 1700, in-fol.

ALLEGRI (D. Philippe), né à Florence le 18 juillet 1768, fut maître de musique au séminaire de cette ville, et maître de chapelle de Saint-Michel. Il est élève du père L. Braccini. Sa musique abonde en motifs élégants; ses chants sont vrais et expressifs et ses modulations heureuses. La messe de requiem, à quatre voix et à grand orchestre, qu'il a composée pour les obsèques de l'archevêque Martini lui a fait beaucoup d'honneur. On connaît aussi de sa composition un *O salutaris hostia*, pour soprano et basse, et le motet *verbum caro factum est*, pour tenor et basse.

ALLEN (Richard), écrivain anglais de la fin du dix-septième siècle n'est connu que par un livre sur le chant des psaumes, intitulé : *Essay on singing of psalms*, etc.. Londres, 1696, in-8o. Le docteur Russel ayant attaqué quelques passages de ce livre dans des *Animadversions upon Allen's essay on singing of psalms*, etc., Londres, 1696, Allen répondit avec aigreur dans un pamphlet qui avait pour titre : *A brief vindication of an essay, to prove singing of psalms*, etc., *from Dr. Russel's Animadversions, and M. Marlow's remarqs*, Londres, 1696, in-12. Cette querelle se termina par une réponse adressée à Allen par un écrivain nommé Richard Claridge, sous ce titre : *An answer to Richard Allen's essay. vindication and appendix*, Londres, 1697, in-8o.

ALLEVI (Joseph), compositeur italien du dix-septième siècle et maître de chapelle de la cathédrale de Plaisance, est connu par un ouvrage divisé en trois livres et qui a pour titre *Composizione sacre*. Le premier livre n'est pas indiqué dans les catalogues des grandes bibliothèques musicales; mais le second et le troisième livres sont au Lycée musical de Bologne. Le second livre est intitulé : *Composizioni sacre a* 2, 3 *e* 4 *voci, Missa per li defonti a quattro a Capella lib. II. Venezia, per Fr. Magni e Gardano*, 1662, in-4o. Le titre du troisième livre est ce-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

lui-ci : *Terzo libro delle composizioni sacre, a 2, 3 e 4 voci, parte con violini, e sonate a tre cioe La Tortona, la Morella, la Toscola, le litanie della Beata V. a 4 voci.* Bologne, G. Monti, 1668, in-4°.

ALLISON (Richard), professeur de musique à Londres, vécut sous le règne de la reine Élisabeth. Il fut l'un des dix auteurs qui coopérèrent à la composition de la musique des psaumes imprimés à Londres, par Thomas Este, en 1594, in-8°. Il a aussi publié séparément : *The psalmes of David in metter, the plaine-song beeing the common tune to be sung and plaid upon the lute, orpharyon, citterne, or base-viol, severally or altogetheer, the singing parts to be either tenor or treeble to the instruments, according to the nature of the voices, or for foure voices, with tennes short tunnes in the end, to which for the most part all the psalmes madde usually sung, for the use of such as are of mean skill, and whose leysure least serveth to practise* (Les Psaumes de David mesurés, dont la mélodie, en chant ordinaire, est destinée au luth, au théorbe, à la guitare ou à la basse de viole, et dont les parties chantantes doivent être le ténor ou le dessus, avec les instruments, suivant la nature des voix, ou qui peuvent être chantés à 4 voix; avec dix airs brefs à la fin, auxquels la plus grande partie des psaumes peut-être appliquée, etc.). Londres, in-fol., 1599.

ALLIX (...), mathématicien, mécanicien et musicien qui vivait à Aix en Provence, vers le milieu du dix-septième siècle, fit un squelette qui, par un mécanisme caché, jouait de la guitare. Bonnet, dans son *Histoire de la Musique* (p. 82), rapporte une histoire tragique de la fin de ce savant. Il plaçait au cou de son squelette une guitare accordée à l'unisson d'une autre qu'il tenait lui-même dans ses mains, et plaçait les doigts de l'automate sur le manche; puis, par un temps calme et serein, les fenêtres et la porte étant ouvertes, il se plaçait dans un coin de la chambre, et jouait sur sa guitare des passages que le squelette répétait sur la sienne. Il y a lieu de croire que l'instrument résonnait à la manière des harpes éoliennes, et que le mécanisme qui faisait mouvoir les doigts du squelette n'était pour rien dans la production des sons. Quoi qu'il en soit, ce concert étrange causa de la rumeur parmi la population superstitieuse de la ville d'Aix; le pauvre Allix fut accusé de magie, et le parlement fit instruire son procès. Jugé par la chambre de la Tournelle, il ne put faire comprendre que l'effet merveilleux de son automate n'était que la résolution d'un problème de mécanique. L'arrêt du parlement le condamna à être pendu et brûlé en place publique, avec le squelette, complice de ses sortiléges, et la sentence fut exécutée en 1664, à la grande satisfaction de tous les hommes dévots.

ALLOU (Adrien), musicien français, né vers le milieu du seizième siècle, fut maître des enfants de chœur de Saint-Martin de Tours. En 1585, il obtint au concours du Puy de musique d'Évreux, en Normandie, le premier prix, consistant en un orgue d'argent, pour le motet *Gustate et videte.*

ALMASIA (...), compositeur, né à Milan en 1806, a fait ses études musicales sous la direction d'Asioli. Fixé à Plaisance, en qualité de maître de chapelle, il occupait cette position, en 1846, depuis plusieurs années. Il y a écrit des Messes, un *Dixit* à 4 voix et orchestre, et plusieurs autres morceaux de musique religieuse d'un bon style. On a publié à Milan, chez Riccordi, des valses pour le piano, sous le nom d'*Almasio :* peut-être sont-elles du même artiste.

ALMEIDA (Antoine de), maître de chapelle de la cathédrale de Porto, en Portugal, vers le milieu du seizième siècle, naquit dans cette ville. Il a mis en musique un oratorio dont le texte a été publié sous ce titre. *La Humana carça abrazada el grand martyr S. Laurentio;* Coïmbre, 1556, in-4°. Machado (Bibl. Lusit., 2, 1, p. 197) fait beaucoup d'éloges du talent de ce maître.

ALMEIDA (Fernando de), prêtre portugais et compositeur, né à Lisbonne, fit profession en 1636 dans le monastère de Saint-Thomas, et devint en 1656 visiteur de son ordre. Il est mort à Lisbonne le 21 mars 1660. Son maître de composition fut *Duarte Lobo.* Les principaux ouvrages de ce musicien sont : 1° *Lamentaçoẽns, Responsorios, e Misereres dos tres officios da quarta, quinta e sesta feira da Semana Santa*, en Mss., dans la bibliothèque de Saint-Thomas, 2° *Missa a doze vozes*, dans la bibliothèque du roi de Portugal.

ALMENRAEDER (Charles), né le 3 octobre 1786, à Ronsdorf, petite ville de la régence de Dusseldorf, était fils d'un musicien de cette ville, qui lui enseigna les éléments de la musique dès ses premières années. Il jouait déjà du clavecin, de la flûte et du cor lorsqu'on lui fit cadeau d'un mauvais basson, à l'âge de treize ans. Malgré ses défauts, cet instrument lui révéla sa destination; car il se mit à l'étudier avec ardeur et parvint en peu de temps à en jouer d'une manière satisfaisante. L'acquisition qu'il fit d'un meilleur instrument lui permit de perfectionner son talent. En 1812, il entra comme premier basson

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

au théâtre de Francfort. Deux ans après, le soulèvement général de l'Allemagne contre la France l'obligea d'accepter la place de chef de musique du 3e régiment de la Landwehr, et de faire la campagne qui ne fut terminée pour lui qu'en 1816. Arrivé à Mayence, il entra dans le 3e régiment de ligne en la même qualité; et la place de premier basson du théâtre de cette ville lui fut confiée en 1817. A cette époque, Godefroid Weber était intendant supérieur de ce théâtre. Charmé par le talent d'Almenraeder, il lui communiqua sa théorie acoustique de la construction des instruments à vent, et fixa son attention sur la nécessité de perfectionner celle du basson. L'artiste, préoccupé de ces nouvelles idées, fit beaucoup d'essais, et parvint enfin à l'amélioration de la justesse de quelques notes en augmentant le nombre de clefs. Bientôt les instruments fabriqués par lui furent recherchés en Allemagne, et Almenraeder prit la résolution de fonder une fabrique à Cologne. Il se fixa en effet dans cette ville et s'y livra avec ardeur à la fabrication des bassons; mais cette entreprise ne réussit pas; la santé de l'artiste, affaiblie par le travail, l'obligea à fermer ses ateliers en 1822 et à accepter la place de premier basson du Duc de Nassau, à Biberich. Il y joignit la direction supérieure de la fabrique d'instruments à vent d'après les principes de Weber, que MM. Schott avaient établie à Mayence. A l'exception de quelques voyages qu'il entreprit pour donner des concerts, particulièrement en Hollande, il continua de vivre dans cette position. Il mourut à Biberich le 14 septembre 1843. Almenraeder a exposé les principes qui l'ont dirigé pour la construction de son basson, dans un écrit qui a pour titre : *Traité sur le perfectionnement du basson, avec deux tableaux*, en allemand et en français; Mayence, Schott, 1824, in-4. Il a publié une *Méthode complète pour le basson*, en allemand et en français; Mayence, Schott, sans date. Il s'est fait aussi connaître comme compositeur par un concerto pour le basson, en *ut* mineur; Mayence, Schott; Pot-pourri pour basson et orchestre, op. 3, *ibid;* Variations avec violon, alto et violoncelle, op. 4, *ibid.*; Introduction et variations pour basson et quatuor, op. 6; Darmstadt, Alisky; Duettinos pour deux bassons, op. 8; Mayence, Schott; Duos pour deux bassons, op. 10; etc. Il a laissé en manuscrit plusieurs concertos pour son instrument, une fantaisie pour hautbois, clarinette, cor de bassette, basson et deux cors, ainsi que d'autres compositions de différents genres.

Un fils de Charles Almenraeder, nommé aussi *Charles*, s'est fixé à Cologne comme marchand de musique. Il y était, en 1844, premier violon du théâtre, et directeur d'une société d'amateurs de musique instrumentale qui exécutait des symphonies et des ouvertures.

ALMERIGHI DI RIMINI (Joseph), musicien de la chambre du landgrave de Hesse-Darmstadt, né à Rimini, dans les États romains, publia à Nuremberg, en 1761, *Sei sonate da camera* pour deux violons et basse, op. 1er.

ALMEYDA (Charles-François), violoniste et compositeur au service du roi d'Espagne, né à Burgos, a écrit deux œuvres de quartettis pour deux violons, alto et basse, dont Pleyel a fait graver le deuxième à Paris, en 1795.

ALOVISI (Jean-Baptiste), en latin ALOYSIUS, mineur conventuel et bachelier en théologie à Bologne, naquit vers la fin du seizième siècle. Il a publié : 1° *Motecta festorum totius anni*, à quatre voix; Milan 1587, in-4°; 2° *Contextus musicus*, motets à deux, trois et quatre voix, Venise, 1626, in-4; 3° *Cœlum harmonicum*, messes à quatre voix, Venise, 1628, in-4°; 4° *Celestem Parnassum*, motets, litanies et cantiques à deux, trois et quatre voix; 5° *Vellus aureum*, litanies de la Vierge à quatre, cinq, six, sept et huit voix; 6° *Corona stellarum*, motets à quatre voix; Venise, 1637. On trouve aussi des motets d'Alovisi dans la collection d'Ambroise Profe (V. ce nom).

ALQUEN (Jean d'), né à Arnsberg, en Westphalie, en 1795, d'une famille honorable qui vivait dans l'aisance, reçut une bonne éducation scientifique et littéraire dans sa jeunesse, et cultiva aussi la musique avec succès. Doué d'une bonne voix, il se livra à l'étude du chant sous la direction de Zelter et de Bernard Klein, lorsqu'il alla suivre les cours de médecine à l'université de Berlin. Plus tard, lorsqu'il se fut établi comme médecin à Mulheim, sur le Rhin, il se délassa des occupations de sa profession en composant une très-grande quantité de chansons qui sont devenues populaires, et qui ont joui en Allemagne d'une vogue extraordinaire. Leur mérite les a fait comparer aux meilleures choses en ce genre des compositeurs les plus renommés. Ces chansons se sont répandues en manuscrit et surtout par la tradition populaire; mais on n'en a rien publié.

ALQUEN (François d'), frère puîné du précédent, était destiné par ses parents à la profession d'avocat; mais son goût passionné pour la musique le détourna de l'étude du droit, et ses liaisons avec Ries le décidèrent à suivre son penchant. Les leçons de cet artiste célèbre lui ayant fait acquérir un talent distingué sur le piano, il

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

se fit entendre avec succès dans plusieurs concerts. En 1827, il s'établit à Bruxelles et s'y livra à l'enseignement; mais la Révolution de 1830 lui fit abandonner la Belgique pour se fixer à Londres, il y a publié plusieurs compositions pour son instrument, entre autres deux œuvres de sonates pour le piano, deux concertos pour le même instrument, des variations, et quelques bagatelles.

ALSCHALABI (Mohammed), Arabe d'Espagne, qui vivait dans la six cent dix-huitième année de l'hégire (1415 de l'ère chrétienne), est auteur d'un traité de musique que Cassiri (Bibl. Arabico-Hisp. Escurial. t, 1. p. 527, art. MDXXX) indique sous ce titre : *Opus de licito musicorum instrumentorum usu, musices censura et apologia inscriptum, eorum scilicet in primis, quæ per ea tempora apud Arabos Hispanos obtinuere, quæque ad triginta et unum ibidem enumerat auctor diligentissimus, qui librum suum Abu Jacobo-Joseph ex Almorabitharum natione Hispaniæ tunc regi, exeunte Egiræ anno* 618, *dedicavit.*

ALSCHER (Joseph), contre-bassiste allemand, virtuose distingué sur son instrument, a été considéré il y a vingt ans (vers 1830) comme le rival de Dragonetti et de Müller. On n'a de renseignements ni sur le lieu de sa naissance, ni sur ses premières années. Il vécut en Italie depuis 1830 jusqu'en 1837; puis il retourna en Allemagne, et donna des concerts à Prague et à Leipsick. Postérieurement il s'est fixé dans la première de ces villes.

ALSDORF (Wilhelm), directeur de musique à Rostock, né à Kœnigsberg vers 1804, s'est fait connaître par la composition d'un opéra romantique intitulé : *Die Wiedertaufer oder Johann von Leyden* (Les Anabaptistes, ou Jean de Leyde), qui fut représenté dans les mois de juillet et d'août 1839 à Rostock et à Greiswald. Le sujet de cet ouvrage est le même que celui du *Prophète* de Meyerbeer; mais la conception des deux drames n'a pas de rapport, et le sort des deux ouvrages a été très-différent.

ALSTED (Jean-Henri), né à Herborn, dans le comté de Nassau, en 1588, professa d'abord la philosophie et la théologie dans sa patrie; mais dans la suite il alla à Weissembourg en Transylvanie, où il remplit également les fonctions de professeur. Il y mourut en 1638, à l'âge de cinquante ans. Il a traité de la musique dans son livre intitulé : *Scientiarum omnium Encyclopædia*, Herborn, 1610, in-4°, réimprimé avec de grandes augmentations à Herborn, en 1630, 2 vol. in-folio, et à Lyon, 1649. On trouve un *Elementale musicum* dans son *Elementale mathematicum*, Francfort, 1611, in-4°. Cet *Elementale musicum* est divisé en deux livres : 1° *De Musica simplici*; 2° *De Musica harmonica*, et remplit treize feuilles in-4°. Le 8e livre de ses *Admirandorum mathematicorum* est aussi consacré à la musique. La première édition de cet ouvrage parut à Herborn, en 1613, in-12, et la seconde à Francfort, en 1623, in-4°. *L'Elementale musicum* a été traduit en anglais par Jean Birchensha, sous ce titre : *Templum musicum, or the musical synopsis of the learned and famous Johannes-Henricus Alstedius; being a compendium of the rudiments both of the mathematical and practical part of musik : of which subject not any book is extant in the english tongue, faithfully translated out of the latin, by John Birchensha*; *London*, 1664.

ALT (....), secrétaire d'État à Glogau, vers la fin du dix-huitième siècle, fut un amateur distingué comme violoniste et comme compositeur. En 1790 il a publié chez Hummel, à Berlin, trois quatuors pour flûte, violons et basse.

ALTAVILLA (François), compositeur napolitain, élève du collége royal de musique de Naples, a fait sa première apparition dans le monde musical, comme compositeur dramatique, par l'opéra bouffe *Il Preventivo d'arresta* représenté au théâtre *Nuovo*, en 1843. L'ouvrage ne réussit pas; mais le compositeur fut plus heureux dans *I Pirati di Barratiera*, représenté au théâtre du *Fondo*, dans le carnaval de 1846, et dans *Lo Sposalizio di un Principe*, au théâtre Nuovo, dans la même année. Ses autres ouvrages dramatiques connus sont : *I Litiganti*; *Pace figlia di amore; Il Debitore; Raoul di Créqui.*

ALTEMPS (Serafino), musicien d'origine irlandaise, vécut à Rome vers le milieu du dix-huitième siècle, et fut attaché à l'église des Douze Apôtres en qualité de chantre. Il était à la fois bon maître de chant et savant dans l'art d'écrire. Dans le fonds de Mont-Cassin, qui est à la bibliothèque royale de Munich, on trouve sous le nom de cet artiste un volume manuscrit d'études de contrepoint.

ALTEMPS (Dom Faustino, fils du précédent, fut bénédictin au couvent de Saint-Calixte à Rome. Le fonds de Mont-Cassin, dont il est parlé dans l'article précédent, contient les motets suivants de la composition de ce religieux : 1° *Assumpta est*, pour soprano, basse et orgue; 2° *Paradisi portae*, pour basse et orgue, 3° *Alleluia; Beatus vir*, à 4 voix et orgue; *Quasi Cedrus*, pour 2 soprani, basse et orgue; 5° *Veni ad liberandum*, pour 2 soprani, basse et orgue. Tous ces morceaux sont en manuscrit.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ALTENBURG (Michel), compositeur et prédicateur à Erfurt, naquit à Trœchtelborn, dans la Thuringe, en 1583. Nommé en 1608 pasteur à Hirvorsgehofen et à Marpach, près d'Erfurt, il revint en 1610 dans le lieu de sa naissance, où l'on trouve encore son portrait auprès de l'orgue; en 1621, il alla exercer le pastorat à Grossen-Sœmmerda; et enfin en 1637, il fut appelé à Erfurt en qualité de diacre, et l'année suivante il fut élevé à la dignité de pasteur de l'église Saint-André. Il mourut dans ce lieu le 12 février 1640. On connaît de lui les compositions suivantes : 1° *Das 53 Kapitel des Jesaias, angehændt : Bernhardi passio tua Domini Christi, mit acht Stimmen componirt* (Le 53me chapitre d'Isaïe, commençant par ces mots : *Bernhardi passio tua Domini Christi*, à 8 voix), Erfurt, 1608, in-4o; 2° *Hochzeit Motteten von sieben Stimmen* (Motets à 7 voix pour les jours de noces), Erfurt, 1513; 3° *Musikalischer Schirmund Schild der Bürger und Einwohner, oder der Psalm mit sechs Stimmen* (Abri musical et bouclier du bourgeois et du citadin, ou le 55me psaume à 6 voix), Erfurt, 1618; 4° *Kirch-und Haus-gesænge mit fünf, sechs und acht Stimmen.* 1 — 4 th. (Chants d'église et de chambre à 5, 6 et 8 voix, en quatre parties), Erfurt, 1620—1621; 5° *Introden mit sechs Stimmen; welche zufærderst auf Geigen, Lauten, Instrumenten und Orgelwerk gerichtet sind*, etc., Erfurt, 1620, in-4o; 6° *Cantiones de adventu Domini Nostri Jesu, quinque, sex et octo vocibus compositæ*, Erfurt, 1621, in-4o; 7° *Musikalische Weihnachts und new Jahrs Zierde, etc., zu vier-neune Stimmen* (Chants de Noël et de nouvelle année, etc., depuis 4 jusqu'à 9 voix), Erfurt, 1621; in-4o; 8° *III und IV th. Musikalische Fest-Gesænge, mit fünf-vierzehn Stimmen*, Erfurt, 1653.

ALTENBURG (Jean-Ernest), virtuose sur la trompette, compositeur et écrivain didactique, naquit à Weissenfels en 1734. Son père, J. Gaspar Altenburg, trompette de la musique particulière du prince de Weissenfels, fut lui-même un artiste fort distingué sur son instrument. Après avoir assisté à la bataille de Malplaquet, il retourna en Allemagne, et fit admirer ses talents par les rois de Prusse et de Pologne, dans les cours de Gotha, de Bayreuth, d'Anspach, de Stuttgard, de Cassel, de Brunswick, de Schwérin, de Strélitz-Sondershausen, et dans les villes de Hambourg, Nuremberg, etc. Le roi Frédéric-Auguste lui fit proposer d'entrer à son service avec 600 thalers d'appointement. Il mourut en 1761. L'exemple du père fit naître l'émulation du fils. Celui-ci ne se contenta point d'exécuter avec habileté sur son instrument, et de composer des pièces pour deux, quatre, six et huit trompettes; il écrivit aussi le traité historique et pratique qu'on cite comme ce qu'il y a de meilleur sur la trompette et sur les timbales. Cet ouvrage est intitulé : *Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter und Paukenkunst, zur mehreren Aufnahme derselben historisch, theoretish und practisch beschrieben und mit Exempeln erlautert.* (Traité historique, théorique et pratique sur la trompette héroïco-musicale et sur la timbale, etc.), Halle, chez Hendel, 1795, 123 pages in-4o. La première partie de cet ouvrage est historique; la seconde est relative à l'art de jouer de la trompette. Le livre est terminé par un concerto pour sept trompettes et timbales.

ALTÈS (Joseph-Henri), né à Rouen, le 18 janvier 1826, commença l'étude de la flûte dès l'âge de dix ans, et montra dès lors d'heureuses dispositions pour cet instrument. Admis comme élève au Conservatoire de Paris le 7 décembre 1840, il suivit le cours du Tulou. Ses progrès furent si rapides, qu'au concours de 1841 le second prix de flûte lui fut décerné : sa brillante exécution lui fit obtenir le premier dans l'année suivante. Depuis lors il s'est fait applaudir dans les concerts, et son talent l'a fait admettre dans l'orchestre de l'Opéra. On a publié de sa composition jusqu'à ce jour (1858) les ouvrages suivants : 1° Variations sur un thème du *Pirate* pour flûte et orchestre ou piano, op. 1, Paris, Richault; 2° Fantaisie pour flûte et orchestre ou piano, op, 2; *ibid.* 3° Fantaisie concertante pour flûte et violon, avec accompagnement d'orchestre ou piano, op. 3. *ibid.*; 4° 1re Fantaisie caractéristique (*La Vénitienne*), pour flûte et piano, op. 4, *ibid*; 5° 2me Fantaisie caractéristique (*L'Helvétienne*), *id.*, op. 5 *ibid.*; 6° 3me Fantaisie caractéristique (*L'Espagnole*), *id.*, op. 6, *ibid.*; 7° Grande Fantaisie pour flûte et orchestre ou piano, op. 7, *ibid.*

ALTÈS (Ernest-Eugène), frère du précédent, est né à Paris, le 28 mars 1830. Admis au Conservatoire de Paris, le 13 février 1843, il y devint élève d'Habeneck pour le violon. Deux ans après il obtint un accessit au concours. En 1847 le second prix lui fut décerné, et le brillant succès qu'il eut au concours de l'année suivante lui fit obtenir le premier. Devenu élève de M. Bazin pour l'harmonie, il eut le second prix de cette science en 1849, puis il suivit le cours de composition de Carafa; mais il n'acheva pas ses études sous ce professeur. Au mois d'octobre 1850 il s'est retiré du Conservatoire et est entré comme violoniste à l'orchestre de l'Opéra. Depuis lors il

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

s'est fait entendre avec succès dans quelques concerts. Jusqu'à ce jour (1858) il n'a rien publié de sa composition.

ALTMAN (D'), greffier de la chambre impériale de Breslau, au commencement du dix-huitième siècle, a écrit un *Compendium musicum*; ou instruction abrégée sur la basse continue; mais on ignore si ce livre a été imprimé.

ALTMUTTER (MARIANNE), habile cantatrice et actrice, née à Inspruck le 19 décembre 1780. Son père étant passé à Munich, où il établit une fabrique d'étoffes de soie, elle l'y suivit et s'y adonna à l'étude du théâtre et de la musique. Elle eut pour professeur de chant le maître de chapelle François Danzi; et, lorsque celui-ci passa au service du roi de Wurtemberg, elle reçut des leçons du compositeur P. Winter. Ce fut la célèbre actrice Marianne Lang qui la dirigea dans l'art théâtral. D'heureuses dispositions développées par ces habiles maîtres, une belle voix, les avantages de la taille et de la figure, lui valurent de grands succès à ses débuts. Son premier rôle fut celui d'Elvire, dans l'opéra de *don Juan* de Mozart. Dès 1805, elle fut attachée à la cour de Munich, où elle se trouvait encore en 1812.

ALTNIKOL (JEAN-CHRISTOPHE), organiste à Naumbourg, en Saxe, élève et gendre de J. Seb. Bach, vivait encore en 1758, et jouissait de la réputation d'un des meilleurs organistes et clavecinistes de son temps. Parmi ses compositions, qui ne sont pas dépourvues de mérite, on trouve à la bibliothèque royale de Berlin un *Halleluia* à 4 voix et orchestre; un motet: *Nun Danket alle Gott*, à 5 voix; deux *Sanctus*, dont un à 4 voix et orgue, des fugues et une sonate pour le clavecin. Le catalogue de Breitkopf indique un *Magnificat* et plusieurs cantates à grand orchestre de sa composition.

ALVARS (A. PARISH-). Voyez PARISH-ALVARS.

ALVAREZ ACEVO (BERNARD), plus connu en Espagne sous le deuxième nom que sous le premier, était, en 1787, maître de chapelle de l'église dite de *la Solitude* (Soledad), de Madrid. Ses œuvres de musique religieuse ont eu beaucoup de réputation dans certaines provinces de l'Espagne. Quelques-uns de ses ouvrages sont conservés en manuscrit dans les archives de l'Escurial. Alvarez écrivait en général dans un style brillant, et donnait à l'instrumentation plus d'importance et d'effet que les autres compositeurs espagnols de son temps.

ALVENSLEBEN (AGIBHARD D'), directeur de musique de la société *Euterpe*, à Leipsick, compositeur et professeur de piano, actuellement vivant (1858), est élève de M. Marx, et s'est déjà fait connaître avantageusement en 1838, époque où il faisait ses études à l'université de Berlin, par la composition d'une cantate pour voix d'hommes avec orchestre, exécutée le 3 août de cette année à la fête de l'université. Une analyse de cette cantate, avec des passages notés, a été donnée dans la Gazette générale de musique (de Leipsick), numéro 37 de la même année. Elle indique un bon sentiment de mélodie et de l'habileté dans l'art d'écrire. M. d'Alvensleben a fait entendre dans les concerts de la société d'Euterpe, à Leipsick, une ouverture et une symphonie (en *sol* mineur) auxquelles on a accordé des éloges. Il a publié: 1° 4 pièces caractéristiques pour le piano, op. 3. Leipsick, Hofmeister; 2°: 6 *Lieder* pour voix de soprano et piano, op. 1, Berlin, Bote et Bock; 3° 6 *Lieder* pour contralto et piano, op. 2, *ibid.*; 4° 6 *Lieder* pour *Mezzo-saprano* et piano, op. 4, Berlin, Stern; 5° 2 *Lieder* pour voix de basse et piano, op. 5, Leipsick, Whistling. J'ignore si M. d'Alvensleben est le même qui a publié une espèce d'Almanach biographique des artistes dramatiques du théâtre allemand, sous ce titre: *Biographisches Taschenbuch deutscher Bühnen-Künstler und Künstlerinn*. Première année, Leipsick, Fischer, 1836, 1 vol. in-12. Deuxième année, *ibid.* 1837, 1 vol. in-12. La première année contient les notices biographiques de Henri Marschner, Mme Béatrix Fischer-Schwarzbock, Édouard Genest, M. Greiner, G. Spontini, H. Kreite, et Fr. Wilh. Grohmann. Dans la seconde année on trouve les notices de Mme Franchetti-Walzel, Morlacchi, Jules Pellegrini, Élise Polilbesteimer, Jos. Rastrelli, Guill. Rauscher et Marie Pistor.

ALVERI (....), compositeur bolonais, vécut dans la seconde moitié du dix-septième siècle. Il fut un des plus anciens auteurs de cantates à voix seule, dont il publia un premier livre à Bologne, chez Monti, en 1671, un second, chez le même, en 1678, et un troisième, en 1687.

ALVIMARE (D'). *Voyez* DALVIMARE.

ALYPIUS, auteur grec qui a écrit sur la musique et qu'on croit avoir été un sophiste de l'École d'Alexandrie. Un passage d'Eunapius, dans la vie de Jamblique, a fait croire que l'auteur dont il s'agit était contemporain de ce dernier, et conséquemment qu'il vivait sous le règne de l'empereur Julien (Voyez Meursius, *Annot. ad Aristox.*, *Nichom.*, *Alyp.*, p. 186); mais il n'est pas prouvé que cet Alypius soit l'écrivain sur la musique. Cassiodore semble avoir cru que cet auteur vivait avant Euclide et Ptolémée; car il fait l'énumération de ces auteurs (*in Musica*,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

circa fin.) dans cet ordre : *Quam apud Græcos Alypius, Euclydes, Ptolomæus*, etc. Meibomius n'a pas placé l'époque de la vie d'Alypius avant Euclide; mais il a cru qu'il était antérieur à Ptolémée (*in Epist. Lectori benev. ante Lib. I. de Mus. Aristid. Quintil.*); mais rien n'autorise cette conjecture. Tout porte à croire qu'Alypius n'a pas vécu dans une antiquité reculée, car Cassiodore est le premier écrivain qui l'ait cité. Si Alypius est le même dont Eunapius a parlé, il était si petit de taille, qu'il ressemblait à un nain; mais c'était un homme de beaucoup de mérite : *Summus disserendi artifex, statura perpugilla instar pygmæi.* Eunapius ajoute qu'il était né à Alexandrie, et qu'il mourut en cette ville dans un âge avancé.

Le livre d'Alypius a pour titre : Εἰσαγωγὴ μουσική, c'est-à-dire, *Introduction à la Musique*. On le trouve en manuscrit dans la plupart des grandes bibliothèques, particulièrement dans la Bibliothèque impériale de Paris, où il y en a plusieurs copies. Cet ouvrage fut publié pour la première fois par J. Meursius, d'après le manuscrit de Scaliger, avec les traités de musique d'Aristoxène et de Nichomaque (Voy. ces noms), sous ce titre; *Aristoxenus, Nichomachus, Alypius, auctores musices antiquissimi hactenus non editi.*, Ludg. Batav., 1616, in-4°. Cette collection a été réimprimée dans les œuvres de Meursius, t. 6, p. 475. Déjà Galilée (Vincent) avait donné les tables d'Alypius (*Dialogo della Musica antica e moderna, Fiorenza*, 1581, p. 92-94) pour les modes hypodorien, hypophrygien, hypolydien, dorien, phrygien, lydien, mixolydien et hypermixolydien, dans le genre diatonique, avec une version italienne, et la traduction des signes grecs en notation moderne exprimée par des lettres. Meibomius en a donné une autre édition dans son recueil des *Antiquæ musicæ auctores septem*, Amsterdam, Elzevier, 1652, 2 vol. in-4°, et y a joint une traduction latine et des notes. La version de Meibomius a été ajoutée au texte dans les œuvres de Meursius. Les manuscrits dont Meibomius s'est servi dans son édition pour la correction du texte sont celui de Scaliger, qui avait servi à Meursius, deux autres de l'université d'Oxford, provenant des collections Bodléienne et Barocienne, et enfin une copie d'un manuscrit de la bibliothèque Barbérinne qui lui fut envoyée par Léon Allacci. Le jésuite Kircher a aussi publié les signes de la notation de la musique grecque donnés par Alypius, d'après un manuscrit du collége de son ordre, à Rome (*Musurgia*, t. I, p. 540); mais dans cette partie de son livre comme dans presque toutes les autres, il a porté beaucoup de désordre. Les signes du genre enharmonique ont été supprimés par lui, et les autres fourmillent d'erreurs et de transpositions. Le P. Martini possédait une version latine du traité de musique d'Alypius, par Hermann Cruserius; elle avait été écrite de la main d'Hercule Bottrigari. L'auteur de ce dictionnaire a fait une traduction française du même ouvrage, et l'a accompagnée de dissertations et de nombreuses notes. Cette traduction, accompagnée de la traduction des signes en notation moderne, fait partie d'un travail étendu qui n'a point encore vu le jour.

Nous n'avons pas le livre d'Alypius complet. Cet auteur a intitulé son ouvrage *Introduction à la musique*, et a divisé les parties de cet art en sept, qu'il énumère ainsi : 1° les sons; 2° les intervalles; 3° les systèmes; 4° les genres; 5° les tons; 6° les mutations; 7° la composition du chant. Or, pour que le titre répondit à l'ouvrage, il faudrait que celui-ci contînt une exposition de toutes ces parties; mais il ne nous reste que la cinquième, c'est-à-dire, le traité des tons. Bien que nous ayons à regretter les autres, celle-ci n'en est pas moins précieuse pour nous; car elle nous fait connaître le système complet des signes de la musique grecque dans tous les tons et dans les trois genres de cette musique, à savoir, le genre diatonique, le chromatique et l'enharmonique, lesquels étaient en usage à l'époque où Alypius écrivait. Ces signes sont différents de ceux qui nous ont été conservés par Aristide Quintilien (Voy. ce nom), parce que ceux-ci, comme l'a fort bien remarqué Perne (Voy. *Revue musicale*, t. III) appartiennent à une époque antérieure à Pythagore. Meibomius qui n'a point fait cette distinction et qui a essayé de corriger ces deux auteurs l'un par l'autre, a tout brouillé et a porté beaucoup de désordre dans cette partie de l'histoire de la musique ancienne. Le système de signes exposé par Alypius est celui de la tonalité de la musique grecque où les différences d'espèce d'octaves sont effacées, et dans lequel les modes divers ne sont qu'une transposition ascendante, et dans l'ordre chromatique, d'une seule forme des trois genres, et dans la plus grande extension vers l'aigu.

Burette, qui avait eu la patience de compter les signes de la notation de la musique grecque indiqués par Alypius, en faisait monter le nombre à *seize cent vingt*, et depuis lors il était à peu près convenu qu'il fallait apprendre la signification de cette immense quantité de signes pour déchiffrer les intonations de cette musique; mais Perne, dans un savant mémoire lu, en 1815, à la classe des beaux-arts de l'Institut, a démontré

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

qu'on était dans l'erreur à ce sujet, et a réduit à un nombre beaucoup moins considérable les notes qu'un chanteur, un joueur de cithare ou de flûte était tenu d'apprendre. (*Voy.* l'article *Perne* et la *Revue musicale*, t. 3, 4, 5, 6 et suivants.)

A l'égard de la valeur des signes d'Alypius exprimée dans la notation de la musique moderne, Galilée est le premier auteur qui en a donné la traduction (*Dialogo della Musica antica e moderna*, p. 95), d'après la synonymie établie par Boëce. (*Voy.* ce nom.) Le même auteur ayant publié (*loc. cit.*, p. 97) quatre morceaux de poésie grecque accompagnés de notes du mode lydien telles qu'elles sont indiquées par Alypius [1], Hercule Bottrigari, qui a écrit un commentaire de tout l'ouvrage de Galilée sur un exemplaire de ce livre qui a passé depuis en la possession du P. Martini, et qui est aujourd'hui dans la bibliothèque du Lycée musical, à Bologne, traduisit un de ces morceaux, qui est un hymne à Némésis, en notation moderne d'après la synonymie de Boëce. Cette traduction a été publiée par le P. Martini : *Storia della Musica*, t. 3, p. 362). C'est d'après les mêmes principes qu'Edmond Chilmead (*voy.* ce nom) a donné une traduction de trois de ces morceaux en notation de la musique moderne, d'après un manuscrit d'Oxford, à la suite de l'édition grecque des Phénomènes d'Aratus (*Oxonii e theatro Scheldoniano*, 1672, in-8°). Enfin Burette (*voy.* ce nom) en a publié aussi une traduction dans la même notation, d'après le manuscrit grec de la Bibliothèque impériale de Paris, coté 3221. (*Voy.* la dissertation de Burette *sur la Mélopée de l'ancienne musique*, dans les mémoires de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, t. 5.) Quelques différences existent entre ces diverses traductions des mêmes morceaux ; mais elles ne résultent que de la différence des signes de la musique grecque des divers manuscrits. Ainsi que je viens de le dire, tous les morceaux dont il s'agit ne présentent que la traduction de la notation du mode lydien ; mais Perne, s'appuyant aussi sur l'autorité de Boëce, a donné la valeur des signes de tous les modes dans les trois genres. (*Voy.* la *Revue musicale*, t. 4, 5, 6 et suivants.) F. de Drieberg, d'après d'autres principes, a présenté dans son traité de la musique pratique des Grecs (*Die praktische Musik der Griechen*, Berlin, 1821, p. 76 et suiv.), un système de traduction des signes d'Alypius absolument différent de celui des auteurs cités précédemment. Postérieurement, MM. Bellermann et Fortlage leur ont donné des significations qui sont en désaccord complet avec les systèmes de leurs prédécesseurs. Ces systèmes présentent une question fort délicate, qui ne peut être examinée ici.

AMADEI (Philippe), compositeur dramatique, né à Reggio, en 1683, a donné à Rome, en 1711, *Teodosio il giovane*. On n'a pas d'autre renseignement sur cet artiste ; cependant il est vraisemblable qu'il y a identité de ce compositeur avec *Amadei* qui écrivit en société avec Orlandini l'opéra d'*Arsace*, représenté à Hambourg en 1722. Mattheson, qui avait vu la partition de cet ouvrage, et qui n'était pas indulgent, déclare que les auteurs étaient d'habiles compositeurs.

AMADEI (Amadeo), docteur ès sciences et astronome, né à Bologne, vers 1810, a eu la fantaisie d'écrire sur la musique, qu'il ne connaissait pas, et a fait imprimer un opuscule rempli de futilités, sous ce titre : *Intorno allo stile della moderna Musica di chiesa. Lettera del dottor*, etc. ; Bologne, tipographie della Volpe, 1841, in-12 de 20 pages. La musique d'église par excellence, pour M. Amadei, est celle de Boniface Asioli !

AMADINO (Richard), éditeur et imprimeur de musique à Venise, dans les vingt-cinq dernières années du seizième siècle, a publié une grande quantité d'œuvres des maîtres de ce temps, en société avec Jacques Vincenti, depuis 1583 jusqu'en 1586 ; puis les deux associés se sont séparés et ont formé des maisons distinctes.

AMADORI (Joseph), élève de Bernacchi,

[1] Ces morceaux sont attribués par Fabricius (*Bibl. græc.*, t. II, p. 961), et par quelques autres écrivains à Denys d'Halicarnasse, musicien et poète (*voy.* ce nom) ; mais Burette, d'après l'autorité de Jean de Philadelphe (écrivain grec qui vécut sous le règne des empereurs Anastase, Justin et Justinien) croit qu'ils appartiennent à un poète lyrique originaire de Crète, nommé *Mesomèdes*. (*Voy.* ce nom). Quoi qu'il en soit, après Galilée, François Patricio publia les mêmes morceaux dans sa *Poetica decu istoriale* (lib. 6, *Del cantar l'antiche poesie*, p. 280), et ils reparurent successivement dans l'Encyclopédie de toutes les sciences (*Encyclop. Scient. omnium*, t. II, lib. 20, c. 10, p. 1220) d'Alstedius, dans le livre de Bottrigari, intitulé *Il Melone. discorso armonico* (p. 10), dans la *Musatena* de Henri Van de Putte ou de Pute (première édition, Hanovre 1602, in-4° c. 8 ; ils ne se trouvent pas dans la deuxième édition, Louvain 1613), et dans beaucoup d'autres livres plus modernes. (*Voy.* les articles *Drieberg*, *Bellermann* et *Fortlage*.)

Il est bon de faire remarquer ici que Kircher a publié un autre monument de la poésie grecque notée, qui consiste en un fragment de la première ode pythique de Pindare. (Voy. *Musurgia*, t. I, p. 541.) Ce jésuite assure qu'il a découvert ce morceau dans un manuscrit de la bibliothèque de S. Salvatore, près du port de Messine. Peu confiant dans l'exactitude de ce polygraphe, Burette a fait de longues recherches pour découvrir ce manuscrit, mais inutilement, ce qui a fait croire qu'il pourrait bien y avoir quelque supercherie littéraire dans cette publication ; cependant il y a des motifs sérieux pour croire à la bonne foi de Kircher.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

a donné à Rome, en 1702, *Il Martirio di San Adriano*, oratorio. Il vivait encore en 1730, car une messe à quatre voix avec instruments, de sa composition, laquelle est dans la collection de l'abbé Santini, à Rome, porte cette date. On trouve aussi dans la même collection les ouvrages suivants de ce maître : 1° Le motet *Ecce nunc benedicite*, à six voix, deux violons, viole et orgue. — 2° *Laudate pueri* à huit voix. — 3° *Lætatus sum*, à huit. — 4° *Laudate Dominum*, à huit. Arteaga compte Amadori parmi les meilleurs maîtres de chant de son temps (*Le Rivoluzioni del Teatro musicale italiano*, t. II. p. 30); ce qui ne doit point étonner chez un élève de Bernacchi. D'ailleurs tous les compositeurs de l'ancienne école romaine ont eu les traditions du bel art du chant.

AMADORI (Jean). *Voy.* TEDESCHI.

AMALAIRE, surnommé *Symphosius*, à cause de son goût pour la musique, né à Metz vers la fin du huitième siècle, fut d'abord diacre et prêtre de l'église de cette ville, ensuite directeur de l'école du palais sous Louis le Débonnaire, abbé d'Hornbach, chorévêque du diocèse de Lyon, puis de celui de Trèves, où il mourut en 837. Il est auteur d'un ouvrage intitulé : *De Ordine Antiphonarii* (de l'ordre de l'Antiphonaire), inséré dans la Bibliothèque des Pères, t. XIV, p. 980. Il tâche d'y concilier le rit romain avec le rit anglican. Il eut une discussion avec Agobard, archevêque de Lyon, qu'il accusa d'avoir innové dans le chant ecclésiastique. Martini, *Storia della Musica*, et, d'après lui, Choron et Fayolle, ont confondu cet Amalaire avec Fortunat Amalaire, qui vivait dans le même temps, et qui fut archevêque de Trèves, après avoir été moine du Madeloc.

AMANTON (Claude-Nicolas), conseiller de préfecture du département de la Côte-d'Or, membre de plusieurs académies, est né à Villers-les-Pots, près d'Auxonne, le 20 janvier 1760. Au nombre de ses travaux littéraires et philologiques se trouve une *lettre a M. Chardon de la Rochette, contenant des éclaircissemens certains sur le véritable lieu de naissance du célèbre organiste L. Marchand*, etc. (Extraits du Magasin Encyclopédique, août 1812), Paris, Sajon, 1812, in-8°. M. Amanton a donné aussi dans sa jeunesse : *Apothéose de Rameau*, scènes lyriques, musique de M*** (Deval), Dijon, Gausse, 1783, in-8°.

AMAT (Léopold), compositeur de romances et de chansonnettes qui ont obtenu un succès populaire, a été administrateur du théâtre des *Bouffes-Parisiens* pendant les années 1855-1856, puis a obtenu le privilége du théâtre Beaumarchais, à Paris.

AMATI (André), chef de la famille des luthiers de ce nom, descendait de l'ancienne et noble famille des Amati de Crémone, mentionnée dans les annales de cette ville dès l'année 1097. On ne sait pas la date de sa naissance, parce que les registres des églises de Crémone ne remontent pas jusqu'au commencement du seizième siècle, époque qui paraît être celle de sa naissance; mais, à défaut de l'acte de baptême, on a sur cet artiste un renseignement positif fourni par un violon à trois cordes, ou *rebec*, qui existait dans la précieuse collection d'instruments formée par le comte Corio de Salabue, de Casal-Monferrato, qui se trouvait à Milan, dans la maison du chevalier Charles Carbi. Cet instrument portait le nom d'André Amati et la date de 1546. Il existait aussi vers 1789, chez le baron de Bagge une viole moyenne, appelée par les Italiens *viola bastarda*, qui portait son nom et la date de 1551. Quelques années après, André s'associa avec son frère, et commença à fabriquer des violons de grand et petit patron, qui en peu de temps procurèrent à ces artistes une réputation brillante. Leurs basses, dont on ne connaît qu'un petit nombre, et qui sont en général d'un grand patron, ne méritent que des éloges pour le beau fini du travail et la douceur de leur son. Charles IX, roi de France, grand amateur de musique, chargea les frères Amati de la confection des instruments de sa chambre : il paraît qu'ils furent tous construits par André; ces instruments consistaient en vingt-quatre violons, dont douze étaient de grand patron et douze plus petits, six violes et huit basses. Cartier (*voy.* ce nom), qui a vu deux de ces violons, affirme que rien ne surpasse la perfection de leur travail. Ils étaient revêtus d'un vernis à l'huile d'un ton doré, avec des reflets d'un brun rougeâtre. Sur le dos de l'instrument on avait peint les armes de France, composées d'un cartel renfermant trois fleurs de lis sur un champ d'azur, entourées du collier de Saint-Michel et surmontées de la couronne royale fleurdelisée et supportées par deux anges. Deux colonnes entourées de liens en ruban blanc, avec cette devise : *Justice et pitié*, étaient placées aux deux côtés des armoiries, et étaient aussi surmontées de couronnes royales que portaient des anges; la tête de ces instruments était décorée d'une sorte d'arabesque dorée, d'un goût fort élégant. Cartier et M. de Boisgelou conjecturent que les violons de grand patron étaient destinés à la musique de la chambre, et que les autres servaient pour les bals des petits appartements de la cour. Au reste, il est bon de remarquer que les violons n'ont jamais servi dans la chapelle de Charles IX, car

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ce n'est que sous le règne de Louis XIV que les instruments, particulièrement les violons, ont été introduits dans la musique de la chapelle des rois de France. L'époque de la mort d'André Amati n'est pas connue; mais elle doit se rapporter vraisemblablement à l'année 1577; car, après cette date, on ne trouve plus d'instruments sortis de ses mains, et tous les violons, violes et basses signés du nom d'*Amati* sont de ses deux fils, Jérôme et Antoine. Les violons d'André Amati se trouvent rarement aujourd'hui; ceux qu'on connaît ont beaucoup souffert et ont été mal restaurés.

AMATI (Nicolas), frère puîné du précédent, est particulièrement connu par ses excellentes basses de viole. Toutes portent son nom, et les dates où elles ont été faites s'étendent depuis 1568 jusqu'en 1586. J'en ai vu deux, dont l'une était de cette première année, et l'autre de la seconde. Les tables étaient fort peu bombées; elles étaient vernies à l'huile. On croit que Nicolas Amati survécut à son frère André. Il ne faut pas confondre ce luthier avec un autre Nicolas, l'un de ses petits-neveux.

AMATI (Antoine), fils d'André, né à Crémone vers 1550, succéda à son père, et fut quelque temps associé de son frère Jérôme, dont il se sépara ensuite. Antoine avait adopté les patrons d'André; mais il fabriqua un nombre plus considérable de petits violons que de grands. Cartier possédait un de ceux-ci qui a appartenu à Henri IV, roi de France, et qui portait les noms réunis d'Antoine et de Jérôme: cet instrument est une rareté historique du plus grand prix. Son patron est de la plus grande dimension: le filet qui l'entoure est en écaille. Son vernis, à l'huile, est brillant comme l'or. La table inférieure est décorée des armoiries de France et de Navarre, entourées des ordres de Saint-Michel et du Saint-Esprit que surmonte la couronne de France. De chaque côté des armoiries se trouve la lettre H émaillée d'outremer, et parsemée dans ses jambages de fleurs de lis en or. Cet H est traversé par la main de justice et le sceptre, et une couronne, soutenue par une épée, semble se poser dessus. Aux coins de la table d'harmonie sont aussi des fleurs de lis en or, et sur les éclisses se trouve la légende *Henri IV, par la grâce de Dieu, roi de France et de Navarre.* Cet instrument porte la date de 1595.

Les petits violons d'Antoine Amati, d'une qualité de son douce et moelleuse, n'ont pu être surpassés sous ce rapport. Malheureusement ce son si pur et si doux a peu d'intensité. Antoine chercha à balancer l'exiguïté du patron et le peu d'élévation des éclisses par la hauteur et l'étendue des voûtes. Les épaisseurs de la table sont considérables au centre, et vont en diminuant progressivement jusqu'aux extrémités dans toute l'étendue de la circonférence. La chanterelle et la seconde des instruments de cet artiste rendent un son brillant et argentin; la troisième est moelleuse et veloutée, mais la quatrième est faible. On attribue généralement ce défaut à l'absence de proportions entre les épaisseurs et la capacité. Pour y porter remède, autant qu'il est en leur pouvoir, les luthiers de nos jours, à qui l'on confie ces instruments pour les monter, élèvent souvent un peu plus le chevalet vers la quatrième qu'ils ne le font aux violons de Stradivari et de Guarneri. (*Voy.* ces noms.)

On connaît des instruments qui portent le nom d'Antoine Amati, depuis 1589 jusqu'en 1627. Dans le catalogue des instruments d'Albinoni, de Milan, publié en 1791, il se trouvait plusieurs violons datés de 1591 à 1619. Cartier a vu une basse qu'il croit être de l'un de ces artistes, sans pouvoir indiquer précisément lequel, qui avait appartenu à Louis XIII. Elle était du plus grand patron, entièrement parsemée de fleurs de lis en or, avec des armoiries, le signe de la balance, deux LL mises dos à dos, et le chiffre XIII couronné. Après 1638 on ne trouve plus d'instruments avec le nom d'Antoine. Il devait être âgé alors de plus de quatre-vingts ans, ou avait cessé de vivre.

AMATI (Jérôme), frère puîné d'Antoine, commença d'abord à travailler avec celui-ci, et s'en sépara après s'être marié. Comme lui, il était élève de son père. Il ne s'en tint pas toujours, comme son frère, à la reproduction des modèles tracés par le vieil Amati; car on connaît de lui deux patrons dont l'un est plus grand que ceux d'André et d'Antoine. La plupart des violons *Amati* de grand patron sont de Jérôme, à l'exception de quelques instruments construits par Nicolas son fils. Jérôme a quelquefois approché de son frère pour le fini des instruments qu'il a fabriqués seul; mais en somme il lui était inférieur. La séparation d'Antoine et de Jérôme fut postérieure à l'année 1624, car j'ai vu dans la collection de M. T. Forster, amateur anglais, un bel instrument de ces artistes, où se trouvait l'inscription suivante: *Antonius et Hieronymus Amati Cremonæ Andreæ* fil. A. 1624. Il paraît que Jérôme cessa de vivre ou du moins de travailler vers 1638.

AMATI (Nicolas), fils de Jérôme, le plus célèbre des artistes de ce nom, naquit le 3 septembre 1596, et mourut le 12 août 1684, à l'âge

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de quatre-vingt-huit ans, suivant les registres de la cathédrale de Crémone. Un violon sorti de ses mains, et qui portait la date de 1668, se trouvait à Milan dans la collection du comte Corio de Salabue. Par la perfection de ses détails, le moelleux et la pureté de ses sons, cet instrument était considéré comme le chef-d'œuvre de Nicolas Amati. Il changea peu de chose aux formes et aux proportions adoptées dans sa famille; les éclisses de ses violons sont seulement plus élevées. Les troisième et quatrième cordes sont excellentes dans ses violons de grand patron, la chanterelle sonne bien, mais la seconde est souvent nasale, principalement au *si* et à l'*ut*. On croit que l'abaissement précipité de l'épaisseur de la table vers les flancs est la cause de ce défaut. Quoi qu'il en soit, ces instruments sont fort recherchés et ne sont pas communs. En Angleterre, les violons de cet artiste ont un prix très-élevé quand ils sont bien conservés. En France, ils sont moins recherchés, parce que leur sonorité est trop faible pour la musique de l'époque actuelle. Cependant il existe quelques instruments d'une perfection exceptionnelle construits par cet artiste; tel est le violon de Nicolas Amati possédé par M. Alard. Leur qualité est le moelleux et le velouté. Dans un quintette de Boccherini, un bon Nicolas Amati à beaucoup de charme.

Nicolas eut de sa femme Lucrèce Pagliari deux fils, dont l'aîné, Jérôme, naquit le 26 février 1649, et l'autre, Jean-Baptiste, né le 13 août 1607, fut prêtre, et mourut vers 1706. Jérôme travailla dans l'atelier de son père et lui succéda. Il élargit le patron des violons, et changea les proportions en usage dans sa famille. On connaît de lui plusieurs instruments qui portent la date de 1729. Jérôme fut le dernier artiste de sa famille. Les meilleurs élèves de Nicolas Amati ont été André Guarneri et surtout Antoine Stradivari. (*Voy.* ces noms.)

AMATI (Joseph) paraît avoir été de la même famille que ceux dont il vient d'être parlé. Il vécut à Bologne au commencement du dix-septième siècle, et fabriqua des violons et des basses, qu'on trouve en petit nombre dans les cabinets des curieux. Ses instruments sont vernis à l'huile, comme tous ceux des Amati, et leur qualité de son est argentine.

AMATI (Antoine et Angelo), frères, facteurs d'orgues à Pavie, vers 1830, ont construit plusieurs instruments pour les églises de la Lombardie.

AMATUS (Vincent), ou plutôt AMATI, docteur en théologie, et maître de chapelle à Palerme, naquit à Cimmina en Sicile, le 6 janvier 1629. Après avoir fait ses études au séminaire de Palerme, il devint maître de chapelle de la cathédrale de cette ville, en 1665. On connaît de lui les compositions dont les titres suivent : 1° *Sacri concerti a due, tre, quattro e cinque voci, con una messa a tre e quattro*, lib. 1, op. 1re; Palerme, 1656, in 4. — 2° *Messa e salmi di vespro e completa a quattro e cinque voci*, lib. 1, op 2e; *ibid.*, 1656, in-4°. — 3° *L'Isaura*, opera; Aquila, 1664. Amatus est mort à Palerme, le 29 juillet 1670.

AMBIELA (Michel), prêtre séculier, né dans l'Aragon, vers 1665, fit ses études musicales dans un monastère de cette province, et remplit d'abord les fonctions de maître de chapelle dans quelques églises de second ordre. Le 7 mai 1700 il reçut sa nomination de maître de chapelle de la cathédrale Notre-Dame *del Pilar*, à Saragosse. Il occupa cette position jusqu'en 1707. On ignore les motifs qui la lui firent quitter, et l'on manque de renseignements concernant sa vie et ses travaux depuis cette époque jusqu'à sa nomination de maître de chapelle de l'église primatiale de Tolède, qui eut lieu le 22 mars 1710. Il en remplit les fonctions jusqu'au 23 mars 1733, date de sa mort. Il écrivit un grand nombre d'œuvres de musique religieuse qui lui ont assuré une brillante réputation, et qu'on trouve à Tolède, ainsi que dans la plupart des cathédrales de la Castille, particulièrement à Oviédo, où l'on en conserve une grande collection.

AMBLEVILLE (Charles d'), jésuite de la maison professe de Clermont, à Paris, florissait dans la première moitié du dix-septième siècle. Il a écrit pour l'église : 1° *Octonarium sacrum, seu canticum Beatæ Virginis per diversos ecclesiæ tonos decantatum*; Paris, Ballard, 1634 — 2°. *Harmonia sacra, seu vesperæ in dies tum dominicos, tum festos totius anni, una cum missa ac litaniis Beatæ Virginis sex vocibus*, Paris, Ballard, 1638, in-4°. Outre les pièces mentionnées dans le titre de ce dernier ouvrage, on y trouve aussi plusieurs hymnes, les quatre antiennes de la Vierge et un *Domine salvum fac regem*.

AMBROGETTI (Joseph), excellent *basso cantante*, brilla sur les théâtres depuis 1807 jusqu'en 1815. Au mois d'octobre de cette année il arriva à Paris, et y débuta par le rôle de *Don Juan*, dans l'opéra de Mozart. La célèbre Sessi chanta le rôle de *Donna Anna*, et Crivelli celui d'*Ottavio*. Dans le cours de l'année 1816, Mme Catalani ayant obtenu l'entreprise du Théâtre-Italien, Ambrogetti n'accepta pas l'engagement qui lui fut offert, et passa en Angleterre, où il fut attaché au Théâtre du Roi pendant plu-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sieurs années. Le bruit s'est répandu vers 1830 que ce chanteur s'était fait moine dans un cloître de trappistes en France; mais, en 1838, il était en Irlande, et depuis lors on n'a plus eu de renseignement sur sa personne.

AMBROGIO (THÉSÉE), chanoine régulier du Saint-Jean de Latran, et l'un des plus célèbres orientalistes de l'Italie, était de la famille des comtes d'Albanèse, terre de la Lomelline, près de Pavie. Il naquit dans cette ville en 1469. A peine âgé de quinze ans, il parlait et écrivait avec facilité les langues italienne, latine et grecque. En 1512, il se rendit à Rome, où le cinquième concile de Latran avait attiré beaucoup de religieux orientaux, Maronites, Éthiopiens et Syriens. Il saisit cette occasion pour apprendre leurs langues; il en savait dix-huit, qu'il parlait avec autant de facilité que la sienne. Il mourut en 1540, dans sa soixante-onzième année. Au nombre de ses ouvrages se trouve le suivant : *Introductio in chaldaicam linguam, syriacam, et decem alias linguas, characterum diversorum alphabeta circiter quadraginta, et eorumdem invicem conformatio, mystica et cabalistica quam plurima scitu digna, et descriptio ac simulacrum phagoti Afranii*, Pavie, 1539, in-4°. Il y donne, page 179, la figure et la description du basson, ou *fagot*, dont il attribue l'invention à un certain Afranio, chanoine de Ferrare, qui était son oncle; mais cet instrument est plus ancien. Dans l'origine, il avait la forme d'un grand hautbois, dont il était la basse, et se jouait avec un conduit ou bocal retourné. Un de ces instruments existe encore au consulat des villes anséatiques, à Anvers.

AMBROISE (Saint), évêque de Milan, naquit en 340. Son père était préfet des Gaules; lui-même gouvernait la Ligurie, quand le peuple de Milan, touché de ses vertus, l'élut d'une voix unanime pour remplacer l'évêque Auxence, quoiqu'il fût à peine chrétien. Il ne fut ordonné prêtre et sacré évêque que plusieurs jours après sa promotion. Ce fut lui qui convertit saint Augustin à la foi catholique : sa fermeté se signala dans le refus qu'il fit d'admettre l'empereur Théodose dans l'église, jusqu'à ce qu'il eût fait pénitence du massacre de Thessalonique. Il mourut en 397, à l'âge de cinquante-sept ans.

Jusqu'à saint Ambroise, le chant de l'Église occidentale n'avait point été réglé d'une manière uniforme. Par plusieurs indices qu'il serait trop long de détailler ici, il y a lieu de croire que dans les Gaules, où les communications avec l'Orient étaient moins fréquentes qu'en Italie, le caractère du chant et surtout le mode d'exécution étaient différents des usages de l'Europe méridionale. Le chant populaire exerçait sans aucun doute de l'influence sur le chant religieux. Or tout démontre, dans l'histoire de la musique, que le caractère du chant populaire des nations placées au nord et au centre de l'Europe était simple et syllabique, tandis que le chant était chargé d'ornements et de petits intervalles dans les pays du Sud, à savoir, le Portugal, l'Espagne, l'Italie et l'empire Grec, dont les communications avec l'Asie et l'Afrique étaient incessantes. Saint Ambroise, qui fit bâtir l'église de Milan, vers 384, nous apprend, dans une lettre à sa sœur (sainte Marceline), qu'il régla lui-même la tonalité et le mode d'exécution des psaumes, des cantiques et des hymnes qu'on y chantait; et saint Augustin dit en termes précis que ce fut suivant l'usage des Églises d'Orient (*Confess.*, IX, 7). Le système tonal adopté par saint Ambroise fut donc celui des huit tons du chant de l'Église grecque, dont quatre (le dorien, le phrygien, le lydien et le mixolydien) étaient *authentiques*, et quatre (l'hypodorien, l'hypophrygien, l'hypolydien et l'hypomixolydien) étaient appelés *plagaux*. La plupart des chants de l'Église grecque furent aussi introduits dans l'Église de Milan avec leur mode d'exécution, c'est-à-dire avec leurs ornements, qui entraînaient avec eux l'emploi des petits intervalles (*secundum morem orientalium partium*, dit saint Augustin). Il y a à cet égard un témoignage certain de tradition dans un traité de musique attribué à Odon, abbé de Cluny, par l'abbé Gerbert, d'après un manuscrit de l'abbaye de Saint-Blaise, et à Bernon (*voy.* ces noms), par un autre manuscrit de Leipsick. L'auteur, quel qu'il soit, après avoir dit qu'il y a des genres musicaux dont les intervalles ne se mesurent pas sur le monocorde de la même manière que ceux du genre diatonique, lequel est le plus parfait, le plus naturel, le plus suave, et celui qui fut adopté par saint Grégoire, ajoute : « Les chants de saint Ambroise, homme très-« versé dans cet art (la musique), ne s'écartent « pas de la règle (grégorienne), si ce n'est dans « certains passages où la voix devient lascive « par des intonations trop délicates, c'est-à-dire « par ses intervalles trop petits) (1). » La tradition existe encore intacte aujourd'hui, dans le chant de l'Église grecque, des ornements en notes rapides, parmi lesquels se trouve le fréquent usage du groupe (*grupetto*) de trois notes formant deux intervalles de demi-ton consécutifs.

(1)... Sancti quoque Ambrosii, prudentissimi in hac arte, symphonia nequaquam ab hac discordat regula, nisi in quibus eam nimium delicatarum vocum pervertit lascivia (*Cf.* Gerberti. *Script. ecclesiast. de Musica sac.*, t. 1, 273)

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Enfin ce fut aussi à l'église grecque que saint Ambroise emprunta les hymnes qui se chantaient dans son église. Il les traduisit dans la langue latine, et conserva au chant son caractère rhythmique ou plutôt métrique. La tradition s'en était perpétuée à Milan jusqu'au onzième siècle; car Guido d'Arezzo écrit, dans le quinzième chapitre de son *Micrologue*, que celui qui sera curieux d'apprendre les mètres dans lesquels on chante les trouvera dans le chant ambroisien (1).

La distinction entre le chant grégorien et l'ambroisien consista donc ordinairement, d'une part, en ce que celui de saint Ambroise était la tradition pure du chant de l'Église grecque, avec ses ornements et l'usage de certaines suites de sons chromatiques, par exemple :



dans le premier et le second mode, tandis que la réforme de saint Grégoire fit disparaître ces successions de sons étrangères au chant diatonique; d'autre part, le chant ambroisien était rhythmique, et le grégorien ne l'était pas. Mais, par la suite des temps, ces différences essentielles ont disparu, et depuis plusieurs siècles on n'aperçoit plus de distinction saisissable entre ces formes du chant ecclésiastique. Un prêtre de l'église métropolitaine de Milan, nommé *Camille Perego*, a composé, par l'ordre de saint Charles Borromée, un traité du chant ambroisien qui a été publié sous ce titre : *la Regola del canto fermo ambrosiano* (Milan, 1622, in-4°); ouvrage précieux, car il est le seul qu'on possède sur cette matière. Cependant, sauf l'usage des demi-tons indiqué par le bémol et le dièze, le fréquent emploi du mouvement descendant de quarte aux finales, et les intonations de la préface, on ne voit pas dans cet ouvrage ce qui constituait les différences essentielles entre les deux chants. Toutes les traditions d'exécution du chant primitif de saint Ambroise avaient disparu à l'époque où Perego écrivit son livre.

Saint Ambroise est auteur ou traducteur de quelques hymnes qui, suivant plusieurs écrivains, sont encore en usage à Milan, dans leurs formes primitives. Ces hymnes sont : 1° *Æterne rerum Conditor*; 2° *Deus Creator omnium*; 3° *Veni Redemptor omnium*; 4° *Splendor Paternæ gloriæ*; 5° *Consors Paterni luminis*; 6° *O lux beata Trinitas*. On lui attribue aussi le chant célèbre du *Te Deum laudamus*; mais on n'est pas d'accord sur ce point; car on a donné aussi pour auteurs à cet hymne, ou plutôt à ce cantique, saint Augustin, saint Abundius, évêque de *Como*, au cinquième siècle, saint Sisebut, moine de la même époque, saint Nicet, évêque de Trèves, au sixième siècle, et enfin saint Hilaire, évêque de Poitiers, un peu plus ancien que saint Ambroise. Les divers arguments produits à diverses époques en faveur de l'un ou de l'autre de ces personnages ont été discutés solidement, d'abord par M. l'abbé Cousseau (autrefois supérieur du grand séminaire d'Angoulême, aujourd'hui évêque de cette ville) dans les *Mémoires de la Société des antiquaires de l'Ouest* (1837, t. 2, p. 251 et suiv.), et récemment dans le deuxième volume du *Thesaurus hymnologicus* de M. Hermann Adalbert Daniel (p. 279—299). Le but de ces écrivains diffère en ce que monseigneur Cousseau a pour objet de démontrer que le cantique est une inspiration de saint Hilaire, tandis que M. Daniel prouve très-bien que cette opinion n'a pas plus de solidité que les autres, et que le véritable auteur du *Te Deum* est inconnu. Ussérius lui fournit d'ailleurs, dans sa dissertation sur les symboles, un hymne grec des matines, appartenant aux premiers temps de la chrétienté, qui semble être la source du cantique latin. (Voy. *Thesaurus hymnol.*, t. II, p. 289.)

L'opinion qui attribue le *Te Deum* à saint Ambroise se fonde sur le grand nombre de manuscrits dans lesquels il a pour titre : *Hymnus ambrosianus*. Dans la supposition où il serait réellement l'auteur de cette inspiration poétique et religieuse, on ne pourrait lui en attribuer le chant, puisque celui-ci est tiré en grande partie de la psalmodie. En effet, l'intonation est celle des psaumes du quatrième ton, avec une variante dans la terminaison *Te Dominum confitemur*. Depuis *Te æternum Patrem* jusques *et unicum Filium*, tout le chant est dans la neume des psaumes du troisième ton, avec quelques variantes dans la médiation. A partir de *Sanctum quoque Paracletum Spiritum*, la terminaison est celle des psaumes du quatrième ton jusqu'à la finale *quos pretioso sanguine redemisti*. Mais le caractère psalmodique disparaît depuis *Æterna fac cum sanctis tuis*, et la tonalité change jusques et y compris les mots *usque in æternum*. J'ai cherché longtemps quelle était l'origine de ce chant si beau, si solennel, et je l'ai trouvé enfin dans l'*introït* de la messe grecque de saint Denys l'Aréopagite, dont la

(1)... Sicut apud Ambrosium, si curiosus sis, invenire licebit.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

date remonte au deuxième siècle, suivant les *Liturgies ou messes des Saints Pères* (1), et qui était chantée longtemps après à l'abbaye de saint-Denis, près de Paris, pendant l'octave de la fête de ce saint martyr. Voici ce chant dans sa forme primitive (2) :

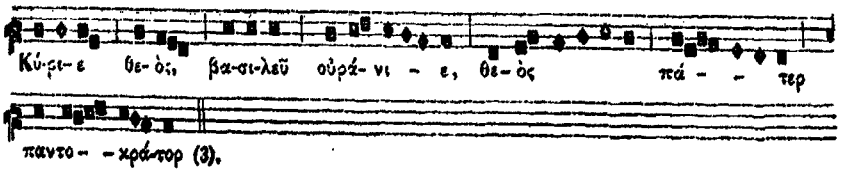

Après *usque in æternum*, le *Te Deum* rentre dans le neume psalmodique du quatrième ton; et, enfin, le dernier verset *In te Domine speravi* se dit sur la formule du chant grec qu'on vient de voir.

Si saint Ambroise, comme il paraît à peu près certain, n'est pas l'auteur du cantique imité de l'hymne grec dont il vient d'être parlé, il est au moins hors de doute que ce chant célèbre est antérieur au cinquième siècle; car il est déjà cité dans le onzième chapitre de la règle de Saint-Benoît, où il est dit : *Post quartum Responsorium incipit Abbas* TE DEUM LAUDAMUS, etc.

AMBROS (AUGUSTE-GUILLAUME), compositeur amateur, est né le 17 novembre 1816, à Mauth, en Bohême, à quelques lieues de Prague. Dès les premières années de son enfance, ses heureuses dispositions pour la musique se firent remarquer; mais ses parents, le destinant à la magistrature, ne voulurent pas céder à la vocation qu'il paraissait avoir reçue de la nature, et lui firent faire des études littéraires et scientifiques qu'ils jugèrent nécessaire pour l'état qu'il devait embrasser. Pendant qu'il fréquentait le gymnase de Prague, il ne reçut aucune leçon de musique; mais il lui fut permis de suivre les cours de l'Académie de dessin. Une représentation de *Don Juan* à laquelle il fut conduit lui révéla tout à coup sa destination artistique. De retour chez lui, il éprouva une agitation extraordinaire, et ne put prendre aucun repos pendant la nuit. Il ne connaissait pas une note de la musique écrite; mais en peu de temps les leçons de ses condisciples l'introduisirent dans le solfége et préparèrent son éducation de pianiste, qu'il acheva sous la direction d'un maître attaché au Conservatoire de Prague. La lecture des œuvres théoriques de Türk et de Reicha l'introduisit aussi dans l'art de la composition. Ayant obtenu, au mois de novembre 1839, le grade de docteur en droit à l'université de cette ville, il entra dans l'administration impériale des finances; mais ses fonctions lui laissèrent assez de temps pour s'occuper de son art favori. Les conseils de Weit, de Pietsch, et de M. Kittl, aujourd'hui directeur du Conservatoire de Prague, perfectionnèrent par degrés son éducation musicale. Vers 1843, il entra dans l'association des amis de Robert Schumann, pour la rédaction d'articles de critique dans la nouvelle Gazette musicale de Leipsick. Quelques-uns de ces articles, dirigés contre Dionis Weber et l'organisation du Conservatoire de Prague étaient signés du pseudonyme de *Flamin*. On remarquait dans son style une imitation de celui de Jean-Paul; mais il y manquait l'originalité des idées.

Ambros n'avait publié que des productions légères en musique, lorsqu'en 1847 il fit exécuter dans un concert une ouverture à grand orchestre sur le sujet de la légende de *Geneviève*, comtesse palatine, à l'imitation du style de Mendelssohn. Cet ouvrage eut du succès, et fut répété dans le concert suivant. Bientôt après il écrivit une autre ouverture pour la tragédie d'*Otello*, de Shakspeare, qui fut jouée, sous la direction de l'auteur, dans le concert de la Société de Sainte-Cécile, à Prague, et Ambros y ajouta, peu de temps après, d'autres morceaux et des scènes de mélodrame, pour la même tragédie. Les agitations et les malheurs de 1848 interrompirent ses travaux, parce que le jury pour les délits de la presse fut institué en Bohême, et qu'Ambros fut nommé procureur impérial, avec mission de poursuivre ces délits. En l'état d'exaltation où étaient les esprits, cette position lui fit des en-

(1) ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑΙ ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ ΠΑΤΕΡΩΝ. Parisiis, 1560, apud Guil. Morellum, in-fol., p. III.

(2) *Missa in octava S. Dionysii Areopagitæ et sociorum martyrum. Parisiis*, ex officina Roberti Ballard, 1654, in-4°.

(3) Cette même formule de chant se trouve onze fois dans l'*Octoechos*, ou livre de cantiques de l'Église grecque dans les huit tons, suivant la vérification récente que j'en ai faite.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

nemis, et mit même son existence en danger. Enfin les événements politiques devinrent plus favorables vers le milieu de 1849, et Ambros put se réfugier à Vienne, où il retrouva la santé et le calme de l'esprit. Dans l'année suivante, une nouvelle organisation de la justice ayant été faite dans tous les États de l'empire d'Autriche, il fut nommé avocat général près du tribunal supérieur de Prague; poste qu'il occupe au moment où cette notice est écrite (1858). Il est aussi membre de la direction du Conservatoire de cette ville. Les œuvres de ce compositeur, de même que celles de plusieurs élèves de Mendelssohn, sont un reflet de la manière de ce maître. Il a publié les ouvrages suivants : 1° Sonate pour piano (*en mi*), op. 5; Vienne, Witzendorf. — 2° Trio pour piano, violon et violoncelle; Prague, Berra. — 3° Ouverture du concert sur la légende de *Geneviève*, à grand orchestre. — 4° *Idem* de *Catherine de Heilbronn*, pour le drame de Kleist. — 5° Six pièces lyriques pour le piano, Vienne Gloeggl. — 6° Plusieurs recueils de chants avec piano; à Vienne, chez Witzendorf. Ambros a en manuscrit : 7° Ouverture, entr'actes et chants pour l'*Otello* de Shakspeare. — 8° *Stabat Mater*, pour voix seule, chœur et orchestre. — 9° *La Fondation de Prague*, monodrame pour voix seule, chœur et orchestre. — 10° Symphonie à grand orchestre, en *mi* bémol. — 11° Deux grands trios pour piano, violon et violoncelle, le premier en *mi* majeur, et l'autre en *ré* majeur. — 12° *Paysages* : pièces caractéristiques pour le piano. A l'occasion de la fête qui eut lieu à Prague pour le cinquantième anniversaire de la fondation du conservatoire de cette ville, Ambros a publié un écrit qui a pour titre : *Das Conservatorium in Prag. Eine Denkschrift bei Gelegenheit der fünfzigjährigen Jubelfeier der Gründung* (Le Conservatoire de Prague, Mémoire à l'occasion de la fête jubilaire de la cinquantième année de son établissement); Prague, Gotti. Haase, 1858, in-8°, de 153 pages. On y trouve des renseignements historiques et statistiques sur cette institution, qui ne manquent pas d'intérêt.

AMBROSCH (Joseph-Charles), premier ténor au théâtre national de Berlin, naquit en 1750, à Crumau, en Bohême. Il fit ses études musicales à Prague, sous la direction de Kozeluch l'aîné, et débuta au théâtre de Bayreuth en 1784. Il se fit entendre sur les théâtres de Hambourg, d'Hanovre et de Vienne jusqu'en 1791, où il se rendit à Berlin. Il y obtint de grands succès, tant à cause de la beauté de sa voix que par sa vocalisation pure et l'expression de son chant. Outre son talent comme chanteur, Ambrosch possédait aussi celui de la composition; on connaît de lui diverses productions dont voici les titres : 1° *Ambrosch und Bœheim fræimaurer-Lieder mit Melodien*, 2 th. (Chants maçonniques avec mélodies, par Ambrosch et Bœheim); Berlin, 1793. — 2° *Freundschaftliches Trinklied*; *Unbesorgt Volledier Freude* (Chanson de table, etc.); Berlin, 1796. — 3° *Zwey Lieder : Als ich auf meiner Bleiche, und Ich Klage hier*, etc. (Deux chansons de table, etc.); Hambourg, 1796. — 4° *Sechs Lieder mit Veræenderungen für die Singstimme* (Six Chansons avec variations pour la voix), Zerbst, 1797, 26 pag. in-folio. — 5° *Romanze des Pagen aus Figaros Hochzeit* (Romance du page des noces de Figaro, pour la guitare); 1800. — 6° Chansons allemandes et italiennes avec des variations pour la voix, 2 suites; Berlin, Schlesinger. — 7° *Chant d'un Prussien sur la bataille de Leipsick*, avec piano; Berlin, Paez. Ambrosch est mort à Berlin, le 8 septembre 1822.

AMBROSE (John), musicien anglais qui vécut au commencement du seizième siècle, n'est connu que par un canon à plusieurs parties, sans paroles, qui se trouve dans un volume manuscrit de pièces de différents genres, lequel est au Muséum britannique, sous le n° 56 de l'*Appendice*. Ce morceau est intéressant par sa forme ingénieuse.

AMBROSIO (....), maître de chapelle de l'église d'Ortona, petite ville de l'Abruzze, naquit à Crémone, dans les dernières années du seizième siècle. Il a fait imprimer des madrigaux à quatre voix, en 1636.

AMÉ (Léonard), ancien élève du conservatoire de Paris, fut attaché comme flûtiste au *Théâtre de la Gaieté*, depuis 1814 jusqu'en 1823. On a de lui une *Méthode de flûte*. Paris, Frère, sans date.

AMÉDÉE (François), fils naturel d'Audinot, ancien acteur de la Comédie italienne, et fondateur du théâtre qui a porté son nom, est né à Paris, le 2 octobre 1784. Le 13 pluviôse an VII, il entra au Conservatoire de musique. Élève de Catel pour l'harmonie et de Baillot pour le violon, il fut longtemps répétiteur de ces deux maîtres, et fut nommé professeur de solfége dans cette école en 1816. Sous le nom d'*Adrien*, Amédée a composé et arrangé la musique d'un très-grand nombre de mélodrames pour le théâtre de l'*Ambigu-Comique*. Une absence à peu près totale d'imagination se fait apercevoir dans toutes ces productions; mais l'auteur avait le bon esprit de se servir aussi souvent qu'il le pouvait de fragments des œuvres de Haydn, de Mozart et de Beethoven, pour suppléer au génie qui lui manquait. Pendant longtemps Amédée a joué l'alto à l'orchestre de l'Opéra et

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

aux concerts du Conservatoire. Il est mort à Paris au commencement de 1833.

AMENDOLA (Joseph), né à Palerme, compositeur dramatique qui a joui de quelque réputation vers 1780, a fait représenter dans le cours de cette année, à Dresde, un opéra-bouffe intitulé : *Il Begliarbei di Caramania*. Il paraît que cet ouvrage avait été déjà représenté en Espagne, en 1776.

AMERBACH (Élie-Nicolas), savant contrapuntiste allemand, est cité souvent par les écrivains du seizième siècle, mais seulement sous ses prénoms. Dans sa jeunesse il montra de grandes dispositions pour la musique, et les développa avec le secours de quelques bons maîtres, ou par des voyages qu'il fit en diverses parties de l'Europe. En 1571 il occupait la place d'organiste à l'église Saint-Thomas de Leipsick. Amerbach a fait imprimer un recueil de pièces pour l'orgue, en tablature (1). Cet ouvrage, qui est fort rare, quoiqu'il en ait été fait deux éditions, a paru sous ce titre : *Orgel oder Instruments-Tabulatur. Ein nützliches Büchlein in welchem nothwendige Erklärung der Orgel oder Instrument Tabulatur, sampt der application, auch fröliche deutsche Stücklein unnd* (sic) *Motetten*, etc. (Tablature pour l'orgue, ouvrage utile qui contient les explications nécessaires pour la tablature de l'orgue et d'autres instruments, avec l'application, ainsi que des petites pièces allemandes d'un genre gai et des motets, etc.); Leipsick, chez Jacques Berwalds Erben, 1571, vingt-six feuilles in-4° obl., sans pagination. La deuxième édition a été publiée à Nuremberg en 1583, par Ulrich Neuber, in 4°. Ce recueil contient 88 pièces. Un autre livre de pièces en tablature a été publié par Amerbach, sous ce titre : *Ein new künstlich Tabulaturbuch, darin sehr gute Motetten und liebliche deutsche Tenores jetziger Zeit vornehmer Componisten auff die Orgel und Instrument abgesetzt, beydes den Organisten unnd* (sic) *der Jugendt dientslich*, etc. *Gedruckt zu Leipzig durch Johann Beyer, in Verlegung Dietrich Gerlach, zu Nuremberg* (Nouveau livre de tablature artistique, dans lequel de très-bons motets et mélodies allemandes favorites des plus célèbres compositeurs de l'époque actuelle sont arrangés pour l'orgue ou autres instruments, à l'usage des organistes et de la jeunesse, etc.) imprimé à Leipsick par Jean Beyer pour D. Gerlach, à Nuremberg, 1575, in-fol. Cet ouvrage renferme quarante pièces extraites des œuvres de J. Berchem, Clément-non-papa, Th. Créquillon, Dressler, Gastritz, Orl. Lassus, Meiland, Scandelli, Jvo de Vento, et quelques anonymes. Dans ce livre le nom de l'auteur est écrit *Ammerbach*.

Un autre artiste, nommé Antoine Amerbach, était organiste du duc de Brunswick, à l'époque où vivait Élie-Nicolas.

AMEREVOLI (Angelo), célèbre chanteur italien, naquit à Venise, le 16 septembre 1716. Après avoir brillé sur les principaux théâtres de sa patrie par la beauté de sa voix de ténor, sa belle vocalisation, et l'excellence de son trille, il fut engagé pour le théâtre de la cour de Dresde, qui réunissait alors les plus beaux talents de l'Italie, et passa le reste de sa vie dans cette ville, où il mourut le 15 novembre 1798.

AMEYDEN (Christophe), compositeur de l'école flamande, était contemporain de Roland de Lassus. On a imprimé des madrigaux de sa composition dans le troisième livre de madrigaux à cinq voix de Lassus; Venise, chez les fils d'Antoine Gardane, 1570.

AMICO (Raimond de), dominicain et compositeur pour l'église, né vers la fin du seizième siècle, à Noto, en Sicile, a publié : *Motetti a due, tre e quattro voci*, Messine, 1621, in-4°, première et seconde partie.

AMICONI (Antoine), compositeur napolitain, s'est fait connaître par quelques opéras, parmi lesquels on remarque l'intermède *La Grotta del Mago Merlino*, représenté à Rome en 1787. Amiconi manque d'imagination, et son style n'est qu'une imitation de la manière de Paisiello.

AMILHA (Le Père), chanoine régulier de Saint-Augustin, dans l'église cathédrale de Pamiers (Ariége), vivait dans les premières années du dix-huitième siècle. Il est auteur d'un recueil de cantiques, en partie du Languedoc, dont la poésie est accompagnée de mélodies notées en caractères de plain-chant. Ces mélodies naïves ont toutes les qualités nécessaires pour être populaires. Le recueil du P. Amilha est intitulé : *Le tubleu de la bido del parfet crestia, en bersses, que represento l'exercici de la fe* (Tableau de la vie du parfait chrétien, en vers, lequel représente les exercices de la foi). A Toulouse, 1704, petit in-8°.

AMIOT (Le Père), jésuite et missionnaire à la Chine, né à Toulon en 1718, s'est fait connaître par des travaux sur les antiquités, l'histoire et les arts des Chinois. Il arriva à Macao

(1) Dans la première édition de cette *Biographie universelle des Musiciens*, j'ai dit qu'Amerbach *fut le premier organiste allemand qui fit imprimer un recueil de pièces pour l'orgue, en tablature* : c'était une erreur; car un organiste beaucoup plus ancien, nommé *Arnold Schlick* (*voy.* Schlick) a publié un livre du même genre en 1512.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

en 1750, et à Pékin en 1751. Il y étudia avec ardeur les langues chinoise et tatare, et, après plus de quarante ans de travaux sur tout ce qui concerne le peuple singulier chez lequel il était en mission, il mourut à Pékin, en 1794, âgé de soixante-seize ans. Je ne parlerai ici que de ses ouvrages relatifs à la musique des Chinois.

Le père Amiot avait traduit un traité sur la musique par *Ly-Koang-ti*, ministre d'État et membre du premier tribunal des lettrés, qui a pour titre : *Kou-yo-king-tchouen*, c'est-à-dire *Commentaire sur le livre classique touchant la musique des anciens ;* il envoya successivement les cahiers de sa traduction à M. de Bougainville, secrétaire de l'Académie des inscriptions, qui les déposa à la Bibliothèque du Roi. En 1775, il envoya aussi deux copies manuscrites d'un mémoire sur la musique des Chinois, l'un à M. Bertin, ministre et secrétaire d'État, et l'autre à M. Bignon, bibliothécaire de la Bibliothèque du Roi. Cet ouvrage fut publié par les soins de l'abbé Roussier, qui l'accompagna de notes, sous le titre de : *Mémoire sur la musique des Chinois, tant anciens que modernes*. Cet ouvrage forme le sixième volume des *Mémoires concernant l'histoire, les sciences, les arts, etc., des Chinois*, Paris, 1780, 15 vol. in-4o. On en trouve des exemplaires avec un titre particulier, qui en fait un ouvrage séparé. On a ajouté au même volume un *Essai sur les pierres sonores de la Chine*, qui n'est pas du père Amiot. Forkel a donné un précis de ce livre dans son almanach musical de 1784, pag. 233—275. Remarquons en passant que l'abbé Roussier, avec son idée fixe des proportions musicales et de la progression triple, n'a ajouté au mémoire d'Amiot que des notes pédantes, dont l'utilité est nulle.

Le travail du jésuite, sous une apparence d'exactitude rigoureuse, ne doit être consulté qu'avec défiance; car en l'étudiant avec soin on s'aperçoit que son auteur n'avait que des idées vagues concernant la musique pratique des Chinois, et qu'il n'avait même pu déchiffrer aucun des systèmes particuliers de tablature qui paraissent être en usage pour chaque instrument chez ce peuple. Il ne dit pas un mot de cette matière intéressante, et, dans les longs détails qu'il a donnés sur les divers instruments, il a oublié précisément de traiter des principes de leur construction et de leur étendue. Un traité véritablement utile et instructif de la musique des Chinois est encore à faire. Klaproth nous a appris à nous mettre en garde contre le peu d'exactitude du père Amiot, dans une analyse piquante de la paraphrase qu'il avait publiée comme une traduction de l'*Éloge de la ville de Mouqden*.

Lichtenthal indique (*Bibliogr. della Musica*, t. III, p. 43), d'après un article du *Journal Encyclop.* (Mars, 1780, t. II, part. 2, p. 543), une version espagnole de la traduction française du traité de musique de Ly-Koang-ti, par le père Amiot, sous ce titre : *Memoria sobre la Musica de los Chineses*; Madrid, *Imprenta de Pablo y Texero*, 1780. Malgré ces indications si précises, j'avoue que je doute de l'existence de ce livre; car toutes les recherches que j'ai fait faire à Madrid n'ont pu en faire découvrir un seul exemplaire. La traduction a pu être faite; mais il est vraisemblable qu'elle n'a point paru. Il est d'ailleurs douteux que ce soit l'ouvrage de Ly-Koang-ti qui ait été traduit en espagnol; le titre indique plutôt une traduction du mémoire d'Amiot dont il a été parlé précédemment. Il est, au reste, très-fâcheux que la traduction d'Amiot se soit égarée; car il est certain qu'elle n'existe pas à la Bibliothèque impériale de France, bien qu'elle y fût à l'époque où l'abbé Roussier fut chargé de la publication du *Mémoire sur la Musique des Chinois*, puisque celui-ci en a donné l'analyse dans ce mémoire. Quelques manuscrits d'Amiot se trouvent parmi ceux de cette bibliothèque; mais ce sont les cahiers de l'ouvrage publié et quelques appendices de peu d'intérêt.

L'auteur de ce dictionnaire a extrait d'une correspondance inédite d'Amiot avec le ministre Bertin, qui a appartenu à M. Neveu, libraire de Paris, une lettre fort longue et intéressante concernant la fabrication du *lo*, vulgairement appelé *tam-tam*, et l'a publiée dans le premier volume de la *Revue musicale* (p. 365). Cette lettre contient tous les détails nécessaires pour faire connaître les procédés de la fabrication de cet instrument. Cependant le célèbre sinologue M. Julien a publié sur ce sujet un morceau de critique duquel on peut conclure que l'ouvrier qui a fourni au père Amiot ses renseignements l'a trompé sur les détails de la fabrication.

AMMERBACHER (Georges-Gaspard), *cantor* à Nordlingue au commencement du dix-huitième siècle, a publié : *Kurze und gründliche Anweisung zur vocal Musik* (Instruction abrégée et fondamentale sur la musique vocale), Nuremberg, 1717, in-8o.

AMMON (Antoine-Blaise), compositeur au service de la cour de Bavière, naquit à Imot, dans le Tyrol, le 2 janvier 1517, et mourut à Munich, le 9 avril 1614. Compositeur laborieux, il a publié un grand nombre d'ouvrages, dont on connaît les suivants : 1o *Sacræ Cantiones*, à quatre, cinq et six voix, Munich, 1540.— 2° *Kurze Motetten von vier, fünf und sechs Stimmen, auf verschiedene Heiligen-Festtage gerichtet*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Motets courts à quatre, cinq et six voix, pour les fêtes de divers saints); Munich, 1554, in-4°. — 3° *Liber sacratissimarum (qui vulgo introitus appell.) cantiones selectissimarum singulis diebus festivis, pro ecclesiæ cathol. utilitate cultusque divini honore, non minus accommodatus quam necessarius, 5 vocibus; Viennæ Steph. Creuzer*, 1582, in-4° obl. — 4° *Missæ quatuor, unica pro defunctis quaternis vocibus; Viennæ, excudebat Leonardus Formica*, 1588, in-4°. — 5° *Sacræ cantiones, quas vulgo moteta vocant, quatuor, quinque et sex vocum, quibus adjecti sunt ecclesiastici hymni de Nativitate, Resurrectione et Ascensione Domini; Monachii, typis Adami Berg*, 1590, in-4° obl. — 6° *Patrocinium musices; Missæ cum breves tum quatuor vocum laudatissime concinnatæ;* ibid. 1591, *in-fol. max.* Les titres particuliers de chaque messe de ce recueil sont : *Missa 4 voc. super* ut, re, mi, fa, sol, la; la, sol, fa, mi, re, ut.; *Missa 4 voc. super* Pour ung plaisir; *Missa 4 voc. super* Surge propera ; *Missa 4 voc. super* Dixit Dominus mulieri Chananeæ; *Missa 4 voc. pro defunctis.* — 7° *Missæ quatuor a quatuor, quinque et sex vocibus*, ibid. 1593, in-4°. Des motets d'Ammon se trouvent dans les collections de Bodenchatz et de Donfrid.

Il est vraisemblable que quelque circonstance inconnue s'est rencontrée dans la vie de cet artiste; car une lacune de vingt-huit années se fait remarquer entre la publication de son second ouvrage et celle du troisième. D'ailleurs ses deux premières œuvres sont imprimées à Munich, et les deux ouvrages suivants le sont à Vienne. Il y a donc lieu de croire qu'il y a eu un changement dans la position du compositeur, peut-être par suite de l'arrivée d'Orlando Lasso à la cour de Bavière. Plus tard il paraît y avoir été rappelé.

AMMON (Wolfgang), magister et *cantor* à Francfort-sur-le-Mein, naquit dans un bourg de la Franconie, vers 1550. Il a publié un livre de cantiques, imprimé d'un côté en allemand, et de l'autre en latin, et précédés des airs qui appartiennent à chacun d'eux. Je crois que c'est la deuxième édition de ce même livre qui a paru dans la même ville, en 1606, in-12, sous ce titre : *Psalmodia germanica et latina qua precipue cantiones in utraque lingua paribus versibus rythmicis, et iisdem utroque numeris atque concentibus redditæ; Francofurti ad Mœnum*, 1581, in-12.

AMMON (Jean-Christophe), prédicateur à Ensheim, en Franconie, vers le milieu du dix-huitième siècle, a fait insérer dans le *Journal des Savants* de Ratisbonne (année 1746, n° 11) une dissertation intitulée : *Dass im ewigen Leben wirklich eine vortreffliche Musik sey* (Que dans la vie éternelle il y a réellement une musique excellente). Mitzler a donné cette pièce dans le tome III de sa Bibliothèque musicale, p. 581.

AMMON (Diétrich-Chrétien), musicien à Hambourg, est indiqué dans l'*Almanach Théâtral* de Gotha, pour 1791, comme compositeur d'un petit opéra intitulé : *Das neue Rosenmædchen* (La nouvelle Rosière).

AMMON (Jean). *Voy.* Amon.

AMNER (Jean), reçu bachelier en musique en 1613, devint ensuite organiste à Londres, et maître des enfants de chœur de l'église d'Ély. Il a publié : *Sacred Hymns of three, four, five and six parts, for voices and viols*, (Hymnes sacrées, à trois, quatre, cinq et six parties, pour les voix et les violes); Londres, 1615, in-4°.

AMODEI (Cataldi), compositeur et maître de musique de plusieurs églises de Naples, naquit à Sciacca en Sicile, et mourut à Naples en 1695. Il a publié : *Cantate a voce sola, libro primo e opera seconda.* Naples, 1685, in-4°.

AMOFORTIUS (Jean). *Voyez* Tollius. (Jean).

AMOIBÉE. Il y a eu deux cythardes de ce nom, qui furent célèbres tous deux. Le premier, appelé l'Ancien, vivait à Athènes et habitait près du théâtre. Aristias, dans son *Traité des Cytharèdes*, cité par Athénée (liv. XIV, c. 4), dit que, toutes les fois qu'il sortait de chez lui pour aller chanter dans les sociétés, il gagnait un *talent attique*. Plutarque (*in Zen.*) prétend qu'il fut contemporain de Zénon. L'autre Amoibée, auquel Athénée donne de grands éloges, vivait au temps de cet écrivain, et conséquemment sous le règne de Marc-Aurèle, vers 160.

AMON (Jean-André), compositeur allemand, naquit à Bamberg en 1763, et se livra de bonne heure à l'étude de la musique. La première cantatrice de la cour, Mlle Fracasini, lui donna des leçons de chant, et Bauerle, maître de concerts, lui enseigna à jouer du violon. Ayant perdu sa voix, il voulut apprendre à jouer du cor. Punto, dont il fit la connaissance, encouragea ses efforts, et le prit avec lui dans ses voyages en Allemagne et en France. En 1781, ils vinrent à Paris, où Amon prit des leçons de Sacchini. En 1783, les deux artistes parcoururent les diverses provinces de France, et l'année suivante ils se rendirent à Strasbourg pour commencer leur voyage en Allemagne. Ils visitèrent Francfort, Aschaffenbourg, Leipsick, Dresde, Berlin et Vienne, où ils firent un séjour assez long. Amon secondait Punto et dirigeait l'or-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

chestre dans ses concerts. Partout sa jeunesse, ses talents et son esprit lui firent des amis : plus tard il se plaisait à se rappeler l'amitié de Hiller de Leipsick, de Reichardt, Dupont, Haack et Mara de Berlin, de Haydn, Mozart, Wanhall et Hoffmeister de Vienne. La société de ces hommes célèbres augmenta ses connaissances et forma son goût. La faiblesse de sa poitrine le força d'abandonner le cor, son instrument favori : il le remplaça par le violon et le piano, sur lesquels il fit de rapides progrès. En 1789, il fut nommé directeur de musique à Heilbronn, où pendant trente ans il dirigea le concert des amateurs. En 1817, il accepta la place de maître de chapelle du prince de Wallerstein, à la cour duquel il termina ses jours, le 29 mars 1825

Amon a consacré la plus grande partie de sa vie à la composition, et a produit un nombre considérable d'ouvrages, dont une partie est restée en manuscrit. Ceux qu'on a imprimés consistent en duos, trios, quatuors, quintetti, symphonies et marches pour divers instruments, et en sonates, variations et exercices pour le piano, deux messes, cantates, airs détachés, canzonettes italiennes, etc. Il a écrit aussi deux opéras, parmi lesquels on remarque *le Sultan Wampou*, qui a eu peu de succès. Peu de temps avant sa mort, il composa une messe de *Requiem*, et témoigna le désir qu'elle fût exécutée à ses obsèques : la chapelle de Wallerstein se rendit à ses vœux. Parmi ses compositions inédites on remarque vingt-sept morceaux de musique instrumentale, et un *Requiem allemand*. Amon était un directeur d'orchestre expérimenté : il dirigeait avec le violon, et accompagnait bien le chant au piano. Il était bon professeur de chant, jouait de presque tous les instruments, et avait particulièrement un talent assez remarquable sur le violon. Le nombre de bons élèves qu'il a formés pour le piano, la harpe et la guitare est considérable. Il a laissé en mourant une veuve, quatre fils et une fille. L'aîné de ses fils (Ernest) a publié des variations pour la flûte (en *sol*), avec orchestre, Offenbach, André.

Voici la liste des principaux ouvrages d'Amon : 1° Symphonie à quatre parties, œuvre 30e (en *si* bémol); Bonn, Simrock. — 2° Symphonie (en *mi* majeur), œuvre 60e; Mayence, Schott. — 3° Six pièces pour musique turque, œuvre 40e; Offenbach, André. — 4° Sept pièces *idem* (suite de l'œuvre 40), œuvre 57e, *ibid.* — 5° Six variations pour le violon avec orchestre, œuvre 50e; Zurich, Geb. Hug. — 6° Trois quatuors faciles pour deux violons, alto et basse, œuvre 113e; Offenbach, André. — 7° Trois trios pour violon, alto et basse, œuvre 8e; Paris, Pleyel. — 8° Valses pour deux violons et basse; Offenbach, André. — 9° Duos pour violon et alto, œuvre 1re; Paris, Janet. — 10° Thème connu, varié pour le violon avec piano, œuvre 116e; Hanovre, Bachmann. — 11° Premier concerto pour l'alto, œuvre 10e, Paris, Pleyel; — 12° Trois quatuors pour alto concertant, œuvre 15e; Offenbach, André. — 13° Larghetto et deux thèmes variés pour alto obligé, violon, alto et violoncelle, œuvre 115e; *ibid.* — 14° Concerto pour la flûte (en *sol*), œuvre 44e; *ibid.* — 15° Quintetti pour flûte et cor obligés, violon, alto et basse, œuvre 110e nos 1, 2, 3, *ibid.* — 16° Trois quatuors pour la flûte, œuvre 39e; Augsbourg, Gombart. — 17° Trois *idem*, œuvre 42e; Offenbach, André. — 18° Trois *idem* concertants, œuvre 92e; Bonn, Simrock. — 19° Deux quatuors pour la clarinette, œuvre 106e; *ibid.* — 20° Quatuor pour le hautbois, œuvre 109e; *ibid.* — 21° Thème varié pour le cor, œuvre 35e; Bonn, Simrock — 22° Trois quatuors pour le cor, œuvre 20e; Offenbach, André. — 23° Trois *idem*, œuvre 109e; *ibid.* — 24° Divertissement pour guitare, violon, alto et violoncelle, œuvre 46e; *ibid.* — 25° Trois sonates pour piano et guitare, œuvre 69e; *ibid.* — 26° Trois sérénades pour piano et guitare, œuvre 123e; *ibid.* — 27° Concerto pour le piano, œuvre 34e; Mayence, Schott fils — 28° Trois sonates avec flûte obligée et violoncelle, œuvre 48e; Zurich, Hug. — 29° Trois trios pour piano, violon et violoncelle, œuvre 58e; Bonn, Simrock. — 30° Trois sonates pour le piano, avec violon et violoncelle, œuvre 70e; Mayence, Schott. — 31° Trois sonates pour piano et violon, œuvre 11e; Offenbach, André. — 32° Trois *idem*, œuvre 19e; *ibid.* — 33° Sonates périodiques avec flûte, œuvres 55e, 59e et 71e; *ibid.* — 34° Trois sonates avec flûte obligée, œuvre 92e, Hanovre, Bachmann. — 35° Sonate pour harpe à pédales et flûte obligée, œuvre 95e; Bonn, Simrock. — 36e Sonate pour piano à quatre mains, œuvre 67e; Mayence, Schott. — 37° Deux sonates *idem*, œuvre 99e; Offenbach, André. — 38° Trois sonates pour piano seul, œuvre 63e; Mayence, Schott. — 39° Trois sonatines faciles, œuvre 68e; Bonn, Simrock. — 40° Sonates périodiques *idem*, œuvres 70e et 83e; Offenbach, André. — 41° Dix-huit cadences pour le piano, œuvres 22e et 33e; *ibid.* — 42° Douzes pièces pour le piano, œuvre 72e; Mayence, Schott. — 43o Air souabe varié pour le piano, œuvre 78e; Bonn, Simrock. — 44° Air national autrichien varié, œuvre 91e; Hanovre, Bachmann. — 45° Six variations sur l'air allemand *Soll ich dann Sterben*; Mayence, Schott. — 46° Six chansons allemandes avec piano, œuvres 26e et 33e;

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Offenbach, André. — 47° Six *idem*, œuvre 36e; Bonn, Simrock. — 48° Six *idem*, œuvres 43e, 51e, 53e et 54e; Offenbach, André. — 49° Six *idem*, œuvres 62e et 64e; Mayence, Schott. — 50° Neuf *idem* faciles, œuvre 89e; Augsbourg, Gombart. — 51° Trois quatuors concertants pour le violon, œuvre 92e; Bonn, Simrock.

AMOROS Y ONDEANO (Don Francisco), colonel directeur de gymnase normal militaire et civil, et du gymnase spécial des sapeurs-pompiers de la ville de Paris, né à Valence, en Espagne, le 19 février 1770, a introduit l'étude de la musique dans l'établissement qu'il dirigeait. Entré au service militaire en 1787, il passa par tous les grades jusqu'à celui de colonel; puis il fut employé dans les fonctions civiles, et remplit successivement, sous le roi Charles IV et sous Joseph-Napoléon, les emplois de conseiller d'État, gouverneur de province, ministre de la police, et de commissaire royal à l'armée de Portugal. Les événements politiques l'obligèrent ensuite à se réfugier en France. Il a publié : 1° *Cantiques religieux et moraux, ou la morale en chansons, à l'usage des enfants des deux sexes;* Paris, 1806, in-16, avec la musique. — 2° *Lettre de M. Amoros à la Société pour l'instruction élémentaire, sur le recueil de cantiques qu'il a publié, et sur l'école de chant de son gymnase;* Paris, 1809, br. in-4°. Amoros est mort à Paris en 1843.

AMPHION, Thébain, était fils de Jupiter et d'Antiope. Ce fut lui qui, dit-on, bâtit les murs de Thèbes aux sons de sa lyre. Mme Dacier a remarqué que cette fable doit être postérieure au temps d'Homère, qui n'en parle pas. Plutarque (*de Musica*) lui attribue l'invention de la cithare. Amphion, suivant Pausanias (lib. IX, c. 5.), acquit sa grande réputation de musicien pour avoir mis en vogue le mode lydien, qu'il avait appris de Tantale, dont il épousa la fille Niobé et pour avoir ajouté trois cordes nouvelles aux quatre cordes anciennes de la lyre ou de la cithare.

AMTMANN (Prosper), flûtiste compositeur pour son instrument, à Vienne, s'y est fait connaître par un talent estimable dans un concert, en 1830. Trois ans après, on le trouve à Munich, donnant des concerts qui attiraient peu de monde; mais où il obtenait les éloges des artistes. On n'a pas d'autres renseignements sur sa personne. Amtmann a publié : 1° Grand duo concertant et capricieux pour deux flûtes, op. 1; Vienne, Diabelli, — 2° Marche nationale hongroise pour flûte et piano, op. 2; Vienne, Haslinger — 3° Air varié pour flûte avec piano, op. 3; Vienne, Mechetti. — 4° Trois grands duos pour deux flûtes; Milan, Ricordi. — 5° Douze allemandes pour flûte et piano, op. 5; Vienne, Diabelli. — 6° Introduction et variations brillantes pour flûte et piano, op. 9; Vienne, Haslinger. — 7 Exercices dans tous les tons majeurs et mineurs pour flûte seule, op. 10; *ibid.*

AMYOT (Jacques), célèbre traducteur de Plutarque, et précepteur de Charles IX et de Henri III, naquit à Melun, le 30 octobre 1513. Après avoir été professeur de grec et de latin à l'Université de Paris, il fut nommé grand aumônier de Charles IX, emploi qu'il conserva sous Henri III, son successeur. Il obtint aussi l'évêché d'Auxerre, où il mourut, le 6 février 1593. On a de lui la traduction du Traité de Plutarque sur la musique : cette traduction se trouve dans l'édition des œuvres de ce polygraphe donnée en 1783-1787 par G. Brottier et Vauvilliers, 22 vol. in-8°, et dans celle de Clavier, Paris, Cussac, 1801-1806, 25 vol. in-8°. L'éditeur de celle-ci y a joint la traduction de Burette.

ANACKER (Augustin-Ferdinand), *cantor* et directeur de musique à Freyberg, est né dans cette ville, le 17 octobre 1790. Fils d'un pauvre cordonnier, il ne put d'abord satisfaire son penchant inné pour la musique, parce qu'il ne possédait pas l'argent nécessaire pour payer les leçons d'un maître. Admis comme élève dans le chœur du gymnase, il amassa pendant cinq années de petites épargnes qui lui servirent à payer l'acquisition d'un vieux clavecin. Il avait atteint sa seizième année sans avoir jamais vu de musique imprimée, lorsque le *cantor* Fischer l'introduisit dans un concert où il entendit jouer une des belles compositions de Beethoven. Jamais rien de pareil n'avait frappé son ouïe : dans son admiration il s'écria : *Ah! si j'avais ce morceau!* — *Vous l'aurez*, lui dit quelqu'un placé près de lui, que cette exclamation avait intéressé. Le lendemain, en effet, Anacker reçut l'objet de ses désirs; mais bientôt il eut la preuve que cette musique ne pouvait être exécutée sur son pauvre vieux clavecin. Acheter un piano! A peine pouvait-il imaginer que les privations des choses indispensables le conduiraient d'économie en économie jusqu'à la somme nécessaire. Cette privation, il se l'imposait courageusement; mais, après une longue attente, il n'était parvenu qu'à la possession de 20 thalers (75 francs). Une circonstance inattendue, inouïe pour qui la cherche, amena dans la petite ville de Freyberg un collecteur de la loterie de Leipsick, qui, s'emparant de l'esprit d'Anacker et de ses frères et sœurs, parvint à leur persuader d'acheter un quart de lot; et, par une faveur bien rare de la fortune, le gros lot de 24,000 thalers, dont faisait partie la fraction achetée par Anacker et sa famille, ce lot bienheureux sortit, et notre enthousiaste eut pour sa part 1300 thalers (4,875 francs), c'est-à-dire des millions! il se hâta

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

d'acheter un piano neuf et les œuvres de Mozart, de Clementi, de Cramer, et surtout de Beethoven; car la musique de cet homme de génie était devenue l'objet de sa prédilection. Après la bataille de Leipsick, il se rendit à l'université de cette ville pour y continuer ses études. Là il se lia avec les chefs de quelques sociétés de chant qui l'admirent parmi leurs membres, à cause de la beauté de sa voix de basse. Schicht lui donna des leçons de composition, et Fréderic Schneider, qui avait pour lui de l'affection, lui donna des conseils sur ses premiers essais. Ses études étaient terminées, lorsqu'il reçut en 1822 sa nomination de *cantor* et de directeur de musique à Freyberg; bientôt après il ajouta à ces positions celle de premier professeur de musique à l'École normale de cette ville. Anacker, plein de feu et d'amour pour l'art, devint en peu de temps l'âme de toutes les réunions musicales de sa ville natale. Il y organisa des concerts, des sociétés de chant, et le baron de Herder, capitaine général de mines de la Saxe, le chargea, en 1827, de la direction d'un corps de musique de mineurs, auquel il fit faire en peu de temps de grands progrès. L'estime générale dont il jouissait fut la récompense de ses efforts et de sa persévérance. Ses compositions consistent en plusieurs recueils de chants à voix seule, publiés à Leipsick, chez Péters, et chez Hofmeister; en pièces diverses pour le piano, chez Breitkopf et Haertel et chez Péters, à Leipsick; en douze chants à plusieurs voix, chez Gersach; en une cantate avec orchestre, intitulée *Lebensblume und Lebensunbestand* (Fleur et Instabilité de la vie), gravés avec accomp. de piano, à Dresde, chez W. Park. Cette cantate a été exécutée dans la plupart des villes de la Saxe avec succès. Le chant intitulé: *Salut des Mineurs*, avec orchestre, a été exécuté aussi très-souvent à Dresde, à Leipsick, Freyberg, Annaberg, Chemnitz, Schneeberg, Gera, Zwickau, Zittau, Breslau et Erfürt. Anacker a écrit une ouverture à grand orchestre pour le drame *Goetz de Berlichingen* et une ouverture de concert, qui n'ont point été publiées; enfin, quelques chants détachés qui ont paru en diverses villes de la Saxe. Il est mort à Freyberg, au mois de mars 1855, à l'âge de soixante-quatre ans et quelques mois. Sa collection de musique a été vendue aux enchères publiques, à Leipsick, dans le mois de juin de la même année. On y remarquait un très-bon choix d'œuvres des grands maîtres, tant pour l'église que pour le théâtre et la musique de chambre.

ANAGNINO (Spirito), compositeur napolitain, né dans la moitié du seizième siècle, s'est fait connaître par un recueil de *Magnificat* et de *Nunc dimittis* pour une, deux, trois et quatre voix, avec basse continue pour l'orgue, qui a paru sous ce titre : *Sacra cantica a* 1, 2, 3 *e* 4 *voci*. Naples, 1617, in-4°. Les cantiques contenus dans cet ouvrage sont au nombre de 23.

ANCELET (....), fut major des mousquetaires noirs sous la régence du duc d'Orléans, et sous le règne de Louis XV. Barbier (*Dictionn. des ouvrages anonymes*, etc., t. II, p. 484 de la seconde édition) et Quérard (*La France littéraire*, t. I, p. 53) lui attribuent un petit écrit qui a paru, suivant eux, sous ce titre : *Observations sur la musique, les musiciens et les instruments*. Amsterdam (Paris), 1717, 40 pages in-12. D'autre part Forkel (*Allgem. Literatur der Musik*, p. 187), d'après un article de la *Bibliothek der schönen Wissenchaften* (t. V, p. 391), Lichtenthal (*Dizzion. e Bibliog. della Musica*, t. III, p. 254) et M. C. F. Becker (*System. chronol. Darstellung der musikal. Literatur*, col. 162), qui l'ont copié, indiquent une édition de ce petit ouvrage qui aurait été publiée à Paris, en 1759, in-12, et qui serait conséquemment la deuxième. Pour moi, je possède un exemplaire du même opuscule, imprimé à Amsterdam (Paris) *aux dépens de la compagnie*, en 1757, in-12 de 40 pages. Or, si l'édition de Barbier et de Quérard est réelle, celle-ci doit être la deuxième, et celle de Forkel serait la troisième; cependant la vérité est qu'il n'y a qu'une seule édition du petit ouvrage d'Ancelet, à savoir, celle de 1757. Mes preuves sont sans réplique. L'édition de 1717 ne peut exister, car Ancelet parle de la gloire que Rameau s'est acquise par ses opéras; or, Rameau, ignoré au fond de sa province en 1717, n'avait encore rien publié; et son premier opéra n'a été joué que seize ans plus tard. Ancelet parle aussi des bouffons et des querelles qu'ils ont fait naître; or, on sait que les bouffons n'ont joué à Paris qu'en 1752. Enfin l'auteur de cette brochure analyse les talents des violonistes Pagin et Gaviniez, qui n'étaient pas nés en 1717. Barbier a donc été trompé par quelque catalogue où, par une faute d'impression, on a substitué 1 à 5, et son erreur a causé celle de M. Quérard. A l'égard de Forkel, il n'a pas remarqué que le rédacteur de l'article du journal littéraire intitulé : *Bibliothek der schönen Vissenschaften* (août 1759), s'excuse d'être en retard pour le compte rendu de la brochure anonyme : c'est ce qui lui a fait croire que cette brochure avait paru dans la même année. Au surplus, le point important est que ce petit ouvrage, écrit par un homme de goût et de bon sens, fournit des renseignements précieux sur beaucoup d'artistes français qui brillèrent depuis environ 1720 jusqu'en 1757, et sur lesquels on

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

saurait peu de chose si cet écrit n'existait pas.

ANCHERSEN (Ansgarius), médecin danois qui vivait à Copenhague au commencement du dix-huitième siècle, a publié une dissertation intitulée : *De medicatione per musicam, permissu superiorum primo disserit Ansgarius Anchersen, defendente præstantissimo philosophiæ Baccalaur. Jano Petri Stormio. In auditorio collegii Medici, d. 27 Junii, anno* 1720; Copenhague, 12 pages in-4°. La seconde partie de la thèse parut en 1721, sous ce titre : *Quomodò musica in corpore agit et vires exercit.* Il devait y avoir une troisième partie; j'ignore si elle a paru.

ANCHORENA (Joseph), musicien espagnol du quinzième siècle, naquit dans la Navarre en 1438, et fit ses études musicales à l'université de Salamanque. Il passa ensuite à Burgos, où il composa diverses œuvres. On a conservé de lui un fragment de *Stabat Mater* à quatre voix (*Voy. Historia de la Musica española* de M. Mariano Soriano Fuertes, t. II, p. 119).

ANCINA (Jean-Juvénal), évêque de Saluce, né à Fossano en Piémont, le 19 octobre 1545, étudia d'abord la médecine, et fut docteur et professeur en cette science à Turin. En 1574, il se rendit à Rome, où il étudia la théologie, et en même temps la musique, qu'il cultivait dès sa jeunesse. Après avoir été ordonné prêtre, il fut envoyé à Naples pour y enseigner la théologie; Clément VIII le nomma ensuite évêque de Mondovi, et enfin évêque de Saluce, en 1602. Il fut ami intime de saint François de Sales. Ancina a fait imprimer des cantiques de sa composition sous ce titre : *Templo armonico della B. Virgine. Prima parte a tre voci;* Rome 1599, in-4°. M. Danjou a signalé, dans ses intéressantes lettres sur ses recherches relatives à la musique en Italie (1), l'existence de plusieurs recueils de musique qui renferment des compositions d'Ancina, et qui se trouvait à Rome dans la bibliothèque *Vallicella*, au couvent des PP. de l'Oratoire. Ces recueils sont sous les nos O, 29, 30, 31, 32, 35.

ANCOT (Jean), né à Bruges, le 22 octobre 1779, a commencé ses études musicales dans la maîtrise de l'église Saint-Donat, en cette ville, sous la direction de l'abbé Cramène et de l'organiste Thienpont. Il se rendit ensuite à Paris, où il reçut des leçons de violon de Rodolphe Kreutzer et de Baillot. Rodolphe et Catel furent ses guides pour l'étude de l'harmonie. De retour à Bruges au mois de mai 1804, il s'y est fixé depuis lors, et s'y est livré à l'enseignement du violon et du piano. Quelques-unes de ses compositions ont été publiées; mais le plus grand nombre est inédit; on y remarque : 1° Quatre concertos pour le violon, avec orchestre. — 2° Trois quatuors pour deux violons, alto et basse. — 3° Deux messes à trois voix, avec accompagnement d'orgue. — 4° *Ecce panis* à quatre voix et orchestre. — 5° Deux *O salutaris* à trois voix, avec accompagnement d'orgue obligé. — 6° Six *Tantum ergo* à trois et quatre voix, avec orgue obligé. — 7° Quatre *Ave Maria* à quatre voix. — 8° quatre airs variés pour le violon, avec orchestre. — 9° Divertissement militaire pour seize instruments. — 10° Deux ouvertures en harmonie pour quinze instruments. — 11° Deux fantaisies en harmonie pour quinze instruments. — 12° Un air varié en harmonie pour quinze instruments, morceau qui a obtenu le prix au concours de la ville de Gand, le 10 août 1823. — 13° Huit pas redoublés en harmonie. — 14° Valses en harmonie. — 15° Deux marches pour quinze instruments. — 16° Marche funèbre composée pour le service du maréchal Lannes, duc de Montebello. Ancot est mort à Bruges, le 12 juillet 1848, à l'âge de 72 ans.

ANCOT (Jean), fils du précédent, né à Bruges le 6 juillet 1799, eut pour maître de violon et de piano son père, depuis l'âge de six ans jusqu'à dix-huit. Il avait à peine atteint sa douzième année quand il débuta, dans les concerts de la ville qui étaient donnés au théâtre, par le douzième concerto de Viotti pour le violon, et par le troisième de Steibelt pour le piano. Quatre ans après il écrivit son premier concerto de violon, qu'il dédia à Rodolphe Kreutzer, et ensuite son premier concerto de piano, dont il offrit la dédicace à Pradher. En 1817, il alla à Paris, où il fut admis au Conservatoire de musique. Pradher y devint son professeur de piano, et Berton lui donna des leçons de composition. Doué des plus heureuses dispositions, il aurait pu se placer à un rang élevé parmi les jeunes artistes de son temps; mais des passions ardentes ne lui permirent pas de donner à ses études toute la sévérité désirable. Six années après son admission au Conservatoire, il quitta Paris pour se rendre à Londres. Là il obtint le titre de directeur et de professeur de l'Athénée et celui de pianiste de la duchesse de Kent. Toutefois il ne paraît pas qu'il fût satisfait de sa situation, car il s'éloigna de la capitale de l'Angleterre en 1825, et voyagea en Belgique pendant quelque temps, puis alla se fixer à Boulogne, où il est mort le 5 juin 1829.

La fécondité d'Ancot pourrait passer pour

(1) *Revue de la musique religieuse, populaire et classique*, t. III, p. 201.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

merveilleuse si tous ses ouvrages avaient été écrits avec soin; car, ayant à peine atteint l'âge de trente ans, il avait fait imprimer plus de deux cent vingt-cinq œuvres, qui ont été publiés à Paris, à Londres et en Allemagne. On n'indiquera ici que les ouvrages qui lui ont fait le plus d'honneur : 1° Concerto pour le violon; Paris, Jouve. — 2° Concerto pour le piano; Paris, Leduc. — 3° Sonates pour piano seul, œuvres 4e, 10e et 18e; Paris. — 4° Plusieurs fantaisies pour le piano, avec orchestre. — 5° *La Tempête*, fantaisie pour piano seul; Londres. — 6° *l'Ouragan, idem*; Paris, Naderman : ce morceau est une des meilleures productions d'Ancot, et a eu un succès de vogue. — 7° Nocturne pour piano et violon, œuv. 8e; Paris, A. Petit. — 8° Deux aubades pour piano et violon, œuvres 32e et 35e; Paris, Dufaut et Dubois. — 9° Grande sonate pour piano et violon, œuvre 14e; Paris, A. Petit. — 10° Huit fantaisies pour piano à quatre mains, sous les titres de *la Légèreté, l'Attente, Azélie Marche grecque, les Charmes de Londres, Marche turque, Marche d'Aline,* et *l'Immortel Laurier;* Paris et Londres. — 11° Une multitude d'airs variés pour piano seul. — 12° Cinq concertos pour le violon, avec orchestre. — 13° Trente-six études pour le piano; Paris. — 14° Douze fugues pour l'orgue, première et deuxième suite; *ibid.* — 15° *Amélia, ou le Départ pour la guerre,* scène avec orchestre, chantée par Begrez à l'Opéra de Londres. — 16° *Marie Stuart,* scène avec orchestre. — 17° *La résolution inutile,* idem. — 18° *La Philosophie d'Anacréon,* idem. — 19° Six ouvertures à grand orchestre, exécutées à l'Opéra de Londres et dédiées à Rossini. — 20° Grande pièce de concert, dédiée au roi des Pays-Bas. — 21° Plusieurs recueils de romances, gravés à Paris et à Londres.

ANCOT (Louis), né à Bruges le 3 juin 1803, a reçu de son père des leçons de musique, de violon et de piano, depuis l'âge de cinq ans jusqu'à sa dix-septième année. Après avoir voyagé en France, en Italie, dans les Pays-Bas, en Écosse et en Angleterre, il s'arrêta à Londres, où il fut nommé pianiste du duc de Sussex. Quelque temps après, il alla à Boulogne, où il se livra à l'enseignement du piano; puis il quitta cette position pour aller à Tours, où il vécut pendant quelques années. De retour à Bruges, sa patrie, il y mourut à l'âge de trente-trois ans, au mois de septembre 1830. Cet artiste a publié quarante-sept ouvrages, qui ont été gravés à Édimbourg, à Londres, et à Paris, chez Petit et Schonenberger. Ces compositions consistent en sonates, fantaisies, airs variés, pièces à quatre mains pour piano, fugues, études, concertos, ouvertures à grand orchestre, romances et nocturnes pour une ou deux voix, avec accompagnement de piano.

ANDERL (Q....), compositeur de musique d'église, né en Bavière, vit à Augsbourg, et s'est fait connaître depuis environ 1842 par la publication des ouvrages suivants : 1° *Asperges,* à quatre voix et orgue; Augsbourg, Bœhm. — 2° *Le Christ* souffrant au mont des Oliviers, en trois chants pour deux sopranos, basse et orgue; Munich, Falter. — 3° Chant de procession pour la fête du Saint-Sacrement, à deux sopranos, basse et orgue; Augsbourg, Bœhm. — 4° *Lauda Sion,* à trois voix et orgue; *ibid.* — 5° *Pange lingua,* pour deux sopranos, basse et orgue; *ibid.* — 6° Chant pour la Nativité, à deux sopranos, basse et orgue; Munich, Falter. — 7° Cantique de l'Avent, à deux voix, deux violons et orgue; *ibid.* — 8° *La Naissance de Jésus,* cantique allemand de Noël, pour deux voix et orgue; *ibid.* — 9° Messe brève en *mi* bémol, pour soprano, contralto, basse, deux violons, contrebasse et orgue; *ibid.* — 10° Chant pour la fête de Pâques, à trois voix et orgue; *ibid.* — 11° Trois cantiques de prédication dans le style choral, à voix seule et orgue, ou à trois voix *ad libitum;* ibid. — 12° Répons des offices de la procession, pour deux sopranos et basse, avec accompagnement de basse, *ibid.*

ANDERS (Henri), organiste de l'église principale d'Amsterdam, naquit en Allemagne vers 1690, et s'établit en Hollande en 1720. Il y a publié des sonates pour trois et quatre instruments, sous ce titre : *Symphoniæ introductoriæ, trium et quatuor instrumentorum,* opéra 1 et 2; Amsterdam, chez Klaas Knol, sans date, in-fol. obl. Chaque œuvre contient douze sonates : elles sont fort bonnes.

ANDERS (Godefroid-Engelbert), littérateur musicien, né à Bonn, en 1795, a fait de bonnes études, dont il a fait un usage utile dans des recherches philologiques sur l'histoire littéraire de la musique. Établi à Paris depuis 1829, M. Anders s'y est occupé d'une nouvelle édition de la littérature générale de la musique de Forkel, ou plutôt, d'un ouvrage entièrement neuf sur le même sujet, ainsi que d'un Dictionnaire de musique sur le plan de Walther. Ces ouvrages, exécutés avec un esprit de recherches peu ordinaire et des soins consciencieux, seraient sans doute d'une grande utilité, et contiendraient beaucoup de choses nouvelles et intéressantes; malheureusement la santé de M. Anders l'a souvent obligé à interrompre ses travaux. M. Anders a fait insérer quelques articles dans la *Gazette musicale de Leipsick;* un morceau intéressant sur l'histoire du violon a été donné par lui dans

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

le n° 56 du recueil périodique intitulé : *Cæcilia* (p. 247-257). En 1831, il a publié à Paris une brochure in-8° sous ce titre : *Nicolo Paganini, sa vie, sa personne et quelques mots sur son secret*. M. Anders a donné aussi quelques articles dans les années 1831, 1832 et 1833 de la *Revue musicale*. Au mois de mars 1833 il a été nommé employé de la Bibliothèque impériale pour la conservation et la mise en ordre de la partie musicale. Depuis cette époque il a donné quelques bons articles à la *Gazette musicale de Paris*, dont il a rédigé les tables depuis l'origine. L'*Encyclopédie des gens du monde* renferme aussi quelques bons articles concernant l'histoire et la théorie de la musique dont il est auteur. Enfin, il a extrait de la notice biographique de Beethoven, publiée par Wegeler et Ries, une brochure intitulée : *Détails biographiques sur Beethoven*. Paris, 1839, in-8° de 48 pages.

ANDERSCH (Jean-Daniel), docteur en philosophie, et directeur d'un pensionnat d'éducation en Poméranie, s'est fait connaître par quelques livres sur l'éducation et par un dictionnaire portatif de musique, à l'usage des amateurs et des jeunes musiciens, sous ce titre : *Musikalisches Wœrterbuch für Freunde und Schüler der Tonkunde* (sic). Berlin, Natorff, 1829, in-8° de 420 pages. Cet ouvrage n'est qu'un extrait du Lexique musical de Koch.

ANDERSON (Jean), compositeur de musique écossaise, est considéré par quelques personnes comme n'ayant pas eu de rival en ce genre, depuis le temps d'Oswald. Il est mort à Inverness, en 1801.

ANDING (J. M.), professeur de musique au séminaire de Hildburghausen et organiste de l'union évangélique de cette ville, né vers 1816, s'est fait connaître par quelques compositions pour l'orgue et pour le chant, au nombre desquelles on remarque 48 *préludes faciles pour des chorals*, op. 5, Erfürt, Körner, petit in-4° obl. Anding est un des rédacteurs du journal des organistes intitulé *Urania*, et publié à Erfürt, chez Körner.

ANDRADE (Jean-Auguste), compositeur de romances et professeur de chant, est né à Bayonne en 1793. Admis comme élève au Conservatoire en 1817, il y a reçu des leçons de chant de Garat et de Ponchard, et a obtenu le premier prix en 1820. On a publié de sa composition beaucoup de romances et de nocturnes, parmi lesquels il en est plusieurs qui ont eu du succès. M. Andrade est auteur d'une *Nouvelle méthode de chant et de vocalisation, adoptée par le Conservatoire de Paris*. Paris, Aulagnier (sans date), gr. in-4°. Une édition de cet ouvrage, revue et augmentée par M. Aug. Gathy, a été publiée à Hambourg, chez Cranz, 1838, in-4°.

ANDRÉ DE CORINTHE, musicien poëte cité par Plutarque dans son dialogue sur la musique, avec Tyrtée de Mantinée et Thrasylle de Phlionte, au nombre des musiciens grecs qui se sont abstenus de l'emploi du genre chromatique, de la multiplicité des cordes et de plusieurs autres choses vulgairement usitées dans la musique. (*Voy.* la note 140 de Burette sur ce passage de Plutarque, dans les *Mémoires de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, t. VIII.)

ANDRÉ ou **ANDREAS**, archevêque de Crète, vécut vers la fin du septième siècle et au commencement du huitième. On lui a donné aussi le nom d'*Andreas Hierosolymitanus*, parce qu'il fut d'abord moine à Jérusalem. Théodore, patriarche de cette ville, l'envoya au concile de Constantinople, pour y combattre les doctrines des monothélites. Après avoir rempli successivement les offices de diacre et d'orphanotrophe, il fut élevé à l'archevêché de Crète. Les auteurs qui ont fixé la date de sa mort au 14 juin 721 l'ont confondu avec André, archevêque de Césarée, qui est un autre personnage. La date de la mort d'André de Crète est incertaine. On a de ce patriarche des homélies et quelques opuscules publiés par Combéfis et Petau. Il est aussi auteur de plusieurs hymnes avec le chant en usage dans l'Église grecque, et conservées dans l'Ὀκτώηχος. Fabricius (*Bibl. Græc.*, t. III, p. 654, édit. de Harles) attribue à André de Crète le traité de musique intitulé *Hagiopolitès*, contenu dans le manuscrit grec n° 360 de la Bibliothèque impériale de Paris; mais, ainsi que le remarque M. Vincent (*Notices et extraits de Manuscrits de la Bibliot. du Roi*, t. XVI, 2e p., pag. 259), aucune raison n'est indiquée à l'appui de cette assertion, et il y a des motifs plausibles pour la repousser. (*Voyez* Hagiopolitès.)

ANDRÉ (Yves-Marie), jésuite, né en 1675, à Châteaulin, en Bretagne, professa les mathématiques à Caen, depuis 1726 jusqu'en 1759, et mourut le 26 février 1764, à l'âge de quatre-vingt-neuf ans. On a de lui un *Traité sur le beau*; Paris, 1741, in-12, dont le quatrième chapitre est consacré au *beau musical*. Le bon jésuite ne sait de quoi il parle. Son livre a eu six éditions, et a été réuni à la collection de ses œuvres, en 5 vol. in-12, qui a été publiée après sa mort. Comme Lucrèce et tous ceux qui pensent que le beau musical consiste dans l'imitation de la nature, le P. André nous fait instruire

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

dans la musique par les concerts des oiseaux ; par les zéphirs qui soupirent dans les roseaux ; par les aquilons qui sifflent dans les forêts ; par la voix formidable des vagues de la mer, et enfin par le tonnerre, qui fait la basse de la symphonie ! L'arc-en-ciel, lui-même, nous instruit des principes de la musique ; car Newton a découvert que les couleurs du spectre solaire, à savoir, le rouge, l'orangé, le jaune, le vert, le bleu, l'indigo et le violet, occupent, dans la bande colorée, des espaces qui sont entre eux dans les mêmes proportions que les intervalles des sept sons de la gamme ! Enfin, le P. André voit dans la coïncidence de ce fait avec les phénomènes du corps sonore et les proportions numériques le principe certain du beau en musique, lequel conséquemment consisterait dans l'ordre et la régularité. Par là il exclut le sentiment et l'imagination, réduisant l'effet du beau à celui qu'il produit sur l'intelligence. Cependant, par une contradiction manifeste, il finit par reconnaître trois sortes de beau, à savoir : l'absolu, *indépendant* (dit-il) *de toute institution, même divine ; le beau musical naturel, dépendant de l'institution du Créateur, mais indépendant de nos opinions et de nos goûts ; et enfin un beau musical artificiel, et en quelque sorte arbitraire, mais toujours avec dépendance des lois éternelles de l'harmonie !* Tout cela est faux ; car il est évident que le beau que nous ne sentirions pas serait le néant, bien que d'institution divine ; quant au beau arbitraire, il n'est pas moins certain qu'il n'est qu'une illusion des sens et de l'esprit, car *beau et arbitraire* s'excluent réciproquement. Enfin, et ceci n'est pas moins important, le beau absolu, indépendant, même de l'institution divine, implique contradiction, car nous n'aurions aucune faculté pour l'apercevoir et le reconnaître.

ANDRÉ (CHRÉTIEN-CHARLES), en allemand *Andrä*, naquit à Hildburghausen, le 20 mars 1763, et fut d'abord secrétaire du prince de Waldeck, à Arolsen. En 1785, on le nomma conseiller d'éducation à Schnipfenthal, dans le duché de Gotha. Trois ans après, il établit dans ce lieu, conjointement avec Salzmann, une maison d'éducation pour les jeunes demoiselles. En 1790, il se sépara de son ancien associé, et transporta son établissement à Gotha. Ce fut dans cette situation qu'André écrivit ses nombreux ouvrages sur l'éducation, et particulièrement ses *Promenades utiles pour tous les jours de l'année, à l'usage des parents* ; Brunswick, 1790-1797, 4 parties in-8°. Dans l'une des quatre parties de cet ouvrage, l'auteur a traité de l'*art de jouer du piano* avec tant de clarté et de précision, qu'on peut affirmer qu'il n'est point de livre où les principes philosophiques de cet art soient mieux exposés. André est aussi l'auteur d'un opuscule intitulé : *Schreiben an einen Freund über das musikalische Drama Thirza und ihre Söhne* (Lettres à un ami sur le drame musical, *Thirza et ses fils*) ; Eisenach, 1783, trois feuilles in-8°. André a été nommé, en 1798, directeur des établissements ecclésiastiques de Brünn. Il occupait encore ce poste en 1815. Il est mort le 19 juillet 1831.

ANDRÉ (JEAN), né à Offenbach, le 28 mars 1741, fut d'abord destiné au commerce par ses parents, qui étaient fabricants de soieries en cette ville. En conséquence, ils ne lui firent point étudier la musique, et le jeune André, que son goût entraînait vers cet art, n'eut pour tout secours, jusqu'à l'âge de douze ans, que les avis d'un de ses petits camarades, qui allait à Francfort prendre des leçons de violon qu'il lui transmettait à son tour. Il apprit aussi, sans maître, à jouer du clavecin, et le livre choral de Kœnich lui servit à étudier l'art de l'accompagnement.

Jusqu'à l'âge de vingt ans, André n'avait composé que des pièces fugitives de chant ou de musique instrumentale ; mais, se trouvant à Francfort vers 1760, il y entendit des opéras-comiques français et des opéras bouffes italiens, qui lui donnèrent l'idée de travailler pour la scène. Son premier ouvrage en ce genre, *der Tœpfer* (le Potier), fut représenté à Francfort, et plut par la gaieté et le naturel qui y régnaient. Son succès détermina le célèbre Gœthe à confier au jeune compositeur son opéra d'*Erwin et Elmire*. André le mit en musique avec le même bonheur. Ces deux ouvrages, ayant été représentés peu de temps après à Berlin, réussirent si bien, que leur auteur fut appelé dans cette ville pour y diriger le grand théâtre. André vendit alors sa fabrique de soieries, et se rendit à Berlin avec sa femme et ses enfants pour y prendre possession de cette direction, et pour apprendre l'harmonie et le contrepoint, dont il n'avait point encore fait d'étude régulière. Là il fit la connaissance de Marpurg, qui le dirigea dans ses travaux scolastiques.

Durant le temps qu'il passa à Berlin, André composa un assez grand nombre d'ouvrages pour le théâtre qu'il dirigeait. Il resta plusieurs années dans cette ville, et probablement il s'y serait fixé pour toujours s'il eût pu y transporter une fonderie de caractères et une imprimerie de musique qu'il avait établies à Offenbach en 1774 ; mais n'ayant pu l'introduire à Berlin, à cause du privilége de Hummel, et ses affaires ayant été mal conduites en son absence, il prit, en 1784,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

le parti de retourner à Offenbach, pour diriger lui-même une entreprise qu'il considérait comme plus avantageuse que la direction du théâtre. Le succès répondit aux espérances d'André, et son établissement devint un des plus considérables de l'Europe en ce genre. Lui-même en dirigea toutes les parties et leur donna tant d'extension, qu'il finit par y employer journellement plus de cinquante ouvriers. Une attaque d'apoplexie l'enleva à sa famille le 18 juin 1799.

Le opéras dont André a composé la musique sont : 1° *Der Tœpfer* (le Potier). — 2° *Erwin et Elmire*. — 3° *Herzog Michel* (le duc Michel). — 4° *Der alte Freyer* (l'Amoureux suranné). — 5° *Peter und Hannchen* (Pierre et Jeannette). — 6° *Der Fürst im hœchsten Glanze* (le Prince dans toute sa splendeur). — 7° *Laura Rosetti*. — 8° *Claudine*. — 9° *l'Alchimiste*. — 10° *Les Grâces*. — 11° *Das tartarische Gesetz* (la Loi des Tartares). — 12° *Das Friedens Feyer* (la Fête de la paix). — 13° *Die Schadenfreude* (l'envie). — 14° *Kurze Thorheit ist die beste* (la plus courte folie est la meilleure). — 15° *Das Wüthende Heer* (la Chasse infernale). — 16° *Elmire*, réduite pour le clavecin; en 1782. — 17° *Das Automat* (l'Automate). — 18° *Der Barbier von Bagdad* (le Barbier de Bagdad). — 19° *Le vieux homme libre*. — 20° *Arlequin perruquier*, pantomime. — 21° *Belmont et Constance*. — 22° *Quelque chose doit nous survivre*. — 23° Musique pour la tragédie de *Macbeth*. — 24° *Idem* pour *le Roi Lear*. — 25° Divertissements pour diverses circonstances. Ses ouvrages détachés consistent en *trois sonates pour le clavecin, avec violon et violoncelle*, op. 1; Offenbach, 1780. — *Chansons avec accompagnement de flûte ou violon, alto et basse*, trois parties; Offenbach, 1793. — *Léonore de Burger*, romance pour le piano, dont il a été publié cinq éditions. — *Les Femmes de Veinsberg*, pour le piano; ariette pour le Barbier de Séville. Malgré les occupations multipliées d'André, il se passait peu de temps sans qu'on vît paraître quelque nouvel ouvrage de sa composition. L'année même de sa mort, il travaillait à un opéra, dont il avait tiré un rondeau qui fut imprimé dans l'Almanach théâtral de Gotha, en 1796.

Le style de ce musicien n'a rien de remarquable, soit sous le rapport de la nouveauté des idées, soit sous celui de l'harmonie; mais ses mélodies ont du naturel, de la grâce et plus de gaieté qu'on n'en trouve communément dans la musique allemande. Il y a beaucoup d'analogie entre la manière d'André et celle de Ditters de Dittersdorf.

ANDRÉ (Jean-Antoine), fils du précédent, est né à Offenbach le 6 octobre 1775, et non à Berlin en 1770, comme il est dit dans le premier Lexikon de Gerber, et dans le Dictionnaire des Musiciens de Choron et Fayolle. Les biographes allemands assurent qu'André n'était âgé que de deux ans lorsqu'il montrait déjà d'heureuses dispositions pour la musique. Les premières leçons de violon et de piano lui furent données à Berlin, dans le temps où son père dirigeait l'orchestre de l'Opéra. L'art du chant lui fut enseigné par le ténor Marschhaüm, et il y fit des progrès; à l'âge de huit ou neuf ans il chantait avec goût et justesse des airs fort difficiles. De retour à Offenbach, quand son père alla se fixer définitivement dans cette ville, André s'y livra avec ardeur à l'étude du violon et du piano; il y prit aussi des leçons d'harmonie et d'accompagnement, et le chanteur Righetti, qui passa quelque temps à Offenbach, en 1786, lui fit contracter de bonne heure l'habitude de déchiffrer la partition. L'année suivante, il fut confié aux soins de Ferdinand Fränzel pour achever ses études de violon; deux années de leçons de ce maître le rendirent habile sur cet instrument. Ses premières compositions avaient été des symphonies qu'il écrivait pour des concerts d'amateurs; mais le premier ouvrage qu'il avoua fut une sonate de piano avec accompagnement de violon, composée pendant un voyage qu'il fit à Manheim et à Strasbourg avec son père. En 1789, il retourna à Manheim pour y continuer ses études de violon sous la direction de Fränzel : il y fut nommé premier violon adjoint du théâtre de la cour; mais l'année suivante il fut obligé de retourner à Offenbach pour y diriger le commerce de musique de son père, qui voyageait en Saxe. Ce fut aussi dans la même année 1790 qu'il remplit les fonctions de chef d'orchestre au spectacle dirigé par Bossmann : il n'était alors âgé que de seize ans.

La grande quantité d'ouvrages sortis de sa plume lui avait déjà donné une habitude d'écrire qu'il est rare de posséder à cet âge; toutefois cette habitude pratique ne lui parut pas suffisante; il sentit la nécessité de faire des études plus sérieuses, et, en 1792, il retourna à Manheim pour faire un cours d'harmonie et de contrepoint sous la direction du maître de chapelle Volweiler, qui, en moins de deux ans, le mit en état d'écrire correctement. Depuis 1793 jusqu'en 1796 il partagea le temps alternativement entre le commerce de musique et l'étude de son art. Il était dans sa vingtième année quand il partit pour l'université de Iéna, où il resta jusqu'au printemps de 1797. Après avoir voyagé quelque temps dans le nord de l'Allemagne, il retourna à Offenbach en 1798; mais il n'y resta pas long-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

temps, car dans la même année il entreprit un second voyage musical à Mayence, Coblentz, Bonn, Cologne et Wesel. La mort de son père le rappela à Offenbach en 1799, et dès ce moment il se livra sérieusement à son commerce de musique; ce qui ne l'empêcha pas toutefois de faire encore, dans le cours de la même année, une grande tournée musicale par Würtzbourg, Nuremberg, Erlangen, Ratisbonne, Augsbourg, Munich, Salzbourg, Passau, Linz et Vienne; il revint à Offenbach par Prague, Dresde, Altenbourg, Iéna, Weimar, Gotha, Erfurt et Sondershausen. Il dut à ce voyage la connaissance des compositeurs les plus célèbres de l'Allemagne. Pendant son séjour à Vienne, il acheta de la veuve de Mozart la collection de manuscrits qui avait été laissée par ce grand artiste. Le dernier voyage entrepris par André eut lieu en 1800 : il se rendit en Angleterre en passant par Cassel, Gœttingue, Hanovre, Hambourg, Cuxhaven, et revint par la même route. Depuis lors il n'a cessé de s'occuper de la composition et du commerce de musique. Cet homme actif et dévoué à l'art est mort à Offenbach, le 5 avril 1842.

La liste des ouvrages de sa composition qui ont été imprimés se compose de vingt et une symphonies pour l'orchestre (Manheim et Offenbach), trois concertos de violon, sept concertos pour divers instruments à vent, plusieurs recueils d'harmonie pour la musique militaire, deux messes, *Rinaldo et Alcina*, opéra (1799), sept œuvres de quatuors pour deux violons, alto et basse, six œuvres de sonates de piano, des sérénades pour orchestre, des danses, des fantaisies et des airs variés pour plusieurs instruments, des cantates, des romances et des chansons. La musique d'André manque d'invention, mais elle est agréable, et l'harmonie en est assez purement écrite. Sa maison de commerce de musique était au rang des plus considérables de l'Allemagne.

En 1832 André a annoncé un traité général de la musique sous le titre de *Lehrbuch der Tonkunst*, en six volumes grand in-8°. Le premier volume a paru au mois de juillet de la même année. Il est relatif à la science de l'harmonie et contient une instruction sur la génération des accords, leur emploi à deux, trois, quatre et un plus grand nombre de parties, les règles de la modulation dans les tons majeurs et mineurs, une instruction sur l'ancienne tonalité, la mélodie et l'harmonie des chorals, avec de nombreux exemples. Le second volume, divisé en trois parties, renferme la science du contrepoint simple et double, l'imitation canonique et la fugue. Les autres volumes, destinés à la mélodie, à la rhythmique, à la musique instrumentale, à la composition du chant, au style, à la forme des pièces de musique et à l'usage des voix et des instruments, n'ont pas paru, et n'ont pas été vraisemblablement achevés par l'auteur. On a aussi d'André : 1° un catalogue thématique des œuvres de Mozart composées depuis 1784 jusqu'à la fin de 1791, d'après les manuscrits originaux, dont André était devenu possesseur. Ce catalogue, publié à Offenbach, in-4° sous ce titre : *Thematisches Verzeichniss sæmmtlicher compositionen Von W. A. Mozart*, a eu une deuxième édition avec le portrait de Mozart, en 1829. — 2° Une méthode de violon intitulée *Anleitung zum violinspielen*, en français et en allemand, Offenbach, André. Il y a des éditions allemandes publiées à Brunswick, chez Spehr et à Vienne, chez Artaria. Il y en a aussi une édition française, publiée à Paris, chez Dufaut et Dubois.

ANDRÉ (Jean-Bernard), fils du précédent, né à Offenbach, est pianiste et compositeur pour son instrument. L'imprimerie musicale d'Offenbach lui est échue en partage dans la succession de son père, et il en continue l'exploitation. On connaît de lui environ 50 œuvres d'études, de caprices, de morceaux de salon, pour le piano, et de fantaisies ou duos pour piano et violon, et piano et violoncelle.

Un autre fils de Jean-Antoine André est marchand de musique à Francfort-sur-le-Mein. Son nom est *Charles*. Sa maison est le rendez-vous des artistes, et l'on y entend de bonne musique de chambre dans des réunions intimes.

ANDRÉ (Jules), parent et peut-être frère de Jean Bernard et de Charles, est organiste et professeur de piano à Francfort-sur-le-Mein. Depuis 1832, il s'est fait connaître par les ouvrages suivants : 1° 3 Polonaises à 4 mains pour piano, op. 7; Offenbach, André. — 2° Sonatine à 4 mains pour piano, op. 17; ibid. — 3° Des mélanges pour piano seul sur des motifs d'opéras, op. 13, 18; ibid. — 4° Des valses brillantes; ibid. — 5° Des nocturnes et des rondeaux; ibid. — 6° 12 pièces d'orgue, op. 9; ibid. — 7° 12 *idem*, op. 26; ibid. — 8° Méthode d'orgue théorique et pratique; ibid. — 9° *Anleitung zum Selbstunterricht im Pedalspiel* (Introduction à l'instruction par soi-même dans l'art de jouer la pédale de l'orgue); ibid., 1834. — 10° des Chansons allemandes avec piano; ibid. — 11° Chants de la Suisse, à voix seule, avec piano, ibid.

ANDRÉ (Auguste), de la même famille, professeur de piano à Offenbach, a publié quelques bagatelles pour cet instrument, particulièrement 12 petits rondos à 4 mains sur les thèmes des opéras modernes en vogue, à Offenbach, chez André; et *L'Ami des Opéras*, recueil de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

pots pourris, de petits rondos, de fantaisies, etc.; sur les thèmes favoris de Bellini, Donizetti, Halevy, Adam, Lörtzing, et, pour piano seul; ibid.

ANDREA SYLVANUS. *Voyez* SILVA.

ANDREA (NICOLAS), prédicateur à Pithea en Laponie au commencement du 17e siècle, a publié un *Rituale Ecclesiæ*; Stockholm, 1619, in-4°. On trouve à la Bibliothèque impériale, à Paris, un livre de cet auteur sous ce titre : *Libello musici concentus missæ*; Stockholm, 1619, in-4°, qui n'est probablement que le même ouvrage, cité sous un autre titre par quelques auteurs.

ANDREA (ONUPHRE D'), poëte napolitain, florissait vers 1630; il mourut vers 1647. Crescembini et Quadrio le mettent au nombre des meilleurs poëtes du dix-septième siècle. Outre ses poëmes, il a écrit des discours en prose sur quelques sujets de philosophie : *Discorsi in prosa, che sono della bellezza, dell' amicizia, dell' amore, della musica, etc.*; Naples, 1636, in-4°.

ANDREA, récollet, né à Modène, vivait vers la fin du dix-septième siècle. Les auteurs italiens le citent en général sous le nom d'*Andrea di Modena*. Il a publié un traité du plain-chant, sous ce titre : *Canto armonico, o canto fermo*; Modène, 1690, in-4°. C'est un des meilleurs ouvrages qui ont été faits sur cette matière; malheureusement il est d'une rareté excessive.

ANDREINI (ISABELLE), née à Padoue en 1562, eut une grande réputation comme cantatrice. Elle jouait aussi fort bien de plusieurs instruments, et elle joignait à ces talents celui de la poésie, qui la fit recevoir à l'académie des *Intenti* de Padoue. Elle demeura longtemps en France, et mourut à Lyon, d'une fausse couche, en 1604.

ANDREOZZI (GAETANO), compositeur de musique, né à Naples en 1763, fut admis dans sa jeunesse au conservatoire de la *Pietà dei Turchini*, et acheva ses études musicales sous la direction de Jomelli, son parent. Ses premiers ouvrages furent des cantates à voix seule, et des duos pour deux soprani et basse d'accompagnement. Il n'avait que seize ans lorsqu'il sortit du Conservatoire pour aller à Rome composer au théâtre *Argentina* son premier opéra, intitulé : *La morte di Cesare* (en 1779). En 1780, il écrivit *Il Bajazet*, pour le théâtre ducal de Florence, et dans la même année il fut appelé à Livourne pour y écrire *l'Olimpiade*. Ses autres opéras sont : *Agesilao*, en 1781, au théâtre *S. Benedetto* de Venise; *Theodolinda*, dans la même année, à Turin; *Catone in Utica*, en 1782, à Milan, et dans la même année, *Il Trionfo d'Arsace*, à Rome; *la Vergine del Sole*, à Gênes, en 1783; *Angelica e Medoro*, dans la même année, à Venise. Quelques succès qu'il avait obtenus le mirent en réputation vers cette époque, et des propositions lui furent faites pour le fixer à la cour de Russie : il s'y rendit en 1784 et écrivit dans la même année à Pétersbourg la *Dido*, et *Giasone e Medea*. De retour en Italie, il publia à Florence, en 1786, six quatuors pour deux violons, alto et basse. L'année suivante, il écrivit *Virginia* pour le théâtre *Argentina*, à Rome. Le peu de succès de cet ouvrage le détermina à retourner à Naples, où il donna des leçons de chant. En 1789, il écrivit pour le théâtre Saint-Charles *Sofronia e Olindo*, et dans l'automne de la même année *Sesostri*. En 1790, au même théâtre, *Saule*, oratorio, *Il finto cieco*, *La Principessa filosofa*. Appelé l'année suivante à Madrid, il y écrivit *Gustavo, re di Suezia*; puis il revint à Naples pour y composer son oratorio de *La Passione di Giesu Christo*. Son dernier ouvrage fut la *Giovanna d'Arco*; il l'écrivit pour le grand théâtre de Venise. Quoique dans la fleur de l'âge, il cessa d'écrire pour le théâtre vers le même temps, et se voua à l'enseignement. Parmi ses élèves il comptait les princesses de la famille royale, et particulièrement celle qui, depuis lors, est devenue *duchesse de Berri*. En vieillissant, il cessa d'être recherché comme professeur; et il devint fort pauvre. L'espoir de trouver des secours dans la munificence de son ancienne pupille l'amena à Paris en 1825. Il ne fut pas trompé dans son attente; mais il ne jouit pas longtemps des bienfaits de la princesse; car il mourut au mois de décembre 1826, au moment où il se préparait à retourner à Naples. Andreozzi était un musicien de peu de génie et de peu science; mais, comme la plupart de ses compatriotes, il avait une certaine facilité et du naturel dans sa mélodie. Quelques-uns de ses airs ont été chantés avec succès dans leur nouveauté.

ANDREOZZI (ANNA), femme du précédent, naquit à Florence, en 1772, d'une famille distinguée, nommée *De' Santi*. En 1791, elle débuta comme *prima donna* au théâtre de *La Pergola*, dans sa ville natale, et se fit entendre dans plusieurs grandes villes d'Italie. En 1801, elle fut engagée au théâtre de la cour à Dresde et y eut des succès. Mme Paer devait lui succéder; elle voulut aller l'entendre à Pillnitz, et elle partit en effet pour cette ville avec un amateur de Dresde, le 2 juin 1802. Après l'opéra, les deux voyageurs voulurent retourner à Dresde, mais un des chevaux se cabra, versa la voiture, et le choc fut si violent, que Mme Andreozzi resta sans vie sur la place, ainsi que son compagnon de voyage.

ANDRÈS (Le Père JEAN), savant jésuite es-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

pagnol, naquit en 1740, à Planis, dans le royaume de Valence, fit ses études dans cette ville, et enseigna pendant quelque temps la littérature grecque et latine à l'Académie de Candia. L'expulsion des jésuites d'Espagne obligea le P. Andrès à suivre ses confrères en Italie. Après quelques vicissitudes, il fut chargé d'enseigner la philosophie à Ferrare, dans le collége de son ordre ; mais la suppression des jésuites par Clément XIV l'obligea d'accepter l'asile que lui offrait le comte Bianchi, à Mantoue. Plus tard (1796) il accepta la place de bibliothécaire du duc de Parme ; mais, après le rétablissement des jésuites dans le royaume de Naples (en 1804), il alla se réunir à eux. Murat, étant monté sur le trône, le nomma préfet de la bibliothèque royale, et pendant quelques années le P. Andrès en remplit paisiblement les fonctions. Après la chute de ce monarque, il demanda la permission de se retirer à Rome dans la maison de son ordre : il y mourut le 13 janvier 1817, à l'âge de soixante-dix-sept ans. Au nombre des ouvrages de ce savant, on remarque un opuscule *Sur la Musique des Arabes*; Venise, 1787, in-8°. Il a aussi traité de la musique dans son important ouvrage intitulé : *Dell' origine, progressi, e dello stato attuale d'ogni letteratura.* Parme, 1782-1799, 7 volumes in-4°; Venise, 1808-1817, 8 vol. in-4° ; Pistoie, 1818, 8 vol. in-4° ; Pise, 1824, 23 vol. in-8°.

ANDREVI (François), né à Sanabuya, province de Lerida, en Catalogne, en 1785, de parents italiens, entra comme enfant de chœur à l'église cathédrale d'Urgel, dans les dernières années du dix huitième siècle, et y fit son éducation musicale. En 1828, il était maître de chapelle de l'église métropolitaine de Valence. Deux ans après, il obtint la maîtrise de la cathédrale de Séville, et en 1832, il eut la place de maître de la chapelle royale. Bientôt après, la révolution l'obligea à abandonner cette position et à chercher un asile en France. Il se fixa à Bordeaux, et y obtint la place de maître de chapelle de la cathédrale, qu'il occupait encore en 1842. Rentré en Espagne dans l'année 1843, il se retira à Barcelone, et y obtint la place de maître de chapelle de l'église Notre-Dame de la Merci. Andrevi a composé beaucoup de musique d'église d'un bon style : on a de lui des messes, vêpres, psaumes, antiennes à plusieurs voix avec orchestre ; ces ouvrages sont restés en manuscrit, à l'exception d'un *Nunc dimittis* à quatre voix et orchestre, et d'un *Salve Regina* à six voix et orchestre, publiés par M. Eslava dans sa collection de musique d'église espagnole intitulée : *Lira sacra hispana*, tome 2, de la section des compositeurs du dix-neuvième siècle. Andrevi a écrit un *Traité d'Harmonie et de Composition* dont la traduction française a été publiée à Paris, chez Périsse frères, en 1848, 1 vol. gr. 8°. Andrevi est mort à Barcelone le 23 novembre 1844, à l'âge de soixante-neuf ans.

ANDRIGHETTI (Antoine-Louis). *Voy.* Aldrighetti.

ANDROT (Albert-Auguste), naquit à Paris en 1781. Admis en 1796 dans une classe de solfége du Conservatoire de Musique, il remporta en 1802, dans cette école, le prix de contrepoint et de fugue, et en 1803 le grand prix de composition décerné par l'Institut. Arrivé à Rome, il se livra à l'étude avec ardeur, et Guglielmi, alors maître de chapelle du Vatican, charmé de son zèle, le prit en affection et lui donna des conseils. Androt composa un morceau de musique d'église, qui fut exécuté à Rome dans la semaine sainte de 1804. L'administration d'un des théâtres de cette ville lui demanda un opéra pour l'automne : il l'écrivit ; mais un travail obstiné avait altéré sa santé, et il mourut au moment où il venait de terminer cet ouvrage, le 19 août 1804, avant d'avoir atteint sa vingt-troisième année. Peu de jours avant sa mort, il avait composé un *de Profundis*, qu'on a exécuté en son honneur à la cérémonie religieuse qui eut lieu au mois d'octobre 1804, dans l'église de Saint-Laurent *in Lucina*, à Rome. On a fait une grande renommée à Androt dans le Conservatoire de Musique de Paris ; j'ai vu ses ouvrages, et n'y ai rien trouvé qui justifiât cette réputation : son style est lourd, et il me paraît manquer absolument d'imagination.

ANEAU ou **ANNEAU** (Barthélemy), poëte, jurisconsulte et musicien français, naquit à Bourges, vers le commencement du seizième siècle, et fut professeur du collége de la Trinité à Lyon. Il était soupçonné de calvinisme : ce soupçon fut cause de sa fin tragique ; car, le 21 juin 1565, une pierre ayant été lancée contre le saint-sacrement, dans la procession de la Fête-Dieu, on crut remarquer qu'elle était partie du collége de la Trinité ; le peuple furieux en força les portes, et massacra le malheureux Anneau sans aucune information. Au nombre de ses ouvrages, on remarque : 1° *Chant natal, contenant sept noels, un chant pastoral et un chant royal, avec un mystère de la Nativité par personnages ; composé en imitation verbale et musicale de diverses chansons, recueilli sur l'Écriture Sainte et d'icelle illustré ;* Lyon, 1539, in-8°. — 2° *Genethliac musical et historial de la Conception et Nativité de Jésus-Christ, par vers et chants divers, etc.*; Lyon, 1559, in-8°. Il se pourrait que cet ouvrage ne fût que la deuxième édition du premier.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ANELLI (Angelo), compositeur dramatique, vécut dans la seconde moitié du 18e siècle, et a fait représenter à Verone, en 1786, l'opéra bouffe *I due supposti Conti*. Il avait déjà écrit dans d'autres villes précédemment, car son nom est placé dans le catalogue des *maestri* de l'*Indice de' teatri spettacoli* de Milan pour l'année 1785. En 1788, Anelli a donné à Bologne l'opéra bouffe *La Statua matematica*.

ANERIO (Felice), contrapuntiste de l'école romaine, naquit à Rome vers 1560. Après avoir fini ses études musicales sous la direction de Jean-Marie Nanini, il devint maître de musique au collége anglais de Rome, puis il passa au service du cardinal Aldobrandini. A la mort de Palestrina, le pape Clément VIII le nomma compositeur de la chapelle pontificale : son installation eut lieu le 3 avril 1594, comme le prouve un passage inséré dans le journal de la chapelle, par le secrétaire Hippolyte Gambocci da Gubbio, rapporté par l'abbé Baini, dans ses Mémoires sur la vie et les ouvrages de Palestrina (t. 1, 244). L'époque de la mort de Felice Anerio n'est indiquée ni par Baini, ni par *Andrea* Adami. (*Voy.* ce nom.) Ce dernier a fait graver le portrait de ce maître dans ses *Osservazioni per ben regolare il coro della capella pontificia* (p. 183). Les compositions de Felice Anerio sont : 1° Trois livres de madrigaux spirituels à cinq voix, Rome, Gardane, 1585. — 2° *Il primo libro dei Madrigali a cinque voci; In Venetia, app. Giac. Vincenti*, 1587, in-4°. — 3° Deux livres de concerts spirituels à quatre voix ; Rome, Coattino, 1593. — 4° Le premier livre d'hymnes, cantiques et motets à huit voix; Venise, Vincenti, 1596. Cette production est dédiée à Clément VIII. Anerio remercie le saint-père, dans son épître dédicatoire, de l'avoir nommé compositeur de la chapelle apostolique, et reconnaît devoir cette faveur à la protection du cardinal Aldobrandini. — 5° Le second livre d'hymnes et de motets à cinq, six et huit voix ; Rome, Zanetti, 1602. — 6° Le premier livre de madrigaux à six voix ; Venise, Amadino, 1590, et Anvers, 1599. — 7° Le deuxième livre de madrigaux à six voix ; Rome, Zanetti, 1602. — 8° *Responsori per la settimana santa, a tre e quattro voci ;* Rome ; Zanetti, 1603. — 9° *Canzonetto a tre, e quattro voci; Madrigali spirituali a tre, e quattro voci*, lib. 4 ; Rome, Zanetti, 1603. — 10° *Litaniae* 4, 5, 6 et 8 *voc.*; Roma, ap. J.-B. Robletum, 1622, in-4°. On a aussi imprimé à Francfort-sur-le-Mein, en 1610, *Canzoni a quattro voci*. Quelques motets et psaumes à huit voix d'Anerio sont insérés dans les trois collections publiées par Fabio Costantini, à Naples, 1615, et à Rome, 1616 et 1617. On trouve aussi un sonnet à huit voix du *même* compositeur dans les *Sonetti nuovi* de Fabio Petrozzi; Rome, 1609. Dans le même recueil sont deux sonnets en l'honneur d'Anerio : l'un, mis en musique par Léonard Meldert, sur ces paroles : *Felice ora ch' Orfeo li chiama;* l'autre, par Jean Cavaccio, *Vivo Felice or tra quest' antri, etc.* Les compositions inédites de Felice Anerio se conservent dans les archives de Sainte-Marie *in Vallicella*, à la basilique du Vatican, et à la chapelle pontificale. Dans la collection de l'abbé Santini, à Rome, on trouve en partition, de Felice Anerio : une très-belle messe de *requiem*, à 4; une autre messe à 4 voix sur le chant : *Or le tue forze adopra*; la messe à 8 *vestiva i colli; venite ad me omnes*, à 8 voix; *Ave Regina cœlorum*, à 8; *Angelus ad Pastores ait* à 8; *Pastores loquebantur*, à 8; *Christus resurgens*, à 8; *Arca Domini hodie*, à 8; *Ad te levavi* à 8; *Voce mea ad Dominum*, à 8; *Hodie cœlesti sponso*, à 8; *Alma redemptoris Mater*, à 8; *Derelinquat impius*, à 8; le psaume *Dixit Dominus*, à 8; *Cantate Domino*, à 12 voix ; *Hæc dies* à 12 ; *Laudemus virum gloriosum* à 12 ; une Messe entière à 12 voix, et plusieurs autres morceaux.

ANERIO (Jean-François), frère puîné du précédent, né à Rome, vers 1567, fut d'abord maître de chapelle de Sigismond III, roi de Pologne, puis de la cathédrale de Vérone. De là, il fut appelé à Rome pour y remplir la place de maître de musique du séminaire romain ; il fut ensuite maître de chapelle de *la Madona de Monti ;* enfin en 1600, il obtint le même emploi à Saint-Jean de Latran, où il resta jusqu'en 1603. On ignore l'époque de sa mort. Jean-François Anerio est un des premiers compositeurs italiens qui ont fait usage de croches, de doubles et de triples croches, particulièrement dans sa *Selva Armonica*.

Les œuvres de ce compositeur sont : 1° *Il libro primo de motetti a una, due e tre voci ;* Rome, Robletti, 1609. — 2° *Il libro secondo de motetti, con le letanie e le quattro antifone maggiori dopo il vespero, a sette e otto voci ;* Rome, 1611. — 3° *Il libro terzo, con le letanie a quattro voci ;* Rome, 1613. — 4° *Il libro quarto*, etc., 1617. — 5° *Il libro quinto*, etc.; 1618. — 6° *Sacri concentus quatuor, quinque, sex vocibus una cum basso ad organum ;* Rome, 1619. — 7° *Ghirlanda di sacre rose, motetti a cinque voci ;* Rome, Soldi, 1613. — 8° *Selva armonica dove si contengon motetti, madrigali, canzonette, dialoghi ; arie a una, doi* (sic), *tre et quattro voci con basso per organo ;* Rome 1617. — 9° *Diporti musicali, madrigali ad una, due, tre, quattro voci ;* Rome, 1617. — 10° *Antifone*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sacri concerti per una, due, tre voci ; Rome, Robletti, 1613. — 11° *Libro de' responsori per il Natale, a tre, quattro, e otto voci ;* Rome, Robletti, 1619. — 12° *Libro delle letanie à 7 et 8 voci ;* Rome, Masotti, 1620. — 13° *Messa de' morti ;* Rome, 1620. — 14° *Libro de salmi a tre, e quattro voci ;* Rome, Robletti, 1620. — 15° *Antiphonæ, seu sacræ cantiones, quæ in totius anni solemn. Vesperæ ac Complet. decantari solent. 2me et 3me parties ; Romæ, J. B. Robletti,* in-4°, 1620. — 16° *Rime sacre a* 2, 3 *e* 4 *voci ;* ibid, 1620, in-4°. — 17° *Il libro primo de' madrigali a cinque voci ;* Venise, Gardane, 1605. — 18° *Il libro delle gagliarde intavolate per sonare nel cembalo e liuto ;* Venise, Vincenti, 1607. — 19° *Il libro secondo de' madrigali a cinque, sei voci, ed uno e otto voci ;* Venise, Vincenti, 1608. — 20° *La Recreazione armonica, madrigali ad una e due voci ;* Venise, Gardane, 1611. — 21° *Teatro armonico spirituale di madrigali a cinque, sei, sette e otto voci, composti dal rev. D. Francesco Anerio romano, e fatti imprimere da Oraz. Griffi, cant. pont. in Roma, per Gio. Batista Robletti,* 1619. — 22°. *La bella Clori armonica, Canzonette e Madrigali a una, due e tre voci, con il basso continuo per sonare ; In Roma, per Luca Antonio Soldi,* 1619, in-4°. — 23° *Ghirlanda di sacre Rose a* 5 *voci ;* ibid, 1619, in-4°. On voit dans cet ouvrage un dialogue à six voix, intitulé *Il Figliuol prodigo*, et la conversion de saint Paul, à huit voix, où se trouve un combat pour les voix et les instruments, digne d'être encore admiré après deux siècles, dit l'abbé Baini. — 24° *Dialogo pastorale a tre voci con l'intavolatura di cembalo e del liuto in rame ;* Rome, Verovio, 1600.

Quelques motets de Jean-François Anerio ont été insérés dans trois collections publiées par Fabio Costantini sous les titres suivants : 1° *Salmi a otto di diversi eccellentissimi autori ;* Naples, G.G. Carlino, 1615. — 2° *Vari motetti a due, tre, quattro voci,* etc.; Rome, Zanetti, 1616. — 3° *Alcuni motetti a otto voci*, etc.; Rome, 1617. La musique du sonnet : *Destati Appollo, il tuo splendor sia guida*, etc., qui se trouve dans la collection de Fabio Petrozzi : *Sonetti nuovi di Fabio Petrozzi Romano, sopra le ville di Frascati, e altri posti in musica a cinque voci da diversi eccellenti musici, con uno a otto in fine ;* Rome, Robletti, 1609, est aussi d'Anerio. Enfin, on peut citer encore : *Gemma musicale, dove si contengono madrigali, etc., posti in musica dal sig. Giov. Domenico Puliaschi, etc.; con alcuni motetti a una voce di Giov. Francesco Anerio ;* Rome, 1618.

La vogue extraordinaire qu'obtint la messe du pape Marcel, composée par Palestrina, et la difficulté de l'exécuter en quelques endroits à six voix, telle qu'elle était écrite, détermina J. F. Anerio à la réduire à quatre voix pour en faciliter l'exécution : elle fut imprimée dans cet état, pour la première fois, en 1600, à Rome. En 1620, il en parut une autre édition avec deux autres messes de Palestrina et une d'Anerio, sous ce titre : *Messe a quattro voci. Le tre prime del Palestrina, cioè : Iste confessor, sine nomine, e di papa Marcello ridotta a quattro da Giov. Francesco Anerio : e quattro da Giov. Francesco Anerio : e la quarta della battaglia dell' istesso Giov. Fran. Anerio. Con il basso continuo per sonare. In Roma per Paolo Masotti,* 1626, *ad istenza di Luca Antonio Soldi.* Il y a des éditions de ce recueil datées de Rome, 1639, 1686, et d'autres encore. Dans la collection de l'abbé Santini, à Rome, on trouve en partitions manuscrites quelques ouvrages de François Anerio, dont 2 Messes à 4 voix ; une messe à 8; une messe à 5 voix, toute en canons ; la Messe à 6 voix *In te, Domine, speravi ;* des *Magnificat* à 8, et le psaume *Cantate Domino*, à 12.

ANEURIN GWAWDRYDD, barde breton du sixième siècle, vécut vers 510, prit part à la défense désespérée de sa patrie contre les Anglo-Saxons, et fut chef des *Gododiniens*, bardes guerriers qui, la harpe ou la hache à la main, exaltaient le courage de leurs compatriotes par leurs chants ou par leur valeur. « Tantôt (dit M. Eichhoff, *Tableau de la Littérature du Nord*, p. 98) placés sur un roc solitaire qui dominait toute la vallée, tantôt mêlés aux combattants, quand le danger réclamait leur présence, ils représentaient la patrie, encourageant ses défenseurs et leur payant d'avance avec usure la dette de la postérité » (*Voyez* Jones, *Musical and Poetical relicks of the Welsh Bards,* pages 14, 16 et 17). Aneurin était frère de *Gilbas Albanius*, le plus ancien historien breton. Il était au nombre des 363 guerriers qui périrent tous, à l'exception de trois, au combat de *Cattraeth*, sur la côte orientale du Gorkshire, en voulant s'opposer à l'invasion des Anglo-Saxons. Aneurin, un des trois bardes qui échapèrent au massacre, a fait sur cet événement un poëme héroïque intitulé *Gododin*, qu'il chantait aux sons de sa harpe, dans sa vieillesse. C'est le plus ancien monument de poésie lyrique bretonne qui soit parvenu jusqu'à nous. Il est écrit dans l'ancien dialecte du Nord appelé *bernicia*, et plusieurs passages sont remplis de difficultés. Ce poëme renferme de grandes beautés. On y trouve une ode touchante sur la mort d'un guerrier qui périt dans ce combat. Évans a publié ce morceau, avec une traduction en vers an-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

gials, par Gray (*Dissertatio de Bardis*, p. 68, 69). Aneurin s'y écrie, plein de douleur : « Trois chefs « et trois cent soixante hommes ornés du col- « lier d'or marchèrent vers Caltracth. L'ivresse « les a perdus; trois seulement survécurent : « Acron, Cynon et moi, que protégea ma harpe.

« Que je suis malheureux d'avoir vu cette ba- « taille, et de souffrir vivant les angoisses du « trépas! Une triple affliction pèse sur moi depuis « que j'ai assisté à la perte de nos braves et en- « tendu leurs derniers gémissements. Aneurin et « la douleur sont désormais inséparables. »

ANFOSSI (Pascal), né vers l'an 1736 dans le royaume de Naples, entra fort jeune comme élève au conservatoire de la *Pietà*. Il y étudia d'abord le violon; mais son goût pour la composition lui fit abandonner son instrument; il se mit sous la direction de Piccinni, alors un des maîtres les plus renommés de l'Italie. Le professeur prit son élève en affection, et lui procura un engagement, en 1771, pour le théâtre *delle Damme*, à Rome. Déjà il avait donné à Venise, en 1769, l'opéra sérieux de *Cajo Mario*, qui n'avait pas réussi; il ne fut pas plus heureux à son début à Rome; car son opéra, dont le titre était *I Visionari*, tomba à plat à la première représentation. Néanmoins il obtint un autre engagement l'année suivante; et, quoiqu'il ne réussit pas mieux, un troisième essai lui fut accordé pour 1773 : cette fois son triomphe fut complet, et depuis *La Bonne-Fille* de Piccinni, jouée treize ans auparavant, jamais opéra n'avait excité un enthousiasme semblable à celui que fit naître *L'Incognita perseguitata*. Plusieurs causes contribuèrent à procurer à cet ouvrage la brillante réputation qu'il eut alors; outre son mérite, qui était réel et qu'on ne pouvait nier, il eut l'avantage d'être représenté dans un temps où les ennemis de Piccinni cherchaient partout un rival digne de lui être opposé et qui pût contre-balancer la faveur sans exemple dont ce maître jouissait. Ils exagérèrent les qualités du talent d'Anfossi, afin de diminuer celui de Piccinni. Non satisfaits du succès qu'ils avaient procuré à l'auteur de *L'Incognita*, ils firent aller aux nues, l'année suivante, son opéra bouffe de *La Finta Giardiniera*, ouvrage médiocre, tandis que celui de Piccinni, composé dans le même temps, fut outrageusement sifflé.

Il est pénible d'avouer qu'Anfossi se prêta à toutes ces manœuvres, et qu'il paya de la plus noire ingratitude celui qui lui avait facilité l'entrée de la carrière qu'il parcourait. Lui-même ne tarda point à apprendre à ses dépens qu'il faut se méfier de l'humeur capricieuse des Romains; car, après les applaudissements qui furent encore prodigués à son *Geloso in Cimento*, en 1775, il vit tomber son *Olimpiade* l'année suivante. Les désagréments qu'il éprouva dans cette circonstance le décidèrent à quitter Rome, et c'est de ce moment qu'il écrivit pour les principaux théâtres de l'Italie. En 1780 il vint en France : l'administration de l'Opéra saisit l'occasion de son séjour à Paris pour faire jouer son *Inconnue persécutée*, qui avait été parodiée par Rochefort sous le titre de : *L'Infante de Zamora*, et qui fut représentée en 1781. La musique légère de cet opéra ne résista point à l'exécution lourde et monotone des chanteurs français de cette époque. On avait donné précédemment au même théâtre des traductions de plusieurs autres opéras composés par lui, savoir : *Le Curieux indiscret* (août 1778), *La Jardinière supposée* (novembre 1778), *Le Jaloux à l'épreuve* (1779), et *Le Mariage par supercherie* (septembre 1779). Dégoûté d'une méthode de chant qui n'était composée que d'éclats de voix et de cris, Anfossi quitta Paris, et se rendit à Londres, où il était appelé comme directeur de la musique du théâtre italien. Il remplit ces fonctions jusqu'en 1783. L'Allemagne réclamait sa présence : il s'y rendit, et écrivit pour les théâtres de Prague et de Berlin *Il Trionfo d'Ariana*, et *Il Cavaliere per amore*.

Son retour dans sa patrie fut marqué par un opéra bouffe intitulé : *Chi cerca trova*, qui fut représenté à Florence en 1784. Après avoir écrit dans plusieurs autres villes de l'Italie, il retourna à Rome en 1787; là il donna quelques ouvrages dont le succès lui fit oublier ses anciennes disgrâces. Enfin, fatigué du théâtre, il désira pour sa retraite une place de maître de chapelle dans une des églises de Rome, et il obtint la survivance de Casali à Saint-Jean-de Latran, au mois d'août 1791. Au mois de juillet de l'année suivante, il entra en possession de sa place; mais il ne la conserva qu'un petit nombre d'années; car il mourut à la fin de février 1797.

La réputation d'Anfossi a égalé celle des plus grands maîtres de son temps; cependant on ne peut nier qu'il ne soit inférieur à Galuppi, à Piccinni, à Paisiello pour l'invention, et l'on ne peut expliquer l'éclat de ses succès que par l'air naturel et facile qui régnait dans ses mélodies, et surtout par cette magie de la coupe italienne qui consiste dans un heureux retour des idées principales. Mais les produits d'un art ne vivent pas longtemps s'il n'y trouve de la création; de là vient que la musique d'Anfossi a vieilli plus vite que celle de ses émules. Grand nombre de morceaux de Buranello, de Piccinni, de Sacchini et de Paisiello seraient entendus aujourd'hui avec plaisir : il en est peu

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

d'Anfossi qui ne fissent naître l'ennui ; en un mot, cette musique n'a eu pour elle que la mode : son temps est passé pour ne plus revenir.

Les opéras d'Anfossi les plus connus sont : 1° *Cajo Mario* ; 1769, à Venise. — 2° *La Clemenza di Tito* ; Rome, 1769. — 3° *I Visionari* ; Rome, 1771. — 4° *Il Barone di Rocca* ; 1772 à Rome, et 1774 à Dresde. — 5° *L'Incognita perseguitata* ; Rome, 1773. — 6° *Antigono* ; Venise, 1773. — 7° *Demofoonte* ; Rome, 1773. — 8° *Lucio Silla* ; Venise, 1774. — 9° *La Finta Giardiniera* ; Rome, 1774. — 10° *Il Geloso in Cimento* ; Rome, 1775. — 11° *La Contadina in Corte* ; 1775. — 12° *L'Avaro* ; 1775. — 13° *Isabella e Rodrigo, o La Costanza in Amore* ; 1776. — 14° *La Pescatrice fedele* ; 1776. — 15° *L'Olimpiade* ; Rome, 1776. — 16° *Il Curioso indiscreto* ; 1778. — 17° *Lo Sposo disperato* ; 1778. — 18° *Cleopatra* ; Milan, 1778. — 19° *Il Matrimonio per inganno* ; Paris 1779. — 20° *La Forza delle donne* ; Milan, 1780. — 21° *I Vecchi burlati* ; Londres, 1781. — 22° *I Viaggiatori felici* ; Londres, 1782. — 23° *Armida*, 1782. — 24° *Gli Amanti canuti* ; Dresde, 1784. — 25° *Il Trionfo d'Ariana* ; Prague, 1784. — 26° *Il cavaliere per Amore* ; Berlin, 1784. — 27° *Chi cerca trova*, Florence ; 1784. — 28° *La Vedova scaltra* ; Castel-Nuovo, 1785. — 29° *La Fiera del Ascensione* ; oratorio, 1786. — 30° *L'Imbroglio delle tre spose* ; Padoue, 1786. — 31° *La Pazzia de' Gelosi* ; Fabriano et Rome, 1787. — 32° *Creso* ; Rome, 1787. — 33° *La Villanella di Spirito* ; Rome, 1787. — 34° *Didone abbandonata* ; Naples, 1785. — 35° *Artaserse* ; Rome, 1788. — 36° *L'Orfanella americana* ; Venise, 1788. — 37° *La Maga Circe* ; Rome, 1788. — 38° *Le Gelosie fortunate* ; Belluno, 1788. — 39° *La Gazetta ossia il Baggiano deluso* ; 1789, Rome. — 40° *Zenobia in Palmira* ; Florence, 1790. — 41° *Issifile* ; 1791. — 42° *Il Zottico incivilito* ; Dresde, 1792. — 43° *L'Americana in Olanda*. — 44° *La Matilda ritrovata*. — 45° *Gli Artigiani*. — 46° *Il Figliuol prodigo*, cantate. On a aussi d'Anfossi l'Oratorio l'*Assalone*, en deux parties.

Anfossi a écrit pour l'église des messes, des motets, des antiennes, etc. On cite particulièrement parmi ces ouvrages un *Laudate pueri* et un *Laudate Jerusalem*, à grand orchestre, qui sont d'un bel effet. L'abbé Santini, à Rome, possède en manuscrit de ce compositeur une Messe concertée à quatre voix et orchestre ; *Kyrie* et *Gloria* à huit ; *Ut queant laxis*, hymne à huit ; *Lauda Sion* à huit ; Deux *Dixit Dominus* à huit ; *Beatus vir* à huit ; les psaumes *Confitebor*, *Beatus vir* et *Laudate pueri* à cinq voix ; plusieurs psaumes et messes à quatre voix et orchestre.

ANGEBER (Wilhelm), maître de chapelle à Kempten, vers la fin du dix-huitième siècle, s'est fait connaître par les productions dont voici les titres : 1° *Andante avec six variations pour le piano*, œuvre 1er ; Augsbourg, Gombart. — 2° *Vesperæ solemnes prochoris tam civilibus quam ruralibus ab organo, canto, alto, tenore, basso et orchestra*, op. 2 ; Kempten, Danhelmer. — 3° *Veni creator, quatuor voc. et orchestra*, op. 3 ; *ibid.* — 4° *Asperges* et *Vidi aquam*, à quatre voix et orchestre ; Augsbourg, Bœhm. — 5° *Missa solemnis*, à quatre voix, orchestre et orgue ; *ibid.* — 6° Offertoire pastorale *idem* ; *ibid.*

ANGECOURT (Perrin d'), poëte et musicien français du treizième siècle, fut attaché au service de Charles d'Anjou, frère de saint Louis. Il accompagna ce prince en Provence quand il alla épouser la fille de Bérenger. Il se félicite, dans une de ses chansons, d'avoir quitté ce pays, qu'il n'aimait pas, pour revenir à Paris, où demeurait sa dame. On trouve onze chansons notées de sa composition dans un manuscrit de la Bibliothèque impériale (n° 66, fonds de Cangé), et sept dans un autre (n° 65, même fonds). Un manuscrit qui a appartenu au marquis de Paulmy en contenait vingt-cinq.

ANGELET (Charles-François), né à Gand, le 18 novembre 1797, eut pour premier maître de musique son père, professeur en cette ville. A l'âge de sept ans, il se fit entendre sur le piano dans un grand concert. En 1814, il se présenta à Wetteren à un concours ouvert pour la place d'organiste : il obtint cette place, et une médaille lui fut décernée. Ensuite il se rendit à Paris, où il entra comme élève au Conservatoire. Doué d'heureuses dispositions, il fit de rapides progrès comme pianiste, sous la direction de Zimmerman, et, le 14 décembre 1822, il obtint au concours le premier prix de piano. Ce fut à la suite de ce concours qu'il fut nommé répétiteur pour son instrument dans la même école. Dourlen lui enseigna ensuite l'harmonie et l'accompagnement, et ses études musicales se terminèrent par un cours de composition, où il fut dirigé par l'auteur de ce Dictionnaire biographique.

Angelet avait de l'originalité dans les idées, écrivait avec élégance et pureté, et tout semblait lui présager une brillante carrière comme compositeur, lorsqu'il quitta Paris pour se fixer à Bruxelles, où il se livra à l'enseignement du piano. Une santé chancelante et les fatigues du professorat ralentirent alors l'exercice de son talent de compositeur, et ses productions devinrent plus rares. Le 21 juin 1829, Angelet fut nommé pianiste de la cour par le roi Guillaume. Une maladie de poitrine, dont il avait les symptômes

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

depuis longtemps, finit par le faire descendre au tombeau : il expira à Gand, le 20 décembre 1832, à l'âge de trente-cinq ans. Les ouvrages de sa composition qui ont été publiés sont : 1° Marche variée pour piano seul, op. 1er ; Paris. — 2° Huit variations et polonaise sur l'air *Fillettes, méfiez-vous*, op. 2; *ibid.* — 3° Grand trio pour piano, violon et violoncelle, œuvre 3 ; Paris, Leduc. — 4° Air portugais varié pour le piano seul, op. 4; Paris, Pacini. — 5° Symphonie à grand orchestre (couronnée à un concours à Gand), op. 5 ; *ibid.* — 6° Fantaisie sur l'air des *Cuisinières* (*Guernadier*), pour piano seul, op. 6 ; *ibid.* — 7° Fantaisie et variations sur l'air *Depuis longtemps j'aimais Adèle*, pour piano et violon, op. 7 ; Paris, Leduc. — 8° Divertissement pastoral pour le piano à quatre mains, op. 8; *ibid.* — 9° Caprice sur les plus jolis motifs de l'opéra de *Robin des Bois*, de Weber, pour piano seul, op. 9 ; Paris. — 10° Fantaisie sur les chœurs et la valse de *Robin des Bois*, op. 10 ; *ibid.* — 11° *L'Angelus*, de Romagnesi, divertissement villageois, orage et variations pour piano et violon, op. 11; *ibid.* — 12° Mélange sur des motifs favoris de l'opéra de Spohr *Zémire et Azor*, pour piano seul, op. 12; *ibid.* — 13° *Les Favorites*, deux valses pour le piano; *ibid.* — 14° Fantaisie et variations brillantes pour le piano sur un air militaire, op. 14; Bruxelles. — 15° Mélange sur des motifs favoris de *Guillaume Tell*, de Rossini, op. 15; *ibid.* — 16° Grande fantaisie et variations brillantes sur la tyrolienne favorite, *Bonheur de se revoir*, op. 16; *ibid.* — 17° Rondeau brillant sur la barcarole de *Fra Diavolo* pour le piano, op. 17; *ibid.* — 18° *La Léopoldine*, hommage à Sa Majesté le roi des Belges. — 19° Aux braves morts pour la patrie, chant guerrier. — 20° *Bonheur d'aimer*, romance. — 21° *Rêves d'amour*, *idem*.

ANGELI (Le Père François-Marie), cordelier du couvent de Rivotorto, né à Assise, fut régent à Pérouse et à Assise, provincial de sa province, et supérieur de son ordre au couvent d'Assise pendant quatre ans. Il vivait encore en 1693. On a de lui : *Sommario del Contrapunto*, 1691. Tevo, qui cite cet ouvrage (*Musico Testore*, p. 230), n'indique point le lieu de l'impression. Une copie manuscrite de ce livre, qui a appartenu au P. Martini, est aujourd'hui dans la bibliothèque du Lycée musical, à Bologne.

ANGELI (Giovanni) dit *Lesbina*, célèbre chanteur, naquit à Sienne en 1713. Dès sa jeunesse, il fut au service de la cour de Portugal, où il obtint de grands succès. Après quelques aventures périlleuses, il revint dans sa patrie, où il prit les ordres mineurs pour se retirer du théâtre. Sa voix était pure, pénétrante et d'une grande étendue; le caractère principal de son talent était l'expression. Il mourut le 10 février 1778.

ANGELO (Le Père), abbé du monastère de Sainte-Marie *de Rivaldis*, vers la fin du quatorzième siècle, fut le premier, ou du moins l'un des premiers maîtres de la chapelle du pape, sous le pontificat de Boniface IX : cela est démontré par un passage du testament du cardinal Philippe d'Alençon, daté du 11 août 1397, dont voici la teneur : *Præsentibus ibidem venerabili patre domino Angelo Abbate monasterii S. Mariæ de Rivaldis magistro cappellæ D.N. Papæ prædicti* (Boniface).

ANGELO DA PICCITONE, franciscain, né dans la petite ville de Piccighittone, près de Crémone, d'où lui est venu son nom, fut nommé procureur général de son ordre en 1541. On ignore l'époque de sa mort. Il est compté parmi les organistes célèbres. On connaît de lui : *Fior angelico di musica, nel quale si contengono alcune bellissime dispute contro quelli che dicono la musica non esser scienza, nuovamente dal R. P. frate Angelo da Piccitone, conventuale dell' Ordine Minore, organista preclarissimo, composto* ; Venezia, 1547, in-4°.

ANGELO (Jean-Vincent d'), chanteur célèbre en Italie, mourut au commencement du dix-septième siècle. Il avait été attaché à la cour du duc de Mantoue, et avait chanté dans les ouvrages de Monteverde. Le poëte Marini a écrit en son honneur un sonnet qui commence par ce vers :

Angelo, or tu fra gli Angeli ten'vai.

ANGELO (Michel), sopraniste, né à Bologne, vers le milieu du dix-huitième siècle, était, en 1786, au service de l'électeur de Bavière, comme chanteur de sa chapelle. Il jouait les rôles de *primo musico* au grand théâtre de Munich.

ANGELONI (Louis), littérateur, né à Frusinone, dans l'État romain, en 1758, prit part à la révolution qui se fit à Rome à l'époque de l'invasion du territoire romain et du royaume de Naples par les troupes françaises sous le commandement de Championnet. Il devint membre du gouvernement de la république romaine, et, à la retraite de l'armée française, il dut la suivre et se réfugier à Paris. Compromis, en 1801, dans la conspiration de Ceracchi et de Topino-Lebrun, il fut mis en prison. Après dix mois de captivité, il fut mis en liberté, et s'occupa de travaux littéraires ; mais des relations qu'il entretenait en Italie avec les *Carbonari* le firent expulser de France en 1823. Il se retira à Londres, et y publia quelques pamphlets politiques. Il est mort en cette ville, en 1842, dans un âge avancé. Au nombre de ses ouvrages, il en est un qui a pour titre :

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Sopra la vita, le opere ed il sapere di Guido d'Arezzo, ristauratore della scienza e dell' arte musica; Paris, 1811, in-8° de 222 pages. Bien que rempli de divagations et écrit d'un style pédantesque, cet ouvrage se recommande par un travail consciencieux et par la bonne foi de l'auteur. Il est divisé en quatre chapitres. Le premier a pour objet d'éclaircir toutes les questions relatives à la personne de Gui d'Arezzo: c'est le meilleur. L'auteur de ce dictionnaire avait fait, en 1809 et 1810, des travaux assez étendus sur le même sujet : Fayolle, qui préparait alors le Dictionnaire historique des musiciens qu'il a publié avec Choron, lui fit de vives instances pour qu'il lui cédât tous ces matériaux, dont il ne fit pourtant aucun usage après qu'ils furent passés en sa possession. Depuis lors, ils se sont égarés; peut-être est-il permis de croire qu'ils sont tombés entre les mains d'Angeloni et qu'ils ne lui ont pas été inutiles.

Le second chapitre de son livre contient l'analyse des ouvrages de Gui et l'examen de quelques-uns des manuscrits qui nous en restent; le troisième, la discussion des opinions diverses sur l'utilité de la réforme opérée par ce moine, et sur les inventions qui lui appartiennent; le quatrième traite de son savoir. Angeloni n'avait pas une connaissance suffisante de la musique pour traiter des questions si délicates, écueil de la plupart des écrivains qui s'en sont occupés. Pour être en état de comprendre bien les ouvrages de Gui d'Arezzo, il faut posséder à fond la connaissance de la musique, de son histoire, et avoir lu tout ce qu'on a écrit avant et après lui. Angeloni est saisi d'une admiration sans bornes pour l'homme dont il écrit la vie; et, sur la foi de traditions mensongères, il lui accorde une multitude d'inventions auxquelles Gui n'a jamais songé. Le livre est terminé par deux lettres de Gui, déjà publiées par Baronius, par Mabillon, par l'abbé Gerbert et autres, mais avec quelques corrections du texte d'après les manuscrits de la bibliothèque impériale. Angeloni a fait aussi paraître à Paris plusieurs autres ouvrages qui n'ont point de rapport avec la musique, et qui eurent peu de succès.

ANGELUCCI (Angelo), fabricant de cordes de boyaux, naquit à Naples, au commencement du dix-huitième siècle, et mourut dans cette ville, en 1765. Il contribua beaucoup à perfectionner les produits de ce genre d'industrie, dans lequel les Napolitains ont conservé une supériorité incontestable, particulièrement pour les chanterelles. Ce fut Angelucci qui découvrit que les moutons de sept ou huit mois, élevés et nourris sur les montagnes, fournissent des boyaux d'une qualité supérieure à ceux des mêmes animaux plus jeunes ou plus vieux et nourris dans les plaines. Il employait constamment plusieurs personnes pour chercher des intestins choisis, et avait plus de cent ouvriers sous ses ordres pour la fabrication des cordes. Les meilleurs ouvriers étaient tirés par lui d'une petite ville de l'Abruzze, nommée *Sald*. Angelucci avait formé une société pour l'augmentation de sa fabrique; mais elle fut de courte durée, parce qu'il s'éleva un procès entre les co-associés, lequel donna lieu à plusieurs écrits assez curieux sur la fabrication des cordes de boyaux. On trouve des détails intéressants sur ce procès dans les *Nouvelles d'Italie*, de Volkmann, t. VIII, p. 208, et dans la *Gazette musicale de Spire*, année 1789.

ANGELY (Louis), acteur et compositeur de musique de vaudevilles, naquit à Berlin, vers 1783, et mourut dans cette ville en 1836. Après avoir été attaché au théâtre allemand de Pétersbourg, il fut rappelé à Berlin, en 1824, pour occuper la place de régisseur du théâtre de Koenigstadt. Il a écrit un grand nombre de vaudevilles, parmi lesquels on remarque : *La Fiancée de Poméranie*, *Douvres et Calais*, *La Laitière de Walding*, *Les Sept Filles en uniforme*, etc. Les mélodies faciles et naturelles de ces petits ouvrages ont eu un succès populaire dans leur nouveauté.

ANGER (Louis), pianiste, organiste et compositeur, est né le 5 septembre 1813, à Andreasberg, dans le Hanovre. Doué d'heureuses dispositions pour la musique, il étudia cet art dès son enfance, et y fit de rapides progrès. A l'âge de vingt ans il se rendit à Weimar, où il reçut des leçons de piano de Hummel, et devint élève de Toepfer pour l'orgue et le piano. En 1836 il s'établit à Leipsick, et s'y livra à l'enseignement du piano jusqu'en 1842, où il obtint la place d'organiste de l'église Saint-Jean à Lunebourg. Trois ans après on le retrouve à Hambourg, où il jouait dans les concerts d'abonnement. On n'a publié qu'un petit nombre de ses compositions; ses premières œuvres sont : 1° six pièces mélodiques pour le piano, op. 1; Leipsick, Hofmeister. — 2° *Six Lieder* avec accompagnement de piano, op. 2; Leipsick, Whistling. — 3° Grandes variations pour piano, op. 3; Leipsick, Hofmeister. — 4° Ouverture de concert à grand orchestre, en *ut* mineur; Leipsick, Whistling. — 5° diverses pièces pour piano. — 6° quatre *Lieder* pour *mezzo soprano* avec piano, op. 22.

ANGERMEYER (Jean-Ignace), né à Bilin, dans la Bohême, vers la fin du dix-septième siècle, était un des plus habiles violonistes de la chapelle impériale, dans les années 1723 à

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

1727. On a de lui plusieurs concertos de violon, qui sont restés en manuscrit, et qui portent pour souscription : *Authore Johanne Ignatio Angermeyer, Bohemo Bildinensi.* Il y a lieu de croire qu'Angermeyer était frère ou du moins parent de Jean-Adalbert Angermeyer, peintre célèbre, né comme lui à Bildin. Il fut un des violonistes de l'orchestre qui, en 1723, exécuta à Prague l'opéra de Fux, *Costanza e Fortezza*, au couronnement de l'empereur Charles VI.

ANGERSTEIN (Jean-Charles), prédicateur à Bretkow, près de Stendal, vers 1788, fut auparavant organiste à Stendal. Il a écrit plusieurs compositions pour le clavecin, qui sont restées en manuscrit. Comme écrivain didactique, il est connu par un ouvrage intitulé : *Theoretisch-praktische Anweisung, Choralgesænge nicht nur richtig, sondern auch schœn spielen zu lernen* (Instruction théorico-pratique pour apprendre à jouer le chant choral, etc.); Stendal, 1800, in-8°, avec un cahier d'exemples. C'est un fort bon ouvrage, utile à tous les organistes des églises protestantes.

ANGIOLINI (Jean-Frédéric), compositeur de musique instrumentale, né à Sienne, a passé quelque temps à Berlin, vers 1787, et y a publié quelques-uns de ses ouvrages. De là il s'est rendu à Pétersbourg, en 1791. En 1797, il est revenu en Allemagne, et s'est fixé à Brunswick. Il vivait encore en 1812. Ses ouvrages imprimés sont : 1° *Sonata per cembalo con flauto.* — 2° *Variazioni sopra il duetto : Pace caro mio sposo, nell' op. Cosa rara, per cembalo.* — 3° *Trois sonates faciles pour la harpe, avec flûte ad lib.*; Berlin, 1792. — 4° *Sonata seconda per cembalo, con flauto*; Berlin, 1794. — 5° *Six variations faciles pour la harpe ou pianoforte*; Brunswick, 1797. — 6° *Arie aus dem Sontagskinde : ich sage es doch immer* (air de *l'enfant du dimanche*) (1), avec variations pour harpe ou piano; Brunswick, 1797. On a imprimé à Londres, en 1788, *Six duos pour deux flûtes ou violons*, sous le nom d'Angiolini.

ANGLEBERME (Jean-Pierre d'), né à Orléans, vers 1470, lecteur et professeur de droit à l'université d'Orléans, et ensuite conseiller au sénat de Milan, est mort dans cette ville, en 1521, par suite de l'explosion d'un magasin à poudre. On a de lui : *Homo, seu philosophus, qui de divina humanaque justitia disserit et de ipsa quoque juris civilis scientia. Sermo de Fortuna in Plutarchum, ubi de fortuna Gallorum, sermo de pace, sermo de musica et saltatione ex Luciano*, etc., Paris 1518, in-4°.

ANGLEBERT (Jean-Henry d'), claveciniste de la chambre de Louis XIV, a publié à Paris, en 1689, un ouvrage intitulé : *Pièces de clavecin, avec la manière de les jouer, diverses chacones, ouvertures, et autres airs de monsieur de Lully mis sur cet instrument, quelques fugues pour l'orgue, et les principes de l'accompagnement. Livre premier.* Dans la préface, il annonçait un second livre de ces pièces; je ne crois pas qu'il ait paru. Le style de d'Anglebert a moins de grâce que celui de Chambonnières (*voy.* ce nom); mais sa musique est écrite avec beaucoup de pureté et de savoir. Ces qualités se font remarquer surtout dans les fugues et dans un contrepoint à quatre parties pour l'orgue, qui suivent les pièces de clavecin; les meilleurs organistes allemands et italiens, contemporains de d'Anglebert, auraient pu se faire honneur de ces morceaux. Longtemps on a cru que Corelli avait été le premier compositeur qui eût varié *Les Folies d'Espagne;* et même quelques personnes ont dit qu'il était l'auteur de cet air; mais le recueil des pièces de d'Anglebert contient vingt-deux variations sur ce même thème, et la *Folia* de Corelli n'a été publiée que dans l'œuvre 5e, dont la première édition parut en 1700. Un beau portrait de d'Anglebert, peint par Mignard et gravé par Vermeulen, est en tête du livre de ce musicien.

ANGLEDI (....). La Bibliothèque impériale, à Paris, possède en manuscrit des *Toccates* pour l'orgue, de la composition de cet auteur, sur lequel on n'a d'ailleurs aucuns renseignements.

ANGLERIA (Camille), moine franciscain, né à Crémone, fut élève de Claude Merulo, et mourut en 1630. Il a publié : *Regole del contrappunto, et della musicale composizione*, Milan, 1622, in-4°. C'est un ouvrage médiocre dont la rareté fait tout le mérite.

ANGLESI (Dominique), musicien au service du cardinal Jean-Charles de Toscane, a composé la musique d'un opéra intitulé *La Serva nobile*, qui fut représenté à Florence, en 1629. On connaît aussi de la composition de cet artiste : *Libro primo d'Arie. Firenze, Landini*, 1635, in-4°.

ANGRISANI (Charles), chanteur italien, né à Reggio, vers 1760, se fit entendre sur plusieurs théâtres d'Italie, et se rendit ensuite à Vienne, où il a publié : 1° *Sei notturni a tre voci, soprano, tenore e basso, coll' accompagnamento di cembalo*, Vienne, 1798. — 2° *Sei notturni*, etc., op. 2; Vienne, 1799.

(1) Expression allemande qui signifie l'*Enfant gâté de la Fortune.*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ANGSTENBERGER (Michel), né à Reichstadt, en Bohême, le 2 janvier 1717, fut dans son enfance un très-bon contraltiste du chœur de l'église des Chevaliers de la Croix (Kreuzherrnkirche), à Prague. Il avait beaucoup d'aptitude pour les sciences, particulièrement pour la musique, et il se serait distingué dans cet art s'il ne l'eût négligé pour remplir les devoirs de son état. En 1738 il était entré dans l'ordre des Chevaliers de la Croix, et il prononça ses vœux le 1er janvier 1743. Ensuite il fut pendant treize années chapelain à Carlsbad, puis doyen de la même ville pendant onze autres années. En 1768, il passa à l'église de Saint-Charles, à Vienne, en qualité de *Commandeur*, et remplit les fonctions de cette place jusqu'en 1789, époque de sa mort. Angstenberger écrivit dans sa jeunesse beaucoup de musique d'église, dans le style de Lotti; elle est restée en manuscrit.

ANIMUCCIA (Jean), né à Florence au commencement du seizième siècle, ou à la fin du quinzième, fut un des plus anciens maîtres de l'École italienne dont les compositions se firent remarquer par une harmonie plus nourrie, un dessin de voix plus élégant et un caractère mélodique mieux adapté aux paroles que les productions des maîtres flamands. Dans sa jeunesse, il se lia d'amitié avec saint Philippe de Néri, qui fonda la Congrégation de l'Oratoire en 1540, à Rome, et à qui l'on attribue communément l'invention du drame sacré auquel on donne le nom d'*oratorio*. Animuccia était devenu le pénitent de Philippe : il composa ses *Laudi* ou hymnes à plusieurs parties, qu'il allait chanter chaque jour avec ses amis à l'oratoire, après le sermon, et ces *Laudi* devinrent l'origine de l'oratorio proprement dit. Au mois de janvier 1555, il fut nommé maître de la chapelle du Vatican : il en remplit les fonctions jusqu'à la fin de mars 1571, époque où il cessa de vivre. Poccianti (*Catal. Script. Florent.*, p. 101) a placé l'époque de sa mort en 1569; mais c'est une erreur : car Pierre-Louis de Palestrina succéda immédiatement à Animuccia dans la place de maître de la chapelle du Vatican, au mois d'avril 1571, comme on le voit par les archives de cette chapelle, et par la notice manuscrite des contrapuntistes et des compositeurs de musique par Joseph Octave Pitoni.

On a publié de ses compositions : 1° *Il primo libro di madrigali a tre voci, con alcuni motetti, e madrigali spirituali*; Rome, *per il Dorico*, 1565. — 2° *Joannis Animucciæ magistri capellæ sacro sanctæ basilicæ Vaticanæ Missarum libri*; *Romæ, apud hæredes Valerii et Aloysii Doricorum fratrum Brixiensium*, 1567. — 3°. *Il primo libro de' madrigali a quattro, cinque e sei voci*; Venise, Gardane, 1567. — 4° *Canticum B. Mariæ Virginis a Jo. Animuccia urbis Romæ basilicæ S. Petri magistro ad omnes modos factum*; *Romæ, apud hæredes Valerii et Aloysii Doricorum*, 1568, in-fol. — 5° *Il secondo libro delle laudi ove si contengono motetti, salmi, ed altri volgari e latini fatti per l'oratorio di S. Girolamo, mentre quivi dimorava S. Filippo, e l'Animuccia era il maestro di cappella*; Roma, per gli eredi del Blado, 1570 : on voit par ce titre qu'Animuccia avait été maître de chapelle de l'oratoire avant de passer au Vatican, c'est-à-dire antérieurement à 1555. — 6° *Credo Dominicalis quatuor vocum*; *Roma, presso gli eredi di Valerio e Luigi Dorico*, 1567. — 7° *Magnificat ad omnes modos, liber secundus*; *Romæ, apud hæredes Valerii et Aloysii Doricorum*, 1568, in-4. Ces *Magnificat* sont au nombre de 20. Le P. Martini a inséré dans son Essai fondamental de contrepoint fugué (t. I, p. 129) un *Agnus Dei*, à six voix, de la messe *Gaudea in Cœlis*, et un autre *Agnus* (p. 181) de la messe *ad Cœnam agni providi*, tous deux extraits du Recueil de messes d'Animuccia, cité ci-dessus. Le maître de chapelle Reichardt possédait deux messes manuscrites de ce compositeur : l'une pour deux soprani, alto, ténor et basse; l'autre pour deux soprani, alto et baryton : elles étaient vraisemblablement tirées du même recueil. Il paraît qu'Animuccia a composé des messes, des hymnes et des motets postérieurement aux publications qui viennent d'être citées, et que ces ouvrages sont restés en manuscrit dans la chapelle du Vatican; car on lit dans un *Censuale* manuscrit de la même chapelle, l'ordre suivant, signé par le chanoine Cenci, et daté du 23 décembre 1568 (*voy.* Baini, *Mem. stor. crit. della vita e delle op. di Giov. Pierl. da Palestrina*, t. II, p. 104, n° 532) : *R. Mo. Vicenzo Rago pagherete a Mo. Giovanni Animuccia, maestro dei cantori della cappella, scudi venticinque di moneta, i quali sono per la fatica e spesa che egli ha fatto in comporre, e scrivere, e fare scrivere a sue spese l'infrascritti inni, motetti, e messe, che di nuovo per nostra commissione* EGLI HA COMPOSTO NEL PRESENTE ANNO, *le quali erano necessarie in cappella, e che sono secondo la forma del concilio di Trento, e dell' offizio novo, che io ve li farò boni alli conti vostri.* Nota delle composizioni : *L'inno* Aures ad nostras, *per la Quadragesima; L'inno della Transfigurazione; Cinque inni delle Ferie; L'inno* Exultet cælum *in tono Natalis;*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

L'inno Deus tuorum militum, *in tono ut supra ; L'inno* Salvete flores martyrum, *in tono ut supra ; Un motetto a quattro voci, per la vigilia di Natale quando passa il Papa ; Un motetto a cinque,* Puer natus est nobis, *per il giorno del capo d'anno ; Un motetto a sei per la mattina d'ogni santi per quando passa il Papa ; Un motetto a quattro,* Xtus in altum, *per quando passa il Papa ; Un inno,* Exultet cœlum laudibus, *in tono ordinario ; Un inno,* Iste Confessor, *in tono ut supra ; L'inno* Jesu corona virginum *in tono ut supra ; L'inno* Ave maris stella; *Una messa a cinque della Madonna ; Due messe a quattro della Madonna. Di casa li* 23 *di decembre* 1568. *Gaspar cincius Canonicus et magister cappellæ.* La rapidité prodigieuse qu'Animuccia avait mise à composer tous les ouvrages énumérés dans cette note a de quoi frapper d'étonnement ; car tout cela a dû être fait en cinq mois, puisque ce laps de temps s'était seulement écoulé depuis la bulle donnée par le pape Pie V pour la réforme du bréviaire et de l'office en exécution du décret du concile de Trente, jusqu'à la date de la note qu'on vient de lire. La fécondité a toujours été une qualité distinctive des compositeurs italiens.

ANIMUCCIA (Paul), frère du précédent, fut un des plus habiles contrapuntistes du seizième siècle. Pitoni affirme, dans sa notice manuscrite des contrapuntistes et des compositeurs, que ce musicien fut maître de chapelle de Saint-Jean de Latran depuis 1550 jusqu'en 1555, et qu'il succéda à Rubino. Il y a erreur dans cette assertion ; car le maître de cette chapelle, en 1552, était Bernard Luppachino, qui eut pour successeur, en 1555, Pierre Louis de Palestrina. Animuccia ne fut maître à Saint-Jean de Latran que depuis le mois de janvier 1550 jusqu'en 1552. Le même auteur met en doute que Paul Animuccia ait été frère de Jean ; mais Poccianti, qui était contemporain de ces deux musiciens, dit positivement dans son catalogue des écrivains florentins, qu'ils étaient frères : *Paulus Animuccia laudatissimi Joannis frater, musicus venustissimus, madrigales et motetos mira suavitate refertos posteris transmisit.* (*Catal. scrip. Florent.* p. 143.) Le même auteur dit que Paul Animuccia mourut en 1563. On trouve dans le catalogue de la bibliothèque musicale de Jean IV, roi de Portugal, l'indication d'un recueil de madrigaux de ce musicien, sous ce titre : *Il Desiderio, madrigali a cinque, lib.* 2. Un de ses madrigaux a été inséré parmi ceux de Roland de Lassus, publiés à Venise par Gardane, en 1559 ; un autre madrigal de sa composition a été placé par le même Gardane dans son recueil de 1559 ; dans la collection de motets imprimée à Venise, en 1568, on en trouve un d'Animuccia ; enfin Antoine Barré a publié à Milan, en 1588, un recueil de motets qui contient quelques pièces du même maître ; ce recueil a pour titre : *Liber Musarum cum quatuor vocibus, seu sacræ cantiones, quas vulgo motetta appellant.*

ANJOS (Dionisio dos), compositeur, harpiste et virtuose sur la *viola da gamba*, naquit à Lisbonne, et entra en 1656 dans l'ordre des Hiéronymites, au monastère de Belem. Il y mourut le 19 janvier 1709. Il a laissé en manuscrit les ouvrages suivants de sa composition : 1° *Responsorios para todas festas da primeira classe.* — 2° *Psalmos de vesperas, e Magnificat ; Diversas Missas, Vilhancicos et Motettes.* Machado (*Biblioth. Lusit.*, t. I, p. 704) dit que ces compositions existent dans le couvent de Belem.

ANKERTS (Guislin d'). *Voy.* Dankerts.

ANMER (....), musicien anglais et compositeur, éprouva pendant la durée du protectorat les effets de la persécution dont les arts avaient été l'objet, et vécut dans la retraite ; mais, à la restauration, il revint à la cour, et fut du nombre des musiciens qui composèrent la chapelle de Charles II avec Tucker, Henri Lawes, Henri Purcell, Humphrey, Blow et Wise. Les compositions d'Anmer sont restées en manuscrit.

ANNA (François), indiqué dans les anciens recueils de musique sous le nom de *Franciscus venetus organista*, était né à Venise, suivant cette indication, et remplissait, à la fin du quinzième siècle et dans les premières années du seizième, les fonctions d'organiste d'une des églises de sa ville natale. Cet artiste a composé des chansons italiennes originales, appelées *Frottoles*, dont quelques-unes ont été insérées dans les 2me, 3me, 4me, 6me et 8me livres des pièces de ce nom publiées par Octave Petrucci de Fossombrone, depuis 1503 jusqu'en 1508, ainsi que dans le recueil qui a pour titre : *Tenori et contrabassi intabulati col soprano in Canto figurato per cantar e sonar col lauto, libro primo, Francisci Bossinensis opus,* imprimé à *Venise par Octave Petrucci*, en 1509, petit in-4° obl. On trouve aussi une lamentation à quatre voix du même artiste dans le premier livre, intitulé : *Lamentationum Jeremiæ prophetæ, liber primus,* imprimé à Venise, en 1506, par le même Petrucci. Le nom de François Anna est rarement écrit tel qu'il doit être dans ces anciennes publications : souvent l'artiste est désigné de ces diverses manières : F. V. (*Franciscus Venetus*) ; FRAN. ORGA. VENE-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

TUS; FRAN. VENE. ORGA.; FRANCISCUS VENETUS ORG.

ANNE-AMALIE, princesse de Prusse, sœur de Frédéric II, naquit le 9 novembre 1723. Élève de Kirnberger, directeur de sa musique, elle acquit assez d'habileté pour composer sur la cantate de Ramler, *La Mort de Jésus*, une musique qui, dit-on, disputa le prix à celle de Graun. Kirnberger en a inséré un chœur dans son art de la composition pure (*Kunst des reinen Satzes*). Ce morceau est écrit d'un style mâle et nerveux, et l'on y trouve plus de connaissance des divers artifices du contrepoint qu'il n'est donné ordinairement à une femme d'en posséder. Un trio pour le violon, placé dans le même ouvrage, prouve son talent dans la composition instrumentale. A ces connaissances elle joignait, surtout dans sa jeunesse, une habileté rare sur le clavecin. Cette princesse est morte à Berlin, le 30 mars 1787. Elle avait rassemblé une bibliothèque de musique qui contenait les ouvrages manuscrits et imprimés les plus rares, tant dans la théorie et l'histoire que dans la pratique. On y remarque surtout la collection complète des œuvres de *J. S. Bach*, de *Hændel*, des anciens maîtres de l'école allemande, tels que *L. Hasler J. Kuhnau, D. Vetter, Homilius, Agricola*, etc., et les ouvrages des grands organistes *D. Buxtehude, N. Bruns* et *J. C. F. Fischer*.

ANNE-AMALIE, femme du duc Charles de Saxe-Weimar, fille du duc Charles de Brunswick, naquit à Brunswick le 24 octobre 1739. Douée des plus heureuses dispositions pour la musique, elle se livra avec ardeur à l'étude de cet art, d'abord sous la direction de Fleischer, et ensuite sous celle de Wolff, maître de chapelle à Weimar, qui lui enseigna la composition. Son travail assidu la mit bientôt en état d'écrire un oratorio qui fut exécuté par la chapelle du duc de Weimar, en 1758, et d'un petit opéra intitulé : *Erwin und Elmire*, représenté en 1776, et dont Lenz a fait l'éloge dans le Mercure allemand (mai 1776, p. 197). C'est au goût éclairé de cette princesse que le théâtre de Weimar est redevable de la splendeur où il parvint vers 1770, et de l'exécution parfaite qu'on y remarquait. Elle est morte à Weimar le 12 avril 1807.

ANNE-DEN-TEX (Corneille). *Voyez* Tex.

ANNIBALE, surnommé *Patavinus* ou *Padovano*, parce qu'il était né à Padoue, fut un des plus grands organistes du seizième siècle, et en même temps le plus habile joueur de luth et de clavecin de son époque. Vincent Galiléo en fait un pompeux éloge dans son dialogue sur la musique et dans son *Fronimo*. Il n'était âgé que de vingt-cinq ans lorsqu'on lui accorda la place d'organiste du second orgue de l'église Saint-Marc de Venise, le 29 novembre 1552. Il mourut vraisemblablement dans l'année 1556; car il eut pour successeur André Gabrieli, le 30 septembre de cette année. Il résulte du rapprochement de ces dates qu'Annibal n'était âgé que d'environ trente ans lorsqu'il cessa de vivre : circonstance qui donne l'explication du petit nombre d'ouvrages qu'il a produits. On a de lui : 1° *Liber primus motettorum quinque et sex vocum;* Venise 1576 : d'autres éditions de cet œuvre ont été publiées antérieurement à Venise, en 1567, chez Antoine Gardano, in-4°. — 2° *Cantiones quatuor vocum;* Venise, 1592. — 3° *Madrigali a cinque voci*, ibid, 1583. Il est vraisemblable que ce sont des réimpressions d'éditions plus anciennes. On connaît aussi quelques madrigaux d'*Annibal* de Padoue, avec d'autres de Cyprien Rore et de quelques autres auteurs, dans un recueil intitulé : *Di Annibale Padovano, et di Rore Cipriano, Madrigali a quattro voci, insieme di altri eccellenti authori, nuovamente con nuova gionta ristampati. Venezia, oppresso li figliuoli d'Antonio Gardano*, 1575, in-4°. Enfin deux messes de la composition de cet artiste se trouvent dans un recueil qui a pour titre : *Cipriani de Rore, Annibalis Patavini et Orlandi liber Missarum quatuor, quinque, et sex vocum; Venetiis, apud Ant. Gardanum*, 1566, in-4°.

ANNUNCIACAM (François-Gabriel d'), cordelier du grand couvent de Lisbonne, né en 1679, a publié un traité de plain-chant sous ce titre : *Arte de Canto chao, resumida para o uso dos religiosos Franciscanos observantes da Santa Provincia de Portugal;* Lisbonne, 1736, in-4°.

ANORA (Joseph), de Venise, a composé la musique d'un opéra intitulé *Don Saverio*, qui fut représenté dans sa patrie, en 1744. Les particularités de la vie de ce musicien sont inconnues.

ANSALDI (Casto-Innocente), dominicain, né à Plaisance le 7 mai 1710, fit ses études chez les jésuites, et devint un helléniste habile. En 1750, il fut nommé professeur à l'université de Ferrare. Dans son enfance, il courut un très-grand danger : sa mère étant allée avec lui en pèlerinage à Lodignano, on venait de mettre les chevaux à la voiture pour retourner à Plaisance; mais les rênes n'étaient point encore attachées. Ansaldi saisit le moment où sa mère et le cocher étaient éloignés pour monter sur le siége et chasser les chevaux, qui s'enfuirent à travers les champs et

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

jetèrent l'enfant dans une prairie, où heureusement il ne se fit aucun mal. Au nombre de ses ouvrages se trouve le suivant : *De forensi Judæorum Buccina Commentarius;* Brixiæ, 1745, in-4°. C'est un fort bon livre, où la matière est traitée à fond. Lenglet Dufresnoy, qui prétend (*Méthode pour étudier l'histoire*, t. X, p. 221) qu'il y a dans cet ouvrage plus d'érudition que de justesse et de raisonnement, ne l'avait pas lu.

ANSALDI (François), né à Verceil, en 1785, est élève de Pietro Sassi, son oncle, qui en a fait un habile violoniste. Ayant été nommé directeur de la chapelle du roi de Portugal, il est passé avec la cour à Rio-Janeiro, où il réside maintenant. Il a composé plusieurs concertos de violon, qui sont restés en manuscrit.

ANSALONE (Jacinthe), compositeur napolitain, maître de chapelle de l'église royale de Monte-Oliveto, et professeur du conservatoire de *La Pietà de' Turchini*, à Naples, vécut dans la première moitié du dix-septième siècle. On connaît de sa composition : *Salmi de' Vesperi a quattro voci, con un Laudate pueri alla veneziana*, op. 3; Naples, Ottavio Beltramo, 1635, in-4°.

ANSANI ou **ANZANI** (Giovanni), né à Rome vers le milieu du dix-septième siècle, fut un des meilleurs ténors de l'Italie, et non un soprano, comme on le dit dans le Dictionnaire des Musiciens de 1810. En 1770, il passa en Danemark, où il se fit entendre avec succès. En 1782 il chanta à Londres, et en 1784 à Florence. Après avoir paru sur les théâtres principaux de l'Italie, il se retira à Naples à l'âge de près de cinquante ans, et s'y livra à l'enseignement du chant. Il vivait encore en 1815. Les qualités par lesquelles ce chanteur se distinguait, dit Gervasoni (*Nuova Teoria di musica*, p. 84), qui l'avait entendu plusieurs fois, étaient une sûreté d'intonation fort rare, une grande puissance d'expression, et la plus belle méthode de chant, soit sous le rapport de la mise de voix, soit sous celui de la vocalisation. Ansani s'est aussi distingué comme compositeur de musique de chambre, et l'on a de lui plusieurs morceaux de très-bon style, entre autres des duos et des trios pour soprano et ténor avec basse continue. Gerber dit (*Neues Lex.*) qu'on a représenté à Florence, en 1791, un opéra de sa composition intitulé : *La Vengeance de Minos*.

ANSCHÜTZ (Sal.-Jean-Georges), pasteur à Péterwitz, près de Schweidnitz, dans la Silésie, naquit le 28 février 1743, fut nommé pasteur en 1773, et mourut le 28 février 1807. Il a inséré quelques articles sur la musique dans les journaux de la Silésie, particulièrement des réflexions sur le clavecin (*Etwas über das Klavier und Piano-forte*).

ANSCHÜTZ (Ernest-Gebhardt-Salomon), docteur en philosophie, professeur de l'école bourgeoise et organiste à la nouvelle église de Leipsick, est né en 1800 à Lauter, près de Suhl. Il est auteur d'un traité de musique vocale (*Schulgesangbuch*) qui a été publié à Leipsick, en trois parties in-8°. On a aussi d'Ernest Anschütz un recueil de chansons allemandes, œuvre 1er, qui a paru à Leipsick en 1825. Deux autres suites de ces chansons ont paru quelques années plus tard.

ANSCHÜTZ (Joseph-André), procureur général à Coblence, est né dans cette ville le 19 mars 1772. Son père était administrateur des archives sous le gouvernement électoral de Trèves, et son aïeul avait été organiste et directeur de la chapelle du prince électeur. Doué d'une heureuse organisation pour la musique, Anschütz fit de rapides progrès dans l'étude de cet art, sous la direction de son grand-père. A l'âge de dix ans, il fit avec son père un voyage à Mayence, et eut l'honneur de jouer du piano devant l'électeur, qu'il étonna par son habileté et par son aplomb dans la lecture de la musique à première vue. En 1788 son père l'envoya à Mayence pour y suivre les cours de droit à l'université. Il y resta jusqu'à la fin de 1790; mais à cette époque, le pays ayant été envahi par les armées françaises, Anschütz et son père suivirent le prince électeur à Augsbourg. Ils y restèrent jusqu'en 1797, et pendant cet exil Joseph-André acheva de développer ses facultés musicales. Ses premiers ouvrages furent publiés à Augsbourg, chez Gombart. De retour à Coblence, il y fut employé dans la magistrature; mais en même temps il fit de grands efforts pour relever dans cette ville la situation de la musique, que les maux de la guerre avaient fait négliger. Il réunit ce qui restait des anciens membres de la chapelle, et en forma un institut dans lequel les jeunes gens des deux sexes reçurent une éducation musicale. Par ses sollicitations, Anschütz obtint que le gouvernement prît cette institution sous sa protection, et lui accordât des subsides. Un chœur nombreux et un orchestre furent formés; et chaque année les progrès devinrent plus sensibles dans l'exécution des œuvres instrumentales et vocales. Anschütz a continué pendant longtemps d'être l'âme active de ses progrès. Les compositions publiées de cet amateur zélé sont celles-ci : 1° Six chansons allemandes (*Sechs deutsche Lieder*); Bonn, Simrock. — 2° Trois chansons allemandes et une française; *ibid.* — 3° Deux airs italiens et allemands pour

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

la voix d'alto; *ibid.* — 4° *Das Blümlein Wunderschoen* (La jolie petite Fleur); *ibid.* — 5° Quatre chansons allemandes; *ibid.* — 6° *Rhapsodische Gesænge, Versuch einer musikalischen Declamation*, op. 8; Augsbourg, Gombart. — 7° Trois chants, paroles de Gœthe; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 8° *Werkauft Liebesgötter*, de Gœthe, Bonn; Simrock. — 9° Valses à neuf parties pour l'orchestre, livres 1er, 2e et 3e; Bonn, Simrock. — 10° *Idem*, à dix parties, livre 4e; *ibid.* — 11° Marche des francs-maçons en harmonie, à treize parties, en partition; *ibid.* — 12° La *Musette* de *Nina* variée pour le piano; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 13° Huit allemandes pour le piano, livre 1er; Augsbourg, Gombart. — 14° Valses pour le piano, livres 2e et 3e, Bonn, Simrock. — 15° *Idem.*, livre 4e, *ibid.* — 16° Hymne maçonnique pour trois voix et chœur, avec deux violons, alto et violoncelle, en français et en allemand; *ibid.* — On connaît aussi de lui deux *Tantum ergo*, un *Ecce panis*, et des messes avec orchestre.

ANSCHÜTZ (Charles), fils du précédent, est directeur de musique à Coblence, et continue ce qu'a fait son père pour la prospérité de l'art dans cette ville. Frédéric Schneider a dirigé ses études musicales dans les années 1837 et suivantes, à Dessau. Il a publié de sa composition: 1° Chants pour quatre voix d'hommes, op. 3 et 10; Coblence, Goswein. — 2° Chants populaires à voix seule avec piano, 1er recueil; Neuwied, Steiner. — 3° *Chants de soldat* avec piano, op. 6; Coblence, Goswein. — 4° 3 Chants de Uhland, Eichendorff et Fischer, à voix seule avec piano, op. 4; *ibid.* — 5° Quelques petites pièces pour le piano, intitulées *Les Mélancolies*, op. 11, *ibid.*

ANSELME DE PARME (Georges), écrivain sur la musique, ne fut connu d'abord que par ce que Gafori en a dit en plusieurs endroits de ses ouvrages. Forkel parle d'Anselme dans sa *Littérature musicale* (p. 487), mais d'une manière vague, et seulement d'après les indications de Gafori. Le P. Affo, bibliothécaire de Parme, fait l'éloge d'Anselme dans ses *Memorie degli scrittori e letterati parmiggiani*, et déplore amèrement la perte d'un Dialogue sur la musique qu'il avait écrit. E. Gerber (*Neues Lexik. der Tonk.*) croit que cet Anselme est le même qu'Anselme Flamand, musicien du duc de Bavière, que Zacconi (*Prattica di Musica*, part. II, ch. 10) considère comme le premier auteur de l'addition de la septième syllabe de solmisation aux six premières de l'hexacorde de Gui d'Arezzo. Gerber ne s'était point souvenu qu'Anselme de Parme, ayant vécu antérieurement à Gafori, c'est-à-dire vers le milieu du quinzième siècle, n'a pu être l'Anselme dont parle Zacconi, puisque celui-ci vécut dans le même temps qu'Hubert Waelrant, c'est-à-dire vers le milieu du seizième siècle. Tous les doutes qui s'élevaient sur cet écrivain sont maintenant dissipés par la découverte que l'abbé Pierre Mazzuchelli, bibliothécaire de la bibliothèque Ambroisienne, a faite, en 1824, du manuscrit de son ouvrage *De Harmonia Dialogi*. Les circonstances qui donnèrent lieu à cette découverte sont assez curieuses. Un des amis du savant bibliothécaire, étant entré dans la boutique d'un épicier, remarqua que le marchand, pour envelopper ce qu'il venait d'acheter, déchirait une page d'un livre in-folio dont la couverture était déjà arrachée : imaginant que ce volume pouvait mériter un meilleur sort, il en fit l'acquisition et le montra à l'abbé Mazzuchelli, qui en reconnut aussitôt la valeur, et qui le déposa à la bibliothèque Ambrosienne, où il existe actuellement. Cette copie des dialogues d'Anselme paraît avoir appartenu à Gafori; car on trouve à la fin ces mots, d'un autre main que le reste du manuscrit : *Liber Franchini Gafori laudensis musicæ professoris, mediolani phonasci.* Le P. Affo (*Memorie degli scrittori e letterati parmiggiani*, t. II, n° LXXVII, p. 155 et suivantes) appelle Anselme *Giorgio Anselmi Seniore*, en fait un professeur de mathématiques, né à Parme, et assure qu'il était mort avant 1443. Tout cela est conforme au titre de l'ouvrage dont il vient d'être parlé, car il commence ainsi : *Præstantissimi ac clarissimi musici, artium medicinæque ac astrologiæ consummatissimi Anselmi Georgii Parmensis, De musica dicta prima balnearum.* Comme on le voit par ce titre, Anselme était à la fois musicien habile, médecin et astronome, ou, comme on disait alors, *astrologue*. Dans le catalogue des œuvres de ce savant qui se sont perdues, le P. Affo cite *de Harmonia Dialogi*. Ces Dialogues, dit-il, se font entre l'auteur et une personne illustre de la maison de *Rossi*. Dans le fait, on voit dans le manuscrit dont il est ici question que cette personne porte le nom de *Pietro de Rubeis*, qui est la traduction latine de *Rossi*. Une courte dédicace qui suit le titre de l'ouvrage démontre que ce Pierre de Rossi avait été le Mécène et le protecteur d'Anselme; la voici : *Magnifico militi domino et benefactori meo optimo domino Petro Rubeo, Georgius Anselmus salutem et recommendationem. Disputationem nostram de harmonica celesti quam Corsenæ septembri proximo in balneis habuimus, redactam tuo jussu his in scriptis ad te mitto. Quantum*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tamen recolere valui : quatenus quod erratum aut neglectum fuerit pro arbitrio emendes. Vale, integerrime heros. Ex Parma, idus aprilis, 1434. Ainsi ce fut dans les premiers mois de l'année 1434 que cet ouvrage fut terminé. C'est une des époques les plus intéressantes de l'histoire de la musique. L'abbé Mazzuchelli croit que les bains de Corsena, dont il est parlé dans cette dédicace, ne sont autres que ceux de Lucques. Le manuscrit d'Anselme est composé de 87 feuillets in-fol. Il est divisé en trois dissertations ou dialogues dont voici les titres : 1° *De Harmonia celesti;* 2° *De Harmonia instrumentali;* 3° *De Harmonia cantabili.* Nul doute que les deux derniers dialogues n'offrent beaucoup d'intérêt, à cause de l'époque où ils ont été écrits; malheureusement, presque tous les exemples de musique manquent, et les portées qui avaient été préparées sont vides.

ANSELME DE FLANDRE ou **FLAMAND**, qu'on a mal à propos confondu avec le précédent, fut attaché comme musicien au service du duc de Bavière, vers le milieu du seizième siècle. Zacconi, dans sa *Pratica di Musica* (part. II, lib. 1, c. 10), dont la seconde partie a été imprimée en 1622, assure que ce musicien entreprit de compléter la gamme en nommant *si* la septième note bécarre, et *bo* la même note affectée d'un bémol. D'un autre côté, Mersenne (*Quæst. in Genes.*, p. 1623) cite Pierre Maillart, lequel affirme qu'un Flamand anonyme avait proposé l'addition de pareilles syllabes, vers 1547. Il est impossible de décider maintenant s'il s'agit d'Anselme ou d'Hubert Waelrant, auquel on attribue aussi cette invention. Au reste, il est bon de remarquer que plusieurs auteurs ont proposé de semblables additions sous d'autres noms (*voy.* Waelrant (Hubert), De Putte (Henri), Calwitz, Uréna (Pierre de) Caramuel de Lobkowitz; Hitzler (Daniel) et Lemaire (Jean). On peut aussi voir les articles Gibel ou Gibelius (Othon), et Buttstedt (Jean-Henri). On trouve un passage relatif à Anselme Flamand dans les Notices sur les écrivains de Bologne, par Fantuzzi, t. V, p. 344, n° 5. Il s'agit d'une lettre qui fut écrite en 1743 par François Provedi, de Sienne, à un maître de chapelle de Rome, son ami, pour avoir son avis sur le meilleur système de solmisation, savoir, de celui de Gui d'Arezzo, ou de celui d'Anselme Flamand. Il dit que le P. Fausto Fritelli, maître de chapelle de la cathédrale de Sienne, avait introduit ce dernier système dans son école publique, mais que tous les professeurs de la ville le blâmaient et rejetaient ce système de solmisation. Cette question avait soulevé des discussions dans tout le pays : c'est à propos de ces discussions, où lui-même était intéressé par un écrit qu'il avait publié sur cette matière, que Provedi écrivit sa lettre. Il s'était prononcé contre la nouvelle méthode de solmisation, et, tout rempli des préjugés de sa nation, il avait conclu en faveur de la solmisation ancienne, condamnée par la nature même de la tonalité moderne. Voici le texte du passage dont il s'agit : *Attesto che il Rev. Sig. D. Fausto Fritelli, novello maestro di cappella di questa metropolitana, introdusse nella sua pubblica scuola l' uso di solfeggiare secondo il metodo d'Anselmo; un cavaliere d'alto lignaggio, che ha molto interesse in questo particolare, sentendo che questa innovazione veniva rigettata unanimamente da tutti gli professori di questa città, mi fece l'onore commendarmi di mettere in carta il mio sentimento. A contemplazione poi de' varj miei padroni ed amici, la pubblicai colle stampe, et dai medesimi ne sono state mandate delle copie in diverse città per sentire le opinioni dei più periti nell' arte. Intanto che eglino stanno attendendo le risposte, io per mia parte ricorro all' oracolo del P. V. M. R. per sapere quale debbe essere il mio destino. Per tanto mi son preso l'ardire d'inviargliene una copia, insieme con una del mio competitore, acciò ella possa con tutto suo comodo esaminarle amendue, assicurandola che della sua graziosissima risposta dipenderà se dovrò continuare o no nel serioso impegno ove mi trovo. Per ciò prego vivamente la P. V. volersi compiacere dirmi con tutta ingenuità il suo parere, acciò che possa dalle virtuosissime autorevoli sue istruzioni ricevere quelli avvertimenti che stimerò più confacevoli ai miei presenti interessi, risolutissimo di pendere dalle medesime, etc.* Quoi qu'il en soit des préjugés que rencontrait encore en Italie la seule solmisation que le bon sens puisse adopter, il paraît, par ce qu'en dit Zacconi, que le système d'Anselme avait eu quelque succès lorsqu'il le proposa.

ANSELMI (Secondini), compositeur italien du dix-huitième siècle, né à Lodi, en Lombardie, n'est connu que par un opéra intitulé : *I tre Pretendenti*, qui a été représenté à Lodi en 1786.

ANSELONI (Les frères François, Tarquinio, Jean et Barthélemé), Napolitains, ont excellé sur le trombone, la charamelle et les cornets, dans les dernières années du seizième siècle et au commencement du dix-septième. Cerreto leur accorde de grands éloges (*Della Pratica musicale*, p. 158).

ANSELYNE (Antoine), musicien français qui vivait vers le milieu du seizième siècle, était

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

employé dans la chapelle des enfants de France sous le règne de François Ier, en 1534, suivant un compte de la maison de ces princes, de 1538 (M. 11, F. 540, suppl. de la Bibl. imp. de France).

ANSIAUX (*Jean-Hubert-Joseph* et non *Henri*), naquit à Huy (Belgique) le 16 décembre 1781; son père était notaire et bourgmestre de Huy. Henkart, maître de chapelle de l'église Notre-Dame de cette ville, lui enseigna la musique et l'harmonie; Tingry fut son maître de piano. En 1809 il fit exécuter un *Te Deum* à huit voix à l'occasion du mariage de l'empereur Napoléon. Au nombre des ouvrages d'Ansiaux, on compte neuf messes : la neuvième fut exécutée le 6 novembre 1825 dans l'église Saint-Jacques-sur-Caudenberg, à Bruxelles; trois *Te Deum* : le troisième, qui était inédit, fut exécuté le 16 décembre 1854, à l'église *Sainte-Gudule*, pour l'anniversaire du jour de naissance du roi; plusieurs motets; trois ouvertures, dont une, intitulée *l'Apothéose de Grétry*, fut composée pour l'ouverture de la nouvelle salle de spectacle de Liége, en novembre 1820; divers autres morceaux de musique instrumentale. Ansiaux écrivit aussi un opéra intitulé *Les Revenants*, qui est resté en manuscrit et n'a pas été représenté. En 1820, il fit exécuter des morceaux de son oratorio intitulé *Jephté*, dans un concert de la Société d'émulation de Liége, dont il était membre. Ansiaux mourut subitement, assis à son bureau, le 4 décembre 1826, à peine âgé de 45 ans. De ses deux fils, l'aîné, *Charles*, s'est établi à Charleville, comme professeur de musique; le plus jeune *Théophile*, organiste à Andennes, est mort à Seilles, près de ce lieu, au mois de juillet 1857.

ANTAO ou ANTOINE DE SANTA-ÉLIAS, carme portugais, naquit à Lisbonne vers 1690. Il passa une partie de sa jeunesse dans les possessions portugaises en Amérique. Après son retour en Europe, il entra au couvent de son ordre à Lisbonne, où son habileté dans la composition et sur la harpe le fit nommer maître de chapelle. Il mourut en 1748. Ses compositions, qui consistent en *Te Deum* à quatre chœurs, répons, messes, psaumes, hymnes, et cantate pour l'anniversaire de la naissance du roi, sont conservées dans la bibliothèque de son monastère.

ANTEGNATI, famille de facteurs d'instruments établie à Brescia dès la fin du quinzième siècle, a produit, depuis le commencement du seizième siècle, quelques artistes qui ont eu à juste titre une grande renommée. Lanfranco dit, dans ses *Scintille di musica*, etc. (Brescia, 1533, p. 143), que les plus habiles luthiers de son temps pour la facture des luths, violons, lyres, etc., étaient *Jean-Jacques dalla Corna* et *Jean Montichiaro*, tous deux de Brescia; que *Jean-François Antegnati*, de la même ville, se distinguait dans la facture des monocordes, harpicordes et clavecins; et que *Jean-Jacques*, son frère, produisait les meilleures orgues et les mieux accordées qui eussent été faites, ainsi qu'on pouvait le voir dans l'orgue nouvellement fait par lui dans l'église Sainte-Marie *dalle Gracie*, de sa ville natale (1).

On ne sait sur Jean-François et Jean-Jacques Antegnati que ce qu'en dit Lanfranco.

ANTEGNATI (Gratiadio), célèbre constructeur d'orgues, né à Brescia, vivait vers 1580. Il a construit l'orgue de la cathédrale de sa patrie, et fut aidé dans cet ouvrage par son fils, qui est l'objet de l'article suivant.

ANTEGNATI (Constant), fils du précédent, naquit à Brescia, vers le milieu du seizième siècle. Il fut habile constructeur d'orgues, et célèbre organiste à la cathédrale de sa patrie. Il occupa cette place jusqu'en 1619, où une apoplexie dont il fut frappé le rendit impotent jusqu'à sa mort, qui n'arriva que quelques années après. Les habitants de Brescia, pour récompenser ses talents et la pureté de ses mœurs, lui firent une pension. On trouve son éloge parmi les *Elogi istorici* d'Octave Rossi, p. 500. Il a publié : 1° *Canzoni a quattro voci, uno, due tre e quattro libri*; Venezia, per Aless. Vincenti. — 2° *Messe e motetti a due e tre chori*; Venezia, presso Bart. Magni. — 3° *Motetti e letanie a tre* Venezia, Bart. Magni. — 4° *Messe e sinfonie a otto*; Venise, Bart. Magni. — 5° *Messe a sei e otto voci, lib. 1*; *in Venezia, appresso Angelo Gardano*, 1578, in-4°. — 6° *Inni d'intavolatura d'organo*; Venise. — 7° *L'antegnata, intavolatura di ricercate*; Venise, Barth. Magni. — 8° *Salmi otto voci*; *Venezia, Ang. Gardano*, 1592, in-4°. — 9° *L'Arte organica*; Brescia, 1608. — 10° *Motetti a tre voci*; Venise. — 11° *Motetti e messe a dodici in tre chori*; Venise, Aless. Vincenti. — 12° *Canzoni da sonare a quattro e otto*

(1) Voici le texte de Lanfranco : *Et sia ciascun diligente nelle sue participationi : participando qual instrumento si voglia, o siano da corde : come sono liuti, violini, lyre, et simili pulsamenti, et risonanti fabricati da li due Bresciani Giovan Giacobo dalla Corna et Zanetto Montichiaro, opur questi altri : cioè monocordi, arpicordi, et clavicimbali diligentissimamente fatti da Giovan Francesco Antegnati da Brescia : o siano da vento, come sono gli organi, i qual sono così ben lavorati da Giovan Giacobo, fratello del sopranominato* (sic) *Giovan Francesco, chi non da mano di homo, ma da natura creati paiono, con la sua accordatura così fatta, che ciacuna circonferenza delle sue canne intera, rotonda, et immaculata resta; et ciò si può vedere nello organo novellamente fatto di sua mano nella chiesa di Santa-Maria dalle Gratie di questa città di Brescia.*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

voci; Venise, 1619. Ses quatre livres de chansons à quatre voix furent réimprimés à Venise en 1621.

ANTENORI (Orupher), né à Padoue, dans la seconde moitié du quinzième siècle, est indiqué quelquefois dans les anciens recueils sous le nom d'*Honophrius Patavinus*. On connaît de lui quelques chansons italiennes à plusieurs voix, dans le style vénitien, auxquelles on donnait le nom de *frottole*, et qui furent en usage au quinzième siècle et au commencement du seizième. Les *frottoles* d'Antenori sont insérées dans les 3me, 6me, 7me et 8me livres de ces chansons publiées à Venise, par Octave Petrucci, depuis 1504 jusqu'en 1508.

ANTÈS (Jean), mécanicien anglais, vivait à Londres vers la fin du dix-huitième siècle. En 1801, il construisit un pupitre mécanique pour un quatuor, qui, au moyen de la pression d'une pédale, tournait les pages de la musique. Des inventions du même genre, mais différentes par le mécanisme, ont été publiées depuis lors. (*Voy.* Pallet, Pulroche et Wagner).

ANTHES (J.-A.), directeur de la société de chant à Eschbach, dans le duché de Nassau, appelée *Taunus liederkranz*, vers 1840-1848, s'est fait connaître comme compositeur de mélodies vocales par les ouvrages suivants : 1° 6 Petits *Lieder faciles* pour voix seule avec piano, op. 3; Mayence, Schott. — 2° 6 Lieder pour deux voix de soprano, ou deux voix d'hommes, avec piano, op. 4; *ib.* — 3° 6 Lieder avec acc. facile, op. 5; *ibid.* — 4° 6 Lieder faciles, op. 6 *ibid.* — 5° Trois duos pour voix de femmes ou d'hommes avec piano, op. 7; *ibid.* J'ignore si c'est à ce même M. Anthes ou à quelque autre membre de sa famille qu'on est redevable de deux bons ouvrages publiés sous ces titres : 1° *Die Tonkunst im evangel. Cultus, mit einer Geschichte der kirchl. Musik* (La Musique dans le culte évangélique, avec une histoire de la musique d'église), par J.-C. Anthes; Wiesbaden, Friedrich, 1846, in-4°. — 2° *Allgemeine fassliche Bemerkungen zur Verbesserung des evangel. Kirchengesanges* (Remarques générales et faciles à comprendre sur l'amélioration du chant des églises évangéliques), par le même; *ibid.* 1847, in-8°. — 3° *Anleitung zum Gesang* (Introduction au chant, suivie de 21 chorals et de 57 mélodies à plusieurs voix); Wiesbaden, Ritter.

ANTHIPPE, musicien grec, à qui Pindare (*in Plut. de Musica*) et Pollux (lib. IV, c. 10, sect. 78) ont attribué l'invention du mode lydien, que d'autres ont donné à Mélanippide (*Voy.* ce nom), et quelques-uns à Torrèbe.

ANTIER (Marie), née à Lyon, en 1687, vint à Paris en 1711, et débuta presque aussitôt à l'Opéra, où elle joua pendant vingt-neuf ans. C'était, dit-on, une actrice excellente, et l'on vante la manière dont elle jouait les rôles de magicienne dans les opéras de Lulli. Elle mourut à Paris le 3 décembre 1767. Ce fut elle qui couronna le maréchal de Villars, la première fois qu'il alla à l'Opéra après la bataille de Denain.

ANTIGÉNIDE, joueur de flûte, naquit à Thèbes, en Béotie. Il apprit la musique sous la direction de Philoxène, poëte-musicien, dont il devint le joueur de flûte ordinaire. Périclès le chargea d'enseigner cet instrument à Alcibiade. Il était enthousiaste de son art, moins pour les applaudissements qu'il recueillait, que pour l'art lui-même; car il avait pour le goût de la multitude un mépris qu'il tâchait d'inspirer à ses élèves. Il dit un jour à l'un d'eux qui, bien que fort habile, était peu applaudi de l'auditoire : *Jouez pour les Muses et pour moi.* On rapporte à ce sujet l'anecdote suivante : Un joueur de flûte ayant été fort applaudi par le peuple, Antigénide, qui n'était pas encore sorti de l'hyposcène, dit aussitôt : « Pourquoi donc tout ce « bruit ? Certes il faut qu'il y ait ici quelque « chose de bien mauvais dans ce qu'on a entendu; « s'il en était autrement, cet homme n'aurait pas « mérité tant d'applaudissements. » Il est bon de remarquer qu'Athénée attribue ce propos à Asopodore de Phliase (*Deipnosoph.*, lib. XIV). Antigénide fit à la flûte des changements utiles, en perfectionna la structure, et augmenta le nombre des trous. Apulée (*in Florid., sect.* 4), prétend qu'il fut le premier qui trouva le moyen de jouer sur la même flûte dans les cinq modes éolien, ionien, lydien, phrygien et dorien. La supériorité de son talent était bien reconnue, si l'on en juge par ce mot d'Épaminondas, qu'on voulait effrayer en lui annonçant que les Athéniens envoyaient contre lui des troupes équipées d'armes de nouvelle invention : *Antigénide*, dit-il, *s'affige-t-il lorsqu'il voit des flûtes nouvelles entre les mains de Tellis?*

ANTINORI (Louis), né à Bologne vers 1697, fut l'un des plus habiles chanteurs du commencement du dix-huitième siècle. Il possédait une voix de ténor pure, pénétrante, et joignait à cet avantage une méthode excellente. Il fut engagé pour le théâtre de Londres dirigé par Hændel, et y débuta avec succès en 1726.

ANTIQUIS (Jean d'), maître de chapelle à l'église de Saint-Nicolas, à Bari, dans le royaume de Naples, florissait dans la seconde moitié du seizième siècle. On a de lui : 1° *Villanelle alla Napoletana, a tre voci di diversi musici di Bari, raccolte da Jo. de Antiquis, con alcune delle sue;* Venise, 1574, in-8° obl. Les auteurs dont on trouve des pièces dans ce recueil sont

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Jean-François Capuano, Carduccio, Alex. Efrem, Mutio Effrem, Fanello, Felis (Stefano), Lombardo de Marini, Colonardo de Monte, Pomp. Nenna, Gois de Pizzolis (de Pouzzuole), Vincenzo Podio, Recco, Simon de Baldis et Gio. Fr. Violanti. — 2° *Madrigali a quattro voci, con un dialogo a otto*; Venise, 1584, in-4°. — 3° *Il primo libro di canzonette a due voci da diversi autori di Bari*; ibid., 1584. Ce recueil est intéressant, parce qu'il fait connaître plusieurs compositeurs nés à Bari ou dans ses environs; en voici les noms : *Simon de Balnis*, *Étienne Felis*, *Mutio Effrem*, *Fabrice Facciola*, *Jean de Marini*, *Jean François Gliro*, *Jean-Baptiste Pace*, *Jean Donat de Lavopa*, *Jean-Pierre Gallo*, *Nicolas-Marie Pizzolis*, *Jean-François Capuani*, *Nicolas-Vincent Fanelli*, *Tarquino Papa*, *Victor de Helia*, *Jean-François Palombo*, *Jean Jacques Carducci*, *Jean Vincent Gottiero*, *Horace de Martino*, *Joseph di Cola*, *Dominique dello Mansaro*, *Janno Donati*, *Antoine Zazzarino*, *Jean François Violanti* et *Pomponio Nenna*.

ANTIQUIS (André de), compositeur vénitien, né dans la seconde moitié du quinzième siècle, s'est fait connaître par des chansons italiennes appelées *frottoles*, dont quelques-unes ont été insérées dans les recueils de ces chants publiés par Octave Petrucci, à Venise, depuis 1504 jusqu'en 1508. Il ne serait pas impossible que cet artiste fût la même personne qu'*André Antiquis de Montona*, qui obtint du pape un privilége de dix ans pour établir à Rome une imprimerie de musique à l'imitation de celle qu'avait fondée Octave Petrucci de Fossombrone, et qui publia en 1516 un volume in-folio de messes de Josquin, Brumel et autres. Montona est un bourg de l'Illyrie, aux environs de Trieste, dont les communications avec Venise sont fréquentes, et qui était d'ailleurs alors sous la domination des Vénitiens. André de Antiquis a pu faire son éducation musicale parmi les artistes de Venise, adopter le genre de leur musique, et, témoin de l'activité qu'avait dès ses premières années l'établissement de Petrucci, il a pu songer à faire la même spéculation dans les États romains, où le privilége de Petrucci était sans force. La similitude des noms et les circonstances sont de telle nature que l'identité de personne n'a rien qui répugne.

ANTOINE (Ferdinand d'), capitaine au service de l'électeur de Cologne, vers 1770, fut habile violiniste et claveciniste. Marpurg, Kirnberger et Riepel furent ses maîtres de composition, et son goût se forma dans un voyage qu'il fit en Italie. Depuis 1780 il a mis en musique les opéras suivants : 1° *Il mondo alla roversa*. — 2° *Das tartarische Gesetz* (La Loi des Tartares). — 3° *Das Mædchen im Eichthale* (La Fille de la vallée aux chênes). — 4° *Otto der Schütz* (Othon l'Archer); 1792. — 5° *Der Fürst und sein Volk* (le Prince et son peuple), opérette. — 6° *Ende gut, alles gut* (Bonne fin, tout est bien), opéra en deux actes, 1794. — 7° Chœurs de la tragédie de *Lanassa*. Il a fait aussi la musique d'un prologue de Cramer, et composé quelques symphonies et des quatuors de violon, dans la manière de Haydn.

ANTOINE (Henri), connu sous le nom de *Crux*, naquit à Manheim en 1768, et vint à Munich en 1778, avec sa mère, la fameuse actrice Franziska Antoine, née Amberger. Il fut d'abord destiné au théâtre, et reçut des leçons de sa mère. Il parut souvent sur le théâtre de la cour dans les rôles d'enfant. Mais bientôt il étudia la musique, et reçut des leçons de P. Winter, alors musicien de la cour. Sa mère, pour achever son éducation musicale, le mit pendant deux ans à l'école de Léopold Mozart, à Salzbourg. En 1786, il passa au service de l'électeur de Trèves, à Coblence; mais il quitta cette cour pour voyager en France et en Hollande. Après avoir été quelque temps au service du comte de Bentheim, à Steinfurt, il y épousa la cantatrice Joanna Fontaine, et partit avec elle pour Munich, en 1791; il y fut placé comme violiniste à la chapelle électorale, et y mourut en 1809. On connaît de lui quelques compositions manuscrites pour le violon.

ANTOINE (Ernest), frère du précédent, naquit à Manheim en 1770. Il apprit le hautbois du musicien de la cour Ram. En 1786, il passa au service du prince électoral de Trèves, à Coblence, et y acquit la réputation d'un artiste habile. Mais les troubles de la guerre et le changement de gouvernement ayant obligé le prince à réformer sa musique, Antoine chercha un autre moyen d'existence; et fut nommé collecteur de la loterie royale à Munich, où il se trouvait en 1812.

ANTOLINI (François), littérateur et professeur de musique à Milan, né à Macerata en 1771, mort à Milan, vers 1845, a écrit un petit ouvrage utile aux compositeurs, sous le titre de : *La retta maniera di scrivere per il clarinetto ed altri stromenti di fiato, con sei tavole contenenti, oltre varj esempi dimostrativi, eziandio le due scale del clarinetto più chiare e complete delle communi. Opera utilissima principalmente ai compositori di musica, non che agli esercenti in essa trattati*, Milano, della tipograf. di Can-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

dido Buccinelli, 1813, 62 p. in-8°. On a aussi d'Antolini un opuscule intitulé : *Osservazioni su due violini esposti nelle sale dell' I. R. Palazzo di Brera, uno de' quali di forma non comuna. Milano, per Luigi di Giacomo Pirola*, 1832, in-8° de 14 pages.

ANTON (Conrad-Théophile), né à Lauban, le 29 novembre 1746, enseigna d'abord les sciences morales et politiques dans l'université de Wittenberg, et devint en 1780 professeur de langues orientales dans la même université. Il mourut dans cette ville le 4 juillet 1814, ou, selon l'Encyclopédie de Ersch et Gruber, le 3 du même mois. Dans sa jeunesse il s'était livré à l'étude de la musique, et le goût qu'il avait conservé pour cet art lui fit diriger ses travaux sur les objets qui y sont relatifs, et particulièrement sur la musique des Hébreux. On a de lui : 1° *Dissertatio de metro Hebræorum antiquo* ; Leipsick, 1770, in-4°. — 2° *Vindiciæ disputationis de metro Hebræorum antiquo, a dubitationibus virorum doctorum* ; ibid., 1771, in-8°. — 3° *Pars secunda* ; ibid., 1772, in-8°. — 4° *Versuch, die Melodie und Harmonie der alten hebraischen Gesænge und Tonstücke zu entziffern, ein Beytrag zur Geschichte der hebraischen Musik, nebst einige Winken für die hebraischen Grammatiker, Ausleger und Kunstrichter des alten Testaments* (la Mélodie et l'Harmonie des anciens chants hébraïques, etc., essai sur l'histoire de la musique des Hébreux, etc.), première partie, dans le *Répertoire de littérature biblique* du professeur *Paulus*, t. I, Jéna, 1790, in-4°, p. 160-191 ; deuxième partie, dans le même ouvrage, t. III, 1791, p. 1—81. — 5° *Ueber das Mangelhafte der Theorie der Musik : ein kurzer Aufsatz* (Sur l'imperfection de la théorie de la musique), dans le *Journal musical* de Reichardt, p. 133. — 6° *Ueber die Musik der Slaven* (sur la musique des Slaves), dans le *Magasin musical* de Cramer, t. I, p. 1034 ; — 7° *Salomonis Carmen melicum, quod Canticum Canticorum dicitur, ad metrum priscum et modos musicos revocare, recensere et notis criticis aliisque illustrare incipit*, etc. ; *Vitebergæ*, 1793, in-8° de 40 pages. La deuxième partie de cette thèse, avec le glossaire des mots hébreux du Cantique des cantiques, a paru ensuite sous ce titre : *Salomonis Carmini melico quod Canticum Canticorum dicitur ad metrum priscum et modos musicos revocato, recensito, in vernaculam translato et notis criticis aliisque illustrato. Glossarium addit*, etc. ; *Vitebergæ*, 1799, in-8°. Les deux parties ont été ensuite réunies avec un nouveau frontispice gravé, à Leipsick (Gœlhe), 1800, 198 pages in-8°. Anton avait exposé, dans les dissertations insérées au *Répertoire* de Paulus, ses idées sur une signification harmonique qu'il attribuait aux accents de la poésie hébraïque. Ces accents sont une véritable notation musicale ; et, comme l'a très-bien remarqué l'auteur du *Sahilte haghiborim* (*Voy.* Abraham-Ben-David-Arie), les accents ne sont pas les signes d'un son, comme les notes de la musique européenne moderne, mais des signes collectifs de plusieurs sons ; caractère qui est, en effet, celui des notations orientales ; mais dans toutes ces notations, ainsi que dans les accents hébraïques, les signes indiquent les divers mouvements de la voix, en passant d'un son à un autre. Anton, au lieu de cette succession, a vu dans ces signes des sons simultanés, et, leur donnant une signification purement arbitraire, il a fait, de ce qu'il appelle *les accents prosaïques*, des signes d'harmonie, de tierce, et de ceux auxquels il donne le nom *d'accents poétiques*, des signes d'harmonie complète de trois sons, en tierce et quinte. En sorte que, selon lui, les anciens Hébreux auraient fait usage de cette harmonie dans la rubrique du temple et ailleurs. Son petit ouvrage *Salomonis Carmen melicum*, etc., publié postérieurement à ce travail, a pour objet de faire voir l'application de son système au *Cantique des Cantiques*, attribué à Salomon. Ce système ne soutient pas un sérieux examen. Après la mort d'Anton, son fils a mis en ordre et publié son dernier travail sous ce titre : *Phædri Fabularum Æsop. Libri V, et Publii Syri aliorumque veterum Sententiæ, ex recensione Bentlei passim codd. Mss. auctoritate, nec non metri et rhythmi musici ope recti ; præmissa est dissertatio rhythmo musico a vet. Romanis, nominatim a Phædro et auctoribus Sententiarum a P. Syro collectarum et comparandis versibus observato.* Zittau, 1817, in-8°.

ANTONELLI (Arbondio) ou **ANTINELLO**, né dans la seconde moitié du seizième siècle, fut compositeur et maître de chapelle de l'église épiscopale de Bénévent, dans le royaume de Naples. Il a publié à Rome un livre de motets à quatre voix, en 1604. En 1608, Antonelli devint maître de la chapelle de Saint-Jean de Latran, à Rome ; mais il ne conserva cette place qu'une année, ce qui peut porter à croire qu'il mourut au commencement de 1609. Il eut pour successeur Jacques Benincasa. L'abbé Baini cite de ce musicien des motets à quatre chœurs, qu'il considère comme des compositions remarquables. On a aussi de ce maître : 1° *Missa a quattro voci e quattro Motetti a due, con organo*, Roma ;

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

1629, in-4°. — 2° *Liber primus diversarum modulationum binis, ternis, quaternis, senis, ac septenis vocibus*; Romæ, 1615. — 3° *Missa breve a quattro, Salmi e motetti a tre e quattro, con basso continuo*, Roma, 1628, in-4°. On trouve dans la bibliothèque musicale de l'abbé Santini, à Rome, des compositions manuscrites de deux autres musiciens nommés Antonelli, sur lesquels on n'a aucun renseignement. Du premier (*François Antonelli*) est un *Ascendo ad Patrem*, pour deux sopranos et orgue; un *Diligam te*, pour soprano et basse; un *Felix Jerusalem* à trois, et un *Otium effusum* à trois. Le second (*Angelo Antonelli*) est auteur du motet *Princeps gloriosissime* pour deux sopranos et basse. D'après les formes et les caractères de ces compositions, leurs auteurs ont dû vivre vers la fin du dix-septième siècle ou au commencement du dix-huitième.

ANTONELLI-TORRÈS. *Voy.* TORRÈS (ANTONIO).

ANTONI (GIOVANNI-BATTISTA DEGLI), organiste de Saint-Jacques-Majeur à Bologne, et académicien philharmonique, vers 1650, a publié : *Intavolatura nuova di certi versetti per tutti li tuoni per l'organo*. Cet ouvrage est cité par Jean Krieger, dans la préface de ses *Musikalische Parthien*; mais il n'en indique pas la date. Antoni a écrit pour le théâtre de Bologne *Atide*, qui a été représenté en 1679.

ANTONII (PIETRO DEGLI), né à Bologne vers 1630, fut, dans sa jeunesse, un excellent joueur de cornet, instrument qui était encore en usage à cette époque. Plus tard il fit des études sérieuses de contre-point, et obtint la place de maître de chapelle de l'église de Saint-Jean *in Monte*. Dès la fondation de l'académie des philharmoniques de Bologne, en 1666, Degli Antoni fut un de ses membres; il en fut prince six fois, la première en 1676, et la dernière en 1718. Il était alors fort âgé et ne survécut que peu de temps à cette date. Ses ouvrages ont été imprimés à Bologne. Il a publié huit œuvres de musique pratique, parmi lesquels on distingue l'œuvre 5me, sous ce titre : *Ricercate a violino solo e violone o contimuo*, Bologne; l'œuvre 7me, contenant six motets à voix seule, avec violon ou viole et violoncelle obligés, Bologne, 1696, et l'œuvre 8me, composé de trois messes pour deux soprani et basse, avec accompagnement de deux violons. Au titre, après le nom de l'auteur, on lit ces mots : *Maestro di cappella di S. Giovanni in Monte*. On connaît aussi de sa composition : *Missa e salmi a tre voci, op.* 2, Bologne, J. Monti, 1670, in-4°; *Concerti da Chiesa a due violini, viola e continuo per organo*; et *sonate, arie, gighe e balletti a tre strumenti*, op. 4.

ANTONIO DEGLI ORGANI. *Voyez* SQUARCIALUPI.

ANTONIO (***), musicien sicilien, naquit à Mazzara dans la première moitié du dix-septième siècle. Il paraît qu'il avait cessé de vivre en 1680. Mongitori (*in Biblioth. Sicula*, t. II, p. 69) dit qu'Antonio était auteur d'un ouvrage intitulé : *Cithara septem chordarum*; mais il ignorait si c'était un livre théorique ou une œuvre pratique.

ANTONIO (***), violiniste italien, vivait au commencement du dix-huitième siècle. On a gravé de sa composition : *Premier livre de Sonates pour violon*; Amsterdam, 1726, in-fol.

ANTONIO DA CARPI, est cité par l'auteur du *Dizionario di opere anonime e pseudonime di scrittori italiani* (t. II, p. 86) comme auteur d'une critique des œuvres de Lotti (*voy.* ce nom), imprimée au commencement du dix-huitième siècle, mais dont il n'indique ni le titre, ni le lieu, ni la date de l'impression. Il ne faut pas confondre l'écrit dont il s'agit avec une autre critique anonyme des madrigaux de Lotti, publiée à la même époque, et qu'on attribue à Benoît Marcello. *Voy.* MARCELLO.

ANTONIOTTI (GEORGES), né dans le Milanais, en 1692, demeura pendant quelques années en Hollande, où il publia, en 1736, son premier ouvrage, composé de douze sonates pour le violoncelle ou la *viola di gamba*. Il se rendit ensuite à Londres, où il résida pendant plus de vingt ans. Il avait écrit en italien un traité d'harmonie et de contre-point, qu'il fit traduire en anglais, et qui fut publié sous ce titre : *L'Arte Armonica, or a Treatise on the composition of Music, in three books, with an introduction on the history and progress of Music, from its beginning to this time. Written in italian, and translated into english*. Londres, 1761, in-fol. 2 vol. Ce livre n'eut point de succès. Il y a des exemplaires de la même édition qui ont la date de 1760. Antoniotti était peu instruit des matières qu'il voulait traiter. Dans sa vieillesse, il retourna à Milan (vers 1770), et y présenta au P. Giov. Sacchi son problème sur la possibilité de faire entendre à la fois toutes les notes de la gamme dans une harmonie qui ne blesse point l'oreille; ce qui fut approuvé par le P. Sacchi et par un moine de l'Observance, habile contrapuntiste, nommé le P. Jean Dominique Catenaci. On sait que l'effet dont il s'agit consiste dans le retard de plusieurs consonnances sur un mouvement ascendant de plusieurs autres consonnances. Antoniotti est mort à Milan en 1776.

ANTONIUS (JULES), constructeur d'orgues,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

né vers le milieu du seizième siècle, a fait en 1585 un orgue de cinquante-cinq jeux pour l'église de Sainte-Marie à Dantzick, dont Prætorius donne la disposition dans ses *Syntagm. Mus.*, t. II, p. 162.

ANTONIUS (Jean-Ephraim), cantor et magister à Brême, né à Dessau, est auteur d'un petit livre élémentaire intitulé : *Principia musices*, Brême, 1743, in-8, 4 feuilles et demie.

ANTONY (François-Joseph), vicaire, directeur du chœur de la cathédrale de Munster, et professeur de musique au gymnase de la même ville, y est né le 1er février 1790. Fils de Joseph Antony, organiste de la cathédrale de Munster (1), il apprit de son père les principes de la musique, et fit d'ailleurs de bonnes études dans les sciences et dans les langues anciennes et modernes, qui lui ont été fort utiles pour les ouvrages qu'il a entrepris et publiés. Antony était aussi bon organiste. Il a écrit beaucoup de musique d'église, telle que des messes, chorals, un supplément aux mélodies de Verspoell avec accompagnement d'orgue, etc. On a aussi de lui des quatuors pour le violon, des sonates de piano, les cantates *Die Muse*, de K. L. Nadermann, et *Werspannet den Bogen*, du comte de Stolberg, avec orchestre. Comme écrivain sur la musique, Antony possédait un talent très-remarquable. Il est auteur de plusieurs ouvrages qui méritent d'être comptés parmi ce qu'on possède de meilleur en leur genre. Le premier a pour titre : *Archeologisch-liturgisches Lehrbuch des gregorianischen Kirchengesanges mit vorzüglicher Rücksicht auf die rœmischen, münsterschen, und ersstift kœlnischen Kirchengesang-weisen* (Traité archéologique et liturgique du chant grégorien, etc.), Munster, 1829, 1 vol. in-4° de 244 pages. Cet excellent ouvrage, rempli d'une érudition rare, est divisé en deux parties : la première est relative à l'histoire et à la théorie du plain-chant; la seconde traite de la pratique. Tous les objets importants du chant ecclésiastique sont traités avec beaucoup de sagacité et de savoir dans la première partie, qui contient vingt-huit chapitres; la seconde, qui n'en renferme que quatre, est un traité succinct du plain-chant. J'ignore si cette dernière partie n'est pas la même chose qui est indiquée dans le *Pantheon der Tonkünstler* de Fr. Rassmann (p. 8), sous le titre de *Hülfsbuch für den Gesangunterricht*. Rassmann cite toujours d'une manière incomplète et inexacte.

Le second ouvrage d'Antony est intitulé : *Geschichtliche Darstellung der Entstehung und Vervollkommnung der Orgel, nebst einigen speciellen Nachrichten über verschiedne Orgelwerke* (Exposition historique de l'origine et du perfectionnement de l'orgue, suivie de quelques notices spéciales de différents orgues célèbres), Munster, Coppenrath, 1832, in-8°. Ce livre est recommandable à cause de l'érudition solide qui y règne : il me semble fort supérieur à l'histoire de l'orgue publiée autrefois par Sponsel. L'ouvrage est composé de douze chapitres renfermés en 220 pages. Antony est mort à Munster, en 1837, un an après le décès de son père.

APEL (Frédéric-Auguste-Ferdinand), docteur en droit, à Leipsick, et membre du conseil de la ville, naquit dans cette ville le 8 juillet 1768. Il a publié quelques dissertations relatives à la musique dans les journaux allemands; en voici les titres : 1° *Ton und Farbe Abhandlung akustischen Inhalts* (Dissertation acoustique sur le son et la couleur), dans la *Gazette musicale* de Leipsick, deuxième année, page 753-769. — 2° *Musik und Declamation bei Gelegenheit der Preisaufgabe des franzœsischen Nationalinstituts*, suite d'articles dans les 9e, 10e, 11e, 12e, 13e et 14e numéros de la quatrième année du même journal. — 3° *Ueber musikalische Behandlung der Geister* (Sur le traitement musical de l'esprit), dans le *Mercure allemand* publié par Wieland, octobre 1800. C'est par erreur que M. Gustave Fallot a attribué (*Biographie universelle* des frères Michaud) à Jean-Auguste Apel, frère de Frédéric-Auguste-Ferdinand, les articles de la *Gazette musicale* de Leipsick et du *Mercure allemand*. Apel est mort à Leipsick, en 1831.

APEL (Jean-Auguste), frère du précédent, naquit à Leipsick, en 1771. Il fit ses études dans cette ville et à Wittenberg. Destiné par ses parents à la magistrature, il trompa leur espoir en se livrant avec ardeur aux études philosophiques, à la poésie et à la philologie. Ayant conçu un système particulier concernant le rhythme poétique et musical des Grecs, en opposition à celui de Hermann, il exposa ses idées sur ce sujet dans la *Gazette musicale* de Leipsick (ann. 1807 et 1808). Réfuté par le savant auteur des *Elementa doctrinæ metricæ*, il ne répondit pas par des écrits polémiques, mais il essaya de démontrer la certitude de ses principes par la publication de sa *Métrique*, dont le premier volume parut à Leipsick en 1814, et le second en 1816; mais il mourut d'une esquinancie, le 9 août 1816, avant d'avoir mis au jour ce second volume.

APEL (Théophile-Chrétien), nom de l'éditeur du livre de mélodies chorales pour le Schles-

(1) Antony (Joseph), violoncelliste et organiste distingué, né le 12 janvier 1758 à Regensbrunnen, village du comté de Rheineck, en Westphalie, mort à Munster, en 1830, à l'âge de quatre-vingts ans.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

wick-Holstein, intitulé : *Volständiges Choral-Melodienbuch zu dem Schleswick-Holsteinischen Gesangbuch*; Kiel, Hesse (s. d.), gr. in-8°.

APELL (Jean-David A. d'), conseiller privé du prince de Hesse, membre de l'académie royale de musique de Stockholm, de l'académie philharmonique de Bologne, et de la société des Arcades de Rome, sous le nom de *Fileno Tindaride*, est né à Cassel en 1754. Un goût passionné pour la musique lui fit étudier cet art dès son enfance, seul et sans maître, et son assiduité le conduisit en peu de temps à jouer des sonates et des concertos sur le piano. Ce ne fut qu'à l'âge de dix-huit ans qu'il prit des leçons de Weisel, musicien de la cour : il alla ensuite à l'académie de Rinteln, et y apprit l'harmonie sous la direction de l'organiste Müller. Plus ses idées se développaient, plus son désir d'étudier la composition devenait vif. A son retour à Cassel, il se confia aux soins de deux bons musiciens de la cour, Rodewald et Braun le jeune, qui lui firent faire des progrès dans la science du contre-point, et il termina ses études sous la direction d'un organiste habile de la cour, nommé Kellner. Vers 1780, il commença à essayer ses forces par quelques canzonettes de Métastase, qu'il mit en musique, et par des compositions instrumentales. En 1786, il envoya une cantate intitulée *La Tempesta* à l'académie philharmonique de Bologne, et, sur l'examen de cet ouvrage, il fut reçu membre de cette société. L'académie de Stockholm lui envoya, en 1791, un diplôme d'académicien; et le pape, à qui il avait fait présenter une messe de sa composition, lui écrivit une lettre flatteuse, en 1800, et le nomma chevalier de l'Éperon d'or. On a de lui les compositions imprimées et inédites dont les titres suivent. Pour l'Église : 1° Messe solennelle dédiée au pape Pie VII, 1800. — 2° Le psaume *Laudate Dominum*, à grand orchestre. — 3° Le psaume *Beati omnes*. — 4° Un *Amen*, fugue à deux voix. — 5° Un *Tantum ergo*. — 6° Cantate religieuse, 1795. — Pour le théâtre : 7° *La Clemenza di Tito*, opera seria. — 8° *Tancrède*, opéra français. — 9° *L'amour peintre*, opéra français. — 10° *Ascagne et Irène*, drame allemand, représenté à Cassel en 1797. — 11° Prologue musical, 1797. — 12° Musique pour le drame de *Hermann d'Unna*, 1801. — 13° Chœur pour le *Jugement de Salomon*. — 14° *Anacréon*, cantate. — 15° Plusieurs chœurs à grand orchestre. — 16° *Euthyme et Lyris*, ballet représenté à Cassel en 1782. — 17° *Renaud dans la forêt enchantée*, ballet représenté à Cassel en 1782. — 18° Vingt-quatre scènes et airs pour différentes voix, avec grand orchestre. Plusieurs de ces morceaux ont été imprimés à Londres, à Offenbach et à Spire. — 19° Six duos pour soprano et contralto, avec accompagnement d'orchestre. — Pour la chambre : — 20° Trois cantates de Métastase, *La Tempesta*, *La Gelosia* et *La Scusa*, à grand orchestre. — 21° *Le Songe*, cantate pour un jour de fête. — 22° Cantate, *Ahno! l'augusto sguardo*, dédiée à la reine de Prusse. — 23° Six canzonettes de Métastase, imprimées en 1791. — 24° *Tre Canzonette con viola e basso*. — 25° *La Partenza*, duettino a due soprani et basso continuo. — 26° Recueil d'airs italiens, français et allemands. — 27° *Il Trionfo della Musica*, cantate à grand orchestre. — Musique instrumentale : 28° Trois symphonies à grand orchestre, 1783. — 29° Trois quatuors pour deux violons, alto et basse, 1784. — 30° Douze nocturnes pour instruments à vent. — 31° Six polonaises à grand orchestre. — 32° Six marches pour la garde; Cassel, 1806. En 1824, M. d'Apell a annoncé une continuation du Dictionnaire des Musiciens de E. L. Gerber; mais il a renoncé à cette entreprise.

Le seul écrit concernant la musique qu'il ait publié a pour titre : *Gallerie der vorzüglichsten Tonkünstler und merkwürdigen Musik-Dilettanten in Cassel von Anfang des XVI Jahrhunderts bis auf gegenwærtige Zeiten* (Galerie des meilleurs musiciens et des amateurs de musique les plus remarquables de Cassel, depuis le commencement du seizième siècle jusqu'au temps présent); Cassel, 1806, in-8°. D'Apell n'a pas mis son nom à cet ouvrage. Il a cessé de vivre en 1833.

APELL. *Voy.* Appel.

APHRODISE (....), maître de musique du chapitre de Saint-Sernin de Toulouse, a composé, en 1684, la musique de l'ouverture des Jeux Floraux.

APLIGNY (Pileur d'). *Voy.* Pileur.

APOLLINI (Salvator), né à Venise, vers les premières années du dix-huitième siècle, fut d'abord barbier. Une organisation heureuse le rendit compositeur sans avoir fait d'études musicales. Au moyen d'un violon, dont il jouait médiocrement, il composa une quantité prodigieuse de *barcarolles*, qui le rendirent célèbre dans sa patrie. Ses succès l'enhardirent et le portèrent à écrire trois opéras, qu'il fit représenter à Venise; ce sont : 1° *Fama dell' onore e della virtù*; en 1727. — 2° *Metamorfosi amorosi*; 1732. — 3° *Il Pastor fido*, en 1739, mauvaise pièce, qui n'a pas de rapports avec l'ouvrage de Guarini.

APOLLONI (Le Chevalier Jean), compositeur dramatique, né à Arezzo vers 1650, est connu par trois opéras intitulés : *La Dori, ossia lo Schiavo Regio*, *L'Argia*, et *L'Astiage* : ils eurent beaucoup de succès dans leur nouveauté.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

APOLLONI (G.), compositeur napolitain de l'époque actuelle s'est fait connaître par un opéra qui a été bien accueilli en Italie sous le titre de l'*Ebreo*. La partition réduite pour le piano a été publiée à Naples. Le 9 mars 1856 il a fait jouer à Venise *Pietro d'Albano*, avec un brillant succès. Les renseignements manquent sur cet artiste.

APPEL (...), violoniste, est connu comme musicien de la chambre à la cour de Dessau, et directeur du chœur du théâtre de cette ville depuis 1834. En 1840, il a fait représenter au théâtre de la cour un opéra de sa composition intitulé : *Die Rœuberbraut* (La Fiancée du brigand). Il a aussi publié quelques recueils de chants pour voix d'hommes, à Dessau, chez Sporon.

APPEL (CHARLES), frère du précédent, est violoncelliste de la cour de Dessau. Il a fait imprimer un andante et des variations pour violoncelle, avec orchestre ou quatuor, sur le thème de Himmel *An Alexis*, ainsi que des valses pour le piano, et quelques autres bagatelles.

APPIANI (JOSEPH), surnommé *Appianino* (le petit *Appiani*), excellent contralto, né à Milan, le 29 avril 1712, fut élève de Porpora, et débuta en 1731 dans l'*Arminio* de Hasse. Il est mort à Bologne, le 2 juin 1741 (Voy. l'*Oesterreichisches biographisches Lexikon* de M. Moriz Bermann, t. I, p. 210), à l'entrée d'une carrière qui semblait devoir être brillante.

APPOLONI (JEAN), compositeur de madrigaux, né à Arezzo, vers 1576, a publié : *Madrigali a cinque voci;* Venise, 1607. Walther, Gerber et les auteurs du Dictionnaire des Musiciens (Paris, 1810) ont pris le mot *Aretino*, qui indique le lieu de la naissance d'Appoloni, pour le nom de l'auteur.

APRILE (JOSEPH), contraltiste habile, naquit en 1738, à Bisceglia, dans la Pouille. Il fut instruit dans l'art du chant au conservatoire de *La Pietà de' Turchini*. Cet artiste brilla dès 1763 comme *primo musico* sur les théâtres principaux d'Italie et d'Allemagne, tels que ceux de Stuttgard, Milan, Florence, et enfin de Naples, où il se fixa. Le docteur Burney le vit dans cette ville en 1770 et lui trouva la voix faible et inégale, mais une intonation sûre, un trille excellent, beaucoup de goût et d'expression. Aprile était très-bon professeur de chant : il fut un des maîtres de Cimarosa. Il vivait encore à Naples en 1792. Aprile a écrit des canzonettes qui ont été publiées en Allemagne et à Londres, et des solféges qui contiennent d'excellents exercices pour le chant. Ces solféges ont été imprimés à Londres, chez Broderip, à Paris, chez Carli, et les éditions en ont été multipliées dans ces derniers temps.

Un autre chanteur, nommé *Aprile* (D. G.), né à Naples dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, fut un ténor distingué. Dans le carnaval de 1809, il tenait l'emploi de premier ténor au théâtre de *la Pergola*, à Florence. Toutefois il était plus remarquable comme professeur de chant que comme artiste dramatique. Il fut le maître de Garcia, lorsque celui-ci alla en Italie en 1811, et y refit son éducation vocale. Il n'est pas impossible que les exercices de chant attribués à l'ancien Aprile aient été composés par son homonyme. Le style de ces exercices autorise cette conjecture.

APTHORP (EAST), ecclésiastique anglais, docteur en théologie et prébendier de l'église Saint-Paul de Londres, a vécu dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. On a de lui : *On sacred poetry and Music, a discourse at Christ-Church, Cambridge, on the organ* (Sur la poésie sacrée et la musique, discours pour l'inauguration d'un orgue, prononcé à l'église du Christ, à Cambridge). Londres, 1764, in-4°.

APULÉE, philosophe platonicien, naquit au deuxième siècle, vers la fin du règne d'Adrien, à Madaure, ville d'Afrique. Il commença son éducation à Carthage, puis se rendit à Athènes, où il fit une étude sérieuse de la langue grecque, de la philosophie de Platon, des beaux-arts et particulièrement de la musique. D'Athènes il alla à Rome, où, comme il le dit lui-même, seul, sans le secours d'aucun maître, il apprit la langue latine avec beaucoup de peine. Il suivit quelque temps le barreau, puis voyagea, revint à Rome, et enfin retourna dans sa patrie, où il se maria et vécut heureux. Les ouvrages authentiques d'Apulée que nous possédons sont : 1° La fameuse *Métamorphose*, connue sous le nom de *l'Ane d'or*. — 2° Son *Apologie*. — 3° Quelques fragments de harangues. — 4° Quelques livres de philosophie ; il est douteux qu'il soit l'auteur de plusieurs autres qu'on lui attribue. Le plus grand nombre de ceux qu'il avait composés sont perdus. Parmi ceux-ci se trouvait un traité de musique qui existait encore au temps de Cassiodore; car celui-ci le cite comme l'ayant lu (*De art. ac discipl. liberal. litter. cap.* v, *ubi de musica*, p. 706). Dans les fragments de harangues appelées *Les Florides*, Apulée traite de la qualité des modes musicaux sous ces titres : *Musici toni Asium varium* (Op. Omn. Francf., 1621, p. 342); *Aeolium simplex* (ibid.); *Dorium bellicosum* (ibid., 254); *Lydium querulum* (157, 254, 342); *Probantur tuba rudore, lyra concentu, tibia*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

quæstu, buccina significatu (357) (1). Deux passages d'Apulée, le premier au premier livre des *Florides*, l'autre dans le traité des *Mondes*, ont été cités souvent comme preuves de l'usage de l'harmonie dans la musique de l'antiquité grecque et latine : on leur a attribué un sens qu'ils n'ont pas. On peut voir à ce sujet ma dissertation sur la question de l'existence de l'harmonie dans la musique des anciens (*Mémoires de l'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique*, t. XXXI).

AQUAPENDENTE. *Voyez* FABRICIO DE AQUAPENDENTE.

AQUAVIVA (ANDRÉ-MATTHIEU), duc d'Atry, prince de Teramo, dans le royaume de Naples, naquit en 1456, et mourut à Conversano, en 1528. Admirateur passionné de Plutarque, il a consacré une partie de sa vie à l'étude de cet écrivain, et a écrit deux ouvrages dans lesquels il soutient que les fondements de toutes les sciences divines et humaines sont contenus dans le traité de la vertu du philosophe de Chéronée. L'un est intitulé : *Commentarius in Plutarchi de virtute morali*, lib. 1; Naples, 1526, in-fol. Les chapitres 14-36 traitent spécialement de la musique ; l'autre a pour titre : *Illustrium et exquisitissimorum disputationum, Lib. IV, quibus omnes divinæ sapientiæ, præsertim animi moderatricis, musicæ atque astrologiæ arcana, in Plutarchi Chæronei de virtute morali præceptionibus recondita, etc.*; Heleno-poli, 1609, in-4°. Ce dernier est vraisemblablement une réimpression. Mattheson fait le plus grand éloge de cet ouvrage dans la préface de son Essai sur l'orgue (p. 40). On trouve le contenu des 35 chapitres du livre dans la *Littérature musicale* de Forkel, p. 70.

AQUILA (MARCO DE L'), célèbre luthiste italien, dont le nom de famille est vraisemblablement ignoré, paraît avoir pris celui de l'*Aquila*, soit parce qu'il serait né à Aquila, dans le royaume de Naples, ou, ce qui est plus probable, à *Aquileja* (Aquilée), en Illyrie, qui appartenait alors aux Vénitiens. Quoi qu'il en soit, il vivait dans les premières années du seizième siècle. On trouve des pièces de luth de cet artiste dans un recueil de toccatés, fantaisies, saltarelles, pavanes, et autres compositions pour cet instrument, avec celles de Francesco de Milan, Alberto de Milan, Jacques Albutio et autres maîtres, imprimé à Milan, par Jean Antoine Castilliano, en 1536, petit in-4° oblong. Ces mêmes pièces ont été réimprimées dans le recueil intitulé : *Hortus musarum, in quo tanquam flosculi quidam selectissimarum carminum collecti sunt ex optimis quibusque auctoribus*, etc. *Lovanii, apud Phalesium bibliopolam juratum*, 1552, in-4°. Marco de l'Aquila présenta, le 11 mars 1505, une requête au conseil supérieur de Venise, afin d'obtenir un privilége pour l'impression de la musique en tablature de luth, par un procédé de son invention. Ce privilége lui fut concédé ; mais Octave Petrucci n'en continua pas moins, à imprimer de la musique en tablature de luth, soutenant que le privilége qu'il avait obtenu précédemment comprenait la musique d'orgue et celle du luth en tablature. (*Voy.* le livre de M. Ant. Schmid intitulé : *Ottaviano de' Petrucci*, etc., pages 12-14.)

AQUIN (D'). *Voyez* DAQUIN.

AQUINUS, dominicain fixé en Suède, selon Trithème (*De Scriptor. ecclesiast.*, p. 396), et en Souabe, si l'on en croit J. Quetif et Jac. Echard (*in Script. ordin. prædicat.*). J'ai lu quelque part que ce moine était né au bourg de Schwitz en Suisse, et non pas en Souabe, comme le disent Forkel et Gerber. Quoi qu'il en soit, il vivait en 1494, époque où Trithème écrivait, et il a composé, d'après les principes de Boëce, un traité *De numerorum et sonorum proportionibus*, lib. I. On ignore s'il a été imprimé.

ARACIEL (Don DIEGO d'), musicien espagnol, né en Estramadure, s'est livré dans sa jeunesse à l'étude du violon et du piano sous la direction d'un moine qui lui a aussi enseigné l'harmonie et le contre-point. Depuis longtemps M. d'Araciel s'est fixé en Italie, où il a publié les ouvrages dont les titres suivent : 1° *Due Quintetti per serenata a due violini, due viole e violoncello*; Milan, Ricordi.—2° Quarante-huitvalses variées pour le violon; *ibid.*—3° *Tre terzetti ad uso di serenata per violino, viola e chitarra*; *ibid.*—4° *Sei walzer con coda per piano forte*, Milan, Bertuzzi.

ARAGONA (D. PIETRO), Florentin. Berardi et Brossard (*Dict. de Mus.*, p. 369) citent une *Istoria armonica* d'un auteur de ce nom : il est vraisemblable qu'elle est restée manuscrite.

ARAJA (FRANÇOIS), compositeur dramatique, né à Naples en 1700, débuta dans la carrière du théâtre par l'opéra de *Berenice*, qui fut représenté en 1730 dans un château appartenant au grand-duc de Toscane, et situé près de Florence. L'année suivante il fit représenter à Rome *Amor regnante*, et *Lucio Vero* à Venise, en 1735. Appelé à Pétersbourg en 1735, il s'y rendit avec une troupe de chanteurs italiens, et composa pour la cour les opéras suivants : 1° *Abiatare*, en 1737. — 2° *Semiramide*, en 1738. — 3° *Scipione*. — 4° *Arsace*.— 5° *Seleuco*, en 1744.— 6° *Bellero-*

(1) Il est nécessaire de consulter la Dissertation de Daniel Guill. Molier sur Apulée. Altdorf, 1691, 8°.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

fonte. — 7° *Alessandro nelle Indie.* — 8° *La Russia afflitta e riconsolata;* Moscou, 1742. Ce dernier ouvrage est cependant attribué à Dominique *Dalloglio*, violoniste et compositeur, par M. de Stæhlin, qui avait écrit les paroles de l'ouvrage. C'est donc par erreur qu'on l'a attribué à Araja, qui d'ailleurs était en Italie, où il était allé chercher des chanteurs. En 1755, il fit la musique de *Céphale et Procris*, le premier opéra russe qui ait été écrit. Après la représentation de cette pièce, l'impératrice fit présent au compositeur d'une zibeline estimée 500 roubles d'argent (2,000 francs). Le dernier opéra composé en Russie par Araja fut un drame russe pour le mariage du prince impérial Pierre Fédérowitz. Après avoir amassé de grandes richesses, il retourna en Italie en 1759, et se fixa à Bologne, où il vécut dans la retraite. Cependant il fut rappelé à Pétersbourg, en 1761, pour y écrire un nouvel opéra; mais, après l'assassinat de Pierre III, il retourna précipitamment dans sa patrie, et y finit ses jours vers 1770. Les derniers ouvrages d'Araja sont un oratorio intitulé : *La Natività di Gesù*, composé pour l'église des Oratoriens de Bologne, et le drame lyrique qui a pour titre *La Cimotea*.

ARAILZA (Rotondi d'). *Voy.* Rotondi.

ARALDI (Michel), membre de la classe de physique et de mathématiques de l'institut national italien, établi par Napoléon I. Araldi était né à Bologne vers 1779. Il a donné, dans la première partie du deuxième volume de cet institut, une analyse de la théorie du son de Laplace et de Biot, sous le titre de *Esame di un articolo della teoria del suono, presentato al* 15 *di gennaio* 1808.

ARANAY (...), prêtre et compositeur espagnol, fut maître de chapelle à Cuença, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Il mourut vers 1780. On a de cet artiste en manuscrit de très-belle musique d'église écrite en général à huit parties réelles en deux chœurs. M. Geoffroy, colonel en retraite de l'armée française, qui a fait la guerre en Espagne depuis 1809 jusqu'en 1814, puis en 1823, a mis en partition une messe de cet artiste, que Cherubini trouvait admirable de style et de science.

ARANAZ (D. Pedro), prêtre et compositeur espagnol, né à Soria, dans la Vieille-Castille, obtint, dans les dernières années du dix-huitième siècle, la place de maître de chapelle de la cathédrale de Cuença, et mourut dans cette position, à un âge avancé, vers 1825. Au mérite de compositeur habile il unissait une grande instruction littéraire. Sa musique d'église se conserve à Cuença, à l'Escurial, et dans plusieurs autres églises d'Espagne. M. Eslava (*voy.* ce nom) a inséré dans sa *Lira sacra Hispana* (53e livraison) un offertoire à cinq voix sans accompagnement, et un *Laudate Dominum*, à six voix en deux chœurs, avec violons, cors et orgue, de la composition de ce maître. Aranaz est aussi auteur d'un Traité de contre-point et de composition dont il y a des copies manuscrites, et qui est estimé en Espagne.

ARANDA (Dell' Sessa d'), moine italien, qui vivait dans la seconde moitié du seizième siècle, est cité avec éloge par Prætorius (*Syntag. Mus.*, t. III, p. 243), comme compositeur de madrigaux. Il a publié : *Madrigali a quattro voci*, chez les fils d'Antonio Gardano, Venise, libro 1°, 1571, in-4°, oblong. C'est probablement le même recueil qui a été réimprimé à Helmstadt, en 1619, in-folio, avec un madrigal de Thomas Weelkes, musicien anglais.

ARANDA (Matheo de), musicien espagnol, que le Catalogue de la bibliothèque du roi de Portugal, Jean IV, indique comme auteur des deux ouvrages suivants : 1° *Tractado de Canto llano;* 2° *Tractado de Canto mensurabile y contrapuncto;* mais il ne fait pas connaître s'ils sont imprimés ou manuscrits.

ARANIEZ (Jean), compositeur espagnol, fit ses études musicales à Alcala de Hénarès, puis alla les achever à Rome, où il a publié *Primo e secondo libro de tonos y Villancicos a uno, dos, tres, et cautro voces*, 1624, in-4°.

ARASCIONE (. . .) compositeur piémontais, né à Novarre, vécut à Rome dans les dernières années du seizième siècle. Il s'est fait connaître par des *Laudi della Beata Maria Vergine a quattro voci.* Rome, 1600, in-4°.

ARAUCO (Raphael), violoniste milanais qui vécut dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, a fait imprimer, sous le voile de l'anonyme, un petit écrit intitulé : *Riflessioni d'un professore di violino sopra un discorso morale e politico intorno il teatro.* Sans nom de lieu et sans date. Le P. Zanoni, capucin, a fait réimprimer cette pièce polémique, avec des notes et deux lettres relatives au même sujet, à Lugano, chez Agnelli, 1783, in-4°. (Voy. *Dizion. di opere anonime e pseudonime di Scritt. italiani*, t. II. p. 437.)

ARAUXO ou **ARAUJO** (François de Correa d'), dominicain espagnol, issu d'une famille noble et ancienne, fut d'abord organiste de l'église collégiale de Saint-Salvador, à Séville, et recteur de la confrérie des prêtres de cette paroisse, puis professeur à Salamanque, et en dernier lieu évêque de Ségovie. Il mourut le 13 janvier 1663. Antonio pense qu'il était Portugais; mais d'autres écrivains assurent qu'il naquit en Espagne. M. Eslava dit que le nom de *Correa* est espagnol

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

et *Araujo* ou *Arauxo*, portugais. Il croit que ces deux noms réunis indiquent que ce musicien était d'origine portugaise par sa mère. Antonio cite un traité de musique de cet auteur (*in Biblioth. Hisp. Append.*, t. II, p. 322), sous ce titre : *Musica prática y theórica de organo*, Alcala de Henarez, in-fol. Machado (*in Biblioth. Lusit.*, t. II. p. 136) lui attribue aussi un ouvrage intitulé : *Facultad orgánica*, Alcala, 1626, in-fol. Forkel et Gerber ont cru que ces deux titres indiquaient deux livres différents, mais je trouve dans le catalogue de la bibliothèque du roi de Portugal les deux titres cités par Antonio et Machado réunis en un seul, indiquant conséquemment un seul ouvrage qui est intitulé : *Tientos y discursos de música prática y theórica intitulado Facultad orgánica* (Pièces et discours de musique pratique et théorique intitulés *Faculté organique*). M. Hilarion Eslava (*voy.* ce nom), maître de chapelle de la reine d'Espagne D. Isabelle II, qui a trouvé dans la bibliothèque nationale de Madrid un exemplaire de cet ouvrage, et en donne l'analyse dans l'intéressante préface de son *Museo orgánico español* (Madrid, 1853, in-fol.), rapporte différemment le titre de l'ouvrage de *Correa y Araujo*, qui est simplement : *Tientos y discursos músicos, y Facultad orgánica*. On doit s'en rapporter à ce savant consciencieux. Les pièces d'orgue contenues dans ce recueil, dit M. Eslava, sont au nombre de soixante-dix. A la fin de l'ouvrage, Araujo se vante d'y avoir mis des choses nouvelles qui n'ont jamais été entendues. Bien que plusieurs de ces choses soient extravagantes, ajoute le même critique, on ne peut mettre en doute que l'auteur n'ait été artiste de génie et organiste d'un véritable mérite. Arauxo est auteur d'un autre traité de musique qui porte ce titre : *Casos morales de la música*. Il se trouve à la bibliothèque royale de Lisbonne, ainsi que quelques poésies du même auteur.

ARBEAU (Thoinot), nom sous lequel a été publié un livre singulier intitulé : *Orchésographie, et Traicté en forme de dialogue, par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre et pratiquer l'honneste exercice des danses*, Langres, Jean de Preys, 1589, in-4° de 104 feuillets. Il y a des exemplaires de cet ouvrage sans date; il y en a d'autres aussi qui ne sont pas d'une seconde édition, mais dont on a changé le frontispice; ceux-ci ont pour titre : *Orchésographie, méthode et théorie en forme de discours et de tablature pour apprendre à danser, battre le tambour, en toute sorte et diversité de batteries, jouer du fifre et arrigot, tirer des armes et escrimer, avec autres honnêtes exercices fort convenables à la jeunesse*, etc. Langres, 1590, in-4°. Thoinot Arbeau est un pseudonyme; le véritable auteur de l'*Orchésographie* est Jean Tabourot, official de Langres, vers la fin du seizième siècle. On trouve dans son recueil beaucoup d'airs originaux français, et l'on y voit que la plupart de ces airs, après avoir servi pour la danse, ont été convertis en chansons, dont Tabourot donne les paroles.

ARBLAY (Mme Françoise d'), fille du docteur Burney, auteur d'une *Histoire générale de la musique* et de plusieurs autres ouvrages relatifs à cet art (*voy.* Burney), naquit à Londres, en 1757. Son éducation fut soignée, et de bonne heure elle montra un goût passionné pour la littérature, dans laquelle elle s'est fait un nom honorable. Son premier roman, *Evelina, ou l'Entrée d'une jeune personne dans le monde*, parut en 1777, et fut suivi de plusieurs autres ouvrages du même genre, qui ont obtenu de brillants succès. Miss Burney était âgée de vingt-deux ans lorsque la reine d'Angleterre lui fit offrir une place à la cour, qui fut acceptée; mais, après quelques années, sa santé s'étant dérangée, elle dut renoncer aux avantages de cette position et se retirer près de son père. En 1793 elle épousa le marquis d'Arblay, émigré français, et en 1802 elle suivit son mari à Paris, où elle demeura jusqu'en 1812. Burney était alors fort âgé; il sentait approcher sa fin et désirait revoir sa fille près de lui; Mme d'Arblay se rendit à ses désirs, et retourna à Londres, où elle se fixa. Elle y est morte vers 1842, dans un âge avancé. En 1832 cette dame a publié des Mémoires sur la vie et les ouvrages de son père, sous ce titre : *Memoirs of Dr. Burney;* Londres, 3 vol. in-8°. Cet ouvrage, plein d'intérêt par son sujet, est écrit d'un style élégant. On en trouve des extraits dans le journal anglais de musique *The Harmonicon* (1832), et une analyse succincte en a été faite dans le 13e volume de la *Revue musicale*, p. 9. On ne peut reprocher à ce livre qu'une abondance de détails étrangers au sujet.

ARBUTHNOT (Le docteur Jean), médecin qui eut quelque célébrité sous le règne de la reine Anne, était fils d'un membre du clergé d'Écosse, allié de fort près à la noble famille de ce nom. Il fit ses études à l'université d'Aberdeen, et y prit ses degrés de docteur en médecine. Ayant été nommé médecin ordinaire de la reine Anne en 1709, il fut bientôt après reçu membre du Collége de médecine, et admis à la Société royale de Londres. Vers la fin de sa vie, il se retira à Hampstead, et y mourut le 27 février 1735. On a publié divers opuscules du docteur Arbuthnot sous ce titre : *Miscellaneous Works*, Glascow,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

1751, 2 volumes in-8°. Outre ses talents comme médecin, ce docteur possédait des connaissances assez étendues en musique, et l'on a de lui diverses antiennes insérées dans un recueil publié par le docteur Croft en 1712. Ami sincère de Hændel et son partisan le plus chaud, il écrivit plusieurs pamphlets où il prenait vivement la défense de ce grand compositeur, dans les querelles qu'il eut à soutenir pour ses entreprises de théâtre : ces pièces ont été insérées dans le premier volume de ses *Miscellanées*. La première est intitulée : *Le Diable est déchaîné à Saint-James, ou Relation détaillée et véritable d'un combat terrible et sanglant entre madame Faustina et madame Cuzzoni, ainsi que d'un combat opiniâtre entre M. Broschi et M. Palmerini, et enfin de quelle manière Senesino s'est enrhumé, a quitté l'Opéra et chante dans la chapelle de Henley.* Peu de temps après, il écrivit un second manifeste à l'occasion des disputes de Hændel avec Senesino, sous ce titre : *l'Harmonie en révolte, épître à Georges-Frédéric Hændel, par Hurlothrumbo Johnson Esq.*

ARCADELT (Jacques), dont le nom est quelquefois orthographié *Archadet*, *Arkadelt*, *Harcadelt*, ou *Arcadet*, naquit dans les Pays-Bas vers les dernières années du quinzième siècle, ou au commencement du seizième. Walther (*in Musikalisches Lexikon*) dit qu'il fut élève de Josquin Després : cela n'est pas vraisemblable, car il ne paraît pas que Josquin dirigeât une école de musique à l'époque où Arcadelt aurait pu recevoir de ses leçons. Ce qui a pu donner lieu à cette supposition, c'est que plusieurs auteurs ont désigné, on ne sait pourquoi, ce musicien sous le nom d'*Arcadet Gombert*, ce qui l'a fait confondre avec Nicolas Gombert, véritablement élève de Josquin. Quoi qu'il en soit, Arcadelt fut un des plus savants musiciens de son temps. Vers 1536, il se rendit en Italie, et se fixa à Rome, où il devint maître des enfants de chœur de Saint-Pierre du Vatican; mais il n'occupa ce poste que depuis le mois de janvier 1539 jusqu'à la fin du mois de novembre de la même année. Le 30 décembre 1540 il fut agrégé au collége des chapelains chantres pontificaux; en 1544, il parvint au grade d'abbé camerlingue de la même chapelle, dignité qu'il conservait encore en 1549, comme on le voit par les journaux manuscrits de la chapelle pontificale. Une lacune qui existe dans ces journaux pendant les années 1550, 1551 et 1552, ne permet pas de donner avec précision la date de l'époque où il quitta la chapelle pour entrer au service du cardinal Charles de Lorraine, duc de Guise. On peut croire toutefois qu'il ne s'attacha au cardinal que lorsque celui-ci fut envoyé à Rome par la cour de France, en 1555, pour engager le pape Paul IV à entrer dans une alliance contre l'Autriche. La nouvelle situation d'Arcadelt le conduisit à Paris, où il termina vraisemblablement ses jours. Les compositions de cet auteur sont les suivantes : 1° Trois livres de messes à trois, quatre, cinq et sept voix; Paris, Adrien Le Roy, 1557. Un livre de trois messes, à quatre et cinq voix, a été réimprimé à Paris en 1583, in-4°; la première édition de ce recueil a pour titre : *Missæ tres Jacobo Arcadet Regio musico, et illustr. Cardinalis à Lotharingia sacello præfecto auctore, nunc primum in lucem editæ, cum quatuor et quinque vocibus, ad imitationem modulorum : Noe, Noe*, à quatre; *Ave Regina cœlorum*, à cinq; *Missa vulgaris Beatæ Virginis*, à quatre. Après ces messes, on en trouve une de Jean Mouton, et une autre d'André de Silva; Paris, Adrien Le Roy et Robert Ballard, 1557, in-fol. — 2° *Il primo libro de' madrigali a più voci;* Venise, 1538. Il paraît que cette première édition fut enlevée si promptement qu'il était déjà nécessaire d'en faire une deuxième en 1539; car on connaît des exemplaires qui ont pour titre : *Il primo libro de' madrigali d'Archadelt a quattro, con nuova gionta impressi.* A la fin du livre, on lit : *In Venetia, nella stampa d'Antonio Gardano, nell' anno del Signore M. D. XXXIX nel mese di mazo* (sic), *con privilegio che nessun posso ristampare.* Le recueil contient 53 madrigaux. Il y a des éditions de ce premier livre, publiées dans la même ville en 1541, 1545, 1550, 1551, 1552, 1556, 1560, 1568, 1581, 1603, 1606 et 1617, toutes in-4°. On en a une datée de Rome, 1542. Il y en a enfin une édition de Venise, Vinc. Bianchi, 1540. — 3° *Il secondo libro de' madrigali a quattro voci*, etc.; Venise, Antoine Gardane, 1539. La deuxième édition a été publiée chez Ant. Gardane, en 1560. Il doit y avoir d'autres éditions de ce second livre. — 4° *Il terzo libro de' madrigali et di altri eccellentissimi authori. Con la gionta di alcuni madrigali a voce mutata bellissimi a quattro voci* (sans nom de lieu ni d'imprimeur, et sans date). Il y a des exemplaires de cette édition qui ont un autre frontispice intitulé : *Il terzo libro de' madrigali novissimi d'Archadelt, a quattro voci, insieme con alcuni da Constantio Festa ed altri bellissimi a voci mudate* (sic); Venetiis, apud Hieronymum Scotum, 1539, in-4°. Ce livre contient 48 madrigaux. Une deuxième édition de ce livre a été publiée à Venise, chez Ant. Gardane, en 1556, in-4° obl. — 5° *Il quarto libro de' madrigali d'Archadelt*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

a quattro voci, composti ultimamente, insieme con alcuni madrigali da altri autori, con ogni diligenza stampate et corrette. A la fin du livre on lit : *In Venetia, nella stampa d'Antonio Gardano*, 1539, in-4°. Ce livre contient 39 pièces. — 6° *Il quinto libro de' madrigali d'Archadelt à cinque voci;* ibid., 1556, in-4° obl. — 7° *Il primo libro de' madrigali d'Archadelt a tre voci, con la gionta di dodici Canzoni francesi et sei Motetti; Venezia, appresso di Francesco Gardano*, 1559, in-4 obl. Pitoni, dans ses notices manuscrites sur les contrapuntistes, fait l'éloge du style d'Arcadelt dans le genre madrigalesque, où il paraît avoir été fort habile. — 8° *L'excellence des chansons musicales*, Lyon, 1572. La deuxième édition de cet œuvre a paru dans la même ville, sous ce titre : *Excellence des chansons musicales, tant propre à la voix qu'aux instruments. Recueillies et revuës par Claude Goudimel, natif de Besançon;* Lyon, par Jean de Tournes, 1586, in-4 obl. Forkel (*Allgem. Litter. der Musik*, p. 130) et Lichtenthal (*Biografia di musica*, t. III, p. 170) ont rangé cet ouvrage parmi les livres théoriques, quoique ce ne soit qu'un recueil de chansons.

Les recueils de madrigaux et de motets de divers auteurs, qui renferment des pièces d'Arcadelt ont pour titres : 1° *Madrigali a quattro voci di Messer Claudio Veggio, con la gionta di sei altri di Archadelt della misura breve*; Venetiis, apud Hieronymum Scotum, 1540, in-4°. — 2° *Adriani Wigliar* (Willaert), *Cypriani de Rore, Archadelt et Johannis Gero, cantiones trium vocum, aliaque madrigalia trisona diversorum auctorum;* Venetiis, ibid., 1565, in-4°. — 3° *Motetti de la Simia excusum Ferrariæ, expensis et labore Johannis de Bulgat, Henrici de Campis, et Anthonii Hucher sociorum, Mense februarii, anno Domini* 1539, petit in-4° obl. — 4° *Selectissimæ nec non familiarissimæ cantiones ultra centum. Vario idiomate vocum, tam multiplicium quam etiam paucarum. Fugæ quoque ut vocantur, a sex usque ad duas voces : singulæ tum artificiose, tum etiam mire jucunditatis;* Augsbourg, Melchior Kriestein, 1540, in-4°. Ce recueil a eu pour éditeur Sigismond Salblinger. — 5° *Selectissimarum motectarum partim quinque partim quatuor vocum, D. Giorgio Forstero selectore. Imprimebat Johannes Petreius;* Norimbergæ, anno 1540, in-4°. — 6° *XIe livre contenant XXVII chansons nouvelles, à quatre parties en un volume et en deux.* Imprimées par Pierre Attaingnant et Hubert Jollet à Paris, 1542, petit in-4° obl. — 7° XIIe livre contenant *XXX chansons nouvelles à quatre parties*, etc.; ibid., 1543, petit in-4° obl. — 8° *Pitissimæ ac sacratissimæ Lamentationes Jeremiæ prophetæ, nuper a variis auctoribus compositæ, pluribus vocibus distinctæ : et nunc primum in lucem editæ;* Parisiis, Adr. Le Roy et Rob. Ballard (sans date), in-4°. La troisième et la huitième Lamentation de ce recueil sont composées par Arcadelt. — 9°. *Tertius liber* (Motectorum) *cum quatuor vocibus. Impressum Lugduni per Jacobum Modernum de Pinguento anno Domini* 1539, in-4° obl. — 10° *Tertius liber Motettorum ad quinque et sex voces. Opera et solertia Jacobi Moderni alias dicti Grand Jaques : in unum conclorum et Lugduni prope phanum divæ Virginis de Confort, ab eodem impressorum*, 1538, in-4° — 11° *Quartus liber* etc., *ibid.*, 1539, in-4°. — 12° *Canticum Beatæ Mariæ Virginis, quod Magnificat inscribitur; vero modis diversis auctoribus compositum : nunc primum in lucem editum. Lutetiæ apud Adrianum Le Roy et Robertum Ballard*, 1557, in fol. — 13° *Dix ème livre de chansons à quatre parties composées par plusieurs autheurs;* Paris, Nicolas Duchemin, 1552, in-4° obl. Il y a onze chansons d'Arcadelt dans ce recueil. — 14° *Second livre de chansons nouvellement mises en musique par bons et sçavants musiciens, imprimées en quatre volumes, à Paris, de l'imprimerie d'Adrian Le Roy et Robert Ballard, imprimeurs du Roy. Rue Saint-Jean de Beauvais, à l'enseigne Sainte-Geneviève*, 1554, in-4°. Il n'y a qu'une seule chanson d'Arcadelt dans ce recueil (*Les yeux qui me sçurent prendre*); mais elle est remarquable par la grâce, pour le temps où elle fut écrite. — 15° *Tiers livre de chansons*, etc., *ibid.*, 1554, in-4° obl. Il y a 18 chansons d'Arcadelt dans ce recueil. Adrien Le Roy et Robert Ballard ont donné une deuxième édition du même livre en 1561, dans laquelle l'ordre des chansons a été changé. — 16° *Quart livre de chansons*, etc., ibid., 1553, in-4° (contenant quatre chansons d'Arcadelt). Une autre édition de ce livre a été publiée par les mêmes, en 1561. — 17° *Sixième livre de chansons*, etc., ibid., 1556, in-4° (contenant *quatre* pièces d'Arcadelt). — 18° *Septième livre de chansons*, etc., ibid., 1557. — 19° *Huitième livre de chansons*, etc., ibid., 1557 (contenant cinq chansons d'Arcadelt). — 20° *Premier recueil des recueils, composé à quatre parties de plusieurs autheurs excellents*, ibid., 1567, in-4°. — 21° *Second livre du recueil des recueils*, etc., ibid., 1568. Il y a une première édition de ce livre publiée par les mêmes en 1564. — 22° Dans le recueil de pièces pour deux luths, publié à Anvers, chez Pierre Phalèse, en 1568, in-4°, sous ce titre : *Luculentum theatrum*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

musicum: on trouve des pièces d'Arcadelt arrangées pour cet instrument.

ARCHANGELO, compositeur de musique d'église au seizième siècle, né à Lonato, vécut à Brixen, dans le couvent de Saint-Euphem, de l'ordre de Mont-Cassin. Possevin (*Apparat. Sac.*, t. I, p. 114) cite un de ses ouvrages sous ce titre : *Sacræ cantiones;* ce sont des motets pour le jour de Noël et la semaine sainte ; Venise, 1585.

ARCHESTRATE, musicien grec. On ignore le lieu de sa naissance et le temps où il a vécu; mais on sait qu'il avait écrit un *Traité sur les joueurs de flûte* (Athénée, liv. XIV, c. 9), qui n'est pas venu jusqu'à nous. Je ne sais où La Borde (qui cite Athénée), a pris qu'Archestrate était né à Syracuse et fut disciple de Terpion : il n'y a pas un mot de cela dans Athénée.

ARCHIAS, fameux joueur de trompette, né à Hybla, en Sicile, fut couronné aux jeux Olympiques, dans les Olympiades 97, 98 et 99. Pollux nous a conservé une épigramme d'Archias, dans laquelle il dédie une statue à Apollon, en reconnaissance de ce qu'il avait joué de la trompette pendant trois jours aux jeux Olympiques sans se rompre aucun vaisseau, quoiqu'il sonnât de toute sa force.

ARCHIER ou **ARCHER** (JEAN L'), contrapuntiste du seizième siècle, était né à Doullens, dans la Picardie, ainsi que le prouve une *Ordonnance pour le reiglement de l'hostel de Monseigneur le duc de Bourgoigne,* laquelle se trouve dans les archives du duché de Bourgogne qui ont été séparées de celles du duché de Brabant et transportées à Lille. Cette pièce se trouve au troisième volume des règlements de l'hôtel des ducs. On y voit que l'Archier fut au service du duc de Bourgogne; mais l'ordonnance ne porte point de date précise.

Un compte de dépenses relatives aux funérailles de François Ier, roi de France, en 1548, publié dans la *Revue musicale* (1832, n° 31, 243), prouve que maître Jean l'Archier ou Larcher était alors chantre de la chapelle et de la chambre. Il est vraisemblable que les avantages accordés alors aux musiciens de la cour de France l'avaient déterminé à quitter la musique du duc de Bourgogne; mais on n'a point encore découvert de document qui indique l'époque précise de ce changement de position. Le nom de l'Archer ne se trouve pas parmi les musiciens de la chapelle de François Ier, dans les comptes de 1532 et de 1533.

Il ne faut pas confondre Jean l'Archer ou l'Archier avec un autre musicien nommé *Pierre Archer,* qui figure dans un compte de la chapelle de François Ier, pour l'année 1532, tiré d'un manuscrit du seizième siècle, appartenant à la Bibliothèque impériale de Paris, et qui a été publié par Castil-Blaze, dans son livre intitulé : *Chapelle musique des Rois de France.* On voit par ce compte que les appointements de ce chantre de la chapelle étaient de 300 livres tournois, et qu'il avait eu cette année une gratification de 75 livres, en tout 375 livres tournois ou environ 1487 fr. 50 c. de notre monnaie (1), somme considérable pour cette époque. On trouve des spécimens du savoir de *l'Archier* dans les *Sacr. Cant. quinque vocum,* publiés à Anvers par Tilman Susato, en 1546 et 1547.

ARCHILOQUE, poëte et musicien grec, né à Paros, l'une des Cyclades, paraît avoir vécu entre la quinzième et la trente-septième olympiade. Il était fils de Télésicle et d'une esclave nommée *Enipo.* Doué de talents extraordinaires, la bonté de son cœur n'égalait pas malheureusement la beauté de son esprit, et lui-même a pris soin de nous instruire de plusieurs circonstances de sa vie qui font peu d'honneur à son caractère et à ses mœurs. Sa plume était redoutable à ses ennemis et même à ses amis, qu'il déchirait par amusement : tant de licence détermina les Lacédémoniens à lui interdire l'entrée de leur pays et à défendre la lecture de ses ouvrages. Il fut tué dans un combat, on ne sait à quelle occasion, par un certain Callondas, surnommé Corax, qui ne commit ce meurtre que pour conserver sa vie. Les inventions que Plutarque (*De Musica*) attribue à Archiloque sont : 1° *le rhythme des trimètres;* 2° *le Passage d'un rhythme dans un autre d'un genre différent;* 3° *la Paracataloge* (désordre dans l'arrangement des sons et dans le rhythme) : 4° *la manière d'adapter à tout cela le jeu des instruments à cordes;* 5° *les épodes;* 6° *les tétramètres;* 7° *le rhythme procritique;* 8° *le prosodiaque;* 9° *l'élégie;* 10° *l'extension de l'iambique jusqu'au péan épibate;* 11° *celle de l'héroïque jusqu'au prosodiaque et au crétique;* 12° *l'exécution musicale des vers iambiques, dont les uns ne font que se prononcer pendant le jeu des instruments et dont les autres se chantent.*

ARCHYTAS, philosophe pythagoricien, naquit à Tarente, dans la Grande-Grèce (aujourd'hui le royaume de Naples), et fut le contemporain de Platon, avec qui il se trouva à la cour de Denys, tyran de Syracuse. Ce fut lui qui sauva la vie à ce philosophe, que Denys voulait faire mourir, par une lettre qu'il écrivit à ce prince. Porphyre

(1) Par une ordonnance du 8 mars 1548, sur les monnaies, la valeur de la livre tournois avait été fixée à 3 fr. 70 c.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

et Théon de Smyrne disent qu'il a écrit un traité sur les harmoniques et un autre sur les flûtes : ces deux ouvrages sont perdus.

ARCIERO (Aloise, ou Louis), organiste de premier orgue de l'église Saint-Marc, de Venise, était né dans cette ville vers la seconde moitié du quinzième siècle, car la forme de son prénom n'était en usage que dans le dialecte vénitien. Arciero succéda dans sa place à Baptiste Bartolamio, le 21 février 1518, et l'occupa jusqu'à la fin d'octobre 1530. On ne connaît jusqu'à ce moment aucune composition sous le nom d'Arciero.

ARCONATI (Le Père), né à Sarzano, vers 1610, entra fort jeune dans l'ordre des cordeliers appelés *Mineurs conventuels*. Après avoir fait de bonnes études musicales, il écrivit pour l'église une grande quantité de messes, de vêpres, et d'autres morceaux de musique qui se trouvent en manuscrit dans la bibliothèque du couvent de Saint-François, à Bologne. Nommé maître de chapelle de ce couvent en 1653, il succéda dans cette place au P. Guido Montalbani ; mais il ne la garda que peu d'années, car il mourut en 1657 : son successeur fut le P. François Passerini.

ARDALE, joueur de flûte, était fils de Vulcain, selon Pausanias, et naquit à Trézène, ville de Péloponèse. Plutarque (*De Musica*) dit qu'il réduisit en art la musique pour les flûtes. Pline (lib. VII, c. 56) attribue à un Trézénien, qu'il nomme *Dardanus*, la manière d'accompagner le chant par les flûtes (*Cum tibiis canere voce Trœzenius Dardanus instituit*) : ce passage semble se rapporter à Ardale ; c'est pourquoi Méziriac et le Père Hardouin ont remarqué qu'il fallait substituer *Ardalus* à *Dardanus*, dont aucun autre écrivain de l'antiquité ne parle. Il y a dans le Banquet des Sept Sages de Plutarque un Ardale de Trézène, joueur de flûte et prêtre des Muses ; mais il ne faut pas le confondre avec celui-ci, qui est beaucoup plus ancien.

ARDANAZ (Pedro), prêtre et compositeur espagnol, fut maître de chapelle de l'église primatiale de Tolède, depuis le 16 juin 1674, et conserva cette position jusqu'au 11 décembre 1706, où il mourut. Quelques messes et motets de sa composition se conservent dans les archives de l'église de Tolède et à l'Escurial.

ARDEMANIO (Jules-César), compositeur milanais, maître de chapelle et organiste de l'église Sainte-Marie *della Scala* et de *Santa-Fedele*, à Milan, mourut dans cette ville en 1650. On a de lui des *Motets* imprimés à Milan en 1616, des *Faux-Bourdons*, publiés en 1618, et l'ouvrage intitulé : *Musica a più voci con basso per l'organo, concertata in occasione d' una pastorale alludente alla venuta di S. Carlo*, Milano, 1628, in-4°.

ARDITI (Le marquis Michele), savant archéologue et amateur de musique, naquit le 29 septembre 1745, à Presicca, dans la terre d'Otrante, au royaume de Naples. Après avoir fait de brillantes études au séminaire de Lecce, puis à l'université de Naples, il se livra avec succès à la profession d'avocat, et se fit connaître par de bons ouvrages sur des sujets d'archéologie qui le firent entrer dans l'académie d'Herculanum, dans la Société des sciences, lettres et beaux-arts, et dans plusieurs autres sociétés savantes de Naples, de Rome et du Danemark. En 1807 il fut nommé directeur général du musée royal *Borbonico*, et dix ans plus tard il eut la charge de surintendant des fouilles d'antiquités dans le royaume de Naples. Ses travaux scientifiques ne l'empêchèrent pas de se livrer avec ardeur à la culture de la musique, qu'il avait étudiée dans sa jeunesse, sous la direction de Jomelli. Ses productions dans cet art consistent en un opéra sérieux, l'*Olimpiade* de Métastase, beaucoup de cantates religieuses et profanes, une multitude d'airs détachés avec orchestre ou clavecin, plusieurs symphonies (ouvertures), sonates de piano, et beaucoup de motets composés pour diverses églises de Naples. Commandeur ou chevalier de plusieurs ordres, comblé d'honneurs et généralement estimé, le marquis Arditi mourut le 23 avril 1838, à l'âge de quatre-vingt-treize ans, laissant au Musée royal son médailler, beaucoup d'inscriptions et d'objets antiques ; à la bibliothèque *Borbonica* sa collection de manuscrits, et au collége royal de musique ses propres ouvrages et beaucoup de compositions autographes des maîtres les plus célèbres.

ARDITI (Louis), violoniste et compositeur, né à Crescentino, près de Verceil, dans le Piémont, a fait ses études musicales au Conservatoire de Milan, et a commencé à se faire connaître dans les concerts en 1839. En 1841, il a fait exécuter au Conservatoire l'opéra de sa composition intitulé : *I Briganti*. En 1851, il voyageait en Amérique et à la Havane, pour y donner des concerts. On a publié de cet artiste : *Sestetto di bravura per due violini, due viole, violoncello et contrabasso*. Milano, Ricordi, ainsi que des duos pour deux violons, ou piano et violon, sur des motifs d'opéras.

ARDORE (Le prince d'). *Voyez* MILANO (Jacques François).

ARENA (Joseph), compositeur napolitain, né au commencement du dix-huitième siècle, a mis en musique *Achille in Sciro*, représenté à Rome en 1738, *Tigrane*, à Venise, 1741 ; *Ales-*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sandro in Persia, à Londres, 1741, *Farnace*, à Rome, 1742. Il a laissé en manuscrit un ouvrage élémentaire intitulé : *Principi per cembalo o organo.*

ARENBERG (***), écrivain allemand, qui n'est connu que par une dissertation latine sur la musique des anciens, insérée dans le neuvième volume des *Miscellanées* de Leipsick.

ARESTI, ou **ARRESTI** (Jules-César), né à Bologne, vers 1630, fut élève d'Ottavio Vernizzi, organiste de l'église Saint-Pétronne de cette ville, à qui il succéda. Il fut un des premiers membres de l'Académie des philharmoniques de Bologne, fondée en 1666, et obtint trois fois l'honneur d'en être le prince (président), en 1671, 1686 et 1694. Aresti a fait imprimer de sa composition : 1° *Messa e vespro della B. V. M. a otto voci*; Bologna, 16.., in-4°. — 2° *Messa a tre voci con sinfonie*; ibid. — 3° *Salmi cinque a quattro voci*; Venise, 1664, in-4°. — 4° *Gare musicali, salmi a cappella a quattro voci*, avec quelques psaumes à quatre voix de Cazzati, maître de chapelle de Saint-Pétronne. Aresti écrivit contre ce même Cazzati, qui était en possession de son emploi de maître de chapelle depuis 1657, et fit une critique sévère du *Kyrie* d'une messe à cinq voix placée dans l'œuvre 17e de ce maître. Une lutte violente s'établit à cette occasion entre les deux artistes, qui publièrent plusieurs pamphlets remplis d'expressions amères et d'injures. *Voy.* Cazzati.

ARESTI (Floriano), organiste de l'église métropolitaine de Bologne, et académicien philharmonique, naquit à Bologne vers la fin du dix-septième siècle. On connaît de lui les opéras suivants : 1° *Crisippo*, à Ferrare, en 1711. — 2° *Inganno si vince*; Bologne, 1710. — 3° *Enigma disciolta*, en 1710, à Bologne. — 4° *Costanza in cimento colla crudeltà*, à Venise, en 1712. — 5° *Il trionfo di Pallade in Arcadia*, à Bologne, en 1716. Fantuzzi (*Scrittori bolognesi*) dit qu'Aresti a cessé de vivre avant 1719, ou au plus tard dans le cours de cette année.

ARETIN (Gui). *Voy.* Gui.

ARETIN (Christophe, baron d'), homme savant et distingué dans les sciences, les arts et la littérature, né le 2 décembre 1773, à Ingolstadt, fut nommé conseiller de cour à Munich en 1793. En 1795, on l'envoya comme commissaire à Wetzlar; en 1799, il fut fait conseiller de la direction provinciale auprès de la députation de droit public, à Munich, et en 1804, bibliothécaire de la cour. C'était un pianiste habile et un compositeur de quelque mérite. On a de lui une messe et une symphonie qui ont été exécutées par l'orchestre de la cour, et qui ont obtenu beaucoup de succès. Il a fait imprimer en 1810, par le procédé lithographique, deux recueils de chansons allemandes de sa composition, sous le nom d'Auguste *Renati*. Le baron d'Aretin est mort à Munich en 1822. *Voy.* la *Bavière savante* de Kl. Bader, t. I, p. 35.

ARETINO. *Voy.* Appolini.

ARETINUS, nom sous lequel Gui ou Guido d'Arezzo est souvent désigné par les anciens auteurs.

ARETINUS (Paul), musicien au service du duc de Ferrare et compositeur de musique d'église, qui vivait dans la seconde moitié du seizième siècle, est connu par les ouvrages dont voici les titres : 1° *Responsoria hebdomadæ sanctæ, ac Natalis Domini, Te Deum et Benedictus quatuor voc.*, Venise, 1547. — 2° *Sacra responsoria, tum natali Domini, tum jovis, veneris, ac sabbati sancti diebus diei solita, nunc primum a D. Paulo Aretino sub musicis edita rhythmis, atque ab eodem summa recens cura, diligentiaque castigata*; *Venetiis, apud Hieronymum Scotum*, 1544, in-4°. Une deuxième édition de cet ouvrage a été publiée à Venise, en 1574, in-4°. Il est vraisemblable que le nom d'*Aretinus* ne fut donné à ce compositeur que pour désigner sa patrie, qui était Arezzo, ville de la Toscane; son véritable nom de famille est inconnu, et *Paulus* n'est que son prénom.

AREVALO (Faustino), écrivain espagnol qui n'est connu que par l'ouvrage suivant : *Hymnodia Hispanica ad cantus latinitatis, metrique leges revocata et auota. Præmittitur dissertatio de Hymnis ecclesiasticis, eorumque correctione, atque optima constitutione. Romæ, ex typographia Salomonianæ ad divi Ignatii*, 1784, in-4°. Je présume que cet auteur est un des jésuites espagnols réfugiés à Rome après leur expulsion de l'Espagne.

ARGENTILL (Charles d') ou d'**Argentilly**, contemporain d'Arcadelt, fut, comme lui, chanteur et compositeur de la chapelle pontificale, dans la première moitié du seizième siècle. L'abbé Baini le range parmi les musiciens flamands qui brillèrent alors en Italie; mais il est plus vraisemblable qu'il était de la Picardie, où il existe des familles de ce nom. On trouve quelques motets de cet auteur dans les recueils publiés en Italie antérieurement à 1550.

ARGENTINI (Étienne), moine, bachelier en théologie et maître de chapelle de l'église Saint-Étienne, à Venise, naquit à Rimini vers 1600. Il a fait imprimer : 1° *Missæ trium vocum*; Venise, 1639. — 2° *Salmi concertati*, ibid. 1638.

ARGIES (Gautmer d'), poëte et musicien du treizième siècle, était de la maison d'Argies en Picardie. Le manuscrit de la Bibliothèque impé-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

riale coté 7222, contient vingt et une chansons notées de sa composition.

ARGILIANO (Rovea), compositeur, né à Castro-Nuovo, dans l'île de Corse, vivait au commencement du dix-septième siècle. On connaît sous son nom : *Responsori per la settimana santa, Messa e Vespro per il Sabato santo.* Venezia, Amadino, 1612, in-4°.

ARGYROPYLE (Jean), littérateur et musicien grec, naquit à Constantinople en 1404. A l'époque où Amurat II fit le siége de cette ville, il s'en éloigna, et alla s'établir à Florence, en 1430. Il y donna des leçons de sa langue maternelle. La peste ayant ravagé l'Italie, Argyropyle en fut atteint, et il mourut à Rome en 1474, à l'âge de soixante-dix ans. Il a laissé un volume de chants à voix seule, sous le titre de *Monodia*, que Gérard Vossius assure exister dans la Bibliothèque du roi de France (*De Hist. Græc.*, lib. IV, p. 493); mais je ne l'y ai point trouvé.

ARIANUS (Jean-T.), écrivain du seizième siècle, a publié un livre intitulé : *Isagoge musicæ poeticæ*, Erfurt, 1581, in-4°. On n'a aucun renseignement sur cet auteur, cité par Blankenburg dans ses additions à la théorie des beaux-arts de Sulzer.

ARIBON, scolastique, qu'il ne faut pas confondre avec l'évêque de Frisingue du même nom, naquit probablement dans les Pays-Bas, vers le milieu du onzième siècle; car il a dédié un traité de musique dont il est auteur à Ellenhard, évêque de Frisingue, mort en 1078 (*Vid. C. Meichelbeck in Hist. Frising.*). L'ouvrage d'Aribon, intitulé *Musica*, est une sorte de commentaire sur quelques points de la doctrine de Gui d'Arezzo : l'abbé Gerbert l'a inséré dans sa collection des écrivains ecclésiastiques sur la musique (t. II, p. 197-229). La préface avait été déjà publiée par le P. Pez (*Thes. anecd.*, t. VI p. 222). Une des parties les plus utiles de l'ouvrage d'Aribon est celle qui a pour titre : *Utilis expositio super obscuras Guidonis sententias.* Les passages dont il s'agit sont tirés du micrologue de Gui; Aribon aurait pu en augmenter la liste, car le moine d'Arezzo est certes un des écrivains sur la musique du moyen âge les moins intelligibles; ajoutons que sa latinité est fort incorrecte et abonde en barbarismes. Le livre d'Aribon nous fournit encore une indication qui mérite d'être remarquée dans le chapitre de son livre qui a pour titre : *De distinctionibus cantuum, et cur finales dicantur ac superiores.* Il y cite un passage de Gui qui n'existe ni dans les ouvrages de ce moine, publiés par l'abbé Gerbert dans sa collection des écrivains ecclésiastiques sur la musique, ni dans les manuscrits de la Bibliothèque royale de Paris que j'ai consultés, ni dans le mien, ni enfin dans aucun de ceux que j'ai examinés, ce qui semblerait indiquer que nous n'avons pas tous les écrits de Gui d'Arezzo, ou du moins qu'il y a des lacunes dans ceux qui sont venus jusqu'à nous. Voici, au reste, le passage dont il s'agit : *Quamvis principia, præsertim tamen fines distinctionum sunt considerandi, qui præcipue debent finales repetere, ut dominus Guido dogmatizat dicens :* « Item ut ad « principalem vocem, id est, finalem pene om- « nes distinctiones currant; hoc tamen rarius « invenitur, quam crebrius. » *Voy.* Gui d'Arezzo.

ARIETTO (Simon), célèbre violoniste qui vivait au commencement du dix-septième siècle, naquit à Verceil. Après avoir été pendant quelque temps au service du duc de Mantoue, il revint dans sa ville natale, et de là passa à la cour du duc de Savoie, en 1630. Arietto est le premier violoniste qui soit mentionné comme virtuose dans l'histoire de cet instrument. Il eut deux fils, François et Simon, qui, quoique fort habiles sur le violon, n'égalèrent point leur père.

ARIGONI (Jean-Jacques), compositeur du dix-septième siècle, et membre de l'Académie *Filentera*, dans laquelle il était connu sous le nom de *l'Affettuoso*, a publié à Venise, en 1623, des madrigaux à deux et trois voix, de sa composition. On connaît aussi du même auteur : *Concerti da camera*; Venise, 1635. On trouve des madrigaux composés par Arigoni dans l'ouvrage qui a pour titre : *Madrigali del signor cavaliere Anselmi, nobile di Treviso, posti in musica da diversi eccellentissimi spiriti, a due, tre, quattro e cinque voci, con il basso continuo. Stampato dal Gardano in Venetia. Apresso Bartolomeo Magni*, 1624.

ARION, poëte et joueur de cithare, né à Méthymne, dans l'île de Lesbos, fut, dit Hérodote, l'inventeur du dithyrambe, et composa plusieurs hymnes fameux. Le même historien et Aulu-Gelle, d'après lui, disent qu'il acquit de grandes richesses par la beauté de son chant et de ses vers, dans un voyage qu'il fit en Italie et en Sicile. Ce fut au retour de ce voyage que, s'étant embarqué pour aller à Corinthe sur un vaisseau de cette ville, les matelots, tentés par ses richesses, prirent la résolution de le jeter à la mer. En vain il s'efforça de les fléchir; tout ce qu'il put obtenir fut qu'avant de se précipiter dans les ondes il prendrait sa lyre, et chanterait quelques élégies. On connaît le récit d'Aulu-Gelle et des poëtes, qui ont dit qu'un dauphin, attiré par le charme de sa voix, le reçut sur son dos, et le porta jusqu'au cap Ténare (aujourd'hui cap Matapan), dans le Péloponèse. On dit aussi

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

qu'Arion fut inventeur des chœurs et des danses en rond : quelques-uns prétendent que cette invention est due à Lasus.

ARIOSTI (Attilio), dominicain, naquit à Bologne vers 1660, et s'adonna de bonne heure à l'étude de la musique. Il paraît qu'il obtint une dispense du pape qui l'exemptait des devoirs de son état, et lui permettait de se livrer à la composition des ouvrages de théâtre. Après avoir terminé ses études, il écrivit pour le théâtre de Venise, en 1686, l'opéra de *Dafne*, de Zeno. Deux ans après, il fut nommé maître de chapelle de l'électrice de Brandebourg. L'anniversaire du mariage du prince Frédéric de Hesse-Cassel avec la fille de l'électrice donna lieu, en 1690, à des fêtes brillantes, où l'on représenta un intermède d'Ariosti, intitulé la *Festa d'Imeneï*, à la maison de plaisance de la princesse, près de Berlin. Dans cet ouvrage, ainsi que dans ceux qui lui succédèrent immédiatement, Ariosti imita servilement le style de Lulli ; mais dans son opéra d'*Atys* il changea de manière, et se rapprocha de celle d'Alexandre Scarlatti, sans pouvoir jamais en avoir une qui lui fût propre. Au bout de quelques années de séjour à Berlin, il reçut une invitation pour se rendre à Londres, où il arriva en 1716 : il y obtint des succès brillants dans son *Coriolan* et dans *Lucius Verus* : on en imprima même les partitions entières, distinction jusqu'alors sans exemple en Angleterre. Mais, à l'arrivée de Hændel dans ce pays, ses rivaux Bononcini et Ariosti perdirent la faveur du public, et leurs compositions disparurent devant les œuvres de ce grand musicien. Ariosti finit par tomber dans un état voisin de la misère, et fut obligé de publier par souscription, en 1728, un livre de cantates de sa composition, qu'il dédia au roi Georges Ier. Heureusement ces sortes d'entreprises sont ordinairement couronnées par le succès en Angleterre : celle-ci produisit un bénéfice de près de mille livres sterling. Peu de temps après, Ariosti partit pour l'Italie, et se retira à Bologne. On ignore l'époque de sa mort.

A ses talents comme compositeur Ariosti joignait le mérite d'être bon violoncelliste et habile exécutant sur la viole d'amour. A la sixième représentation de l'*Amadis* de Hændel, il exécuta un morceau sur la viole d'amour, instrument alors inconnu en Angleterre, et le charme de l'instrument joint à son talent excita un enthousiasme général. Il était d'un caractère doux et affable, mais c'était un homme de peu de génie. Voici la liste de ses compositions connues : 1° *Dafne*, en un acte ; 1696. — 2° *Erifile*, Venise, 1697. — 3° *la Madre de' Maccabei*, à Venise, en 1704. — 4° *La Festa d'Imeneï* ; Berlin, 1700 ; — 5° *Atys* ; Lutzenbourg, 1700 ; — 6° *Nabucodonosor*, Vienne, 1706. — 7° *La più gloriosa fatica d'Ercole* ; Bologne, 1706. — 8° *Amor tra nemici* ; Vienne, 1708. — 9° *Ciro* ; Londres, 1721. — 10° Le premier acte de *Mucius Scevola* ; ibid., 1721. — 11° *Coriolan* ; ibid., 1723. — 12° *Vespasien*, ibid., 1724. — 13° *Artaserse* ; 1724. — 14° *Dario* ; ibid., 1725. — 15° *Lucius Verus* ; Londres, 1726. — 16° *Tensone* ; ibid., 1727. — 17° *Cantates, and a collection of lessons for the viol d'amore* ; Londres, 1728. — 18° *S. Radegonda, regina di Francia* ; *oratorio*, 1693.

ARISTIAS, musicien athénien, a écrit un *Traité des Cytharèdes* (Athénée, liv. XIV, c. 4.), qui n'est pas venu jusqu'à nous.

ARISTIDE QUINTILLIEN, l'un des auteurs grecs dont les écrits sur la musique sont parvenus jusqu'à nous, est plus connu par son livre que par les circonstances de sa vie. On ignore et le lieu et la date de sa naissance. Meibomius a cru devoir la fixer à la deux cent vingt-quatrième olympiade, sous le règne d'Adrien, époque où vivait Plutarque ; mais, d'après la doctrine qu'il a exposée dans son ouvrage, et qui est celle de la plus ancienne école grecque, d'après la pureté de son style, enfin d'après sa dévotion aux dieux du paganisme, l'abbé Requeno (*Saggi sul ristabilimento dell' arte armonica*, t. I, p. 2, c. 10) conclut qu'il a vécu sous le règne d'Auguste, ou au commencement du suivant. Quoi qu'il en soit, il est certain qu'il est postérieur à Cicéron, car il cite cet orateur dans son traité de musique : Ὅπερ πολλούς τε ἄλλους ἔλαθε, καὶ τὸν ἐν τοῖς Κικέρωνος τοῦ Ῥωμαίου πολιτικοῖς τὰ κατὰ μουσικῆς ῥηθέντα. (*Voy.* Arist. Quint. ex edit. Meib., lib. 2, p. 70.) Meibomius conjecture aussi qu'Aristide Quintillien vécut antérieurement à Ptolémée, parce qu'il parle du système des treize modes, établi dès le temps d'Aristoxène, et qui fut ensuite porté jusqu'à quinze, sans faire aucune mention de la réduction du système à sept modes, qui fut faite plus tard par Ptolémée. Cette considération ne paraît pas concluante ; mais il y a d'autres motifs pour croire qu'Aristide Quintillien est antérieur à Ptolémée : Meibomius ne les a pas aperçus. Il est, au reste, remarquable qu'aucun auteur de l'antiquité n'a parlé de cet écrivain.

L'ouvrage d'Aristide n'a qu'un titre général qui en indique peu la nature : ce titre est Περὶ Μουσικῆς (*Sur la musique*). Ce traité est divisé en trois livres : on le considère avec raison comme ce qui nous reste de plus clair et de plus satisfaisant sur la musique des Grecs, bien qu'il soit plutôt théorique que pratique, ainsi que la plupart des traités de l'art musical qui nous sont

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

venus de l'antiquité. A l'égard de la doctrine exposée par Aristide, sous le rapport de la division de l'échelle musicale, elle est conforme à la théorie des nombres de Pythagore. Je crois donc que le P. Martini s'est trompé sur le sens des paroles de cet auteur, lorsqu'il a dit qu'Aristide a divisé dans le premier livre de son ouvrage le ton en deux demi-tons égaux, mais qu'il se conforme à la doctrine de Pythagore dans le troisième livre (1). Voici le texte grec : Λόγον δέ φημι, τὴν πρὸς ἄλληλα κατ' ἀριθμὸν θεσιν. Ἄλογα δέ, ὧν οὐδεὶς πρὸς ἄλληλα λόγος εὑρίσκεται. Τοῦ μὲν οὖν διὰ τεσσάρων λόγος ἐστὶν ἐπίτριτος. Τοῦ διὰ πέντε, ἡμιόλιος. Του δὲ διὰ πασῶν, ὁ διπλασίων. Τόνος δέ, ὁ ἐπόγδοος : *J'appelle raison les rapports qu'ils ont* (les intervalles) *entre eux selon le nombre. Les* (intervalles) *irrationnels sont ceux dont on ne peut rendre raison. C'est ainsi que la quarte est dans le rapport de* 3 : 4 (ratio supertertia); *que celui de la quinte est de* 2 : 3 (ratio sesquialtera); *celui de l'octave, de* 1 : 2 (ratio dupla); *et que celui du ton est de* 8 : 9 (ratio superoctava). Il est évident que le P. Martini n'a pas donné assez d'attention au sens de ce passage. Il est vrai qu'Aristide Quintillien ajoute plus loin : Ἔτι δὲ αὐτῶν ἃ μέν ἐστιν ἄρτια, ἃ δὲ περιττά. Ἄρτια μὲν, τὰ εἰς ἴσα διαιρούμενα, ὡς ἡμιτόνιον καὶ τόνον· περιττὰ δὲ, τὰ εἰς ἄνισα, ὡς αἱ γ' διέσεις, etc. : *Ensuite il en est* (des intervalles) *qui sont pairs, et d'autres impairs. Les intervalles pairs sont ceux qui peuvent être divisés également, comme le demi-ton et le ton; les impairs, ceux qui se divisent inégalement, comme les dièses ternaires*, etc. Mais l'auteur a eu en vue, dans ce passage, certaine classification des intervalles plutôt que la loi de leurs proportions. Tout le reste de l'ouvrage prouve d'ailleurs que la doctrine de Pythagore était celle qu'Aristide avait adoptée. Je ne dois pas oublier de dire qu'Aristide Quintillien a exposé d'une manière plus claire qu'aucun autre auteur les principes du rhythme de l'ancienne musique grecque.

Le texte du traité de musique d'Aristide Quintillien a été publié par Meibomius, dans le deuxième volume de sa collection intitulée : *Antiquæ musicæ auctores* (Amsterdam, Elzévier, 1652, 2 vol. in-4°); il y a joint une version latine et beaucoup de notes critiques et grammaticales. Le manuscrit dont il se servit pour cette publication avait appartenu à Joseph Scaliger, et était ensuite passé dans la bibliothèque de Leyde : il lui fut communiqué par Daniel Heinsius. Meibomius dit dans sa préface qu'il confronta ce manuscrit avec deux autres, l'un de la bibliothèque du collége de la Madelaine, à Oxford, l'autre de la Bibliothèque Bodléienne, collationné par Gérard Langbain; enfin, Saumaise lui envoya de Paris divers passages rectifiés, ainsi que des exemples de notation tirés des manuscrits 2455 et 2460 in-fol. de la Bibliothèque du Roi, à Paris, et Allacci lui envoya aussi de Rome les mêmes passages et les mêmes exemples de notation qu'il avait copiés dans un manuscrit de la Bibliothèque Barberine. L'identité des textes dans les bons manuscrits aurait dû éclairer Meibomius sur la nécessité de les étudier avec soin pour en saisir le sens; mais, arrêté en plus d'un endroit par des difficultés qu'il ne pouvait surmonter, il se persuada légèrement que ces passages avaient été corrompus par les copistes, et il leur substitua des corrections qui sont autant d'erreurs. *Ces manuscrits* (dit-il) *se rapportent de telle sorte l'un à l'autre, qu'il n'est pas difficile de voir qu'ils découlent tous de la même source* (1). Et dans un autre endroit il dit aussi : *Tous ces manuscrits ne m'ont servi qu'à me prouver que partout où il y a des fautes, elles sont anciennes* (2). Préoccupé de l'idée de ces fautes prétendues, il a changé le sens de plusieurs phrases importantes, et a substitué à un exemple curieux d'une notation très-ancienne de la musique grecque, les signes plus modernes de la notation d'Alypius. Il faut lire, sur ces altérations du texte d'Aristide Quintillien par Meibomius, les remarques fort savantes que Perne a fait insérer dans le troisième volume de la *Revue musicale* (p. 481-491).

Il n'est pas inutile de relever ici une inadvertance singulière échappée à Clavier dans l'article sur Aristide Quintillien, qu'il a donné dans la *Biographie universelle* de Michaud. Ce savant dit que l'édition du livre de cet écrivain donnée par Meibomius est la meilleure : il avait oublié qu'il n'y en a pas d'autre. On assure que M. Vincent, de l'Académie des inscriptions et belles-lettres de l'Institut de France, travaille à une traduction de l'ouvrage d'Aristide Quintillien, qui

(1) « In quanto alla dottrina, ossia teorica della musica, « abbenchè nel primo libro egli faccia parola della divi- « sione del tuono in due semituoni uguali, e dei diesis « trientali e quadrantali, così pure, secondo il sistema « di Aristosseno, parli delle differenze, non già delle pro- « porzioni degl' intervalli, ciò non ostante nel decorso « dell' opera, al libro terzo, parlando di proposito degl' « intervalli, egli s' uniforma al sistema Pittagorico. » (*Martini, Stor. della musica*, t. III, c. 7, p. 316.)

(1) Quippe ita inter se conveniunt, ut ab uno omnes manasse non difficulter perspiciatur. (*M. Meibom. in not. ad Arist. Quint.*, p. 296.)

(2) Ab his ferme alia ratione non sum adjutus, quam quod sua auctoritate vetera ubique menda esse confirmarent. (*M. Meibom. in præfat. lectori benevolo.*)

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ne peut manquer d'intéresser le monde érudit.

ARISTOCLÈS, écrivain grec sur la musique, cité par Athénée (lib. XIV, c. 4), n'est connu que par ce qu'en dit ce compilateur. Il avait composé un *Traité sur les Chœurs*, et un autre *sur la Musique*, qui ne sont pas venus jusqu'à nous.

ARISTOCLIDE, fameux joueur de flûte et de cithare, descendant de Terpandre, fut le maître de Phrynis. (*Voy.* ce nom.) Il vivait du temps de Xerxès.

ARISTONIQUE, musicien grec, né à Argos, demeurait dans l'île de Corfou, et fut contemporain d'Antiochus. Ménechme, cité par Athénée, dit que l'art de jouer de la cithare simple lui est dû. (Voy. *Athénée*, liv. 14, c. 9.)

ARISTOTE, le plus célèbre et le plus savant des philosophes grecs, naquit à Stagyre (maintenant *Libanova*), ville de la Macédoine, dans la première année de la quatre-vingt dix-neuvième olympiade. Nicomaque, son père, était médecin du roi Amintas, aïeul d'Alexandre. A l'âge de dix-sept ans, il passa sous la discipline de Platon, dont il suivit les leçons pendant près de vingt ans. Après la mort de son maître, Aristote quitta l'Académie pour se rendre auprès de Philippe, qui lui confia l'éducation d'Alexandre. Le philosophe avait atteint sa quarante-septième année, lorsque le fils de Philippe monta sur le trône de la Macédoine : après cet événement, Aristote retourna à Athènes, où il enseigna au lycée pendant treize ans. Sa faveur auprès de son royal élève ne diminua jamais. Non-seulement celui-ci fit rétablir à sa demande la ville de Stagyre, que Philippe avait détruite, mais il fit d'énormes dépenses pour procurer à son maître les moyens de pénétrer dans les secrets de la nature. Ayant atteint l'âge de soixante-trois ans, Aristote cessa de vivre, la troisième année de la cent quatorzième olympiade : en mourant il laissa son école sous la direction de Théophraste, son élève.

La philosophie fondée par Aristote est connue sous le nom de *philosophie péripatéticienne*. Ce n'est point ici le lieu d'examiner sa doctrine, ni d'analyser les nombreux ouvrages qu'il a laissés sur presque toutes les branches des sciences, encore moins de considérer l'influence que ses livres, venus de l'Orient, ont exercé sur la direction des études européennes pendant bien des siècles; il ne doit être parlé que de ses travaux relatifs à la musique. Un homme doué d'un savoir universel comme Aristote ne pouvait négliger cet art à une époque où toute la Grèce en faisait l'objet de ses études. Diogène de Laërte nous apprend, en effet, qu'il avait écrit un livre sur la musique et un autre ouvrage sur les concours de musique des jeux Pythiens. Ces productions sont perdues. Porphyre a conservé dans son commentaire sur les *Harmoniques* de Ptolémée un fragment du traité *de l'Ouïe* d'Aristote. Antoine Gogavini a donné une version latine de ce fragment à la suite de sa traduction des *Éléments harmoniques* d'Aristoxène et du traité de musique de Ptolémée. La dix-neuvième section des *Problèmes* d'Aristote est relative à la musique ou plutôt à l'acoustique; on trouve ces problèmes dans les diverses éditions des œuvres complètes du philosophe, et particulièrement dans celles de Paris de 1619 et de 1639, 3 vol. in-folio. On en a donné des éditions séparées, l'une avec une traduction latine de Gaza et d'Apponi, Venise, 1501, in-folio; l'autre avec un commentaire de Louis Septali; Lyon, 1632, in-fol. Le plus ancien commentaire sur les problèmes d'Aristote est celui qui a été fait par Albert le Grand. (*Voy.* ce nom.) Pietro d'Albano en a aussi donné un très-ample sous le titre de *Expositio problematum* (sic) *Aristotelis;* cet ouvrage a été imprimé à Mantoue, en 1475, in folio. Ce qui concerne la musique y est traité d'une manière fort étendue dans la section XIX. Chabanon a donné, dans le 40e volume des Mémoires de l'Académie des inscriptions et belles-lettres de Paris une traduction française des problèmes d'Aristote relatifs à la musique, avec un commentaire où il a tâché d'en éclaircir le sens, en général fort obscur. Les trois mémoires de Chabanon s'étendent depuis la page 285 jusqu'à 355. (*Voy.* Chabanon). François Patrizio a essayé de démontrer dans son traité *Della poetica, deca istoriale, deca disputata* (Ferrare, 1586, in-4°) que ces problèmes ne sont point l'ouvrage d'Aristote. Les chapitres 3, 5, 6 et 7 de la *Politique* du philosophe traitent aussi d'objets relatifs à la musique. Enfin on trouve dans la *Poétique* du même auteur des passages assez étendus sur la musique théâtrale.

ARISTOTE, nom, ou plutôt sobriquet sous lequel l'auteur d'un traité de musique écrit au treizième siècle est cité par Jean de Muris, dans son *Speculum Musicæ*. Ce traité, dont un manuscrit, qui a appartenu à l'abbé de Tersan, existe à la Bibliothèque impériale de Paris, sous le numéro 1136 du supplément latin, petit in-4°, se trouve aussi à la bibliothèque de l'université d'Oxford, dans le fonds de Bodley, n° 2265-18, in-folio. La partie la plus importante de l'ouvrage est l'exposition du système de la musique mesurée dans la notation noire, accompagnée d'exemples. L'ouvrage est suivi de sept morceaux à trois voix, qui consistent en motets et chansons françaises, lesquels occupent les feuillets 37 à

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

42 du manuscrit. Ces morceaux sont écrits dans la manière ordinaire de ce temps, chaque partie ayant une sorte de mélodie sur des paroles différentes des autres, et le ténor, placé dans la voix inférieure, étant coupé par des repos réguliers, et répétant, sur un mot latin, une même phrase en mélodie contrainte, pendant la durée du morceau. Un ou plusieurs feuillets semblent manquer à la fin : ils contenaient sans doute quelques autres morceaux du même genre; car l'ouvrage en lui-même est complet, à l'exception de la lacune du commencement. Les motets et chansons à trois voix n'existent pas dans le manuscrit d'Oxford. Sous le rapport de l'harmonie, comme sous celui des formes de la mélodie, les chansons de cet ouvrage sont inférieures à celles du même genre qui nous restent d'Adam de la Hale, lequel écrivait à la *même époque*, mais dont le talent est bien plus remarquable. Le traité est le même qui a été imprimé dans les œuvres du vénérable Bède, dont les éditions les plus complètes ont été publiées à Cologne en 1612 et 1688, 8 vol. in-fol. Il a pour titre : *Musica quadrata seu mensurata.* Dans l'édition de 1688, il y a une singulière faute d'impression (t. I, col. 351), car on y lit : *Musica quarta seu mensurata.* C'est Bottée de Toulmont qui a découvert le nom ou le sobriquet sous lequel était connu l'auteur de cet ouvrage, dans les citations du *Speculum musicæ* de Jean de Muris, et qui l'a fait connaître dans un rapport sur un projet de publication de musique ancienne, fait au comité historique des arts et monuments, et inséré au *Bulletin archéologique*, t. II, p. 651. M. E. de Coussemaker, qui fait parfois des suppositions hasardées et qui ne se souvient de mon nom que pour faire des critiques bien ou mal fondées, m'a attribué, à l'occasion de ce même ouvrage (*Histoire de l'harmonie au moyen âge*, p. 47), une absurdité dans laquelle il devait savoir que je ne suis pas tombé; car après avoir copié dans l'article de *Bède* de la *Biographie universelle des musiciens* tout ce qui concerne l'introduction du même ouvrage dans les œuvres de cet écrivain anglo-saxon, et les éditions qui en ont été faites, il ajoute : *Sans se prononcer positivement, M. Fétis semble considérer Bède le Vénérable comme pouvant être l'auteur de ce traité.* Or il tire cette conséquence de ce que, pour contre-balancer l'opinion fausse de Burney et de Forkel, à savoir, qu'il n'existait pas de musique mesurée au temps de Bède, j'ai écrit ce passage, dans lequel il n'est pas question de l'ouvrage, mais de la musique mesurée elle-même : « Il « n'est cependant pas démontré qu'il n'existait « pas de notions de la musique mesurée chez « les peuples du Nord dès le huitième siècle. « Remarquons en passant que dans son *His-* « *toire ecclésiastique*, dont il y a plusieurs « éditions, Bède fait mention d'une harmonie à « deux parties, en consonnances, dont il y avait « des exemples en Angleterre, de son temps. » Or ce que je disais alors, et ce que j'ai soutenu depuis lors contre Kiesewetter sur l'ancienneté de la musique mesurée, est devenu bien plus clair et plus positif pour moi; car j'ai acquis la conviction que la musique mesurée a existé de tous temps chez tous les peuples, qu'elle est ancienne comme le monde, et que ce qu'on a appelé l'invention de cette musique n'est que celle de sa notation dans un système particulier; système qui, suivant ce que j'ai dit à l'article *Francon* de la même *Biographie universelle*, date du onzième siècle ou de la fin du dixième. Je n'ai donc pu considérer un écrivain qui vivait à la fin du septième siècle et au commencement du suivant comme l'auteur de l'ouvrage du Pseudo-Aristote. Pour rétablir la lacune du manuscrit de Paris, on a, outre le manuscrit d'Oxford, les éditions de Bède, où le passage se trouve en entier. Du reste, l'ouvrage, tel qu'il est dans ces éditions, a été étrangement mutilé : toute la partie qui concerne les tons, les hexacordes, la solmisation et les muances, ainsi que les intervalles, y manque; dans ce qu'on a imprimé de la notation mesurée, les figures sont fautives, et la plupart des exemples ont été laissés en blanc pour être ajoutés à la main, mais n'ont pas été remplis.

ARISTOXÈNE, philosophe péripatéticien, naquit à Tarente dans la cent quinzième olympiade, c'est-à-dire environ 354 ans avant J.-C. (1). Spintharus, son père, lui donna les premières notions de la musique et de la philosophie. Aristoxène passa ensuite sous la direction de Lamprus d'Érythres, puis il entra à l'école de Xénophile de Chalcis, philosophe pythagoricien. Enfin il devint le disciple d'Aristote, à qui il resta longtemps attaché; *mais*, irrité, suivant ce que rapporte Suidas, de ce que ce philosophe avait désigné Théophraste pour son successeur, il calomnia la mémoire de son maître, et montra dès lors cette basse jalousie dont

(1) Dans la première édition de cette *Biographie universelle des musiciens* j'ai placé la date de la naissance d'Aristoxène dans la quatre-vingt-onzième olympiade, ayant mal saisi le sens de Suidas; mais cette date est évidemment trop rapprochée; car ce fut dans la troisième année de cette olympiade que Théophraste succéda à Aristote dans l'enseignement de son école; d'où il suit qu'Aristoxène n'aurait pu en avoir de la jalousie, puisqu'il aurait été né à peine. Ce qui paraît vraisemblable, c'est qu'il avait alors environ vingt huit ans.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

il a donné des preuves en écrivant la vie de plusieurs grands hommes, tels que Pythagore, Architas, Socrate et Platon (1). On ignore l'époque de sa mort.

Il nous reste de lui un *Traité des éléments harmoniques*, en trois livres (περὶ ἁρμονικῶν στοιχείων), dont on trouve des manuscrits dans presque toutes les grandes bibliothèques. Le premier qui publia le texte d'Aristoxène avec des notes fut Jean Meursius ; il y a joint les ouvrages de Nichomaque et d'Alypius; cette collection a pour titre : *Aristoxenus, Nichomachus, Alypius, auctores musicæ antiquissimi hactenus non editi*, Lugduni Batavorum, 1616, in-4°. On a réimprimé le texte et les notes dans les œuvres de ce philologue, t. VI, p. 341 et suiv., et l'on y a joint la version de Meibomius. Antoine Gogavini a publié une version latine fort médiocre des éléments harmoniques d'Aristoxène, avec les harmoniques de Ptolémée, etc., sous ce titre : *Aristoxeni antiquis. Harmonicorum elementorum Libri tres. Cl. Ptolemæi harmonicorum, seu de musica libri III*, Venetiis; 1562, in-4°. L'édition considérée comme la meilleure du traité de musique d'Aristoxène est celle qui a été donnée par Meibomius dans sa collection de sept auteurs grecs sur la musique, intitulée : *Antiquæ musicæ auctores septem*, Amstelodami, 1652, in-4 2 vol.; toutefois cette édition est bien imparfaite; on y trouve du désordre dans le texte, et Meibomius n'a pas toujours saisi le sens de son auteur dans sa version latine. Il y a joint des notes et une préface.

Le texte d'Aristoxène a été fort altéré par d'ignorants copistes. Meibomius a fait observer que la fin de chaque livre manque; mais il n'a pas vu que l'introduction de l'ouvrage a été déplacée, et qu'on l'a mise dans le cours du second livre; enfin il n'a pas vu qu'une autre transposition a eu lieu dans le premier livre, où un passage du second est cité comme une chose connue. C'est Wallis qui, dans ses notes sur Ptolémée, a fait ces remarques; elles ont été répétées par Requeno (*Saggi sul Ristabilmento dell' arte armonica*, t. I, p. 221) (2).

J. B. Doni avait indiqué dans son traité *de Præstant. mus. veter.* t. I de ses œuvres, lib. II, p. 136, des fragments des *Éléments rhythmiques* d'Aristoxène, d'après un manuscrit de la bibliothèque du Vatican; il en avait même commencé la traduction. L'abbé Morelli, savant bibliothécaire, a publié ces fragments en 1786, d'après ce manuscrit et un autre de la bibliothèque de Saint-Marc de Venise.

Athénée cite quelques ouvrages d'Aristoxène relatifs à la musique, qui ne sont pas venus jusqu'à nous : l'un était un *Traité des joueurs de flûte*, περὶ αὐλητῶν; le second traitait des flûtes et des autres instruments de musique sous le titre : περὶ αὐλῶν καὶ ὀργάνων; le troisième était un traité de musique, différent des *Éléments harmoniques* du même auteur; il avait pour titre : περὶ μουσικῆς. Ce livre traitait non-seulement des diverses parties de l'art, telles que *la Métrique, la Rhythmique, l'Organique, la Poétique* et *l'Hyppocritique*, mais encore de l'histoire de la musique et des musiciens. C'est de celui-là que Plutarque parle dans son dialogue sur la musique, lorsqu'il fait dire à un des interlocuteurs : « Suivant Aristoxène (dans son « premier livre sur la musique), ce fut sur le mode « lydien que l'ancien Olympe composa l'air de « flûte qui exprimait une lamentation sur la « mort de Pythion. » Le dernier ouvrage d'Aristoxène relatif à la musique était un traité de l'art de percer les flûtes, περὶ ἀὐλου τρησεως. Les écrits de cet ancien auteur ont été cités avec éloge par Euclide, Cicéron, Vitruve, Plutarque, Athénée, Aristide Quintilien, Ptolémée, Boèce et plusieurs autres. Saint Jérôme a dit aussi, en parlant de lui : *Et longe omnium doctissimus Aristoxenus musicus*; et Aulu-Gelle (*Noct. Atticar.* lib. IV, c. XI) : *Aristoxenus musicus vir literatum veterum diligentissimus.* Il est remarquable que, de tous les musiciens dogmatiques grecs qui sont venus jusqu'à nous, Aristoxène est le seul dont Plutarque fait mention.

Les *Éléments harmoniques* que le temps nous a conservés ne sont pas, comme on pourrait le croire, un traité de cette partie de la musique qu'on désigne aujourd'hui sous le nom d'*harmonie*; ἁρμονία, chez les Grecs, signifiait, ainsi qu'Aristoxène le dit en plusieurs endroits de son livre, l'ordre mélodique des sons, le système sur lequel le chant était établi. Avant d'écrire cet ouvrage, Aristoxène avait donné son histoire de la musique et des anciens musiciens, où il établissait que ceux-ci divisaient autrefois le ton en quatre parties égales. Il ne fut pas compris, et l'on crut qu'il avait voulu démontrer que dans la pratique on peut chanter des intervalles de quarts de ton; il se plaint beaucoup de cette erreur en

(1) Dans une *Étude sur Aristoxène et son école*, insérée dans la *Revue archeologique* (XIVe année, 1857), M. Ch. Emm. Ruelle essaye de combattre l'assertion de Suidas par un passage où Aristoxène loue la méthode de son maître. Ce raisonnement paraît peu solide; car ce n'est pas dans des choses de cette nature que la haine calomnieuse se montre.

(2) Il est évident, en effet, que les considérations sur l'harmonique, l'énumération de ses parties, et la discussion sur la valeur ou la signification absolue des mots, devaient trouver leur place après le plan que donne Aristoxène de son ouvrage.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

plusieurs endroits de son livre et affirme qu'on ne l'a pas entendu. Quoi qu'il en soit, ce fut pour faire prévaloir le système de la division du ton en deux demi-tons égaux, suivant le jugement de l'oreille et en opposition à la doctrine des pythagoriciens, qu'Aristoxène écrivit son livre; système que l'abbé Requeno a voulu faire prévaloir dans son livre intitulé : *Saggi sul Ristabilmento dell' arte armonica de' Greci e Romani cantori* (Parme, 1798, 2 vol. in-8), et que Kiesewetter a vanté, sans en avoir l'intelligence, dans l'écrit qu'il a publié sous ce titre : *Der neuen Aristoxener zerstreute Aufsætze über das Irrige der musikalischen Arithmetik und das Eitle ihrer Temperaturrechnungen* (Mémoires épars des nouveaux aristoxéniens, etc.). Il y recueille les opinions mal fondées d'Eximeno, de Drieberg, de M. J. Krieger, etc., qu'il appuie des siennes propres. Mais la théorie dont il s'agit n'est pas soutenable; car on a suffisamment démontré que l'expression numérique du demi-ton vrai $\frac{3}{\sqrt{8}}$ est une quantité irrationnelle.

Pour principe fondamental de son système de musique, Aristoxène établit que l'oreille est le seul juge des intervalles harmoniques. Pythagore voulait que l'homme eût *à priori* la conscience mathématique des rapports de ces intervalles : Aristoxène, suivant la doctrine de son maître Aristote, ne lui accorde que la faculté de s'en instruire par l'expérience. Didyme (*voy.* ce nom), écrivain grec, avait composé un livre fort étendu sur ces deux systèmes opposés : cet ouvrage est malheureusement perdu; il ne nous en reste que des fragments conservés par Porphyre. Quoi qu'il en soit, la doctrine d'Aristoxène, sous le rapport de l'égalité des demi-tons, est, comme on vient de le voir, tout empyrique; elle ne peut avoir d'autre base que le jugement du sens musical : instruit par l'expérience, il est donc assez singulier que ce théoricien, après avoir rejeté les calculs des proportions de Pythagore, ait eu recours lui-même aux chiffres pour démontrer cette égalité des demi-tons, base de tout son système, et de plus qu'il ne produise sur ce sujet que des calculs faux, victorieusement réfutés par Ptolémée (*Harmonic.*, lib. I, c. 9) et par Porphyre (*Comment. in Ptolem.*, p. 298, édit. Wallis). Boèce a très-bien résumé en peu de lignes le principe faux qui sert de base à la doctrine d'Aristoxène (1). Ce principe consiste à donner *six tons* à l'étendue de l'octave; au lieu de cinq tons et deux demi-tons mineurs, et à faire le demi-ton égal à la moitié d'un de ces tons. Il prend le résultat du tempérament égal des modernes pour le produit de la nature.

Aristoxène dit en plusieurs endroits de ses *Éléments harmoniques* (livre premier) que personne avant lui n'avait considéré la musique sous le même point de vue et n'en avait traité de la même manière; il fait connaître sa pensée à cet égard en disant que tous les auteurs qui avaient écrit sur cet art ne l'avaient considéré que sous le rapport *harmonique*, c'est-à-dire que selon l'ordre des intervalles calculés proportionnellement. Il ne faut pas croire toutefois qu'en établissant une doctrine tout expérimentale et de sentiment, ce musicien philosophe ait traité de l'art sous le rapport de la pratique; ce n'est qu'un écrivain dogmatique dont le livre ne nous fournit presque aucun renseignement sur ce qu'il nous importerait de savoir concernant la musique de l'antiquité. A vrai dire, aucun des auteurs grecs ne nous instruit à cet égard, et les livres destinés à enseigner la pratique de l'art ne sont pas parvenus jusqu'à nous.

J'ai dit que le livre d'Aristoxène, tel qu'il a été publié plusieurs fois, porte des marques évidentes de l'altération du texte et d'un grand désordre. Parmi tous les manuscrits existants dans les grandes Bibliothèques de l'Europe, et qui sont connus, il n'en est aucun qui puisse aider à rétablir cet ouvrage dans son état primitif : presque tous sont de la même époque et semblent venir de la même source. Une des plus singulières transpositions qu'on y remarque est celle de l'Introduction, où se trouve l'énumération des diverses parties de l'ouvrage, et qu'on a placée dans le second livre.

On peut consulter avec fruit, sur cet auteur, la savante dissertation de M. G. L. Mahne, intitulée : *Diatribe de Aristoxeno philosopho peripatetico, Amstelodami*, 1793, in-8°, et les *Lectiones Atticæ* de M. J. Luzac, Leyde, 1809, in-8°. Voyez aussi l'ouvrage de François de Beaumont, intitulé : *Memoria sopra Xanto, Aristosseno e Stesicoro*. Palerme, 1835, in-8°, et une *Étude sur Aristoxène et son école*, par M. Ch.-Em. Ruelle, dans la *Revue archéologique*, 14e année (1857).

ARMAND (Mlle Anne-Aimée), cantatrice, connue sous le nom de Mlle Armand l'aînée, née à Paris, en 1774, a débuté à l'Opéra-Comique dans la salle Favart, au mois de juin 1793, et fut reçue sociétaire dans la même année. Elle chanta avec succès à ce théâtre jusqu'à la réunion des sociétaires avec les comédiens du théâtre Feydeau, en 1801. Alors elle passa à l'Opéra, et débuta à ce théâtre, le 8 germinal an IX (29 mars

(1) *De Musica*, lib. V. cap. XII. Le passage commence par ces mots : *Quod vero de his Aristoxenus sentiat, breviter aperiendum est*, etc.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

1801), dans le rôle d'*Antigone* d'Œdipe. Elle s'est retirée le 1er janvier 1811. Mlle Armand possédait une voix sonore et fortement timbrée : elle avait de l'énergie et produisait de l'effet dans les morceaux d'ensemble ; mais sa vocalisation manquait de légèreté, et son intonation n'était pas toujours d'une justesse irréprochable. Elle est morte à Paris, le 4 avril 1846.

ARMAND (Joséphine), nièce de la précédente, et son élève pour le chant, a débuté à l'Opéra, le 16 février 1808, dans *Iphigénie en Aulide*. En 1813, elle épousa Félix Cazot, professeur de piano à Paris. Ayant été réformée le 1er janvier 1817, elle fut engagée au théâtre de Bruxelles, et elle y a chanté jusqu'en 1826, époque où elle s'est retirée à Paris.

ARMANSPERG (Marie d'), pianiste amateur, s'est fait connaître depuis 1844 par quelques compositions légères pour son instrument, telles que des nocturnes (œuvre 3), polkas (op. 2), etc., qui ont été publiées chez Schott, à Mayence.

ARMBRUST (Gozbert), organiste de l'église Saint-Pierre, à Hambourg, a pris part à une polémique relative à la société qui a pris le titre de : *Hamburger Bachgesellschaft*, et s'est formée en concurrence d'une autre association antérieure de Leipsick, pour la publication des Œuvres complètes de Jean Sébastien Bach, laquelle avait déjà fait paraître les cinq premiers volumes de sa belle collection. La polémique commença par un article qui parut le 1er avril 1856 dans le *Tagesbericht* de Hambourg. On y faisait remarquer que la nouvelle société de Bach n'avait pas de raison d'être, puisqu'il en existait déjà une qui avait le même objet, et qui s'acquittait bien de sa mission. M. Charles G. P. Grädner (*voy.* ce nom) fit paraître à cette occasion divers écrits auxquels M. Armbrust, membre de la société de de Bach de Hambourg, a répondu par celui qui a pour titre : *Replick auf die Vertheidigung der Hamburger Bachgesellschaft gegen die Angriffe des Herrn Carl. G. P. Grädner* (Réplique sur la défense de l'association hambourgeoise de Bach, contre les attaques de M. Charles G. P. Grädner), Hambourg, Schuberth, 1856, in-8° de 29 pages.

ARMINGAUD (Jules), violoniste et compositeur, est né à Bayonne, le 3 mai 1820. Il y a reçu des leçons de violon d'un bon maître qui a développé son talent naturel. Au mois de juin 1839, M. Armingaud s'est présenté au Conservatoire de Paris pour entrer dans une classe de perfectionnement de son instrument ; mais déjà sa manière avait acquis trop d'individualité pour se modifier par les leçons d'un professeur, et le comité d'examen ne crut pas devoir admettre le jeune artiste, bien qu'il l'eût entendu avec plaisir. Depuis lors le talent de M. Armingaud s'est complété par ses études particulières et par l'audition de quelques artistes éminents. Il est aujourd'hui (1857) considéré comme un des violonistes les plus distingués de Paris, et occupe la place de premier violon au théâtre impérial de l'Opéra-Comique. Au nombre de ses compositions publiées jusqu'à ce jour, on remarque celles-ci : 1° Fantaisie sur l'*Absence*, de Félicien David, pour violon et piano, op. 8 ; Paris, Brandus. — 2° Sérénade pour violon avec acc. de piano, op. 9 ; Paris, Meissonnier. — 3° Grande fantaisie sur *Zampa*, idem, op. 10 ; Paris, *ibid.* — 4° Villanelle, *idem*, op. 11 ; *ibid.* — 5° *Andante* et *Scherzo* pour violon et piano, op. 13 ; Paris, Richault. — 6° Fantaisie et variations pour violon et orchestre, op. 14 ; Paris, Richault. — 7° *Souvenir de Vasconie*, idem, op. 15 ; *ibid.*

ARMONIST (***), virtuose sur un instrument de son invention qu'il a nommé *Holzharmonika* (harmonica de bois) : cet instrument n'est autre que le *claquebois*, échellette de morceaux de bois dur et sonore, originaire de l'Inde et de la Chine, dont on tire des sons en frappant les barreaux avec un petit maillet. Il n'est ordinairement composé que de sons diatoniques d'après l'échelle musicale des Chinois : M. Armonist a fait le sien sur une échelle chromatique de deux octaves. Il en joue avec une dextérité merveilleuse et exécute les passages les plus difficiles. Cet artiste est fixé à Pétersbourg. Je présume que le nom sous lequel il est connu est un sobriquet qui lui a été donné à cause de son talent, et qu'il est Anglais d'origine.

ARMSDORFF (Arnaé), organiste de l'église du Commerce à Erfürt, naquit à Mühlberg, le 9 septembre 1670. Après avoir fini son cours d'études latines, il se livra à la jurisprudence, devint organiste de Saint-André, et ensuite de l'église du Commerce. Il remplissait les fonctions de cette dernière place, lorsqu'il mourut, le 31 juin 1699, à l'âge de vingt-huit ans. Il a laissé en manuscrit un recueil considérable de compositions pour l'église. Kœrner, éditeur à Eisenach, a publié un trio pour l'orgue, à trois claviers, sur le choral *Wie schœn leuchtet*, de la composition de cet artiste.

ARNALD (Arild), fils de Thorwald, fut un scalde islandais, ou poëte chanteur, attaché au service de Waldemar le Grand, roi de Danemark. Saxo le Grammairien accorde de grands éloges à son talent dans la poésie et dans le chant accom-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

pagné de la harpe. Arnald vécut dans la seconde moitié du douzième siècle.

ARNAUD (L'abbé François), né à Aubignan, près de Carpentras, le 27 juillet 1721, entra de bonne heure dans l'état ecclésiastique. Il vint à Paris en 1752, et fut pendant quelque temps attaché au prince Louis de Wurtemberg, qui était alors au service de France. En 1765, il obtint l'abbaye de Grandchamp; dans la suite il eut la place de lecteur et de bibliothécaire de Monsieur, et la survivance de la place d'historiographe de l'ordre de Saint-Lazare : il mourut à Paris le 2 décembre 1784. Il avait été reçu membre de l'Académie des inscriptions et belles-lettres en 1762, et de l'Académie française, le 15 mai 1771.

L'abbé Arnaud joignait à beaucoup d'instruction un goût très-vif pour les beaux-arts. Il fut un chaud partisan de Gluck, et prit part à la guerre musicale entre les Gluckistes et les Piccinistes. La Harpe, Marmontel et quelques autres littérateurs, qui s'étaient mis à la tête de ceux-ci, sans savoir pourquoi, trouvèrent dans l'abbé Arnaud un antagoniste redoutable, qui avait sur eux l'avantage d'entendre la question. Il écrivit pour cette querelle quelques brochures anonymes et plusiens articles dans le Journal de Paris. On ne peut reprocher à l'abbé Arnaud que d'avoir vanté jusqu'à l'exagération l'utilité de la déclamation lyrique, et d'avoir méconnu le charme de la mélodie.

Voici la liste de ses écrits qui ont la musique pour objet : 1° *Lettre sur la Musique à monsieur le comte de Caylus;* Paris, 1754, in-8, 36 pages. (Voy. *Journ. des Sav. de* 1754, p. 175.) Cette lettre a été insérée par La Borde dans son *Essai sur la Musique*, t. III, p. 551; Arteaga en a donné une traduction italienne dans ses *Rivoluzioni del teatro musicale italiano*, t. III, p. 243. — 2° *Réflexions sur la musique en général, et sur la musique française en particulier;* Paris, 1754; in-12. — 3° Quelques morceaux dans les *Variétés littéraires*, publiées en société avec Suard, Paris, Lacombe, 1768, 4 vol. in-12. Léon Boudou a publié les Œuvres complètes de l'abbé Arnaud, à Paris, en 1808, 3 vol. in-8°; on y trouve les morceaux suivants, relatifs à la musique : Tome Ier, Lettre sur la musique (à M. de Caylus); — Lettre sur un ouvrage italien intitulé : *Il Teatro alla moda.* — Tome II : Essai sur le mélodrame ou drame lyrique. — Traduction manuscrite d'un livre sur l'ancienne musique chinoise. — Lettre à Mme d'Augni et à la comtesse de B..., sur l'*Iphigénie* de Gluck. — *La soirée perdue à l'Opéra.* — Lettre d'un Ermite de la forêt de Sénart, avec la réponse. — Lettre au P. Martini, avec la réponse. — Profession de foi en musique, d'un amateur des beaux-arts, à M. de la Harpe. — Lettre sur l'*Iphigénie en Tauride* de Gluck. La plupart de ces morceaux avaient été publiés précédemment dans les *Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique par M. le chevalier Gluck.*

ARNAUD (Pierre), violoniste de Paris, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, y a fait imprimer trois œuvres de quatuors pour deux violons, alto et basse, depuis 1782 jusqu'en 1787.

ARNAUD (Jean-Étienne-Guillaume), connu sous le nom d'*Etienne Arnaud*, est né à Marseille, le 16 mars 1807. Arrivé à Paris à l'âge de dix-huit ans, il fut admis comme élève pensionnaire du Conservatoire pour le chant, le 16 juillet 1825, et suivit le cours de Plantade; mais il acheva ses études sans se faire remarquer, et sortit de cette école pour se livrer à l'enseignement, son organe vocal n'ayant pas la sonorité suffisante pour la scène. M. Arnaud a trouvé une compensation à cette infortune dans le succès qu'ont obtenu les jolies romances dont il est auteur, et dont il a publié un grand nombre, parmi lesquelles on remarque celles-ci : *Jenny l'ouvrière; La mère du mousse; Soldat du roi; La Reine de la moisson; Jean ne ment pas*, etc.

ARNE (Thomas-Augustin), docteur en musique, eut pour père un tapissier de Londres, et naquit au mois de mars 1710. Destiné par ses parents à la profession d'avocat, il fut mis au collége d'Éton, où ses études se ressentirent des distractions que lui causait déjà son penchant pour la musique. Ce penchant devint bientôt une passion insurmontable; et, malgré les obstacles que lui opposait sa famille, il parvint à se livrer à l'étude du violon sous la direction de Festing, et à celle du clavecin et de la composition. Son premier essai fut la musique d'une farce intitulée *Tom Thumb, ou l'Opéra des Opéras*, représenté sur le théâtre de Haymarket, en 1733. En 1738, il fit jouer son opéra de *Comus*, qui est considéré en Angleterre comme un excellente production. Arne eut du moins le mérite d'y mettre un cachet particulier, et de ne point se borner, comme tous les compositeurs anglais de cette époque, à imiter Purcell ou Hændel.

Vers le même temps, il épousa Cécile Young, élève de Géminiani et cantatrice distinguée du théâtre de Drury-Lane. En 1744, il fut attaché comme compositeur au même théâtre. Depuis lors, jusqu'en 1776, il donna plusieurs opéras qui eurent presque tous du succès, et qui le méritaient; car, si l'on ne trouve point une grande

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

originalité d'idées dans les productions d'Arne, ni beaucoup d'expression dramatique, on y reconnaît du moins de l'élégance et du naturel dans les chants, de la correction dans l'harmonie, et des détails agréables dans les accompagnements. Ses airs ont quelquefois, il est vrai, un peu de la roideur qui semble inséparable de la langue sur laquelle il travaillait; mais il les adoucissait autant que cela se pouvait par un heureux mélange du style italien et des mélodies écossaises. En somme, Arne est le musicien le plus remarquable qu'ait produit l'Angleterre dans le dix-huitième siècle. Il a composé aussi des oratorios, mais il ne fut pas si heureux dans ce genre de composition qu'au théâtre. Il ne pouvait en effet lutter sans désavantage contre la réputation de Hændel; car, outre qu'il n'avait point la fertilité d'invention de ce grand homme, ses chœurs sont d'une faiblesse que ne comporte pas cette espèce de drame. Malgré l'admiration des Anglais pour Hændel, leurs biographes ont essayé de démontrer que le peu de succès des oratorios d'Arne a été causé par l'infériorité des moyens d'exécution dont il pouvait disposer, comparés à ceux de son modèle. Arne est mort d'une maladie spasmodique, le 5 mars 1778.

Voici la liste de ses ouvrages : 1° *Rosamonde*, en 1733. — 2° *L'Opéra des Opéras*, 1733. — 3° *Zara*, 1736. — 4° *Comus*, 1738, gravé. — 5° *The blind Beggar of Bethnal Green* (Le Mendiant aveugle de Bethnal Green). — 6° *Fall of Phaeton* (La Chute de Phaéton). — 7° *King Pepin's Campaign* (La Campagne du roi Pépin), 1745. — 8° *Don Saverio*, 1749. — 9° *Temple of Dulness* (Le Temple de la Paresse), 1745. — 10° *Britannia*, 1744. — 11° *Elisa*, 1750. — 12° *Cimona*. — 13° *Artaxerces*, 1762, gravé en partition. — 14° *Elfrida*. — 15° *King Arthur* (Le Roi Arthur). — 16° *The Guardian outwitted* (Le Tuteur dupé), 1765, gravé en partition. — 17° *The Birth of Hercules* (La Naissance d'Hercule), 1766. — 18° *Achilles in petticoats* (Achille à Scyros). — 19° *Thomas and Sally*, gravé en partition. — 20° *The Choice of Harlequin* (Le Choix d'Arlequin). — 21° *Syren* (La Syrène). — 22° *The Ladies frolick* (Les Femmes gaillardes), en 1770, gravé en partition. — 23° *L'Olympiade*, opéra italien. Ses oratorios sont : *Alfred*, 1740; *Judith*, 1764, *Tripto-Portsmouth*, gravé à Londres. Tous ces ouvrages ont été publiés chez Walsh et autres éditeurs de Londres, en extraits ou en partitions complètes. Il a fait graver aussi pour la chambre : 1° *Colin and Phœbe* (Colin et Phébé), dialogue, 1745. — 2° *Ode on Shakespeare* (Ode sur Shakespeare). — 3° *Song in the Fairy tale*. — 4° *The oracle or the Resolver of questions, with* 32 *pages of songs*, 1763. — 5° *Mayday* (Le premier Jour de Mai). — 6° *Nine books of select english songs* (Neuf livres de chansons anglaises).

Madame Arne, femme du compositeur, était excellente cantatrice, et brillait dans les opéras de Hændel : elle est morte vers 1765.

ARNE (Michel), fils du précédent, naquit à Londres en 1741. Ses dispositions pour la musique se développèrent si tôt qu'à l'âge de dix ans il exécutait sur le clavecin des leçons de Hændel et de Scarlatti avec une rapidité et une correction surprenantes. En 1764 il donna, en société avec Battishill, au théâtre de Drury-Lane, l'opéra d'*Alcmena*, qui n'eut aucun succès, et *The Fay's tale* (Le Conte de fées), qui fut mieux accueilli. *Cymon* fut jouée en 1767 : c'est le meilleur ouvrage de Michel Arne, qui en écrivit plusieurs autres, mais qui, vers 1780, eut la folie de quitter sa profession pour se livrer à la recherche de la pierre philosophale; il fit même construire à *Chelsea* un bâtiment qui lui servait de laboratoire. Mais, ayant été ruiné par les dépenses que lui occasionna l'objet de ses recherches, il rentra courageusement dans la carrière de la musique, et écrivit de petites pièces pour les théâtres de Covent-Garden, du Vauxhall et du Ranelagh : il est mort vers 1806.

ARNEST, premier archevêque de Prague, vers le milieu du quatorzième siècle, composa, vers l'année 1350, un chant en langue bohême, avec la musique, en l'honneur de saint Wenceslas. Ce chant, dont les paroles sont la traduction du *Kyrie Eleison*, se chante encore dans les églises de la Bohême à la fête de saint Wenceslas. Arnest mourut le 30 juin 1304, et fut inhumé dans le monastère des chanoines réguliers de Sainte-Marie, qu'il avait fondé à Glatz. Berghauer, dans son Protomartyre *S. Joanne Nepomuc.*, t. I, p. 102, dit qu'il existe dans l'église cathédrale de Prague un beau manuscrit sur vélin, en six volumes grand in-folio, qui contient une collection de messes, de séquences et de motets notés, et qui a été exécuté aux dépens et par les ordres d'Arnest en 1363. Au premier volume de ce manuscrit, on trouve l'écusson des armes d'Arnest, qui consiste en un cheval blanc dans un champ rouge, avec cette inscription : *Anno Domini* MCCCLXIII. *Dominus Arnestus Pragensis Ecclesiæ primus Archiepiscopus fecit scribere hunc librum, ut Domini canonici eo utantur in Ecclesia predicta. Obiit autem predictus Dominus Arnestus An. Dom.* MCCCLXIV. *Ultima die mensis Junii. Cujus anima requiescat in pace. Amen.* Le portrait d'Arnest a été gravé par Mathias Greischer et inséré dans l'ouvrage qui a pour titre : *Az Egesz Vilagonsley's Csudalatos*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Boldogsagos Szüz Kepeineck Rovideden jol let Eredeti, etc., et qui a été publié à Prague, en 1690, in-4°, aux dépens du prince Paul Esterhazy.

ARNETH (François-Henri), physicien, né à Vienne vers 1815, est auteur d'un traité de la voix humaine, intitulé: *Die menschliche Stimme*. Vienne, 1842, 1 vol. in-8°.

ARNIM (Louis-Achim d'), poëte et romancier allemand, naquit à Berlin le 26 janvier 1781, et mourut dans une maison de campagne aux environs de cette ville, le 21 janvier 1831. Son mérite littéraire ne doit pas être apprécié ici : il n'est cité dans cette biographie que pour une suite d'articles sur les airs populaires (*Von Volkslieder*n) qu'il a publiés dans la *Gazette musicale* de Berlin (1805, nos 20, 21, 22, 23 et 26). D'Arnim avait parcouru l'Allemagne en tout sens, et y avait recueilli un grand nombre de ces chansons, les notant sous la dictée des artisans, des jeunes filles et des pâtres. Il en forma un recueil qui parut à Heidelberg, en 1806, sous le titre de : *Das Wunderhorn* (le Cor merveilleux), et dont il a été publié une nouvelle édition en 1819.

ARNIM (Élisabeth ou Bettina d'), femme du précédent, née *Brentano*, a vu le jour à Francfort-sur-le-Mein, en 1785. Douée d'une imagination ardente, elle s'éprit d'un amour passionné pour Gœthe, qu'elle n'avait jamais vu, à la lecture de ses ouvrages, et lui écrivit des lettres pathétiques auxquelles le galant vieillard répondit par des sonnets et par des épîtres remplies de grâce et de douce philosophie. Cette correspondance, commencée en 1807, a été publiée en trois volumes, sous le titre de : *Göthe's Briefwechsel mit einem Kinde* (Correspondance de Gœthe avec un enfant). Cet enfant avait vingt-deux ans quand le commerce épistolaire commença. La célébrité de Bettina n'est pas fondée seulement sur son amour pour l'illustre poëte : elle y a d'autres titres par ses ouvrages littéraires. On n'a pas à s'en occuper ici : Mme d'Arnim n'est mentionnée dans cette biographie que pour ses *Lieder* pour une ou deux voix avec accompagnement de piano, dont il a été publié un recueil à Leipsick, chez Breitkopf et Haertel. Bettina Brentano avait épousé le littérateur Louis d'Arnim, dont elle est devenue veuve en 1831.

ARNRIEL (Trogillus), fut d'abord pasteur à Asparende, dans le Sleswick, et mourut en 1713, surintendant des églises luthériennes du Holstein. Il a beaucoup écrit sur l'histoire du Nord. Au nombre de ses ouvrages se trouve un traité de l'usage des cors, principalement dans la musique sacrée, qu'il écrivit au sujet d'un cor en or trouvé le 20 juillet 1639 à Tundern, en Danemark, et sur lequel plusieurs savants ont écrit des dissertations (*Vid. Ol. Wormii de Aureo cornu Danico*). Le titre de l'ouvrage de Arnkiel est : *Vom Gebrauch der Hörner, insonderheit beym Gottesdienste* (De l'usage des cors, particulièrement dans le service divin) 1683, in-4°. Il y a joint une préface historique sur le chant de l'église.

ARNOLT ou **ARNOULD**, surnommé *le Vielleux*, c'est-à-dire le joueur de vielle (1), trouvère du treizième siècle. Le manuscrit 7222 de la Bibliothèque du Roi nous a conservé deux de ses chansons, qui sont notées.

ARNOLD ou **ARNOLT**, surnommé de Brucx, de Prug, de Brucq, et même de Ponte ; et qui est quelquefois désigné simplement par le nom d'*Arnoldus*, est un musicien flamand qui brilla au commencement du seizième siècle, et qui vit le jour à Bruges (vers 1480), d'où lui est resté le nom d'*Arnold van Brugge*, *van Bruck*, *van Bruch* (*Bruch*, ancienne orthographe flamande de *Bruges*). Les Allemands lui ont donné le nom d'*Arnold von Bruck*, et les Italiens celui d'*Arnoldo de Ponte*, parce que *Bruch* ou *Brug* signifie *Pont* en flamand, comme *Bruck* en allemand, et *Ponte*, en italien. On ignore où Arnold a fait ses études musicales ; mais un monument intéressant nous apprend qu'il fut maître de la chapelle de Ferdinand Ier, roi des Romains, qui devint empereur d'Allemagne à la fin de 1556, après l'abdication de Charles-Quint. Ce monument est une médaille en argent, qui existe dans le cabinet impérial à Vienne, et qui représente d'un côté le buste d'Arnold, avec cette inscription, EIKΩN. ARNOLDI A BRVCK R(omanorum) R(egiæ) M(ajestatis) R. C. (Rectoris capellæ) CANTORVM PRAESIDIS 1536. Au revers, dans une couronne de branches d'olivier, on lit le distique suivant, en huit lignes :

OMNIA. QVAE. MVNDO. SVNT. ORNATISSIMA. CESSANT. INGENII. SOLVM. STATQVE. MANETQVE. DECVS, c'est-à-dire : « Tout ce qui dans ce monde brille d'un « vif éclat disparaît : la gloire du génie seule « reste et persiste. »

Arnold mourut à Vienne le 22 septembre 1536. On connaît jusqu'à ce jour les compositions suivantes d'Arnold de Bruges : 1° Un *Dies iræ* à quatre voix dans le ms. in-fol. me. de la Biblio-

(1) Roquefort a prouvé que l'instrument qui a porté le nom de *vielle* dans le moyen âge n'est autre que le violon ou *rebec* (Voyez l'ouvrage intitulé : *De la poésie française dans les douzième et treizième siècles*, par M. Roquefort, p. 107 et 108). On peut voir sur ce sujet les *Recherches historiques sur l'origine et les transformations des instruments à archet*, de l'auteur de cette biographie, dans le livre intitulé : *Antoine Stradivari*, etc. (Paris, 1856, 1 volume in 8°.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

thèque royale de Munich, coté 47. — 2° Le motet à cinq voix *In civitate Domini*, en manuscrit à la Bibliothèque impériale de Vienne. — 3° L'hymne à quatre voix, *Gloria laus et honor*, ibid. — 4° Le motet *Fortitudo Dei*, à six voix, dans la première partie de la collection intitulée : *Novum et insigne opus musicum, sex, quinque et quatuor vocum*, etc. ; Norimbergæ, Hier. Graphæus. 1537, petit in-4° obl. — 5° Les motets à cinq voix *Pater noster*, et *In civitatem Domini*, dans la seconde partie du même recueil ; Nuremberg, 1538, petit in-4° obl. — 6° Des motets dans la collection qui a pour titre : *Selectissimorum Motettorum partim quinque, partim quatuor vocum, tomus primus*, dont Georges Förster fut éditeur, et qui a été publié à Nuremberg, chez Petreius, en 1540, in-4° obl. — 7° Les hymnes *Audi Benigne conditor ; Jesu quadragenariæ ; Adesto nunc Ecclesiæ ; O Crux, ave*, à quatre voix, dans le *Sacrorum Hymnorum Liber primus. Centum et triginta quatuor Hymnus continens, ex optimis authoribus musicis collectus ; inter quos primi artifices in hac editione sunt Thomas Stoltzer, Henricus Finck, Arnoldus de Bruck, et alii quidam ;* Vittebergæ, apud Georgium Rhau, 1542, in-4 obl. — 8° Quelques motets dans le recueil qui a pour titre : *Quatuor vocum musicæ modulationes numero 26 ex optimis auctoribus diligenter selectæ, prorsus novæ, atque typis hactenus non excusæ ; Antverpiæ, apud Guilielmum Vissenæum*, 1542, petit in-4° obl. ; — 9° Des chansons allemandes dans la seconde partie du recueil publiée par Förster, sous ce titre : *Ein Ausszug kurtzweiliger guter frischer Liedlein zu singen* (Choix de chansons les plus amusantes, les meilleures et les plus nouvelles à chanter), Nuremberg, Petreius, 1540, in-4° obl. — 10° Des chants à l'usage des écoles dans le recueil intitulé : 123 *Newe geistliche Gesænge mit vier und fünff Stimmen*, etc. (123 nouveaux chants spirituels à quatre et cinq voix, etc.) ; Wittenberg, G. Rhaw, 1544, in-4° obl. Hans Walther a inséré aussi un cantique d'Arnold de Bruges dans son *Cantionale*, imprimé à Wittenberg, en 1546. Quelques auteurs ont confondu par erreur Arnold de Bruges avec Arnold surnommé *Flandrus*. (*Voy.* ce nom.)

ARNOLD DE FLANDRES, en latin *Arnoldus Flandrus*, musicien belge, qui vécut à la fin du seizième siècle et au commencement du dix-septième, fut moine camaldule (*eremita*) et organiste de son couvent, à Tolmezzo, dans le Frioul. Quelques auteurs ont cru qu'il était le même qu'Arnold de Bruck ou de Bruges ; mais l'erreur est évidente, car celui-ci est mort en 1536, tandis qu'Arnold de Flandres vivait encore soixante-dix ou douze ans plus tard. On a de ce moine les ouvrages dont voici les titres : 1° *Sacræ Cantiones Arnoldi Flandri eremitæ* (1) *organistæ Tulmetini* (2) *quatuor vocibus decantandæ, liber primus ; Venetiis apud Angelum Gardanum*, in-4° obl. Ce recueil contient 20 motets. L'épître dédicatoire est datée de Venise, aux ides de janvier 1595. Arnold y dit qu'il s'est livré avec ardeur à l'enseignement du chant aux enfants (*A puero quantum in me fuit, ardentissime colui*). — 2° *Madrigali a cinque voci ;* Dillingen, 1608, in-4°. Cette édition a dû être faite d'après une autre édition de Venise. — 3° *Sic fortuna juvat*, messe à sept voix, ibid.

ARNOLD (Georges), organiste de la cathédrale de Bamberg, naquit dans le Tyrol, dans la première moitié du dix-septième siècle, et fut d'abord organiste à Inspruck. Il a publié les ouvrages suivants : 1° *Cantionum sacrarum de tempore*, op. 1, in-4°. — 2° *Tres Motettos de nomine Jesu*, op. 2, in 4°. — 3° *Psalmi de Beata Maria Virgine cum Salve Regina, Ave Regina, Alma Redemptoris Mater, et Regina Cœli, cum quinque vel sex, scilicet tribus vocibus ; duobus violinis concertantibus, cum viola ad libitum*, Œniponti, typis et sumptibus Michaeli Wagneri, 1652, in-4°. — 4° *Cantiones et Sonetiæ, uno, duobus, tribus et quatuor violinis accomodatæ, cum basso generali ;* Œniponti, 1659, in-fol. — 5° *Sacrarum cantionum de tempore et sanctis quatuor, quinque, sex et septem vocibus ac instrument. concert. ;* Œniponti, 1661, in-4°. — 6° *Psalmi vespertini quatuor aut duabus vocib. et duobus violinis concertantibus vel septem, decem, quindecim ad placitum*, Bambergæ, in-fol. — 7° *Tres missæ pro defunctis et alia laudativa quatuor, quinque, septem vocib. et tribus vel quatuor violinis ad placitum ;* Bambergæ, 1676, in-4°. — 8° *Missarum quatern. cum novem vocibus*, 1ª pars ; Bambergæ, 1673, in-fol. *idem*, 2ª pars ; 1675, in-fol.

ARNOLD (Jean), premier trompette de l'électeur de Saxe, au milieu du dix-septième siècle, a composé en 1652, pour les noces de Georges 1er, une sonate à quatre trompettes qui a été imprimée à Dresde, dans la même année.

(1) En Italie, les ermites étaient de l'ordre des camaldules. Il y avait aussi les ermites de Saint-Jérôme ; mais on appelait ceux-ci *hiéronymites*. En Espagne, les ermites étaient de l'ordre de *Saint-Jean de la Pénitence*, et en Portugal, ils avaient saint Paul pour patron.

(2) *Tulmetinum* est le nom latin de Tolomezzo, petite ville des États vénitiens, dans la province appelée *Carnia* ou *Carynæ*, dont elle est le chef-lieu. Cette province fait partie du Frioul.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ARNOLD (Michel-Henri), habile organiste de l'église Saint-André, à Erfurt, naquit à Erfürt, en 1682. Ses préludes d'orgue pour des chants simples ou *chorals* ont eu une grande réputation; on ne croit pas qu'il les ait fait imprimer; mais l'éditeur Koerner, d'Erfurt, en a donné quelques morceaux dans sa collection de pièces des anciens organistes.

ARNOLD (Jean-Georges), organiste à Shul, vers le milieu du dix-huitième siècle, a fait graver à Nuremberg, en 1761, deux trios pour clavecin et violon.

ARNOLD (Samuel), docteur en musique, né à Londres le 10 août 1740, reçut les premières leçons de musique d'un musicien nommé *Gates*, alors maître des enfants de la chapelle royale, et termina ses études dans cet art sous le docteur Nares. C'est donc à tort qu'on a dit (*Dict. hist. des Mus.*, Paris, 1810) qu'il était Allemand, et qu'il avait été élève de Hœndel. A peine Arnold eut-il atteint l'âge de vingt-cinq ans qu'il fut engagé par les directeurs de Covent-Garden à travailler pour leur théâtre; il débuta par le petit opéra-comique intitulé : *Maid of the Mill* (la Fille du Moulin). Les éloges qui furent donnés à sa musique le déterminèrent à s'exercer sur un oratorio, et il écrivit *The Cure of Saül* (la Guérison de Saül), qui fut exécuté en 1774, et qui lui fit une grande réputation en Angleterre. A celui-ci succéda, dans l'année suivante, *Abimelech*; en 1776 il donna *The prodigal Son* (l'Enfant prodigue), et en 1777 *La Résurrection*. Dans les intervalles qui séparent ces productions il fit la musique de plusieurs opéras, farces et pantomimes. A la mort du docteur Nares, qui eut lieu au commencement de 1783, Arnold lui succéda dans la place d'organiste du roi et de compositeur de la chapelle royale. Ces emplois l'obligèrent à écrire un grand nombre d'offices, d'antiennes et de psaumes, qui sont fort supérieurs à ses autres ouvrages, bien qu'ils soient moins connus. L'année suivante il fut choisi comme sous-directeur de la musique de Westminster pour la commémoration de Hændel. Ce fut aussi Arnold que le roi d'Angleterre chargea de diriger la magnifique édition des œuvres de ce grand musicien, qui fut publiée à Londres en 1786, en 36 vol. in-fol. Il eut le tort de ne pas donner assez de soins à cette édition, et d'y laisser une multitude de fautes qui la déparent, et qui font préférer souvent les anciennes éditions données par Walsh, sous les yeux de Hændel. Vers la fin de l'année 1789, l'Académie de musique ancienne le nomma son directeur : il a conservé cette place jusqu'à sa mort. Celle-ci fut hâtée par une chute qu'il fit en voulant prendre un livre dans sa bibliothèque : il se brisa le genou; et, nonobstant les soins qu'on lui prodigua, il cessa de vivre le 22 octobre 1802, après avoir langui pendant plus d'une année. Ses restes furent déposés à l'abbaye de Westminster; et les choristes de cette abbaye se réunirent à ceux de Saint-Paul et de la chapelle royale pour chanter à ses obsèques un service funèbre composé par le docteur Calcott. De pareils honneurs prouvent la haute estime que les Anglais ont eue pour les talents d'Arnold; tous leurs biographes s'accordent, en effet, pour vanter le mérite de ses productions : néanmoins j'avoue qu'en examinant ceux de ses ouvrages qui ont été gravés, je n'y ai rien trouvé qui pût justifier les éloges qu'on leur a prodigués. Le chant en est commun et dépourvu d'élégance; la qualité qui m'y a paru la plus remarquable est la pureté d'harmonie.

Le docteur Arnold a composé sept oratorios, cinquante-cinq opéras anglais, outre un grand nombre de pantomimes, odes, sérénades et farces. Parmi ses opéras et pantomimes, les suivants sont les plus connus : 1° *Maid of the Mill* (la Fille du Moulin), à Covent-Garden, 1765. — 2° *Rosamond*, ibid., 1767. — 3° *The Portrait*, farce, ibid., 1770. — 4° *Mother Shipton* (la Mère Shipton), pantomime, à Hay-Market, 1770. — 5° *Son-in-law* (le Gendre), farce, ibid., 1779. — 6° *Fire and Water* (le Feu et l'Eau), opéra ballet, ibid., 1780. — 7° *Wedding Night* (la Nuit des Noces), farce, ibid., 1780. — 8° *Silver Tankard* (le Pot d'argent), farce, ibid., 1781. — 9° *Dead in live* (le Mort vivant), opéra-comique, ibid., 1781. — 10° *Castle of Andalusia* (le Château d'Andalousie), opéra-comique, à Covent-Garden, 1782. — 11° *Gretna-Green*, farce, Hay-Market, 1783. — 12° *Hunt the slipper* (la Pantoufle qui court), farce, ibid. — 13° *Peeping Tom*, opéra-comique, ibid., 1784. — 14° *Here, there, and everywhere* (Ici, là et partout), ibid., 1784. — 15° *Two to one* (Deux à un), opéra-comique, ibid., 1785. — 16° *Turk and no Turk* (Turc et point Turc), opéra-comique, ibid, 1789. — 17° *Siege of Curzola* (le Siége de Courzole), opéra-comique, ibid., 1786. — 18° *Inkle and Yarico*, opéra, ibid., 1787. — 19° *Enraged Musician* (le Musicien enragé), intermède, ibid., 1788. — 20° *Battle of Hexham* (la Bataille d'Hexham), opéra, ibid., 1789. — 21° *New Spain* (la Nouvelle-Espagne), opéra, 1790. — 22° *Basket Maker* (le Faiseur de corbeilles), intermède, 1790. — 23° *Surrender of Calais* (la Prise de Calais), ibid., 1791. — 24° *Harlequin and Faustus*, pantomime, à Covent-Garden, 1793. — 25° *Children in the wood* (Les Enfants dans

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

le bois), intermède, Hay-Market, 1793. — 26° *Robin Gray*, intermède, ibid. — 27° *Torinski*, opéra, ibid., 1795. — 28° *Mountainers* (les Montagnards), ibid., 1795. — 29° *Wo payd the reckoning?* (Qui paiera l'écot?), intermède, ibid., 1795. — 30° *Love and Money* (Amour et Argent), farce, ibid., 1795. — 31° *Baunian Day*, intermède, ibid., 1796. — 32° *Shipwreck*, opéra-comique, à Drury-Lane, 1796. — 33° *Italian Monk* (le Moine italien), opéra, à Hay-Market, 1797. — 34° *False and True* (le Faux et le Vrai), ibid., 1798. — 5° *Throw physic to the dogs* (Jeter ses remèdes aux chiens), farce, 1798. — 36° *Cambro-Britons*, opéra, ibid., 1798. — 37° *Review* (la Revue), farce, ibid., 1801. — 38° *The Corsair* (le Corsaire), ibid., 1801. — 39° *Veteran Tar* (le Vieux Matelot), op. com. à Drury-Lane, 1801. — 40° *Sixty-third Letter* (La soixante-troisième Lettre), farce, à Hay-Market. Une collection complète de tous les ouvrages gravés d'Arnold, reliée en 18 volumes in-folio, a été vendue à Londres, chez Kalkin, en 1840, 9 guinées. Outre cela, Arnold a laissé en manuscrit une grande quantité de musique sacrée, un traité de la basse continue, et a fait graver douze œuvres de sonates et de pièces pour le piano. On a aussi de lui une collection de chansons intitulée : *Anacreontic songs, duets and glees*, Londres, 1788. Le portrait d'Arnold a été gravé dans le *Biographical Magazine*, en 1790.

ARNOLD (Ferdinand), habile chanteur, né à Vienne, vers le milieu du dix-huitième siècle, possédait une belle voix de ténor. Il brilla sur le théâtre de Riga en 1796, et puis sur ceux de Hambourg, de Berlin et de Varsovie.

ARNOLD (Ignace-Ernest-Ferdinand), docteur en droit et avocat à Erfurt, naquit dans cette ville, le 4 avril 1774. Il a donné un catalogue de compositeurs dramatiques dans l'Almanach de Gotha de 1799, où l'on trouve, parmi beaucoup d'erreurs et de négligences, quelques détails intéressants. En 1803 il publia une analyse esthétique des œuvres de Mozart, sous ce titre : *Mozart's Geist. Seine kurze Biographie und æsthetische Darstellung seiner Werke* (Esprit de Mozart. Sa Biographie abrégée, et tableau esthétique de ses œuvres); Erfurt, 1803, in-8°. Cet essai fut suivi de publications de même genre qui parurent à des époques diverses, et qui concernent Zumsteeg, Dittersdorf, Haydn, Cherubini, Paisiello, Cimarosa, Winter et Himmel. Ces opuscules ne portent pas de nom d'auteur. Ils ont été réunis en deux volumes, sous le titre de *Galerie des musiciens les plus célèbres des dix-huitième et dix-neuvième siècles* (Gallerie der berühmtesten Tonkünstler des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts); Erfurt, J. K. Müller, 1816, 2 vol. in-8°. Enfin il a fait paraître un assez bon ouvrage sous ce titre : *Der angehende Musikdirector, oder die Kunst ein Orchester zu bilden*, etc. (Le Directeur de Musique, ou l'art de diriger un Orchestre); Erfurt, 1806, in-8°. Dans ce livre, divisé en 10 chapitres, Arnold donne une idée générale des fonctions d'un directeur de musique, de la préparation et de l'exécution d'un morceau, des répétitions, de la disposition d'un orchestre, de la mesure et de la manière de la battre, de l'expression et de la précision, de la direction dans les divers genres de musique d'église, de concert, de l'opéra, du ballet, etc. Arnold est mort à Erfurt, le 13 octobre 1812 : il avait alors le titre de conseiller privé et de secrétaire de l'université de cette ville. Outre ses travaux dans la littérature musicale, on lui doit aussi quelques romans.

ARNOLD (Jean-Godefroi), compositeur agréable et virtuose sur le violoncelle, naquit le 1er février 1773, à Niedernhall, près d'Oehringen, où son père était encore maître d'école en 1810. Après avoir terminé ses études élémentaires, Arnold se livra exclusivement à la musique, au piano et surtout au violoncelle, pour lequel il avait un goût passionné. Dès l'âge de dix ans, il causait déjà l'étonnement de ceux qui l'entendaient jouer de ce dernier instrument; mais il y avait si peu de moyens de développer ses dispositions naturelles dans le lieu qu'il habitait, que son père se décida à l'envoyer, en 1785, à Lüngelsau pour y prendre des leçons du musicien de la ville. Ce musicien était un homme dur qui soumit le jeune Arnold à une discipline si sévère, que sa santé en fut altérée, et qu'il ne se rétablit jamais parfaitement. Au mois de mars 1790, il entra chez son oncle Frédéric Adam Arnold, musicien de la cour à Wertheim. Là, il eut occasion d'entendre souvent de bonne musique exécutée par un orchestre choisi, et son talent sur le violoncelle y prit de nouveaux développements. Pour compléter son éducation musicale, il prit des leçons d'harmonie et de composition d'un habile chanteur et organiste nommé Frankenstein. Ses progrès furent rapides, et il fut bientôt en état d'écrire des concertos de violoncelle qui eurent beaucoup de succès, non-seulement à Wertheim, mais dans toutes les villes où il se fit entendre dans le cours de ses voyages. Au mois d'avril 1795, il se rendit en Suisse pour y donner des concerts; mais à cette époque la guerre désolait ce pays, et Arnold ne réussit point dans son entreprise. Le succès d'un second voyage qu'il fit par Wetterstein et Nordlingen ne fut pas meilleur. Mécontent de sa position, Arnold se

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

rendit à Ratisbonne, où il fit la connaissance de Willmann, violoncelliste célèbre, dont il reçut des leçons pendant quelques mois. Son talent s'accrut encore dans le voyage qu'il fit en 1796 en diverses parties de l'Allemagne; mais ce fut surtout à Berlin et à Hambourg qu'il atteignit à la perfection sous plusieurs rapports. L'avantage qu'il eut d'entendre Bernard Romberg pendant près de deux mois le conduisit à réformer quelques défauts qu'il avait remarqués dans son jeu. En 1797, il se rendit à Francfort-sur-le-Mein, et y fut attaché à l'orchestre du théâtre. Il se livra alors à l'enseignement, et eut un grand nombre d'élèves pour le piano et le violoncelle. Il arrangea beaucoup d'opéras en quatuors pour violon ou flûte, composa des concertos pour plusieurs instruments, particulièrement pour la flûte et pour le piano. Pour son instrument, il écrivit aussi beaucoup de solos, duos et trios, dont la plus grande partie fut imprimée à Bonn, à Francfort et à Offenbach. Outre ces compositions, il voulut aussi traiter le genre de la symphonie. Sa première production de cette espèce fut exécutée avec succès : sa mort prématurée l'empêcha de terminer la seconde. Il y avait neuf années qu'il était établi à Francfort lorsqu'il fut attaqué d'une maladie de foie qui le conduisit au tombeau, le 26 juillet 1806, à l'âge de trente-quatre ans. Parmi les compositions d'Arnold qui ont été imprimées, on remarque : 1° Cinq concertos pour le violoncelle, le premier en *ut*, le second en *sol*, le troisième en *fa*, le quatrième en *mi* majeur, le cinquième en *ré*, tous gravés à Offenbach, chez André. — 2° Une symphonie concertante pour deux flûtes avec orchestre, qui a eu beaucoup de succès, et qui a été gravée à Bonn, chez Simrock. — 3° Six thèmes avec variations pour deux violoncelles, op. 9, à Bonn. — 4° *Andante* varié pour flûte avec deux violons, alto et basse, Mayence, chez Schott; 5° Vingt-quatre pièces faciles pour guitare, Mayence, Schott; 6° Duos faciles pour guitare et flûte, Mayence, Schott; 7° Marches et danses, *ibid.*

ARNOLD (Charles), pianiste et compositeur, né à Neukirchen, près de Morgentheim, le 6 mai 1794, est fils du précédent. Élève d'André et de Volweiler, il a acquis du talent comme pianiste et comme compositeur. Dès son enfance, ayant déjà une habileté fort rare sur le piano, il voyagea pour donner des concerts, et se fit entendre avec succès à Vienne, à Berlin, à Varsovie et à Pétersbourg. Il épousa Mlle Kesling dans cette dernière ville. A Cracovie, le droit de bourgeoisie lui fut accordé parce qu'au péril de sa vie il sauva celle d'un jeune homme qui se noyait dans la Vistule, en s'y jetant tout habillé. Il demeura plusieurs années à Pétersbourg; mais il fut obligé de s'en éloigner parce que la santé de sa femme souffrait de la rigueur du climat de la Russie. Arrivé à Berlin, il y donna un concert, le 15 novembre 1824, et s'y fit applaudir comme compositeur et comme pianiste. Ce succès le décida à se fixer dans cette ville. Appelé à Munster, en 1835, comme directeur de musique, il paraît y avoir établi définitivement sa demeure; cependant il se trouvait à Pétersbourg en 1847, y donnait des concerts et y faisait entendre son fils, qui, très-jeune encore, excitait l'intérêt par son talent sur le violoncelle.

Arnold a publié de sa composition : 1° Un excellent sextuor pour le piano. — 2° Des sonates pour le piano, œuvres 3e et 5e, Offenbach, André. — 3° Sonate pour le piano, avec accompagnement de clarinette et basse, œuvre 7e, *ibid.* — 4° Divertissement pour piano seul, nos 1 et 2, œuvres 12e et 13e, Berlin, Schlesinger. — 5° Rondeau pour le piano, op. 14, *ibid.* — 6° Thème polonais arrangé en rondeau, op. 15 — 7° Variations sur un thème original, op. 16. — 8° *Vive Henri IV* en rondeau pour piano et violoncelle, Leipsick, Peters. — 9° Rondoletto ou divertissement, n° 4. — 10° Concerto pour le piano avec orchestre, op. 17, Berlin, Christiani. — 11° Valses favorites, Berlin, Grochenschneiz. — 12° Rondo pour piano à quatre mains; Offenbach, André. — 13° Divertissements pour piano seul, op. 13, 14, 16, 24. — 14° Fantaisies et variations, op. 17, 20. — 15° Cantique pour quatre voix d'hommes, Brunswick, Spehr. — 16° Quatuor pour deux violons, alto et basse, op. 19, Leipsick, Breitkopf et Hartel. La musique d'Arnold est d'une exécution difficile. Il est aussi auteur d'une méthode pratique pour le piano (*Praktische Klavierschule*), qui a été publiée à Offenbach, chez André. Un opéra intitulé *Telephe*, de sa composition, a été représenté à Konigsberg, et il a fait jouer à Berlin *Irène*, grand opéra, le 15 octobre 1832 : cet ouvrage n'a pas réussi, à cause de la faiblesse du poëme.

ARNOLD (Frédéric-Guillaume), docteur en philosophie, né à Heilbronn en 1810, se livra à l'étude de la musique dès ses premières années sous la direction de son père, qui était habile musicien. Destiné aux études théologiques, il fréquenta le gymnase de sa ville natale, puis alla à l'université de Tubingue et termina ses études à l'université de Fribourg. Bientôt après on le chargea de la rédaction d'un journal qui se publiait à Cologne sous le titre de *Rheinblätter* (les Feuilles du Rhin); mais il abandonna cette position pour aller à Londres diriger, en second, l'orchestre de l'opéra allemand au théâtre de Drury-Lane. Depuis lors il s'est fixé à Elberfeld,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

où il a établi un commerce de musique et d'instruments, sans abandonner toutefois la composition et les arrangements pour le piano et pour la guitare. Son arrangement des symphonies de Beethoven pour piano et violon est estimé en Allemagne, à cause de sa fidélité. On a sous son nom des rondeaux et des pièces faciles pour piano seul ou à quatre mains, Cologne, Eck et Cie; Des pots-pourris pour guitare et flûte ou violon, *ibid.*; des recueils de *Lieder* avec piano, etc. Le fameux chant du Rhin, sur les paroles de Becker, qui a produit une vive sensation en Allemagne, vers 1835, a été composé par Arnold. Ce musicien est aussi l'auteur d'une méthode élémentaire de musique, intitulée : *Allgemeine Musiklehre, als Einleitung zu jeder Schule* (Science générale de la musique, ou introduction à toutes les méthodes); Cologne, Eck et Cie. Enfin M. Arnold a écrit dans plusieurs revues et journaux des articles de critique et d'esthétique musicale.

ARNOLDI (Jean-Conrad), recteur à Darmstadt et ensuite professeur d'astronomie à Giessen, naquit en 1658, à Trobach sur la Moselle, et mourut à Giessen, le 22 mai 1735. Il a publié une thèse relative à la musique, sous ce titre singulier : *Musica Alexikakos, declamationibus aliquot solemnibus in fine examinis vernaculis, Horæ duæ pomeridiana d. V Martii, A.* 1713, *Commendanda auditores clementes, faventes et benevolos sibi submisse exorat intercedente Illust. Pædagogii Darmstattini Rectore*, etc., Darmstadt, 12 pages in-4°.

ARNOLDT (Gaspar), constructeur d'orgues, vivait à Prague vers la fin du dix-septième siècle. En 1684, il fit deux positifs pour le prince de Lobkowitz, dont l'un existe encore dans la chapelle de Loretto à Prague.

ARNONI (Guillaume), compositeur et organiste de la cathédrale de Milan vers 1580, naquit à Bergame en 1546, suivant une note que m'a envoyée Mayr, et à Milan, d'après le titre d'un de ses ouvrages. Il fut membre de l'académie des *Uniti*. Cet artiste a publié : 1° *Magnificat* à quatre, cinq, six, sept et huit voix, Milan, 1595. (*Voy.* Morigia, *Nobiltà di Milano*). — 2° *Il primo libro de' Madrigali*, Venise, Richard Amadino, 1600, in-4°. Trois livres de Motets de sa composition ont été aussi imprimés : je ne connais que le troisième, qui a pour titre : *Gulielmi Arnoni Mediolanensis, Academici Uniti, in ecclesia metropolitana organici, Sacrorum modulationum quæ vulgo Motecta vocantur sex vocibus, Liber tertius. Nunc primum in lucem editus; Venetiis apud Ricciardum Amadinum*, 1602, in-4°. Dans le *Bergameno Parnasso* de 1615, on trouve un morceau de sa composition. Quatre motets à six voix d'Arnoni ont été insérés dans le *Promptuarium Musicum* d'Abraham Schad : le premier (*Exurgat Deus*) est dans la première partie; le second (*Cantabo Dominum*) est dans la deuxième; le troisième (*In labiis meis*) et le quatrième (*Domine Deus*) se trouvent dans la quatrième partie. On trouve aussi des morceaux de la composition d'Arnoni dans le *Parnassus musicus Ferdinandæus*, publié à Venise, en 1615, par Bonometti (*Voy.* ce nom.)

ARNOR JARLASKALD, scalde ou poëte chanteur islandais, vécut sous les règnes de Magnus le Bon, et de Harald, fils de Sigurd, rois de Norwége, au onzième siècle. Il fut un des auteurs des *Knithlinga Saga*, et l'on a aussi de lui une complainte sur la mort de Geller Thorkillsons, dont la mélodie a été conservée dans les chants de tradition populaire en Norwége. C'est un morceau très-original.

ARNOT (Hugues), écrivain écossais qui vécut dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. On lui doit une histoire d'Édimbourg (*History of Edinburgh*), Londres, 1779, in-4), dans laquelle il y a des renseignements intéressants sur la musique nationale de l'Écosse.

ARNOULD (Madelaine-Sophie), actrice de l'Opéra, naquit à Paris, le 14 février 1744, rue de Béthisy, dans la maison et dans la chambre où l'amiral de Coligny avait été tué le jour de *la Saint-Barthélemy*. Elle débuta le 15 décembre 1757, à l'âge de treize ans, et obtint beaucoup de succès : depuis ce temps jusqu'en 1778, époque de sa retraite, elle fit les délices des habitués de ce spectacle. Les défauts de son chant étaient ceux de l'école détestable du temps où elle vécut; mais sa voix touchante et son expression vraie étaient des qualités qui lui appartenaient, et ce sont elles qui lui valurent les éloges de Garrick, lorsque ce grand acteur l'entendit. Les rôles qui ont fait sa réputation sont ceux de *Thélaïre*, dans *Castor*; d'*Iphise*, dans *Dardanus*, et d'*Iphigénie en Aulide*.

Mlle Arnould ne fut pas moins célèbre par ses bons mots que par ses talents : presque tous sont brillants; mais le plus grand nombre sont d'un cynisme qui ne permet pas de les citer. En voici quelques-uns qui n'ont pas ce défaut. Une dame qui n'était que jolie se plaignait d'être obsédée par ses amants : « Eh! ma chère, lui dit Mlle Arnould, il vous est si facile de les éloigner : vous n'avez qu'à parler. » Une actrice vint jouer un jour le rôle d'*Iphigénie en Aulide* étant ivre : « C'est Iphigénie en Champagne, » dit Mlle Arnould. Quelqu'un lui montrait une tabatière sur laquelle on avait réuni le portrait de Sully et celui

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

du duc de Choiseul : Voilà, dit-elle, la recette et la dépense. » Elle est morte en 1803.

ARNOULT DE GRANDPONT, ménestrel de la cour de Charles V, roi de France, était au service de ce prince en 1364, ainsi qu'on le voit par un compte du mois de mai de cette année. (Manuscrit de la Bibliothèque du Roi, coté F, 540 du supplément.)

ARNSTEIN (A.), violoniste à Vienne, de l'époque actuelle, né à Belichow, en Galicie, a publié quelques œuvres légères pour son instrument, parmi lesquelles on remarque une *Fantaisie-caprice* pour violon et piano, op. 4; Vienne, Müller.

ARNULPHE (MAÎTRE), surnommé *de Saint-Ghislain* (S. Gillenensis), parce qu'il était de cette petite ville du Hainaut, vécut dans le quinzième siècle. Un petit traité *de Differentiis et Generibus cantorum*, dont il est auteur, a été inséré par l'abbé Gerbert dans ses *Scriptores ecclesiastici de Musica sacra potissimum* (t. III, p. 316-318), d'après un manuscrit de la Bibliothèque impériale de Paris. Arnulphe distingue les chantres de son temps en quatre classes. La première, dit-il, est composée d'ignorants qui, sans aucune connaissance de la musique, offensent les oreilles les moins délicates, et mettent en fuite l'auditoire par les horribles discordances dont ils accompagnent le chant. Dans la deuxième classe se rangent ceux qui, bien que pourvus d'un meilleur sentiment, n'ont qu'une connaissance imparfaite de l'art, mais suppléent par un instinct naturel à ce qui leur manque de savoir. La troisième classe est formée de musiciens instruits dont l'organisation naturelle est médiocre; et, enfin, la quatrième est composée de chantres par excellence, qui réunissent l'instruction à l'instinct de l'art.

ARON (PIETRO). *Voy.* AARON.

ARQUIER (JOSEPH), compositeur, né à Toulon en 1763, étudia la musique à Marseille et y fit de rapides progrès. En 1784, il entra à l'orchestre du théâtre de Lyon, en qualité de violoncelliste; quatre ans après, il était à Carcassonne, où son premier opéra fut représenté sous le titre de *L'Indienne*. En 1789, Arquier fut appelé à Marseille pour y remplir les fonctions de chef d'orchestre du théâtre du Pavillon : il y fit jouer *Daphnis et Horzense*, opéra dont il avait composé la musique sur les paroles du commandeur de Saint-Priest. Encouragé par le succès de cet ouvrage et par celui du *Pirate*, représenté dans la même année au théâtre de Toulon, Arquier voulut s'essayer sur des scènes plus importantes, et se rendit à Paris en 1790. Il avait espéré d'être nommé deuxième chef d'orchestre, par la protection de M. De Saint-Priest, alors surintendant de l'opéra; mais, privé de cet appui par les événements de la Révolution, il fut obligé d'accepter un emploi à l'orchestre du théâtre Molière, nouvellement établi dans la rue Saint-Martin. En 1792, il en devint chef d'orchestre, et pendant plus de deux ans il conserva cette position. La clôture de ce théâtre, après plusieurs banqueroutes des entrepreneurs, le mit dans la nécessité de chercher des ressources dans les théâtres de province. En 1798, il était à Tours, où il faisait représenter *Les Péruviens*, opéra de sa composition. Deux ans plus tard, il accepta la place de chef d'orchestre du *Théâtre des Jeunes-Élèves*, rue Thionville, à Paris : il y fit représenter plusieurs petits opéras dont il écrivait la musique avec une prodigieuse rapidité; mais, bientôt après, il partit pour la Nouvelle-Orléans avec une troupe d'Opéra dont il était devenu directeur de musique. La mauvaise issue de cette entreprise le ramena en France; et, débarqué à Brest en 1804, il y fit jouer l'opéra de *La Fée Urgèle*, dont il avait refait la musique. De retour à Paris, il y reprit possession de son ancien emploi de chef d'orchestre au théâtre des Jeunes-Élèves; mais la mauvaise fortune n'en avait pas encore fini avec ce pauvre artiste : un décret impérial supprima ce théâtre ainsi que plusieurs autres, en 1807; et Arquier fut obligé d'accepter une position de maître de musique à Toulouse. Il l'échangea, en 1809, contre celle de chef d'orchestre du Pavillon, à Marseille, qu'il avait autrefois occupée. En 1812 il était à Perpignan; puis il retourna à Toulouse, et enfin il alla mourir de misère à Bordeaux, au mois d'octobre 1816. Ce compositeur a donné au théâtre lyrique et comique de la rue de Bondy, à Paris, *Le Mari corrigé*, dont la musique fit le succès; au théâtre Molière, *La Peau de l'Ours*; au théâtre Montansier, *Le Congé*, et *L'Hôtellerie de Sarzano*; au théâtre des Jeunes-Élèves, 1800, *L'Ermitage des Pyrénées* et *Les Deux petits Troubadours*; à la Nouvelle-Orléans, *Le Désert ou l'Oasis*; à Marseille, *Monrose*, et la *Suite du Médecin-Turc*; enfin, à Perpignan, *Zipéa*. Il a laissé en manuscrit une nouvelle musique pour l'*Amant Jaloux* et *Le Tableau parlant*, ainsi que les deux premiers actes d'un grand opéra sur le sujet de *Philoctète*.

ARRHENIUS (LAURENT), né à Upsal, vers 1680, succéda à son père, en 1716, dans la place de professeur d'histoire à l'université de sa ville natale. Il a fait imprimer : *Dissertatio de primis musicæ Inventoribus*; Upsal, 1729, in-8.

ARRIAGA (JEAN-CHRYSOSTOME DE), né à Bilbao, en 1808, montra dès son enfance les plus

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

heureuses dispositions pour la musique. Il apprit les premiers principes de cet art presque sans maître, guidé par son génie. Sans avoir aucune connaissance de l'harmonie, il écrivit un opéra espagnol où se trouvaient des idées charmantes et toutes originales. A l'âge de treize ans il fut envoyé à Paris pour y faire de sérieuses études au Conservatoire de son art; il y devint élève de Baillot pour le violon, et de l'auteur de ce Dictionnaire pour l'harmonie et le contre-point, au mois d'octobre 1821. Ses progrès tinrent du prodige; moins de trois mois lui suffirent pour acquérir une connaissance parfaite de l'harmonie; et, au bout de deux années, il n'était aucune difficulté du contre-point et de la fugue dont il ne se jouât. Arriaga avait reçu de la nature deux facultés qui se rencontrent rarement chez le même artiste : le don de l'invention et l'aptitude la plus complète à toutes les difficultés de la science. Rien ne prouve mieux cette aptitude qu'une Fugue à huit voix qu'il écrivit sur les paroles du Credo, *Et vitam venturi* : la perfection de ce morceau était telle, que Cherubini, si bon juge en cette matière, n'hésita pas à le déclarer un chef-d'œuvre. Des classes de répétition pour l'harmonie et le contre-point ayant été établies au Conservatoire en 1824, Arriaga fut choisi comme répétiteur d'une de ces classes. Les progrès de ce jeune artiste dans l'art de jouer du violon ne furent pas moins rapides : la nature l'avait organisé pour faire bien tout ce qui est du domaine de la musique.

Le besoin de produire le tourmentait, comme il tourmente tout homme de génie. Son premier ouvrage fut un œuvre de trois quatuors pour le violon, qui parut à Paris, en 1824, chez Ph. Petit. Il est impossible d'imaginer rien de plus original, de plus élégant, de plus purement écrit que ces quatuors, qui ne sont pas assez connus. Chaque fois qu'ils étaient exécutés par leur jeune auteur, ils excitaient l'admiration de ceux qui les entendaient. La composition de cet ouvrage fut suivie de celle d'une ouverture, d'une symphonie à grand orchestre, d'une messe à quatre voix, d'un *Salve Regina*, de plusieurs cantates françaises et de quelques romances. Tous ces ouvrages, où brillent le plus beau génie et l'art d'écrire poussé aussi loin qu'il est possible, sont restés en manuscrit.

Tant de travaux faits avant l'âge de dix-huit ans avaient sans doute porté atteinte à la bonne constitution d'Arriaga; une maladie de langueur se déclara à la fin de 1825 : elle le conduisit au tombeau dans les derniers jours du mois de février de l'année suivante, et le monde musical fut privé de l'avenir d'un homme destiné à contribuer puissamment à l'avancement de son art, comme les amis du jeune artiste le furent de l'âme la plus candide et la plus pure.

ARRIETA (Juan-Emilio), compositeur espagnol, a voyagé en Italie dans sa jeunesse, pendant les années 1838 à 1845, y a fait des études de composition, et a fait représenter à Milan l'Opéra *Ildegonda*, qui n'a pas réussi. On a gravé de sa composition une ballade pour ténor et piano, intitulée *l'Oasi*; Milan, Ricordi. M. Arriéta est retourné dans sa patrie en 1848, époque des troubles de l'Italie, et a donné au théâtre d'opéra-comique espagnol de Madrid divers ouvrages appelés *Zarzuelas*, entre autres *El Domino azul* (Le Domino bleu), 3 actes, en 1852; *La Estrella de Madrid* (L'Étoile de Madrid), en 3 actes; *El Grumete* (Le Matelot), en 2 actes; *Guerra á Muerte*, représenté au théâtre du Cirque en 1855, et le grand opéra *Isabel la Catolica*, au Théâtre Royal, dans la même année.

ARRIGHI (Jacques-Antoine), maître de chapelle de la cathédrale de Crémone, naquit dans cette ville en 1702. Il a laissé en manuscrit des messes, vêpres, psaumes et litanies à quatre et à huit voix, avec violons et orgue, qui furent estimés autrefois en Italie. L'Académie des Philharmoniques de Bologne, qui l'admit au nombre de ses membres en 1745, le perdit dans l'année suivante, et fit imprimer un éloge de ce compositeur.

ARRIGO. *Voyez* ISAAC (Henri).

ARRIGONI (Charles), né à Florence, dans les premières années du dix-huitième siècle, fut un des plus habiles luthistes de son temps. Le prince de Carignan le nomma son maître de chapelle, et en 1732 il fut appelé à Londres par la Société des Nobles, qui voulait l'opposer à Hændel avec Porpora; mais Arrigoni n'était pas de force à lutter contre ce grand musicien. Il a donné à Londres son opéra *Fernando*, en 1734; et, en 1738, il a fait représenter, à Vienne, son *Esther*. Il paraît qu'avant d'aller en Angleterre, Arrigoni s'arrêta à Bruxelles; car on a imprimé dans cette ville le poëme d'un oratorio, sous ce titre : *Il Ripentimento d'Acabbo, dopo il rimprovero della strage di Nabot; oratorio a cinque voci, musica di Carlo Arrigoni, cantato nella reale Cappella della serenissima Archiduchessa d'Austria Maria-Elisabetta*. Bruxelles, *appresso Eug. Enrico Frickx, stampatore di sua Maesta impériale e catolica*, 1728, in-4° de 34 pages. On manque de renseignements sur les dernières années de sa vie et sur l'époque de sa mort.

ARRIGONI (Renato), secrétaire du gouver-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

nement de Venise, a publié, sous le voile de l'anonyme, un livre qui a pour titre : *Notizie ed Osservazioni intorno all' origine ed al progresso dei teatri e delle rappresentazioni teatrali in Venezia e nelle città principali dei paesi veneti*, in-8°. Venezia, tipografia del Gondoliere, 1840, Quelques exemplaires portent le nom de l'auteur.

ARTARIA (Dominique), célèbre éditeur de musique à Vienne, naquit à Blevio en Toscane, le 20 novembre 1775. Son frère aîné, plus âgé que lui de trente-trois ans, après avoir parcouru l'Allemagne, la France, l'Espagne et l'Angleterre pour y établir des relations commerciales, avait obtenu un privilége de l'impératrice Marie-Thérèse, en 1770, pour le commerce des objets d'arts de tout genre. Il appela Dominique à Vienne pour l'aider dans ses entreprises, et celui-ci s'appliqua particulièrement à la publication des grandes œuvres musicales. Ce fut lui qui publia d'origine les plus beaux ouvrages de Mozart, Haydn, Beethoven, Hummel, Moscheles, etc. Dans les derniers temps de sa vie, il s'occupait particulièrement du commerce de tableaux ; mais il était toujours resté le chef de la maison Artaria et Cie. Il est mort à Vienne, le 5 juillet 1842, à l'âge de soixante-sept ans.

ARTEAGA (Étienne), jésuite espagnol, né à Madrid, était fort jeune lors de la suppression de la compagnie de Jésus. Il se retira en Italie, et fut nommé membre de l'Académie des sciences de Padoue. Il vécut longtemps à Bologne, dans la maison du cardinal Albergati. Le P. Martini, qu'il connut dans cette ville, l'engagea à travailler à ses Révolutions du théâtre musical italien, et lui procura le secours de sa nombreuse bibliothèque. Arteaga se rendit ensuite à Rome, où il se lia d'amitié avec le chevalier Azara, ambassadeur d'Espagne à la cour de Rome, qu'il suivit à Paris. Il mourut dans la maison de son ami, le 30 octobre 1799. On a publié à Bologne, en 1783, son ouvrage intitulé : *Le Rivoluzioni del teatro musicale italiano, dalla sua origine, fino al presente*, 2 vol. in-8°. Ayant refondu entièrement ce livre, qu'il augmenta de sept chapitres au premier volume, et d'un troisième volume entièrement neuf, il en donna une seconde édition à Venise en 1785, en 3 vol. in-8°. Il y en a eu une troisième édition, dont j'ignore la date, et que je ne connais que par l'avertissement d'un traduction française fort abrégée qui parut à Londres, en 1802, sous ce titre : *Les révolutions du théâtre musical en Italie, depuis son origine jusqu'à nos jours, traduites et abrégées de l'italien de Dom Arteaga*, in-8°, 102 pages. Cet abrégé a été fait par le baron de Rouvron, émigré français. Lichtenthal ne parle pas de la troisième édition. E. L. Gerber, et d'après lui, MM. Choron et Fayolle, disent que le livre d'Arteaga avait eu déjà cinq éditions en 1790 ; c'est une erreur, il n'y en a jamais eu que trois. Une traduction allemande a été publiée à Leipsick en 1789, en 2 volumes in-8° ; cette traduction est du docteur Forkel, qui l'a enrichie de beaucoup de notes.

L'ouvrage d'Arteaga est le plus important qu'on ait écrit sur les révolutions du théâtre musical ; c'est le seul où l'on trouve de l'érudition sans pédantisme, des aperçus fins sans prétention, un esprit philosophique, un goût, un style élégant, et point d'esprit de parti. Il serait à désirer que ce livre fût traduit en français ; car on ne peut considérer comme une traduction le maigre extrait dont j'ai parlé.

Arteaga a laissé en manuscrit un ouvrage intitulé : *Del ritmo sonoro, e del ritmo muto degli antichi, dissertazioni VII*, dont il avait confié la traduction à Grainville, auteur d'une traduction médiocre du poëme d'Yriarte sur la musique ; ce dernier était au tiers de l'entreprise lorsque Arteaga cessa de vivre. On avait annoncé dans les journaux que le neveu du chevalier Azara se proposait de publier le manuscrit original, resté entre ses mains ; mais il n'a pas tenu sa promesse. Il avait été déjà question autrefois de publier l'ouvrage à Parme avec les caractères de Bodoni ; la révolution, qui avait fait de l'Italie le théâtre de la guerre, suspendit cette entreprise littéraire. Aucuns renseignements n'ont été donnés plus tard sur le sort du manuscrit d'Arteaga.

ARTHUR AUXCOUSTEAUX. *Voy.* Auxcousteaux.

ARTMANN (Jérome), un des meilleurs facteurs d'orgues de la Bohême, naquit à Prague, dans la première moitié du dix-septième siècle. D'après les ordres de l'abbé Norbert d'Ameluxen, il construisit, en 1654, l'excellent orgue du collége des Prémontrés, sous l'invocation de saint Norbert, dans le Vieux-Prague.

ARTOPHIUS (Balthasar), compositeur allemand, vécut dans la première moitié du seizième siècle. On trouve des motets et des psaumes de sa composition dans les recueils dont voici les titres : 1° *Selectissimæ nec non familiarissimæ Cantiones ultra centum*, etc. *Augustæ Vindelicorum, Melchior Kriesstein excudebat, anno Domini*, 1540, petit in-8° obl. On sait que cette précieuse collection a été publiée par Sigismond Salblinger. — 2° *Novum et insigne opus musicum, sex, quinque et quatuor vo-*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

cum, etc ; *Norimbergæ*, *Hier. Graphæus*, 1537, petit in-4° obl.— 3° *Psalmorum selectorum tomus tertius, quatuor, quinque et quidam plurium vocum. Norimbergæ, apud Jo. Petreium*, anno salutis 1541, in-4°.

ARTOT (ALEXANDRE-JOSEPH MONTAGNY, est connu sous le nom d') qu'avait pris son père et que toute sa famille a conservé. Né à Bruxelles le 4 février 1815, il eut pour premier maître de musique son père, qui était premier cor au théâtre de cette ville. Dès l'âge de cinq ans Artot solfiait avec facilité, et, en moins de dix-huit mois d'études sur le violon, il fut en état de se faire entendre au théâtre dans un concerto de Viotti. Charmé par les heureuses dispositions de cet enfant, M. Snel, alors premier violon solo du théâtre, se chargea de les développer par ses leçons, et peu de temps après, il l'envoya à Paris. Artot y fut admis comme page de la chapelle royale, et, lorsqu'il eut atteint sa neuvième année, il passa sous la direction de Kreutzer aîné, pour l'étude du violon. Cet artiste distingué le prit en affection et lui donna souvent des leçons en dehors de la classe du Conservatoire. A la retraite de Kreutzer, qui eut lieu en 1826, son frère, Auguste Kreutzer, le remplaça et n'eut pas moins de bienveillance que son prédécesseur pour Artot. Celui-ci venait d'accomplir sa douzième année lorsque le second prix de violon lui fut décerné au concours du Conservatoire : l'année suivante il obtint le premier. Alors il quitta Paris pour visiter son pays : il se fit entendre avec succès à Bruxelles, et quelques mois après, ayant fait un voyage à Londres, il n'y fut pas moins heureux, et de bruyants applaudissements l'accueillirent chaque fois qu'il joua dans les concerts. Depuis lors, Artot, de retour à Paris, fut attaché aux orchestres de plusieurs théâtres ; mais le désir de se faire connaître le fit renoncer à ces places pour voyager dans le midi de la France. Plusieurs fois il a parcouru la Belgique, l'Angleterre, la Hollande l'Allemagne, l'Italie ; deux fois il est allé en Russie, et a donné des concerts jusqu'aux frontières de l'Asie. En 1843, il visita l'Amérique du Nord, la Nouvelle-Orléans et la Havane avec Mme Damoreau, et y donna une multitude de concerts. Déjà atteint dans ce voyage du principe d'une maladie de poitrine, il languit pendant quelques mois, et mourut à Ville-d'Avray, près de Paris, le 20 juillet 1845, au moment où il venait de recevoir la décoration de la Légion d'honneur. Artot manquait de largeur dans le son et dans le style ; mais il avait du brillant dans les traits et chantait avec grâce sur son instrument. On a gravé de sa composition : 1° Concerto pour violon et orchestre (en *la* mineur), op. 18, Mayence Schott — 2° Des fantaisies pour violon et piano, op. 4, 5, 8, 11, 10, 19, *ibid.* — 3° Des airs variés pour violon et orchestre, ou violon et piano, op. 1, 2, 17, *ibid.* — 4° Des rondeaux pour violon et orchestre ou piano, op. 9 et 15 ; *ibid.* — 5° Des sérénades, romances, etc., *ibid.* — Artot a écrit aussi plusieurs quatuors pour violon, et un quintetto pour piano, deux violons, alto et basse, qui n'ont pas été publiés.

ARTUFEL (DAMIEN DE), dominicain espagnol, qui vécut dans la seconde moitié du seizième siècle, a écrit un traité du plain-chant, intitulé : *Canto llano*, Valladolid, 1672, in-8°.

ARTUSI (JEAN-MARIE), chanoine régulier de Saint-Sauveur, né à Bologne, florissait vers 1590. Ses études avaient été classiques et sévères ; de là vient qu'il fut un antagoniste ardent des innovations introduites de son temps dans l'harmonie et dans la tonalité ; innovations dont il ne comprit pas plus la portée que ceux qui en étaient les auteurs.

Il a publié : 1° *Arte del contrappunto ridotto in tavole*, Venise, 1586, in-fol. — 2° *Seconda parte nella quale si tratta dell' utile ed uso delle dissonanze*, Venise, 1589, in-fol : la seconde édition de cet ouvrage a paru en 1598 avec des additions, à Venise, in-fol. Jean Gaspard *Trost*, le père, l'a traduit en allemand, mais sa traduction n'a pas été imprimée. — 3° *L'Artusi, ovvero delle imperfezioni della moderna musica, ragionamenti due, nei quali si ragiona di molte cose utili, e necessarie agli moderni compositori*, Venise, 1600, in-fol. — 4° *Seconda parte dell' Artusi delle imperfezioni della moderna musica*, etc., Venise, 1603, in-fol : Artusi attaque dans cet ouvrage les innovations de Claude Monteverde, qui venait d'introduire l'usage de la septième et de la neuvième de la dominante sans préparation, ainsi que les retards de plusieurs consonnances à la fois, usage qui a été funeste à la tonalité du plain-chant, mais qui a donné naissance à la musique moderne. — 5° *Difesa ragionata della sentenza data da Ghisilino Dankerts, et Bartolomeo Escobedo cantori pontificia favore di D. Vincenzo Lusitano contro D. Nicola Vicentino* : ce petit écrit, imprimé d'abord à Bologne, sans date, petit in-4°, commence par ces mots : *Levatemi questo pensiero, et ditemi ; anticamente haueano le consonanze che habbiamo noi si o nò?* Artusi l'a ensuite refondu dans le *Ragionamento primo* de son livre *Delle imperfezioni della moderna musica*, depuis la page 14 jusqu'au feuillet 38 (*voyez* au sujet de cet écrit les articles *Dankers*, *Lusitano* (*V.*) et *Vicentino*). — 6° *Impresa del motto M. R. Gio-*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

seffo Zarlino di Chioggia, già maestro di cappella dell' illustrissima signoria di Venezia, dichiarata dal R. D. Giov. Maria Artusi, Bologne, 1604, in-4°. 7° *Considerazioni musicali*, Venise, 1607, in-4°. Il y a du savoir dans les écrits d'Artusi, mais on y trouve peu de raison et de philosophie. La loi suprême pour lui était la tradition d'école, et, de ce qu'on n'avait pas fait usage de certaines successions harmoniques, il concluait qu'on ne pouvait les employer. Au reste, son meilleur ouvrage, celui qui peut être encore consulté avec fruit pour l'histoire de l'art d'écrire en musique, est son traité du contre-point: malheureusement les exemplaires en sont fort rares. Comme compositeur, Artusi a publié *Canzonette a quattro voci. Libro* 1° in Venezia, Giac. Vincenti, 1598, in-4°. On trouva un *Cantate Domino* d'Artusi, à huit voix en deux chœurs, dans une collection qui a pour titre *Motetti et Salmi a otto voci, composti da otto eccellentissimi autori, con la parte del basso per poter sonarli nell' organo dedicati al moltoreverendo sig. Cesare Schieti dignissimo canonico d'Urbino.* In Venetia, appr. Giacomo Vincenti, 1599, in-4°. — Les auteurs sont Ruggiero Giovanelli, Cesare Schietti, Gio. Croce, Palestrina, Gio.-Mar. Nanini Fel. Anerio, Luca Marenzio, et Gio. Maria Artusi.

ARWIDSSON (ADOLPHE-IWAR), conservateur de la bibliothèque royale de Stockholm, est né en 1791, à Padajoki, en Finlande. Après avoir achevé ses études à l'université d'Abo, il fut chargé d'y enseigner l'histoire. En 1821 il y fonda un journal politique et littéraire, sous le titre de *Abo Morgenblad*, que le gouvernement russe supprima bientôt, à cause de ses tendances libérales. Au mois de mai de l'année suivante, ce gouvernement traita plus sévèrement encore M. Arwidsson pour un article politique inséré dans le recueil périodique intitulé *Mnémosyne*: il fut révoqué de sa place de professeur et exilé de la Finlande. Il se retira en Suède, pour laquelle il avait manifesté ses sympathies, et obtint la place de bibliothécaire à Stockholm. Depuis lors il s'est livré sans relâche à de grands travaux littéraires. Il n'est cité ici que comme éditeur d'une belle et intéressante collection d'anciens chants populaires de la Suède, tirée en grande partie des manuscrits des bibliothèques de Stockholm et d'Upsal, et qui a paru sous ce titre : *Svenska Fornsänger. En samling af Kämpavisor, Folk-visor, Lekar och Dansar, samt Baruoch Vall-sånger* (Anciens chants suédois. Recueil de chants de guerre, chansons populaires, badines et de danse, etc.). 3 vol, in-8°. Le premier a été publié à Stockholm en 1834, le second en 1837, et le troisième en 1842. A la fin des deux premiers volumes, on trouve les chants harmonisés par le maître de chapelle Eggert; mais le troisième volume a particulièrement beaucoup d'intérêt, parce qu'il est entièrement rempli de chants notés dans leur forme primitive et populaire. La collection de M. Arwidsson est en quelque sorte une suite de celles de Geijer et d'Afzelius. (*Voy.* ces noms.)

ARZBERGER (....). On trouve sous ce nom, dans la XIme année de la *Gazette musicale* et de Leipsick, p. 481, la proposition d'un perfectionnement essentiel dans la construction de la guitare (*Vorschläge zu einer wesentlichen Verbesserung im Bau der Guitarre.*)

ASCANIO (JOSQUIN D'); V. JOSQUIN D'ASCAGNO.

ASCHENBRENNER (CHRÉTIEN-HENRI), maître de chapelle du duc de Mersebourg, naquit au Vieux Stettin, le 29 décembre 1654. Son père, qui était musicien dans cette ville, après avoir été maître de chapelle à Wolfenbüttel, lui donna les premières notions de la musique. A l'âge de quatorze ans, il reçut des leçons de J. Schütz pour la composition. Peu de temps après il perdit son père; mais il en trouva un second en Schütz, qui l'envoya à Vienne, en 1676, pour perfectionner son talent sur le violon et la composition, sous la direction du maître de chapelle André-Antoine Schmelzer. Lorsqu'il se crut assez habile, il chercha à assurer son sort par ses talents, et entra en qualité de violoniste à la chapelle du duc de Zeitz, en 1677. Il ne posséda cette place que depuis quatre ans lorsque le duc mourut, et la chapelle fut supprimée. Aschenbrenner alla à Wolfenbüttel, et y acquit la bienveillance de Rosenmüller, qui le fit entrer au service de son maître; mais à peine fut-il de retour à Zeitz, où il était allé chercher sa famille, qu'il apprit la mort de Rosenmüller, et en même temps la déclaration que le duc ne voulait point augmenter sa chapelle. Il resta sans emploi deux ans à Zeitz; enfin, en 1683, il fut nommé premier violon du duc de Mersebourg. Cette époque semble avoir été la plus heureuse de sa vie. En 1692, il entreprit un second voyage à Vienne. Son talent était formé; il joua du violon devant l'empereur, et lui dédia six sonates pour cet instrument. Ce prince fut si satisfait de cet ouvrage qu'il lui donna une chaîne d'or, avec une somme assez forte. Cependant son existence était précaire, et il éprouvait beaucoup de difficultés à se placer d'une manière convenable; enfin, en 1695, il retourna à Zeitz en qualité de directeur de musique, emploi qu'il conserva jusqu'à son troisième voyage à Vienne, en 1703. Il vécut à Zeitz jusqu'en 1713, époque où il fut

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

nommé maître de chapelle du duc de Merseburg. Quelque avantageuse que parût être sa position, il fut obligé de se retirer au bout de six ans (1719) à Iéna, à l'âge de soixante-cinq ans, avec une modique pension. Il mourut dans cette ville, le 13 décembre 1732.

On ignore si les sonates de violon qu'Aschenbrenner a dédiées à l'empereur ont été publiées; mais on connaît de lui un ouvrage qui a pour titre *Gast und Hochzeitfreude, bestehend in Sonaten, Præludien, Allemanden, Curanten, Balletten. Arien, Sarabanden mit drei, vier und fünf Stimmen, nebst dem basso continuo* (Plaisir des noces et des soirées, contenant des sonates, préludes, allemandes, courantes, ballets; et airs à trois, quatre et cinq parties, avec basse continue), Leipsick, 1673. Corneille à Beughem (*Bibl. Matth.*, p. 300) cite une seconde édition de cet ouvrage, datée de Leipsick, 1675; il en a paru une troisième à Inspruck, en 1676.

ASCHER (J.), pianiste de l'impératrice des Français et compositeur pour son instrument, est né à Londres en 1829. Après avoir commencé ses études musicales à l'institution royale de cette ville, il est allé les terminer au conservatoire de Leipsick, si je suis bien informé. En 1849 il se rendit à Paris, et s'y fit entendre avec succès dans les formes brillantes à la mode et dans le genre mis en vogue par Thalberg. On a publié depuis cette époque un grand nombre de ses productions de salon et de concert, parmi lesquelles on distingue: *La Goutte d'eau*, op. 17; *La Danse espagnole*, op. 24; *La Danse andalouse*, op. 30; *La Fanfare militaire*, op. 40; *La Feuille d'Album; La Perle du Nord*; des mazourkas, des polkas, et des transcriptions d'opéras, telles que *Robert le Diable, Marta, La Favorite, Le Pré-aux-Clercs, Les Mousquetaires de la reine, Le Pardon de Ploërmel*, etc. Toute cette musique légère a été publiée à Paris.

ASHE (ANDRÉ), flûtiste habile, né vers 1759, à Lisburn (Irlande). Ses parents l'envoyèrent d'abord dans une école près de Woolwich, en Angleterre, où il apprit les premiers principes de la musique; mais la perte d'un procès ruineux obligea sa famille à le rappeler auprès d'elle. Heureusement le comte Bentinck, colonel hollandais au service d'Angleterre, vint visiter l'académie de Woolwich; il vit le jeune Ashe en larmes, tenant dans ses mains sa lettre de rappel. Touché de son désespoir, il prit des informations, écrivit aux parents, et finit par se charger de l'enfant, qu'il emmena avec lui, d'abord à Minorque et ensuite en Espagne, en Portugal, en France, en Allemagne, et enfin en Hollande. Le comte avait eu d'abord l'intention de faire du jeune Ashe son homme de confiance, et de lui donner une éducation convenable; mais les dispositions de cet enfant pour la musique, et particulièrement pour la flûte, décidèrent son protecteur à lui laisser suivre son penchant, et à lui donner des maîtres. Ashe acquit en peu d'années une grande habileté sur la flûte: il fut l'un des premiers qui firent usage sur cet instrument des clefs additionnelles. Le désir de faire connaître son talent le porta alors à quitter son bienfaiteur: il se rendit à Bruxelles, où il fut successivement attaché à lord Torrington, à lord Dillon, et enfin à l'Opéra de cette ville. Vers 1782, il retourna en Irlande, où il fut engagé comme flûtiste *solo* aux concerts de la Rotonde, à Dublin. Sa réputation ne tarda point à s'étendre jusqu'à Londres. En 1791, Salomon, qui venait d'attirer Haydn à Londres, et qui voulait former un orchestre capable d'exécuter les grandes symphonies écrites par cet illustre compositeur pour le concert d'Hannover-Square, se rendit à Dublin pour entendre Ashe, et lui fit un magnifique engagement. Il débuta, en 1792, au deuxième concert de Salomon, par un concerto manuscrit de sa composition. Devenu en peu de temps le flûtiste à la mode, il fut de tous les concerts. A la retraite de Monzani, il devint première flûte de l'Opéra italien, et en 1810 il succéda à Rauzzini comme directeur des concerts de Bath. Cette entreprise, qu'il conserva pendant douze ans, fut productive les premières années; mais les dernières furent moins heureuses, et Ashe finit par y perdre une somme considérable. Il a vécu dans la retraite depuis 1822. Aucune de ses compositions pour la flûte n'a été gravée. Il avait épousé une cantatrice, élève de Rauzzini, devenue célèbre en Angleterre sous le nom de Mme Ashe. Sa fille, pianiste habile, s'est fait entendre avec succès en 1821, dans les concerts de Londres.

ASHLEY (JEAN), hautboïste de la garde royale anglaise, vivait à Londres vers 1780. A la commémoration de Hændel, en 1784, il joua le basson double (*Contra-fagotto*) que Hændel avait fait faire, et que personne n'avait pu jouer jusqu'alors. Il seconda aussi le directeur Bates dans le choix des musiciens, et eut après lui la direction des oratorios pendant sept ans. On ignore l'époque de sa mort.

ASHLEY (GÉNÉRAL), fils du précédent, fut l'un des violonistes les plus distingués de l'Angleterre. Ce fut sous Giardini, et ensuite sous Barthelemon, qu'il apprit à jouer du violon, et il parvint à un tel degré d'habileté que Viotti le choisit plusieurs fois pour jouer avec lui ses symphonies concertantes. A la mort de son père, Ashley lui succéda comme directeur des orato-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

rios de Covent-Garden, conjointement avec son frère (Jean-Jacques). Il n'a rien fait imprimer de ses compositions. Il est mort près de Londres, en 1818.

ASHLEY (Jean-Jacques), frère du précédent, fut organiste à Londres et professeur de chant. L'Angleterre lui a l'obligation d'avoir formé des chanteurs habiles, tels que M. Elliot, C. Smith, Mme Vaughan, Mme Salomon, etc. Ashley n'est pas moins recommandable comme compositeur que comme professeur; élève de Schroeter, il possédait des connaissances assez étendues dans la musique. On a de lui les ouvrages suivants : 1° *Twelve easy duetts for german flute, etc.*, Londres, 1795, — 2° *Sonatas for the piano forte*, op. 2. —3° *Six progressive airs for the piano forte*. Ashley a dirigé les oratorios de Covent-Garden conjointement avec son frère, à qui il a peu survécu.

ASHTON (Hugues), musicien de la chapelle de Henri VII, roi d'Angleterre, a composé quelques messes à quatre voix qui se trouvent dans une collection d'ancienne musique à la bibliothèque de l'université d'Oxford.

ASHWELL (Thomas), compositeur anglais, vécut sous les règnes d'Henri VII, d'Édouard VI et de la reine Marie. On trouve quelques-unes de ses compositions pour l'église dans la bibliothèque de l'école de musique d'Oxford.

ASHWORTH (Caleb), ministre non conformiste, naquit à Northampton, en 1709. Ses parents le mirent d'abord en apprentissage chez un charpentier; mais, ayant manifesté du goût pour l'étude, on le fit entrer dans l'académie du docteur Doddrige. Après qu'il eut terminé ses cours, il fut ordonné ministre d'une congrégation de non conformistes à Daventry, et peu de temps après il succéda au docteur Doddrige dans la direction de son académie. Il est mort à Daventry en 1774, âgé de soixante-cinq ans. On a de lui : 1° *Introduction to the art of singing* (Introduction à l'art du chant), dont la seconde édition a été publiée à Londres en 1787. — 2° *Collection of tunes and anthems* (Collection de cantiques et d'antiennes).

ASIAIN (Joachim), frère hiéronymite et organiste du monastère de Saint-Jérôme, à Madrid, vers le milieu du dix-huitième siècle, a été considéré par les meilleurs musiciens de sa patrie comme un des artistes les plus habiles en son genre. Il a beaucoup écrit pour son instrument; parmi ses meilleurs ouvrages, on remarque un grand nombre de pièces pour des offertoires, une suite de grands versets pour les jours solennels, et neuf versets du huitième ton, pour la fête de l'Ascension.

ASIOLI (Bonifage), né à Correggio, le 30 avril 1769, commença à étudier la musique dès l'âge de cinq ans. Un organiste de la collégiale de San-Quirino, nommé D. Luigi Crotti, lui donna les premières leçons; mais, la mort lui ayant enlevé son maître, il se trouva livré à lui-même avant d'avoir atteint sa huitième année, ce qui n'empêcha pas qu'il écrivît à cet âge trois messes, vingt morceaux divers de musique d'église, un concerto pour le piano avec accompagnement d'orchestre, deux sonates à quatre mains et un concerto pour le violon. Il n'avait pris cependant jusqu'alors aucunes leçons d'harmonie ou de contre-point. A dix ans, il fut envoyé à Parme pour y étudier l'art d'écrire, ou, comme on dit, *la composition*, sous la direction de Morigi. Deux ans après, il alla à Venise, et y donna deux concerts dans lesquels il fit admirer son habileté sur le piano et sa facilité à improviser des fugues. Après quatre mois de séjour dans cette ville, il retourna à Correggio, où il fut nommé maître de chapelle. Asioli était à peine dans sa dix-huitième année, et déjà il avait écrit cinq messes, vingt-quatre autres morceaux de musique d'église, deux ouvertures, onze airs détachés, des chœurs pour *La Clemenza di Tito;* deux intermèdes, *La Gabbia de'Pazzi* et *Il Ratto di Proserpina;* une cantate, *La Gioja pastorale;* un oratorio, *Giacobbo in Galaad;* trois opéras bouffes, *La Volubile*, *La Contadina vivace*, *La Discordia teatrale;* un divertissement pour violoncelle, avec accompagnement d'orchestre; deux concertos pour la flûte; un quatuor pour violon, flûte, cor et basse; un trio pour mandoline, violon et basse; un divertissement pour basson, avec accompagnement d'orchestre.

En 1787, Asioli se rendit à Turin, où il demeura neuf ans. Il y écrivit neuf cantates qui depuis ont plus contribué à le faire connaître avantageusement que tous ses ouvrages précédents. Ces cantates sont : *La Primavera*, *Il Nome*, *Il Consiglio*, *Il Ciclope*, *Il Complimento*, *Quella cetra pur tu sei*, *Piramo e Tisbe* et *La Scusa*: tous ces ouvrages sont avec accompagnement d'orchestre; *la Tempesta*, qui depuis lors a été publiée parmi ses nocturnes et avec accompagnement de piano. Asioli a aussi composé dans la même ville deux drame , *Pimmaglione* et *La Festa d'Alessandro*, deux ouvertures, vingt petits duos et douze airs avec accompagnement de piano, des canons à trois voix, neuf airs détachés avec orchestre, six nocturnes à cinq voix sans accompagnement, deux nocturnes pour trois voix et harpe, un duo, un trio, et quatre quatuors, une sérénade pour deux violons, deux violes, deux flûtes, basson et basse, douze sonates pour

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

le piano, enfin, *Gustavo*, opéra séria en deux actes, pour le théâtre royal de Turin.

En 1796, Asioli accompagna la marquise Gherardini à Venise; il y resta jusqu'en 1799, époque où il alla s'établir à Milan. Trois ans après, le vice-roi du royaume d'Italie le nomma son maître de chapelle et censeur du conservatoire de musique de Milan. Lors du mariage de Napoléon avec Marie-Louise, en 1810, Asioli vint à Paris; j'eus l'occasion de le connaître à cette époque et de me convaincre qu'il était homme aimable autant que musicien de mérite. Il conserva ses places jusqu'au mois de juillet 1813. Alors il désira se retirer dans sa ville natale, où il continua d'écrire jusqu'en 1820. Depuis ce temps il a renoncé à cultiver la musique et a vécu dans le repos.

A Milan, il a écrit deux cantates, *Il Dubio* et *La Medea;* une scène lyrique avec orchestre; un sonnet (*la Campana di Morte*) pour ténor; deux duos, douze airs, les stances *Chiama gli abitator* pour ténor; un dialogue entre l'Amour, Malvina et la Mort; un sonnet (*in quell' età*); une ode anacréontique à la Lune, pour ténor, avec chœurs; une sérénade pour deux violons, flûte, deux cors, viole, basson, basse et piano; une symphonie (en *fa* mineur); une ouverture; une sonate pour piano avec basse obligée; une sonate pour harpe; le cinquième acte d'un ballet, et *Cinna*, opéra-séria en deux actes, pour le théâtre de *la Scala*. Il a aussi arrangé l'oratorio de Haydn, *La Création*, pour deux violons, deux violes et deux basses.

En qualité de directeur de la musique du vice-roi d'Italie, Asioli a composé vingt et un motets italiens et vingt-trois autres morceaux d'église, deux cantates et une pastorale à quatre voix pour le théâtre de la cour. Comme censeur du conservatoire royal de Milan, il a écrit : 1° *Principj elementari di musica, adottati dal R. Conservatorio di Milano, per le ripetizioni giornaliere degli alunni; con tavole. Milano Mussi*, 1809, 47 pages in-8° (en forme de dialogues). La seconde édition de cet ouvrage a été publiée dans la même ville en 1811, la troisième à Gênes en 1821, la quatrième à Milan, chez Giov. Ricordi, en 1823. Une traduction française de ces éléments a paru à Lyon chez Cartaux, sous ce titre : *Grammaire musicale, ou théorie des principes de musique, par demandes et par réponses, adoptées par le conservatoire de Milan pour l'instruction de ses élèves, traduite de l'italien;* 1819, in-8°, avec douze planches. Une deuxième édition de cette traduction a été faite en 1833, chez le même éditeur. C. C. Büttner a publié aussi, en allemand, une traduction libre du livre d'Asioli, chez Schott, à Mayence, en 1824. Le mérite de cet ouvrage consiste dans la concision et la clarté. — 2° *l'Allievo al Cembalo*, Milan, Ricordi, in-folio obl. Ce livre élémentaire est divisé en trois parties : la première contient des leçons de piano, la seconde traite de l'accompagnement de la basse chiffrée, la troisième est un petit traité d'harmonie avec des instructions pour l'accompagnement de la partition. — 3° *Primi elementi per il canto, con dieci ariette istruttive per cantare di buona grazia*, Milan, Ricordi, in-fol. obl. — 4° *Elementi per il contrabasso, con una nuova maniera di digitare*, Milan, Ricordi, 1823, in-fol. obl. — 5° *Trattato d'armonia e d'accompagnamento*, Milan, Ricordi, 1813, 139 pages in-folio. Asioli a suivi dans cet ouvrage la doctrine du P. Valotti sur les renversements d'harmonie, théorie irrationnelle qui avait déjà été développée par le P. Sabbatini dans son traité de la basse chiffrée, et qui sera toujours rejetée par tout bon harmoniste, car on y admet la résolution, repoussée par l'oreille, des dissonnances non par le mouvement des notes dissonnantes elles-mêmes, mais par celles qui leur servent de soutien. — 6° *Dialoghi sul trattato d'armonia, per servire d'esame agli allievi di composizione e d'accompagnamento del regio conservatorio di musica in Milano;* Milan, Ricordi, 1814, 95 pages in-8°. — 7° *Osservazioni sul temperamento proprio de gli stromenti stabili, dirette agli Accordatori di piano-forte ed organo*, Milan, Ricordi. — 8° *Disinganno sulle osservazioni fatte sul Temperamento proprio degli stromenti stabili, ibid.* Ce petit écrit est une réponse à une critique qui avait été faite de son système de tempérament. — 9° *Il Maestro di composizione, ossia Seguito del Trattato d'armonia*, 2 volumes in-4°, ornés du portrait de l'auteur, *ibid.* Cet ouvrage n'a été publié qu'après la mort d'Asioli. On trouve dans le premier volume une notice sur sa vie et toute la partie théorique de l'ouvrage. Le deuxième volume renferme les exemples, ou la partie pratique. Les deux volumes forment 500 pages.

Dans les compositions sérieuses, Asioli a manqué de force; mais dans les airs et les duos avec accompagnement de piano, il s'est fait une réputation méritée par l'expression et la grâce de ses mélodies. On peut considérer ses ouvrages en ce genre comme le type des *Nocturnes*, que beaucoup de compositeurs ont imité depuis d'une manière plus ou moins heureuse. Comme théoricien, il n'a rien inventé; mais la nature l'avait doué d'un esprit méthodique et de l'art d'exposer avec

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

clarté ce qu'il savait : ce sont ces qualités qui brillent surtout dans les ouvrages élémentaires qu'il a publiés.

Asioli a cessé de vivre à Correggio, le 26 mai 1832. Une notice biographique sur sa vie et ses ouvrages a été publiée par M. Antoine Coli, prêtre de Correggio, sous ce titre : *Vita di Bonifazio Asioli da Correggio, seguita dell' elenco delle Opere del medesimo.* Milan, Ricordi, 1834, 1 vol. in-8°. On a imprimé à Florence, en 1836, sans nom d'auteur, *Elementi di contrappunto, coi tipi de V. Batelli e figli*, in-4°, avec planches de musique : M. Gaspari, de Bologne, croit que cet ouvrage est d'Asioli.

ASOLA (Jean-Matthieu), en latin *Asula*, prêtre et compositeur pour l'église, né à Vérone, vécut dans la seconde moitié du seizième siècle. Les titres de ses ouvrages ne fournissent pas de renseignements sur la position qu'il occupa ; mais il est vraisemblable qu'il fut maître de chapelle d'une église importante, car le nombre de ses compositions religieuses est considérable. Asola vivait encore en 1600, et paraît avoir été un des premiers compositeurs qui, à cette époque, adoptèrent l'usage de la basse continue pour l'accompagnement de la musique d'église par l'orgue, ainsi que l'indiquent les titres de deux de ses ouvrages. Dans ses œuvres en contre-point sur le plain-chant, son style a de l'analogie avec celui de Constant Porta ; style très-pur, mais dont la sévérité est un peu sèche. Asola fut un des maîtres qui dédièrent un recueil de psaumes à J. Pierluigi de Palestrina, en 1592, pour lui marquer la haute estime qu'ils avaient pour son génie. Les ouvrages connus de ce maître sont ceux dont les titres suivent : 1° *Introitus et Alleluya missarum omnium majorum solemnitatum totius anni super cantu plano, quatuor vocum.* Venetiis apud Ant. Gardanum, 1565, in-4°. — 2° *Missarum quinque voc. concinn. Liber primus. Venetiis, apud Hæred. Ant. Gardanum*, 1571, in-4°. — 3° *Psalmodia ad vespertinas horas omnium solemnit. octo vocum.* Venetiis, apud Hæred. Hieron. Scottum, 1574, in-4°. — 4° *Falsi bordoni sopra gli otto tuoni ecclesiastici, con alcuni di M. Vincenzo Rufo. Venezia, app. gli Figli di Ant. Gardano*, 1575, in-4°. Il y a d'autres éditions de cet ouvrage publiées à Venise, en 1582, 1584, et à Milan, 1587. — 5° *Vespertina Psalmodia maj. Solemnit. octo voc. Venetiis apud Hieronymum Scotum*, 1576, in-4°. Il y a une deuxième édition de cet ouvrage publiée à Venise, chez Richard Amadino, en 1599, in-4°. — 6° *Completorium per totum quatuorque illæ B. Virginis antiphonæ quæ in fine proanni tempore secundum romanum curiam decantantur cum sex vocibus*, ibid., 1576, in-4°. Il y a une deuxième édition de cet ouvrage publiée à Venise, chez les héritiers de Jér. Scotto, en 1585, in-4° ; et une troisième en 1590. — 7° *Vespertina omnium solemnitatum psalmodia duoque B. Virginis cantica primi toni, cum quatuor vocibus*, ibid., 1578, in-4°. — 8° *Il primo libro delle Messe a quattro voci. In Venezia app. Angelo Gardano*, 1579, in-4°. — 9° *Il secondo libro delle messe a quattro voci* ; ibid., 1580, in-4°. Il y a une deuxième édition de ces deux livres de messes publiée à Venise chez Ang. Gardano, en 1586, in-4°. — 10° *Missa et major. solemn. Psalmodia 6 vocum. Venetiis apud hæred. Hier. Scotum*, 1581, in-4°. — 11° *Vespertina omnium majorem solemnitatum psalmodia quatuor vocum. Venetiis, apud Angelum Gardanum*, 1582, in-4°. Cet ouvrage n'est peut-être qu'une deuxième édition du n° 7. — 12° *Officium majores Hebdomadæ sanctæ quatuor vocum* ; ibid, 1583, in-4°. — 13° *Secunda pars officii Hebdomadæ sanctæ quatuor voc.* ibid., 1584, in-4°. Une deuxième édition de ces deux parties de l'office de la Semaine sainte a été publiée à Venise, par Richard Amadino, en 1595, in-4°. — 14° *In passionibus quatuor Evang. Christi locut. trium vocum. Venetiis, apud Ang. Gardanum*, 1583 in-4°. — 15° *Sacrae cantiones in totius anni solemnitatibus paribus quaternis vocibus decantandæ*, ibid, 1584, in-4°. Il y a une deuxième édition de ces motets publiée à Venise en 1591, par Richard Amadino. — 16° *Divinæ Dei Laudes binis vocibus concinendæ. Venetiis ap. Ang. Gardanum*, 1586, in-4°. Il y a une deuxième édition de ces cantiques publiée à Venise, en 1600, par Richard Amadino. — 17° *Lamentationes, improperia et alii sac. Laudes in hebdom. maj. decantandæ tribus voc. Venetiis apud Ric. Amadinum*, 1588, in-4°. — 18° *Secunda pars Vespertinæ omn. solemn. Horis. deservient. quatuor vocum, Venetiis, apud Vicentium et Ric. Amandinum*, 1591, in-4°. Il y a une première édition de ces vêpres solennelles à quatre voix, imprimée chez les mêmes, en 1585. — 19° *Missa Defunctorum trium vocum*, ibid., 1588, in-4°. Il y en a une deuxième édition publiée chez les mêmes, en 1600. — 20° *Duæ Missæ et decem sacræ laudes trium vocum* ; ibid., 1589, in-4°. — 21° *Misse sopra gli otto tuoni ecclesiastici a cinque voci*. Milan, 1590. — 22° *Canto fermo sopra le messe, inni ed altri cose ecclesiastiche appartenenti ai suonatori d'organo per rispondere al coro. In Venezia app. Vincentino e Ricc. Amadino*, 1596, in-4°. Il y a deux autres éditions de cet ouvrage publiées à Venise, en 1602, et 1615. — 23° *Sacro-sanctæ Dei Laudes ocionis vocibus in fractis decantandæ. Ve-*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

nellis, apud Ricciardum Amadinum, 1600, 9 vol. in-4°. Ces compositions sont divisées en deux chœurs qui se répondent. Le neuvième volume contient les deux basses réunies pour l'usage des organistes. Cette partie a pour titre particulier : *Gli bassi delli Mottetti a otto voci del R. D. Gio. Matteo Asola Veronese, uniti insieme et stampati per commodità degli organisti.* Asola, bien que spécialement livré à la composition de la musique d'église, a écrit, comme tous les maîtres de son temps, des madrigaux, dont on a publié les recueils suivants : 24° *Madrigali a due voci da cantarsi in fuga. In Venetia, ap. Gia. Vincenti*, 1587, in-4°. Trois autres éditions de cet œuvre, imprimées à Venise en 1604, 1624 et 1665, sont à la bibliothèque du Lycée communal de musique, à Bologne. — 25° *Le Vergine, madrigali a tre voci, libro primo. In Venezia, presso Ricciardo Amadino*, 1596, in-4°. Le P. Martini a donné en partition quelques morceaux d'Asola dans son *Esemplare;* et le P. Paolucci a inséré un graduel du même auteur dans la première partie de son *Arte pratica di Contrappunto*. On trouve aussi quelques motets d'Asola dans le *Promptuarium musicum* d'Abraham Schad.

ASPA (Mario), compositeur dramatique, né à Messine, vers 1806, a fait ses premières études musicales dans cette ville, puis s'est rendu à Palerme et de là à Naples, où il est entré au collége royal de musique, et a reçu des leçons de contrepoint de Zingarelli. Sorti de cette école, il s'est livré à l'enseignement du chant et à la composition pour le théâtre. Les principaux ouvrages qu'il a écrits sont : 1° *Giovanni Banier, ossia il Castello di Arolle*, en deux actes, représenté au théâtre du *Fondo*, à Naples, en 1830. Cet ouvrage tomba à plat. — 2° *Il Carcere d'Ildegonda*, opéra sérieux en deux actes, mieux accueilli au théâtre *Nuovo*, dans le mois d'octobre 1831. — 3° *La Burla*, au théâtre du *Fondo*, le 18 mai 1832. — 4° *Il Litigante senza lite*, opéra bouffe en deux actes, 1833. — 5° *La Finta grega*, farce en un acte. — 6° *I Due Forzati*, en deux actes. — 7° *Il 20 Augusto*, en deux actes, au mois de décembre 1835. — 8° *Il Marinaro*, en deux actes, au théâtre *Nuovo*, en 1839; ouvrage dans lequel il y avait de jolies choses. — 9° *I Due Savoiardi*, en deux actes, au théâtre du *Fondo*, le 16 mars 1838. — 10° *Il Quadro Parlante*, en un acte, au théâtre *Nuovo*, novembre 1834. — 11° *Bartolomeo del Piombo*, en deux actes, au théâtre *Nuovo*, en 1837. — 12° *Allan Mac Aulay*, en trois actes, au même théâtre, dans l'été de 1838. — 13° *Maria d'Arles*, en deux actes, ouvrage qui ouvrit le carnaval de 1841, avec un *fiasco* complet. — 14° *Il Proscritto*, en deux actes, également tombé dans la même année. — 15° *Guglielmo Colman*, en deux actes, tombé au carnaval de 1843. — 16° *Paolo e Virginia*, en trois actes, pour l'ouverture du théâtre *Metastasio*, à Rome, le 29 avril 1843. — 17° *Il Travestimento*, joli ouvrage représenté au théâtre du *Fondo*, à Naples, dans le carnaval de 1840. Il y a de la facilité dans le style de ce compositeur, mais absence complète de création. Les autres ouvrages d'Aspa dont les dates de représentation et le succès me sont inconnus ont pour titres : *La Verga magica; la Metamorfose fortunata; Federico II; L'Orfana muta; Il Muratore di Napoli; Werther.*

ASPELMAYER ou ASPELMEYER (François), musicien et compositeur au service de l'empereur d'Autriche, mort à Vienne, le 29 juillet 1786, s'est fait connaître par les ouvrages suivants : 1° *Die Kinder der Natur* (les Enfants de la Nature). — 2° *Der Sturm* (l'Orage). — 3° *Pigmalion*. — 4° *Agamemnon vengé*, ballet. — 5° *La Lavandara di Citere*, ballet. — 6° *I Mori Spagnuoli*, idem. Il a composé aussi *Six duos pour violon et violoncelle, six trios, six quatuors pour violon, et dix sérénades pour des instruments à vent.*

ASPERI (Ursule), née à Rome en 1807, a étudié la musique dès ses premières années, et a acquis du talent dans l'art du chant et sur le piano. Elle a reçu les leçons d'harmonie et de composition de Fioravanti. En 1827 elle a écrit pour le théâtre *Valle* un opéra intitulé : *Le Avventure di una giornata*, qui a été représenté le 13 mai. Le public a si bien accueilli cette première production de sa plume, à la première représentation et aux suivantes, qu'elle a été obligée de quitter plusieurs fois le piano pour se présenter sur la scène. Le 18 novembre 1834, elle donna à Rome un grand concert dans lequel on entendit la Scholzerluhner et la Biondini, et où elle exécuta sur le piano plusieurs morceaux de sa composition. En 1839, elle dirigeait la musique d'un théâtre de second ordre, à Florence. En 1835, Mme Asperi écrivit l'ouverture et l'introduction du mélodrame *I titir Indiani*, qui fut représenté à Rome, et en 1843 elle a donné dans la même ville l'opéra *I Pirati*, qui a été joué avec quelque succès.

ASPLIND (...), savant suédois, qui vécut vers le milieu du dix-huitième siècle, a publié une dissertation intitulée : *De Horologiis Musico-Automatis;* Upsal, 1731.

ASPRILIO (Paul), musicien de la cour de Ferrare, au commencement du dix-septième siècle, a fait imprimer de sa composition : *Madrigali a*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

quattro voci, libro primo; Venezia, 1601, in-4°.

ASPULL (Georges), jeune pianiste anglais, né en 1813, excitait l'admiration de ses compatriotes dès l'âge de huit ans, par le brillant et le fini de son exécution. Bien que sa main fût trop petite pour embrasser l'étendue de l'octave, il jouait les compositions les plus difficiles de Hummel, de Moscheles et de Kalkbrenner sans en ralentir le mouvement et dans l'intention des auteurs. Telle était l'heureuse organisation du jeune Aspull qu'on pouvait espérer de le voir se placer un jour parmi les pianistes les plus distingués; mais une maladie de poitrine l'a conduit au tombeau lorsqu'il entrait à peine dans sa dix-huitième année. Il est mort à Leamington, le 20 août 1832, et ses obsèques ont été faites à Nottingham, deux jours après. Il avait laissé en manuscrit divers ouvrages pour le piano qui ont été publiés après sa mort, avec son portrait, sous ce titre: *Georges Aspull's posthumous Works for the piano-forte.* Londres (sans date).

ASSANDRI (Laure), cantatrice distinguée, est née à Vailate, dans la province de Lodi (Lombardie), vers 1815. Admise au conservatoire de Milan à l'âge de seize ans, elle y reçut une bonne éducation musicale, et ses progrès furent si rapides que lorsque Rossini l'entendit, en 1835, il l'engagea immédiatement pour le théâtre italien de Paris. Elle y débuta au mois d'octobre par le rôle d'*Adalgisa*, dans la *Norma*, et se montra digne de chanter à côté de Rubini, de Lablache et de la Grisi. Le *Romeo* des *Montecchi e Capuleti* de Bellini, et la *Donna Elvira* de *Don Juan*, achevèrent son succès sur la première scène italienne de cette époque. Pendant les années 1836, 1837, et 1838 elle fut engagée pour le même théâtre et pour l'Opéra italien de Londres; puis elle retourna en Italie. Après y avoir chanté à Gênes avec Pasini et Badiali, elle fut appelée à Barcelonne, où elle resta une année. Son engagement terminé, elle partit pour Berlin, et y chanta avec succès pendant plusieurs années tous les premiers rôles de *Lucia*, *Otello*, *La Norma*, *Lucrezia Borgia*, *Beatrice di Tenda*, etc. En 1843, elle se fit entendre à Varsovie et au théâtre italien de Pétersbourg. De retour à Milan au mois de juillet 1845, elle a paru depuis lors à Bologne, Mantoue, Turin, etc., et partout elle a été considérée comme une cantrice de la bonne école.

ASSENSIO (Don Carlo), professeur de piano, né à Madrid, vers 1788, s'est fixé à Palerme, en Sicile, où il a publié en 1815 : *Scuola per ben suonare il piano forte.*

ASSMAYER (Ignace), compositeur et organiste, est né à Salzbourg, le 11 février 1790. Élève de Michel Haydn, il est devenu, sous la direction de cet habile maître, un des musiciens les plus distingués de l'Allemagne dans le genre de la musique d'église. En 1824 il fut nommé maître de chapelle du chapitre des Ecossais. Dans l'année suivante il reçut sa nomination d'organiste de la cour impériale de Vienne. Appelé en 1838 au poste de vice-maître de chapelle de la même cour, il a succédé à Weigl, au mois de février 1846, dans la place de second maître de chapelle titulaire. Les œuvres de musique d'église composées par Assmayer sont importantes et en grand nombre; elles consistent : 1° en quinze messes avec orchestre, dont la plupart sont en manuscrit; on n'en a publié qu'une messe solennelle (en *ut*) à quatre voix, violons, viole, violoncelle, contrebasse, deux hautbois, deux bassons, deux cors, deux trompettes, timbales et orgue; Vienne, Mechetti; et une messe pastorale allemande à trois voix, instruments à vent et orgue, op. 46; Vienne, Haslinger. — 2° Douze graduels, dont quelques-uns seulement à quatre voix ou à voix seule, avec orchestre, ont été publiés à Vienne, chez Mechetti et chez Diabelli. — 3° Dix-huit offertoires à voix seule avec chœur, ou à quatre voix concertées avec orchestre, dont plusieurs ont paru chez les mêmes éditeurs. — 4° Un *Te Deum* solennel à quatre voix et orchestre, op. 48, à Vienne, chez Haslinger. — 5° Deux *Requiem* brefs. — 6° *La mort de Saül*, oratorio dramatique, avec orchestre, op. 50 *ibid.* — 7° *David et Saül*, oratorio dramatique, avec orchestre, op. 49, *ibid.* — 8° Plusieurs hymnes et motets. — 9. Un *Te Deum* à huit voix, avec accomp. d'instruments de cuivre. — 10° Plusieurs ouvertures. — 11° Divers morceaux de musique vocale et instrumentale pour des circonstances particulières. — 12° Une symphonie, à grand orchestre exécutée à Vienne en 1844. — 13° Des pastorales et fugues pour l'orgue. — 14° Des rondeaux et autres compositions pour le piano.

ASTARITTA (Janvier), compositeur dramatique, né à Naples vers 1749, eut une grande réputation en Italie, et réussit en différents genres, mais principalement dans l'expression des situations comiques. Dans le cours de sept années, il écrivit plus de quatorze opéras; celui de *Circé et Ulysse* eut un succès prodigieux, non-seulement en Italie, mais aussi en Allemagne, où il fut représenté vers 1787.

On connaît de lui : *La Contessa di Bimbinpoli*, 1772; *I Visionari*, 1772; *Finezze d'Amore, o la forza non si fa, ma si prova*, 1773; *Il Marito che non ha moglie*, 1774; *I Filosofi immaginari*, 1788; *La Contessina*; *Il principe spondriaco*, 1774; *La Critica teatrale*, 1775;

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Il Mondo della Luna, 1775; *La Damma immaginaria*, 1777; *L'Isola di Bingoli*, 1777; *Armida*, 1777; *Circe e Ulisse*, 1777; *Nicoletto bella vita*, 1779. Dans l'automne de 1791, il donna à Venise : *I Cappricci in amore*, et au carnaval de 1792, *Il Medico Parigino*, dans la même ville. Gerber (*Neues Biogr. Lex. der Tonkünstl.*) cite aussi de cet auteur : *La Molinarella*, op. buffa, 1783, à Ravenne; *Il Divertimento in campagna*, op. buffa, 1783, à Dresde; *Il Francese bizzarro*, op. buffa, 1786, ibid.; *Il Parruchiere*, 1793, à Berlin.

La manière de ce compositeur se rapproche de celle d'Anfossi, et l'on peut dire qu'il a les mêmes qualités et les mêmes défauts. La coupe de ses airs et de ses morceaux d'ensemble est heureuse; ses accompagnements sont assez purs, mais trop nus; ses chants sont gracieux, mais ils manquent d'originalité.

ASTON (Hucues), organiste anglais sous le règne de Henri VIII, auteur d'un *Te Deum* à cinq voix, qui est maintenant dans la bibliothèque du collége de musique d'Oxford.

ASTORGA (Emmanuel, baron d') né à Palerme, le 11 décembre 1681, eut un existence toute romanesque. Fils d'un chef de bandes mercenaires au service de la noblesse de Sicile, qui, souffrant impatiemment le joug de l'Espagne, essayà de le secouer par l'insurrection en 1701, Astorga vit périr son père sur l'échafaud dans la même année, avec plusieurs nobles siciliens. Sa mère, qu'on obligea d'assister au supplice, mourut de douleur, et lui-même s'évanouit. La princesse des Ursins, première dame d'honneur de l'épouse de Philippe V, prit en pitié le pauvre jeune homme, et le fit entrer au couvent d'Astorga, en Espagne, dont plus tard il prit le nom. Dans cette retraite il acheva son éducation et perfectionna, par l'étude, le beau sentiment musical dont la nature l'avait doué. Rentré dans le monde trois ans après, il obtint, par le crédit de sa protectrice, le titre de baron d'Astorga, et fut chargé d'une mission près de la cour de Parme en 1704. Il y devint l'âme de toutes les réunions d'amateurs de musique; car il était excellent chanteur et compositeur de mélodies gracieuses et sentimentales. Sa mission terminée, il continua de demeurer à Parme, où le retenait son amour secret pour la fille du souverain, Elisabeth Farnèse. Le duc, ayant pénétré dans les sentiments de son hôte, trouva le moyen de l'éloigner en lui donnant une lettre de recommandation pour l'empereur Léopold Ier, qui, séduit par les talents du baron d'Astorga, voulut l'attacher à sa cour; mais celui-ci ne jouit pas longtemps de sa faveur, car son nouveau Mécène mourut le 6 mai 1705. Le baron d'Astorga s'éloigna de Vienne peu de temps après, et mena une vie aventureuse, visitant l'Espagne, où il retrouva la faveur de sa bienfaitrice, puis le Portugal, l'Italie, et enfin l'Angleterre, où il demeura deux ans. En 1720, il reparut à Vienne; mais il y resta peu de temps, et se retira dans un couvent en Bohême, où il mourut le 21 août 1736 (Voy. l'*Oesterreichisches Biographisches Lexicon* de Bermann, t. I, p. 278.) Parmi ses nombreuses compositions, on ne peut citer que les suivantes : 1° *Stabat Mater*, qui fut exécuté à Oxford en 1713, et qui obtint beaucoup d'applaudissements. — 2° *Dafne*, opéra, à Vienne, en 1705. — 3° Cantate *Quando penso*, etc. — 4° Cantate : *Torna Aprile*. — 5° Cantate : *In questo cor*. Burney loue dans ces cantates, qui passent pour être ses meilleures, la grâce et la simplicité de la composition. — 6° Cantate : *Clorinda, s' io t'amai*, etc. — 7° Cantate : *Palpitar già sento il cor*. Reichardt possédait quelques morceaux inédits de la composition d'Astorga. La partition du *Stabat Mater*, à quatre voix et instruments, est en manuscrit à la bibliothèque royale de Berlin; on la trouve aussi à la bibliothèque impériale de Vienne, avec celle de la pastorale de *Dafne*, dans le fonds de Kiesewetter. La collection de l'abbé Santini, à Rome, renferme 54 cantates d'Astorga pour soprano et clavecin, 44 *idem* pour contralto et clavecin, et enfin 10 *duetti* pour deux soprani. Toute cette musique est remarquable par l'originalité, le sentiment et l'expression. Je possède une collection considérable d'œuvres d'Astorga.

ASTRUA (Jeanne), excellente cantatrice, née à Graglia, près de Verceil, en 1730. Graun, qui l'entendit par hasard dans un voyage qu'il fit en Italie en 1745, fut frappé de la beauté de sa voix, et se chargea de son éducation vocale; car il était lui-même bon chanteur. Il la fit débuter, le 3 août 1747, dans une pastorale composée par le roi de Prusse Frédéric II, laquelle avait pour titre *Il Re pastore*, et qui fut représentée à Charlottenbourg. En 1750 elle obtint un congé pour aller à Turin, et dans la même année elle chanta avec un brillant succès, aux noces de Victor-Amédée, le rôle de prima donna dans l'opéra de *La Vittoria d'Imeneo*. Elle retourna ensuite au service de la cour de Berlin, qu'elle ne quitta que pour revenir à Turin, où elle est morte en 1792, à l'âge de soixante-deux ans.

ATHÉLARD ou **ATHELHARD**, moine bénédictin de Bath, en Angleterre, vivait sous le règne de Henri I, vers 1200. Il eut, pour le temps où il vécut, des connaissances étendues, qu'il augmenta par ses voyages, non-seulement en Europe, mais en Égypte et en Arabie. Il

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

écrivit un traité des sept arts libéraux, qui comprenaient la grammaire, la rhétorique, la dialectique, la musique, l'arithmétique, la géométrie et l'astronomie. Ayant appris l'arabe, il traduisit de cette langue en latin le Traité de géométrie d'Euclide, connu sous le nom d'*Élémens*, et non *les Éléments harmoniques* de cet auteur, comme La Borde (*Essai sur la mus.*, t. III, p. 567), Forkel (*Allgem. Litter. der musik*, p. 488) et les auteurs du *Dictionnaire historique des Musiciens* (Paris, 1810) le disent. Les bibliothèques des colléges du Christ et de la Trinité à Oxford possèdent les manuscrits des ouvrages d'Athélard.

ATHÉNÉE, grammairien grec, naquit à Naucratis en Égypte, vers l'an 160 de l'ère vulgaire, sous le règne de Marc-Aurèle : il vivait encore sous celui d'Alexandre-Sévère, l'an 228 : c'est tout ce qu'on sait des particularités de sa vie. On doit à Athénée une compilation qui a pour titre : *les Deipnosophistes ou le Banquet des Savants*; elle nous est parvenue presque complète, à l'exception des deux premiers livres, que nous n'avons qu'en abrégé. Cet ouvrage est précieux par les renseignements qu'il fournit sur une multitude d'objets de l'antiquité, particulièrement sur l'histoire de la musique des Grecs, les écrivains qui ont traité de cet art, les instruments, leur usage, les chansons, etc. Il est divisé en quinze livres. Dans le premier, il est traité de la musique et des chansons dans les festins; le quatrième contient des renseignements sur quelques instruments de musique; le quatorzième traite des joueurs de flûte, des chansons, de l'utilité de la musique et de la danse, des instruments de tout genre.

Les manuscrits d'Athénée sont en petit nombre, ce qui est d'autant plus fâcheux que le texte a été considérablement altéré dans ceux que nous possédons : de là vient que, malgré les travaux de quelques savants, nous ne possédons pas encore une édition d'Athénée qui soit complétement satisfaisante; la meilleure est celle qui a été donnée par Jean Schweighæuser, sous ce titre : *Athenæi Deipnosophistæ a codicibus manuscripti emendavit*, etc., Strasbourg, 1801-1807, 14 vol. in-8°. On peut cependant consulter aussi avec fruit l'édition donnée par Casaubon en deux volumes in-fol. Les cinq premiers volumes de l'édition de Schweighæuser contiennent le texte grec et la version latine; les neuf autres renferment les notes et les tables. Parmi ces notes, celles du quatrième et du quatorzième livres sont intéressantes pour l'histoire de la musique. L'abbé de Marolles, qui n'entendait pas le grec, a donné une mauvaise traduction française d'Athénée, d'après la version latine, Paris, 1680, in-4°. Lefebvre de Villebrune en a publié une autre en 5 volumes in-4° (Paris, 1785-1787) : celle-ci est peu estimée des savants. En ce qui concerne la musique, il est évident que le traducteur ne saisissait pas toujours le sens du texte original.

ATIS. Voy. **ATYS.**

ATTAIGNANT ou ATTAINGNANT (PIERRE), imprimeur de Paris dans le seizième siècle, paraît avoir été le premier qui ait imprimé dans cette ville de la musique avec des caractères mobiles. Ceux dont on se servait avaient été gravés par Pierre Haultin, graveur, fondeur et imprimeur de Paris, qui en fit les premiers poinçons en 1525. Pierre Attaignant paraît en avoir fait l'essai dans le premier livre de motets à quatre et cinq voix de divers auteurs qu'il publia en 1527, in-8° oblong, avec des lettres gothiques. Dix-neuf autres livres de cette collection parurent à des époques plus ou moins éloignées, jusqu'en 1536. Leur collection forme cinq volumes. C'est un recueil précieux pour l'histoire de la musique française : on y trouve des compositions de maistre Gosse, Nicolas Gombert, Claudin, Hesdin, Consilium, Certon, Rousée, Mouton, Hottinet, A. Mornable, G. le Roy, Manchicourt, Guillaume le Heurteur, Vermont l'aîné, Richafort, M. Lasson, l'Héritier, Lupi, Lebrun, Wyllart, Feuin, l'Enfant, Moulu, Verdelot, G. Louvet, Divitis, Jacquet, De La Fage, Longueval, Gascogne, Briant et Passereau. (*Voy.* ces noms.) Le titre de chaque livre varie en raison de son objet. Par exemple le septième livre, qui contient vingt-quatre motets pour le dimanche de l'Avent, la Nativité, etc., a pour titre : *Musicales motettos quatuor, quinque et sex vocum modulos Dominici adventûs, nativitatisque ejus, ac sanctorum eo tempore occurrentium habet.* Parisiis, in vico Citharæ, apud Petrum Attaingnant (aux autres livres, *Attaignant*, excepté au onzième où il y a aussi *Attaingnant*) *musice calcographum prope sanctorum Cosmi et Damiani templum, cum gratia et privilegio christianissimi Francorum Regis.* Le titre du huitième livre est : *XX musicales motettos quatuor, quinque vel sex vocum modulos habet. Mense decembri* 1534, *Parisiis*, etc. Onze livres de chansons françaises à quatre parties, par les mêmes auteurs, ont été aussi publiés à la même époque par Pierre Attaignant, en 4 vol. in-8° obl. Le premier livre est daté de 1530; mais ce doit être une réimpression, car, dans l'exemplaire qui est à la Bibliothèque impériale de Paris (n° 2689, in-8° V), le neuvième livre porte la date de 1529, et le cinquième est de 1528. Les livres 2e, 3e, 4e, 6e et 8e ne sont pas datés. Voici

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

le titre du cinquième livre : *Trente et quatre chansons musicales à quatre parties imprimées à Paris le XXIIIe jour de janvier mil. V. C. XXVIII par Pierre Attaignant, demourant en la rue de la Harpe près l'église Sainct Cosme, desquelles la table sensuyt.* Les noms des auteurs de ces chansons ne se trouvent ni dans ce livre, ni dans les deuxième, quatrième, sixième, huitième et neuvième. Le onzième livre ne contient que des chansons de Clément Jannequin; en voici le titre : *Chansons de Maistre Clément Jannequin, nouvellement et correctement imprimées à Paris par Pierre Atteignant* (sic); *demourant à la rue de la Harpe devant le bout de la rue des Mathurins près de l'église de Sainct Cosme* (sans date). Les chansons contenues dans ce recueil sont des pièces plus développées que les autres; ce sont : 1° Le Chant des Oyseaux (*Réveillez-vous*). — 2° La Guerre (*Écoustez, écoustez*). — 3° La Chasse (*Gentilz veneurs*). — 4° L'Alouette. — *Or sus, or sus*); — 5° *Las povre cœur* (V. *Jannequin*). Il y a aussi deux recueils de motets à quatre et cinq parties imprimés par Attaignant, et qui sont de ceux qui ont été cités précédemment. Le premier, sans date et sans nom d'auteurs, a pour titre : *Motetz nouvellement imprimés à Paris par Pierre Attaignant, demeurant à la rue de la Harpe près St. Cosme;* le second intitulé : *XII motetz à quatre et cinq voix composés par les autheurs cy dessoubz escripts, naguères imprimés à Paris par Pierre Attaignant, demourant à la rue de la Harpe près de l'église de Sainct Cosme.* Ce recueil, daté des calendes d'octobre 1529, contient des compositions de Gombert, de Claudin (*Claude de Sermisy*. V. ce nom), de Du Croc, de Mouton, de Dorle et de Deslouges.

Il est remarquable que l'imprimeur dont il s'agit dans cet article a orthographié son nom de diverses manières; sur ses recueils on trouve *Attaignant*, *Attaingnant* et *Atteignant*. Ce peu d'exactitude dans l'orthographe des noms s'est reproduit depuis le moyen âge jusqu'au commencement du dix-septième siècle.

Attaignant imprimait encore en 1543, car il a publié dans cette année un *Livre de danceries à six parties, par Consilium*, 1 vol. in-4° obl.; mais il avait cessé de vivre en 1556, car à cette époque ce fut sa veuve qui publia plusieurs livres de pièces de violes à cinq parties, par Gervaise (*Voy.* ce nom).

Les caractères de musique des éditions d'Attaignant ont assez de netteté; mais ils n'ont pas l'élégance de ceux dont se servirent à peu près de son temps Adrien Le Roy et Robert Ballard; ceux-ci avaient été gravés, en 1540, par Guillaume Le Bé, graveur, fondeur et imprimeur à Paris (Voy. *Le Bé*). Les livres de musique imprimés par Attaignant sont d'une rareté excessive.

ATTEY (JEAN), amateur de musique à Londres, au commencement du dix-septième siècle, a publié : *The first book of ayres of four parts with tablature for the Lute, so made that all the parts may be plaid together with the lute, or one voyce with the Lute and bass viol.* Londres, 1622, in-fol. (Premier livre d'airs à quatre voix en tablature de luth; de telle sorte que toutes les parties peuvent être exécutées ensemble avec le luth, ou chantées par une voix avec accompagnement de luth et de basse de viole.)

ATTWOOD (THOMAS), compositeur anglais, fils d'un charbonnier, naquit en 1767. A l'âge de neuf ans, il entra comme enfant de chœur à la chapelle royale, et commença son éducation musicale sous le docteur Nares et sous son successeur le docteur Ayrton. Après avoir passé cinq ans dans cette école, il eut occasion de chanter devant le prince de Galles, qui le prit sous sa protection, et l'envoya étudier à Naples la compositon et le chant. Ses maîtres furent Philippe Cinque et Latilla. De Naples il alla à Vienne, où il reçut dit-on, des conseils et des leçons de Mozart, jusqu'en 1786. De retour en Angleterre, il fut attaché à la musique particulière du prince de Galles, puis devint maître de musique de la duchesse d'York et de la princesse de Galles. En 1795, Attwood succéda à Jones dans l'emploi d'organiste de Saint-Paul, et en 1796 il obtint la place de compositeur de la chapelle royale, en remplacement de D. Dupuis, décédé. Enfin, il a été admis en 1821 comme membre de la chapelle particulière du Roi, à Brighton.

Parmi les nombreux opéras qu'il a écrits pour le théâtre, les plus connus sont ceux-ci : 1° *Prisoner* (le Prisonnier), à Drury-Lane, en 1792. — 2° *Adopted Child* (l'Enfant adoptif) ibid., 1793. — 3° *Caernavon castle* (le Château de Caernavon), Hay-Market, 1793. — 4° *Poor Sailor* (le pauvre Matelot), Covent-Garden, 1795. — 5° *the Smugglers* (les Contrebandiers), Drury-Lane, 1796. — 6° *Mouth of the Nile* (l'Embouchure du Nil), Covent-Garden 1798. — 7° *A Day at Rome* (un Jour à Rome), divertissement, Covent-Garden, 1798. — 8° *Castle of Sorento* (le Château de Sorento), op. com., Hay-Market, 1799. — 9° *Magic Oak* (le Chêne magique), pantomime, Covent-Garden, 1799. — 10° *Old Clothes-Man* (le vieux Marchand d'Ha-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

bits), *Intermède*, idem, 1799. — 11° *Red-Cross Knights* (les Chevaliers de la Croix-Rouge), Hay-Market, 1799. — 12° *S. David's day* (le Jour de Saint-David), farce, 1800. — 13° *True Friends* (les vrais Amis), à Covent-Garden, 1800. Outre ces ouvrages, Attwood a composé plusieurs œuvres de sonates pour piano, et des leçons progressives pour cet instrument, qui ont été gravées chez Clementi, à Londres. Il a écrit aussi beaucoup de musique d'église pour le service de la chapelle royale, et notamment l'antienne avec chœur et orchestre pour le couronnement du roi Georges IV, qui est d'une beauté remarquable. Attwood se distingue entre les musiciens anglais par un style plein de goût et de pureté; sa musique a de la force, de l'expression et de l'effet. Il est fâcheux que le sol de l'Angleterre soit si peu favorable à la musique, qu'un artiste si distingué soit obligé de renoncer à la carrière de gloire qu'il aurait pu parcourir, pour se livrer uniquement à l'enseignement.

ATYS, ou **ATIS** (...), créole, né à Saint-Domingue, vers 1715, suivant La Borde (*Essai sur la Musique*, t. III, p. 493), fut un flûtiste distingué qui se fixa en France. Une affaire qu'il eut en Autriche l'obligea de se battre; il reçut une balle dans le menton, et cet accident altéra sensiblement son embouchure. De retour à Paris, il s'y livra à l'enseignement, et composa beaucoup de sonates, duos, trios et quatuors pour la flûte. On trouve de lui, en manuscrit, à la Bibliothèque impériale de Paris, un œuvre de *six sonates pour deux flûtes, en forme de conversation*. Suivant M. Bermann (*Oesterreich. Biograph. Lexikon*, t. I, p. 287), la date précise de la naissance d'Atis serait le 18 avril 1715; il aurait été à Vienne en 1760; et il serait mort le 8 août 1784. M. Bermann sait les dates d'une manière effrayante.

ATZE (Frédéric), musicien né en Allemagne, était organiste à Breslau vers 1815; depuis lors il a quitté cette ville pour aller en Russie, où il était encore en 1833. Atze est un artiste distingué comme organiste et comme pianiste; il a fait admirer partout la délicatesse et la précision de son jeu. On a de lui : 1° Polonaise pour le piano, Leipsick, Hofmeister. — 2° Duo pour piano et violon, œuvre 2. — 3° Polonaise pour le piano, œuvre 9, Berlin, Forster. — 4° Grande polonaise, dédiée à Mme Amalie Koreipa, Breslau, Forster et Hoffman, œuvre 10. — 5° Pot-pourri pour le piano, œuvre 11, *ibid.*

AUBER (Daniel-François-Esprit), né à Caen, le 29 janvier 1782 (1) dans un voyage que ses parents firent en cette ville, est fils d'un marchand d'estampes de Paris, dont la situation était aisée. Sa famille était originaire de la Normandie. Doué des plus heureuses dispositions pour la musique, Auber étudia d'abord cet art comme un objet d'agrément. Après avoir appris à jouer du piano sous la direction de Ladurner, il fut envoyé à Londres pour y apprendre la profession du commerce; mais bientôt, dégoûté d'un état pour lequel il ne se sentait point né, il revint à Paris. Accueilli dans le monde avec plaisir à cause de son talent et de son esprit, il commença à se faire connaître par de petites compositions telles que des romances : quelques-unes de celles-ci eurent un succès de vogue. Un trio pour piano, violon et violoncelle, qu'il publia vers le même temps à Paris, fit voir qu'il pouvait traiter avec talent la musique instrumentale. D'autres ouvrages plus considérables vinrent bientôt augmenter sa réputation parmi les artistes. Il était lié d'amitié avec le célèbre violoncelliste Lamare. Celui-ci avait un style tout particulier dans sa manière de jouer de la basse, et il désirait le propager par un genre de musique qui lui fût propre; mais, par une singularité qu'il serait difficile d'expliquer, il n'avait pas une idée mélodique ni un trait dans la tête qu'on pût employer dans un morceau de musique. A sa prière, Auber écrivit tous les concertos de basse qui ont paru sous le nom de ce virtuose, et même quelques autres qui sont restés en manuscrit. Le public croyait que ces concertos étaient de Lamare; mais tous les artistes savaient qu'ils étaient dus au talent d'Auber. Le caractère original de cette musique produisit une assez vive sensation dans le monde, et l'on prévit dès lors que le jeune compositeur à qui on la devait se ferait un jour une brillante réputation. Vers le même temps, Auber écrivit un concerto de violon qui fut exécuté au Conservatoire de musique de Paris par Mazas, et qui obtint un brillant succès.

Le désir de travailler pour le théâtre lui avait déjà fait remettre en musique l'ancien opéra comique intitulé *Julie*, avec accompagnement de deux violons, deux altos, violoncelle et contre-basse. Cet ouvrage, qui renfermait plusieurs morceaux charmants, fut représenté sur un théâtre d'amateurs à Paris, et reçut beaucoup d'applaudissements. Peu de temps après, Auber écrivit pour le petit théâtre de M. de Caraman, prince de Chimay, un autre opéra avec orchestre complet, dont il a tiré depuis lors plusieurs morceaux pour ses autres ouvrages.

(1) Cette date m'a été donnée en 1810 par le père du célèbre compositeur, à l'époque de mes premières recherches pour la *Biographie universelle des musiciens*. Tous les recueils biographiques donnent celle du 29 janvier 1784.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Malgré ces succès, qui jusqu'alors avaient été renfermés dans le cercle d'un certain monde d'artistes et d'amateurs, Auber s'apercevait que ses études musicales avaient été incomplètes, et que le savoir lui manquait dans l'art d'écrire : il voulut achever son éducation sous ce rapport, et se livra à des travaux sérieux sous la direction de Cherubini. Ces études terminées, il écrivit une messe à quatre voix, dont il a tiré la prière de son opéra de *la Muette de Portici*. En 1813, il fit son début en public par un opéra en un acte qu'il fit représenter au théâtre Feydeau sous le titre de *Séjour militaire*. Cet ouvrage ne justifia pas les espérances que les premiers essais d'Auber avaient fait naître ; on n'y trouvait rien de la grâce et de l'originalité d'idées qui avaient fait applaudir ses premières productions, et qui plus tard lui ont acquis une si belle et si juste renommée. Un repos de plusieurs années suivit cet échec, et le compositeur semblait avoir renoncé à une carrière où l'attendaient de brillants succès, lorsqu'un dérangement de fortune et la mort du père d'Auber obligèrent celui-ci à chercher des ressources pour son existence dans l'exercice d'un art qui n'avait été pour lui jusqu'alors qu'un délassement. En 1819, il fit représenter à l'Opéra-Comique Le *Testament et les Billets doux*, opéra en un acte. Cet ouvrage fut moins heureux encore que ne l'avait été le premier essai public des talents d'Auber. Déjà l'on accusait de partialité et de jugements de coterie les éloges qui lui avaient été prodigués ; mais bientôt le compositeur se releva par *La Bergère châtelaine*, opéra en trois actes qui fut joué au même théâtre dans les premiers mois de 1820. Des idées originales, de la mélodie, une instrumentation élégante et des intentions dramatiques distinguent cet ouvrage, qui obtint un succès complet, et qu'on peut considérer comme le premier fondement de la brillante réputation de son auteur. *Emma, ou la Promesse imprudente*, opéra en trois actes, joué en 1821, continua ce que *la Bergère châtelaine* avait commencé, et dès lors Auber ne connut plus que des succès.

Ce fut alors qu'il eut le bonheur de se lier d'amitié avec Scribe, et que tous deux unirent leurs esprits, si parfaitement analogues, leur manière de sentir, et leur instinct de la scène, dans une multitude d'ouvrages charmants que le succès couronna. Jamais association d'auteurs ne fut plus heureuse. *Leicester*, *la Neige*, *le Concert à la Cour*, *Léocadie*, *le Maçon*, *Fiorella*, *la Fiancée*, *Fra Diavolo*, *la Muette de Portici*, *le Philtre*, et vingt autres ouvrages devenus populaires, ont été les fruits de cette association des deux talents les plus fins de la scène française, pendant l'espace de trente ans. Parmi ces ouvrages *La Muette de Portici* a été considérée comme le chef-d'œuvre du compositeur ; la postérité sanctionnera sans doute ce jugement ; car la variété de style, le charme des mélodies et l'expression dramatique qui distinguent cet opéra en font une des plus belles productions musicales de notre époque. Membre de l'Institut de France, dans la section de musique de l'Académie des beaux-arts, et associé de plusieurs autres académies, Auber a été maître de chapelle du roi Louis-Philippe : il occupe aujourd'hui la même position à la cour de l'Empereur des Français. Après la retraite de Cherubini, il lui a succédé comme directeur du Conservatoire de musique de Paris. Commandeur de la Légion d'honneur, officier de l'ordre belge de Léopold, et décoré de plusieurs autres ordres, Auber a vu récompenser par tous les honneurs qu'il pouvait désirer, ainsi que par les faveurs de la fortune, les succès obtenus par son talent. La liste des ouvrages dramatiques de ce compositeur se forme de cette manière : 1° *Le Séjour militaire*, 1 acte (1813). — 2° *Le Testament et les Billets doux*, 1 acte (1819). — 3° *La Bergère châtelaine*, 3 actes (1820). — 4° *Emma, ou la Promesse imprudente*, 3 actes (1821). — 5° *Leicester*, 3 actes (1822). — 6° *La Neige, ou le nouvel Éginhard* 4 actes (1823), tous à l'Opéra-Comique. — 7° *Vendôme en Espagne*, en 1 acte, en collaboration avec Hérold, à l'Opéra, à l'occasion du retour du duc d'Angoulême à Paris, après la campagne d'Espagne, en 1823. — 8° *Les Trois Genres*, 1 acte en collaboration avec Boieldieu, pour l'ouverture du théâtre de l'Odéon (1824). — 9° *Le Concert à la cour*, 1 acte (1824), à l'Opéra-Comique. — 10° *Léocadie*, 3 actes (1824), *idem*. — 11° *Le Maçon*, 3 actes (1825), *idem*. — 12° *Le Timide*, 1 acte (1826), *idem*. — 13° *Fiorella*, 3 actes (1826), *idem*. — 14° *La Muette de Portici*, 5 actes (1828), à l'Opéra. — 15° *La Fiancée*, 3 actes (1829), à l'Opéra-Comique. — 16° *Fra Diavolo*, 3 actes (1830), *idem*. — 17° *Le Dieu et la Bayadère*, 2 actes (1830), à l'Opéra. — 18° *La Marquise de Brinvilliers*, 3 actes (1831), à l'Opéra-Comique, en collaboration avec Batton, Berton, Blangini, Boieldieu, Carafa, Cherubini, Hérold et Paër. — 19° *Le Philtre*, 2 actes (1831), à l'Opéra. — 20° *Le Serment*, 3 actes (1832), *idem*. — 21° *Gustave III*, 5 actes (1833), *idem*. — 22° *Lestocq*, 3 actes (1834), à l'Opéra-Comique. — 23° *Le Cheval de bronze*, 3 actes (1835), *idem*. — 24° *Actéon*, 1 acte (1836), *idem*. — 25° *Les Chaperons blancs*, 3 actes (1836), *idem*. — 26° *L'Ambassadrice*, 3 actes (1836), *idem*. — 27° *Le Domino noir*, 3 actes,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

(1837), *idem.* — 28° *Le Lac des Fées*, 5 actes (1839) à l'Opéra. — 29° *Zanetta*, 3 actes (1840), à l'Opéra-Comique. — 30° Les *Diamants de la couronne*, 3 actes (1841), *idem.* — 31° *Le Duc d'Olonne*, 3 actes (1842), *idem.* — 32° *La Part du Diable*, 3 actes (1843), *idem.* — 33° *La Sirène*, 3 actes (1844), *idem.* — 34° *La Barcarolle*, 3 actes (1845), *idem.* — 35° *Haydée*, 3 actes (1847), *idem.* — 36° L'*Enfant prodigue*, 5 actes (1850), à l'Opéra. — 37° *Zerline, ou la Corbeille d'oranges*, 3 actes (1851), *idem.* — 38° *Marco-Spada*, 3 actes (1852), à l'Opéra Comique — 39° *Jenny Bell*, 3 actes (1855), *idem.* — 40° *Manon Lescaut*, 3 actes (1856), *idem.* Pour l'opéra intitulé, *La marquise de Brinvilliers*, dont la musique était de plusieurs auteurs, Auber a écrit un duo au troisième acte qui est un chef-d'œuvre d'esprit scénique.

AUBERLEN (Samuel-Gottlob), directeur de musique et organiste de la cathédrale d'Ulm naquit le 23 novembre 1758, à Feilbach, près de Stuttgard, où son père était instituteur. Bien que la vie des artistes soit souvent agitée, il est peu d'entre eux qui aient connu le malheur comme Auberlen et qui aient langui dans un état misérable aussi longtemps que lui. Sa vie écrite par lui-même offre un tableau touchant des tribulations auxquelles il fut en butte, et du courage qu'il mit à combattre la mauvaise fortune. Cet ouvrage a été publié à Ulm, en 1824, sous ce titre : *Samuel Gottlob Auberlen's Musikdirektor und Organisten am Münster in Ulm*, etc., *Leben, Meinungen und Schiksale von ihm selbst beschrieben* (Vie, opinions et aventures de Samuel Gottlob Auberlen, etc., un volume in-8° de 248 pages). On y trouve presque l'intérêt du roman : l'auteur s'y montre artiste, et il y a de la poésie dans son style. J'ai tiré de son livre tout ce qui, dans cet article, concerne sa personne et ses ouvrages.

Le père d'Auberlen lui enseigna les premiers éléments de la musique. A l'âge de huit ans, il se mit à apprendre seul à jouer du violon, du piano et du violoncelle; mais ses parents le destinaient à être instituteur et organiste, et tout ce qui pouvait le détourner de ces professions lui était interdit. Lorsqu'il eut atteint sa quatorzième année, il dut aider son père dans ses leçons; mais son penchant décidé pour la musique lui inspirait du dégoût pour l'état auquel on le destinait. Vers ce même temps, le violiniste Kenz le prit en amitié et lui donna des leçons de son instrument : ces leçons et les représentations de l'Opéra de Stuttgard, où on lui avait permis de se rendre quelquefois, développèrent ses heureuses dispositions pour l'art musical. Les amateurs de musique de Canstatt lui fournirent l'occasion d'entendre de bonne musique et de former son goût, car il y faisait sa partie dans les symphonies et les autres belles productions de Haydn et des grands maîtres de cette époque. Cette circonstance lui procura la connaissance d'Ensien, virtuose de la chambre du duc à Stuttgard, qui lui donna des leçons de violon. A l'âge de vingt ans il se rendit à Murrhardt comme précepteur dans une maison particulière. Ce fut là qu'il écrivit son premier air : il le fit exécuter à l'église par un de ses élèves.

Après deux années de séjour dans cet endroit, il retourna chez son père; mais il y demeura peu de temps, parce qu'il obtint la permission d'aller à Zurich pour y terminer ses études musicales. Il partit pour cette ville en 1782, et il y trouva le violoniste Henri Ritter, qui lui donna des leçons. Une maladie qui conduisit son père au tombeau le rappela à Feilbach, où on espérait le fixer comme instituteur; mais il résista à toutes les instances qui lui furent faites à ce sujet, et le 1er juillet 1784, il retourna à Zurich. Il avait alors vingt-six ans. Dans la même année il épousa une jeune fille qui, ainsi que lui, ne possédait rien. Il crut pouvoir subvenir aux dépenses occasionées par sa nouvelle position au moyen de concerts; il se mit à voyager et visita Saint-Gall, Constance, Ravensbourg, Lindau et quelques autres villes. Une maladie de sa femme ne lui permit pas d'aller jusqu'à Augsbourg et Munich, comme il en avait le projet. Il retourna donc à Zurich, dont le séjour ne lui fut pas favorable, car il y trouva peu d'élèves, et bientôt il eut des dettes qui l'obligèrent à solliciter une place dans la chapelle de Stuttgard. On ne lui offrit que celle de surnuméraire : il l'accepta dans l'espoir d'un prochain avancement; mais l'avantage le plus réel qu'il retira de sa translation dans cette ville fut d'y recevoir des leçons de composition de Poll, maître de chapelle du duc. Malheureusement il n'en profita pas longtemps, car ne touchant aucun traitement, et n'ayant qu'un petit nombre d'élèves, il ne put subvenir aux besoins de sa famille. Sa situation devint telle, qu'il se vit obligé d'abandonner à ses créanciers le peu qu'il possédait, et de quitter Stuttgard à pied, sans vêtements, sans linge, sans argent, emmenant avec lui sa femme et son fils, qui tous deux étaient malades. Auberlen peint d'un style pathétique les scènes de désespoir qu'il y eut entre lui, sa femme et son enfant, après ce départ précipité.

Il vécut quelque temps dans une misère profonde, sans pouvoir trouver d'emploi utile pour ses talents; enfin une place fort peu lucrative de directeur de musique à Zofingen se présenta, et

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

il en prit possession au mois de janvier 1791. A son mince traitement, il joignit le produit de quelques leçons de piano et de plusieurs morceaux d'harmonie pour clarinettes, flûtes, bassons, cors et trompettes, qu'il écrivit pour une société d'amateurs. Ces morceaux eurent du succès et furent cause qu'on lui demanda trois symphonies à grand orchestre pour la même société. Ces dernières compositions tiennent le premier rang parmi ses ouvrages.

Après neuf mois de séjour à Zofingen, Auberlen fut appelé comme directeur de musique à Winterthur. Là, il écrivit ses cantates : *Éloge de la Poésie*, *Éloge de la Musique*, *pour l'élection d'un bourgmestre*, son oratorio *la Fête des Chrétiens sur le Golgotha*, des airs, des duos, des morceaux de musique instrumentale, et en 1796, une messe solennelle qui fut considérée comme un très-bon ouvrage. L'invasion de la Suisse par les armées françaises le priva tout à coup de sa place et de ses moyens d'existence, après sept années de tranquillité. Il partit au mois de juin 1798 pour Esslingen, et sa vie fut livrée de nouveau aux agitations. Il crut trouver un terme à ses maux, lorsqu'au mois de mars de l'année 1800, il entra au service de la duchesse de Wurtemberg; mais il ne jouit pas longtemps des avantages de cette position, car la duchesse partit pour Vienne lors de l'entrée des Français dans le Wurtemberg. L'hiver suivant une place de professeur de musique au séminaire de Bebenhausen, près de Tubinge, devint vacante; quoiqu'elle fût insuffisante pour ses besoins, Auberlen l'accepta. Ce poste lui fournit l'occasion de travailler à l'amélioration de l'état de la musique à Tubinge, et il réussit si bien dans ses travaux, que la ville manifesta l'intention de lui donner un supplément de traitement; mais il n'en eut jamais rien. Après sept ans d'une situation assez misérable dans cette ville, il partit le 4 novembre 1807 pour Schaffouse, où il venait d'être appelé comme directeur de musique. Il y trouva de bons amateurs dont il augmenta le nombre par ses élèves. Ces ressources lui suggérèrent le projet d'établir de grandes fêtes musicales dans la Suisse, et ses efforts furent couronnés par le succès. La première réunion eut lieu à Lucerne, le 27 juin 1808. On n'y comptait que quatre-vingt-huit artistes; mais tous étaient de bons musiciens, et l'effet de la musique répondit aux soins qu'Auberlen avait pris pour l'organiser. La seconde fête fut indiquée pour l'année suivante à Zurich, et la troisième à Schaffouse. Depuis lors l'association des musiciens de la Suisse a été dans une prospérité toujours croissante. Pour lui donner de la consistance, Auberlen fonda, en 1816, une école de chant choral, qui a pris ensuite une grande extension, et écrivit pour cette institution une méthode et des mélodies à quatre voix, ainsi que des odes et chants sacrés de Gellert, trois cahiers de chants solennels, et plusieurs autres recueils de chants à plusieurs voix, qui ont été tous imprimés à Schaffouse, en 1816 et 1817. Déjà, en 1809, il avait établi un théâtre d'amateurs où ses élèves jouaient de petits opéras : c'est pour ce théâtre qu'il écrivit *Le Jour de naissance d'une mère*.

Enfin le moment du repos vint pour Auberlen : le 6 juin 1817 il fut nommé directeur de musique et organiste de la cathédrale d'Ulm, place honorable et avantageuse qu'il occupait encore en 1824, époque où il écrivit les Mémoires de sa vie dont il a été parlé précédemment.

Outre les ouvrages qui ont été cités, on connaît aussi de sa composition : 1° Vingt-quatre chansons allemandes avec accompagnement de piano, Heilbronn, 1799. — 2° *Sechs moderne karacteristische Walzer für Clavier* (six valses pour le clavecin dans le style moderne), 1er, 2e et 3e recueils, œuvre 7, Augsbourg, 1799. — 3° Vingt-quatre allemandes et contredanses pour le clavecin, *ibid.*, 1800. — 4° *Euterpens Opfer am Altar der Grazien* (Offrandes d'Euterpe sur l'autel des Grâces), 1re suite, 1801. — 5° Douze allemandes pour piano-forté, op. 8, Leipsick. — 6° *Versuch einer kurzen leichtfasslichen Anleitung zum vierstimmigen Choralgesang*, etc. (Essai d'une introduction courte et facile au chant choral à quatre voix, etc). Schaffouse, Alexis Ruk, in-8° de 63 pages. — 7° Quarante Mélodies chorales à voix d'hommes. Munich, Tidleer, 1834. — 8° Cinquante chants à deux, trois et quatre voix, à l'usage des écoles, en chiffres. Esslingen, Dauncheimer. — 9°. Chants allemands à l'usage des étudiants. Ratisbonne, Reitmayer. Auberlen avait annoncé, en 1786, la publication d'un journal de musique sous le titre de *Porte-Feuille musical* : il devait renfermer des pièces de chant, de clavecin, des notices biographiques, des anecdotes et des annonces : mais il n'en a rien paru.

AUBERT (Jacques), surnommé *le Vieux*, violoniste de la chambre du roi; de l'Opéra et du Concert spirituel, entra à l'Académie royale de musique, 1727, et fut nommé chef des premiers violons en 1748, et vers le même temps surintendant de la musique du duc de Bourbon. Au mois de mai 1752, il se retira de l'Opéra, et il mourut à Belleville près de Paris, le 19 mai 1753, et non en 1748, comme le dit La Borde (*Essai sur la Musique*), ni en 1758, comme l'affirment les auteurs du *Dictionnaire des Mu-*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

siciens (Paris, 1810). Aubert a écrit pour l'Opéra la musique des ouvrages suivants : 1° *La Paix triomphante*, 1713, ballet non représenté. — 2° *Diane*, divertissement, en 1721, en société avec Bourgeois. — 3° *Le Ballet de vingt-quatre heures*, 1722. — 4° *La Reine des Peris* paroles de Fuselier, 1725. — 5° *La Fête champêtre et guerrière*, 1746. Il reçut 360 livres pour prix de la musique de cet ouvrage. On a aussi d'Aubert *Le Ballet de Chantilly*, cantate in-4° obl., Paris, 1728, et trois livres de sonates pour le violon, gravées à Paris ; sans date.

AUBERT (Louis), fils aîné du précédent, né le 15 mai 1720, entra comme violoniste à l'orchestre de l'Opéra, en 1731, à l'âge de onze ans, et quelques années après au Concert spirituel. Au mois de septembre 1755, il obtint la place de chef des premiers violons de l'Opéra, place qu'avait occupée son père. C'est en cette qualité qu'il était suppléant de Chéron pour battre la mesure ; il conserva cet emploi jusqu'en 1771, époque de sa retraite. Il vivait encore en 1798, et jouissait d'une pension de 1,000 fr. sur la caisse de l'Opéra. Aubert a publié six livres de solos pour le violon, six livres de duos, deux concertos, et quelques autres ouvrages, tous gravés à Paris, sans date. Il a écrit pour l'Opéra : 1° la musique d'un pas de deux dans l'acte de *l'Espagne*, de *l'Europe galante*, à la reprise de 1755. Ce morceau a été inséré dans un livre de symphonies à quatre parties dédié à la marquise de Villeroy et publié en 1756. — 2° la musique d'un pas de six, ajouté au dernier acte de *Roland*, en 1755. — 3° une chaconne dans *Alcionne*, en 1756.

AUBERT (L'Abbé Jean-Louis), frère du précédent, né à Paris, le 15 février 1731, mort dans la même ville, le 10 novembre 1814, s'est fait connaître par quelques ouvrages de littérature au nombre desquels se trouve une *Réfutation suivie et détaillée des principes de M. Rousseau de Genève, touchant la musique française, adressée à lui-même, en réponse à sa lettre ;* Paris, 1754, in-8°.

AUBERT (***), plus connu sous le nom d'*Auberti*, était violoncelliste à la Comédie italienne, et mourut à Paris, en 1805. Il a publié : 1° Six solos pour violoncelle, op. ; 1. — Paris 2° Six duos pour le même instrument, op. 2, *ibid.*

AUBERT (Pierre-François-Olivier), né à Amiens, en 1763, apprit à la maîtrise de cette ville les premiers éléments de la musique, et parvint, par son travail et sans le secours d'aucun maître, à jouer fort bien du violoncelle. Étant venu à Paris, il entra à l'orchestre de l'Opéra-Comique, où il est resté pendant vingt-cinq ans. Il a publié deux méthodes de violoncelle, et il fut le premier en France qui fit succéder un bon livre élémentaire pour cet instrument aux ouvrages insuffisants de Cupis et de Tillière. Il a de plus composé : 1° Trois quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 1 ; Zurich, 1796. — 2° Trois *idem*, op. 2. — 3° Trois duos pour deux violoncelles, op. 3. — 4° Trois *idem*, op. 5. — 5° Trois *idem*, op. 6. — 6° Trois *idem*, op. 7. — 7° Études pour le violoncelle, suivies de trois duos et de trois sonates, op. 8. — 8° Huit livres de sonates pour le même instrument. Olivier Aubert a publié une brochure de 44 pages in-12, sous ce titre : *Histoire abrégée de la musique ancienne et moderne, ou Réflexions sur ce qu'il y a de plus probable dans les écrits qui ont traité ce sujet*, Paris, 1827. Dans l'introduction de ce petit ouvrage, l'auteur dit qu'il n'a pu se décider à garder en portefeuille *ce fruit de vint-cinq années de recherches et de réflexions !* C'est beaucoup de temps employé pour peu de chose.

AUBÉRY (F. Félix), amateur de musique à Paris, s'est fait connaître par un livre qui a pour titre : *Éléments de la Théorie musicale, ou Méthode propre à en abréger l'étude.* Seconde édition. Paris, Gibus, 1835, in-4°.

AUBÉRY DU BOULLEY (Prudent-Louis), né à Verneuil (département de l'Eure), le 9 décembre 1796, eut pour premier maître de musique son père, qui était bon musicien. A l'âge de cinq ans il était déjà assez instruit pour lire toute espèce de musique à livre ouvert ; à dix ans il était assez habile sur la flûte et sur le cor pour jouer sur ces instruments des concertos difficiles. Après avoir reçu quelques leçons d'harmonie, il écrivit, à l'âge de onze ans, des marches et des pas redoublés qui furent exécutés par la musique de la ville. En 1808 M. Aubéry du Boulley fut envoyé à Paris pour y continuer ses études musicales. Il eut d'abord pour professeur de composition Momigny ; ensuite Méhul et enfin Cherubini perfectionnèrent ses connaissances. Le Conservatoire de musique ayant été fermé en 1815, M. Aubéry du Boulley retourna à Verneuil où il se maria. Rempli du plus vif enthousiasme pour la musique, il saisissait alors toutes les occasions de coopérer aux concerts qui étaient donnés par les artistes et les amateurs dans les villes qui environnent Verneuil, telles qu'Évreux, Vernon, Dreux, etc. Jusqu'en 1820, la musique n'avait été qu'un plaisir pour lui ; mais à cette époque, il en fit sa profession. Malgré la multiplicité de ses occupations, il trouvait le temps d'écrire ; c'est ainsi qu'il fit, en 1824, la musique d'un opéra intitulé : *Les Amants querelleurs*, qui fut reçu à l'Opéra-Comique, mais dont l'auteur

© 2007 Lyon Éditions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

des paroles retira le livret pour l'arranger en vaudeville, qui fut joué sans succès au gymnase. M. Aubéry du Boulley écrivit aussi dans le même temps beaucoup de musique instrumentale qui parut chez différents éditeurs de Paris.

Une maladie de poitrine dont les symptômes étaient graves obligèrent M. Aubéry du Boulley à renoncer à l'enseignement de la musique, en 1827, à se retirer à la campagne (à Grosbois près de Verneuil) et à s'y livrer à l'agriculture. La nouvelle direction qu'il venait de donner à sa vie ne lui fit cependant point oublier la musique. Il consacra ses loisirs à la rédaction d'une méthode d'enseignement qu'il publia en 1830, sous le titre de *Grammaire musicale*. L'organisation de la garde nationale, dans toute la France, lui fournit à cette époque l'occasion de former à Verneuil un corps de musique militaire de quarante musiciens et de ranimer le goût de la population pour l'art musical. L'heureux essai qu'il avait fait en cette circonstance de sa méthode d'enseignement lui suggéra l'espoir d'en faire une application utile jusque dans les moindres villages, et le hameau qu'il habite fut le premier où il en fit l'essai. Sa persévérance a été couronnée par le succès; des corps de musique de cuivre ou d'harmonie ont été successivement organisés à Breteuil, Conches, Nonancourt, Damville, dans les bourgs de Brezolles et de Tillières-sur-Eure, et enfin dans le petit village de Grosbois, où il y a maintenant une excellente musique composée de deux bugles, dix clairons, quatre trombones, un buccin, un ophicléide alto, deux ophicléides basses et trois caisses à timbre; de simples paysans sont devenus des artistes. C'est un service réel rendu à l'art et aux populations que cette propagation du goût de la musique et des connaissances qui y sont relatives.

Les œuvres musicales de M. Aubéry du Boulley se composent de sonates pour piano, marches et pas redoublés pour le même instrument, œuvres 1, 4, 6 et 8, Paris, Mme Joly; de six quatuors pour piano, violon, flûte et guitare, œuvres 56, 66, 72, 74, 80 et 82, Paris, Richault; de sept duos pour piano et guitare, œuvres 31, 38, 46, 52, 67, 78 et 81, *ibid.*; de trois trios pour piano, contralto et guitare, œuvres 32, 54 et 83, *ibid.*; d'un quintetto pour flûte, piano, violon, alto et guitare, œuvre 76, *ibid.*; d'un *septuor* pour violon, alto, basse, flûte, cor, clarinette et guitare, œuvre 69, *ibid.*; d'une grande sérénade pour deux violons, alto, basse, flûte, deux clarinettes, deux cors et basson, œuvre 48, *ibid.*; d'une collection de pièces d'harmonie contenant soixante morceaux, publiée en dix livraisons formant les œuvres 45, 47, 49, 51, 53, 55, 57, 59, 61 et 63, *ibid.*; d'un recueil d'harmonie composée pour être exécutée aux messes militaires, œuvre 68, *ibid.*; de cinq cahiers de contredanses pour piano et guitare, *ibid.*; de trois recueils de contredanses en sons harmoniques pour guitare seule, *ibid.*; de plusieurs œuvres pour guitare seule, deux guitares, guitare et flûte ou violon, *ibid.*; de l'opéra des *Amants querelleurs* arrangé en quatuor pour flûte, violon, alto et basse, et de l'ouverture du même opéra à grand orchestre, œuvres 44 et 58, *ibid.*; de beaucoup de romances avec accompagnement de piano ou de guitare, Paris, Mme Joly, Meissonnier, Janet et Richault; d'une méthode complète et simplifiée pour la guitare, œuvre 42, Paris, Richault; enfin d'une *Grammaire musicale*, 1 vol. in-8°, imprimée avec les caractères de musique de Duverger, Paris, Richault. On peut voir l'analyse de cet ouvrage dans le 9me vol. de la *Revue musicale*. M. Aubéry du Boulley a aussi publié une brochure qui a pour titre : *Des Associations musicales en France, et de la Société philharmonique de l'Eure, de l'Orne et d'Eure-et-Loir, fondée par P.-L. Aubéry du Boulley*, Versailles, 1839, in-8° de 8 pages.

AUBIGNY (D'ENGELBRONNER D'). Deux sœurs de ce nom, filles d'un major au service du prince de Hesse-Cassel, se sont fait remarquer par leur talent de cantatrices, à Coblence, en 1790. Elles avaient été dirigées dans leurs études par Sales, maître de chapelle de l'électeur de Trèves. L'aînée possédait une belle voix de soprano; la plus jeune (Nina) avait une voix de contralto fortement timbrée. Les deux sœurs exécutèrent en 1790, dans des concerts publics, le *Stabat Mater* de Rodewald, et s'y firent vivement applaudir. En 1792 elles étaient à Cassel et y faisaient l'ornement du concert d'amateurs. A cette époque, l'aînée épousa M. Horslig, membre du consistoire de Bückebourg; Nina suivit sa sœur dans ce lieu, et acheva de perfectionner son talent dans la solitude. Elle y vivait heureuse lorsqu'elle fit, en 1803, la connaissance d'une dame qui se faisait passer pour une comtesse anglaise, et qui lui offrit de l'emmener à Londres, et de se charger des frais du voyage et de son entretien. Nina d'Aubigny se laissa séduire et partit avec elle. Mais à peine furent-elles arrivées à leur destination, que la prétendue comtesse avoua qu'elle n'avait aucun droit à porter ce titre, et qu'elle était hors d'état d'offrir aucuns secours à sa compagne. Cette déclaration était un coup de foudre pour la jeune cantatrice, qui se trouvait sans ressource dans un pays

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

étranger. Toutefois, ses talents vinrent la tirer d'embarras. Elle donna des leçons de chant, et finit par s'attacher à une famille riche, en qualité d'institutrice. Le chef de cette famille était un des principaux agents de la Compagnie des Indes; ses affaires l'obligèrent à aller s'établir à Bombay, et Nina d'Aubigny l'y accompagna. On ignore ce qu'elle est devenue depuis lors. On a sous le nom de cette artiste : 1° Airs allemands, italiens et français, Augsbourg, 1797. — 2° *Ueber das Leben und den Character des Pompeo Sales* (Sur la vie et le caractère de Pompeo Sales), dans la 2me année de la Gazette musicale de Leipsick, pag. 377-384. — 3° *Ueber die Aufmerksamkeit, die Jeder dem Saenger schuldig ist* (Sur l'attention qu'on doit au chanteur), dans la même Gazette musicale, 3me année, pag. 752. — 4° *Mein Lieblingswort, Piano* (Mon mot favori, *Piano*), ibid., pag. 800. — 5° *Brief an Natalia über den Gesang, als Beförderung der häuslichen Glückseligkeit des geselligen Vergnügens. Ein Handbuch für Freunde des Gesanges die sich selbst, oder für Mütter und Erzieherinnen, die ihre Zœglinge für die Kunst bilden wollen* (Lettres à Natalie sur le chant, considéré comme véhicule du bonheur domestique, etc.), Leipsick, Voss, 1803, gr. in-8° avec 5 planches de musique. Ces lettres, écrites d'un style fort agréable, sont au nombre de 31; elles contiennent d'excellentes observations. On en a publié une seconde édition améliorée à Leipsick, en 1824, gr. in-8°.

AUBINS DE SEZANNE, poëte et musicien français, vivait vers 1260. On trouve deux chansons notées de sa composition dans deux manuscrits de la Bibliothèque impériale de Paris, nos 65 et 66, fonds de Cangé.

AUDEBERT (Pierre), chantre à déchant (contrapuntiste) de la chapelle de Jean d'Orléans, depuis 1455 jusqu'en 1467, aux appointements de 24 liv. tournois (140 francs 88 centimes), suivant un compte de la maison de ce prince (Manuscrit de la Bibl. du Roi, F. 540, suppl.)

AUDEFROI LE BATARD, trouvère artésien du treizième siècle, dont on trouve une chanson notée dans un manuscrit de la Bibliothèque impériale, à Paris, n° 66, fonds de Cangé, et seize romances dans un autre manuscrit, coté 7222.

AUDIBERT (....), maître de musique de l'Académie du Roi, à Lyon, naquit à Aix en Provence, au commencement du dix-huitième siècle. Il apprit les éléments de la musique comme enfant de chœur au chapitre de Saint-Sauveur de sa ville natale, et fut, dans cette école, le condisciple de l'abbé Blanchard. Son éducation finie, il alla s'établir à Toulon, où il fut pensionné du Concert. Il paraît qu'il ne quitta cette ville que pour prendre possession de sa place de maître de musique de l'Académie. Dans une lettre qu'il écrivit au ministre d'Argenson, en 1746, on voit qu'il avait sept enfants, que l'aîné de ses fils, âgé de dix-sept ans, était musicien, et que lui-même faisait subsister sa famille au moyen des leçons qu'il donnait. Dans un mémoire, dont il sera parlé tout à l'heure, et qui est joint à la lettre déjà citée, il dit aussi qu'il est connu *par différents ouvrages en plusieurs genres qu'il a donnés au public dans les provinces*. Ces ouvrages sont depuis longtemps tombés dans l'oubli, et le nom d'Audibert serait aujourd'hui parfaitement inconnu, si les recherches de l'auteur de ce Dictionnaire ne lui avaient fait découvrir un fait qui recommande ce musicien à l'attention des historiens de l'art musical.

Dans un recueil manuscrit qui se trouve à la Bibliothèque impériale de Paris, parmi les livres imprimés, sous le numéro V, 1840, sont contenus : une lettre écrite par Audibert au ministre des affaires étrangères, au mois de février 1746, et un mémoire sur un chiffre musical de son invention pour l'usage de la diplomatie. Selon lui, ce chiffre, dont il donne un exemple dans un morceau de quinze portées, devait être à l'abri de toute explication par ceux qui n'en posséderaient pas le secret; néanmoins son exemple ayant été soumis à l'analyse dans les bureaux des affaires étrangères, fut déchiffré avec facilité, et les éléments de son chiffre furent dégagés méthodiquement par l'employé chargé de ce travail. Sans lui avouer que son secret n'en était plus un, le ministre lui répondit qu'il possédait déjà plusieurs chiffres du même genre, que ces chiffres ne pouvaient être considérés que comme des choses curieuses, et qu'on n'en pouvait faire usage dans les expéditions habituelles. Dans le fait, le grand inconvénient de l'invention d'Audibert consistait en ce que chaque signe ne représentait qu'une lettre de l'alphabet, ce qui rendait l'opération de la traduction fort longue. L'analyse de ce chiffre musical a été donnée dans le 20e numéro de la cinquième année de la *Revue musicale*.

AUDIFFRET (Pierre-Hyacinthe-Jacques-Jean-Baptiste), né à Avignon, le 7 novembre 1773, fit ses études chez les doctrinaires de cette ville et dans la maison du même ordre, à Marseille. Dès son enfance il avait appris la musique. Il mêla la culture de cet art à ses travaux littéraires jusqu'à la fin de sa vie. Atteint par la réquisition, en 1792, il fit, comme musicien de régiment, les campagnes de 1794 et 1795

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

en Belgique et en Hollande. De retour à Paris à la fin de 1797, il entra dans les bureaux de son père, agent de change à la bourse de cette ville; mais son aversion pour les affaires financières le décida à les abandonner en 1802. Des intérêts de famille l'ayant conduit en Bretagne, il se maria à Nantes, et y obtint la place de directeur du dépôt de mendicité. Démissionné en 1816, il revint à Paris, et y eut, en 1820, un emploi au département des manuscrits de la Bibliothèque royale. Audiffret est mort à Montmartre, près Paris, le 1er juillet 1841, à l'âge de soixante-dix-huit ans. Laborieux écrivain, il a fourni à la *Biographie universelle* des frères Michaud un grand nombre d'articles relatifs à l'histoire de l'Orient, et à la dernière édition de *L'Art de vérifier les dates*, la *Chronologie historique des Maures d'Espagne*. On lui doit aussi beaucoup d'autres ouvrages historiques et littéraires qui l'ont fait admettre dans la Société asiatique de Paris et dans plusieurs académies; mais il n'est cité ici que pour la partie de ses travaux qui est relative à l'histoire de la musique. Il fut le collaborateur de Raguenaud (*Voy.* ce nom) pour les années 1819-1831 de l'*Almanach des Spectacles* (Paris, Barba, 13 vol. in-18), et y a fourni toutes les notices biographiques des compositeurs et chanteurs des divers théâtres. Il a été aussi un des coopérateurs de la *Biographie universelle et portative des Contemporains*, dirigée par Rabe (Paris, 1826-1834, 5 vol. in-8°), et y a fourni un grand nombre de notices du même genre, parmi lesquelles on remarque celles de Grétry, Méhul, Piccinni, ainsi qu'au Supplément de la *Biographie universelle* de Michaud. On a aussi de sa composition : 6 *Romances, avec accompagnement de piano*; Paris, Leduc, 1801.

AUDINOT (Nicolas-Médard), acteur de la Comédie italienne, né à Nancy, vers 1730, est mort à Paris, le 21 mai 1801. Le 3 janvier 1764, il débuta dans les rôles de basse-taille, qu'on appelle, dans le langage des coulisses, *rôles à tablier*. Ce fut lui qui joua d'origine *le Maréchal ferrant*, de Philidor. Quelques dégoûts qu'il éprouva de la part de ses camarades, l'obligèrent à se retirer, en 1767. Il se rendit alors à Versailles, pour prendre la direction du théâtre de cette ville; mais il ne la garda que deux ans, et revint à Paris en 1769. Depuis sa retraite, il désirait se venger de la Comédie italienne. Pour satisfaire ce désir, il loua une loge à la foire Saint-Germain, et y plaça des marionnettes ou comédiens de bois qui imitaient la tournure et le jeu de ses anciens camarades. La nouveauté de ce spectacle et la ressemblance des personnages piquèrent la curiosité publique; les marionnettes attirèrent la foule. Le succès enhardit Audinot qui fit bâtir sur le boulevard du temple le *Théâtre de l'Ambigu-Comique*, dont il fit l'ouverture au mois de juillet 1769, et qui changea ses marionnettes contre des enfants. Il mit sur le rideau cette inscription : *Sicut infantes audi nos*. Le succès de ce nouveau spectacle fut tel, qu'Audinot se vit obligé d'agrandir sa salle en 1772. Ce fut alors qu'on commença à y représenter de grandes pantomimes, qui ont fait la fortune de l'entrepreneur.

Audinot a composé les paroles et la musique du *Tonnelier*, opéra-comique qui fut représenté au Théâtre-Italien, le 28 septembre 1761, et qui n'obtint point de succès. Quétant y ayant fait des changements, et Gossec ayant corrigé quelques défectuosités de la musique, l'ouvrage fut remis au théâtre, le 16 mars 1765, et fut dès lors vivement applaudi. Audinot fut aussi l'auteur du programme et de la musique d'une pantomime qui fut jouée avec succès à son théâtre, en 1782, sous le titre de *Dorothée*.

AUFFMAN (Joseph-Antoine-Xavier), maître de chapelle à Kempten, vers le milieu du dix-huitième siècle, a publié trois concertos pour l'orgue, sous ce titre : *Triplus Concentus harmonicus*, Augsbourg, 1754, in-fol. E. L. Gerber, et d'après lui les auteurs du Dictionnaire historique des Musiciens (Paris, 1810) sont tombés dans une erreur singulière sur ce musicien : ils en ont fait un maître de chapelle du *prince Campidon*, parce qu'on lit au titre de son ouvrage : *Pr. Campidon. Music. Chor. Præf.* Campidona est le nom latin de Kempten.

AUFSCHNAITER (Benoit-Antoine), maître de chapelle à Passaw, vers la fin du dix-septième siècle et au commencement du dix-huitième, a publié : 1° *Concors discordia*, imprimé à Nuremberg, en 1695, consistant en six ouvertures. 2° *Dulcis fidium harmonica*, consistant en sonates d'église à huit, 1699, in-folio. 3° *Vesperæ solemnissimæ, quatuor vocibus concertantibus, duobus violinis et duabus violis necessariis, quatuor ripien. pro pleno choro, violone cum duplici basso continuo, duobus clarinis concert.*, op. 5, Augsbourg, 1709, in-folio. 4° *Alaudæ quinque*, contenant cinq messes solennelles, op. 6, Augsbourg, 1711, in-folio. 5° *Duodena offertoria de venerabili sacramento, etc., quatuor vocibus, duobus violinis, duabus violis, cum duplici basso et duobus trombonis*, op. 7, Passaw, 1719. 6° *Cymbalum Davidis vespertinum, seu vespera pro festivitatibus*, etc., *quatuor vocibus, quatuor violinis, duabus violis, cum duplici basso, duobus haulb. in*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tono gallico, et duobus clarinis, op. 8, Passaw, 1729. in-folio.

AUGER (Paul), surintendant de la musique de la chambre du roi, et maître des concerts de la reine, remplissait ces fonctions avant 1629, et en était encore en possession à l'époque de sa mort, le 24 mars 1660. Cambefort, surintendant et maître ordinaire de la chambre du roi, épousa sa fille. Auger a composé pour la cour la musique du *Petit et Grand Ballet de la Douairière de Billebahault*, en 1626, et celle d'un autre ballet intitulé : *Le Sérieux et le Grotesque*, en 1627.

AUGESKY (Joseph), dominicain bohême, naquit à Iglau, le 26 novembre 1745, fit ses études dans cette ville, entra dans son ordre à l'âge de seize ans, et prononça ses vœux le 27 août 1763. Il fut ensuite envoyé à Pilsen, comme professeur de latinité au collége de cette ville et comme prédicateur. Augesky fut un des harpistes les plus habiles de son temps, et se fit remarquer par le brillant et la délicatesse de son jeu. Il a composé plusieurs concertos pour la harpe, qui sont restés en manuscrit. En 1776, il fut appelé au couvent de son ordre, à Prague : il paraît y avoir terminé ses jours.

AUGUSTE (Émile-Léopold), duc de Saxe-Gotha, né le 23 novembre 1772, mort le 17 mai 1822, a composé quelques chansons avec les mélodies, lesquelles ont été insérées en 1806 dans la Gazette pour le monde élégant (*Zeitung für die eleg. Welt*). Il en a inséré deux dans le recueil qu'il a fait imprimer sous le titre de : *Kyllenion*. Ce prince a fait aussi représenter sur le théâtre de sa cour, en 1808, un opéra de sa composition.

AUGUSTI (Jean-Chrétien-Guillaume), philologue et théologien protestant, né à Eschenberg en 1772, était petit-fils d'un rabbin qui se convertit au christianisme en 1722. Après avoir achevé ses études à l'université d'Iéna, il y enseigna la philosophie et les langues orientales. En 1812 il fut appelé à Breslau en qualité de professeur de théologie, et en 1819 il passa à l'université de *Bonn*, pour y enseigner la même science. Ayant obtenu en 1828 le titre de conseiller consistorial à Coblence, il alla se fixer dans cette ville, et y mourut le 28 avril 1841. On a de lui quelques ouvrages estimés sur les antiquités et l'histoire du christianisme. Il n'est cité ici que pour deux dissertations, la première intitulée : *De Hymnis Syrorum*, Breslau, 1814, in-8°; l'autre, *De Hymnorum sacrorum usu*, ibid., 1817, in-4°.

AUGUSTIN (Aurélien), un des plus grands hommes entre les docteurs de l'Église, naquit à Tagaste, petite ville d'Afrique, le 13 novembre 354, sous le règne de l'empereur Constance. Ses parents, qui désiraient qu'il fût savant, le firent étudier à Madaure et à Carthage. Ses progrès furent rapides, mais sa jeunesse fut orageuse. Après avoir professé l'éloquence à Tagaste et à Carthage, il se rendit à Rome, et peu de temps après à Milan, où il venait d'être appelé comme professeur. Ce fut là qu'il entendit les sermons de saint Ambroise, et qu'il se convertit à la religion chrétienne. Il ne tarda point à quitter toutes ses occupations pour suivre sans obstacle la carrière religieuse où il était entré, et il retourna en Afrique, où il fut nommé évêque d'Hippone. Il se trouva à plusieurs conciles, et combattit avec éclat les manichéens, les donatistes, les pélagiens et toutes les autres sectes qui s'étaient formées dans les quatrième et cinquième siècles. Il mourut à Hippone, le 28 août 430, pendant que cette ville était assiégée par les Vandales.

Parmi les écrits de S. Augustin, on trouve un traité *De Musica*, en six livres, et en forme de dialogue, qui a été imprimé à Bâle, en 1521, in-4°, et que les bénédictins ont inséré dans leur édition de ce Père de l'église, en 11 volumes in-folio (Paris, 1684). On le trouve aussi dans la première édition de ses œuvres, Bâle, 1569, in-folio. MM. Gaume, libraires de Paris, ont publié en 1835-1836, une belle édition des œuvres de saint Augustin, en onze volumes in-8°, dans laquelle on trouve son traité de musique. Cet ouvrage en a été extrait, et l'on en a fait un tirage à part, en un volume in-12 de 268 pages, sous ce titre : *S. Aurelii Augustini Hipponensis episcopi de Musica libri sex, post recensionem monachorum ordinis sancti Benedicti, e congregatione S. Mauri, ad Mss. Bibliothecæ regiæ codices, et veteres editiones novis nunc curis recogniti atque emendati. Parisiis, apud Gaume fratres*, 1836. Les notes qui accompagnent cette édition sont fort bonnes. Ce serait en vain qu'on chercherait dans cet ouvrage des renseignements positifs sur la musique de l'époque où vivait S. Augustin; ce savant homme y traite peu de l'art musical en lui-même. Dans le premier livre il donne une définition de la musique, et s'attache à démontrer que les notions que nous en avons nous viennent directement de la nature, préalablement à toute étude. Les autres livres ont plus de rapport au rhythme et au mètre qu'à la musique proprement dite. Au résumé, le traité de musique de S. Augustin est un ouvrage faible et peu digne de son auteur. Il paraît qu'il n'en avait pas lui-même une opinion fort avantageuse, car il en fait une critique

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

assez sévère dans une épître à un de ses amis, nommé Memorius, qui lui avait demandé ce traité (August. op., t. 2, Epist. 101, p. 487, édit. 1684). Il dit qu'à la vérité il a écrit six livres sur la partie de la musique qui concerne le temps et le mouvement, et qu'il se proposait d'en faire encore six autres sur les tons et les modes, mais que Memorius se repentirait de son empressement à les avoir demandés, tant il les trouverait ennuyeux et difficiles à entendre. Il ajoute que le sixième livre est en quelque sorte le résumé des cinq autres, qui ne valent pas la peine qu'on les lise, et qui n'avaient point plu même à son cher fils Julien.

M. l'abbé Angelo Majo, savant bibliothécaire du Vatican, a publié, en 1828, dans le troisième volume de ses *Scriptorum veterum nova Collectio e Vaticanis codicibus edita*, p. 116 (troisième partie), un abrégé du traité de musique de saint Augustin, fait par un auteur anonyme, sous le titre de *Præcepta artis Musicæ collecta ex Libris sex Aurelii Augustini de Musica.* Cet abrégé est divisé en vingt-un chapitres; il paraît avoir été fait dans un temps rapproché de celui où l'ouvrage complet a été écrit, car le manuscrit où M. Majo l'a découvert est fort ancien.

AUGUSTIN (L.), assesseur à Halberstadt et amateur de musique, fut un des organisateurs de la sixième fête musicale de l'Elbe, qui eut lieu à Magdebourg en 1834. Il a rendu compte de cette solennité dans un écrit qui a pour titre : *Die Elb-Musikfeste* (La Fête musicale de l'Elbe); Halberstadt, 1834, 24 pages in-4°.

AUGUSTONELLI (François-Xavier), premier flûtiste à la cour du prince de la Tour-et-Taxis, à Ratisbonne, naquit à Venise, en 1741, et mourut en 1809. On vante le fini de son jeu, et surtout le son pur et argentin qu'il tirait de son instrument.

AULAGNIER (Antonin), professeur et éditeur à Paris, est né à Manosque (Basses-Alpes), en 1800. Dans sa jeunesse, il fit à Marseille des études de latinité et de philosophie qui ne l'empêchèrent pas de se livrer à son goût pour la musique. Plus tard, il se rendit à Paris, et entra au Conservatoire comme élève de la classe d'orgue, sous la direction de M. Benoist. Ce maître lui fit faire un cours d'harmonie et d'accompagnement. Jusque là, M. Aulagnier n'avait considéré la musique que comme un délassement à d'autres travaux; mais à dater de cette époque il abandonna toutes ses autres études, pour se livrer à l'enseignement. Après plusieurs années d'exercice de sa nouvelle profession, il s'est fait éditeur de musique, et a publié quelques ouvrages de sa composition, parmi lesquels on remarque : 1° Méthode élémentaire pour le piano. Cette méthode a eu en peu de temps trois éditions successivement améliorées et augmentées. 2° Des variations, rondos et mélanges pour le piano sur des airs d'opéras et de ballets, environ quinze recueils. 3° Trois airs variés à quatre mains. 4° Des recueils de contredanses pour plusieurs instruments. 5° Des romances pour une et deux voix; 6° Des faux-bourdons romains et parisiens à trois voix, à l'usage des séminaires et des colléges. 7° *O salutaris*, à trois voix. 8° *Domine salvum fac regem*, à trois voix. 9° Deux messes brèves à trois voix.

AULEN (Jean), contrapuntiste, dont la patrie n'est point connue. Il vivait à la fin du quinzième siècle et au commencement du seizième. Petrucci a inséré des motets de sa composition dans la collection qu'il a publiée sous le titre de *Motetti Libro quarto*, Venise, 1595, petit in-4° obl.

AULETTA (Pierre), maître de chapelle du prince de Belvedere, dans la première moitié du dix-huitième siècle, a donné *Ezio*, opéra sérieux, à Rome, en 1728, et *Orazio*, à Venise, en 1748. Quelques morceaux de sa musique ont été insérés dans les intermèdes *Il Giocatore*, et *Il Maestro di musica*, qui ont été représentés à Paris, en 1752.

AULETTA (Dominique), né à Naples, et vraisemblablement fils du précédent, s'est fait connaître comme compositeur par l'opéra bouffe en deux actes intitulé *La Locandiera di spirito.* On connaît aussi sous son nom une messe à quatre voix avec orchestre, plusieurs concertos de clavecin, et des airs détachés avec orchestre.

AUMAN (. . . .), chanoine régulier du monastère de Saint-Florian en Autriche, naquit en Bohême vers le milieu du dix-huitième siècle. Il vivait encore en 1795. On le considère comme un bon compositeur de musique d'église, et l'on trouve, dans plusieurs églises d'Autriche, des messes et des motets dont il est auteur.

AUMANN (Dietrich-Chrétien), compositeur qui vivait à Hambourg vers 1789, était, dans le même temps, organiste adjoint dans l'une des églises de cette ville. On a de lui les ouvrages suivants : *Choralbuch für das neue Hamburgische Gesangbuch* (Livre de musique chorale, etc.), Hambourg, 1787, in-4°. 2° *Hochzeitkantate im Klavierauszuge* (Cantate de noce pour clavecin), Hambourg, 1787. 3° *Oster-Oratorium, mit einer doppelter Heilig, im Klavierauszuge* (Oratorio pour la fête de Pâques, etc.), Hambourg, 1788. 4° *Das neue Rosen*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

mædchen (La Nouvelle Rosière), opéra comique en deux actes, Hambourg, 1789. On trouve dans le catalogue de Traeg à Vienne (1799) un ouvrage d'Auman manuscrit, intitulé : *Das Hochenauer Schiffgeschrei, für vier Singstimmen, zwei Viol. et Basso.*

AUMONT (Henri-Raymond), violoniste et compositeur, né à Paris, le 31 juillet 1818, fut admis au Conservatoire de cette ville le 17 décembre 1832, et reçut d'abord des leçons de Guérin; puis il devint élève de Baillot, et le deuxième prix lui fut décerné au concours de 1837. Dans les années suivantes il suivit des cours d'harmonie et de composition. Il s'est retiré du Conservatoire en 1840. On a publié de sa composition : 1° 1er air varié pour violon et orchestre; Paris, Richault. 2° *Les Caractères*, trois fantaisies pour violon seul. Paris, Challiot. 3° Duo concertant pour piano et violon, sur un thème de Meyerbeer; *ibid.* 4° Fantaisie sur un thème français pour violon avec acc. de piano; *ibid.* 5° *Idem* sur un thème italien, *idem*, *ibid.* 6° *Idem* sur un thème allemand, *idem*, *ibid.*

AURADOU (. . .), auteur inconnu d'un ouvrage qui a pour titre : *Principes de musique, suivi d'un petit abrégé sur l'harmonie et le discours harmonique, divisés en deux parties.* Moulins, de l'imprimerie de Desrosiers, 1837, in-8° de 88 pages de texte et 40 de musique.

AURANT (. . . .), second sous-maître de la musique de la chapelle de François 1er, roi de France, fut nommé à cet emploi en 1543. Ses appointements étaient de *trois cents livres tournois* (environ dix-huit cents francs dans la proportion de notre monnaie). Le premier sous-maître de la chapelle était Claude de Sermisy. A l'égard de la place de premier maître de la chapelle, elle était remplie par le cardinal de Tournon, qui n'était point musicien, et qui, conséquemment, n'était chargé d'aucunes fonctions relatives à la musique.

AURÉLIEN, moine de Réomé ou Moutier Saint-Jean, au diocèse de Langres, vivait vers le milieu du neuvième siècle. Il a écrit un traité de musique, divisé en vingt chapitres, qu'il dédia à Bernard, abbé de son monastère, par deux épîtres dédicatoires, l'une au commencement, l'autre à la fin de son ouvrage. Sigebert et Trithème, trompés par le mot latin *Reomensis* qui est en tête de l'ouvrage, ont cru lire *Remensis*, et ont fait d'Aurélien un clerc de l'église de Reims. Ils ont été copiés en cela par tous les biographes. Un manuscrit du dixième siècle, qui est le plus ancien connu du traité d'Aurélien, se trouvait à l'abbaye de Saint-Amand avant la révolution de 1789. L'abbé Gerbert a inséré cet ouvrage dans le premier volume de ses *Scriptores ecclesiastici de musica*, d'après un manuscrit de la bibliothèque Laurentienne de Florence. Les bénédictins Martenne et Durand avaient déjà publié les deux épîtres dédicatoires et l'épilogue de ce traité dans les *Veterum Script. et monum. hist.*, Paris, 1724, t. 1, p. 123-125). Le traité d'Aurélien ne concernant que les tons du plain-chant, et ne contenant rien sur la musique mesurée, ni sur l'harmonie ou le contre-point, qui n'existaient point encore, ou qui, du moins, ne faisaient que de naître, est d'un intérêt médiocre pour l'histoire de l'art.

AURISICCHIO (Antoine), compositeur de l'école romaine, mort jeune, fut maître de chapelle de Saint-Jacques des Espagnols, à Rome. Il a beaucoup écrit pour l'église. On a donné à Londres, en 1758, l'opéra d'*Attalo*, dans lequel on avait introduit plusieurs morceaux de sa composition. On trouve dans la bibliothèque musicale de l'abbé Santini, à Rome, les ouvrages de ce compositeur, en manuscrit, dont voici les titres : 1° *Alcuni studi sul canto fermo.* 2° *Salmi a quattro per le Vergine, et per gli Apostoli, con organo.* 3° *Si quæris miracula, à quatre voix.* 4° *Lauda Sion à quatre.* 5° *La morte di Gesu, cantata con stromenti.* 6° *Oratio Ieremiæ a canto e basso.* 7° *Te Deum Laudamus a quatro con stromenti.* 8° *Salmi à quatro con stromenti.* 9° *Messe a quatro con stromenti.*

AURNHAMMER (Mme), pianiste distinguée, à Vienne en Autriche, a publié pour son instrument les ouvrages dont les titres suivent : 1° Variations sur un thème en *sol*, Vienne, Mollo. 2° Variations sur un thème hongrois, Vienne, Haslinger. 3° Variations sur un air de *Nina*, *ibid.*; 4° Dix variations sur l'air allemand *O mein lieber Augustin*, *ibid.* 5° Neuf variations sur un thème en *sol*, Vienne, Artaria.

AUTRIVE (Jacques-François d'), l'un des meilleurs élèves de Jarnovich, pour le violon, naquit en 1758, à Saint-Quentin, département de l'Aisne. Il joignait à des sons purs beaucoup d'expression dans l'adagio. Malheureusement il devint sourd à l'âge de trente-cinq ans, et cet accident ne lui a pas permis de réaliser toutes les espérances que ses débuts avaient données. Ses compositions renferment des chants gracieux. Outre plusieurs concertos pour son instrument, il a fait graver plusieurs œuvres de duos, dont l'un est dédié à Kreutzer. Plusieurs ouvrages pour le violon, de sa composition, sont restés en manuscrit. Il est mort à Mons, en Belgique, au mois de décembre 1824.

AUVERJAT (Jean de l'), maître de musique

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de l'église des Innocents, à Paris, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, a composé beaucoup de musique d'église. Il a publié : 1° *Missa* Iste confessor, *quatuor vocibus*, in-fol., Paris, Robert Ballard. 2° *Missa* Legem pone, *quatuor vocibus decantandæ*, in-fol., *ibid.* 3° *Missa O* gloriosa Domina, *quatuor vocibus*, in-fol., *ibid.*; 4° *Missa* Tu es petrus, *quinque vocibus*, in-fol., *ibid.* 5° *Missa* Ne moreris, *quinque vocum*, in-fol., *ibid.* 6° *Missa* Confitebor Domini, *quinque vocibus*, in-fol., *ibid.* 7° *Missa* Fundamenta ejus, *quinque vocibus decantandæ*, in-fol., *ibid.*

AUXCOUSTEAUX, ou, comme l'écrit Annibal Gantez (1), HAUTCOUSTEAUX (ARTHUR ou ARTUS), naquit en Picardie, suivant cet auteur. M. Victor Magnien croit que ce fut dans les environs de Beauvais (2); mais M. Gomart objecte contre cette opinion (3) qu'Auxcousteaux ayant été élève de Jean Valentin Bournonville, à la maîtrise de Saint-Quentin, il est vraisemblable qu'il a vu le jour dans cette dernière ville, plutôt qu'à Beauvais. Il y a cependant des motifs en faveur de la première opinion ; car il existe encore des familles du nom d'Auxcousteaux à Amiens et à Beauvais, et M. Gomart lui-même remarque que ces familles ont pour armes parlantes d'*Azur à trois cousteaux d'argent garnis d'or, posés en pal* (4). Quoi qu'il en soit, Auxcousteaux fut d'abord chantre à l'église de Noyon, ainsi que le prouve un compte de cette église pour l'année 1627 qui se trouve à la Bibliothèque d'Amiens. Après avoir occupé ce poste pendant un petit nombre d'années, il fut appelé à Saint-Quentin pour y prendre possession de l'emploi de maître de musique de la collégiale. Il alla ensuite à Paris, et, après y avoir publié quelques morceaux de musique d'église, il fut nommé maître de la Sainte-Chapelle. Ses envieux prétendirent qu'il ne tenait cette maîtrise que de la faveur du premier président du parlement; mais on ne peut nier qu'il ne fût digne de sa place, car ses ouvrages tiennent le premier rang parmi les productions de l'école française de son temps. Dans un avertissement au lecteur, le libraire *Pierre le Petit*, qui a publié la *Paraphrase des pseaumes de David, en vers français, par Antoine Godeau, evesque de Grasse et de Vence, et mis en chant par Artus Aucousteaux* (Paris, 1156, 1 vol. in-12), nous apprend que celui-ci *fut autrefois haute-contre de la musique de la chapelle du Roy Louis XIII*, et qu'il mourut dans cette même année 1656, pendant l'impression de sa musique du recueil des psaumes. On connaît de ce compositeur : 1° *Psalmi aliquot ad numerum musices, quatuor, quinque et sex vocum redacti*, Paris, Ballard, 1631, in-4° obl. 2° Meslanges de chansons à six parties (Dédiés au premier président Molé), Paris, P. Robert Ballard, 1644, in-4. 3° Quatrains de Mathieu mis en musique à trois voix, selon l'ordre des douze modes, Paris, Robert Ballard, 1648, in-4°. 4° Suite de la première partie des quatrains de Mathieu à trois voix, selon l'ordre des douze modes, *ibid.*, 1652, in-4° obl. 5° Noëls et cantiques spirituels sur les mystères de N. S. et sur les principales fêtes de la Vierge; premier et deuxième recueils, *ibid.*, 1655. 6° *Missa primi toni*, Paris, Ballard, in-fol. 7° *Missa secundi toni, quatuor vocum*, Paris, Ballard, in-fol. max., 1643. Une deuxième édition de cet ouvrage a été publiée par le même imprimeur, en 1658. 8° *Missa tertii toni, quatuor vocum*, ibid., in-fol. 9° *Missa quarti toni, quatuor vocum*, ibid., in-fol. 10° *Missa quinti toni, quatuor vocum*, ibid., in-fol. 11° *Missa sexti toni, quinque vocum*, in-fol., *ibid.* 12° *Missa septimi toni, quinque vocum*, ibid., in-fol. 13° *Missa octavi toni, quinque vocum*, ibid., in-fol. 14° Messe *Quelle beauté, ô mortels*, à cinq parties, ibid., in-fol. 15° *Missa* Laus angelorum, à six parties, in-fol., *ibid.* 16° *Magnificat de tous les tons*, à quatre parties, *ibid.*, in-fol. atlant. Ce que j'ai vu de la musique d'Auxcousteaux prouve que c'était un musicien instruit, qui écrivait avec plus de pureté et d'élégance que la plupart des maîtres de chapelle français de son temps. Deux morceaux de sa composition, que j'ai mis en partition pour juger du mérite de l'auteur, m'ont fait croire qu'il avait étudié les ouvrages des anciens maîtres italiens.

AVANZOLINI (JÉRÔME), né à Rimini, dans les États Romains, vécut au commencement du dix-septième siècle. On a de sa composition : *Salmi a otto voci. op.* 1. In Venezia, app. Aless. Vicenti, 1623, in-4°.

AVÉ-L'ALLEMAND (B.), docteur en droit à Lubeck, d'origine française, est fils d'un directeur de musique de Greisswald, qui mourut dans cette ville en 1831. On a de lui un compte rendu de la troisième fête musicale du nord de l'Allemagne donnée en 1841. Cet écrit a pour titre : *Ruckblicke auf das dritte norddeutsche Musikfest zu Hambourg*. Lubeck, 1841, in-8°. On y voit que l'orchestre et les chœurs étaient composés de six cents personnes dirigées par Frédéric Schneider, Krebs, Grund, Herrmann, de Lubeck,

(1) *Voyez* ce nom.
(2) *Bulletin de l'athénée du Beauvoisis*, 1843, page 341.
(3) *Notes historiques sur la maîtrise de Saint-Quentin et sur les célébrités musicales de cette ville*, page 46.
(4) *Loc. cit.*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

et Haffner, de Hambourg; que les solos d'instruments y furent joués par Liszt et Queisser; que Mme Schroeder-Devrient et Duflos-Maillard y chantèrent; enfin, que le produit des concerts fut de 64,660 marcs 15 schellings; que la dépense fut de 79,070 marcs, et conséquemment que le déficit fut de 14,409 marcs 8 schellings.

AVELLA (Jean n'), franciscain au monastère de *Terra di Lavoro*, dans le royaume de Naples, vécut vers le milieu du dix-septième siècle. Il était prédicateur de son ordre et savant musicien : on trouve des preuves de son savoir dans l'ouvrage qu'il a publié sous ce titre : *Regole di musica, divise in cinque trattati, con le quali s'insegna il canto fermo, e figurato, per vere e facili regole. Il modo di fare il contrappunto, di comporre l' uno et l'altro canto; di cantare alcuni canti difficili, e molte cose nuove e curiose. In Roma, nella stampa di Franc. Moneta*, 1657, in-fol. de 167 pages. Cet ouvrage, qui contient des choses utiles et curieuses, est entaché d'idées bizarres sur les rapports de la musique avec l'astronomie, ou plutôt l'astrologie judiciaire. Le P. Martini possédait en manuscrit des annotations de Jean François Beccatelli sur le traité de musique d'Avella; elles sont aujourd'hui dans la bibliothèque du Lycée musical de Bologne.

AVENARIUS (Philippe), organiste à Altenbourg, naquit à Lichtenstein, en 1553, E. L. Gerber est tombé dans une singulière inadvertance à propos de ce musicien : il le fait fils de Jean Avenarius, qui est né en 1670. Philippe Avenarius a publié un recueil de motets sous ce titre : *Cantiones sacræ, quinque vocum accommodatæ ad omnes usus, tam viva voce, quam omnis generis instrumentis*, etc. *Noribergæ, in officina viduæ et heredum Ulrici Neuberi*, 1572, in-4° obl. Ce nom d'*Avenarius*, donné par les éditeurs et bibliographes, paraît être, suivant l'usage des seizième et dix-septième siècles, la traduction d'un nom allemand, peut-être *Liebhaber*.

AVENARIUS (Matthieu), en dernier lieu prédicateur à Steinbach, naquit à Eisenach, le 21 mars 1625, et fit ses études à Cobourg, Marbourg et Leipsick. Il fut *cantor* de l'école de Schmalkalde, en 1650, et prédicateur à Steinbach, en 1662. Il mourut le 17 avril 1692. Strieder (*Hess. Gel. Geschichte*) cite un traité *De Musica* de cet auteur, qui est resté en manuscrit.

AVENARIUS (Jean), fils du précédent, naquit à Steinbach, en 1670. Il commença ses études à Meinungen et à Arnstadt; en 1688, il alla à Leipsick, où il fut nommé Magister. En 1692, il se rendit à Berka, en qualité de prédicateur, et en 1702 il fut appelé à Schmalkalde comme diacre; enfin il alla s'établir à Géra en 1723, et y mourut le 11 décembre 1736. Ses ouvrages publiés sont : 1° *Sendschreiben an M. Gottfr. Ludovici, von den hymnopœis Hennebergensibus* (Epître à M. Gottfr. Ludovici sur les cantiques de Henneberg., 1705, in-4°). 2° *Erbauliche Lieder-Predigten, über vier Evangelische Sterb-und Trostlieder* (Chansons édifiantes, etc.) Francfort, 1714, in-8.

AVENARIUS (Thomas), dont le nom allemand était *Habermann*, naquit à Eulenbourg, à trois lieues de Leipsick, vers la fin du seizième siècle. Il a fait imprimer à Dresde, en 1614, une collection de chants sous ce titre : *Horticello anmuthiger, froelicher and trauriger neues amorischer Gesanglein*, etc. (Petit jardin de nouvelles chansonnettes agréables, joyeuses, tristes, amoureuses, avec de jolis textes, non-seulement pour les voix, mais pour toutes sortes d'instruments), à quatre et cinq parties, composées et publiées par Thomas Avenarius, d'Eulenbourg, *Poet. mus. studiosus*, anno fit IVDICIVM (c'est-à-dire 1613). Matheson a publié dans son *Ehrenpforte* (p. 12 et suiv.) l'épître dédicatoire de ces chansons : elle est en style burlesque, mêlé de latin et d'allemand, à peu près dans le goût des facéties de la cérémonie du *Malade imaginaire*, à l'exception de l'esprit qu'il y a dans celles-ci. L'auteur de cette dédicace ne paraît pas avoir écrit de trop bon sens. Voici un échantillon de ce morceau bizarre : Avenarius parle de son ouvrage et de la résolution qu'il a prise de le livrer au public, quoi qu'il en puisse arriver. « Je veux (dit-il) « laisser faire maintenant mon premier *qualem-* « *cunque musicæ industriæ et solertiæ saltum* « *in publicum*, et confier *vela ventis ubi in* « *portu nauta malefidus timet pericula*, « ignorant par où il doit naviguer et faire voile « pour arriver à bon port, enfin par où il se doit « hasarder, suivant l'adage *Jacta est alea*, à la « grâce de Dieu. » Si le mérite de la musique d'Avenarius équivaut à sa prose, ce doit être quelque chose d'étrange.

AVENTANO (Pierre-Antoine). *Voy.* AVONDANO.

AVENTINUS (Jean **THURNMAYER**, plus connu sous le nom d'), fils d'un cabaretier d'Abensperg, en Bavière, naquit dans cette ville en 1466. Après avoir étudié à Ingolstadt et à Paris, il se rendit à Vienne, et ensuite à Cracovie, où il enseigna le grec et les mathématiques. En 1512, il fut appelé à Munich par le duc de Bavière pour présider à l'éducation des jeunes ducs Louis et Ernest. Il composa en latin, par l'ordre de ces princes, les *Annales de Bavière*, qui ont fait sa réputation comme historien. Il vécut célibataire jusqu'à l'âge de soixante-quatre ans;

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

se maria alors, fit un mauvais choix, et mourut de chagrin quatre ans après, le 9 janvier 1534. Jérôme Ziégler a donné sa vie en tête de la première édition de ses *Annalium Boiorum*, publiée en 1554, in-folio. Comme écrivain sur la musique, il a publié : Musicæ rudimenta admodum brevia atque utilia communia quidem spondeo cæteris pedibus barbari cantum planum ac mensurabilem vocant, quam facillime quicquid ad rem musicam spectat ex illis disces, simul errores infinitos quibus tota musica uti cæteræ disciplinæ, corrupta depravataque est haud difficulter deprehendos omnes omissa rerum diligentia membram sutamur circa inanes vocum pugnas consenescimus, scribimur indocti, doctique poemata passim, etc. Joannes Aventinus Thurinomarus edidit.

A la fin du volume, on trouve cette souscription : *Excusa in officina Millerana Augustæ Vindelicorum. XII Cal. Junios. Anno a Nativitate Domini : M. D. XVI*, in-4° de 18 feuillets. Ce petit ouvrage est d'une rareté excessive. Il est divisé en dix chapitres, dont chacun est relatif à un des éléments de la musique.

AVIANUS (Jean), ou **AVINIUS**, né à Thundorff, village à trois lieues d'Erfurt, fut d'abord recteur de l'école de Ronnebourg, près d'Altenbourg, ensuite pasteur à Munich-Berendorff, et enfin surintendant à Eisenberg, où il est mort en 1617. On a de lui un livre intitulé : *Isagogen musicæ Poeticæ*, Erfurt, 1581, in-4°. Il a laissé en manuscrit un recueil de traités sur des questions de musique beaucoup plus importants que son livre imprimé ; Walther, qui a vu ce recueil autographe, dit qu'il était à peu près illisible. Les objets traités par Avianus dans ces écrits sont les suivants : 1° *Musica practica vetus, ubi docebit, plerosque illos, qui mordiens retinere antiqua fabrorum, et id genus alia præcepta velint, non assequi tamen semper sententiam quam defendant.* 2° *Compendium veteris musicæ practicæ.* 3° *Compendium musicæ modulativæ novum.* 4° *Scholæ musicæ, quibus explicantur causæ mutationis.* 5° *Musica modulativa nova atque integra.* 6° *Progymnasmata ludi Rondeburgensis.* 7° *Cantor, seu instructio eorum, qui choro præficiuntur, ut in omnes casus paratiores evadant.* 8° *Criticus in tanta varietate cantionum, quæ probandæ, quæ improbandæ, quæ quibus præferendæ sint, ostendens.* 9° *Disputatio de perfectissima suavitate titulo Orlandi, seu quid spectare quive mentem dirigere debeat, qui præstantem suavitate cantilenam sit compositurus.* 10° *Musica poetica absolute et ἀποδεικτικὴ; tradita.* 11° *Artificum corrigendi depravatas cantilenas, ut ad veritatem quondam proxime revocentur : reprehendetur ibi quorumdam eodem in genere temeritas depravantium quod corrigere suspiciebant.* 12° *Aliquot tomi selectarum cantionum quatuor, quinque, sex, septem et octo vocibus compositarum, nec antea unquam expressarum.* 13° *Aliquot tomi missarum nova quadam methodo ex multis harmonis παρόδικως derivatarum.* On voit par la date de l'épître dédicatoire du recueil d'Avianus, adressée au magistrat de Nuremberg, que cet ouvrage a été achevé au mois d'octobre 1588.

AVICENNE, ou correctement **IBN-SINA** (Abou-Aly Hocein), naquit l'an 980, à Afchanah, bourg dépendant de Chyraz, dont son père était gouverneur. Avicenne est le plus célèbre des médecins arabes. Il commença ses études à Bokhara dès l'âge de cinq ans, et apprit en peu de temps les principes du droit, les belles-lettres, la grammaire, et toutes les branches des connaissances cultivées de son temps : la médecine fut particulièrement l'objet de ses études : elle devint la source de sa gloire, de sa fortune et de ses malheurs ; car Mahmoud, fils de Sébektéguyn, conquérant célèbre, ayant voulu l'attirer à sa cour, et Avicenne ayant refusé de s'y rendre, il fut forcé de s'enfuir du royaume de Kharizm, où il se trouvait, et d'errer de contrée en contrée, comblé partout d'honneurs et de richesses, et toujours poursuivi par la marche victorieuse et le ressentiment de Mahmoud. A la mort de ce prince, il alla à Ispahan, et Ala-Eddaulah, qui y régnait, le combla de bienfaits, et l'éleva à la dignité de vizir. Un de ses esclaves, qui voulait s'emparer de ses richesses, l'empoisonna avec une forte dose d'opium, et il mourut en 1037 à Hamadan, où il avait accompagné Ala-Eddaulah. Avicenne a beaucoup écrit sur la médecine, la métaphysique et la philosophie ; on peut voir des détails sur ses ouvrages dans les recueils de biographies ; il n'est mentionné ici que comme auteur d'un *Traité de musique* en langue arabe, qu'on trouve dans plusieurs bibliothèques, et notamment dans celle de Leyde. V. *Cat. Libr. tam. impr. quam manuscr. Bibl. publ. Ludg. Batav.*, p. 453, n°s 1059 et 1060. Le titre de cet ouvrage est simplement :

في علم الموسيقى

Traité de musique.

AVIDIUS (Gérard), né à Nimègue dans les premières années du seizième siècle, ou vers la fin du quinzième, fut élève de Josquin Deprès. Ce renseignement est le seul qu'on cite sur sa

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

personne. On a de sa composition une complainte à quatre parties sur la mort de son maître, que Tilman Susato a insérée dans le septième livre de son recueil intitulé : *Chansons à quatre, cinq, six et huit parties de divers auteurs* (Livres 1-13. Anvers, 1543 - 1550, in-4° obl.). La pièce de Gérard Avidius a pour titre : *In Josquinum a Prato musicorum Principem Monodia.* Avidius est souvent désigné dans les recueils de motets et de chansons du seizième siècle par son prénom de *Gérard ;* circonstance qui rend difficile la distinction de ses ouvrages de ceux de Gérard de Turnhout, souvent aussi désigné de la même manière. Je crois, d'après l'analogie du style de la complainte citée précédemment avec deux chansons à quatre et à cinq voix, qui se trouvent dans le quatrième livre du même recueil (p. 13) et dans le douzième (p. 16), sous le nom de *Gerardi*, que celles-ci appartiennent à Avidius.

AVILA (Thomas-Louis-Vittoria d'), compositeur espagnol qui vivait vers la fin du seizième siècle, a publié un ouvrage de sa composition sous ce titre : *Motecta festorum totius anni cum communi sanctorum, quatuor, quinque, sex et octo vocibus ;* Rome, 1585.

AVILES (Manuel **LEITAM DE**), compositeur portugais, né à Portalègre, fut maître de chapelle à Granada vers 1625. On trouve l'indication de plusieurs messes manuscrites de sa composition à huit et à seize voix, dans le Catalogue de la Bibliothèque du roi de Portugal. *Voy.* aussi Machado, *Bibl. Lusit.*, t.3, p. 394.)

AVISON (Charles), musicien anglais, que l'on croit être né à Newcastle, où il exerça sa profession durant toute sa vie. Le 12 juillet 1736, il fut nommé organiste de l'église de Saint-Jean de cette ville ; mais au mois d'octobre suivant, il quitta cette place, et devint organiste de Saint-Nicolas. En 1748, l'orgue de Saint-Jean ayant exigé des réparations qui furent estimées 160 livres sterling, Avison offrit de donner 100 livres pour cet objet, à la condition qu'il serait nommé organiste pour toute sa vie, avec des appointements de 20 livres, et qu'il aurait le droit de se faire remplacer : son offre fut acceptée, et l'un de ses fils, nommé Charles, fut son suppléant. En 1752, il publia : *An essay on musical expression*, London, in-12 (Essai sur l'expression musicale). La seconde édition parut à Londres en 1753, in-8°, avec des changements et quelques additions, entre autres une *Lettre à l'auteur sur la musique des anciens*, qu'on sait maintenant avoir été écrite par le docteur Jortin. Avison soutient, dans son ouvrage, que Marcello et Geminiani sont supérieurs à Hændel : assertion fort extraordinaire, au moins quant au second, et qui devait déplaire beaucoup en Angleterre ; aussi parut-il dans la même année un petit écrit intitulé : *Remarks on M. Avison's Essay on musical expression*, dans lequel il est traité d'ignorant qui a eu besoin d'employer la plume d'autrui pour écrire son livre. On croit, en effet, que le docteur Brown et Mason l'aidèrent dans la rédaction de son essai. Ces remarques sur l'ouvrage d'Avison sont du docteur Hayes, professeur de musique à Oxford. Avison fit une réplique à ces remarques, qui fut insérée dans la seconde édition. La troisième a été publiée à Londres en 1775, in-8°. Une traduction allemande de l'Essai sur l'expression musicale a été publiée sous ce titre : *Ueber d. musizalischen Aüsdrückt.* Leipsick, 1775, in-8°.

Avison avait été élève de Geminiani, qui conserva toujours beaucoup d'estime pour lui, et qui alla même le visiter à Newcastle. La prédilection qu'il avait pour le style de son maître le lui fit adopter exclusivement dans ses propres compositions, qui consistent en deux œuvres de sonates pour piano, avec accompagnement de deux violons, et quarante-quatre concertos pour violon. Il publia par souscription les Psaumes de Marcello, avec des paroles anglaises. Avison mourut à Newcastle, le 10 mai 1770, et eut pour successeur, comme organiste de Saint-Nicolas, son fils Édouard, qui mourut en 1776 ; son autre fils, Charles, qui lui succéda dans la place d'organiste de Saint-Jean, donna sa démission en 1777.

AVONDANO (Pierre-Antoine), violoniste et compositeur, né à Naples au commencement du dix-huitième siècle, est connu par deux opéras, *Berenice* et *Il mondo nella Luna ;* un oratorio intitulé, *Gioa, re di Giuda ; douze sonates pour violon et basse*, op. 1, Amsterdam 1732, et quelques duos de violon et basse, gravés en Allemagne et à Paris. Les partitions manuscrites des oratorios d'Avondano : *Gioa* et *La morte d'Abel*, sont à la Bibliothèque royale de Berlin.

AVOSANI (Orfeo), organiste à Viadana, petite ville du Mantouan, vers le milieu du dix-septième siècle, y était né. Il a publié de sa composition : 1° *Concerti à cinq voci, op.* 1 ; *in Venezia*, Bartol. Magni, in-4. 2° *Messe a tre voci* Venise, 1645. 3° *Salmi e compieta concerta a cinque voci, ibid.*

AXT (Frédéric-Samuel), né à Stadt-Ilm, en 1684, fut d'abord cantor à Kœnigsee vers 1713, et ensuite (en 1719) à Frankenhausen, où il mourut en 1745. Il a publié sous le titre d'*Année musicale* un œuvre de vingt-cinq feuilles pour le chant.

AYLWARD (Thomas), organiste et professeur du collége de Gresham, à Londres, à la fin du dix-huitième siècle et au commencement

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps »· editions.ainay@free.fr

du suivant, s'est fait connaître par les ouvrages dont voici les titres : 1° *Six Lessons for the Organ*, op. 1; Londres (S. D). — 2° *Elegies and Glees*, op. 2. ibid. — 3° 8 *Canzonets for two sopranos voices*, ibid.

AYRTON (Edmond), docteur en musique, naquit en 1734, à Ripou, dans le duché d'York, où son père exerçait la magistrature. Destiné par ses parents à la carrière ecclésiastique, il fut placé au collége du lieu de sa naissance, où il passa cinq années ; mais, ayant montré de grandes dispositions pour la musique, on le confia aux soins du docteur Nares, alors organiste à la cathédrale d'York. Il était encore fort jeune lorsqu'il fut nommé organiste et recteur du chœur de Southwell. Il résida plusieurs années dans ce lieu, et s'y maria à une femme de bonne famille, qui le rendit père de quinze enfants. En 1764 il se rendit à Londres, où il venait d'être appelé comme musicien de la chapelle royale. Peu de temps après, on le nomma sous-maître de chant à la cathédrale de Saint-Paul. En 1780, il devint maître des enfants de la chapelle royale, et quatre ans après l'université de Cambrige lui conféra les degrés de docteur en musique. En 1784 il fut l'un des directeurs de la commémoration de Hændel. Il se retira de la chapelle royale et de tous ses autres emplois en 1805, et mourut en 1808. Ses restes furent déposés à l'abbaye de Westminster. Le docteur Ayrton a écrit beaucoup de musique d'église qui n'est connue qu'en Angleterre. Un de ses fils, homme d'esprit et de beaucoup d'instruction, passe pour avoir été le rédacteur principal du journal de musique connu sous le nom de *the Harmonicon*, qui a commencé à paraître en 1823, et qui a fini dans le cours de l'année 1833.

AZAÏS (Pierre-Hyacinthe), né en 1743 à Ladern, village du Languedoc, près de Carcassonne, entra de très-bonne heure, comme enfant de chœur, à la cathédrale de cette ville. Vers l'âge de quinze ans, il fut placé à Auch, comme sous-maître de musique, dans l'église métropolitaine. A vingt ans, on le choisit pour diriger un concert d'artistes et d'amateurs qui venait de s'établir à Marseille. Deux ans après, il vint à Paris, fit exécuter plusieurs motets au concert spirituel, reçut des conseils de Gossec et se lia d'amitié avec l'abbé Roussier. Le collége de Sorèze s'élevait à cette époque : Gossec, à qui le directeur de cet établissement avait demandé un maître de musique, lui adressa Azaïs, qui, avant de se rendre à sa destination, s'arrêta quelques mois à Toulouse, où il épousa Mlle Lépine, fille d'un facteur d'orgue, célèbre dans le midi de la France. Fixé à Sorèze, Azaïs y passa dix-sept ans. En 1783, il quitta ce lieu pour se rendre à Toulouse, où il continua de se livrer à l'enseignement et à la composition de la musique d'église. Il est mort dans cette ville, en 1796, âgé de cinquante-trois ans. En 1776, il avait publié une *Méthode de musique sur un nouveau plan, à l'usage des élèves de l'école militaire*, in-12. Il a fait paraître aussi, en 1780, *douze sonates pour le violoncelle*, *six duos* pour le même instrument, et *six trios* pour deux violes et basse. Outre ces ouvrages, il a laissé en manuscrit un grand nombre de messes et de motets dont son fils a perdu les partitions pendant la première révolution française.

AZAÏS (Pierre-Hyacinthe), fils du précédent, est né à Sorèze, le 1er mars 1766. Admis dans l'école militaire de cette ville, il y fit de bonnes études, puis il entra dans la congrégation de la doctrine chrétienne, qu'il abandonna pour devenir secrétaire de l'évêque d'Oleron. D'abord partisan de la révolution de 1789, M. Azaïs en fut ensuite l'une des victimes. Condamné à la déportation par le tribunal d'Alby, après les événements du 18 fructidor, il fut obligé de se cacher ; ce fut dans l'hospice des Sœurs de la Charité de Tarbes qu'il alla chercher un asile. Il paraît que, dans la solitude de cette maison, ses méditations le conduisirent à poser les bases du *Système universel* qui depuis lors lui a procuré une éclatante renommée. Devenu libre par la réforme du jugement rendu contre lui, il se retira à Bagnières pour se livrer à la rédaction de son système. Vers 1805, il vint à Paris où il essaya l'effet de ses idées sur le public par un ouvrage intitulé : *Essai sur le monde* : il avait alors près de quarante ans. Cette première publication lui fut utile et lui procura successivement les emplois de professeur d'histoire et de géographie au prytanée de Saint-Cyr, d'inspecteur de la librairie à Avignon et ensuite à Nancy, puis enfin sa nomination de recteur de l'académie de cette dernière ville, en 1815. La seconde restauration le priva de cet emploi. Depuis lors retiré à Paris, où il continua ses recherches sur l'application de ses principes de philosophie, Azaïs a pris part aux débats politiques par la publication de plusieurs brochures.

Il n'est point dans l'objet de ce Dictionnaire de faire l'analyse des principes de la *Vérité universelle* exposés par Azaïs dans son *Cours de philosophie générale*, qui parut à Paris, en 1824, 8 vol. in-8° ; je ne veux considérer ici ses idées que dans leur rapport avec l'acoustique et la musique. Déjà il avait jeté quelques-unes de ces idées dans le grand ouvrage qui vient d'être cité ; mais depuis lors il leur a donné beau-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

coup plus de développement dans une série de lettres qu'il a adressées au rédacteur de la *Revue musicale*, et qui ont paru dans les nos 37, 38, 40, 42, 46 et 49 (1831) sous le titre d'*Acoustique fondamentale*. La théorie exposée dans ces lettres n'a rien de commun avec celle des physiciens : elle est toute d'invention. Azaïs pose en principe que l'effet de la musique composée dans divers systèmes dépend du rapport de ces systèmes avec l'organisation de ceux qui en écoutent les produits; il en donne pour preuve l'ennui que ferait naître aujourd'hui un opéra de Lulli ou de Campra, tandis que cette musique excitait l'enthousiasme des Français au temps de Louis XIV; il n'hésite point à déclarer que la musique de Rossini, qui nous cause aujourd'hui d'agréables sensations, n'aurait pas seulement été sans charme pour les contemporains de Campra ou de Lulli, mais qu'elle leur aurait même semblé insupportable. Sans contester ces assertions, on voit qu'Azaïs a pris l'effet de l'éducation pour celui de l'organisation; car il est certain que les Français n'étaient pas autrement organisés au dix-septième siècle qu'ils ne le sont aujourd'hui. D'ailleurs il n'est pas vrai que toute musique du dix-septième siècle soit insupportable à des oreilles du dix-neuvième; plus d'un essai fait de nos jours a prouvé le contraire.

En acoustique Azaïs commence par nier que le son soit le produit de l'air vibrant, et il élève d'assez justes difficultés contre cette théorie de tous les physiciens. Jusque-là, rien de mieux, car la différence des timbres et la diversité des intonations qui se propagent à la fois dans l'air et qui aboutissent concurremment à l'oreille, donnent beaucoup de probabilité à l'existence de la matière du son dans les corps. Malheureusement Azaïs ajoute que « les divers sons produits en « même temps se combinent, se séparent, don- « nent par leur combinaison naissance à des « sons nouveaux. Que pourrait-on entendre (dit- « il) par des vibrations aériennes qui se com- « bineraient, se sépareraient, donneraient nais- « sance à des vibrations nouvelles? » On ne sait ce que c'est qu'un son produit par d'autres sons qui se combinent, se séparent, etc.; il est vraisemblable qu'Azaïs entend par là *les accords* : mais un accord n'est point un son; c'est une réunion de sons entendus simultanément.

Au reste, ce n'est pas là le plus curieux : le voici. Selon la doctrine de la *Vérité universelle*, une force universelle d'expansion produit une projection rayonnante de fluides sonores, lumineux ou électriques en raison de la nature des corps. Tout corps de nature et de dimensions quelconques est essentiellement, constamment pénétré de cette force, qui travaille sans cesse à étendre indéfiniment hors de lui-même toute sa substance. Cette extension indéfinie, dont l'effet inévitable, si elle ne rencontrait pas d'obstacles, serait la dissolution rapide, instantanée, cette extension indéfinie est modérée, retardée, balancée à l'égard de chaque corps, par l'expansion également indéfinie de tous les corps qui l'environnent. A l'égard du fluide sonore, lorsqu'un corps est élastique, c'est-à-dire lorsqu'il est constitué de manière à pouvoir, sans se briser, réagir contre une percussion accidentelle, il se presse d'abord sur lui-même, il se condense au gré de cette percussion dès le second instant; il se dilate au degré même où il vient d'être condensé; par cette dilatation expansive, il agit sur les corps environnants qui, par leur expansion coalisée, lui ont donné sa densité habituelle; il tend à les écarter; mais ceux-ci, qui sont élastiques comme lui, réagissent à leur tour contre sa réaction, se condensent, provoquent de sa part une dilatation nouvelle que suit une nouvelle condensation.... En un mot, ce corps élastique est soumis, par le seul acte d'une percussion instantanée, à une *vibration* continue, c'est-à-dire à une alternative de condensation et de dilatation.

Les corollaires de cette théorie sont faciles à déduire; mais Azaïs a cru devoir leur donner beaucoup d'extension dans les six lettres qu'il a insérées sur le même sujet dans la *Revue musicale*. Une des choses les plus curieuses de ces développements est l'idée de globules qui s'échappent des corps sonores à chaque vibration pour arriver jusqu'à l'oreille et se mettre en équilibre avec les globules qu'elle-même exhale lorsqu'elle vibre. Il explique ensuite comment les rapports arithmétiques des globules produits par plusieurs sons donnent la sensation de consonnance ou de dissonance. A toutes ces hypothèses il ne manque que la démonstration; mais, à l'air de conviction qui règne dans le langage d'Azaïs, il est facile de voir que les démonstrations n'auraient rien ajouté aux clartés dont son esprit était illuminé. Azaïs est mort à Paris, le 22 janvier 1845.

AZOPARDI (François), maître de chapelle à Malte, vers le milieu du dix-huitième siècle, a écrit beaucoup de musique d'église, mais il est plus connu par un traité de composition qu'il publia en 1760 sous ce titre : *Il musico pratico*. Framery en a donné une traduction française intitulée : *Le musicien pratique, ou leçons qui conduisent les élèves dans l'art du*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

contrepoint, en leur enseignant la manière de composer correctement toute espèce de musique, Paris, Leduc, 1786, deux volumes in-8°, l'un de texte, l'autre d'exemples. C'est un ouvrage médiocre, où les exemples sont faiblement conçus et mal écrits. Choron en a donné une édition plus commode, dans laquelle il a intercalé les exemples au milieu du texte; Paris, 1824, un vol. in-4°.

AZPILÇUETA (MARTIN D'), surnommé *Navarrus*, jurisconsulte fameux, prêtre et chanoine régulier de l'ordre de Saint-Augustin, de la congrégation de Roncevaux, naquit à Verasoin, dans la Navarre, en 1491, et mourut à Rome en 1586. Parmi ses nombreux écrits est un traité *De musica et cantu figurato*, qu'on trouve dans les deux éditions de ses œuvres imprimées à Lyon, 1597, et Venise, 1602, six vol. in-fol. On a aussi réimprimé à Rome, en 1783, un petit ouvrage de sa composition intitulé : *Il Silenzio necessario nell' altare, nel coro ed altri luoghi, ove si cantano i divini uffizii.*

AZZARITI (...), professeur de musique à Naples, s'est fait connaître par un ouvrage intitulé : *Elementi pratici di musica*, Naples, Trani, 1819, in-8°.

AZZIA (ALEXANDRE D'), né à Naples, vers 1765, fut attaché en qualité de poëte traducteur de *libretti* au théâtre italien établi à Paris, en l'an IX, par Mlle Montansier. On a de lui : *Sur le rétablissement du théâtre Bouffon italien à Paris*, Paris, 1801, deux feuilles in-8°. D'Azzia est mort à Paris en 1804. C'est lui qui était allé en Italie pour y rassembler la troupe qui produisit une si vive sensation dans le *Matrimonio Segreto* de Cimarosa : on y remarquait Mme Strinasacchi, Nozzari et Raffanelli, alors le meilleur bouffe de l'Italie.

AZZOLINO BERNARDINO DELLA CIAJA. *Voyez* CIAJA (AZZOLINO-BERNARDINO, chevalier DELLA).

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

B

BAAKE (Ferdinand-Gottfried), pianiste et compositeur, né le 15 avril 1800, à Hendeleer, près de Halberstadt, où son père était cantor et organiste. Il était âgé de dix ans lorsque sa mère alla s'établir à Halberstadt, afin de procurer à ses fils les moyens de recevoir une bonne instruction. Baake suivit les cours du gymnase, et reçut ses premières leçons de musique de Samuel Müller, bon organiste de la cathédrale. Après la mort de ce musicien, il a eu pour maîtres de piano et de composition, Hummel et Fr. Schneider. Il a d'abord rempli les fonctions d'organiste et de directeur du chœur à l'église principale de Halberstadt; puis il a occupé quelque temps une place d'organiste à Wolfenbüttel. En 1836, il fut appelé à Mülhausen pour y remplir les fonctions d'organiste de l'église principale; mais il ne conserva cette position que pendant deux ans, ayant été rappelé à Halberstadt pour y diriger la société de chant.

On a publié de sa composition : 1° Six chansons allemandes, op. 1. Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 2° Six polonaises pour le piano, op. 2. *Ibid.* — 3° 1er Rondeau pour le piano mêlé d'un thème de Chérubini, op. 3. Berlin, Trautwein. — 4° Grandes variations sur un thème original, op. 4. Mayence, Schott. — 5° Sept chansons allemandes pour voix de soprano, op. 5. Berlin, Trautwein. — 6° Grande sonate pour le piano, op. 6. Leipsick, Br. et Hærtel. — 7° *Odéon*, recueil de nouvelles compositions pour le piano. 1er volume. Wolfenbüttel, Hartman. 2e vol. *Ibid.* — 8° Variations et rondo sur l'air allemand : *Noch einmal die schœne Gegend*, op. 9. *Ibid.* — 9° *Amusement* pour le piano, op. 10. *Ibid.* — 10° Douze valses, op. 11. Leipsick, Hofmeister. — 11° Sonatine, op. 12. Wolfenbüttel, Hartmann. — 12° Prélude pour l'orgue. Erfurt, Kœrner, in-4° obl. — 13° Chants à quatre voix avec acc. de piano, op. 13. Halberstadt, Frantz. — 14° Chœurs d'hommes à quatre voix, op. 16. *Ibid.* — 15° *Salve Regina* à 4 voix, avec orchestre. Baake a publié contre le directeur de musique M. Wilke (voyez ce nom) un écrit plein d'aigreur, sous ce titre : *Beschreibung der grossen Orgel der Marienkirche zu Wismar, so wie der grossen Orgel des Domes und der St.-Marienkirche zu Halberstadt. Ein Beitrag zur Beleuchtung and Würdigung der eigenthümlichen Ansichten und Grundsaetze des Herrn Musikdirector Wilke zu Neu-Ruppin, in Bezug auf die Orgelbaukunst* (Description du grand orgue de Marienkirche à Wismar, ainsi que du grand orgue de l'église Ste-Marie à Halberstadt. Essai pour l'éclaircissement et l'appréciation des connaissances spéciales et des principes de M. le directeur de musique Wilke de Neu-Ruppin, en ce qui concerne l'art de la construction de l'orgue). Halberstadt, Frantz, 1843, in-8°. Wilke ayant publié une brochure en réponse aux attaques de Baake, celui-ci lança contre lui un nouveau pamphlet, plus acerbe encore, lequel a pour titre : *Neuer Beitrag zur Beleuchtung und Würdigung der Partheilichkeit, Inconsequenz und Ignoranz des Herrn Musikrector Wilke in Beziehung auf die Orgelbaukunst, etc.* (Nouvel essai pour l'éclaircissement et l'appréciation de la partialité, de l'inconséquence et de l'ignorance de M. le directeur de musique Wilke en ce qui concerne la facture de l'orgue, etc.; *ibid.*, 1845, gr. in-8°.

BABAN (Gratien), compositeur espagnol, et maître de chapelle à Valence dans les années 1650 à 1665, a joui d'une grande renommée parmi les maîtres de son temps. Il écrivait habituellement ses messes et ses motets à plusieurs chœurs. Quelques-uns de ses ouvrages se trouvent en manuscrit dans les archives de l'église métropolitaine de Valence.

BABBI (Christophe), maître des concerts de l'Électeur de Saxe, naquit à Césène en 1748. Il étudia le violon sous Paul Alberghi, élève de Tartini; ce fut en 1790 qu'il entra au service de l'Électeur. Il a composé des concertos pour le violon, des symphonies pour l'église et la chambre, des quatuors, des duos pour la flûte, et une cantate pour le clavecin, publiée à Dresde en 1789.

BABBI (Grégorio), né aussi à Césène, était, vers 1740, un des premiers ténors de l'Italie. En 1755, il fut engagé pour le théâtre de Lisbonne, et il lui fut payé pour deux années d'appointements 24,000 crusades (132,000 francs.) Retiré dans sa ville natale en 1777, il y est mort dans un âge avancé. Babbi excellait dans le chant expressif.

BABBINI (Matteo), un des plus célèbres ténors de l'Italie, naquit à Bologne en 1754. Destiné par ses parents à l'exercice de la médecine et de la chirurgie, il fréquenta les cours de ces sciences, jusqu'à ce que la mort de ses parents

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

l'eût laissé sans ressources. Alors il dut renoncer à la continuation de ses études scientifiques, et chercher un asile chez une tante mariée à Cortoni, professeur de chant de quelque mérite. Elle le recueillit chez elle et eut pour lui les soins d'une mère. Cortoni ayant remarqué les heureuses dispositions de Babbini pour la musique, particulièrement pour le chant, lui donna des leçons, corrigea les défauts de son organe et en développa les qualités. Quelques années d'études sérieuses lui firent acquérir tout ce qui constitue un grand chanteur et un musicien instruit. Son éducation vocale terminée, il embrassa la carrière du théâtre. Ses débuts furent si brillants, que le roi de Prusse Frédéric II le fit engager immédiatement après pour le théâtre de sa cour. Après un séjour d'une année à Berlin, Babbini partit pour la Russie, où l'impératrice Catherine II l'attacha à son service. En 1785, il se rendit à Vienne et y fit admirer l'excellence de sa méthode. Appelé ensuite à Londres, il s'y rendit en passant par Paris, où il eut l'honneur de chanter un duo avec la reine Marie-Antoinette. De retour en Italie, il brilla à Venise, en 1789, dans les *Horaces*, de Cimarosa; puis il fut engagé au théâtre de Turin. En 1792, le roi de Prusse, Frédéric-Guillaume II, l'appela de nouveau à Berlin, où il se fit admirer dans l'opéra sérieux *Il Dario*. Pendant les dix années suivantes, Babbini chanta avec de brillants succès sur les principaux théâtres de l'Italie; puis il retourna à Bologne, où il se fit entendre, pendant le carnaval de 1802, dans l'opéra de Nicolini *I Manlii*, et dans les *Misteri Eleusini*, de Mayer, quoiqu'il eût alors près de cinquante ans. Peu de temps après, il se retira du théâtre et se fixa à Bologne, où il vécut environné de l'estime générale, faisant un noble usage des richesses qu'il avait acquises par son talent, et partageant ses loisirs entre la culture des arts et la société de quelques amis. Il mourut à Bologne le 21 septembre 1816, à l'âge de soixante-deux ans. Le docteur Pierre Brighenti, ami de cet artiste, a publié : *Elogio di Matteo Babbini*. Bologne, 1822, in-8°.

BABELL (William), fils d'un musicien qui jouait du basson au théâtre de Drury-Lane, naquit vers 1690. Il reçut les premières leçons de musique de son père, et devint ensuite élève de Hændel. Mattheson assure qu'il surpassa son maître comme organiste. Son mérite le fit nommer organiste de l'église de All-Hallows (Bread-Street), et musicien particulier de Georges Ier. Son premier essai dans l'art d'écrire consista en leçons de clavecin sur les airs de *Pyrrhus* et de quelques autres opéras de Hændel. Les pièces de clavecin qu'il fit sur les airs du *Rinaldo* sont excellentes, et si difficiles, que peu de personnes ont pu les jouer après lui. Ses autres compositions consistent en : 1° *Douze solos pour violon ou hautbois*. — 2° *Douze solos pour flûte allemande ou hautbois*, op. 2. — 3° 6 *Concertos pour des petites flûtes et des violons*. Babell mourut jeune, en 1722, ayant beaucoup abrégé ses jours par son intempérance.

BABNIGG (Antoine), ténor qui a joui d'une brillante réputation en Allemagne, est né à Vienne le 10 novembre 1794. Il a reçu son instruction musicale dans l'école de Vienne; malheureusement ce fut dans un temps où l'art du chant était enseigné en Allemagne d'une manière fort imparfaite, et lorsque les habiles chanteurs de l'Italie ne s'étaient point encore fait entendre dans la capitale de l'Autriche. De là vient que Babnigg s'est toujours fait remarquer par la singulière beauté de sa voix, plutôt que par la pureté de sa méthode et de sa vocalisation. Il commença sa carrière dramatique à Vienne, puis chanta à Linz, Graetz, Prague, et plusieurs autres villes de l'Autriche. Partout il eut de brillants succès, à cause du charme de sa voix, et bien qu'il fût acteur médiocre. Après quelques voyages à l'étranger, il accepta un engagement pour le théâtre royal de Dresde, en 1826, et s'y fit applaudir avec transports pendant quelques années; mais, vers 1830, l'altération de son organe vocal devint sensible. Il chanta cependant encore jusqu'en 1836, puis il partit pour la Pologne et la Russie, où il demeura pendant les années 1837 et 1838. De retour à Dresde, il reprit son service au théâtre royal; mais il se retira définitivement en 1842. Sa fille, Mlle Emma Babnigg, a chanté avec quelque succès à Dresde, Leipsick, Hambourg, Paris et Cologne. En 1849, elle retourna de nouveau à Hambourg, et y prit un engagement pour le théâtre de cette ville.

Une sonate à quatre mains pour le piano a été gravée à Vienne sous le nom de Babnigg.

BACCELLI (Dominique), musicien italien, vint en France au mois de juillet 1766, avec sa femme qui venait d'être engagée par Colalto pour jouer les premières amoureuses à la comédie italienne. En 1770, il écrivit la musique d'un opéra comique de Cailhava, intitulé *le Nouveau Marié, ou les Importuns*. Cette musique fut goûtée. En 1779, les pièces italiennes ayant été abandonnées, Baccelli retourna en Italie avec sa femme : on ignore ce qu'il est devenu depuis ce temps.

BACCHINI (Gislandrio), compositeur italien du dix-septième siècle, n'est connu que par un recueil de messes intitulé : *Il primo libro delle messe a tre, quattro, e nove voci concertati*. Venise, Alexandre Vincenti, 1627, in-4°.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

BACCHINI (Benoît), savant littérateur et religieux bénédictin, naquit à San-Domino, dans l'État de Parme, le 31 août 1651. Il fit ses études à Parme, et entra dans l'ordre de St-Benoît en 1668. Ayant été nommé secrétaire de l'abbé de St-Benoît, à Ferrare, il alla successivement avec cet abbé à Venise, à Plaisance et à Pavie. De retour à Parme, il se livra avec ardeur à des études sérieuses, et apprit le grec et l'hébreu. Ce fut peu de temps après qu'il commença la publication du journal connu sous le nom de *Giornale de' Letterati d'Italia*. Il mourut à Bologne le 1er septembre 1721, âgé de soixante-dix ans. Il était de presque toutes les académies d'Italie, et prenait dans celle des Arcades le nom d'*Ereno Panormio*. On trouve sa Vie, écrite par lui-même, en latin, tome 34 du *Giornale de' Letterati*, année 1723. Parmi ses nombreux ouvrages, on remarque le suivant : *Sistrorum figuris ac differentia... où sistri romani effigiem communicatam Dissertatio*, Bologne, 1691, in-4°. Cette dissertation ne fut tirée qu'à cinquante exemplaires, et l'auteur en envoya un à Jacques Tollius, qui la fit réimprimer à Utrecht, en 1696, in-4°, avec des notes et une petite dissertation sur le même sujet. Le titre de cette seconde édition est : *De sistris, eorumque figuris ac differentia*. Forkel dit (*Allgemeine Litteratur der Musik*, p. 86) que la dissertation de Bacchini fut d'abord écrite en italien, et que Tollius la traduisit en latin. Elle a été insérée par Grævius dans son *Thesaurus antiquitatum romanarum*, t. 6, p. 407, et par Ugolini dans le *Thesaurus antiquitatum sacrarum*, t. 32. Le travail de Bacchini laisse beaucoup à désirer, même sous le rapport de l'érudition. Quant à la partie musicale, tout y est superficiel : l'auteur n'y entendait rien.

BACCHIUS, surnommé *le Vieux*, écrivain grec, auteur d'un traité de musique. On ignore quel fut le lieu de sa naissance et en quel temps il vécut; on sait seulement qu'il écrivit postérieurement à Nicomaque ; car il le nomme, ainsi que Didyme, dans sa définition du rhythme. L'ouvrage de Bacchius est un dialogue sur la musique, intitulé Εἰσαγωγὴ περὶ μουσικῆς (*Introduction à la musique*). C'est une sorte de manuel, par interrogations et réponses, qui semble avoir été destiné à des écoles publiques. De tous les livres sur la musique que les Grecs nous ont laissés, celui-ci est le moins prétentieusement savant, et c'est le seul qu'on puisse considérer comme un traité de musique pratique. Les questions sont posées avec netteté, et les réponses sont en général courtes et précises.

On trouve l'ouvrage de Bacchius en manuscrit dans presque toutes les grandes bibliothèques de l'Europe : dans la Bibliothèque impériale de Paris il y en a cinq sous les numéros 2456, 2458, 2460, in-fol., 2532, in-4°, 3027, in-fol. Le texte de Bacchius fut publié pour la première fois par le P. Mersenne, dans ses *Quæstiones celeberrimæ in Genesim* (Paris, 1623, in-fol.), où l'on est fort étonné de le trouver. Dans la même année, F. Morel, célèbre imprimeur de Paris, en donna une version latine en un petit volume in-8°, qui est devenu fort rare. On trouve une fort mauvaise traduction française du même ouvrage dans le *Traité de l'Harmonie universelle* que Mersenne a publié à Paris, en 1627 (1 vol. in-8°), sous le pseudonyme du *sieur de Sermes*. Meibomius a inséré le texte de Bacchius dans sa collection des écrivains grecs sur la musique (*Antiquæ musicæ auctores septem. Amstelodami*, 1652, in-4°, 2 vol.), et l'a accompagné d'une nouvelle version latine et de notes. Dans la préface qu'il a mise en tête de cet ouvrage de Bacchius, il parle d'un manuscrit de Scaliger qui contenait un fragment de cet auteur, considéré par lui comme inédit, et qu'il promettait de publier avec un traité ou plutôt dans deux traités composés par deux auteurs anonymes, suivant la remarque de M. A. J. H. Vincent (*voy.* l'ouvrage cité plus bas). Remarquons en passant qu'il était assez singulier que Meibomius eût remis à un autre temps la publication de ce qu'il considérait comme la seconde partie de l'ouvrage dont il donnait alors la première ; car ce qu'il appelait *un fragment* est en réalité un travail complet. Au surplus, Meibomius n'a pas tenu sa parole ; l'ouvrage de Bacchius n'a pas été mis au jour, et il en a été de même des traités anonymes. Depuis l'époque où le savant critique écrivait, le manuscrit de Scaliger avait passé dans la célèbre bibliothèque de Meermann, et il était resté ignoré de tout le monde pendant *cent soixante-dix ans*, lorsqu'en 1824 cette bibliothèque fut mise en vente publique : l'acquisition du manuscrit grec fut faite par un Anglais ; on ne sait ce qu'il est devenu depuis ce temps.

Heureusement, parmi les manuscrits de la Bibliothèque impériale de Paris qui contiennent le traité de musique de Bacchius, il en est cinq, cotés 2458, 2460, 2532, 3027 et 173 du fonds de Coislin, qui renferment cette seconde partie, ou plutôt cet autre ouvrage, dont la forme est absolument différente de la forme du premier. M. Frédéric Bellermann, savant professeur de Berlin, en a trouvé deux autres à Naples, et en a publié le texte, d'après ces sources, à la suite de celui du traité de musique anonyme dont il vient d'être parlé,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

dans le volume qui a pour titre : *Anonymi Scriptio de Musica. Bacchii senioris Introductio artis musicæ. E codicibus*, etc. Berolini, 1841, in-4°. (Voyez *Bellermann*). L'ouvrage de Bacchius a pour titre : Εἰσαγωγὴ τέχνης μουσικῆς Βακχείου τοῦ γέροντος (Introduction à l'art musical, par Bacchius l'Ancien). L'auteur y établit, contre la doctrine des aristoxéniens, que les sens sont impuissants à nous donner la connaissance exacte des choses, et, en particulier, que l'audition est insuffisante pour juger des rapports des sons. M. Bellermann remarque (page 101) que les vingt premiers paragraphes de ce petit écrit sont contenus dans le sixième chapitre du deuxième livre des *Harmoniques* de Manuel Bryenne. M. A. J. H. Vincent en a donné une traduction française dans son beau travail sur quelques manuscrits grecs relatifs à la musique, qui remplit toute la deuxième partie des *Notices et extraits des manuscrits de la bibliothèque du Roi et autres bibliothèques, publiés par l'Institut royal de France*. Paris, Imprimerie royale, 1847.

Je ne terminerai pas cet article sans faire remarquer qu'il était peu exact de dire, comme Meibomius, que cette seconde partie était absolument inédite, car la mauvaise traduction française de Mersenne a le mérite d'être complète. Il est vraisemblable que ce moine a eu connaissance du manuscrit d'où il a tiré le second traité de Bacchius, postérieurement à la publication du texte grec qu'il a faite dans ses Questions sur la Genèse. Personne n'a remarqué cette différence entre la traduction de Mersenne et le texte publié par Meibomius; La Borde seul a eu connaissance de cette traduction.

BACCHYLIDES, poëte et musicien grec, né à Joulis dans l'île de Céos, vécut à la cour d'Hiéron, tyran de Syracuse, environ 470 ans avant J.-C. Neveu, par sa mère, du poëte chanteur Simonide, il fut oncle d'Eschyle. L'antiquité fut partagée sur le mérite des poésies de Bacchylides; quelques-uns les préféraient à celles de Pindare; mais Longin les considère comme inférieures à celles-ci. Il n'en reste aujourd'hui que quelques fragments, dont le plus considérable est un beau Pæan adressé à la paix, qui nous a été conservé par Stobée. Comme musicien, Bacchylides s'est distingué par la création de chants dans des rhythmes nouveaux et variés, particulièrement dans les chants de danses et dans les hymnes. Les fragments connus de ses poésies ont été réunis par M. Christian-Frédéric Neue, qui les a accompagnés d'une version latine et d'un savant commentaire, dans la monographie qui a pour titre : *Bacchylidis Cei fragmenta*, Berlin, 1822, in 8° de 76 pages.

BACCI (DOMINIQUE), mort le 27 janvier 1549, à Crémone, sa patrie, fut l'un des plus grands chanteurs de son siècle. Louis Cavitelli, cité par Arisi (Cremon. Letter., t. II, p. 451), dit de lui : *Dominicus Baccus, quo alter non fuit præstantior ciere viros, turbamque accendere cantu, et ad magis graphice scribendum, obiit*, etc.

BACCI (PIERRE-JACQUES), né à Pérouse, vers le milieu du dix-septième siècle, a composé la musique d'un opéra intitulé *Abigail*, représenté à *Città della Pieve*, en 1691. Le style de Bacci a de l'élégance, pour le temps où il écrivait. On trouve dans l'*Abigail* un air (*Pensa a quest' ora*), qui est d'une remarquable beauté.

BACCILIERI (JEAN), ecclésiastique, né à Ferrare, vécut dans la seconde moitié du seizième siècle, et au commencement du dix-septième. On a imprimé de sa composition : 1° *Lamentationes, Benedictus et Evangel. Dom. Palmarum et Fer. II, quinque vocum*, op. 1. Venetiis, 1607, in fol. — 2° *Vespri a otto voci*, op. 2. Venezia, app. Angelo Gardano, 1610, in-4°. — 3° *Totum defunctorum officium, quinque vocibus*. op. 3. Venetiis apud Barthol. Magni, 1619, in-4°.

BACCINELLI (JEAN-BAPTISTE), né à Sienne, dans la seconde moitié du seizième siècle, a fait imprimer de sa composition : *Sacræ cantiones duobus, tribus et quatuor vocibus* lib. I. Venise, Vincentini, 1616, in-4°.

BACCIONI (JOSEPH), l'un des huit membres ordinaires de la section musicale, dans la classe des beaux-arts de la société italienne des sciences, du royaume d'Italie sous Napoléon I, belles-lettres et arts, et l'un des maîtres de chapelle du collége des professeurs de musique de Florence, naquit dans cette ville en 1763. Il a beaucoup travaillé pour l'église, et ses compositions sont estimées; elles sont restées manuscrites, suivant l'usage d'Italie. En 1807, il a publié à Florence un *Traité de l'art du chant*, qui a eu beaucoup de succès

BACCUSI (HIPPOLYTE), moine italien du 16e siècle, fut maître de chapelle de la cathédrale de Vérone, vers 1590. Cerreto assure qu'il composait déjà en 1550. Je crois que c'est une erreur. Baccusi fut un des premiers musiciens qui, pour soutenir les voix dans la musique d'église, y joignirent des instruments qui jouaient à l'unisson des voix. Les ouvrages dans lesquels il a introduit cette nouveauté sont intitulés : 1° *Hippolyti Baccusii, eccl. cath. Veronæ musicæ magistri, missæ tres, tum viva voce, tum omni instrumentorum genere cantatu accomodatissimæ, cum octo vocibus. Venet. ap-*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Ricciardum Amadinum, 1596. — 2° *Hippol. Baccusii, eccl. cath. Veronæ musices præfecti, Psalmi omnes qui a S. Rom. ecclesia in solemnitatibus ad vesperas decantari solent cum duobus Magnificat, tum viva voce, tum omni instrumentorum genere cantatu accomodatissimi, cum octo vocibus, nunc primum in lucem editi. Venet., ap. Ricciard. Amadinum*, 1597. Les autres productions de Baccusi, sont : 1° *Madrigali a sei voci*, lib. I et II, Venise, 1604 (ce sont des réimpressions) ; lib. III, *ibid.*, 1579, in-4° ; lib. IV, 1587. — 2° *Madrigali a tre voci*, lib. I, Venise, 1594 ; lib. II, *ibid.*, 1597. — 3° *Motetti a cinque, sei e otto voci*, *ibid.*, 1585, in-4° : la première édition de ces motets a paru à Venise, chez les héritiers de Fr. Rampazetti, en 1579, in-4°. Il y en a une troisième édition publiée dans la même ville, chez Vincenti, en 1608, in-4°. Ce recueil contient trente motets. — 4° *Messe a quattro voci*, *ibid.*, 1587. — 5° *Messe a cinque, sei e otto voci*, *ibid.*, 1589. — 6° *Missarumquinque et novem vocum liber quartus*. Venetiis, Gardano, 1593, in-4°. — 7° *Salmi spezzati a quattro voci*, *ibid.*, 1594. — 8° *Salmi a cinque voci*, *ibid.*, 1602. Le P. Martini cite un recueil de motets (*Saggio fondam. prat. di contrap.*, p. 74, t. 2), dédiés à Palestrina, par plusieurs contrapuntistes, au nombre desquels se trouve Baccusi ; ce recueil a été publié, en 1592. Luckner a aussi donné quelques morceaux de ce musicien dans ses *Muletæ sacræ*, qui ont paru en 1590. Enfin on connaît encore de Baccusi : *Regulæ spiritualis melodiæ, seu Liber spiritualium cantionum*, Anvers, 1617. Je crois que c'est une deuxième édition. *Stanze dell' Ariosto e Tasso a tre voci*. Venezia, Ricc. Amadino, 1597, in-4°. On trouve quelques pièces de Baccusi dans le recueil publié par André Pevernage, sous le titre de *Harmonia celeste di diversi eccellentissimi musici* (Anvers, Pierre Phalèse, 1593, in-4°, obl.), dans la *Symphonia Angelica*, collection publiée par Hubert Waelrant (Anvers, Pierre Phalèse et Jean Bellere, 1594, in-4°, obl.), dans la *Melodia Olympica*, recueillie par Pierre Phillips, musicien anglais (Anvers, mêmes éditeurs et même année), dans *Il Trionfo di Dori*, recueil de Madrigaux publié à Venise, par Gardane, en 1592, et à Anvers, par Phalèse, en 1596, dans le *Paradiso musicale di madrigali e canzoni a cinque voci* (Anvers, Pierre Phalèse, 1596, in-4°), et dans plusieurs autres recueils du même genre.

BACFART, ou **BACFARRE** (Valentin), luthiste du seizième siècle, dont le nom véritable était Grœw, naquit en 1515 dans la Transylvanie. Il paraît que son talent sur le luth fut admiré de ses contemporains, suivant une inscription placée sur son tombeau, et qu'il fut attaché au service de Sigismond-Auguste, roi de Pologne, après avoir voyagé en France, en Allemagne, et avoir passé quelque temps à la cour de l'empereur Ferdinand. Vers 1570 on le retrouve à Vienne, au service de Maximilien II. Dans un voyage qu'il fit en Italie, il mourut à Padoue le 13 août 1576, à l'âge de soixante et un ans. Il fut inhumé dans l'église Saint-Laurent, où se trouve l'inscription dont il vient d'être parlé. On doit ces renseignements à Jean Tœpelt qui, dans son livre des origines Transylvaniennes (Origines Transylv., cap. III), s'exprime ainsi : *Patavii ad S. Laurentium sequens inscriptio legitur, quam fere extinctam ego legere non potui : Valentino Graevio, alias Bacfart, e Transylvania Saxonum Germaniæ colonia oriundo, quem fidibus novo plana et inusitato artificio canentem, audiens ætas nostra ut alterum Orpheum admirata obstupuit. Obiit anno* MDLXXVI, *ibid. Aug. Vixit A. LXI. Natio Germanica unanimis et test. exec.* P. — Il est fâcheux que le mauvais état de l'inscription n'ait pas permis de lire le reste ; on y aurait trouvé vraisemblablement d'autres renseignements intéressants concernant cet artiste. Bacfart a fait imprimer une collection de pièces pour le luth, qui a paru sous ce titre : *Premier livre de tabelature de luth, contenant plusieurs fantaisies, motets, chansons françoises, et madrigals*. Paris, par Adrian Le Roy et Robert Ballard, 1564, in-4°, obl. Son ouvrage le plus important est celui qui a pour titre : *Harmoniæ musicæ in usum Testudinis*. La première partie a été publiée à Cracovie, en 1565, in-fol. La deuxième partie a paru dans la même ville en 1568.

BACFART (Jean), célèbre joueur de luth, naquit en Hongrie, à la fin du seizième siècle. Besard a inséré quelques pièces de sa composition dans son *Thesaurus harmonicus*, publié en 1603. Les événements de la vie de cet artiste sont inconnus.

BACH, nom d'une famille illustre dans l'histoire de la musique, de laquelle sont sortis, pendant près de deux cents ans, une foule d'artistes de premier ordre. Il n'y a point d'autre exemple d'une réunion de facultés aussi remarquables dans une seule famille. Le chef de celle-ci, nommé Veit Bach, fut d'abord boulanger à Presbourg. Forcé de sortir de cette ville, vers le milieu du seizième siècle, à cause de la religion protestante qu'il professait, il se retira dans un village de Saxe-Gotha, appelé Wechmar, et s'y fit meunier. Là il se délassait de ses travaux en

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

chantant et s'accompagnant avec une guitare. Il avait deux fils, auxquels il communiqua son goût pour la musique, et qui commencèrent cette suite non interrompue de musiciens du même nom qui inondèrent la Thuringe, la Saxe et la Franconie, pendant près de deux siècles. Tous furent ou chantres de paroisses, ou organistes, ou ce qu'on appelle en Allemagne *musiciens de ville*. Lorsque, devenus trop nombreux pour vivre rapprochés, les membres de cette famille se furent dispersés dans les contrées dont je viens de parler, ils convinrent de se réunir une fois chaque année, à jour fixe, afin de conserver entre eux une sorte de lien patriarcal; les lieux choisis pour ses réunions furent Erfürt, Eisenach ou Arnstadt. Cet usage se perpétua jusque vers le milieu du dix-huitième siècle, et plusieurs fois l'on vit jusqu'à cent vingt personnes, hommes, femmes et enfants, du nom de *Bach*, réunis au même endroit. Leurs divertissements, pendant tout le temps que durait leur réunion, consistaient uniquement en exercices de musique. Ils débutaient par un hymne religieux chanté en chœur, après quoi ils prenaient pour thèmes des chansons populaires, comiques ou libres, et les variaient en improvisant, à quatre, cinq et six parties. Ils donnaient à ces improvisations le nom de *Quolibets*. Plusieurs personnes les ont considérées comme l'origine des opéras allemands; mais les quolibets sont beaucoup plus anciens que la première réunion des Bach; car le Dr Forkel en possédait une collection imprimée à Vienne, en 1542. Un autre trait caractéristique de cette famille remarquable est l'usage qui s'y était introduit de rassembler en collection les compositions de chacun de ses membres; cela s'appelait *les Archives des Bach*. Charles-Philippe-Emmanuel Bach possédait une partie de cette intéressante collection vers la fin du dix-huitième siècle. On trouve une généalogie complète des Bach dans l'ouvrage de Korabinsky intitulé : *Beschreibung der Kœnigl. Ungarischen Haupt-Frey-und Krœnungstadt Presburg.* (Description de Presbourg, capitale de la Hongrie), t. I, p. 3. L'arbre généalogique de cette famille a été aussi publié dans le n° 12 de la *Gazette musicale de Leipsick*, année 1823.

BACH (HANS), fils aîné de Veit Bach, fut boulanger, puis musicien de la chapelle du duc de Gotha. Charles-Philippe-Emmanuel Bach possédait son portrait dessiné en 1617 (Voy. le catalogue de son cabinet, intitulé : *Verzeichniss des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters C. Ph. Emman. Bach*, Hambourg, 1790, p. 90). Ce portrait fut vendu 5 marcs. Hans Bach mourut en 1626, laissant trois fils, Jean, Christophe et Henri, qui furent des musiciens habiles. On ignore quels furent les prénoms des enfants et les fonctions du second fils de Veit Bach, dont le nom était *Jean*, et qui fut fabricant de tapis.

BACH (JEAN), fils aîné de Hans Bach de Wechmar, naquit dans ce lieu en 1604. Après avoir terminé ses études musicales sous la direction de son père, il fut appelé à Erfürt, où il fut employé comme musicien du conseil et organiste de l'église paroissiale. En 1664, il quitta Erfürt pour aller s'établir à Gotha. Quelques compositions qu'il a laissées en manuscrit donnent une haute idée de son mérite. Il eut trois fils nommés Jean-Chrétien, Jean-Égide et Jean-Nicolas, qui furent aussi des musiciens distingués. Jean Bach mourut en 1673, à l'âge de soixante-neuf ans.

BACH (CHRISTOPHE), deuxième fils de Hans Bach de Wechmar, naquit en ce lieu en 1613. Ainsi que son frère aîné, il reçut de son père toute son instruction musicale; ses études terminées, il alla se fixer à Eisenach, où il obtint l'emploi de *musicien de cour et de ville*. Organiste distingué, il a laissé quelques pièces pour l'orgue qui existaient dans les archives des Bach. Il mourut en 1661, laissant trois fils, nommés Georges-Christophe, Jean-Ambroise et Jean-Christophe.

BACH (HENRI), troisième fils de Jean Bach de Wechmar, et petit-fils de Veit Bach, naquit à Wechmar, le 16 septembre 1615. Son père lui enseigna les premiers principes de la musique et l'envoya ensuite compléter son instruction à Erfürt, chez son oncle Jean Bach l'aîné. En 1641, il fut nommé organiste à l'église d'Arnstadt. Le comte de Schwarzbourg-Arnstadt, charmé des talents du jeune Bach, l'envoya en Italie pour qu'il s'y perfectionnât, et se chargea de la dépense. Après avoir passé deux ans dans cette contrée, il revint à Arnstadt, où il reprit sa place d'organiste, qu'il occupa pendant cinquante ans. Il eut le plaisir de voir, avant de mourir, ses deux fils aînés (Jean-Christophe et Jean-Michel), plusieurs petits-fils, et vingt-huit arrière-petits fils, cultivant tous la musique avec plus ou moins de succès. Son troisième fils, Jean-Günther, mort sans enfants, n'a laissé aucun souvenir comme artiste. Henri Bach mourut à Arnstadt, le 16 juillet 1692, âgé de soixante-dix-sept ans. Les compositions de ce musicien consistent en pièces d'orgue et en musique simple pour des cantiques; elles sont restées en manuscrit.

BACH (JEAN-ÉGIDE), deuxième fils de Jean Bach d'Erfurt, né en 1645, succéda, en qua-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

lité de musicien du sénat d'Erfurt, à son père, lorsque celui-ci alla s'établir à Gotha. Il devint aussi par la suite organiste de l'église de Saint-Michel, et mourut en 1717. Il a laissé quelques compositions pour l'église, conservées dans les archives des Bach, entre autres le motet à neuf voix en deux chœurs : *Unser Leben ist ein Schatten*, etc., écrit en 1696. (*Voy.* le Catalogue de la Bibliothèque de Ch. Ph. Em. Bach, p. 85).

Le fils aîné de Jean-Egide Bach, nommé *Jean-Christian*, lequel était né en 1640, et mourut en 1682, et le plus jeune fils du même Jean-Egide Bach d'Erfurt, nommé *Jean-Nicolas*, né en 1653, mort en 1682, furent tous deux musiciens de chapelle, mais ne s'élevèrent pas au-dessus de la médiocrité. La postérité de Jean-Christian ne sortit pas de l'obscurité, et Jean-Nicolas n'eut qu'un fils, du même nom que lui, né en 1682, et qui mourut sans enfants.

BACH (GEORGES-CHRISTOPHE), fils aîné de Christophe, et petit-fils de Hans Bach, naquit à Eisenach en 1641. Ses études terminées, il obtint la place de chantre et de compositeur à Schweinfurt. Les archives des Bach contiennent un motet allemand de sa composition, écrit en 1689 sur le texte : *Siehe, wie fein und lieblich*, etc., pour deux ténors et basse, avec accompagnement d'un violon, trois basses de viole et basse. (*Voy.* le Catalogue de la Bibliothèque de Ch. Ph. Em. Bach, page 85.) Il mourut en 1697, laissant trois fils, Jean-Valentin, Jean-Chrétien et Jean-Georges, qui, comme artistes, ne paraissent pas s'être élevés au-dessus de la médiocrité.

BACH (JEAN-CHRISTOPHE), fils aîné de Henri, fut un des plus grands musiciens que l'Allemagne ait produits. Il naquit à Arnstadt en 1643. Si l'on s'en rapporte à l'oraison funèbre que J.-G. Olearius fit de Henri Bach, il paraît qu'il fut le seul maître de ses fils pour tout ce qui concerne la musique. Au reste, Jean-Christophe étudia les principes de son art avec la plus constante application jusqu'à l'âge de vingt-deux ans, et développa ses heureuses facultés par le travail le plus obstiné. En 1665, il fut appelé à Eisenach pour y occuper la place d'organiste de la cour et de la ville. Il en remplit les fonctions jusqu'à sa mort, qui eut lieu le 31 mars 1703, c'est-à-dire pendant trente-huit ans. Dans cet intervalle il fit de bons musiciens de ses trois fils, Jean-Nicolas, Jean-Christophe, qui donna des leçons de musique à Erfurt, à Hambourg, à Rotterdam et enfin en Angleterre vers 1732, et Jean-Frédéric, qui mourut en 1731, à Mülhausse, où il était organiste de l'église de Saint-Blaise. Il eut aussi un quatrième fils nommé Jean-Michel, qui mourut jeune.

Les ouvrages de Jean-Christophe Bach indiquent dans leur auteur un talent de premier ordre. Original dans ses mélodies, énergique et pénétrant par son harmonie, il est surtout remarquable dans ses compositions vocales. Les archives des Bach contiennent un chant de noces à douze voix, qu'il a écrit sur ses paroles : *Es erhub sich ein Streit;* c'est un morceau de la plus grande beauté; on n'y aperçoit pas l'embarras qui semble devoir résulter d'un si grand nombre de voix. Un autre motet, écrit en 1684, contient aussi des effets neufs qui lui appartiennent. Reichardt vit à Hambourg un morceau de musique d'église à cinq voix, de Jean-Christophe Bach, daté de 1676 : il n'en parlait qu'avec admiration. Les autres ouvrages qu'on cite de ce musicien remarquable sont : 1° Un motet à vingt-deux voix pour la fête de Saint-Michel. — 2° Un motet à huit voix en deux chœurs, écrit en 1672. (*Lieber Herr Gott, wecke uns auf*), qui se trouve en manuscrit à la Bibliothèque royale de Berlin. On trouve aussi dans la même bibliothèque : 3° Le motet à quatre voix *Ich lasse dich nicht.* — 4° Le motet à huit voix *Unsres Herzens Freude hat ein Ende.* — 5° Le motet à huit voix *Herr nun lassest du deinen Diener.* — 6° Le motet à cinq voix, avec basse continue, *Der Gereichte Obergleich.* — 7° Une sarabande pour clavecin, avec douze variations. — Enfin on connaît aussi de ce compositeur : 8° Un motet à quatre voix, composé en 1691. — 9° Un autre motet à quatre voix. — 10° Un solo d'alto, avec accompagnement d'un violon, basses de viole et basse continue. Le chant de noces à douze voix, et le chant à vingt-deux voix, dont il est parlé ci-dessus, étaient dans la collection de Ch. Ph. Em. Bach. (*Voy.* le catalogue de sa bibliothèque, page 84.)

Comme organiste, Jean-Christophe Bach était au rang des plus habiles. Ses doigts et sa tête avaient une si grande facilité à traiter l'harmonie pleine, qu'il ne jouait guère qu'à cinq parties réelles. Forkel (dans la vie de J.-S. Bach) dit qu'il a vu à Hambourg des pièces d'orgue de Jean-Christophe qui lui ont paru être des modèles de style et de force harmonique. E.-L. Gerber possédait huit morceaux du même compositeur qui consistaient en préludes variés et fugués pour des chorals. Au reste, on trouve en Allemagne un assez grand nombre de pièces qui portent le nom de Jean-Christophe Bach; mais il ne faut pas les attribuer légèrement à celui qui est l'objet de cet article; car beaucoup de membres de cette famille extraordinaire des Bach ont eu les mêmes prénoms : outre Jean-Christophe, fils de Christophe et frère jumeau de Jean-Ambroise, il y a eu : 1° *Jean-Christophe*, deuxième fils

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de celui dont il s'agit ici; 2° *Jean-Christophe*, fils de Jean-Christophe, et petit-fils de Christophe (né en 1682, mort en 1737); 3° *Jean-Christophe*, fils de Jean-Ambroise, et frère aîné du fameux Jean-Sébastien; 4° *Jean-Christophe*, fils de Jean, et petit-fils de Hans (né en 1673, mort en 1727); 5° *Jean Christophe*, fils du frère aîné de Jean-Sébastien; 6° *Jean-Christophe*, deuxième fils de Jean-Sébastien; 7° et enfin *Jean-Christophe*, fils de Jean-Nicolas et petits-fils du célèbre Jean-Christophe, dont il vient d'être parlé. M. F. Naue a publié à Leipsick, chez Hofmeister, neuf motets en chœur, de Jean-Christophe et de Jean-Michel Bach. Ces motets, divisés en trois recueils, ont paru sous ce titre : *IX Motetten für Singechore.* Ils font partie d'une collection de musique d'église de différents temps et de divers peuples, qui avait été entreprise par l'éditeur.

BACH (JEAN-MICHEL), deuxième fils de Henri, et frère du précédent, fut organiste et greffier du bailliage de Amte-Gehren, dans la principauté de Schwarzbourg-Sondershaüsen, près de la forêt de Thuringe. Comme son frère Jean-Christophe, il fut excellent compositeur de musique d'église. Les archives des Bach contiennent divers motets de sa composition, dont voici l'indication : 1° Un motet à cinq voix sur le texte; *Ich weiss dass mein Erlœser* (Je sais que mon Sauveur, etc.). — 2° Un autre motet pour soprano, avec accompagnement de cinq instruments et orgue, sur ces paroles : *Ach, wie sehnlich wart ich*, etc. — 3° Un troisième motet à cinq voix, composé en 1699 sur ces paroles : *Das Blut Jesu* (Le sang de Jésus, etc.). — 4° *Auf! Lasst uns den Herren loben*, solo de contralto avec accompagnement de quatre instruments. — 5° *Nun hab ich überwunden*, motet à huit voix en deux chœurs, composé en 1679. — 6° *Herr, wenn ich nur dich habe*, etc., motet à cinq voix. Tous ces ouvrages se trouvaient dans la collection de Ch. Ph. Em. Bach (*Voy.* le Cat. de sa Biblioth. p. 84-85). E.-L. Gerber possédait soixante-douze préludes fugués pour les cantiques composés par Jean-Michel Bach; ils sont passés, depuis la mort de ce biographe, dans la bibliothèque de la *Société des amis de la musique*, à Vienne. Quelques motets de Jean-Michel Bach ont été publiés par M. Naue, dans le recueil dont il a été question dans l'article précédent. On ignore les dates précises de la naissance et de la mort de Jean-Michel Bach. Une de ses filles (Marie-Barbe) a été la première femme de Jean-Sébastien.

BACH (JEAN-AMBROISE), fils de Christophe, naquit à Eisenach en 1645, et succéda à son père dans la charge de musicien de cour et de ville au même lieu. Il avait un frère jumeau (Jean-Christophe), musicien de cour à Arnstadt, avec lequel il avait tant de ressemblance que leurs femmes ne pouvaient les distinguer que par la couleur des vêtements. Leur voix, leurs gestes, leur humeur, leur style en musique, tout était absolument semblable. Ils avaient l'un pour l'autre l'amitié la plus tendre. Si l'un des deux était malade, l'autre éprouvait bientôt le même mal; enfin ils moururent à très-peu d'intervalle l'un de l'autre. Ces deux frères excitèrent l'étonnement de tous ceux qui les connurent. Jean-Ambroise avait un talent distingué comme organiste; mais sa gloire la plus solide est d'avoir donné le jour à l'immortel Jean-Sébastien Bach. Charles-Philippe-Emmanuel Bach, son petit-fils, possédait son portrait peint à l'huile, haut de 3 pieds 2 pouces, large de 2 pieds 9 pouces; il fut vendu 30 marcs après la mort du possesseur.

Jean-Christophe Bach, qu'il ne faut pas confondre avec le fils aîné de Henri, et qui fut le troisième fils de Christophe, naquit en 1645 à Eisenach, et mourut à Arnstadt en 1694. Celui-ci fut un habile musicien dont il reste un air d'église à quatre voix, composé à Arnstadt en 1686, sur le texte : *Nun ist alles überwunden*, etc. (*Voy.* le Cat. de la Biblioth. de Ch. Ph. Em. Bach, p. 85.)

BACH (JEAN-BERNARD), fils de Jean-Égide, naquit à Erfurt, le 23 novembre 1676. Il fut d'abord organiste de l'église des Négociants dans sa ville natale; de là il passa à Magdebourg, en 1699, pour y remplir les mêmes fonctions; enfin, en 1739, il succéda à Jean-Christophe Bach, dans la place de musicien de la cour et dans celle d'organiste de l'église Saint-Georges, à Eisenach. Il est mort dans cette ville, le 11 juin 1749. On a de lui d'excellents préludes pour des cantiques, et de bonnes ouvertures dans le style français de son temps. Ch. Ph. Em. Bach en possédait cinq dans les archives des Bach, dont une en *mi* bémol, une en *sol* majeur, deux en *sol* mineur, et une en *ré* majeur. Il ne faut pas confondre ce Jean-Bernard, avec un autre Jean-Bernard Bach, organiste à Ordruff, qui mourut en 1742, et qui était neveu de Jean-Sébastien, et fils de Jean-Christophe, frère aîné de ce célèbre compositeur. Adlung, dit de celui-ci que ses ouvrages sont en petit nombre, mais qu'ils sont excellents.

BACH (JEAN-CHRISTOPHE), fils aîné de Jean-Ambroise, naquit à Eisenach, et fut organiste à Ordruff, dans le duché de Saxe-Cobourg-Gotha. E. L. Gerber, qui l'appelle *Jean-Bernard*, dit qu'il mourut en 1742; c'est une erreur évidente; car Jean-Sébastien, son frère, né en 1685, perdit, par sa mort, l'asile qu'il avait chez lui, à

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

l'âge de quinze ans : ce fut donc en 1701 que Jean-Christophe Bach cessa de vivre. Son meilleur titre au souvenir des artistes est d'avoir été le premier maître de clavecin du grand homme qui est l'objet de l'article suivant. Son fils, Jean Bernard, né en 1700, et mort en 1742, qui lui succéda comme organiste à Ordruff, fut un compositeur de mérite.

BACH (JEAN-SÉBASTIEN), un des plus grands musiciens de l'Allemagne, et peut-être le plus grand de tous, naquit le 21 mars 1685 à Eisenach, où son père, Jean-Ambroise, était *musicien de cour et de ville*. Il était à peine âgé de dix ans quand il devint orphelin ; privé de ressources, il fut obligé de chercher un asile auprès de son frère aîné, Jean-Christophe Bach, organiste à Ordruff, qui lui donna les premières leçons de clavecin. Son heureuse organisation pour la musique se manifesta bientôt, et la rapidité de ses progrès surpassa tout ce qu'on pouvait espérer. Ne trouvant pas dans la musique qu'on lui faisait étudier de difficultés qu'il ne pût vaincre en peu de temps, elle lui devint bientôt insuffisante. Les compositeurs les plus célèbres de ce temps-là, pour le clavecin, étaient Froberger, Fischer, J.-G. de Kerl, Pachelbel, Buxtehude, Brunhs, Bœhm, etc. Le jeune Bach avait remarqué certain livre qui contenait plusieurs pièces de ces auteurs et que son frère cachait avec soin ; son instinct musical lui en avait révélé le mérite ; mais, quelles que fussent ses instances auprès de son frère pour qu'il lui prêtât ce livre, elles furent toujours sans succès. Le désir de posséder ce trésor, devenu plus vif par le refus qu'il éprouvait, lui suggéra la pensée de chercher à se le procurer par la ruse. L'objet de ses souhaits ardents était renfermé dans une armoire, fermée seulement par une porte en treillis ; les mains de l'enfant étaient assez petites pour passer à travers les mailles ; il parvint à rouler le livre, qui était couvert seulement en papier, et à le tirer dehors. Bach résolut alors de le copier ; mais ne pouvant y travailler que la nuit et n'ayant point de chandelle, il fut obligé de le faire à la clarté de la lune, et il s'écoula près de six mois avant que cette pénible tâche fût remplie. Enfin il était en possession de cette copie qui lui avait coûté tant de peine, et il commençait à en faire usage en secret, lorsque son frère s'en aperçut et la lui enleva sans pitié. Il ne put la recouvrer qu'à la mort de Jean-Christophe, qui arriva peu de temps après.

Jean-Sébastien, se voyant abandonné à lui-même, se rendit à Lunebourg avec un de ses camarades d'étude, nommé Erdmann, et tous deux s'engagèrent comme choristes à l'église de Saint-Michel de cette ville, et y suivirent le cours d'études du gymnase. Tourmenté du désir de se fortifier sur le clavecin et sur l'orgue, le jeune Bach recherchait avidement les occasions de voir et d'entendre tout ce qui pouvait hâter ses progrès dans son art. Plusieurs fois il fit le voyage de Hambourg pour y entendre le célèbre organiste J.-A. Reinke ; il visita aussi la chapelle du duc de Celle, qui était composée, en grande partie, d'artistes français. De Lunebourg il se rendit à Weimar, où il devint musicien de la cour en 1703, à l'âge de dix-huit ans ; mais l'ennui qu'il éprouvait d'être obligé de jouer du violon à l'orchestre, au lieu de toucher l'orgue, et le désir qu'il avait de cultiver son talent sur ce dernier instrument, lui firent quitter cette place dans l'année suivante, pour celle d'organiste de la nouvelle église d'Arnstadt.

L'aisance que lui procura ce nouvel emploi le mit en position d'acquérir les ouvrages des meilleurs organistes, et de les étudier sous le double rapport de la composition et de l'exécution. La proximité où il était alors de Lübeck le détermina à faire plusieurs fois à pied le voyage de cette ville, pour y entendre le fameux organiste Diétricht Buxtehude, dont il admirait les œuvres. Le jeu de ce grand artiste eut pour lui tant de charme qu'il se décida à passer secrètement trois mois à Lübeck pour y étudier sa manière. Déjà les talents de Bach étaient connus et le faisaient rechercher ; plusieurs villes de la Saxe et du Palatinat se disputaient sa possession. En 1707, il accepta la place d'organiste de l'église de Saint-Blaise à Mülhausen ; mais ayant fait un voyage à Weimar, l'année suivante, pour y jouer de l'orgue devant le duc régnant, son talent y causa tant d'admiration, que la place d'organiste de la cour lui fut offerte sur-le-champ. De tels succès, loin de diminuer en lui l'amour de l'étude et du travail, ne faisaient que l'accroître et que lui faire désirer d'atteindre plus près de la perfection. Outre ses études comme organiste, il avait entrepris de grands travaux pour acquérir de profondes connaissances dans l'harmonie, et il écrivait beaucoup, soit pour l'orgue, soit pour l'église.

Ses efforts furent récompensés en 1717 par sa nomination à la place de maître des concerts du duc de Weimar. Zachau, habile organiste à Halle et maître de Hændel, mourut vers cette époque : sa place fut offerte à Bach ; il se fit entendre, pour justifier le choix qu'on avait fait de lui ; mais, par des motifs qui ne sont point connus, il n'accepta pas cette place.

Jean-Sébastien Bach avait atteint sa trente-deuxième année : son talent était dans toute sa

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

force et l'Allemagne retentissait du bruit de ses succès, lorsque Louis Marchand, célèbre organiste français, alors exilé de Paris, arriva à Dresde et charma toute la cour d'Auguste, roi de Pologne, par son jeu brillant et léger. Le roi offrit à cet artiste des appointements considérables pour le déterminer à se fixer à Dresde; mais Volumier, maître des concerts de la cour, qui, vraisemblablement était jaloux de la faveur naissante de Marchand, et qui connaissait la supériorité de Bach, conçut le projet d'établir entre ces deux artistes une lutte dont le résultat devait être désavantageux à l'organiste français. Il invita donc Jean-Sébastien à se rendre à Dresde, et s'empressa de lui procurer l'occasion d'entendre Marchand en secret. Bach se rendit justice et proposa sur-le-champ un défi à celui qu'on lui présentait comme si redoutable, s'engageant à improviser sur les thèmes que Marchand lui présenterait, à la condition que l'épreuve serait réciproque. Marchand accepta cette proposition, et le lieu du rendez-vous fut fixé, avec l'agrément du roi. Au jour convenu, une brillante société se réunit chez le comte Marshal, ministre d'État. Bach ne se fit pas attendre : il n'en fut pas de même de son antagoniste. Après un long délai, on envoya chez lui; et l'on apprit avec étonnement qu'il était parti le jour même, sans prendre congé de personne. Bach joua donc seul et, sur les thèmes qu'il avait entendu traiter par Marchand, improvisa longtemps avec une admirable fécondité d'idées et une perfection d'exécution qu'aucun autre ne possédait. Il fut comblé d'éloges; mais on dit qu'il ne reçut point un cadeau de cent louis que le roi lui avait destiné, sans qu'on ait pu jamais expliquer cette circonstance. Les biographes allemands, qui ne connaissent Marchand que par la réputation dont il a joui, s'étendent avec complaisance sur la gloire dont Bach se couvrit en cette occasion; mais on ne peut considérer le projet de mettre en parallèle l'organiste français avec ce grand musicien, que comme une insulte faite à celui-ci. Il se peut que Marchand ait eu ce qu'on appelle une exécution brillante, mais ses compositions sont misérables. On n'y trouve que des idées communes, une harmonie faible, lâche, incorrecte; son ignorance du style fugué est complète. Telle était son infériorité à l'égard de Bach qu'il n'est pas sûr, malgré sa fuite précipitée, qu'il l'ait bien sentie, et qu'il ait compris tout le danger de sa position.

Bach était revenu depuis peu à Weimar, quand le prince Léopold d'Anhalt-Cœthen, grand amateur de musique, lui offrit, en 1720, la place de maître de sa chapelle. Bach entra immédiatement en possession de cet emploi. Le long séjour de Jean-Sébastien dans cette résidence, et l'existence douce et calme qu'il y avait trouvée, furent favorables à ses études, ainsi qu'au besoin de produire des compositions de tout genre qui tourmentait incessamment son génie. Durant cette époque il fit un second voyage à Hambourg (vers 1722) pour y voir encore une fois Reinke, alors presque centenaire; il y toucha devant lui l'orgue de l'église de Sainte Catherine, et improvisa pendant plus d'une heure d'une manière si sublime sur le choral *An Wasserflüssen Babylons*, que le vieux Reinke lui dit avec attendrissement : *Je croyais que cet art était perdu, mais je vois que vous le faites revivre.*

A la mort de Kühnau, en 1733, Bach fut nommé directeur de musique à l'école de Saint-Thomas de Leipsick; ce fut son dernier changement de position. Il garda cette place jusqu'à sa mort. Vers le même temps, le duc de Weissenfels le nomma maître honoraire de sa chapelle, et en 1736 il reçut le titre de compositeur du roi de Pologne, électeur de Saxe. Depuis sept ans il était à Leipsick, lorsque son deuxième fils, Charles-Philippe-Emmanuel, entra au service de Frédéric II, roi de Prusse. La réputation de Jean-Sébastien remplissait alors toute l'Allemagne; Frédéric exprima plusieurs fois le désir qu'il avait de le voir, et voulut que son fils l'engageât à venir à sa cour; mais Bach, alors accablé de travaux, ne donna pas d'abord beaucoup d'attention aux lettres de Charles-Philippe-Emmanuel. Enfin ces lettres devinrent si pressantes, qu'il se décida à faire ce voyage, et, en 1747, il se mit en route avec son fils aîné, Guillaume-Friedmann. Frédéric avait tous les soirs un concert où il jouait quelques morceaux sur la flûte : au moment où il allait commencer un concerto, un officier lui apporta, suivant l'usage, la liste des étrangers arrivés à Postdam dans la journée. Ayant jeté les yeux dessus, il se tourna vers les musiciens et s'écria : *Messieurs, le vieux Bach est ici.* Aussitôt la flûte fut mise de côté, et *le vieux Bach*, sans avoir pu quitter ses habits de voyage, fut conduit au palais. Le roi, ayant renoncé à son concert pour ce soir-là, proposa à Jean-Sébastien d'essayer les pianos de Silbermann qui se trouvaient dans plusieurs salles du palais; les musiciens les suivirent de chambre en chambre, et Bach improvisa sur chaque instrument qu'il rencontra. Enfin il pria Frédéric de lui donner un sujet de fugue : il le traita de manière à faire naître l'admiration parmi tous les musiciens qui étaient présents, quoiqu'il ne l'eût point préparé. Étonné de ce qu'il venait d'entendre, le roi lui demanda une fugue à six parties,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

demande à laquelle Bach satisfit à l'instant sur un thème qu'il s'était choisi lui-même. Frédéric désirait juger de son talent d'organiste : le jour suivant Bach improvisa sur toutes les orgues de Potsdam, comme il avait joué la veille sur tous les pianos de Silbermann. Après son retour à Leipsick, il écrivit une fugue à trois parties sur le thème du roi, un *ricercare* à six, quelques canons avec l'inscription : *Thematis regii elaborationes canonicæ ;* il y joignit un trio pour la flûte, le violon et la basse, et il dédia le tout à Frédéric, sous ce titre : *Musikalisches Opfer* (Offrande musicale).

Le voyage de Jean-Sébastien Bach à Berlin fut le dernier qu'il fit. L'ardeur qu'il portait au travail, et qui souvent, dans sa jeunesse, lui avait fait passer des nuits entières à l'étude, avait altéré sa vue ; l'affaiblissement de cet organe augmenta beaucoup dans ses dernières années, et la cécité finit par devenir presque complète. Quelques amis qui avaient confiance dans l'habileté d'un oculiste anglais, arrivé récemment à Leipsick, le déterminèrent à tenter l'opération : elle manqua deux fois ; et non-seulement Bach perdit entièrement la vue, mais sa constitution, jusqu'alors vigoureuse, fut altérée par les souffrances et le traitement qu'il lui fallut subir. Sa santé déclina pendant près d'un an, et, le 30 juillet 1750, il expira dans sa soixante-sixième année. Dix jours avant sa mort, il recouvra tout à coup l'usage de ses yeux. Il voyait distinctement et pouvait supporter la lumière du jour ; mais, quelques heures après, il fut frappé d'une attaque d'apoplexie suivie d'une fièvre inflammatoire qui l'enleva en peu de temps à sa famille et au monde musical. Cet homme célèbre s'était marié deux fois. De sa première femme, fille de Jean-Michel Bach, il avait eu sept enfants, parmi lesquels deux fils, Guillaume-Friedmann et Charles-Philippe-Emmanuel, se montrèrent dignes d'un tel père. Sa seconde femme, bonne cantatrice, lui donna treize enfants, au nombre desquels étaient huit fils, dont le plus jeune, Jean-Chrétien, acquit de la célébrité comme compositeur dramatique. Jean-Sébastien Bach eut donc vingt enfants, à savoir, onze fils et neuf filles. Tous ses fils montrèrent d'heureuses dispositions pour la musique ; tous furent musiciens de profession ; mais quelques-uns seulement prirent un rang distingué dans leur art.

A des talents extraordinaires Bach unissait toutes les qualités sociales : bon père, bon époux, bon ami, il montrait pour tout ce qui l'entourait une bienveillance rare et une facilité de caractère toujours égale. Tout amateur de musique, quel que fût son pays, était bien reçu dans sa maison, où l'on exerçait l'hospitalité d'une manière noble et généreuse. Cependant il n'était pas riche, car, bien que ses emplois et le produit de ses leçons fussent lucratifs, sa famille était si nombreuse, qu'il ne pouvait faire d'économies. D'ailleurs, quoiqu'il jouît de l'estime et même de l'amitié de plusieurs princes, il ne songea jamais à en tirer parti pour sa fortune. Uniquement occupé du soin de perfectionner son talent, *ne chantant que pour les Muses et lui*, selon l'expression d'un ancien, il n'était pas propre à ces manœuvres dont la plupart des artistes savent maintenant si bien se servir pour leur avantage. Son talent prodigieux d'exécution aurait pu l'enrichir, s'il eût voulu voyager ; mais il dédaignait les succès populaires comme les faveurs de la fortune ; les éloges des connaisseurs avaient seuls droit de lui plaire, et il préférait à tout les douceurs d'une vie retirée et laborieuse. Malgré sa grande supériorité sur les autres musiciens, il était fort modeste. Quand on lui demandait comment il était parvenu à posséder son grand talent : « En travaillant beaucoup, disait-il ; tous ceux qui voudront travailler de la même manière y parviendront comme moi. » Il semblait compter pour rien le génie extraordinaire dont la nature l'avait doué.

La renommée de Bach fut immense pendant sa vie ; toutefois on peut affirmer aujourd'hui que ce grand homme n'a point été connu de ses contemporains. Ils avaient reconnu qu'il était le plus habile des organistes, le plus étonnant des improvisateurs, le plus savant des musiciens de l'Allemagne. Ses fugues étaient considérées par quelques artistes comme les plus belles qui eussent été écrites pour l'orgue ou pour le clavecin ; ils y avaient distingué l'œuvre d'un génie profond et hardi dans un genre qui semble exclure l'invention : mais là se bornait la connaissance qu'on avait du talent de cet homme qui renfermait en lui-même tout un monde de musique. Sa musique d'orgue et de clavecin, objet de l'admiration universelle aujourd'hui, n'existait qu'en copies manuscrites dans les mains de quelques-uns de ses élèves, particulièrement de ses fils, Guillaume-Friedmann et Charles-Philippe-Emmanuel, de Kittel, Krebs, Kirnberger et quelques autres. Mais ces œuvres mêmes, bien qu'en grand nombre et toutes admirables, n'étaient que la minime partie des productions d'un génie original qui semble avoir été inépuisable. Sa vie calme et régulière avait favorisé son penchant au travail ; son activité égalait son talent, et l'éloignement où il était des grandes villes le laissait, en quelque sorte, étranger aux variations de goût que l'art subissait de son temps. L'ori-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ginalité si puissante de ses compositions se conserva sans doute plus intacte par l'isolement où il se tint pendant sa laborieuse vie. Du reste, fort modeste, nonobstant sa grande valeur, il ne recherchait pas les applaudissements, ne travaillait que pour lui et quelques amis, et condamnait en quelque sorte à l'oubli les ouvrages qu'il produisait, et qui n'étaient entendus qu'au moment où il venait de les terminer, puis étaient rangés dans une armoire d'où ils ne sortaient plus. De là, l'ignorance où l'on fut longtemps de l'existence de ces œuvres sublimes. Après sa mort, il en resta quelques morceaux chez Breitkopf; ses fils Guillaume Friedmann et Charles-Philippe-Emmanuel en eurent beaucoup d'autres en partage; Kirnberger, alors au service de la princesse Amélie de Prusse, sœur de Frédéric II, en recueillit un grand nombre pour la bibliothèque musicale de cette princesse, et le reste se dispersa.

Les choses étaient en cet état, lorsqu'en 1788, Mozart, alors dans toute la force de son talent, et après avoir produit l'*Idoménée*, *les Noces de Figaro* et *Don Juan*, passa à Leipsick. Doles, alors directeur de musique à l'école Saint-Thomas, lui fit entendre à l'office du dimanche un motet ou cantate d'église composée par Bach qui produisit une si vive impression sur le grand artiste qu'il s'écria : *Grâces au ciel, voici du nouveau, et j'apprends ici quelque chose!* A peine rentré chez Doles, il demanda qu'on lui fît voir la partition de l'ouvrage qui lui avait causé tant d'émotion ; mais on ne la possédait pas, et l'on n'avait que les parties séparées. Mozart les disposa autour de lui sur des chaises et sur une table. Là, portant rapidement les yeux d'une partie à l'autre, il passa plusieurs heures dans la contemplation de ce *nouveau*, dont la création remontait peut-être au temps où Jean-Sébastien Bach était attaché au service du prince d'Anhalt-Cœthen, c'est-à-dire à quelque soixante ans de là. Cette anecdote fit du bruit, et la grande autorité de l'opinion de Mozart commença à fixer l'attention des artistes sur des productions si belles, presque oubliées jusqu'alors. Fasch, fondateur de l'académie de chant de Berlin, et son successeur Zelter, se mirent en quête de la musique religieuse de Bach, en rassemblèrent une quantité considérable, et firent exécuter avec soin quelques-unes des plus belles pièces qui firent éclater des transports d'enthousiasme. D'autre part, des amateurs zélés s'étaient mis en recherche de ces précieuses reliques; leurs soins sauvèrent de la destruction des chefs-d'œuvre qu'on commence seulement à connaître, et qui seront toujours des sujets d'étonnement et d'admiration pour les connaisseurs. De proche en proche, l'enthousiasme s'est communiqué en raison de la connaissance qu'on acquerrait du génie immortel de Bach. Dans ces derniers temps les éditions de ses œuvres se sont multipliées, et l'exécution, faite avec les soins nécessaires, de quelques-unes de ses grandes compositions, en a fait comprendre la valeur à des assemblées nombreuses.

Dans l'immense quantité de grands ouvrages sortis de sa plume, Bach semble avoir voulu laisser aux siècles futurs la preuve la plus éclatante de la puissance de son génie. La force du récitatif, dont on a fait honneur à Gluck, se montre à sa plus haute expression dans ses cantates d'église, et dans son Oratorio de *la Passion* d'après saint Matthieu. Les mélodies sont neuves, originales, expressives surtout, et supérieurement adaptées aux paroles. Jamais l'art de faire mouvoir un grand nombre de voix et d'instruments ne fut porté si loin, et ce qui frappe d'une admiration irrésistible, c'est que toute cette complication est évidemment conçue d'un seul jet. Les effets d'instrumentation sont si variés dans ces compositions, et sont si remarquables, qu'on a peine à comprendre comment Bach, qui longtemps a vécu dans de petites villes, et qui avait peu d'occasions d'étudier les instruments, a pu si bien les connaître, et devancer son siècle dans l'art et les employer.

Comme organiste et comme virtuose sur le clavecin, aucun de ceux qui l'avaient précédé et qui l'ont suivi ne l'ont égalé : ce qui le prouve, c'est que ses ouvrages, qui n'étaient pour lui que des badinages, présentent de si grandes difficultés que les plus habiles artistes ne les considèrent que comme des études pénibles qui leur coûtent beaucoup de travail, et qu'ils ne peuvent les jouer que dans des mouvements beaucoup plus lents que ceux où Bach les exécutait. Tous ses doigts, également agiles, se prêtaient aux combinaisons du doigter. Ses pieds même s'étaient accoutumés à des mouvements si rapides, qu'avec eux il jouait sur la pédale de l'orgue des difficultés que beaucoup d'autres n'auraient jouées qu'avec peine au moyen des mains. A ces qualités il joignit un goût exquis dans le mélange des registres de l'orgue et dans les effets qu'il savait en tirer. Quand il essayait un de ces instruments pour la première fois, il jugeait avec promptitude de ses qualités et de ses défauts, et savait éviter d'employer les jeux dont l'effet n'était pas satisfaisant. Son expérience et ses connaissances positives dans les détails de la construction d'un orgue le faisaient

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

souvent choisir comme arbitre pour la réception et la vérification des instruments de cette espèce nouvellement établis. Il en était de même pour l'admission des organistes aux places vacantes. Il portait dans ces examens l'attention la plus scrupuleuse et l'impartialité la plus sévère. Cette sévérité lui fit quelquefois des ennemis de ceux dont il blessait les intérêts ou l'amour-propre; mais, s'il était sans pitié pour la médiocrité, nul plus que lui n'était admirateur du véritable talent. Les ouvrages de tous les grands compositeurs étaient rassemblés chez lui, et il avait la plus haute estime pour Fux, Keiser, Caldara, Reinke, Hasse, les deux Graun, Telemann et Hændel. L'un des chagrins de sa vie fut de n'avoir pas vu ce dernier. Hændel fit trois voyages à Halle, sa ville natale, après qu'il se fut fixé en Angleterre; mais ces deux grands artistes ne purent parvenir à se réunir. Le premier voyage eut lieu en 1719; Bach était alors à Cœthen. Aussitôt qu'il fut informé de l'arrivée de Hændel, il partit pour se rendre auprès de lui; mais Hændel avait quitté Halle le même jour. La deuxième fois que cet homme célèbre retourna en Allemagne, Bach était malade à Leipsick; au troisième voyage de Hændel, en 1752, Bach n'était plus.

Les caractères distinctifs des compositions de Jean-Sébastien Bach sont une originalité soutenue, un style élevé, une teinte mélancolique, une mélodie quelquefois bizarre, mais sublime; une harmonie plus hardie que correcte, mais pleine d'effet. Souvent on dirait qu'il choisit à plaisir des thèmes ingrats ou baroques, qui inspirent d'abord plus d'étonnement que de plaisir; mais sa fertile imagination sait bientôt y introduire des ressources inattendues dont le charme s'empare de l'exécutant et de l'auditeur. Son caractère sérieux le portait au style grave et sévère; ses fonctions de maître de chapelle et d'organiste ne lui laissèrent d'ailleurs pas le temps d'en cultiver d'autre. Ses habitudes, son éducation musicale et sa vie retirée l'avaient rendu insensible au mérite de la musique dramatique; il avait si peu d'estime pour ce genre qu'au moment de partir pour la capitale de la Saxe, où il était toujours invité aux spectacles de la cour, il disait ordinairement à son fils aîné, Guillaume-Friedmann, compagnon habituel de ses voyages : *Allons entendre les chansonnettes de Dresde.* Il travaillait beaucoup ses ouvrages, y revenait souvent, et y faisait de nombreuses variantes : de là vient qu'il n'est pas rare d'en trouver des copies fort différentes. Sa fécondité était prodigieuse; aussi le nombre de ses ouvrages est-il immense. Il est même douteux qu'aucun musicien ait écrit autant que lui. La récapitulation de ses œuvres de musique d'église dont l'existence a été signalée dans quelques grandes collections et chez plusieurs amateurs, ou dont quelques-unes ont été déjà publiées, a donné le nombre prodigieux de *deux cent cinquante-trois grandes cantates religieuses*, composées chacune de quatre ou cinq morceaux, quatuors, chœurs, airs, duos et récitatifs, avec des chorals à quatre parties et toutes instrumentées; sept messes à quatre voix et orchestre en *la*, en *sol*, en *ré* mineur, en *fa*, en *sol* mineur, en *si* mineur, en *ré* majeur; le catalogue de la Bibliothèque royale de Berlin indique aussi une messe (en *si* mineur) à cinq voix, six instruments et basse continue, et M. Hilgenfeldt (*Johann-Sebastian Bach's Leben, Wirken und Werke*, p. 116) dit qu'il en existe deux autres à cinq voix et grand orchestre dans la bibliothèque du Gymnase de Joachimsthal, dans la même ville. Deux messes à huit voix réelles, quatre de *ripieno* et deux orchestres, la première en *ut*, l'autre en *fa*; plusieurs *Kyrie*, *Credo* et *Sanctus* à quatre voix avec ou sans orchestre; trois *Magnificat*, le premier, en *ré* majeur, à cinq voix, deux violons, viole, deux flûtes, deux hautbois, trois trompettes, timbales et orgue, qui est à la Bibliothèque royale de Berlin; le second, en *mi* bémol, à cinq voix, deux violons, viole, deux flûtes, deux hautbois, trois trompettes et timbales; le troisième et dernier, à huit voix réelles, deux violons, viole, trois trompettes et timbales, dont le manuscrit est à la Bibliothèque de Berlin.

Le nombre de motets produits par la verve inépuisable du grand artiste est considérable; peut-être ne connaît-on pas tout ce qu'il a produit en ce genre. M. Hilgenfeldt n'en compte que dix-sept (p. 111 et 112), dont sept à huit voix, mais il en existe trois autres à quatre voix dans le fonds Poelchau de la Bibliothèque royale de Berlin, que M. J. P. Schmidt a publiés chez Trautwein, dans la même ville; l'auteur de cette biographie en possède un à cinq voix (*Ist Gott für uns*); enfin on doit considérer comme de véritables motets le chœur à quatre voix et basse continue *Aus tiefer Nothschrei ich;* le chœur à quatre voix et orchestre (en *sol* mineur) *Christe du Lamm Gottes*, de la main de Ch. Phil. Emm. Bach; le chœur : *Herr deine Augen'schen nach dem Glauben*, à quatre voix et instruments, copié de la main de Schwenke de Hambourg, et le chœur *Sehet welch eine Liebe hat uns*, à quatre voix et basse continue, qui sont dans le fonds de Poelchau, à la Bibliothèque royale de Berlin.

On connaît de Bach plusieurs psaumes complets. On a publié le cent dix-septième à Leipsick,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

chez Breitkopf et Haertel, d'après le manuscrit original de l'auteur. Le cent quarante-neuvième a paru à Berlin, chez Trautwein, et le manuscrit original du cent quarante-huitième est à la Bibliothèque royale de Berlin.

Au nombre des compositions les plus importantes de cet homme extraordinaire sont ses oratorios, et surtout celui de *la Passion*, d'après St-Mathieu. Le premier de ces ouvrages est une grande cantate pour les fêtes de Noël (*Oratorium tempore Nativitatis Christi*), divisée en six parties, avec accompagnement d'orchestre. Le deuxième est l'oratorio des fêtes de Pâques, avec orchestre. Puis vient l'*Oratorio de l'Ascension*, idem. *La Passion*, d'après Saint-Mathieu, est une sublime inspiration, une conception colossale, écrite à deux chœurs et deux orchestres, avec des récitatifs, des airs, des chœurs et des chorals harmonisés, où les idées les plus neuves, les plus hardies, les combinaisons les plus compliquées, les effets les plus inattendus se succèdent sans interruption dans une partition énorme. Une autre *Passion*, d'après St-Jean, beaucoup moins developpée, a été écrite par J. S. Bach, vraisemblablement à une époque où son talent n'avait pas encore acquis toute sa maturité; car l'examen de la partition n'y fait pas découvrir l'abondance de traits de génie qui brillent dans ses autres ouvrages.

Parmi les manuscrits rassemblés dans diverses collections, on trouve aussi des cantates pour des anniversaires de naissance de différents princes, ou pour des réjouissances publiques; des drames apologétiques ou mythologiques pour des fêtes, tels que *Le Combat* (musical) d'*Apollon et Pan*; *Éole, Pallas et Pomone; Honneur à la reine*, cantates comiques, cantate de noces (*O holder Tag!*), cantate pour la fête de la Réformation (écrite en 1717); musique funèbre pour les obsèques d'une princesse de Saxe, composée en 1727; enfin, un très-grand nombre de chorals harmonisés pour les voix, ou combinés avec l'instrumentation. Les collections les plus considérables qu'on connaisse aujourd'hui des ouvrages manuscrits de Bach sont : 1° celle qu'on trouve dans la bibliothèque de l'Académie de chant (*Singakademie*) à Berlin; 2° celle de la Bibliothèque royale de la même ville; 3° la collection du Gymnase de Joachimsthal, également à Berlin. Poelchau, grand amateur de musique, avait acheté une partie des œuvres de Bach qui se trouvaient chez son fils Charles-Philippe-Emmanuel, et la collection de ce musicophile a passé dans la Bibliothèque royale de Berlin; cependant beaucoup d'autres ouvrages ont été acquis par d'autres amateurs à la vente de la bibliothèque de Charles-Philippe-Emmanuel Bach; car il existait dans cette bibliothèque soixante-dix cantates d'église, dont on ne trouve qu'une partie à la Bibliothèque de Berlin.

Tels sont les trésors qui, pendant un siècle environ, ont été inconnus au monde musical, et que des hommes d'élite s'efforcent aujourd'hui de produire à la lumière. Zelter, à qui l'institution de l'Académie de chant offrait des moyens d'exécution suffisants, fut un des premiers qui entreprirent de faire connaître cette musique d'église de Bach, si différente du style de tous les autres maîtres. Son élève, Mendelssohn, se passionna aussi pour ces mêmes œuvres, et ne contribua pas peu à leur donner de la vogue. Ce fut lui qui, en diverses circonstances, fit entendre dans différentes exécutions solennelles, le grand oratorio de *la Passion* et l'admirable messe en *si* mineur. Lui-même se ressentit de l'étude qu'il avait faite de ces choses, car le *Paulus* et l'*Elias* offrent quelques réminiscences de leurs formes. Après lui, Mosewius, directeur de musique et professeur à l'université de Breslau et à l'Institut académique de musique d'église de la même ville, donna une impulsion nouvelle à la curiosité des amis dévoués de l'art par l'écrit qu'il publia en 1845, sous le titre de *Jean Sébastien Bach dans ses cantates d'église et dans ses chants de chœur*. Enfin, à l'occasion de l'anniversaire séculaire de la mort de Bach, une société s'est formée en 1850 pour la publication d'une édition complète, imprimée avec luxe, de toutes les œuvres de Bach. Le manifeste en fut publié le 1er novembre de la même année, et l'on ouvrit, non une souscription proprement dite, mais une association entre tous les artistes et amateurs de musique pour la fondation de ce tardif monument élevé à la gloire d'un des plus puissants génies qui aient brillé dans l'art. L'exécution de cette généreuse entreprise est en tout digne de sa conception.

D'autres entreprises s'étaient déjà formées au commencement du dix-neuvième siècle, et dans la suite, pour la publication des œuvres instrumentales de Bach, dont quelques-unes seulement avaient paru séparément. La première fut celle que Schicht (*voy.* ce nom) fit conjointement avec le savant Forkel pour une édition des œuvres de clavecin de ce grand homme, laquelle fut publiée chez Kühnel, à Leipsick. Bien qu'incomplète, cette collection fut considérée comme un trésor par les connaisseurs. Elle reproduisait quelques collections d'exercices ainsi que le célèbre recueil de quarante-huit fugues et préludes connu sous le nom de *Clavecin bien tempéré*, lequel avait été déjà publié auparavant, et l'on y trouvait

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

en outre six admirables sonates pour clavecin et violon, qui, dans les manuscrits possédés par Ch. Ph. Em. Bach, portent le nom de *Trios*; le fameux air avec trente variations, prodige de facture et d'imagination; les petites suites appelées *Suites françaises*, les six grandes suites, dites *Suites anglaises*, et le recueil des quinze inventions ou pièces de différents caractères à trois parties. Quelques années après la publication de Kühnel, parut celle de Naegeli, à Zurich, qui ne différait de la première que par l'addition de l'*Art de la fugue à quatre parties*, ouvrage de Bach non achevé, dont une édition gravée avait été publiée par ses fils, avec une préface de Marpurg, en 1752 et plus tard à Paris, chez Pleyel. A cette différence près, l'édition de Naegeli n'est pas plus complète que celle de son prédécesseur. Vers 1835 un comité d'artistes s'est constitué pour la publication d'une nouvelle édition des œuvres de Bach pour le clavecin, corrigée sur les manuscrits originaux avec le doigter et les mouvements du métronome pris dans la tradition la plus authentique. Charles Czerny a été un des éditeurs de cette collection, qui paraît chez Péters à Leipsick. Elle contient des choses importantes qui ne se trouvent pas dans les éditions antérieures.

Les concertos de Bach, restés inédits jusque vers 1836, ont trouvé un éditeur intelligent dans M. Dehn, conservateur de la partie musicale de la Bibliothèque royale de Berlin, qui, s'unissant au comité d'artistes dont il vient d'être parlé, a publié, non-seulement les compositions de ce genre dont il existait des copies manuscrites dans les mains de quelques artistes, mais plusieurs autres inconnues, et tirées du trésor musical de toutes les productions de Bach que renferme le dépôt qui était confié à sa garde.

La musique d'orgue, cette gloire immortelle de Bach, fut comme on l'a dit précédemment, longtemps renfermée dans les manuscrits qui restèrent entre les mains de l'artiste, ou dans celles de ses enfants et de ses élèves. A l'exception de six chorals variés et fugués pour deux claviers et pédale, qui avaient été publiés à Leipsick en 1760, dix ans après la mort de l'auteur, on n'en avait rien fait paraître; mais après la visite de Mozart à Leipsick, on s'occupa sérieusement de ces chefs-d'œuvre trop peu connus, et la célèbre maison Breitkopf et Haertel publia les admirables préludes pour des chorals (*Choral-Vorspiele*) en quatre suites, dans les premières années du siècle présent. Dans le même temps parurent chez Kühnel plusieurs fantaisies et fugues avec pédale obligée. Naegeli publia, sous le titre d'*Ecole d'orgue pratique*, six sonates pour deux claviers et pédale, qui furent reproduites à Vienne avec le titre de *Trios*. Hofmeister fit paraître à Vienne et à Leipsick un intéressant recueil sous le titre d'*Exercices*, lequel renferme des préludes, des fugues et des chorals variés avec pédale; des fugues et des préludes séparés parurent chez la plupart des éditeurs à Leipsick, à Berlin, à Hambourg; enfin, M. Marx, professeur de musique à l'université de Berlin, publia neuf magnifiques préludes suivis d'autant de fugues, pour deux claviers et pédale; et M. Kœrner, éditeur à Erfurt, mit également au jour un grand nombre de pièces publiées dans d'autres recueils ou connues seulement des organistes de l'Allemagne. Une des plus belles pièces de ce genre est la fameuse *Passacaglia*, qui exige la plus rare habileté d'exécution pour être rendue dans son mouvement et dans son caractère. Une association s'est aussi formée vers 1839 pour la publication des œuvres complètes de Bach pour l'orgue. Les éditeurs sont Griepenkerl, amateur passionné de musique et savant auteur d'un bon traité d'esthétique, et M. Roitzsch, amateur distingué. Il a paru huit volumes de cette collection, chez Péters, à Leipsick. La mort de Griepenkerl, en 1849, a suspendu un moment l'entreprise; mais elle est maintenant achevée.

Bach ne fut pas seulement un homme de génie et le plus grand musicien de son temps; il eut aussi le talent d'enseigner, avec une incontestable supériorité, la composition et l'art de jouer du clavecin et de l'orgue. La nature compliquée des ouvrages pour ces deux instruments, toujours écrits à trois, quatre ou cinq parties, l'avait obligé à inventer un doigter particulier, qui fut connu longtemps en Allemagne sous le nom de *doigter de Bach*, mais qu'on peut désigner d'une manière plus significative par le nom de *doigter de substitution*, parce que, dans la musique à laquelle il s'applique, un doigt prend souvent la place qu'occupait un autre pour tenir le son pendant que l'autre doigt, devenu libre, agit dans l'exécution. Les plus anciens élèves dont il forma le talent furent Jean-Martin Schubert, qui devint musicien de chambre et organiste du duc de Weimar et mourut à l'âge de trente-et-un ans; Jean-Tobie Krebs, un des plus grands organistes de l'Allemagne; et Jean-Gaspard Vogler, né dans le Hanovre, et qui succéda à Schubert dans ses places à la cour de Weimar; puis, en première ligne se présentent ses deux illustres fils, Guillaume-Friedmann et Charles-Philippe-Emmanuel, dont les notices suivent celle-ci; puis Homilius, artiste distingué, directeur de musique des églises principales de Dresde et *cantor* de l'École de la Croix, dans cette ville; Jean Louis Krebs, fils de Jean-Tobie, organiste du château à Zeits, ensuite à la cour de Gotha; Jean-Frédéric Doles, d'abord

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

cantor à Freiberg, et après la mort de Harrer, un des successeurs de Jean-Sébastien Bach à l'École Saint-Thomas; Altnikol, organiste à Naumbourg; l'excellent organiste et compositeur Fischer, qui fut le maître de Vierling; Jean-Frédéric Agricola, compositeur de la cour de Prusse, théoricien et critique distingué; Kirnberger, artiste de grand mérite comme compositeur et comme théoricien, qui a compté parmi ses élèves Fasch, J. P. A. Schultz et Zelter; Goldberg, compositeur au service du comte de Brühl, à Dresde; Charles-Frédéric-Abel, le célèbre joueur de basse de viole et compositeur; Jean-Gottfried Müthel, grand organiste et compositeur; et enfin Kittel, qui n'était âgé que de dix-huit ans quand il perdit son maître, mais qui avait si bien profité de ses leçons, qu'il fut organiste de premier ordre. De son école sont sortis Haessler, Umbreit, M. G. Fischer, et Rinck.

Les ouvrages de Jean-Sébastien-Bach publiés jusqu'à ce jour sont : I. MUSIQUE RELIGIEUSE : 1 *Missa a quattro voci*, 2 *violini*, *viola*, 2 *flauti ed organo*, n° 1, en *la* majeur; Bonn, Simrock. — 2° *Missa a quattro voci, viola, flauti, trombe ed organo*, n° 2, en *sol* majeur; ibid. Pelchau fut l'éditeur de ces deux ouvrages. — 3° Messe à quatre voix, avec accompagnement de deux violons, deux flûtes, contrebasse et basse continue pour l'orgue, en *la*; Berlin, Trautwein. — 4° Grande messe (en *si* mineur) à quatre voix et orchestre; Zurich, Naegeli. Autre édition, Bonn, Simrock. Cet ouvrage est un des chefs-d'œuvre de son illustre auteur. Ch. Ph. Ém. Bach a ajouté une introduction au *Credo* de cette messe. — 5° *Missa a otto voci reali e 4 di ripieno, coll' accomp. di due orchestre* (en *ut*); Leipsick, Breitkopf et Haertel. — 6° *Magnificat* à 5 voix, 2 violons, viole, 2 flûtes, 2 hautbois, 3 trombes, timbales et basse continue pour l'orgue (en *mi* bémol); Bonn, Simrock. Pelchau a été l'éditeur de cet ouvrage. — 7° *Joh. Seb. Bach's Motetten in Partitur* (Motets de Jean-Séb. Bach en partition), 1re et 2e suites, Leipsick, Breitkopf et Haertel. Cette collection, formant 98 pages in-fol. renferme ses six motets à 8 voix sans accompagnement : *Singet dem Herrn ein neues Lied; Fürchte dich nicht, etc.; Ich Lasse dich nicht; Komm, Jesu, komm, etc.; Jesu! meine Freude, etc.; Der Geist hilft unsrer Schwachheit, etc.* Ces motets renferment de très-belles choses; le quatrième, particulièrement, est très-remarquable par l'art avec lequel Bach fait dialoguer les deux chœurs. Schicht (*voy.* ce nom) a été l'éditeur de ce recueil. M. Hilgenfeldt assure que le troisième motet (*Ich lasse dich nicht*) n'est pas l'ouvrage de Jean-Sébastien Bach, mais bien de Jean-Christophe Bach d'Arnstadt (voyez *Johann Sebastian Bach's Leben, Wirken und Werke*, p. 112). — 8° Motet à 8 voix en partition (*Lob, Ehre und Weisheit*); ibid. — 9° *Motet allemand à huit voix*, avec basse continue, en partition, sur le texte : *Jauchzet dem Herrn alle Welt*; Leipsick, Kollmann. J. P. Doering a été l'éditeur de ce morceau. — 10° Le 117e psaume à quatre voix et orchestre, en partition; Leipsick, Breitkopf. — 11°. Le 148e psaume à huit voix en deux chœurs; Berlin, Trautwein. Simrock, de Bonn, en a donné une autre édition. — 12° Cantate à quatre voix et orchestre sur le texte : *Ein' feste Burg ist unser Gott*; Leipsick, Breitkopf. — 13° *Litanies à quatre voix*, en partition; Bonn, Simrock. — 14° *Motet à quatre voix*, sur le texte : *Herr, deine Augen*; ibid. — 15° Motet à quatre voix : *Ihr werdet weinen. ibid.* — 16° Autre motet à quatre voix : *Du Hirte Israël*; ibid. — 17° Motet à quatre voix : *Herr, gehe nicht in's Gericht.* — 18° *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit*; ibid. Ces six derniers ouvrages ont été publiés en deux livraisons sous le titre suivant : *Joh. Seb Bach's Kirchenmusick zu 4 Singstimmen* (Musique d'église de Jean-Sébastien Bach à quatre voix. — 19° *Grosse Passions musik nach dem Evangelium Matthei* (*La Passion*, d'après l'évangile de saint Mathieu, pour deux chœurs et deux orchestres); Berlin, Schlesinger. L'une des plus vastes conceptions musicales qui aient vu le jour est, sans nul doute, cet ouvrage, qui est resté inconnu pendant près d'un siècle après que Bach l'eut composé. On ne peut considérer sans la plus vive admiration l'introduction, dans le style fugué, où deux chœurs à quatre voix et deux orchestres se meuvent avec élégance et facilité dans des formes scientifiques et compliquées, pendant qu'un troisième chœur de voix de soprani fait entendre un choral à l'unisson d'un mouvement large et simple. La manière dramatique et neuve dont Bach a su employer le chœur comme interlocuteur n'est pas moins digne de remarque. Le récitatif est d'une rare beauté de déclamation; les mélodies sont d'une mélancolie pénétrante, remplies de nouveautés et de hardiesses; enfin, l'instrumentation offre des combinaisons variées qui prouvent que Bach avait mieux compris les ressources des instruments qu'aucun autre compositeur. — 20° *Passionsmusik nach dem Evangelium Johannis* (*La Passion*, d'après l'évangile de saint Jean, pour quatre voix et orchestre); Berlin, Trautwein, 1831, in-fol. Cet ouvrage est très-inférieur au précédent. — 21° *Kirchengesænge für Solo und Chorstimmen mit Instrumental begleitung* (Chants d'église pour voix seule et chœur avec accompagnement instrumental). Par-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tition avec accompagnement de piano par J. P. Schmidt; Berlin, Trautwein. Ce recueil contient trois motets, le premier pour le dimanche de Septuagésime, le second pour le dimanche des Rameaux, et le dernier pour le premier dimanche après la Trinité. — 22° Offertoire (*Da pacem nobis*), pour quatre voix et petit orchestre, en partition; Vienne, Diabelli. — 23° Le motet *Jesus richte meine Beginnen*, à 4 voix, 2 violons, deux hautbois, 2 cors, et basse continue pour l'orgue, en partition, dans le troisième volume du livre de M. de Winterfeld intitulé : *Der evangelische Kirchengesang, etc.*, pages 121-127 des exemples de musique. — 24° Cantate pour le 15e dimanche après la Trinité, *Warum betrübst du dich mein Herz* (Pourquoi affliges-tu mon cœur?), à 4 voix, 2 violons, viole, 2 hautbois et basse continue pour l'orgue, *ibid.* p. 145-171. — 25° Cantate pour le 27e dimanche après la Trinité, *Wachet auf ruft uns die Stimme, etc.*, à 4 voix, 2 violons, viole, 2 hautbois, taille de hautbois, et basse continue pour l'orgue, *ibid.* p. 172-218. Admirable composition où la puissance du génie se fait sentir depuis le commencement jusqu'à la fin. — 26° Cantate pour la 2e férie de la Pentecôte, *Also hat Gott die Welt geliebt*, à 4 voix, 2 violons, viole, 3 hautbois et basse continue pour l'orgue, *ibid.* p. 230-261. — 27° *Johann Sebastian Bach's Werke* (Œuvres de Jean-Sébastien Bach), publiées par l'association dite *Bach-Gesellschaft zu Leipsick*, à Leipsick, chez Breitkopf et Haertel, in-fol., gravées et imprimées avec luxe, et ornées d'un beau portrait, gravé par Lichting, d'après l'original peint par Haussmann que possédait Charles-Philippe-Emmanuel Bach. Au moment où ceci est écrit (1853), huit volumes de cette intéressante collection ont paru : ils contiennent des cantates religieuses qui sont autant d'œuvres de premier ordre, aussi remarquables par la nouveauté des idées que par la forme, la messe en *si* mineur, l'oratorio de la *Passion*, celui de Noël, et un volume de musique d'orgue.

II. Chant Choral. *Joh. Seb. Bach's vierstimmige Choralgesænge, gesammelt von C. P. E. Bach* (chants à quatre voix de Jean-Sébastien Bach, recueillis par C. P. E. Bach). 1re Partie; Berlin, 1765, in-fol. obl. de 50 pages. 2e partie; ibid. 1769, in-fol. de 54 pages. Cette édition est la première de ce recueil. Kirnberger, élève de Bach, ayant recueilli d'autres chants de même genre, harmonisés par son maître, se proposait vraisemblablement d'en publier une nouvelle édition; mais il ne donna pas de suite à ce projet, et ses matériaux passèrent dans les mains de Charles-Philippe-Emmanuel Bach, qui donna une deuxième édition en quatre parties in-4°, dont la première parut chez Jean-Gottlieb-Emmanuel Breitkopf, à Leipsick, en 1784, et la quatrième en 1787, avec une préface de l'éditeur. Cette deuxième édition, qui a pour titre comme la première, *Joh. Seb. Bach's Vierstimmige Choral-Gesaenge*, contient 371 chorals. En 1832, M. Ch. Ferd. Becker (*voy.* ce nom) a publié une troisième édition du même recueil avec une préface nouvelle, sous ce titre : 371 *vierstimminge Choralgesaenge von Johann Sébastian Bach*, Leipsick, Breitkopf et Haertel. Cette édition, peu satisfaisante par sa disposition et par ses nombreuses négligences, a été l'objet de critiques assez sévères en Allemagne. Quelque temps après cette publication, M. Becker fit paraître, comme supplément à son édition, 69 chorals avec la basse chiffrée (69 *Chorœle mit beziffertem Bass, etc.*); *ibid.* Sensible sans doute aux critiques dont son travail avait été l'objet, le même artiste publia une autre édition des chants chorals de Bach, à laquelle il donna une disposition nouvelle, sous ce titre : *Johann Sebastian Bach's Vierstimmige Kirchengesænge, geordnet und mit einem Vorworte begleitet Von C. F. Becker*; Leipsick, Robert Friese, 1843, in-4°. Cette édition est ornée du portrait de Bach. Elle n'a pas été à l'abri de toute critique. On a reproché particulièrement à l'éditeur d'avoir mal à propos transposé quelques-uns des chorals, et d'y avoir introduit des chants qui n'ont pas été harmonisés par Bach, et qui même ont été publiés avant sa naissance. On est redevable au savant, exact et soigneux M. Louis Erk (*voy.* ce nom) d'une excellente édition des chants chorals et airs spirituels de Bach, dont la première partie a paru à Leipsick, chez C. F. Péters, en 1850, sous ce titre : *Johann Sebastian Bach's mehrstimmige Choralgesænge und geistliche Arien, etc.* Pour cette édition, M. Erk a puisé aux sources authentiques et originales. Il indique les éditions d'où Bach a tiré les mélodies qu'il a harmonisées, et les accompagne de leurs textes primitifs. La première partie contient 150 chants, dont 22 n'avaient jamais été publiés. Quelques-uns sont accompagnés de l'instrumentation que Bach leur a donnée dans ses cantates, et les numéros 149 et 150 offrent la mélodie chorale accompagnée des trois autres voix en style fugué avec basse continue. Une table analytique des sources où l'auteur a puisé chaque chant termine le volume. En général, ces sources sont les manuscrits des cantates de Bach, le *Musicalisches Gesang-Buch* de George Christian Schmelli (Leipsick, 1736, in-8°), et le petit livre d'orgue et de clavecin écrit par Bach, en 1725, pour sa seconde femme,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Anne Madeleine, dont le manuscrit est intitulé : *Clavier-Büchlein der Anna-Magdelena Bachin*. Ce manuscrit est l'original de la main de Bach.

III. MUSIQUE VOCALE MONDAINE. De toutes les compositions vocales de Bach écrites pour des fêtes de cour, des anniversaires de naissances, des mariages, ou des avénements de princes, ou enfin pour des amis de l'artiste, on n'a publié jusqu'à ce jour que deux cantates comiques, dont la première est sur un sujet villageois, pour soprano et basse, avec 2 violons, alto, une flûte, un cor, et basse continue pour le clavecin; la deuxième a pour titre : *Schlendrian et sa fille la petite Lisette*, pour soprano, ténor, et basse avec 2 violons, alto, flûte et basse continue. M. Dehn (*voy.* ce nom) est éditeur de ces deux pièces, dont la première a paru à Leipsick, chez Klemm, et l'autre à Berlin, chez G. Crantz, en 1837.

IV. MUSIQUE POUR CLAVECIN SEUL OU ACCOMPAGNÉ. 1° *Clavierübungen, bestehend in Præludien, Allemanden, etc.* (Exercices pour le clavecin, consistant en préludes, allemandes, courantes, sarabandes, gigues, menuets, etc.), œuvre premier, gravé sur cuivre; Leipsick, 1728-1731, six suites in-fol. obl. — 2° *Zweiter Theil der Clavierübungen, bestehend in einem Concerto nach italiaenischem gusto und einer Ouverture nach franzoesischer Art, vor ein Clavicymbel mit zweyen Manualen, etc.* (Deuxième partie des Exercices pour le clavecin consistant en un concerto dans le goût italien et une ouverture dans la manière française, pour un clavecin à deux claviers), publiés par Christ. Weigl, à Nuremberg, 1735. — 3° *Clavierübungen, bestehend in verschiedenen Vorspielen über die Catechismus und andere Gesænge vor die Orgel, Dritter Theil* (Exercices de clavecin, consistant en différents préludes sur le catéchisme et autres chants pour l'orgue, etc.; troisième partie); à Leipsick, chez l'auteur, 1739. Cet ouvrage appartient plutôt à la catégorie des pièces d'orgue, qu'à la musique de clavecin. Il fut gravé sur des planches de cuivre par Bach lui-même et par ses fils. — 4° *Clavierübungen, etc.* (Exercices pour le clavecin ou air avec plusieurs variations). Cette quatrième partie des exercices, publiée d'abord pour Balthazar Schmid, à Nuremberg, en 1742, puis par J. Schübler, à Celle, en Thuringe, a été réimprimée à Zurich, chez Nægeli, et dans toutes les éditions postérieures, sous ce titre : *Air avec trente variations.* Les ressources immenses du génie de Bach se retrouvent dans cet air varié. La plupart des variations sont en canons à divers intervalles; on y trouve des recherches d'harmonie des plus compliquées, et une abondance de motifs qui dénotent l'imagination la plus féconde. — 5° *Das wohltemperirte Clavier* (*Le Clavecin bien tempéré*, consistant en quarante-huit préludes et autant de fugues dans tous les tons majeurs et mineurs), collection souvent réimprimée à Leipsick, à Zurich, à Offenbach, à Paris, etc. Quoique rempli d'incorrections et de bizarreries, cet ouvrage n'en est pas moins une des plus étonnantes productions musicales du dix-huitième siècle. Les préludes sont tous excellents; quant aux fugues, malgré les défauts qui viennent d'être signalés, on y trouve une abondance d'idées peu communes, des modulations inattendues et d'un grand effet, et, ce que Bach seul a su faire, les fugues à trois ou quatre parties conservent le même nombre jusqu'à la fin, quels que soient les obstacles du doigter. Cet ouvrage a été longtemps le seul de Bach qui fût généralement connu en France. — 6° *Musikalisches Opfer* (Offrande musicale, dédiée à Frédéric II, roi de Prusse, contenant une fugue à trois, un *ricercare* à six, plusieurs canons, et un trio pour flûte, violon et basse; le tout sur un thème choisi par le roi); Leipsick, 1747, in-fol. D'autres éditions postérieures ont paru à Leipsick, chez Breitkopf et Haertel, en 1831, et chez Nægeli, à Zurick. — 7° *Six sonates pour le clavecin avec accompagnement de violon obligé*; Zurich, Nægeli, 1800, in-fol.; composition d'un style sévère, mais admirable sous tous les rapports. Les sonates sont en général dans le genre fugué; mais Bach a su jeter un si grand nombre d'idées profondes et neuves au milieu du travail scientifique, que ces fugues n'ont rien de la sécheresse du genre. Les adagios sont remplis de mélancolie; l'un d'eux, surtout, en *si* mineur, est d'un effet irrésistible. Les autres productions de Bach pour le clavecin et le clavicorde étaient restées inédites jusqu'à sa mort, et même environ soixante ans après, lorsque Kühnel, éditeur de musique à Leipsick, entreprit d'en donner une édition complète dont il a paru plusieurs cahiers, mais qui n'a pas été achevée, Voici la liste de ce qui en a paru : 1° *Toccate.* — 2° *Quinze inventions ou petites pièces.* — 3° *Quinze symphonies à trois parties*; — 4° *Exercices pour le clavecin*, œuvre premier, six suites. — 5° *Fantaisie chromatique.* — 6° *Six petits préludes pour les commençants*; 7° *Fantaisie*, n° 1. — 8° *Six suites pour le clavecin, appelées les petites suites françaises*, nos 1—6. — 9° *Aria con variazioni.* — 10° *Le clavecin bien tempéré.* — 11° *Grandes suites, dites suites anglaises*, contenant des pièces de différents genres. Ces œuvres ont été reproduites en tout ou en partie dans d'autres éditions à Francfort; à Offenbach, chez André; à Berlin, Trautwein; ibid. Schlesinger

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

à Zurich, Nægeli. Celui ci y a ajouté : — 12° *L'art de la fugue* à quatre parties. Cet ouvrage avait été gravé sur cuivre en grande partie par J. S. Bach et ses fils, au fur et mesure qu'il en écrivait les pièces; mais les progrès rapides de sa cécité l'empêchèrent de le terminer comme il le voulait, par des fugues à quatre sujets dans lesquels tous les artifices du genre auraient été réunis. Ses enfants le publièrent en 1752, c'est-à-dire deux ans après sa mort, dans l'état où il se trouvait, et avec une préface de Marpurg. Dans cette édition originale, et dans une autre publiée à Paris, chez Pleyel, en 1801, les quatre parties sont en partition; mais dans l'édition de Nægeli, un arrangement pour le piano se trouve au-dessous de l'accolade des parties séparées. La nouvelle édition publiée chez Péters, à Leipsick, a été revue et doigtée par C. Czerny. Elle fait partie des œuvres complètes de clavecin publiée par une société d'artistes et d'amateurs. M. Hauptmann (*voy.* ce nom), cantor et directeur de musique à Saint-Thomas de Leipsick, a fait imprimer en 1841, chez Péters, de très-bonnes observations et des commentaires sur ces ouvrages de Bach. — 13° Une grande fantaisie avec fugue (en *ré*), quatre autres fantaisies avec fugue (en *la*, *si* bémol, et deux en *ré*), des toccates et fugues, des préludes et fugues, et des fugues séparées ont été publiées à diverses reprises à Leipsick, à Berlin, à Offenbach; mais toutes ces pièces ont été réunies aux autres compositions indiquées précédemment, et avec beaucoup d'autres inédites, sous la direction de Czerny et de Griepenkerl. Cette collection a pour titre : *Œuvres complètes de Jean-Sébastien Bach pour le clavecin. Édition nouvelle, soigneusement revue, corrigée, métronomisée et doigtée, par un comité d'artistes.* Leipsick, Péters. Ces œuvres sont réparties de la manière suivante dans les livraisons : 1re et 2me, *Le clavecin bien tempéré;* 3me, l'*Art de la fugue;* 4me, 4 fantaisies, 1 fugue, 4 toccates, 4 duos; 5me, 6 exercices (c'est l'œuvre 1re); 6me, concerto, ouverture et thème avec 30 variations (c'est la deuxième et la quatrième partie des exercices réunis); 7me, 6 préludes, 1 petite fugue, 30 inventions, 6 suites; 8me, les six grandes suites; 9me, toccate, 4 préludes, 3 fantaisies, 8 fugues, fragment d'une suite; 10me, 6 grandes sonates pour piano et violon; 11me concerto (en *ré* mineur), pour 3 clavecins, avec 2 violons, alto et basse; 12me, concerto (en *ut*), pour 2 clavecins, avec 2 violons, alto et basse; 13me, concerto (en *ut* mineur), pour 2 clavecins, 2 violons, alto et basse; 14me, concerto (en *ut*) pour 3 clavecins, avec 2 violons, alto et basse; 15me, 16 concertos de Vivaldi pour violon et quatuor arrangés par J. S. Bach pour clavecin seul; 16me, concerto (en *fa*) pour clavecin et 2 flûtes concertantes; 17me, concerto (en *sol* mineur), pour clavecin, 2 violons, alto, violoncelle et contrebasse. Il reste à comprendre dans cette collection : 1 concerto (en *ré* mineur) pour clavecin, 2 violons, alto et basse, déjà publié à Leipsick, chez Whistling; 1 concerto (en *la* mineur), pour clavecin, 2 violons, alto et basse; 1 concerto (en *la* mineur) pour clavecin, flûte ou violon obligé, 2 violons, alto, violoncelle et contrebasse, déjà publié à Mayence, chez Schott; 1 concerto (en *la* majeur) pour clavecin et quatuor; 1 concerto (en *ré* majeur) pour clavecin, flûte et violon concertants, 2 violons, alto, violoncelle et contrebasse; 1 concerto (en *sol* mineur) pour clavecin, 2 violons, alto et basse; 1 concerto pour 3 clavecins (en *ré* majeur), avec 2 violons, alto et basse; 1 concerto pour quatre clavecins concertants, 2 violons, alto et basse; huit trios pour clavecin, violon ou flûte et basse; et quelques pièces détachées.

V. Musique pour orgue. Les compositions pour l'orgue de J. S. Bach sont en nombre immense : on en connaît beaucoup aujourd'hui; mais peut-être en est-il d'autres égarées dans des collections particulières. Dans ce genre, comme dans tous ceux qu'il a traités, son génie a trouvé des trésors d'imagination inépuisable, d'originalité, et de variété dans les formes. Son style a toujours le caractère de la grandeur, et son sentiment d'harmonie est rempli de traits inattendus dont l'effet est irrésistible. Un art prodigieux règne dans ses préludes sur des chorals, par sa manière de présenter le même sujet sous des formes variées et toujours neuves. Les épisodes de ses fugues sont riches d'invention, et les rentrées des sujets se font toujours d'une manière inattendue, vive, puissante d'effet, bien que l'harmonie laisse quelquefois désirer plus de correction. Au surplus, ce défaut de correction, dont Chérubini était si choqué, tient à ce que Bach exécutait en général ses préludes et ses fugues dans un mouvement rapide, et qu'il savait que les rencontres de dissonances non préparées ou non résolues régulièrement sont peu remarquables dans la vitesse. Il savait aussi que dans la musique de cette espèce, toutes les incorrections sont absorbées par le sentiment tonal, quand celui-ci est bon.

Les ouvrages pour orgue de ce grand homme publiés jusqu'à ce jour sont : 1° La troisième partie des exercices, indiquée précédemment, et qui a pour titre : *Clavierübung, bestehend in verschiedenen Vorspielen über die Cathechismus-und andere Gesænge vor die Orgel;*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Leipsick, 1739, in-fol. Ce recueil renferme des prières pour le catéchisme, des préludes et des fugues sur des chorals, à 2 claviers à la main et pédale, et quelques pièces pour des claviers manuels seulement. On y trouve de fort belles choses. — 2° *Sechs Chorœle verschiedener Art, auf einer Orgel mit zwei Clavieren und Pedal vorzuspielen*, etc. (six chorals traités de différentes manières, pour jouer sur l'orgue avec deux claviers et pédale, etc.); Zelle, ou Celle, chez Jean-George Schübler, 1740. Cet ouvrage est d'une facture admirable. — 3° *Canonische Verænderungen über das Weihnachtslied : Vom Himmel, khoch da omm Ich her*, etc. (Variations canoniques sur le chant de Noël, *Vom Himmel*, etc., pour orgue, à 2 claviers et pédale); Nuremberg, Balthasar Schmid, 1747, in-4° obl. Une deuxième édition de cet ouvrage intéressant a paru à Leipsick, chez Breitkopf et Haertel, et Hasslinger, de Vienne, en a donné une autre dans les premiers numéros d'une collection projetée des œuvres de Bach pour l'orgue qui n'a pas été continuée. — 4° *Choral-Vorspiele für die Orgel mit einem und zwei Clavieren und Pedal* (Préludes pour des chorals à un et deux claviers et pédale); Leipsick, Breitkopf et Haertel, 2 parties in-fol., 1800. Ces préludes, au nombre des 40, sont le chef-d'œuvre du genre. Le mélange des claviers y est traité avec tant d'habileté, les chants chorals y sont variés avec une telle puissance de génie et une imagination si féconde, qu'on peut affirmer qu'il n'existe aucune composition de cette espèce digne de soutenir la comparaison avec celle-là. — 5° 44 *kleine Choral-Vorspiele* (44 petits préludes pour des chorals). Ces préludes sont tirés d'un petit livre d'orgue que Bach écrivit pour ses élèves lorsqu'il était au service du duc d'Anhalt-Cœthen, et qui contient des instructions sur la manière de traiter les chorals, des modèles et des exercices pour le jeu du clavier de pédale. Ce livre, qui se trouve à la bibliothèque royale de Berlin, a pour titre : *Orgelbüchlein, worinne einem anfahenden Organisten Anleitung gegeben wird, auff allerhand Arth einen Choral durchzuführen*, etc. (Petit livre d'orgue, dans lequel une instruction est donnée aux organistes commençants concernant les différentes manières de traiter un choral, etc.) — 6° 15 *Grosse Choral-Vorspiele* (quinze grands préludes pour des chorals), *ibid.* — 7° 52 *Choral-Vorspiele verschiedener Form* (52 préludes pour des chorals, en diverses formes); ibid., 4 suites. — 8° 18 *Choral-Vorspiele mit den* 5 *variationen über : vom Himmel hoch da komm Ich her*, etc. (18 préludes avec 5 variations sur le chant de Noël : Vom Himmel, etc.); Leipsick, Peters. Plusieurs pièces des recueils précédents se retrouvent dans celui-ci. — 9° *Der angehende Organist :* 46 *kleine Choralvorspiele mit obl. Pedal* (l'Organiste commençant; 46 petits préludes de chorals, avec pédale obligée); Erfurt, Koerner. — 10° *Variationen über den Choral : Christ, der du bist der helle Tag* (6 variations sur le choral : *Christ, der du bist*, etc.); Leipsick, Breitkopf et Haertel. — 11° 11 *Variationen über den Choral : Sei gegrüsset, Jesu gütig* (11 variations sur le choral : *Sei gegrüsset, Jesu gütig*); ibid. 12. *Prakische Orgelschule, enthaltend* 6 *Sonaten für* 2 *Manuale und oblig. Pedal* (École pratique d'orgue, contenant 6 sonates pour 2 claviers et pédale obligée); Zurick, Naegeli. Le même ouvrage a été publié à Vienne, chez Haslinger, sous le titre de Six Trios pour l'orgue à 2 claviers et pédale). Cet œuvre est de la plus grande beauté. — 13° Six Préludes et six Fugues pour l'orgue avec pédale obligée. Vienne, Steiner. — 14° *Johann Sebastian Bach's noch wenig bekannte Orgel-compositionen, gesammelt und herausgegeben von Ad. Bern. Marx* (Compositions pour l'orgue de Jean-Sébastien Bach, recueillies et publiées par Ad. Bern. Marx); Leipsick, Breitkopf et Haertel, 3 suites, in-fol. obl. Ce recueil contient un choix de préludes magnifiques et des plus belles fugues de l'auteur, au nombre de neuf pièces. — 15° *Passacaglia für Orgel* (Passacaille pour l'orgue); Francfort, Dunst. Il y a plusieurs autres éditions de cette composition sublime et célèbre, à Prague, chez Berra; à Erfürt, chez Koerner; à Leipsick, chez Peters; etc. — 16° Pastorale (en *fa*) pour orgue avec pédale; Berlin, Schlesinger; Prague, Berra; etc. — 17° *Thema Legrentianum elaboratum cum subjecto pedaliter;* Vienne, Haslinger. — 18° *Praeludien und Fugen für die Orgel ;* n° 1 *über den Namen B-A-C-H;* n° 2 *Fuge* (Préludes et Fugue pour l'orgue; n° 1. Prélude et fugue sur le nom de *Bach*, c'est-à-dire, *si* b, *la*, *ut*, *si*; n° 2 fugue); Leipsick, Breitkopf et Haertel. Nonobstant l'opinion générale qui attribue à Jean-Sébastien Bach la fugue sur B-A-C-H, il est douteux que cette composition lui appartienne; car on n'y trouve pas le feu de son génie. Beaucoup de fugues, de préludes, de toccates, et de fantaisies pour l'orgue, composés par cet homme illustre, ont été publiés séparément à Leipsick, chez Breitkopf et Haertel, chez Péters, à Berlin, chez Trautwein, et à Erfurt, chez Koerner. Toutes ces pièces ont été réunies aux autres compositions de J. S. Bach pour l'orgue, déjà publiées, et en partie inédites, dans une collection de ses œuvres complètes pu-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

bliées par Griepenkerl et Roitsch, en 7 volumes, chez Peters, à Leipsick. Le premier volume contient les 6 sonates pour 2 claviers et pédale, la Passacaille et la Pastorale ; dans le second, on trouve 9 préludes et autant de fugues, une fantaisie suivie d'une fugue ; dans le troisième, 6 préludes et autant de fugues, 3 toccates suivies d'une fugue, et une fantaisie avec fugue ; dans le quatrième, 6 préludes suivis de fugues, 4 fugues séparées, un prélude séparé, une toccate et fugue, une *canzona* (en *ré* mineur), 2 fantaisies (en *sol* et en *ut* mineur), et un trio (en *ré* mineur); dans le cinquième, 56 préludes courts pour des chorals, et 4 suites de variations sur des chorals ; le sixième volume contient 34 grands préludes de chorals, et une collection de variations; et, enfin, le septième renferme 33 grands préludes de chorals, et une suite de variations.

VI. Musique pour divers instruments. 1° *Trois sonates pour un violon seul ;* Leipsick, Breitkopf et Haertel. Ces sonates sont tirées de l'œuvre de Bach contenant six solos pour violon, dont le manuscrit original, qui a appartenu à l'auteur de cette biographie, est passé dans la possession de Baillot. Une autre édition des trois sonates a été donnée par Simrock, à Bonn, sous ce titre : *Studio, o tre sonate per violino.* M. F. David, professeur au conservatoire de Leipsick (*voy.* ce nom) en a publié une troisième pour l'usage des élèves de cette institution, avec une instruction sur le doigter et le mécanisme de l'archet, sous le même titre ; Leipsick, Kistner. — 2° *Ciacona* (Chaconne) avec variations, pour violon seul ; Berlin, Schlesinger. Cette belle pièce est tirée de la deuxième sonate. Mendelssohn y a ajouté un accompagnement de piano et l'a publiée avec cette addition, sous ce titre : *Chaconna, with variations for violin solo, with additional accompaniment of piano-forte ;* Londres, Boosey. Cet arrangement a été réimprimé par Crantz, à Hambourg. — 3° *Cinq duos pour deux violons ;* Vienne, Haslinger. — 4° *Six solos ou sonates pour violoncelle publiés par Dotzauer ;* Leipsick, Breitkopf et Haertel. Une autre édition a paru dans la même ville, chez Kistner, sous ce titre : *Six sonates ou études pour violoncelle solo.* — 5° *Six concertos publiés pour la première fois d'après les manuscrits originaux, par S. W. Dehn ;* Leipsick, Péters ; n° 1, Concerto pour violino piccolo, 3 hautbois et 2 cors de chasse, avec accompagnement de 2 violons, alto, violoncelle et contrebasse ; n° 2, Concerto pour violon, flûte, hautbois et trompette concertants, avec accompagnement de 2 violons, alto, violoncelle et contrebasse ; n° 3, Concerto pour 3 violons, 3 altos et 3 violoncelles avec basse continue pour le clavecin ; n° 4, Concerto pour violon et 2 flûtes concertants, avec accompagnement de 2 violons, alto, violoncelle et contrebasse; n° 5, *Premier* concerto en *la* mineur pour le violon, avec accompagnement de 2 violons, alto et basse ; n° 6, Concerto pour clavecin, flûte et violon concertants, avec accomp. de violon, alto, violoncelle et basse. Il reste à publier : Une symphonie concertante pour 2 violons (en *ré* mineur), avec 2 violons, alto et basse, dont le manuscrit existait chez Ch. Ph. Em. Bach (voyez son Catalogue, p. 67) ; une sonate (en *si* mineur), sous le nom de *Trio*, pour clavecin et violon, qui n'est pas celle qu'on trouve dans le recueil de 6 sonates pour ces instruments. Le manuscrit original était chez Ch. Ph. Em. Bach. Il en existe une copie, de la main d'Altnikol, à la bibliothèque royale de Berlin ; sonate (en *mi* majeur) pour clavecin et flûte (Catal. de Ch. Ph. Em. Bach) ; Trio (en *si* mineur) pour 2 flûtes et clavecin (ibid) ; Trio (en *fa* majeur) pour 2 violons et basse (copie de la main d'Altnikol, à la bibliothèque royale de Berlin) ; Sonate (en *ut* majeur) pour flûte et basse (Catal. de Ch. Ph. Em. Bach) ; Trio pour flûte, violon et basse (en *ut* mineur), ibid. ; Ouverture (en *ut* majeur) pour 2 violons, alto, 2 hautbois, basson et basse continue pour le clavecin, à la bibliothèque royale de Berlin ; Ouverture (en *si* mineur) pour 2 violons, alto, flûte et basse (Catal. de Ch. Ph. Em. Bach) ; ouverture (en *ré* majeur) pour 2 violons, alto, 2 hautbois, trompette et basse (*ibid.*) ; Symphonie (en *ré* majeur) pour 2 violons, alto, 2 hautbois, basson, 3 trompettes et basse (ibid.) ; Symphonie concertante pour violon et hautbois concertants, 2 violons, alto et basse ; quatuor pour hautbois, violon, alto et basse ; Trois Caprices pour luth seul. On peut juger, par les détails qui viennent d'être donnés, de la prodigieuse fécondité de Jean-Sébastien Bach ; fécondité d'autant plus étonnante, que ses emplois, ses voyages, ses élèves, et les soins qu'exigeait sa famille l'occupaient beaucoup ; mais c'est précisément un des caractères du génie que la facilité de produire au milieu des obstacles qui l'environnent.

La vie et les ouvrages de J. S. Bach ont été les objets de plusieurs monographies dont voici les titres : 1° *Ueber Johann-Sébastian Bach's Leben, Kunst und Kunstwerke* (Sur la vie de Jean-Sébastien Bach, son talent et ses œuvres, par le docteur Jean-Nicolas Forkel ; Leipsick, 1802, in-4°, avec le portrait de Bach. Il a paru une traduction anglaise de cet ouvrage, sous ce titre : *Life of John Sebastian Bach ; with a*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

critical view of his compositions; Londres, 1820, gr. in-8° de 116 pages. — 2° *Lebensbeschreibung des Kapellmeister*, etc... *Johann Sebastian Bach*, etc. (Histoire de la vie du maître de chapelle, etc., Jean-Sébastien Bach, publiée par J. E. Grosser); Breslau, 1834, petit. in-8°. Compilation sans valeur. La plus grande partie du volume est remplie par des anecdotes concernant des artistes étrangers à l'objet principal. — 3° *Johann Sebastian Bach's Leben, Wirken und Werke* (Vie, talents et œuvres de Jean-Sébastien Bach, par C.-L. Hilgenfeldt); Leipsick, Hofmeister, 1850, 1 vol. in-4° de 182 pages, avec quelques pages de musique. Cet ouvrage est ce qu'on a fait de plus complet et de plus exact sur Bach. — 4° *Joh. Seb. Bach in seinen Kirchen Cantaten und Choralgesangen* (Jean-Sébastien Bach dans ses cantates d'église et dans ses chants de chœur, par Jean-Théodore Mosewius); Berlin, 1845, gr. in-4°. On peut aussi consulter, au point de vue esthétique, un travail concernant le génie et les œuvres de Bach, par l'auteur de la présente biographie, inséré dans la *Gazette musicale de Paris* (année 1853, nos 14, 17 et 19).

BACH (Guillaume-Friedmann), fils aîné de Jean-Sébastien, naquit à Weimar en 1710. Il apprit de bonne heure la musique sous la direction de son illustre père, qui prit plaisir à cultiver ses heureuses dispositions. Il reçut aussi quelques leçons de Graun l'aîné, alors maître des concerts à Merseburg. Jean-Sébastien Bach ayant été nommé directeur de musique à l'école Saint-Thomas de Leipsick, en 1723, Guillaume-Friedmann profita de cette circonstance pour suivre les cours de l'université, et s'adonna particulièrement avec ardeur à l'étude de la jurisprudence et des mathématiques, dans lesquelles il devint fort habile. En 1732, il fut appelé à Dresde, comme organiste de l'église de Sainte-Sophie; mais il paraît qu'il ne garda cette place que peu d'années, et qu'il revint chez son père, dont il fut le compagnon de voyage en plusieurs occasions. Nommé en 1747 directeur de musique à l'église Notre-Dame de Halle, il se rendit dans cette ville, où il se fixa pendant vingt ans. Ce long séjour lui a fait donner souvent le nom de *Bach de Halle*. En 1767, il quitta sa place, sans motif apparent, et vécut sans emploi d'abord à Leipsick, ensuite à Brunswick, en 1771, à Goettingue en 1773, et enfin à Berlin, où il mourut dans une extrême misère, le 1er juillet 1784.

Un génie heureux et des études profondes avaient fait de Guillaume Friedmann Bach le plus grand organiste, le plus habile fuguiste et le plus savant musicien de l'Allemagne, après son père. « Au clavecin, dit le docteur Forkel, son jeu était « léger, brillant, charmant; à l'orgue son style était « élevé, solennel, et saisissait d'un respect reli- « gieux. » Malheureusement il aimait à improviser et écrivait peu; mais ce qu'il a laissé est marqué au coin du génie et de la science la plus profonde. On a lieu de s'étonner qu'avec des talents si remarquables, ce musicien ait eu si peu de bonheur, et qu'il ait été réduit à vivre des secours de ses amis pendant les dernières années de sa vie, quoiqu'il n'eût aucun de ces vices honteux qui conduisent quelquefois les artistes à la misère. Mais il avait un caractère opiniâtre et sombre qui rendait son commerce difficile; il s'irritait du peu de succès de sa musique, dont le caractère élevé n'était apprécié que par les connaisseurs, et il dédaignait de faire des démarches pour tirer parti de ses talents. Ce n'est que depuis sa mort qu'il a été estimé à sa juste valeur et que ses ouvrages ont été recherchés. On a de lui: 1° *Une Sonate pour clavecin;* Halle, 1739. — 2° *Six Sonates pour clavecin;* Dresde, 1745. — 3° *Trois Sonates avec accompagnement de violon, œuvre* 2e; Amsterdam, Hummel. — 4° *Six Sonates pour clavecin seul*, *ibid.* On a publié, dans ces derniers temps: 5° 12 *Polonaises pour piano seul;* Leipsick, Péters. — 6° *Orgelstücke Præludien und Fugen* (Pièces d'orgue, 1re, 2e et 3e suites); Leipsick, Breitkopf. — 7° *Concerto pour orgue à deux claviers et pédale*, publié par Griepenkerl, d'après le manuscrit autographe; Leipsick, Péters. Il a laissé en manuscrit: 1° *Vom harmonischen Dreyklange.* — 2° Quatorze polonaises. — 3° Huit petites fugues pour l'orgue. — 4° Concerto de clavecin à huit parties. — 5° concerto de clavecin à quatre mains. — 6° Quatre fugues pour l'orgue à deux claviers et pédale. — 7° Deux sonates pour deux clavecins concertants. — 8° Un Avent à quatre voix. — 9° Une musique complète pour la Pentecôte, avec orchestre et orgue. La bibliothèque royale de Berlin possède de ce grand musicien, en manuscrits autographes ou autres: 1° Dix sonates de clavecin, dont une a pour titre: *La Reveillo.* Le manuscrit de celle-ci est de la main de Kirnberger. — 2° Huit fugues pour clavecin (en *ut* majeur, *ré* majeur, *mi* bémol, *ré* mineur, *mi* mineur, *si* bémol et *fa* mineur). — 3° Cinq fantaisies *idem* (en *la* mineur, *mi* mineur, *ut* majeur, *sol* majeur et *ré* mineur. — 4° Concerto pour 2 clavecins concertants (en *fa* majeur), sans accompagnement. — 5° Symphonie pour 2 violons, alto, basse et deux flûtes. — 6° Trio pour deux flûtes et basse. — 7° Deux cantates pour la fête de Noël, à 4 voix et instruments. — 8° Une cantate pour la première férie de Pâques, *idem*. — 9° Airs d'église avec orgue et un cor. — 10° Quinze compositions pour les fêtes principales de l'église,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

la plupart à quatre voix, orgue et instruments (manuscrits originaux). La plupart de ces ouvrages ont été composés pendant le séjour de l'auteur à Halle.

BACH (Charles - Philippe - Emanuel), deuxième fils de Jean-Sébastien, naquit à Weimar le 14 mars 1714. On le désigne ordinairement par le nom de *Bach de Berlin*, parce qu'il demeura dans cette ville pendant vingt-neuf ans. Il fit ses premières études de musique à l'école de Saint-Thomas, à Leipsick. Son père le prit ensuite sous sa direction, et lui enseigna, pendant plusieurs années, le clavecin et la composition. Pendant ce temps, il fit à l'université de Leipsick un cours de jurisprudence qu'il acheva à Francfort-sur-l'Oder. Il fonda dans cette dernière ville une académie de musique, dont il eut la direction, et pour laquelle il composait dans les occasions solennelles. En 1738, il se rendit à Berlin pour y professer la musique, et deux ans après il entra au service de Frédéric le Grand, qui venait de monter sur le trône. Il conserva cet emploi jusqu'en 1767, où il alla à Hambourg comme directeur de musique pour y remplacer Telemann. Avant son départ, la princesse Amélie de Prusse lui conféra le titre de maître de sa chapelle, en récompense de ses services. Ce n'est pas sans beaucoup d'obstacles que Ch.-Ph.-Em. Bach parvint à s'affranchir de l'espèce d'esclavage où il était à la cour de Prusse, pour se transporter à Hambourg; plusieurs fois il avait demandé son congé sans pouvoir l'obtenir : on se contentait d'augmenter ses appointements. N'étant pas né Prussien, il semble qu'il devait être libre d'aller où il voulait : mais il s'était marié à Berlin, et, dans les usages despotiques de ce temps-là, sa femme et ses enfants ne pouvaient quitter la Prusse sans la permission du gouvernement dont ils étaient les sujets. Le souvenir de ce qu'il avait souffert en cette occasion lui rendit si chère la liberté dont il jouissait à Hambourg, qu'il ne voulut jamais quitter cette ville, quels que fussent les avantages que lui offraient plusieurs princes d'Allemagne pour l'attirer à leur service.

Le docteur Burney le connut en 1773; il jouissait d'une honnête aisance, mais non de toute la considération que méritaient ses talents. Accoutumé comme on l'était en Allemagne au style savant, harmonieux, mais plus ou moins lourd des compositeurs de ce pays, la musique de Ch.-Ph.-Em. Bach, pleine de nouveauté, de grâce, de légèreté, et qui s'éloignait des formes scientifiques, ne fut pas estimée ce qu'elle valait, et ce n'est guère qu'en France et surtout en Angleterre qu'on sut apprécier tout son mérite. C'est cependant ce même style, perfectionné par Haydn et Mozart, qui depuis a charmé toute l'Europe. L'injustice de ses compatriotes fit longtemps le tourment de Bach, qui avait le sentiment de son talent : « *Mais*, disait-il à Burney, *depuis que j'ai cinquante ans, j'ai quitté toute ambition. Je me suis dit : Vivons en repos; car demain il faudra mourir; et me voilà tout réconcilié avec ma position.* Ce grand artiste mourut à Hambourg, le 14 décembre 1788. Il eut deux fils, dont l'un suivit la carrière de la jurisprudence, et l'autre celle de la peinture : ce sont les premiers membres de la famille des Bach qui ne se soient pas livrés à l'étude de la musique. Bach possédait une belle collection de musique ancienne, de livres, d'instruments et de portraits de musiciens : elle fut vendue en 1790, et le catalogue en fut imprimé sous ce titre : *Verzeichniss des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters Carl. Phil. Emmanuel Bach*. Hambourg, 1790, 142 pages in-8°. On y trouve une notice de ses compositions imprimées et manuscrites; elles consistent : 1° en deux cent dix solos pour clavecin, composés depuis 1731 jusqu'en 1787, dont 70 sont restés en manuscrit. — 2° Cinquante-deux concertos pour le clavecin et orchestre, composés de 1723 à 1788, dont neuf seulement ont été imprimés. — 3° Quarante-sept trios, partie pour clavecin et partie pour flûte, violon et basse, desquels vingt-sept sont encore inédits. — 4° Dix-huit symphonies à grand orchestre, composées de 1741 à 1776 : on n'en a imprimé que cinq. — 5° Douze sonates pour clavecin obligé avec accompagnement de plusieurs instruments, dont trois seulement ont été publiées. — 6° Dix-neuf solos pour divers instruments, tels que flûte, hautbois, viola di gamba, harpe, etc. : on n'a imprimé que deux de ces pièces. — 7° Trois quatuors pour clavecin, flûte, alto et basse, composés en 1788, et encore inédits. — 8° Une foule de petites pièces pour divers instruments, imprimées et manuscrites; de plus, en manuscrit : un *Magnificat*, composé en 1749; un *Sanctus*; un *Veni Creator*; vingt-deux cantates et motets, composés de 1768 à 1788; quatre services pour la fête de Pâques, composés en 1756, 1778 et 1784; un service pour la fête de Noël, en 1775; neuf chœurs religieux avec orchestre, de 1771 à 1785; trois services pour la fête de Saint-Michel, 1772, 1775 et 1785; cinq motets sans instruments; une antienne à quatre voix; un *Amen, idem;* une cantate de noces, en 1766; un chœur italien pour le roi de Suède, en 1770; une cantate pour une naissance, 1769; deux oratorios, 1780 et 1783; deux sérénades; une hymne de naissance en deux parties; dix-sept pièces pour des installations de prédicateurs, de 1769 à 1787; deux musiques de jubilé, toutes deux en

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

1775; une cantate pour ténor, avec orchestre, en 1772; *Selma*, cantate pour soprano, avec orchestre, 1776; cinq airs, avec orchestre; quatre-vingt-quinze chants imprimés et manuscrits, et une quantité considérable de chants simples ou chorals. Le nombre des ouvrages que Bach a publiés depuis 1731, par la voie de l'impression ou de la gravure, se monte à plus de cinquante; en voici l'indication : I. Pour le chant : 1° *Melodien zu Gellerts geistlichen Liedern* (Mélodies pour les cantiques de Gellert); Berlin, 1754. Cet ouvrage eut en 1784 sa cinquième édition. — 2° *Oden Sammlung* (Recueil d'Odes); Berlin, 1761. 3° *Anhang zu Gellerts geistlichen Oden* (Appendix aux odes religieuses de Gellert). Berlin, 1764. — 4° Une multitude d'airs et de chansons dans les recueils de Græf, de Kraus, de Lang, de Breitkopf et autres ouvrages périodiques. — 5° *Philis et Tircis*, cantate; Berlin, 1766. — 6° *Der Wirth und die Gæste* (l'Hôte et les Convives); Berlin, 1796. — 7° Les psaumes de Cramer; Hambourg, 1774. — 8° *Die Israeliten in der Wüste* (les Israélites dans le désert), Oratorio, en partition; Hambourg, 1779. — 9° *Sanctus*, à deux chœurs, en partition, Hambourg, 1779. — 10° *Sturm's geistliche Gesænge mit Melodien* (cantiques de Sturm, mis en musique); Hambourg, 1779. Le second volume du même ouvrage a paru à Hambourg, en 1781. — 11° *Kloptoks Morgengesæng am Schœpfungsfeste* (Hymnes du matin, pour la fête de la Création, par Klopstock), en partition; Leipsick, 1787. — 12° Deux litanies à huit voix en deux chœurs; Copenhague, 1786. — 13° *Ramlers Auferstehung und Himmelfahrt Jesu* (la Résurrection et l'Ascension de Jésus, par Ramler), en partit.; Leipsick, 1787. — II. Pour le clavecin : 14° Un menuet à mains croisées; Leipsick, 1731. — 15° Six sonates déliées au roi de Prusse; Nuremberg, 1742; — 16° concerto pour clavecin en *ré*; Nuremberg, 1745. — 17° Un *id.* en *si* bémol, *ibid.*, 1753. — 18° Six sonates; Berlin, 1753. — 19° Dix sonates, dans les œuvres mêlées de Haffner; Nuremberg, 1755 et 1756. — 20° Deux sonates et une fugue dans le recueil de Breitkopf, 1757 et 1758. — 21° Une fugue à deux parties pour clavecin, dans le recueil de fugues de Marpurg; Berlin, 1758. — 22° Douze petits morceaux pour clavecin, Berlin, 1758. — 23° Six sonates, avec des variantes dans les reprises (il y a joint une préface sur ces variantes); Berlin, 1759. Il y en a eu une deuxième édition en 1785. — 24° Six sonates; Berlin, 1761. — 25° Six sonates; *ibid.*, 1762. — 26° Concerto en *mi* majeur; *ibid*, 1763. — 27° Trois sonatines, avec accompagnement, de 1764 à 1765, imprimées séparément. — 28° Six sonates faciles; Leipsick, 1766. — 29° Recueil de pièces pour le clavecin; Berlin, 1765. — 30° douze petits morceaux à l'usage des commençants, premier recueil; Berlin, 1765. — 31° deuxième recueil des mêmes; *ibid.*, 1768. — 32° six sonates à l'usage des dames, 1770. Il y a eu deux éditions de cet ouvrage, l'une gravée à Amsterdam, l'autre imprimée à Riga. — 33° douze petites pièces à deux et trois parties; Hambourg, 1770. — 34° *Musikalische Vermischung* (Mélanges musicaux); Hambourg, 1771. — 35° Six concertos faciles avec accompagnement; *ibid.*, 1772. — 36° Six sonates pour clavecin, violon et violoncelle; Berlin, 1776. — 37° Trois sonates, avec accompagnement de violon et violoncelle, premier recueil; Leipsick, 1776. — 38° Quatre sonates, *ibid*, deuxième recueil; Leipsick, 1777. — 39° Six sonates pour les connaisseurs, Leipsick; 1779. — 40° deuxième recueil des mêmes; Leipsick, 1780. — 41° troisième *idem; ibid* 1783. — 42° Quatrième *idem; ibid.* 1785. — 43° cinquième *idem; ibid.* 1785. — 44° sixième recueil *idem*, avec des fantaisies libres; *ibid.*, 1787. — 45° *Sonata per il cembalo solo*; Leipsick, 1785. — Pour divers instruments : — 46° Trio pour violon, en *ut* mineur, avec des observations, suivi d'un autre trio pour flûte, violon et basse; Nuremberg, 1751. — 47° symphonie, en *mi* mineur, pour deux violons, alto et basse, *ibid.*, 1759. — 48° Quatre symphonies à grand orchestre; Leipsick, 1780. — 49° *Preludio e sei sonate per organo*; Berlin, 1790, grand in-fol. — IV. Écrits sur la musique : 50° *Einfall einen doppelten Contrapunct in der Octave von 6 Tacten zu machen ohne die Regeln davon zu wissen* (Idée pour composer un contrepoint double à l'octave, de six mesures, sans en connaître les règles); 1757, dans le troisième volume des essais de Marpurg. — 51° *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen, mit Exempten und 18 Probstücken in 6 Sonaten* (Essai sur la vraie manière de jouer du clavecin, avec des exemples et dix-huit modèles en six sonates); Berlin, 1752 — 1762, in-4°, 2 volumes. Les exemples de cet ouvrage forment un volume grand in-folio. La deuxième édition de cet excellent ouvrage a été publiée à Leipsick, en 1782, la troisième en 1787, la quatrième en 1797. Rien ne peint mieux l'indifférence où l'on est en France pour les progrès de la musique, que l'absence d'une traduction de ce livre, beaucoup plus important que son titre ne l'annonce. Le second volume contient d'excellents principes d'accompagnement. L'auteur de cette biographie possède le manuscrit autographe d'un petit ouvrage de Ch.-Ph.-Emm. Bach, intitulé : *Kurze Anweisung zum General-Bass* (courte instruction pour la basse continue), petit in-4° obl. de 30.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

pages, ainsi que seize lettres de sa main, relatives à sa vie et à ses ouvrages; enfin le catalogue thématique de toutes ses œuvres imprimées et inédites, manuscrit supérieurement exécuté en un volume in-fol. de 98 pages, précédé d'une belle vue de son tombeau sur les bords de l'Elbe, peint en gouache. On lit dans le *Correspondant de Hambourg* (1790, no 160), que Bach lui-même fut le rédacteur de ce catalogue, dont on a extrait celui qui a été publié après sa mort. On a imprimé quelques ouvrages posthumes de Bach à Berlin et à Leipsick, consistant principalement en musique de chant et de clavecin. M. A.-F. Riccius publie en ce moment (1853) une édition complète des œuvres de Charles-Philippe-Emmanuel Bach, pour le clavecin, chez Frédéric Hofmeister, à Leipsick. La première livraison, contenant six sonates, est accompagnée d'une introduction historique et critique. Le catalogue thématique de toutes les compositions inédites de Bach pour le clavecin et pour d'autres instruments, avec l'indication de leur date, se trouve dans le catalogue général de sa collection cité précédemment. Les manuscrits autographes d'une partie de ses cantates d'église et autres ouvrages de musique religieuse, ainsi que de ses symphonies et de ses concertos pour clavecin et pour divers instruments, se trouvent à la bibliothèque royale de Berlin.

Créateur de la sonate moderne, Emmanuel Bach a eu le sort souvent réservé à ceux qui ouvrent des voies nouvelles dans l'art : il fut méconnu de ses contemporains, parce que son style était trop nouveau pour eux, et ses ouvrages ont vieilli rapidement, parce que ses successeurs, instruits par son exemple, ont développé ce qu'il avait inventé et en ont perfectionné les formes. Jugées au point de vue de l'époque actuelle, les pièces composées par ce grand musicien nous semblent trop courtes, accoutumés que nous sommes à l'ampleur parfois exagérée de la musique de Beethoven, de Weber et de Mendelssohn. Parmi les nombreux recueils de sonates qu'il a mis au jour, on remarque en première ligne celui qui a pour titre *Sonates de clavecin pour les connaisseurs* (Clavier-Sonaten für Kenner), dont il a paru six suites à Leipsick, depuis 1779 jusqu'en 1787, et dont la réunion forme un gros volume in-fol. Cette importante production renferme dix-huit sonates, douze rondeaux détachés, et six fantaisies. Le titre *Sonates pour les Connaisseurs*, semble une protestation contre l'indifférence que le vulgaire montrait pour les ouvrages de Bach. Un des traits caractéristiques du talent d'Emmanuel Bach est son penchant pour la mélodie. A le voir s'éloigner avec soin du style fugué dans la plupart de ses ouvrages, on a peine à comprendre qu'il ait pu s'affranchir avec tant de liberté de l'éducation qu'il avait reçue et des habitudes de son enfance. Des quatre fils de Jean-Sébastien Bach qui se sont montrés dignes de leur illustre père, l'aîné (Guillaume-Friedmann) et Jean-Chistophe-Frédéric ont été les continuateurs de sa manière, et l'on voit dans leurs œuvres qu'ils ont été inspirés par son génie. Les deux autres, au contraire (Charles Philippe-Emmanuel et Jean-Chrétien), ont été mélodistes avec passion, et ont employé toutes les ressources de leur imagination à la création ou à la propagation des formes modernes. Jean-Sébastien était encore dans toute la force de son talent lorsque son fils Emmanuel publia ses premiers ouvrages. Il serait intéressant de savoir quelle fut l'opinion de ce grand homme sur des choses si différentes de son style. Vraisemblablement il les aura considérées comme des *bagatelles*; car c'était par ce mot qu'il désignait les opéras italiens de son temps, et toute la musique libre qui n'avait de base que dans l'imagination, quoiqu'il eût lui-même l'imagination la plus riche et la plus indépendante. Quoi qu'il en soit, Emmanuel Bach fit voir dans son premier œuvre de sonates, dédié au roi de Prusse, et publié en 1742, la voie nouvelle où il voulait s'engager, quoiqu'il y eût encore quelque incertitude dans son style; mais il caractérisa davantage sa manière dans les six sonates qu'il fit paraître en 1753. Là, les formes qu'il a reproduites dans ses autres œuvres sont arrêtées, et l'on n'y retrouve plus rien de l'ancienne école.

Cependant ces œuvres, et quelques sonates détachées du même genre, qu'Emmanuel Bach avait fournies aux recueils de compositions de divers auteurs publiés à Nuremberg, chez Haffner, et à Leipsick chez Breitkopf, ayant fait accuser cet artiste, par quelques critiques allemands, de n'avoir adopté des formes libres dans ses compositions, que parce qu'il n'avait pas assez d'habileté dans l'art d'écrire pour traiter avec talent des ouvrages plus scolastiques, il crut devoir démontrer l'injustice de cette attaque, en faisant insérer dans le recueil intitulé *Musicalisches Allerley*, publié à Berlin en 1761, deux sonates, dont la première (en *mi* mineur) est composée de pièces d'anciennes formes d'un style serré, et dont l'autre (en *ré* mineur) a pour dernier morceau une fugue excellente. S'il était nécessaire d'avoir une autre preuve de la valeur des œuvres de Bach que ces mêmes ouvrages, on la trouverait dans la haute estime que Haydn, Mozart et Clementi eurent toujours pour l'originalité du stylé de cet artiste.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

BACH (Jean-Christophe-Frédéric), fils de Jean-Sébastien, né à Leipsick, en 1732, étudia d'abord le droit à l'université de sa ville natale; mais bientôt il abandonna cette science pour la musique, qu'il aimait avec passion. Ses heureuses dispositions et les leçons de son père en firent un compositeur habile et un pianiste distingué. Charmé de ses talents, le comte de Schaumbourg, grand amateur de musique, le nomma son maître de chapelle, et lui donna des appointements de 1000 thalers (3,750 fr.). Les devoirs de sa place l'obligeaient à composer des cantates et des oratorios pour toutes les fêtes de la petite cour de Bückebourg; du reste, il jouissait d'une existence douce, tranquille, et pouvait se livrer aux travaux qu'il affectionnait, sans être troublé par un service fatigant. Il ne s'éloigna qu'une seule fois de la résidence du comte de Schaumbourg: ce fut pour faire avec son frère, Jean-Chrétien Bach, un voyage de quelques mois à Londres. De retour à Bückebourg, il y mourut le 26 janvier 1795, d'une inflammation de poitrine, laissant après lui la réputation d'un artiste distingué et d'un homme respectable. On ne trouve point dans ses compositions le feu qui distingue celles de ses frères Charles-Philippe-Emmanuel et Guillaume-Friedmann; mais elles se font remarquer par la force de l'harmonie et par l'habileté avec laquelle le style fugué y est traité. Bach aimait son art avec passion, et s'en occupait sans cesse: jusqu'à sa mort, il conserva l'habitude de consacrer toutes ses matinées à la composition. Ses ouvrages sont en grand nombre; la bibliothèque royale de Berlin possède en manuscrit: *Ino*, cantate de Ramler, à voix seule avec deux violons, viole et basse. — *La jeunesse de Jésus*, tableau biblique à quatre voix, deux violons, viole, basse continue, deux flûtes et deux cors. — *La Résurrection de Lazare*, oratorio de Herder, à quatre voix et orchestre. — Une Cantate pour l'anniversaire de la naissance du comte de Schaumbourg, composée en 1787, à quatre voix et orchestre. — Une cantate pour l'Ascension, à quatre voix, deux violons, alto et basse continue. — Deux motets à quatre voix. — Une symphonie (en *si* bémol) pour deux violons, alto, basse, deux clarinettes, basson et deux cors. — *Pygmalion*, cantate théâtrale. — Deux concertos pour le piano avec orchestre. — Un trio pour flûte, violon et basse. — Un autre trio pour deux violons et basse; et des airs avec orchestre. Il n'a été imprimé de la composition de Jean-Christophe-Frédéric Bach que des sonates isolées, dans les mélanges de musique (*Musicalisches Vielerley*), les cantiques de Munter (*Munter's geistliche Lieder*), dont la deuxième livraison a paru en 1774. — Six quatuors pour flûte, violon, viole et basse, gravés à Hambourg. — *Ino*, cantate arrangée pour le clavecin, en 1786. — *Musicalische Nebenstunden* (les Heures d'amusement de musique, collection de petites pièces): le premier cahier a paru en 1787 et les autres dans les années suivantes, jusqu'en 1791. — Enfin, six quatuors pour le violon, à Londres, en 1785. Les sonates faciles pour le clavecin, et la cantate l'*Américaine*, que Gerber attribue à Jean-Christophe-Frédéric, dans son ancien lexique, appartiennent à son frère Jean-Chrétien. L'épouse de Bach était cantatrice à la cour du comte de Schaumbourg.

BACH (Jean-Chrétien), onzième fils de Jean-Sébastien, naquit à Leipsick en 1735. Il n'avait pas encore quinze ans, lorsqu'il perdit son père; ce malheur l'obligea de se rendre à Berlin chez son frère Ch.-Ph.-Emmanuel, pour y perfectionner son talent sur le clavecin et dans la composition. Ses progrès étaient sensibles, et déjà quelques-unes de ses productions avaient été remarquées du public, lorsque la connaissance qu'il fit de quelques cantatrices italiennes fit naître en lui le désir de visiter l'Italie. Il quitta Berlin en 1754, et se rendit à Milan, où, peu de temps après, il fut nommé organiste de la cathédrale. On ignore les motifs qui lui firent quitter cette ville, mais il est certain qu'il se rendit à Londres en 1759. Il n'y fut pas longtemps sans être fait musicien de la reine, et peu après maître de sa chapelle. En 1763, il fit représenter son opéra d'*Orione, ossia Diana vendicata*, ouvrage qui a fait sensation par quelques beaux airs, et par des effets nouveaux d'instruments à vent. C'est dans cet opéra que les clarinettes furent entendues pour la première fois en Angleterre. Le succès de Bach dans cet opéra fixa son sort à Londres, où il demeura jusqu'à sa mort, qui eut lieu en 1782. Il fit cependant un voyage à Paris vers 1780, mais il resta peu de temps dans cette ville.

Sans avoir la puissance d'invention et la richesse d'harmonie de son père, ni la variété d'idées et la profondeur de son frère Charles-Philippe-Emmanuel, Chrétien Bach fut cependant un des musiciens remarquables du dix-huitième siècle; et tels sont les avantages de la carrière dramatique, que son nom et ses ouvrages ont été bien plus généralement connus que ceux de ces deux grands artistes. Ses airs sont fort beaux, et plusieurs ont joui d'une grande célébrité. Son chant n'a point de caractère qui lui soit particulier; il se rapproche beaucoup de la manière des maîtres italiens de l'époque où il écrivait, et surtout de ceux de l'école de Naples; mais il a du brillant, de la facilité; ses mélodies sont fa-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

vorables aux voix, et les accompagnements en sont élégants et d'un bon effet. Bach a eu le mérite de donner aux airs d'opéra un effet plus dramatique, en ne ramenant point après l'allégro le mouvement lent du commencement, comme l'avaient fait tous les compositeurs italiens qui l'avaient précédé. Les opéras les plus connus de Chrétien Bach sont : 1° *Catone;* Milan, 1758, et Londres, 1764. — 2° *Orione;* Londres, 1763. — 3° *Zanaida*, dans la même année. — 4° *Berenice*, pasticcio, avec des morceaux de Hasse, Galuppi et Ferradini; 1764. — 5° *Adriano in Siria;* 1764. — 6° *Carattaco;* 1767. — 7° *L'Olimpiade;* 1769. — 8° *Ezio.* — 9° *Orfeo;* 1770. — 10° *Temistocle*, dont la partition manuscrite est à la bibliothèque royale de Berlin. — 11° *Siface.* — 12° *Lucio Silla.* — 13° *La Clemenza di Scipione.* — 14° *Gioas re di Giuda*, oratorio. — 15° *Amadis des Gaules*, en trois actes, gravé à Paris. Cet ouvrage, entrepris sur la demande des directeurs de l'Opéra, fut représenté en 1779, et le manuscrit fut payé 10,000 fr. par l'administration, suivant le compte des dépenses de 1779 à 1780. L'*Orione* de Bach fut traduit en français, en 1781, et reçu à l'Opéra dans la même année; mais il n'a pas été représenté. Ses autres compositions pour le chant consistent en un *Salve Regina*, un *Magnificat* à deux voix et orchestre, un *Laudate pueri* à deux voix et orchestre, un *Gloria* à quatre voix et orchestre, deux motets pour ténor composés pour le célèbre chanteur Raff, quelques autres compositions pour l'église, et une cantate intitulée *Die Amerikanerinn* (L'Américaine); Dresde. La bibliothèque royale de Berlin possède vingt-quatre volumes d'airs en partition, extraits des opéras de Chrétien Bach.

Bach a eu aussi de la célébrité pour sa musique instrumentale, qui se compose de quinze symphonies à huit instruments; une symphonie concertante pour plusieurs instruments; dix-huit concertos pour clavecin avec accompagnement; six quintetti pour la flûte et le violon, trente trios ou sonates, pour clavecin, violon et basse; une sonate à quatre mains; une pour deux pianos; six trios pour violon; douze sonates pour clavecin seul; six quatuors pour violon; deux quintetti pour piano, flûte, hautbois, alto et violoncelle, et un quatuor pour piano, deux violons et basse. Toute cette musique est facile à jouer; c'est plutôt à cet avantage qu'au mérite de la composition, qu'il faut attribuer les succès qu'elle a obtenus.

BACH (Cécile), femme du précédent, née à Milan, en 1746, d'une famille nommée *Grassi*, fut cantatrice au théâtre italien de Londres, depuis 1767 jusqu'à la mort de son mari. Elle n'était pas jolie et n'avait aucun talent comme actrice, mais le timbre de sa voix était si agréable, son intonation si juste, son expression musicale si naïve et si pénétrante, qu'elle faisait oublier ces défauts. La perte de son époux lui fit quitter Londres pour retourner dans sa patrie.

BACH (Jean-Nicolas), fils aîné de Jean-Christophe, naquit à Eisenach, le 10 octobre 1669. En 1695, il fut nommé organiste à Jena, où il établit une fabrique de clavecins. Vers la fin de sa vie, il se retira dans sa ville natale, où il mourut en 1738. Il a composé des suites de pièces pour l'orgue et pour le clavecin, qui prouvent qu'il avait un grand talent comme organiste et comme compositeur. En 1787, on trouvait dans le magasin de Breitkopf, à Leipsick, un motet manuscrit à deux chœurs sur le texte : *Merk auf mein Herz*, etc., qui était l'ouvrage de ce musicien. La bibliothèque royale de Berlin possède de sa composition, en manuscrit, un *Kyrie* et un *Gloria* à quatre voix avec instruments, composé sur le cantique allemand : *Allein Gott in der Höh sei Ehr* (en *mi* mineur). Jean-Nicolas Bach eut deux frères qui exercèrent aussi la profession de musiciens; l'un, nommé Jean-Christophe, demeura d'abord à Erfurt, puis à Hambourg, ensuite à Rotterdam et enfin à Londres, où il est mort; l'autre, nommé Jean-Frédéric, fut organiste de Saint-Blaise à Mülhausen. Un troisième frère de Jean-Nicolas, nommé Jean-Michel, mourut dans son enfance.

BACH (Jean-Louis), fils de Jean-Michel, naquit en 1677 à Amte-Gehren, dans la principauté de Schwartzbourg-Sondershausen, et fut maître de chapelle de la cour de Saxe-Meinungen. Il mourut en 1730. La bibliothèque royale de Berlin possède une musique funèbre à deux chœurs avec instruments, divisée en trois parties, et composée par cet artiste, en 1724, pour les obsèques du prince Ernest-Louis de Saxe Meinungen. Ernest-Louis Gerber possédait aussi du même compositeur une grande cantate d'église écrite en 1710, pour le 25e dimanche après la Trinité. Gerber accorde beaucoup d'éloges à cette composition, écrite à quatre voix, deux violons, deux violes et basse continue.

BACH (Jean-Ernest), fils de Jean-Bernard et petit-fils de Jean-Egide, maître de chapelle du duc de Saxe-Weimar, à Eisenach, naquit dans cette ville, le 28 juin 1722. Il demeura six ans à l'école Saint-Thomas de Leipsick, et à l'université de la même ville. Il y étudia la jurisprudence, et, de retour à Eisenach, il y exerça la profession d'avocat. Mais il paraît s'être surtout occupé de la musique, car, en 1748, il fut donné comme adjoint à son père (Jean-Bernard,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

dont il a été parlé ci-dessus), dans la place d'organiste de l'église de Saint-Georges. Il mourut à Eisenach vers 1781, avec le titre et la pension de maître de chapelle. On a publié de sa composition : 1° *Sammlung ausserlesener Fabeln mit Melodien* (Recueil de fables choisies mises en musique); Nuremberg. — 2° Trois sonates pour clavecin avec violon; *ibid.*, 1770, in-fol. — 3° Deux *idem; ibid.*, 1772. Ses autres compositions sont restées en manuscrit : elles consistent en une quantité de psaumes; deux *Magnificat;* deux services pour la Passion; deux cantates à quatre voix et orchestre; une grande musique funèbre pour les obsèques du duc Ernest-Auguste-Constantin de Saxe-Weimar, des chansons, et quelques symphonies composées pour le service de la cour à laquelle il était attaché. On lui doit aussi la préface de la première édition de l'ouvrage d'Adelung, intitulé *Musikalische Gelahrtheit.* Son fils, excellent organiste, lui a succédé dans ses places d'organiste et d'avocat de la cour. On trouve en manuscrit à la bibliothèque royale de Berlin : un *Kyrie* et *Gloria* à quatre voix et basse continue, le 18e psaume à quatre voix et instruments, trois cantates d'église, un motet à cinq voix et instruments, une fugue à quatre voix et orchestre, et une fantaisie pour le clavecin, composés par Jean-Ernest Bach.

BACH (Jean-Élie), second fils de Jean-Valentin, et petit-fils de Georges-Christophe, naquit en 1705, et fut maître de musique et inspecteur du gymnase de Schweinfurt; il y fut installé solennellement le 29 mai 1743, et mourut en 1755, à l'âge de cinquante ans. Il a laissé quelques compositions pour l'Église qui sont restées en manuscrit.

BACH (Jean-Michel), surnommé *le Jeune*, fut d'abord *cantor* à Tonna, vers 1768; mais, entraîné par le goût des voyages, il abandonna sa place, et voyagea en Hollande, en Angleterre et en Amérique. De retour en Allemagne, il étudia pendant quelque temps à Gœttingue, en 1779, et se fixa ensuite à Custrow, dans le duché de Mecklembourg, où il exerçait encore la profession d'avocat en 1792. Ses ouvrages se composent de six *concertos aisés pour le clavecin, op.* 1; *Berlin*, 1770. Il a publié aussi un ouvrage intitulé : *Kurze und systematische Anleitung zum Generalbass und der Tonkunst überhaupt, mit Exempeln erläutert, zum Lehren und Lernen entworfen* (Instruction systématique pour apprendre la basse continue et la musique en général, avec des exemples pour ceux qui veulent enseigner et pour ceux qui veulent apprendre); Cassel, 1780, in 4°.

BACH (Guillaume), fils de Jean-Christophe-Frédéric, et petit-fils de Jean-Sébastien, naquit en 1754 à Bückebourg, où son père était maître de chapelle du comte de Schaumbourg. Il séjourna d'abord quelque temps à Londres chez son oncle, Jean-Chrétien Bach, par les soins duquel il acquit du talent dans la musique. De retour en Allemagne, il composa une cantate, qui fut exécutée à Minden en 1789, en présence de Frédéric-Guillaume II. Cette composition plut au roi, qui accorda à l'auteur la place de timbalier dans la nouvelle chapelle de la reine, en 1790, et ensuite celle de musicien de la chambre. Guillaume Bach, dont le fils était naguère le seul rejeton vivant de l'illustre famille de son nom, a rempli ces emplois pendant près de 40 ans. Les ouvrages de sa composition qui ont été publiés sont : 1° la cantate dont il a été parlé ci-dessus, et qui a paru sous le titre de *Joie du peuple de voir son roi bien-aimé*, avec accompagnement de clavecin; Bückebourg; 1790. — 2° Six sonates pour clavecin et violon, œuvre premier; Berlin, 1788. — 3° Trois sonates pour clavecin et violon, op. 2; Berlin, 1790. — 4° six sonates pour le clavecin seul, op. 3; Berlin, 1796. — 5° *Deutsche und französische Lieder* (chansons allemandes et françaises); Leipsick. Guillaume Bach est mort à Berlin en 1846, à l'âge de quatre vingt-douze ans.

BACH (Oswald), professeur de chant, dont l'origine est ignorée, n'est connu que par la citation que Ch. M. de Weber a faite d'un ouvrage de sa composition qui a pour titre : *Leçons de chant pour mes élèves*; Salzbourg, 1790, 2 parties in-4e.

BACH (Jean-George). On trouve sous ce nom un *Sextuor pour piano, hautbois, violon, violoncelle et deux cors*, œuvre troisième, gravé à Offenbach, chez André.

BACH (Jean-Christophe), dernier descendant de la famille des *Bach*, naquit en 1780 à Bindersleben, près d'Erfurt, où il fut économe de la commune. Il y mourut le 21 mars 1846. Jean-Christophe Bach cultivait la musique comme amateur et était bon organiste. Kœrner, éditeur à Erfurt, a publié une fugue pour l'orgue (en *la*) de sa composition.

BACH (Henri-Amand), docteur en médecine et en philosophie, est né à Ober-Schredeldorf dans le comté de Glatz, en 1791. Son éducation musicale fut commencée au gymnase de cette ville. Bach se rendit ensuite, en 1811, à l'université de Breslau, et y termina ses études. En 1813 il partit pour Vienne, et deux ans après il alla à Berlin, où il acheva ses cours de médecine. Comme compositeur et comme pianiste, il possède un talent distingué; mais il s'est fait remarquer principalement par un livre qu'il a pu-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

blié sous ce titre : *De musices effectu in homine sano et ægro* ; Berlin, Fred. Stark, 1817, in-8°. On connaît de sa composition : *Thème avec sept variations pour le piano*. Breslau, Barth.

BACH (Auguste-Guillaume), organiste de l'église de Sainte-Marie (*Marienkirche*) à Berlin, né dans cette ville, le 4 octobre 1796, ne descendait pas de l'illustre famille de ce nom. Son père était secrétaire de la direction royale des loteries, et organiste de la Trinité. Après avoir terminé ses études musicales, Auguste-Guillaume Bach se livra à l'enseignement, et fut attaché comme professeur de musique à plusieurs institutions et gymnases ; puis il fut appelé en 1822, à Stettin en qualité de directeur de musique. La manière dont il remplit ses nouvelles fonctions l'ayant fait connaître avantageusement, Zelter, qui, conjointement avec Bernard Klein, venait de fonder un nouvel institut de musique, jeta les yeux sur Bach pour y remplir les fonctions de professeur de composition. Dans l'espace de dix ans, il y forma beaucoup de bons élèves qui se sont fait connaître comme organistes et professeurs. Après la mort de Zelter et le départ de Klein, Bach eut la direction de cet institut normal. Dans le même temps il reçut aussi sa nomination de membre de la commission consultative pour la construction des orgues en Prusse, parce qu'il avait acquis des connaissances pratiques dans la facture de ces instruments par l'examen qu'il avait fait dans ses voyages des plus belles orgues de Leipsick, Dresde, Prague, Vienne, Breslau, Munich et Hambourg. En 1834, l'Académie royale des beaux-arts de Berlin l'admit au nombre des membres de sa section de musique. Cet artiste est mort à Berlin en 1853 à l'âge de cinquante-sept ans. Il a publié plusieurs ouvrages de sa composition pour le piano et pour l'orgue, parmi lesquels on remarque : 1° Divertissement pour le piano, Berlin, Lichke. — 2° Fantaisie pour le piano, op. 3. ; *ibid.* — 3° Fantaisie et fugue, en *ut* mineur, op. 4 ; *ibid.* — 4° Variations sur l'air : *An Alexis send ich dich* ; *ibid.* — 5° Variations sur un thème original, op 6 ; Leipsick, Probst. — 6° 12 Grandes variations sur l'air : *Gestern abend war* ; Berlin. — 7° Marche triomphale pour le piano, op. 7 ; *ibid.* — 8° Pièces d'orgue consistant en préludes, fugues, chorals variés, etc. ; quatre suites ; Leipsick, Br. et Haertel. — 9° Fantaisies, préludes et fugues pour l'orgue ; Berlin. — 10° Chants à voix seule avec accompagnement de piano. op. 3 ; Berlin. — 11° *Der praktische Organist* (l'Organiste praticien, contenant un recueil de divers préludes, chorals, fugues et autres compositions), divisé en trois parties ; Berlin, Trautwein. — 12° Pièces d'orgue pour le concert, supplément à l'*Organiste praticien*, *ibid.* Bach s'est aussi fait connaître par de grandes compositions exécutées à Berlin, à Dresde, et dans plusieurs villes de la Prusse, entre autres : *Bonifacius*, oratorio avec orchestre, exécuté à Berlin, en 1837, et le psaume 100°, à 4 voix et orchestre, dont la partition arrangée pour piano a été publiée en 1840, à Berlin, chez Trautwein. Enfin il a été éditeur du livre choral pour les églises évangéliques de la Prusse qui a paru sous ce titre : *Choralbuch für das Gesangbuch zum gottesdienstl. Gebr. für evang. Gemeinden* ; Berlin, Trautwein.

BACH (Jean-David), professeur de musique à Berlin, n'est connu que par un ouvrage élémentaire sur cet art intitulé : *Kleiner Gesangcatechismus oder die wahre und rechte Art des ersten Gesang Unterrichts in Volksschulen. Erster Lehrgang* (Petit catéchisme de chant, ou véritable et bonne méthode d'enseigner les éléments du chant dans les écoles populaires. Premier enseignement). Berlin, Reimer, 1827, gr. in-8°, obl. — 2° Cours de la science du chant, suite du petit catéchisme, etc. ; *ibid.* — 1828. Suivant M. Gassner (*Universal-Lexikon der Tonkunst*, p. 88), l'auteur de cet ouvrage serait le dernier rejeton de la grande famille des Bach.

Un autre musicien de ce nom (Bach, M.), professeur de musique à Cologne, actuellement vivant (1855), est auteur d'une méthode de chant (*Singschule*) publiée en trois parties, à Cologne, chez Haelscher, et de deux recueils de *Lieder* avec accompagnement de piano, *ibid.*

BACHAUS (Jean-Louis), organiste de Sainte Marguerite et de l'église du cloître, à Gotha, vivait en 1758. Il étudia la composition sous le maître de chapelle Stœlzel. On le range parmi les bons compositeurs pour le clavecin.

BACHELERIE (Hugues de la), troubadour français, né à Uzerche, dans le Limousin, vécut vers la seconde moitié du douzième siècle. On a de lui des chansons d'amour dont les manuscrits ont conservé le chant.

BACHELET (L.-P.), chantre de l'église métropolitaine de Rouen, est auteur d'un petit recueil intitulé : Psaumes et cantiques en faux-bourdon. Rouen, Fleuri fils aîné, 1837, in-8° de 16 pages.

BACHI (Jean de), compositeur français du seizième siècle, dont Jean Montanus et Ulrich Neubert ont publié des motets dans leur *Thesaurus Musicus*, Nuremberg, 1564, t. Ier.

BACHINI (Théodore), né à Mantoue, vers la fin du seizième siècle ou dans les premières

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

années du 17me, fut cordelier au couvent de cette ville, docteur en théologie, et maître de chapelle de l'archiduc d'Autriche, duc de Mantoue. Le P. de Villiers de Saint-Étienne dit (Biblioth. Carmelit., t. II, col. 793) que Bachini a écrit, vers 1636, un traité *De musica*, qui est vraisemblablement resté en manuscrit, car aucun bibliographe n'a cité cet ouvrage. Forkel ni Lichtenthal n'en ont eu connaissance.

BACHMANN (Frédéric), auteur allemand qui vécut dans la première moitié du dix-huitième siècle, a publié une dissertation *De effectibus musices in corpore humano*. Leipsick, 1734.

BACHMANN (Charles-Louis), habile luthier et musicien de la chambre du roi de Prusse, naquit à Berlin en 1716. Comme instrumentiste, il se distinguait par son talent sur la viole; mais c'est surtout comme luthier qu'il mérite d'être placé au rang des artistes les plus recommandables. Ses instruments, et particulièrement ses violons et ses violes, sont fort recherchés en Allemagne. Il est l'inventeur des chevilles à vis pour la contrebasse, invention qu'il appliqua par la suite aux violoncelles et même aux violons. Il imagina aussi, vers 1780, une espèce de guitare à clavier qui portait, vers la droite de la table, un mécanisme au moyen duquel on faisait frapper les cordes par de petits marteaux. Cet instrument eut peu de succès. En 1765 Bachmann reçut son diplôme de luthier de la cour. Cinq ans après, il fonda, conjointement avec Ernest Benda, le concert des amateurs de Berlin, qui eut une existence brillante, et qui ne finit qu'en 1797, lorsque Bachmann fut devenu trop vieux pour y donner des soins. Cet artiste estimable est mort à Berlin en 1800, à l'âge de quatre-vingt-quatre ans. Il eut deux fils, qui furent musiciens de la chapelle du roi de Prusse.

BACHMANN (Charlotte-Christine-Guilhelmine), femme de Charles-Louis-Bachmann, fut depuis 1779 cantatrice du concert des amateurs de Berlin, où elle chantait encore en 1797. Lors de l'exécution de l'oratorio intitulé *La mort de Jésus* (de Graun), elle y chanta les solos, conjointement avec madame Schick. Elle était aussi comptée parmi les premières virtuoses de Berlin sur le clavecin. Le catalogue de Relistab indique quelques chansons de sa composition.

BACHMANN (Le P. Sixte), religieux prémontré à Marchthal en Autriche, naquit le 18 juillet 1754 à Kittershausen. La nature l'avait doué de dispositions si heureuses pour la musique qu'à l'âge de neuf ans il lutta avec le jeune Mozart, sur le piano, sans être vaincu par lui. Il était déjà parvenu alors à jouer correctement plus de deux cents morceaux difficiles, parmi lesquels se trouvaient des pièces et des fugues de Jean-Sébastien Bach. Ses parents, qui le destinaient à l'état ecclésiastique, le firent entrer de bonne heure au monastère des bénédictins de Kittershausen. Il n'y trouva point de ressources pour continuer ses études musicales, mais cela ne l'empêcha pas de commencer à composer pour le piano, bien qu'il n'eût pas les premières notions de l'art d'écrire. Il sentait le besoin de s'instruire dans le contrepoint; son désir fut satisfait lorsqu'il fut envoyé chez les prémontrés de Marchthal pour y faire son noviciat, car il trouva dans la bibliothèque du monastère une riche collection d'ouvrages théoriques et de compositions des meilleurs maîtres, qu'il se mit à étudier avec persévérance. L'arrivée du maître de chapelle Koa à Marchthal lui fournit ensuite l'occasion de perfectionner son éducation musicale. Ses études dans la théorie ne lui avaient point fait négliger son talent d'exécution sur le piano, et il avait acquis une grande habileté dans la manière de Bach, non-seulement comme pianiste, mais comme organiste. Ayant été nommé, en 1786, membre de la société musicale établie par Hoffmeister, il prit l'engagement de composer plusieurs morceaux pour cette société; mais, ayant été mécontent de la publication de ses deux premières sonates de piano, il rompit avec Hoffmeister, et retira les compositions qu'il destinait à cet institut. Depuis lors il a vécu dans la retraite à Marchthal, composant toujours, surtout dans le style ecclésiastique, mais publiant peu de chose. Les ouvrages de sa composition qui ont été imprimés sont: 1° Deux sonates pour le clavecin; Vienne, 1786. — 2° Collection de petites pièces pour le même instrument; Spire, 1791. — 3° Sonate pour le piano; Munich, 1800. — 4° Fugue pour l'orgue; Spire, 1792. Parmi ses ouvrages restés en manuscrit, on remarque plusieurs messes dont les quatre dernières sont écrites dans le style rigoureux, une cantate religieuse, une grande symphonie, trois quatuors pour deux violons, alto et basse, trois sonates pour le piano et quelques fugues pour l'orgue.

BACHMANN (Gottlob), organiste de Saint-Nicolas à Zeitz, naquit à Bornitz, village voisin de cette ville, le 28 mars 1763. A l'âge de quinze ans il fut admis à l'école de Zeitz, où l'organiste Frech lui donna des leçons de piano et d'harmonie. Après avoir employé environ sept années à l'étude de la musique, Bachmann essaya ses forces dans la composition par quelques sonates de piano; mais, considérant combien il lui restait à acquérir de connaissances pour écrire correctement, il prit, en 1785, la résolution de se

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

rendre à Leipsick, pour y étudier à fond le contrepoint et les belles-lettres. A cette époque les compositions de Kozeluch et les quatuors de Pleyel jouissaient d'une vogue décidée; Bachmann se passionna pour ce genre de musique et s'en fit l'imitateur; il ne tarda pas cependant à s'en dégoûter, après qu'il eut entendu les ouvrages de Haydn et de Mozart, et ce furent ces deux grands artistes qu'il prit pour modèles. Il passa plusieurs années à écrire des quatuors et des symphonies dans leur style. Ses amis, auxquels il les faisait entendre, applaudissaient à ses efforts, au lieu de lui faire remarquer qu'il y a peu de gloire à acquérir dans l'imitation des meilleures choses; mais, ayant quitté Leipsick en 1790 pour se rendre à Dresde auprès de Naumann, il trouva dans ce compositeur un juge plus sévère que ses amis, et il commença à comprendre qu'il resterait toujours fort loin de Haydn et de Mozart, parvint-il à imiter aussi exactement que possible leur manière savante et pure. Né avec un sentiment vif du beau en musique, Bachmann était dépourvu d'imagination et de génie; il fallait qu'il imitât quelqu'un : ce fut Naumann qui devint son modèle, et, après avoir aimé passionnément la musique instrumentale, il en vint à adopter les préjugés de ce compositeur contre ce genre, et à se persuader qu'il ne peut être expressif. La simplicité du style de Naumann, de Weigl, de Salieri, de Cimarosa et de Vincenzo Martini devint l'objet de ses préférences, et c'est dans cette manière qu'il écrivit depuis lors la plupart de ses ouvrages. La nécessité d'obtenir une position fixe lui faisait solliciter depuis quelque temps la place d'organiste à Zeitz; il l'obtint en 1791, et depuis lors il n'a plus quitté cette ville. Les ouvrages de Bachmann se divisent en plusieurs classes; voici l'indication des principaux : Opéras. 1° *Phædon et Naïde*, en un acte. — 2° *Don Silvio de Rosalva*, en deux actes, arrangé pour le piano; Brunswick, 1797. — 3° *Orphée et Euridice*, en deux actes; Brunswick, 1798. — 4° *Cantate sur la mort d'Orphée*; Brunswick, 1799. La mélodie de ces compositions est gracieuse et ne manque pas d'expression; mais on y trouve peu d'invention. Ballades et chansons : 5° Poésies légères de Matthisson et de Jacobi, mises en musique; Halle, 1795. — 6° *L'Élysée*, ballade de Matthisson; Vienne, Riedt. — 7° Douze chansons allemandes, œuvre sixième; Offenbach, André. — 8° *Héro et Léandre*, ballade de Bürger; Offenbach, 1798. — 9° *Complainte d'une jeune fille*, de Schiller; Augsbourg, 1799. — 10° *Léonard et Blondine*, ballade; Leipsick, Breitkopf et Haertel. — 11° *Lénore*, ballade de Bürger; Vienne, Riedt. — 12° *Arion*, ballade; Bonn, Simrock, — 13° *Die Burgschaft* (la Caution), ballade de Schiller; Vienne, Riedt. — 14° *La plainte de Cérès*, de Schiller; *ibid.* — 15° *Die Schlacht*; *ibid.* — 16° Ballades de Goethe; Leipsick, Kühnel. — 17° Douze chansons allemandes, œuvre vingt-deuxième; Vienne, Eder. — 18° Six chansons, op. 25; Vienne, Riedt. — 19° Six odes allemandes, op. 33; *ibid.* — 20° Six chansons allemandes, op. 45; Berlin, Dunker. — 21° Six *idem* op. 51; Leipsick, Hoffmeister. — 22° Six *idem*, op. 59; Worms, Kreitner. — 23° Trois morceaux de Rochlitz; Leipsick. — Musique instrumentale. — 24° *Symphonie pour l'orchestre*, op. 2; Offenbach, André. — 25° Deux *id.*, œuvres neuvième et dixième; Brunswick, Spehr. Ces compositions sont très-faibles. — 26° Deux quatuors pour deux violons, alto et basse, œuvre troisième; Offenbach, André. — 27° Deux *idem*, op. 5; *ibid.* — 28° Trois *idem*, œuvre septième; Vienne, Eder. — 29° Deux *idem* en *sol* et en *mi-bémol*, op. 8; Brunswick, Spehr. — 30° Un *idem*, op. 32; Leipsick, Breitkopf et Haertel. — 31° Un *idem*, op. 57; Worms, Kreitner. — 32° Un *idem*, dédié à Haydn, Augsbourg, Gombart. — 33° *Quintetto* pour piano, flûte, violon, alto et violoncelle, op. 42; Vienne, Eder. — 34° *Deux trios* pour piano, violon et violoncelle, Brunswick, Spehr. — 35° *Sonate* pour piano et violon obligé, op. 4; Offenbach, André. — 36° *Andante* pour piano et violon, tiré de la Symphonie op. 9; Brunswick, Spehr. — 37° *Sonate* pour piano et violon obligé, op. 23; Vienne, Eder. — 38° *Sonate* pour les mêmes instruments, op. 24, *ibid.* — 39° *Sonate pour piano, à quatre mains*, op. 41; Bonn, Simrock. — 40° *Sonate* pour piano seul, op 21; Leipsick, Breitkopf. — 41° *Sonate idem*, op. 36; Vienne, Riedt. — 42° *Six petites pièces idem*; Leipsick, Breitkopf. — 43° *Douze pièces favorites*; Vienne, Eder. — 44° *Sonate*, *ibid.* — 45° Une *idem*, n° 76 du Journal de Musique; Offenbach, André. — 46° *Deux sonates*; Dresde, Hilscher. — 47° *Douze danses* et marches, op. 58; Worms, Kreitner. — 48° Six pièces d'orgue, œuvre trente-quatrième; Leipsick, Breitkopf et Haertel. — 49° *Douze idem*; Leipsick, Hoffmeister. On a aussi de Bachmann un petit traité d'harmonie intitulé : *Kurze und deutliche Generalbass Anweisung*; Zeitz (sans date), in-8°. Enfin, vers la fin de sa vie, il a publié : *Allgemeine Musikschule nach der neuesten Methode eingerichtet* (École complète de musique, d'après les méthodes les plus nouvelles); Zeitz, 1833, in-8°.

BACHMANN (Chrétien-Louis), médecin, né à Schwartz, près de Hennebeng, étudia à l'université d'Erlangen, en 1785, et y fit imprimer,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

dans la même année, un ouvrage in-4°, intitulé : *Entwurf zu Vorlesungen über die Theorie der Musik, insofern sie Liebhabern derselben nothwendig und nützlich ist* (Idée d'un cours de théorie de la musique, en tant qu'elle est nécessaire et utile aux amateurs de cet art). Gerber (*Biogr. Lex. der Tonkunstler*) dit que ce n'est qu'une copie fidèle de la dissertation du docteur Forkel sur le même sujet. Vers 1797, Bachmann se fixa à Culmbach, où il exerça la médecine. On a aussi du même auteur : *Dissertatio inauguralis medica de Effectibus musicæ in hominem*. Erlangen, 1792.

BACHMANN (O.), fabricant d'instruments à archet à Halberstadt, est auteur d'un livre intitulé : *Theoretisch-praktisches Handbuch des Geigenbaues ; oder Anweisung, italienische und deutsche Violinen, Bratschen, Violoncelle's, Violons so wie Guitarren und Geigenbogen nach den neuesten Grundsætzen und in hoechster Vollkommenheit zu verfertigen* (Manuel théorique et pratique de la construction des instruments à archet, etc.); Quedlinbourg et Leipsick, Gott. Basse, 1835, 1 vol. in-8° de 92 pages, avec 4 planches. Le livre de Bachmann n'est guère qu'un abrégé du grand ouvrage de Wettengel, publié quelques années auparavant (V. WETTENGEL).

BACHMAYER. On a sous ce nom, qui est probablement celui d'un musicien autrichien, trente-six airs nationaux arrangés pour deux clarinettes, deux cors et deux bassons, imprimés à Vienne, chez Steiner.

BACHMEISTER (LUCAS), docteur en théologie, professeur et surintendant à Rostock, naquit à Lunebourg le 18 octobre 1530, et mourut à Rostock le 9 juillet 1608. On a de lui : *Oratio de Luca Lossio ;* Rostock 1562. Il prononça cet éloge du musicien Lossius le jour où il prit possession de sa chaire de théologie.

BACHSMIDT (ANTOINE), compositeur et virtuose sur la trompette et sur le violon, naquit à Moelk en Autriche, vers 1709. Il fut pendant quelque temps inspecteur des prisons dans sa ville natale ; mais il abandonna cet emploi, et se mit à voyager. Partout il obtint des applaudissements pour son talent extraordinaire sur la trompette, dont il savait tirer des sons qui semblaient ne pas appartenir à cet instrument. Il fut enfin placé à la chapelle du prince-évêque de Würtzbourg ; mais il ne put y rester longtemps : le son de son instrument ayant causé des maux de nerfs à la tante du prince, Bachsmidt fut obligé de quitter ce service et fut récompensé magnifiquement. Il se rendit de là à Eichstadt, où il fut placé à la chapelle du prince-évêque (Jean-Antoine III). Bachsmidt, y ayant acquis une grande habileté sur le violon, fut employé par le comte de Strasoldo, successeur du prince-évêque, comme premier violon de sa musique, et peu de temps après comme directeur de ses concerts. Il commença alors à se livrer avec ardeur à la composition et à l'étude des ouvrages des meilleurs maîtres anciens et modernes. Ses premiers essais ayant eu du succès, le prince d'Eichstadt l'envoya en Italie pour se perfectionner. A son retour dans la résidence, le prince le nomma directeur de sa chapelle. Il composa alors plusieurs opéras allemands et italiens qui furent représentés à la cour et sur le théâtre de la ville ; sa musique d'église lui acquit surtout une grande réputation. Il a écrit beaucoup de messes, vêpres, litanies, etc., dont les copies manuscrites se sont répandues. On connaît aussi un grand nombre de symphonies, de quatuors, de concertos, de sa composition ; mais il n'a été gravé que six quatuors de violon, et un concerto pour haut bois, deux violons, alto, basse et deux cors. Son style rappelle celui de Graun. Bachsmidt devint aveugle quelques années avant sa mort, qui arriva vers 1780.

BACILERI (DOM JEAN), ecclésiastique né à Ferrare, dans la seconde moitié du seizième siècle, est connu comme compositeur par les ouvrages suivants : 1° Vespri a otto voci, op. 2 ; Venise, Angelo Gardano, 1610, in-4°. — 2° *Totum defunctorum officium quinque vocibus*, op. 3 ; Venise, Bart. Magni, 1619.

BACILIERI (LOUIS), compositeur dramatique, né à Bologne, et élève du lycée communal de musique de cette ville, a fait représenter au petit théâtre Contavalli, en 1842, *Sesostri*, opéra en trois actes dont la musique a eu peu de succès. Cet essai n'a point été suivi par d'autres productions.

BACILLY (BÉNIGNE DE), prêtre, né dans la Basse-Normandie, vers 1625, n'était pas un compositeur habile, comme on l'assure dans le *Dictionnaire historique des musiciens* (Paris, 1810) ; il avait au contraire fort peu de pratique, quoiqu'il ne manquât pas d'une sorte de génie naturel. Bacilly avait obtenu un bénéfice qui l'a fait désigner par ses contemporains sous le nom de *Prieur de Bacilly*. On voit par le titre d'un de ses ouvrages qu'il avait cessé de vivre en 1692. Il a publié : 1° *Recueil des plus beaux vers qui ont été mis en chant, avec le nom des auteurs, tant des airs que des paroles ;* Paris, 1661, 2 vol. in-12. — 2° *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter ;* Paris, 1668, in-12. — 3° *Premier et deuxième recueils d'airs spirituels à deux parties, par feu M. de Bassilly*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

(sic); Paris, 1692, 2me édition. — 4° *Premier et deuxième recueils d'airs bachiques;* Paris, 1677, in-8° obl., 2me édition. Forkel, d'après le catalogue fort mal fait qui se trouve dans l'histoire de l'Opéra du président Durey de Noinville, a écrit (*Allgemeine Litteratur der Musik*, p. 309) *De Bailly* au lieu de *Bacilly;* Lichtenthal le copie aveuglément en cette circonstance (*Biografia della Musica*, t. 4, p. 142), comme il le fait presque toujours, et reproche à E. L. Gerber d'avoir écrit *de Bacilly* d'après l'autorité de La Borde. La Borde et Gerber ont nommé l'auteur des *Remarques curieuses* par son véritable nom, et Forkel et Lichenthal ont été induits en erreur. Voici, à cet égard, des renseignements dont je garantis l'exactitude. L'ouvrage de Bacilly fut d'abord imprimé sans nom d'auteur, sous ce titre : *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter, et particulièrement pour ce qui regarde le chant français.* Paris, Ballard, 1668, in-12. Dans la même année le frontispice du livre fut changé, et l'on y ajouta : *par le Pr. B. D. B.* Le titre de la deuxième édition, qui parut à Paris, en 1671, in-12, chez G. de Luyne, est le même que celui ci, avec les lettres initiales (1). La troisième édition est intitulée : *L'Art de bien chanter de M. de Bacilly;* Paris, Claude Bageart, 1679, in-12. Le frontispice de celle-ci fut encore changé dans la même année, et Bacilly y ajouta une défense de son livre, dont il avait été fait une critique anonyme. L'ouvrage ainsi remanié porte pour titre : *L'Art de bien chanter de M. de Bacilly, augmenté d'un discours qui sert de réponse à la critique de ce traité.* Paris, chez l'auteur, 1679, in-12. Enfin la quatrième édition est intitulée : *Traité de la méthode ou art de bien chanter, par M. de B***.* Paris, Guill. de Luyne, 1681, in-12.

BACK (P. Conrard), naquit en 1749 à Heigerloch. En 1770 il entra dans l'ordre des Bénédictins à Ottobeuern, où il mourut en 1810. Ses études de musique ont été faites à Zweifalten, sous le P. Ernest Weibrauch, ensuite à Ottobeuern sous le P. François Scheitzer, et enfin sous Neuhauer. Il a composé beaucoup de messes, litanies, etc. Parmi ses compositions, on connaît aussi un opéra de *Joseph*, dont les journaux allemands ont vanté le mérite.

BACKHAUS (Jean-L.) ; V. Bachaus.

(1) Barbier, *Dictionn. des Anonymes*, t. III, p. 337, n° 18089, 2me édit.) prétend que les exemplaires de 1671 ont pour titre : *Traité de la Méthode, ou l'Art de bien chanter*, et que ces exemplaires sont de la première édition avec un nouveau frontispice. Il y a dans cette assertion plusieurs erreurs que n'aurait pas faites ce bibliographe s'il eût vu les diverses éditions du livre.

BACKOFEN (J.-G.-Henri), compositeur, littérateur et virtuose sur la harpe, le cor anglais, la clarinette et la flûte, vivait à Nuremberg en 1803, et naquit à Durlach en 1768. En 1780, il fut envoyé à Nuremberg, avec deux de ses frères, pour y étudier la musique, la peinture et la littérature. Il apprit en peu de temps le français, l'espagnol, l'italien, et devint habile peintre de portraits. Ses maîtres de musique furent Gruber pour la composition, et Birckmann pour les instruments. En 1789, Backofen était déjà compté parmi les bons clarinettistes, et les voyages qu'il fit alors augmentèrent beaucoup sa réputation. Rentré à Nuremberg en 1794, il se mit à étudier la flûte, et devint bientôt l'un des premiers flûtistes de l'Allemagne. Mais c'est surtout comme harpiste et comme virtuose sur le cor anglais qu'il s'est distingué. Après avoir voyagé pendant plusieurs années, il s'arrêta à Gotha en 1802, et revint à Nuremberg l'année suivante. On a de sa composition : 1° Seize variations sur l'air : *Ah! vous dirai-je maman*, pour la harpe à crochets; Leipsick, 1779. — 2° Sonate pour la harpe, avec acc. de violon ; *ibid.*, 1798. — 3° Concertante pour harpe, cor de bassette, et violoncelle. — 4° Concertante pour harpe, alto et violoncelle. — 5° Treize variations pour la harpe, sur l'air *Ach die lieber Augustin*, etc., op. 41; Leipsick, 1801. — 6° Premier, deuxième et troisième cahiers de pièces pour la harpe; *ibid.* 1799-1802. — 7° *Anleitung zum Harfenspiel mit eingestreuten Bemerkungen über den Bau der Harfe* (Instruction sur l'art de jouer de la harpe, avec des remarques sur la construction de cet instrument) ; Leipsick, Breitkopf et Haertel, 1802. Une deuxième édition augmentée de cet ouvrage a paru en 1827, sous le titre de *Harfenschule;* ibid. — 8° *Anweisung für die Klarinette und das Bassethorn.* (Méthode pour la clarinette et le cor de bassette) ; *ibid.*, 1803. — 9° Concertante pour deux clarinettes. — 10° Quintuor pour cor de bassette, 2 violons, alto et basse. — 11° Premier recueil pour la harpe, avec le doigté indiqué, à l'usage des commençants. De plus, en manuscrit : 1° *Te Deum* bref; — 2° Musique pour l'ouverture du théâtre de Nuremberg, — 3° Scène de Métastase. — 4° Chant funèbre pour la mort d'un Franc-Maçon, à quatre voix. — 5° Trois concertos pour cor de bassette ; — 6° Grand concerto pour la harpe à pédales. — 7° Quintetto pour la clarinette. — 8° Plusieurs pièces d'harmonie pour deux clarinettes, deux cors et deux bassons. En 1806, Backofen fut nommé musicien de la chambre à la cour de Gotha. Il fit de là quelques excursions à Leipsick, à Munich et à Francfort. En 1815, il se fixa à Darmstadt, et y établit une

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

manufacture de clarinettes, quelques années après. Il y vivait encore en 1837. Deux de ses frères ont aussi embrassé la profession de musicien. Le premier, Ernest né à Durlach en 1770, était premier basson au théâtre de Nuremberg, en 1803; le second, Godefroid, né aussi à Durlach, en 1771, jouait la première clarinette au même théâtre, dans le même temps.

BACON (Roger), franciscain anglais, naquit à Ilchester, dans le comté de Sommerset, en 1214. Il étudia d'abord à Oxford, puis à l'université de Paris, où la réputation des professeurs attirait des disciples de toutes les parties de l'Europe. Revenu en Angleterre en 1240, il y entra dans l'ordre de Saint-François, et alla se fixer à Oxford, où il se livra à l'étude de la physique. La nature l'avait doué d'un génie qui le porta à s'élever au-dessus de son siècle et à faire des découvertes qui lui ont mérité l'admiration des nations éclairées et les persécutions de ses contemporains. Il mourut à Oxford, vers 1292. Au nombre de ses écrits se trouve un traité *De valore musices*, qui a été inséré dans son *Opus majus*, Londres, 1733, in fol. Un manuscrit du 14e siècle de la bibliothèque Ambrosienne de Milan, coté R. 47, in-fol., contient un petit traité de musique de Roger Bacon, sous ce titre : *Opusculum valdè utile de musicâ*. Ce traité, divisé par chapitres, s'étend depuis la page 43 jusqu'à la 57e. Il ne contient rien qui le distingue des écrits de son temps sur cette matière, à l'exception de cette question assez curieuse : *Quomodo pulsus sive arteriæ musice moveantur, de secundo vero promissionis quomodo natura musicæ in pulsu inventiatur, sicut dicunt Galienus et Avicena*. C'est cette même question qui, longtemps après, a fourni au médecin Marquet le sujet d'un livre singulier. (Voy. Marquet.)

BACON (François), de Verulam, célèbre chancelier d'Angleterre, né en 1560, mourut en 1626. Cet homme de génie, l'un de ceux qui ont le plus contribué aux progrès des sciences naturelles par la philosophie positive qu'il y a introduite, a traité de plusieurs objets relatifs à la production et à la propagation des sons dans les deuxième et troisième centuries de son important ouvrage intitulé : *Sylva sylvarum, sive historia naturalis*. Ce livre se trouve dans ses œuvres complètes imprimées à Francfort en 1665, in-fol., p. 754.

BACON (Richard Mackensie), littérateur et musicien anglais, né à Norwich vers 1788, s'est fait connaître avantageusement par la publication d'un écrit périodique relatif à la musique, intitulé : *The Quarterly musical Magazine and Review*, dont le premier numéro a été publié au mois de janvier 1818. Ainsi que l'indique son titre, cette revue devait paraître de trois en trois mois par cahiers qui, étant réunis, formaient des volumes d'environ 550 pages; mais la publication n'a été régulière que dans les premières années; dans les derniers temps, les numéros ont paru près de deux ans après l'époque indiquée. Le dixième volume a été complété en 1830. Ainsi que la plupart des livres anglais qui traitent de la musique, le *Quarterly musical Magazine* est assez superficiel en ce qui concerne les parties principales de l'art, et en même temps, diffus sur des questions de peu de valeur; cependant cet écrit périodique n'est pas dépourvu de mérite. M. Bacon, suivant l'usage des anglais, ne s'est pas fait connaître comme rédacteur du *Quarterly musical Magazine;* mais il a publié sous son nom un traité du chant extrait de son recueil périodique, sous ce titre : *Elements of vocal science being a philosophical enquiry into some of the principles of singing;* Londres, Baldwin, Cradock and Joy, 1824, in-12. Cet ouvrage est écrit sous la forme de lettres, qui sont signées, dans le *Quarterly musical Magazine*, du pseudonyme de *Timotheus*.

En 1821, le projet d'une Encyclopédie de musique fut fait à Londres : elle devait former deux volumes grand in-4°. Clémenti, Bishop, le Dr. Crotch, M. Adams, et quelques autres musiciens et littérateurs y devaient fournir des articles, et la rédaction générale de l'ouvrage devait être confiée à M. Bacon, qui en publia un prospectus bien fait dans la même année, en une demi-feuille in-4°, du format que devait avoir l'Encyclopédie. Cette entreprise ne s'est pas réalisée. M. Bacon habitait ordinairement dans une maison de campagne à Cossey, près de Norwich, et non loin de Londres.

BACQUOY GUÉDON (Alexis), danseur de la comédie française, retiré en 1767, est auteur d'un livre qui a pour titre : *Méthode pour exercer l'oreille à la mesure dans l'art de la danse.* Amsterdam (Paris), 1778, in-8° de 56 pages, avec 20 planches de musique. Le même livre a reparu avec un nouveau frontispice, en 1784.

BADENHAUPT (Hermann), directeur de musique à l'église de Glückstadt, dans le duché de Holstein, sur les bords de l'Elbe, vers le milieu du dix-septième siècle, a fait imprimer dans cette ville, en 1674, un ouvrage intitulé : *Choragium Melicum*, qui renferme quarante morceaux de musique sacrée à trois voix, deux violons et basse.

BADER (Charles-Adam), né à Bamberg, le 10 janvier 1789, fut considéré comme un des meilleurs ténors de l'Allemagne. Son début dans la carrière dramatique eut lieu en 1814, au théâtre de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Brunswick, alors dirigé par Klingemann. Deux ans après, il obtint un congé pour aller se faire entendre à Berlin. Sa voix et son talent comme acteur n'avaient point encore acquis leur développement; néanmoins les représentations où Bader se fit entendre furent autant de triomphes. Son engagement achevé à Brunswick, il en contracta un à Berlin, qui l'a fixé dans cette ville. Comme la plupart des chanteurs allemands, Bader manquait d'une éducation vocale basée sur une bonne mise de voix et sur un mécanisme pratique de la vocalisation; mais le timbre de sa voix était de la plus belle qualité, et son accent avait beaucoup de pathétique et d'expression. Comme acteur, il avait d'ailleurs beaucoup d'intelligence, de chaleur et de force. Son genre était le drame, et les rôles qui lui ont fait le plus d'honneur sont ceux d'*Adolar* dans l'*Euryanthe* de Weber, de *Licinius* dans la *Vestale*, de *Cortez* et de *Masaniello*. Il comptait beaucoup d'admirateurs parmi les habitués du théâtre royal de Berlin, mais les partisans de la musique italienne lui contestaient le titre de chanteur, et prétendaient qu'il ne méritait ses succès que par son jeu. Bader parut pour la dernière fois sur le théâtre de Berlin le 18 janvier 1849, dans le rôle de *Blondel* de *Richard-Cœur-de-lion*, opéra de Grétry. Il a publié de sa composition : 1° *Veni creator* à quatre voix et orchestre; Bonn, Simrock. — 2° Six Lieder, avec accomp. de piano; Berlin, Schlesinger.

BADIA (Charles-Augustin), compositeur, né à Venise, était au service de la cour de Vienne au commencement du dix-huitième siècle. Ses ouvrages sont : 1° *Narciso*, à Vienne, 1699. — 2° *La Ninfa Apollo*; Vienne, 1700. — 3° *La Corte celeste*, oratorio pour la fête de Sainte-Catherine, 1702. — 4° *Amore vuol somiglianza*; 1702. — 5° *Il Profeta Elia*, oratorio, à Venise, 1720. — 6° *Giesù nel Prestorio*, oratorio, en 1730. On connaît aussi de sa composition, *Tributi armonici*, collection composée de douze cantates à voix seule et clavecin, gravée sans date et sans nom de lieu.

BADIA (Louis), compositeur, né à Tiramo, dans le royaume de Naples, vers 1822, a fait représenter à Bologne, pendant la saison du carnaval, en 1846, son premier opéra, intitulé *Gismondo de Mendrisio*. Cet ouvrage n'eût pas de succès. Un autre opéra, écrit pour Florence par le même artiste, n'a eu qu'une représentation. Le 15 février 1853 M. Badia a fait jouer au grand théâtre de Trieste *Flavio Rachis*, opéra sérieux qui n'a pas été plus heureux.

BADIALI (César), basse chantante distinguée des théâtres d'Italie, débuta à Trieste en 1827. Après avoir brillé sur les théâtres principaux, particulièrement à Milan, où il chanta pendant les années 1830, 31 et 32, il fut engagé au théâtre de Madrid, puis à celui de Lisbonne, et ne revint en Italie qu'en 1838. Lorsqu'il reparut au théâtre de la Scala, à Milan, il y obtint un succès d'enthousiasme, et il y chanta alternativement ainsi qu'à Vienne et à Turin. En 1842, le titre de premier chanteur de la chambre impériale lui fut accordé, puis il se fit entendre à Rome, à Venise, à Trieste, à Turin, et dans d'autres villes moins importantes. En 1845 il était à Livourne; mais il paraît avoir quitté la scène peu de temps après. L'Académie de Sainte-Cécile, de Rome, l'admit au nombre de ses membres. Il s'est fait connaître comme compositeur par trois mélodies intitulées : 1° *L'Addio a Nice, Romanza*; Vienne, Mechetti. — 2° *Il Giuramento*, pour mezzo soprano. ibid. — 3° *L'ombra, romanza*, idem, *ibid.*

BADINO (Louis-Dieudonné), poëte et musicien italien, naquit à Mondovi le 7 août 1675. Après avoir terminé ses études littéraires et musicales, il embrassa l'état ecclésiastique, et obtint les places de maître de chapelle et de recteur du séminaire de Mondovi. Il mourut en cette ville le 18 novembre 1742. On a imprimé de sa composition : *Sacri affectus poetici in honorem B. Mariæ Virginis, quatuor vocum*; Mondovi, 1712, in-4°.

BAECKER (Casimir), né à Berlin, vers 1790, fut amené fort jeune en France par Mme de Genlis, qui en fit son élève de prédilection, particulièrement pour la harpe. Elle lui enseigna à jouer de cet instrument d'après son système, qui consistait à faire usage, dans l'exécution, du petit doigt de chaque main, ce qui est contraire aux principes ou, si l'on veut, aux habitudes des harpistes. Quoi qu'il en soit des avantages de ce système, il est certain qu'il réussit complétement dans l'éducation de M. C. Baecker, doué par la nature des plus heureuses dispositions et d'une volubilité de doigts jusqu'alors sans exemple. Vers 1808, M. Baecker débuta dans les concerts, et se fit applaudir par le brillant et la netteté de son jeu, ainsi que par la beauté des sons qu'il tirait de l'instrument. Il était alors âgé d'environ dix-huit ans, et n'était connu dans le monde que sous le nom de *Casimir*. Après de brillants succès, il cessa tout à coup de paraître en public, et rentra dans l'obscurité de la vie privée, mettant autant de soin à se faire oublier qu'il en avait mis naguère à se faire connaître. Plus de dix-huit ans s'écoulèrent, et un petit nombre d'artistes avaient seuls conservé le souvenir du talent de M. Baecker, lorsqu'en 1829 il vint réveiller l'attention du public par l'an-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

nonce d'un cours de harpe, dont le prospectus indiquait la mise en pratique, dans l'enseignement de cet instrument, du système de Mme de Genlis, devenu celui de son élève. J'ignore quel fut le succès de ce cours, mais je sais que depuis ce temps M. Baecker n'a point cessé de se livrer à l'enseignement de la harpe. Au mois d'avril de l'année 1835, il s'est fait entendre dans un concert; mais il y fit peu de sensation.

Dans les concerts qu'il a donnés, M. Casimir Baecker a joué quelques morceaux composés ou arrangés par lui : il paraît avoir gardé cette musique pour lui seul, car je ne crois pas qu'il en ait été rien publié. Tous les catalogues de la France et de l'Allemagne sont muets à cet égard.

BAEHR (Jean), ou *Beer*, ou *Baer*, maître des concerts du duc de Weissenfels, naquit en 1652 à Saint-Georges sur l'Ems, bourg du comté de Klevenhaller, en Autriche. Ses parents, qui professaient la religion protestante, étaient pauvres et hors d'état de rien faire pour l'éducation de leurs fils; des moines, possesseurs de la seigneurie catholique où il était né, se chargèrent de son entretien et de son instruction, dans l'espoir de le faire changer de religion. Lorsqu'il fut âgé de dix ans, on l'envoya au couvent des bénédictins, à Lambach. Il y fit de si rapides progrès dans les lettres, les sciences et la musique, qu'il put être admis, le 20 octobre 1670, au gymnase poétique de Ratisbonne. Il s'était réuni dans cette ville à ses parents, qui avaient dû s'y retirer à cause de leurs opinions religieuses. Il y resta plusieurs années. Le magistrat de Ratisbonne lui fournit ensuite les moyens d'aller étudier la théologie à l'université de Leipsick; mais il y resta peu de temps, parce que sa belle voix de ténor, son talent sur le violon et sur le clavecin, enfin son mérite comme compositeur, le firent appeler à la chapelle du duc Auguste de Saxe. Après la mort de ce prince, il fut nommé maître de chapelle des concerts du duc Jean-Adolphe de Weissenfels. Atteint d'une balle à la chasse du sanglier, il est mort au mois d'août 1700, âgé de quarante-huit ans.

Baehr est plus connu comme écrivain polémique, que comme compositeur. Plus pédant encore que savant, il a porté dans ses disputes littéraires l'oubli de toute convenance. Ses ouvrages consistent en pamphlets assez courts, quoique les titres en soient fort longs : en voici la liste. *Ursus murmurat, das ist : klar und deutlicher Beweiss, welcher gestalten Herr Gottf. Vockerod, Rector des Gymnasii illustr. zu Gotha, in seinem den 10 aug. des abgewichenen 1696 Jahres herausgegebenen programmate der Musik, und per consequens denen von derselben dependirenden zu viel gethan* (L'Ours murmure, ou preuve claire et évidente de l'ignorance de M. Godefroi Vockerodt, etc.); Weimar, 1697, in-8°, 42 pages. Cette diatribe est dirigée contre un programme intitulé : *Consultatio IX de cavendo falsa mentium intemperatarum medecina; sive abusu musicorum exercitiorum, sub exemplo principum romanorum*, par G. Vockerodt, recteur à Gotha. Baehr se désigne lui-même sous le nom d'*Ursus*, parce que celui de *Baer* signifie *un ours* dans la langue allemande. Vokerodt ayant défendu son opinion dans un autre écrit intitulé : *Missbrauch der freyne Künste, insonderheit der Musik.* (Abus des beaux-arts, et notamment de la musique), Baehr l'attaqua plus violemment encore dans une satire qu'il intitula : *Vulpes vulpinatur, List wider List, oder die musikalische Fuchsjagd* (Le renard est pris, ruse contre ruse, ou la chasse musicale aux renards); Weissenfels, 1697, in-4°, 12 feuilles. Cette dispute donna encore lieu à d'autres pamphlets de Baehr, qu'il intitula *Ursus saltat*, *Ursus triomphat*, etc. Les autres ouvrages de ce musicien sont : 1° *Bellum musicum, oder musikalischer Krieg* (La guerre musicale); Weimar, 1701, in-4°, 4 feuilles 1/2. — 2° *Musikalische Discurse durch die Principia der Philosophie deducirt*, etc. Nuremberg, 1719, in-8°, 219 pages. Cet ouvrage, comme on voit, a été publié longtemps après la mort de l'auteur. Baehr y donne la solution de soixante questions relatives à la musique, dans un nombre égal de chapitres. A la fin du volume, on a réimprimé l'opuscule intitulé : *Bellum musicum*. Baehr a laissé en manuscrit un traité de composition intitulé : *Schola phonologica, seu Tractatus doctrinalis de compositione harmonica*, qui a été en la possession de Mattheson. Celui-ci, dont le caractère avait de l'analogie avec celui de Baehr, assure que ce musicien était gai, qu'il était recherché dans le monde, et que ses ouvrages portent l'empreinte de la sérénité de son esprit. (V. Mattheson, *Grundlage einer Ehrenpforte*, p. 15.). Baehr a laissé en manuscrit quelques ouvrages de philosophie.

BAEHR (O.). On a publié sous ce nom six *Lieder* à quatre voix (soprano, alto, ténor et basse), Leipsick, Breitkopf et Haertel, et six *Lieder* pour mezzo soprano, avec accomp. de piano, *ibid.*

BAEHR (Joseph). *Voyez* Beer.

BAER (Henri). On a gravé sous ce nom trois duos pour deux violons, chez Breitkopf et Haertel, à Leipsick.

BAERMANN (Jean-Frédéric), bassoniste

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

et Baltiste à Halle, a publié divers ouvrages de sa composition : 1° Trois duos pour deux flûtes, œuvre premier; Leipsick, 1798. — 2° Trois *idem*, œuvre deuxième; *ibid.* — 3° Trois duos pour violon et violoncelle, œuvre quatrième; *ibid*, 1799. — 4° Trois duos pour violon et alto, op. 6, et trois *idem*, op. 7; Offenbach, 1799. — 5° Trois duos pour deux flûtes, op. 8, 1802.

BAERMANN (Henri-Joseph), virtuose sur la clarinette, est né à Potsdam, le 14 février 1783. A l'âge de onze ans il fut admis dans l'école de musique militaire de cette ville, et y commença son éducation musicale. Plus tard il eut le bonheur de recevoir des leçons du célèbre clarinettiste Beer, qui lui fit faire de rapides progrès dans l'art de jouer de son instrument. Malheureusement les devoirs multipliés du service militaire, où il était engagé, lui laissaient peu de temps à donner à ses études. Fils de soldat, il était de droit, suivant les lois de son pays, soldat lui-même, et, comme tel, obligé de sacrifier sans cesse ses penchants aux exigences despotiques de son état. Pendant dix ans, lui que la nature et le travail avaient fait un des artistes les plus remarquables de son temps, fut obligé de faire, comme un simple manœuvre de musique, le service de clarinettiste ordinaire dans le premier bataillon de la garde royale de Prusse, et celui de première clarinette de la musique du roi. Les événements qui suivirent la bataille d'Iéna lui rendirent la liberté; il en profita, quitta sa patrie, et se rendit en Bavière, où il fut placé en 1808 dans la musique de la cour. En 1818 il fit son premier voyage dans la Suisse et le midi de la France, et partout son talent excita l'enthousiasme. De retour à Munich, il y apprit la réorganisation de la chapelle du roi de Prusse, et crut devoir offrir d'y reprendre du service; mais, ses propositions n'ayant pas été acceptées, sa liberté lui fut définitivement acquise. En 1811, Charles-Marie de Weber alla à Munich pour y donner des concerts; Baermann, dont ce compositeur admirait le grand talent, se lia avec lui d'une étroite amitié, et en obtint trois concertos de clarinette, qui furent composés expressément pour lui. Pendant l'automne de la même année, ces artistes firent ensemble un voyage de concerts, et se firent entendre à Gotha, Weimar, Dresde, Prague et Berlin. En 1813 Baermann visita pour la première fois la capitale de l'Autriche; son talent y excita l'enthousiasme, comme cela était arrivé dans toutes les villes que l'artiste avait visitées. Deux ans après il fit un voyage en Italie, et, malgré l'indifférence des habitants de ce pays pour la musique instrumentale, il obtint partout de brillants succès, particulièrement à Venise, où il donna un concert qui fut dirigé par Eybler. Arrivé à Paris vers la fin de 1817, il y donna des concerts avec Mme Catalani, et s'y fit entendre plusieurs fois dans les concerts de la semaine sainte. On y admira la belle qualité des sons qu'il tirait de son instrument, le brillant de son exécution et l'élégance de son style; mais cette admiration fut stérile, car on ne songea point à fixer Baermann à Paris pour servir de modèle aux jeunes gens qui se livraient à l'étude de la clarinette dans le Conservatoire. Depuis cette époque, Baermann a fait plusieurs autres voyages, recueillant partout des témoignages d'intérêt pour son beau talent; le premier à Dresde, en 1819; l'année suivante à Londres, où il était appelé par la Société philharmonique; en 1821 à Vienne; en 1822 et 1823 en Russie et en Pologne, enfin, en 1827, à Berlin, Copenhague et Hambourg. En 1833, il retourna à Pétersbourg, et postérieurement il visita de nouveau quelques grandes villes de l'Allemagne et fit un second voyage à Paris. Toute l'Allemagne le considéra longtemps comme un modèle de perfection dans l'art de jouer de la clarinette. Les compositions qu'il a publiées sont au nombre d'environ trente-cinq œuvres. On y remarque plusieurs concertos et concertinos, particulièrement les œuvres 24, 27 et 28, publiés à Leipsick, chez Breitkopf et Haertel; des airs variés avec orchestre, œuvres 12, 20, 21 et 29, Bonn, Simrock; Paris, Gambaro; Leipsick, Hofmeister, et Br. et Haertel; des fantaisies et des sonates avec orchestre, œuvres 26 et 31; des quintettis pour clarinette, deux violons, alto et violoncelle, œuvres 19, 22 et 23, Leipsick, Br. et Haertel; des quatuors pour clarinette, violon, alto et basse, œuvres, 18 et 25, Leipsick, Br. et Haertel, Mayence, Schott; des duos, études et solos. Baermann est mort à Munich le 16 juin 1847, à l'âge de soixant-quatre ans.

BAERMANN (Charles), frère du précédent, né comme lui à Potsdam, reçut aussi son éducation musicale dans l'école de musique militaire des grenadiers de la garde royale. Après avoir servi longtemps comme musicien dans un bataillon de cette garde, il fut nommé premier bassoniste de la chapelle du roi de Prusse. Il mourut à Berlin, le 31 mars 1842, comme musicien pensionné de la cour. On a de cet artiste un article qui a été publié dans la *Gazette musicale* de Leipsick (ann. 22e, col. 601), sous ce titre : *Ueber die Natur und Eigenthümlichkeit des Fagots, über seinen Gebrauch als Solo und Orchester-Instrument* (Sur la nature et les propriétés du basson, sur son usage comme instrument de solo et d'orchestre). Cet article est peu développé.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

BAERMANN (Charles), fils de Henri-Joseph, né à Munich, en 1820, a reçu de son père toute son éducation musicale. Devenu fort habile sur la clarinette et le cor de bassette (sorte de clarinette alto), il fut placé comme seconde clarinette dans la chapelle royale de Bavière, à l'âge de quatorze ans. Dans les années 1838 et 1839 il a fait avec son père un grand voyage dans l'Allemagne méridionale, dans les provinces rhénanes, en Hollande, en Belgique et à Paris. Ils obtinrent dans cette ville un grand succès, particulièrement dans un concert du Conservatoire, où ils exécutèrent une symphonie concertante. De retour à Munich, Charles Baermann y a repris ses études et a perfectionné son talent presque à l'égal de celui de son père, dont il a été le successeur dans la chapelle royale de Bavière. On a publié de sa composition jusqu'à ce jour (1858) environ vingt-cinq œuvres de fantaisies, variations et divertissements pour clarinette, avec orchestre ou piano, à Munich, chez Falter, et à Mayence, chez Schott.

BAERWALD (Frédéric-Henri). Il a paru sous ce nom, une brochure de quatre feuilles, qui a pour titre : *Die neuesten Erfindungen und Verbesserungen an den musikalischen Instrumenten, sowohl Saiten-als Blasinstrumenten, insbesondere des Forte-piano und anderer Tasteninstrumente*, etc. (Les plus nouvelles inventions et les derniers perfectionnements des instruments de musique, etc.); Quedlinbourg et Leipsick, Gott. Basse, 1833, in-8°, avec trois planches contenant 77 figures.

BAGATELLA (Antoine), né à Padoue, vers le milieu du dix-huitième siècle, a écrit un opuscule intitulé : *Regole per la costruzione de' violini, viole, violoncelli e violoni, Memoria presentata all' Academia delle scienze, lettere ed arti di Padove, al concorso del premio dell' arti dell' anno* 1782; Padoue, 1786, 24 pages gr. in-4°, avec 2 planches. Le travail de Bagatella, qui avait été fait pour un concours proposé par l'académie de Padoue, obtint le prix et fut publié aux frais de l'académie. Il y a dans cet ouvrage quelques préceptes utiles pour la construction des instruments à archet, puisés dans les proportions de Stradivari et des autres habiles luthiers de l'école de Crémone; mais il est à regretter que l'auteur du mémoire ne lui ait pas donné plus de développements. L'opuscule de Bagatella a été traduit en allemand par Schaum, sous ce titre : *Ueber den Bau der Violine, Bratsche und Violoncell;* Leipsick, Kühnel, 1806, in-8°.

BAGATTI (François), excellent compositeur et organiste à Sainte-Marie della Porta, à Saint-Victor et au Saint-Sépulcre à Milan, vers le commencement du dix-septième siècle, a publié deux œuvres de motets, ainsi que des messes et des psaumes. Piccinelli, qui nous fait connaître ce musicien dans son *Ateneo de' Letterati Milanesi* (p. 199), n'indique ni le lieu ni la date de ces publications.

BAGGE (Charles-Ernest, baron de), chambellan du roi de Prusse, vivait à Paris vers 1783. Amateur passionné de la musique, il recherchait les artistes, leur ouvrait sa bourse, les accueillait chez lui, et appréciait bien leur talent. Malheureusement il ne conservait pas le même tact lorsqu'il s'agissait de lui. Il avait appris à jouer du violon, et, quoiqu'il jouât faux, il croyait être de la première force. Dans cette persuasion, il invitait la plupart des violinistes qu'il connaissait, ceux même qui jouissaient de la plus brillante réputation, à prendre de ses leçons; et lorsqu'ils lui objectaient, pour se débarrasser de ses importunités, la nécessité d'utiliser le temps pour vivre, il leur offrait de les payer pour qu'ils devinssent ses élèves. Ce ridicule lui fit donner le nom de *Francaleu du violon*. L'empereur Joseph II lui dit un jour : *Baron, je n'ai jamais entendu personne jouer du violon comme vous.* Outre son goût pour le violon, il avait aussi la manie de composer; il a fait graver à Paris, en 1783, un concerto que Kreutzer, alors fort jeune, exécuta avec beaucoup de succès, et précédemment (en 1773), six quatuors concertants pour deux violons, alto et basse, œuvre I. On trouve aussi dans le catalogue de Westphal, marchand de musique à Hambourg, l'indication d'une symphonie à huit parties, de la composition du baron de Bagge. Il est mort à Paris, en 1791. Hoffmann a fait du baron de Bagge le sujet d'un conte où l'on trouve le cachet de son talent original.

BAGGE (Selmar), violoncelliste à Lemberg, né en Bohême vers 1815, est élève du Conservatoire de Prague. En 1841 il se fit remarquer comme compositeur distingué par une ouverture exécutée dans le troisième concert de cette année à Lemberg, et par un concerto de violoncelle dans lequel il fit preuve d'une rare habileté sur son instrument. En 1847 il était à Vienne, et y brillait dans les concerts. Il a publié quelques compositions parmi lesquelles on remarque une jolie sonate facile pour piano et violoncelle, op. 3; Vienne, Haslinger.

BAGLIONI (Louis), de Milan, fils de François Baglioni, musicien de la chambre à Ludwigsburg, et, depuis 1770, un des meilleurs violinistes de la chapelle du duc de Wurtemberg, a composé la musique de *Tancrede*, et de *la Guinguette allemande* (1777), qui ont été représentés à l'Opéra de Stuttgard.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Un autre artiste de ce nom, qui vit à Milan, s'est fait connaître par un grand duo pour violon seul, à l'usage de Paganini, Milan, Ricordi, et par des *Esercizi per il Canto* lib. 1 et 2. *ibid.*

Plusieurs chanteurs et cantatrices de la même famille ont brillé sur les théâtres d'Italie dans la seconde moitié du dix-huitième siècle.

BAGLIVI (Georges), célèbre médecin et professeur de la Sapience à Rome, membre de la Société Royale de Londres et de celle des Curieux de la nature, naquit à Raguse en 1663, et mourut à Rome en 1706, à l'âge de trente-huit ans, épuisé par le travail. Il a publié une dissertation *De anatomia, morsu et effectibus Tarentulæ*, Rome 1695. Elle a été insérée ensuite dans la collection de ses œuvres, intitulée : *Opera omnia medico-practica et anatomica*, dont il y a eu des éditions à Lyon en 1704, 1710, 1715, 1745 ; à Paris, 1711 ; à Anvers, 1715 ; à Bâle, 1737 ; à Venise, 1754, et enfin une dernière donnée par Pinel, avec des corrections, des notes et une préface, Paris, 1788, 2 vol. in-8°.

L'abbé Bertini (*Dizion. stor. crit. degli Scrittori di musica*, etc., t. I, p. 73), cite une traduction italienne de la dissertation de Baglivi, sous ce titre : *Dissertazione sugli effetti della musica nelle malattie occagionate dalla morsicatura della tarantola*, Rome, 1696. Dans ce morceau, Baglivi établit comme des faits irrécusables et les effets de la morsure de l'araignée connue sous le nom de *tarentule*, et ceux de la musique pour la guérison du mal. Il cite à ce sujet plusieurs expériences qui lui paraissent décisives ; mais Serao, professeur de médecine à l'Université de Naples, a attaqué avec vivacité la réalité de ces expériences, dans ses *Lezioni academiche della Tarantola* (Naples, 1742) ; plusieurs savants médecins se sont rangés de son avis, tandis que d'autres, tels que Kahler, Staroste, Mojon et Lichtenthal, ont adopté les idées de Baglivi.

BAGNI (Benoît), musicien né à Ferrare dans la seconde moitié du seizième siècle, fut attaché au service de l'illustre maison des Anziani de Bologne. Il a publié de sa composition *Motetti a otto voci*, lib. I. Venise, Vincenti, 1608, in-4°.

BAHN (T.-G.), claveciniste, qui vivait à Berlin en 1790, a publié dans cette ville six sonates pour le clavecin, œuvre 1er.

BAÏF (Jean-Antoine de), fils de Lazare de Baïf, naquit à Venise en 1532. Au lieu de suivre la carrière diplomatique, dans laquelle il eût pu réussir par sa naissance et ses talents, il aima mieux se livrer exclusivement à la poésie : il ne fut cependant qu'un poëte médiocre, dans la manière de Ronsard. En 1570, il obtint de Charles IX des lettres patentes pour l'établissement d'une académie de poésie et de musique, qui ne put se soutenir. Il mourut à Paris, pauvre et oublié, le 19 septembre 1589. Indépendamment de ses poésies, il a publié quelques ouvrages relatifs à la musique ; en voici les titres : 1° *Instruction pour toute musique des huit divers tons, en tablature de Luth*, Paris, 15.., in-8°. — 2° *Instruction pour apprendre la tablature de guiterne* (*guitare*) ; Paris 15.. — 3° *Douze chansons spirituelles, paroles et musique* ; Paris, Adrien Le Roy, 1562, in-4°. — 4° *Premier et deuxième livres de chansons à quatre parties* ; Paris, 1578, 1580. Les auteurs du *Dictionnaire des musiciens* (Paris, 1810-1811) disent que Baïf fut secrétaire de Charles IX : je ne trouve cette assertion confirmée nulle part.

BAILDON (Joseph), musicien anglais, a fait graver une collection de chansons anglaises intitulée : *The Lawrel, a new collection of english songs* ; Londres 1797. — 2° *Ode to contentment* ; Londres, sans date. — 3° *Love in a village*, petit opéra en collaboration avec Bernard, 1763.

BAILEY (Anselme), musicien anglais qui vivait vers la fin du dix-huitième siècle, a publié un ouvrage intitulé : *A practical Treatise on singing and playing with just expression and real elegance* (Traité pratique sur l'art de chanter et de jouer avec élégance et expression) ; Londres, 1771, in-8°. C'est un livre de peu de valeur et qui ne contient que des préceptes généraux assez vulgaires.

BAILLEUX (Antoine), professeur et marchand de musique à Paris, était aussi compositeur. On a de lui les ouvrages dont les titres suivent : 1° *Le Bouquet de l'Amitié*, cantatille. — 2° *Six Symphonies à* quatre *parties*, Paris, 1758. — 3° *Méthode de chant*, Paris, 1760, in-fol. — 4° *Six Symphonies à grand orchestre*, 1767. — 5° Méthode raisonnée pour apprendre à jouer du violon, avec le doigté de cet instrument, et les différents agréments dont il est susceptible ; précédée des principes de la musique. Paris, 1770, in-fol. Le même ouvrage a été reproduit avec un autre titre, comme une nouvelle édition, en 1798. — 6° *Les petits concerts de Paris*. — 7° *Solfèges pour apprendre facilement la musique vocale et instrumentale*, Paris, 1784, in-4°. — 8° *Journal d'ariettes italiennes*, dont il a paru dix années. Bailleux est mort à Paris, en 1791.

BAILLON (Pierre Joseph), maître ordinaire de la musique du duc d'Aiguillon, vivait à Paris vers la fin du dix-huitième siècle. On a de lui : *Nouvelle méthode de guitare selon le*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

système des meilleurs auteurs, contenant les moyens les plus clairs et les plus aisés pour apprendre à accompagner une voix, et parvenir à jouer tout ce qui est propre à cet instrument; Paris, 1781, in-4°. Baillon a aussi rédigé un journal de violon et *La muse lyrique*, journal d'ariettes avec accomp. de harpe ou de guitare, depuis 1772 jusqu'en 1784.

BAILLIONI (M. Giovanni), mécanicien, né à Milan, a inventé un orgue mécanique d'une construction fort ingénieuse, pour être placé dans les jardins de la villa de *Leinate* qui appartenait à la comtesse Visconti. La description de cet instrument a été donnée par l'inventeur dans le *Giornale de' Letterati d'Italia*, tom. X, t. XI, p. 489-498. Cette description a pour titre : *Machina pneumatica, inventata da M. G. Baillonni, fatta d'ordine della eccellentissima signora Visconti, per le delizie della sua villa di Leinate.*

BAILLOT (Pierre-Marie-François de Sales), un des plus célèbres violinistes que la France ait produits, est né à Passy, près de Paris, le 1er octobre 1771. Son père, avocat au parlement de Paris, avait été envoyé en 1768 en qualité de procureur du roi, à Ajaccio en Corse, où il avait su se concilier l'estime et l'affection générale. De retour en France en 1771, il établit à Passy une maison d'éducation, et plus tard, à Paris, un pensionnat pour l'enseignement de la jurisprudence. Dès l'âge le plus tendre, Baillot annonça de rares dispositions pour la musique, et le violon avait tant d'attrait pour lui, qu'il parvint à jouer sur cet instrument plusieurs airs sans qu'on les lui eût enseignés. Vers l'âge de sept ans, on lui donna pour premier maître Polidori, Florentin, qui avait peu d'exécution, mais qui ne manquait pas d'enthousiasme et qui, chaque jour, parlait à son élève de l'Italie. En 1780, Baillot étant revenu à Paris avec ses parents, son professeur de violon fut Sainte-Marie, artiste français dont la sage sévérité lui donna ce goût de l'exactitude et de la netteté qu'on remarquait dans son jeu. Baillot n'a point oublié ce qu'il doit à son maître, sous ce rapport; il en conserva de la reconnaissance jusque dans sa vieillesse. Une circonstance inattendue vint exercer tout à coup sur ses progrès une influence remarquable et prolongée. Il n'avait que dix ans lorsqu'on le conduisit, en 1782, au concert spirituel qui se donnait alors au palais des Tuileries, dans l'endroit qu'on appelle aujourd'hui *la Salle des Maréchaux* : il y entendit une seule fois Viotti dans ses brillants débuts. Sans avoir pu garder à cet âge aucun souvenir positif ni du morceau joué par Viotti, ni du caractère de son talent, il lui resta de ce grand artiste une telle impression que dès ce moment il devint l'idéal de sa pensée, et que longtemps après, habitant des contrées éloignées, Viotti était toujours pour lui le modèle de la perfection qu'il voulait atteindre, mais à sa manière. Le hasard ne lui fournit que vingt ans après l'occasion de l'entendre de nouveau et de savoir enfin s'il allait retrouver en lui le héros que son imagination s'était créé; ce fut alors que, frappé d'admiration pour le style de Viotti, si simple, si expressif et tout à la fois si majestueux, il s'écria : *Je le croyais Achille; mais c'est Agamemnon.*

En 1783 Baillot partit avec sa famille pour Bastia, où son père, nommé substitut du procureur général au conseil supérieur de Corse, mourut quelques semaines après son arrivée. M. de Boucheporn, intendant de cette île, touché de la pénible position de sa famille, qui venait de perdre son seul appui, offrit à la veuve de se charger de l'éducation de son fils. Il l'associa à ses enfants et l'envoya avec eux à Rome, où ils restèrent treize mois. Là, Baillot eut pour troisième et dernier maître de violon Polliani, élève de Nardini, qui, dans ses leçons, ne cessait de dire à son élève : *Bisogna spianare l'arco* (il faut étendre l'archet, élargir le jeu); obligation qui sympathisait à merveille avec l'enthousiasme excité dans l'âme du jeune disciple par la vue du Capitole. Pendant son séjour à Rome, Baillot, âgé seulement de treize ans, se fit entendre aux *conversations* du cardinal de Bernis et à l'Académie de France, dont Lagrenée était directeur. Le célèbre peintre David s'y trouvait alors. De retour en Corse dans l'année 1785, Baillot se rendit bientôt à Bayonne, habita pendant cinq ans alternativement cette ville, Pau, Auch et les Pyrénées, s'occupant peu de musique, et accompagnant M. de Boucheporn dans toutes ses tournées, en qualité de secrétaire. Cependant, toujours passionné pour le violon, il profitait de tous les instants de loisir pour s'exercer dans la solitude des bois et des montagnes.

Les intendances ayant été supprimées, Baillot vint à Paris au mois de février 1791, résolu d'y chercher provisoirement des ressources dans son talent. Présenté à Viotti, il l'étonna par la largeur de son exécution. Le célèbre maître lui offrit une place dans l'orchestre du théâtre Feydeau, où les admirables chanteurs italiens de l'opéra bouffon jouaient alternativement avec l'opéra français. Baillot, qui avait d'autres projets, n'accepta cette place que temporairement. C'est alors qu'il se lia d'une tendre amitié avec Rode, qui était chef des seconds violons de cet orchestre. Après y être resté cinq mois, il quitta le théâtre, parce qu'il obtint une place qu'il sollici-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tait au ministère des finances, et la musique redevint pour lui ce qu'elle avait été longtemps, c'est-à-dire un délassement au lieu d'être une profession. Dix années s'écoulèrent dans l'exercice de ses fonctions au ministère des finances, et ce service ne fut interrompu que par l'appel de Baillot comme volontaire de la première réquisition. Cet appel le conduisit pendant vingt mois à l'armée des côtes de Cherbourg. En 1795 le hasard lui fit découvrir les compositions de Corelli, Tartini, Geminiani, Locatelli, Bach et Hændel, qui lui avaient été inconnues jusque-là; il en fit sa principale étude, et il y retrouva toute l'histoire du violon. De retour de l'armée, il se fit entendre pour la première fois en public comme artiste, dans le 14e concerto de Viotti, au concert de la maison Wenzel, rue de l'Échiquier. Le succès qu'il y obtint fixa sur lui l'attention générale, et dès ce moment commença sa réputation, qui alla grandissant chaque jour quand on l'entendit exécuter ses propres concertos aux concerts de la rue de Cléry, du théâtre Louvois et du théâtre de la Victoire. Le 22 décembre 1795, il fut admis au nombre des membres du Conservatoire de musique, pour y occuper temporairement la place de Rode, alors en voyage. Celui-ci s'étant fixé ensuite en Russie, Baillot fut nommé titulaire et remplit les fonctions de professeur de violon depuis l'ouverture des classes, qui n'eut lieu qu'un peu plus tard, jusqu'en 1842, époque de sa mort. C'est à cette époque, je crois, qu'il faut reporter les études d'harmonie qu'il a faites sous la direction de Catel. Plus tard, il a pris des leçons de contrepoint de Reicha et de Cherubini.

Lorsque le Conservatoire de Paris fut définitivement constitué, et que tous les genres d'études y furent mis en activité, une nouvelle carrière s'ouvrit devant Baillot. Il était appelé à y fonder une école de violon dont les conditions principales étaient de résumer ce qu'il y avait de meilleur dans les anciennes écoles italienne, allemande et française. Gaviniès, vénérable chef de celle-ci, descendait alors dans la tombe, et laissait à ses jeunes successeurs la mission de créer par éclectisme un nouvel ordre de choses. La nécessité de l'unité d'enseignement se faisait sentir pour toutes les branches de l'art. Le comité du Conservatoire comprit la position où il se trouvait à cet égard, et il arrêta dans une de ses séances que des ouvrages élémentaires pour le solfége, le chant, l'harmonie, la composition et tous les instruments seraient rédigés par quelques professeurs, après que les bases du travail auraient été posées en assemblée générale. Rode, Kreutzer et Baillot se réunirent donc pour former une méthode de violon; mais, si grand que fût le mérite des deux premiers, les études classiques de Baillot, ses habitudes de méditation et sa facilité à s'exprimer en termes élégants et précis, lui donnaient un avantage reconnu pour la rédaction d'un tel ouvrage. D'un commun accord, il fut convenu que ce travail lui serait départi, et c'est à cette résolution, digne d'aussi grands artistes, qu'est dû le beau monument qui fut alors élevé par le Conservatoire à l'art du violon.

Qu'il me soit permis de rappeler ici un de mes souvenirs qui se rapportent à cette époque de la vie de Baillot. Depuis peu de mois j'étais élève au Conservatoire, lorsque le ministre de l'intérieur Chaptal vint poser la première pierre de la bibliothèque et de la grande salle de concerts de cette école. La cérémonie fut suivie d'un concert improvisé. Arrivé depuis peu de ma province, tout était nouveau pour moi; toutefois, bien que fort ignorant, je comprenais par instinct la possibilité du beau et j'apercevais jusqu'où il pouvait aller. Aussi dois-je avouer que lorsque j'entendis Rode jouer à un concert de madame Grassini son septième concerto, bien que je fusse charmé par ce jeu si élégant, si pur, si brillant et si jeune, je ne fus point étonné. J'avais compris d'avance que pour jouer du violon avec perfection, il fallait en jouer ainsi. Mais j'éprouvai dans le même temps deux sensations auxquelles je n'étais pas préparé, et dont l'ébranlement est encore présent à ma pensée. La première fut causée par l'audition de l'*Iphigénie en Tauride* de Gluck! Je ne connaissais pas Gluck! Malheureux que j'étais! Sa musique ne ressemblait à rien de ce que j'avais entendu auparavant; c'était un monde nouveau pour moi, et plusieurs mois se passèrent avant que je pusse songer à autre chose. Eh bien! une émotion d'un genre aussi neuf pour mon âme fut celle que je ressentis à la séance dont je viens de parler, lorsque j'entendis Baillot jouer un trio (c'était en *fa* mineur, je m'en souviens), accompagné par Rode et par de Lamare. Là je compris tout à coup que le violon peut être autre chose qu'un instrument bien joué, et, sous l'impression des accents passionnés de l'artiste qui m'inondaient d'un plaisir inconnu, je me fis tout d'abord l'idée de sa mission et de son avenir; mission qu'il a remplie dans toute son étendue; avenir qui s'est réalisé tel que je l'avais prévu.

Nommé chef des seconds violons de la musique particulière du premier consul Bonaparte, le 20 juillet 1802, Baillot occupa ensuite la même place dans la chapelle de l'empereur Napoléon. Au mois d'août 1805, il se décida à suivre l'exemple de Rode, de Boieldieu et de quelques autres

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

artistes français qui s'étaient rendus en Russie ; et, d'après l'invitation du célèbre violoncelliste de Lamare (*Voy.* ce nom), qui lui avait donné rendez-vous à Vienne, il partit pour Moscou. L'Europe était alors en paix ; mais à peine Baillot avait-il atteint les frontières des pays étrangers que la guerre éclata. Commencée à Austerlitz, elle n'eut de terme qu'à la bataille de Friedland, et l'exil de Baillot en Russie, qui, suivant ses projets, ne devait être que d'une année, se prolongea au delà de trois ans. De tous les artistes voyageurs, il est le seul qui ait traversé deux fois l'Europe sans pouvoir donner un concert, poursuivi qu'il était par de graves événements politiques et par leurs résultats. Arrivé à Vienne dans une saison déjà avancée, il ne put y rester que douze jours, et n'eut que le temps de voir Haydn, Salieri, Beethoven, et d'y serrer la main de Chérubini, qui était allé composer son opéra de *Faniska* dans la capitale de l'Autriche.

Arrivés à Moscou au mois de novembre 1805, Baillot et de Lamare y donnèrent de brillants concerts qui tenaient de la féerie, à l'époque même de la bataille d'Austerlitz dont on ignorait l'issue. Seize séances de quatuors et de quintetti suivirent ces concerts et furent fréquentées avec beaucoup d'intérêt par plus de deux cents souscripteurs principaux. Chacune de ces séances avait lieu alternativement dans le palais d'un des douze premiers souscripteurs. Un concert pour la noblesse fut donné dans une salle de gigantesques proportions, où se réunit un auditoire de quatre mille personnes. Rode ayant quitté Saint-Pétersbourg au commencement de 1808, alla retrouver ses deux amis à Moscou. A cette époque la place de chef d'orchestre du Grand-Théâtre de cette ville fut offerte à Baillot, qui ne l'accepta pas, et qui ne tarda point à partir pour Saint-Pétersbourg avec son compagnon de voyage. Boieldieu, alors maître de chapelle de l'empereur Alexandre, les accueillit en frère. Les deux virtuoses se firent entendre à l'Ermitage devant l'empereur, puis ils jouèrent au Grand-Théâtre, et au concert de la noblesse. D'assez grands avantages semblaient devoir les fixer dans la capitale de la Russie ; mais Baillot, ne pouvant se décider à être plus longtemps éloigné de sa patrie et de sa famille qu'il chérissait, refusa de remplacer Rode dans l'emploi qu'il avait occupé à la cour, et se mit en route pour la France. Un concert fut donné à Riga, un autre à Mittau par les deux artistes, qui trouvèrent dans cette dernière ville et à Staigen la plus noble et la plus cordiale hospitalité chez M. de Berner, dont la fille possédait un grand talent sur le violon.

Après une absence de plus de trois ans, et quatre mois après son retour de Russie, Baillot reparut en public le 17 janvier 1809, dans un concert qu'il donna à l'Odéon. Rode, dont l'éloignement avait été beaucoup plus long, s'était fait entendre pour la première fois, dans la même salle, onze jours auparavant. L'effet produit par ces deux artistes fut différent. Bien qu'admirable par sa justesse, le fini et l'élégance de son jeu Rode parut avoir perdu quelque chose de sa chaleur dans le long séjour qu'il avait fait en Russie ; Baillot, au contraire, en conservant tout son feu, toute sa sensibilité, montrait plus de délicatesse dans son exécution, et son archet avait acquis plus de variété. Son succès fut complet. En 1812 ce virtuose fit un voyage de six mois dans le midi de la France, et donna des concerts à Bordeaux, Bayonne, Pau, Toulouse, Montpellier, Marseille, Avignon et Lyon. De retour à Paris, il songea à réaliser la pensée qu'il avait depuis quelque temps de fonder des séances de musique instrumentale, dans le genre du quatuor et du quintetto, pour y faire entendre, dans une progression de styles, les diverses transformations imprimées à ce genre de musique par le génie si différent de Boccherini, de Haydn, de Mozart et de Beethoven. Ce projet, dont l'exécution devait révéler en Baillot un immense talent qu'on ne lui connaissait point encore, fut réalisé en 1814, et la première de ces séances eut lieu le 12 décembre de la même année. Depuis lors il en a été donné chaque hiver un certain nombre de semblables [1]. Baillot, considéré comme un exécutant de solos, était sans doute un grand violiniste ; mais sa supériorité, sous le rapport du mécanisme le plus savant qu'il y eût en Europe, était une qualité qui ne pouvait être appréciée que par un petit nombre de connaisseurs : d'ailleurs ces connaisseurs et les amateurs les plus enthousiastes de son talent ne savaient pas qu'il y avait en lui un autre talent plus grand encore, talent rare, unique, dirai-je, qui lui faisait prendre autant de manières qu'il y avait de styles dans la musique qu'il exécutait. Le temps, loin d'affaiblir cette faculté si rare, ou plutôt unique, ne fit que la développer en Baillot, et sa sensibilité musicale semble avoir acquis chaque jour plus d'énergie. Baillot, dans le quatuor, était plus qu'un grand violoniste : il était poëte.

Les malheurs de la France en 1815 avaient fait fermer le Conservatoire au mois de juillet de

1 Dans l'origine de ces séances, le quintetto fut composé de MM. Baillot et Guynemer au premier et au deuxième violon, Tariot et St-Laurent à l'alto, De Lamare et Norblin à la basse, et plus tard par MM. Baillot, Vidal, Sauzay, Urhan, Mialle, Norblin et Vaslin.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

cette année ; ces tristes circonstances déterminèrent Baillot à voyager. Il prit sa route par la Belgique et donna des concerts à Bruxelles, à Liége, à Rotterdam, à Amsterdam, recueillant partout des témoignages d'admiration pour son beau talent. Arrivé à Londres au mois de décembre, il y fut reçu membre de la société philharmonique. Selon l'usage établi en Angleterre, il dirigea les concerts et exécuta des solos dans ces mêmes concerts à Leicester, Birmingham, Liverpool, Manchester et Londres, à la société philharmonique. Après dix mois d'absence, il revint à Paris dans l'été de 1816. Nommé premier violon et violon solo à l'Académie royale de musique (l'Opéra) au mois de novembre 1821, il demanda et obtint en 1825 que ses fonctions fussent restreintes à celles de l'exécution des solos. Les concerts spirituels donnés à l'Opéra dans les années 1822, 23 et 24 furent dirigés par lui. L'administration de l'Opéra ayant été donnée par entreprise à M. Véron, au mois de juin 1831, ce spéculateur supprima la place de premier violon solo, et, après dix ans de service, Baillot cessa ses fonctions le 1er novembre de la même année. Dès l'année 1825 il avait tenu la place de premier violon de la chapelle du roi, au sacre de Charles X, en l'absence de Kreutzer ; il reçut sa nomination définitive à cette place en 1827. Trois ans après, la révolution qui éclata au mois de juillet ayant amené un changement de dynastie, la chapelle se trouva supprimée de fait ; mais en 1832 Paër fut chargé d'organiser la musique particulière du roi Louis-Philippe, et Baillot fut compris dans cette organisation comme chef des seconds violons. Dans l'été de 1833, il a fait un voyage en Savoie, en Piémont, en Lombardie, en Suisse, et a donné des concerts à Lyon, Chambéry, Aix-les-Bains, Lausanne et Genève. Partout son admirable talent a excité le plus vif enthousiasme, et ce voyage a été pour lui un véritable triomphe.

En 1834 Baillot a mis le comble à sa gloire par la publication d'une nouvelle méthode qu'il a rédigée et qui a paru sous le titre de *l'Art du violon*. Les bornes d'une notice telle que celle-ci ne permettent pas de donner l'analyse raisonnée de ce beau travail ; je renverrai pour cette analyse à celle qui a été faite dans la *Revue musicale*, au mois de mars 1835, et je me bornerai à dire que, de tous les livres élémentaires qui ont été faits sur l'art de jouer des instruments, celui-là est le mieux pensé, le mieux écrit, le plus prévoyant et le plus utile. Par cette publication, Baillot consolide cette belle et savante école française du violon, qui lui est redevable d'une grande partie de sa gloire, qui a été longtemps l'objet de l'admiration des étrangers, et qui a peuplé les orchestres d'une multitude de virtuoses.

Dans tout ce qui précède, Baillot n'a été considéré que sous le rapport de son talent d'exécution ; comme compositeur de musique pour son instrument, il ne me paraît pas qu'on lui ait rendu justice, ni que ses ouvrages aient été estimés à leur juste valeur. Son style est, en général, grave ou passionné, et l'on y voit que l'artiste a moins cherché à plaire par des sacrifices au goût du public qu'à satisfaire ses penchants, qui sont toujours élevés. De là vient le reproche qu'on a quelquefois fait à l'artiste de manquer de charme dans sa musique et d'y mettre de la bizarrerie. Cette prétendue bizarrerie n'est que de l'originalité qui peut-être ne s'est pas produite dans un temps favorable. La difficulté d'exécution de la musique de Baillot a pu nuire aussi à son succès. Empreinte de la véhémence et de la souplesse de son archet, elle était rendue par lui comme elle avait été conçue ; mais il y a si peu de violinistes capables de sentir et d'exprimer ainsi, qu'il n'est point étonnant que le découragement se soit emparé de la plupart d'entre eux, quand ils ont essayé d'imiter le maître. De tous les morceaux composés par Baillot, les airs variés sont ceux qui ont été le mieux compris et qui ont obtenu le plus de popularité. Parmi ses ouvrages, ceux qui ont été gravés sont : 1° Quinze trios pour deux violons et basse. — 2° Six duos pour deux violons. — 3° Douze caprices ou études pour violon seul. — 4° Neuf concertos. — 5° Une symphonie concertante pour deux violons, avec orchestre ou accompagnement de piano. — 6° Trente airs variés avec orchestre, ou quatuor, ou seulement violon et basse. — 7° Trois nocturnes en quintettes. — 8° Trois *andante*, dont un avec sourdine, morceau charmant et de l'effet le plus heureux. — 9° Trois quatuors pour deux violons, alto et basse. — 10° Une sonate pour piano et violon. — 11° Un *adagio* suivi d'un rondo. — 12° Un souvenir. — 13° Vingt-quatre préludes dans tous les tons. Plusieurs éditions de ces ouvrages ont été faites en France et en Allemagne. Les compositions inédites sont celles dont les titres suivent : 1° Vingt-quatre caprices ou études dans tous les tons et suivant leurs divers caractères, pour faire suite à *l'Art du violon*. — 2° Un dixième concerto. — 3° Plusieurs fantaisies. — 4° Un Boléro. — 5° Plusieurs airs variés. — 6° Quelques morceaux détachés.

Comme écrivain, Baillot a publié : 1° *Méthode de violon adoptée par le Conservatoire*, avec Rode et Kreutzer. La première édition de cet ouvrage a paru au magasin de musique du Conservatoire ; Weissembruck en a donné une autre à Bruxelles ; Schott, de Mayence, et Pé-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ters, de Leipsick, en ont publié des traductions allemandes, dans lesquelles on a supprimé les exercices; Breitkopf et Haertel, de Leipsick, Lischke et Schlesinger, de Berlin, Haslinger, de Vienne, et Berra, de Prague, en ont donné des traductions complètes; enfin André, d'Offenbach, en a fait paraître une édition en allemand et en français. Rolla a fait une traduction italienne du même ouvrage; elle a paru à Turin chez les frères Reycend. — 2° *Méthode de violoncelle adoptée par le Conservatoire*, par Levasseur, Catel et Baudiot, rédigée par Baillot; Paris, imprimerie du Conservatoire, in-fol. Peters, de Leipsick, a donné une traduction allemande de cette méthode. — 3° *L'Art du violon*, nouvelle méthode. Paris; 1835, in-fol. — 4° *Rapport fait au Conservatoire sur l'orgue expressif de M. Grenié;* Paris, 1812, une feuille in-8°. — 5° *Rapport sur un nouveau chronomètre présenté au Conservatoire par M. Despréaux*; Paris, 1813, une demi-feuille in-12. — 6° *Notice sur Grétry*; Paris, 1814, in-8°. — 7° *Notice sur J.-B. Viotti, né en 1755 à Fontanetto, en Piémont, mort à Londres, le 3 mars 1824*; Paris 1825, une feuille in-8°. — 8° Barbier (*Diction. des Anonymes*, t. 3, p. 137, n° 15495) et M. Quérard (*La France littéraire*, t. 1, p. 156) attribuent à Baillot la rédaction d'un écrit qui a paru sous ce titre : *Recueil de pièces à opposer à divers libelles dirigés contre le Conservatoire de musique*; Paris, 1803, in-4°. — 9° On a aussi de ce laborieux artiste deux discours sur les travaux du Conservatoire aux distributions des prix en 1812 et 1813; ces morceaux se font remarquer par le mérite d'un style élégant et facile. Baillot est mort à Paris, le 15 septembre 1842, à l'âge de soixante et onze ans, laissant un vide immense dans l'école qu'il avait fondée. Le gouvernement français a rendu un éclatant hommage à la mémoire de cet artiste, en faisant placer son buste dans les galeries de Versailles.

BAILLOU (Louis de), musicien français, reçut des leçons de violon de Capron, puis se rendit en Italie pour y perfectionner son talent. A Milan il fut attaché au théâtre de la Scala comme chef d'orchestre, et les entrepreneurs de ce théâtre le chargèrent d'écrire la musique de plusieurs ballets. Les principaux ouvrages de ce genre auxquels il a travaillé sont : — 1° *Andromacca et Pirro*, représenté en 1777. — 2° *L'Amante generosa*, dans la même année. — 3° *Apollo placato*, 1778. — 4° *Calipso abbandonata*, *id.* — 5° *Mirza*, 1783. — 6° *La Guinguetta inglese*, *id.* — 7° *La Zingara riconosciuta*, *id.* — 8° *Giulio Sabino*, en 1784. — 9° *Lodovico il moro*, 1780. — 10° *Amore maestro di scuola*, *id.* — 11° *Il Popolo d'Argo festeggiante*, *id.* — 12° *Vologese*, *id.* — 13° *Guatimozin o la Conquista del Messico* 1787. — 14° *Il primo viaggiatore*, *id.* — 15° *Il fanfaro militare*, *id.* — 16° *I due Avari*, *id.* — 17° *Il Matrimonio per concorso*, 1788. — 18° *Guillelmo Tell*, 1797. — 19° *Lucio Giunio Bruto*, *id.* — 20° *La Disfatta di Abderamo*, 1809. Une partie de ce dernier ouvrage est de Capuzzi.

BAILLY (Henri de), surintendant de la musique du roi Louis XIII, en 1625, mourut à Paris, le 25 septembre 1639. Il composa plusieurs motets pour la chapelle du roi, entre autres un *Super flumina*, qui eut quelque réputation. Bailly a écrit aussi quelques ballets et des divertissements pour la cour, qui sont restés en manuscrit.

BAILS (D. Benito), directeur de mathématiques de l'Académie de *San-Fernando*, et membre de l'académie royale espagnole d'histoire, sciences naturelles et arts de Barcelone, naquit dans cette ville en 1743. Il a donné une traduction espagnole des leçons de clavecin de Bemetzrieder, sous le titre de *Lecciones de clave y principios de harmonia*. Madrid, 1775, in-4°.

BAINI (Laurent), compositeur né à Venise, fut élève de Gaetano Carpani, maître de chapelle de l'église *del Gesù*, à Rome, et fut lui-même maître de chapelle à Venise, puis de l'église des Douze-Apôtres, à Rome, de la cathédrale de Terni, et enfin de Rieti, où il mourut. Il a beaucoup écrit pour l'Église. L'almanach de Milan le cite comme ayant écrit plusieurs opéras, depuis 1785 jusqu'en 1788, mais les titres n'en sont pas connus. Un *Stabat* pour deux ténors et basse, et des motets à trois parties, composés par Laurent Baini, sont à Rome dans la bibliothèque musicale de M. l'abbé Santini.

BAINI (L'abbé Joseph), neveu du précédent, est né à Rome, le 21 octobre 1775. De bonnes études dans les arts, les lettres et la théologie préparèrent ce savant homme, dès sa jeunesse, à remplir avec distinction ses fonctions sacerdotales, et à prendre une place aussi honorable parmi les écrivains sur la musique que parmi les compositeurs. Après avoir reçu de son oncle, Laurent Baini, de bonnes instructions préliminaires dans les diverses parties de l'art, et particulièrement dans le contrepoint, suivant la doctrine de l'ancienne école romaine, l'abbé Baini devint l'élève et l'ami de Joseph Jannaconi, en 1802. Peu de temps après, il fut admis comme chapelain chantre dans la chapelle pontificale. Sa belle voix de basse et ses profondes connaissances dans le plain-chant et dans la musique ecclésiastique lui procurèrent sans peine l'entrée de cette chapelle

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

célèbre, dont il devint ensuite le directeur. François Kandler a exprimé avec chaleur, dans son travail intéressant sur l'état de la musique à Rome, son admiration et pour le bel organe vocal de Baini, et pour la manière simple et savante dont il dirigeait le chœur des chanteurs pontificaux. Comme compositeur de musique d'église, il ne mérite pas moins d'éloges. Bien qu'il n'ait rien publié de ses ouvrages en ce genre, il n'en est pas moins connu et renommé en Italie, particulièrement à cause du mérite de son *Miserere*, composé pour le service de la chapelle Sixtine, par ordre du pape Pie VII (*Voy.* au 1er vol. de cette *Biogr. univ. des Musiciens*, une notice sur les divers *Miserere* qui ont été composés pour cette chapelle, à l'article ALLEGRI). Ce morceau, écrit et exécuté pour la première fois en 1821, est le seul qui ait pu soutenir la comparaison avec les *Miserere* d'Allegri et de Baj; il est exécuté alternativement avec ceux-ci.

Comme écrivain sur la musique, l'abbé Baini s'est placé fort haut par ses divers ouvrages, surtout par sa monographie de Palestrina. Son premier écrit fut une brochure intitulée : *Lettera sopra il motetto a quattro cori del Sig. D. Marco Santucci, premiato dell' academia Napoleone in Lucca, l'anno* 1806, *come lavoro di genere nuovo.* Il y fait ressortir l'erreur de l'académie, qui considérait comme un genre neuf de composition le motet à quatre chœurs de Santucci, tandis qu'il existe un nombre considérable de motets, de messes et de psaumes à seize, vingt, vingt-quatre, trente-deux et même quarante-huit voix, écrits dans les seizième, dix-septième et dix-huitième siècles, par Massaini, Antonelli, Agostini, Pacelli, Valerio Bona, Savetta, Benevoli, Abbatini, Beretta, Pitoni, Jannaconi, Ballabene, et beaucoup d'autres compositeurs.

Le deuxième ouvrage relatif à la musique, composé par l'abbé Baini, a pour titre : *Saggio sopra l'identità de' ritmi musicale e poetico. Firenze, dalla stamperia Piatti,* 1820, 76 pages in-8°. Le savant directeur de la chapelle Sixtine a écrit cet opuscule en réponse à seize questions qui lui avaient été proposées par le comte de Saint-Leu, frère de l'empereur Napoléon. C'est le prince lui-même qui s'est fait l'éditeur de la brochure, et, dans le temps où il publiait l'original, il en faisait une traduction française qui parut sous ce titre : *Essai sur l'identité du rhythme poétique et musical, traduit de l'ouvrage italien de M. l'abbé Baini, par le comte de Saint-Leu,* Florence, Piatti, 1820, in-8°. L'opuscule dont il s'agit brille partout d'une érudition solide et d'un profond savoir. Des idées très-heureuses abondent dans les solutions des diverses questions qui avaient été adressées à l'auteur; cependant je ne puis partager l'opinion de Kandler, lorsqu'il dit que Baini a prouvé jusqu'à l'évidence que le rhythme des poëtes grecs et latins est absolument le même que celui des compositeurs modernes dans toute l'Europe civilisée. J'ai démontré, au contraire, en plusieurs endroits, particulièrement dans le travail spécial sur le rhythme que j'ai publié en 1852 dans la *Gazette musicale de Paris*, que le rhythme musical a pour base la symétrie et la régularité des temps, qui ne sont pas les principes de la métrique des anciens. Dans la musique moderne le rhythme musical absorbe le rhythme de la versification; chez les anciens, au contraire, le mètre poétique absorbait le rhythme de la musique.

Le travail le plus important de ce musicien érudit est celui qu'il a publié sur la vie et les ouvrages de l'illustre compositeur Jean-Pierre-Louis de Palestrina, sous ce titre : *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina, cappellano cantore, e quindi compositore delle cappella pontificia, maestro di cappella delle basiliche vaticana, lateranense, e liberiana, detto il Principe della musica. Roma, dalla Società Tipografica,* 1828, 2 vol. in-4°. L'esprit de critique littéraire, l'érudition, le savoir musical et la connaissance parfaite des styles brillent partout dans cet ouvrage, et en font un des plus beaux monuments de l'histoire de l'art. Le très-petit nombre d'erreurs qui s'y trouvent (quel écrivain est absolument à l'abri de l'erreur?) ne saurait en diminuer le mérite. Le désir d'approfondir toutes les questions qu'il touchait en passant a souvent conduit Baini dans des développements qui font perdre de vue l'objet principal : inconvénient qui serait grave, si les Mémoires historiques pouvaient être considérés comme un livre destiné à être lu d'une manière suivie, mais qui s'affaiblit si l'on considère que les ouvrages de cette espèce sont destinés à être consultés plutôt que lus. Au reste, l'abbé Baini paraît avoir aperçu le reproche qu'on pourrait lui faire à ce sujet, car il a résumé les principaux événements de la vie de Palestrina à la fin du deuxième volume de son ouvrage (p. 372-383). La plupart des objets intéressants de l'histoire de la musique italienne, dans les seizième et dix-septième siècles, sont éclaircis par l'auteur des Mémoires historiques et critiques, dans de longues et savantes notes répandues au nombre de 659 dans les deux volumes de cet ouvrage. Les registres de la chapelle pontificale, les mémoires manuscrits de Pitoni sur les compositeurs de l'école romaine, et les anciennes compositions des maîtres belges, italiens et es

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

pagnois qui existent dans les archives de la chapelle Sixtine, ont fourni à cet écrivain des documents authentiques qui ne pouvaient être connus que d'un chantre de la chapelle pontificale, et qui donnent un prix inestimable au travail de l'abbé Baini. Bien supérieur dans l'emploi qu'il a su faire de ses matériaux à Adami de Bolsena (*Voy.* ce nom), il en a discuté la valeur avec une rare sagacité. On désire quelquefois plus de philosophie dans les idées de Baini, jamais plus de savoir ni de bonne foi.

L'admiration sans bornes et justement méritée que Baini professe pour Jean-Pierre-Louis de Palestrina lui a fait consacrer une grande partie de sa vie à mettre en partition les œuvres complètes, publiées ou inédites, de ce grand compositeur, pour en donner une édition soignée. Pour n'être point effrayé par l'immensité d'un tel travail, il a fallu être animé d'un pur amour de l'art comme l'était l'auteur des *Mémoires historiques et critiques*. A la fin du deuxième volume de cet ouvrage il a donné une liste de toutes les compositions qui entreraient dans une si belle collection. Malheureusement il n'a pu réaliser son projet. Admirateur exclusif du maître qu'il affectionnait et des formes anciennes de la musique d'église, Baini ne comprenait rien à l'art sous d'autres formes, et ne savait même pas en quoi la tonalité de la musique moderne diffère de l'ancienne. Pour lui, l'art était en décadence depuis la fin du seizième siècle. Ce digne ecclésiastique, esclave des devoirs de son état, avait porté atteinte à sa robuste constitution par des travaux multipliés, particulièrement par ceux de la confession. Il est mort à Rome le 21 mai 1844, laissant par son testament ses livres et ses manuscrits à la congrégation de la *Minerva*. M. Adrien de La Fage a publié en 1845, dans la *Gazette musicale de Paris*, une *Notice sur Joseph Baini, écrivain musical et compositeur*. Il a été fait de cette notice un tirage à part, Paris, 1845, in-8°.

BAINVILLE (. . .), organiste à l'église principale d'Angers, vers le milieu du dix-huitième siècle, a publié : *Nouvelles pièces d'orgue, composées sur différents tons*, Paris 1767.

BAIR (Antoine), facteur d'orgues à Munich, a construit celui du couvent de Attl, composé de seize registres, et, en 1743, celui de l'ancien couvent de Scheftlarn, composé de vingt-deux registres.

BAISSIÈRES (Faber), trompette-major dans un régiment de la garde royale de Charles X, est né à Rouen, vers 1795. Il s'est fait connaître par une *Méthode simplifiée pour le cornet à pistons, contenant les principes élémentaires de cet instrument*. Paris, Petit, 1839, in-4° gravé.

BAITZ (Jean-André-Hartmann), bon constructeur d'orgues à Utrecht, mourut peu de jours avant la dédicace d'un nouvel orgue qu'il avait fait à Zierikzée en Hollande, et qu'il avait fini le 20 décembre 1770. Cet orgue est un seize pieds ouverts, à quarante-six jeux, trois claviers à la main, un de pédale, et neuf soufflets. La montre est en étain fin d'Angleterre. Outre cet orgue, qui a coûté 19,500 écus de Hollande, il a construit : 1° celui de Benschop, positif à un seul clavier ; 2° celui de la grande église de Gorinchem (en 1755), seize pieds, trois claviers, pédale, trente-deux jeux ; 3° celui de l'église des Mennonites à Utrecht (en 1765), positif de dix jeux avec un seul clavier ; 4° celui de Wœrden (en 1768), seize pieds, deux claviers, pédale et vingt-sept jeux ; 5° celui de Ysselsteyn, à deux claviers, pédale et seize jeux ; 6° celui de l'église française de Heusden, à neuf jeux ; 7° celui de Oosterhout, de huit pieds et seize jeux ; 8° enfin celui de Tilborg, de huit pieds et onze jeux.

BAJ (Thomas), né à Crevalcuore, au territoire de Bologne, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, fut pendant plusieurs années ténor de la chapelle du Vatican. Le 19 novembre 1713 il fut élu maître de la même chapelle (selon un journal manuscrit cité par l'abbé Baini), *come il più antico e virtuoso della cappella*. Il ne jouit pas longtemps de l'honneur que lui avaient mérité ses longs services, car il mourut le 22 décembre 1714. Un seul ouvrage a suffi pour faire la réputation de Baj ; mais cet ouvrage est un chef-d'œuvre dans son genre. Treize *miserere* avaient été écrits pour le service de la chapelle du Vatican, pendant la semaine sainte ; mais un seul avait reuni tous les suffrages, et était exécuté chaque année, depuis près d'un siècle ; ce *miserere* était celui d'Allegri. A la prière du collége des chantres de la chapelle pontificale, Thomas Baj en écrivit un nouveau, dont les versets sont alternativement à cinq voix et à quatre, avec le dernier à huit. Il y suivit à peu près exactement le plan du *miserere* de Grégoire Allegri, mais en y introduisant quelques modifications bien conçues. La mélodie de ce morceau est fort simple, mais d'un style élevé. Il fut trouvé si beau qu'on l'adopta sur-le-champ, et qu'il fut exécuté chaque année dans la chapelle du Vatican, sans interruption, concurremment avec le *miserere* d'Allegri, jusqu'en 1767. En 1768 on essaya un nouveau *miserere* de Tartini, qui ne parut pas digne de ce grand musicien ; et, l'année suivante, on reprit celui de Baj jusqu'en 1770. Plus tard on voulut exécuter un *miserere* de Pasquale Pi-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sari ; mais ce morceau éprouva le même sort que celui de Tartini ; et depuis lors on n'a cessé de chanter chaque année le *miserere* de Baj. Choron a publié ce morceau dans sa collection de la musique sacrée qui se chante à la chapelle pontificale pendant la semaine sainte. Le catalogue de musique de M. l'abbé Santini, de Rome, indique d'autres compositions manuscrites de Baj ; elles consistent en une messe à cinq voix sur les notes : *ut, ré, mi, fa, sol, la ;* les motets à quatre voix *Virgo gloriosa ; Salva nos, Domine ; Cum Jucunditate ; Beatus Laurentius ; Christe ; Serve bone ; Dominus, quando veneris ;* les motets à cinq voix *Iste est Johannes ; Mulier quæ erat ;* les motets à huit voix *Inveni David ; Sacerdotes Domini ; In omnem terram ;* et un *De profundis*, également à huit voix.

BAJETTI (Jean), compositeur milanais et directeur de musique au théâtre de la Scala de cette ville, a fait représenter à ce théâtre, le 19 mars 1841, l'opéra : *Gonsalvo*, qui eut quelque succès, et qui fut joué au théâtre S. Carlo, à Naples, dans l'année suivante. Dans la saison du carnaval de 1844 il a donné l'opéra : *l'Assedio di Brescia*, qui ne réussit pas. En 1843 il avait fait exécuter à Plaisance la cantate intitulée : *Il genio d'Italia*, qui a été publiée, avec accompagnement de piano, chez Ricordi, à Milan. Enfin M. Bajetti a écrit un grand nombre de morceaux de danse pour les ballets : *Giselle*, d'Adam, *Odetta*, avec Paniaza et Croff ; *Esmeralda*, avec Pugni, et *Caterina, ossia la figlia del Bandito*, avec le même. Tous ces morceaux ont été publiés pour le piano, à Milan, chez Ricordi.

BAKER (Le docteur), pianiste, violoniste et compositeur, naquit à Exeter, en 1768. La sœur de sa mère lui donna les premières leçons de musique et de piano. A l'âge de sept ans, il jouait déjà les pièces de Hændel et de Scarlatti. Vers le même temps on lui donna pour maîtres Hugues Bond et Jackson, alors organiste de l'église cathédrale d'Exeter : il prit aussi des leçons de Ward pour le violon. Quand il eut atteint sa dix-septième année il quitta Exeter pour aller à Londres, où il fut accueilli dans la maison du comte de Uxbrige. Là il perfectionna ses talents par les leçons de Cramer le père et de Dussek. Ayant été nommé organiste à Stafford, il se rendit dans ce lieu, où il résidait encore en 1835. Vers 1801, il s'est fait recevoir docteur en musique à Oxford. Ses compositions consistent en deux œuvres de sonates de piano, publiés à Londres ; trois duos à quatre mains ; six antiennes à quatre, cinq et six voix ; fantaisies pour l'orgue ; *l'Orage et la Tempête*, *glees* à trois et quatre voix ; duos à deux voix ; l'ouverture et les airs des *Caffres*, divertissement représenté à Covent-Garden, et beaucoup de concertos pour violon, de duos, et d'airs variés pour piano.

BAKER (James-Andrew), organiste distingué et compositeur à Birmingham, est né dans cette ville le 8 novembre 1824. Il a publié deux recueils de préludes (*volontaries*) pour l'orgue, et beaucoup de pièces détachées pour le piano, Londres, Boosey.

BALANI (D. Gabriel), compositeur qui vivait à Fano, vers la fin du dix-septième siècle, a écrit la musique pour la prise d'habit d'une religieuse et l'a fait imprimer sous ce titre : *Sacre Canzone ;* Fano, 1682, in-4°.

BALARD (Jean), habile joueur de luth, vers la fin du seizième siècle, dont Besard a inséré quelques pièces dans son *Thesaurus Harmonicus*.

BALBASTRE (Claude), né à Dijon le 8 décembre 1729, arriva à Paris le 16 octobre 1750. Il y fut accueilli par Rameau, son compatriote et son ami, qui lui donna des leçons. Son début, au concert spirituel, se fit le 21 mars 1755, par un concerto d'orgue qui fut fort applaudi, comme on le voit par le *Mercure* d'avril de cette année. Balbastre fut reçu organiste de l'église de Saint-Roch, en survivance de *Landrin*, organiste du roi, le 26 mars 1756, et composa pour cette paroisse ses noëls en variations qu'il exécuta tous les ans à la messe de minuit, jusqu'en 1762. A cette époque, l'archevêque de Paris lui fit défendre de jouer l'orgue à la messe de minuit, et pareille défense lui fut faite en 1776 pour ses *Te Deum* de la veille de Saint-Roch, parce qu'ils attiraient trop de monde dans l'église. Reçu organiste de la cathédrale en 1760, il obtint aussi le brevet d'organiste de Monsieur, en 1776, et conserva cet emploi jusqu'à la révolution. Balbastre est mort à Paris le 9 avril 1799. Il passe, en France, pour avoir imaginé le premier de faire organiser le piano, invention qui, dit-on, fut exécutée par *Cliquot*, facteur d'orgues renommé ; mais elle est plus ancienne. On a de Balbastre les compositions dont les titres suivent : — 1° plusieurs *concertos d'orgue*, manuscrits. — 2° *Un livre de pièces de clavecin* ; Paris, sans date. — 3° *Quatre suites de Noëls avec variations ;* Paris, sans date. — 4° *Un livre de quatuors pour le clavecin, avec accompagnement de deux violons, une basse, et deux cors ad libitum*. Tous ces ouvrages sont écrits d'un style lâche et incorrect. Comme la plupart des organistes français de son temps, Balbastre n'avait que de l'exécution sur les claviers à la main et la connaissance des effets de l'orgue par le mélange des jeux et des claviers ; mais, comme tous ses confrères

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de Paris il n'avait aucune connaissance du jeu de la pédale (dont le clavier n'était pas jouable, d'ailleurs, sur les orgues françaises), et il était ignorant du grand style des organistes italiens et allemands des anciennes écoles.

BALBI (Marc-Antoine), moine vénitien, est auteur d'un petit traité dont le premier titre est : *Regula brevis musicæ practicabilis cum quinque generibus proportionum practicabilium*, et le second : *Qui commenza la nobil opera di pratica musicale, ne la quale se tratta tutte le cose a la prattica pertinente, facta, compilata e ordinata per frate Marco-Antonio Balbi, veneto.* L'existence de cet ouvrage a été ignorée de tous les bibliographes. Bien que le premier titre soit en latin, l'ouvrage est écrit en assez mauvais italien. Il est imprimé en caractères gothiques, et ne contient que sept feuillets ou quatorze pages, sans date, sans lieu d'impression, et sans nom d'imprimeur. L'objet principal de cet ouvrage est un traité succinct des proportions de l'ancienne notation de la musique.

BALBI (Louis), né à Venise dans la première moitié du seizième siècle, fut élève et imitateur de Constant Porta. Il entra jeune dans l'ordre des grands Cordeliers, ou mineurs conventuels, et fut maître de chapelle de l'église Saint-Antoine, à Padoue. Il occupait encore cette place en 1591, car Auguste Gardane, qui publia dans cette année une édition du *Graduale romanum*, dit dans la préface qu'elle a été revue par trois des plus excellents musiciens de l'Italie : par Gabrieli, organiste de Saint-Marc, par maître Louis Balbi, *in ecclesia D. Antonii Patavini musices moderatore*, et par Horace Vecchi. Balbi a publié des messes, des motets et des madrigaux. Ses ouvrages connus jusqu'à ce jour sont : 1° *Sacrarum Missarum liber primus, quatuor, quinque et sex vocum*; Venetiis, apud Vincenti, 1584, in-4°. — 2° *Cantiones ecclesiasticæ quinque vocum*; Venetiis, 1576. — 3° *Motetti a quattro voci*; in Venezia, Vincenti, 1578, in-4°. — 4° *Ecclesiastici concentus, una-octo vocibus, lib. 1; Venetiis, apud Alex. Raverium*, 1606, in-4°. On voit par le titre de cet ouvrage que l'auteur était alors (1606) maître de chapelle du grand couvent de son ordre, à Venise. Le P. Balbi a été un des éditeurs du graduel et de l'antiphonaire publiés sous ce titre : *Graduale et Antiphonarium; juxta ritum Missalis et Breviarii novi; Venetiis apud Ang. Gardanum*, 1591, gr. in-fol. goth. Bodenschatz a inséré quatre motets à huit voix de ce musicien dans ses *Florilegii musici Portensis.*

BALBI (Laurent), amateur, né en Italie, et bon violoncelliste, a publié les œuvres suivants : 1° *Sonata da camera, a violino, violoncello e continuo.* — 2° *Sonate a violino solo e continuo.* — 3° *Sonate a due violini e violoncello.* Toutes ces compositions ont été gravées à Amsterdam, sans date.

BALBI (Ignace). On a publié sous ce nom en Allemagne, vers 1782, quelques ariettes avec accompagnement. On présume qu'elles sont d'un ténor qui chantait à Lisbonne en 1756.

BALBI (Melchior), noble Vénitien, né en 1759, fut élève d'Antoine Calegari, et cultiva la musique comme amateur. Il mourut à Padoue, dans sa soixante-neuvième année, au mois de juillet 1828, laissant en manuscrit un ouvrage qui fut publié après son décès, sous ce titre : *Trattato del sistema armonico di Antonio Caleyari, mæstro dell' insigne Cappella della basilica di S. Antonio di Padova, proposto e dimostrato da, etc.*; Padova, pel Valentino Crescentini, 1829, in-8° de 141 pages, avec 2 planches de musique.

BALBIN (Bohuslaw), jésuite hongrois, né à Kœniggratz en 1621, mort en 1688. Il a écrit des *Miscellan. Regni Bohem.*, où il donne des détails intéressants sur le grand orgue de Prague et les cloches des églises de la Bohême.

BALDACINI (Antoine-Louis), violoniste italien qui vivait vers 1720, a publié *douze sonates à trois parties*; Amsterdam, sans date.

BALDAMUS (...). On connaît sous ce nom des *Sonatines pour le piano à quatre mains* œuvre premier (Hambourg, Cranz), et deux chansons (*Lieder*) à deux voix avec accompagnement de piano (Berlin, Cosmar).

BALDASSARE. *Voyez* BALDISSERA.

BALDASSARI (Pierre) compositeur, né à Rome, dans le dix-septième siècle, a écrit à Brescia, en 1709, un oratorio intitulé : *Applausi eterni dell' amore manifestato nel Tempo.*

BALDENECKER (Ludaric), musicien de cour et violoniste à Mayence, a publié à Francfort vers, 1784, *Six trios concertants pour violon, viole et violoncelle.*

BALDENECKER (Jean-Bernard), violoniste et pianiste fixé à Francfort sur le Mein, s'est fait connaître par diverses compositions pour le violon et le piano. Il avait été premier violon de l'opéra d'Amsterdam avant de passer à l'orchestre de celui de Francfort. Il est mort dans un âge avancé en 1849.

Ses ouvrages les plus connus sont : 1° Trois duos pour deux violons, op. 1; Offenbach, André. — 2° Polonaise pour le piano, œuvre 2; Francfort, Fischer. — 3° Six trios pour violon, alto et basse; Offenbach, André; — 4° Polonaises pour le piano, œuvres 4 et 6; Francfort, Hoffmann et Dunst. — 5° Polonaise en *ré* mineur pour le piano; Mayence, Schott. — 6° *Le Cercle*, diver-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tissement en trio pour violon, alto et violoncelle; Amsterdam, Steup. — 7° Thème varié pour le piano, op. 7; Francfort, Hoffmann et Dunst. — 8° Thème varié pour le violon, avec accomp. de violon et violoncelle; Bonn, Simrock.

BALDENECKER (Nicolas), frère du précédent naquit à Mayence, le 27 mars 1782. Dans sa jeunesse il dirigea l'orchestre des vaudevilles du Théâtre français à Mayence; puis il entra comme violoniste au nouvel orchestre du théâtre de Francfort-sur-le-Mein en 1801. Ce fut lui qui, avec *Schelble*, organisa le concert des amateurs dans cette ville, et fonda plus tard la société de chant connue sous le nom de *Cæcilia*. Le 1er octobre 1851 il fêta son jubilé de cinquante ans comme premier violon et directeur du chœur au théâtre. Il a publié plusieurs œuvres de sonates et de solos pour le piano.

BALDENECKER (Jean-David), fils du précédent, un des premiers violons de l'orchestre du théâtre de Francfort, vécut quelque temps à Leipsick, puis fut directeur de musique à Carlsruhe. Il est mort le 22 juillet 1854, dans toute la force de l'âge. On connaît de lui quelques œuvres de peu d'importance pour le piano.

BALDENECKER (Jean-Bernard) le jeune, pianiste de talent, naquit à Mayence le 23 août 1791. Il fut élève de Blenkner, et alla s'établir à Francfort en 1807. En 1830 il fonda dans cette ville une école d'après le système de Logier et de Stœpel pour l'enseignement du piano. Il y réunissait souvent ses élèves pour exécuter des morceaux sur douze à seize pianos à la fois. Plus tard il établit une fabrique d'encre pour l'impression en taille-douce. Cet artiste est mort à Francfort, le 25 juin 1855. Ses meilleures compositions pour le piano sont : 1° Grande sonate pour le piano avec violon obligé, op. 7; Offenbach, André. — 2° Deux sonates à 4 mains, op. 9. — 3° Sonate pour piano seul (en *fa* mineur), op. 10.

Conrad et Aloys Baldenecker sont les fils de Jean-Bernard le jeune. Conrad a été attaché comme professeur à l'école de piano d'ensemble, fondée par son père; Aloys a fait partie de l'orchestre du théâtre de Francfort, comme violoniste, jusqu'en 1854; il est maintenant (1859) maître de concerts à Wiesbaden.

BALDEWEIN (Jean-Chrétien), né à Cassel, vers 1784, devint en 1820 chef des chœurs du théâtre de cette ville, et occupait encore cette place en 1831. Précédemment il avait été *cantor* de l'école communale. En 1839, il fit exécuter une *Ode à l'amitié* pour quatre voix d'hommes, et dans l'année suivante il fit entendre une hymne également pour des voix masculines. On a imprimé de sa composition : 1° Six chants pour voix de soprano avec accompagnement de harpe ou piano, 1er recueil; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 2° Six idem, 2me recueil; ibid. — 3° Six idem, 3me recueil; Leipsick, Peters. — 4° Six *Lieder*, 1re et 2e livraisons; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. La fille de Baldewein se fit entendre dans un concert, en 1826; et son fils, après avoir chanté pendant plusieurs années au théâtre de Cassel, débuta à celui d'Amsterdam, en 1846, comme première basse.

BALDI (Jean), organiste à Pistoie, né dans cette ville vers la fin du dix-huitième siècle, est considéré en Italie comme un des meilleurs élèves de Philippe Gherardeschi. Baldi a composé beaucoup de musique pour le violon, des messes et des psaumes. Il s'est fixé dans sa ville natale.

BALDI (Dominique). La Bibliothèque impériale de Paris possède des cantates italiennes manuscrites, sous le nom de cet auteur.

BALDINI (Jérôme), professeur de flûte, né à Vérone, a vécu à Paris dans la première moitié du dix-septième siècle. On a de sa composition un livre de sonates, pour une flûte seule.

BALDINI (Charles), compositeur, est né à Bologne au commencement du dix-neuvième siècle, et a fait ses études musicales sous la direction de Mattei. Il a écrit de la musique d'église qui, jusqu'à ce jour, est restée en manuscrit. En 1837 cet artiste a été nommé membre de l'Académie philharmonique de Bologne.

BALDISSERA ou BALDASSARE ou BALDESSARI, organiste et compositeur, naquit à Imola dans les dernières années du quinzième siècle, ou au commencement du seizième (1). Le 29 mars 1533 il fut nommé organiste du second orgue de la cathédrale de Saint-Marc à Venise, et en remplit les fonctions jusqu'au mois de juillet 1541, époque qui est vraisemblablement celle de sa mort. Il eut pour successeur *Jachet* ou Jacques de Berchem. La seule composition de Baldissera connue jusqu'à ce jour est un madrigal à cinq voix qui se trouve (page 37) dans une collection intitulée : *Le dotte et eccellente compositioni de' Madrigali*, in-4° oblong, imprimé à Venise en 1540. C'est en tête de ce morceau qu'il est nommé *Baldissera*.

BALDRATI (Le P. Barthélemy), moine cordelier, naquit à Rimini vers 1645, et fut maître de chapelle de l'église Saint-François de cette ville. On a imprimé de sa composition un œuvre

(1) M. Caffi n'est pas certain si le nom de Baldassare fut un nom de famille ou un prénom. Il dit que cet artiste fut d'abord organiste de l'Église paroissiale de Saint-Jérémie, que son traitement comme organiste de Saint-Marc fut d'abord de 60 ducats, puis de 80. (Voyez *Storia della musica sacra nella già cappella ducale di San-Marco*, tom. I, p. 1276.)

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

qui a pour titre : *Messe a quattro voci da Capella*, op. 1. Rome, Jacques Monti, 1678. La Bibliothèque impériale de Paris possède en manuscrit une messe à vingt-quatre voix de ce maître, et des motets à cinq et à six voix, également en manuscrit.

BALDUCCI (Marie), cantatrice, née à Gênes en 1758, avait une voix d'une étendue extraordinaire; mais son exécution était incorrecte, et son chant dépourvu d'expression. Elle chantait les rôles de *prima donna* à Venise en 1778. Au carnaval de 1779, elle était à Milan, où elle chanta avec succès les rôles de *Calliroe*, dans l'opéra de Felice Alessandri, et de *Cleopatra*, dans celui d'Anfossi.

BALDUCCI (M...), compositeur napolitain, a fait ses études musicales au collége royal de musique de Naples. Son entrée dans la carrière du théâtre s'est faite avec succès par son opéra intitulé *Bianca Turenga*, représenté à Naples en 1838. Les morceaux détachés de cet ouvrage ont été publiés à Milan, chez Ricordi. M. Balducci a écrit aussi *Il Conte di Marsico*, mélodrame pour des voix de femme, avec accompagnement de deux pianos, dont un à quatre mains.

BALDUIN (Noel). *Voyez* BAULDUIN.

BALDUS (Bernardin), ou plutôt Baldi, abbé de Guastalla, dans le Mantouan, naquit à Urbino dans l'État de l'Église, le 6 juin 1553, et mourut le 10 octobre 1617. On a de ce fécond écrivain près de cent ouvrages, dont une partie est inédite. Parmi ceux qui ont été imprimés, on remarque un *Lexicon vitruvianum, seu de verborum vitruvianorum significatione* (Venise, 1594) dans lequel il explique tous les termes de musique contenus dans le traité d'architecture de Vitruve. La description de l'orgue hydraulique de cet auteur a mis à la torture Baldi, comme tous les autres commentateurs.

BALESTRA (Raimond), compositeur italien, vivait au commencement du dix-septième siècle. J.-B. Bonometti a inséré plusieurs psaumes et motets de Balestra dans sa collection intitulée : *Parnassus musicus Ferdinandæus*, publiée à Venise en 1615.

BALETTI (Elene-Riccoboni), connue sous le nom de *Rose Baletti*, cantatrice distinguée, naquit à Stuttgard en 1768. Au mois de novembre 1788, elle débuta au concert spirituel, à Paris, et elle entra immédiatement après dans la troupe des Bouffons du théâtre de Monsieur. Sa voix était douce, sa vocalisation parfaite et son expression touchante : aussi obtint-elle le plus beau succès parmi les amateurs (alors en petit nombre) qui fréquentaient ce théâtre. Vers 1792, elle retourna à Stuttgard, où elle devint cantatrice de la cour du duc de Wurtemberg.

BALFE (Michel-Guillaume), dont le nom de famille est *Balph*, est né le 15 mai 1808, à Limerick en Irlande, et non à Dublin, comme il est dit dans la *Conversations-Lexicon*. Doué de la plus heureuse organisation pour la musique, il apprit le chant et le piano presque en se jouant, et ne fit jamais d'étude sérieuse de la composition; cependant il a obtenu des succès comme chanteur avec une voix médiocre, il accompagne au piano avec beaucoup d'intelligence et de verve, il possède beaucoup d'habileté dans la direction des orchestres, enfin il a improvisé une vingtaine d'opéras peu remarquables par l'invention, mais où il y a de l'instinct, un bon sentiment d'harmonie et la connaissance de l'instrumentation. Homme d'esprit, d'ailleurs, et plein de confiance en lui-même, il a su tirer de ses facultés plus d'avantages qu'elles ne semblaient en promettre. Son père et le musicien Horn furent ses premiers maîtres, et ses progrès furent si rapides, qu'il put se faire entendre en public dès l'âge de sept ans, dans un concerto de Viotti. Arrivé à Londres à peine âgé de seize ans, il chanta le rôle du chasseur dans quelques représentations du *Freyschütz*. Dans le même temps il entra dans un des petits théâtres de Londres, en qualité de chef d'orchestre. En 1825 il fit un voyage à Rome, avec une riche famille anglaise. Dans l'année suivante, il écrivit à Milan la musique du ballet de *La Pérouse*, pour le théâtre de *La Scala*. Arrivé à Paris, à la fin de cette même année 1826, il débuta au théâtre italien, sous le nom de *Balfi*, dans le rôle de *Figaro* du *Barbier* de Séville. Sa voix de baryton mal timbrée et son inexpérience de la scène étaient des obstacles trop sérieux pour qu'il pût réussir à côté des excellents chanteurs qui brillaient alors sur cette scène. Peu de temps après, il retourna en Italie. Engagé à Plaisance au printemps de 1830, il y chanta pendant toute la saison; puis il se rendit en Sicile, chanta au théâtre de Palerme, et y donna son premier opéra sous le titre de *I Rivali*. En 1832 il était à Florence, où il fit jouer l'opéra bouffe *un Avventimento*. A Milan, il chanta en 1833 au théâtre *Carcano*, où il fit représenter *Enrico IV al passo della Marna*, nouvel opéra de sa composition dans lequel Mlle Roser, devenue sa femme depuis peu de temps, chanta le premier rôle. Les réminiscences nombreuses que le public remarqua dans cette partition en empêchèrent le succès. Après avoir chanté à Bologne, Balfe obtint un engagement pour le théâtre de *La Fenice*, à Venise. Ce fut là qu'il eut la malheureuse idée de mutiler le *Crociato* de Meyerbeer, en y introdui-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sant des morceaux de sa composition, et d'autres de Rossini et de Donizetti. L'indignation de l'Italie contre cet acte de barbarie obligea Balfe à s'éloigner de ce pays. Arrivé à Londres en 1835, il y donna des leçons de chant et écrivit pour le théâtre italien l'*Assedio de la Rochelle*, opéra en trois actes qui eut quelque succès. Mme Malibran ayant été engagée au printemps de 1836 pour jouer l'opéra anglais au théâtre de *Drury-Lane*, Balfe écrivit pour elle *The Maid of Artois*, dont le sujet, avait beaucoup de ressemblance avec celui du ballet et de l'opéra de *Clari*, joués longtemps auparavant à Paris. Peu scrupuleux sur le choix des idées, il en avait pris dans plusieurs partitions en vogue pour fabriquer la sienne ; mais une valse de Strauss, dont il avait fait un air chanté par Mme Malibran avec une verve merveilleuse, assura le succès de cet ouvrage. Le 27 mai 1837, il donna au même théâtre *Jeanne Gray*, opéra en trois actes, qui ne réussit pas. Dans l'année 1838, Balfe fit représenter à Londres *Amalia, or the love test* (Amélie, ou l'amour éprouvé), puis *Falstaff ; Jeanne d'Arc*, fut jouée en 1839. Tout cela était écrit trop rapidement pour prendre place parmi les belles œuvres d'art ; cependant les connaisseurs reconnurent des progrès dans *Falstaff*, sous le rapport de l'originalité du style. Le *Diadesté*, joué en 1839, ne réussit pas. Chargé de la direction de l'orchestre du théâtre de *Drury-Lane*, Balfe ne donna pas d'ouvrage nouveau en 1840 ; dans cette même année et dans la suivante, il fit des voyages en Irlande et en Écosse avec sa femme et le célèbre pianiste Thalberg, pour y donner des concerts. A son retour à Londres, il fit jouer *Kéolahthe*, opéra romantique qui ne réussit que médiocrement. Dans l'été de 1842 Balfe fut chargé de la direction de la grande fête musicale de Norwich. Peu de temps après, il partit pour Paris, où il écrivit *Le Puits d'amour*, qui fut représenté à l'Opéra-Comique au mois d'avril 1843. Cet ouvrage, dépourvu d'originalité, mais où il y a du mouvement et de la distinction dans l'harmonie, a eu du succès et a été joué à l'étranger comme en France. *The bohemien Girl* (La jeune bohémienne), jouée à Hambourg, sous le titre de *La Gitana*, et à Vienne sous celui de *die Zigeunerin*, marqua du progrès dans le talent de Balfe, et fit voir qu'il avait été sensible à la critique des journeaux de Paris. Cet ouvrage fut joué pour la première fois à Londres, en 1844. Dans la même année l'auteur fit représenter à l'Opéra-Comique de Paris *Les quatre fils Aymon*, en trois actes. De tous ses ouvrages, c'est celui dont le succès a été le plus général, en France, dans toutes les grandes villes de l'Allemagne, en Angleterre et en Hollande. Quoiqu'on y remarque toujours la négligence et la trop grande facilité du compositeur, on ne peut nier que ce ne soit sa meilleure production, et qu'il ne s'y trouve de jolies choses. Depuis cette époque, Balfe a écrit aussi *La fille de la place Saint-Marc ; L'Étoile de Séville*, en 1846, pour l'Opéra de Paris, et qui ne réussit pas, quoique les principaux rôles fussent chantés par Gardoni et par Mme Stolz ; *The Bond-man* (L'Esclave), dans la même année, et *The maid of honour* (La fille d'honneur) ; mais ces ouvrages ont fait peu de sensation. Lorsque M. Costa, suivi de tout l'orchestre qu'il dirigeait quitta le Théâtre de la Reine pour passer à celui de Covent-Garden, M. Lumley chargea Balfe de l'organisation d'un autre orchestre et lui en confia la direction. Dans ces fonctions, il a fait preuve de beaucoup d'habileté, d'intelligence et de goût ; mais, l'entreprise ayant cessé en 1852, il partit pour l'Allemagne. Balfe, très-bon maître de chant, avait publié à Londres, en 1842, un ouvrage élémentaire de chant intitulé : *Indispensable studies for a soprano voice*, in-fol. A son retour à Londres en 1855, il y a fait paraître une méthode de chant, et a donné au commencement de 1859 *Satanella*, opéra romantique en trois actes, qui, d'après les journaux, a obtenu un brillant succès, et qui est considéré en Angleterre comme son meilleur ouvrage.

BALHORN (Louis-Guillaume), né dans le duché de Holstein, mourut le 20 mai 1777. Il est auteur d'un ouvrage intitulé : *Prolusio de phonascis veterum vocis formandæ conservandæque magistris*, Altona et Hanovre, 1766, in-4°. Il y a de l'érudition dans cet écrit ; mais il n'y a guère que cela ; l'auteur laissa voir à chaque instant qu'il était étranger à la matière qu'il traitait. Il a, au reste, ce rapport avec tous les savants qui ont écrit sur la musique des anciens.

BALINO (Annibal-Pio-Fabri), surnommé *il Bolognese*, parce qu'il était né à Bologne, fut élève de Pistocchi, et l'un des meilleurs ténors de son temps. Appelé à la cour de Portugal pour y être premier chanteur de la chapelle royale, il mourut à Lisbonne, le 12 août 1760.

BALLABENE (Grégoire), né à Rome, dans la première moitié du dix-huitième siècle, est mort dans la même ville vers 1800. Il s'est fait connaître du monde musical par une messe composée du *Kyrie* et du *Gloria*, à quarante-huit voix divisées en douze chœurs, chef-d'œuvre de patience et de savoir. La cour de Portugal ayant fait demander à Pasquale Pisari, par son ambassadeur à Rome, un *Dixit* à seize voix, en

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

quatre chœurs réels : ce *Dixit* fut essayé dans l'église des Douze-Apôtres par cent cinquante chanteurs, et on profita de cette occasion pour essayer aussi l'ouvrage de Ballabene, dont l'effet parut obscur ; inconvénient inévitable dans des compositions si compliquées. D'ailleurs des masses chantantes beaucoup plus considérables auraient été nécessaires pour rendre sensibles les entrées des parties de chaque chœur. En 1778, la place de maître de chapelle de Saint-Pierre, de Rome, étant devenue vacante par la mort de Jean-Costanzi, Ballebene se mit sur les rangs pour l'obtenir, mais ce fut Antoine Buroni qu'on choisit. Ballabene fut élu membre de l'Académie des philharmoniques de Bologne en 1754. Joseph Heiberger, musicien allemand fixé à Rome, a fait imprimer dans cette ville, en 1774, une lettre concernant l'effet de la messe à quarante-huit voix, dans l'essai qui en avait été fait. M. l'abbé Santini possède en manuscrit un *Dixit* à seize voix, de Ballabene, un autre *Dixit* à huit, des messes et des motets à cinq, la *Séquence de Saint-Augustin* à quatre, et un *Amen* à quatre. On peut obtenir du même amateur des copies de la grande messe à quarante-huit voix, moyennant le prix de dix écus romains.

BALLARD, famille d'imprimeurs de musique qui, pendant près de deux siècles, eut en quelque sorte le monopole de l'impression des livres de musique, en France. Les divers priviléges qui successivement furent accordés à cette famille peuvent être considérés comme la cause la plus puissante de l'état stationnaire dans lequel resta ce genre d'impression jusque dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Les caractères dont se servaient les Ballard avaient été gravés en 1540 par Guillaume le Bé ; en 1750, ils s'en servaient encore après y avoir ajouté seulement quelques signes devenus indispensables. Chaque fois qu'un typographe voulut introduire quelque perfectionnement dans cette partie de l'art, les Ballard s'y opposèrent, en vertu de leurs priviléges, et la cour soutint leurs prétentions. Robert Ballard, chef de la famille, fut pourvu de la charge de *seul imprimeur de la musique de la chambre, chapelle et menus plaisirs du roi*, conjointement avec Adrien-le-Roy son beau frère, par lettres patentes de Henri II, en date du 15 fév. 1552. Charles IX confirma leur privilége. Ils imprimèrent en société 1° Le livre de *Tablature de guiterne* (guitare) d'Adrien-le-Roy, in-4°, 1561 ; 2° les *Psaumes de David en vers, par Marot*, avec la musique, 1562, in-8° ; *les œuvres de Nicolas de la Grotte*, 1570, in-8°, et beaucoup d'autres collections.

BALLARD (Pierre), fils du précédent, fut maintenu dans la charge de son père par Henri III et Henri IV. Ayant fait près de cinquante mille livres de dépenses pour l'acquisition des poinçons et des matrices de Le Bé, somme énorme pour ce temps, Louis XIII le récompensa en lui accordant des lettres patentes en 1633. Parmi les ouvrages qu'il imprima, on remarque *Cent cinquante psaumes de David*, mis en musique par Claudin le Jeune, 1615, in-8° ; et *Airs de différents auteurs, mis en tablature de luth*, 1617, in-4°.

BALLARD (Robert), fils de Pierre, fut pourvu de la même charge de seul imprimeur du roi pour la musique, par lettres patentes de Louis XIII, en date du 24 octobre 1639. Il fut successivement juge, consul, administrateur des hôpitaux, et syndic de la chambre des libraires, depuis 1652 jusqu'en 1657.

BALLARD (Christophe), fils de Robert, fut confirmé dans les attributions de ses pères, par lettres patentes de Louis XIV, en date du 11 mai 1673. Un très-grand nombre d'ouvrages théoriques et pratiques de musique est sorti des presses de cet imprimeur.

BALLARD (Jean-Baptiste-Christophe), fils du précédent, obtint les mêmes prérogatives que ses ancêtres, par lettres patentes de Louis XIV, en date du 5 octobre 1695. Il a beaucoup imprimé, tant en ouvrages théoriques que pratiques. Il mourut avec le titre de doyen des grands juges consuls, en 1750.

BALLARD (Christophe-Jean-François), fils de Jean-Baptiste-Christophe, obtint de Louis XV des lettres patentes confirmatives, en date du 6 mai 1750. Il mourut en 1765, laissant un fils nommé Pierre-Robert-Christophe, qui obtint aussi des lettres patentes de Louis XV, en date du 20 octobre 1763. Tous ces priviléges ont été abolis depuis lors. La famille des Ballard, qui s'était montrée si peu désireuse de faire faire des progrès à l'impression de la musique, parce qu'elle avait pour elle la faveur des gens en place et une longue possession du monopole, fut attaquée dans ses intérêts par la gravure, et ne put soutenir longtemps sa dangereuse concurrence. Cependant, sans inventer de nouveau système pour la composition des caractères, il aurait été facile d'en rajeunir les formes ; mais les Ballard s'obstinèrent à conserver leurs notes gothiques. En vain Fournier et de Gando, en France, Antonio de Castro à Venise, et Breitkopf, à Leipsick, voyaient leurs efforts couronnés par le succès, la famille des Ballard, fière de son privilége, crut pouvoir se reposer sur lui du soin de sa fortune : cette fortune était déjà anéantie plusieurs années avant la révolution, qui rendit à chacun la liberté de son industrie.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

BALLAROTTI (FRANÇOIS), musicien italien qui vivait à la fin du dix-septième siècle, a composé la musique d'*Alciade o violenza d'Amore* conjointement avec François-Charles Pollarolo et François Gasparini. Cet opéra a été représenté à Venise en 1699. Ballarotti a écrit aussi *Ariovisto*, avec Perti et Magni (Milan 1699) et *l'Amante impazzito* (Venise, 1714).

BALLIÈRE DE LAISSEMENT (CHARLES-LOUIS-DENIS), né à Paris, le 9 mai 1729, est mort à Rouen, le 8 novembre 1800. Il cultiva tour à tour la musique, les lettres, la chimie, les mathématiques, et devint vice-président de l'académie de Rouen. Il eut des relations avec J.-J. Rousseau, d'Alembert, Diderot et Voltaire, écrivit les livrets de quelques opéras comiques, et publia une *Théorie de la Musique*, Paris, 1764, in-4°. Les auteurs du *Dictionnaire des Musiciens* (Paris 1810) ont remarqué avec justesse que cette théorie est essentiellement vicieuse, l'échelle de sons y étant fondée sur la gamme du cor et de la trompette, qui est fausse en ce qu'elle déplace le demi-ton de la gamme, anéantit celui qui est caractéristique de la tonalité moderne, et y introduit un son qui lui est étranger (1). Cet ouvrage fut cependant approuvé par l'Académie de Rouen; mais on sait que de pareilles approbations, accordées par des savants étrangers à la musique, sont de peu de valeur. (*Voy.* le Journ. des Savants, ann. 1765, p. 291-320.) Jamard, chanoine régulier de Sainte-Geneviève, s'est emparé du système de Ballière et l'a développé. (*Voy.* JAMARD.)

BALLIONI (JÉRÔME), organiste de l'église royale et ducale de Sainte-Marie *Alla Scala*, de Milan, naquit dans la seconde moitié du seizième siècle, et fut élève du maître de chapelle Guillaume Arnoni. Il a fait imprimer plusieurs ouvrages de sa composition, dont on connaît : *Sacrarum cantionum una, duabus, tribus, quatuor, quinque et sex vocibus liber primus, Op. II; Mediolani apud heredes Tini et Lomacii*, 1608. On trouve deux motets de ce maître dans les *Florilegii musici Portensis*, de Bodenschatz.

BALOCHI (LOUIS), dont le nom exact est *Balloco*, naquit à Vercell, en 1766. Après avoir terminé ses humanités, il étudia la jurisprudence au collége *del Pazzo*, à Pise, et fut reçu docteur en 1786 à l'université de cette ville. Le goût de la poésie lui fit abandonner le barreau, et sa vocation se fit connaître par une traduction en vers du *Mérite des Femmes*, de Legouvé. Après la réunion du Piémont à la France, en 1802, Balochi se rendit à Paris. Il y fut attaché comme poète et chef de la scène au théâtre italien, et conserva cet emploi pendant plus de vingt-cinq ans. Les *libretti* de plusieurs opéras furent composés par lui pour ce théâtre. Il a traduit aussi pour l'Opéra français le *Maometto* et le *Mosè*, de Rossini. Balochi était musicien et composait les paroles et la musique de *canzoni* et de romances françaises, dont plusieurs ont été publiées chez Carli, à Paris. Une de ces romances, *L'Amandier*, a eu un succès de vogue : la mélodie en est charmante. On a aussi de lui un recueil de nocturnes français à deux voix, dont plusieurs ont été chantés dans tous les salons. Balochi est mort à Paris, du choléra, au mois d'avril 1832.

BALSAMINA (CAMILLE), excellente cantatrice, naquit à Milan en 1784. Douée d'une très-belle voix de contralto, d'une sensibilité profonde, et possédant une vocalisation parfaite, elle fut accueillie avec enthousiasme partout où elle se fit entendre. Vers 1807 elle fut engagée comme première cantatrice à la cour du prince Eugène, vice-roi d'Italie. Appelée à Paris, à l'occasion du mariage de Napoléon Bonaparte avec Marie-Louise, archiduchesse d'Autriche, elle fut surprise par un temps affreux, sur le Mont-Cenis; sa santé en fut dérangée; le mal augmenta pendant son séjour en France. On crut que l'air de l'Italie lui rendrait la santé; mais, de retour à Milan, elle ne se rétablit point, et enfin elle mourut le 9 août 1810.

BALTAZARINI, musicien italien, connu en France sous le nom de *Beaujoyeux*, fut le meilleur violon de son temps. Le maréchal de Brissac l'amena du Piémont, en 1577, à la reine Catherine de Médicis, qui le nomma intendant de sa musique, et son premier valet de chambre. Henri III, le chargea de l'ordonnance des fêtes de la cour; il s'acquitta longtemps de cet emploi avec intelligence. C'est lui qui conçut le plan du spectacle dramatique mêlé de musique et de danse qu'il a fait imprimer sous le titre de *Ballet comique de la royne, faict aux nopces de M. le duc de Joyeuse et de mademoiselle de Vaudemont, rempli de diverses devises, mascarades, chansons de musique et autres gentillesses*. Paris, Adrien Le Roy et Robert Ballard, 1582, in-4°. Toutefois la musique de cette pièce ne fut pas composée par lui; car il dit dans sa préface que Beaulieu et *Maistre Salmon*, musiciens de la chambre du roi, furent chargés de cette partie de l'ouvrage.

BALTZAR (THOMAS), né à Lubeck vers 1630, fut le premier virtuose sur le violon qu'on entendit en Angleterre. Arrivé à Londres en 1656, Baltzar n'y resta pas longtemps; il se rendit à

(1) Une théorie à peu près semblable avait été déjà proposée en Allemagne par Sorge (*Voyez* ce nom) dès 1741.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Oxford, où il séjourna pendant deux ans. Avant qu'on ne l'eût entendu dans la Grande-Bretagne, *un horloger de ce pays, nommé David Mell*, y passait pour le plus habile violoniste. La prévention anglaise opposa cet horloger, pendant quelque temps, à Baltzar; mais la supériorité incontestable de celui-ci finit par l'emporter. A la restauration, Baltzar obtint la place de maître des concerts de Charles II, mais il ne jouit pas longtemps des avantages de cette position, car son intempérance le conduisit au tombeau dans le mois de juillet 1663. Burney, qui possédait une collection de ses compositions, assure qu'elles renferment des difficultés qu'on ne trouve dans aucun des ouvrages composés de son temps pour le violon. Un œuvre de sonates pour viole à six cordes, violon, basse de viole et basse continue pour le clavecin, composé par Baltzar, existait autrefois dans la collection de Britton (*voy.* ce nom). Les seules compositions imprimées de cet artiste se trouvent dans la collection publiée par Henri Playford, sous le titre de *Division violin*, Londres, 1692.

BAMBERGER (Sabine et Ève), sœurs, nées dans le midi de l'Allemagne, sont d'agréables cantatrices qui ont obtenu des succès au théâtre depuis quelques années, particulièrement dans le genre qu'on appelle *operette*. L'aînée (Sabine), après avoir chanté quelque temps à Würzbourg, à Francfort sur le Mein, et à Berlin, au théâtre de Kœnigstadt, a été engagée à Cassel. Ève, née en 1811, et beaucoup plus jeune que sa sœur, a débuté à Berlin (au théâtre de Kœnigstadt) en 1828. Sa voix a paru douce, son jeu expressif et son aspect agréable.

BAMBINI (Félix), né à Bologne vers 1742, vint en France en 1752, avec une troupe de comédiens italiens, dont son père était directeur. Après avoir séjourné quelque temps à Strasbourg, cette troupe vint à Paris, où elle représenta les intermèdes de *Pergolèse*, de *Jomelli*, et d'autres maîtres célèbres de cette époque, sur le théâtre de l'Académie royale de musique. Bambini, alors âgé de neuf ans, tenait le clavecin et même composait quelques airs de seconds rôles, qu'on introduisait dans les intermèdes. La lettre de J.-J. Rousseau sur la musique française ayant allumé la guerre entre les partisans de cette musique et ceux de la musique italienne, ces disputes se terminèrent par l'expulsion des bouffons. Le jeune Bambini resta en France et continua ses études sous Bordenave et Rigade, dont le mauvais goût et l'ignorance gâtèrent vraisemblablement les heureuses dispositions de cet enfant, car après avoir été un prodige dans ses premières années, il ne devint qu'un artiste médiocre. Son existence à Paris ne fut que celle d'un maître de clavecin. On a de lui les ouvrages dont les titres suivent : 1° *Les Amants de village*, en 1774. — 2° *Nicaise*, en 1776, tous deux à l'Opéra-Comique. — 3° *Les fourberies de Mathurin*. — 4° *L'Amour l'emporte*, aux Beaujolois. — 5° huit œuvres de *sonates de piano*. — 6° un œuvre de *trios pour violon, alto et basse*. — 7° *Méthode pour le piano*, avec Nicolay; Paris, in-fol. — 8° *Six symphonies* à quatre. — 9° *Petits airs pour le piano-forte avec accompagnement de violon*, in-fol. oblong.

BAMFI (Alphonse), compositeur italien, vécut vers le milieu du dix-septième siècle. Il fut d'abord maître de chapelle à Reggio, puis organiste à l'église collégiale de Domo d'Ossola. On connaît sous son nom un œuvre qui a pour titre : *Selva di sacri ed ariosi concerti a 1, 2, 3, 4 voci, con una Messa breve, Magnifical, Salve e Litanie, lib. 1. Milano, per li eredi di Carlo Camagni*, 1655, in-4°.

BANCHIERI (Adrien), compositeur et théoricien, naquit à Bologne en 1567, suivant son portrait placé dans la troisième édition de sa *Cartella di Musica*, où il est représenté à l'âge de quarante-six ans, en 1613. On voit aussi dans le même ouvrage (page 101, 3me édit.) qu'il fut élève de Joseph Guami, organiste de la cathédrale de Lucques, puis de la chapelle de Saint-Marc de Venise. Banchieri fut d'abord organiste de Sainte-Marie *in Regola*, à Imola, où il se trouvait encore au mois de janvier 1603 lorsqu'il signa l'épître dédicatoire de ses Fantaisies instrumentales à quatre parties, imprimées dans la même année, chez Richard Amadino à Venise; puis il fut moine olivétain et organiste du couvent de Saint-Michel *in Bosco*, près de Bologne. Suivant J.-G. Walther (*Musikal. Lexicon*, art. *Banchieri*), il aurait été fait abbé de son ordre vers 1612; mais je ne trouve aucune indication de ce fait dans les ouvrages publiés par lui; car dans tous il prend simplement le titre de *Bolognese monaco olivetano*. Mazzuchelli fixe en 1634 l'époque de la mort de Banchieri (*Gli Scrittori d'Italia*, art. *Banchieri*). Ce moine s'est distingué par des compositions de musique religieuse et profane d'un bon style, et par la publication de plusieurs ouvrages didactiques où l'on remarque une instruction solide. Sa première production intitulée : *Conclusioni per organo*, parut à Lucques chez Silvestre Marchetti, en 1591, in-fol., lorsqu'il était encore sous la discipline de Guami. La liste de ses nombreux ouvrages se présente dans l'ordre suivant : 1° *Primo libro di madrigali a 5 voci, in Milano, appresso Filippo Lomazzo*, 1593, in-4°. — 2° *Tu-*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

nie (1) *et concerti a otto voci ; in Venetia, appresso Ricciardo Amadino*, in-4°. — 3° *Il primo libro di madrigali a* 3 *voci*; ibid. 1594, in-4° obl. — 4° *Salutazione loretane a otto voci, op. quarta ;* ibid. 1594, in-4°. — 5° *Primo libro di canzonette a quattro voci ;* ibid., 1595, in-4°. Cet ouvrage a été réimprimé trois fois par le même éditeur. — 6° *Secondo libro di canzonette a* 4 *voci ;* ibid., 1595, in-4°. Réimprimé sept fois par le même éditeur.—7° *Terzo libro di canzonette a* 4 *voci, in Milano, appresso Filippo Lomazzo*, 1596, in-4°. Il y a une deuxième édition de ce troisième livre publiée par le même. — 8° *Il quarto libro di canzonette a* 4 *voci ; in Venetia, appresso Ricciardo Amadino*, 1597, in-4°. Il y a deux autres éditions de ce livre publiées chez le même. — 9° *Il quinto libro di canzonette a* 4 *voci, in Milano, app. Fil. Lomazzo ;* 1598, in-4°. Il y a une deuxième édition de ce livre publiée chez le même.—10° *La Pazzia senile, raggionamenti vaghi e dilettevoli, composti e dati in luce colla musica a tre voci;* Venise, 1598, in-4° obl.; Cologne, 1601, in-4°, et Venise, 1627, in-4°. Cet ouvrage est une espèce de comédie en musique à trois voix, dans le genre madrigalesque, à l'imitation de l'*Anfiparnasso* d'Horace Vecchi. — 11° *Concerti ecclesiastici a otto voci ; in Venezia, app. Ricc. Amadino*, 1598, in-4°. — 12° *Salmi a quattro voci intieri in concerto ;* ibid., 1598, in-4°. — 13° *Missa solenne a otto voci dentrovi variati concerti all' introito, graduale, offertorio, levatione et communione. Et nel fine Hinno de gli gloriosissimi SS. Ambroggi et Agostino. Libro terzo degli sacri concerti. Il tutto nuovamente composto, et dato in luce nell' occasione del Capitolo generale ; in Venetia, app. Ricc. Amadino*, 1599, in-4°. Il y a une deuxième édition de cet ouvrage publiée chez Giacomo Vincenti, en 1606, in-4°. — 14° *Secondo libro di Madrigali a* 5 *voci ; in Venetia, app. Ricc. Amadino*, 1600, in-4°. — 15° *Sinfonie ecclesiastiche ossia canzoni francesi per cantare et sonare a* 4 *voci*, op. 16; ibid., 1601, in 4°. Il y a une deuxième édition de cet ouvrage publiée chez le même, en 1607, in-4°. — 16° *Terzo libro di Madrigali a* 5 *voci ;* ibid., 1602, in-4° obl. Ce livre a été réimprimé en 1608, chez le même éditeur, sous ce titre : *Festino nella sera del giovedì grasso. Terzo libro madrigalesco con* 5 *voci.* — 17° *Fantasie e canzoni alla francese a quattro voci per sonare nel organo, ossia altro stromento ;* ibid., 1603, in-4°. — 18° *Tirsi, Fili et Clori, Madrigali a* 3 *voci, libro terzo ;* ibid., 1604, in-4° obl. — 19° *Conclusioni nel suono dell' organo, novellamente tradotte et dilucidate in scrittori musici ed organisti celebri, op.* 20 ; *in Bologna, app. Gio. Rossi*, 1609, in-4°. Cette édition est la deuxième : j'ignore la date de la première. — 20° *Motetti a due voci, che concertano a vicenda in vari modi*, op. 21. ; ibid., 1609, in-fol. Cette édition est la deuxième. Je crois que cet ouvrage est le même qui a paru à Milan, chez Philippe Lomazzo, sous le titre de *Concerti moderni a due voci con il basso per l'organo.* — 21° *Li Metamorfosi musicali, quarto libro delle canzonette a tre voci ; in Venetia, app. Ricc. Amadino*, 1606, in-4° obl. J'ai vu un exemplaire de cet ouvrage avec un frontispice daté de 1605. Il est vraisemblable que c'est la même édition. — 22° *Carta di sacre Lodi a* 4 *voci ; in Milano, app. Fil. Lomazzo*, 1605, in-4°. — 23° *L'organo suonarino, opera ventesima quinta ; in Venetia, app. Ricc. Amadino*, 1605, in-fol. Je ne connais cet ouvrage que par la deuxième édition, publiée chez le même, en 1611, in-fol. Pour introduction à ce livre intéressant, on trouve dans la deuxième édition un dialogue de sept pages concernant l'art de jouer correctement la basse continue sur l'orgue, de toutes les manières. Parmi les règles que donne l'auteur pour cet accompagnement sont celles-ci : « 1° Que sur les notes qui n'ont « pas la quinte juste, il faut mettre la tierce et « la sixte ; 2° que les notes altérées par les acci « dents veulent également la tierce et la sixte. » Si ces règles se trouvent dans l'édition de 1605, Banchieri doit être placé parmi les plus anciens auteurs qui ont posé les bases d'une bonne méthode d'harmonie pratique. Cet écrivain cite son dialogue (*Cartella di musica*, p. 150) comme ayant été imprimé séparément à Milan, chez Lomazzo ; mais il n'en indique pas la date. Il y a une troisième édition de l'*Organo suonarino*, datée de Venise, 1628, in-4° : elle est à la bibliothèque du Lycée communal de musique de Bologne. M. Gaspari, savant musicien et bibliographe en cette ville, possède un exemplaire d'une quatrième édition donnée à Venise par Alexandre Vincenti, en 1638. Elle est indiquée comme l'œuvre 43me de l'auteur ; mais il s'y trouve de grands changements, et l'important dialogue dont il vient d'être parlé ne s'y trouve pas. — 24° *La prudenza giovenile, comedia in musica ; in Milano, app. Tini*, 1607, in-4° obl. Cet ouvrage est la contre-partie de *La Pazzia senile*. — 25° *L'organo suonarino piccolo ; in Venetia, app. Ricciardo Amadino*, 1608, in-4°. C'est un abrégé du grand ouvrage précédemment cité. —

(1) J'ignore la valeur de ce mot qui ne se trouve dans aucun dictionnaire, et qui doit appartenir à quelque patois Vénitien ou bolonais, à moins que ce ne soit une contraction de *Letanie*.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

26° *Cartella musicale nel canto figurato; in Venetia, app. Giacomo Vincenti*, 1610, in-4°. Cette édition est la deuxième : j'ignore la date de la première, qui avait paru également chez Jacques Vincenti. L'ouvrage a été réimprimé avec un petit traité du plain-chant qui avait paru en 1611 chez Lomazzo, à Milan, sous le titre de *Cartellina di cantofermo*, et qui a été réimprimé à Bologne, en 1614, sous le même titre. La troisième édition de la Cartella a pour titre : *Cartella musicale nel canto figurato, fermo et contrapunto del P. D. Adriano Banchieri, Bolognese monaco Olivetano. Novamente in questa terza impressione ridotta dall' antica alla moderna prattica, et dedicata alla santissima Madonna di Loreto; in Venezia, app. Giac. Vincenti*, 1614, 1 vol. in-4°. Ce livre est composé de plusieurs parties qui, dans la première édition de cette Biographie des musiciens ont été indiquées comme autant d'ouvrages différents, quoique leur pagination se suive sans interruption. Je crois pourtant qu'il n'y a pas eu d'erreur dans cette indication et qu'il a été fait des tirages séparés de chacune de ces parties, car elles ont toutes un frontispice spécial, avec la date de 1613, tandis que le titre général du livre porte celle de 1614. Quoi qu'il en soit l'ouvrage est composé de la manière suivante : 1° un cahier non chiffré contenant au revers du frontispice la figure de la Vierge de Lorette avec deux canons, le premier à trois voix et l'autre à cinq voix; puis l'épître dédicatoire *a la santissima Madonna di Loreto*, un avis de l'imprimeur au lecteur, le plan d'une académie de sciences, de littérature et de musique que Banchieri voulait faire ériger dans son monastère, la table des matières et les *errata*. 2° A la page première du cahier suivant, l'auteur s'excuse de ce que plus d'une année s'est écoulée pendant l'impression, sur ce que l'imprimeur l'avait prié d'ajouter quelque chose à son livre concernant l'art moderne de la composition (c'est-à-dire celui que Monteverde, Jacques Peri, Caccini, Marco de Gugliano et d'autres avaient mis en vogue depuis environ quinze ans), ce qu'il a fait. Puis viennent des madrigaux et des canons à la louange de Banchieri, un avis sur l'étude des éléments de la musique, du plain-chant et du contrepoint, le portrait de l'auteur, et enfin la méthode de solmisation d'après la main musicale attribuée à Guido d'Arezzo, et les muances. De la page 18 jusqu'à la page 24 se trouve l'exposé d'une nouvelle méthode sans muances par les six syllabes *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, auxquelles Banchieri ajoute une septième qu'il nomme *ba*. Il avait emprunté cette idée à la *Modulata Pallas* de Henri Van de Putte (Erycius Putianus), publiée à Milan en 1599; mais il fut le seul théoricien italien de ce temps qui l'adopta. 3° La deuxième partie de l'ouvrage est intitulée : *Brevi et primi documenti musicali a gli figliuoli, et altri, che desiderano assicurarsi sopra il canto figurato; in Venetia, app. Giac. Vincenti*, 1613. Ces documents ont pour objet l'ancien système de mesures, des ligatures et des points dans ses diverses acceptions, avec des exercices pour la division des temps. Cette partie est renfermée dans les pages 26 à 51. 4° Des solféges en canons à deux voix forment la troisième partie du livre et ont pour titre : *Duo in contrappunto sopra ut, re, mi, fa, sol, la, utili a gli figliuoli, et principianti, che desiderano praticare le note cantabili, cor le reali mutationi semplicemento, e con il maestro. In Venetia, app. Giac. Vincenti*, 1613. 5° Dans la quatrième partie se trouve le petit traité du plain-chant, sous le titre de *Altri documenti nel canto fermo*, etc.; *in Venetia*, etc., 1613. 6° Le traité des règles du contrepoint remplit la cinquième partie, qui commence à la page 89 et finit à la page 150. 7° La sixième partie a pour titre : *Canoni musicali a quattro voci. Entro gli quali (oltre la curiosità) si comprendono molte utilità, ches'appartengono al canto figurato, contrappunto, et canto fermo, in Venetia*, etc., 1613. Ces canons, au nombre de huit, sont curieux par leurs énigmes. 8° Enfin la septième partie est le traité de la composition appelée *moderne* par Banchieri, auquel il a donné ce titre : *Moderna pratica musicale, prodotta dalle buone osservationi de gli Musici antichi, all' atto pratico de gli compositori moderni. Opera trentesima settima, novamente nella terza impressione della cartella aggiuntata*, etc., *in Venetia*, etc., 1613. L'objet principal de cette partie du livre est de faire comprendre le nouveau système de notation substitué à celui des proportions; ce que Banchieri explique par des exemples pratiques empruntés à divers auteurs célèbres; puis il enseigne brièvement à former la basse continue sous le chant, et termine par des exemples des formes nouvellement introduites dans les ornements de ce chant. A l'égard des changements radicaux qui viennent d'être faits dans l'harmonie et dans la tonalité, il ne les comprend pas plus que les autres maîtres de son temps. — 27° *Direttorio monastico di canto fermo per uso della congregazione Olivetana*. Bologne, Gio. Rossi, 1615, in-4°. Mazzuchelli cite cet ouvrage sous le titre latin : *Directorium cantus monastici, de preparatione ad cantum et de modulatione organi*. Bologne, 1615. C'est le même ouvrage

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

dont Banchieri a donné une nouvelle édition intitulée : *Il cantore Olivetano;* Bologne, Girolamo Mascheroni, 1622, in-4°. — 28° *Salmi spezzati a 5 voci; in Venetia, app. Ricc. Amadino*, 1616, in-4°. — 29° *Nuovi pensieri ossia concerti a quattro per sonare; in Milano, appresso Fil. Lomazzo*, 1616, in-4°. — 30° *Secondi nuovi pensieri a quattro;* ibid., 1617, in-4°. — 31° *Concerti moderni a 2 voci con il basso da sonare per gli stromenti a penna;* ibid., 1617, in-4° obl. Il y a une deuxième édition de cet œuvre, publiée par le même éditeur, mais dont j'ignore la date. — 32° *Moderna Armonia per sonare a quattro voci e stromenti; in Venetia app. Ricc. Amadino*, 1619, in-4°. C'est une deuxième édition. — 33° *Vezzo di Perle sopra la cantica della B. M. V. a 2 voci; in Venezia, Vincenti*, 1620, in-4°. — 34° *Libro primo delle messe et Motteti correnti con basso continuo e 2 tenori*, op. 42; *in Venezia, app. Vincenti*, 1620, in-4°. — 35° *La Barca di Venezia a Padua, madrigali a 3 voci;* Venise, 1623, in-4° obl. — 36° *Villanelle giovenile a tre voci; Venezia, Vincenti*, 1623, in-4°. — 37° *Canoni a 4 voci; in Milano; Fil. Lomazzo*, in-fol. — 38° *Messe, Salmi e Litanie a 3 voci;* Venise, Vincenti, 1625, in-4°. — 39° *Tanie e concerti della Madonna a 2, 3 et 4 voci;* ibid., in-4°. — 40° *Messe a cinque voci*, ibid., 1625, in-4°. — 41° *Terzo libro di novi pensieri ecclesiastici a 2 voci;* Bologne, Rossi, 1626, in-4°. — 42° *Quarto libro di novi pensieri a voce sola;* Venise, Vincenti, 1626, in-fol. — 43° *Messe in concerto a 4, 5 et 8 voci;* ibid., 1627, in-4°. — 44° *Gemelli armonici, motteti a 2 voci;* ibid. 1625, in-4°. — 45° *Il sesto libro di canzonette a 3 voci;* ibid., 1628, in-4°. — 46° *Il quarto libro di madrigali a 5 voci;* ibid., 1628, in-4°. — 47° *Il principiante Fanciullo*, Venise, 1626, in-4°. — 48° *Il virtuoso ritrovato accademico, concerti a 2, 3, 4 et 5 stromenti;* Venise, 1626, in-4°. — 49° *La Fida Fanciulla, comedia esemplare* (en prose) *con musicali intermedi apparenti e inapparenti;* Bologne, 1628 et 1629, in-8° obl. — 50° *Trattenimenti di villa concertati a 5 voci;* Venise, 1630, in-4°. L'ouvrage qui a été publié à Ingolstadt, en 1629, sous ce titre : *Dialogi, concentus et symphoniæ 2 vocibus decantandæ*, et avec le nom de Banchieri, est sans doute la réimpression d'un des recueils précédents. Donfrid a inséré dans sa *Corolla musica* une messe *dominicale* à 4 voix sur le plain-chant de la messe des dimanches, par Banchieri. On a inséré des madrigaux à 5 voix de cet auteur dans la collection de pièces de ce genre intitulée : *Il Cardillo cantante* (Le Chardonneret chantant), *ossia madrigali a 5 voci di vari autori eccellentissimi: in Venetia, app. Giac. Vincenti*, 1607, in-4° obl. Le recueil de motets arranges par *Coppino*, ou *Coppinus*, imprimé chez Tini à Milan, en 1607 (*voy.* Coppinus), contient des pièces de Banchieri. Il s'en trouve aussi dans la *Battuta dichiarata* de Pisa (*voy.* ce nom), et des pièces d'orgue du même ont été insérées dans la seconde partie du *Transilvano* de Diruta (*voy.* ce nom). Mazzuchelli attribue à Banchieri un écrit intitulé : *Lettere armoniche;* Bologne, 1628. Ce moine était aussi poëte, et a composé plusieurs comédies qu'il a publiées sous le nom académique de *Camillo Scaligeri della Fratta.*

BANCK (Charles), compositeur de chansons allemandes, né à Magdebourg en 1804. Après avoir appris les éléments de la musique et avoir terminé ses études littéraires, il se rendit à Dessau près de Frédéric Schneider, en 1829, et prit de lui des leçons d'harmonie et de composition. En 1833 il partit pour l'Italie avec le poëte C. Alexander, son ami ; il y passa deux années, puis revint en Allemagne. Après avoir séjourné quelque temps à Iéna, où il publia différentes œuvres, il est retourné à Dresde et a rédigé les articles de critique musicale au journal de cette ville. Dans une lettre insérée au lexique de Gassner (*voy.* ce nom), Banck, dit que ses premières œuvres intitulées : *Chants de l'Allemagne* et *Chants de l'Italie* (sur les poésies d'Alexander), furent composées pendant sa traversée de la Sicile à Trieste et à Venise. Ses *Matinées musicales* (op. 27); son *Deutscher Liederbuch* (Livre de *Lieder* allemands), op. 30; son *Salon de Concert*, op. 33; ses Chants de Marie (*Marien-Leder*), op. 39; son *Repos du soir* (*Abendruch*); enfin, son Recueil de douze chants pour la jeunesse, op. 48, sont empreints d'un sentiment poétique et original. Le succès des œuvres de Banck a été populaire en Allemagne : par quelles circonstances se fait-il que leur mérite, leur existence même, soient ignorées hors de la patrie de l'auteur?

BANDELLONI (Luigi), poëte et compositeur, né à Rome, et vivant actuellement (1858) en cette ville, a eu pour maître de contrepoint un moine nommé *le P. Teofilo.* Pour le chant et l'expression, il s'est fait imitateur de Zingarelli. Kandler a dit de lui, dans sa dissertation sur l'état actuel de la musique à Rome : « Nous considérons Bandelloni comme un génie « pour la poésie, et comme un beau talent pour la « musique. Poëte, il crée; musicien, il arrange « avec goût. Ses ouvrages sont tous d'après les « règles de l'art et prouvent une grande pro- « fondeur de jugement. » Le même critique ajoute, dans un autre endroit : « Bandelloni vi-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

« très-retiré, et regrette en philosophe les erreurs « de son époque, qu'il châtie souvent fort poé- « tiquement dans ses satires. Son dernier poëme « inédit, dans le genre didactique, *Sulla musica « odierna*, contient tant de passages pleins d'es- « prit, tant de portraits piquants des composi- « teurs de nos jours, qu'il mériterait bien les « honneurs d'une traduction. » Les meilleures compositions de M. Bandelloni sont, dit-on, quelques sonnets de Pétrarque, des octaves du Tasse, et quelques morceaux du Dante qu'il a mis en musique, avec accompagnement de piano ou de divers autres instruments. Ses *Preghiere a Dio*, pour trois voix, ont été publiées à Naples. On connaît aussi de ce poëte-compositeur un *Tantum ergo*, un hymne à sainte Agnès, des messes, des motets et des psaumes pour plusieurs voix et orchestre, ainsi que des cantates, sous le nom d'*Azioni teatrali*, pour différentes voix avec chœurs et instruments. On remarque parmi celles-ci *Alceste*, *Pyrame et Thisbé*, *l'Amour et Psyché*, *Clytemnestre et Égisthe*, *la Cassandra* et *Agamemnon*. Tous ces ouvrages sont dans la bibliothèque musicale de M. l'abbé Santini, à Rome.

BANDERALI (David), professeur de chant au Conservatoire royal de Paris, est né à Lodi, en 1780. Après avoir fini ses études musicales, il débuta, dans l'été de 1806, au théâtre *Carcano* de Milan, comme *buffo tenore*, emploi fort rare et qui fut en quelque sorte créé pour lui. Je crois que c'est dans l'opéra d'Orgitano *Non credere alle apparenze* qu'il se fit entendre pour la première fois. Après ce début, Banderali chanta dans différentes villes jusqu'en 1811, où il revint à Milan pour y jouer, pendant les saisons du printemps et de l'été, au théâtre Carcano. Peu de temps après il quitta la scène pour se livrer à l'enseignement du chant et fut nommé professeur de cette partie de l'art musical au conservatoire de Milan. Dans cette situation, plusieurs cantatrices, qui depuis lors ont acquis de la réputation, devinrent ses élèves. Bien que Banderali ne parût plus sur le théâtre, il se faisait entendre quelquefois dans des concerts; c'est ainsi qu'en 1817 il chanta, le 11 et le 15 avril, à *la Scala*, et le 7 mars 1819, au même théâtre.

Consulté par M. le vicomte de Larochefoucault sur le choix d'un bon maître de chant italien pour le Conservatoire de Paris, Rossini indiqua Banderali. Un commissaire fut envoyé à Milan pour traiter avec lui; des avantages considérables lui furent assurés, et il vint s'établir à Paris au commencement de 1828; mais la révolution de juillet 1830 vint ensuite changer sa position et l'obliger à réclamer par les voies judiciaires l'exécution des engagements qu'on avait pris avec lui; cependant il n'a jamais cessé ses fonctions de maître de chant au Conservatoire, et forma quelques bons élèves. Il est mort à Paris, le 13 juin 1849, d'un anévrysme dont il souffrait depuis plusieurs années. Comme compositeur, Banderali s'est fait connaître par quatre *Arielle italiane per soprano*, publiées à Milan, chez Ricordi, une *Cavatine pour soprano*, ibid., et *Vingt-quatre vocalises élémentaires pour mezzo soprano*, en quatre livres; Paris et Milan.

BANDI (Giorgi-Brigida), cantatrice connue en France sous le nom de *Banti*, naquit à *Monticelli d'Ongina*, dans le Parmesan, vers 1756, et mourut à Bologne le 18 février 1806. Suivant une autre opinion, elle serait née en 1757, à Crema, dans la Lombardie vénitienne. La beauté, l'étendue et l'accent de sa voix en firent une cantatrice de premier ordre. De Vismes, ancien entrepreneur de l'Opéra, entendit un soir, en 1778, près d'un café, sur les boulevards, une voix dont l'accent le frappa. C'était Brigide Bandi : il lui glissa un louis dans la main, et lui dit de venir chez lui le lendemain matin. Elle fut exacte au rendez-vous. Après avoir entendu deux fois un air de bravoure de Sacchini, elle le chanta admirablement. De Vismes l'engagea sur-le-champ pour la troupe de l'Opéra-Buffa, et la fit débuter par un air qu'elle chanta entre le second et le troisième acte d'*Iphigénie en Aulide*; son succès fut prodigieux, et dès ce moment commença pour elle une nouvelle carrière. Tour à tour elle a brillé sur les principaux théâtres de l'Europe. En 1780, elle alla à Vienne; de là à Florence; ensuite à Milan, à Venise, à Naples et à Londres, où elle chanta avec le même succès pendant neuf années consécutives. En 1786 elle chantait avec Crescentini au théâtre de la Scala de Milan, et ce fut pour elle que Salvatore Rispoli écrivit dans cette saison son *Ipermestra*. Dans l'été de 1789, elle chanta au même théâtre l'*Enea e Lavinia* de Guglielmi. Enfin, au carnaval et au printemps de 1805, elle se fit entendre avec Marchesi, Gaetano Crivelli et Binaghi sur la même scène; elle n'était plus alors que l'ombre d'elle-même; cependant elle était encore écoutée avec plaisir. Après sa mort on ouvrit son corps pour connaître la cause de la puissance extraordinaire de sa voix, et l'on crut pouvoir l'attribuer au volume considérable de ses poumons. Les auteurs du Dictionnaire des Musiciens (Paris, 1810) ont fait deux articles de *Bandi* et de *Banti*.

BANDIERA (Louis), grand-cordelier ou mineur conventuel, docteur en théologie, et maître de chapelle de la basilique des XII apôtres,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

à Rome, vers le milieu du dix-septième siècle, a publié un ouvrage de sa composition intitulé : *Psalmi vespertini una cum antiphonæ, Litaniis B. M. V et responsorii S. Antonii 4 vocum;* Rome, And. Rhei, 1663.

BANDINI (Ange-Marie), né à Florence, le 25 septembre 1726, fut l'un des littérateurs les plus savants du dix-huitième siècle. Après avoir fait ses études chez les jésuites, il se livra entièrement aux recherches relatives à l'histoire littéraire. Au milieu de ses travaux, il fit un voyage à Vienne, un autre à Rome, et il prit dans cette dernière ville les ordres ecclésiastiques. En 1756, il fut pourvu par l'Empereur d'un canonicat à Florence et de la place de bibliothécaire en chef de la bibliothèque Laurentienne. Il conserva ce dernier emploi jusqu'à sa mort arrivée en 1800. Par son testament il a fondé une maison d'éducation publique et a consacré le reste de son bien à divers actes de bienfaisance. Parmi ses écrits, on distingue ceux-ci, relatifs à l'histoire de la musique; 1° *Dissertatio de saltationibus veterum*, qui a été insérée dans le tome V des œuvres de Meursius. — 2° *De vitâ et scriptis Joan. Bapt. Donii Patricii Florentini, libri V, adnotationibus illustrati, accedit ejusdem Donii litterarium commercium nunc primum in lucem editum;* Florence, 1755, in-fol. Je ne sais où Forkel a trouvé que cette dissertation sur la vie et les écrits de Doni est en deux volumes in-folio; Lichtenthal n'a pas manqué de le copier en cela.

BANEUX (....), né à Paris en 1795, a été admis au Conservatoire comme élève, et y a reçu des leçons de M. Dauprat pour le cor. Après avoir terminé ses études, il est entré à l'orchestre du Gymnase dramatique comme premier cor, et de là est passé à l'Opéra-Comique en 1825, où il a été nommé *cor solo* en 1837. Pendant toute la durée de l'existence du *Gymnase de musique militaire*, Baneux y fut professeur de cor. Il est mort subitement le 15 octobre 1854, à l'âge de cinquante-neuf ans. Il s'est fait connaître comme compositeur par une *Fantaisie pour cor et piano*, publiée à Paris, chez Janet et Cotelle.

BANEUX (Mathieu-Gustave), fils du précédent, né à Paris, le 12 juin 1825, fut admis au Conservatoire le 24 octobre 1836, comme élève de Dauprat pour le cor, après avoir reçu de son père les premières leçons de cet instrument. Le premier prix lui fut décerné en 1840. Il fit aussi à la même époque des études de composition sous la direction d'Halévy. Engagé comme premier cor à l'Opéra-Comique, il a été pendant plusieurs années attaché à l'orchestre de ce théâtre; mais il a donné sa démission en 1849, et a voyagé ensuite pour donner des concerts. En 1853, il était en Italie; mais après la mort de son père il est rentré à l'Opéra-Comique en qualité de cor solo. Il a écrit plusieurs morceaux pour son instrument et a publié des *Variations* sur un air favori de *I Capuleti*, de Bellini, pour cor et orchestre. Œuvre 1er; Paris, Richault.

BANFI (Jules), luthiste né à Milan, dans la première moitié du dix-septième siècle, était fils d'un médecin de cette ville. Ayant perdu son père dans sa jeunesse, il fut obligé de se réfugier chez son oncle, Carlo Francesco Banfi, qui lui apprit à jouer du luth. Des affaires de famille ayant obligé Jules Banfi à faire un voyage en Espagne, son vaisseau fut pris par un corsaire, près des côtes de la Catalogne, et lui-même fut conduit à Tunis et vendu comme esclave. Dans cette situation il se souvint qu'un franciscain lui avait dit qu'étant aussi esclave à Tunis, il avait obtenu sa liberté en jouant du luth devant le bey. Banfi demanda à être présenté à ce prince et à entrer à son service. Son espoir ne fut point déçu, car il devint bientôt le favori du bey. Profitant de la liberté dont il jouissait, il se mit à étudier la fortification des places et l'artillerie. Après quelques années de séjour à Tunis, il obtint de son maître la permission de faire un voyage en Italie, d'où il passa à Madrid. Le roi d'Espagne ayant été informé des connaissances que possédait Banfi, le nomma ingénieur et ensuite lieutenant-général d'artillerie. Walther dit qu'il mourut à Madrid dans cette position élevée. Avant d'entreprendre ses voyages, Banfi avait publié un traité de l'art de jouer de la guitare, sous ce titre : *Il maestro di chitarra; Milano,* 1653.

BANISTER (Jean), violoniste et directeur de la chapelle de Charles II, roi d'Angleterre, naquit dans la paroisse de Saint-Gilles, près de Londres, vers 1630. Son père, musicien au service de cette paroisse, lui enseigna les premiers principes de la musique; en peu de temps il devint un violoniste habile; le roi d'Angleterre l'envoya en France à ses frais, pour qu'il y perfectionnât son talent. A son retour il fut nommé membre de la chapelle royale; mais il perdit cette place pour avoir dit devant le roi que le talent des Anglais sur le violon était inférieur à celui des Français. Dans cette situation, il chercha à tirer parti de son talent en fondant chez lui des soirées de musique et une école à laquelle il donna, en 1676, le titre pompeux d'*Académie*. Banister a mis en musique l'opéra de *Circé*, qui fut représenté au théâtre de *Dorset-Garden*, en 1676. On a aussi des airs de sa composition insérés dans les collections de son temps, et plusieurs

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

morceaux pour le violon. Il mourut le 3 octobre 1670, et fut inhumé à l'abbaye de Wetsminster.

BANISTER (Jean), surnommé *le Jeune*, fils du précédent, né à Londres vers 1663, apprit à jouer du violon sous la direction de son père. Ayant été admis comme violoniste au théâtre de Drury-Lane, il conserva cet emploi jusqu'en 1720, époque où il fut remplacé par *Carbonelli*. Il est mort en 1725. On a de lui des caprices variés pour violon, insérés dans la collection intitulée *Division Violin;* il a aussi publié une collection de musique de différents caractères composée par lui et par Godefroy Finger.

Un descendant de cette famille, nommé *Henri J. Banister*, est un bon violoncelliste qui a publié une suite d'études pour son instrument, et un livre intitulé *Domestic music for the wealthy; or a plea for the arts and its progress* (Musique domestique pour le riche, ou plaidoyer en faveur des arts et de leurs progrès). Londres, 1843, in-8°.

BANNER (Richard), savant ecclésiastique anglais, docteur en théologie à l'université d'Oxford, naquit vers la fin du dix-septième siècle. Il a fait imprimer un discours d'inauguration d'un orgue qu'il avait prononcé, sous le titre de *Musick at Worcester;* Londres, 1737, in-8°.

BANNIERI (Antoine), né à Rome en 1638, fut amené très-jeune à Paris. Il était laid et contrefait, mais doué d'une des plus belles voix de *soprano* qu'on eût jamais entendues. Ayant eu l'honneur de chanter devant Anne d'Autriche, mère de Louis XIV, cette princesse le prit en affection et le combla de bontés. Pour prévenir la perte de sa voix, Bannieri engagea un chirurgien à lui faire l'opération de la castration. Celui-ci n'y consentit que sous la promesse d'un secret inviolable. Quelques années après, on s'aperçut qu'au lieu de muer, la voix de Bannieri embellissait tous les jours, et l'on découvrit enfin quelle en était la cause. Cela vint aux oreilles du roi, qui l'interrogea pour savoir qui lui avait fait l'opération : *Sire*, lui dit Bannieri, *j'ai donné ma parole d'honneur de ne point le nommer, et je supplie Votre Majesté de ne pas m'y contraindre.— Tu fais bien, lui répondit Louis XIV, car je le ferais pendre, et c'est ainsi que je ferai traiter le premier qui s'avisera de commettre une pareille abomination.* Le roi voulait d'abord chasser le chanteur; mais il lui rendit ses bontés, et ne lui accorda sa retraite que lorsqu'il eut atteint l'âge de soixante-dix ans. Bannieri vécut encore plus de trente ans et mourut en 1740, âgé de cent et deux ans.

BANNIUS (Jean-Albert), ou Bannos. D'après le titre d'un livre publié par ce savant son nom serait *Bannus*, car il y est mis au génitif *Banni*. Il a été réimprimé de la même manière dans les diverses éditions; mais Descartes, qui était son ami, et qui en parle dans plusieurs de ses lettres, l'appelle *Bannius*. Dans une de ces lettres, écrite en 1640, et adressée à M. de Zuitlichem (1), l'illustre philosophe nous apprend que Bannius était prêtre catholique, fixé à Harlem, très-honnête homme, qu'il y jouissait d'une certaine aisance modeste, et que non-seulement il s'occupait de la musique théorique, mais qu'il y avait beaucoup d'art et de beautés *dans les airs* de sa composition. Ces renseignements sont les seuls que j'aie pu trouver sur ce savant, de qui l'on a un petit ouvrage de quelque intérêt concernant la musique des anciens, sous ce titre : *Dissertatio epistolica de musicæ natura, origine, progressu et denique studio bene instituendo, ad incomparabilem virum Petrum Scriverium;* Harlem, 1637, in-12 (2). Ce petit écrit a été inséré dans la deuxième édition du recueil intitulé : *Hugonis Grotii et aliorum de omni genere studiorum recti instituendo dissertationes.* Amsterdam, 1645, in-12. La dissertation de Bannius a reparu une troisième fois, quelques années après, dans un recueil qui a pour titre : *Gerardi Jo. Vossii et aliorum dissertationes de studiis bene instituendis;* Trajecti ad Rhenum, 1658 in-12. Le livre de Bannius ou Bannus cité par Boecler (*Bibliogr. crit.*, p. 509), sous le titre de *Delicias musicæ veteris*, pourrait bien n'être que l'ouvrage précédent.

BANTI. *Voyez* Bandi.

BANWART (Jacques), compositeur, né en Suède au commencement du dix-septième siècle, fut maître de chapelle à la cathédrale de Constance. Il est mort peu avant 1657. On connaît de lui : — 1° *Teutsch mit neu componiren Stücken und Couranten gemehrte Tafel Musik, von* 2, 3, 4 *Instrumenten;* Constance, 1652, in-4°; — 2° *Motetæ sacræ ex Thesauro musico Jac. Banwart, von* 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11 *Stimmen, mit* 4 *Ripienis;* Constance, 1661, in-4°. La Bibliothèque impériale de Paris possède aussi de cet auteur : 3° *Missarum opus* 4 *et* 5 *vocibus, addita una a* 10 *vere* 18 (*vocibus*) *cum triplici basso ad organum, lib.* 1 *et* 2; Constance, 1657, in-4°. Cet ouvrage est indiqué au titre comme l'œuvre premier (posthume), ou cinquième de l'auteur. Aucun mérite remarquable ne distingue

(1) T. II. Lettre 31e de l'édition latine publiée par Clerselier, et tome VIIIe des œuvres de Descartes publiées par M. Cousin, p. 434 et suiv.

(2) La date de 1634 donnée dans la première édition de cette *Biographie* est évidemment inexacte, car l'ouvrage est daté des calendes d'octobre 1636.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ces messes : cependant il y en a une à trois chœurs qui est curieuse.

BAPTISTA (Jean), compositeur de musique, vivait vers 1550. On trouve quelques morceaux de sa composition dans l'ouvrage d'Ammerbach intitulé : *Orgel oder Instrumenten Tabulatur* (Tablature pour orgue et autres instruments); Leipsick, 1571, in-fol.

Un autre musicien du même nom, qui vivait dans la première moitié du dix-huitième siècle, a composé plusieurs œuvres de sonates de flûte qui ont été gravés à Paris.

BAPTISTE ANET, dit Baptiste, eut en France la réputation d'être le plus habile violoniste de son temps. Il avait reçu pendant quatre ans des leçons de Corelli, qui lui avait enseigné à jouer correctement ses sonates, ce que peu de gens pouvaient faire alors. Lorsqu'il vint à Paris, il fut regardé comme un prodige, et cela ne paraîtra pas étonnant, si l'on se rappelle l'état de faiblesse où était alors la musique instrumentale en France. On assure que Baptiste fut l'un des premiers violonistes qui jouèrent sur la double corde : cela n'est pas exact. Ce fut vers 1700 qu'il vint à Paris : un des seigneurs de la cour le présenta à Louis XIV, en donnant de grands éloges à son talent. Après que le roi l'eut entendu, il donna l'ordre, sans rien dire à l'artiste, qu'on fît venir un des violons de sa musique. Aussitôt qu'il fut arrivé, Louis XIV lui dit : *Un air de Cadmus* (opéra de Lulli). Le ménétrier joua un de ceux dont il se souvenait. Quand il eut fini : *Je ne saurais que vous dire, Monsieur*, dit le roi à Baptiste : *voilà mon goût, à moi.* Le pauvre élève de Corelli comprit qu'il ne pouvait trouver de position à Paris ; car la France n'offrait alors aucunes ressources en dehors de la cour (*voy. Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, par De la Viéville de Fréneuse, 1re partie) : il passa en Pologne, où il est mort, chef de la musique du roi. Il a publié à Paris, 1° *Sonates de violon*, 1er, 2e, 3e livres. — 2° *Deux suites de pièces à deux musettes*, œuvre 2. — 3° Six duos pour deux musettes, œuvre 3.

BAPTISTE (Louis-Albert-Frédéric), bon violoniste et compositeur pour son instrument, naquit à Attingen, en Souabe, le 8 août 1700. Sa famille, française d'origine, avait dû s'expatrier par suite de la révocation de l'édit de Nantes. A l'âge de trois ans, il suivit son père à Darmstadt, et il y resta jusqu'à ce qu'il eût atteint sa dix-septième année. Ses voyages l'amenèrent à Paris en 1718 ; mais la musique française ne fut point de son goût et il partit pour l'Italie, qu'il parcourut, ainsi que plusieurs autres pays de l'Europe. En 1723 il se fixa à Cassel, où il se fit maître de danse. On a de lui : — 1° Douze solos pour le violon. — 2° Six solos pour le violoncelle. — 3° Six trios pour hautbois et basse. — 4° Plus de trente-six solos pour la basse de viole. — 5° Douze concertos pour le même instrument. — 6° Six sonates pour la flûte traversière : ces dernières ont été publiées à Augsbourg.

BARATHE (L'abbé), organiste de la cathédrale de Saint-Flour, est auteur d'un petit écrit où se font remarquer de très-bonnes idées et des sentiments élevés. Cet ouvrage a pour titre : *Le culte religieux aux âges de la foi, ou l'influence du chant ecclésiastique dans la religion;* Paris, 1847, in-12 de 96 pages.

BARBANT (Charles), musicien anglais, fut organiste de la chapelle du comte Haslang, ambassadeur de Bavière à Londres, en 1764. Les catalogues des marchands de musique de Londres indiquent les ouvrages suivants de sa composition : — 1° Symphonies à grand orchestre, œuvre 5. — 2° Un livre de trios de violon. — 3° Un œuvre de trios de clavecin. — 4° Un œuvre de duos de flûte. — 5° Deux sonates pour clavecin. On connaît aussi de lui en manuscrit : *Hymni Sacri, Antiphonæ*, en partition.

BARBARINI (Manfred-Lupi), compositeur qui vivait vers le milieu du seizième siècle, était né vraisemblablement à *Corrèggio*, dans le duché de Modène, car il ajoute à son nom la qualification de *Corregensis*. Quoi qu'il en soit, Barbarini, qui, d'après les avertissements placés en tête de ses ouvrages, paraît avoir vécu quelque temps en Suisse, puis en Bavière, a mis en musique à cinq voix l'éloge des villes fédérées de la Suisse par Glaréan, et a publié son ouvrage sous ce titre : *Symphoniæ, seu insigniores aliquot ac dulcisonæ quinque vocum melodiæ super D. Henrici Glareani Panegyrico de Helvetiarum tredecim Urbium laudibus; Basileæ, ex officina Hieronymi Curionis, impensis Henrici Petri*, 1558, in-8°. Cette musique est réimprimée ou ajoutée à la suite de la deuxième édition de l'abrégé du *Dodécacorde* de Glaréan, par Wonnegger (*Voyez Glaréan*), qui parut chez le même éditeur, en 1559. On connaît aussi de Barbarini une collection de motets à 4 voix intitulée : *Cantiones sacræ quatuor vocum, quæ vulgo Mutetæ vocantur, novæ compositæ; Augustæ Vindelicorum, per Philippum Uhlardum*, 1560, in-4° obl. Quelques morceaux de ce musicien répandus dans divers recueils sont désignés simplement par le prénom *Lupi*, ce qui ajoute à l'incertitude et à la confusion occasionnées par les musiciens qui ont porté le même nom, et qui ne sont pas distingués d'une manière suffisante. (*Voyez* Lupi.)

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

BARBARINO (Bartolomeo), compositeur, né à Fabiano, dans la Marche d'Ancône, et qui fut nommé *Il Pexarino*, a publié : — 1° *Madrigali a cinque voci;* Venise, 1609. — 2° *Il primo libro de' Motetti a voce sola, o in soprano, o in tenore;* Venise, Amadino, 1610, in-4°. — 3° *Il secondo libro de' Motetti;* Venise, Bart. Magni, 1614, in-4°. — 4° *Madrigali a tre voci da cantarsi nel clavicembalo;* Venise, 1617. Des motets de Barbarino ont été insérés par Bonometti dans son *Parnassus musicus Ferdinandæus*, etc. Venise, 1615. (*Voy.* Bonometti.)

BARBARO (Daniel), patriarche d'Aquilée, et l'un des descendants de François Barbaro, célèbre littérateur du quinzième siècle, naquit à Venise, le 8 février 1513. Il fit ses études à Padoue, et s'adonna particulièrement aux mathématiques. Ayant été reçu docteur de la faculté des arts en 1540, il retourna à Venise, et vers 1548 il fut chargé d'une ambassade auprès du roi d'Angleterre, Édouard VI. En 1550, on le nomma coadjuteur du patriarche d'Aquilée, et, dès ce moment, il prit le titre de Patriarche élu. Barbaro est mort à Venise, le 12 avril 1570. Il a donné une traduction italienne de Vitruve sous ce titre : *I dieci libri dell' architettura di M. Vitruvio, tradotti e commentati;* Venise, 1556, in-fol. Il y en a une seconde édition, qui est la plus estimée; Venise, 1567, in-4°. On y trouve quelques notes sur la musique des anciens. En 1567 Barbaro a donné à Venise d'autres commentaires latins sur Vitruve, in-fol., dans lesquels on trouve des notes importantes sur le 13e chapitre du 10e livre, qui traite de l'orgue hydraulique. Le père Martini cite aussi de lui un traité intitulé : *Della musica*, qui est resté en manuscrit. (*Voy. Stor. della musica*, t. I, p. 449.)

BARBELLA (Emmanuel), né à Naples, commença l'étude du violon à six ans et demi, sous la direction de son père, François Barbella. Après la mort de celui-ci, Emmanuel reçut des conseils de Zaga. Pascalino Bini, élève de Tartini, lui donna ensuite des leçons pendant plusieurs années. Le premier maître de contrepoint de Barbella fut Michel Gabbalone; puis il devint élève de Leo, qui disait en plaisantant : *Non per questo, Barbella è un vero asino che non sa niente* (Si ce n'est pour la musique, Barbella est un âne qui ne sait rien). Il devint habile violoniste, et fit quelques élèves, parmi lesquels on distingue Raimondi. Barbella fut grand partisan du système harmonique de Tartini, qu'il ne comprenait pas. Il mourut à Naples en 1773. On a publié les ouvrages suivants de sa composition : — 1° *Six duos pour deux violons;* Londres, sans date. — 2° *Six sonates pour violon;* Londres. — 3° *Six duos pour violon*, op. 3; Paris. — 4° *Six duos pour violoncelle*, op. 4; Paris. Burney a inséré dans le troisième volume de son histoire générale de la musique (p. 501) une pièce charmante, à double-corde, de ce violoniste; elle a pour titre : *Tinna nonna, per prender sonno.* On a gravé chez Louis, à Paris, trois œuvres de *duos pour deux violons*, sous le nom de Barbella.

BARBE ou **Barbé** (Antoine) (1), musicien belge, devint maître de musique de la maîtrise, à Notre-Dame d'Anvers en 1527. Il était renommé comme musicien de grand mérite et composa beaucoup de musique d'église dont la plus grande partie est aujourd'hui perdue. De son temps, la musique prit un grand essor à Anvers. Après le décès de sa femme, il se fit prêtre et célébra sa première messe en 1548, en même temps que son fils *Jean Barbe* ou *Barbé*, qui fut chapelain à Notre-Dame et mourut en 1573. Antoine Barbe mourut le 2 décembre 1564, et eut pour successeur Gérard de Turnhout. Outre le fils dont il vient d'être parlé, il eut une fille nommée *Jeanne*, qui fut la femme du compositeur Séverin Cornet (V. Cornet), un fils naturel appelé *Charles*, et un autre fils, nommé Antoine, comme lui. Dans le recueil qui a pour titre : *Quatuor vocum musicæ modulationes numero XXVI ex optimis Auctoribus diligenter salutæ prorsus novæ, atque typis hactenus non Excusæ* (*Antverpiæ, apud Guillelmum Vissenæum*, 1542, petit in-4° obl.), on trouve deux motets de cet artiste. Le quatrième livre des chansons à quatre parties, *auquel sont contenues XXXIV chansons nouvelles* (Anvers, Tylman Susato, 1544), contient aussi une chanson d'Antoine Barbe.

BARBE ou **BARBÉ** (Maître Antoine II°), fils du précédent, fut musicien instrumentiste à Anvers. Il mourut le 10 février 1604 et fut inhumé, comme son père, dans la cathédrale. C'est sans doute cet artiste qui est l'auteur de pavannes et courantes insérées dans le recueil intitulé *Petit trésor des danses et branles à quatre et cinq parties des meilleurs autheurs propres à jouer sur tous les estrumens* (sic); à Louvain, chez Pierre Phalèse, libraire juré, l'an 1573, in-4° obl.

BARBE ou **BARBÉ** (Antoine III°), fils du précédent, et petit-fils de Maître Antoine I°r, fut excellent musicien et organiste distingué. En 1595, il obtint la place d'organiste à l'é-

(1) Je suis redevable à l'obligeance de M. Léon de Burbure des nouveaux renseignements qu'on trouve ici sur ces anciens artistes belges, et qu'il a puisés dans les documents authentiques des archives de l'église Notre-Dame d'Anvers.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

glise Saint-Jacques d'Anvers : il en remplit les fonctions pendant trente et un ans, et mourut le 15 mars 1626. Il paraît certain que cet artiste est l'auteur du livre intitulé : *Exemplaire des douze tons de la musique, et de leur nature* (Anvers, 1599, in-4°), indiqué sous le nom de *Barbet* (Adrien), dans la première édition de cette Biographie.

BARBEREAU (Mathurin-Auguste-Balthasar), né à Paris, le 14 novembre 1799, a été admis au Conservatoire le 14 août 1810, et y a fait toutes ses études musicales, depuis le solfége et le violon jusqu'à la composition. Reicha a été son maître de contrepoint. Au concours de l'Institut de France, en 1824, M. Barbereau a obtenu le premier grand prix de composition musicale pour la cantate intitulée *Agnès Sorel*, qui fut exécutée à grand orchestre le 4 octobre de la même année. Après avoir voyagé en Italie et en Allemagne, comme pensionnaire du gouvernement, M. Barbereau est revenu à Paris, où il a été choisi pour chef d'orchestre du *Théâtre des Nouveautés*. Il y a fait exécuter plusieurs ouvertures, et a composé une partie de la musique de l'opéra *pasticcio* qui fut représenté à ce théâtre, au mois de novembre 1831, sous ce titre : *Les Sybarites de Florence*. Postérieurement il a succédé à Léopold Aimon dans la place de chef d'orchestre du Théâtre Français; mais après quelques années, il a pris sa retraite pour se livrer à ses travaux, particulièrement à l'enseignement de la composition. En 1844, il commença la publication d'un grand traité de composition qui devait former cinq ou six volumes grand in-8°; mais le premier volume seulement, relatif à l'harmonie élémentaire, et quelques livraisons du second ont paru jusqu'à ce jour (1858), c'est-à-dire, dans l'espace de quatorze ans. Cet ouvrage a pour titre : *Traité théorique et pratique de composition musicale; ouvrage divisé en trois parties. 1re partie : Harmonie élémentaire* (Théorie générale des accords); *2e partie : Mélodie. — Son application à l'harmonie. 3e partie : Harmonie concertante* (Contrepoint et fugue. — Style scientifique). Première partie, 1 volume grand in-8°; Paris, Schonenberger, 1845. La méthode exposée dans cet ouvrage est obscure, embarrassée, basée sur une mauvaise classification des faits harmoniques, et surchargée de détails inutiles. M. Barbereau a aussi publié des *Études sur l'origine du système musical. Premier mémoire;* Paris, Bachelier, 1852, gr. in-8° de 125 pages. Ce Mémoire devait être suivi d'un autre qui n'a pas paru jusqu'à ce jour (1858), quoique sa publication fût annoncée pour la même année. On peut voir dans la *Gazette musicale de Paris* (année 1853, nos 4, 7), l'analyse de la théorie exposée dans ce mémoire, par l'auteur de cette notice; et la polémique sur cette analyse, dans les numéros 8, 9, 11 du même journal.

BARBETTI (Jules-César), luthiste de Padoue, a publié dans cette ville, en 1582, un ouvrage intitulé : *Tabulæ Musicæ testudinariæ hexacordæ et heptacordæ*, in-4°. C'est une méthode de doigté pour les deux luths à six et à sept cordes qui étaient encore en usage du temps de l'auteur. On a aussi de Barbetti : *Intavolatura di lauto delle Canzonette a tre voci;* Venise, G. Vincenti, 1603, in-4°. Le portrait de Barbetti ou *Barbetta* se trouve au commencement de cet ouvrage.

BARBIERI (Lucio), organiste de l'église S. Petronio de Bologne, naquit en cette ville, dans la seconde moitié du seizième siècle. Il a fait imprimer de sa composition : *Motetti a 5, 6, 7, 8 voci coll' organo; Venezia appresso Aless. Vincenti*, 1620, in-4°. L'abbé Santini, de Rome, possède en manuscrit des motets à six voix et des psaumes à huit de cet artiste, lesquels portent la date de 1608.

BARBIERI (Jean-Ange), chanteur et compositeur, était au service du prince de Gonzague, vers le milieu du dix-septième siècle. Un oratorio de sa composition était en manuscrit dans la bibliothèque royale de Copenhague avant qu'elle eût été la proie d'un incendie, en 1794.

BARBIERI (Le comte Louis), de Vicence, est auteur d'un opuscule intitulé : *Nuova scoperta e dichiarazione della vera corrispondenza et analogia del colorito co' suoni chiamati vocali, e del chiaroscuro co' tuoni musici; con la espressione de' caratteri di vari linguaggio;* Vicence, 1780, in-8° de 37 pages.

BARBIERI (Gaetano), littérateur et amateur de musique, à Milan, né vers 1780, a rédigé, depuis 1828 jusqu'en 1832, un journal hebdomadaire intitulé *I Teatri*, dans lequel il rendait compte des opéras nouveaux, des concerts, débuts de chanteurs, etc., et où il a inséré de bonnes notices biographiques sur les compositeurs et les chanteurs les plus distingués de cette époque. Il a publié aussi : *Notizie biografiche di M. F. Malibran, raccolte e publicate da, etc.;* Milano, Fort. Stella e Figli, 1836, in-8° de 54 pages avec le portrait lithographié de Mme Malibran.

BARBIERI (...), compositeur espagnol de l'époque actuelle, a fait quelques études musicales en Italie, si je suis bien informé. Vers 1850 il forma une association avec d'autres compositeurs nommés Hernando, Oudin, Inzenga, Gaztambide, le chanteur Salas, et l'auteur dramatique D. Luiz Olona, pour l'établissement d'un théâtre

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

d'opéra espagnol, et cette société en fit l'entreprise au théâtre du cirque de Madrid. Un des premiers ouvrages représenté sur ce théâtre, au mois de septembre 1851, fut la zarzuela (opéra comique) intitulé *Jugar con fuego* (Jouer avec fureur), qui obtint un brillant succès, et dont la musique était de M. Barbieri. Depuis lors cet artiste a donné au même théâtre *La Hechicera* (le Sortilége), en trois actes, *La Espada de Bernardo* (l'Épée de Bernardo), en trois actes, et *El marques de Caravaca* (le Marquis de Carabas) en deux actes. M. Barbieri est considéré en Espagne comme le plus habile compositeur dramatique de ce pays, à l'époque actuelle.

BARBIERI ou BARBIERE (CHARLES DE), compositeur italien de l'époque actuelle (1850), fut d'abord accompagnateur, ou *maestro al Cembalo*, dans quelques théâtres de sa patrie, puis obtint en 1845 la place de chef d'orchestre du théâtre sur la Vienne, à Vienne. En 1847 il fut appelé à Berlin pour diriger la musique de l'Opéra italien. Dans l'année suivante il donna dans cette ville l'opéra intitulé *Christoph Colombus*, qui fut joué le 26 décembre avec succès. Il est vraisemblable que cet artiste est le même qui a publié à Milan, chez Ricordi, quatre ouvertures qui avaient été exécutées dans cette ville, en 1844.

BARBIEROLLI (LAURENT), compositeur, né à Rovigo en 1813, a fait représenter en 1836, dans cette ville, son opéra intitulé : *I Trojani in Laurento*, qui fut applaudi avec enthousiasme. La reprise de cet ouvrage, en 1837, ne fut pas moins heureuse, et dans la même année il fut joué également avec succès au théâtre *Apollo* de Venise. Bien qu'un tel essai dût être un encouragement pour l'auteur, aucune autre production de sa plume n'a été livrée au public postérieurement.

BARBINGANT. *Voyez* BARBIREAU.

BARBION (EUSTACHE), musicien français, paraît avoir vécu dans le commencement du seizième siècle. Il a composé quelques chansons françaises à quatre parties qui se trouvent dans une collection manuscrite de compositions de cette espèce qui appartenait à la duchesse d'Orléans, mère du roi Louis-Philippe. Les autres compositeurs de ce recueil sont Le Gendre, Sandrin, Jannequin, Mornable, Jacotin, Passereau, etc. On a imprimé de Barbion dans *Le XII livre contenant XXX chansons amoureuses à 5 parties par divers autheurs;* Anvers, Tylman Susato, 1558; et dans les *Cantionum sacrarum vulgo Motetta vocant 5 et 6 vocum, ex optimis quibusque musicis selectarum, Lib. I-VIII* (*Lovanii, apud Petrum Phalesium*, 1554-1557, petit in-4° obl.) on trouve quelques-uns de ses motets.

BARBIREAU (Maître JACQUES), qu'on prononçait BARBINEAU, devint maître de musique et précepteur des enfants de chœur de l'église collégiale de Notre-Dame (maintenant la cathédrale) à Anvers, en 1448. Il est nommé *Barbyrianus* dans un manuscrit de la bibliothèque impériale de Vienne. C'est vraisemblablement le même musicien que Tinctoris, son contemporain, appelle *Barbingant* (dans le recueil manuscrit de ses ouvrages que je possède). Kiesewetter de Wiesenbrunn a changé ce nom en celui de *Barbiryant*, dans le catalogue de sa collection d'ancienne musique (*Catalog der Sammlung alter Musik*, etc., p. 8), et l'a attribué à un artiste différent de *Barbyrianus* (*ibid.*); et il a répété cette double faute dans sa Galerie des anciens contrepointistes (*Galerie der alten Contrapunktisten*, p. 2 et 3). Un document authentique qui existe aux archives du royaume de Belgique, à Bruxelles, sous le numéro 1920 de la chambre des comptes, fol. CXVIII, v°, donne à l'artiste dont il s'agit le nom de *maistre Jacques Barbirian, maistre de chant et des effans* (enfants) *de coir* (de chœur) *de l'église en la ville d'Anvers*. Ce document se trouve dans un compte de l'argenterie (trésor) de l'empereur Maximilien 1er, en date du 24 janvier 1487, et mentionne une somme de soixante-douze livres payée à ce même Barbirian pour l'entretien et nourriture d'un des enfants de chœur de l'église Notre-Dame, fils naturel d'un sieur Guillaume de Termay, *en son vivant d'escurie* (écuyer) du souverain. Le copiste aura lu sans doute *Barbirian* pour *Barbiriau*. La déplorable négligence qu'on mettait aux quinzième et seizième siècles dans la manière d'écrire les noms propres, et la manie qu'on avait de les dénaturer étaient telles, que dans les registres et titres de l'église même à laquelle Barbireau était attaché, son nom est changé en ceux de *Barbereau*, *Barbarieu*, et même *Barbacola;* mais M. de Burbure (*Voy.* ce nom) qui a employé sept années à mettre en ordre les archives de cette cathédrale, et qui a fait d'immenses recherches sur les musiciens qui y furent attachés, s'est assuré par la lecture attentive de tous les documents qui concernent celui dont il s'agit, notamment par son testament, que son nom était bien *Barbireau* et qu'on le prononçait *Barbiriau* (1). Si j'entre dans ces détails minutieux sur le nom véritable de ce musicien, c'est qu'il s'agit d'un des artistes belges les

(1) Cette prononciation du nom de Barbireau peut faire croire qu'il était né dans le pays Wallon, où l'on a toujours dit un *sciau* pour un *seau* (sorte de vase), un *tonniau* pour un *tonneau*, un *chapiau* pour un *chapeau*, etc.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

plus intéressants du quinzième siècle; car il fut le maître de beaucoup de musiciens célèbres qui vécurent dans ce siècle, ou au commencement du seizième. On vient de voir qu'il fut nommé maître de musique et précepteur des enfants de chœur de Notre-Dame d'Anvers, en 1448; il en remplit les fonctions jusqu'à la fin de sa vie. En 1484 il avait été mis, en outre, en possession d'une chapelanie. Il mourut à Anvers le 8 août 1491. Par son testament il a fait des legs importants en faveur du chapitre de Notre-Dame, des chapelains, et des enfants de chœur.

Une lettre écrite à Barbireau par Rodolphe Agricola, au mois d'octobre 1482, prouve que ces deux hommes remarquables étaient en correspondance habituelle. On y voit que le maître des enfants de chœur de la cathédrale d'Anvers avait invité son savant ami à accepter une place de professeur dans cette ville, et que celui-ci refuse cet emploi en faisant connaître les motifs qui lui font préférer le séjour de Heidelberg. Dans une autre lettre (*De formando studio*), Agricola demande à Barbireau quelques-unes de ses compositions, choisies parmi celles qu'il a faites avec soin, et qu'il croit dignes d'applaudissements (*Oro remitte ad me aliquid ex iis quæ ad canendum composuisti, sed quod accuratum sit, et cum laude ostende velis*). Tinctoris, contemporain de Barbireau, le cite en plusieurs endroits de ses ouvrages, comme une des plus grandes autorités dans la musique de son temps, notamment dans le troisième chapitre du *Traité de l'imperfection des notes*, où il donne un fragment de la chanson française de ce compositeur qui commence par ces mots : *Lome* (l'homme) *bany de sa plaisance*. La Bibliothèque impériale de Vienne possède de ce musicien, dans un manuscrit sur vélin du seizième siècle : 1° La messe à cinq voix intitulée : *Virgo parens Christi*. — 2° Une messe à quatre voix qui a pour titre : *Faulx perverse*. — 3° Et, enfin, le *Kyrie* d'une messe *paschale*, à quatre voix. Un autre manuscrit de la même bibliothèque contient le *Kyrie* et le *Christe* d'une messe (*sine nomine*) de Barbireau. Kiesewetter avait mis en partition la chanson à trois voix de ce musicien, *L'homme banni de sa plaisance*, et le *Kyrie* à cinq voix de la messe, *Virgo parens Christi*. Ces deux morceaux sont passés à la Bibliothèque impériale après la mort de ce savant, ainsi que toute sa collection d'ancienne musique. Enfin, un manuscrit précieux de la Bibliothèque de Dijon, coté 295, renferme plusieurs chansons notées à 3 et à 4 voix, de Barbireau (sous le nom de *Harbinguant*), et de plusieurs autres musiciens célèbres du quinzième siècle.

BARBOSA (Arias), né à Aveiro, en Portugal, étudia à Florence sous Ange Politien, et alla ensuite à Salamanque prendre possession de la chaire d'éloquence, qu'il conserva pendant vingt ans. Le roi de Portugal, Jean III, le donna ensuite comme précepteur à ses deux frères. Il est mort en 1520, et, selon d'autres, en 1530. On a de lui un ouvrage intitulé : *Epometria*; Séville, 1520, in-4°, dans lequel il traite *de la génération des sons*.

BARCA (François), moine portugais, naquit à Evora, dans les premières années du dix-septième siècle. Il entra dans l'ordre des chanoines réguliers, au monastère *de Tous les Saints*, à Palmela, en 1625, et devint maître de chapelle de son couvent, en 1640. Il a beaucoup écrit pour l'église. Tous ses ouvrages, restés en manuscrit, étaient dans la bibliothèque du roi de Portugal, avant le tremblement de terre qui détruisit la ville de Lisbonne, en 1755.

BARCA (Alexandre), de la congrégation des écoles chrétiennes, professeur émérite de droit naturel et social à l'université de Padoue, et membre de l'académie de cette ville, naquit à Bergame, le 26 novembre 1741, et mourut à Padoue, le 13 juin 1814. Son premier ouvrage relatif à la théorie de la musique a pour titre : *Nuovi teoremi sulle divisioni delle ragioni degli intervalli de' suoni*; Bergame, 1781, in-4°. Il publia ensuite, dans les *Essais scientifiques et littéraires de l'Académie* de cette ville (t. I, 1780, in-4°), un mémoire de 53 pages intitulé : *Introduzione ad una nuova Teoria di Musica*, qu'il avait lu à l'académie, le 23 janvier 1783. Il y analyse la théorie du père Vajotti (*Saggi scientifici e letter. dell' Academia di Padova*, tom. I, p. 365-418). Il paraît que Barca écrivit une suite de mémoires sur cette nouvelle théorie de Vajotti, car son biographe, le professeur Gio. Maironi da Ponte cite le sixième, qui existe chez les héritiers de l'auteur, sous ce titre : *Memoria sesta della nuova teoria di musica* (*V. Orazione recitata nelle solenni esequie del P. D. Alessandro Barca, etc., il dì* 14 *giugno* 1814; Bergame, stamperia Natali, 1814, in-8°). Un autre mémoire manuscrit intitulé : *Memoria intorno allo stato attuale della musica*, s'est trouvé entre les mains du maître de chapelle Simon Mayr, à Bergame. Ce dernier ouvrage avait été écrit par ordre du ministre de l'instruction publique, sous le gouvernement de Napoléon.

BARCICKY (A.-J.), pianiste polonais actuellement vivant (1859) a publié à Vienne, chez Diabelli, deux *Fantaisies polonaises pour le piano*, n° 1, en *sol* mineur, n° 2, en *ré*.

BARDELLA (Antoine NALDI, surnommé

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

II.), musicien attaché au service du duc de Toscane, vécut à Florence dans les vingt-cinq dernières années du seizième siècle et au commencement du dix-septième. Il fut l'inventeur du théorbe, auquel on donna d'abord le nom de *chitarone* (grande guitare). Il paraît que cette dénomination fut cause que l'invention fut contestée à son auteur; car antérieurement à l'époque où vivait Bardella, il existait à Naples et dans quelques autres lieux de l'Italie une grande guitare appelée *chitarone*, qui n'avait pas de ressemblance avec le théorbe. Non-seulement Bardella fut l'inventeur de cet instrument, mais il en joua avec une habileté qui surpassa celle de tous ses rivaux, particulièrement dans l'art d'accompagner l'harmonie sur une basse chiffrée ou sans chiffres. Jules Caccini (*Voy.* ce nom) nous fournit à ce sujet des renseignements positifs, dans l'avertissement au lecteur qu'il a mis en tête de ses *Nuove Musiche* (1re édition; Florence, Marescotti, 1601, in-fol.). Voici comme il s'exprime : *Ma intorno a dette parti di mezzo* (l'harmonie qui accompagne la basse du chant sur le théorbe) *si è veduta osservanza singolare in Antonio Naldi detto il Bardella, gratissimo servitore a queste Altezze Sereniss. il quale si come veramente ne è stato l'inventore, così è reputato da tutti per lo più eccellente che sino a nostri tempi habbia mai sonato di tale strumento, come con loro utilità fanno fede i professori e quelli che si dilettano nell' esercizio del chitarone, etc.*

BARDESANES, ou BARDESANE, né à Édesse, dans la Mésopotamie, plusieurs années avant 156, fut le premier auteur des hymnes en usage dans l'église de Syrie. D'après l'histoire des dynasties arabes, par Aboulfarage, il paraît que son nom oriental était *Ebn Disann*. Celui sous lequel il est connu lui est donné par S. Ephrem, S. Épiphane, Porphyre, Nicéphore, Eusèbe, et quelques autres écrivains grecs. Bardesanes appartint à la secte des gnostiques. On voit dans S. Ephrem qu'à l'imitation de David, il avait composé cent cinquante hymnes ou cantiques, dont il avait fait les mélodies. Ce père de l'église, qui a combattu l'hérésie de Bardesanes en plusieurs endroits de ses ouvrages, lui reproche d'avoir excité les sens par ses chants efféminés et lascifs (*in Hymn.* 55, p. 557). Il faut voir ce que dit Étienne, patriarche des Syriens Maronites, des talents de Bardesanes pour la musique, dans son opuscule *De Tonis Syrorum*, publié à Rome (s. d.). On peut aussi consulter avec fruit l'excellente dissertation du Dr. Auguste Hahn intitulée : *Bardesanes Gnosticus Syrorum primus hymnologus*, *Lipsiæ*, 1819, in-8° de 94 pages. Eusèbe (*Præp. Evang*, VI, 10) nous a conservé un fragment de Bardesanes sur le destin, remarquable par l'élévation des idées.

BARDI (JEAN), comte de Vernio, noble florentin, vivait dans la dernière moitié du seizième siècle, et se distingua par ses talents et ses connaissances dans les lettres, dans les sciences et dans les arts. Il était membre de l'académie de la Crusca et de celle de *Alterati* de Florence. Le pape Clément VIII (1) l'appela à Rome, et le fit son *maestro di camera*. Doni, dans son *Traité de la Musique théâtrale* (Musica scenica, t. II, p. 81), lui attribue l'honneur d'avoir fait naître l'idée de l'opéra en musique. Il avait établi dans sa maison une sorte d'académie où l'on s'occupait spécialement de cet objet. Les premiers essais furent faits à sa prière par *Vincent Galilée* et *Jules Caccini* (*Voy.* ces noms). Il se réunit ensuite à P. *Strozzi* et à Jacques *Corsi* pour faire composer le premier poëme régulier par *Ott. Rinuccini*, qui fut mis en musique par Jacques *Peri* (*Voy.* ce nom). On trouve dans les œuvres de Doni, tom. II, p. 233-248, un petit ouvrage de Bardi intitulé : *Discorso mandato da Giov. de Bardi à Giulio Caccini detto Romano, sopra la musica antica e'l cantar bene.*

BARDI (JÉRÔME), docteur en théologie et en médecine, naquit à Rapallo, en Sardaigne le 7 mars 1603. En 1619, il entra chez les Jésuites, mais sa mauvaise santé l'obligea d'en sortir cinq ans après. Il alla à Gènes où il fit de nouvelles études, et après y avoir été nommé docteur en théologie et en médecine, il fut appelé à Pise, pour y occuper la chaire de philosophie à l'université. En 1651 il se rendit à Rome, où il exerça la médecine jusqu'en 1667. Bardi est auteur d'un traité dont voici le titre singulier : *Musica medica, magica, moralis, consona, dissona, curativa, catholica, rationalis*. Selon la *Biographie universelle*, cet ouvrage serait resté manuscrit : mais Oldoini (*Athenæum Ligusticum*, p. 238) dit qu'il fut imprimé à Rome en 1651. Forkel, d'après Walther, a cru que cet auteur était fils de Jean Bardi, comte de Vernio : c'est une erreur que Lichtenthal a copiée.

BARDON (DANDRÉ); V. DANDRÉ BARDON.

BAREO (V.), guitariste italien, fixé à Vienne, a publié pour son instrument les ouvrages dont les titres suivent : 1° Rondeau pour deux guitares, op. 1; Vienne, Artaria. — 2° Caprice brillant pour deux guitares, op. 2; Vienne, Weigl. — 3° 12 Écossaises pour deux guitares, op. 3; Vien-

(1) Et non Urbain VIII, comme on le dit dans *la Biographie Universelle*; car ce pape ne parvint au siége pontifical qu'en 1662, époque où il paraît que Bardi ne vivait plus.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ne, Bermann. — 4° 12 *Laendler* pour deux guitares, op. 4; Vienne, Diabelli.

BARETA (Rodriano), musicien de la cathédrale de Crémone, naquit dans cette ville en 1581. Il a publié : 1° *Il primo libro de madrigali a cinque voci;* Venise, 1615, in-4°. — 2° *Il secondo libro;* ibid., 1615, in-4°.

BARETTI (Joseph), littérateur et poëte du dix-huitième siècle, naquit à Turin le 22 mars 1716. Après avoir voyagé pendant quelques années en Italie, il se rendit à Londres au mois de janvier 1751, avec le projet d'y être directeur de l'Opéra italien, et mourut dans cette ville le 5 mai 1789. Il a publié : *Account of the manners and custom of Italy;* Londres, 1768, in-8°; on y trouve des détails sur l'*Opera seria* et l'*Opera buffa.* Cet ouvrage a été traduit en français par Fréville sous ce titre : *Les Italiens, ou Mœurs et coutumes d'Italie;* Paris, 1775, in-12. Il y en a aussi une traduction allemande intitulée : *Beschreibung der Sitten und Gebræuchen in Italien;* 2 parties in-8°, Breslau, 1781. Le frère de Baretti, professeur de musique, vécut à Turin, et a publié six duos pour violoncelle, qui ont été gravés à Paris, vers 1770.

BARGAGLIA (Scipion), violoniste ou plutôt violiste napolitain, dont parle Cerreto, et qui vivait dans la seconde moitié du seizième siècle. On a de lui un œuvre de musique instrumentale intitulé : *Trattenimenti ossia divertimenti da suonare;* Venise, 1587. C'est dans cet ouvrage qu'on trouve pour la première fois l'emploi du mot *concerto,* dans le sens de pièce pour un instrument principal.

BARGES (Antoine), maître de chapelle *alla Casa grande* de Venise, a publié : *Il primo libro de villote a quattro voci, con un altro canzon della Galina;* Venise, 1550, in-4°. C'est un recueil curieux pour le style des airs de ce temps. On trouve dans le Catalogue de Butsch (Augsbourg, 1846, in-8°) un ouvrage de cet auteur intitulé : *Il primo libro di Violetta a 4 voci,* etc. C'est celui dont le titre est ci-dessus avec une faute d'impression où *Villote* est changé en *Violetta.*

BARGNANI (Ottavio), né à Brescia, vers le milieu du seizième siècle, fut organiste de l'église principale de Salo. On a imprimé les ouvrages de sa composition dont les titres suivent : 1° *Canzonette a quattro e otto voci;* Venise, 1595. — 2° *Motteti a* 1, 2, 3, 4; Venise, presso Bartolomeo Magni, 1597. — 3° *Madrigali a cinque voci;* Venise, 1601.

BARILLI (Louis), bouffe chantant qui a eu beaucoup de célébrité à Paris, naquit à Modène, en 1767, suivant certains renseignements biographiques, ou à Naples, en 1764, si l'on en croit d'autres versions qui paraissent plus vraisemblables. On ne sait rien concernant l'époque de ses débuts, ni sur les théâtres où il parut avant d'arriver à Paris : les almanachs de théâtres de l'Italie ne m'ont rien fourni à ce sujet. Ce fut le 19 août 1805 qu'il joua pour la première fois à la salle de la rue de Louvois, dans la *Locandiera* de Farinelli, où il était chargé du rôle du comte *Cosmopoli.* Doué de naturel et de verve comique, il y eut un brillant succès qui ne fut que le prélude de ceux qu'il obtint plus tard dans le personnage du musicien *Bucefalo* des *Cantatrice villane,* et dans celui de *Bellarosa* des *Virtuosi ambulanti,* quoiqu'il fût médiocre musicien et que sa voix eût de la lourdeur. C'est au talent de comédien original qu'il y déploya, que ces deux ouvrages de Floravanti durent la vogue dont ils jouirent à cette époque. Pendant plus de dix-huit ans, Barilli eut le privilége de faire rire les dilettanti parisiens, quoique son organe eût perdu de sa sonorité dans les dernières années.

Devenu un des quatre administrateurs de l'Opéra italien, au théâtre de l'Odéon, en 1809, il y perdit beaucoup d'argent et se vit plus tard obligé d'accepter de médiocres appointements, lorsque Mme Catalani eut obtenu le privilége de cette entreprise dramatique. La mort de sa femme (*Voyez* l'article suivant), et celle de trois fils qu'elle lui avait donnés, vinrent successivement combler la mesure de ses chagrins. Ayant été désigné, en 1820, pour remplir la place de régisseur de l'opéra italien, il déploya beaucoup d'activité dans ces nouvelles fonctions; mais ses malheurs avaient affaibli sa santé, et pour comble d'infortune, il se cassa la jambe en 1824. A peine convalescent de cet accident, il fut frappé d'apoplexie, le 26 mai suivant, et cessa de vivre sans proférer une parole. La probité, le désintéressement de cet excellent acteur lui avaient fait beaucoup d'amis, qui furent obligés de se cotiser pour payer les frais de ses funérailles, et qui lui firent élever un tombeau près de celui de sa femme, dans le cimetière de l'est.

BARILLI (Marie-Anne), dont le nom de famille était *Bondini,* femme du précédent et cantatrice distinguée, naquit à Dresde le 18 octobre 1780, de parents originaires de Bologne, lesquels étaient attachés au service de l'électeur de Saxe. Plus tard, son père se chargea de l'entreprise du théâtre italien de Prague. Ruiné par un incendie qui consuma le théâtre et les magasins, il prit le parti de retourner en Italie, où il espérait trouver des ressources pour rétablir ses affaires; mais il mourut dans le trajet, et sa famille, réduite à la situation la plus pénible, ne parvint

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

qu'avec peine jusqu'à Bologne. Marie-Anne Bondini, âgée alors de dix ans, montrait d'heureuses dispositions pour la musique, et jouait déjà du piano avec quelque talent. On la mit dans l'école de chant de Sartorini, où elle acquit, par des études bien faites, une vocalisation légère, une mise de voix facile, et toutes les traditions d'une bonne méthode. Devenue la femme de Barilli, elle le suivit à Paris, en 1805, et ne se fit entendre d'abord que dans quelques concerts; mais le succès qu'elle y obtint fut si brillant, que malgré sa répugnance pour le théâtre et sa timidité naturelle, elle se laissa persuader par les sollicitations des directeurs du théâtre Louvois, et débuta le 14 janvier 1807, dans les *Due Gemelli* de Guglielmi. Dominée par l'émotion, elle n'y montra pas seulement peu d'intelligence de la scène, mais son chant même ne s'éleva pas au-dessus du médiocre. Découragée par ce premier essai, elle ne se décida à tenter une nouvelle épreuve qu'après plusieurs mois d'hésitation. Enfin son second début se fit le 30 mai dans la *Griselda* de Paer, et cette fois elle obtint le suffrage unanime du public. Chacun des ouvrages où elle parut ensuite fut marqué par un succès d'enthousiasme. Sa voix, quoique peu timbrée, était d'une admirable pureté; la justesse de ses intonations était irréprochable; sa vocalisation parfaite et le fini de son chant égalaient les qualités des meilleurs chanteurs de l'Italie. Le seul défaut qu'on pût lui reprocher était de manquer un peu d'animation et de force dramatique dans les morceaux de caractère pathétique. Au milieu de ses triomphes, une maladie grave et longue vint la frapper. A peine rétablie, elle voulut faire des efforts pour indemniser l'administration des pertes que son absence de la scène avait occasionnées; elle reparut en effet dans *La Donna di genio volubile*, de Portogallo; mais après la troisième représentation de cet ouvrage, une fièvre maligne la saisit et la mit au tombeau, le 24 octobre 1813, à l'âge de trente-trois ans. Les graves événements qui pesaient alors sur les destinées de la France n'empêchèrent pas les manifestations des regrets universels dont la mort de cette excellente cantatrice fut l'objet.

BARIOLA (Octave), compositeur et organiste distingué à l'église *della Madona di S. Celso* à Milan, a publié dans cette ville : 1° *Ricercate per suonar l'organo*, 1585. — 2° *Caprici, ovvero canzoni a* 4, *libri* 3, 1594. Le style de Bariola a beaucoup d'analogie avec celui de Claude Merulo.

BARIZEL (Charles), virtuose sur le basson, naquit en 1788 à Merville, près d'Hazebrouck, dans le département du Nord (1). Parti à l'âge de dix-huit ans de la maison paternelle, il entra comme musicien soldat dans un régiment et parvint rapidement, par son mérite, au grade de chef de musique d'un autre corps, avec lequel il fit la campagne d'Espagne en 1808. Fait prisonnier à l'affaire de Cabrera, il fut transporté sur les pontons anglais, où il eut à souffrir toutes les tortures qui ont été signalées par divers écrivains. Rentré en France après trois années de captivité, Barizel entra comme chef de musique dans un régiment de la jeune garde impériale; il fit en cette qualité la campagne de Russie en 1812, la campagne de Saxe en 1813, et se trouva à toutes les grandes affaires de la campagne de France en 1814. Rentré dans la vie civile en 1815, après le licenciement de l'armée, il se livra à des études sérieuses pour perfectionner son talent, qui bientôt le plaça au rang des artistes les plus distingués de Paris. Devenu premier basson de la chapelle du roi, sous la Restauration, il entra dans la musique particulière du roi Louis-Philippe en 1831, devint professeur de basson au Conservatoire après la retraite de Gebauer, premier basson de l'Opéra, et chef de musique de la 2me légion de la garde nationale de Paris. En récompense de ses services, il fut décoré de la Légion d'Honneur. Le dérangement de sa santé l'ayant obligé à demander sa retraite des positions qu'il occupait, il crut que l'air natal pourrait le guérir et retourna à Merville; mais les progrès du mal ne s'arrêtèrent point, et Barizel mourut en ce lieu le 25 mai 1850, à l'âge de soixante-deux ans. On ne connaît pas de composition de cet artiste pour son instrument.

BARKER (Charles-Spackman), inventeur du *levier pneumatique* pour l'allégement du clavier des grandes orgues, est né à Bath, en Angleterre, le 10 octobre 1806. Orphelin dès l'âge de cinq ans, il fut laissé aux soins de son parrain, ami généreux de sa famille qui lui fit donner une éducation libérale et le destina à la médecine; mais la vocation de Barker ne le portait pas vers l'exercice de cette science. Le hasard lui fit découvrir sa destination naturelle; car ayant eu occasion de voir les travaux d'un facteur d'orgues renommé de Londres qui montait un instrument neuf dans son voisinage, il se passionna pour un art où le génie d'invention peut développer toutes ses ressources, et fit avec ce facteur des arrangements pour apprendre dans

(1) C'est un fait assez remarquable que les trois bassonistes les plus distingués de la France, dans la première moitié du dix-neuvième siècle, à savoir, Delcambre, Barizel et Willent, étaient nés dans le département du Nord.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ses ateliers la théorie et la pratique de la construction des orgues. Deux ans plus tard il sortit de chez ce facteur et retourna à Bath, où il établit un atelier de facture des mêmes instruments. Ce fut alors qu'il entendit parler du grand orgue qu'on venait de construire dans l'église cathédrale d'York, et dont les proportions colossales lui firent pressentir la dureté excessive des claviers; c'est à cette occasion qu'il se livra à une série d'expériences pour vaincre la résistance opposée à la main des organistes par le tirage de l'ouverture des soupapes dans les grands instruments, où les jeux sont distribués sur plusieurs sommiers. Le résultat de ces recherches fut la découverte du *levier pneumatique*, lequel consiste dans l'action d'un air comprimé sur de petits soufflets attachés aux tringles des tirages et faisant mouvoir le mécanisme de chaque note au moment où le doigt de l'organiste abaisse la touche; en sorte que toute la résistance est vaincue par ce levier, et cesse de peser sur les claviers. M. Barker trouva dans la rivalité de ses confrères des obstacles pour l'introduction de sa remarquable invention dans les orgues d'Angleterre; les dégoûts qu'il en éprouva le décidèrent à se rendre à Paris. Il y arriva au moment où M. Cavaillé était chargé de la construction du grand orgue de Saint-Denis, et il offrit à cet éminent facteur sa coopération pour l'introduction de son mécanisme dans cet instrument. M. Cavaillé n'hésita pas à reconnaître l'importance de cette invention et accueillit les propositions de M. Barker. Depuis lors, M. Cavaillé a fait entrer le levier pneumatique dans les grandes orgues qu'il a construites. Conservant toutefois la propriété de son mécanisme, M. Barker en traita également avec la maison Daublaine et Callinet (postérieurement Ducrocquet puis Merklin et Schütz) et prit la direction des ateliers de cette maison pour la construction du grand orgue de l'église Saint-Eustache, qu'il acheva en 1845, et qui fut malheureusement détruit par un incendie, six mois après. C'est aussi à M. Barker qu'on doit la belle restauration de l'orgue de Saint-Sulpice.

BARLAAM, moine de Saint-Basile, qui se rendit célèbre par sa science et ses hérésies, dans la première moitié du quatorzième siècle, naquit à Seminara, dans la Calabre ultérieure. Il était fort jeune quand il prit l'habit religieux; auparavant il se nommait *Bernard*, et il quitta ce nom, en entrant dans le cloître, pour celui de *Barlaam*. Le désir de s'instruire le détermina à passer dans l'Orient; il y adopta la doctrine de l'Église grecque, et écrivit pour elle contre l'Église latine; puis il en fit abjuration et rentra dans la communion catholique. Ses disputes théologiques n'ayant point de rapport avec l'objet de ce livre, on n'en parlera pas, et l'on se bornera à dire qu'il obtint de l'empereur Andronic l'abbaye de Saint-Sauveur, par le crédit de Jean Cantacuzène, en 1332, et que Clément VI le nomma évêque de Geraci, dans le royaume de Naples, en 1348. Bien que l'époque précise de sa mort ne soit pas connue, il paraît cependant qu'il avait cessé de vivre au mois d'août 1348. Au nombre des écrits de Barlaam on trouve, non des scolies sur les livres des Harmoniques de Ptolémée, comme Gesner, dans sa Bibliothèque universelle, Adelung, dans son Dictionnaire des Savants, Walther, Forkel, Lichtenthal et d'autres l'ont dit, mais un commentaire sur les chapitres 14e, 15e et 16e du troisième livre de cet auteur. Ce commentaire, qui commence par ces mots : ἐπεί δὲ καὶ τὰς ἐπιγραφὰς, est à la Bibliothèque impériale de Paris, parmi les manuscrits grecs, sous le n° 2381, in-fol. Walther et, d'après lui, Forkel, Lichtenthal, et M. Ch. F. Becker disent que ce commentaire a été publié à Venise, mais sans pouvoir indiquer la date de l'impression; je n'ai vu citer nulle part cette édition, et je la crois supposée. Le 14e chapitre du troisième livre des Harmoniques de Ptolémée a pour objet d'examiner *Par quels nombres premiers on compare les cordes stables du système parfait* (des Grecs) *avec les sphères principales du* (système du) *monde*. Le 15e, *Comment on trouve par les nombres les rapports des mouvements des planètes* (avec les consonnances musicales); et enfin le 16e, *Comment les propriétés des planètes se rapportent à celles des sons*. C'est sur ces chapitres que Barlaam a écrit son commentaire, dont le texte a été publié par M. Jean Franz, docteur en philosophie et professeur à l'université de Berlin, d'après un manuscrit de la bibliothèque de Naples, à la suite de sa dissertation intitulée : *De Musicis græcis*; Berlin, 1840, in-4° de 23 pages. L'éditeur y a ajouté le texte des trois chapitres du livre de Ptolémée. (*Voy.* FRANZ.)

BARMANN (JEAN-BAPTISTE), prieur de l'abbaye de Weingarten, dans la Forêt Noire, et ensuite professeur et prieur à Hof, naquit à Immenstadt, le 1er mars 1709, et mourut à Hof, le 18 avril 1788. Il a publié un ouvrage de sa composition, sous ce titre : *Christ-Katholisches Kirchengesangbuch nach den Gedanken des gekrønten Propheten am 95sten Psalm, ersten Vers, auf alle Jahrszeiten und Gelegenheiten, in anmuthigen Melodien angestimmt* (Livre de chant des églises catholiques, etc.); Augsbourg, 1760, in-4°. On lui attribue aussi la composition de plusieurs opéras, comme poëte et

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

comme musicien; mais les titres n'en sont pas connus.

BARNARD (Jean), chanoine mineur de l'église de Saint-Paul, à Londres, vers le milieu du dix-septième siècle, a publié une collection précieuse d'hymnes, d'antiennes, de prières et de répons à plusieurs parties, par les anciens compositeurs anglais *Tallis*, *Parsons*, *Morley*, *Giles*, *O. Gibbons*, *W. Mundy*, *Woodson*, *Batten*, *Hooper*, *Tye*, *Weelkes*, *White*, *Bull*, et *Ward*. Cette collection a pour titre : *The first book of selected church Music, consisting of services and anthems, such as are now used in the cathedral and collegial churches of this Kingdom, never before printed*, etc.; Londres, 1641. Malheureusement elle a été imprimée en parties séparées, maintenant disséminées, et l'on croit qu'il serait impossible d'en compléter un exemplaire. Le plus complet est celui de l'église d'Hereford, mais il y manque la partie du *soprano*.

BARNBECK (Frédéric), né à Cassel, vers 1801, est fils d'un maître de concerts qui mourut dans cette ville en 1836. Barnbeck, élève de son père, puis de Spohr, fut d'abord attaché comme violoniste à la chapelle de Stuttgart, puis s'est fixé à Halberstadt. On a de lui une méthode de violon qui a pour titre : *Theoret. praktische Anleitung zum Violinspiel;* Halberstadt, 1845. La seconde partie de cet ouvrage, op. 9, a paru dans la même ville, en 1846. On a du même artiste plusieurs recueils de chansons allemandes avec accompagnement de piano.

BARNÈS (Josué), théologien et philologue, naquit à Londres le 10 janvier 1654. Ses études dans les langues grecque et latine furent brillantes et ses progrès rapides. Élevé à l'université de Cambridge, il y fut nommé professeur de grec en 1695. Il ne manquait pas d'imagination, et sa mémoire était prodigieuse; mais il était dépourvu de goût et de critique. De là vient que malgré l'érudition qui y est répandue, ses éditions d'auteurs grecs sont aujourd'hui peu estimées. Dans son Euripide (*Euripidis quæ extant omnia;* Cambridge, 1694, in-fol.) on trouve une dissertation sur la musique scénique des Grecs, et sur les lois mécaniques du drame des anciens. Barnès mourut à Cambridge, le 3 août 1712.

BARNETT (Jean), fils d'un marchand de diamants de Londres, naquit à Bedford en 1802. Des dispositions précoces pour la musique et une voix dont l'étendue était extraordinaire le firent remarquer par Arnold, alors directeur du théâtre de Drury-Lane, qui se chargea de son instruction, et qui le fit débuter, comme enfant, en 1813, sur son théâtre, dans l'opéra intitulé : *The Shipwreck* (le Naufrage). Le succès que Barnett obtint le fit engager pour l'année suivante comme premier soprano des oratorios. En 1815, les directeurs de Covent-Garden l'engagèrent pour deux ans; mais bientôt après il perdit la voix et fut obligé de se livrer exclusivement à la musique instrumentale, sous la direction de Ries qui lui donna des leçons de piano et de composition. Il a publié depuis quelques années : 1° Messe solennelle n° 1, en *sol* mineur. — 2° Messe n° 2, en *ut*. — 3° Un volume de mélodies russes. — 4° Plusieurs recueils de chansons (*Glees* et *Catches*). — 5° Plusieurs scènes, dont celle d'*Abraham*. — 6° Trois sérénades dans le style espagnol. — 7° Des airs et des duos italiens en plusieurs recueils. — 8° Deux ouvertures à grand orchestre. — 9° Une fugue à deux voix pour ténor et basse. — 10° Des sonates, des fugues et des variations pour piano. — 11° Une introduction, un rondo et un air pour l'opéra du Mendiant (*Beggar*). — 12° Trois valses brillantes pour le violon. — 13° Une fantaisie pour flûte sur un air de Mozart. Le 28 février 1837, Barnett a fait représenter au théâtre de l'opéra anglais, à Londres, *Fair Rosamond*, opéra en 2 actes. Deux ans après il donna au même théâtre *Farinelli*, opéra en 2 actes. Enfin, il a fait représenter en 1841 l'opéra féerique *The Mountain Sylph* (Le Sylphe de la Montagne). On a aussi de cet artiste un Essai analytique sur les méthodes d'enseignement de la musique, particulièrement sur celle de Bocquillon-Wilhem (*Voy.* ce nom), sous ce titre : *Systems and Singing Masters : an analytical comment upon the Wilhem System, as taught in England;* Londres, 1843, in-8°.

BARNI (Camille), compositeur et habile violoncelliste, est né à Côme, le 18 janvier 1762. A quatorze ans il commença l'étude du violoncelle, sous la direction de son grand-père, David Ronchetti. Il reçut ensuite pendant trois mois des leçons de Joseph Gadgi, chanoine de la cathédrale de Côme. A vingt-six ans il quitta sa ville natale pour aller remplacer le second violoncelle au grand théâtre de Milan, où il resta huit années chez le comte Imbonati, protecteur éclairé des artistes. Après la mort du premier violoncelle, arrivée en 1791, il joua le *solo* au grand théâtre. En 1799 il se mit sous la direction de Minoja pour l'étude de la composition. Il fit plusieurs quatuors en Italie, et vint ensuite à Paris, où il se fixa en 1802. L'année suivante il donna un concert au Théâtre Olympique, et joua un concerto de violoncelle de sa composition. De 1804 à 1809 il a publié : 1° Deux thèmes

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

d'airs italiens avec variations pour violon et violoncelle. — 2° Six duos pour violon et violoncelle. — 3° Six trios pour violon, alto et violoncelle. — 4° Trois œuvres de quatuors pour deux violons, alto et violoncelle. — 5° Douze ariettes italiennes. — 6° Six romances françaises. Barni a écrit la musique d'un opéra qui fut représenté au théâtre Feydeau, en 1811, sous le titre de *Édouard, ou le Frère par supercherie*, qui ne réussit pas. Cet artiste a été pendant plusieurs années violoncelliste à l'opéra italien.

BARON (Ernest-Théophile), célèbre luthiste, naquit à Breslau, le 27 février 1696, et non en 1685, comme le dit Lichtenthal. Dès son enfance, il montra un goût passionné pour la musique, particulièrement pour l'instrument auquel il dut ensuite sa brillante réputation. Un Bohémien, nommé Kohatt, lui donna les premières leçons de cet instrument en 1710. Il fréquentait alors les cours du gymnase de Sainte-Elisabeth, dans sa ville natale. Plus tard il alla étudier le droit et la philosophie à l'université de Leipsick, puis à Halle, à Cœthen, Schaltz, Saalfeld et Rudolstadt. En 1720 il se rendit à Iéna, où il séjourna deux ans. Ce fut là qu'il commença à se faire connaître par son talent sur le luth. Au commencement de l'année 1722, il se mit à voyager, alla à Cassel, où il joua devant le landgrave; puis à Fulde, à Würzbourg, à Nuremberg et à Ratisbonne. Partout il excita l'étonnement et l'admiration. De retour à Nuremberg, il y demeura pour y faire imprimer son Traité du luth, en 1727. Le 12 mai de l'année suivante il reçut sa nomination de luthiste de la cour de Saxe-Gotha, en remplacement de Meusel, mort le 27 mars 1727, d'une chute de cheval. Baron ne jouit des avantages de sa nouvelle position que pendant cinq années; car le duc de Saxe-Gotha étant mort en 1732, des réformes furent opérées, et l'artiste donna sa démission. Peu de temps après il fut appelé à Eisenach, comme membre de la chapelle. Il y resta jusqu'en 1737, époque où il se rendit à Berlin. Il n'alla pas directement dans cette ville, car il n'y arriva qu'à la fin de l'année, ayant pris sa route par Merseburg, Cœthen et quelques autres petites cours où il y avait des chapelles organisées. Arrivé enfin à Berlin, Baron fut présenté au roi, qui l'*engagea* comme théorbiste. Il n'avait point de théorbe; on lui accorda la permission d'aller à Dresde pour en chercher un qui lui fut cédé par Weiss, connu par son talent sur cet instrument et sur le luth. Ce voyage contribua à perfectionner le goût de Baron, car non-seulement il eut le plaisir d'entendre Weiss, mais il trouva à Dresde une réunion de luthistes distingués tels que Hofer, qui était alors au service de l'électeur de Mayence, Kropfgans et sa sœur tous deux élèves de Weiss, et Belgratzky, Circassien de naissance, qui d'abord s'était distingué comme pandoriste, et qui s'était ensuite livré à l'étude du luth, sous la direction du même maître. Ce voyage fut le dernier que fit Baron. De retour à Berlin il ne s'occupa plus que de son service à la cour et de ses recherches sur diverses parties de son art. Il mourut dans cette ville le 12 avril 1760.

Ce luthiste célèbre a écrit une grande quantité de musique pour son instrument; ses principaux ouvrages en ce genre sont : 1° *Sei partite à liuto solo*. Trois recueils de ces pièces se trouvaient en manuscrit chez Breitkopf, à Leipsick, dans l'année 1761. — 2° *Sonate a due liuti*. — 3° *Six trios pour luth, violon et violoncelle*, premier, deuxième et troisième recueils. Ces compositions existaient aussi en manuscrit dans le magasin de Breitkopf, en 1764. Je possède de lui en manuscrit quatre suites de pièces, un duo pour luth et flûte, un concerto pour luth, violon et basse, et deux fantaisies.

C'est principalement comme écrivain sur la musique que Baron est maintenant connu. Les ouvrages qu'il a publiés sont : *Historisch-theoretisch und praktische Untersuchung des Instruments der Lauten*, etc. (Recherches historiques, théoriques et pratiques sur le luth, etc.); Nuremberg, Jean Fred. Rüdeger, 1727, in-8° de 218 pages. Ce livre est un des meilleurs et des plus intéressants qu'on ait publiés sur l'histoire et la pratique des instruments. La première partie est divisée en sept chapitres où il est traité : (chap. 1 et 2) du nom et de l'origine du luth; (chap. 3) de la différence des instruments qu'on désigne en général sous le nom de *Luth*, et de leurs qualités; (chap. 4) de quelle manière le luth est parvenu en Italie; (chap. 5) comment le luth a été porté en Allemagne par les Francs; (chap. 6) des maîtres célèbres qui, à différentes époques, se sont distingués par leur talent sur le luth; (chap. 7) des célèbres fabricants de luths, et en quoi consiste la beauté des instruments de cette espèce. La seconde partie de l'ouvrage de Baron expose, en six chapitres, la manière de jouer du luth. — 2° Un supplément à ce travail a été publié par l'auteur dans le deuxième volume des Essais historiques et critiques de Marpurg (pag. 65-83), sous ce titre : *Beitrage zur historisch-theoretischen und praktischen Untersuchung der Laute* (Essais de recherches historiques, théoriques et pratiques sur le luth). — 3° Baron a complété son travail sur cette matière en publiant, dans le même volume des Essais de Mar-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

purg (pag. 119-123) un petit traité du système de la notation du luth et du théorbe, intitulé : *Abhandlung von dem Notensystem der Laute und der Theorbe.* — 4° *Abriss einer Abhandlung von der Melodie* (Essai d'une dissertation sur la mélodie); Berlin, 1756, 61 pages in-4° : bon ouvrage sur une matière intéressante. — 5° *Zufællige Gedanken ueber verschiedene Materien* (Pensées sur divers objets relatifs à la musique), dans le deuxième volume des Essais de Marpurg (p. 124-144). Baron traite dans ce morceau des qualités naturelles d'un maître de chapelle et de ses devoirs. — 6° Une traduction allemande de l'*Essai sur le beau* de J.-M. André, sous ce titre : *Versuch ueber das Schæne*, etc. Altenbourg, 1757, in-8°. — 7° Une traduction du *Discours sur l'harmonie*, de Gresset, intitulée : *Von dem Uralten Adel und dem Nutzen der Musik.* Berlin, 1757.

BARONI (Léonore), cantatrice célèbre, née à Mantoue, vers 1610, était fille de la belle *Adriana*, qui avait aussi brillé par la beauté de sa voix dans les premières années du dix-septième siècle. Maugars (*Voy.* ce nom), qui l'entendit à Rome en 1639, en parle en ces termes : « Sa voix est d'une haute étendue, juste, sonore, « harmonieuse; l'adoucissant et la renforçant « sans peine, et sans faire aucune grimace. Ses « élans et ses soupirs ne sont point lascifs, ses « regards n'ont rien d'impudique, et ses gestes « sont de la bienséance d'une honnête fille. En « passant d'un ton à l'autre, elle fait quelquefois « sentir les divisions des genres chromatiques et « enharmoniques, avec tant d'adresse et d'agré- « ment, qu'il n'y a personne qui ne soit ravi à « cette belle et difficile méthode de chanter. Elle « n'a pas besoin de mendier l'aide d'un tuorbe ou « d'une viole, sans l'un desquels son chant se- « rait imparfait, car elle-même touche les deux « instruments parfaitement (*Response faite « à un curieux sur le sentiment de la mu- « sique d'Italie, écrite à Rome le 1er octo- « bre* 1639. Paris, 1639, in-8°). » Les succès de Léonore Baroni sur le théâtre eurent tant d'éclat, que Vincent Costazuti a pu faire un volume de toutes les pièces de vers publiées à sa louange; ce recueil, formé de pièces dont quelques-unes sont en langue grecque, d'autres en latin, en italien, en français et en espagnol, a paru sous ce titre : *Applausi poetici alle glorie della signora Leonora Baroni;* Rome, 1639, in-4°. Il en a été fait une deuxième édition dans la même ville, en 1641. Joan-Victorin Rossi, connu sous le nom de *Janus-Nicius Erythræus*, contemporain de Léonore Baroni, parle d'elle avec éloge, ainsi que des pièces écrites en son honneur (1). En 1645 le cardinal Mazarin engagea Léonore Baroni pour chanter dans les opéras de Cavalli, *Serse* et *Ercole amante*, qu'il fit représenter à Paris pendant la minorité de Louis XIV. Elle fut ensuite attachée au service du roi pour les concerts de la cour; mais la musique italienne n'étant pas alors goûtée en France, cette grande cantatrice finit par prendre sa situation en dégoût, et retourna en Italie. On ignore l'époque de sa mort.

BARONI (Philippe), né à Ancône, vécut au commencement du dix-huitième siècle. On a de sa composition : *Psalmodia vespertina octo vocibus*, op. II. Bologne, Silvani, 1710.

BARONI-CAVALCABO (Julie), pianiste et compositeur distinguée, née à Vienne vers 1805, de parents italiens, fut élève de Mozart fils, et acquit sous sa direction un talent élégant et solide. Son premier ouvrage parut en 1830; en 1838, son œuvre douzième fut publié à Vienne, chez Haslinger. Les œuvres 3, 4, ont paru à Leipsick, chez Breitkopf et Haertel. Ces ouvrages consistent en caprices, sonates et fantaisies pour le piano. G. W. Fink en a fait des analyses dans la Gazette générale de musique de Leipsick (ann. 1831 et 1838). Les ouvrages de Mlle Baroni-Cavalcabo sont jusqu'à ce jour au nombre d'environ quarante.

BARONI (...), compositeur dramatique de l'époque actuelle (1850), a fait jouer à Milan, avec quelque succès, un opéra intitulé *Ricciarda*, dont la partition réduite pour le piano a été publiée dans cette ville, chez Ricordi.

BAROTIUS (Scipion), *cantor* à l'église Saint-Martin de Cologne, au commencement du dix-septième siècle, a publié : *Sacri concentus 8 voc.*, suivis d'une Messe et d'un Magnificat. Cologne, 1622.

BARRA (Hottinet), musicien français, est plus connu sous le nom de *Hottinet* que sous celui de *Barra*, qui paraît avoir été celui de sa famille. Il vécut sous le règne de François 1er, roi de France. On trouve des motets de sa composition dans les recueils intitulés : 1° *Liber quintus XII trium primorum tonorum Magnificat continet. Parrhisiis apud Petrum Attaingnant musicecalcographum*, etc. 1534, petit in-4° obl. — 2° *Liber septimus XXIIII trium, quinque, sex vocum modulos Dominici adven-*

(1) Legi ego, in theatro Eleonoræ Baronæ, cantricis eximiæ, in quo omnes hic Romæ, quotquot ingenio et poeticæ facultatis laude præstant, carminibus tum etruscè tum latinè scriptis, singulari ne prope divino mulieris filius canendi artificio tanquam faustes quosdam clamores et plausus ederunt : legi unum Laelii (Guidiccioni) epigramma ita porum, ita elegans, etc. (*Pinacotheca imaginum ill. vir.*, part. II, p. 129.)

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tus, nativitatisque ejus, ac Sanctorum eo tempore occurrentium habet. Parisiis, in vico citharea, apud Petrum Attaingnant, in-4°. goth. (sans date, mais imprimé en 1533 ou 1534, suivant les dates des autres livres). On y trouve deux motets à quatre parties, *O Radix* et *O Rex gentium*, de Hotlinet Barra. — 3° *Liber duodecimus XVII musicales ad Virginum Christi parum salutationes habet.* ibid. 1535, in-4o. On y trouve un *Salve Regina* de Barra. — 4° *Liber tertius, cum quatuor vocibus (Motectorum), Impressum Lugduni per Jacobum Modernum de Pinguento*, 1539.

BARRÉ (Léonard), contrapuntiste du seizième siècle, naquit à Limoges et se rendit en Italie. Il y devint élève d'Adrien Willaert, ainsi qu'on le voit par ce titre d'une collection de madrigaux : *Le dotte et excellente compositioni de Madrigali a cinque voci da diversi perfettissimi musici fatte, cioè, di Adriano Willar, et di Leonarde Barre suo discipulo, etc. Apud Hieronymum Scotum*, 1540, in-4° obl. Ses études musicales terminées, Barré, qui était prêtre, se rendit à Rome, où il entra en qualité de chantre à la chapelle pontificale, le 13 juillet 1537. Il fut un des chantres apostoliques que le pape envoya au concile de Trente, en 1545, pour donner leur avis sur ce qui concernait le chant ecclésiastique et la musique d'église. Ces chantres furent Léonard Barré, Jean Barré, Jean Le Cont, Jean Mont, Simon Bartolini de Pérouse, Pierre Ordenez, Antoine Loyal et Ivon Barry ; ils se trouvèrent à la première session du concile, le 13 décembre 1545. Une maladie épidémique s'étant déclarée à Trente, plusieurs chantres apostoliques retournèrent à Rome précipitamment; mais Barré, Le Cont, Ordenez, Bartolini et Loyal restèrent à leur poste, et suivirent le concile à Bologne, en 1547, quand il fut transporté dans cette ville. Quelques motets de Barré qui ont été publiés par Gardane de Venise, dans son recueil de 1544, prouvent que ce musicien était fort instruit dans son art. On trouve aussi quatre madrigaux à cinq voix de sa composition dans le recueil cité précédemment, pages 8, 9, 11 et 21. Plusieurs messes et des motets de sa composition se conservent en manuscrit dans la bibliothèque de la chapelle pontificale. Le contrapuntiste cité sous le nom de Léonard *Barre* ou *Barra* par Kiesewetter, dans son Mémoire sur les musiciens néerlandais, est le même que Léonard Barré dont le nom a été défiguré.

BARRÉ (Antoine), musicien français, s'établit à Rome vers 1550, et s'y fit remarquer comme compositeur. En 1555, il ouvrit une imprimerie de musique dans cette ville, et y publia *Il primo libro delle muse, a cinque voci, madrigali di diversi autori.* Ce recueil contient des compositions d'Arkadelt, de Vincent Ruffo, de Jacquet de Berchem et d'Antoine Barré lui-même. Il paraît qu'un personnage de haut rang, nommé *Onofrio Vigili*, lui avait fourni les moyens d'élever son imprimerie, car il s'exprime ainsi dans son épître dédicatoire : *Le primitie delle cose meritamente si spettano a quello ch'è dell' origine e principio di delle cose sono cagione... Da tale esempio confermato, vengo a consacrare le primitie della mia stampa a voi.... Accettate adunque con lieto volto questi nuovi frutti di variati gusti, perchè le mie fortune dianzi eran nulla*, etc. Dans la même année 1555 un second recueil fut publié par l'imprimerie d'Antoine Barré, sous ce titre : *Primo libro delle Muse a 4 voci, madrigali ariosi di Antonio Barré, e altri diversi autori.* Les noms des auteurs sont Antoine Barré, Alexandre Ruffo, Vincent Ruffo, Jean-Dominique de Nola, Lerma, Lupacchino, Vincent Ferro, *Lamberto il Caldarino*, Jules Fiesco, Paul Animuccia et Ghislain Dankerts. Parmi des milliers d'œuvres de musique imprimés dans le seizième siècle, l'abbé Baini dit (*Mem. stor. crit. della vita e delle opere di Gio-Pierl. de Palestrina*, t. II, p. 202, n° 581) qu'il n'a pas trouvé un seul cahier qui portât le nom de Barré, postérieurement à 1555 ; mais M. Gaspari, de Bologne, m'a signalé deux publications faites par Antoine Barré postérieurement à cette date, à savoir : *Secondo libro delle muse a quattro voci. Madrigali ariosi di diversi eccellentissimi autori con due canzoni di Giannetto di nuovo raccolti et dati in luce. In Romæ appresso Antonio Barre, 1558;* et *Madrigali a quattro voci di Francesco Menta novamente da lui composti et dati in luce : In Roma per Antonio Barre*, 1560. D'autre part, j'ai trouvé la partie d'alto d'un œuvre intitulé : *Il primo libro de Madrigali a quattro voci di Olivier Brassart. In Roma, per Antonio Barre*, 1564, in-4o. On trouve à la Bibliothèque impériale de Paris un recueil qui démontre que Barré avait quitté Rome et s'était établi imprimeur de musique à Milan. Ce recueil a pour titre : *Liber primus Musarum cum quatuor vocibus seu sacræ cantiones, quas vulgo motetta appellant.* Milan, A. Barré, 1588, in-4°. Cette collection contient 29 morceaux de Palestrina, d'Orlando Lassus, de Clément *Non-papa*, de Cyprien Rore, de Lerma, de Maillart, d'Adrien Willaert, de Paul Animuccia, d'Annibal Zoilo, de Lupi et d'Horace Vecchi.

BARRE (Charles Henri de la), claveciniste

© 2007 Lyon · Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de la reine, épouse de Louis XIV, occupait cette place en 1669. On a de ce musicien un recueil intitulé : *Anciens airs a chanter à deux parties, avec les deuxièmes couplets en diminutions ;* Paris, Ballard, 1689, in-4° obl.

BARRE (L'abbé DE LA), organiste de la chapelle de Louis XIV, mort en 1678, était considéré à la cour comme un compositeur habile. Il a écrit plusieurs morceaux de musique d'église que le roi aimait à entendre, mais qui n'ont pas été publiés. L'abbé de La Barre était seul organiste du roi ; après sa mort, sa place fut divisée en quatre, pour les organistes Tomelin, Le Bègue, Buterne et Nivers, qui étaient de service alternativement pendant un trimestre.

BARRE (MICHEL DE LA), compositeur et flûtiste célèbre de son temps, naquit à Paris vers 1680, et mourut dans la même ville en 1744. Il était fils d'un marchand de bois. En 1700 il donna à l'Opéra *Le Triomphe des arts*, et en 1705 *La Vénitienne*. On a aussi de lui : 1° Trois livres de trios pour la flûte, imprimés à Paris, in-4°. — 2° Treize suites de pièces à deux flûtes, *idem*, in-4° oblong. — 3° Sonates pour la flûte avec basse, œuvre 4. — 4° Recueils d'airs à boire, à deux parties, 1 vol. in-4° obl.

BARRE (La). *Voyez* Labarre.

BARRET (APOLLON-MARIE-ROSE), hautboïste distingué, est né en 1804, dans le midi de la France. Après avoir appris la musique dans son enfance et s'être livré à l'étude du hautbois, il perdit ses parents ; cet événement lui fit prendre la résolution de se rendre à Paris, où il fut admis comme élève de Vogt dans le Conservatoire, au printemps de 1823. Ses progrès furent si rapides que, seize mois après, le premier prix de hautbois lui fut décerné au concours de 1824. Lorsque Bernard obtint à cette époque le privilége du théâtre de l'Odéon, pour y jouer les traductions d'opéras allemands et italiens, Barret entra dans l'excellent orchestre formé à ce théâtre par Crémont, en qualité de premier hautbois. La ruine de l'entreprise de l'Odéon dans l'été de 1827 fit passer cet artiste dans l'orchestre de l'Opéra comique ; mais deux ans après, des offres avantageuses lui ayant été faites pour occuper la place de premier hautbois au théâtre du roi (Opéra italien) à Londres, il alla se fixer dans cette ville, où il est encore au moment où cette notice est écrite (1858). A ses fonctions de premier hautbois de l'opéra italien, il réunit celles de membre de l'orchestre de la Société philharmonique et de professeur de hautbois à l'Académie royale de musique, où il a formé de bons élèves. Barret a publié plusieurs morceaux pour son instrument, parmi lesquels on remarque : 1° Mélange sur un motif d'Onslow avec accompagnement de piano, Paris, Brandus. — 2° Air languedocien varié avec acc. de piano ; ibid. — 3° Divers morceaux gravés à Londres. Sa production la plus importante est une méthode pour le hautbois qui a pour titre : *A complet Method for the Oboe, comprising all the new fingerings, new tables of shakes, scales, exercises*, etc. ; Londres, Jullien et Cie (s. d.) gr. in-4°. Cet ouvrage est le meilleur et le plus complet qui ait été fait sur le hautbois ; il est terminé par 40 pièces progressives, 4 sonates, et quinze grandes études.

BARRETT (JEAN), maître des enfants de chœur de l'hôpital du Christ, à Londres, et organiste de l'église de *S. Mary-at-Hill*, vers 1710, fut élève du D. Blow. Plusieurs de ses chansons ont été insérées dans la collection intitulée : *Pills to purge melancholy*. On connaît de lui l'air agréable *Janthe the lovely*, qui a été introduit dans l'opéra du Mendiant (Beggar).

BARRIÈRE (....), violoncelliste français, a joui d'une brillante réputation à Paris, vers 1740. Il avait déjà publié deux livres de sonates pour le violoncelle lorsqu'il partit pour l'Italie, en 1736, dans le dessein d'y entendre Francischello et de perfectionner son talent par des leçons de ce grand maître. De retour à Paris, en 1739, il fit graver son troisième œuvre de sonates où l'on remarqua les progrès que son goût avait faits. Son quatrième œuvre renferme des solos pour le violoncelle ; le cinquième est composé de sonates pour le par-dessus de viole, et le sixième, de concerts pour le clavecin.

BARRIÈRE (ÉTIENNE-BERNARD-JOSEPH), né à Valenciennes au mois d'octobre 1749, se rendit à Paris à l'âge de douze ans, où il prit des leçons de violon de Pagin, élève de Tartini, et eut pour maître de composition, Philidor. Après s'être fait entendre au Concert spirituel, il fut l'un des violinistes solo de ce concert et de celui des Amateurs. En 1801 il joua une symphonie concertante avec Lafont à un concert de la Salle Olympique. Il a composé plusieurs œuvres de quatuors, de symphonies, de trios, de duos, de concertos, qui ont été gravés à Paris.

BARRINGTON (DAINES), né à Londres en 1727, fit ses études à l'université d'Oxford et au collége du Temple. Après avoir fait un cours de droit, il devint greffier à Bristol. Au mois de mai 1751 il fut nommé maréchal de la chambre haute de l'amirauté, et successivement secrétaire des affaires de l'hôpital de Greenwich, juge des comtés de Merioneth, de Carnavon, d'Anglesey, second juge de Chester, et enfin commissaire des munitions à Gibraltar. Il est mort le 11 mars

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

1800', âgé de soixante-treize ans, membre de plusieurs sociétés savantes et président de celle des Antiquaires de Londres. Parmi les pièces qu'il a fait paraître dans les Transactions philosophiques, on trouve (t. LX, p. 54) une lettre sur Mozart, sous ce titre : *Account of a very remarkable young musician* (Notice sur un jeune musicien très-remarquable). Il a inséré aussi un petit ouvrage intitulé : *Expériences sur le chant des oiseaux*, dans ses *Miscellanées*, publiés à Londres en 1781, in-4°. Enfin, on a de Barrington quelques notes sur deux instruments en usage dans le pays de Galles (le *Crowth* et le *Pib-Corn*), lesquelles sont insérées dans le 3me volume de l'*Archéologia* (1), sous ce titre : *Some Account of two Musical instruments used in Wales*, avec une planche. Ces notes ont été lues à la Société des Antiquaires de Londres, le 3 mai 1770. Bien que trop sommaires, elles ont de l'intérêt, parce que Daines Barrington avait habité le pays de Galles et y avait non-seulement vu, mais entendu jouer ces deux instruments.

BARROILHET (Paul), chanteur français, est né à Bayonne le 22 septembre 1810. Fils d'un négociant de cette ville, il était destiné au commerce et fut envoyé à Paris pour y faire des études spéciales et relatives à son état futur; mais un goût passionné pour la musique le poussa à renoncer à la carrière qu'on voulait lui faire suivre et à entrer au Conservatoire comme élève de chant. L'époque de son admission dans cette école est 1828. Il était âgé de dix-huit ans. L'auteur de cette notice reçut alors plusieurs lettres du père de Barroilhet, lequel voyait avec chagrin la résolution que celui-ci avait prise. « Je ne « crois pas, disait-il, qu'il y ait en mon fils l'or- « ganisation d'un artiste distingué, et je ne me « consolerais pas de le voir musicien médiocre. « Si vous le croyez, au contraire, destiné à se « faire un nom honorable dans votre art, je ne « m'opposerai pas à ce qu'il suive son penchant. » Les réponses étaient rassurantes, bien que les progrès de l'élève ne répondissent pas exactement à ce qu'on en avait attendu. Après deux années d'études sous la direction de Banderali, au concours de chant de 1830 aucune distinction ne fut décernée à Barroilhet qui, ne pouvant espérer d'admission à l'Opéra, se décida à aller tenter la fortune sur les théâtres de l'Italie. Arrivé à Milan, il y prit des leçons de Panizza; puis il fit ses débuts sur des théâtres de troisième ordre. Après y avoir acquis de l'habitude et de l'assurance, il chanta à Gênes, Vérone, Brescia, Bergame, Trieste, Turin, et fut engagé à Palerme, en 1835. Les succès qu'il y obtint le firent appeler à Rome, l'année suivante. Ce fut alors qu'il prit position parmi les artistes les plus distingués, par le talent dont il fit preuve dans l'*Assedio di Calais*, que Donizetti écrivit pour lui, et plus encore dans le *Roberto Devereux* et dans le *Colombo* du même maître. Une maladie de larynx, qui lui survint à la fin de 1837, l'éloigna momentanément de la scène. Il se rendit alors à Naples et y trouva Nourrit, peu de temps avant sa fin tragique. Après ce triste événement, Barroilhet s'éloigna de l'Italie, et vint à Paris, où il fut engagé pour l'Opéra. Donizetti, qui n'avait pas perdu le souvenir de ses succès de Rome, écrivit pour lui le rôle de baryton de *la Favorite*, par lequel Barroilhet conquit la faveur du public. *Guillaume Tell*, Lusignan, dans *la Reine de Chypre*, et *Charles VI*, mirent le sceau à sa réputation de chanteur dramatique. Ce fut au milieu de ses triomphes qu'il quitta l'Opéra en 1847, parce qu'il ne put s'arranger avec l'administration de ce spectacle pour le chiffre de ses appointements. Depuis lors, Barroilhet ne s'est plus fait entendre que dans des concerts, et sur les théâtres des départements.

BARSANTI (François), né à Lucques vers 1690, étudia d'abord à l'université de Padoue; mais il ne tarda point à abandonner ses études littéraires pour se livrer à celle de la musique. En 1714 il se rendit à Londres, et entra à l'Opéra comme flûtiste. Pendant son séjour en cette ville, il publia : 1° Six solos pour flûte avec accompagnement de basse, 1er livre; 2° Six solos *idem*, 2e livre; 3° Six sonates pour deux violons et basse tirées des solos de Geminiani. Après plusieurs années de résidence à Londres, Barsanti accepta une place lucrative qui lui fut offerte en Écosse. Il profita de son séjour dans ce pays pour rassembler une grande quantité de chansons populaires auxquelles il fit des basses. Vers 1750, il retourna à Londres. Le mauvais état de ses affaires l'obligea à solliciter une place d'*alto* dans l'orchestre de l'Opéra et dans celui du Vauxhall, quoiqu'il fût déjà fort âgé. Vers le même temps il publia *Douze Concertos pour violon*, et *Six Antiennes* dans le style de Palestrina; mais ces ouvrages ne lui offrirent que de faibles ressources, et, vers la fin de sa vie, il tomba dans une misère profonde. On ignore en quelle année il mourut.

BARSOTTI (Thomas-Gaspard-Fortuné), né à Florence le 4 septembre 1786, fut appelé en 1809 par la reine d'Étrurie, infante d'Espagne, alors à Compiègne, pour remplir auprès d'elle et de ses enfants les fonctions de professeur de

(1) *Archæologia or miscellaneous Tracts relating to antiquity. Published by the society of Antiquaries of London*, tom. III, p. 30-33; Londres, 1775, in-4°.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

piano et de chant. Cette princesse ayant été reléguée à Rome par Napoléon, M. Barsotti s'établit à Nice, où il fut nommé organiste et maître de chapelle de la cathédrale. En 1815, il se rendit à Marseille, et cinq ans après il y fonda une école de chant pour les femmes, et un enseignement de musique au collége royal. En 1821, il proposa au maire de la ville de Marseille l'établissement d'une école gratuite de musique; son projet fut goûté; l'école fut fondée; et il en fut nommé directeur. Dans ces fonctions, il a montré autant d'intelligence que de dévouement. M. Barsotti est auteur des ouvrages suivants qu'il a publiés : 1° *L'air des Tyroliens*, varié pour le piano, avec accompagnement de violon et basse. — 2° Air varié en *fa*, avec accompagnement de violon et basse. — 3° *Di tanti palpiti*, varié pour le piano. — 4° *Les Folies d'Espagne*, variées. — 5° Six nocturnes à deux voix. — 6° *Domine salvum fac regem*, à trois voix et chœur, avec orchestre. — 7° *Méthode de musique* à l'usage de l'école gratuite de Marseille; Marseille, 1828. Plusieurs compositions du même artiste, parmi lesquelles est une messe à trois voix avec chœurs et orchestre, sont encore inédites.

BARTA (Joseph), compositeur, né en Bohême, vers 1744, fut d'abord organiste à l'église de Saint-Paulin à Prague, et établit ensuite sa résidence à Vienne, où il écrivit pour le théâtre. Il est mort dans cette ville en 1803. Ses opéras les plus connus sont : 1° *Da ist nicht gut zu rathen* (il est dangereux de conseiller ici), opérette, 1780. — 2° *Il mercato di Malmantile*, op. buffa, Vienne, 1784. — 3° *Der adelicke Tagelœhner* (le Journalier noble), opérette, *ibid.*, 1795. — 4° *Die donnernde Legion* (La Légion d'éclaireurs), opérette en 2 actes. On a aussi de lui six quatuors pour 2 violons, alto et basse, op. 1 et 6; quatre concertos de clavecin; 6 *duetti a due soprani*.

BARTALI (Antoine), maître de chapelle de l'empereur, à Vienne, vers 1680, passait pour l'un des plus habiles compositeurs de son temps. Il a publié des trios pour divers instruments sous ce titre : *Thesaurus musicus trium instrumentorum*, Dillingue, 1671, in-fol. et des symphonies à 3 et à 4 parties, sous ce titre : *Prothimia suavissima sonatarum suavissimarum quæ nunc prima editione in Germania prodierunt, cum tribus et quatuor instrumentis redactæ*, 1672, in-4° obl., sans nom de lieu.

BARTEI (Jérôme), en latin *Barthæus*, moine augustin, né à Arezzo, fut général de son ordre à Rome, au commencement du dix-septième siècle. Il a fait imprimer les ouvrages suivants : 1° *Responsor. Sanctæ fer.* 5, 6 *et Sabb. major. Hebdom.* 4 *parib. voc.*, Venise, 1607, in-4°. — 2° *Missæ ad otto voci con basso continuo*; Rome, 1608. — 3° *Il primo libro de ricercari a due voci*. — 4° *Il secondo libro degli concerti a due voci, accomodati per suonare con qualsivoglia stromento, con la parte continua per l'organo*; Rome, 1618.

BARTEL (François-Conrad); Voyez BARTL.

BARTH (Henri), maître de musique de l'église Saint-Bavon, à Gand, depuis 1763 jusqu'à 1780, a publié de sa composition : *Six motets a grand chœur et six duettes* (sic) *pour deux basses, avec deux violons et orgue, dédiés au prince Charles de Lorraine, gouverneur des Pays-Bas*; in-fol. (sans date et sans nom de lieu).

BARTH (Chrétien-Samuel), né à Glaucha, dans le comté de Schœnburg, en 1735, fut l'un des plus grands virtuoses de son temps sur le hautbois. Il reçut des leçons du célèbre Jean-Sébastien Bach, au gymnase de Saint-Thomas, à Leipsick. Au sortir de cette école, en 1753, il entra au service de la petite cour de Rudolstadt, qu'il quitta, en 1762, pour une place de musicien de la chambre du duc de Weimar. En 1768, il s'attacha au prince de Mecklembourg, et enfin, en 1772, il fut admis à la chapelle du Landgrave de Hesse-Cassel, avec un traitement de huit cents rixdalers (environ mille écus de France); mais à l'avénement du dernier landgrave (en 1786), les théâtres français et italien ayant été congédiés, Barth passa à la chapelle du roi de Danemarck aux mêmes conditions. On lui doit plusieurs concertos de hautbois fort brillants pour le temps où ils ont été écrits. Les trois premiers ont été publiés à Copenhague, le quatrième à Offenbach, chez André, le cinquième (œuvre 12) à Leipsick, chez Breitkopf et Haertel. Au nombre de ses autres compositions, on remarque : 1° Rondeau suisse, pour hautbois, avec orchestre, œuvre 10; *Ibid.* — 2° Divertissement pour hautbois, deux violons, viole et basse, œuvre 8; *Ib.* — 3° Pot-pourri pour hautbois et piano, œuvre 9, Offenbach, André. — 4° Sonates pour piano et hautbois, Hanovre, Kruschwitz. — 5° Six écossaises pour piano, Copenhague, Lose. — 6° Grande symphonie pour instruments à vent, Offenbach, André. — 7° Ouverture pour orchestre, œuvre 18, *Ibid.* Barth est mort à Copenhague le 8 juillet 1809, avec le titre de musicien pensionnaire de la chambre du roi.

BARTH (F.-Philippe-Charles-Antoine), fils du précédent, né à Cassel, en 1773, succéda à son père dans la place de hautboïste de la chapelle royale à Copenhague. Il s'est livré aussi à la composition, et s'est fait connaître par deux recueils, l'un de chansons danoises, l'autre de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps ». editions.ainay@free.fr

chansons allemandes, publiés à Copenhague, et par un concerto pour flûte, publié à Leipsick, chez Breitkopf et Haertel. Parmi ses ouvrages inédits, on compte plusieurs concertos pour hautbois, d'autres pour flûte, et une symphonie concertante pour deux cors. Le roi de Danemark a nommé Barth directeur de sa musique d'harmonie. On a exécuté à Copenhague deux ouvertures de sa composition en 1820.

BARTH (.....), neveu et élève de Charles Stamitz, né en 1774, joua à la cour de Turin, à l'âge de huit ans, des concertos de violon et fit naître l'admiration des amateurs, par la hardiesse et le fini de son jeu ; mais plus tard il ne réalisa pas les espérances qu'il avait données. Après avoir été un prodige dans son enfance, il ne fut qu'un artiste médiocre dans la force de l'âge. Il a publié à Rotterdam, en 1795, des pots-pourris pour deux violons, nos 1, 2 et 3 ; un pot-pourri pour violon seul, et un pot-pourri pour piano et violon. On croit qu'il est mort vers 1798.

BARTH (Gustave), fils d'un ténor de la chapelle impériale, est né à Vienne vers 1818. Il y est directeur de la société de chant des chœurs d'hommes, depuis 1848. On a publié de sa composition des *Lieder* à voix seule, des quatuors et des chœurs pour voix d'hommes. En 1843 il a fait exécuter à Vienne une messe de sa composition qui a obtenu l'approbation des connaisseurs.

BARTHEL (Jean-Chrétien), organiste de la cour à Altenbourg, naquit à Plauen le 19 avril 1776. Une réunion de circonstances heureuses favorisa le développement de ses dispositions pour la musique. Son père, qui aimait beaucoup cet art, lui fit prendre à l'âge de cinq ans des leçons de piano du célèbre organiste Rœsler. Deux années après il lui donna un maître de violon. Les progrès de l'enfant furent si rapides, qu'il excita l'admiration de Mozart, à l'âge de douze ans, dans un concerto de piano qu'il exécuta chez le cantor Doles, à Leipsick. Peu de temps après, il entra à l'école de Saint-Thomas de cette ville, et sous la direction de Hiller et de l'organiste Goerner il acquit un talent remarquable sur le violon et sur l'orgue. Il n'était âgé que de quatorze ans, lorsqu'on lui offrit une place d'organiste ; à seize ans, il fut nommé directeur des concerts de la cour de Schœnebourg, sur la recommandation de Hiller. Quelque temps après, Barthel retourna à Leipsick pour continuer ses études ; mais deux ans s'étaient à peine écoulés quand il fut nommé directeur de musique à Greitz. Ce fut dans cette ville qu'il commença à donner des preuves de son talent par ses compositions pour l'église et pour les concerts. Il se fit aussi admirer par son exécution savante sur l'orgue. Après avoir passé plusieurs années à Greitz, il entreprit, d'après les conseils de son ami Brand, un voyage musical en Allemagne. Dans les grandes villes où il se fit entendre, il donna une si haute idée de son talent, qu'on lui offrit la place d'organiste de la cour à Altenbourg, devenue vacante par la mort du célèbre Krebs, élève de Jean-Sébastien Bach. Il prit possession de cette place en 1806, et ne l'a point quittée depuis lors. Barthel a beaucoup écrit pour l'église : on cite particulièrement une suite de cent quatre psaumes à quatre voix, une cantate pour le jour de Pâques, et une grande quantité de pièces d'orgue ; mais aucune de ces productions n'a vu le jour. On n'a publié de sa composition qu'un recueil de dix-huit danses pour le piano, sous le titre de *Flore musicale* (Musikalische Flora), et douze valses pour le même instrument, Leipsick, Kollmann. Barthel est mort le 10 juin 1831.

BARTHÉLEMON (F.-Hippolyte), compositeur et violoniste, appelé par les Anglais *Bertleman*, est né à Bordeaux en 1731. En 1766 il alla à Londres où il fit représenter son opéra de *Pélopidas*, qui eut un si grand succès, que Garrick alla trouver l'auteur sur-le-champ et lui proposa de travailler pour son théâtre ; mais, craignant qu'il ne pût composer sur des paroles anglaises, il prit une plume et se mit à écrire des vers pour un air, afin que Barthélemon s'y exerçât. Celui-ci regardait par-dessus l'épaule de Garrick, et écrivait en même temps la musique de l'air. Le grand acteur s'étant levé, remit le papier à Barthélemon, en lui disant : *Tenez, monsieur, voici mes paroles ;* à quoi le musicien répondit : *Tenez, monsieur, voilà ma musique.* Une telle facilité causa l'admiration de Garrick, qui proposa à Barthélemon de composer la musique de la farce intitulée : *A peep behind the curtain* (le jour passé à travers les rideaux), et qui promit de faire sa fortune ; mais, loin de tenir sa parole, il refusa même de lui payer la somme dont ils étaient convenus, quoique la pièce eût eu 108 représentations. En 1768, Barthélemon fit un voyage à Paris et y donna, le 28 décembre, la pastorale intitulée *Le Fleuve Scamandre*, dont les paroles étaient de Renout. Puis il retourna à Londres. En 1770, Barthélemon devint chef d'orchestre du Wauxhall. Pendant les quatre années suivantes, il fit représenter *le Jugement de Pâris ; la Ceinture enchantée*, et (en 1774) *the Maid of the Oaks* (La fille des Chênes) ; mais, dégoûté par les tracasseries que lui faisaient éprouver les directeurs de spectacles, il prit le parti

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de voyager en Allemagne et en Italie, où son talent comme violoniste lui procura des succès. La reine de Naples, à qui son jeu avait plu, lui donna une lettre pour sa sœur, Marie-Antoinette; il eut l'honneur de la remettre lui-même à Versailles; mais il ne resta pas longtemps en France. Un engagement avantageux lui fut offert pour Dublin, et il s'y rendit en 1784 avec sa femme, cantatrice fort habile qu'il avait épousée en Italie. Il est mort à Londres en 1808. Outre ses opéras, il a publié : 1° *Concerti a violino principale*, Londres. — 2° *Six duos pour deux violons*, œuvre huitième, ibid. — 3° *Six quatuors pour deux violons, alto et basse.* — 4° *Petites leçons pour le piano.*, ibid. —5° *Préludes pour l'orgue*, op. 11, ibid. — 6° *Trois leçons pour le piano, dans le style des plus grands maîtres*, ibid. — 7° *Une leçon dans le style de Sterkel*, ibid.; 1800. — 8° *Duos pour deux violons*, ibid.; 1800.

BARTHÉLEMY (Jean-Jacques), abbé, grand trésorier de Saint Martin de Tours, secrétaire général des Suisses et Grisons, etc., naquit à Cassis, près Aubagne, le 20 janvier 1716. Après avoir fait de brillantes études, dans lesquelles il apprit presque en même temps le latin, le grec, l'hébreu, le syriaque, le chaldéen, l'arabe, les mathématiques, l'astronomie, etc., il se rendit à Paris en 1744, où il se livra à l'étude de la numismatique par les conseils de Gros de Boze, alors garde du cabinet des médailles. En 1747, Barthélemy fut nommé à l'Académie des inscriptions, en remplacement de Burette, mort dans la même année. Nommé successivement membre de la société royale de Londres et de celles des Antiquaires de la même ville, il parvint en 1753 à la place de garde du cabinet des antiques, vacante par la mort de Boze. Ayant fait un voyage en Italie pour des recherches relatives à sa place, il fit à Rome la connaissance du duc de Choiseul, alors ambassadeur de France, qui conçut pour lui l'amitié la plus vive, et qui, parvenu au ministère, s'occupa constamment du soin de sa fortune. L'Académie française le reçut dans son sein en 1789; mais la fortune qui, jusqu'alors, lui avait été favorable, l'accabla bientôt de revers. Privé de vingt-cinq mille livres de rentes par la révolution, il fut réduit au plus étroit nécessaire, et mourut accablé d'infirmités le 30 avril 1795, âgé de soixante dix-neuf ans. Il a publié : *Entretiens sur l'état de la musique grecque vers le milieu du quatrième siècle de l'ère vulgaire*, Paris 1777, in-8°. Cet opuscule, écrit avec élégance, et contenant des notions assez exactes sur la musique grecque à l'époque que l'auteur a choisie, est extrait de son grand ouvrage intitulé : *Voyage du Jeune Anacharsis en Grèce*, et y a été refondu dans toutes les éditions qu'on a faites de ce livre. Sur la foi d'une mauvaise compilation intitulée *Bibliographie musicale de la France*, Lichtenthal a attribué à Barthélemy un livre qui a pour titre *La Cantatrice grammairienne*, etc.; jamais le savant académicien n'a songé à une production de cette espèce. (Voyez l'article suivant.)

BARTHÉLEMY (L'abbé Louis), né à Grenoble, vers 1750, quitta de bonne heure sa ville natale et se fixa à Paris. On a de lui quelques ouvrages médiocres, au nombre desquels se trouve celui qui a pour titre : *La cantatrice grammairienne, ou l'art d'apprendre l'orthographe française sans le secours d'aucun maître, par le moyen des chansons.* Genève et Lyon, 1787, in-8°.

BARTHÉLEMY (Pierre), littérateur, né à Boulogne-sur-mer, est connu par plusieurs ouvrages au nombre desquels on remarque : *Le Rideau levé, ou conspiration flagrante contre l'Opéra.* Boulogne, Griset jeune, 1829, in-8°, de 16 pages.

BARTHEZ (Paul-Joseph), célèbre physiologiste, professeur honoraire de la faculté de médecine de Montpellier, médecin consultant de Napoléon Bonaparte, membre de la Légion d'honneur et associé de l'Institut, naquit à Montpellier le 11 décembre 1734. Il fit ses études à Narbonne, où résidait son père, ingénieur du Languedoc, puis à Toulouse, et fut reçu en 1753 docteur en médecine à la faculté de Montpellier. Il mourut à Paris, d'une fièvre maligne, le 13 octobre 1806. On ne parlera point ici de ses travaux sur la médecine, qui n'ont aucun rapport avec l'objet de ce dictionnaire, mais d'un ouvrage posthume publié par les soins de M. Barthez de Marmorières, son frère, intitulé : *Traité du beau;* Paris, 1807, in-8°. On y trouve un chapitre très-curieux intitulé : *Nouvelles recherches sur la déclamation théâtrale des anciens Grecs et Romains.* Voy. le *Magas. encyclopédique*, sixième année, t. V, p. 209.

BARTHOLDY (Salomon), d'une famille israélite de Berlin, a publié dans la Gazette musicale de cette ville (an 1805, n° 5) un article intitulé : *Ueber den Volksgesang der Sicilianer* (Sur le chant populaire des Siciliens).

BARTHOLIN (Gaspard), fils de Thomas Bartholin, médecin du roi de Danemark, naquit à Copenhague, en 1654, et mourut vers 1705. Il fut aussi docteur en médecine et professeur d'anatomie. On a de lui beaucoup d'ouvrages au nombre desquels se trouve un traité *De Tibiis*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps ». editions.ainay@free.fr

Veterum, et earum usu, libri tres; Romæ, 1677, in-8°, fig. Ce livre, que l'auteur composa à l'âge de vingt-deux ans, est rempli d'érudition, mais entièrement dépourvu de critique, et à peu près inutile pour l'histoire de l'art. Il y en a une seconde édition, Amsterdam, Wetstein, 1679, in-12; Grævius l'a aussi inséré dans le tome 6 de son *Thesaur. antiq. roman.*, p. 1157.

BARTHOLIN (Jean-Frédéric), professeur de mathématiques et assesseur du consistoire, à Copenhague, naquit dans cette ville le 27 novembre 1665. Après avoir fini ses études, il voyagea en Hollande, en Angleterre, en France et en Italie. De retour dans sa patrie, il prit possession des places dont il est parlé ci-dessus, et se livra à des travaux littéraires. Il mourut le 30 mai 1708. Parmi les ouvrages de sa composition qui ont été imprimés après sa mort, on remarque : *Dissertatio de Saule per musicam curato*. Copenhague, 1745.

BARTHOLINI (Orlondo), ou plutôt *Bartolini*, compositeur né à Sienne, vers la fin du seizième siècle, est indiqué, par le catalogue de Pastorff (Munich, 1653), comme auteur des ouvrages suivants : 1° *Messe concertate a* 5-9 *voci*. — 2° *Motetti a* 1, 2, 3-8 *voci, con basso continuo*. — 3° *Canzonette ed arie alla romana, a* 3 *voci*, tous imprimés à Venise. On trouve quelques motets de Bartholini dans les collections publiées à Anvers, chez Phalèse.

BARTHOLOMÆUS DE GLANTVILLE, descendait de la famille des comtes de Suffolk, et fut moine franciscain. Il écrivit, vers 1366, un traité *De proprietatibus rerum*, qui fut traduit en français par un moine nommé Jean Corbichon, dans l'année 1372, et en anglais par Jean Trevisa, vicaire de la paroisse de Berkeley, en 1398. Hawkins s'est trompé lorsqu'il a dit (*History of the science and practice of Music*, t. II, p. 123) qu'il paraît que l'original a été publié à Harlem, en 1485. Le livre imprimé dans cette ville, en 1485, par Jacques Bellaert, est une traduction hollandaise. La plus ancienne édition connue du texte latin de Bartholomé, avec une date certaine, est celle qui a été imprimée en 1480 (in-fol. gothique), par Nicolas Pistoris de Bensheym (ou plutôt Bensheim, ville du duché de Hesse-Darmstadt) et Marc Reinhardt, de Strasbourg, sans nom de ville (1). Dans ce livre *de la propriété des choses*, Bartholomé traite d'une manière assez étendue de la trompette, de la flûte, du chalumeau, de la sambuque, de la symphonie, des timbales, de la cithare, du psaltérion, de la lyre, des cymbales, du sistre et des cloches. Hawkins a consulté cet ouvrage pour son histoire de la musique, et a cité de longs passages de l'ancienne traduction anglaise (t. II, p. 279 à 288).

(1) On peut consulter le *Manuel du Libraire*, de M. Brunet, pour les diverses éditions du texte original, et des traductions (tome 2 de la troisième édition, pages 100 et 101, et tome 2 du supplément du même ouvrage, p. 93 et 94).

BARTHOLOMÆUS (Jean-Chrétien), littérateur qui vivait vers la fin du dix-septième siècle, a publié une dissertation qui a pour titre : *Surdus de sono judicans*. Iéna, 1690, in-4°. D'après une note que je trouve dans les papiers de Perne, il paraît qu'il s'agit dans cet ouvrage d'une expérience renouvelée de nos jours pour rendre sensibles aux sourds les vibrations des sons par le moyen d'un conducteur métallique appuyé sur la poitrine.

BARTHOLOMEI (Le comte), de la famille des comtes Gallici, compositeur italien, vécut vers le milieu du seizième siècle. On a de lui une collection de motets qui a pour titre : *Motetta quinque vocibus suavissime sonantia. Venetia, app. Ant. Gardane*, 1547, in-4° obl.

BARTHOLOMEI (Ange-Michel). *Voyez* BARTOLOMI.

BARTL (François-Conrad), docteur en philosophie, et professeur de mathématiques transcendantes au Lycée normal d'Olmütz, naquit le 14 juin 1750 à Weyperth, en Bohême. Après avoir enseigné à Vienne, à Prague et à Brünn, il se fixa définitivement à Olmütz en 1800. Il y mourut le 28 octobre 1813. Auteur de plusieurs ouvrages estimés concernant les mathématiques pures et appliquées, il cultivait aussi la musique avec succès et passait pour un virtuose sur l'harmonica. Il publia d'abord une notice sur cet instrument, sous ce titre : *Nachricht von der Harmonica*, Prague, 1796, brochure in-8°. Plus tard il s'occupa du perfectionnement de cet instrument, et y ajouta un clavier avec un système de leviers à frottement qui faisaient l'office des doigts. Bartl a donné la description de son invention dans un écrit intitulé : *Abhandlung von der Tasten-Harmonika* (Dissertation sur l'Harmonica à clavier). Brünn, Leop. Haller, 1798, gr. in-4° de 75 pages avec 5 planches.

BARTLEMAN (Jean), chanteur célèbre en Angleterre, était doué d'une très-belle voix de basse. Il fut élève du D. Cooke et enfant de chœur à l'abbaye de Westminster. Ce fut aux anciens concerts d'Hannover-square qu'il fit sa réputation. Postérieurement, il devint copropriétaire et l'un des directeurs de cet établissement. Il est mort en 1820.

BARTLETT (Jean), musicien anglais qui vivait au commencement du dix-septième siècle, a publié un recueil de sa composition intitulé : *A*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

book of ayres with a triplicitie of musicke, where of the first part is for the lute or orpharion, and the viole da gamba and 4 parts to sing. The second is for trebles to sing to the lute and viole. The third part is for the lute and voyce, and the viole da gamba (Livre d'airs avec un triple arrangement de musique, savoir : la première partie pour le luth ou orpharion, la basse de viole, et quatre parties de chant; la seconde, pour des voix de dessus, le luth et la viole; la troisième, pour le luth, les voix et la basse de viole); Londres, 1606, in-fol.

BARTOLI (Jean-Baptiste), compositeur italien du seizième siècle. Le catalogue de la Bibliothèque musicale du roi de Portugal indique sous ce nom : *Madrigali a cinque voci, lib.* 1; mais sans date ni nom de lieu.

BARTOLI (Daniel), savant jésuite, né à Ferrare en 1608, *mort* à Rome le 13 janvier 1685, a publié un livre très-curieux intitulé : *Del suono de' tremori armonici e dell' udito, trattati IV;* Rome, 1679, in-4°. La seconde édition est de Bologne, 1680, in-4°, et la troisième de Rome, 1681, in-4°. Il y examine les effets du son dans l'air et dans l'eau. Le chapitre 7 du second traité, qui traite *des salles parlantes*, est fort intéressant; il y décrit les salles de Mantoue et de Caprarola, qui excitent l'étonnement de toutes les personnes qui visitent ces lieux. La dissertation de Bartoli, dont on trouve un long détail dans la Littérature musicale de Forkel et dans la Bibliographie de la musique de Lichtenthal, est insérée dans le troisième volume des œuvres de cet auteur.

BARTOLI (Le P. Erasmo), né à Gaëte, dans le royaume de Naples, en 1606, était connu dans cette ville sous le nom du *P. Raimo*, nom qui, dans la terre de Labour, est la traduction vulgaire d'*Erasmo*. Bartoli était prêtre séculier depuis plus de trente ans, lorsqu'il entra dans la congrégation de l'Oratoire, à Naples, où il passa le reste de sa vie dans les exercices de piété et dans la culture de la musique. Il mourut de la peste, le 14 juillet 1656, à l'âge de cinquante ans. Les productions musicales de cet ecclésiastique, qui se conservent chez les *Filippini* (oratoriens), à Naples, sont celles-ci : 1° Plusieurs motets à 4 voix. — 2° D'autres motets à 4 chœurs. — 3° Des psaumes à 8 voix. — 4° Des cantates spirituelles. — 5° une messe à 10 voix. 6° Deux messes pastorales pour la fête de Noël. — 7° Les répons de la semaine sainte. — 8° Deux messes et deux vêpres complètes pour des fêtes solennelles. — 9° Plusieurs motets à 8 voix en deux chœurs. — 10° Des répons pour les principales fêtes de l'année.

BARTOLINI (Barthélemé), l'un des plus grands chanteurs du commencement du dix-huitième siècle, naquit à Faënza, vers 1685. Il fut élève de Pistocchi et de Bernacchi. L'époque la plus brillante de sa vie fut depuis 1720 jusqu'à 1730. Il était alors au service de l'électeur de Bavière.

BARTOLINI (Vincent), habile sopraniste, brilla au théâtre de Cassel en 1792.

BARTOLOCCI (Jules), religieux de l'ordre de Saint-Bernard, et professeur de langue hébraïque au collége de la Sapienza à Rome, naquit, en 1613, à Célano dans l'Abruzze. Après avoir été attaché à la bibliothèque du Vatican, en qualité d'orientaliste, il devint abbé de son ordre et mourut d'apoplexie, le 1er novembre 1687. Dans sa *Bibliothèque Rabbinique*, Rome, 1675, 4 vol. in-folio, on trouve : 1° *De Psalmorum libro, Psalmis et musicis instrumentis*, part. II, p. 184. — 2° *De Hebræorum musica, brevis dissertat.*, part. IV, p. 427. Ces deux dissertations ont été insérées dans le *Thesaur. antiquitat. sacrarum* d'Ugolini, t. XXXII, p. 457 et suiv. On trouve aussi dans le même volume, p. 679, *Excerpta ex bibliotheca Rabbinica Julii Bartholocci de voce Sela.* Il y a peu d'utilité à tirer de tout cela.

BARTOLOMEI (Antoine), dit *Maurice*, premier violon et directeur de l'orchestre de la ville et du théâtre de Parme, naquit en cette ville en 1760. Il commença ses études très-jeune, à Turin, dans l'école de *Pugnani*, et les termina à Parme, sous la direction de *Morigi*. Les Italiens lui accordent beaucoup de talent. On connaît de lui des solos pour son instrument, qui sont restés en manuscrit. Il vivait encore en 1815.

BARTOLOMI (Ange-Michel), théorbiste italien, se fixa à Paris vers le milieu du dix-septième siècle, ainsi qu'on le voit par l'avertissement d'un ouvrage qu'il a publié sous ce titre : *Table pour apprendre à toucher parfaitement le théorbe.* Paris, Ballard, 1669, in-4° obl. Bartolomi fut attaché au service du prince de Condé vers 1660.

BARTOLOMEO (Baptiste), voyez Batista De Vielmis.

BARTOLOMIO (Barbarino), compositeur, né à Fabriano, dans l'État de l'Église, fut surnommé *il Pesarino*, vraisemblablement à cause d'un séjour prolongé dans la ville de *Pesaro*. Il fut éditeur de deux recueils de madrigaux de divers auteurs, parmi lesquels on en trouve plusieurs de sa composition. Ces recueils ont pour titres : *Il primo et il secondo libro de' madrigali di diversi autori; Venetia, Amadori*, 1607, in-4°.

BARTOLUS (Abraham), magister à Allen-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

bourg, né à Benten en Misnie, est auteur d'un ouvrage intitulé : *Musica mathematica das ist das Fundament der Allerliebstein Kunst der Musica* (La musique mathématique qui est le fondement du tout-aimable art de la musique). Altenbourg, 1606, in-4° obl. de 174 p. Le titre indiqué par Forkel et par Lichtenthal : *Beschreibung der Instruments Magadis oder Monochords* (Description du Magadis ou Monochorde) n'est que celui d'un second frontispice ajouté à l'ouvrage avec la date de 1614.

BARTSCH (François-Xavier), claveciniste à l'orchestre du théâtre national, à Vienne, vers 1797, a mis en musique les opéras dont voici les titres[1] : 1° *Victor und Heloise* (Victor et Héloïse). — 2° *Das Hexengericht* (Le jugement du Sorcier).

BARUCH (N.), pianiste établi à Vienne, s'est fait connaître par les productions dont les titres suivent : 1° *Variations et polonaise* (en *ré*) *sur un thème original*. Vienne, Diabelli. — 2° *Valses brillantes pour le piano*, œuvre 2e ; Vienne, Cappi. — 3° *Introduction et variations sur la polonaise favorite d'Oginski*, œuvre 3e ; Vienne, Mechetti. — 4° Variations sur un air favori de *La Famille Suisse*, op. 4 ; Vienne, Diabelli. — 5° Rondo Scherzando, op. 5 ; Vienne, Mechetti. — 6° Variations et Polonaise, en *ré* ; Vienne, Diabelli. — 7° *Heures du soir*, douze fantaisies mignonnes, op. 8 ; Milan, Ricordi.

BARUZZI (M.), professeur de musique à Milan, a publié quelques compositions pour divers instruments, parmi lesquelles on remarque : 1° Variations pour la flûte sur *Deh ! cari, venite*, avec deux violons, alto et basse, Milan, Ricordi. — 2° *Divertimento per il piano-forte ad uso di grand valz* ; ibid. — 3° *Fantasia con variazioni sopra la cavatina del Crociato*. Op. 8 ibid. — 4° *La Tyrolienne de Guillaume Tell*, variée ; ibid. — 5° Introduction et variations sur le chœur *O Figli d'Eroi*, de *La Donna del Lago*, op. 17 ; ibid.

BARYPHONUS (Henri), dont le nom allemand était *Grobstimm* (1), naquit à Wernigorod, vers 1584, et fut musicien de ville à Quedlinbourg : on n'a point d'autres renseignements sur ce savant, qui a publié plusieurs ouvrages relatifs à la musique. Ces ouvrages sont : 1° *Pleiades musicæ quæ in certas sectiones distributæ præcipuas quæstiones musicas discutiunt, et omnia quæ ad theoriam pertinent, etc.* ; Halberstadt, 1615, in-8° de 86 pages. La deuxième édition de ce livre a paru à Leipsick, en 1630, avec des augmentations. Lipenius (*Bibliolh. philos.*, p. 975) indique une édition qui aurait été publiée à Copenhague, en 1615 ; je pense que cette édition est supposée. Les pléiades de musique de Baryphonus sont sept divisions, dont chacune renferme sept questions sur sept objets, tels que sept dissonances, sept consonnances, etc. On comprend que ces nombres sont arbitraires et que l'auteur les a établis pour justifier le titre qu'il avait choisi. On peut voir dans le *Lexique* de Walther, dans la *Littérature musicale* de Forkel, et dans la *Bibliographie de la musique*, par Lichtenthal, le sommaire de tout l'ouvrage. — 2° *Isagoge musica*, Magdebourg, 1609. Forkel, copié par Lichtenthal, présume que ce livre, cité par Lipenius, est le même que celui qui est indiqué par Draudius dans sa Bibliothèque classique (p. 1609) sous ce titre : *Ars canendi, aphorismis succinctis descripta et notis philosophicis, mathematicis, physicis et historicis illustrata*, Leipsick, 1630, in-4° ; en sorte que celui-ci n'en serait que la deuxième édition. Baryphonus avait composé beaucoup d'autres ouvrages dont la publication aurait pu être utile à cause du choix de leurs sujets, mais qui malheureusement paraissent avoir été perdus. Prætorius en a donné le catalogue tel qu'il est ici, dans son *Syntagma musicum* (t. III, p. 227) : 1° *Exercitationes harmonicæ, quibus omnia tam ad theoriam quam ad praxin musicam necessaria per aphorismos, theoremata et problemata nervose et dilucide expediuntur* ; 2° *Diatribe de musica Artusia, ex tabulis Joan. Mariæ Artusii collecta, latine reddita, exemplis illustrata et publici juris, in usum et gratiam Germanicorum italicam linguam non callentium facta*. Cette traduction latine du traité du contrepoint en tableaux de Jean Artusi est le moins regrettable de tous les travaux de Baryphonus, parce que nous avons l'original. — 3° *Dissertatio de modis musicis e veterum et recentiorum tam Græcorum quam Latinorum et Italorum monumentis excerpta, et in lucem edita in gratiam philologorum et musices amantium*. Cet ouvrage aurait pu être d'un grand intérêt s'il eût été exécuté suivant le plan indiqué au titre. — 4° *Isagoge musico-theorica, ex fundamento mathematico coram ratione et sensu judicium proportione et monochordo exercentibus producto in gratiam Petri Conradi* φιλομούσου. Peut-être cet ouvrage est-il celui qui a été publié à Magdebourg en 1609. — 5° *Logistica musica, in qua usus proportionum*

[1] *Grobstimm*, en allemand, signifie *grosse voix*. Suivant les idées pédantesques de son temps, Baryphonus ne manqua pas de traduire son nom en grec : βαρύφωνος de βαρύς, grave, et de φωνή, voix, avec une terminaison latine.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

in addendis, subtrahendis, copulandis, comparandis, æquiparandis intervallis synoptice oboculos ponitur. — 6° *Isagoge musica Euclidis, cum notis.* Prætorius ne dit pas si cette traduction latine du traité de musique attribué à Euclide était la version publiée à Venise, en 1497, par George Valla, ou si c'était celle du jésuite Possevin, ou enfin si Baryphonus en avait fait une nouvelle. — 7° *Arithmologia harmonica, in qua σχέσεις tam numerorum harmonicorum primorum et radicalium, quam inter se compositorum et secundariorum et tetrariorum tabellares in constituendis intervallis simplicibus, compositis, prohibitis, diminutis et superfluis oboculos ponuntur.* — 8° *Consonantiarum progressiones, quæ ad quosvis animi affectus exprimendas accomodatæ, etc.* — 9° *Progymnasma melopœticum in* παιδίαν *et* προπαιδείαν *tributum.* — 10° *Catalogus musicorum tam priscorum quam recentium.* — 11° *Historia veterum instrumentorum musicorum e sacris litteris, græcis et latinis monumentis, atque philosophorum, philologorum, musicorum et historicorum scriptis collecta, et publici juris facta.* — 12° *Exercitationes IV de musica vocali; de musica instrumentali; de musica inventoribus; de musica usu.* — 13° *Monochordi in diatonico, chromatico et enharmonico genere descriptio.* — 14° *Spicilegium musicum, in quo quæstiones musicorum præcipuæ per theoremata et problemata succincte et nervose discutiuntur.*

BASADONNA (Jean), ténor très-distingué de la bonne école, a été un des derniers chanteurs dramatiques qui conservèrent les traditions de l'ancien art du chant en Italie. Il naquit à Naples en 1806, y fit de bonnes études musicales dès son enfance, puis devint élève de Nozzari pour le chant. Le début de sa carrière théâtrale se fit à Venise, en 1828, et à Vérone dans la même année; mais il ne se fit remarquer qu'à Naples, en 1830. Il y chanta de nouveau en 1832 et 1833, fut engagé à Modène et à Vienne en 1834; à Gênes, au carnaval de la même année, puis à Lucques, Milan, Palerme, Rome, où déjà il avait chanté en 1833; à Trieste, à Turin, Padoue, Venise, et partout obtint des applaudissements mérités. Pendant les années 1838 à 1844, il se partagea entre Naples et Vienne, où les amateurs de la plus haute distinction le recherchaient comme professeur de chant. Je le trouvai à Naples en 1841 : il chantait alors au théâtre Saint-Charles, et luttait par son talent contre une maladie dont sa voix était attaquée. Il se persuadait que le mal ne serait que passager et qu'il retrouverait bientôt ses succès d'autrefois. J'essayai de le détromper, et lui proposai de renoncer au théâtre pour accepter la place de professeur de chant au conservatoire de Bruxelles, avec un traitement de 6,000 francs; mais je ne pus triompher de ses illusions. En 1845 il accepta un engagement pour un théâtre italien qu'on essayait d'organiser dans la capitale de la Belgique : il y chanta *Otello;* mais il n'était plus que l'ombre de lui-même. Il comprit alors que tout était fini pour lui dans la carrière du théâtre : il vint me voir, et me demanda de réaliser les propositions que je lui avais faites à Naples; mais la place que je lui avais offerte n'était plus vacante alors : j'eus le regret de ne pouvoir accepter ses services. Il retourna à Vienne, et s'y fixa en qualité de professeur de chant; mais trois ans après, la révolution dont l'Autriche fut le théâtre et les événements qui agitèrent la population de Vienne déterminèrent Basadonna à s'éloigner de cette ville. Des propositions lui furent faites pour *Rio-Janeiro;* l'inquiétude que lui donnait la situation de l'Europe à cette époque le décida à les accepter. Sa nouvelle situation lui parut d'abord agréable; mais, atteint de la fièvre jaune, il succomba aux suites de cette affreuse maladie, dans le mois de juin 1850. Basadonna n'était pas seulement un chanteur de grand mérite; il avait de l'esprit, de l'instruction, et sa conversation avait beaucoup d'agrément.

BASANIER (Martin), mathématicien et musicien, qui vivait à Paris vers la fin du seizième siècle, a fait imprimer un livre intitulé : *Plusieurs beaux secrets touchant la théorie et pratique de la musique.* Paris, 1584. Cet ouvrage est de la plus grande rareté.

BASCH (Sigismond), professeur de philosophie, né à Juliusbourg, dans la Silésie, le 3 septembre 1700, mourut le 2 avril 1771. Il fut successivement co-inspecteur à Christianstadt, en 1730, archidiacre, membre du consistoire, premier prédicateur de la cour et surintendant général à Hildburghausen, en 1732, puis occupa les mêmes places à Weimar, en 1756, et y joignit les fonctions d'inspecteur du gymnase. On a de lui un livre de chorals et la préface du livre intitulé : *Von der Sprache des Herzens im Singen* (Le langage du cœur dans le chant), imprimé en 1754.

BASEGGIO (Lorenzo), né à Venise, a composé la musique de *Equivoci del caso,* Venise, 1712; et *Laomedonte,* Venise, 1715.

BASEVI (A.), docteur en médecine à Florence; écrivain philosophe et amateur de musique, est auteur de deux opéras, dont le premier, *Romilda ed Asselino,* fut joué sans suc-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

cès au théâtre Alfieri, le 11 août 1840; l'autre, *Eurico Odoardo*, fut représenté au théâtre de la Pergola, dans l'été de 1847, et eut trois représentations. M. Basevi a fondé à Florence un journal de musique intitulé *l'Armonia*, dont il est le rédacteur principal. Appréciateur impartial des ouvrages du compositeur Verdi, il a publié un livre où sont exposées ses opinions et ses idées à ce sujet, sous le titre de *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*; Florence, 1859, 1 vol. in-12.

BASILI (D.-Francesco), né à Pérouse, vers le milieu du dix-septième siècle, fut maître de chapelle de l'église neuve de cette ville. En 1796, il écrivit pour l'académie des *Unissoni* un drame qui fut exécuté sous le titre de *Santa Cecilia Vergine*, et peu de temps après un oratorio intitulé : *I Martiri*.

BASILI ou **BASILY** (D.-André), compositeur de l'école romaine, fut maître de chapelle de l'église de Lorette, vers le milieu du dix-huitième siècle, et mourut en 1775. Il a beaucoup écrit pour l'église. Je possède huit messes à quatre voix de ce maître, en manuscrit, et deux à huit voix. Dans la bibliothèque musicale de l'abbé Santini, à Rome, on trouve des motets à trois, quatre et cinq voix de Basili, un *Salve Regina*, en deux canons doubles; deux *Christus factus est*, à quatre; un *Miserere* à huit, et un autre à douze. Ce maître a fait graver sur cuivre un ouvrage composé pour ses élèves, sous ce titre : *Musica universale armonico-pratica*; Venise, Alessandri, in-fol. (s. d.). Cet ouvrage consiste en vingt-quatre exercices majeurs et mineurs pour le clavecin. Chaque exercice est composé d'une basse chiffrée pour l'accompagnement, d'une fugue et d'une sonate. Les basses (*partimenti*) et les fugues ont du mérite, quoiqu'on y remarque de la sécheresse; mais les sonates sont de pauvres compositions dépourvues d'idées. J'ai attribué par erreur, dans la première édition de cette Biographie, à André Basily le *Miserere* à 8 voix avec un verset à seize publié chez Breitkopf et Haertel, à Leipsick, et chez Ricordi, à Milan : cette œuvre appartient à son fils (Voyez la notice suivante).

BASILI (François), ou Basily, fils du précédent, est né à Lorette, au mois de février 1766. Ayant perdu son père à l'âge de neuf ans, il fut conduit à Rome, et se livra à des études de musique qu'il termina sous la direction de Jannaconi, savant compositeur de l'école romaine. Jeune encore, il obtint une place de maître de chapelle à Foligno : ce fut alors qu'il commença à écrire pour le théâtre. Son premier ouvrage en ce genre fut la cantate d'*Ariana e Teseo*. Il n'était âgé que de vingt-deux ans lorsqu'il donna à Milan, en 1788, *La Bella incognita*, qui plut beaucoup aux habitants de cette ville. Cet ouvrage fut suivi de *La Locandiera*, farce qu'on représenta avec succès à Rome; puis Basily écrivit pour Florence les opéras d'*Achille nell' assedio di Troja*, représenté au théâtre de la Pergola, dans le carnaval de 1798, et de *il Ritorno d'Ulysse* au même théâtre, dans l'automne de 1799. A Venise, il fit représenter *Antigona*, qui fut bien accueillie. Quelque temps après, il quitta Foligno pour la place de maître de chapelle de Macerata. C'est vers ce temps qu'il écrivit pour le théâtre S. Mosè de Venise l'opéra bouffe intitulé *Conviene adattarsi*, dont le succès fut brillant, et *l'Unione mal pensata*, farce qui fut moins heureuse au théâtre San Benedetto. *Lo Stravagante e il Dissipatore*, écrit pour les deux bouffes célèbres Rafanelli et Bassi, et représenté au printemps de 1802, n'eut pas le succès que semblait promettre le talent de ces deux artistes et le mérite du compositeur. Quelque temps après, Basily se maria avec une dame riche de Macerata, dont il eut un fils et cinq filles. Sa nouvelle fortune lui fit quitter la profession de la musique, et cet art ne fut plus pour lui qu'un délassement. Des chagrins domestiques l'ayant ensuite obligé de se séparer de sa femme, il dut rentrer dans sa première carrière, et la place de maître de chapelle de la Santa-Casa, de Lorette, qu'avait occupée son père, étant devenue vacante, il l'accepta. Son retour à la musique fut signalé par deux opéras, *l'Ira d'Achille*, écrit pour la *Malanotte* et représenté au carnaval de 1817, et *l'Orfana egiziana*, qui furent applaudis avec chaleur à Venise. *Isaura e Ricciardo*, qui fut joué à Rome peu de temps après, n'obtint que trois représentations. Appelé à Milan dans l'année 1818, Basily y fit représenter, le 27 janvier, un opéra dont le poëme était de Romani, et qui avait pour titre : *gl' Illenesi*. Le 21 août suivant il donna aussi au théâtre de la Scala, *il Califfo e la Schiava*, poésie du même auteur. Enfin, dans le carême de 1824, Basily donna au théâtre Saint-Charles, à Naples, l'oratorio dramatique *Il Sansone*, dont les rôles principaux étaient écrits pour Nozzari et Lablache. Basily a écrit aussi beaucoup d'œuvres de musique d'église, parmi lesquels on remarque une messe de *Requiem*, avec orchestre, qui a été exécutée dans l'église des Douze-Apôtres, à Rome, pour les obsèques de Jannaconi, le 23 mars 1816. En 1827, Basily a été nommé censeur du conservatoire impérial de musique de Milan. Après avoir occupé cette place pendant dix ans, il fut appelé à Rome par le chapitre de Saint-Pierre du Vatican, pour succéder à Fiora-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

vanti, en qualité de maître de chapelle de cette église. Il prit possession de cet emploi au mois d'août 1837, et l'occupa jusqu'à sa mort, qui arriva le 25 mars 1850, à l'âge de quatre-vingt-trois ans. Au mois d'août 1841, j'avais vu cet artiste remarquable à Rome, et avais éprouvé un sentiment pénible de l'isolement où il vivait dans un âge avancé, découragé qu'il était de ne pouvoir faire la restauration de la bonne musique d'église, en l'absence de moyens d'exécution suffisants. Ce qu'il me dit alors de l'ignorance des musiciens de cette chapelle était quelque chose d'inouï pour moi ; elle était telle, que, disait-il, il ne pouvait leur faire entreprendre l'étude de ses propres ouvrages, et qu'il était obligé de leur faire chanter les choses qu'ils avaient dans la mémoire. L'abbé Santini, qui m'accompagnait dans la première visite que je fis à Basily, confirma ces faits par son témoignage. Si les musiciens de la chapelle de Saint-Pierre du Vatican n'étaient pas arrivés à ce degré d'inhabileté, ce grand artiste, bien qu'âgé de soixante-quatorze ans alors, aurait été capable encore d'y faire renaître les beaux jours de l'art ; car, malgré la goutte qui paralysait en partie ses doigts, il voulut improviser pour moi sur un vieux piano placé dans sa chambre, et je fus frappé de la jeunesse de ses idées, de son excellent sentiment d'harmonie, et du feu qu'il mettait dans son exécution. Lorsque je le quittai, il me dit qu'il voulait écrire une symphonie qu'il désirait que je fisse exécuter par l'orchestre du conservatoire de Bruxelles. Quelques mois après, je reçus en effet le manuscrit original de cette œuvre, que je conserve précieusement : L'ouvrage, dans le style de Haydn, fut répété plusieurs fois, et produisit un très-bon effet. On a gravé quelques-unes de ses compositions parmi lesquelles on remarque : 1° Une fugue pour le piano ; Milan, Ricordi. — 2° Une sonate pour le même instrument, ibid. 3° Deux fugues, idem, ibid. — 4° *Ave Maria a tre voci e piano forte*, Leipsick, Breitkopf et Haertel. — 5° *Kyrie a quattro breve, coll' accomp. di piano*, ib. — 6° *Offertoire à quatre voix et orgue*, ibid. — 7° *Miserere ad otto voci concertati con repieni ed un versetto a sedici reali ;* Milan, Ricordi, Leipsick, Breitkopf et Haertel. — 8° *Confitebor... Salmo CX a quattro voci con grande orchestra ;* Milan, Ricordi. — 9° *Invitatoria del Mattutino per la Natività di N. S., a quattro voci concertate coll' organo ;* ibid. — 10° *Responsori del mattutino per la Natività di N. S. a 4 voci coll' organo ;* ibid. — 11° *Magnificat, a otto voci con l'organo ;* ibid. — 12° *La Salutazione angelica, ossia l'Ave Maria, a quattro voci coll' organo ;* ibid. — 13° *Motetto ossia offertorio, per voce di basso con accomp. d'organo ;* ibid. — 14° *Aurea luce, inno ad otto voci coll' organo ;* ibid. — 15° Quatre fugues à quatre mains pour le piano ; ibid. — 16° Thème et variations pour le piano ; ibid. — 17° Ouverture de l'opéra *gli Illinesi ;* idem, ibid. — 18° Idem de *l'Ira d'Achille ;* idem, ibid. — 19° Idem de *Sansone*, idem, ibid. — 20° Première Symphonie à grand orchestre, dédiée à Rossini ; ibid. — 21° Solfèges pour basse, composés pour les élèves du conservatoire de Milan ; en trois livres ; ibid. — 22° Quelques airs et duos des opéras *Antigone, il Califfo e la Schiava, gl' Illenesi, lo Stravagante ed il Dissipatore*, et *Sansone ;* ibid. Les œuvres de musique d'église laissés en manuscrit par Basily, et dont les originaux ont été trouvés chez lui après sa mort, sont en nombre immense ; en voici l'indication abrégée : Messes. 1° *Kyrie et Gloria* brefs (en *sol* mineur) à quatre voix et orgue. — 2° *Idem* concertés à quatre voix et orgue (en *si* bémol), divisés en dix morceaux. — 3° *idem* à quatre voix concertés et orgue (en *sol* mineur), divisée en onze morceaux. — 4° *idem* en pastorale à quatre voix et orgue (en *fa* mineur), divisés en dix morceaux. — 5° *idem* à quatre voix et orgue ou orchestre (en *ut* mineur), divisés en douze morceaux. — 6° *Idem* à quatre voix et orgue (en *ré* mineur), divisés en douze morceaux. — 7° *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus et Agnus Dei*, à quatre voix et orgue (en *ut*). — 8° *Kyrie et Gloria* à quatre voix et orgue (en *ré* mineur), divisés en onze morceaux. — 9° *Kyrie et Gloria* à huit voix, orgue et grand orchestre (en *mi* bémol), divisés en neuf morceaux. — 10° *Kyrie et Gloria* brefs, avec le *Credo*, le *Sanctus* et *l'Agnus Dei* à quatre voix et orgue (en *ré* majeur), en un seul morceau chacun. — 11° *Kyrie et Gloria* solennels à quatre voix et orgue (en *sol*), divisés en dix morceaux. — 12° *Idem* à quatre voix et orgue (en *ré* mineur), divisés en dix morceaux. — 13° *Idem* à huit voix et grand orchestre (*mi* bémol), divisés en dix morceaux. Très-belle composition. — 14° *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus* et *Agnus Dei* à trois voix (deux ténors et basse) avec orgue *ad libitum* (en *la* mineur). — 15° *Kyrie et Gloria* brefs à quatre voix et orgue (en *sol*), en un seul morceau. — 16° *Kyrie et Gloria* à huit voix, en deux chœurs, orgue et orchestre (en *mi* mineur), divisés en dix morceaux. — 17° *Kyrie et Gloria* à quatre voix et orgue (en *ré* mineur), divisés en dix morceaux. — 18° *Kyrie et Gloria* à quatre voix et orgue (en *mi* bémol) divisés en douze morceaux. — 19° *Idem* à quatre voix concertées et orchestre (en *sol*),

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

— 20° Grande messe de *Requiem* à quatre voix et grand orchestre (en *fa* mineur). Très-bel ouvrage. — 21° Messe de *Requiem* pour des couvents de religieuses, à trois voix (deux soprani et contralto) avec orgue (en *la* mineur). — GRADUELS : Six graduels à quatre voix et orgue (en *si* bémol, en *fa*, en *ré*, en *ut*, en *mi* bémol). — Six graduels pour diverses voix de solo, avec orgue ou orchestre. — SÉQUENCES : 1° *Victimæ Paschali* à quatre voix concertées et orgue (en *si* bémol). — 2° Deux *Veni Creator* à quatre voix et orgue (tous deux en *si* bémol). — 3° *Si quæris beneficia* à quatre voix et orchestre (en *si* bémol). — 4° *Si quæris miracula* à quatre voix et orgue (en *sol*). — 5° *Responsario* de saint François de Paule à deux ténors et basse avec orchestre (en *si* bémol). — 6° *Tota Pulchra* pour deux soprani et contralto avec orgue, pour des couvents de religieuses. — CREDO : 1° *Credo* à quatre voix, orgue et orchestre (en *fa*). — 2° *Credo* à quatre voix, orgue et orchestre (en *ut*). — OFFERTOIRES : 1° Soixante offertoires pour différentes voix de solo et orgue. — 2° Treize *idem* à quatre voix et orgue. — 3° Un *idem* à cinq voix et orgue. — 4° Deux *idem* à six voix et orgue. — 5° Deux *idem* à huit voix et orgue. — MOTETS : 1° Un motet à huit voix et orgue. — 2° Quatre *idem* à quatre voix et orgue. — 3° Deux *idem* à trois soprani, contralto, ténor et orgue. — 4° Un *idem* à deux soprani, contralto et chœur de voix de femmes avec orgue. — 5° Un *idem* à deux soprani et orgue. — 6° Deux *idem* pour voix de basse et orchestre. — 7° Deux *idem* pour voix de soprano et orchestre. — INTROIT : Deux *Introit* à quatre voix et orgue. — ANTIENNES : 1° *Tu es Petrus* à huit voix et orgue. — 2° *Tu es Petrus* à quatre voix et orgue. — 3° *Magi videntes stellam*, pour voix de basse et orgue. — VÊPRES : 1° *Domine ad adjuvendum* bref (en *ut*) à quatre voix, orgue et orchestre. — 2° *idem* (en *ré*) idem. — 3° idem (en *ré* mineur), *idem*. — PSAUMES : 1° Trois *Dixit* à quatre voix et orgue (en *la*, en *si* bémol, en *sol*). — 2° Trois *Dixit* à quatre voix, orgue et orchestre (en *mi* bémol, en *ré* et en *si* bémol). — 3° Un *Dixit* à huit voix et orgue. — 4° Grand *Confitebor* à quatre voix de solo, chœur et grand orchestre. — 5° *Confitebor* bref à quatre voix, orgue et instruments. — 6° Deux *Beatus Vir* à huit voix et orgue. *Beatus Vir* pour soprano et chœur avec orgue. — 7° Trois *Laudate pueri* à quatre voix concertées et orgue (en *fa*, *si* bémol et *la*). — 8° *Laudate pueri* à huit voix et orgue. — 9° *Lætatus sum* à quatre voix et grand orchestre. — 10° *Laudate Dominum* à quatre voix, orgue et orchestre. — 11° *Lauda Jerusalem* bref à quatre voix, orgue et orchestre. — 12° Neuf psaumes brefs sur le plain-chant, et deux *Magnificat*, idem. — 13° *Benedictus Dominus Deus meus* à quatre voix et orgue. — 14° *In exitu*, en style dramatique pour exécuter dans des concerts spirituels, à quatre voix de chœur, solos, récitatifs avec grand orchestre. — MAGNIFICAT : 1° *Magnificat* bref à quatre voix concertées et orgue. — 2° deux *Magnificat* à quatre voix, orgue et orchestre (en *si* bémol, et en *fa*). — 3° *Magnificat* à huit voix et orgue. — 4° *Lauda anima mea Dominum* bref, à quatre voix et orgue. — 5° Les cinq Antiennes de Vêpres pour l'église Saint-Pierre à voix *solo* avec chœur et orgue. — HYMNES : 1° *Urbs beata Jerusalem* à 4 voix et orgue. — 2° *Aurea luce* à huit voix et orgue. — 3° *Iste confessor* à quatre voix et orchestre. — 4° *Jesu Redemptor omnium* à quatre voix et orgue. — 5° *En gratulemur hodie*, à quatre voix et orgue. — 6° *O Ludovice angelice*, pour voix de basse, chœur et orgue. — 7° Deux *Te Deum* à quatre voix et orchestre. — 8° *Ave Maris Stella* à quatre voix et orgue. — 9° *Ave Maris Stella* à quatre voix, orgue et orchestre. — 10° Sept *Tantum ergo* pour différentes voix *solo* avec orgue et diverses combinaisons d'instruments. — 11° *Tantum ergo* à cinq voix et orchestre. — 12° *Tantum ergo* à quatre voix et orchestre. — LITANIES : 1° Deux litanies de la Vierge à quatre voix, orgue et orchestre (en *la* majeur et en *si* mineur). — 2° Litanie intitulée : *Salus infirmorum*, à cinq voix de solo, chœur, orgue et orchestre. — 3° Litanie caractéristique tirée du thème en usage parmi les pèlerins qui visitent la Santa Casa de Loretto, à huit voix en deux chœurs, l'un de voix d'hommes, l'autre de voix de femmes, avec orgue et orchestre. — 4° Litanie des saints à quatre voix, orgue et orchestre. — 5° Litanie à quatre voix principales, quatre voix dites *de concerto*, et quatre voix *di pieno*, formant douze parties réelles avec orgue. Ouvrage que j'ai vu à Rome, et dont la facture est admirable. — 6° Litanies brèves à quatre voix et orgue. — ANTIENNES DE LA VIERGE : 1° Onze *Salve Regina* pour différentes voix de *solo*, avec orgue ou orchestre. — 2° Sept *Ave Regina Cœlorum*, pour différentes voix de *solo* et orgue. — 3° *Alma Redemptoris* pour ténor solo, chœur et orchestre. — 4° *Regina Cœli* pour basse, chœur, orgue et orchestre. — MUSIQUE A CAPELLA SANS ACCOMPAGNEMENT : 1° *Oraison de Jérémie* (Incipit Oratio) pour trois soprani, contralto et ténor. — 2° *Christus* à quatre voix (en *fa*). — 3° *Christus* à cinq voix soli (en *fa*). — 4° *Miserere* à huit avec

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

un verset à seize. C'est celui qui est publié. — 5° *Miserere* à quatre voix chorales. Ouvrage d'un grand effet. — 6° *Miserere* pour deux soprani et contralto avec orgue, pour les couvents de religieuses. Outre tous ces ouvrages, Basily a laissé beaucoup d'airs d'église séparés, avec orgue ou orchestre, trois quatuors pour deux violons, alto et violoncelle, et trois symphonies à grand orchestre.

BASILI ou **BASILY** (Basilio), fils du précédent, né à Macerata, en 1803, a débuté comme ténor au théâtre de Ferrare en 1826, et se fit entendre sur plusieurs autres scènes dans les années suivantes. Il se rendit ensuite au Brésil, où il chanta pendant plusieurs années; puis il se fixa à Madrid, en qualité de professeur de chant. En 1844, il y était entrepreneur de l'Opéra italien. Deux ans après, il fit représenter un opéra de sa composition, en langue espagnole, sous ce titre : *El Diablo predicator*, qui eut quelque succès.

BASLER (Charles), professeur de musique à Oppenheim sur le Rhin, dans le duché de Darmstadt, n'est connu que par une méthode pratique pour étudier l'harmonie au moyen d'un tableau sphérique qui indique la position de tous les tons et les passages de l'un à l'autre, par la simple succession de l'accord parfait, de celui de septième et de ses dérivés; enfin, de l'accord de quinte et sixte. Des cartons découpés de diverses formes, dont la base est toujours appuyée sur l'accord parfait du ton primitif, donnent les solutions des problèmes de successions. L'ouvrage, qui renferme l'explication de la méthode, le tableau et les cartons mobiles, a pour titre : *Reisekarte für das Reich der Töne, oder bildliche Darstellung der Ton verwandtschaften* (Carte de voyage pour l'empire des tons, ou tableau figuré de la parenté des tons). Carlsruhe, Bielefeld, 1850, in-4° avec le tableau et les cartons. Une traduction anglaise, par M. G. French Flowers, organiste de l'église Saint-Jean, à Paddington, a paru en même temps que l'ouvrage original, sous ce titre : *Pictorical representation of the science of harmony and the relationship of cords*. Londres, 1850, gr. in-4°, très-élégamment imprimé et accompagné du tableau et des cartons découpés.

BASSANI (Jean), ou BASSANO, musicien au service de la *Serenissima Signoria* de Venise, et maître de musique du séminaire de Saint-Marc, vécut dans la seconde moitié du seizième siècle et au commencement du dix-septième. On a imprimé de sa composition : 1° *Concerti ecclesiastici a* 5, 6, 7, 8 *e* 12 *voci, libro* 1°; *Venezia, app. Giac. Vincenti*, 1598, in-4°. — *Idem, libro* 2°; *ibid.*, 1599, in-4°. — 2° *Canzonette a* 4 *voci*; Venezia, 1587, in-4°. Bodenchatz a inséré un motet à huit voix, de la composition de Bassani, dans ses *Florilegii musici portensis*.

BASSANI (Jean-Baptiste), né à Padoue vers 1657, fut élève du père Castrovillari, cordelier. Après avoir été maître de chapelle de l'église cathédrale de Bologne pendant plusieurs années, il accepta, en 1685, la place de maître de chapelle à Ferrare. Il y fut membre de l'Académie *della Morte*, et mourut dans cette ville en 1716. L'Académie des Philharmoniques de Bologne l'avait admis dans son sein en 1677, et il en avait été prince en 1682. Ses compositions religieuses, dramatiques et instrumentales lui assurent une place distinguée parmi les plus habiles musiciens de son temps. Il fut aussi grand violoniste, et eut pour élève le fameux Corelli. Ses ouvrages furent publiés de 1680 à 1710; ils se composent de six opéras et de trente-un œuvres de musique religieuse et instrumentale. Voici les titres de ses opéras : *Falaride, tiranno d'Agrigente*, à Venise, en 1684; *Amorosa preda di Paride*, Bologne, 1684; *Alarico, re de' Goti*, Ferrare, 1685; *Ginevra, infanta di Scozzia*, Ferrare, 1690; *il Conte di Bacheville*, Pistoie, 1690; *La Morte delusa*, Ferrare, 1696. Ses autres ouvrages sont : — 1° *Sonate da camera*, cioè *balletti, correnti, ghighe e sarabande a violino e violone ovvero spinetta, con il secondo violino a beneplacito, opera prima;* Bologne, 1693. C'est une réimpression. — 2° *Ricercate, passagi e cadentie;* Venise, Gia. Vincenti et Ric. Amadino, 1685, in-fol. — 3° *L'Armonia delle Sirene, cantate amorose musicali a voce sola, op.* 2ª; ibid., 1692, in-4° obl. *in partit.* — 4° *Cantate a voce sola, op.* 3ª; Bologne, 1698, in-4° obl. — 5° *La Moralità armonica, cantate a due e tre voci, op.* 4ª; *ib.;* 1700 in-4° obl. — 6° *Dodici sonate a due violini e basso, op.* 5ª. Cet ouvrage est excellent; le style en est noble, pathétique, et la facture élégante et pure. — 7° *Affetti canori, cantate ed ariette, op.* 6ª; Bologne, 1697, in-4° obl. *in partit.* — 8° *Eco armonica delle muse, cantate amorose a voce sola, op.* 7ª; *ibid.*, 1694, in-4° obl. *in partit.* — 9° *Resi armonici in motteti a voci sola con violini, opera ottava*, in Venezia, Gia. Vincenti, 1691, in-4°. Des exemplaires de cette édition, dont a on change le frontispice, portent l'indication d'Anvers, et la même date. C'est ce même ouvrage qui a été ensuite réimprimé sous ce titre : *Metri sacri armonici in motetti a voce sola con violini. op.* 8ª; *ib.*, 1698, in-4°. — 10° *Armonici Entusiasmi di Davide, ovvero Salmi concertati à quattro voci, con violini e suoi ripieni, con altri salmi a due e tre voci e violini;* Venise, 1695 et 1698, in-4°. — 11° *Salmi di compieta*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

a tre e quattro voci, con violini e ripieni, *op.* 10ª; ibid., 1691, in-4°. — 12° *Concerti sacri, motetti a una, due, tre e quattro voci con violini e senza*, *op.* 10ª, Bologne, 1697, in-4°. — 13° *Motetti a voce sola con violini*, *op.* 12ª; Venise, 1700, in-4°, *in partit.* — 14° *Armonie festive, o siano motetti sacri a voce sola, con violini*, *op.* 13ª; Bologne, 1696, in-4°. — 15° *Amorosi sentimenti di cantate a voce sola*, *op.* 14ª; Venise, 1696, in-4° obl. *in partit.* — 16° *Armoniche fantasie di cantate amorose a voce sola*, *op.* 15ª; ibid., 1694, in-4° *in partit.* — 17° *La Musa armonica, cantate amorose musicali a voce sola*, *op.* 16ª; Bologne, 1695, in-4° obl. — 18° *La Sirena amorosa, cantate a voce sola con violini*, *op.* 17ª; Venise, 1699, in-4°. — 19° *Tre messe concertate a quattro e cinque voci, con violini e ripieni*, *op.* 18ª; Bologne, 1698, in-4°. — 20° *Languidezza amorosa, cantate a voce sola*, *op.* 19ª; ibid., 1698. — 21° *Messa per gli defunti a quattro voci con viole e ripieni*, *op.* 20ª, in-4°; ibid., 1698. — 22° *Salmi concertati a due, tre, quattro e cinque voci con violini e ripieni*, *op.* 21ª, in-4°; ibid., 1699. — 23° *Lagrime armoniche, ossia il Vespero de defunti, a quattro voci, con violini e ripieni*, *op.* 22ª; Venise, 1699, in-4°. — 24° *Le notti lugubri concertate ne' responsori dell' uffizio de' morti, a quattro voci con viole e ripieni*, *op.* 23ª; Venise, 1700, in-4°. — 25° *Davide armonico espresso ne' salmi di mezzo, concertati a due e tre voci, con violini per tutto l'anno*, *op.* 24ª; Venise, 1700, in-4°. — 26° *Compietori correnti a quattro voci concertate, con violini e ripieni a beneplacito*, *op.* 25ª; Bologne, 1701, in-4°. — 27° *Antifone sacre a voce sola con violini per tutto l'anno, e due Tantum ergo*, *op.* 26ª; *ib.*, 1701, in-4°. — 28° *Motetti sacri a voce sola con violini*, *op.* 27ª; *ib.*, 1701, in-4°. — 29° *Cantate amorose a voce sola*, *op.* 28ª, in-4°, obl. *in partit.*; Bologne, 1701. — 30° *Corona di fiori musicali, ossia XXIV arie a voce sola, con due violini*, *op.* 29ª; Bologne, 1702. — 31° *Cantate amorose a voce sola con violini*, *op.* 31ª; Bologne, 1705. — 32° *Misse concertate a quattro voci, violini e ripieni, con una Messa per i defonti* op. 32ª, Bologne, Silvani, 1710, in-4°. La bibliothèque impériale de Paris possède quatre messes à quatre et cinq voix, ainsi que des motets et des antiennes de cet auteur, le tout en manuscrit. On trouve aussi de Bassani, à la Bibliothèque royale de Berlin, en manuscrit : 1° *Messa canonica 4 vocum cum basso continuo.* — 2° Le motet à quatre voix *Jesu salus peccatorum.* — 3° *De profundis* à huit voix en deux chœurs. — 4° Le psaume *Beatus vir* à quatre voix en deux canons. — 5° Un recueil de messes à quatre voix concertantes, quatre voix de *ripieno* et six instruments.

BASSANI (Jérôme), élève de Lotti, chanteur distingué, compositeur dramatique et habile contrapuntiste, naquit à Venise, vers la fin du dix-septième siècle. Il a composé beaucoup de messes, de vêpres, de motets, et quelques opéras, parmi lesquels on remarque *il Bertoldo*, représenté à Venise en 1718, et *l'Amor per forza*, dans la même ville, en 1721. Bassani a joui de la réputation d'un très-habile maître de chant.

BASSENGIUS, ou **BASSENGE** (Egide), né à Liége vers le milieu du seizième siècle, fut maître de chapelle de l'archiduc Mathias (*Ernest*, suivant l'histoire), qui fut élu roi de Pologne en concurrence avec Henri de Valois (plus tard roi de France sous le nom de Henri III). On connaît sous le nom de Bassenge l'ouvrage qui a pour titre : *Motectorum quinque, sex, octo vocum liber primus; Viennæ Austriæ, exeudebat Leonhardus Formica*, 1591, petit in-4° obl.

BASSI (M.), secrétaire du prince de Condé, membre de la société des Amateurs fondée et dirigée par Gossec, a publié un pamphlet sur l'opéra italien que Léonard, coiffeur de la reine, avait essayé d'établir à Versailles, avant que ce spectacle, qu'on appelait alors *les Bouffons*, fût établi à Paris à la foire Saint-Germain. Cette brochure a pour titre : *Lettre adressée à la Société Olympique, à l'occasion de l'Opéra Bouffon italien établi à Versailles;* Paris, novembre 1787, 24 pages (*Voy.* le *Mercure de France*, 1787, n° 51).

BASSI (Louis), chanteur distingué, naquit à Pesaro en 1766. Fils d'artistes dramatiques, il accompagna ses parents à Sinigaglia, et y reçut des leçons de musique et de chant de Pietro Morandi, élève du P. Martini. Ses progrès furent si rapides, qu'à l'âge de treize ans il chantait déjà des rôles de femme dans les opéras bouffons et s'y faisait applaudir. Le désir de perfectionner son talent lui fit abandonner la maison paternelle lorsqu'il eut atteint sa dix-septième année, et dès lors il prit la résolution de pourvoir à son existence. Arrivé à Florence, il y trouva un protecteur dans le chanteur Pierre Laschi, dont il reçut de bonnes leçons, et qui le fit débuter au théâtre de la Pergola. Ce même Laschi lui donna une lettre de recommandation pour Dominique Guardasoni, entrepreneur du théâtre italien de Prague, qui l'admit dans sa troupe chantante, et Bassi commença à chanter dans cette ville, au mois d'octobre 1784, n'ayant pas

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

encore dix-neuf ans. En peu de temps il devint l'idole des amateurs qui fréquentaient habituellement ce théâtre. Il brilla particulièrement dans *il re Teodoro*, dans le *Barbier de Séville*, de Paisiello, et dans la *Cosa rara*, de Martini. Ce fut pour lui que Mozart écrivit le rôle de *Don Juan*, et celui du comte *Almaviva* dans les *Nozze di Figaro*. Pendant que l'illustre compositeur dirigeait les répétitions de son immortel *Don Juan*, on rapporte que Bassi lui demanda plusieurs fois qu'il lui fît un air pour remplacer le rondo *fin' che dal vino*, qu'il ne croyait pas susceptible d'effet. Mozart, certain de ne s'être pas trompé dans la composition de ce morceau, se contentait de répondre au chanteur : *Attendez la représentation : si le rondo n'est pas applaudi, je vous en écrirai un autre.* Ce qu'il avait prévu arriva : non-seulement l'air fut goûté, mais on le fit recommencer. Le *Don Juan* et les *Nozze di Figaro* achevèrent la réputation de Bassi en Allemagne, et pendant plus de vingt ans, son talent fit les délices de la haute société de la Bohême. La situation politique de l'Allemagne fit fermer le théâtre italien de Prague en 1806. Bassi avait alors quarante ans. Inconnu dans sa patrie, il était trop tard pour qu'il y retournât comme chanteur, et la modicité de ses appointements au théâtre de Prague ne lui avait pas permis de faire d'économies. Dans cette situation il trouva une ressource inattendue chez le prince de Lobkowitz, grand amateur des arts, qui le prit à son service. Pendant quelques années, Bassi trouva une existence agréable chez ce noble seigneur, passant les étés dans une terre magnifique, et les hivers à Vienne, où il excita l'enthousiasme en 1808, dans le *Barbier de Séville* de Paisiello. Cette situation se prolongea jusqu'en 1814 ; mais alors des économies considérables ayant été faites dans la maison du prince de Lobkowitz, dont la grande fortune était obérée, Bassi reçut sa démission. Il retourna alors à Prague, où il se lia d'amitié avec quelques artistes distingués. Dans l'automne de 1815, il reçut une invitation pour donner quelques représentations au théâtre de Dresde ; mais sa voix avait perdu beaucoup de son timbre et de sa sûreté dans les intonations : l'effet qu'il produisit ne répondit pas à ce qu'on attendait de lui. Cependant la direction du théâtre traita avec lui pour une année. Avant que ce terme fût expiré Bassi fut nommé régisseur du théâtre italien, avec 800 écus de traitement. Il conserva cet emploi jusqu'à sa mort, qui arriva le 13 septembre 1825. Les avantages qui distinguèrent cet artiste furent une belle et noble figure, une taille élevée et bien proportionnée, une voix dont le timbre était égal dans toute son étendue et dont l'émission était naturelle, enfin une rare intelligence de la scène.

BASSI (Nicolas), excellent bouffe chantant, et l'un des derniers qui ont possédé la tradition de l'ancienne école, naquit à Naples en 1767. Après avoir fait de brillants débuts à Venise, en 1791, il chanta à Milan l'année suivante, et y fut si bien accueilli, qu'il fut rappelé dans cette ville en 1793, 1794, 1808, 1810, 1816 et 1820.

Il se trouvait à Paris en 1808, et chanta avec beaucoup de succès dans *il Marco Antonio*, de Pavesi. Il est mort à Vicence, le 3 décembre 1825. Plusieurs recueils d'ariettes italiennes ont été publiés à Vienne, à Paris et à Milan, sous le nom de *Bassi* : ces morceaux ont été composés par le chanteur qui est l'objet de cet article.

Un autre artiste de ce nom (*Vincent* Bassi) brilla aussi comme basse chantante sur les théâtres d'Italie, depuis 1827 jusqu'en 1842.

BASSI (Caroline), cantatrice napolitaine, née vers 1780, obtint de brillants succès, qu'elle devait à la beauté, au volume extraordinaire de sa voix, à la justesse exquise de ses intonations, et à la pureté de sa mise de voix et de sa vocalisation. Elle débuta à Naples en 1798 ; puis elle chanta à Venise, à Gênes et dans quelques autres villes de l'Italie, recueillant partout les témoignages d'admiration. Au carnaval de 1820, elle joua à Milan au théâtre de la Scala, dans l'opéra de *Bianca e Faliero*, que Rossini écrivit pour elle et pour Mme Camporesi ; mais alors elle avait beaucoup perdu de l'éclat et de la flexibilité de sa voix. Peu de temps après elle se retira du théâtre.

Il y a eu dans le même temps une autre cantatrice nommée Caroline Bassi, qui chantait au théâtre Re de Milan, en 1813, et au théâtre Carcano, en 1814. On l'appelait *la Milanaise* pour la distinguer de la Napolitaine. Elle était née en effet à Milan.

BASSIRON (Philippe), contrapuntiste du quinzième siècle, dont *Ottaviano Petrucci* de Fossombrone a inséré des messes dans sa précieuse collection intitulée : *Missæ diversorum auctorum*, Venise, 1508, in-4°. Dans le quatrième livre des *motetti* imprimé à Venise, par le même Petrucci, on trouve un *Inviolata* de Bassiron.

BASTARDELLA (la). *Voy.* Agujari.

BASTERIS (Cajetan-Pompée), chanteur célèbre, né à Bologne, fut au service du roi de Sardaigne, depuis 1730 jusqu'en 1740.

BASTIAANS (J.-G.), habile organiste et compositeur, né à Deventer, est fixé à Amsterdam. Le 10 mai 1837, il a donné un concert d'orgue à Leipsick. La société hollandaise pour

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

l'encouragement de la musique a fait imprimer, dans le recueil qu'elle publie, un motet et des pièces d'orgue de sa composition, en 1839 et 1844.

BASTIDE (Jean-François de), né à Marseille, le 15 mars 1724, est mort à Milan, le 4 juillet 1798. Il a publié des *Variétés historiques, littéraires, galantes*, Paris, 1774, deux part. in-8°. Dans la seconde partie on trouve une *Lettre sur les grandes écoles de musique*, où les styles de Lulli, de Pergolèse et de Händel sont analysés.

BASTINI (Vincent), compositeur italien, vivait vers le milieu de 16e siècle; il a fait imprimer : *Madrigali a sei voci*, op. 1a, Venise, 1567. Cette édition, qui est la seconde, a été corrigée par Claude Merulo.

BASTON (Josquin), compositeur flamand, vivait en 1556, époque où Guichardin écrivait sa *Description des Pays-Bas*. On l'a quelquefois confondu avec Josquin des Prés. Salblinger a placé quelques motets de Baston dans sa collection intitulée : *Concentus musicus octo, sex, quinque et quatuor vocum;* Augsbourg, 1545, in-4°. On trouve aussi de ses compositions dans ces recueils : 1° *Quatuor vocum musicæ modulationes numero XXVI ex optimis cantoribus diligenter selectæ prorsus novæ*, etc.; Antverpiæ, apud Guill. Vissenacum, 1542, petit in-4°. — 2° *Chansons* à quatre *parties, auxquelles sont contenues XXXI nouvelles chansons, convenables tant à la voix comme aux instruments;* livre 1er; imprimé à Anvers par Tylman Susato, etc., 1543, in-4° obl. — 3° *Le quatrième livre des chansons à quatre parties*, etc.; ibid., 1544. — 4° *Le Ve Livre idem.;* ibid. 1544. — 5° *Le VIIIe Livre*, etc.; ibid., 1545. — 6° *Le XIe livre*, etc., ibid., 1549. — 7° *Le XIIe livre*, etc., 1558. — 8° *Le XIIIe livre*, etc.; ibid. (sans date). — 9° *Chansons musicales à cinq parties*, Anvers, Tylman Susato (sans date), in-8°. — 10° *Cantionum sacrarum vulgo Motetta vocant 5 et 6 vocum, ex optimis quibusque musicis selectarum lib. I-VIII;* Lovanii, 1554-1557. — 11° *Liber VIII 5 et 8 vocum cantionum sacrarum vulgo Motetta vocant; Lovanii, apud Petrum Phalesium*, ann. 1561, in-4°.

BATAILLE (Gabriel), luthiste, qui vivait à Paris au commencement du dix-septième siècle, a publié des *Airs mis en tablature de luth, premier livre;* Paris, Ballard, 1608, in-4°. Le deuxième livre a paru en 1609; le troisième, en 1611, et le quatrième, en 1613. On trouve aussi des airs de Bataille, avec d'autres de Bailly, de Guedron, de Boesset, de Ballard et de Savorny, dans le recueil qui a pour titre : *Airs de cour de différents auteurs;* Paris, Ballard, 1615, in-18. Il composa, en société avec Guedron, Mauduit et Bochet, le ballet dansé par Louis XIII, en 1617, le ballet sur la dernière victoire du roi en 1620, et plusieurs autres, qui furent exécutés dans les appartements du Louvre. Bataille eut le titre de luthiste de la chambre de la reine.

BATEN (Henri), nommé aussi par quelques écrivains *Henricus de Malinis*, parce qu'il était né à Malines, vivait vers la fin du treizième siècle, comme il paraît par la lettre qu'il écrivit à *Guy* de Hainaut, trésorier de la cathédrale de Liége, qui fut élu évêque d'Utrecht en 1301. Baten fut docteur en théologie et chancelier de l'université de Paris, et ensuite chanoine et chantre de la cathédrale de Liége. On a de lui *Speculum Divinorum et Naturalium quorondam*, Mss. qui était avant la révolution française chez les chanoines réguliers de Saint-Martin à Louvain, et à l'abbaye de *Tongerloo*. Cet ouvrage est divisé en dix livres; l'auteur y traite de la musique et des principales questions de la philosophie de son temps.

BATES (Jean), musicien et bon organiste anglais, naquit en 1740 à Halifax, dans le duché d'York. En 1784 il fut chargé de la direction des oratorios exécutés à Westminster, à l'anniversaire de la mort de Händel, et il continua ce service pendant plusieurs années. Ce fut lui qui organisa aussi le concert de musique ancienne, en 1776, et il le dirigea jusqu'en 1793. Comme compositeur, Bates est connu par un opéra intitulé *Pharnaces*, et par les opérettes suivants : 1° *Theatrical Candidates.* — *Flora, or Iob in the Well.* — *Lady's Frolic.* Il a écrit aussi plusieurs œuvres de musique vocale et instrumentale, dont on n'a publié que *six sonates pour le piano;* Londres, Clementi. Bates est mort le 8 juin 1799, avec le titre de directeur de l'hôpital de Greenwich.

BATES (Sara), femme du précédent, cantatrice excellente, connue en 1784 sous le nom de Miss Harrop, fut élève de Sacchini. Elle étudia aussi avec son mari le style de Händel; elle chantait fort bien les ouvrages de ce maître. On vantait beaucoup sa prononciation, qu'on comparait à celle de Garrick. Le docteur Burney dit que sa voix était pure et étendue, sa vocalisation brillante, et qu'elle joignait à ces avantages beaucoup d'expression dramatique. On a gravé son portrait, d'après *Angelica Kauffmann*.

BATESON (Thomas), organiste de l'église cathédrale de Chester, en 1600, fut nommé, en 1618, organiste et maître des enfants de chœur de la Trinité à Dublin. Vers le même temps il prit ses degrés de bachelier en musique à l'uni-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

versité de la même ville. Il a publié, en 1614, un recueil de madrigaux sous ce titre : *English madrigals for three, four, five and six voices.*

BATHE (Guillaume), d'une famille ancienne et considérée en Irlande, naquit à Dublin, en 1564. Il commença ses études dans cette ville et les acheva à Oxford. A l'âge de trente ans, il abjura le protestantisme dans lequel il était né, quitta son pays, et se fit jésuite en Flandre, vers 1596. Après avoir voyagé quelque temps en Italie et en Espagne, il fut nommé directeur du séminaire irlandais de Salamanque, et mourut à Madrid, le 17 juin 1614. Dans sa jeunesse il publia : *A briefe introduction to the true art of musicke, wherein are set downe exact and easie rules for such as seeke but to know the trueth, with arguments and their solutions, for such as seeke also to know the reason of the trueth : which rules be meanes whereby any by his owne industrie may shortly, easily, and regularly attaine to all such things as to his arte doe belong, etc.; by W. Bathe, student at Oxenford* (Courte introduction aux vrais principes de la musique, etc.) Londres, 1584, in-4°; une seconde édition de cet ouvrage a paru sous ce titre : *A briefe introduction to the skill of song, concerning the practice* (Courte introduction à l'art du chant, etc.); Londres, sans date. Thomas Este, à qui l'on doit cette édition, y a fait des corrections et des changements. Bathe s'est fait connaître aussi comme écrivain ascétique, et de plus a publié, sur le plan de Comenius, un *Janua Linguarum* (Salamanque, 1611, in-4°) qui est fort estimé.

BATHIOLI (François), ou plutôt Batioli, guitariste italien fixé à Vienne, y a fait imprimer plusieurs ouvrages de sa composition, parmi lesquels on remarque : 1° Concert-polonais pour guitare avec quatuor, œuvre troisième; Vienne, Diabelli. — 2° Douze valses pour une ou deux guitares, œuvre quatrième; ib. — 3° Grandes variations sur l'air allemand *An Alexis send' ich dich*, pour flûte et guitare, op. 5; ibid. — 4° Pot-pourri pour guitare, flûte et alto, op. 6; ibid. — 5° Rondo de chasse, op. 7; ibid. — 6° Une méthode de guitare avec une introduction sur le chant, publiée en allemand sous ce titre : *Guitarschule nebst einer kurzen Anleitung zum singen;* ibid. Une espèce d'abrégé de cet ouvrage a été publié chez le même éditeur en allemand, français et italien. Il paraît que M. Barthioli s'est retiré à Venise vers 1830.

BATI (Luc), fut maître de chapelle de l'église de Saint-Laurent, à Florence, dans les dernières années du seizième siècle. On ne connaît rien de ses ouvrages, mais on sait qu'il composa la musique de la mascarade qui parcourut les rues de Florence le 26 février 1595. Cette mascarade avait pour sujet les flammes de l'amour (*Le Fiamme di amore*). Dix-huit couples à cheval étaient accompagnés chacun de quatre estafiers, ce qui faisait un nombre de cent huit masques, non compris les chanteurs et les instrumentistes, qui étaient sur un char. M. Adrien de Lafage a tiré ces renseignements d'un manuscrit du commencement du dix-septième siècle à la Bibliothèque Magliabechiana de Florence (*Voy. Gazzetta musicale di Milano*, anno VI, n° 22.)

BATISTA DE VIELMIS (Bartolomeo de), organiste vénitien du quinzième siècle, succéda à *Bernardo di Stefanium Murer*, comme organiste de la chapelle ducale de Saint-Marc, le 12 octobre 1459, et conserva cette place jusqu'au mois d'août 1490, qui fut vraisemblablement l'époque de sa mort. On ne connaît jusqu'à ce jour (1859) aucune composition de cet artiste.

BATISTIN (Jean-Baptiste Struck et non Stuck), Allemand d'origine, né à Florence, connu sous le nom de *Batistin*, fut ordinaire de la musique du duc d'Orléans et de l'Opéra, et mourut à Paris le 9 décembre 1755. Il fut, avec Labbé, le premier qui joua du violoncelle à l'Opéra. Louis XIV lui accorda une pension pour le fixer en France; il en obtint une autre de 500 francs, le 15 décembre 1718, sur le produit des représentations et des bals de l'Opéra, pour en jouir pendant tout le temps où il demeurerait à Paris. Il a fait représenter à l'Opéra : *Méléagre* (1709). — *Manto la fée* (1711). — *Polidore* (1720). Ses autres ouvrages, ballets ou opéras, ont été écrits pour la cour, et n'ont pas été représentés à Paris; ce sont : *L'Amour vengé.* — *Céphale.* — *Thétis, ou la Naissance d'Achille.* — *Neptune et Amymone.* — *Proserpine.* — *Diane.* — *Flore.* — *Héraclite et Démocrite.* — *Philomèle.* — *Ariane.* — *Les Fêtes Bolonaises.* — *Lérida.* — *Mars jaloux.* — *Le Sommeil de l'Amour.* — *Les Troubles de l'Amour.* On a aussi quatre livres de cantates de sa composition, publiés en 1706, 1708, 1711 et 1714, ainsi qu'un recueil d'airs nouveaux; Paris, Ballard, 1709, petit in-8° obl.

BATKA (Laurent), père de plusieurs musiciens avantageusement connus en Allemagne, possédait lui-même des connaissances peu communes en musique. Il naquit à Lischau, en Bohême, en 1705, fut nommé directeur de musique à plusieurs églises de Prague, et mourut dans cette ville en 1759. Il a laissé cinq fils, dont la plupart vivaient encore en 1800. (*Voy.* ci-dessous.)

BATKA (Wenceslas), musicien de chambre de l'évêque de Breslau, à Johannisberg, né à

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Prague le 14 octobre 1747, était un excellent ténor et jouait fort bien du basson. On a de lui des concertos pour cet instrument qui sont restés en manuscrit.

BATKA (Martin), virtuose sur le violon, succéda à son père dans sa place de directeur de musique. Il est mort à Prague en 1779. Il a laissé en manuscrit plusieurs concertos et des études pour le violon.

BATKA (Michel), excellent violoniste, né le 29 septembre 1755, vivait encore à Prague en 1800. On ne connaît rien de sa composition.

BATKA (Antoine), habile chanteur, né le 21 novembre 1759, devint musicien de chambre de l'évêque de Breslau, et vivait encore en 1800. Sa voix était une basse du plus beau timbre.

BATKA (Jean), fils de Michel, né à Prague vers 1791, est un pianiste distingué, qui s'est fixé à Pesth, en Hongrie. On connaît sous son nom : 1° Rondino pour le piano sur un motif de Spohr, Pesth, Miller. — 2° Six variations pour piano et violoncelle sur l'air allemand : *Wir winden dir* ; ibid. — 3° Des recueils de danses hongroises, de valses et de quadrilles ; ib. — 4° La marche nationale hongroise pour le piano ; ibid. — des pièces d'orgue ; Vienne, Witzend ; un *Libera me Domine*, à quatre voix et orgue ; Vienne, Diabelli. — Un *Graduel* pour deux soprani et basse, avec violoncelle solo et orgue ; Vienne, Witzend. — Et quelques *Lieder* ou chansons allemandes.

BATON (Henri), connu sous le nom de *Bâton l'aîné*, né à Paris, vers 1710, eut vers le milieu du dix-huitième siècle la réputation d'un virtuose sur la musette, qui était en vogue à cette époque chez les Français. Il a fait graver à Paris trois livres de sonates et deux livres de duos pour cet instrument.

BATON (Charles), frère du précédent surnommé *le Jeune*, virtuose, autant qu'on peut l'être, sur l'instrument appelé *vielle*, en donnait des leçons à Paris, vers le milieu du dix-huitième siècle. Il prit la défense de l'ancienne musique française contre les attaques de J.-J. Rousseau, dans une brochure de trente-six pages, intitulée : *Examen de la lettre de M. Rousseau sur la musique française*, Paris, 1754, in-8°. C'est une des meilleures pièces qu'on ait publiées dans cette controverse : elle eut deux éditions en peu de temps ; la première, publiée en 1753, est anonyme. Bâton a donné aussi un *mémoire sur la Vielle* dans le Mercure de France, octobre 1757, p. 143. Ses compositions pour la vielle sont : 1° Suites pour deux vielles, musettes, etc., op. 1 : Paris, 1733, in-fol. — 2° Pièces pour la vielle, op. 2. — 3° Amusements d'une heure, duos pour deux vielles, op. 4, in-fol., sans date. Bâton est mort en 1758. Il s'était occupé longtemps de perfectionnements qu'il voulait introduire dans la construction de la vielle. On voit dans le Mercure de France (sept. 1750, p. 153), qu'il avait augmenté l'étendue de son clavier et qu'il y avait ajouté les notes *fa* dièse, *la* et *la* bémol graves, qui ne se trouvaient pas dans les anciennes vielles. Deux ans après il inventa une autre vielle qui avait l'étendue de la flûte et sur laquelle on pouvait imiter le coup de langue de cet instrument et le coup d'archet du violon (*Voy.* Merc. de France, juin 1752, p. 161). C'est de cet instrument qu'il a donné l'analyse dans le Mercure de 1757. Son mémoire a pour titre : *Mémoire sur la vielle en* D-la-ré, *dans lequel on rend compte des raisons qui ont engagé à la faire, et dont l'extrait a été présenté à la reine.*

BATRACHUS (Jean). Sous ce nom, J.-C. Heuning a mentionné, dans sa *Bibliotheca seu notitia librorum rariorum* (Killiœ, 1766, in-8°, part. I, p. 211), un livre sous ce titre : *Opusculum rerum musicalium totam ejus negotii rationem explicans ;* Argentorati, 1536. Or, ce titre est celui du livre de Frosch, mais dénaturé (*Voyez* Froscu), et avec une date fausse ; car ce livre porte 1535 et non 1536. En cherchant ce qui a pu conduire Heuning à changer le nom de l'auteur de l'ouvrage, j'ai trouvé que *Batrachus* est le nom latin d'un poisson marin qui se nomme *Frosch* en allemand. Le nom latinisé *Froschius*, qui se trouve au frontispice du livre, n'avait pas satisfait l'érudition de ce pédant. Que de sottises ont faites les savants !

BATTA (Alexandre), violoncelliste, fils d'un professeur de solfége au conservatoire royal de Bruxelles, est né à Maestricht le 9 juillet 1816. Élève de son père pour les éléments de la musique, il étudia d'abord le violon, sur lequel il faisait peu de progrès ; mais après que sa famille se fut établie à Bruxelles, et lorsqu'il eut entendu le violoncelliste Platel, il sentit que le violoncelle était l'instrument auquel il était destiné. A force de sollicitations il obtint de son père la permission de renoncer au violon, et d'entrer au conservatoire, où il reçut des leçons du virtuose qui l'avait charmé. Après plusieurs années d'études sans la direction de cet excellent maître, Batta obtint le premier prix de son instrument au concours de 1834, en partage avec Demunck. En 1835 il sortit du conservatoire et se rendit à Paris, où les succès de salon qu'il obtint tout d'abord le décidèrent à se fixer. A cette époque, Rubini brillait encore au théâtre de la rue Favart et jouissait de toute la faveur du public, autant par ses défauts que par ses qualités incontestables. Le plus remarquable de ces défauts

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

était une formule d'opposition du *forte* et du *piano* qui se reproduisait incessamment, quel que fût d'ailleurs le caractère de la phrase. Ce moyen de séduction ne manquait jamais son effet sur les *dilettanti :* Batta comprit qu'il pouvait l'appliquer au violoncelle, dont le diapason et le timbre ont de l'analogie avec la voix de ténor. Il ne s'était pas trompé sur le résultat que pouvait avoir cette application pour sa fortune et sa renommée ; car, en l'entendant chanter ainsi sur sa basse, les femmes du monde se passionnèrent pour son talent, quelques-unes même, dit-on, pour sa personne. Quoi qu'il en soit, il devint l'instrumentiste à la mode. Mais tout n'est pas bénéfice pour l'art dans les moyens faciles. En rétrécissant son mécanisme aux proportions d'une mélodie renfermée dans une étendue restreinte, et toujours phrasée de la même manière, Batta perdit la puissance d'exécution ; le son, l'archet, le mécanisme de la main gauche, tout s'en ressentit. C'est dommage, car son sentiment de musique était naturellement bon ; il avait reçu de Platel les principes d'une belle et large manière avant qu'il allât à Paris ; enfin, il avait un talent remarquable par la précision et le sentiment dans la musique classique du quatuor et du quintette. Au surplus, il n'a vraisemblablement pas de regret de sa métamorphose ; car les succès ne lui ont pas manqué. Partout, à Paris, en Belgique, en Hollande, dans les départements de la France, en Suisse, en Allemagne, à Pétersbourg, ses concerts ont attiré la foule ; les journaux lui ont prodigué des éloges sous toutes les formes, il est décoré de plusieurs ordres, et les éditeurs publient sa musique. Ce n'est pas tout ce qu'un artiste peut désirer ; mais on ne peut tout avoir.

On a gravé de cet artiste : 1° Trois nocturnes pour violoncelle et piano, avec Osborne ; Paris, Schonenberger. — 2° Grand duo de piano et violon sur *Lucrèce Borgia*, avec Édouard Wolff ; Paris, Mayaud. — 3° Fantaisie pour violoncelle et piano sur *Lucia de Lammermoor ;* ibid. — 4° Romance de l'*Elisire d'amore ; idem*, ibid. — 5° Romance de *Richard Cœur de Lion ;* idem, ibid. — 6° Andante pour violoncelle et piano ; ibid. — 7° Mélodie de *Lucrèce Borgia ;* idem, ibid. — 8° *La Viennoise*, grande valse ; idem, ibid. — 9° *Souvenirs ;* idem, ibid. — 10° *Airs Béarnais*, chant des Montagnes ; idem, ibid. — 11° Fantaisie et adagio de la cavatine de la *Somnambula ;* idem. — 12°. Réminiscences de la *Juive*, fantaisie, idem ; Paris, Brandus. — 13° *Souvenir de Dom Sébastien*, élégie pour violoncelle et piano, op. 48 ; Paris, Escudier. — 14° Six *Lieder* de Schubert, idem, en deux suites ; Paris, Messonnier. — 15° Grande fantaisie sur des thèmes originaux de Bériot ; idem, ibid. — 16° Sérénade de Hartog, *idem ;* Paris, Richault, etc., etc.

Deux frères de Batta se sont aussi fait connaître dans la musique. Le premier, *Laurent*, né à Maestricht, le 30 décembre 1817, a fait ses études de piano au conservatoire de Bruxelles et y a obtenu le premier prix en 1836. Pendant quelques années il a vécu à Paris et a voyagé avec Alexandre, pour donner des concerts. En 1848 il s'est fixé à Nancy comme professeur de piano.

Le plus jeune des trois frères, *Joseph*, né à Maestricht, le 24 avril 1820, a fait également ses études au conservatoire de Bruxelles, comme violoniste et comme compositeur. En 1845 il a obtenu le second prix au grand concours de composition musicale institué par le gouvernement belge. L'année suivante il s'est fixé à Paris et y a été attaché comme violoniste au théâtre de l'Opéra-Comique. Il a en portefeuille des cantates, des ouvertures, des symphonies, etc.

BATTALUS ou **BATALUS**, joueur de flûte qui a joui d'une grande célébrité dans l'ancienne Grèce, naquit à Éphèse, et vécut vers l'an 408 avant J.-C. Sa mollesse devint proverbiale : Aristophane en avait fait le sujet d'une comédie satirique qui n'est pas parvenue jusqu'à nous.

BATTANCHON (Félix), violoncelliste distingué, né à Paris le 9 avril 1814, est ancien élève de Vaslin et de Norblin, au Conservatoire. Il a été attaché à l'orchestre de l'Opéra de cette ville depuis 1840. M. Battanchon s'est fait connaître avantageusement dans les concerts de cette capitale pendant plusieurs années, et a eu de brillants succès en parcourant les départements de la France, particulièrement la Bretagne. Un instrument appelé *baryton* par son inventeur, et qui tient le milieu entre l'alto et le violoncelle, a été joué à Paris par M. Battanchon, avec un talent remarquable, dans les années 1846 et 1847. On a imprimé de cet artiste : 1° *Trois études en double corde pour violoncelle*, op. 1 ; Paris, Richault. — 2° *Airs bretons*, pour violoncelle et piano ; *ibid.* — 3° Deux mélodies pour violoncelle et piano, op. 3 ; Leipsick, Holmeister. — 4° 24 études pour violoncelle adoptées pour l'enseignement du Conservatoire de Paris, op. 4.

BATTEN (Adrien), organiste et vicaire du chœur de Saint-Paul, à Londres, exerça ces emplois sous les règnes de Charles 1er et de Charles II, c'est-à-dire de 1640 à 1680. C'était un bon harmoniste de l'ancienne école. Plusieurs de ses antiennes ont été insérées dans la collection de Barnard.

BATTEUX (Charles), chanoine honoraire

© 2007 Lyon Editions « Les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de Reims, et l'un des plus savants hommes de France dans le dix-huitième siècle, naquit le 7 mai 1715 à Allend'huy, près de Reims. En 1730 il vint à Paris, où il enseigna les humanités et la rhétorique aux collèges de Lisieux et de Navarre, puis la philosophie grecque et latine au collége royal. Il fut admis à l'Académie des inscriptions en 1754, et à l'Académie française en 1761. Il est mort d'une hydropisie de poitrine, le 14 juillet 1780. Au nombre de ses ouvrages on compte celui-ci : *Les beaux-arts réduits à un seul principe*, Paris, 1743, 1747 et 1755, in-12; livre qui a été réuni depuis à son *Cours de belles-lettres*, Paris, 1774, 3 vol. in-12. Le principe auquel l'abbé Batteux ramène les arts est l'imitation de la nature; principe fécond en apparence, mais vague et de peu d'utilité lorsqu'on vient à l'application, surtout en musique, de tous les arts le moins positif. Son objet n'est pas d'imiter, mais d'émouvoir. Malheur au compositeur qui en cherche le secret dans des déclamations académiques, au lieu de le trouver dans son âme ! Au reste, il est arrivé à l'abbé Batteux, comme à tous les savants qui ont écrit sur la musique, de prouver à chaque page qu'il n'en avait pas la plus légère notion. On a cependant beaucoup loué son ouvrage. Il y en a eu quatre traductions allemandes, parmi lesquelles on distingue celle de C.-G. Ramler et celle de J.-A. Schlegel (*voy.* ces articles). On trouve dans les essais de Marpurg, t. I, p. 273, 325, quelques pièces relatives au système de Batteux, par Gaspard Ruetz et Overbeck (*voy.* ces articles).

BATTIFERRI (Louis), compositeur italien, né au commencement du dix-septième siècle à Pascorbara, près de Bologne, fut maître de chapelle à l'église *Saint-Angelo in Vado*, dans cette ville. Il a publié différentes œuvres parmi lesquelles on remarque celles-ci : 1° *Missa e Salmi concertati a 3 voci con Motetti e Salve a 2 e 3 voci, op. II; Venezia, appr. Alessandro Vincenti*, 1642, in-4°. — 2° *Primo libro de Motetti a voce sola coll' organo, op. IV; Bologna per Giac. Monti*, 1669, in-4°. — 3° *Secondo libro de' Motetti a voce sola*, op. 5, *ibid.*, 1669, in-4°.

BATTIFERRO (S.-D.-Louis), maître de chapelle à l'église *dello Spirito Santo* de Ferrare, naquit à Urbino, vers la fin du dix-septième siècle. Il a publié de sa composition douze *Ricercati a cinque e sei soggetti*, Ferrare, 1719. Ces compositions sont très-estimables.

BATTISHILL (Jonathan), fils d'un procureur, naquit à Londres, au mois de mai 1738. Vers l'âge de neuf ans, on le plaça parmi les enfants de chœur de Saint-Paul; il y fit ses études musicales sous Savage, et devint un des plus habiles organistes de l'Angleterre. Après sa sortie de la maîtrise de Saint-Paul, il fut nommé claveciniste du théâtre de Covent-Garden, et organiste des églises de Saint-Clément, d'East-Cheu, du Christ et de Newgate-Street. En 1764, il composa pour le théâtre de Drury-Lane un opéra intitulé *Alcmena*, qui ne fut pas bien accueilli du public, quoique la musique, dit le docteur Busby, en fût excellente. Cette pièce fut suivie de *The rites of Hecate* (Les mystères d'Hécata), drame. Vers le même temps, il se livra aussi à la composition de la musique d'église, et fit un grand nombre d'hymnes et d'antiennes à plusieurs voix. Ses chansons lui procurèrent une grande réputation dans sa patrie : il en publia deux collections à trois et à quatre voix en 1770. Battishill avait déjà obtenu, en 1770, le prix de la médaille d'or, décernée pour ce genre de composition par la Société musicale des nobles de *Thatched-House S. James-Street*. Il avait épousé miss Davies, célèbre cantatrice de Covent-Garden; mais elle mourut en 1775, et Battishill se livra dès ce moment à des excès d'intempérance qui altérèrent sa constitution et qui le firent tomber dans le mépris. Il est mort à Islington, le 10 décembre 1801. On dit que ses ouvrages se font remarquer par de la vigueur d'harmonie et une grande justesse d'expression. Smith a inséré plusieurs de ses antiennes dans son *Harmonia sacra*.

BATTISTA (Vincent), compositeur napolitain de l'époque actuelle (1854), a fait ses études musicales au collége royal de musique à Naples. Son premier opéra, *Anna La Prie*, fut joué au théâtre Saint-Charles de cette ville, en 1843; on y remarqua quelques bons morceaux et il fut joué et repris plusieurs fois avec succès. En 1844 M. Battista donna au même théâtre son second ouvrage dramatique, intitulé *Margherita d'Arragon*, qui fut moins heureux, quoiqu'on y trouvât quelques morceaux d'effet. Appelé ensuite à Milan, le jeune compositeur y écrivit *Rosvina de la Forêt*, qui fut chanté au théâtre de la Scala, en 1845, par la Frezzolini, Poggi et Colini, et auquel on reprocha d'être un mélange des styles de Donizetti, Bellini et Mercadante. En 1846 Battista donna à Naples *Emo*, qui fut opposé par les dilettanti napolitains à l'*Alzira* de Verdi. Postérieurement il a écrit *Irène*, qui ne réussit pas, *Eleonara Dori*, *il Corsaro della Guadalupa*, au théâtre Nuovo de Naples, le 16 octobre 1853, *Ermelinda* et d'autres ouvrages moins connus. On a aussi de cet artiste le cinquième chant de l'Enfer du Dante, pour voix de soprano et piano, et un chant de basse avec chœur, intitulé *il Bivacco*. Ces ouvrages sont publiés à

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Milan, chez Ricordi, ainsi qu'un choix de cavatines, airs et duos d'*Anna La Prie*, de *Margherita d'Aragon*, d'*Emo*, de *la Rosvina de La Forêt*, et de *Leonora Dori*. Ce qui manque dans tout cela, c'est l'originalité; mais il y a de l'intelligence dans la disposition des idées et dans l'effet des morceaux.

BATTISTINI (Jacques), maître de chapelle de l'église cathédrale de Novare, dans le Milanais, a publié : 1° *Motetti sacri*, op. 1; Bologne, 1700, op. 2, in-4°. — 2° *Armonie sagre*; Bologne, 1700, op. 2, in-4°. Cet œuvre consiste en douze pièces à une, deux et trois voix, avec ou sans violons.

BATTON (Désiré-Alexandre), né le 2 janvier 1797, à Paris, où son père était fabricant de fleurs artificielles, entra au mois d'octobre 1806 dans une classe de solfége, au Conservatoire de musique, et passa ensuite à l'étude du piano, au mois de juillet 1807. Quelques années après il fut admis dans une classe d'harmonie, et enfin il devint l'élève de Cherubini pour le contrepoint. En 1816 il se présenta au concours de l'Institut de France, et y obtint le deuxième grand prix de composition musicale; l'année suivante le premier grand prix lui fut décerné pour la cantate de *la Mort d'Adonis*. Ce prix donnait à Batton le titre de pensionnaire du gouvernement et le droit de voyager pendant cinq ans aux frais de l'État en Italie et en Allemagne. Avant de quitter Paris, il fit représenter au théâtre Feydeau (en 1818) un opéra comique en trois actes intitulé *la Fenêtre secrète*. Le sujet, du genre de la comédie, était peu favorable à la musique; cependant Batton sut faire remarquer dans cet ouvrage d'heureuses dispositions pour la composition dramatique; on y trouvait une harmonie pure et correcte, et le sentiment de la scène s'y faisait apercevoir. Arrivé à Rome, le jeune compositeur se livra à des travaux sérieux, et écrivit des morceaux de musique religieuse, un oratorio et quelques pièces de musique instrumentale. A Munich, il fut invité à composer une symphonie et d'autres ouvrages pour la société des concerts de cette ville. De retour à Paris vers 1823, Batton, comme la plupart des jeunes compositeurs français, fut obligé de frapper longtemps à la porte des faiseurs de livrets d'opéras pour en obtenir un; enfin il eut celui d'*Ethelvina*, drame en trois actes, d'un genre sombre, qui ne fut point heureux. La musique de cet ouvrage était trop uniforme; elle manquait d'effet, quoique l'instrumentation eût de l'éclat. Le 6 février 1828 Batton fit représenter au théâtre Feydeau *le Prisonnier d'État*, opéra comique en un acte, qui n'eut pas de succès. Un mois après, on joua au même théâtre *le Camp du drap d'or*, ouvrage en trois actes que ce compositeur avait écrit en collaboration de MM. Rifaut et Leborne. Il ne fut pas plus heureux cette fois que les précédentes, et le dégoût de la carrière d'artiste sembla s'emparer de lui à la suite de ces échecs. C'est sans doute à ce dégoût qu'il faut attribuer la résolution que prit Batton de succéder à son père dans le commerce des fleurs artificielles. Cependant il tenta un dernier essai en 1832, et cette fois il fut plus heureux, car le drame de *la Marquise de Brinvilliers*, qu'il écrivit en société avec Auber, Carafa, Hérold et quelques autres musiciens, fut favorablement accueilli du public, et fournit à Batton l'occasion d'écrire un beau finale et quelques autres morceaux qui ont prouvé que des circonstances favorables lui ont manqué seulement pour se faire une réputation plus brillante. Depuis lors il a écrit un petit opéra pour le carnaval de 1835 : cet ouvrage a été mis en répétition, mais n'a point été représenté. En 1837, il fit jouer un opéra comique en trois actes, intitulé *le Remplaçant*, dont le libretto, l'un des ouvrages les plus faibles de Scribe, nuisit au succès de la musique. En 1842 Batton a été nommé inspecteur des succursales du Conservatoire de Paris. Sans cesser d'en remplir les fonctions, il a été chargé en 1849 de la direction d'une classe d'ensemble de musique vocale dans ce même établissement. Batton est mort à Paris le 16 octobre 1855, à l'âge de 58 ans.

BATTU (P.), violoniste et compositeur, est né à Paris en 1799. Admis comme élève au Conservatoire de musique, dans des classes préparatoires, il devint ensuite élève de Rodolphe Kreutzer, et après avoir achevé ses études musicales d'une manière brillante, il obtint le premier prix de violon au concours de l'année 1822. Depuis lors M. Battu s'est fait entendre dans plusieurs concerts et toujours avec succès. Parmi les élèves de Kreutzer, il est un de ceux qui ont le moins copié la manière de leur maître. Après être devenu successivement l'un des violons de l'orchestre de l'Opéra et de la chapelle du roi, M. Battu a été privé de ce dernier emploi par la révolution du mois de juillet 1830. En 1846, il a été nommé second chef d'orchestre de l'Opéra. Il a fait graver quelques ouvrages de sa composition, entre autres : 1° Concerto pour le violon, œuvre 1re; Paris, Baucé. — 2° Trois duos concertants pour deux violons, op. 2; ibid. — 3° Deuxième concerto, œuvre 3e; Paris, Frey. — 4° Thème varié pour le violon, avec orchestre; ibid. — 5° Quelques romances avec accompagnement de piano.

BAU (N.). Caffiaux cite sous ce nom, dans son histoire manuscrite de la musique, un écri-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

vain français qui vivait en 1754. Il dit, en parlant de cet auteur : *Nous avons de lui un petit Traité de musique théorique.* Je ne connais pas d'autre indication de cet ouvrage.

BAUCK (Matthieu-André), organiste à l'église Saint-Jacques de Lubeck, mort vers 1831, a publié à Hambourg : 1° *Musikalisches Andenken für Clavier und Gesang* (Souvenirs musicaux pour le clavecin et pour le chant); 1799. — 2° *Alleluia* de Händel arrangé pour l'orgue, suivi d'une fugue à trois parties; ibid., 1799. Il est aussi auteur d'un manuel d'harmonie, par demandes et réponses, intitulé : *Anleitung zur Kenntniss der Harmonie in Fragen und Antworten, als Handbuch;* Lubeck, Michelsen, 1813, 4 feuilles 1/2 in-8°. Les exemples de musique sont à la fin du volume; mais dans la seconde édition, publiée à Leipsick en 1818, les exemples ont été ajoutés dans le texte. On a aussi de Bauck : *Lübekisches Choralmelodienbuch* (Livre de mélodies chorales de Lubeck), dont la deuxième édition a été publiée à Lubeck, en 1826, in-8°, et *Lübekisches vierstimmiges Choralbuch* (Livre choral de Lubeck à quatre voix); ibid. 1828, in-4o oblong.

BAUD (...), habitant de Versailles, a inventé vers 1796 une machine propre à fabriquer des cordes de soie torse, destinées à remplacer celles de boyaux dans la monture de la harpe, de la guitare, et même du violon, de l'alto et du violoncelle. Il déposa des échantillons de ses cordes à l'Institut, et Gossec fit, en l'an VII (1798), un rapport à la classe des beaux-arts, où il est dit que ces cordes peuvent se substituer avec avantage à celles de boyaux, pour la harpe et la guitare, mais qu'elles sont moins sonores pour les instruments à archet. Baud a fait imprimer une brochure de 47 pages, intitulée : *Observations sur les cordes à instruments de musique, tant de boyau que de soie, suivies d'une lettre du citoyen Gossec au citoyen Baud, du rapport du citoyen Gossec à l'Institut national sur les cordes de soie du citoyen Baud, et de l'extrait du procès-verbal de l'Institut national;* Versailles, 1803, in-8°. Soit à cause du préjugé qui fait repousser en France toute innovation, soit que les inconvénients de ces cordes en balançassent les avantages, il ne paraît pas qu'on en ait jamais fait usage. En 1810, Baud soumit à l'examen de l'Institut un violon construit dans un système de proportions particulières et dont la table n'était pas barrée, parce que l'auteur de cet essai considérait la barre comme un obstacle aux vibrations longitudinales. Le rapport de l'Institut ne fut pas favorable à cette invention; il a été imprimé dans la mauvaise compilation de César Gardeton, intitulée : Bibliographie musicale de la France et de l'étranger. (Pag. 348 et suiv.)

BAUD DE LA QUARRIÈRE, trouvère, vivait vers le milieu du treizième siècle. Le manuscrit n° 66 (fonds de Cangé) de la Bibliothèque impériale, contient deux chansons notées de sa composition. La Borde en cite deux autres, t. II, p. 313.

BAUDERON (Antoine), sieur de Sénecé. V. *Senecé.*

BAUDIOT (Charles-Nicolas), violoncelliste, né à Nancy, le 29 mars 1773, reçut des leçons de Janson l'aîné, et succéda à son maître comme professeur au Conservatoire, en 1802. Peu de temps après son entrée dans cette école, il fut chargé de faire avec Levasseur une méthode de violoncelle qui fut rédigée par Baillot. Baudiot, qui avait un emploi au ministère des finances, fut du nombre des professeurs qui conservèrent leurs places au Conservatoire, lorsque cet établissement fut réorganisé, en 1816, sous le nom d'*école royale de musique*, et il y joignit le titre de premier violoncelle de la chapelle du roi. En 1822 il demanda et obtint sa retraite de professeur du Conservatoire avec une pension pour ses anciens services. Depuis lors, il a fait plusieurs voyages en France pour y donner des concerts. Le caractère du talent de cet artiste était un son pur, mais peu puissant, la justesse de l'intonation et la netteté dans l'exécution des traits; mais son archet manquait de variété : son jeu était froid et sans verve. Dans un concert donné par Mme Catalani à la salle Chantereine, en 1807, il arriva à Baudiot une des aventures les plus pénibles qui puissent se rencontrer dans la vie d'un artiste. Il y devait jouer un solo, et il s'était retiré dans une chambre du théâtre pour préluder et se préparer pendant qu'on exécutait une symphonie de Haydn. Par un singulier hasard, Baudiot avait écrit la fantaisie qu'il allait exécuter sur le thème de l'*andante* de cette symphonie, et il ignorait que c'était précisément celle-là qu'on avait choisie pour le concert. Le moment venu où il devait jouer, on alla le chercher. Il arrive, accorde son instrument et commence. Quelques accords de l'orchestre servent de prélude; mais vient le thème, et lorsque Baudiot commence ce même thème qu'on venait d'entendre, avec les riches développements qu'y avait mis le génie de Haydn, un éclat de rire part dans toute la salle. Baudiot ne sait ce qui motive cette hilarité; il se trouble, et dans son agitation, prend mal une position au démanché et joue faux. Les rires redoublent et avec eux l'angoisse de Baudiot, dont toutes les facultés morales sont anéanties et qui manque la plupart des traits. Enfin, il est

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

obligé de s'arrêter et de se retirer, soutenu par un de ses camarades; car les forces l'abandonnent. Il n'apprit la cause de son malheur qu'après qu'il eut repris ses sens. En rapportant cette scène, dont je fus témoin, je ne puis penser sans peine à la situation de l'artiste de talent qui en fut la victime. Les ouvrages de sa composition qu'il a publiés sont : 1° Deux concertos pour le violoncelle; Paris, Frey. — 2o Deux concertinos pour le même instrument, œuvres 19e et 20e; Paris, Pleyel. — 3o Trio pour violon, alto et violoncelle, op. 3; ibid. — 4o Deux œuvres de duos pour deux violoncelles, op. 6 et 7; ibid. — 5° Pot-pourri pour violoncelle, avec accompagnement de quatuor; Paris, Frey. — 6° Trois fantaisies pour violoncelle avec accompagnement de piano, op. 12; Paris, Pleyel. — 7° Trois, *idem*, op. 20; ib. — 8° Trois nocturnes pour violoncelle et harpe; Paris, Pacini. — 9° Deux œuvres de sonates pour violoncelle avec accompagnement de basse; Paris, Pleyel et Naderman. — 10° Des trios pour piano, violoncelle et cor, et pour piano, harpe et violoncelle. — 11° Des thèmes variés pour violoncelle et piano. — 12° Trois duos d'une difficulté progressive pour violoncelle et piano sur des thèmes de Rossini et d'Auber, op. 31. — 13° Beaucoup de morceaux arrangés d'après Lafont et de Bériot, pour le violoncelle. — 14° Méthode de violoncelle pour l'usage du Conservatoire, avec Levasseur et Baillot; Paris, Brandus. — 15° *Méthode complète de violoncelle*, op. 25. — 16° *Instruction pour les compositeurs, ou Notions sur le mécanisme et doigter du violoncelle et la manière d'écrire pour cet instrument;* Paris, Richaut. Baudiot est mort le 26 septembre 1849, à l'âge de soixante-quatorze ans.

BAUDOIN DES AUTIEX ou **DES AUTELS**, poëte et musicien français, florissait vers 1250 (Voy. la Bibliothèque de La Croix du Maine). On trouve une chanson notée de sa composition dans un manuscrit de la Bibliothèque impériale (n° 65 du fonds de Cangé).

BAUDOIN (Noel). Voyez BAULDUIN.

BAUDREXEL (Philippe-Jacques), docteur en théologie, et curé de Kauffbourg, près d'Ulm, naquit à Fies, dans la Souabe, vers 1635. Après qu'il eut achevé le cours de ses études, l'électeur, dont il était le sujet, l'envoya à Rome pour y apprendre la composition. De retour dans son pays, il fut pourvu de sa cure, et employa les loisirs de sa place à composer pour l'église. On a de lui : 1° *Primitiæ musicales, continentes Te Deum, missas, requiem, motettas sexdecim de communi quinque et sex voc. concert. cum duo violinis, etc.*; Ulm, 1664, in-4°. — 2° *Psalmi vespertini de dominica, de B. Virgine, Apostolis et festis totius anni, in primis et secundis vesperis;* Cologne, 1668, in-4°.

BAUDRON (Antoine-Laurent), premier violon du Théâtre-Français, est né à Amiens, le 16 mai 1743. Après avoir fait ses études au collége des Jésuites de cette ville, il vint à Paris, et prit des leçons de Gaviniès pour le violon. En 1763 il entra à l'orchestre du Théâtre-Français, et en devint le chef en 1766. En 1780 il composa, à la sollicitation de Larive, la nouvelle musique du *Pygmalion* de J.-J. Rousseau. Il a fait aussi les airs du *Mariage de Figaro*, à l'exception du vaudeville de la fin, qui est de Beaumarchais, et cent vingt morceaux de différents caractères, pour des tragédies, entre autres la musique du troisième acte d'*Athalie*. Les ouvrages de Baudron n'ont pas été publiés. Cet artiste estimable s'est retiré en 1822, et les comédiens français, en considération de ses longs services, lui ont accordé une pension égale à la totalité de ses appointements. Il a cessé de vivre en 1834, à l'âge de quatre-vingt-onze ans.

BAUER (Chrysostome), habile constructeur d'orgues, naquit dans le Wurtemberg, et vécut au commencement du dix-huitième siècle. Cet artiste est signalé par Adelung (*Musica mechanica organœdi*, p. 276) comme auteur d'un perfectionnement important dans la construction de l'orgue. Avant lui, les soufflets qui fournissaient le vent à cet instrument étaient de petite dimension, et l'on ne suppléait à leur insuffisance qu'en les multipliant. Mais outre l'inconvénient de la nécessité de plusieurs hommes pour le service de tous ces soufflets, il était impossible d'obtenir de la petitesse et de la multiplicité de ceux-ci un souffle égal et une pression constante, en sorte que le vent n'arrivait souvent aux tuyaux, particulièrement aux jeux de flûte, que par bouffées et par secousses. Bauer substitua à cet ancien système de soufflerie des soufflets plus grands. Le premier essai qu'il fit de cette amélioration fut appliqué à la réparation de l'orgue de la cathédrale d'Ulm, où seize soufflets furent remplacés avec avantage par huit autres plus grands et plus puissants.

BAUER (Joseph), maître de chapelle de l'évêque de Würzbourg dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, a publié à Manheim, de 1772 à 1776, cinq œuvres de quatuors pour piano, flûte, violon et basse. Il mourut à Würzbourg, en 1797. Bauer était bon pianiste et composait bien pour son instrument. Sa fille, Catherine Bauer, pianiste distinguée, s'est fait connaître par trois œuvres d'airs variés, publiés à Offenbach, chez André, et par deux recueils de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

danses allemandes et de walses, qui ont paru à Munich, chez Falter. Née à Würtzbourg en 1785, elle a eu pour maître de piano et de composition le maître de chapelle Sterkel.

BAUER (***), conseiller de cour du roi de Prusse, vers 1786, se fit remarquer à cette époque par l'invention de deux pianos d'espèce particulière. Le premier, appelé *crescendo*, était vertical, de forme pyramidale, et avait huit pieds et demi de hauteur, trois pieds de largeur, dix-huit pouces d'épaisseur; son clavier avait cinq octaves d'étendue, et trois pédales servaient à modifier le son par gradation, et aussi à transposer de deux ou trois tons à volonté, en imprimant un mouvement au clavier. Le piano de la seconde espèce s'appelait *royal crescendo*. Il avait la forme d'un petit piano de quatre pieds de longueur. Des tuyaux de jeu de flûte se trouvaient sous une partie du clavier de cet instrument. Bauer s'est fait aussi de la réputation par ses horloges à musique. Le roi de Prusse lui en acheta une pour le château de Potsdam en 1769, et l'impératrice de Russie en paya une 3,000 roubles.

BAUER (Jean-Frédéric), virtuose sur le hautbois, est né vers 1785 dans le grand-duché de Saxe-Weimar. Jückel, hautboïste de la chapelle du roi de Saxe, lui donna les premières leçons de son instrument; mais il ne doit son talent qu'à ses propres études. Il fut d'abord attaché à l'orchestre de la cour de Cassel, puis il entra comme professeur au conservatoire de Prague, où il se trouvait encore en 1841. Bauer a composé plusieurs choses pour son instrument; mais il n'a rien publié.

BAUER (Édouard), compositeur allemand fixé à Turin vers 1830, a donné à Cagliari, en 1836, l'opéra intitulé *Due Vecchi ed un albero*, et en 1843, *Chi più guarda meno vede*, à Turin; compositions de peu de valeur, oubliées dès leur naissance.

BAUER (Aloys), maître de chapelle à Augsbourg, né en Bavière, et actuellement vivant (1854), s'est fait connaître par de nombreux ouvrages de musique d'église, parmi lesquels on remarque : 1° Messe de *requiem* à trois voix, orgue et orchestre, op. 5; Augsbourg, Böhme. — 2° *Idem* à quatre voix et orgue; ibid. — 3° Messe de Noël à trois voix, orchestre et orgue, op. 26; ibid. — 4° Messe pastorale (en *ut*) à trois ou quatre voix, petit orchestre et orgue, op. 27; ibid. — 5° Plusieurs messes allemandes à trois voix, petit orchestre et orgue; ibid. — 6° Messe solennelle (en *ut*) à trois ou quatre voix, petit orchestre et orgue, op. 37; ibid. — 7° Messe solennelle (en *ré*) à trois voix, orchestre et orgue, ibid. — 8° Vêpres chorales à deux chœurs avec orgue; ibid. — 9° Six petites messes de campagne pour trois voix, petit orchestre et orgue, op. 22 et 25; ibid. — 10° Beaucoup d'offertoires, litanies, *Tantum ergo*, etc., à trois ou quatre voix, petit orchestre et orgue; ibid. Les œuvres de Bauer appartiennent au genre qu'on nomme *musique courante*, à l'usage des petites villes et des villages.

BAUERSACHS (Charles-Frédéric), virtuose sur le cor de bassette et sur le violoncelle, naquit à Pegnitz, le 4 juin 1770. La guerre qui éclata en 1790 lui fit perdre une place qu'il occupait dans une petite cour des bords du Rhin, et l'obligea d'entreprendre un voyage dans diverses petites villes. En 1796 il partit pour Vienne, d'où il alla ensuite en Hongrie et à Venise. De retour dans sa patrie en 1802, il entra dans un corps de musique militaire, en qualité de hautboïste. Retiré ensuite à Sommerda, près d'Erfurt, il y mourut, le 14 décembre 1845. Il a écrit beaucoup de musique pour le cor de bassette; elle est restée en manuscrit.

BAUERSCHMIDT. Il y a eu deux frères de ce nom, qu'on désignait seulement par les dénominations d'*aîné* et de *cadet*. L'un d'eux fut d'abord maître de chapelle du margrave de Baden-Baden. On croit que c'est le même qui vint à Paris vers 1784, et qui y publia six quatuors pour deux violons, alto et basse, et, peu de temps après, six trios pour harpe, piano et violon. L'autre s'établit en Russie et se trouvait encore à Pétersbourg en 1794. Il paraît que depuis lors il est revenu en Allemagne, où l'on a imprimé deux ouvrages de sa composition : 1° *Andante favori varié pour piano;* 1797. — 2° VI *Lieder mit Klavierbegleitung* (Six chansons avec accompagnement de clavecin); Heilbronn. On a aussi sous le même nom *Six grandes symphonies;* Paris, in-fol. sans date.

BAULDUIN ou **BALDUIN**, ou enfin **BAUDOUIN** (Noël), en latin *Balduinus*, musicien belge, né dans la seconde moitié du quinzième siècle, fut maître de musique de l'église collégiale Notre-Dame à Anvers, depuis 1513 jusqu'en 1518. On ignore ce qui lui fit quitter cette position, car il ne s'éloigna pas d'Anvers, et il y mourut en 1529. On voit dans les comptes de l'église d'Anvers et des confréries que Noël Baulduin y est toujours nommé *maître Noël* ou *mæster Noël*, *Nouel*, *Noé*, etc.; cependant M. de Burbure a trouvé que dans l'année qui précéda sa nomination de maître de musique, on l'avait inscrit dans les comptes des chanteurs sous le nom de *Balduinus*, qui ne lui est donné qu'une seule fois, parce qu'il y avait un autre chantre dans le même temps qui se nommait

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Bauwens, en latin *Balduinus*, et qu'on voulait éviter la confusion dans les relevés des droits de présence au chœur. Je viens de dire que Noël Bauldouin ne s'éloigna pas d'Anvers; cependant il est possible qu'il ait fait un voyage en Italie, car en 1519 Petrucci de Fossombrone imprima deux de ses motets dans un de ses recueils. Un volume des archives de la chapelle pontificale à Rome, coté n° 22, et noté partie en 1565 et partie en 1568, contient six messes par *Noël Baudouyn*, Robledo et Rosso. On voit que ces messes ont été recueillies longtemps après la mort de Bauldouin. Les deux motets de *Balduin*, insérés par Octave Petrucci dans le quatrième livre des *Motetti de la Corona*, sont: *O pulcherrima mulierum*, à quatre voix, et *Exaltabo te Deus meus*, également à quatre voix. Ce dernier motet a été reproduit dans un recueil intitulé : *Psalmorum selectorum a præstantissimis huius nostri temporis in arte musica artificibus in harmonias quatuor, quinque et sex vocum redactorum, tomi quatuor; Noribergæ ex officina Joannis Montani et Ulrici Neuberi*, 1553-1554, in-4° obl. Le recueil de Salblinger intitulé : *Selectissimæ nec non familiarissimæ cantiones ultra centum*, publié à Augsbourg en 1540, contient plusieurs pièces de ce musicien. Tylman Susato a mis aussi un morceau de Noël Bauldouin dans son *Sixième livre contenant XXXI chansons nouvelles à cinq et six parties*, etc.; Anvers, 1545, in-4° obl. Dans les *Selectissimæ symphoniæ compositæ ab excellentibus musicis ante hac non editæ*. (Norimbergæ, in officina Joannis Montani et Ulrici Neuberi, 1546, in-4° ob.), on trouve, sous le nom de *Natalis Baudouyn*, le motet, *Quam pulchra es*, à quatre voix, coté n° 11. *Natalis* est ici la traduction latine de *Noël*. Enfin le recueil qui a pour titre : *Musis dicatum, Libro llamado Silva de Sirenas*, recueilli par Enriquez de Ualderavano, et imprimé par François-Fernandez de Cordoue, en 1547, renferme des airs à plusieurs parties du même compositeur.

BAUMANN (Jean-Godefroy), pasteur de l'église de la nouvelle ville, à Schneeberg, vers 1760, a écrit un petit ouvrage intitulé : *Schediasma historico-theologicum de hymnis hymnopœis veteris et recentioris ecclesiæ veræ atque christianæ religioni promovendæ ac propagandæ inservientibus* : Brême, 1765, in-8°, de 54 pages.

BAUMANN (A.), compositeur de chansons allemandes, né à Vienne, a publié environ vingt-cinq œuvres de chants à voix seule avec accompagnement de piano.

BAUMBACH (Frédéric-Auguste), compositeur, écrivain sur la musique, né en 1753, mort à Leipsick le 30 novembre 1813, fut nommé chef d'orchestre du théâtre de Hambourg, en 1778. Ne trouvant pas au milieu de l'exercice de ses fonctions le temps nécessaire pour se livrer à ses travaux il donna sa démission en 1789 et se retira à Leipsick, où sa vie tout entière fut consacrée à l'art qu'il aimait avec passion. Le premier œuvre de sa composition qui a été publié consiste en six sonates pour le piano (Gotha, 1790). Parmi ses autres ouvrages on remarque : 1° *Six duos pour deux violons*, Spire, 1791. — 2° *Air à trois notes de J.-J. Rousseau, avec vingt-quatre variations pour clavecin, violon obligé et violoncelle*, Berlin et Leipsick, 1792. — 3° *Choix d'airs et de chansons*, Leipsick, 1793. — 4° *Russisches Volkslied mit 50 Veranderungen für Clavier* (Air russe avec cinquante variations); Gotha, 1793. — 5° *Lyrische Gedichte zum singen beym Klavier;* Leipsick, 1793. — 6° *Theresiens Klagen über den Tod ihrer unglücklichen Mutter Marie-Antoinette, eine Kantate am Forte-piano zu singen, mit einer Kupfer Von Rosmæsler* (Complainte de Thérèse sur la mort de sa mère infortunée, Marie-Antoinette, cantate avec accompagnement de piano), Leipsick, 1794; — 7° *Alphonso und Zaide*, etc. (Alphonse et Zaïde, duo avec accompagnement de piano à quatre mains); Leipsick, 1794. — 8° *Le Songe de Lafayette*. Paris, Imbault, 1795. — 9° *Maria-Theresia bey ihrem Abschiede von Frankreich* (Marie-Thérèse quittant la France, rondeau pour piano), Leipsick, 1796. — 10° *Duetti notturni, con acc. di piano;* Leipsick 1798. — 11° *Gesänge am Klavier*, premier et deuxième recueil, Gotha, 1798. — 12° *Trois rondeaux pour le piano;* 1798. — 13° Air italien : *Ombre amene*, avec accompagnement de piano, violon obligé et violoncelle. — 14° Variations sur un allegretto pour deux violons; Leipsick, 1799. — 15° Études pour la guitare, consistant en seize préludes dans les tons majeurs et mineurs, vingt-quatre pièces progressives, six variations, deux romances, deux airs, Leipsick. Baumbach a écrit les articles de musique du Dictionnaire des Beaux-Arts qui a paru à Leipsick en 1794 sous ce titre : *Kurz gefasstes Handwörterbuch über die schönen Künste*. La musique de cet auteur se fait remarquer par un caractère de profondeur et de grave pensée. Baumbach était également habile sur le piano et sur la mandoline.

BAUMBERG (....). On connaît sous ce nom : 1° Six trios pour deux flûtes et basse, op. 1, Amsterdam, 1783. — 2° Six quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 2. Berlin, 1784.

BAUMEISTER (George-Othmar), abbé-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

seur à Glogau, est au nombre des plus habiles pianistes de la Silésie. Il naquit à Gœrlitz le 27 octobre 1800 et reçut les premières leçons de musique de son père. Il étudia ensuite le piano et la théorie de la composition sous la direction de M. Schneider, organiste à Dresde. Ayant été envoyé à l'université de Breslau, il s'y lia d'amitié avec Schnabel et participa à ses concerts. A Berlin, il fut membre de la société de chant dirigée par Zelter jusqu'en 1821, où il reçut sa nomination d'assesseur à Glogau. M. Hoffmann (*Die Tonkünstler Schlesiens*) fait l'éloge du talent de cet artiste, de son habileté dans l'improvisation, et de son goût. Baumeister a publié : 1° Grand rondeau pour le piano ; Breslau, Foerster. — 2° Deux valses et un cotillon pour le piano, ibid.

BAUMGÆRTNER (Jean-Baptiste), habile violoncelliste, né à Augsbourg, de Jean Baumgærtner, flûtiste de la chapelle du prince-évêque, passa la plus grande partie de sa jeunesse à voyager. En 1774 il était à La Haye ; deux ans après à Amsterdam. Il fut ensuite appelé à la chapelle royale de Stockholm ; mais le froid rigoureux de ce pays l'obligea bientôt à le quitter. Après avoir séjourné quelque temps à Hambourg et à Vienne, il se fixa enfin à Eichstadt, où il mourut de phthysie, le 18 mai 1782. Baumgærtner a publié : *Instruction de musique théorique et pratique sur l'usage du violoncelle* ; La Haye, 1774, in-4°. On a aussi de sa composition : 1° *Quatre concertos pour le violoncelle avec orchestre;* — 2° *Six solos avec trente-cinq cadences dans tous les tons.* Ces ouvrages sont restés en manuscrit.

BAUMGÆRTNER (...), directeur de musique d'une troupe d'acteurs ambulants, a composé la musique de *Persée et Andromède*, opéra allemand qui a été représenté en 1780. On ne sait rien de plus sur cet auteur ni sur ses ouvrages. On a sous ce nom un recueil de six chansons allemandes, en deux cahiers, Mayence, Schott.

BAUMGARTEN (Gottlieb de), conseiller provincial du canton de Gross-Strehlitz, en Silésie, naquit à Berlin, le 12 janvier 1741. Il avait été d'abord capitaine au régiment de *Tauenzien-Infanterie*, en garnison à Breslau, d'où il passa à la place qui a été mentionnée ci-dessus. Baumgarten est connu par la composition de trois opéras intitulés : 1° *Zémire et Azor*, représenté en 1775. — 2° *Andromède*, 1776. — 3° *Le tombeau du Mupht*, 1779. Ce sont des compositions dans la manière de Dittersdorff. Baumgarten avait fait ses études au Gymnase de Cologne, était ensuite entré comme sous-lieutenant dans un régiment de lanciers, avait été fait lieutenant en 1768, et enfin avait été conseiller d'Etat à Breslau, en 1770.

BAUMGARTEN (Georges), *Cantor* et maître d'école à Landsberg sur la Warta, vers le milieu du dix-septième siècle, est auteur d'un traité de musique intitulé : *Rudimenta musices : Kurze jedoch gründliche Anleitung zur Figural-Musik, fürnehmlich der studirenden Jugend zu Landsberg an der Warthe, zum Besten vorgeschrieben* (Introduction courte mais fondamentale à la musique figurée, etc.); Berlin, 1673, in-8°, 2° édition. On ignore la date de la première.

BAUMGARTEN (Charles-Frédéric), né en Allemagne, vers le milieu du dix-huitième siècle, était bassoniste au théâtre de Covent-Garden, à Londres, vers 1784. En 1786, il composa la musique d'un opéra anglais, intitulé : *Robin Hood*, qui fut reçu du public avec de grands applaudissements. On a publié en Allemagne, sous le nom de Baumgarten (J.-C.-F.), un recueil de chants à voix seule pour des écoles de campagne.

BAUMGARTNER (Guillaume), directeur de musique à Saint-Gall, en Suisse, actuellement vivant (1856), s'est fait connaître par des compositions pour le chant, au nombre desquelles se trouvent : 1° 6 Lieder à 4 voix, pour 2 sopranos et 2 altos ; Saint-Gall, Haber. — 2° 6 *idem*, op. 2 ; ibid. — 3° 2 chansons comiques avec piano, op. 8 ; Offenbach, André. — 4° 6 petites chansons à voix seule et piano, op. 10 ; Leipsick, Senff.

BAUMGARTNER (Auguste), organiste à Munich et membre de l'institut central de sténographie fondé dans cette ville par Gabelsberger, est inventeur d'un nouveau système de sténographie musicale dont il a publié les premiers essais dans l'écrit périodique intitulé *Stenographischen Zeitschrift*, n° 4 (juin 1852). Son système complet a paru ensuite sous ce titre : *Kurzgefasste Anleitung zur musikalischen Stenographie oder Tonzeichene-Kunst* (Brève introduction à la sténographie musicale, ou Art de noter) ; Munich, G. Franz, 1853, in-12 de 42 pages avec 16 planches. Le système de Baumgartner a sur ceux qui l'ont précédé l'avantage d'une plus grande simplicité pour la représentation des groupes de sons en séries et en progressions.

BAUMSTARCK (A. Fr.) Sous ce nom d'un écrivain inconnu qui, selon les probabilités, vit à Leipsick, on a publié un petit écrit intitulé : *Justus Thibaut. Blätter der Erinnerung für seine Verehrer und für die Freunde der reinen Tonkunst* (Juste Thibaut. Feuilles de souvenir pour honorer sa mémoire, et pour les amis

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de la musique pure; Leipsick), Engelmann, 1841, in-8°.

BAUMULLER (Joseph), né en 1780 à Manheim, acquit beaucoup de talent sur le violon, par les soins de François Schemenauer, musicien de la cour de Munich. En 1800 il obtint la place de premier violon à l'orchestre de cette cour. On connaît de lui un œuvre de trois duos pour deux violons; Munich, Falter.

BAUR (Charles-Alexis), professeur de harpe et de piano, est né à Tours, en 1789. Son père et sa mère, qui tous deux donnaient des leçons de ces deux instruments dans sa ville natale, lui donnèrent les premières notions de musique vocale et instrumentale. Venu à Paris à l'âge de seize ans, M. Baur devint élève de Nadermann. En 1820 il s'est rendu à Londres, où il s'est fixé comme professeur de harpe. Ses compositions consistent en : *Trois sonates pour la harpe*, œuvre 1re. — *Trois idem*, œuvre 2e. — *Recueil d'Airs pour le même instrument.* — *Duos pour harpe et piano*, œuvre 3e. — *Quatuors pour harpe, clavecin, violon et basse.* — *Duos pour harpe et flûte.* Il est aussi auteur de deux livres de sonates pour le violoncelle.

BAURIEGEL (Jean-Chrétien), organiste à Grimma, petite ville de la Saxe, a donné un livre choral à quatre voix pour le livre de chant de la Saxe, avec des conclusions pour l'orgue, sous ce titre : *Choralbuch für sämmtliche sächsische Gesangbücher, vierstimmig. mit Zwischenspielen*, Grimma, 1835, in-4°.

BAUSCH (...), fabricant d'archets à Dessau, est le Tourte de l'Allemagne, car ses archets y sont recherchés par tous les artistes. Il a reçu, dit-on, des conseils de Spohr pour la bonne construction de cet agent si important de l'art du violoniste. En 1840 une médaille d'argent a été décernée à M. Bausch à l'exposition de Dresde.

BAUSTETTER (Jean-Conrad), musicien allemand, fut organiste de l'église neuve à Amsterdam, dans la première moitié du dix-huitième siècle. On connaît sous son nom : — 1° Six trios pour violon, hautbois et violoncelle, op. 1; Amsterdam, 1729. — 2° Six sonates pour deux flûtes, violoncelle et orgue, op. 2. — 3° Six suites pour le clavecin, composées de sonates, siciliennes, caprices, gigues et menuets. — 4° Six trios pour flûte. — 5° *Otto concerti a sei e sette stromenti, due fl., due viol., alto, violonc. e cembalo.*

BAVERINI (François), contrapuntiste italien qui vivait vers le milieu du quinzième siècle, est le premier qui mit en musique une espèce de drame qui avait pour titre : *La conversione di San Paolo.* Il fut représenté à Rome pour la première fois en 1440. Cet ouvrage est perdu.

BAWR (Mme la comtesse de), est née à Stuttgart, de parents français, en 1770. Son nom de famille était *Changran.* Venue fort jeune en France, elle y reçut une éducation brillante, apprit la musique, devint bonne pianiste, et prit des leçons de composition de Grétry. Sous sa direction, elle écrivit la musique d'un opéra qui n'a point été représenté, et celle d'un mélodrame qui fut joué à Paris avec quelque succès. Plusieurs romans, de jolies comédies, et des résumés historiques, ont fait connaître avantageusement Mme de Bawr dans la littérature. Au nombre de ses productions est une *Histoire de la Musique* (Paris, Audot, 1823), dont il a été fait deux tirages, l'un in-12, l'autre in-18. Ce petit ouvrage fait partie d'une collection connue sous le nom d'*Encyclopédie des dames.* M. Auguste Lewald a donné une traduction allemande de ce livre sous le titre : *Geschichte der Musik für Freunde und Verehrer dieser Kunst*; Nuremberg, Haubenstriker, in-8°, 1825. Connue d'abord sous le nom de Mme de Saint-Simon, Mme de Bawr a épousé en secondes noces un gentilhomme russe, qui fut tué en 1809 par la roue d'une lourde charrette.

BAYART (Constant-A.-M.), musicien à Œdinberg près d'Osnabruck, a publié un recueil de chansons avec accompagnement de piano, sous ce titre : *Gesänge von Groninger mit Musik für Klavier*; Osnabruck, 1799, in-fol.

BAYER (André), organiste de l'église cathédrale de Würzbourg, naquit à Gesenheim en 1710. Doué d'une fort belle voix dans son enfance, il fut admis à l'école de l'hôpital de Würzbourg, où il fit de grands progrès dans la musique. A la mort de l'organiste de la cathédrale, il lui succéda. Bientôt il se fit remarquer par une exécution brillante, une grande profondeur d'harmonie et un style élevé et solennel. A l'époque du couronnement de l'empereur François 1er, il fit à Francfort la connaissance de Wagenseil, qui vint le voir à Würzbourg, et qui, l'ayant entendu déployer toutes les ressources de son talent sur l'orgue, fut obligé d'avouer qu'il était un des plus grands organistes de l'Allemagne. Cet habile homme mourut à Würzbourg en 1749, n'étant âgé que de trente-neuf ans. Malheureusement ses compositions n'ont point été imprimées et se sont perdues.

BAYER (Jacques), excellent organiste à Kuttenberg, en Bohême, remplissait déjà ses fonctions en 1783 et vivait encore en 1807. Ce musicien, qui a écrit beaucoup de pièces d'orgue, restées en manuscrit, avait réuni une bibliothè-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

que de musique fort riche, où l'on trouvait les ouvrages les plus rares concernant la théorie et l'histoire de l'art.

BAYER (Antoine), conservateur des hypothèques de la seigneurie de Reichenbach, est né en Bohême en 1785. Destiné à l'étude du droit, il ne négligea pas celle de la musique, pour laquelle il avait d'heureuses dispositions. Ses maîtres dans cet art furent Joseph Roesler, l'abbé Vogler, et Charles-Marie de Weber, qui se trouvait à Prague dans le même temps que lui. Il possédait une rare habileté sur la flûte, qui lui procura l'emploi de première flûte du théâtre. Depuis 1802 jusqu'en 1805 il dirigea l'orchestre de l'opéra populaire, tant bohémien qu'allemand, et écrivit plusieurs ouvrages qui plurent au public. Ses études de droit achevées, Bayer entreprit des voyages comme artiste en 1805, afin d'échapper au service militaire. Il parcourut une grande partie de l'Allemagne, la France et l'Italie, donnant des concerts, et s'arrêtant çà et là pour se livrer à l'étude du piano. Après le congrès de Vienne, il retourna à Prague, et entra chez le comte Gallas, en qualité de secrétaire et de professeur de musique. Il reprit bientôt après ses fonctions de première flûte du théâtre, et fut nommé professeur de son instrument au conservatoire. Dans le même temps il écrivit pour les acteurs Schikaneder et Feistmantel quelques petits opéras comiques, parmi lesquels on remarque les Amazones bohémiennes (*Böhamische Amazonen*), le Jongleur indien (*Indianische Gaukler*), la Magie naturelle (*Naturalische Zauberei*), etc. Quelques-unes de ces pièces se jouent encore au théâtre de Prague. En 1824 Bayer obtint la place qu'il a occupée depuis lors dans la conservation des hypothèques, et réserva pour ses amis ceuls son double talent de flûtiste et de pianiste. On a gravé de sa composition un grand nombre de morceaux pour le violon, la flûte, le piano et la guitare. Ces compositions consistent principalement en variations, danses caractéristiques, valses, etc. On a aussi de lui une instruction pour apprendre à jouer de la flûte, à l'usage du conservatoire de Prague, intitulée : *Tonleiter für die Flöte;* Prague, Berra (sans date).

BAYER (Guillaume), ténor distingué du théâtre de Munich, y brilla depuis 1829 jusqu'en 1840. Il joua et chanta avec succès sur les théâtres de Berlin, de Vienne et Weimar à plusieurs époques. Cet artiste s'est fait connaître aussi comme compositeur par une prière de Marguerite, d'après le *Faust* de Goethe, qui fut exécutée dans un concert à Munich, en 1832, et par des Romances publiées chez Schott, à Mayence.

BAYLON (Anicet), connu en Espagne sous la dénomination de *El Baylon*, fut un des meilleurs compositeurs du dix-septième siècle. Instruit à l'école valencienne, il y puisa la manière de traiter la musique d'église à trois chœurs, et acquit dans cet art difficile une habileté extraordinaire. Plusieurs de ses grandes compositions se trouvent dans les archives des églises de Valence et à l'Escurial.

BAYLY (Anselm), sous-doyen de la chapelle du roi d'Angleterre vers la fin du dix-huitième siècle, fut gradué docteur en musique à l'université de Cambridge en 1783. Il a fait imprimer un livre intitulé : *The Alliance of Music, Poetry and Oratory* (L'Alliance de la Musique, de la Poésie et de l'Éloquence); Londres, 1789, in-8°, 390 pages. C'est un ouvrage de peu de valeur. On a aussi de Bayly un traité de l'expression dans le chant et dans le jeu des instruments sous ce titre : *Practical Treatise on singing and playing with just expression and real elegance;* Londres, 1771, in-8°.

BAYR (Georges), virtuose sur la flûte, né en 1773, de parents pauvres, à Boemischbrod, dans la basse Autriche, reçut les premiers principes de musique dans l'école de chant du couvent de *Heiligenkreutz* (Sainte-Croix) à quatre lieues de Vienne. Jeune encore, il obtint l'emploi de secrétaire dans une seigneurie du pays ; mais il ne tarda point à quitter cette place pour se livrer exclusivement à l'étude de la flûte, pour laquelle il avait un goût invincible. Ses progrès furent rapides. En 1803 il était employé comme flûtiste dans un théâtre de Vienne ; peu de temps après, il entreprit un voyage en Suisse par l'ouest de l'Allemagne, puis il se rendit à Saint-Pétersbourg par Varsovie et Riga. Après un séjour de quelques années dans la capitale de la Russie, il se fixa à Kremnierk, dans la Podolie, où des avantages lui étaient offerts comme professeur de flûte. Le désir de revoir sa patrie le ramena à Vienne, en 1810. C'est alors seulement qu'on commença à connaître le talent de cet artiste, et qu'on admira l'artifice par lequel il parvenait à produire des sons doubles sur son instrument. Les compositions qu'il publia depuis cette époque ont mis le sceau à sa réputation. Telle était l'habileté de Bayr dans l'art de jouer à deux parties sur une seule flûte, qu'il soutenait un son dans le haut de l'instrument pendant qu'il exécutait des passages rapides dans le bas, soit par degrés conjoints, soit par sauts, et ses sons étaient à volonté forts ou doux, coulés ou détachés. Cette découverte parut si extraordinaire, que des commissaires furent nommés à Vienne pour en vérifier la réalité. Leur rapport ne laissa aucun doute à cet égard. M Demeur,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ancien professeur de flûte au conservatoire de Bruxelles, a renouvelé cet effet en 1847. Quelques personnes ont attribué à Bayr l'invention de la flûte recourbée qui descend jusqu'au *sol* bas, et à laquelle on a donné le nom de *Panaulon* ou *Panaylon;* cependant un facteur d'instruments de Vienne, nommé M. *Trexler*, est généralement considéré comme l'inventeur de celui-ci, qu'il a peut-être seulement perfectionné. Bayr est mort à Vienne en 1833. Ses compositions gravées consistent en plusieurs concertos pour la flûte, des solos et rondeaux, deux caprices, quatre polonaises, plusieurs airs variés, douze *Lændler*, cent un exercices sur la gamme, et une volumineuse méthode pour la flûte. Tous ces ouvrages ont été publiés à Vienne.

BAZIN (François-Emmanuel-Joseph), compositeur, né à Marseille, le 4 septembre 1816, fut admis comme élève au Conservatoire de Paris, le 18 octobre 1834, et y eut pour maîtres d'harmonie et d'accompagnement Dourlen et Lecoupey. Benoît fut son professeur d'orgue; Halévy et Berton lui enseignèrent la composition. Le premier prix d'harmonie et d'accompagnement pratique lui fut décerné au concours de 1836; dans l'année suivante il obtint le second prix d'orgue, et le premier de contrepoint et fugue. Admis au grand concours de composition ouvert par l'Académie des beaux-arts de l'Institut, il s'y distingua dans la composition d'une cantate, et le second prix lui fut décerné en 1839. Quelques jours après il obtint le premier prix d'orgue au conservatoire. Enfin le grand concours de composition de l'Institut lui fut de nouveau favorable, et le premier prix lui fut décerné en 1840. Sa cantate *Luyse de Montfort* fut exécutée solennellement le 4 octobre de la même année, à la séance publique de l'Académie des beaux-arts. Peu de temps après il partit pour Rome, où l'auteur de cette Biographie le trouva dans l'été de 1841. Pendant son séjour en Italie il écrivit une messe solennelle qui fut exécutée à l'église Saint-Louis des Français, dans les années 1842 et 1843; l'oratorio *La Pentecoste*, et le psaume *Super flumina Babylonis*, qui furent exécutés plusieurs fois en 1843 par la société philharmonique de Rome. De retour à Paris, après trois années d'absence, M. Bazin fut nommé professeur de solfége au Conservatoire, place qu'il échangea plus tard pour celle de professeur d'harmonie. Au mois de mai 1846 il fit représenter au théâtre de l'Opéra-Comique un petit opéra en un acte intitulé : *Le Trompette de M. le Prince*, joli ouvrage dans lequel il y a quelques morceaux bien faits. Cet opéra fut suivi d'un autre ouvrage du même genre : *Le malheur d'être jolie*, en un acte, représenté au théâtre de l'Opéra-Comique en 1847. *La Nuit de la Saint-Sylvestre*, opéra en trois actes, représenté au mois de juillet 1849, est une œuvre plus importante dans laquelle le compositeur a fait preuve de talent dramatique. Après un repos de trois années, Bazin a donné au théâtre de l'Opéra-Comique, le 26 mars 1852, *Madelon*, opéra en deux actes, où l'on remarque de jolies effets d'instrumentation et de la distinction dans les mélodies. En 1856, *Maître Pathelin*, nouvel ouvrage de ce compositeur, a été joué avec succès à l'Opéra-Comique. Sa dernière production pour le théâtre jusqu'à ce jour (1859), est un petit opéra en un acte intitulé *Les Désespérés*, qui a été représenté en 1859. On a aussi de M. Bazin un *Cours d'harmonie théorique et pratique* à l'usage des classes du Conservatoire. Il est membre de l'Académie de Sainte-Cécile et de l'Académie philharmonique de Rome : il est aussi un des membres de la commission de surveillance de l'enseignement du chant dans les écoles communales de Paris.

BAZZANI (François-Marie), maître de chapelle de la cathédrale de Plaisance, vers le milieu du dix-septième siècle, jouissait de son temps de la réputation d'un bon compositeur pour l'église et pour le théâtre. Il a donné les opéras suivants : 1° l'*Inanno*, représenté à Parme en 1673; *il Pedante di Tarsia*, Bologne, 1680.

BAZZIAVELLI (A.-R.-D.-Z.), compositeur italien qui vivait vers le milieu du dix-septième siècle, a fait imprimer plusieurs œuvres de messes et de motets, parmi lesquels on remarque ceux-ci : — 1° VIII *fünfstimmige Missen* (Huit messes à cinq voix), Cologne, 1668; — *Missæ octo breves, faciles, suaves*, etc., Cologne, 1669, in-fol. Cet auteur n'a point mis son nom à ses ouvrages, mais seulement ses lettres initiales : c'est le catalogue de Francfort (automne de 1668) qui nous l'a fait connaître.

BAZZINI (Antoine), violoniste distingué, né à Brescia, en 1818, a commencé à faire connaître son talent, en 1840, par ses voyages et ses concerts. Après avoir joué à Milan et dans quelques autres villes de sa patrie, il se rendit dans le Nord, en passant par la Suisse et Francfort, où il donna deux concerts. Puis il joua à Hambourg, à Kiel, à Erfurt, à Weimar, à Berlin, à Leipsick, ensuite il retourna en Italie et se fit entendre à Naples, à Crémone et dans sa ville natale. En 1849 il arriva à Marseille et parcourut le midi de la France avec de brillants succès; de là il se rendit en Bretagne, puis il donna des concerts dans beaucoup de villes qui environnent Paris; mais il parut éviter avec soin d'entrer dans cette capitale, où se

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

consacrent et quelquefois s'affaiblissent les réputations. C'est ainsi qu'il visita les villes principales de la Picardie, de la Champagne et du département du Nord pendant les années 1850 et 1851, tournant autour de Paris, et s'en éloignant toujours. Enfin il franchit les barrières de cette grande cité, et débuta en 1852 au Théâtre-Italien, entre deux actes d'un opéra; il eut alors la preuve qu'il avait eu tort de redouter un public qui a plus qu'aucun autre le sentiment juste et fin des véritables beautés de l'art. Il n'y trouva pas sans doute cet enthousiasme un peu naïf qu'il avait rencontré dans les provinces; mais on rendit justice au *brio* de son jeu, à la prestesse de son archet, et au brillant de son trille : la critique ne lui reprocha que de la maigreur dans le son, et certaines témérités dans les traits difficiles qu'il ne réussissait pas toujours. Après deux mois de séjour, pendant lesquels il ne se fit entendre que trois fois, il s'éloigna de Paris et recommença ses tournées dans les provinces. Arrivé en Belgique, il y a tenu la même conduite qu'en France; car il y a joué dans les petites villes, à Spa, à Verviers, à Namur, et ne s'est pas fait entendre à Bruxelles, la ville des violonistes. Au moment où cette notice est écrite (décembre 1853), M. Bazzini vient de s'éloigner de cette ville, sans avoir tiré le violon de son étui. Cet artiste a publié de sa composition : — 1° Concertino pour violon et orchestre, op. 14; Milan, Ricordi, et Leipsick, Breitkopf et Haertel. — 2° Grand allegro de concert, idem, op. 15; Berlin, Meyer. — 3° Variations brillantes et finale sur la *Sonnambula*, idem, op. 3; Leipsick, Breitkopf et Haertel; Milan, Ricordi. — 4° *Esmeralda*, fantaisie sur un thème de Mazzucato, idem, ibid. — 5° Souvenir de la *Sonnambula*, grande fantaisie, idem, op. 19; ibid. M. Bazzini a aussi publié un très-grand nombre de morceaux de salon pour violon et piano, des romances, etc., qui ont paru à Milan, chez Ricordi, et en Allemagne. Il a aussi des morceaux difficiles qu'il réserve pour ses concerts, et qui sont encore en manuscrit.

BAZZINO (François), grand théorbiste et compositeur, né vers 1600 à Lovero, dans l'État Vénitien. Il fit ses études musicales au séminaire de Bergame, sous la direction de Jean Cavaccio, et fut ensuite nommé organiste de l'église Sainte-Marie-Majeure de la même ville. De là il passa au service du duc de Modène, puis à Vienne, et enfin, en 1636, il revint à Bergame, où il mourut le 15 avril 1660. Ses ouvrages consistent en sonates pour le théorbe, et en *canzonette* à voix seule. Il a aussi composé la musique d'un *oratorio* intitulé : *La Representazione di S. Orsola*.

BAZZINO (Natale), frère aîné du précédent, et, comme lui, compositeur et organiste, mourut en 1639. Il a fait imprimer : — 1° *Messe, motetti e dialoghi a cinque voci concertati;* Venise, 1627. — 2° *Motetti a una, due, tre e quattro voci, lib.* 1 e 2. — 3° *Messe e salmi a tre concertati.* — 4° *Arie diverse.*

BAZZONI (Joseph), ancien élève du Conservatoire de Milan, et en particulier de Ray pour la composition, a écrit en 1836 le petit opéra *i tre Mariti*, qui a été exécuté dans cette ville.

BÉ (Guillaume le), graveur de caractères, fondeur et imprimeur à Paris, vers le milieu du seizième siècle, a gravé vers 1540 et en 1555 deux sortes de caractères de musique et une suite de caractères pour la tablature de luth. Le premier de ces caractères, qui était en grosse musique, était fait pour imprimer en une seule fois les notes et la portée. Celui de 1555 était disposé de manière à imprimer la musique en deux tirages, l'*un pour les notes*, l'*autre pour la portée*. Cette portée n'était pas d'une seule pièce, mais se composait au moyen de filets et de cadrats. On trouve des *specimen* de ces deux sortes de caractères dans les *Observations* de Gando, père et fils, *sur le Traité historique et critique de Fournier* (p. 28). Le premier a été employé par Adrien le Roy et Robert Ballard. Les poinçons et les matrices de ces deux caractères ont passé par la suite dans l'imprimerie des Ballard où ils existaient encore en 1766.

Le Bé eut un fils, nommé Guillaume comme lui, et qui, comme lui, fut fondeur et imprimeur. Par un inventaire de sa fonderie qu'il a fait lui-même et qui a été cité par Fournier dans son *Traité historique et critique sur l'origine et les progrès des caractères de fonte pour l'impression de la musique*, on voit que les poinçons et les matrices de la fonderie de Nicolas Duchemin pour la musique, et gravés par ce même Duchemin et par Nicolas de Villiers et Philippe Danfrie, étaient passés dans la sienne. Ces matrices et ces poinçons existaient dans l'imprimerie de Fournier l'aîné, en 1765.

BEALE (William), compositeur de madrigaux, de *glees* et d'autre musique vocale, est né à Londres vers 1790. Son éducation s'est faite à la maîtrise de Westminster, où il a été enfant de chœur. En 1813, il a obtenu le prix de *la coupe*, décerné par la Société des Madrigaux. Il a publié, en 1820, une collection de madrigaux et de *glees* (chansons) qui jouissent d'une grande réputation en Angleterre.

BEALE (Jean), pianiste anglais, né à Londres, vers 1796, est élève de Cramer. En 1830, il fut nommé membre de la société philharmo-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

nique, où il avait souvent exécuté des pièces sur le piano. C'est lui qui a proposé le grand concert qui a été donné à Londres pour l'anniversaire de la naissance de Mozart; il y a joué un duo pour deux pianos avec Cramer. M. Beale a été nommé professeur de piano de l'école Royale de Musique de Londres. Parmi ses compositions, on remarque surtout deux rondeaux pour piano, sur un air anglais (*Will great lords and ladies*), et sur un air de Caraffa.

BEANON (Lambert de), chantre de la chapelle pontificale, à Rome, vers 1400, est cité comme un compositeur fort habile par l'abbé Baini. J'ignore s'il existe encore quelqu'une de ses compositions.

BEATTIE (James), naquit le 5 novembre 1735, à Laurencekirk, en Écosse. Fils d'un simple fermier, il ne dut qu'à ses talents la considération dont il a joui en Angleterre et dans sa patrie. Après avoir fait ses premières études dans le lieu de sa naissance, il concourut pour une bourse au collége Marschal à Aberdeen, et l'obtint. Il y resta quatre ans et prit ses degrés à l'âge de dix-huit ans. Successivement il fut nommé maître d'école à Fordoun, professeur à l'école de grammaire latine d'Aberdeen, et professeur de philosophie au collége Marschal. La douleur qu'il ressentit de la perte de deux fils, dont l'un mourut en 1790, âgé de vingt-deux ans, et le second en 1796, âgé de quinze ans, altéra sa santé et le fit se retirer entièrement du monde. Dans les trois dernières années de sa vie, il ne sortit point de sa chambre et presque pas de son lit. Il est mort le 8 août 1803. Beattie est auteur de deux ouvrages qui concernent la musique; l'un est intitulé : *Essay on poetry and music, as they affect the mind*, dont la première édition parut à Édimbourg en 1762, in-8°. On en a une bonne traduction française sous ce titre : *Essai sur la poésie et sur la musique, considérées dans les affections de l'âme;* Paris, an VI (1797), in-8°. Le second ouvrage de Beattie est son *Essai sur la nature et l'immutabilité de la vérité* (*Essays on the nature and immutability of truth*, etc., in-4°), auquel il dut principalement sa réputation. La première dissertation traite spécialement de la musique. Une traduction allemande de ces deux essais a paru à Leipsick en 1799, in-8°. Forkel en a donné une analyse, dans sa *Bibliothèque critique de musique*, t. II, p. 341-355. Une édition de ces deux ouvrages, réunis à quelques autres, a été publiée à Édimbourg, en 1776. Absolument ignorant sur le mécanisme de l'art, Beattie émet cependant quelques vues assez fines en parlant de la musique; il a du moins le mérite de ne pas répéter tous les lieux communs qui ont été débités sur ce sujet par les philosophes de tous les âges, et d'avoir vu que la musique n'est pas essentiellement un art imitatif. M. Forbe a publié à Édimbourg en 1806 : *Account of the life and writings of Dr James Beattie* (Histoire de la vie et des écrits de Jacques Beattie), 2 vol. in-4°.

BEAUCHAMPS (Pierre-François GODARD DE), littérateur médiocre, né à Paris vers 1689, est mort dans cette ville en 1761. On a de lui deux ouvrages intitulés : 1° *Recherches sur les théâtres de France, depuis 1161 jusqu'à présent;* Paris, 1735, 3 vol. in-12. — 2° *Bibliothèque des théâtres, contenant le catalogue alphabétique des pièces dramatiques, opéras parodiés et opéras comiques, le temps de leur représentation, avec des anecdotes sur les pièces, les auteurs, les musiciens et les acteurs;* Paris, 1746.

BEAUJOYEUX. *Voyez* Baltazarini.

BEAULAIGNE ou **BAULÈGNE** (Barthélemi), musicien français, était enfant de chœur à la cathédrale de Marseille en 1559, lorsqu'il dédia à la reine Catherine de Médicis des *Motets mis en musique à quatre parties*, qui furent imprimés à Lyon par Robert Granjon (*voyez* ce nom), avec des caractères d'un genre nouveau gravés par ce typographe, in-12 obl. Beaulaigne a publié un second œuvre dans la même année, composé de *Chansons nouvelles mises en musique à quatre parties et en quatre livres;* Lyon, chez le même imprimeur, in-12 obl. On trouve quelques motets de ce musicien dans le *Thesaurus musicus*, publié à Nuremberg, en 1564.

BEAULIEU (Eustache ou Huitaces de), poëte et musicien, né à Amiens, vivait en 1300. On a plusieurs chansons notées de sa composition.

BEAULIEU, musicien de la chambre de Henri III, roi de France, vers 1580, a composé une partie de la musique du ballet dont Baltazarini avait fait le programme, pour les noces du duc de Joyeuse et qui a été publié sous le titre de *Ballet comique de la royne, fait aux nopces de monsieur le Duc de Joyeuse et mademoyselle de Vaudemont sa sœur à Paris, par Adrian le Roy, Robert Ballard, et Mamert Patisson, imprimeurs du Roy.* 1582, in-4°. Cette musique est assez purement écrite. Beaulieu avait eu pour collaborateur Salmon, autre musicien de la cour de Henri III, dans la composition de cet ouvrage. Il y a lieu de croire que ce musicien est le même que *Lambert de Beaulieu* dont il est parlé dans une lettre de l'empereur Rodolphe II à son ambassadeur à Paris, Auger Busbeck. « Nous avons appris, dit ce prince,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

« que le roi de France, morde puis peu de temps, « avait à son service un bassiste d'une voix ad- « mirable et qui s'accompagnait sur le luth, « nommé Lambert de Beaulieu. Nous vous prions « de faire des recherches pour découvrir cet « homme et de l'engager pour notre cour à des « conditions honnêtes et justes. » (V. *Divi Rodolphi II, imp. Epistolæ inedilæ*, p. 210.) La conjecture formée d'après cette lettre est rendue vraisemblable par ce que dit Balthazar de Beaujoyeux dans sa description du *Ballet comique de la Royne* (p. 16) : « Au deçà et delà de leurs « queues (des chevaux marins) estoyent doux « autres chaires, en l'une desquelles s'asseoit le « sieur de Beaulieu, représentant Glaucus, appelé « par les poëtes dieu de la mer : et en l'autre la « damoyselle de Beaulieu son espouse, tenant un « luth en sa main, et représentant aussi Téthys, « la déesse de la mer, etc. » Or le chant de Glaucus, qui est à la page 19, est écrit pour une basse. D'après cela il est présumable que le véritable nom de Beaulieu était *Lambert*, et que, suivant un ancien usage qui subsistait encore au seizième siècle, on le désignait par celui du lieu de sa naissance.

BEAULIEU (Eustorg ou Hector de), né dans un village du Limousin, dont il prit le nom, avait appris la musique dans son enfance; ayant perdu ses parents fort jeune, il trouva des ressources dans cet art. Il fut d'abord organiste de la cathédrale de Lectoure, en Gascogne; puis il s'attacha comme musicien à une troupe de comédiens ambulants. On sait qu'il était à Lyon en 1636; peu de temps après, il quitta les comédiens et se fit prêtre catholique; mais, ayant embrassé les opinions de Calvin, il se retira à Genève et devint ministre réformé. Beaulieu a mis en musique un recueil de chansons, qui a été imprimé sous le titre de *Chrétiennes réjouissances*, 1646, in-8°. On ignore l'époque de sa mort, mais il paraît par la date d'un de ses ouvrages qu'il vivait encore en 1665.

BEAULIEU (Marie-Désiré Martin), compositeur, écrivain sur la musique, est né à Paris le 11 avril 1791. Bien que le nom de sa famille soit *Martin*, il est plus généralement connu sous celui de Beaulieu. Son père, officier d'artillerie était de Niort (Deux-Sèvres), où sa famille avait figuré dans les fonctions municipales pendant plus d'un siècle. Retiré depuis longtemps dans cette ville, M. Martin-Beaulieu lui-même y occupe une position analogue. A l'âge de sept ans et demi il reçut les premières leçons de musique d'un musicien nommé *Damé* : quelques mois après il commença l'étude du violon sous la direction d'Alliaume, élève de Berthaume et bon artiste que j'ai connu dans la position de premier alto au Théâtre Italien. Plus tard, M. Beaulieu reçut pendant plusieurs années des leçons de Rodolphe Kreutzer. A l'âge de quatorze ans le désir de composer s'étant emparé de lui, son père le confia aux soins de Benincori (Voyez ce nom), qui lui enseigna pendant trois ans les éléments de l'art d'écrire. Ayant appris que son élève était destiné à prendre part au concours de l'Institut pour le grand prix de composition, Benincori conseilla de le rapprocher d'un compositeur dont la réputation fût mieux établie en France que la sienne; le père du jeune Beaulieu repoussa d'abord cette proposition; mais Benincori insista, et l'abbé Roze fut le maître qu'on choisit. Le pauvre abbé, excellent homme d'ailleurs, et qui n'était pas dépourvu de mérite, ne convenait guère pour le but qu'on se proposait : lui-même le sentit bientôt et conseilla de demander à Méhul l'admission du jeune artiste dans son cours de composition : il y remplaça Blondeau qui venait de se rendre à Rome comme pensionnaire du gouvernement. M. Beaulieu suivit les leçons du maître célèbre pendant trois années : *C'est là*, dit-il lui-même, *que j'acquis, non-seulement la plus grande partie de ce que je sais dans la science du contrepoint et de la fugue, mais encore ce que j'ai pu apprendre et mettre en pratique relativement à la philosophie de l'art musical.* Au mois de septembre 1809 il obtint au concours de l'Institut le 1er second grand prix de composition, et le premier grand prix lui fut décerné dans l'année suivante. Méhul, par affection pour son élève, ne voulut pas le laisser partir immédiatement pour l'Italie, afin de lui faire redoubler son cours de contrepoint pour compléter son éducation d'artiste. Cette circonstance décida du reste de la vie de M. Beaulieu. A la fin de l'année 1810, après l'exécution de sa cantate couronnée, son père l'avait conduit à Niort, dans sa famille. Quoique bien jeune encore, il y forma des projets de mariage qui se sont réalisés plusieurs années après et l'ont fixé dans cette ville. M. Beaulieu n'alla donc point en Italie; mais bien qu'il ne profitât pas des avantages de la pension du gouvernement, il ne se conforma pas moins aux prescriptions du règlement imposé aux élèves pensionnaires : en 1812, il envoya à l'Académie des beaux-arts de l'Institut un *Miserere* à quatre voix; en 1813, un *Laudate* à deux chœurs, et une cantate de *Sapho* avec chœur; enfin, en 1814, un *Domine salvum* à cinq voix. De plus, après la mort de Méhul, M. Beaulieu composa une messe de *Requiem* en son honneur, qui fut aussi envoyée à l'Institut, et sur laquelle un rapport a été fait à l'Académie des beaux-arts.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Fixé à Niort, il forma chez lui des séances de quatuors et parvint, en 1829, à organiser une société philharmonique. Rien de semblable n'avait jamais existé dans cette ville; car, il faut bien le reconnaître, si Paris fut longtemps le centre des arts, par la réunion des hommes distingués de toute l'Europe, la France, à l'exception de quelques provinces et d'un très-petit nombre de grandes villes, a été longtemps le pays le plus arriéré pour la musique. Les départements du centre et de l'Ouest particulièrement étaient en quelque sorte à l'état sauvage, sous le rapport de cet art, il y a moins d'un demi-siècle. Ce fut cet état de choses qui inspira à M. Beaulieu le dessein de former une grande association musicale dans ces provinces : il lui fallut du courage et de la persévérance pour triompher de tous les obstacles que rencontra ce projet; mais, enfin, en 1835, *l'Association musicale de l'Ouest* fut fondée. Composée des départements des *Deux-Sèvres*, de *la Vienne*, de *la Charente-Inférieure*, de *la Charente*, de *la Haute-Vienne* et de *la Vendée*, elle n'a cessé d'exister et de fonctionner chaque année, sauf en 1848 et 1849, et tour à tour Niort, Poitiers, la Rochelle, Angoulême, Limoges et Rochefort ont été le siége de grandes fêtes musicales dans lesquelles les compositions classiques les plus importantes ont été rendues avec des progrès remarquables. Cette institution est la seule en France qui ait une existence permanente : elle est aussi la seule qui ne recule pas devant l'exécution complète des plus grands ouvrages. C'est ainsi que le *Paulus* et l'*Elie* de Mendelssohn ont été entendus en entier à la Rochelle longtemps avant qu'on ne songeât à en faire des essais partiels à Paris. M. Beaulieu est resté l'âme de l'association, après en avoir été le créateur : son nom y est intimement attaché, et son souvenir sera impérissable dans l'avenir chez les artistes et les amateurs de musique de cette vaste contrée.

Comme compositeur, comme écrivain sur l'art, M. Beaulieu n'est pas moins estimé que comme organisateur et directeur de fêtes musicales. Sa messe de *Requiem*, composée pour honorer la mémoire de Méhul, a été exécutée en 1840 à l'église de la Sorbonne, avec la coopération de l'orchestre de la Société des concerts, du Conservatoire et des artistes les plus distingués; elle a laissé parmi eux les meilleurs souvenirs. Dans les années 1842, 1844 et 1856, M. Beaulieu a donné dans la salle de Herz, et dans la salle Bonne-Nouvelle, à Paris, des matinées et soirées de musique dans lesquelles il a fait entendre ses oratorios *l'Hymne du Matin* et *l'Hymne de la Nuit*, paroles de M. de Lamartine, ainsi que divers fragments de ses autres ouvrages. Les journaux, notamment la *Gazette musicale*, ont accordé beaucoup d'éloges à ces compositions. En 1846, une messe solennelle du même artiste a été exécutée à l'église Saint-Eustache, et en 1851 une deuxième exécution de sa messe de *Requiem* a été faite dans l'église de Saint-Roch, en mémoire de R. Kreutzer, et au profit de l'Association des musiciens. Parmi les compositions les plus importantes de M. Beaulieu, on remarque : 1° *Miserere* à quatre voix, solos et chœur (1812). — 2° *Sapho*, scène lyrique, solo et chœur (1813). — 3° *Laudate Dominum*, à deux chœurs (1813). — 4° *Domine salvum* à cinq voix, solos et chœurs (1814). — 5° *Jeanne d'Arc*, cantate, voix seule (1817). — 6° Messe de *Requiem* à quatre voix, solos et chœurs (1819). — 7° *Anacréon*, opéra, paroles de Gentil Bernard. — 8° Sixième Ode sacrée de J.-B. Rousseau, solos et chœur (1828). — 9° Quinzième Ode sacrée de J.-B. Rousseau, voix seule. — 10° Fantaisie pour violon, solo et chœurs, sur des airs des Pyrénées. — 11° Fantaisie pour violon solo sur des airs espagnols. — 12° Plusieurs morceaux (8 numéros) de l'opéra *Ninette à la cour*, de Favart (1829). — 13° *La Prière des matelots*, morceaux d'ensemble, solos et chœurs (1831). — 14° *Psyché et l'Amour*, scènes, solos et chœur, paroles de P. Corneille (1833). — 15° Fête bachique, scène, ténor solo et chœur (1835). — 16° Hymne pour la première communion, morceau d'ensemble, solos et chœur (1840). — 17° *L'Océan*, morceau d'ensemble, solos et chœur (1841). 18° *L'Hymne du matin*, oratorio (1843). — 19° Messe solennelle à quatre voix, solos et chœurs (1845). — 20° *L'Immortalité de l'âme*, oratorio (1851). — 21° *L'Hymne de la nuit*, oratorio (1851). — 22° *Jeanne d'Arc*, grande scène lyrique en deux parties (1853). — 23° Messe à trois voix avec accompagnement d'orgue (1853). — 24° *Philadelphie*, opéra en 1 acte (1855). — 25° Un assez grand nombre d'airs détachés, chœurs avec ou sans accompagnement, morceaux à deux et un plus grand nombre de voix; nocturnes, mélodies, romances.

Écrits de M. Beaulieu : 1° *Du Rhythme, des effets qu'il produit et de leurs causes*. Paris, Dentu; Niort, Robin, 1852, gr. in-8° de 105 pages. — 2° *Mémoire sur ce qui reste de la musique de l'ancienne Grèce dans les premiers chants de l'Église*. (Lu à l'Académie des beaux-arts, dans sa séance du 31 mai 1852.) Niort, imprimerie de L. Favre, gr. in-8° avec 10 pages de musique. — 3° *Mémoire sur le caractère que doit avoir la musique d'église, et sur les*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

etéments de l'art musical qui constituent ce caractère. (Lu à l'Académie des beaux-arts dans sa séance du 17 avril 1858). Paris, imprimerie de N. Chaix, gr. in-8°. M. Beaulieu est correspondant de l'Académie des beaux-arts de l'Institut.

BEAUMAVIELLE (...), basse-taille qui eut beaucoup de réputation à l'Opéra, lorsque Lulli en avait l'entreprise : ce ne fut pas cependant ce célèbre compositeur qui le fit venir de Languedoc, comme l'assure le président de Noinville dans son *Histoire de l'Opéra* (t. II, p. 54), et comme je l'ai dit, d'après lui, dans la 1re édition de la *Biographie universelle des Musiciens* (t. II, art. Beaumavielle). Perrin, qui obtint le premier privilége de l'Opéra en 1669, et s'associa avec Cambert (*voy.* ce nom) pour la composition de la musique, et avec le marquis de Sourdeac pour les machines, fit venir Beaumavielle de Toulouse, en 1670, avec d'autres musiciens, pour former la troupe de son théâtre, dont l'ouverture eut lieu au mois de mars 1671, par la pastorale intitulée *Pomone*. Les autres acteurs étaient Rossignol, autre basse-taille, Cledière et Tholet, *hautes-contres* ou ténors aigus, et Miracle, ténor grave. Tous étaient des chantres de paroisse; mais Beaumavielle avait la figure agréable, la voix fort belle, et mettait beaucoup d'intelligence et d'expression dramatique dans son jeu. Après que Lulli eut enlevé à Perrin son privilége, Beaumavielle entra dans la troupe du nouvel Opéra. Il ne survécut pas longtemps à ce musicien célèbre, car il mourut à Paris, en 1688. Ce fut Thévenard (*voy.* ce nom) qui le remplaça à l'Opéra.

BEAUMESNIL (Henriette-Adélaïde VILLARD DE), née le 31 août 1758, débuta à l'Opéra dans *Silvie*, le 27 novembre 1766, et fut reçue peu de temps après. Les opéras de *Castor et Pollux* et d'*Iphigénie en Aulide* furent ceux où elle brilla le plus. Elle se retira, avec une pension de 1,500 francs, le 1er mai 1781. Peu de temps après, elle devint la femme de Philippe, acteur de la Comédie italienne. Elle était bonne musicienne et avait appris l'harmonie et l'accompagnement sous la direction de Clément. On lui doit la musique des *Saturnales*, ou *Tibulle et Délie*, des *Fêtes grecques et romaines* qu'on représenta à l'Opéra en 1784. Elle avait écrit aussi *Anacréon;* mais cet ouvrage n'a jamais été représenté. Elle est morte à Paris en 1813.

BEAUMONT (Messire Gilles, comte DE), chambrier de France, épousa en premières noces Gertrude, fille aînée de Raoul de Soissons, et d'Alix de Dreux. Il mourut en 1220. On trouve une chanson notée de sa composition dans un manuscrit de la Bibliothèque impériale coté n° 7222.

BEAUMONT (François DE), écrivain français fixé en Italie, est auteur de plusieurs ouvrages au nombre desquels on remarque : *Memoria sopra Zanlo, Aristosseno e Stesicoro;* Palerme, 1835, in-8°. Cet écrit n'est pas sans intérêt pour l'histoire de la musique.

BEAUMONT (Saunier DE). On connaît sous ce nom un opuscule intitulé : *Lettre sur la musique ancienne et moderne;* Paris, 1743, in-12. Dans cette brochure il est particulièrement traité de l'opéra, et la musique de Rameau y est sacrifiée à celle de Lulli. L'auteur de cet écrit était né dans la province de Normandie, et frère d'un ecclésiastique du diocèse de Rouen, de qui l'on a quelques ouvrages médiocres de littérature et d'histoire.

BEAUPLAN (Amédée DE), dont le nom véritable était *Rousseau*, était fils d'un maître d'armes des enfants de France. Il naquit en 1790 dans une petite terre près de Chevreuse, à quatre lieues de Paris, laquelle appartenait à sa mère. C'est de cette propriété, nommée *Beauplan*, qu'Amédée Rousseau a pris le nom sous lequel il s'est fait une certaine réputation de musicien et de littérateur. Ses premières années furent marquées par de tristes événements; car son père périt sur l'échafaud révolutionnaire; ses tantes, Mme Campan et Mme Auguier, toutes deux attachées au service de la reine Marie-Antoinette, furent persécutées sous le règne de la Terreur, et Mme Auguier, sur le point d'être arrêtée, se donna la mort en sautant par une fenêtre (1). L'éducation musicale de Beauplan fut assez faible; mais l'instinct lui tenait lieu de savoir. Il trouvait, presque sans les chercher, des mélodies gracieuses qui ont fait la fortune de quelques-unes de ses romances et qui ont rendu son nom populaire. Homme du monde et doué d'un esprit agréable, il était recherché, fêté dans les salons; partant, il lui restait peu de temps pour travailler. De là vient qu'avec des idées charmantes et faciles, il a fait peu de chose. D'ailleurs peu constant dans ses goûts il caressait tour à tour la musique, la peinture, les lettres, écrivait des comédies, des vaudevilles, des opéras comiques, des romans et des fables. Mais de tout cela il ne reste guère, et ses meilleurs titres au souvenir de la postérité seront toujours ses romances, *Bonheur de se revoir*, *L'Ingénue*, *le Pardon*, *Taisez-vous*, et le ravissant nocturne *Dormez, mes chères amours*, que toute la France a chanté. En 1830, Amédée de Beauplan eut la fantaisie de travestir en opéra comique, sous le

(1) On sait que la seconde fille de cette dame, cousine d'Amedée de Beauplan, devint la femme du maréchal Ney, prince de la Moskowa.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

titre de l'*Amazone*, un vaudeville joué quelques années auparavant sous celui du *Petit dragon de Vincennes*. Sa partition avait été arrangée par un homme du métier, mais elle n'en parut pas meilleure. L'ouvrage, représenté le 15 novembre, n'eut que deux représentations. Cet échec découragea d'abord Beauplan ; mais en 1845, il tenta un nouvel essai à l'Opéra-Comique dans un ouvrage en un acte intitulé : *Le mari au bal*, dont il avait tâché cette fois de faire seul la musique : cette nouvelle production ne vécut pas plus que la première. Amédée de Beauplan est mort à Paris le 24 décembre 1853, à l'âge de soixante-trois ans.

BEAUPUI (....), fameuse haute-contre de l'Opéra, sous l'administration de Lulli, était élève de ce grand musicien, et débuta en 1672. On ignore l'époque de sa mort.

BEAUVARLET - CHARPENTIER (Jean-Jacques), né à Abbeville, en 1730, était organiste à Lyon lorsque Jean-Jacques Rousseau, passant par cette ville, l'entendit et le félicita sur ses talents, qu'il jugea dignes de la capitale. M. de Montazet, archevêque de Lyon et abbé de Saint-Victor de Paris, lui fit donner l'orgue de cette abbaye, dont il vint prendre possession en 1771. Daquin étant mort l'année suivante, un concours fut ouvert pour lui donner un successeur dans l'emploi d'organiste de Saint-Paul : Charpentier, qui s'y présenta, l'emporta sur tous ses rivaux et fut nommé. Il fut aussi l'un *des* quatre organistes de Notre-Dame. Son sort était fixé de la manière la plus brillante, lorsque la subversion du culte catholique le priva de ses places d'organiste de Saint-Paul et de Saint-Victor, en 1793 ; le chagrin qu'il en conçut le conduisit au tombeau, au mois de mai 1794. Après la mort d'Armand-Louis Couperin, Charpentier fut considéré généralement comme le plus habile organiste français ; cependant on ne trouve point dans ses ouvrages de quoi justifier cette réputation. Les plus connus sont : — 1° Pièces d'orgue ; Paris, in-fol. ; — 2° Sonates de clavecin, op. 2 et 8 ; — 3° Airs variés pour piano, op. 5 et 12 ; — 4° Fugues pour l'orgue, op. 6 ; — 5° Trois Magnificat pour l'orgue, op. 7, in-fol. obl. ; — 6° Deux concertos pour clavecin, op. 10. Son Journal d'orgue, qui parut en 1790 (Paris, Le Duc), est composé de douze numéros, dont voici l'indication : — 1° Messe en *mi* mineur ; — 2° Six fugues ; — 3° Deux *Magnificat* ; — 4° Messe en *ré* mineur ; — 5° Quatre hymnes pour la Circoncision, l'Épiphanie, la Purification et l'Annonciation ; — 6° Messe royale de Dumont ; — 7° Quatre hymnes ; — 8° Plusieurs proses pour les principales fêtes de l'année ; — 9° Deux Magnificat, avec un carillon des morts au *Gloria Patri* ; — 10° Messe en *sol* mineur ; — 11° Deux Magnificat où l'on trouve des noëls variés ; — 12° Trois hymnes, celles de Saint-Jean-Baptiste, de l'Assomption et de l'Avent, avec quatre grands chœurs pour les rentrées de processions.

BEAUVARLET - CHARPENTIER (Jacques-Marie), fils du précédent, est né à Lyon le 3 juillet 1766. Il eut pour maître de clavecin et de composition son père, à qui il succéda dans la place d'organiste de Saint-Paul, après le rétablissement des églises. Il a fait un grand nombre de pièces de clavecin et d'orgue, parmi lesquelles on remarque : — 1° Victoire de l'armée d'Italie, ou bataille de Montenotte ; Paris, 1796 ; — 2° Airs variés à quatre mains pour le clavecin, 1799 ; — 3° La bataille d'Austerlitz, 1805 ; — 4° La bataille d'Iéna, 1807 ; — 5° Méthode d'orgue, suivie de l'office complet des dimanches et d'un *Te Deum* pour les solennités, etc., etc. Charpentier a donné aussi au théâtre des Jeunes Artistes, en 1802, *Gervais, ou le Jeune Aveugle*, opéra en un acte. Dans les dernières années de sa vie, il fut organiste de l'église Saint-Germain-des-Prés. Cet artiste a cessé de vivre au mois de novembre 1834.

BECCATELLI (Jean-François), Florentin, fut maître de chapelle à Prato, petite ville de la Toscane, et mourut en 1734. Il fit paraître dans le 33e volume du journal *de' Letterati d'Italia*, une dissertation sur un problème singulier qui consistait à trouver le moyen d'écrire un morceau de musique pour des instruments accordés de diverses manières, en sorte que chaque partie pût être jouée à une clef quelconque sans désignation. Ce morceau a pour titre : *Parere sopra il problema armonico : fare un concerto con più stromenti diversamente accordati, e spassare la composizione per qualsivoglia intervallo.* On a aussi du même auteur : — 1° *Lettera critico-musica ad un suo amico sopra due difficoltà nella facoltà musica, da un moderno autore praticata.* Dans le supplément du Journal des Lettrés d'Italie, t. III, année 1726, p. 1-55, une critique de cette lettre parut sous ce titre : *Parere del sig. N. N. sopra la lettera critico-musica del sig. Giovan Francesco Beccatelli, Fiorentino.* Beccatelli y fit une réponse, et l'intitula : *Risposta al parere scritto da N. N. sopra la lettera critico-musica.* Cette réponse fut insérée dans le même journal et dans le même volume, p. 67-83. Une autre dissertation a paru dans ce volume sur l'usage du bécarre dans la musique moderne (*Supplementi al Giornale de' Letterati d'Italia*, t. III, Venise, 1726, in-8°, p. 492). Le père Martini possédait aussi

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

une *Spiegazione sopra la lettera critico-musica*, en manuscrit. Parmi les ouvrages inédits de Beccatelli, on trouve : — 1° *Documenti e regole per imparare a suonare il basso continuo;* — 2° *Sposizione delle musiche dottrine degli antichi greci e latini;* — 3° *Divisione del monocordo secondo Pittagora, e Tolomeo, nei generi diatonico, cromatico ed enarmonico*, Voy. Martini, *Stor. di mus.*, t. I, p. 449.

BECELLI (Jules-César), littérateur et poëte, naquit à Vérone en 1683. Après avoir fait ses études chez les jésuites de cette ville, il entra dans leur société; mais en 1710 il manifesta le désir d'en sortir, et il en obtint l'autorisation. Plus tard il se maria et se livra à l'enseignement. Il était des Académies de Vérone, de Bologne, de Modène, de Padoue, et il fournissait à toutes des mémoires et des dissertations. Il mourut au mois de mars 1750. Parmi ses nombreux ouvrages on compte deux morceaux relatifs à l'Académie philharmonique de Vérone; le premier a pour titre : 1° *Lezione nell' Academia filarmonica;* Vérone, 1728. Il paraît que ce sont des lectures faites dans cette académie par l'auteur. Le second ouvrage est un dialogue intitulé : *De Ædibus Academiæ philarmonicæ Veronensis, ejusdemque museo;* Vérone, 1745, in-4°.

BÊCHE. Trois frères de ce nom étaient attachés à la musique du Roi, vers 1750. L'aîné, qui était doué d'une fort belle voix de haute-contre, était chanteur à la chapelle royale; il s'est retiré vers 1774, après plus de vingt-cinq années de service. Il était instruit dans tout ce qui concernait son art, et c'est en partie sur les notes qu'il avait remises à Laborde, que celui-ci a composé son *Essai sur la musique.* Le plus jeune fut un des compilateurs du *solfége d'Italie.*

BÉCHER (Alfred-Jules), docteur en droit et compositeur de musique, naquit à Manchester en 1804, de parents allemands qui, jouissant d'une certaine aisance, revinrent dans leur patrie et s'y fixèrent. Bécher, dès son enfance, se livra à l'étude de la musique; puis il suivit les cours des universités de Heidelberg et de Gœttingue, et alla achever ses études de droit à Berlin, où il obtint le doctorat. Compromis par ses relations avec des sociétés démagogiques, il subit une détention de quelques mois dans une forteresse; mais aucune preuve de conspiration n'ayant pu être fournie contre lui, il fut remis en liberté, et alla s'établir à Elberfeld comme avocat. Cependant, entraîné par sa passion pour la musique et par les bizarreries de son caractère, il négligea ses affaires. Bientôt abandonné de ses clients, il ne trouva plus d'existence assurée dans cette ville, et il alla passer quelques mois à Cologne, où il rédigea un journal commercial qui n'eut pas de succès. Dégoûté de cette entreprise, il alla s'établir à Dusseldorf, s'y lia avec quelques artistes, particulièrement avec le peintre Grobbe, et y vécut dans une sorte d'enthousiasme que troublaient quelquefois les besoins de la vie réelle, mais dont l'influence se fit sentir dans quelques-uns de ses ouvrages. Un moment vint pourtant où des embarras pécuniaires l'obligèrent à s'éloigner d'une ville qui lui plaisait, pour aller chercher ailleurs des moyens d'existence. Il se dirigea vers la Hollande : mais son dénûment était tel, qu'il fut très-heureux de vendre la propriété d'un de ses ouvrages pour quelques écus, à un marchand de musique de Wésel. Arrivé à La Haye, il y donna des leçons de musique et fit un cours de théorie de cet art : mais peu satisfait encore de cette position, il se rendit à Londres en 1840, avec quelques lettres de recommandation qui lui procurèrent l'avantage d'être attaché comme professeur à l'Institution royale de musique. Les cinq années qu'il passa dans cette grande ville furent les plus heureuses de sa vie. Parmi les relations qu'il y avait formées se trouva celle d'un riche négociant qui le chargea d'aller à Vienne, en 1845, pour y suivre les détails d'un procès important pour lequel il lui fut avancé une somme assez considérable. Bécher partit donc de Londres et arriva à Vienne, dont il ne devait plus sortir. En passant à Leipsick, il y avait vu Mendelssohn qui lui avait donné quelques lettres de recommandation à l'aide desquelles il fut bien accueilli dans plusieurs cercles d'artistes et de littérateurs. Bientôt attaché à quelques journaux d'art, il se fit remarquer par l'originalité de sa critique. Ce fut aussi à cette époque que furent publiées ses compositions les plus importantes. Il venait de faire paraître la deuxième édition d'un écrit rempli d'enthousiasme sur le talent de Jenny Lind et sur sa vie, lorsque la révolution populaire de Vienne éclata au mois de mars 1848. Entraîné par ces circonstances, qui d'ailleurs se trouvaient en harmonie avec ses sentiments et ses opinions, il devint un des plus ardents chefs de la révolte, et entra dans le comité central démocratique qui dirigeait alors les événements. Avec la coopération des chefs de clubs, tels que Fauseneau, Jellineck, Stift et Kolisch, il fonda le journal *Le Radical*, dont le premier numéro parut à Vienne le 16 juin 1848, et qui ne cessa qu'à la prise de Vienne par les troupes impériales. Jusqu'au dernier moment, il combattit avec énergie dans les rangs de la garde mobile, excitant toute la population de Vienne à une résistance désespérée. Arrêté quelques jours après la prise d'assaut de cette

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ville, il fut traduit devant un conseil de guerre qui le condamna à la peine de mort, le 22 novembre. Cette sentence fut exécutée le lendemain, et Bécher fut fusillé avec Jellineck et quelques autres chefs, dans les fossés de la ville, hors de la Porte-Neuve de Vienne. Ainsi périt à l'âge de quarante-quatre ans un homme qui aurait pu se faire un nom honorable dans son art, si ses passions ne l'eussent pas souvent jeté dans des voies opposées au but qu'il voulait atteindre. Son ami, M. Walter de Gœthe, nous a révélé le secret motif des violences où Bécher s'est laissé entraîner, par ces paroles tirées d'une touchante élégie : « Infortuné ! ce qui t'enflammait le cœur, ce n'é-« tait point l'amour de la liberté, comme tu le « pensais dans ton aveuglement ; c'était l'effer-« vescence de tes passions ; tu te laissas entraîner « par la plus misérable de toutes, par la vanité !

« Tu voulais à tout prix sortir de l'obscurité ; « tu voulais briller ; au lieu de souffrir, tu vou-« lais dominer ; ce qu'il te fallait, c'était de l'ad-« miration, une foule attentive .... » Plus loin, M. de Gœthe apprécie le talent de Bécher en termes correspondants à ceux-ci : « C'est dans « les quatuors de Bécher, et non dans le déver-« gondage de son journal, que nous devons cher-« cher (nous autres artistes du moins) la profes-« sion de foi de son âme. Or, dans ces quatuors, « malheureusement inédits, Bécher nous a laissé « un solide et superbe édifice, dont ses compo-« sitions de moindre étendue représentent en « quelque sorte l'ornementation fantastique. Bé-« cher, je le dis dans la plus intime conviction, « nous a révélé un riche trésor dans ses qua-« tuors : la profondeur du sentiment, l'élan « vigoureux de la pensée, la connaissance vrai-« ment prodigieuse de tous les effets dont les « instruments à cordes sont susceptibles, voilà « des qualités qu'on ne peut lui contester, et qui « font pardonner quelques longueurs et des pas-« sages entachés de recherche et d'affectation. « Un jour ses compositions seront aimées et ad-« mirées, à moins qu'elles n'aient le sort de « beaucoup d'autres éminentes productions d'ar-« tistes allemands, et qu'elles ne disparaissent « à jamais dans les cavités poudreuses d'une ar-« moire.

« Que de belles choses ne devons-nous pas à « Bécher ! et que de chefs-d'œuvre il nous eût « donnés encore, si l'infatigable travailleur avait « pu exécuter tous ses projets ! L'été, pendant « son séjour à la campagne, Bécher produisait « plus en un mois que beaucoup d'autres en un « an. Ses admirables *Lieder* de Mignon et du « *Joueur de harpe*, qu'il se proposait de lier « par des morceaux de musique instrumentale « et des chœurs pour en former une composition « de quelque étendue, n'arriveront sans doute « jamais à la publicité, quoique les esquisses de « son travail soient à peu près terminées. Bécher « couvait dans sa pensée la musique d'un opéra « (*la Mort de César*) ; il avait aussi conçu le « projet de faire un opéra avec le poëme dramati-« que, *Etrinde*, du jeune Max Wolfgang de Gœ-« the ; un troisième cahier de pièces lyriques était « prêt à être livré à l'impression ; sa symphonie « avançait, et des *Lieder* de toute dimension « naissaient chaque jour sous sa plume. Bécher « secouait tout cela comme d'une corne d'abon-« dance devant ceux qui le recherchaient. Il se « sentait heureux et se livrait à une joie tout « enfantine, toutes les fois qu'une de ses compo-« sitions éveillait les sympathies de ses au-« diteurs ; et puis, il était partout, aidant et con-« seillant, lui qui trouvait si peu d'assistance, etc. »

L'Allemagne n'a point partagé l'admiration de l'auteur de ces paroles pour les productions de Bécher. Ainsi que le dit lui-même M. de Gœthe, Berlin savait à peine son nom ; Vienne le repoussait, et Leipsick, où plusieurs de ses ouvrages ont été publiés, a montré pour eux jusqu'à ce jour une complète indifférence. Il y a quelque chose pourtant qui n'est pas commun dans ses *Lieder*, et ses pièces lyriques pour le piano ont de la fantaisie ; mais le désordre règne dans tout cela ; on y sent la recherche, le désir de l'extraordinaire, et cette antipathie du simple qui a saisi beaucoup de musiciens de l'époque actuelle. Les ouvrages publiés par Bécher, avant les événements qui furent causes de sa fin tragique, sont : 1° Huit poésies (*Gedichte*) pour voix seule et piano, op. 1 ; Leipsick, Hofmeister. — 2° Huit pièces lyriques pour le piano, op. 2 ; Cologne, Eck. — 3° Six poésies à voix seule et piano, op. 3 ; Elberfeld, Arnold. — 4° Rondo pour le piano, op. 5 ; Vienne, Mechetti. — 5° Trois sonates pour piano seul, op. 7 ; Wesel, Printz. — 6° Six chants à voix seule avec piano, op. 6 ; Cologne, Eck. — 7° Thème original varié pour piano ; Amsterdam, Steup. — 8° Monologue pour piano, op. 9 ; Vienne, Müller. — 9° Six chants à voix seule avec piano, op. 10, 4° recueil de chants ; Vienne, Haslinger. — 10° Sonate pour piano, op. 11 ; Vienne, Müller. — 11° Neuf pièces lyriques pour le piano, op. 18 ; p. Vienne, Mechetti. — 12° *La Housarde*, air hongrois varié pour le piano ; Amsterdam, Steup. — 13° Adagio appassionato pour le piano, op. 20 ; Vienne, Müller. On a aussi de Bécher un compte rendu de la fête musicale donnée à Cologne, en 1836, sous ce titre : *Das Niederrheinische Musikfest ästhetisch und historisch betrachtet von*, etc. Co-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

logne, Buschler, 1836, in-8° de 45 pages. Sa notice sur la vie de *Jenny Lind* est intitulée : *Jenny Lind, eine Skisse ihres Lebens*, avec le portrait de la cantatrice; Vienne, Jupper, 1847, in-8°.

BECHSTEIN (Louis), conseiller privé à Gotha, est né à Meiningen, le 24 novembre 1801. Après qu'il eut terminé ses études de collége, il fut destiné à la profession de pharmacien et alla faire son apprentissage à Arnstadt; mais un recueil de poésies qu'il publia dans cette ville, en 1828, ayant fixé sur lui l'attention du duc de Saxe-Meiningen, ce prince lui fournit les moyens d'aller étudier l'histoire et la philosophie à l'université de Leipsick. De retour à Meiningen dans l'automne de 1831, il obtint la place de conservateur de la bibliothèque du duc et celle de bibliothécaire adjoint de la bibliothèque publique. En 1833, il reçut sa nomination de bibliothécaire en chef. Depuis lors M. Bechstein a publié beaucoup de poésies de différents genres et un livre intitulé : *Fahrten eines Musikanten* (Voyages d'un musicien); Schleusingen, Glæser, 1837, 3 vol. in-8°, avec des planches de musique. Le héros de ce livre est le professeur Elster, connu en Allemagne comme savant et comme musicien distingué. Suivant certains bruits qui se sont répandus, Elster serait lui-même l'auteur de l'ouvrage : mais il n'aurait pas voulu le publier sous son nom, et il aurait obtenu de M. Bechstein d'en prendre la responsabilité.

BECK (David), habile constructeur d'orgues, vivait à *Halberstadt* en 1590. Son premier ouvrage fut l'orgue de l'église Saint-Martin de cette ville; mais ce qui assura surtout sa réputation fut l'orgue de l'église du château de Groningue, qu'il entreprit en 1592, auquel il employa neuf ouvriers, et qu'il acheva en 1596. Cet ouvrage, restauré en 1705 par Christophe Contius, fut examiné solennellement et reçu par cinquante-trois des plus célèbres organistes et constructeurs d'orgues de l'Allemagne. Il est composé de cinquante-sept jeux, deux claviers, pédale, et a coûté dix mille écus de Hollande; somme énorme pour ce temps. Werckmeister a décrit la cérémonie de la réception de cet orgue dans un écrit spécial intitulé : *Organum Gruningense redivivum*, etc.; Quedlinbourg, 1705, in-4°. (*V.* Werckmeister.)

BECK (Michel), professeur de théologie et de langues orientales à Ulm, né dans cette ville, le 24 janvier 1653, a publié une dissertation *De accentuum Hebræorum usu musico;* Iéna, 1678, in-4°. Elle a été réimprimée dans le *Thesaurus theolog. philolog.*, etc.; Amsterdam, 1701, sous ce titre : *De accentuum usu et abusu musico hermeneutico.* Beck a composé cette dissertation pour défendre l'antiquité des accents musicaux des Juifs contre les attaques de Bohlius, qui prétendait qu'ils étaient inconnus des anciens Hébreux. Il avoue cependant que ces accents varient de signification entre les Juifs allemands, italiens, espagnols et portugais. Au reste, ces deux savants manquaient de documents authentiques pour traiter cette question, qui pourrait être examinée aujourd'hui avec quelque succès.

BECK (Reichardt-Charles), musicien allemand, vivait à Strasbourg vers le milieu du dix-septième siècle. Il a fait imprimer : *Erster Theil neuer Allemanden, Balletten, Arien, Gigen, Couranten, Sarabanden, mit zwey Violinen und einem Bass* (Première partie de nouvelles allemandes, ballets, airs, gigues, courantes et sarabandes pour deux violons et basse); Strasbourg, 1654.

BECK (Jean-Philippe), musicien allemand du dix-septième siècle, vraisemblablement de la famille du précédent, a fait imprimer : *Allemanden, Gigen, Couranten und Sarabanden auf der Viola da Gamba zu streichen von etlichen Accorden* (Allemandes, gigues, courantes et sarabandes pour la basse de viole). Strasbourg, 1677.

BECK (Godefroi-Joseph), né à Podiebrad, en Bohême, le 15 novembre 1723, fut dans sa jeunesse un excellent organiste à l'église Saint-Egide, de Prague, et plus tard devint un bon chanteur en voix de basse. Après avoir fait ses études dans sa ville natale et à Prague où il termina son cours de philosophie, il entra dans l'ordre des dominicains, puis se rendit en Italie en 1752, et séjourna quelques années à Bologne et à Rome. De retour dans sa patrie, il y fut nommé professeur de philosophie à l'université de Prague, et enfin supérieur et provincial de son ordre. Savant musicien, il écrivit beaucoup de musique d'église et s'essaya dans le style instrumental. Au nombre de ses ouvrages, on cite une grande symphonie qu'il composa en 1786 et qu'il dédia à l'archevêque de Prague. Celui-ci se chargea de toute la dépense de l'exécution. Beck mourut à Prague le 8 avril 1787.

BECK (Jean-Éberhard). *Voyez* Beer.

BECK (Léonard). *Voyez* Becke.

BECK (François), fils d'un conseiller privé du prince Palatin, naquit à Mannheim en 1730, et fut adopté par le prince, qui le fit élever jusqu'à l'âge de quinze ans. Son père, bon musicien et qui jouait bien du violon, lui donna des leçons de cet instrument, et lui fit faire de rapides progrès, grâce à l'heureuse organisation que le jeune Beck avait reçue de la nature. Devenu le favori du prince et l'objet de l'envie des courtisans, il

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

semblait destiné à la plus heureuse existence; mais une affaire malheureuse, causée par un bon mot imprudent du jeune homme, l'obligea à se battre en duel. Son adversaire fut blessé mortellement, et Beck dut chercher son salut dans la fuite. Il se rendit à Paris, puis alla s'établir, à Bordeaux, et y devint directeur du concert, vers 1780. C'était un compositeur fort habile, qui aurait pu se faire une brillante réputation, s'il eût voulu se fixer à Paris; mais il n'était point aiguillonné par le besoin de renommée, et son indifférence sur ce point allait même jusqu'à l'excès. Il en résulta qu'il produisit peu, quoique sa carrière ait été longue, et que sa fortune en souffrit autant que sa réputation. Il est mort à Bordeaux, le 31 décembre 1809, dans un âge avancé. La quatrième classe de l'Institut l'avait nommé son correspondant. En 1776, il publia quatre œuvres de symphonies de sa composition, chacun de six symphonies. En 1783, il fit exécuter au *concert spirituel* un *Stabat* qui fut très-applaudi. Le 2 juillet 1789, il fit représenter, sur le théâtre de Monsieur, *Pandore*, mélodrame; cet ouvrage eut peu de succès. La partition a été gravée. On connaît aussi de lui un *Gloria* et un *Credo* qui sont excellents. Il a laissé en manuscrit des quatuors pour violon et des sonates de piano.

BECK (Guillaume), né à Carlshaven dans le duché de Hesse-Cassel, en 1765, a publié en 1787, dans un almanach de la Hesse, un essai intitulé : *Etwas über die Musik* (Bagatelle sur la musique).

BECK (Chrétien-Frédéric), compositeur et pianiste à Kirckheim, vers la fin du dix-huitième siècle, a publié les ouvrages suivants de sa composition : 1° Deux sonates pour le clavecin à quatre mains; Spire, 1789. — 2° Fantaisies pour le clavecin; Dresde, 1791. — 3° Concerto pour le clavecin, en *si* bémol, avec accompagnement; Spire, 1792. — 4° Six menuets à quatre mains; Heilbronn et Offenbach, 1794. — 5° Concerto avec accompagnement de deux violons, alto, basse, deux flûtes et deux cors; Mayence, Schott. — 6° Six pièces faciles à quatre mains; ibid. — 7° Dix variations faciles, *ib.* — 8° Douze variations sur l'air *God save the King;* ibid., et d'autres morceaux. Gerber a attribué à Chrétien-Frédéric Beck le mélodrame de *Pandore*, qui est de François Beck.

BECK (Josepha), née *Scheefer*, cantatrice allemande, élève de madame Wendling, débuta en 1788 au théâtre de Manheim, comme première chanteuse. Elle y resta jusqu'en 1797, époque où elle passa à Munich. On vante l'étendue de sa voix et la hardiesse de son exécution. Les premiers rôles des opéras de Mozart étaient ceux où elle brillait particulièrement.

BECK (Frédéric-Adolphe), *répétiteur* du corps royal des nobles cadets, à Berlin, a publié un petit ouvrage intéressant sous ce titre : *Dr. Martin Luther's Gedanken über die Musik* (Idées de Martin Luther sur la musique); Berlin et Posen, E. S. Mittler, 1825, in-8°, de XXVIII et 115 pages. Ce livre est rempli d'une érudition solide.

BECKE (Léonard), musicien à l'église de Notre-Dame à Nuremberg, naquit dans cette ville en 1702, et mourut en 1769. Il jouait supérieurement du hautbois d'amour, et a composé des *Partite* pour son instrument, luth et basse de viole, qui sont restés en manuscrit.

BECKE (Jean-Baptiste), fils du précédent, et non son frère, comme le disent les auteurs du *Dictionnaire des Musiciens*, qui le nomment *Jean Beek*, naquit à Nuremberg le 24 août 1743. Son père lui donna des leçons de clavecin, de chant, de basson, de flûte, et lui fit faire ses études près de lui. Après avoir achevé sa philosophie, le jeune Becke embrassa l'état militaire, en 1762, et obtint une place d'adjudant près du feld-maréchal-lieutenant baron de Rodh, pendant la guerre de Sept ans. Pendant la paix, il fit, avec son général, un voyage à Stuttgart, et pendant son séjour en cette ville, il prit des leçons de flûte du professeur Steinhard. En 1764, il partit pour la Suisse et passa l'hiver à Mersebourg. Ayant perdu son général en 1766, il quitta le service et se rendit à Munich. Il obtint de se faire entendre du prince électoral Maximilien III, à qui son jeu plut beaucoup, et qui le plaça dans sa chapelle. Dans le même temps il se rendit près du célèbre Windling, afin de perfectionner, sous sa direction, son talent sur la flûte. Becke passa huit mois à Manheim auprès de cet artiste. De retour à Munich, il prit des leçons de composition de Joseph Michl, et commença à publier ses ouvrages pour la flûte. Vers 1780, Becke était compté parmi les plus habiles flûtistes de l'Allemagne, et ses compositions, particulièrement ses concertos, étaient recherchés. Les Catalogues de Breitkopf (de Leipsick) et de Westphal (de Hambourg), publiés à cette époque, indiquent les titres de ses ouvrages.

BECKEN (Frédéric-Auguste). On a sous ce nom un recueil de chansons intitulé : *Sammlung schöner Lieder mit Melodien;* Francfort, 1775.

BECKER (Dietrich ou Thierry), violoniste et compositeur du sénat de Hambourg, vers le milieu du dix-septième siècle, a fait imprimer : 1° *Sonaten für* 1 *Violine,* 1 *Viol di gambe und den General-Bass, über Chorallieder* (Sona-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tes pour un violon, une basse de viole et la basse continue, sur des cantiques); Hambourg, 1668. — *Die musikalischen Frühlings-Früchte, bestehend in drei, vier und fünfstimmiger Instrumental-Harmonie, nebst dem B. C.* (*Les fruits du printemps musical*, consistant en harmonie instrumentale à trois, quatre et cinq parties, avec la basse continue); Hambourg, 1668, in-fol.

BECKER (Jean), organiste de la cour à Cassel, né le 1er septembre 1726 à Helsa, près de cette ville, est mort en 1803. Il avait étudié la composition à Cassel sous la direction de Suss. Ses ouvrages pour l'église sont nombreux, mais il ne les a pas publiés. On connaît seulement sous son nom un livre de cantiques intitulé : *Choralbuch zu dem bey den hessischen reformirten Gemeinden eingeführten verbesserten Gesangbuches* (Livre de chorals pour le nouveau recueil de cantiques introduit dans les congrégations reformées de la Hesse); Cassel, 1771, in-4°.

BECKER (Charles-Louis), né dans un village de la Saxe, en 1756, a été organiste à Nordheim, et s'est fait connaître par les ouvrages suivants : 1° *Arietten und Lieder mit Klavier;* Gœttingue, 1784, in-4°. — 2° *Idem*, 2e *et* 3e *Recueils*. — 3° *VI Lieder der Freundschaft und Liebe gewidmet, mit Klavier*, op. 16; Offenbach, 1802. — 4° *Andante avec dix-huit variations;* Offenbach, André. — 5° Six valses pour le piano; ibid. — 6° Douze préludes pour l'orgue, avec ou sans pédale; ibid. Becker est mort en 1812.

BECKER (Charles-Ferdinand), organiste de l'église Saint-Nicolas et professeur du conservatoire de Leipsick, est né dans cette ville le 17 juillet 1804. Schicht et Frédéric Schneider ont été ses maîtres de piano, d'harmonie et de composition. A l'âge de quatorze ans, il débuta comme pianiste dans un concert; puis il se livra à l'étude de l'orgue et s'adonna spécialement à cet instrument. Après avoir rempli les fonctions d'organiste dans quelques petites églises de sa ville natale, il obtint en 1825 la place d'organiste de Saint-Pierre, vacante par la mort de Droebs, et douze ans après il succéda à Henri Müller, en la même qualité, dans l'église de Saint-Nicolas. Enfin, sa position s'est complétée par sa nomination de professeur d'harmonie et d'orgue au Conservatoire de Leipsick. Becker s'est fait connaître comme artiste par la publication de quelques bagatelles pour le piano; par un recueil de 12 adagios pour orgue, op. 9; par deux œuvres de trios pour le même instrument, op. 10 et 11, et par un recueil de dix-huit pièces de différents caractères, op. 12. On a aussi de lui : *Evangel. Choralbuch*, 138 *enthaltend vierstimm. Choräle* (Livre choral consistant en cent trente-huit chorals à quatre voix, pour le nouveau livre du chant de Leipsick); Leipsick, Fr. Fleischer in-4°; — Le livre complet de mélodies pour le même chant (*Vollständiges Choralmelodienbuch*), ibid.; et un recueil de chorals pour le nouveau livre de chant de Hambourg, Crantz. M. Becker a aussi donné en 1832 une édition des Chorals à quatre voix de Jean-Sébastien Bach, qui n'a pas obtenu l'approbation des connaisseurs, et il a été, conjointement avec Billroth, éditeur d'une collection de chorals des seizième et dix-septième siècles; Leipsick, Tauchnitz. M. Ch. F. Becker est plus connu par ses travaux de littérature musicale que par ses compositions. Son premier ouvrage dans cette branche de l'art a paru sous ce titre : *Rathgeber für Organisten* (Conseils pour les organistes); Leipsick, Schwickert; 1828, in-8° de 142 pages. Dans la même année, il commença à écrire sur son art dans les journaux, et fit insérer des morceaux sur divers sujets dans la *Cæcilia*, rédigée par Gottfried Weber (t. IX, p. 69-84), dans la Gazette générale des églises (*Allgem. Kirchenzeitung*) publiée à Darmstadt (1828, p. 910, 982, 1558), Dans l'*Eutonia*, publiée à Breslau (t. I, p. 131—135; t. II, p. 241—246); dans le *Tageblatt* de Leipsick (an. 1830, p. 677—681 et 753—755); dans les *Zeitgenossen* de la même ville (1832, p. 1 — 39); et dans la Gazette générale de musique de Leipsick (ann. 37, 38, et 44). Lorsque la nouvelle Gazette musicale fut fondée, en 1834, par Robert Schumann, M. Becker fut au nombre des collaborateurs de cette feuille, lesquels, sans le savoir, se prêtaient aux intérêts de novateurs dont l'impuissance s'est manifestée dans la suite. Il a publié dans cette feuille un certain nombre d'articles sur des objets d'érudition musicale. Outre ces morceaux détachés, il a donné les ouvrages dont les titres suivent : 1° *Systematisch-chronologische Darstellung der musikalischen Literatur von der frühesten bisauf die neuesten Zeit* (Exposé systématico-chronologique de la littérature musicale depuis l'antiquité jusqu'à l'époque actuelle); Leipsick, Robert Friese, 1836, 1 vol. in-4°. En 1839, il a fait paraître un supplément du même ouvrage, sous le même titre et chez le même éditeur, en un cahier de 12 feuilles in-4°. Ce livre est la reproduction de la *Littérature générale de la musique* de Forkel, avec les quelques additions de Lihtenthal, et celles que M. Becker y a faites. Dans le supplément se trouvent, en assez grand nombre, des rectifications et addi-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tions bien faites, lesquelles sont distinguées par un W., et que je crois avoir été fournies par M. Antoine Schmid, de Vienne, auteur de l'excellent travail sur Ottaviano de Petrucci et sur ses successeurs. — 2° *Die Hausmusik in Deutschland in dem 16ten, 17ten und 18ten Jahrhunderts. Materialien zu einer Geschichte desselbenes*, etc. (La musique de chambre en Allemagne dans les seizième, dix-septième et dix-huitième siècles. Matériaux pour son histoire, etc.); Leipsick, Fest, 1840, in-4° de 123 pages. — 3° *Die Tonwerkedes 16ten und 17ten Jahrhundert, oder systematisch-chronologische Zusammenstellung der in diesen zwei Jahrhunderten gedruckten Musikalien* (Les œuvres de musique des seizième et dix-septième siècles, ou tableau systématico-chronologique de la musique imprimée dans ces deux siècles); Leipsick, Ernest Fleischer, 1847, in-4° de 22 feuilles, avec le portrait de l'auteur. Ces deux derniers ouvrages ont été entrepris dans le but de faire pour les œuvres pratiques de l'art ce que Forkel a fait pour sa littérature; mais il y a loin de l'une à l'autre œuvre sous le rapport de l'exécution. — 4° *Alphabetisch und chronologisch geordnetes Verzeichniss einer Sammlung von musikalischen Schriften. Ein Beitrag zur Literatur-Geschichte der Musik* (Catalogue alphabétique et chronologique d'une collection d'écrits sur la musique. Essai pour l'histoire de la littérature de cet art); Leipsick, Breitkopf et Härtel, 1847, gr. in-8°. Ce catalogue est celui de la collection d'ouvrages sur la musique possédée par M. Becker lui-même. — 5° *Die Tonkünstler des neunzehnten Jahrhunderts; ein Kalendarisches Handbuch zur Kunstgeschichte* (Les Musiciens du dix-neuvième siècle. Manuel dans la forme d'un calendrier pour l'histoire de l'art); Leipsick, Kössling, 1849, in-8° de 177 pages. M. Becker m'a fait l'honneur de me dédier ce petit ouvrage. Hélas! je ne me montre guère reconnaissant! Mais quoi? la vérité! Je ne la trahirai pas en déclarant que M. Becker m'a paru un excellent homme, et qu'il m'a fait un accueil rempli de bienveillance, lorsque je l'ai visité à Leipsick.

BECKER (Constantin-Jules), compositeur et écrivain sur la musique, est né le 3 février 1811 à Freiberg, où son père était professeur du collége. Dans cette institution, comme dans toutes celles du même genre, il y avait une école de musique et de chant en chœur dirigée par Anacker. Ce professeur, ayant reconnu dans le jeune Becker d'heureuses dispositions pour la musique, donna des soins à leur culture, et mit son élève en état de prendre part à l'exécution des grands ouvrages de Haendel, de Bach, de Mozart et de Beethoven. A l'époque de la mue, Becker perdit sa belle voix de soprano : il interrompit alors l'étude de la musique pour suivre les cours du collége et terminer ses études classiques; puis il entra au séminaire où ses connaissances musicales lui firent bientôt obtenir une place de professeur. En 1835, il se rendit à Leipsick dans le but de perfectionner son instruction et d'y suivre les cours de philosophie à l'université. Charles-Ferdinand Becker devint son maître de contrepoint, et lui fit faire la connaissance des artistes les plus distingués de Leipsick. En 1837, il entra dans la rédaction de la nouvelle Gazette musicale fondée par Schumann, à laquelle il a fourni un grand nombre d'articles jusqu'en 1846. Trouvant néanmoins peu de ressources pour son existence dans cette ville, il alla se fixer à Dresde, vers 1843, et y vécut comme professeur de chant et de composition. On ignore les motifs qui lui firent abandonner cette ville trois ans après, et se retirer à Hoflessnitz, ou Oberlessnitz, où il vécut dans un isolement presque absolu, sans renoncer néanmoins à cultiver la musique comme compositeur et comme écrivain. Les ouvrages les plus importants de cet artiste sont : 1° Une symphonie à grand orchestre exécutée avec succès au concert de Leipsick, le 20 avril 1843. — 2° *Das Zigeunerleben* (La vie des Bohémiens), rapsodie en sept chants pour un chœur d'hommes, exécutée à Leipsick, en 1845. — 3° *Le siége de Belgrade*, opéra représenté à Leipsick, le 21 mai 1848. — 4° Recueils de *Lieder* avec accompagnement de piano, œuvres 2, 5, 6, 8, 14, 17; Leipsick et Dresde. — 5° Trois duos pour des voix de femmes, op. 36. — 6° *Lieder* à trois voix et piano, op. 21, 23. — 7° Pièces de chant détachées. — 8° Sérénade pour violon et violoncelle, op. 34. Becker s'est distingué comme écrivain par les ouvrages suivants : 9° *Männer-Gesangschule* (Méthode de chant pour les hommes); Leipsick, Klem, 1845. — 10° *Harmonie-Lehre für Dilettanten. Briefe an eine Dame* (Science de l'harmonie pour les amateurs. Lettres à une dame); Leipsick, Friese, 1842, in-8°. — 11° *Kleine Harmonielehre oder Anweisung zur leichten Erlernung der Kunst*, etc. (Petite méthode d'harmonie, ou instruction pour apprendre l'art avec facilité, etc.); Leipsick, Friedlein, 1844. — 12° *Die Neuromantiker* (Les nouveaux romantiques. Roman musical); Leipsick, Weber 1840, 2 vol. in-8°. On a aussi de Becker une traduction allemande du voyage musical de Berlioz en Allemagne; Leipsick, 1843, et un roman satirique intitulé *Klubien und Compagnie*,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ibid., 1841. Cet artiste est mort à Oberlœsenitx, le 26 février 1859, à l'âge de quarante-huit ans.

BECKMANN (Jean-Frédéric-Théophile), organiste de la grande église de Celle, né en 1737, est mort dans cette ville le 25 avril 1792, dans la cinquante-sixième année de son âge. Cet artiste fut un des plus habiles pianistes du dix-huitième siècle : il excellait surtout dans l'improvisation, où il montrait une grande habileté à faire usage du contrepoint double. Les compositions qu'il a publiées sont : 1° Trois sonates pour le clavecin, première partie; Hambourg, 1769. — 2° Trois *id.* deuxième partie; ibid., 1770. — 3° Trois concertos pour le clavecin; Berlin, 1779. — 4° Trois *idem*; ibid., 1780. — 5° Six sonates pour le clavecin, œuvre 3°; ibid, 1790. — 6° Solo pour le clavecin; Hambourg, 1797. En 1782, il fit représenter à Hambourg l'opéra de *Lucas et Jeannette*, qui fut bien accueilli par le public.

BECKWITH (Jean), docteur en musique, et organiste de la cathédrale de Saint-Pierre à Norwich, né à Oxford, est mort à Norwich, le 15 mai 1823. Il avait été élève de Hayes, et devint habile organiste et théoricien instruit. Il a fait insérer dans le premier volume du *Quarterly musical Review* (p. 380) quelques instructions fort simples sur l'accompagnement de la basse chiffrée. Ses ouvrages publiés sont : 1° *Sonates pour le piano;* Londres, Clementi. — 2° *Six antiennes;* ibid.; — 3° Des *glees* et chansons; Londres, Goulding. — 4° *Concerto pour l'orgue*, œuvre 4°; Londres, 1792. Le docteur Beckwith a été le maître de Vaughan, l'un des plus habiles chanteurs de l'Angleterre pour la musique d'église.

BÉCQUIÉ (J.-M.), né à Toulouse, en 1800, entra comme élève au Conservatoire de musique dans une classe de solfége à l'âge de dix ans, puis fut admis comme élève de M. Tulou pour la flûte, et enfin, après la retraite de celui-ci, termina ses études sous la direction de Guillou. Une qualité de son charmante, une netteté prodigieuse dans l'exécution des traits, et une élégance de style fort remarquable, présageaient à ce jeune homme une brillante carrière d'artiste. En 1822 il obtint au concours du Conservatoire le premier prix de flûte. Après avoir été pendant quelques années flûtiste dans un petit théâtre de Paris, il devint, en 1821, première flûte de l'Opéra-Comique. Ses succès dans les concerts l'avaient déjà placé très-haut dans l'opinion publique, quand une maladie inflammatoire vint l'enlever à l'art et à ses amis, le 10 novembre 1825. Il n'était âgé que de vingt-cinq ans. Non moins distingué comme compositeur pour son instrument que comme exécutant, il mettait dans ses ouvrages du goût et de la grâce. On connaît de lui : 1° Grande fantaisie et variations pour la flûte, avec orchestre, sur l'air *Il pleut, bergère;* Paris, A. Petit; 2° Ronde d'*Emma* variée; idem, ibid.; — 3° Air nouveau varié pour piano et flûte; ibid.; — 4° Air varié, idem, œuvre 2me; Paris, Frère; — 5° *Les regrets*, grande fantaisie pour flûte et piano, œuvre 12e. — 6° Fantaisie sur divers motifs de Rossini pour flûte et piano, œuvre 13me. — 7° Fantaisie sur l'air écossais de la *Dame Blanche*, œuvre posthume; Paris, Ph. Petit. Cette fantaisie fut composée pendant les répétitions de l'opéra de Boieldieu.

Le frère aîné de Becquié, connu sous le nom de *Becquié de Peyreville* (Jean-Marie), est né à Toulouse en 1797. Admis au Conservatoire de Paris, le 20 octobre 1820, il y devint élève de Rodolphe Kreutzer, puis d'Auguste Kreutzer, frère de cet artiste célèbre. Le second prix de son instrument lui fut décerné en 1823, et le premier en 1826, en partage avec Cuvillon (*Voy.* ce nom). Becquié, fut attaché successivement aux orchestres de divers théâtres de Paris et a publié plusieurs ouvrages pour son instrument, entre autres une fantaisie pour piano et violon, un air varié avec accompagnement de violon, alto et basse, œuvre 2me, et un autre air varié avec quatuor.

BECWARZOUSKY (Antoine-François), organiste excellent, né en 1750 à Jungbunzlau, en Bohême, fut d'abord attaché à l'église de Saint-Jacques à Prague, vers 1777. De là il se rendit à Brunswick, où il devint organiste de l'église principale, en 1788. Dix ans après il se trouvait à Bamberg, sans emploi, et enfin, en 1800, il demeurait à Berlin, où il est mort, le 17 mai 1823. Ses ouvrages les plus connus sont : 1° Concerto en *fa* pour le clavecin, avec accompagnement, œuvre 1er; Offenbach, 1794; — 2° Concerto en rondo pour le clavecin, op. 2; ibid., 1794; — 3° Trois sonates pour piano, op. 3, Berlin, 1797; — 4° Concerto pour piano, en *fa*, op. 6; Brunswick; — 5° *Nähe der Geliebten, mit Klavier-Begleitung* (La présence du bien-aimé); — 6° *Gesänge am Klavier*, premier recueil; Offenbach, 1799; — 7° *Die Würde der Frauen* (Le mérite des femmes), avec accompagnement de clavecin, 1800; — 8° *Gesänge beym Klavier*, deuxième recueil, 1801.

BÉCOURT (...), musicien français, vivait à Paris vers 1785. Violoniste au théâtre des Beaujolais, il composa quelques airs de danse pour ce spectacle, parmi lesquels il y en eut qui eurent de la vogue. Au nombre de ces airs se trouvait une contredanse qui fut connue sous le nom

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de *Carillon national*. Elle devint populaire. La reine de France, Marie-Antoinette, la jouait souvent sur son piano. C'est sur cet air qu'un chanteur des rues, nommé *Ladré* arrangea, en 1789, les paroles de la chanson révolutionnaire : *Ah ! ça ira*, qui fut entonnée pendant la nuit du 5 au 6 octobre, par les insurgés, dans l'invasion du château de Versailles, et qui fut chantée par le peuple jusqu'à la fin du règne de la Terreur. C'est ce même air dont on fit un pas accéléré pour les corps de musique des armées de la république française.

BEDARD (JEAN-BAPTISTE), violoniste, né à Rennes, en Bretagne, vers 1765, fut d'abord premier violon et maître de musique au théâtre de cette ville. En 1796, il vint à Paris, où il se fixa. Il est mort vers 1815. Les ouvrages qu'il a publiés sont : 1° Deux symphonies à grand orchestre. — 2° Un duo pour harpe et cor. — 3° Plusieurs suites d'harmonie pour des instruments à vent. — 4° Des duos pour deux violons, œuvres 2e, 3e, 4e, 28e, 53e et 58e. — 5° Suites de duos pour un violon seul, ou manière agréable d'exercer la double corde. — 6o Méthode de violon courte et intelligible, Paris, Le Duc, 1800. — 7° Des contredanses et des valses pour l'orchestre. — 8° Des airs variés et des pots-pourris pour le violon. Bédard a écrit aussi pour la flûte et pour divers autres instruments à vent.

BÈDE, surnommé *le Vénérable*, naquit en 672, près de Weremouth, dans le diocèse de Durham, en Angleterre, et fut élevé au monastère de Saint-Paul, à Jarrow, dans lequel il passa toute sa vie. Il fut ordonné diacre à l'âge de dix-neuf ans et prêtre à trente. On croit qu'il mourut dans son couvent, en 735, à l'âge de soixante-trois ans. Dans l'édition de ses œuvres publiée à Cologne, en 1612, 8 vol. in-fol., on trouve deux traités de musique, dont l'un est intitulé : *Musica quadrata seu mensurata*, t. I, p. 251, le second : *Musica theoretica*, t. I, p. 344. Burney, et Forkel d'après lui, ont fait remarquer que le premier de ces écrits doit être d'un auteur plus moderne que Bède (Voyez Burney, *A general history of music*, et Forkel, *Allgem. Litter. der Musik*, p. 117). On sait aujourd'hui que ce traité est l'ouvrage d'un musicien du treizième siècle connu sous le sobriquet d'*Aristote* (Voyez ARISTOTE dans cette *Biographie*, t. I, p. 125, 2e col.). Il ne faut pas croire toutefois que la musique mesurée n'existait pas au temps de Bède, car elle est ancienne comme le monde, et 2,000 ans avant l'ère chrétienne la notation de la mesure existait dans l'Inde. Remarquons, en passant, que dans son *Histoire ecclésiastique*, dont il y a plusieurs éditions, Bède fait mention d'une harmonie à deux parties, en consonnances, dont il y avait des exemples en Angleterre de son temps. Les deux ouvrages sur la musique attribués à Bède ont été réunis sous ce titre : *Venerabilis Bedæ de Musica libri duo ;* Basileæ, Hervag, 1565, in-fol. Cette édition, excessivement rare, a échappé aux recherches de tous les bibliographes ; M. Brunet n'en a point eu connaissance, et Tanner n'en a point parlé dans le catalogue étendu des œuvres de Bède qu'il a donné dans sa Bibliothèque britannique. Il en existait autrefois un exemplaire dans le cabinet de lecture musicale établi par Auguste Le Duc, où je l'ai vu ; je crois qu'il a passé depuis lors dans la Bibliothèque de Choron. Le livre est mentionné dans le catalogue (in-4°) de ce cabinet de lecture. On trouve dans le huitième volume des œuvres de Bède un opuscule intitulé : *Interpretatio vocum variorum in Psalmis, quibus instrumenta musica vel aliæ species singulares denotantur*.

BEDESCHI (PAUL), surnommé *Paolino*, castrat et chanteur du premier ordre, naquit à Bologne en 1727. Son premier maître fut le compositeur J. Perti. En 1742 il entra au service du roi de Prusse et reçut des leçons de François Benda. Il resta constamment attaché à cette cour jusqu'à sa mort, arrivée le 12 février 1784.

BEDFORT (ARTHUR), chapelain de l'hôpital de Haberdasher à Hoxton, naquit à Tiddenham, dans le comté de Gloucester, en septembre 1668. Il reçut de son père les premiers éléments des sciences et fut envoyé en 1684 au collége de Brazen-Nose, à Oxford, pour y continuer ses études ; il s'y distingua bientôt comme orientaliste. En 1688 il reçut les ordres mineurs des mains du docteur Brompton, évêque de Gloucester, et, vers 1692, ayant été ordonné prêtre, il fut nommé vicaire de l'église du Temple à Bristol. En 1724, il fut appelé comme chapelain à l'hôpital de Haberdasher, à Hoxton, et il occupa cette place jusqu'à sa mort, arrivée le 15 septembre 1745. On a de lui : 1° *The Temple of Musik*, Londres, 1706, in-8°, réimprimé sous le titre de *Essay on singing David's psalms*, Londres, 1708, in-8°. Une troisième édition augmentée a paru sous le titre de *The Temple of Musik, or an essay and method of singing the psalms of David in the temple, before the Babylonian captivity, etc.* (Le temple de la musique, ou Essai sur la manière de chanter les psaumes dans le temple, avant la captivité de Babylone), Londres, in-8°, 1712. — 2° *The great abuse of Musik* (Le grand abus de la musique); Londres, 1711, in-8° de 276 pages. Cet ouvrage

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

est terminé par un *Gloria* à quatre parties, de la composition de Bedfort. — 3° *Scripture chronology demonstrated by astronomical calculations, etc.* (La chronologie de l'Écriture prouvée par des calculs astronomiques); Londres, 1730, in-fol. L'auteur y traite : 1° *Of the music of the Greeks and Hebrews* (De la musique des Grecs et des Hébreux). — 2° *Of the music and services, as performed in the temple* (De la musique et du service qu'on exécutait dans le temple). Voyez sur cet ouvrage *The present state of the republick of letters;* Londres, 1730 in-8°, p. 335. — 3° *The excellency of divine Musik* (L'excellence de la musique divine), Londres, 1733, in-8°. Ce dernier ouvrage est indiqué par le catalogue des livres imprimés du Musée britannique; Londres, 1813-1819, 8 vol. in-8°. Je le soupçonne d'être plutôt un livre ascétique que musical.

BEDOS DE CELLES (Dom François), bénédictin de la congrégation de Saint-Maur, membre de l'Académie des sciences de Bordeaux et correspondant de l'Académie des sciences de Paris, né à Caux, diocèse de Béziers, en 1706, entra dans son ordre à Toulouse, dans l'année 1726. Il est mort le 25 novembre 1779. On lui doit : *L'Art du facteur d'orgues*, Paris, 1766-1778, quatre parties en 3 vol. in-fol. Cet ouvrage important fait partie de la *Collection des arts et métiers*, publiée par l'Académie des sciences. La quatrième partie contient une *Histoire abrégée de l'Orgue*, qui a été traduite en allemand, par Wolbeding, sous ce titre : *Kurzgefasste Geschichte der Orgel*, Berlin, 1793, in-4°. On a aussi de D. Bedos un *Examen du nouvel orgue construit à Saint-Martin de Tours*, qui a paru dans le Mercure de France (Janvier 1762, p. 133), et dont une traduction allemande de J.-Fr. Agricola a été inséré dans la *Musica mechanica organœdi* d'Adlung, p. 287. Barbier et quelques autres bibliographes assurent que le véritable auteur de *l'Art du facteur d'orgues* est un bénédictin de Saint-Germain-des-Prez, nommé *Jean-Franç. Monniot*, qui était né à Besançon, et qui mourut à Figery, près de Corbeil, le 29 avril 1797. Cette assertion n'est point fondée, car je possède une lettre autographe de D. Bedos de Celles à un M. Nantouville, datée du 17 septembre 1763, où il dit : « Ce n'est « pas sans beaucoup de fatigue que je peux re- « cueillir tous les matériaux qui me sont néces- « saires pour faire le Traité de la facture des « orgues; je m'en occupe sans relâche. »

BEECKE (Ignace de), capitaine à l'ancien régiment de dragons de Hohenzollern, gentilhomme de la chambre et de la vénerie, ensuite directeur de la musique du prince d'Œtting-Wallerstein, fut un des plus habiles clavecinistes de son temps. Il se lia d'amitié avec Gluck, Jomelli, qui fut son maître de composition, et W.-A. Mozart, avec lequel il joua un concerto de piano à quatre mains, au couronnement de l'Empereur, à Francfort. Il est mort à Wallerstein au commencement du mois de janvier 1803. Parmi ses compositions, on remarque les opéras dont les titres suivent : 1° *Claudine de Villa Bianca*, joué à Vienne en 1784. — 2° *Die Weinlese* (Les Vendanges). — 3° *Klagen über den Tod der grossen Sängerin Nanette, von Gluck* (Air funèbre sur la mort de la grande cantatrice Nanette de Gluck), imprimé à Augsbourg en 1777. — 4° *Der brave Mann* (L'Honnête homme) de Bürger, gravé à Mayence en 1784. Sa musique instrumentale se compose de *Six Sonates pour clavecin;* Paris, 1767. — 2° *Quatre trios pour le clavecin;* ibid., 1767. — 3° *Six symphonies à huit parties.* — 4° *Six symphonies à six.* — 5° *Trois quatuors pour flûte, violon, alto et basse*, livre 1er; Spire, 1791. — 6° Trois *idem*, livre 2e; ibid., 1791. — 7° Ariette avec quinze variations; Heilbronn, 1797. — Air avec dix variations pour clavecin; Augsbourg, 1798. Outre cela, il a composé en 1794 un oratorio intitulé : *Die Auferstehung Jesu* (La Résurrection de Jésus), et une grande quantité de musique pour le chant, avec accompagnement de piano.

BEELER (J.-N.-E.), organiste et compositeur à Deventer, en Hollande, vers le milieu du dix-huitième siècle, a publié en 1762, une collection de chansons françaises avec la basse.

BEER (Joseph), dont le nom est écrit Boer par quelques auteurs allemands, naquit le 18 mai 1744 à Grünwald, en Bohême. Les premières leçons de musique lui furent données par un maître d'école de Mœldau, nommé *Kleppel*. A l'âge de quatorze ans, il s'engagea dans les troupes de l'empereur, mais bientôt il quitta ce service pour entrer à celui de la France, et fit quelques campagnes, comme trompette, pendant la guerre de Sept ans. Le hasard l'ayant conduit à Paris, il y entra dans la musique du duc d'Orléans. Ce fut à cette époque qu'il commença à se livrer à l'étude de la clarinette; en peu de temps il devint sur cet instrument le plus habile artiste qu'il y eût en France. Son talent le fit choisir pour chef de la musique des gardes du corps, et pendant vingt ans il en remplit les fonctions. En 1788, il quitta le service, et après avoir visité la Hollande et l'Italie, il se rendit en Russie où son talent extraordinaire excita l'admiration. De retour à Prague en 1791, il y

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

donna un concert le 28 mars de cette année, et y obtint le plus brillant succès. Il partit ensuite pour la Hongrie, revint à Prague en 1792, pour le couronnement de l'empereur François II, et y excita l'enthousiasme dans les concerts qu'il donna à cette occasion. Appelé à Berlin peu de temps après, en qualité de maître des concerts du roi de Prusse, il y resta jusqu'en 1808, où il voulut revoir la capitale de la Bohême. L'année d'après il retourna à Berlin, où il est mort en 1811. Parvenu au plus haut degré du talent, Beer n'a commencé à se faire connaître qu'à un âge où les artistes jouissent habituellement de toute leur renommée; mais la sienne ne tarda point alors à se répandre dans toute l'Europe. Il n'avait point eu de modèle, car avant lui l'art de jouer de la clarinette était en quelque sorte dans son enfance, et l'on peut dire que ce fut lui qui créa cet instrument, dont il sut corriger les imperfections à force d'habileté. Ce fut lui qui y ajouta la cinquième clef; car la clarinette n'en avait auparavant que quatre. Ayant reçu des leçons de cet instrument à Paris, il eut d'abord le son qu'on peut appeler *français*, dont la qualité est puissante et volumineuse, mais auquel on peut reprocher de la dureté. Il communiqua ce son à son élève Michel Yost, connu particulièrement sous le nom de *Michel*, et considéré comme le chef de l'école française des clarinettistes. C'est ce même son qui, propagé par Xavier Lefebvre, élève de Michel, dans le Conservatoire de Paris, a prévalu parmi les artistes français. Beer, passant en Belgique pour se rendre en Hollande, eut occasion d'entendre à Bruxelles Schwartz, maître de musique du régiment de Kaunitz; c'était la première fois que la douceur du son allemand frappait son oreille; il en fut charmé, et sa résolution fut prise à l'instant de travailler à la réforme de son talent sous ce rapport. En moins de six mois d'études, il parvint à joindre à son admirable netteté dans l'exécution des difficultés, et à son beau style dans le phrasé d'expression, la moelleuse qualité de son qui n'est pas un de ses moindres titres de gloire, et qu'il a transmise à son élève Baermann. Beer jouissait du rare avantage de régler sa respiration avec tant de facilité, qu'aucune marque extérieure de fatigue ne paraissait sur sa figure pendant qu'il exécutait, soit par l'enflure des joues, soit par la rougeur du teint. Enfin, tant de qualités composaient l'ensemble de son talent, qu'il est permis d'affirmer qu'il fut en son genre un des artistes les plus remarquables qu'ait produits l'Allemagne. On connaît peu de morceaux de sa composition; Breitkopf et Haertel n'ont publié de lui qu'un concerto pour la clarinette en *si* : on trouvait chez Naderman à Paris, six duos pour deux clarinettes qui portent son nom. Un air avec sept variations écrites par lui est aussi dans les mains de quelques artistes en Allemagne.

BEER. *Voy.* BEER.

BEER (GIACOMO MEYER). *Voy.* MEYER-BEER.

BEERALTHER (ALOYS), virtuose sur la clarinette et sur le cor de bassette, naquit en 1800 au village de Merckingen, près de Neresheim, dans le royaume de Würtemberg. Fils d'un musicien de village, il fut envoyé à l'âge de douze ans chez Sauerbrey, musicien de ville à Neresheim. En 1815 il se rendit à Tubinge, chez le musicien de ville Hetsch, qui lui apprit à jouer de plusieurs instruments, et lui donna une connaissance élémentaire de tous les autres. Il acquit de l'habileté sur le violoncelle, le trombone, la flûte et surtout sur la clarinette et le cor de bassette. En 1819 il entra comme flûtiste dans la chapelle du prince de Latour et Taxis. Deux ans après il accepta une place de tromboniste dans le 3me régiment d'infanterie du royaume de Würtemberg, et fut admis comme violoncelliste dans la chapelle royale. Ce fut alors qu'il commença à se faire connaître par son talent sur la clarinette et le cor de bassette (sorte d'alto de la clarinette). En 1828 il abandonna tous les autres instruments pour ne plus s'occuper que de ceux-là, et la place de première clarinette lui fut donnée dans la chapelle royale de Stuttgart. Il ne quitta plus cette ville et y mourut le 21 mars 1852. Beeralther avait composé pour son usage des concertos et d'autres ouvrages qui sont restés en manuscrit.

BEETHOVEN (LOUIS VAN), illustre compositeur du dix-neuvième siècle, fut un de ces hommes rares dont le nom est le signe caractéristique de toute une époque d'art ou de science; sorte de phénomène dont la nature est avare, et qui n'apparaît que de loin en loin. De tels hommes ne se font pas toujours connaître pour ce qu'ils sont dès leurs premiers pas, comme l'imaginent les gens à préjugés; leur force d'invention ne se manifeste pas dès leurs premiers essais, et ce n'est pas pour eux, comme on le croit communément, une condition nécessaire de leur génie que de se faire pressentir au berceau. Le génie est fantasque parce qu'il est le génie : son allure n'est point uniforme; tantôt il se révèle d'une manière, tantôt d'une autre. Parfois il se montre tout d'abord plein d'audace et de fougue; ailleurs on le voit se développer lentement, ou même languir longtemps comme engourdi par la paresse. Chez Mozart, faible enfant bégayant à peine, il avait fait une irruption violente; il paraît au contraire que chez Beethoven,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

nonobstant les traditions les plus répandues, le génie ne sembla point affecter de spécialité dans ses premières années; car M. Baden, de Bonn, qui fut le compagnon d'enfance du grand artiste, et qui fréquentait avec lui les écoles primaires, rapporte que ce fut en usant de violence que le père de Beethoven parvint à lui faire commencer l'étude de la musique, et qu'il y avait peu de jours où il ne le frappât pour l'obliger à se mettre au piano. Ce fait, qui, par la source dont il vient, semble mériter toute croyance, est en opposition formelle avec ce que rapportent les biographes, particulièrement M. de Seyfried, dans sa notice placée en tête de l'édition des études de Beethoven sur l'harmonie et le contrepoint, et Schlosser, dans sa biographie de ce grand musicien. Cependant, M. Baden s'accorde avec ces écrivains sur la rapidité des progrès de Beethoven : après que ses premiers dégoûts eurent été vaincus, il se prit de passion pour l'art qu'on l'avait obligé d'étudier, et s'avança à pas de géant dans une carrière où la contrainte seule avait pu le conduire. Que serait-il advenu si, laissé libre de ses déterminations, il eût eu le loisir de se choisir lui-même une direction? Question singulière où l'imagination peut aborder les suppositions les plus étranges.

L'origine de Beethoven a donné lieu à des conjectures et à des bruits mal fondés. Les auteurs du Dictionnaire des Musiciens (Paris, 1810) disent qu'on a cru qu'il était fils naturel de Frédéric-Guillaume II, roi de Prusse; mais le fait est que son père, Jean van Beethoven, était un ténor de la chapelle de l'électeur de Cologne, et son aïeul, Louis Van Beethoven, d'abord chanteur, puis maître de la même chapelle. D'autres ont affirmé qu'il était Hollandais, parce que la particule *van* est jointe à son nom (1).

(1) Dans une brochure intitulée : *Lettre à Monsieur le Bourgmestre de Bonn* (Amsterdam, 1837, in-8° de 20 pages), M. van Maredijk, écrivain hollandais, a essayé de démontrer que ce grand homme était fils de musiciens ambulants qui fréquentaient les foires de la Hollande, et que sa mère, *Helena Keverich*, le mit au monde au mois d'août 1772, à la foire de Zutphen, ville de la Gueldre, dans une chétive auberge qui avait pour enseigne : *De fransche Tuin*, c'est-à-dire, *au Jardin français*. L'inexactitude de ce fait est démontrée par M. le Dr. F. G. Wegeler, ami d'enfance des Beethoven, qui prouve, par un calendrier de la cour de l'électeur de Cologne, que son grand-père *Louis Van Beethoven*, et son père *Jean*, étaient attachés à la musique de ce prince en 1760, et n'étaient conséquemment pas dans la profession de musiciens ambulants de foires (V. *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven von Dr. F. G. Wegeler*, etc., pages 1 et 2).

De nouvelles découvertes faites par M. Léon de Burbure à Anvers font enfin connaître l'origine de la famille Van Beethoven; il a eu l'obligeance de me les communiquer, en attendant que lui-même publie un travail complet sur le même sujet. Bien que simplement résumés, ces renseignements rendent ma note bien longue; mais j'espère qu'on les lira avec intérêt.

Ce qui est certain, c'est que l'illustre artiste naquit à Bonn, sur le Rhin; mais il y a eu longtemps de l'incertitude sur l'année où il vit le jour. M. de Sey-

M. de Burbure a trouvé la souche de la famille *Van Beethoven* au commencement du dix-septième siècle dans un village aux environs de Louvain. Un descendant de cette famille s'était fixé à Anvers vers le milieu du même siècle. Un de ses fils, *Guillaume Van Beethoven*, épousa, le 11 septembre 1630, Catherine Grandjean. De cette union naquirent huit enfants au nombre desquels fut *Henri Adelard Van Beethoven*, baptisé le 8 septembre 1633 dans la paroisse Notre-Dame (Nord), à Anvers, et qui eut pour parrain Henri Van Beethoven, remplaçant Adelard de Redinez, baron de Roegeney, absent, et pour marraine Jacqueline Grandjean. Cet Adelard Van Beethoven épousa Marie-Catherine de Herdt et en eut douze enfants, dont la troisième fut *Louis Beethoven*, et le douzième *Louis-Joseph*.

Louis Van Beethoven fut baptisé à l'église Saint-Jacques, à Anvers, le 23 décembre 1712. Il quitta jeune sa famille, et l'on ne trouve aucune trace de son séjour à Anvers. *Louis-Joseph Van Beethoven*, né le 9 décembre 1722, baptisé à l'église St-Jacques, à Anvers, et décédé le 11 novembre 1808 à Oosterwyck, près de Bois-le-Duc, épousa le 3 novembre 1773, Marie-Thérèse Schnerwerghen, née à Wulle, et décédée le 26 juillet 1794. Ils eurent deux filles, *Anne-Thérèse Van Beethoven*, née à Anvers le 29 janvier 1774 (qui suivit de près le mariage), et *Marie-Thérèse Van Beethoven*, qui épousa, le 6 septembre 1808, Joseph-Michel Jacobs, père de M. Jacob Jacobs, peintre distingué de paysage, en ce moment (1839) vivant à Anvers. Or, interrogé par M. de Burbure sur ce qu'il avait appris de sa mère, décédée à Anvers, le 23 janvier 1824, M. Jacobs lui expliqua la cause du départ de plusieurs membres de sa famille pour Maëstricht, Tongres, et *Terveren*, près de Bruxelles, où l'on retrouve en effet de leurs descendants, et lui dit que sa mère lui avait répété plusieurs fois qu'un frère de son aïeul maternel, nommé *Louis*, avait quitté furtivement Anvers, par suite de contestations avec sa famille; qu'on avait eu plusieurs fois de ses nouvelles, mais qu'il n'avait jamais revu ses parents depuis sa fuite. Ce *Louis Van Beethoven*, nous le retrouvons dans la position de chanteur à la chapelle de l'électeur à Bonn, en 1760, où il devient maître de la chapelle en 1765. Il est marié, et a plusieurs enfants au nombre desquels est *Jean Van Beethoven*, ténor de la chapelle électorale dès 1768. Celui-ci épousa, en 1767, Marie-Madeleine Keverich, dont il eut quatre enfants, au nombre desquels est le célèbre compositeur. Le vieux Louis Van Beethoven mourut à Bonn le 24 décembre 1774, après avoir été le parrain de son illustre petit-fils, le 29 décembre 1770. Cette filiation est trop bien établie pour être l'objet d'un doute.

Remarquons toutefois le singulier rapport entre cette *Marie-Madeleine Keverich*, mère du grand artiste, et *Hélène Keverich* laquelle accouche à la foire de Zutphen d'un garçon auquel on donne le nom de *Louis Van Beethoven*. Ne pourrait-on pas en conclure qu'un frère de Jean avait épousé la sœur de Marie Madeleine, laquelle était fille de Henri Keverich, cuisinier de l'électeur? L'existence d'Hélène Keverich ne peut être mise en doute, car, par une erreur singulière, le curé de la paroisse Saint-Remi de Bonn, qui avait marié Jean Van Beethoven le 12 novembre 1747 avec Marie-Madeleine Keverich, veuve *Leym* d'Ehrenbreistein, et fille de Henri Keverich, ayant aussi inscrit dans le registre des naissances de son église le baptême de Louis Van Beethoven, le 7 décembre 1770, nomme sa mère *Hélène Keverich*, ayant confondu sans doute, dans un moment de distraction, deux personnes qu'il connaissait. Si ma conjecture était admise,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

fried dit que ce fut le 17 décembre 1770; Gerber, Schlosser, le *Conversations-Lexikon* et tous les autres biographes disent que ce fut en 1772, sans indiquer le jour précis. Beethoven a toujours dit qu'il était né le 16 décembre 1772, et attribuait l'acte baptistaire portant la date du 17 décembre 1770 à un frère aîné, mort en bas âge, qui aurait été appelé *Louis*, comme lui. Seyfried, qui a eu connaissance de ce fait, et qui le rapporte, n'en persiste pas moins à fixer la date indiquée précédemment comme la véritable, mais il ne fait pas connaître les motifs de sa conviction.

J'ai dit, dans la première édition de cette Biographie, que M. Simrock, éditeur de musique à Bonn, a bien voulu, à ma prière, faire des recherches dans les registres de cette ville, dont les résultats étaient : 1° que l'illustre compositeur *Louis* van Beethoven est né le 17 décembre 1770; 2° que le frère aîné dont il parlait, et qui s'appelait aussi *Louis*, était né le 2 avril 1769, et mourut le 8 du même mois; 3° qu'il n'était né aucun enfant du nom de Beethoven en 1772; 4° que les autres enfants du père de Beethoven ont été *Nicolas-Jean*, né le 2 octobre 1776, *Anne-Catherine*, née le 25 février 1779, et *François-Georges*, né le 17 janvier 1781. Cependant, trois ans après la publication du volume de mon livre où se trouve la notice du grand compositeur, M. le docteur Wegeler, son ami d'enfance, a publié un ouvrage intéressant qui renferme des renseignements biographiques sur sa jeunesse, accompagnés de beaucoup d'anecdotes et de détails sur sa personne et son caractère, écrits par Ferdinand Ries, son élève et son ami (1) : Or M. Wegeler, d'accord avec M. Simrock sur les trois premiers points, en diffère sur les autres. D'abord, il démontre par l'acte de naissance de Beethoven, que son père ne s'appelait pas *Théodore*, comme M. Simrock le nomme, mais *Jean*; en second lieu, il fait voir que le frère puîné du compositeur était *Gaspard-Antoine-Charles*, né le 8 avril 1774, et mort à Vienne en 1815. Enfin, il s'accorde avec M. Simrock sur les prénoms de l'autre frère, *Nicolas-Jean*, et sur la date de sa naissance, le 2 octobre 1776. Celui-là fut pharmacien à Vienne. Ce sont, dit M. Wegeler, les seuls enfants qu'ait eu Jean van Beethoven. Il est hors de doute que M. Simrock n'a pas imaginé les faits relatifs à *Anne-Catherine* et à *François-Georges*, et qu'il les a tirés des registres de naissance de la ville de Bonn. Louis van Beethoven, grand-père du compositeur, a-t-il eu deux fils dont un se serait nommé *Théodore* et aurait été père de ces deux derniers? C'est ce que je n'ai point essayé de vérifier, parce que cela est sans intérêt pour l'objet de cette notice.

Beethoven était âgé de cinq ans lorsque son père lui enseigna les premiers principes de la musique; puis il eut pour maître Pfeiffer, hautboïste qui plus tard fut chef de musique d'un régiment bavarois, à Dusseldorf. Vander Eden, organiste de la cour, fut son premier maître de piano. Le revenu de Jean Beethoven était trop minime pour qu'il pût payer les leçons données à son fils; mais artiste véritable par le désintéressement, Vander Eden offrit gratuitement ses conseils à celui dont il ne prévoyait pas la renommée future. Il ne pouvait accorder que peu de temps aux études de cet enfant; mais le travail excessif que celui-ci était obligé de faire suppléait à l'insuffisance des leçons. Une année s'était à peine écoulée dans ces études préliminaires, lorsqu'un goût passionné pour la musique se développa tout à coup en Beethoven; dès lors, au lieu d'exciter son ardeur, il devint en quelque sorte nécessaire d'en arrêter l'élan. Ses progrès tinrent du prodige.

En 1782, Vander Eden mourut; il fut remplacé, comme organiste de la cour, par Neefe, homme de talent, que l'électeur Maximilien d'Autriche chargea du soin de continuer l'éducation musicale de Beethoven; car déjà cet enfant avait fixé sur lui l'attention publique, quoiqu'il n'eût atteint que sa douzième année. Neefe ne tarda point à discerner le génie de son élève; il comprit qu'il devait l'initier sans délai aux grandes conceptions de Bach et de Hændel, au lieu d'épuiser sa patience sur des compositions d'un ordre inférieur, ainsi que l'avait fait Vander Eden, qui semblait ne s'être proposé que de développer le talent d'exécution de l'enfant. Les sublimes ouvrages des deux grands hommes échauffèrent l'imagination du jeune artiste, et lui inspirèrent une admiration qui ne s'est jamais affaiblie, et qui, vers la fin de sa vie, ressemblait encore à une sorte de culte. Son habileté à exécuter ces difficiles compositions était déjà si grande, à douze ans, qu'il jouait dans un mouvement très-rapide les fugues et les préludes du recueil de Jean-Sébastien Bach, connu sous le nom de *Clavecin bien tempéré*. Déjà un irrésistible instinct l'entraînait vers la composition. Des variations sur une marche, trois sonates pour piano seul, et quelques chansons allemandes

la coïncidence de deux *Louis V'an Beethoven*, le premier (qui fut l'illustre compositeur) né à Bonn le 16 ou 17 décembre 1770, l'autre (resté dans l'obscurité) né à Zutphen, dans la Gueldre au mois d'août 1772, serait expliquée.

(1) *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven von Dr. C. Wegeler und Ferdinand Ries*; Coblentz, Baedeker, 1838, in-8° de 164 pages.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

des furent les fruits de ce besoin précoce de produire. Nulle connaissance des règles de l'harmonie n'avait été donnée jusque-là à Beethoven; les incorrections, l'incohérence des idées, les brusques modulations et le désordre régnaient donc dans ces ouvrages, qui furent publiés à Spire et à Manheim par les soins de Neefe. Il n'est pas sans intérêt de connaître les thèmes de ces sonates, dont il serait difficile de trouver aujourd'hui un exemplaire. Les voici :

1. *Allegro cantabile.*

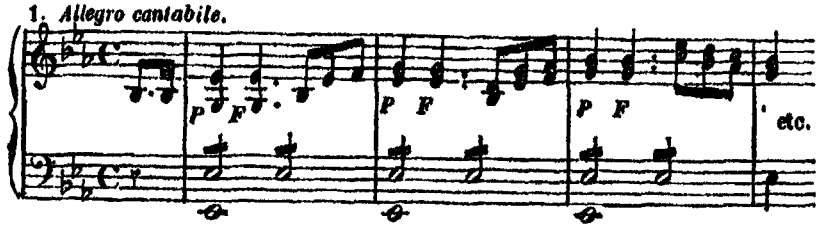

2. *Larghetto sostenuto.*

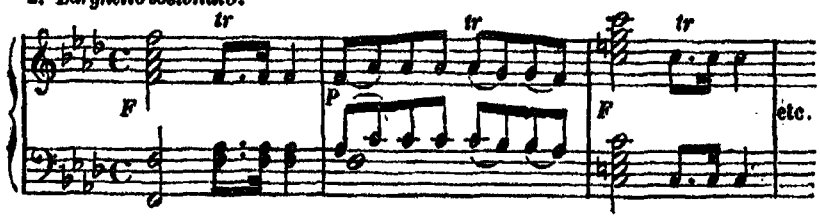

3. *Allegro.*

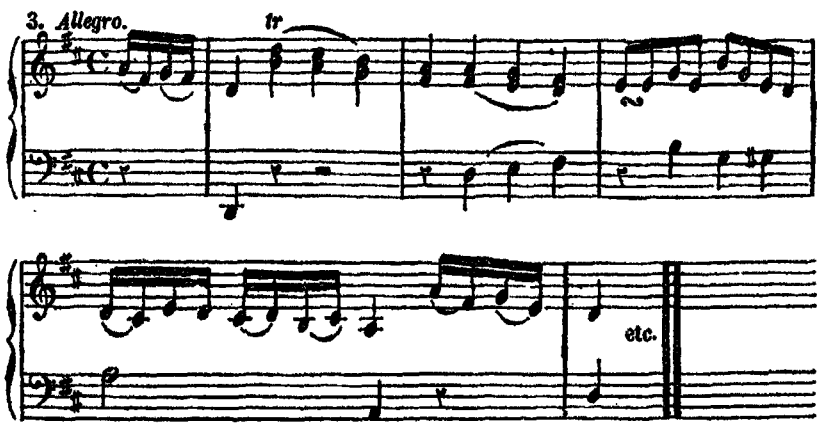

Plus tard, Beethoven, choqué de leurs défauts, les désavoua, et ne reconnut pour son premier œuvre que ses trios de piano gravés à Vienne. Plus habile à cette époque de sa vie dans l'art d'improviser que dans celui d'écrire, il mettait dans ses fantaisies libres une richesse d'imagination qui frappait d'étonnement tous ceux qui l'entendaient. Gerber (*Neues Lex. der Tonkunstler*) rapporte que, bien jeune encore, il excita l'admiration du compositeur Junker, en improvisant devant lui, à Cologne, sur un thème donné. Dans un voyage qu'il fit à Aschaffenbourg avec la cour de l'électeur, il étonna aussi Sterkel, très-bon pianiste et compositeur (*voy.* ce nom), qui ne dissimula pas son doute qu'il fût l'auteur des variations jouées par lui sur le thème de Righini, *Vieni, amore.* Piqué de ce doute, Beethoven improvisa sur-le-champ d'autres variations sur le même thème. Un autre exemple beaucoup plus remarquable de son talent en ce genre est celui-ci. Dans l'hiver de 1786 à 1787 il fit une courte excursion à Vienne, pour y en-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tendre Mozart, dont il aimait passionnément la musique, et pour qui on lui avait donné des lettres de recommandation. Sur ce qu'on lui en disait dans ces lettres, Mozart invita Beethoven à s'asseoir au piano, et celui-ci se mit à improviser; mais le grand artiste l'écouta avec indifférence, persuadé que ce qu'il entendait était appris de mémoire. Piqué de ce dédain, le jeune homme pria Mozart de lui donner un thème. — « Soit, dit tout bas le maître; mais je vais l'attraper. » Sur-le-champ il nota un sujet de fugue chromatique, qui, pris par mouvement rétrograde, contenait un contre-sujet pour une double fugue. Beethoven, bien que peu avancé dans la science, devina par instinct le piége qu'on lui tendait. Il travailla ce thème avec tant de force, d'originalité, de véritable génie, que son auditeur, devenu plus attentif et confondu par ce qu'il entendait, se leva, et retenant sa respiration, finit par passer sans bruit, sur la pointe du pied, dans la pièce voisine, où il dit à demi-voix à quelques amis qui s'y trouvaient: « Faites attention à ce jeune homme! Vous en entendrez parler quelque jour. »

Beethoven ne montrait pas moins de talent naturel pour l'orgue que pour le piano. Des renseignements inexacts ont fait dire qu'il avait été désigné par l'électeur de Cologne pour succéder à Neefe comme organiste de la cour; mais M. Wegeler a prouvé par l'Almanach de cette cour, que dès 1785 tous deux furent organistes conjointement et alternèrent dans leurs fonctions. Suivant le même écrivain Beethoven étonnait alors les artistes par la science profonde dont il faisait preuve dans ses improvisations; mais cette science prétendue était simplement l'inspiration du génie; car lorsque le compositeur devint élève d'Albrechtsberger à Vienne, il dut commencer ses études par les premières notions de l'harmonie.

L'éducation de Beethoven fut bornée à la fréquentation d'une école où il apprit à lire, à écrire, les éléments de l'arithmétique et quelque peu de latin. Trop exclusivement occupé de musique pour qu'il lui fût possible d'acquérir une instruction plus étendue, il ne fut initié à la littérature de son pays qu'à l'âge d'environ vingt-cinq ans, après qu'il se fut fixé à Vienne. Alors seulement il s'éprit d'une véritable passion pour la lecture des grands poëtes allemands, ainsi que des œuvres d'Homère, de Virgile et de Tacite. Ses amis les plus intimes ont toujours assuré que cette occupation et la composition de ses ouvrages pouvaient seules le distraire de ses maux et de ses chagrins.

Dans sa jeunesse il n'était pas heureux chez ses parents. L'ivrognerie de son père, et les excès de brutalité qui en étaient la suite, lui faisaient chercher au dehors des consolations: il les trouva dans une famille pour laquelle il éprouva la plus vive amitié, et qui lui fut fidèle jusqu'à la mort. Cette famille se composait de Mme de Breuning, veuve d'un conseiller de cour, de ses trois fils et d'une fille. Inculte et d'un abord peu gracieux, il trouvait en général peu de sympathie dans le monde; mais Mme de Breuning sut découvrir sous sa rude enveloppe des sentiments nobles, une âme pure, et des facultés intellectuelles peu communes. Elle le traita comme un fils et lui montra, en mille circonstances, une affection dévouée.

S'attachant à le polir autant que cela se pouvait, elle avait fini par exercer de l'ascendant sur son caractère et sur sa conduite. Nul autre n'eût osé lui demander ce qu'elle obtenait sans peine: il suffisait qu'elle en exprimât le désir. Il ne résistait que pour une seule chose qui fut toujours pour lui l'objet d'une répugnance invincible, à savoir, les leçons que sa famille exigeait qu'il donnât, afin de venir en aide aux dépenses de la maison. Enseigner était pour lui un supplice véritable. Mme de Breuning lui faisait souvent des observations à ce sujet; mais toujours en vain. Un jour elle le pressait vivement d'aller donner une leçon de piano chez le ministre d'Autriche dont l'hôtel était en face de sa maison: vaincu par ses sollicitations, Beethoven se décide et sort; mais arrivé près de la porte de l'hôtel, son dégoût pour l'enseignement l'emporte; il retourne chez Mme de Breuning, et lui dit d'un air suppliant: *Je vous demande grâce, Madame; il m'est impossible de donner aujourd'hui cette leçon; demain j'en donnerai deux!*

Le 18 décembre 1792, le père de Beethoven mourut: déjà il avait perdu sa mère en 1787. Il était entré dans sa vingt-troisième année: son génie l'avertissait que la petite ville de Bonn n'était pas le centre où son activité devait se développer. Il lui fallait un plus grand théâtre: Beethoven le sentait, et le droit qu'il venait d'acquérir de suivre sa vocation le décida à demander à son prince une pension qui lui fut accordée, pour aller à Vienne achever ses études musicales sous la direction de Joseph Haydn. C'était en 1793: Beethoven possédait un talent original d'exécution, et son génie annonçait déjà sa puissance; mais il n'avait que des notions confuses de l'art d'écrire. « Lorsqu'il arriva à Vienne, dit « Schindler (*Biographie von Ludwig van Bee-* « *thoven*, p. 31), Beethoven ne savait rien du « contrepoint et ne connaissait que peu de chose « de l'harmonie. » Haydn, préoccupé alors de la composition de quelques-unes de ses dernières

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

grandes symphonies, ne donna pas aux études de son élève toute l'attention que sa grande et belle nature méritait; il lui laissait écrire à peu près tout ce qu'il voulait et ne corrigeait les fautes qui se trouvaient dans ses essais qu'avec beaucoup de négligence. Or il arriva qu'un jour le compositeur Schenck, savant musicien et auteur de plusieurs opéras joués avec succès en Allemagne, rencontra Beethoven lorsqu'il revenait de chez Haydn avec son cahier d'études sous le bras. Schenck parcourut ce cahier et indiqua au jeune artiste plusieurs passages mal écrits; Beethoven s'en étonna, parce que Haydn venait de corriger ce travail. Sur cette observation, Schenck examina le cahier avec plus d'attention et y découvrit beaucoup de fautes grossières. Atterré par ces observations faites avec sincérité, Beethoven voulait rompre immédiatement avec Haydn; mais bientôt le départ de celui-ci pour l'Angleterre lui fournit l'occasion de changer de maître sans être obligé d'avoir une explication pénible. Depuis lors il y eut plus que de la froideur entre Haydn et son ancien élève: en parlant l'un de l'autre, ils s'exprimaient presque toujours avec amertume. Interrogé par Ries sur ses rapports avec le père de la symphonie, Beethoven lui dit qu'il en avait reçu quelques leçons, mais qu'il n'avait rien appris de lui (1). Après le départ de Haydn, il alla demander des leçons à Albrechtsberger, considéré alors comme le plus savant professeur de Vienne. C'est quelque chose de curieux et de digne d'observation que le singulier spectacle de l'imagination la plus hardie et la plus fantasque, livrée au rigorisme scolastique du musicien le plus positif et le plus sec. A vingt-deux ans, avec une éducation musicale mal faite et la fièvre d'invention dans le cœur, on est peu propre à se livrer sans réserve à des études didactiques telles que celles du contrepoint. Une méthode esthétique et rationnelle eût été la seule qu'on eût pu employer avec succès; malheureusement, au savoir pratique d'Albrechtsberger ne s'unissaient pas les vues d'une théorie philosophique. Sa méthode était toute traditionnelle et empirique. Il s'appuyait sur l'autorité de l'école, mais il était incapable de discuter la valeur de cette autorité. Il appliqua donc à Beethoven ses procédés ordinaires d'études progressives; procédés excellents, quand ils sont employés à former des élèves d'un âge fort tendre, mais qui ont besoin d'être modifiés dans l'éducation d'un homme de vingt-trois ans. Rien de plus intéressant que de voir dans les études d'harmonie et de contrepoint de Beethoven le combat de sa persévérance à apprendre les règles, et de son imagination qui le porte à les enfreindre. Son penchant le conduisait cependant aux formes scientifiques, et l'on voit en mille endroits de ses ouvrages qu'il aimait à s'en servir; mais elles lui résistaient, parce qu'il avait commencé tard à connaître leur mécanisme et à le mettre en pratique.

En arrivant à Vienne, Beethoven trouva une puissante protection dans le prince Lichnowsky, amateur passionné de musique, dont Mozart avait dirigé les études. C'était un de ces nobles seigneurs qu'on trouvait alors en Autriche et dont la générosité ne connaissait pas de bornes pour l'encouragement des hommes de talent. La princesse Lichnowsky, née comtesse de Thun, partageait le goût du prince pour la musique, et était elle-même musicienne distinguée et très-habile pianiste. Tous deux accueillirent Beethoven avec une bonté parfaite, le logèrent dans leur hôtel, et le prince lui accorda une pension de 600 florins, somme considérable pour ce temps. La bonté de la princesse pour son protégé était inépuisable. Elle excusait ses brusqueries, sa mauvaise humeur et son aspect habituellement taciturne; car Schindler, qui a vécu dans l'intimité de Beethoven pendant une longue suite d'années, avoue que personne n'était moins aimable que lui dans sa jeunesse. Souvent la princesse Lichnowsky était obligée de l'excuser près du prince, plus sévère qu'elle.

Dans les premiers temps de son séjour à Vienne, Beethoven fixa particulièrement les yeux du public sur lui par son talent d'exécution et d'improvisation; il passait alors pour un pianiste de la première force, et l'on disait même qu'il n'avait point de rival. Mais dans les dernières années du dix-huitième siècle, il s'en présenta un qui était digne de lutter avec lui: ce rival était Wœlfl, qui depuis lors est venu à Paris, où son talent n'a été apprécié que par un petit nombre de connaisseurs. Voici comment M. de Seyfried s'exprime à l'égard de cette rivalité. «On vit se « renouveler, en quelque sorte, l'ancienne que- « relle française des gluckistes et des piccinistes, « et les nombreux amateurs de la ville impériale « se divisèrent en deux camps ennemis. A la tête « des partisans de Beethoven figurait le digne et « aimable prince de Lichnowsky; l'un des plus « ardents protecteurs de Wœlfl était le baron « Raymond de Wetzlar, dont la charmante *villa* « (située à Grünberg près du château impérial de « Schœnbrunn) offrait à tous les artistes natio- « naux ou étrangers, pendant la belle saison, « une retraite délicieuse, où ils trouvaient ac- « cueil plein de franchise et jouissance d'une li-

(1) *Biographische Notizen über L. van Beethoven*, p. 99.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

« berté précieuse. C'est là que l'intéressante ri-
« valité des deux athlètes procura souvent de
« vives jouissances à une société nombreuse,
« mais choisie. Chacun d'eux y apportait ses
« compositions les plus nouvelles; chacun d'eux
« s'y abandonnait sans réserve aux inspirations
« de sa verve entraînante : quelquefois ils se
« mettaient en même temps à deux pianos, et
« improvisaient alternativement sur un thème
« réciproquement donné, ou bien ils exécutaient
« à quatre mains un caprice, qui, si l'on eût pu
« l'écrire à mesure qu'ils le composaient, aurait
» obtenu sans doute une longue existence.

« Sous le rapport de l'habileté mécanique, il
« eût été difficile, impossible peut-être, d'adju-
« ger la palme à l'un des rivaux : cependant la
« nature avait traité bien favorablement Wœlfl,
« en lui donnant des mains d'une grandeur si
« prodigieuse, qu'il atteignait des dixièmes aussi
« facilement que d'autres peuvent embrasser des
« octaves, et qu'il pouvait exécuter des deux
« mains de longs passages à cet intervalle, avec
« la rapidité de l'éclair. Dans la fantaisie, Bee-
« thoven annonçait, dès lors son penchant au
« sombre et au mystérieux. Quelquefois il se
« plongeait dans une large et puissante harmonie,
« et alors il semblait avoir dit adieu à la terre;
« son esprit avait brisé tous ses liens, secoué
« toute espèce de joug; il s'élevait triomphant
« dans les régions de l'air. Tout à coup son jeu
« bruissait, semblable à une cataracte écumante :
« et l'artiste forçait son instrument à rendre des
« sons étranges; puis il redevenait calme, n'ex-
« halant plus que des soupirs, n'exprimant plus
« que la tristesse; enfin, son âme reprenait l'es-
« sor, échappant à toutes les passions humai-
« nes, pour aller chercher là-haut de pures con-
« solations et s'enivrer de pieuses mélodies. »

Dans l'année 1800, une autre occasion de rivalité fut présentée à Beethoven par Steibelt qui se trouvait à Vienne, après avoir parcouru l'Allemagne. On rapporte à ce sujet l'anecdote suivante. Dans une soirée musicale donnée par le comte de Fries, Beethoven joua son grand trio en *si* bémol (œuvre 11e) pour piano, clarinette et violoncelle, encore inédit, et qu'il a dédié à la comtesse de Thun; puis Steibelt, invité à se faire entendre, exécuta un de ses quintettes pour piano, deux violons, alto et basse, et dans une improvisation fit entendre son *tremolo*, qui était dans sa nouveauté et qui produisit beaucoup d'effet. Pressé de jouer après lui, Beethoven s'y refusa. Huit jours après il y eut une autre réunion chez le comte de Fries. Après y avoir exécuté avec beaucoup de succès un second quintette, Steibelt y fit entendre une fantaisie brillante sur le thème des variations du trio que Beethoven avait joué dans la séance précédente. Blessés de ce procédé, les amis du compositeur le pressèrent pour qu'il en tirât une satisfaction digne de lui. Le mécontentement qu'avait éprouvé l'homme de génie le fit céder sans peine à ce qu'on lui demandait. En se dirigeant vers le piano, il enleva du pupitre du violoncelliste la partie de basse du quintette du Steibelt qui venait d'être exécuté et la plaça devant lui; puis il en joua quelques notes avec un seul doigt, et sur ce thème informe il déploya par degrés toutes les ressources de sa puissante imagination. Les sublimes inspirations auxquelles il s'éleva furent telles, que Steibelt, anéanti sous ces traits de génie, s'esquiva sans attendre la fin. Après cette épreuve, il évita toujours la présence de Beethoven, et lorsqu'il fut invité à se faire entendre dans les salons, il n'accepta que sous la condition que ce maître n'y serait pas.

Au surplus, si les amateurs de la haute société montraient peu de discernement en plaçant en quelque sorte sur la même ligne Beethoven et Steibelt, il n'en était pas de même du public et surtout des musiciens; car à cette même époque les deux artistes donnèrent chacun un concert dont le correspondant de la Gazette générale de musique de Leipsick rend compte dans le n° du 15 octobre 1800. On y voit que Steibelt ne satisfit que médiocrement les connaisseurs, tandis que le concert de Beethoven saisit tout l'auditoire d'une profonde admiration. Certes ce sentiment était bien justifié, non-seulement par le talent d'exécution, mais par l'importance des ouvrages inédits qu'il y fit entendre. Ce fut dans ce concert qu'on entendit pour la première fois son second concerto de piano (en *si* bémol), son grand septuor (œuvre 20), et sa première symphonie (en *ut*); enfin, il y improvisa une grande fantaisie toute d'invention.

Quelle que fût la puissance d'imagination de Beethoven à cette époque, son originalité ne s'était point encore entièrement caractérisée, parce que, placé comme il l'était sous l'empire d'une admiration sans bornes pour les ouvrages de Mozart, il subissait à son insu l'influence de ce penchant, et contenait l'élan de son individualité dans les limites posées par le goût exquis de son modèle. Cet entraînement à l'imitation qui se manifeste dans le génie le plus audacieux est moins rare qu'on ne pense, à l'aurore du talent. C'est sans doute à la conviction de cet entraînement où il s'était trouvé dans les ouvrages qui viennent d'être cités et dans ses premiers quatuors, qu'il faut attribuer le dégoût que montrait Beethoven, vers la fin de sa vie, pour ces productions. Un artiste, qui le visita en 1823, nous apprend

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

que ce dégoût allait souvent jusqu'à lui donner de l'humeur quand on lui parlait avec éloge de ces ouvrages. Il n'aimait que ceux où il avait, dans ses dernières années, donné une libre carrière à toutes les fantaisies de son imagination (*The Harmonicon*, volume II, partie I, page 10).

La guerre qui troublait l'Allemagne et la mort de l'électeur de Cologne, en 1801, privèrent Beethoven de la pension qui lui fournissait depuis longtemps des moyens d'existence. Ces événements ajoutèrent à sa tristesse habituelle, et son dégoût pour la société s'en augmenta. Ses dispositions à la solitude avaient commencé à se montrer dès 1798, époque où il sentit les premières atteintes de la surdité qui résista à tous les genres de traitement, qui alla s'augmentant sans cesse, et qui finit par le priver absolument du plaisir d'entendre de la musique. Ses deux frères l'avaient suivi à Vienne, et s'étaient chargés de tous les détails de la vie commune, lui donnant toute liberté de ne s'occuper que de son art. Dans un testament qu'il fit en 1802, en faveur de ses frères, on voit que le désespoir s'était emparé de lui depuis le funeste accident qui le privait de l'ouïe; qu'il fuyait le monde, parce qu'il n'osait avouer sa surdité; et que plusieurs fois il avait été près d'attenter à ses jours, pour mettre fin à ses souffrances morales. Son infirmité lui paraissait un déshonneur pour un musicien; il avoue que le plus vif chagrin pour lui était d'être forcé d'en révéler le secret. *L'art seul m'a retenu*, dit-il dans cet écrit que M. de Seyfried nous a fait connaître; *il me semblait impossible de quitter le monde avant d'avoir produit tout ce que je sentais devoir produire. C'est ainsi que je continuai cette vie misérable, oh! bien misérable, avec une organisation si nerveuse, qu'un rien peut me faire passer de l'état le plus heureux à la situation la plus pénible.* Par une lettre de Beethoven à son ami Wegeler (1), sous la date du 29 juin 1800, on voit que la surdité était déclarée, que le mal était déjà grave, et que Wegeler en avait eu connaissance antérieurement. Cependant ses amis ne s'en apercevaient pas encore, parce que sa distraction habituelle leur semblait l'explication naturelle de son défaut d'audition. Ries, arrivé à Vienne en 1800, et placé aussitôt dans l'intimité de Beethoven, ne découvrit sa surdité que deux ans après. Dans une promenade qu'il faisait à la campagne avec son maître, il en eut les premiers indices. Ils traversaient un bois lorsque les sons de la flûte d'un berger frappa l'oreille de Ries. Charmé de cette musique champêtre, il voulut la faire remarquer à Beethoven; mais en vain le maître prêta l'oreille; il n'entendit rien. A l'instant même, il devint triste et rêveur. Ries, qui s'en aperçut, s'efforça de le distraire; mais il n'y put parvenir. Beethoven acheva sa promenade plongé dans une profonde mélancolie.

La réputation de Beethoven s'étendait de jour en jour; ses beaux ouvrages de musique instrumentale étaient déjà entre les mains de tous les artistes et des amateurs distingués. L'auteur de ces ouvrages s'était lié avec Salieri, et avait puisé dans ses entretiens des instructions sur la musique dramatique. Déjà il avait composé pour le théâtre impérial de l'Opéra, en 1799, la musique du ballet de Vigano, *les Créations de Prométhée*, dont il n'a publié que l'ouverture avant sa mort. Tous ses amis le pressaient pour qu'il écrivît un opéra: il céda enfin à leurs instances. Sonleithner, conseiller de régence, se chargea d'arranger pour le théâtre de Vienne *Léonore*, d'après la pièce française mise autrefois en musique par Gaveaux. Beethoven prit alors un logement dans le théâtre même et se mit au travail avec cette ardeur qu'il portait dans tout ce qui tenait à l'art objet de son amour. Cette époque de sa vie est celle où l'individualité de son talent commença à se développer avec force. L'opéra de *Léonore*, plus connu maintenant sous le nom de *Fidelio*, et qui jouit aujourd'hui d'une grande renommée, ne réussit pas dans la nouveauté. L'ouvrage fut représenté au théâtre *sur la Vienne* (*an der Wien*) dans l'automne de 1805. L'exécution, plus que médiocre, ne put faire comprendre les choses profondément senties qui abondent dans cette originale production, laquelle d'ailleurs, sous le rapport de la marche scénique, n'était pas à l'abri de tout reproche. Plus tard, Beethoven écrivit pour le théâtre de Prague une nouvelle ouverture (en *mi* majeur), moins difficile que la première, puis deux autres qui n'ont été publiées qu'après sa mort. La première représentation de *Léonore* avait été donnée, comme on vient de le voir, à la fin de 1805. Le rapprochement progressif du théâtre de la guerre, et enfin l'occupation de Vienne par les Français, n'avaient pas peu contribué au mauvais sort de cet ouvrage. Dans le cours de l'année suivante, les directeurs du théâtre de *Karnthnerthor* choisirent *Fidelio* pour une représentation à leur bénéfice. L'ouvrage prit alors la forme qu'il a maintenant. Originairement en trois actes, il fut réduit en deux, et fut précédé de l'ouverture en-*mi* majeur qui a pris la place de celle de

(1) Voyez *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven von Dr. F. G. Wegeler und Ferdinand Ries*, pages 20 et suiv.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Léonore. Cette ouverture n'était pas achevée le jour de la première représentation de cette reprise; il y fallut suppléer par celle des *Ruines d'Athènes*. Dans ce remaniement de son opéra, Beethoven composa la petite marche si originale du premier acte, les couplets du geôlier et le premier finale; mais il fit disparaître un trio plein de mélodie (en *mi* bémol majeur), et un délicieux duo pour voix de soprano avec violon et violoncelle concertant (en *ut* majeur) qui ne sont pas dans la partition qu'on a publiée. *Fidelio*, les ouvertures et entr'actes des *Ruines d'Athènes*, de *Prométhée*, de *Coriolan* et d'*Egmont*, sont tout ce que Beethoven a écrit pour le théâtre. Il avait composé la musique des *Ruines d'Athènes* pour l'ouverture du théâtre de Pesth, sur un canevas de Kotzbue. Cette singulière composition, dont le chœur de derviches et la marche avec chœur en *mi* bémol sont les meilleurs morceaux, n'était qu'un prologue d'ouverture; elle fut oubliée après la circonstance qui en avait été l'occasion. Beethoven n'en publia rien de son vivant. Cependant, le 3 octobre 1822, fête de l'empereur François II, ayant été fixé pour l'ouverture du nouveau théâtre de *Josephstadt*, à Vienne, on prit la résolution d'y faire entendre la musique des *Ruines d'Athènes* sur des paroles nouvelles écrites pour cette solennité, et Beethoven s'engagea à l'arranger et à y ajouter de nouveaux morceaux. Il entreprit cet ouvrage au mois de juillet; mais la chaleur excessive qu'il fit cet été-là ne lui permit pas de se livrer au travail. Il était alors à Baden, près de Vienne, et passait presque toutes les journées à l'ombre des forêts qui environnent ce lieu. Le maître de ballet était incessamment sur la route de Baden, pour obtenir les airs de danse que Beethoven devait écrire, afin de commencer les répétitions; mais le compositeur ne se dessaisissait qu'avec peine de ces morceaux auxquels il aurait voulu donner autant de soins qu'à ses autres compositions. Il écrivit aussi une ouverture nouvelle (en *ut*, avec une grande fugue), qui a été publiée à Mayence, comme œuvre 124; mais elle ne fut terminée que la veille de l'ouverture du théâtre, et les parties d'orchestre, remplies de fautes, furent livrées aux exécutants qui durent jouer toute cette musique sans avoir fait de répétition. Beethoven était au piano pour diriger. Complétement sourd à cette époque, il ralentissait tous les mouvements et ajoutait aux embarras de l'orchestre. Ce fut une déroute, et l'ouvrage produisit le plus mauvais effet. La surdité de Beethoven était si complète, qu'il ne s'aperçut pas même du désordre de l'exécution.

En 1823, la direction du théâtre impérial de Vienne le fit solliciter par ses meilleurs amis pour qu'il écrivît un nouvel opéra, et dans le même temps le comte de Brühl, intendant du théâtre royal de Berlin, lui fit la même demande. Des poëmes lui arrivèrent de toutes parts; mais aucun ne lui plaisait; enfin Grilparzer lui communiqua sa *Mélusine*, qui parut le séduire. Toutefois il demanda des changements sur lesquels le poëte lui fit des concessions. Le souvenir des chagrins que lui avait causés *Fidelio* n'était point effacé de la mémoire de Beethoven; pour en éviter de semblables, il voulut s'assurer au moins que le poëme plairait à la cour de Prusse, et il l'envoya en secret au comte de Brühl, dont la réponse contenait beaucoup d'éloges de la poésie, mais avec la remarque que l'action dramatique avait de l'analogie avec un ballet de *Mélusine* joué peu de temps auparavant à Berlin. Cette observation dégoûta Beethoven de l'ouvrage, et il défendit à ses amis de lui parler désormais de la composition d'un opéra.

De 1805 à 1808, l'activité du génie de Beethoven avait pris un grand essor, car c'est à cette époque de sa vie qu'il écrivit *Léonore*, l'oratorio du *Christ au mont des Oliviers*, les symphonies *héroïque*, *pastorale*, et en *ut* mineur; les concertos de piano en *sol*, en *mi* bémol et en *ut* mineur, et quelques-unes de ses plus belles sonates de piano, entre autres les trois sonates dédiées à l'empereur Alexandre. Les symphonies et les concertos furent exécutés dans des concerts donnés à Vienne au bénéfice de leur auteur. Lui-même joua les concertos; il fut accompagné par un excellent orchestre dirigé par M. de Seyfried. Ces concerts étaient la source principale de son revenu; car, malgré son activité de production, il tirait alors peu de chose de la vente de ses ouvrages; en cela, il partageait le sort de la plupart des grands compositeurs qui ont vécu en Allemagne. Son existence était précaire. Délaissé par la cour impériale, qui montrait pour les compositeurs allemands la même indifférence que Frédéric II avait fait voir autrefois pour les littérateurs prussiens, il n'en recevait aucune sorte de pension ou de traitement. Cet abandon le détermina à accepter, en 1809, la place de maître de chapelle du roi de Westphalie, Jérôme Napoléon, qui lui était offerte. Ce fut alors que l'archiduc Rodolphe (plus tard cardinal archevêque d'Olmutz), le prince de Lobkowitz et le comte de Kinsky, résolurent de conserver à l'Autriche l'homme illustre qui en était la gloire, et firent dresser un acte par lequel ils assuraient au célèbre artiste une rente annuelle dont M. de Seyfried porte le chiffre à quatre mille florins, pour qu'il en jouît toute sa vie,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

jusqu'à ce qu'il eût obtenu un emploi d'une somme égale (il ne l'eut jamais); sous la condition de consommer ce revenu dans les limites du territoire autrichien, et de ne point entreprendre de voyage sans le consentement de ses mécènes. Ému par ce témoignage de l'admiration qu'il inspirait, vaincu, enchaîné par un sentiment de reconnaissance, Beethoven renonça à ses projets, et se fixa pour toujours à Vienne, ou plutôt au joli village de Baden, à cinq lieues de cette capitale; car il y passait la plus grande partie de l'année. Là, il se promenait quelquefois des journées entières, seul, et dans les lieux les plus agrestes et les plus solitaires. Il composait en marchant, et n'écrivait jamais une note avant que le morceau dont il avait le plan dans la tête fût entièrement achevé. Isolé du monde extérieur par son infirmité, la musique n'existait plus pour lui qu'au dedans de lui-même. Sa vie d'artiste tout entière était renfermée dans ses méditations, et c'était troubler le seul bonheur dont il pût encore jouir que de les interrompre. De là vient que les visites l'importunaient, à moins que ce ne fussent celles d'un très-petit nombre d'amis intimes. A la vue d'un étranger, sa figure prenait un caractère sombre, inquiet, souffrant même. Si quelque circonstance dissipait cette impression, alors il devenait affectueux, simple et cordial, gai même; surtout si l'on n'avait pas l'air d'être trop occupé de sa surdité, et si l'on se tenait avec lui dans une certaine réserve; car une question indiscrète, un conseil donné pour sa guérison, suffisaient pour l'éloigner à jamais de l'imprudent qui s'y était hasardé. Il avait deux goûts dominants, ou plutôt deux passions : celle des déménagements et celle de la promenade. A peine avait-il découvert un logement qui lui convenait, à peine s'y était-il installé, qu'il y trouvait quelque chose qui lui déplaisait; il n'avait point de repos qu'il ne l'eût quitté. Peu de mois après, l'opération d'un nouveau déménagement recommençait. Tous les jours, après son dîner, qui était fixé à une heure, il partait pour sa promenade. Quelle que fût la saison, quelque temps qu'il fît, le froid, le chaud, la pluie, la grêle, rien ne pouvait l'arrêter; et il faisait à grands pas deux fois le tour de la ville, s'il était à Vienne, ou de longues excursions dans la campagne, s'il était à Baden. C'était alors que sa verve était dans toute son ardeur; le mouvement de ses jambes était utile à l'activité de son génie. Ses fréquentes promenades l'avaient fait connaître de tous les habitants de Vienne : tout le monde disait en le voyant : *Voilà Beethoven!* un sentiment d'admiration pour son sublime talent avait pénétré jusque dans les classes les moins élevées; tous les passants se rangeaient avec respect pour ne pas troubler ses méditations dans ses courses silencieuses, et l'on vit un jour une troupe de charbonniers s'arrêter sous le poids de leurs lourds fardeaux jusqu'à ce qu'il fût passé.

Beethoven ne se maria point; M. de Seyfried dit même qu'on ne lui connut aucun attachement sérieux. Cependant, le docteur Wegeler, son ami d'enfance et de jeunesse, dit (p. 42) qu'il n'était jamais sans amour dans le cœur, et qu'il en était épris jusqu'à l'exaltation (*Beethoven war nie ohne eine Liebe und meistens von ihr im hohen Grade ergriffen*). Schindler avoue (p. 33) que cette assertion est exacte, et fournit à ce sujet des renseignements qui ne sont pas sans intérêt. Les objets de ses affections étaient toujours d'un rang élevé, circonstance qui s'explique par son noble caractère et par ses relations fréquentes avec les hautes classes de la société. Du reste son amour était tout platonique : le cœur et l'imagination en faisaient tous les frais, et les sens n'y avaient que peu de part. Pendant plusieurs années il fut épris de Mlle Julie de Guicciardi, qui, plus tard, épousa le comte de Gallenberg, et à qui il a dédié sa sonate en *ut* dièse mineur. Quelques lettres écrites dans l'été de 1806, d'une localité de bains en Hongrie où il était allé pour essayer la guérison de sa surdité, et qui ont été publiées par Schindler (p. 63 et suiv.), nous apprennent que son amour était partagé. Schindler cite aussi (p. 67) une tendre liaison de l'illustre compositeur avec la comtesse Marie d'Erdœdy, à qui il a dédié ses deux beaux trios de l'œuvre 70. L'auteur de cette Biographie se souvient que Woelfl lui a parlé d'une dame chez qui Beethoven allait souvent dans sa jeunesse, et qu'il aimait beaucoup, sans le lui avoir jamais dit. Il paraissait ému de jalousie, quand des propos galants étaient adressés à l'objet de son amour; le piano devenait alors le confident de ses pensées et recevait l'impression des orages de son cœur; mais un regard de la dame et quelques mots bienveillants ramenaient le calme dans son âme, et faisaient succéder les douces mélodies aux âpres accents de sa verve passionnée. Ries, élève de Beethoven pour le piano, et qui vécut pendant plusieurs années dans son intimité, dit (*Notices*, etc., p. 117) que les passions amoureuses de son illustre maître n'étaient jamais de longue durée, et que l'épreuve la plus persévérante de constance qu'il pût citer avait duré *sept mois*. Cependant son amour pour Mlle Julie de Guicciardi l'occupa pendant plusieurs années.

Beethoven n'était pas moins sensible à l'amitié

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

qu'à l'amour; mais, très-susceptible, il se blessait facilement et se brouillait avec ses amis les plus intimes. Ses frères, qui troublèrent souvent sa tranquillité et furent cause de ses plus vifs chagrins, jetaient à plaisir dans son esprit des doutes sur les hommes pour qui il avait une sincère affection, afin de le dominer sans témoins. Beethoven prêtait trop légèrement l'oreille à ces propos, et, au lieu de s'en expliquer avec franchise, il boudait et repoussait par sa froideur ceux dont il croyait avoir à se plaindre. Mais si l'on parvenait à l'éclairer sur son erreur, il se hâtait d'avouer ses torts, en demandait pardon, et les réparait avec empressement. Bien que très-attaché aux amis de sa jeunesse, des années s'écoulaient quelquefois sans qu'il y pensât. On voit par une de ses lettres à M. Wegeler, compagnon de son enfance, et son ami intime, qu'il ne lui avait pas écrit une fois dans l'espace de sept années. Très-lié avec Schenck, qui l'avait éclairé sur les défauts de son éducation harmonique, il paraissait cependant l'avoir complétement oublié, lorsqu'un jour, se promenant en société de Schindler sur le boulevard de Vienne, il le rencontra, après l'avoir perdu de vue pendant près de vingt ans. Ivre de joie de revoir ce vieil ami qu'il croyait descendu dans la tombe, Beethoven l'entraîna dans un cabaret voisin (au *Cor du chasseur*), se fit apporter du vin, et là, avec un épanchement semblable à celui de la jeunesse, cet homme, si taciturne et si distrait d'ordinaire, se livra à des élans de gaîté, et régala le vieux Schenck d'une multitude d'historiettes et d'anecdotes. Après une heure passée dans cette effusion, ils se séparèrent, et ce fut pour toujours; car ceci se passait en 1824; et moins de trois ans après le grand homme n'existait plus.

On vient de voir que ses frères troublèrent souvent son repos et lui causèrent des chagrins de plus d'une espèce. Après la mort de l'aîné, Gaspard-Antoine-Charles, en 1815, l'illustre artiste fut chargé de la tutelle de son neveu, fils de ce frère. Il l'adopta, soigna son éducation et le fit son héritier. Ce jeune homme, qui ne manquait ni d'instruction ni de mérite, lui donna aussi des chagrins qu'il supporta avec une patience qu'on n'aurait pas attendu d'un caractère tel que le sien. Pour que rien ne manquât aux tourments que lui causait sa famille, il eut, à l'occasion de sa tutelle, un procès avec sa belle-sœur qui dura plusieurs années et lui coûta beaucoup d'argent.

Si Beethoven eut des amis dévoués, il eut aussi des ennemis et ces envieux que tout homme de génie rencontre en son chemin. Il n'était pas homme d'ailleurs à éviter ce qui pouvait les blesser; car il avait des mots cruels pour la médiocrité prétentieuse. Dans un voyage qu'il fit à Berlin, vers 1797, il rencontrait souvent dans le monde le compositeur Himmel, auteur d'un opéra intitulé *Fanchon*, qui avait alors du succès. Un jour Himmel pria Beethoven d'improviser, ce que le grand artiste s'empressa de faire. Invité à son tour à se mettre au piano, Himmel n'hésita pas et ne parut pas intimidé par ce qu'il venait d'entendre. Il y avait déjà longtemps qu'il s'escrimait sur le clavier, lorsque Beethoven l'interrompit par ces mots : *Eh bien! commencerez-vous enfin?* L'épigramme était dure : furieux, Himmel se leva et dit des injures à Beethoven, qui ne resta pas en défaut. Depuis lors, le compositeur prussien fut un des ennemis acharnés du grand homme. Beethoven assurait cependant plus tard à Ries qu'il avait cru que Himmel préludait; mais cela est douteux.

Ennemi de toute contrainte, Beethoven, quoiqu'il eût vécu dans le monde élégant depuis son arrivée à Vienne, ne put jamais s'habituer aux exigences de l'étiquette. Chez l'archiduc Rodolphe, à qui il avait eu l'honneur de donner des leçons de piano et de composition, cette étiquette était sévère, suivant l'usage de la cour impériale; elle faisait le supplice du grand artiste. Ses bévues ordinaires lui attiraient à chaque instant quelque observation des personnes attachées au prince; mais ce fut toujours en vain qu'on essaya de lui enseigner les règles de la politesse. Fatigué enfin de ces avis sans cesse renouvelés, Beethoven s'avança un jour vers l'archiduc, devant une brillante assemblée, et lui dit : « Prince, je vous estime et vous vénère « autant que personne au monde; mais je ne « puis m'habituer aux détails de cette gênante et « minutieuse étiquette qu'on s'obstine à m'ensei« gner. Je prie votre Altesse de m'en dispenser. » Admirateur du talent de son ancien professeur, et plein de bonté, l'archiduc fit aussitôt donner l'ordre à toute sa maison de laisser à Beethoven la liberté de ses allures.

Celui-ci ne se contenait pas toujours dans les bornes où il était resté dans la circonstance qui vient d'être rapportée; car, lorsqu'il était blessé dans son amour-propre, son irascibilité pouvait le porter jusqu'à se servir d'expressions les plus grossières. Sa colère, lui faisant oublier toutes les convenances, lui attirait quelquefois des désagréments et des humiliations. En voici un exemple : Dans une soirée musicale, chez le comte de Brown, où se trouvait réunie l'élite de la haute société viennoise, Beethoven devait

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

jouer une nouvelle composition à quatre mains avec son élève Ries. Ils avaient déjà commencé l'exécution de ce morceau, lorsque le jeune comte de P...., placé à l'entrée du salon, troubla le silence en parlant à une dame. Après quelques efforts inutiles du maître de la maison pour faire cesser cette conversation, Beethoven, arrêtant les mains de Ries sur le clavier, se leva brusquement, et dit assez haut pour être entendu de tout le monde : « Je ne jouerai pas de- « vant de semblables pourceaux (*Für solche « Schweine spiel' ich nicht*). » On peut imaginer la rumeur causée par une telle incartade! Tout autre que Beethoven eût été mis dehors par les valets; mais l'admiration pour son génie fit taire l'indignation et l'indulgence fut seule écoutée. Quand le calme fut rétabli, on pria Beethoven de reprendre sa place au piano; il s'y refusa obstinément. Ries fut alors invité à jouer une sonate; mais Beethoven lui défendit de toucher une seule note, et tous deux se retirèrent.

Les explosions de la colère de Beethoven étaient fréquentes dans les répétitions et même dans les concerts où il faisait essayer ses ouvrages nouveaux. Il était chef d'orchestre assez médiocre, et n'indiquait pas toujours bien la mesure, parce que, préoccupé de méditations sur l'effet qu'il avait voulu produire, il suspendait quelquefois l'action de son bras sans le remarquer. Dans un concert où il faisait exécuter pour la première fois sa fantaisie pour piano avec orchestre et chœur, la clarinette fit une faute : elle fut d'autant plus sensible, que peu d'instruments se faisaient entendre. Beethoven se leva aussitôt en fureur, et se, tournant vers l'orchestre, adressa aux musiciens des injures qui furent entendues de tout l'auditoire. *Recommençons*, s'écria-t-il d'une voix tonnante : interdit, fasciné par le regard et par la voix du maître, l'orchestre obéit. Cette fois, l'exécution fut irréprochable, et le succès fut complet. Le concert terminé, les artistes de l'orchestre s'assemblèrent en tumulte et décidèrent qu'ils refuseraient désormais leur concours à Beethoven pour ses concerts. Toutefois leur ressentiment ne fut pas de longue durée; car Beethoven ayant terminé une nouvelle composition peu de temps après, le désir de l'entendre et le sentiment de l'art l'emportèrent sur la rancune des musiciens, qui s'empressèrent de l'exécuter sous la direction du maître.

Beethoven avait le cœur bon, généreux et porté à l'obligeance. Simple, naïf, il était complétement étranger à toute manœuvre, soit pour faire valoir ses ouvrages, soit pour nuire aux autres artistes; car il avait autant de justice que de noblesse dans l'âme, et l'on peut affirmer que la pensée d'une action mauvaise envers quelqu'un n'est jamais entrée dans son esprit. Il avait d'ailleurs un défaut qui n'est pas celui des méchants : car il était distrait. On cite des traits fort plaisants de ses distractions : en voici un qui m'a été rapporté à Vienne par des témoins oculaires.

Il entre un jour chez un restaurateur pour y dîner, s'assied près d'une table, prend la carte des mets du jour, et la parcourt pour y choisir quelque chose. Pendant ce temps, une idée musicale le saisit ; il prend son crayon, retourne la carte sur laquelle il trace des portées de musique, puis écrit la pensée qui le préoccupe et reste plongé dans une profonde méditation. Enfin il sort de sa rêverie, prend la carte et la met dans sa poche ; puis il demande au garçon ce qu'il doit. — Monsieur, vous ne devez rien, car vous n'avez pas dîné. — Vous croyez que je n'ai pas dîné ? — Non, assurément. — Eh bien, donnez-moi quelque chose. — Que désirez-vous ? — Ce que vous voudrez.

La constitution physique de Beethoven était robuste. Sa taille était moyenne, et la charpente osseuse de ses membres offrait l'image de la force. Jamais il n'avait été malade, et jamais il n'aurait eu besoin de médecin, si l'infirmité qui attaqua chez lui l'organe de l'ouïe ne l'avait obligé de se confier à leurs soins. Cependant, vers les dernières années de sa vie, sa vigoureuse organisation s'altéra visiblement, et bientôt, il ne fut plus possible de ne pas apercevoir des symptômes d'hydropisie qui, se produisant à des époques plus rapprochées, finirent par ne laisser aucun espoir de conserver la vie au grand artiste. Vers la fin de 1826, le mal devint plus grave. Les désordres du neveu de Beethoven lui avaient fait intimer par la police de Vienne la défense d'habiter dans cette ville. Résolu de faire entrer ce jeune homme dans un régiment, l'illustre compositeur quitta la campagne, le 2 décembre, pour suivre les détails de cette affaire ; mais, arrêté dans sa route par le mauvais temps, il fut obligé de passer la nuit dans une misérable auberge où il fut saisi d'un rhume violent. L'inflammation des poumons devint très-ardente, et lorsque le malade arriva à Vienne, sa situation était telle que tous ses amis prévirent le malheur dont ils étaient menacés. A peine la toux eut-elle cessé, qu'il fallut avoir recours à de douloureuses opérations pour l'hydropisie : elles affaiblirent rapidement les forces de Beethoven, et le 26 mars 1827, ce grand homme expira, à six heures du matin. Malgré ses vives souffrances, il montra

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

beaucoup de sérénité d'âme pendant les derniers mois de sa vie. Lorsqu'il y avait quelque relâche à ses maux, il relisait Homère, particulièrement l'Odyssée, son livre favori, ou quelques romans de Walter Scott, qu'il aimait avec passion. Lorsque ses forces affaiblies ne lui permirent plus de se livrer à ces distractions, il retrouvait encore de temps en temps assez d'énergie pour montrer sa résignation à la fin dont il était menacé. Deux jours avant sa mort, il disait en souriant à ses amis le conseiller Breuning et M. Schindler : *Plaudite, amici, comœdia finita est.* Ce grand homme avait goûté les jouissances que donne l'art à ceux qui l'aiment d'une affection pure; mais en dehors de cet art, il ne fut pas heureux. Le malheur d'une infirmité dont plus qu'un autre il aurait dû être à l'abri, le frappa avant qu'il eût atteint l'âge de trente ans; et le mal s'aggravant d'année en année, parvint à un tel degré d'intensité, que, vers la fin de sa vie, la puissance sonore d'un grand orchestre ne parvenait pas jusqu'à lui. Jamais surdité ne fut plus complète. Sa famille fut aussi pour lui une cause de profonds chagrins et lui coûta beaucoup d'argent, ainsi qu'il le déclare dans une de ses lettres. Enfin, ses moyens d'existence furent toujours précaires; car, ainsi que Haydn et Mozart, ce sublime artiste ne reçut jamais la moindre marque d'intérêt de la famille impériale ni du gouvernement autrichien; il n'obtint aucun emploi, et ses cinquante premiers œuvres ne lui furent payés qu'à vil prix par les éditeurs. Presque toujours il vécut dans la gêne. Dans les dix dernières années de sa vie, il en souffrit davantage. Il craignait de voir augmenter ses embarras d'argent dans sa vieillesse, alors qu'il ne pourrait plus ajouter à son revenu par le travail de sa plume. On a vu précédemment que l'archiduc Rodolphe, le prince de Lobkowitz et le comte de Kinsky lui avaient assuré une pension que M. de Seyfried porte à la somme de quatre mille florins; mais Streicher, célèbre facteur de pianos de Vienne, écrivant (le 28 mars 1827) à M. Stumpff, de Londres, pour lui annoncer la mort de Beethoven, réduit le produit des pensions réunies à la modique somme de sept cent vingt florins! M. de Seyfried et Streicher étaient tous deux amis intimes de l'illustre compositeur; il y a donc lieu de s'étonner qu'il y ait une si grande différence entre leurs évaluations de son revenu; mais Beethoven lui-même nous apprend que c'est M. de Seyfried qui est dans le vrai, car il écrivait à Ries, le 22 novembre 1815 : « J'ai perdu 600 florins sur ma pension annuelle... « Je paie 1,000 florins pour mon loyer; imagi- « nez d'après cela la misère qui résulte de la dé- « préciation du papier-monnaie (1). Mon pauvre « frère Charles vient de mourir; sa femme était « méchante; il était attaqué de la poitrine, et « je puis dire que pour le soulager, j'ai dépensé « environ 10,000 florins, etc. » Dans une autre lettre du 8 mars 1816, il dit encore : « Ma pen- « sion est de 3,400 florins en papier, etc. » Précédemment Beethoven avait perdu 600 florins de cette pension : elle était donc originairement de 4,000 florins. Cette somme, à l'époque où elle avait été assurée par contrat à Beethoven, représentait celle de 10,157 francs; mais la dépréciation du papier-monnaie créé plus tard en Autriche fut telle, qu'à l'époque où Beethoven écrivait cette dernière lettre, ses 2,600 florins en papier ne représentaient plus en valeur réelle que 3,040 francs. On ne doit donc pas être étonné de trouver dans d'autres lettres de ce pauvre artiste des passages tels que ceux-ci. « Cette sonate (dit-il à Ries, « en lui envoyant l'œuvre 106 pour le vendre à « Londres), cette sonate a été écrite dans des « circonstances bien pénibles; car il est triste « d'être obligé d'écrire pour avoir du pain. C'est « là où j'en suis maintenant. » Et dans une autre lettre écrite quelques années après : « Si je n'étais « pas si pauvre et obligé de vivre de ma plume, « je n'exigerais rien de la société philharmoni- « que; mais dans la position où je me trouve, il « faut que j'attende le prix de ma symphonie. »

Jamais l'intérêt qu'inspirait un si grand homme ne se manifesta avec tant de force que pendant sa dernière maladie. L'inquiétude était sur tous les visages; la foule obstruait les abords de son logement pour apprendre de ses nouvelles; les plus grands personnages se faisaient inscrire à sa porte. Le bruit du danger qui le menaçait s'était répandu avec rapidité; il parvint bientôt à Weimar où se trouvait Hummel, qui partit à l'instant pour Vienne, dans le dessein de se réconcilier avec Beethoven, qui s'était brouillé avec lui quelques années auparavant. En entrant dans la chambre, Hummel fondit en larmes; Beethoven lui tendit la main, et ces deux hommes célèbres ne se séparèrent que comme deux vrais amis. Après le moment fatal, une consternation générale se répandait dans la ville. Plus de trente mille personnes suivirent le convoi funèbre; parmi les huit maîtres de chapelle qui portaient le drap mortuaire, on remarquait Eybler, Weigl, Hummel, Gyrowetz et Seyfried. Trente-six artistes, au nombre desquels étaient les poëtes Grillparzer et Castelli, portaient des flambeaux. Le *requiem* de Mozart fut exécuté

(1) Le florin d'Autriche en argent valait 2 francs 74 centimes; mais le florin en papier tomba à 90 centimes, à une certaine époque.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

pour les obsèques dans l'église des Augustins, ainsi qu'un hymne de M. de Seyfried. Les restes du grand homme furent déposés au cimetière de Wehring, près de Vienne, et peu de temps après un monument fut élevé sur sa tombe.

On ne connaît que deux élèves formés par Beethoven : le premier fut l'archiduc Rodolphe, qui possédait un talent remarquable comme pianiste et qui s'est exercé avec quelque succès comme compositeur; le second est Ferdinand Ries. Beethoven était peu propre à diriger une éducation musicale; trop préoccupé, trop impatient, il ne pouvait suivre les progrès d'un élève dans un ordre méthodique.

Bien qu'il fût âgé de vingt-quatre ans lorsqu'il publia les trios de piano, violon et violoncelle, qu'il a considérés comme son premier œuvre, Beethoven a laissé un nombre considérable d'ouvrages de tout genre. Son activité productrice pourrait être considérée comme un prodige, si l'on ne savait qu'isolé de la société par l'accident cruel qui commença à le priver de l'ouïe vers 1798, il a dû concentrer toute son existence dans la composition. Le catalogue de ces productions renferme trente-cinq sonates pour piano seul, treize œuvres de pièces de différents caractères pour cet instrument, telles que des *andante*, fantaisies, préludes, rondos et danses; vingt thèmes variés pour piano seul; vingt-deux autres thèmes variés pour le piano, avec accompagnement de violon, de violoncelle ou de flûte; une sonate, deux thèmes variés et des marches pour piano à quatre mains; dix sonates pour piano avec accompagnement de violon, six duos pour piano et violoncelle; six trios pour piano, violon et violoncelle; un trio pour piano, clarinette et violoncelle; un quatuor pour piano, violon, viole et violoncelle; un quintetto pour piano, hautbois, clarinette, basson et cor; sept concertos pour le piano, le premier en *ut*, le second en *si* bémol, le troisième en *ut* mineur, le quatrième en *ut*, avec violon, violoncelle concertant et orchestre; le cinquième en *sol* (portant le nº 4 des concertos pour piano seul), le sixième en *ré* (qui n'est que le concerto de violon arrangé), et le dernier en *mi* bémol (portant le nº 5 des concertos originaux pour piano seul), une fantaisie pour piano, avec chœur et orchestre; cinq trios pour violon, viole et violoncelle; une sérénade pour violon, flûte et alto; dix-sept quatuors pour deux violons, alto et violoncelle; trois quintettis pour deux violons, deux altos et violoncelle; un septuor pour violon, alto, violoncelle, clarinette, basson, cor et contrebasse, un sextuor pour deux violons, alto, deux cors et violoncelle; deux romances pour violon et orchestre, la première en *sol*, la deuxième en *fa*; un concerto pour violon et orchestre; soixante-quatorze pièces pour le chant avec accompagnement de piano, parmi lesquelles on remarque la cantate d'*Adélaïde*, l'*Invitation à la valse*, des romances, des chansons, des airs à boire, des canons, et *le Cri de guerre de l'Autriche*, chant national composé en 1797; douze morceaux de chant pour une ou plusieurs voix avec orchestre, dont une scène et air : *Ah! perfido*; le chant intitulé *Germania*, trois suites d'airs écossais, les morceaux de chant des *Ruines d'Athènes*; le trio *Tremate, empi, tremate*, et un chant élégiaque; deux messes à quatre voix, chœur et orchestre, la première en *ut* (œuvre 86), la seconde en *ré* (œuvre 123); l'oratorio *le Christ au mont des Oliviers*; une cantate dramatique (*l'Instant glorieux*); *Fidelio*, opéra; *Egmont*, mélodrame; neuf symphonies pour orchestre, la première en *ut* (œuvre 21), la deuxième en *ré* (œuvre 36), la troisième en *mi* bémol (*héroïque*, œuvre 55), la quatrième en *si* bémol (œuvre 60), la cinquième en *ut* mineur (œuvre 67), la sixième en *fa* (*pastorale*, œuvre 68), la septième en *la* (œuvre 92), la huitième en *fa* (œuvre 93), la neuvième en *ré* mineur, avec chœur (œuvre 125); *la Victoire de Wellington à la bataille de Victoria*, symphonie militaire à deux orchestres; onze ouvertures à grand orchestre, savoir : de *Prométhée* (œuvre 43), de *Coriolan* (œuvre 62), d'*Egmont* (œuvre 84), de *Léonore* (œuvre 87), de *Fidelio*, des *Ruines d'Athènes* (œuvre 113), *Nahmensfeyer* (De la fête patronale, œuvre 115), du *Roi Étienne* (œuvre 117), *Weihe des Hauses* (De la dédicace du temple, œuvre 124), caractéristique (œuvre 138); œuvres détachées pour orchestre, qui consistent en deux menuets, des danses allemandes, deux valses et le ballet de Prométhée; un trio pour deux hautbois et cor anglais (œuvre 66), un sextuor pour deux clarinettes, deux cors et deux bassons; et une troisième ouverture pour l'opéra de *Fidelio*, qui est celle de *Léonore* refaite, laquelle n'a été publiée qu'après sa mort; une pièce en harmonie complète, un morceau pour quatre trombones, et une marche pour musique militaire. Quelques ouvrages avaient été commencés par l'illustre compositeur et n'ont pu être achevés avant sa mort. Parmi ces fragments, on remarquait le plan d'une dixième symphonie (un allegretto en *mi* bémol, publié à Vienne, chez Artaria, a été peut-être extrait de cet ouvrage), un octuor pour deux clarinettes, deux hautbois, deux cors et deux bassons; une harmonie à huit parties en *si* bémol, dont la partition a été publiée chez Diabelli, à Vienne. Les

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

deux premiers morceaux d'un quintetto pour deux violons, deux altos et violoncelle, acquis par le même éditeur; un rondeau pour piano et orchestre, Vienne, Diabelli; trois quatuors pour piano, et quelques autres morceaux moins importants. On a trouvé aussi parmi les manuscrits de Beethoven un grand nombre de morceaux inédits, la plupart écrits dans sa jeunesse et qu'il avait condamnés à l'oubli. Les manuscrits autographes de ces compositions ont été acquis à des prix très-élevés après sa mort. Enfin une immense quantité d'études de Beethoven sur le contrepoint et l'harmonie a été remise par leur acquéreur, M. Haslinger, à M. de Seyfried, avec toutes les notes que Beethoven avait écrites sur ces études; l'éditeur en a fait un choix qu'il a publié sous ce titre : *Ludwig van Beethoven's Studien im Generalbasse, Contrapuncte und in der Compositions Lehre;* Vienne, T. Haslinger, 1831, 1 vol. in-8°. L'éditeur y a joint un supplément qui contient une notice biographique, quelques anecdotes, quelques lettres de Beethoven à ses amis, l'inventaire de ses manuscrits et de ses livres, quelques poésies allemandes dont Beethoven est l'objet, le catalogue systématique de ses œuvres et quelques autres pièces. L'auteur de ce Dictionnaire Biographique des Musiciens a donné une traduction française des Études de Beethoven, avec sa biographie, des notes critiques et une préface, sous ce titre : *Études de Beethoven, Traité d'harmonie et de composition*, Paris, Maurice Schlesinger, 1833, 2 vol. grand in-8°.

Les œuvres de Beethoven peuvent être classés en plusieurs catégories dont chacune indique une transformation progressive de son génie. D'abord enthousiaste admirateur de Mozart, il ne put échapper à l'effet de cette admiration; effet qui se manifeste toujours chez les hommes les plus originaux et les mieux disposés pour l'invention; je veux parler de cette imitation plus ou moins sensible des formes du modèle de perfection adopté par le jeune artiste. L'originalité des idées, quand elle est accompagnée de jugement et de rectitude, éprouve le besoin de se produire sous des formes intelligibles. Or l'art de créer des formes nouvelles et d'une facile perception ne peut être que le fruit de l'expérience, tandis que l'aperçu de l'idée n'est qu'une production de l'instinct. Aucun ouvrage durable ne résultera de ces aperçus instinctifs, si la forme ne vient à leur secours, et, conséquemment, si l'expérience ne les met en valeur. Si l'expérience propre n'est pas encore acquise, il faut avoir recours à celle d'un maître; c'est ce qu'avait fait Mozart en prenant Ch.-Ph.-Em. Bach pour son modèle dans ses premières compositions pour le piano, et Hasse dans sa musique dramatique; c'est ce que fit à son tour Beethoven, en marchant sur les traces de Mozart. Ainsi, malgré l'originalité incontestable des idées, les trios de piano, violon et basse (œuvre 1), les sonates de piano seul (œuvre 2, 7 et 10), les sonates de piano et violon (œuvre 12), les trios de violon, viole et basse (œuvres 3, 8 et 9), et les quatuors de violon (œuvre 18), rappellent dans les dispositions et dans les formes le type du style mozartiste, bien que diverses nuances d'individualité plus prononcée se fassent remarquer en avançant jusqu'à l'œuvre 18. Dans la symphonie en *ut* (œuvre 21), cette nuance devient plus vive, le scherzo de cette symphonie est déjà de la fantaisie pure de Beethoven. Plus énergiquement sentie encore, la richesse d'imagination du compositeur se montre avec éclat dans le quintetto en *ut* pour violons, altos et basse (œuvre 29), et dans les belles sonates de piano avec violon. Beethoven a élargi dans des proportions immenses la sonate de piano. Il y a porté le génie de la symphonie, et a fait de l'instrument un orchestre. Parmi les sonates pour le piano seul ou avec accompagnement de violon les plus remarquables de ses trois époques, on peut citer, comme des œuvres de la plus grande valeur : la sonate en *ré* majeur, œuvre 10; les sonates *pathétique* (en *ut* mineur), œuvre 13; en *ut* dièse mineur, œuvre 27; en *ré* mineur, œuvre 31; en *la* majeur, avec violon, œuvre 47 (dédiée à Kreutzer); en *ut* majeur (piano seul), œuvre 53; en *fa* mineur, œuvre 57; *les Adieux*, en *mi* bémol majeur, œuvre 81; enfin, en *si* bémol majeur, œuvre 106. La symphonie en *ré* (œuvre 36) est une composition moins remarquable par l'originalité des idées que par le mérite de la facture, qui est très-grand. C'est dans cette symphonie qu'on aperçoit pour la première fois cet admirable instinct des dispositions instrumentales qui donna ensuite aux symphonies de Beethoven un coloris si varié, si vigoureux et si brillant. Mais c'est surtout dans la troisième symphonie (*héroïque*, œuvre 55) que le génie de l'artiste se manifeste par le caractère absolu de la création. Là, toute réminiscence de formes antérieures disparaît; le compositeur est lui; son individualité se pose avec majesté; son œuvre devient le type d'une époque de l'histoire de l'art. Le temps où Beethoven conçut le plan de cet ouvrage remonte à 1804. Il était certainement bon Allemand et attaché de cœur au gouvernement de l'Autriche; mais comme poëte, comme homme d'imagination, il n'avait pu s'empêcher d'admirer le génie de Napoléon; il se l'était représenté comme un héros républicain, et la

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

puissance réunie en lui au désintéressement, à l'amour pur de la patrie et de la liberté, en faisaient à ses yeux l'homme modèle des temps modernes. C'est dans ces dispositions qu'on assure qu'il commença à écrire sa symphonie héroïque; il était décidé à lui donner le nom de *Bonaparte*, quelque danger qu'il y eût à le faire dans un pays où ce nom devait rappeler des temps d'humiliation. Il voulait la dédier au premier consul de la république française : déjà sa dédicace était écrite. On dit encore que le second morceau de cet ouvrage était achevé, et qu'il n'était autre que le colossal début du dernier mouvement de la symphonie en *ut* mineur, quand un de ses amis entrant un jour dans le cabinet de Beethoven, et tenant un journal à la main, lui annonça que le premier consul venait de se faire *nommer* empereur. Stupéfait, Beethoven garda le silence, puis il s'écria : « Allons, c'est un ambitieux comme tous les autres. » Il prit sa partition, en déchira la première page et la jeta à terre. Sa pensée changea alors de direction : à l'héroïque mouvement, il substitua la marche funèbre qui forme aujourd'hui le second morceau de sa symphonie, et au lieu de la simple inscription de son ouvrage, *Bonaparte*, il mit celle-ci : *Sinfonia eroica per festeggiare il sovvenire d'un grand uomo*. Son héros lui semblait déjà descendu dans la tombe; au lieu d'un hymne de gloire, il avait besoin d'un chant de deuil. Le grand morceau en *ut* fit peu de temps après naître dans la tête de Beethoven le projet de sa symphonie en *ut* mineur.

La seconde époque de Beethoven, qui se marqua si bien par la symphonie héroïque, renferme une période d'environ dix ans, pendant laquelle il écrivit, outre cet ouvrage, les symphonies en *si* bémol, en *ut* mineur, et *pastorale*, les beaux quatuors de l'œuvre 59, l'opéra de *Fidelio*, l'ouverture de *Coriolan*, les belles sonates de piano en *fa* mineur, en *fa* dièse et en *mi* mineur, les concertos de piano en *ut*, en *sol* et en *mi* bémol, le concerto de violon, le sextuor pour deux violons, alto, deux cors et violoncelle, et la première messe. Tout cela est, en général, fondé sur une fantaisie libre et pleine de hardiesse, mais renfermée dans les bornes fixées par le goût, par un vrai sentiment d'analogie dans l'harmonie, et par le besoin de netteté dans la pensée. A la même époque appartient aussi l'oratorio du *Christ au mont des Oliviers;* mais une sorte de gêne qui se fit souvent sentir dans les compositions vocales de Beethoven, quand il voulait employer les formes scientifiques, a jeté sur cet ouvrage je ne sais quelle teinte de froideur qui nuit à son mérite, malgré les belles idées qui s'y trouvent répandues. M. Oulibicheff, dans son livre intitulé *Beethoven, ses critiques et ses glossateurs*, dont il sera parlé plus loin, reconnaît (p. 105) que je suis le premier qui ait signalé les transformations du style de Beethoven et divisé la totalité de son œuvre en trois classes de productions (dans la première édition de la *Biographie universelle des musiciens*). Il ajoute (p. 106) : « Ses trois manières, comparées entre « elles, laissent bien apercevoir un genre de succession qui constate leur réalité, au point de « vue de M. Fétis; mais un examen attentif nous « prouve également que ces trois systèmes de « composition, qui au fond se réduisent à deux « (M. Oulibicheff confond dans la même improvisation le second et le troisième), ne s'excluaient « nullement dans l'esprit de Beethoven, puisqu'il « les a employés et mêlés à toutes les époques de « sa carrière d'artiste; mais dans une proportion « de plus en plus inégale. » A cette observation critique, il y a une réponse dont la vérité est saisissante : c'est que le génie d'un artiste, ses penchants et ses habitudes ne se transforment pas à tel jour donné, de telle sorte que dans le présent il ne reste rien du passé. C'est par degrés que le changement s'opère dans la direction des idées et dans le style. Au surplus, j'ai établi suffisamment, je crois, dans les paragraphes suivants les causes qui ont produit la dernière manière de l'illustre artiste.

Il paraît que l'habitation de Beethoven à la campagne fut plus constante après 1811 qu'auparavant, et qu'à cette époque il se livra dans ses promenades solitaires, ou dans le silence de son cabinet, à des études historiques et philosophiques qu'il n'avait qu'ébauchées jusque-là. Ses lectures devinrent fréquentes, et chaque jour il conçut davantage la nécessité de se renfermer, comme artiste, dans une disposition d'idéalité indépendante de toute communication extérieure. Insensiblement, et sans qu'il s'en aperçût, ses études donnèrent à ses idées une légère teinte de mysticisme qui se répandit jusque sur ses ouvrages, comme on peut le voir par ses derniers quatuors. Sans qu'il y prît garde aussi, son originalité perdit quelque chose de sa spontanéité en devenant systématique; les bornes dans lesquelles il l'avait retenue jusqu'alors furent renversées. Les redites des mêmes pensées furent poussées jusqu'à l'excès; le développement du sujet qu'il avait choisi alla quelquefois jusqu'à la divagation; la pensée mélodique devint moins nette, à mesure qu'elle était plus rêveuse; l'harmonie fut empreinte de plus de dureté et sembla, de jour en jour, témoigner de l'affaiblissement de la mémoire des sons; enfin, Beethoven affecta de trouver des formes nouvelles, moins par l'effet d'une sou-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

daine inspiration, que pour satisfaire aux conditions d'un plan médité. Les ouvrages faits dans cette direction des idées de l'artiste composent la troisième période de sa vie, et sa dernière manière. Cette manière se fait déjà remarquer dans la symphonie en *la*, dans le trio de piano en *si* bémol (œuvre 97), et dans les cinq dernières sonates de piano, beaux ouvrages où la somme des qualités l'emporte sur les défauts; elle arrive à son dernier terme dans la grande messe en *ré*, dans les dernières ouvertures, dans la symphonie avec chœur, et surtout dans les quatuors de violon (œuvres 127, 130, 131, 132 et 135).

Ainsi qu'on vient de le voir, les productions de Beethoven se partagent en trois classes qui marquent autant de directions particulières de son esprit. Beethoven n'estimait pas les ouvrages de la première; il n'aimait pas qu'on en parlât avec éloge, et croyait de bonne foi que ceux qui les vantaient étaient des ennemis qui n'agissaient ainsi que dans le dessein de déprécier les autres. Une telle disposition d'esprit n'est pas sans exemple parmi les grands artistes, quand ils s'éloignent de la jeunesse. Nonobstant son opinion à cet égard, il n'en est pas moins vrai que beaucoup d'ouvrages appartenant à la première période de la vie artistique de Beethoven renferment d'admirables beautés. Les compositions de la seconde période sont celles où le grand musicien a montré la plus grande force d'invention réunie à la connaissance la plus étendue des belles formes de l'art. Cette période s'étend depuis l'œuvre 55 jusqu'à l'œuvre 92. Au commencement de la troisième période, sa pensée éprouva une dernière transformation, qui alla se développant de plus en plus jusqu'à son dernier ouvrage. Plus il avançait dans cette nouvelle carrière, plus il cherchait à faire entrer dans son art des choses qui sont hors de son domaine, et plus le souvenir de l'objet intime de cet art s'affaiblissait en lui. L'analyse que j'ai faite avec soin des œuvres 127 à 135, m'a démontré que dans ces dernières productions, les nécessités de l'harmonie s'effaçaient dans sa pensée devant des considérations d'une autre nature. On le lui a reproché quelquefois vers la fin de sa vie dans des critiques qui parvenaient jusqu'à lui; on dit qu'alors il s'écriait en se frottant les mains : « Oui, « oui, ils s'étonnent et n'y comprennent rien, « parce qu'ils n'ont pas trouvé cela dans un livre « de basse générale! » Dans un autre temps, il défendait avec énergie les doctrines de ces livres d'école; car ses études sont remplies d'expressions de confiance dans les règles qu'on y trouve. Ces deux opinions si différentes représentent deux systèmes contraires, et renferment toute l'histoire de la transformation du génie de Beethoven. M. Oulibicheff, dont le goût se révoltait contre les productions de cette dernière période de la vie du grand artiste, et qui fait, dans son livre, une analyse juste, mais dure, de certains passages, n'hésite pas à donner une autre cause aux égarements de son génie : suivant lui, ils proviennent uniquement de l'affaiblissement de ses facultés, occasionné par des chagrins domestiques et des préoccupations d'affaires qui avaient porté chez lui jusqu'à l'excès l'agitation nerveuse. Il ne craint pas de déclarer Beethoven tombé sous l'empire d'une hallucination. Dans le récit fait par Rellstabt de Berlin, d'une visite qu'il fit à cet homme extraordinaire dans ses dernières années, il exprime aussi l'opinion que sa puissante organisation avait reçu de graves atteintes et n'était plus que la dégénération de son état primitif.

Ce qui distingue les compositions de ce grand homme, c'est la spontanéité des épisodes par lesquels il suspend dans ses beaux ouvrages l'intérêt qu'il a fait naître, pour lui en substituer un autre aussi vif qu'inattendu. Cet art lui est particulier, et c'est à lui qu'il est redevable de ses plus beaux succès. Étrangers en apparence à la pensée première, ces épisodes occupent d'abord l'attention par leur originalité; puis, quand l'effet de la surprise commence à s'affaiblir, le compositeur sait les rattacher à l'unité de son plan, et fait voir que, dans l'ensemble de sa composition, la variété est dépendante de l'unité. Beethoven joignait à cette rare qualité le sentiment intime de l'effet d'une instrumentation qui ne ressemble à celle d'aucun autre auteur. Personne n'a possédé aussi bien que lui l'art de *remplir* l'orchestre et d'opposer des sonorités à d'autres sonorités. De là vient que l'effet de ses grands ouvrages surpasse en puissance tout ce qu'on avait fait avant lui.

Quelle que soit la divergence d'opinions sur les ouvrages des diverses périodes de la vie de Beethoven, il est un point sur lequel tout le monde sera éternellement d'accord : c'est que l'auteur de ces ouvrages mérite d'être compté au nombre des plus grands artistes et de ceux qui par leur talent ont le plus contribué au développement de leur art. Il eut un de ces rares génies qui dominent toute une époque et lui impriment une direction caractéristique dans l'art qu'ils cultivent. La grandeur, la force poétique sont ses attributs. Il n'eut pas comme Mozart l'abondance d'idées qui déborde de toutes parts; sa pensée s'élaborait lentement, laborieusement, et ses thèmes, même ceux qui se présentent sous

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

l'aspect le plus simple et le plus naturel, étaient souvent remaniés par lui avant qu'il s'arrêtât à leur forme définitive ; mais lorsqu'il était fixé, tout l'ensemble de la composition était saisi par sa puissante intelligence. Un des exemples les plus remarquables de ses longues méditations dans le travail d'enfantement d'un thème auquel il se proposait de donner de grands développements est celui de la mélodie principale du grand finale de la neuvième symphonie (avec chœur). Il fit, défit et refit plusieurs fois les phrases de ce chant et bien des journées s'écoulèrent avant qu'il l'eût arrêté définitivement. Enfin, il s'écria avec enthousiasme : *Je l'ai! je l'ai!* Cependant cette mélodie qui lui causait ces transports de joie est assez vulgaire; mais il la considérait moins au point de vue musical qu'à celui du sentiment qu'il voulait exprimer. Il y avait dans sa préoccupation à ce sujet plus de rêverie allemande que de conception esthétique.

Les numéros des œuvres de Beethoven ne représentent pas toujours l'ordre dans lequel ils ont été composés : il est plusieurs de ses ouvrages qu'il a gardés longtemps en portefeuille, tandis que d'autres écrits à des époques postérieures étaient publiés. Souvent aussi il a négligé d'indiquer sur ses manuscrits les numéros d'ordre sous lesquels il voulait qu'ils fussent publiés : dans ce cas, les éditeurs se chargeaient de ce soin et tombaient dans des erreurs considérables; car il arriva plusieurs fois qu'on plaça le même chiffre sur deux œuvres différents, ou qu'on laissa des lacunes dans leur série. D'ailleurs, Beethoven écrivit plusieurs de ses ouvrages pour des amateurs qui désiraient en avoir le manuscrit de sa main, et les copies qu'il en faisait faire ne portaient pas d'indication pour les classer : après plusieurs années lui-même ne se souvenait plus de l'ordre dans lequel il les avait produits. On a rectifié par la suite une partie des erreurs qui avaient été commises originairement, et le catalogue des compositions de ce grand artiste a été arrêté définitivement dans l'ordre suivant :

ŒUVRES NUMÉROTÉS :

Op. 1. Trois trios pour piano, violon et violoncelle (en *mi* bémol, en *sol*, en *ut* mineur), dédiés à la princesse Lichnowski.
— 2. Trois sonates pour piano (en *fa* mineur, en *la*, en *ut*), dédiées à Haydn.
— 3. Grand trio (en *mi* bémol) pour violon, alto et violoncelle.
— 4. Quintette (en *mi* bémol) pour deux violons, deux altos et violoncelle.
— 5. Deux grandes sonates (en *fa* et *sol* mineur) pour piano et violoncelle, dédiées au roi de Prusse, Frédéric-Guillaume II.
Op. 6. Sonate facile (en *ré* majeur) pour piano a quatre mains.
— 7. Grande sonate (en *mi* bémol) pour piano, dédiée à Babette de Keglevics.
— 8. Sérénade (en *ré* majeur) pour violon, alto et violoncelle.
— 9. Trois trios (en *sol*, *ré* et *ut* mineur) pour violon, alto et violoncelle, dédiés au comte de Browne.
— 10. Trois sonates (en *ut* mineur, *fa* et *ré*) pour piano, dédiées à la comtesse de Browne.
— 11. Grand trio pour piano, clarinette et violoncelle (en *si* bémol), dédié à la comtesse de Thun.
— 12. Trois sonates pour piano (en *ré*, *la* et *mi* bémol) dédiées à Salieri.
— 13. Sonate (pathétique) pour piano (en *ut* mineur), dédiée au prince Lichnowski.
— 14. Deux sonates pour piano (en *mi* majeur, en *sol*), dédiées à la baronne de Braun.
— 15. 1er Concerto pour piano (en *ut*) avec orchestre, dédié à la princesse Odescalchi, née comtesse Keglevics (Babette).
— 16. Grand quintette (en *mi* bémol) pour piano, hautbois, clarinette, cor et basson.
— 17. Sonate (en *fa*) pour piano et cor.
— 18. Six quatuors (en *fa*, *sol*, *ré*, *ut* mineur, *la* et *si* bémol) pour deux violons, alto et violoncelle, dédiés au prince de Lobkowitz.
— 19. 2me concerto (en *si* bémol) pour piano et orchestre, dédié à M. de Nikelsberg.
— 20. Septuor (en *mi* bémol) pour violon, alto, cor, clarinette, basson, violoncelle et contrebasse.
— 21. 1re grande symphonie (en *ut*) pour l'orchestre.
— 22. Grande sonate pour piano (en *si* bémol), dédiée au comte de Browne.
— 23. Sonate (en *la* mineur) pour piano et violon, dédiée au comte de Fries.
— 24. Sonate (en *fa*) pour piano et violon.
— 25. Sérénade (en *ré*) pour flûte, violon et alto.
— 26. Grande sonate pour piano (en *la* bémol), dédiée au prince Lichnowski.
— 27. Deux sonates (*quasi fantasia*) pour piano (en *mi* bémol et *ut* dièse mineur) dédiées à la princesse Lichtenstein.
— 28. Grande sonate (*Pastorale*) pour piano (en *ré*), dédiée à M. de Sonneufels.
— 29. Quintette (en *ut*) pour deux violons, deux altos et violoncelle, dédié au comte de Fries.

Sous le même numéro, Artaria de Vienne a publié un trio pour violon, alto et violoncelle, mais ce n'est qu'un arrangement du quintette.

Op. 30. Trois sonates (en *la*, *ut* mineur et *sol*) pour piano et violon, dédiées à l'empereur Alexandre.
— 31. Trois sonates pour piano (en *sol*, *ré* mineur et *mi* bémol), dédiée à la comtesse de Browne.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Op. 52. Six cantiques de Gellert pour voix seule et piano).
— 53. Bagatelles (7 pièces pour piano).
— 54. Six variations sur un thème original pour piano (en *fa*), dédiées à la princesse Odeschalchi.
— 55. Quinze variations avec une fugue (en *mi* bémol) pour piano, dédiées au comte Lichnowski.
— 56. 2me symphonie (en *ré*) pour l'orchestre.
— 57. 3me concerto (en *ut* mineur) pour piano et orchestre, dédié au prince Louis-Ferdinand de Prusse.
— 58. Grand trio (en *mi* bémol) pour piano, clarinette et violoncelle, arrangé par Beethoven d'après son septuor œuvre 20.
— 59. Deux préludes passant dans les 12 tons majeurs et mineurs, pour piano ou orgue.
— 40. Romance (en *sol*) pour violon et orchestre.
— 41. Sérénade (en *ré*) pour piano et flûte, arrangée par Beethoven d'après la Sérénade œuvre 23.
— 42. Nocturne (en *ré*) pour piano et alto, arrangé par Beethoven d'après sa Sérénade œuvre 8.
— 43. *Les Créations de Prométhée*, ballet.
— 44. Quatorze variations (en *mi* bémol), pour piano, violon et violoncelle.
— 45. Trois grandes marches pour piano à quatre mains (en *ut*, *mi* bémol et *ré*).
— 46. *Adélaïde* (poëme de Matthison) à voix seule et piano.
— 47. Sonate (en *la*) pour piano et violon (*scritta in uno stilo molto concertante, quasi come d'un concerto*), dédiée à Kreutzer.
— 48. Scène et air, *ah! perfido*, pour soprano et orchestre.
— 49. Deux sonates faciles pour piano (en *sol* mineur et *ré*).
— 50. Romance (en *fa*) pour violon et orchestre.
— 51. Deux rondos pour piano (en *ut* et en *sol*).
— 52. Huit chants ou Lieder à voix seule avec accompagnement de piano.
— 53. Grande sonate pour piano (en *ut*), dédiée au comte de Waldstein.
— 54. Sonate pour le piano (en *fa*).
— 55. Troisième symphonie (en *mi* bémol) pour orchestre (*Sinfonia eroica composta per festeggiare il sovvenire d'un grand'uomo*), dédiée au prince de Lobkowitz.
— 56. Concerto (en *ut*) pour piano, violon et violoncelle, avec orchestre.
— 57. Grande sonate pour piano (*appassionata*, en *fa* mineur), dédiée au comte de Brunswick.
— 58. Quatrième concerto (en *sol*) pour piano et orchestre, dédié à l'archiduc Rodolphe.
— 59. Trois grands quatuors (en *fa*, *mi* mineur et *ut*) pour deux violons, alto et violoncelle, dédiés au comte Rasoumowsky.
— 60. Quatrième symphonie pour l'orchestre (en *si* bémol).
— 61. Concerto (en *ré*) pour violon et orchestre, dédié à son ami de Breuning.
Op. 62. Ouverture de la tragédie de *Coriolan* (en *ut* mineur), à grand orchestre.
— 63. Grande sonate (en *mi* bémol), pour piano, violon et violoncelle, arrangée par Beethoven d'après le *quintetto* œuvre 4.
— 64. Grande sonate (en *mi* bémol), pour piano et violoncelle, arrangée par Beethoven d'après le trio œuvre 3.
— 65. Scène et air (*Ah! perfido*), pour soprano et orchestre, arrangée pour piano.
— 66. Douze variations (en *fa*), pour piano et violoncelle.
— 67. Cinquième symphonie (en *ut* mineur) pour l'orchestre.
— 68. Sixième symphonie (*Pastorale*, en *fa*) pour l'orchestre.
— 69. Grande sonate (en *la*) pour piano et violoncelle.
— 70. Deux trios (en *ré* et en *mi* bémol) pour piano, violon et violoncelle.
— 71. Sextuor (en *mi* bémol) pour deux clarinettes, deux cors et deux bassons.
— 72. *Léonore* (*Fidelio*), opéra en deux actes.
— 73. Cinquième concerto (en *mi* bémol) pour piano et violon, dédié à l'archiduc Rodolphe.
— 74. Quatuor (en *mi* bémol) pour deux violons, alto et basse, dédié au prince de Lobkowitz (n° 10).
— 75. Six chants de Gœthe à voix seule avec accompagnement de piano, dédiés à la princesse de Kinski.
— 76. Variations (en *ré* majeur) pour piano.
— 77. Fantaisie (en *sol* mineur) pour piano, dédiée au comte de Brunswick.
— 78. Sonate (en *fa* dièse majeur) pour piano, dédiée à la comtesse de Brunswick.
— 79. Petite sonate (en *sol*) pour piano.
— 80. Fantaisie (en *ut* mineur) pour piano, chœur et orchestre, dédiée au roi de Bavière Maximilien-Joseph.
— 81. Sonate caractéristique (en *mi* bémol), *les Adieux, l'absence et le retour*, pour piano dédiée à l'archiduc Rodolphe.
— 81 *bis*. Sextuor (en *mi* bémol) pour deux violons, alto, violoncelle et deux cors obligés.
— 82. Quatre ariettes et un duo (en italien et en allemand), avec accompagnement de piano,
— 83. Trois chants de Gœthe à voix seule, avec accompagnement de piano, dédiés à la princesse de Kinski.
— 84. Ouverture et entr'actes pour l'*Egmont* de Gœthe, à grand orchestre.
— 85. *Le Christ au mont des Oliviers*, oratorio pour voix seule, chœur et orchestre.
— 86. Messe à quatre voix et orchestre, dédiée au prince de Kinski.
— 87. Trio (en *ut*) pour deux hautbois et cor anglais, publié aussi comme œuvre 53.
— 88. *Das Glück der Freundschaft* (Le bonheur de l'amitié), chant.
— 89. Polonaise (en *ut*) pour piano, dédiée à l'impératrice de Russie Élisabeth-Alexiowna.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Op. 90. Sonate (en *mi* bémol) pour piano, dédiée au comte Lichnowsky.
— 91. *La Victoire de Wellington, ou la bataille de Victoria* pour orchestre, dédiée au prince régent d'Angleterre (George III.)
— 92. Septième symphonie (en *la*) pour l'orchestre.
— 93. Huitième symphonie (en *fa*) pour l'orchestre.
— 94. *An die Hoffnung* (A l'Espérance), tirée de l'*Urania* de Tiedge, pour voix seule avec piano, dédiée à la princesse de Kinski.
— 95. Quatuor (en *fa* mineur) pour deux violons, alto et violoncelle (n° 11).
— 96. Sonate (en *sol*, pour piano et violon, dédiée à l'archiduc Rodolphe.
— 97. Grand trio (en *si* bémol) pour piano, violon et violoncelle, dédié au même prince.
— 98. *An die ferne Geliebte* (A l'Amie absente), pour voix seule et piano.
— 99. *Der Mann vom Wort* (L'Homme de parole), poëme de Kleinschmidt, pour voix seule avec piano.
— 100. *Merkenstein* (château près de Baden), ballade à voix seule ou deux voix avec accompagnement de piano.
— 101. Sonate (en *la* majeur) pour piano.
— 102. Deux sonates (en *ut*, en *ré*) pour piano et violoncelle, dédiées à la comtesse Marie d'Erdœdy.
— 103. Grand octuor (en *mi* bémol) pour deux clarinettes, deux hautbois, deux cors et deux bassons, arrangé par Beethoven d'après le quintette œuvre 4.
— 104. Quintette (en *ut* mineur) pour deux violons, deux altos et violoncelle, arrangé par Beethoven, d'après le troisième trio de l'œuvre 1er.
— 105. Six thèmes variés pour le piano, avec violon ou flûte à volonté, en deux suites.
— 106. Grande sonate (en *si* bémol) pour piano, dédiée à l'archiduc Rodolphe.
— 107. Dix thèmes variés pour piano avec violon ou flûte à volonté, en cinq suites.
— 108. Vingt-cinq chansons écossaises (avec texte allemand et anglais), à voix seule avec accompagnement de piano, violon et violoncelle obligés. (Ces airs ont été arrangés pour la collection de Thompson.)
— 109. Sonate (en *mi* majeur) pour piano.
— 110. Sonate (en *la* bémol), idem.
— 111. Sonate (en *ut* mineur), idem, dédiée à l'archiduc Rodolphe.
— 112. *Meerestille und glückliche Fahrt* (Calme de la mer et heureuse navigation), poëme de Gœthe, à quatre voix et orchestre.
— 113 et 114. *Les Ruines d'Athènes*, divertissement final avec chœur, chant et orchestre pour l'ouverture du théâtre de Pesth en 1812. L'ouverture a été publiée comme œuvre 113, et la marche avec chœur comme œuvre 114.
— 115. Grande ouverture (en *ut*), pour orchestre, dédiée au prince Radziwill.
— 116. Trio (*Tremate, empi, tremate*) pour soprano, ténor et basse avec accompagnement d'orchestre.
Op. 117. Ouverture du prologue le Roi Étienne (en *mi* bémol), composée pour l'ouverture du théâtre de Peth, à grand orchestre.
— 118. Chant élégiaque à quatre voix avec accompagnement de deux violons, alto et violoncelle ou piano.
— 119. Douze bagatelles nouvelles pour piano.
— 120. 33 variations sur une valse de Diabelli (en *ut*) pour piano.
— 121. *Adagio*, variations et rondo (en *sol*) pour piano.
— 121 *bis*. *Opferlied* (cantique) de Matthison à voix seule, avec chœur et orchestre.
— 122. *Bundeslied* (chant de fédération) de Gœthe, pour deux voix solos, chœur à trois voix, avec accompagnement de deux clarinettes, deux cors et deux bassons.
— 123. 2me messe solennelle (en *ré*), pour quatre voix solos, chœur et orchestre.
— 124. Ouverture de fête (en *ut*) pour l'orchestre, dédiée au prince Nicolas de Galitzin.
— 125. Neuvième symphonie, avec chœur (en *ré* mineur), sur l'ode de Schiller, *An die Freunde*, dédiée au roi de Prusse Frédéric-Guillaume III.
— 126. Six bagatelles pour piano.
— 127. Quatuor (en *mi* bémol) pour deux violons, alto et violoncelle, dédié au prince Nicolas Galitzin (n° 12).
— 128. *Der Kuss* (Le Baiser), ariette à voix seule avec piano.
— 129. *Rondo a capricio* (en *sol*) pour piano, œuvre posthume.
— 130. Quatuor (en *si* bémol), pour deux violons, alto et violoncelle, dédiée au prince Nicolas Galitzin (n° 13).
— 131. Quatuor (en *ut* dièse mineur), idem, dédié au baron de Stutterheim (n° 14).
— 132. Quatuor (en *la* mineur), idem, dédié au prince Nicolas Galitzin (n° 15).
— 133. Grande fugue (*tantôt libre, tantôt recherchée*, en *si* bémol), pour deux violons, alto et violoncelle, dédiée à l'archiduc Rodolphe (n° 16).
— 134. La même fugue arrangée pour piano à quatre mains, par Beethoven.
— 135. Quatuor (en *fa*) pour deux violons, alto et violoncelle (œuvre posthume) (n° 17).
— 136. *Der glorreiche Augenblick* (Le moment glorieux), cantate sur un poëme d'Al. Weissenbach, pour quatre voix et orchestre, exécutée au congrès de Vienne, en 1814. La même composition a été arrangée sur un autre texte de F. Rochlitz sous ce titre : *Preis der Tonkunst* (Éloge de la Musique), à quatre voix et orchestre.
— 137. Fugue (en *re*) pour deux violons, deux altos et violoncelle, composée le 28 novembre 1817.
— 138. *Ouverture de Léonore* (en *ut*), à grand orchestre (cette ouverture est la plus belle

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

et la première qui fut composée en 1803 pour l'opéra qui porte maintenant le titre de *Fidelio*.

La plupart de ces ouvrages ont été arrangés de vingt manières différentes pour les admirateurs de Beethoven, et les éditions qui en ont été faites se sont multipliées en Allemagne, en France et même en Angleterre.

OUVRAGES NON CLASSÉS.

1° *Pour l'orchestre.*

— 1. 2me ouverture (en *ut*) de *Léonore* refaite sur les thèmes de la première, et très-inférieure.
— 1. *Allegretto* (en *mi* bémol), ouvrage posthume.
— 2. *Marche triomphale* pour la tragédie intitulée *Tarpeja* (en *ut*).

2° *Pour les instruments à cordes.*

— 3. *Andante favori* (en *fa*), pour deux violons, alto et basse.

3o *Pour les instruments à vent.*

— 4. *Rondino* (en *mi* bémol) pour deux clarinettes, deux hautbois, deux bassons et deux cors, œuvre posthume.
— 5. *Trois duos* (en *ut*, en *fa*, en *si* bémol) pour clarinette et basson.

4° *Pour piano avec accompagnement.*

— 6. *Rondo* (en *si* bémol) avec orchestre, œuvre posthume.
— Trois quatuors originaux (en *mi* bémol, en *ré*, en *ut*) pour piano, violon, alto et violoncelle, œuvre posthume.
— 8. Petit trio (en *si bémol*) pour piano, violon et violoncelle. Composé en 1812.
— 9. Trio (en *mi* bémol), idem, œuvre posthume.

5o *Pour piano et violon, ou violoncelle.*

— 10. Rondo (en *sol*) pour piano et violon.
— 11. Douze variations (en *fa*), idem (sur le thème de *Figaro : Se vuol ballare*).
— 12. Douze variations (en *sol*), idem (sur un thème de l'oratorio de *Judas Machabée*).
— 13. Sept variations (en *mi* bémol), idem (sur un thème de *la Flûte enchantée*).

6° *Pour piano à quatre mains.*

— 14. Six variations (en *ré*) sur un thème allemand, écrites au mois de juin 1800 sur l'*Album* des comtesses Joséphine Deyen et Thérèse Brunswick.
— 15. Variations sur un thème du comte Waldstein (en *ut*).

7° *Pour piano seul.*

— 16. Trois sonates (en *mi* bémol, en *fa* mineur, et en *ré*), composées à l'âge de dix ans.
— 17. Sonate facile (en *ut*), dédiée à Eléonore de Breuning.
— 18. Deux petites sonates faciles (en *sol*, en *fa*).
— 19. Ronde (en *la*).
— 20. Prélude (en *fa* mineur).
— 21. Dernière pensée musicale (en *si* bémol).
— 22. Neuf variations (en *ut* mineur), sur une marche de Dressler, composées à l'âge de dix ans.
— 23. Neuf variations (en *la*), sur le thème de la *Molinara : Quant'è più bello.*
— 24. Six variations (en *sol*), sur le thème de la *Molinara : Nel cor più non mi sento.*
— 25. Douze variations (en *ut*) sur le Menuet *à la Figaro.*
— 26. Douze variations (en *la*) sur le thème d'une danse russe, dansée par Madame Cassentini dans le ballet : *La fille de la Forêt.*
— 27. Huit variations (en *ut*) sur le thème de Richard Cœur de Lion. *Une fièvre brûlante.*
— 28. Dix variations (en *si* bémol) sur un thème de *Falstaff*, opéra de Salieri.
— 29. Sept variations (en *fa*) sur le thème : *Kind, willst du ruhig schlafen* (Enfant, veux-tu dormir tranquillement).
— 30. Huit variations (en *fa*).
— 31. Treize variations (en *la*) sur le thème de l'opéra *le Chaperon rouge : Es hatt ein mahl ein alter Mann* (Il y avait une fois un vieillard).
— 32. Six variations très-faciles (en *sol*).
— 33. Six variations faciles (en *fa*) sur un air suisse pour piano ou harpe.
— 34. Vingt-quatre variations (en *ré*) sur le thème *Vieni, Amore*, dédiées à la comtesse de Hatzfeld.
— 35. Sept variations (en *ut*) sur *God save the King.*
— 36. Cinq variations (en *ré*) sur *Rule Britannia.*
— 37. Trente-deux variations (en *ut* mineur) sur un thème original.
— 38. Huit variations (en *si* bémol), sur l'air : *Ich hab' ein kleines Hüttchen mehr* (Je n'ai qu'une petite chaumière).

DANSES ET MARCHES.

— 39. Six danses dans la manière des *Landler* (valses lentes).
— 40. Sept *idem.*
— 41. Douze danses allemandes qui ont été exécutées dans la petite salle de la Redoute impériale, à Vienne.
— 42. Six contredanses.
— 43. Menuet (en *mi* bémol).
— 44. Six menuets.
— 45 Douze menuets qui ont été exécutés dans la petite salle de la Redoute impériale, à Vienne.
— 46. Marche militaire pour instruments à vent (œuvre posthume).

CHANTS ET LIEDER AVEC ET SANS ACCOMPAGNEMENT.

— 47. Canon pour soprano, alto, ténor et basse.
— 48. Chant des moines pour le *Guillaume Tell* de Schiller, à deux ténors et deux basses.
— 49. Chant final du vaudeville patriotique *Die Ehrenpforten* (Les arcs de triomphe), pour voix seule avec chœur et piano.
— 50. *Der Abschied* (Le Départ), chant à voix seule avec piano.
— 51. *Andenken* (Souvenir), de Matthisson, idem.
— 52. *Empfindungen bei Lydien's Untreue* (Sensations produites par l'infidélité de Lydie), idem.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

— 55. *Gedenke mein* (Ma pensée), idem (œuvre posthume).
— 54. Six poëmes allemands, etc., idem.
— 55. Trois chants à voix seule avec piano.
— 56 *Ich liebe Dich* (Je t'aime), idem.
— 57. *Lied aus der Ferne* (Chant dans le lointain), idem.
— 58. Deux Lieder à voix seule avec piano.
— 59. *Der freie Mann* (L'homme libre), pour voix solo, chœur et piano.
— 60. *O dass ich Dir vom stillen Auge* pour voix seule et piano (écrit sur l'album de Mlle Regina Lang, cantatrice de la cour de Bavière).
— 61. Cantique à voix seule avec accompagnement de piano.
— 62. *Die Sehnsucht nach dem Rhein* (les Souvenirs du Rhin), idem.
— 63. *Seufzer eines Ungeliebten* (Soupir d'un amant malheureux), de Bürger, et *die Klage* (La Plainte, de Gœthe, idem (œuvre posthume).
— 64. *Trinklied* (Chanson à boire), idem.
— 65. *Der Wachtelschlag* (Le Cri de la caille), idem.

Plusieurs biographies de Beethoven ont paru, non-seulement dans les recueils biographiques généraux, mais en notices spéciales. Les notices publiées jusqu'à ce jour ont pour titres: 1° *Ludwig Van Beethoven, Biographie desselben, verbunden mit Urtheilen über seine Werke* (Louis Van Beethoven, sa biographie, avec des appréciations de ses œuvres, par Jean Aloys Schlosser); Prague, 1828, in-8° de 93 pages, ornée de son portrait. Ouvrage fort médiocre dont le fond est emprunté aux gazettes musicales. — 2° *Biographische Notizen über Ludwig Van Beethoven* (Notices biographiques sur Louis Van Beethoven, par le docteur F. G. Wegeler et Ferdinand Ries). Coblence, Bädeker, 1838, 1 vol. petit in-8° de 164 pages, avec le portrait de Beethoven en silhouette, à l'âge de seize ans, et des *fac-simile* de son écriture à diverses époques. Ce petit volume, rempli d'intérêt, n'est pas un livre à proprement parler; ce sont des souvenirs rapportés, sans prétention littéraire, par le docteur Wegeler, médecin distingué et ami d'enfance de Beethoven, et par le compositeur Ries, qui fut élève de l'illustre maître à Vienne et vécut dans son intimité pendant plusieurs années. Les faits sont présentés dans des paragraphes qui ne se lient point entre eux par un ordre logique, et sont entremêlés de lettres de Beethoven; mais M. Wegeler, qui a puisé à des sources authentiques, éclaircit beaucoup de points concernant la famille du compositeur, sa jeunesse, ses études et ses relations, sur lesquelles on n'avait auparavant que des notions douteuses ou erronées. Les souvenirs de Ries sont aussi jetés sans ordre et pêle-mêle dans sa narration; mais ils sont remplis d'intérêt pour l'étude du caractère et de la vie intime de son illustre maître. Un extrait du livre de Wegeler et de Ries a été publié en langue française par M. G.-E. Anders, sous le titre de *Détails biographiques sur Beethoven;* Paris, 1839, in-8° de 48 pages. — 3° *Biographie von Ludwig van Beethoven. Verfasst von Anton. Schindler;* Münster, 1840, 1 vol. in-8° de 296 pages, avec le portrait de Beethoven et deux *fac-simile.* Ami de Beethoven pendant plus de vingt ans, Schindler a pu recueillir sur la vie et les travaux de ce grand homme des renseignements que d'autres n'ont point connus; sous ce rapport, son livre est digne d'intérêt, quoique le narrateur, assez médiocre écrivain, se livre à des divagations fatigantes. Il est en quelque sorte l'historien du ménage de l'artiste et n'épargne pas les détails sur les choses les plus vulgaires; mais, quels qu'en soient les défauts, cette Biographie de Beethoven est, avec le petit volume de Wegeler et Ries, la source où il faut puiser pour écrire un bon ouvrage sur le même sujet. Le célèbre pianiste et compositeur Moscheles a traduit en anglais le livre de Schindler, avec des additions et des analyses des œuvres de Beethoven; Londres, 1841, 2 vol. gr. in-12. Schindler a publié, comme supplément à son ouvrage, un volume intitulé *Ludwig Van Beethoven in Paris* (Louis Van Beethoven à Paris); Münster, 1842, in-8°. Sous ce titre assez bizarre, Schindler entend l'opinion qu'on a du génie et du talent de Beethoven dans la capitale de la France et les traditions d'exécution qu'on y a de ses œuvres. Les aperçus erronés et les appréciations fausses abondent dans ce volume. 4° Une *Esquisse biographique de Beethoven*, composée par Ignace de Seyfried, a été placée comme supplément dans le volume intitulé: *Ludwig Van Beethoven's Studien im Generalbasse, Contrapuncte und in der Compositions-Lehre;* Vienne, 1832, in-8°, ainsi que dans la deuxième édition du même livre dont le texte a été revu par Henri Hugh Pierson (Edgar Mannsfeldt); Hambourg, 1853, in-8°. On la trouve aussi dans la traduction française du même ouvrage par F.-J. Fétis intitulée: *Études de Beethoven. Traité d'harmonie et de composition;* Paris, M. Schlesinger, 1833, 2 vol. in-8°. Bien qu'incomplète, cette notice a de l'intérêt et doit être consultée, comme complément des ouvrages précédents.

On a aussi quelques petits écrits et brochures sur des circonstances particulières relatives à Beethoven, parmi lesquels on remarque. — 5° *Ludwig Van Beethoven's Tod* (Mort de Louis

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Van Beethoven), par Frédéric-Auguste Kaune; Vienne, 1827, in-8°. — 6° *Erinnerung an Ludwig Van Beethoven und Feier der Enthüllung seines Monumentes zu Bonn am* 10, 11, *und* 12 *Auguste* 1845, *Enthaltend L. V. Beethoven's Biographie*, etc. (Souvenir à Beethoven et fête de l'inauguration de son monument à Bonn les 10, 11 et 12 août 1845, contenant la Biographie de Beethoven, etc.); Bonn, 1845, in-8° de 30 pages avec le portrait de Beethoven, et des planches représentant la maison où il naquit, son monument funéraire à Vienne, et sa statue à Bonn. L'auteur de cet écrit est M. Breidenstein, professeur de musique à l'université de Bonn. — 7° *Ludwig Van Beethoven; Festgabe bei der Inauguration seines Denkmales*. (Louis van Beethoven : fêtes données pour l'inauguration de son monument, par Wilhelm Müller); Bonn, 1845, in-8°. Le grand artiste est aussi le sujet des ouvrages suivants : — 8° *Beethoven : Eine phantastische Charakteristik* (Beethoven : Caractéristique de fantaisie, par Ernest Ortlepp); Leipsick, J.-H. Härtknoch; 1836, petit in-8° de 96 pages. L'auteur de cet écrit s'est proposé de faire une sorte de roman dans la manière de Hoffmann; mais il est resté loin de son modèle. — 9° *Beethoven et ses trois styles. Analyses des sonates de piano, suivies de l'essai d'un catalogue critique, chronologique et anecdotique de l'œuvre de Beethoven*, par W. de Lenz; Saint-Pétersbourg, Bernard, 1852, deux volumes in-8°, tissu d'extravagances et de niaiseries, écrit d'un style ridicule. Enfin, M. F.-L. Berthé a publié un volume qui a pour titre : *Beethoven, drame lyrique, précédé de quelques mots sur l'expression en musique et sur la véritable poésie dans le drame lyrique;* Paris, Denain, 1836, in-8° de 230 pages. Les quelques mots sur l'expression en musique forment 136 pages; la véritable poésie dramatique de M. Berthé est un peu vulgaire.

Deux monographies importantes de Beethoven ont été publiées postérieurement à tous ces écrits : La première est l'ouvrage de feu M. Alexandre Oulibicheff (*Voyez* ce nom), amateur distingué et auteur d'une Biographie de Mozart, en 3 volumes in-8°, où l'on trouve d'excellentes choses. Cet ouvrage a pour titre *Beethoven, ses critiques et ses glossateurs* (Leipsick et Paris, 1857, 1 vol. gr. in-8°). L'autre monographie, ouvrage de M. le professeur Marx de Berlin, a pour titre : *Ludwig Van Beethoven. Leben und Schaffen* (Louis Van Beethoven, Vie et travaux), Berlin, Otto Janke, 1859, 2. vol. in-8°. L'amateur russe et le professeur allemand sont à des points de vue absolument différents; car, pour le premier, la plus belle période de gloire de Beethoven est la première, et les deux autres ne sont qu'une décadence progressive; pour M. Marx, au contraire, il y a progrès dans toute la carrière de Beethoven. A la vérité, il ne s'abandonne pas aux élans excentriques de ces admirateurs fanatiques appelés *glossateurs* par M. Oulibicheff; son analyse est calme et presque didactique; mais il n'en repousse pas moins avec énergie mon jugement sur les dernières œuvres de son héros, et surtout celui de M. Oulibicheff, qu'il appelle, je ne sais pourquoi, mon copiste (*Herr Fetis und sein Nachsprecher Oulibicheff*, 2me partie, page 310). Laissons le temps faire son œuvre sur toutes ces opinions.

BEFANI (Le P. Isidore), grand cordelier, né à Rome vers 1740, fut agrégé à la chapelle pontificale en 1788, et nommé ensuite maître de chapelle à l'église des Douze-Apôtres. Il a composé pour l'église; ses ouvrages sont restés en manuscrit. M. l'abbé Santini possède de cet auteur des messes à huit voix, un *Dixit* à huit, un *Benedictus* à huit, un *Salvum me fac* à huit, des messes à quatre, *Beatus vir* à six, beaucoup d'études sur les tons du plain-chant, et quelques canons.

BEFFARA (Louis-François), né à Nonancourt (Eure), le 23 août 1751, a rempli les fonctions de commissaire de police à Paris, depuis 1792 jusqu'en 1816, et s'est retiré des affaires à cette dernière époque. Outre divers travaux intéressants sur Molière et Regnard, dont une partie a été imprimée, Beffara a fait, pendant cinquante ans, d'immenses recherches sur les théâtres lyriques de la France et de l'étranger, particulièrement sur les auteurs et sur les compositeurs des opéras, ballets et divertissements qui y ont été représentés, sur les acteurs, danseurs et musiciens de l'orchestre. Elles sont consignées dans les ouvrages dont les titres suivent, lesquels sont en manuscrit et ne peuvent être considérés, en l'état où ils sont, que comme d'excellents recueils de matériaux. 1° *Dictionnaire de l'Académie royale de musique*, contenant l'histoire de son établissement, le détail de ses directions et administrations, des pièces représentées sur son théâtre jusqu'à présent, les dictionnaires des auteurs des paroles et de la musique, avec la liste de leurs pièces, 7 vol. in-4°, avec 7 autres volumes, aussi in-4°, d'ordonnances et de règlements sur ce spectacle; 2° *Dictionnaire alphabétique des acteurs, actrices, danseurs et danseuses de l'Académie royale de musique*, 3 vol. in-fol. — 3° *Tableau chronologique des représentations journalières des tragédies lyriques, opéras, ballets, depuis l'établissement*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de l'Académie, en 1671, *jusqu'à présent*; 4° *Dictionnaire alphabétique des tragédies lyriques, opéras, ballets, pantomimes, non représentés à l'Académie royale de musique*; suivi du *Dictionnaire des auteurs des paroles et des compositeurs de musique, avec la liste de leurs pièces*, 5 vol. in-fol.; 5° *Dramaturgie lyrique étrangère, ou Dictionnaire des opéras, cantates, oratorios, etc., représentés et imprimés dans les pays étrangers, depuis la fin du quinzième siècle, avec des notices sur les auteurs des paroles et les compositeurs de la musique*, 17 volumes in-4°. Les soins que Beffara a portés dans l'examen des registres de baptême, de mariage et de décès, ainsi que dans les titres des archives du département de la Seine, donnent à son travail un caractère d'authenticité irrécusable. Beffara a rassemblé une collection nombreuse et complète, non-seulement de tous les poëmes d'opéras qui ont été représentés, mais des diverses éditions qui en ont été données; le catalogue de cette collection forme un vol. in-4°. Beffara est mort à Paris le 2 février 1838, à l'âge de près de quatre-vingt-sept ans. Par son testament il a laissé ses collections de manuscrits à la bibliothèque de la ville de Paris.

BEFFROY DE REIGNY (Louis-Abel), plus connu sous le nom de *Cousin-Jacques*, né à Laon le 6 novembre 1757, est mort à Paris, le 18 décembre 1811. Dominé par son penchant à la bizarrerie, ce littérateur n'a dû le succès éphémère de la plupart de ses pièces de théâtre, qu'à la singularité des titres et des sujets. Il en faisait les paroles et la musique; mais il n'avait guère plus de talent dans un genre que dans l'autre; aussi tout cela est-il déjà tombé dans l'oubli. Les pièces dans lesquelles il a mis de la musique de sa composition sont celles dont les titres suivent : 1° *Les ailes de l'Amour*, divertissement en un acte, 1786. — 2° *L'Histoire universelle*, opéra comique, 1789. — 3° *Nicodème dans la Lune*, en trois actes, avec des ariettes, 1790. Cette pièce eut 191 représentations en 13 mois. — 4° *Le Club des bonnes gens*, opéra comique, 1791, au théâtre de Monsieur, et dans la même année, au théâtre Feydeau, *Nicodème aux enfers*. — 5° *Les deux Nicodèmes*, opéra comique, 1791, qui excita de grandes rumeurs parmi les démocrates, et qui ne put aller au delà de la septième représentation. — 6° *Toute la Grèce*, opéra comique, 1794. — 7° *La petite Nanette*, opéra comique en deux actes, représenté au théâtre Feydeau, le 19 frimaire an v (1796). — 8° *Turlututu, empereur de l'Ileverte, folie, bêtise, farce, comme on voudra*, en trois actes, avec une ouverture, des entr'actes, des chœurs, des marches, des ballets, des cérémonies, du tapage, le diable, etc., 1797. — 9° *Jean-Baptiste*, opéra comique en un acte, 1798. — 10° *Madelon*, comédie mêlée d'ariettes, 1800. Beffroy de Reigny a publié aussi un recueil de chansons intitulé : *Soirées chantantes, ou le Chansonnier bourgeois*, Paris, 1805, 3 volumes in-8°, et les *Romances de Berquin mises en musique*, Paris, 1798, deux volumes, in-8°.

BEGER (Laurent), fils d'un tanneur de Heidelberg, naquit le 19 avril 1653. Il étudia d'abord la théologie, mais il l'abandonna pour se livrer à l'étude du droit. Il fut successivement bibliothécaire de Charles-Louis, électeur Palatin, et conseiller de Frédéric-Guillaume, électeur de Brandebourg. Béger mourut à Berlin, le 21 avril 1705, âgé de cinquante-deux ans. Dans son *Thesaurus Brandenburgicus selectus*, Cologne, 1696, in-fol., continué en 1699, et augmenté d'un troisième volume en 1701, il traite des instruments de musique des Grecs.

BEGER (M.-Auguste), recteur de l'école communale de Neustadt, en Bavière, s'est fait connaître par un écrit intitulé : *Die Würde der Musik im griechischen Alterthume zur Beachtung für die Gegenwart* (L'importance de la musique dans l'antiquité grecque, etc.). Dresde, Arnold, 1839, in-8° de 119 pages in-8°). Dans ce petit ouvrage, l'auteur traite en particulier des diverses espèces d'instruments à cordes chez les Grecs et de leur usage dans l'accompagnement de la poésie chantée.

BÉGREZ (Pierre-Ignace), né à Namur, en Belgique le 23 décembre 1787, entra, à l'âge de six ans, à l'église cathédrale de Saint-Aubin comme enfant de chœur. Quelques années après il vint à Paris, et fut reçu au Conservatoire de musique dans une classe de violon, le 17 floréal an XII; il fut aussi attaché comme violoniste à l'orchestre du Théâtre italien; mais sa voix étant devenue un ténor assez beau, il abandonna le violon, et entra au pensionnat du Conservatoire, où il devint élève de Garat, au mois d'octobre 1806. En 1814 il obtint le premier prix de chant dans cet établissement, et en 1815 il débuta à l'Opéra dans *Armide*, *Anacréon*, et les *Bayadères*. Vers la fin de la même année, M. Waters, alors propriétaire du Théâtre du Roi, à Londres, l'engagea, et Bégrez débuta à ce théâtre comme premier ténor; il y est resté attaché jusqu'en 1821, où il a quitté la carrière dramatique pour l'enseignement. Il a publié plusieurs pièces détachées pour le chant et s'est fixé à Londres.

BÈGUE (Nicolas-Antoine LE), organiste de l'église de Saint-Méry, naquit à Laon en 1630.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Il fut nommé organiste du roi par quartier, à la mort de l'abbé de la Barre, en 1678, et mourut à Paris, le 6 juillet 1702. On dit qu'il se faisait aider par un de ses élèves, pour embrasser à la fois une grande partie du clavier, ce qui donnait à son exécution un effet extraordinaire : c'est un conte puéril. Le Bègue a publié : 1° *Pièces d'orgue*, 1er, 2e et 3e livres; Paris, 1676, in-4° oblong. — 2° *Pièces pour le clavecin;* Paris, 1677, in-4° oblong. La Bibliothèque impériale de Paris possède des *Magnificat*, des *pièces d'orgue* de sa composition, en manuscrit, et des *airs à deux et trois parties avec la basse continue;* Paris, 1678, in 4°.

BEHAGHEL (Gottlieb), professeur au Lycée de Heidelberg, actuellement vivant (1857), est auteur d'une petite dissertation intitulée : *Die erhaltenen Reste altgriechischer Musik* (Les restes conservés de l'ancienne musique grecque); Heidelberg, 1844, in-8° de 12 pages, avec deux planches de musique. L'objet de cet opuscule est de traduire et d'harmoniser un chant de l'hymne 12e d'Homère, déjà publié par Marcello dans sa collection de psaumes.

BEHM (Georges), né en 1621 à Leitmeritz, en Bohême, entra chez les jésuites en 1636, à l'âge de quinze ans. Il y enseigna successivement les humanités, la philosophie, les mathématiques et la théologie. Il mourut à Znaym, le 7 novembre 1666. On a de lui : *Propositiones mathematico-musurgicæ;* Prague, 1650, in-4°. C'est un recueil de curiosités sur l'acoustique.

BEHR (Samuel-Rodolphe), compositeur qui vivait au commencement du dix-huitième siècle, est connu par un recueil intitulé : *Musicalia*, contenant des menuets, des passe-pieds, etc., pour deux violons et basse ; Leipsick, 1703.

BEHRENDT (Jacques-Joseph), professeur au séminaire des Instituteurs à Graudenz, ville des États prussiens en Pologne, a publié un recueil de chants pour une, deux, trois et quatre voix, avec les textes en allemand, en polonais et en latin, à l'usage des écoles, sous ce titre : *Sammlung ein, zwey, drey-und vierstimmiger Bircken und Schullieder, Motetten, Intonation in Choräle, Liturgieen, Chöre, Messen, Vesper und anderer Geistlieder auf alle Festtage im Jahre*, etc.; Glogau, 1831, 2 vol. gr. in-4° ob. Ce recueil est noté en chiffres.

BEHRENS (Jean-Jacques), organiste de l'église des Orphelins, à Hambourg, et directeur d'une école de chant attachée à cette institution, vers 1840. Il s'est fait connaître par quelques compositions dont les titres suivent : 1° Mélodie chorale, *Wie herrlich strahlt der Morgenstern*, avec cinq harmonies différentes pour l'orgue ou pour quatre voix; Hambourg, Cranz. — 2° Double chœur sur un choral avec une fugue; ibid. — 3° Plusieurs recueils de chants à plusieurs voix, avec ou sans accompagnement de piano; ibid. — 4° Trois chansons allemandes avec accompagnement de piano, œuvre 7; ibid. On a aussi de cet artiste des exercices de chant intitulés : *Vorübungen zum Gesangunterrichte für Schulen ;* Hambourg, Cranz.

BEHRENS (Christophe-Henri-Théodore), compositeur et professeur de musique à Brunswick, est né à Erckerode, près de cette ville, le 27 mars 1808. On a de lui les ouvrages dont voici les titres : 1° 6 Lieder et chants pour voix de basse avec piano ; Brunswick, Rademach. — 2° Deux rondeaux pour piano sur des thèmes de *Guillaume Tell ;* Brunswick, Meyer. — 3° Trois chansons allemandes avec piano; Hambourg. — 4° 6 Lieder pour baryton avec piano, op. 7; Brunswick, Meyer. — 5° Six *idem*, op. 8; ibid. — 6° Chants et Lieder pour basse ou baryton, op. 10; Leipsick, Whistling. Behrens a écrit une ouverture et des entr'actes pour le drame d'Immermann, intitulé : *Trauerspiel in Tyrol* (tragédie dans le Tyrol); plusieurs ouvertures de concert exécutées à Brunswick, des ouvertures pour les tragédies *Wallenstein* et *Louis XI;* une symphonie à grand orchestre, en *fa* mineur; une cantate, *Das Loos des Kriegers* (Le sort du guerrier), et plusieurs autres compositions.

BEISSEL ou **BEYSSEL** (Jodocus), conseiller des archiducs d'Autriche, orateur, poëte, jurisconsulte et philosophe, vécut à Aix-la-Chapelle depuis 1474 jusqu'en 1494. Parmi ses ouvrages, on en trouve un intitulé : *Dialogus ad Hermolaum Barbarum de optimo genere musicorum.* Cet ouvrage est resté en manuscrit.

BEKUHR (Gottlob-Frédéric-Guillaume), prédicateur à Vogelsdorf, en Saxe, vers la fin du dix-huitième siècle, a publié un livre intitulé : *Ueber die Kirchen-Melodien* (Sur les mélodies de l'Église); Halle, 1796, in-8°, 154 pages. Cet ouvrage est excellent, et l'un des plus instructifs qu'on possède sur cette matière.

BELCKE (Frédéric-Auguste), célèbre tromboniste et compositeur, est né à Lucka, dans le duché de Saxe-Altenbourg, le 27 mai 1795. Fils d'un musicien de ville, et destiné à remplir les mêmes fonctions, il dut apprendre, suivant l'usage, à jouer de tous les instruments; mais le cor fut celui qu'il sembla d'abord préférer. Déjà, à l'âge de onze ans, il se distinguait par son habileté à jouer de cet instrument, quand il fut obligé d'apprendre à jouer du trombone-basse, parce qu'il n'y avait point de tromboniste dans sa ville natale. A défaut de musique pour

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

le trombone, son père lui fit jouer des études et des solos de basson; il en résulta pour lui qu'il apprit à jouer de son instrument avec plus de délicatesse qu'on ne l'avait fait jusqu'à lui. A l'âge de seize ans, il remplaça Sachse comme musicien de ville à Altenbourg. Au retour de cet artiste, Belcke se rendit à Leipsick pour y achever ses études. Ce fut dans cette ville qu'il se fit entendre pour la première fois, en 181[illegible], dans un concert public. Il y exécuta un pot-pourri pour le trombone, composé par C. H. Meyer, et fit naître le plus vif étonnement par son talent extraordinaire. Peu de temps après, il entreprit son premier voyage avec son frère, flûtiste distingué. Ils se firent entendre avec succès à Merseburg, Halle, Dessau et Berlin. Arrivé dans cette dernière ville, il y fut nommé musicien de la chambre du roi. Ce fut là que Ch.-M. de Weber l'entendit; ce compositeur, émerveillé de son talent, l'engagea à se rendre à Dresde; il y arriva au mois de mars 1817. Weber lui offrit une place dans la chapelle du roi; mais Belcke ne crut pas devoir accepter. Il continua ses voyages, et reparut en 1821 à Berlin, où il se fit entendre sur le *cor à pistons* de Stoelzel. En 1824 il donna des concerts à Leipsick; en 1828, à Dresde; en 1830, à Breslau, Vienne et Presbourg. En 1832, il entreprit un nouveau voyage avec son frère et visita le cours de Brunswick, Hanovre et Copenhague. De retour à Berlin par Hambourg, il paraît s'être fixé enfin dans la capitale de la Prusse. Il s'y est fait particulièrement admirer en exécutant dans l'église Sainte-Marie (*Marienkirche*), avec le directeur de musique Bach, des morceaux concertants pour trombone et orgue. Le premier essai de ce genre de musique a été fait en 1827 par ces deux artistes. On connaît de Belcke des pièces faciles pour le piano, des variations et des walses (Leipsick, Hambourg et Berlin); une grande quantité de danses pour le même instrument; un recueil des chants pour quatre voix d'hommes; un canon pour les mêmes voix; six duos pour deux trombones, œuvre 50; duo concertant pour deux trombones-basses, op. 55; douze études pour trombone-basse avec la gamme, op. 43; concertino pour trombone, op. 40; étude pour trombone, œuvre 18; fantaisie pour trombone et orgue, exécutée à Potsdam, le 5 juin 1834, à la fête musicale; concerto militaire pour trombone et orchestre; pot-pourri sur des airs de *Don Juan* et de *Jessonda*; adagio et rondeau pour deux trombones, exécuté en 1832 avec M. Schweizer. Belcke a beaucoup écrit pour le piano, particulièrement des pièces faciles à quatre et à deux mains, telles que marches à quatre mains, op. 19 et 29; exercices faciles, *idem*, op. 22 et 26; pièces faciles *idem*, en plusieurs cahiers, rondos à deux mains, op. 8, 25 et 45; plusieurs cahiers d'exercices; de petites sonates et des variations *idem*.

BELCKE (Chrétien-Gottlieb ou Théophile), frère du précédent, né le 7 janvier 1796, est considéré comme un des bons flûtistes de l'Allemagne. Après avoir fait ses premières études de musique sous la direction de son père, il se rendit à Berlin, où il prit des leçons de M. Schoeck, première flûte du théâtre royal et de la chambre du roi. Dans un voyage qu'il fit avec son père, il fut atteint d'une assez longue maladie qui l'obligea de suspendre ses travaux. En 1819, il obtint une place de seconde flûte à l'orchestre de Leipsick, et il profita de son séjour en cette ville pour apprendre les règles de l'harmonie sous la direction de Veinling, directeur de l'école de Saint-Thomas. Quelques voyages qu'il fit ensuite avec son frère l'ont fait connaître avantageusement. Une maladie, plus longue et plus douloureuse que la première, l'obligea, en 1832, à se retirer à Lucka; mais sa santé étant rétablie, il a accepté, en 1834, la place de flûte solo dans la musique du duc Frédéric d'Altenbourg. On a gravé de sa composition : un concertino pour flûte et orchestre ou piano; des variations sur un thème de Ch.-M. de Weber, Berlin, Schlesinger; une fantaisie pour flûte et orchestre; deux œuvres de caprices; trois duos pour deux flûtes; un divertissement pour flûte et orchestre, ainsi que plusieurs autres ouvrages, des recueils de chants et des petites pièces pour le piano.

BELDEMANDIS (Prodoscimo de), né à Padoue, était en 1422 professeur de philosophie dans cette ville. On a de lui des commentaires sur la doctrine de Jean de Muris. Ils se composent des ouvrages suivants, qui portent tous la date de l'année où ils furent terminés : I. *Compendium tractatus practicæ cantus mensurabilis*, 1408. II. *Opusculum contra theoricam partem, sive speculativam Lucidarii Marchetti Patavini*, 1410. III. *Cantus mensurabilis ad modum Italicorum*, 1412. IV. *Tractatus musicæ planæ in gratiam magistri Antonii de Pontevico Brixiani*, 1412; V. *De Contrapunto*, 1412. Ces divers ouvrages se trouvent à Padoue, en manuscrit; le père Martini en possédait des copies qui sont aujourd'hui à la bibliothèque du Lycée communal de musique, à Bologne. Il existe, dans la Bibliothèque du Vatican, sous le n° 5321, deux ouvrages manuscrits de Beldemandis; le premier est le traité du contre-point; l'autre a pour titre : *Canon in quo docetur musicam speculativam*, etc. Celui-ci est le numéro précédemment cité sous un autre titre. Il est regret-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

table que l'abbé Gerbert n'ait pas cru devoir faire entrer les ouvrages de Beldemandis dans sa collection d'auteurs sur la musique, pour le seul motif que l'auteur n'était pas ecclésiastique. La connaissance de ces ouvrages serait d'un haut intérêt, non à cause des discussions de l'auteur sur la partie spéculative de la musique traitée par Marchetto de Padoue, mais parce que cet auteur était contemporain de Dufay, de Binchois, et qu'il appartient à une des époques les plus importantes de l'histoire de l'art. Ses ouvrages sont intermédiaires entre ceux de Marchetto de Padoue et de Jean Tinctoris. Il serait curieux de savoir quelles différences il pouvait y avoir, en 1412, entre la musique mesurée, suivant la doctrine des Italiens, et le système de ce genre de musique perfectionné par Dufay.

BELEM (Antoine de), chanoine régulier, né à Evora, en Portugal, vers 1620, fut maître de chapelle et ensuite prieur de son ordre à Espinhero, vers 1667. Il est mort en 1700, dans le monastère de Belem. Ses compositions se trouvaient en manuscrit dans la Bibliothèque du roi de Portugal, en 1755; elles consistent en répons, psaumes, lamentations et *Miserere* à quatre, cinq et six chœurs, de quatre voix chacun.

BELFOUR (Jean), littérateur écossais, vivait à Londres dans les premières années du dix-neuvième siècle. On lui doit une traduction anglaise du poëme de Yriarte sur la musique : elle a été publiée avec luxe typographique, sous ce titre : *Music, a didactic Poem, from the spanish of Yriarte.* Londres, 1811, gr. in-8°.

BELGIOJOSO (Le comte Antoine), amateur de musique, chanteur distingué, et membre de l'Union philharmonique de Bergame, né à Milan vers 1810, a vécu longtemps à Paris et y a pris des leçons des meilleurs chanteurs du Théâtre-Italien. Vers 1840 il est retourné dans sa patrie, et y a publié un opuscule intitulé : *Sull' arte del canto, brevi osservazioni.* Milan, 1841, in-12 de deux feuilles. En 1845, le comte Belgiojoso a fait représenter au théâtre *Re* de Milan un opéra de sa composition qui avait pour titre : *La Figlia di Domenico.* Le sujet de cet ouvrage était tiré d'un vaudeville français. On connaît de cet amateur : *Sei Notturni a voci sole senza accompagnamento;* Milan, Ricordi. Les quatre premières pièces de ce recueil sont pour ténor et deux basses; la cinquième, pour deux ténors et deux basses, et la dernière pour soprano, contralto, ténor et basse. — 2° *Vidi or ora di sole un raggio,* canzonette pour ténor; ibid. — 3° *No, mia bella, non voler,* canzonette avec piano; ibid. Cet amateur distingué est mort à Milan en 1858.

Deux autres amateurs de la même famille se sont fait connaître aussi par de légères compositions pour le chant. Le premier, prince Émile Belgiojoso, a publié : 1° *L'Esule,* ariette avec accompagnement de piano; Milan, Ricordi. — 2° *Splende viva e rossegiante*; idem, ibid. — 3° *La Continanza*; idem, ibid. L'autre, comte Pompée Belgiojoso, est auteur de l'*Abbandono,* romance avec piano; Milan, Ricordi, et de *Ne m'oubliez pas,* romance; ibid. On connaît aussi de lui quelques bagatelles pour le piano.

BELHAVER (Vincent). *Voyez* Bellhaver.

BELIKOFF (M.), inspecteur de la chapelle impériale de Russie, actuellement vivant (1857), a traduit en langue russe le livre de l'auteur de cette biographie intitulé : *Curiosités historiques de la musique,* etc. (*Istoriczeska despotamiatnosti Muzeiki,* etc.) Saint-Pétersbourg, 1833, 1 vol. in-8°, et *La Musique mise à la portée de tout le monde* (*Muzeika postatnaia dlia Wsieche,* etc.), ibid., 1835, 1 vol. in-8°. Cette traduction est faite d'après la première édition française publiée à Paris en 1830. Au moment où cette notice est écrite, M. Belikoff est occupé de la traduction du *Résumé philosophique de l'histoire de la musique,* qui sert d'introduction à la première édition de la *Biographie universelle des Musiciens.*

BELIN (Jehan), chantre à déchant, c'est-à-dire musicien contrapuntiste de la chapelle du roi de France Philippe le Bel, était au service de ce prince en l'année 1313, comme le prouve un compte des dépenses de la maison royale, daté de cette année (Mss. de la Biblioth. du Roi, coté F 540 du supplément).

BELIN (Guillaume), était ténor de la chapelle du roi de France François 1er, suivant un état, dressé en 1547, du drap noir livré pour les robes de deuil aux obsèques de ce prince (Mss. de la Bibliothèque du Roi, F 542). Ce Guillaume Belin est vraisemblablement celui que Laborde appelle *Bellin* (Guillaume), qui fut chanoine de la Sainte-Chapelle à Paris, et qui a mis en musique, à quatre parties *Les cantiques de la Bible, mis en vers françois, par Lancelot de Carle, évêque de Riez*; Paris, Adrien Le Roy, 1560, in-8°, obl. Dans les quatorzième et quinzième livres de *Chansons nouvelles à quatre parties,* publiés à Paris par Pierre Attaingnant (sic) et Hubert Jullet, en 1543 et 1544, on trouve des pièces de Guillaume Belin.

BELIN (Julien), né au Mans vers 1530, fut un des plus habiles joueurs de luth de son temps. Il a publié : *Le premier livre de motets, chansons et fantaisies réduites en tabulature de leut* (luth); Paris, Nicolas Du Chemin, 1556,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

in-4° obl. Ce musicien vivait encore au Mans en 1584.

BELIO (JEAN), né à Trévise en 1800, a composé la musique d'un opéra sérieux intitulé : *Bianca e Fernando*, dont l'Académie *Filodramatica* de sa ville natale a donné une représentation le 31 mars 1827. L'auteur du libretto, les chanteurs, les musiciens de l'orchestre, le décorateur et le machiniste étaient aussi des habitants de Trévise. Par excès de patriotisme, les spectateurs applaudirent avec enthousiasme et l'ouvrage et son exécution. Moins heureux à Venise, M. Belio y fit représenter, en 1829, au théâtre *San-Benedetto*, un opéra intitulé : *Il Barbiere di Gheldria*, qui fut outrageusement sifflé. Depuis cette époque, il paraît avoir renoncé à la carrière du théâtre.

BELL (CHARLES), médecin anglais dont la biographie n'a pas été publiée jusqu'à ce jour (1857), est auteur d'un mémoire qui a paru dans les *Transactions philosophiques* de Londres (année 1832), sur les organes de la voix humaine (*On the organs of the human voice*).

BELLASIO (PAUL), compositeur, né à Vérone, dans le seizième siècle, a fait imprimer des madrigaux sous ce titre : *Il primo libro della Fiamella a tre e quattro voci*, Venise, 1679, in-8°. On trouve aussi des madrigaux de cet auteur dans une collection qui a pour titre : *Dolci affetti, madrigali a cinque voci di diversi eccellenti musici di Roma;* Rome et Venise, 1588, in-4°. Le titre de cet ouvrage fait voir que Bellasio a dû être employé à Rome dans quelque église, soit comme chanteur, soit comme maître de chapelle. On a aussi de Bellasio *Villanelle alla romana, libro* 1° *a tre voci;* Venezia, 1595.

BELLAZZI (FRANÇOIS), compositeur vénitien, élève de Jean Gabrieli, a vécu dans la première moitié du dix-septième siècle. Dans ses compositions pour l'église il s'éloigne des anciennes formes et imite le style de Monteverde avec toutes ses hardiesses et ses incorrections. Ses ouvrages connus sont : 1° *Salmi di vespri a otto voci;* Venise, Bart. Magni, 1618, in-4°. — 2° *Sacrorum concentuum* 2, 3, 4 *et* 6 *vocum. Litan. B. V.* 5 *voc. una cum* 1 *missa* 4 *voc.*; ibid. 1620, in-4°. — 3° *Motteti, letanie della B. V. Magnificat e falsi bordoni a* 8 *voci, coll' aggiunto al primo coro di concerti ecclesiastici a* 2, 3, 4 *voci, ed una missa a quattro*, op. IV; ibid. 1622. — 4° *Salmi intieri a* 5 *voci da cappella, op. V; Milano, app. Filippo Lomazzo*, 1623, in-4°. — 5° *Salmi concertati all'uso moderno che si cantano alle compiete a* 4 *voci con le Antifone della B. V. e gli salmi di feste a* 8 *voci. op. VII;* Venise, Bart. Magni, 1626, in 4°. — 6° *Missa, Magnificat et motetti concertati e correnti, falsi bordoni, con Gloria Patri e canzone francese a* 8 *voci, con partitura*, op. VIII; ibid., 1628, in-4°.

BELLÈRE (JEAN), libraire à Anvers, dans la seconde moitié du seizième siècle, se livrait spécialement à la publication et à la vente des ouvrages de musique qui, à cette époque, étaient du ressort de la librairie. Son nom flamand était *Beellaerts*, dont on fit *Bellerus*, en le latinisant, et de Bellerus on a fait *Bellère* sur tous les titres d'œuvres de musique en langue française, particulièrement sur les recueils de chansons à plusieurs parties qui avaient alors une grande vogue. En 1579, Bellère s'associa avec Pierre Phalèse, fils de l'imprimeur libraire de musique de Louvain, célèbre par ses nombreuses et importantes publications d'ouvrages composés par des musiciens belges. L'association de Bellère et de Phalèse à Anvers ne finit que par la mort du premier, dans les dernières années du seizième siècle. Dans les derniers temps la plupart des grands musiciens de la Belgique avaient cessé de vivre, et les œuvres nationales étaient devenues rares : de là vient que Bellère et Phalèse fils publièrent beaucoup de nouvelles éditions de recueils de compositions des maîtres italiens.

BELLÈRE (BALTHASAR), fils du précédent s'établit à Douai peu de temps après la mort de son père et y transporta sa librairie, dont il publia le Catalogue devenu d'une rareté excessive, et que M. Coussemaker a trouvé dans la bibliothèque de Douai. Ce Catalogue a pour titre : *Thesaurus bibliothecarius sive cornucopiæ librariæ bellerianæ, cum duobus supplementis;* Duaci, 1603 1605. On y trouve l'indication d'un grand nombre d'œuvres de musiciens du seizième siècle provenant du fonds ou de l'assortiment de Bellère père. Le fils a publié aussi à Douai bon nombre d'ouvrages de musique dans les vingt-cinq premières années du dix-septième siècle.

BELLERMANN (CONSTANTIN), poëte lauréat et recteur à Minden, né à Erfürt, en 1696, y étudia la jurisprudence et s'y exerça en même temps à la composition, au luth, à la viole *da gamba*, au violon et à la flûte. On a de lui un ouvrage intitulé *Programma in quo Parnassus Musarum vôce, fidibus, tibiisque resonans; sive musices, divinæ artis, laudes, diversæ species, singulares effectus, atque primarii auctores succincte, præstantissimique melopœiæ cum laude enarrantur, etc.*, Erfurt, 1743, in-4°, de six feuilles. Mitzler a donné une analyse très-détaillée de cet ouvrage dans sa Bibliothèque musicale, t. III, p. 559-572. Bellermann a com-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

posé un opéra italien d'*Issifile* ; un grand nombre de cantates ; vingt-quatre suites pour le luth ; trois concertos pour la flûte ; trois *idem* pour le hautbois d'amour ; dix *idem* pour clavecin avec accompagnement de violon ; six ouvertures ; six sonates pour flûte, viole *da gamba* et clavecin ; enfin, huit oratorios dont voici les titres : 1° *Die himmlischen Heerschaaren* (Les armées célestes), en 1726. — 2° *Der reiche Mann und der arme Lazarus* (Lazare et le Riche), en un acte, 1731. — 3° *Das auf ein Lamm sich endigende Wohlleben des reichen Mannes*, en deux actes, 1735. — 4° *Die Allmacht in der Ohnmacht, oder die freudenreiche Geburt Jesu* (La Toute-puissance dans la faiblesse, ou la naissance joyeuse de Jésus-Christ), en quatre actes, 1734. — 5° *Der verlorne Sohn* (le Fils perdu), en deux actes, 1735. — 6° *Der in der Auferstehung triumphirende Jesus* (Jésus triomphant dans sa résurrection), en quatre parties, 1734 et 1735. — 7° *Die siegende Schleuder des heldenmüthigen Davids* (La Fronde victorieuse du vaillant David), en quatre actes. — 8° *Die Sendung des heil. Geistes mit Chorälen und guten Erwegungen* (La Mission du Saint-Esprit), en quatre parties, 1735.

BELLERMANN (Jean-Joachim), né à Erfürt le 23 septembre 1735, fit ses études dans sa ville natale et à Göttingue. Vers 1782, il fit un voyage en Russie. De retour dans sa patrie, l'année suivante, il fut nommé professeur de théologie et de philosophie, directeur du Gymnase, membre de l'Académie des sciences, etc. Il cultivait la musique et était bon pianiste. Parmi ses ouvrages, on trouve celui-ci : *Bemerkungen über Russland in Rücksicht auf Wissenchaften, Kunst, Religion und andere merkwürdige Verhältnisse* (Observations sur la Russie sous le rapport des sciences, arts, religion, etc.), première partie ; Erfürt, 1788. On y trouve des détails sur la musique des Russes, les instruments, leurs chants nationaux et leurs danses.

BELLERMANN (Jean-Frédéric), fils du précédent, est né à Erfürt, le 8 mars 1795. Il venait d'achever ses humanités au gymnase de Berlin, quand les événements de 1813 appelèrent sous les drapeaux toute la jeunesse masculine de la Prusse, et, comme la plupart de ses condisciples il fit les campagnes de 1814 et de 1815. De retour à Berlin, il suivit les cours de l'université de cette ville, puis ceux de Iéna. Après avoir pris dans cette dernière ville ses degrés de docteur en philosophie, il obtint une place de professeur au collége de *Grauen Kloster*, de Berlin, en 1819. Il en est directeur depuis 1847. Les ouvrages les plus importants de ce savant ont pour objet l'ancienne musique des Grecs. Le premier a pour titre : *Die Hymnen des Dionysius und Mesomedes. Text und Melodieen nach Handschriften und den alten Ausgaben bearbeitet* (Les hymnes de Denys et de Mésomèdes. Texte et mélodies revus et corrigés d'après les manuscrits et les anciennes éditions.) Berlin, Albert Förstner, 1840, in-4° de 83 pages, avec les mélodies notées et 4 planches de *fac-simile* des manuscrits. Toute la partie critique de cette dissertation est remplie d'une érudition solide ; mais l'interprétation des mélodies, l'application de leurs rhythmes au mètre de la poésie, et l'idée singulière de leur appliquer l'harmonie de la musique moderne, sont les résultats de vues systématiques de l'auteur qui ne répondent pas à la nature des choses. La seconde publication faite par M. Bellermann est intitulée : *Anonymi Scriptio de musica. Bacchii senioris introductio artis musicæ. E codicibus parisiensibus, neapolitanis, romano primum edidit et annotationibus illustravit*, etc. Berolini, 1841, 1 vol. in-4°. M. Bellermann n'a point accompagné d'une version latine les textes dont on lui doit la première publication ; mais son travail n'en est pas moins digne d'un grand intérêt, par la publication de ces mêmes textes, et par les savantes annotations de l'éditeur, quelque opinion qu'on puisse se former d'ailleurs de ses vues systématiques (Voy. Bacchius, et Vincent). Enfin M. Bellermann a fait l'exposé complet de ses idées sur la notation et sur la tonalité de l'ancienne musique des Grecs dans l'ouvrage qui a pour titre : *Die Tonleiter und Musiknoten der Griechen* (Les gammes et les notes musicales des Grecs) ; Berlin, Albert Förstner, 1847, 1 vol. gr. in-4° de 83 pages, avec 6 planches de *fac-simile* et d'exemples.

BELL'HAVER (Vincent), compositeur et organiste, naquit à Venise, vers 1530. Il succéda à son maître, André Gabrieli, comme organiste du second orgue de Saint-Marc, le 30 décembre 1586, après un concours en présence des procurateurs de l'église, et eut pour successeur Joseph Guami, ou Guammi, le 30 octobre 1588, ce qui semble indiquer qu'il a cessé de vivre à cette époque. Les appointements de Bell'Haver comme organiste étaient de cent ducats. On connaît de lui : 1° *Madrigali a cinque e sei voci*, lib. 1 ; Venise, 1567, in-8°. — 2° *Madrigali a cinque voci. Libro primo*, Venise, 1575, in-4°. — 3° *Madrigali a cinque voci, libro secondo. In Venetia, appresso l'Herede di Girolamo Scotto*, 1575, in-4°. Le Catalogue de la bibliothèque du roi de Portugal indique aussi les ouvrages suivants de la composition de Bell'Haver : 1° *Madrigali a quattro e cinque voci*. — 2° *Madrigali a sette voci*.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Dans une collection qui a pour titre : *Corona di dodici sonetti di Gio. Battista Zuccarini alla gran-duchessa di Toscana, posta in musica da dodici eccellentissimi autori, a cinque voci*, Venise, Ange Gardane, 1586, se trouve le sonnet *S' alza nell' Ocean la vaga aurora* qui a été mis en musique par Bell' Haver. Un madrigal à six voix du même se trouve aussi dans la collection publiée par le musicien anglais Philipps, sous le titre : *Melodia olympica de diversi eccellentissimi musici a 4, 5, 6, et 8 voci ;* Anvers, Pierre Phalèse et Jean Bellère, 1591, in-4° obl. (p. 24).

BELLEVILLE (Mlle). *V.* OUAY (Mme).

BELLI (JÉRÔME), compositeur italien du seizième siècle, né à Argenta, dans la province de Ferrare, fut attaché à la chapelle du duc de Mantoue. On a imprimé de sa composition : 1° *Il primo libro de motetti a sei voci ; in Venezia app. Giac. Vincenti,* 1586, in-4°. — 2° *I furti amorosi a sei voci, con nova gionta ristampati e corretti ;* ibid., 1587, in-4°. Ce recueil contient 30 madrigaux à six voix. On connaît aussi de ce musicien des madrigaux à cinq voix qui ont été insérés dans la collection intitulée : *De' floridi virtuosi d'Italia, il terzo libro de' madrigali a cinque voci nuovamente composti e dati in luce ;* Venise, 1586, in-4°.

BELLI (JULES), chanoine mineur à Longiano, fut maître de chapelle, d'abord à Osimo, petite ville près d'Ancône, puis à la cathédrale d'Imola dans l'État de l'Église, au commencement du dix-septième siècle. Il paraît, par le titre d'un de ses ouvrages, qu'il fut ensuite maître de chapelle à Venise. On a de lui les ouvrages suivants : 1° *Canzonette a quattro voci libro primo ;* Milano app. Tini, 1586, in-4°. — 2° *Missæ quinque vocum ;* Venise, 1507. — 3° *Missarum quatuor vocum liber primus ;* Venise, Ange Gardano, 1599, in-4°. — 4° *Psalmi ad vesperas totius anni solemnit. octo vocum, duosque cantica B. V. ;* Venise, Bart. Magni, 1600, in-4°. Une deuxième édition a été publiée en 1605. — 5° *Sacrarum cantionum, 4, 5, 6, 8 et 10 vocibus cum litaniis B. V. liber primus ;* Venise, Richard Amadino, 1600, in-4°. — 6° *Salmi de vesperia otto voci ;* Venise, Ange Gardane, 1604, in-4°. — 7° *Compieta, motetti, letanie a otto voci, falsi bordoni a due chori spezzati ;* Venise, Ange Gardano, 1605. — 8° *Compieta, falsi bordoni, antifone, e letanie della Beata Vergine, a noven voci in due cori ;* Venise, Alex. Raveri, 1607, in-4°. — 9° *Compieta, falsi bordoni ; motetti e litanie della Madona, a sei voci,* ibid., 1607, in-4°. — 10° *Missæ sacræ 4, 5, 6 et 8 vocibus concinantur ;* Venise, Richard Amadino, 1608, in-4°. — 11° *Concerti ecclesiastici a 2 et 3 voci con basso ad organo ;* Venise, Bart. Magni, 1613. Ces motets ont été réimprimés à Francfort-sur-le-Mein, avec d'autres de Finetti et de Pierre Lappi, sous ce titre : *Sacrarum concentuum fasciculus, sive trium Italiæ lucidissimorum syderum musicorum, utpote Jacobi Finetti, Petri Lappi, et Julii Belli S. S. Meditationes musicæ, organistis aliisque divini istius studii cultoribus, summa cum jucunditate maxopere profuturæ 1, 2, 3, 4, 5 et 6 vocum. Nunc primum in Germania divulgatæ. Una cum symphoniis et basso ad organum ;* Francfort, Nic. Stein, 1621, in-4°. — 12° *Salmi a otto voci, con basso continuo ;* Venise, 1615. Bodenchatz a inséré quatre motets de Belli, à six et huit voix, dans ses *Florilegii musici portensis.*

BELLI (DOMINIQUE), musicien au service du prince de Parme, vécut au commencement du dix-septième siècle. On connaît de sa composition : *Il primo libro dell' Arie a una e due voci per sonare con il chitarono. Novamente composte e date in luce. Venetia, appresso Ricciardo Amadino,* 1616, in-fol. de 36 pages.

BELLI (JEAN), sopraniste qui eut beaucoup de réputation vers le milieu du dix-huitième siècle. Il était à Dresde en 1750, époque où Hasse dirigeait l'Opéra. On dit qu'il arrachait des larmes à tous les spectateurs dans l'air de l'Olympiade : *Consola il genitore.* Ce chanteur est mort à Naples vers 1760.

BELLI (LAZARE-VENANZIO), chanoine de l'église cathédrale et maître de chant du séminaire de l'évêché de Tusculano, a fait imprimer un ouvrage qui a pour titre : *Dissertazione sopra li pregi del canto gregoriano, et la necessità che hanno gli ecclesiastici di saperlo. Con le regole principali e più importanti per bene apprenderlo, lodevolmente praticarlo, ed in esso ancora comporre ;* Frascati, 1788, in-4° de XXVIII et 230 pag.

BELLINI (VINCENT), antiquaire et conservateur du musée de Ferrare, naquit à Gambolago, le 22 juin 1708, et mourut à Ferrare au mois de février 1783. Un écrit de ce savant intitulé : *Dell' antica lira Ferrarese di Marchesia, detta volgarmento Marchesana* (Ferrare, 1754, in-4°) a été cité comme étant relatif à la musique par Gerber, dans son nouveau Lexique des musiciens, par Lichtenthal, par M. Ch. Ferd. Becker, et par moi-même, d'après eux, dans la première édition de cette Biographie ; mais nous avons tous erré ; car l'objet dont il s'agit dans le livre de Bellini est une ancienne pièce de monnaie appelée *lira*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

(livre), et non une lyre quelconque, instrument de musique.

BELLINI (Vincent), compositeur dramatique, né le 3 novembre 1802 à Catane, ville de la Sicile (1), était fils et petit-fils de musiciens médiocres. En 1819 il fut admis comme élève au conservatoire de musique de Naples. Après avoir appris à jouer de quelques instruments, et avoir étudié les principes du chant, il eut pour maître de contrepoint Tritto, puis, après la mort de celui-ci, Zingarelli. Ce que lui apprirent ces maîtres se réduit à peu de chose; car depuis longtemps les études musicales sont fort mauvaises en Italie, et surtout à Naples. D'ailleurs Zingarelli, qui possédait d'assez bonnes traditions de l'ancienne école, prenait peu d'intérêt aux élèves du conservatoire confié à ses soins, et ne leur donnait que de rares leçons. Bellini doit donc être considéré plutôt comme un musicien d'instinct, qui s'est formé lui-même, que comme l'élève d'une grande école. Ses meilleures études ont consisté dans la lecture de quelques partitions de bons maîtres. Après avoir publié à Naples de petites compositions pour divers instruments, tels que la flûte, la clarinette et le piano, Bellini y fit connaître une cantate intitulée *Ismène*, quinze ouvertures et symphonies, trois vêpres complètes, deux *Dixit Dominus*, trois messes et d'autres morceaux de musique religieuse. Son premier opéra, *Adelson e Salvina*, fut représenté, en 1824, sur le petit théâtre du collége royal de musique; deux ans après il donna au théâtre Saint-Charles *Bianca e Fernando*, dont la première représentation eut lieu le 30 juin 1826. Ces premières productions firent remarquer le talent du jeune compositeur et firent naître des espérances pour son avenir. Le succès de *Bianca e Fernando* lui procura un engagement pour le théâtre de *la Scala*, à Milan, en 1827, avantage qu'obtient rarement un musicien à son début, car les maîtres les plus célèbres ont souvent écrit leurs premiers ouvrages pour des petites villes, et ce n'est qu'après avoir acquis quelque renommée qu'ils étaient appelés à composer pour les théâtres de *primo cartello*.

La fortune semblait tendre la main à Bellini en lui offrant aussi pour l'exécution de ses ouvrages les meilleurs chanteurs de l'Italie; ainsi, pour le *Pirata*, qui fut représenté à Milan en 1827, et qui fixa sur son auteur l'attention du monde musical, il eut le bonheur de trouver en Rubini le talent le plus analogue au caractère mélodique du rôle principal de son ouvrage. D'autres circonstances le secondaient encore dans son début. La vogue sans exemple qu'avaient obtenue pendant près de quinze ans les productions du génie de Rossini; l'usage immodéré qu'on en avait fait, reproduisant de cent manières différentes les mélodies de ses ouvrages, enfin l'inconstance du goût des Italiens, qui, après avoir élevé des statues au génie d'un artiste, brise le lendemain les idoles qu'il encensait la veille, tout cela, dis-je, secondait Bellini. Homme d'esprit, il sut profiter des circonstances favorables qui s'offraient à lui. Il comprit que l'imitation du style de Rossini, dans laquelle s'étaient jetés Paccini, Mercadante, Carafa et Donizetti dans ses premiers ouvrages, n'était plus de saison, puisque le public commençait à éprouver la satiété de ce style, malgré les beautés de premier ordre que le maître y avait prodiguées. Soit instinct ou réflexion, il sentit qu'après tant de choses brillantes, une manière simple, expressive, et analogue au caractère dramatique de la musique française serait ce qu'on pourrait offrir de plus nouveau à l'oreille d'un auditoire italien, et ce fut sous l'influence de ces idées qu'il écrivit son *Pirata*. Le succès, incertain à la première représentation, fut éclatant le lendemain, et la pièce *fit fureur*, suivant le langage usité. En 1828, *la Straniera* fut accueillie avec enthousiasme au grand théâtre de Milan. Mme Meric-Lalande, l'une des meilleures cantatrices de l'Italie, et Tamburini, chantèrent dans cet ouvrage et contribuèrent à son succès. Dès ce moment Bellini fixa l'attention générale de l'Italie. Appelé à Parme, en 1829, pour y écrire l'opéra d'inauguration d'un nouveau théâtre, il y donna la *Zaira* qui ne réussit pas; mais *I Capuleti ed i Montecchi*, représenté à Venise, le 12 mars 1830, et *la Sonnanbula*, écrite à Milan pour Mme Pasta, dans l'année suivante, ajoutèrent à sa réputation.

On reprochait cependant à Bellini de resserrer les formes de la plupart des morceaux de ses ouvrages dans de petites proportions et d'écrire son instrumentation avec négligence. Il parut être sensible à cette critique, et dans son opéra de *Norma*, il agrandit sa manière et donna plus de nerf à son style. Cet ouvrage, écrit pour Milan, n'eut d'abord qu'un succès incertain; mais il se releva ensuite jusqu'à exciter l'enthousiasme. L'admirable talent dramatique de Mme Malibran n'a pas peu contribué à la vogue dont il a joui en Italie. Après les premières représentations de la *Norma*, Bellini sentit le besoin de revoir sa famille, et cette belle Sicile où il avait reçu le jour. Il partit pour Catane, et s'arrêta quelques jours à Rome et à Naples. Ce voyage fut pour lui l'occasion d'un repos de plus d'une année. De retour dans la haute Italie pendant l'été de 1832, il y reprit ses

(1) Plusieurs biographes ont fait naître Bellini en 1808; c'est une erreur.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

travaux. Dans *Beatrice di Tenda*, qui suivit la *Norma*, le compositeur fut moins heureux; mais déjà il avait résolu de porter son talent dans d'autres climats, et de fonder en France, sur des bases solides, et sa fortune et sa renommée. Arrivé à Paris en 1833, il étudia d'abord le goût des habitants de cette grande ville; puis il alla à Londres pour y diriger la mise en scène d'un de ses ouvrages. De retour à Paris en 1834, il y écrivit *I Puritani* pour le Théâtre-Italien de cette ville. La fortune dont Bellini a été caressé jusqu'à son dernier jour, lui sourit encore en cette occasion, en lui fournissant la réunion la plus satisfaisante de chanteurs qu'il fût possible de rencontrer. Rubini, Tamburini, Lablache et Mlle Grisi étaient, en effet, chacun en leur genre, des talents de premier ordre. Toutefois, si les chanteurs secondèrent bien l'auteur des *Puritani*, celui-ci eut aussi le mérite de placer ces chanteurs, dans son ouvrage, de manière à les présenter sous l'aspect le plus avantageux.

Bellini avait compris, depuis qu'il était à Paris, que le public français ne se passionne pas pour deux ou trois morceaux, et que pour réussir avec lui, il faut lui offrir des ouvrages faits avec plus de soin que la plupart de ceux qu'on représente en Italie. De là vient que *les Puritains* offrent une composition plus complète que ses autres opéras. On y trouve plus de variété, une instrumentation plus élégante, des formes plus développées. Il s'y est glissé encore bien des négligences dans la manière d'écrire, des modulations qui s'attachent mal, et de la monotonie dans les formes; mais le progrès, sous le rapport de l'art, y est incontestable.

Si l'on examine avec attention la transformation opérée dans la musique dramatique de l'Italie par le style de Bellini, transformation continuée par Donizetti avec moins d'originalité, mais avec un talent de facture très-supérieur, on ne peut méconnaître les tendances qui, se prononçant de plus en plus, ont anéanti le bel art du chant italien, lui ont substitué les émissions de voix forcées, et ont conduit fatalement au déplorable système de Verdi et de ses imitateurs. C'est aussi dans les opéras de Bellini que l'art d'écrire est tombé dans la décadence qui déshonore aujourd'hui toutes les partitions de fabrique italienne. L'auteur de la *Sonnanbula* et de *Norma* rachetait ces défauts par de charmantes cantilènes et par un sentiment d'expression très-distingué. Peut-être eût-il continué à perfectionner son talent et eût-il acquis plus de force dramatique, si sa carrière eût été plus longue; mais au moment où il semblait entrer dans cette voie d'amélioration, et pendant qu'il s'occupait de la composition d'un grand ouvrage, dans une maison de campagne près de Paris, une maladie intestinale le saisit et l'emporta en quelques jours. Il expira le 24 septembre 1835, avant d'avoir accompli sa trente-quatrième année. Cette mort inopinée excita des regrets universels; car Bellini, agréable de sa personne, poli, bienveillant, étranger à tout sentiment d'orgueil et de jalousie, ne comptait que des amis, et son caractère était autant estimé que son talent était aimé. Un grand nombre de notices biographiques et d'éloges de cet artiste distingué ont été publiés immédiatement après sa mort. J'ai recueilli les titres suivants de quelques-uns de ces opuscules : 1° Gherardi (Vincent), *Biografia di Vincenzo Bellini*; Rome, 1835, in-8°. — 2° Ventimilia (Dominique), *Biografia di Vincenzo Bellini*; Messine, 1835, in-32. — 3° Farina (Joseph La), *Elogio del cavaliere Vincenzo Bellini*; Messine, 1835, in-16. — 4° *Onoria alla memoria di Vincenzo Bellini*; ibid., 1835, in-12. — 5° Stagno (Lettorio), *Elogio in morte di Vincenzo Bellini*, ibid., 1835, in-8°. — 6° Gemelli (Charles), *Elogio in morte di Vinc. Bellini*; ibid., 1836, in-12. — 7° Capelli (Emilio), *In morte di Vinc. Bellini*; Palerme, 1836, in-12 (c'est un poëme). Brigandi (Pierre-Gaetan), *Elogio funebre in morte del cavaliere Vinc. Bellini*; Messine, 1836, in-4°.

BELLINI (Fenio), professeur de musique et compositeur, né à Milan, actuellement vivant (1858), a publié : 1° *Capriccio per flauto, violino e piano-forte sopra alcuni motivi della Giovanna d'Arco di Verdi*; Milan, Ricordi. — 2° *Divertimento per corno inglese, clarino, violoncello e piano-forte sopra motivi della Giovanna d'Arco di Verdi*; ibid. — 3° Quelques morceaux tirés des opéras modernes et arrangés pour des instruments à vent. L'ouvrage le plus important de cet artiste est un traité des instruments et de l'instrumentation intitulé : *Teoriche musicali su gli stromenti e sull' instrumentazione ad uso de' giovanni maestri compositori*, ibid. in-4°. On a aussi de Bellini une méthode de trombone, *ibid.*

BELLINI (Pio), compositeur de musique de ballets, attaché au théâtre de la Scala, à Milan, a écrit la musique des ballets : *Il Diavolo a quattro, Isnelda di Normandia, Manon Lescaut*, et quelques autres ouvrages postérieurs. Ces ballets, réduits pour le piano, sont gravés chez Ricordi, à Milan.

BELLINZANI (Paul-Benoit), né à Ferrare vers la fin du dix-septième siècle, était maître de chapelle au collége de Sainte-Marie-Majeure à Udine, dans le Frioul, en 1717. Il fut ensuite maître de chapelle à Pesaro, où il se trouvait

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

encore en 1735. En 1727, l'académie des Philharmoniques de Bologne l'admit au nombre de ses membres. On a imprimé de sa composition : 1° *Missa quatuor vocum*, op. 1; Bologne, Silvani, 1717, in-4°. — 2° *Messe brevi a quattro voci piani*; *ibid.* — 3° *Salmi brevi a otto voci piani con violini a beneplacito*, ibid. — 4° *Madrigali a* 2, 3, 4 *e* 5 *voci*, ibid. — 5° *Duetti da camera co'l basso continuo*, op. 5; Pesaro, 1726, gr. in-fol. — 6° *Madrigali a* 2, 3, 4 *et* 5 *voci*; Pesaro, Gavetti, 1738, in-fol. — 7° *Duetti da camera, libro secondo*; ibid., 1733, gr. in-fol.

BELLIS (Jean-Baptiste), maître de chapelle à Gaëte, dans la première moitié du dix-septième siècle, est connu par les ouvrages suivants : 1° *Il primo libro di madrigali a quattro voci. In Napoli, appresso Gio-Battista Gargano e Matteo Nini*, 1619, in-4°. L'épître dédicatoire est datée de Gaëte, le 7 septembre 1719. — 2° *Il terzo libro de' madrigali a* 5 *voci*; Napoli, Ottavio Beltino, 1623, in-4° obl.

BELLISSENS (Laurent), néà Aix, en 1694, devint maître de chapelle de l'église de Saint-Victor de Marseille, et mourut dans cette ville, en 1762, à l'âge de soixante-huit ans. La Bibliothèque impériale possède de lui les manuscrits autographes de motets à grand chœur : 1° *Nisi Dominus*. — 2° *Beatus vir*. — 3° *Laudate pueri*. Le *Nisi Dominus* a été exécuté au Concert Spirituel, en 1750, et y a été applaudi.

BELLMAN (A.), savant suédois, né dans la seconde moitié du dix-septième siècle, a été le collaborateur de Georges Wallerius (Voy. ce nom) pour la dissertation intitulée : *De antiqua et medii ævi Musica*; Upsal, 1706 (voy. à ce sujet le Dictionnaire suédois de musique, *Svenskt musikaliskt Lexikon*, p. 220, de Charles Envallson).

BELLMANN (Charles-Godefroi), virtuose sur le basson, et facteur d'instruments à Dresde, naquit à Schellenberg, petite ville de la Saxe, le 11 août 1760. Élève de son père, ancien ouvrier de Silbermann, il apprit dans sa jeunesse les principes de la construction des pianos, puis il entra dans les ateliers de Treublolh, facteur d'orgues de la cour de Dresde. Déjà il avait reçu quelques leçons de l'organiste Dorn, à Schellenberg, pour apprendre à jouer du piano; plus tard il prit du goût pour le basson et il devint élève de Schmidt, de Dresde, pour cet instrument. En 1783, Bellmann établit dans cette ville une fabrique de pianos qui acquit de la célébrité vers la fin du dix-huitième siècle. Ses instruments étaient renommés pour la solidité de leur construction; ses pianos à queue furent particulièrement considérés comme égaux en qualité à ceux de Schiedermaier, de Nuremberg, alors un des plus célèbres facteurs de l'Allemagne. Il ajouta à quelques-uns de ces instruments un clavier de pédale de deux octaves, dont la note la plus basse descendait à l'*ut* de seize pieds qu'on trouve aujourd'hui dans les pianos de six octaves et demie. Les grands progrès de la facture des pianos depuis 1825 ont fait oublier les instruments de Bellmann, qui est mort à Dresde, vers 1816.

BELLMANN (C.-G.), directeur de musique, cantor et organiste du cloître de Saint-Jean à Schleswig, actuellement vivant (1857), s'est fait connaître comme compositeur par les ouvrages suivants publiés depuis 1831 : 1° Cantate pour la fête de Noël, exécutée dans un concert à Schleswig en 1833, puis par l'Académie de musique de Stockholm. — Trois recueils de chants à quatre voix d'hommes pour l'usage des chœurs du Schleswig-Holstein, publiés en partition à Schleswig, chez Bruhn.

BELLOC (Thérèse GIORGI), cantatrice distinguée, née à Milan, de parents français, débuta au printemps de l'année 1804 au théâtre de la Scala de cette ville. Sa voix était un *mezzo soprano* de peu d'étendue, mais d'une qualité de son très-pure; son accent était en général expressif et touchant. L'un de ses rôles de débuts fut *la Nina*, de Paisiello; elle y fut applaudie avec enthousiasme, et son succès lui procura un engagement pour la saison suivante au même théâtre. Engagée ensuite à Paris, elle y brilla dans le même opéra de Paisiello où elle avait commencé à se faire connaître; puis dans la *Cosa rara*, dans la *Griselda*, et dans quelques ouvrages qui avaient alors de la vogue. De Paris, elle alla à Venise, à Gênes, et enfin, à Milan, où elle chanta, au carnaval de 1807, avec la Sessi, David père et Binaghi, dans l'*Adelasia ed Aleramo*, de Mayr. Elle fut aussi engagée pour les autres saisons de cette année au théâtre de la Scala. Rossini écrivit pour elle, pour Raffanelli et pour Philippe Galli, à Venise, en 1812, *l'Inganno fortunato*, et, en 1817, à Milan, *la Gazza ladra*. Mme Belloc affectionnait autant sa ville natale que les habitants de celle-ci l'aimaient. En 1821 elle y chanta toute l'année, puis elle reparut au printemps de l'année suivante, se fit entendre pendant toutes les saisons de 1823 et au printemps de 1824. Depuis 1828 elle a quitté le théâtre après y avoir parcouru une longue carrière qui ne fut marquée que par des succès.

BELLOLI (Louis), né à Castel-Franco dans le Bolonais, le 2 février 1770, se distingua comme virtuose sur le cor, et fut nommé professeur de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

cet instrument au conservatoire royal de Milan, en 1812. En 1790, il fut admis comme premier cor au concert royal de la cour de Parme ; à la mort du duc Ferdinand, il quitta cet emploi pour prendre celui qui est désigné ci-dessus. *Gervasoni* dit qu'il avait un son très-pur et une exécution brillante. Il a composé une grande quantité de musique instrumentale : ses concertos de cor jouissent d'une belle réputation en Italie. Dans l'été de 1803 il a composé la musique des deux ballets : *il trionfo di Vitellio Massimo*, et *la Distruzione di Pompejano*, pour le théâtre de la Scala à Milan; en 1804, *la Morte di Tipoo-Saib*, et *Eleazar despoto della Servia* ; en 1806, *Sofonisba* et *Andromacca* ; en 1815, *Le Avventure di Aroldo il prode*. Belloli a laissé en manuscrit une méthode de cor pour l'usage du conservatoire de Milan. Il est mort dans cette ville le 17 novembre 1817.

BELLOLI (Augustin), né à Bologne, comme le précédent, et peut-être son parent, a, comme lui, choisi le cor pour son instrument. Il a écrit plusieurs morceaux de musique de quelques ballets dont les titres suivent : 1° En 1816, à la Scala de Milan, *Emma ed Igildo* ; au printemps de 1821, *la Presa di Babilonia* et *la Morte di Ettore* ; au printemps de 1822, *Britannico* ; au mois de juin 1823, *Adelaide di Guesclino*. On a publié de sa composition : 1° *Dodici studi progressivi per corno di caccia* ; Milan, Ricordi. — 2° *Venti-quattro studi per corno di caccia; dodici ne toni maggiori e Dodici ne toni minori, colle respettive loro cadenze, da esequirsi con un solo riforto* ; ibid.

BELLONI (Joseph), clerc régulier, né à Lodi, dans la seconde moitié du seizième siècle, s'est fait connaître comme compositeur de musique d'église. Parmi ses ouvrages on remarque : 1° *Missarum quinque vocibus liber primus, op. I. adj. una missa pro defunctis; Mediolani, apud heredes Simonis Tini et Lomacii*, 1603. — 2° *Vespertini omnium solemnitatum psalmi cum Magnificat quinque vocum*, op. 4; ibid. ; 1605, in-4°. — 3° *Missa et motetti a sei voci, opera quinta*, in Venezia, 1606, in-4°. On voit par le titre de cet ouvrage que Belloni était de l'Académie des Novelli.

BELLONI (Pierre), né à Milan, fut professeur de chant au conservatoire de Saint-Onuphre à Naples, puis vint à Paris vers 1800. Il écrivit dans cette ville la musique des ballets *la Reine de Carthage*, joué au théâtre de la Porte-Saint-Martin, en 1801, et *les Pisistratides*, en 1804. On ignore si c'est à l'auteur de ces ouvrages qu'on doit une *Méthode de chant* qui a été publiée à Paris, chez Pacini, en 1822.

BELOSELSKY (Le prince Alexandre), né à Pétersbourg, en 1757, est mort dans la même ville, le 26 décembre 1809. Il fut, dans sa jeunesse, ambassadeur de la cour de Russie à Turin, ensuite à Dresde. Protecteur éclairé des arts et des lettres, il fut toute sa vie l'ami des Français, dont il cultivait la littérature avec succès. Il a été en correspondance avec J.-J. Rousseau, Marmontel et quelques autres littérateurs célèbres. Voltaire lui a adressé des vers flatteurs sur ses poésies. Amateur passionné de musique, il a publié sur cet art un petit ouvrage intitulé : *De la musique en Italie;* La Haye, 1778, in-8°. On en a attribué la rédaction à Marmontel, peut-être à cause des injures qu'on y trouve contre Gluck. Il y est dit que ce grand homme est *un barbare qu'il eût fallu renvoyer dans les forêts de la Germanie; que ceux qui l'applaudissent sont des barbares; qu'il a reculé l'art d'un siècle; qu'il n'a ni chant ni mélodie; qu'il met toute son expression dans le bruit, et ses moyens dans les cris, etc.*, Suard a fait une fort bonne critique de cette brochure dans une *Lettre anonyme sur l'ouvrage de M. le prince de Beloselsky, intitulé : De la musique en Italie* (Voyez Journ. Encyclop. oct. 1778, p. 305-318). Forkel a rendu compte de ce petit ouvrage dans sa Bibliothèque critique de musique, t. III, p. 312.

BELTRAME (Louis), compositeur de musique d'église, est né en Italie, dans l'année 1758, et mourut à Vérone, le 28 novembre 1834. Il a laissé en manuscrit : cinq messes solennelles avec orchestre ; une messe de *requiem* à quatre voix et orchestre ; des motets, des vêpres ; des psaumes et des antiennes. Toute cette musique est dans les archives de la cathédrale de Vérone.

BELTZ (Urbain-Nathaniel), docteur en médecine à Neustadt Eberswalde, dans la moyenne Marche, envoya à l'Académie des sciences de Berlin, en 1763, une *Dissertation sur le son et sur l'ouïe*, qu'il a fait imprimer en allemand, sous ce titre : *Abhandlung vom Schalle, wie er entstehet, fortgehet, ins Ohr wirket, und wie der Empfang der Schalles kraft der innerlichen Struktur des Ohrs, etc.*; Berlin, 1764, in-4°, de 139 pages. Ce mémoire obtint le prix proposé par l'Académie de Berlin. Il a été inséré dans le recueil de cette académie. On en trouve des exemplaires qui portent le titre français : *Dissertation sur le son et sur l'ouïe;* Berlin, Händel et Spener, 1764, in-4° ; mais l'ouvrage est écrit en allemand : c'est identiquement le même volume que le précédent. Beltz est mort au mois de décembre 1776.

BÉMETZRIEDER (....), né dans un village de l'Alsace, en 1743, embrassa d'abord l'é-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

fat ecclésiastique et prit l'habit de l'ordre de Saint-Benoît. Mais bientôt le désir d'être indépendant, un goût passionné pour les sciences, et particulièrement pour la musique, le firent rentrer dans le monde. Il se rendit à Paris, ne sachant trop ce qu'il allait y faire, mais confiant dans l'avenir comme on l'est dans la jeunesse. Il paraît, par le témoignage de Diderot, que l'instruction de Bémetzrieder était étendue, car ce philosophe original dit en parlant de lui (1) : « Ce jeune homme me fut adressé, comme beaucoup d'autres ; je lui demandai ce qu'il savait faire. — Je sais, me répondit-il, les mathématiques. — Avec les mathématiques vous vous fatiguerez beaucoup, et vous gagnerez peu de chose. — Je sais l'histoire et la géographie. — Si les parents se proposaient de donner une éducation solide à leurs enfants, vous pourriez tirer parti de ces connaissances utiles ; mais il n'y a pas de l'eau à boire. — J'ai fait mon droit et j'ai étudié les lois. — Avec le mérite de Grotius, on pourrait ici mourir de faim au coin d'une borne. — Je sais encore une chose que personne n'ignore dans mon pays, la musique ; je touche passablement du clavecin, et je crois entendre l'harmonie mieux que la plupart de ceux qui l'enseignent. — Eh ! que ne le disiez-vous donc ? Chez un peuple frivole comme celui-ci, les bonnes études ne mènent à rien ; avec les arts d'agrément, on arrive à tout. Monsieur, vous viendrez tous les soirs à six heures et demie ; vous montrerez à ma fille un peu de géographie et d'histoire : le reste du temps sera employé au clavecin et à l'harmonie. Vous trouverez votre couvert mis tous les jours et à tous les repas, et comme il ne suffit pas d'être nourri, qu'il faut encore être logé et vêtu, je vous donnerai cinq cents livres par an ; c'est tout ce que je puis faire. — Voilà mon premier entretien avec M. Bémetzrieder. » La liaison de celui-ci avec Diderot lui procura un moment de vogue ; ce philosophe assure qu'il comptait parmi ses élèves des hommes et des femmes du premier rang, des musiciens par état, des hommes de lettres, des philosophes, des jeunes personnes, etc., etc. Il y a quelque apparence que cette prospérité ne fut pas de longue durée ; car Bémetzrieder s'éloigna de Paris en 1782, pour s'en aller à Londres, où la fortune ne le traita pas mieux. Il y vivait encore en 1810 ; on ne sait ce qu'il est devenu depuis lors ni quand il a cessé de vivre.

Je ne sais si Bémetzrieder était savant en droit, en histoire et en mathématiques ; mais assurément il était très-ignorant en musique, car il n'existe rien de plus plat ni de plus mal écrit que les exemples de musique des ouvrages qu'il a publiés sur la théorie de l'harmonie. Les éloges donnés par Diderot à son système d'harmonie prouvent, comme l'analyse qu'il en a faite, le danger de parler de ce qu'on n'entend pas, lors même qu'on est doué d'un esprit supérieur. Bémetzrieder avait écrit ses principes en dialogues pour les leçons qu'il donnait à la fille du philosophe ; Diderot entreprit d'en faire un livre, et se chargea de la rédaction de celui qui parut sous le titre de : *Leçons de clavecin et principes d'harmonie*. Il ne fit, dit-il, autre chose que de corriger *le mauvais français tudesque* de l'auteur de ces dialogues ; mais, quoi qu'il dise, il y mit certainement le cachet original qui, seul, a procuré quelque succès aux *Leçons de clavecin*, et qu'on retrouve dans toutes ses productions. Ce qui le prouve, c'est que tous les autres livres publiés ensuite par Bémetzrieder ne renferment que du galimatias inintelligible. Au reste, il est bon de dire que ces livres n'eurent une sorte de succès que parmi les gens du monde, parce qu'il était alors de mode d'avoir l'air de s'occuper de théorie de musique, sans y rien entendre : quant aux musiciens, ils n'eurent jamais la moindre estime pour le fatras de l'ex-bénédictin.

Bémetzrieder a présenté sous toutes les formes ses obscures idées sur la théorie de l'harmonie et sur la tonalité. La liste de ses écrits est étendue ; la voici à peu près complète : 1° *Leçons de clavecin et principes d'harmonie ;* Paris, Bluet, 1771, in-4°. Ce livre, dont les exemples de musique sont imprimés avec les caractères de Fournier, a été traduit en espagnol par Balls (Voy. ce nom). — 2° *Lettre en réponse à quelques objections sur les Leçons de clavecin ;* Paris, 1771, in-8°. Je crois que cet écrit, cité par Forkel et par Lichtenthal n'est autre que celui-ci, dont on a mal copié le titre : *Lettres de M. Bémetzrieder à MM***, musiciens de profession, ou Réponse à quelques objections qu'on a faites à sa méthode pratique, sa théorie et son ouvrage sur l'harmonie ;* Paris, 1771, in-8°. — 3° *Lettre à M. le baron de S***, concernant les dièses et les bémols ;* Paris, 1773, in-8°. — 4° *Traité de musique concernant les tons, les harmonies, les accords et le discours musical ;* Paris, 1776, in-8°. Une deuxième édition de ce livre a été publiée en 1780, sous ce titre : *Discours théorique sur l'origine des sons de l'octave, sur la naissance des deux modes, sur les dièses, sur les bémols, et sur la formation des harmonies*, in-8°. Une traduction anglaise de cet ouvrage de Bémetzrieder, par Giffard

(1) Correspond. littér., philos. et crit. de Grimm et de Diderot, t. VII, p. 291 et suiv., édition de Paris, 1829.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Bernard, a paru à Londres, en 1779, in-4°. — 5° *Réflexions sur les leçons de musique;* Paris 1778, in-8°. — 6° *Nouvel essai sur l'harmonie, suite du traité de musique;* Paris, 1779, in-8°. Cet ouvrage reparut avec un nouveau frontispice en 1781, comme une nouvelle édition. — 7° *Le Tolérantisme musical;* Paris, 1779, in-8°. Cette brochure de 32 pages a pour but de faire cesser les disputes des Gluckistes et des Picciniates, et de prouver qu'il y a de bonne musique de plus d'un genre. — 8° *Exemples des principaux éléments de la composition musicale, addition au nouvel Essai sur l'harmonie;* Paris, 1780, in-8°. — 8° (bis) *Méthode et réflexions sur les leçons de musique.* Nouvelle édition; Paris, Onfroy, 1781, 1 vol. in-8°. — 9° *New lessons for harpsichord, french and english;* Londres, 1778, in-8°. C'est une traduction anglaise accompagnée du texte français des *Leçons de clavecin* rédigé par Diderot; Bémetzrieder la publia dans l'année même de son arrivée en Angleterre. Il la reproduisit, en anglais seulement, sous le titre de *Music made easy for every capacity* (La musique rendue facile à toutes les intelligences); Londres, 1782, in-4°. — 10° *Précis des talents du musicien;* Londres, 1783, in-8°. Dans la même année une traduction anglaise de cet ouvrage parut à Londres sous le titre de *New way of teaching music.* — — 11° *New guide to singing* (Nouveau maître à chanter); Londres, 1787. — 11° (bis) *General instruction in Music, containing precepts and exemples in every branch of the science; with a geometrical explanation of the musical scale;* Londres, 1790, 1 vol. in-4° obl. — 12° *Art of tuning* (Art d'accorder les instruments à clavier); Londres, 17... — 13° *A complete treatise of music;* Londres, 1800, in-4°. Dans cette multitude d'écrits destinés à mettre en vogue des idées fausses sur la tonalité et sur l'harmonie, Bémetzrieder montre une ignorance complète de ce qu'on avait écrit avant lui sur ces matières; cependant, à l'entendre, on croirait qu'il avait étudié tous les systèmes, qu'il en avait constaté les défauts, et qu'il n'y avait que lui qui eût connu la vérité, car il dit modestement, dans ses *Réflexions sur les leçons de musique*, page 20 : « Si on veut comparer mon traité avec les livres français, allemands, italiens, latins et grecs qui l'ont précédé sur la musique, on verra que j'ai fertilisé un terrain inculte et négligé. »

Bémetzrieder, qui paraît avoir été tourmenté par la manie d'écrire, a publié plusieurs brochures sur des sujets de philosophie et de morale, parmi lesquels on remarque : 1° *Plan d'un club pour les philosophes de Londres, et, avec très-peu de modifications, pour toutes les grandes villes du monde : essai philosophique sur une nouvelle manière de tuer le temps;* Londres, 1784, in-4°. — 2° *New philosophical thoughts on man, Divinity, our moral ideas, religious war, revolutions, and the golden age* (Nouvelles pensées sur l'homme, la divinité, nos idées morales, les guerres de religion et l'âge d'or); Londres, 1795, in-4°. — 3° *A new code for gentlemen;* Londres, 1803, in-8°.

BENCINI (Pierre-Paul), compositeur distingué pour l'église, dans le style accompagné, fut nommé maître de la chapelle Sixtine, à Rome, le 1er mars 1743, et occupa cette place jusqu'à sa mort, qui eut lieu le 6 juillet 1755. Ses compositions se trouvent en manuscrit dans quelques églises de Rome, et particulièrement dans les archives de la chapelle Sixtine. M. l'abbé Santini, de Rome, possède de cet auteur : 1° Deux *Te Deum* à quatre voix. — 2° L'hymne de la Nativité. — 3° Des psaumes et des motets avec ou sans instruments. — 4° Les psaumes *Beati omnes* et *Lauda Hierusalem*, à cinq. — 5° Huit psaumes à huit, et un *Dixit* à seize, avec instruments.

Il y a eu un autre compositeur du nom de Bencini (Antoine), dont on connaît, en manuscrit, des messes et des psaumes à quatre voix. La bibliothèque royale de Berlin possède de celui-ci une messe à cinq voix avec instruments, et une autre à quatre voix, également avec orchestre.

BENDA (François), maître des concerts du roi de Prusse et fondateur d'une école de violon, en Allemagne, naquit à Althenatka, en Bohême, le 25 novembre 1709. A l'âge de sept ans il commença l'étude de la musique; en 1718 il entra comme sopraniste à l'église de Saint-Nicolas, de Prague. Le roi de Saxe ayant donné l'ordre de chercher dans la Bohême un sopraniste pour le service de sa chapelle, le choix tomba sur Benda, qui se rendit à Dresde et qui fut bien accueilli par le maître de la chapelle. Après avoir passé dix-huit mois dans cette situation, il lui prit fantaisie de retourner à Prague; mais sa belle voix et son aptitude comme musicien le rendaient si utile au service de la chapelle, qu'il ne put obtenir de congé, et qu'il ne put recouvrer sa liberté que par la fuite. Il se cacha dans un bateau qui le conduisit à Pirna; mais il ne put aller plus loin, car on l'avait suivi dans cette ville; il y fut arrêté, et on le ramena à Dresde. Le voyage qu'il venait de faire, le froid qu'il avait enduré, et peut-être aussi la crainte dont il fut

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

mais, lui firent perdre tout à coup sa belle voix de soprano, et dès lors on ne mit plus d'obstacle à son départ. De retour à Prague, il recouvra sa voix, qui se changea en contralto, et cet avantage le fit admettre au séminaire des Jésuites en 1723. Ses premières compositions datent de cette époque; son premier essai fut un *Salve regina*. Peu de temps après l'avoir écrit, il retourna chez ses parents; mais il n'y resta pas longtemps: la nécessité de pourvoir à son existence le fit s'engager dans une troupe de musiciens ambulants. Parmi ceux-ci se trouvait un juif aveugle, nommé *Lœbel*, violoniste fort habile qui devint le maître et le modèle de Benda. Fatigué bientôt de sa vie vagabonde, celui-ci retourna à Prague et y prit quelques leçons du violoniste Koniesek. Lui-même se mit à travailler avec ardeur à perfectionner son talent. Tour à tour il passa ensuite au service du comte d'Uhlefeld, du feld-maréchal Montecuculi, et du baron Andler. Celui-ci l'emmena à Hermanstadt en Transylvanie, où il resta pendant un an. Le désir de voir la capitale de l'Autriche lui fit quitter cette position: en arrivant à Vienne, il entra chez le marquis de Lunéville, ambassadeur de France. Là, il eut le bonheur d'entendre le célèbre violoncelliste Franciscello, et d'en recevoir des conseils qui eurent la plus heureuse influence sur son talent. Une association s'étant formée entre Benda et trois autres artistes nommés Czarth, Hœkh et Weidner, ils se mirent en voyage et se rendirent en Pologne. Arrivés à Varsovie, ils se mirent au service du staroste Szaniowsky, qui choisit Benda pour son maître de chapelle. Après avoir passé deux ans et demi à la cour de ce seigneur, il la quitta pour entrer dans la chapelle du roi de Pologne, Auguste. La mort de ce prince le laissa bientôt sans place, et l'obligea d'aller à Dresde pour y trouver de l'emploi. Là, il rencontra le célèbre flûtiste et compositeur Quanz, qui l'engagea, en 1732, pour le service du prince royal de Prusse, Frédéric II. A son arrivée à Ruppin, il y trouva le maître de concerts Jean-Théophile Graun, frère du célèbre compositeur de ce nom. Graun était alors le meilleur violoniste de l'Allemagne; Benda avoua qu'il n'avait jamais entendu d'artiste qui lui eût fait autant de plaisir, surtout dans l'adagio, et qu'il avait tiré un grand enseignement de ce qu'il lui avait entendu jouer. Sa nouvelle position lui procura aussi l'avantage de prendre des leçons de Quanz pour l'harmonie et le contrepoint.

Le traitement que Benda recevait du prince royal de Prusse fut beaucoup augmenté quand Frédéric monta sur le trône. Ses deux frères Jean et Joseph Benda furent aussi admis dans la chapelle. Dans cette situation heureuse et tranquille, l'artiste ne songea plus qu'à perfectionner son talent et à consacrer sa vie entière à son art. Tant de soins, de travaux et de persévérance furent couronnés par les plus brillants succès, et Benda parvint à un degré de perfection inconnu jusque-là aux violonistes de l'Allemagne. Depuis quarante ans, il était membre de la musique du roi de Prusse, lorsqu'en 1772, il succéda à Graun l'aîné comme maître des concerts; mais quelques années après, sa santé se dérangea, il fut obligé de cesser son service, et il mourut d'épuisement à Potsdam, le 7 mars 1786, à l'âge de soixante-seize ans. Burney dit, dans son *Voyage musical*, que la manière de ce virtuose n'était celle d'aucun autre violoniste. Il n'avait copié ni Tartini, ni Somis, ni Varacini, mais il avait pris de chacun ce qui avait le plus d'analogie avec sa manière de sentir, et de tout cela il s'était fait un style particulier. Il excellait surtout à rendre les trails à l'aigu avec un son pur et moelleux, quoiqu'il les jouât dans un mouvement très-rapide. Ses élèves furent nombreux: ils répandirent en Allemagne ses traditions qui ont été connues jusqu'au commencement du dix-neuvième siècle sous le nom d'*école de Benda*. Les plus distingués d'entre eux ont été son frère Joseph, ses deux fils, Kœrbitz, Bodinus, Pischer, Veichtner, Rammitz, Rust et Matthes. Benda avait aussi formé, pour le chant, ses deux filles, femmes des maîtres de chapelle Reichardt et Wolff, et le sopraniste Paolino. Il a composé près de cent solos pour le violon, un grand nombre de concertos et plusieurs symphonies; tous ces ouvrages sont restés en manuscrit; on n'en a publié que *Onze solos pour le violon*, un *Solo pour la flûte*, des études ou caprices pour le violon, œuvre posthume, livre I et II, et des *Exercices progressifs*, liv. III. Le portrait de Benda a été gravé par Polte, en 1796, et ensuite par Laurent.

BENDA (Jean), frère cadet de François, musicien de la chambre du roi de Prusse, né à Althenatka, vers 1714, fit ses études musicales à Dresde, et vécut dans cette ville jusqu'en 1733. Conduit à Berlin par son frère, François Benda, il y obtint une place à la chapelle royale; mais il y mourut au commencement de 1752, à l'âge de trente-huit ans. Il a laissé en manuscrit trois concertos de violon, de sa composition.

BENDA (Joseph), né à Althenatka, en 1724, selon l'Almanach musical de Reichardt, et en 1725, selon d'autres, succéda à son frère, François Benda, dans l'emploi de maître des concerts du roi de Prusse. Il avait été d'abord admis,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

comme violoniste, parmi les musiciens de la chambre de ce monarque, en 1742. Au commencement du règne de Frédéric-Guillaume II, sa pension fut réglée à huit cents écus de Prusse; mais le successeur de ce prince l'a réduite à deux cents. Joseph Benda est mort à Berlin en 1804, dans la quatre-vingtième année de son âge. Quoiqu'il ait beaucoup écrit, aucune de ses compositions n'a été gravée.

BENDA (Georges), compositeur, n'était pas frère des trois artistes précédents, comme le dit Gerber dans son ancien lexique, mais leur cousin. Il naquit à Jungbunslau, en 1722. Son père, simple tisserand dans ce village, fut son premier maître de musique et lui enseigna à jouer du hautbois. Il se livra aussi à l'étude du violon et du clavecin, et devint d'une habileté remarquable sur ces instruments. En 1740, lorsque François Benda appela près de lui sa famille à Berlin, Georges perfectionna ses talents sur les beaux modèles que lui offraient les artistes de la capitale de la Prusse. Admis dans la chapelle du roi, comme second violon, il eut de fréquentes occasions d'entendre les compositions de Graun et de Hasse, et de former son goût sur leur modèle. Ce fut à peu près la seule éducation musicale qu'il reçut comme compositeur, car il ne voulut jamais se donner la peine d'étudier le contrepoint, ni même l'harmonie. La place de maître de chapelle du duc de Saxe-Gotha étant devenue vacante, en 1748, par la mort de Steinel, Benda l'obtint et quitta le service du roi de Prusse. Le duc, Frédéric III, était un amateur passionné de musique d'église; il demanda beaucoup de Messes, de Passions et d'Hymnes à son nouveau maître de chapelle; le talent déployé par Benda dans ces ouvrages révéla à l'Allemagne l'existence d'un artiste de mérite. Le prince fut si satisfait de ces productions, qu'il consentit, en 1764, au voyage que Benda voulait faire en Italie, et qu'il en paya les frais. Déjà le compositeur était connu par ses belles sonates et ses concertos. Il joua l'un de ceux-ci à la cour de Munich, lorsqu'il partit pour l'Italie, et l'électeur lui donna une belle montre d'or en témoignage de sa satisfaction. Arrivé à Venise, Benda courut au théâtre, pressé par le besoin d'entendre de la musique italienne. On jouait un opéra bouffe de Galuppi. Accoutumé comme il l'était à la musique forte d'harmonie et riche de modulations, le compositeur allemand ne comprit pas le mérite des mélodies simples, naturelles et spirituelles de Galuppi, et son dégoût pour cette musique devint si fort, qu'il ne voulut pas rester dans la salle jusqu'à la fin de la représentation, et qu'il s'enfuit malgré les observations du directeur de musique Rust, qui l'avait accompagné dans son voyage. Rust, mieux disposé que Benda à goûter le charme de la musique italienne, non-seulement écouta la pièce jusqu'au bout, mais y retourna tous les soirs. Étonné de sa persévérance, Benda voulut encore tenter une épreuve, et prit enfin le parti d'aller entendre encore cette musique qui lui avait tant déplu d'abord. Cette fois il y découvrit un charme qui le captiva jusqu'à le faire assister à toutes les représentations. Devenu enfin passionné pour les formes italiennes, il s'en servit pour modifier sa manière, qui, depuis lors, prit le caractère italo-germanique que Benda a conservé dans toutes ses productions. Arrivé à Rome, Benda y écrivit un morceau d'église pour l'anniversaire de la naissance du duc de Saxe-Gotha; ce morceau, considéré comme un de ses meilleurs ouvrages, n'a point été publié.

De retour à Gotha, en 1766, Benda y écrivit ses opéras de *Ciro riconosciuto* et de *Il buon Marito*. Ces ouvrages furent suivis de *la Foire de village*, petit opéra comique; de *Walder*, opéra sérieux; d'*Ariane à Naxos*, duodrame; de *Médée*; du *Bûcheron*; de *Pygmalion*, monodrame de Rousseau; de *Roméo et Juliette*; de *la Loi tartare*; de *Lucas et Barbe*, opéra comique, et de *l'Enfant trouvé*. Après le brillant succès de toutes ces compositions, Benda jouissait de la plus belle réputation et du sort le plus doux à la cour de Gotha; cependant il quitta tout à coup cette position, renonça aux *douze cents thalers* de traitement qu'il recevait chaque année, et, sans même demander de pension pour ses longs services, il s'enfuit, en 1778, à Hambourg, où Schroeder lui confia la direction de l'orchestre de son théâtre. Bientôt fatigué de la dépendance où le mettait son service, il se rendit à Vienne, s'y fit entendre avec succès dans un concert, n'y vécut point heureux, et prit enfin le parti de retourner à Gotha, où il pria le prince de lui pardonner sa faute. Il en reçut deux cents thalers de pension annuelle; le successeur de ce prince, le duc Auguste de Saxe-Gotha, y ajouta deux cents autres thalers. Alors Benda se retira à Georgenthal, agréable village à trois lieues de Gotha, et y employa les loisirs de sa solitude à rassembler tous les morceaux qu'il avait écrits pour le piano, dans le dessein d'en donner une édition complète.

En 1781, des propositions lui furent faites pour se rendre à Paris, où l'on venait de traduire son opéra d'*Ariane à Naxos*; il ne se décida qu'avec peine à ce voyage, parce qu'il avait atteint sa soixantième année; mais les instances devinrent si pressantes, qu'il accéda enfin aux

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

offres qui lui étaient faites. Il dirigea lui-même la mise en scène de son ouvrage ; mais il se repentit ensuite de sa condescendance, la pièce n'ayant point eu de succès. De retour à Georgenthal, il semblait s'y plaire ; mais tout à coup, par un de ces caprices dont sa vie offrit de nombreux exemples, il alla demeurer à Ordruff, se fatigua bientôt de son séjour dans cette ville et se retira, en 1788, à Ronnebourg où il exprima, quatre ans après, l'ennui qui le dévorait dans une sorte d'élégie en musique connue sous le nom des *Plaintes de Benda* (*Benda's Klagen*). Fatigué du monde et de lui-même, il alla, peu de temps après, chercher une solitude à Koestritz, où il mourut le 6 novembre 1795, à l'âge d'environ soixante-treize ans. Dans ses dernières années son art avait pour lui si peu de charme, que, lorsqu'on le pressait d'entendre quelque artiste distingué, il répondait : *une simple fleur me procure plus de jouissances que toute la musique.*

Benda aimait beaucoup les plaisirs de la table, semblable en cela à Jomelli, Hændel et Gluck. Lorsqu'il composait, il écrivait fort vite ; mais il passait la plus grande partie du temps dans une vague rêverie qui l'empêcha de produire autant qu'il aurait pu le faire dans une carrière aussi longue que la sienne. On voit dans ses lettres, publiées par Schlichtegroll, qu'il médita beaucoup, vers la fin de sa vie, sur l'immortalité de l'âme, à laquelle il ne croyait pas. Il y a lieu de penser que son cœur était sec autant que sa tête était fantasque. On rapporte sur lui l'anecdote suivante. Sa femme venait d'expirer dans ses bras ; à peine eut-elle rendu le dernier soupir, que Benda se précipita sur son piano et chercha à exprimer sa douleur par des modulations mélancoliques ; mais bientôt, préoccupé de ses successions d'accords, il oublia l'objet de son improvisation, et lorsqu'un domestique vint lui demander s'il fallait envoyer des *lettres de faire part*, il entra dans la chambre de sa femme pour la consulter sur ce sujet, et ce ne fut qu'en apercevant le corps inanimé qu'il se souvint du malheur qui venait de le frapper.

Benda avait reçu de la nature des idées mélodiques remplies de grâce et d'expression ; bien qu'il n'eût point fait d'études, son harmonie est, en général, pure et correcte ; tout ce qu'il a écrit est d'un caractère gracieux, et ses ouvrages ont toujours été entendus avec plaisir ; néanmoins le cachet de l'invention y manque, et c'est à cela qu'il faut attribuer le profond oubli où ces productions sont déjà tombées. Parmi ces compositions, celles qui y ont été considérées comme les meilleures sont : 1° *L'ouverture d'Ariane*. — 2° Un chœur de *Médée*. — 3° Les *Plaintes d'Amynte sur la fuite de Lalage*, cantate composée en 1744, dans la jeunesse de l'auteur. — 4° Plusieurs morceaux de musique d'église. — 5° Ode sur la mort de la duchesse de Saxe-Gotha, épouse de Frédéric III, morceau qui fut ensuite exécuté pour la mort de Lessing. — 6° Plusieurs scènes et un chœur de *Roméo et Juliette*. On a publié, de la composition de Benda : 1° *Sei sonate per il cembalo* ; Berlin, 1757. — 2° *Plaintes d'Amynte sur la fuite de Lalage* ; ibid., 1744. — 3° *La Foire de village*, opéra comique réduit pour le piano ; Leipsick, 1776. — 4° *Walder*, opéra sérieux ; Gotha, 1777. — 5° *Ariane à Naxos*, duodrame ; Leipsick, 1778. Une édition plus complète de la partition de cet ouvrage ; ibid., 1781. — 6° *Médée* ; Leipsick, 1778. — 7° *Le Bûcheron*, opéra comique ; ibid., 1778. — 8° *Pygmalion*, monodrame ; Leipsick, 1780. — 9° *Roméo et Juliette*, partition réduite pour le piano ; Leipsick, 1778. — 10° Deux concertos pour le clavecin, avec accompagnement de deux violons, alto et basse ; Leipsick, 1779. — 11° Collection de différents morceaux pour le piano, 1re, 2e et 3me suite ; Gotha et Leipsick, 1780 et 1781. — 12° Collection d'airs italiens, partitions réduites pour le piano ; Leipsick, 1782. — 13° *Airs et duos de la Loi tartare*, mélodrame, pour piano et violon ; Leipsick, 1789. — 14° *Céphale et l'Aurore*, cantate de Weiss, avec accompagnement de deux flûtes, deux violons, alto, violoncelle et piano ; Leipsick. — 15° *Les Plaintes de Benda*, cantate, avec accompagnement de deux flûtes, deux violons et basse. Parmi les compositions inédites de Benda on remarque plusieurs années complètes de musique d'église, des pièces de circonstance, des symphonies, des sonates, des concertos de piano, et le mélodrame *Almanzor*. La Bibliothèque royale de Berlin possède en manuscrit environ cinquante cantates d'église et autres de Benda, à quatre voix et instruments ou à voix seules, des odes également à quatre voix et orchestre, et les partitions autographes de plusieurs messes, chœurs, trios, etc.

BENDA (Frédéric-Guillaume-Henri), fils aîné de François, naquit à Potsdam, le 15 juillet 1745. Digne élève de son père pour le violon, il fut admis au nombre des musiciens de la chambre du roi de Prusse ; mais il se distingua surtout comme claveciniste et comme compositeur. En 1789, il écrivit son opéra allemand d'*Orphée*, pour l'impératrice de Russie, qui lui envoya la grande médaille d'or qu'elle avait fait frapper pour l'inauguration de la statue de Pierre Ier. Il reçut aussi de Paul Ier une lettre flatteuse, datée

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

du 26 novembre 1796, avec une boîte d'or émaillée, comme récompense de quelques-uns de ses ouvrages qu'il avait envoyés à ce monarque. Son oratorio *Die Jünger* (Les Disciples), qui fut exécuté à Berlin, en 1792, fut très-applaudi. Outre son *Orphée*, qui fut publié en partition pour le piano, on a encore de sa composition : 1° Six trios pour deux violons et basse, op. 1. — 2° Deux concertos pour violon et orchestre, op. 2. — 3° Trois trios pour clavecin, violon et basse, op. 3. — 4° Trois concertos pour la flûte, op. 4. — 5° Trios pour clavecin, op. 5. — 6° Sonate à quatre mains, op. 6; 7° Sept sonates séparées pour clavecin ou harpe, avec flûte ou violon et basse, publiées à Berlin, de 1788 à 1793. — 8° Un solo pour flûte et basse, 1792. — 9° *Les Grâces*, cantate, avec accompagnement de piano ; Leipsick, 1792 ; 10° Six concertos de violon à cinq parties, en Mss. — 11° Six solos de flûte en Mss. — 12° *Die Jünger am Grabe* (Les disciples au tombeau), oratorio.

BENDA (Charles-Hermann-Ulric), fils cadet de François, naquit à Potsdam, le 2 mai 1748. Élève de son père pour le violon, il fut celui qui approcha le plus de sa belle manière dans l'exécution de l'adagio. Comme presque tous les membres de sa famille, il fut musicien de la chambre du roi de Prusse. Il a écrit quelques solos pour son instrument.

BENDA (Frédéric-Louis), fils de Georges Benda, naquit à Gotha, en 1746. Devenu habile sur le violon, il fut nommé chef d'orchestre du petit théâtre de Seyler, en 1778. Quatre ans après on l'appela à Hanau pour y prendre la direction du théâtre. Il s'y maria avec mademoiselle Rietz, cantatrice célèbre, connue depuis sous le nom de *madame Benda*, fit avec elle un voyage à Berlin et à Vienne, et entra, en 1783, au service du duc de Mecklenbourg, avec un traitement de mille écus de Prusse. De là, il passa à Kœnigsberg, en 1789, comme directeur des concerts ; mais il ne jouit pas longtemps de cet emploi, car il mourut le 27 mars 1792, à l'âge de quarante-six ans. Ses compositions les plus connues sont : 1° *Le Barbier de Séville*, opéra représenté à Hambourg, en 1782. — 2° Trois concertos de violon; Leipsick, 1779. — 3° *Trauerkantate auf den Tod des Herzogs von Mecklenburg* (Cantate funèbre sur la mort du duc de Mecklembourg), 1785. — 4° *Das Vater unser, Kantate* (le Pater noster), 1783. — 5° *Der Tod, Kantate* (la Mort, cantate), 1788. — 6° *Die Religion, Kantate*, 1790. — 7° *Le Ballet des Fous*, en 1787. — 8° *Die Verlobung* (Les fiançailles), opérette, en 1790, à Kœnigsberg. — 9° *Louise*, opérette, en 1791, gravé en partition de piano ; Kœnigsberg, 1791. — 10° *Mariechen* (la petite Marie), opérette, en 1792, à Kœnigsberg. C'est son dernier ouvrage.

BENDA (Ernest-Frédéric), fils de Joseph Benda, naquit à Berlin, en 1747, et entra dans la musique du roi de Prusse, après avoir achevé ses études musicales. En 1770, il dirigeait, conjointement avec Bachmann, le concert des amateurs de Berlin, qu'il avait fondé. Tout annonçait en lui un artiste du premier ordre, lorsqu'il fut enlevé à ses amis par une fièvre ardente, le 31 mars 1778, dans la trente et unième année de son âge. La société de concert honora sa mémoire par une musique funèbre solennelle. Il a fait imprimer en 1769, à Leipsick, un menuet avec variations pour le piano.

BENDA (Madame). Voyez Heyne.

BENDA (Félix), né à Skalska en Bohême, vers le commencement du dix-huitième siècle, est compté parmi les plus grands organistes de l'Allemagne. Il toucha d'abord l'orgue des Servites à l'église de Saint-Michel à Prague, passa ensuite chez les frères de la Miséricorde, dans la même ville, et y mourut en 1768. Il a laissé en manuscrit beaucoup d'oratorios, de messes, de litanies, mais il ne paraît pas qu'on en ait rien imprimé. Segers avouait que c'était à Benda qu'il devait ses connaissances musicales et son talent comme organiste. Ses principaux oratorios sont : 1° *L'Innocence accusée, ou le Sauveur du monde*, composé en 1760; — 2° *La douloureuse Mère de Dieu*, en 1771 ; — 3° *Le Crucifiement*, 1762.

BENDELER (Jean-Philippe), chantre au collége de Quedlimbourg, naquit à Riethnordhausen, village près d'Erfurt, vers 1660, et mourut d'une apoplexie foudroyante dans l'église de Quedlimbourg, vers 1712. On a de lui les ouvrages suivants : *Melopœia practica, an sich halten alle musikalische Erfindungen zwar auf gewisse Maass, etc.* (Mélopée pratique ou Méthode sûre pour s'instruire dans les connaissances musicales); Nuremberg, 1686, in-fol. J'ignore si cet ouvrage est le même que celui qui est cité par Walther, et, d'après lui, par Gerber et Forkel sous ce titre : *Ærarium melopœticum ;* Nuremberg, 1688, in-fol. de huit feuilles. C'est peut-être une nouvelle édition du livre précédent ; peut-être aussi ne s'agit-il que d'exemplaires différents de la même édition dont on a changé le titre; — 2° *Organopœia, oder Unterweisung, wie eine Orgel nach ihren Hauptstücken, als Mensuriren, Abtheilung der Laden, Zufall des Windes, Stimmung oder Temperatur, etc.*; Francfort et Leipsick, sans date, mais réimprimé à Mersebourg, en 1690, in-4° de six feuilles. Une

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

nouvelle édition a paru à Francfort, sous ce titre : *Orgelbaukunst* (L'art du facteur d'orgues), 1739, in-4° ; — 3° *Directorium musicum, oder gründliche Erörterung derjenigen Streitfragen, welche zwischen dechul-Rectoribus und Cantoribus über dem Directorio musico motivirt worden* ; Quedlinbourg, 1706, 28 pages in-4° ; — 4° *Collegium musicum de compositione*, Mss. Ce livre est cité par Mattheson dans son Arc de triomphe musical (*Ehrenpforte mus.*). Les ouvrages de Bendeler prouvent que leur auteur avait plus de savoir que de critique et de philosophie dans la tête.

BENDELER (SALOMON), fils du précédent, et basse-contre de la chapelle et de la chambre du duc de Brunswick, naquit à Quedlinbourg, en 1683. Son père, ayant reconnu ses heureuses dispositions pour la musique et la beauté de sa voix, lui donna les premières leçons, et eut lieu d'être satisfait des progrès de son fils. Parvenu à l'âge de puberté, celui-ci acquit un timbre de voix si fort et si pénétrant, qu'aucun autre chanteur ne put lui être comparé. Quelle que fût l'étendue d'une église, cette voix prodigieuse se faisait entendre également partout, et semblait ébranler la voûte. Bendeler fit un voyage en Angleterre, où on lui offrit de grands avantages ; mais il préféra une place à l'Opéra de Hambourg. Il y obtint le plus grand succès, ainsi qu'à Leipsick et à Brunswick. Dans un voyage qu'il fit à Dantzick, il toucha l'orgue de l'église principale. Après avoir préludé, il déploya tout à coup la force de sa voix étonnante. Un bruit soudain qui s'éleva dans l'église interrompit l'office et le chanteur : la femme d'un des principaux sénateurs, épouvantée par cette voix terrible, venait d'accoucher heureusement d'un fils. Son mari, tourmenté de la goutte, fut si transporté de joie à cette nouvelle, qu'il se trouva guéri sur-le-champ. Instruit du nom de celui à qui il devait ce double bonheur, il invita Bendeler, avec une société nombreuse, au repas du baptême, et mit sur son assiette une somme de trois cents ducats, en lui exprimant sa reconnaissance pour le service qu'il venait de lui rendre, comme accoucheur et comme médecin. Cette aventure fit connaître Bendeler, et lui ouvrit l'entrée de toutes les sociétés. Ce singulier chanteur est mort en 1724.

BENDER (JACQUES), né à Bechtheim, près de Worms, en 1798, commença l'étude de la musique à l'âge de cinq ans, sous la direction de Mœser, organiste de cet endroit. Après avoir appris pendant quatre ans à jouer du piano, Bender reçut des leçons de violon de son père, puis il alla à Worms, où Alfuldisch, maître de musique de la ville, lui enseigna à jouer de plusieurs instruments et lui donna quelques leçons d'harmonie. Les progrès de Bender sur la clarinette furent rapides, et bientôt il fut considéré comme un clarinettiste distingué. De retour à Bechtheim, Bender reprit ses études d'harmonie, et commença à écrire quelques morceaux pour les instruments à vent. A l'âge de vingt et un ans, il entra comme chef de musique dans le 31me régiment d'infanterie du royaume des Pays-Bas. Après dix années de service, il se retira dans la petite ville de Saint-Nicolas, en Belgique, en qualité de directeur de musique, et y organisa une société philharmonique. Appelé à Anvers, en 1833, par la Société royale d'harmonie, il fut chargé des fonctions de chef d'orchestre de cette société, et se fixa dans cette ville. Bender a arrangé plusieurs ouvertures en harmonie militaire, et a composé des fantaisies, des pots-pourris pour des orchestres d'instruments à vent, ainsi que des concertos pour divers instruments. Quelques-uns de ces morceaux ont été publiés par MM. Schott fils, de Mayence ; les autres sont restés en manuscrit. Bender est mort à Anvers le 9 août 1844, à l'âge de quarante-six ans.

BENDER (VALENTIN), frère cadet du précédent, est né à Bechtheim, en 1800. A l'âge de six ans, il entra dans l'école de l'organiste Mœser pour y apprendre les premiers principes de la musique ; puis il reçut de son père quelques leçons de violon ; mais il abandonna bientôt cet instrument pour l'étude de la flûte, où il fit de rapides progrès. Lorsque son frère revint de Worms, Valentin étudia la clarinette sous sa direction. La nature l'avait particulièrement destiné à cet instrument, sur lequel il acquit en peu de temps un degré d'habileté remarquable. Après avoir voyagé avec Jacques Bender, pour donner des concerts, il entra, en 1819, comme *clarinette solo* dans le 31e régiment d'infanterie des Pays-Bas, dont son frère était chef de musique. Il n'occupa cette place que pendant dix-huit mois ; après ce temps il passa au service de France comme chef de musique du 51me régiment de ligne, et fit en cette qualité la campagne d'Espagne de 1823 ; puis il quitta son régiment qui devait passer aux colonies, pour entrer dans le 59e ; mais il occupa peu de temps cette place, ayant été appelé à Paris où on lui proposa la direction d'un corps de musique qu'on devait organiser en Égypte pour le service du vice-roi. Il n'accepta point les propositions qui lui furent faites à ce sujet, et il se rendit à Anvers, en 1826, comme directeur de la société d'harmonie. A l'époque de la révolution de 1830, il prit un en-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

gagement comme chef de musique dans le 1er régiment d'infanterie belge; deux années après, il fut chargé d'organiser le beau corps de musique du régiment des guides, dont il est aujourd'hui le chef avec le titre de directeur de la musique militaire de la maison du roi. M. Bender possède un fort beau talent sur la clarinette et mérite d'être compté parmi les virtuoses sur cet instrument. Il a composé plusieurs morceaux de musique militaire, et l'on a gravé de lui trois airs variés pour la clarinette, avec accompagnement d'instruments à vent; Paris, A. Petit.

BENDINELLI (Auguste), chanoine régulier de Latran, naquit à Lucques, vers 1550. Bononcini le cite (Mus. prat., p. 11, c. 12.) comme un habile contrapuntiste, et donne un canon à quatre voix de sa composition au titre de son *Musicien pratique*. On a de Bendinelli : 1° *Cantiones sacræ quinque voc.*; Venise, 1585; — 2° *Sacrarum cantionum 5 vocum lib. II; Venetiis, Amadinum*, 1588, in-4°; — 3° *Sacra omnium solemnitatum Vespertina psalmodia, quatuor vocibus concinenda, duoque Virginis cantica, septem et octo vocibus decantanda*; Vérone, 1594, in-4°; — 4° *Cantiones sacræ quinque vocum*; Francfort-sur-le-Mein, 1604, in-4°; ce sont les deux livres de motets précédents réunis dans un seul recueil; — 5° *Cantiones sacræ quatuor vocum*; ibid., 1604, in-4°.

BENDL (Charles), compositeur de musique de danse, à Vienne (1840 à 1850), y a publié environ soixante-dix œuvres de valses et de quadrilles, pour l'orchestre et pour le piano, chez Haslinger.

BENDUSI (François), né à Sienne, dans la première moitié du seizième siècle, a publié : *Opera nova di balli a quattro, da sonare e cantare*; Milan, 1609. La première édition de cet œuvre a paru à Venise, chez Antoine Gardane, en 1553, in-4° obl.

BENECKEN (Frédéric-Burchardt), né vers 1760, fut d'abord candidat de théologie à Wenningsen et obtint, vers 1790, la place de prédicateur à Ronneberg, près de Hanovre, où il est mort en 1818. Il s'est fait connaître par un recueil d'airs et de six menuets pour le piano, Hanovre, 1787. Il a publié aussi : *Airs et morceaux de différents caractères*; Hanovre, 1799. Enfin, on a de lui des chants avec accompagnement de piano, qui ont été publiés dans la même ville à différentes époques.

BENEDETTI (Pierre), musicien florentin, vécut au commencement du dix-septième siècle. Il était membre de l'Académie des *Elevati* de Florence, sous le nom de l'*Invaghito*. Un livre de ses compositions pour le chant, dans les nouvelles formes à la mode au commencement du dix-septième siècle, avec la basse continue, a été imprimé sous ce titre : *Le Musiche di Piero* (sic) *Benedetti*, etc.; Florenza, 1611, in-fol. Le second livre a paru deux ans après; il est intitulé : *Musiche di Pietro Benedetti.... Libro secondo. In Venetia*, 1613, in-fol. A la fin du premier livre on trouve le dialogue de *Ninfa e Pastori*, par Marco de Gagliano, et une autre pièce de Jacques Peri.

BENEDETTI (Pierre), chanoine de Collégiale de Spolète et maître de chapelle de l'église d'Apiro, dans les États romains. Né à Assise, dans les États de l'Église, vers 1685, il vécut dans la première moitié du dix-huitième siècle. On l'appelle sur les titres de ses compositions, *Benedetti d'Assisi*, pour le distinguer de l'ancien *Benedetti* de Florence. Il s'est fait connaître comme compositeur par les ouvrages intitulés : 1° *Offertori per tutte le domeniche a due voci col' basso per l'organo*; Bologne, Silvani, 1715, in-4°; — 2° *Messe concertate a 4 voci con violini ed organo*; Venise, 1715, in-4°; — 3° *Antifone della beata Vergine, con violini e senza, a 4 voci*; Venise, 1726, in-4°.

BÉNÉDICT (Jules), compositeur et pianiste distingué, est né à Stuttgart, le 24 décembre 1804, d'une famille israélite. Pendant qu'il suivait les cours du gymnase de sa ville natale, on lui donna pour maître de piano Louis Abeille, bon pianiste et maître des concerts du roi de Würtemberg. Ses progrès furent si rapides, qu'à l'âge de douze ans il était déjà considéré comme un virtuose sur son instrument. Il possédait aussi quelques connaissances d'harmonie. Son père, banquier fort riche, ne mit point d'obstacle au développement de son talent pour la musique; il exigea seulement qu'il achevât ses études dans les langues anciennes au gymnase de Stuttgart. Elles furent terminées en 1819, et dans cette même année le jeune Bénédict fut envoyé à Weimar où il reçut des leçons de Hummel. En 1820, il alla à Dresde où il devint l'élève de Ch.-M. de Weber pour la composition. Weber, qui travaillait alors à son opéra d'*Euryanthe*, était arrivé à l'époque la plus brillante de sa carrière. Une étroite amitié unit bientôt le maître et l'élève; elle s'accrut encore dans les voyages qu'ils firent ensemble à Berlin, à Vienne et en plusieurs autres lieux, pour assister aux premières représentations de ces ouvrages. A Vienne, Bénédict fit la connaissance de l'entrepreneur de théâtre Barbaja. Sur la recommandation de Weber, il fut nommé, en 1823, directeur de musique de l'Opéra allemand de cette ville; mais deux ans après il quitta cette place pour

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

faire avec Barbaja un grand voyage en Allemagne et en Italie. Arrivé à Naples, l'entrepreneur lui confia la direction de la musique d'un des théâtres qu'il administrait. Bénédict continua d'occuper ce poste après la retraite de Barbaja. Depuis lors cet artiste a fait, en 1830, un voyage à Paris, où il semblait vouloir se fixer; mais, changeant ensuite de projets, il se rendit à Londres, y fit la connaissance de Mme Malibran ainsi que de De Bériot, et retourna à Naples avec eux. Il y resta encore pendant quelques années; puis il alla se fixer à Londres en 1838. Devenu le professeur de piano à la mode, il y eut un grand nombre d'élèves et donna chaque année des concerts dans lesquels il réunissait les artistes les plus renommés, et qui eurent longtemps la vogue. En 1839, il avait accepté la place de chef d'orchestre du théâtre de Drury-Lane; mais il ne conserva pas longtemps cet emploi qui l'empêchait de se livrer à ses autres occupations. En 1850 il a fait un grand voyage en Amérique avec la célèbre cantatrice Jenny Lind, et y a donné avec elle une multitude de concerts dont les bénéfices se sont élevés, pour sa part, à 10,000 livres sterling (250,000 francs). De retour à Londres au mois d'août 1851, il partit immédiatement après pour l'Italie avec sa famille. Ce voyage fut pour Bénédict l'occasion de grands chagrins; car son fils aîné fut tué sur le bateau à vapeur de la Saône, par la chute d'une cheminée de la machine, et sa femme mourut à Naples peu de mois après. En 1852, Bénédict est revenu à Londres, où il a repris le cours de ses occupations comme compositeur et comme professeur de piano.

M. Bénédict s'est fait connaître avantageusement comme compositeur de musique instrumentale et s'est exercé avec quelque succès dans l'opéra. Pianiste distingué, il unit l'élégance et la clarté à la chaleur d'inspiration, lorsqu'il exécute la musique des grands maîtres ou la sienne. Ses œuvres pour le piano consistent en deux concertos, œuvres 13 et 29; un *concertino* en *la* bémol pour le même instrument, œuvre 18; Leipsick, Hofmeister; un rondeau brillant avec orchestre, œuvre 5; Vienne, Diabelli; une sonate pour piano et violon, œuvre 1er; une sonate pour piano seul, œuvre 2, et une autre, œuvre 3; un rondeau, œuvre 4; Introduction et variations sur la *Straniera;* op. 16; Paris, Brandus; *les Charmes de Portici*, rondo brillant, op. 19; ibid; *Notre-Dame de Paris*, rêverie musicale, op. 20; ibid; Fantaisie sur *les Soirées musicales* de Rossini, op. 25; ibid; *Souvenirs de Naples*, fantaisie sur des airs napolitains, op. 11; Vienne, Hasslinger; Fantaisie sur les motifs d'*Anna Bolena*, op. 14; *Souvenir d'Écosse*, fantaisie, op. 34; Paris, Brandus; *Caprices*, op. 33; ibid.; beaucoup d'autres morceaux du même genre; avec de Bériot, duo brillant pour piano et violon sur des motifs de la *Somnambule;* Paris, Brandus; Fantaisie pour piano et violon sur la *Norma;* ibid; *le Fruit de l'Étude*, six duos faciles; idem, ibid.; etc. Comme compositeur dramatique, il a donné à Naples, en 1829, *Ernesto e Giacinta*, opéra bouffe; *les Portugais à Goa*, opéra sérieux, en 1830; ce dernier ouvrage a été joué à Stuttgart, en 1831; *Un anno ed un giorno*, en 1837; *The Gypsy's Warning* (la Prédiction de la Bohémienne), opéra romantique représenté à Londres en 1838, puis à Berlin et dans d'autres villes de l'Allemagne; *la Fiancée de Venise*, représenté à Londres, en 1844; *the Crusaders* (les Croisés), opéra sérieux, à Londres, en 1846, et à Munich en 1853; ouverture festivale, 1857.

BENEDICTUS, ou BENOÎT, surnommé d'*Appenzell*, parce qu'il était né dans la petite ville de ce nom, en Suisse, fut un musicien distingué du seizième siècle. On l'a souvent confondu avec *Benedictus* ou *Benoît Ducis*, musicien belge qui brilla dans le même siècle, mais qui est un peu plus ancien (Voyez Ducis). Des documents puisés dans les archives du royaume de Belgique et dans celles de l'église Notre-Dame d'Anvers, fournissent des renseignements suffisants pour établir et constater la différence de ces deux artistes. Tout ce que Gesner (*Biblioth. univ.*), G. Walther (*Musikal. Lexikon*), Gerber (*Neues Lex. der Tonkünstler*), Kieseweter (*Gesch. der Europ. Abendl. od. unserer heutig. Musik*, p. 16), Schilling (*Univ. Lexikon der Tonkunst*, t. I, p. 554), et d'autres ont écrit sur ce sujet, doit être considéré comme non avenu. Le document des archives du royaume est une série de comptes de la chapelle de Marie, reine de Hongrie, sœur de Charles-Quint, qui fut gouvernante des Pays-Bas après Marguerite d'Autriche, depuis 1530 jusqu'en 1555. On trouve dans ces comptes *Jean Gossins*, maître des enfants de chœur de la chapelle royale, à Bruxelles, lequel eut pour successeur *Benedictus Appenzelders*, depuis 1539 jusqu'en 1555. Dans le même temps, on voit que les organistes de la chapelle étaient Jacques Buequet, Sigismond Vyer et Roger Pathie. Claes Vander Ryt était *racoutreur d'orgues*, et Vincent Rigler était noteur et joueur de viole. Le nom de Benoît d'Appenzell figure dans les comptes jusqu'en 1555, époque du départ de Marie pour l'Espagne. La chapelle fut alors supprimée et bientôt après éclatèrent les troubles des Pays-Bas. On ignore ce que devint Benoît d'Appenzell après 1555. Le seul ouvrage où l'on trouve des compositions de cet artiste, avec son nom et l'indica-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tion du lieu de sa naissance est intitulé : *Liber primus ecclesiasticarum cantionum quatuor vocum, vulgo motela vocant, tam ex Veteri, quam Novo Testamento, ab optimis quibusque hujus ætatis musicis compositarum; Antverpiæ, Tilman Susato*, 1553, in-4°. Une deuxième édition de ce recueil a été publiée chez Scotto, à Venise, en 1555. D'autres recueils contiennent des pièces avec le nom de *Benedictus*, mais sans autre désignation ; en sorte qu'il est incertain si ces morceaux appartiennent au musicien d'Appenzell ou à Benoît Ducis. Ces recueils sont intitulés : 1° *Selectissimæ nec non familiarissimæ cantiones ultra centum. Vario idiomate vocum, tam multiplicium quam etiam paucarum. Fugæ ut vocantur, a sex usque ad duas voces*, etc.; *Augustæ Vindelicorum*, Melchior Kriesstein, 1540, petit in-8° obl. — 2° *Cantiones septem, sex et quinque vocum*; ibid, 1545, in-4° obl. — 3° *Concentus octo, sex, quinque et quatuor vocum; Augustæ Vindelicorum, Philippus Uhlardus*, 1545, petit in-4° obl. — 4° *Secundus tomus novi operis musici, sex, quinque et quatuor vocum; Noribergæ, arte Hieronymi Graphei*, 1538, petit in-4° obl. — 5° *Tertius liber motectorum cum quatuor vocibus*, et *liber quartus cum quatuor vocibus. Impressum Lugduni per Jacobum Modernum de Pinguento*, 1539. — 6° *Tertius liber motetorum ad quinque et sex voces*; ibid., 1539. — 7° *Quintus liber motetorum quinque et sex vocum*; ibid., 1542. — 8° *Le VIe livre des chansons à quatre parties, auquel sont contenues XXXIV chansons nouvelles.* Anvers, Tylman Susato, 1544. — 9° *Le Ve livre, contenant XXXII chansons à cinq et six parties*; ibid., 1544. — 10° *le VIe livre, contenant XXXII chansons nouvelles à cinq et six parties*; ibid., 1545. — 11° *le VIIe livre, contenant XXIV chansons à cinq et six parties*; ibid., 1545. — 12° *Selectissimarum sacrarum cantionum quas vulgo Moteta vocant; trium vocum*, etc. *Lib. primus, secundus et tertius; Lovanii, ex typogr. Petri Phalesii*, 1569, petit in-4° obl. Il est vraisemblable que les pièces contenues dans ce dernier recueil appartiennent à Benoît d'Appenzell.

BENEDICTUS. *Voyez* DUCIS (BENOIT).

BENEDICTUS A S. JOSEPHO, compositeur de musique d'église, connu en France sous le nom du *Grand Carme*, naquit à Nimègue, en 1642. Son nom de famille était *Buns*. Après avoir fait ses vœux dans l'ordre des carmes déchaussés, il devint organiste du couvent de Boxmeer, village du Brabant septentrional, près de Bois-le-Duc [1], et plus tard il fut sous-prieur du même monastère où il mourut, en 1710, à l'âge de soixante-quatorze ans. La musique de ce moine a eu de la réputation dans sa nouveauté et la méritait, à cause de la clarté et de la simplicité du style. Son premier œuvre contient des messes, litanies et motets à quatre, cinq et six voix, avec accompagnement de violons et orgue ; il a paru à Anvers, en 1660, in-4° ; l'œuvre sixième est intitulé : *Encomia sacra musica decantanda una, duabus, tribus vocibus, et uno-quinque instrum.*; Utrecht, 1684, in-4° ; l'œuvre 8°, composé de sonates pour deux violons, basse de viole et basse continue, a pour titre : *Orpheus Ælianus*; Amsterdam, Roger, in-folio, sans date. Benoît de St-Joseph composa le chant de l'office divin pour diverses provinces de l'ordre des carmes déchaussés, et fit imprimer un *Processionale novum*, à Anvers, en 1711.

BENEDICTUS (JEAN-BAPTISTE), ou plutôt BENEDETTO, mathématicien du seizième siècle, né à Venise, mourut à Turin, en 1590, dans la soixantième année de son âge. De Thou en parle avec éloge (*Hist.* tom. V, lib. 99, p. 102). Il a écrit des *Speculationes mathematicæ et physicæ*, où il traite de la musique théorique. On trouve aussi dans la Bibliothèque de Turin un traité Mss. *De Optica, Musica et Machinis*, dont il est l'auteur.

BENELLI (ALEMANNO), anagramme du nom d'*Annibale Melone*. Voy. BOTTRIGARI et MELONE (*Annibale*).

BENELLI (ANTONIO-PEREGRINO), né le 5 septembre 1771 à Forli, dans la Romagne, reçut dans sa jeunesse une éducation musicale qui développa rapidement ses heureuses dispositions pour le chant; puis il passa dans l'école des PP. Martini et Mattei où il acquit une instruction solide dans le contre-point [2]. En 1790, il débuta au théâtre Saint-Charles de Naples, comme premier ténor; sa voix était de qualité médiocre, mais son habileté dans l'art du chant était considérable; elle lui procura ce qu'on peut appeler *un succès d'estime*. Les troubles dont le royaume de Naples fut le théâtre, dans les dernières années du dix-huitième siècle, n'étaient favorables ni aux arts ni aux artistes ; tous s'éloignaient, et

[1] Le P. de Villiers a écrit *Boxmerci* dans sa Bibliothèque Carmel. t. I, col. 284 ; mais c'est évidemment une erreur, car il n'existe aucun lieu de ce nom. Benoît de Saint-Joseph a signé l'épître dédicatoire de son œuvre 8° : *Benedictus à S.-Josepho Carm. OEstri Boxmerani subprior et organista.*

[2] On peut révoquer en doute les leçons que Benelli a, dit-on, reçues du P. Martini. Celui-ci est mort en 1784, époque où Benelli n'était âgé que de douze ans et quelques mois. Or l'affaiblissement de la santé du P. Martini ne lui permettait plus de donner des soins à des élèves plus de deux ans avant sa mort.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Benelli suivit leur exemple. Un engagement lui était offert pour le théâtre italien de Londres, il l'accepta, en 1798, débuta dans la même année, et fut accueilli avec faveur. En 1801, des conditions plus avantageuses lui furent offertes pour Dresde; il se rendit dans cette ville, et y resta attaché au théâtre jusqu'en 1822. Il était alors âgé de cinquante et un ans, et chantait devant le public depuis trente-deux années. La perte totale de sa voix l'obligea à demander sa retraite, et une pension lui fut accordée par le roi.

Pendant le temps où Benelli avait été au théâtre, il s'était fait connaître comme compositeur habile, particulièrement dans le style d'église; mais les ouvrages qui lui firent le plus d'honneur furent son excellente méthode de chant et les solféges dont il donna plusieurs éditions pendant son séjour à Dresde. Depuis longtemps aussi, il était un des collaborateurs de la Gazette musicale de Leipsick, et il y avait fait insérer plusieurs articles qu'on avait lus avec plaisir. Après sa retraite, il obtint de Spontini d'être attaché à l'Opéra de Berlin, en qualité de professeur de chant; il en remplit les fonctions jusqu'en 1829. Il aurait pu conserver plus longtemps les avantages qui y étaient attachés, si son caractère tracassier et jaloux ne l'avait porté à attaquer avec violence Spontini, dont il avait reçu des bienfaits, dans des *Lettres critiques sur divers sujets de musique*, qu'il fit insérer, en 1828, dans la Gazette musicale de Leipsick. C'était comme compositeur que l'auteur de *la Vestale* était devenu l'objet de sa satire, et l'opéra d'*Olympie* était celui qu'il avait choisi comme but de sa diatribe. Malheureusement pour lui, il avait écrit autrefois une analyse louangeuse du même ouvrage; Spontini ne négligea pas cet incident; et, pour montrer la mauvaise foi de son antagoniste, il fit réimprimer les deux opinions si différentes, en regard l'une de l'autre. Le coup était accablant: Benelli fut contraint de garder le silence, et bientôt il reçut sa démission. Le séjour de Berlin ne lui était plus permis désormais; il s'éloigna de cette ville avec sa famille, alla d'abord à Dresde, où sa pension lui avait été conservée, puis se retira à Boernichen, dans les montagnes du Hartz, en Saxe, y vécut dans un état voisin de la gêne; et mourut de chagrin et de regret, le 6 août 1830. Comme chanteur, comme professeur, comme critique et comme compositeur, Benelli possédait un mérite incontestable; l'Allemagne conserve un souvenir d'estime pour ses talents. On a de lui les ouvrages dont les titres suivent : 1° Sonate pour piano à quatre mains; Dresde, Hilscher; — 2° Rondeau pour piano seul, ib.; — 3° *Pater noster* à cinq voix, sans accompagnement; Leipsick, Breitkopf et Haertel; — 4° *Salve Regina* à quatre voix et orchestre, Ibid.; — 5° *Stabat Mater quatuor vocibus cantantibus et instrumentis;* Leipsick, Probst; — 6° *Aria* pour voix de soprano avec flûte ou violon et piano; Dresde, Hilscher; — 7° Cavatine avec piano et flûte ou violon *ad libitum*, op. 33; Berlin, Schlesinger; — 8° Duettino : *Mio generoso Augusto*, avec piano, op. 30; Vienne, Leidesdorf; — 9° *Il Giorno Natalizio*, cantate à cinq voix avec piano; Berlin, Trautwein; — 10° Quatre nocturnes à quatre voix (en italien et en allemand); Leipsick, Breitkopf et Haertel; — 11° Plusieurs airs, rondeaux, scènes et cavatines pour le chant, publiés à Vienne, Berlin et Leipsick; — 12° Une méthode de chant en allemand sous ce titre : *Gesanglehre, oder gründlicher Unterricht zur Erlernung des Gesanges*, Dresde, 1819, deuxième édition; la première édition de cet ouvrage avait été publiée dans la même ville en italien : elle était intitulée *Regole per il canto figurato, o siano precetti ragionati per apprendere i principii di musica, etc.* Ricordi, de Milan, a réimprimé le texte italien avec les exercices de chant. En 1824, Benelli a publié dans la Gazette musicale de Leipsick des remarques intéressantes sur la voix (*Bemerkungen über die Stimme*, n°s 12, 13, 14), qui concernent le chant naturel et musical, la langue, la déclamation et l'*engastrisme* ou art du ventriloque.

BENESCH (Joseph), violoniste et compositeur, est né en 1795 à Battelau, en Moravie, où son père était directeur du chœur de l'église et professeur de musique. A l'âge de cinq ans, il reçut les premières leçons de violon; son zèle et ses heureuses dispositions lui firent faire de si rapides progrès, qu'à peine âgé de huit ans, il excitait déjà l'admiration de ceux qui l'entendaient. Quand il eut atteint sa douzième année, il fut envoyé à l'abbaye de Prémontrés d'Iglau, pour y faire des études scientifiques et littéraires. Ses parents le destinaient à l'enseignement; ils l'envoyèrent, en 1812, comme sous-maître dans l'école publique de Potiesch près de Czaslau, où son oncle était instituteur. Le désir qu'il avait de se distinguer dans la musique lui rendait cette situation insupportable : il la quitta et s'en alla à Vienne pour y prendre des leçons de violon. Il y eut pour maître Schlesinger, honorablement connu par son talent à bien exécuter le quatuor. Après un an de séjour à Vienne, Benesch entra dans l'orchestre du baron Zinnzeg, dont la troupe d'artistes jouait alternativement des opéras à Bude et à Presbourg. Dans cette dernière ville, il eut occasion de connaître le capitaine de cavalerie de Praun, qui lui proposa de se charger de l'éduca-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tion artistique de son fils, le jeune Sigismond, dont le talent précoce a excité l'étonnement de toute l'Europe, et dont la fin a été si prématurée. Vers la fin de 1819, le maître et l'élève commencèrent à voyager et à se faire entendre dans des concerts, d'abord en Hongrie, puis en Allemagne et en Italie. Après avoir été quelque temps à Trieste, ils visitèrent Venise, Padoue, Vicence, Vérone, Mantoue, Crémone, Brescia, Milan, Pavie, Plaisance, Modène et Bologne. Benesch mit à profit ce voyage, qui dura plus d'un an, pour perfectionner son talent et acquérir des connaissances plus étendues dans la musique en général. A Bologne, quelques difficultés survinrent entre lui et la famille de Praun : il s'en sépara et retourna à Trieste, où ses amis lui conseillèrent de se fixer ; mais le congrès des monarques du Nord à Laybach, qui s'ouvrit alors, le détermina à se rendre dans cette ville. La connaissance qu'il y fit de quelques personnages puissants le détermina à se rendre à Saint-Pétersbourg, en 1822, en passant par Vienne. Son talent avait alors acquis tout son développement, et Benesch était considéré comme un des premiers violonistes de l'Allemagne. Dans son voyage, il connut à Pesth la fille de l'avocat Proch, en devint amoureux, et renonça à son projet d'émigration pour l'épouser. Ce fut alors que des propositions lui furent faites pour la place de violon solo et de directeur d'orchestre de la société philharmonique de Leipsick ; l'engagement devait être fait pour six années : il y souscrivit. Vers la fin de 1828, il retourna à Vienne, dans l'espoir d'y trouver un emploi pour le reste de ses jours ; mais ce ne fut qu'en 1832 qu'il obtint une place dans la chapelle impériale, après avoir donné des preuves de son talent dans plusieurs concerts. Benesch est aussi recommandable comme professeur et comme directeur d'orchestre, que comme exécutant. Il s'est fait connaître par plusieurs compositions pour le violon, parmi lesquelles on remarque : 1° Deux polonaises pour violon principal avec accompagnement de deux violons, alto et basse, œuvres 6 et 7 ; Vienne, Haslinger et Leidesdorf ; — 2° Grandes variations sur un thème original, avec quatuor, œuvre 11 ; Vienne, Trentsensky ; — 3° Variations sur un chœur favori du *Crociato*, avec quatuor, op. 12 ; Vienne, Artaria ; — 4° Variations concertantes pour piano et violon ; Vienne, Leidesdorf ; — 5° Quatre chansons allemandes ; Mayence, Zimmermann.

BENEVENTO DI SAN RAFFAELLE (Le comte), directeur royal des études à Turin et violoniste excellent, s'est fait connaître comme compositeur par six duos de violon, gravés à Londres en 1770, puis ensuite à Paris, et comme écrivain par deux Lettres sur la musique insérées dans la *Raccolta degli opuscoli di Milano*, tom. XXVIII et XXIX.

BENEVOLI (Horace), fils naturel du duc Albert de Lorraine, célèbre compositeur et contrapuntiste du dix-septième siècle, né à Rome, en 1602, eut pour maître de composition Vincent Ugolini. Quelques auteurs ont dit qu'il devint ensuite élève de Bernard Nanini ; mais c'est une erreur (1). Après avoir terminé ses études musicales, Benevoli obtint la place de maître de chapelle à Saint-Louis-des-Français ; mais il ne la garda pas longtemps, parce qu'il fut appelé au service de l'archiduc d'Autriche. De retour à Rome, il reprit ses fonctions de maître de chapelle à Saint-Louis. Le 23 février 1646, il passa en qualité de maître de chapelle à Sainte-Marie-Majeure ; mais il n'y resta pas ; car le 7 novembre de la même année il succéda à Virgile Mazzocchi comme maître de la chapelle du Vatican. Il en remplit les fonctions jusqu'à sa mort, qui eut lieu le 17 juin 1672. Son corps fut exposé publiquement, et on l'inhuma à l'église *del Santo-Spirito in Sassia*. Pendant son séjour à Vienne, dans les années 1643, 1644 et 1645, Benevoli publia plusieurs recueils de motets et d'offertoires ; mais ses meilleurs ouvrages sont ceux qu'il écrivit après son retour à Rome. Ce qui caractérise le talent de cet habile maître, c'est l'art d'écrire pour un grand nombre de voix

(1) Par une de ces singularités qui montrent que les écrivains les plus exacts ne sont pas exempts d'erreur, le P. Martini a dit le premier que Benevoli avait passé de l'école d'Ugolini dans celle de Bernard Nanini (*Esempl. o Saggio fondam. part. di contrap.*, t. II, p. 122), et a cité l'autorité d'Antimo Liberati, dans sa lettre à Octave Persapegi ; il a été copié en cela par Burney (*A general History of Music*), t. III, p. 333) et par l'abbé Bertini (*Dizion. degli scritt. della musica*) : cependant Liberati, qui donne les plus grands éloges à Benevoli, dit expressément (*Lettera ad Ottav. Persapegi*, p. 88, 89), que ce compositeur fut élève d'Ugolini, et que celui-ci eut pour maître Bernard Nanini. Voici le passage : « L'altro insigne scolaro « e favorito di Bernardino Nanini fu Vincenzo Ugolini, « uomo di gran maestria nell' insegnare altrui tanto il « canto, quanto la modulazione armonica, come lo hanno « fatto vedere molti suoi scolari, ed in spécie Lorenzo « Ratti suo nipote, ed Orazio Benevoli, il quale, avanzando « il proprio maestro, e tutti gli altri viventi nel modo « di armonizzare quattro e sei cori reali, e con lo sbatti- « mento di quelli, e con l'ordine, e con le imitazione de' « pensieri pellegrini, e con le legature e scioglimento di « esse miravigliose, e con l'accordo del circolo impen- « sato, e con le giuste e perfette relazioni, e con le leggia- « drie delle consonanze e dissonanze ben collocate, e con « l'uguaglianza della tessitura, e col portamento sempre « più fluido, ampolloso a guisa di fiume, che *crescit eundo*; « ed in somma colla sua virtù (ma non la sua povertà « solita nei gran virtuosi) far tacere i nemici, ed eccitare « tutti gli altri professori ad imitare un uomo nel mestie- « rio del sapere e dell' arte, e nel maneggiare l'armonia « ecclesiastica grandiosamente a più cori senza pari. »

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

avec une élégance dont ce genre de composition ne paraît pas susceptible. Presque toutes ses messes sont écrites à quatre, cinq, six, huit et même douze chœurs, qui sont disposés avec une adresse remarquable. Ses fugues ne consistent guère qu'en attaques, et ses réponses sont toujours réelles ; *mais le premier de ces défauts est* la conséquence du genre qu'il avait adopté; le second fut celui de tous les maîtres de son temps, et tient au système de tonalité alors en usage. Benevoli est le modèle qu'on doit proposer à ceux qui veulent essayer leurs forces dans des compositions à grand nombre de voix. Ses ouvrages se conservent en partie dans les archives de la basilique du Vatican, et en partie dans la bibliothèque de la maison Corsini *alla Lungara*. L'abbé Baini y a vu beaucoup de messes à douze, seize, et vingt-quatre voix, des psaumes à huit, seize, et vingt-quatre voix, et des motets et offertoires à quatre, six, huit, dix, douze, seize, vingt-quatre et trente voix. Burney cite une messe de Benevoli à six chœurs ou vingt-quatre voix réelles qui surpasse, dit-il, tout ce que l'on connaît dans le même genre, et une autre messe pour douze soprani obligés. L'abbé Santini, à Rome, possède beaucoup de motets, d'antiennes et de psaumes en manuscrit composés par Benevoli, particulièrement : Les messes à huit voix, intitulées : 1° *Sine titulo;* — 2° *Paradisi porta;* — 3° *Decantabat Populus;* — 4° les messes à douze voix qui ont pour titres : *Solam expecto*, et *Angelus Domini;* — 5° Les messes à seize voix intitulées : *La Bevola; Tira corda; In angustia pestilentiæ;* — 6° Des *Magnificat* à 2, 3, 4 et 6 chœurs ; — 7° Le motet *Regna terræ* à douze *soprani*, et beaucoup d'autres pièces. Dans la collection de l'auteur de cette Biographie se trouvent les messes entières à seize voix en quatre chœurs : *Si Deus pro nobis*, et *In diluvio multarum aquarum*, ainsi qu'une messe *sine nomine*, également à seize voix en quatre chœurs, instrumentée par un compositeur allemand, à deux orchestres composés de violons, vides, flûtes, hautbois, deux trompettes et timbales; enfin une autre messe *sine nomine* à huit voix, avec deux violons, deux violes, deux *cornets*, quatre trompettes (soprano, contralto, contra-ténor et ténor), trois trombones, timbales et orgue, composée par Benevoli, à Prague. Le P. Martini a publié le *Christe* de la messe *In diluvio* dans le deuxième volume de son Traité du contre-point fugué, page 122. L'auteur de ce dictionnaire a publié le *Kyrie* de la messe *Si Deus pro nobis* à la fin de la première partie de son *Traité du contre-point et de la fugue*, Paris, 1824, deux parties in-fol., ainsi que dans la deuxième édition de ce livre, Paris, 1846, 1 vol. in-fol. Enfin, le P. Paolucci a inséré des fragments d'ouvrages de Benevoli dans le troisième volume de son *Arte pratica di contrapunto*. Benevoli est le premier musicien qui ait fait le tour de force presque incroyable d'écrire une messe à *quarante-huit voix réelles* en douze chœurs : cette messe a été chantée à Rome, dans l'église *Sancta-Maria-sopra-Minerva*, par cent cinquante professeurs, le 4 août 1650; la dépense de cette exécution fut faite par Dominique Fonthia, notaire *di camera*. Cet exemple n'a été imité depuis lors que par deux contrapuntistes; le premier fut Jean-Baptiste Giansetti, et le second, Grégoire Ballabene (Voyez ces noms).

BENGRAF (Jean), maître de piano, qui vivait, en 1791, à Pesth, en Hongrie, a publié les ouvrages suivants de sa composition : 1° Huit divertissements pour le clavecin; Vienne, 1786; — 2° Ballet hongrois; ibid.; — 3° Douze danses hongroises pour le clavecin, ibid., 1791; — 4° *Variazioni di diversi soggetti per il violino con violoncello;* — 5° *Kirchen Musik im Klavierauszuge;* — 6° *Singgedicht auf Joseph und Friedrich*, pour piano; — 7° *Die Seeligkeit der Liebenden*, pour piano; — 8° *Deux quatuors pour clavecin, deux violons et violoncelle*. Le maître de chapelle Reichardt possédait une messe en partition, datée de 1777, sous le nom de Joseph Bengraf.

BENIEZHI (Le Chevalier), né en Hongrie, vers le commencement du dix-neuvième siècle, cultivait la musique comme amateur, lorsqu'il imagina deux instruments qu'il considérait comme nouveaux, et qui n'étaient que des modifications déjà connues de la guitare et du violoncelle. Il appelait le premier de ces instruments *Harfenguitarr* (harpe-guitare) : ce n'était que la reproduction de la *Harpolyre*, inventée par Salomon (Voy. ce nom) en 1828. L'autre instrument était un violoncelle à six cordes, assez semblable à l'ancienne basse de viole, mais que M. Beniezhi destinait à être joué comme instrument chantant avec l'archet, ou à être pincé en arpéges comme la harpe et la guitare. Il donnait à cet instrument le nom de *Aeolipolyka*. M. Beniezhi visita Paris, Vienne et Munich en 1842 et 1843, avec ses instruments, dans l'espoir de fixer sur eux l'attention des artistes et des amateurs, et persuadé qu'on s'empresserait de les adopter et d'en introduire l'usage dans la musique; mais ainsi qu'il arrive de la plupart des inventions de ce genre, après avoir excité la curiosité pendant quelques jours, ils furent négligés et oubliés.

BENINCASA (Jacques), chanteur de la

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

chapelle de Saint-Jean de Latran, à Rome, fut nommé directeur de cette chapelle, en 1607, et mourut en 1613. On a de lui des motets à cinq, six, huit et douze voix, qui ont été publiés à Rome en 1607.

BENINCASA (JOACHIM), basse chantante de l'Opéra de Dresde, naquit à Pérouse en 1783. Après avoir reçu une bonne éducation musicale dans sa patrie, il se fit entendre avec succès sur quelques théâtres de l'Italie. Il se rendit en Allemagne, et sa belle voix de basse le fit engager à l'Opéra de Dresde. Il ne quitta plus cette ville et resta toujours attaché à l'Opéra italien jusqu'à sa dissolution. Il est mort dans cette ville au mois de janvier 1835.

BENINCORI (ANGE-MARIE), compositeur, né à Brescia, le 28 mars 1779, n'était âgé que de trois ans lorsqu'il suivit à Parme son père qui venait d'être nommé secrétaire du duc souverain de cet État. Là, il fut placé à l'âge de cinq ans sous la direction de Ghiretti pour la composition et de Rolla pour le violon. Ses progrès furent si rapides, qu'il fut en état de jouer devant le duc de Parme un concerto de violon, avant d'avoir atteint sa huitième année. Satisfait du talent de cet enfant, le duc lui envoya le lendemain une montre à répétition. A la mort de son père, Benincori fut placé dans un collége par les ordres du prince; ses études de musique furent interrompues pour celle des langues; mais déjà l'art avait pour lui tant de charme, qu'il dérobait en secret quelques heures à son sommeil pour se livrer au travail sur le violon. Instruit de cet acte de dévouement et de persévérance, le duc de Parme ordonna que Benincori fût rendu aux soins de Rolla; puis il le fit voyager dans le midi de l'Italie et lui fit donner des leçons de composition par quelques bons maîtres au nombre desquels on compte Cimarosa. Le premier ouvrage de quelque importance qu'il fit entendre était une messe qu'il composa à l'âge de quatorze ans. A dix-sept son éducation musicale était terminée. Il partit alors pour l'Espagne avec son frère aîné, comblé des bontés du prince. Ce fut en 1797 qu'il quitta l'Italie. Malheureusement les deux frères se virent peu de temps après obligés d'avoir recours à leurs talents pour vivre, à cause de la faillite du négociant qui avait en dépôt leur petite fortune. Ils donnèrent des concerts; mais, atteint par la fièvre jaune, Benincori l'aîné succomba, et son frère, resté sans appui, retourna en Italie, où il fit représenter un opéra de *Nitteti* qui fut bien accueilli, et qui n'eut pas moins de succès lorsque l'auteur le fit représenter à Vienne. Arrivé dans cette ville, Benincori fut introduit auprès de Haydn, et entendit exécuter les quatuors de ce grand compositeur. Il se passionna si bien pour ce genre de musique, qu'il n'en écrivit plus d'autre, et qu'en peu d'années il en produisit quatre œuvres, dont le premier fut dédié à Haydn.

Vers le commencement de 1803, il se rendit à Paris, où ses quatuors avaient été publiés. Il espérait que ces ouvrages le feraient connaître avantageusement et lui feraient obtenir un poëme d'opéra. Il en eut un, en effet, dont il écrivit la musique, et qui fut reçu en 1804 par le comité de l'Académie impériale de musique, sous le titre de *Galatée ou le Nouveau Pygmalion*, mais qu'il ne put ensuite faire représenter. Le temps s'écoulait sans qu'aucune de ses espérances se réalisât; il n'eut d'autre ressource que de donner des leçons de chant, de violon, de piano, d'harmonie et de composition. Malgré la multiplicité des choses qu'il pouvait enseigner, il eut beaucoup de peine à trouver des élèves en nombre suffisant pour vivre. En 1807, il tenta un nouvel essai pour se fonder une fortune et une renommée par le théâtre, et il écrivit un opéra sérieux intitulé *Hésione*. Cet ouvrage eut le même sort que le premier : on le reçut, mais on ne le joua pas. Fatigué par les obstacles qu'on opposait à ses efforts, Benincori sembla renoncer aux espérances qu'il avait placées dans sa renommée future; il se résigna à la nécessité de n'être qu'un donneur de leçons. Ce ne fut que longtemps après qu'il parvint enfin à faire jouer quelques bluettes à l'Opéra-Comique; mais alors la ferveur de la jeunesse était passée, le dégoût et l'ennui étaient venus, et l'art avait perdu pour lui ce charme qui donne la vie aux œuvres de l'artiste. Les opérettes que Benincori fit représenter en 1815, sous le titre des *Parents d'un Jour*, en 1818, sous celui de *La promesse de mariage ou le Retour au hameau*, et le 16 janvier 1819, sous celui des *Époux indiscrets*, ne réussirent point, et, par le chagrin qu'il en prit, lui mirent dans le sein le germe de la maladie dont il mourut peu d'années après. Une circonstance inattendue sembla pourtant le ranimer. Nicolo Isouard, mort en 1818, avait laissé inachevée l'opéra de *la Lampe merveilleuse*, grand ouvrage par lequel il espérait mettre le sceau à sa réputation. Les deux premiers actes de cet opéra étaient tout ce qu'il avait laissé; Benincori fut chargé de faire les trois autres. Il travailla avec ardeur, mit l'opéra en état d'être représenté, et en surveilla les premières répétitions; mais la maladie de poitrine dont il était atteint avait fait de rapides progrès, ses forces étaient épuisées, la fatalité qui le poursuivait dans sa car-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

rière dramatique ne lui permit pas de jouir de son triomphe : six semaines avant la représentation de l'ouvrage dans lequel il avait mis toutes ses espérances (le 30 décembre 1821), il expira à Belleville, près de Paris. *La Lampe merveilleuse*, représentée le 6 février 1822, obtint un brillant succès.

Homme d'esprit et de goût, Benincori avait de la fraîcheur dans les idées ; mais il ne paraît pas avoir été doué du génie dramatique. Bien inférieur à lui-même dans les opéras qu'il a fait jouer en France, il n'a fait voir la portée de son talent que dans ses quatuors. Ceux-ci méritaient d'être plus connus qu'ils ne sont; car, si l'on n'y trouve pas l'art infini de Haydn, la passion de Mozart, ni surtout la vigoureuse pensée de Beethoven, il est pourtant certain que ce sont de charmantes compositions, brillantes d'élégance, de grâce, de pureté, et dont le style ne ressemble à celui d'aucun de ces grands artistes. Les deux premiers œuvres de ces quatuors furent composés et publiés en Allemagne, puis réimprimés à Paris. Peu de temps après son arrivée dans cette ville, Benincori y fit paraître les œuvres 3e, 4e et 5e. Son œuvre 6me, composé de trois trios pour piano, est inférieur à ces ouvrages; les œuvres 7e et 8e, qui renferment chacun trois quatuors, ont été publiés en 1809 et 1811. Benincori avait écrit autrefois, en Italie, des messes, des litanies, et plusieurs opéras qui sont restés en manuscrit. On a gravé quelques airs des opéras qu'il a fait jouer au théâtre Feydeau ; mais les partitions n'ont pas été publiées. La part de travail de Benincori dans *Aladin ou la Lampe merveilleuse*, qui eut un sort plus heureux, consiste dans les trois derniers actes, dans la marche qui termine le premier, dans les deuxième et quatrième scènes, et dans une partie du dernier chœur du second.

BÉNISE (...), musicien de la Comédie italienne, ne s'est fait connaître que par la musique des divertissements d'une comédie intitulée : *Caroline magicienne*, qui fut jouée, la première fois, le 2 juillet 1744.

BENNATI (François), docteur en médecine, né à Mantoue, dans le mois d'octobre 1798, fit ses études à Pavie et à Padoue, et s'y distingua par la rapidité de ses progrès. Après avoir obtenu le diplôme de docteur dans la dernière de ces villes, il partit pour la capitale de l'Autriche, muni de lettres de recommandation que lui donnèrent de puissants protecteurs. Plus tard, il visita Londres et Édimbourg, dans le dessein d'augmenter ses connaissances; puis il se fixa à Paris, vers 1827. Amateur de chant distingué, et possesseur d'une très-belle voix de baryton, il crut pouvoir concilier son penchant pour la musique avec la gravité de sa profession, en se livrant à l'examen physiologique des fonctions de l'appareil vocal dans le chant. Ses recherches le conduisirent à la conviction que les muscles du larynx n'agissent pas seuls dans la formation des sons de la voix, et que le pharynx, le voile du palais, enfin, toutes les parties supérieures du gosier et de la bouche concourent à la production des sons qu'on appelle vulgairement *le fausset*, et qu'il désigna sous le nom de *voix surlaryngienne*. Il détermina en même temps la nature des phénomènes qui se manifestent dans l'appareil vocal des divers genres de voix pour la formation des sons des différents registres, et lut à l'Académie des sciences de l'Institut des mémoires sur ces sujets, auxquels l'illustre Cuvier accorda des éloges dans le rapport qu'il fit, en 1830, à cette société savante. Une nouvelle rédaction des idées de Bennati fut publiée deux ans après, dans un livre qui a pour titre : *Recherches sur le mécanisme de la voix humaine pendant le chant ;* Paris, 1832, in-8°. Bientôt après la publication de ce livre, Bennati en fit paraître un autre intitulé : *Recherches sur les maladies qui affectent les organes de la voix humaine;* Paris, 1833, in-8°. Cet ouvrage a été traduit en allemand, sous ce titre *Die physiologischen und pathologischen Verhältnisse der menschlichen Stimme* : Ilmenau, Voigt, 1833, in-8° de 102 pages, avec 3 planches. On y trouve un grand nombre d'observations intéressantes, particulièrement sur l'aphonie et l'enrouement, avec des méthodes de traitement dont les heureux effets ont été constatés en plusieurs circonstances. L'Académie des sciences décerna à Bennati, pour ce travail, un des prix fondés par Montyon. Les deux ouvrages qui viennent d'être cités ont été réunis en un seul volume sous le titre d'*Études physiologiques et pathologiques sur les organes de la voix humaine;* Paris, 1833, in-8°, avec des planches. On a aussi de Bennati. *Mémoire sur un cas particulier d'anomalie de la voix humaine pendant le chant ;* Paris, 1834, in-8° Il s'occupait d'un nouveau travail concernant l'hygiène de la voix et de recherches sur l'application de la musique à la médecine curative, lorsqu'un accident funeste termina la carrière de ce savant, à l'âge de trente-six ans. Atteint par un cheval lancé avec une grande vitesse, il fut renversé ; sa tête porta avec force sur le pavé, et le lendemain, 10 mars 1834, il expira.

BENNET (Jean), compositeur anglais, vécut à la fin du seizième siècle et au commencement du dix-septième. Quoique doué d'un mérite fort rare, il ne paraît pas avoir été attaché au

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

service d'Élisabeth, ni à aucune université. Ses madrigaux sont bien écrits ; l'harmonie en est correcte et les imitations élégantes et bien serrées. Il a fait imprimer : *Madrigals to four voyces* (Madrigaux à quatre voix), Londres, 1599. Ce recueil contient dix-sept pièces : Hawkins en a inséré une dans le troisième volume de son *Histoire de la musique*. On trouve aussi un de ses madrigaux dans la collection intitulée : *Le triomphe d'Ariane*, et quelques airs de sa composition dans l'ouvrage de Ravenscroft qui a pour titre : *A brief discourse of true (but neglected) use of characterising the degrees by their perfection, imperfection, and diminution in measurable musicke, against the common practice and costom of these times* (Petit discours sur l'usage, maintenant négligé, de déterminer les temps de la musique mesurée, par leur perfection, imperfection, diminution, etc.), Londres, 1614.

BENNET (Thomas), organiste de la cathédrale et de la chapelle épiscopale de Saint-Jean, à Chichester, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, a reçu son éducation musicale parmi les enfants de chœur de Salisbury, sous Joseph Corfe. Ses principaux ouvrages sont : 1° Une introduction à l'art du chant (*An introduction to the art of singing*) ; Londres, sans date ; *Sacred melodies*, recueil d'hymnes et d'antiennes fait avec choix et discernement ; — 3° *Cathedral selections*, consistant en antiennes, commandements de Dieu, chants et prières. Ces diverses publications ont obtenu du succès.

BENNET (William), professeur de musique et organiste à l'église Saint-André de Plymouth, est né, en 1767, à Coombiuteigrehead près de Teigenmouth. Les premiers principes de la musique lui furent enseignés à Exeter par Bond et Jackson, tous deux bons musiciens. Il fut ensuite envoyé à Londres, pour y terminer ses études sous la direction de Chrétien Bach. Après la mort de ce compositeur, il passa sous celle de Schroeter, le premier qui répandit l'usage du piano en Angleterre, et qui le substitua au clavecin. Les études de Bennet étant terminées, il reçut une invitation de s'établir à Plymouth, et peu de temps après son arrivée dans cette ville (en 1793), il fut nommé organiste de l'église de Saint-André. Il est considéré aujourd'hui comme l'un des plus habiles improvisateurs de l'Angleterre sur l'orgue. Ses compositions consistent en *Trois sonates pour le piano ; Un concerto pour le même instrument avec orchestre ; Deux divertissements*, idem ; Deux recueils d'airs et de *glees ; Trois duos pour deux pianos ; Une marche et une antienne pour le couronnement du roi Georges IV ; Un hymne portugais avec variations ; Un air des Amours des anges avec variations* ; deux autres airs variés. Bennet a dû publier aussi deux ouvrages volumineux et importants : l'un est la *Collection de la musique d'église d'Angleterre en partition, à l'usage des cathédrales* ; l'autre, une *Nouvelle collection de psaumes à quatre parties, avec accompagnement d'orgue*. Outre cela, il a composé beaucoup d'ouvertures, de fugues et de caprices pour l'orgue, qui n'ont pas été imprimés.

BENNET (Saunders), organiste à Woodstock, dans le comté d'Oxford, est mort d'une maladie de langueur, en 1809, fort jeune encore. Il a fait imprimer quelques pièces pour le piano, et plusieurs recueils d'airs et de *glees*.

BENNETT (William **STERNDALE**), pianiste et compositeur à Londres, est né le 13 avril 1816 à Sheffield, dans le Yorkshire, où son père était organiste. Après avoir fait ses premières études musicales dans sa ville natale, il alla suivre les cours de l'université de Cambridge. Plus tard il se rendit à Londres et y entra dans l'Académie royale de musique, où Cipriani de Potter et le docteur Crotch devinrent ses maîtres de piano et de composition. Sorti de cette école, après quelques années d'études, il reçut des leçons de Moscheles et commença la publication de ses premières œuvres. La connaissance qu'il fit de Mendelsohn à Londres le décida à le suivre en Allemagne, pour continuer sous sa direction ses études de composition. Jusqu'à la mort de cet artiste célèbre il lui fut attaché de la plus étroite amitié. On reconnaît dans le style des œuvres de M. Bennett un penchant décidé pour celui de son maître et ami. Pendant son séjour à Leipsick, dans les années 1837 et 1838, il exécuta un concerto de piano de sa composition dans un des concerts de la Gevandhaus, et y fit entendre diverses ouvertures d'ouvrages dramatiques qu'il avait écrits à Londres dans les années précédentes. Après plusieurs années de séjour en Allemagne, il retourna à Londres, où il se livra avec succès à l'enseignement et donna des concerts chaque année. M. Sterndale Bennett est un des artistes les plus distingués de l'Angleterre comme virtuose sur le piano et comme compositeur. En 1837 il a écrit la musique d'un ballet intitulé *les Nayades*, qui fut représenté ; dans l'année suivante, il donna au théâtre anglais *la Nymphe de la forêt*, opéra dans lequel il y avait de bons morceaux, et qui bientôt après fut suivi de *Parisina*. Il a publié, tant en Allemagne qu'en Angleterre, beaucoup d'ouvrages de musique instrumentale parmi lesquels on remar-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

que : 1° Troisième concerto pour piano (en *ut* mineur), op. 9 ; Leipsick, Kistner. — 2° Quatrième idem (en *fa* mineur), op. 19, ibid. — 3° Fantaisie pour piano et orchestre (en *mi* majeur), op. 22, ibid. — 4° Sextuor pour piano, deux violons, alto, violoncelle et contrebasse, op. 8 ; Londres, Cramer, Beale, etc. — 5° Trio pour piano, violon et violoncelle, op. 26, ibid. — Sonate pour piano et violoncelle (en *la* mineur), ibid. — 7° Divers morceaux de son premier et de son deuxième concerto, arrangés pour piano à quatre mains. — 8° Sonate pour piano seul (en *fa* mineur). — 9° Beaucoup de caprices, rondos, suites de pièces, thèmes variés, préludes, etc. ; ibid. — 10° Quelques morceaux de musique religieuse à plusieurs voix. — 11° Beaucoup de mélodies et de chansons anglaises avec accompagnement de piano. On connaît aussi de M. Bennett une méthode de piano intitulée : *Classical practice for piano forte student*, Londres, 1841, et une dissertation sur l'harmonie (*On harmony*) imprimée dans les *Introductory lectures delivered at the Queen College*, 1849.

BENOIST (N.), musicien français, vécut dans la première moitié du seizième siècle. On trouve des pièces de sa composition dans les *Selectissimæ et familiarissimæ Cantiones ultra centum* de Salblinger (Augsbourg, Melchior Kriesstein, 1540), et dans le *Liber quartus* (*Motectorum*) *cum quatuor vocibus*, imprimé à Lyon, par Jacques Moderne, en 1539.

BENOIST (François), compositeur, né à Nantes le 10 septembre 1795, a reçu dans sa ville natale les premières leçons de musique et de piano. En 1811 il se rendit à Paris, et fut admis au Conservatoire de musique comme élève de Catel pour l'harmonie, et de Adam pour le piano. Ses progrès furent si rapides, qu'il obtint au concours de la même année le premier prix d'harmonie. Le premier prix de piano lui fut décerné en 1814. L'année suivante il fut couronné aux concours de l'Institut de France pour sa composition de la cantate d'*Enone*, qui fut exécutée en séance publique le 5 octobre 1815. Ce triomphe lui assurait le titre et les avantages de *pensionnaire du gouvernement français*. Il partit bientôt après et passa trois années à Rome et à Naples aux frais de l'État. De retour dans sa patrie au commencement de l'année 1819, il obtint presque à son arrivée la place de premier organiste de la chapelle du roi, qui avait été mise au concours après la mort de Séjan ; et peu de temps après, il fut nommé professeur d'orgue au Conservatoire de Paris, où il est encore en cette qualité (1859). En 1821, M. Benoist a fait représenter au théâtre Feydeau un opéra intitulé : *Félix et Léonore*, qui a eu quelques représentations, et dont la partition a été gravée. Après avoir déserté la scène lyrique pendant vingt-sept ans, il y est revenu en 1848, avec la partition d'un opéra en deux actes de Germain Delavigne intitulé : *l'Apparition*, qui malheureusement réalisa son titre au théâtre de l'Opéra national. Précédemment il avait écrit une partie de la musique du *Diable amoureux*, ballet joué à l'Opéra. En 1848 il composa la musique de *Nisida*, ballet en deux actes, représenté au même théâtre le 21 août ; et enfin, le 15 janvier 1851, il a donné sur la même scène la musique du ballet en trois actes de Théophile Gautier intitulé : *Pâquerette*.

Comme organiste et comme professeur, M. Benoist s'est fait une réputation honorable. Il était depuis plusieurs années second chef du chant à l'Opéra de Paris, quand il succéda à Halévy dans la position de premier chef, en 1840. Il est considéré à juste titre comme un artiste d'un mérite très-estimable. Il possède bien l'art d'accompagner le plain-chant et d'improviser des fugues sur un sujet donné. Souvent il a mérité les applaudissements des musiciens de la chapelle du roi pour son talent en ce genre. Ses compositions pour l'orgue ont été réunies dans un recueil qui a pour titre : *Bibliothèque de l'organiste*, ou suites de pièces pour l'orgue, en douze cahiers ; Paris, Mme veuve Canaux. On connaît aussi de M. Benoist une *Messe de Requiem* pour trois voix d'hommes et une d'enfant, avec accompagnement d'orgue *ad libitum* ; ibid.

BENOIT (André), maître de musique de la cathédrale de Chartres, en 1743, a composé des motets qui ont été exécutés dans la chapelle du roi.

BENOIT (Pierre), vicaire à l'église Sainte-Marie, de Dijon, est auteur d'un livre intitulé : *Manuel du chant, ou le plain-chant enseigné par principes et mis en rapport avec la musique* ; Dijon, de l'imprimerie de Douiller, 1830, in-12. Une deuxième édition de cet ouvrage a paru à Dijon, chez Lagier, en 1840, in-12, sous ce titre : *Manuel du chant sacré, ou le plein-chant (sic) enseigné par principes.*

BENOIT (Pierre-Léonard-Léopold), compositeur, né à Harelbeke (Flandre occidentale), le 17 août 1834, montra dès son enfance les plus heureuses dispositions pour la musique, et sans guide, sans instruction élémentaire, se livra à des travaux de composition. En 1851, son père le conduisit à Bruxelles et le présenta à l'auteur de cette biographie, qui l'admit au conservatoire de cette ville, lui fit suivre des cours de piano, d'harmonie, et se chargea de lui enseigner la composition. Deux ans après

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Benoit obtint au concours le deuxième prix d'harmonie, et le 1er prix lui fut décerné en 1854. Dans la même année, le premier prix de contrepoint et de fugue fut également conquis par lui au concours. En 1855, il se présenta un grand concours de composition institué par le gouvernement et obtint une mention honorable. Dans l'année suivante il écrivit la musique de plusieurs mélodrames flamands pour le théâtre du Parc, au nombre desquels on remarqua celui qui avait pour titre *De belgische Natie* (La Nation belge), qui fut représenté le 27 juillet 1856, à l'occasion du vingt-cinquième anniversaire du couronnement du roi Léopold 1er. Au mois de décembre de la même année M. Benoit fut nommé chef d'orchestre du théâtre du Parc : il y fit jouer avec succès un joli opéra flamand intitulé : *Het dorp in't gebergte* (le Village dans les montagnes). Pour la seconde fois, il se présenta au grand concours de composition, en 1857, et le premier prix lui fut décerné pour la cantate dont le sujet était : *Le Meurtre d'Abel*. Cet ouvrage fut exécuté solennellement au mois de septembre de la même année par le conservatoire; il produisit une vive impression. Devenu pensionnaire du gouvernement, comme lauréat du grand concours, M. Benoit se rendit en Allemagne pour y étudier la situation de l'art. Après quelques mois de séjour à Leipsick, il alla passer l'été de 1858 à Dresde, fit une excursion à Prague à l'occasion de la fête jubilaire du conservatoire de cette ville, puis visita Berlin et Munich. Dans la première de ces villes, un *Ave Maria* à 8 voix en deux chœurs, de sa composition, fut exécuté par le chœur de la cathédrale (*Dom Chor*), sous la direction de M. Neithardt. Ce morceau a été publié à Berlin, chez MM. Ed. Bote et G. Bock. Au moment où cette notice est écrite (1859) M. Benoit continue ses voyages d'artiste. Il a publié : 1° Six mélodies à voix seule avec piano, Bruxelles et Mayence, chez les frères Schott; 2° *Douze pensées naïves* ou Mélodies sentimentales pour voix seule et piano, ibid. 3° Douze motets, ibid. On connaît aussi de lui des pièces de piano d'un genre neuf. Ce jeune artiste est doué d'un vif sentiment poétique et dramatique.

BÉNONI (Jules), compositeur à Vienne, né en 1835, a fait ses études musicales sous la direction de Simon Sechter. A l'âge de onze ans il fit exécuter une messe de sa composition, et peu de temps après il donna à l'un des théâtres de Vienne un opéra intitulé *Die Winderblume* (les Anémones), dont on a extrait des airs avec accompagnement de piano, qui ont été publiés chez Mechetti.

BENSER (...), pianiste et compositeur, vivait à Londres de 1780 à 1790. On a de lui les ouvrages suivants : 1° Sonates pour piano et violon, œuvre 1er; Londres, Clementi; — 2° Six sonates, idem, œuvre 2e; — 3° Sonates à quatre mains pour le piano, œuvre 3e; — 4° Leçons et un duo pour le piano.

BENTE (Matuès), luthier de l'École de Brescia, vécut dans le seizième siècle et fut contemporain de Jean-Paul Magini. Il travaillait vers 1570. Je ne connais de lui qu'un luth très-richement orné qui se trouve parmi les antiquités du Musée de Paris.

BENVENUTI (Nicolas), maître de chapelle de la cathédrale de Pise, est né dans cette ville le 10 mai 1783. Il se livra à l'étude de l'orgue sous la direction de son père, maître de chapelle de la même cathédrale; la lecture des auteurs classiques devint son unique occupation, et le succès couronna sa persévérance. On a de lui : 1° Six messes à quatre et six voix avec orchestre; — 2° Des vêpres complètes; — 3° *Il ratto di Proserpina*, cantate à trois voix avec des chœurs, exécutée sur le théâtre de Pise, en 1806; — 4° *Ariana e Teseo*, à Pise en 1810; — 5° *Il Werter*, farce, sur le même théâtre, en 1811. Dans le genre instrumental, il a écrit douze symphonies à grand orchestre, des sonates pour piano, des variations, des sonates pour l'orgue, etc.

BÉRARD (Jean-Baptiste), né à Lunel en 1710, débuta comme ténor à l'Opéra, au commencement de l'année 1733, ne réussit pas et fut renvoyé à la clôture de Pâques de la même année. Au mois de septembre suivant il entra à la Comédie italienne, y fut plus heureux, et y resta jusqu'en 1736 où il fut rappelé à l'Opéra. Rameau écrivit pour lui un rôle dans *les Indes galantes;* mais il y fut sifflé, et le compositeur se vit obligé de donner le rôle à un autre. Cependant Bérard, qui était bon musicien, étonna le public par la manière dont il chanta, en 1737, à une représentation qu'on appelait *la Capitation*: il y fut applaudi, et depuis cette époque jusqu'en 1745, où il quitta la scène pour se livrer à l'enseignement du chant, il fut bien accueilli dans les rôles qu'on lui confia. Il jouait bien de la guitare, du violoncelle et de la harpe. On a de lui un livre intitulé : *L'art du chant, dédié à madame de Pompadour;* Paris, 1755, in-8°. Cet ouvrage n'est pas sans mérite. Bérard mourut à Paris, le 1er décembre 1772. Par le crédit de madame de Pompadour, Bérard fut décoré de l'ordre du Christ. Il eut un fils qui fut pendant plusieurs années premier violoncelle de la Comédie italienne.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

BERARDI (Angelo), naquit au bourg de Sainte-Agathe, dans le Bolonais, vers le milieu du dix-septième siècle. On voit par le titre de ses *Ragionamenti musicali*, qu'il était, en 1681, professeur de composition et maître de chapelle de la cathédrale de Spolète. Précédemment, il avait rempli les mêmes fonctions à la cathédrale de Viterbe. En 1687, époque où il publia ses *Documenti armonici*, il était chanoine de la collégiale de Viterbe, et vers 1693 il fut nommé maître de chapelle de la Basilique de Sainte-Marie *in Trans'evere*. Il dit dans la préface de ses *Documenti armonici* qu'étant déjà chanoine et maître de chapelle, il étudia le contre-point sous Marco Scacchi, ancien maître de chapelle du roi de Pologne. Les ouvrages théoriques de cet auteur sont : I. *Ragionamenti musicali*, Bologne, 1681, in-12; II. *Documenti armonici*, Bologne, 1687, in-4°; livre important par son objet et par la manière dont il est traité. Cet ouvrage est divisé en trois livres : le premier traite de diverses espèces de contre-points et de la fugue; le second, des canons et des contre-points doubles à l'octave, à la dixième et à la douzième; le troisième, des dissonances par retardement (*legature*) et de leur résolution. Il est à regretter qu'au savoir réel que montre Berardi dans l'exposé de la doctrine scolastique de son temps, il ne se joigne pas plus de méthode et de philosophie. III. *Miscellanea musicale, divisa in tre parti*, Bologne, 1689, in-4°. Dans la seconde partie de ce livre, on trouve les règles du contre-point simple à deux voix et dans la troisième, celles du contre-point à trois et de la fugue selon les tons du plain-chant. IV. *Arcani musicali*, Bologne, 1690, in-4°, dialogue de trente-deux pages sur quelques compositions artificieuses, telles que les *Canons en écrevisse*, les *Duos à retourner le livre*, etc. V. *Il Perche musicale ovvero staffetta armonica*, Bologne, 1693, in 4°. C'est une suite de lettres en réponse à diverses questions qui avaient été faites à l'auteur sur plusieurs points de la musique. Les ouvrages de Berardi forment une époque remarquable dans l'histoire de l'harmonie. Depuis les innovations introduites dans l'harmonie et dans la tonalité par Monteverde, les principes sévères de l'École romaine avaient souffert des altérations qui, devenant chaque jour plus sensibles, imprimaient à toutes les parties de l'art, et particulièrement à la tonalité, une direction nouvelle. Cependant les deux Nanini, Benevoli et leurs élèves, quoiqu'ils eussent adopté des formes plus modernes, conservaient encore dans leurs compositions quelque chose de la pureté de style dont Palestrina et ses contemporains avaient donné l'exemple; mais à l'époque où Berardi publia ses *Documenti armonici*, il semble qu'on avait méconnu le but des études musicales; ce n'était plus à la recherche de mouvements élégants et purs dans l'accord des voix qu'on s'appliquait, mais à celle de subtilités puériles, tels que les contre-points *alla zoppa, perfidiati, d'un sol passo*, etc., dont les ouvrages de cet auteur sont remplis. Quoi de plus ridicule, de plus opposé au véritable but de l'art que ces formes de convention où les compositeurs s'imposaient la loi de n'employer tantôt que des notes blanches, tantôt que des notes noires seulement, ou de répéter d'un bout à l'autre d'un morceau de musique le même trait à une partie, pendant que les autres suivaient les règles de l'harmonie ordinaire; ou bien encore de s'interdire l'emploi de certaines notes de la gamme ou de certains intervalles? Ce sont cependant ces mêmes formes de composition dont Berardi explique les règles très-sérieusement. Il faut l'avouer, toutefois, ces défauts qui appartiennent au temps où il vécut, sont rachetés par les lumières qu'on peut puiser dans ses ouvrages sur deux objets importants de l'art d'écrire; objets qui ont exercé l'influence la plus heureuse sur les progrès de la musique moderne. Le premier est *le contre-point double*, dont l'invention, bien qu'antérieure à ce siècle, puisqu'elle est clairement indiquée par Zarlino et développée par Cérone, n'avait cependant pas acquis tous les perfectionnements qu'on remarque dans les ouvrages de Bérardi : l'autre est l'art de moduler la fugue par la mutation de la réponse au sujet, invention qui a substitué les fugues tonales et libres à la fugue réelle. Je le répète, Berardi n'est pas l'inventeur de ces choses, mais il est le premier qui en ait exposé méthodiquement les principes et le mécanisme. Sous ces rapports, il doit être considéré comme un des écrivains dont les ouvrages ont le plus d'importance pour l'histoire de l'art. Comme compositeur, on connaît de lui : *Missa pro defunctis quinque vocum; Romæ, apud Ign. de Lazaris*, 1663.— *Libri tre di motetti a due, tre, quattro voci*; Bologne, Monti, 1665.—*Psalmi vespertini* 4 *voc. cum una Missa*, op. 8; *Romæ, apud Aug. Mutis*, 1675. *Due libri di offertorii concertati a due e tre voci*; Bologne, Monti, 1680. *Salmi concertati a tre voci*, lib. 1 et 2, op. 4 et 5; Bologne, 1668, in-4°. *Psalmi vespertini* (*cum Missa quatuor voc.*), op. 9; Bologne, 1682, in-4°. *Musiche diversi per camera a* 2, 3 *e* 4 *voci*, op. 13; Bologne, Maria Monti, 1698, in-4°.

BÉRAT (Frédéric), compositeur de romances et de chansonnettes, né à Rouen, en 1800, a

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

obtenu des succès prodigieux par quelques-unes de ses productions, particulièrement par sa romance : *Ma Normandie*, dont on a vendu plus de trente mille exemplaires! Ce succès populaire est dû vraisemblablement au caractère assez vulgaire des mélodies de cet auteur; car les choses de ce genre, lorsqu'elles ont un rhythme bien cadencé, ont toujours en France plus de chances de réussite que les chants marqués au coin de la distinction. Les romances les plus connues de Bérat, après *Ma Normandie*, sont *le Départ*, *La Montagnarde au retour*, *A la Frontière*, *C'est demain qu'il arrive*. Parmi ses chansonnettes, dont la gaîté a fait le succès, on cite *la Lisette de Béranger*, *Bibi, mon chéri*, et *Mon petit Cochon de Barbarie*. En 1846, il a publié un album de romances et de chansonnettes dont plusieurs sont écrites en patois normand. *François l'étourniau a pardu et r'trouvai son couteau* est une de ces chansons devenues populaires et chantées dans toute la Normandie. Peu fortuné, Bérat n'avait d'autres moyens d'existence qu'un petit emploi dans une entreprise de gaz, à Paris. Homme simple et bon, il avait peu d'ambition : le terme de ses désirs était la possession de 1,200 francs de rente et une chaumière dans sa belle Normandie. Une étroite amitié l'unissait à Béranger, le poëte. Depuis longtemps Bérat était atteint d'une affection de la moelle épinière, dont lui-même paraissait ignorer la gravité. Le mal fit tout à coup de rapides progrès : Bérat fut pris de vertiges, et le 2 décembre 1855, il s'éteignit sans souffrance.

BÉRAUDIÈRE (Marc de), musicien français qui vivait au commencement du dix-septième siècle, a fait imprimer *le Combat de seul à seul en champ clos, à quatre parties;* Paris, Ballard, 1608, in-4°.

BERBIGUIER (Benoît-Tranquille), flûtiste et compositeur pour son instrument, naquit le 21 décembre 1782, à Caderousse, département de Vaucluse, ci-devant le comtat Venaissin. Doué de dispositions heureuses pour la musique, il apprit, sans le secours d'aucun maître, la flûte, le violon et la basse. Sa famille le destinait au barreau; mais, dominé par son goût pour l'art musical, il quitta brusquement son pays natal au mois d'octobre 1805, vint à Paris, entra au Conservatoire dans la classe de flûte de Wunderlich, et suivit en même temps un cours d'harmonie sous la direction de Berton. Depuis plusieurs années il faisait sa profession de la musique, lorsqu'en 1813, il fut contraint de quitter Paris par suite du décret qui ordonnait une levée de trois cent mille hommes. En 1815, il entra dans les gardes du corps, suivit la cour à Gand et rentra avec elle à Paris. Au mois de novembre de la même année, il obtint une lieutenance dans la légion de l'Ain, qui s'organisait à Bourg; mais fatigué de l'état militaire, et désirant se livrer de nouveau à la carrière musicale, il donna sa démission, en 1819, et revint à Paris, où il épousa, en 1823, Mlle Plou, l'une des harpistes les plus habiles de cette époque. C'est surtout comme compositeur pour la flûte que Berbiguier s'est fait un nom recommandable. Ses ouvrages pour cet instrument ont été longtemps classiques, et se sont succédé avec une fécondité rare. Ce n'est pas seulement en France qu'ils ont obtenu ce succès flatteur; car les catalogues d'Allemagne, où ils figurent tous, prouvent qu'ils y jouissent d'une estime méritée. Les événements de 1830 l'affligèrent, à cause de l'attachement qu'il avait pour la famille royale de la branche aînée des Bourbons, et le décidèrent à se retirer près de son ami Hus-Desforges (Voy. ce nom), à Pont-Levoy, près de Blois. Il y jouit d'une existence heureuse pendant quelques années; mais le chagrin que lui causa la mort de Desforges le frappa d'un coup mortel. Après avoir accompagné les restes de son ami au lieu de l'inhumation, il dit à quelques amis qui l'avaient suivi pour cette triste cérémonie : *Dans huit jours vous viendrez ici pour moi*. Sa prédiction se réalisa, car Desforges était décédé le 20 janvier 1838, et le 29 du même mois, Berbiguier avait cessé de vivre! Le catalogue des œuvres de cet artiste renferme : 1° Quinze livres de duos pour deux flûtes; — 2° Deux livres de duos pour flûte et violon; — 3° Six grands solos ou études pour la flûte; — 4° Dix concertos pour le même instrument; — 5° Sept livres de sonates, avec accompagnement de basse ou alto; — 6° Une méthode pour la flûte; — 7° Huit thèmes variés avec accompagnement de piano ou orchestre; — 8° Six airs de divers auteurs variés pour la flûte avec piano ou orchestre; — 9° Six livres de trios pour trois flûtes; — 10° Un livre pour deux flûtes et alto; — 11° Un idem pour flûte, violon et alto; — 12° Plusieurs suites de duos faciles pour deux flûtes; — 13° Un grand duo concertant pour flûte et piano; — 14° Enfin, plusieurs fantaisies, romances et airs variés avec piano, et des suites d'airs d'opéras arrangés en duo pour deux flûtes.

BERCELLI ou **BERSELLI** (Mathieu), sopraniste qui, vers 1720, se trouvait à la cour de Dresde. Sa voix avait une étendue prodigieuse, car elle commençait à l'*ut* au-dessous de la portée et allait jusqu'à sa dix-huitième *fa*. Toutefois il chantait médiocrement, ce qui n'empêcha pas qu'il eût 2,000 guinées d'appointements, à Londres, en 1738.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

BERCHEM (Jacques, Giuchetto ou Jachet) ou de *Berchem*, un des plus habiles compositeurs du seizième siècle, naquit en Flandre au commencement de ce même siècle, et brilla de 1535 à 1565. On ignore si le nom de *Berchem* fut le sien propre, ou s'il le prit du lieu de sa naissance, le village de Berchem, près d'Anvers. Les documents des archives diverses de cette ville n'ont fourni aucun renseignement sur ce point à M. Léon de Burbure (*voy.* ce nom). Les biographes qui ont cru que *Berchem* n'était pas le nom propre de ce musicien, l'ont confondu avec Jacques, ou *Jachet de Buus* qui vécut dans le même temps; mais on peut voir à l'article *Buus* que cette opinion n'est pas fondée. D'autres ont cru que Jachet de Berchem était le même artiste que Jachet de Wert; mais les Italiens nomment celui-ci *Giuchetto di Reggio*, soit qu'il ait vu le jour dans cette ville, de parents flamands, soit qu'il y ait demeuré plus ou moins longtemps, tandis que *Jachet de Berghem*, ou *Berchem* est désigné par eux sous le nom de *Giuchetto* ou *Jachet di Mantova*, parce qu'il fut au service du duc de Mantoue, vers 1535 à 1565. Ces musiciens vécurent longtemps en Italie à la même époque; leurs ouvrages y furent souvent réimprimés, et dans les recueils où l'on a introduit quelqu'une de leurs compositions, il arrive fréquemment que le prénom seul est indiqué: de là vient qu'il est difficile de déterminer lequel des trois artistes en est l'auteur. Federmann dit (dans la *Description des Pays-Bas*) que Berchem vivait encore en 1580: il devait être alors fort âgé. Les ouvrages les plus connus de cet artiste sont: 1° *Jachetti musici celeberrimi atque delectabilis, chori illustrissimi, ac reverend. cardinalis Mantuæ magistri, Motecta quinque vocum. Novissime, omni studio, ac cura in lucem edita; Venetiis apud Hieronymum Scotum*, 1539, in-4° obl., avec une dédicace de l'imprimeur au cardinal de Mantoue. Ce recueil contient vingt-six motets. C'est ce même ouvrage, augmenté de deux motets, qui a été reproduit sous le titre italien suivant: *Il primo libro di Motetti di Jachet a cinque voci con la giunta di piu Motetti composti de novo per il detto autore non piu veduti con ogni diligentia corretti; in Venetia, nella stampa d'Antonio Gardane*, 1540, petit in-4° obl. Il y a vingt-huit motets dans ce livre; au haut de la page du onzième on lit: *Giac. di B.* (Jacques de Berchem).— 2° *Jachet musici suavissimi celeberrimique musices reverendissimi cardinalis Mantuæ* (sic) *magistri Motecta quatuor vocum nunc primum diligentissime recognita ac suo candori restituta. Liber primus;* Venetiis apud Antonium Gardanum, 1545, in-4° obl. sans dédicace ni préface. Des exemplaires de la même édition ont paru dans la même année avec le titre italien suivant: *Il primo libro de motetti a quattro voci; In Venetia, app. di Ant. Gardane*, 1545, petit in-4° obl. On trouve aussi à la bibliothèque royale de Munich: *Jachet Mastro* (sic) *di musica de la Capella del Duomo de Illus^mo Signor duca di Mantoa* (sic) *Motetti a quattro voci, novamente posti in luce; libro primo.* Sans date et sans nom de lieu, in-4° obl. — 3° *Liber primus, vocum quinque. Vigenti Motetos habet. Excusum Ferrariæ, expensis et Labore Joh. de Bulgat, Henr. de Campis, et Anth. Hucher, sociorum*, 1539, petit in-4° obl. Le principal auteur de ces vingt motets est désigné *Jacquet de Berchem;* les autres sont Hesdin, Nic. Gombert, Archadelt, *Ivo* (*de Vento*), Jacques Despons, Adrien Willart, Maistre Jan, et Claudin (Claude de Sermisy).— 4° *Il primo libro de madrigali a quattro voci. In Venetia appresso d'Antonio Gardane*, 1556, in-4° obl.— 5° *Capriccio di Jachetto Berchem con la musica da lui composta sopra le stanze del Furioso, a quattro voci. In Venetia appresso d'Antonio Gardane*, 1561, in-4°, *libri primo, secondo et terzo.* Cet ouvrage est dédié au duc de Ferrare.— 6° Le manuscrit du seizième siècle de la bibliothèque royale de Munich, coté 11, contient trois messes à cinq voix, de Berchem, sous le nom de *Jaches de Mantua.* — 7° *Orationes complures ad offic. Hebdom. Sanctæ pertinentes quatuor et quinque vocum. Venetiis apud Ant. Gardanum*, 1567, in-fol. — 8° *Messe del Fiore a cinque voci, libro primo. In Venetia, app. di Ant. Gardane*, 1561. (C'est une réimpression.) —9° *Messe di Jachetto a cinque voci.* Libro 2° ibid., 1555. — 10° La messe à quatre voix de *Jachet Bergem* (sic) sur la chanson *Mors et fortuna* se trouve dans le recueil qui a pour titre: *Missarum quinque liber primus, cum quatuor vocibus ex diversis auctoribus excellentissimis. Venetiis apud Hieronymum Scotum*, 1544, in-4° obl. On trouve des motets et des madrigaux de Berchem, avec l'indication de son nom dans les recueils suivants: 1° *Motetti del frutto, lib.* 1 *et* 2 *a sei voci;* Venise, Ant. Gardane, 1539. — 2° *Motetti del Labirinto a cinque voci;* Venise, 1554, in-4° obl. — 3° *Di diversi authori il primo libro de' madrigali a quattro voci a note negre;* ibid., 1563, in-4° obl. — 4° *Il primo libro delle Muse a cinque voci. Madrigali di diversi authori;* Rome, Antoine Barré, 1555, in-4°. Pour les œuvres où l'on ne trouve que le prénom de *Jacquet* ou Jachet, voyez la notice sur *Buus* (*Jacques de*).—5° Mo-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tetti della Simia a cinque voci. Ferrariæ, expensis et labore Johannis de Bulgat, 1540, in-4°. Dans ce recueil le nom est écrit *Jachet de Berchem;* peut-être est-il permis d'en conclure que le nom de famille était *Jachet*, ou plutôt *Jacquet*, que ce nom n'était pas le diminutif de Jacques, et que *Berchem* indiquait le lieu de naissance, comme le dit au reste Guichardin (*Giachetto di Berchem vicino di Anversa*).— 6° *Tertius liber Motectorum cum quatuor vocibus.* Impressum Lugduni per Jacobum Modernum de Pinguento, 1539, in-4o. — 7° *Secundus liber Motectorum cum quinque vocibus;* ibid., 1532, in-4°.— 8° *Tertius liber Motectorum ad quinque et sex vocis;* ibid., 1538, in-4°.— 9° *Quartus liber Motectorum ad quinque et sex vocis;* ibid., 1539, in-4°. — 10° *Quintus liber, etc.*, ibid.; 1543, in-4°. — 11° *Selectissimarum cantionum (quas vulgo Moteta vocant) Flores, trium vocum, ex optimis ac prestantissimis quibusque divinæ Musices authoribus excerptarum. Lovanii ex typograph. Petri Phalesii*, 1569, in-4° obl.

BERCK (Henri), compositeur, né à Brême vers 1805, a vécu quelque temps à Paris. Il prétendait être élève de Rossini, quoique ce maître n'en ait jamais eu aucun. En 1829 il fit représenter dans sa ville natale un opéra intitulé *Rémus et Romulus*, et dans l'année suivante il y donna *Baudouin, comte de Spolète.*

BÉRCKZAIMER (Wolfgang), compositeur allemand, vivait vers le milieu du seizième siècle, et a publié : *Sacrorum hymnorum modulationes quinque et sex vocibus;* Munich, 1564.

BERCY. *Voyez* Brest.

BÉRENGER (Laurent-Pierre), littérateur, né à Riez (Basses-Alpes) le 28 novembre 1749, entra dans la congrégation de l'Oratoire, après avoir terminé ses études, et fut professeur au collége d'Orléans. Après la révolution il passa à Lyon, en qualité de professeur de l'école centrale, puis fut inspecteur de l'Académie universitaire de cette ville. Il mourut en 1822, à l'âge de soixante-treize ans. Auteur de *la Morale en action*, livre qui eut de la célébrité en France et fut souvent réimprimé, Bérenger fut membre de l'Académie des sciences, lettres et beaux-arts de Lyon. Dans une séance de cette société savante, il lut un mémoire sur la nécessité d'établir à Lyon une école spéciale de musique vocale et instrumentale, dans laquelle on enseignerait aussi la composition. Ce Mémoire se trouve parmi les manuscrits académiques de la Bibliothèque de Lyon, sous le numéro 1393 du Catalogue.

BERENS (Charles), directeur de musique à Hambourg dans la première moitié du dix-neuvième siècle, a publié des trios et des duos pour la flûte, des airs variés pour le violon, des sonates pour le piano, des pots-pourris pour divers instruments, et des contredanses pour l'orchestre et pour le piano. Toutes ces productions ont été imprimées à Hambourg.

BERENS (Henri), fils du précédent, pianiste, violoncelliste et compositeur, à Hambourg, s'est fait connaître par les compositions suivantes : 1° *Der musikalisch Europa* (l'Europe musicale), contenant douze fantaisies pour piano, op. 2; Hambourg, Schubarth et compagnie.— 2° deux rondos *idem*, op. 4; Hambourg, Bœhme. — 3° 1er Trio brillant pour piano, violon et violoncelle, op. 6; Hambourg, Schubarth et compagnie. — 4° Romances sans paroles, n° 1 et 2; ibid. — 5° Des polkas et des contredanses.

BERENS (Hermann), compositeur et directeur de musique à Stockholm, appartient à l'époque actuelle (milieu du dix-neuvième siècle); tout autre renseignement manque sur sa personne; son nom ne se trouve même dans aucun catalogue de musique, ni dans aucun journal relatif à cet art publié jusqu'à ce jour (1854). Je ne connais cet artiste que par une *Fantaisie pour orgue* (en *ut* mineur), œuvre vingt-cinquième, publiée à Erfürt, chez Körner; ouvrage dans lequel l'auteur, rompant avec les traditions de toutes les écoles d'organistes anciens et modernes, et avec le caractère grave de la musique d'orgue, applique à cet instrument le style dramatique de son temps. A ce point de vue son ouvrage ne manque pas de mérite : l'harmonie a de la distinction, et l'auteur fait voir, par les combinaisons des jeux en raison du caractère des phrases, qu'il connaît bien les effets de l'instrument; mais il faut espérer que cette nouvelle tentative de corruption de la musique d'église et de son caractère religieux n'aura pas de succès.

BERENT (Simon), jésuite, né en Prusse, en 1585, entra dans son ordre, en 1600, y enseigna la philosophie et la théologie, et devint ensuite confesseur du prince Alexandre de Pologne. Il est mort à Brunsberg, recteur du collége des jésuites, le 16 mai 1649. On a de sa composition : 1° *Litaniæ de nomine Jesu*, 1638, et *Litaniæ de B. Virg. Maria*, 1639.

BÉRÉSOVSKY (Maxime-Soznovitch), compositeur de musique religieuse, naquit à Glouchkoff, petite ville de l'Ukraine, en 1745, suivant la *Nouvelle Biographie générale de* MM. Didot. Cependant s'il est vrai qu'il entra dans la chapelle de l'impératrice Élisabeth, à Saint-Pétersbourg, et que la beauté de sa voix y excita l'admiration générale, il n'a pu y être admis que dans son enfance et comme sopraniste; car, lorsque Élisabeth mourut, en 1761, Bérésovsky n'aurait eu que

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

seize ans. Cette considération et d'autres encore autorisent à croire qu'il vit le jour plus tôt qu'on ne le pense. Quoi qu'il en soit, il fit ses premières études musicales à l'Académie ecclésiastique de Kieff, puis il se rendit à Saint-Pétersbourg, et fut admis comme chanteur à la chapelle impériale. Ses heureuses dispositions, non-seulement pour le chant, mais pour la composition, déterminèrent Catherine II à l'envoyer en Italie, afin qu'il y perfectionnât ses connaissances dans l'art. Arrivé à Bologne, il obtint du P. Martini, l'un des plus savants maîtres de son temps (*voy.* MARTINI, Jean-Baptiste), l'autorisation d'y suivre ses leçons pour le contrepoint. Il passa neuf années dans cette ville, où il obtint le titre d'académicien philharmonique. De retour en Russie, avec un savoir solide dans l'art d'écrire en musique et dans celui du chant, il n'y vit point se réaliser ses espérances d'avenir, fut peu remarqué à la cour impériale, et n'obtint aucun emploi de quelque importance. Le chagrin qu'il en eut le conduisit au tombeau en 1778. Bérésovsky a fait quelques efforts pour l'amélioration du chant de l'Église gréco-russe; mais il rencontra beaucoup d'opposition dans ses réformes, parce qu'il y voulut porter ses habitudes de la musique italienne de son temps : or les traditions de cette musique étaient antipathiques au caractère libre et non mesuré du chant de l'Église russe, bien que ce caractère ait plus d'analogie avec la musique moderne et populaire que le plain-chant des églises catholiques. J'ai sous les yeux des morceaux de musique religieuse composés par Bérésovsky : leur harmonie est très-élégamment disposée, dans la manière des maîtres italiens, particulièrement de Durante; mais on n'y trouve pas l'indication du génie de la spécialité du genre qu'on remarque dans les compositions de Bortniansky, son contemporain et son successeur immédiat dans la réforme de la musique de l'Église russe.

BERETTARI (ANGE), religieux de la congrégation de Saint-Jérôme, ou Hiéronymites, au couvent de Fiesole, vécut vers le milieu du dix-septième siècle. On a imprimé de sa composition plusieurs œuvres de musique d'église, au nombre desquels on remarque : *Compieta a 8 voci a capella e litanie a 8 voci, constromenti e ripieni*, op. 3; Venise, Fr. Magni, 1656, in-4°.

BERG (ADAM), célèbre imprimeur de musique à Munich, dans le seizième siècle, commença à publier des œuvres musicales vers 1540, et fit paraître un grand nombre d'ouvrages importants pendant près de soixante ans, c'est-à-dire jusqu'en 1599. Son activité industrielle tint du prodige. Dans le nombre immense d'ouvrages sortis de ses presses, on remarque surtout la belle collection, en format grand in-folio, qui a pour titre général *Patrocinium musices* (Protection de la musique), parce que les dépenses de ces somptueuses éditions étaient faites par les ducs de Bavière. La collection qui porte ce titre se divise en deux séries qui forment ensemble dix volumes imprimés en grands caractères, pour l'usage des chœurs d'église, et dans lesquels les parties des différentes voix sont mises en regard. Chaque série est composée de cinq volumes : la première ne renferme que des œuvres de Roland de Lassus. Les titres de ces volumes sont : 1° *Patrocinium musices. Orlandi de Lasso illustriss. Ducis Bavariæ chori magistri cantionum, quas motetas vocant, opus novum. Prima pars. Illustriss. Principis D. Alberti comitis Palatini Rheni, utriusque Bavariæ Ducis liberalitate in lucem editum. Monachii excudebat Adamus Berg.* M. D. LXXIII. — 2° *Patrocinium musices. Orlandi de Lasso, etc. Missæ aliquot quinque vocum. Secunda pars* (le reste comme ci-dessus); ibid. 1574. Ce recueil renferme cinq messes. — 3° *Patrocinium musices. Orlandi de Lasso, etc. Officia aliquot de præcipuis festis annis quinque vocum. Nunc primum in lucem editæ. Tertia pars* (le reste comme ci-dessus); ibid. 1574. — 4° *Patrocinium musices. Orlandi de Lasso, etc. Passio quinque vocum, idem lectiones Job, et lectiones matutinæ de Nativitate Christi, quatuor vocum, quarta pars;* ibid., 1575. — *Patrocinium musices. Orlandi de Lasso*, etc. *Magnificat aliquot quatuor, quinque, sex et octo vocum, quinta pars*, etc.; ibid. 1576. Après la mort du duc Albert, la publication fut interrompue et ne fut reprise qu'en 1589, sous le règne du duc Guillaume II. Ce sont les volumes publiés depuis cette époque qui forment la deuxième série; mais on trouve des exemplaires de la première dont le frontispice a été changé et qui ont pour nom de protecteur celui de Guillaume, bien qu'il ne régnât pas aux époques indiquées pour la publication. La seconde série se compose des volumes dont les titres sont : — 1° *Patrocinium musices. Missæ aliquot quinque vocum Orlandi de Lasso sereniss. ducis Bavariæ chori magistri. Monachii, excud. Adamus Boez*, 1589. Ces messes sont différentes de celles du volume de la première série et sont au nombre de six. — 2° *Patrocinium musices. Missarum solemniorum tum Sanctorum quam festorum officia labentis anni, in catholicæ Ecclesiæ usum harmonice contrapunctum ac suavissime concinnata, sicque antea in lucem edita. Sereniss. Reginæ*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Magdelenæ chori Halæ ad Arnum magistro Francisco Sale authore primus tomus, ibid., 1589. — 3° *Patrocinium musices. Missæ cum breves tum quatuor vocum laudatissimæ concinnatæ. Authore Blasio Amon Tyrolensis soli oriundo*; ibid., 1591. — 4° *Patrocinium musices. Intonationes vespertinarum precum una cum singulorum tonorum psalmodiis (quæ vulgo falsi bordoni dicuntur) quatuor vocum. Præterea hymni quinque vocum per totum annum. Authore Cæsare de Zachariis Cremonensi, primus tomus*; ibid., 1594. Le second volume, qui devait contenir le reste des hymnes jusqu'à l'Avent et les hymnes des saints pour toute l'année à 5 voix, avec quelques *Magnificat*, n'a point paru, que je sache. — 5° *Patrocinium musices. In Natalem Domini Jesu-Christi Salvatoris nostri motetum 5 vocum, et missa, ad ejus imitationem composita. Authore Francisco Sale, musico Cæsareo*; ibid., 1598.

BERG (Jean de), imprimeur de musique, né à Gand au commencement du seizième siècle, se fixa à Nuremberg et établit une imprimerie en société avec Ulrich Neuber. Ses éditions d'œuvres musicales portent le nom de Montanus, parce que son nom flamand, *de Berg*, signifie *de la Montagne*. Il était mort vraisemblablement avant 1566, car, dans cette année, Neuber s'associa avec Gerlach (*voy.* ce nom).

BERG (....). Ce musicien n'est connu que par le catalogue de Preston (Londres, 1797), qui indique ses ouvrages. Il paraît avoir été Allemand de naissance, et organiste dans une des églises de Londres. Il a publié : — 1° Deux livres de duos de flûte. — 2° Dix fantaisies pour l'orgue, op. 2. — 3° Sonates pour le piano, op. 3. — 4° *Idem*, op. 4. — 5° *Idem*, op. 5. — 6° *Idem*, op. 6. — 7° Duos pour deux cors, liv. 1 et 2 ; le premier livre a été publié en 1770. — 8° *Huit livres de chansons anglaises*. — 9° Caprices pour l'orgue, œuvre 8°.

BERG (Conrad-Mathias), professeur de piano, compositeur et écrivain sur la musique, naquit à Colmar (Haut-Rhin), le 27 avril 1785. Après avoir appris la musique et le violon dans sa ville natale, il passa les années 1804 et 1805 à Mannheim, où il reçut des leçons de Fraenzl pour cet instrument. Cependant, quoique son père l'eût destiné à être violoniste, Berg avait toujours préféré le piano. Résolu enfin à s'y adonner exclusivement, il se rendit à Paris et entra au Conservatoire où il passa les années 1806 et 1807. En 1808, il se fixa à Strasbourg, et s'y livra exclusivement à l'enseignement du piano. Il y passa le reste de ses jours, aimé et estimé, autant à cause de ses talents comme artiste et comme professeur, que pour son caractère honorable et bienveillant. Dans les années 1810, 1818, 1835 et 1851, il visita Paris et y fit de courts séjours. En 1817 il fit un voyage à Vienne et y fit la connaissance de Beethoven, de Hummel, de Czerny et de plusieurs autres artistes célèbres. En 1825, il alla à Darmstadt et s'y lia d'amitié avec Godefroid Weber et Rinck, qui restèrent en relation avec lui jusqu'à leur mort. Conrad Berg a cessé de vivre à Strasbourg, dans la nuit du 13 au 14 décembre 1852, un peu après minuit, à l'âge de soixante-sept ans et sept mois, après une longue maladie. C'est donc à tort que Gessner dit, dans son Lexique universel de musique, que Berg mourut en 1846.

Berg s'est fait connaître par des compositions pour le piano, parmi lesquelles on remarque : — 1° Premier concerto pour piano et orchestre ; Paris, Schönenberger. — 2° Deuxième idem, œuvre 21me ; Offenbach, André. — 3° 3me concerto pour piano et orchestre, op. 32 ; Strasbourg, Pitois et Frost. — 4° Grandes variations sur la marche d'*Aline*, avec orchestre ; Augsbourg, Gombart. — 5° Rondeau favori pour piano et orchestre, œuvre 24 ; Offenbach, André. — 6° Sonates pour violon et piano, œuvres 9, 23 et 25 ; Paris, Pacini, Janet, Richault. — 7° Duo avec variations pour deux pianos, œuvre 12 ; Vienne, Hasslinger ; — 8° Trois grands trios pour piano, violon et violoncelle, œuvre 11 ; ib., — 9° 2 trios, idem, op. 15 ; Paris, Janet. — 10° Deux trios idem, op. 16 ; Offenbach, André. — 11° Trois trios op. idem ; op. 20 ; Bonn, Simrock. — 12° Trois quatuors pour deux violons, viole et basse, op. 26 ; Paris, Pacini. — 13° Quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle, op. 33 ; Vienne, Haslinger. — 14° Sonates pour piano seul, op. 5 et 30 ; Paris, Pacini, et Mayence, Schott ; — 15° Des fantaisies et des rondeaux pour le même instrument. — 16° Des variations pour piano et violon, ou pour piano seul, et quelques autres compositions moins importantes. — 17° Exercices journaliers de mécanisme pour le piano, op. 34 ; Paris, Richault. — 18° Divertissement à 4 mains pour piano, op. 27 ; ibid. — 19° *Die Nixe des Mummelsees* (La fée du Mummelsée (1)) ; ballade pour soprano ; Augsbourg, Gombert. Berg a publié dans l'écrit périodique intitulé *Cæcilia* (t. v, p. 89 et suiv.), un projet de méthode rationnelle de musique appliquée au piano, sous ce titre : *Ideen zu einer rationellen Lehre der Methode der Musik*

(1) Lac de la Forêt-Noire, situé sur le haut d'une montagne, dans le grand-duché de Bade. Ses eaux sont bitumineuses et paraissent complétement noires.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

mit Anwendung auf Clavierspiel. Après quelques considérations préliminaires sur la position respective de l'élève et du maître, il y traite des causes qui retardent, en général, les progrès de la mesure, de l'écartement des intervalles sur le clavier, du doigté, etc. Dans la seconde section de son travail, il examine la marche de l'enseignement en général, les procédés applicables à l'instruction particulière de chaque élève, la disposition des objets dans la leçon, les exercices de l'élève, etc. Ce petit ouvrage de Berg a été imprimé à part, et publié chez Schott, à Mayence, in-8°, en 1827, avec une préface de Godefroi Weber. Berg a développé ses idées sur ce sujet dans une *Méthode progressive pour le piano*, avec un *Manuel à l'usage des maîtres*, dont le manuscrit a été livré à l'éditeur Richault, à Paris, mais qui n'a point paru jusqu'au moment où cette notice est écrite. On a aussi du même artiste un écrit intitulé : *Aperçu historique sur l'état de la musique à Strasbourg pendant les* 50 *dernières années ;* Strasbourg, 1840, in-8° de 86 pages.

BERGAMASCO (Archangelo), contrapuntiste italien du 16e siècle, fut vraisemblablement ainsi nommé du lieu de sa naissance, Bergame. On ne connaît de ce maître que des madrigaux qui ont été insérés dans la collection intitulée : *Dolci affetti, madrigali a cinque voci di diversi eccellenti musici di Roma ;* Rome et Venise, 1568. Ce titre fait voir que Bergamasco devait être employé comme chanteur ou comme compositeur dans quelque église de Rome.

BERGER (André), musicien allemand du prince de Würtemberg, naquit à Dolsen en Misnie vers 1580. On a de lui : *Harmoniæ sacræ* 4, 5, 6, 7 *et* 8 *vocibus concinendæ, etc.* ; Augsbourg, 1606, in-4°. — 2° *Teutscht weltliche Trauer und Klage Lieder mit* 5 *Stimmen* (Chants mondains et lamentables à quatre voix) ; Augsbourg, 1609. — 3° *Threnodiæ amatoriæ, das ist newe Teutsche weltche traverund klag Lieder nach art der welltlichen Villanellen mit* 4 *Stimmen ;* Augsbourg, 1609, in-4°. Trois motets de cet auteur, à six et à huit voix, ont été insérés dans les *Florilegii musici portensis* de Bodenschatz.

BERGER (Jean-Guillaume de), professeur d'éloquence à Wittenberg, et conseiller aulique de l'électeur de Saxe Auguste II, roi de Pologne, naquit à Géra, et mourut le 28 avril 1751. On a de lui : 1° *Dissertationes academicæ varii argumenti, etc.* ; Guelferbyti, 1720, in-4°. C'est un recueil de trente-deux discours, parmi lesquels le 22e contient l'éloge d'un musicien nommé Jean Ulich, *cantor* à Wittenberg ; — 2° *Eloquentia publica ;* Leipsick, 1750, in-4°, recueil de discours, dont quelques-uns contiennent des détails relatifs à l'histoire du chant de l'Église, et à la réforme que Luther y apporta. Le 17e est intitulé : *De Martini Lutheri merito evangelicam instaurationem haud postremo qua disciplina sacri cantus emendatur ;* le 18e : *De Martini Lutheri cura musica hymnodia sacra* le 19e : *De Martini Lutheri hymnis ad propagationem religionis emendatæ utilibus ;* le 20e : *De Martini Lutheri hymnis sacris ab iniqua censura vindicatis.* 3° *De Ludis olympiis programma, in Stromat. acad.*, p. 867. Les auteurs du Dictionnaire des Musiciens (Paris, 1810) ont été induits en erreur par E. L. Gerber, en plaçant l'époque de la mort de Berger en 1706.

BERGER (Jean-Antoine), organiste de la cathédrale de Grenoble, né en 1719, mort en 1777, trouva, par ses méditations, le secret de produire sur l'épinette et le clavecin les effets du *crescendo*, au moyen d'une mécanique que l'on mettait en jeu par la pression du genou. En 1762 il vint à Paris pour soumettre sa découverte à l'Académie des sciences, qui l'approuva et lui en donna des certificats ; il la fit annoncer par souscription dans les journaux, mais comme on se bornait à l'admirer, il ne jugea pas à propos de la publier. Il paraît même en avoir détruit jusqu'aux moindres traces, car son fils ne trouva rien après sa mort qui eût rapport à cette invention. L'épinette verticale du père Mersenne lui avait suggéré l'idée d'ajouter un clavier à la harpe ordinaire ; mais Frick, ouvrier allemand qui travaillait pour lui, lui enleva sa mécanique et ses plans. M. Dietz a reproduit de nos jours cette invention dans le *Clavi-harpe* ; mais elle n'a point eu de succès.

BERGER (Joseph). *Voyez* Muntz-Berger.

BERGER (Louis), pianiste et compositeur, est né à Berlin, le 18 avril 1777. Son père, architecte employé par le gouvernement prussien, ayant perdu son emploi, dut quitter Berlin, et se rendre dans la petite ville de Templin, où Berger passa son enfance. Plus tard il fut envoyé à Francfort-sur-l'Oder. Après avoir fait dans cette ville des études musicales, il alla à Berlin, où il apprit la théorie de la composition sous la direction de Gerrlich, dont les lumières devinrent bientôt insuffisantes, ses progrès ayant été rapides. En 1801, il se rendit à Dresde, il où espérait terminer ses études sous Naumann ; mais il n'arriva près de cet artiste qu'au moment où il rendait le dernier soupir. Il exprima le chagrin que lui faisait éprouver cet événement inattendu dans une cantate funèbre dont le mérite fut vi-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

vement senti par les artistes. Il avait alors le dessein d'obtenir une place de maître de chapelle ; mais son espoir ayant été déçu, il se retira à Berlin, où il vécut en donnant des leçons de piano. Clémenti l'entendit en 1804, époque de son voyage à Berlin, et, frappé de la beauté de ses compositions et du talent qu'il possédait comme pianiste, il l'engagea à l'accompagner en Russie avec Klengel, qui était aussi devenu l'élève du grand artiste. Berger accepta cette proposition avec reconnaissance, et partit pour Saint-Pétersbourg. Partout il se fit entendre sous le patronage de son illustre maître, et partout il excita l'admiration des connaisseurs. A Saint-Pétersbourg il se lia avec Field et Steibelt. Le jeu sage et pur du premier exerça sur son talent une influence heureuse, sous le rapport du mécanisme. Son séjour en Russie fut de six années. Dans cet intervalle, il se maria à une jeune fille qui était sa fiancée depuis l'enfance ; mais il eut le malheur de perdre et sa femme et l'enfant qu'elle lui avait donné, et sa disposition à la mélancolie et à l'humeur noire s'en augmenta. En 1812, il quitta Saint-Pétersbourg, où l'on dit que ses jours étaient menacés par des ennemis particuliers, et il se rendit à Stockholm, où il se lia d'amitié avec Mme de Staël. Il s'y fit entendre avec succès ; mais l'humeur chagrine qui le tourmentait ne lui permit pas de s'y fixer : il ne tarda point à s'embarquer pour Londres où il retrouva son ancien maître, Clementi. Les concerts qu'il y donna le firent connaître avantageusement, et ses amis lui procurèrent des élèves dans les meilleures maisons. Berger demeura dans cette situation jusqu'en 1815, époque où il retourna à Berlin, après une absence de douze années. Depuis ce temps il s'était fixé dans cette ville, et s'y livrait sans relâche à l'enseignement. Une paralysie nerveuse du bras droit ne lui permit plus de se faire entendre en public. Il mourut à Berlin, le 16 février 1839.

Les connaisseurs considèrent depuis longtemps Berger comme un artiste d'un talent très-élevé, soit comme virtuose, soit comme compositeur. Son talent d'exécution était moins remarquable sous le rapport du brillant que sous celui de la pureté et de l'expression. Sa manière était large, grandiose et pleine d'inspiration. Ses élèves les plus remarquables sont Félix Mendelssohn et Wilhelm Taubert. On remarque dans ses compositions le caractère de grandeur et de large harmonie qui se produisait dans ses improvisations, lorsqu'il possédait toute la puissance de son exécution. Ses principaux ouvrages sont : 1° Une sonate pathétique en *ut* mineur pour piano, œuvre 1er ; Leipsick, Péters ; — 2° D'autres sonates, œuvres 9, 10 et 18 ; Berlin. — 3° Une sonate pour piano à quatre mains, œuvre 15 ; Berlin, Lane. — 4° Préludes et fugues, op. 5° ; Berlin, Schlesinger. — 5° Préludes *à la turque*, op. 8 ; ib. — 6° Douze études, op. 11 ; Hambourg, Christiani. — 7° Rondeau pastoral, ibid. — 8° *Toccate* en forme de rondeau ; Leipsick, Breithopf et Haertel. — 9° Des airs russes et norvégiens variés. 10° Divers recueils de chants à plusieurs voix ; Berlin, Hambourg et Offenbach ; — 11° Huit recueils de chants à voix seule, avec accompagnement de piano, publiés à Offenbach, chez André. — 12° Trois marches militaires, op. 16, en harmonie, publiées en partition à Berlin, chez Lane. — 13° Trois marches d'infanterie, pour musique militaire ; ibid. Berger avait écrit l'opéra sérieux *Oreste* pour le théâtre de Berlin, mais il ne fut pas représenté. M. Louis Rellstab a publié une notice biographique de cet artiste recommandable, ornée de son portrait, sous ce titre : *Ludwig Berger, ein Denkmal* ; Berlin, 1846, in-8° de 165 pages.

BERGER (Charles-Gottlieb), violoniste de concert qui a eu de la réputation en Allemagne dans la seconde moitié du 18me siècle, naquit à Olinarsdorf, près de Pirna, en 1736, et mourut à Leipsick, le 21 janvier 1812. Son talent consistait dans la grâce et l'expression : il était renommé surtout à cause de l'imagination qu'il déployait dans le prélude et l'improvisation. On ne cite de sa composition que six *caprices pour violon seul*, indiqués dans les anciens catalogues de Breitkopf.

BERGEREL (L.....). On a publié sous ce nom une brochure qui a pour titre : *Exposé des principes historiques de la musique, ouvrage adopté par la Société royale pour l'instruction élémentaire de Paris*. Paris, 1844, in-8°.

BERGERRE (Alexandre-Basile), né le 26 septembre 1803, à Seignelay (Yonne), s'est livré à l'étude de la musique dès ses premières années, d'abord sous la direction de son frère aîné, puis à Auxerre, chez un bon professeur nommé Féraglio. Plus tard il devint élève de Clavel, professeur adjoint de violon au Conservatoire de Paris, et reçut des leçons d'harmonie de Barbereau. Dreling fut son maître de piano. A l'âge de vingt ans, M. Bergerre accepta la place de professeur de musique au pensionnat d'Aubigny (Cher) : il y resta pendant huit ans. En 1828, un ancien hautboïste de Paris, nommé Guy, devenu receveur de finances à Gien, le fit nommer professeur au collége de cette petite ville du département du Loiret. On n'y comptait pas alors quatre amateurs de musique : en peu d'années, Bergerre, homme intelligent et actif, passionné

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

pour son art, en communiqua le goût de proche en proche, et moins de vingt ans plus tard, des sociétés de musique s'y étaient formées sous sa direction, des écoles élémentaires de cet art avaient été fondées, et plus de deux cents personnes cultivaient avec succès le chant, le piano et la musique d'ensemble. On a de cet artiste estimable des romances avec piano publiées à Paris chez Janet et chez Maresco; des airs variés pour violon avec quatuor ou piano, ibid.; d'autres airs variés pour violon seul, des recueils de danses pour deux violons, etc.; mais c'est surtout comme auteur didactique qu'il s'est rendu recommandable. Il a publié : 1° *Exposé raisonné de principes de musique;* Paris, Frey, 1835, in-8°, et Janet, 1837, un vol. in-8°. Le même ouvrage, entièrement refondu et fort augmenté, a été réimprimé chez Périsse frères, à Paris, 1844, 1 vol. in-8°. — 2° *Nouvelle classification des demi-tons, ou véritables qualifications de ces intervalles ;* Paris, 1833, in-8° de quarante-six pages. — 3° *Méthode de violon adoptée par le Conservatoire de Paris;* Paris, Janet, 1837, 1 vol. in-4°. — 4° *Rudiment du violon, ou l'art d'apprendre à lire pour cet instrument;* Paris, Richault, 1846, 1 vol. gr. in-4° de cent soixante-quatre pages. M. Bergerre avait, en 1846, environ cent œuvres en manuscrit de fanfares et pas-redoublés pour musique militaire, ouvertures pour orchestre, quatuors pour instruments à cordes, pièces d'orgue, chœurs avec orchestre, trois airs variés pour violon avec orchestre, fantaisies, etc.

BERGGREEN (P. C.), compositeur et littérateur danois, a fait représenter à Copenhague, en 1832, un opéra comique en trois actes intitulé *le Portrait et le Buste* (en danois), dont il avait écrit la musique. Cet ouvrage ne réussit pas. Au commencement de 1836, M. Berggreen fit paraître un journal concernant la musique, en langue danoise; mais le nombre des abonnés ne fut pas suffisant pour couvrir les dépenses de cette publication, qui n'eut qu'une année d'existence.

BERGIER (Nicolas), naquit à Reims, le 1er mars 1567, selon la *Biographie universelle*, et en 1557 suivant Bayle, Moréri et Nicéron. Il fit ses études à l'université de cette ville, et fut ensuite précepteur des enfants du comte de Saint-Souplet, grand-bailli de Vermandois. Ayant été reçu avocat, il fut nommé professeur de droit, puis syndic de sa ville natale; cette dernière charge l'ayant obligé à faire quelques voyages à Paris, pour les intérêts de ses concitoyens, il s'y lia d'amitié avec Dupuy, Peiresc, le père Mersenne et le président de Bellièvre. Il mourut à Grignon, maison de campagne de cet illustre magistrat, le 18 août 1623. Le nom de Bergier est connu principalement par son *Histoire des grands chemins de l'empire romain*. Le père Mersenne cite de lui (Commentar. in Genes. c. 4, v. 21), une dissertation intitulée *de Modis musicis, de vocis humanæ atque soni præstantia*, qui n'a point été imprimée. On trouve parmi les manuscrits de la Bibliothèque impériale de Paris, sous le n° 7489, petit in-fol. (ancien fonds), un ouvrage de ce savant, sous ce titre : *La musique spéculative*. Cet ouvrage traite particulièrement du rhythme, dans ses rapports avec la poésie : il n'est pas sans intérêt.

BERGMANN (Henri-Chrétien), amateur guitariste, vivait au commencement du dix-neuvième siècle, dans un village de la Saxe. Il est auteur d'une petite méthode de guitare intitulée : *Kurze Anweisung zum Guitarenspiele*; Halle, Hændel, 1802, in-4° obl. de soixante pages.

BERGOBZOOMER (Catherine), née *Leidner*, à Vienne, en 1753, était, en 1770, au service de l'impératrice Marie-Thérèse, sous le nom de *Schindler*, et chantait comme *prima donna* dans l'opéra seria et buffa. Elle avait pris le nom de *Schindler* de son beau-frère, directeur de l'École de peinture, qui l'avait élevée et placée au théâtre de la cour. En 1777, elle se maria, et prit le nom sous lequel elle figure ici. Engagée au théâtre italien de Brunswick, elle y chanta depuis 1780 jusqu'en 1783, époque où elle passa au théâtre National de Prague, que le comte de Nostiz venait d'établir. Elle y est morte au mois de juin 1788, âgée seulement de trente-cinq ans. Cette cantatrice a joui d'une grande réputation.

BERGONZI (Charles), né à Crémone, fut le plus distingué des élèves d'Antoine Stradivari, dont il imita exactement les formes et les proportions. Il travailla depuis 1716 jusqu'en 1755. Ses violons et ses violes sont estimés; mais Bergonzi se distingua surtout dans la construction des violoncelles. Il en existait un daté de 1746 dans la collection Salabue, à Milan, au commencement de ce siècle. Cet instrument était considéré comme un des meilleurs de son espèce.

Charles Bergonzi eut un fils nommé Michel-Angelo, lequel fut père d'un autre Charles et de Nicolas, de qui il existait une viole datée de 1781 dans la collection Salabue. Ces trois luthiers ne s'élevèrent point au-dessus du médiocre. Leurs instruments ne sont recherchés que par les curieux qui veulent former une collection complète des échantillons de la lutherie crémonaise.

BERGONZI (Benoit), de la même famille.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

que le précédent, naquit à Crémone en 1790, fut un corniste distingué et se fit connaître comme compositeur par un opéra intitulé *Malek Adel*, qui fut représenté à Crémone en 1835. Il a publié pour son instrument : 1° Thème varié d'*Eduardo e Cristina*, avec accompagnement de piano ; Milan, Ricordi. — 2° Thème varié de *Cenerentola* ; idem, ibid. — 3° Thème varié (*O cara memoria*) ; idem, ibid. — 4° Thème varié de *la Donna del Lago* ; idem, ibid. — 5° Thème varié d'*Elisabeth* ; idem, ibid. — Thème varié de l'*Italiana in Algeri* ; idem, ibid. — 7° Thème varié et polonaise ; idem, ibid. L'Institut des sciences et arts de Milan a décerné à Bergonzi une médaille d'argent, le 7 octobre 1824, pour un cor à clefs de son invention, qu'il avait soumis à l'examen de cette société savante. Il mourut à Crémone, au mois d'octobre 1840, à l'âge de cinquante ans.

BERGROT (Olaus), savant suédois, né à Helsinge, vers la fin du dix-septième siècle, fut aussi bon luthiste et professeur de musique à Upsal, vers 1717. Il a fait imprimer une dissertation intitulée : *Exercitium academicum instrumenta musica leviter delineans, quod consentiente ampliss. Facult. Philos. in Reg. Acad. Upsaliensi, sub præsidio ampliss. et celeberr. viri Mag. Johannis Valleriî, Math. Prof. Reg. et Ordin. pro honoribus philosophicis publico bonorum examini modeste submittit S. R. M. alumnus Olavus O. Bergrot, Helsingus, in Aud. Gust. Maj. ad d. 7 dis anni* 1717 ; Upsal, 1717, trente-quatre pages in-12. J'ignore quelle est la nature de cet ouvrage.

BERGSON (Michel), compositeur et pianiste, est né à Varsovie, au mois de mai 1820, de parents qui étaient dans le commerce. Il a fait ses études musicales à Dessau, dans le duché d'Anhalt, sous la direction de Frédéric Schneider. En 1842, il se rendit en Italie, où il publia ses premiers ouvrages pour son instrument et se fit connaître comme virtuose. Vers la fin de 1846 il écrivit pour le théâtre de la Pergola, à Florence, un grand opéra intitulé *Luisa di Montfort*, qui fut représenté dans cette ville, puis à Livourne, en 1847. Ce même ouvrage, traduit en allemand par Baermann, a été représenté à Hambourg, en 1849. De retour en Allemagne, M. Bergson a vécu quelque temps à Berlin, puis à Leipsick. Depuis plusieurs années il s'est fixé à Paris. On connaît de lui environ cinquante œuvres de piano et de chant, parmi lesquels on compte un grand trio pour piano, violon et violoncelle, un grand duo dramatique pour piano et violoncelle, dédié au prince royal de Suède, trois duos pour piano et violon, pour piano et clarinette (avec Iwan Müller), des fantaisies, des mazourkes, des pièces de salon, des *Lieder* allemands, des ballades, et des solfèges à trois et à quatre voix.

BERGT (Chrétien-Dieudonné-Auguste), organiste de l'église Saint-Pierre, à Bautzen, né à Oeberan, près de Freyberg, le 17 juin 1771, fit des rapides progrès dans ses études, et particulièrement dans les langues anciennes, que son père conçut le projet de le faire entrer dans l'état ecclésiastique, et qu'il le mit fort jeune encore dans l'école de la Croix (*Kreutz-Schule*), à Dresde. Après y avoir achevé ses humanités, il alla à Leipsick, en 1790, pour y étudier la théologie, suivant le désir de ses parents. Jusque-là, la musique n'avait été pour lui qu'un délassement ; il jouait du piano et un peu de violon, mais seulement comme peut le faire un amateur qui ne donne que peu de temps à l'étude de l'art. Cependant ses connaissances dans la théologie commençaient à être assez étendues pour qu'il eût le temps d'assister à des concerts publics qui développèrent son goût pour la musique. Son penchant pour cet art devint si vif, qu'il résolut d'abandonner la théologie pour s'y livrer sans réserve. L'orgue était l'instrument qu'il préférait ; il en étudia le mécanisme avec persévérance et se procura des livres de théorie pour apprendre les règles de l'harmonie et de la composition. Malheureusement il avait perdu beaucoup de temps ; l'âge de la facilité était passé, et ce ne fut pas sans peine qu'il parvint à produire ses premiers ouvrages. Ce fut en 1801, c'est-à-dire à l'âge de vingt-neuf ans, qu'il fit paraître quelques chansons allemandes, trois sonates pour le piano, et un petit intermède intitulé *List gegen List* (Ruse contre ruse), qui fut publié en partition de piano chez Breitkopf et Haertel. Comme organiste, il s'était fait remarquer en jouant avec un talent distingué sur plusieurs orgues de Leipsick ; sa réputation ne tarda pas à s'étendre, et l'orgue de l'église principale de Bautzen lui fut confié en 1802. Peu de temps après, il obtint les places de professeur du séminaire et de directeur de la société de chant. Depuis lors il a eu de grands succès dans l'enseignement, ayant formé beaucoup d'élèves distingués. Les ouvrages que l'on connaît de lui sont : Pour l'église : 1° L'oratorio de la *Passion*, en trois parties (texte d'Anger) ; cet ouvrage a été publié sous le titre de *Christus durch Leiden verherrlicht*, en partition, chez Hofmeister, à Leipsick. Il est écrit pour quatre voix principales, chœur et orchestre. C'est l'œuvre 10ème de l'auteur. — 2° Hymne : *So weit der Sonne strahlen*, à quatre voix et orchestre, op. 17, ibid. — 3° Hymne de Pâques : *Christus ist erstan-*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

den, à quatre voix et orchestre, œuvre 18, ibid.; — 4° *Te Deum*, à quatre voix et orchestre, en latin et en allemand, op. 19, ibid.; — 5° Collection de chants religieux pour soprano, alto, ténor et basse, sans accompagnement, première suite; ibid. — 6° L'ancienne mélodie du cantique : *Herr Gott dich loben wir*, avec un autre texte, arrangée pour quatre voix, quatre trombones, trompettes, timbales et orgue; partition, ib. La plupart de ces compositions ont été exécutées dans les églises d'Allemagne, et y ont produit beaucoup d'effet. POUR LE THÉATRE : — 7° *Laura et Fernando*, opéra en trois actes. — 8° *Die Wunderkur* (La Cure merveilleuse), en trois actes. — 9° *List gegen List* (Ruse contre ruse), intermède en un acte. — 10° *Erwin et Elmire* (de Gœthe), opérette en un acte. — 11° *Das Ständchen* (la Sérénade), intermède. — 12° *La Fête anniversaire de la naissance du poète*, vaudeville avec des airs nouveaux. — 13° *Mitgefühl* (la Sympathie), vaudeville avec des airs nouveaux. — POUR L'ORCHESTRE : 14° Symphonie, œuvre 12; Leipsick Hofmeister. — 15° Symphonie concertante pour clarinette et basson, œuvre 6me; — POUR LA CHAMBRE : 16° Trois sonates pour piano, violon et violoncelle, œuvre 1re; Leipsick, Br. et Haertel. — 17° Six danses allemandes pour le piano, op. 11; Leipsick, Hofmeister; — 18° Variations sur *God save the King*, pour le piano; Leipsick, Peters. — 19° Deux recueils de chansons allemandes pour plusieurs voix, avec accompagnement de piano, œuvres 7 et 15, ibid.; — 20° Air pour voix de soprano, avec chœur et accompagnement de piano; Leipsick, Hofmeister. — 21° Cantate de noces pour quatre voix, avec accompagnement de piano, op. 20. — 22° Huit suites de trios pour soprano, ténor et basse, avec accompagnement de piano; Leipsick, Peters. — 23° *Le Congé*, chanson à voix seule, avec accompagnement de piano. Ce morceau, qui a obtenu un succès populaire, a été publié dans toutes les grandes villes de l'Allemagne. Les derniers ouvrages de Bergt sont un petit écrit qui a pour titre : *Etwas zum Choral und dessen Zubehör* (Quelques mots sur le chant choral et sur ce qui s'y rattache), pour l'usage des séminaires; Leipsick, Kummer, in-8°, 1832, et un autre écrit intitulé : *Briefwechsel eines alten und jungen Schulmeisters über allerhand Musikalisches* (Correspondance de deux maîtres, d'écoles, l'un vieux, et l'autre jeune, concernant toutes les choses musicales); Zittau et Leipsick, 1838, in-fol. obl. L'ouvrage a été publié après la mort de Bergt par C. G. Héring (voy. ce nom), qui y a ajouté la biographie de l'auteur et le catalogue de ses œuvres. Ces lettres ont pour objet principal l'art de l'instrumentation, particulièrement pour les petits orchestres. Bergt mourut à Bautzen le 10 février 1837, à l'âge de soixante-cinq ans. C. Geissler a publié la collection de ses pièces d'orgue, à Leipsick, chez Peters.

BERINGER (MATERNE), *cantor* à Weissembourg en Nortgaw, au commencement du dix-septième siècle, a publié un Traité élémentaire de l'art du chant, sous ce titre : *Musica, das ist die Singhunst der lieben Jugend, zum Besten in Frag und Antwort verfasst*; Nuremberg, 1605, in-8°. Une deuxième édition améliorée de cet ouvrage a paru dans la même ville, en 1610, deux parties in-4°.

BÉRIOT (CHARLES-AUGUSTE DE), violoniste célèbre, issu d'une famille ancienne et considérée, est né à Louvain le 20 février 1802. Orphelin dès l'âge de neuf ans, il trouva dans M. Tiby, professeur de musique en cette ville, un tuteur, un second père et un maître qui s'occupa avec zèle de développer ses heureuses dispositions pour la musique. Déjà il était parvenu à un certain degré d'habileté sur le violon et ses progrès avaient été si rapides, qu'il put se faire entendre dans le concerto de Viotti en *la* mineur (lettre H), avant d'avoir atteint sa neuvième année, et qu'il y excita l'admiration de ses compatriotes. La nature a donné à De Bériot le sentiment d'une exquise justesse d'intonation qui s'est unie, dans son jeu, à un goût naturel plein d'élégance. Doué d'ailleurs d'un esprit méditatif, et n'ayant aucun modèle qu'il pût imiter dans ce qui l'entourait, il cherchait en lui-même le principe du beau, dont il ne pouvait avoir de notions que par l'action spontanée de son individualité. C'est peut-être ici le lieu d'examiner ce qui a pu donner lieu au bruit qui s'était répandu, qu'il avait été l'élève de Jacotot. Ce fait, accrédité par l'auteur de *l'Enseignement universel*, et par les déclarations de De Bériot lui-même, exige quelques explications. L'attention générale des habitants de la Belgique était fixée, depuis plusieurs années, sur les résultats qui paraissaient avoir été obtenus par la méthode de Jacotot; les progrès en toute chose tenaient, disait-on, du prodige. De Bériot voulut savoir quels avantages il pourrait retirer pour lui-même des procédés de cette méthode; il eut des entretiens avec son inventeur, et n'en apprit guère que deux choses, à savoir, que la persévérance triomphe de tous les obstacles, et qu'en général on ne veut pas sincèrement tout ce qu'on peut. Le jeune artiste comprit ce qu'il y avait de vrai dans ces propositions, et son intelligence sut les mettre à profit. Voilà comment De Bériot fut l'élève de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Jacotot ; il ne pouvait pas l'être autrement, car il n'est pas certain que celui-ci fût capable de juger si le violoniste jouait juste ou faux. Quoi qu'il en soit, une heureuse organisation morale et physique, une éducation bien commencée, et le travail le mieux réglé, ne tardèrent point à conduire De Bériot jusqu'à la possession d'un talent très-remarquable, auquel il ne manquait plus que le contact de beaux talents d'autres genres, pour acquérir du fini, se coordonner dans toutes ses parties, et prendre un caractère original.

De Bériot avait dix-neuf ans lorsqu'il quitta sa ville natale pour se rendre à Paris ; il y arriva vers le commencement de l'année 1821, et son premier soin fut de jouer devant Viotti, alors directeur de l'Opéra. Après l'avoir écouté avec attention, ce célèbre artiste lui dit : « Vous « avez un beau style ; attachez-vous à le per- « fectionner ; entendez tous les hommes de talent ; « profitez de tout, et n'imitez rien. » Cet avis semblait impliquer celui de ne point avoir de maître ; cependant De Bériot crut devoir prendre des leçons de Baillot et il entra au Conservatoire dans ce dessein ; mais il ne tarda pas à s'apercevoir que déjà son talent avait un caractère propre qu'il serait difficile de modifier sans que son originalité en souffrît. Il ne resta donc que peu de mois dans les classes du Conservatoire, rentra sous sa direction personnelle, et bientôt il se fit entendre avec un succès brillant dans quelques concerts. Ses premiers airs variés, compositions pleines de grâce et de nouveauté, parurent et augmentèrent sa réputation naissante. Sa manière de les exécuter y ajoutait un charme inexprimable. Tous ceux qu'il a publiés ont été longtemps le répertoire habituel d'un grand nombre de violonistes.

Après avoir brillé à Paris, De Bériot partit pour l'Angleterre où il ne fut pas moins bien accueilli, surtout dans les voyages subséquents qu'il y fit. A Londres et dans quelques autres villes de la Grande-Bretagne, il donna des concerts où son beau talent se fit applaudir avec transport. Engagé à diverses reprises, pour le concert philharmonique, il le fut aussi pour quelques-unes des fêtes musicales qui se donnent annuellement dans les principales villes de l'Angleterre. De retour dans sa patrie, riche d'une renommée déjà brillante, il y fut présenté au roi Guillaume 1er, qui, bien qu'il aimât peu la musique, comprit la nécessité d'assurer l'indépendance d'un jeune artiste qui promettait d'honorer son pays, et lui accorda une pension de 2,000 florins, avec le titre de *premier violon solo* de sa musique particulière. La révolution de 1830 priva De Bériot de ces avantages.

Depuis que le talent de cet artiste a commencé à se faire connaître, il s'est développé par degrés ; parvenu à sa maturité, ce talent offrait la réunion des qualités les plus précieuses, à savoir, le plus beau son, une justesse invariable dans laquelle il n'a eu de rival que Lafont, un goût d'une *rare élégance, un style personnel*, enfin, le charme, dans lequel il n'a été surpassé, peut-être même égalé, par aucun autre. La critique, qui ne perd jamais ses droits, a reproché autrefois à De Bériot de joindre un peu de froideur à sa pureté ; cette critique lui a été utile, car la chaleur et la vigueur d'archet ne devinrent pas moins remarquables dans son jeu que la justesse et le goût. On se plaignait aussi que, bornant l'essor de son talent à composer et à jouer des airs variés, il se renfermât dans un cadre trop petit : il s'est encore justifié de ce reproche en composant des concertos qu'il a fait entendre dans plusieurs concerts, et dans lesquels il a déployé des proportions plus grandes de conception et d'exécution. Ayant été nommé professeur de violon au Conservatoire de Bruxelles, en 1843, il a écrit ses derniers concertos pour ses élèves, et a jeté dans tous des idées charmantes et des traits aussi remarquables par leur élégance que par leur brillant. On a dit que cette musique, si favorable au talent de ceux qui l'exécutent, est beaucoup moins difficile qu'elle ne le paraît : je ne sais si cette observation doit être considérée comme une critique, et si ce n'est pas plutôt un éloge. Devenu l'ami de la célèbre Mme Malibran, De Bériot a voyagé avec elle en Italie, en Angleterre et dans la Belgique. En 1835, il devint son époux. Les fréquentes occasions qu'il eut d'entendre cette femme inspirée paraissent avoir exercé la plus heureuse influence sur son talent. A Naples, où il s'est fait entendre dans un concert donné au théâtre Saint-Charles, il a obtenu un succès d'enthousiasme fort rare chez les Italiens, car cette nation, passionnée pour le chant, n'accordait alors que peu d'attention aux instruments.

Fixé à Bruxelles après la mort de Mme Malibran-De-Bériot, il ne se fit point entendre pendant plusieurs années ; mais, en 1840, il fit un voyage en Allemagne et s'arrêta quelque temps à Vienne où il donna des concerts. Des altérations de sa santé, qui se sont reproduites à diverses époques, finirent par lui faire prendre la résolution de ne plus jouer en public, quoique son talent eût conservé toutes ses qualités. Il ne se faisait plus entendre qu'à ses élèves et à quelques amis privilégiés qui admiraient toujours l'ampleur et le charme de son jeu. Malheureusement des atteintes plus graves survenues à sa constitution, dans un âge qui n'est pas celui des

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

infirmités, l'ont obligé à donner sa démission de ses fonctions de professeur, en 1852. Une paralysie du nerf optique l'a privé de la vue tout à coup, et l'espoir qu'il avait d'abord de sa guérison ne s'est pas réalisé. Les ouvrages principaux de De Bériot sont : I. Concertos. 1er *concerto* (en *ré*) avec orchestre, op. 26; Paris, Brandus. — 2me idem (en *si*), op. 32; ibid. — 3me idem (en *mi*), op. 44; ibid. — 4me idem (en *ré* mineur), op. 46; ibid. — 5me *idem* (en *ré*), op. 55; ibid. — 6me idem (en *la*), op. 70; ibid. — 7me idem (en *sol*), op. 75; ibid. II. Airs variés : 1er air varié (en *ré* mineur), avec quatuor ou piano, op. 1; ibid. — 2me idem (en *ré* majeur), avec quatuor ou piano, op. 2; ibid. — 3me idem (en *mi*), avec orchestre ou piano, op. 3, ibid. — 4me idem (air montagnard, en *si* bémol), avec orchestre ou piano, op. 5. — 5me idem (en *mi*), avec orchestre ou piano, op. 7; ibid. — 6me idem (en *la*), op. 12; ibid. — 7me idem (en *mi*); op. 15; ibid. — 8me idem (en *ré*), op. 42; ibid. — 9me idem (en *ré*) op. 52; ibid. — 10me idem (*Souvenir d'amitié*, en *ré*), op. 69; ibid. — 11me idem (en *la*) op. 76; ibid. III. Études : 1° Dix études ou caprices, pour violon seul, op. 9; ibid. — 2° Six études brillantes, avec acc. de piano, op. 27, ibid. — 3° Trois études caractéristiques idem, op. 37; ibid. — 4° Trois grandes études pour deux violons, op. 43; ibid. — 5° *Premier Guide des violonistes*, vingt études élémentaires en 2 suites, op. 75; ibid. — 6° Le *Trémolo*, caprice, avec orchestre ou piano, op. 30; ibid. — IV. Sonates et Duos : 1° Trois duos concertants pour 2 violons, op. 67; ibid. — 2° Première sonate concertante pour piano et violon, op. 57; ibid. — 3° Fantaisie sur le *Siége de Corinthe* pour piano et violon, avec Labarre, op. 6; ibid. — 4° idem sur des motifs de *Moïse*, avec Labarre, op. 8; ibid. — 5° Souvenir de *la Muette de Portici*, idem, avec Labarre, op. 10; ibid. — 6° Fantaisie sur les motifs du *Comte Ory*, idem, avec Osborne, op. 13; ibid. Op. 11, ibid. — 7° Variations brillantes (en *ré*), idem, avec Osborne, op. 13; ibid. — 8° Grandes variations sur un thème original (en *la* mineur), avec Osborne, op. 14; ibid. — 9° Fantaisie sur des motifs de *Guillaume Tell*, avec Osborne, op. 16; ibid. — 10° Variations sur la tyrolienne de la *Fiancée*, avec H. Herz, op. 17; ibid. — 11° Avec Bénédict, duo brillant sur *la Somnambula*, op. 18; ibid. — 12° Duo brillant (en *mi* bémol), op. 19; ibid. — 13° Fantaisie sur la *Norma*, op. 28; ibid. — 14° *Le Fruit de l'étude*, six duos faciles, op. 35; ibid. — 15° *Le Progrès*, six duos, op. 41; ibid. — 16° Avec Thalberg, grand duo sur *Semiramide*, op. 47; ibid. — 17° Grand duo sur les *Huguenots*, op. 82; ibid. — 18° avec Osborne, Fantaisie brillante sur *le Pré aux Clercs*, op. 20; ibid. — 19° Duo brillant sur *I Puritani*, op. 22; ibid. — 20° Nocturnes sur les *Soirées* de Rossini, op. 33; ibid. — 21° Duo sur les motifs de *l'Ambassadrice*, op. 24; ibid. — 22° Duo sur un thème original (en *si* bémol), op. 25; ibid. — 23° Duo sur le *Domino noir*, op. 31; ibid. — 24° *Souvenirs d'Auber*, grand duo, op. 39; ibid. — 25° Deuxième fantaisie sur *Guillaume Tell*, op. 53; ibid. — 26° grand duo sur le *Barbier de Séville*, op. 56; ibid. — 27° Valses, op. 59; ibid. — 28° Grand duo sur la *Gazza ladra*, op. 60; ibid. — 29° Duo brillant sur la *Favorite*, op. 68; ibid. — 30° Duo brillant sur *le Pirate*, op. 72; ibid. — 31° Duo sur *Giralda*, op. 74; ibid. — 32° Duo brillant sur l'*Enfant prodigue*, op. 77; ibid. — 33° Grand duo brillant sur la *Reine de Chypre*, op. 79; ibid. — 34° Grand duo sur des airs hongrois et styriens, op. 81; ibid. — 35° avec *Wolff*, duo brillant sur *Zanetta*, op. 33; ibid. — 36° Grand duo sur *les Diamants de la couronne*, op. 38; ibid. — 37° Six morceaux de salon sur des thèmes originaux, op. 45; ibid. — 38° *Souvenirs de Boulogne*, deux duos, op. 48; ibid. — 39° *Les Intimes*, deux duos, op. 49; ibid. — 40° *La Soirée*, deux duos, op. 50; ibid. — 41° Duo concertant sur *la Part du Diable*, op. 51; ibid. — 42° Duo brillant sur *le Sirène*, op. 54; ibid. — 43° Grand duo sur *la Muette de Portici*, op. 61; ibid. — 44° Duo brillant sur *le Val d'Andorre*, op. 62; ibid. — 45° Grand duo brillant sur *la Donna del Lago*, op. 63; ibid. — 46° Duo brillant sur *Haydée*, op. 64; ibid. — 47° Duo brillant sur *le Prophète*, op. 65; ibid. — 48° Grand duo sur la *Cenerentola*, op. 66; ibid. — 49° Grand duo sur *Robert le Diable*, ibid. — V. Trios : 1° Trios pour piano, violon et violoncelle sur *Robin des Bois*, op. 4; ibid. — 2° Premier trio pour piano, violon et violoncelle, op. 58; ibid. — 4° 2me trio idem, op. 71; ibid. Le dernier ouvrage de De Bériot, et le plus important parmi les productions de son âge mûr, est sa *Méthode de violon en trois parties*; Paris, chez l'auteur, sans date (1858), un volume grand in-4°. La première partie renferme les éléments et traite des positions; la deuxième contient la théorie de l'archet et ses diverses applications : on y trouve aussi une instruction sur les sons harmoniques. La dernière traite du style. Toutes les parties de cet ouvrage renferment une ample collection d'études pour la mise en pratique de tous les préceptes.

BERLIN (Jean-Daniel), organiste distingué de la cathédrale de Drontheim, en Norwége, naquit à Memel, en Prusse, en 1710. Après avoir acquis, sous la direction de son père, une grande habileté dans son art, il alla s'établir à

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Copenhague, en 1730, et y demeura jusqu'en 1737, où il fut appelé à Drontheim comme organiste, charge qu'il occupa jusqu'à sa mort, arrivée en 1775. On a de lui des éléments de musique en danois; sous ce titre : *Musikaliske elementer, eller anleiding til Forstand paa de Første finge i Musiken*; Drontheim, 1742, in-4°. Une traduction allemande, intitulée : *Anfängsgrund der Musik zum Gebrauch der Anfänger*, a paru en 1744. Berlin a aussi publié une instruction sur la tonométrie, sous ce titre : *Anleitung zur Tonometrie, oder wie man durch Hülfe der logarithmischen Progressionsrechnung die sogenannte gleichschwebende musikalische Temperatur leicht und bald ausrechnen kann; nebst einem Unterrichte von dem 1752 erfundenen und eingerichteten Monochordum*; Copenhague et Leipsick, 1707, in-8°, de 48 pages. Ses compositions consistent en un œuvre de sonates pour le clavecin, Augsbourg, 1751, et une sonate pour le même instrument, restée inédite.

BERLIN, ou **BERLYN** (Antoine), compositeur à Amsterdam, et chef d'orchestre du théâtre de cette ville, né en Hollande d'une famille israélite, vers 1815, a fait preuve d'une grande fécondité dans ses travaux; car ayant à peine atteint l'âge de quarante ans au moment où cette notice est écrite (1854), il a déjà produit plus de *deux cents œuvres*, parmi lesquels on remarque des opéras, des oratorios, des symphonies, cantates, ouvertures, psaumes, quatuors pour deux violons, alto et basse, musique instrumentale de tout genre, mélodies à 4 voix et à voix seule avec piano, etc. Ses opéras représentés au théâtre national d'Amsterdam sont : 1° *Der Schatzgräber* (l'Ingénieur), joué à Amsterdam en 1841; 2° *la Déroute de Culloden*, en 3 actes, en 1846; 3° *Die Bergknappen* (les Mineurs), en 3 actes; 4° *Runal*, ou l'Esprit du feu, opéra féerique, représenté en 1844. Son oratoire *Moïse sur le Nébo* a été exécutée à Magdebourg en 1844. Dans la même année Berlin vint à Bruxelles, et présenta au Conservatoire de musique une ouverture triomphale qui fut exécutée par l'orchestre de cette institution dans un de ses concerts. En 1846, il se rendit à Paris et y fit entendre aussi diverses compositions. Postérieurement (1848) on a exécuté de sa composition à Amsterdam sa grande symphonie-cantate intitulée : *Die Matrosen am Ufer* (les Matelots au rivage), imitation du genre imaginé par Félicien David. L'ouverture triomphale de Berlin a été gravée à grand orchestre, comme œuvre 66. On connaît aussi de lui un grand quatuor pour deux violons, alto et basse, op. 39; Amsterdam, Steup. Cet artiste est chevalier de l'ordre de la Couronne de chêne, membre de la société de Sainte-Cécile de Rome, et a reçu de l'Empereur d'Autriche, du roi de Suède, et de plusieurs autres princes, de grandes médailles d'or pour des dédicaces qu'il leur a faites de ses ouvrages.

BERLIOZ (Hector), compositeur, est né à la Côte-Saint-André (Isère), le 11 décembre 1803. Fils d'un médecin de quelque réputation, Berlioz fut envoyé à Paris, après avoir achevé ses études de collége, pour y suivre les cours de l'école de médecine. Il savait alors peu de chose de la musique, mais il avait un goût passionné pour cet art. Plusieurs fois il avait supplié ses parents de permettre qu'il se livrât exclusivement à sa culture; mais ce fut toujours en vain. Au sein de la ville qu'on appelle encore *la capitale des arts*, et qui est digne de ce titre à certains égards, il était difficile que la passion de Berlioz ne s'accrût pas au lieu de s'éteindre. Elle exerça bientôt sur lui tant d'empire, qu'il abandonna les bancs de la Faculté pour ceux du Conservatoire. Irrité de voir son autorité méconnue, son père le priva des moyens d'existence qu'il lui avait fournis jusqu'alors, et Berlioz n'eut d'autre ressource que de se faire admettre comme choriste au théâtre du *Gymnase dramatique*. Sa vocation était décidée, et la fermeté de son caractère lui faisait dédaigner les misères de la vie. Il suivait le cours de composition de Reicha; mais les formes conditionnelles de l'art que ce maître lui faisait étudier ne lui inspiraient que du dégoût, parce qu'il n'en comprenait pas le but. Bientôt fatigué du joug qu'elles imposaient, il sortit de l'école où il avait à peine entrevu quelque chose des procédés de l'art d'écrire; libre enfin de toute gêne, il résolut de n'avoir plus d'autre maître que sa propre expérience.

L'époque où Berlioz fit les premiers pas dans sa carrière était celle des ardentes luttes de l'école romantique contre les œuvres d'un autre temps devenues célèbres et désignées par le nom de *classiques*. Ce mouvement, commencé par la littérature, s'était étendu jusqu'aux arts du dessin. Berlioz s'y jeta avec enthousiasme et voulut y faire entrer la musique, se considérant comme l'artiste prédestiné qui devait y accomplir une révolution. Plein de résolution, mais n'ayant encore que de vagues aperçus sur ce qu'il se proposait de faire, il s'essaya d'abord dans une messe avec orchestre qui fut exécutée dans l'église de Saint-Roch, puis dans celle de Saint-Eustache. Elle parut inintelligible aux musiciens qui l'exécutèrent comme à ceux qui

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

l'entendirent. Convaincu toutefois de la réalité de sa mission musicale, Berlioz ne se laissa point ébranler par les plaisanteries que fit naître sa production, et sa persévérante vocation se remit à l'œuvre avec ardeur. Dès ce moment, une idée, ou plutôt une opinion, présida à ses travaux : il se persuada que la musique doit avoir un sujet, un programme, et que le triomphe de l'art est d'exprimer ce programme par des effets pittoresques, soit avec le secours des voix et de la parole, soit par les instruments seuls. Tout l'œuvre de Berlioz est le produit de sa volonté pour la réalisation de cette idée. Dans la direction qu'un artiste imprime à ses travaux, il y a toujours une impulsion secrète qui résulte de son organisation : or chez celui dont il s'agit le véhicule était l'instinct des combinaisons de sonorités diverses, instinct qui se manifesta par des éclairs dès ses premiers essais, et qui finit par devenir le caractère distinctif de son talent. Sous l'empire de l'idée d'un programme comme règle et de la faculté de production d'effets sonores comme moyen, furent imaginées : une ouverture de *Waverley*, une autre intitulée *les Francs-Juges*, et une symphonie fantastique divisée en cinq parties, qui a pour sujet un *Episode de la vie d'un artiste*. Les deux ouvertures furent exécutées d'abord dans des concerts d'amateurs qui se donnaient à l'ancienne salle du Waux-Hall ; puis dans un concert donné par Berlioz, le 26 mai 1828, à la salle du Conservatoire. Il y fit entendre aussi le *Credo* de sa première messe, et une marche des Mages allant à la crèche. Le 1er novembre 1829 les mêmes compositions furent entendues de nouveau dans un concert où l'auteur fit exécuter un nouvel ouvrage qui avait pour titre : *Concerts des Sylphes*. Le sujet du morceau était celui-ci : « Mé-« phistophélès, pour exciter dans l'âme de Faust « l'amour du plaisir, assemble les esprits de l'air, « et leur ordonne de chanter. Après avoir préludé « sur leurs instruments magiques, ils décrivent « un pays enchanté, dont les heureux habitants « s'enivrent de voluptés sans cesse renaissantes ; « peu à peu le charme opère, la voix des syl-« phes s'éteint, et Faust endormi demeure plongé « dans des rêves délicieux. » C'est donc encore un programme qui est la base de cette composition, et ce sont encore des effets de sonorité que le compositeur recherche. Il en était de même dans l'*Episode de la vie d'un artiste*, symphonie fantastique en cinq parties, qui fut exécutée quelques mois après. Chacune des parties de l'ouvrage a un objet différent. Pour le premier morceau, ce sont des rêveries et des passions ; pour le second, une *Scène aux champs* ; pour le quatrième, *un Homme qui rêve qu'on le mène au supplice*, et enfin, pour le dernier, le *Songe d'une nuit de sabbat*.

Depuis 1826, Berlioz était rentré au nombre des élèves du Conservatoire, qu'on appelait alors l'*École royale de musique*, et suivait les leçons de Lesueur pour le style libre, parce qu'il avait besoin d'un protecteur dans la section de musique de l'Académie des beaux-arts pour les grands concours de composition. Ce protecteur lui était d'autant plus nécessaire, que Chérubini était mal disposé pour lui et montrait une véritable antipathie pour sa musique. Plusieurs fois Berlioz avait subi l'examen préparatoire de ces concours sans y être admis : enfin, sa persévérance triompha des obstacles, et dans le concours de 1830, le premier prix lui fut décerné pour la composition d'une cantate dont *Sardanapale* était le sujet. Devenu pensionnaire de l'Etat, comme lauréat du concours, il se rendit en Italie pour obéir aux règlements, bien que sa direction dans l'art et ses opinions esthétiques lui eussent fait prendre la musique italienne en dégoût. Il abrégea son séjour à Rome et à Naples autant qu'il le put, et dix-huit mois après son départ il revint à Paris, rapportant une ouverture du *Roi Lear*, et une sorte de symphonie qu'on pouvait considérer comme une suite de l'*Épisode de la vie d'un artiste*, et qui avait pour titre *le Retour à la vie*. Cette composition était un mélange de musique instrumentale, de discours, de chants et de chœurs. Elle fut exécutée dans un concert donné par le compositeur peu de temps après son retour.

Berlioz avait bien jugé sa position : il se croyait réformateur de l'art, et se disait avec raison que toute réforme rencontre le présent, voire le passé, pour adversaires. Il prévoyait donc de rudes combats ; mais, pour combattre, il faut des armes : Berlioz les chercha dans la presse. Homme d'esprit et de résolution, il sut s'y faire en peu de temps une belle et redoutable position. Dès 1828 il avait débuté dans un journal de ce temps, appelé *le Correspondant* et y avait fait insérer des articles sur les symphonies de Beethoven, que les artistes et les amateurs de Paris venaient d'entendre pour la première fois, grâce à l'organisation de la *Société des concerts* : ces articles furent remarqués. Tour à tour Berlioz écrivit dans la *Revue européenne* et dans le *Courrier de l'Europe*, jusqu'à ce que la *Gazette musicale de Paris*, fondée en 1834, lui eût ouvert ses colonnes et se fût dévouée à ses succès. Bientôt, à cette puissance, il ajouta celle du *Journal des Débats*, dont les propriétaires devinrent ses protecteurs en

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

toute circonstance. De là des liaisons avec la plupart des rédacteurs de journaux, à quelque parti qu'ils appartinssent, et le concert d'éloges qui retentit à chaque production nouvelle de sa plume. La symphonie d'*Harold en Italie*, entendue pour la première fois en 1834; la *Messe des morts*, écrite pour les obsèques du général Damrémont, et qui fut exécutée dans l'église de l'Hôtel des Invalides, le 5 décembre 1837; la symphonie dramatique de *Roméo et Juliette*, avec chœur et solos de chant, que l'auteur fit entendre, sous sa direction, dans la salle du Conservatoire, le 24 novembre 1839; la symphonie funèbre et triomphale pour harmonie militaire exécutée pour l'inauguration de la colonne de Juillet à la place de la Bastille; et, enfin, l'ouverture du *Carnaval romain*, furent tour à tour exaltées par les journaux de toutes les opinions. Une seule épreuve fut un échec pour Berlioz. Ce fut celle où, abordant la scène, il écrivit pour l'Opéra *Benvenuto Cellini*, drame en deux actes, représenté le 3 septembre 1838. Là se trouvait le public ordinaire des théâtres; public qui ne veut pas être obligé de faire des efforts d'intelligence ou le sacrifice de ses penchants, alors qu'il cherche le plaisir et le délassement; public qui, selon Richard Wagner lui-même, est le seul vrai, parce qu'il a des goûts et non des opinions. Devant ce public *Benvenuto Cellini* essuya une chute complète. En vain les amis de Berlioz s'épuisèrent-ils en efforts pour démontrer l'excellence de l'ouvrage : une salle déserte fut une réponse sans réplique. Quinze ans plus tard le même effet s'est reproduit à Londres pour le même opéra, mais l'ouvrage a été plus heureux à Weimar.

Après avoir donné beaucoup de concerts à Paris, lesquels étaient spécialement destinés à l'audition de ses œuvres, Berlioz conçut le dessein de parcourir l'Europe, afin de faire sortir sa musique du cercle très-limité de ses admirateurs et de lui procurer, s'il était possible, les avantages de la popularité. Sa première excursion fut à Bruxelles : il y donna deux concerts; puis il parcourut l'Allemagne du Nord en 1843, et donna des concerts à Berlin, à Hambourg, à Leipsick, à Weimar et à Stuttgart. Deux ans après il visita Vienne, la Hongrie, Prague et la Silésie. En 1847 il se rendit en Russie, et fit exécuter ses principaux ouvrages à Riga, à Saint-Pétersbourg et à Moscou. Partout il excita un vif intérêt : s'il rencontra des adversaires ardents, il eut aussi des admirateurs passionnés, et la popularité qu'il cherchait ne lui fit pas défaut. De retour à Paris, il fut bientôt après appelé à Londres pour diriger l'orchestre de Dury-Lane pendant la saison de 1848, et dans la même année il fit un second voyage en Bohême. En 1851 il fut membre du jury de l'Exposition universelle de Londres pour les instruments de musique, et la nouvelle société philharmonique de cette ville l'engagea, pour diriger ses concerts, où il fit exécuter quelques-unes de ses symphonies et de ses ouvertures. L'orchestre des concerts de Leipsick a fait entendre aussi à diverses époques plusieurs œuvres de sa composition, et sa symphonie dramatique de *Roméo et Juliette* a été jouée à Vienne avec un grand succès, sous la direction de M. Eckert, en 1856.

Vers la fin de 1846, Berlioz avait fait entendre à Paris une nouvelle production, sorte d'oratorio fantastique intitulé *la Damnation de Faust*. C'était une conception bizarre qui s'éloignait complétement de la tradition de *Goethe*; car le grand poëte, non-seulement ne damne pas le personnage principal de sa grande œuvre, mais il lui fait une apothéose dans la seconde partie. L'ouvrage de Berlioz trouva moins de sympathie que les précédents parmi les partisans des tendances romantiques. L'auteur paraît ne pas avoir été satisfait de son effet, car, si je suis bien informé, il ne l'a pas reproduit dans ses concerts depuis cette époque. Une transformation s'est même opérée depuis lors dans ses idées; car il est entré évidemment dans des voies plus simples lorsqu'il a conçu le plan de *l'Enfance du Christ*, oratorio intitulé *Mystère*, dont il a composé le poëme et la musique, et qui fut exécuté avec succès à Paris, et à Bruxelles en 1854. Il y a des choses touchantes et naïves dans cette œuvre, particulièrement dans la seconde partie. Deux ans après, Berlioz a fait entendre, dans une des églises de Paris, un grand *Te Deum* à deux chœurs. N'ayant point assisté à cette exécution, et n'ayant pas vu la partition, je ne puis en parler.

La révolution de 1848 et ses conséquences de toute nature, ayant absorbé l'attention des populations par des idées nouvelles et par la lutte des intérêts, a porté un coup funeste aux travaux de l'intelligence, à la philosophie, aux lettres, aux arts, et a jeté les esprits dans l'indifférence à l'égard de la querelle, auparavant si animée, du romantisme et du classisme, Berlioz, plus qu'un autre, peut-être, en ressent aujourd'hui les effets. Soit découragement, soit que sa santé, moins robuste qu'autrefois, ait diminué son énergie organique, il semble s'être condamné au silence et avoir abandonné l'arène de combat. Serait-ce que, persévérant dans la réforme de ses premières tendances, signalée par la composition de l'*Enfance du Christ*, il voudrait entrer dans une phase nouvelle de son talent, et s'y préparer par

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

la méditation? l'avenir nous l'apprendra. Berlioz est trop jeune encore pour avoir dit son dernier mot.

Comme critique et comme écrivain, Berlioz s'est fait une réputation justement méritée. Il a de la hardiesse dans les idées et de l'originalité dans la forme. Pendant un certain nombre d'années, il a fait preuve d'une grande facilité en ce genre par la multiplicité de ses travaux et par l'activité de sa collaboration à la *Gazette musicale de Paris* et au *Journal des Débats*. Au nombre considérable d'articles qu'il y a fait insérer, il faut ajouter: 1° *Voyage musical en Allemagne et en Italie*, auquel il a réuni ses *Études sur Beethoven, Gluck et Weber*, des *Mélanges et Nouvelles*; Paris, Labille, 1844, 2 vol. in-8°. — 2° *Les Soirées de l'orchestre*; Paris, Michel Lévy frères, 1853, 1 vol. in-12: fantaisie humoristique très-piquante. — 3° *Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes, avec des exemples en partition, tirés des œuvres de presque tous les grands maîtres et de quelques ouvrages de l'auteur*; Paris, Schonenberg, 1 vol. grand in-4° : bon guide pour la connaissance et l'emploi des ressources de l'orchestre.

Les compositions de Berlioz qui ont été publiées sont : 1° Ouverture de *Waverley*, partition et parties séparées, et arrangée pour le piano; Paris, Richault. — 2° *Irlande*, recueil de neuf mélodies à une et deux voix, et chœur, avec accompagnement de piano, op. 2; ibid. — 3° Ouverture des *Francs-Juges*, partition et parties séparées, arrangée pour piano à quatre mains, op. 3; ibid. — 4° Ouverture du *Roi Lear*, tragédie de Shakspeare, partition et parties séparées, et pour le piano à quatre mains, op. 4; ibid. — 5° *Messe des morts* (*Requiem*), partition et parties du chœur, op. 5; Paris, Brandus. — 6° *Le Cinq mai*, chant sur la mort de l'empereur Napoléon, pour voix de basse avec chœur, partition et parties séparées, op. 6; Paris, Richault. — 7° *Les Nuits d'été*, six mélodies à voix seule avec piano, op. 7; ibid. — 8° *Rêverie et caprice*, romance pour violon et orchestre, partition et parties, op. 7; ibid. — 9° Ouverture du *Carnaval romain* (2e ouverture de *Benvenuto Cellini*), partition et parties; arrangement pour le piano à quatre mains, op. 9; Paris, Brandus. — 10° *Sara la baigneuse*, ballade pour trois chœurs et orchestre, partition et parties de chœur, op. 11; Paris, Richault. — 11° *La Captive*, rêverie pour contralto ou mezzo soprano et orchestre, ou piano; op. 12, ibid. — 12° *Fleurs des Landes*, cinq mélodies pour une et deux voix et chœur avec piano, op. 13; ibid. — 13° *Épisode de la vie d'un artiste*, symphonie fantastique en cinq parties, partition et parties séparées, partition de piano par Liszt, op. 14; Paris, Brandus, — 14° *Le Retour à la vie*, mélologue (Mélange de musique et de discours), avec solos de chant, chœur et orchestre, suite de la symphonie fantastique, op. 14 bis; Paris, Richault. — 15° *Symphonie funèbre et triomphale* en trois parties, pour grande harmonie, avec un second orchestre d'instruments à cordes et un chœur (*ad libitum*), partition et parties séparées, op. 15; Paris, Brandus. — 16° *Harold en Italie*, symphonie en quatre parties, partition et parties séparées, op. 16; Paris, Brandus. — 17° *Roméo et Juliette*, grande symphonie dramatique avec chœurs, solos de chant et prologue choral, partition et parties séparées, op. 17; ibid. — 18° *Tristia*, trois chœurs avec orchestre, partition et parties séparées, op. 18; Paris, Richault. — 19° *Feuillets d'album*, six mélodies pour une et deux voix et chœur avec accomp. de piano, op. 19. — 20° *Vox populi*, deux grands chœurs avec orchestre, partition et accomp. de piano, op. 20; Paris, Richault. — 21° Ouverture du *Corsaire*, partition et parties séparées; arrangement de piano à 4 mains, op. 21; ibid. — 22° *Te Deum* à deux chœurs, orchestre et orgue obligé, op. 22. — 23° *Benvenuto Cellini*, opéra en deux actes : neuf morceaux de chant détachés avec accomp. de piano, ont été publiés chez Brandus. — 24° *La Damnation de Faust*, légende en quatre actes. La marche hongroise de cet ouvrage a été publiée seule, à Paris, chez Brandus. — 25° *La Fuite en Égypte*, oratorio en trois parties intitulé *Mystère*, partition et parties séparées; Paris, Richault. — 26° *L'Invitation à la valse* de Weber, instrumentée pour orchestre par Berlioz; Paris, Brandus. — 27° *La Marseillaise* de Rouget de l'Isle, idem; ibid. — 28° *Marche marocaine* de Léopold de Mayer, idem; Paris, Escudier. Berlioz est membre de l'Institut (classe des beaux-arts), bibliothécaire du Conservatoire impérial de musique, officier de la Légion d'honneur, et décoré de plusieurs ordres étrangers.

BERLOT (Mlle Elisa), professeur de piano à Paris, est née dans cette ville en 1802. Fille d'un peintre qui était attaché comme violoniste à l'Opéra-Comique, elle fut destinée à la musique dès son enfance, et placée au Conservatoire comme élève. Elle y reçut des leçons de piano de Pradher, et y obtint au concours un premier prix pour cet instrument. Elle a publié environ quinze œuvres qui consistent principalement en airs variés et fantaisies sur des thèmes anglais, alle-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

mands, sur la tyrolienne de Mme Gail, la ronde d'*Emma*, de M. Auber, les airs de *la Dame blanche*, etc. Tous ces morceaux ont été gravés à Paris.

BERLS (Jean-Rodolphe), organiste et compositeur, naquit à Alach, près d'Erfürt, le 8 mai 1758. A l'âge de huit ans il prit des leçons de piano et de violon de Kreuzmüller, et Wechmar lui donna des leçons de chant. En 1771, il entra au gymnase d'Erfürt, et se lia d'amitié avec quelques élèves de Kittel qui lui enseignèrent à jouer de l'orgue. Reichardt, recteur du gymnase et organiste de l'église du Commerce, lui donna ensuite des leçons d'harmonie et de composition. Nommé, en 1780, organiste à Nœda, dans la Thuringe, il y a passé le reste de ses jours. Il a composé des morceaux de musique d'église pour toutes les fêtes de l'année, des oratorios, des cantiques, des symphonies, des sonates à quatre mains pour le piano, et quatre-vingt-seize variations sur un air allemand. Tous ces ouvrages sont restés en manuscrit. Il a publié à Leipsick, en 1797, *Trente mélodies nationales pour le piano*. Un second recueil devait suivre le premier, mais il n'a pas paru.

BERMANI (...), amateur de musique et littérateur à Milan, a publié un petit écrit intitulé : *Schizzi sulla vita e sulle opere del maestro Giuseppe Verdi* (Esquisses sur la vie et les œuvres du maître Joseph Verdi). Milan, Ricordi, in-8°.

BERMEJO (Pedro), maître de chapelle de la cathédrale de Salamanque vers la fin du XVIe siècle, a laissé en manuscrit de très-bonnes compositions qui se trouvent dans les archives de plusieurs églises d'Espagne.

BERMUDO (Jean), moine franciscain à Eioja en Andalousie, né à Assigi en Bœtique, vers 1510, a écrit un traité de musique, dont le premier livre a paru sous ce titre : *Comiença el libro primero de la declaracion de instrumentos, dirigido al clementissimo y muy padroso Don Joan tercero deste nombre Rey de Portugal*. A la fin de ce premier livre, on trouve cette souscription : *Fu impressa la presente obra en la villa de Ossuna por el honorado Varon Juan de Leon, impressor de la Universidad del illustrissimo Señor don Juan Telles Giron, conde de Ureña*, etc : *Acabo se a diez y siete dias del mes de settembre año del Señor de mil y quinciento y quaranta y nueva* (le 17 septembre 1549), *y fue la primera impression esta*, in-4°. Ce volume (très-rare) est composé de 145 feuillets chiffrés au recto. A la fin du 144e feuillet on trouve ces mots : *Fin del libro primero*. Il est évident que d'autres livres devaient suivre le premier ; car l'auteur ne traite dans celui-ci que des principes de la musique, du chant, et non des instruments, comme le titre de l'ouvrage l'annonce. Or on lit au feuillet XIII (verso) : « Il y a trois sortes « d'instruments dans la musique ; les uns sont « appelés *naturels* : ce sont les hommes, dont le « chant est dit *harmonie musicale*. D'autres « sont artificiels et se jouent par le toucher, tels « que la viole, la harpe et leurs analogues ; la « musique de ceux-ci est appelée *artificielle* ou « *rhythmique*. La troisième espèce d'instru- « ments est pneumatique, comme la flûte, la « douçaine et les orgues (1). » On voit que la suite de l'ouvrage devait traiter des instruments à cordes et à vent. M. Mariano Soriano Fuértes nous apprend, en effet (*Historia de la musica espagñola*, tom. II, pag. 120, n. 2), que la Bibliothèque nationale de Madrid possède l'original des quatre livres de l'ouvrage de Bermudo, dans la section des manuscrits. Si l'édition de 1599 indiquée par le catalogue de la Bibliothèque musicale du roi de Portugal dressé par Craesbeck n'est pas une faute d'impression, elle doit être la troisième, car Nicolas Antonio en cite une autre (*Bibliot. hisp.*) sous ce titre : *Libro de la declaracion de instrumentos* ; Grenade, 1555, in-4°. Walther (*Musical. Lexikon*) s'est trompé d'un siècle, en portant l'édition de 1549 à 1649.

BERNABEI (Joseph-Hercule), savant compositeur de l'École romaine, naquit vers 1620 à Caprarola, bourg des États de l'Église. Il eut pour maître dans l'art d'écrire Horace Benevoli. Ses études étant terminées, il remplit d'abord les fonctions de maître de chapelle à Saint-Jean de Latran, depuis le mois de décembre 1662 jusqu'à la fin du mois de mars 1667. De là il passa au service de l'église Saint-Louis des Français. A la mort d'Horace Benevoli, son maître, le chapitre du Vatican le nomma son successeur, comme maître de la chapelle Giulia, le 20 juin 1672 ; mais il n'occupa cette place que peu de temps, car Jean Gaspard de Kerl ayant quitté le service de la cour de Munich en 1673, le prince électoral de Bavière appela Barnabei pour lui succéder (2).

(1) Tres instrumentos ay para Musica ; unos se llaman naturales, y estos son los hombres : el canto de los quales es dicha harmonia musical. Otros son artificiales de toque, y son vihuela, harpa y suos semeyantes ; la musica de los quales es dicha artificial, o rhythmica. Los terceros instrumentos son de ayra, como es le flauta, duçayna y organos.

(2) Burney, qui a été copié par les auteurs du *Dictionnaire des musiciens* (Paris, 1810), et par l'abbé Bertini (*Dizzion. degli scrittori di musica*), est tombé dans une singulière inadvertance sur la date de la nomination

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Arrivé dans cette cour, il y écrivit l'opéra intitulé, *la Conquista del vello d'oro in Colco*, qui fut représenté en 1674, et la même année *la Fabrica di corone*. En 1680, il donna aussi : *Il Litigio del cielo e della terra, conciliato dalla felicità di Baviera*. Il mourut à Munich en 1690, à l'âge d'environ 70 ans. Ses meilleurs élèves sont Augustin Steffani et Joseph-Antoine Bernabei, son fils. On conserve, dans les archives de la basilique du Vatican, des messes, des psaumes et des offertoires à quatre, huit, douze et seize voix composés par ce maître : ces compositions sont inédites. On trouve dans la collection de l'abbé Santini, à Rome, des *Magnificat*, Improperi à 2 chœurs, un *Ave Regina*, canon à 7 voix et un *Te Deum* à 8 voix, d'Hercule Bernabei. Peu d'ouvrages de sa composition ont été publiés. Je ne connais que ceux dont les titres suivent : — 1° *Concerto madrigalesco a tre voci*, Rome, 1669; — 2° *Madrigali a cinque e sei voci*, Venise, 1669; — 3° *Opus motettorum*, Munich, 1690. Cet ouvrage n'a été publié qu'après la mort de l'auteur. Un autre recueil de motets de Bernabei, à trois et à quatre voix, avec ou sans instruments, a paru aussi à Amsterdam, en 1720, in-fol. La musique d'église de ce compositeur appartient à l'école du style concerté, qui, parmi les maîtres romains, succéda au style pur et sévère de Palestrina. La facilité de Bernabei à traiter dans ce style les compositions à grand nombre de parties, égale presque celle de Benevoli. Je possède un *Dixit* de ce grand maître pour huit voix réelles avec instruments, composé à Munich en 1678; ce morceau peut être considéré comme un chef-d'œuvre en son genre.

BERNABEI (Joseph-Antoine), fils du précédent, naquit à Rome, en 1659, et fut élève de son père avec lequel il alla à Munich. Il composa pour cette cour les opéras suivants : *Alvida in Abo*, en 1678; *Enea in Italia*, 1679; *Ermione*, 11 juillet 1680; *Niobe regina di Tebe*, 1688; *la Gloria festeggiante*, 17 janvier 1688. Après la mort de son père (en 1690), il fut nommé directeur de la chapelle du prince électoral et ensuite conseiller de ce prince. On a imprimé les ouvrages suivants de sa composition : 1° *Orpheus ecclesiasticus*, consistant en plusieurs messes; Augsbourg, 1698; — *Missæ VII cum quatuor vocibus rip.*; Vienne, 1710, in-fol. Le père Martini a inséré dans son *Essai fondamental pratique de contre-point fugué* (t. II, p. 127), un *Agnus Dei* à quatre voix de cet auteur, et, p. 221, un *Ave Regina cœlorum*, à sept, remarquable par un triple canon fort bien fait; mais ce morceau appartient à Hercule Bernabei. Je possède un volume in-fol. manuscrit qui contient vingt-quatre hymnes à 4 voix et basse continue pour l'orgue, composées par Joseph Antoine. Cet artiste mourut à Munich, le 9 mars 1732, à l'âge de 73 ans.

BERNABEI (Vincent), second fils d'Ercule, naquit à Rome, en 1666, et fut élève de son père. On connaît plusieurs opéras de sa composition, parmi lesquels on remarque celui d'*Eraclio*, représenté à Munich, en 1690. Il a fait représenter aussi à Vienne *gli Accidenti d'amore*, vers 1689.

BERNACCHI (Antoine), célèbre soprano, né à Bologne, vers 1700, s'est fait une grande réputation comme chanteur et comme professeur. Élève de Pistocchi, il passa plusieurs années chez cet habile maître, qui l'assujettit à de longs exercices pour assurer la pose de la voix, l'émission du son et le phrasé. Ses progrès justifièrent les soins du professeur, et son apparition sur le théâtre produisit un effet si extraordinaire, qu'il fut appelé *le roi des chanteurs*. Son premier début eut lieu en 1722; peu de temps après il entra au service de l'électeur de Bavière et ensuite à celui de l'empereur. En 1730, il fut engagé par Handel pour le théâtre qu'il dirigeait à Londres. Ce fut vers cette époque que ce grand chanteur changea sa manière, et qu'il fit entendre pour la première fois les traits de chant auxquels les Français donnent le nom de *roulades*. Ce nouveau style eut un succès prodigieux et entraîna tous les chanteurs dans une route nouvelle, malgré les cris des partisans de l'ancienne méthode, qui accusaient Bernacchi de perdre l'art du chant. Martinelli, dans son Dictionnaire d'anecdotes, dit de lui qu'il avait sacrifié l'expression au désir de montrer son habileté dans l'exécution des passages les plus difficiles. Algarotti semble confirmer ce jugement, dans son Essai sur l'opéra, en disant qu'il était l'auteur des abus qui se glissèrent alors dans le chant. J.-J. Rousseau assure même (Dictionnaire de Musique) que Pistocchi, ayant entendu son ancien élève, s'écria : *Ah, malheureux que je suis! je t'ai appris à chanter, et tu veux jouer*. Quoi qu'il en soit, le désir de propager sa nouvelle manière engagea Bernacchi à retourner en Italie, vers 1736, pour y fonder une école de chant d'où sont sortis Raff, Amadori, Mancini, Guarducci et une foule d'autres virtuoses. Il n'est pas inutile de faire observer que, nonobstant l'opinion des

de Bernabei à la place de maître de chapelle à Munich; il la place en 1680 : cependant il avoue qu'il succéda à Benevoli dans la place de maître de chapelle du Vatican; or celui-ci ne mourut qu'en 1672.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

écrivains qui ont attribué à Bernacchi l'invention des *gorgheggi* ou *roulades*, il ne fit que remettre en usage des traits qui avaient été employés dès le seizième siècle, avant que la musique de théâtre eût pris un caractère purement expressif, et qu'il leur donna seulement une forme plus développée et plus analogue au caractère de la musique instrumentale. Bernacchi fut aussi habile compositeur : ses maîtres de contre-point avaient été Joseph-Antoine Bernaie et Jean-Antoine Riccieiri. La Bibliothèque du Conservatoire de Paris possède des airs et des duos avec basse continue de sa composition. Admis dans l'Académie des philharmoniques de Bologne en 1722, il en fut prince dans les années 1748 et 1749. On ignore la date de sa mort.

BERNAL (Don José), chantre de la chapelle de Charles-Quint, en Espagne, vécut dans la première moitié du seizième siècle. Il a laissé en manuscrit quelques compositions pour l'église, qui se trouvent à la bibliothèque de l'Escurial.

BERNARD (Saint), naquit en 1091, au village de Fontaine en Bourgogne. Après avoir fait de brillantes études dans l'Université de Paris, il prononça ses vœux dans le cloître de Cîteaux, et peu de temps après il fut nommé abbé de Clairvaux. En 1140, il assista au concile de Sens, et plein d'un zèle ardent il y provoqua la condamnation d'Abélard. Chargé par Eugène III de prêcher une croisade, il s'en acquitta avec dévouement et sut déterminer Louis VII à partir pour la Palestine, malgré les avis de Suger, abbé de Saint-Denis. Bernard mourut le 20 avril 1153, après avoir fondé, tant en France qu'en Allemagne et en Italie, cent soixante maisons de l'ordre qu'il avait institué. Un volume publié à Leipsick, en 1517, par le P. Michel, prieur du couvent des Bernardins de Celle, dans le Hanovre, renferme divers opuscules concernant le plain-chant, attribués à saint Bernard, ainsi que quelques autres qui sont relatifs à la liturgie de l'ordre fondé par cet homme illustre. Ce volume a pour titre : *Contentorum in hoc volumine index. — Isagoge in musicam mellifui doctoris sancti Bernhardi. — Opus musicum divi ac dulcissimi Bernhardi. — Appendix de inflectionibus octo tonorum. — Modulus psallendi metri primi. — Institutio divi ac doctissimi Bernhardi, quomodo psallendum. — Formulus pronunciandi lectiones et collectas in divinis officiis.* A la dernière page, on lit : *Lipsiæ ex officina Melchioris* (sic) *Lottheri. Anno Dominico millesimo quingentesimo decimo septimo* ; in-4° de 55 feuillets. Un exemplaire de ce volume rarissime se trouve dans la bibliothèque des amis de la musique de l'empire autrichien, à Vienne. Kiesewetter, qui en donne la description (1), dit qu'il a été inconnu à tous les bibliographes; mais il est mal informé, car il est indiqué dans le *Neues Repertorium von seltenen Büchern* ; Nuremberg, 1797, suppl., p. 22.

Les pièces attribuées par l'éditeur du recueil à saint Bernard sont : 1° une lettre dans laquelle ce saint personnage rend compte de la mission qui lui a été donnée par les abbés de l'ordre de Cîteaux de corriger l'Antiphonaire pour l'usage des bernardins, du soin qu'il a pris de s'adjoindre quelques hommes instruits dans cette matière, et des travaux de ceux-ci pour s'acquitter de leur tâche; — 2° un petit traité du plain-chant, improprement appelé Préface de l'Antiphonaire cistercien; — 3° et enfin, le *Tonaire* ou *Tonale*, autre traité, en forme de dialogue, sur la constitution des huit tons. Mabillon a inséré les deux premières pièces dans le deuxième volume de son édition des Œuvres de saint Bernard, publiée en 1719; mais il a eu des doutes sur l'authenticité du *Tonale* et s'est abstenu de le publier. On peut voir ses observations à ce sujet dans le volume cité précédemment (p. 691). On peut consulter aussi l'*Histoire littéraire de saint Bernard*, par D. Clémencet (Paris, 1773, in-4°), qui forme le treizième volume de l'Histoire littéraire de la France par les bénédictins. Le P. Hommey n'a pas eu les scrupules de Mabillon, car il a admis le *Tonale* comme un ouvrage de saint Bernard dans ses Suppléments des Pères (2). Mais le P. Maurice, religieux de l'ordre de Cîteaux dans un couvent de la Bohême, qui avait examiné le recueil du P. Michel de Celle, n'hésite pas à rejeter le *Tonale*, comme indigne de ce grand homme, à cause de son style barbare. « Il faut « qu'on sache, dit-il, que saint Bernard n'a pas écrit « l'*Intonaire* ou Traité de la musique chorale, « mais que celui-ci a été publié sous ses auspi- « ces; car je pense, ajoute-t-il, que le saint doc- « teur avait trop d'élégance en latinité pour « s'être servi, sans nécessité, d'expressions bar- « bares, et qu'enfin il n'a pu écrire ni une « préface aussi longue, ni même les dialogues « entre le maître et l'élève, etc. (3). » Le prince-abbé Gerbert, qui ne se prononce pas sur la question si le *Tonale* est l'œuvre de saint Bernard ou s'il a été écrit sous sa direction, l'a inséré dans sa Collection des écrivains ecclésiastiques sur la musique (tome II, p. 215-277). Le P. Lambil-

(1) Dans le supplément de sa dissertation sur la vie et les travaux de Guido d'Arezzo, p. 48.

(2) *Supplementum Patrum*, Paris, 1684, 1 vol. in-4°.

(3) *Conclave thesauri magnæ artis musicæ*, Prague, 1719, in-fol., p. 69.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

lote (*Voy. ce nom*) a donné la traduction française de *la Lettre de saint Bernard*, de la plus grande partie du traité du chant intitulé : *Préface de l'Antiphonaire cistercien*, et enfin de tout le *Tonale*, dans le livre auquel il a donné le titre d'*Esthétique, théorie et pratique du chant grégorien* (p. 219-265).

BERNARD, surnommé de VENTADOUR, troubadour du douzième siècle, était fils d'un serviteur de la noble famille de Ventadour, d'où lui est venue la qualification jointe à son nom. Admis dans la société des grands, à cause de ses talents pour la poésie et pour la musique; aimé des plus nobles dames pour sa beauté et la distinction de sa personne, il consacra ses chants à l'amour, et osa adresser ses hommages à la belle Agnès de Montluçon, vicomtesse de Ventadour, qui les accueillit avec faveur. Les chansons amoureuses de Bernard présentent l'histoire des progrès de sa passion, qui eut le sort ordinaire des aventures de ce genre, fort communes alors entre les troubadours et les nobles châtelaines. Le vicomte de Ventadour eut des soupçons, qui ne tardèrent pas à se changer en certitude. Il enferma sa femme et chassa son vassal de ses domaines. Les chansons composées par Bernard après cette époque nous apprennent que son désespoir fit place à d'autres amours. Éléonore de Guyenne, devenue en 1152 duchesse de Normandie, après avoir été reine de France et répudiée par Louis VII, reçut Bernard à sa cour, et eut avec lui un commerce de galanterie qui ajouta à sa célébrité. Lorsqu'elle accompagna son époux en Angleterre, en 1154, Bernard n'obtint pas la permission de la suivre. Il se retira alors près de Raymond V, comte de Toulouse, et, guéri de sa passion pour les aventures galantes, il passa près de ce prince de longues années, uniquement occupé des plaisirs de la table, de chant et de poésie. Après la mort de Raymond, en 1194, Bernard, devenu vieux, se retira à l'abbaye de Dolon, dans le Limousin, et y mourut vraisemblablement avant la fin du douzième siècle. On a environ cinquante chansons de ce troubadour en manuscrit; seize ont leurs mélodies notées.

BERNARD (Émery), né à Orléans, dans le seizième siècle, a écrit : *Brieve et facile méthode pour apprendre à chanter en musique*; Paris, Jehan Petit, 1541, in-8°. Il y a eu deux autres éditions de ce livre; l'une publiée à Orléans, en 1561, in-4°, et l'autre à Genève, en 1570, in-8°.

BERNARDI (Étienne), maître de chapelle de la cathédrale de Vérone, et maître de la musique des académiciens philharmoniques de la même ville, naquit vers la fin du seizième siècle. Il semblerait, d'après le titre d'un livre de ses motets, imprimé à Salzbourg en 1634, qu'il était alors chanoine et maître de chapelle de cette dernière ville, car on y lit, après son nom : *Canonicus zu St. Mariæ ad Nives und Metropolitanæ ecclesiæ zu Salzburg.* Cependant Mazzuchelli (*Gli Scrittori d'Italia*) et Quadrio (*Stor. e ray. d'ogni poesia*, c. 170 *et* 178 *agg. e correz*, t. VII) n'en disent rien. On a de Bernardi un petit traité élémentaire de composition intitulé : *Porta musicale per la quale il principiante, con facile brevità, all'acquista delle perfette regole del contrapunto vien introdotto.* Vérone, 1615, in-4° de 20 pages. La seconde édition a paru à Venise, chez Alexandre Vincenti, en 1639, in-4°. Cet ouvrage a le mérite de la clarté et de la concision. Bernardi promettait, dans sa préface, de donner une seconde partie, qui aurait contenu les règles des divers contrepoints doubles, celles des modes, des temps et des prolations, etc.; mais il ne paraît pas qu'il ait tenu sa promesse. Les compositions de ce maître sont : 1° *Madrigali a quattro*, 1611. — 2° *Madrigali a sei*, lib. 1. — 3° *Idem*, *a tre*, lib. 1 op. 3.— 4° *Salmi a quattro*, op. 4; Venise, Alexandre Vincenti, 1621. Une deuxième édition a été publiée par le même, à Venise, en 1628, in-4°. —5° *Il secondo libro de Madrigali a cinque;* Venise, 1618, in-4°. — 6° *Misse a quattro e cinque voci*, op. 6. — 7° *Salmi a cinque voci*, op. 7; Venise, Alexandre Vincenti, 1626, in-4°. — 8° *Concerti accademici*, lib. 1, op. 8. — 9° *Madrigali a cinque voci*, lib. 2, op. 9. — 10° *Il terzo libro di Madrigali a cinque voci, concertati con un basso continuo per sonare*, op. 10; Venise, 1619, in-4°. — 11° *Madrigali a sei*, lib. 2, op. 11.— 12° *Madrigali a due e tre*, lib. 2, *op.* 12; Venise, Al. Vincenti, 1627, in-4°.— 13° *Madrigali a sei*, lib. 3. op. 13. — 14° *Salmi a otto voci. op.* 14. — 15° *Misse a otto voci*, lib. 1. — 16° *Idem*, lib. 2; — 17° *Salmi a quattro voci*, lib. 2; Venise, Alexandre Vincenti, 1632, in-4°. — 18° *Motetti*, Salzbourg, 1634, in-8°.— 19° *Salmi concertati a cinque voci raccoltati da Aless. Vincenti;* Venise, Vincenti, 1637, in-4°.—20° *Steph. Bernardi et aliorum missæ quinque voc. cum b. c.*; Anvers, 1619. Le style de ce compositeur est lourd et manque d'élégance.

BERNARDI (François), surnommé *Senesino*, soprano excellent, naquit à Sienne vers 1680, et fit ses études musicales à Bologne, sous la direction de Bernacchi. Le nom de *Se-*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

nesino, sous lequel il est connu généralement, lui fut donné à cause du lieu de sa naissance. Doué d'une voix pénétrante, égale et flexible, d'une intonation pure et d'un trille parfait, il commença à fonder sa réputation vers 1715 ; quatre ans après, il était au service de la cour de Dresde. Hændel vint l'y chercher l'année suivante, et l'engagea pour son théâtre avec des appointements de quinze cents livres sterling, qui furent portés ensuite jusqu'à trois mille guinées. Il y débuta en 1721, dans l'opéra de *Mucius Scævola*, avec un succès qui ne se démentit point pendant les neuf années qu'il y resta ; mais s'étant brouillé avec Hændel en 1730, celui-ci l'éloigna de l'Opéra, à son propre désavantage, et malgré les instances des grands, qui voulaient conserver ce grand chanteur. Un autre théâtre d'opéra fut établi par les ennemis de Hændel, et l'artiste y fut engagé. Senesino demeurait à Florence en 1739, et y chanta, quoique déjà vieux, un duo avec l'impératrice Marie-Thérèse, alors archiduchesse d'Autriche. On ignore l'époque de sa mort. La manière de Senesino était basée sur la simplicité et l'expression.

BERNARDI (Barthélemé), maître de chapelle du roi de Danemark et académicien philharmonique de Copenhague, florissait vers 1720. Il était né en Italie, et s'y trouvait encore en 1696, comme on le voit par le titre d'un de ses ouvrages. On connaît de lui : 1° *Dodici Sonate a violino solo e continuo.* — 2° *Sonate a tre, due violini e violoncello con il basso per l'organo*, op. 2 ; Bologne, 1696, in-fol. On trouve dans la bibliothèque royale, à Copenhague, des caprices et des concertos de sa composition.

BERNARDI (François), flûtiste, né en 1767, dans la basse Autriche, fut attaché comme première flûte au théâtre impérial de Vienne pendant plusieurs années. Il a publié environ vingt œuvres pour son instrument, parmi lesquels on remarque : 1° Concerto pour flûte et orchestre, op. 1 ; — 2° Quatuor en *ré* ; — 3° Sept œuvres de variations sur différents thèmes.

BERNARDINI (Marcello), compositeur dramatique qui a obtenu des succès en Italie, principalement dans le genre bouffe, naquit à Capoue, vers 1762, et fut connu généralement sous le nom de *Marcello di Capua*. Ses opéras, au nombre de dix-neuf, sont les suivants : 1° *L'Isola incantata* ; 1784, à Pérouse. — 2° *La Finta Sposa olandese* ; 1784, à Rimini. — 3° *I tre Orfei, intermezzo* ; 1784, à Rome. — 4° *Le Donne bisbetiche, ossia l'Antiquario fanatico.* — 5° *Il Conte di Bell'umore* ; 1786. — 6°. *Il Barone a forza* ; 1785 à Rome. — 7° *Le Quattro Stagioni* ; 1788, à Albano. — 8° *Il Fonte d'acqua gialla, ossia il Trionfo della Pazzia* ; à Rome, 1787. — 9° *Il Bruto fortunato* ; 1788, à Civita-Vecchia. — 10° *Gli Amanti confusi*, 1788. — 11° *La Donna di spirito* ; 1788, à Rome. — 12° *La Finta Galatea* ; 1789, à Naples. — 13° *La Fiera di Forlipopoli ; en* 1789, à Rome. — 14° *L'ultima che si perde è la Speranza* ; 1790, à Naples. — 15° *Il Pizzarro in Peru* ; 1791, à Naples. — 16° *L'Amore per magia* ; 1791. — 17° *La Donna bizzarra* ; 1793, à Vienne. — 18° *L'Allegria in campagnia* ; 1794, à Venise. — 19° *La Statua per puntiglio.* Les ouvrages de Bernardini ont eu du succès dans leur nouveauté, particulièrement dans le style bouffe, où il réussissait mieux que dans le sérieux ; cependant on ne peut le considérer comme un artiste de génie, car il n'a rien inventé, soit dans les formes de la mélodie, soit dans le rhythme, soit dans l'harmonie.

BERNARDINO (Mistro ou Maestro), organiste vénitien du quinzième siècle, fut nommé organiste du premier orgue de Saint-Marc, à Venise, le 3 avril 1419, et en remplit les fonctions jusqu'à la fin de mars 1445, époque vraisemblable de sa mort. On ne connaît jusqu'à ce jour aucune composition de ce maître.

BERNARDY DE VALERNES (Le vicomte Édouard-Joseph), membre de plusieurs sociétés savantes, né à Bonnieu, près d'Apt, le 15 octobre 1763, s'est livré avec ardeur à la musique, dès sa jeunesse. Il jouait du violon et a composé des duos, des trios concertants pour cet instrument, des ouvertures, des symphonies et un opéra en un acte (*Antoine et Camille*), le tout au nombre de vingt-huit œuvres, dont le premier a été gravé à Marseille, et la plupart des autres à Paris. Tout cela est au-dessous de la critique, sous le double rapport de l'invention et de la facture.

BERNASCONI (André), fils d'un officier français, naquit à Marseille (1) en 1712, dans un voyage que ses parents firent en cette ville. A cette époque les officiers retirés du service militaire ne pouvaient exercer le commerce en France, sans perdre leurs droits à la pension ; le père de Bernasconi désirant suivre cette carrière, alla se fixer à Parme. Bernasconi montra dès son enfance du talent naturel pour la musique ;

(1) Et non à Vérone comme le disent quelques biographes. On a dit aussi que Bernasconi était né à Parme, parce que les livrets de ses opéras portent tous après son nom ces mots : *di Parma.* Ayant été élevé dans cette ville et y ayant passé toute sa jeunesse, il était considéré comme *parmésan* dans toute l'Italie,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

on la lui fit apprendre, et ses progrès furent rapides. Il dut bientôt chercher des moyens d'existence dans un talent qui ne lui avait été donné que comme un délassement. Son père, ayant essuyé des revers dans son commerce, en mourut de chagrin, et il fut obligé de donner des leçons de musique pour vivre. Il se livra avec ardeur à l'étude de la composition et donna, en 1741, son premier opéra, à Venise, sous le titre d'*Alessandro Severo*. Il alla ensuite à Rome et dans plusieurs autres villes d'Italie, pour y écrire des opéras, et partout il vit s'accroître sa réputation. Lorsqu'il revint à Parme, en 1747, il y épousa la fille d'un capitaine autrichien, veuve d'un valet de chambre du prince de Würtemberg. Elle avait une fille de son premier mariage nommée *Antonia;* Bernasconi lui donna des leçons de chant, et lui fit acquérir un beau talent en quelques années. Il avait fait précédemment un voyage à Vienne, où il avait écrit, en 1743, l'opéra intitulé *La Ninfa Apollo;* l'année suivante *Temistocle*, et ensuite *Antigone*, qui eurent beaucoup de succès. En 1754, il se rendit à Munich, et y donna *Bajazet* et *l'Olio fugato dalla Gloria*. L'année suivante, l'électeur Maximilien III le nomma maître de chapelle. Sa femme étant morte en 1756, il se remaria l'année suivante avec Catherine de *Loew*, qui vivait encore à Munich en 1811. Il en eut une fille nommée *Josepha*, à laquelle il n'enseigna pas la musique, dans la crainte qu'elle ne se livrât à la carrière du théâtre comme sa sœur. Bernasconi mourut à Munich, le 24 janvier 1784, à l'âge de 72 ans. Les opéras qu'il a composés pour la cour de Bavière sont: *Bajazet*, le 12 octobre 1754; *Adriano*, 1755; *Alessandro*, 1755; *Didone abbandonata*, 1756; *Agelmondo*, 1760; *Artaserse*, 1763; *l'Olimpiade*, 1764; *Demofonte*, 1765; *Endimione*, 1766; *la Clemenza di Tito*, 1768; *Demetrio*, 1772. Il y écrivit aussi, en 1754, *la Betulia liberata*, oratorio qui eut beaucoup de succès. On a de lui beaucoup de messes, de vêpres et de litanies en manuscrit. Ce compositeur est recommandable par la pureté de son style et la sagesse de ses dispositions; mais il est froid et manque d'invention.

BERNASCONI (Antonia), belle-fille du précédent, débuta à Vienne, en 1764, par le rôle d'*Alceste*, que Gluck avait composé pour elle. Depuis lors, elle s'est fait entendre sur plusieurs grands théâtres d'Italie et à l'Opéra de Londres; partout elle a recueilli des applaudissements.

BERNELIN (Le Jeune), écrivain du dixième siècle dont l'abbé Gerbert a inséré un opuscule dans sa collection des auteurs ecclésiastiques sur la musique (*Scriptores ecclesiastici de Musica*, t. I, p. 312 — 330), d'après un manuscrit du fonds de la reine de Suède qui est à la bibliothèque du Vatican, sous le n° 1661. Ce manuscrit renferme des morceaux de divers auteurs, dont plusieurs anonymes, sur les proportions de l'*Abaque* (en architecture), de la musique, de l'arithmétique et de la géométrie. Bernelin le Jeune était de Paris, car on lit en tête du traité de l'*Abaque: Præfatio Abaci quem junior Bernelinus edidit Parisiis*. Son ouvrage est dédié à un de ses parents, *Amelius Bernelinus*, qu'il appelle vénérable prêtre et moine (*venerabilis sacerdos et monachus*), dans sa préface. Bernelin écrivit avant la fin du dixième siècle, car il est cité par Gerbert (qui fut pape sous le nom de Sylvestre II, et mourut le 11 mai 1003), dans son opuscule de l'*Abaque*, folio 34 du même manuscrit. L'Opuscule de Bernelin qui concerne la musique a pour titre: *Cita et vera divisio monocordi in diatonico genere*. Les proportions des intervalles qu'il expose sont celles des pythagoriciens puisées dans le traité de musique de Boëce et dans les idées de ces philosophes sur l'harmonie universelle, d'après Censorin et Macrobe. Cette doctrine des musiciens grecs antérieurs à Ptolémée, qu'on retrouve chez tous les auteurs de traités de musique écrits avant le onzième siècle, disparaît dans les écrits de Guido d'Arezzo et dans ceux de ses successeurs.

BERNER (André), violoniste et compositeur attaché à la chapelle électorale de Bonn, naquit en Bohême, en 1766. Neefe disait de lui qu'il possédait un talent remarquable, qu'il avait un bon maniement d'archet et qu'il exécutait avec aisance les plus grandes difficultés. Cet artiste est mort à Bonn, le 5 août 1791. Il a écrit des symphonies pour l'orchestre, des concertos de violon, et d'autres ouvrages qui sont restés en manuscrit. Le catalogue de Westphal (de Hambourg), daté de 1774, indique une symphonie concertante pour deux cors, en *mi* majeur, de la composition de Berner.

BERNER (Élisa), fille de Félix Berner, directeur du théâtre de Bruck sur la Murr, dans la Styrie, naquit le 7 mars 1766 à Mondeau, en Suisse, et fut destinée à la scène allemande dès l'âge de cinq ans. Elle eut pour maître de chant *Gespaen*. Lorsqu'elle joua à Würzbourg avec ses parents, sa voix extraordinaire plut tant au prince, qu'il résolut de l'envoyer en Italie pour lui faire étudier avec soin l'art du chant, dans le dessein de la placer ensuite auprès de lui comme première chanteuse; mais la mort du prince dérangea

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tous ces projets. Elisa Berner se rendit avec ses parents à Ratisbonne, où elle épousa, en 1792, le chanteur Jean Népomucène *Peierl*, avec qui elle se rendit à la cour de Munich, en 1787. Sa voix pure et pénétrante, sa bonne vocalisation et son chant plein d'expression, lui procurèrent l'avantage d'être nommée première cantatrice de cette cour en 1796. Ayant perdu son mari, elle se *remaria, au mois de novembre 1801*, avec François Lang, professeur de musique à Munich. Elle chantait encore en 1811 au théâtre de cette ville.

BERNER (Frédéric-Guillaume), né à Breslau, le 16 mars 1780, était fils de Jean-Georges Berner, premier organiste de l'église Sainte-Élisabeth, homme d'un caractère violent et sévère, qui ne rendit point heureuse l'enfance de son fils. Dès l'âge de cinq ans, celui-ci commença l'étude de la musique dans la maison paternelle. Ses progrès furent rapides; car, avant d'avoir atteint sa septième année, il était en état de chanter à l'église le premier dessus dans les compositions de Hasse, de Graun et de Hiller. A neuf ans il exécuta dans un concert public un concerto de piano qui fut applaudi; à treize ans, on le nomma organiste adjoint de son père. On ne le destinait pas à n'être que musicien, et ses parents songeaient à en faire un prédicateur; mais il ne montra jamais de goût décidé que pour son art. Cependant sa facilité d'apprendre lui fit acquérir sans peine quelques connaissances dans les lettres et dans les sciences. Vers l'année 1794, il fut placé sous la direction de Gehirne, maître de musique du chœur de Saint-Mathieu, considéré à cette époque comme le musicien le plus instruit qui fût à Breslau, dans la science du contrepoint et de l'harmonie. Ce digne artiste voua à son élève un sentiment d'affection paternelle qui ne se démentit jamais. Vers la fin de sa vie, Berner se rappelait encore avec attendrissement les heureuses années qu'il avait passées près de son maître. Pendant le temps où il était occupé de ces études théoriques, Reichardt, bon instrumentiste de Breslau, lui enseignait à jouer du violoncelle, du cor, du basson et de la clarinette. Comme pianiste il acquit une sorte de célébrité, et fut considéré par Charles-Marie de Weber comme un des plus habiles artistes en ce genre qu'il y eût dans la Silésie. A seize ans il obtint une place de clarinettiste au théâtre, et la conserva pendant huit années. Il employait la plus grande partie de l'argent qu'il gagnait dans l'exercice de sa profession à l'acquisition de livres, pour augmenter ses connaissances musicales. Le style de l'orgue qu'il avait appris de son père était petit, mesquin et fleuri; mais, après avoir entendu le célèbre organiste Nicolay, de Gœrlitz, et l'abbé Vogler (en 1801), il changea sa manière et entra avec enthousiasme dans l'école de Bach et de Kirnberger. Vers le même temps Wœlfl, ayant visité Breslau, et s'y étant fait entendre dans plusieurs concerts, devint le modèle que Berner se proposa d'imiter sur le piano.

En 1804, Charles-Marie de Weber fut nommé directeur de musique du théâtre de Breslau; vers le même temps les frères Pixis arrivèrent dans cette ville, y donnèrent des concerts et y séjournèrent. L'intimité de ces artistes avec Berner excita dans l'âme de celui-ci un enthousiasme nouveau et hâta le développement de ses facultés musicales. Chaque jour marquait ses progrès dans quelque partie de son art. Dans les années suivantes il contribua à l'établissement de plusieurs sociétés dont l'objet était de rendre la musique florissante dans la Silésie; et ses efforts pour atteindre à ce but ne furent pas infructueux.

Vers 1811, le célèbre professeur Zelter, de Berlin, fut chargé d'aller à Breslau pour dresser un catalogue de tous les ouvrages de musique qui avaient été trouvés dans les bibliothèques des couvents supprimés, et faire un rapport sur l'état de la musique en Silésie. Les deux artistes qu'il distingua d'abord furent Berner et Schnabel. Sur son rapport, ils furent appelés à Berlin pour y prendre connaissance de la méthode d'enseignement des masses vocales, mise en pratique par Zelter, afin qu'ils pussent fonder à Breslau une école du même genre que la sienne. Cette circonstance fut favorable à la réputation de Berner, en lui fournissant l'occasion de se faire entendre comme organiste devant une assemblée d'artistes et d'amateurs distingués, dans l'église de la garnison. La *Gazette Musicale* de 1812 (n° 23) a rendu témoignage du talent qu'il déploya dans cette circonstance. Berner, qui avait retrouvé à Berlin son ancien ami Weber, fut présenté par lui à Meyerbeer et à la famille Mendelshon, qui l'accueillirent avec une vive et sincère bienveillance.

De retour à Breslau, il y reprit possession de sa place d'organiste de Sainte-Élisabeth, et se mit avec Schnabel au travail pour l'exécution des *plans relatifs aux grandes institutions de musique*. Le séminaire des instituteurs protestants fut établi, et Berner en fut nommé le directeur de musique. Cette place l'obligeait à enseigner le chant choral, l'orgue et l'harmonie à cent élèves environ. De plus, comme directeur de musique, il devait aussi enseigner le chant d'ensemble à un grand nombre d'élèves; ces

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

travaux étaient au-dessus de ses forces physiques, et souvent ils lui causaient de graves indispositions. Dans ses moments de loisir, il s'occupait à rédiger le catalogue de la musique des couvents. Ce travail, où il alla au delà de mille articles, a mérité les éloges des connaisseurs. Le reste de sa vie se passa dans ces travaux et dans ceux de la composition. Il y avait peu de mois où il ne produisit quelque ouvrage pour l'orgue, le piano ou le chant. Dans les dernières années de sa vie, sa santé se dérangea de manière à donner de sérieuses inquiétudes à ses amis, et le principe d'une maladie de poitrine se manifesta. Elle le conduisit au tombeau le 9 mai 1827, à l'âge de 47 ans. Ainsi qu'il arrive souvent dans les maladies de cette espèce, une mélancolie habituelle l'éloigna de la société où il avait toujours été bien accueilli, et même de ses amis les plus intimes. Il ne voyait qu'intrigues et conspirations contre sa réputation, contre ses ouvrages, et se persuadait qu'il n'était entouré que d'ennemis dévoués à sa perte. Au commencement de l'année même de sa mort, il ouvrit son cœur sur tous ses chagrins au poëte Schneiderreit, et celui-ci fut si touché de la triste situation de son esprit, qu'il en fit le sujet d'une élégie publiée dans le n° 17 du recueil intitulé *Der Hausfreund* (L'Ami de la maison) sous le titre de *Vie et art de Berner*. Des obsèques magnifiques furent faites à cet artiste. Schnabel, l'organiste Kœhler, tous les musiciens et les élèves du séminaire et de l'université se réunirent pour lui rendre les derniers honneurs, et pour exécuter des morceaux de musique à son convoi funèbre. Les corps de musique de cinq régiments faisaient aussi partie du cortége.

Berner est une des gloires de la musique moderne en Silésie; non qu'on puisse le considérer comme un de ces hommes de génie qui impriment un mouvement de transformation ou de progrès à leur art; mais il avait des connaissances étendues, son instinct du beau était pur, et, s'il ne se rencontrait pas de qualités transcendantes dans ses productions, on ne peut nier qu'elles ne fussent marquées du cachet du goût et du savoir. A l'orgue, il improvisait toujours, ne se préparait même pas et aimait qu'on lui donnât des thèmes, pour montrer son habileté à les développer. Parmi ses élèves les plus distingués on compte Kœhler, son successeur comme organiste, Zollner, et surtout Adolphe Hesse, considéré aujourd'hui comme un des premiers organistes de l'Allemagne. Ses compositions sont nombreuses. En voici l'aperçu. Ses premières productions, qui consistent en cantiques latins, suites de danses, marches et divertissements, écrits depuis 1792 jusqu'en 1796, ne peuvent être considérés que comme de faibles essais de sa jeunesse. En 1799, il écrivit une pièce d'harmonie en *mi* mineur et une élégie de Jules de Tarent. En 1801, ses compositions commencèrent à prendre des formes dignes d'être considérées comme des productions d'art. Beaucoup de ses ouvrages sont restés en manuscrit: ceux qui ont été publiés sont : 1° Divertissement pour violon et orchestre, œuvre 13; Breslau, Fœrster. — 2° Concerto pour la flûte, op. 17; ibid. — 3° Deux rondos pour piano et orchestre, œuvres 21 et 23; ibid. — 4° Des variations pour piano seul, sur différents thèmes, œuvres 9, 12, 14, 16, 18, 20, 22, et 24; ibid. —5° Trois cahiers de polonaises et de valses lentes et vives; ibid.;—6° Des préludes faciles pour l'orgue; ibid. — 7° Cantate sur des paroles allemandes de S. G. Bürde, à quatre voix et orchestre; ibid.; — 8° Petite cantate religieuse pour quatre voix d'homme et orchestre; ibid.; — 9° Le cent cinquantième psaume, pour quatre voix, avec ou sans orchestre; Breslau, Leuckart. C'est le meilleur ouvrage de Berner. — 10° Hymne des Allemands, avec orchestre; Breslau, Fœrster. — 11° *Offrande sur l'autel de la patrie*, de Kapf, pour deux sopràni, ténor et basse avec accompagnement de piano; ibid. — 12° Six chants et trois canons faciles pour trois voix d'homme, avec accompagnement de piano, op. 19; ibid. — 13° Trois chants pour deux sopràni, ténor et basse, avec piano obligé, op. 26; ibid. — 14° Quatre chants à quatre voix d'homme pour l'Almanach des Muses de la Silésie; 1827. — 15° Six recueils de chansons allemandes à voix seule, avec accompagnement de piano. — 16° Hymne allemand (*Der Herr ist Gott*), pour quatre voix d'homme, avec accompagnement d'instruments à vent, œuvre posthume; Breslau, Cranz. Parmi les œuvres inédites de Berner, on remarque un intermède comique intitulé *Le Maître de chapelle*; des variations pour flûte avec orchestre, des variations et des divertissements pour clarinette et orchestre; plusieurs ouvertures pour l'orchestre, dont une pour l'inauguration de la Société Musicale de l'Université; le vingt-deuxième psaume pour deux ténors et deux basses; des chants à huit voix réelles; des Variations pour l'orgue; une théorie de la combinaison des jeux de cet instrument; un *Te Deum* avec orchestre; un *Offertoire*; un *Alleluia;* des chants maçoniques en chœur; trois chœurs pour une tragédie d'Iffland; une ouverture à grand orchestre pour le drame de *Renno;* et beaucoup de pièces déta-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

chées ; Un *Domine ad adjuvandum me festina*, pour chœur et orchestre, composé en 1805 ; Offertoire de la Fête de Sainte Edwige, en 1828 ; *Alleluia*, en 1805 ; des chœurs pour les Francs-Maçons ; deux chœurs funèbres avec accompagnement d'instruments à vent, etc. Berner s'est aussi fait connaître comme écrivain didactique par les ouvrages dont voici les titres : 1° *Grundregeln des Gesanges, nach Hiller entworfen* (Principes du chant, traités d'après Hiller) ; Breslau, 1815. — 2° *Theorie der Choralzwischenspiele* (Théorie des conclusions d'orgue pour les chorals, en 4 suites ; ibid. 1819. — 3° *Die Lehre der musikalischen Interpunktion* (La Science de la ponctuation musicale) ; ibid, 1821. Une notice biographique de Berner a été publiée sous ce titre : *Fried. Wilh. Berner, Ober-organist zu Breslau, nach seinem Leben und Wirken in der Musik dargestellt* ; Breslau, 1829, in-8°.

BERNEVILLE (Gillebert de), trouvère du treizième siècle, naquit à Courtrai, selon l'opinion commune ; cependant il est plus vraisemblable qu'il vit le jour au petit village de Berneville, près d'Arras. Il florissait avant l'an 1260, car il fut attaché au service de Henri III, duc de Brabant, qui mourut dans cette année. Ce prince lui a adressé une chanson qui commence par ces mots : *Biau Gillebert s'il vos agrée, etc.* Gillebert nous apprend dans une de ses chansons qu'il aima Béatrix d'Audenarde, quoiqu'il avoue qu'il fût marié. Le manuscrit de la Bibliothèque impériale coté 7222 contient quinze chansons notées de la composition de ce trouvère ; deux manuscrits de la même bibliothèque (65 et 66, fonds de Cangé) nous en ont conservé six autres.

BERNHARD surnommé *l'Allemand* ; ou le *Teutonique*, par beaucoup d'auteurs anciens, est considéré en général comme ayant inventé les pédales de l'orgue à Venise, vers 1470. Les mêmes auteurs qui parlent de Bernhard, disent aussi qu'il fut organiste de Saint-Marc de cette ville. Or, les listes des organistes des deux orgues de cette église, qui existent dans ses registres, et qui ont été publiées en dernier lieu par M. de Winterfeld, dans son livre sur l'époque artistique de Jean Gabrieli, et surtout dans la *Storia della Musica sacra nella già cappella ducale di San Marco in Venezia dal* 1318 *al* 1797, par M. François Caffi, nous indiquent deux artistes du nom de Bernard qui ont été attachés à l'église de Saint-Marc, en qualité d'organistes. Le premier, appelé *Mistro Bernardino*, fut nommé à cette place le 3 avril 1419 : il eut pour successeur *Bernardo di Stefanino Murer* le 15 avril 1445. Ce nom de *Murer* est probablement altéré ; mais il est vraisemblable qu'il cache le véritable nom de l'artiste dont il s'agit dans cet article, et que celui de *Bernhard*, n'était qu'un prénom. Quoi qu'il en soit, il paraît, par les éloges que ses contemporains ont donnés à celui qui portait ce nom, que son mérite fut distingué, et qu'il doit être compté parmi les meilleurs organistes de son temps. A l'égard de l'invention des pédales de l'orgue, qu'on lui attribue, aucune réclamation ne s'est élevée jusqu'à ce jour sur sa réalité. Mon intention n'est pas de la mettre en doute : cependant je crois devoir fixer l'attention des historiens futurs de la musique, et particulièrement de l'orgue, sur un fait qui pourrait faire présumer que la première idée de ces pédales remonte à une époque beaucoup plus reculée que celle où Bernhard vécut. Il existe une chronique flamande, écrite de 1318 à 1350 par Nicolas De Clerck, dans laquelle on trouve un passage en vers sur un facteur de *vielles* et *rubebbes* (violes de ce temps), nommé *Louis Van Valbeke* qui, à cause de sa profession, est désigné dans les vers sous le nom de *Vedelaere* (1). Ce Louis Van Valbeke, né au bourg de Valbeke en Brabant, vécut sous le duc Jean II, de 1294 à 1312. Des Roches me paraît avoir été le premier qui a eu connaissance du passage en vers qui y est relatif ; il en a fait le sujet d'une dissertation qui est insérée parmi les mémoires de l'Académie de Bruxelles (t. 5, p. 525). Voici ces vers :

In deser tyt sterf menschelye
Die goede Vedelaere Lodewye
Die de beste was die voor dien
In de wereit ye was ghesien
Van makene ende metter hand.
Van Vaelbeke in Brabant
Alsoe was by ghenant
Hy was d'eerste die want
Van *stampien* die manieren
Die men noch hoert antieren.

Dans le mot *stampien* qui se trouve à l'avant-dernier vers de ce passage, et qui indique une invention particulière à Louis de Vaelbeke, Des Roches a cru voir la preuve que la première idée de l'invention de l'imprimerie lui appartenait, rapportant ce mot à l'italien *stampare* (imprimer) ; en sorte que l'invention de cet art, qui a changé la condition des hommes, remonterait à une époque antérieure à l'année

(1) M. de Reiffenberg se trompe lorsqu'il dit (dans le *Recueil Encyclopédique belge*, t. 2, p. 51), que Louis Van Valbeke était joueur ou fabricant de rebecs. Le *rebec* était un instrument rustique et grossier, fort différent de la viole, qu'on appelait *vedel* en flamand.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

1312, et aurait eu son berceau dans le Brabant. Des Roches a traduit ainsi le passage de la chronique flamande : « en ces temps mourut, « de la mort commune à tous les hommes, « Louis, cet excellent faiseur d'instruments, le « meilleur artiste qu'on eût vu jusque-là dans « l'univers en fait d'ouvrages mécaniques. Il « était de Vaelbeke en Brabant, et il en porta « le nom. Il inventa la manière d'imprimer « (*stampien*) qui est présentement en usage. » Plusieurs auteurs ont attaqué cette interprétation de Des Roches; mais Breitkopf, qui s'est rangé parmi ses adversaires, a donné une explication fort ridicule de ce passage (dans son *Essai sur l'origine de l'imprimerie*), lorsqu'il a cru y voir que Van Vaelbeke avait inventé l'art de frapper la mesure avec le pied. Qui ne sait que l'usage de marquer ainsi la mesure existait dans l'antiquité, et qu'il y avait même chez les Grecs et les Romains des chaussures de bois et de métal dont se servaient les chefs des chœurs pour rendre le mouvement plus sensible.

Qu'on réfléchisse à la profession de l'inventeur, dont il est parlé dans la chronique de Nicolas de Clerck, et à l'analogie du mot *stampien* avec le verbe *stampen* (presser avec le pied), et l'on verra que l'explication la plus probable est que Louis Van Vaelbeke avait inventé l'art de jouer d'un instrument avec les pieds. Or, il n'est pas d'instrument de son temps auquel cet art ait pu s'appliquer, si ce n'est à l'orgue. Peut-être est-il donc permis de penser que le facteur d'instruments brabançon avait trouvé, dès la fin du treizième siècle ou au commencement du quatorzième, le principe du mécanisme des pédales, qui a complété le système de l'orgue, et en a fait un instrument de si grande ressource. Ceci d'ailleurs n'ôterait rien à la gloire de Bernhard, car l'organiste de Saint-Marc pouvait n'avoir point eu connaissance de l'invention du luthier flamand. Bernhard Murer a eu pour successeur Baptiste Bartolomio, le 22 septembre 1459.

BERNHARD (Christophe), maître de chapelle à Dresde, naquit à Dantzick, en 1612. Son père, qui était marin, perdit toute sa fortune dans un naufrage, et ne lui laissa d'autre ressource que d'aller chercher de l'instruction dans l'école gratuite de chant de sa ville natale. Un jour il chantait, suivant un ancien usage du nord, avec un de ses camarades à la porte du docteur Strauch, qui lui demanda quelle était sa famille, et quels étaient ses projets pour l'avenir. Sur sa réponse qu'il était pauvre et qu'il avait un vif désir de faire des études, le docteur lui promit son assistance, l'envoya au collége, et lui fit donner des leçons de musique et de chant par le maître de chapelle Balthasar Erben. Les progrès de Bernhard furent rapides, et en peu de temps il fut en état d'être admis à la chapelle avec des appointements. Son protecteur le confia ensuite aux soins de Paul Sylert, organiste de Dantzick, qui lui enseigna les principes de l'harmonie. Dans le même temps il continuait ses études dans la théologie et le droit; mais toutes ses pensées étaient tournées vers la musique, et son désir le plus vif était de pouvoir aller achever ses études dans cet art à Dresde. Le docteur Strauch souscrivit enfin à ses vœux, et lui donna des lettres de recommandation. Erben l'adressa aussi au maître de chapelle Schütz, qui le fit entrer à la chapelle du roi comme contralto. Schütz lui enseigna les règles du contrepoint, et lui apprit à écrire dans le style de Palestrina. Sa voix d'alto ayant été transformée en ténor, l'électeur l'envoya en Italie pour s'y perfectionner dans l'art du chant, et pour y recruter des chanteurs. A Rome, Bernhard se lia d'amitié avec Carissimi et tous les grands artistes de cette époque. Il écrivit dans cette ville deux messes à dix voix et autant d'instruments, dont la pureté de style excita, dit-on, l'étonnement des Italiens. Obligé de retourner à Dresde, il emmena avec lui deux des meilleurs sopranistes de l'Italie et quelques autres bons chanteurs. L'électeur fut si satisfait de ce premier voyage, qu'il en fit faire un autre immédiatement par Bernhard, pour chercher à compléter le chœur italien, et pour avoir un maître de chapelle. Ces mêmes artistes qui avaient recherché sa faveur en Italie pour qu'il les fît entrer dans la chapelle électorale, conspirèrent contre son repos, dès qu'ils y furent, et lui causèrent tant de chagrins, qu'il fut obligé de s'éloigner de Dresde, et d'accepter une place de chantre à Hambourg. Cependant l'électeur ne le vit s'éloigner qu'à regret, et ne lui accorda sa démission, que sur la promesse qu'il reviendrait près de lui à sa demande. Après avoir dirigé la musique pendant dix ans à Hambourg, Bernhard fut rappelé par l'électeur Jean Georges III, à la cour de Dresde, pour y enseigner la musique aux deux princes Jean Georges IV et Frédéric-Auguste. L'artiste avait peu de penchant à accepter les offres qui lui étaient faites, mais l'électeur y joignit la place de maître de chapelle, et cette faveur le décida à retourner dans la capitale de la Saxe. Les avantages qu'on lui avait assurés étaient un traitement de 1100 thalers (4,125 fr.); ses deux fils furent placés à l'université aux frais de l'électeur. Ses

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

grands travaux l'avaient fait connaître de toute l'Allemagne, et lui avaient fait une brillante réputation; il vécut encore dix-huit ans à Dresde. Le 14 novembre 1692, il mourut dans cette ville, à l'âge de quatre-vingts ans. Outre les deux messes qui ont été mentionnées précédemment, et qui sont restées en manuscrit, on a de Bernhard : — 1° *Geistlicher Harmonien erste Theil, bestehendin 20 deutschen Konzerten fur 2, 3, 4 and 5 Stimmen* (Première partie de l'Harmonie sacrée consistant en vingt cantates allemandes pour deux, trois, quatre et cinq voix); Dresde, 1665, in-4°. — 2° *Prudentia Prudentiana*; Hambourg, 1669, in-fol. C'est une hymne en langue latine, traitée dans les trois contrepoints doubles à l'octave, à la dixième et à la douzième, avec de grands développements. Comme écrivain sur la didactique de l'art, Bernhard mérite aussi d'être mentionné. Le maître de chapelle Stœlzel, de Gotha, a possédé un traité de composition, divisé en soixante-trois chapitres, dont il était auteur, et qui était intitulé : *Tractatus compositionis augmentatus*. Forkel en possédait une copie, et avait en outre un autre ouvrage de Bernhard, divisé en vingt-neuf chapitres, et qui avait pour titre : *Ausführlicher Bericht von dem Gebrauch der Consonanzen, nebts einem Anhang von dem doppelten und vierfachen Contrapunct* (Explication détaillée de l'usage des consonnances et des dissonances, avec un supplément concernant le contrepoint double et quadruple).

BERNHARD (Guillaume-Christophe), excellent organiste et claveciniste, né à Saalfeld vers 1760, se trouvait à Gœttingue en 1783, et y publia l'année suivante trois sonates et un prélude pour le clavecin. Il partit ensuite pour Moscou, où il est mort en 1787, à l'âge de vingt-sept ans. Il se faisait surtout remarquer par la perfection de son jeu dans l'exécution des ouvrages de Jean-Sébastien Bach.

BERNHARD (B.), ancien élève de l'école des chartes de Paris, est né à Strasbourg, vers 1812. Il est auteur de curieuses recherches sur les corporations d'instrumentistes du moyen âge. Il a publié des extraits de son intéressant Mémoire sur la confrérie des ménétriers de Paris dans la *Bibliothèque de l'école des chartes* (t. III, IV, V.). On a aussi du même littérateur une *Notice sur la confrérie des joueurs d'instruments d'Alsace relevant de la juridiction des anciens seigneurs de Ribaupierre, et plus tard de celle des Palatins des Birkenfeld, aujourd'hui maison royale de Saxe*, insérée dans le tome troisième de la *Revue historique de la noblesse* (15e livraison, Paris, 1844, pages 169-190), publiée sous la direction de M. André Borel d'Hauterive. Le sujet de cette notice avait déjà été traité par Jean-Fréderic Scheid (V. ce nom), dans une thèse intitulée : *Dissertatio inauguralis de Jure in musicos singulari, Germ. Dienste und Obrigkeit der Spielleuth, Rappoltsteinensi comitatui annexo*, etc; mais le travail de M. Bernhard, puisé dans une multitude de titres originaux des archives de Strasbourg et de Colmar, ainsi que des archives générales de France et des manuscrits de la Bibliothèque impériale de Paris, a, par la solide érudition et l'esprit de critique de l'auteur, bien plus d'intérêt que la faible dissertation de Scheid.

BERNHOLD (Jean-Balthasar), professeur de théologie au commencement du dix-huitième siècle, a écrit un petit traité de la musique d'église, que Mitzler a inséré dans sa Bibliothèque de musique, t. 3, p. 233-371.

BERNIA (Vincent), luthiste et compositeur, né à Bologne, vivait vers 1600. Besard nous a conservé dans son *Novus Partus* (Part. III. p. 32 et 47), une *Toccata cromatica*, un *Ricercare sopra ut, ré, mi, fa, sol, la*, et une pièce intitulée *Le Coq et la Poule* (Gallus et Gallina), de la composition de Bernia.

BERNIER (Nicolas), né à Mantes, le 28 juin 1664, mourut à Paris, le 5 septembre 1734. Il fut d'abord maître de musique de Saint-Germain l'Auxerrois, puis maître de musique du roi dans la Sainte-Chapelle du palais. Étant allé à Rome, pour y étudier son art avec plus de fruit qu'il ne pouvait le faire en France, il désira se lier avec Caldara, qui jouissait alors d'une grande réputation. On raconte à ce sujet une anecdote qui semble n'être que la copie d'une autre, commune à deux peintres de l'antiquité, et à Michel-Ange. On dit que ne trouvant d'autre moyen de s'introduire chez Caldara, il se présenta à lui comme domestique, et fut admis en cette qualité. Un jour, ayant trouvé sur le bureau de son maître un morceau que ce compositeur n'avait point terminé, Bernier prit la plume et l'acheva. Cette aventure, dit-on, les lia de l'amitié la plus intime. Bernier passait pour le plus habile compositeur de son temps. Cependant son style est froid et lourd, et sa manière est incorrecte comme celle de tous les compositeurs français de cette époque. On a de cet auteur : — 1° *Motets à une, deux et trois voix, avec symphonie et sans symphonie, au nombre de vingt-six*; 1re œuvre, gravée par H. de Baussen; Paris, chez l'auteur, 1703. gr, in-fol. — 2°. *Motets à une, deux et trois voix avec symphonie et sans symphonie*; 2me œuvre; Paris,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

chez l'auteur, 1713, gr. in-fol. 1er et 2e livre. — 3e *Motets*, livre posthume, mis au jour par Lacroix; Paris, 1736 in-fol. — 3° *Cantates françaises*, livres 1 à 7, in-folio. — 4° *Deux Motets* et un *Salve regina*, manuscrits, à la Bibliothèque du Roi. Bernier avait compris la supériorité des musiciens italiens, et il avait pour habitude de dire à tous les jeunes compositeurs : *Allez en Italie; ce n'est que là que vous pourrez apprendre votre métier.*

BERNON, moine bénédictin, vécut à la fin du dixième siècle et dans la première moitié du onzième. Il mourut le 7 janvier 1045. Suivant le P. Bernard Pez (*Thesaur. Anecdotorum nov.*, t. I, part. III,) Guill. Cave (*Hist. rer. litter. ad an.* 1014), et Casimir Oudin (*Comment. de Scriptor. Ecclesiasticis*, t. II, col. 598-600), Bernon était allemand de naissance, et fut d'abord moine de Saint-Gall, en Suisse, où il s'occupa de musique et d'Histoire ecclésiastique. En 1014 il fut élu abbé de Reichenau (en latin *Augiæ*), à l'extrémité de la Souabe, sur le Lac de Zell, près de celui de Constance. C'est de là que Bernon est appelé *augiensis* par les écrivains du moyen âge. D'après l'*Histoire littéraire de la France*, par les bénédictins (t. VII, p. 576), Bernon n'était pas Allemand, mais Français, et il ne fut pas moine de Saint-Gall, mais de l'abbaye de Fleuri sur la Loire, où il se trouvait encore en 999, ayant été un des religieux de ce monastère députés à l'assemblée d'Orléans dans cette même année, pour fixer la durée de l'Avent qui précède la fête de Noël. De Fleuri, Bernon passa à l'abbaye de Prum, au diocèse de Trêves, et l'empereur S. Henri, ou Henri le Pieux, le fit nommer en 1008 abbé de Reichenau, et non en 1014, comme le veut Guillaume Cave. En 1013 il accompagna ce prince en Italie, et se trouva à Rome à son couronnement comme empereur, au mois de février de l'année suivante. Cette dernière circonstance paraît avoir été la cause de l'erreur de Cave. Outre divers ouvrages concernant la liturgie et l'histoire, on a de Bernon plusieurs écrits sur la musique, ou plutôt sur le chant ecclésiastique. Le premier a pour titre *Tonarius*, c'est-à-dire *règle des tons*. Il est précédé d'une préface (*Prologus ad tonarium*) très-développée, qui contient l'exposé de la forme des tons, de leur nombre, de leurs caractères distinctifs, et des intervalles qui y sont contenus. On y voit qu'au lieu de huit tons, Bernon en compte neuf, parce que le neuvième (*la, si, ut, ré, mi, fa, sol, la*) n'est pas de la même espèce d'octave que le deuxième ton, bien que la gamme soit semblable dans tous les deux, parce que la finale et la dominante sont différentes. Ce sont les chants de ce neuvième ton qui, transposés une quinte plus bas, à cause de leur trop grande élévation pour les voix de basse, ont fait confondre ce ton avec le premier, et ont introduit dans celui-ci le bémol à la sixième note, par altération. Le type du premier ton se voit dans l'hymne *Ave, maris stella;* tous les chants qui ne sont pas conformes à ce type sont du neuvième ton transposé. Les récapitulations ou neumes des tons dont Bernon donne l'explication dans son *Tonarius* sont empruntées au chant de l'Église grecque. Ces neumes avaient des avantages que n'ont pas celles du chant romain, à savoir, que non-seulement leurs formes de chant, mais leurs noms faisaient connaître immédiatement la nature authentique ou plagale du ton par leurs terminaisons barbares, en *œane* pour les authentiques, et *œanis* ou *œagis* pour les plagaux; et de plus elles indiquaient l'ordre numérique du ton, ou authentique ou plagal, par la forme du mot entier; avantage que n'a pas dans le chant romain la contraction du *seculorum amen* dans l'*Euouæ*. Le second ouvrage de Bernon est un traité des différences des psaumes et des modulations de leur chant (*De varia Psalmorum atque cantuum modulatione*). Il renferme des recherches philologiques très-curieuses, et l'auteur y fait preuve d'une érudition solide et de plus de critique que l'on n'en trouve chez les écrivains de son temps. Le petit traité *De Consona tonorum diversitate* est le troisième ouvrage connu de Bernon. L'auteur a pour objet de donner quelques instructions sur l'usage des chants d'espèces différentes dans l'office divin, tels que les répons, antiennes, invitatoires, graduels, offertoires, etc. L'abbé Gerbert a inséré les trois opuscules de Bernon dont on voit ci-dessus le contenu dans sa collection intitulée *Scriptores ecclesiastici de Musicasacra potissimum*, tome 2e, p. 61-124, d'après un manuscrit du 12e siècle qui existait à l'abbaye de Saint-Blaise, et qu'il a collationné avec d'autres de Leipsick, des abbayes de Saint-Emeran, d'Aimont et d'Ottobeuern. Malheureusement il en a supprimé tous les exemples en notation neumatique qui se trouvent dans un beau manuscrit de la Bibliothèque *Vallicellana*, à Rome. Précédemment, le bénédictin Bernard Pez avait publié la préface du *Tonarius* dans son *Thesaurus Anecdotorum*, t. IV, p. 69-72, et il avait donné l'introduction du petit traité *De Consona tonorum diversitate*, t. V, p. 199-201 du même ouvrage. Trithème a signalé l'existence d'un autre ouvrage de Bernon (*Chron. Hirs.*, t. I, p. 160), lequel avait pour titre : *De instrumentis musicalibus*, et

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

qui commençait par ces mots : *Musicam non esse cantum.* Vossius (*De Scient. Mathem.*, C. 60, n° 7) dit que ce livre est dédié à Aribon, archevêque de Mayence. Il paraît, d'après ce renseignement, que le savant hollandais l'avait vu ; mais il n'indique pas le lieu où se trouvait le manuscrit, et l'on n'en connaît pas de copie aujourd'hui. Dans un manuscrit de la bibliothèque Pauline de Leipsick, côté n° 31 (V. *Catalogue des manusc. de la Biblioth. Pauline*, p. 308, Leipsick, 1686, in-12) lequel contenait divers ouvrages de Bernon, on trouvait un petit traité *De Mensura Monochordis*, qui lui est attribué. L'auteur de l'article qui concerne Bernon, dans la *Nouvelle Biographie générale* publiée par MM. Didot frères, dit, au sujet de ce traité : « dans « la mesure du monochorde il (Bernon) paraît « s'être écarté de la règle de Boèce, d'accord en « cela avec Gui d'Arezzo, son contemporain, *qui « supposait un seul ton dans le tétracorde !* » On ne sait ce que cela signifie ; car il est impossible de concevoir un tétracorde dans lequel il n'y aurait *qu'un seul ton*. L'auteur de l'article a-t-il voulu dire *un seul demi-ton* ? En quoi Gui d'Arezzo et Bernon se seraient-ils écartés de Boèce sur ce point ? Boèce, comme tous les musiciens de tous les temps et de tous les lieux, n'a jamais songé à mettre plus d'un demi-ton dans un tétracorde quelconque, puisque cela ne se peut. L'auteur de l'article a fait un non sens.

BERNOUILLI (Jean), professeur de mathématiques et de physique à Bâle, et l'un des plus grands géomètres de son temps, naquit à Bâle, le 27 juillet 1667, et mourut dans la même ville le 2 janvier 1747. Il fut de toutes les sociétés savantes de l'Europe. On trouve dans la 3e partie des Mémoires de l'Académie des Sciences de Pétersbourg (1732) une dissertation dont il est auteur, et qui est intitulée : *Erfindungen von dem Schwinge der ausgestreekten Chorden, wenn dieselben mit Gewichten von verschiedener Schwere, aber in gleicher Entfernung beschweret sind* (Découverte des vibrations des cordes flexibles, etc.)

BERNOUILLI (Daniel), célèbre géomètre, né à Groningue, le 19 février 1700. Ses études se tournèrent d'abord vers la médecine, dans laquelle il prit le grade de docteur ; mais son génie l'entraînait vers les mathématiques, dont son père, Jean Bernouilli, lui avait donné des leçons. Il fut appelé à Pétersbourg pour y enseigner cette science ; mais en 1733 il revint dans sa patrie, où il obtint d'abord une chaire d'anatomie et de botanique, puis une de physique, à laquelle on réunit une chaire de philosophie spéculative. Il fut membre des Académies de Berlin, de Saint-Pétersbourg, de la Société Royale de Londres, et associé étranger de l'Académie Royale des Sciences de Paris. Il est mort à Bâle, le 17 mars 1782. On lui doit plusieurs dissertations relatives à l'*acoustique*, savoir : 1° *Recherches physiques, mécaniques et analytiques sur le son et les tons des tuyaux d'orgue différemment construits* (Mém. de l'Acad. Roy. des Sciences, 1762, p. 431-485).—2° *Recherches sur la coexistence de plusieurs espèces de vibrations dans le même corps sonore* (*Voy.* Mém. de l'Acad. de Berlin, 1753 et 1765, et *Nov. comment. Acad. Petrop.*, tom. XV et XIX). Il a proposé une explication ingénieuse de la production des sons harmoniques ; mais Lagrange a démontré qu'elle n'est pas fondée.

BERNOUILLI (Jacques), neveu du précédent, géomètre et membre de l'Académie des Sciences de Saint-Pétersbourg, naquit à Bâle, le 17 octobre 1759, et se noya en se baignant dans la Néva, le 3 juillet 1789. Il a fait insérer dans les Mémoires de l'Académie de Saint-Pétersbourg (1787) un *Essai théorique sur les vibrations des plaques élastiques rectangulaires et libres*. Ce sujet a fixé plus tard l'attention de Chladni, qui y a fait de belles découvertes, et a été postérieurement l'objet des travaux de plusieurs savants géomètres. *Voy.* Germain (Mlle).

BERNSDORF (Édouard), né à Dessau, le 20 mars 1825, a étudié la composition avec Frédéric Schneider, puis avec Marx, à Berlin. Il s'est fixé à Leipsick comme professeur de musique, compositeur et écrivain sur son art. Ses compositions consistent en pièces pour le piano et en *Lieder*. Il s'est chargé de la rédaction de l'*Universal Lexicon der Tonkunst*, entreprise par le docteur Jules Schladebach, avec la coopération supposée, mais non réelle, de Liszt, Marschner, Reissiger et Spohr, puis abandonnée par le fondateur après la publication de la troisième livraison, formant les 240 premières pages du premier volume. Après une longue interruption, l'éditeur, M. Robert Schaefer, de Dresde, annonça, par une note publiée le 24 juin 1856, le changement de rédaction de l'ouvrage, confiée désormais à M. Bernsdorf. Depuis lors les livraisons se sont succédé avec régularité. Le nouveau rédacteur de ce *Dictionnaire universel de musique* a fait preuve de zèle et d'intelligence dans son travail. Moins étendu que le Lexique de Schilling, plus développé que celui que Gassner a publié sous le même titre, en 1849 (*V.* Gassner), le livre de M. Bernsdorf peut avoir de l'utilité pour un grand nombre de lecteurs. En 1858, une nouvelle interruption dans la publication du Lexique de M. Bernsdorf fit croire

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

que l'ouvrage ne serait point achevé; mais la vingtième livraison vient de paraître (janvier 1859) à Offenbach, chez M. J. André: il y a donc lieu de croire que le livre sera terminé.

BEROALDO (Philippe), d'une famille noble de Bologne, naquit en cette ville, le 7 décembre 1453. A l'âge de dix-neuf ans il établit une école de belles-lettres à Bologne, puis à Parme et à Milan. Il fut rappelé dans sa patrie pour y occuper une chaire de belles-lettres à l'université; il conserva cette place toute sa vie, et mourut le 15 juillet 1505. On a de lui un discours intitulé : *De laude musices;* Bâle, 1509.

BERR (Michel), savant israélite, membre de la société des antiquaires de France et de beaucoup d'autres sociétés savantes, est né à Nancy en 1780. Il exerça à Paris la profession d'avocat, qu'il abandonna pour se livrer à la carrière des lettres. Parmi ses nombreux écrits, on remarque une *Dissertation sur la musique et sur l'élégie des Hébreux*, insérée dans le *Magasin encyclopédique*, tome XVI.

BERR (Frédéric), virtuose sur la clarinette et sur le basson, naquit à Mannheim, dans le grand-duché de Bade, le 17 avril 1794. Après avoir servi en France, son père, Jacob Berr, excellent musicien, alla s'établir à Frankenthal sur le Rhin, à deux lieues de Worms, et y enseigna la musique. Il donna à son fils, alors âgé de six ans, des leçons de violon; plus tard il le contraignit à jouer de la flûte, que le jeune musicien n'aimait pas, mais qui lui facilita dans la suite l'étude du basson, son instrument de prédilection. Il étudiait celui-ci avec tant d'ardeur et de persévérance, que souvent la fatigue lui causait des défaillances. La sévérité de son père obligea le jeune Berr, âgé de seize ans, à le quitter, pour prendre du service dans le 39me régiment d'infanterie française, qui était à Landau. Six mois après, il remplaça le maître de musique, qui s'était retiré et qui le désigna comme son successeur. Se trouvant dans la nécessité de faire une étude particulière de la clarinette, parce que c'est sur cet instrument que se règlent les corps de musique militaire, Berr y appliqua ce qu'il savait sur le violon, jouant sur celui-ci avec expression les passages qu'il ne rendait que d'une manière imparfaite sur la clarinette, et se proposant toujours pour modèles la justesse, l'égalité de son et les nuances qu'il obtenait avec l'archet. C'est par cette comparaison continuelle du violon et de la clarinette que Berr est parvenu, avec le temps, à la délicatesse et au fini qu'on admirait dans son jeu. Son régiment ayant été envoyé en Espagne, dans le cours de l'année 1810, il fit toutes les campagnes de la guerre de la Péninsule, et ne rentra en France qu'en 1814. Il alla alors en garnison à Amiens, puis, après la bataille de Waterloo, il fut envoyé à Douai, en 1816. L'auteur de cette Biographie était alors organiste dans cette ville. Berr, qui jusque-là avait écrit d'instinct la musique qu'il arrangeait ou qu'il composait, prit de lui quelques leçons d'harmonie. A cette époque, le basson était l'instrument qu'il jouait de préférence, et tel était son talent sur cet instrument, qu'à l'exception de Mann, autrefois premier basson des orchestres d'Amsterdam, celui qui écrit cette notice n'avait jamais entendu d'artiste qu'on pût mettre en parallèle avec lui. Au commencement de l'année 1817, le régiment dont Berr dirigeait la musique s'éloigna de Douai; il profita de cette circonstance pour aller à Paris, où il obtint, en 1819, un engagement comme chef de musique du 2e régiment suisse de la garde. Mettant à profit son séjour dans la capitale de la France, il reçut des leçons de composition de Reicha. C'est vers ce temps que Berr commença à négliger le basson pour la clarinette. Une qualité de son douce et moëlleuse, une oreille délicate et une intelligence parfaite qui lui faisaient corriger les défauts de cet instrument, un goût exquis et un talent naturel d'expression, tels étaient les avantages de l'organisation de Berr, pour devenir un clarinettiste de premier ordre : le travail fit le reste.

En 1823, une partie de la garde royale ayant reçu l'ordre de se rendre en Espagne, l'artiste ne voulut plus retourner dans ce pays, et donna sa démission. A cette époque la santé de Gambaro, première clarinette du théâtre italien de Paris, commençait à se déranger; le mal devint chaque jour plus grave; enfin l'artiste fut obligé de cesser son service, et Berr lui succéda comme première clarinette solo. C'est depuis ce temps que sa réputation a toujours été grandissant, bien qu'il ne se soit fait entendre que fort rarement dans les concerts. Il ne lui a fallu, pour être considéré comme le premier clarinettiste de France, que la perfection qu'il a mise dans les ritournelles et dans les traits de clarinette répandus dans les opéras du répertoire du théâtre italien.

Non moins recommandable comme compositeur de musique pour les instruments à vent, Berr s'est fait en ce genre une brillante réputation. On sait qu'en général cette espèce de musique est également faible de conception et de facture; le goût a presque toujours manqué à ceux qui l'ont traitée. Mieux inspiré, Berr a composé des solos de clarinette et de basson dignes d'entrer en parallèle avec ceux des meilleurs artistes pour les instruments à cordes; ses.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

morceaux de musique militaire peuvent soutenir la comparaison de ce qu'on avait fait alors de meilleur en Allemagne. Parmi ses nombreuses productions, on compte 500 morceaux de musique militaire, 40 suites d'harmonie, tirées de divers opéras, deux concertinos pour le basson, quatre airs variés pour cet instrument, sept airs variés pour la clarinette avec accompagnement d'orchestre, d'harmonie, de quatuor ou de piano, un divertissement, deux concertos, dix-sept fantaisies pour piano et clarinette, des duos pour deux clarinettes, une petite méthode pour cet instrument. La plupart de ces ouvrages ont été publiés à Paris, à Mayence, à Leipsick, etc. Depuis longtemps il s'occupait de la rédaction d'une méthode complète pour l'étude de la clarinette; il publia cet ouvrage sous ce titre : *Traité complet de la clarinette à 14 clefs. Manuel indispensable aux personnes qui professent cet instrument et à celles qui l'étudient.* Paris, Duverger, 1836, in-4° de 104 pages. Ce livre a été traduit en allemand par Lobe.

Depuis longtemps on regrettait qu'un artiste si distingué ne fût point appelé à perfectionner en France l'école de la clarinette, en général défectueuse en ce pays; à l'époque de la mort de Lefebvre le jeune (1831), les vœux des amis de l'art ont enfin été entendus, et Berr a été nommé professeur de clarinette au Conservatoire de Paris. Il y a fait adopter l'usage allemand de l'anche en dessous, qui offre les moyens de bien nuancer. En 1832, il a été choisi comme première clarinette et solo de la musique du roi; et en 1835, il a été fait chevalier de la Légion d'honneur. En 1836, il fut chargé par le gouvernement français de l'organisation d'un *gymnase de musique militaire*, destiné à former des musiciens pour les régiments. Il en fut directeur jusqu'à sa mort, arrivée le 24 septembre 1838. Ses vues pour la bonne éducation des artistes dans cette école avaient été contrariées par l'influence des bureaux du ministère de la guerre : Berr crut devoir fixer l'attention publique sur cet objet, et il aborda courageusement les obstacles dans une brochure intitulée : *De la nécessité de reconstituer sur de nouvelles bases le gymnase de musique militaire, pour améliorer les musiques de régiments*; Paris, 1838, in-8° de 32 pages. Il n'eut pas la consolation de voir réaliser ses vues utiles, car il mourut peu de mois après la publication de cet écrit.

Deux frères de Berr se sont fait remarquer comme des artistes distingués. Le premier, Henri Berr, né en 1793, a été un tromboniste de la première force; il était chef de musique du 36e régiment; le plus jeune, Philippe, né en 1804, élève de Frédéric pour la clarinette, et très-bon musicien, était chef de musique du 14e régiment léger.

BERR (J. Eunès). On a publié sous ce nom une *Méthode nouvelle de clarinette à 6 et à 13 clefs, d'après celle de Vanderhagen, augmentée de toutes les nouvelles tablatures, des principes raisonnés de l'instrument, de trois nouveaux duos et de 25 études mélodiques. Édition entièrement refondue et arrangée d'après les principes des écoles française et allemande.* Paris, Aulagnier, 1835, in-4° gravé. Une autre édition a paru sous ce titre : *Nouvelle méthode de clarinette à 6 et à 13 clefs, par J.-Eunès Berr, augmentée de 45 pièces faciles, études et duos progressifs.* Paris, Meissonnier et Heugel, 1839, in-4°. Ces titres sont des supercheries de commerce, et J.-Eunès Berr est un pseudonyme choisi pour faire croire au public que l'auteur de l'ouvrage était Frédéric Berr (*Voy.* l'article précédent.) Le livre dont il s'agit n'est que l'ancienne méthode de Vanderhagen (*Voy.* ce nom), avec des additions de peu de valeur, prises partout et rajustées par un musicien obscur.

BERRETTA (François), né à Rome dans la première moitié du dix-septième siècle, fut chanoine de l'église *S. Spirito in Sassia*. Au mois de septembre 1678, il succéda à Antoine Masini dans la place de maître de chapelle de la basilique du Vatican, et en remplit les fonctions jusqu'à sa mort, qui eut lieu le 6 juillet 1694. Les compositions inédites de Berretta se conservent dans les archives de cette basilique; elles consistent en Messes, Psaumes et Motets à seize et vingt-quatre voix réelles, divisées en quatre et six chœurs. On trouve en manuscrit dans la collection de l'abbé Santini, à Rome, un *In exitu Israel* à 5 voix avec chœur de *ripieno*, un *Te Deum* à 8 et les psaumes *Nisi Dominus*, *Domine probasti*, *In exitu Israel*, *Jubilate deo*, et *Memento domine*, également à 8 voix, de la composition de Berretta. Calfabri a inséré des psaumes de ce compositeur dans la collection qu'il a publiée en 1683.

BERRETTARI (Aurélien), surnommé *Fiesoli*, parce qu'il était né dans la petite ville de Fiesole, près de Florence, fut un compositeur du dix-septième siècle, moine de l'ordre des Hiéronymites. On a imprimé de sa composition : 1° *Misse e Salmi*; Venise, 1656. — 2° *Compieta a 8 voci, e Letanie a 8 voci correnti, con stromenti e ripieni.* op. 3; *Venezia, op. Franc. Magni*, 1656, in-4°. — 3° *Motletti a voce sola; in Venezia*, ap. Vincenti, 1646, in-4°.

BERTALI (Antoine), maître de chapelle de l'empereur d'Autriche, né à Vérone en 1605,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

occupa ce poste pendant quarante ans. On a la date précise de sa naissance par cette inscription placée au bas de son portrait : *Ætatis suæ 59 ann. et 7 mens. in octobr* 1654. On croit qu'il vivait encore en 1680. Il a fait représenter à Vienne plusieurs opéras, parmi lesquels on remarque : 1° *Il re Gilidoro, favola drammatica*; 1659. — 2° *Gli amori d'Apollo con Clizia*; 1660. Ses autres compositions sont : 1° *Thesaurus musicus trium instrumentorum*; Dillingue, 1671, in-folio. — 2° Sonates à deux violons et basse ;— 3° *Missa, Kyrie a due soprani, alto, tenore e basso, due violini, due viole ed organo*; — 4° *Suonata a nove, due violini, viola di gamba, due cornetti, fagotto, e tre tromb.* — 5° *Magnificat a quattro voci.* On trouve à la bibliothèque royale de Berlin l'hymne de ce maître *Jesu redemptor*, à 6 voix et instruments, en manuscrit.

BERTALOTTI (ANGE-MICHEL), né à Bologne vers 1665, apprit l'art du chant sous les meilleurs maîtres de cette ville, puis à Rome. Il séjourna dans la capitale du monde chrétien pendant les années 1687 à 1689, puis retourna à Bologne, où il forma de bons élèves pour le chant, et fut maître dans plusieurs églises, particulièrement pour l'enseignement du plaint-chant. L'Académie des philharmoniques l'admit au nombre de ses membres en 1703. Bertalotti est auteur de deux traités dont un concerne le plain-chant et l'autre le chant moderne ou figuré; ces ouvrages ont pour titres : 1° *Regole utilissime per appendere il canto fermo* ; Bologne 1706, in-4°. Il y a plusieurs éditions de ce livre faites à Bologne : la quatrième a été imprimée par Lelio della Volpe, en 1744, in-4° de 44 pages. Il a été publié une nouvelle édition de cet ouvrage à Bologne, en 1720, in-4°, sous ce titre : *Regole per il canto fermo con un dialogo che serve tanto per esaminare, che per esser esaminato, con una spiegazione de' tuoni, etc.* — 2° *Regole utilissime per il canto figurato*; Bologne, 1716, in-4°. On a aussi de Bertalotti des solféges à deux voix intitulés : *Solfeggi a canto e alto*; Bologne, 1744, in-4° obl. Ils ont été réimprimés dans la même ville, avec l'addition de plusieurs solféges à trois voix, sous ce titre : *Solfeggi a canto et alto dati già alle stampe per commodo delle scuole pie di Bologna. Nuova edizione con aggiunta degli elementi del solfeggio e di terzetti; in Bologna nella stamperia di Lelio della Volpe*, 1764 in-4° obl.

BERTANI (LÉLIO), né à Brescia, dans la première moitié du seizième siècle, fut maître de chapelle de la cathédrale de cette ville; mais ayant éprouvé quelques dégoûts dans sa patrie, il se rendit à la cour du duc Alphonse de Ferrare. Ce prince l'accueillit et fut si satisfait de ses talents, qu'il lui fit présent d'un collier de cinq cents écus. L'empereur Rodolphe l'appela ensuite auprès de lui ; mais Bertani préféra entrer au service de l'évêque de Padoue. Il termina ses jours à Brescia, en 1600, dans un âge avancé. Bertani a beaucoup écrit, mais on n'a imprimé de sa composition que des *Madrigali a cinque voci, libro primo, Brescia appresso Pietro Maria Marchetti*, 1584, in-4° ; des sonnets à cinq voix, Venise 1586 et 1609, et des madrigaux à six voix, livre premier, Venise, *presso Bartolomeo Magni*, in-4°. Un de ces madrigaux a été inséré par Hubert Waelrant dans le recueil qu'il a publié sous le titre de *Symphonia angelica;* Louvain, Pierre Phalèse, 1554 in-4° obl. Les collections intitulées : *Il Lauro verde* (Venise, Gardane, et Anvers, Pierre Phalèse, 1591) et *Il Trionfo di Dori* (Venise, Gardane, 1596, et Anvers, Pierre Phalèse, 1601), renferment quelques autres madrigaux de Bertani. On trouve aussi un sonnet à cinq voix de sa composition dans la collection qui a pour titre : *Corona di dodici sonetti di Gio. Battista Zuccarini alla gran duchessa di Toscana, posta in musica da dodici eccellentissimi autori a cinque voci;* Venise, Gardane, 1586.

BERTEAU, et non **BERTAUT, BERTHAUT,** ou **BERTAULT** (....), fondateur de l'école de violoncelle de France, naquit à Valenciennes, dans les premières années du dix-huitième siècle (1), voyagea en Allemagne dans sa jeunesse, et reçut des leçons de basse de viole d'un Bohémien nommé Kozecz. Il devint d'une grande habileté sur cet instrument; mais il y renonça dans la suite pour le violoncelle, qui l'avait séduit par la puissance de ses sons et par son large caractère dans le chant. La vue d'un solo de Franciscello décida de sa nouvelle vocation. Son talent effaça bientôt celui de tous ses rivaux, et lorsqu'il ar-

(1) M. Hédouin (*voy.* ce nom), dont l'obligeance est bien connue des artistes, a bien voulu, à ma prière, faire des recherches dans les registres de l'état civil à Valenciennes, pour découvrir les prénoms de Berteau, ainsi que la date de sa naissance. Après avoir feuilleté une multitude de registres et de liasses de papiers, on a trouvé un *Corneille Berteau*, musicien, né à Valenciennes en 1736, fils de *Martin Berteau*, musicien aussi. Ce Corneille Berteau, né en 1736, ne peut être le célèbre violoncelliste, puisque celui-ci débuta au concert spirituel en 1739, suivant le P. Caffiaux, qui fut son contemporain et le connut. Il y a quelque vraisemblance que Martin Berteau, père de Corneille, fut un frère du virtuose. Les recherches de M. Hédouin ont eu du moins pour résultat de rectifier l'orthographe du nom de celui-ci; car on ne trouve ni *Bertaut* ni *Berthaut*, ni enfin *Bertault*, dans les registres de l'état civil à Valenciennes.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

riva à Paris, on le considéra comme un prodige. Ce fut en 1739 qu'il parut pour la première fois au concert spirituel, et qu'il y excita l'admiration dans un concerto de sa composition. Il ne se passait pas d'année où on ne le pressât de se faire entendre dans cette institution. Caffiaux, qui était son contemporain, dit dans son histoire de la Musique (Mss. de la Bibliothèque royale de Paris) : « Avec un talent « extraordinaire, il n'a pas celui de faire sa for- « tune; c'est assez le propre des hommes à ta- « lent. Une anecdote qu'il a souvent racontée « lui-même, va faire connaître son génie. Tandis « qu'il jouissait à Paris de la gloire de n'avoir « aucun égal, un ambassadeur, ami de la musi- « que, l'engagea à venir faire les délices d'une « nombreuse compagnie qu'il avait assemblée. « Le musicien complaisant obéit. Il se présente, « il joue, il enchante. L'ambassadeur satisfait « lui fait donner huit louis, et donne ordre de le « conduire à son logis dans son propre carrosse. « Berteau, sensible à cette politesse, mais ne « croyant pas ses talents assez bien récompensés « par un présent si modique, remet les huit « louis au cocher en arrivant chez lui, pour la « peine que celui-ci avait eue de le reconduire. « L'ambassadeur le fit venir un autre fois, et « sachant la générosité qu'il avait faite à son « cocher, il lui fit compter seize louis, et or- « donna qu'on le reconduisit encore dans sa « voiture. Le cocher, qui s'attendait à de nou- « velles largesses, avançait déjà la main; mais « Berteau lui dit : Mon ami, je t'ai payé pour « deux fois. » L'opinion est unanime sur cet artiste, et l'on ne peut douter qu'il n'ait possédé un talent de premier ordre pour son temps; malheureusement, son mérite était terni par un penchant immodéré pour le vin, défaut assez commun aux peintres, aux poëtes et surtout aux musiciens de cette époque.

Berteau est considéré à juste titre comme le fondateur de l'école du violoncelle en France; car il a eu pour élèves Cupis, les deux Janson, et Duport l'aîné, qui ont propagé sa belle manière de chanter et la belle qualité de son qu'il tirait de l'instrument. On lit dans le Dictionnaire des Musiciens de Choron et Fayolle, que Duport le jeune fut aussi son élève : c'est une erreur; car Louis Duport était né à la fin de l'année 1749, et Berteau mourut en 1756. Duport eut son frère pour maître.

On trouve, dans les anciens catalogues des éditeurs de musique de Paris, l'indication de quatre concertos de violoncelle composés par Berteau et qui furent exécutés par lui au concert spirituel. Vers 1820 un concerto pour cet instrument a été publié à Paris, chez Henz Jouve; j'ignore si c'est une nouvelle édition d'un de ses anciens concertos. Berteau avait aussi composé trois livres de sonates pour violoncelle et basse qui ont été gravés à Paris.

BERTELMAN (J.-G.), professeur à l'école royale de musique d'Amsterdam, membre de la Société hollandaise pour les progrès de la musique, et de l'Académie de Sainte-Cécile de Rome, est né en 1785. En 1845 il a dirigé la grande fête de chant à Clèves. La société de Hollande pour les progrès de la musique a couronné, en 1835, une messe solennelle de la composition de cet artiste et l'a publiée en partition, sous ce titre : *Missa auctore J. G. Bertelman edita a Societate hollendica musicæ promovendæ; Hagæ comitis, apud* Fr. Benster, in-fol. Bertelman a fait exécuter à Amsterdam, en 1836, une grande cantate avec orchestre. On connaît de lui plusieurs recueils de chants à plusieurs voix, entre lesquels on remarque douze chants à quatre voix d'hommes.

BERTELSMANN (Charles-Auguste), professeur de musique à Amsterdam, est né le 3 août 1811 à Gütersloh, ville de la Westphalie. Après avoir reçu la première instruction dans l'école élémentaire de ce lieu, il fut envoyé par sa mère au séminaire de Soest ou Sost, dans la même province. Il y continua ses études et y apprit la musique. A l'âge de dix-huit ans, il se rendit à Darmstadt, auprès de Rink, qui lui donna des leçons d'orgue et de composition. A cette époque, ses premiers essais dans la musique furent publiés dans le journal d'orgue qui paraissait à Mannheim. La loi sur le recrutement militaire en Prusse l'obligea de servir pendant un an dans un régiment; mais il reçut ensuite un congé illimité, et à l'âge de vingt et un ans, il obtint une place de professeur de musique au séminaire de Soest. Il en remplit les fonctions pendant plusieurs années; puis, à l'automne de l'année 1838, il accepta la position de professeur de musique au séminaire d'Amsterdam. Il a publié de sa composition : Quelques pièces d'orgue dans le recueil de Mannheim. — douze chants à 4 voix (soprano, contralto, ténor et basse), op. 3; Essen, Baedeker. — Six Lieder à voix seule, avec piano; Mannheim, Heckel. — Chants en chœur pour des voix d'hommes; Mayence, Schott. — Hymne pour des voix d'hommes; Cologne, Eck. — *Wein-Constitution*, solo pour voix de basse, avec un chœur d'hommes; Mayence, Schott. — Quatre Lieder pour voix de contralto (ou baryton), avec piano; Cologne, Eck.

BERTEZEN (Salvador), professeur de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

chant, né en Italie de parents belges, a publié à Rome, en 1780, un livre intitulé : *Principi della musica*, in-12. Dans la même année il se rendit à Londres, où il publia une nouvelle édition de son livre en 1781, un volume in-8° de cent quatre-vingt-trois pages avec dix-huit planches. Bertezen avait destiné son livre aux jeunes gens qui commencent l'étude de la musique ; mais la méthode élémentaire y manque. C'est plutôt un recueil assez estimable de bonnes observations critiques et historiques, sur les points les plus importants de la théorie musicale, qu'un traité de musique. On y trouve du savoir et de l'érudition. Bertezen paraît avoir aperçu les défauts de son ouvrage, considéré comme livre élémentaire, car il en fit un abrégé réduit aux principes les plus utiles, qu'il publia en italien et en anglais, sous ce titre : *Extract of the work entitled Principles of Music by Salvador Bertezen* ; Londres, 1782, in-8° de quarante-six pages à deux colonnes avec quatre planches.

BERTHAUME (Ismore), violoniste distingué, né à Paris, en 1752, eut un talent précoce sur le violon, et joua avec succès au concert spirituel à l'âge de neuf ans, en 1761. Il dirigeait l'orchestre de ce même concert vers 1783. En 1788 il entra au théâtre de l'Opéra-Comique en qualité de premier violon. Cet artiste avait fait une étude sérieuse et suivie des œuvres classiques des anciens violonistes italiens et français. Sa manière n'était pas grande ; mais son jeu était pur, et il se faisait particulièrement remarquer par une rare justesse d'intonation. Il a formé quelques bons élèves, parmi lesquels on remarquait Grasset, ancien chef d'orchestre de l'Opéra-Italien. Il a publié à Paris : 1° *Sonates de violon, dans le style de Lolli* ; — 2° *Six solos pour le violon. op.* 2°. — 3° *Six duos de violon, mêlés de petits airs*, œuvre 3°. — 4° *Sonates de violon*, op. 4°. — 5° *Concerto de violon*, op. 5°. — 6° *Symphonie concertante pour deux violons*, op. 6°. — 7° *Sonates de piano, avec accompagnement de violon*, op. 7°. — 8° *Six petites sonates pour le clavecin*, op. 8°. En 1791, Berthaume sortit de France avec beaucoup d'émigrés, et se rendit d'abord à Eutin, dans le grand-duché d'Oldenbourg, où il devint maître des concerts ; quelques années après il se fixa à Saint-Pétersbourg, où il fut premier violon de la musique particulière de l'empereur. Il mourut en cette ville le 20 mars 1802.

BERTHÉ (François-Louis), littérateur et amateur de musique, à Paris, né dans les dernières années du dix-huitième siècle, a publié en 1834 douze *libretti* pour les opéras français, avec une préface sur ce genre de spectacle, et a fait suivre cette publication de *Beethoven, drame lyrique, précédé de quelques mots sur l'expression en musique ; et sur la véritable poésie dans le drame lyrique* ; Paris, Denain, 1836, 1 vol. in-8° de 230 pages. La dissertation sur l'expression musicale et sur la poésie lyrique n'est pas en quelques mots, comme le dit l'auteur, car elle forme 146 pages : on y trouve de bonnes vues et un bon sentiment de musique.

BERTHET (Pierre), musicien français du dix-septième siècle et professeur de chant à Paris, a publié : *Leçons de musique, ou Exposition des choses les plus nécessaires pour apprendre à chanter sa partie à livre ouvert* ; Paris, Ballard, 1695, in-8° oblong. Cette édition est la deuxième. J'ignore quelle est la date de la première. Cet ouvrage n'a que quelques lignes de texte ; le reste, renfermé dans 47 pages, consiste en exemples notés.

BERTHOLDO. Voyez BERTOLDO (*Sperin-Dio*).

BERTHOLUSIUS (Vincent), organiste au service des rois de Pologne et de Suède, au commencement du dix-septième siècle, a fait imprimer de sa composition : *Cantiones sacræ 6, 7, 8 et 10 voc. lib.* 1° ; Venise, 1601, in 4°.

BERTI (Charles), maître de chapelle de l'église *della Nunziata*, à Florence, vers la fin du 16° siècle, a fait imprimer de sa composition : *Magnificat octavi toni quinque voc.*, Florence, 1583.

BERTI (...), hautboïste du théâtre de *la Scala*, à Milan, né dans cette ville, et actuellement vivant (1854), a publié 18 caprices pour le hautbois ; Milan, Ricordi.

BERTIN (T. de la Doué), né à Paris vers 1680, fut maître de clavecin de la maison d'Orléans, et organiste de l'église des Théatins. Vers 1714, il entra à l'orchestre de l'Opéra comme violoniste et pour y jouer du clavecin. En 1734, il prit sa retraite et fut pensionné. Il a donné au théâtre de l'Opéra : 1° *Airs ajoutés à l'opéra d'Atys de Lulli*. — 2° *Cassandre*, en société avec Bouvart, en 1706. — 3° *Diomède*, en 1710. — 4° *Ajax*, en 1716. — 5° *Le jugement de Paris*, en 1718. — 6° *Les plaisirs de la campagne*. On a aussi deux livres de cantatilles de sa composition ; Paris, Ballard, sans date. Bertin est mort à Paris en 1745.

BERTIN (Exupère-Joseph), célèbre anatomiste, naquit à Tremblay, près de Rennes, le 21 septembre 1712, et mourut à Gahard, près de la même ville, le 25 février 1781. Il était membre de l'Académie des Sciences de Paris. Bertin fut un ardent antagoniste du système de Ferrein sur

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

la voix humaine. Au nombre de ses ouvrages on remarque : 1° *Lettre au docteur ... sur le nouveau système de la voix, de Ferrein*. La Haye (Paris), 1745, in-8°. — 2° *Lettre sur le nouveau système de la voix et sur les artères lymphatiques*; Paris, 1748, in-12. Ces nouvelles lettres contiennent une réponse à Montagnat (*Voy.* ce nom), qui avait pris la défense de Ferrein. (*Voy.* Ferrein.)

BERTIN (Jean-Honoré), acteur de l'Opéra, connu sous le nom de *Bertin Dilloy*, fut d'abord enfant de chœur, et débuta dans les rôles de basse-taille, le 25 novembre 1792, dans *Castor et Pollux*. On l'admit comme premier double peu de temps après, et il continua son service en cette qualité jusqu'au 1er janvier 1817, époque de sa retraite. Il a composé des messes, des motets, et a arrangé en deux actes la musique d'*Arvire et Évelina*, pour la reprise de cet ouvrage, en 1830. Bertin est mort à Versailles, en 1843.

BERTIN (Mlle Louise-Angélique), née le 15 février 1805, aux Roches, près de Bièvre, à quatre lieues de Paris, puisa de bonne heure le goût des arts dans sa famille, où les peintres, les musiciens et les gens de lettres les plus célèbres venaient avec plaisir, parce qu'ils y étaient accueillis avec cordialité. La peinture fixa d'abord son attention; mais, ne considérant l'art que dans ses résultats, elle ne voulut commencer à l'apprendre qu'en faisant un tableau, et pour la première leçon, on fut obligé de lui donner une toile et des pinceaux. Cette méthode lui réussit. Mais bientôt son penchant pour la peinture fut effacé par un goût passionné pour la musique. Elle jouait du piano et possédait une voix de contralto pleine d'énergie. L'auteur de cette Biographie fut appelé pour lui donner des leçons de chant. Les progrès de l'élève furent rapides et développèrent de plus en plus son goût pour la musique dramatique. Elle brûlait du désir d'écrire un opéra; mais il n'entrait pas dans sa tournure d'esprit de commencer pour cela par apprendre l'harmonie ni le contrepoint; il fallut lui enseigner à écrire des airs, des morceaux d'ensemble et des ouvertures comme on lui avait montré à faire des tableaux; méthode originale que le professeur lui-même n'était pas fâché d'essayer. Mlle Bertin écrivait ses idées, qui, insensiblement, prenaient la forme du morceau qu'elle voulait faire; l'harmonie se régularisait de la même manière, et l'instrumentation, d'abord essayée d'instinct et remplie de formes insolites, finissait par rendre la pensée du jeune compositeur. En procédant ainsi, il se trouva qu'un jour un opéra en trois actes, dont le sujet était *Gui Mannering*, était achevé. Quelques amis se réunirent autour du piano et essayèrent cette production née d'une manière si singulière; ils y trouvèrent ce qui y était en effet, de l'originalité qui dégénérait quelquefois en bizarrerie, mais surtout un sentiment énergique des situations dramatiques, qu'il était surprenant de trouver dans une femme. A mesure qu'on savait mieux cette musique, dont l'exécution était difficile, on y découvrait des effets qu'on n'avait pas aperçus d'abord. On voulut l'entendre avec tous les accessoires qui pouvaient en donner une idée complète : un petit théâtre fut élevé dans une serre, à la campagne, un orchestre fut rassemblé, et ce qu'on entendit fut de nature à étonner, malgré les irrégularités de formes et d'harmonie qui auraient pu offrir une large part à la critique. Ce succès, car c'en était un, décida de la vocation de Mlle Bertin. Elle écrivit avec plus de promptitude et de liberté un opéra-comique de M. Scribe, qui avait pour titre *Le Loup garou*, et qui fut représenté au théâtre Feydeau, le 10 mars 1827. Cet ouvrage, dont la partition a été gravée à Paris, chez Schlesinger, fut joué plusieurs fois de suite et fut ensuite monté dans plusieurs villes des départements. Quoiqu'il y eût plus d'habitude de faire dans *Le Loup garou* que dans *Gui Mannering*, il y avait moins d'effet dans la musique, parce que le genre de la pièce n'avait aucune analogie avec la manière de sentir du compositeur. Mlle Bertin se retrouva bien plus dans le cercle de ses idées, quand elle entreprit d'écrire pour le théâtre Italien un opéra de *Faust*, où toute l'énergie de son âme put s'exhaler à l'aise. Cet ouvrage fut représenté au théâtre Favart le 8 mars 1831. Bien que son exécution ait été médiocre, on a pu juger qu'il renfermait des choses profondément senties et souvent exprimées d'une manière originale. La partition de *Faust*, réduite pour le piano, a été gravée, à Paris, chez Schlesinger. Mlle Bertin n'a pas reculé devant une entreprise plus grande et plus difficile encore, car elle a écrit un opéra en cinq actes sous le titre de *Notre-Dame de Paris*; Victor Hugo a extrait lui-même le livret de cet œuvre de son roman connu sous le même titre. L'ouvrage a été représenté à l'Opéra le 18 novembre 1836: il n'a pas réussi.

BERTIN (Jean-Baptiste), ancien veneur du roi Charles X et professeur de trompe de chasse à Paris, est auteur d'une *Nouvelle méthode de trompe, ou Manuel raisonné, à l'usage des veneurs et amateurs de chasse*, etc. Paris, chez l'auteur, 1840, in-4°. obl. de 24 pages, avec

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

40 pages gravées d'airs et de signaux de chasse pour une et deux trompes.

BERTINI (Salvator), né à Palerme, en 1721, eut pour premier maître de musique P. Pozzuolo, père du célèbre professeur de médecine de ce nom. Après avoir fait ses études jusqu'à la logique, il fut envoyé au Conservatoire de la Pietà, à Naples, où il apprit l'accompagnement et le contrepoint sous la direction de Leo. Il resta huit années dans cette école. En 1746, Leo mourut; Bertini était alors âgé de vingt-cinq ans, et venait d'achever ses études musicales. La place de maître de chapelle de la cour de Saint-Pétersbourg lui fut offerte; mais la crainte de porter atteinte à son salut, en allant dans un pays hérétique, lui fit refuser les avantages qu'il aurait pu en tirer. La place fut donnée à Manfredini. De retour à Palerme, Bertini écrivit pour le théâtre de cette ville quelques opéras qui furent bien accueillis par le public. Ses succès lui valurent la place de maître de la chapelle royale, en remplacement de David Perez, qui, dans ce temps fut appelé à Lisbonne. Après avoir fait un voyage à Rome et à Naples pour y présider à la représentation de quelques-uns de ses ouvrages, il revint à Palerme, et ne s'occupa plus qu'à écrire des messes, des psaumes, des oratorios et d'autres compositions pour l'église, parmi lesquels on distingue particulièrement sa messe de *Requiem* composée pour les obsèques du roi Charles III, en 1790, un *Miserere* à deux chœurs, pour le service de la chapelle royale pendant la semaine sainte, et un autre *Miserere* à quatre voix pour les vendredis du carême. Bertini est mort à l'âge de soixante-treize ans, le 16 décembre 1794. On a gravé à Londres *Sonate per il cembalo e violino*, op. 1ª, sous le nom de ce compositeur.

BERTINI (L'abbé Joseph), fils du précédent, naquit à Palerme, vers 1756. Devenu maître de la chapelle royale de Sicile, il s'adonna à la composition dans le style d'église, et écrivit un grand nombre de messes et de vêpres. Il s'est fait connaître aussi par la publication d'un livre intitulé : *Dizionario Storico critico degli scrittori di musica*, Palerme, 1814, petit in-4°, 4 volumes. La plus grande partie de cet ouvrage est puisée dans le *Dictionnaire des Musiciens* de Choron et Fayolle; cependant on y trouve quelques articles originaux sur les musiciens italiens, qui ne sont pas dépourvus d'intérêt. Bertini vivait encore à Palerme au mois d'août 1847, lorsque M. Danjou visita la Sicile : il était alors âgé de quatre-vingt-onze ans.

BERTINI (...), né à Tours vers 1750, reçut son éducation musicale à la cathédrale de cette ville, et obtint, peu de temps après sa sortie de la maîtrise, la place de maître de musique de la collégiale du Mans. Pendant le temps où il occupa cette place, il écrivit plusieurs messes et beaucoup de motets, qui sont restés en manuscrit. En 1780, il se rendit à Lyon, essaya de se fixer dans quelques villes du Midi, puis se rendit à Paris pendant la révolution, et y donna des leçons de piano et de musique vocale. Vers 1811, il voyagea dans la Belgique, en Hollande et dans l'Allemagne du Rhin pour y faire entendre son jeune fils, Henri Bertini, déjà remarquable par son talent d'exécution, quoique bien jeune encore. Bertini a cessé de vivre peu de temps après.

BERTINI (Benoît-Auguste), fils aîné du précédent, pianiste habile, naquit à Lyon, le 5 juin 1780. Les premières leçons de musique lui furent données par son père. En 1793, il quitta Paris pour aller à Londres, où il reçut des leçons de piano et de composition de Clementi, pendant six ans. De retour à Paris, en 1800, il s'est fait entendre dans les concerts du théâtre Louvois, en 1807, et a publié jusqu'en 1818 plusieurs œuvres de sonates pour piano, des fantaisies, des rondeaux, etc. En 1817 il fit graver la musique d'un opéra intitulé *Le Prince d'occasion*, qui avait été refusé par les comédiens du théâtre Feydeau. Cet ouvrage fut confié à Garcia pour qu'il en fît la musique, et cette circonstance, affligeante pour l'amour-propre de Bertini, le détermina à s'éloigner de Paris, et à se rendre en Italie. Pendant plusieurs années il a vécu à Naples, où il donnait des leçons de piano; puis il est retourné à Londres, et s'y livra à l'enseignement. On a publié à Londres, vers 1830, sous le nom d'*Auguste Bertini*, un ouvrage qui a pour titre : *Phonological system for acquiring extraordinary facility on all musical instruments as well as in singing* (Système phonologique pour acquérir la plus grande facilité sur tous les instruments, aussi bien que dans le chant (1) : J'ignore s'il y a identité entre cet auteur et Benoît-Auguste Bertini. Peut-être cet ouvrage n'est-il que le développement d'un autre qui a été publié à Paris, en 1812, sous ce titre : *Stigmatographie, ou l'art d'écrire avec des points; suivie de la mélographie, nouvelle manière de noter la musique, par A. Bertini*, in-4° de 11 pages. Cette mélographie est une application de la sténographie à la musique.

BERTINI (Henri), frère du précédent, né le 28 octobre 1798, à Londres, où son père s'était établi depuis quelque temps, quitta cette ville à

(1) Voyez le *Catalogue of the universal circulating musical Library*, de Crane et Cᵉ. Londres, 1833, p. 864.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

l'âge de six mois, et vint à Paris. C'est dans cette ville qu'il reçut les premières leçons de musique. Il eut ensuite pour maître de piano son frère, qui lui communiqua les excellents principes du doigté de Clementi. Doué des plus heureuses dispositions naturelles, il fit de rapides progrès, et acquit un talent distingué à un âge où la plupart des artistes sont encore aux éléments de leur éducation. A *douze ans*, il fit un voyage dans les Pays-Bas, en Hollande et en Allemagne, pour y donner des concerts. L'auteur de cette Biographie le rencontra à Bruxelles, en 1811. Déjà le brillant de son exécution excitait l'admiration des connaisseurs. Pendant ce voyage d'art, il continuait de travailler avec soin sous la direction de son père. De retour à Paris, il y suivit un cours de composition, puis il se rendit en Angleterre et en Écosse, où il séjourna quelque temps. *En 1821, M. Bertini s'est fixé à Paris et ne s'en* est éloigné momentanément que pour donner des concerts dans les départements. Également remarquable comme compositeur et comme virtuose, il s'est placé au rang des premiers artistes en son genre. Son talent d'exécution appartient plutôt à l'école mixte dont Hummel est le type, qu'à l'école actuelle. Il joue avec sagesse et *phrase* avec largeur, sans renoncer toutefois au brillant qui est dans la nature de l'instrument. Comme compositeur il *mérite* une mention particulière, pour avoir su résister à l'entraînement de la mode, et s'être fait un style grave qui s'allie fort bien avec des formes mélodiques et harmoniques d'un goût fin et délicat. Il a fallu beaucoup de temps à M. Bertini pour être connu et apprécié à sa juste valeur; son courage à persévérer dans la route de la belle et bonne musique a reçu sa récompense par l'estime que les connaisseurs et le public même accordent à ses ouvrages. Ses productions, sont au nombre d'environ deux cents œuvres. On y remarque : 1° Trios pour piano, violon et violoncelle; — 2° Cinq *sérénades en quatuor*. — 3° Cinq *sextuors* pour piano, 2 violons, alto, violoncelle et contre-basse. — 4° Un *nonetto* pour piano et instruments à vent. — 5° Environ douze suites d'études pour tous les degrés de force et formant un nombre très-considérable de morceaux. — 6° Des préludes. — 7° Des nocturnes. — 8° Un grand nombre de rondeaux, fantaisies, caprices et divertissements pour piano seul. — 9° des variations sur des thèmes originaux ou sur des airs connus. — 10° Une *méthode de piano*, etc. Tous ces ouvrages ont été imprimés et réimprimés à Paris, dans la plupart des grandes villes d'Allemagne, en Italie, en Espagne, en Angleterre et en Amérique. En 1833, Bertini s'est associé à M. Ledhuy pour la publication d'un ouvrage périodique intitulé *Encyclopédie pittoresque de la musique*, dont les feuilles réunies ont formé un volume in-4°. La partie littéraire et historique de cette compilation était fort mal faite; mais Bertini n'y a pris part que par quelques jolis morceaux de piano qu'il y a fait insérer. Cette entreprise n'a pas été continuée. M. Bertini est maintenant *retiré* à la campagne près de Grenoble (1859).

BERTINOTTI (Thérèse), cantatrice distinguée, est née à Savigliano, dans le Piémont, en 1780. Elle n'avait que deux ans *lorsque ses* parents, appelés à Naples par des affaires de famille, allèrent s'y établir. Dès l'âge de quatre ans elle commença l'étude de la musique sous la direction de *La Barbiera*, artiste original et type qui s'efface aujourd'hui du musicien napolitain. A douze ans, Thérèse Bertinotti débuta dans une troupe d'enfants, au petit théâtre San-Carlino, et y obtint un succès de vogue. Continuant ensuite ses études de chant, elle développa les *qualités de son organe* vocal, *auxquelles* s'unissaient les avantages d'une rare beauté. Recherchée par tous les entrepreneurs d'Opéras, elle chanta à Florence, Venise, Milan et Turin, aux applaudissements frénétiques des dilettantes. Ce fut dans cette dernière ville qu'elle épousa son compatriote Felix Radicati, violoniste et compositeur distingué de musique instrumentale : cependant elle conserva toujours son nom de *Bertinotti* au théâtre. Appelée à Vienne en 1805, elle y *eut de brillants succès pendant un séjour* de six mois; mais l'invasion de l'Autriche par l'armée française, et le départ précipité de presque toute la noblesse, la décidèrent à retourner en Italie. En 1807, elle fit une excursion à Munich, y chanta à la cour, puis visita Vienne pour la deuxième fois, et y retrouva le même accueil qu'à sa première apparition. Ce fut alors qu'elle reçut un engagement de Louis Bonaparte, roi de Hollande; elle l'accepta, et se rendit à La Haye. *Plus tard des propositions lui furent* faites pour le théâtre italien de Paris; mais elle les refusa, préférant aller à Londres, où elle demeura jusqu'en 1812, sauf quelques excursions qu'elle fit en Irlande et en Écosse, pour y donner des concerts. A cette époque elle chantait au théâtre de *Hay-Market* avec Mme Catalani, dans *Così fan tutte*, et dans *la Flûte enchantée*, de Mozart. De retour en Italie, elle s'arrêta à Gênes, où elle trouva *Federici* (Frédéric), qui lui enseigna les règles et l'harmonie, et qui écrivit pour elle les rôles de *Zaira* et de *Virginia*. Sa grande réputation la fit engager pour le théâtre de Lisbonne à la fin de l'année 1812. Elle y trouva la même faveur publique que dans

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

toutes les autres grandes villes où elle s'était fait entendre. Des affaires de famille l'ayant appelée à Bologne en 1814, elle s'y rendit; mais à peine y était-elle arrivée, qu'un nouvel engagement lui fut offert pour le théâtre italien de Paris : cette fois elle l'accepta; mais au moment où elle se disposait à partir de Turin pour Paris, on apprit le retour de l'Empereur de l'île d'Elbe et le départ de la famille royale de la France. Cet événement fit prendre à Mme Bertinotti la résolution de retourner à Bologne, où elle avait placé ses économies. Son mari y obtint la direction de l'orchestre du théâtre, la place de premier violon à l'église Saint-Petronio et celle de professeur au Lycée communal de musique. Un événement funeste la priva de son époux, en 1823: ses chevaux ayant pris le mors aux dents, ils s'emportèrent et jetèrent la voiture dans un précipice. Radicati fut tué sur le coup et l'ébranlement nerveux que sa femme ressentit de cette catastrophe mit ses jours en danger. Après sa guérison, elle prit la résolution de se retirer du théâtre; mais elle continua de résider à Bologne, et forma quelques bons élèves pour le théâtre, au nombre desquels on compte Rita Gabussi et Louis Zamboni. Mme Bertinotti vivait encore à Bologne en 1849. Les journaux qui ont annoncé sa mort en 1806 étaient mal informés. Cette erreur a été reproduite dans les lexiques de Schilling et de Gassner.

BERTOLA (Jean-Antoine), compositeur italien qui vivait au commencement du dix-septième siècle. Il a publié : *Salmi intieri a cinque voci*; Venise, 1639, et *Sonata per il fagotto e basso continuo*; ibid.

BERTOLAZZI (Marguerite), cantatrice italienne, faisait partie de la troupe de comédiens italiens que le cardinal Mazarin fit venir à Paris en 1645, et qui joua jusqu'en 1652 à l'hôtel du Petit-Bourbon. Ce fut dans le chant du prologue d'une pièce intitulée *La Folle supposée*, de Strozzi, que Marguerite Bertolazzi se fit surtout remarquer. On manque de renseignements sur l'époque où elle quitta le théâtre et sur celle de sa mort.

BERTOLDO ou **BERTOLDI** (Sperandio), organiste de la cathédrale de Padoue, naquit à Modène en 1530. Il eut un talent distingué comme organiste et comme compositeur; les preuves de son mérite se trouvent dans les ouvrages suivants de sa composition : *Il primo libro di Madrigali a 5 voci, con un Eco a 6 voci ed un dialogo a otto*; Venise. Ant. Gardane, 1561, in-4°, obl. — 2° *Il secondo libro de' Madrigali a 5 voci*; ibid., 1562, in-4° obl. — 3° *Toccate, ricercari e canzoni francese in tavolatura per l'Organo*; ibid. 1561, in-fol. Il ne faut pas confondre Bertoldi (Sperandio) avec le P. *Bertholdo Spiridione*, carme du couvent de Saint-Théodore, à Bamberg, et organiste célèbre, qui vécut dans la seconde moitié du dix-septième siècle (*Voy.* Spiridione). Bertoldi n'était pas ecclésiastique : il se maria à Padoue, n'eut point d'enfants de sa femme Cassandra Castagnola, et mourut le 13 août 1570, à l'âge de quarante ans. Sa veuve fit placer sur son tombeau l'épitaphe suivante, qui a fourni les éléments de cette notice, et qui est rapportée par Salomoni (*Inscript. Patav.*, p. 209) : *Spera-in-deo Bertoldo Mutinensi Musico Excellent. ac Organistæ Cathedr. Patavinæ Prob. Cassandr. Castagnola* (sic) *conjux opt. id monumentum incredibilem erga eum amorem faciendum curavit. Vixit ann. XL. Quievit Idibus Aug.* MDLXX.

BERTOLOTTI (Louise), née à Bologne en 1740, y apprit le clavecin et l'art du chant. Après avoir chanté sur plusieurs théâtres d'Italie, elle passa, en 1760, au service du duc Clément de Bavière. Quelques années après, elle fit un voyage et visita les principales cours de l'Allemagne. Elle chanta avec un succès extraordinaire à Berlin, à La Haye, etc. Après la mort du duc Clément, arrivée en 1770, elle fut mise à la pension. Cette cantatrice est morte à Munich, en 1798.

BERTOLUSI (Vincent), compositeur, né à Mantoue, vers la fin du seizième siècle, a publié : *Sacrarum cantionum 6, 7, 8 et 10 vocibus, lib. 1.* Bodenchatz a placé deux de ces motets dans sa collection intitulée : *Florilegii musici Portensis.*

BERTON (Pierre-Montan), né à Paris en 1727, est mort dans la même ville en 1780. A l'âge de six ans, il lisait la musique à première vue; à douze, il avait déjà composé des motets qu'on exécutait à la cathédrale de Senlis. Quelques années après il entra à l'église Notre-Dame de Paris, pour y chanter la basse-taille. En 1744, il débuta à l'Opéra, où il resta deux ans. N'ayant pu vaincre sa timidité, il partit pour Marseille, et y joua les rôles de secondes basses pendant deux autres années; mais ayant ensuite renoncé au théâtre, il alla à Bordeaux en qualité de chef d'orchestre. A cette époque, il commença à écrire des airs de ballets qui eurent beaucoup de succès, ce qui le détermina à se fixer à Bordeaux, où il remplit les fonctions d'organiste de deux églises et de directeur du concert, sans renoncer à sa place de chef d'orchestre du théâtre. La place de chef d'orchestre de l'Opéra de Paris étant devenue vacante par la mort de Boyer (en 1755),

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Berton se présenta au concours, et l'emporta sur ses rivaux. Rebel et Francœur ayant demandé leur retraite en 1767, Trial et Berton obtinrent l'entreprise de l'Opéra; mais deux ans après ils demandèrent la résiliation du bail qu'ils avaient fait à leurs risques et périls, ce qui leur fut accordé. Ils restèrent cependant directeurs du spectacle avec Dauvergne et Joliveau jusqu'en 1774. Alors Berton fut nommé administrateur général, en survivance et conjointement avec Rebel. En 1776 les commissaires des Menus-Plaisirs s'étant chargés de l'Opéra pour le compte du roi, Berton obtint encore le titre de directeur-général de ce spectacle. Ce fut alors qu'il parvint à faire rendre un arrêt du conseil qui fixait sa pension pour l'avenir, à tout événement. Cette circonstance fut heureuse pour lui; car Devismes ayant obtenu l'entreprise de l'Opéra pour son compte, en 1778, Berton prit sa retraite avec la jouissance d'une pension de 8,000 fr. Déjà, en 1767, il en avait eu une de 1,000 francs, comme ancien maître de musique, et une autre, en 1772, comme compositeur. A la retraite de Devismes, il redevint encore directeur de l'Opéra, en 1780; cette rentrée lui fut fatale. A la reprise de *Castor et Pollux*, qui eut lieu le 7 mai de cette année, il voulut diriger lui-même l'exécution musicale; mais la fatigue qu'il en ressentit lui causa une maladie inflammatoire dont il mourut sept jours après. En 1768, il avait obtenu la survivance de De Bury comme chef d'orchestre de la chapelle du roi; il devint titulaire de cette place en 1775. Précédemment il avait été admis comme violoncelle de la chambre, en dédommagement de ce qu'il avait battu la mesure à tous les grands spectacles de Versailles, sans recevoir de gratification. Berton possédait à un haut degré l'art de diriger un orchestre, et ce n'était pas un petit mérite à l'époque où la plupart des symphonistes étaient dépourvus de talent. Il fut le premier qui, sous ce rapport, donna l'impulsion vers un meilleur système d'exécution, et son talent fut d'un grand secours au génie de Gluck, pour introduire dans l'orchestre de l'Opéra des réformes devenues indispensables. Ce fut sous son administration que cet artiste et Piccinni furent appelés à Paris, et que s'accomplit la grande révolution de la musique dramatique en France.

Comme compositeur, Berton a donné : 1° *Deucalion et Pyrrha*, opéra en ~~cinq actes~~, en société avec Giraud (1755). — 2° Quelques morceaux dans *Les Fêtes vénitiennes*, en 1759. — 3° Chœurs et airs de danse ajoutés à l'opéra de *Camille*, musique de Campra, en 1761. — 4° *Érosine*, paroles de Monterif, en 1768. — 5° Chœurs et airs de danse pour l'*Iphigénie en Tauride*, de Desmarets, en 1766. — 6° *Sylvie*, en société avec Trial, au mois de novembre 1766. — 7° *Théonis*, en société avec Trial et Granier, au mois d'octobre 1767. — *Amadis des Gaules*, de Lulli, refait en collaboration avec La Borde, 1772 — 9° *Adèle de Ponthieu*, avec le même, 1773. — 10° *Bellérophon*, de Lulli, arrangé pour la cour, en société avec Granier, 1773. — 11° *Isé*, du même, arrangé pour la cour, dans la même année. — 12° Les divertissements de *Cythère assiégée*, de Gluck, en 1775. Enfin, Berton a ajouté plusieurs morceaux aux opéras de *Castor* et de *Dardanus*, de Rameau, entre autres, la Chacone, qui a eu quelque célébrité sous le nom de *Chacone de Berton*. Ce musicien a partagé avec quelques autres artistes le soupçon de n'être pas l'auteur des ouvrages donnés sous son nom, malgré le témoignage de Francœur, qui l'avait suivi dans tous ses travaux. La veuve de Berton obtint une pension de 3,000 francs, et son fils en eut une autre de 1,500 francs, par brevet du bureau de la ville, en date du 22 juillet 1780.

BERTON (Henri-Montan), fils du précédent, né à Paris le 17 septembre 1767, est mort dans cette ville le 22 avril 1844. Dès l'âge de six ans il apprit la musique; à quinze, il entra comme violon à l'orchestre de l'Opéra. La première année (1782) il ne fut que surnuméraire; mais un an après on l'admit comme titulaire. Son premier maître de composition fut Rey, chef d'orchestre de l'Opéra, qui ne parut pas apercevoir les heureuses dispositions de son élève. Sacchini fut le deuxième; non qu'il ait enseigné à Berton le mécanisme du contrepoint ou de l'harmonie; mais il lui donna des conseils sur la disposition des idées mélodiques, sur la modulation et la conduite des morceaux de musique dramatique. Ce genre d'éducation dans l'art d'écrire, peut-être un peu superficiel, était le seul que le jeune compositeur pût recevoir; car je ne crois pas qu'il y eût alors en France un seul homme, à l'exception de Gossec, qui eût des connaissances réelles dans la théorie du style scolastique, et même il n'est pas certain que Gossec eût des idées nettes à cet égard. Quoi qu'il en soit, entraîné comme il l'était par un penchant irrésistible vers la musique du théâtre, Berton ne pouvait avoir de meilleur guide que Sacchini. Une partition, alors nouvelle, fixa son attention et devint son modèle dans l'art d'écrire : c'était la *Frascatana* de Paisiello; il y puisa le penchant à la simplicité qui est considéré comme un des caractères distinctifs de son talent. Animé du désir de se faire connaître, il parvint

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

à se procurer un livret d'opéra dont le titre était *La Dame invisible*, et il en composa la musique. Mais à peine cet ouvrage fut-il achevé, qu'il éprouva l'inquiétude la plus vive sur le jugement qu'on en porterait. Une dame, qui connaissait Sacchini, se chargea de lui mettre sous les yeux la partition du jeune musicien. L'artiste célèbre y ayant trouvé le germe du talent, demanda à voir l'auteur, le rassura contre ses craintes, et l'engagea à venir travailler chez lui tous les jours. En 1786, Berton, âgé de dix-neuf ans, fit entendre ses premiers ouvrages au concert spirituel; ils consistaient en oratorios ou cantates. L'année suivante il donna son premier opéra à la Comédie italienne, sous le titre des *Promesses de mariage*: cette légère production fut favorablement accueillie. Plusieurs ouvrages succédèrent rapidement à ce premier essai, et confirmèrent les espérances qu'avait fait naître le talent de leur auteur; mais le premier opéra où sa manière individuelle commença à se dessiner fut celui dont Fiévée lui fournit le livret, et qui avait pour titre *Les Rigueurs du cloître*. On y remarqua particulièrement un chœur de nonnes, de l'effet le plus comique et le mieux senti. A l'époque où parut cet ouvrage, l'effervescence révolutionnaire imprimait aux arts une direction analogue aux idées énergiques du temps. Méhul, Chérubini venaient de faire entendre un genre de musique empreint de cette énergie, à laquelle la grâce était peut-être un peu trop sacrifiée. Il était difficile que Berton ne cherchât pas à satisfaire les besoins du moment dans ses compositions; mais en suivant la route nouvelle, il ne se fit pas le copiste de ceux qui l'avaient tracée, et le développement de son individualité resta le constant objet de ses travaux. *Ponce de Léon*, dont il avait fait le livret et la musique, *Montano et Stéphanie*, et *Le Délire* furent les œuvres principales de cette période de sa vie.

Le Conservatoire de musique de Paris ayant été organisé en 1795, Berton y fut appelé comme professeur d'harmonie. Nommé en 1807 directeur de la musique de l'Opéra italien, qu'on appelait alors l'*Opera buffa*, il en remplit les fonctions jusqu'en 1809. Ce fut pendant sa direction qu'on entendit à Paris, pour la première fois, les *Nozze di Figaro*, que Mozart avait écrites vingt ans auparavant. Ce chef-d'œuvre commença la réforme du goût de la musique en France, et fit comprendre à une population ignorante de l'art le charme que les richesses d'harmonie et d'instrumentation peuvent ajouter à de belles mélodies. A sa sortie du Théâtre italien, Berton obtint sa nomination de chef du chant de l'Opéra; il garda cette place pendant que Picard dirigea l'Opéra, c'est-à-dire jusqu'à la fin de 1815. Au mois de juin de cette année, le nombre des membres de la section de musique de l'Institut ayant été porté à *six*, au lieu de *trois*, Berton fut désigné, avec Catel et Cherubini, pour compléter ce nombre. Peu de temps après, le roi le fit chevalier de la Légion d'honneur. La désorganisation du Conservatoire avait été la suite des revers de la France, en 1815; l'année suivante, l'intendance des Menus-Plaisirs du roi le rétablit sur de nouvelles bases, et Berton y fut appelé comme professeur de composition et comme membre du jury d'examen. En 1834 il fut fait officier de la Légion d'honneur. Il était aussi décoré de plusieurs ordres étrangers.

L'instinct de la scène se fait remarquer dans toutes les bonnes productions de Berton; cet instinct est un des traits distinctifs de son talent, complété par une certaine originalité de mélodie, d'harmonie, de modulation et d'instrumentation. La musique de cet artiste a un caractère d'individualité si prononcé, qu'elle ne laisse jamais de doute sur le nom de son auteur. Ce n'est pas cependant qu'elle n'offre qu'un type unique; *Montano et Stéphanie*, *Le Délire*, et *Aline*, présentent des variétés de systèmes très-sensibles. Dans ces ouvrages, Berton a su colorer sa pensée de la manière la plus convenable aux situations. On voit un exemple fort remarquable de son heureuse facilité à cet égard dans l'opposition du style oriental dont le premier et le dernier acte d'*Aline* sont empreints, et de la fraîcheur provençale du second acte du même ouvrage. Malheureusement l'artiste à qui l'on doit ces estimables productions n'a pas toujours mis le même soin aux œuvres qui succédèrent aux opéras qui viennent d'être nommés; la négligence se fait apercevoir dans un grand nombre de ses ouvrages. D'ailleurs, lorsque vint le temps où l'imagination avait perdu son activité, Berton ne sut pas s'arrêter; il continua d'écrire, accordant trop de confiance aux procédés de l'art et à l'expérience. C'est ainsi que ses derniers ouvrages n'offrent guère que des réminiscences affaiblies de ses anciennes productions. *Montano et Stéphanie* est signalé depuis long-temps comme le chef-d'œuvre de cet artiste; je crois qu'il n'y a pas moins de mérite dans *Le Délire* et dans *Aline*, ouvrages écrits dans des genres différents.

La liste de toutes les productions de Berton est fort étendue; celle qu'on va lire renferme tout ce qui est de quelque importance: 1° *Absalon*, oratorio, au concert spirituel, en 1786. — 2° *Jephté*, idem. — 3° *David dans le temple*,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

idem. — 4° *Les Bergers de Bethléem*, id. — 5° *La Gloire de Syon*, id. — 6° *Marie de Seymours*, cantate. — 7° *Orphée dans les bois*, id. Tous ces ouvrages ont été exécutés au concert spirituel jusqu'en 1790. — 8° *Le Premier Navigateur*, en 1786, opéra en un acte, inédit. — 9° *Les Promesses de mariage*, opéra comique; en 1787. Je possède la partition originale de cet ouvrage. — 10° *La Dame invisible, ou l'Amant à l'épreuve*, en 1787. — 11° *Cora*, opéra en trois actes, répété généralement à l'Académie royale de musique en juillet 1789, et dont la représentation fut empêchée par les troubles révolutionnaires. 12° *Les Brouilleries*, opéra comique, à la Comédie-Italienne, en 1789; — 13° *Les deux Sentinelles*, en un acte, au même théâtre, en 1790. — 14° *Les Rigueurs du cloître*, en deux actes, 1790. — 15° *Le nouveau d'Assas*, en un acte, 1791. — 16° *Les deux Sous-lieutenants*, en un acte, 1791. — 17° *Eugène*, en trois actes, au théâtre Feydeau, en 1792. — 18° *Viala*, en un acte, 1792. — 19° *Tyrtée*, en deux actes, paroles de Legouvé; ouvrage qui fut répété généralement à l'Opéra, mais qui n'a point été joué. — 20° *Ponce de Léon*, en trois actes, paroles et musique de Berton, au théâtre Favart, en 1794. — 21° *Le Souper de famille*, en deux actes, en 1796. — 22° *Le Dénouement inattendu*, en un acte, 1798. — 23° *Montano et Stéphanie*, en trois actes, 1799. — 24° *L'Amour bizarre*, en un acte, 1799. — 25° *Le Délire*, en un acte, 1799. — 26° *La Nouvelle au camp* (à l'Opéra) en un acte, 1799. — 27° *Le grand Deuil*, en un acte, 1801, — 28° *Le Concert interrompu*, en un acte, 1802. — 29° *Adine, reine de Golconde*, en trois actes, 1803. — 30° *La Romance*, en un acte, 1804. — 31° *Delia et Verdikan*, en un acte, 1805. — 32° *Le Vaisseau amiral*, 1805. — 33° *Les Maris-garçons*, en un acte, 1806. — 34° *Le chevalier de Sénanges*, en trois actes, 1807. — 35° *Ninon chez madame de Sévigné*, en un acte, 1807. — 36° *Françoise de Foix*, en trois actes, 1809. — 37° *Le Charme de la voix*, en un acte, 1811. — 38° *L'Enlèvement des Sabines*, ballet en trois actes, 1811. — 39° *La Victime des arts* (en collaboration avec Nicolo Isouard et Solié), en deux actes, 1811. — 40° *L'Enfant prodigue*, ballet en trois actes, 1812. — 41° *Valentin, ou le Paysan romanesque*, en deux actes, 1814. — 42° *L'Oriflamme* (à l'Opéra), en deux actes (en collaboration avec Méhul, Paër et Kreutzer), 1814; — 43° *L'heureux Retour*, ballet en un acte (avec Persuis et Kreutzer), 1815. — 44° *Les Dieux rivaux* (à l'Opéra), en un acte (avec Spontini, Persuis et Kreutzer). — 45° *Féodor, ou le Batelier du Don*, en un acte, 1816. — 46° *Roger de Sicile*, en trois actes (à l'Opéra), 1817. — 47° *Corisandre*, en trois actes, au théâtre Feydeau, en 1820. — 48° *Virginie*, en trois actes (à l'Opéra), en 1823. — 49° *Les Mousquetaires*, en un acte, à Feydeau, en 1824. — 50° *La Mère et la Fille*, en trois actes, paroles de Dupaty, non représenté. — 51° *Les Petits Appartements*, en un acte, 1827. — 52° *Adine, reine de Golconde*, ballet en trois actes (avec Dugazon), 1825. — 53° *Blanche de Provence* (à l'Opéra), au mois de mai 1821 (avec Boieldieu, Cherubini et Paër). — 54° *Pharamond*, juin 1825 (avec Boieldieu et Kreutzer). On connaît aussi de Berton : — 55° Airs et récitatifs dans *le Laboureur chinois* (à l'Opéra), en 1813. — 56° *Trasibule*, cantate exécutée au théâtre Olympique, en 1804. — 57° *Thésée*, grande cantate exécutée à Bruxelles, en présence de Napoléon. — 58° *Le Chant du retour*, après la campagne de 1805. — 59° Plusieurs recueils de canons à trois et à quatre voix. — 60° Une grande quantité de romances. — 61° Un système général d'harmonie, composé d'un *Arbre généalogique des accords*, d'un *Traité d'harmonie basé sur l'Arbre généalogique*, et d'un *Dictionnaire des accords*, Paris, 1815, 4 vol. in-4°. Dans ce système, Berton écarte la loi de l'analogie des accords par la similitude de leurs fonctions, et, n'admettant que la considération du renversement, fait autant d'accords fondamentaux qu'il y a d'accords directs; théorie dont le moindre défaut est de multiplier sans nécessité les termes techniques d'une nomenclature embarrassante. Qu'on imagine ce que c'est qu'un dictionnaire d'accords renfermé dans plusieurs centaines de pages in-4°. Berton s'est fait connaître aussi comme écrivain par la rédaction des articles de musique du journal littéraire intitulé *L'Abeille*, et de plusieurs autres journaux. Il a publié aussi quelques brochures parmi lesquelles on a remarqué : *De la musique mécanique et de la musique philosophique*. Paris; 1822, 24 pages in-8°; écrit dirigé contre la vogue des opéras de Rossini; et *Épître à un célèbre compositeur français (Boieldieu), précédée de quelques observations sur la musique mécanique et sur la musique philosophique*, Paris, Alexis Eymery, 1829, 48 pages in-8°. Les articles de musique de l'Encyclopédie publiée par Courtin ont été rédigés par Berton, à qui l'on doit aussi beaucoup de rapports sur divers objets relatifs à cet art, lus à l'Académie des Beaux-Arts de l'Institut; enfin, il a été chargé de revoir les définitions des termes de musique de la dernière édition du Dictionnaire de l'Académie Française. Raoul-Rochette, secrétaire per-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

pétuel de l'Académie des Beaux-Arts de l'Institut de France, a publié : *Notice historique sur la vie et les ouvrages de M. Berton.* Paris, 1844 in-4°. Henri Blanchard a donné aussi, dans ses *Biographies de compositeurs*, *Henri-Montan Berton*. Paris, 1839, in-8°.

BERTON (François), fils naturel du précédent et de Mlle Maillard, actrice de l'Opéra, est né à Paris, le 3 mai 1784. Admis au Conservatoire comme élève, en 1796, il en sortit après huit années d'études, et se livra à l'enseignement du chant. Les premières compositions qui le firent connaître étaient des romances et des morceaux détachés pour le chant et le piano. En 1810, il donna au théâtre Feydeau : 1° *Monsieur Desbosquets*, opéra comique en un acte, qui eut peu de succès. — 2° *Jeune et Vieille*, avec Pradher, fut représenté en 1811. Dans la même année, Berton donna à l'Opéra *Ninette à la Cour*, en deux actes, dont il avait refait la musique. En 1820, il fit représenter au théâtre Feydeau *Les Caquets*, petite pièce en un acte qui méritait d'avoir plus de succès qu'elle n'en a obtenu. Nommé professeur de vocalisation au Conservatoire, en 1821, Berton remplissait ses fonctions avec zèle et intelligence, lorsqu'il fut privé de son emploi avec plusieurs autres professeurs, à la fin de 1827. Dans la même année, il fit représenter au théâtre de l'Opéra comique un petit opéra intitulé *Une Heure d'absence :* cet ouvrage n'a pas réussi. Atteint du choléra en juillet 1832, il mourut le 15 du même mois. Peu de temps après sa mort, on a représenté à l'Opéra-Comique un ouvrage en un acte qu'il avait en portefeuille, sous le titre du *Château d'Iturbide*. Il existe une *Notice sur la vie et les ouvrages de François Berton*, par M. Désiré Raoul-Rochette; Paris 1832, in-8°.

Adolphe Berton, fils de cet artiste, né à Paris, en 1817, fit ses études musicales au Conservatoire, puis débuta au théâtre de l'Opéra-Comique sans s'y faire remarquer. N'ayant pas été plus heureux à celui de la Renaissance, il se décida à chanter sur les théâtres de province. En 1843 il était à Nice avec sa femme, attachée comme lui au théâtre de cette ville. Dans la même année ils furent engagés tous deux pour le théâtre d'Alger. Berton y fut bien accueilli et ne s'en éloigna plus jusqu'à sa mort, qui arriva le 28 février 1857. Il était parvenu à l'âge de quarante ans. En lui s'est éteinte la quatrième génération d'une famille qui s'était illustrée dans la musique.

BERTONI (Ferdinand-Joseph), compositeur et maître de la chapelle ducale de Saint-Marc, à Venise, naquit dans la petite île de Salo, le 15 août 1725, suivant le registre de l'église paroissiale de ce lieu, cité par M. Caffi (1). Il reçut une bonne éducation littéraire dans sa ville natale. Son premier maître de musique fut un certain *Tomeoni*. Son heureuse organisation pour cet art détermina ses parents à l'envoyer à Bologne, afin qu'il pût fréquenter les leçons du savant P. Martini, qui, reconnaissant en lui des facultés peu ordinaires, l'admit au nombre de ses élèves. A l'âge de vingt ans, il se rendit à Venise, et s'y fit bientôt connaître comme un artiste de la plus haute distinction. Lié d'amitié avec Saratelli et Galuppi, il était aussi bien accueilli dans les plus nobles familles, où il donnait des leçons de clavecin et de chant. Ses premiers ouvrages fixèrent immédiatement sur lui l'attention publique, et firent pressentir ses succès futurs. Sous le titre de *Cajetto*, il écrivit, en 1747, pour une association d'enfants, un drame musical dont la partition a été conservée et dans lequel on trouve déjà des beautés remarquables. Le 27 août 1752, Bertoni obtint au concours la place d'organiste du premier orgue de l'église de Saint-Marc, et cinq ans après il fut appelé aux fonctions de maître de chœur du conservatoire des *Mendicanti*, dans lequel il n'y avait que des jeunes filles, tant pour le chant que pour les instruments. Cette époque de sa vie est celle où il produisit ses plus belles compositions de musique d'église et plusieurs oratorios considérés comme des œuvres de grand mérite. *Il Figliuol prodigo* fut écrit par lui en 1747 pour l'église de Filippini appelée *S. Maria della Fava*, et cet ouvrage y produisit un si bel effet, qu'il y fut répété dans plusieurs années consécutives. En 1753, il donna aussi au conservatoire des *Mendicanti* l'oratorio latin intitulé *Perigrinatio ad sanctum Domini sepulchrum*, lequel était écrit pour des voix de femmes seules. Au nombre de ses productions les plus importantes pour l'église, on remarque son *Miserere* (en *ut* mineur), et sa messe de *Requiem*, qui fut exécutée en 1792 dans l'église des frères servites. Son oratorio *David penitens* est resté célèbre dans la mémoire des Vénitiens par l'anecdote suivante. Il avait été composé pour les élèves du conservatoire des *Mendicati*. Le 28 mars 1775, le chœur des cent jeunes filles de cette institution, au nombre desquelles se faisaient remarquer Thérèse *Almerigo*, Antoinette *Lucovic*, Laurette *Risegari*, Françoise *Tomii*, et Bianca *Sachetti*, artistes de grand talent, exécutaient cet ouvrage sous la direction du compositeur, lorsque l'empereur Joseph II, accompagné de son frère Léo-

(1) *Storia della musica sacra nella già Cappella ducale di San-Marco in Venezia*, t. I, p. 420.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

poli, alors grand-duc de Toscane, et des archiducs ses fils, arrivèrent à l'improviste dans l'établissement. Les règlements interdisaient l'introduction des étrangers dans l'enceinte voilée du lieu où les orphelines exécutaient la musique; l'entrée fut donc refusée aux nobles personnages qui accompagnaient l'empereur; mais une exception fut faite pour lui. Joseph II salua le maître, et, entrant dans l'enceinte, s'approcha de son pupitre et suivit l'exécution sur la partition. Arrivé au chœur final, il se sentit entraîné et s'unit à l'ensemble en chantant une partie. Sa voix fut la seule masculine qui retentit jamais dans ce lieu. Après avoir félicité Bertoni, l'empereur s'entretint avec les jeunes filles, émues de tant d'honneur, et mit le comble à leur enchantement par le don de cent sequins qu'il leur fit en se retirant. Au nombre des plus beaux ouvrages de musique d'église de Bertoni, on compte les psaumes *Beatus vir*, *Lætatus sum*, et les *Improperia* qu'il écrivit pour la chapelle ducale de Saint-Marc.

Dès 1746, Bertoni avait abordé la scène et avait écrit pour plusieurs théâtres : ses travaux en ce genre lui avaient procuré une honorable réputation, lorsque son *Orfeo*, représenté à Venise en 1776, fit naître le plus vif enthousiasme et consolida la renommée du maître. On fit pour cet opéra des dépenses considérables de mise en scène dont il n'y avait point eu d'exemple jusqu'alors. Le poëme était celui de Calzabigi, sur lequel Gluck avait écrit sa sublime partition quelques années auparavant. Gaetano Guadagni, qui avait chanté dans cet ouvrage le rôle d'Orphée, à Vienne, fut aussi chargé de représenter le même personnage dans l'ouvrage de Bertoni. Toutefois, si la nouveauté du spectacle fit obtenir à cette production un succès extraordinaire, M. Caffi avoue, dans la notice de Bertoni, que ce compositeur avait tiré les idées principales qui brillaient dans son œuvre de la partition de Gluck. L'*Ézio*, qui succéda à l'*Orfeo*, et qui fut aussi chanté par Guadagni, fut composé à l'occasion de l'arrivée du duc de Wurtemberg à Venise. L'*Armida*, considérée à juste titre comme le plus bel ouvrage dramatique de Bertoni, fut jouée au théâtre *San-Benedetto*, dans la même ville. Il était dans la destinée de ce maître d'obtenir ses plus beaux succès avec les sujets traités auparavant par Gluck et en s'inspirant de ses idées. Après l'*Orfeo* et l'*Armida*, les partitions les plus estimées de Bertoni sont le *Quinto Fabio*, joué à Padoue, en 1778, et le *Tancredi*. Venise et Turin furent les villes où ses productions dramatiques eurent la vogue la plus décidée. Sept fois il fut appelé dans cette dernière pour écrire l'opéra de la saison.

Ayant obtenu un congé de deux ans, au mois de septembre 1778, pour se rendre à Londres où il était appelé, Bertoni partit pour l'Angleterre, où de nouveaux succès l'attendaient. Son *Orfeo* y produisit une si vive impression, que la partition fut gravée à Londres avec un grand luxe, honneur dont aucun compositeur étranger n'avait joui après Hændel. Ce fut de Londres que Bertoni écrivit une lettre, datée du 9 septembre 1779, qui fut insérée dans la *Suite des entretiens sur l'état actuel de l'Opéra de Paris*, et dans laquelle il déclare que la sublime inspiration de l'*Iphigénie en Tauride*, de Gluck, *Le calme rentre dans mon cœur*, lui appartient, et qu'il l'a écrite à Turin pour la Girelli, dans son *Tancredi*. Je n'ai pu vérifier le fait, n'ayant pas vu la partition de cet opéra; mais je vois dans l'*Indice de' teatri*, de 1780, que le *Tancredi* fut joué à Turin le 26 décembre 1778; et à cette époque Gluck avait terminé à Vienne son *Iphigénie en Tauride*, qui fut joué à Paris le 18 mai 1779. D'ailleurs le génie de Gluck tout entier se trouve dans cette admirable scène qui n'a rien du style italien. Au surplus, Gluck dédaigna de répondre à cette réclamation, et l'on n'en parla plus.

De retour à Venise à la fin de 1780, Bertoni écrivit son *Armide*, dont la représentation eut lieu dans les premiers mois de l'année suivante; et immédiatement après il obtint un nouveau congé de deux ans pour retourner à Londres. Le 21 janvier 1784, il succéda à Galuppi dans la place de premier maître de la chapelle ducale de Saint-Marc. Après l'extinction de la république de Venise, il conserva son titre, sa place et ses émoluments; mais il cessa de diriger le chœur du conservatoire des *Mendicanti*, parce que les quatre institutions de ce genre qui existaient à Venise furent supprimées. Vers 1795 il avait cessé d'écrire. La perte de sa femme dans la même année, celle de quelques amis dans les suivantes, la destruction des conservatoires, tout contribua à jeter de la tristesse sur la fin de sa carrière. Enfin, après soixante ans d'exercice de son art dans sa ville chérie, il se résolut à accepter l'invitation, que lui avait faite un de ses neveux, de se retirer chez lui à Desenzano, petite ville située à peu de distance de Brescia, sur le lac de Garde. Il s'y retira en 1810, et y mourut le 1er décembre 1813, presque nonagénaire.

Les principaux ouvrages de Bertoni consistent en une grande quantité de musique d'église, dont les œuvres les plus importantes ont été citées précédemment, beaucoup de cantates, les ora-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

torios *Joas*, *Susanna*, *Il Figliuol prodigo*, *Peregrinatio ad sanctum Dominici sepulchrum*, *David penitens*, et les opéras dont voici les titres : 1° *Oriazio e Curiazio*, en 1746. — 2° *La Vedova accorta*, 1746. — 3° *Cajetto*, drame joué et chanté par des enfants dans le palais *Labia*, à Venise, 1747. — 4° *Ipermestra*, 1748. — 5° *Le Pescatrici*, 1752. — 1° *Ginevra*, 1753 — 7° *La Moda*, 1754. — 8° *Le Vicende amorose*, 1760. — 9° *La bella Girometta*, 1761. — 10° *Amore in musica*, 1763. — 11° *Achille in Sciro*, 1764. — 12° L'*Ingannatore ingannato*, 1764. — 13° *L'Olimpiade*, 1765. — 14° *L'Isola di Calipso*, cantate dramatique exécutée à Venise, devant l'empereur Joseph II, pendant son premier séjour dans cette ville, au palais Rezzonico, par cent jeunes filles tirées des quatre conservatoires. — 15° *Alessandro nelle Indie*, 1770. — 16° L'*Anello incantato*, 1771. — 17° *Andromacca*, 1772. — 18° *Aristo e Temira*, 1774. — 19° *Orfeo*, 1776. — 20° *Ezio*, 1777. — 21° *Telemacco*, 1777. — 22° *Quinto Fabio*, 1778. — 23° *Tancredi*, 1778. — 24° *Artaserse*, à Londres, 1780. — 25° *Armida*, à Venise, 1781. — 26° *Eumene*, 1784. — 27° Un autre *Artaserse*, 1786. — 28° *La Nitteti*, 1789. — 29° *Ifigenia in Aulide*, à Trieste, 1790. La plupart de ces ouvrages ont été représentés à Venise ou à Turin. — 30° *Cajo Mario* ; — 31° *Narbale*. Je n'ai pas les dates de ces deux ouvrages, qui sont comptés parmi les meilleures partitions de Bertoni. Ce maître s'est aussi exercé dans la musique instrumentale, et l'on a gravé de sa composition : 1° *Sei sonate per il cembalo con violino*, op. 1 ; Berlin, 1789. — 2° *Sei quartetti a due violini, viola e violoncello* ; Venise, 1793. — 3° *Sei sonate a cembalo solo*, Parigi, 1780. On a aussi de lui deux scènes détachées, la première commençant par ces mots : *Superbo, di me stesso*, pour ténor, avec deux violons, alto, basse, 2 hautbois et 2 cors ; l'autre, rondo avec récitatif, sous le titre : *La verginella*.

Compositeur élégant, homme de goût, et auteur de mélodies gracieuses, expressives et toujours bien adaptées aux paroles, tant dans la musique d'église que dans les opéras, Bertoni fut un de ces compositeurs dont les œuvres sont irréprochables et jouissent d'une estime générale ; mais l'originalité des idées lui manquait. De là vient qu'après avoir eu de brillants succès, il est aujourd'hui complétement oublié, et que ses productions ne jouissent pas de l'avantage réservé aux œuvres de génie, qui ne sont plus exécutées, de conserver toujours leur valeur monumentale et de devenir des modèles pour les artistes d'un autre temps.

BERTRAND (Prudence), moine de l'abbaye de Charoux, dans le Poitou, vivait vers la fin du neuvième siècle. Il a laissé un poëme latin sur la musique, qu'on trouve à la Bibliothèque impériale sous le n° 3976, et dont l'abbé Lebeuf a parlé le premier (*Recueil de divers écrits pour servir d'éclaircissement à l'histoire de France*, tom. 2, p. 99). Ce poëme est un éloge de l'art ; l'auteur regrette seulement qu'il soit trop difficile à apprendre, et dit que : *si les sons ne sont appris de mémoire, ils périssent, parce qu'on ne peut les écrire.* Ce passage a pour objet la notation *neumatique*, qui était alors d'un usage à peu près général, mais dont les obscurités avaient souvent besoin d'être expliquées, soit par l'ancienne notation latine des quinzes lettres, soit par des signes particuliers, tels que la notation de Hucbald, bien que ces lettres et ces signes ne représentassent pas les inflexions rapides de la voix exprimées par les neumes, ainsi qu'on peut le voir dans le manuscrit de Montpellier découvert par M. Danjou. (*Voy.* ce nom).

BERTRAND (Antoine de), musicien très-renommé de son temps, naquit à Fontanges, en Auvergne, dans la première moitié du seizième siècle. On a de lui *Les Sonnets ou Amours de Ronsard*, à quatre voix, Paris, 1576 et 1578, 1er et 2me livres.

BERTRAND (Aline), virtuose sur la harpe, naquit à Paris en 1798. Admise au Conservatoire de cette ville à l'âge de onze ans, elle y apprit les éléments de la musique, puis elle se livra à l'étude de la harpe sous la direction de Naderman. En 1815, elle reçut des leçons de Bochsa pour cet instrument et, vers 1820, elle commença à se faire entendre dans les concerts. La hardiesse, l'énergie de son jeu, remarquables dans une femme, étonnèrent les connaisseurs. Peu de temps après, elle entreprit de longs voyages en Hollande, en Allemagne, en Italie, et partout elle obtint des succès. Elle s'arrêta pendant quelques années à Milan. En 1833 elle visita la Belgique ; puis elle retourna à Paris, où elle arriva dans les premiers jours de 1835. On a gravé de sa composition : 1° Variations pour la harpe sur le thème *Nel cor più non mi sento*, op. 1 ; Milan, Ricordi. — 2° *Fantaisie sur la polonaise du comte Oginski*, op. 2 ; ibid. — 3° *Fantaisie sur la romance de* Joseph, op. 3 ; ibid. Aline Bertrand est morte le 13 mars 1835, d'une fièvre nerveuse.

BERTUCH (Jean-Georges), docteur en droit à Kiel, naquit le 19 juin 1668, à Helmers-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

hausen, en Franconie, et fut d'abord conseiller à Zittau. Lors de son installation à l'université de Kiel, en 1693, il soutint une thèse sur l'Opéra, qui fut ensuite imprimée sous ce titre : *Disputatio inaug. de eo quod justum est circa ludos scenicos, operasque modernas, dictas vulgo Opera*; Kiel, 1693, in-4o. Walther assure qu'on a donné une seconde édition de cette dissertation à Nuremberg, 1696, in-4°; l'existence de cette édition est au moins douteuse. Vers la fin de 1603, Bertuch prit du service comme auditeur et quartier-maître dans l'armée danoise, et après quarante-cinq ans de service sous trois rois de Danemark, il obtint le grade de général-major de cavalerie. Il vivait encore en 1739, et écrivait, le 19 juin de cette année, une lettre à Mattheson, que celui-ci a citée dans son *Ehrenpforte* (p. 29). Bertuch jouait du violon et composait.

BERTUCH (Charles-Volmar), organiste de l'église de Saint-Pierre à Berlin, né à Erfurt, vers 1730, est compté parmi les plus habiles de l'Allemagne. Élève d'Adlung, il reçut de ce maître la tradition de la manière de Jean-Sébastien Bach, dont il jouait admirablement les compositions sur l'orgue. Vers 1777, il visita pour la dernière fois sa ville natale, et retourna ensuite à Berlin, où il mourut en 1790. Le docteur Burney, qui entendit Bertuch, en 1776, dit qu'il était le plus habile organiste de Berlin, et qu'il improvisait fort bien.

BERTUZZI (...), élève du conservatoire de Milan, et violoniste dans cette ville, vers 1840, s'est fait connaître par quelques compositions pour son instrument, parmi lesquelles on remarque : 1° Dix caprices pour violon seul; Milan, Ricordi. — 2° Trois duos pour 2 violons, op. 7; ibid. — 3° Thèmes avec des variations pour deux violons et violoncelle; ibid. Le même artiste a fait représenter à Pavie, en 1841, dans la saison du carnaval, un opéra intitulé : *Il Finto Sordo*; l'ouvrage n'a pas réussi.

BERWALD (Jean-Frédéric), né à Stockholm, en 1788, est fils d'un musicien de la chambre du roi de Suède. A peine âgé de trois ans, il montra les plus heureuses dispositions pour la musique. Son père lui fit présent d'un petit violon et commença à lui donner des leçons de cet instrument. Après treize mois d'une application soutenue, cet enfant extraordinaire fut en état de paraître en public et d'exécuter un adagio avec un sentiment naïf et simple qui excita l'admiration. Peu de temps après, le jeune virtuose fit un voyage en Suède et en Norwége; partout il recueillit des applaudissemens. A son retour à Stockholm, il commença à s'essayer dans la composition, et se livra à l'étude du piano. L'année suivante il entreprit un nouveau voyage en Danemarck, et se fit entendre à Copenhague devant le roi. Une maladie dangereuse fit craindre quelque temps pour ses jours, et sembla devoir mettre un terme à ses succès; mais à peine rétabli, il essaya ses forces dans la composition d'une symphonie où les trompettes et les timbales jouaient un rôle considérable. L'abbé Vogler, qui s'intéressait au jeune compositeur, lui fit apercevoir les fautes principales de son ouvrage, et les corrections qui furent le résultat de ses conseils rendirent la symphonie assez bonne pour qu'elle pût être exécutée publiquement, en 1797. L'auteur de cette production précoce était âgé de neuf ans. L'Académie Royale de musique de Stockholm, pour encourager Berwald, lui fit don d'une médaille d'or. Le 14 octobre de la même année, le jeune musicien donna un concert, et fit voir dans l'exécution de deux concertos une habileté qui tenait du prodige. On admira la pureté de son maniement d'archet et son expression dans l'adagio; sa symphonie fut exécutée de nouveau dans ce concert, à la suite duquel il fit un grand voyage avec son père. Au mois de mars 1798, ils se trouvaient à Saint-Pétersbourg; Moscou, Riga, et quelques autres villes considérables de la Russie et de la Pologne furent visitées par eux. Berwald se fit entendre ensuite à Kœnigsberg, Dantzick, Berlin, Dresde, Tœplitz, et se rendit à Leipsick vers la fin de l'année 1798; là, il mit la dernière main à une deuxième symphonie qu'il voulait dédier à la reine de Suède. En 1799, il prit la route de Stockholm par Hambourg. De retour dans sa patrie, il reçut encore des leçons de l'abbé Vogler pendant quelques années. En 1806, on lui donna le titre de musicien de la chambre du roi. Les grands événements de la guerre qui agitèrent l'Europe vers cette époque ne lui permirent pas de réaliser le projet qu'il avait de visiter les pays méridionaux; ce ne fut qu'en 1817 qu'il put faire ce voyage. Après avoir parcouru l'Allemagne, il se rendit en Italie, puis revint en Suède par la France, la Hollande et le Danemarck. Depuis 1819, il ne s'est plus éloigné de Stockholm. Les journeaux de l'Allemagne, particulièrement la *Gazette musicale* de Leipsick, ont accordé des éloges à Berwald comme violoniste et comme compositeur. Toutefois, il ne paraît pas qu'il ait réalisé les hautes espérances que ses débuts précoces avaient données. Les prodiges de l'enfance se résolvent rarement en grands hommes. Berwald a reçu sa nomination de maître de chapelle de la cour de Stockholm en 1834; il en remplissait encore les fonctions en 1848, et célébra alors la vingt-cinquième année de son en-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

trée dans la chapelle royale. Il a trois filles, toutes trois cantatrices, qui se sont fait entendre à Stockholm, à Berlin, à Dresde et à Hambourg. Son frère, A. Berwald, violoniste comme lui, est maître de concert de la cour de Suède. On a publié de la composition de cet artiste : 1° Quatuor pour deux violons, alto et basse, n° 1 ; Copenhague, Lose. — 2° Trois polonaises pour piano et violon, op. 1 ; Berlin, 1798. — 3° Symphonie pour l'orchestre ; Berlin, Hummel, 1799. — 4° Trois quatuors pour deux violons, alto et basse ; Berlin, 1800. — 5° Grande sonate pour piano et violon, op. 6 ; Leipsick, Breitkopf et Haertel. — 6° Introduction et rondo pour piano ; Copenhague, Lose. — 7° Quatre chansons françaises avec accompagnement de piano ; ibid.

BESANZONI (Ferdinand), compositeur dramatique italien, né à Plaisance, a fait représenter en 1843, dans cette ville, *Ruy Blas*, opéra en trois actes dans lequel Mlle Lagrange (*voy.* ce nom) a fait son début au théâtre. Il ne paraît pas que cet ouvrage ait été suivi par d'autres compositions. M. Besanzoni était chef d'orchestre de l'Opéra italien de Berlin en 1845.

BESARD, en latin **BESARDUS** (Jean-Baptiste), né à Besançon, dans la seconde moitié du seizième siècle, étudia dans sa jeunesse la médecine et la jurisprudence, mais sans négliger la musique, dans laquelle il se distingua par son talent sur le luth. Épris de la passion des voyages, il abandonna l'étude du droit, et se rendit en Allemagne. Arrivé à Cologne dans les premières années du dix-septième siècle, il s'y arrêta, et y exerça la médecine ; mais il paraît qu'il alla se fixer ensuite à Augsbourg, où il publia plusieurs ouvrages. Ses amis lui avaient reproché son inconstance et la dissipation qui lui faisait perdre un temps précieux : il leur répondit, dans la préface de son livre intitulé : *Antrum philosophicum, in quo pleraque physica quæ ad vulgariores humani corporis affectus attinent*, etc. (Augsbourg, 1617, in-4°), qu'il avait déjà prouvé, par la publication d'un *Thesaurus Harmonicus*, qu'il ne se livrait pas à l'oisiveté, comme on l'en accusait. Après l'année 1617 on perd la trace de Besard, et l'on ignore le lieu et l'année où il cessa de vivre. On a de lui : 1° *Thesaurus Harmonicus* ; Cologne, 1603, in-fol. de 359 pages. Cet ouvrage est un recueil des meilleures compositions du temps de Besard, arrangées par lui pour le luth. On trouve à la fin un petit traité de la manière de jouer de cet instrument. Quelques bibliographes ont cité une édition du *Thesaurus Harmonicus* publiée à Cologne, en 1615 : je la crois supposée. — 2° *Isagoge in artem testudinarium, das ist : Unterricht ueber das Künstliche Saitenspiel der Lauten* ; Augsbourg, David Franck, 1617, in-fol. Cet ouvrage est une deuxième édition augmentée du *Traité du Luth* de Besard, avec son portrait. — 3° *Novus partus, sive Concertationes musicæ, Augustæ Vindelicorum, per Davidem Francum*, 1617, in-fol ; collection de vingt-quatre morceaux, dont douze pour un luth seul et douze pour deux instruments de cette espèce.

BESLER (Samuel), fils du recteur de l'école évangélique de Brieg, en Silésie, naquit dans cette ville le 15 décembre 1574. Après avoir terminé ses études, il fut nommé cantor du séminaire, en 1599 ; puis, en 1605, recteur du collége du Saint-Esprit, à Breslau. Il mourut d'une maladie épidémique, le 19 juillet 1625. Ses compositions pour l'église se conservent encore dans la bibliothèque Saint-Bernardin, à Breslau. En voici les titres : — 1° *Concentus ecclesiastico-domesticus* (Chansons religieuses pour l'église et la maison), en forme de chorals à quatre voix, 1re et 2me parties ; 1058, in-4° de vingt-huit feuilles. — 2° *Citharæ Davidicæ psalmorum selectiorum prodromus, pro Augusto auspicatoque Augustissimi Bojemorum regis Frederici I, Wratislaviam Silesiæ metropolin ingressu adorn. et humil. dedicatus a S. B.*, 1620, in-fol. — 3° *Ant. Scandanelli Seren. Electoris Saxon. Augusti quondam capellæ-magistri musici præstantissimi Passio* (La Passion de Notre-Seigneur suivant l'évangile de saint Jean), Breslau, Baumann, 1621. — 4° *Hymnorum et Threnodiarum Sanctæ Crucis in devotum Passionis J.-C. Dei et Hominis commemorationem fasciculus, ad hebdom. magn. sua cuique melodia aptata* ; 1611 et 1513, in-fol. (le seul ouvrage que cite Gerber). — 5° *S. B. Gaudii Paschalis J.-C. redivivi in gloriosiss. resurrect. ejus lætam celebrationem relatio hist. a quat. Evang. consignata et mel. harm. adornata* ; Breslau, 1612. — 6° *Threnodiarum Sanctæ Crucis in salutiferam passionem Dom. nostri J.-Ch. recordationem continuatio beat.*, 1612. — 7° *Hymnorum et Thren. S. Crucis in sacratissimam Passionis ac mort. D. N. J.-C. recordationem melodia aptata* ; Breslau, Baumann, 1614, in-8°. — 8° *Delitiarum mensalium apparatus harmonicus ferculis selectioribus benedictionem et grat. act. refertus* (Vingt-un bénédicités et grâces de table), à quatre voix ; ibid, 1615. — 9° Petites chansons pour la fête de Noël, à quatre voix, ibid. 1615.

Thamrodus composa en l'honneur de ce laborieux auteur le distique suivant :

« Quos vetus incinuit, quos nostra Ecclesia cantus
« Rimor, et harmonicis augeo et orno modis. »

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Le frère cadet de S. Besler, Simon Besler, fut *cantor* à Strehlen; c'était un musicien estimable. En 1620, il fut *cantor* à Liegnitz, où il mourut en 1638.

BESNECKER (Jean-Adam), docteur en droit et professeur à Prague, au commencement du dix-septième siècle, passait pour l'un des plus grands organistes de son temps. Il touchait l'orgue de l'église de la Sainte-Croix à Prague, où l'on trouve encore aujourd'hui beaucoup de ses compositions pour l'église, en manuscrit. Son style est dans la manière de Palestrina.

BESOZZI (Alexandre), fils aîné de Joseph Besozzi, musicien, naquit à Parme, en 1700. Il se livra de bonne heure à l'étude du hautbois, et acquit une grande habileté sur cet instrument. Vers 1730, il passa au service du roi de Sardaigne, et devint premier hautboïste de sa chambre et de sa chapelle. Lorsque le docteur Burney le vit, en 1772, il avait plus de soixante-onze ans, et néanmoins il jouait encore du hautbois avec une perfection rare. Il ne s'était jamais marié, et vivait dans une douce intimité, depuis plus de quarante ans, avec son frère, Jérôme, célibataire comme lui. La conformité de leurs goûts était telle, qu'ils se vêtaient exactement de la même manière. Depuis leur entrée au service du roi de Sardaigne, ils n'avaient quitté Turin que deux fois; l'une, pour un voyage fort court à Paris; l'autre pour revoir le lieu de leur naissance. Leur position était fort aisée : ils avaient maisons de ville et de campagne, et toutes deux étaient ornées de fort bons tableaux. Alexandre est mort à Turin, en 1775. On a gravé de lui, tant à Paris qu'à Londres, six œuvres de trios et de solos pour violon et pour hautbois.

BESOZZI (Antoine), frère puîné d'Alexandre, naquit à Parme en 1707. Il devint premier hautboïste de la cour de Dresde en 1740, et se trouvait encore dans cette ville en 1772, lorsque le docteur Burney y arriva. Après la mort de son frère Alexandre, il se rendit auprès de Jérôme à Turin et y mourut en 1781. Ses compositions pour son instrument sont restées inédites.

BESOZZI (Jérôme), né à Parme, en 1713, s'adonna à l'étude du basson, sur lequel il acquit un degré d'habileté égal à celui de ses frères sur le hautbois. Sa longue habitation avec Alexandre (*Voy.* ci-dessus), et les études qu'ils firent ensemble, leur donnèrent à tous deux un fini d'exécution qu'ils n'auraient peut-être pas eu s'ils eussent travaillé séparément. Ils avaient composé ensemble de la musique pour hautbois et basson, uniquement consacrée à leur usage, et qui n'a point été publiée après eux. Jérôme est mort peu de temps après son frère Antoine.

BESOZZI (Gaetan), le plus jeune des quatre frères, naquit à Parme, en 1727. Il entra d'abord au service de la cour de Naples comme hautboïste; de là il passa à celui de la cour de France, et enfin se rendit à Londres, où il se trouvait encore en 1793. Quoiqu'il eût alors 68 ans, il étonnait par la précision de son jeu et le fini de son exécution. Il ne paraît pas qu'il ait fait imprimer ses concertos.

BESOZZI (Charles), fils d'Antoine, naquit à Dresde, en 1745. Élève de son père pour le hautbois, il le surpassa en habileté, et devint le rival de Fischer. Le docteur Burney, qui l'entendit en 1770, fut charmé de la beauté du son qu'il tirait de son instrument. On ignore l'époque de sa mort. Je possède deux concertos de hautbois de cet artiste : ils sont inédits.

BESOZZI (Jérôme), fils de Gaëtan, et comme lui hautboïste, entra au service du roi de France vers 1770. Le docteur Burney, qui l'entendit, en 1772, au concert spirituel, vante son style et sa qualité de son. Il est mort à Paris en 1785, laissant un fils, qui a été flûtiste à l'Opéra-Comique et qui s'est retiré plus tard à Versailles. Celui-ci eut un fils, qui est l'objet de l'article suivant.

BESOZZI (Louis-Désiré), né à Versailles, le 3 avril 1814, reçut de son père les premières leçons de musique, puis il entra au Conservatoire de Paris, le 18 juillet 1825. Confié aux soins d'un professeur de solfége, il obtint un second prix au concours de 1829. Deux ans auparavant il avait été admis dans le cours de piano de Zimmerman. En 1830 le deuxième prix de cet instrument lui fut décerné au concours, et il partagea le premier prix avec Louis Lacombe et Potier, en 1831. Dourlen lui enseigna l'harmonie et Lesueur la composition. En 1836, il se présenta au grand concours de l'Académie des Beaux-Arts de l'Institut, et y obtint le second prix : le premier lui fut décerné l'année suivante, et, devenu pensionnaire de l'État comme lauréat de ce concours, il partit pour l'Italie au mois d'octobre 1837. Diverses compositions de cet artiste pour le piano ont été gravées à Paris.

BESSEGUI (Ange-Michel). *Voyez* Bezegui.

BESSEL (A.-M.-S.-E. de), amateur de musique à Lingen, à la fin du dix-huitième siècle, a publié dans cette ville : 1° Concerto pour le clavecin, avec orchestre; 1790, in-folio. — 2° Douze menuets et trios pour clavecin; 1791, in-4°. — 3° Nouveaux menuets et trios pour clavecin, avec accompagnement de deux violons, deux flûtes, deux cors et basse; 1793, in-4°.

BESSEMS (Antoine), violoniste et compo-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

siteur, est né à Anvers, le 4 avril 1806, suivant les registres du conservatoire, ou le 6 avril 1809, d'après la note que lui-même m'a fournie. Dans son enfance il fut enfant de chœur à l'église des Jésuites, puis à Notre-Dame. Déjà il écrivait d'instinct de petits motets qu'il chantait lui-même, et qui intéressèrent en sa faveur son vieux maître de chapelle, dont il reçut des leçons de violon, à l'âge de quinze ans. Trois ans après il partit pour Paris, léger d'argent, mais plein d'espoir dans l'avenir, comme on l'est d'ordinaire dans la jeunesse. Le 24 octobre 1826 il fut admis comme élève de Baillot au conservatoire de musique. Après avoir reçu des leçons de ce maître célèbre pendant trois ans, il se retira de l'école en 1829. La place de premier violon du théâtre Italien étant devenue vacante et mise au concours, M. Bessems fut vainqueur de quatorze aspirants à la même place, et obtint sa nomination. Quelque temps après, il abandonna cette situation pour voyager en Belgique, en Allemagne, en Italie et en Angleterre, et y donner des concerts. De retour à Paris, il y organisa des séances de musique instrumentale et classique, dans lesquelles il interprétait avec intelligence et sentiment les trios, quatuors et quintettes des grands maîtres. En 1847, M. Bessems fut rappelé à Anvers pour y diriger l'orchestre de la Société royale d'Harmonie. Il remplit ces fonctions pendant quatre ans. Il est retourné de nouveau à Paris en 1852, et s'y livre à l'enseignement de son art. Les œuvres de cet artiste, tant publiées qu'inédites, forment la liste suivante : 1° Trois messes à quatre voix et orchestre; la 2me a été publiée chez Schott, à Mayence; les autres sont inédites. — 2° Deux grands psaumes à quatre voix et orchestre. — 3° Plusieurs motets avec orchestre ou orgue. — 4° Cantiques, offertoires, élévations, graduels, avec orchestre, orgue ou quatuor. — 5° 24 mélodies pour une, deux, trois et quatre voix, avec accompagnement de piano; publiées à Paris. — 6° Romances, cantilènes, canzonettes, idem; ibid. — 7° Hymne avec chœur et deux orchestres, composée pour l'inauguration de la statue de Rubens, et exécutée à Anvers, au mois de septembre 1840. — 8° Quatre livres de duos pour deux violons, publiés à Paris. — 9° Dix fantaisies pour violon, avec acc. d'orchestre, de quatuor, ou de piano, ibid. — 10° Deux livres de duos pour violon et violoncelle, ibid. — 11° Douze grands duos de concert pour piano et violon, en collaboration avec Jules Dejazet, ibid. — 12° Dix mélodies pour piano seul, ibid. — 13° Douze mélodies pour violon, avec acc. de piano, ibid. — 14° Six chants dramatiques dédiés à S. M. la reine des Belges, ibid. — 15° Deux quatuors pour 2 violons, alto et basse (inédits). — 16° Trio pour violon, alto et violoncelle (idem). — 17° Douze grandes études avec piano (idem). — 18° Concerto pour violon, avec orchestre (idem). — 19° Douze mélodies pour le violoncelle, avec piano (idem).

BESSER (T.-G.), organiste à la collégiale de Notre-Dame, et à Saint-Paul d'Halberstadt, vers la fin du dix-huitième siècle. On a de lui : 1° *Oden mit Melodien* (Odes en musique); 1779. — 2° *Die Frühlings Feier* (La fête du printemps); 1783. — 3° *Klavierstücke für Anfænger* (Pièces pour le clavecin à l'usage des commençans), premier cahier; 1784. On connaît aussi un oratorio de sa composition intitulé *Adams Erwachen* (Le réveil d'Adam); 1795, Mss.

BESSON (Jacques), né à Grenoble, dans la première moitié du seizième siècle, fut d'abord professeur de mathématiques à Orléans, puis à Lyon, où il vivait encore en 1581. Au nombre de ses ouvrages est un *Theatrum instrumentorum et machinarum*; Lyon, 1578, in-fol., dont Julien Paschalis a donné une édition augmentée, et dont il y a des traductions en français, en italien et en allemand. Besson y traite *des instruments de percussion et en particulier des cloches*. Delandine, dans son livre sur les *Manuscrits de la bibliothèque de Lyon*, indique sous le n° 877 du catalogue un mémoire in-folio sur le même sujet et sous le nom de *Besson :* ce n'est vraisemblablement qu'un extrait de l'ouvrage cité plus haut.

BESSON (Gabriel-Dias), maître de chapelle du couvent des Carmes déchaussés de Madrid, vers le milieu du dix-septième siècle. Le catalogue de la Bibliothèque du roi de Portugal Jean IV, indique un traité de composition par cet auteur, intitulé : *Compendio de musica;* mais il ne fait pas connaître s'il est imprimé ou manuscrit.

BESSON (Gabriel), violoniste et compositeur, vivait à Paris au commencement du dix-huitième siècle. Il y a publié : Douze sonates à violon seul, 1er livre, in fol.

BESTES (Godefroy-Ernest), l'un des meilleurs organistes de l'Allemagne, naquit à Berka près de Weida, le 7 février 1654. Jean Winten, organiste de la cour à Altenbourg, lui donna les premières leçons de clavecin. En 1690, Bestes succéda à son maître dans son emploi; il mourut en 1732, après avoir occupé cette place pendant quarante-deux ans. L'on n'a rien imprimé de ses compositions.

BETHISY (Jean-Laurent de), né à Dijon, le 1er novembre 1702, fut professeur de musique à Paris, et se fit connaître par un ouvrage in-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

titulé : *Exposition de la théorie et de la pratique de la musique, suivant les nouvelles découvertes*; Paris, 1754, in-8°. Il y a une seconde édition de cet ouvrage; Paris, 1764, in-8°. L'auteur y expose la théorie de l'harmonie selon les principes de Rameau; mais il fait voir que ces principes sont souvent en contradiction avec la pratique. Toutefois, ses exemples sont mal écrits et ne s'élèvent pas au-dessus de l'école française de son temps. Mattheson a fait une critique de cet ouvrage dans son *Plus ultrà*, p. 465-471. Dans la *Biographie Universelle* de Michaud on attribue à Bethisy la musique d'un opéra intitulé : *L'enlèvement d'Europe*. On a aussi de sa composition *Le transport amoureux* et *Le volage fixé*, cantatilles; Paris, in-fol. sans date. Béthisy est mort à Paris, le 19 octobre 1781.

BETHMANN (Christian), excellent facteur d'orgues à Hanovre, né en 1783, est mort dans cette ville, le 7 juillet 1833, à l'âge de cinquante ans. Au nombre de ses ouvrages se trouve un nouveau *Clavicylindre*, dont Chladni a rendu compte dans la *Gazette générale de musique* de Leipsick (1824, n° 51, pages 826-827). En 1825, Bethmann a publié dans le même journal (n° 36, p. 607 et suiv.) une réfutation d'un article que Wilke, organiste et directeur de musique à Neu-Ruppin, avait publié dans le numéro 43 de la même gazette (page 690), concernant la facture des orgues. Wilke répondit à cette critique dans le volume suivant; mais les observations de Bethmann n'en subsistèrent pas moins.

BÉTHUNE (Le comte de), poëte et musicien français du douzième siècle. Une chanson de Hugues d'Oisy, qui lui est adressée, semble prouver qu'il avait accompagné Philippe-Auguste en France, à son retour de la Terre sainte. On connaît douze chansons notées de sa composition : le Mss. 7222 de la Bibliothèque du Roi en contient neuf.

BETTELLA (Paul), chapelain de la cathédrale de Padoue, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, eut pour maître de composition Simon Vesi, maître de Chapelle à Forli. Il a fait imprimer un œuvre qui a pour titre : *Messa e Salmi a* 1, 2, 3, *voci concertati, con violini*, op. 1ª; Venise, 1677, in-4°

BETTIGNIES (Jean de), maître des primiciers de l'église Notre-Dame de Tournay, dans la première partie du dix-septième siècle, est connu par deux rondeaux mis en musique à quatre parties, lesquels sont insérés dans un recueil qui a pour titre : *La pieuse alouette avec son tire-lire*; Valenciennes, 1516 et 1621. 2 vol. in-8°. Les rondeaux de Bettignies se trouvent dans le premier volume; on trouve dans le deuxième *La pieux chant de l'alouette*, à quatre parties, par J. J., maître des primiciers de l'église Notre-Dame de Tournay; ce qui a fait croire à M. de Coussemaker (*Notices sur les collections musicales de la bibl. de Cambrai*, etc., p. 118), avec beaucoup de vraisemblance, que Bettignies était mort avant que le deuxième volume fût publié, en 1621.

BETTINI (Étienne) surnommé *il Fornarino*, parce qu'il avait été boulanger, fut un contrapuntiste distingué du seizième siècle. Il eut pour maître Goudimel, et fut condisciple de Jean Animuccia, de Palestrina, d'Alexandre Merlo, et de Jean-Marie Nanini. En 1562 il fut nommé chapelain chantre de la chapelle pontificale, à Rome. Ses compositions sont restées en manuscrit. L'abbé Santini possède de ce musicien un *Salvum me fac*, et un *Transeunte Domino*, motets à cinq voix.

BETTINI (Girolamo), compositeur italien, vivait dans la première moitié du dix-septième siècle. Il a publié des messes à cinq voix; Venise, 1647.

BETTINI (Mario), savant jésuite italien, né à Bologne, le 6 février 1584, fut professeur de morale, de philosophie et de mathématiques au collége de Parme. Il mourut à Bologne le 7 novembre 1657. On trouve beaucoup de choses relatives à l'acoustique et à la partie mathématique de la musique dans ses livres intitulés : 1° *Apiaria universæ philosophiæ, mathematicæ, in quibus paradoxa et nova pleraque machinamenta ad usus eximios traducta et facillimis demonstrationibus confirmata exhibentur*, Bologne, 1641-1645, 3 vol. in-fol. — 2° *Euclides explicatus*, 1642 et 1645; ouvrage qui fait aussi partie du précédent — *Ærarium philosophiæ, mathematicæ*; Bologne, 1648, in-8°

BETTONI (L'abbé Barthélemi), savant italien, a publié un recueil de dissertations sous ce titre : *Osservazionni sopra i salmi*; Bergame, Locatelli, 1786, 2 vol. in-8°. La sixième dissertation du premier volume traite de la musique des anciens, et particulièrement des Hébreux au temps de David et de Salomon. La septième dissertation est aussi relative à des objets de musique et aux instruments des Hébreux.

BETTONI (Nicolas), typographe italien, né à Porto-Guaro, petite ville du royaume Lombardo-Vénitien. Après avoir rempli divers emplois publics à Vérone, à Udine et à Brescia, il quitta la carrière administrative, et fonda diverses imprimeries à Brescia, à Padoue, à Milan, et à Porto-Guaro; mais ces entreprises ne furent point heureuses, et Bettoni fut obligé de chercher un

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

refuge à Paris, où il établit une nouvelle imprimerie. Il cultivait les lettres. Au nombre des opuscules qu'il a publiés, on remarque celui-ci : *Rossini et sa musique;* Paris, Bettoni, 1836, 16 p. in-8°.

BETTS (*John*), *luthier* anglais, a joui de beaucoup de réputation dans son pays à la fin du dix-huitième siècle et au commencement du dix-neuvième. Il travailla à Londres depuis 1787 jusqu'en 1823, époque de sa mort. Les instruments qu'il fabriqua, et surtout le commerce qu'il fit des anciens violons, altos et basses de Crémone, lui firent acquérir une fortune considérable, dont ses neveux, John et Arthur Betts, ont hérité. Ceux-ci continuent sa lutherie et ont obtenu une médaille à l'exposition de 1851, pour des imitations de violons d'Amati.

BETTS (Arthur), neveu du précédent, violoniste anglais, naquit dans le comté de Lincoln, vers 1780. Son frère, fabricant de violons à Londres, l'appela près de lui, et lui fit donner les premières leçons par Hindmarsh, violoniste médiocre; mais, après quelques mois, il eut le bonheur de passer sous la direction de Viotti. Il reçut aussi des leçons d'Eley et de Russel pour l'harmonie, et il fut un des plus habiles professeurs de l'Angleterre. On a de lui plusieurs ouvrages pour le piano et pour le violon.

BETZ (Suzanne-Jacobine), connue sous le nom de Mme Jungert, née à Augsbourg, en 1745, y prit des leçons de musique de J. G. Seyfert, et devint une cantatrice excellente. Vers 1768, elle passa au service de la cour de Munich, en qualité de première chanteuse des concerts, et y réunit tous les suffrages. Elle vivait encore à Munich vers 1811.

Une autre cantatrice de ce nom, Mlle Émilia Betz, née à Cobourg, s'est fait remarquer comme cantatrice douée d'un beau talent, à son début en 1845, dans *La Fille du régiment*, jouée au théâtre de la cour de Saxe-Cobourg. L'éducation vocale de Mlle Betz avait été faite à Vienne et à Paris.

BEUF (Jean le). *Voy.* Lebeuf.

BEURHUSIUS (Frédéric), philosophe allemand, né à Menerzhagen, était corecteur à Dortmund, en 1573. On a de lui : *Erotematum musicæ libri duo, ex optimis hujus artis scriptoribus vera perspicuaque methodo descripti;* Nuremberg, 1551, in-8°. Forkel n'a pas eu connaissance de cette édition, qui est à la Bibliothèque Mazarine. Il y a des éditions de cet ouvrage datées de Nuremberg 1573, 1580, 1585 et 1591, toutes in-8°. Celle de 1585 est accompagnée d'une préface de Jean-Thomas Freig, recteur à Altorf. Toutes ces éditions sont également rares. L'ouvrage de Beurhusius n'est pas sans intérêt pour l'histoire de la musique.

BEURSE (Pierre ou Pierquin), organiste de la chapelle de Charles le Téméraire, duc de Bourgogne, paraît pour la première fois dans l'état de cette chapelle, dressé au mois de novembre 1474. Son nom est inscrit dans les registres sous ces formes *Beurse*, *Beurst*, *Bursin* et *Veurse* (1). Beurse se trouve encore dans les états de la chapelle ducale de Bourgogne en 1480 et 1481; mais il n'est plus dans celui de novembre 1492, et Gomart, surnommé *Nepotis*, y est inscrit comme son successeur dans la place d'organiste. Une chanson à trois voix, sous le nom de *Beurt* se trouve dans un manuscrit qui a appartenu à Pixérécourt (*voy.* ce nom) et qui est passé en Angleterre : il est vraisemblable qu'elle appartient à l'artiste dont il s'agit ici.

BEUTLER (Jean-Georges-Bernard), corecteur à l'école de Mühlhausen, a publié en 1788, chez Breitkopf et Hærtel, à Leipsick, des *Conversations musicales pour le piano*, en deux parties. Il arrangea ensuite à quatre parties d'anciennes mélodies chorales du dix-septième siècle, sur lesquels Demme avait mis de nouvelles paroles. Après avoir soumis ce travail au savant organiste Umbreit, il le publia sous ce titre : *Nouveaux cantiques de Demme sur d'excellentes mélodies anciennes, arrangées avec accompagnement de piano ou orgue*; Gotha, Becker 1799, in-4°. On a aussi sous le nom de Beutler des *Menuets brillants pour le piano*; Leipsick, 1800.

BEUTLER (Benjamin), né à Mühlhausen le 2 décembre 1792, est mort le 2 janvier 1837 dans la même ville, où il remplissait les places de directeur de musique et de secrétaire du gymnase. Après avoir terminé ses premières études dans ce collége, il alla suivre les cours de l'université de Gottingue, où il s'adonna particulièrement à la théologie. L'amour de la musique le lia avec Forkel. De retour à Mühlhausen, il succéda à son oncle en 1814 dans la place d'organiste à la *Marienkirche* (l'Église de Sainte-Marie). Quelques années après, le magistrat de la ville le nomma directeur de musique et sous-recteur du gymnase. Il devint en quelques années l'âme du mouvement musical à Mühlhausen, établit des chœurs de garçons et de filles dans les écoles, et fut le fondateur d'une société de chœurs d'hommes, en 1830. Enfin il organisa à Mühlhausen de grandes fêtes musicales, dont il fut le directeur. Homme religieux et d'une moralité sévère, il jouissait de l'estime générale. Il a été l'éditeur, conjointement avec

(1) Collection des lettres patentes de l'Audience, aux archives du royaume de Belgique.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Hildebrand, des mélodies chorales pour le livre de chant de Mühlhausen, sous ce titre : *Choral-Melodieen für das Mühlhauser Gesangbuch zum Gebrauch in Schulen, in Kirchen und der häuslichen Andacht*; Mühlhausen, Fried, Heinrichs Hofen, 1834, in-8°.

BEUTLER (F...), musicien de la chambre de la cour de Bavière, violoniste et virtuose sur le piano, né à Munich, vers 1798, a vécu à Berlin vers 1819, puis à Zurich, et s'est fixé à Lausanne, où il a été nommé directeur de musique en 1825. Il s'y trouvait encore en 1833. Il s'est fait connaître par quelques compositions parmi lesquelles on remarque : 1° Allegretto pour le piano; Berlin, Grobenchütz.—2° Pot-Pourri, op. 2; Munich, Falter. — 3o Six variations et coda. op. 4; ibid.; — 4° Six variations et rondo sur un thème original, op. 6; ibid. — 5° Neuf chansons allemandes; ibid. — 6° Pot-Pourri pour le violon, sur un thème de *la Dame Blanche*, avec orchestre. op. 15; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 7° 3 chants de société pour 4 voix d'hommes. op. 13; ibid. — 8° *Allegro poco andantino*, pour piano, Hambourg, Schubert. En 1829, Beutler a fait exécuter une ouverture à grand orchestre de sa composition, et une autre ouverture sur l'air français : *ô ma Patrie*.

BEUZIN (J. G.), écrivain allemand, inconnu à tous les bibliographes, de qui l'on a un opuscule intitulé : *Beurteilung der pantomimischen Oper des hern Niccolini* (Critique de l'opéra pantomimique de M. Niccolini); Erfürt, 1751, in-4° de 4 feuilles.

BÉVERINI (François), musicien, né vraisemblablement à Rome, vers le milieu du quinzième siècle, est cité comme auteur de la musique d'une espèce d'opéra, ou plutôt d'un *Mystère*, dont le sujet était la Conversion de Saint-Paul. Ce mystère fut représenté à Rome en 1480, par ordre du cardinal Raphaël Riari. Bonnet (*Histoire de la musique*, tom. 1, p. 256) et Blankenburg, dans le supplément à la théorie des beaux-arts de Sulzer (t. 2, p. 457), disent que cette pièce a été chantée d'un bout à l'autre, et se fondent sur un passage de l'épître dédicatoire de Jean Sulpicius, auteur de la pièce, au cardinal Riari, où il est dit que jusqu'alors on n'avait jamais entendu à Rome une semblable exécution en forme de chant. La question reste néanmoins indécise; mais quoi qu'il en soit, il est certain que la musique de Beverini a dû être dans le style du contrepoint d'église de son temps.

BEVILAQUA (M.), flûtiste et virtuose sur la guitare, est né en Italie, et a vécu longtemps à Vienne. Plus de soixante œuvres de musique portent son nom. Parmi ses productions, on remarque : 1° Trois duos concertants pour deux flûtes; — 2° Trois trios pour deux clarinettes et basson, — 3° Quatuor pour guitare, violon, flûte et violoncelle, op. 18. — 4° Neuf variations pour guitare et flûte sur l'air : *La Biondina*. — 5° Variations sur un air allemand, pour guitare et flûte ou violon, op. 62. — 6° Sonate pour piano et flûte (en *sol*), op 63. Tous les autres ouvrages de Bevilaqua consistent en duos pour guitare et flûte, piano et violon : ils ont été gravés à Vienne et à Rome. Les auteurs de la nouvelle Encyclopédie musicale, publiée à Stuttgard, disent que les productions de cet artiste portent le cachet de connaissances solides en musique. L'un de ses derniers ouvrages est une *Méthode de guitare*. On n'a plus rien imprimé de Bevilaqua depuis 1827.

BEVIN (Elway), habile compositeur anglais, vivait vers la fin du règne d'Élisabeth. Il était du pays de Galles; mais on ignore le lieu et la date de sa naissance, ainsi que celle de sa mort. Tallis fut son maître de composition et l'eut pour successeur dans sa place à la chapelle royale, en 1589. Peu de temps après, il fut aussi nommé organiste de la cathédrale de Bristol; mais il perdit ces deux emplois en 1637, parce qu'on découvrit qu'il était de la communion romaine. On trouve dans la collection de Barnard intitulée : *First Book of selected Church Musick* (1641), un service de musique d'église qui y a pour titre : *M. Elway Bevin's first service of 4 and 5 parts*. Cette composition, la seule qu'on connaisse aujourd'hui de Bevin, a été reproduite dans la grande collection de Boyce intitulée *Cathedral Music*. Mais l'ouvrage qui a fondé la réputation de ce musicien est un traité de composition intitulé : *A brief and short Introduction to the art of Musicke, to teach how to make discant of all proportions that are in use : very necessary for all such as are desirous to attaine to Knowledge in the art, and may by practice, if they can sing, soon be able to compose three, four, and five parts, and also to compose all sorts of canons that are usual, by these directions, of two or three parts in one, upon a plain song* (Courte introduction à l'art de la musique, etc.); Londres, 1631, in-4° de 152 pages. Ce livre est devenu très-rare. On y trouve des règles pour la construction de toutes les espèces de canons, avec des exemples jusqu'à six parties. Kollmann a rapporté et expliqué cinq canons extraits de l'ouvrage de Bevin dans son *Essay on practical musical composition*, chapitre IX, et planches 40 et 41. Bevin fut le maître du

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Dr. William Child. Burney a dit de lui (*History of Music.*, vol. III, p. 327) : « Bevin fut « réellement un homme de génie : il est regret- « table qu'un plus grand nombre de ses compo- « sitions n'ait pas été conservé. »

BEYER (Jean-Samuel), né à Gotha, vers 1680, fut d'abord *cantor* à l'école de Weissenfels, et ensuite directeur de musique à Freyberg, où il demeura depuis 1703 jusqu'à sa mort, arrivée en 1744. Il s'est fait connaître également comme compositeur et comme écrivain didactique. Ses principaux ouvrages sont : 1° *Primæ lineæ musicæ vocalis, dass ist kurze, leichte, gründliche und richtige Anweisung, wie die Jugend, so wohl in den œffentlichen Schulen, als auch in der Privat-Information, ein musikalisches Vokalstück wohl und richtig singen zu lernen, aufs kürtz te kann unterrichtet werden, mit unterschiedlichen Canonibus, Fugen, Soliciniis, Biciniis, Arien und einem Appendice, worinnen allerhand lateinische, französische und italienische Termini musici zu finden, etc.* (Introduction courte, facile, fondamentale et exacte à la musique vocale, etc.) ; Freyberg, 1703, 14 feuilles in-4° obl. Une seconde édition a été publiée dans le même format à Dresde, en 1730, mais réduite à la moitié, par la suppression des exemples de canons, de fugues, etc. — 2° *Musikalischer Vorrath neu variirter Festchoral-Gesænge, auf dem Clavier, in Canto und Basso, zum Gebrauch sowohl beym œffentlichen Gottesdienst, als beliebiger Haus-Andacht* (Magasin musical de nouveaux chants simples variés, pour clavecin avec soprano et basse, etc.), première partie; Freyberg, 1716, in-4° ; deuxième partie, 1716; troisième, idem, 1719. — 3° *Geistlich-musikalische Seelen-Freude, bestehend aus 72 Concert-Arien von 2 vocal und 5 unterschiedlichen Instrumental-Stimmen, auf alle Sonn-und Fest-Tage zu gebrauchen.* (L'âme joyeuse, spirituelle et musicale, consistant en soixante-douze airs concertants pour deux voix et cinq instruments, etc.) ; Freyberg, 1724. in-4°

BEYER (...), physicien, Allemand de naissance, domicilié à Paris, y inventa un instrument composé de lames de verre frappées par des marteaux, dans la forme d'un piano, et qui fut appelé *Glass-chord* par Franklin. Un pianiste, nommé *Schunck*, le joua en public pendant quinze jours, au mois de novembre 1785. Cet instrument a été employé avec succès à l'Opéra, dans les *Mystères d'Isis*, pour remplacer la flûte enchantée. C'est ce même instrument, dépouillé de son clavier, et frappé par un simple marteau de liége, qui a été rendu populaire à Paris.

BEYER (Ferdinand), l'un des fabricants les plus actifs de cette musique de piano sans idées et sans valeur, sur des danses ou des airs d'opéras, que l'époque actuelle voit éclore chaque jour. Les renseignements me manquent sur sa personne. Il a commencé à se faire connaître vers 1840, et déjà on a imprimé sous son nom quelques centaines de morceaux (en 1859) ; ce pendant Gassner n'en parle pas dans son lexique, qui a paru en 1849. La plupart des *productions* de M. Beyer ayant été publiées chez Schott, à Mayence, et chez Simrock, à Bonn, il est vraisemblable qu'il habite dans quelque ville des bords du Rhin.

BEYLE (Marie-Henri) (1), littérateur français qui s'est caché sous plusieurs pseudonymes, notamment sous celui de *Stendhal*, naquit à Grenoble, le 23 janvier 1783, et mourut à Paris le 23 mars 1842. Fils d'un avocat au parlement de Grenoble, il eut d'abord pour précepteurs des prêtres, qui lui firent prendre en aversion leur enseignement sévère ; puis il entra à l'école centrale de sa ville natale en 1795, en suivit les cours pendant quatre ans, et y obtint des succès. En 1799 il se rendit à Paris, et y trouva un logement dans la maison de M. Daru, allié de sa famille. Il se destinait à entrer à l'École polytechnique ; mais ennemi du travail, il ne put se mettre en état d'y être admis. M. Daru essaya alors de le placer dans l'administration : il y montra la même incapacité, et en sortit pour aller étudier, dans l'atelier de Regnault, la peinture, qui ne lui réussit pas mieux. En 1800, il suivit M. Martia Daru en Italie. Arrivé à Milan, il essaya de nouveau de l'administration dans les bureaux du gouverneur de la Lombardie, s'en dégoûta bientôt, et entra comme maréchal des logis dans le sixième régiment de dragons : six mois après il obtenait par ses protecteurs l'épaulette de sous-lieutenant, et en cette qualité il prit part aux combats que l'armée française livra en Italie. La carrière militaire n'ayant pas pour lui plus d'attrait que toutes celles qu'il avait essayées, il donna sa démission à la paix d'Amiens, en 1802,

(1) Dans la première édition de la *Biographie universelle des Musiciens*, j'ai donné à Beyle les prénoms de *Louis-Alexandre César*, d'après la *France Littéraire* de M. Quérard (t. 1er, p. 322). M. P. Colomb-des-Battus l'appelle *Arthur-Louis-Alexandre-César*, dans son *Catalogue des Dauphinois dignes de Mémoire* (1840, in 8°) ; mais M. Quérard assure (dans *La Littérature contemporaine*, XIXe siècle, t. 1, p. 44o, note) que le véritable prénom de Beyle est *Henri*, et la *Nouvelle Biographie universelle de* MM. Michaud, à laquelle j'emprunte les détails biographiques de cette notice, le nomme *Marie-Henri*. (T. V, col. 839.)

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

et retourna à Grenoble reprendre l'existence oisive pour laquelle il avait un penchant décidé. Cependant, sans fortune, il avait besoin d'un état : on essaya de lui en donner un en le faisant entrer dans une maison de commerce à Marseille, en 1805; il n'y put rester une année entière. De retour à Paris, il partit pour l'Allemagne, avec M. Daru, en 1806, et, grâce à son protecteur, il fut nommé intendant des domaines de l'empereur, à Brunswick, puis, en 1807, adjoint d'un commissaire des guerres. En 1810, il entra au conseil d'État comme auditeur, et fut peu après chargé des fonctions d'inspecteur de la comptabilité du mobilier et des bâtiments de la couronne, fonctions qu'il abandonna en 1812, pour accompagner M. Daru, en amateur, dans la campagne de Russie. En 1814, il retourna à Grenoble avec le titre d'adjoint au commissaire extraordinaire; mais immédiatement après la première invasion de la France, il alla se fixer à Milan, où il passa sept années, trouvant ses moyens d'existence dans les nombreux articles qu'il fournissait aux revues françaises et anglaises. Il s'y trouvait parfois des révélations sur la situation de la Lombardie qui fixèrent l'attention de la police autrichienne : elle l'obligea à retourner à Paris en 1821. Il y resta jusqu'en 1830, uniquement occupé de travaux littéraires. La révolution de juillet lui fut favorable en lui procurant, le 25 septembre 1830, le brevet de consul de France à Trieste. M. de Metternich lui ayant refusé *l'exequatur*, il alla à Civita-Vecchia remplir les mêmes fonctions, qu'il exerça jusqu'à sa mort. J'ai connu Beyle en 1830, dans les bureaux de la rédaction du journal *Le Temps* : c'était un gros homme, fort insouciant, fort sommeillant, et dont la conversation n'indiquait pas l'esprit qu'il a mis dans ses livres. Il ne savait causer que la plume à la main.

Beyle débuta mal dans la littérature; car ce fut par un plagiat. Un livre intéressant de Carpani avait été publié sous ce titre : *Le Haydine, ovvero lettere su la vita e le opere del maestro Giuseppe Haydn* (*Voyez* CARPANI) : il tomba entre les mains de Beyle, qui le traduisit en français, et le publia sous le pseudonyme de *Bombet*, et sous ce titre : *Lettres écrites de Vienne en Autriche sur le célèbre compositeur Joseph Haydn, suivies d'une vie de Mozart, et de considérations sur Métastase et l'état présent de la musique en France et en Italie;* Paris, Didot, 1814, in-8° de 460 pages. Cette traduction, achevée à Londres, fut elle-même traduite en anglais quelques années après. Le titre de la version anglaise est : *Lives of Haydn and Mozart, in a series of letters, translated from the french;* London, Murray, 1817, in-8° de 493 pages. La supercherie était trop évidente pour que Carpani gardât le silence. Il attaqua le plagiaire pseudonyme avec autant de force que de vivacité dans deux lettres écrites de Vienne, les 15 et 20 août 1817, qui parurent dans la *Nuova serie del Giornale dell' Italiana letteratura*, t. X, Padova, 1817, p. 124-140, avec ce titre : *Lettere due dell'autore delle Haydine, Giuseppe Carpani, milanese, al sig. Alessandro Cesare Bombet, francese, sedicente autore delle medesime.* A ces lettres étaient jointes des déclarations de Salieri, Weigl, Frieberth, du conseiller de légation saxone Griesinger, et de Mlle Kurzbeck, lesquelles disaient que Carpani était le véritable auteur des Haydines, et que le livre de Bombet n'en était qu'une simple traduction. Quelques journaux littéraires de l'Allemagne reproduisirent la réclamation de Carpani, et le *Journal de Paris* en donna un extrait au mois d'octobre 1817, avec des réflexions désagréables pour Beyle, qui n'essaya pas de répondre à ces attaques, mais qui ne reproduisit pas moins son livre avec le titre de *Vies de Haydn, Mozart et Métastase.* Paris, Delaunay, 1817, in-8°. Cette fois il avait changé le pseudonyme de Bombet en celui de Stendhal. M. Quérard s'est trompé (dans *la France Littéraire*, t. Ier., p. 325) lorsqu'il a considéré les *Lettres écrites de Vienne* et les Vies de Haydn et de Mozart comme des ouvrages différents. Il n'a pas connu non plus le titre exact de la première édition. Carpani semble avoir été destiné à être pillé ou imité par Beyle. Il avait fait insérer dans les journaux d'Allemagne et d'Italie depuis 1818 jusqu'en 1822, diverses lettres sur Rossini et sur plusieurs autres compositeurs du même temps, particulièrement sur *Tancredi* et sur *Freyrchütz;* ses lettres ont été réunies depuis lors avec quelques autres morceaux du même auteur, sous ce titre : *Le Rossiniane ossia lettere musico-teatrali.* Or, Beyle publia, en 1823, une *Vie de Rossini* (Paris, Bouland, deux parties in-8°), qu'il reproduisit l'année suivante, comme une édition nouvelle, au moyen d'un nouveau frontispice. Ce livre, mis au jour sous le nom de *Stendhal*, renferme une grande partie des opinions exprimées par Carpani sur *Tancrède* de Rossini, sur *Freyschütz*, de Weber, sur *Otello*, et sur beaucoup d'autres productions de l'école moderne. Le reste, particulièrement la partie biographique, a pour base des anecdotes recueillies à la légère par l'auteur, et quelques faits empruntés aux almanachs de spectacles publiés à Venise et à Milan. Tout cela est rempli d'inexactitudes. Quant à la forme de l'ouvrage, on y remarque le même désordre que dans toutes les autres pro-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ductions de Beyle. Quelques pages ont le cachet du talent qu'on ne peut refuser à l'écrivain, et qui a fait le succès de ses romans, de ses peintures de mœurs et de ses brochures ; mais les contradictions y fourmillent ; les jugements et les critiques accusent une ignorance complète de l'art et un esprit tout rempli de préjugés ; enfin, en dépit de son goût apparent pour la nouveauté, on y voit que Beyle a des habitudes et des affections pour les souvenirs de sa jeunesse. Le professeur Wendt, qui a publié à Leipsick, en 1824, une traduction allemande du livre de Beyle, en a corrigé les inexactitudes dans des notes. Il en a été fait une traduction anglaise, publiée à Londres, en 1826, 1 vol. in-12. Des éditions en ont été faites en Belgique ; et il en a été publié une nouvelle à Paris, en 1854, un vol. in-12, avec quelques additions. Les ouvrages de Beyle, étrangers à la musique, sont : 1° Une *Histoire de la Peinture en Italie*; Paris, 1877, 2 vol. in-8°, reproduite plusieurs fois avec des changements de titres comme des éditions nouvelles. — 2° *Rome, Naples et Florence* en 1817 ; Paris, 1817, in-8°. — 3° *De l'Amour ;* Paris, 1722, 2 vol. in-12 ; production audacieuse et immorale. — 4° *Armance,* roman ; Paris, 1827, 3 vol. in-12. — 5° *Promenades dans Rome ;* Paris, 1829, 2 vol. in-8°. — 6° *Rouge et Noir, chronique du dix-neuvième siècle ;* Paris, 1831, 2 vol. in-8°. — 7° *Mémoires d'un Touriste ;* Paris, 1838, 2 vol. in-8°. — 8°. *La Chartreuse de Parme ;* Paris, 1839, 2 vol. in-8°. C'est la meilleure production de l'auteur. — 9° Quelques brochures de circonstance, etc.

BEYSSELIUS (Jodocus), conseiller impérial, philosophe, orateur et poëte, né à Aix-la-Chapelle, vécut de 1454 à 1494. Au nombre de ses écrits, Trithème (*De Script. Eccles.*, p. 395), place un dialogue *De optimo genere musicorum, lib. I.*

BEZEGUI (Ange-Michel), compositeur et bon violoniste, né à Bologne en 1670, vint à Paris vers 1684, et devint chef de la musique de Fagon, surintendant des finances. Il eut le malheur de se casser le bras, et son protecteur lui assura une existence aisée, mais qui ne le consola jamais de son accident. Il mourut en 1744. On connaît de lui : *Sonate a violino solo e violoncello o basso continuo,* op. 1ᵉ, Amsterdam, Roger, in-fol. obl., et un livre de pièces de clavecin.

BIAGGI (Alamanno), compositeur italien, né en Lombardie, a fait ses études musicales au Conservatoire de Milan. Fixé à Florence vers 1838, il y occupe les positions de maître de chapelle de l'institut musical de cette ville, et de premier violon de la cour de Toscane. Son début dans la composition dramatique eut lieu au théâtre de *la Pergola*, à Florence, le 15 septembre 1840, par l'opéra intitulé *I Petromiani ed i Geminiani*, dont le libretto n'était autre que celui de la *Secchia rapita*, mis précédemment en musique par Zingarelli et plusieurs autres compositeurs. Biaggi avait écrit une ouverture à grand orchestre, pour un concert du Conservatoire de Milan, qu'il a ensuite arrangée pour le piano à quatre mains, et qui a été publiée chez Ricordi. On connaît aussi de lui une messe de *requiem* à quatre voix et orchestre, en partition ; Florence, Ferdinand Lorenzi, in-fol. Les journaux italiens ont annoncé, en 1855, la représentation, au théâtre Léopold de Florence, de l'opéra *Gonzalvo di Cordova*, musique composée par *Alessandro Biagi* : il est vraisemblable qu'il y a là une erreur typographique, et qu'il faut lire *Alamanno Biaggi*.

BIAGIOLI (Nicolas-Josaphat), grammairien et littérateur, né en 1761, à Vizzano, dans l'état de Gênes, fit ses études à Rome, et fut professeur à l'université d'Urbino dès l'âge de dix-sept ans. Après avoir été préfet de Rome pendant l'occupation de l'Italie méridionale par les armées de la République française, il fut obligé de se réfugier à Paris, en 1798, et d'y ouvrir des cours de langue et de littérature italienne pour vivre. Il y mourut des suites d'une fluxion de poitrine, le 13 décembre 1830. On a de Biagioli des éditions estimées du Dante et de Pétrarque, une grammaire italienne qui a eu beaucoup d'éditions, des poésies latines et italiennes, ainsi que plusieurs autres ouvrages sur lesquels on peut consulter le supplément de la Biographie universelle de MM. Michaud. Biagioli n'est cité ici que pour un poëme intitulé : *La nascità del gran Rossini ;* Paris 1823, 1 feuille in-4°.

BIAGIOLI (...) une petite sonate pour le piano, intitulée *La Caccia*, a été publiée sous ce nom, chez Ricordi, à Milan.

BIANCA (...), maître de chapelle à Naples, naquit dans cette ville en 1788. Artiste sans génie, il a donné plusieurs opéras qui sont déjà oubliés ; on n'a le nom que d'un seul, *Zoraïde e Corradino*. De 1815 à 1825, il a fait, comme chanteur, un long voyage en Allemagne, en Angleterre et en France ; mais il n'a pu réussir à se faire remarquer.

BIANCHI (Pierre-Antoine), compositeur, né à Venise, vers 1530, fut d'abord chanoine régulier de Saint-Sauveur dans cette ville, et ensuite chapelain de l'archiduc Ferdinand d'Autriche. On a de lui : 1° *Il primo libro delle canzoni Napoletane a tre voci* ; Venise, 1572,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

in-8°. G. Alberici dit (*Catal. breve degl illust. Scritt. Venezian*, p. 77) qu'un autre ouvrage de Bianchi a été publié à Venise, vers 1605, mais il n'en indique ni la nature, ni le titre. Enfin on a de lui :— 2° *Sacri concentus, octo vocibus, tum vivæ vocis, tum omnium instrumentarum generi decantandi*; Venise, 1609, in-4°. Abraham Schad a inséré des motets de ce compositeur dans son *Promptuarium musicum*. (*Voy. Schad.*)

BIANCHI (Jacques), compositeur italien, vécut dans la seconde moitié du seizième siècle, et paraît avoir été attaché au service des ducs de Bavière. Un recueil de motets de cette époque qui se trouve en manuscrit à la bibliothèque Royale de Munich, sous le numéro 41, renferme, sous le nom de ce musicien, le motet à huit voix *Verbum iniquum et dolosum*.

BIANCHI (André), né à Sarzana, dans le pays de Gênes, vers 1580, fut d'abord musicien au service d'un noble Génois nommé *Carlo Cibo*, et ensuite organiste de la collégiale de Chiavari. Il a fait imprimer divers ouvrages de sa composition : 1° *Motetti e Messe a otto voci*; Venise, 1611, in-4°. — 2° *Motetti a due, tre e quattro voci* ; Anvers, 1626, in-4°. Ce dernier ouvrage doit être une deuxième édition. On trouve des motets d'André Bianchi dans le *Promptuarium musicum* d'Abraham Schad. (*Voyez* ce nom.)

BIANCHI (Jules-César), compositeur italien du dix-septième siècle, a publié *Motetti de Beata Virgine a* 1-5 *voci, e Missa a quattro voci*; Venise, 1620. Une seconde édition a paru à Anvers, 1637, in-4°. On lit au titre de celle-ci : 1537; mais c'est évidemment une faute d'impression, car on trouve, à la suite des motets de Bianchi, des litanies à six voix de Cl. Monteverde.

BIANCHI (Christophe), compositeur, né à Rome au commencement du dix-septième siècle, a fait imprimer dans cette ville, vers 1650, une sorte de traité de composition sous ce titre : *Tavola d'imparare a formare passagi e fughe ed intavolarli per il liuto, gravicembalo, violone e viola da gamba* (vid. *Mersen. lib.* 1. *De Instrum. harm. Prop.* 7).

BIANCHI (Le P. Jean-Baptiste), moine de l'ordre de Saint-Augustin, naquit à Gênes, vers le milieu du dix-septième siècle, et fit ses vœux au couvent de Bologne. Il était organiste et compositeur. On a imprimé de sa composition : *Madrigali a due e tre voci*. op. 1ª, Bologne, Jacques Monti, 1675, in-4°.

BIANCHI (Eusèbe), en latin *Biancus*, cordelier, entra fort jeune dans son ordre, au couvent de Modène. Il était né à Milan, vers le milieu du dix-septième siècle. Argelati et Piccinelli vantent son savoir dans les langues hébraïque, grecque, allemande, française et espagnole, ainsi que dans les mathématiques, l'architecture et l'astronomie. On croit qu'il est mort vers 172[illegible]. Au nombre de ses ouvrages se trouve le suivant : *Regole per fabricar un organetto, che anco è gravicembalo, quale a forza di ruote da per se suona due o tre ariette*. Argelati, qui indique cet écrit (*Bibl. Script. Mediolan.*, t. 2, 2° part., col 180. B.), ne fait pas connaître s'il est imprimé.

BIANCHI (Jean), compositeur de musique instrumentale, né à Ferrare, vers 1600, vivait encore à Milan en 1710. Le catalogue de Roger, d'Amsterdam, indique les ouvrages suivants de sa composition : 1° *Dodici sonate a tre*, op. 1, in-folio. — 2° *Sei concerti da chiesa a quattro stromenti*, op. 2. — 3° *Sei sonate a tre* op. 3.

BIANCHI (François), compositeur dramatique et maître de chapelle à Crémone, naquit dans cette ville en 1752. Il vint à Paris en 1775, et y fut attaché comme claveciniste au Théâtre-italien, où il donna, dans la même année, *La Réduction de Paris*, en un acte, et *Le Mort marié*, en 1777. Trois ans après, il quitta son emploi pour aller composer à Florence l'opéra de *Castor e Polluce*, qui réussit. Cet ouvrage fut suivi de *Il Trionfo della Pace*, à Venise, en 1782. — 3° *Demofoonte*, 1783. — 4° *Arbace*, 1783. — 5° *Cajo Mario*, à Naples, 1784. — 6° *Briseide*, à Turin, 1784. — 7° *La Caccia d'Enrico IV*, à Venise, 1784. — 8° *Asparde principe Battriano*, 1784, à Rome. — 9° *Il Medonte*, à Reggio, en 1785. C'est dans cette même année, 1785, que Bianchi obtint la place d'organiste du second orgue de la chapelle ducale de Saint-Marc à Venise. Il n'avait aucune pratique de l'orgue, dit M. Caffi, et était complétement inhabile à remplir cet emploi; de plus il avait pour concurrents des hommes de talent tels que Gazzaniga, Salvator Perillo, le savant compositeur Furlanetto et d'autres; mais la protection prévalut en faveur de Bianchi, et il obtint la place, sans concours, par un décret des procurateurs de la chapelle, en date du 21 janvier 1785. Bien qu'il en touchât le traitement, il n'en remplit jamais les fonctions. Le scandale de son incurie à cet égard devint tel, que, dans leur ressentiment, les procurateurs rendirent un décret, le 20 novembre 1791, par lequel la démission de sa place lui était donnée *pour avoir méconnu les devoirs de son emploi*, et qui ordonnait qu'il cessât de recevoir les émoluments attachés à cette place. Mais cette fois encore la protection l'emporta sur la justice, et le 29 fé-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

vrier 1793 son emploi lui fut rendu. Ce ne fut que pour un petit nombre d'années; car la république de Venise cessa bientôt d'exister. Bianchi fut aussi attaché comme maître au conservatoire des Mendicanti, et épousa *Bianca Sachetti*, une de ses élèves les plus distinguées dans l'art du chant, sur le piano et sur la harpe. — 10° *Il Dissertore*, à Venise, en 1785. Cet ouvrage avait été écrit pour Pacchiarotti, qui parut sur la scène avec l'habit de soldat français, ce qui déplut tant aux Vénitiens, qu'ils refusèrent d'entendre l'ouvrage jusqu'au bout; mais, peu de temps après, la duchesse de Courlande, passant par Venise, désira d'entendre cet opéra, qu'on joua par condescendance pour elle, et dont la musique excita de tels transports d'admiration, que l'ouvrage devint le favori du même public qui l'avait d'abord rejeté. — 11° *La Villanella rapita*, en 1785. — 12° *Piramo et Tisbe*, en 1786. — 13° *La Vergine del Sole*, en 1786, à Venise. — 14° *Scipione Africano*, à Naples, 1787. — 15° *La Secchia rapita*, 1787. — 16° *L'Orfano della China*, à Venise, 1787. — 17° *Pizarro*, à Venise, 1788. — 18° *Mesenzio*, à Naples, 1788. — 19° *Alessandro nell' Indie*, à Brescia, 1788. — 20° *Tarara*, un de ses plus beaux ouvrages. — 21° *Il Ritratto*, à Naples, 1788. — 22° *L'Inglese stravagante*, 1789, à Bologne. — 23° *Il Gatto*, 1789, à Brescia. — 24° *La Morte di Giulio Cesare*, 1789, à Venise. — 25° *L'Arminio*, 1790, à Florence. — 26° *La Dama bizzarra*, à Rome, 1790. — 27° *Cajo Ostilio*, à Rome, 1791. — 28° *Agar*, oratorio, à Venise, 1791. — 29° *Joas*, oratorio, 1791. — 30° *Il finto Astrologo*, 1792. — 31° *La Capricciosa ravveduta*, 1793. — 32° *L'Olandese in Venezia*, en 1794. — 33° *Lo Stravagante*, 1795. Vers 1796, Bianchi se rendit à Londres, où il écrivit, en 1797, *Zenobia;* dans la même année il donna *Ines de Castro*, pour Mme Billington, et ensuite *Aci e Galatea*. *La Semiramide* fut écrite, en 1798, pour la signora Banti, et, l'année suivante, Bianchi donna *Mérope*, le meilleur de ses ouvrages. Le style de ce compositeur est gracieux, mais n'a rien d'original. Ce n'est qu'une imitation de la manière de Paisiello et de celle de Cimarosa. De tous ses opéras, le seul qui ait été représenté à Paris est *La Villanella rapita*, joué d'abord, en 1790, au théâtre de Monsieur, et repris en 1804 et en 1807. Bianchi avait écrit un traité théorique sur la musique, qu'il envoya à Paris pour être soumis à l'examen de Lacépède, de Ginguené et de M. de Prony, lorsque la paix d'Amiens eut ouvert les communications entre la France et l'Angleterre; mais la guerre étant sur le point d'être déclarée de nouveau, le manuscrit fut renvoyé à son auteur. Cet ouvrage a été confié par sa veuve (plus tard Mme Lacy) à l'éditeur du *Quarterly musical Review*, avec la permission d'en publier des extraits, qui ont paru, en effet, dans ce journal, en commençant au vol. II, pag. 22. Bianchi est mort à Bologne, le 24 septembre 1811. M. Caffi croit que ce fut à Londres qu'il cessa de vivre dans une situation peu fortunée; mais il a été mal informé.

Un autre compositeur plus ancien, nommé *François Bianchi*, et qui vécut vraisemblablement dans le dix-septième siècle, a écrit un oratorio latin qui a pour titre: *Sacrificium Abrahæ, actio sacra cum quatuor vocibus, et instrumentis*. Une copie de cet ouvrage est dans la bibliothèque du Conservatoire de Naples, et une autre dans la collection de l'abbé Santini à Rome.

BIANCHI (Adamo), né en 1764, à Bergame, premier ténor de la basilique de Sainte-Marie-Majeure de cette ville, était âgé de vingt et un ans lorsqu'il fut attaché à cette chapelle en 1785. Ce chanteur fut estimé pour la pureté de son intonation et l'expression qu'il mettait dans son chant. Il a chanté avec succès sur les principaux théâtres de l'Italie et de l'étranger. En 1791, il se fit entendre avec beaucoup de succès, à Vienne, dans l'opéra *La Morte di Cleopatra*, en concurrence avec Rubinelli, et deux ans après à Bologne, dans *La Morte di Semiramide*, avec Crescentini. En 1804, il fut appelé à Paris pour chanter au théâtre de la cour à l'occasion du couronnement de Napoléon. Peu de temps après il se retira dans sa ville natale, et continua d'être attaché à l'église Sainte-Marie-Majeure, en qualité de premier ténor. Une étroite amitié l'unissait au maître de chapelle de cette église, Simon Mayer. Le 1er août 1835, l'anniversaire de cinquante ans de services de Bianchi dans cette chapelle fut célébré par une messe dans laquelle il chanta encore, à l'âge de soixante-onze ans.

BIANCHI (Antoine), chanteur et compositeur, naquit à Milan, en 1758, et y fit des études de chant, d'harmonie et de contrepoint. Après avoir chanté à Gênes, à Hanovre et à Paris, avec les bouffons du théâtre de Monsieur, il entra au service du prince de Nassau, en 1792, et l'année suivante il alla à Berlin, où il fut engagé au théâtre national. Ne connaissant la langue allemande que d'une manière imparfaite, Bianchi ne joua que dans de petits intermèdes italiens tels que *l'Avaro*, *Il Maestro di cappella*, de Haydn, *Il Calzolaro* de Cimarosa, et quelques autres ouvrages semblables; mais ces pièces, écrites dans le style simple de la musique italienne de cette époque, eurent peu de succès dans une ville où l'on était accoutumé à la manière vigoureuse

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de l'École allemande, et Bianchi rompit son engagement, après avoir fait représenter son opéra d'*Alcine*, le 16 février 1794. Il fut plus heureux à Hambourg, en 1797, et peu de temps après il alla à Breslau, où il chanta les mêmes intermèdes qu'à Berlin et à Hambourg. Il y fit jouer un petit opéra de sa composition intitulé : *Fileno e Clorinda*; puis, en 1798, il visita Dresde, Leipsick et Brunswick. Au commencement de l'année 1800 il retourna en Italie; depuis lors on ignore ce qu'il est devenu. Outre les deux opéras qui ont été cités précédemment, on connaît de sa composition : 1° Douze chansons françaises; Berlin, 1795; — 2° Douze chansons françaises avec piano; Hambourg, 1796. — 3° *Etrennes pour les dames*, douze chansons italiennes, avec piano et guitare; Hambourg, 1798.

BIANCHI (Jacques), chanteur italien et professeur de chant à Londres, vers 1800, était né à Arezzo, en 1768. Il s'est fait connaître comme compositeur par les ouvrages suivants : 1° *Sei duetti a soprano e contralto con acc. di cemb. op.* 1; Londres, 1799. — 2° *Sei canzonette* con acc. *di arpa o cembalo, op.* 2; ibid. — 3° *The celebrated fughe in Il Consiglio imprudente*; ibid. — 4° *Ode upon the King's providential protection from assassination*; Londres, 1800. — 5° Arietta italienne, op. 4; Vienne, 1803.

BIANCHI (Eliodoro), ténor de quelque mérite, naquit le 6 mai 1773 à Cividate, dans la province de Bergame. Il était encore enfant lorsque ses parents allèrent s'établir à Palazzolo, près de Brescia. Doué d'heureuses dispositions pour la musique, il en apprit les éléments, y compris ceux de l'harmonie, sous la direction de son père, assez bon organiste. Plus tard il se rendit à Naples et reçut de Tritto des leçons de contrepoint. Ce fut aussi dans cette ville qu'il apprit l'art du chant et qu'il fit ses débuts au théâtre. Il s'y trouvait encore, lorsque l'armée française fut obligée d'évacuer le midi de l'Italie, en 1799, et il écrivit une cantate à cette occasion, pour célébrer le retour du roi Ferdinand IV dans la capitale de ses États. C'est dans cette même année que Bianchi commença à se faire entendre sur les théâtres principaux de l'Italie. En 1803, il chanta au théâtre de *la Scala*, à Milan, pendant toute la saison. Engagé à l'Opéra Italien de Paris, il épousa dans cette ville Mlle Crespi, *prima donna*, d'une beauté supérieure à son talent. De retour en Italie, il fut engagé pour le printemps et l'automne de 1809 à *la Scala* de Milan. En 1812, il était à Ferrare, où Rossini écrivit pour lui un rôle dans son *Ciro in Babilonia*. Au carnaval de 1814, ce compositeur écrivit encore pour lui dans son *Aureliano in Palmira*, et, en 1819, dans *Eduardo e Cristina*, à Venise. Quelques années après cette dernière époque, Bianchi a quitté le théâtre, et s'est établi à Milan, où il a fondé une école de chant. Au nombre des élèves qui s'y sont formés, on remarque le ténor russe Iwanoff. Dans l'été de 1836, Bianchi s'est retiré à Palazzuolo, où s'était passé le temps de sa jeunesse, et y a vécu dans le repos. Sa femme, Caroline Crespi (fille de la *prima donna* Louise Crespi, qui mourut à Milan au mois de mars 1824, à l'âge de cinquante-quatre ans), lui a donné une fille, *Joséphine*, et un fils, *Angelo*, qui tous deux ont cultivé l'art du chant. On a de cet Angelo Bianchi, trois airs pour *soprano*, avec acc. de piano; Milan, Ricordi.

BIANCHI (Joseph), compositeur et chef d'orchestre, né à Florence, a fait jouer au théâtre de Spolette, dans l'été de 1842, *Romilda ed Ezelinda*, opéra en deux actes dont il avait écrit la musique, et qui fit une lourde chute.

Un autre artiste, nommé *Joseph Bianchi*, a chanté comme ténor sur les théâtres de la Lombardie, à Gênes, à Florence, et à Berlin, pendant les années 1842 à 1846. Il existe aussi une basse-chantante du nom de *Bianchi*, qui s'est fait connaître dans le même temps sur les théâtres de la Haute-Italie.

BIANCHINI (Dominique), célèbre luthiste du seizième siècle, fut appelé communément *Il Rossetto*, parce qu'il était roux. Ses compositions pour le luth ont été publiées sous les titres de *Intabolatura di lauto*, Venise, in-4° obl.; et *Madrigali e canzon francese, napolitane et balli*. Lib. I. Venise, Ant. Gardane, 1546, in-4° obl.

Un autre luthiste du seizième siècle, appelé Bianchini (François), a fait imprimer une *Tabulature de luth en diverses formes de fantaisies, chansons, psalmes, basses-danses, pavannes et gaillardes; Lyon, par Jacques Moderne* (*s. d.*), in-4° obl.

BIANCHINI (Jean-Baptiste), compositeur de musique d'église, né à Rome vers le milieu du dix-septième siècle, fut nommé maître de chapelle de Saint-Jean de Latran, au mois d'avril 1684, et en remplit les fonctions jusqu'à sa mort, qui eut lieu au mois de septembre 1708. Ses ouvrages, qui consistent en messes et motets à quatre, cinq, six et huit voix, sont en manuscrit.

BIANCHINI (François), savant italien, naquit à Vérone le 13 décembre 1662. Il fit ses études dans sa patrie et à Bologne, et fut reçu docteur en théologie à l'université de Padoue; puis il se fixa à Rome, en 1688, et fut pourvu de plusieurs canonicats et bénéfices par les papes Alexandre VIII et Clément XI : ce dernier le fit

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

son camérier. Innocent XIII, qui succéda à Clément XI, nomma Bianchini référendaire des signatures pontificales et prélat intime ou domestique. Il partagea presque toute sa vie entre ses travaux sur l'astronomie et l'étude de l'antiquité. Une hydropisie causa sa mort, le 2 mars 1729. On a de ce savant une dissertation posthume, imprimée par les soins de Joseph Bianchini, son neveu, et intitulée : *De tribus generibus instrumentorum musicæ veterum organicæ ;* Rome, 1742, in-4°. On y trouve quelques recherches curieuses, mais où l'érudition brille plus que le savoir en musique. On a sous le nom d'Alessandro Mazzolini, *Vita di Francesco Bianchini, Veronèse* ; Vérone, 1735, in-8°.

BIANCIARDI (François), né à Casola, château de Sienne, dans la seconde moitié du seizième siècle, fut académicien *intronato*, et maître de chapelle de la cathédrale de Sienne. Le Père Ugurgieri Azzolini (*Pompe Sanesi*, part. 2, tit. 22, n° 7) assure que ce musicien mourut à l'âge de trente-cinq ans. Ses principaux ouvrages sont : 1° Trois livres de motets à quatre, cinq, six et huit voix ; Venise, Gardane, 1596-1607. — 2° Quatre livres de motets à deux ; trois et quatre voix, avec orgue ; 1599-1608. — 3° Trois livres de motets sans orgue ; Venise, Gardane, 1600. — 4° Deux livres de messes à quatre et huit voix, sans orgue ; Venise, Gardane, 1604-1605. — 5° *Salmi a quattro voci* ; Venise, 1604. Pittoni, dans ses notices manuscrites sur les contrapuntistes, dit que Bianciardi fut un organiste très-habile. Banchieri (*Moderna pratica musicale*, Venise, 1613) cite aussi ce maître comme un des premiers auteurs qui ont écrit sur la basse continue, et le nomme à cet égard conjointement avec Louis Viadana et Agazzari. Voici comment il s'exprime : *Ludovico Viadana, Francesco Bianciardi, e Agostino Agazzari soavissimi compositori de' nostri tempi : hanno questi dottamente scritto il modo che deve tenere l'organista in sonare rettamente sopra il basso continuo, seguente, o baritono, che dire lo vogliamo.* On ignore quel fut le titre de l'ouvrage de Bianciardi dont Banchieri parle dans ce passage.

BIANCONI (Jean-Louis), philosophe et médecin, naquit à Bologne, le 30 septembre 1717. Ayant été reçu docteur en médecine en 1742, et membre de l'institut de Bologne l'année suivante, le landgrave de Hesse-Darmstadt, prince et évêque d'Augsbourg, l'appela auprès de lui en qualité de médecin. Bianconi resta six ans dans cette cour, et se rendit, en 1750, à celle de Dresde, où Auguste III, roi de Pologne, le nomma conseiller aulique, l'admit dans son intimité, et l'employa dans diverses missions importantes. En 1764, ce prince l'envoya à Rome en qualité de ministre résident. Il mourut subitement à Pérouse, le 1er janvier 1781. Bianconi adressa à son ami, le célèbre marquis Maffei, *Due lettere di Fisica*, Venise, 1746, in-4°, dans lesquelles il traite : *della diversa velocità del suono.* Un extrait en allemand de cet opuscule a paru dans le *Magasin d'Hambourg*, tom. 16, p. 476-485.

BIASI (...). Un compositeur de ce nom, né vraisemblablement en Sicile et élève de Raimondi, a fait représenter au théâtre de Messine, pendant le carnaval de 1842, un opéra bouffe intitulé : *Martino primo della scala.*

BIBER (François-Henri de), écuyer tranchant et maître de chapelle de l'archevêque de Salzbourg, naquit vers 1638 à Wartenberg, sur les frontières de la Bohême. Virtuose sur le violon, il charma par son talent l'empereur Léopold Ier, qui l'anoblit et lui donna une chaîne d'or. Les princes Ferdinand-Marie et Maximilien-Emmanuel de Bavière ne le traitèrent pas moins bien, et l'attachèrent à leur cour. Cet artiste mourut à Salzbourg, en 1698, à l'âge de soixante ans. On a publié les ouvrages suivants de sa composition : 1° Six sonates pour le violon avec basse continue ; Salzbourg, 1681, in-fol. gravé. — 2° *Fidicinium sacro-profanum*, consistant en douze sonates à quatre et cinq parties, in-fol. — 3° *Harmonica artificioso-ariosa in septem partes vel partitas distributa*, pour trois instruments, Nuremberg, in-fol. ; gravé. — 4° *Sonatæ duæ tam arte quam aulis servientes partit.* 9 ; Salzbourg 1676, in-fol. — 5° *Vesperæ longiores ac breviores, una cum litaniis Laurelanis a quatuor vocibus, duobus violin. et duabus violis in concerto. Additis quatuor vocibus in capellâ atque tribus trombonis ex ripienis desumendis ad libitum ;* Salzbourg, 1693, in-fol. Le portrait de Biber a été gravé en Allemagne, lorsqu'il était dans sa trente-sixième année.

BIBERG (...), Suédois, était étudiant à l'université d'Upsal, lorsqu'il y soutint une thèse sur la nature du son, sous la présidence du recteur Samuel Klingenstjerna. Cette thèse a été publiée sous ce titre : *Disputatio de sono* ; Upsal, 1742, in-4°.

BIBL (André), organiste de l'église métropolitaine de Saint-Étienne, à Vienne, est né dans cette ville, le 8 avril 1807. Élève d'Emmanuel Aloys Fœrster, il a appris de ce maître le piano, l'harmonie et le contrepoint. Bibl est considéré comme un des meilleurs organistes de l'Allemagne méridionale. Laborieux artiste, il

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

a publié en peu d'années beaucoup d'œuvres de musique d'église et d'orgue, parmi lesquelles on remarque : I. Musique d'Orgue : 1° 12 Préludes pour l'usage des messes solennelles allemandes, op. 3; Vienne, Diabelli. — 2° 32 Versets pour l'orgue, op. 7; ibid. — 3° 32 Cadences pour l'orgue ou le piano, op. 10; ibid. — 4° 3 Préludes faciles pour l'orgue, op. 11; ibid. — 5° Préludes à l'usage des fêtes du culte catholique, op. 12, en 2 parties; ibid. — 6° 3 Préludes pour orgue ou piano, op. 13; ibid. — 7° 3 Préludes pour l'orgue, op. 15; Vienne, Haslinger. — 8° 20 Préludes pour les messes de *Requiem*, op. 16; Vienne, Diabelli. — 9° Fugue (en *ut*), op. 17; ibid. Cette fugue a été reproduite par Kœrner dans la troisième partie de son *Postludien-Buch*. — 10° Prélude et fugue sur le thème : *Vidi aquam*, op. 23; ibid. — 11° Deux fugues tirées des compositions d'église d'Albrechtsberger; Vienne, Diabelli. — 12° Deux fugues sur des thèmes des compositions religieuses de Preindl; ibid. — II. Musique d'Église : 13° *Salve Regina* à 4 voix et orgue, op. 5; Vienne, Mechetti. — 14° 3 *Ave Maria* idem, op. 6; ibid. — 15° Deux *Tantum ergo* à 4 voix et orgue, op. 8; Vienne, Diabelli. — 16° Graduel : *In te Domine speravi*, à 4 voix, 2 violons, alto, violoncelle, contrebasse et orgue, op. 9; ibid. — 17° Offertoire (*Lætamini in Domino*) pour ténor *solo*, chœur, 2 violons, alto, violoncelle, contrebasse, orgue, 2 hautbois, 2 trompettes, trombones et timbales, op. 18; ibid. — 18° Graduel (*Ave Maria*), à 4 voix, 2 violons, alto, violoncelle, contrebasse, orgue obligé, 2 clarinettes et 2 bassons, op. 19; ibid. — 19° Messe à 4 voix, 2 violons, alto, basse, 2 clarinettes, 2 cors, 2 trompettes, timbales et orgue, op. 20; Vienne, Haslinger. — 21° *Tantum ergo* pour *soprano*, chœur et orchestre, op. 21. ibid. — 22° *Tantum ergo* (en *mi* bémol) pour contralto solo, chœur et orchestre, op. 22; ibid.

BICHE-LATOUR (Achille-Laurent), compositeur et littérateur-musicien, est né à Bordeaux, le 3 novembre 1816. Admis au Conservatoire de Paris, le 18 octobre 1838, il y suivit les cours préparatoires de contrepoint professés par MM. Millaut et Elwart; puis il devint élève de Halevy pour la composition. Après six années employées à ces études, il sortit du Conservatoire le 6 novembre 1844. En 1841, l'Institut historique de Paris lui a décerné une médaille d'or, pour son mémoire sur cette question : *Déterminer l'ordre de succession d'après lequel les divers éléments qui constituent la musique moderne ont été introduits dans la composition; signaler les causes qui ont donné lieu à cette introduction*. Ce mémoire a été inséré dans le recueil de l'Institut Historique, et publié séparément, Paris, 1842, in-8° de 32 pages. On trouve une analyse de ce mémoire dans la *Revue et Gazette musicale de Paris*, 9me année, n° 18, p. 192-193, par M. Maurice Bourges.

BIDEAU (Dominique), violoncelliste au théâtre italien de Paris, fut élève de Trikir, premier violoncelliste de la cour électorale de Dresde, auquel il a dédié, en 1809, des airs variés et dialogués. Ses autres ouvrages consistent en six duos pour violon et violoncelle, op. 1 et 2, Paris, 1796; une symphonie à grand orchestre, n° 1, ibid.; trois grands divertissements concertants pour violon et violoncelle; une *grande et nouvelle méthode raisonnée pour le violoncelle*, Paris, 1802; un thème varié pour violoncelle avec orchestre; un air écossais varié avec quatuor; des duos faciles pour deux violoncelles, et quelques autres productions du même genre.

BIDERMANN (Jean-Gottlieb ou Théophile), était étudiant à l'université de Frieberg; lorsqu'il publia le programme d'une thèse intitulé : *De Horatio musico*. Frieberg, sans date (1768), in-4° de 8 pages.

BIDON (....), compositeur français, vivait vers la fin du quinzième siècle ou au commencement du seizième. Il fut chantre de la chapelle pontificale, sous Léon X, comme on voit par ces vers macaroniques de Théophile Folengo, connu sous le nom de *Merlin Coccaie* (*Macaron.*, lib 25. *Prophetia*).

O Felix Bido, Carpentras, Silvaque Broier,
Vosque Leoninæ cantorum squadra capellæ,
Josquini quoniam cantus frisolabitis illos,
Quos Deus auscultans cœlum monstrabit apertum.
Etc., etc.

Les ouvrages de ce musicien sont restés en manuscrit.

BIECHTELER (Benoît), fut, au commencement du dix-huitième siècle, professeur au couvent de Wiblingen, près d'Ulm, et passa ensuite, en qualité de maître des enfants de chœur, dans la collégiale de Kempten. Parmi les ouvrages qu'il a publiés, on connaît les suivants : 1° Six messes brèves, dont une pour les morts, in-fol. — 2° *Vox suprema Gloriæ Parthenii, quater vigesies Mariam salutantis in voce, chordis et organo per consuetas ecclesiæ antiphonas, videlicet sex Alma redemptoris, sex Ave regina cœlorum, sex Salve Regina; alternatim voce sola a canto vel alto decantandas, vel cum organo concertante solum, vel cum violino et basso*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

generali ordinario; Augsbourg, 1731, in-fol.

BIEDENFELD (Le baron de), est auteur d'un livre qui a pour titre : *Die Kœmische Oper der Italiener, der Franzœsen und der Deutschen. Ein flüchtiger Blick in die Welt, wie sie war und ist* (l'Opéra comique des Italiens, des Français et des Allemands, etc.); Leipsick, Weigel, 1842, in-8°. On n'a point de renseignements sur l'écrivain auquel on doit cet ouvrage.

BIEDERMANN (Jacques), jésuite, né à Ehingen en Suède, enseigna d'abord la philosophie à Dillingen, et ensuite la théologie à Rome. Il est mort dans cette dernière ville, le 20 août 1639. On a imprimé sous son nom, après sa mort, un livre intitulé : *Utopia, seu Sales musici, quibus ludicra mixtim et seria denarrantur*; Dillingen, 1640, in-12. J'ignore quelle est la nature de cet ouvrage.

BIEDERMANN (Jean-Théophile), recteur à Frieberg en Misnie, naquit à Naumbourg, le 5 avril 1705. Après avoir fait ses études dans l'université de Wittemberg, il obtint, en 1717, la place de bibliothécaire de la ville. Il retourna à Naumbourg, en 1732, pour y diriger l'école publique, et, en 1747, il passa à Frieberg, en qualité de recteur. Ce savant mourut le 3 août 1772. Au nombre de ses ouvrages on trouve celui-ci : *De Vita musica ad Plauti Mostellariam*, act. III, Sc. II, v. 49; Frieberg, 1749, in-4° d'une feuille. Biedermann a rassemblé dans cette dissertation tout ce qui a été dit de plus dur contre la musique et les musiciens. Il en résulta pour lui une polémique qui lui causa beaucoup de chagrins. Le premier écrit dans lequel on l'attaqua fut un petit ouvrage anonyme intitulé : *Aufrichtige Gedanken über Johann Gottlieb Biedermann's Programma De Vita musica und der darüber gefallten Urtheile* (Réflexions sincères sur le programme *De Vita musica* de J. G. Biedermann, etc.); St.-Gall, 1749, in-4°. Biedermann répondit à son antagoniste dans un écrit de deux feuilles, sous ce titre : *Abgenœthigte Ehrenrettung wider die unverchämten Lœsterungen über eine Einladungsschrift : De Vita musica* (Apologie contre les médisances effrontées d'un ennemi, sur un écrit intitulé : *De Vita musica*, etc.); Leipsick, 1750, in-4°. Mattheson l'attaqua de nouveau dans une brochure qui a pour titre : *Bewæhrte Panacea, als eine Zugabe zu seinem musikalischen Mithridat Uberaus heilsam wider die leidige Kachexie irriger Lehrer, schwermüthiger Verœchter und gottloser Schœnder der Tonkunst. Erste Dosis*; Hambourg, 1750, in-8° (Panacée, etc., etc., pour guérir les détracteurs de la musique, première dose). Biedermann fit une seconde réponse intitulée : *Nachgedanken über sein Programma De Vita musica*, etc., etc. Frieberg, 1750, in 4°. (Nouvelles réflexions sur le programme *De Vita musica*). Peu de temps après parut un autre pamphlet sous ce titre : *Vertheidigung rechtmässige, wider die gruben Lœsterungen welche Herr M. Joh. Gottl. Biedermann, in seinem Programma* De Vita musica *unverschämter augetham* (Défense légitime contre les grossières injures que M. Jean-Théophile Biedermann a publiées impudemment dans son programme *De Vita musica*); *in Deutschand* (en Allemagne), 1750, in-4°. Le plus violent de tous les écrits publiés contre Biedermann, à cette occasion, a paru sous le pseudonyme *Steffen Fidelbogen* (1), et a pour titre : *Sendschreiben an N. J. G. Biedermann, rector zu Frieberg, sein Programma betreffend* De Vita musica (Lettre à M. J. G. Biedermann, recteur à Frieberg, concernant son programme *De Vita musica*); Prague (s. d.), in-4° de 15 pages. L'auteur de cette diatribe prend le titre d'*Étudiant de l'Université de Prague*. Enfin, Frédéric Gotthilf Freitag, bourgmestre de Naumbourg, a dirigé contre le programme de Biedermann un pamphlet intitulé : *Quid sit musice vivere!* Iéna, 1750, in-4°. Les journaux du temps furent remplis de cette querelle, dont on peut voir les détails dans le premier chapitre de l'*Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit* (Introduction à la science musicale), d'Adlung. On trouve la vie et le catalogue exact des ouvrages de Biedermann dans les *Vitæ philologorum* de Harles, ainsi que dans l'éloge intitulé *Memoriæ Joan. Gottl. Biedermanni*, par D. Gotthielf-Jean Hübler. Frieberg, 1772, in-4°.

BIEDERMANN (...), receveur de bailliage, au château de Beichlingen, en Thuringe, vers 1786, s'est fait connaître par la grande habileté qu'il avait acquise sur un instrument commun et méprisé, *la vielle*. Il était parvenu à en jouer avec une perfection inconnue jusqu'à lui, et que personne n'a été tenté d'imiter. Il possédait plusieurs vielles perfectionnées qui avaient été construites sur ses plans.

BIEGO (Paul), compositeur dramatique, né à Venise, vers le milieu du dix-septième siècle, est connu par les opéras suivants de sa composition : *Ottone il Grande*, représenté en 1688; *Fortuna tra le disgrazie*; *Pertinace*, en 1689.

BIEL (Jean-Christophe), pasteur à l'église Saint-Ulderic et Saint-Jean de Brunswick, a fait insérer dans le troisième volume des *Miscell. Lipsiens. nov.* un écrit intitulé : *Diatribe philolo-*

(1) *Fidelbogen* signifie à la lettre *archet de cordes*, ou archet de violon.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

gica de voce Selah. Il est question dans cette dissertation d'une inscription de psaume qu'on croit relative à la musique des Hébreux.

BIEL (Charles). Un musicien de ce nom, Allemand de naissance, s'est fait connaître vers 1820 par quelques œuvres de musique instrumentale qui consistent principalement en variations et danses pour le piano. Ces légères productions ont été publiées à Leipsick et à Dresde.

BIELATI (Alexander), compositeur dramatique, né à Gênes, a fait représenter, en 1841, dans la petite ville de Saint-Pierre d'Arena (Piémont), *Il Conscritto*, opéra bouffe de sa composition qui a obtenu un brillant succès. Le même artiste avait alors en portefeuille un autre opéra intitulé *Ettore Pieramosca*, qui ne paraît pas avoir été représenté. On a publié de lui des variations pour piano sur un thème de l'opéra *Scaramuccia*; Milan, Ricordi; et des variations pour piano et violon sur la ballade de *Lucrezia Borgia*, ibid.

BIELING (François-Ignace), né à Viel, fut nommé organiste du chapitre de Kempten, en 1710. Il composa beaucoup de musique d'église, qui fut estimée en Allemagne, de son temps. On place l'époque de sa mort, en 1757. On n'a imprimé de lui que les ouvrages suivants : 1° *Six ariettes dans le style moderne à l'usage de tous les temps*, op. 1; Augsbourg 1720, in-folio. — 2° *Six litanies de la V. M. et deux Te Deum a quatre voix, avec accompagnement d'instruments à cordes et à vent*, ibid. 1731, in-folio.

BIELING (Joseph), fils et élève du précédent, naquit à Kempten, en 1734. Après avoir commencé ses études musicales sous la direction de son père, il fut envoyé à Salzbourg, pour se perfectionner dans l'école de Léopold Mozart, et ses progrès furent si rapides, qu'en 1755 il fut appelé à Kempten pour y succéder à son père dans ses fonctions d'organiste. Dans la suite, il fut nommé directeur de la chapelle du chapitre. Il vivait encore en 1811, et quoique l'âge eût diminué la légèreté de ses doigts, il avait un talent si solide, que les amateurs se rendaient en foule à l'église pour l'entendre, lorsqu'il touchait l'orgue. Il a beaucoup écrit pour l'église et pour son instrument, mais aucun de ses ouvrages n'a été publié.

BIENAIMÉ (...), horloger mécanicien à Amiens, naquit dans cette ville d'une famille honorable dont le chef était entrepreneur de bâtiments. Il inventa, en 1824, un nouveau métronome basé sur les mêmes principes que ceux du métronome de Maëlzel, mais dont les modifications de mouvement se réglaient par une aiguille mobile qui se plaçait aux divers degrés de vitesse marqués sur un cadran. Ce métronome avait un mécanisme particulier qui faisait entendre les temps forts des mesures à deux, à trois, à quatre temps, à six-huit, etc., à volonté. Une description de cet instrument, avec l'approbation du Conservatoire de musique et les appréciations des journaux, a été publiée sous ce titre : *Notice du métronome perfectionné de Bienaimé;* Amiens, Ledieu-Canda, 1828, in-8°. de 16 pages. Le prix élevé de cette machine a nui à son succès.

BIENAIMÉ (Paul-Émile), de la même famille que le précédent, et professeur d'harmonie et d'accompagnement pratique au Conservatoire de musique, né à Paris le 7 juillet 1802, apprit les éléments de la musique à la maîtrise de la cathédrale, puis fut admis comme élève au Conservatoire, et suivit un cours d'harmonie, sous la direction de Dourlen. Devenu élève de l'auteur de cette notice pour le contrepoint, il se distingua dans ses études par son aptitude pour cette science, et obtint le premier prix au concours par la composition d'une très-bonne fugue à quatre parties, en 1825. Une des places de professeurs d'harmonie et d'accompagnement étant devenue vacante au Conservatoire, en 1828, M. Bienaimé fut appelé à la remplir, et depuis lors il a formé beaucoup de bons élèves. Pendant plusieurs années, M. Bienaimé a été maître de chapelle de l'église métropolitaine de Paris. En 1844, il a publié un bon ouvrage d'un genre neuf, sous le titre de *Cinquante études d'harmonie pratique*; Paris, Troupenas, 1 vol. grand in-4°. Ce livre, adopté pour l'enseignement dans les conservatoires de Paris, de Bruxelles et de Liége, est un recueil de basses chiffrées tel que ceux de Fenaroli et du P. Mattei; mais son objet est plus étendu, en ce que les basses d'un certain nombre d'exercices sont conçues dans le système de l'harmonie moderne, avec toutes ses altérations et combinaisons de tout genre. Il en résulte que M. Bienaimé, ayant voulu représenter toutes les circonstances harmoniques par des chiffres et des signes accessoires, a dû multiplier ceux-ci.

BIERBAUM (Chrétien-Jean), professeur de musique à Bonn, a fait imprimer un petit traité des éléments de cet art sous ce titre : *Kurzer Leitfaden zum Unterricht im Gesänge für Elementarschulen* (Guide abrégé pour l'instruction dans le chant, à l'usage des écoles primaires). Bonn (s. d.), 1846, in-12.

BIEREIGE (Jean), organiste à Vollsberg, bourg près d'Eisenach, dans la Thuringe, occupait ce poste vers 1620. En 1622, il fut nommé organiste et second professeur au collége de Mulhausen. On a de lui : 1° *Motetta*, etc., à huit voix,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Erfürt, 1620. — 2° *Musikalischen Kirchenfreude*, consistant en vingt-cinq pièces à cinq, six et huit voix, 1re partie; Erfürt, 1622.

BIEREY (Gottlob-Benoit), directeur de musique au théâtre national de Breslau, naquit à Dresde le 23 juillet 1772. Son père, professeur de musique dans cette ville, lui donna les premières leçons de chant, lui fit apprendre le violon et le hautbois, et lui fit donner des leçons d'harmonie et de composition par le directeur de musique Veinling. Toutes ses études occupèrent le jeune musicien jusqu'à l'âge de dix-sept ans. Après avoir dirigé la musique de plusieurs troupes d'opéras ambulants, Bierey se rendit à Vienne au mois de juillet 1807; il y fut chargé d'écrire la musique de l'opéra intitulé *Wladimir*, joué le 25 novembre de cette année. Précédemment il avait composé deux autres opéras sur des livrets de Breszner; *Der Schlaftrank* (le somnifère), et *Roselle*. L'ouvrage donné à Vienne par Bierey fut l'objet de grands éloges et de critiques assez vives; le résultat en fut toutefois avantageux pour l'artiste, en ce qu'il lui procura son engagement à Breslau, comme directeur de musique et maître de chapelle. Il alla occuper sa nouvelle position au mois de décembre 1807. Pendant vingt ans il remplit ces emplois, et s'y montra compositeur laborieux, artiste zélé et directeur de musique excellent. En 1824, il prit la direction du théâtre de Breslau; mais fatigué par des travaux multipliés, il y renonça au commencement de l'année 1828, et se démit aussi de ses fonctions de directeur de musique. Il mourut à Astima, près de Breslau, le 5 mai 1840, à l'âge de soixante-huit ans. Outre les opéras cités précédemment, Bierey a écrit tous ceux dont les titres suivent : 1° *Le chasseur de Chamois*. La musique de cet ouvrage est facile et légère; le sujet est bien rendu, la mélodie est gracieuse et l'instrumentation élégante. Le sextuor final est rempli d'expression. — 2° *La Fille invisible*, en un acte. — 3° *Le Règne de la Force*. — 4° *l'Amour dans le camp*, en un acte. — 5° *Phædon et Naïde*. — 6° *Le Voleur de pommes*, de Breszner. — 7° *Le Marché de femmes*, un acte, de Herklots. — 8° *Rira bien qui rira le dernier*, de Grossmann. — 9° *Jery et Bätely*, de Gœthe. — 10° *La Méchante femme*, de Herklots. — 11° *Les Candidats de Kaffka*, en un acte, en 1798. — 12° *Le Pays de l'Amour*, en 1798. — 13° *La Fille des Fleurs*, texte de Rochlitz, en 1802. La partition pour piano de ce joli ouvrage a été publiée à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel. — 14° *Clara, duchesse de Bretagne*, en trois actes, texte de Breszner, représenté en 1803, à Leipsick. — 15° *La Surprise*, opéra en un acte, représenté au théâtre de Breslau, le 12 octobre 1809. — 16° *Elias Rips Raps*, en un acte, texte de Hœser. Cet ouvrage, joué à Breslau en 1810, décèle une verve comique peu commune. — 17° *Les Pantoufles*, en un acte, joué à Vienne en 1810. — 18° *Pyrame et Thisbé*. — 19° *La Forêt enchantée*. — 20° *Le Trompeur trompé*. — 21° *La Querelle*. — 22° *Almazinde*, opéra en trois actes, représenté à Breslau en 1816. — 23° *Les Réjouissances patriotiques*, en deux actes. — 24° *Profit et gain*, prologue. — 25° *Le Sacrifice*, en un acte. — 26° *Les Saxons au camp*, cantate. — 27° *Le Sacrifice de l'humanité*, idem. — 28° *La Fête du printemps*, idem. — 29° *Le triomphe de l'amour*, idem. — 30° Cantate sur la mort de Ferdinand de Brunswick. — 31° *La Fête des moissons*, cantate. — 32° *L'Inverno ovvero la provida pastorella*, cantate de Métastase. — 33° *Le Marquis dans l'embarras*, ballet. — 34° Chœurs pour *Marie de Montalban*. — 35° Chœurs pour le drame des *Bohémiens*. — 36° *La Bergère suisse*, opéra de Breszner. — 37° *Le Hasard*, opéra en trois actes. Les opéras de Bierey qui ont été publiés en partitions réduites pour le piano sont : *La Fille des Fleurs*, *Wladimir*, *Le Trompeur trompé*, *La Bergère suisse*, *Le Hazard*, *Elie Rips Raps*, *Les Pantoufles*, et *La Querelle*. Parmi les autres compositions de cet artiste, on remarque : — 1° *Messe* composée pour le prince Nicolas Esterhazy, à Vienne. — 2° *Psaume latin*. — 3° *Ostercantate*, partition publiée à Leipsick, chez Br. et Hærtel. — 4° *Kyrie et Gloria* à 2 chœurs avec orchestre; ibid. — 5° Des marches pour orchestre et pour harmonie; Breslau, Fœrster. — 6° Deux œuvres de sonates faciles pour le piano; Leipsick et Breslau. — 7° Introduction et variations sur la polonaise *d'Oginski*; Bonn, Simrock. — 8° Plusieurs marches pour le piano; Leipsick et Breslau. — — 9° Plusieurs recueils de chants avec accompagnement de piano; Berlin, Leipsick et Breslau. — 10° Grande symphonie arrangée pour piano et violon; Brunswick, 1801. — 11° Six chants de francs-maçons en chœur; Leipsick, 1802. — 12° Cantate funèbre pour la mort de Weiss; Leipsick, 1805. On a publié un grand nombre d'ouvertures, de marches, d'airs de danse et d'autres morceaux tirés des opéras de Bierey, pour l'orchestre, en harmonie, et arrangés pour le piano ou divers autres instruments. On a aussi de lui une ouverture à grand orchestre pour le drame *Stanislas*, une autre, pour celui de *Henri IV devant Paris*, et une ouverture militaire dont la première partie exprime le calme nocturne d'une ville, la seconde, une attaque,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

et la troisième, une marche funèbre. Cette dernière a été publiée à Leipsick, chez Br. et Hærtel. Bierey a laissé en manuscrit une instruction fort étendue sur la basse chiffrée et l'harmonie. L'estime dont il avait joui pendant sa vie lui fit rendre de grands honneurs à ses obsèques.

BIERMANN (Jean Hermann), fut organiste à Niechemberg, vers 1720, et ensuite à Hildesheim. Il a publié des cantiques sous ce titre : *Organographia specialis Hildesiensis*, Hildesheim, 1738, in-4°, quatre feuilles. Cet ouvrage est de la bonne école.

BIFERI (François), ou BIFFERI, né à Naples, en 1739, vint à Paris en 1767, et y publia : *Traité de la musique, dans lequel on traite du chant, de l'accompagnement, de la composition et de la fugue*, Paris; 1770, in-fol. Il n'y a point de plan dans cet ouvrage, et les exemples en sont mal écrits.

BIFFI (Joseph), compositeur né à Cesano dans le Milanais, vers le milieu du seizième siècle, fut d'abord maître de chapelle du cardinal André Battori, et ensuite compositeur de la cour du duc de Würtemberg. Il a fait imprimer : 1° *Libro di madrigali da cantarsi a quattro voci;* Brescia, 1582, in-4o. — 2° *Cantiones sex vocum;* Nuremberg, 1596. — 3° *Libro di madrigali da cantarsi a cinque voci, con due soprani;* Venise, 1599. — 4° *Libro di madrigali da cantarsi a sei voci;* Nuremberg. — 5° *Libro di madigrali da cantarsi a cinque voci;* Milan. — 6° *Madrigali a sei voci, libro terzo;* Noribergæ, Kauffmann, 1600, in-4°. On ne trouve pas dans les compositions de Biffi la pureté d'harmonie qui brille dans les ouvrages des maîtres de l'école romaine qui vécurent de son temps, ni l'imagination qui distinguait alors les productions de quelques compositeurs de l'école de Venise. Son style est froid sans être correct.

BIFFI (Don Antonio), Vénitien, maître de chapelle à l'église de Saint-Marc, fut élève de Legrenzi, succéda dans cette place à Dominique Partenio, le 5 février 1701, et fut aussi maître au Conservatoire *dei Mendicanti*. Il mourut au mois de mars 1736. Biffi, d'abord chantre de Saint-Marc en voix de contralto, fut élevé, le 6 juillet 1692, aux appointements de 100 ducats. Sept jours après, un décret des procurateurs lui conféra le titre de maître de chapelle adjoint, avec un supplément de 30 ducats. Il a donné, sur le théâtre de Venise, un opéra sous le titre de : *Il Figliuolo prodigo*, en 1704. Ses autres compositions sont moins connues. La bibliothèque royale de Berlin possède de ce maître, en manuscrit, sept psaumes à 2 et à 3 voix, avec basse continue. La collection de l'abbé Santini, à Rome, en renferme un plus grand nombre, ainsi que des motets à 3 voix.

BIFFI (Le Père Égide-Marie), grand cordelier, a laissé en manuscrit un traité de composition intitulé : *Regole per il contrapunto*, cité par le père Martini (*Storia della Mus.*, t. I, p. 450.) C'est tout ce qu'on sait de ce musicien.

BIFFIDA (Jean), compositeur né à Sienne, vivait vers la fin du seizième siècle. On connaît de lui : *Canzonette a tre;* Nuremberg, 1596, in-4°.

BIGAGLIA (Le Père Diogenio), compositeur et religieux bénédictin au monastère de Saint-Georges-Majeur, naquit à Venise vers la fin du dix-septième siècle. Un grand nombre de ses ouvrages se trouve dans son couvent. On a publié de sa composition *Dodici sonate a violino solo ossia flauto;* Amsterdam, in-fol., 1725. Il a composé un opéra intitulé : *Giaele*, qui fut représenté en 1731. Le catalogue de Breitkopf indique aussi une cantate : *Siam soli Erminia*, pour soprano, et le motet : *In serena cœli scena*, pour alto solo, deux violons, viola, violoncelle et orgue, tous deux en Mss.

BIGANT (N.), amateur de musique et libraire, à Paris, vers la fin du dix-huitième siècle, a publié, sous le voile de l'anonyme : *Domino musical, ou l'Art du musicien mis en jeu;* Paris, Bigant, 1779, in-8°.

BIGATTI (Charles), maître de chapelle du sanctuaire de Sainte-Marie, à Milan, né en cette ville, le 12 février 1779, mort au mois de novembre 1854. Il était fils d'Aquilini Bigatti, peintre d'histoire renommé. A l'âge de sept ans, il reçut les premières leçons de piano de *Vincenzo Canobbio*, Milanais; quelques années après, il fut envoyé par son père à Bologne, dans l'école du P. Mattei, pour y apprendre le contrepoint. Il alla ensuite à Lorette, où il reçut des leçons de Zingarelli. En 1801 il passa en France, et se fixa pendant quelques années à Marseille, où il donna, en 1804, un opéra bouffe intitulé : *Il Fanatico*. Au mois d'août 1808, il fit pour le grand théâtre de cette ville la musique d'un opéra français intitulé : *Théodore et Jenny*. De retour à Milan, il composa pour le théâtre de *la Scala*, en 1809, *l'Amante prigioniero*, et dans le carnaval de 1811, *l'Albergo magico*, qui fut représenté au théâtre de Sainte-Radegonde. Depuis lors il a donné *La Scoperta inaspettata*, et *Astuzie contra astuzie*. En 1819 il a fait représenter à Venise l'opéra bouffe intitulé : *I Furbi al cimento*. On a de lui plusieurs symphonies à grand orchestre, des morceaux de musique vocale et instrumentale, de messes et des vêpres. On a gravé de cet auteur : 1° un *Thème avec huit variations pour le piano;* à Offenbach,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

chez André. — 2° Une *Symphonie concertante pour deux cors, avec orchestre*; ibid., — 3° *O sacrum Convivium*, à trois voix, sans accompagnement; ibid. — 4° Une cavatine de *l'Amante prigioniero*, à Milan, chez Ricordi.

BIGOT (Marie), née *Kiéné*, vit le jour à Colmar, le 3 mars 1786. Douée de l'organisation la plus heureuse pour la musique, elle se livra de bonne heure à l'étude du piano, et parvint à un degré d'habileté très-remarquable sur cet instrument. Mais c'était surtout par le sentiment du beau dans l'art, qu'elle était destinée à se placer au premier rang des virtuoses. Une exquise sensibilité la faisait entrer avec un rare bonheur dans l'esprit de toute belle composition, lui fournissait des accents pour tous les genres d'expression, et, se communiquant à l'enveloppe nerveuse de ses doigts, donnait à sa manière d'attaquer le clavier un charme indéfinissable dont elle seule a eu le secret à cette époque. En 1804, elle épousa M. Bigot, qui la conduisit à Vienne. Là, elle vit Haydn, et se lia avec Beethoven et Salieri. Le commerce de ces grands artistes électrisa son ame de feu, et donna du développement à ses idées. Un mot, indifférent en apparence, était pour elle une source de réflexions et l'occasion de nouveaux progrès. Elle était à peine dans sa vingtième année, et déjà son talent original s'était développé dans toute la beauté du caractère qui lui était propre. La première fois qu'elle joua devant Haydn, l'émotion du vénérable vieillard fut si vive, que, se jetant dans les bras de celle qui venait de la faire naître : *Oh! ma chère fille*, s'écria-t-il, *ce n'est pas moi qui ai fait cette musique, c'est vous qui la composez!* Puis, sur l'œuvre même qu'elle venait d'exécuter, il écrivit : *Le 20 février 1805, Joseph Haydn a été heureux.* Le génie mélancolique et profond de Beethoven trouvait en Mme Bigot une interprète dont l'enthousiasme et la sensibilité ajoutaient de nouvelles beautés à celles qu'il avait imaginées. Un jour, elle jouait devant lui une sonate qu'il venait d'écrire : « Ce n'est pas là précisément, « lui dit-il, le caractère que j'ai voulu donner « à ce morceau, mais allez toujours : si ce n'est pas « tout à fait moi, c'est mieux que moi. »

Les événements de la guerre de 1809 conduisirent M. Bigot à Paris et l'y fixèrent. Il n'était pas possible que le talent de sa compagne n'y produisit point une vive impression; tout ce qu'il y avait d'artistes distingués dans la capitale de la France rendit hommage à ce talent admirable. Baillot, Lamarre, Chérubini, Auber, devinrent ses amis et formèrent avec elle le centre de l'activité musicale de cette époque. Qui n'a entendu les belles compositions de Bach, de Haydn, de Mozart et de Beethoven exécutée par Mme Bigot, Lamarre et Baillot, ne sait jusqu'où peut aller la perfection de la musique instrumentale. Clementi, Dussek et Cramer apprécièrent le talent de Mme Bigot et le considérèrent comme un modèle de perfection. Après avoir exécuté avec elle les sonates à quatre mains de Mozart, Cramer lui dit, dans l'exaltation du plaisir qu'il venait d'éprouver : « Ma- « dame, je n'ai jamais rien entendu de pareil! « Disposez de moi à toute heure; faire de la « musique avec vous sera toujours pour moi « une bonne fortune sans prix. »

Jusqu'en 1812, la musique n'avait été pour Mme Bigot qu'une source des plus pures jouissances; après la malheureuse campagne de Russie, qui la priva de la protection de son mari, retenu prisonnier à Wilna et dépouillé de ses emplois, cet art devint la ressource de sa famille. Elle donna des leçons de piano, et ses succès dans l'enseignement furent tels, que bientôt elle ne put suffire à l'affluence de ses élèves. Le désir d'assurer l'aisance de sa famille lui faisait oublier les ménagements qu'elle devait à sa santé. Son courage lui faisait illusion sur ses forces; et, quand les premiers symptômes d'une maladie de poitrine se déclarèrent, elle ne mesura pas le danger qui la menaçait. Son père, sa mère et sa sœur, établis depuis longtemps en Suisse, venaient d'être appelés près d'elle; ils n'arrivèrent à Paris que pour recevoir ses derniers embrassements : elle expira le 16 septembre 1820, à peine âgée de trente-quatre ans. Sa perte plongea dans la douleur tous ceux que son talent et les qualités de son cœur avaient faits ses admirateurs et ses amis.

Mme Bigot, qui avait fait ses études d'harmonie et de composition avec Chérubini et Auber, a écrit quelques œuvres pour le piano. Elle a publié à Paris : 1° *Études pour le piano*, liv. 1er.— 2° *Rondeau pour piano seul*. Douze valses pour le même instrument ont paru sous son nom, mais je doute qu'elle en soit l'auteur.

BIHLER (François). *Voyez* Buhler.

BIHLER (*Grégoire*), moine bénédictin, à l'abbaye de Sainte-Croix, et compositeur à Donawert, vers la fin du dix-huitième siècle, a fait imprimer de sa composition : 10 *Kleine und leichte Klavierstückke mit untermischen Liedern* (Dix petites pièces faciles pour le clavecin, etc.), Landshut, en Bavière, 1796.

BILBERG ou **BILLBERG** (Jean), né à Marienstadt, vers 1640, fut professeur de mathématiques à Upsal, depuis 1679 jusqu'en 1689, et ensuite docteur en théologie. En 1601, il fut nommé évêque de Strœgnœs, en Suède, où il est

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

mort en 1717. Il a fait imprimer un traité de la danse des anciens et de la musique qui y servait, sous le titre de : *Orchestra, seu de saltationibus veterum*, Upsal, 1635, in-8°. C'est un fort bon ouvrage où la matière est traitée avec beaucoup d'érudition.

BILD (Vitus), moine bénédictin, né en 1481, à Hochstadt ou Hochstett, en Bavière, fit ses études sous la direction de savants hommes tels que Jacques Locher, appelé l'*Ami des Muses*, Nicolas Poll, Jean Stab et quelques autres. En 1503, il entra dans l'ordre de Saint-Benoît, au couvent d'Augsbourg; il reçut les ordres l'année suivante. En 1511, il eut l'autorisation d'aller passer quelque temps au couvent de Tegernsée dans la haute Bavière; mais quelques différends qu'il eut avec le supérieur de ce monastère l'obligèrent à en sortir. Il se retira dans une solitude de l'Autriche, puis il retourna à Hochstadt en 1512, et s'y livra, pendant tout le reste de sa vie, à des travaux sur les sciences, particulièrement sur les mathématiques. Tourmenté de la goutte, il souffrit presque sans relâche de ses atteintes, et mourut le premier août 1529. Bild était un savant homme qui parlait plusieurs langues modernes et possédait bien les littératures latine, grecque et hébraïque. Il a laissé, à sa mort, trois volumes in-fol. d'ouvrages manuscrits de sa composition, où l'on trouve des traités de morale, d'histoire, de mathématiques, des poésies, des ouvrages ascétiques, des lettres, des *Observations sur divers sujets de musique* (Musica quædam), en réponse à des demandes de *Conrad*, sous-prieur du couvent de bénédictins d'Insprück, et de *Grégoire* de Melk; enfin, un autre traité de musique qui a été imprimé sous ce titre ; *Stella musicæ Juvenibus artisque ejusdem Novellis. Vera propter principia inde nanciscenda, edita.* Après ces mots on trouve douze vers saphiques suivis de la souscription *F. V. Bild*, et à la fin du livre on lit : *Completus feliciterque finitus est liber hic ingeniosus per calcographos Erhardum Oglin Jeoriumque Nadler cives Augustenses*, 1508, 29 die Martii.

Distichon ad lectorem.

Fœlicem lector finem nunc conspice Libri ;
Et superis gratus sis memor atque mei.
F. V. *Bild.*

Ce livre, imprimé, comme on voit, à Augsbourg, en 1508, en un volume petit in-4° de vingt-quatre feuillets sans pagination, mais avec des signatures, est de la plus grande rareté comme tous les produits des presses d'Erhard Oglin. J'en ai trouvé un exemplaire à Nuremberg en 1849, et j'ai pu en faire l'acquisition. Il a été inconnu à Walther, à Forkel, à Lipowsky, qui n'a point parlé de Bild dans son lexique des musiciens de la Bavière, et à tous les historiens de la musique. Il contient un traité des éléments de cet art et des huit tons du chant ecclésiastique; les exemples notés sont gravés en bois, d'une manière assez grossière. Le libraire Fr. Ant. Veith a donné une notice très-détaillée sur la vie et les ouvrages de Bild, dans sa *Bibliotheca Augustana* (p. 10-33).

BILDSTEIN (Jérôme), compositeur allemand du dix-septième siècle, né à Bregenz, sur le lac de Constance, a publié des motets à cinq et à six voix, sous ce titre : *Orpheus Christianus, seu symphoniarum sacrarum Prodromus*, Augsbourg, 1624, in-4°.

BILHON (Jean de), ou de BILLON, compositeur français, vivait vers la fin du quinzième siècle, et au commencement du seizième. Il fut chantre de la chapelle pontificale. Dans les archives de cette chapelle se trouvent des messes de la composition de Bilhon, sur des thèmes d'anciennes chansons françaises. Ces messes sont inédites. On trouve des ouvrages de ce musicien dans les recueils intitulés : 1° *Missarum dominicalium quatuor vocum lib. I, II, III; Parrhisiis*, 1544, *Petr. Attaingnant*, petit in-4° obl. — 2° *Liber sextus. XIII quinque ultimorum tonorum Magnificat continent*; ibid. 1534, in-4° obl. — 3° *Tertius liber Motectorum cum quatuor vocibus; impressum Lugduni per Jacobum Modernum de Pinguento*, 1539, in-4° obl. — 4° *Quintus liber Motetorum quinque et sex vocum opera et solertia Jacobi Moderni* (*alias dicti* grand Jacques) *in unum coactorum et Lugduni prope phanum divæ Virginis de Confort, ab eodem impressorum*, 1543, in-4° obl.

BILLET (Alexandre-Philippe), pianiste et compositeur, est né à Saint-Pétersbourg, d'une famille française, le 14 mars 1817. Arrivé en France à l'âge de seize ans, il fut admis comme élève au Conservatoire de Paris, le 17 décembre 1833. A cette époque son instrument était le violon ; mais après une année, il l'abandonna pour se livrer exclusivement à l'étude du piano, sous la direction de Zimmerman. Le second prix lui fut décerné au concours de cet instrument, en 1835. Au mois de juin de l'année suivante, il sortit de l'école avec son frère, qui y fréquentait le cours de violoncelle, pour aller s'établir à Genève. Il y passa plusieurs années, pendant lesquelles il perfectionna son talent, et commença à écrire ses premières compositions pour le piano. En 1841, il visita l'Italie, et publia quelques-uns de ses ouvrages, à Milan, chez Ricordi. Pos-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

BIOGRAPHIE

UNIVERSELLE

DES MUSICIENS

B

BOIELDIEU (François-Adrien), compositeur dramatique, naquit à Rouen le 15 décembre 1775 (1). Fils d'un secrétaire de l'archevêché, il fut placé par lui, comme enfant de chœur, à l'église métropolitaine, où les premiers éléments de la musique lui furent enseignés; puis il passa sous la direction de Broche, organiste de la cathédrale et artiste de quelque mérite. Dur envers ses élèves, comme l'étaient autrefois presque tous les maîtres de musique d'église, Broche montrait plus de sévérité pour le petit *Boiel* (c'est ainsi qu'on appelait Boieldieu dans sa jeunesse) que pour tout autre, peut-être à cause de ses heureuses dispositions, car les hommes de la trempe de cet organiste se persuadaient alors qu'une bonne éducation musicale est inséparable des mauvais traitements. On dit que Boieldieu était obligé de remplir auprès de son impitoyable maître l'office de valet de chambre, comme autrefois Haydn avec le vieux Porpora. On dit aussi que telle était l'épouvante que lui inspirait ce pédagogue farouche, qu'un jour, frappé de terreur à la vue d'une tache d'encre qu'il avait faite sur un livre du maître, il ne crut pouvoir se soustraire au danger qui le menaçait que par la fuite; qu'il partit seul, à pied, et qu'il alla à Paris. Rendu à sa famille, il reprit le cours de ses études, et Broche consentit à mettre moins de sévérité dans ses leçons.

Un talent agréable d'exécution sur le piano, d'heureuses idées mélodiques, et quelques légères notions d'harmonie, voilà ce que Boieldieu possédait à l'âge de seize ans. Déjà la passion du théâtre, qui, depuis, a décidé de la direction de son talent vers la musique dramatique, se faisait sentir en lui dans toute son énergie. Ses petites épargnes étaient employées à lui procurer les moyens d'aller au spectacle s'enivrer du plaisir d'entendre les productions de Grétry, de Dalayrac et de Méhul : souvent, à défaut d'argent, il avait recours à la ruse pour s'introduire dans la salle, s'y cachant quelquefois dès le matin, et attendant avec impatience le moment où devait commencer son bonheur. Entendre les ouvrages d'autrui ne pouvait cependant suffire longtemps à un homme né pour produire lui-même. Tourmenté de ce besoin, qui est celui de tout artiste bien organisé, il lui semblait que le comble du bonheur était de composer un opéra; mais pour en écrire un, il faut un *libretto*, ou, comme on dit en France, un *poëme*, et n'en a pas qui veut. Par hasard, il se trouva qu'à Rouen un poëte avait besoin d'un musicien comme le musicien d'un poëte; ils s'entendirent bientôt, et le fruit de leur association fut un opéra-comique qui obtint du succès au théâtre de Rouen. De dire quel était le titre et le sujet de cet ouvrage, c'est ce que je ne puis : Boieldieu ne s'en souvenait pas. Cependant ce premier essai ne fut pas d'une médiocre importance dans la vie de l'artiste, car les applaudissements qui lui furent prodigués décidèrent le jeune compositeur à retourner à Paris, où peut-être il ne se serait jamais fixé sans cet heureux début.

Aller de Rouen à Paris n'était pourtant pas chose facile pour quelqu'un qui n'avait pas d'argent; car le voyage était cher dans ce temps où la diligence employait deux jours à faire le trajet. A l'égard de la difficulté de vivre dans la grande ville, Boieldieu ne s'en inquiétait pas. N'avait-il pas dix-neuf ans, sa partition et des idées dans la tête? C'était toute une fortune que

(1) Le 16 décembre, indiqué dans le Supplément de la *Biographie Universelle* de MM. Michaud comme le jour de naissance de Boieldieu, est celui où il a été inscrit dans le registre de baptême.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

cela. Le voyage donc était la seule chose qui l'embarrassât : il résolut la difficulté en disparaissant un jour de la maison paternelle, emportant sa partition sous le bras, trente francs dans sa poche, et l'espérance dans le cœur. Jeune et fort, il marchait vite; la première journée n'était pas écoulée, et déjà il était à quinze lieues de Rouen; le lendemain il entrait à Paris, crotté jusqu'à l'échine et se soutenant à peine, tant il était accablé de fatigue; mais il était à Paris, et si le présent était sombre, l'avenir était souriant.

Cependant, il y a toujours beaucoup à rabattre dans la réalisation des espérances de l'artiste qui entre dans le monde; autre chose est de donner avec succès un petit opéra dans sa ville de province ou de le faire jouer à Paris. Boieldieu n'avait pas douté qu'on n'accueillît son ouvrage à l'Opéra-Comique; mais, malgré les prévenlions favorables des actrices sociétaires en faveur de la belle tête et de la tournure distinguée du jeune compositeur, la société ne se soucia pas de jouer l'œuvre d'un poëte et d'un musicien inconnus. Il fallut chercher d'autres *poëmes;* en attendant qu'on eût trouvé ceux-ci, il fallut essayer de donner des leçons, puis, à défaut d'écoliers, il fallut se faire accordeur de pianos. C'était, comme on le voit, d'une manière assez détournée que commençait la réalisation des espérances de Boieldieu; mais sa constance n'en était point ébranlée, car il avait foi en lui-même. La maison Érard, célèbre dans toute l'Europe pour la facture des instruments, était alors (en 1794) le rendez-vous de tous les artistes. Boieldieu y fut accueilli, et les chefs de cette maison lui aplanirent, autant qu'il fut en leur pouvoir, les difficultés de la carrière qu'il avait à parcourir. Rode, Garat, Méhul, se réunissaient souvent chez eux; la fréquentation de ces artistes perfectionna son goût et lui fit comprendre la nécessité de finir des études qu'il n'avait qu'ébauchées. Trop préoccupé du désir de produire, il ne put jamais se livrer à ces études d'une manière sérieuse et suivie; mais sa rare aptitude lui faisait saisir à demi-mot le sens des observations qui lui étaient faites par Méhul ou par Cherubini; et ces observations laissaient dans sa mémoire des souvenirs qui ne s'effaçaient pas. Sa réputation commença dans les salons. Des romances charmantes, chantées par Garat avec un talent inimitable, l'avaient fait connaître, et tous les amateurs chantaient son *Ménestrel*, *S'il est vrai que d'être deux*, *O toi que j'aime*, et vingt autres aussi jolies; mais la vogue qu'obtenaient toutes ces gracieuses productions ne tournait guère au profit de la fortune du compositeur, car on n'avait point encore appris l'art de tirer beaucoup d'argent de bagatelles. Aujourd'hui l'homme à la mode reçoit d'un marchand de musique quelques centaines de francs pour une seule romance; mais Cochet, éditeur de celles de Boieldieu, m'a dit souvent qu'il n'en a payé aucune plus de *douze francs*.

La confiance qu'eut dans le talent de Boieldieu un homme d'esprit acheva de le mettre en vogue : Fiévée tira pour lui de son joli roman *La Dot de Suzette* un petit opéra en un acte, du même nom. La grâce du sujet, la fraîcheur de la musique, et le jeu fin et spirituel de Mme Saint-Aubin, procurèrent à cet ouvrage un succès qu'on aurait pu envier pour de plus grandes compositions. Ce petit opéra fut joué pour la première fois en 1795 (1). L'année suivante Boieldieu écrivit *La Famille suisse*, jolie partition où règne un style simple et naïf, d'une élégance charmante; puis, en 1797, il donna *Mombreuil et Merville*, pièce froide et peu favorable à la musique, qui ne réussit pas. Dans la même année, il improvisa un opéra de circonstance, à l'occasion du traité de Campo-Formio; cet ouvrage fut représenté au théâtre Feydeau sous le titre de *L'Heureuse nouvelle*. En 1798, Boieldieu prit une position plus élevée parmi les compositeurs par le succès de *Zoraïme et Zulnare*, drame en trois actes, dont la composition avait précédé celle des deux derniers ouvrages qui viennent d'être cités, mais qui avait dû attendre longtemps son tour de représentation, et qui ne l'aurait point encore obtenu, s'il n'avait fallu faire des changements à un opéra de Méhul qui était en répétition. On comptait peu au théâtre sur le succès de *Zoraïme*; l'étonnement fut grand, lorsqu'on vit l'enthousiasme du public pour cette élégante et dramatique production. Le caractère particulier du génie de Boieldieu s'était dessiné dans *Zoraïme*, et dès ce moment il fut permis de voir ce qu'il devait être dans ses ouvrages à venir. Des mélodies faciles, gracieuses et spirituelles, une instrumentation remplie de jolis détails, un sentiment juste de la scène, telles sont les qualités par où se distingue cet opéra, qu'on peut considérer comme le premier titre de Boieldieu à la renommée qu'il eut plus tard.

Boieldieu n'obtint pas seulement des succès de théâtre à cette époque; quelques productions de musique instrumentale lui en procurèrent d'un autre genre. Ces ouvrages consistaient en un concerto pour le piano, des sonates pour le même instrument (œuvres 1, 3, 4, 6, 7 et 8), quatre duos

(1) L'auteur de la notice sur Boieldieu qui se trouve dans le Supplément de la *Biographie universelle* de M. Michaud est dans l'erreur en plaçant cet opéra à la date de 1798.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

pour harpe et piano, un concerto de harpe, et des trios pour piano, harpe et violoncelle. Ces dernières compositions furent accueillies avec une sorte d'enthousiasme. Le succès de ces ouvrages fit admettre leur auteur au nombre des professeurs de piano du Conservatoire, peu de temps après l'époque de son établissement. C'est là que je connus Boieldieu en 1800, y étant devenu son élève pour le piano : il avait vingt-cinq ans. Depuis lors je ne l'ai plus perdu de vue. Trop occupé de sa carrière de compositeur dramatique pour se plaire aux leçons du mécanisme d'un instrument, il était assez mauvais maître de piano; mais sa conversation, où brillaient des aperçus très-fins sur son art, était remplie d'intérêt pour ses élèves, et n'étaient pas sans fruit pour leurs études.

Les Mépriscs espagnoles, espèce d'imbroglio que le public avait reçu avec indifférence, et *Beniowsky*, opéra en trois actes, succédèrent en 1798 et 1800 aux premiers ouvrages de Boieldieu. Ce dernier fut d'abord accueilli avec froideur, et l'on ne parut pas en avoir compris le mérite; mais vingt-cinq ans après il a été repris avec un succès éclatant, justifié par des beautés réelles. Au moment où je devins son élève, Boieldieu écrivait son *Calife de Bagdad*. Souvent il nous consultait avec une modestie charmante, et la leçon de piano se passait à se grouper autour de lui pour chanter les morceaux de son nouvel opéra. Je me souviens que Dourlen et moi, tous deux fiers de notre titre de *répétiteurs* de nos classes d'harmonie, nous tranchions du puriste, et nous tourmentions fort notre maître pour quelques peccadilles harmoniques échappées dans la rapidité du travail. Grand débat s'élevait entre nous sur cela, et nous finissions d'ordinaire par nous transporter chez Méhul, l'oracle de Boieldieu et notre juge à tous. Quelquefois l'illustre compositeur se rangeait de notre avis; alors Boieldieu se soumettait sans discussion, et jamais le moindre mouvement d'humeur ne se manifestait contre nous, malgré notre irrévérence et notre petit triomphe. Tout le monde sait le succès éclatant de cette légère, gracieuse et spirituelle partition du *Calife;* plus de sept cents représentations ont constaté ce succès sans exemple. On peut dire que c'est de ce moment que date en France la réputation de Boieldieu, bien que *Zoraïme* et *Beniowsky* soient supérieurs en mérite à cet ouvrage, sous le rapport de la force dramatique et de la nouveauté des idées. La couleur locale, parfaitement appropriée au sujet, avait séduit le public, dont l'éducation musicale, peu avancée, s'accommodait mieux de faciles mélodies que de recherches trop compliquées pour son oreille.

L'auteur de la notice sur Boieldieu insérée dans la *Biographie Universelle* de Michaud, dit qu'après le succès du *Calife*, ce compositeur avait senti l'insuffisance de son éducation musicale, et qu'il s'était fait l'élève de Cherubini. Je puis affirmer qu'il a été induit en erreur à cet égard, et que jamais Boieldieu n'ébaucha même les études de contrepoint et de fugue qu'il aurait dû faire sous la direction de Cherubini. Lui-même a toujours avoué avec ingénuité l'ignorance où il était resté à l'égard de cette partie de la science musicale. Un seul fait a pu donner lieu au bruit des leçons que Boieldieu aurait reçues de Cherubini; c'est celui de la correction plus châtiée qu'on remarque dans la partition de l'opéra de *Ma Tante Aurore*, ouvrage donné par le compositeur en 1802, après un repos de deux années, et peut-être aussi le petit opéra intitulé *La Prisonnière*, que Cherubini et Boieldieu avaient écrit en collaboration en 1799, pour le théâtre Montansier; mais il est certain que si Boieldieu eut un style plus pur dans sa partition de *Ma Tante Aurore*, c'est que sa sévérité pour lui-même date de l'époque où il écrivit cet ouvrage. Il employa beaucoup de temps à le revoir, à le corriger, et depuis lors il a suivi le même système pour toutes ses productions. Chose assez rare parmi les compositeurs qui ont besoin de s'observer pour écrire avec pureté, l'inspiration de Boieldieu ne paraît avoir reçu aucune atteinte de ce soin matériel apporté à l'harmonie, dans la disposition des voix et des instruments : on peut même affirmer que la partition de *Ma Tante Aurore* est une de celles où brille de l'éclat le plus vif le génie du compositeur. Cet opéra reçut un rude échec à la première représentation, par le ridicule troisième acte du livret; mais cet acte ayant été supprimé à la seconde épreuve, le succès ne fut plus douteux, et la musique obtint une vogue égale à celle des autres productions de Boieldieu.

La même année où cet ouvrage fut représenté, le compositeur épousa, le 19 mars, la célèbre danseuse Clotilde-Augustine Mafleuroy, connue sous le nom de *Clotilde*. A peine cette union fut-elle formée, que Boieldieu comprit la faute qu'il avait faite. Ce mariage, peu convenable sous plusieurs rapports, ne le rendit point heureux; des chagrins domestiques en furent la suite, et le besoin de s'y soustraire lui fit prêter l'oreille aux propositions qui lui étaient faites au nom de l'empereur de Russie. Ses amis, Rode et Lamare, prêts à faire le voyage de Pétersbourg, le pressaient de se joindre à eux; il partit en effet au mois d'avril 1803. Arrivé aux frontières de l'empire russe, il reçut un message d'Alexandre, qui lui conférait le titre de son maître de chapelle. Un

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

traité fut conclu entre le compositeur et le directeur du théâtre impérial : Boieldieu s'engageait à écrire chaque année trois opéras dont l'empereur fournirait les poëmes. Cette dernière clause était fort difficile à exécuter, car il n'y avait pas de poëte d'opéra à Pétersbourg; aussi Boieldieu fut-il obligé de mettre en musique des pièces déjà représentées à Paris. Son premier ouvrage fut un petit opéra dont le sujet était pris d'un vaudeville français intitulé *Rien de trop, ou les Deux Paravents* : ce n'était qu'une légère bluette peu favorable à la musique expressive; elle fut bien reçue à Pétersbourg, mais depuis lors elle a été froidement accueillie à l'Opéra-Comique de Paris. *La Jeune Femme colère*, comédie de M. Étienne, fort peu musicale, et le vaudeville *Amour et Mystère*, furent aussi transformés en opéras par Boieldieu. Il ne fallait pas moins que son talent pour triompher des froideurs de pareils sujets. De retour à Paris, le compositeur a fait jouer le premier de ces ouvrages à l'Opéra-Comique, et le public a rendu justice à la facture élégante et spirituelle de quelques morceaux, en leur prodiguant ses applaudissements. De grandes compositions succédèrent à ces légères productions : ce furent *Abderkan*, opéra en trois actes dont le livret avait été fait par Andrieux, ancien acteur du théâtre Favart passé en Russie : l'ouvrage ne réussit pas; *Calypso*, ancien opéra mis autrefois en musique par Lesueur, sous le titre de *Télémaque* et refait en six semaines par Boieldieu pour les relevailles de l'impératrice; *Aline, reine de Golconde*, sujet de l'opéra de Berton, avec une nouvelle musique; *Les Voitures versées*, vaudeville transformé en opéra comique, et qui a été refait presque en entier par son auteur pour le théâtre Feydeau; enfin, *Un Tour de soubrette*, ouvrage du même genre. De toutes ces productions, celle que Boieldieu estimait le plus était son opéra de *Calypso*; cependant ni cet ouvrage ni *Aline* n'ont pu être représentés à Paris, parce qu'ils auraient porté atteinte aux intérêts de leurs anciens auteurs. Boieldieu a pu seulement en tirer quelques morceaux pour les intercaler dans les opéras qu'il a écrits après son retour en France. Par exemple, un air de *Calypso* est devenu celui de la princesse de Navarre (*Quel plaisir d'être en voyage*) dans le premier acte de *Jean de Paris*. Je ne dois point oublier, dans l'énumération des productions de Boieldieu pendant son séjour en Russie, la musique des chœurs d'*Athalie*. Je n'ai entendu qu'un morceau de cet ouvrage, exécuté au piano par Boieldieu lui-même, mais il m'a donné l'opinion la plus favorable de ces chœurs, et je les considère comme une des plus belles compositions dues à son talent.

Le sort de Boieldieu et des autres artistes français avait été longtemps heureux en Russie; cependant plusieurs d'entre eux regrettaient leur patrie et n'étaient pas sans inquiétude sur la réalisation des produits de leurs travaux. Les nuages qui étaient venus obscurcir les relations amicales des gouvernements français et russe s'épaississaient chaque jour, et préparaient la rupture qui aboutit enfin à la désastreuse campagne de Moscou. Boieldieu et ses amis éprouvaient le besoin de revoir la France et d'assurer leur avenir. Toutefois le compositeur n'était pas libre; il lui fallait un congé pour s'éloigner de la capitale de l'empire russe : il l'obtint à la fin de 1810, après sept années de séjour à Pétersbourg, et se hâta d'en profiter.

De retour à Paris dans les premiers mois de 1811, il trouva le sceptre de l'Opéra-Comique placé aux mains de Nicolo Isouard, dont il avait vu l'heureux début avant son départ pour la Russie. Dalayrac avait cessé de vivre. Catel travaillait peu; Cherubini, dégoûté d'une carrière qui, malgré son beau talent, n'avait eu pour lui que des obstacles, avait cessé d'écrire; Méhul, mécontent de l'inconstance des goûts du public, ne livrait qu'à de rares intervalles de nouveaux ouvrages à la scène; Nicolo seul paraissait infatigable, et rachetait par le mérite de la fécondité les négligences qui déparent ses ouvrages. C'était avec lui que Boieldieu était destiné à lutter désormais : son génie prit un nouvel essor dans cette rivalité.

Deux actrices se partageaient la faveur publique à l'époque où Boieldieu revint à Paris : l'une, Mme Duret, se distinguait par une voix étendue, égale, sonore, mais un peu lourde; par une exécution large, et par une habileté de vocalisation à laquelle il n'aurait rien manqué, si la respiration de Mme Duret n'eût été courte et laborieuse. La rivale de cette cantatrice était Mlle Regnault (depuis lors, Mme Lemonnier). Ses débuts à Paris, qu'avaient précédé des succès en province, avaient été brillants. Une ignorance à peu près complète de la musique et de l'art du chant, mais une voix charmante, une intelligence parfaite, une facilité merveilleuse à exécuter les choses les plus difficiles; tels étaient les défauts et les avantages de Mlle Regnault pour entrer en lutte avec son antagoniste. Nicolo avait tiré parti de toutes deux dans les rôles qu'il leur avait faits pour son opéra de *Cendrillon*, et leur avait procuré à chacune un succès égal. La question de supériorité restait indécise pour le public; mais le compositeur avait fini par se décider en faveur du talent de Mme Duret : ce fut pour elle qu'il écrivit ses plus beaux rôles. Mlle Regnault se

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

trouvait donc exposée au danger d'être laissée à l'écart, lorsque Boieldieu vint lui prêter le puissant secours de son talent. Le combat recommença ; il ne fut pas moins vif entre les cantatrices qu'entre les compositeurs.

Rien de plus dissemblable que le talent de ceux-ci : Nicolo, doué d'une facilité d'inspiration à laquelle il s'abandonnait sans réserve, écrivait souvent, comme je l'ai dit, avec négligence ; n'était point assez sévère dans le choix de ses idées, et méritait le reproche qu'on lui faisait d'être parfois commun et vulgaire dans ses mélodies. Mais à côté de ces imperfections, il y avait dans ses ouvrages des beautés réelles appropriées avec une rare sagacité aux convenances de la scène et à l'intérêt dramatique. La plupart de ses morceaux, même ceux où l'on aurait désiré plus d'élégance et de bon goût, brillaient d'un sentiment de verve et d'expansion qui réussit presque toujours dans la musique de théâtre. Travaillant avec une prodigieuse rapidité, il se consolait facilement d'une chute, parce qu'il ne tardait point à prendre sa revanche. Du reste, heureux de sa lutte avec Boieldieu, il finit par comprendre la nécessité de donner plus de soin à ses ouvrages, et montra dans ses dernières productions une correction, une élévation de pensée qu'on n'attendait pas de lui. *Joconde* et *Jeannot et Colin* seront toujours considérés comme de fort bons opéras-comiques. Pendant que Nicolo écrivait et faisait représenter quatre opéras, Boieldieu en préparait un; non que l'inspiration lui fût difficile, car il écrivait vite; mais, portant peut-être à l'excès la sévérité qui manquait à son rival, il faisait quelquefois trois morceaux entièrement différents pour un seul air, pour un seul duo, ou bien il recommençait à dix reprises les corrections qu'il croyait nécessaires, et souvent il ne livrait aux copistes qu'une partition chargée de ratures, ou, pour me servir du terme technique, de *colettes*. Après avoir éprouvé de si vives jouissances à entendre les charmantes compositions qui ont vu le jour par ce procédé, avons-nous le droit de nous plaindre de la lenteur du travail? Je ne le crois pas. Boieldieu obéissait malgré lui, en polissant incessamment ses ouvrages, aux conditions naturelles de son talent. Il était doué du goût le plus exquis : c'est surtout comme homme de goût que nous l'admirons. La nature de ses idées, où domine toujours la convenance parfaite de la scène et l'expression spirituelle de la parole, cette nature, dis-je, exigeait qu'il portât dans son travail ces soins scrupuleux qu'on lui a quelquefois reprochés. Gardons-nous surtout de croire qu'il produisait lentement parce que sa pensée aurait été pénible : rien ne sent la gêne ni la stérilité dans ses compositions; tout y semble, au contraire, fait d'abondance; si la réflexion nous laisse quelquefois en doute à cet égard, c'est qu'il est difficile de comprendre que tant de fini dans les détails soit le fruit d'un premier jet. On a reproché à Boieldieu d'avoir quelquefois manqué de hardiesse ; mais outre que les hardiesses ne sont pas toujours justifiées par les résultats, il faut se souvenir de l'excellence du précepte :

Ne forçons point notre talent.

Un artiste à qui la nature permet de donner une physionomie individuelle à ses ouvrages, accomplit sa mission s'il sait leur conserver toujours cette physionomie ; il est lui, et c'est ce qu'il faut être pour laisser un nom durable dans l'histoire des arts : or, personne assurément n'a su donner à sa musique, mieux que Boieldieu, une couleur particulière, un style approprié à l'objet qu'il se proposait de réaliser.

Le premier opéra qu'il écrivit après son retour à Paris, fut *Jean de Paris*. Pendant qu'il le composait, il fit jouer à l'Opéra-Comique *Rien de trop* et *La Jeune Femme colère*, qui n'étaient pas connus en France. Dans les premiers mois de 1812, *Jean de Paris* fut représenté au théâtre Feydeau, avec un succès éclatant. Tout ce que l'Opéra-Comique comptait d'artistes de talent, Elleviou, Martin, Juliet, Mlle Regnault, Mme Gavaudan, s'empressèrent à seconder le génie du compositeur, et prêtèrent à son ouvrage le charme d'une exécution parfaite en son genre. Les musiciens remarquèrent la fermeté de manière, la certitude d'effets que Boieldieu avait acquises depuis son départ pour la Russie. Si l'instruction première avait manqué dans ses études harmoniques, ses propres observations lui avaient appris ce qu'aucun maître ne lui avait enseigné; son style avait acquis une correction remarquable; son instrumentation était devenue plus brillante, plus sonore, plus colorée ; enfin Boieldieu n'était pas seulement un agréable et spirituel compositeur : il se montrait, dans *Jean de Paris*, digne émule de Méhul et de Catel, qu'il avait considérés longtemps comme ses maîtres.

Après *Jean de Paris* vint *Le Nouveau Seigneur de village* (joué en 1813); charmante production dont toutes les parties offrent, chacune en son genre, un modèle de perfection. Les circonstances fâcheuses où se trouvait la France à cette époque firent demander par le gouvernement aux différents théâtres de la capitale des pièces propres à ranimer l'amour de la patrie dans la population, et Boieldieu fut chargé d'écrire la musique de *Bayard à Mézières*, conjointement avec Cherubini, Catel et Nicolo Isouard. Cet ouvrage fut

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

joué vers la fin de l'année 1813, après les revers de la campagne d'Allemagne. Ce fut par une association du même genre, mais dans des circonstances différentes, que Boieldieu fit avec Kreutzer, en 1814, la musique du petit opéra, intitulé : *Les Béarnais*. En 1815, il donna sous son nom et sous celui de Mme Gail, un opéra en un acte, intitulé : *Angéla, ou l'Atelier de Jean Cousin* : il n'avait écrit pour cet ouvrage qu'un duo; mais ce morceau était digne de ce qu'il a fait de mieux. C'est peut-être ici le lieu de relever l'erreur des biographes qui ont écrit que Mme Gail était élève de Boieldieu. A cette époque il ne songeait point encore à former d'élèves, et même il ne savait trop comment s'y prendre pour donner des leçons de composition; lui-même l'a répété souvent. Mme Gail n'a jamais eu d'autre maître que l'auteur de la *Biographie universelle des Musiciens*.

Aux ouvrages qui viennent d'être cités succéda *La Fête du Village voisin*, comédie froide et peu favorable à la musique, que le talent de Boieldieu put seul soutenir et faire rester au théâtre. De tous ceux dont ce compositeur a écrit la musique, ce fut incontestablement celui qui lui offrit le plus de difficultés, et qui exigea de lui le plus d'habileté. Deux trios du premier acte, des couplets charmants, un quintetto et le délicieux cantabile (*Simple, innocente*, etc.), chanté par Martin, seront toujours considérés comme des modèles de musique spirituelle et mélodieuse. Quelque temps auparavant Boieldieu avait protégé les premiers essais d'Hérold dans la carrière du théâtre, en l'admettant comme collaborateur dans son opéra de circonstance intitulé : *Charles de France*. Le jeune artiste en a conservé pendant toute sa vie, trop courte, hélas! une vive reconnaissance. Après la représentation de *La Fête du Village voisin*, il s'écoula près de deux années pendant lesquelles la mise en scène d'aucun ouvrage ne signala l'activité de Boieldieu. Il ne s'était pas cependant condamné au repos, car la composition de la musique du *Chaperon rouge* l'occupait presque sans relâche. Méhul avait cessé de vivre en 1817, et l'Institut avait appelé Boieldieu à remplir sa place. Celui-ci crut que l'obligation lui était imposée de justifier ce choix honorable par quelque grande composition; il entreprit d'écrire *Le Chaperon*. Il s'agissait, comme on l'a dit, de faire de cet ouvrage un *discours de réception*; ce fut ce qui détermina Boieldieu à y donner plus de soins qu'à aucune autre de ses productions. Le succès justifia les espérances de l'artiste et du public, et la première représentation, donnée au mois de juillet 1818, fut pour l'auteur un véritable triomphe. Bien des années se sont écoulées depuis lors, et les applaudissements de toute l'Europe ont confirmé ceux des habitués de l'Opéra-Comique. Dans *Le Chaperon rouge*, la manière de Boieldieu est plus grande; les idées sont plus abondantes; le coloris musical est plus varié que dans les ouvrages précédents. Une composition de cette importance avait manqué jusqu'alors à l'auteur du *Calife*, de *Ma Tante Aurore* et de *Jean de Paris*; désormais il ne lui restait plus qu'à jouir de ses succès.

Les efforts de travail qu'avait coûtés cette production à Boieldieu lui causèrent une maladie grave qui rendit impérieusement nécessaire un long repos. Il se retira à la campagne, et y vécut quelque temps dans un oubli presque complet de la musique, uniquement occupé du soin d'orner une propriété qu'il avait récemment acquise. Ce fut vers cette époque que le titre et les fonctions de professeur de composition au Conservatoire de Paris lui furent offerts; l'espoir de communiquer à de jeunes musiciens les lumières de son expérience les lui fit accepter; mais il obtint l'autorisation de donner ses leçons chez lui, où ses élèves venaient chercher un utile enseignement, croyant n'assister qu'à de spirituelles causeries. Ce temps est celui du repos le plus long que Boieldieu ait pris dans sa carrière; car, à l'exception de son ancien opéra des *Voitures versées*, qu'il retoucha, et pour lequel il écrivit quelques nouveaux morceaux, il ne donna rien d'important dans l'espace de sept années. En 1821, il écrivit, il est vrai, *Blanche de Provence, ou la Cour des Fées*, grand opéra en trois actes, en collaboration avec Kreutzer, Berton, Cherubini et Paer; et en 1824, il fit à peu près un acte de *Pharamond*; mais on sait que ces ouvrages de circonstance ne comptent presque point parmi les productions d'un artiste de talent. Avec la certitude qu'ils ne sont destinés qu'à avoir une courte existence, on se sent peu disposé à y donner beaucoup de soins; le succès cause peu de plaisir, et la chute, si elle a lieu, il attriste personne.

Cependant, malgré le long silence que gardait la muse de Boieldieu, on savait que cet artiste travaillait : le titre de son opéra futur était même connu, et tout le monde parlait de *La Dame Blanche* longtemps avant que cette partition fût mise à l'étude. Boieldieu, que tant de succès n'avaient point enhardi, se méfiait de la faveur publique et craignait qu'un repos de plusieurs années ne l'eût fait oublier. Il hésitait donc à faire (comme on dit au théâtre) *sa rentrée*; et, malgré les heureuses inspirations qui abondaient dans son œuvre nouvelle, il employait plus de temps à corriger et à refaire les morceaux de cet opéra qu'il n'en avait mis à aucun de ses ou-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

vrages. Enfin, Guilbert de Pixérecourt, alors directeur de l'Opéra-Comique, parvint à le déterminer à tenter l'épreuve qu'il redoutait, et *La Dame Blanche* fut accueillie avec des transports unanimes d'admiration. Ce fut au mois de décembre 1825 qu'on donna la première représentation de cet opéra; près d'un an après, et lorsque cent cinquante épreuves de la même pièce eurent été faites, la foule des spectateurs encombrait encore la salle Feydeau chaque fois que cet ouvrage était joué. Le succès fut le même partout; la nouvelle musique de Boieldieu fut chantée dans tous les concerts, dans tous les salons, et ses motifs servirent de thèmes à mille arrangements divers. Le développement progressif des facultés du compositeur, qui n'avait cessé de se faire apercevoir depuis ses premiers essais de musique dramatique, n'a jamais été plus sensible que dans *La Dame Blanche*. Jamais son style n'avait été plus varié; jamais il n'avait montré autant de force expressive; jamais son instrumentation n'avait été si brillante; jamais enfin il n'y avait eu autant de jeunesse et de nouveauté dans ses compositions; cependant il était resté lui-même et n'avait rien emprunté à la musique rossinienne. Il est même remarquable qu'il ait pu varier comme il l'a fait les effets de son nouvel opéra, faisant peu d'usage de modulations, affectionnant les tons principaux de ses morceaux, et n'employant que des harmonies simples et sans recherche. Rien n'indique mieux la facilité d'invention mélodique que cette unité tonale unie à la simplicité d'harmonie.

L'effet ordinaire des grands succès obtenus par Boieldieu était de lui inspirer pour l'avenir la crainte de ne pas se soutenir à la même hauteur, et d'être dans d'autres productions inférieur à lui-même. Cette crainte n'était pas étrangère aux longs intervalles qu'il y avait eu quelquefois dans l'apparition de ses ouvrages. Après *La Dame Blanche*, elle se reproduisit plus forte qu'auparavant. Depuis longtemps un poëme d'opéra avait été livré à Boieldieu par Bouilly : c'était celui des *Deux Nuits*. Le compositeur en trouvait le sujet fort beau; mais il y désirait de notables changements. Scribe se chargea de les faire. Cependant toutes les difficultés n'avaient pas disparu; il en était dans cet ouvrage qui devaient faire échouer le musicien : malheureusement Boieldieu ne les aperçut pas. Tant de fois il avait sauvé de faibles pièces par son talent, qu'il crut pouvoir faire encore un miracle de ce genre : ce fut une erreur. Près de quatre années s'étaient écoulées depuis le succès de *La Dame Blanche*, lorsqu'on donna la première représentation des *Deux Nuits* (au mois de mai 1829). Ainsi qu'il arrivait à chaque ouvrage nouveau de Boieldieu, celui-ci était attendu avec une vive impatience. La partition avait été achetée à haut prix par l'éditeur de *La Dame Blanche*, avant qu'elle fût connue; tout enfin présageait au compositeur un triomphe nouveau. Tant d'espérances ne se réalisèrent pas; *Les Deux Nuits* n'obtinrent qu'un succès incertain. Fatal ouvrage! Plusieurs fois Boieldieu avait été contraint de cesser d'y travailler à cause du dérangement de sa santé : après qu'il eut été représenté, il lui donna la mort. Son espoir déçu se transforma en un secret et violent chagrin. Peu de temps après se déclarèrent les premiers symptômes de la cruelle maladie qui le conduisit au tombeau.

Le besoin de repos lui avait fait demander sa retraite comme professeur du Conservatoire : l'administration de la liste civile eut égard aux services rendus à l'art par ses ouvrages, et sa pension fut convenablement réglée. Il y avait d'autant plus de justice à cela, que Boieldieu venait d'être privé d'une pension de 1200 francs qui lui avait été accordée par l'Opéra-Comique, en reconnaissance des avantages que le théâtre avait trouvés dans la représentation de ses ouvrages. Un nouvel entrepreneur avait succédé à l'ancienne société des acteurs, et n'avait pas voulu souscrire aux engagements contractés par elle. Outre la pension de retraite honorable accordée à Boieldieu comme professeur du Conservatoire, le roi lui en donna une autre sur sa cassette. Le digne artiste ne jouit pas longtemps de ces avantages; car la révolution de Juillet ayant éclaté, non-seulement la pension de la cassette disparut avec l'ancienne royauté; mais dans un travail de révision sur les pensions de l'Opéra et du Conservatoire, il se trouva que quelques mois lui manquaient pour avoir droit à la sienne, et une partie de son revenu lui fut enlevée. Ainsi, aux douleurs de la phthisie laryngée qui menaçait les jours de Boieldieu vinrent se joindre des inquiétudes sur son avenir. Le mal empirait chaque jour; tous les remèdes étaient employés, sans qu'il en résultât aucune amélioration sensible dans l'état du malade. Un voyage à Pise fut conseillé; Boieldieu le fit, et ne s'en trouva pas mieux. Il revint à Paris plus faible, plus souffrant qu'il n'en était parti, éprouvant d'ailleurs le besoin de remplacer les ressources dont il avait été privé, et contraint de demander à reprendre des fonctions de professeur qu'il n'était plus en état de remplir. On les lui rendit, et le ministre de l'intérieur lui accorda sur les fonds des beaux-arts une pension de 3,000 francs; mais, hélas! il n'était pas destiné à jouir longtemps des avantages de sa nouvelle position. Sa santé continuait à dépérir; il espéra

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

la rétablir par l'usage des bains du midi qui lui avaient fait quelque bien autrefois, et il voulut en essayer. Cependant le voyage était difficile à faire dans l'état d'abattement où étaient ses forces; il partit néanmoins, arriva avec peine jusqu'à Bordeaux, voulut pousser plus loin, mais fut obligé de revenir en cette ville, effrayé par les progrès du mal. Alors l'idée d'une fin prochaine vint se présenter à l'esprit de l'artiste, accompagnée du vif désir de revoir encore une fois sa maison de campagne de Jarcy, près de Grosbois, où il avait autrefois passé d'heureux jours; sa famille éplorée l'y ramena mourant. Peu de jours après tout espoir fut perdu, et Boieldieu s'éteignit le 8 octobre 1834, dans les bras de ses amis. Ses obsèques furent célébrées dans l'église des Invalides; tout ce qu'il y avait d'artistes et d'hommes de lettres distingués y assistèrent, et le *Requiem* de Cherubini y fut exécuté par un nombre considérable de chanteurs et d'instrumentistes.

Boieldieu avait eu le titre d'accompagnateur-adjoint de la chambre du roi, au mois de septembre 1815; la duchesse de Berry lui accorda celui de compositeur de sa musique au mois de janvier 1821; dans la même année le roi le nomma chevalier de la Légion d'honneur. Lorsqu'il en reçut la décoration (au mois de mai) il exprima le regret que Catel ne l'eût pas obtenue avant lui, et se mit à faire des démarches pour la lui faire avoir. Il réussit; mais Catel, trop philosophe pour désirer de telles faveurs, montra plus d'étonnement que de reconnaissance en recevant celle-ci. L'auteur de la notice sur Boieldieu insérée dans la *Biographie Universelle* de Michaud, dit que depuis son divorce avec Clotilde, le compositeur avait épousé en secondes noces la sœur de Mlle Phillis, qui avait joué plusieurs rôles de ses opéras, tant à Paris qu'en Russie. Ce fait n'est pas exact, car il n'y a jamais eu de divorce entre Boieldieu et Clotilde. Celle-ci est morte à Paris, le 15 décembre 1826; et ce n'est qu'après cet événement que Boieldieu a contracté un nouveau mariage. Les principaux élèves de Boieldieu sont Zimmerman pour le piano, Adolphe Adam et Théodore Labarre pour la composition.

L'éloge de Boieldieu, par Quatremère de Quincy, a été prononcé à la séance publique de l'Académie des beaux-arts de l'Institut de France, au mois d'octobre 1835, et imprimé à Paris, chez MM. Didot, in-4°. On a publié aussi : *Procès-verbal de la cérémonie funèbre en l'honneur d'Adrien Boieldieu, qui a eu lieu le 13 octobre 1834, à Rouen, sa ville natale, par Joseph-Alexis Walchi*; Rouen, 1835, in-8°; et une notice intitulée: *Boieldieu, sa vie, ses œuvres*, par A. Refeuvaille; Rouen, 1836, Dubast, in-8°. Le nom véritable de l'auteur de cette notice est *André Reloi*.

BOIELDIEU (Adrien-L.-V.), fils du précédent, né à Paris, le 3 novembre 1816, a fait ses études musicales sous la direction de son père, qui fondait de grandes espérances sur son avenir d'artiste. Quelques romances gracieuses furent ses premiers essais. Après la mort de l'auteur de *La Dame Blanche*, le gouvernement français accorda à son fils une pension de douze cents francs. Le début du fils de Boieldieu sur la scène de l'Opéra-Comique fut une sorte de *pasticcio* dans lequel il écrivit quelques morceaux d'une assez bonne facture et arrangea plusieurs autres de son père. Cet ouvrage, intitulé *L'Opéra à la cour*, fut représenté au mois de juillet 1840. *L'Aieule*, opéra-comique en un acte, suivit ce premier essai à une année de distance : la musique en était douce, élégante, peu émouvante, mais agréable à l'audition. *Le Bouquet de l'Infante*, opéra-comique en trois actes, représenté au mois d'avril 1847, fut bien accueilli du public, et l'on y remarqua quelques bons morceaux. *La Butte des Moulins*, opéra-comique en 3 actes, représenté au mois de janvier 1852 sur le Théâtre-Lyrique de Paris, eut quelque succès. Enfin, *La Fille invisible*, en trois actes, au même théâtre (1854), est, jusqu'à ce jour (1859), le dernier ouvrage du compositeur. Parmi ses romances, on remarque *L'Ange des premières amours*, *Te voilà roi*, et la ballade intitulée *La Barca del Beppo*.

BOILE (....), professeur de chant à Milan, s'est fait connaître par des exercices pour la voix, divisés en six livres et intitulés: *Solfeggi per mezzo soprano, per soprano e per contralto*; Milan, Ricordi.

BOILLY (Édouard), fils d'un peintre de genre qui a eu quelque célébrité, est né à Paris le 16 novembre 1799. Il étudia d'abord le dessin et la gravure; mais son goût décidé pour la musique lui fit quitter l'exercice de ces arts; il entra au Conservatoire de Paris, et devint, en 1821, élève de l'auteur de la *Biographie universelle des Musiciens*, qui lui enseigna le contrepoint et la fugue; puis il passa sous la direction de Boieldieu pour ce qu'on appelait alors au Conservatoire *le style idéal*. En 1823, il se présenta au concours de l'Institut, et y obtint le premier grand prix de composition. Le sujet était la cantate de *Thisbé*. Devenu pensionnaire du gouvernement, il alla passer quelques années à Rome et à Naples, puis parcourut l'Allemagne, et revint enfin à Paris, en 1827. Depuis cette époque il a composé la musique de plusieurs opéras-comiques; mais les fréquentes mutations de direc-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

teurs et d'entrepreneurs de ce spectacle furent cause que les pièces sur lesquelles il avait écrit furent reines par les nouvelles administrations et refusées, en sorte que les travaux du musicien furent perdus. Un seul ouvrage de sa composition a été représenté au théâtre de l'Opéra-Comique le 7 mai 1844. Cet ouvrage, intitulé *Le Bal du sous-préfet*, est un opéra en un acte écrit avec élégance et qui fut applaudi. Cependant, dégoûté par tous les ennuis qu'il avait rencontrés dans sa carrière, M. Boilly a fini par renoncer à l'art auquel il avait consacré sans fruit les dix plus belles années de sa vie, et s'est livré de nouveau à celui de la gravure.

BOISGELOU (François-Paul ROUALLE de), conseiller au grand conseil, naquit à Paris le 10 avril 1697, et mourut dans cette ville le 19 janvier 1764. Il s'était appliqué à la haute analyse et à la théorie de la musique : nous ne parlerons ici que de cette dernière. L'objet de son système était de trouver entre les intervalles des rapports symétriques, en y appliquant le calcul. J.-J. Rousseau a voulu donner une analyse de ses travaux à l'article *système* de son Dictionnaire de musique; mais il a rendu inintelligible tout ce qu'il en a dit, parce qu'il ne l'entendait pas lui-même. M. Suremain de Missery a, depuis, essayé d'arriver à la solution du même problème par des voies différentes.

BOISGELOU (Paul-Louis ROUALLE de), fils du précédent, né le 27 juin 1734, a servi dans les mousquetaires noirs, avec le brevet de capitaine de cavalerie, jusqu'à la réforme de cette compagnie. Il fit ses humanités au collége de Louis-le-Grand, et y commença l'étude du violon, sur lequel il fit de si rapides progrès, qu'encore enfant, il était cité comme un prodige. C'est de lui que J.-J. Rousseau a dit : « J'ai vu, chez un « magistrat, son fils, petit bonhomme de huit « ans, qu'on mettait sur la table au dessert, comme « une statue au milieu des plateaux, jouer là « d'un violon presque aussi grand que lui, et « surprendre par son exécution les artistes « mêmes (*Émile*, liv. 2.). » M. de Boisgelou a fait graver à Paris *six duos pour deux violons*, op. 1. On lui doit aussi un travail considérable, entrepris par zèle pour l'art et d'une manière purement bénévole, sur la partie musicale de la Bibliothèque du Roi, dans laquelle est comprise la collection de Brossard, montant à près de 3,000 articles rares. Le travail de M. de Boisgelou consiste en un *Catalogue général*, par ordre alphabétique d'auteurs, formant un fort volume in-fol., et deux autres catalogues par ordre de matières, l'un pour la partie littéraire de la musique, l'autre pour les œuvres pratiques et les collections. Ces deux derniers contiennent une multitude de détails qui ne manquent pas d'intérêt, sur les auteurs, les éditions, et la nature des ouvrages. M. de Boisgelou n'avait pas assez de connaissances théoriques et historiques pour ce travail; mais il y a suppléé par beaucoup d'exactitude. Il avait entrepris, pour le compléter, un catalogue historique des auteurs; mais il n'a pas eu le temps de l'exécuter, et n'a disposé que quelques notes assez curieuses. Sa mort, arrivée le 16 mars 1806, ne lui a pas permis d'accomplir ce dessein. J'ai beaucoup profité de ses recherches. Après sa mort, la belle bibliothèque qu'il avait formée a été vendue. Plusieurs de ses ouvrages, et particulièrement deux volumes de notes manuscrites, sur des musiciens et des livres curieux, ont été acquis par Perne, et sont maintenant en ma possession.

BOISMORTIER (Joseph BODIN de), compositeur médiocre, né à Perpignan en 1691, vint à Paris de bonne heure, et mourut dans cette ville en 1765. Il a mis en musique trois opéras : 1° *Les Voyages de l'Amour*, ballet en quatre actes, représenté en 1736. — 2° *Don Quichotte chez la Duchesse*, en trois actes, 1743. — 3° *Daphnis et Chloé*, pastorale, 1747; celui-ci est, dit-on, son meilleur ouvrage. — 4° *Daphné*, 1748, ballet non représenté. Il a fait en outre graver : 1° Deux recueils de motets. — 2° Six recueils de cantates françaises. — 3° Airs à chanter et vaudevilles, œuvre 16. — 4° Trios pour deux violons et basse, œuvre 18. — 5° Sonates de violoncelle, op. 26 et 50. — 6° Sonates pour deux bassons, op. 14 et 40. — 7° Sonates pour la viole, op. 10. — 8° Pièces diverses pour la viole, op. 31. — 9° Sonates pour la flûte, op. 3, 9, 19, 35 et 44. — 10° Duos pour deux flûtes, op. 1, 2, 6, 8, 13 et 25. — 11° Trios pour flûte, violon et basse, op. 4, 7, 12, 37, 39 et 41. — 12° Concertos pour flûte, op. 15, 21 et 31. — 13° Suites de pièces pour deux musettes, op. 11, 17, 27. — 14° *Les Gentillesses*, cantatilles. — 15° *Les Amusements de la campagne*. Boismortier était fort distrait, et bien qu'il fût un des maîtres de chant de l'Opéra, il ne put jamais diriger l'exécution de sa musique; aussi disait-il aux directeurs de l'Opéra et du Concert spirituel : *Messieurs, voilà ma partition; faites-en ce que vous pourrez, car, pour moi, je n'entends pas plus à la faire valoir que le plus petit enfant de chœur*. Il avait de l'esprit, des saillies agréables et plaisantes. Malgré le peu de cas qu'on doit faire de sa musique en général, on ne peut nier qu'il ne fût bon harmoniste pour son temps, et l'on voit qu'il aurait pu mieux faire; mais il travaillait vite pour gagner de l'argent, et ses

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ouvrages ne lui coûtaient que le temps de les écrire. Lui-même les estimait fort peu. Cependant, dans cette quantité prodigieuse de musique qu'il a composée, tout n'est pas à mépriser : son motet *Fugit nox* a eu longtemps de la réputation.

BOISQUET (François), littérateur, né à Nantes vers 1783, et membre de la Société des arts et des sciences de cette ville, s'est fait connaître par un ouvrage qui a pour titre : *Essais sur l'art du comédien chanteur*; Paris, Longchamps, 1812, in-8°. Il y a quelques bonnes observations dans ce livre, dont le cadre est neuf; mais on y trouve en général les fausses idées que la plupart des littérateurs ont données longtemps, en France, comme des théories de la musique dramatique et du chant expressif.

BOISSELOT (Xavier), fils d'un éditeur de musique et fabricant de pianos, est né à Montpellier, le 3 décembre 1811. Après avoir appris les éléments de la musique à Marseille, où sa famille s'était établie, il entra comme élève au Conservatoire de musique de Paris, et y suivit un cours d'harmonie, puis il devint élève de l'auteur de la *Biographie universelle des Musiciens*, et apprit sous sa direction le contrepoint et la fugue. Dans le même temps il suivait le cours de composition libre de Lesueur, maître de la chapelle du roi, dont il épousa la fille quelques années après. Admis au grand concours de composition de l'Institut, il y obtint le second prix en 1834; deux ans après, le premier prix lui fut décerné pour la cantate de *Velléda*, qui fut exécutée solennellement à l'Institut, le 8 octobre 1836. En 1838, on exécuta une ouverture de sa composition dans la séance publique de l'Académie des beaux-arts; mais neuf années s'écoulèrent ensuite avant qu'il pût faire représenter un de ses opéras. Enfin, au mois de janvier 1847, son ouvrage intitulé : *Ne touchez pas à la reine*, en trois actes, fut joué au théâtre de l'Opéra-Comique et obtint un brillant succès. *Mosquita la Sorcière*, autre opéra en trois actes, joué au théâtre de l'Opéra national, au mois de septembre 1851, a été également bien accueilli. On connaît aussi de Boisselot quelques mélodies et romances avec accompagnement de piano. Cet artiste dirige depuis plusieurs années une grande manufacture de pianos fondée par son père à Marseille, et une maison de commerce de musique à Paris.

BOISSET (Antoine), nom défiguré par Gerber (*Neues Lexikon der Tonkunst*, t. I, p. 458). *Voyez* Boesset.

BOISSIÈRE (Claude), mathématicien français, vécut au seizième siècle. Il naquit, dans le Dauphiné, au diocèse de Grenoble. Au nombre des écrits de ce savant, dont la plupart concernent l'arithmétique, l'astronomie et la poétique, on remarque un traité qui a pour titre : *L'Art de la musique réduict et abrégé en singulier ordre et souveraine méthode*; Paris, 1554, in-8°. Dans les *Mélanges tirés d'une grande bibliothèque*, publiés par le marquis de Paulmy (t. 30, p. 226), on trouve l'indication d'un livre sous le même nom qui aurait été imprimé à Paris, en 1554, et qui aurait pour titre : *Sur la musique prétendue pythagorique*; mais ce livre supposé n'est qu'un chapitre de l'ouvrage qui vient d'être cité.

BOISTARD DE GLANVILLE (Guillaume-François), membre de l'Académie de Rouen, naquit dans cette ville vers 1774. Il a fait imprimer plusieurs dissertations parmi lesquelles on remarque : *Considérations sur la musique*; Rouen, 1804, in-8°.

BOITTEUX (A.), professeur de musique à Dijon, né à Turin dans les dernières années du dix-huitième siècle, est auteur d'un *Traité complet et raisonné des principes de musique, mis à la portée de tout le monde*; Dijon, Douillier, 1834, in-8° de 24 pages et 2 planches. Un traité complet et raisonné de *la musique en vingt-quatre pages!* C'est merveilleux.

BOIVIN (Jacques). *Voyez* Boyvin.

BOIVIN (Jean), imprimeur, éditeur de musique et libraire à Paris, dans la première moitié du dix-huitième siècle, a publié un catalogue des ouvrages de sa librairie, tant du fonds que de l'assortiment, qui peut être considéré comme la plus ancienne bibliographie musicale de la France. Cet ouvrage a pour titre : *Catalogue général des livres de musique*; Paris, 1729, in-8°. Ce catalogue est aujourd'hui de la plus grande rareté.

BOIVIN (Louis), né le 15 avril 1814, à Couches, près d'Autun (Saône-et-Loire), s'est fixé à Paris en 1840, et y a pris part à la rédaction de plusieurs recueils biographiques et historiques, ainsi que de plusieurs journaux. Les auteurs de l'ouvrage intitulé *La Littérature contemporaine* disent que les notices biographiques de M. Boivin sont en général faites aux frais et dépens de ceux qu'elles intéressent, et même que ces personnes ne sont pas toujours restées étrangères à leur rédaction. Au nombre de ces notices se trouve celle du célèbre pianiste Kalkbrenner, publiée d'abord dans la *Revue générale, biographique, politique et littéraire*, puis tirée à part sous le simple titre : *Kalkbrenner*, sans date et sans nom de lieu (Paris), gr. in-8° de 28 pages. Cette biographie est un véritable roman.

BOKEMEIER (Henri). *Voyez* Bockemeier.

BOKEMEYER (Henri) cantor à Wolffenbüttel qui eut la réputation d'un très-savant mu-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sicien de son temps, naquit, dans le mois de mars 1679, à Immensen, village de la principauté de Zelle. Après avoir reçu les premières instructions dans le lieu de sa naissance et à l'école de Burgdorff, il fréquenta les écoles de Saint-Martin et de Sainte-Catherine, à Brunswick, depuis 1693 jusqu'en 1699; puis il alla terminer ses études à l'université de Helmstadt. Le 2 avril 1704, il obtint le cantorat de l'église Saint-Martin à Brunswick; deux ans après il devint élève de Georges Œsterreich pour la composition. Devenu savant dans son art, il fut appelé en 1712 à Husum, dans le Schleswig-Holstein, pour y remplir les fonctions de *cantor*. Il y resta jusqu'en 1717; mais alors le désir de revoir sa patrie le ramena à Brunswick, et dans la même année il fut adjoint à Bendeler (*voy.* ce nom) comme cantor, à Wolfenbüttel. Après la mort de celui-ci, en 1720, il lui succéda comme cantor titulaire. Il mourut dans cette situation, le 7 décembre 1751. On n'a imprimé aucune composition de Bokemeyer; mais il paraît qu'il était très-habile dans l'art d'écrire des canons, car Mattheson entretint avec lui, à ce sujet, une correspondance dont il a publié une partie dans sa *Critica-musica*, t. II, p. 241-247, et il le cite comme une autorité. Dommerich (Jean-Christophe) a publié un éloge de ce musicien sous ce titre : *Memoria H. Bokemeieri posteritati tradita*; Brunswick, 1752, in-4°.

BOLAFFI (Michel), maître de chapelle à Florence, naquit dans cette ville en 1769. Il a écrit plusieurs œuvres de musique d'église qui étaient estimées en Italie au commencement du dix-neuvième siècle. Kiesewetter possédait de lui un *Miserere* à 3 voix et orchestre, composé, en 1802, sur une traduction italienne faite par Bolaffi lui-même.

BOLICIO ou **BOLICIUS** (Nicolas). *Voyez* Wollick.

BOLINO (Luc), excellent luthiste et compositeur pour son instrument, naquit à Nola vers 1560 : il vivait à Naples en 1601. Cet artiste n'est connu que par la mention qu'en a faite Cerreto (*Della prattica Musica*, p. 157).

BOLIS (Sébastien), compositeur de l'École romaine, maître de chapelle à Saint-Laurent *in Damaso*, a écrit des messes et des psaumes à huit parties réelles, qui se trouvent en manuscrit dans quelques bibliothèques de l'Italie.

BOLIS (Angelo), chanoine de l'église collégiale de Saint-Jean-Baptiste, dans la petite ville d'*Oderzo*, de l'État de Venise, dans la Marche-Trévisane, au commencement du dix-septième siècle. Il s'est fait connaître, comme compositeur, par une œuvre qui a pour titre : *Motecta binis et ternis vocibus decantanda cum parte ad organum*; Venetiis, subsigno Cardano, 1626, in-4°.

BOLLIOUD DE MERMET (Louis), né à Lyon le 15 février 1709, est mort dans la même ville en 1793. Sa famille était distinguée dans la magistrature, il fut longtemps secrétaire de l'Académie des sciences et arts de Lyon. On a de lui : *De la Corruption du goût dans la musique française*; Lyon, 1746, in-12. « Cet « auteur estimable, dit M. de Boisgelou fils « (*Catalogue mss. des livres sur la musique « de la Bibliothèque du roi*), pouvait d'autant « mieux être bon juge en cette matière, que les « meilleurs organistes ne manquaient pas d'aller « l'entendre, lorsqu'il s'amusait à jouer de l'orgue « dans les églises de Paris. » On ne conçoit pas, cependant, en quoi le goût de la musique pouvait se corrompre en France en 1746. Une traduction allemande de ce petit ouvrage, avec des notes de Freytag, a paru à Altenbourg en 1750, sous ce titre : *Abhandlung von dem Verderben des Gesmacks in der franzoesischen Musik*, in-8° de 78 pages. Freytag, traducteur de cet ouvrage, était professeur au gymnase d'Altenbourg. On peut lire l'analyse de cette traduction dans *Le Musicien critique de la Sprée* (de Marpurg), p. 321. On trouve parmi les manuscrits de la bibliothèque de Lyon, sous le n° 965, in-fol., cinq mémoires lus par Bollioud à l'Académie de Lyon, dont le cinquième seulement a été publié : c'est celui dont il vient d'être parlé. Les quatre autres traitent : 1° *De la musique vocale*. — 2° *Du tempérament que les voix observent dans le chant*. — 3° *De la musique instrumentale*. — 4° *De la construction de l'orgue*. L'analyse de ces mémoires est dans l'ouvrage de Delandine intitulé : *Manuscrits de la bibliothèque de Lyon*; Paris et Lyon, 1812, 2 vol. in-8°.

BOLOGNA (Michel-Ange), sopraniste, naquit à Naples en 1756. Après avoir étudié l'art du chant pendant plusieurs années au Conservatoire de *la Pietà*, il passa à Munich comme chanteur du prince électoral de Bavière. En 1783, il fit partie de la troupe italienne de la cour. Les opéras dans lesquels il eut le plus de succès sont : 1° L'*Artemisia*, de Prati, et *Castore e Polluce* de Vogler. En 1786, il se retira du théâtre, et se fixa à Munich, où il vivait encore en 1812. Il eut la réputation d'un chanteur habile et d'un bon acteur.

BOMBELLES (Henri, marquis de), fils du maréchal de camp et ambassadeur de ce nom, qui émigra en 1789 et servit dans l'armée de Condé, entra, ainsi que son frère, au service de l'empereur d'Autriche comme officier. M. Henri de Bombelles, amateur de musique distingué, a composé plusieurs morceaux de musique d'église, et

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

a publié un *Ave Maria* et un *Memorare* à 4 voix avec accompagnement d'orgue; Vienne, Diabelli. Sa belle-sœur, Mme la comtesse de Bombelles, cantatrice d'un talent remarquable, était à Florence en 1829, et brilla dans l'exécution de quelques opéras composés par lord Burghersh, qui, plus tard, est devenu comte de Westmoreland. Le talent de la musique était naturel dans la famille de M. de Bombelles : sa tante, Mme la marquise de Travenot, fut l'auteur véritable des paroles et de la musique si naïve de la romance célèbre *Pauvre Jacques*, dont l'air a été attribué à Dibdin (*voy.* ce nom), parce qu'il le rendit populaire en Angleterre, au moment de l'émigration française.

BOMBET (Alexandre-César), pseudonyme. *Voyez* Beyle.

BOMMER (Wilhelm-Christophe), virtuose sur le piano, né à Dresde en 1801, s'était fixé à Saint-Pétersbourg, où il mourut, le 29 décembre 1843. Je ne connais de sa composition que des variations (en *re*) sur un air russe, pour piano seul; Saint-Pétersbourg, Paez.

BOMPORTO (François-Antoine), ou Bomporti. *Voyez* Bonporti.

BONA (Jean), savant cardinal, naquit à Mondovi, en Piémont, au mois d'octobre 1609. Il entra en 1625 dans l'ordre des *Feuillans*, dont il devint général en 1651. Clément IX le fit cardinal en 1669. Il mourut à Rome le 25 octobre 1674. On lui doit un livre intitulé : *De divina Psalmodia, sive psallentis ecclesiæ harmonia, Tractatus historicus, symbolicus, asceticus;* Rome, 1653, in-4°. Il y en a d'autres éditions : d'Anvers, 1677, in-4°; Paris, 1678, in-8°; Anvers, 1723, in-folio. On trouve aussi cet ouvrage dans les éditions complètes des œuvres de Bona, notamment dans celle de Turin, 1747, 4 vol. in-folio. Il contient des renseignements intéressants sur les tons de l'église, le chant des diverses parties de l'office, l'introduction des orgues et des autres instruments de musique dans l'office divin.

BONA (Valerio), moine de l'ordre des conventuels de Saint-François ou grands Cordeliers, naquit à Brescia, dans la seconde moitié du seizième siècle, et non à Milan, comme le disent Quadrio et Piccinelli. Après avoir été pendant quelque temps maître de chapelle à la cathédrale de Verceil, il passa à Mondovi, en la même qualité. Cozzando (Libraria Bresciana, p. 313) dit qu'il avait une très-belle voix et qu'il était un chanteur très-habile. Il paraît, par le titre d'un de ses ouvrages, qu'il était, en 1596, maître de musique à Saint-François de Milan. Bona est à la fois recommandable et comme théoricien, et comme compositeur. Les traités publiés par lui sont : I. *Regole del contrapunto e composizione brevemente raccolte da diversi autori; operetta molto facile ed utile per i scolari principianti;* Casale, 1595, in-4°. — II. *Esempi delli passagi delle consonanze e dissonanze, et d'altre cose pertinente al compositore;* Milan, 1596, in-4°. On y trouve de la clarté et une simplicité de doctrine remarquable pour le temps. Parmi les compositions de Bona, on distingue : 1° *Motetti a 8 voci;* Milan, 1591. — 2° *Lamentazioni, con l'Orazione di Geremia, a 4 voci;* Venise, 1591. — 3° *Messe e Motetti a 3 voci;* Milan, 1594. — 4° *Canzoni a sei;* Venise, 1598. — 5° *Canzonette a 3 voci, lib.* 3 et 4; Milan, 1599. — 6° *Madrigali a 5 voci;* Milan, 1600. Cet ouvrage fut réimprimé dans l'année suivante, à Venise, chez Gardane, in-4°. — 7° *Madrigali a 5 voci;* Milan, 1601. — 8° *Motetti a 6 voci, lib.* 1. — 9° *Messe e Motetti a 2 cori, lib.* 2, *a 8 voci;* Venise, 1601. — 10° *Pietosi affetti e lagrime del penitente;* Venise. — 11° *Madrigali a 5 voci, lib.* 3; Venezia, 1605. — 12° *Motetti a due; Venezia, presso Bart. Magni.* — 13° *Missa a 4 chori e Salmi;* Venise, 1611. Cozzando (loc. cit.) dit que Bona vivait encore en 1619. La Bibliothèque impériale de Paris possède aussi un ouvrage de ce savant musicien, intitulé : *Introitus Missarum octo Vocum omnibus festis totius anni accomodatis;* Anvers, 1639, in-4°.

BONA (Pietro), compositeur et professeur de chant, né à Naples vers 1810, a fait ses études musicales au Conservatoire de cette ville. Au mois d'avril 1832 il a fait représenter au théâtre *Nuovo* un opéra bouffe intitulé : *Il Tutore ed il Diavolo*, qui n'a pas réussi, et dans lequel on remarqua beaucoup de réminiscences. Plus tard, Bona s'est fixé à Milan, comme professeur de chant. Son opéra *I Lunae i Perollo* fut représenté au théâtre de la Scala en 1845, et obtint quelque succès; deux ans après il y donna l'opéra sérieux *Don Carlo*, qui fut accueilli favorablement. Riccordi, de Milan, a publié les morceaux détachés de ces deux opéras avec accompagnement de piano. Bona est auteur d'un bon ouvrage pratique pour l'art du chant, publié sous ce titre : *Nuovi Studj di perfezionamento del canto italiano, consistente in vocalizzi isolati, a due, a tre et a quattro parti, adatti a tutte le specie di voce e di qualsivoglia estensione;* Milan, Riccordi. Cet ouvrage est divisé en sept parties, et chaque partie en trois livres.

BONADIES (Jean). *Voyez* Gutentag.

BONAFINI (Mme), fut une cantatrice distinguée dans la deuxième partie du dix-huitième siècle. Née en Italie, elle fut conduite à Dresde dans sa jeunesse et y reçut son éducation mu-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sicale. En 1780, elle voyagea en Russie, et fut admirée à la cour de Pétersbourg pour son talent et sa beauté. A l'âge de seize ans, elle s'était mariée secrètement avec un officier prussien qui fut tué en Bavière. En 1783, elle retourna en Italie, et s'y maria de nouveau secrètement avec un homme fort riche. Reichardt la rencontra à Modène, en 1790; elle était alors retirée du théâtre, passant l'été dans une belle campagne et l'hiver à Venise. Ce maître parle avec enthousiasme et de son chant expressif et des grâces de sa personne. Gorani, qui la vit deux fois à Modène, la nomme dans ses mémoires secrets sur l'Italie, *l'Aspasie de Modène*, et dit que, par son esprit, ses talents et sa beauté, elle attirait près d'elle la meilleure société de cette ville. Mme Bonafini mourut à Venise, vers 1800.

BONAGIONTA (Jules), musicien de la chapelle de Saint-Marc, à Venise, était né à San-Genesio, vers 1530. Il a fait imprimer de sa composition : 1° *Canzonette napoletane e veneziane a tre voci*; Venise, 1562, in-8°. — 2° *Il Desiderio, madrigali a quattro e cinque voci di diversi eccellentissimi authori; in Venezia, appresso Girolamo Scotto*, 1566, in-4°. Ce recueil intéressant est divisé en deux livres. Les auteurs dont on trouve des madrigaux dans le premier sont Cyprien de Rore, Adrien Avilla, Spirito da Reggio, Orlando di Lasso, Primavera, Jean Florio, et Madeleine Casulano. Le second renferme des pièces de Paul Animuccia, de Jules Bonagionta, d'Alexandre Striggio, de Jean Contino, de Jean Florio, Gianetto Palestina (*sic*), Londatito, André Gabrieli, Jacques de Nola, l'*Intrico*, H. Vidue, Joseph de Vento, et François Pertinaro. — 3° *Motetti à cinque e sei voci*; ibid., in-4°. — 4° *Misse a quattro e cinque voci*; Milan, 1588, in-4°.

BONANNI (Philippe), jésuite, né à Rome le 16 janvier 1638, mourut dans la même ville le 30 mars 1725. Au nombre de ses ouvrages on trouve le suivant : *Gabinetto Armonico pieno di stromenti sonori, spiegati*; Rome, 1723, in-4° avec 177 planches. *La Biographie Universelle* indique une édition de ce livre datée de 1716; mais elle n'existe pas; ce qui le prouve, c'est qu'au titre de l'édition donnée en 1776 par l'abbé H. Cerutti, on lit : *Seconda edizione* (*Voyez* Cerutti). C'est un livre rempli d'erreurs et de désordre. La version de l'abbé Cerutti est plutôt une imitation qu'une traduction véritable.

BONANNO (Augustin), compositeur, né en Sicile, a fait ses études au conservatoire de Palerme, sous la direction de Raimondi. Son premier essai dans la musique dramatique s'est fait pendant le carnaval de 1846, à Palerme, sa ville natale, par un opéra intitulé : *Il Trovatore di Ravenna*. Les concitoyens du compositeur applaudirent chaleureusement son ouvrage. Je n'ai pas de renseignements sur la suite de sa carrière.

BONAPARTE (Louis), comte de Saint-Leu, ex-roi de Hollande, troisième frère de l'empereur Napoléon, naquit à Ajaccio, le 2 septembre 1778. Entré fort jeune au service, il suivit son frère en Italie et en Égypte. Ennemi des grandeurs, aimant les arts, les lettres et la philosophie, il fut fait roi malgré lui, et fut marié contre son gré à la fille de l'impératrice Joséphine, Hortense Beauharnais. Il saisit la première occasion d'abdiquer le faible pouvoir qu'on lui avait donné, et se sépara de la femme qu'on lui avait imposée et dont il croyait avoir à se plaindre. Tour à tour il se retira en Styrie, en Suisse, à Rome et enfin à Florence, où le reste de sa vie s'écoula dans des souffrances physiques et dans des jouissances morales, cultivant les lettres, pour lesquelles il était né, et faisant du bien à tout ce qui l'entourait, comme il l'avait fait sur le trône. Des romans, des poésies et des documents historiques sur l'administration de la Hollande pendant son règne, ont été publiés par lui. L'ouvrage qui lui fait donner une place dans ce Dictionnaire historique est d'un autre genre. En 1814, la seconde classe de l'Institut de France avait mis au concours cette question : *Quelles sont les difficultés réelles qui s'opposent à l'introduction du rhythme des Grecs et des Latins dans la poésie française :* cette question fut traitée par le prince, qui, lui-même, avait proposé le prix sous le voile de l'anonyme. Ce fut à propos de cette même question que Louis fit demander à l'abbé Baini la solution de seize questions auxquelles le savant directeur de la chapelle sixtine répondit par son ouvrage intitulé : *Saggio sopra l'identità de' ritmi musicale e poetico* (*voy.* Baini), que le prince fit imprimer à ses frais, et dont il donna ensuite la traduction française sous ce titre : *Essai sur l'identité du rhythme poétique et musical, traduit de l'ouvrage italien de M. l'abbé Baini, par le comte de Saint-Leu*; Florence, Piatti, 1820, in-8°. Déjà le prince avait tiré parti de ce travail dans son *Mémoire sur la versification française*, dont la troisième édition, en 2 volumes in-8°, a été publiée à Rome, en 1825-1826. Le comte de Saint-Leu est mort à Florence en 1846. Des deux fils que lui avait donnés la reine Hortense, l'aîné est mort à Rome en 1831, le second est aujourd'hui l'empereur Napoléon III.

BONAVENTURE (Le Père), surnommé *da Brescia*, parce qu'il naquit en cette ville, dans la

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

seconde moitié du quinzième siècle, fut moine de l'ordre des frères mineurs, et vécut au couvent de sa ville natale. On a de lui : I. *Breviloquium musicale;* Venise, 1497. Il y en a deux autres éditions datées de la même ville, 1511 et 1523, in-4°. — II. *Regula Musice plane;* Venise, par Jacq. de Penci da Lecho, in-4°, sans date. J'en possède un exemplaire petit in-4°, où se trouve la date de 1500, ainsi exprimée à la dernière page : *Accuratissime impressum per magistrum Leonardum Pachel ad impensas magistri de Legnano, sub die X septembris* Mccccc. Lipenius en indique une édition de Venise, 1501, in-4°; Cozzando (librar. Bresc. p. 69), une autre de la même ville, 1523, in-8°; La Borde, une quatrième de 1545, in-8°; Gruber, dans sa Littérature de la musique (*Beytræge zur Litter. der Musik*), en cite trois de Nuremberg datées de 1580, 1583 et 1591; enfin, dans la Théorie générale des beaux-arts de Sulzer, article *Choral*, on trouve l'indication d'une traduction italienne de cet ouvrage, sous ce titre : *Regole della musica piana o canto fermo*; Venise, 1570. Le *Breviloquium musicale* est le même ouvrage que celui qui a pour titre : *Regulæ musicæ planæ*, car à la fin de l'édition de celui-ci publiée en 1511, on lit : *Explicit Breviloquium musicale : editum a fratre Bonaventura de Brixia ordinis minorum in conventu nostro sancti Francisci de Brixia; impresso in Venetia p. Jacomo de Penzi da Lecho nel anno del ñro Signore* 1511 *adi* 20 *di marzo.* Dans l'épître dédicatoire à Fra Marco de Duchis, l'auteur dit : *Ho composto questo picolo opusculeto de canto fermo, il quale p. la sua brevita ho intitulato, Breviloquium musicale.* Une autre édition est ainsi terminée : *E cosi fazo fine del mio picolino breviloquio, etc.; Impresso in Venetia per Jo. Francisco et Jo. Antonio de Rusconi fratelli, nelli anni del signore* 1524 *a di* X *octobris.* Enfin, une autre édition porte à la fin : *Explicit Breviloquium musicale id est regulæ musicæ planæ; Stampato in Venetia per Ioan Antonio et fratelli de Sabio;* 1533, in-12 Ce traité du plain-chant est écrit en un mélange des langues latine et italienne : il est divisé en quarante-deux chapitres. — III. *Brevis collectio artis musicæ, quæ dicitur ventura*, resté en manuscrit, et datée de 1489. Le père Martini en possédait une copie. Les ouvrages de Bonaventure de Brescia doivent leurs nombreuses réimpressions, moins au mérite de leur rédaction, qu'à celui de leur brièveté. Comme théoricien, cet auteur est inférieur aux bons écrivains de son temps, et surtout à Gaforio.

BONAZZI (Antoine), un des plus habiles violonistes de l'Italie, était né à Crémone. Il est mort à Mantoue, en 1802, laissant à ses héritiers une collection d'environ mille concertos, quintetti, quartetti, etc., pour violon ou flûte, parmi lesquels il s'en trouvait un assez grand nombre de sa composition. Il possédait, en outre, quarante-deux violons de Guarnerius, d'Amati, de Stradivarius et d'autres grands maîtres, lesquels étaient estimés plus de 6,500 ducats.

BONAZZI (Ferdinand), premier organiste de la cathédrale de Milan, naquit en cette ville en 1764. Il reçut les premiers principes de son père, et passa ensuite sous la direction de François Pogliani. En quelques années il devint un des premiers organistes de l'Italie. Il vivait encore en 1819. On a de lui des *toccates* pour l'orgue qui n'ont point été gravées.

BONDINERI (Michel), né à Florence vers 1750, s'est fait connaître comme compositeur dramatique, dès 1784, par l'intermède intitulé : *La Serva in contesa*, à Florence; tous ses autres ouvrages ont été écrits pour la même ville. Les plus connus sont : *Il Matrimonio in cantina*, 1785; *La Locandiera*, 1786; *Le Spose provenzale*, 1787; *La finta nobile*, 1787; *L'Autunno*, 1788; *Il Maestro perseguitato*, 1788; *Ogni disuguaglianza amore uguaglia*, 1788; *Il vecchio Spezziale deluso in amore*, 1791.

BONDIOLI (Giacinto), dominicain, né à Quinzano, près de Brescia, vers la fin du seizième siècle, a fait imprimer de sa composition : 1° *Misse e litanie a quatro voci.* — 2° *Complete, Litanie ed Antifone a quattro voci;* Venise. — 3° *Salmi intieri brevemente concertati a cappella a quattro voci con l'organo*, op. 4ª; Venise, 1622, in-4°. — 4° *Salmi a otto voci con ripieni;* Venise, 1628. — 5° *Salmi a tre voci;* Venise, 1643. — 6° *Soavi fiori colti nell' ameno Giardino de sacrate Laudi, Motetti, Magnificat, e canzoni concertati a 2 voci, in Venetia,* 1622, in-4°.

BONDOUX (Hyacinthe), chantre de la cathédrale de Rouen, né dans les dernières années du dix-huitième siècle, a publié un *Recueil de faux-bourdons ou quatuors de la métropole, à l'usage du diocèse de Rouen, publié par H. Bondoux, vérifié et augmenté par M. A. Godefroy;* Rouen, De Larabossière, 1837-1840, 4 vol. in-8°.

BONEFONT (S. Simon de), chanoine et maître des enfants de chœur de l'église cathédrale de Clermont en Auvergne, vers le milieu du seizième siècle, s'est fait connaître comme compositeur par une messe des morts à cinq voix qui se trouve dans un volume de messes de divers auteurs intitulé : *Missarum musicalium certæ*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

vocum varietate secundum varios quos referunt modulos et cantiones distinctarum liber secundus, ex diversis iisdemque peritissimis auctoribus collectus; Parisiis, ex typographia Nicolai du Chemin, 1556, in-fol. max.

BONELLI (Aurélien), peintre et musicien, né à Bologne en 1569, vivait à Milan en 1600. Il a fait imprimer à Venise, en 1596, le premier livre de ses *Villanelle* à trois voix.

BONESI (Benoît), né à Bergame vers le milieu du dix-huitième siècle, eut pour maître de chant Aug. Cantoni, élève de Bernacchi. Il étudia aussi la composition pendant dix années sous la direction d'André Fioroni, élève de Leo, et maître de chapelle de la cathédrale de Milan. En 1779, Bonesi vint à Paris, et fut employé, comme maître de chant, au théâtre de la Comédie italienne. Le 16 décembre 1780, il donna à ce théâtre *Pygmalion*, duodrame en un acte. L'année suivante il fit entendre au concert spirituel l'oratorio de *Judith*, qui fut trouvé froid, et qui eut peu de succès. Dans le même temps, il fit représenter au théâtre des Beaujolais le petit opéra intitulé : *La Magie à la mode*, qui fut suivi du *Rosier*, et de quelques autres ouvrages du même genre. Ce fut aussi pour le même théâtre qu'il écrivit, en 1788, le ballet d'*Amasis*. La meilleure production de Bonesi est un livre qui a pour titre : *Traité de la mesure et de la division du temps dans la musique et dans la poésie;* Paris, 1806, in-8°. Les exemples de musique de cet ouvrage sont imprimés avec les caractères de Godefroy. Il y a du savoir, et surtout un savoir d'érudition dans ce livre; mais comme la plupart des auteurs qui ont traité ce sujet délicat, Bonesi s'est perdu dans une fausse identité de la mesure musicale avec la division du temps dans la poésie. La meilleure partie de son ouvrage est la deuxième, qui est relative au rhythme poétique : il y a profité des idées du P. Giov. Sacchi sur la même matière, quoiqu'il le critique quelquefois. Quant aux principes du mécanisme de la mesure musicale, Bonesi ne les a connus que d'une manière fort imparfaite. Le P. Augustin Pisa a donné sur ces principes des idées bien plus justes et plus profondes dans son ouvrage intitulé : *Battuta della musica dichiarata* (*voy.* Pisa). Bonesi est mort à Paris au commencement de 1812. Il enseigna l'harmonie à Choron.

BONFI (Jules), guitariste italien du dix-septième siècle, a publié un traité élémentaire intitulé : *Il Maestro di chitarra;* Milan, 1653.

BONFICHI (Paul), compositeur, naquit à Livraga, dans la province de Lodi (Lombardie), le 16 octobre 1769. Dès son enfance il s'appliqua à l'étude de la musique, et y fit de rapides progrès. Il entra fort jeune dans l'ordre des Mineurs conventuels, et ses talents lui firent obtenir plusieurs charges dans son ordre. A la suppression de son couvent, il se retira à Milan, où il était encore en 1812. Depuis lors il s'est rendu à Rome, où il a séjourné plusieurs années. Il est mort à Lodi, le 29 décembre 1840, après avoir été maître de chapelle à la *Santa-Casa* de Lorette. Ses meilleures compositions sont pour l'église; il a cependant écrit plusieurs morceaux de musique de chambre, vocale et instrumentale, et des symphonies à grand orchestre. On connaît un opéra bouffe intitulé *Lauretta*, et le drame sérieux *Abradata e Dircea*, représenté à Turin en 1817, dont la musique est d'un compositeur nommé *Bonfichi*. J'ignore si c'est le même que celui qui est l'objet de cet article. Les ouvrages qui ont fait particulièrement la réputation de ce compositeur sont des oratorios qui ont été exécutés avec succès en Italie, et en dernier lieu au couvent de Saint-Philippe de Néri, à Rome. Parmi ces oratorios on remarque : 1° *La Morte d'Adamo.* — 2° *La Nuvoletta d'Elia.* — 3° *Il Figliuol prodigo.* — 4° *Il Passagio del mar Rosso.* — 5° *La Scinda di Giesu Cristo al Limbo.* Celui-ci est le dernier ouvrage de Bonfichi; il a été exécuté pour la première fois à Rome, en 1827. En 1828, ce compositeur a été au nombre des candidats pour la place de maître de chapelle de Saint-Pétrone, à Bologne, et pour succéder au P. Mattei comme professeur de composition à l'Institut de cette ville; mais il n'a point obtenu sa nomination à ces places.

BONFIGLI (Antoine), chanteur, né à Lucques, le 26 décembre 1794, n'était âgé que de dix-huit ans lorsqu'il parut pour la première fois sur le théâtre. En 1812, il chanta à Milan au petit théâtre *Re*, parcourut ensuite l'Italie, retourna à Milan en 1823, au théâtre *Carcano*, puis fut engagé comme chanteur à l'Opéra italien de Dresde, et comme membre de la chapelle. Il s'est fait connaître comme compositeur par six ariettes italiennes avec accompagnement de piano, Dresde, Mœser, et par six chansons allemandes, Ibid.

BONFIGLI (Laurent), ténor distingué, commença sa carrière théâtrale en 1827. Il chanta avec succès sur toutes les grandes scènes de l'Italie, à Vienne, et dans les villes principales de l'Espagne. En 1847, il était à Palerme. Là s'arrêtent les renseignements sur sa personne. Il est vraisemblable qu'il s'est retiré du théâtre peu de temps après.

BONHOMME (L'abbé Jules) ecclésiastique, de Paris, sur qui je n'ai pas de renseignements, est auteur d'un écrit intitulé : *Simple réponse*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

à la brochure du P. Lambillote intitulée quelques mots sur la restauration du chant liturgique ; Paris, Jacques Lecoffre et Cie, 1855, gr. in-8° de 48 pages. Dans sa brochure, le P. Lambillote (*voy.* ce nom) avait critiqué amèrement (particulièrement page 35) les éditions du graduel et de l'antiphonaire publiées à Paris, en 1852 et 1853, par une commission d'ecclésiastiques de Reims, Cambrai et Paris, dans le but de préconiser celles qu'il préparait lui-même. L'écrit de M. L'abbé Bonhomme a pour but de réfuter les attaques du R. P., jésuite.

BONHOMIUS (Pierre), chanoine de l'église de Sainte-Croix à Liége, au commencement du dix-septième siècle, s'est fait connaître par la publication de deux ouvrages intitulés : 1° *Melodiæ sacræ quas vulgo motetas appellant jam noviter* 5-9 *vocibus*, etc. ; Francfort-sur-le-Mein, 1603, in-4°. — 2° *Missæ* 12 *voc.* ; Anvers, 1617, in-4°.

BONHOURE père (M.), né à Toulouse, chantre de la cathédrale et professeur de plain-chant dans cette ville, est auteur d'un traité en dialogue, qui a pour titre : *Méthode théorique et pratique de plain-chant, publiée sous les auspices et avec l'approbation de Mgr l'archevêque de Toulouse* ; Toulouse, 1840, un vol. in-8° de 223 pages.

BONI (Gabriel), né à Saint-Flour, fut maître des enfants de chœur à Saint-Étienne de Toulouse, dans le seizième siècle. Il a mis en musique à quatre parties les sonnets de Pierre Ronsard ; Paris, Adrien Le Roy et Robert Ballard, 1579, in-4°. On a aussi de lui : *Les quatrains du sieur de Pibrac, mis en musique à trois, quatre, cinq et six parties* ; Paris, Adrien Le Roy, 1582 ; et *Psalmi Davidici novis concentibus sex vocibus modulati, cum oratione regia* 12 *voc. contexta* ; Paris, Adrien Le Roy, 1582.

BONI (Gaetano) : on connaît un compositeur de ce nom dont un opéra intitulé *Tito Manlio* a été représenté à Rome en 1720.

BONI (F. de), sous ce nom d'un auteur sur qui l'on n'a pas de renseignements, on a publié un livre qui a pour titre : *Biografia degli Artisti, ovvero Dizionario della vita e delle opere dei Pittori, degli Scultori, degl' Intagliatori, dei Tipografi e dei Musici di ogni nazione, che fiorirono dai tempi più remoti sino a nostri giorni ; Venezia, Santini e Figlio*, in-8°, en 20 livraisons.

BONIFACIO (Jean), littérateur, historien et jurisconsulte, naquit à Rovigo, le 6 septembre 1545, et mourut à Padoue, le 23 juin 1635. Au nombre de ses ouvrages se trouve le suivant : *Le Arti liberali e meccaniche come sieno state dagli animali irrazionali agli uomini dimostrati* ; Rovigo, 1624, in-4°. Il entreprend d'y démontrer que l'invention de la musique est due au chant des oiseaux. C'est en quelque sorte une paraphrase des beaux vers de Lucrèce sur le même sujet.

BONIFACIO (Balthazar), jurisconsulte, né à Rovigo le 5 janvier 1586, devint directeur de l'Académie de Padoue en 1630. Il a publié un ouvrage intitulé : *Historiæ Ludicræ*, etc. Les huitième et neuvième chapitres traitent : *De Musica hydraulica et muta*.

BONINI (Pierre-Marie), né à Florence vers la fin du quinzième siècle, est auteur d'une dissertation intitulée : *Acutissimæ observationes nobilis disciplinarum omnium musices* ; Florence, 1520, in-8°. J'ignore quelle est la nature de cet ouvrage.

BONINI (D. Léonard), ecclésiastique vénitien, né dans la seconde moitié du seizième siècle, est connu par un ouvrage qui a pour titre : *Madrigali e canzonetti da Chrisostomo Talenti posti in Musica per voce sola da*, etc. ; Venezia, presso Raverij, 1608, in-4°.

BONINI (Sévère), moine de Vallombrose, né à Florence, et compositeur au commencement du dix-septième siècle, a publié : 1° *Il primo libro de' Motteti a* 3 *voci, con il basso continuo* ; Venezia, Raverio, 1609, in-4°. — 2° *Lamento d'Arianna*, cantata ; Venise, 1613. — 3° *Serena celeste, o Motteti a* 1, 2 *e* 3 *voci* ; Venise, 1615. — 4° *Affetti spirituali a* 2 *voci, op. VII ; in Venezia, Bart. Magni*, 1615, in-4°.

BONIS (Jean-Baptiste de), facteur de clavecins à Cortone, en Toscane, vivait dans la première moitié du dix-septième siècle. Le P. Mersenne dit, dans le *Traité des instruments à cordes* de son *Harmonie universelle* (p. 215), que cet artiste construisait des clavecins excellents à touches brisées, qu'on pouvait accorder dans une justesse parfaite, suivant les proportions mathématiques des intervalles.

BONIVENTI (Joseph), compositeur dramatique, né à Venise, a vécu vers la fin du dix-septième siècle et dans la première moitié du dix-huitième. Les opéras de sa composition dont je connais les titres sont : 1° *Il gran Macedone*, 1690. — 2° *L'Almerinda*, 1691. — 3° *L'Almira*, 1691. — 4° *La Vittoria nella Costanza*, 1702. — 5° *L'Endimione*, 1709. — 6° *Circe delusa*, 1711. — 7° *Armida al Campo*, 1707. — 8° *La virtù fra i nemici*, 1718. — 9° *Arianna abbandonata*, 1719. — 10° *L'Inganno fortunato*, 1721. — 11° *Il Vinceslao* ; à Turin, 1721. — 12° *Pertarido, re de' Longobardi*, 1727.

BONJOUR (Charles), musicien, né à Paris,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

devint organiste de l'École militaire en 1786 ; il vivait encore en 1804. On connaît de lui : 1° *Trios* pour piano et violon, op. 1. — 2° Sonates pour piano, op. 2. — 3° Idem, op. 6. — 4° *Distractions musicales*, ou préludes pour piano, op. 8. Il a aussi publié : *Nouveaux principes de musique, abrégés et détaillés d'une manière claire et facile*, etc.; Paris, 1800, in-4°.

Un autre musicien du même nom a publié trois quatuors pour deux violons, alto et basse; Mayence, Schott.

BONLINI (Jean-Charles), amateur de musique, né à Venise, vécut dans la première moitié du dix-huitième siècle : il a publié, sous le voile de l'anonyme, une sorte d'Almanach des théâtres de Venise, intitulé : *Le glorie della poesia e della musica contenute nella esatta notitia de teatri della città di Venezia, e nel catalogo purgatissimo dei drami musicali quivi finora rappresentati, con gl' auttori della poesia e della musica e con le annotationi a suoi luoghi proprij ; Venezia, Bonarigo*, 1730, in-12. Antoine *Groppo* autre amateur vénitien, a donné une nouvelle édition de ce livre, avec la continuation de la liste des opéras et de celle des auteurs, sous ce titre : *Catalogo di tutti i drammi musicali rappresentati ne' gli teatri della città di Venezia*, etc. ; Venezia, 1745, in-12 (V. *Dizion. di opere anonime e pseudonime di scritt. ital.*, t. I, p. 405).

BONMARCHÉ (Jean), compositeur belge, naquit à Ypres, selon quelques auteurs, et selon d'autres, à Valenciennes, vers 1520. Je dois à l'obligeance de M. Gachard, archiviste du royaume de Belgique, des renseignements positifs sur ce musicien et sur plusieurs artistes belges. Dans les archives de Simancas, en Espagne, qu'il a explorées pendant un long séjour, il a trouvé une correspondance entre le roi Philippe II et la duchesse de Parme, gouvernante des Pays-Bas, dans laquelle est une lettre de ce monarque à la duchesse, datée du 7 octobre 1564, où il est dit que le maître de la chapelle royale étant mort, le roi désire le remplacer par quelque musicien habile. Ce n'est qu'en Flandre qu'il espère le trouver. On lui a parlé de Chastelain, chanoine et maître de chapelle à Soignies, comme étant le meilleur qu'il pût choisir. Philippe prie la duchesse de faire appeler ce maître et de lui proposer la position vacante dans laquelle il trouvera honneur et profit. Elle peut lui donner l'assurance qu'il sera bien reçu, et traité généreusement. Le 30 novembre, la duchesse répond au roi qu'elle a fait appeler le chanoine Chastelain, et qu'elle lui a proposé d'aller servir Sa Majesté en qualité de maître de chapelle ; mais il s'est excusé sur son grand âge et sur le mauvais état de sa santé, bien qu'il ait paru pénétré de reconnaissance pour l'honneur que daignait lui faire son souverain. Ne pouvant vaincre sa résolution, la duchesse s'est informée d'autres personnes qui fussent aptes à remplir l'emploi vacant : elle dit qu'on lui a désigné maître Jean Bonmarché, chanoine et maître des enfants de chœur de l'église de Cambrai. C'est, dit-elle, un des hommes les plus habiles en fait de musique qu'il y ait dans les Pays-Bas. Suivant ce qu'on lui a dit, il est grand compositeur ; mais il n'a pas de voix : *il est petit et de peu d'apparence, parce qu'il n'a pas de barbe, bien qu'il soit âgé de plus de quarante ans.* Par une autre lettre du 20 décembre suivant, la duchesse de Parme annonce au roi qu'elle a fait venir Jean Bonmarché, et qu'il a accepté les honorables fonctions qui lui étaient offertes. De son côté Philippe II l'admit pour diriger sa chapelle. Il paraît que Bonmarché ne trouva pas cette chapelle suffisamment fournie de voix de dessus; car, par une lettre en date du 8 février 1568, le roi informe le duc d'Albe qu'il manque d'enfants de chœur *pour sa chapelle flamande*. Son maître de chapelle est d'avis qu'on en choisisse huit, et qu'Adrien, l'un de ses chantres, aille les chercher. Le duc d'Albe est chargé de donner à celui-ci les instructions nécessaires. Les enfants de chœur, qui chantaient la partie de dessus de la musique écrite dans la notation très-difficile de ce temps, devaient être habiles musiciens. La difficulté d'en trouver qui fussent suffisamment instruits décida le gouverneur des Pays-Bas à les demander au chapitre de l'église Sainte-Marie d'Anvers, d'où sont sortis tous les grands musiciens des quinzième et seizième siècles. Il existe dans les archives de cette église des pièces très-curieuses à ce sujet, parmi lesquelles est une lettre autographe du duc d'Albe, et une résolution du chapitre, qui ne craint pas de refuser au terrible lieutenant de Philippe II l'objet de sa demande.

Des renseignements qui précèdent il résulte que Jean Bonmarché naquit vers 1520, comme il a été dit précédemment; qu'il fut chanoine et maître des enfants de chœur à l'église de Cambrai; qu'il était alors considéré comme un des habiles musiciens et des compositeurs les plus distingués des Pays-Bas; et, enfin, qu'il entra au service du roi d'Espagne Philippe II, comme maître de chapelle, au commencement de 1565. D'après des renseignements nouveaux qui me sont parvenus d'Espagne, il existe en manuscrit dans la bibliothèque de *l'Escorial* plusieurs messes et motets de ce maître. Il paraît que Bonmarché s'est retiré à Valenciennes dans sa vieil-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

lesse, car Pierre Maillart (*voy.* ce nom) fut son élève, lorsqu'il était dans cette ville. Le même Maillart nous apprend que ce maître avait écrit un traité de musique qu'il avait donné à son élève et qui n'a pas été imprimé (Voyez *Les Tons de Pierre Maillart*, p. 346). Je ne connais jusqu'à ce jour qu'un seul morceau imprimé de Jean Bommarché : c'est un motet à 8 voix sur les paroles *Constitutes eos principes.* Ce morceau se trouve dans la collection publiée par Clément Stéphan, d'Eger, sous ce titre : *Cantiones triginta selectissimæ, quinque, sex, septem, octo, duodecim et plurimum vocum, sub quatuor tantum, artificiose, musicis numeris à præstantissimis hujus artis artificibus ornatæ;* Norimbergæ, in officina Ulrici Neuberi, 1568, in-4°. Ce morceau est le n° 12 du recueil ; le nom de l'auteur est écrit *Bonmarchié.*

BONN (Hermann), en latin *Bonnus*, professeur de théologie à Greifswalde, puis à Wittenberg, naquit à Osnabrück en 1504, et mourut à Lubeck le 12 février 1548. Il eut de la célébrité dans son temps pour ses disputes théologiques avec Luther. Parmi ses nombreux ouvrages, on remarque l'édition du chant des hymnes et des proses qu'il a publiée sous ce titre : *Hymni et sequentiæ, tam de tempore quam de sanctis, cum suis melodiis, sicut olim sunt cantata in Ecclesia Dei, et jam passim correcta per M. Herm. Bonnum, in usum christianæ juventutis scholasticæ, fideliter congesta et evulgata.* Lubecæ, 1541, in-4°. Ce recueil fut réimprimé dans la même ville en 1559, in-4°.

BONNAY (François), violoniste à l'orchestre de l'Opéra de Paris, en 1787, a fait représenter au théâtre des Beaujolais les petits opéras dont les titres suivent : 1° *Les Deux Jaloux.* — 2° *Les Curieux punis.* — 3° *La Fête de l'Arquebuse.* Les ouvertures de ces opéras ont été gravées.

BONNET (Pierre), médecin de la duchesse de Bourgogne et de la Faculté de Paris, naquit dans cette ville en 1638, et mourut à Versailles le 19 décembre 1708. L'abbé Bourdelot, son oncle, lui légua sa bibliothèque, à condition qu'il prendrait son nom, et qu'il achèverait l'histoire de la musique et de la danse, qu'ils avaient commencée ensemble. Bonnet se fit, en effet, appeler *Bonnet-Bourdelot*, et continua ses recherches pour l'histoire de la musique ; mais il n'eut pas le temps de publier son livre.

BONNET (Jacques), frère du précédent, payeur des gages du parlement, naquit à Paris, vers 1644, et mourut en 1724, âgé d'environ quatre-vingts ans. C'était un homme instruit ; mais, fort épris des chimères de la cabale, il croyait avoir un génie familier qui lui disait ce qu'il devait faire et ce qui devait lui arriver. Sa croyance était si bien établie à cet égard, qu'étant au moment de mourir, il refusait de se confesser, disant qu'il n'était pas encore temps et que son génie ne l'avait pas averti. L'abbé Richard, son ami, parvint cependant à lui démontrer sa folie. J. Bonnet a achevé et publié l'histoire de la musique commencée par l'abbé Bourdelot, son oncle, et continuée par Pierre Bonnet, son frère ; la première édition parut sous ce titre : *Histoire de la musique et de ses effets, depuis son origine jusqu'à présent*, Paris, in-12, 1715. La seconde édition a été publiée chez Jeannin, à Amsterdam, sans date, en 4 vol. in-12. Le premier tome contient l'ouvrage, tel qu'il fut imprimé en 1715, et les trois autres, la *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, par *Le Cerf de la Vieville de Fréneuse* (voyez ce nom). En 1725, une autre édition parut à Amsterdam, chez Le Cène, 4 vol. in-12 ; enfin on en connaît une dernière sous ce titre : *Histoire de la Musique depuis son origine, les progrès successifs de cet art jusqu'à présent, et la comparaison de la musique italienne et de la musique française, par M. Bourdelot ;* La Haye et Francfort-sur-le-Mein, 1743, 4 vol. in-12. Cet ouvrage contient des détails intéressants sur Lulli et ses contemporains ; mais tout le reste est au-dessous du médiocre.

Bonnet a aussi fait imprimer une *Histoire de la Danse sacrée et profane* (Paris, d'Houry fils, 1723, in-12) ; ouvrage faible dans lequel on trouve quelques passages relatifs à la musique.

BONNET (Jean-Baptiste), violoniste et compositeur, est né à Montauban, le 23 avril 1763. Élève de Jarnowick et de Mestrino, il acquit en peu d'années une habileté remarquable, et peut-être aurait-il été compté parmi les virtuoses sur son instrument, s'il se fût fixé à Paris ; mais tour à tour attaché comme premier violon aux théâtres de Brest et de Nantes, il ne put éviter les inconvénients de la vie d'artiste dans la province, et devenu le premier dans le petit cercle où il s'était renfermé, il ne songea plus à en sortir. Vers 1802, Bonnet s'est retiré dans sa ville natale, et y a été nommé organiste de la cathédrale. Cet artiste a beaucoup écrit ; on connaît de lui : 1° Six duos pour deux violons, op. 1 ; Paris, Pleyel. — 2° Symphonie concertante pour deux violons, op. 2 ; ibid. — 3° Six duos pour deux violons, deuxième livre de duos ; ibid. — 4° Premier concerto pour le violon, op. 4 ; ibid. — 5° Six duos, op. 6 ; ibid. — 6° Deuxième concerto pour le violon, op. 7 ; ibid. — 7° Deuxième symphonie concertante pour deux violons, op. 8 ; ibid. —

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

8° Six duos pour deux violons, op. 9, divisé en deux livres; Paris, Sieber. — 9° Six idem, op. 10; ibid. En 1810, Bonnet avait dans son portefeuille huit symphonies concertantes pour deux violons, six concertos, douze divertissements à grand orchestre, six quatuors pour deux violons, alto et basse, six trios pour deux violons et violoncelle. La musique de cet artiste a eu quelque succès. On ignore l'époque de sa mort

BONNET-DE-TREYCHES (Joseph-Balthasar), ancien membre du Corps législatif, né vers 1750, devint directeur de l'Opéra en 1797, et dut quitter cette position après le 18 brumaire, à cause de quelques imprudences relatives à l'avénement du premier consul Bonaparte. Quelques désordres de son administration de l'Opéra servirent de prétexte à sa retraite, qui fut exigée. C'était d'ailleurs un homme ferme et capable. En quittant l'Opéra, il publia avec De Vismes (*voy.* ce nom) une brochure assez curieuse, intitulée : *Considérations sur les motifs qui ont servi de base à la réorganisation du théâtre de la République et des Arts* (l'Opéra); Paris, 1800, in-4°. Les nouveaux directeurs (Francœur et Deneste) répondirent à cet écrit (*voy.* Francœur). Deux ans après, Bonnet fut rappelé à la direction de l'Opéra : il publia une sorte de compte-rendu de la situation de ce théâtre dans un mémoire qui a pour titre : *De l'Opéra en l'an XII*; Paris, 1804, 94 pages in-4°.

BONNEVAL (René de), littérateur médiocre, né au Mans à la fin du dix-septième siècle, mourut à Paris au mois de janvier 1760. Il a publié : *Apologie de la Musique et des Musiciens français, contre les assertions peu mélodieuses, peu mesurées et mal fondées du sieur J.-J. Rousseau, ci-devant citoyen de Genève*; Paris, 1754; in-8°. Cette brochure n'est pas une des moins bonnes qui ont été publiées dans la discussion élevée par la lettre de J.-J. Rousseau sur la musique française. Grimm traite De Bonneval avec beaucoup de mépris dans sa correspondance littéraire. Les autres ouvrages de ce littérateur n'ayant point de rapport avec la musique, on n'en parlera pas ici.

BONNEVIN (Jean), compositeur français, né vers la fin du quinzième siècle, fut chantre de la chapelle pontificale à Rome, et se distingua par son savoir dans le contrepoint.

BONO (Joseph) ou **BONNO**, maître de la chapelle impériale et compositeur de la chambre, né à Vienne en 1710, y est mort en 1788. On connaît de lui plusieurs opéras : 1° *Ezio*. — 2° *Il vero omaggio*, 1750. — 3° *Natale di Giove*, 1740. — 4° *Danae*, 1744. — 5° *Il Re pastore*, 1751. — 6° *l'Eroe Cinese*, 1752. — 7° *l'Isola disabitata*, Vienne, 1752. — 8° *Alenaide*, Vienne, 1762; et deux oratorios intitulés : *Isacco* et *San Paolo in Atene*. Bono écrivait bien pour l'Église. On trouve à la bibliothèque impériale de Vienne, dans le fonds de Kiesewetter, les psaumes des vêpres à 4 voix et orchestre de sa composition : 1° *Confitebor*. — 2° *Credidi propter quod*, etc. — 3° *Beati omnes qui timent Dominum*. — 4° *Laeda Jerusalem*; suivis du *Pange lingua*, et d'un *Magnificat*. Gerber dit que Bono fut très-habile maître de chant, et qu'il a formé plusieurs bons élèves, parmi lesquels on remarque Thérèse *Triber*.

BONOLDI (Claude), ténor, né à Plaisance, en 1783, fut dirigé dans ses études par *Carcani* et *Gherardi*, ses compatriotes. Il a eu des succès sur les principaux théâtres d'Italie, notamment à Reggio, en 1811, et à Parme, dans *gli Orazzi e Curiazzi* de Cimarosa. En 1823, il a débuté à Paris sur le théâtre de la rue de Louvois; mais il y a été froidement accueilli : cependant il avait du talent. En 1828, il s'est retiré à Milan, où il a succédé à Banderali comme professeur de chant. Il est mort à Milan, au mois de février 1846, à l'âge de 62 ans et quelques mois. Bonoldi a un fils (François Bonoldi), compositeur, qui a été élève du Conservatoire de Milan, et qui s'est fait connaître par quelques ouvrages parmi lesquels on remarque : 1° Plusieurs ouvertures et symphonies lesquelles ont été exécutées dans des concerts publics. — 2° Des pots-pourris pour le piano sur des motifs de divers opéras, et particulièrement de *Giulietta e Romeo*, de Vaccai; Milan, Ricordi. — 3° Des variations pour le même instrument sur des thèmes de la *Camilla* de Paer et de Mayer; ibid. — 4° Des valses pour le même instrument; ibid. — 5° Des variations sur un thème original; ibid., et des canzonettes. François Bonoldi a fait représenter à Trieste, en 1831, l'opéra semi-seria *Il Mauro*.

BONOMETTI (Jean-Baptiste), compositeur, né à Bergame vers la fin du seizième siècle, était en 1615 au service de l'archiduc Ferdinand d'Autriche. Il a publié une collection volumineuse de motets et de psaumes de divers auteurs, sous ce titre : *Parnassus musicus Ferdinandæus, in quo musici nobilissimi, qua suavitate, qua arte prorsus admirabili et divina ludunt*, 1-5 *vocum, etc.*; Venise, 1615. Les compositeurs dont les ouvrages se trouvent dans cette collection sont : Guil. Arnoni, Raim. Balestra, Bart. Barbarini, J.-Ph. Biumi, Al. Bontempo, Ces. Borgo, Jacq. Brignoli, Fr. Casati, J. Cavaccio, Bart. Cesana, And. Cima, J.-B. Cocciola, Feder. Coda, N.-N. Corradini, Flam. Comanedo, J.-C. Gabutio, J. Ghizzolo, Cl. Monteverdo,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Hor. Nanterni, Jules Oscalati, J. Pasti, Vinc. Pelegrini, G. Posa, J. Pruli, Ben. Re, Dom. Rognoni, Mich.-Ang. Rizzi, J. Sansoni, Gal. Sirena, Al. Tadei, F. Turini et J. Valentini. On a aussi de cet auteur un œuvre de trios pour deux violes et basse, publié à Vienne, en 1623.

BONOMI (Pierre), compositeur de l'École romaine, et chapelain-chantre de la chapelle pontificale, naquit dans la seconde moitié du seizième siècle. En 1607, il a publié un recueil de motets à huit voix réelles, et plus tard un livre de psaumes, également à huit voix. L'abbé Santini, de Rome, possède en manuscrit toutes les prophéties mises en musique à 8 parties réelles par ce maître.

BONONCINI, famille d'artistes célèbres, nés à Modène, sur laquelle Tiraboschi, bien qu'il ait écrit dans cette ville sa *Biblioteca Modenese*, à la source de documents authentiques, n'a cependant pas eu tous les renseignements nécessaires pour les notices biographiques de ses membres. Nous avons tâché d'éviter la confusion qui règne entre eux.

BONONCINI (Jean-Marie), souche de cette famille, compositeur renommé et théoricien distingué, naquit à Modène en 1640, et mourut dans cette ville le 19 novembre 1678, âgé seulement de trente-huit ans, suivant les registres publics des décès (*Voy.* Tiraboschi, *Bibliot. Modenese*, t. VI, p. 576). J'ai dit dans la première édition de ce livre qu'il fit ses études musicales à Bologne, chez le maître de chapelle Jean-Paul Colonna ; mais c'est une erreur, car Colonna était né précisément dans la même année que Bononcini. On ignore le nom du maître qui instruisit celui-ci dans son art. Il entra assez jeune au service du duc de Modène, François II, en qualité de musicien du concert des instruments, et fut maître de chapelle de l'église de Saint-Jean *in Monte*. L'Académie des philharmoniques de Bologne le reçut au nombre de ses membres. L'ouvrage le plus connu de Bononcini est un traité élémentaire de composition intitulé : *Musico pratico, che brevemente dimostra il modo di giungere alla perfetta cognizione di tutte quelle cose che concorrono alla composizione dei canti, e di cio ch' all' arte del contrappunto si ricerca, opera ottava*; Bologna, 1673, in-4°. L'épître dédicatoire à l'empereur Léopold est curieuse par son style autant que par les idées. L'auteur félicite son musicien d'avoir, par sa grande expérience, pu réunir le *soprano* d'une si auguste protection avec la *basse* de ses petits talents; mais, ne pouvant trouver l'*unisson* des grandes qualités de l'empereur, il veut du moins monter jusqu'au *ton* du profond respect avec lequel il a l'honneur d'être, etc. Tout cela ne promet pas beaucoup de jugement; cependant l'ouvrage, écrit d'un style clair et concis, a été fort utile en son temps, bien que certains passages d'harmonie qu'on y trouve ne soient pas irréprochables sous le rapport de la correction. Une deuxième édition de ce livre a été publiée, après la mort de l'auteur, par Marino Silvani, à Bologne, chez Jacques Monti, en 1688, in-4° de 156 pages. Mazzuchelli attribue à Jean-Marie Bononcini un traité sur le contrepoint qui aurait été publié *in Brescia per Ludovico Britanico*, 1533, in-4° (1), c'est-à-dire *cent sept ans* avant la naissance de l'artiste qui est l'objet de cette notice. S'il n'y a pas erreur de nom, il y a donc eu deux musiciens italiens du nom de *Bononcini* (*Jean-Marie*)? Une traduction allemande du *Musico pratico* a été publiée sous ce titre : *Musicus practicus, welcher in kurze weiset die Art, wie man zu vollkommener Erkænntniss aller derjenigen Sachen, welche bey Setzung eines Gesangs, unterlauffen, und was die Kunst des Contrapuntes erfordet, gelangen kann*; Stuttgard, 1701, in-4°. Le catalogue des compositions de J.-M. Bononcini renferme les ouvrages dont voici les titres : 1° *Primi frutti del giardino musicale a 2 violini*; Venezia, Bart. Magni, 1666, in-4°. — 2° *Varj fiori del Giardino musicale : Sonate da camera a 2, 3, 4, col Basso continuo, e con alcuni Canoni, opera terza*; Bologna, 1669. — 3° *Arie, Correnti, Sarabande, etc., a 2 violini et violone, opera quarta;* Bologne, Monti, 1674. C'est une réimpression ou un changement de frontispice. — 4° *Sinfonie, Allemande, Correnti, etc., a cinque voci : opera quinta;* Bologne, Monti, 1671, in-4°. — 5° *Sonate a 2 violini coll' organo*, opera sesta; ibid., 1677. — 6° *Ariette, Correnti, Ghighe, Allemande, etc. a violino solo e 2 violini di concerto, opera settima;* ibid., 1677, in-4°. Le *Musico pratico* est l'œuvre huitième. — 7° *Trattenimenti musicali a tre o quattro stromenti, opera nona;* ibid., 1675. — 8° *Cantate a voce sola, opera decima;* ibid., 1677, in-4°. — 9° *Partitura de' madrigali a cinque voci, etc., opera undecima;* ibid., 1678, in-4°. — 10° *Arie correnti a tre stromenti, opera duodecima;* ibid , 1678. — 11° *Libro secondo delle cantate, opera decima terza;* ibid., 1678. On trouve dans les archives ducales de Modène un écrit de Bononcini dont le titre seul fait voir que son mérite était contesté et qu'on l'accusait de plagiat; cet écrit a pour titre : *Discorso musicale sopra una composizione a 3 datagli per aggiungervi il basso, et in difesa*

(1) Scrit. Ital., t. II, part. III, p. 1086.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

della terza sua opera uscita già dalle stampe, e giudicata non di lui ma tolta e rubata in buona parte da altri autori. Tiraboschi assure (*loc. cit.*) qu'il existait de son temps beaucoup d'autres œuvres de Jean-Marie Bononcini, en manuscrit, dans les archives ducales de Modène, et qu'elles méritaient d'être publiées.

BONONCINI (JEAN), ou **BUONONCINI**, comme il écrivait ordinairement son nom, fils du précédent, naquit à Modène en 1672, suivant l'opinion de la plupart des biographes, mais vraisemblablement quatre ou cinq ans plus tôt; car son deuxième œuvre, consistant en symphonies à 5, 6, 7 et 8 instruments, a été publié à Bologne en 1685; or, il n'eût été âgé alors que de treize ans. Sa première éducation musicale fut faite dans la maison de son père; mais, l'ayant perdu en 1678, c'est-à-dire dans sa dixième ou onzième année, en supposant qu'il fût né en 1667 ou 1668, il fut envoyé à Bologne dans l'école fondée par Jean-Paul Colonna (*voy.* ce nom), dont il devint un des meilleurs élèves. Ses premiers ouvrages, consistant en musique instrumentale, messes à 8 voix, et duos avec accompagnement de basse continue, au nombre de huit œuvres, furent publiés à Bologne depuis 1684 jusqu'en 1691. Parvenu à l'âge de vingt-deux ou vingt-trois ans, il se rendit à Vienne, où l'empereur Léopold l'admit dans sa musique, en qualité de violoncelliste. Le nom d'Alexandre Scarlatti brillait alors de l'éclat le plus vif. L'opéra de *Laodicea e Berenice* de ce grand homme, que Bononcini eut occasion d'entendre, lui révéla son talent. La composition devint son occupation incessante, et bientôt son opéra de *Camilla* fut en état d'être représenté. Le succès de cet ouvrage fut extraordinaire; jamais opéra n'avait reçu à Vienne autant d'applaudissements: il ne fut pas accueilli avec moins de faveur en Italie et à Londres. Il fut représenté dans cette ville au théâtre de Hay-Market, sur des paroles anglaises, et la musique de Bononcini plut tant aux Anglais, que, pendant plus de quatre ans, les directeurs de spectacles furent obligés d'introduire quelques morceaux de la *Camilla* dans tous leurs opéras. En 1694, Bononcini fut appelé à Rome, où il écrivit *Tullio Ostilio*, qui fut suivi de *Serse*, dans la même année. On le retrouve à Vienne en 1699, où il donna *La Fede pubblica*; en 1701 il y fit représenter un drame musical intitulé *Affetti più grandi vinti dal più giusto*. Deux ans plus tard il était à Berlin, où il écrivit le *Polifemo*. Il paraît que Bononcini était attaché à cette époque, comme compositeur, à l'opéra italien que le roi de Prusse, Frédéric Ier, avait établi à sa cour à la sollicitation de sa première femme; car Frédéric II, dit positivement (1): « La reine « (Sophie-Charlotte de Hanovre) entretenait « un opéra italien dont le fameux Bononcini était « compositeur; nous eûmes dès lors de bons « musiciens. » Cette reine mourut le 1er février 1705, et sans doute l'opéra fut alors supprimé, car Bononcini se retrouve l'année suivante dans la capitale de l'Autriche. De retour à Vienne pour la troisième fois, il y fit représenter *Endimione*, en 1706; *Mario fugitivo*, en 1708, *Tamiride*, dans la même année; *Abdalonimo*, en 1709, et *Muzio Scevola*, en 1710. Dans les intervalles, il allait écrire dans diverses villes d'Italie, particulièrement à Rome, à Padoue et à Parme. Le théâtre du roi ayant été fondé à Londres vers 1716, Bononcini, qui était alors à Rome, fut invité à y venir composer. D'après l'arrangement qui fut conclu entre lui et les directeurs, il se rendit dans la capitale de l'Angleterre, où il écrivit *Astarto*, en 1720; *Crispo*, en 1722; *Griselda*, en 1722; *Farnace*, en 1723; *Erminia* en 1723; *Calfurnia*, en 1724, et *Astianax*, en 1727. L'arrivée de Bononcini en Angleterre fit naître entre lui et Hændel une rivalité violente, à laquelle toute la noblesse prit part. Chacun protégeait son favori : Hændel avait l'appui de la famille électorale, et Bononcini celui du duc de Marlborough; en sorte que, par un hasard singulier, Hændel avait les *torys* pour protecteurs et Bononcini les *whigs*. La querelle devint si vive, que l'on fut obligé de convenir, pour y mettre un terme, que Hændel, Bononcini, et Attilio Ariosti, qui avait aussi ses partisans, composeraient un opéra, dont ils feraient un acte chacun. On choisit *Muzio Scevola* : Ariosti fit le premier acte, Bononcini le second et Hændel le troisième. La victoire resta à celui-ci; non que le chant de Bononcini ne fût plus suave, plus gracieux que celui de Hændel; mais l'un n'était qu'un imitateur de la manière de Scarlatti, et l'autre avait un génie créateur. Le triomphe de Hændel ne laissa cependant point son rival sans considération, car ses ouvrages continuèrent à être applaudis, et le duc de Marlborough lui conserva sa protection. Malheureusement, il perdit ce Mécène peu de temps après. On le chargea de composer l'Antienne pour les funérailles du duc, ce qu'il exécuta sur les paroles « *When Saul was king over Israel.* » Ce morceau a été gravé en partition sous ce titre : *Funeral Anthem for John Duke of Marlborough;* Londres, 1722.

La comtesse de Godolphin, qui, après la mort de son père, devint duchesse de Marlborough, prit

(1) Œuvres complètes, nouvelle édition, Berlin, 1846, tom. II, p. 232. *Mœurs et coutumes des princes de la dynastie des Hohenzollern.*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Bononcini dans sa maison, lui fit une pension de 500 livres sterling, et donna chez elle des concerts où l'on n'exécutait que de la musique de son maître favori. Bononcini eut alors tout le loisir nécessaire pour suivre ses travaux, et ce fut chez la duchesse de Marlborough qu'il composa tous ses opéras ainsi qu'un recueil de trios pour deux violons et basse, qu'il publia sous ce titre : *Twelve sonatas or chamber airs for two violins and a bass;* Londres, 1732. Il avait précédemment fait imprimer deux recueils intitulés : — 1° *Cantate e Duetti, dedicati alla sacra Maestà di Giorgio re della Gran Britagna*; Londres, 1721, in-4°, obl. Toutes les pièces contenues dans ce recueil sont du meilleur style, et peuvent soutenir la comparaison avec les duos de Hændel. — 2° *Divertimenti di camera, tradotti pel cembalo da quelli composti pel violino, o flauto, dedicati all' eccellenza del duca di Rutland;* Londres, 1722. Bononcini avait vécu dans l'aisance au milieu de la famille de la duchesse de Marlborough, qui lui conservait toujours ses bontés, malgré son caractère hautain et impérieux; mais une circonstance imprévue et peu honorable pour lui le priva de cette illustre protection. Au commencement de 1731, un des membres de l'académie de la musique ancienne reçut de Venise une collection de madrigaux et de cantates, imprimée sous le nom d'Antoine Lotti. Un de ces morceaux, qui fut exécuté, avait été produit, quatre ans auparavant, comme une composition de Bononcini. Celui-ci ayant été informé de cet incident, écrivit aux membres de l'académie, accusant Lotti de plagiat, et affirmant qu'il avait composé ce morceau trente ans auparavant par ordre de l'empereur Léopold. D'après cette lettre, le secrétaire de l'académie envoya à Lotti la réclamation de Bononcini, afin d'avoir des éclaircissements sur cette affaire. La réponse de Lotti contenait une déclaration formelle que l'ouvrage dont il s'agissait était réellement de sa composition. Il ajoutait qu'il en avait remis une copie à Ziani, maître de chapelle de l'empereur, longtemps avant qu'il eût été publié, et qu'il ne comprenait pas que Bononcini, si riche de son propre fonds, voulût s'approprier son ouvrage. Il joignit à sa lettre une attestation de l'abbé *Pariati*, auteur des paroles. D'autres renseignements, venus de Vienne, confirmèrent l'assertion de Lotti, et couvrirent de honte son antagoniste. L'affaire fut rendue publique par l'impression des pièces de cette dispute sous ce titre : *Letters from the Academy of ancient Music in London, to Signor Antonio Lotti of Venice, with his answers and testimonies;* Londres, 1732, in-8°, et Bononcini perdit par là une grande partie de la considération dont il jouissait. Ses affaires commençaient à se déranger, lorsqu'en 1733, un intrigant, connu dans le monde sous le nom de comte Ughi, lui persuada qu'il avait le secret de faire de l'or. Bononcini consentit à s'associer à la fortune de cet imposteur, et quitta l'Angleterre avec lui. Mais l'illusion fut de courte durée, et notre compositeur, quoique déjà vieux, fut obligé d'avoir recours à son talent pour subsister. Peu d'années après son départ de l'Angleterre, il vint à Paris, et composa pour la chapelle royale un motet, dans lequel se trouve un accompagnement de violoncelle qu'il joua lui-même devant le roi. Après le traité de paix d'Aix-la-Chapelle, il fut appelé à Vienne par l'empereur, afin de composer la musique pour les fêtes qui eurent lieu à cette occasion : il reçut pour récompense un cadeau de 800 ducats des mains de l'empereur. Ceci se passait en 1748 : il avait alors soixante-seize ans. Bientôt après, il partit pour Venise, avec Monticelli, ancien chanteur de l'Opéra de Londres. Il y fut employé comme compositeur du théâtre, et y travaillait encore à l'âge de quatre-vingts ans. On ignore l'époque de sa mort. Son portrait a été gravé à Londres, in-folio, par Simpson; Hawkins en a donné une copie dans le 5e volume de son Histoire de la musique, p. 274. Outre les compositions gravées dont il a été parlé ci-dessus, on a aussi de lui le motet composé pour la chapelle du roi, avec accompagnement de violoncelle; Paris, 1740. Parmi les premières compositions de Bononcini qui précédèrent son départ de Bologne, on remarque : 1° *Sinfonie a 5, 6, 7 e 8 stromenti con alcune a una e due trombe servendo ancora per Violini, op.* 2ª; Bologne, 1685. — 2° *Sinfonie a tre stromenti col'basso per organo, op.* 3ª; ibid., 1686. — 3° *Sinfonie a più stromenti, op.* 5; ibid., 1687. — 4° *Sinfonie a due stromenti, Violino e Violoncello, op.* 6; ibid. 1687. — 5° *Missa brevis octo vocibus*, op. 7; ibid., 1688. — 6° *Misse IV a otto voci*, op. 8; ibid. — 7° *Duetti da camera*, op. 9; ibid., 1691.

On a imprimé de cet artiste, outre les ouvrages cités précédemment : 1° Suites de pièces pour le clavecin; Londres (s. d.). — 2° *Most celebrated airs in the Opéra of Astianax;* ibid. — 3° *Astarte*, opéra, en partition. — 4° *Griselda*, opéra, en partition. — 5° *Songs in the opéra of Camilla*, ibid. Parmi les manuscrits de musique de la Bibliothèque ducale de Modène, on trouve l'oratorio intitulé *Il Giosuè*, dedié par Bononcini au duc François II en 1688, *Il Pastor disperato*, cantate, et XII *Trattenimenti da camera*. Je possède une copie ancienne de l'oratorio de *Josué*.

BONONCINI (Antoine), nommé aussi quelquefois *Marc-Antoine*, frère du précédent et com

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

positeur distingué, naquit à Modène vers 1675. Il entra au service de son prince au mois de décembre 1721, en qualité de maître de chapelle de la cour, et mourut le 8 juillet 1726, ainsi qu'on le voit dans les livres des archives de la chambre ducale. Pendant plus de quinze ans il écrivit pour les théâtres de l'Italie. En 1706, il donna à Venise *La Regina creduta Re*, qui obtint un brillant succès. Ses autres opéras connus sont *l'Etocleo*; *Il Turno Aricino*; *Il Cajo Gracco*; *Il Tigrane Re d'Aromenia*, *L'Astianatte*, et *La Griselda*, dont la partition est à la bibliothèque royale de Berlin, sous le nom de *Marc-Antoine Bononcini*. On connaît aussi de ce compositeur *La Decollazione di S. Giambattista*, et une cantate pour la Nativité. Le P. Martini avait la plus grande estime pour cet artiste, et a dit de lui : *Il fit entendre dans ses compositions un style si élevé, si distingué par l'art et l'agrément, qu'il s'est placé au-dessus de la plupart des compositeurs au commencement de ce siècle, où abondent cependant les hommes de mérite* (1).

BONONCINI (Dominique), musicien italien, vivait à la cour de Lisbonne en 1737 : il avait alors quatre-vingt-cinq ans. Il était vraisemblablement de la même famille, et peut-être frère de Jean-Marie.

BONORA (Ferdinand-Wilhelm), amateur et compositeur de musique, né en 1775 à Weideman, dans la Silésie autrichienne, entra fort jeune dans l'administration de la guerre, à Vienne. En 1818, il fut nommé secrétaire du gouverneur militaire, référendaire et directeur de la chancellerie du royaume Lombardo-Vénitien, à Padoue. Il mourut dans cette ville, après une courte maladie, le 26 mars 1825, à l'âge de cinquante ans. Élève de Dittersdorf, Bonora cultiva avec succès la composition dans la musique instrumentale, dans le style religieux, et composa même trois opéras (*Les Écuyers de Roland*; *La Lettre à soi-même*, *et La Fée de la montagne de Neige*, qui n'ont pas été représentés. Au nombre de ses ouvrages, on remarque une messe solennelle avec orchestre, dont le *Kyrie* est à la bibliothèque impériale de Vienne, dans le fonds de Kiesewetter, ainsi que six psaumes pour voix de basse sur la traduction de Moses Mendelssohn, et six autres pour ténor et basse.

BONPORTI (François-Antoine), amateur de musique et conseiller aulique de l'empereur d'Autriche, naquit à Trente, vers 1660. Son premier œuvre, composé de sonates pour deux violons et basse, a paru à Venise, en 1696, in-4°. Il a été suivi de : 2° *Sei sonate a due violini, violoncello e continuo*, op. 2. — 3° *Sei motetti a soprano solo, con due violini*, op. 3; Venise, 1702. — 4° *Sonate da camera a tre*, op. 4. — 5° *Idem.*, op. 6. — 6° X *Partite a violino solo e continuo*, op. 7. — 7° *Le Triomphe de la grande Alliance*, consistant en 100 menuets pour violon et basse, op. 8. — 8° *Balletti a violino solo e continuo*, op. 9. — 9° *Invenzioni, o Dieci partite a violino e continuo*, op. 10; Trente, 1714. — 10° *Concerti a quattro, due violini, viola e basso, con violone di rinforzo*, op. 11; Trente. — 11° *Dodici concertini e serenate, con arie variate, Siciliane, Recitativi e chiuse a violino e violoncello o cembalo*; Augsbourg, 1741. C'est une réimpression. Gerber a fait mal à propos deux articles de Bonporti et de Buonporti.

BONTEMPI ou **BONTEMPO** (Alexandre), compositeur italien qui vivait vers la fin du seizième siècle, ou au commencement du dix-septième, est connu par la collection publiée par J.-B. Bonometti, sous le titre de *Parnassus musicus Ferdinandæus*; Venise, 1615. On y trouve quelques motets de cet Alex. Bontempi.

BONTEMPI (Jean-André), surnommé *Angelini*, fut chanteur, compositeur et écrivain didactique sur la musique. Il naquit à Pérouse, vers 1630, et fut élève de Virgile Mazzocchi, maître de la chapelle du pape. Ses études étant terminées, il obtint une place de maître de chapelle dans une des églises de Rome, sous le pontificat d'Urbain VIII. De là, il alla à Venise, où il remplit les mêmes fonctions pendant quelque temps, et enfin il passa au service de Chrétien Ernest, margrave de Brandebourg, et composa, pour les noces de ce prince, *Il Paride* (1662), le premier opéra qui ait été entendu dans ce pays. Il devint ensuite directeur de la musique de l'électeur de Saxe, Jean-Georges II, et occupa cette place pendant plus de trente ans. Outre ses talents en musique, il possédait beaucoup d'instruction, et écrivait purement en latin et dans sa langue. Il publia en 1672 un livre intitulé : *Istoria della Ribellione d'Unghria*, in-12, qu'il présenta à l'électeur, et dont ce prince fut si satisfait, qu'il le chargea d'écrire l'histoire de l'origine de la maison de Saxe en italien; mais l'électeur mourut avant que le livre fût achevé, et Bontempi retourna à Pérouse en 1694. Il y vivait encore en 1697. Les ouvrages les plus connus de ce maître sont : — 1° *Nova quatuor vocibus componendi methodus, qua musicæ plane nescius ad compositionem accedere potest*; Dresde, 1660, in-4°. Cet ouvrage est une

(1) Fece sentire nelle sue composizioni uno stilo così elevato, così artificioso e dilettevole, che si rese distinto sopra la maggior parte de' compositori sul principio del presente secolo, tutto che abbondante d'uomini insigni.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

méthode abrégée de composition par une sorte de procédé mécanique. — 2° *Il Paride, opera musicale, dedicata alle ser. Altezze Christiano Ernesto, Margr. di Brandoburgo, e Erdmude Sofia, Principessa di Sassonia, nella celebrazione delle loro Nozze*, Dresde, 1662, in-fol., 194 pages. On voit par la préface que Bontempi en avait fait les paroles et la musique. Mattheson a fait l'éloge de cet opéra dans sa *Critica Musica*, t. I, p. 20. — 3° Oratorio sur l'histoire et le martyre de St-Émilien, évêque de Trèves. — 4° *Tractatus in quo demonstrantur occultæ convenientiæ sonorum systematis participati*; Bologne, 1690. Cet ouvrage a été inconnu à tous les bibliographes : l'abbé Baini est le premier qui l'ait cité dans ses Mémoires historiques sur Jean Pierluigi de Palestrina (note 497). — 5° *Istoria musica nella quale si ha piena cognizione della teoria e della prattica antica della musica armonica*; Pérouse, 1695, in-folio. C'est un livre intéressant pour de certaines choses relatives à la musique du temps où l'auteur écrivait. Bontempi y examine cette question, si souvent controversée, *si les anciens ont connu et pratiqué l'harmonie*; il se prononce pour la négative (1). Son histoire de l'origine des Saxons a paru à Pérouse en 1697, in-12.

BONTEMPO (J.-D.), habile pianiste, né à Lisbonne en 1781, vint s'établir à Paris vers 1806, et se livra à l'enseignement du piano. Quelques années après, il quitta cette ville pour se rendre à Londres; mais le climat de l'Angleterre ne convenant point à sa santé, il revint à Paris en 1818, et s'y fit entendre dans quelques concerts. Deux ans après il quitta définitivement la France pour retourner en Portugal, où il s'est fixé. En 1820, il avait écrit vingt-deux œuvres pour son instrument, parmi lesquels on remarque deux concertos avec orchestre, des sonates, œuvres 1 et 5, plusieurs fantaisies et airs variés. Ses variations sur le *fandango* ont eu beaucoup de succès. Il a publié aussi une *Messe de Requiem* à quatre voix, avec orchestre, œuvre 23; Paris, Leduc, 1819. C'est un ouvrage bien fait. De retour à Lisbonne, Bontempo s'est livré à l'enseignement du piano. Il y a écrit beaucoup de musique d'église, dans laquelle on remarque ses *Matines* et *Répons* des morts qui furent exécutés, le 21 mars 1822, dans l'église des Dominicains, à Lisbonne, en commémoration de la mort de la reine, mère de Don Pedro, décédée à *Rio de Janeiro*, en 1816. Précédemment il avait aussi fait exécuter dans la même église (juillet 1821) une messe solennelle de sa composition, avec chœur et orchestre, pour la fête inaugurale de la constitution. Après l'entrée triomphante de don Pedro à Lisbonne, Bontempo fut nommé maître de chapelle de la cour. Il est mort dans cette position, en 1847.

BOOM (JEAN VAN), flûtiste distingué et compositeur pour son instrument, est né à Rotterdam, en 1773. Les renseignements que j'ai pu me procurer sur la vie de cet artiste se réduisent à peu de chose. Je sais seulement qu'à l'époque où le frère de l'empereur Napoléon devint roi de Hollande, Boom fut nommé membre de la chapelle royale, et qu'il conserva cette place jusqu'à l'époque de la réunion de la Hollande à la France. Il se fixa alors à Utrecht; puis il fit un voyage en Allemagne pendant les années 1809 et 1810; partout il recueillit des témoignages d'admiration pour son talent. Le nombre de morceaux pour son instrument qu'il a publiés s'élève à près de quarante œuvres. Le premier de ses ouvrages est une sonate pour piano et flûte qui parut chez Plattner à Rotterdam. Parmi ses autres compositions, on remarque : — 1° Polonaise pour flûte et orchestre, op. 4; Rotterdam, Plattner. — 2° Romance (Partant pour la Syrie), idem., op. 11; ibid. — 3° Air Tyrolien (*Wann i in der Fruh*) varié, op. 16; ibid. — 4° Fantaisie et variations (Le Borysthène), op. 33; Mayence, Schott. — 5° Air varié avec quatuor ou guitare, op. 5; Rotterdam, Plattner. — 6° Duos pour deux flûtes, œuvres 6, 17; ibid. — 7° Airs variés pour deux flûtes concertantes, op. 34; Mayence, Schott. — 8° Trois Rondeaux pour deux flûtes; Amsterdam, Steup. — 9° Plusieurs thèmes variés pour flûte et guitare, op. 2, 12 et 19. — 10° Andante varié pour flûte et piano, op. 3.

BOOM (JEAN VAN), fils du précédent, compositeur et pianiste, né à Utrecht, en 1808, a fait un voyage en Danemark et en Suède pendant les années 1846 et 1847, puis s'est établi à Hambourg, où il a publié la plupart de ses ouvrages. Ses compositions les plus importantes sont : 1° Quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle, op. 6; Hambourg, Schuberth. — 2° 1er Grand Trio pour piano, violon, et violoncelle, op. 14; ibid. — 3° Introduction et variations sur un thème original pour piano seul, op. 7; ibid. — 4° Fantaisie de couronnement sur des airs suédois; ibid. Van Boom a publié aussi beaucoup de compositions légères, des polkas de salon, etc.

BOQUET (JACQUES) ou **BOUCQUET**, fut à la fois organiste de Marguerite d'Autriche, gouvernante des Pays-Bas, et de la chapelle de Charles-Quint (suivant le registre n° 1805 de la

(1) Voyez mon *Mémoire sur l'harmonie simultanée des sons chez les Grecs et les Romains*, etc. Paris, Aubry, 1858, 1 vol. in-8°.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Chambre des Comptes, aux archives du royaume de Belgique). Il vivait en 1530. On lit aussi au registre F 214 de la Chambre des Comptes (Archives du département du Nord, à Lille) : « A « maistre Jaques Boquet, organiste de la chap- « pelle de l'Empereur, XVIIJ livres, pour le « portaige des orgues de la chappelle, de Gand « à Malines, de la court au dict Malines à l'é- « glise Saint-Pierre, par plusieurs fois, de Malines « à Anvers, pour les remectre à point (les ré- « parer) ; d'Anvers à Bruxelles ; de là à Cambray, « et de Cambray à Bruxelles (janvier 1529 — 1530, n. st.). » On voit par là que les orgues étaient rares au commencement du seizième siècle, et que celles de la cour des Pays-Bas devaient être fort petites, pour être ainsi et si fréquemment transportées à de longues distances. Beaucoup d'églises en étaient alors dépourvues.

On ne connaît pas de compositions de Boquet ; cependant il a dû en écrire, puisqu'il avait le titre de *Maistre*, c'est-à-dire *maître-ès-arts*, qui ne se donnait aux musiciens qu'après avoir fait ce qu'on appelait le *chef-d'œuvre*, lequel consistait en une messe ou un motet à 4, 5, 6 ou 8 voix, sur un chant donné ; enfin, il dut être artiste de mérite, puisqu'il fut organiste de la cour des Pays-Bas à une époque où vivaient dans ce pays beaucoup de musiciens de premier ordre.

BORACCHI (Charles-Antoine), timbalier du théâtre de *La Scala*, à Milan, est né à Monza, près de cette ville, dans les premières années du dix-neuvième siècle. Cet artiste s'est fait connaître par l'invention d'une timbale mécanique destinée à changer de ton avec une rapidité égale à une seconde environ : il a donné la description de cette timbale dans un petit ouvrage qu'il a publié sous ce titre : *Manuale del Timpanista* ; Milan, Pirola, 1842, gr. in-12 de 25 pages avec des exemples notés et la figure de l'instrument. Le mécanisme de la timbale de Boracchi est extérieur : il a pour objet de changer l'accord par une seule opération, laquelle consiste à serrer ou relâcher les cercles de la timbale, pour tendre ou relacher la peau, par le moyen d'un levier placé à la partie inférieure de l'appareil, et qui communique aux cercles par des barres latérales, lesquelles s'abaissent ou remontent sous l'influence de la vis qui fait agir le levier. Cette innovation n'a pas eu plus de succès que beaucoup d'autres essais faits en France, en Allemagne et en Hollande pour le même but, ou pour donner instantanément aux timbales l'échelle chromatique. (*Voy.* Darche, Gautrot, Labbaye, Eiblinger, Hudler, Stumpff et Tempeln.)

BORCHGREVINCK (Melchior), organiste de la cour du roi de Danemark, et compositeur estimé, vivait au commencement du dix-septième siècle. Il a publié une ample collection de madrigaux à cinq voix de divers auteurs et de sa composition, sous ce titre : *Giardino nuovo bellissimo di vari fiori musicali scelttissimi, il primo libro de madrigali a cinque voci* ; Copenhague, 1605, in-4°. — *Il secondo libro* ; *ibid.*, 1606, in-4°. Les auteurs dont on trouve des pièces dans ce recueil sont : Cl. Monteverde, Leo-Leoni, Civ. Casati, Christ. Rubiconi, Sal. Rossi, Marsil. Santini, Sim. Molinaro, Giaches de Wert, Gio. Croce, Gio. Bern. Colombi, Gab. Fattorini, Franc. Bianciardi, Melch. Borchgrevinck, Gio. Le Sueur, Ben. Pallavicino, Gio. Vinc. Palma, D. Piet. Mar. Marsolo, Gio. Fontana, Agost. Agresta, Fr. Spongia, P.-P. Quartiero, Hipp. Sabino. Curt. Valcampi, Nic. Giston, Curt. Mancini, Gio. Piet. Gallo.

BORDE (Jean-Batiste LA), jésuite, qui, à la suppression de son ordre en France, devint curé de la Collancelle en Nivernais, où il mourut en 1777. Il a publié : *Le clavecin électrique, avec une nouvelle théorie du mécanisme et des phénomènes de l'électricité* ; Paris, 1761, in-12, 176 pages. C'est la description d'un instrument de son invention, composé d'un clavier, dont chaque touche a un timbre correspondant ; le clavier fait mouvoir des verges qui ne frappent les timbres qu'au moyen de la communication du fluide électrique. C'est une rêverie sans utilité. *Voyez* le *Journal des Savants*, 1759, p. 193, et octobre, p. 432.

BORDE (Jean-Benjamin de LA), né à Paris, le 5 septembre 1734, d'une famille très-riche, reçut une éducation plus brillante que solide. Il eut Dauvergne pour maître de violon, et Rameau lui enseigna la composition. Destiné à la finance, il préféra d'abord de s'attacher à la cour ; il devint premier valet de chambre de Louis XV, et son favori. Par la faveur de son maître, il entra dans la compagnie des fermiers généraux ; mais, par suite de ses prodigalités, de ses fréquents voyages et de sa facilité à se jeter dans les entreprises les plus hasardeuses, il fut plus d'une fois sur le point d'être ruiné ; cependant la faveur du roi et son génie fécond en ressources parvinrent toujours à le soutenir. « Plus j'ai d'af- « faires, disait-il, et plus je suis à mon aise. Je « me suis couché plusieurs fois n'ayant rien pour « payer le montant énorme des billets qui de- « vaient m'être présentés le lendemain ; il me « venait, avant de m'endormir, ou même pen- « dant mon sommeil, une idée qui me frappait ; « je sortais le lendemain de grand matin, et mes « billets se trouvaient acquittés dans le jour. » A la mort de Louis XV, il quitta la cour, se maria,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

et trouvant le bonheur auprès de la femme qu'il avait épousée, il prit un genre de vie plus tranquille et plus réglé. Il rentra dans la compagnie des fermiers généraux, qu'il avait quittée quelque temps auparavant, et se livra à des études de plusieurs espèces. La révolution ayant anéanti une partie de sa fortune, il se retira en Normandie pour y vivre avec économie, et se soustraire aux poursuites des révolutionnaires; mais sa retraite ayant été découverte, il fut arrêté, ramené à Paris, et mis en prison. Malgré les conseils de ses amis, il eut l'imprudence de presser son jugement, et périt sur l'échafaud le 4 thermidor an II (22 juillet 1794), cinq jours avant la chute de Robespierre.

La Borde débuta dans la carrière des arts par la musique de quelques opéras-comiques; le premier fut : *Gilles garçon peintre*, représenté en 1758; il fut suivi des *Trois Déesses rivales*; d'*Isménе et Isménias, ou la Fête de Jupiter*, pastorale en trois actes, de Laujon, en 1763 et 1770; d'*Annette et Lubin*, de Marmontel; d'*Amphion*, de *La Cinquantaine*, de l'*Amadis*, de Quinault, et de beaucoup d'autres moins connus. Il a fait en société avec Berton la musique d'*Adèle de Ponthieu*, de Saint-Mare, qui, quelques années après, fit refaire la musique de cet opéra par Piccinni. Par suite d'un défi, La Borde mit un jour en musique un privilége de librairie; ce morceau singulier a été gravé. La Borde aimait beaucoup sa musique, et avouait naïvement qu'aucune autre ne lui faisait autant de plaisir : elle est cependant fort médiocre, et aussi mal écrite que tout ce qu'on faisait alors en France. Cependant il a fait quelques chansons qui ont du naturel; on remarque entres autres celle qui commence par ces mots : *Vois-tu ces coteaux se noircir?* celle qui a pour refrain *L'Amour me fait, belle brunette*, et *Jupiter un jour en fureur*. La Borde a publié avec beaucoup de luxe un *Choix de Chansons mises en musique à quatre parties*; Paris, 1773, 4 v. in-8°. L'harmonie en est fort mauvaise. On y trouve un grand nombre de gravures, dont l'exécution est aussi belle que le goût en est faux. Grimm a saisi toutes les occasions de maltraiter la musique de La Borde, dans sa correspondance littéraire; elle est, en effet, bien plate et bien mausade.

L'ouvrage par lequel La Borde s'est fait connaître aux musiciens est son *Essai sur la Musique ancienne et moderne;* Paris, 1780, 4 vol. in-4°. Ce livre, établi avec des frais énormes, est un chef-d'œuvre d'ignorance, de désordre et d'incurie. L'auteur employa pour faire cette compilation, où l'on a réuni les éléments les plus hétérogènes, des jeunes gens de peu d'instruction, au nombre desquels étaient un des frères Bêche, qui lui a fourni les meilleures notes, ou des pédants à faux systèmes, tels que l'abbé Roussier, à qui l'on attribue tout ce qui s'y trouve sur la théorie. La Borde fit succéder à cet essai un *Mémoire sur les proportions musicales, le genre enharmonique des Grecs et celui des modernes, avec les observations de M. Vandermonde, et des remarques de l'abbé Roussier, supplément à l'Essai sur la Musique;* Paris, 1781, in-4° de 70 pages. Enfin, on connaît encore de cet auteur : *Mémoires historiques sur Raoul de Coucy, avec un recueil de ses chansons en vieux langage, et la traduction de l'ancienne musique;* Paris, 1781, un vol. in-8° ou 2 vol. in-18. Le travail publié sur ce sujet par M. Francisque Michel et par Perne est bien préférable. De La Borde est aussi auteur ou compilateur de beaucoup d'autres livres qui ne concernent pas la musique, et sur lesquels on peut consulter les Biographies générales, ainsi qu'une *Notice sur J.-B. de La Borde, par C. Mellinet;* Nantes, 1839, in-8°.

BORDENAVE (Jean de), chanoine de Lescars, et grand vicaire d'Auch, vivait vers le milieu du dix-huitième siècle. Il a publié un livre intitulé : *Des Églises cathédrales et collégiales*, 1643, in-8°. On y trouve (p. 534) un chapitre intéressant sur les orgues, sur la musique des enfants de chœur, et sur d'autres points relatifs à la musique dans les églises de France.

BORDENAVE (M. de) ancien garde du corps, puis officier dans l'armée de Condé pendant les guerres de la Révolution, naquit à Orthez, dans le Béarn. Rentré en France sous le consulat de Bonaparte, il se retira dans une petite terre qu'il possédait sur les frontières de l'Espagne, et mit la dernière main à un poëme sur la musique qu'il avait commencé en 1798, ainsi qu'il nous l'apprend lui-même. Cet ouvrage a été publié sous ce titre : *La Musique, poëme en quatre chants;* Paris, Lenormant, 1811, in-8°. L'auteur a gardé l'anonyme; mais Barbier à découvert son nom et l'a indiqué dans la deuxième édition de son *Dictionnaire des Anonymes* (T. II, p. 432). Sur cette indication, j'ai obtenu de M. Lenormant, imprimeur-libraire, les renseignements qu'on vient de lire.

Le premier chant du poëme de Bordenave a pour objet la musique en général et les jouissances morales qu'elle procure. Le second chant concerne la mélodie et l'harmonie; le troisième, les instruments; le quatrième, l'Opéra. Les souvenirs de l'auteur, au temps de sa jeunesse, débordent dans ses vers. Il avait été témoin des querelles des Gluckistes et des Piccinnistes. Gluck

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

est son dieu et Rameau sa loi. Toutes ses opinions sont exprimées par ces deux vers :

Lis, médite longtemps les écrits de Rameau ;
Prends Gluck pour ton modèle, et pour juge Rousseau.

BORDÈSE (Louis), compositeur, né à Naples en 1815, a fait ses études musicales au Conservatoire de cette ville. Après quelques essais peu importants pour les petits théâtres napolitains, il écrivit pour Turin, en 1834, *Zelimo e Zoraide ossia il Califo riconosciuto*, opéra bouffe qui eut peu de succès. Arrivé à Paris dans la même année, il s'y livra à l'enseignement du chant. Son premier essai pour la scène française fut le petit opéra de *La Mantille*, joué à l'Opéra-Comique en 1837, et que la protection de la cour n'empêcha pas de tomber. En 1840, il fit représenter à l'Opéra-Comique *L'Automate de Vaucanson*, petit opéra en un acte dont la musique parut faible. Dans la même année il donna au même théâtre avec Monpou (*voy.* ce nom) *Jeanne de Naples*, en trois actes. En 1841, il alla écrire à Turin un opéra qui tomba, et dont le titre est ignoré. En 1842, il écrivit à Naples *I Quindici*, opéra représenté au théâtre Saint-Charles, mais qui ne put se soutenir, quoiqu'il fût chanté par Fraschini, Colini et Mlle Italica. De retour à Paris, il a donné à l'Opéra-Comique, en 1847, *Le Sultan Saladin*, autre faible production qui disparut bientôt du théâtre. Enfin, le 4 novembre 1848, il a fait jouer un acte intitulé *Les Deux Bambins*, dont l'existence n'a pas été plus longue. Telle est la triste histoire des travaux de M. Bordèse.

BORDET (....), flûtiste qui vivait à Paris vers le milieu du dix-huitième siècle, a publié un traité élémentaire de musique, sous ce titre : *Méthode raisonnée pour apprendre la musique d'une façon plus claire et plus précise, à laquelle on a joint l'étendue de la flûte traversière, du violon, du pardessus de viole, de la vielle et de la musette*, etc.; Paris, 1755, in-4°. Liv. 1, 2 et 3. On a aussi de sa composition deux grands concertos pour flûte.

BORDIER (Louis-Charles), abbé, maître de musique des Innocents, à Paris, est mort en 1764. Il s'est fait connaître par la publication d'une *Nouvelle Méthode de Musique pratique, à l'usage de ceux qui veulent chanter et lire la musique comme elle est écrite;* Paris, 1760. Une nouvelle édition a paru, en 1781, sous le titre de : *Méthode pour la Voix;* Paris, Deslauriers, édition gravée. Cet ouvrage était estimé de son temps. On a imprimé après la mort de Bordier un *Traité de Composition;* Huet, 1770, in-4°, gravé, de 86 pages. Ce livre est basé sur les principes de la basse fondamentale, que l'auteur ne paraît pas avoir bien compris.

BORDOGNI (Marc), chanteur et professeur de chant, né à Bergame en 1788, mort à Paris le 31 juillet 1856, a fait ses études musicales sous la direction du maître de chapelle Simon Mayr. En 1813, il chanta au théâtre *Re* de Milan, avec Caroline Bassi (Milanaise) dans le *Tancredi* de Rossini; cet ouvrage était alors dans sa nouveauté. Il reparut ensuite dans la même ville, pendant plusieurs saisons, au théâtre *Carcano*, dans les années 1814 et 1815. Après avoir parcouru quelques autres villes d'Italie, Bordogni fut engagé au théâtre italien de Paris en 1819, comme premier ténor : depuis cette époque, il ne s'est plus éloigné de la capitale de la France. En 1833, il a quitté le théâtre pour se livrer à l'enseignement. La voix de cet artiste n'était pas d'un volume considérable; son action dramatique était dépourvue de verve et de force; mais sa vocalisation était fort bonne, et il chantait avec goût la musique de demi-caractère. Comme professeur de chant, il a tenu à Paris une place distinguée. Admis au Conservatoire en cette qualité dans l'année 1820, les fatigues du théâtre l'obligèrent à demander sa retraite en 1823; mais quelques années après il rentra dans cette école, où il a continué son enseignement pendant plus de trente ans. Il était chevalier de la Légion d'honneur et de plusieurs autres ordres.

Bordogni a publié à Paris : 1° Trente-six vocalises pour voix de soprano ou de ténor, première et deuxième suites. Il a été publié plusieurs éditions de cet ouvrage utile, à Paris, Milan, Berlin et à Leipsick. — 2° trente-six vocalises pour basse; ibid. — 3° douze vocalises pour baryton, composées dans le goût moderne; premier et deuxième livres; ibid. — 4° douze nouvelles vocalises pour contralto ou mezzo-soprano, idem; 4me livre de vocalises en 2 suites; ibid. — 5° douze nouvelles vocalises, dont six avec paroles italiennes; ibid. — 6° douze nouvelles vocalises à deux voix pour soprano et mezzo soprano; ibid.

Mlle Louise Bordogni, fille de l'artiste dont il vient d'être parlé, épousa le bassoniste Willent (*voy.* ce nom), et chanta avec succès à New-York en 1834, à Messine et à Naples, pendant les années 1836 et 1837, puis fut professeur de chant à Bruxelles jusqu'en 1848. Elle est morte en Italie vers 1855.

BORDONI (Faustine). *Voy.* Hasse (Mme).

BORETTI (Jean-André), maître de chapelle de la cour de Parme, et compositeur dramatique, naquit à Rome vers 1640. On a de lui quelques opéras sérieux, entre autres : — 1° *Zenobia*, en 1666. — 2° *Alessandro amante*, en 1667. —

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

3° *Eliogabale*, 1668. — 4° *Marcello in Siracusa*, 1670. — 5° *Ercole in Tebe*, 1671. — 6° *Claudio Cesare*, 1672. — 7° *Domiziano*, 1673. — 8° *Dario in Babilonia*, 1674.

BORGATTA (Emmanuel), compositeur et pianiste, né à Gênes vers 1810, commença à se faire connaître par des concerts qu'il donna dans sa ville natale en 1832, puis à Milan au mois de mai 1833. Ses premières compositions furent : — 1° Une sonate pour piano seul; Milan, Ricordi. — 2° Une cadence capricieuse (en *mi*) pour le même instrument; ibid.— 3° Des variations sur les thèmes de *la Straniera* et de *Lucrèce Borgia*; ibid. — 4° Des romances italiennes; ibid. M. Borgatta s'est établi à Gênes, comme professeur de piano. Au mois de novembre 1835, il y a fait représenter l'opéra de sa composition intitulé : *Il Quadromaniaco*; en 1837, il y a donné *Francesca di Rimini*, drame lyrique en trois actes. Ces ouvrages furent chaleureusement applaudis par les concitoyens du compositeur.

BORGHÈSE (Antoine D. R.), compositeur, né à Rome, vint à Paris vers 1777, et y fit imprimer, en 1780, un recueil de sonates de piano avec accompagnement de violon obligé, op. 2, et des duos de violon. En 1787, il fit représenter au théâtre des Beaujolais un petit opéra intitulé : *La Bazoche*. On a joué aussi sur les théâtres d'Allemagne un autre opéra en un acte sous ce titre : *Der unvermuthete glückliche Augenblick* (Le bonheur imprévu). *Le Calendrier musical universel* pour l'année 1788 attribue au même artiste un *Traité de composition*, mais sans en indiquer le titre exactement, et sans faire connaître s'il est imprimé. Enfin, on a de lui *L'Art musical ramené à ses vrais principes, ou Lettre de D. R. Borghèse à Julie*, Paris, 1786, in-8°.

BORGHI (Jean-Baptiste), né à Orviette, vers 1740, fut maître de chapelle à Notre-Dame de Lorette en 1770. On connaît de lui les opéras dont les titres suivent : — 1° *Ciro riconosciuto*, qui tomba à Venise, en 1771. Il avait donné précédemment : — 2° *Alessandro in Armenia*, 1768. En 1773, il écrivit : — 3° *Ricimero*. — 4° *La Donna instabile*, 1776. — 5° *Artaserse*, 1776. — 6° *Eumene*, 1778. — 7° *Piramo e Tisbe*, à Florence, en 1783. — 8° *L'Olimpiade*, à Florence, en 1785. — 9° *La morte di Semiramide*, à Milan, en 1791. La musique de ce compositeur était estimée de son temps. Il a écrit aussi pour l'église, et l'on connaît de sa composition en ce genre : — 1° Deux messes à quatre voix avec orchestre. — 2° *Dixit* à quatre voix. — 3° *Laudate* à 5. — 4° *Domine* à 5. — 5° *Lamentazione per il Giovedì Santo*, pour voix de basse et orchestre. — 6° Deux litanies à quatre voix, une autre à 2 chœurs avec orchestre. En 1797, Borghi fit un voyage à Vienne, s'y arrêta pendant près d'une année pour faire représenter sa *Semiramide*, puis se rendit en Russie, d'où il revint dans sa patrie en 1800. Après cette époque, les renseignements manquent sur sa personne et ses travaux.

BORGHI (Louis), habile violoniste et compositeur, fut élève de Pugnani, et s'établit à Londres, vers 1780. Il était premier des seconds violons à la célèbre exécution des oratorios qui eut lieu à Londres, en 1784, en commémoration de Hændel. Ses ouvrages consistent en *Six sonates pour le violon, avec basse*, op. 1; Paris, in-fol. — 2° *Trois concertos pour le violon, avec accompagnement*, op. 2; Berlin, in-fol. — 3° *Six solos pour le violon*, op. 3; Amsterdam, in-fol. — 4° *Six duos pour deux violons*, op. 4. — 5° *Six idem*, op. 5. — 6° *Six idem pour violon et alto*, op. 6; Berlin. — 7° *Six idem pour violon et violoncelle*, op. 7; Amsterdam. — 8° *Six simphonies à grand et petit orchestre*; Paris, Imbault. — 9° *Six concertos pour violon principal*; Paris, Imbault. — 10° *Italian canzonets*; Londres, Broderip.

BORGIA (Grégoire), organiste à Novarre, dans la seconde moitié du seizième siècle, a fait imprimer de sa composition : *Canzoni spirituali. Libro primo à 3, 4 e 5 voci*; Torino, appresso Bevilagno, 1580, in-4°.

BORGIANI (Dominique), compositeur de l'École romaine, vécut vers le milieu du dix-septième siècle. On a imprimé de sa composition : *Sacri Concentus a bina usque quina voces, cum basso generali*; Romæ, Typis Ludov. Grignani, 1646.

BORGO (César), d'abord organiste à Gessate (Lombardie) puis maître de chapelle de la cathédrale de Milan, naquit dans cette ville, vers le milieu du seizième siècle. Il a fait imprimer de sa composition : — 1° *Canzonette a tre voci*; Venise, Ricciardo Amadino, 1584, in-4°. — 2° *Messe a otto voci*; Milan, 1588. — 3° *Canzoni alla Francese a quattro voci*, lib. 2; Venise, 1599. — 4° *Messe a otto voci*; Milan, 1614. Bonometti a placé quelques pièces de Borgo dans son *Parnassus musicus Ferdinandæus*.

BORGO (Dominique), de Vérone, fut maître de chapelle à *Santa-Maria-Antica*, de cette ville, vers 1620. On a imprimé de sa composition un recueil de pièces pour la semaine sainte, intitulé : *Lamentationi, Miserere et improperii a quattro voci pari, con il basso per l'organo; in Venetia, Aless. Vincenti*, 1622, in-4°.

BORGOGNINI (D. Bernard), compositeur dramatique qui vivait à Venise au commence-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ment du dix-huitième siècle, a donné au théâtre de cette ville, en 1700, *La Nicopoli*.

BORGONDIO (Mme Gentile), cantatrice, née à Brescia, en 1780, est issue d'une famille noble. Son début dans la carrière théâtrale eut lieu à Modène. En 1815, elle passa à Munich, et y fit entendre, pour la première fois, le *Tancredi* de Rossini, et l'*Italiana in Algeri* du même maître. Elle alla ensuite à Vienne, où elle fut fort applaudie : elle y chanta pendant trois ans. De Vienne, elle se rendit à Moscou et à Saint-Pétersbourg. Elle se fit entendre dans cette capitale six fois devant l'empereur, et reçut de ses mains de riches présents; mais il paraît que le climat de ce pays altéra son organe; car elle chanta depuis lors à Paris et à Londres, et toujours sans succès. Au reste, il se peut que l'âge seul ait influé sur sa voix. En 1824, Mme Borgondio était à Londres; en 1830, elle chanta encore à Milan; mais depuis lors elle n'a plus paru en public, et l'on ignore où elle s'est retirée.

BORIN (....). On a sous ce nom un livre intitulé : *La Musique théorique et pratique dans son ordre naturel avec l'art de la Danse*, Paris, 1746. J'ignore quelle est la nature de cet ouvrage.

BORJON (Charles-Emmanuel), avocat au parlement de Paris, amateur de musique et habile joueur de musette, naquit en 1633 à Pont-de-Vaux, en Bresse. Il mourut à Paris le 4 mai 1691. Borjon a publié beaucoup de livres de droit et de jurisprudence dont on peut voir les titres et le contenu dans la *Biographie universelle* de MM. Michaud. Il excellait à faire des découpures sur vélin : Louis XIV en conservait plusieurs avec soin. On a de Borjon un livre qui a pour titre : *Traité de la Musette, avec une nouvelle méthode pour apprendre de soy-mesme à jouer de cet instrument facilement et en peu de temps*; Lyon, Jean Girin, 1672, in-fol., avec des planches qui représentent les détails de l'instrument, la tablature et les airs recueillis par Borjon dans les diverses provinces de France. C'est un très-bon ouvrage en son genre. L'auteur de l'article *Borjon* de la *Biographie universelle de* MM. Michaud s'est trompé en indiquant 1674 pour la date de l'impression de cet ouvrage. La Borde, le *Dictionnaire historique des Musiciens* (Paris, 1810-1811), Forkel, Ferd. Becker, et Lichtenthal ont dénaturé le nom de ce musicien en l'écrivant *Bourgeon*.

BORLASCA (Bernardin), noble génois; de la famille des Gavio, vécut au commencement du dix-septième siècle. On connaît de sa composition — 1° *Scherzi musicali ecclesiastici sopra la cantica a 3 voci*; Venise, Alex. Raverio, 1609, in-4°. — 2° *Canzonette a 3 voci per cantar nel Chitarone, Lira doppia, etc. Libro secondo*; Venezia, Aless. Vincenti, 1611. — 3° *Fioretti musicali leggiadri a tre voci*; Venezia, 1631.

BORNACINI (Joseph), compositeur, né à Ancône vers 1810, a fait représenter à Venise, en 1833, au théâtre *S. Crisostomo*, un opéra bouffe intitulé : *Aver moglie e poco; guidarla è molto*. En 1834, il donna dans la même ville *Ida, opera giocosa*, et enfin, dans la même année : *I due Incogniti*. On a publié aussi du même artiste des romances italiennes avec piano; Milan, Ricordi; et une introduction avec des variations pour le piano sur un thème de la *Zelmira* de Rossini.

BORNEMANN (Wilhelm), membre de l'Académie de chant à Berlin, a publié une description de l'organisation de cette société, de son origine, de sa fondation et de ses progrès, sous ce titre : *Die Zeltersche Liedertafel in Berlin, ihre Entstehung, Stehung und Fortgan, nebst einer Auswahl von Liedertafel-Gesängen und Liedern*; Berlin, Decker, in-12.

BORNET aîné, violoniste à l'Opéra, de 1768 à 1790, a publié à Paris, en 1788, une *Méthode de violon et de musique, dans laquelle on a observé toutes les gradations nécessaires pour apprendre les deux arts ensemble, suivie de nouveaux airs d'opéras*. Bornet a fait aussi paraître un journal de violon, commencé en 1784, et continué pendant les années 1785-1788. En 1765, il écrivit, pour la Comédie-Italienne, le ballet de *Daphnis et Florise*. Son frère, violoniste comme lui, connu sous le nom de *Bornet le Jeune*, se trouvait en 1797 à l'orchestre du *Théâtre de la Pantomime nationale*, et passa ensuite à celui de l'*Opéra Buffa*, où il était encore en 1807.

BORNHARDT (J.-H.-C.), professeur de musique à Brunswick, est né dans cette ville, en 1774. Également connu comme pianiste et comme guitariste, cet artiste est considéré en Allemagne comme un des compositeurs les plus laborieux de son temps : il doit surtout sa réputation à son talent dans le genre de la romance et de la chanson. Parmi les ouvrages qu'il a publiés, on remarque : — 1° Plusieurs suites de duos pour deux violons; Bonn, Simrock, et Hambourg, Cranz. — 2° Des divertissemens, pots-pourris, et airs variés en trios pour guitare et divers instruments, œuvres 53, 130, 146, etc. — 3° Plusieurs œuvres de duos pour la guitare. — 4° Un grand nombre de thèmes variés pour guitare seule. — 5° Des sonates pour piano avec flûte. — 6° De petites sonates et des pièces détachées pour piano à quatre mains. — 7° Des sonatines pour piano seul, œuvres 6 et 137. —

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

8° Des exercices pour le même instrument. — 9° Des variations, idem. — 10° Des écossaises, des anglaises et des valses, idem. — 11° Deux méthodes pour la guitare. — 12° Une méthode pour le piano. — 13° Environ vingt recueils de canons à plusieurs voix et de duos avec accompagnement de piano. — 14° Les airs et ouvertures de plusieurs mélodrames et vaudevilles, entre autres de *Arnold de Halden* et de *La Laitière de Bercy*. — 15° Une très-grande quantité de romances, de chansons, et de cantates à voix seule avec accompagnement de piano. Plusieurs de ces morceaux ont obtenu un brillant succès en Allemagne. Parmi ces productions, on cite particulièrement, *La Lyre et l'Épée*, de Kœrner, *Ode à l'Innocence*, *L'Homme*, de Schiller, *L'Adieu* (*Amanda, du weinest!*), qu'on a comparé à l'*Adélaïde* de Beethoven.

BORONI (Antoine). *Voy.* Buroni.

BORONO (Ottaviano), né à Parme vers 1596, fut organiste de l'église principale de la communauté de Sassuolo. Il a fait imprimer de sa composition : *Motletti concertati a* 1, 2, 3, *e* 4 *voci per cantare nell' organo, libro* 1°; *in Venetia, App. Giac. Vincenti*, 1617, 4 vol, in-4°.

BOROSINI (François), ténor excellent, né à Bologne vers 1695, fut un des premiers chanteurs au grand Opéra de Prague, en 1723.

BOROSINI (Éléonore), née *d'Ambreville*, épouse du précédent et cantatrice remarquable, se trouvait, en 1714, à la cour Palatine, et fut appelée à Prague, en 1723, pour y chanter au grand Opéra de cette ville.

BORRONI (Antoine), compositeur de l'École romaine, vers le milieu du dix-septième siècle, se distingua parmi les maîtres qui substituèrent à l'ancien style *osservato* de Palestrina et de ses contemporains, le style orné qui a fait la réputation de Benevoli, de Bernabei et de Bencini. On cite surtout comme un chef-d'œuvre en ce genre le motet *Dirupisti vincula mea* de Borroni. Les ouvrages de ce compositeur sont restés en manuscrit.

BORRONI ou BORONI (Pierre-Paul) célèbre luthiste du seizième siècle, naquit à Milan. Il est quelquefois désigné dans les recueils du temps sous le nom de *Pierre-Paul Milanais*. On trouve des pièces de sa composition dans les collections intitulées : 1° *Intabolatura de Leuto di diversi autori novamente stampata, et con diligentia revista; stampata nella città de Milano per Jo. Antonio Castelliono*, 1536, petit in-4° obl. — 2° *Carminum pro Testudine liber III, in quo continentur excellentissima carmina, dicta Paduana et Galiarda, composita per Franciscum Mediolanensem, et Petrum Paulum Mediolanensem, et alios artifices in hac arte præstantissimos. Lovanii apud Petrum Phalesium Bibliopolam juratum. Anno Domini* 1546. — 3° *Hortus Musarum, in quo tanquam flosculi quidam selectissimarum carminum collecti sunt ex optimis quibusque auctoribus, et primo ordine continentur automata, quæ Fantasiæ dicuntur. Deinde cantica quatuor vocum. Post carmina graviora quæ mutetta appellantur, eaque quatuor, quinque et sex vocum. Demum addita sunt carmina longe elegantissima duabus testudinibus canenda hactenus nunquam impressa. Collectore Petro Phalesio. Lovanii, apud Phalesium bibliopolam juratum*, 1552.

BORSA (Matteo), docteur en droit, né à Mantoue vers 1741, a fait insérer dans le recueil des *Opuscoli scelti di Milano* (tom. IV, 1781, p. 195-224) *Saggio filosofico sopra la musica imitativa teatrale, in due lettere*, dont Arteaga vante l'esprit et la philosophie.

BORSARO, ou BORSARI (Archange), compositeur, né à Reggio vers 1570, fut moine du tiers-ordre de S. François. Bordoni (1) et Quadrio (2), qui le mentionnent, ne donnent aucun autre renseignement sur lui. Ses ouvrages connus sont : 1° *Magnificat super omnes tonos*; Venise, Ang. Gardane, 1591. — 2° Sept livres de *Concerti ecclesiastici* à 3, 4 et 5 voix publiés depuis 1593 jusqu'en 1606; ibid., et Venise, Ric. Amadino. — 3° *Vespertina psalmodia octo vocibus*; ibid., 1602. — 4° *Novo Giardino de concerti a quattro voci per cantare a due cori con* 2 *voci, et* 2 *tromboni e altri stromenti o voci, seconda la commodita de' cantori, con il basso principale per l'organo*, op. XI; Venetia, Ricc. Amadino, 1611, in-4°. — 5° *Secondo libro degl'odoranti fiori, concerti diversi a* 1, 2, 3, 4 *voci con organo, op.* XIII; ibid., 1615, in-4°. — 6° Six livres de motets à 3 voix avec l'orgue, sous le titre *Affectibus pietosis*; ibid., 1615 et années suivantes. — 7° *Canzonnette spirituali a* 4 *voci*; ibid., 1616, in-8°. — 8° trois livres de musique d'église de tout genre publiés sous le titre : *Diversorum conceptuum musicalium libri tres* ibid., 1616 et années suivantes.

BORSCHITZKI (François), membre de la chapelle royale de Vienne, est né en 1794 à Reisenmarckt, seigneurie dépendante de l'abbaye de Sainte-Croix (Heiligen Kreutz), dans la Basse Autriche, où son père était instituteur. Après avoir appris les premiers éléments de la musique dans la maison paternelle, il entra à l'âge de dix ans dans la même abbaye comme enfant de

(1) *Chronologia FF., etc., Soc. Tertii Ord. S. Franc.*, p. 830.

(2) *Della Ragione e Stor. d'ogni poesia*, tom. III, p. 331

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

chœur, et y passa cinq années; puis on l'envoya au gymnase de Wiener-Neustadt, pour y faire ses humanités. Il y resta jusqu'à l'âge de vingt et un ans. En 1816, il se rendit à Vienne, où il fut d'abord engagé comme basse dans le chœur de l'Opéra de la cour. Les occasions fréquentes qu'il eut alors d'entendre les meilleurs chanteurs italiens lui inspirèrent le dessein de se livrer à des études sérieuses sur l'art du chant, et ses progrès furent tels, qu'en 1822 il fut appelé à Pesth pour y chanter les premiers rôles de basse. Plus tard il accepta le même emploi au théâtre Kaerntnerthor de Vienne. La mort de Weinmüller ayant laissé, en 1829, une place de basse chantante vacante à la chapelle impériale, Borschitzki se mit au rang des prétendants à cette place, et l'obtint au concours. Depuis 1832, il a chanté au théâtre de Josephstadt.

BORTNIANSKY (Dmitri-Stepanovitch), né en 1751 dans la ville de Gloukoff, gouvernement de Tchernigoff, en Russie, et non à Moscou, comme il est dit dans la Nouvelle-Encyclopédie de la musique de Schilling, révéla de bonne heure ses heureuses dispositions pour la musique. Il venait d'accomplir sa septième année, lorsque sa belle voix de soprano le fit admettre au nombre des chantres de la chapelle impériale. L'Impératrice Élisabeth, ayant bientôt remarqué sa belle organisation, confia son éducation musicale à Galuppi, alors maître de chapelle à Saint-Pétersbourg. Le départ de ce compositeur pour l'Italie, après quelques années, interrompit tout à coup les études de Bortniansky ; mais l'impératrice Catherine II, dont le génie pressentait celui de ceux qui l'approchaient, voulut que le jeune artiste achevât de développer son talent, et lui fournit les moyens d'aller retrouver son maître. Bortniansky rejoignit Galuppi à Venise, en 1768. Il était alors âgé de dix-sept ans. Par les conseils de son maître, il alla ensuite étudier à Bologne, à Rome et à Naples, pour y saisir l'art dans les diverses directions de cette époque. Il écrivit alors beaucoup de musique d'église dans la manière des maîtres italiens, des sonates pour le clavecin, des pièces détachées de genres différents, et même, dit-on, des opéras. Je possède des motets de sa composition qui appartiennent à cette période de sa vie : ils n'ont rien de remarquable, si ce n'est la pureté d'harmonie des maîtres de la bonne école. On a écrit qu'il était à Milan en 1780, et qu'il y était considéré comme un des meilleurs compositeurs d'opéras de cette époque : je crois que les biographes ont été induits en erreur à cet égard, car j'ai examiné tous les almanachs des théâtres de l'Italie depuis 1770, et je n'y ai pas trouvé une seule indication de pièce dont Bortniansky aurait composé la musique. Les compositeurs étrangers connus en Italie vers 1780 étaient Rust, Misliweseck, Mozart et Gassmann ; Hasse y était déjà oublié. Quoi qu'il en soit, Bortniansky retourna en Russie en 1779, et son mérite le fit bientôt choisir comme directeur du chœur de la cour. En 1796, ce chœur reçut le titre de *Chapelle impériale*, et Bortniansky en conserva la direction. Dans tout ce qu'il avait produit jusqu'à son retour en Russie, il s'était inspiré de la musique italienne de son temps; ce ne fut qu'à Saint-Pétersbourg que son génie se révéla dans ce qui constituait son originalité. Le chœur qu'il était appelé à diriger avait été organisé sous le règne du tsar Alexis Mikaïlovitsch ; mais, quoique déjà ancien, il laissait beaucoup à désirer pour la qualité des voix et pour le fini de l'exécution. Bortniansky fit venir des chanteurs de l'Ukraine et des diverses provinces de l'empire, choisissant les voix les plus belles, et les dirigeant par degrés vers une exécution parfaite dont on ne prévoyait pas même la possibilité avant lui. C'est par les soins de cet artiste remarquable que la chapelle impériale de Russie est parvenue à l'excellence qui est aujourd'hui l'objet de l'admiration de tous les artistes étrangers. C'est pour ce chœur incomparable que Bortniansky a écrit 45 psaumes complets à 4 et à 8 parties dont les inspirations et le caractère sont d'une originalité saisissante. On lui doit aussi une messe grecque à trois parties et beaucoup de pièces diverses. Toutes ces compositions sont d'ailleurs écrites dans une harmonie pure et correcte. Il avait senti la nécessité de mettre en ordre les anciens chants de l'Église moscovite qui se chantaient en harmonie par tradition, et dont les successions d'accords étaient souvent peu satisfaisantes pour l'oreille; mais il n'eut pas le temps de réaliser ce projet de réforme, qui a reçu son exécution par le travail et les soins d'un de ses successeurs, M. Alexis de Lvoff (*voy.* ce nom), conseiller intime et directeur général de la chapelle impériale. Après s'être fait des titres à l'admiration de la postérité, Bortniansky mourut le 28 septembre (9 octobre) 1825, à l'âge de soixante-quatorze ans. On a publié dans ces derniers temps à Saint-Pétersbourg un choix des compositions de Bortniansky à l'usage des Églises grecques de Russie.

BORTOLAZZI (Barthélemi), virtuose sur la mandoline et compositeur pour cet instrument, naquit à Venise en 1773. La mandoline était à peu près oubliée quand cet artiste entreprit de la faire revivre à force de talent. Au lieu du son grêle et sec qu'on en avait tiré jusqu'à lui, il sut lui en faire produire de diverses nuances qui don-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

naient à son jeu un charme d'expression dont on n'aurait pas cru susceptible un instrument si petit et si borné. En 1803, Bortolazzi se rendit en Allemagne, donna des concerts à Dresde, Leipsick, Brunswick, Berlin, et finit par se fixer à Vienne. Partout il fit admirer son habileté. Vers 1801, il se livra à l'étude de la guitare, sur laquelle il acquit aussi un talent distingué. Ses meilleurs ouvrages sont: —1° Méthode pour apprendre sans maître à jouer de la mandoline; 1805, in-4°, Leipsick, Breikopf et Hærtel : elle a pour titre : *Anweisung die Mandoline von selbst unterricht nebst Ubungstücken.*—2° *Nuova ed esatta scala per la chitarra, ridotta ad un metodo il più semplice, ed il più chiaro* (en italien et en allemand) ; Vienne, Haslinger. Cette méthode a eu beaucoup de succès ; il en a été publié huit éditions jusqu'en 1833, toutes corrigées et augmentées. — 3° Beaucoup de variations, rondeaux et fantaisies pour guitare seule, ou guitare, violon, piano et mandoline ; Vienne, Berlin et Leipsick. — 4° Six variations pour mandoline ou violon et guitare, op. 8 ; 1804. —5° Sonate pour piano et mandoline ou violon, op. 9.—6° Six thèmes variés pour mandoline ou violon et guitare, deux suites, op. 10. —7° Six variations pour guitare et violon obligé, op. 13. — 8° Sonate pour guitare et piano. —9° Deux recueils de chansons italiennes et allemandes, avec accompagnement de piano ou guitare. — 10° Six romances françaises, idem, op. 20.

BORZIO (Charles), maître de chapelle à Lodi, vers la fin du dix-septième siècle, a composé beaucoup de musique d'église qu'on estimait de son temps. Il a écrit aussi pour le théâtre et a fait représenter l'opéra de *Narciso* à Lodi, en 1676, ainsi qu'une pastorale qui fut exécutée à Bologne en 1604.

BOS (Lambert), savant helléniste, né à Workum, dans la Frise, le 25 novembre 1670, fit ses études dans l'université de Franeker, et devint professeur de grec dans cette université en 1703. Il mourut à l'âge de quarante-sept ans, le 6 janvier 1717. Dans ses *Antiquitatum græcarum præcipue atticarum Descriptio brevis* (Franeker, 1714, in-12), il traite, part. II, ch. VII, *De Musica ;* ch. VIII, *De Cithara ;* ch. IX, *De Tibia et Fistula.* La meilleure édition de cet ouvrage est celle de Leipsick, 1767, in-8° avec les notes de Leisner.

BOSCHETTI (Jérôme), maître de chapelle de la *Madona de' Monti*, à Rome, naquit à Mantoue, et vécut dans la seconde moitié du seizième siècle. Il a fait imprimer de sa composition : 1° *Il primo libro di Madrigali a 4 voci ; in Venezia, app. Ang. Gardano*, 1591, in-4°. — 2° *Il secondo libro di Madrigali a 4 voci, et due a 6 voci con un echo nel fine a otto voci ;* ibid, 1593, in-4°.

BOSCOWICH (Roger-Joseph), jésuite, né à Raguse le 18 mai 1711, est considéré comme un géomètre et un physicien distingué. Après la suppression de son ordre, il fut nommé par le grand-duc de Toscane professeur à l'université de Pavie. Il est mort à Milan le 12 février 1787. Ce savant n'est cité ici que pour relever une erreur de Gerber, qui, dans son nouveau Lexique des musiciens, lui attribue l'écrit du P. Draghetti (*voy.* ce nom), intitulé : *Delle legge di continuità nella scala musica* (Milan, de la typographie de Joseph Marelli, 1771, in-8°). Gerber a confondu cet écrit avec le traité de mathématiques du P. Boscowich, qui a pour titre : *De continuitatis lege*, etc. ; Rome, 1754, in-4°. Il est assez remarquable que cet ouvrage important sur les séries, qui fixa l'attention des savants sur le mérite du P. Boscowich avant la publication de ses autres ouvrages, ait été oublié dans la Biographie générale de MM. Didot.

BOSE (George-Mathias), professeur de physique à Wittenberg, né à Leipsick le 22 septembre 1710, mourut à Magdebourg le 17 septembre 1761. On a de lui : *Hypothesis soni Perraultiana ac in eam meditationes ;* Leipsick, 1735, in-4°, cinquante pages. Cette dissertation a pour objet l'examen de l'opinion de Perrault émise dans sa traduction de Vitruve concernant la formation du son dans les orgues hydrauliques de l'antiquité.

BOSELLO (Anna). *Voyez* Morichelli (Mme).

BOSSELET (Charles), professeur d'harmonie au Conservatoire royal de musique de Bruxelles, et second chef d'orchestre du théâtre royal, est né à Lyon le 27 juillet 1812. Fils d'un ancien acteur, il suivit sa famille en différentes villes, et arriva à Bruxelles, où son père fut engagé pour la comédie. C'est dans cette ville qu'il a appris les éléments de la musique. Admis à l'école royale qui avait été instituée en 1824, il y fit quelques études préparatoires d'harmonie que la révolution de 1830 vint interrompre. Après cet événement, il fut attaché pendant quelque temps au théâtre de Boulogne-sur-Mer, en qualité de chef d'orchestre ; puis il revint à Bruxelles. Lorsque le Conservatoire royal fut réorganisé, sous la direction de l'auteur de cette notice, Bosselet devint élève de celui-ci, et fit des études complètes d'harmonie, de contrepoint et de composition. En 1836, le premier prix lui fut décerné, et à cette occasion l'orchestre et le chœur du Conservatoire exécutèrent, au concert de la distribution des prix, un *Laudate Dominum* de sa composition. Bientôt

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

après il se fit connaître avantageusement par des chants à 4 parties, pour voix d'hommes, dont plusieurs sont devenus populaires, et parmi lesquels on remarque : *Notre-Dame de la Garde; Le Carillon de la Samaritaine; La Valse des étudiants d'Inspruck; Les Mineurs; Les Moissonneurs; Le Retour au village*; *Le Rendez-vous de chasse; la Sérénade*, et *Les Chasseurs égarés*. Tous ont été publiés dans des journaux, tels que *Le Choriste*, ou chez les éditeurs Lahou et Katto, à Bruxelles. Bosselet a écrit aussi des messes et des motets qui ont été exécutés dans diverses églises, ainsi que la musique de plusieurs ballets représentés au Théâtre Royal. Le 16 décembre 1853 il a fait exécuter au même théâtre une grande cantate écrite pour l'anniversaire de la naissance du roi Léopold. Depuis 1835 il remplit les fonctions de second chef d'orchestre au théâtre royal. En 1840, il a été nommé professeur titulaire d'harmonie au Conservatoire et y a formé un grand nombre d'élèves distingués. Parmi ses travaux figurent beaucoup de leçons d'harmonie à quatre parties, qui forment un cours complet. En 1852, l'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique l'a nommé l'un de ses membres correspondants : il est aussi membre du jury du grand concours de composition institué par le gouvernement belge.

BOSSI (Lucio), compositeur vénitien, qui vivait au commencement du dix-septième siècle, n'est connu que par un ouvrage qui a pour titre : *Motettorum sex vocum liber primus*; Venetiis ap. Vincentinum, 1606, in-4°.

BOSSI (.....), né à Ferrare en 1773, a composé pour l'Opéra de Londres la musique de plusieurs ballets, notamment de ceux-ci : *Little Peggy's love; L'Amant Statue*, 1797; *Acis and Galatea*. Le catalogue de Lavenu indique aussi des sonates pour piano de la composition de Bossi. Il est mort à Londres, dans la prison du roi, au mois de septembre 1802, laissant une femme et deux enfants dans une profonde misère.

BOSSIUS (Jérôme), professeur de théologie à Milan, né à Pavie vers la fin du seizième siècle, a publié un petit écrit intitulé : *Libellus de Sistris*; Milan, 1612, in-12. Sallengre l'a inséré dans son *Thesaur. Antiquit. Roman.*, t. II, p. 1373, sous le titre *De Isiacis, sive de Sistro opusc.*

BOSSLER (Henri-Philippe-Charles), conseiller du prince de Brandebourg-Onolzbach, et éditeur de musique à Spire, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, est auteur d'un traité élémentaire de musique en dialogues intitulé : *Klementarbuch der Tonkunst zum Unterricht beim Klavier für Lehrende und Lernende mit praktischen Beispielen*. Spire, 1782-1789, 2 vol. in-8° et un vol. in-4° d'exemples. Cet ouvrage parut par livraisons de mois en mois, sous la forme d'un recueil périodique. L'objet principal du livre est l'étude du clavecin; mais l'auteur y traite aussi de l'harmonie, de la composition, et même de la musique des Hébreux. Bossler a été aussi éditeur et rédacteur principal d'une gazette de musique (*Musikalische Realzeitung*), qui a paru à Spire depuis le mois de juillet 1788 jusqu'à la fin de juin 1790, en 4 volumes in-4°, avec 4 volumes de morceaux et d'exemples de musique publiés sous le titre d'*Anthologie musicale* (*Musikalische Anthologie*). Les six derniers mois de la gazette (juillet-décembre 1790) ont paru sous le titre de *Correspondance musicale*. En 1792, Bossler transporta son établissement à Darmstadt, et plus tard à Leipsick. Les journaux de 1809 ont annoncé qu'il était décédé à Mannheim le 9 décembre 1808; mais M. Ch.-Ferd. Becker dit qu'il est mort le 9 décembre 1812, à Leipsick.

BOSSNIS (Henri), magister et diacre à l'église des récollets d'Augsbourg, a publié en cette ville, en 1618, le cent-vingt-huitième psaume à six voix, in-4°.

BOST (Mme Louise), amateur de musique, née à Würzbourg vers 1810, s'est fait connaître par un écrit intitulé : *Cæcilia. Betrachtungen über Kunst und Musik* (Réflexions sur l'art et sur la musique). Würzbourg, 1839, 1 vol. in-12.

BOTENLAUBEN (Othon de), comte de Henneberg, trouvère (Minnesinger) allemand, naquit vers la fin du douzième siècle. Il tirait son nom de Botenlauben, bourg de la Bavière, où vraisemblablement ses ancêtres possédaient un château, et était seigneur de Henneberg en Franconie. Il se croisa avec son père et son frère en 1217. De retour de la Terre sainte, il se maria; et sa femme, Beatrix, qui était de haute naissance, lui donna plusieurs fils. La mort de Beatrix, peu avant 1244, décida le comte de Henneberg à se retirer dans le cloître de Frauenrode, aux environs de Würzbourg, où il mourut le 4 octobre 1254. On voit cette inscription sur sa tombe :

> Nobilis Otto comes de Bodenlaubeque dives,
> Princeps famosus, sapiens, fortis, generosus,
> Strenuus et justus, præclarus et ingeniosus;
> Hic jacet occultus nunc cœli lumine fultus.

Les manuscrits ont conservé quatorze chansons d'Othon de Botenlauben, que M. Fr. Henri de Hagen a publiées dans sa grande collection des *Minnesingers*, t. 1, p. 27-32. On peut consulter sur ce trouvère l'ouvrage de M. de Hagen, quatrième partie, 14. p. 62, et la monographie

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de M. Bechstein intitulée : *Geschichte und Gedichte des Minnesangers Otto von Botenlauben, Grafen von Henneberg*; Leipsick, 1845, in-4°.

BOTT (Antoine), bon violoniste à Cassel, est né en 1790, à Gross-Steinheim, petite ville sur le Mein. Pendant les années 1838-1842, il a dirigé à Cassel une société de musique instrumentale. On a de cet artiste deux suites de caprices pour le violon, dans la manière de Paganini, avec une préface instructive pour l'exécution de cette musique, en allemand et en français.

BOTT (Jean-Joseph), fils aîné du précédent, né le 9 mars 1820, à Cassel, a reçu de son père les premières leçons de violon et de piano. Ses rares dispositions pour la musique lui firent faire de si rapides progrès, que, dès l'âge de huit ans, il put se faire entendre dans quelques concerts et s'y faire applaudir. Charmé par son heureuse organisation, Spohr le prit comme élève, et cultiva son talent naissant avec tant de soin, que Bott entreprit, dès l'âge de quatorze ans, un voyage, et donna des concerts à Francfort, à Breslau et dans plusieurs autres villes, avec le plus brillant succès. De retour à Cassel, il se livra à l'étude de l'harmonie, sous la direction de Hauptmann (*voy.* ce *nom*). Après le départ de ce savant professeur pour Leipsick, Bott continua ses études de composition près de Spohr. Ayant entrepris un second voyage quelques années après, il visita Hanovre, Brunswick, Leipsick, Oldenbourg, Brême et Hambourg, donnant partout des concerts, et recueillant des applaudissements. En 1849, il fut nommé maître des concerts de la cour, quoiqu'il ne fût âgé que de vingt-trois ans. Trois ans après, le roi de Hanovre lui ayant fait offrir la place de maître de chapelle de sa cour, le grand duc de Hesse le retint à Cassel en lui accordant la place de second maître de sa chapelle et du théâtre de la cour. Depuis lors, Bott a été chargé de conduire les opéras conjointement avec Spohr. Il a fait preuve d'une rare habileté dans la direction d'un orchestre. Un si rapide avancement ne put empêcher que le jeune artiste ne fût saisi d'un profond sentiment de mélancolie. Dans un accès de ce mal, il se précipita dans la Fulde : heureusement il en fut tiré avant d'être submergé. On a gravé de lui : Plusieurs quatuors pour le violon ; — Quatre morceaux de salon pour violon et piano, op. 1; Hambourg, Schubert. — Un premier concertino pour violon et orchestre, op. 2; ibid. — *Andante Cantabile* pour violon et orchestre, op. 9; Cassel, Lueck. — Quelques morceaux détachés pour le piano. ibid.; six Lieder pour ténor avec piano, op. 8. ibid. — Des romances pour piano; etc. Des ouvertures de sa composition ont été exécutées dans les concerts de Cassel, en 1843 et 1848; enfin, il a fait représenter à Cassel, en 1854, un opéra intitulé l'*Inconnue*, qui a obtenu du succès.

BOTT (Jacques), frère puîné du précédent, est aussi violoniste à la chapelle du grand-duc de Hesse-Cassel. La sœur de ces deux artistes, Catherine Bott, pianiste distinguée, s'est fait connaître par son talent en Allemagne, à Paris et à Londres, dans les années 1838, 39 et 40. Elle est née à Cassel en 1824.

BOTTA (Charles-Joseph-Guillaume), historien et médecin, né le 6 novembre 1766, à Saint-Georges, dans le Piémont, est mort le 10 août 1837. La vie politique et les écrits historiques ou littéraires de cet homme distingué n'appartiennent pas à notre ouvrage : il n'est cité ici que pour son mémoire *Sur la nature des sons et des tons*, inséré dans les *Mémoires de l'Académie de Turin*, année 1803, et dont il a été tiré quelques exemplaires à part.

BOTTACIO (Paul), maître de chapelle à Como, au commencement du dix-septième siècle, est auteur d'un recueil de madrigaux intitulé : *I Sospiri con altri madrigali a cinque et otto voci. Libro primo. In Venetia, appresso Angelo Gardano e fratelli*, 1609, in-4°. L'épître dédicatoire est datée de Como, le 20 juin 1609.

BOTTE (Adolphe-Achille), pianiste et compositeur, est né le 20 septembre 1823 à Pavilly (Seine-Inférieure). Admis comme élève au Conservatoire de Paris, au mois de janvier 1837, il y a fait des études de solfége et est devenu élève de Zimmerman pour le piano. On a publié de sa composition des pièces légères de différents genres pour son instrument. Critique distingué, M. Botte est attaché à la *Gazette musicale de Paris*, et y a publié de fort bons articles.

BOTTÉE DE TOULMON (Auguste), amateur de musique et bibliothécaire du Conservatoire de Paris, naquit dans cette ville, le 15 mai 1797. Son père, administrateur des poudres et salpêtres, lui fit faire des études spéciales pour entrer à l'école Polytechnique; mais, après sa mort, Bottée de Toulmon renonça à la culture des sciences mathématiques pour lesquelles il ne se sentait pas de vocation, et se livra à l'étude du droit. Il obtint son diplôme d'avocat en 1823; mais, indépendant par sa fortune, il n'exerça jamais cette profession, préférant suivre son penchant pour la musique, dont il avait appris les éléments dans son enfance. Il jouait un peu du violoncelle, ce qui le fit admettre dans la société d'amateurs qui donna des concerts au Wauxhall pendant les années 1825 et 1826. Desvignes, maître de chapelle de la cathédrale de Paris, avait

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

été son maître d'harmonie : il prit ensuite quelques leçons de Reicha. Pendant plusieurs années il avait fait d'assez grandes dépenses pour rassembler une collection de partitions des maîtres les plus célèbres, lorsque la publication de la *Revue musicale*, en 1827, tourna ses vues vers la littérature de la musique et vers son histoire, comme elle a fait de beaucoup d'autres en France : bientôt cette fantaisie devint en lui une passion ardente. Il lui manquait, pour y faire d'utiles travaux, une instruction fondamentale dans les diverses branches de l'art et de la science : il lui manquait surtout des vues, des idées, de la philosophie, et le grand art de généraliser, par lequel on rattache les faits particuliers à des causes primordiales et universelles. Rien de tout cela n'existait pour lui ; mais il était doué de patience et de ténacité. S'il n'est point parvenu à produire par lui-même quelque chose de nouveau et d'une valeur réelle, il s'est du moins instruit des travaux de ses devanciers, et a su s'en servir avec assez d'adresse pour se faire une certaine réputation de musicien érudit près des gens du monde. Pour satisfaire son goût de recherches, il offrit au gouvernement de remplir gratuitement les fonctions de bibliothécaire au Conservatoire : ses propositions furent acceptées, et il reçut sa nomination au mois d'août 1831. La Société des Antiquaires de France l'avait admis au nombre de ses membres : il fit aussi partie du comité historique institué au ministère de l'intérieur, et reçut sa nomination de membre de plusieurs sociétés savantes. Les événements révolutionnaires de février 1848 ayant fait sur son esprit une vive impression, sa tête se dérangea, et dans la dernière année de sa vie il ne sortit plus de chez lui. Une attaque d'apoplexie mit fin à son existence végétative, le 22 mars 1850. On a imprimé de Bottée de Toulmon : 1° *Discours sur la question : Faire l'histoire de l'art musical depuis l'ère chrétienne jusqu'à nos jours, prononcé au congrès historique, au mois de novembre* 1835; morceau à la fois pédant et superficiel, inséré dans la *Gazette musicale* de Paris, et imprimé séparément. Paris, imprimerie de Grégoire, 1836, in-8° de 16 pages. — 2° *De la Chanson en France au moyen âge*, dans l'Annuaire historique de 1836, tiré à part; Paris, Crapelet, 1836, in-12 de 12 pages. Ce vaste sujet est à peine ébauché dans le travail de Bottée de Toulmon. — 3° *Notice biographique sur les travaux de Guido d'Arezzo*, dans les *Mémoires de la Société des Antiquaires de France* (1837, tome III). — 4° *Des puys de Palinods au moyen âge*, dans la Revue française (juin 1836). L'objet de ce mémoire est le poëme de diverses formes qu'on chantait autrefois dans quelques provinces en l'honneur de l'Immaculée Conception de la Vierge : ce poëme s'appelait *Palinod*, d'où est venu *palinodie*. — 5° *Des instruments de musique au usage au moyen âge*, dans l'*Annuaire historique* de 1838, tiré à part; Paris, Crapelet, in-12 de 18 pages. Bottée de Toulmon a étendu ensuite et refondu son travail dans une *Dissertation sur les instruments de musique employés au moyen âge*, dans les mémoires de la Société de l'Histoire de France (VIIe vol. 2e série, 1844). Bottée de Toulmon a fait tirer à part cet écrit, à Paris, chez E. Duverger, 1844, in-8° de 109 pages, avec 2 planches. Cette seconde rédaction est encore bien imparfaite. — 6° *Instruction du Comité historique des arts et monuments*, dans la *Collection de documents inédits sur l'histoire de France, publiés par ordre du roi et par les soins du Ministère de l'instruction publique*, in-4° de 13 pages, avec 7 planches (de l'imprimerie royale, s. d.). Cette instruction a pour objet la recherche des monuments de l'histoire de la musique, particulièrement des manuscrits et des fragments de notations anciennes : elle fourmille d'erreurs et de nonsens. — 7° *Observations sur les moyens de restaurer la musique religieuse dans les églises de Paris*; Paris, Paul Dupont, 1841, in-8°. — 8° *Notice des manuscrits autographes de la musique composée par feu M. L.-C.-Z.-S. Cherubini, ex-surintendant de la musique du roi, directeur du Conservatoire de musique*, etc. Paris, 1843, in-8° de 30 pages. Bottée de Toulmon a donné aussi dans l'*Encyclopédie catholique* l'article *Adam de la Halle*; cette notice a été réimprimée dans le *Théâtre-français du moyen âge*, publié par MM. Monmerqué et Francisque Michel; Paris, 1839, gr. in-8° (pages 49-54). Bottée de Toulmon a laissé en manuscrit une traduction française de l'histoire de la musique moderne en Europe, de Kiesewetter (*voy.* ce nom). Comme bibliothécaire du Conservatoire, il a fait une chose très-utile, en faisant copier 95 manuscrits précieux de la bibliothèque royale de Munich, lesquels contiennent les compositions d'Isaak, de Senfel, de Brumel et de beaucoup d'autres musiciens célèbres des quinzième et seizième siècles. Ces ouvrages sont, à la vérité, en parties séparées; mais ils offrent aux musiciens instruits les moyens de les mettre en partition et de faire connaître des monuments intéressants de l'histoire de l'art. Lui-même avait conçu le projet de la publication d'un *Recueil de documents inédits de l'art musical, depuis le treizième jusqu'au dix-septième siècle*, lequel aurait renfermé toutes les messes in-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

titulées de *l'Homme armé* et de *Beata Virgine;* mais il n'a pu réaliser cette entreprise trop gigantesque pour ses connaissances. M. Vincent, de l'Institut de France, a publié une *Notice sur la vie et les travaux de M. Bottée de Toulmon, membre résident de la Société des Antiquaires de France;* Paris, 1851, in-8°.

BOTTEGARI (Cosimo), musicien italien, fut attaché au service du duc de Bavière, dans la seconde moitié du seizième siècle. Il a publié un recueil, en deux livres, de madrigaux composés par les plus célèbres artistes de cette chapelle et par lui-même, sous ce titre : *Il primo ed il secondo libro de' madrigali a cinque voci con uno a dieci de' floridi virtuosi del serenissimo ducca di Baviera, cioè : Orlando di Lasso, Giuseppe Guami, Ivo de Vento, Francesco da Lucca, Antonio Morari, Giovanni ed Andrea Gabrielli, Antonio Gosvino, Francesco Lacidis, Fileno Cornazzani, Francesco Mosto, Josquino Sale, Cosimo Bottegari. Venezia, appresso l'herede di Girolamo Scotto*, 1575, in-4°.

BOTTEONI (Jean-Baptiste), chanoine de Segna, petite ville de la Croatie, fit ses études à Venise. Il est connu comme compositeur par la musique de l'opéra intitulé : *L'Odio placato*, exécuté par la noblesse de Goriee, en 1696.

BOTTESINI (Giovanni), virtuose sur la contrebasse et compositeur, est né à Crema (Lombardie), le 24 décembre 1823. Il commença l'étude de la musique et du violon dans sa ville natale; et, lorsqu'il eut atteint l'âge de treize ans, il entra au Conservatoire de Milan. Il y devint élève de Rossi pour la contrebasse, et François Basilj lui enseigna l'harmonie et le contrepoint. Après le départ de ce maître pour Rome, son successeur, Vaccaj, termina l'éducation musicale de Bottesini. Vers 1840, ce jeune artiste, âgé seulement de dix-sept ans, sortit du Conservatoire et parcourut toute l'Italie, en donnant des concerts jusqu'en 1846. Parvenu alors à l'âge de vingt-trois ans, il reçut la proposition d'un engagement en qualité de chef d'orchestre au théâtre de la Havane, et l'accepta. Pendant son séjour dans cette colonie, il écrivit la musique d'un petit opéra espagnol, intitulé *Cristophe Colomb*, qui fut représenté avec succès. Depuis lors, et à diverses époques, Bottesini a fait des voyages en Amérique, parcourant les États-Unis, le Mexique et les autres parties méridionales du nouveau monde. Il était à Mexico au moment de la mort de Mme Sontag, comtesse de Rossi (juin 1854). De retour en Europe, le virtuose trouva en Angleterre les succès d'étonnement et d'enthousiasme que son prodigieux talent lui avait fait rencontrer partout. A diverses reprises, il en parcourut les provinces ainsi que l'Écosse et l'Irlande.

Engagé comme chef d'orchestre du théâtre italien de Paris, il prit possession de cette place le 2 octobre 1855, et en continua le service pendant deux années. Il y fit preuve des qualités nécessaires dans un emploi de cette nature, et y montra autant d'intelligence que d'aplomb. Le 23 février 1856, il fit représenter au même théâtre l'opéra de sa composition qui avait pour titre : *L'Assedio di Firenze*. On y remarqua quelques bons morceaux, et les journaux de musique rendirent justice à la distinction et à la facture de l'ouvrage. Avant de quitter la direction de l'orchestre du théâtre italien de Paris, Bottesini reçut un témoignage flatteur de l'estime des artistes qui le composaient : ils lui offrirent un bâton de mesure orné d'une inscription honorable. Pendant les années 1857 et 1858, il parcourut l'Allemagne, la Hollande, la Belgique, la France et l'Angleterre, donnant partout des concerts qui étaient autant de triomphes pour son talent. En 1859, il retourna en Italie, et fit représenter, au théâtre *Santa-Radegonda*, le petit opéra bouffe intitulé *Il Diavolo della notte*, qui fut accueilli avec beaucoup de faveur. Peu de temps après il retourna en Angleterre, où il était engagé pour de nouvelles excursions de concerts. Au moment où cette notice est écrite (1860), il est de retour à Paris.

De tous les artistes qui se sont fait une réputation de virtuose sur la contrebasse, Bottesini est celui dont le talent a pris l'essor le plus élevé. La beauté du son qu'il tire de l'instrument ingrat auquel il s'est adonné; sa dextérité merveilleuse dans les traits les plus difficiles; sa manière de chanter, la délicatesse et la grâce de ses ornements, composent le talent le plus complet qu'il soit possible d'imaginer. Par son adresse à saisir les sons harmoniques dans toutes les positions, Bottesini peut lutter sans désavantage avec les violonistes les plus habiles; c'est ainsi que, dans un duo de sa composition pour violon et contrebasse concertants, qu'il a souvent exécuté à Londres avec Sivori, et à Paris avec Sighicelli, il a toujours fait éprouver à l'auditoire autant d'admiration que de plaisir. Rien de plus étonnant que cette lutte de deux instruments si différents de moyens et de caractère; il faut y avoir entendu Bottesini pour croire à la possibilité que le géant des instruments à cordes ne soit jamais vaincu sous le rapport de la sonorité comme sous ceux de la justesse et de la légèreté. Dragonetti, Dall'Oglio, Müller de Darmstadt, ont été des artistes d'exception sur la contrebasse : ils ont ex-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

cité l'étonnement de leurs contemporains par des qualités d'autant plus remarquables, qu'ils étaient en même temps excellents contrebassistes d'orchestre; mais aucun d'eux n'a possédé le brillant et la sûreté d'exécution qui brillent au plus haut degré dans le talent de Bottesini. A sa première apparition dans Paris, il joua à une des séances de la société des concerts du Conservatoire, et y fit naître un enthousiasme difficile à décrire. Cette société lui décerna par acclamation une médaille d'honneur.

Bottesini a écrit un grand nombre de morceaux pour son instrument, tels que solos, airs variés, fantaisies et concertos. On a surtout applaudi à Paris sa fantaisie sur *la Sonnanbula*, ses variations sur le *Carnaval de Venise*, et le duo dont il a été parlé précédemment. Tous ces morceaux sont restés en manuscrit jusqu'à ce jour. Nonobstant l'admiration inspirée par le talent prodigieux de l'artiste qui est l'objet de cette notice, il n'est pas moins regrettable que de si grandes facultés soient employées en quelque sorte en pure perte à triompher de difficultés inséparables d'un instrument dont la destination n'est pas de charmer. Le résultat des merveilles opérées par un talent tout exceptionnel n'est et ne peut être que de l'étonnement, de la stupéfaction, mais non ce plaisir pur et suave que produit un instrument joué avec perfection dans sa destination naturelle.

BOTTIGER (Charles-Auguste). *Voy.* Boettiger.

BOTTOMBY (Joseph), né à Halifax, dans le duché d'York, en 1780, manifesta de bonne heure du goût pour la musique. A l'âge de huit ans, il jouait déjà des concertos de violon et touchait le piano. A douze, il fut placé sous la direction de Grimshaw, organiste de Saint-Jean à Manchester, et de Watts, directeur des concerts. Il a reçu, depuis lors, des leçons de violon de Yanewitz et Woelfl fut son maître pour le piano. En 1807, il fut nommé organiste de l'église paroissiale de Bradford; il quitta ensuite cette place pour une semblable à Halifax. Depuis 1820, il est fixé à Sheffield, où il se livre à l'enseignement. Il a publié les ouvrages suivants : — 1° Six exercices pour piano. — 2° Douze sonatines. — 3° Deux divertissements avec accompagnement de flûte. — 4° Douze valses. — 5° Huit rondos. — 6° Dix airs variés. — 7° Duo pour deux pianos. — 8° Un petit dictionnaire de musique qui a paru à Londres, en 1816, sous ce titre : *A Dictionary of Music*, in-8°. (Voy. *Biblioth. Britann.* de M. Robert Watt, Part. I, 138 *a*.)

BOTTRIGARI (Hercule), chevalier de la milice dorée du pape, naquit à Bologne, au mois d'août 1531, d'une famille noble et ancienne de cette ville. Il reçut une brillante éducation, et cultiva les lettres et les sciences avec succès. Il était surtout bon musicien, et avait fait une étude sérieuse de la musique des anciens. Partisan déclaré de la doctrine d'Aristoxène, et adversaire des proportions mathématiques des intervalles des sons enseignées par les pythagoriciens, il fit de ses idées à ce sujet l'objet d'une partie de ses travaux. Il mourut dans son palais de Saint-Albert, à Bologne, le 30 septembre 1612. Une médaille a été frappée en son honneur : elle représente d'un côté son buste orné du collier de Saint-Jean-de-Latran, avec ces mots : *Hercules Buttrigarius sacr. Later. Au. Mil. Aur.* Au revers, on voit sur cette médaille un luth, une équerre, un compas, une palette et cet exergue : *Nec has quæsivisse satis.* On n'a point à s'occuper ici de quelques livres de Bottrigari qui concernent les sciences. Ses ouvrages imprimés sur la musique sont : — 1° *Il Patrizio, ovvero de' tetracordi armonici di Aristosseno, parere e vera dimostrazione;* Bologne, 1593, in-4°. Patrizzi, dont la haine ardente contre la philosophie d'Aristote et de ses sectateurs saisissait toutes les occasions de l'attaquer, avait fait, avec raison, une critique amère de la fausse théorie d'Aristoxène concernant la division du ton en deux parties parfaitement égales, et de la formation des tétracordes, conformément à cette théorie. Cette critique avait paru dans la seconde partie (*Deca disputata*) du livre du philosophe platonicien intitulé *Della poetica;* Ferrare, 1586, 2 vol. in-4°. C'est pour la combattre que Bottrigari écrivit son ouvrage, dans lequel il se montre aristoxénien convaincu et passionné; mais la vérité était ici du côté de Patrizzi. — 2° *Il Desiderio ovvero de' concerti di varii stromenti musicali, Dialogo nel quale anco si ragiona della participazione di essi stromenti, e di molte altre cose pertinenti alla musica, da Alemanno Benelli;* in Venezia, Ricciardo Amadino, 1594, in-4° (1). Ce nom d'Alemanno Benelli est l'anagramme d'*Annibale Melone* (voy. *Melone*), élève et ami de Bottrigari, parce que celui-ci avait désiré rester inconnu; mais, blessé de ce que Melone se donnait pour l'auteur du livre, il le fit réimprimer sous son nom, en 1599, à Bologne, un vol. in-4°.

(1) J'ai dit, dans la première édition de cette Biographie, que la première édition de ce livre a été publiée à Bologne, en 1590, *per il Bellagamba*, et qu'il en existait un exemplaire chargé des notes de Bottrigari dans la Bibliothèque du P. Martini, à Bologne. J'étais mal renseigné à cet égard, car j'ai vu en 1841 les exemplaires qui ont appartenu au P. Martini dans la bibliothèque du Lycée musical de Bologne, et ce sont ceux des éditions de Venise, 1591, et Bologne 1599. L'édition supposée de 1590 n'existe pas.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

De son coté Melone soutint sa prétention en faisant reparaître le livre sous son propre nom, à Milan, en 1601. Cette édition de Milan n'est autre que le reste des exemplaires de celle qui avait été publiée à Venise, en 1594, avec un nouveau frontispice. Néanmoins les deux amis se réconcilièrent par la suite, ainsi qu'on le voit par l'article suivant : — 3° *Il Melone, discorso armonico, ed il Melone secondo, considerazioni musicali del medesimo sopra un discorso di M. Gandolfo Sigonio intorno a' madrigali ed a' libri dell' Antica musica ridotta alla moderna prattica, di D. Nicola Vincentino, e nel fineesso discorso del Sigonio;* Ferrare, 1602, in-4°. Annibal Melone avait écrit une lettre à Bottrigari sur ce sujet : *Se le canzoni musicali moderne communemente dette madrigali, o motetti, si possono ragionevolmente nominare di uno de' tre puri e semplici generi armonici, e quali debbono esserle veramente tali.* C'est pour répondre à cette lettre que Bottrigari a composé la première partie du *Melone*. Il partage les idées émises longtemps auparavant sur ce sujet par Nicolas Vicentino (*voy.* ce nom), et croit à la possibilité des genres chromatique et enharmonique des Grecs, appliqués à l'ancienne tonalité et à l'harmonie consonnante; mais il croit que cette application ne peut se faire que dans le système mixte et tempéré appelé par les Italiens du seizième siècle *participato* (voyez *Il Melone*, p. 16 et suiv.). Jean-Baptiste Doni est tombé dans les mêmes erreurs (*Aggiunta al compendio del Trattato de' generi e de' modi della musica*, p. 126 et suiv.); mais toutes ces opinions sont des non-sens dont Artusi a fait justice dans son livre *Delle imperfettioni della moderna musica* (p. 28 et suiv.). Indépendamment de ces ouvrages imprimés, Bottrigari a laissé les suivants en manuscrit : 1° *I cinque libri di musica di Anit. Manl. Sever. Boethio, tradotti in parlare italiano*, 1579. (*Voy.* Martini, *Stor. della mus.*, t. I, p. 451.) — 2° *Il trimerone de' fondamenti armonici*, dans lequel il est traité des tons, des tropes, ou modes anciens et modernes, ainsi que de la notation à diverses époques. (*Voy.* Martini, *Ibid.*, t. I, p. 451.) — 3° Une traduction du Commentaire de Macrobe sur la partie du *Songe de Scipion* (*V.* Cicéron et Macrobe) qui concerne l'harmonie des sphères célestes; — 4° Une traduction du traité de musique de Cassiodore. Bottrigari a aussi traduit en italien les traités d'Euclide, l'abrégé de Psellus, le dialogue sur la musique de Plutarque, les ouvrages d'Alypius, de Censorin, de Bede et de Fogliani (*Voy.* ces noms). Tous ses ouvrages existent dans la Bibliothèque du Lycée musical de Bologne. — 5° Enfin, le père Martini possédait un exemplaire de la traduction d'Aristoxène et de Ptolémée par Gogavin, chargé de corrections de la main de Bottrigari, et accompagné d'une traduction italienne, dont il était l'auteur.

Gerber, dans l'article *Martini* (Jean-Baptiste) de son ancien lexique des musiciens, est tombé dans une singulière méprise : il dit, en parlant de ce savant musicien, que *son ami Bottrigari* lui avait laissé sa riche bibliothèque musicale. Or Bottrigari était mort quatre-vingt-quatorze ans avant la naissance du P. Martini; ce qui n'a pas empêché Choron et Fayolle de copier cette bizarre erreur, dans leur Dictionnaire des musiciens. L'abbé Bertini n'a pas fait cette faute dans le *Dizionario storico-critico degli scrittori di musica*. C'est un descendant de Bottrigari, lequel était abbé, qui a laissé par testament au P. Martini les livres de musique provenant de l'ancienne bibliothèque de cet écrivain.

BOUCHER (Hector), dit *L'Enfant*, eut de la réputation comme compositeur au seizième siècle. Suivant un compte de dépense de la cour de François 1er, dressé en 1532 (Mss. de la Bibliothèque du Roi, F. 1506 du supplément), on voit qu'il était haute-contre de la chapelle de ce prince et qu'il avait trois cent soixante livres de gages. Il fut aussi chanoine de la Sainte-Chapelle du palais. Un nombre assez considérable de motets et de chansons à quatre, cinq et six parties, composés par l'Enfant, se trouve dans les recueils publiés par Nicolas Du Chemin et Adrian Le Roy. La plus ancienne publication de ce genre est un motet du même musicien, inséré par Pierre Attaignant dans le deuxième livre de ses motets de divers auteurs qui a paru sous ce titre : *Passiones Dominicæ in ramis palmarum, Veneris sancte, nec non lectiones feriarum quinte, sexte, ac sabbati hebdomadæ sanctæ.* Ce motet est un *in-pace*. (*Voyez* Infantis).

BOUCHER (Alexandre-Jean), né à Paris le 11 avril 1770, s'adonna de bonne heure à l'étude de la musique et du violon sous la direction de Navoigille aîné. Il avait à peine atteint sa sixième année lorsqu'il joua à la cour, et dans sa huitième, il se fit entendre au concert spirituel. A l'âge de quatorze ans, Boucher fut le soutien de sa famille; à dix-sept, il partit pour l'Espagne, où il entra au service de Charles IV, en qualité de violon *solo*. Après un long séjour dans ce pays, sa santé s'altéra, et il obtint un congé, dont il profita pour revenir en France. De retour à Paris, il se fit entendre aux concerts de Mme Catalani donnés à l'Opéra, en 1806, et à ceux de Mmes Grassini et Giacomelli, au mois de mai 1808. On trouva sa manière extraordinaire : les uns l'ac-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

cusaient de manquer de savoir dans le mécanisme de l'archet; les autres, de s'abandonner trop à de certaines saillies qui ressemblaient à du charlatanisme; mais tous étaient obligés d'avouer qu'il ne copiait personne, et qu'il n'avait de modèle que lui-même. Lorsque Napoléon retint Charles IV prisonnier à Fontainebleau, Boucher donna à ce prince infortuné une preuve d'attachement en se rendant auprès de lui; dévouement auquel le monarque fut sensible. Après la restauration, Boucher a passé plusieurs années à Paris; vers 1820, il s'est mis à voyager en Allemagne et dans les Pays-Bas, et partout il a excité l'étonnement. Il a souvent conté cette anecdote de son voyage : en 1814 il arriva en Angleterre, et son violon n'ayant pas été déclaré à la douane de Douvres, fut saisi. Il s'en empara aussitôt, joua des variations improvisées sur l'air *God save the King*, et séduisit par son jeu les douaniers, qui lui rendirent son instrument. De retour à Paris, Boucher s'est livré à l'enseignement et a joué dans quelques concerts; mais, mécontent de sa position, il s'est éloigné de nouveau de la capitale de la France, a traversé l'Allemagne, la Pologne, et s'est rendu en Russie. En 1844, il était à Francfort, où il se fit entendre; puis il retourna à Paris. Depuis lors il s'est fixé près d'Orléans. Au moment où cette notice est revue, Boucher vient d'arriver à Paris : il est âgé de quatre-vingt-dix-ans; néanmoins il s'est fait encore entendre en présence de quelques artistes (1860). On remarque dans les traits de ce Nestor des violonistes une ressemblance sensible avec ceux de Napoléon Bonaparte. Il s'est souvent amusé lui-même de cette similitude, et s'est coiffé de la même manière que le conquérant. On connaît de cet artiste : 1° Premier concerto pour violon et orchestre; Paris, Pleyel. — 2° *Mon caprice*, deuxième concerto idem; Bruxelles, Weissenbruck. La femme de Boucher (Mme Céleste Gallyot) s'est fait entendre avec succès, comme harpiste, dans les concerts de Feydeau en 1794. Elle est morte à Paris dans le mois de février 1841.

BOUCHERON (Raimond), maître de chapelle à Vigevano, dans la province de Novare, en Piémont, est né dans le royaume de Sardaigne, au commencement du dix-neuvième siècle. Cet artiste a beaucoup écrit pour l'Église et a fait exécuter à Vigevano, les 5, 6 et 7 octobre 1840, deux messes et un *Requiem* de sa composition. Il a publié un Pater noster (*Orazione domenicale*) pour un chœur à quatre voix, à Milan, chez Ricordi, et quelques chants à voix seule, chez le même. L'ouvrage le plus important de M. Boucheron est un livre qui a pour titre *Filosofia della musica, o Estetica applicata a quest' arte*; Milan, Ricordi, 1842, un vol. gr. in-8° de 160 pages. Bien que l'auteur de ce livre n'ait ni la profondeur de vues, ni l'étendue de connaissances nécessaires pour un tel ouvrage, on y trouve néanmoins des aperçus qui ne manquent pas de justesse. Après avoir traité du beau en général dans l'introduction, M. Boucheron développe, en douze chapitres, la théorie du beau en particulier dans la musique, et traite du caractère des instruments, des voix, de la tonalité, de quelques ressources du contrepoint, de la peinture musicale, de la variété des caractères, de la musique à l'église, au théâtre et dans le style instrumental, etc. M. Boucheron a participé à la rédaction de la *Gazzetta musicale di Milano* pendant plusieurs années. Le 8 septembre 1851, il a fait exécuter à la cathédrale de Milan une messe solennelle de sa composition. Le style en était un peu sec; mais on y remarquait du savoir.

BOUCHET (Charles), professeur de piano et compositeur (!), né à Marseille, s'est fixé dans sa ville natale. Il a publié de sa composition la cantate de *Circé* (de J.-B. Rousseau), avec accompagnement de piano, une nouvelle invitation à la valse, dédiée à la mémoire de Weber, un rondeau brillant pour le piano et un grand final brillant pour le même instrument, à Marseille, chez Boisselot. Blanchard a fait une analyse plaisante de toute cette musique pire que médiocre, dans la *Gazette musicale de Paris* (1837, p. 471 et suiv).

BOUDIER (Germain LE), maître des enfants de chœur de Notre-Dame de Nantes, né vers le milieu du seizième siècle, obtint au concours du *Puy de musique* d'Évreux, en 1581, le prix du luth d'argent, pour la composition de la chanson française à plusieurs voix : *Et la fleur vole*.

BOUDIN (Jean), en latin *Boudinius*, né à Furnes, petite ville de la Flandre, fut président du conseil de cette ville. Le catalogue des livres de M. de Peralta indique sous ce nom un ouvrage intitulé : *De Præstantia musicæ veteris*; Florentiæ, 1647, in-4°. Il n'est pas douteux que cette indication est une erreur, et que ce traité n'est autre que celui que Doni a publié la même année, dans la même ville et sous le même titre.

BOUELLES, BOUILLES, ou **BOUVELLES** (Charles), en latin *Bovillus*, né à Sancourt, village de Picardie, vers 1470, étudia les mathématiques, et particulièrement la géométrie sous Lefèvre d'Etaples. Après avoir voyagé en Espagne et en Italie, il obtint un canonicat à Noyon, où il enseigna la théologie. Il est mort vers 1553. Parmi ses ouvrages, on lui attribue ceux-ci : I. *De cons-*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

titutione et utilitate artium humanarum; Paris, Jehan Petit, sans date, in-4°. — II. *Rudimenta musicæ figuratæ*, 1512, in-8°. Ce dernier livre a été cité par Gesner, dans sa Bibliothèque universelle (lib. 7, tit. 3), et c'est d'après lui que Forkel et Lichtenthal en ont parlé; mais je suis bien tenté de croire qu'il y a dans cette citation une de ces nombreuses méprises où Gesner s'est laissé entraîner, et que l'ouvrage dont il s'agit n'est autre que celui de Wollick (*voy.* ce nom), dont la seconde partie, contenant le livre cinquième, qui traite de la musique mesurée, et le sixième, relatif au contrepoint, a été séparée des quatre livres de la première (qui ne traitent que du chant ecclésiastique), et a été publiée en 1512, in-4° par François Regnault, sous le titre de *Enchiridion musicæ figuratæ*. Le même imprimeur a donné, en 1521, la cinquième édition du livre complet de Wollick. Lipenius a cité l'édition de 1512 (*in Biblioth.*, p. 977, c. 2), sous le titre de : *Nicolai Wollici Enchiridion musices.* Or, remarquez que le nom de Wollick a été souvent cité sous la forme latine de *Bolicius.* Il est vraisemblable que ce nom aura été mal écrit par quelque copiste, ou mal lu par Gesner, et qu'on en aura fait *Bovillus*, car je n'ai vu citer par aucun auteur de livre sur la musique sous ce dernier nom. Au reste il n'est pas inutile de remarquer que Gesner semble s'être corrigé lui-même dans l'abrégé de sa bibliothèque (*Bibliot. in epitom. red.*, p. 635); car il y indique, sous la date de 1512, l'*Enchiridion musices* de Wollick.

BOUFFET (Jean-Baptiste), compositeur et professeur de chant, naquit à Amiens, le 3 octobre 1770, et fit ses études musicales comme enfant de chœur à l'église cathédrale de cette ville. Arrivé à Paris en 1791, il devint élève de Tomeoni pour le chant. Il était doué d'une belle voix de ténor élevé, appelée en France *haute-contre :* cet avantage le fit rechercher dans le monde, et bientôt il devint un des professeurs de chant à la mode. En 1806 Lesueur le fit admettre comme ténor dans la chapelle de l'empereur Napoléon : il conserva la même position dans la chapelle du roi, après la restauration. Ses romances, chansons, rondeaux et nocturnes eurent un succès de vogue au commencement de ce siècle : il en publia environ quatre-vingts à Paris, chez Naderman. En 1794, il fit jouer au théâtre Montansier un opéra en un acte de sa composition intitulé *L'Heureux Prétexte*: cet ouvrage fut bien accueilli par le public. Il a laissé en manuscrit deux messes à quatre voix, dont une avec orchestre; trois psaumes; trois *Magnificat*; deux *Salve Regina*, et un *Stabat* à 4 voix, chœur et orchestre. Frappé d'une paralysie du cerveau, qui le priva de la mémoire et de la parole, en 1830, Bouffet eut pendant quelques années une existence végétative : il mourut à Paris le 19 janvier 1835. Un de ses amis, M. Jules Lardin, a publié une *Notice sur J.-B. Bouffet, compositeur et professeur de chant*; Paris, 1835, imprimerie de Cosson, in-8° de 16 pages.

BOUFIL (Jacques-Jules), né le 14 mai 1783, entra le 6 prairial an XI au Conservatoire de musique, où il prit des leçons de Xavier Lefebre pour la clarinette. Ses progrès furent rapides, et aux concours de cette école, il obtint d'une manière brillante le premier prix de son instrument. En 1807 il entra comme seconde clarinette au théâtre de l'Opéra-Comique : dans la suite il partagea l'emploi de première avec Duvernoy; et enfin il resta chef de cet emploi en 1821. M. Boufil s'est fait entendre avec succès dans plusieurs concerts. Parmi ses compositions on remarque : 1° Ouverture; six airs variés, et pot-pourri d'airs nationaux pour flûte, deux clarinettes, deux cors et deux bassons, liv. 1 et 2; Paris, Gambaro. — 2° Duos pour deux clarinettes, œuvres 2, 3 et 5, Paris, Jouve et Gaveaux. — 3° Duo pour piano et clarinette, Paris, Garaudé. — 4° Trois trios pour trois clarinettes, op. 7; Paris, A. Petit. — 5° Idem, op. 8; ibid.; — 6° Trios pour deux clarinettes et basson; ibid.

BOUGEANT (Guillaume-Hyacinthe), jésuite, né à Quimper, le 4 novembre 1690, professa successivement les humanités et l'éloquence dans plusieurs colléges de sa société. Son ingénieux ouvrage intitulé : *Amusements philosophiques sur le langage des bêtes* lui causa des persécutions et des chagrins; il fut exilé à la Flèche. Après sa rétractation, il lui fut permis de revenir à Paris, où il est mort, le 7 janvier 1743, âgé de cinquante-trois ans. Le P. Bougeant a publié : I. Une dissertation intitulée : *Nouvelles conjectures sur la musique des Grecs et des Latins*, dans les mémoires de Trévoux, juillet 1725, tom. XLIX. Il entreprend d'y réfuter la dissertation de Burette sur la symphonie des anciens, en ce qui concerne l'usage que les Grecs et les Romains auraient fait de l'harmonie simultanée des sons. Il ne pense pas qu'ils y aient admis des suites de tierces, par la raison que cet intervalle était considéré par eux comme une dissonnance, au même degré que la seconde. Cette dissertation a été insérée dans la *Bibliothèque française* de Camusat, tome 7, p. 111 à 139. — II. *Dissertation sur la récitation ou le chant des anciennes tragédies des Grecs et des Romains*, dans les mémoires de Trévoux, février

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

1735, tom. LXVIII, p. 248-279; travail beaucoup trop concis pour la nature du sujet.

BOUILLAULD (Ismael), en latin *Bullialdus*, naquit à Loudun, le 28 septembre 1605. Après avoir étudié la théologie, l'histoire sacrée et profane, les mathématiques et particulièrement l'astronomie, il voyagea en Italie, en Allemagne, en Pologne et au Levant. Il abjura la religion protestante, dans laquelle il était né, pour se faire catholique romain, et se retira à l'abbaye de Saint-Victor, où il mourut le 25 novembre 1694. Bouillaud a donné la première édition de ce qui reste de *Théon* de Smyrne, avec une traduction latine et des notes, sous ce titre : *Theonis Smyrnæi Platonici earum quæ in Mathematicis ad Platonis lectionem utilia sunt, expositio. E bibliotheca Thuana. Opus nunc primum editum, latina versione, ac notis illustratum*; Paris, 1644, in-4° (*voy.* Théon de Smyrne). Cette édition est fort bonne. Les notes de Bouillaud éclaircissent la partie spéculative de la musique contenue dans 61 chapitres de l'ouvrage de l'auteur ancien.

BOUIN (François), professeur de vielle, au commencement du dix-huitième siècle, a publié à Paris, 1° *La vielleuse habile, méthode pour apprendre à jouer de la vielle*, in-fol. — 2° *Sonates pour la vielle*, op. 2. — 3° *Les amusements d'une heure et demie, airs variés pour la vielle.*

BOULANGER (Marie-Julie Halligner, connue sous le nom de Mme), est née à Paris, le 29 janvier 1786. Admise comme élève pour le solfége au Conservatoire de musique, le 20 mars 1806, elle eut ensuite Plantade pour maître de chant, et devint élève de Garat au mois de janvier 1807. Douée d'une fort belle voix, et possédant une exécution vocale brillante et facile, elle obtint de beaux succès dans les concerts où elle se fit entendre. Le 16 mars 1811 elle débuta à l'Opéra-Comique dans *L'Ami de maison* et le *Concert interrompu*. Rappelée à grands cris après la représentation, elle fut ramenée sur la scène par Elleviou pour recevoir les bruyants témoignages de la satisfaction du public. Tel fut l'empressement des habitants de Paris à l'entendre, que l'administration du théâtre prolongea ses débuts pendant une année entière. Au charme de son chant se joignait un jeu naturel et plein de verve comique. Un heureux mélange de gaîté, de sensibilité et de finesse, donnait à son talent dramatique un caractère particulier. Elle jouait surtout fort bien les rôles de soubrette et de servante, et les habitués du théâtre Feydeau ont gardé longtemps le souvenir de son talent dans les personnages si différents de la soubrette des *Événements imprévus*, et de la servante des *Rendez-vous bourgeois*. Après avoir conservé la faveur du public pendant plus de dix-huit ans, Mme Boulanger a éprouvé tout à coup une altération sensible dans l'organe vocal, et les dernières années qu'elle a passées au théâtre n'ont plus été pour elle qu'un temps de regret. Elle s'est retirée au mois d'avril 1845, avec la pension acquise pendant que l'Opéra-Comique était administré par la société des acteurs. La rupture d'un anévrisme la fit mourir subitement, le 23 juillet 1850, à l'âge de soixante-quatre ans.

BOULANGER (Ernest-Henri-Alexandre), fils de la précédente et d'un professeur de violoncelle attaché à la chapelle du roi, est né à Paris, le 16 septembre 1815. Admis comme élève au Conservatoire, le 18 janvier 1830, il y reçut des leçons de Valentin Alkan pour le solfége, puis de Halévy pour le contrepoint, et enfin de Lesueur pour le style dramatique. En 1835, le premier grand prix de composition lui fut décerné au concours de l'Institut de France, pour une cantate intitulée *Achille*. Au mois de décembre de la même année, il partit pour l'Italie avec le titre de pensionnaire du gouvernement. De retour à Paris vers la fin de 1839, il se mit, comme tant d'autres lauréats des grands concours, à la recherche d'un poëme d'opéra : il l'obtint de Scribe, qui lui donna les rognures de *Robert le diable*, dans un acte intitulé *Le Diable à l'école*. Cet ouvrage représenté au mois de janvier 1842, fut un début heureux, car on y remarqua plusieurs jolis morceaux de bonne facture où le jeune musicien avait fait preuve de sentiment dramatique. *Les Deux Bergères*, autre opéra-comique représenté en janvier 1843, confirma les espérances données par le premier ouvrage. *Une Voix*, opéra-comique en un acte, joué au mois de mai 1845, et *La Cachette*, en trois actes (août 1847), sont les derniers ouvrages écrits par Ernest Boulanger, qui semble avoir désespéré de lui-même.

BOULENGER (Jules-César), né à Loudun en 1558, entra chez les jésuites en 1582. Après douze ans de séjour dans leur société, il obtint de ses supérieurs la permission d'en sortir pour soigner l'éducation de ses neveux. Il professa les belles-lettres à Paris, à Toulouse et à Pise, puis rentra chez les jésuites, après vingt ans d'absence, et mourut à Cahors, au mois d'août 1628. Il a publié un traité *de Theatro*, divisé en deux livres (Troyes, 1603, in-8°). Au second, il traite *de Ludis musicis et scenicis, ubi multa de musica antiquorum, eorumdem tibiis amplissimi, organis, citharis, aliis instrumentis musicis*, etc. C'est un fort bon ouvrage,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

on le trouve parmi les œuvres imprimées de Boulenger à Lyon, en 1621, 2 tom. in-fol. Grœvius l'a inséré dans son *Thesaurus Ant. Roman.*, tom. 9.

BOURDELOT (Pierre), médecin, naquit à Sens, en 1610. Son nom véritable était *Michon*; celui de *Bourdelot* lui fut donné par un de ses oncles maternels qui avait dirigé ses études. Il fut reçu docteur en médecine et médecin du roi en 1642. Appelé à Stockholm, en 1651, près de la reine Christine, qui était dangereusement malade, il la guérit, et mérita la bienveillance de cette princesse par sa conversation instructive et amusante. Revenu en France, il obtint l'abbaye de *Macé*, quoiqu'il ne fût pas dans les ordres : de là lui est venu le nom d'*abbé Bourdelot*. Il mourut le 9 février 1685, dans sa soixante-seizième année. Ce fut sur ses manuscrits que Bonnet, son neveu, écrivit *L'histoire de la musique et de ses effets* (*voy.* Bonnet). Bourdelot avait dès longtemps préparé les matériaux de ce faible ouvrage.

BOURET (...), lieutenant général du bailliage de Gisors, vers le milieu du dix-huitième siècle, est auteur d'un petit poëme intitulé : *Les progrès de la musique sous le règne de Louis-le-Grand*; Mantes, 1735, in-4°.

BOURGEOIS (Louis), né à Paris, au commencement du seizième siècle, s'attacha à Calvin, et le suivit à Genève lorsque le réformateur rentra dans cette ville, en 1541. Le consistoire le choisit pour remplir les fonctions de chantre à l'église de Genève; mais n'ayant pu s'entendre dans la suite avec les chefs de cette église, sur l'usage qu'il voulait y introduire des psaumes harmonisés à plusieurs parties, il retourna à Paris en 1557. Il s'y trouvait encore en 1561; mais on ne sait ce qu'il est devenu depuis lors. Bourgeois est auteur d'un livre qui a paru sous ce titre : *Le droict chemin de musique, composé par Loys Bourgeois avec la manière de chanter les psaumes par usage ou ruse, comme on cognoistra au 34, de nouveau mis en chant, et aussi le cantique de Siméon;* Genève, 1550, in-8°. Il y a des exemplaires de ce livre qui portent la date de Lyon, 1550 : ils sont de la même édition que ceux de Genève; le frontispice seul a été changé. C'est donc à tort que Forkel, Lichtenthal, Choron et Fayolle ont indiqué cette édition sous le format in-4°. Ils n'ont point parlé de l'édition de Genève, qui a pourtant été citée par Walther dans son Lexique de musique. Au reste, aucun de ces écrivains n'a lu le livre de Bourgeois. Cet ouvrage est le premier où l'on a proposé d'abandonner la méthode de la main musicale attribuée à Gui d'Arezzo, et d'apprendre la musique par l'usage du solfége. Bourgeois avait remarqué que la désignation des notes de l'échelle générale, telle qu'on l'avait faite dans les siècles précédents, et telle qu'elle existait encore de son temps, avait l'inconvénient grave de mêler les trois genres par bémol, par bécarre et par nature. Il proposa de faire cette désignation de manière que l'arrangement des syllabes indiquât le nom de chaque note dans chaque gamme par bémol, par nature et par bécarre, et selon un ordre uniforme et régulier. Ainsi, on disait autrefois F *fa ut*, G *sol ré ut*, A *la mi ré*, B *fa mi*, C *sol fa ut*, D *la sol ré*, et E *la mi*, en sorte que les trois premières syllabes des trois premières désignations étaient les noms des trois premières notes de la gamme par nature, les trois suivantes appartenaient à la gamme par bémol, et la dernière à la gamme par bécarre. De là résultait une grande confusion dans le nom réel des notes de chaque gamme. A ces appellations irrationnelles, Bourgeois substitua les suivantes, où la première syllabe est toujours le nom de la note de la gamme par bémol, la seconde appartient à la gamme par nature, et la troisième à la gamme par bécarre : F *ut fa*, G *ré sol ut*, A *mi la ré*, B *fa* B *mi*, C *sol ut fa*, D *la ré sol*, et A *mi la*. Les écoles de musique d'Italie continuèrent de faire usage des anciennes désignations; mais les protestants de France adoptèrent celles de Bourgeois, et l'usage s'en répandit insensiblement dans toutes les écoles françaises de musique. Ce qu'il y eut de singulier, c'est qu'après l'introduction de la septième syllabe (*si*) dans la gamme, on continua à se servir de ces désignations F *ut fa*, G *ré sol*, A *mi la*, etc., qui ne signifiaient plus rien, puisqu'il n'y avait plus qu'une gamme; on disait seulement b *fa si* au lieu de *fa mi*; l'usage de ces appellations n'a cessé en France que vers 1800.

Bourgeois a fort bien démontré l'inconvénient des nuances multipliées, dans un chapitre spécial de son livre sur cette matière (*De l'abus des nuances*); mais il n'a point aperçu la possibilité de faire disparaître cette absurde difficulté, par le moyen de l'addition d'une septième syllabe.

On a aussi de ce musicien : *Pseaulmes cinquante de David Roy et Prophète, traduictz en vers françois par Clément Marot, et mis en musique par Loys Bourgeoys à quatre parties, à voix de contrepoinct égal consonnante au verbe. Toujours mord envie. Imprimé à Lyon, chez Godefroy et Marcelin Beringen, à la rue Mercière à l'enseigne de la Foy*, 1547, petit in-4° obl. Dans la même année, Bourgeois avait déjà fait paraître *Le premier livre de psaulmes de David contenant XXIV psaulmes à quatre parties*; Lyon, chez les mêmes libraires, in-4° oblong. Plus tard il a publié : *Quatre-vingt-trois psalmes de David en musique*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

(fort convenable aux instrumens), à quatre, cinq et six parties, tant à voix pareilles qu'autrement; dont la basse-contre tient le sujet, afin que ceux qui voudront chanter avec elle à l'unisson ou à l'octave, accordent aux autres parties diminuées; plus le cantique de Siméon, les commandements de Dieu, les prières devant et après les repas, et un canon à quatre ou cinq parties, et un autre à huit; Paris, 1561, in-8°, obl.

BOURGEOIS (Louis-Thomas), né à Fontaine-l'Évêque dans le Hainaut, en 1676, entra à l'Opéra de Paris comme haute-contre, en 1708, et quitta le théâtre en 1711. Deux ans après il y fit représenter *Les Amours déguisés*, et en 1715, *Les Plaisirs de la Paix*. On a aussi de lui : 1° Deux livres de cantates françaises, Paris; in-fol. — 2° *Cantates Anacréontiques*, in-4°, obl. — 3° *L'Amour prisonnier de la beauté*, cantate. — 4° *Beatus vir*, motet à grand chœur; Paris, Ballard. Vers 1710, Bourgeois quitta Paris pour se rendre à Toul, où il venait d'être nommé maître de chapelle; de là il passa à Strasbourg en la même qualité; mais son inconstance et son désir de voyager lui firent encore quitter ce poste. Il est mort à Paris, au mois de janvier 1750, dans une situation voisine de l'indigence. Il avait écrit pour les divertissements de la cour divers ballets et cantates qui n'ont point été représentés à l'Opéra; ce sont : 1° *Les Nuits de Sceaux*, 1714. — 2° *Diane*, divertissement, 1721, avec Aubert. — 3° *Divertissement pour la naissance du Dauphin*, à Dijon, en 1729. — 4° *Idyle de Rambouillet*, 1735. — 5° *Les peines et les plaisirs de l'Amour*. — 6° *Zéphire et Flore*, cantate, 1715. — 7° *Psyché*, id., 1718. — 8° *Céphale et l'Aurore*, idem. — 9° *Phèdre et Hippolyte*, idem. — 10° *La Lyre d'Anacréon*. — 11° *Dédale*, id. — 12° *Don Quichotte*, id.

BOURGEOIS (Pierre-Auguste LE). *Voyez* LEBOURGEOIS.

BOURGEON (Charles) : *Voy.* Borjon.

BOURGES (Jean-Maurice), compositeur, littérateur et critique distingué, né à Bordeaux, le 2 décembre 1812, a fait de bonnes études littéraires au collége de sa ville natale. Doué d'heureuses dispositions pour la musique, il les cultiva de bonne heure, et, arrivé à Paris, il se livra à l'étude de la composition sous la direction de Barbereau. Ce fut d'abord comme critique que M. Bourges se fit connaître, en s'associant, dès 1839, à la rédaction de la *Gazette musicale de Paris*. Un bon sentiment de l'art, un goût fin et délicat, beaucoup de politesse et de bienveillance, enfin une forme littéraire élégante et facile, distinguent les nombreux articles qu'il a fournis à cette revue périodique. Il ne s'était révélé comme compositeur que par quelques jolies romances, lorsqu'il fit représenter, au mois de septembre 1840, sur le théâtre de l'Opéra-Comique, *Sultana*, ouvrage élégamment écrit, dans lequel on fut étonné de trouver autant de verve et de gaieté que de distinction dans les idées; car le caractère grave de la critique de M. Bourges pouvait faire croire que son penchant le portait aux choses mélancoliques. Il est regrettable que cet heureux essai n'ait pas été suivi d'ouvrages plus importants. On doit à M. Bourges une très-bonne traduction française de l'Oratorio de Mendelssohn, *Élie*. Malheureusement, le mauvais état de la santé de M. Bourges nuit à l'activité de ses travaux.

BOURGOING (Le P. François), de la congrégation de l'Oratoire, et directeur du chœur de la maison de Paris, naquit à Bourges dans les dernières années du seizième siècle. Des soupçons graves sur sa conduite morale le firent exclure de l'Oratoire; néanmoins il ne fut pas interdit. Bien qu'il ne soit pas l'auteur du chant de l'office des oratoriens, comme on l'a dit, il l'a mis en ordre et en a fait une bonne exposition dans le livre qui a pour titre : *Brevis Psalmodiæ ratio, ad usum Presbiterorum congregationis Oratorii, Domini Nostri Jesu-Christi instituta, in qua, quid, quove modo tum celebranti, tum choristis, aut cuilibet à choro psallendum sit, subjectis regulis declaretur; Parisiis, ex officina Petri Ballardi*, 1634, in-8°. Il y a une traduction française de cet ouvrage sous ce titre : *Le David français, ou Traité de la sainte psalmodie*; Paris, Ballard, 1641, in-8°.

BOURNONVILLE (Jean-Valentin), né à Noyon, vers 1585, fut d'abord maître de chapelle à Rouen, puis à Évreux. En 1615, il devint maître de musique de la collégiale de Saint-Quentin; trois ans après, il passa à Abbeville, et enfin, en 1620, il fut appelé à la cathédrale d'Amiens. On a de sa composition : 1° Treize messes à quatre parties imprimées chez Ballard, depuis 1618 jusqu'en 1630. — 2° *Octo cantica Beat. Mar. Virg.*; Paris, Ballard. Bournonville peut-être considéré comme un des meilleurs organistes et compositeurs français qui ont vécu sous le règne de Louis XIII. Il avait fondé une école de musique d'où sont sortis quelques artistes distingués, entre autres Arthur Auxcousteaux. Il a eu un fils qui fut organiste de la cathédrale d'Amiens, et qui a laissé en manuscrit des pièces d'orgue dont je possède une copie : elles ne sont pas sans mérite.

BOURNONVILLE (Jacques), petit-fils du précédent, né à Amiens vers 1676, est mort,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

en 1758, à l'âge de plus de quatre-vingts ans. Il avait été élève de Bernier. On a de sa composition un livre de motets; Paris, Ballard, in-4°. Ce musicien a eu de la réputation, et Rameau l'estimait. La Borde s'est trompé complètement dans la généalogie de cette famille, en faisant de *Jean-Valentin* deux artistes différents, et de *Jacques*, le fils de Valentin (qu'il appelle *Valentiny*), au lieu de son petit-fils.

BOUSQUET (Georges), compositeur et critique, naquit à Perpignan, le 12 mars 1818. Son père, employé des postes, avait un goût passionné pour la musique et saisissait toutes les occasions où il pouvait en entendre, soit à l'église, soit au théâtre. Il se faisait accompagner par le jeune Bousquet, dont les heureuses dispositions se développèrent rapidement par les impressions fréquentes que l'art faisait sur lui. Dès l'âge de huit ans il était enfant de chœur à la cathédrale, et jouait assez bien du violon. A dix ans il entra au collège où il fit des études souvent entravées par sa passion pour la musique. Enfin il se décida à se rendre à Paris en 1833, dans l'espoir d'être admis au Conservatoire comme élève violoniste. Cependant il fallait trouver des moyens d'existence, et Bousquet n'était pas sans inquiétude à ce sujet. Elles furent bientôt dissipées, car une place d'*alto* était vacante dans les concerts de Jullien, au Jardin-Turc; on la lui offrit, et il se hâta de l'accepter. Cet emploi ne lui donnait guère que du pain; mais du pain et l'espoir dans l'avenir sont la fortune d'un jeune artiste. Trois mois après, sa situation devint meilleure par son admission à l'orchestre du Théâtre-Italien comme second violon. Pendant cinq ans il conserva cette position où se fit en réalité son éducation musicale, par les occasions fréquentes qu'il eut d'entendre les beaux talents de Lablache, Rubini, Tamburini, la Grisi, la Unger et la Persiani dans les œuvres de Mozart, Cimarosa, Rossini, Bellini et Donizetti. Le trésor des merveilles de l'art s'était ouvert pour lui et le transportait d'admiration; mais lorsqu'il lui fallait descendre des hauteurs où le plaçait son enthousiasme pour rentrer dans les réalités arides et sèches du mécanisme de l'instrument qu'on lui enseignait au Conservatoire, tout changeait d'aspect. Ses progrès étaient si lents dans cette partie, matérielle de l'art, qu'il fut jugé incapable par le jury d'examen, et rayé du nombre des élèves. Un an après, Bousquet rentra dans la même école pour y étudier l'harmonie sous la direction de Collet et d'Elwart; puis, en 1836, il devint élève de Leborne pour le contrepoint et la fugue, et de Berton pour le style dramatique. En 1838, il se présenta comme candidat au grand concours de composition de l'Institut de France, y fut admis, et remporta le premier prix. Sa cantate à deux voix, *La Vendetta*, fut exécutée dans la séance publique de l'Académie des beaux-arts, et sa partition fut gravée à Paris chez Meissonnier. Devenu pensionnaire du gouvernement comme lauréat de ce concours, il partit pour l'Italie, et passa deux années à Rome, dans l'hôtel de l'Académie de France. Il y écrivit deux messes; la première, pour des voix seules, fut chantée à l'église Saint-Louis-des-Français, le 1er mai 1839; l'autre, avec orchestre, fut exécutée dans la même église le 1er mai 1840. Dans cette dernière année, il composa aussi un *Miserere* à 8 voix avec orchestre, qui fut l'objet d'un rapport honorable lu à la séance de l'Académie des beaux-arts de l'Institut, au mois d'octobre 1841. La sensation qu'avaient produite à Rome les deux messes de Bousquet le fit nommer, sans l'avoir sollicité, membre de l'Académie de Sainte-Cécile, et de celle des Philharmoniques-romains. Deux actes d'un *Opéra seria*, des fragments d'un opéra bouffe italien et quelques morceaux d'un opéra-comique français, remplirent, avec les ouvrages dont il vient d'être parlé, le temps que le jeune compositeur demeura en Italie. Pendant l'année 1841, que Bousquet passa tout entière en Allemagne, il écrivit trois quatuors pour deux violons, alto et violoncelle, dont le troisième, ouvrage très-distingué, a paru chez Brandus, à Paris. De ses travaux en 1842, les seuls qui aient été connus sont un quintette pour deux violons, alto, violoncelle et contre-basse qui produisit un effet satisfaisant dans quelques concerts où il fut entendu, et une ouverture pour l'orchestre, qui fut exécutée dans la séance publique de l'Académie des beaux-arts de la même année.

De retour à Paris, après cinq années de bien être, de rêves heureux et de travaux d'art faits avec joie, Bousquet se trouva, comme tant d'autres, aux prises avec les difficultés de la vie réelle. Il les supportait avec courage parce qu'il avait encore les illusions de l'avenir. Au mois de mai 1844, il fit jouer au Conservatoire, par les élèves, un petit opéra en un acte intitulé *l'Hôtesse de Lyon*. Frappé de la grâce et de la fraîcheur qu'il y avait trouvées, Crosnier, alors directeur de l'Opéra-Comique confia au jeune compositeur le *libretto* d'une pièce en un acte pour son théâtre. L'ouvrage, dont le titre était *Le Mousquetaire*, fut joué au mois d'octobre de la même année, ne réussit pas, et n'eut que trois représentations. Évincé du théâtre comme compositeur, Bousquet y rentra comme chef d'orchestre de l'Opéra National en 1847; puis il passa au Théâtre-Italien en la même qualité, et con-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

serva cette position pendant les saisons 1849 à 1851. Au mois de décembre 1852 il fit représenter au théâtre lyrique *Tabarin*, en deux actes, ouvrage frais, élégant et bien senti pour la scène, dont le succès ranima les espérances de l'auteur, et dont la partition a été publiée par Grus, à Paris. Depuis le mois de mars 1846 jusqu'en février 1847, Bousquet avait été chargé de la rédaction du feuilleton musical du journal *Le Commerce*; mais il quitta cette position pour écrire la *Chronique musicale* du journal hebdomadaire l'*Illustration*. Il a fourni aussi quelques articles à la *Gazette musicale de Paris*. Sa situation commençait à s'améliorer : il était connu, estimé comme écrivain et comme artiste. En 1852, il avait été nommé membre de la commission de surveillance pour l'enseignement du chant dans les écoles communales de Paris, puis membre du comité des études au Conservatoire de Paris; deux poëmes d'opéras, l'un en quatre actes, l'autre en deux, lui avaient été confiés pour en écrire la musique, et il travaillait avec ardeur à ces deux ouvrages; mais il était évident pour ses amis que le principe de la vie avait été altéré en lui par les chagrins de l'artiste, et par les inquiétudes qui le minaient pour l'existence matérielle de sa femme et de ses enfants. Sa poitrine était attaquée; le mal fit de rapides progrès, et Bousquet expira le 15 juin 1854, dans une maison de campagne à Saint-Cloud, près de Paris. Ainsi finit, à l'âge de trente-six ans, un compositeur dont le talent grandissait et n'attendait qu'une occasion favorable pour se produire avec éclat.

BOUSSAC (M. DE), né à Paris dans les premières années du dix-huitième siècle, brilla comme virtuose sur la viole, vers 1740. Il a fait graver un livre de pièces pour cet instrument.

BOUSSET (JEAN-BAPTISTE DROUART DE), naquit à Anières, village à une lieue de Dijon, en 1662. Son nom véritable était *Drouart*, auquel il ajouta celui de *Bousset* : il fit ses études au collége des jésuites de Dijon, et eut pour maître de musique Jacques Farjonel, chanoine de la Sainte-Chapelle de cette ville. Bousset a été maître de musique du Louvre pendant plusieurs années. Le *Mercure* de 1721, pag. 187, lui donne les titres de compositeur de musique de l'Académie française, de celle des belles-lettres et des sciences. Il épousa la fille de Ballard, dont il eut deux fils. Il est mort le 3 octobre 1725. Bousset a fait imprimer de sa composition : 1° *Cantates françaises;* Paris, Ballard, in-4° obl. — 2° *Églogues bachiques*, in-4°. — 3° Vingt et un livres d'airs à chanter; Paris, Ballard, in-4° obl. Il a composé aussi beaucoup de motets qui sont restés en manuscrits. On en trouve quelques-uns à la Bibliothèque impériale de Paris.

BOUSSET (RENÉ DROUART DE), fils du précédent, naquit à Paris, le 11 septembre 1703. Il se livra d'abord à l'étude de la peinture, mais il la quitta pour la musique, et passa dans l'école de Bernier. Il reçut ensuite des leçons d'accompagnement de Calvière, qui le décida à se livrer à l'étude de l'orgue. Bousset devint l'un des meilleurs organistes français. Le dimanche 18 mai 1760, il joua l'orgue de Notre-Dame avec une vivacité qui ne lui était pas ordinaire : *Jamais*, dit-il, *je ne me suis senti tant en verve qu'aujourd'hui.* A l'*Agnus Dei;* il se trouva mal, une paralysie se déclara, et le lendemain il mourut. Les ouvrages qu'on a imprimés de lui sont : 1° *Huit odes de J. B. Rousseau, mises en musique.* — 2° *Cantates spirituelles*, 1er et 2e liv. — 3° *Airs à chanter*, 1er et 2e recueils, gravés in-4°. obl. Bousset fut un des plus ardents convulsionnaires et des plus zélés partisans des miracles du diacre Pâris. Les scrupules religieux qui lui vinrent alors le décidèrent à faire casser les planches de ses recueils de chansons, devenus fort rares.

BOUTEILLER (COLARD LE), poëte et musicien, était contemporain de saint Louis. Il était ami de Guillaume Le Viniers, autre poëte et musicien. On croit qu'il était de la maison des Bouteillers de Senlis. Il a laissé seize chansons notées de sa composition : les manuscrits 7222, 65 et 66 (fonds de Cangé) de la Bibliothèque impériale en contiennent plusieurs.

BOUTEILLER (LOUIS), maître de musique de la cathédrale du Mans, naquit à Moncé-en-Rain, dans la province du Maine, en 1648. Il n'avait que quinze ans lorsque, d'enfant de chœur il devint maître de la cathédrale, où il a passé toute sa vie; mais ce succès inespéré et cette précocité presque sans exemple ne l'empêchèrent point de travailler avec ardeur pour perfectionner son talent : aussi remporta-t-il successivement dix-sept prix de composition aux divers concours qui s'ouvraient alors dans les cathédrales de France. Il est auteur d'un grand nombre de messes, de motets, d'hymnes et d'antiennes, que les chanoines du Mans ont fait déposer dans le trésor de leur église pour servir de modèles aux successeurs de cet habile musicien. Quelques-unes de ces pièces furent exécutées devant Louis XIV, et plurent tant à ce prince qu'il les redemanda souvent. Bouteiller mourut au Mans en 1724.

BOUTEILLER (aîné), fut maître de musique de la cathédrale de Châlons-sur-Marne. La Bibliothèque impériale possède un motet manuscrit

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de sa composition sur les paroles du psaume *ad te, Domine, clamabo.*

BOUTEILLER (le jeune), a été maître de musique de la cathédrale de Meaux. La Bibliothèque impériale possède treize motets manuscrits de cet auteur. On ignore si ces deux musiciens étaient frères, et le temps où ils vécurent.

BOUTEILLER (Guillaume), né à Paris, en 1788, a eu pour maître de composition Tarchi. Ses heureuses dispositions et les leçons de ce maître lui firent faire de rapides progrès. En 1806, il se présenta au concours de l'Institut, et y obtint le grand prix de composition musicale pour sa cantate de *Héro et Léandre*, qui fut exécutée à grand orchestre dans la séance publique de l'Académie des beaux-arts, le 4 octobre de la même année. Ce succès donnait à M. Bouteiller le droit d'aller passer cinq années en Italie comme pensionnaire du gouvernement; mais il n'en profita pas, et parut ne vouloir cultiver la musique qu'en amateur, ayant accepté un emploi dans l'administration des droits réunis. Depuis lors il n'a cessé de remplir des fonctions administratives à Paris. Cependant M. Bouteiller n'a pas abandonné la musique sans retour, car le 26 mai 1817 il a fait représenter au théâtre Feydeau un opéra-comique intitulé *Le Trompeur sans le savoir*, pièce de MM. Roger et Creuzé de Lesser, qui fut mal accueillie et qu'on n'acheva pas. Depuis ce temps, aucun ouvrage de ce compositeur n'a paru. La partition de sa cantate *Héro et Léandre* a été gravée à Paris, chez Naderman.

BOUTELOU (....) célèbre haute-contre de la chapelle de Louis XIV, avait une conduite si extravagante, que, de temps en temps, on le mettait en prison. Néanmoins, la bonté du roi était si grande pour lui, qu'on lui servait toujours une table de six couverts, et qu'on finissait par lui payer ses dettes, tant il avait l'art d'émouvoir la sensibilité de ce prince, qui avouait que la voix de Boutelou lui arrachait des larmes.

BOUTERWECK (Frédéric), professeur de philosophie à Goettingue, et penseur distingué, naquit à Goslar, le 15 avril 1766. Après avoir achevé ses études à Goettingue, il se livra avec ardeur à l'étude des sciences et de la philosophie, et s'attacha d'abord à la doctrine de Kant, dont il présenta une exposition nouvelle dans ses *Aphorismes offerts aux amis de la Critique de la raison*; Goettingue, 1793, in-8° (en allemand). Plus tard il abandonna cette théorie, et trouvant que l'idéalisme de Fichte était trop exclusif pour constituer la véritable *théorie de la science*, qui selon lui, ne peut se passer de la certitude réelle, ou de l'absolu, il exposa ses nouvelles idées sur cette matière dans son *Aperçu d'une Apodictique universelle;* Goettingue, 1799, deux parties in-8°. Dans la suite il modifia encore son système de philosophie dans beaucoup d'ouvrages où se fait remarquer un profond savoir, mais où règne une finesse qui dégénère parfois en une obscure subtilité, malgré la clarté habituelle de son style. Bouterweck n'est cité ici que pour son *Æsthétique*, qui parut en deux parties à Leipsick, en 1806, et dont il donna un supplément sous le titre d'*Idées sur la métaphysique du beau*, en quatre dissertations; Leipsick, 1807, in-8°. Ces dissertations ont été refondues ensuite dans une nouvelle édition de son *Æsthétique*, ouvrage qui renferme des idées neuves sur le beau en musique. Bouterweck réunissait à sa qualité de professeur à Goettingue celle de conseiller du duc de Saxe-Weimar. Il est mort à Goettingue le 9 septembre 1828.

BOUTMI (Léonard), né à Bruxelles en 1725, fut d'abord professeur de musique à la Haye, et ensuite organiste de la cour de Portugal à Lisbonne. Il a fini ses jours à Clèves. On a de lui : 1° *Traité abrégé sur la basse continue;* La Haye, 1760. — 2° *Premier et second livres de pièces de clavecin;* La Haye, in-fol. obl.; — 3° *Trois concertos pour clavecin*, in-fol.

BOUTMY (Laurent), né à Bruxelles en 1751, y apprit les principes de la musique, le piano et l'harmonie. Après avoir donné des leçons de piano pendant quelques années dans sa ville natale, il se rendit à Paris, puis se retira à Ermenonville, où il vécut paisiblement. Les troubles de la révolution l'ayant chassé de cette retraite, il partit pour l'Angleterre, et se maria à Londres, où il demeura plus de vingt ans, comme professeur de piano et d'harmonie. De retour dans sa patrie, il a été nommé en 1816, maître de piano de la princesse Marianne, fille du roi des Pays-Bas. En récompense de ses services, le roi Guillaume lui avait accordé une pension de 400 florins, mais il l'a perdue à la révolution du mois de septembre 1830. Boutmy est mort à Bruxelles, au mois de mars 1837, à l'âge de quatre-vingt-six ans. Il a publié à Londres des sonates de piano, et avait dans son portefeuille un opéra, des ouvertures et quelques autres compositions. L'ouvrage le plus considérable sorti de sa plume est un livre qui a pour titre : *Principes généraux de musique, comprenant la mélodie, l'unisson et l'harmonie, suivi de la théorie démonstrative de l'octave, et de son harmonie;* Bruxelles, 1823, in-fol. obl., 16 pages de texte, et 47 pages d'exemples gravés. Cela est obscur dans les idées et plus obscur encore par le style.

BOUTON (Ernest), professeur de piano à

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Valenciennes, est né à Bordeaux en 1826. Fils d'un marchand de vin de cette ville qui vint s'établir à Bruxelles en 1843, il entra au Conservatoire de musique de cette ville, le 18 avril 1844, et y devint élève de Michelot pour le piano. Après le Concours de 1845, il partit pour Valenciennes, où il s'établit comme professeur de piano. Il y publia dans la même année une *Esquisse biographique et bibliographique sur Claude Le jeune*, in-8°, laquelle est empruntée à la *Biographie universelle des Musiciens*. M. Bouton n'avait, lorsqu'il a fait paraître cet écrit, ni le savoir nécessaire ni l'esprit de recherches indispensable pour des travaux de ce genre.

BOUTROY (Zosime), musicien à Paris, vers la fin du dix-huitième siècle, a publié un *Planisphère ou Boussole harmonique, avec un imprimé servant à l'expliquer*; Paris, 1785. Sa brochure, jointe au tableau, a pour titre : *Clef du planisphère ou Boussole harmonique*; Paris, 1787, in 8°. On a aussi de lui : 1° *Symphonie à huit instruments, la basse étant chiffrée selon les principes du Planisphère ou Boussole harmonique*; Paris 1786. — 2° *Six duos faciles et agréables pour violon et violoncelle*; ibid., 1786. — 3° *Romances avec accompagnement de clavecin ou harpe*; Paris, 1787.

BOUTRY (Innocent) maître de musique de la cathédrale de Noyon, vers le milieu du dix septième siècle, a publié : 1° *Missa quatuor vocum ad imitationem moduli* Speciosa facta est; Paris, Ballard, 1661 — 2° *Missa quatuor vocum ad imitationem moduli* Magnus et mirabilis; Paris, Ballard, 1661.

BOUVARD (François), né à Paris vers 1670, était originaire de Lyon. Dans son enfance, il entra à l'Opéra pour chanter les rôles de dessus, ayant la voix la plus belle et la plus étendue; mais il la perdit à l'âge de seize ans, après que la mue se fut déclarée. Il s'adonna alors à l'étude de la composition, et en 1702, il fit représenter à l'Opéra *Méduse*, en trois actes. Quatre ans après, il donna *Cassandre*, en société avec Bertin. Il a écrit pour la cour : *Ariane et Bacchus*, en 1729; *Le triomphe de l'Amour et de l'Hymen*, divertissement, en 1729; *Diane et l'Amour*, idylle, en 1730; *L'École de Mars*, en 1733. On a aussi de lui : 1° Cantates françaises. — 2° Quatre recueils d'airs à chanter avec accompagnement de flûte, in-4° obl. — 3° Sonates de violon, premier livre, in-fol. — 4° *Idylle sur la naissance de Jésus-Christ*, 1748 — 5° Paraphrase du psaume *Usqueque Domine*, écrit dans le style des oratorios italiens. Bouvard avait beaucoup voyagé, et avait demeuré longtemps à Rome. Le roi de Portugal le fit chevalier de l'ordre du Christ. Il fut marié deux fois, et épousa en premières noces la veuve de Noël Coypel, ancien directeur de l'Académie de peinture.

BOUVIER (Marie-Joseph), violoniste, naquit à Colorno, petite ville à quatre milles de Rome. A l'âge de sept ans, il eut pour maître de violon Antoine Richer de Versailles, l'un des premiers violons du duc de Parme. Lui-même fut admis à l'orchestre de ce prince à l'âge de douze ans. Plus tard il reçut des leçons de Pugnani, qui le recommanda à Vioth lorsqu'il vint à Paris; celui-ci le fit débuter au Concert spirituel, en 1785. Après y avoir été entendu plusieurs fois, il entra à l'orchestre de la Comédie italienne, dont il n'a cessé de faire partie jusqu'à sa mort, arrivée en 1823. Il a fait graver, de sa composition, six sonates pour le violon et quelques recueils de romances.

Jenny Bouvier, qui débuta dans l'opéra-comique au théâtre Favart, en 1797, était fille de cet artiste. Elle avait de la sensibilité, de l'intelligence, et chantait avec goût, mais le timbre de sa voix avait peu d'intensité. Cette agréable cantatrice est morte d'une maladie de poitrine, vers la fin de 1801.

BOVERY (Antoine-Nicolas-Joseph-BOVY, connu sous le nom de Jules), chef d'orchestre du théâtre de Gand et compositeur, est né à Liége, le 21 octobre 1808. Il faisait ses études au collége de cette ville lorsque son penchant décidé pour la musique les lui fit abandonner et partir pour Paris, où, sans autre ressource qu'une ferme volonté, sans le secours des leçons d'un professeur, et sans aucune direction que son instinct, il parvint à une connaissance technique suffisante pour la carrière qu'il a remplie. La mort de son père et d'un frère l'ayant laissé sans moyens d'existence, il accepta une place de choriste au théâtre de Lille, à laquelle il réunit les fonctions de troisième chef d'orchestre. Il y fit preuve d'assez d'intelligence pour être appelé à Douai l'année suivante, en qualité de premier chef. Ce fut là que, sans avoir jamais reçu de leçons d'harmonie ni de composition, il écrivit la musique de *Mathieu Laensberg*, opéra-comique en deux actes, qui eut quelques succès, puis *Paul Ier* en trois actes, en société avec M. Luce, amateur de cette ville, et Victor Lefebvre, lauréat du Conservatoire de Paris. En quittant Douai, Bovery alla à Lyon comme premier chef d'orchestre, puis remplit le même emploi à Amsterdam, à Anvers, à Rouen, et partout écrivit des opéras ou des ballets. De retour à Paris, il y demeura une année entière, et y fit jouer aux théâtres de la banlieue *Charles II*, opéra en un acte. En 1845 il reçut sa nomination de chef d'orchestre du théâ-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tre de Gand, en remplacement de Charles-Louis Hanssens, qui venait de se fixer à Bruxelles. Le 27 décembre de l'année suivante, il y fit représenter *Jacques d'Arteveld*, grand opéra en trois actes, accueilli avec enthousiasme par les habitants de cette ville, à cause de la nationalité du sujet, mais dans lequel il y avait plus de réminiscences que d'idées, et qui était assez mal écrit. Les autres ouvrages de cet artiste sont *Le Giaour*, opéra en trois actes, joué avec succès à Lyon, Amsterdam et Anvers; *La Tour de Rouen*, épisode lyrique en un acte, et le ballet intitulé *Isoline*, qui fut représenté à Lyon.

BOVICELLI (Jean-Baptiste), né à Assise près de Spolette, dans le seizième siècle, est auteur des deux ouvrages suivants : 1° *Regole di Musica*; Venise, 1594, in-4°. — 2° *Madrigali e motetti passeggiati*; Venise, 1594, in-4°. Cette dernière production fait connaître le style des ornements qu'on introduisait dans le chant d'église à la fin du seizième siècle.

BOVILLUS. *Voy.* Bouelles.

BOWLES (Jean), savant anglais, avocat à Londres, et commissaire des banqueroutes, vécut dans la seconde moitié du dix-huitième siècle et au commencement du dix-neuvième. Appartenant par ses opinions au parti ministériel, il a écrit une très-grande quantité de pamphlets politiques contre la France et contre l'opposition. Parmi ses ouvrages on trouve une dissertation qui a pour titre : *Remarks on some ancient musical instruments mentioned in the Roman de la Rose* (Remarques sur quelques anciens instruments mentionnés dans le Roman de la Rose). Cette dissertation est insérée dans le recueil intitulé : *Archæologia, or Miscellaneous tracts relating to Antiquity*; Londres, tom. 7, page 214.

BOXBERG (Chrétien-Louis), compositeur et organiste de l'église de Saint-Paul et Saint-Pierre à Gorlitz, naquit à Sondershausen, le 24 avril 1670. En 1682, on l'envoya à l'école de Saint-Thomas à Leipsick. Deux ans après il entra à l'université; en 1686, il en sortit pour se livrer entièrement aux études musicales. En 1692, il était organiste dans la petite ville de Grossenhaym. Ayant eu occasion d'entendre l'opéra de Wolfenbuttel, il se sentit entraîné vers le genre de la musique dramatique. En 1694 et 1695, il fut appelé dans cette ville pour y écrire des opéras; en 1697 et 1698, il alla à Anspach; en 1700, à Hesse Cassel, et enfin, en 1702, il se retira à Gorlitz pour y prendre possession de la place d'organiste. Depuis ce temps on l'a perdu de vue, et l'on manque de renseignements sur le reste de sa vie. Adelung lui attribue les opéras dont les titres suivent : 1° *Orion*, dont le livret a été publié à Leipsick en 1697. — 2° *La Foi gardée*, opérette, à Onolzbach, en 1698. — 3° *Sardanapale*, à Onolzbach, en 1698. — 4° Concert à quatre voix de soprano, violon, hautbois, basse de viole et orgue. — 5° *Beschreibung der Gœrlitzer Orgel* (Description de l'orgue de Gorlitz); Gorlitz, 1704, in-4°. Cette description, qui forme trois feuilles d'impression, précède le discours d'inauguration du pasteur Godefroi Kretschmar, où se trouvent des détails intéressants sur l'histoire des orgues.

BOYCE (William), compositeur et docteur en musique, ne naquit pas en 1695, comme le dit Gerber (*Neues Lexikon der Tonkünstler*), mais vit le jour à Londres en 1710, suivant la date de sa mort et son âge donnés par son épitaphe. Son père, simple artisan, ayant remarqué son penchant pour la musique, le confia aux soins de Charles King, maître des enfants de chœur de la cathédrale de Saint-Paul. Il fut attaché au chœur de cette église jusqu'à l'époque de la mue de sa voix, qui l'obligea à se retirer. Devenu alors élève du docteur Maurice Grune, organiste de Saint-Paul, il apprit de lui le mécanisme du clavier et la pratique du service choral. Lorsque ses études furent terminées avec ce maître, il se présenta au concours pour une place d'organiste à Saint-Michel (Corn-Hill), avec Froud, Young, J. Worgan et Kelway; mais quoique ce dernier eût fort peu de talent, ce fut lui qui obtint l'emploi. Boyce trouva la compensation de cet échec dans la place d'organiste d'Oxford, chapelle près de *Cavendisch Square*. Ce fut alors qu'il commença à se livrer à l'enseignement du clavecin dans les pensionnats. Cependant il comprenait que son éducation musicale n'avait pas été complète; car Grune, bon organiste et doué d'instinct pour la composition, était peu versé dans la théorie de l'harmonie et ne l'avait pas enseignée à son élève. A cette époque, Pepusch était le plus savant harmoniste de l'Angleterre; ce fut lui que Boyce choisit pour son maître : il se livra avec ardeur, sous sa direction, à l'étude du contrepoint, et apprit à faire l'analyse des œuvres des grands maîtres de toutes les écoles. Ses premiers essais dans la composition furent le *Thétis et Pélée* de lord Landsdowne, sorte de pièce appelée *masque* en Angleterre. Cet ouvrage fut exécuté avec succès en 1734 dans une ancienne société appelée *philharmonique*; dans la même année, il donna aussi à la Société d'Apollon la complainte de David sur la mort de Saül et de Jonathan.

Peu après avoir terminé ses études, Boyce avait éprouvé une altération sensible dans l'organe de l'ouïe : le mal fit de rapides progrès, et

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

en peu de temps il devint presque complétement sourd. Privé par cet accident du plaisir qu'il trouvait à entendre de bonne musique, et en quelque sorte obligé de se renfermer en lui-même, il n'en devint que plus studieux. Ses propres productions et la lecture des belles œuvres de l'art résumèrent par la suite toute son existence. En 1736, Kelway ayant abandonné l'orgue de Saint-Michel pour celui de Saint-Martin *in the Fields*, sa place fut donnée à Boyce, et, dans la même année, la mort de John Wildon ayant laissé vacante une des places de compositeur de la chapelle royale, ce fut aussi Boyce qui l'obtint. Il écrivit pour cette chapelle de bonne musique religieuse, qui est encore très-estimée en Angleterre, et qu'on exécute presque chaque année dans certaines circonstances solennelles. Un des ouvrages qui lui firent le plus d'honneur fut la musique qu'il composa sur une version du Cantique des Cantiques, et qu'il publia en 1743 sous le titre : *Salomon serenata*. Plusieurs morceaux de cette œuvre ont eu beaucoup de célébrité, particulièrement l'air *Softly rise*, et le duo, *Together let us range the fields*. En 1747 il publia aussi douze sonates en trios pour deux violons et basse, qui eurent un brillant succès. Deux ans après il mit en musique l'ode de Dryden pour l'installation du duc de Newcastle, successeur du duc de Sommerset comme chancelier de l'université de Cambridge, ainsi qu'une antienne qui fut exécutée dans la même circonstance. L'ode et l'antienne ont été publiées par lui avec une dédicace au duc de Newcastle. Dans la même année, par une faveur spéciale, l'université lui conféra simultanément les grades de bachelier et de docteur en musique. En 1749, Boyce donna au théâtre de Drury-Lane le drame musical intitulé *The Chaplet* (La Guirlande), et en 1752, au même théâtre, *The Shepherd's Lottery* (La Loterie du Berger). Ces deux ouvrages furent suivis de l'ode séculaire de Dryden, qui fut exécutée au même théâtre. Dans la même année (1752), Boyce succéda à Green comme chef d'orchestre de la musique du roi, ce qui l'obligeait à diriger à Saint-Paul l'exécution annuelle au bénéfice des fils du clergé, et la réunion triennale des trois chœurs de Worcester, Hereford et Gloucester. Pour ces circonstances il écrivit deux nouvelles antiennes, et ajouta l'instrumentation au *Te Deum* de Purcell. Après la mort de John Travers, en 1758, Boyce lui succéda dans l'emploi d'un des organistes de la chapelle royale. Parvenu à l'âge de 50 ans, il cessa de se livrer à l'enseignement, et se retira à Kensington, où la composition et les travaux de cabinet devinrent son unique application. Ce fut alors qu'il s'occupa d'une grande et belle publication de musique religieuse des compositeurs les plus célèbres de l'Angleterre, depuis les temps les plus anciens jusqu'au milieu du dix-huitième siècle. Le premier volume de cette précieuse collection parut en 1760, sous ce titre : *Cathedral Music, being a Collection in score of the most valuable and useful compositions for that service, by the several English Masters*. Boyce trouva peu d'appui dans la haute société anglaise pour son entreprise, et le nombre des souscripteurs fut très-minime ; ce nombre était peu augmenté lorsque le deuxième volume fut publié ; le troisième accrut un peu la liste ; mais après avoir employé douze années au travail nécessaire pour cette publication, et avoir fait les avances pour la gravure, le papier et l'impression, il put à peine être remboursé de ses dépenses. Une nouvelle édition de la collection de Boyce a été publiée il y a quelques années à Londres chez MM. Robert Cocks et Cie, par les soins de M. Joseph Warren, qui y a ajouté des notices très-bien faites, très-détaillées et pleines d'intérêt, sur la vie et les ouvrages des artistes dont on trouve des compositions dans la collection de Boyce. Cette édition, publiée avec un grand luxe typographique, fait le plus grand honneur à l'éditeur. Les derniers ouvrages de Boyce qui ont vu le jour sont : *Anthems for three voices* (Antiennes à trois voix) ; Londres, 1768. — *Eight symphonies for violins and other instruments* ; Londres, 1765. — *Lyra Britannica : being a collection of Songs, Duetts and Cantatas on various subjects, composed by Mr. Boyce* ; Londres (sans date), in-fol. — Dix pièces d'orgue sous le titre : *Ten voluntaries for the Organ.* ; Londres (sans date). La belle antienne de ce compositeur, *Blessed is he that considereth the Poor*, avec orchestre, est exécutée tous les ans, à la fête des fils du clergé. Boyce a cessé de vivre le 7 février 1779, à l'âge de soixante-neuf ans, et a été inhumé dans l'église de Saint-Paul, à Londres.

BOYE (Jean), professeur de philosophie à Copenhague, est né en Danemarck en 1756. Pendant plusieurs années il avait été recteur de l'université Fridericia dans le Jutland ; mais le désir de se livrer à ses travaux scientifiques le détermina ensuite à quitter cette place pour prendre celle de professeur à Copenhague. Il est mort dans cette ville en 1830, à l'âge de soixante-quatorze ans. Il a publié plusieurs livres estimés sur la philosophie, contre les principes de Kant, sur l'économie politique et sociale, sur l'art d'écrire l'histoire et sur divers autres sujets plus ou moins importants. L'ouvrage pour lequel il est cité ici est un petit écrit qui a pour titre : *Musikens og*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

angens bidrag til menneskets Forædling (De l'influence de la musique et du chant sur l'amélioration de l'homme) ; Copenhague, 1824, 80 pages in-8°. L'idée développée par M. Boye dans cette brochure est celle que Cicéron a exprimée dans ce passage : « Assentior enim Platoni, nihil « tam facile in animos teneros atque molles in- « fluere, quam varios canendi sonos ; quorum dici « vix potest quanta sit vis in utramque partem ; « namque et incitat languentes, et languefacit « excitatos, et tum remittit animos, tum con- « trahit. Civitatumque hoc multarum in Græcia « interfuit, antiquum vocum servare modum. » Boye n'élève point de doute sur les effets merveilleux attribués à la musique par les anciens ; mais il prend aussi quelques-uns de ses exemples dans les temps modernes. Son ouvrage est terminé par l'ode de Dryden sur le pouvoir de la musique.

BOYÉ (....), On a sous ce nom un petit écrit assez piquant intitulé : *L'expression musicale mise au rang des chimères ;* Amsterdam (Paris), 1779, brochure in-8° de 47 pages. M. Le Febvre a donné une réfutation de cet ouvrage dans un livre qui a pour titre : *Bévues, erreurs et méprises de différents auteurs en matière musicale* (*voy.* Le Febvre). M. Quérard s'est trompé (*France littéraire*, t. 1. p. 487) en attribuant l'écrit de Boyé à Pascal Boyer (*voyez* ce nom).

BOYER (Philibert), musicien, né en Bourgogne, vers le milieu du dix-septième siècle, fut maître de chapelle à Beaune. Une messe à cinq voix de sa composition a été publiée à Paris chez Ballard, en 1692, in-fol.

BOYER (Pascal), né en 1743, à Tarascon, en Provence, succéda en 1759 à l'abbé Gauzargues dans la place de maître de chapelle de l'église cathédrale de Nîmes : il l'occupa pendant six ans. Au bout de ce temps il se détermina à venir à Paris, et débuta par la publication d'une *Lettre à Monsieur Diderot sur le projet de l'unité de clef dans la musique et la réforme des mesures, proposées par M. l'abbé de La Cassagne, dans ses éléments du chant ;* Paris, 1767, in-8°. Cette lettre est remplie d'excellentes remarques sur le projet peu sensé de l'abbé de La Cassagne. On a aussi de Boyer : 1° *La Soirée perdue à l'Opéra ;* Paris, 1776, in-8°. Cette pièce est relative aux discussions qui se sont élevées à l'occasion des opéras français de Gluck, et aux querelles des Gluckistes et des Piccinnistes. Une deuxième édition a paru à Paris, en 1781, in-8°. — 2° *Notice sur la vie et les ouvrages de Pergolèse*, dans le *Mercure de France* juillet, 1772, page 191. Boyer a écrit quelques morceaux qui ont été ajoutés à des opéras.

On trouve sous le nom de Boyer (P.), trois sonates pour piano avec accompagnement de flûte ou violon et de violoncelle ; Paris, Gaveaux.

BOYLE ou BOJLE (François), professeur de chant et compositeur dramatique, naquit à Plaisance en 1787. Dans sa jeunesse, il se fixa à Milan, et écrivit pour le théâtre *Re* l'opéra intitulé *Il Carnevale di Venesia*, qui fut représenté en 1812. Il était alors connu comme pianiste de talent. Il était occupé de la composition de *la Selvaggia*, opéra destiné au théâtre *Carcano*, lorsqu'il fut atteint d'une maladie grave qui le priva de la vue pour le reste de ses jours. Obligé de renoncer alors au travail pour la scène, il chercha des ressources dans l'enseignement du chant, et se distingua comme professeur de cet art. Au nombre de ses meilleurs élèves on remarque les ténors Bolognesi et Reina. Boyle est mort à Milan, le 27 novembre 1844, à l'âge de soixante et un ans. On a de cet artiste infortuné quatre livres de solféges ou vocalises pour *mezzo-soprano*, imprimés à Milan, chez Ricordi. Le même éditeur a publié quelques morceaux pour le piano de la composition de Boyle.

BOYLEAU (Simon), compositeur français qui paraît avoir vécu en Italie vers la moitié du seizième siècle, a publié de sa composition : 1° *Motetti a quattro voci ;* Venise, 1544. — 2° *Madrigali a quattro voci ;* Venise, 1546. Gesner (*Bibl. Univ.*, lib. VI, tit. 3, f. 82) dit que Boyleau a écrit un livre sur la musique ; mais il n'en indique pas le titre.

BOYVIN (Jean), basse-taille de la chapelle du duc d'Orléans, en 1539, suivant un état des finances de ce prince qui se trouve aux archives de l'État, à Paris (Liasse R 7 — 2). Boyvin paraît comme compositeur dans *Le XVe Livre, contenant XXX chansons nouvelles à 4 parties. Imprimé par Pierre Attaingnant et Robert Juillet*, à Paris, 1542, petit in-4°. obl.

BOYVIN (Jacques), organiste de l'église cathédrale de Rouen, obtint cette position en 1674, après un concours où il trouva un rival redoutable dans un organiste nommé *Maréchal*. Ce concours eut lieu dans la Bibliothèque du chapitre, en présence d'une commission de chanoines. Les candidats se donnèrent réciproquement un sujet de fugue à traiter, sans le secours d'un instrument. Dumont, maître de chapelle du roi, à qui les compositions furent soumises, décida en faveur de Boyvin, qui conserva sa place pendant trente-deux ans, et mourut en 1706 (*voy. Revue des maîtres de chapelle et musiciens de la métropole de Rouen*, par M. l'abbé Langlois, p. 20). Boyvin a publié : 1° *Premier livre d'orgue,*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

contenant les huit tons à l'usage ordinaire de l'Église ; Paris, Christophe Ballard, 1700, in-4°, obl. — 2° *Second livre d'orgue contenant les huit tons à l'usage ordinaire de l'Église ;* ibid., 1700, in-4° obl. Ce deuxième recueil est précédé d'un *Traité abrégé de l'Accompagnement pour l'orgue et pour le clavecin*, où les règles principales de l'accompagnement de la basse chiffrée sont présentées avec assez de clarté, d'après l'ancienne méthode italienne. Dans l'avertissement de ce petit ouvrage, Boyvin dit qu'il n'a voulu y donner que ce qu'il y a de plus nécessaire, parce qu'il travaillait à un traité de composition dans lequel il avait dessein d'expliquer toutes les règles plus au long. Ce travail plus étendu n'a pas paru. Le petit traité d'accompagnement a été publié ensuite sans date à Amsterdam et séparé des pièces d'orgue ; Ballard a donné aussi séparément une édition du même ouvrage. Les pièces d'orgue de Boyvin consistent en préludes, fugues, duos et trios à plusieurs claviers. L'harmonie en est très-pure, et le style, quoique vieux, y est supérieur à celui de toutes les pièces d'orgues qui ont été publiées plus tard en France. Les mélodies sont dans le goût de Lulli ; mais l'harmonie est remplie de ligatures et de cadences d'*inganno* d'un fort bon effet. La fugue est la seule partie faible de ces pièces ; Boyvin n'en connaissait pas le mécanisme.

BOZAN (Jean-Joseph), bon musicien et pasteur à Chraustowicz en Bohême, a publié un beau livre de chants d'église, avec de belles mélodies en langue bohémienne, sous ce titre : *Slawicek Bogsky-To gest Kancyonal, a nebo kniha pjsebnj. Wytissteny w Hradoy Krà lewé nad Labem. Wacvalwa Ty belly*, 1719. L'auteur était fort âgé quand cet ouvrage a paru.

BOZIO (Paul), compositeur de l'école romaine, vécut dans la seconde moitié du seizième siècle. Il fut un des maîtres qui dédièrent à Palestrina, en 1592, un recueil de psaumes à cinq voix, de leur composition.

BRACCINI (Louis), maître de chapelle, né à Florence en 1754, mort en 1791, fut élève du P. Martini. On cite de lui un *Miserere* à quatre voix *a cappella*, et un *Victimæ paschali*, comme des morceaux de premier ordre dans le genre scientifique. Il a aussi composé des *Trios* pour deux *soprani* et *tenore*. Aucune de ces compositions n'a été gravée. L'abbé Santini, de Rome, possède aussi quelques autres compositions de ce maître, en manuscrit.

BRACCINO DA TODI (Antoine), pseudonyme sous lequel a été publié un discours qui contient une critique acerbe des inventions harmoniques de Claude Monteverde. Jules-César Monteverde, frère du compositeur fit une réponse à cette critique, dans une lettre placée à la fin des *Scherzi musicali a tre voci* qui furent publiés à Venise, en 1607. On y voit que le nom de *Braccino* était supposé. Une réponse à cette lettre parut ensuite sous le même pseudonyme avec le titre : *Discorso secondo musicale di D. Antonio Braccino da Todi per la dichiaratione della lettera posta ne' scherzi musicali del Sig. Claudio Monteverde. In Venezia, appresso Giacomo Vincenti*, 1608, in-4° de 8 feuillets. M. Gaspari, artiste et savant distingué de Bologne, qui a fait beaucoup de recherches pour se procurer le premier discours, n'a pu le découvrir. Il conjecture que Jean-Marie Artusi est l'auteur de ces deux écrits ; ce qui est assez vraisemblable.

BRACK (Charles de), ancien administrateur des douanes, naquit à Valenciennes vers 1770. Nommé administrateur des douanes à Marseille, en 1801, il a publié dans les mémoires de l'Académie de cette ville (t. II, 1804) : *Fragment d'un ouvrage anglais sur l'état présent de la musique en Europe*. Ce fragment était extrait de sa traduction française des voyages musicaux de Burney. Ayant été envoyé à Gênes pour y remplir les fonctions de directeur des douanes, il y publia cet ouvrage, en 1809 et 1810, sous le titre : *De l'état présent de la musique en France, en Italie, dans les Pays-Bas, en Hollande et en Allemagne, ou Journal de voyages faits dans ces différents pays avec l'intention d'y recueillir des matériaux pour servir à l'histoire générale de la musique*, 3 vol in-8°. Cette traduction est fort mauvaise : pour la faire, M. de Brack ne savait pas assez bien la musique. Il est évident d'ailleurs qu'il n'avait qu'une connaissance imparfaite de la langue anglaise, et qu'en beaucoup d'endroits il n'a pas saisi le sens de son auteur. En 1812, il a aussi donné une traduction de la dissertation d'Augustin Perotti (*voy.* ce nom) sur l'état de la musique en Italie. Retiré des emplois publics, M. de Brack vint à Paris, où il s'occupait de la traduction française de l'histoire générale de la musique de Burney. Il était chevalier de la Légion d'honneur, membre des Académies de Marseille et de Nîmes, et de la Société royale des sciences de Gœttingue. Il est mort en 1841.

BRADE (Guillaume), musicien anglais, se fixa à Hambourg au commencement du dix-septième siècle. Il paraît que son instrument était la viole, car il se donne la qualification de violiste, aux titres de ses ouvrages. On connaît des recueils de pièces instrumentales à quatre, cinq et six parties, sous les titres suivants : 1° *Neue ausserlesene Paduanen, Galliarden*,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Canzonetten, etc.; Hambourg, 1609, in-4°. — 2° *Neue ausserlesene Paduanen und Gagliarden mit 6 Stimmen*; ibid. 1614, in-4°. — 3° *Neue lustige Volten, Couranten, Balletten, Paduanen, Galliarden, etc., mit 5 Stimmen*; Francfort-sur-l'Oder, 1621, in-4°.

BRAETTEL (Ulric), contrepointiste et secrétaire du duc de Wurtemberg, vécut dans la première moitié du seizième siècle. Un livre de ses motets a été publié à Augsbourg en 1540. On trouve aussi des pièces de sa composition dans les recueils dont voici les titres : 1° *Selectissimæ nec non familiarissimæ cantiones ultra centum vario idiomate vocum, tum multiplicium quam etiam paucarum. Fugæ quoque ut vocantur, a sex usque ad duas voces*, etc.; *Augustæ Vindelicorum, Melchior Kriestein excudebat*, 1540. — 2° *Concentus octo, sex, quinque et quatuor vocum omnium jucundissimi nuspiam antea sic editi; Augustæ Vindelicorum, Philippus Uhlhardus excudebat*, 1545, petit in-4° obl. — 3° *Tomus secundus psalmorum selectorum quatuor et quinque vocum*; Norimbergæ, apud Jo. Petreium, 1539.

BRAEUER (Charles), né à Francfort-sur-le-Mein, était en 1830 *cantor* à Werdau. Il dirigea la fête musicale de Zwickau, en 1836. On connaît de sa composition le psaume XV, pour 4 voix et orchestre, Leipsick, Breitkopf et Hærtel, et le psaume XXIII, idem., ibid. Braeuer est aussi auteur d'un traité élémentaire de chant à l'usage des écoles, intitulé : *Leitfaden beim ersten Unterricht im Singen nach Noten* (Guide pour l'enseignement du chant d'après les notes, etc., Altenbourg, Helbig, 1837. Cette édition est la deuxième : je ne connais pas la date de la première.

BRAEUNICH (Jean-Michel), ou BREUNICH, maître de chapelle à Mayence, dans la première moitié du dix-huitième siècle, a composé et fait imprimer, en 1736, six messes à quatre voix, avec accompagnement de deux violons, viole, deux trompettes et basse continue, in-fol. En 1723, il avait été invité à se rendre à Prague, pour assister à la représentation de l'opéra *Costanza e Fortezza*, qui fut joué à l'occasion du couronnement du roi de Bohême. Ce fut pour cette ville qu'il écrivit son oratorio intitulé : *Pœnitentia secunda post naufragium tabulæ*, etc., qui fut exécuté en 1735. Deux ans après il fut engagé comme maître de chapelle au service de l'électeur de Saxe, roi de Pologne. En 1748, il fit représenter à Varsovie son opéra *Moderazione nella gloria*. Depuis cette époque, on ignore quel a été le sort de Braeunich.

BRAGANTI (François), célèbre chanteur, né à Forli, brilla sur les théâtres d'Italie depuis 1700 jusqu'en 1720.

BRAHAM (Jean), célèbre chanteur, dont le nom véritable est *Abraham*, est né à Londres, vers 1774, d'une famille israélite. Orphelin dès ses premières années, il fut confié aux soins de Leoni, habile chanteur italien, qui lui fit faire des études de solfége. A l'âge de dix ans, il fit son premier début au théâtre royal, dans un rôle d'enfant : sa voix avait tant d'étendue et de sonorité, qu'il pouvait chanter avec facilité plusieurs airs de bravoure qui avaient été composés pour Mme Mara. Mais l'époque du changement de voix arriva et l'empêcha de continuer ses débuts : malheureusement ce fut précisément au moment où Leoni fut forcé de s'éloigner de l'Angleterre à cause du mauvais état de ses affaires. Braham se trouva donc une seconde fois dans l'abandon. Son talent et sa bonne conduite lui procurèrent un asile dans la famille de Goldsmidt. Protégé par cette maison respectable, il devint professeur de piano. Sa voix commençait à reprendre du timbre lorsqu'il rencontra le célèbre flûtiste Ashe, dans une réunion musicale : celui-ci lui conseilla d'accepter un engagement pour la saison suivante à Bath; Braham y consentit, se rendit dans cette ville, et y fit son début, en 1794, dans les concerts dirigés par Rauzzini. Ce grand musicien connut bientôt tout ce que présentait de ressources une voix et une intelligence musicale telles que celles de Braham; il se chargea de lui donner des leçons, les continua pendant trois ans, et vit ses soins couronnés par le plus grand succès.

Au printemps de 1796, Braham fut engagé par Storace pour le théâtre de Drury-Lane; il y chanta dans l'opéra de *Mahmoud*, et reçut du public les applaudissements les plus mérités. Dans la saison suivante il parut au théâtre italien : ses succès prirent chaque jour plus d'éclat. Mais peu satisfait de lui-même, tant qu'il lui restait quelque chose à apprendre, il se détermina à voyager en Italie, pour se perfectionner dans l'art du chant. Arrivé à Paris, il s'y arrêta pendant environ huit mois, et y donna des concerts qui eurent une vogue extraordinaire, malgré le prix élevé des billets. Le premier engagement qu'il accepta en Italie fut à Florence. De là, il alla à Milan et à Gênes. Il séjourna quelque temps dans cette dernière ville, et y étudia la composition sous la direction d'Isola. Pendant qu'il était à Gênes, il reçut plusieurs propositions de la part des directeurs du théâtre de Saint-Charles à Naples; mais l'état de trouble où était alors ce royaume les lui fit toutes rejeter.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Il se dirigea vers Livourne, Venise, Trieste, et enfin se rendit à Hambourg.

Sollicité vivement de retourner dans sa patrie, il remplit les engagements qu'il avait à Milan et à Vienne, et débuta, en 1801, au théâtre de Covent-Garden dans l'opéra *The Chains of the Heart*, de Reeve et Mazzinghi. Depuis cette époque il a toujours continué à occuper le premier rang parmi les chanteurs anglais : nul n'a jamais chanté aussi bien que lui la musique de Hændel, et particulièrement l'air *Deeper and deeper still*, dans lequel il arrachait des larmes de tous les auditeurs. Il a joué au théâtre du Roi depuis 1806 jusqu'en 1816, avec Mmes Billington, Grassini et Fodor. En 1809, il fut engagé au théâtre royal de Dublin, avec des avantages qui n'avaient été accordés à personne (deux mille livres sterling pour quinze représentations). Cependant, le directeur fut si content de son marché, qu'à son expiration il en contracta un autre pour trente-six représentations, au même taux.

Après qu'il eut perdu sa voix, Braham conserva longtemps encore la faveur du public, parce qu'il représentait presque seul tout le chant de l'Angleterre, et parce que les Anglais sont fidèles à leurs vieilles admirations : de là vient que les directeurs de Drury-Lane et de Covent-Garden engageaient souvent ce chanteur, et lui accordaient des appointements très-élevés, bien qu'il chantât d'une manière ridicule dans les derniers temps. Il ne chantait plus qu'avec de pénibles efforts quand je l'entendis à Londres, en 1829 ; néanmoins il était encore engagé aux festivals de Manchester et de York, en 1835 et 1836. Braham est cité comme compositeur agréable : il a écrit beaucoup d'airs fort jolis ; sa *Death of Nelson* (La mort de Nelson) est devenue populaire. Il a écrit aussi plusieurs opéras parmi lesquels on remarque : 1° *The Cabinet*. — 2° *The English Fleet*. — 3° *Thirty Thousand*. — 4° *Out of place*. — 5° *Family Quarrels*. — 6° *The Paragraph : Kaes*. — 7° *Americans*. — 8° *The Devil's Bridge*. — 9° *False Alarms*. — 10° *Zuma*. — 11° *Navensky*, etc. Braham est mort à Londres, le 17 février 1856, à l'âge de quatre-vingts ans. Son décès avait été annoncé plus de vingt ans auparavant dans les journaux, et j'avais copié cette erreur dans la première édition de ce livre.

BRAHMS (Jean), fils d'un contrebassiste du théâtre de Hambourg, est né dans cette ville le 7 mars 1833. Après avoir employé ses premières années à l'étude élémentaire de la musique, il devint élève de Marxsen (*voy.* ce nom) à l'âge de douze ans. Ses progrès sur le piano furent si rapides, que dès 1847 il put donner des concerts et s'y faire applaudir dans les morceaux les plus difficiles des artistes contemporains, ainsi que dans les œuvres classiques des grands maîtres. Ses rares dispositions pour la composition se manifestèrent bientôt après par la publication d'un grand nombre de morceaux de piano, au nombre desquels on remarque plusieurs grandes sonates, trois trios, deux quatuors, un grand *Scherzo* et un recueil de romances avec accompagnement de piano, ouvrages qui ont paru à Hambourg et dans plusieurs autres villes de l'Allemagne. En 1853 il entreprit un voyage avec le violoniste hongrois Reminzy ; mais il ne tarda pas heureusement à se séparer de cette espèce de vagabond, dont le talent est fort extraordinaire, mais dont les habitudes ne pouvaient plaire à un jeune artiste bien né. Toutefois, les occasions que Brahms eut de se faire entendre en public et de faire connaître ses productions, dans cette excursion, lui donnèrent une célébrité hâtive. Liszt, Joachim, et d'autres artistes renommés exprimèrent l'étonnement qu'il leur avait inspiré en termes admiratifs, et Robert Schumann, dans un excès d'enthousiasme qui sans doute était le précurseur du dérangement de sa raison, écrivit dans le 18me numéro du 39e volume de la nouvelle gazette musicale de Leipsick (*Neue Zeitschrift für Musik*), un article extravagant dans lequel il affirmait que Brahms est le Mozart du dix-neuvième siècle. De pareilles appréciations, à l'aurore de la vie d'un artiste, sont toujours sans valeur ; il faut que la carrière ait été remplie pour que la critique ait la mesure du talent et du génie. Ce qui peut être dit de Brahms aujourd'hui, c'est que ses premières productions ont de la fantaisie et qu'elles indiquent chez leur auteur une rare intelligence musicale.

BRAMBILLA (Paul), compositeur dramatique, est né à Milan, suivant l'almanach théâtral de cette ville, intitulé : *Serie chronologica delle rappresentazioni dramatico-pantomimiche*, etc. ; mais, si je suis bien informé, cet artiste est fils d'un médecin italien au service de l'empereur d'Autriche ; il est né à Vienne et a suivi son père à Milan, lorsque celui-ci a perdu ses emplois. Quoi qu'il en soit, il a fait représenter au théâtre *Re* de cette ville, en 1816, un opéra qui avait pour titre : *Il Barone burlato*, et qui fut suivi de l'*Idolo Birmanno*. Précédemment il avait écrit *L'Apparenza inganna*, opéra-bouffe qui obtint quelque succès. Ricordi en a publié l'ouverture pour le piano. En 1819 il donna à Turin *Il Carnevale di Venezia*, qui réussit. Cet artiste a écrit aussi la musique de plusieurs ballets pour le théâtre de *La Scala* et autres, ainsi

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

que des divertissements pour le *Casino* des nobles et la société *del Giardino*. Enfin, on connaît de lui : 1° Six ariettes italiennes, op. 1 ; Vienne, Artaria. — 2° Romances avec accompagnement de piano, op. 2, 3 et 4 ; ibid. — 3° Cinq ariettes italiennes, op. 5 ; ibid. — 4° Romances avec accompagnement de piano, op. 6 et 7 ; ib. — 5° Romances, id., op. 9 ; Vienne, Mechetti. Brambilla fut le père d'une famille d'artistes. Sa fille aînée (Amalia), qui devint la femme du ténor Verger, eut quelque talent comme cantatrice. En 1830, elle était à Vérone. Deux ans après, elle obtint des succès au théâtre *Carignano*, à Turin ; puis elle se rendit en Espagne, et chanta au théâtre de Barcelone en 1835. Elle s'est retirée de la scène en 1842. La deuxième fille de Brambilla (Émilie) suivit aussi la carrière dramatique, mais ne s'éleva pas au-dessus du médiocre. Elle s'est aussi retirée du théâtre en 1842. La plus jeune des trois sœurs (Erminie) fut la plus remarquable par le talent. Elle possédait une belle voix de mezzo-soprano et chantait avec expression. Elle chanta avec succès sur plusieurs grands théâtres, particulièrement à Florence, à Milan, et plus tard à Palerme, où elle se trouvait en 1847. Annibal Brambilla, fils aîné de Paul, fut un ténor de second ordre : il chanta à Ancône en 1838, à Milan dans la même année, à Plaisance et à Rome en 1839, à Barcelone pendant quatre ans, puis retourna en Italie. Ulysse, son frère, fut basse-chantante et ne parut que sur de petits théâtres avant qu'il se rendit en Espagne, où il fut attaché au théâtre de Valence. Il épousa la cantatrice Gaziello.

BRAMBILLA. Cinq sœurs de ce nom, qui n'appartiennent pas à la famille précédente, ont brillé comme cantatrices depuis 1830. Elles sont nées à *Cassano-sopra-l'Adda*, bourg à six lieues de Milan. L'aînée (*Marietta*), grande musicienne et artiste née, possédait une très-belle voix de *contralto*, et chantait avec une expression touchante. Elle débuta dans la carrière dramatique à Novarre en 1828, à l'âge d'environ 21 ans. En 1829, elle succéda à la célèbre cantatrice Judith Pasta au théâtre *Carcano*, de Milan, et y commença sa renommée. Depuis lors elle a brillé sur les scènes principales de l'Italie, à Milan particulièrement, où elle fut rappelée en 1833, 1834, 1837, 1839 et 1842 ; à Vienne, où elle chanta pendant quatre années consécutives (1837 à 1841), à Paris, où elle obtint de grands succès en 1835 et 1845, et à Londres en 1844. Mariette Brambilla se distingua aussi comme professeur de chant, et a publié des exercices et vocalises pour voix de soprano, en deux livres, qui sont très-estimables ; Ricordi les a publiées à Milan. On a aussi de sa composition un recueil de cinq ariettes, un petit duo avec accompagnement de piano, Milan, Ricordi, et un autre recueil de mélodies italiennes intitulé *Souvenirs des Alpes*. ibid.

Thérèse Brambilla, sœur de Mariette, s'est fait aussi la réputation de cantatrice distinguée. Elle commença sa carrière dramatique en 1831 sur quelques petits théâtres. En 1833 elle chanta avec succès à Milan, où elle fut rappelée en 1836 et en 1840. En 1837 elle était à Turin, et dès lors elle fut recherchée par tous les entrepreneurs de théâtres d'Italie. Venise, Florence, Livourne, Lucques, Rome, Naples, l'applaudirent tour à tour. A Rome l'estime qu'on avait pour son talent la fit nommer membre de l'Académie de Sainte-Cécile. Après un séjour de deux années en Espagne, elle chanta avec succès à Paris, en 1846 ; puis elle retourna en Italie.

Annette, sœur des précédentes, s'est fait aussi applaudir sur les théâtres de quelques grandes villes, telles que Milan, où elle chanta dans les années 1833 et 1837, Venise, Turin, Florence et Barcelone.

Joséphine Brambilla, quatrième sœur de cette famille, a débuté à Trieste, en 1841, puis a chanté à Rome, et enfin à Barcelone dans les années 1842, 43 et 44. Postérieurement, on n'a plus de renseignements sur sa personne.

La plus jeune des cinq sœurs (Laure), a chanté au théâtre de Pise en 1844. C'est tout ce que je sais sur elle.

BRAMINI (Jacques), né à Rome vers 1640, eut pour maître de chant et de contrepoint Horace Benevoli. Après avoir terminé ses études musicales, il obtint la place de maître de chapelle à Sainte-Marie *della consolazione*, dans sa ville natale. Sa santé déplorable, qui était la suite de sa constitution difforme (il était monstrueusement bossu), le tint dans un état de continuelles souffrances, qui ne cessa qu'à sa mort, en 1674. Bramini s'est distingué comme son maître par des compositions à 8, 12 et 16 voix. Elles se conservent en manuscrit dans les archives de plusieurs églises de Rome.

BRANCACCIO (Antoine), compositeur, né à Naples en 1819, a fait ses études musicales au Conservatoire de cette ville. Il est au nombre de ces jeunes artistes italiens de l'époque actuelle qui produisent avec rapidité des opéras de peu de valeur, lesquels disparaissent de la scène avec non moins de célérité. Son début se fit au carnaval de 1843 par l'opéra *I Panduri*, qui fut représenté au théâtre *Nuovo*, à Naples. Peu de temps après il donna au même théâtre l'opéra bouffe intitulé *Il Morto ed il Vivo*. En 1844, son opéra l'*Assedio di Constantina* fut joué au

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

petit théâtre de polichinelle appelé *La Fenice. Il Puntiglione*, opéra bouffe, qu'il donna en 1845, au théâtre Nuovo, eut une chute complète, mais le compositeur fut plus heureux avec *L'Incognita, ossia dopo 15 anni*, qui fut joué au théâtre *Fenice* en 1846. Postérieurement il a fait jouer *Rosmunda*, *Le Sarte calabresi*, l'opéra en dialecte napolitain *I duje vastasi di porte*, *Lilla*, *Francesca di Rimini*, etc.

BRANCHE (Charles-Antoine), né à Vernon-sur-Seine, en 1722, a été premier violon de la Comédie italienne pendant trente ans. Il a fait graver à Paris *six sonates pour violon seul*, liv. 1er, lesquelles ont paru en 1749.

BRANCHU (Alexandrine-Caroline), connue d'abord sous le nom de *Mlle Chevalier*, parce qu'elle était de la famille des *Chevalier de Lavit*, naquit au cap Français, le 2 novembre 1780 (1). Conduite à Paris dans sa jeunesse, elle fut admise comme élève au Conservatoire, au mois de juin 1796. Deux ans après, elle y remporta le premier prix de chant, et le premier prix de déclamation lyrique lui fut décerné en 1799. Ses études terminées, elle entra au théâtre Feydeau ; mais le caractère de son talent ayant plus d'analogie avec le grand opéra, elle rompit son premier engagement, et débuta à l'Académie royale de musique, en 1801, par le rôle de *Didon :* son triomphe fut complet. Toutes les qualités se trouvaient réunies en elle pour le genre qu'elle venait d'adopter : la puissance, l'étendue de la voix, un large et beau mécanisme du chant, un sentiment expressif et dramatique; enfin, un jeu de physionomie intelligent et passionné, tels étaient les avantages par lesquels elle conquit tout d'abord la faveur du public. L'impression qu'elle produisait était irrésistible dans son rôle de début, dans ceux d'*Alceste*, de *La Vestale*, d'Ipermnestre dans les *Danaïdes*, etc. Quels que fussent ses succès, elle ne les considéra jamais que comme des engagements pris envers le public : ses études ne se ralentirent pas, et jusqu'à la fin de sa carrière théâtrale, elle reçut des conseils de Garat, qui lui avait transmis ses belles traditions. Admise à la retraite au mois de mars 1826, elle joua pour la dernière fois le rôle de Statira à la première représentation de la reprise d'*Olympie*, ouvrage de Spontini, le 27 février de la même année. Elle avait épousé le danseur Branchu, qui mourut aliéné. En 1830, elle se retira à Orléans et y vécut pendant plusieurs années; plus tard elle revint dans son ancienne maison de Passy, près de Paris, où elle est décédée le 14 octobre 1850. Mal informés, les journaux avaient annoncé sa mort au mois de mai 1846.

(1) C'est par erreur qu'on a fait naître Mme Branchu à Paris en 1781, dans la *Biographie portative des contemporains*. J'ai tiré mes renseignements des registres de l'ancien conservatoire de Paris.

BRANCI (Jean), compositeur, né à Argenta, au territoire de Ferrare, vers la fin du seizième siècle, est auteur d'un œuvre qui a pour titre : *Primo libro de' sacri concenti a 2, 3, 4 e 5 voci, con le litanie della Beata Virgine a 4, 5 et 6 voci* Venise, Bart. Magni, 1619, in-4°.

BRANCIARDI (François), maître de chapelle de la cathédrale de Sienne, dans les premières années du dix-septième siècle, s'est fait connaître par un ouvrage qui a pour titre : *Missarum 4 et 8 vocibus liber primus; Venetiis, apud Angelum Gardanum*, 1609, in-4°.

BRANCIFORTE (Jérôme), comte de Camerata, et chevalier de l'ordre d'Alcantara, naquit à Palerme, vers le milieu du dix-septième siècle. Il cultiva la poésie et la musique comme amateur, et publia un recueil de ses compositions sous ce titre : *Infidi lumi, Madrigali a cinque voci;* Palerme, 1693, in-4° (*voy.* Mongitori, *Bibl. Sic.*, t. I, p. 274).

BRAND (Gottlob-Frédéric), né à Arnstadt, le 8 mai 1705, fut un virtuose d'une habileté extraordinaire sur la trompette. Il brillait surtout par la douceur de son jeu dans l'accompagnement du chant. Après avoir été au service de plusieurs princes d'Allemagne, il se fixa à la cour du duc de Saxe-Meiningen.

BRAND (Jean-Jacques), directeur de musique à Sarrebrouck, a publié en 1755, à Nuremberg, trois suites de pièces de clavecin, in-4°. Un autre musicien de ce nom, dont les prénoms ont pour initiales les lettres A. C., a fait paraître à Vienne, en 1793, *Cavatina con variazioni dell' opera Axur, per il claviembalo.*

BRAND. Trois guitaristes de ce nom sont connus. Le premier (Alexandre) a publié des valses pour une guitare seule, et un quatuor brillant pour violon principal, chez le même éditeur. C'est probablement le même à qui l'on doit trois duos pour deux violons, Offenbach, André, et trois sonates faciles et brillantes pour le même instrument, livre Ier, Mayence, Schott. Le deuxième (J. P. de Brand) est auteur d'une sonate pour guitare et violon, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. Le dernier (Frédéric) a fait paraître des thèmes variés pour guitare seule, œuvres 3, 7 et 8, Paris, Pacini, et Mayence, Schott ; des pièces faciles et des valses pour cet instrument, ibid., et quatre recueils de chansons allemandes, avec accompagnement de guitare. Celui-ci s'est aussi fait connaître comme compositeur pour le piano par une cavatine variée, Manheim et Francfort. Il avait épousé

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Mlle Danzi, de Manheim, et vivait à Francfort en 1816. J'ignore quel est celui de ces trois artistes qui a publié à Leipsick une méthode pour la guitare sous le titre de *Guitarschule*.

BRAND (Nonos), né à Wasserbourg, entra dans l'ordre des Bénédictins à Tegernsée, en Bavière, après avoir fait de bonnes études littéraires et musicales. Son talent sur l'orgue, dans la manière de Bach, était très-remarquable. Il fut nommé organiste de son couvent. On connaît des messes et des chansons à quatre voix de sa composition dans lesquelles on remarque de l'expression et un chant gracieux. Il passa la plus grande partie de sa vie à enseigner la musique et la littérature dans l'école de son couvent. Ayant passé de là à Freising, il y mourut d'apoplexie, en 1793.

BRAND (Walther), violoniste distingué, est né en 1811, à Rudolstadt, où son père était musicien de chambre du prince régnant. Après avoir fait ses études comme violoniste sous la direction de Spohr, dont il a adopté le style d'exécution, il est entré dans la chapelle de Rudolstadt, en 1831. Quelques années plus tard, il a fait plusieurs voyages avec le violoncelliste De Roda. De retour à Rudolstadt, il y a été chargé de la direction de la Société de chant, pour laquelle il a écrit des *Lieder* à plusieurs voix. Ses compositions, dans le genre romantique, n'ont pas été publiées jusqu'au moment où cette notice est écrite.

BRAND (M. Gottlieb), directeur de la *Liedertafel* (Société de chant) à Würzbourg, est né en Bavière, vers 1818. Il a fait exécuter à Würzbourg une ouverture à grand orchestre de sa composition, et a publié un trio pour piano, violon et violoncelle, op. 1; Vienne, Haslinger.

BRANDAU ou **BRANDOW** (Jean-Georges), musicien allemand, qui florissait dans la seconde moitié du dix-septième siècle, a fait imprimer une collection de psaumes sous ce titre : *Psalmodia Davidis, worin alle Psalmen Davids nach franzœsischer Melodey gesetzt, nesbt Mart. Luthers und anderer Psalmen und Gesænge in Zweystimmige richtige Partitur und zulæssige Transposition gebracht*; Cassel, 1674, in-4°. La prem. édit. de cet ouvrage était intitulée : *Davids-Harfe*; Cassel, 1665.

BRANDEL (Jean). *Voy.* Brandi.

BRANDENBURG (Ferdinand), violoniste et compositeur, né à Erfurt, s'est fixé à Leipsick vers 1838. Il y a fait représenter, en 1847, un opéra sous ce titre : *Die Belagerung von Soloturn* (Le Siége de la Tour isolée). Il y a fait exécuter aussi, en 1844, une sorte de symphonie dramatique intitulée : *Die Mähr von den Drey Inseln* (La Mer des Trois Iles). On connaît de lui divers morceaux pour violon, entre autres une *Rêverie* pour violon et piano, op. 9; Mayence, Schott; une collection de pots-pourris, divertissements, fantaisies et rondeaux sur des thèmes d'opéras pour piano, en deux suites composées chacune de 6 livraisons, et des *Lieder*.

BRANDENSTEIN (Charlotte de), d'une famille noble de l'empire, naquit à Ludwigsburg, vers le milieu du dix-huitième siècle. Elle fut élève de Vogler, qui a inséré dans la septième livraison de son Journal de Musique une sonate avec accompagnement de violon, qu'elle a composée en 1780. Cette sonate a été aussi publiée séparément.

BRANDES (Charlotte-Guilhelmine-Françoise), fille du célèbre acteur de ce nom, naquit à Berlin, le 21 mai 1765. Elle brillait au théâtre de Hambourg comme première cantatrice, en 1782, sous le nom de *Mirsna*, et recueillait aussi des applaudissements comme virtuose sur le piano, dans les concerts publics et particuliers. Tous les journaux allemands de ce temps célèbrent ses talens. Elle est morte à la fleur de l'âge, à Hambourg, le 13 juin 1788. Hérold a publié dans la même année un recueil de ses compositions : elles consistent en ariettes italiennes et allemandes pour clavecin et quelques autres pièces pour cet instrument. On trouve la vie de cette cantatrice dans les *Annales des Théâtres* de 1788, 3e livraison, p. 33.

BRANDISS (Marc-Diethicht), écrivain du dix-septième siècle, a publié un traité de la tablature sous ce titre : *Musica Signatoria*; Leipsick, 1631, in-8°.

BRANDL ou **BRANDEL** (Chrétien), excellent ténor, né à Carlsbad en Bohême, brillait au théâtre national de Berlin en 1790. En 1770, il fut engagé comme chanteur à l'église de Sainte-Croix, à Prague; il occupa cette position jusqu'en 1783, où il entra dans la carrière du théâtre. En 1793, il quitta Berlin, et se rendit à Hambourg, où il obtint des succès. Depuis ce temps, on manque de renseignements sur sa personne et sur sa vie d'artiste.

BRANDL (Jean), directeur de musique à Carlsruhe, naquit en Bavière, dans le territoire de l'abbaye de Rohr, près de Ratisbonne, le 14 novembre 1764. A l'âge de six ans, on lui fit apprendre le chant, le violon et le piano. Il montrait peu de goût pour ce dernier instrument, et l'on était obligé d'employer la violence pour le contraindre à l'étudier, parce que son penchant l'entraînait vers le violon. Dans la suite il reconnut l'utilité du piano pour la composition. A dix ans, il fut admis comme élève au séminaire de Munich; il y resta pendant quatre années. Ses dispositions pour la musique s'y développèrent, et son goût

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

pour cet art était si vif, qu'il négligea ses autres études pour s'y livrer sans obstacle. Il en fut de même lorsqu'on l'envoya au gymnase de Neubourg sur le Danube. Déjà il éprouvait le besoin de composer, quoiqu'il n'eût aucune connaissance des procédés de l'art d'écrire. Heureusement pour lui, Feldmayer et Schubauer se chargèrent du soin de lui enseigner les règles de l'harmonie, et il composa sous leur direction un *Miserere* qui fut exécuté dans l'église des Jésuites. Il était alors dans sa seizième année. Le succès de ce morceau excita l'intérêt de l'abbé Gallus en faveur de Brandl, et ce digne moine paya les dépenses nécessaires pour que le jeune artiste pût aller étudier, à Eichstadt, le contrepoint dans l'école de Schlecht. Il ne jouit pas longtemps de cet avantage, car le maître mourut, après quelques mois, d'une attaque d'apoplexie. Cependant, aidé par Ruhm, musicien de la cour, Brandl continua de se livrer à la composition. Il était destiné à la vie monacale; mais Ruhm parvint à lui démontrer qu'il n'était pas né pour s'ensevelir dans un cloître. Il suivit le conseil qu'on lui donna d'aller étudier à Fribourg; mais la difficulté d'y vivre le ramena au couvent de Saint-Trudbert, où il donna des leçons de chant à quelques jeunes gens du pays. Insensiblement sa réputation de violoniste et de compositeur s'étendit, et, après quelques petits voyages, il obtint le titre de maître de chapelle du prince de Hohenlohe Bartenstein. Il resta dans cette position pendant trois ans, puis il fut appelé à Bruchsal et enfin à Spire, par l'archevêque, en qualité de directeur de musique. Il jouissait des avantages de cette position honorable quand le pays fut envahi par les armées françaises. Brandl perdit sa place, et tomba dans une profonde misère. Retiré d'abord à Stuttgard vers 1793, il y vécut jusqu'en 1805, époque où il s'est retiré à Bruchsal. Depuis lors il est revenu à Carlsruhe, où il est mort le 26 mai 1837. Ses compositions les plus importantes sont : 1° Symphonie à grand orchestre (en *ré*); Spire, 1790. — 2° Sérénade pour violon obligé, deux flûtes, deux altos, deux cors et contrebasse, op. 4; Heilbronn, 1792. — 3° Grande sénérade pour violon, hautbois, violoncelle et basson obligés, deux violons, deux cors, et basse d'accompagnement, op. 7; Heilbronn, 1796. — 4° Six quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 8; ibid., 1796. — 5° Six quintetti pour deux violons, deux altos et basse, op. 10; ibid. — 6° Six quintetti, idem, op. 11, liv. 1 et 2; Offenbach, 1797. — 7° Symphonie à grand orchestre (en *mi* bémol), op. 12; ibid. — 8° Quintetto pour piano, violon, alto, basson et violoncelle, op. 13; ibid., 1798. — 9° Quintetto pour violon, deux altos, basson et violoncelle, op. 14; ibid. — 10° Quatuor pour flûte, violon, alto et violoncelle, op. 15; ibid. — 11° Sextuor (en *ut*) pour violon obligé, basson, cor, deux altos et violoncelle, op. 16; ibid., 1799. — 12° Six quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 17, liv. 1 et 2, dédiés à Haydn; Heilbronn, 1799. — 13° Grand quatuor (en *ré* mineur), op. 18; Offenbach, 1799. — 14° Nocturne, pour deux violons et violoncelle, op. 19; ibid., 1800. — 15° Symphonie concertante pour violon, violoncelle et orchestre, op. 20; ibid., 1801. — 16° *Germania*, opéra en trois actes, 1800, inédit. — 17° Trois quatuors pour deux violons, alto et violoncelle concertants, op. 23; Augsbourg, 1803. — 18° Poésies de Schütz mises en musique; Leipsick, Kühnel. — 19° Symphonie à grand orchestre (en *ré*), op. 25; Leipsick. — 20° Six airs avec accompagnement de piano; ibid. Brandl a écrit un opéra intitulé *Hermann* et le monodrame de *Hero*, qui ont été représentés au théâtre de Carlsruhe. Parmi ses compositions, on compte aussi plusieurs oratorios, quelques messes, dont une pour quatre voix d'hommes, qui a obtenu des éloges dans une analyse de la Gazette musicale de Leipsick (1828, pag. 188), des concertos pour le basson, des sextuors et quintettes pour cet instrument et le hautbois, des quatuors pour le basson et pour la flûte, des recueils de chansons allemandes à plusieurs voix et à voix seule, avec accompagnement de piano, et plusieurs autres ouvrages de différents genres. Les cahiers de *Lieder* publiés par Brandl à Spire, chez Bossler, sont remarquables par la beauté des mélodies.

BRANDT (Jean), poëte et musicien, né à Posen, en Pologne, vers 1546, fit ses premières études dans sa patrie, et se rendit ensuite à Rome, où il acheva de s'instruire dans les lettres et dans les arts libéraux. En 1571, il entra chez les jésuites, retourna ensuite en Pologne, et se livra à la culture de la poésie et de la musique. Ses compatriotes estiment beaucoup le recueil de mélodies qu'il publia à Varsovie en 1586, sous ce titre : *Piesni latinskie i polskie z notami muzycznemi* (Chants latins et polonais mis en musique). La plupart des pièces de ce recueil sont encore chantées par les paysans de la Pologne. On trouve quelques mélodies de Brandt dans le recueil qui a pour titre : *Pedagogus ostendens qua ratione prima artium initia pueris quam facillime tradi possint*; Bâle, 1582, in-8°.

BRANDT (Georges-Frédéric), célèbre bassoniste, naquit à Spandau, le 18 octobre 1773. Il fut élevé à l'école de musique militaire de Potsdam, et eut pour maître de basson Antoni, artiste distingué de cette époque. Après trois années d'é-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tudes dans cette école, Brandt fut placé comme bassoniste dans un régiment de la garde royale, à Berlin. Là il se lia d'amitié avec Ritter, musicien de la cour, qui perfectionna son talent par ses conseils. Ses nouvelles études furent interrompues peu [illegible]mps après par la guerre avec la France, et il dut entrer en campagne avec la garde royale, en 1792. Après une absence de trois ans, Brandt rentra à Berlin, et reprit ses études, sous la direction de Ritter. Le roi Frédéric-Guillaume II, ayant voulu l'entendre, fut si satisfait de son talent, qu'il lui donna l'assurance d'une place dans sa musique; mais la mort du roi anéantit tout à coup les espérances de l'artiste. Il entreprit alors un voyage, et se rendit à Ludwigslust, où le duc de Mecklembourg-Schwerin lui proposa un engagement qu'il accepta, après avoir obtenu son congé en Prusse, le 6 mars 1798. En 1800 il voyagea de nouveau, visita Stettin, Berlin, Breslau, Dresde et enfin Munich, où il fut placé à l'orchestre de la cour, en 1806. Les dernières mentions qui sont faites de Brandt remontent à 1813. A cette époque il parcourut l'Allemagne, et brilla dans les concerts à Vienne et à Prague. On connaît en manuscrit quelques solos pour le basson composés par cet artiste.

BRASPERNIUS (BALTHAZAR). *Voyez* PRASPERG.

BRANIERI (CLAUDE), organiste et compositeur, né en Italie vers la fin du seizième siècle, fut attaché au service de l'archiduc Ferdinand (qui fut roi de Bohême sous le nom de Ferdinand II) comme organiste, et vécut à Prague en cette qualité. Dans les comptes de l'archiduc Ernest, tenus à Prague par Blaise Hutter, son secrétaire intime, on trouve cet article : « à Claude « Branieri, organiste de son altesse impériale « l'archiduc Ferdinand, pour la partition d'une « messe offerte au gracieux prince, 24 florins. » (Archives du royaume de Belgique, liasse C. 4-D.).

BRASSAC (RENÉ DE BEARN, marquis DE) amateur distingué que Voltaire a célébré dans son Temple du Goût, fut d'abord officier de carabiniers, puis brigadier des armées du roi, et enfin maréchal de camp, en 1769. Il a composé la musique de deux opéras qui ont eu du succès : 1° *L'Empire de l'Amour*, 1733. — 2° *Léandre et Héro*, 1750. Le marquis de Brassac a fait graver à Paris un livre de cantates à voix seule.

BRASSART ou BRASART, contrepointiste, vraisemblablement né en Belgique, paraît avoir vécu dans la première moitié du quinzième siècle, et avoir été contemporain de Faugues, de Régis, d'Éloy, de Cousin, et de quelques autres musiciens qui furent les successeurs immédiats de Dufay, de Binchois et de Dunstaple. Toutefois le nom de cet artiste n'est cité que d'une manière vague, et les renseignements sur sa vie, son mérite et ses ouvrages nous manquent. Dans la voie de découvertes où l'on est entré depuis quelques années, il est peut-être permis d'espérer que des manuscrits encore inconnus fourniront un jour des documents satisfaisants sur ces anciens compositeurs, particulièrement sur celui qui est l'objet de cet article. Tinctoris, Glaréan, Hermann Fink et Ornithoparcus ne parlent pas de Brassart : Gafori le cite dans un passage du troisième livre de son ouvrage intitulé : *Musica utriusque Cantus practica* : « complures tamen discordantem hujus « modi minimam atque semibrevem admittebant, « ut Dunstable (sic), Binchoys et Dufay, atque « Brasart. »

BRASSART (OLIVIER), autre musicien belge, vécut environ cent ans après le précédent. Il n'est connu jusqu'à ce jour que par un œuvre qui a pour titre : *Il primo libro de Madrigali a quattro voci*; Roma, per Antonio Barré, 1564, in-4°.

BRASSICANUS (JEAN), musicien allemand du dix-septième siècle, était chantre à Linz vers 1630. Daniel Hintzler a inséré quelques pièces de sa composition dans le recueil intitulé : *Musikalisch-figurirte Melodien der Kirchen-gesaenge*, etc. ; Strasbourg, 1634, in-12.

BRASSOLINI (DOMINIQUE), maître de chapelle à Pistoie, au commencement du dix-huitième siècle, a composé la musique d'un opéra intitulé *Il Trionfo dell' umiltà*, qui a été représenté à Modène, en 1707.

BRAUCHLE (JOSEPH-XAVIER), compositeur, né en Bavière dans les dernières années du dix-huitième siècle, vécut à Vienne vers 1820, puis se fixa à Munich, et s'y maria. Il y était encore en 1830. Sa femme, harpiste de quelque talent, s'est fait entendre avec succès à Strasbourg en 1839, et à Augsbourg en 1846. On connaît de Brauchle : 1° Six chants à voix seule avec accompagnement de piano, op. 1 ; Vienne, Haslinger ; — 2° Bagatelles pour le piano, op. 2 ; ibid. — 3° Grande sonate pour piano, violon et violoncelle, op. 3 ; ibid. — 4° Grand duo pour piano et violon, op. 4 ; ibid. — 5° Grande sonate pour piano seul, op. 5 ; ibid. — 6° Polonaise, romance et rondo pour le piano, op. 6 ; ibid. — 7° Deux quatuors pour deux violons, alto et basse, op 7 ; ibid. — 8° Un quatuor, idem, op. 8 ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. Brauchle fut un des compositeurs qui mirent en musique les poésies du roi Louis de Bavière, pour le recueil de chants exécutés par les membres de la Liederkranz de Munich, le 25 mai 1829 et publiés dans cette ville chez Falter.

BRAUER (...), pianiste de Vienne, vivait dans

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

cette ville vers 1825. On a imprimé de lui quelques compositions pour le piano, parmi lesquelles on remarque : 1° Variations brillantes pour le piano sur un thème hongrois, avec accompagnement de quatuor; Vienne, Pennauer. — 2° Ouverture pour le piano à quatre mains; Vienne, Artaria. — 3° Première polonaise brillante pour le piano (en *fa*); Vienne, Diabelli.

BRAUER (Chrétien), a été d'abord professeur de musique à Altenbourg, en Saxe, puis est devenu directeur de musique de la société de chant, à Chemnitz. Il a publié un très grand nombre de recueils de chants pour 2 et 3 voix, à l'usage des écoles, à Grimma, Altenbourg et Chemnitz. Son ouvrage 21me, consistant en un hymne (*Freue euch des Herrn*), pour 2 chœurs d'hommes avec 4 voix solo, a paru en 1845 à Chemnitz, chez Häcker. On a aussi de Brauer un petit traité élémentaire de musique intitulé : *Leitfaden beim ersten Unterrichte im Singen nach Noten* (Guide pour la première instruction du chant d'après les notes); Altenbourg, Helbig. Ce petit ouvrage est une sorte de protestation contre l'enseignement élémentaire de Natorp par les chiffres, qui a été définitivement abandonné en Allemagne depuis environ 1840.

BRAUER (Frédéric-Wilhelm), organiste à Weissenfels, né à Naumbourg, en Prusse, vers 1810, fut d'abord maître d'école à Stoessen, près de cette ville. On a de lui des préludes (*Vorspiele*) d'orgue pour le livre choral de Hentschel; Weissenfels, Meusel. Koerner, d'Erfurt, a publié de sa composition un prélude et fugue pour l'orgue (en *fa*), et une conclusion (pièce de sortie) en *ut*.

BRAUN (Jean-Georges), né à Ubthal, village de la Bohême, dans la première moitié du dix-septième siècle, fut directeur du chœur de l'église Saint-Nicolas à Éger ou Égra, vers 1660. Il avait écrit un livre de chant pour l'usage de cette église. La deuxième édition de ce recueil parut sous ce titre : *Echo hymnodiæ celestis* (Echo de chants célestes, ou chants anciens et nouveaux de l'Église catholique, pour les grandes solennités et les fêtes de l'année, etc.), Éger; Abraham Lichtenthaler, 1675, in-12. Dans l'épître dédicatoire de cette édition, on voit que la première avait paru en 1664; car Braun dit : « Le livre de « chant que j'ai fait imprimer il y a onze ans « ayant été épuisé, je l'ai fait réimprimer pour « satisfaire au désir de plusieurs âmes pieuses. » Ce livre est rare : un exemplaire bien conservé se trouvait en 1818 au couvent de Strahow, près de Prague. On a aussi de Braun : *Odæ sacræ 1 et 2 vocibus cum 1 et 2 violinis modulatæ et compositæ; Œniponti, typis Mich. Wagneri*, 1668, in-4°. A l'époque où parut cet ouvrage l'auteur était déjà directeur du chœur à Éger.

BRAUN (Jean Georges), poëte allemand du dix-septième siècle, fut *cantor* à l'église luthérienne de Hanau. Il a publié un traité élémentaire de musique en dialogue, sous ce titre : *Kurze Anleitung zur edlen Musikkunst in Fragen und Antworten*; Hanau, 1681, in-8° On a aussi de Braun un recueil de psaumes intitulé : *Cithara Davidico-Evangelica, oder Davidische Evangelische Harpfen aus prophetischen Psalm-Sprüchen über die Sonn-und Feyer-Taegliche Evangelia, in Kurze heutiger Sing-Artübliche, Verse gebracht, nun in leichter Composition, mit Sing und instrumental Stimmen, beneben einem Generalbass*, etc; Giessen, 1683, in-4°. Wolfgang Charles Briegel, maître de chapelle du duc de Hesse-Darmstadt a été l'éditeur de ce recueil.

BRAUN (...), musicien allemand, s'établit à Paris en 1741, et y vivait encore en 1754, époque où le P. Caffiaux écrivait son Histoire de la musique (voyez Caffiaux). Cet historien en parle avec éloge. Braun était considéré comme un flûtiste de mérite. Il fit graver à Paris les ouvrages dont les titres suivent : 1° Sonates à flûte seule, premier livre. — 2° Livre de duos pour les musettes et les vielles. — 3° Trios pour 2 flûtes et basse. — 4° Sonates en duos pour 2 flûtes. — 5° Sonates à flûte seule, deuxième livre. — 6° Sonates pour le basson. — 7° Pièces pour flûte seule, sans basse. — 8°. Trios pour flûte, violon et basse. — 9°. Concertos pour la flûte, op. 9. — 10° idem, op. 10. — 11° Sonates en duos pour 2 flûtes, livre deuxième. L'auteur de toutes ces productions était connu sous le nom de *Braun le Cadet* : il avait un frère aîné, flûtiste comme lui, qui a publié deux livres de Trios pour 2 flûtes et basse.

BRAUN (Antoine), violoniste de la chapelle du landgrave de Hesse-Cassel, né le 6 février 1729, fut le père des virtuoses de ce nom (Jean, Jean-Frédéric, Maurice, Daniel), et de Mlle Braun, cantatrice distinguée.

BRAUN (Jean), violoniste de la chapelle du landgrave de Hesse, naquit à Cassel, le 28 août 1758. Il reçut de son père les premières leçons de violon et de musique, et se rendit ensuite à Brunswick, pour y étudier la composition sous Schwanenberg, et le violon sous Prosch. De retour à Cassel, il fut admis dans la chapelle du prince, alors la plus célèbre de l'Allemagne; mais cette même réunion d'artistes les plus distingués ayant été congédiée en 1786, Braun alla à Berlin, où il devint maître des concerts de la reine. Il occupait encore cette place en 1797. On a gravé de sa composi-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tion trois œuvres de trios pour deux violons et basse, et deux concertos de violoncelle; Berlin, Hummel, 1792. Il avait en outre en manuscrit vingt concertos pour violon, onze symphonies concertantes pour deux cors; deux concertos pour second cor; un idem pour premier; deux idem pour basson; un idem, pour flûte, et un, idem, pour violoncelle. Cet artiste a écrit aussi la musique d'un ballet intitulé : *Les Bergers de Cythère.*

BRAUN (Jean-Frédéric), frère du précédent et deuxième fils d'Antoine, naquit à Cassel, le 15 septembre 1759. Il étudia le hautbois sous la direction de Barth, et devint un des plus habiles artistes de l'Allemagne sur cet instrument. Il excellait surtout dans l'exécution de l'adagio. Le landgrave de Hesse-Cassel ayant remarqué les heureuses dispositions de ce jeune artiste et les progrès qu'il avait faits en peu de temps, l'envoya à Dresde pour y perfectionner son talent sous la direction de Besozzi. Après avoir suivi pendant un an les conseils de ce maître célèbre, Braun quitta Dresde, et entra dans la chapelle du duc de Mecklembourg-Schwerin, en 1782. Le style de Besozzi, comme celui des meilleurs hautboïstes de son temps, consistait en un jeu brillant et orné; Braun s'en fit un autre, dont l'expression et la belle manière de chanter formaient la base. C'est par ces qualités que Braun mérita d'être considéré comme le chef d'une nouvelle école de hautbois. Il a écrit une grande quantité de concertos, de trios et de quatuors pour son instrument, qui sont restés en manuscrit dans les archives de la chapelle du duc de Mecklembourg-Schwerin. Braun est mort à Ludwigslust, le 15 septembre 1824, dans la matinée de l'anniversaire de sa naissance, à l'âge de soixante-cinq ans. Parmi ses meilleurs élèves, on compte ses deux fils.

BRAUN (Maurice), frère des précédents et troisième fils d'Antoine, né le 1er mai 1765, entra vers 1790 dans la chapelle du prince évêque de Würzbourg, en qualité de bassoniste. Il était compté comme un des plus habiles de son temps pour son instrument. Cependant il était inférieur à ses frères.

BRAUN (Daniel), quatrième fils d'Antoine, violoncelliste et élève de Duport l'aîné, naquit à Cassel, le 24 juillet 1767. Il était déjà musicien de la chapelle du roi de Prusse en 1792. Il a été considéré comme un artiste distingué, et son maître avait beaucoup d'estime pour son talent.

BRAUN (Mlle), sœur des précédents, naquit à Cassel le 22 octobre 1762. Elle brillait également comme cantatrice et comme virtuose sur la mandoline et le piano. Elle était, en 1797, femme de chambre de la duchesse de Gotha et avait épousé le conseiller Hamberger.

BRAUN (Mme), femme de Jean-Frédéric, fut une cantatrice distinguée. Son nom de famille était *Kunzen;* elle était sœur du compositeur de ce nom, maître de chapelle du roi de Danemarck. Elle fut attachée pendant plus de vingt ans au service de la chapelle du duc de Mecklembourg-Schwerin, à Ludwigslust.

BRAUN (Georges), comédien allemand, né à Eichstaedt dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, a composé la musique de trois opéras représentés au théâtre de Gotha, depuis 1789 jusqu'en 1796. Ils avaient pour titres : 1° *Julie*. — 2° *Der neue Herr* (le Nouveau Seigneur); — 3° *Die Jubel-Hochzeit* (le Jubilé de Mariage).

BRAUN (André), tromboniste de l'opéra de Paris, d'origine allemande, entra à l'orchestre de ce théâtre en 1797, après avoir été, pendant quelques années, attaché à celui du théâtre Feydeau. Il mourut à Paris en 1806. On a de lui : *Méthode pour les trombone basse, ténor et alto;* Paris, Sieber. Il a été publié une édition française et allemande de cet ouvrage, à Offenbach, chez André. Braun avait été professeur au Conservatoire de Paris à l'origine de cet établissement, lorsqu'on y formait des corps de musique militaire pour les armées de la République française : il fut réformé en 1802.

BRAUN (Catherine), dont le nom de famille était *Brouwer*, naquit à La Haye, le 7 mars 1778. Son père, riche négociant, la plaça, à cause de sa belle voix, chez le maître de chapelle Graaf, pour qu'elle y fît son éducation musicale. En peu d'années elle acquit une grande habileté comme cantatrice. En 1796, elle fit, avec son maître, un voyage à Hambourg et à Berlin. Ses succès dans ces deux villes surpassèrent son attente; son talent y excita l'enthousiasme du public. Engagée au théâtre royal de Berlin, elle y prit des leçons de Hurka. Les conseils de ce maître achevèrent de développer les avantages de sa voix, une des plus belles qu'on eût jamais entendues en Allemagne. A une étendue de trois octaves, véritable phénomène vocal, Mlle Brouwer joignait le don d'une qualité de son moëlleuse, pure et touchante. En 1798 elle entreprit un voyage en Allemagne, visita Leipsick, Dresde, Vienne, Munich, Hambourg, et ne revint à Berlin qu'en 1803. Ce fut à cette époque qu'elle épousa le violoncelliste Daniel Braun. Elle se retira du théâtre vers 1811.

BRAUN (Charles-Antoine-Philippe), fils de Jean-Frédéric, est né en 1788 à Ludwigslust, dans le Mecklembourg. Son père lui enseigna à jouer du hautbois, et fut son maître de composition.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Il entra, en 1807, à la chapelle du roi de Danemarck, comme premier hautboïste. On le considère comme un artiste distingué en son genre. C'est d'ailleurs un homme instruit. Comme compositeur, il a publié : 1° Symphonie à grand orchestre (en *ré*); Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 2° Ouverture (en *ut* mineur); ibid. — 3° Concerto pour la flûte (en *fa*), œuvre deuxième; Leipsick, Peters. — 4° Quatuor pour deux flûtes et deux cors, op. 1; ibid. — 5° Quatuors pour flûte, violon, alto et basse, op. 6; Leipsick, Hofmeister; — 6° Deux quatuors pour flûte, hautbois, cor et basson; Leipsick, Br. et Hærtel. — 7° Duos pour deux flûtes; Copenhague, Lose. — 8° Duos pour deux hautbois, op. 3; Leipsick, Peters. — 9° Duo pour hautbois et basson; Augsbourg, Gombart. — 10° Pot-pourri pour hautbois et piano; Leipsick, Hofmeister. — 11° Sonate pour piano et hautbois; Leipsick, Br. et Hærtel. — 12° Six variations faciles pour piano; Copenhague, Lose; — 13° Six chansonnettes avec acc. de piano; Stockholm.

BRAUN (Guillaume), deuxième fils de Jean-Frédéric, est né à Ludwigslust, en 1791. Élève de son père, il lui a succédé dans la place de premier hautbois de la chapelle du duc de Mecklembourg-Schwerin, en 1825. Avant de prendre cette position, il avait été attaché à la musique particulière du roi de Prusse, à Berlin. Artiste éclairé, il a donné dans la *Gazette musicale* de Leipsick (1823, n° 11, p. 165) un bon article sous ce titre : *Bemerkungen ueber die richtige Behandlung und Blas Art der Oboe* (Observations sur la bonne manière de traiter et de jouer du Hautbois). Braun est considéré aujourd'hui comme un des meilleurs hautboïstes de l'Allemagne. Il est connu comme compositeur par de nombreux ouvrages parmi lesquels on remarque : 1° Divertissement pour hautbois et orchestre, op. 3; Berlin. — 2° Concerto pour hautbois, op. 12; Leipsick, Peters. — 3° Six duos pour deux hautbois, op. 1, ibid. — 4° Grand duo pour deux hautbois, op, 23, n° 1, Leipsick; Breitkopf et Hærtel. — 5° Deux quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 13; ibid Hofmeister. — 6° Divertissement pour flûte et quatuor, op. 27; Hambourg, Bœhme. — 7° Sonate pour piano, op. 17; Hambourg, Lübbers. — 8° Introduction et polonaise pour piano, op. 26; Hambourg, Cranz. — 9° *Der Trost*, cantate pour soprano; avec accompagnement de piano, op 22; Berlin, Trautwein.

BRAUN (Catinka), fille de Maurice, et femme de Guillaume ou Wilhelm, naquit à Würzbourg, le 24 mars 1790. Douée des plus heureuses dispositions pour la musique, elle fit dans cet art de si rapides progrès, qu'à l'âge de douze ans elle exécuta divers morceaux de piano dans des concerts, de manière à mériter les applaudissements des connaisseurs. Plus tard, sa voix ayant acquis du timbre, de l'étendue et du volume, elle fut confiée aux soins de Seyfert, directeur du chœur à Würzbourg, qui se chargea de terminer son éducation vocale. En 1815, elle débuta au théâtre de Hanovre, où son père l'avait accompagnée; le succès qu'elle y obtint fut complet, et bientôt sa réputation s'étendit dans toute l'Allemagne septentrionale. Des invitations lui furent envoyées pour qu'elle se rendit à Francfort et dans d'autres grandes villes. En 1817, elle chanta au théâtre de Hambourg, et produisit une vive impression parmi les habitants de cette ville. Après y avoir fait un séjour de trois ans, elle fit, en 1821, un voyage à Copenhague, et n'y eut pas moins de succès. De retour en Allemagne, elle fut engagée, en 1822, à Cassel, en qualité de *prima donna*; dans l'année suivante elle alla à Berlin, et y devint la femme de son cousin, Guillaume Braun. Sa carrière théâtrale s'y termina par les rôles de *Fanchon* (dans l'opéra de Himmel), et d'*Agathe* dans *Freyschütz*, qu'elle chanta sur le théâtre de la cour. En 1825 elle suivit son époux à Ludwigslust, et y mourut, le 8 juin 1832, dans sa trente-troisième année, regrettée de tous ceux qui connaissaient son talent et les qualités de son cœur.

BRAUN. Sous ce nom, on trouve indiqué dans le catalogue de Günther (5me supplément, p. 33 et 44), un ouvrage manuscrit intitulé : *Leichter und ganz Kurzgefasster Generalbas für die Anfaenger im Klavier* (Méthode courte et très-facile d'harmonie pour ceux qui commencent l'étude du piano).

BRAUN (Joseph), habile pianiste et violoncelliste, est né en 1787, à Ratisbonne, où son père était organiste. Après avoir terminé ses études de musique, il se fit directeur de musique de plusieurs troupes d'opéra à Kœnigsberg, Dantzick, Brême, Lubeck et autres lieux. En 1825, il était à Kœnigsberg, où il fit représenter l'Opéra féerie *Des Wünsche oder der Prüfungstraum* (Les souhaits, ou l'épreuve en songe), dont il avait composé la musique. A la même époque il donna aussi dans la même ville l'opéra-comique *Die lange Nase* (Les longs Nez), et *Le Cosaque et le Volontaire*. Ce dernier ouvrage fut aussi représenté à Brême quelques années après. En 1826, Braun se fit entendre à Berlin comme violoncelliste; puis il fut appelé à Philadelphie pour y diriger l'opéra. Sa femme, cantatrice de quelque mérite, qui avait chanté à Kœnigsberg et à Dantzick, l'y suivit en qualité de *prima*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

donna. Braun y mit en scène plusieurs opéras italiens, allemands et anglais; mais l'ignorance des Américains en ce qui concernait la musique, à cette époque, lui inspira bientôt le désir de quitter le pays. En 1828, il donna sa démission; puis il visita New-York, Baltimore, et quelques autres villes pour y donner des concerts. De retour en Europe, Braun se fixa à Brême, et y fit représenter quelques-uns de ses opéras. On connaît de cet artiste plusieurs compositions pour le piano et pour le violoncelle.

BRAUN (Charles), compositeur, né à Berlin vers 1819, a fait son éducation musicale dans cette ville, et a été l'un des membres dévoués de l'Académie de chant. Il est aujourd'hui musicien de la chambre du roi de Prusse. Ce jeune artiste a débuté de la manière la plus heureuse comme compositeur, en 1842, par des œuvres vocales en chœur où se fait remarquer l'originalité des idées. Plusieurs de ses morceaux ont été exécutés avec succès dans les concerts de Berlin, en 1843 et 1844.

BRAUN (Albert), chef d'orchestre du théâtre de Lemberg, actuellement vivant (1854), n'est connu que par un *Entr'acte caractéristique pour la comédie de Korzeniowski, intitulée : les Juifs*, arrangé pour piano; Lemberg, Millikowski.

BRAUNE (Frédéric-Wilhelm-Othon), organiste à Berlin, s'est fait connaître comme un artiste habile depuis 1830. Vers 1845, il a été nommé directeur de la société de chant connue sous le nom de *Cæcilia*. Cet artiste a publié environ quarante œuvres de musique d'église, chants à plusieurs voix et à voix seule avec piano.

BRAYSSINGAR (Guillaume de), né en Allemagne, au commencement du seizième siècle, ou dans les dernières années du quinzième, fut organiste à Lyon. On a de lui un recueil, de *ricercari*, variations et fantaisies sur des thèmes des plus célèbres compositeurs de ce temps, sous le titre de *Tablature d'Epinette;* Lyon, Jacques Moderne, 1536, in-4°.

BRECHTEL (François-Joachim), musicien allemand, qui vivait vers la fin du seizième siècle, a fait imprimer des chansons gaillardes, à trois, quatre et cinq voix, de sa composition, sous ce titre : *Kurz-weibige deutsche Liedlein mit vier und funf Stimmen;* Nuremberg, Catherine Gerlach, 1588, 1590 et 1594, in-4° obl.

BRECNEO (Luis de), guitariste espagnol, contemporain de Mersenne, qui en parle avec éloge dans le Traité des instruments de son *Harmonie universelle*. On a sous son nom une méthode pour apprendre à jouer de la guitare à la manière espagnole; elle a pour titre : *Metodo muy facillima para aprender a tañer la guitarra a lo Español;* Paris, Pierre Ballard, 1626, in-8° obl.

BREDAL (Niels-Knoc), poëte et compositeur danois, fut d'abord vice-bourgmestre à Drontheim, en Norwége, et quitta cet emploi pour aller s'établir à Copenhague, où il est mort en 1778, à l'âge de quarante-six ans. Ses compositions les plus connues consistent en pièces de chant imprimées à Copenhague en 1758, et intitulées : 1° *Le Berger irrésolu*. — 2° *Le Solitaire*. — 3° *Le Recruteur heureux*.

BRÉDAL (J.), chef d'orchestre du théâtre de Copenhague, né dans cette ville vers 1800, y a fait représenter, en 1833, l'opéra de sa composition intitulé : *La Fiancée de Lammermoor*, et en 1836, *Les Guérillas*. Il a publié des pot-pourris pour le piano sur les thèmes de ces opéras, à Copenhague, chez Lose.

BREDE (Samuel-Frédéric), d'abord sous-recteur à Perleberg, devint ensuite *cantor* et directeur de musique à Stettin, où il mourut en 1796. Il a publié à Offenbach, en 1784, six sonates pour le clavecin, dont trois avec accompagnement de violon; et en 1786, des chansons et des ariettes avec accompagnement de clavecin, et avec une préface; à Leipsick, chez Breitkopf.

BREDENIERS (Henri), né vraisemblablement à Lierre (province d'Anvers), dans la seconde moitié du dix-septième siècle, comme on le verra plus loin, était, en 1505, organiste de Philippe le Beau (1) qu'il accompagna en Espagne, conjointement avec Alexandre Agricola et d'autres musiciens belges. Après la mort du roi de Castille, en 1506, Bredeniers retourna dans les Pays-Bas (2) et eut le titre d'organiste et maître de la chapelle de l'archiduc d'Autriche (Charles, fils de Philippe le Beau, plus tard empereur Charles-Quint). Jusqu'à la fin de l'année 1521, on lui voit continuer son service près de ce prince; mais après cette date il disparaît des registres des comptes de finances de la cour; ce qui indique ou sa retraite, ou son décès. Au mois de mai 1508, il reçoit une gratification pour l'entretien et l'éducation de quatre enfants de chœur (3). En 1509, il est recompensé « des paynes qu'il

(1) Registre n° F 191 de la Chambre des Comptes aux Archives du département du Nord (à Lille).

(2) Bredeniers se fait rembourser, en 1509 et 1510, de la somme qu'il a payée pour le transport, de l'Espagne à Anvers, d'un coffre qui contenait les livres de chant et les missels de la chapelle de Philippe le Beau, lesquels avaient été portés à Valladolid lorsque ce prince s'y rendit pour la seconde fois. (*Acquits de la recette générale des finances*, aux Archives du royaume de Belgique.)

(3) « A Henry Bredeniers, organiste et maistre des enffants de la chapelle de l'archiduc, pour l'entretenement de quatre jeusnes enffans que par ordonnance de Monseigñeur il « a gardez, monstrez et enseignez la musique pour chan-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

« prend journellement à apprendre à jouer sur « le *manicordion* Monseigneur (Charles) et mes- « dames ses sœurs (1). » Il fait, en 1514, un voyage en Hollande pour les affaires des archi- ducs Charles et Ferdinand (2). Charles, devenu roi d'Espagne et souverain des Pays-Bas, lui ac- corde, par lettres patentes de 1516, une pension annuelle de 100 livres *en considération de ses services* (3). Dans la même année, le roi donne encore à Brediniers 50 livres pour le récompen- ser de son dévouement, et afin qu'il pût conti- nuer l'achèvement d'une maison qu'il se faisait bâtir à Lierre (4). Le choix qu'il avait fait de cette petite ville pour sa retraite est un indice qu'il y avait vu le jour. Dans l'année 1520, Brediniers accompagna Charles-Quint en Angleterre : on voit, par un acte authentique, qu'il donna à ses frais un banquet aux chantres de la chapelle du roi Henri VIII, à Cantorbéry (5). Enfin, Charles- Quint le gratifia d'une nouvelle somme de 50 li- vres, au mois de septembre 1521 (6). Après cette époque, son nom disparaît des comptes de la cour ; ce qui fait présumer qu'il se retira alors dans sa maison de Lierre, et qu'il y mourût oublié.

Il reste peu de compositions de Brediniers au- jourd'hui ; je n'en connais que le motet à cinq voix *Misit me Pater*, dans les *Ecclesiasticæ cantiones sex, quinque et quatuor vocum*, pu- bliés à Anvers, chez Plantin, en 1529, petit in-4°, obl., et une messe à quatre voix, *Ave Regina cœlorum*, dans un manuscrit de la Bibliothèque royale de Belgique.

BREE (Jean-Bernard VAN), directeur de musique et chef d'orchestre de la société mu- sicale *Felix-Meritis*, d'Amsterdam, violoniste et compositeur, naquit dans cette ville le 29 jan- vier 1801, et y est mort le 14 février 1857, à l'âge de cinquante-six ans. Doué de l'organisation la plus heureuse pour la musique, il ne dut qu'à lui- même et à ses efforts le talent qui l'a placé à un rang honorable dans l'art. Son père, musi- cien médiocre, lui enseigna les premiers éléments du violon, et Bertelmann (*voy.* ce nom) lui donna un petit nombre de leçons de composition. Toute son éducation musicale consista dans ses faibles ressources ; cependant il parvint, dans son pays, à la réputation de violoniste habile, particuliè- rement dans l'exécution des quatuors ; il eut le talent de diriger les masses vocales et instrumen- tales, et ses compositions lui ont acquis l'estime des connaisseurs. Dans son enfance, sa famille s'était établie à Leeuwarden, dans la Frise, qui ne lui offrait aucune ressource pour l'art ; néan- moins, c'est dans cette même ville que ses facul- tés se développèrent rapidement. A l'âge de dix- huit ans il retourna à Amsterdam, où ses progrès se firent remarquer chaque année. D'abord placé comme second ou premier violon du Théâtre- Français, il devint chef d'attaque et premier violon solo, après la retraite de Kleine, artiste de talent, qui mourut jeune d'une maladie de langueur. Le début de Van-Bree comme violoniste se fit au mois d'avril 1821 dans un concert de *Felix-Meritis :* le jeune artiste fut chaleureusement applaudi. Bientôt il devint l'âme de la musique dans sa ville natale, et la place de chef de la musique de la Société étant devenue vacante, en 1829, il fut choisi pour la remplir. Pendant près de trente ans il contribua par ses soins actifs à la prospérité de cette belle institution. Bienveillant et ser- viable, il aidait de ses conseils et de son in- fluence tous les jeunes artistes qui avaient besoin de ses services. Van Bree s'est fait connaître comme compositeur par les ouvrages suivants, qui ont été publiés : 1° Symphonie à grand orchestre ; Amsterdam, Theune et Cie. — 2° Ouverture de concert ; ibid. — 3° Ouverture de fête avec chœur, exécutée à la grande fête musicale d'Amsterdam en 1836 ; ibid. — 4° 1er quatuor pour 2 violons alto et basse (en *la* mineur) ; Bonn, Simrock. — 5° 2me quatuor idem ; Amsterdam, Theune et Cie. — 6° 3me quatuor idem ; ibid. — 7° Grande messe solennelle à 4 voix et orchestre, publiée par la Société pour l'encouragement de la mu- sique, à Rotterdam. — 8° 1re, 2me 3me et 4me Messes à 3 voix avec orgue ; Amsterdam, Theune et Cie. — 9° *Requiem : missa pro defunctis tribus vocibus humanis comitante organo concinenda ;* ibid., 1848. — 10° Le 48me psaume pour voix solo, chœur et orchestre, arrangé avec acc. de piano ; ibid., 1851. — 11° *Adolphe au Tombeau de Marie,*

« ter en ladite chapelle, etc. » (Registre F 196 de la Cham- bre des comptes, à Lille).

(1) *Acquits de la recette générale des finances*, aux Archives du royaume de Belgique.

(2) Registre F 200 de la Chambre des Comptes, à Lille.

(3) Registre F 201, *ibid.*

(4) « A Maistre Henry Bredeniers, organiste, L livres « que le roi, par lettres patentes du XIX août XVCxvj « lui a accordé, en considération de bons et aggréables ser- « vices qu'il lui avoit par cy-devant faiz et faisoit lors chas- « cun jour audict estat d'organiste, et autrement, en di- « verses manières, mesmement pour l'avancement des « ouvraiges de sa maison à Lyere, et pour une verrière « armoyée des armes dudict seigneur roy, qu'il promet- « tait mettre au chef-lieu de sa dicte maison, etc. » (Regis- tre n° F. 198, *ibid.*)

(5) « A Maistre Henry Bredeniers, organiste de la chap- « pelle domestique du roy, la somme de xvlij livres xv « sols, pour don gratuyt que le roy lui a fait en considéra- « tion de la despence qu'il avoit soustenue à un banquet « par lui fait aux chantres de la chappelle du roy d'An- « gletaitre à Canterbye, au voyaige que le roy y avoit lors « fait (Registre n° 1927 de la Chambre des Comptes, aux « Archives du royaume de Belgique). »

(6) Registre F. 207, aux Archives de Lille.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ballade pour voix de ténor et piano (texte hollandais); ibid. Ce morceau distingué, d'un style expressif et sentimental, a obtenu beaucoup de succès. On en a publié des traductions allemandes à Berlin, Hambourg, Hanovre, et une édition en hollandais, allemand et français, à Mayence, chez Schott, sous le titre de *Marie*. On a dit que cette ballade est une imitation de l'*Adélaïde* de Beethoven : cette critique ne me paraît pas fondée. — 12° *Colomb, ou la Découverte de l'Amérique*, sur le poëme de Vos, cantate à voix de baryton et chœur d'hommes; Amsterdam, Theune et Cie. — 13° *Lord Byron*, cantate de Mayer, à voix seule. Van Bree a écrit aussi pour la scène, et a fait représenter au Théâtre Français de La Haye, *Le Bandit*; au Théâtre-Hollandais d'Amsterdam : *Sapho*, drame lyrique, qui a obtenu un brillant succès; *L'Homme aux quatre époques de la vie*, mélodramme hollandais, et *La Mort héroïque de Speick*, ouvrage du même genre; le petit opéra allemand *Nimm dich in Acht* (Prends garde à toi). Enfin, on connaît de Van Bree beaucoup de chansons populaires remarquables et des chœurs d'hommes d'un bel effet. Le Roi des Pays-Bas a récompensé les travaux de cet artiste par la décoration du Lion-Néerlandais; il était membre de la Société royale de Rotterdam pour l'encouragement de la musique, et de la Société de Sainte-Cécile de Rome.

BREIDENDICH. *Voyez* BREITTENDICH.

BREIDENSTEIN (JEAN-PHILIPPE), organiste de l'église réformée de Hanau, naquit à Windeken, dans la Vetteravie, le 9 avril 1724. De 1777 à 1782, il fut professeur d'économie politique à Giessen, où il mourut le 18 janvier 1785. On a de sa composition : 1° Deux sonates pour le clavecin; Nuremberg, in-folio. — 2° Vingt-quatre chansons de Gleim, avec accompagnement de clavecin; Leipsick, 1770. On a aussi de lui un dialogue sur la timbale et sur son usage chez les Hébreux, sous ce titre : *Gespraech von der Pauke und der alten strafe des Paukens aus Ebræer* (sans nom de lieu), 1769, in-8°.

BREIDENSTEIN (HENRI-CHARLES), docteur en philosophie, né en 1796 à Steinau, dans la Hesse-Électorale, étudia la philosophie et la jurisprudence à Berlin et à Heidelberg, puis se livra à l'étude de la théorie et de la pratique de la musique. En 1821, il s'établit à Cologne en qualité de professeur de musique, et deux ans après on lui confia la place de directeur de musique à l'université de Bonn. En 1825, il obtint la place de professeur de musique dans la faculté de philosophie de cette université. Il occupe encore aujourd'hui (1855) la même position. M. Breidenstein a publié les ouvrages suivants : 1° *Practische Singschule* (Méthode pratique de chant); Bonn, 1835-1838, 4 parties in-4°. Il a été fait trois éditions de cet ouvrage. — 2° *Festgabe zu der am 12 August 1845 Stattfindenden Inauguration des Beethovens Monuments* (Description des fêtes qui ont eu lieu pour l'inauguration du monument de Beethoven, le 12 août 1845); Bonn, Habicht, 1845, in-8°. Comme compositeur M. Breidenstein s'est fait connaître par une cantate avec chœur et orchestre pour l'inauguration de la statue de Beethoven, exécutée à cette solennité; des romances et des *Lieder* avec accompagnement de piano, en 2 suites, publiées à Francfort, chez Fischer; d'autres chants séparés avec piano, à Cologne, chez Dunst, et à Bonn, chez Simrock; et six chants pour quatre voix d'hommes, à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel.

BREITENDICH (CHRÉTIEN-FRÉDÉRIC), organiste du roi de Danemarck, au palais de Christiansbourg, vers le milieu du dix-huitième siècle, est cité par les écrivains danois comme un des plus habiles compositeurs et théoriciens de son temps. On ne connaît de lui que les ouvrages suivants : 1° *Et lidet Forsag paa at Kunde lueresig selv at Synge en Choral efter Noder* (Essai abrégé pour acquérir soi-même en peu de temps la pratique du chant choral d'après les notes); Copenhague, 1766, in-4°. — 2° *Underviisning, hvorledes man e kan laeresig selv at saatte harmonien til sammen efter de over Noderne saatte Ziffere* (Instruction sur la manière d'apprendre soi-même l'harmonie conjointement par les notes et par les chiffres); Copenhague, 1766, in-4°.

BREITENGASSER (GUILLAUME), contrepointiste allemand, vécut dans la première moitié du seizième siècle. On trouve, de sa composition, la messe à quatre voix (*Dominicale*) dans la précieuse collection intitulée : *Liber quindecim Missarum a præstantibus musicis compositarum, quarum nomina una cum suis autoribus sequens pagina commonstrant*; Norimbergæ, apud Joh. Petreium, 1539, petit in-4° obl. La messe de Breitengasser est la douzième du recueil. Des hymnes de sa composition sont aussi contenues dans la collection qui a pour titre : *Sacrorum hymnorum Liber primus. Centum et triginta quatuor Hymnos continens, ex optimis quibusque Authoribus musicis collectus, inter quos primi artifices in hac editione sunt, Thomas Stölzer, Henricus Finck, Arnoldus de Bruck, et alii quidam*; Vitebergæ, apud Georgium Rhav., 1542, in-4° obl. Le *Cantionale* manuscrit de Jean Walther, qui se conserve dans la bibliothèque des ducs de Saxe-Cobourg, contient quelques motets de Breiten-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

gasser. Ce musicien partage avec Isaak, L. Senfel, Jean Walther, Thomas Stœlzer, Henri Finck, Dietricht et quelques autres, la gloire d'avoir fondé l'école des compositeurs allemands qui commença à briller vers la fin du quinzième siècle et au commencement du seizième.

BREITKOPF (Jean-Gottlob-Emmanuel), fondeur en caractères, imprimeur et libraire, naquit à Leipsick le 23 novembre 1719. Destiné par son père, libraire lui-même, à lui succéder dans son commerce, il montra d'abord beaucoup d'éloignement pour son état, entraîné qu'il était par son goût pour les sciences. Cependant il entreprit en 1745 de diriger l'imprimerie, qu'il porta, dans la suite, à un haut degré de prospérité. Il s'attacha surtout à améliorer les procédés de l'impression de la musique par les caractères mobiles. Ce genre d'impression, inventé par Petrucci de Fossombrone, et mis en œuvre dans les premières années du seizième siècle (*voy.* Petrucci), puis imité et modifié de diverses manières (*voy.* Le Bé, Briard, Hautin, Granjon, Junte, Oglin et Schœffer), fut longtemps le seul mode de publication de la musique. La transformation du système de la notation, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, ayant rendu inutile tous les anciens caractères, on ne chercha pas à les remplacer. En France, la gravure fut substituée à l'impression par les caractères mobiles; en Italie, toute la musique, sauf de rares exceptions resta en manuscrit; il en fut de même d'un très-grand nombre d'ouvrages en Allemagne; pour d'autres, on eut un système d'impression en caractères mobiles affreux, et pour d'autres encore on employa la gravure à l'eau forte sur des planches de cuivre. Telle était la situation des choses, lorsque Breitkopf entreprit de faire revivre l'ancienne typographie de la musique. Son premier essai en ce genre parut en 1755; c'était un sonnet de l'opéra de la princesse électorale de Saxe, intitulé *Il Trionfo della Fedelta*. L'année suivante il imprima l'opéra entier, et il s'y donna le titre de *inventore di questa nuova maniera di stampare la musica, con caratteri separabili e mutabili*. Il imprima encore en, 1765, l'autre opéra de la même princesse, intitulé *Talestri, regina delle Amazoni*. A peine la découverte de Breitkopf fut-elle connue, qu'on s'empressa de l'imiter de toutes parts. Fournier le jeune donna, en 1756, son *Essai d'un nouveau caractère de fonte pour l'impression de la musique*; mais il resta fort loin de son modèle. Il eut du moins l'honnêteté d'accorder à Breitkopf la priorité d'invention. Gando, autre fondeur de caractères, à Paris; Giacomo Falconi, à Venise; Ronsart, à Bruxelles; Enschede et Fleischmann, à Harlem; enfin Fought, imprimeur suédois établi à Londres, firent tous des essais d'imitation plus ou moins heureux; mais, soit que les circonstances ne les favorisassent pas, soit que leurs procédés fussent moins perfectionnés, la seule entreprise de Breitkopf prospéra. Un nombre immense d'ouvrages importants fut imprimé au moyen de presses qu'il avait établies; sa maison a continué longtemps à multiplier par ce procédé les chefs-d'œuvre de la musique, et les caractères de Breitkopf se sont répandus dans toute l'Allemagne. C'est surtout pour l'impression des livres théoriques et historiques relatifs à la musique que cette invention est recommandable : on peut s'en convaincre par la comparaison des livres allemands avec ceux qu'on a longtemps publiés en France avec le texte gravé. Les procédés inventés par E. Duverger, typographe de Paris, en 1828, procédés employés par d'autres typographes français, donnent à la musique imprimée un aspect plus satisfaisant que celui du système de Breitkopf, à cause de la non interruption des filets de la portée; mais le procédé de Duverger a l'inconvénient d'être d'un prix de fabrication trop élevé. Dans ces derniers temps, on a perfectionné la forme des caractères, en conservant le système de Breitkopf, et l'on imprime de la musique d'un fort bel aspect en Allemagne. Cependant l'usage de la gravure s'y est beaucoup étendu depuis 1810, et l'impression de la musique par les caractères mobiles y est presque entièrement renfermée dans la littérature musicale.

Vers 1760, Breitkopf établit dans sa maison un magasin de musique manuscrite des plus grands maîtres anciens et modernes, dont il a publié un catalogue, sous ce titre : *Verzeichniss musikalischer Bücher, sowohl zur Theorie als Praxis*, etc. Il y joignait aussi celui des livres imprimés. Chacun d'eux a eu quatre éditions depuis 1760 jusqu'en 1780. Enfin, il a publié un autre catalogue thématique de toute la musique de son fonds et de l'assortiment, auquel il a ajouté successivement quinze suppléments. La grande maison qu'il a fondée subsiste encore avec une réputation européenne, sous le nom de *Breitkopf et Hærtel*. Le docteur Burney, qui vit Breitkopf en 1773, dit que c'était un homme singulier, d'un caractère brusque et taciturne. Il mourut à Leipsick, le 28 janvier 1794. Sa biographie a été écrite par un de ses amis (Hausius), et publiée à Leipsick en 1794, in-8°.

BREITKOPF (Bernard-Théodore), fils du précédent, né à Leipsick, en 1749, s'est fait connaître, en 1768, comme habile musicien sur le clavecin et plusieurs autres instruments. Vers la

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

même époque, il a publié des menuets, des polonaises pour le clavecin et des chansons avec mélodie qui ont eu beaucoup de succès. En 1775, il a fait paraître des divertissements pour clavecin, qui ont été bien accueillis. Peu de temps après, il partit pour Saint-Pétersbourg, où il est devenu directeur de l'imprimerie du sénat, en 1780.

BREITKOPF (Christophe-Gottlob), fils puîné de Jean-Gottlob-Emmanuel, né à Leipsick en 1750, se livra de bonne heure à l'étude de la musique, et forma son goût par l'étude des beaux ouvrages que renfermait la collection de son père, par ses voyages, et surtout par les séjours qu'il fit à Dresde et à Vienne en 1786 et 1787. Il jouait bien du clavecin et de l'*harmonica*. Les publications de sa *Danse d'Oberon* et de sa *Terpsichore*, qui ont paru en partition et en extraits pour le clavecin de 1788 à 1790, l'ont fait connaître avantageusement.

BREITSCHOEDEL (J.-N), pianiste et compositeur de Vienne. Cet artiste ne m'est connu que par ses ouvrages. Voici ceux qui sont indiqués dans le *Manuel de la littérature musicale* de Whistling : 1° Sonates faciles en trios pour piano, violon et violoncelle, op. 1; Vienne, Cappi. — 2° Idem, op. 2; ibid — 3° idem, op. 3; Vienne, Czerny. — 5° Vingt-quatre cadences modernes, op. 14; Vienne, Mechetti. —4° Danses allemandes pour le piano; ibid. — 6° *Versuch einer theoretisch praktischen Klavierschule mit Uebungsstücken zum selbstunterricht* (Essai d'une méthode théorique et pratique de piano avec des exercices pour s'instruire soi-même); Vienne, Mechetti.

BREITUNG (Charles), organiste et professeur de musique de l'école des filles à Sangerhausen, près d'Eisleben, en Saxe, occupait cette position en 1835. Dans cette même année, il publia un ouvrage élémentaire intitulé : *Der erste Klavier-Lehrer, eine methodisch-katechetische Anleitung den ersten Klavier Unterricht schon mit Kindern von 4-6 Jahren zu beginnen und auf eine gründliche bildende und ansiehende Weise zu betreiben* (Le premier professeur de piano, instruction méthodique pour bien commencer l'enseignement du piano avec les enfants de quatre à six ans, etc.); Eisleben, G. Reichardt (sans date), in-4° de 71 pages.

BRERELL (Jean), ecclésiastique anglais, de Liverpool, a prononcé un discours d'inauguration pour l'orgue de l'église de Saint-Pierre de cette ville, et l'a fait imprimer sous ce titre : *Opening an Organ at St-Peter's. Liverpool, on Job XXI*, 12; Liverpool, 1768, in-8°.

BRELIN (Nicolas), facteur d'instruments et docteur en théologie, né à Grum en 1690, dans le Vermeland en Suède, fit ses études à l'université d'Upsal, et s'attacha d'abord à la jurisprudence; fut notaire à Carlstadt, puis s'engagea comme soldat au service de Prusse, déserta, et voyagea en Italie à la suite d'un gentilhomme allemand. Son protecteur étant mort à Padoue, il fut obligé de faire usage de ses talents en mécanique pour subsister, et il se détermina pour la profession de luthier. Il alla s'établir quelques temps en Lorraine; de là passa en France et en Hollande, d'où il revint en Suède pour y étudier la théologie à Lunden, Upsal et Wittemberg. Son humeur inconstante le porta à quitter encore sa patrie pour voyager; mais ayant fait naufrage et ayant été dépouillé par des voleurs, il revint enfin en Suède, où il prit le bonnet de docteur. Il fut fait pasteur de Volstadt près de Carlstadt, et y mourut le 5 juillet 1753. L'Académie des sciences de Stockholm le reçut au nombre de ses membres. Dans les mémoires de cette société, il a inséré trois dissertations sur le perfectionnement des instruments à clavier. Le premier, qui se trouve dans le volume de 1739, p. 81, est intitulé : *At œka Clawers och Cymbalers godhet* (De la manière d'ajouter à la bonté des clavecins). Le second mémoire, qui contient une suite du premier, se trouve dans l'année 1757, p. 36, et le troisième intitulé : *Hwad ændring desse Clawers och andre instrumenter undergæ i Stark kœld*, etc. (Quelles altérations se manifestent dans les clavecins et autres instruments par l'effet du froid), est inséré dans l'année 1760, p. 317. Les deux derniers morceaux n'ont été publiés qu'après la mort de l'auteur. Un des moyens proposés par Brelin pour le perfectionnement des clavecins consistait à remplacer les plumes de corbeau des sautereaux par de petits ressorts en os disposés dans la languette d'une manière particulière; l'autre, à fixer les cordes à des hauteurs uniformes, de manière qu'elles ne fussent point appuyées sur le chevalet, mais qu'elles le touchassent seulement avec légèreté, et que le point d'intersection de ces cordes par le chevalet fût calculé de telle sorte que les parties placées en deçà ou au delà fussent en longueurs correspondantes, afin que l'une étant mise au vibration, l'autre résonnât aussi comme un écho. Hulphers a donné un extrait du premier mémoire de Brelin et une analyse des autres dans son livre intitulé : *Historisk afhandling om Musik* (Traité historique sur la musique, p. 81). Forkel s'est trompé lorsqu'il a dit que Marpurg a donné une traduction allemande du premier mémoire dans ses *Essais historiques* (*V. Allgem. Litter. der Musik*, p. 263); c'est l'extrait donné par Hul-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

phers que le savant Marpurg a traduit (*Historisch-kristiche Beytrage*, etc., t. II, p. 322). Lichtenthal, qui a copié Forkel (*Biblog. della Mus.*, t. IV, p. 67), a changé le nom de *Bretin* en celui de *Berlin*.

BREMNER (Robert), professeur et marchand de musique à Édimbourg, vers le milieu du dix-huitième siècle, quitta ensuite cette ville pour aller s'établir à Londres, où il vivait encore vers 1800. Les ouvrages qui l'ont fait connaître sont : 1° *Rudiments of Music, or a short and easy treatise of that subject* (Rudiments de la musique, ou traité court et facile sur cet art); Édimbourg, 1756, in-12. La deuxième édition de ce livre, avec des additions sur le chant et une collection d'antiennes (*Church-Tunes*), a paru à Édimbourg et Londres en 1762, in-8°. La troisième a pour titre : *Rudiments of music with Psalmody*; Londres, 1763, in-8° — 2° *Some thoughts on the performance of concert Music* (Pensées sur l'exécution de la musique de concert); Londres 1777, in-folio. Ce morceau est placé à la tête d'une œuvre de six quatuors pour deux violons, alto et basse, composé par J. G. C. Schotky. Il a été traduit en allemand par Cramer dans son Magasin de musique, 1re année, p. 1213-1225. — 3° *Instruction for the Guittar*. Bremner a publié aussi des chansons, des glees, des duos, et d'autres pièces légères de sa composition.

Forkel et Lichtenthal citent un ouvrage d'un auteur nommé *James Bremner*, sous ce titre : *Instructions for the staccado pastorale, with a collection of airs*; Londres, in-4° (sans date). Je n'ai trouvé ni ce nom, ni l'ouvrage dans les catalogues anglais.

BRENDEL (Adam), docteur en médecine, et professeur d'anatomie et de botanique à l'université de Wittenberg, a publié : *De curatione morborum per carmina et cantus musicos*; Wittenberg, 1706, in-4°. Cette dissertation est une des meilleures qu'on ait écrites sur ce sujet.

BRENDEL (Charles-François), écrivain sur la musique et professeur d'esthétique musicale au conservatoire de Leipsick, est né le 26 novembre 1811 à Stolberg, dans le Harz, où son père était ingénieur des mines. Plus tard, sa famille fut transférée à Freyberg, où il suivit les cours du gymnase (collége). Il y reçut des leçons de musique d'Anaker (*voy.* ce nom) et fréquenta les séances, concerts et soirées musicales du cercle fondé par son maître. Les écrits de Rochlitz et la *Cœcilia* dirigée par Gottfried Weber, qui lui tombèrent sous la main, éveillèrent son goût pour la critique relative à l'art et aux artistes. En 1832, Brendel se rendit à l'université de Leipsick : il fit, dans cette ville, la connaissance de plusieurs artistes, particulièrement de Fr. Wieck, dont il prit des leçons de piano, et de Robert Schumann. Ces relations donnèrent d'abord plus d'activité à son penchant pour la musique; mais les leçons du professeur Weise sur la philosophie hégélienne, qu'il fréquentait à l'université, lui ayant inspiré une vive admiration pour cette détermination de la science, il suspendit ses travaux relatifs à l'art pour aller à Berlin puiser à la source de cette philosophie qui comptait alors beaucoup de partisans enthousiastes. Il y étudia deux ans; puis il fut rappelé par sa famille à Freyberg pour y suivre les cours de l'école des mines. Soit qu'il n'eût point de vocation pour la carrière qu'on voulait lui faire suivre, soit que quelque circonstance imprévue se fût opposée aux vœux de ses parents, Brendel revint d'une manière décidée à son penchant pour l'art, et se fit connaître dans le monde musical par un cours d'histoire et d'esthétique de la musique qu'il fit à Freyberg en 1841. Dans l'année suivante il fit un cours semblable à Dresde, et il en ouvrit un troisième à Leipsick en 1844. Le succès qu'il y obtint le fit choisir dans la même année pour succéder à Robert Schumann dans la direction de la Nouvelle Gazette musicale de Leipsick (*Neue Zeitschrift für Musik*). On sait que cet écrit périodique avait été fondé en 1834 par un parti qui se croyait novateur, et qui voulait faire triompher de nouvelles tendances de l'art, en opposition à l'art ancien. C'était une tribune ouverte aux intérêts du romantisme musical. Nul n'avait plus que Brendel les qualités nécessaires pour continuer l'œuvre de ses prédécesseurs et lui donner un caractère tranché d'opposition, une allure décidée de réformation. De nouveaux cours qu'il fit dans les années suivantes groupèrent autour de lui un certain nombre d'adhérents, et firent rattacher son enseignement au conservatoire de Leipsick. Le parti dont il est un des chefs se désigne modestement par le nom *d'intelligent* : on pourra vérifier plus tard ses titres à cette prétention. Comme intelligent, Brendel s'est fait le plus ardent admirateur et prôneur de l'entreprise révolutionnaire de Richard Wagner (*voy.* ce nom) pour le bouleversement de l'art. La Nouvelle Gazette musicale semble n'avoir plus entre ses mains d'autre but que le triomphe de cette tentative folle. A l'époque de son premier cours, Brendel a publié un petit écrit qui en est le résumé, sous le titre : *Grundzüge der Geschichte der Musik* (Faits principaux de l'Histoire de la Musique), dont il a paru trois éditions à Leipsick, chez Hinze. En 1850, Brendel a fait un nouveau cours en 22 leçons, qu'il a publié sous le

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

titre : *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich, von den ersten christlichen Zeiten bis auf die Gegenwart* (Histoire de la Musique en Italie, en Allemagne et en France, depuis les premiers temps du christianisme jusqu'à présent) ; Leipsick, 1852, 1 vol. in-8° de 546 pages. Une deuxième édition de ce livre a paru en 1856. Au point de vue des recherches et des développements de l'art dans ses principes et dans ses formes, cet ouvrage est de peu de valeur : à vrai dire, ce n'est qu'un résumé de ce qui a été écrit antérieurement sur le même sujet ; mais les huit dernières leçons peuvent être considérées comme le manifeste des opinions du professeur concernant les transformations de la musique, depuis le milieu du dix-huitième siècle jusqu'au milieu du dix-neuvième. Dans un écrit intitulé : *Die Musik der Gegenwart und die Gesammtkünst der Zükünst* (La Musique du présent et l'Art complet de l'avenir), Leipsick, 1854, Brendel devint le prophète fanatique du wagnerisme. Le style nébuleux de cet écrivain semble calculé pour couvrir l'insuffisance de ses connaissances techniques et pratiques dans l'art dont il parle. Sa phrase est vague, torturée ; les termes dont il se sert sont pris souvent dans une acception mal définie ; enfin ses vues et l'objet de sa critique sont à chaque instant étrangers à la musique considérée en elle-même. En 1856, il a commencé, en collaboration avec Richard Pohl, de Dresde, la publication d'un écrit semi-périodique intitulé : *Auregungen für Kunst, Leben und Wissenschaft* (Incitations pour l'art, la vie et la science) : au moment où cette notice est écrite (1857), les livraisons du quatrième volume paraissent.

Mme Brendel (née Élisabeth Tautmann, à Pétersbourg), est distinguée par son talent sur le piano. En 1845 elle s'est fait entendre avec succès dans les concerts de Leipsick. Élève de Field et de Louis Berger, elle propage leurs principes dans son enseignement.

BRENDLER(...), compositeur suédois, mort à la fleur de l'âge, à Stockholm, en 1845, annonçait un génie original dans ses premières œuvres, lesquelles consistent dans la musique qu'il écrivit pour les drames : *La mort de Spatara*, et *Edmond et Clara*. Son opéra inédit et posthume intitulé *Ryno*, a été estimé comme une œuvre de haute valeur par les artistes qui ont pris connaissance de la partition.

BRENNTNER (Joseph), bon compositeur de musique d'église, naquit en Bohême vers la fin du dix-septième siècle. Il a fait imprimer à Prague divers ouvrages de sa composition dont les titres sont : 1° *Laudes matutinæ. Pragæ in magno collegio Carolino ; Typis Georgio Labann.* — 2° Offertoires à quatre voix ; *ibid.* — 3° *Horæ pomeridianæ, seu concerti camerales sex, opus IV ; ibid.*, 1720.

BRESCIANELLO (Joseph-Antoine), compositeur italien, devint, en 1716, conseiller et maître de chapelle du duc de Würtemberg, et occupait encore ces places en 1757. Il a fait imprimer douze concertos ou symphonies pour deux violons, alto et basse, Amsterdam, 1733. On connaît aussi différentes pièces de musique vocale composées par lui.

BRESCIANI (Benoît), bibliothécaire du grand duc de Toscane, habile mathématicien et musicien, naquit à Florence en 1658, et mourut dans la même ville en 1740. Parmi les ouvrages qu'il a laissés, on trouve en manuscrit : 1° *De systemate harmonico, tractatus, quo instrumentum omnichordum et omnes ejus usus explicantur.* — 2° *Libellus de musicâ veterum.*

BRESCIANI (Pierre), compositeur, né à Brescia vers 1806, n'est connu que par quelques opéras qu'il a fait représenter : les circonstances de sa vie sont ignorées. Son premier ouvrage, *La Fiera di Frascati*, a été représenté avec peu de succès au théâtre *S. Benedetto*, à Venise, dans le mois de mars 1830. Dans la même année il fit exécuter une cantate de sa composition sur le théâtre de Brescia, à la louange du célèbre chanteur Veluti. En 1832, il donna à Trieste *L'Albero di Diana*, qui ne réussit pas ; mais en 1833 il écrivit pour le théâtre de Padoue *I Promessi Sposi*, dont le succès fut complet. L'ouverture, l'introduction, un quatuor et un trio du finale du premier acte, enfin un duo et un trio du second acte, ont été considérés comme de bons morceaux, empreints de sentiment dramatique. La plupart de ces morceaux ont été gravés avec accompagnement de piano, à Milan, chez Ricordi. On connaît aussi de Bresciani le chant de *Medore*, du *Corsaire* de Lord Byron, pour soprano avec piano.

BRESCIONI (François de), pianiste italien, s'est fait connaître depuis 1844 par la publication de plusieurs ouvrages pour son instrument, parmi lesquels on remarque des *Mélodies sans paroles*, op. 10, Milan, Ricordi, et une Fantaisie sur des motifs de la *Sémiramis* de Rossini, op. 12, ibid.

BRESY (Hugues de), ou de Bercy, ou de Bergy, poëte et musicien, fut contemporain d'Hélinand, et vécut sous Philippe-Auguste. La Croix du Maine en fait un chevalier ; mais Pasquier pense qu'il était moine de Cluny. Il se fonde

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

probablement sur ces deux vers de Bresy :

« Y a plus de douze ans passé,
« Qu'en noirs draps suis enveloppé. »

Le même auteur croit aussi que Bresy était auteur de la *Bible Guyot*, satire mordante contre les vices de son siècle. On trouve dans les manuscrits de la Bibliothèque impériale (cotés 7222, 65 et 66, fonds de Cangé) six chansons notées de sa composition.

BRETAGNE (F. P.), neveu du P. Claude Bretagne, religieux de la congrégation de S. Maur, naquit à Semur, en 1666. Après avoir achevé ses études à Dijon, il se rendit à Paris, et y obtint une place de secrétaire à la chancellerie d'État. C'était un homme instruit, qui cultivait les lettres avec ardeur et se livrait aux travaux d'érudition. Il a publié, sous le voile de l'anonyme, un livre intitulé : *Tractatus de excellentia musicæ antiquæ Hebræorum et eorum instrumentis, ex S. Scriptura, SS. Patribus et antiquis authoribus illustratus;* Parisiis, 1707, 1 vol. in-12. Ce bon ouvrage a été réimprimé à Munich, chez J. Remy, en 1718, in-4°.

BRETON (Manoel LE), violoniste du théâtre italien, à Paris, en 1760, a publié plusieurs œuvres de trios pour violon et de duos pour flûte, etc.

BRETON (Joachim LE), né à Saint-Meen, en Bretagne, le 7 avril 1760, était fils d'un maréchal-ferrant qui, chargé d'une nombreuse famille, ne pouvait faire autre chose pour son fils que de le mettre en état de lui succéder comme ouvrier. Cependant le jeune Le Breton annonçait d'heureuses dispositions pour les sciences et les lettres; il trouva des protecteurs qui obtinrent pour lui une bourse dans un collége, et justifia ce bienfait par ses rapides progrès. De brillantes études attirèrent sur lui l'attention des Théatins, qui cherchaient à faire entrer dans leur ordre des sujets distingués. Ils le déterminèrent à se destiner à l'état ecclésiastique, et l'envoyèrent, à peine âgé de dix-neuf ans, professer la rhétorique dans un de leurs colléges à Tulle. Le Breton allait recevoir les ordres, quand la révolution éclata; ce grand événement changea la direction de sa vie. Il se rendit à Paris, s'y maria, et remplit sous le gouvernement du Directoire et sous le Consulat, la place de chef du bureau des beaux-arts au ministère de l'intérieur. Nommé membre du Tribunat, il y prit peu de part aux discussions politiques. Lors de la formation de l'Institut, il y fut appelé comme membre de la troisième classe (littérature et histoire ancienne), et comme secrétaire de la classe des beaux-arts. Il conserva cette position jusqu'au mois d'octobre 1815. Compris alors dans l'ordonnance d'expulsion de l'Institut d'un certain nombre de savants et de littérateurs, Le Breton partit pour le Brésil avec plusieurs artistes, dans l'intention d'y fonder une sorte de colonie; mais il n'eut pas le temps de réaliser ses projets, car il mourut à Rio-Janeiro, le 9 juin 1819. Parmi ses ouvrages, on remarque : 1° *Rapport sur l'état des Beaux-Arts*; Paris 1810, in-4°. Ce rapport avait été demandé pour le concours des prix décennaux; la situation de l'art musical en France depuis 1795 y est examinée avec étendue. — 2° *Notice sur la vie et les ouvrages de Grétry;* Paris, 1814, in-4°. Cette notice, qui avait été lue à la séance publique de la classe des Beaux-Arts, au mois d'octobre 1814, a été insérée dans le cinquième volume du *Magasin encyclopédique* (1814), p. 273. — 3° *Notice historique sur la vie et les ouvrages de Joseph Haydn, membre associé de l'Institut de France, et d'un grand nombre d'académies; lue dans la séance publique du 6 octobre;* Paris, Baudouin, 1810, in-4°. Cette notice est tirée presque tout entière de celle que Griesinger avait publiée dans la onzième année de la *Gazette musicale de Leipsick*. Elle a été traduite en portugais par le conseiller royal De Silva-Lisboa, qui l'a augmentée d'anecdotes sur Haydn fournies par Neukomm, et publiée à Rio-Janeiro, 1820, in-8° de 84 pages.

BRETON DE LOS HERREROS, amateur de musique et poëte à Madrid, est auteur d'un poëme intitulé : *Satira contra el furore filarmonico, ó mas bien contra los que deprecian el teatro Español;* Madrid, 1847, in-8°. Cet écrit est dirigé contre l'engouement des habitants de Madrid pour l'opéra italien.

BREUER (Bernard), violoncelliste et compositeur, est né à Cologne en 1808. Il entra fort jeune au gymnase communal de cette ville, pour y faire ses études littéraires, et, dans le même temps, son grand-père, bon violoncelliste et professeur de théorie, lui donna des leçons de musique. Déjà Breuer s'était fait connaître par quelques compositions, lorsqu'il se rendit à Berlin en 1828, pour y perfectionner ses connaissances dans l'art d'écrire, sous la direction de Bernard Klein. L'organiste Wilhelm Bach lui donna aussi des leçons pour son instrument. De retour à Cologne, il se livra à l'enseignement, et entra comme violoncelliste à l'orchestre du théâtre. En 1839 il fit à Paris un séjour de quelques mois, puis retourna à Cologne pour y mettre en scène son opéra *Die Rosenmädchen* (Les Rosières), qui ne réussit pas. Breuer fut plus heureux dans ses autres compositions instrumentales et vocales, parmi lesquelles on remarque quatre quatuors pour deux violons, alto et violoncelle, un trio pour piano, violon

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

et violoncelle; duos pour 2 violons, op. 2, des chants et *Lieder* à voix seule avec piano, d'autres à 4 voix d'hommes, composés pour la *Liedertafel* de Cologne. Il a écrit aussi plusieurs psaumes pour des voix d'hommes, dans le style de Klein, trois messes solennelles avec orchestre, une messe de *requiem*, un *Te Deum*, plusieurs psaumes avec orchestre, deux oratorios (*Lazare*, et *La descente du Saint-Esprit*), deux symphonies et cinq ouvertures pour l'orchestre. Ces ouvrages sont travaillés avec soin; mais ils manquent de la qualité vitale, à savoir, l'originalité des idées. Breuer s'est rendu recommandable par la formation d'un bon quatuor d'instruments à cordes pour l'exécution des ouvrages des grands maîtres. Il s'est marié en 1840 avec la fille du violoncelliste Knecht, d'Aix-la-Chapelle.

BREULL (Henri-Auguste), né à Lindenhart, près de Bayreuth, en 1742, entra en 1765, au service du margrave d'Anspach, comme violon, et, dans la suite, passa comme organiste à Erlang, où il mourut en 1785. Il eut la réputation d'un claveciniste habile, et a laissé plusieurs morceaux de musique instrumentale en manuscrit. On a aussi publié quelques pièces de sa composition dans l'Anthologie musicale de Nuremberg, et dans les recueils de piano de 1782.

BREUNIG (Edouard), né à Francfort-sur-le-Mein, vers 1808, s'est fait connaître comme inventeur du *piano-harmonica*. En 1843 il a fait entendre cet instrument à Bruxelles, sans y produire de sensation. Quelques années après on le retrouve à Vienne où son invention n'est pas beaucoup plus heureuse; puis à Darmstadt et à Francfort. Depuis 1848 le *piano-harmonica* est tombé dans l'oubli.

BRÉVAL (Jean-Baptiste), violoncelliste et compositeur, né dans le département de l'Aisne en 1756, étudia son instrument sous la direction de Cupis. Ses progrès furent rapides, et fort jeune encore, il obtint de brillants succès au Concert spirituel, où il fit entendre ses premiers concertos. Admis à l'orchestre de l'Opéra en 1781, il y resta jusqu'en 1806; il obtint alors la pension de retraite. En 1796, il fut nommé professeur de violoncelle au Conservatoire de musique de Paris, qui venait d'être organisé; mais il perdit cette place en 1802, époque où beaucoup de membres de cette école furent réformés, le nombre des professeurs étant trop considérable pour celui des élèves. Après sa retraite, Bréval vécut quelques années à Paris et à Versailles; puis il se retira à Chamouille, village situé près de Laon. En 1824 Perne, son ami, alla habiter le même lieu; mais ils ne jouirent pas longtemps des agréments de cette réunion, car Bréval mourut vers la fin de l'année 1825. Le talent de cet artiste était agréable; son jeu avait de la justesse, de la précision et du fini; mais son style manquait de vigueur et d'élévation. Comme compositeur, il a eu des succès, et sa musique a longtemps composé le répertoire des violoncellistes: ses concertos sont maintenant tombés dans un profond oubli. Ses premières compositions parurent en 1778. Parmi ses nombreux ouvrages, on remarque: 1° Sept concertos pour violoncelle et orchestre; Paris, Imbault (Janet et Cotelle). — 2° Symphonie concertante pour deux violons et alto, œuvre 4°; ibid. — 3° Symphonie concertante pour deux violons et violoncelle; ibid. — 4° Quatuors pour deux violons alto et basse, op. 6; Paris, La Chevardière. — 5° Trios pour deux violons et violoncelle, op. 9. — 6° Trio pour violoncelle, violon et basse, op. 39; Paris, Janet. — 7° Duos pour deux violoncelles, op. 2, 19, 21, 25, 41; Paris, Sieber, Janet. — 8° Six sonates pour violoncelle et basse, op. 12, 28, 40; ibid. — 9° Airs variés pour violoncelle, nos 1 à 12; ibid. — 10° Méthode raisonnée de violoncelle; Paris, 1804. Cette méthode a été traduite en anglais par J. Pelle, sous ce titre: *New instruction for the violoncello, being a complete Key of the Knowledge of that Instrument*; Londres, 1810, in-fol.

Bréval eut un frère cadet, violoncelliste comme lui, mais moins habile. Celui-ci a été aussi attaché à l'orchestre de l'Opéra. Il a publié des compositions pour divers instruments.

BREVI (Jean-Baptiste), maître de chapelle de Saint-François à Milan, de l'église *del Carmine* et de celle de *San-Fedele*, était, en 1673, organiste de la cathédrale de Bergame. Plus tard, il obtint la place de maître de chapelle de cette église, suivant le titre de son recueil de motets à voix seule publié en 1699. On connaît de sa composition: 1° *Bizzarie armoniche ovvero Sonate da camera a tre stromenti col basso continuo*, op. 3a; Bologne, 1693, in-4°. — 2° *La Catena d'oro, ariette da camera a voce sola*, op. 6a; Modène, 1696, in-4°, obl. — 3° *La divozione canora, o XI motetti a voce sola e continuo*, op. 7; Modène, 1699. — 4° *Deliri d'amor divino, o cantate a voce sola e continuo*, op. 8, lib. 1°; Venise, 1706. La première édition de cet œuvre a paru à Modène, en 1695. On a aussi de Brevi des éléments de musique intitulés: *Primi elementi di musica per li principianti con alquanti Solfeggi facili*; Venise, Ant. Bortoli, 1699, in-4°.

BREWER (Thomas), compositeur anglais et virtuose sur la viole, florissait vers le milieu du dix-septième siècle. Il fut élevé à l'hôpital du Christ,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

à Londres. Plusieurs fantaisies, canons et autres pièces de sa composition ont été insérées dans la collection de Hilton, Londres, 1652. On trouve aussi dans le *Musical Companion* (Londres, 1673) un air à deux voix qu'il a composé sur ces paroles : *Turn Amarillys to thy swain, etc.*

BREWSTER (Henri). On trouve sous ce nom dans le catalogue de Clementi (Londres, 1797) un livre didactique intitulé : *Concise Method of playing Thorough bass* (Méthode abrégée d'accompagnement) in-fol. Tel est le véritable titre de l'ouvrage, au lieu de celui qui se trouve dans la première édition de ce livre, où le nom de l'auteur est aussi mal indiqué.

BRIAN (Albert), compositeur anglais, florissait à Londres dans le dix-septième siècle. Le docteur Boyce a inséré quelques morceaux de sa composition dans son recueil intitulé : *Cathedral Music.*

BRIANT (Denis), musicien français qui vivait au commencement du seizième siècle. On trouve des motets de sa composition dans les recueils publiés par Pierre Attaignant, de 1529 à 1537 (Paris, in-4° obl. gothique), et notamment dans le neuvième livre de chansons.

BRIARD (Étienne), graveur et fondeur en caractères, né à Bar-le-Duc (Meuse), dans les dernières années du quinzième siècle, s'établit à Avignon vers 1530. C'est à cette époque, ou peu auparavant, qu'il grava un caractère de musique très-différent de la notation alors en usage; car, non-seulement il abandonna les formes carrées et en losange des longues, brèves, semi-brèves et minimes, pour leur en substituer d'arrondies; mais il remplaça le système proportionnel des ligatures de toute espèce qui n'était, depuis le onzième siècle, qu'une énigme embarrassante et inutile pour l'art, par une notation simple et rationnelle qui représente la valeur réelle des sons mesurés. Briard précéda-t-il Granjon (*voy.* ce nom) dans cette heureuse réforme, ou celui-ci eut-il l'antériorité, si, comme le dit Peignot (*Dictionnais. de bibliologie*, suppl. p. 140), il exerçait déjà dès 1525? C'est ce qui serait difficile à éclaircir aujourd'hui; mais il est certain que l'usage des caractères de Briard précéda de vingt-sept ans le plus ancien ouvrage connu dont l'impression fût faite avec les caractères de musique du typographe parisien; car ce fut en 1532 que Jean de Channay, imprimeur à Avignon, fit usage de ceux de Briard pour les œuvres du célèbre musicien Eléazar Genet, surnommé *Carpentras* (*Voy.* Genet). Les caractères de Briard étaient d'ailleurs préférables à ceux de Granjon, étant beaucoup plus gros et conséquemment plus lisibles. Quant à la réforme du système, nul doute que ce ne sont pas des graveurs et fondeurs de caractères qui ont imaginé une chose de cette importance, et qu'un musicien instruit et de bons sens a dû leur en suggérer l'idée. Il est d'ailleurs à remarquer que ces mêmes caractères simples et non proportionnels, ont dû être connus et employés par les harmonistes à une époque très-ancienne pour écrire leurs combinaisons de chansons et de motets; car il leur eût été impossible de faire leurs partitions avec le système des ligatures et des mesures proportionnelles. Ce n'est qu'après avoir écrit leurs ouvrages, à l'aide d'une tablature de notation simple, qu'ils imaginaient la notation de chaque partie dans les combinaisons les plus énigmatiques et les plus embarrassantes, afin de donner une haute idée de leur habileté; mais souvent il leur arrivait de se tromper eux-mêmes dans les signes dont ils se servaient pour traduire leur pensée première, ainsi qu'on le voit dans les ouvrages de *Tinctoris*, de *Gafori*, d'*Aaron* et de *Zacconi*. Antoine Hondremare, de Péronne, professeur au collége d'Avignon et contemporain de Briard, a fait l'éloge de l'invention de ce typographe et de la beauté de ses caractères, dans les deux quatrains latins que voici;

1.

Tuque Briarde tu nunquam privavere laude,
Hactenus invisos qui facis arte typos.
Quam variis secreta modis sunt dona tonantis,
Hic valet musis, pollet at hic calamo.

2.

Quam tibi bella manus, perdocte Briarde videtur,
Hactenus ignotas qui facis arte typos.
Cujusvis generis pingens elementa notasque,
Quicquid habes, monstras cudere calcographis.

On peut voir, dans l'excellent livre de M. Schmid sur Octave Petrucci, un fac-simile des caractères de musique de Briard (fig. 4).

BRIARD (Jean-Baptiste), de la même famille que le précédent, violoniste et compositeur, est né le 15 mai 1823, à Carpentras (Vaucluse). Admis comme élève au Conservatoire de Paris au mois d'octobre 1837, il y reçut des leçons de Clavel pour le violon, puis devint élève de Baillot, et, après la mort de cet artiste célèbre, passa sous la direction de Habeneck. Le second prix de violon lui a été décerné au concours, en 1843, et dans l'année suivante, il obtint le premier prix. On a publié de sa composition quelques airs variés pour le violon et des duos pour cet instrument.

BRICCI (Théodore), compositeur italien, vivait vers le milieu du seizième siècle. On a imprimé de sa composition : 1° *Il primo libro de' madrigali a 5 voci*; Venise, in-8°. — 2° *Madrigali a 6-12 voci*; Venise, 1567, in-4°.

BRICCIALDI (Jules), flûtiste et compo-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

siteur, est né à Terni, dans les États romains, le 1er mars 1818. Son père, Jean-Baptiste, fut le seul instituteur qu'il eut pour la flûte : plus tard il travailla seul, et forma son talent par l'audition de quelques bons chanteurs. Arrivé à Rome fort jeune, il entra comme flûtiste dans un théâtre de cette ville. Dans le même temps il reçut des leçons de composition de Ravagli, chantre de la chapelle du Vatican. A l'âge de dix-sept ans il commença sa carrière d'artiste, et fut nommé professeur de flûte par l'Académie de Sainte-Cécile, à Rome. Arrivé à Naples en 1836, il fut choisi dans l'année suivante pour enseigner à jouer de la flûte au comte de Syracuse, frère du roi. En 1839, il partit pour la haute Italie, et s'arrêta à Milan pendant près de quinze mois. Arrivé à Vienne dans le mois de mai 1841, il s'y fit entendre avec succès, puis fréquenta les bains de la Bohême, et retourna à Vienne par Linz, où il s'arrêta pour donner des concerts. Je crois que Briccialdi est retourné en Italie et s'est fixé à Milan. Les œuvres principales de cet artiste sont : 1er Concerto pour flûte et orchestre ; Milan, Ricordi. — 2me idem ; Brunswick, Meyer. — Fantaisie pour flûte et orch. sur des motifs de *Linda de Chamouny* ; Milan, Ricordi. — *Ballabile di concerto* pour flûte et orchestre, op. 15 ; Hanovre, Bachmann. — Fantaisie sur la *Fille du régiment* pour flûte et orchestre ; Mayence, Schott. — Des fantaisies pour flûte et piano sur des motifs d'Opéra, op. 17, 18, 24, 25, 27 ; Milan, Ricordi ; Brunswick, Meyer ; Hanovre, Bachmann. — Des morceaux de salon pour les mêmes instruments, op. 3, 16, 21, 28, 30, 32 ; ibid. — Des variations, etc.

BRICCIO (Jean), l'un des écrivains les plus féconds de l'Italie, naquit à Rome en 1581, et mourut dans la même ville en 1646. Son père, simple matelassier, le destinait à sa profession, mais le jeune Briccio donnait à la lecture tous les moments qu'il pouvait dérober à son travail, et il apprit ainsi seul la théologie, le droit civil et canonique, la grammaire, la rhétorique, la géométrie, la physique, l'astronomie, la musique et la philosophie. Il fut, pour la peinture, élève de Frédéric Zucchari. Il a publié des canons énigmatiques à deux, trois, quatre et six voix. Walther cite de lui un livre intitulé : *Della Musica*, qui est resté manuscrit.

BRIDI (Joseph-Antoine), banquier à Roveredo, ville du Tyrol italien, est né en 1776. Amateur passionné de musique, il fit élever dans son jardin un temple dédié à l'harmonie, et y mit les bustes de Sacchini, de Gluck, de Haendel, de Jomelli, de Haydn, de Palestrina et de Mozart, avec des inscriptions latines, composées par J. B. Beltramo, prêtre de Roveredo. Bridi a donné, la description de ce temple, avec des biographies abrégées des artistes célèbres dont les images s'y trouvent, dans un écrit qui a pour titre : *Breve Notizie intorno ad alcuni celebri compositori di musica, e cenni sullo stato presente del canto italiano* ; Roveredo, Marchesani, 1827, in-8°.

BRIEGEL (Wolfgang-Charles), né en Allemagne, en 1626, fut d'abord organiste à Stettin. Appelé à Gotha, vers 1651, pour y remplir les fonctions de *cantor*, il y passa vingt ans, et n'en sortit que vers la fin de 1670, pour aller à Darmstadt, où il avait été nommé maître de chapelle. Il vivait encore en 1709, et était âgé de quatre-vingt-trois ans. On peut croire qu'il était fort gros, d'après son portrait qui a été gravé lorsqu'il avait soixante-cinq ans. Il a beaucoup écrit de musique pour l'église protestante, et de pièces instrumentales. Voici la liste de ses principaux ouvrages : 1° *Geistliche Arien und Concerten* (Concerts et airs spirituels) ; Erfurt, 1652, in-4°. — 2° *X Paduanen, X Balleten ; und X Couranten von 3 und 4 Instrumenten* ; Erfurt, 1652, in-4°. — 3° *Geistlichen Musikalischer Rosengarten von 1, 2, 3, 4 und 5 Stimmen, nebst darzu gehœrigen Instrumenten* (Jardin de roses musicales à 1-5 voix, etc.) ; Gotha, 1658, in-fol. — 4° *Geistliche Arien, 1ues Zehen, von 1 und 2 Singstimmen nebst beygefügten Ritournellen mit zwey und mehr Violen sammt dem B. C.*, Gotha, 1660, in-fol. — 5° *Evangelische Gesprœche auf die Sonn und Haupt-Festtage von Advent bis Sexagesimæ mit 5 bis 10 Stimmen* (Paroles évangéliques pour les jours de fête depuis l'Avent jusqu'à sexagésime, à 5-10 voix) ; Mühlhausen, 1660, in-fol., première partie. — 6° Idem, deuxième partie ; ibid., 1661. — 7° *Geistliche Arien, etc.*, deuxième partie ; ibid., 1661. — 8° *Dank-Lob und Bet-Lieder* (Cantiques de remercîments et de louanges) ; Mühlhausen, 1663, in-4°. — 9° *Buss und Trost-Gesœnge* (Cantiques de repentir et de consolation) ; Gotha, 1664, in-4°. — 10° *Evangelischer Blumen-Garten, von 4 Stimmen, auf madrigalische Art 1, 2, 3 und 4 Theile* (Parterre évangélique à quatre voix, etc.) ; Gotha, 1666-1668 in-4°. — 11° *Intraden und Sonaten von 4 und 5 Stimmen, auf Cornetten und Trombonen zu gebrauchen* ; Leipsick, 1669, in-4°, et Erfurt, 1669, in-4°. — 12° *Heilige Liederlust ;* Erfurt, 1669, in-4°. — 13° *XII madrigalische Trost-Gesœnge, mit 5 und 6 Stimmen, etc.* (Cantiques madrigalesques de consolations, à cinq et six voix, etc.) ; Gotha, 1671, in-4°. — 14° *Musikalisches Tafel-confect, bestehend in lustigen Gesprœchen und Concerten* (Confitures musicales de table, etc.) ; Francfort-sur-le-Mein, 1672,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

in-4°. — 15° *Geistliche Concerten von 4 und 5 Stimmen* (Concerts spirituels à quatre et cinq voix); ibid., in-4°. — 16° *Joh. Sam. Kriegsmann evangelisches Hosanna, mit 5 vocal Stimmen auch mit und ohne Instrumente in Musik gezetzt*; ibid., 1678, in-4°. — 17° *Evangelisch Gesprach-Musik, oder musikalische Trost-Quelle, aus den Sonn-und Festtags-evangelien Gespræchsweise geleitet, mit 4 vocal und 5 Instrumental-Stimmen und dem Generalbass* (Dialogues spirituels en musique, etc., à quatre voix et cinq instruments, avec basse continue); ibid., 1679, in-4°. — 18° *Musikalische Erquickstunden sonderbar lustige Capricien mit 4 Stimmen, als 1 Violin, 2 Violen, dem Violon nebst B. C.* (Récréations musicales ou caprices choisis à quatre voix, avec un violon, deux violes, basse et B. C.); Darmstadt, 1680, in-4°. — 19° *Musikalischer Lebens-Brunnen, von 4 vocal und 4 instrumental-Stimmen* (Fontaine de vie musicale à quatre voix et quatre instruments); ibid., 1688. Il y a une première édition du même ouvrage publiée aussi à Darmstadt, en 1680, in-4°. — 20° *Christian Rehfelds evangelischer Palmzweig, von 1-4 Singstimmen, nebst 2-4 Instrumenten* (Palmes évangéliques de Christian Rehfeld, à 1-4 voix et 2-4 instruments); Darmstadt et Francfort, 1684, in-4°. — 21° *Joh. Brauns Davidische-evangelische Harfe in Musik gebracht* (La Harpe évangélique davidique de J. Braun mise en musique); Francfort, 1685, in-4°. — 22° *Evangelisches Hosanna in geistlichen Liedern, aus den Sonn-und fürnehmsten Festtags-Evangelien erschallend in leichter Composition, nach belieben mit 1-5 Singstimmen, nebs 2 Instrumenten, mit einem Anhange von 6 Communion, 6 Hochzeit und 6 Begrabniss-Liedern* (Cantiques de joie évangélique, contenant les évangiles des dimanches et principaux jours de fêtes en musique facile, etc.); Giessen, 1690, in-4°. — 23° *Kœnig David 7 Buss-Psalmen, nebs ellichen Bussgespræchen in Concerten von 4 vocal und 2 instrumental-Stimmen, etc.* (Les sept psaumes de la pénitence du roi David, etc., à 4 voix et 2 instruments; Giessen, 1690, in-4°. — 24° *Geistliche Lebens-Quelle mit 4 vocal und 2 bis 4 instrumental Stimmen, etc.* (Les sources de la vie spirituelle, à 4 voix et 2-4 instruments); Darmstadt, in-4°. — 25° *Letzter Schwanengesang bestehend in XX Trauergesang, mit 4 bis 5 Stimmen* (Les derniers chants du cygne, consistant en 20 cantiques funèbres à 4-5 voix); Giessen, 1709, in-4°.

BRIGHENTI (Pierre), avocat, né à Bologne vers 1780, est auteur d'un éloge du chanteur Babini, qui a pour titre : *Elogio di Matteo Babini letto al Liceo filarmonico di Bologna, nella solenne distribuzione de' premi musicali il 9 luglio; Bologna, per le stampe d'Annesio Nobile*, 1822, in-4°. On a aussi sous le même nom un opuscule intitulé : *Della musica Rossiniana e del suo autore*; Bologne, 1830, in-8° de 33 pages. Brighenti était membre de l'Académie des Philharmoniques de Bologne et de plusieurs académies italiennes.

BRIGHENTI ou **RIGHETTI** (Mme Marie Giorgi), cantatrice de talent, née à Bologne, vers 1792, reçut dès son enfance une excellente éducation musicale. Sa mère, Mme Giorgi, pianiste distinguée et remarquable par son esprit, donnait chez elle chaque semaine des concerts d'amateurs auxquels assistait la meilleure société de Bologne : ce fut dans ces réunions que se forma le goût de la jeune cantatrice. Du même âge que Rossini, qu'elle voyait souvent chez sa mère, elle eut pour lui une amitié sincère qui ne se démentit jamais. Son début au théâtre eut lieu à Bologne en 1814 : Dans la même année, elle épousa M. Brighenti. En 1816, elle créa le rôle de *Rosine* dans le *Barbier de Séville*, que Rossini avait écrit pour Rome. Ce fut pour elle aussi qu'il écrivit la *Cenerentola*. Venise, Gênes, Livourne et Bologne furent les scènes sur lesquelles Mme Brighenti brilla à diverses reprises. Elle termina sa carrière théâtrale à Vicence en 1836, et se retira à Bologne. Ce n'est pas seulement comme cantatrice qu'elle mérite d'être citée ici, mais comme auteur très-spirituel d'un écrit sur la vie de Rossini, intitulé : *Cenni di una Donna già cantante sopra il maestro Rossini, in risposta a ciò che ne scrisse, nella state dell' anno 1822, il giornalista inglese in Parigi, e fu riportato in una gazzetta di Milano dello stesso anno* (Renseignements d'une cantatrice sur le maître Rossini, en réponse à ce qu'en a écrit un journaliste anglais à Paris dans l'été de 1822, et qui a été rapporté dans une Gazette de Milan de la même année); Bologne, 1823, in-8°. Mme Brighenti relève dans cet écrit beaucoup d'anecdotes mensongères répandues sur l'illustre maître, et fournit des renseignements remplis d'intérêt sur sa personne et ses ouvrages. J'ai donné une analyse de ce joli ouvrage dans la *Gazette musicale de Paris* (année 1850, n. 20).

BRIGNOLI (Jacques), compositeur italien, vivait vers la fin du seizième siècle. Jean-Baptiste Bonometti, surnommé *il Bergameno*, a inséré quelques pièces de sa composition dans le *Parnasso musico Fernandeo* qu'il a publié à Venise, en 1615.

BRIJON (E. R.), professeur de musique, né à Lyon, vers 1720, et qui vécut dans cette ville, a pu

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

blié : 1° *Réflexions sur la musique et sur la vraie manière de l'exécuter sur le violon*; Paris, 1763, in-4°; — 2° *L'Apollon moderne, ou développement intellectuel par les sons de la musique; nouvelle découverte de première culture, aisée et certaine pour parvenir à la réussite dans les sciences, et nouveau moyen d'apprendre facilement la musique*; Paris et Lyon, 1781. Ce titre n'annonce pas un homme de trop bon sens; cependant, quoique le style en soit fort mauvais, le livre contient quelques bonnes choses. Brijon avait remarqué la difficulté de fixer l'attention des commençants, dans l'étude de la musique, sur la division des valeurs de temps et sur la justesse des intonations; il est, je crois, le premier auteur qui ait proposé d'écarter cette difficulté au moyen du solfége parlé. On trouve dans son livre des leçons écrites pour cet usage. M. Quérard s'est trompé en donnant à ce musicien le nom de *Brigon* (*France littér.*, t. I, page 514).

BRILLE (Joachim), chantre à la cathédrale de Soissons, vers le milieu du dix-septième siècle, est connu par une messe à quatre parties, *Ad imitationem moduli* Nigra sum; Paris, Robert Ballard, 1668, in-fol.

BRILLON DE JOUY (Mme), amateur de musique de la plus grande distinction, vivait à Passy, près de Paris, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Burney, qui l'entendit en 1770, en parle en ces termes dans son *Voyage musical en France et en Italie* : « Elle est une des meil-« leures clavecinistes de l'Europe. Cette dame, « non-seulement joue les morceaux les plus dif-« ficiles avec beaucoup de sentiment, de goût et « de précision, mais elle exécute à vue avec la « plus grande facilité. Je pus m'en convaincre « lorsque je l'entendis jouer plusieurs morceaux « de ma musique, que j'avais eu l'honneur de lui « présenter. Elle compose aussi : elle eut la « bonté d'exécuter pour moi plusieurs de ses so-« nates sur le clavecin ou le *forte-piano*, avec « accompagnement de violon joué par M. Pagin « (*voyez* ce nom). » Plusieurs compositeurs célèbres, au nombre desquels on distingue Schobert et Boccherini, ont dédié leurs ouvrages à Mme Brillon de Jouy.

BRIOCHI (.....), compositeur italien, vivait vers 1770. Il avait déjà publié, à cette époque, dix-huit symphonies, sept trios pour violon, des concertos et d'autres pièces de musique instrumentale.

BRITO (Estevan de), musicien espagnol, vivait vers 1625. Il fut d'abord maître de chapelle à l'église cathédrale de Badajoz et ensuite à Malaga. On trouvait autrefois, dans la bibliothèque du roi de Portugal, les ouvrages suivants de sa composition : 1° *Tratado de musica*, Mss, n. 513. — 2° *Motetes a 4, 5, 6, voces*, n. 569. — 3° *Motete : Exurge Domine*, 4 voc., n. 809. — 4° *Villancicos de Natividad*, n. 697.

BRITTON (Thomas), marchand de charbon à Londres, fut un des hommes les plus singuliers de son temps. Né près de Higham-Ferrers, dans le comté de Northampton, en 1657, il se rendit à Londres fort jeune, et fut mis en apprentissage chez un marchand de charbon. Après avoir fini son temps d'épreuves, il s'établit marchand pour son compte, loua une espèce d'écurie dans *Aylesbury street, Clerkenwell*, et la convertit en une habitation. Peu de temps après, il commença à se lier avec des savants et des artistes, et se livra à l'étude de la chimie et de la musique. Ses dispositions étaient telles, qu'en peu de temps il acquit de grandes connaissances dans la théorie et dans la pratique de cet art. Après avoir parcouru la ville, vêtu d'une blouse bleue et son sac de charbon sur le dos, il rentrait chez lui pour se livrer à l'étude, ou se rendait à la boutique d'un libraire nommé Christophe Bateman, dans laquelle se rassemblaient beaucoup de savants et de gens de qualité.

Britton fut le premier qui conçut le projet d'établir un concert public à Londres, et qui l'exécuta. Ses concerts eurent lieu d'abord dans sa propre maison. Le magasin de charbon était au rez-de-chaussée, et la salle de concerts au-dessus. Celle-ci était longue et étroite, et le plafond en était si bas, qu'un homme d'une taille élevée aurait eu de la peine à s'y tenir debout. L'escalier de cette salle était en dehors, et ne permettait guère d'y arriver qu'en se traînant. La maison elle-même était si petite, si vieille et si laide, qu'elle semblait ne convenir qu'à un homme de la dernière classe. Néanmoins, tel était l'attrait des séances de Britton, que la plus brillante société de Londres s'y rassemblait. Il paraît que l'entrée fut gratuite pendant quelque temps; mais on finit par établir une souscription de dix schellings par an, pour laquelle il fut stipulé que l'on aurait le privilége de prendre du café à un sou la tasse. Les principaux exécutants de ces concerts étaient le docteur Pepusch, Hændel, Banister, Henry Needler, John Hughes, Wollaston le peintre, Philippe Hart, Henry Abell, Whichello, etc. Le fameux violoniste Mathieu Dubourg y joua, encore enfant, son premier solo. Parmi les auditeurs habituels se trouvaient les comtes d'Oxford, de Pembroke et de Sunderland.

Britton avait rassemblé une collection précieuse de livres de musique et d'instruments, qui fut vendue fort cher après sa mort. Il avait copié lui-même une si grande quantité de musique ancienne, que cette seule partie de sa col-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

lection fut vendue 100 livres sterling, somme considérable pour ce temps. Il composait aussi et jouait fort bien du clavecin. La singularité de sa vie, ses études et ses liaisons firent penser qu'il n'était pas ce qu'il paraissait être. Quelques personnes supposaient que ses assemblées musicales n'étaient qu'un prétexte pour couvrir des rassemblements séditieux; d'autres l'accusaient de magie; enfin il passait auprès de certaines personnes tantôt pour un athée, tantôt pour un presbytérien et même pour un jésuite. Les circonstances de sa mort ne furent pas moins extraordinaires que celles de sa vie. Un forgeron, nommé Honeyman, était ventriloque : M. Robe, magistrat de Middlesex, qui faisait souvent partie des réunions du charbonnier, y introduisit Honeyman, dans l'intention de s'amuser en effrayant Britton. Il n'y réussit que trop bien. Ce pauvre homme, à l'audition d'une voix qui paraissait surnaturelle et qui lui annonçait sa fin prochaine, s'il ne se jetait à genoux pour réciter ses prières, tomba en effet dans cette position, mais sa frayeur fut si grande, qu'il ne put proférer une parole, et qu'il mourut quelques jours après (en 1714), dans la soixantième année de son âge. Tous les artistes et beaucoup de grands seigneurs assistèrent à ses funérailles. Deux portraits de Britton ont été peints par Wollaston; l'un en blouse et l'autre au clavecin : ils ont été gravés tous deux.

BRIVIO (Joseph-Ferdinand), fonda à Milan, vers 1730, une école d'où sont sortis des chanteurs célèbres. Il a composé divers opéras parmi lesquels on remarque : l'*Incostanza deluza*, Milan, 1739, et *Gianguir*, Londres, 1742. On n'a pas d'autre renseignement sur cet artiste.

BRIXI (François-Xavier), né à Prague en 1732, apprit la musique chez Pierre-Simon Brixi, organiste à Kosmonos, qui n'était pas son père, comme le dit Gerber, mais son parent. Occupé de l'étude des lettres en même temps que de celle de son art, il fit ses humanités à Kosmonos, et après avoir achevé son cours de philosophie, il accepta la place d'organiste à l'église de S. Gallus, à Prague, puis il obtint l'orgue de Saint-Nicolas. Ayant été nommé directeur du chœur à l'église Saint-Martin, il occupa cette position pendant plusieurs années. De là il passa en qualité de maître de chapelle à la métropole de Prague. Il mourut célibataire à l'âge de 39 ans, chez les frères de la charité, le 14 octobre 1771. Cet artiste était renommé comme organiste et comme compositeur; cependant la fécondité est la qualité la plus remarquable de ses productions. Il a laissé en manuscrit cinquante messes solennelles, vingt-cinq messes brèves, une innombrable quantité de vêpres, litanies, offertoires, graduels, et plusieurs oratorios, parmi lesquels on remarque celui qu'il a écrit pour le jubilé du moine bénédictin *Friederich*, de Sainte-Marguerite : cet ouvrage renferme plus de 400 feuilles. Une telle activité de production de la part d'un artiste mort à 39 ans tient du prodige. Malheureusement, le style de toute cette musique n'a point la majesté qui convient à l'Église; les idées en sont petites, triviales même; leur valeur peut être appréciée par un mot de Léopold Kozeluch, bon juge et compositeur de mérite. Ce musicien se trouvait un jour avec Brixi chez un ami commun, et le maître de chapelle de la métropole dit en riant à Koseluch : « Quand je passe « devant une église où l'on exécute une de vos « messes, il me semble que j'entends un opéra « sérieux. — Moi, répondit Kozeluch, lorsque « j'entends une des vôtres, je crois être dans une « guinguette. » Il est d'autant plus singulier que Brixi ait adopté une manière si peu conforme à la nature de ces ouvrages, qu'il était, dit-on, de la plus grande force dans le style fugué sur l'orgue. Il a laissé en manuscrit un assez grand nombre de pièces pour cet instrument : elles sont encore considérées comme de fort bons ouvrages.

BRIXI (Victorin), excellent organiste, naquit à Pilsen, dans la Bohême, en 1717. A l'âge de sept ans il fut envoyé chez Victorin Zadolsky, frère de sa mère, et pasteur à Kalsko. Là, Brixi apprit la musique; ensuite il alla à Altwasser, où il entra au chœur comme soprano. L'année d'après il alla à Kosmonos, y acheva ses études de musique, puis y occupa pendant deux ans la place d'organiste. Ce fut à cette époque qu'il écrivit ses premiers ouvrages, lesquels consistaient en morceaux détachés pour les comédies qu'on représentait au collége. Appelé à Reihenberg pour y diriger l'éducation musicale de quatre jeunes gens de haute naissance, il se fatigua bientôt d'un travail qui ne lui laissait pas le temps nécessaire pour composer, et en 1737 il accepta la place d'organiste à Podiebrad. Il occupa cette position pendant dix ans, puis, en 1747, il fut nommé recteur du collége de cette ville. Sa renommée comme organiste était telle à cette époque, que l'empereur François Ier voulut l'entendre lorsqu'il visita la Bohême. Étonné de son habileté, ce prince lui offrit la place de claveciniste de la cour; mais Brixi refusa les avantages qu'on voulait lui faire, par amour pour sa patrie. Vers le même temps, son parent, François Benda, lui écrivit de Berlin pour l'engager à entrer au service du roi de Prusse; mais il resta ferme dans la résolution de ne pas s'éloigner de la Bohême. Après une longue et honorable carrière, Brixi

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

mourut, le 10 avril 1803, à l'âge de quatre-vingt-six ans. On connaît de sa composition des sonates de piano, beaucoup de messes, des vêpres, des litanies, et d'autres productions du même genre.

BRIZZI (Antoine), habile ténor, naquit à Bologne, en 1774. Il se livra de bonne heure à l'étude de la musique, et prit des leçons de chant d'Anastase Musso, chanteur habile de cette époque. A l'âge de vingt-quatre ans, il chanta pour la première fois en public à Mantoue, où il eut beaucoup de succès. Il se fit entendre sur les principaux théâtres de l'Italie, et se fit bientôt une brillante réputation par sa méthode excellente et la beauté extraordinaire de sa voix, qui, pleine et sonore dans toute son étendue, embrassait plus de deux octaves. Il joignait à ces avantages ceux d'un bel extérieur et d'un sentiment juste de l'expression musicale. Toutes ces qualités le firent rechercher avec empressement par les principales cours de l'Europe. Après avoir chanté quelque temps à Vienne, il fut appelé à Paris, pour jouer sur le théâtre de la cour de l'empereur Napoléon; mais après deux ans de séjour dans cette ville, s'apercevant que le climat de la France nuisait à sa santé et à la qualité de sa voix, il demanda et obtint son congé. Il se rendit à Munich, où il chanta sur le théâtre de la cour, et obtint le plus grand succès. Depuis que Brizzi s'était retiré du théâtre avec une pension de la cour, il s'occupait de l'éducation musicale de quelques jeunes gens, et habitait tantôt à Munich, tantôt à Tegernsée. Les derniers renseignements sur cet artiste ne vont pas au delà de 1830.

Un autre chanteur de la même famille, Louis Brizzi, né à Bologne en 1765, fut professeur de chant au lycée communal de cette ville, et mourut le 29 août 1837, à l'âge de soixante-douze ans.

BRIZIO (Petrucci), compositeur, naquit à Mosca Lombarda, au territoire de Ferrare, le 12 juin 1737. Dans sa jeunesse il étudia au séminaire d'Imola, puis il se rendit, en 1750, à Ferrare, où il suivit les cours de droit. En 1758, il obtint le doctorat en cette science; mais, plein d'enthousiasme pour la musique, il ne voulut plus avoir d'autre occupation que celle de cet art. Dirigé dans ses études musicales par le professeur Pietro Peretta, il fit de rapides progrès, et devint bientôt un maître distingué, tant pour la musique d'église que pour les œuvres dramatiques. Au nombre des opéras sérieux et bouffes qu'il produisit à la scène, on distingua particulièrement son *Ciro riconosciuto*, et *I pazzi improvisati*, qui furent représentés à Ferrare : son goût toutefois le portait vers le style religieux. En 1784, il fut nommé maître de chapelle de la cathédrale de Ferrare. Il écrivit peu de temps après une messe solennelle et un *Te Deum* qui furent exécutés à Fusignano, à l'occasion de la promotion du cardinal Calcagnini, et en 1793 il composa une autre messe qui fut chantée à l'église Saint-Paul de Ferrare. Ses psaumes, particulièrement le *Dixit*, le *Confitebor* et le *Laudate pueri*, à grand orchestre, ont eu une brillante renommée dans toute la haute Italie. Par une exception bien rare, il put écrire encore en 1822, c'est-à-dire, à l'âge de quatre-vingt-cinq ans, une messe de *requiem* qui a été considérée comme un très-bon ouvrage. Brizio est mort à Ferrare, le 23 juin 1825, à l'âge de quatre-vingt-huit ans. Son portrait à été gravé par Gaetan Dominichini. La plupart de ses ouvrages pour l'église sont en manuscrit dans les archives de la cathédrale de Ferrare; on y trouve plusieurs messes à 4 voix et orchestre, sans *Credo*; différents versets du *gloria* à 4 voix et orchestre; *Kyrie* idem; *Credo* (en *fa*) idem; autre *Credo* (en *si* bémol) idem; l'hymne *Ave maris Stella*, à 4 voix, 2 violons, alto et basse; *Stabat Mater* à 2 voix et orchestre; *Memento Domine David*, à 8 voix sans accompagnement; Hymne de Saint-Augustin, à 4 voix et orgue; *Salve Regina*, à 4 voix et quatuor; *Te deum* à 4 voix et orchestre; les psaumes *Dixit*, *Confitebor* et *Laudate pueri*; *Magnificat* à 4 voix avec orchestre; *Tantum ergo*, à 2 voix et orgue; *Veni Creator* à 3 voix et orchestre; Litanies à 4 voix et orgue; Messe pastorale et *Credo* pour la fête de Noël, à grand orchestre.

BROADWARI (Richard), a composé à Londres, en 1745, un oratorio intitulé *Salomon's Temple*. C'est tout ce qu'on sait de ce musicien.

BROADWOOD (John,) fondateur de la célèbre maison de facteurs de piano connue sous ce nom, naquit en Écosse vers 1740. Arrivé à Londres à l'âge d'environ vingt-trois ans, il entra comme ouvrier chez Burckhardt Tschudy, fabricant de clavecins, *Great Pultney Street*, 33. Il y fit preuve de tant d'intelligence et d'habileté dans son art, que Tschudy le choisit pour gendre, et lui céda son établissement. C'est cette même maison qui est encore aujourd'hui le siége de la grande fabrique de MM. Henri et Walter Broadwood, petits-fils de John. Les petits pianos carrés fabriqués à cette époque avaient le son faible, en comparaison des grands clavecins, inconvénient qui nuisait à leur succès. Pour remédier à ce défaut, Americ Backers, facteur allemand fixé à Londres, entreprit, en 1766, d'appliquer le mécanisme du petit piano à de grands instruments en forme de clavecin. Avec l'aide de Broadwood et de Stodart (1), il fit beaucoup d'essais et d'expériences

(1) Ce Stodart, élève de John Broadwood, fut le grand-père

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

pour la réalisation de son projet. Déjà un Irlandais qui travaillait chez Longman, prédécesseur de Clementi et Gollard, avait imaginé le mécanisme sauteur ou boiteux, auquel on a donné longtemps le nom *d'échappement irlandais*; mais cette invention était trop grossière pour satisfaire de véritables mécaniciens. Enfin, après beaucoup de travaux et de dépenses, le mécanisme du grand piano-forté fut trouvé par Backers, Broadwood et Stodart, et définitivement fixé. C'est ce même système qui a été appelé depuis lors *mécanisme anglais*, et qu'on pourrait désigner avec précision par le nom de *mécanisme à action directe*. C'est encore celui qui est mis en usage par les descendants de John Broadwood et de Stodart; MM. Broadwood l'ont seulement modifié par un moyen très-simple pour répéter les notes sans être obligé de relever les doigts des touches. Les qualités de ce mécanisme consistent dans la simplicité, d'où résulte nécessairement la solidité.

La fabrique de pianos de la maison Broadwood commença à se faire connaître en 1771, sous le nom qu'elle porte encore. Les grands instruments en forme de clavecins qui ont fait sa réputation datent de 1781. Depuis lors, jusqu'en 1856, le nombre total des instruments sortis de ses ateliers s'est élevé au chiffre énorme de *cent vingt-trois mille sept cent cinquante*. Depuis 1824 jusqu'en 1850 inclusivement le nombre moyen des instruments fabriqués chaque année a été de 2,236 environ, ce qui donne la prodigieuse quantité de 43 pianos de tout genre pour chaque semaine.

BROCHARD (Evelina), née *Flein*, naquit le 24 août 1752, à Landshut, en Bavière. A l'âge de huit ans elle entra dans la troupe de comédiens dirigée par Sebastiani, à Augsbourg, et débuta par le rôle de *Flametta* dans le petit opéra de *la Gouvernante*. Après quelques années de travail, elle obtint des succès flatteurs, autant par le naturel de son jeu que par son chant agréable et par les charmes de sa figure. En 1768 elle épousa à Manheim G.-P. Brochard, maître de ballets de la troupe de Sebastiani. Peu de temps après elle fut placée comme cantatrice à la cour de l'électeur palatin. En 1778 elle fut engagée comme première chanteuse de l'Opéra allemand de Munich. Lorsqu'elle parut pour la pemière fois sur le théâtre de cette ville, elle fut accueillie par de vifs applaudissements comme cantatrice et comme actrice. Les ouvrages dans lesquels on aimait surtout à l'entendre étaient *Paris et Helène*, de P. Winter, *Bellérophon*, du même auteur, et *Le Triomphe de la Fidélité*, de F. Danzi. Dans un âge plus avancé, elle abandonna le chant, et se livra exclusivement à la comédie, où elle excella. En 1811 elle vivait encore à Munich, mais retirée du théâtre, et tourmentée depuis longtemps par une maladie douloureuse.

BROCHARD (Pierre), fils d'Evelina Brochard, naquit à Munich le 4 août 1779. En 1787, il commença l'étude du piano avec le professeur Kleinheinz, et la continua sous la direction de Streicher. En 1792, il prit des leçons de violon de Held, musicien de la cour, et se perfectionna sur cet instrument avec Frédéric Eck. Cinq ans après, il fut reçu comme surnuméraire à l'orchestre du théâtre de Munich, d'où il passa en 1798 à celui de Manheim; mais il fut rappelé par sa cour l'année suivante. En 1802, il s'engagea pour deux ans à l'orchestre de la cour de Stuttgard, et à l'expiration de ce terme il revint à Munich, où il se trouvait en 1811. Brochard eut pour maître de composition Schlectit. On connaît plusieurs œuvres de sonates de sa composition, des variations, des ariettes, des cantates, etc. Il a composé aussi la musique de plusieurs ballets pour le théâtre royal de Munich; on y découvre du goût, de jolis chants, un bon emploi des instruments, et de la vérité dans l'expression dramatique. Ces ballets sont : 1° *Der Tempel des Tugen* (Le Temple de la vertu), pour la fête de la reine, au mois de janvier 1800. — 2° *Der Dorf Jarhmarkt* (La Foire de village), au mois d'avril 1800. — 3° *Die zwei Wilden* (Les Deux Sauvages), juin 1800. — 4° *Der Mechaniker* (Le Mécanicien), août 1800. — 5° *Der danckbare Sohn* (Le Fils reconnaissant), en 1807.

BROCHARD (Marie-Jeanne), sœur du précédent, naquit à Mayence le 13 janvier 1775. En 1781 elle prit des leçons de piano du musicien de la cour Moosmayr, à Munich, et sa mère lui enseigna l'art de la déclamation. Elle débuta en 1782 par des rôles d'enfant. Le directeur de spectacle, Théobald Marchand, remarqua ses heureuses dispositions, et prédit qu'elle serait un jour une actrice distinguée. Ses parents résolurent de lui faire étudier sérieusement la musique et le chant et la confièrent aux soins de Léopold Mozart, vice-maître de chapelle à Salzbourg, chez qui elle se rendit au mois de mars 1783. Le 22 août 1790 elle débuta à Munich sur le théâtre de la cour par le rôle de *Carolina*, comédie de Wechsel, où elle fut bien accueillie. Le 8 avril 1791, elle chanta pour la première fois le rôle d'*Azemia*, dans l'opéra de Dalayrac; une voix pure et sonore, une belle vocalisation, unies à beaucoup de grâce, lui méritèrent de nombreux applaudissements. En 1792 elle épousa le danseur français

des facteurs du même nom qui travaillent encore au moment où cette notice est écrite.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Renner, et peu de temps après elle fit un voyage à Berlin, où elle eut des succès. Revenue à Munich vers la fin de la même année, elle en partit de nouveau quelques mois après, pour se rendre à Manheim, où elle était engagée dans la troupe de l'électeur. Parmi les rôles qu'elle chanta avec succès, on cite surtout celui de *Zerline*, dans l'opéra de *Don Juan*, de Mozart. Lorsque Maximilien Joseph monta sur le trône de Bavière, Mme Renner passa à Munich avec les meilleurs acteurs de la troupe de Mannheim ; de là elle se rendit à Vienne, et enfin, en 1809, elle passa au théâtre de Bamberg, où elle se trouvait encore en 1811. Depuis cette époque, les renseignements s'arrêtent sur sa carrière dramatique.

BROCHE (....), organiste de l'église Notre-Dame, à Rouen, naquit dans cette ville le 20 février 1752. Son premier instituteur dans son art fut Desmazures, organiste de la cathédrale. A l'âge de vingt ans, il vint à Paris ; mais il n'y fit pas un long séjour, ayant été nommé organiste à Lyon. Dans le peu de temps qu'il occupa cette dernière place, il se convainquit de la nécessité de compléter son instruction, et il prit la résolution de se rendre en Italie pour y faire des études sérieuses. Arrivé à Bologne, il fut présenté au P. Martini par le sénateur Bianchi, à qui il avait été recommandé. Ce grand maître initia le jeune organiste à la connaissance du contrepoint et de la fugue, et eut lieu d'être satisfait de ses progrès. Avant que Broche quittât Bologne, il le fit recevoir au nombre des académiens philharmoniques, ce qui n'était point alors un vain titre comme aujourd'hui. Au sortir de Bologne, Broche visita Rome et Naples, puis revint à Lyon, où il séjourna quelque temps. Enfin il arriva à Rouen dans le moment où l'on mettait au concours la place d'organiste de la cathédrale, devenue vacante par la retraite de Desmazures. Il se mit sur les rangs des candidats et fut vainqueur dans cette lutte, quoiqu'il eût pour concurrents deux hommes de talent : Monteau et Morisset. Son nom ne tarda point à acquérir de la célébrité. Broche se lia d'amitié avec Couperin, Balbâtre et Séjan, et entretint avec eux une correspondance active. Couperin surtout lui montrait la plus haute estime : on en peut juger par ce passage d'une lettre qu'il lui écrivait au mois d'octobre 1782. « J'ai eu bien « du plaisir, il y a quinze jours, de rencontrer « quelqu'un à Versailles. C'est M. Platel, su- « perbe basse-taille de la chapelle, qui arrivait « de Rouen encore plein du plaisir qu'il venait « de goûter avec vous. Il m'a parlé d'un *Invio-* « *lata* que vous avez touché pour lui. Où « étais-je? » Le duc de Bouillon donna le titre de son claveciniste à Broche, et voulut lui faire une pension, à la condition que l'artiste se rendrait à Navarre toutes les fois qu'il y serait appelé ; mais Broche refusa ces avantages, dans la crainte d'engager sa liberté. On a de cet habile organiste trois œuvres de sonates, l'un dédié au cardinal de Frankemberg, le second au duc de Bouillon, et le troisième à Mme le Couteulx de Canteleu. Parmi les élèves qu'il a formés, on remarque surtout Boieldieu. Sa manière d'enseigner était celle de beaucoup de maîtres de chapelle français de son temps : Il était dur, brusque, et prenait plaisir à paraître le tyran de ses élèves plutôt que leur instituteur ; mais il rachetait ce défaut par la lucidité de ses leçons. Broche est mort à Rouen, le 28 septembre 1803. M. Guibert a publié une notice sur sur sa vie (*voy.* Guibert).

BROCKLAND (Corneille de), né à Montfort, en Hollande, exerça la médecine à Saint-Amour, en Bourgogne, vers le milieu du seizième siècle. Les autres circonstances de la vie de cet écrivain sont ignorées ; mais il y a lieu de croire qu'il abandonna la médecine pour la musique, et qu'il se fixa à Lyon. Il a publié : 1° *Instruction fort facile pour apprendre la musique pratique, sans aucune gamme ou la main, et ce en seize chapitres* ; Lyon, 1573, in-8°. La deuxième édition de ce livre est sous ce titre : *Instruction méthodique pour apprendre la musique, revue et corrigée par Corneille de Monifort, dit de Brockland* ; Lyon, de Tournes, 1587, in-8°. Forkel (*Allgem. Litter. der Musik*) cite cet ouvrage sous le titre latin *Instructio methodica et facilis ad discend. musicam praticam* : il a pris ce titre dans le Lexique de Walther qui lui-même l'avait copié dans la bibliothèque classique de Draudius. On sait que celui-ci a souvent traduit en latin les titres originaux des livres, dans les citations qu'il en a faites. Brockland conseille dans son livre d'abandonner la vieille méthode de la main musicale attribuée à Guido d'Arezzo, et de la remplacer par l'étude pratique du solfége. Ce livre est, en quelque sorte, un corollaire de celui de Louis Bourgeois (*voy.* ce nom). — 2° *Le second jardinet de musique, contenant plusieurs belles chansons françaises à quatre parties* ; Lyon, Jean de Tournes, 1579, in-8°. Le titre de cet ouvrage ferait présumer que Corneille de Brockland avait précédemment publié un recueil sous le titre de *Premier Jardinet*.

BROD (Henri), né à Paris, le 13 juin 1799, fut admis au Conservatoire de musique de cette ville, le 18 août 1811, dans une classe de solfége, et devint ensuite élève de Vogt pour le hautbois. Ses rares dispositions lui firent faire de ra-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

pides progrès, et le concours où le premier prix de cet instrument lui fut décerné fut pour lui un véritable triomphe. Le son qu'il tirait du hautbois était plus doux, plus moëlleux et moins puissant que celui de son maître; sa manière de phraser était élégante, gracieuse; son exécution dans les traits, vive et brillante. Membre de la société des concerts du Conservatoire, Brod y partagea avec Vogt, ainsi qu'à l'Opéra, la place de premier hautbois. Dans tous les concerts où il s'est fait entendre à Paris et dans ses voyages, il a obtenu les plus brillants succès. Il s'est fait connaître aussi comme compositeur par un grand nombre de productions, parmi lesquelles on remarque : 1° Trois pas redoublés et une marche en harmonie; Paris, Frère. — 2° Trois quintetti pour flûte, hautbois, clarinette, cor et basson, Paris, Pacini. — 3° Grande fantaisie pour hautbois et orchestre ou piano; Paris, A. Petit. — 4° Airs en quatuor pour hautbois, clarinette, cor et basson, livre 1; Paris, Pleyel. — 5° Air varié avec quatuor, op. 4; Paris, Pacini. — 6° *La savoyarde*, variée pour hautbois et orchestre, op. 7; Paris, Dufaut et Dubois. — 7° Boléro précédé d'un adagio pour hautbois et orchestre, op. 9; ibid. — 8° Première fantaisie pour hautbois et piano, op. 10; Paris, Pleyel. — 9° Deuxième fantaisie idem; ibid. — 10° Nocturne concertant sur des motifs du *Siége de Corinthe*, pour hautbois et piano, op. 16; Paris, Troupenas. — 11° Troisième fantaisie sur le *Crociato* pour piano, hautbois et basson, op. 17; Milan, Ricordi. — 12° Trio pour piano hautbois ou clarinette et basson. — 13° Grande méthode complète pour le hautbois, divisée en deux parties; Paris, Dufaut et Dubois.

Brod s'est occupé sérieusement du perfectionnement de son instrument par des principes d'acoustique et de division rationnelle du tube. Le premier, il a compris que le meilleur moyen d'ôter aux sons graves du hautbois l'âpreté désagréable qu'on y remarque, était de le faire descendre plus bas, et conséquemment d'alonger l'instrument, afin que les notes *mi*, *ré*, *ut*, ne se prissent pas près du pavillon: c'est pour cela principalement qu'il a fait descendre ses hautbois jusqu'au *la*. La position de quelques clefs a été aussi changée par lui. Dans les derniers temps il était devenu possesseur des calibres de perce du hautbois du célèbre facteur d'instruments Delusse, considérés comme les meilleurs et les mieux calculés par les artistes les plus habiles; en sorte que les instruments construits par Brod réunissent toutes les conditions désirables, sans altérer la qualité naturelle des sons. Après lui, Boehm a refait la construction du hautbois et a obtenu plus de justesse, plus d'égalité, ainsi qu'un doigter plus facile. Brod s'est occupé aussi du perfectionnement du cor anglais, et y a introduit de notables améliorations, ainsi que dans son analogue appelé *le baritон*, ancien instrument qui était abandonné depuis la première partie du dix-huitième siècle. Brod est mort à Paris, le 5 avril 1839.

BRODEAU (Jean), en latin *Brodæus*, fils d'un valet de chambre de Louis XII, né en 1500, fut un des meilleurs littérateurs de son temps. Il mourut chanoine de Saint-Martin de Tours, en 1563. On a de lui des *mélanges*, Bâle, 1555, in-8°, dans lesquels il traite, lib. II, c. 13, *de Pithaule et Salpista*; c. 14, *de Trigono*, *Nablo et Pandura*; lib. IV, c. 31, *an musicis cantibus sanentur ischiadici*; lib. V, c. 32, *Tibiis paribus et imparibus*. Ces mélanges ont été insérés par Jean Gruter dans son recueil intitulé *Lampas, seu fax artium*, Francfort, 1604, 6 vol. in-8°.

BRODECZKY (Jean-Théodore), violoniste et claveciniste, né en Bohême, voyagea en Allemagne et dans les Pays-Bas, vers 1770, et se fixa à Bruxelles en 1774. Il y fut attaché à la musique particulière de l'archiduchesse d'Autriche, gouvernante des Pays-Bas. On a de lui trois œuvres de sonates pour le piano, gravés dans cette ville, en 1782, un œuvre de quatuors pour clavecin, violon, alto et basse, et un œuvre de trios pour piano, violon et violoncelle. Ce musicien a laissé aussi en manuscrit six symphonies, des études pour le violon, et quelques pièces pour le violoncelle.

BRODERIP (.....), pianiste, marchand de musique et fabricant d'instruments à Londres en 1799, est connu par les compositions suivantes : 1° Sonates pour le piano, op. 1. — 2° idem, op. 2. — 3° Psalms for 1, 2, 3 and 4 voices. — 4° English songs, op. 4. — 5° Voluntaries for the organ, op. 5. — 6° Instructions for the piano forte, with progressive lessons, op. 6. — 7° Concerto for the piano, op. 7. — 8° Un recueil de glees et de chansons.

BROER (Ernest), professeur de musique et violoncelliste à Breslau, connu depuis 1838 par ses compositions, est né dans cette ville. Il a publié : 1° quatre *O Salutaris hostia* à 4 voix, op. 1; Breslau, Grosser. — 2° 3 graduels à 4 voix op. 2; Breslau, Leuckart. — 3° Vêpres à 4 voix, 2 violons, alto, orgue, 2 hautbois et 2 cors *ad libitum*, op. 3; Breslau, Grosser. — 4° 4 *Hymni Vespertini*, pour un chœur d'hommes, op. 4; ibid. — 5° *Litaniæ B. Virginis Mariæ* à 4 voix, 2 violons, basse et orgue, op. 5; Vienne, Haslinger. — 6° *Litaniæ S. S. Nomine Jesu* à 4 voix, 2 violons, orgue (et 2 cors *ad lib.*); ibid. Broer est aussi auteur d'un traité élémentaire de mu-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sique intitulé *Gesang-Lehre für Gymnasien*; Breslau, Scheffler.

BROES (Mlle), pianiste distinguée, née à Amsterdam en 1791, apprit les éléments de la musique dans sa ville natale, puis accompagna son père à Paris, et y devint élève de l'auteur de la *Biographie universelle des Musiciens*, en 1805. Ses progrès dans l'harmonie et sur le piano furent rapides. En 1810, elle passa sous la direction de Klengel, qui, plus tard, fut organiste de la chapelle royale à Dresde. Les événements de 1814 ayant affranchi la Hollande de la domination française, Mlle Broes retourna dans sa patrie, et s'y livra à l'enseignement du piano. Elle a été considérée comme un des meilleurs professeurs d'Amsterdam pour cet instrument. Elle s'est fait connaître aussi comme compositeur par quelques productions pour le piano; ses ouvrages les plus connus sont : 1° Rondo pour piano avec violoncelle obligé ; Mayence, Schott. — 2° Variations sur un thème original ; Paris, G. Gaveaux. — 3° Variations sur la romance de l'aveugle; Paris, Henri Lemoine. — 4° Variations sur l'air anglais : *God save the King;* Amsterdam, Steup. — 5° Variations sur la romance : *A voyager passant sa vie ;* ibid. — 6° Contredanses pour le piano; Paris, Gaveaux aîné.

BROESTEDT (Jean-Chrétien), co-recteur au gymnase de Lunebourg, a publié à Gœttingue, en 1739, une dissertation de trois feuilles in-4° sous ce titre : *Conjectanea philologica de hymnopœorum apud hebræos signo* seu *dicto, quo initia carminum repetenda esse indicabant.*

BROGNONICO (Horace), compositeur né à Faenza, vers 1580, fut membre de l'académie des *Filomusi*. On a de lui : *Il primo libro de' Madrigali à 5 voci ;* Venezia, presso Giac. Vincenti, 1608, in-4°. Le second livre de ces madrigaux a paru en 1613, et le troisième en 1615, chez le même éditeur.

BROIER (....), compositeur français, fut chantre de la chapelle du pape, sous le pontificat de Léon X. Théophile Folengo, connu sous le pseudonyme de *Merlin Coccaie*, a célébré cet artiste dans ses vers macaroniques (*Macaron. lib.* 25, *prophet.*) On peut voir ces vers à l'article *Bidon*.

BROKELSBY (Richard), médecin, né en 1722, dans le comté de Sommerset, étudia successivement à Édimbourg et à Leyde, sous le célèbre Gaubius. Il fut reçu docteur en 1745, et mourut à Londres en 1797, après avoir acquis une grande fortune et beaucoup de considération dans la pratique de son art. On a de lui : *Reflections on ancient and modern Musick, with the application to the cure of diseases, to which is subjoined an Essay to solve the question, wherein consisted the difference of ancient Musick from that of modern time* (Réflexions sur la musique ancienne et moderne, avec son application à la guérison des maladies, suivies d'un essai sur la solution de cette question : en quoi consiste la différence entre la musique des anciens et celle des modernes); Londres, 1749, in-8°, 82 pages. Le conseiller de cour Kæstner a donné un extrait en allemand de cet ouvrage, avec des notes, dans le Magasin de Hambourg, t. 9, p. 87. On le trouve aussi dans les *Beytr. hist. krit.* de Marpurg, t. 2, p. 10-37. Brokelsby a donné dans les *Transactions philosophiques* (t. '45), un autre mémoire sur la musique des anciens.

BROMLEY (Robert-Antoine), ecclésiastique anglais, né en 1747, fut bachelier en théologie. Il mourut à Londres en 1806. On a de lui un sermon composé à l'occasion de l'ouverture d'une nouvelle église dans cette ville, et sur l'orgue qui y avait été placé. Ce discours a été publié sous le titre suivant : *On opening Church and Organ. Sermon on psalm* 122; Londres 1771, in-4°.

BRONNER (Georges), organiste de l'église du Saint-Esprit à Hambourg, naquit dans le Holstein, en 1666. Mattheson, qui aurait pu nous fournir des renseignements sur la vie de cet artiste, son contemporain, n'en parle que d'une manière indirecte dans son livre intitulé *Grundlage einer Ehren-Pforte* (p. 220 et 283). Une note de Moller m'a indiqué la date de sa naissance, mais c'est tout ce que j'ai trouvé sur Bronner. Il paraît qu'il mourut en 1724. On voit par les Annales du théâtre de Hambourg, qu'après y avoir donné plusieurs opéras, il en prit la direction en 1699. Les ouvrages dramatiques de ce compositeur sont : 1° *Écho et Narcisse*, à Hambourg, 1693. — 2° *Vénus*, ibid., 1694. — 3° *Céphale et Procris*, ibid., 1701. — 4° *Philippe, duc de Milan.* Cet ouvrage était prêt à être joué en 1701, mais l'ambassadeur de l'empereur s'opposa à la représentation. — 5° *Bérénice*, Hambourg, 1702. — 6° *Victor.* La musique du troisième acte de cet opéra a été composée par Bronner; cet ouvrage a été joué à Hambourg en 1702. — 7° *Le duc de Normandie*, ibid., 1703. — 8° *La mort du grand Pan.* En 1690, Bronner a publié un recueil de cantates à voix seule. Enfin on a de cet artiste un livre de chorals arrangés pour l'orgue, qui a pour titre : *Vollstændiges musikalisches Choral-Buch nach dem Hamburgischen Kirchen-Gesængbuche ein-*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

gerichtet nach allen Melodeyen in 3 Stimmen componirt, wie auch mit einem Choral und obligaten Orgel-bass versehen; Hambourg, 1710, in-4°. La deuxième édition de cet ouvrage a été publiée en 1720.

BROOK (James), recteur de Hill-Crome et vicaire du château de Hanley, dans le duché de Worcester, vivait au commencement du dix-huitième siècle. Il a publié un ouvrage intitulé : *The duty and advantage of singing of the Lord* (De la nécessité et de l'utilité du chant religieux); Londres, 1728, in-8°.

BROOKBANCK (Joseph), écrivain anglais qui vivait vers le milieu du dix-septième siècle : il paraît avoir été dans les ordres. On a de cet auteur une dissertation sur la discussion élevée sous le règne de Cromwell relativement aux orgues et à la musique dans le service divin. Les presbytériens voulaient les en exclure, et les autres catholiques réformés prétendaient qu'on devait les y conserver. La dissertation de Brookbank est intitulée : *The well tuned Organ, whether or no instrumental and organical Musick be lawful in holy publick assemblies* (L'orgue bien accordé, ou examen de cette question : si la musique des instruments et des orgues est admissible dans les assemblées pieuses); Londres, 1660, in-4°. Une multitude de pamphlets anonymes furent publiés dans la querelle dont il s'agit. J'ai recueilli les titres de quelques-uns; les voici : 1° *Organ's Echo* (L'Écho de l'Orgue); Londres, 1641, in-fol. — 2° *The Organ's Funeral* (Les Funérailles de l'Orgue); Londres, 1642; in-4°. — 3° *The holy Harmony ; or a plea for the abolishing of Organs and other Musick in Churches* (L'Harmonie sacrée, ou plaidoyer pour l'abolition des orgues et de toute autre musique dans les églises); Londres, 1643, in-4°. — 4° *Gospel Musick, by N. H.* (La musique évangélique, etc.); Londres, 1644, in-4°. Le parlement intervint dans cette affaire, et rendit deux ordonnances qui furent imprimées sous le titre : *Two ordinances of both houses for demolishing of Organs and Images*; Londres, 1644, in-4°.

BROOKER (Daniel), vicaire de l'église de Saint-Pierre et chanoine de Worcester, a prononcé un discours sur la musique d'église, à l'occasion de l'oratorio d'*Athalie*, de Hændel, exécuté dans l'église de Worcester en 1743. Ce discours a été imprimé sous ce titre : *Music at Worcester, a Sermon on Ps.* XXXIII 1-3; Londres, 1743, in-4°.

BROOMANN (Louis), musicien belge, qui était né aveugle, en 1518, est cité par Swertius (1) et par Vossius (1) comme un des artistes les plus célèbres de son temps : cette célébrité est aujourd'hui fort oubliée. Il mourut à Bruxelles en 1597, à l'âge de 69 ans, et fut inhumé dans l'église des Franciscains de cette ville. C'était, dit Vossius, un docteur dans les arts libéraux, un licencié en droit, et *le prince de la musique* (Artium liberalium doctor, Juris candidatus, et musicæ princeps). J'ai bien peur que ce savant n'ait point d'autre garant du mérite de ce Broomann que son épitaphe, ainsi conçue :

D. O. M.
LODOVICO BROOMANNO
JACOBI ET CORNELIÆ VERHOYLE WECHEN F.
A NATIVITATE CÆCO
ARTIUM LIBERALIUM DOCTORI
JURISPRUD. CANDIDATO MUSICESQUE PRINCIPI :
GERTRUDIS KEYSERS
JODOCI EX MARIA CLERBIACHEN F.
MARITO B. M. SIBIQUE POS.
VIXIT ANNOS LXIX
OBIIT VIII. JANU. M. D. XCVII.

BROS (D. Juan), maître de chapelle et compositeur espagnol, naquit à Tortose, en 1776. Après avoir été enfant de chœur dans la cathédrale de cette ville, il se rendit à Barcelone pour étudier la composition sous la direction de Queralt et d'autres maîtres. Ses heureuses dispositions le mirent bientôt en état de remplir les fonctions de second maître de la chapelle de *Santa-Maria del Mar*, ainsi que celle d'organiste de l'église S. Sevère, dans la même ville. En 1807, Bros obtint au concours la place de maître de chapelle de la cathédrale de Malaga, et l'emporta sur dix-neuf concurrents. En 1815 la direction de la chapelle d'Oviédo étant devenue vacante, par la mort de D. Juan Perez, ce fut D. Juan Bros qui fut désigné comme son successeur; mais il n'accepta pas cette place et renonça également à celle qu'il occupait à Malaga, pour satisfaire sa famille, laquelle désirait qu'il prît la position de maître de chapelle à Léon. Il l'occupa jusqu'en 1823, époque où il fut compromis dans les affaires politiques, qui le firent mettre en arrestation ; mais il fut acquitté par un arrêt de la cour suprême de la Rota. Retiré alors à Oviédo, il y épousa une dame de famille distinguée nommée *Dona Maria de los Dolores consul Villar*. En 1834, Bros fut appelé de nouveau à la place de maître de chapelle de la cathédrale de cette ville : il l'occupa jusqu'à sa mort, arrivée le 12 mars 1852, à l'âge de soixante-seize ans. Ses œuvres innombrables de musique d'église sont répandues dans toutes les

(1) Selectas Christianis orbis delicias, p. 475.

(1) Lib. 1, De natura Artium, c. 4.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

chapelles de l'Espagne : on cite comme les meilleures, trois *miserere* avec les lamentations, composées à Léon ; un *Te Deum*, un office des morts et d'autres *miserere* écrits à Oviédo, outre une infinité de messes et de psaumes composés pour le service des églises diverses auxquelles Bros fut attaché dans sa longue carrière.

BROSCHARD (Évelina). *Voyez* Brochard.

BROSCHI (Charles), connu sous le nom de *Farinelli*, fut le plus étonnant des chanteurs du dix-huitième siècle, bien qu'il ait été contemporain de plusieurs virtuoses de premier ordre. On ne s'accorde pas sur le lieu de sa naissance. Si l'on croit le P. Giovenale Sacchi, à qui l'on doit une biographie de cet artiste célèbre (1), il était né à Andria ; cependant Farinelli lui-même dit à Burney, lorsque celui-ci le vit à Bologne en 1770, qu'il était de Naples. Quoi qu'il en soit, il est certain qu'il vit le jour le 24 janvier 1705. Son origine a fait naître aussi des discussions. On a dit que son nom de *Farinelli* venait de *farina*, parce que le père du chanteur, *Salvator Broschi*, avait été meunier, d'autres disent marchand de farine ; mais il paraît certain que son nom lui fut donné parce qu'il eut pour protecteurs et pour patrons, au commencement de sa carrière, trois frères nommés *Farina*, qui tenaient le premier rang parmi les amateurs les plus distingués de Naples. Le P. Sacchi assure qu'il a vu entre les mains de Farinelli les preuves de noblesse qu'il avait fallu fournir lorsque la faveur sans bornes dont il jouissait auprès du roi d'Espagne lui fit obtenir son admission dans les ordres de Calatrava et de St-Jacques. Il serait peut-être difficile de concilier la naissance distinguée des parents de l'artiste avec l'infâme rafle qu'ils firent de sa virilité, dans l'espoir d'assurer leur fortune ; mais en Italie, et surtout dans le royaume de Naples, on n'était jamais embarrassé pour cacher ces sortes de spéculations sous le prétexte d'un accident quelconque. Une blessure, disait-on, survenue au jeune Broschi à la suite d'une chute de cheval, n'avait été jugée guérissable par le chirurgien qu'au moyen de la castration. Il n'y avait pas un castrat italien qui n'eût à conter sa petite histoire toute semblable. La mutilation ne produisait pas toujours les effets qu'on en avait espérés : beaucoup d'infortunés perdaient la qualité d'homme, sans acquérir la voix d'un chanteur. Farinelli fut du moins plus heureux, car il posséda la plus admirable voix de *soprano* qu'on ait peut-être jamais entendue.

(1) Vita del Cav. Don Carlo Broschi, detto Farinelli ; Venezia, nella stamperia Colleiti, 1784, in-8°.

Son père lui enseigna les premiers éléments de la musique, puis il passa dans l'école de Porpora, dont il fut le premier et le plus illustre élève. Après avoir appris sous cet habile maître le mécanisme de l'art du chant, tel qu'il existait dans la méthode parfaite des chanteurs de ce temps, il commença à se faire entendre dans quelques cercles d'artistes et d'amateurs, particulièrement chez les frères Farina. Sa voix merveilleuse, la pureté des sons qu'il en tirait, sa facile et brillante exécution, causèrent la plus vive sensation, et dès lors on prévit l'éclat qu'auraient ses débuts sur la scène. On a écrit qu'à l'âge de quinze ans (en 1720) il se fit entendre pour la première fois en public dans l'*Angelica et Medoro* de Métastase, premier opéra de ce poëte illustre, qui n'avait alors que dix-huit ans, et que la singularité de ce double début fit naître entre Métastase et Farinelli une amitié qui dura autant que leur vie. Tout cela est dénué de fondement. Métastase n'était point à Naples en 1720, car il ne quitta Rome qu'au mois de juin 1721, pour fuir ses créanciers ; il n'avait pas alors dix-huit ans, mais bien vingt-deux ans et quelques mois, étant né à Rome le 3 janvier 1698 ; *Angelica e Medoro* n'était pas son début, car il n'avait que quatorze ans quand il donna son *Giustino* ; enfin *Angelica e Medoro* ne date point de 1720, mais de 1722 (1). Ce qui est plus certain, c'est que dans cette même année 1722 Farinelli, alors âgé de dix-sept ans, accompagna à Rome son maître, Porpora, qui était engagé pour écrire au théâtre Aliberti de cette ville l'opéra intitulé *Eomene*. C'est dans cet ouvrage que Farinelli, déjà célèbre dans l'Italie méridionale sous le nom de *il ragazzo* (l'enfant), fit son début à Rome. Un trompette allemand, dont le talent tenait du prodige, excitait alors l'admiration des Romains. Les entrepreneurs du théâtre prièrent Porpora d'écrire un air pour son élève, avec un accompagnement de trompette obligée ; le compositeur souscrivit à leur demande, et dès ce moment une lutte fut engagée entre le chanteur et le virtuose étranger. L'air commençait par une note tenue en point d'orgue, et tout le trait de la ritournelle était ensuite répété dans la partie de chant. Le trompette prit cette note avec tant de douceur ; il en développa l'intensité jusqu'au degré de force le plus considérable par une progression si insensible, et la diminua avec tant d'art ; enfin, il tint cette note si longtemps, qu'il excita des transports universels d'enthousiasme, et qu'on se per-

(1) Farinelli lui-même a donné lieu à cette erreur, dans une conversation avec Burney ; mais on peut affirmer que ses souvenirs le trompaient, et qu'il ne connut Métastase que peu de temps avant son départ pour Rome.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

suada que le jeune Farinelli ne pourrait lutter avec un artiste dont le talent était si parfait. Mais quand vint le tour du chanteur, lui que la nature et l'art avaient doué de la mise de voix la plus admirable qu'on ait jamais entendue, lui, dis-je, sans s'effrayer de ce qu'il venait d'entendre, prit cette note tenue avec une douceur, une pureté inouie jusqu'alors, en développa la force avec un art infini, et la tint si longtemps qu'il ne paraissait pas possible qu'un pareil effet fût obtenu par des moyens naturels. Une explosion d'applaudissements et de cris d'admiration accueillirent ce phénomène : l'interruption dura près de cinq minutes. Le chanteur dit ensuite la phrase de mélodie, en y introduisant de brillants trilles qu'aucun autre artiste n'a exécutés comme lui. Quelle que fût l'habileté du trompette, il fut ébranlé par le talent de son adversaire : toutefois il ne se découragea pas. Suivant l'usage et la coupe des airs de ce temps, après la deuxième partie de l'air, le premier motif revenait en entier ; l'artiste étranger rassembla toutes ses forces, recommença la tenue avec plus de perfection que la première fois et la soutint si longtemps, qu'il sembla balancer le succès de Farinelli ; mais celui-ci, sans rien perdre de la durée de la note, telle qu'il l'avait fait entendre la première fois, parvint à lui donner un tel éclat, une telle vibration, que la salle entière fut remplie de ce son immense, et dans la mélodie suivante, il introduisit des traits si brillants, et fit entendre une voix si étendue, si égale et si pure, que l'enthousiasme du public alla jusqu'à la frénésie, et que l'instrumentiste fut obligé de s'avouer vaincu. Il y a lieu de croire que Porpora avait aidé au triomphe de son élève, et que les traits qui parurent improvisés avaient été préparés par lui et travaillés d'avance. Quoi qu'il en soit, le public attendit en masse le chanteur à la porte du théâtre, et l'accompagna jusque chez lui, en poussant des *viva* et d'unanimes acclamations (1).

Ici se présente une de ces erreurs et de ces contradictions assez fréquentes dans la vie de cet artiste, et qu'on ne peut expliquer. Burney dit, dans son voyage musical en Italie (pag. 214), qu'en quittant Rome, Farinelli alla à Bologne où il entendit le célèbre Bernacchi ; mais Bernacchi n'était point à Bologne en 1722. Choron et Fayolle ont ajouté à ce que dit Burney, que ce fut alors que Farinelli demanda des leçons au chef de l'école de Bologne. Cependant Burney avoue que ce chanteur resta sous la direction de Porpora jusqu'en 1724 (1), époque où il fit avec lui son premier voyage de Vienne ; or il est certain que son maître, renommé dans toute l'Italie pour l'enseignement du chant, n'aurait pas permis que son élève lui fît l'injure de prendre des leçons d'un autre professeur quel qu'il fût. Il est hors de doute d'ailleurs que Farinelli n'avait jamais entendu Bernacchi avant 1727, et que ce n'est qu'après avoir été vaincu par lui dans un opéra d'Orlandini, qu'il reconnut ce qui lui manquait sous le rapport de l'art, et qu'il se décida à demander des conseils à celui dont il avouait la supériorité.

On manque de renseignements sur l'effet que produisit Farinelli à Vienne, lorsqu'il y fit son premier voyage, en 1724. L'année suivante il chanta à Venise dans la *Didone abbandonata* de Métastase, mise en musique par Albinoni. Puis il retourna à Naples, où il excita la plus vive admiration dans une sérénade dramatique de Hasse, où il chanta avec la célèbre cantatrice Tesi. En 1726 il joua à Milan dans le *Ciro*, opéra de François Ciampi ; puis il alla à Rome, où il était attendu avec une vive impatience. En 1727 il se rendit à Bologne : il y devait chanter avec Bernacchi. Fier de tant de succès, confiant dans l'incomparable beauté de sa voix et dans la prodigieuse facilité d'exécution qui ne l'avait jamais trahi, il redoutait peu l'épreuve qu'il allait subir. L'habileté de Bernacchi était telle, à la vérité, qu'elle l'avait fait appeler *Le roi des chanteurs ;* mais sa voix n'était pas belle, et ce n'était qu'à force d'art que Bernacchi avait triomphé de ses défauts. Ne doutant pas d'une victoire semblable à celle qu'il avait obtenue à Rome cinq ans auparavant, l'élève de Porpora prodigua dans le duo qu'il chantait avec Bernacchi tous les trésors de son bel organe, tous les traits qui avaient fait sa gloire. L'auditoire, dans le délire, prodigua des applaudissements frénétiques à ce qu'il venait d'entendre. Bernacchi, sans être ému du prodige et de l'effet qu'il avait produit, commença à son tour la phrase qu'il devait répéter, et redisant tous les traits du jeune chanteur, sans en oublier un seul, mit dans tous les détails une perfection si merveilleuse, que Farinelli fut obligé de reconnaître son maître dans son rival. Alors, au lieu de se renfermer dans un orgueil blessé, comme n'aurait pas manqué de faire un artiste ordinaire, il avoua sa défaite et demanda des conseils à Bernacchi, qui se plut à donner la dernière perfection au talent du chanteur le plus extraordinaire du dix-huitième siècle.

(1) Les détails qu'on vient de lire diffèrent en plusieurs points de ceux qui ont été donnés par Burney (*The present state of Music in France and Italy*, p. 213 et 214) ; mais ils ont été recueillis avec beaucoup de soin et d'exactitude par Kandler dans des mémoires manuscrits dont il a bien voulu m'envoyer une copie, avec d'autres sur Alexandre Scarlatti.

(1) *A general history of Music*, t. 4, p. 378.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

C'est quelque chose de beau et de digne, que ce double exemple de la conscience d'artiste qui écarte des deux côtés les considérations d'amour-propre et d'intérêt personnel, pour ne songer qu'aux progrès de l'art.

Après avoir fait un second voyage à Vienne en 1728, Farinelli visita plusieurs fois Venise, Rome, Naples, Plaisance et Parme, et, dans les années 1728 à 1730, s'y mesura avec quelques-uns des plus célèbres chanteurs de ce temps, tels que Gizzi, Nicolini, la Faustina et la Cuzzoni, fut partout le vainqueur de ces virtuoses, et fut comblé d'honneurs et de richesses. En 1731, il fit un troisième voyage à Vienne. Jusqu'alors, le genre de son talent avait été basé sur l'improvisation et l'exécution des difficultés. Le trille, les groupes de toute espèce, les longs passages en tierces, ascendants et descendants, se reproduisaient sans cesse dans son chant; en un mot, Farinelli était un chanteur de bravoure (1). C'est après ce voyage à Vienne, qu'il commença à modifier sa manière, et qu'à son exécution prodigieuse il ajouta le mérite de bien chanter dans le style pathétique et simple. Les conseils de l'empereur Charles VI le dirigèrent vers cette réforme. Ce prince l'accompagnait un jour au clavecin; tout à coup, il s'arrêta et dit à l'artiste qu'aucun autre chanteur ne pouvait être mis en parallèle avec lui; que sa voix et son chant ne semblaient point appartenir à un simple mortel, mais bien à un être surnaturel. « Ces gigantesques traits (lui dit-« il), ces longs passages qui ne finissent pas, « ces hardiesses de votre exécution excitent l'é-« tonnement et l'admiration, mais ne touchent « point le cœur; faire naître l'émotion vous serait « si facile, si vous vouliez être quelquefois plus « simple et plus expressif! » Ces paroles d'un véritable connaisseur, d'un ami de l'art ne furent point perdues. Avant qu'elles eussent été dites, Farinelli n'avait pas songé à l'art de chanter avec simplicité, bien que la nature lui eût départi tous les dons qui pouvaient lui assurer une incontestable supériorité en cela comme en toutes les autres parties du chant; mais il ne faut pas oublier qu'à l'époque où il entra dans la carrière du chant théâtral, toute l'Italie raffolait du chant de bravoure que Bernacchi avait mis en vogue; avide de succès, comme l'est tout artiste, il s'était livré sans réserve à ce genre dans lequel nul ne pouvait l'égaler. Mais après avoir reçu les conseils de l'empereur, il comprit ce qui lui restait à faire pour être un chanteur complet, et il eut le courage de renoncer quelquefois aux applaudissements de la multitude, pour être vrai, simple, dramatique, et satisfaire quelques connaisseurs. Ainsi que l'avait prévu Charles VI, il fut, dès qu'il le voulut, le chanteur le plus pathétique comme il était le plus brillant. On verra plus loin que ce progrès ne fut pas seulement utile à sa renommée, mais qu'il fut la cause principale de sa haute fortune.

De retour en Italie, Farinelli chanta avec des succès toujours croissants à Venise, à Rome, à Ferrare, à Lucques, à Turin. Comblé d'honneurs et de richesses, il quitta enfin le continent en 1734, pour passer en Angleterre. Peu de temps auparavant, la noblesse anglaise, irritée contre Hændel (*voyez* ce nom) qui montrait peu d'égard pour elle, avait résolu de ruiner son entreprise du théâtre de Hay-Market, et, pour réaliser ce dessein, avait fait venir Porpora à Londres, afin qu'il dirigeât un Opéra au théâtre de Lincoln's-Inn Fields. Incapable de rien ménager quand il croyait avoir à se plaindre de quelqu'un, Hændel venait de se brouiller avec Senesino, contralto parfait qui passa au théâtre de son rival; mais malgré cet échec et l'animadversion de la haute société, le génie du grand artiste luttait encore avec avantage contre l'entreprise de ses antagonistes, et ceux-ci avaient un arriéré de 19 mille livres sterling qui les menaçait d'une ruine presque inévitable. Porpora comprit que les prodiges du talent de Farinelli pouvaient seuls les tirer d'une position si périlleuse. L'événement prouva qu'il ne s'était pas trompé. Il le fit entendre pour la première fois dans l'*Artaxercès* de Hasse, où son frère, Richard Broschi, avait ajouté un air d'entrée qui décida en sa faveur une vogue qui tenait du délire. Cet air commençait par une note tenue comme celui d'*Eomene*, écrit douze ans auparavant à Rome par Porpora. Farinelli voulut y reproduire l'effet qu'il avait obtenu dans sa lutte avec le trompette et par le même moyen. Prenant une abondante respiration, et appuyant sa main droite sur sa poitrine, il fit entendre un son pur et doux qui alla imperceptiblement jusqu'au plus haut degré de force, puis diminua de la même manière jusqu'à la plus parfaite ténuité, et la durée de ce son fut à peu près cinq fois plus longue que ne serait une tenue du même genre faite par un bon chanteur ordinaire. Ce son extraordinaire plongea toute l'assemblée dans une ivresse qu'il est plus facile d'imaginer que de peindre. Tout le reste de la soirée se passa dans des sensations du même genre, et dès lors il n'y eut d'admiration que pour Farinelli; on ne voulut entendre que Farinelli, et l'enthousiasme fut tel, qu'une

(1) Il ne faut pas oublier, d'ailleurs, que Porpora, maître de Farinelli, avait une véritable passion pour les trilles, les groupes et les *mordants*; sa musique en était remplie. On peut voir à ce sujet une anecdote plaisante à l'article *Porpora*.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

dame de la cour s'écria de sa loge, *il n'y a qu'un Dieu et qu'un Farinelli*. Cependant, parmi les chanteurs qui l'entouraient, il y en avait deux de premier ordre : c'était Senesino et la Cuzzoni. La partie était trop forte; il était impossible que Hændel ne la perdit pas. Après avoir lutté en vain pendant l'année 1734, il comprit que l'exécution de ses admirables oratorios était la seule chose qui pouvait le sauver; mais Hay-Market était trop petit pour l'effet de ces grands ouvrages; il le quitta pour aller s'établir à Covent-Garden, et ses adversaires s'emparèrent de Hay-Market (1). Les succès de Farinelli avaient produit des sommes suffisantes pour toutes les dépenses, et les 19 mille livres sterling d'arriéré étaient payées. A l'egard de ce chanteur, l'engouement dont il fut l'objet ne saurait se décrire. Sa faveur avait commencé par une soirée au palais de Saint-James, où il chanta devant le roi, accompagné par la princesse royale, qui depuis fut princesse d'Orange. Ce fut à qui ferait au chanteur les présents les plus magnifiques, et la mode s'en établit d'autant mieux que, par ostentation, la noblesse faisait annoncer par les journaux les cadeaux qu'elle lui envoyait. L'exemple du prince de Galles qui lui avait donné une tabatière d'or enrichie de diamants et contenant des billets de banque, avait été imité par beaucoup de personnes. Farinelli n'avait que quinze cents livres sterling d'appointements au théâtre; cependant son revenu, pendant chacune des années 1734, 35 et 36, où il demeura en Angleterre, ne s'éleva pas à moins de cinq mille livres sterling (environ 125 mille francs).

Vers la fin de 1736, Farinelli partit pour l'Espagne, en prenant sa route par la France, où il s'arrêta pendant quelques mois; il y produisit une vive sensation qu'on n'avait pas lieu d'attendre de l'ignorance où l'on était alors dans ce pays de la bonne musique et de l'art du chant. Louis XV l'entendit dans l'appartement de la reine, et l'applaudit avec des expressions qui étonnèrent toute la cour, dit Riccoboni. C'était en effet quelque chose d'assez singulier que de voir Louis XV goûter un vif plaisir à entendre un chanteur, lui qui n'aimait pas la musique, et qui aimait moins l'italienne que toute autre. On dit qu'il fit présent au chanteur de son portrait enrichi de diamants et de cinq cents louis. Farinelli n'avait voulu faire qu'un voyage en Espagne, et se proposait de retourner en Angleterre, où il avait des engagements avec les entrepreneurs de l'Opéra; mais le sort en décida autrement, et le pays qu'il n'avait voulu que visiter, le retint près de vingt-cinq ans. On rapporte que Philippe V, roi d'Espagne, dans un de ses accès d'abattement et de mélancolie, assez fréquents depuis la mort de son fils, négligeait les affaires de l'Etat et refusait de présider le conseil, malgré les instances de la reine, Élisabeth de Ferrare. Ce fut dans ces circonstances que Farinelli arriva à Madrid. La reine, informée de sa présence en Espagne, voulut essayer sur l'esprit du roi le pouvoir de la musique, qu'il aimait beaucoup. Elle fit disposer un concert dans l'appartement du roi, et demanda au virtuose de chanter quelques airs d'un caractère tendre et doux. Dès que la voix du chanteur se fit entendre, Philippe parut frappé; puis l'émotion s'empara de son cœur; à la fin du second air, il fit entrer Farinelli, l'accabla d'éloges, et lui demanda un troisième morceau, où le célèbre artiste déploya tout le charme, toute la magie de sa voix et de son habileté. Transporté de plaisir, le roi lui demanda quelle récompense il voulait, jurant de lui tout accorder : Farinelli pria le roi de faire quelques efforts pour sortir de l'abattement où il était plongé, et de chercher des distractions dans les affaires du royaume : il ajouta que s'il voyait le prince heureux, ce serait sa plus douce récompense. Philippe prit en effet la résolution de s'affranchir de sa mélancolie; il se fit faire la barbe, assista au conseil, et dut sa guérison au talent du chanteur.

La reine avait compris quelle pourrait être l'influence de celui-ci sur la santé du roi; elle lui fit des propositions qui furent acceptées; ses appointements fixes furent réglés à 50,000 fr., et le chant de Farinelli fut réservé pour le roi seul. Dès ce moment, on peut dire qu'il fut perdu pour l'art. Devenu favori de Philippe, il eut l'immense pouvoir dont jouissent ceux qui occupent de pareilles positions près des rois, et sa fortune s'en ressentit; mais son cœur fut désormais fermé aux émotions de l'artiste. Espèce de bouffon de cour, il était là pour dire, seul à seul avec le roi, des airs comme Triboulet faisait des grimaces et lançait des sarcasmes à François 1er. Qu'on juge du dégoût qu'il dut éprouver : il dit à Burney que pendant les dix premières années de sa résidence à la cour d'Espagne et jusqu'à la mort de Philippe V, il chanta chaque soir à ce prince quatre airs qui ne varièrent jamais. Deux de ces morceaux étaient de Hasse, *Pallido il sole*, et *Per questo dolce amplesso*; le troisième, était un menuet sur lequel le chanteur improvisait des variations. Ainsi Farinelli redit pendant ces dix années environ 3,600 fois les mêmes morceaux et jamais autre chose; c'était payer trop cher le pouvoir et la fortune.

(1) Tout cela a été rapporté avec beaucoup d'inexactitude dans quelques biographies de Farinelli.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

La Borde dit que Farinelli devint premier ministre de Philippe et de Ferdinand VI, son successeur; le même fait a été répété par Gerber, Choron et Fayolle, par M. Grossi (*Biografia degli uomini illustri del regno di Napoli*), et par moi-même dans la Revue musicale. Bocous (*voyez* ce nom), qui dit avoir reçu ses renseignements du neveu de Farinelli, a présenté une autre version dans un article de la *Biographie Universelle* de Michaud. Selon lui, ce ne serait pas de Philippe, mais de Ferdinand VI que Farinelli aurait eu, non le titre de premier ministre, car il paraît certain qu'il ne l'eut jamais, mais le pouvoir et l'influence d'un favori supérieur au ministre lui-même. Voici comme s'exprime Bocous : « Le « bon et sage Ferdinand VI avait hérité des in- « firmités de son père. Dans le commencement « de son règne, surtout, il fut tourmenté d'une « profonde mélancolie dont rien ne pouvait le gué- « rir. Seul, enfermé dans sa chambre, à peine il « y recevait la reine; et pendant plus d'un mois, « malgré les instances de celle-ci et les prières de « ses courtisans, il s'était refusé à changer de « linge et à se laisser raser. Ayant inutilement « épuisé tous les moyens possibles, on eut recours « au talent de Farinelli. Farinelli chanta, le « charme fut complet. Le roi ému, touché par « les sons mélodieux de sa voix, consentit sans « peine à ce qu'on voulut exiger de lui. La reine « alors, se faisant apporter une croix de Calatrava, « après en avoir obtenu la permission du mo- « narque, l'attacha de sa propre main à l'habit « de Farinelli. C'est de cette époque que date « son influence à la cour d'Espagne, et ce fut « depuis ce moment qu'il devint presque le seul « canal par où coulaient toutes les grâces. Il faut « cependant avouer qu'il ne les accorda qu'au « mérite, qu'elles n'étaient pas pour lui l'objet « d'une spéculation pécuniaire, et qu'il n'abusa « jamais de son pouvoir. Ayant observé l'effet « qu'avait produit la musique sur l'esprit du roi, « il lui persuada aisément d'établir un spectacle « italien dans le palais de Buen-Retiro, où il « appela les plus habiles artistes de l'Italie. Il en « fut nommé directeur; mais ses fonctions ne se « bornaient pas là. Outre la grande prépondé- « rance qu'il continuait à exercer sur le roi et la « reine, Farinelli était souvent employé dans les « affaires politiques; il avait de fréquentes con- « férences avec le ministre La Ensenada, et était « plus particulièrement considéré comme l'agent « des ministres de différentes cours de l'Europe « qui étaient intéressées à ce que le roi catho- « lique n'effectuât pas le traité de famille que la « France lui proposait, etc. »

Farinelli était doué de la prudence, de l'adresse et de l'esprit de conduite qui distinguent les hommes de sa nation. Sa position était délicate, car la faveur sans borne dont il jouissait près des rois d'Espagne le mettait sans cesse en contact avec une haute noblesse fière et jalouse. Il se montrait si humble avec elle, il abusait si peu de son pouvoir, il mit tant de discernement dans le choix de ses protégés, que pendant son long règne de favori, il ne se fit que peu d'ennemis. On rapporte sur lui quelques anecdotes qui peuvent donner une juste idée de la manière dont il usait de son crédit. Allant un jour à l'appartement du roi, où il avait le droit d'entrer à toute heure, il entendit un officier des gardes dire à un autre qui attendait le lever : *Les honneurs pleuvent sur un misérable histrion, et moi, qui sers depuis trente ans, je suis sans récompense.* Farinelli se plaignit au roi de ce qu'il négligeait les hommes dévoués à son service, lui fit signer un brevet, et le remit à l'officier lorsqu'il sortit, en lui disant : *Je viens de vous entendre dire que vous serviez depuis trente ans, mais vous avez eu tort d'ajouter que ce fût sans récompense.* Une autre fois, il sollicitait en faveur d'un grand seigneur une ambassade que celui-ci désirait : *Mais ne savez-vous pas* (lui dit le roi) *qu'il n'est pas de vos amis, et qu'il parle mal de vous ? — Sire,* répondit Farinelli, *c'est ainsi que je désire me venger.* Il avait, d'ailleurs, de la noblesse et de la générosité dans le caractère; l'anecdote qui suit en est la preuve; elle est fort connue : on en a fait le sujet d'un opéra. Farinelli avait commandé un habit magnifique : quand le tailleur qui l'avait fait le lui porta, l'artiste lui demanda son mémoire. — *Je n'en ai point fait,* dit le tailleur. — *Comment? — Non, et je n'en ferai pas. Pour tout payement,* reprit-il en tremblant, *je n'ai qu'une grâce à vous demander. Je sais que ce que je désire est d'un prix inestimable, et que c'est un bien réservé aux monarques; mais puisque j'ai eu le bonheur de travailler pour un homme dont on ne parle qu'avec enthousiasme, je ne veux d'autre payement que de lui entendre chanter un air.* En vain Farinelli essaya-t-il de faire changer de résolution à cet homme; en vain voulut-il lui faire accepter de l'argent; le tailleur fut inébranlable. Enfin, après beaucoup de débats, Farinelli s'enferma avec lui, et déploya devant ce mélomane toute la puissance de son talent. Quand il eut fini, le tailleur, enivré de plaisir, lui exprima sa reconnaissance; il se disposait à se retirer : *Non,* lui dit Farinelli, *j'ai l'âme sensible et fière, et ce n'est que par là que j'ai acquis quelque avantage sur la plupart des autres chanteurs. Je vous ai*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

cédé, il est juste que vous cédiez à votre tour. En même temps il tira sa bourse et força le tailleur à recevoir environ le double de ce que son habit pouvait valoir.

Gerber, Choron et Fayolle, M. Grossi, et d'autres encore, ont écrit que lorsque Charles III assura à Farinelli la continuation des appointements dont il avait joui, il ajouta : *Je le fais d'autant plus volontiers que Farinelli n'a jamais abusé de la bienveillance ni de la munificence de mes prédécesseurs.* Cependant il n'en faut pas conclure, comme le font ces écrivains, qu'il demeura au service de ce prince. Charles III, peu de temps après son avénement au trône, fit donner au favori de Philippe et de Ferdinand l'ordre de sortir d'Espagne; circonstance qui peut être expliquée par la résolution que prit ce roi de signer le pacte de famille avec les cours de France et de Naples. On sait que Farinelli avait toujours été opposé à ce traité, et qu'il avait employé toute son influence à l'empêcher sous le règne précédent. Farinelli conserva son traitement, mais sous la condition de s'établir à Bologne et non à Naples comme il en avait eu le dessein. C'est ce qu'il fit entendre à Burney dans une conversation (1).

Quand Farinelli revint en Italie, après une absence de près de vingt-huit ans, tous ses anciens amis avaient disparu; les uns avaient cessé de vivre, les autres avaient quitté le pays; il lui fallut songer à se créer des amitiés nouvelles, où le charme de la jeunesse ne pouvait plus se trouver. Farinelli avait cinquante-sept ans; ce n'est plus l'âge des liaisons intimes : alors il dut sentir le vide de l'âme d'un artiste qui n'a point rempli sa mission. De ses grandeurs passées, il ne lui restait que des richesses qui n'adoucissaient point ses regrets. A peine parlait-il quelquefois de ses talents et de la gloire qu'ils lui avaient procurée dans sa jeunesse, tandis que sa mémoire incessamment assiégée de son rôle de favori, de ses missions diplomatiques et de sa croix de Calatrava, lui fournissait des multitudes d'anecdotes qu'il contait à tout venant. Le grand chanteur semblait avoir cessé de vivre depuis longtemps : le courtisan seul restait pour déplorer la perte de ses hochets. Dans le palais qu'il s'était fait bâtir à un mille de Bologne, et qu'il avait décoré avec autant de goût que de somptuosité, il passait souvent une grande partie du jour à contempler les portraits de Philippe V, d'Élisabeth et de Ferdinand VI, gardant un morne silence, ou répandant des larmes. Les visites des étrangers pouvaient seules le distraire; il les recevait avec affabilité, et rien ne lui faisait plus de plaisir que lorsqu'on lui demandait des détails sur sa position à la cour d'Espagne. Pendant les vingt dernières années de sa vie, il ne s'éloigna qu'une seule fois de Bologne pour un court voyage qu'il fit à Rome. Il obtint une audience du pape (Lambertini), et lui parla avec emphase des honneurs dont il avait joui à Madrid et des richesses qu'il y avait amassées. Le saint père lui répondit avec un sourire plein d'ironie : *Avete fatta tanta fortuna costà, perche vi avete trovato le gioie, che avete perduto in quà.* Je prie le lecteur de me dispenser de traduire et surtout d'expliquer ces gaillardes paroles.

Lorsque Burney vit Farinelli (en 1771) à sa maison de campagne près de Bologne, il y avait longtemps qu'il ne chantait plus; mais il jouait de la viole d'amour, du clavecin, et composait des morceaux pour ces instruments. Il possédait une collection de pianos et de clavecins qu'il aimait beaucoup. Celui qu'il préférait était un piano construit à Florence en 1730; il lui avait donné le nom de *Raphaël d'Urbino*. Le deuxième était un clavecin qui lui avait été donné par la reine d'Espagne; il l'appelait *le Corrége*, d'autres avaient les noms du *Titien*, du *Guide*, etc. Une très-grande salle de son palais contenait de beaux tableaux de Murillo et de Ximenès. Il y avait aussi fait placer les portraits de tous les princes qui avaient été ses patrons; on y voyait deux empereurs, une impératrice, trois rois d'Espagne, un prince de Savoie, un roi de Naples, une princesse des Asturies, deux reines d'Espagne, et le pape Benoît XIV. Il avait plusieurs portraits de lui-même, dont un peint par son ami Amiconi, et celui de la fameuse cantatrice Faustina.

On a écrit que ce fut lui qui engagea le P. Martini à travailler à son *Histoire de la Musique;* cela est peu vraisemblable, car il paraît que ses relations avec ce savant homme ne commencèrent qu'en 1761, lorsqu'il retourna en Italie et se fixa à Bologne; or, le premier volume de l'*Histoire de la Musique* de Martini avait paru en 1757. Il paraît mieux démontré qu'il lui donna une belle collection de livres et de musique qu'il avait rapportée d'Espagne. Ces deux hommes célèbres conservèrent de douces relations entre eux pendant le reste de leur vie. Farinelli mourut le 15 juillet 1782, à l'âge de soixante-dix-sept ans et quelques mois, et non le 15 septembre, à l'âge de quatre-vingts ans, comme le disent Choron et Fayolle.

Martinelli s'est exprimé ainsi sur cet artiste dans ses lettres familières : « Ce chanteur avait « de plus que les voix ordinaires sept ou huit « notes parfaitement sonores, égales et claires; il « possédait d'ailleurs la science musicale au plus

(1) V. *The Present state of music in France and Italy*, p. 221.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

« haut degré, et se montrait en tout un digne « élève de Porpora. » Mancini, grand maître dans l'art du chant, et qui, comme Farinelli, avait reçu des leçons de Bernacchi, fait de notre grand chanteur un éloge plus magnifique encore : « La « voix de Farinelli (dit-il) était considérée comme « une merveille, parce qu'elle était si parfaite, si « puissante, si sonore, et si riche par son étendue, « tant au grave qu'à l'aigu, que de notre temps « on n'en a point entendu de semblable. Il était « d'ailleurs doué d'un génie créateur qui lui inspirait des traits étonnants et si nouveaux, que « personne n'était en état de les imiter. L'art de « conserver et de reprendre la respiration avec « tant de douceur et de facilité, que personne « ne s'en apercevait, a commencé et fini en lui. « L'égalité de la voix, et l'art d'en étendre le son, « le *portamento*, l'union des registres, l'agilité « surprenante, le chant pathétique ou gracieux, « et un trille admirable autant que rare, furent « les qualités par lesquelles il se distingua. Il n'y a « point de genre dans l'art qu'il n'ait porté à une « perfection si sublime, qu'il s'est rendu inimitable. « A peine le bruit de son mérite fut-il répandu, « que les villes les plus importantes de l'Italie se « le disputèrent pour leurs théâtres; et partout « où il chanta, les applaudissements lui furent « donnés avec tant d'enthousiasme, que chacun « voulut l'entendre encore à la saison suivante. Il « fut également désiré, demandé, apprécié et ap- « plaudi dans les principales cours de l'Europe. « Ces succès, si bien mérités, furent obtenus par lui « dans sa jeunesse ; néanmoins ce grand artiste « ne cessa jamais d'étudier, et il s'appliqua avec « tant de persévérance, qu'il parvint à changer en « grande partie sa manière, et à en acquérir une « meilleure, lorsque son nom était déjà célèbre et « que sa fortune était brillante (1). »

Tel fut donc cet artiste dont le nom est encore célèbre, et qui eut autant de supériorité sur les grands chanteurs de son temps, que ceux-ci en avaient sur la plupart des chanteurs de notre époque.

BROSCHI (Richard), frère du célèbre chanteur *Farinelli*, lui donna des leçons de musique. Richard était compositeur. Son opéra, *l'Isola d'Alcina*, fut joué à Rome en 1728. Deux ans après, il accompagna son frère à Venise, et y écrivit l'opéra d'*Idaspe*, dans lequel on entendit Farinelli, Nicolini et la Cuzzoni. Ce fut Richard Broschi qui écrivit pour son frère le fameux air *Son qual Nave*, dans lequel le chanteur excita partout la plus vive admiration. — Farinelli, oncle, dit-on, de Charles et de Richard, compositeur de Georges Ier, électeur de Hanovre, et son résident à Venise, fut anobli par le roi de Danemark en 1684. C'est lui qui a fait d'après d'anciennes mélodies l'air si connu des *Folies d'Espagne*, sur lequel Corelli a composé vingt-quatre variations, à la fin de son œuvre V^e^. La parenté de ce compositeur avec le célèbre chanteur Farinelli paraît douteuse; elle ne pourrait s'expliquer qu'en supposant qu'il avait été adopté par la famille des Farinelli de Naples, comme le fut plus tard celui qu'on dit avoir été son neveu.

BROSIG (Maurice), premier organiste de la cathédrale de Breslau, est né le 15 octobre 1815, au village de Fuchwinkel en Autriche, où son père était possesseur viager d'un bien seigneurial. Devenue veuve en 1818, la mère de Brosig alla s'établir à Breslau, où il suivit les cours du gymnase Saint-Mathias, dès 1826. Il a eu pour maître en son art Ernest Köhler, organiste et compositeur, mort dans les premiers jours de 1848. Brosig reçut aussi des leçons d'orgue et de composition de Joseph Wolff, directeur de musique et organiste de la cathédrale. Au mois de décembre 1842, il a obtenu sa nomination d'organiste de cette même église. Quelques ouvrages publiés par Brosig, indiquent un talent de bonne école; on y remarque : 1° 3 préludes et fugues ; Breslau, Hainauer. — 2° Cinq pièces d'orgue pour les fêtes solennelles ; Breslau, Leuckart. — 3° cinq préludes pour des chorals; *ibid.* — 4° *Requiem* pour 4 voix avec accompagnement d'orgue et contre-basse, ou 2 violons, alto, basse et 2 cors ; Breslau, Leuckart. — 5° Fantaisie pour l'orgue sur le choral *Christ ist erstan den !* op. 6 ; Breslau, Leuckart. — 6° Trois préludes et deux conclusions (*Postludien*) pour l'orgue, op. 11 ; *ibid.* — 7° Messe pour 4 voix et orchestre, op. 7. ; *ibid.* Quelques pièces de Brosig pour l'orgue ont été publiées à Erfurt par Kœrner.

BROSKY (Jean), en latin Broscius, mathématicien célèbre en Pologne, naquit à Kurzelow en 1581. Il fut professeur de philosophie à Cracovie, membre de l'Académie des sciences de cette ville, et mourut à la fin de l'année 1652. Ce savant a fait des recherches sur la possibilité de composer une gamme musicale, dont l'octave serait divisée en sept intervalles égaux. Il a publié son système dans un écrit qui a pour titre : *An Diapason salvo harmonico concentu, an per æqualia septem intervalla dividi possit* ; Cracovie, 1641. On a aussi de lui un autre ouvrage qui a pour titre : *Musica Choralis in alma univ.* ; Cracovie, 1652, in-8°. J'ignore quelle est la nature de ce livre.

BROSSARD (Sébastien de), prêtre, né en

(1) V. *The Present state of Music in France and Italy*, p. 221.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

1660, fut d'abord prébendé, député du grand chœur, et maître de chapelle de la cathédrale de Strasbourg. Il obtint cette place le 21 mai 1689. (Voyez l'écrit de J. F. Lobstein intitulé : *Beiträge zur Geschichte der Musik im Elsass und besonders in Strassburg*, p. 30). On ignore en quel lieu il fit ses études littéraires et musicales, mais il y a lieu de croire, d'après le style de ses compositions, que ce fut à Paris ou dans quelque ville de l'ancienne France; car sa manière est semblable à celle des musiciens français de son temps. Quoi qu'il en soit, il paraît qu'il était jeune lorsqu'il se rendit en Alsace, car il apprit la langue allemande, et la sut bien, ce qui était rare parmi les Français de son temps. Il possédait encore ses emplois à Strasbourg en 1698, lorsque le deuxième livre de ses motets fut publié. En 1700, il fut appelé à Meaux, en qualité de grand chapelain et de maître de musique de la cathédrale. Le reste de sa vie se passa dans cette ville; il y mourut le 10 août 1730, à l'âge de soixante-dix ans. Brossard doit sa renommée à son *Dictionnaire de musique*; il en publia la première édition (devenue très-rare) sous ce titre : *Dictionnaire de musique, contenant une explication des termes grecs, latins, italiens et français les plus usités dans la musique; à l'occasion desquels on rapporte ce qu'il y a de plus curieux, et de plus nécessaire à savoir, tant pour l'histoire et la théorie, que pour la composition et la pratique ancienne et moderne de la musique vocale, instrumentale, plaine, simple, figurée, etc. Ensemble une table alphabétique des termes français qui sont dans le corps de l'ouvrage, sous les titres grecs, latins et italiens, pour servir de supplément. Un Traité de la manière de bien prononcer, surtout en chantant, les termes italiens, latins et français; et un catalogue de plus de 900 auteurs qui ont écrit sur la musique, en toutes sortes de temps, de pays et de langues*; Paris, Christophe Ballard, 1703, in-folio. Cette première édition est dédiée à Bossuet. La deuxième est de 1705; Paris, 1 vol. in-8°. L'édition de 1707, citée par M. Quérard (*France littéraire*, t. I, p. 526) n'existe pas. On lit dans le *Dictionnaire des Musiciens* de Choron et Fayolle, et dans l'article *Brossard* de la *Biographie universelle* de Michaud, que la sixième édition a été publiée sans date à Amsterdam, chez Roger; c'est une erreur; l'édition sans date dont il s'agit est la troisième, comme l'indique le titre, et c'est la dernière. Lichtenthal, qui cite cette édition, dit que la première a été publiée à Paris en 1730; c'est une faute d'impression résultant de la transposition du zéro.

Le premier essai du dictionnaire de Brossard fut placé au commencement de la première partie de son recueil de motets. L'auteur ne songeait point alors à en faire un ouvrage plus étendu. Plus tard, et lorsqu'il préparait la deuxième édition de ces motets, il voulut ajouter l'explication de quelques termes italiens à ce premier essai, mais son travail s'étendit insensiblement, et devint tel qu'il fut imprimé en 1703. Cette édition in-folio avait été faite pour être placée en tête du *Prodromus Musicalis*, qui avait paru l'année précédente, et l'on trouve, en effet, quelques exemplaires de ce recueil de motets où le dictionnaire est relié; mais il manque au plus grand nombre. Cette destination du livre explique la rareté des exemplaires du dictionnaire isolé.

Malgré les imperfections qui fourmillent dans ce livre, l'auteur n'en est pas moins digne d'estime, car les difficultés à vaincre ont dû être considérables dans un tel ouvrage, où l'auteur ne pouvait prendre pour guide aucun livre du même genre. Il est vrai que dès le quinzième siècle, Tinctor avait composé un recueil de définitions des termes de musique en usage de son temps; il est vrai encore que le bohême Janowka avait publié à Prague un lexique de musique en latin, deux ans avant que Brossard donnât son dictionnaire; mais le *Definitorium* de Tinctor était d'une excessive rareté et n'était pas plus parvenu jusqu'à Brossard que le lexique de Janowka, ainsi qu'on peut le voir dans le catalogue des livres qu'il avait lus. C'est donc un livre neuf, un livre original qu'il a fait; et si les écrivains venus après lui ont mieux rempli les conditions d'un dictionnaire de musique, ils n'en sont pas moins redevables à Brossard, qui a été leur guide. La plupart de ses articles prouvent qu'il avait de la science, surtout dans l'ancienne musique et dans l'ancienne notation. Son plan est défectueux en ce que dans un livre français, il ne donne que de très-courtes définitions de quelques termes de la langue dans laquelle il écrivait, tandis que la plus grande partie de son ouvrage est employée à l'explication de mots grecs, latins, italiens, etc.; mais, enfin, c'était son plan, et il l'a exécuté convenablement. J.-J. Rousseau, qui a censuré avec amertume le travail de Brossard, en a tiré presque tout ce qu'il a écrit sur la musique des anciens et celle du moyen âge. On a dit que le dictionnaire anglais de Grassineau était en grande partie traduit de celui de Brossard; cela n'est pas exact. Grassineau a traduit la plupart des articles du dictionnaire français, mais il y en a ajouté beaucoup d'autres d'une étendue plus considérable que ceux de Brossard.

Brossard fut le premier en France qui s'occupa

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de la littérature de la musique, et qui en fit une étude sérieuse. Sa proximité de l'Allemagne, pendant son séjour à Strasbourg, lui avait fourni les moyens de se procurer les livres et les œuvres de musique considérés comme les meilleurs de son temps, et sa bibliothèque était devenue considérable. Plus tard il en fit don à Louis XIV, qui, en l'acceptant, fit remettre à Brossard le brevet d'une pension de 1,200 francs sur un bénéfice, et lui en accorda une autre de même somme sur le trésor royal; celle-ci était reversible sur la tête de sa nièce. La collection dont il s'agit a passé dans la Bibliothèque impériale de Paris. Elle compose une grande partie de la portion de musique qui y est rassemblée. Van Praet, conservateur de ce dépôt littéraire et scientifique, s'exprime en ces termes dans un mémoire manuscrit sur la collection de Brossard : « Ce cabinet est des plus « nombreux et des mieux assortis qu'on con- « naisse. Pendant plus de cinquante années, le « possesseur n'a épargné ni soins ni dépenses « pour en faire le recueil le plus complet qu'il « soit possible de tout ce qu'il y a de meilleur « et de rare en musique, soit imprimé, soit ma- « nuscrit. La première partie du recueil contient « les auteurs anciens et modernes, tant imprimés « que manuscrits, qui ont écrit sur la musique « en général; la seconde partie renferme les pra- « ticiens; elle consiste en un grand nombre de « volumes ou de pièces, la plupart inédits. C'est « une réunion de tous les genres de musique sa- « crée et profane, vocale et instrumentale, où « tout est disposé avec ordre, ainsi qu'on peut « s'en assurer par le catalogue que Brossard a « remis à la bibliothèque de Sa Majesté. » Brossard avait lu presque tous ses livres et en avait fait des extraits renfermés en plusieurs portefeuilles in-4°, où y avait ajouté des notes. Il avait même entrepris la traduction française de quelques-uns, entre autres de l'histoire de la musique de Printz: Le manuscrit de cette traduction a été en la possession de Fayolle, vers 1811. L'objet qu'il se proposait dans ces travaux n'était pas seulement de s'instruire de l'art en lui-même, mais de travailler à son histoire littéraire. Il annonça son projet dans son dictionnaire de musique, en publiant à la fin de cet ouvrage un *catalogue des auteurs qui ont écrit en toutes sortes de langues, de temps et de pays, soit de la musique en général, soit en particulier de la musique théorique, pratique*, etc. Il expose en ces termes son projet dans la préface de ce catalogue. « Il y a plus de dix ans que je tra- « vaille à recueillir des mémoires, pour donner « un catalogue non-seulement des auteurs qui ont « écrit touchant la musique, mais aussi de ceux « qui ont donné leurs compositions au public, « et enfin de ceux qui n'ont été illustres que dans « l'exécution et dans la pratique; catalogue his- « torique et raisonné, dans lequel on puisse trouver « exactement, non-seulement les noms et les « surnoms de ces illustres, leurs vies, leur siècle, « leurs principaux emplois, *mais* aussi les titres « de leurs ouvrages, les langues dans lesquelles « ils ont écrit originalement, les traductions et « les diverses éditions qui en ont été faites; les « lieux, les années, les imprimeurs et la forme de « ces éditions; les lieux mêmes, c'est-à-dire les « cabinets et les bibliothèques où l'on peut les « trouver soit manuscrits, soit imprimés; et même « (ce qui me paraît le plus difficile, quoique le « plus nécessaire et le plus important) les bons « ou les mauvais jugements que les critiques les « plus judicieux en ont portés, soit de vive voix, « soit par écrit. Mais il faut que je l'avoue, malgré « tout mon travail, mes mémoires ne suffisent pas « pour exécuter, avec l'exactitude que je souhai- « terais, un projet de cette nature. Car enfin *non* « *omnia possumus omnes*, et un homme seul « ne peut parcourir tous les pays et toutes les « bibliothèques, ni lire tous les livres, ni puiser « par conséquent dans toutes les sources qui lui « pourraient faciliter ce travail. C'est ce qui m'o- « blige d'implorer le secours des savants, et sur- « tout de messieurs les bibliothécaires, et de les « supplier de me faire part de ce que leurs lec- « tures, leurs recueils, leurs catalogues, etc., pour- « ront leur fournir sur cette manière. C'est pour « leur en faciliter les moyens que je me suis ré- « solu, en attendant l'ouvrage entier, de donner « comme un essai de la première partie de ce « vaste projet, en publiant un catalogue des noms « simplement des auteurs qui sont parvenus jus- « ques icy à ma connaissance; par lequel il leur « sera bien aisé de voir ce qui me manque, et ce « que je souhaite et espère de leur bonnêteté. »

Ce passage, et toute la troisième partie de l'ouvrage de Brossard démontrent qu'il a précédé tous les autres écrivains dans la pensée d'une bibliographie spéciale de la musique et d'une biographie des musiciens; car les plus anciens livres de ce genre, généraux ou particuliers, c'est-à-dire ceux de Wilisch, d'Adami, de Müller, puis de Heumann, de Sievers, de Walther, de Mattheson et d'autres n'ont paru que longtemps après le programme de Brossard, et ce programme n'a été publié que plus de dix ans après que cet écrivain eut commencé à recueillir des notes et des mémoires pour l'exécution de son projet; en sorte que la première idée de son livre a dû naître vers 1692. Les matériaux qu'il avait rassemblés pour la composition de son ouvrage ont passé

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

dans la Bibliothèque impériale de Paris, avec la collection de ses livres et de sa musique. Ils sont contenus et disposés par ordre alphabétique dans un certain nombre de portefeuilles in-8°. Malheureusement à l'époque où il écrivait, le public, les savants, et les musiciens eux-mêmes, ne comprenaient point encore l'utilité d'un tel ouvrage; personne ne répondit à l'appel que faisait le savant et laborieux écrivain, et ses préparatifs furent infructueux. Peut-être est-il permis de conjecturer que le dépit et le dégoût qu'il en ressentit ne furent point étrangers à sa résolution de donner sa bibliothèque au roi; car s'il n'eût point abandonné, faute de secours, le plan qu'il s'était tracé, il n'aurait jamais pu se séparer d'une collection qu'il aurait dû consulter chaque jour.

Un repos de vingt-six années suivit la publication du dictionnaire de musique, et, circonstance singulière, il paraît que dans ce long espace de temps, Brossard écrivit peu de musique pour l'église. Ce ne fut que peu de temps avant sa mort, et lorsqu'il touchait à sa soixante-dixième année qu'il sembla se réveiller d'un long sommeil par la publication d'une brochure écrite à l'occasion du système de notation de Demotz; elle parut sous ce titre : *Lettre en forme de dissertation à M. Demotz, sur sa nouvelle méthode d'écrire le plain-chant et la musique;* Paris, Ballard 1729, in-4° de 37 pages. Dans cet opuscule, Brossard prouve que le système de Demotz a plus d'inconvénients que d'utilité.

Comme compositeur, Brossard s'est fait connaître par les ouvrages dont les titres suivent : 1° *Élévations et motets à voix seule avec la basse continue*; Paris, Ballard, 1695, in-fol. La deuxième partie, dédiée au roi, est intitulée : *Élévations et motets à 2 et 3 voix et à voix seule, deux dessus de violon ou deux flûtes, avec la basse continue;* Paris, 1698, in-fol. Il y a des exemplaires de cette deuxième partie qui portent la date de 1699; ceux-là ont des cartons où l'on a corrigé quelques fautes d'impression. La deuxième édition des deux parties réunies des motets de Brossard a paru sous le titre de *Prodromus musicalis*; Paris, 1702, in-fol. Titon du Tillet (*Parnasse français*), La Borde (*Essai sur la musique*), le dictionnaire des musiciens de Choron et Fayolle, et la *Biographie universelle* des frères Michaud indiquent les motets comme un ouvrage différent du *Prodromus*. — 2° *Neuf leçons des Ténèbres*; Paris, Ballard, in-fol. — 3° *Recueil d'airs à chanter;* ibid., in-4°. — 4° *Lamentations de Jérémie, selon l'usage romain, pour voix seule et basse continue*; Paris, Christophe Ballard, 1721, in-fol. La bibliothèque impériale possède les manuscrits originaux des ouvrages du même auteur dont les titres suivent : 1° *Cantate Domino* à grand chœur, composé pour une prise d'habit au couvent de l'Assomption. — 2° *Dialogus pœnitentis animæ cum Deo*, à 2 voix, 2 violons, basson obligé et orgue. — 3° *Nisi Dominus ædificaverit domum*, à 3 voix, 2 violons, basson et orgue. — 4° *Miserere* à 5 voix, 2 violons, viole, basson et orgue (daté de 1689). — 5° *Canticum in honorem sanctæ Cæciliæ*, à voix seule et orgue (21 novembre 1704). — 6° Cantique à l'honneur de sainte Cécile, à 4 et 5 voix (1705). — 7° *Canticum in honorem S. Pii*, à voix seule et orgue (25 avril 1713). — 8° *Elevatio pro die Purificationis*, à 3 voix et orgue (1er février 1700). — 9° *Beati immaculati in via*, à 2 voix et orgue (17 février 1704). — 10° *Missa 4 vocum pro tempore Nativitatis* (décembre 1700). La bibliothèque du Conservatoire de Paris possède aussi un motet manuscrit de Brossard, *In convertendo domino*, à 5 voix, 2 violons, 2 violes et basse continue. Le portrait de ce musicien a été gravé par Landry.

BROSSARD (Noel-Matthieu), docteur en droit, aujourd'hui (1853) juge au tribunal de Châlon-sur-Saône, est né en cette ville, le 25 décembre 1789. Il occupa d'abord le poste de substitut du procureur du roi à Beaune, et s'y lia d'une étroite amitié avec Suremain-de-Missery, qui lui communiqua ses nouveaux travaux sur la théorie mathématique des intervalles musicaux. Indépendamment de plusieurs ouvrages relatifs à la science du droit et à la jurisprudence, M. Brossard a écrit sur la musique ceux dont voici les titres : 1° *Synopsie des gammes; théorie de l'armure des clefs et de la transposition des tons mise sous les yeux, et rendue à toute la simplicité de son origine*; tableau synoptique en une feuille grand-aigle; Châlon-sur-Saône, Jamin père, 1843, 2me édition; Paris, Bachelier, 1847. — 2° *Manière d'enseigner le tableau intitulé*: Synopsie des gammes; Châlon-sur-Saône, Jamin père, 1844, in-4° de 44 pages. — 3° *Théorie des sons musicaux;* Paris, Bachelier, 1847, 1 vol. gr. in-4° de 265 pages, avec un grand tableau. Ce dernier ouvrage, puisé dans un grand travail inédit de Suremain-de-Missery, et présenté sous une forme élégante qui appartient à M. Brossard, est un essai de réforme de la théorie mathématique des intervalles des sons et de la valeur numérique de ceux-ci, très-digne d'intérêt. Sortant de l'ornière où sont restés les acousticiens, Suremain-de-Missery a reconnu que l'intonation des sons n'est point invariable, et qu'au contraire elle varie incessamment dans la modulation : il en a conclu que ces différences doivent être déterminées par le calcul, et ses recherches l'ont con-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

duit à constater l'existence de quarante-huit sons appréciables dans l'étendue de la gamme. C'est cette doctrine, dont les formules algébriques sont fort élégantes, que M. Brossard expose dans son livre. Bien que ce livre n'ait pas eu, dans sa nouveauté, le retentissement auquel l'auteur pouvait prétendre, il est vraisemblable que la nouvelle théorie qu'on y trouve sera quelque jour l'objet de l'attention des savants et de quelques artistes d'élite.

BROUCK (Jacques de), musicien batave du seizième siècle, tirait vraisemblablement le nom sous lequel il est connu du lieu de sa naissance, et conséquemment était né en Hollande, où il y a trois beaux villages appelés *Broek*, situés tous trois à une petite distance d'Amsterdam. Jacques de Brouck paraît avoir été attaché à la chapelle des empereurs Ferdinand I et Maximilien II, car Pierre Joanelli a placé deux motets à six voix, de sa composition, dans la grande collection intitulée : *Novus Thesaurus musicus* (Venise, Antoine Gardane, 1568), laquelle contient principalement des ouvrages écrits par les compositeurs et chantres de cette chapelle. Il y a lieu de croire que Jacques de Brouck alla se fixer à Anvers après la mort de Maximilien (le 12 octobre 1576), car il fit imprimer dans cette ville, en 1579, l'ouvrage le plus important connu sous son nom, lequel a pour titre : *Cantiones tum sacræ profanæ, quinque, sex et octo vocum recens in lucem editæ*; *Antwerpiæ, ex officina Christophori Plantini*, 1579, in-4° obl. Ce recueil contient dix motets latins à 4 voix, et huit à 5 voix, neuf chansons françaises à 4 voix, six à 5 voix, quatre à 8 voix, et une chanson flamande à 4 voix.

BROUNCKER ou **BROUNKER** (Guillaume), né au château de Lyons en Irlande, en 1620, reçut une brillante éducation, et montra de bonne heure une rare aptitude pour les mathématiques, dans lesquelles il se distingua. Il fut un des adhérents de Charles Ier, et signa la fameuse déclaration de 1660, avec plusieurs autres membres de la noblesse. Après le rétablissement de la royauté, on lui confia, en récompense de ses services, les places de chancelier de la reine Catherine, de garde du grand sceau, de commissaire de la marine et de directeur de l'hôpital de Sainte-Catherine. Brouncker fut au nombre des savants qui se réunirent pour fonder la société royale de Londres: Charles II le nomma président de cette société, et des élections successives le maintinrent dans cette dignité pendant quinze ans. Aux faveurs dont il avait été l'objet à la Restauration, le roi d'Angleterre ajouta celle de l'érection de Castle-Lyons en vicomté. Brouncker mourut à Westminster, le 5 avril 1684. Au nombre des écrits qu'il a publiés se trouve une traduction anglaise du Traité de musique de Descartes, sous ce titre : *A Translation of the Treatise of Descartes intitled* : Musicæ Compendium ; Londres, 1653.

BROWN (Jean), ministre anglican, né le 5 novembre 1715 à Rothbury, dans le Northumberland, fit ses études à Cambridge, et fut reçu docteur de musique à Oxford. Dans la rébellion de 1745, il prit les armes pour défendre la cause royale, quoiqu'il occupât déjà un poste dans l'église, et se trouva au siége de Carlisle, où il montra beaucoup d'intrépidité. L'année suivante il devint chapelain d'Olbaldiston, évêque de Carlisle, et lord Hardwick le nomma, en 1754, ministre de Great-Horkeley, dans le comte d'Essex. Ce fut dans ce temps qu'il publia son ouvrage intitulé : *Appréciation des mœurs et des principes du temps* (en anglais), Londres, 1757, in-8°, qui le rendit célèbre, en tirant la nation anglaise de l'apathie où elle était alors, et en lui imprimant une activité qui devint funeste à ses voisins. Ayant résigné sa cure du comté d'Essex en 1759, il obtint celle de Saint-Nicolas de Newcastle sur la Tyne. Un penchant invincible à la mélancolie le porta à se couper la gorge avec un rasoir, le 23 septembre 1766 : il mourut le même jour. Brown fut grand admirateur et ami de Hœndel, qui lui confiait ordinairement la direction de ses oratorios. Il a publié l'ouvrage suivant : *A Dissertation on the union and power, the progressions, separations and corruptions of poetry and music* ; Londres, 1763, in-4°. Ce livre fut critiqué dans un petit écrit intitulé : *Some observations on doctor Brown's Dissertation on the rise, etc., in a letter to doctor B****, 1763, in-4° (Quelques observations sur la dissertation du docteur Brown, concernant l'origine, les progrès, etc.) Brown répondit par des Remarques sur les observations (*Remarks on some observations on doctor Brown's Dissertation* ; *in a letter to the author of the observations*, Londres, 1764, in-8°). Il publia une seconde édition de son livre sous le titre de *The history of the rise and progress of poetry, through its several species*; Londres, 1764, in-8°. Une traduction française de cet ouvrage a paru sous ce titre : *Histoire de l'origine et des progrès de la poésie, dans ses différents genres, traduite de l'anglais, par M. E.* (Eidous) *et augmentée de notes historiques et critiques* ; Paris, 1768, in-8°. Eschenburg, conseiller de cour et professeur de belles-lettres au collége de Saint-Charles à Brunswick, en a donné une traduction allemande (*Doctor Brown's Betrachtungen über die Poesie und Musick nach ihrem Ursprunge, etc.*), à Leipsick, en 1769,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

in-8°. Enfin il y a une traduction italienne de ce livre intitulée : *Dell' origine, unione e forza, progressi, separazione e corruzzione della poesia e della musica, tradotta, etc., ed accresciuta di note dal dottor Pietro Crocchi, Senese, accademico fisiocritico ;* Florence, 1772, in-8°. La dissertation du docteur Brown est remplie de vues fines et d'observations très-judicieuses ; c'est l'ouvrage d'un homme de l'art ; il ne ressemble en rien à tous ceux du même genre qui ne sont que des déclamations sans utilité. Le docteur Brown était aussi compositeur ; parmi ses productions on remarque l'oratorio *The cure of Saul*. Les biographes anglais lui donnent des éloges pour ses talents dans la poésie et dans l'art d'écrire ; ce n'est point ici le lieu d'examiner ses ouvrages littéraires.

BROWN (Jean), peintre écossais, né à Édimbourg en 1752, voyagea longtemps en Italie et demeura plusieurs années à Rome et en Sicile, attaché comme dessinateur à sir Williams Young et à M. Townley. En 1786, il se fixa à Londres, où il cultiva le genre du portrait avec succès. Il mourut l'année suivante, 1787, âgé de trente-cinq ans. Brown est connu principalement par ses *Lettres sur la poésie et la musique de l'opéra italien* (Lotters on the Poetry and Music of the italian opera), qui furent publiées après sa mort (Londres, 1789, in-12), par lord Monboddo, à qui elles étaient adressées.

BROWN (Arthur), membre de la société des antiquaires d'Écosse, a donné, dans les mémoires ou transactions de cette société (t. VIII, p. 11), une dissertation sur d'anciennes trompettes trouvées près d'Armagh, sous ce titre : *An account of some ancient trumpets dug up in a bag near Armagh.*

BROWN (Julienne), née à Brunswick en 1760, s'adonna, dès son enfance, à l'étude de la musique et de l'art théâtral. Son maître de chant fut Jean Schwanenberg, compositeur qui jouissait alors de quelque réputation. En 1783, Mlle Brown débuta à Prague, où elle obtint assez de succès pour être reçue peu de temps après comme première chanteuse. En 1786 elle épousa Ignace Walter, directeur du spectacle de cette ville, qui se rendit avec elle à Mayence, en 1789. Elle y fut bientôt engagée pour la cour de l'électeur, et y joua pendant plusieurs années. Dans la suite elle se rendit à Munich, où elle chantait encore vers 1810.

BROWNE (Richard), apothicaire à Oakham, en Angleterre, alla s'établir à Londres au commencement du dix-huitième siècle, et y publia, en 1729, un traité de 125 pages in-8°, sous ce titre : *Medicina Musica, or a mechanical Essay on the effects of Singing Music and Dancing on human bodies, etc.* (Médecine musicale, ou essai mécanique sur les effets du chant, de la musique et de la danse sur le corps humain, etc.) Une traduction latine de cet ouvrage a paru à Londres, en 1735, sous le titre de *Musica nova.*

BRUAND (Anne-Joseph), membre de la Société royale des antiquaires de France, de l'Académie des sciences et belles-lettres de Toulouse, et de plusieurs autres sociétés savantes, naquit à Besançon, le 20 janvier 1767, et mourut à Belley, dont il était sous-préfet, le 19 avril 1820. On a de cet écrivain : *Essais sur les effets réels de la musique chez les anciens et les modernes* ; Tours, 1815, in-8°.

BRUCÆUS (Henri), né à Alost (Flandre orientale), en 1531, enseigna les mathématiques à Rome pendant quelque temps, et ensuite la médecine à Rostock jusqu'à sa mort, arrivée le 4 janvier 1593. On a de lui un livre intitulé : *Musica mathematica* ; Rostock, 1578, in-4°. Il y a une édition postérieure de cet ouvrage donnée par Joachim Burmeister, sous ce titre : *Musica theorica Henrici Brucæi artium et medecinæ doctoris, edita opera et impensis M. H. Rostochii, typis Ruesnerianis, anno* 1609, in-4° de 51 pages.

BRUCE (Jacques), célèbre voyageur, naquit le 14 décembre 1730, à Kinnaird dans le comté de Stirling, en Écosse, d'une famille noble et ancienne. Ayant épousé la fille d'un riche négociant de Londres, il entra dans la carrière du commerce, et sa fortune s'accrut rapidement ; mais la perte de sa femme le fit renoncer aux spéculations de ce genre. Il se livra à l'étude et voyagea en Europe pour se distraire. De retour d'un voyage qu'il avait fait en Espagne, lord Halifax lui proposa d'aller à la recherche des sources du Nil. Bruce, ayant accepté, fut nommé consul à Alger en 1763. Il partit au mois de juin 1768, pour l'Abyssinie, et employa plusieurs années à ce voyage. Revenu en Angleterre, il se remaria ; mais ayant eu le malheur de perdre un fils qu'il avait eu de ce mariage, il se retira du monde et alla dans sa terre de Kinnaird se livrer à la rédaction de son voyage, dont la relation parut en 1790. Bruce mourut des suites d'une chute, à la fin d'avril 1794. Le docteur Burney lui ayant demandé des renseignements sur la musique des Égyptiens et des Abyssins, Bruce lui écrivit une longue lettre à ce sujet, que le docteur Burney a insérée dans le premier volume de son *Histoire de la Musique*, et que le docteur Forkel a traduite en allemand dans la sienne, tom. Ier, p. 85. Tous les détails qu'elle renferme ont paru dans la relation de son voyage

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

intitulée : *Travels to discover the sources of the Nile, in the years* 1768, 69, 70, 71 et 72 ; Édimbourg, 1790, 5 vol. in-4°, fig. Elle a été traduite en français, par J. Castera ; Paris, 1790 et 91, 5 vol. in-4°. On ne doit pas accorder beaucoup de confiance à ce que dit Bruce concernant les instruments de musique des anciens Égyptiens ; les figures qu'il a données de deux harpes antiques des tombeaux de Thèbes sont inexactes ; elles ont été publiées avec beaucoup plus de soin dans la grande *Description de l'Égypte*, et autres ouvrages postérieurs, et les conjectures de Bruce n'ont plus aucune valeur, depuis que Villoteau a publié sur le même sujet les recherches d'un musicien instruit.

BRUCHTING (Auguste), pasteur et prédicateur à Halle a publié : *Lob der Musik* (Éloge de la musique); Halle, 1682.

BRUCK (Arnold de). *V.* Arnold de Bruck.

BRUCKMANN (François-Ernest), docteur en philosophie et en médecine, né à Marienthal, près de Helmstædt, le 27 septembre 1697, fit ses études à Iéna et à Helmstædt, exerça la médecine avec succès à Brunswick, à Helmstædt, à Wolfenbuttel, et mourut dans cette dernière ville, le 21 mars 1753. Il a publié : 1° *Observatio de epileptico singulis sub paroxismis Cantante*, dans les Actes des Curieux de la nature, tom. V. — 2° *Singende Epilepsie* (Épilepsie chantante), dans les annonces littéraires de Hambourg, année 1735. — 3° *Abhandlung von einem selbstmusicirenden nachts Instrumente* (Dissertation sur un instrument de musique qui joue de lui-même pendant la nuit), dans l'Histoire des arts et de la nature de Breslau (*Bressl. Kunstund Naturgeschichten*).

BRUCKNER (Wolfgang), compositeur et recteur de l'école de Rastenberg, dans le duché de Weimar, florissait vers le milieu du dix-septième siècle. On a imprimé de sa composition : *XX Deutsche Concerten von* 4, 5, 6, 7, *und* 8 *Stimmen auf die Sonn und Fest-Tags-Evangelia gesetzt* ; Erfurt, 1656, in-4°.

BRUCKNER (Chrétien-Daniel), sacristain de l'église Saint-Pierre et Saint-Paul à Gœrlitz, a publié une Notice historique, d'une feuille et demie d'impression, sur l'orgue de cette église, sous ce titre : *Historische Nachricht von denen Orgeln der SS. Petri und Pauli Kirche in der Churf. Sächsischen Sechsstadt Gœrlitz, besonders der anno* 1688 *erbaueten und* 1691 *in Feuer verzehrten, dann der* 1703 *fertig gewordenen und noch stehenden berühmten Orgel ertheilt, beym Ausgange des* 1760*sten Jahres, etc.* ; Gœrlitz, 1766, in-4°.

BRUGGER (Le Dr. J. D. C.), né à Fribourg en Brisgau, le 23 octobre 1796, fut d'abord enfant de chœur à la cathédrale de cette ville et y apprit la musique, puis étudia le violon sous la direction de Weiland et de Moor, considérés alors comme de bons maîtres. Cependant Brugger fut détourné pendant quelques années de l'étude sérieuse de la musique, par la fréquentation assidue du collége, puis de l'université, où il suivait des cours de philosophie, de médecine et de théologie. Plus tard, après avoir entendu Spohr, Lafont et Boucher, il revint à son étude favorite du violon. La lecture de la théorie de Godefried Weber, et surtout celle des partitions de Mozart, furent ses seuls moyens d'instruction pour la composition. Devenu professeur du collége de Fribourg, il n'a pas cessé de cultiver la musique. Parmi ses productions principales, on remarque : 1° Les chants patriotiques allemands qu'il a écrits en 1819 sur des poésies de Schiller, de Seume, d'Arndt, de Jacobi et d'autres. Ces chants furent dits à cette époque en chœur par les étudiants. — 2° *Les Sons du soir*, 6 chants à voix seule avec accompagnement de piano. — 3° *Fleurs* tirées des poésies du baron de Weissemberg, à voix seule avec accompagnement de piano. — 4° *La Joyeuse humeur*, en 6 chants à voix seule avec piano. Toutes ces mélodies ont été publiées dans le *Journal de la Conversation*, en 1828 et 1829. — 5° Messe allemande à 4 voix sans accompagnement. — 6° *Praktische Gesangschule, oder* 206 *Gesang übungen für* 1, 2, 3, 4, *Stimmen* (Méthode pratique de chant, ou 206 exercices de chant pour 1, 2, 3, et 4 voix); Fribourg, Wagner. — 7° *Anleitung zum Gesangunterricht in Volksschulen* (Introduction à l'enseignement de la musique vocale dans les écoles populaires) ; ibid, 1836. Dans ses voyages en Autriche, dans le nord de l'Allemagne, en Italie, en Hollande et en Angleterre, le docteur Brugger a eu pour objet principal d'augmenter ses connaissances musicales.

BRUGNOLI (D. Rocco-Maria), prêtre bolonais, mansionnaire de l'église collégiale de Saint-Pétrone à Bologne, vécut dans cette ville vers la fin du dix-septième siècle. On a imprimé de lui un opuscule intitulé : *Ammaestramenti e regole universali del canto fermo del molto reverendo signor D. Rocco Maria Brugnoli mansionario della per insigne collegiata di S. Petronio, maestro di tal virtù, e primo introduttore del canto misto ; dati in luce e fatti ristampare da uno di suoi discepoli à comodo de gli altri condiscepoli, e beneficio universale ; in Bologna per il Peri*, 1708, in 8° obl. de 11 feuillets. Il paraît d'après ce titre, qu'il y a eu une édition antérieure de ce petit ouvrage.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

BRUGUIÈRE (Édouard), compositeur de romances, dont les inspirations ont eu de la vogue, naquit à Lyon en 1793, d'une famille de négociants. Destiné au commerce, il fut détourné de cette carrière par son goût passionné pour la musique. Arrivé à Paris en 1824, il s'y fit bientôt connaître par quelques romances dont les mélodies faciles obtinrent du succès, et pendant dix ou douze ans environ il partagea avec Romagnési, Panseron et Amédée de Beauplan, les honneurs des concerts de salon. Au nombre de ses productions, celles qu'on rechercha particulièrement furent l'*Enlèvement*, *Ma tante Marguerite*, *Mon léger bateau*, et *Laissez-moi la pleurer*, petit chef-d'œuvre de distinction et de sentiment. Sa dernière inspiration, *De mon village on ne voit plus Paris*, est aussi comptée parmi ses meilleures pièces. Après 1836, Bruguière s'est retiré dans sa famille, à Lyon, où il est resté plusieurs années; puis il s'est établi à Marseille comme secrétaire du commissaire général de police : il occupait encore cette position en 1853.

BRÜHL (Joel), israélite allemand, né en Poméranie, fut chantre de la synagogue de Berlin vers la fin du dix-huitième siècle. Il est auteur d'une dissertation sur les intruments de musique des Hébreux en langue rabbinique, qui se trouve en tête de la Collection des psaumes traduits en allemand par Moses Mendelssohn, et imprimée en caractères hébraïques sous ce titre : *Sepher Zemirath Israel* (Livre des Chants d'Israël), avec des commentaires; Berlin, 1791, 2 vol. petit in-8°.

BRUHN ou **BRUHNS** (Nicolas), compositeur et organiste, naquit à Schwabstadt dans le Schleswig, en 1665. Son père Paul Bruhns, lui apprit à jouer du clavecin et lui enseigna les principes de l'harmonie. A l'âge de seize ans il fut envoyé par ses parents à Lubeck, auprès de son frère, qui y était musicien du conseil. Il y perfectionna son talent sur la basse de viole et sur le violon, et Buxtehude lui servit de modèle pour l'orgue, le clavecin et la composition; c'est en écoutant souvent et avec attention ce grand maître, qu'il parvint lui-même à un haut degré d'habileté. Après avoir terminé ses études, Bruhn alla passer plusieurs années à Copenhague, puis il se rendit à Husum, où il était appelé comme organiste. Il avait poussé si loin l'habileté sur le violon, qu'il exécutait avec cet instrument seul des morceaux à trois où à quatre parties. Quelquefois aussi, pendant qu'il jouait sur son violon un morceau à trois ou quatre parties, il s'accompagnait avec les pédales de l'orgue. Ce tour de force excitait l'étonnement général. Kiel lui ayant offert une position plus avantageuse que celle qu'il avait à Husum, les habitants de cette petite ville augmentèrent son traitement, afin de conserver un artiste si distingué. Bruhn est mort en 1697, à l'âge de trente et un ans. Ses compositions pour l'orgue et le clavecin sont restées en manuscrit.

BRUJAS (Philippe), célèbre organiste espagnol du quinzième siècle, auquel le chapitre de Murcie paya, en 1465, pour son service à la cathédrale, la somme de cinq cents maravédis de deux *blancas* (1).

BRUMBEY (Charles-Guillaume), né à Berlin en 1757, fut d'abord prédicateur à Alt-Landsberg, dans la moyenne Marche, et remplit ensuite les mêmes fonctions à la nouvelle église luthérienne de Berlin. Il s'y trouvait encore en 1795. On lui doit un livre intitulé : *Philepistæmie, oder Anleitung für einem jungen studierenden nach Wissenschaftslicbe seine Schuljahre auf das beste Anzuwenden*. Quedlinbourg, 1781, in-8°. C'est une espèce de cours d'études dans lequel il traite de la musique, pag. 373-542. Il a publié aussi des lettres sur la musique sous ce titre : *Briefe über Musikwesen besonders Cora in Halle*, Quedlinbourg, 1781, in-8°, de 109 pages. Brumbey s'est fait connaître aussi comme compositeur par les productions dont voici les titres : 1° *Siona oder Christgesang zum Saitenspiel* (Sion, ou Chants chrétiens, pour jouer sur des instruments à cordes); Berlin, 1594, in-8°. — 2° *Das Selige im Sterben der Gerichten*, cantilène pour voix seule avec accompagnement de piano; ibid., 1796. A l'occasion de l'anniversaire de la Réformation il a aussi publié, après un long silence : *Reformation gesaenge* (Chants de la Réformation), avec des remarques historiques sur les mélodies luthériennes; Berlin, 1817, in-8°.

BRUMEL (Antoine), ou Brumel, célèbre compositeur né dans la Flandre française, vécut à la fin du quinzième siècle, et dans la première moitié du seizième. Il fut contemporain de Josquin des Prez, et comme lui élève d'Okeghem, ainsi que le prouve ce passage de la *Déploration* sur la mort de ce maître, par Guillaume Crespel :

> Agricola, Verbonet, Prioris,
> Josquin des Prés, Gaspard, Brumel, Compère,
> Ne parlez plus de joyeux chants, ne ris,
> Mais composez un *ne recorderis*,
> Pour lamenter notre maistre et bon père.

On n'a pas de renseignements sur la position de cet artiste, dont le nom avait de la célébrité en Italie dès les premières années du seizième siècle.

(1) Le *blanca* était une monnaie de la Castille qui valait un peu moins que le denier tournois au temps de Louis XI.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Glaréan range Brumel parmi les plus habiles compositeurs de son temps : ce qui nous reste de lui prouve en effet un talent extraordinaire, pour le temps où cet artiste écrivait. Sa modulation est naturelle, la marche des voix facile, et si ses ouvrages ont moins de recherche que ceux de Josquin, leur harmonie est plus nourrie. Les ouvrages de Brumel, connus jusqu'au moment où cette notice est écrite sont : 1° Un recueil de cinq messes à 4 voix, imprimé par Octavien Petrucci de Fossombrone, en 1503, sous ce simple titre : *Brumel, Je nay dueul ; Berzerette sauoyenne ; Ut, remi, fa ; sol, la ; Lomme armé ; Victimæ paschali.* Ces fragments de phrases sont les titres des cinq messes. A la fin de chaque partie, imprimée séparément, on lit : *Impressum Venetiis per Octavianum Petrutium Forosemproniensem*, 1503, *die* 17 *junij ;* petit in-4° obl. Les caractères de l'impression sont gothiques. Un exemplaire complet de ce précieux recueil est à la bibliothèque royale de Berlin. La basse manque dans l'exemplaire de la bibliothèque impériale de Vienne, et le ténor dans celui de la bibliothèque de Saint-Marc, à Venise. — 2° Une autre collection précieuse et peu connue, dont un exemplaire est conservé à la bibliothèque Mazarine ; elle est intitulée : *Liber quindecim Missarum electarum quæ per excellentissimos musicos compositæ fuerunt ;* Rome, 1519, in-fol. max. L'éditeur fut André Antiquis de Montona, qui avait obtenu un privilége du pape Léon X. C'est le premier livre de musique imprimé à Rome. On y trouve : 1° Trois messes de Josquin des Prés. — 2° Trois de Brumel. — 3° Trois de Fevin (Feuin). — 4° Deux de Pierre de la Rue. — 5° Deux de Jean Mouton. — 6° Une de Pipelare. — 7° Une de Pierre Rousseau, en latin *Rossellus*. Les messes de Brumel sont intitulées : 1° *De Beata Virgine.* — 2° *Pro defunctis.* — 3° *A l'ombre dung buyssonet.* Glaréan vante beaucoup la première, et cela prouve son discernement, car elle est excellente. Elle est à quatre parties. Je l'ai mise en partition, ainsi que toutes celles qui composent cette collection. — 4° Une Messe sur la mélodie de la chanson flamande qui commence par ce mot : *Dringhs*, dans la collection publiée par Petrucci, sous ce titre : *Missarum diversorum auctorum liber primus ; impressum Venetiis per Octavianum Petrutium Forosemproniensem*, 1508, *die* 15 *martii ;* petit in-4° obl. Des exemplaires de ce livre sont à la bibliothèque du Musée britannique à Londres, dans la bibliothèque royale de Munich, et dans la bibliothèque impériale de Vienne. — 5° La messe à quatre voix sur la chanson française *Bon temps*, dans le recueil qui a pour titre : *Missæ tredecim quatuor vocum a præstantissimis artificibus compositæ ; Norimbergæ arte Hyeronymi Graphæi*, 1539, petit in-4°. obl. — 6° Deux messes, la première, *Sine nomine*, à quatre voix, l'autre, *A l'ombre d'ung buyssonet*, dans le recueil intitulé : *Liber quindecim Missarum a præstantissimis Musicis compositarum ; Noribergæ, apud Joh. Petreium*, 1538, petit in-4° obl. — 7° Deux *Credo* (Patrem omnipotentem) à 4 voix, le premier tiré de la messe *Villayge*, l'autre de la messe *Sine nomine*, et un *Vidi aquam*, dans les *Fragmenta Missarum* publiés par Petrucci, à Venise, sans date, petit in-4° obl. — 8° Un motet à 3 voix dans le recueil qui a pour titre : *Motetti XXXIII*, imprimé à Venise par Petrucci, en 1502, petit in-4° obl. — 9° Le motet à 4 voix, *Une maistresse*, dans le troisième livre du recueil rarissime cité par Gessner et par Zacconi sous le nom de *Odhecaton*, et dont les deux premiers volumes, désignés par les lettres A, et B, n'ont été retrouvés jusqu'à ce jour dans aucune bibliothèque. Le troisième livre, marqué de la lettre C, et qui a pour titre *Canti cento cinquanta*, a été imprimé par Petrucci de Fossombrone, à Venise, en 1503, petit in-4° obl. Le seul exemplaire connu se trouve à la bibliothèque impériale de Vienne. — 10° Le motet à 4 voix, *Ave, cœlorum Domina*, dans un recueil imprimé par le même en 1504, et qui a pour simple titre : *Motetti C.* — 11° Les motets à 4 voix, *Ave, Virgo gloriosa*, *Beata es Maria Virgo*, *Nativitate unde gaudia*, et *Conceptus hodiernus Mariæ*, dans le recueil imprimé par le même à Venise, en 1505, sous le titre : *Motetti libro quarto.* — 12° Le motet à 4 voix : *Laudate Dominum de cœlis*, dans le premier livre des *Motetti della Corona ;* Venise, Petrucci, 1514. — 13° Des chansons à 2 voix dans les deux volumes de la collection intitulée : *Bicinia gallica, latina et Germanica, et quædam fugæ, tomi duo ;* Viteberga, apud Georg. Rhau, 1545, petit in-4° obl. — 14° Le *Dodecachordon* de Glaréan renferme un *Agnus Dei* de la messe de Brumel intitulée : Αμγξ ; un *Pleni sunt Cœli*, et un *Qui venit in nomine Domini*, du même. — 15° Plusieurs pièces du même artiste se trouvent aussi dans les *Selectæ artificiosæ et elegantes Fugæ, etc.*, de Jacques Paix, Lauingen, 1587. — 16° Un morceau très-curieux à 8 voix, dans les huit tons, rapporté par Grégoire Faber (*voy.* ce nom), dans son *Musices practicæ Erotematum* (chap. 17). Dans ce morceau chaque voix est écrite dans un ton différent, ce qui n'empêche pas que leur réunion ne produise une bonne harmonie. — 17° Messe à 12 voix, intitulée : *Et ecce terræ motus*, en manus-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

crit, dans la bibliothèque royale de Munich. Il en existe une copie dans la bibliothèque du Conservatoire de Paris. J'ai mis en partition le *Kyrie* et le *Christe* de cette messe, et je puis déclarer que si le goût n'en est pas bon, au point de vue du sentiment religieux, la facture et la liberté des voix dans les imitations serrées, constituent un chef-d'œuvre de forme qui ne semble pas appartenir au temps où vécut l'auteur. — 18° Trois *Credo* à 4 voix, dans le manuscrit n° 53, in-folio, de la bibliothèque royale de Munich. Une copie manuscrite de la messe de *Beata Virgine*, à 4 voix, se trouve aussi dans le manuscrit 57 in-fol. de la même bibliothèque. — 19° Plusieurs messes sur des chansons françaises et sur *Ut, ré, mi, fa, sol, la*, sont en manuscrit dans les archives de la chapelle pontificale à Rome.

BRUN (LE). *Voyez* LEBRUN.

BRUNA (JACINTHE et JEAN), fils d'Antoine Bruna, facteur d'orgues, suivirent tous deux la profession de leur père. Ils étaient nés à Andorno, canton de Magliano, près de Vercell; Jacinthe mourut en 1802, n'étant âgé que de trente-cinq ans; Jean est mort en 1812, à l'âge de cinquante ans. Ils ont construit en commun les orgues de Moncrivello, de Sallugia et de Montanaro.

BRUNELI (DOMINIQUE), compositeur italien, fut maître de chapelle à Trieste, au commencement du dix-septième siècle, ainsi que l'indique le titre de cet ouvrage de sa composition : *Varii Concentus unica voce, 2, 3, 4 et pluribus cum gravi et acuto basso ad organum; Venetiis, A. Itaucrii*, 1600, in-4°.

BRUNELLI (ANTOINE), maître de chapelle de la cathédrale de Prato, au commencement du dix-septième siècle, passa ensuite en la même qualité à l'église San-Miniato, de Florence, et eut enfin le titre de maître de chapelle du grand-duc de Toscane. Compositeur distingué, il était aussi un des musiciens les plus instruits dans la théorie du chant et du contrepoint. On connaît de lui : 1° *Esorcisi ad una e due voci;* Florence, 1605. — 2° *Motetti a due voci, lib.* 1°; ibid, 1607. — 3° *Motetti a due voci, lib.* 2°; ibid., 1608. — 4° *L'Affettuoso invaghito, canzonette a tre voci;* ibid., 1608. — 5° *I fiori odoranti, madrigali a tre voci, lib.* 1°; Venise, 1609. — 6° *Le fiamette d'ingenio, madrigali a tre voci, lib.* 2°; ibid., 1610. — 7° *La Sacra Cantica a* 1-4 *voci.* — 8° *Regole e dichiarazioni di alcuni contrapunti doppi, utili alli studiosi della musica, e maggiormente a quelli che vogliono fare contrapunti all'improviso, con diversi canoni sopra un sol canto fermo;* Florence, Cristofano Marescotti, 1610, in 4°. Cet ouvrage est un traité des diverses espèces de contrepoints doubles et du contrepoint improvisé par les chantres d'église, appelé en Italie *Contrapunto alla mente*, et en France, *Chant sur le livre*. Les règles de ce contrepoint, données par Brunelli, sont curieuses. Les ouvrages de Berardi (*voy.* ce nom) ont fait oublier celui-ci; cependant ils ne le remplacent pas en cette dernière partie. Walther, copié par Forkel, Gerber, Lichtenthal, et d'autres encore, a attribué ce livre à Lorenzo Brunelli, dont il fait un maître de chapelle et un organiste de Prato, et qu'il distingue d'Antoine Brunelli, maître de chapelle du grand-duc de Toscane. Il cite à ce sujet un passage du ch. 12° du 1er livre du livre de Bononcini, intitulé : *Musico pratico;* mais Bononcini ne donne pas le nom de *Lorenzo* à Brunelli, car il se borne à dire : *Come dice il Brunelli nelle sue Regole di musica* (titre qui n'est pas celui du livre). Je ne sais s'il y a eu réellement un Lorenzo Brunelli, maître de chapelle à Prato au commencement du dix-septième siècle, et j'avoue que cela me paraît peu vraisemblable; mais il est certain que l'auteur du livre dont il s'agit est bien Antoine Brunelli : j'en ai la preuve par un exemplaire que j'ai sous les yeux. A l'égard d'un livre de motets de ce même Lorenzo Brunelli qui aurait été imprimé à Venise en 1629, et qui est cité par Walther, si, comme le fait entendre cet écrivain, le titre de l'ouvrage indique que ce Brunelli était né à Florence, on pourrait croire qu'il était fils d'Antoine, et qu'il a rempli à Prato la place que son père avait occupée autrefois. — 9° *Scherzi, Arie, Canzonette e Madrigali a* 1-3 *voci, lib.* 3°; Venise, 1614. — 10° *Fioretti spirituali a* 1-5 *voci, op.* 15; Venise, 1621.

BRUNELLIUS (HENRI), Suédois, a soutenu, en 1727, une thèse sur le plain-chant, à l'académie d'Upsal, et l'a fait imprimer ensuite sous ce titre: *Elementa musices planæ, exercitio academico ex consensu Ampliss. Senat. Philos. in Celeb. Acad. Upsalensi. Sub præsidio viri celeb. M. Erici Burman, etc.;* Upsal, 1728, in-12, de 40 pages.

BRUNET (PIERRE), musicien français du seizième siècle, a publié: *Tablature de Mandore;* Paris, Adrien Le Roy, 1578.

BRUNETTI (DOMINIQUE), né à Bologne, fut maître de chapelle de la cathédrale de cette ville, dans les premières années du dix-septième siècle. On connaît de sa composition : *Vari concerti a* 1, 2, 3, *e* 4 *voci co'l basso per l'organo;* Venise, Raverio, 1609, in-4°.

BRUNETTI (JEAN), maître de chapelle à la cathédrale d'Urbino, vivait dans la première partie du dix-septième siècle. Ses ouvrages connus sont ceux-ci : 1° *Motetti a* 2, 3 *e* 4 *voci;* Ve-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

nise, Alex. Vincenti, 1625, in-4°. — 2° *Motetti concertati a* 2, 3, 4, 5 *e* 6 *voci, lib. II*; ibid., 1625, in-4°. — 3° *Salmi Spezzati concertati a* 2, 3 *e* 4 *voci, lib. II, op. V*; ibid., 1625, in-4°. — 4° *Motetti a cinque voci, lib. I*; ibid, 1625, in-4°. — 5° *Salmi intieri concertati a* 5 *e* 6 *voci*; ibid, 1625, in-4°. Toutes ces productions se trouvent dans la bibliothèque du lycée musical de Bologne.

BRUNETTI (Antoine), maître de chapelle à Pise, naquit à Arezzo en 1726. Un ancien maître de cette ville, nommé Mogeni, lui enseigna les éléments du chant et de la composition. En 1752, il se fixa à Pise, s'y maria, et devint maître de la cathédrale. Il a écrit pour l'église. On connaît de lui des motets pour voix de basse avec orchestre. Gerber a confondu Antoine Brunetti avec son fils Jean Gualbert ; Gervasoni n'a pas fait cette faute.

BRUNETTI (Gaëtan), fils du précédent, naquit à Pise en 1753. Son père fut son premier maître de musique, et lui fit enseigner le violon ; puis Brunetti alla à Florence, où il fut élève de Nardini pour cet instrument. En peu de temps il devint un violoniste distingué sous cet habile maître, dont il imita la manière avec beaucoup de succès. Ses études terminées, il voyagea, et alla se fixer à Madrid, où il entra au service du prince des Asturies, plus tard roi d'Espagne sous le nom de Charles IV. M. Picquot, amateur de musique distingué, grand collectionneur de musique de violon, et auteur d'une notice fort bien faite sur Boccherini, pense que Brunetti était déjà au service du prince des Asturies en 1786, parce qu'il possède un manuscrit original de cet artiste, dont le titre est en espagnol et qui porte cette date. S'il en est ainsi, et si l'identité est constatée, il en faut conclure que Gaëtan Brunetti n'était pas fils d'Antoine, car celui-ci n'arriva à Pise et ne se maria qu'en 1752; d'où il suit que le violoniste de la chambre de Charles IV n'aurait eu que treize ans lorsqu'il était déjà au service de ce prince et aurait composé l'ouvrage dont il est question. Tout cela est fort obscur et ne sera vraisemblablement jamais éclairci, si Brunetti n'a pas laissé de mémoires sur sa vie. Quoi qu'il en soit, son premier œuvre gravé, qui consiste en six trios pour deux violons et basse, est un ouvrage faible, qui eut peu de succès. Brunetti ne réussit pas mieux dans un œuvre de quatuors qu'il fit paraître ensuite. Suivant Gerber (*Neues Lexikon der Tonkünstler*), le premier œuvre de ce musicien serait composé de six sextuors pour 3 violons, alto et deux violoncelles obligés. J'ai vu ces *sestetti* autrefois, mais je n'ai pas conservé le souvenir du numéro qu'ils portent. Ce ne fut qu'après l'arrivée de Boccherini à Madrid, que le talent de Brunetti comme compositeur acquit plus de valeur. Heureux de se trouver près d'un maître dont le talent avait autant de charme que d'originalité, il changea sa manière, et se fit l'imitateur de Boccherini dans ses compositions, comme il s'était fait l'imitateur de Nardini sur le violon. Le premier ouvrage où il fit remarquer ce changement dans son style fut son œuvre troisième, contenant le deuxième livre de ses trios pour deux violons et basse. Il fut publié chez Venier, à Paris, en 1782. Mais autre chose est d'imiter une manière, les formes d'un style, ou d'en avoir le génie. Sans doute il y a de l'agrément dans les ouvrages de Brunetti, et l'imitation y est si adroite, que beaucoup de gens les ont souvent mis en parallèle avec les œuvres du maître; mais pour qui juge en connaisseur, il manque dans ces imitations le trait inattendu, toujours piquant, parfois sublime, qui est le cachet de l'original.

Brunetti devait tout à Boccherini, mais il l'eut bientôt oublié, et c'est par la plus noire ingratitude qu'il paya les bienfaits de celui auquel il dut son talent (voy. *Boccherini*). Plus habile que lui dans l'art d'intriguer, il sut lui nuire dans l'esprit du prince et l'éloigner de la cour. Lui seul resta chargé de composer pour le service de cette cour un grand nombre de symphonies, de sérénades et de morceaux de musique de chambre. Il recevait aussi un traitement du duc d'Albe pour écrire des quintettes et des quatuors que ce grand seigneur faisait exécuter chez lui, et qu'on n'entendait point ailleurs. Brunetti était âgé de cinquante-quatre ans lorsque les affaires d'Espagne y amenèrent Napoléon : la frayeur que lui fit la première occupation de Madrid par l'armée française lui causa une atteinte d'apoplexie dont il mourut en 1809, chez un ami, aux environs de cette ville.

Outre les ouvrages cités précédemment, on a gravé, de la composition de Brunetti, trois œuvres de duos pour deux violons, un œuvre de six sextuors pour trois violons, viole, violoncelle et basse, et un œuvre de quintetti. Toutes ces productions ont paru à Paris. Ses compositions inédites sont en beaucoup plus grand nombre; on y compte : 1° Trente et une symphonies et ouvertures à grand orchestre. — 2° Cinq symphonies concertantes pour divers instruments. — 3° Le menuet de Fischer varié et concertant pour hautbois et basson avec orchestre. — 4° Deux livres d'harmonies pour les danses de chevaux des fêtes publiques. — 5° Six sextuors pour trois violons, alto et deux violoncelles — 6° Trente-deux quintetti pour deux violons, deux altos et violoncelle. — 7° Six idem, pour deux violons, alto, basson et violoncelle. — 8° Cinquante-huit

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

quatuors pour deux violons, alto et violoncelle. — 9° Vingt-deux trios pour deux violons et violoncelle. — 10° Six divertissements pour deux violons. — 11° Quatre duos, idem. — 12° Trois airs variés pour violon et violoncelle. — 13° Dix-huit sonates pour violon et basse, et beaucoup d'autres ouvrages dont je n'ai pas l'indication; car M. Picquot dit (*Notice sur la vie et les ouvrages de L. Boccherini*, p. 13) qu'il possède 214 œuvres de Brunetti en manuscrit originaux, et il ne croit pas avoir tout ce qu'a écrit cet artiste.

BRUNETTI (Jean-Gualbert), frère du précédent et second fils d'Antoine, compositeur, né à Pise vers 1760, s'est fait connaître par divers opéras, dont les plus remarquables sont : 1° *Lo Sposo di tre, Marito di nessuna*, à Bologne en 1786. — 2° *Le Stravaganze in campagna*; Venise, 1787. — 3° *Bertoldo e Bertoldina* à Florence en 1788. — 4° *Le Nozze per invito, ossiano gli Amanti capricciosi*, à Rome, en 1791. — 5° *Fatima*, à Brescia, en 1791. — 6° *Demofoonte*, 1790. Brunetti succéda à son père comme maître de chapelle à la cathédrale de Pise. Il a écrit beaucoup de musique d'église. On cite particulièrement de lui, en ce genre, des Matines de la Trinité à 4 voix. Gerber s'est trompé en attribuant à Antoine les opéras qui sont de Jean-Gualbert; et c'est à tort qu'il a critiqué Reichardt qui donnait l'opéra de *Demofoonte* à ce dernier.

BRUNI (François), compositeur, né à Alcara, en Sicile, florissait vers la fin du seizième siècle. Il a fait imprimer : *Primo libro di Madrigali a 5 voci*; Messine, 1589, in-4°.

BRUNI (Antoine-Barthélemy), né à Coni en Piémont, le 2 février 1760, s'est livré à l'étude du violon sous la direction de Pugnani et a eu pour maître de composition Spezziani, de Novare. Venu en France à l'âge de vingt-deux ans, il entra à l'orchestre de la Comédie italienne comme violon, et publia successivement quatre œuvres de sonates de violon, vingt-huit œuvres de duos, dix œuvres de quatuors, et quelques concertos. Ses duos sont particulièrement estimés. Vers le milieu de l'année 1789, après la mort de Mestrino, Bruni fut nommé chef d'orchestre du théâtre de Monsieur; mais son caractère difficile lui suscita des querelles qui le firent remplacer dans ses fonctions par Lahoussaye. Plus tard il dirigea l'orchestre de l'Opéra-Comique; mais les mêmes causes lui firent bientôt abandonner sa place. Enfin il fut nommé par le Directoire membre de la commission temporaire des arts. Il a écrit seize opéras, dans lesquels on trouve un chant facile et agréable, de l'effet dramatique et une instrumentation purement écrite; ce sont : 1° *Corradin*, au Théâtre-Italien, en 1786. — 2° *Célestine*, en trois actes, 1787. — 3° *Azélie*, en un acte, 1790. — 4° *Spinette et Marini*, 1791. — 5° *Le Mort imaginaire*, au théâtre Montansier, 1791. — 6° *L'Isola incantata*, au théâtre de Monsieur, en 1792. — 7° *L'Officier de fortune*, au théâtre Feydeau, 1792. — 8° *Claudine*, en un acte, 1794. — 9° *Le Mariage de Jean-Jacques Rousseau*, 1795. — 10° *Toberne, ou le Pêcheur suédois*, en deux actes, 1796. — 11° *Le Major Palmer*, en trois actes, 1797. — 12° *La Rencontre en voyage*, en un acte, 1798. — 13° *Les Sabotiers*, en un acte, 1798. — 14° *L'Auteur dans son ménage*, en un acte, 1798. — 15° *Augustine et Benjamin, ou le Sargines de village*, en un acte, 1801. — 16° *La bonne Sœur*, en un acte, 1802. On a aussi de cet artiste : *Nouvelle Méthode de violon, très-claire et très-facile, précédée de principes de musique extraits de l'Alphabet de Mme Duhan*; Paris Duhan, et *Méthode pour l'alto viola*; Paris, Janet et Cotelle. Une édition française et allemande de ce dernier ouvrage a été publiée à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel. Ce musicien ne méritait pas de tomber dans l'oubli où il est maintenant plongé. Au retour des bouffons, en 1801, Bruni fut nommé chef d'orchestre de leur théâtre; je me rappelle encore le talent qu'il y déploya; jamais cet orchestre n'a mieux accompagné le chant que sous sa direction. Il eut pour successeur Grasset. Retiré à Passy, près de Paris, Bruni y vécut plusieurs années dans le repos. Après un long silence, il donna au théâtre Feydeau, en 1814, *Le Règne de douze heures*, en deux actes, et en 1816, le petit opéra-comique intitulé : *Le Mariage par commission*, qui ne réussit pas. Peu de temps après il retourna dans sa patrie. Il est mort à Coni en 1823.

BRUNINGS (Jean-David), claveciniste, vivait à Zurich en 1792. Il a fait imprimer dans cette ville : 1° 3 Sonates pour le clavecin, op. 1. — 2° 6 Sonatines pour le clavecin, op. 2; 1793. — 3° Sonate pour le clavecin avec violon et basse, op. 3; Paris, Imbault, 1794.

BRUNMAYER (André), organiste de l'église de Saint-Pierre à Salzbourg, en 1803, est né à Lauffen dans l'évêché de Salzbourg. Après avoir appris les premiers principes de la musique, du clavecin et du violon dans le lieu de sa naissance, il devint élève de Michel Haydn, qui lui enseigna les éléments de la composition. Il se rendit ensuite à Vienne, où il prit des leçons de Kozeluch pour le piano et d'Albrechtsberger pour le contrepoint. On a de sa composition : 1° Six messes solennelles, dont deux allemandes. — 2° deux litanies. — 3° XVI graduels pour les différentes

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

fêtes de l'année. — 4° Un oratorio allemand. — 5° Deux opéras-comiques. — 6° Petite cantate à quatre voix, deux clarinettes, deux cors et deux bassons. — 7° Ode de Hagedorn, avec clavecin. — 8° Huit chansons allemandes à quatre voix. — 9° Sérénades pour clavecin avec violon. — 10° Variations pour le clavecin sur différents thèmes. — 11° Six quintetti pour instruments à vent. — 12° Vingt-quatre menuets et trios pour orchestre complet.

BRUNMULLER (Elie), maître de musique à Amsterdam, au commencement du dix-huitième siècle, a publié en 1709 son premier œuvre consistant en solos de violon et trios pour deux violons et basse. Il fit paraître ensuite son *Fasciculus musicus*; Amsterdam, 1710, in-fol. Cet ouvrage contient des toccates pour piano, des solos pour hautbois, violon et flûte, et des airs italiens et allemands. Enfin l'on connaît aussi de lui : six sonates pour violon ou hautbois avec basse continue.

BRUNNER (Adam-Henri), moine à Bamberg, dans la seconde partie du dix-septième siècle, a publié : 1° *Cantiones Marianæ, oder teutschemarianische Lieder, ueber jeden Titel der Lauretanischen Litaney, mit* 2, 3, 4, *oder mehr Geigen*; Bamberg, 1670, in-fol. — 2° *Seraphische Tafel-Music, 64 de vener. Sacramento handelnende Arien, von einer Singstimme, 2 Violinen und General-Bass* (Table de musique séraphique, consistant en 64 ariettes à voix seule pour l'octave du saint Sacrement, deux violons et basse continue); Augsbourg, in-fol., 1693.

BRUNNER (Chrétien-Traugott), directeur de la société de chant à Chemnitz, est né le 12 décembre 1793, à Brühnlos, village près de Stollberg, dans les montagnes de la Saxe. Le maître d'école de cette localité lui enseigna les premiers principes de la musique, du chant et du piano; plus tard, lorsque Brunner alla suivre les cours du gymnase de Chemnitz, il continua de cultiver avec ardeur les dispositions qu'il avait reçues de la nature pour cet art. En 1820 il obtint la place de *cantor* à l'église principale de Chemnitz, et dès ce moment la musique devint son unique occupation. C'est depuis cette époque qu'il se livra avec succès à l'enseignement du chant et du piano. D'abord directeur du *Sing-Verein*, société de chant fondée en 1817 par Kunstmann, il fut encore choisi pour la direction d'une autre société connue sous le nom de *Burger-Gesang-Verein*, chœur d'hommes fondé en 1833. On a publié de sa composition : 1° Petites pièces d'exercice avec le doigter pour le piano, op. 6, en 4 suites; Leipsick, Heydt. — 2° Petits exercices progressifs et doigtés pour le piano à 4 mains, op. 9; Leipsick, Schubert. — 3° Petits rondeaux agréables et instructifs pour piano à 4 mains, op. 2; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 4° six idem, op. 31; Leipsick, Schubert. — 5° *Récréations musicales de la jeunesse*, six rondeaux et variations sur des thèmes d'opéras, pour le piano à 4 mains, op. 40; ibid. — 6° Beaucoup de pièces faciles pour l'étude du même instrument. — 7° Plusieurs pots-pourris, idem; Chemnitz, Häcker. — 8° Six Lieder pour deux sopranos, op. 16; Leipsick, Klemm. — 9° Des chants à 3 et à 4 voix, œuvres 17, 18, 19, 20; ibid., et Hanovre, Bachmann. — 10° *Ubi bene, ibi patria!* chant pour baryton avec chœur d'hommes, op. 22; Chemnitz, Häcker. — 11° Plusieurs chants à voix seule.

BRUNO (Aurelio), compositeur, élève du conservatoire de Naples, a donné au théâtre du *Fondo* de cette ville, en 1843, un opéra intitulé : *Adolfo di Gerval, ossia i Montanari scozzesi*, qui éprouva une chute complète. Il ne paraît pas qu'il ait écrit postérieurement pour la scène.

BRUSA (Jean-François), compositeur dramatique, né à Venise, vers le milieu du dix-septième siècle, a donné en 1724 : *Il Trionfo della Virtù*; en 1725, *Amor eroico*, et en 1726, *Medea e Giasone*. Le 22 décembre 1726, il fut nommé organiste du petit orgue du chœur de la chapelle ducale de Saint-Marc, appelé *organetto del Palchetto*. Il obtint aussi la place de maître du chœur des jeune filles du conservatoire *degl' Incurabili*, dans la même ville. Brusa mourut vraisemblablement en 1740; car il eut pour successeur, à l'*organetto del Palchetto*, Angelo Cortona, le 24 juillet de la même année.

BRUSCO (Jules), né à Plaisance, était maître de chapelle à l'église de Saint-François de cette ville, au commencement du dix-septième siècle. On a de lui : 1° *Modulatio Davidica*, 1622. — 2° *Motetti*; Venise, 1629. — 3° *Concerti e Litanie de B. V. a* 1, 2, 3 *e* 4 *voci*; Venise, 1629. — 4° *Missa, Psalmi e Te Deum laudamus*, 8 *vocum*, op. 5; Venise, Alexandre Vincenti, 1639, in-4°. Il y a une autre édition de cet ouvrage dans la bibliothèque du Lycée musical de Bologne : j'en ignore la date.

BRUSCOLINI (Pasqualino), célèbre contralto italien. En 1743, il débuta au théâtre de Berlin et il y chanta pendant dix ans. De là il alla à Dresde, où il est resté attaché au théâtre de la cour jusqu'en 1763.

BRYENNE (Manuel), le moins ancien des écrivains grecs dont il nous reste des ouvrages sur la musique, vivait sous le règne de l'empe-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

reur Michel Paléologue l'ancien, vers 1320. On croit qu'il était de la maison de Bryenne, ancienne famille française qui s'établit en Grèce à l'époque des croisades, vers le commencement du treizième siècle. Le traité de musique qui porte son nom a pour titre : *Les Harmoniques ;* il est divisé en trois livres. Fabricius dit, dans sa bibliothèque grecque, que le premier livre est une sorte de commentaire sur le traité de musique d'Euclide, et que le second et le troisième renferment un exposé de la doctrine de Ptolémée. Il serait plus exact de dire que l'ouvrage de Bryenne est une compilation de la plupart des ouvrages des anciens écrivains grecs sur cet art; car non-seulement on y trouve des extraits d'Euclide et de Ptolémée, mais on y voit aussi des passages de Théon de Smyrne, d'Aristoxène, de Nicomaque et d'autres auteurs.

Grand nombre de manuscrits répandus dans les principales bibliothèques de l'Europe contiennent le livre de Bryenne : des doutes se sont pourtant élevés, vers la fin du dernier siècle, sur les droits qu'il pouvait y avoir. Deux manuscrits, dont un est au Vatican, et l'autre, provenant de la bibliothèque Farnèse, se trouve maintenant en la possession du roi de Naples, contiennent un traité de musique sous le nom d'Adraste de Philippes (*V. Adraste*). Or, cet ouvrage n'est autre que le traité des Harmoniques de Bryenne. Quelques savants italiens, considérant qu'il est parlé dans ce livre du genre enharmonique, qui, longtemps avant Bryenne, avait cessé d'être en usage et n'était plus même connu des Grecs, avaient été tentés de restituer le livre à l'ancien philosophe péripatéticien. D'un autre côté, ils remarquèrent que de nombreux passages de Théon de Smyrne, et même des chapitres entiers de cet auteur étaient intercalés dans le traité des Harmoniques : ils en conclurent que cet ouvrage devait être de beaucoup postérieur à Adraste, et que Manuel Bryenne, ayant fait dans son livre une sorte de résumé de tout ce qu'on avait écrit avant lui, avait pu traiter du genre enharmonique. D'autres faits, ignorés de ces savants, démontrent que le livre des harmoniques appartient à cet écrivain et ne peut être l'ouvrage d'Adraste. Le premier se trouve dans la huitième section du premier livre de cet ouvrage : Bryenne y expose la constitution des neuf premiers tons du chant de l'église grecque, tels qu'ils sont indiqués dans l'*Hagiopolites*, et sans divisions par tétracordes, divisions inséparables du système de la tonalité antique. L'autre fait n'est pas moins significatif; le voici : Il existe à la Bibliothèque impériale de Paris plusieurs manuscrits qui contiennent un traité de musique de Pachymère, sous les numéros 2536, in-4°, 2338, 2339, 2340 2438, in-fol. (1). Cet écrivain naquit, comme on sait, en 1242 et mourut à Constantinople en 1340, à l'âge de quatre-vingt-dix-huit ans. Il fut donc le contemporain de Manuel Bryenne, et écrivit un peu avant lui. Or, dans ce traité de musique de Pachymère, on trouve un long passage (fol. 10 et 11, Mss. 2536) qui est presque mot pour mot répété dans la septième section du premier livre des harmoniques de Bryenne (édit. de Wallis, p. 587, lig. 36 jusqu'à la lig. 29 de la p. 388). Il est donc certain que, dans ce passage, Bryenne a été le copiste de Pachymère, et cette circonstance suffit pour faire voir que le livre des harmoniques a dû être écrit dans le quatorzième siècle, et que son véritable auteur est Bryenne, à qui presque tous les manuscrits l'attribuent. Du reste cet ouvrage n'est pas sans intérêt, car Bryenne est le seul auteur ancien qui fournisse quelques renseignements sur la Mélopée des Grecs.

Meibomius, à qui l'on doit une édition de sept auteurs grecs anciens sur la musique, avait promis de publier les ouvrages de Ptolémée et de Bryenne; mais il n'a pas tenu sa promesse. Wallis a suppléé à son silence, en donnant, dans le troisième volume de ses œuvres mathématiques (*Joannis Wallis Operum mathematicorum*, Oxonia, 1699, 4 vol. in-fol.), le texte grec des ouvrages de Ptolémée et de Bryenne, ainsi que du commentaire de Porphyre sur les harmoniques du premier de ces auteurs, avec une version latine, un appendice et quelques notes. L'ouvrage de Bryenne commence à la page 359 du volume, et finit à la page 508. Wallis s'est servi pour cette édition de quatre manuscrits d'Oxford : les deux premiers étaient tirés de la Bibliothèque Bodléienne, le troisième du collége de l'Université, et le quatrième du collége de la Madeleine. Si jamais quelque savant entreprend de donner une nouvelle édition du traité de Bryenne, il trouvera dans la Bibliothèque impériale de Paris plusieurs manuscrits de cet ouvrage, parmi lesquels ceux qui sont cotés 2455 et 2460 in-fol. se font remarquer par leur beauté et leur correction.

BRYNE (ALBERT), un des meilleurs compositeurs de musique d'église de l'Angleterre dans le dix-septième siècle, fut élève de Jean Tomkin. Ayant été nommé organiste de Saint-

(1) Depuis que ceci a été écrit dans la première édition de la *Biographie universelle des musiciens*, M. A. J. H. Vincent (*Voy.* ce nom) a publié, dans sa *Notice sur divers manuscrits grecs relatifs à la musique* (Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque du Roi, t. XVI, deuxième partie), le texte du livre de Pachymère, avec une introduction, des notes et les arguments des chapitres en français (pages 381-603). *Voyez* PACHYMÈRE.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Paul, à Londres, il en remplit les fonctions jusqu'à sa mort, arrivée en 1670. Dans la collection de musique sacrée de Clifford, on trouve quelques antiennes de Bryne; plusieurs de ses pièces ont été aussi insérées dans d'autres collections, particulièrement dans celle de Boyce qui a pour titre : *Cathedral Music*. Le tombeau de Bryne se trouve à l'abbaye de Westminster.

BUCHANAN (Thomas), médecin anglais, né en Écosse, connu par de savants ouvrages sur diverses parties de son art, n'est cité ici que pour un livre relatif aux conditions des perceptions sonores de l'oreille, lequel a pour titre : *Physiological illustrations of the organ of hearing, more particularly of the secretion of cerumen and its effects in rendering auditory perceptions accurata and acute*, etc. (Explications physiologiques de l'organe de l'audition, et en particulier de la secrétion du *cérumen* et de ses effets, pour rendre les perceptions auditives promptes et claires, etc.); Londres, Longman et Cie, 1828, gr. in-8° de xviii et 160 pages, avec 18 planches gravées.

BUCHER (Samuel-Frédéric), juif allemand, membre du consistoire à Zittau, naquit, le 16 septembre 1692, à Regensdorf, dans la Lusace, et mourut à Zittau, le 12 mai 1765. Il fait imprimer dans cette ville, en 1741, une dissertation in-4° sur les directeurs de musique chez les Hébreux, sous ce titre : *Menazzehim, Die Kapellmeister der Hebræer*.

BUCHHOLTZ (Jean-Godefroi), né à Aschersleben, en 1725, étudia la théologie à Halle, et fut ensuite co-recteur dans sa ville natale. On ignore en quel temps il quitta cette position pour se rendre à Hambourg, mais on sait qu'il remplit en cette ville les fonctions de professeur de musique. Buchholtz était un artiste distingué sur le clavecin et sur le luth. Il était aussi compositeur pour l'église, et l'on a de lui divers ouvrages de musique instrumentale. Il a publié : 1° *Unterricht für diejenigen, welche die Musik und das Klavier erlernen wollen* (Instruction pour ceux qui veulent apprendre la musique et le clavecin); Hambourg, 1782. — 2° *Divertimenti per il cembalo con violino*. — 3° *Zwey neue Sonatinen für das Klavier* (Deux nouvelles petites sonates pour le clavecin; Hambourg, 1798. Buchholz est mort à Hambourg, le 10 juin 1800, à l'âge de 75 ans.

BUCHHOLTZ (Jean-Simon), un des meilleurs facteurs d'orgues des temps modernes, naquit le 27 septembre 1758, à Schlosz-Wippach, près d'Erfurt. Il apprit son art à Magdebourg, chez le facteur d'orgue Nietz, puis il travailla longtemps chez Grüneberg, au vieux Brandebourg, et chez Marx à Berlin; enfin il s'établit dans cette dernière ville. Le nombre des orgues qu'il a construites s'élève à plus de trente, parmi lesquelles on en remarque seize à deux et trois claviers. Les plus considérables sont celui de Bath, dans la nouvelle Poméranie (États-unis d'Amérique), composé de 42 jeux, et celui de Treptow, de 28 jeux. Buchholtz est mort à Berlin le 24 février 1825. Son fils, qui a travaillé longtemps avec lui, est aussi facteur d'orgues distingué, à Berlin. Il a introduit quelques perfectionnements dans le mécanisme de l'instrument.

BUCHIANTI (Pierre), compositeur italien, qui vivait dans la première partie du dix-septième siècle. On a de lui un premier œuvre qui a pour titre : *Scherzi e madrigali a una e due voci*, Venise, 1627.

BUCHMANN (Frédéric), organiste de l'église Saint-Blaise, à Nordhausen, naquit dans cette ville le 3 juillet 1801, et y mourut en 1843. Sa vie, dénuée d'événements, s'est passée avec calme dans l'exercice de ses fonctions. On connaît de sa composition : — 1° Grande sonate brillante pour piano seul (en *ut*); Müllhausen, Buchmann. — 2° *Feier der Toene* (La fête des sons), pour voix seule avec piano, op. 2; Nordhausen, Busse. — 3° Les Grâces, idylle romantique et mythologique pour voix seule et piano, op. 3; ibid. — 4° *Vermählungsfierlied* (Chant de la célébration du mariage), op. 4; ibid. — 5° *Die Bürgschaft* (La Bourgeoisie), de Schiller, pour voix seule et piano, *ibid.* Kœrner a inséré une pièce finale pour orgue, de la composition de Buchmann, dans son recueil intitulé : *Postudien-Buch für Orgelspieler*; Erfurt (s. d.), in-4° obl.

BÜCHNER (Jean-Henri), compositeur allemand, vivait au commencement du dix-septième siècle. Draudius cite de lui deux ouvrages (*Bibliot. classica germ.*) dont voici les titres : 1° *Series von schœnen Villanellen, Taentzen, Galliarden und Curanten mit 4 Stimmen, vocaliter und instrumentaliter zu gebrauchen* (Collection de belles villanelles, danses, gaillardes et courantes à quatre parties, etc.); Nuremberg, 1614, in-4°. — 2° *Erotiœ dass ist Liedlein der Lieb amorosischen Textes beneben etlichen Galliarden, Curanten*, etc., *mit 4 Stimmen* (Erotiques ou petites chansons sur des textes d'amour, dont plusieurs en forme de gaillardes et de courantes, à 4 voix); Strasbourg, 1624.

BÜCHNER (Jean-Chrétien), compositeur de musique religieuse, naquit en 1736. Il passa la plus grande partie de sa vie à Gotha, où il était musicien de ville, et mourut le 23 décembre 1804. Ses ouvrages les plus estimés sont des cantates

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

d'église et des chansons spirituelles : elles sont restées en manuscrit.

BÜCHNER (CHARLES-CONRAD), facteur de pianos et de divers instruments à Sondershausen, naquit à Hameln en 1778. Il apprit d'abord la profession de sellier; mais ayant eu de fréquentes occasions d'entendre de belle musique à Dresde, pendant qu'il y travaillait, il en éprouva de si vives émotions, qu'il résolut d'être musicien à quelque prix que ce fût. Cependant il était déjà d'un âge trop avancé pour espérer de devenir un jour compositeur ou virtuose; il fallut qu'il se bornât à faire usage de son adresse en mécanique pour la construction des instruments. Il se rendit d'abord à Sondershausen, où demeuraient ses parents. Là, il commença à réparer de vieux instruments, étudia les principes de leur construction; puis il essaya d'en fabriquer lui-même, et par ses essais répétés il acquit en peu de temps des connaissances étendues dans son art. En 1810, sa fabrique de pianos avait déjà de la réputation en Allemagne; depuis lors, elle a acquis encore plus de développements.

BÜCHNER (ADOLPHE-ÉMILE), pianiste, organiste et compositeur, professeur de musique à Leipsick, est né à Osterfeld, près de Naumbourg, le 5 décembre 1826. Élève du Conservatoire de Leipsick, il s'y est fait connaître dès son début par la composition d'une symphonie dont l'exécution a eu quelque succès en 1845. Ce jeune artiste a publié quelques légères productions pour le piano, parmi lesquelles on remarque celle qui a pour titre *In die Ferne* (Dans le lointain), poëme de Klett, transcrit pour le piano, op. 1; Leipsick, Siegel. On connaît aussi de lui des chants pour voix seule et piano, op. 3, 4, 7; ibid.

BUCHOI. *Voyez* BINCHOIS.

BUCHOWSKI (BENIGNE), moine bénédictin, né en Pologne en 1647, d'une famille riche et distinguée, entra fort jeune au couvent de Cracovie, où il se livra à l'étude de la littérature, de la poésie et de la musique. Ses progrès furent rapides, et bientôt il fut compté parmi les poëtes distingués de la Pologne. Après avoir occupé quelques-uns des postes les plus importants dans son ordre, il demanda et obtint sa sécularisation, puis il se retira dans une cure de village et y passa le reste de ses jours. Il y mourut en 1720. On a de Buchowski des poésies latines qui ont été imprimées à Cracovie, et des Cantiques dont il avait composé la musique et qui ont paru sous le titre de *Cantus et luctus*; Cracovie, 1714, in-8°.

BUCHOZ (PIERRE-JOSEPH), laborieux compilateur, né à Metz, le 27 janvier 1731, se livra d'abord à l'étude du droit, et fut reçu avocat à Pont-à-Mousson en 1750; puis il quitta cette profession pour la médecine, et obtint le titre de médecin ordinaire du roi de Pologne, Stanislas. Il est mort à Paris, le 30 janvier 1807. Buchoz a donné une nouvelle édition du livre de Marquet, son beau-père (voy. *Marquet*) sur l'art de connaître le pouls par la musique, avec beaucoup d'augmentations. Cette édition a pour titre : *L'art de connaître et désigner le pouls par les notes de la musique, de guérir par son moyen la mélancolie et le tarentisme, qui est une espèce de mélancolie; accompagné de* 198 *observations, tirées tant de l'histoire que des annales de la médecine, qui constatent l'efficacité de la musique, non-seulement sur le corps, mais sur l'âme, dans l'état de santé ainsi que dans celui de maladie*, etc.; Paris, Mesnard, 1806, in-8°. Dans cet ouvrage, Buchoz a refondu une dissertation qu'il avait publiée dans les mémoires de l'académie de Nancy, sur la manière de guérir la mélancolie par la musique.

BUCHWEISER (MATHIEU), naquit le 14 septembre 1772, à Seudling près de Munich, où son père était instituteur. A l'âge de huit ans, il entra comme enfant de chœur au couvent de Bernried, près de Starnberg, et y apprit les langues anciennes ainsi que la musique; puis, en 1783, il fut admis au gymnase de Munich. A cette époque, il devint élève de Valesi, qui lui enseigna les éléments du chant et de l'art de jouer de l'orgue. Ses études musicales étant terminées, il fut fait répétiteur de l'Opéra au théâtre royal, et la place d'organiste de la cour lui fut donnée en 1793. On a de lui des messes allemandes qui ont été exécutées avec succès dans plusieurs chapelles. Il a aussi composé la musique d'un mélodrame intitulé : *Der Bettel student* (L'Étudiant mendiant), qui a été représenté par ses condisciples du Gymnase, à Tœlz.

Buchweiser avait un frère aîné (Balthazar), né à Seudling en 1765, qui fit aussi ses études musicales sous la direction de Valesi. Sur la recommandation de l'électrice de Bavière, il fut admis comme chanteur chez l'électeur de Trèves. Là il étudia la composition chez le maître de chapelle Sales. En 1811 il était directeur de musique au théâtre impérial de Vienne. On a de cet artiste six chansons allemandes avec accompagnement de piano.

BUCK (JEAN-FRÉDÉRIC), *cantor* à Bayreuth, occupait cette position en 1840. Il a publié, conjointement avec C. W. L. Wagner, cantor à *Kirchrusselbach*, en Bavière, un livre de mélodies chorales à 4 voix d'hommes à l'usage des temples protestants de la Bavière, des écoles normales d'instituteurs, des colléges et des sociétés

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de chant, sous ce titre : *Der protestantischen Kirchengemeinde des Königsreichs Bayern, für vier Mannerstimmen*, etc.; Bayreuth, 1839, in-4°.

BUDIANI (JUVENTO), ancien luthier de l'École de Brescia, dans le seizième siècle, fut contemporain et concitoyen de Jean Paul Magini, mais ne l'égala pas pour la bonté des instruments. Il travailla depuis 1570 jusqu'en 1590. Dragonetti possédait un *violone*, ou contrebasse de viole de cet artiste, qu'il avait fait arranger et monter en contrebasse à quatre cordes. Ses sons étaient voilés, mais d'un timbre agréable dans le *solo*.

BUEL ou **BÜEL** (CHRISTOPHE), maître de chapelle à Nuremberg, et garde des registres de la chancellerie de cette ville, vivait dans la première partie du dix-septième siècle, et mourut en 1631. Lichtenthal, qui a lu dans la Littérature de la Musique de Forkel *gestorben* (mort), a cru voir *geboren* (né), et a écrit en effet que Buel est né en 1631, bien qu'un des ouvrages de ce musicien porte la date de 1624. Il s'est fait connaître par deux traités de musique dont le premier a pour titre *Melosharmonicum* (Nuremberg 1624, in-4°), et le deuxième, *Doctrina duodecim modorum musicalium*, in-fol. Forkel, qui indique le titre de celui-ci, n'en connaissait pas la date.

BUFFARDIN (PIERRE-GABRIEL), célèbre flûtiste, né en France, vers la fin du dix-septième siècle, fut engagé au service de la chapelle électorale de Dresde en 1716, et mourut en cette ville dans les derniers mois de l'année 1739. Son habileté se faisait surtout remarquer dans l'exécution des passages rapides. Buffardin fut pendant quatre mois le maître de flûte de Quantz.

BUFFIER (Le P. CLAUDE), jésuite, né en Pologne d'une famille française, le 25 mai 1661, fit ses études à Rome, où ses parents s'étaient fixés, et entra dans la société de Jésus en 1679, à l'âge de 18 ans. Au retour d'un voyage qu'il avait fait à Rome en 1697, il fut associé à la rédaction du *Journal de Trévoux*, et vécut dans la maison des Jésuites, à Paris, où il finit ses jours le 17 mai 1737. Dans le nombre considérable d'ouvrages de tout genre publiés par le P. Buffier, on remarque celui qui a pour titre : *Cours des sciences sur des principes nouveaux et simples, pour former le langage, le cœur et l'esprit* : Paris 1732, in-fol : Il y consacre un long chapitre à examiner la question : *Si les beautés de la musique sont réelles ou arbitraires*. Il prend cette occasion pour faire un petit *Traité de la musique, intelligible à ceux mêmes qui n'en auraient jamais ouï parler, comme pourraient être des hommes sourds*. Ce petit traité se trouve dans la partie de son ouvrage qui a pour titre : *Essai de la manière dont on peut s'y prendre pour enseigner méthodiquement une science à ceux qui n'en auraient eu nulle idée : manière appliquée à la musique*.

BUHL (JOSEPH-DAVID), issu d'une famille allemande, naquit, en 1781, au château-de-Chanteloup, près d'Amboise (Indre-et-Loire). Son père était alors attaché au duc de Choiseul en qualité de musicien. Doué d'heureuses dispositions pour la musique, il se livra fort jeune à l'étude du clavecin et de la trompette : ses progrès furent si rapides sur ce dernier instrument, qu'il put se faire entendre comme virtuose à l'âge de onze ans, et qu'il obtint son admission dans la compagnie de musique de la garde parisienne, qui fut organisée après le 10 août 1792. Plus tard, il entra dans la musique des grenadiers à pied de la garde des consuls. Une école de trompette pour la cavalerie ayant été instituée à Versailles, au commencement de 1805, David Buhl, alors le plus habile trompettiste de France, y fut appelé comme professeur. Il y continua ses fonctions jusqu'en 1811, époque de la suppression de l'école. Le 1er juillet 1814 il reçut sa nomination de chef de musique de l'état-major des gardes du corps du roi Louis XVIII, et dans la même année la décoration de la Légion d'honneur lui fut accordée. En 1816, cet artiste recommandable fut nommé conjointement première trompette de l'opéra et du théâtre royal Italien : pendant dix ans il en fit le service actif ; mais une blessure grave qu'il reçut à Reims, au sacre du roi Charles X, en 1825, par le choc d'une voiture du cortége royal, l'obligea de prendre sa retraite. Ses services furent récompensés par des pensions sur les fonds de la liste civile et sur la caisse de l'Opéra. Buhl travailla longtemps au perfectionnement de la grande trompette droite, qu'il considérait avec raison comme la voix aiguë du trombone. En 1823 il entreprit de faire adopter en France l'invention d'un facteur de Hanau, nommé *Haltenhoff*, qui avait appliqué à la trompette la coulisse des trombones. Ce système eut alors peu de succès, parce qu'un ressort tourné en spirale et d'une grande énergie ramenait rapidement la branche mobile de la coulisse à sa position première, et opposait une forte résistance qui gênait la main dans ses mouvements, pour prendre les diverses intonations. Débarrassée de ce ressort, la trompette à coulisse a été conservée en France : quelques artistes la préfèrent à la trompette à cylindres. Le célèbre trompettiste anglais, Harper fils, n'en joue pas d'autre. Buhl a publié une *Méthode de trompette, adoptée pour l'enseignement dans l'école de trompette établie à Saumur* ; Paris, Janet, in-4° (*s. d.*). Il a été aussi

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

chargé de la rédaction de *l'Ordonnance de Trompettes* qui a paru chez le même éditeur.

BUHLE (Jean-Gottlieb), professeur de philosophie à l'université de Gottingue, né à Brunswick le 18 janvier 1763, a publié un livre qui a pour titre : *Aristoteles : Ueber die Kunst der Poesie aus dem Griechischen uebersetzt und erläutert. Nebst Twinings Abhandlung ueber die poetische und musicalische Nachahmung. Aus dem Englischen uebersetzt* (Poétique d'Aristote, traduite du grec et expliquée. Suivie de la dissertation de Twining sur l'imitation poétique et musicale, traduite de l'anglais); Berlin, Voss, 1798, 278 pages in-8°.

BÜHLER (François-Grégoire), maître de chapelle de la cathédrale d'Augsbourg, naquit à Schneidheim, près de cette ville, le 12 avril 1760. Son père, qui était instituteur, jouait bien de l'orgue, et lui enseigna les éléments de la musique; ensuite le jeune Bühler fut envoyé au couvent de Mayngen, où un moine continua son éducation musicale. En 1770, il entra comme enfant de chœur à l'abbaye de Neresheim. Il y fréquenta le collége, et fut instruit dans le chant par le directeur du chœur P. Mayr, et dans l'art de jouer du piano par le P. Benoît Werkmeister, qui fut dans la suite prédicateur de la cour à Stuttgard. Un autre moine (le P. Ulrick Faulhaber) lui enseigna les éléments de l'harmonie et de la composition. A l'âge de quatorze ans, Bühler était déjà capable d'accompagner sur l'orgue le chant des offices. Au mois de novembre 1775 il fut obligé de quitter l'abbaye, pour aller faire ses études de philosophie à Augsbourg. Il eut occasion de connaître dans cette ville le célèbre organiste de la cathédrale Michel Dimmler, qui lui donna des leçons d'orgue et de composition. Cependant la nécessité de prendre une position commençait à se faire sentir ; elle devint si pressante, qu'il se vit contraint de retourner au couvent de Mayngen, où il entra comme novice. Il y prit encore des leçons d'accompagnement du plain-chant d'un moine nommé le P. Leodogar Andermath, et acquit sous sa direction beaucoup d'habileté. Après une année d'épreuve, il sortit de son couvent dont le régime ne convenait pas à sa santé, retourna à Augsbourg, où il reprit le cours de ses études, puis se rendit à l'abbaye des Bénédictins de Donawerth, en 1778, y recommença un noviciat, et pendant ce temps prit des leçons de composition de Neubauer, puis de Rosetti, maître de chapelle du prince d'Oettingen Wallerstein. Le 20 juin 1784 il fit ses vœux et fut ordonné prêtre. C'est vers ce temps qu'il commença à composer des messes, des offertoires et des symphonies. La réputation que ces ouvrages lui procurèrent le fit appeler en 1794, en qualité de maître de chapelle, à Botzen. Il y resta sept ans. A cette époque, il demanda au pape sa sécularisation ; l'ayant obtenue, il alla prendre possession de la place de maître de chapelle de la cathédrale d'Augsbourg en 1801, et l'occupa jusqu'à sa mort, qui eut lieu le 4 février 1824.

Les compositions religieuses de Bühler sont faibles de style, et les idées n'y ont pas la majesté convenable à ce genre de musique : mais elles ont une mélodie naturelle et facile, qui leur a procuré une sorte de vogue dans les petites villes où elles pouvaient être exécutées sans peine. Ses principaux ouvrages sont : 1° Six messes à quatre voix et orchestre, op. 1 ; Augsbourg, Lotter. — 2° Vingt-huit hymnes de vêpres, op. 2 ; ibid. — 3° *Missa solemnis* (*en la*), op. 3 ; ibid. — 4° Trois messes allemandes à trois voix et orchestre, n°s 1, 2 et 3 ; Augsbourg, Bœhm et Lotter. — 5° Litanie de la Vierge à quatre voix et orchestre ; ibid. — 6° Messes en *si* et en *ut*, à quatre voix, orchestre et orgue ; Mayence, Schott. — 7° Messe pour soprano, alto, basse (et tenore *ad libitum*), avec orchestre ; Augsbourg, Bœhm. — 8° Messe en *ré* à quatre voix et orchestre ; ibid. — 9° Messe brève et facile, à quatre voix et orchestre ; ibid. — 10° Offertoires pour tous les temps à quatre voix, orchestre et orgue ; ibid. — 11° Beaucoup de psaumes, *Pange lingua*, *Libera*, *Requiem*, *Te Deum*, Vêpres, cantiques et airs d'église ; ibid. — 12° Plusieurs recueils de chansons allemandes avec accompagnement de piano ; ibid. — 13° six Sonates faciles et plusieurs recueils de petites pièces pour l'orgue ; ibid. — 14° Des préludes et des versets pour le même instrument ; ibid. — 15° Plusieurs airs variés pour le clavecin. — 16° Sonates pour le même instrument. — 17° Des suites de petites pièces. Bühler s'est aussi fait connaître comme écrivain par un petit ouvrage intitulé : *Partitur Regeln in einem kurzen Auszuge für Anfaenger, nebst einem Anhange, wie man in alle Tœne gehen kœnne* (Abrégé des règles de la partition pour les commençants etc.) ; Donawerth, 1793, in-4°. Il a paru à Munich une deuxième édition améliorée et augmentée de cet ouvrage.

BUHLER (Jean-Michel), constructeur d'orgues et de pianos à Bayhingen, dans le Würtemberg, vers 1790, a travaillé d'abord chez Spath et Schmahl à Ratisbonne. Il a fait annoncer dans la Gazette Musicale de Spire (1791, pag. 175) des pianos à deux claviers de son invention. Il ne paraît pas que cette innovation ait eu du succès.

BUINI (Joseph-Marie), compositeur dramatique, né à Bologne, vers la fin du dix-septième

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

siècle, était aussi poete et composa les paroles de plusieurs opéras qu'il mit en musique. Ses ouvrages ont eu du succès dans la nouveauté ; en voici les titres : 1° *L'Ipocondriaco*, à Florence, 1718. — 2° *Il Mago deluso dalla magia*, à Bologne, en 1718. — 3° *La Pace per amore*, en 1719. — 4° *I diporti d'Amore in Villa*. — 5° *Gl' Inganni fortunati*, à Venise, en 1720 — 6° *Filindo*, à Venise, en 1720. — 7° *Armida delusa*, en 1720. — 8° *Cleofile*, en 1721. — 9° *Amore e Maestà, ovvero l'Arsace*, à Florence en 1722. — 10° *Gl' Inganni felici*, en 1722. — 11° *Armida abbandonata*, en 1723. — 12° *La Ninfa riconosciuta*, en 1724. — 13° *L'Adelaide*, à Bologne en 1725. — 14° *Gli Sdegni cangiati in amore*, en 1725. — 15° *Il Savio delirante*, en 1725. — 16° *La Vendetta disarmata dall'Amore*, en 1726. — 17° *Albumazar*, en 1727. — 18° *La forza del sangue*, en 1728. — 19° *Frenesie d'Amore*, en 1728. — 20° *Teodorico*, à Bologne en 1729. — 21° *Malmacor*, en 1729. — 22° *Amore e Gelosia*, en 1729. — 23° *Chi non fa, non falla*, en 1729. — 24° *Endimione*, à Bologne, en 1729. — 25° *L'Ortolana Contessa*, en 1730. — 26° *Il Podestà di Colognole*, en 1730. — 27° *La Maschera levata al vizio*, en 1730. — 28° *Artanagamenone*, à Venise en 1731. — 29° *Fidarsi è ben, ma non fidarsi è meglio*, à Venise en 1731. — 30° *Gli Amici de Martelli*, à Bologne en 1734. On connaît aussi de Buini des sonates pour violon et clavecin imprimées à Bologne. Il avait été nommé membre de l'Académie des philharmoniques de cette ville en 1722, et en fut prince en 1730 et 1735.

BULANT (Antoine), professeur de musique à Paris, vers 1784, y a publié quelques œuvres de musique instrumentale, dont *Six quatuors pour violon*, op. 2 ; *Six duos pour clarinette*, op. 4 ; et *Quatre symphonies à grand orchestre*, op. 5.

BULGARELLI (Marianne-Benti) et non *Bulgarini*, surnommée la *Romanina*, fut une des cantatrices les plus distinguées de la première partie du dix-huitième siècle. Elle brilla plus longtemps qu'il n'est donné d'ordinaire aux cantatrices, car elle chantait déjà à Rome en 1703, et on la retrouve encore au théâtre à Venise en 1729. Née à Rome, non en 1679, comme on l'a dit dans la *Gazette du monde élégant* (Zeit. für d. eleg. Welt., 1829, n° 9), mais en 1684, elle revint dans sa ville natale en 1730, et y mourut quatre ans après. Les Vénitiens la redemandèrent souvent, et témoignèrent toujours un grand enthousiasme en l'écoutant. Elle chanta aussi dans les autres grandes villes d'Italie, particulièrement à Naples, avec beaucoup de succès. Amie de Métastase, elle secourut ce grand poete de sa bourse après qu'il eût dissipé la fortune que Gravina lui avait laissée. En 1725, elle le suivit à Vienne, puis elle chanta à Breslau, et en 1728, à Prague. De retour à Rome, elle y passa dans le repos les quatre dernières années de sa vie, jouissant en artiste et de sa gloire et des richesses qu'elle avait acquises.

BULGHIAT (Jean de), imprimeur de musique à Ferrare, vécut vers 1540. Il avait formé une société pour son genre d'industrie avec Henri de Campis et Antoine Hucher, ainsi qu'on le voit par le premier livre de madrigaux d'Alfonse *della Viola* (*voy.* ce nom) qui sortit de ses presses en 1539.

BULL (John), né dans le comté de Sommerset en 1563, était, dit-on, issu de la famille de Sommerset. A l'âge de onze ans il commença à étudier la musique ; Blitheman, organiste de la chapelle royale, lui donna les premières leçons et lui enseigna les principes de la composition et l'art de jouer de l'orgue. Il n'avait que vingt-trois ans lorsqu'il fut admis à prendre ses degrés de bachelier en musique à l'université d'Oxford, et six ans après il fut reçu docteur. Son habileté extraordinaire sur l'orgue le fit nommer organiste de la cour en 1591, après la mort de Blitheman. La reine Élisabeth le proposa, en 1596, pour remplir les fonctions de premier professeur de musique au collége de Gresham. Il y prononça un discours contenant l'éloge du fondateur et celui de la musique. Ce morceau a été imprimé sous ce titre : *The Oration of Maister John Bull, Doctor of Musicke, and one of the Gentlemen of his Majestie's Royal Chappell, as he pronounced the same, before divers worshipful persons, the Aldermen and Commoners of other people, the sixth day of october* 1597, *in the new erected colledge of sir Thomas Gresham : made in the commendation of the founder, and the excellent Sience of Musicke. Imprinted at London by Thomas Este.* Cinq ans après, le dérangement de sa santé le força à voyager ; il parcourut la France, l'Allemagne, et fut accueilli partout avec distinction. A. Wood rapporte à ce sujet une de ces anecdotes qu'on a faites sur beaucoup d'artistes renommés. Il dit que Bull, étant arrivé à Saint-Omer, se présenta à un fameux musicien qui était maître de chapelle, et se proposa à lui comme élève. Ce musicien lui présenta un morceau à *quarante voix* dont il se disait auteur, et il défia qui que ce fût d'y ajouter une seule partie ou d'y trouver une faute. On devine le reste. Bull demanda du papier réglé, se fit enfermer pendant deux heures ; et, quand le maître revint, il lui montra *quarante* autres parties qu'il avait ajoutées à son morceau. Alors le mu-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sicien lui dit qu'il était Bull ou le diable, et se prosterna. Un conte si ridicule n'a pas besoin d'être réfuté. Plusieurs places honorables furent offertes au musicien anglais par l'empereur d'Autriche et les rois de France et d'Espagne ; mais il préféra retourner dans sa patrie. Le successeur d'Élisabeth, Jacques Ier le nomma son organiste particulier en 1607. Six ans après il quitta l'Angleterre de nouveau, parcourut les Pays-Bas, et enfin, se rendit à Anvers, en 1617, pour solliciter la place d'organiste des trois orgues de la cathédrale, devenue vacante par la mort de Rombout Waelrant. Le chapitre de l'église Notre-Dame la lui accorda, et John Bull prêta serment en sa nouvelle qualité, le 29 décembre de la même année. Il mourut à Anvers le 12 mars 1628, et fut inhumé le 15 du même mois (1). On trouve dans l'école de musique, à Oxford, un portrait du D. Bull. Il est représenté en habit de bachelier. Hawkins l'a fait graver dans son Histoire de la musique (tom. 3, p. 318). Les seuls ouvrages de ce compositeur qui ont été imprimés, sont des leçons pour la *virginale* (épinette) dans la collection intitulée : *Parthenia*, et une antienne : *Deliver me, ó God*, inséré dans le *Cathedral music* de Barnard. Le Dr. Burney a donné des variations de Bull pour la virginale sur *ut, ré, mi, fa, sol, la*, dans son *Histoire de la musique* (tom. 3, p. 115), et Hawkins nous a conservé deux canons assez ingénieux du même maître (*A General History of Music*, t. 2, p. 366.) Le Dr. Pepusch en avait rassemblé une nombreuse collection manuscrite et vantait leur excellence sous les rapports de l'harmonie, de l'invention et de la modulation. Ward en a donné le catalogue dans ses *Lives of the professors of Gresham college* (Londres, 1740) : On y trouve environ 120 pièces pour l'orgue et la virginale, consistant en pavanes, gaillardes, allemandes, préludes, fantaisies et variations. Dans ce nombre se trouve le fameux air *God save the King*, qui, avec les variations, occupe les pages 56 à 63 dans le manuscrit. Les autres compositions du docteur Bull consistent en pièces de musique d'église à 3, 4 et 5 voix ; elles sont au nombre de vingt-trois, et leur style est très-satisfaisant. Le docteur Burney prétend, au contraire, que la musique de Bull, bien qu'assez correcte pour l'harmonie, est lourde, monotone, et fort inférieure à celle de Bird et de Tallis.

Dans un écrit intéressant intitulé : *An Account of the national Anthem intitled* God save the King, M. Richard Clark a prouvé (p. 67 et suiv.) que cet air célèbre a été composé par John Bull, à l'occasion de la *Conspiration des poudres*, à laquelle le roi Jacques Ier avait échappé en 1605. Il est assez singulier qu'après avoir écrit cet air qui lui valut la faveur de Jacques Ier, l'artiste ait été obligé d'aller chercher ensuite des moyens d'existence en pays étranger, sous le règne du même roi et de son fils Charles Ier. Au reste il résulte des recherches de M. Clarck que toutes les traditions qui ont attribué l'air dont il s'agit à Hændel, à Smith, son élève et ami, à Henry Carey (*voy.* ce nom), et même à Lully, sont sans fondement.

BULL (Ole-Bornemann), le plus excentrique des violonistes virtuoses, est né le 5 février 1810, non à Christiania, comme on le croit généralement, mais à Bergen, à 70 lieues de cette ville, sur la côte occidentale de la Norvége. Il existe dans cette ville une école royale de musique où douze jeunes gens sont élevés gratuitement : Ole Bull y reçut sa première éducation musicale. Un penchant invincible le portait vers l'étude du violon : il s'était procuré un mauvais instrument de cette espèce et s'y exerçait sans relâche ; mais son père, qui le destinait à l'état ecclésiastique, le lui ôta, et l'envoya à l'université de Christiania, à l'âge de dix-huit ans. Préoccupé de son goût favori, Ole Bull fit peu de progrès dans ses études scientifiques : elles lui devinrent bientôt insupportables, et sa résolution fut prise de s'affranchir de l'autorité paternelle. Encouragé par l'enthousiasme de ses jeunes compatriotes pour son jeu sauvage autant qu'original, il donna des concerts, et osa même remplir des fonctions de chef d'orchestre avant d'être en état de lire une partition. Ayant amassé ainsi quelque argent, il partit pour Cassel, en 1829, avec le projet de prendre des leçons de Spohr ; mais il y avait si peu de rapports entre l'organisation du maître et celle de l'élève, qu'ils ne purent s'entendre. La régularité méthodique du premier faisait bondir l'autre d'impatience : ils ne tardèrent point à se dégoûter l'un de l'autre et à se séparer. Ole Bull voulut en appeler au public dans un concert où il donna carrière à toutes ses fantaisies ; épreuve dangereuse dans laquelle il succomba sous les huées des partisans de l'école classique. Découragé par ce résultat inattendu, il se rendit à Goettingue pour s'y livrer à l'étude du droit : mais cette époque était précisément celle où Paganini parcourait l'Allemagne et y excitait les plus vives émotions. Le caractère du talent de cet homme extraordinaire fut une révélation pour Ole Bull, et porta son admiration jusqu'à l'enthousiasme. S'attachant aux pas du célèbre artiste génois, il

(1) Ces faits, qui font cesser l'incertitude où l'on était resté sur le lieu et l'époque où Bull cessa d'exister, ont été découverts dans les archives de la cathédrale d'Anvers, par M. Léon de Burbure (*voyez* ce nom).

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

le suivit à Paris, en 1831. Là commença pour lui la vie aventureuse et romanesque qui a fait de sa personne et de son talent quelque chose d'exceptionnel et de fantastique. Dévalisé par des voleurs qui lui enlevèrent même son violon, il s'abandonna au désespoir et alla se précipiter dans la Seine. Des bateliers l'ayant retiré de l'eau sans connaissance, on le transporta dans un corps de garde où des soins empressés le rappelèrent à la vie. Parmi les curieux que ce spectacle avait attirés se trouvait une dame qui, frappée de la ressemblance d'Ole Bull avec un fils qu'elle avait perdu, le fit transporter chez elle et le confia à son médecin ; puis, quand il fut revenu à la santé, elle le combla de bienfaits, lui donna un excellent violon de Guarnérius, et lui fournit les moyens de se rendre en Italie, où il croyait que de grands succès l'attendaient. Arrivé à Milan, il y eut des démêlés avec la police autrichienne, et même fit sentir à ses agents sa force herculéenne. Obligé de s'enfuir, il se rendit à Bologne; il y arriva au mois d'avril 1834, et y donna, le 2 mai suivant, un concert dans lequel il joua deux morceaux de sa composition sans orchestre et à quatre parties pour un violon seul, qui furent chaleureusement applaudis. De Bologne il alla à Rome, où il ne se fit pas entendre en public, puis à Naples où il arriva à l'automne de la même année. Au mois de février 1835, il joua entre deux actes du *Nouveau Figaro*, de Ricci, au théâtre du *Fondo*, et se fit applaudir avec enthousiasme dans une fantaisie de sa composition, avec orchestre. Après avoir visité la Sicile et avoir passé quelques mois à Palerme et à Messine, il retourna à Naples, puis alla à Florence, à Gênes, à Turin, et revint à Paris par le midi de la France. En 1837, il était à Bruxelles et y donnait des concerts; puis il se rendit en Russie, et joua à Saint-Pétersbourg et à Moscou dans l'hiver de 1838. A son retour il joua à Kœnigsberg, Berlin, Breslau et Vienne. Dans l'année 1840 il fit un nouveau voyage en Allemagne, et se fit entendre à Munich, Salzbourg, Francfort, Leipsick, et Berlin, après avoir joué à Paris au théâtre de la Renaissance, sans y produire une impression favorable sur les artistes. A Leipsick, il trouva aussi de l'opposition, et les journaux de l'époque lui reprochèrent d'user de charlatanisme, tant par le caractère de son jeu que par le choix des titres de ses morceaux ; par exemple *Adagio dolente*, et *Allegro ridente*. A la suite de ce voyage, il parcourut le Danemarck, la Suède, et rentra à Christiania, après douze ans d'absence. Ce fut à cette époque qu'il forma le projet d'un voyage dans l'Amérique du Nord, réalisé en 1844. Là, il donna une libre allure à toutes ses excentricités, jugeant avec intelligence les instincts des populations au milieu desquelles il se trouvait, et mettant son talent en rapport avec leurs penchants. C'est ainsi qu'il m'a dit lui-même en riant qu'un caprice extravagant, auquel il avait donné le titre du *Bœuf mangé par le tigre*, excita de tels transports d'enthousiasme dans tous les États de l'Union, qu'il en tira plus de 60 mille dollars de bénéfice (300,000 francs). De retour en Europe, il fit une excursion à Alger dans l'été de 1846, puis parcourut le midi de la France, et revint à Paris à la fin de 1847. Peu de jours après la révolution de Février suivant, il se fit entendre dans un concert au profit des blessés, puis revint à Bruxelles pour la seconde fois. Après y avoir passé quelques mois sans y donner de concerts, il retourna en Norvége, et y fonda un théâtre national. Brouillé avec l'autorité locale de Bergen, à l'occasion de quelques formalités qu'il avait négligées, il subit une condamnation, et, dégoûté du séjour de sa ville natale par cet incident, il s'en éloigna, vraisemblablement pour n'y plus retourner; puis il donna des concerts en parcourant l'Allemagne, et enfin, se rendit dans l'Amérique du Sud. Les journaux ont annoncé qu'il avait acheté de vastes terres en Pensylvanie, dans l'intention d'y fonder une colonie Scandinave; mais il y a lieu de croire que le résultat de cette entreprise n'a pas été heureux ; car Ole Bull est revenu en Europe.

Le caractère du talent d'Ole Bull a été, à son point de départ, une imitation de celui de Paganini; mais depuis lors il s'est modifié et s'est individualisé. Ses qualités sont une grande justesse dans la double corde et un beau *staccato*. Quoique le reproche de charlatanisme qui lui a été souvent adressé ne soit pas dépourvu de fondement, on n'a peut-être pas assez estimé ce qu'il y a de distingué dans son jeu. Il a naturellement le sentiment expressif; et, quand il ne l'exagère pas, il est capable d'émouvoir le connaisseur le plus sévère. En 1848, il a joué devant moi un *adagio pathétique* avec une si grande perfection de justesse et avec une expression si touchante et si vraie, qu'il eût pu se mettre dans ce moment à l'égal des plus grands artistes. Malheureusement, de grands besoins factices et beaucoup de vanité lui font souvent sacrifier l'art et son propre sentiment au désir de caresser le mauvais goût de son auditoire. Il a écrit plusieurs concertos et fantaisies pour violon et orchestre; mais il n'a publié qu'un petit nombre de ces morceaux, entre lesquels on remarque une *Fantaisie avec variations* sur un thème des *Puritani* de Bellini, pour violon et orchestre, op. 3; Hambourg, Schuberth. On a publié son portrait lithographié par Ramberg, chez le même éditeur.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

BULLART (Isaac), né à Rotterdam, le 5 janvier 1599, de parents catholiques, fut envoyé à Bordeaux pour y faire ses études. Il devint pensionnaire de l'abbaye de Saint-Waast à Arras, chevalier de l'ordre de Saint-Michel, et mourut le 17 avril 1672. On trouve les portraits et les notices de plusieurs musiciens et écrivains sur la musique dans son *Académie des Sciences et des Arts, contenant les vies et les éloges historiques des hommes illustres de diverses nations*. Paris, 1682, 2 vol. in-fol. L'ouvrage fut publié par les soins du fils de l'auteur.

BULOW-DENNEWITZ (Frédéric-Guillaume, comte), général prussien, né le 16 février 1755 à Falkenberg, dans la Vieille-Marche, est mort le 25 février 1816, à Kœnigsberg, où était le siége de son gouvernement de la province. On sait que c'est l'arrivée du corps d'armée commandé par ce général sur le champ de bataille de Waterloo qui a décidé les désastres de l'armée française dans cette journée. La vie militaire de ce personnage n'appartient pas à la *Biographie universelle des musiciens;* il n'y est cité que comme amateur distingué et compositeur. En 1814, un psaume à plusieurs voix de sa composition a été exécuté dans l'Institut de Riel, à Kœnigsberg (*voy.* la *Gazette générale de musique de Leipsick*, 17e année, p. 472).

BÜLOW (Hans-Guido de), est né à Dresde, le 8 janvier 1830 : il est fils du baron Édouard de Bülow, romancier mort en Suisse dans l'année 1853. Il ne cultiva d'abord la musique que comme amateur. Fr. Wieck lui enseigna le piano, et Eberwein la théorie de la musique, à Dresde. En 1848, M. de Bülow se rendit à Leipsick, puis à Berlin pour y suivre les cours de l'université et se livrer à l'étude du droit. Cependant son penchant pour la musique étant devenu de jour en jour plus décidé, il soumit à l'arbitrage de Liszt et de Richard Wagner la question de son aptitude à cultiver l'art avec succès : leur avis favorable le décida à entrer dans cette carrière nouvelle. En 1850, il se rendit à Zurich près de Wagner, qui lui fit obtenir la place de chef d'orchestre du théâtre de cette ville, et lui donna des instructions pour l'exécution de ses opéras *Tannhæuser* et *Lohengrin*. Au printemps de 1851, M. de Bülow se rendit à Weimar pour y perfectionner son éducation musicale sous la direction de Liszt, qui, pendant deux années, lui donna des conseils pour ses études de piano. Au mois de juin 1852 il joua pour la première fois en public dans la fête musicale dirigée par Liszt à Ballenstadt. Dans la même année, une ouverture qu'il avait composée, pour le *César* de Shakspeare, fut exécutée au théâtre de la cour à Weimar. C'est aussi à cette époque qu'il prit part à la rédaction de la nouvelle Gazette musicale de Leipsick, en qualité d'adepte de la musique de Wagner et de son école. Ses articles, écrits d'un style tranchant et hautain, reproduisent sous des formes diverses les extravagantes opinions du parti dont il est l'organe. Au mois de février 1853, M. de Bülow a fait un premier voyage à Vienne et en Hongrie pour y donner des concerts : à Pesth il a obtenu de brillants succès, par la puissance de sa grande exécution. Au mois d'octobre de la même année il a pris part à la fête musicale de Carlsruhe, puis il a donné des concerts à Brême, Hanovre, Brunswick et Hambourg. De retour à Berlin, il succéda, au mois de décembre 1854, à Kullak dans la place de premier professeur de piano à l'école de musique fondée par les professeurs Marx et Stern, sous le nom de *Conservatoire*. Après avoir fait un second voyage à Breslau, Posen et Dantzick, il a pris possession de cette place au mois d'avril 1855. En 1859 et 1860, M. de Bulow s'est fait entendre à Paris avec grand succès. Il est gendre de Liszt. Quelques compositions pour le piano ont été publiées par cet artiste, dont le talent est de premier ordre.

BULYOUSZKY (Michel), naquit à Dulycz, au comté d'Owaron, dans la Haute-Hongrie, vers le milieu du dix-septième siècle. Il fit ses études dans les universités de Wittemberg, de Tubingue et de Strasbourg. Le retour dans sa patrie lui étant interdit par la guerre qui la désolait alors, il se fixa en Allemagne, et fut successivement lecteur au collége de Dourlach, prorecteur à Pforzheim, recteur à Oehringe en 1692, prorecteur et professeur au collége de Stuttgard, en 1696, enfin, professeur de philosophie morale et de mathématiques au collége de Dourlach, organiste et conseiller de la cour. On ignore l'époque de sa mort; on sait seulement qu'il vivait encore en 1712. Bulyouszky a publié : 1° *Brevis de emendatione organi musica tractatio, seu Kurze Vorstellung von Verbesserung des Orgelwerks, lateinisch und deutsch* (Courte notice sur le perfectionnement des orgues, etc.) Strasbourg, 1680, in-12°. — 2° *Tastatura quinque formis Panharmonico-Metathetica, suis quibusdam virtutibus adumbrata. Cujus ope, soni omnes musici excitantur : Thema quodcumque, quotumcunque, in gradum musicum, tam sursum, quam deorsum, eadem semper servata proportione geometrica, sine ulla offensione, transponitur : circulatio musica plene conficitur : omnes morbi claviaturæ vulgaris radicitus tolluntur : resque musica universa, quod admirabunda juxta agnoscet posteri-*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tas, incrementis ingentibus augetur. Opus inde a cunabilis divinæ artis desideratum : inventum multorum annorum meditatione, ac labore ; Dourlach, 1711, in-4°, 8 pag. Voilà un titre bien long pour un ouvrage fort court. Cette brochure n'est qu'une espèce de *prospectus* dans lequel l'auteur rendait compte des recherches qu'il avait faites pendant quarante ans pour obvier aux inconvénients de la division de notre échelle musicale, en évitant le tempérament dans l'accord des instruments à clavier. Il annonce qu'il est parvenu au but de ses travaux au moyen de cinq claviers mobiles et superposés, adaptés à un instrument qu'il avait fait exécuter. Il ne révélait point son secret dans sa brochure ; mais il proposait de construire partout où l'on voudrait un orgue selon son système, pourvu qu'on l'indemnisât du temps qu'il avait employé à ses recherches et des dépenses qu'elles lui avaient occasionnées, s'engageant en outre à publier un ouvrage où il développerait le fond de son système. L'ouvrage n'ayant point paru, il est probable qu'il ne s'est pas trouvé d'amateur assez zélé pour accéder aux propositions de Bulyousky (*voy.* le *Journ. des Savants*, an. 1712). On a aussi de lui quelques ouvrages de sciences et de littérature.

BÜMLER (Georges-Henri), maître de chapelle du prince d'Anspach, naquit à Berneck, le 10 octobre 1669. A l'âge de dix ans il entra à l'école de Mœnchberg, d'où il se rendit à Berlin. Là il prit des leçons de chant, de clavecin et de composition de Ruggione Fedeli, maître de chapelle au service de la cour. Après avoir terminé ses études musicales, il passa à Wolfenbüttel, en qualité de musicien de la cour. De là il alla à Bayreuth, Hambourg, et revint ensuite à Berlin. En 1698, le margrave d'Anspach le nomma directeur de sa chapelle, et lui permit en 1722 de faire un voyage en Italie ; mais bientôt le prince mourut, et Bümler fut obligé de revenir à la hâte pour écrire la musique des funérailles. Des réformes furent faites alors à la cour d'Anspach, et Bümler fut congédié. Il entra au service de la reine de Pologne, électrice de Saxe, et resta deux ans dans cette position ; puis il donna sa démission, et resta une année sans emploi. En 1726, il fut rappelé à Anspach par la margrave, qui le réintégra dans son emploi, et depuis ce temps il ne changea plus de position. Il mourut à Anspach le 26 août 1745, à l'âge de soixante-seize ans. Bümler avait été marié deux fois et avait eu seize enfants, dont sept seulement lui survécurent. Il a beaucoup écrit pour l'église, mais aucune de ses compositions n'a été publiée. Outre ses connaissances musicales, il en avait dans les mathématiques, particulièrement dans la mécanique, et dans l'optique. Il a construit beaucoup de longues-vues et de cadrans solaires, et a écrit un traité sur les moyens de perfectionner ces derniers. Il fut aussi l'un des coopérateurs de la bibliothèque musicale de Mitzler. Son portrait se trouve dans cet ouvrage.

BÜNEMANN (Chrétien-André), né à Treuenbrietzen en 1708, fut nommé inspecteur du gymnase de Joachimstal à Berlin, après avoir fini ses études à Francfort-sur-l'Oder. Il obtint la place de recteur du même gymnase, en 1740, et fut enfin recteur de celui de Frédéric, en 1746. Il est mort à l'âge de trente-neuf ans, le 24 novembre 1747. On a de lui un opuscule intitulé : *Programma de cantu et cantoribus ad aud. Orat. de musica virtutis administra* ; Berlin, 1741, in-4°. Forkel et Lichtenthal citent un ouvrage sous le titre allemand *Von dem Ursprunge des Gesanges und der Vorsanger*, qui paraît être le même que le précédent.

BUNTE (Frédéric), violoniste allemand, ne m'est connu que par quelques compositions qui portent son nom, entre autres dix variations pour violon principal, deux violons et violoncelle, sur le quatuor du *Sacrifice interrompu*, de Winter : *Kind, willst du ruhig schlafen.* (Enfant, veux-tu dormir tranquillement ?), op. 1. Offenbach, André, et quelques œuvres de duos pour deux violons.

BUNTING (Henri), théologien luthérien, né à Hanovre en 1545, fit ses études à Wittenberg, et fut successivement pasteur à Grunow et à Goslar. Il mourut à Hanovre le 30 décembre 1606. On connaît sous son nom : *Oratio de musica, recitata in schola Goslariana, quum fuerit introductio novi cantoris, docti et honesti juvenis, domini Sebast. Magii, continens duplicem catalogum musicorum ecclesiasticorum et profanorum* ; Magdebourg, 1590, in-4°.

BUNTING (Édouard), né à Londres, en 1763, d'une famille originaire d'Irlande, fut organiste à Dublin pendant plus de quarante ans. Il mourut en 1843, à l'âge de quatre-vingts ans. Homme d'une rare instruction et doué de beaucoup de goût, il avait fait une étude particulière des anciens airs irlandais qu'il a harmonisés dans leur véritable caractère. On a de lui un très-bon ouvrage intitulé : *A general collection of the ancient Music of Ireland arranged for the piano-forte ; to which is prefixed a historical and critical Dissertation on the Egyptian, British and Irish Harp* ; London, Clementi and C° (s. d.), gr. in-fol. avec planches et musique. Une deuxième édition, augmentée de recherches sur les anciennes mélodies de l'Irlande, a été pu-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

blée à Dublin en 1840, 1 vol. gr. in-4°. La Dissertation qui précède les mélodies est un morceau de grand mérite.

BUONAVITA (Antoine), noble pisan, chevalier, prêtre et organiste de Saint-Étienne de Pise, vécut dans la seconde moitié du seizième siècle. Il a fait imprimer de sa composition : *Il primo libro de' Madrigali a quattro voci, con un dialogo a otto nel fine*; In Vinegia appresso l'herede di Girolamo Scotto, 1587, in-4°.

BUONO (Jean-Pierre-Dal), moine sicilien du dix-septième siècle, a publié à Palerme, en 1641 : *Canoni obligli sopra l'Ave Maris Stella a 4, 5, 6, 7 e 8 voci.*

BUONONCINI. *Voyez* Bononcini.

BUONPORTI. *Voyez* Bonporti.

BUONTEMPI. *Voyez* Bontempi.

BURANA (Jean-François), philologue et médecin à Padoue, naquit à Vérone dans le quinzième siècle. Il a fait, à la demande de Gafori, une version latine du traité d'Aristide Quintilien, dont le manuscrit existait du temps de Maffei (*Verona illust., P.* II, *pag.* 244) dans la bibliothèque du comte Jean Pellegrini à Vérone. On voit au titre de cette version la date où elle a été terminée : *Aristidis Quintiliani musica e græco in latinum conversa adhortatione Franchini Gafori Laudensis explicit decima quinta aprilis* 1494.

BURANELLO. *Voyez* Galuppi.

BURBURE-DE-WESEMBECK (Léon-Philippe-Marie de), amateur distingué de musique, compositeur et philologue, est né à Termonde (Flandre orientale), le 17 août 1812. Ses heureuses dispositions pour la musique se firent apercevoir dès ses premières années, et ses parents lui firent enseigner le solfége à l'âge de sept ans, par le maître de chant de la collégiale de Notre-Dame. Charmé de ses rapides progrès, ce maître lui donna aussi des leçons de violoncelle, et en fit un musicien bon lecteur en l'employant comme violoncelliste dans la musique qu'il faisait exécuter aux messes et saluts de son église. Envoyé au collége royal de Gand pour y terminer ses humanités, le jeune de Burbure y continua l'étude du violoncelle sous la direction de M. De Vigne, professeur distingué de cet instrument et ancien élève de Baudiot. M. Léon de Burbure, ayant achevé en 1828 ses études de collége, entra à l'université de Gand. Peu de temps après, il fonda, avec quelques amateurs de musique, tous étudiants de cette université comme lui, une société de symphonie à laquelle ils donnèrent le titre de *Lyre académique*. Ce fut dans le sein de cette société qu'il essaya sa première composition, laquelle consistait en un divertissement instrumental pour orchestre, écrit à l'occasion d'une visite faite par le roi des Pays-Bas, Guillaume Ier, à l'université de Gand. La révolution de 1830 mit fin à l'existence de la société de la *Lyre académique*, et dispersa les élèves des universités. De retour à Termonde, M. de Burbure s'y livra à son goût pour la musique en exécutant avec son père et ses frères des quatuors de Pleyel et de Haydn dont le charme fit diversion aux troubles de cette époque d'agitation. Il sentait alors la nécessité de faire une étude sérieuse de l'harmonie pour satisfaire son penchant à la composition, et s'entoura de bons traités de cette science dont il fit une lecture assidue. Dans cet intervalle, les cours des universités ayant été rouverts, M. de Burbure retourna à Gand, y retrouva avec joie ses anciens camarades, et y reprit ses études. Le 8 août 1839, le diplôme de docteur en droit lui fut conféré ; mais la jurisprudence avait peu d'attrait pour lui, et son doctorat ne fut guère que le luxe de son éducation. Tous ses penchants se résumaient dans son amour pour la musique : cet art devint par la suite l'objet de ses constantes études : les nombreuses partitions que M. de Burbure a composées depuis 1833 jusqu'au jour où cette notice est écrite fournissent une preuve irrécusable de l'assiduité de ses travaux dans cet art. Président de plusieurs sociétés musicales, telles que la société de *Sainte-Cécile*, la société dramatique *Amour des Arts*, la *Société des Chœurs*, et celle des *Echos de la Dendre*, il écrivit pour ces dernières un grand nombre de chœurs qui ont obtenu beaucoup de succès, et qui ont été publiés dans le *Choriste* de Costermans. C'est aussi à la bonne direction qu'il sut leur imprimer que ces sociétés sont redevables des médailles d'honneur qu'elles ont obtenues aux concours de 1839, 40, 41 et 42.

En 1840, la Société des sciences, des arts et des lettres du Hainaut, à Mons, ayant ouvert un concours pour la composition d'une ouverture en harmonie, M. Léon de Burbure obtint le prix ; et la médaille d'or lui fut décernée, le 20 avril, pour son ouverture de *Charles-Quint*. La ville de Termonde, fière de ce succès, lui fit faire, à son retour de Mons, une entrée solennelle qui prouva quelles étaient l'affection et la reconnaissance qu'on portait au lauréat. Ayant été nommé, en 1842, membre du conseil de l'église *Notre-Dame*, il s'occupa de classer et d'inventorier les archives de cette même collégiale. Ce fut en faisant cette rude besogne qu'il entrevit les immenses découvertes qui pourraient être faites

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

pour l'histoire de la musique dans les documents des quinzième, seizième et dix-septième siècles que conservent quelques-unes des églises de la Belgique. La perte de sa mère, en 1845, le décida ainsi que son père à quitter Termonde, pour aller habiter Anvers; mais, avant de s'y fixer, M. de Burbure alla passer quelque temps à Liége, et s'y livra à des travaux analogues à ceux qu'il avait faits à l'église de Termonde. Ses recherches dans les archives du chapitre de Saint-Lambert lui fournirent des renseignements curieux sur plusieurs musiciens liégeois des siècles antérieurs. A peine établi à Anvers depuis quelques mois, il fut prié par les marguilliers de la cathédrale de mettre en ordre les archives de cette église, qui se trouvaient dans un désordre affreux depuis 1797. M. de Burbure accepta cette tâche, dont il n'aperçut pas d'abord toute l'étendue; et depuis le mois d'octobre 1846 jusqu'en 1853 il s'y livra presque sans relâche. Par ses patientes et actives recherches, il recueillit dans ce travail des renseignements de tout genre sur les musiciens, peintres, sculpteurs, architectes, enlumineurs, copistes, etc., dont les travaux honorent la Belgique. C'est ainsi qu'il a constaté que c'est à Anvers que se sont formés ou ont résidé les plus illustres musiciens des anciens temps, tels que Ockeghem, Regis, Carlier, Barbireau, Obrecth, Pulloys, Jacotin, Baudouin, Castileti, Orland de Lassus, Pevernage, Tilman Susato, Waelrant, Pottier, Turnhout, Verdonck, John Bull, Liberti, Gossec, et cent autres qui n'étaient connus que par leurs ouvrages. Je lui dois beaucoup d'éclaircissements concernant ces artistes. Les découvertes de M. de Burbure relatives aux architectes belges ne sont pas moins intéressantes.

A ces titres M. de Burbure ajoute celui d'avoir été un des plus actifs promoteurs de l'institution des sociétés de chœurs de la Belgique, pour lesquelles il a écrit un très-grand nombre de compositions. Il est membre d'honneur des plus importantes de ces sociétés à Bruges, Gand, Alost, Bruxelles, Mons, Anvers et Termonde, et appartient aussi à l'Académie de Sainte-Cécile de Rome, à la Société des sciences, des arts et des lettres du Hainaut, au Comité flamand de France, et enfin à La Gilde de Saint-Luc d'Anvers. Le *Messager des sciences historiques* et le recueil littéraire flamand *Het Tael Verbond* renferment plusieurs morceaux intéressants dont il est auteur.

Comme compositeur M. de Burbure a produit beaucoup d'œuvres de tout genre : la plupart de ses ouvrages sont exécutés avec succès dans les églises et dans les concerts d'Anvers et des Flandres. Ses productions les plus importantes sont celles-ci : MUSIQUE D'ÉGLISE à 4 voix et orchestre : 1° *Messe solennelle* (en *ut*). — 2° *Amalecitæ* oratorio (en *ré*). — 3° *Stabat Mater* (en *ut* mineur). — 4° *Te Deum* (en *mi* bémol). — 5° *Exultate Deo*, psaume (en *ré*). — 6° Litanies de la Vierge (en *si* bémol). — 7° *Cœli enarrant*, psaume (en *sol*). — 8° *Alma* (en *fa*). — *Regina* (en *ré*); *Ave* (en sol); *Salve* (en *mi*). — 9° *Hæc dies* (en *mi* bémol). — 10° *Veni sponsa* (en *fa*). — 11° *Emitte Spiritum* (en *mi*). — 12° *Jesu dulcis memoria* (en *la* bémol). — 13° *Levavi oculos* (en *mi* bémol); *Adjuva nos Deus* (idem); *Ave Maria* (idem). — 14° plusieurs *Tantum ergo*, etc. — MUSIQUE D'ORCHESTRE : 15° Ouverture (en *mi* bémol). — 16° *idem* (en *sol*). — 17° *idem* de *Jacques d'Artevelle* (en *ré*). — 18° *Symphonie nationale* (en *ré*). — MUSIQUE EN HARMONIE MILITAIRE : 19° Ouverture de *Quintin Metsys*. — 20° *idem* de la *Serafina*. — 21° : *idem* de *Godefroi de Bouillon*. — 22° *idem* de *Charles-Quint*, couronnée en 1840. — 23° Trois airs variés. — 24° Fantaisies, Caprices, Pots-pourris sur *les Huguenots*, *Guido et Ginevra*, le *Postillon de Longjumeau*, *Les Martyrs*, *Le Brasseur de Preston*. — 25° Marches, valses, pas redoublés. — CHŒURS, SCÈNES, CANTATES avec orchestre, en harmonie militaire : 26° *Le Chant des pirates* à 4 voix. — 27° *Bardenzang* à 4 voix. — 28° La *Ronde des Fées*, à 3 soprani. — 29° *Le Plaisir*, à 6 voix. — 30° *Vengeance*, à 4 voix. — 31° *De Stag by Doggersbook*, à 4 voix. — 32° *Lindanus*, ode symphonique à 4 voix. CHŒURS SANS ACCOMPAGNEMENT. — 33° *Les mauvais Garçons*, à 4 voix. — 34° *Sur l'eau*, à 3 voix. — 35° *Amis, chantons*, à 3 voix. — 36° *Flandre au Lion* à 4 voix. — 37° *Belgie*, idem. — 38° *Souvenirs de Boitsfort*, valse à 4 voix. — 39° *Amis, rentrons*, à 5 voix. — 40° *Art, Patrie, et Dieu*, à 4 voix. — 41° *Mozart*, idem. — 42° *Les Mélomanes*, à 4 voix. — 43° *Chant de Noël*, à 4 voix. — 44° *Storm en Kalmte*, à 4 voix. — 45° *Hymne à sainte Cécile*, à 10 voix. — AIRS AVEC ORCHESTRE : 46° *Le Marin*, pour basse. — 47° *L'Absence*, pour soprano. — 48° *Le château de Male*, ballade. — 49° *Ave maris Stella*, pour basse. — 50° *Exaudi Deus*, pour ténor et violoncelle concertant. — 51° *Miseremini mei*, pour soprano. De plus, un très-grand nombre de romances, mélodies, duetti, chansonnettes, avec piano, dont cinquante-six ont été publiées en Belgique et en Allemagne, depuis 1834 jusqu'en 1850.

M. de Burbure est depuis plusieurs années (1858) administrateur de l'Académie des beaux-arts d'Anvers, et cette ville lui est redevable de l'excellent catalogue de son musée.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

BURBURE de **WESEMBECK** (Gustave-Louis-Marie de), frère du précédent et conservateur des hypothèques à Gand, est né à Termonde, le 22 juillet 1815. Amateur de musique zélé, il a cultivé cet art avec passion dans sa jeunesse, et s'est fait une réputation d'habileté comme exécutant sur la clarinette et comme chanteur dans les concerts. Il a composé plusieurs airs variés, marches, pas redoublés, etc., dont une partie a été publiée dans le journal de musique militaire de Gambaro, et a arrangé beaucoup de morceaux d'opéras en musique d'harmonie pour les instruments à vent. On lui doit aussi plusieurs morceaux de musique d'église, tels que *Tantum ergo*, *Salve Regina*, *Graduels en chœur* avec orchestre, etc. Organisateur et directeur de la société chorale de Gand connue sous le nom de *La Lyre gantoise*, il a écrit pour elle des chants en chœur pour voix d'hommes.

BURCHARD (Udalric), professeur de philosophie à Leipsick, au commencement du seizième siècle, a fait imprimer un petit traité du chant grégorien, sous ce titre : *Hortulus musices practicæ, omnibus divino gregoriani concentus modulo se oblectaturis tam jucundus quam proficuus;* Leipsick, Michel Lother, 1518, 3 feuilles in-4°. Il y a eu une première édition de cet ouvrage qui paraît avoir été publiée en 1514, d'après la souscription de la préface.

BURCHARD (Georges), moine à Augsbourg, vivait au commencement du dix-septième siècle. Il a fait imprimer de sa composition une messe à quatre voix, avec accompagnement de quatre instruments; Augsbourg, 1624, in-4°.

BURCI (Nicolas), dont le nom latinisé est *Burtius*, et que Forkel appelle *Burzio*, naquit à Parme, vers 1450. Son père, Melchior Burci, lui fit embrasser l'état ecclésiastique. Après avoir fini ses études, il fut élevé au sous-diaconat, le 28 mars 1472, après quoi il se rendit à Bologne pour y étudier le droit canon. Arrivé dans cette ville, il s'y attacha à la famille Bentivoglio, et célébra dans des pièces de vers (*carmina*), en 1486, le mariage d'Annibal Bentivoglio avec Lucrèce, fille d'Hercule d'Este. Il resta attaché à cette famille jusqu'au pontificat de Jules II, époque où les Bentivoglio cessèrent d'être en faveur. Alors il revint dans sa patrie et fut nommé recteur de l'oratoire de Saint-Pierre *in Vincula*. On voit par un acte du notaire Stefano Dodi, cité par Affò (*Memorie degli Scritt. Parmigiani*, t. 3, p. 152), qu'il vivait encore au mois de février 1518, et qu'il était *guardacore* dans l'église cathédrale de Parme.

Un professeur de musique espagnol, établi à Bologne, nommé Barthélemi *Ramis de Pareja* ayant attaqué la doctrine de Gui d'Arezzo, dans un ouvrage publié à Bologne en 1482 (*voy.* Ramis de Pareja), Burci prit la défense du moine Arétin dans un livre intitulé : *Nicolai Burtii Parmensis musices Professoris, ac juris Pontifici studiosissimi Musices opusculum incipit, cum defensione Guidonis Aretini adversus quemdam Hyspanum veritatis prevaricatorem;* Bononiæ, 1487, in-4°, gothique. Ce titre annonce peu de politesse et le style de l'ouvrage est encore plus amer; *la lingua e la dottrina usata nel suo libro*, dit B. Baldi (*Cronica de Matematici*, p. 100), *tengon del barbaro e rugginoso*. Quatre ans après, c'est-à-dire en 1491, Spataro, professeur de musique à Bologne, et l'un des élèves de Ramis, publia une défense de son maître. Burci ne répliqua pas; mais la dispute, qui changea d'objet, se renouvela entre Gafori et Spataro. On peut voir les détails de cette discussion aux articles Ramis, Gafori et Spataro.

Dans le tome cinquante-neuvième de la *Biographie Universelle* de MM. Michaud est une notice sur *Burtius* par M. Weis, savant et laborieux littérateur, où l'on trouve ce passage : « Il (Burcius ou Burci) eut une dispute très-« vive avec un musicien espagnol qui s'était « déclaré contre le système de Gui d'Arezzo, et « le réfuta dans un ouvrage devenu très-rare. « Mazzuchelli (*Scrittor. Ital.*, II, 2449), copié « par les biographes italiens, prétend que l'Es-« pagnol dont il est question n'est autre que le « célèbre Barthélemi Ramos de Paréja; *mais « c'est une erreur, puisque Ramos n'était pas « contemporain de Burtius.* » Pour donner de la valeur à une assertion si extraordinaire, M. Weis renvoie à l'article *Ramos* (tome trente-septième de la *Biographie Universelle*) : il paraît qu'il a pris à la lettre ce qui est rapporté dans cet article, roman ridicule qui ne contient pas un mot de conforme à la vérité des faits (*voyez* Ramis ou Ramos de Paréja).

Mazzuchelli cite le livre de Burci sous le titre de *Encomium Musicæ;* Bononiæ, 1489, in-4°. Il aura sans doute été induit en erreur par quelque catalogue mal fait; mais voici un fait singulier. On trouve dans le catalogue du cabinet de curiosités de l'abbé de Tersan, vendu à Paris en 1820, l'indication suivante : *Nicolai Burtii parmensis musices opusculum, cum defensione Guidonis Aretini*; Argentinæ, per Joann. Pryss, anno 1487, in-8°. L'auteur de la notice ajoute : « première édition d'un livre fort curieux, « avec des notes de Mercier de Saint-Léger et « de M. de Tersan ». Aucun bibliographe n'a connu cette édition, qu'on ne peut révoquer en

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

doute, car toutes les indications sont précises. Les notes de Mercier de Saint-Léger auraient peut-être éclairci ce fait; mais je n'ai point vu l'exemplaire qui est passé en Angleterre.

On trouve dans les mémoires d'Affò sur les écrivains de Parme les titres de huit autres ouvrages de Burci, qui n'ont point de rapport avec la musique.

BURCICAI (Zuane ou Jean), compositeur vénitien qui, par son génie original, méritait d'être mieux connu, passa presque toute sa vie dans la compagnie des gondoliers pour lesquels il a composé beaucoup de barcarolles dont les mélodies étaient en général mélancoliques. On a publié de sa composition deux ouvrages curieux intitulés : 1° *Festino del giovedi grasso à 5 voci*; Venise, Amadino, 1608. — 2° *La Pazzia senile à 3 voci*; ibid., 1607, in-4°. C'est le sujet traité par Banchieri (*voy.* ce nom), mais d'une manière plus piquante et plus originale.

BURCK (Joachim de), compositeur et *cantor* à Mülhausen, dans la seconde moitié du seizième siècle, naquit dans les environs de Magdebourg. Il était bon organiste, et fut, à cause de son talent, l'un des 53 juges choisis pour la réception de l'orgue de Gröningue, en 1596. Ses ouvrages imprimés sont : 1° *Passion-Christi, nach dem 4 Evangelisten auf dem teutschen Text mit 4 Stimmen zusammen gesetzt*; Erfurt, 1550, in-4°; Wittenberg, 1568, in-4°, et Erfurt, 1577. — 2° *Harmoniæ sacræ tam viva voce, quam instrumentis musicis cantatu jucundæ*; Nuremberg, 1566, in-4°, obl. — 3° *IV Decades sententiosorum versuum*; 1567, in-8°. — 4° *Cantiones sacræ 4 vocum*, Mülhausen, 1569. — 5° *Symbolum apostolicum Nicænum, Te Deum laudamus*, etc., *mit 4 Stimmen*, 1569, in-4°. — 6° *XX geistliche Oden auf Villanellen art gesetzt*, 1re partie; Erfurt, 1572, in-8°. — 7° idem., 2e partie; Mülhausen, 1578, in-8°. — 8° *Sacræ cantiones plane novæ ex vet. et novo Testamento 4 vocum*; Nuremberg, Gerlach, 1573, in-4°. — 9° *Odæ sacræ Ludovici Helmboldi Mulhusini suavibus harmoniis ad imitationem italicarum villanesiarum, nusquam in Germania linguæ latinæ antea accomodatarum, ornatæ, studio Joachimi a Burck civis Mulhusini; Mulhusii, typis Georgii Hentzschii*, in-8°, lib. I-II. — 10° *Hebdomas div. instituta, sacris odis celebrata, lectionumque scholasticarum intervallis, cum Mulhusii, tum alibi, per singulos dies et horas 4 vocum*; *Mulhusii*, 1580, in-8°. — 11° *Officium sacro-sanctæ cœnæ Dominicæ super cantiunculum*: Quam mirabilis, etc.; Erfurt, Baumann, 1580, in-4° obl. — 12° *XL Teutsche Lieder vom heil-Ehestande mit 4 Stimmen*, 1re partie; Mülhausen, 1583, in-8°; 2e édition, 1595. — 13° *XLI Liedlein vom heil-Ehestande mit 4 Stimmen*, 2e partie; Mülhausen, 1596. — 14° 30 *Geistliche Lieder auf die Fest durch Jahr mit 4 Stimmen zu singen*; Mülhausen, 1594, in-4°, et Erfurt, 1600 in-8°. — 15° *Die historisches Liedens Jesu-Christi, aus dem Evangelisten Luca von 5 Stimmen*; Mülhausen, 1597, in-4°, obl. — 16° *Mag. L. Helmbolds Crepundia sacra für 4 Stimmen*; Mülhausen, 1596, 2e édition, Erfurt, 1608. — 17° *XL teutsche Liedlein, in 4 Stimmen componirt von Burck und joh; Eckard*, 1599. — 18° *Helmbolds lateinische Odæ sacræ in 4 Stimmen gesetzt*; 1626, in-4°.

BURCKHARD (....), constructeur d'orgues célèbre, à Nuremberg, dans le quinzième siècle. Parmi les instruments qui sont sortis de ses mains on cite l'orgue de Saint-Sebald à Nuremberg, qui fut achevé en 1474. Burckhard est mort en 1500.

BURDACH (Daniel-Chrétien), docteur en médecine, né en 1739 à Rahle, dans la Lusace inférieure, fut reçu docteur, en 1768, à l'université de Leipsick, et mourut le 5 juin 1777. On a de lui une dissertation intitulée : *De vi æris in Sono*; Leipsick, 1767, 32 pages in-4°.

BURDE (Élisabeth-Guillelmine), femme de l'écrivain de ce nom, naquit à Leipsick en 1770. Fille du maître de chapelle Hiller, elle apprit de son père l'art du chant, et acquit un talent remarquable. En 1805, elle était au théâtre de Breslau, et y faisait admirer sa belle voix, qui s'étendait avec égalité dans une étendue de trois octaves, depuis le *fa* grave jusqu'au contre *fa* aigu. Elle avait aussi le mérite de beaucoup de netteté et de précision dans les traits. Jeune encore, elle mourut d'une inflammation d'entrailles, le 11 janvier 1806.

BURETTE (Pierre-Jean), naquit à Paris, le 21 novembre 1665. Son père, Claude Burette, était un harpiste habile et jouissait d'une grande célébrité (1). L'enfance du jeune Burette fut si valétudinaire, qu'on n'osa ni l'envoyer au collége, ni le fatiguer par des études sérieuses. Il apprit seulement la musique, dans laquelle il fit de rapides progrès. A l'âge de huit ans, il joua devant Louis XIV d'une petite épinette que son père accompagnait avec sa harpe. Ayant appris aussi cet instrument, à l'âge de dix ans, il en don-

(1) On trouve, dans le catalogue de la bibliothèque de Burette, l'indication d'une collection qui a pour titre : Pièces de clavecin et de harpe composées par Cl. Burette, musicien du roi, natif de Nuys en Bourgogne, recueillies et notées par P. J. Burette, son fils, in-fol. obl., 2 vol. datés de 1698.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

nait des leçons ainsi que de clavecin, et bientôt il eut tant de vogue, qu'il ne put suffire au nombre de ses écoliers. Toutefois, ses succès ne pouvaient éteindre l'amour des lettres qui s'était manifesté en lui dès la plus tendre enfance; il employait à acheter des livres une partie du produit de ses leçons. Deux ecclésiastiques, amis de sa famille, lui avaient enseigné le latin, et par un travail assidu il avait appris seul la langue grecque, au moyen de la méthode de Lancelot. Bientôt cet amour de l'étude devint une passion si vive, qu'il en conçut du dégoût pour sa profession de musicien; enfin, à force d'instances, il obtint de ses parents de quitter cet état, et d'embrasser la médecine. Il fallait pour cela qu'il fît un cours de philosophie et qu'il prît ses degrés; rien ne le rebuta; une persévérance sans bornes lui fit surmonter tous les obstacles. Reçu successivement bachelier et licencié, il obtint le doctorat en 1690, n'ayant encore que vingt-cinq ans. Deux ans après, il fut nommé médecin de la *Charité des hommes*, et professeur de matière médicale en 1698; enfin il devint professeur de chirurgie latine en 1701, et obtint une chaire de médecine au Collége Royal, en 1710. La connaissance qu'il avait faite de l'abbé Bignon lui procura la charge de censeur royal vers 1702, et l'entrée de l'Académie des inscriptions en 1705. Dès 1706, Burette coopéra à la rédaction du Journal des Savants, et ne cessa d'y travailler pendant trente-trois ans. Il termina une vie honorable, laborieuse et tranquille, le 19 mai 1747, âgé de quatre-vingt-trois ans.

Tous les travaux littéraires de Burette se trouvent réunis dans les mémoires de l'Académie des inscriptions; ils se rapportent à la profession qu'il avait quittée, et à celle qu'il embrassa par la suite. Les premiers consistent en treize mémoires sur la gymnastique des anciens, qui est considérée comme une partie de l'hygiène. Parmi ceux-ci se trouvent deux mémoires sur *la Danse des anciens*, tom. I, pag. 93 et 117 des mémoires, qui ont un rapport direct avec la musique. L'abbé Fraguier, ayant cru trouver dans un passage de Platon la preuve que les anciens avaient connu la musique à plusieurs parties, parce que le mot *harmonie* s'y trouve employé plusieurs fois, exposa ses idées dans un mémoire dont il est rendu compte dans l'histoire de l'Académie des inscriptions (*voy.* Fraguier). Burette réfuta victorieusement cette opinion dans un autre mémoire, tom. III, p. 118 de la partie historique. Il prouva que toute la musique des anciens s'exécutait à l'unisson (homophonie), ou à l'octave (antiphonie), selon qu'elle était chantée par des voix égales, ou par des voix mêlées d'hommes et de femmes, qui sont, comme on sait, naturellement à l'octave. Il démontra que le mot *harmonie* n'avait pas chez les anciens la même acception que parmi nous, et qu'il ne signifiait que le rapport existant entre des intonations successives. Cependant il admettait quelquefois l'usage de la tierce dans la musique des Grecs. Ce mémoire fut suivi de treize autres sur le même sujet, dont voici l'indication : 1° *Dissertation sur la Symphonie des anciens tant vocale qu'instrumentale*, t. IV, p. 116. Elle a été traduite en latin, et insérée par Ugolini, dans son *Thesaur. antiq. sacr.*, tom. 32. — 2° *Dissertation où l'on fait voir que les merveilleux effets attribués à la musique des anciens ne prouvent point qu'elle fût aussi parfaite que la nôtre*, tom. V, p. 133. — 3° *Dissertation sur le Rhythme de l'ancienne musique*, tom. V, p. 152. — 4° *De la Mélopée de l'ancienne musique*, tom. V, p. 169. Burette publia dans ce mémoire trois morceaux de l'ancienne musique grecque, dont Edmond Chilmead avait précédemment donné deux fragments dans son traité *De Musica antiqua græca*, à la fin de l'édition d'*Aratus*, et *Kircher*, le troisième, dans sa Musurgie (*voy.* Chilmead). Burette y joignit la traduction en notes modernes, afin de mettre le lecteur en état de juger; mais l'exactitude de cette traduction est loin d'être parfaite. — 5° *Discours dans lequel on rend compte de divers ouvrages modernes touchant l'ancienne musique*, tom. VIII, p. 1. — 6° *Examen du traité de Plutarque sur la musique*, tom. VIII, p. 27. — 7° *Observations touchant l'histoire littéraire du dialogue de Plutarque*, ibid., p. 44. On y trouve la nomenclature des éditions de ce dialogue, l'indication des variantes du texte et des traductions; la notice et l'examen des critiques et des commentateurs. — 8° *Nouvelles réflexions sur la symphonie de l'ancienne musique, pour servir de confirmation à ce qu'on a tâché d'établir là-dessus dans le quatrième volume des mémoires de Littérature*, ibid., p. 63. Le père Du Cerceau, se fondant sur ces deux vers d'Horace,

> Sonante mistum Tibia Carmen lyra,
> Hac Dorium, illis Barbarum,

avait cru y trouver la preuve que les anciens connaissaient au moins l'harmonie de la tierce, et qu'ils avaient des concerts dans lesquels plusieurs instruments jouaient à la fois dans deux modes différents; les nouvelles réflexions de Burette contiennent la réfutation de cette opinion. Toutefois, il faut avouer que, si l'explication du jésuite Du Cerceau n'est pas soutenable, Burette s'égare de son côté lorsqu'il veut de-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

montrer que les anciens ont fait usage, *borné à la vérité*, des dissonances dans l'harmonie simultanée, parce que Du Cerceau lui avait prouvé que la tierce était considérée par les Grecs comme un intervalle de cette nature. (*Voy.* Du Cerceau) (1). — 9° *Analyse du dialogue de Plutarque sur la musique*, ibid., p. 80. — 10° *Dialogue de Plutarque sur la musique, traduit en français avec des remarques*, tom. X, p. 3. — 11° *Remarques sur le dialogue de Plutarque touchant la musique*, tom. X, p. 180-330; tom. XIII, p. 173-316; tom. XV, p. 293-394; tom. XVII, p. 31-60. Travail précieux, dans lequel le texte grec se trouve corrigé avec soin, d'après un grand nombre de manuscrits : la traduction de Burette est accompagnée de beaucoup de notes dans lesquelles on trouve des notices sur plus de soixante-dix musiciens de l'antiquité. On a tiré, pour les amis de l'auteur, quelques exemplaires du dialogue et des notes; Paris, de l'imprimerie Royale 1735, in-4°. Debure (*Bibliog. instruct.*) dit que ces exemplaires ne sont qu'au nombre de dix. Clavier a ajouté la traduction de Burette à celle d'Amiot, dans l'édition des œuvres complètes de Plutarque, mais sans y joindre les dissertations. — 12° *Dissertation servant d'épilogue ou de conclusion aux remarques sur le traité de Plutarque touchant la musique; dans laquelle on compare la théorie de l'ancienne musique avec celle de la musique moderne.* 1re et 2e parties, tom. XVII, p. 61-106. — 13° *Supplément à la dissertation sur la théorie de l'ancienne musique, comparée avec celle de la musique moderne*, tom. XVII, p. 106-126.

Burette est l'un des hommes qui ont le plus contribué à débrouiller le chaos de la musique des anciens : il a mis dans ses travaux beaucoup de savoir et de sagacité; mais Chabanon (*Mém. de l'Acad. des inscr.*, tom. 35, p. 361) et l'abbé Barthélemy (*Avertissement des Entretiens sur l'état de la musique grecque*) lui ont reproché avec justesse de n'avoir pas assez distingué les temps.

Il n'a manqué à Burette que de connaître bien les conséquences de la tonalité de la musique des anciens, quant à l'ensemble du système de cette musique. C'est pour avoir manqué de ce genre de connaissances, qu'il a eu souvent recours aux ressources de l'érudition, au lieu d'entrer avec hardiesse dans le domaine de la nature des choses. Perne seul a bien connu cette partie de la musique des Grecs (*voy.* Perne).

Burette s'est fait connaître comme compositeur par des cantates dont la seconde édition a été publiée sous ce titre : *Le Printemps et autres cantates françaises, de M. Burette maître de clavecin de Mlle de Charolois*; Paris, 1722, in-4°.

BURGDORFF (Zacharie), contrapuntiste du seizième siècle, vécut à Gardeleben dans la Haute-Marche. Il a fait imprimer : *Magnificat 5 vocum*; Magdebourg, 1582.

BURGER (Le Père Innocent) naquit le 30 mars 1745, à Tirschenreith (Cercle du Mein). Après avoir étudié avec ardeur les sciences et la musique, il entra dans l'ordre des Bénédictins à l'abbaye de Michaelfeld, le 20 septembre 1767, et fut ordonné prêtre le 15 septembre 1770. Il jouait très-bien du violon, et composa pour l'église un grand nombre de messes, de vêpres, de litanies, antiennes, hymnes, etc. Il est mort en 1805.

BURGH (A.), professeur du collége de l'Université à Oxford, et littérateur anglais, a publié un livre qui a pour titre : *Anecdotes on Music, historical and biographical, in a series of letters from a Gentleman to his Daughter* (Anecdotes historiques et biographiques, sur la musique, dans une suite de lettres d'un gentilhomme à sa fille); Londres, 1814, trois vol. in-12. Ces lettres ont été traduites en allemand, par *C. F. Michaëlis* et publiées à Leipsick en 1820, in-8°. L'ouvrage de Burgh est entièrement tiré de l'histoire de la musique par Burney et de celle de Hawkins; le troisième volume seul contient des détails assez intéressants sur l'état de la musique en Angleterre depuis 1780.

BURGHERSH (Lord), comte de **WESTMORELAND**. *Voyez* Westmoreland.

BURGMÜLLER (Auguste-Frédéric), né à Magdebourg, était, en 1786, directeur de musique au théâtre de Bellomo, à Weimar, et passa, en 1795, à celui de Koberwein, à Mayence, en la même qualité, puis à Dusseldorf, où il mourut le 21 août 1824. Il a composé la musique du petit opéra allemand : *Das Hætte ich nicht gedacht*, et celle de *Macbeth*.

BURGMÜLLER (Norbert), fils du précédent, naquit à Düsseldorf, le 8 février 1810 (1). Élève de son père, il s'est fait connaître comme

(1) L'éclaircissement du sens de ce passage d'Horace avait donné lieu précédemment à une dissertation de Molineux, qui se trouve dans les *Transactions philosophiques*, année 1702, n° 282. *Voy.* Molineux.

(1) Suivant le supplément du Lexique universel de musique, publié par Schilling (p. 67). Burgmüller serait né en 1804; mais la date que je donne est certaine, car je la tiens de l'artiste lui-même que j'ai vu à Aix-la-Chapelle en 1834. Cette date est aussi donnée par M. Ferd. Hecker (*Die Tonkust. des 19 Jahrh.* p. 18).

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

pianiste et compositeur ; mais, esprit bizarre, ennemi des usages du monde, des conventions sociales et de toute contrainte, il avait une égale antipathie pour les formes de l'art dans lesquelles se sont exercés les grands maîtres des époques antérieures. Sa liaison intime avec le poëte Grabbe, autre esprit de la même trempe, l'entraîna dans des excès qui ruinèrent sa santé et nuisirent au développement de ses facultés. Il mourut à l'âge de vingt-six ans, le 7 mai 1836, à Aix-la-Chapelle, où il était allé prendre des bains, dans l'espoir de ranimer ses forces éteintes. Burgmüller fut un des fondateurs de l'association des fêtes annuelles de musique qui se donnent tour à tour, à la Pentecôte, dans les villes de Dusseldorf, Cologne, Elberfeld et Aix-la-Chapelle. Il a écrit plusieurs ouvertures, symphonies, quatuors pour instruments à archet, concertos et sonates pour piano ; la plupart de ces compositions sont restées en manuscrit. Parmi ses ouvrages publiés, quelques-uns n'ont vu le jour qu'après sa mort. Sa première symphonie fut exécutée à Leipsick, en 1838, et y fut écoutée avec plus de curiosité que de sympathie. Une des meilleures productions de Norbert Burgmüller est une sonate pour piano en *fa* mineur, op. 3 ; Leipsick, Hofmeister. Une autre pièce pour le même instrument, intitulée *Rhapsodie*, op. 13, ibid., est intéressante par l'originalité. On connaît aussi de lui des recueils de mélodies avec accompagnement de piano, op. 3, 6 et 10.

BURGMÜLLER (Frédéric), né à Ratisbonne en 1804, a fait ses études musicales dans le lieu de sa naissance, et s'adonna particulièrement à celle du piano. En 1829, il se rendit à Cassel pour y continuer des études de composition sous la direction de Spohr. Dans un concert donné le 14 janvier 1830, il fit le premier essai de son double talent de pianiste et de compositeur, en exécutant un concerto de piano avec orchestre, qui fut applaudi. En 1832, il arriva à Paris, d'où il ne s'est plus éloigné depuis cette époque, et s'y livra à l'enseignement et à la composition d'une multitude de morceaux d'une difficulté moyenne pour le piano, qui ont obtenu un succès populaire. Il aborda aussi la scène, car il écrivit en 1843 la musique du ballet *La Péri*, où l'on remarqua de jolis airs de danse, puis un acte de *Lady Henriette*, ballet dont MM. de Flotow et Deldevez composèrent les autres. Burgmüller avait obtenu du roi Louis-Philippe des lettres de naturalisation en 1842 ; mais après 1844 il disparaît en quelque sorte de la vie artistique, et depuis lors il s'est livré à l'enseignement. Ses œuvres de piano les plus importantes consistent en fantaisies, caprices, rondos, et sont au nombre d'environ cent, non compris un très-grand nombre de bagatelles plus légères et plus faciles. Burgmüller, quoiqu'il ne manquât pas de talent, a été le Henri Karr de son temps, c'est-à-dire un fabricant de petite musique.

Deux autres pianistes et compositeurs du même nom ont aussi publié des morceaux de musique légère, si musique il y a. Le premier, Ferdinand Burgmüller, paraît avoir vécu à Hambourg et y a fait imprimer chez Schuberth des morceaux faciles, au nombre de trente-six, sous le titre de *Operafreund* (L'ami de l'opéra), sous toutes sortes de formes et sur des thèmes pris dans les opéras à la mode ; puis *Le petit Dilettante*, en quatre rondeaux, et d'autres choses du même genre. L'autre, Henri Burgmüller, ancien élève du Conservatoire de Prague, est professeur de piano dans cette ville. On a de lui des *Fleurs pour la jeunesse*, morceaux arrangés sur des motifs des *Diamants de la couronne* ; Prague, Hofmann, etc. Il y a aussi un *François Burgmüller* dont André, d'Offenbach, a publié des pots-pourris intitulés : *Les Opéras modernes*. Ce sont des airs mêlés et variés que l'auteur a pris dans *La Fille du régiment*, dans *La Part du Diable*, d'Auber, etc. Les lexiques de Gassner et de Schladebach, continué par Édouard Bernsdorf, gardent le silence sur ces artistes.

BURGSTALLER (Marie-Walbourg), naquit le 7 avril 1770 à Illereichen, en Bavière. Dans son enfance, elle fut envoyée chez son oncle, riche habitant d'Augsbourg, chez qui elle apprit la musique. En 1785, elle monta sur la scène, et joua en Suisse, dans le Würtemberg, la Franconie, etc., sous la direction de François Grimmer, et partout obtint des succès par sa jolie voix, son chant gracieux et son jeu spirituel. En 1795, elle quitta la troupe de Grimmer, pour entrer dans celle de Valdonini à Augsbourg, et l'année suivante elle passa dans celle de Rossner, à Constance, où elle épousa le chanteur J. P. Tochtermann. Elle fut placée avec lui à Manheim au théâtre de la cour, en 1798, et deux ans après elle fut appelée à celui de Munich, où elle chantait encore en 1810.

BURGSTALLER (François-Xavier), de la même famille, né en Bavière, vers 1815, s'est fait un nom comme virtuose sur le zither, instrument de l'espèce des tympanons en usage dans la Hongrie, la Bohême, le Tyrol et dans une partie de l'Allemagne méridionale, mais dont les cordes sont pincées. Burgstaller vit actuellement (1854) à Munich. Il a publié pour son instrument des danses allemandes et des valses, op. 1, 2, 3, 4 ; Munich, Falter. — 100 *Ländler* pour deux zithers,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ou pour deux violons et deux clarinettes, op. 5; ibid. — *Reseda Düfte* (Odeur de réséda), collection de valses, op. 6. ibid. — 36 *Ländler* originaux, en trois suites, pour le zither à baguettes; Munich, Aibl.

BURI (Louis-Isembourg de), écrivain et compositeur, était, dit Meusel, capitaine à Dierdorf, puis à Neuwied en 1785. Vers ce temps il fit représenter au théâtre de cette dernière ville l'opéra *Les Matelots*, dont il avait composé le livret et la musique. En 1789, il y donna *Le Charbonnier*, qui lui appartenait aussi comme poëte et comme musicien, et peu de temps après le drame d'*Amasili*. Comme écrivain, de Buri est connu par un recueil de mélanges intitulé : *Bruchstücke vermischten Inhalts*; Altenbourg 1797, 154 pages in-8°. Il y traite des effets de la musique sur le cœur. Aux talents de compositeur, de poëte et de littérateur, de Buri unissait celui d'une brillante exécution sur le violon : il a laissé en manuscrit des solos pour cet instrument.

BURJA (Abel), professeur de mathématiques à l'Académie de Berlin, naquit en 1752. Il fut d'abord instituteur de M. de Tatischtchef, à Baldino, près de Moscou, ensuite prédicateur français à Berlin, et enfin, en 1787, professeur et membre de l'Académie des sciences. En 1796 il lut dans une séance de l'Académie un mémoire sur la nature des sons produits par des plaques de verre, et sur l'usage de l'archet, pour les mettre en vibration. Ce mémoire a été inséré parmi ceux de l'Académie des sciences et belles-lettres de Berlin, 1796 (classe de mathém., p. 1-16). Dans la même séance Burja présenta le modèle d'une sorte d'harmonica composé de cloches de verre destinées à être mises en vibration par des archets. On a aussi de ce savant la description d'un nouveau chronomètre sous ce titre : *Beschreibung eines Musicalischen Zeitmessers*; Berlin, 1790, 24 pages in-8°, et deux *Mémoires sur les rapports qu'il y a entre la musique et la déclamation*. (Mém. de Berlin, 1803. Part. mathém., p. 13-49.)

BURKHARD (Jean-André-Christ.), pasteur en second et inspecteur de l'école de Leipheim, en Souabe, a publié à Ulm, en 1832, un dictionnaire abrégé de musique sous ce titre : *Neuestes vollständiges Musikalisches Wörterbuch, enthaltend die Erklærung aller in der Musik vorkommenden Ausdrücke für Musiker und Musikfreunde*. On a du même auteur une instruction abrégée pour apprendre soi-même l'harmonie; cet ouvrage est intitulé : *Kurze und gründlicher Unterricht im Generalbass zur selbstbelehrung*; Ulm, Ebner, 1827, in-4°.

BURKHARDT (Salomon), directeur d'une société de chant à Iéna, naquit à Triptis, près de Weimar, le 3 novembre 1803, et mourut à Dresde, le 19 février 1848. Fécond compositeur ou arrangeur de petites pièces pour le piano, il en a publié un grand nombre à Dresde et à Chemnitz, la plupart sur des thèmes d'opéras. On connaît sous son nom environ 80 œuvres de ce genre. Il a fait imprimer aussi des *Lieder* pour basse et pour soprano, à Hanovre, chez Hofmann, et des chants pour quatre voix d'hommes.

BURLINI (Don Antonio), né à Rovigo, dans la seconde moitié du seizième siècle, fut moine olivetain et organiste de *Monte-Oliveto*, à Sienne. Il est auteur d'un ouvrage intéressant qui a pour titre : *Fiori di concerti spirituali a una, due, tre, e quattro voci, col basso continuo per l'organo, et altro simile istrumento*; in Venetia, appresso Giacomo Vincenti, 1612, in-4°. A la partie de basse continue on trouve cet avertissement, qui renferme les règles de l'accompagnement de la basse chiffrée les mieux formulées qui aient paru à cette époque, où l'invention de ce genre d'accompagnement était récente. On y lit : *Li presenti concerti si renderano assai vaghi e belli, se dall' organista sarà sonato il basso continuo con le sue consonanze semplici; cioe ottava, quinta e terza; eccettuate però quelle note segnate con li numeri di quarta, settima, sesta e quinta, che in tal luoco sarà sempre falsa; quale note dovrano sonarsi necessariamente con il suo numero per unire il suono con la voce, che canta. La quarta e terza maggiore per far cadenza perfetta (l'istesso dico della sesta maggiore) sono ormai tanto usitati dalli organisti, ch'o giudicato traslasciarle, per non confondere tanti numeri con le note, rimettandole al suo giudicio : il che sia per non detto i buoni e intelligenti organisti.* On connaît d'autres ouvrages de Burlini dont voici les titres : 1° *Missa, Salmi e Motetti concertati a otto voci*; Venise, Vincenti, 1615, in-4°. — 2° *Lamentazioni per la settimana santa a 4 voci con un Benedictus a cinque, e due Miserere a due cori. Il tutto, concertato alla moderna co'l basso continuo per il clavicembalo, o spinetta, aggiuntovi une parte per uno violino, e il modo di concertarle, che è notato nel basso continuo; opera settima*, in Venezia, app. Giac. Vincenti, 1614, in-4°.

BURMAN (Éric), né à Byrdéa, dans la Gothie occidentale, le 23 septembre 1692, fit ses études littéraires, scientifiques et musicales à l'école de Pitéa, puis au gymnase de Hone-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sand, et enfin à l'université d'Upsal. Zellinger, directeur de musique à la cathédrale d'Upsal, lui donna des leçons de musique instrumentale. Le 3 mai 1712, il prononça son premier discours public à la louange de la musique (*De Laude Musices*), ce morceau ne paraît pas avoir été imprimé. En 1715, il publia une dissertation *De Proportione harmonica* qui parut à Upsal. Une seconde partie du même ouvrage fut imprimée en 1716. Dans la même année il alla à Stockholm et y établit une école de mathématiques qu'il dirigea pendant trois ans. Nommé adjoint du professeur de mathématiques à l'université d'Upsal, en 1719, il remplaça peu de temps après son ancien maître Zellinger comme directeur de musique de la cathédrale. En 1728, il fut élu membre de la société royale des sciences de la Suède. C'est vers cette époque qu'il s'occupa avec activité de travaux relatifs à l'astronomie. Comme président de l'université, il prononça plusieurs discours et des dissertations sur divers objets de musique, son art favori. Une de ces dissertations a été publiée sous ce titre : *Specimen academicum de Triade harmonica, quod ann. Ampliss. facultate philosoph. in Reg. Ups. Universitate, et Præside viro Ampliss. M. Erico Burman, astron. Prof. Reg. et ordin. publico candidatorum examini, ad d. 3 jun. an. 1727 in auditor. Gust. maj. Horis ante meridianis consuetis, modeste submit. S. R. M. Alumnus, Tobias Westenbladt, arosia Westmannus ;* Upsal, Leter. Wenerianis, in-8°, 4 feuilles. Ainsi qu'on le voit par ce titre, les questions de cette dissertation avaient été posées par Burman, comme président, mais la thèse fut soutenue par Tobie Westenbladt. Quelques chagrins particuliers, dont Burman fut affecté avec trop de vivacité, causèrent sa mort le 2 novembre 1729.

BURMANN (François), fils de François Burmann, professeur de théologie à Utrecht, naquit en cette ville, dans la première moitié du dix-huitième siècle. Il fut d'abord pasteur à Nimègue, et succéda à son père dans la place de professeur de théologie à Utrecht. On a de lui un livre qui a pour titre : *Het nieuw Orgel in de vrye Heerlykheid van Catwyk aan den Rhyn, den drieenigen God Tueyeheiligt, in eene Leerede over Ps. CL. terpleglige inwyinge van het zelven aldaar uitgesprooken op den 20 july* 1765 (Le nouvel orgue de la baronnie de Catwyk sur le Rhin, dédié à la Sainte Trinité, dans une instruction sur le psaume CL, etc.); Utrecht, 1765, in-4°.

BURMANN (Gottlob-Guillaume), poëte, compositeur, et virtuose sur le piano, naquit en 1737 à Lauban, dans la Lusace supérieure, où son père était maître d'écriture et de calcul. Il fréquenta les colléges de Lauenberg et de Hirschberg en Silésie, fit un cours de droit à Francfort-sur-l'Oder, en 1758, et retourna ensuite dans son pays. Plus tard il se fixa à Berlin, et y vécut de leçons de musique et de piano, d'articles littéraires pour les journaux, et du produit de quelques poëmes de circonstance. Quoiqu'il gagnât beaucoup d'argent, il avait si peu d'ordre et d'économie, qu'il tomba dans une profonde misère, surtout dans les dernières années de sa vie, où une atteinte d'apoplexie paralysa un côté de son corps. Burmann était petit, maigre, boiteux et difforme ; mais dans ce corps si peu favorisé de la nature logeait une âme ardente et un vif sentiment du beau. Original et doué d'une facilité prodigieuse, il se faisait surtout remarquer dans l'improvisation. Sans être préparé, il pouvait parler en vers pendant plusieurs heures sur un sujet quelconque. Au piano il avait un jeu brillant, bien qu'il eût perdu le doigt annulaire d'une main : il s'était fait un doigté particulier par lequel il suppléait à la perte de ce doigt. Tel fut cet homme qui, placé dans une meilleure position, et avec plus d'ordre, aurait pu se faire une renommée durable. Il mourut le 5 juin 1805, et ce même jour il envoya aux journaux un poëme où il se peignait mourant de misère. Comme compositeur, il se fit surtout remarquer par l'originalité de ses chansons ; il en est plusieurs dans ses recueils qui peuvent être considérées comme des modèles du genre. Il en a fait un grand nombre. On a de lui : 1° Six pièces pour le clavecin, 1776. — 2° Quatre suites pour le même instrument, 1777. — 3° Cinq recueils de chansons, publiés depuis 1766 jusqu'en 1787. — 4° Chants simples (chorals), 1er et 2me recueils ; Berlin, 1792. — 5° *Harmonietten oder Stücke-Klavier* (Petites harmonies ou pièces pour le clavecin), 1re, 2e et 3e suites ; Berlin, 1793. — 6° *Winter-Ueberlistung, oder deutsche national Lieder* (Le passe-temps de l'hiver, ou chansons nationales allemandes), trois suites pour les mois de janvier, de février et de mars ; Berlin, 1794. Continuation pour les mois d'avril, de mai et de juin, trois suites, idem, 1794. — 8° *Die Jahrzeiten für Klavier, Deklamation und Gesang* (Les saisons de l'année pour le clavecin, la déclamation et le chant, trois suites pour les mois de juillet, d'août et de septembre, idem, 1794. — 9° Idem, pour les mois d'octobre, de novembre et de décembre, 1794.

BURMEISTER (Joachim), né à Lunebourg, vers 1560, fut magister dans le même lieu, et collaborateur à l'école de Rostock. Il est au-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

teur des ouvrages dont les titres suivent : 1° *Synopsis Hypomnematum Musicæ poeticæ ad chorum gubernandum, cantumque componendum conscripta a M. Joach. Burmeister, ex Isagoge cujus et idem Auctor est;* Rostock, 1599, in-4°. 9 feuilles avec deux planches notées. Il y a quelques différences entre ce titre donné par Gerber et celui qui est cité par Forkel (*Allgem. Liter. der Musik*, p. 421), lequel est conforme à celui que j'ai trouvé dans les papiers de Brossard. Il paraît, au reste, par l'un et par l'autre titre, que cet ouvrage n'est que l'abrégé d'un autre plus étendu du même auteur. Brossard le considérait comme un fort bon traité de composition. — 2° *Musicæ practicæ, sive artis canendi ratio, quamvis succincta, perspicua tamen et usu hodierno ita accomodatæ;* Rostock, 1601, in-4°. Excellent petit traité du chant qui ne contient que 13 feuillets. Ces deux ouvrages sont fort rares; Brossard en a fait des extraits assez étendus qui se trouvent dans ses recueils manuscrits in-4°, à la Bibliothèque impériale de Paris. — 3° *Musica αὐτοσχεδιαστικη, quæ per aliquot accessiones in gratiam philomusorum quorundam ad tractatum de Hypomnematibus musicæ poeticæ ejusdem auctoris σποράδην quondam exaratas, etc.;* Rostock, 1601, 32 feuilles in-4°. Cet ouvrage est le plus considérable de tous ceux que Burmeister a publiés. Je ne le connais que d'après ce qu'en dit Gerber dans son nouveau Lexique des musiciens. Parmi les choses curieuses qui s'y trouvent, il y a une section spéciale sur la solmisation intitulée : *De Pronunciationis Symbolo*, où se trouvent les sept syllabes *ut, re, mi, fa, sol, la, si*, et la septième note bémolisée y est appelée *se*. Burmeister dit que cette syllabe *si* est nouvelle (*syllaba adventitia et nova*). Cependant Zacconi dit dans la deuxième partie de sa *Pratica di musica* (lib. 1, c. 10) que ce fut Anselme de Flandre qui donna ce nom à la septième note; or, ce musicien vivait à la cour de Bavière de 1540 à 1560. *Voy.* sur ce sujet Anselme de Flandre, Waelrant (Hubert), De Putte (Henri), Calwitz, Uréna (Pierre de), Caramuel de Lobkowitz, Hitzler (Daniel), Lemaire (Jean), Gibel (Othon) et Buttstett. *Voy.* aussi mon *Résumé philosophique de l'histoire de la musique* (p. CCXXIII). — 4° *Psalmen von Mart. Luthers und anderer, mit melodien;* Rostock, 1601, in-8°. — 5° Gerber indique un autre ouvrage de Burmeister d'après un journal allemand (*Reichs-Anzeiger;* ann. 1802, p. 1713), sous ce titre : *Musica poetica;* Rostock, 1606 : ne serait-ce pas une deuxième édition du premier livre?

BURNEAU ou **BURNIAUX**, surnommé *de Tours*, parce qu'il était né dans cette ville, fut poëte et musicien, sous le règne de saint Louis. On trouve deux chansons notées de sa composition dans un manuscrit de la Bibliothèque impériale, coté 65 (fonds de Cangé).

BURNEY (Charles), docteur en musique, naquit à Shrewsbury, dans le mois d'avril 1726. Les premiers éléments de son art lui furent enseignés par un organiste de la cathédrale de Chester, nommé Baker. Son beau-frère, maître de musique à Shrewsbury, lui donna ensuite des leçons de basse chiffrée. A l'âge de dix-huit ans, il fut envoyé à Londres, et placé sous la direction du docteur Arne. A peine avait-il achevé ses études près de ce célèbre compositeur, qu'il fut nommé organiste de l'église Saint-Denis *in Fenchurch-Street*. Il entra aussi, comme instrumentiste, au théâtre de Drury-Lane, pour lequel il écrivit, en 1751, un petit opéra-comique intitulé : *Robin Hood*, qui n'obtint pas de succès. Dans l'année suivante, il composa pour le même théâtre la pantomime de la Reine Mab (*Queen Mab*), qui fut mieux accueillie; mais Burney ne retirait de tout cela que peu d'argent, et ses moyens d'existence étaient si peu assurés, qu'il fut obligé de quitter Londres, et d'accepter une place d'organiste à Lynn, dans le comté de Norfolk. Il passa neuf années dans ce lieu, et y conçut le plan d'une histoire générale de la musique, pour laquelle il fit des études et rassembla des matériaux. Ses devoirs, comme organiste, ne l'empêchaient pas de faire quelquefois à Londres des voyages pour y faire graver ses compositions. Enfin, les sollicitations de ses amis le ramenèrent dans cette ville, où il se fixa. Il fit imprimer, en 1766, plusieurs concertos pour le piano, et composa pour le théâtre de Drury-Lane un divertissement intitulé : *The Cunningman* (l'Homme adroit), qu'il avait traduit du *Devin du Village* de J.-J. Rousseau. Cet ouvrage ne réussit pas, quoique la musique fût, dit-on, fort jolie. Ce fut vers le même temps que l'université d'Oxford lui conféra le grade de docteur en musique. En 1770, il fit un voyage en France et en Italie, dans le but de recueillir des matériaux pour son histoire de la musique. De retour en Angleterre, il y publia, en 1771, le journal de son voyage. L'année suivante il parcourut l'Allemagne, les Pays-Bas et la Hollande, sous le même point de vue, et il fit également paraître, en 1773, le résultat des observations faites dans ce second voyage.

Dès l'arrivée de Burney sur le continent, le plan de l'ouvrage qu'il projetait était arrêté; et, s'il y fit quelques légers changements, ils lui furent suggérés plutôt par des circonstances par-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ticulières que par des observations profondes qui auraient motivé ces modifications. C'est sans doute à cette cause qu'il faut attribuer la marche un peu superficielle qu'on remarque dans le journal du docteur Burney. Il s'était fait un cadre, et ne cherchait que ce qui pouvait y entrer, au lieu de se proposer de l'agrandir, si quelque découverte inattendue venait lui révéler des faits dont ses lectures précédentes n'avaient pu lui donner l'idée. Aussi le voit-on passer à côté de monuments du plus haut intérêt, existants dans nos bibliothèques, sans les apercevoir. Je citerai à cet égard la musique du moyen âge et antérieure au quinzième siècle, qu'il n'a fait qu'entrevoir. L'avantage le plus réel qu'il tira de ses voyages, fut de rassembler une belle collection de livres anciens et de manuscrits relatifs à son art, lesquels deviennent chaque jour plus rares. Après plus de vingt ans de préparation, le moment de mettre son projet à exécution était arrivé, et il se livra à la rédaction de son livre, qui l'occupa pendant quatorze années. Le premier volume, intitulé : *A general History of Music*, parut en 1776. Il contient l'histoire de la musique chez les peuples de l'antiquité jusqu'à la naissance de Jésus-Christ. Le second, publié en 1782, traite de la musique depuis le commencement de l'ère chrétienne jusqu'au milieu du seizième siècle. Le troisième, qui fut imprimé cinq ans après, contient l'histoire de la musique en Angleterre, en Italie, en France, en Allemagne, en Espagne et dans les Pays-Bas. Enfin le quatrième volume, sorti de la presse en 1788, comprend l'histoire de la musique dramatique, depuis sa naissance jusqu'à la fin du dix-huitième siècle.

Dans le temps où paraissait le livre de Burney, Hawkins (*voyez* ce nom), autre écrivain anglais, en publiait un sur le même sujet, en cinq volumes in-4°. Mais ces deux ouvrages eurent un sort bien différent. Celui de Hawkins, déprécié à son apparition par tous les journaux littéraires, n'eut aucun succès. Celui de Burney, au contraire, pour lequel les princes, les grands, les savants et les artistes avaient souscrit, fut prôné dans toute l'Europe, et telle fut la faveur qui l'accueillit, que la lenteur de sa publication ne nuisit pas même à son succès. Il faut en convenir, il y eut dans cette différence de destinée des deux livres un nouvel exemple des caprices de la fortune et de l'injustice qui préside souvent aux jugements humains. Bien supérieur à l'histoire de Hawkins, sous le rapport du plan, l'ouvrage de Burney lui cède souvent pour les détails, et n'est pas exempt de reproches à d'autres égards. J'ai dit la cause de ses défauts en parlant des voyages de l'auteur. J'ajouterai que Burney, malgré sa grande lecture, n'avait pas fait d'études assez fortes dans le contrepoint ni dans le style fugué pour bien juger du mérite des compositions ; qu'il n'avait qu'une connaissance médiocre des qualités propres des divers styles, et qu'il ignorait absolument les rapports des tonalités avec les différents systèmes d'harmonie et de mélodie. Son livre, composé pour l'Angleterre, a d'ailleurs le défaut de renfermer trop de détails sur la musique anglaise, depuis le seizième siècle ; car cette musique a été sans influence sur les modifications et sur la progression de l'art dans le reste de l'Europe. Rien ne montre mieux l'absence de vues élevées dans la tête de Burney, que ces fastidieux détails sur les représentations théâtrales de Londres dont le quatrième volume de son histoire est rempli. Toutefois, écrivain agréable, il a trouvé beaucoup de lecteurs, particulièrement en Angleterre, et nonobstant ses aperçus un peu trop superficiels, les choses estimables qu'on trouve dans son livre ont consolidé sa réputation. Les deux premiers volumes surtout sont dignes d'éloges. Plusieurs ouvrages qu'on a publiés depuis lors en Angleterre sur le même sujet ne sont guère que des copies de celui de Burney, en tout ou en partie. (*Voy.* Busby et les nouvelles encyclopédies anglaises.)

Après les grandes fêtes musicales données à l'abbaye de Westminster en 1784 et 1785, en commémoration de Hændel, le docteur Burney fut chargé d'en publier la description, accompagnée d'une notice sur ce musicien célèbre ; elle parut à Londres en un vol. in-4°. Il est aussi l'auteur d'une vie de Métastase et de quelques autres ouvrages littéraires. Le docteur Burney habita pendant plusieurs années dans la maison de Newton, *St-Martin's Street, Leicesters-fields ;* mais ayant été nommé organiste de l'hôpital de Chelsea en 1790, il eut dans cet hôpital un logement qu'il occupa pendant les vingt-quatre dernières années de sa vie. Il est mort le 12 avril 1814, âgé de quatre-vingt-huit ans. Les hommes les plus distingués de l'Angleterre assistèrent à ses funérailles.

Recommandable par ses talents et son savoir, Burney ne l'était pas moins par l'amabilité de son caractère et par ses vertus sociales. Aussi était-il généralement aimé de ceux qui avaient eu des relations avec lui. Il avait été marié deux fois, et avait eu huit enfants, parmi lesquels on remarque : 1° Charles Burney de Greenwich, l'un des plus savants hellénistes de l'Angleterre ; 2° le capitaine Burney, qui a fait le tour du monde avec le capitaine Cook, et qui a publié une his-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

toire des découvertes maritimes, ouvrage fort estimé; 3° Miss Burney, plus tard madame d'Arblay, auteur des romans d'*Evelina*, de *Cecilia*, de *Camilla*, et de quelques autres, qui ont eu beaucoup de succès. La riche bibliothèque du docteur Burney a été vendue à l'encan, en 1815, et le catalogue, qui présente des objets d'un haut intérêt, a été imprimé. Cependant sa nombreuse collection de manuscrits et les livres les plus rares sur la musique avaient été séparés de cette collection et étaient passés à la bibliothèque du musée britannique.

Il ne me reste plus qu'à donner quelques détails sur ses écrits et ses compositions. On lui doit : 1° *Plan of a public music school* (Plan d'une école publique de musique); Londres, 1767. — 2° *Translation of sign. Tartini's letter to sign. Lombardini, published as an important lesson to performers on the violin* (Traduction d'une lettre de Tartini à madame Lombardini, publiée comme un avis important à ceux qui jouent du violon); Londres, 1771, in-4°. — 3° *The present state of Music in France and Italy, or the journal of a tour through those countries, undertaken to collect materials for a general History of Music* (L'état actuel de la musique en France et en Italie, ou journal d'un voyage entrepris dans ces contrées pour rassembler les matériaux d'une histoire générale de la musique); Londres, 1771, in-8°. Il parut une deuxième édition de ce voyage en 1773; Londres, in-8°. — 4° *The present state of Music in Germany, the Netherlands, and United-Provinces, or the journal*, etc.; Londres, 1773, 2 vol. in-8°. Deuxième édition; Londres, 1775, 2 vol. in-8°. Ce journal du voyage en Allemagne, en Hollande et dans les Pays-Bas est fait sur le même plan que celui du voyage en France. Ebeling a traduit en Allemand le premier voyage de Burney sous ce titre : *Tagebuch einer musikalischen Reise durch Frankreich und Italien*, etc.; Hambourg, 1772, in-8°. Les deuxième et troisième volumes, contenant les voyages en Allemagne et en Hollande, ont été traduits par Bode, et publiés à Hambourg en 1773. J. W. Lustig, organiste à Groningue, en a donné une excellente traduction hollandaise avec des notes intéressantes; elle est intitulée : *Ryk Gestoffeerd geschied-verhaal van der eigenlicken staat de hedendaagsche Toonkunst of sir Karel Burney's dagboek van zyne onlangs gedaane reizen door Frankrik en Deutschland*, etc., Groningue, 1786, in-8° maj. Enfin, M. de Brack a publié une traduction française fort médiocre de ces mêmes voyages; Gênes, 1809 et 1810, 3 vol. in-8°. — 5° *A general History of Music, from the earliest ages to the present period to which is perfixed a dissertation on the Music of the ancients* (Histoire générale de la musique, depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours, précédée d'une dissertation sur la musique des anciens); Londres, 1776-1788, 4 vol. in-4°. Les auteurs de l'article *Burney* du supplément de la *Biographie universelle* de MM. Michaud disent que cet ouvrage a été traduit en allemand : c'est une erreur; mais J. J. Eschenburg a traduit en cette langue la dissertation sur la musique des anciens qui se trouve au premier volume sous ce titre : *Ueber die Musik der Alten*; Leipsick, 1781, in-4°. — 6° *Account of the musical performances in Westminster Abbey, in commemoration of Handel*; Londres, 1785, in-4° maj. Il y a des exemplaires de cet ouvrage en très-grand papier : ils sont rares et chers. Une autre édition du même livre a été publiée à Dublin, dans la même année, 1 vol. in-8°. Le même Eschenburg a donné une traduction allemande de cette notice, intitulée : *Nachricht von Georg Friedrich Hændel's Lebensumstænden und der ihm zu London in mai und jun. 1784 angestellten Gedæchtnissfeyer*; Berlin, 1785, grand in-4°. — 6° *Paper on Crotch, the infant musician, presented to the royal society*, dans les Transactions philosophiques de 1779, t. 69, p. 183. C'est une notice sur le musicien Crotch, qui n'a pas justifié les espérances qu'il avait données dans son enfance. — 8° *Striking views of Lamia, the celebrated athenian flute player* (Anecdotes remarquables sur Lamia, célèbre joueuse de flûte athénienne), dans le Massachussett's Magazine, 1786, novembre, p. 684. — 9° *Memoirs of the life and writings of the abbate Metastasio, in which are incorporated translation of his principal letters*, 3 vol. in-8°; Londres, 1796. On doit aussi à cet écrivain la partie musicale de l'Encyclopédie anglaise. On est redevable au docteur Burney de la publication des morceaux qui se chantent à la chapelle pontificale pendant la semaine sainte, tels que le fameux *Miserere* d'Allegri, celui de Bay, les lamentations de Jérémie par Palestrina, etc. Ce recueil parut en 1784, sous ce titre : 1° *La musica che si canta annualmente nelle funzioni della settimana santa, nella cappella Pontificia, composta da Palestrina, Allegri et Baj*. Choron en a donné une nouvelle édition à Paris, en 1818, in-8° maj. Les compositions de Burney les plus connues sont : 1° Six sonates pour clavecin seul; Londres, in-fol. — 2° Deux sonates pour harpe ou piano, avec accompagnement de violon et vio-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

loncelle. — 3° Sonates pour deux violons et basse; Londres, 1765. — 4° Six leçons pour clavecin; ibid.; — 5° Six duos pour deux flûtes allemandes; ibid. — 6° Trois concertos pour clavecin; ibid. — 7° *Six cornet pieces, with an introduction and fugue for the organ.* — 8° Six concertos pour le violon, à huit parties. — 9° Cantates et chansons anglaises. — 10° Antiennes, etc., etc.

Mme d'Arblay, fille de Burney a publié des mémoires sur la vie et les travaux de son père, en 1832 (*voy.* ARBLAY (Mme D').

BURONI (ANTOINE), compositeur, est né à Rome, en 1738. Ses études musicales furent dirigées d'abord par le savant père Martini, à Rome; il les termina ensuite au conservatoire de la *Pietà*, à Naples, sous la direction du maître de chapelle Abos. Ses premiers essais de composition dramatique furent représentés à Venise; ce sont: 1° *L'Amore in Musica.* — 2° *La Notte critica.* — 3° *Alessandro in Armenia*, 1762. — 4° *Sofonisbe*, 1764. — 5° *Le Villegiatrici ridicole*, 1764. Dans la même année il se rendit à Prague, où il fit représenter son opéra *Siroe*. L'année suivante, il obtint la place de maître de musique et de compositeur du théâtre de Dresde. Il y donna: 7° *La Moda*, 1769. — 8° *Il Carnevale*, 1769. — 9° *Le Orfane Suizzere*, 1769. En 1770, il était maître de chapelle du duc de Würtemberg, à Stuttgard; et en 1780, il retourna en Italie. Le maître de chapelle Reichardt le vit à Rome en 1792; il était alors maître de chapelle de Saint-Pierre; on exécuta dans cette basilique un *Miserere* de sa composition, dont Reichardt fait l'éloge. Les opéras qu'il a écrits à Stuttgard sont: *Recimero*, 1773; *La donna instabile*, 1776; *Artaserse*, 1776; *Eomene*, 1778. On connaît aussi de sa composition un concerto pour le basson, plusieurs symphonies, et des motets à une ou deux voix avec orchestre.

BURROWES (JEAN FREEKLETON), naquit à Londres, le 23 avril 1787. Après avoir fait ses études musicales sous la direction de Horsley, bachelier en musique, il se fit connaître par une ouverture et quelques morceaux de chant qui furent exécutés avec succès aux concerts d'Hannover-Square. Il s'est livré depuis lors à la composition pour le piano, et a publié les ouvrages suivants: 1° *The piano-forte primer, containing explanations and examples of the rudiments of harmony, with fifty exercises*; Londres, Chappell. On trouve l'analyse de cet ouvrage dans le *Quarterly musical Magazine and Review*, t. I, p. 376. — 2° *The thoroughbass primer*. Ces deux ouvrages sont recommandables sous le double rapport de la clarté et de la concision. — 3° Six ballades anglaises, op. 1. — 4° Six divertissements pour piano. — 5° Trois sonates avec accompagnement de violon. — 6° Sonates avec accompagnement de flûte. — 7° Duo pour deux pianos. — 8° Sonate avec accompagnement de violoncelle. — 9° Première ouverture. — 10° Sonate avec des airs écossais. — 11° Trois sonatines sur des airs favoris. — 12° Leçons aisées contenant des airs favoris, avec le doigté chiffré pour les commençants. — 13° Trios pour trois flûtes. — 14° Ouverture à grand orchestre, exécutée à la société Philharmonique. M. Burrowes a arrangé pour le piano une quantité considérable de compositions de Mozart, de Hændel, de Haydn et de Rossini.

BURSIO (DOM PHILIPPE), moine de la congrégation réformée de Saint-Bernard, ordre de Cîteaux, qui vivait dans les dernières années du dix-septième siècle, s'est fait connaître comme compositeur par une œuvre intitulée: *Messe a quattro voci*; Rome, Mascardi, 1698.

BURTIUS (NICOLAS). *Voyez* BURCI.

BURTON (JEAN), né dans le duché d'York, en 1730, fut élève du célèbre organiste Keeble, et devint un habile claveciniste. Il a fait graver à Londres: 1° Six solos pour le clavecin. — 2° Six trios pour le même instrument, avec accompagnement de violon. Gerber dit qu'il a cessé de vivre vers 1785.

BURY (BERNARD DE), né à Versailles le 20 août 1720, fut élevé sous les yeux de Colin de Blamont, son oncle. Il n'avait que dix-neuf ans, lorsqu'il fut nommé accompagnateur de la chambre du roi. En 1744, il obtint la survivance de maître de la musique du roi, et en 1751 celle de surintendant de la chapelle royale. Le roi lui accorda une pension, en 1755, en récompense de ses services. Ses ouvrages les plus connus sont: 1° *Les caractères de la folie*, ballet en trois actes, représenté en 1743. — 2° *La Nymphe de la Seine*, divertissement. — 3° *La prise de Berg-op-Zoom*, cantate exécutée après la campagne de Fontenoy. — 4° *Jupiter vainqueur des Titans*, opéra. — 5° *De profundis*, motet à grand chœur, pour la pompe funèbre de la Dauphine. — 6° *Les Bergers de Sceaux*, divertissement, pour la duchesse du Maine. — 7° *La Parque vaincue*, divertissement. — 8° *Tithon et l'Aurore*, ballet en un acte, 1750. — 9° *Hylas et Zélie*, ballet en un acte, 1762. — 10° *Palmire*, ballet en un acte, à Fontainebleau, en 1765. — 11° *Zénis et Almasie*, ballet en un acte, à Fontainebleau, 1766. Il refit *Persée*, ballet en quatre actes, en 1770, avec d'Auvergne, Rebel et Francœur. Il avait déjà fait un prologue

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

pour le même opéra en 1717, et une ouverture pour *Thésée*, en 1765.

BUS (Josse DE), facteur d'orgues à Audenarde (Flandre orientale), travaillait déjà dans les dernières années du quinzième siècle, et construisit en 1505 un nouvel orgue pour l'hôpital Notre-Dame de cette ville. L'instrument que celui-ci remplaça avait été fait, en 1458, par Jean Van Geeraerdsberghe.

BUSBY (Thomas), docteur en musique, est né à Londres au mois de décembre 1755. Après avoir été pendant cinq ans élève de Jonathan Battishill, il devint organiste de Sainte-Marie (Newington in Surry) en 1780. Peu d'années après, le docteur Arnold le chargea d'écrire la partie historique du dictionnaire de musique qu'il avait entrepris, et qui fut publié en 1786. En 1788, il commença la publication d'une collection de musique sacrée, tirée des meilleurs auteurs, et dans laquelle il inséra plusieurs morceaux de sa composition. Cette collection, intitulée : *The divine harmonist*, était composée de douze morceaux, et fut favorablement accueillie. Le succès de cette entreprise détermina Busby à faire paraître une autre collection, composée des meilleures chansons anglaises, sous le titre de *Melodia Britannica, or the beauties of british songs ;* mais cette fois il fut moins heureux, et, après quelques numéros, les livraisons cessèrent de paraître. On a aussi quelques cahiers d'un journal de chant intitulé : *Monthly Musical journal*, publié par Busby en 1792. Depuis longtemps il travaillait à un oratorio intitulé : *The Prophecy* (la Prophétie) : il le fit exécuter à Haymarket en 1799, mais sans succès. Busby n'était pas assez instruit pour écrire un ouvrage de ce genre. Cet essai fut suivi de l'ode de Gray sur les progrès de la poésie, mise en musique, de celle de Pope pour le jour de Sainte-Cécile, et de *Comala*, poëme extrait d'Ossian. En 1800, Busby fit paraître un dictionnaire de musique (*A musical Dictionary*) ; Londres, 1800, un vol. in-12, et dans la même année, il composa la musique d'un opéra intitulé *Joanna*, auquel le public ne fit point un accueil favorable. Ce fut aussi dans l'été de 1800 qu'il fut admis à prendre les degrés de docteur en musique à l'université de Cambridge. Enfin, dans le même temps, il fut nommé organiste de *Sainte-Marie Woolmoth (in Lombard-street)*. Divers ouvrages dramatiques de ce compositeur, ainsi que des compositions instrumentales et vocales, succédèrent à celles dont il vient d'être fait mention. Rien de tout cela ne s'élève au-dessus du médiocre. Comme écrivain, Busby jouit de quelque considération, non qu'il y ait rien de neuf ni de fortement pensé dans ses écrits, mais on y trouve de la méthode et de la clarté. Je citerai entre autres une grammaire musicale (*Musical grammar*), un autre ouvrage élémentaire intitulé : *Grammar of music*, qui a pour objet la musique considérée comme science, et une histoire de la musique (*A general History of music*), en deux volumes in-8°, qui n'est qu'un abrégé des ouvrages du même genre de Burney et de Hawkins. Busby est mort le 28 mai 1838.

Busby a travaillé pendant plusieurs années à la rédaction du *Monthly magazine*, pour ce qui concerne la musique, et y a inséré quelques articles intéressants, dont nous donnerons la liste ci-dessous. Il s'est fait connaître aussi comme littérateur par un poëme intitulé : *The age of genius* (Le siècle du génie), et surtout par une traduction de Lucrèce fort estimée en Angleterre. Voici la liste des ouvrages qu'il a avoués : — I. Ouvrages théoriques ou historiques : 1° *Musical Dictionary, by doct. Arnold and. Thom Busby ;* Londres, 1786, in-8°. — 2° *New and complete musical Dictionary ;* Londres, 1800, un vol. in-12. Une autre édition a été publiée à Londres, en 1817, 1 vol. in-18. Un autre dictionnaire de musique a été publié par Busby, en 1826 ; c'est un livre au-dessous du médiocre. — 3° *Life of Mozart, the celebrated german musician*, dans le Monthly Magazine, décembre 1798, p. 445. — 4° *On modern Music* (sur la musique moderne) ; ibid., janvier 1799, p. 36. — 5° *On vocal Music* (sur la Musique vocale) ; ibid., 1801, novembre, p. 281. — 6° *Original memoirs of the late Jonathan Battishill* (Mémoires originaux sur feu Jonathan Battishill), février 1802, p. 36. — 7° *Musical grammar* (Grammaire musicale) ; Londres, 1805 in-8°. La deuxième édition a paru à Londres, en 1826, in-12. — 8° *A general History of Music, from the earliest times to the present, etc.* (Histoire générale de la musique, depuis les temps anciens jusqu'à nos jours) ; Londres, 1819, deux vol. in-8°. Une traduction allemande en a été publiée à Leipsick en 1821, deux vol. in-8°. — 9° *A grammar of Music, to which are prefixed observations explanatory of the properties and powers of Music, as a science* (Grammaire de la musique, précédée par des explications sur les propriétés et la puissance de la musique comme science) ; Londres, 1820, un vol. in-12. — 10° *Concert Room and orchestre anecdotes ;* Londres, Clementi, 1824, trois vol. in-12 ; mauvaise compilation de tout ce qui a été dit plusieurs fois dans les ouvrages du même genre publiés en Angleterre. — 11° *Musical manual, or technical Directory, containing full and perspicuous*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

explanations of all the terms ancient and modern, used in the harmonic Art; Londres, 1828, 1 vol. in-12. — II. Ouvrages dramatiques : 1° *The Prophecy* (La Prophétie), oratorio, en 1799. — 2° *Comala*, opéra en 1800. — 3° *Joanna*, opéra, au théâtre de Covent-Garden, en 1809. — 4° *Britannia*, oratorio, à Covent-Garden, en 1801. — 5° *A tale of mystery* (Conte mystérieux), mélodrame, à Covent-Garden, en 1802. — 6° *Fairies fugitives* (Les Fées fugitives), opéra, au même théâtre, en 1803. — 7° *Rugantino*, mélodrame, en 1805. — III. Compositions vocales et instrumentales : 1° *The divine Harmonist*, nos 1-12, 1788. — 2° *Melodia Britannica, or the beauties of British song*, 1789. — 3° *The British genius*, ode de Gray. — 4° Ode de Pope pour la fête de Sainte-Cécile. — 5° Ode en action de grâces pour célébrer les victoires remportées par la marine anglaise (composée pour sa réception de docteur), en 1800. — 6° Antienne composée pour les funérailles de Battishill, en 1801. — 7° Sonates de piano, op. 1.

BUSCA (Louis), né à Turin, fut moine de Montcassin au couvent de Milan, dans la seconde moitié du dix-septième siècle. On a imprimé de sa composition : 1° *Mottetti sacri a voce sola con organo*, lib. I; Bologne, Jacques Monti, 1672, in-4°. — 2° *Ariette dell' amore, a voce sola*; Bologne, 1688, in-4°.

BUSCH (Pierre), pasteur à l'église de Sainte-Croix à Hanovre, a publié un livre intitulé : *Ausführliche Historie und Erclærung des Heldenliedes* : eine veste Burg ist unser Gott, *etc. Mit einer Vorrede von Luthers Heldenmuth und seiner Liebe zur Sing-und Dicht-Kunst.* (Histoire et explication du cantique : *Eine veste Burg ist unser Gott etc.*; avec une préface sur l'héroïsme de Luther et sur son amour pour le chant et la poésie); Hanovre 1731, in-8°. Busch est mort à Hanovre, le 20 décembre 1745.

BUSCH (Jean), écrivain né vraisemblablement en Danemark, de qui l'on a une dissertation sous ce titre : *Saul rex Israelis a malo genio turbatus, et cantu citharaque Davidis inde vices liberatus*; Hafniæ 1702, in 4°.

BUSCHING (Antoine-Frédéric), célèbre géographe, né le 27 septembre 1724, à Stadthagen, petite ville de Westphalie, mort à Berlin, le 28 mai 1793, a publié : *Histoire et principes des beaux-arts* (en allemand) : Berlin, 1772-74, deux vol. in-8°. On y trouve quelques observations relatives à la musique.

BUSCHMANN (E..), fut d'abord passementier à Frederiсroda, près de Gotha, puis se livra à l'étude de la construction des instruments, et en inventa un nouveau, en 1810, auquel il donna le nom d'*Uranion*. Cet instrument a quelque ressemblance avec le *Melodion* inventé précédemment par M. Dietz. Sa forme est celle d'un petit piano long de 4 pieds, large de 2, et sa caisse a un pied et demi de hauteur ; son clavier a 5 octaves et demie d'étendue, depuis *fa* grave des pianos ordinaires jusqu'à *ut* suraigu. Le mode de production du son dans l'*Uranion* est un cylindre recouvert en drap qui met en vibration des chevilles de bois. Il est susceptible de *crescendo* et de *decrescendo*, et ses sons ont une grande douceur. On trouve des renseignements sur l'*Uranion* et sur le principe de sa construction dans la 12me année de la Gazette musicale de Leipsick, n° 30, p. 469. En 1814 le *Terpodion*, autre instrument d'exception, fut aussi inventé par Buschmann, qui voyagea en Allemagne avec son frère, pianiste et chanteur, pour le faire entendre. Le *Terpodion* était aussi un instrument à frottement. On en trouve la description dans la Gazette générale de Musique de Leipsick, tome 18, page 608. Frédéric Buschmann, fils de l'inventeur de l'*Uranion* et du *Terpodion*, a fait quelques perfectionnements au *Physharmonica*, en 1843.

BUSCHOP (Corneille). On a sous ce nom d'un musicien inconnu un recueil de psaumes à quatre voix dont le titre a cette orthographe bien singulière pour l'époque à laquelle l'ouvrage a été imprimé : *Psalmen David, vyfftich, mit vier Partyen, seer suet ende lustig om singen ende spielens op verscheiden Instrumenten.* Düsseldorff, 1568, in-4° obl. Ce langage ne peut être considéré que comme un patois.

BUSNOIS (Antoine de BUSNE dit) ou BUSNOYS, un des plus remarquables musiciens belges du quinzième siècle, entra au service de Charles le Téméraire, duc de Bourgogne, au mois de décembre 1467, ainsi que cela est démontré par ce passage inscrit dans les comptes de l'hôtel de ce prince : « A Anthoine de Busne, dit Bus-« nois, chantre de Monseigneur, la somme de « xvj livres (de Flandre) pour don à lui faict par « iceluy seigneur, en considéracion du service « qu'il luy a faiz depuis le mois de décembre « lxvij (1467) jusqu'à ce dernier de mars enssui-« vant, et aussi pour luy entretenir au service « dicelluy seigneur (1). »

Jusqu'à ce jour on n'a pas découvert dans les manuscrits de renseignements positifs sur la patrie de Busnois, qui partagea avec Ockeghem, Obrecht, et un petit nombre d'autres savants hommes la gloire d'avoir coopéré d'une manière active aux progrès de l'art. Vraisemblablement

(1) Registre n° 1921, fol. LXIX v°, de la chambre des comptes, aux archives du royaume de Belgique, à Bruxelles.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

il a vu le jour dans la Picardie, ou dans l'Artois, ou peut-être dans la Flandre, car la plupart des musiciens attachés aux chapelles des cours de France et de Bourgogne étaient alors de ces provinces; mais il paraît difficile de décider en faveur de l'une ou de l'autre. Busnois fut pourvu, en octobre 1470, avec Pasquier, Louis et Jacques *Amorit* ou *Amoirre*, chantres comme lui, et maître Jean Stuart ou Stewart, chantre anglais ou écossais, d'une place de *demi-chapelain* à la chapelle ducale (1). Au mois de novembre suivant, le duc donne au même artiste, qu'il qualifie de *Messire Anthoine de Busne, dit Busnois*, son chapelain, une somme de 16 livres de Flandre, « en considéracion (dit un do- « cument contemporain) de plusieurs agréables « services qu'il luy a faiz, et pour aucunes causes « dont il ne veult autre déclaracion ici estre « faicte (2). » Il est permis de présumer que ces services agréables dont le prince ne veut pas qu'il soit fait mention, consistaient à l'avoir aidé à écrire certains motets ou certaines chansons dont Charles se faisait un passe-temps dans ses moments de loisir (*voy.* CHARLES-LE-TÉMÉRAIRE).

Les gages de Busnois étaient de 9 sous par jour en juillet 1471, et de 13 sous au mois d'août 1472, tandis que Robert Morton (*voy.* ce nom), qui n'était que clerc de la chapelle, et dont le mérite était fort inférieur à celui de Busnois, recevait à cette même date 18 sous. Au mois de janvier 1474, tous deux étaient payés au même taux. Les gages des chapelains furent réduits à 12 sous pour tout le règne de Marie de Bourgogne et restèrent à ce chiffre jusqu'à la fin du règne de Philippe le Beau.

Busnois accompagnait souvent son maître dans ses voyages et même dans ses expéditions militaires; des documents qui ont été conservés ont permis à M. Pinchart, chef de section aux archives du royaume de Belgique, de constater que Busnois était à la suite du duc de Bourgogne, dans des voyages faits en juin 1471, juillet et août 1472, juin 1473, janvier, juillet et août 1474, et qu'il assista au siége de Neus, avec tout le personnel de la chapelle ducale, pendant les mois d'avril et de mai 1475 (3). Après la mort de Charles Le Téméraire (5 janvier 1477), Busnois resta au service de Marie de Bourgogne; car on le retrouve sur les états journaliers de la maison de cette princesse du 10 et du 27 septembre 1477, du 31 août, 10 septembre et 11 octobre 1479, 4 et 20 octobre 1480 (1). Son nom ne figure plus dans un état daté du 2 février 1481 (2).

Il jouit de divers bénéfices ecclésiastiques : on a sur ce point des renseignements positifs. Le premier résulte d'un acte authentique qui existe en original aux archives du royaume de Belgique, et par lequel on voit que Busnois résigna à Maestricht, le 4 mai 1473, entre les mains du duc de Bourgogne, la chapellenie de Saint-Sylvestre, au château de Mons en Hainaut, dont il avait reçu précédemment la collation (3).

Le poëte chroniqueur Jean Molinet, contemporain de Busnois, nous apprend dans de fort mauvais vers, que ce grand musicien avait obtenu une prébende qui lui donnait le titre de *doyen de Vornes* (4), que le baron de Reiffenberg a cru être le nom flamand de *Furnes* (Flandre occidentale) (5). Plusieurs observations se présentent sur cette circonstance : La première est que *Vornes* n'est pas le nom flamand de *Furnes*, mais bien *Veuren;* et M. Pinchart a démontré, par des actes authentiques (6) que le doyenné de Furnes fut occupé par Robert de Cambrin, conseiller et maître des requêtes, depuis 1462, et qu'il l'était encore en 1484. Ce laborieux investigateur a fort bien établi que la localité dont il s'agit doit être *Voorne* ou *Oostvoorne*, en Hollande, où il y avait une collégiale (Saint-Pancrace) composée d'un doyen et de trois chanoines. D'autres lieux, situés dans les domaines des ducs de Bourgogne, portent des noms analogues; mais on ne trouve aucunes traces de prébendes attachées à ces localités. A

(1) Registre n° 1924, fol. LXIX v°, chambre des comptes, aux arch., à Bruxelles.

(2) Registre n° 1925, fol. IIIIˣLXXIX V°.

(3) Registre P 160, arch. du départ. du Nord, à Lille.

(1) Registre. P 160, arch. du dép. du Nord, à Lille.

(2) Idem, ibid., et archives du royaume; Reg. n° 1928. Loc. cit.

(3) Voyez le texte de cet acte dans les recherches intéressantes de M. Pinchart consignées dans le Mémoire encore inédit (1860) intitulé : *Chapelle musicale des souverains et des gouverneurs généraux des Pays-Bas.*

(4) *Les faits et dictz;* Paris, Jehan Petit, 1837, in-8°. On y trouve une pièce de vers adressée à *Monseigneur le doyen de Vornes maistre Bugnois*, laquelle commence ainsi :

Je te rends hommage et tribux
Sur tous autres, car je cognois
Que tu es instruict et imbux
En tous musicaux esbanois.
Tu prosperes, sans nuls abus,
En ce pays bas flandrinois,
En sucre en poudre doribus, etc.

(5) *Lettre à M. Fétis, directeur du Conservatoire de Bruxelles, sur quelques particularités de l'histoire musicale de la Belgique* (*Recueil encyclopédique belge*, tome II, octobre 1833, p. 00).

(6) Voyez l'ouvrage de M. Pinchart cité précédemment, dans les Mémoires de l'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

l'égard de l'époque où Busnois fut pourvu de ce bénéfice, M. Pinchart pense qu'elle doit être fixée au mois de mai 1473, lorsqu'il résigna à Maestricht la chapellenie de Saint-Sylvestre au château de Mons (1).

L'époque de la mort de Busnois paraît devoir être fixée définitivement entre le 26 octobre 1480, où son nom figure encore dans les états de la chapelle des princes souverains, et le 2 février 1481, où il disparaît des listes de cette chapelle.

Les éloges accordés à Busnois par Tinctor, ou Tinctoris, en divers endroits de ses ouvrages, par Barthelomé Ramis de Pareja, dans son opuscule imprimé à Bologne, en 1482, par Aaron (*Toscanello in Musica*, c. 38), par Garzoni (*Piazza universale*, p. 376), et par quelques autres anciens écrivains de l'Italie, semblent indiquer qu'il fit un voyage dans ce pays; au moins est-il certain que ses ouvrages y étaient connus, et qu'ils y jouissaient de beaucoup d'estime, car Petrucci de Fossombrone inséra quelques-unes de ses chansons françaises à quatre parties dans sa collection de cent cinquante chants de divers auteurs célèbres, publiée en 1503. Les exemplaires de ce précieux recueil sont si rares, qu'aucun des historiens de la musique n'avait eu connaissance de ces pièces de Busnois, et qu'à l'exception d'un fragment fort court donné par Tinctoris dans un de ses ouvrages, on croyait qu'il n'existait plus rien de ce maître. Heureusement Kiesewetter, qui a trouvé dans la bibliothèque impériale de Vienne un exemplaire de la collection de Petrucci, en a tiré trois chansons à quatre parties, qu'il a publiées en partition dans les specimens de musique ancienne ajoutés à son mémoire sur les musiciens néerlandais, couronné par la quatrième classe de l'institut des Pays-Bas. Il est fâcheux qu'il y ait beaucoup de fautes d'impression dans ces restes précieux d'une époque intéressante de l'art; Kiesewetter paraît d'ailleurs s'être trompé en quelques endroits, dans la traduction en notation moderne. Avant cette publication j'avais trouvé dans un manuscrit appartenant à Guilbert de Pixérécourt, plusieurs chansons et motets à trois voix de la composition de Busnois, et je les avais traduits en notation moderne et mis en partition. Ces pièces me semblent être d'un style plus léger et plus élégant que les premières du recueil de Petrucci; mais la chanson à quatre parties, tirée de celui-ci, *Dieu! quel mariage*, etc., est un morceau très-remarquable, non-seulement à cause de la pureté de l'harmonie, mais parce qu'il y a une grande habileté dans la manière dont le sujet est mis en canon entre le ténor et la deuxième partie, sans nuire aux mouvements faciles et pleins d'élégance des autres parties. Ne possédât-on que ce morceau de Busnois, on aurait la preuve que sa réputation ne fut point usurpée, et qu'il mérita d'être mis en parallèle avec Ockeghem son contemporain. On y remarque un progrès incontestable dans l'art d'écrire, depuis l'époque de Dufay. Au surplus, d'autres productions de Busnois, retrouvées dans ces derniers temps, prouvent suffisamment le mérite de ce maître comme harmoniste, pour le temps où il vécut.

Baini a révélé l'existence dans les archives de la chapelle pontificale de plusieurs compositions de Busnois; elles se trouvent dans le volume coté 14 de ces archives; on y remarque particulièrement une *Messe de l'homme armé*. Tinctoris cite aussi dans son traité du contrepoint, parmi les compositions de cet artiste, la chanson française, *Je ne demande*, et le motet *cum gaudebant*.

Il y a lieu de croire que Busnois a écrit un traité de musique pour l'usage de ses élèves. Cet ouvrage n'a pas été retrouvé jusqu'à ce moment, mais Schacht le cite dans sa Bibliothèque de musique, d'après l'autorité d'Adrien Petit, surnommé *Coclicus* ou *Coclius*, qui paraît l'avoir vu et consulté. La découverte de ce livre serait précieuse pour l'histoire de l'art.

Les ouvrages de Busnois dont il nous est parvenu des fragments imprimés sont : 1° Les chansons françaises, *Dieu! quel mariage, Maintes femmes*, et *De tous biens*, à quatre voix, publiés en parties séparées dans le recueil de Petrucci, intitulé *Canti Cento Cinquanta;* Venise, 1503, petit in-4° obl.; lesquelles ont été mises en partition par Kiesewetter et publiées dans les exemples de musique à la suite de son mémoire sur les musiciens néerlandais (*Die Verdienste der Niederlaender in die Tonkunst*, etc.; Amsterdam, 1829, in-4°). Mais des productions bien plus importantes nous sont fournies par quelques manuscrits. Le plus intéressant de ces manuscrits est à la bibliothèque royale de Bruxelles et provient de la chapelle des anciens ducs de Bourgogne. Il renferme des compositions des anciens chantres de cette chapelle et d'autres artistes du quinzième siècle, particulièrement de Dufay et de Busnois (orthographié *Busnoys*). Les œuvres qui appartiennent à celui-ci sont : 1° Un *Magnificat* du premier ton, à 3 voix. — 2° Un *Magnificat* du sixième ton, à 4 voix; composition très-intéressante où l'on trouve des hardiesses d'harmonie et des libertés de style qui indiquent un progrès depuis l'époque de Dufay.

(1) Loc. cit.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

— 3° La Messe *Ecce ancilla* à 4 voix, du plus haut intérêt, et le monument le plus remarquable de l'art vers 1470. — 4° Une Prose de la fête de Pâques (*Victimæ paschali*) à 4 voix. — 5° *Regina cœli letare* à 4 voix. — 6° Un autre *Regina cœli*, également à 4 voix; morceau remarquable par une imitation prolongée entre le ténor et *l'alterlenor*, ou basse, pendant que les autres voix se meuvent librement. — 7° Motet à 3 voix (*Anima mea*). — 8° Motet à 4 voix (*Verbum caro factum est*). — 9° Le chant de réjouissance *Noël, Noël*, à 4 voix. — 10° Énigme musicale fort curieuse, à 4 voix, sur le prénom et le nom de Busnois. Les parties de trois voix seulement sont écrites : la difficulté consiste à trouver la quatrième d'après des indications qui sont elles-mêmes des énigmes très-obscures. Les paroles mêmes se présentent d'une manière énigmatique; car celles de la première partie sont une prière à saint Antoine, qui commence par *Antonius* écrit en rouge; et les derniers mots de la deuxième partie sont *omnibus noys* (νοῦς, mot grec contracté de νόος, *esprit, âme, intelligence*). Or, la dernière syllabe d'*omnibus* et *noys* sont écrits en rouge et forment ainsi le mot *Busnoys*. Ces recherches ne seraient que des puérilités si, d'ailleurs, le morceau n'était intéressant par la forme et par les imitations formées entre les différentes voix. J'ai mis en partition tous ces morceaux ayant l'intention de les publier avec tout ce que j'ai recueilli de Dufay, de Binchois, de Régis, d'Obrecht, d'Ockeghem et d'autres maîtres qui vécurent à cette époque reculée; car si le seizième siècle commence à être connu, l'art de la fin du quatorzième siècle et des deux premiers tiers du quinzième ne l'est pas encore.

Ainsi que je l'ai dit, le manuscrit de Pixérécourt m'a aussi fourni plusieurs chansons et motets de Busnois que je réunirai aux autres morceaux dont il vient d'être parlé. D'autres chansons de Busnois, à trois et à quatre voix, se trouvent dans un manuscrit de la Bibliothèque de Dijon (coté n° 295), qui provient de la maison des ducs de Bourgogne. L'existence de ce manuscrit avait été inconnue jusqu'à ce jour, et n'a été révélée que par M. Charles Poisot, dans un écrit qui a pour titre : Les *Musiciens bourguignons*, etc.; Dijon, 1854, in-8° (p. 16). Postérieurement, M. Stephen Morelot (*voy.* ce nom) a donné une Notice très-intéressante de ce même manuscrit (*De la musique au quinzième siècle. Notice sur un manuscrit de la bibliothèque de Dijon;* Paris, V. Didron et Blanchet, 1856, gr. in-4° avec 24 pages de musique). On y voit que le manuscrit contient dix-neuf chansons, dont dix-sept à trois voix et deux à quatre, avec le nom de Busnois (*sic*), dont M. Morelot donne la liste thématique. Ce savant pense qu'il y en a plusieurs anonymes dans le même volume qui appartiennent au même musicien. On y voit en outre que M. Morelot a trouvé treize autres chansons de Busnois dans un manuscrit de la bibliothèque *Magliabecchiana* de Florence (n° 53, fonds Strozzi, cl. XIX), une autre dans le n° 156 du même fonds, et enfin une autre dans un manuscrit de la bibliothèque de Pérouse. Le volume de Dijon, qui porte le titre ridicule de *Recueil de vaudevilles*, contient cent cinquante-deux chansons à trois et quatre voix de Busnois, Ockeghem, Tinctoris, Harbinguant (*Barbireau, Barbiriau, Barbiriant*, ou *Barbinguant. Voyez* BARBIREAU), Caron, et d'autres. Enfin, plusieurs messes de Busnois, notamment celle qui a pour titre *L'homme armé*, se trouvent dans le volume manuscrit coté 14, des archives de la chapelle pontificale, à Rome.

BUSSCHOP (JULES-AUGUSTE-GUILLAUME), compositeur amateur, est né à Paris, de parents belges, le 10 septembre 1810. Son père, après avoir été conseiller à la cour de cassation, sous le gouvernement impérial de Napoléon 1er, prit sa retraite en 1816, et revint à Bruges, sa ville natale. Élevé dans ce lieu, et loin de tout secours pour l'étude de la composition, vers laquelle il se sentait entraîné, le jeune Busschop apprit la théorie de l'harmonie et du contrepoint sans autre guide que les livres d'Albrechtsberger et de Reicha; puis la lecture des partitions des maîtres l'initia à la connaissance des formes et de la pratique de l'art. C'est ainsi que s'est formé et développé son talent, et qu'il a écrit des symphonies, des ouvertures, des scènes lyriques avec orchestre, une Messe solennelle à trois et quatre voix et orchestre, des motets, des morceaux de musique militaire, des chœurs pour voix d'hommes sans accompagnement, et des romances avec accompagnement de piano. Le gouvernement belge, ayant mis au concours pour les fêtes nationales de septembre, en 1834, la composition d'une cantate sur des paroles intitulées : *Le Drapeau belge*, le prix fut décerné à l'ouvrage de M. Busschop, qui fut exécuté par un chœur et un orchestre immenses. Cet amateur n'a publié de sa composition que les ouvrages suivants : 1° *Six chants religieux* pour une, deux, trois et quatre voix avec orgue; Bruxelles et Mayence, Schott frères. — 2° *Ave Maria* et *Tantum ergo*, à trois ou quatre voix en chœur, orchestre ou orgue; ibid. — 3° *Trois morceaux religieux* à trois voix avec ou sans orgue; ibid. — 4° *Ave Verum Corpus; Ecce panis Angelorum; o Sacrum*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Convivium, chœurs pour deux ténors et basse avec orgue; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. M. Busschop a composé pour les sociétés de chant de la Belgique un grand nombre de chœurs avec ou sans orchestre; ses productions les plus connues en ce genre sont : 1° *L'Étendard de la Patrie.* — 2° *Le Chant des Montagnards.* — 3° *La Fête bachique.* — 4° *La Prière des cénobites.* — 5° *Le Réveil des Pâtres.* — 6° *Les Charmes de la valse.* — 7° *L'Hymne de la nuit.* — 8° *La Marche au combat.* — 9° *Le Départ des Ménestrels.* — 10° *La Chasse au cerf.* — 11° *Le Chœur national.* — 12° *La Vision fantastique.* — 13° *Le Crépuscule du matin.* — 14° *Bruges, etc.* M. Busschop est décoré des ordres de Léopold et de la couronne de chêne.

BUSSE (Frédéric-Gottlieb de), né le 3 avril 1756, à Gandelegen, dans la Vieille Marche, fut d'abord professeur de mathématiques à Freyberg, puis à Dessau. Dans ses dernières années il était à Dresde, où il vivait encore en 1830. Dans ses petits essais de mathématiques et de physique (*Kleinen Beitraegen zur Mathematik und Physik;* Leipsick, 1785, 1re partie), on trouve une dissertation sur les consonnances produites par les sons fondamentaux. Le même recueil renferme (n° 10) une dissertation sur l'harmonie des sons purs. Le même savant a publié dans la Gazette hebdomadaire musicale de Berlin (*Berliner Musikalischen Wochenblatt*, 1793, p. 177-181 et 185-187) des observations sur les sons harmoniques du violon et de la harpe.

BUSSE (Jean-Henri), *cantor* à Hanovre, se déclara partisan du système de Natorp pour l'enseignement de la musique, dans les écoles populaires, par la notation en chiffres. Il a publié dans cette notation un livre de mélodies chorales, sous ce titre : *Choralbuch in Ziffern für Volksschulen, enthaltend die saemmtl. Melodien des Boettner'schen Choralbuchs* (Livre choral en chiffres pour les écoles, contenant toutes les mélodies du livre choral de Boettner); Hanovre, Hahn, 1825, in-8°. On y trouve une bonne préface de Bædeker. Busse a publié dans la même année, et chez le même éditeur, une instruction concernant l'usage de son livre choral.

BUSSET (F.-C.), né dans le département de la Côte-d'Or, fut d'abord simple géomètre du cadastre à Clermont (Puy-de-Dôme), puis géomètre en chef à Dijon, où il est mort en 1847. Par délassement à ses travaux, il s'était livré à l'étude de la musique, en ce qui concerne sa théorie. Le résultat de ses méditations sur cette matière a été exposé par lui dans ces écrits : 1° *La musique simplifiée dans sa théorie et dans son enseignement. Première partie. Mélodie;* Paris, Henri Lemoine, 1836, 1 vol. gr. in-8° de 198 pages. — 2° *La musique simplifiée, etc. Deuxième partie. Harmonie;* Paris, Henri Lemoine et Bachelier, 1839-1840, 2 vol. gr. in-8°. Ces volumes ont été imprimés à Dijon, avec des signes de notation empruntés au système de M. Jue (*voyez* ce nom), d'après un procédé typographique inventé par Busset. Comme toutes les personnes qui n'ont pas étudié la musique dans l'enfance, Busset y trouvait des difficultés de théorie qui n'existent pas, et comme beaucoup d'autres, il se crut appelé à les résoudre. Lui-même fait l'aveu de la singulière direction qu'il avait donnée à ses études; car il dit dans la préface de la première partie de son livre : « Un sentiment à la fois de justice et de reconnaissance me fait un devoir de dire que la « méthode élémentaire et abrégée d'harmonie et « d'accompagnement de M. Fétis est, de tous « les ouvrages de ce genre que j'ai été à même « de consulter, celui qui m'a paru le plus clair « et le plus propre à former un harmoniste. C'est « dans ce petit ouvrage, où les faits harmoniques sont dégagés de tout ce qui pourrait empêcher d'en saisir le lien, que, *sachant à peine le nom des notes et leur valeur, j'ai appris en peu de temps la musique seul et sans autre guide, commençant ainsi par la basse chiffrée.* » Busset avait néanmoins si mal compris le livre auquel il rend cet hommage, que dans un autre endroit de la même préface il dit encore, en parlant de la tierce et de la quinte, qui, selon lui, déterminent la tonalité des gammes : « La loi qui les rassemble « sans cesse (harmoniquement) n'est point une « invention de l'homme, qui se plie aux exigences « d'un art créé par lui, mais une loi physique « reconnue dans la résonnance des corps sonores, « et c'est sur l'observation de cette loi, et en se « conformant à ses prescriptions, que l'art mu« sical a été établi, etc. » Rien n'est plus contraire à mes idées que cette fausse théorie de l'art basée sur des causes étrangères au sentiment de l'homme : on le sait, car tout ce que j'ai écrit a précisément pour objet d'établir que ces prétendues causes sont illusoires, et que la musique ne procède que de l'organisation humaine. Busset, en faisant cette confusion de ma doctrine avec la théorie de Rameau, prouvait qu'il ne comprenait ni l'une ni l'autre. Du reste, il n'y a rien de fixe dans ses idées; car il défait ou repousse dans le second volume de son livre les principes qu'il déclarait fondamentaux dans

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

le premier. C'est ainsi qu'il dit dans une note de ce deuxième volume : « J'ai dit, d'après Gesius « (I, p. 171) : *La tierce est la base de l'har- « monie.* En proclamant ce principe lorsque je « le croyais vrai, j'en ai laissé l'honneur à l'élève « de Galin; aujourd'hui que je reconnais la faus- « seté de cette doctrine, il est de mon devoir de « le déclarer. » Ainsi le principe fondamental de la théorie du premier volume est anéanti dans le second!

Comme on le voit, il n'y avait que confusion dans la tête de Busset, et, comme la plupart de ceux qui se sont posés en réformateurs de la musique, il ignorait ce qu'il voulait enseigner. Persuadé que sa théorie de l'art serait complète avec un corps sonore qui lui fournirait une tierce mineure, il remarqua que certaines cloches font entendre cette harmonie et entreprit contre moi une polémique à ce sujet dans la *Gazette musicale de Paris* (année 1838), à propos d'un travail sur l'esthétique que je publiais alors dans ce journal. Ma réponse fut renfermée uniquement dans une discussion scientifique : cependant elle irrita Busset jusqu'à lui faire écrire contre moi une lettre injurieuse adressée au directeur de la *Gazette musicale*. Celui-ci ayant refusé l'insertion de cette lettre malveillante et calomnieuse dans son journal, Busset le fit assigner en police correctionnelle pour le faire condamner à publier sa lettre; mais le tribunal, reconnaissant qu'il n'y avait rien qui blessât la personne du plaignant dans ce que j'avais écrit, le débouta de sa demande et le condamna aux frais du procès. Furieux alors, et ne gardant plus aucune mesure, Busset publia contre moi une diatribe qui avait pour titre : *M. Fétis mis à la portée de tout le monde. Première partie. Tribunal de police correctionnelle;* Paris, 1838, in-8° de 32 pages. Peu de jours après parut la seconde diatribe, plus méchante encore que la première; elle était intitulée : *Campagnes de M. Fétis contre un homme qu'il ne connaît pas;* Paris, 1838, in-8° de 36 pages. Tout cela à propos d'une discussion de tierces majeures ou mineures produites par des cloches ! L'orgueil tournait la tête de ce pauvre homme. Le motif véritable de toute cette fureur était l'analyse que j'avais faite de quelques-uns de ses principes d'harmonie deux ans auparavant dans la *Gazette musicale* (année 1836). Au reste, ces publications furent frappées par le mépris public dès leur apparition. Quant aux livres de Busset, ils n'ont eu aucun succès et sont tombés dans le profond oubli qui ensevelit tant d'autres productions du même genre.

BUSSETO (Jean-Marie de), un des plus anciens luthiers de Crémone, naquit à *Busseto*, bourg du duché de Parme, près de Plaisance, dans la première moitié du seizième siècle. Le nom sous lequel il est connu est celui du lieu de sa naissance : on ne connaît pas celui qu'il avait reçu de sa famille. Il n'y a de lui que des violes; un de ces instruments, daté de 1580, se trouvait à Milan, en 1792 : il avait appartenu à François Albinoni.

BUSSING (Jean-Christophe), né à Brême le 30 décembre 1722, fut docteur et professeur de théologie dans cette ville, et y enseigna aussi au gymnase les langues grecque et orientales. Il est mort le 8 juin 1802. On a de lui : *Dissertationes II de tubis Hebræorum argenteis, sub præs. Cel. Conr. Ikenii Ventilatæ;* Brême, 1745, in-4°.

BUSTI (Alessandro), professeur de chant au collége royal de musique de *San-Pietro a Majella*, à Naples, est né dans cette ville vers 1810. Élève de Crescentini, il a puisé dans l'enseignement de ce grand chanteur les principes fondamentaux de son art. On a de cet artiste des exercices de chant, et des *Melodie facili e progressive per la voce di tenore*, divisées en cinq livres; Naples, Cottrau.

BUSTYN (Pierre), organiste en Zélande vers 1720, a fait graver à Amsterdam neuf suites de pièces pour le clavecin.

BUTERA (André), compositeur dramatique, est né en Sicile vers 1826, et a fait ses études d'harmonie et de contrepoint au conservatoire de Palerme, sous la direction du savant professeur Ruggi. Il avait à peine vingt ans lorsqu'il fit représenter au théâtre du *Fondo*, à Naples, un opéra sérieux intitulé : *Angelica Veniero*, dont la musique a eu quelque succès. Ricordi, de Milan, en a publié quelques morceaux avec accompagnement de piano. Au mois d'avril 1851, M. Butera a donné au théâtre de Palerme *Atala*, tragédie lyrique qui obtint un grand succès près de ses compatriotes, mais qui, écrite d'une manière simple et naturelle, très-opposée au goût actuel de l'Italie, aurait vraisemblablement moins bien réussi sur le sol de la péninsule.

BÜTERNE (Charles), écuyer, fut l'un des quatre organistes de la chapelle du roi, vers le milieu du dix-huitième siècle, et maître de clavecin de la duchesse de Bourgogne. Il était fils de J.-B. Buterne, ancien capitoul de Toulouse. On a de lui un livre intitulé : *Méthode pour apprendre la musique vocale et instrumentale*, œuvre 3e; Rouen, 1752, in-4°.

BÜTHNER (Craton), né à Sonnenberg, dans la Thuringe, en 1616, fut d'abord organiste et cantor à l'église du Sauveur, dans un des

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

faubourgs de Dantzick, et ensuite directeur de musique à l'église de Sainte-Catherine de la même ville, où il est mort en 1679. Il a composé un *Te Deum* à huit voix et douze instruments, dont le titre est assez singulier pour être rapporté en entier : *Te Deum Laudamus sacrosanctæ et individuæ Trinitati, Jehovæ Zabaoth, Domino dominantium et universæ militiæ cœlestis Deo Patri, Filio et Spiritui sancto, quem hymnis concelebrant Angeli, proni adorant Cherubin et Seraphin, universæque contremiscunt Potestates, pro omnibus beneficiis et pro pace alma non ita multis adhinc annis retrogressis nobis clementissime divinitus concessa, proque aversione luis pestiferæ compositum et consecratum octo vocibus, duodecim instrumentis binisque tubis et tympano, una cum basso continuo per organo a divinæ majestatis devotissimo et humillimo cultore et servo Crœlone Buthnero, directore, etc.*, 1660, gr. in-4°.

BÜTHNER (Frédéric), né à Oputsch en Bohême, le 11 juillet 1622, étudia à Dantzick, à Breslau, à Thorn, à Kœnigsberg, à Wittemberg et à Francfort-sur-l'Oder. Ses études étant terminées, il fut nommé recteur à l'école de Saint-Jean, et professeur de mathématiques au gymnase de Dantzick. Il est mort dans cette ville, le 13 février 1701. On a de lui, en manuscrit, un traité élémentaire de musique en langue latine.

BUTIGNOT (Alphonse), né à Lyon le 15 août 1780, fut admis comme élève au conservatoire de musique le 25 germinal an IX. Il prit des leçons de Garat pour le chant, obtint le premier prix d'harmonie en 1803, et devint répétiteur dans la classe de Catel, en 1806. On a de lui deux recueils de romances, liv. 1 et 2; Paris, Naderman. Il a laissé en manuscrit un cours d'harmonie, à l'usage du conservatoire de Paris. On a aussi sous son nom une méthode de guitare, gravée à Paris chez Boieldieu. Butignot est mort à Paris, d'une maladie de poitrine, en 1814.

BUTLER ou BUTTLER (Charles), né en 1559 à Wycombe, dans le comté de Buckingham, fit ses études à Oxford. Il mourut le 29 mars 1647, dans la paroisse de Wootton, dont il était vicaire, à l'âge de quatre-vingt-sept ans. Il est auteur d'un traité élémentaire intitulé : *the Principles of musick, in singing and setting : with the twofold use thereof, ecclesiastical and civil;* Londres, 1636, in-4°. C'est un bon ouvrage, pour le temps où il fut écrit.

BUTLER (Thomas Hanly), pianiste, né à Londres en 1762, entra dans la chapelle royale comme enfant de chœur, et fit ses études musicales sous le docteur Nares. Vers 1780, il se rendit en Italie pour y étudier la composition. De retour dans sa patrie, Sheridan le fit nommer directeur de la musique du théâtre du Covent-Garden; mais, fatigué des tracasseries que lui occasionnait cette place, il partit pour l'Écosse, à l'expiration de son engagement, et se fixa à Édimbourg, où il est mort en 1823. Ses ouvrages consistent en *trois sonates pour le piano*, dédiées au duc de Glocester; *Rondo sur l'air écossais : Lewie Gordon; Variations pour le piano* sur le même air; un *livre de sonates dédié à la princesse Charlotte*, plusieurs airs écossais variés pour le piano. La musique de Butler est gravée à Londres, chez Clementi.

BUTTINGER (Charles-Conrad), violoniste, flûtiste, bassoniste et compositeur, est né à Mayence en 1789. Après avoir achevé ses études musicales, il fut d'abord directeur de musique à Fribourg. En 1827, il quitta ce poste et alla s'établir à Breslau pour y diriger l'éducation d'un amateur de musique; depuis lors il s'est fixé dans cette ville. On connaît sous le nom de M. Buttinger : 1° Une polonaise pour flûte (en *sol*); Offenbach, André. — 2° Un quintette pour flûte et instruments à cordes; ibid. — 3° Une fantaisie et polonaise pour basson et quatuor, op. 7; Hambourg, Bœhme. — 4° Adagio et thème varié, idem, op. 8, ibid. — 5° Air varié, idem, op. 9, ibid. — 6° variations pour guitare et violon; Mayence, Schott. — 7° Sonate pour guitare seule, ibid. — 8° Une cantate intitulée *Jehova*, texte de Meissner. — 9° Une ballade (*Die Treue*), de Meyer, pour contralto et piano; Hambourg, Cranz. Des chansons avec guitare et flûte; Mayence, Schott. — Quelques chansons à quatre voix, et une messe solennelle. Ces compositions sont estimées en Allemagne. M. Buttinger a aussi publié une traduction libre de la grammaire de musique d'Asioli, chez Schott à Mayence. Il en a été fait une critique sévère dans l'écrit périodique intitulé : *Cæcilia* (t. I, p. 40). On y reproche au traducteur d'avoir altéré l'original en beaucoup d'endroits, et d'avoir laissé dans l'impression des multitudes de fautes de tout genre. On s'accorde cependant à considérer M. Buttinger comme un musicien qui possède de grandes connaissances dans son art.

BÜTTNER (Érard), cantor à Cobourg au commencement du dix-septième siècle, naquit à Rœmhild. Ayant surpris sa femme en adultère, il en conçut tant de chagrin qu'il s'arracha la vie par trois coups de poignard, le 19 janvier 1625. Ses compositions sont d'un très-bon style et d'une harmonie fort correcte. Les plus remarquables sont : 1° Le 127e Psaume à huit voix; Cobourg, 1617, in-4°. — 2° *Oda Paradisiaca;* ibid., 1621.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

in-4°. — 3° Le 46e Psaume à 8 voix, ibid., 1622, in-4°. Μῶσις εὐχάριστον *oder das Lied : Singen wir aus Herzens Grund*, à 6 voix; ibid, 1624. On lui est aussi redevable d'un traité élémentaire de musique, intitulé : *Rudimenta musicæ, oder teutscher Unterricht vor diejenigen Knaben, so noch Jung und zu keinem Latein gewehnet;* Cobourg, 1623, in-8°. La deuxième édition a paru à Iéna en 1625, in-8°.

BÜTTNER (Jacques), luthiste et compositeur allemand dans la seconde moitié du dix-septième siècle, a publié un recueil de cent pièces pour le luth, sous ce titre : 100 *Uberaus anmuthige und nie geharte schæne Lautenstücke, nach jetziger neuen Manier zu spielen* Nuremberg, 1684, in-4°.

BÜTTNER (Georges), carme au couvent de Schweidnitz, et facteur d'orgues au commencement du dix-huitième siècle, a construit l'orgue des carmes du couvent de Streigau, composé de 28 jeux, trois claviers et pédale.

BÜTTNER (Jean-Ignace), constructeur d'orgues à Schweidnitz, dans la première moitié du dix-huitième siècle, et probablement parent du précédent, a construit à l'église paroissiale de Jauer, en 1732, un instrument de 24 jeux, avec deux claviers et pédale.

BÜTTNER (Joseph), organiste à l'église principale de Glogau, dans les premières années du dix-neuvième siècle, occupait encore cette position en 1830. On a de lui un petit ouvrage publié conjointement avec Ernest Nachsberg, sous ce titre : *Stimmbuch oder Vielmehr Anweisung, wie jeder Leibkaben sein Clavierinstrument, sey es übrigens ein Saiten oder ein Pfeiffenwerk, selbst repariren und also stimmen kænne* (Livre d'accord, ou plutôt instruction au moyen de laquelle chaque amateur pourra entretenir et accorder lui-même son instrument à clavier, soit à cordes, soit à tuyaux); Breslau et Leipsick, 1801, 110 pages in-8°. On a du même artiste un écrit intitulé : *Anweisung wie jeder Organist verschiedene bei der Orgel vorkommende Fehler selbst verbessern und diesen vorbeugen kann* (Instruction par laquelle tout organiste peut corriger les défauts de l'orgue et l'améliorer); Glogau et Lissa, 1827, in-8°.

BUTTSTEDT (Jean-Henri), organiste célèbre du dix-septième siècle, naquit à Bindersleben, près d'Erfurt, le 25 avril 1666. Élève de Jean Pachelbel pour la composition et pour l'art de jouer du clavecin et de l'orgue, il acquit après quelques années d'études un talent remarquable. En 1684 il fut appelé comme organiste dans une église d'Erfurt; en 1691 on le nomma prédicateur et organiste de l'église principale de cette ville. Il occupa cette place jusqu'à sa mort, qui eut lieu le 1er décembre 1727. Ses compositions imprimées sont : 1° Le cantique *Allein Gott in der Hœh sey Ehr*, avec deux variations; Erfurt, 1705. — 2° Le cantique *Wo Gott zum Haus nicht giebt seine Gunst*, avec trois variations pour le clavecin; ibid., 1706. — 3° *Musikaliche Kunst-und Vorrathskammer;* ibid., 1713, in-fol. Cet œuvre consiste en quatre préludes et fugues, un air avec onze variations et deux pièces pour le clavecin. On en a publié une deuxième édition à Leipsick, en 1716. — 4° Le cantique *Zeuch mich dir nach, so lauffen wir*, etc., à quatre voix, un violon, deux violes, violoncelle et orgue; Erfurt, 1719, in-fol. — 5° Quatre messes sous ce titre : *Opera prima sacra, bestehend in vier neu-componirten Missen von unterschiedlichen so wohl vocal als auch instrumental Stimmen;* Erfurt, 1720. — 6° *Ut, re, mi, fa, sol, la, tota musica et harmonia æterna, oder neu eræfnetes, altes, wahres, tenziges und ewiges Fundamentum musices, entgegen gesetzt dem neu-eroefneten Orchestre, und in zweene Partes eingetheilt. In welchen, und zwar im ersten Theil, des Herrn Autoris des Orchestre irrige Meinungen, in Specie de Tonis seu modis musicis wiederlegt, im andern Theile aber das rechte Fundamentum Musices gezeigt, Solmisatio Guidonica nicht allein defendirt, sondern auch solcher Nutzen bei Einführung eines Comitis gewiesen, dann auch behauptet wird, dass man dereinst im Himmel, mit eben den Sonis welche hier in der Welt gebrauchlich, musiciren werde;* (Toute la musique et l'harmonie universelle contenue dans *ut, ré, mi, fa, sol, la*, etc.) Erfurt; sans date, mais vraisemblablement imprimé en 1716, in-4° de 23 feuilles. J'ai dit dans le *Résumé philosophique de l'histoire de la musique* (p. CCXXV), que longtemps après que l'usage se fut établi de la solmisation par les sept notes, il y avait encore de la résistance à ce système rationnel, et que l'ancienne méthode attribuée à Gui d'Arezzo trouvait encore d'ardents défenseurs. L'écrit dont on vient de voir le titre en est une preuve, puisqu'en 1716 un artiste tel que Buttstedt entreprenait de démontrer que toute la musique et les principes éternels de l'harmonie étaient renfermés dans l'ancienne gamme (*ut, re, mi, fa, sol, la, tota musica et harmonia æterna*). Son ouvrage était dirigé contre Mattheson, qui, dans son *Orchestre nouvellement ouvert* (*Das neu eroefnete Orchestre*), avait fait l'apologie de la solmisation par les sept notes. Celui-ci répondit à Buttstedt avec un profond savoir, mais avec sa grossièreté ha-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

bituelle, dans son livre intitulé *Das beschützte Orchestre* (l'Orchestre défendu). *Voy.* MATTHESON. La bibliothèque royale de Berlin possède en manuscrit une messe à 4 voix avec instruments, composée par Buttstedt.

BUTTSTEDT (FRANÇOIS-VOLLRATH), directeur de musique et organiste à Rottenburg vers 1784, fut d'abord organiste à Weibersheim, dans la principauté de Hohenlohe. Fils d'un organiste d'Erfurt, il naquit en cette ville en 1735. Il a composé deux oratorios et plusieurs morceaux pour le violon et le piano. On trouve quelques-unes de ses sonates de piano dans l'*Anthologie musicale* de Bossler.

BUUS (JACQUES DE), musicien belge, naquit dans les Pays-Bas, vers les premières années du seizième siècle. Il est plus que vraisemblable qu'il vit le jour à Bruges ou dans les environs, car on voit dans les actes de la collégiale de Saint-Sauveur de cette ville qu'un prêtre nommé *Jacobus de Boes* y était, en 1506, maître des enfants du chœur, et qu'il donna sa démission de cette place au mois de juin de la même année, parce que, disait-il dans cette pièce, il s'était pourvu d'une meilleure situation (*de meliori servicio provisum*). Or *de Boes* et de *Buus* sont le même nom et se prononcent de la même manière à Bruges et à Gand, parce que la diphthongue *oe* a, comme l'*u*, le son de *ou* en flamand. Cependant le prêtre dont il s'agit ne peut pas être le musicien qui est l'objet de cette notice, car il devait être âgé d'au moins trente ans en 1506, puisqu'il était déjà en possession du poste important de maître des enfants de chœur; et quarante-six ans plus tard la cour de Vienne et les procurateurs de la chapelle ducale de Saint-Marc se disputaient le beau talent de Jacques de Buus, qui aurait été âgé alors de plus de soixante-quinze ans, ce qui est peu vraisemblable. Quoi qu'il en soit, Jacques de Buus s'établit à Venise, et y fonda une imprimerie de musique qu'il dirigea pendant plusieurs années. Il était connu généralement en cette ville sous le nom de *mistro* (maître) *Jachet* ou *Giachetto Fiamingo*. Dans les registres des *procurateurs* de Venise, il n'est jamais désigné que de cette manière. M. Caffi fournit des renseignements intéressants sur la nomination de cet artiste à la place d'organiste du second orgue de la chapelle de Saint-Marc, devenue vacante par la mort de Baldassare d'Imola (1). L'élection eut lieu, après de grandes contestations (*dopo molta discordia*), disent les registres, le 15 juillet 1541, après avoir fait l'épreuve ordinaire d'un grand nombre d'organistes (*fatta la solita prova di molti suonatori*). Le mérite extraordinaire de *Jachet* lui fit obtenir la victoire sur ses concurrents, et sans doute cette victoire fut disputée par la faveur accordée à d'autres artistes, puisque le doge Pierre Lando ordonna que tous les chanteurs de la chapelle de Saint-Marc fussent convoqués au concours et obligés de déclarer sous serment quel était le plus habile entre les concurrents. La majorité se prononça en faveur de l'organiste flamand (*per majorem partem cantorum Ecclesiæ predictæ cum eorum juramentum fuit magis commendatus in arte sua sonandi organum*).

Le traitement qu'il recevait annuellement n'était que de 80 ducats : n'ayant pu obtenir d'augmentation, Jachet prétexta la nécessité de se rendre dans son pays pour d'importantes affaires et promit de revenir dans quatre mois; mais, au lieu de tenir sa promesse, il se rendit à Vienne et entra au service de l'empereur. On voit un témoignage éclatant du grand mérite de *Jachet* dans les efforts que fit le gouvernement de Venise pour engager l'artiste à revenir prendre sa place, et dont les détails se trouvent dans les registres des procurateurs. L'ambassadeur de Venise à Vienne fut chargé de conduire la chose avec prudence pour atteindre le but qu'on se proposait; mais ses efforts furent vains. Jachet répondit qu'il avait un florin par jour à Vienne, et qu'il ne retournerait à Venise que si on voulait lui donner un traitement de 200 ducats : les procurateurs ne crurent pas pouvoir payer une somme si considérable pour cette époque, et nommèrent *Jérôme Parabosco* comme successeur de Jachet, dans l'année 1551. L'identité de *Jachet* et de Jacques de Buus est établie par la dernière partie de la *Libreria* de François Doni, laquelle est intitulée *Musica Stampata*, et a pour dédicace *al nobiliss. sig. Jaches Buus organista di S. Marco*. A l'égard de la confusion qu'on a faite quelquefois de *Jacques de Buus* et de *Jacques Berchem*, par les noms de *Jacches*, *Giacche*, *Jachet*, *Jaquet*, et *Giachetto*, elle disparaît par les renseignements fournis sur Jacques de Buus par les registres des *Procuratori* de Venise, puisque ce musicien entra au service de la cour de Vienne au moment même où Berchem, qui ne quitta jamais l'Italie, était attaché au duc de Mantoue, en qualité de maître de chapelle.

On connaît de Jacques de Buus : 1° *Ricercari da cantare e suonare d'organo e altri stromenti*. Lib. I, in Venetia, 1547. — 2° *Idem*. Libro

(1) *Storia della Musica sacra della già cappella ducale di San Marco in Venezia*, t. I, p. 107 et suiv.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

II; ibid., 1549, in-4°. Pierre Ponzio ou Pontio cite des *Ricercari* de *Jacques Bus* dans son *Dialogo ove si tratta della teoria e pratica di musica*, 2me partie, p. 48); il voulait sans doute parler de *Buus* et de l'ouvrage cité ci-dessus. — 3° *Canzoni francese a sei voci; Venezia appresso l'autore*, 1543, in-4°. — 4° *Primo libro de' Motetti a 4 voci;* Venezia, Gardano, 1549, in-4° obl. — 5° *Canzoni francesi a cinque voci;* Venezia, app. Jer. Scotto, 1550, in-4° obl. — 6° *Motetti e madrigali a 4 e 5 voci;* in Venetia, 1580. Ce dernier ouvrage est vraisemblablement une réimpression; il appartient peut-être à Jacques Berchem (*Voy.* ce nom.) Il est à peu près impossible de savoir auquel de ces musiciens appartiennent les morceaux indiqués par le seul nom de *Jachet* dans les recueils dont voici les titres : 1° *Moralis Ispani aliorumque authorum liber I;* ibid., 1542. — 2° *Cantiones septem, sex et quinque vocum*, etc. *Augustæ Vindelic.*, Kriesstien, 1545. — 3° *Secundus tomus novi operis musici, sex, quinque et quatuor vocum;* Noribergæ, arte Hier. Graphei, 1538. — 4° *Selectissimorum Motectarum partim quinque, partim quatuor vocum. Tomus I;* Norimbergæ, Joh. Petreius, 1540. — 5° Le dixième et le treizième livres de motets imprimés par Pierre Attaingnant, à Paris, en 1534 et 1535. — 6° La messe à 6 voix sur le chant *Surge Petre*, publiée par Adrien Le Roy et Robert Ballard en 1557, gr. in-fol. Dans le quatrième livre de motets imprimé par Jacques Moderne, à Lyon, en 1539, il y en a avec le nom de *Jachet* et avec celui de *Jacques Buus*, ce qui semble indiquer qu'en France *Jachet* désignait particulièrement Berchem.

BUXTEHUDE (Dieterich ou Théodore), un des plus célèbres organistes du dix-septième siècle, était fils de Jean Buxtehude, organiste à Helsingœr, en Danemark : il naquit en ce lieu vers 1635. On ignore quel fut son maître dans l'art de jouer de l'orgue et dans la composition; mais il y a lieu de croire qu'il fit ses études sous la direction de son père. En 1669 il obtint la place d'organiste de l'église Sainte-Marie à Lubeck, et le reste de sa vie s'écoula dans l'exercice paisible des devoirs de cette place. Il termina sa carrière le 9 mai 1707. Tout l'intérêt de la vie de ce grand artiste réside dans son admirable talent sur l'orgue et dans ses ouvrages, dont on n'a malheureusement publié qu'une très-petite partie. Une seule chose suffit pour nous donner une haute opinion du mérite de Buxtehude, c'est le séjour de plusieurs mois que Jean-Sébastien Bach fit en secret à Lubeck pour l'entendre et pour étudier sa manière. On a de cet artiste : 1° *Hochzeit Arien* (Chansons de noces). — 2° *Fried-und Freudenreiche Hinfahrt des alten Simeons bey Absterben seines Vaters, in zwey Contrapunkten abgesungen* (Décès paisible et joyeux de Siméon, après la mort de son père, en deux contrepoints doubles); Lubeck, 1675. — 3° *Abend-Musik in 9 Theilen* (Musique du soir, en 9 parties). — 4° *La Noce de l'Agneau*. — 5° Sept suites pour le clavecin, représentant la nature et les propriétés des sept planètes. — 6° Poëme anonyme sur le jubilé de la délivrance de la ville de Lubeck, mis en musique. — 7° *Castrum doloris Leopoldo et castrum honoris Josepho*. — 8° Délices célestes de l'âme, pièces pour le clavecin. — 9° Pièces pour violon, basse de viole et clavecin, œuvres 1er et 2e; Hambourg, 1696, in-fol. — 10° *Ce qu'il y a de plus terrible; ce qu'il y a de plus gai*, pièces d'orgue (en manuscrit). — 11° Fugues, préludes et pièces diverses pour l'orgue (en manuscrit). Dans le recueil de préludes, fugues et chorals variés pour l'orgue, publié chez Breitkopf, on trouve un prélude et une fugue de Buxtehude sur le choral : *Wie schœn Leuchtet der Morgenstern*. La bibliothèque royale de Berlin possède en manuscrit 15 préludes et fugues pour l'orgue, suivis du choral varié *Nun Lob mein Seel*, ainsi qu'une toccate pour le même instrument, par Buxtehude. L'éditeur Kœrner, d'Erfürt, a publié récemment quelques pièces d'orgue de ce grand artiste.

BUZZI (Antoine), compositeur italien, connu depuis 1840, fut entrepreneur du théâtre Italien à Valence, en Espagne, et ne réussit pas dans cette entreprise, qui n'eut d'existence que pendant l'année 1841. De retour en Italie, il a fait représenter à Rome, dans l'été de 1842, l'opéra de sa composition intitulé : *Bianca Capello*, qui ne réussit pas; mais dans l'année suivante il écrivit pour Ferrare *Saül*, qui eut un plein succès, et qui reçut un aussi bon accueil à Parme, à Rome, à Trieste et dans d'autres villes. Les morceaux séparés de cet ouvrage ont été publiés avec accompagnement de piano, à Milan, chez Ricordi. Le 26 décembre 1853, il a fait représenter au théâtre de La Scala, à Milan, *il Convito di Baldassare*, opéra sérieux, chanté par la Novello, la Brambilla, Carrion, Guicciardi et Brémont, qui n'eut qu'un médiocre succès. En 1855, il a donné au grand théâtre de Trieste *Ermengarda*, opéra sérieux qui a été assez bien accueilli, et dans la même année *Editta*, opéra sérieux, au théâtre de *la Fenice*, à Venise.

BUZZOLA (Antoine), maître vénitien, directeur actuel de la chapelle impériale de Saint-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Marc, et de la confrérie de Sainte-Cécile, à l'église Saint-Martin de Venise, a succédé dans ces deux emplois à Jean-Augustin Perotti. Il fut directeur de musique au théâtre italien de Berlin, dans les années 1843 et 1844, et a fait représenter à Venise, en 1837, un opéra de sa composition intitulé *Faramondo*, qui eut quelque succès et fut joué sur plusieurs autres théâtres. En 1841, il a donné aussi à Venise *il Mastino*, et dans l'année suivante *gli Avventurieri*. Il a écrit à Berlin une cantate qui a été chantée au théâtre italien, en 1843, à l'occasion de la fête du roi.

BUZZOLENI (Jean), célèbre ténor, né à Brescia, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, fut d'abord au service du duc de Mantoue, ensuite de l'empereur. Algarotti en parle avec beaucoup d'éloges dans son *Essai sur l'opéra*. Buzzoleni chantait encore en 1701.

BYRD (William), célèbre musicien anglais, est considéré comme fils de Thomas Byrd, membre de la chapelle royale, sous les règnes d'Édouard VI et de la reine Marie. La date précise de sa naissance n'est pas connue, mais on sait qu'il était âgé de quatre-vingt-cinq ans lorsqu'il mourut, le 4 juillet 1623, d'où il résulte qu'il a dû naître en 1538, ou vers la fin de 1537. Un acte authentique, conservé parmi les *records* de la chancellerie de l'échiquier, à Londres, prouve que Byrd était en 1554 le plus âgé des enfants de chœur de la cathédrale de Saint-Paul : il devait avoir alors environ seize ans. Son éducation musicale fut dirigée par Tallis, savant musicien qui fut attaché à la chapelle de Henri VIII, d'Édouard VI, de la reine Marie et d'Élisabeth. A l'avénement de cette dernière princesse, la chapelle royale fut réorganisée, et Byrd, bien que déjà considéré comme artiste de grand mérite, ne fut pas compris au nombre de ses membres : cette défaveur le détermina à accepter la place d'organiste de la cathédrale de Lincoln, en 1563. Après la mort de Robert Parsons (*voy.* ce nom), qui eut lieu en 1569, il lui succéda comme membre de la chapelle royale, dont il fut nommé organiste en 1575, conjointement avec son maître Tallis. Dans la même année tous deux obtinrent une patente qui leur concédait le droit d'imprimer et de vendre les livres et papiers de musique pendant le terme de vingt et un ans. Le premier usage qu'ils en firent fut la publication d'une collection de motets, d'hymnes et de canons, à cinq, six et huit voix, sous le titre de *Cantiones, quæ ab argumento sacræ vocantur, quinque et sex partium*. Londres, 1575, in-4° obl. Après la mort de Tallis, en 1585, le bénéfice de la patente fut transporté à Byrd seul : il paraît en avoir traité peu de temps après avec Thomas Este. Byrd eut plusieurs enfants, car on trouve l'indication de la mort d'un de ses fils et d'une fille dans un ancien registre de la paroisse de Sainte-Hélène, à Londres, sous cette forme :

Buried. { « Walter Byrd, the sonne of William Byrd, the XV daye of maye. Anno Dom. 1587.
« Alice Byrd, the daughter of William Byrd, the XV daye of julya. A. D. 1587.

Un autre fils de cet homme célèbre, Thomas Byrd, qui suivit la profession de son père, fut le suppléant de John Bull, en 1601, comme professeur de musique au collége de Gresham.

La lecture attentive des œuvres de William Byrd démontre qu'il fut un des plus grands musiciens du seizième siècle, et qu'il n'est inférieur à aucun maître italien ou belge de son temps. Le registre de la chapelle des rois d'Angleterre (*Cheque Book*) lui donne le titre de *Père de la musique* (*Father of musick*) : cet éloge, quelque grand qu'il soit, est justifié par la pureté d'harmonie, l'élégance de la forme dans les entrées d'imitation des voix, la clarté du style et la régularité tonale qui brillent dans ses ouvrages. On peut dire sans exagération que Byrd fut le Palestrina, l'Orlando Lasso de l'Angleterre : s'il est peu connu sur le continent, la cause en est dans la rareté des relations des îles britanniques avec le reste de l'Europe, au point de vue de l'art : car les presses musicales de l'Italie, de l'Allemagne, de la Belgique et de la France n'ont jamais reproduit un seul ouvrage des compositeurs anglais, tandis qu'elles inondaient le monde d'éditions multipliées des œuvres des artistes des autres nations. La liste des compositions de Byrd se compose de la manière suivante : 1° La collection de motets et hymnes ou *cantiones* citée précédemment : on y trouve cinq motets à cinq voix, onze motets à six, un hymne à cinq, un à six, et deux canons, le premier à six et l'autre à huit, de la composition de Byrd : le reste appartient à Tallis. — 2° *Psalmes, sonnets and songs of sadnes and pietie, made into musick of five parts* (Psaumes, sonnets et chansons sérieuses et pieuses mis en musique à cinq parties); Londres, Thomas Este, sans date, mais avec une autorisation d'imprimer, datée de 1587. Des exemplaires, non d'une autre édition, comme l'ont cru plusieurs bibliographes, mais avec un nouveau frontispice, portent la date de 1588. — 3° *Songs of sundries natures, some of gravitie and others of myrth, fit for all companies and voyces; lately made and compo*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sed into musick of three, four, five, and six parts, and published for the delight of all such as take pleasure in the exercise of that art (Chansons d'espèces diverses, les unes graves et les autres joyeuses, composées pour toutes les sociétés et les différents genres de voix, à trois, quatre, cinq et six parties, et publiées pour l'amusement de ceux qui prennent plaisir dans la culture de la musique). *Imprinted at London by Thomas Est, the assigne of William Byrd*, 1589. Cet ouvrage fut réimprimé en 1610 par Lucrèce Este. — 4° *Liber primus sacrarum cantionum quinque vocum. Autore Guilielmo Byrd, organista regio Anglo. Excudebat Thomas Est ex assignatione Guilielmus Byrd. Cum privilegio.* Londini, 25 octobr. 1589. Cet ouvrage, dont toutes les pièces sont d'une beauté achevée, a été reproduit en 1842, en partition, aux dépens de la très-honorable société des antiquaires musiciens de l'Angleterre, et par les soins de M. William Horsley, qui y a joint une bonne introduction historique et critique, et l'a accompagné du *fac simile* du frontispice de l'édition originale. — 5° *Liber secundus sacrarum cantionum, etc. Londini, quarto novemb.* 1591. — 6° *Gradualia, ac cantiones sacræ quinis, quaternis, tribusque vocibus concinnatæ. Liber primus. Authore Guilielmo Byrde* (sic), *organista regio Anglo*, 1607. — 7° *Gradualia, ac cantiones sacræ. Liber secundus.* 1610. — 8° *Psalmes, songs, and sonnets, some solemne, others Joyfull, framed to the Life of the words, fit for voyces or viols, of three, four, five and six parts; composed by W. Byrd, one of gentlemen of his Magesties honorable chappell* (Psaumes, chansons et sonnets, quelques-uns sérieux, les autres joyeux, conformes à l'esprit des paroles, et disposés pour les voix ou les violes à trois, quatre, cinq et six parties; composés par W. Byrd, un des membres de l'honorable chapelle de leur Majesté). 1611. *Printed by Tho. Snodham*, etc. — 9° Byrd a publié trois messes de sa composition, dont la rareté est si grande que M. Édouard Rimbault, savant archéologue musicien, a consulté les catalogues de toutes les grandes bibliothèques et de toutes les ventes qui se sont faites pendant les deux derniers siècles, sans en découvrir d'autre exemplaire que celui d'une messe à cinq voix qui est en la possession de M. W. Chappell, membre de la société des antiquaires musiciens de Londres et éditeur des publications de cette société, et celui des deux autres messes à trois et quatre voix, qui fut vendu en 1822, à la huitième séance de la grande et belle collection de Bartlemann. Ces messes, reliées avec dix-huit suites de madrigaux de Morley, Welkes, Byrd, Gibbons, Wilbye, Bateson, Kyrbie, etc., dans la reliure originale en vélin, furent vendues douze livres douze s. (315 francs). Les trois messes de Byrd paraissent avoir été imprimées sous le règne d'Élisabeth, vers 1580; mais elles n'ont ni titre, ni date, ni nom d'imprimeur, si l'on en juge par l'exemplaire de la messe à cinq voix qui est en la possession de M. W. Chappell. On lit simplement au haut des pages de celle-ci : 5 *vocum. W. Byrd.* L'opinion de M. Rimbault est que Byrd a composé ces messes entre les années 1553 et 1558, c'est-à-dire dans l'intervalle de sa seizième année à la vingtième année, parce que le règne de la reine Marie (19 juillet 1553-17 novembre 1558) fut la seule époque du retour du gouvernement anglais et d'une partie de la nation à la religion catholique. Ces ouvrages marquent donc la première époque du talent du compositeur; cependant la messe à cinq voix mise en partition par M. Rimbault, d'après l'exemplaire de M. W. Chappell, est déjà très-remarquable par l'habileté dans l'art d'écrire. Elle a été publiée en 1841, par la société d'antiquités musicales (*Musical Antiquarian Society*), avec le luxe de toutes ses publications, sous ce titre : *A Mass for five voyces, composed betwen the years* 1553 *and* 1558, *for the old Cathedral of Saint-Paul, by William Byrd, now first printed in score, and preceded by a Life of the composer, by Edward F. Rimbault. London, printed for the members of the musical antiquarian Society, by Chappell*, etc., gr. in-fol. — Byrd a aussi contribué aux ouvrages suivants : — 10° *Musica Transalpina. Madrigales translated of four, five, and six parts, chosen out of divers excellent Authors, with the first and second part of* La Virginella, *made by maister Byrd, upon two stanz's of Ariosto, and brought to speak english. Published by N. Yonge, in favour of such as take pleasures in musicke and voyces. Imprinted at London by Thomas Est, the assigne of William Byrd*, 1588. C'est le premier recueil de madrigaux publié en Angleterre. — 11° *The first set of italian Madrigals Englished, not to the sense of the original ditties, but after the affection of the noate, by Thomas Watson, gentleman. There are also here inserted two excellent Madrigalls of master Byrd*, etc. (Premier livre de Madrigaux italiens traduits en anglais, non dans le sens des chants originaux, mais d'après l'affection exprimée, par Thomas Watson, gentl.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Là aussi sont deux excellents madrigaux de maître Byrd, etc.); Londres, Thomas Est, 1590. — 12° *Parthenia, or the Maiden-head of the first musicke that ever was printed for the Virginalls. Composed by three famous masters William Byrd, Dr. John Bull, and Orlando Gibbons, gentlemen of his Majesty's most illustrious chappel. Engraved by Wm. Hole* (Parthénie, ou la Virginité de la première musique qui ait jamais été imprimée pour les Virginales, composée par trois fameux maîtres, William Byrd, le Dr. John Bull, et Orlando Gibbons, etc.). Cet ouvrage est dédié à la reine Élisabeth. Il est entièrement gravé sur des planches de cuivre. La première édition est sans date, mais l'ouvrage a paru en 1600. Les morceaux composés par Byrd sont au nombre de huit, lesquels consistent en deux préludes, deux pavanes et quatre gaillardes. — 13° *The teares and lamentations of a sorrowfull soule; composed with musical ayres and songs, both for voyces and divers instruments, set forth by sir William Leighton, Knight* (Les Larmes et Lamentations d'une âme affligée, composées d'airs et de chants pour les voix et divers instruments), 1614. On y trouve quatre compositions de Byrd. — Dans le curieux volume connu sous le nom de *Virginal-Book de la reine Élisabeth*, lequel existe en manuscrit dans le *Fitzwilliam-Museum*, à Cambridge, se trouvent soixante-dix pièces pour la virginale et l'orgue, composées par Byrd, et le Virginal-Book de lady Nevill en contient vingt-six. Le mss. n° 6926 du fonds de Harley, au Muséum britannique, contient un chant à trois voix composé par Byrd pour le drame latin de Jane Shore, qui fut représenté en 1586, et plusieurs motets de ce grand musicien se trouvent en partition dans une collection de madrigaux, motets et fantaisies, formée par un chantre de Windsor, nommé Jean Baldwyne. Cette collection est aussi au Muséum britannique, de même qu'une autre très-volumineuse formée par le Dr. Tudway pour lord Harley, laquelle contient un service complet à quatre voix, de Byrd. On trouve un grand nombre de ses pièces dans les collections de Barnard (*Selected Church-Musick*), de Boyce (*Cathedral-Music*), de Hilton, et d'autres.

Il ne faut pas confondre avec le grand artiste qui est l'objet de cette notice un autre musicien nommé *William Bird*, de Watford, dans le comté de Hertford, auteur d'une collection de chants à quatre voix pour les psaumes et hymnes, avec accompagnement d'orgue ou de piano, dont la deuxième édition a paru en 1829, sous ce titre : *Original Psalmody, consisting of psalm and hymns tunes in score, with an accompaniment for the organ or piano forte*; Londres, petit-in-4° obl.

BYSTROEM (Thomas), sous-lieutenant d'artillerie suédois, vivant à Stockholm au commencement du dix-neuvième siècle, a publié *Trois Sonates pour le clavecin, avec accomp. de violon*; Leipsick, 1801.

BYTEMEISTER (Henri-Jean), docteur en théologie et bibliographe hanovrien, naquit le 5 mai 1688 à Zelle, où son père était secrétaire au conseil de justice. En 1720 il devint professeur de théologie à Helmstædt; il est mort dans cette ville en 1740, le 22 avril. Parmi ses nombreux ouvrages, on trouve : *Dissertatio de Sela contra Gottlieb* (Reime). Cette dissertation a été insérée dans les *Miscell. Lipsiens.*, t. IV, et dans le *Thesaurus antiquit. sacr.* d'Ugolini, t. XXXII, p. 731.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

CABALONE (Michel), ou **GABELONE**, ou enfin **GABELLONE**, fut le premier maître de contrepoint du violoniste Emmanuel Barbella. Il est mort à Naples, sa patrie, en 1773, dans un âge peu avancé. On connaît de ce musicien les partitions des opéras : 1° *Alessandro nelle Indie*; — 2° *Adriano in Siria*. La bibliothèque du Conservatoire de Paris possède la partition manuscrite et vraisemblablement originale d'un oratorio de la *Passion*, composé par Cabalone.

CABEZON (D. Félix-Antoine), organiste de la chapelle et clavicordiste de la chambre du roi d'Espagne Philippe II, naquit à Madrid en 1510, et mourut dans la même ville, le 21 mars 1566, à l'âge de cinquante-six ans. Il fut inhumé dans l'église des Franciscains de Madrid, et l'on mit sur son tombeau l'épitaphe suivante :

Hic situs est felix Antonius ille sepulchro
Organici quondam gloria prima chori.
Cognomen Cabezon cur eloquar ? inclyta quando
Fama ejus terras, spiritus astra colit.
Occidit, heu! tota regis plangente Philippi
Aula ; tam rarum perdidit illa decus.

On a de Cabezon : *Libro de Musica para tecla, harpa, y viguela* (Livre de musique pour jouer du clavecin, de la harpe et de la viole) ; Madrid, 1578, in-fol. Cet ouvrage a été publié par les soins de ses fils. Les exemplaires en sont devenus si rares que M. Eslava (*voy.* ce nom), maître de la chapelle de la reine d'Espagne D. Isabelle II, a fait d'inutiles recherches dans toutes les bibliothèques du pays pour en trouver un, et ne l'a rencontré, par un hasard heureux, que dans la bibliothèque royale de Berlin, où il a pu l'examiner et en faire des extraits. Cabezon a écrit aussi un traité de composition intitulé : *Musica teórica y práctica*, qui n'est pas moins rare que son premier ouvrage. Cet artiste eut deux fils, D. Antonio et D. Hernando Cabezon, qui furent aussi des organistes distingués.

CABIAS (L'abbé), ecclésiastique français, né dans les dernières années du dix-huitième siècle, imagina, vers 1825, un système monstrueux de construction d'orgue à l'usage des personnes qui n'ont aucune connaissance de la musique, du plain-chant ni de l'harmonie. Le résultat des recherches de M. Cabias, pour la solution de ce problème insensé, fut mis à l'exposition des produits de l'industrie française, en 1834. Ce résultat consistait en un petit orgue construit par les moyens ordinaires, auquel était attachée une boîte contenant le mécanisme composé de deux claviers chacun de vingt-trois touches. Les vingt-trois touches rouges du premier clavier faisaient entendre les accords mineurs; et les touches noires du second clavier produisaient les accords majeurs. Par une combinaison du mécanisme, une seule de ces touches, en appuyant sur le bras d'un des rouleaux posés horizontalement dans la boîte, faisait baisser, suivant l'exigence de l'accord, quatre ou cinq pelotes qui venaient se poser verticalement sur autant de touches du clavier ordinaire, et faisaient sur elles l'office des doigts de l'organiste. Le papier posé sur le pupitre, et dont la notation remplaçait celle du plain-chant, était divisé en vingt-trois cases par des lignes perpendiculaires au plan des claviers, et chacune de ces cases correspondait à chacune des touches de ces claviers. Dans ces cases se trouvaient des chiffres ou rouges, ou noirs, lesquels indiquaient par leur couleur le clavier auquel chacun d'eux répondait, et des lignes droites ou obliques, allant d'une case à l'autre, faisaient voir la touche sur laquelle il fallait poser le doigt. Pour la facilité de l'exécution et pour lier l'enchaînement des accords, les touches devaient être jouées alternativement par l'index de chaque main. La pensée barbare de cette machine de l'abbé Cabias, pensée entièrement opposée à la conception de l'art, a été reprise quelques années plus tard par l'abbé Larroque, qui en a fait l'orgue appelé *Milacor*. (*Voy.* Larroque.)

CABILLIAU ou CABELLIAU (...), musicien belge du seizième siècle, dont on trouve une chanson à quatre voix (*En espérant de parvenir à la mienne fantaisie*) dans un manuscrit de la bibliothèque de Cambrai (n° 124), daté de 1542. M. de Coussemaker a donné l'analyse du contenu de ce manuscrit dans sa *Notice sur les collections musicales de la bibliothèque de Cambrai* (p. 65-91). De plus, il a mis en partition la chanson de Cabilliau, sous le n° 2, dans les planches de musique du même volume. On ne sait rien de ce musicien, et l'on

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ignore s'il était né à Ypres ou à Audenarde, où il y avait des familles de ce nom. La famille *Cabellian* d'Audenarde était une des plus distinguées et des plus considérables au seizième siècle : on comptait parmi ses membres des littérateurs, des magistrats, des prêtres et des religieux dominicains, chartreux et autres.

CACCINI (Horace), fut maître de chapelle de Sainte-Marie-Majeure, à Rome, en 1577. Il eut pour successeur Nicolas Pervè, en 1581. Je possède une messe *de Beata Virgine*, à cinq voix, de ce maître.

CACCINI (Jules), né à Rome, fut connu et cité sous le nom de *Giulio Romano*. Les écrivains de son temps ont gardé le silence sur le commencement et la fin de sa vie; il y a même beaucoup d'incertitude sur l'époque de sa naissance. Toutefois il fournit lui-même une date approximative dans la préface de son recueil de madrigaux intitulé : *Nuove Musiche* (publié en 1602); car il y dit qu'il avait vécu trente-sept ans à Florence, ce qui prouve qu'il y arriva vers 1564; or on sait qu'il était alors fort jeune, mais déjà artiste, et, en supposant qu'il fût seulement âgé de dix-huit ans, il suit de tout cela qu'il a dû naître vers 1546. Caccini eut pour maître de chant et de luth Scipion Della Palla, qui ne le rendit pas savant musicien, mais qui en fit un chanteur habile et un homme de goût. On ignore s'il se détermina de lui-même à se rendre à Florence, ou s'il y fut appelé par les Médicis; mais on sait qu'en 1580 il était attaché à la cour en qualité de chanteur. Il est certain aussi qu'aux fêtes des noces du grand-duc François de Médicis avec *Bianca Capello*, célébrées en 1579, Caccini chanta le rôle de *la Nuit*, accompagné par des violes (1), dans un intermède dont la musique était de Pierre Strozzi.

A cette époque, Jean de Bardi, comte de Vernio, ses amis Jacques Corsi et Pierre Strozzi, à qui s'étaient réunis Vincent Galilée, père du célèbre physicien, Mei et le poëte Rinuccini, avaient formé une association intelligente qui avait pour but de faire revivre l'ancienne déclamation musicale des Grecs, et de l'appliquer au drame. Les membres de cette société avaient pris en aversion le genre madrigalesque à plusieurs voix, et voulaient lui substituer des chants à voix seule, accompagnés d'un instrument. Cette idée n'était pas absolument nouvelle; car, dans une fête donnée à Galéas Sforce et à son épouse, Isabelle d'Aragon, par *Bergonzo Botta*, noble de Tortone, en 1488, il y eut un intermède où les dieux et les déesses chantèrent tour à tour. Au mariage de Cosme Ier avec Éléonore de Tolède, en 1539, on entendit Apollon chanter, en s'accompagnant de la lyre, des stances poétiques à la louange des deux époux, et les Muses répondre à ce chant par une *canzone* à neuf parties réelles. Enfin, aux mêmes fêtes, l'Aurore réveillait par ses chants les bergers et les nymphes, et était accompagnée par un clavecin (1).

Admis dans la société des hommes distingués qu'on vient de nommer, et instruit, par leurs entretiens, de la révolution qu'ils voulaient opérer dans la musique, Caccini sentit s'éveiller en lui le génie qui le rendait propre à réaliser une partie des vues et des espérances de ses patrons. Homme d'esprit, il comprit qu'il avait tout à gagner à cette transformation de l'art, car son ignorance des règles du contrepoint était à peu près complète, et la nature lui avait accordé le don d'inventer des chants que son talent d'exécution faisait valoir. Ses canzonnettes et ses sonnets acquirent une vogue extraordinaire; il les chantait avec l'accompagnement du théorbe, instrument qui venait d'être inventé par un Florentin nommé *Bardella*. (*Voyez* ce nom.)

Ces heureux essais déterminèrent le comte de Vernio à écrire, en 1590, le poëme d'une *monodie*, sorte de scène à voix seule, que Caccini mit en musique avec succès. Peu de temps après, Bardi quitta Florence pour aller se fixer à Rome. La maison de Corsi devint alors le centre de la société d'artistes et d'amateurs dont ce seigneur était un des fondateurs. En 1594, son ami, le poëte Rinuccini, fit un second essai dans sa *Dafne*, et chargea Peri et Caccini de la composition de la musique. Plusieurs autres petits drames de ce dernier succédèrent à celui-là, et furent joués dans la maison de Corsi, où ils excitèrent l'enthousiasme. Ces pastorales avaient eu pour modèles *Il Satiro*, d'Emilio del Cavaliere (*voy.* Cavaliere), représenté publiquement à Florence, en 1590, *la Disperazione di Fileno* (1590), et *il Giuoco della Cieca* (1595), ouvrages du même compositeur; mais on ne peut nier qu'il y eût dans le style de Caccini quelque chose de plus dramatique que dans celui de Cavaliere. Les méditations de tant d'hommes distingués conduisirent enfin, après environ vingt ans de recherches, à la découverte d'une espèce de déclamation musicale destinée à changer la direction de l'art. Rinuccini, musicien autant que poëte, paraît avoir eu la plus grande part dans cette découverte. Les fêtes célébrées en 1600, pour le mariage de Henri IV, roi de France, avec Marie de Médicis, lui fournirent une occasion favorable pour réaliser ses idées à cet égard; il écrivit pour les fêtes qui furent alors célébrées une *Tragedia per Musica*.

Malgré tant d'éloges accordés à Caccini par

(1) *Feste nelle Nozze del serenissimo D. Francesco Medici, gran duca di Toscana, etc.*; Firenze, Filip. et Jac. Giunti, 1579, p. 10.

(1) *Voy. Apparato e Feste nelle nozze dello Illustrissimo Sig. Duca di Firenze, etc.*; Fiorenza, Bened. Giunta, 1539, in-2°, p. 10

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

les écrivains de Florence, les productions de ce musicien ont été l'objet de critiques amères depuis environ quarante ans. Burney, copié par quelques auteurs allemands, a reproché à ses chants d'être empreints de monotonie, et leur a trouvé de l'analogie avec le style de Lulli. En cela, il a fait preuve de cette légèreté de jugement qu'on remarque en beaucoup d'endroits de son *Histoire de la musique*, lorsqu'il y analyse les œuvres des anciens compositeurs. Il n'y a pas la moindre analogie entre les mélodies de Caccini et celles de Lulli, encore moins de ressemblance dans le récitatif. Caccini est sans doute inférieur à Monteverde sous le rapport de l'expression passionnée, et il a été surpassé dans le récitatif par Carissimi; mais les formes de ses mélodies ont de l'originalité, les périodes en sont longues, et l'examen attentif de ses ouvrages fait voir qu'il saisissait fort bien le caractère des paroles. Quant aux ornements du chant, il a su leur donner une grâce qu'on ne trouve point dans les œuvres de ses contemporains. Ses madrigaux à voix seule offrent en ce genre des choses de très-bon goût. C'est donc à tort que les auteurs du nouveau lexique universel de musique, publié sous la direction de M. Schilling, ont copié Gerber, et ont dit que cette musique n'est qu'une *psalmodie*. C'est à tort surtout qu'ils ont reproché à d'autres écrivains d'avoir considéré Peri et Caccini comme des inventeurs et comme de grands artistes. Nul commencement n'est grand ni beau, disent-ils; mais n'y a-t-il pas un immense mérite à commencer?

Tous les écrivains sur la musique, du temps de Caccini, l'ont signalé comme le meilleur chanteur de son époque, et Prætorius en parle en ce sens. (*Synt. Mus.*, III, 230.) Il avait formé quelques élèves qui passaient pour des chanteurs distingués.

Quel que fut le mérite de Peri et l'importance de ses travaux dans sa collaboration avec Caccini, il paraît que sa gloire fut éclipsée par celle de ce dernier; car les contemporains de Caccini s'accordent à le considérer comme ayant eu la plus grande part dans la création du drame lyrique. L'abbé Angelo Grillo, ami du Tasse, lui écrivait : « Vous êtes le père d'un nouveau « genre de musique, ou plutôt d'un chant qui « n'est point un chant, d'un *chant récitatif*, « noble et au-dessus des chants populaires, qui « ne tronque pas, n'altère pas les paroles, ne « leur ôte point la vie et le sentiment, et les « leur augmente, au contraire, en y ajoutant « plus d'âme et de force, etc. (1). » Jean de Bardi, dont le témoignage est d'un grand poids pour le temps où il écrivait, s'exprime ainsi dans un discours adressé à Jules Caccini lui-même : « Selon mon sentiment et selon celui « des connaisseurs, vous avez atteint le but « d'une musique parfaite; non-seulement per- « sonne ne vous surpasse en Italie, mais il en « est peu, et peut-être n'en est-il aucun qui vous « égale (1). » Doni, en plusieurs endroits de ses ouvrages, accorde aussi beaucoup d'éloges à Caccini. Il paraît qu'avant de s'exercer dans le genre de musique qui fit sa réputation, cet artiste avait écrit d'autres ouvrages dans l'ancien style, et qu'il n'y avait pas réussi; car Pierre Della Valle dit, en le rangeant parmi ceux qui ont le plus contribué aux progrès de la musique moderne : *Giulio Caccini egli ancora, detto Giulio Romano; ma dopo che si fu esercitato nelle musiche di Firenze; perchè nelle altre innanzi, con buona pace di lui, non ci trovo tanto di buono* (2).

Les ouvrages connus de Jules Caccini sont : 1° *Combattimento d'Apolline col serpente*, monodrame, poésie de Bardi, représenté en 1590, à Florence, dans la maison du poëte. Cet ouvrage n'a point été publié. — 2° *La Dafne*, drame de Rinuccini, en société avec J. Peri, représenté chez Jacques Corsi, en 1594, et non publié. — 3° *Euridice*, drame de Rinuccini, imprimé avec la musique sous ce titre : *l'Euridice composta in musica in stile rappresentativo da Giulio Caccini detto Romano. — In Firenze, appresso Giorgio Marescotti*, 1600, in-fol. de 52 pages, avec une épître dédicatoire de Caccini *a Giovanni Bardi de Conti di Vernio*, datée de Florence le 20 décembre 1600. Cet ouvrage fut d'abord mis en musique par Jacques Peri (*voy.* ce nom), à l'occasion des noces de Marie de Médicis avec Henri IV, roi de France en 1600, et représenté au palais Pitti, en présence de la cour. Jules Caccini avait composé trois chœurs et plusieurs airs pour ceux des chanteurs qui étaient ses élèves. Lorsque Peri fit imprimer son opéra par le libraire Marescotti, il y réintégra les morceaux qu'il avait d'abord composé, mais qui, lors de la représentation, avaient été remplacés par ceux de Caccini. Celui-ci, à son tour, refit la musique de l'*Euridice* en se servant de ce qu'il avait déjà écrit. Le frontispice de cet ouvrage précieux est orné d'une belle gravure en bois. Une deuxième édition a été publiée à Venise, en 1615, in-fol. — 4° *Il Rapimento di Cefalo* composé sur le drame du célèbre poëte Chiabrera, par ordre du grand-duc de Toscane, à l'occasion des noces de Marie de Médicis. Les chœurs furent écrits par Stefano Venturi del Nibbio, Pierre Strozzi et par le chanoine Luca Bati, maître de chapelle de la cathédrale de Florence et de la cour des Médi-

(1) *Lettere dell' abate Angelo Grillo*; Venezia, 1669, t. I, p. 498.

(1) *Discorso mandato da Gio. de Bardi a Giulio Caccini detto Romano sopra la musica e'l cantar bene.* (Dans les œuvres de J.-B. Doni, t. II, p. 233.)

(2) *Della Musica dell' età nostra, etc.. Discorso di Pietro Della Valle.* (Nelle opere del Doni, t. II, p. 231.)

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

cis. *Il Rapimento di Cefalo*, donné le 9 octobre, fut le premier opéra représenté sur un théâtre public : *l'Euridice* avait été mise en scène à la cour, le 6 du même mois. — 5° *Le Nuove Musiche*, collection de madrigaux à voix seule, de *canzoni* et de monodies. La première édition de cet ouvrage intéressant a pour titre : *le Nuove Musiche di Giulio Caccini detto Romano. In Firenze, appresso i Marescotti*, 1601, in-fol. de 40 pages. On trouve à la fin du volume la date de 1602. Cette collection n'a paru qu'au mois de juillet de cette dernière année, à cause d'une longue maladie de Caccini et de la mort de Georges Marescotti : une note de l'imprimeur, fils de celui-ci, nous informe de cette circonstance. Un avis de l'auteur, placé à la page 26 de cette édition, porte que, n'ayant pu, comme il le désirait, livrer à l'impression *il Rapimento di Cefalo*, il a cru devoir joindre à ce recueil le dernier chœur [et plusieurs airs] du drame en question, afin qu'on pût voir la variété des passages qu'il a faits pour les parties qui chantent seules, etc. On trouve au commencement du volume une préface dans laquelle Caccini rend compte de ses travaux pour la formation de l'art du chant. Il nous apprend qu'il avait été marié deux fois ; que ses deux femmes ainsi que ses filles avaient été ses élèves, et que sa première femme était célèbre comme cantatrice. Une seconde édition de cet ouvrage porte le titre suivant : *le Nuove Musiche di Giulio Caccini detto Romano, musico del serenissimo gran-duca di Toscana, novamente con somma diligenza reviste, corrette et ristampate; in Venetia, appresso Alessandro Raverii*, 1607, in-fol. Il y a enfin une troisième édition des *Nuove Musiche*, datée de Venise, 1615, in-folio.

Dans une lettre adressée à M. Farrenc par M. Gaspari, bibliothécaire du Lycée musical de Bologne, le savant musiciste italien s'exprime ainsi : « Dans un manuscrit de miscellanées du « P. Martini, qui est à la bibliothèque du Lycée, « on trouve textuellement transcrits le titre, la « dédicace et l'avis aux lecteurs de l'ouvrage « suivant de Caccini, que je n'ai jamais vu : « *Nuove Musiche, e nuova maniera di scri-* « *verle con due arie particolari per tenore* « *che ricerchi le corde del basso, di Giulio* « *Caccini di Roma detto Giulio Romano, nelle* « *quali si dimostra che da tal maniera di* « *scrivere con la pratica di essa, si possono* « *apprendere tutte le squisitezze di quest'arte* « *senza necessità del canto dell' autore; ador-* « *nate di passaggi, trilli, gruppi, e nuovi* « *effetti par vero esercizio di qualunque vo-* « *glia professare di cantar solo.—In Fiorenza,* « *appresso Zanobi Pignoni e Compagni*, 1614. » — « L'épître dédicatoire de Caccini, *Al molto* « *illustre signor Piero Falconieri* (ajoute « M. Gaspari), ainsi que son discours aux lec- « teurs et les quelques instructions qui y font « suite, fournissent de curieux renseignements « sur l'art du chant de cette époque. » — Les détails contenus dans ces préliminaires prouvent que le recueil de 1614 n'est point une reproduction de celui publié en 1001 et, de nouveau, en 1607 et 1615. La dédicace signée par Caccini, datée de Florence, 18 août 1614, nous a fait voir que l'auteur vivait encore à cette époque; mais les paroles qui la terminent nous apprennent qu'il était fort âgé.... » *Potrà V. S. conoscere, che l'ossequio mio in verso la casa sua cominciato nelli anni della mia fanciullezza, è pervenuto sino a quelli della vecchiaia per far il medesimo sino al fine di quei pochi che mi possono avanzare*, etc..... » — M. Gaspari signale le recueil suivant, dont un exemplaire existe dans sa bibliothèque : *Nove Arie di Giulio Caccini detto Romano, novamente ristampate. — In Venetia, appresso Giacomo Vincenti*, 1608, in-fol. — Je possède enfin l'ouvrage suivant : *Fuggilotio musicale di D. Giulio Romano, nel quale si contengono madrigali, sonetti, arie, canzoni e scherzi, per cantare nel chitarrone, clavicembalo, o altro instrumento, ad una due voci : nuovamente corrects e ristampato. Opera secondal. Dedicato all' illustrissimo Sig. Vincenzo Grimani. In Venetia, appresso Giacomo Vincenti*, 1614. in-fol. de 49 pages. — Il n'y a en tête de l'ouvrage ni dédicace ni préface; mais on trouve, au verso du dernier feuillet, la table des morceaux, au nombre de trente-deux, que contient le volume. Ce recueil rarissime et jusqu'ici inconnu aux bibliographes n'existait point dans la célèbre bibliothèque du P. Martini, qui n'avait pu se le procurer pendant le cours de sa longue carrière ; toutefois il en avait eu connaissance et en avait copié le titre dans un recueil de miscellanées conservé aujourd'hui à la bibliothèque du Lycée musical de Bologne.

CACCINI (Françoise), fille aînée du précédent, a dû naître à Florence vers 1581 ou 1582, car Jules Caccini en parle dans la préface de l'édition publiée en 1602, et dit qu'elle a été son élève pour le chant et qu'elle est déjà cantatrice; d'où l'on peut conjecturer qu'elle était alors âgée de dix-neuf ou vingt ans. Un ouvrage de sa composition, inconnu aux bibliographes, prouve qu'elle n'était pas moins distinguée par le talent d'écrire la musique que par le chant ; il a pour titre : *la Liberazione di Ruggiero dall isola d'Alcina, balletto composto in musica dalla Francesca Caccini ne' Signorini Malaspina. Rappresentato nel Poggio Imperiale, villa della serenissima archiduchessa d'Austria gran duchessa di Toscana, al sereniss Ladislao Sigismondo, principe di Polonia e*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

di Suezia; in Firenze, per Pietro Cecconcelli, 1625, in-fol. de 74 pages. L'épître dédicatoire à la grande-duchesse de Toscane est datée du 4 février 1625 : on y voit que ce ballet fut exécuté par les plus célèbres musiciens de Florence dans la *villa* de cette princesse, en présence de Ladislas, prince de Pologne et de Suède. La poésie est de Ferdinand Saracinelli, bailli de Volterra, et chef de la musique du grand-duc. L'ouvrage est écrit en partie dans le style récitatif, et en partie en chants mesurés, coupés par des ritournelles, dans la manière de Monteverde. A la suite du ballet se trouve un madrigal à 8 voix, qui est bien écrit. — La bibliothèque de Modène possède l'ouvrage suivant : *Il Primo Libro delle Musiche a una e due voci, di Francesca Caccini ne Signorini. Dedicate all' illustrissimo e reverendissimo signor cardinale de' Medici. — In Fiorenza, nella stamperia di Zanobi Pignoni*, 1618, in-fol. — L'abbé Baini possédait la partition d'un autre ouvrage de cette femme distinguée, intitulé *Rinaldo innamorato;* elle se trouve aujourd'hui à la bibliothèque de la Minerve, à Rome. — Françoise Caccini avait épousé Signorini Malaspina.

CADAUX (Justin), né le 13 avril 1813, à Alby (Tarn), entra comme élève au Conservatoire de Paris le 18 juillet 1825, dans le cours de piano de Zimmerman et dans celui d'harmonie professé par Dourlen; mais le défaut d'exactitude le fit rayer de ces classes le 1er décembre de la même année. Quelques années plus tard il s'est fixé à Bordeaux et s'y est livré à l'enseignement du piano. En 1830, il fit représenter au théâtre de Toulouse l'opéra intitulé *la Chasse saxonne*, qui fut fort applaudi. Ce succès lui fit obtenir de Planard le livret d'un petit acte qui avait pour titre : *les Deux Gentilshommes*, et qui fut représenté au théâtre de l'Opéra-Comique, à Paris, dans le mois d'août 1844. On y trouva une certaine facilité vulgaire qui s'est reproduite dans les autres ouvrages du même compositeur, particulièrement dans *les Deux Jacquet*, opéra en un acte, joué à l'Opéra-Comique de Paris, le 12 août 1852.

CADEAC (Pierre), maître des enfants de chœur de l'église d'Auch, vers le milieu du seizième siècle, fut un des musiciens français les plus estimés de ce temps, particulièrement pour la musique d'église. Ses ouvrages imprimés et connus sont ceux-ci : 1° *Motela quatuor, quinque et sex vocum*, lib. 1; Paris, Adrian Le Roy, 1555, in-4° obl. — 2° *Missæ tres Petro Cadeac præstantissimo musico auctore, nunc primum in lucem editæ, cum quatuor vocibus, ad imitationem modulorum, ut sequens tabula indicabit :* Ad placitum; Ego sum panis; Levavi oculos; *Lutetiæ, apud Adr. Le Roy et Rob. Ballard*, 1558, gr. in-fol. — 3° *Missa cum quatuor vocibus ad imitationem moduli* Alma Redemptoris *condita. Nunc primum in lucem edita. Auct. Pet. Cadeac pueris symphoniacis ecclesiæ Auscensis præfecto.* Cette messe est imprimée dans un volume qui a pour titre : *Missarum musicalium certa verum varietate secundum varios quos referunt modulos et cantiones distinctarum liber secundus*, etc.; Parisiis, ex typographia Nic. Du Chemin, 1556, in-fol. max. — 4° *Missæ tres a Petro Cadeac, Iliérissant, Vulfrano Samin, cum quatuor vocibus conditæ, et nunc primum in lucem editæ;* Parisiis, Adrian Le Roy et Robert Ballard, 1558, in-fol. La messe de Cadéac a pour thème la chanson française *les Hauts Boys.* — 5° Une autre messe de ce musicien se trouve dans une collection publiée par Gardane, intitulée : *XII Missæ cum quatuor vocibus a celeberrimis auctoribus conditæ, nunc recens in lucem editæ, atque recognitæ;* Venise, 1554. — 6° Magnificat du sixième ton à quatre voix, dans le recueil qui a pour titre : *Canticum Beatæ Mariæ Virginis (quod Magnificat inscribitur) octo modis a diversis auctoribus compositum;* Paris, Adrian Le Roy et Robert Ballard, 1558, gr. in-fol. — 7° Plusieurs motets dans le *Quintus liber Motettorum quinque et sex vocum. Opera et solercia Jacobi Modernum (alias dicti Grand Jacques) in unum coactorum, et Lugduni prope phanum divæ Virginis de Confort, ab eodem impressorum*, 1543. — 8° D'autres motets dans la collection intitulée : *Cantiones sacræ, quas vulgo Motela vocant, ex optimis quibusque hujus ætatis Musicis selectæ, Libri quatuor, Ed. Tilmannum Susato.* Antuerpiæ, *apud Tilmannum Susato*, 1540-1547, gr. in-4°. Des motets à cinq voix de Cadéac, imprimés à Paris en 1544, sont dans la bibliothèque de l'abbé Santini, à Rome.

CÆSAR (Jean-Melchior), né à Saverne, en Alsace, vers le milieu du dix-septième siècle, fut maître de chapelle des évêques de Bamberg et de Würtzbourg en 1683, et passa en 1687 en la même qualité à la cathédrale d'Augsbourg. On a de lui les ouvrages dont les titres suivent : 1° *Trisagion Musicum, complectens omnia Offertoria de communi Sanctorum et Sanctarum, de Maria Virgine et dedicatione Ecclesiæ, secundum proprium textum Gradualis Romani cum sex, scilicet C. A. T. B. et violinis concordantibus. Cum adjunctis ad libitum quatuor vocibus concordantibus, tribus violis et fagotto aut violone.* Op. 1; Würtzbourg, 1683, in-fol. — 2° *Missæ breves VIII, 4 vocibus et 2 violinis concertantibus ac totidem vocibus et violis cum fagotto accessoris ad beneplacitum.* Op. 2; Würtzbourg, 1687, in-4°. — 3° *Lustige Tafelmusik in VI Stücken mit 60 Baletten, bestehend in unterschiedli-*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

c'ten lustigen Quodlibetten und kurzweiligen deutschen Conzerten; Wurtzbourg, 1684, grand in-4° (Musique agréable de table, consistant en six pièces, etc.). — 5° *Psalmi vespertini dominicales et festivi per annum, cum 2 magnificat, C. A. T. B. 2 violinis concert. cum 2 violis, fagotto aut violone, et 4 replenis seu vocibus concordantibus ad libitum. Quibus pro additamento adjuncti sunt psalmi alternativi duplici modo, 2, 3, 4, 5 et 6 tum vocibus, tum instrumentis, prioribus ad beneplacitum intermiscendi;* op. 4, Würtzbourg, 1690, in-4°. — 5° *Hymni de Dominicis et tempore, de proprio et communi sanctorum, aliis universorum religiosorum ordinum principationibus per totius anni decursum, in officio vespertino decantari solitis;* Würtzbourg, 1692, in-4°.

CÆSARIUS (Jean-Martin), contrepointiste du dix-septième siècle, a publié : *Concentus sacros 2-8 vocum;* Munich, 1622.

CAETANO (Fr. Luiz de), moine portugais et sous-chantre d'un cloître de Lisbonne, naquit dans cette ville en 1717. On a de sa composition un ouvrage intitulé : *Corona seraphica de puras et fragrantes flores pelo ardente affecto dos frades menores da provincia de Portugal para com summa melodia ser offerecida emaccao de graças nos coros Franciscanos, no das mais religioens sagradas todas amantes da pureza Mariana;* Lisbonne, *in officina Joaquiniana da musica,* 1744.

CAFARO ou **CAFFARO** (Pascal), compositeur, né le 8 février 1708, à San Pietro *in Galantina,* dans la province de Lecce, au royaume de Naples, fut destiné d'abord à la carrière des sciences et en fit une étude sérieuse ; mais son goût décidé pour la musique le fit changer de dessein, et lui fit prendre la résolution de s'adonner entièrement à cet art. Il entra comme élève au Conservatoire de la Pietà, où Leo fut son maître de composition. Ses études étant achevées, il devint maître de la chapelle du roi, et maître de l'école où il avait été élève. Il est mort à Naples le 28 octobre 1787. Bien qu'il ne fût pas un musicien fort remarquable sous le rapport de l'invention, Cafaro obtint néanmoins des succès à cause de la grâce naturelle de ses mélodies et de la pureté de son style. On connaît de lui les œuvres dont les titres suivent : 1° *Oratorio per l'Invenzione della Croce;* Naples, 1747. — 2° *Ipermnestra;* Naples, 1751. — 3° *La Disfatta di Dario;* 1756. — 4° *Antigono;* 1754. — 5° *L'incendia di Troia;* Naples, 1757. — 6° *Cantata a tre voci per festeggiare il giorno natalizio di Sua Maestà;* Naples, th. S. Carlo, 1764. — 7° *Arianna e Teseo;* ibid., 1766. — 8° *Cantata a tre voci per festeggiare il giorno natalizio di Sua Maestà Catolica;* Naples, th. S. Carlo, 1766. — 9° *Il Creso;* à Turin, en 1768. — 10° *Giustizia placata;* 1769. — 11° *Cantata a più voci* pour la Translation du sang de saint Janvier ; Naples, 1769, 75, 81, 83. — 12° *L'Olimpiade,* au théâtre Saint-Charles, à Naples; 1769. — 13° *L'Antigono;* avec une nouvelle musique; en 1770. — 14° *Betulia liberata.* — 15° *Il Figliuolo prodigo ravveduto.* — 16° *Oratorio* pour saint Antoine de Padoue. — 17° *Il Trionfo di Davidde,* oratorio. Cafaro a écrit aussi pour l'église. — 18° Messe à 2 chœurs et orchestre écrite en 1760. — 19° Leçon première du premier nocturne de Noël à voix seule, 2 violons, viole et orgue; 1771. — 20° Deuxième et troisième leçon, idem; 1776. — 21° Mottet pastoral à 4 voix et orchestre. — 22° Litanies à 4 voix. — 23° *Stabat* à 2 voix et orgue, en canon. — 24° *Miserere* à 5 voix et orgue. — 25° Répons pour le jeudi et le vendredi saints, à 4 voix et orgue. — 26° *Deus in adjutorium,* à 2 chœurs obligés et orchestre. — 27° *Dixit Dominus* à 4 voix, violons, hautbois et cors. — 28° Les psaumes *Confitemini* et *Diligam te,* traduits en italien par Saverio Mattei, à plusieurs voix et chœurs. — 29° *Laudate pueri* à 4 voix et orchestre. — 30 Plusieurs motets à voix seule et à 2 voix. Au nombre des élèves de ce maître on remarque Tritto, Bianchi et Tarchi. Un air de Cafaro, *Bello luci che accendete,* a eu un succès de vogue. La musique d'église de ce compositeur est simple, mais expressive. Son *Stabat* est à juste titre considéré comme une bonne production. On cite aussi avec éloge le psaume 106° (*Confitemini*) qu'il a écrit pour soprano, alto et ténor, avec chœur et orchestre. Le tombeau de Cafaro se trouve près de celui d'Alexandre Scarlatti, dans la chapelle de Sainte-Cécile, à l'église des Carmes de *Monte Santo,* hors de la porte Medina, à Naples. On y lit cette épitaphe :

D. O. M.
Divinaque. Cæciliæ. Tutelari. Suæ
Dili. Dicatum. Altare. Sacellumque
Musicorum. Chorus. Ædis. Regii. Palatii
Sibi Proprium
Auctore. Paschale. Cafaro
Regiarum. Majestatum. Magistro
Et. primo. ejusdem. Ædis. Chorago
Ære. Collato. Exornarunt
Anno. M. D. CC. LXXXVII.
Curantibus. Petro. Antonacci. Hieronymo
De Donato Et. Joachimo. Sabbatino
Annuis Præfectis.

Jean de Silva a publié *Elogio di Pasquale Cafaro detto Caffarelli;* Naples, 1788, in-8°.

CAFFARELLI. *Voy.* Majorano.

CAFFI (Bernardino), maître de chant du couvent de Sainte-Agnès, à Rome, dans la seconde moitié du dix-septième siècle. Il s'est fait connaître comme compositeur par des *cantate a voce solo,* op. 1; Roma, Mascardi, 1700, in-4° obl.

CAFFI (François), amateur de musique, né à Venise, vers 1786, a été conseiller à la cou-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

d'appel, à Milan, depuis 1827, puis a obtenu sa retraite, après une laborieuse et honorable carrière. De retour à Venise, sa ville chérie, il y a repris, comme délassement, ses travaux littéraires relatifs à l'art qu'il a toujours aimé avec passion. Le premier ouvrage mis au jour par lui a pour titre : *Della vita e del comporre di Bonaventura Furlanetto, detto Musia, Veneziano, maestro della cappella ducale di S. Marco;* Venise, Picotti, 1820, 46 pages in-8°, avec le portrait de Furlanetto. Cet opuscule fut suivi de l'écrit intitulé : *Della vita e delle opere del prete Gioseffo Zarlino, maestro celeberrimo nella cappella ducale di Venezia;* Venise, Gius. Orlandelli, 1836, in-8° de 32 pages. M. Caffi a donné aussi dans les *Veneziani Inscrizioni*, de son ami M. Cicognia, une intéressante notice concernant le célèbre maître de chapelle vénitien *Lotti*, et a publié également un bon travail sur la vie et les ouvrages de *Benedetto Marcello*. Mais l'ouvrage le plus important qu'on doit aux recherches aussi intelligentes que patientes de M. Caffi est celui qui a pour titre : *Storia della musica sacra nella già cappella ducale di San Marco in Venezia dal* 1318 *al* 1797; Venise, Antonelli, 1854-1855, 2 vol. in-8°. Le soin qu'a pris M. Caffi de recourir toujours aux actes authentiques et originaux, quand il a pu les retrouver, donne un grand prix à son livre, et jette beaucoup de lumière sur des faits mal connus ou complétement ignorés, concernant une partie de l'histoire qui offre le plus grand intérêt; car Venise fut la véritable source originale de la musique italienne et de l'école dramatique. Rome et Naples sont aussi placés très-haut dans l'histoire de cet art; mais l'école romaine fut en grande partie le produit de l'impulsion donnée par les musiciens belges des quinzième et seizième siècles, et l'école napolitaine n'acquit sa plus grande valeur que vers la fin du dix-septième siècle et pendant toute la durée du dix-huitième; tandis que la gloire de Venise dans la musique de tout genre remonte aux temps les plus reculés, et que, dès la seconde moitié du quinzième siècle, ses artistes suivent une voie de création indépendante.

CAFFIAUX (DOM PHILIPPE-JOSEPH), bénédictin de la congrégation de Saint-Maur, naquit à Valenciennes en 1712, et, après avoir achevé ses études, entra fort jeune dans l'ordre de Saint-Benoît. Il mourut à Paris, à l'abbaye Saint-Germain des Prés, le 26 décembre 1777. Ce savant religieux est connu principalement par le premier volume d'un livre qui a pour titre : *Trésor généalogique, ou Extraits des titres anciens qui concernent les maisons et familles de France;* Paris, 1777, in-4°. La suite de cet ouvrage n'a point paru, mais elle se trouve en manuscrit, avec les matériaux que dom Caffiaux avait rassemblés, à la Bibliothèque impériale de Paris. Plusieurs autres ont été publiés ou entrepris par lui; mais on ne le cite ici que comme auteur d'une *Histoire de la musique*, dont le manuscrit autographe a été retrouvé à la Bibliothèque royale par l'auteur de ce Dictionnaire. Cet ouvrage, dont le prospectus avait paru en 1756, fut annoncé comme étant sous presse, dans le catalogue des livres de musique qui se trouve à la fin de l'*Histoire du théâtre de l'Académie royale de musique*, publiée par le président Durey de Noinville; mais le nom de l'auteur y était défiguré en celui de *Caffiat*. Forkel (*Allgemeine Litteratur der Musik*, p. 21) et Lichtenthal (*Dizzion. e Bibliogr. della Musica*, t. III), ont copié cette annonce sous le même nom, et ont cité l'ouvrage comme ayant été imprimé en 1757, en 2 volumes in-4°. La Borde n'en a rien dit dans le catalogue des écrivains sur la musique inséré au troisième volume de son Essai sur cet art, et les auteurs du *Dictionnaire historique des musiciens* (Paris, 1810-1811) ont imité son silence. L'auteur anonyme de l'article peu étendu sur dom Caffiaux, de la *Biographie universelle* publiée par MM. Michaud, dit, après avoir cité le *Trésor généalogique* : « Il (D. Caffiaux) avait précédemment fait paraître un « *Essai sur l'histoire de la musique*, in-4°. » Cependant ayant acquis par ses recherches la certitude qu'aucun livre portant le nom de Caffiaux n'avait paru sous les titres d'*Histoire de la musique*, ou d'*Essai sur l'histoire de la musique*, l'auteur de ce Dictionnaire doutait de l'existence de cet ouvrage, lorsqu'un hasard heureux le lui fit découvrir, au moment où il faisait des investigations sur un autre objet, parmi les manuscrits de la Bibliothèque impériale.

Le manuscrit original du P. Caffiaux (coté 16, fonds de Corbie) est contenu dans un portefeuille petit in-folio. On y trouve en tête une note de la même main, sur une feuille volante, qui contient le détail des diverses parties de l'ouvrage. Cette note est ainsi conçue :

« L'histoire manuscrite de la musique faite « par dom Caffiaux est renfermée dans vingt « cahiers, qui sont : 1. Préface et table générale « en 24 pages; 2. Dissertation I, sur l'excellence « et les avantages de la musique, en 83 pages; « 3. Livre I, Histoire de la musique, depuis la « naissance du monde jusqu'à la prise de Troie, « en 52 pages; 4. Liv. II, Histoire depuis la prise « de Troie jusqu'à Pythagore, en 42 pages; « 5. Dissertation II, sur la musique des différents

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

« peuples, en 65 pages; 6. Dissertation III, sur « la musique des différents peuples, en 63 pages; « 7. Liv. III, Histoire de la musique, depuis « Pythagore jusqu'à la naissance du christianisme, « en 59 pages; 8. Dissertation IV, sur les instru- « ments de musique anciens et modernes, en 57 « pages; 9. Dissertation V sur le contrepoint des « anciens et des modernes, en 46 pages; 10. « Dissertation VI, sur la déclamation, en 41 pages; « 11. Livre IV, Histoire de la musique, depuis « la naissance du christianisme jusqu'à Gui d'A- « rezzo, en 51 pages; 12. Dissertation VII, sur « le chant et sur la musique d'église, en 39 pa- « ges; 13. Livre V, Histoire de la musique, de- « puis Guy d'Arezzo jusqu'a Lulli, en 123 pages; « 14. Dissertation VIII et IX, sur l'opéra et sur « la sensibilité des animaux pour la musique, en « 24 pages; 15. Livre VI, Histoire de la musique, « depuis Lulli jusqu'à Rameau, en 98 pages; « 16. Dissertation X, Parallèle de la musique « ancienne et moderne, en 23 pages; 17. Disser- « tation XI, Parallèle de la musique française et « italienne, en 43 pages; 18. Dissertation XII, « Parallèle des lullistes et des antilullistes, en « 26 pages; 19. Livre VII, Histoire de la musique « depuis Rameau jusqu'aujourd'hui (1754), en « 145 pages; 20. Catalogue des musiciens dont « il n'est point parlé dans le corps de l'ouvrage, « en 25 pages; 21. Total des pages du manus- « crit, 1171. »

Cette note, conforme à la table générale qui suit la préface et qui contient l'analyse de chaque partie de l'ouvrage, n'est cependant point d'accord avec l'état actuel du manuscrit, qui ne forme que neuf cahiers. Le premier de ces cahiers renferme la préface et la table analytique des matières; mais le deuxième, qui devait contenir la dissertation sur l'excellence de la musique, en 83 pages, manque; on ne trouve à sa place que deux feuilles, cotées pages 109-116, où se trouve le commencement du premier livre. Cette pagination est conforme à la note; car les 24 pages de la préface et de la table, et les 83 pages de la dissertation, composaient un total de 107, plus, la page du titre; venait ensuite le premier livre, commençant à la page 109. Les cahiers du premier et du deuxième livre sont complets; mais le cinquième et le sixième, qui contenaient les deuxième et troisième dissertations, ont disparu, ainsi que ceux des dissertations 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11 et 12. Les livres troisième, quatrième, cinquième, sixième et septième, ainsi que le catalogue des musiciens, sont complets.

La perte des dissertations n'est point l'effet du hasard; car plusieurs changements de titres, corrections et raccords, tous de la main de dom Caffiaux, démontrent que lui-même avait fait ces suppressions. C'est ainsi que les huit premières pages détachées du premier livre ont été presque entièrement changées dans le cahier qui renferme ce livre. Quant à sa volonté de faire les suppressions dont il vient d'être parlé, elle est manifeste par la pagination même du manuscrit, qui a été faite aussi par lui, et qui n'a point de lacune, depuis le commencement du premier livre jusqu'à la fin du catalogue des musiciens. Au reste, un autre fait démontre que, postérieurement à la note indicative des vingt cahiers de l'histoire de la musique, dom Caffiaux avait donné une autre forme à son ouvrage, et qu'il l'avait divisé en dix-neuf dissertations dont les douze premières contenaient tout ce qui a été retranché, comme des prolégomènes du livre principal. Cela se voit évidemment par la pagination du manuscrit tel qu'il est aujourd'hui, car ce manuscrit commence au premier livre par la page 565, et se continue sans interruption jusqu'à la page 1161; de plus, on voit que le premier livre était originairement intitulé : *Dissertation* XIIIe *sur l'histoire de la musique et des musiciens*, et les livres suivants, Dissertations 14e, 15e, 16e, 17e, 18e et 19e. Ne serait-ce pas que la première partie de l'ouvrage, contenant les douze premières dissertations, auraient été livrées à l'impression, et que, par quelque circonstance ignorée, cette impression n'aurait pas été continuée? Ce qui pourrait le faire croire, c'est que je possède un prospectus d'une demi-feuille in-4°, imprimé en 1756, dans lequel l'*Histoire de la musique*, par dom Caffiaux, est annoncée comme devant être publiée en 2 volumes in-4°, à la fin de la même année.

Quelles que soient les circonstances qui nous ont privés des dissertations que dom Caffiaux avait écrites sur quelques objets relatifs à l'histoire de la musique, on ne peut que regretter la perte de quelques-unes; par exemple, de celle où il était traité des instruments de musique de l'antiquité, du contrepoint des anciens et des modernes, et de la musique d'église. La soigneuse érudition qui brille dans les autres parties du livre ne peut laisser de doute sur le mérite de celles-là. Il aurait mieux valu qu'elles fussent conservées, et que le savant bénédictin n'eût pas examiné sérieusement quel était l'état de la musique avant le déluge, et si Adam était musicien-né par le fait même de la création. L'histoire conjecturale, l'histoire qui ne repose pas sur des monuments et sur des faits, n'est pas de l'histoire.

Bien supérieure aux compilations de Bonnet, de Bourdelot, de Blainville et de La Borde (*voy.*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ces noms), l'histoire de la musique de dom Caffiaux méritait d'être publiée, et aurait fait honneur à la France, à l'époque où elle fut écrite. L'auteur dit, dans sa préface, qu'il a lu, analysé et expliqué *plus de douze cents auteurs* pour composer cet ouvrage; il n'y a rien d'exagéré dans cette assertion : les détails dans lesquels il est entré sur les points les plus importants de l'histoire de l'art prouvent qu'il possédait des connaissances étendues, et qu'il avait lu avec attention, non-seulement les auteurs de l'antiquité, mais aussi les écrits de Gui d'Arezzo, de Jean de Muris, de Gafori, de Glarean, de Salinas, de Zarlino, et de tous les grands théoriciens de la musique des seizième, dix-septième et dix-huitième siècles. Pas un de ces ouvrages qui ne soit apprécié à sa juste valeur, et qui ne soit considéré dans l'influence qu'il a exercée sur les progrès de l'art; pas une découverte de quelque importance qui ne soit enregistrée. L'ordre chronologique est celui que dom Caffiaux a adopté. Cette disposition a l'inconvénient de morceler chaque partie de l'art musical, et de faire revenir, à plusieurs reprises, sur le même sujet; mais il a l'avantage de présenter sous un même coup d'œil l'ensemble des progrès de chaque époque. En ce qui concerne l'antiquité, dom Caffiaux a puisé la plupart de ses matériaux dans la Bibliothèque grecque de Fabricius, et surtout dans les Mémoires de Burette (*voy.* ce nom) : pour tout le reste, il a été obligé de lire dans les auteurs originaux tous les passages qu'il a cités; et il s'est acquitté consciencieusement de cette tâche. A l'époque où il écrivait, les grands ouvrages de Martini, de Burney, de Hawkins, de Marpurg, de l'abbé Gerbert et de Forkel n'existaient pas; on n'avait pas encore les lexiques musicaux de Rousseau, de Koch et de Wolf; celui de Walther n'était pas connu en France; les Biographies générales de La Borde, de Gerber et de plusieurs autres auteurs n'avaient pas encore paru; il n'existait pas une seule bibliographie spéciale de la musique; enfin l'historien de cet art était, pour ainsi dire, livré à ses propres forces pour porter la lumière dans des questions obscures. Le P. Caffiaux, malgré ces désavantages, a su donner de l'intérêt à sa narration, et a jugé sainement du mérite de chaque chose et de chaque artiste dont il a parlé. Son style ne manque ni d'élégance, ni de facilité; ses citations sont exactes et précises; en un mot son histoire peut être encore consultée avec fruit, surtout à l'égard de la musique française, nonobstant les travaux plus récents de plusieurs musiciens savants. Les livres 4, 5, 6 et 7 sont particulièrement dignes d'attention.

CAFFRO (Joseph), hautboïste célèbre et virtuose sur le cor anglais, est né dans le royaume de Naples, non en 1776, comme il est dit dans le *Lexique universel de musique* publié par M. Schilling, mais en 1766. Il entra d'abord dans la chapelle du roi de Naples, puis, fort jeune encore, il se rendit à Paris et s'y fit entendre avec beaucoup de succès au concert spirituel. Lié d'amitié avec les artistes célèbres de son pays qui jouaient au théâtre de Monsieur, il ne s'éloigna de la capitale de la France qu'en 1793. La Hollande fut le point vers lequel il se dirigea d'abord; il y resta quelque temps, y fit graver plusieurs morceaux de sa composition, et se rendit ensuite à Berlin, puis à Manheim, où il se trouvait encore en 1807. L'année suivante il quitta l'Allemagne pour retourner en Italie. Depuis lors on n'a plus eu de renseignements sur sa personne. Les journaux de Paris ont donné de grands éloges à Caffro lorsqu'il se fit entendre au concert spirituel, et Salentin m'a dit qu'il le considérait comme un artiste distingué; mais il paraît que les qualités de son talent se sont altérées plus tard, car la *Gazette musicale de Lipsick* de 1807 (n° 18), rendant compte d'un concert qu'il avait donné peu de temps auparavant à Manheim, fait une critique assez sévère de son jeu. On y donne des éloges au fini de son exécution dans les difficultés, mais on dit qu'il tirait des sons durs de l'instrument, que le goût de sa musique était suranné, et qu'il y avait dans son style une multitude d'ornements de mauvais goût et de traits insignifiants.

Caffro a publié à Paris trois concertos pour le hautbois, en 1790. En 1794, il a fait paraître deux concertos pour le même instrument, gravés à Amsterdam, et l'année suivante, à Rotterdam, un pot-pourri pour piano et flûte ou violon : ce dernier morceau a été réimprimé à Berlin. La bibliothèque du Conservatoire de musique de Paris possède les manuscrits originaux de plusieurs concertos de hautbois composés par cet artiste.

CAGNAZZI (Luc de Samuele), israélite italien, né à Naples vers 1805, a inventé un instrument destiné à donner les intonations de la parole dans la déclamation, et a écrit sur ce sujet une dissertation latine qu'il a traduite ensuite en italien, sous ce titre : *la Tonografia escogitata*, in Napoli, 1841, in-8° de 48 pages, avec une planche qui représente l'instrument.

CAGNONI (Antoine), compositeur dramatique, ancien élève du Conservatoire de Milan, a fait représenter au théâtre Carcano de cette ville, en 1845, l'opéra intitulé *Rosalia di S. Miniato*, qui ne réussit pas. En 1848 il donna *il*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Testamento di Figaro, qui fut plus heureux, et dans l'année suivante il fit jouer la farce de *Don Bucefalo*. J'ai entendu cet ouvrage à Venise, en 1850, et j'y ai trouvé de la verve comique et de l'effet dans les morceaux d'ensemble. Au mois de mai 1852 il donna à Milan *la Giralda*, opéra bouffe traduit du français; ouvrage faible, pour lequel le public montra de l'indulgence à la première représentation, mais qui ne s'est pas soutenu à la scène. Plus heureux au théâtre national de Turin, le 24 novembre 1853, avec son opéra bouffe *la Floraia*, le jeune maître Cagnoni y a retrouvé une partie de la verve de *Don Bucefalo*. Quelques morceaux de cette production ont été publiés à Milan chez Ricordi et ont obtenu une certaine vogue. Le genre bouffe paraît être celui vers lequel l'artiste se sent porté de préférence.

CAHEN (Isidore), violoniste, né à Paris, le 25 mars 1826, est entré comme élève au Conservatoire de cette ville, le 23 juin 1841, et y a reçu des leçons de Guérin pour son instrument; mais il se retira de cette école au mois de novembre 1843, sans avoir paru dans les concours. Cet artiste a publié quelques morceaux pour violon et piano.

CAIFABRI (Jean-Baptiste), compositeur de l'école romaine, vécut dans la deuxième moitié du dix-septième siècle. On connaît de lui les compositions dont voici les titres : 1° *Motetti a due e tre voci;* Rome, Mascardi, 1667, in-4°. — 2° *Scelta di Motetti a 4 voci;* ibid., 1675. — 3° *Salmi vespertini a 4 voci concertati per tutte le feste dell' anno*, op. 4; ibid, 1683, in-4°.

CAIGNET (Denis), musicien attaché au duc de Villeroi, était né vers le milieu du seizième siècle. En 1587, il obtint au concours du *Puy de musique* d'Évreux le prix du luth d'argent pour la composition de la chanson française à plusieurs voix : *Las! je ne voyrai plus*. Caignet a mis en musique, à 4 parties, les *Psaumes de David*, traduits par Ph. Desportes; Paris, Ballard, 1607.

CAILLOT (Joseph), acteur célèbre de la Comédie italienne, naquit à Paris en 1732. Il n'était âgé que de cinq ans lorsque son père, qui était orfévre, fut obligé de déclarer sa faillite, et fut arrêté pour dettes; les créanciers firent vendre tout ce qui était dans la maison, la boutique fut fermée et le petit Caillot se trouva dans la rue. Des porteurs d'eau touchés de sa misère, le recueillirent et en prirent soin comme de leur enfant. Son père, ayant enfin recouvré sa liberté, obtint un emploi subalterne dans la maison du roi; il suivit Louis XV dans la campagne de Flandre, et il emmena avec lui l'élève des porteurs d'eau, dont la vivacité spirituelle et les manières gracieuses excitèrent l'intérêt des grands seigneurs de l'armée. Le duc de Villeroi prit de l'amitié pour lui et le présenta au roi, qui lui demanda comment il s'appelait : *Sire, je suis le protecteur du duc de Villeroi*, répondit Caillot, qui voulait dire le contraire. Louis XV rit de cette méprise, et, à la prière de Villeroi, il attacha *son protecteur* aux spectacles des petits appartements pour y jouer les amours. Il avait une jolie voix; on lui donna un maître de musique sous lequel il fit de rapides progrès. Après que sa voix eut changé de caractère par suite de la mue, il fut obligé de quitter la cour, à cause de la mauvaise conduite de son père, et de s'engager au théâtre de la Rochelle comme musicien d'orchestre. La maladie d'un acteur lui fournit l'occasion de remonter sur la scène, où il ne tarda pas à se faire remarquer. Après avoir joué avec succès la comédie à Lyon et dans plusieurs autres villes de province, il fut attaché pendant plusieurs années au spectacle de l'infant, duc de Parme; enfin on l'appela à Paris, et il débuta, le 26 juillet 1760, à la Comédie italienne, par le rôle de Colas dans *Ninette à la Cour*. Sa belle voix, qui réunissait les registres de baryton et de ténor, la finesse de sa diction, l'expression de sa physionomie et de ses gestes, tous ces avantages, dis-je, lui procurèrent un triomphe complet, et, dans la même année, il fut reçu au nombre des comédiens sociétaires. Dès qu'il paraissait sur la scène, son extérieur prévenait le public en sa faveur, *et son jeu*, dit la Harpe, achevait l'entraînement. Grimm assure que le talent de Caillot était plus flexible *et plus rare* que celui de Lekain; mais il semblait ignorer son mérite, et ce fut Garrick qui, pendant son séjour en France, lui apprit qu'il serait pathétique quand il voudrait l'être. Il était, en effet, doué d'une profonde sensibilité, et ce qui se passait dans son âme, il savait le communiquer à son organe, de là vient qu'il n'obtint pas moins de succès dans le genre pathétique que dans le bouffe. Il s'identifiait avec les rôles qu'il jouait, se mettait à la place de l'auteur, et faisait toujours plus que celui-ci n'espérait. Il ne faut pas s'y tromper : Caillot, malgré la beauté de sa voix, était plus acteur que chanteur; c'est ainsi qu'il fallait être pour plaire au public de son temps. Donner au chant le caractère de vérité de la parole, était le but des efforts de tous les comédiens de l'Opéra-Comique; et, lorsqu'on y parvenait, il semblait qu'il ne restât plus rien à faire. Grétry, parlant dans ses *Essais sur la musique* de la première répétition de son opéra *le Huron*, dit : « Lorsque

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

« Cailleau (1) chanta l'air : *Dans quel canton « est l'Huronie?* et qu'il dit : *Messieurs, Mes- « sieurs, en Huronie....* Les musiciens cessè- « rent de jouer pour lui demander ce qu'il vou- « lait. — Je chante mon rôle, leur dit-il. — On « rit de la méprise et l'on recommença le mor- « ceau. » Cette vérité de déclamation musicale était alors considérée comme le comble de l'art. Les rôles les plus brillants de Caillot étaient ceux du *Sorcier*, de *Mathurin* dans *Rose et Colas*, du *Déserteur*, du *Huron*, de *Sylvain*, de *Blaise* dans *Lucile*, et de *Richard* dans *le Roi et le Fermier*. Un enrouement fréquent, et qui se déclarait d'une manière subite, vint contrarier cet artiste au moment où son talent d'acteur atteignait à la plus grande perfection; il craignit que cet accident ne lui fît perdre la faveur du public, et il se retira en 1772, ayant à peine atteint l'âge de quarante ans. Il quitta le théâtre au mois de septembre, avec une pension de 1,000 francs, et ne parut plus qu'aux spectacles de la cour jusqu'en 1776, époque où il cessa tout à fait de jouer la comédie, ne conservant que l'emploi de répétiteur. Il retourna vivre avec sa mère et ses trois sœurs, qui avaient repris le commerce de la bijouterie. Plus tard il se retira à Saint-Germain-en-Laye, dans une petite maison que lui avait donnée le comte d'Artois, dont il était le capitaine des chasses. La quatrième classe de l'Institut l'admit en 1800 au nombre de ses correspondants. En 1810, les acteurs de l'Opéra-Comique, informés que Caillot n'était pas heureux, lui assurèrent une pension de 1,200 francs. Quatre ans plus tard, Louis XVIII y joignit une autre pension de 1,000 francs sur sa cassette. La mort de deux de ses sœurs lui avait donné la copropriété d'une maison située sur le *quai de Conti*; mais il ne jouit pas longtemps de l'aisance qu'il venait d'acquérir. Après la mort déjà ancienne de sa femme, il lui était resté deux enfants; son fils, major de cavalerie, périt en 1812, dans la campagne de Moscou; la douleur que Caillot en ressentit lui causa dans la même année une attaque de paralysie qui le força de revenir à Paris avec sa fille : il sembla d'abord avoir recouvré la santé, mais une seconde atteinte mit fin à ses jours le 30 septembre 1816. Il était dans sa quatre-vingt-quatrième année. Sa fille, qui lui a survécu, est tombée en démence.

CAIMO (Joseph), compositeur qui a eu de la célébrité, naquit à Milan, vers 1540, et vécut dans cette ville. Ses productions sont devenues fort rares. On trouve l'indication de quelques-uns de ses ouvrages dans l'*Athénée des Lettrés* de Milan, de Piccinelli, dans l'*Essai* de la Borde, et dans le *Lexique des Musiciens* de Gerber. La Borde, qui ne cite aucun titre, parle de 8 livres de chants (probablement des madrigaux) qui auraient été publiés vers 1560. Les titres connus des productions de Caimo sont : 1° *Madrigali a cinque voci, libro* 1°; Venise, 1568. — 2° *Madrigali a* 5, 6, 7 *e* 8 *voci;* Milan, 1571. — 3° *Madrigali a quattro voci*, 1° *libro;* Milan, 1581. — 4° *Madrigali a cinque voci, libro secondo;* ibid., 1582. — 5° *Canzonette a quattro voci, lib.* 1; Brescia, 1584. — 6° *d°, libro secondo;* ibid., 1585. — 7° *Madrigali a cinque voci, libri IIIe IV; in Venezia, presso Giacomo Vincenti e Ricciardo Amadino*, 1585, in-4°. On trouve des madrigaux et des chansons de Caimo dans le recueil intitulé : *Paradiso musicale de' madrigali e canzoni a cinque voci di diversi eccellentissimi autori, nuovamente raccolti da P. Phalesio et posti in luce. In Anversa, nella stamperia di Pietro Phalesio*, 1596, in-4° obl.

CAIX (M. de), professeur de viole à Paris, vers 1750, a publié de sa composition : 1° Cinq livres de pièces de viole. — 2° Un livre de duos pour le par-dessus de viole. — 3° Trois livres de sonates à flûte seule.

CAJANI (Joseph), chef des chœurs et accompagnateur du Théâtre-Italien de Paris, né à Milan, en 1774, s'essaya d'abord comme chanteur dramatique; mais, n'ayant qu'une voix de mauvaise qualité, il ne réussit pas, et bientôt il renonça à cette carrière. Il est mort à Paris en 1821. On a de lui : *Nuovi Elementi di musica, esposti con vero ordine progressivo*. Milan, Ricordi, in-fol. obl. Il a composé et arrangé la musique de plusieurs ballets pour les théâtres de Milan, entre autres : 1° *Tavora ed Oliviera.* — 2° *La Festa campestre;* en 1797. — 3° *Demetrio.* — 4° *I finti Filosofi.* — 5° *Eugenia e Rodolfo;* en 1799. — 6° *Il Filopemene.* — 7° *Adelaide ed Alfonso.* — 8° *I tre Matrimonj*, en 1805. — 9° *Le Danaïde.* — 10° *Matilde e Rodegondo;* en 1816. — 11° *Romilda e Dezavedos.* — 12° *I Riti di Milo;* en 1818.

CAJON (Antoine-François), né à Mâcon en 1741, fut d'abord enfant de chœur dans cette ville, puis s'engagea comme soldat, déserta, entra dans un couvent de capucins, n'y acheva pas son noviciat, et s'enfuit à Paris, où son esprit et ses talents en musique lui procurèrent la faveur d'un fermier général, qui le fit entrer comme commis dans les aides. En 1765, il se

(1) Grétry a écrit partout dans son livre *Cailleau* pour *Caillot;* il était dans l'erreur sur l'orthographe du nom de cet acteur : c'est *Caillot* qu'il faut écrire, car c'est ainsi qu'on trouve ce nom dans les registres de l'ancienne Comédie italienne.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

maria, eut des enfants, et la gêne qui en résulta pour ses affaires le conduisit à quelques infidélités qui lui firent perdre son emploi. Ce fut alors qu'il chercha des ressources dans la musique et qu'il en fit sa profession. Il réussit d'abord assez bien, mais ensuite il fit des dettes et fut obligé de s'éloigner de Paris, pour se rendre en Russie, où il est mort en 1791. *C'était*, dit Mme Roland dans ses Mémoires, *un petit homme vif et causeur.*

Cajon a publié un livre qui a pour titre : *Les Éléments de musique, avec des leçons à une et deux voix.* Paris, 1772, in-8°. La Borde dit qu'il pilla avec assez d'art les leçons de Bordier pour composer cet ouvrage. Choron et Fayolle ont répété ce jugement dans leur *Dictionnaire des Musiciens* : j'ignore s'il est fondé, car je ne connais pas le livre de Cajon.

Ce musicien eut un fils, qui s'appelait comme lui *Antoine-François*, et qui était né à Paris le 8 mars 1706. Élevé à la maîtrise de la cathédrale, il entra à l'Opéra comme contre-basse en 1792, en sortit en 1795, et voyagea dans les Pays-Bas comme maître de musique d'une troupe de comédiens, puis retourna à Paris en 1816, et entra à l'Opéra-Comique comme souffleur de musique. Il garda peu de temps cette place, et retourna dans les Pays-Bas. Il est mort le 27 octobre 1819, à Mons, où il était maître de musique du théâtre. En 1805, il a donné au théâtre des *Jeunes artistes* un opéra-comique en un acte, intitulé : *Une matinée de printemps.*

CALCKMAN (Jean-Jacques), membre du consistoire de la Haye, vers le milieu du dix-septième siècle, a fait imprimer un livre intitulé : *Antidotum, tegen-gift vant gebruyck of on gebruyck vant Orgel in de Kerken der vereenighde Nederlanden* (Antidote contre l'usage et le non-usage de l'orgue dans les églises des provinces-unies des Pays-Bas) ; in s'Gravenhage (la Haye), by Aert Meuris, 1641, in-8°. Cet ouvrage, écrit avec violence, est une critique d'un autre livre qui avait paru sous le voile de l'anonyme, et sous ce titre : *Gebruick of ongebruick van't Orgel in de Kercken der vereenighde Nederlanden* (Usage et non-usage de l'orgue dans les églises des provinces-unies dans les Pays-Bas), Leyde, Bonaventure et Abraham Elsevier, 1641, in-8°. (*Voy.* HUYGENS.) Celui-ci avait voulu démontrer dans son écrit que l'usage de l'orgue dans les temples protestants n'est point contraire à la foi, comme le croyaient alors les rigoristes des églises de Hollande et les puritains en Angleterre, et qu'il était seulement nécessaire d'en régler convenablement l'emploi. Calckman entreprit dans sa réponse de prouver, au contraire, que rien n'est plus funeste à l'esprit de recueillement que l'introduction mondaine de l'orgue dans le service divin, et qu'on devait détruire cet instrument partout où il existait. Il ne se borna pas à combattre son adversaire par des armes égales, car il fit censurer son ouvrage dans une assemblée du consistoire dont lui-même était membre. L'acte de censure est daté du 20 décembre 1641. Quelques jours après, l'auteur de l'écrit censuré fit paraître, pour toute réponse, un recueil d'approbations qu'il avait reçues de toutes parts, particulièrement des pasteurs des églises réformées de Hollande, d'Angleterre et de Genève. Dans ce recueil, intitulé : *Responsa prudentium ad auctoren Dissertationis de Organo in Ecclesiis confœd. Belgii* (Lugd. Batavor., ex officina Elseviriana, 1641, in-8°). On y trouve des lettres intéressantes de Boxhorn, de Daniel Heinsius, de Gaspard Barlæus, de Louis de Dieu, de Golius, et de quelques autres savants.

CALCOTT. *Voy.* Callcott.

CALDANI (Léopold), professeur de médecine théorique et d'anatomie, membre pensionné de l'Académie de Padoue, a donné dans les *Saggi scientifici e letterari* de cette académie (t. II, 1789, page 12-24), une dissertation sur l'organe de l'ouïe, intitulée : *Dissertatio de Chordæ timpani officio, et de peculiari peritonæi structura.*

CALDARA (Antoine), compositeur laborieux, naquit en 1678, à Venise, où il reçut dans sa jeunesse des leçons d'accompagnement et de contrepoint de son compatriote Legrenzi. Il n'était âgé que de dix-huit ans quand il fit représenter son premier opéra. Son premier emploi fut celui de simple chantre à la chapelle ducale de Saint-Marc ; il l'occupait encore lorsqu'il fut appelé en 1714 à la cour de Mantoue, pour y remplir les fonctions de maître de chapelle : il y resta jusqu'en 1718. Alors il se rendit à Vienne et y obtint le titre de vice-maître de chapelle de la cour impériale. L'empereur Charles VI, qui aimait beaucoup sa musique, le prit pour maître de composition, dans le style moderne de ce temps, pendant qu'il étudiait le contrepoint rigoureux sous la direction de Fux ou Fuchs. En 1723, il dirigea à Prague l'opéra que Fux avait écrit pour le couronnement du roi de Bohême, et qui fut exécuté en plein air. Il paraît qu'après avoir écrit son opéra de *Temistocle*, dont la représentation eut lieu à Vienne le 4 novembre 1736, Caldara, affligé du peu de succès de cet ouvrage, renonça au théâtre. Il passa encore deux ans dans la capitale de l'Autriche ; puis, vers la fin de 1738, il retourna à Venise,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

et y vécut dans la retraite jusqu'en 1703, où il mourut le 28 août, à l'âge de quatre-vingt-douze ans. C'est donc à tort que Gerber a dit que cet artiste cessa de vivre à Vienne. Mais il est bien plus singulier que le savant Antoine Schmid fasse mourir Caldara le 28 décembre 1736, à Vienne, à l'âge de soixante-six ans, ce qui, d'une part, abrége sa vie d'environ vingt-sept ans, et de l'autre le fait naître huit ans plus tôt (1). J'ignore d'après quels documents ce savant a supposé ce fait, en opposition à toutes les données historiques, et qui d'ailleurs est démenti par la représentation du dernier opéra de Caldara (*l' Ingratitudine castigata*), à Venise, au mois de mars 1737. Les œuvres de théâtre et de musique d'église composées par Caldara sont innombrables. Sa fécondité eut plusieurs causes, car il vécut longtemps, conserva la vigueur de sa tête jusqu'à ses derniers jours, et travailla constamment dix heures chaque jour.

Caldara eut deux manières pour sa musique de théâtre. La première, faible d'invention, n'a de recommandable que la facilité naturelle des mélodies : elle a vieilli promptement, parce que les formes en sont peu variées. Après son arrivée en Allemagne, il changea son style et donna plus de vigueur à son harmonie, mais il manqua toujours à sa musique le caractère vital qui ne peut être que le produit du génie. Caldara était un habile imitateur, mais il ne savait pas inventer. Le sort de toute musique dramatique est d'être plongée dans l'oubli par les transformations successives de l'art : les productions de ce compositeur ont par conséquent dû subir la commune destinée ; mais elles n'ont pas, comme celles d'Alexandre Scarlatti, contemporain de leur auteur, le mérite d'offrir quelques-uns de ces beaux élans de génie qui survivent à toutes les révolutions, et qu'on peut admirer dans tous les temps. Plus heureux dans sa musique d'église, Caldara a laissé quelques ouvrages qui, sans s'élever à la hauteur des belles compositions en style concerté des écoles de Scarlatti, de Leo et de Lotti, sont cependant fort estimables.

Les principaux ouvrages de Caldara sont ceux dont les titres suivent : 1° *Argene;* à Venise, en 1689. — 2° *Tirsi;* ibid., 1698 (le deuxième acte de cet ouvrage est le seul qu'il ait écrit ; les autres étaient de Lotti et d'Ariosti). — 3° *Le Promesse serbate;* ibid., 1697. — 4° *Il Trionfo della continenza;* ibid., 1697. — 5° *Farnace;* ibid., 1703. — 6° *Il Selvaggio eroe;* 1707. — 7° *Partenope;* 1708. — 8° *Sofonisbe;* à Venise, en 1708. — 9° *L' Inimico generoso,* à Bologne, en 1709. — 10° *Costanza in amore vince l'inganno;* Macerata, 1710. — 11° *Atenaide;* à Rome, en 1711. Cet ouvrage fut écrit pour le célèbre chanteur *Amadori*. — 12° *Tito e Berenice;* à Rome, en 1714. — 13° *Il Ricco Epulone;* à Venise. — 14° *Il Giubilo della Salza;* à Salzbourg, 1716. — 15° *Caio Mario ;* Vienne, 1717. — 16° *Coriolano;* 1717. — 17° *La Verità nell' inganno;* Vienne, 1717. — 18° *La Partenza amorosa;* Rome, 1717. — 19° *Astarte;* Vienne, 1718. — 20° *La Forza dell' amicizia;* 1718. — 21° *Ifigenia in Aulide;* Vienne, 1718. — 22° *Lucio Papirio dittatore;* ibid., 1719. — 23° *Sirita;* ibid., 1719. — 24° *Sisara;* ibid., 1719. — 25° *Tobia ;* ibid., 1719. — 26° *Assalone,* ibid., 1720. — 27° *Naaman;* ibid., 1721. — 28° *Giuseppe;* ibid., 1722. — 29° *Nitocri;* ibid., 1722. — 30° *Ormilda;* ibid., 1722. — 31° *Scipione nelle Spagne;* ibid., 1722. — 32° *Euristeo;* ibid., 1723. — 33° *Andromacca;* ibid., 1724. — 34° *David;* ibid., 1724. — 35° *Gianguir;* ibid., 1724. — 36° *La Griselda;* ibid., 1725. — 37° *Le Profezie evangeliche;* ibid., 1725. — 38° *Semiramide;* ibid., 1725. — 39° *I due Dittatori;* 1726. — 40° *Venceslao;* 1726. — 41° *Gioas,* 1726. — 42° *Batista;* 1726. — 43° *Don Chisciotto alla corte della Duchessa;* 1727. — 44° *Imeneo;* 1727. — 45° *Ornospade;* 1727. — 46° *Gionata;* 1728. — 47° *Mitridate;* 1728. — 48° *Cajo Fabrizio;* 1729. — 49° *Nabot;* 1729. Tous ces ouvrages, depuis 1718, sont sur des poëmes de Zeno. — 50° *La Passione di Giesù Christo ;* 1730. — 51° *Daniello;* 1731. — 52° *Santa Elena al Calvario;* 1731. — 53° *Demetrio;* 1731. — 54° *L'Asilo d'amore;* 1732. — 55° *Sedecia;* 1732. — 56° *Demofoonte;* 1733. — 57° *Gerusalemme convertita;* 1734. — 58° *La Clemenza di Tito;* le 4 novembre 1734. — 59° *Adriano in Siria;* 1735. — 60° *Davidde umiliato;* 1735. — 61° *Enone;* 1735. — 62° *San Pietro in Cesarea;* 1735. — 63° *Gesù presentato nel tempio;* 1735. — 64° *Le Grazie vendicate;* 28 août 1735. — 65° *L' Olimpiade* 1736. — 66° *Achille in Sciro ;* 1736. — 67° *Ciro riconosciuto,* 28 août 1736. — 68° *Temistocle;* 4 novembre 1736. — 69° *L' Ingratitudine castigata ;* 1737.

Parmi les œuvres de musique d'église de Caldara, on remarque plusieurs messes à quatre et à cinq voix avec instruments : *Motetti a 2 e 3 voci,* op. 4, Bologne, Silvani, 1715 ; *le Antifone della Madona, a 2, 3 e 4 voci,* Venise, 1717 ; un *Magnificat* à quatre voix, deux violons, deux trompettes, timbales et orgue, un

(1) Voyez le livre intitulé : *Christoph Willibald Ritter von Gluck,* etc., p. 23, dans la note.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Regina cœli; un *Te Deum*; l'hymne *Lauda Jerusalem*; un *Salve regina* pour voix de soprano avec instruments; les psaumes *Beatus vir*, à voix seule et orchestre, et *Memento Domine* à quatre voix : des *Vêpres complètes* à cinq voix; des motets à deux, trois et cinq voix; *Crucifixus* à seize voix, véritable chef-d'œuvre en son genre. Teschner a publié ce morceau en 1840. On connaît aussi, de la composition de Caldara, six messes qui ont pour titre : *Chorus Musarum divino Apollini accinentium, sive Sex Missæ selectissimæ quatuor vocibus, C. A. T. B., 2 violinis et organo concert. 2 clarinis, tymp. violonc. pro libet. Authore celeberrimo et prestant. Do. Antonio Caldara, chori mus. in aula Caroli VI, gl. mem. Imp. Rom. vice Direct. in lucem prodierunt, una in ordine III. Joh. Nicolai Hemmerlin*, Bamberg, 1748, in-fol. Les catalogues de Breitkopf, publiés en 1764 et 1769, contiennent l'indication des deux ouvrages dont les titres suivent : 1° *Magnificat a canoni, 4 voc. et organo.* — 2° *Kyrie cum gloria, Sanctus, Hosanna et Agnus, 4 voc. 2 violinis, viola et fundamento.* Dans la bibliothèque royale de Berlin (fonds de Poelchau) on trouve en manuscrit les ouvrages suivants : Motet (*Lauda Jerusalem*) à quatre voix et orgue; *Messe brève* (en *ré* majeur) à quatre voix et orgue; *Salve regina* (en *ut* mineur) à quatre voix et instruments; *Messe* (*De Beata Virgine*) à quatre voix et instruments; *Missa* (en *ut* majeur) *Artificiosissimæ compositionis in contrapuncto sub duplici canone, inverso contrario et cancrizante 4 voc.*; *Miserere* à quatre voix, 2 violons, trombones et contre-basse; *Te Deum laudamus* à quatre voix et orgue (en *ut* majeur); *Regina cœli* à quatre voix et orgue (en *si* bémol); *Messe a capella* à quatre voix; *Missa Consolationis*, à quatre voix et instruments; *Missa plena in honorem B. V. M.* à huit voix; *Kyrie* et *Gloria*, à quatre voix, 2 violons, 1 basson et orgue; Psaumes 137, 138, 139, 140 et 141, à quatre voix; Hymne : *Hominis superne conditor* à quatre voix; *Magnificat* à quatre voix sans accompagnement; *Stabat Mater* à quatre voix et instruments (en *sol* mineur); *Missa Providentia*, à quatre voix et instruments (en *ré* mineur); Messe à quatre voix et orgue (en *sol* mineur); Messe à quatre voix et instruments (en *ut* majeur); *Magnificat* (en *ut* majeur) à quatre voix et instruments; 12 Madrigaux à quatre et cinq voix. M. l'abbé Santini possède de Caldara : les cinq Psaumes de complies à plusieurs voix; *S. Firma, oratorio a 5 con violini; Santo Stefano, 1mo re d'Ungheria, oratorio a 4 con violini; le Gelosie d'un amore utilmente crudele, oratorio a 4 con stromenti; la Conversione di Clodario re di Francia, oratorio a 4 con violini; la Frode della Castità, oratorio a 5 in due parti; il Trionfo dell' Innocenza, oratorio a 5 in due parti; Abigai, oratorio a 4 con stromenti; S. Francesca romana, oratorio à 5 con strom.; la Ribellione di Assalonne, oratorio a 4 con stromenti, in due parti; l' Assunzione della Beata Virgine a 5, in tre parti, con stromenti; la Castità al cimento, a 5 con stromenti; il Trionfo d'amore, serenata a 4, con stromenti; la Costanza in amore vince l' inganno*, pastorale à 5 en deux parties; un livre qui contient un grand nombre de cantates à voix seule avec clavecin, manuscrit original de Caldara; beaucoup de cantates à une, deux et trois voix avec instruments; enfin un grand nombre de pièces détachées et de motets.

La musique de chambre de ce compositeur renferme : 1° Douze cantates avec basse continue, dont six pour soprano et six pour contralto, publiées à Venise, en 1699, par Joseph Sala. — 2° Deux œuvres de sonates pour deux violons et basse continue, publiés à Amsterdam. Au titre d'un de ces ouvrages, Caldara est qualifié *Musico di violoncello*, ce qui indique qu'il jouait de cet instrument.

CALDARERA (Michel), naquit à Borgo-Sesia, le 28 septembre 1702, et fut envoyé par son père à Milan, à l'âge de quatorze ans, pour y apprendre le contrepoint. Devenu musicien habile, il obtint la place de maître de chapelle de Saint-Evasio à Casale, et occupa ce poste jusqu'à sa mort, arrivée en 1742. Il a laissé en manuscrit une grande quantité de musique d'église.

CALDENBACH (Christophe), professeur d'éloquence à Tubinge, a été considéré comme auteur d'un programme de thèse sur quelques motets de Roland de Lassus, et particulièrement sur celui qui commence par ces mots : *In me transierunt*. Le répondant fut Élie Walther. (*Voy.* ce nom.) Suivant Forkel et Lichtenthal, ce serait Caldenbach qui aurait publié l'examen de ce sujet, sous le titre *De Musica dissertatio*, Tubinge, 1664, mais Godefroid Walther (*Musikalische Lexik.*) ne s'y est pas trompé, et a cité cette dissertation comme l'ouvrage d'Élie Walther. Gerber a suivi l'opinion de Godefroid Walther à ce sujet. L'erreur de Forkel est d'autant plus singulière qu'il a pris ce dernier pour guide dans sa *Littérature générale de la musique*, quand il n'avait pas vu lui-même les ouvrages dont il

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

perfait, ou lorsqu'il n'avait pas de renseignements particuliers.

CALEGARI (Cornélie), cantatrice distinguée, claveciniste et compositeur, était fille de Barthélemé Calegari, de Bergame. Elle naquit dans cette ville en 1644. A peine âgée de quinze ans, elle fit paraître son premier livre de motets, qui fut accueilli par de nombreux applaudissements à son apparition. Néanmoins, ce brillant succès ne détourna pas Cornélie Calegari du projet qu'elle avait formé de se retirer dans un couvent : elle choisit celui de Sainte-Marguerite, à Milan, et y prononça ses vœux en 1660. Elle reçut alors les noms de *Marie-Catherine*. Par son chant, son jeu sur l'orgue et ses compositions, elle fixa sur elle l'attention de toute la population de Milan; les amateurs de musique se rendaient en foule à l'église de Sainte-Marguerite pour l'entendre. On ignore l'époque de sa mort. Ses compositions connues sont : 1° *Motetti a voce sola ;* 1659. — 2° *Madrigali e canzonette a voce sola.* — 3° *Madrigali a due voci.* — 4° *Messe a sei voci con istrumenti.* — 5° Vespéral à l'usage des religieuses.

CALEGARI (François-Antoine), cordelier, naquit à Padoue, vers la fin du dix-septième siècle. On voit par l'approbation qu'il a donnée au *Musico Testore* de Tevo (dont il avait été nommé censeur), qu'il était maître de chapelle de l'église du grand couvent des mineurs conventuels à Venise, en 1702. En 1724, il était maître de chapelle à Padoue, et l'on croit qu'il occupait encore ce poste en 1740. Il eut pour successeur Valotti. Le père Calegari jouissait d'une grande réputation de savoir, et sa musique d'église était admirée des plus habiles compositeurs, lorsqu'il lui prit fantaisie de la brûler, pour en composer dans le genre enharmonique des Grecs, dont il croyait avoir retrouvé les principes; mais, sans respect pour l'antiquité, les auditeurs trouvèrent cette musique détestable, et les musiciens la déclarèrent inexécutable. On a imprimé de sa composition : 1° *IX Psalmi.* — 2° *Salve sanguis.* — 3° *Cantate da camera.* Il existe dans la bibliothèque de l'Union philharmonique de Bergame une copie manuscrite d'un traité théorique sur la musique par le P. Calegari; cet ouvrage a pour titre : *Ampia dimostrazione degli armoniali musicali tuoni. Trattato teorico-prattico.* Il paraît que le manuscrit original est daté du 15 août 1732, mais la copie dont il s'agit a été faite par le P. Sabbatini, en 1791, comme le prouve cette note placée à la fin du manuscrit qui a 204 pages in-fol. : *Trascritto ad litteram nell' anno 1791 dal P. Luigi Antonio Sabbatini, minor conventuale, maestro di cappella nella sacra basilica del Santo in Padova.* Lichtenthal, qui a donné un aperçu du contenu de cet ouvrage (*Bibliogr. della Mus.*, t. IV, p. 462), dit que son mérite est égal à celui des meilleurs traités de musique publiés en Italie, et qu'il est vraisemblable que Valotti et Sabattini lui-même en ont fait leur profit sans le citer; le P. Barca est le seul qui en ait parlé. Le manuscrit original était devenu la propriété du compositeur Simon Mayr, qui en envoya une copie à l'Institut de France; mais postérieurement l'ouvrage a été publié par M. Balbi, de Venise, sous ce titre : *Trattato del sistema armonico di Francesco Antonio Calegari, proposto et dimostrato da Melchiore Balbi, nobile Veneto, con annotazione e appendice dello stesso.* Padova, per Valentino Crescini, 1829, gr. in-8°, avec le portrait de Calegari. On voit dans cet ouvrage que le système harmonique de Valotti et de Sabbatini n'est autre que celui de leur prédécesseur.

CALEGARI (Antoine), premier organiste et maître de chapelle à Saint-Antoine de Padoue, naquit dans cette ville, le 18 octobre 1758. Il s'est fait connaître comme compositeur dramatique, en faisant représenter à Venise, en 1784, un opéra qui avait pour titre : *le Sorelle rivali*, et qui fut suivi de *l'Amor soldato*, et de *il Matrimonio scoperto*, joué en 1789. En 1800 il vivait à Padoue, et s'y faisait remarquer comme violoncelliste dans des concerts publics, lorsque les troubles de la guerre l'obligèrent à s'éloigner de sa patrie et à chercher un asile en France. Il se rendit à Paris, où la fortune lui fut d'abord contraire, car il ne put réussir à se faire entendre comme instrumentiste, ni comme compositeur. Il imagina enfin un moyen de se faire connaître par une de ces singularités musicales dont on avait déjà vu quelques exemples : le succès répondit à ses espérances. L'ouvrage qu'il publia avait pour titre : *l'Art de composer la musique sans en connaître les éléments.* Il fut publié à Paris, en 1802, et l'auteur le dédia à Mme Bonaparte, qui prit Calegari sous sa protection et lui procura de l'emploi. Déjà il avait paru en Italie sous ce titre : *Gioco pittagorico musicale, col quale potrà ognuno, anco senza sapere di musica, formarsi una serie quasi infinita di picciole ariette e duetti per tutti li caratteri, rondo, preghiere, polacche, cori, ecc. il tutto con accompagnamento del piano forte, arpa, o altri stromenti ;* Venezia, Sebast. Valle, 1801, in-fol. me. Cet art prétendu, par lequel on pouvait en ap-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

parence composer, n'était qu'une opération mécanique qui permettait de combiner de 1400 manières différentes des phrases préparées et calculées par Calegari pour se prêter à ces combinaisons. L'auteur et l'éditeur du livre essayèrent en 1803 de rappeler l'attention publique sur l'ouvrage, en faisant une deuxième édition qui ne différait de la première que par le frontispice.

Lorsque les circonstances le permirent, Calegari retourna dans sa ville natale et y obtint la place de maître de chapelle du *Santo;* il en remplit honorablement les fonctions jusqu'à sa mort, qui arriva le 22 juillet 1828. Quelques années après son décès on a publié un traité de l'art du chant dont il avait laissé le manuscrit. Cet ouvrage est intitulé : *Modi generali del canto premessi alle maniere parziali onde adornare e rifiorire le nude e simplici melodie e cantilene, giusta il metodo di Gasparo Pacchiarotti.* Milano, Ricordi (1830), in-fol.

CALEGARI (François), guitariste, né à Florence, vers la fin du dix-huitième siècle, s'est fixé en Allemagne où il a publié presque tous ses ouvrages. On connaît de lui environ vingt œuvres pour guitare seule ou pour deux guitares, composés de valses, de rondeaux, de sonates, d'airs variés, et de mélanges d'airs d'opéras et de ballets, publiés à Florence, à Milan, à Leipsick et à Brunswick. On connaît aussi sous le nom de Calegari une introduction et des variations pour le piano sur un thème de Carafa (Milan, Ricordi); je crois que cet ouvrage est d'un autre artiste portant le même nom.

CALESTANI (Jérôme), compositeur, né à Lucques, dans la seconde moitié du seizième siècle, est connu par un œuvre qui a pour titre : *Sacrati fiori musicali a otto voci, con il* Te Deum *a coro spezzato a 4 voci*, op. 2; Parme, Erasmo Viotti, 1603, in-4°.

CALETTI-BRUNI (Jean-Baptiste), musicien né à Créma, dans l'État de Venise, vers 1560, fut maître de chapelle de l'église paroissiale *Santa-Maria*, dans cette ville. On a publié de sa composition : *Madrigali a cinque voci, libro primo, in Venezia, app. Ricciard. Amadino*, 1604, in-4°. Ce musicien est le père de *Pierre-François Caletti-Bruni*, qui s'est rendu célèbre sous le nom de *Cavalli*. *Voy.* CAVALLI (Pierre-François).

CALIFANO (Jean-Baptiste) organiste de l'église des *Tolentini*, à Venise, vécut dans la seconde moitié du seizième siècle. Il a fait imprimer de sa composition : *il Primo Libro di Madrigali a cinque voci;* in Venezia, presso Giacomo Vincenti e Ricciardo Amadino, 1584, in-4° obl.

CALIGINOSO, dit il Furioso, noms académiques d'un auteur inconnu de qui l'on a un ouvrage intitulé *I quatro Libri della chitarra spagnuola, nelli quali si contengono tutte le sonate ordinarie, semplici e passeggiate. Con una nuova invention di passacalli spagnoli variati, ciacone, follie, zarabande, arie diversi, torcate musicali, balletti, correnti, volte, gagliarde, alemande con alcune sonate piccate al modo del leuto con le sue regole per imparare a sonarle facilissimamente Novamente composto e dotto* (sic) *in luce.* A l'exception de trois pages qui contiennent les règles de la guitare espagnole et qui sont précédées du portrait de l'auteur, cet ouvrage, qui forme un volume in-4°, est entièrement gravé sur cuivre ainsi que le frontispice, où l'on ne voit ni date, ni nom de lieu. Dans les règles pour jouer de la guitare, on voit que l'auteur avait publié précédemment deux autres ouvrages de sa composition, et que celui-là est le troisième.

CALL (Léonard de), né dans un village de l'Allemagne méridionale, en 1779, se livra dès son enfance à l'étude de la guitare, de la flûte et du violon. Il commença à se faire connaître à Vienne, en 1801, par des compositions qui obtinrent de brillants succès, à cause de leurs mélodies faciles et d'un goût agréable. Les premiers ouvrages de cet artiste furent écrits pour la guitare et la flûte. Bientôt ils devinrent populaires, et les éditeurs de musique, dont ils faisaient la fortune, excitèrent si souvent leur auteur à en produire de nouveaux que leur nombre s'éleva jusqu'à près de 150 en moins de douze années. C'étaient des pièces pour guitare seule, des duos, quatuors pour guitare et flûte, des trios, quatuors, sérénades avec accompagnement de violon, de hautbois, de basson, et d'autres instruments. A ces compositions légères de musique instrumentale succédèrent, à divers intervalles, des recueils de chansons pour trois ou quatre voix d'hommes, qui obtinrent un succès prodigieux. De Call peut être considéré comme celui qui mit en vogue ce genre de musique chez les Allemands. Les catalogues des marchands de musique indiquent environ vingt recueils de ces chants, qui contiennent plus de 140 morceaux. Ainsi qu'il arrive toujours aux compositeurs populaires, l'éclat du succès et la trop grande fécondité usèrent en peu de temps la renommée de de Call. S'il n'eût cessé de vivre à l'âge de trente-six ans, il eût eu le chagrin de voir succéder un profond oubli à la popularité dont il

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

avait joui. Il est mort à Vienne, en 1815, laissant après lui une femme et des enfants dont il faisait le bonheur par ses excellentes qualités sociales.

Un autre musicien du même nom se faisait remarquer à Vienne, en 1814, par un talent fort singulier : il était sifflleur, et possédait une habileté extraordinaire en ce genre. Non-seulement les traits les plus rapides et les plus difficiles étaient exécutés par lui avec beaucoup de précision et de justesse, mais il pouvait faire des suites de trilles chromatiques dont la perfection ne laissait rien à désirer. Ce musicien d'un genre nouveau ne se faisait entendre que dans des sociétés particulières.

CALLAULT (Salvator), harpiste de l'Académie royale de musique à Paris, est né dans cette ville, vers 1791. Élève de Naderman, il s'est fait connaître par quelques compositions pour son instrument. Les plus connus de ses ouvrages sont : 1° Marche de *Saül*, variée pour la harpe, avec flûte ou violon, Paris, Zetter. — 2° La Tyrolienne, suivie d'un rondeau, avec flûte, ibid. — 3° Nocturne concertant pour harpe, violon ou violoncelle, ibid. — 4° Collection de morceaux choisis, arrangés pour la harpe, Paris, Frey. — 5° Première fantaisie sur la romance de *Joseph*, ibid. — 6° Fantaisie et variations sur la gavotte et le menuet du ballet de *Nina*; Paris, Janet. Callault est mort à Paris en 1839.

CALLCOTT (John-Vall), né le 20 novembre 1766 à Kensington, dans le comté de Middlesex, entra dès l'âge de six ans dans un collége du voisinage, où il fit d'assez bonnes études grecques et latines, que ses parents lui firent interrompre à douze ans, pour lui faire embrasser l'état de chirurgien. N'ayant pu surmonter la répugnance que lui inspirait cet état, il s'appliqua à la musique, en 1779, et reprit en même temps le cours de ses études. Il apprit successivement le français, l'italien, l'hébreu et les mathématiques. Ayant été présenté aux docteurs Arnold et Cooke, en 1782, il reçut de ces deux habiles musiciens des conseils qui perfectionnèrent ses connaissances. L'année suivante il devint organiste suppléant à Saint-Georges le Martyre (Hannover Square). Depuis cette époque, jusqu'en 1793, il envoya un nombre considérable de pièces aux divers concours ouverts par la société de musique intitulée : *the Catch Club*, et presque tous ses ouvrages furent couronnés. Dès 1786, il avait été fait bachelier en musique à l'université d'Oxford. Vers 1795, il commença à se livrer à la lecture des écrivains didactiques sur la musique, et conçut le projet d'écrire un dictionnaire de musique, dont il publia le prospectus en 1797. Cinq ans plus tard, ses matériaux étaient rassemblés ; mais il fallait les classer et rédiger l'ouvrage, et ce long travail ne s'accordait guère avec ses nombreuses occupations et avec le mauvais état de sa santé : il fut donc obligé de l'ajourner à une époque plus éloignée, qu'il ne vit point arriver. Se persuadant toutefois que le public attendait de lui un livre sur la théorie de la musique, il écrivit en 1804 une grammaire musicale (*a Musical Grammar*) dont la première édition parut en 1806 (Londres, un vol. in-12), et la troisième, en 1817, sous ce titre : *a Musical Grammar in four parts; 1. Notation; 2. Melody; 3. Harmony; 4. Rhythm*. On a aussi de lui deux petits écrits intitulés : 1° *Plain statment of earl Stanhope's temperament* (Appréciation complète du tempérament du comte de Stanhope). Londres, 1807, in-8°. 2° *Explanation of the notes, marks, words, etc., used in music* (Explication des notes, signes et termes usités dans la musique). Londres, sans date.

Callcott avait pris, en 1800, ses degrés de docteur en musique à l'université d'Oxford. En 1791 il reçut sa nomination d'organiste de l'église de Covent-Garden, et, en 1792, il obtint la place d'organiste à l'hospice des Orphelins de Londres; il la conserva jusqu'en 1802, époque où il y renonça en faveur de M. Horsley, son gendre. Il succéda en 1805 au docteur Crotch dans l'emploi de lecteur de musique à l'*Institution royale;* mais, craignant que le mauvais état de sa santé ne lui permît pas de remplir les devoirs de cette place, il donna sa démission au bout de quelques années. En 1814, il prit le parti de vivre dans la retraite et s'occupa d'un ouvrage sur la Biographie musicale, qu'il n'eut pas le temps d'achever. Enfin, après avoir langui pendant les deux dernières années de sa vie, il expira le 15 mai 1821, dans sa cinquante-cinquième année. La grammaire musicale de Callcott est conçue sur un bon plan et bien exécutée : les notes font voir que leur auteur possédait de l'érudition musicale. A l'égard de ses compositions, dont on n'a gravé qu'une faible partie, et qui consistent en airs, chansons, canons et antiennes, les biographes anglais leur accordent beaucoup d'éloges. Le gendre de Callcott, Horsley, a publié une collection des œuvres choisies de son beau-père, en deux volumes in-folio, avec une notice sur la vie de l'auteur.

CALLENBERG (Georges-Alexandre-Henri-Hermann, comte de), seigneur de Muskau, dans la Haute-Lusace, membre de l'Aca-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

démie royale de Stockholm, et claveciniste habile, naquit à Muskau, le 8 février 1744, et mourut dans le même lieu en 1775. On a gravé de sa composition *Six Sonates pour le clavecin, avec accompagnement de violon*. Berlin, 1781.

CALLETOT (Guillaume), *chantre à déchant* de la chapelle de Charles V, roi de France, suivant une ordonnance de l'hôtel, datée du mois de mai 1364. Ce chantre était un de ceux qui, dans la chapelle du roi, improvisaient l'espèce de contrepoint simple qu'on appelait *Chant sur le livre*. C'est ce qu'indique son titre de *Chantre à déchant*. (*Voy.* la *Revue musicale*, 6me année, p. 218.) Les appointements de Guillaume Calletot, ainsi que ceux de ses collègues, étaient de *quatre sous* par jour.

CALLIDO (Gaétan), facteur d'orgues, naquit dans l'État de Venise, vers 1725. Il apprit les éléments de son art dans les ateliers de Nanchini, prêtre dalmate, qui s'était établi dans cette ville, et qui avait la réputation d'un des meilleurs facteurs de l'Italie. Callido se distingua particulièrement par la douceur et l'harmonie des jeux de fonds de ses ouvrages. Son mérite le fit choisir pour la confection d'un grand nombre d'orgues dans les monastères. Son activité était si grande que le Catalogue de ses instruments, imprimé en 1795, en indique *trois cent dix-huit*. L'époque de sa mort est inconnue. Il avait construit en 1767, pour l'église Saint-Marc, un petit orgue appelé *organetto del concerti*, ou *organetto del palchetto*, pour la somme de 1,400 ducats. Peu d'années après il fut chargé de l'entretien et de l'accord des trois orgues de cette église, aux appointements annuels de 45 ducats.

CALLINET, nom d'une famille de facteurs d'orgues établie en Alsace. Elle était renommée par le nombre et le mérite des ouvrages qu'elle a produits. Son chef fut élève de Riepp (*voy.* ce nom), qui vivait vers le milieu du dix-huitième siècle, et qui a construit les grands instruments des cathédrales de Dijon et de Besançon. Louis Callinet, membre de cette famille, né à Rouffach (Haut-Rhin) dans l'année 1797, se rendit à Paris dans sa jeunesse et y entra dans les ateliers de Somer (*voy.* ce nom), où il augmenta ses connaissances et perfectionna son habileté pratique. C'était, dit M. Hamel (*Nouveau Manuel complet du facteur d'orgues*, t. III, p. 390), un bon ouvrier qui travaillait consciencieusement, mais qui n'eut jamais de grande entreprise où il pût se distinguer. L'orgue le plus considérable construit par lui est celui de l'Oratoire, dans la rue Saint-Honoré. En 1839, il vendit son fonds à la maison Daublaine, dont il devint associé, et où il resta pendant cinq ans. Il en sortit par un trait de folie dont il y a peu d'exemples. Ayant fait construire une maison dans laquelle il se proposait de se retirer, il eut besoin d'argent pour achever les travaux et en demanda à ses nouveaux associés : le refus qu'il éprouva lui donna tant d'irritation que, sous prétexte d'aller travailler à l'orgue de Saint-Sulpice, dont la restauration était presque achevée, il brisa tout ce qui avait été fait dans les ateliers dirigés par lui-même. A peine eut-il accompli cet acte de vengeance qu'il en eut les plus vifs regrets. Ne pouvant plus rester dans la maison à laquelle il avait causé un dommage si considérable, il fut obligé de chercher de l'ouvrage comme simple ouvrier, et entra dans les ateliers de M. Cavaillé. C'est dans cette situation qu'il est mort en 1846.

CALLINET (Ignace), cousin du précédent, est né à Rouffach (Haut-Rhin), le 13 juin 1803. Élève de son père, il fut associé de son frère aîné pour la facture des orgues jusqu'en 1827; puis il se rendit à Paris et travailla pendant quelque temps dans les ateliers de Louis Callinet. De retour à Rouffach, il contracta avec son frère une nouvelle association, qui ne finit qu'en 1843. Depuis ce temps, Callinet a travaillé seul et a construit plusieurs orgues grandes et petites, non compris un grand nombre d'orgues de cabinet et de chapelles de 4 à 8 jeux. Un de ses plus beaux ouvrages est l'orgue de Besançon, grand instrument dans lequel se trouvent deux 32 pieds et neuf 16 pieds. Pendant son association avec son frère, il a coopéré à la construction de trente-neuf orgues à un, deux et trois claviers, et en a réparé seize. La plupart de ces ouvrages sont en Suisse et dans le département du Haut-Rhin.

CALMET (Dom Augustin), savant bénédictin de la congrégation de Saint-Vannes, naquit le 26 février 1672, à Mesnil-la-Horgne, près de Commerci, en Lorraine. Après avoir fait ses premières études au prieuré du Breuil, et prononcé ses vœux dans l'abbaye de St-Mansui, le 23 octobre 1689, il alla faire son cours de philosophie à l'abbaye de Saint-Èvre, et celui de Théologie à l'abbaye de Munster. En 1718, il fut nommé abbé de Saint-Léopold de Nanci, et, dix ans après, abbé de Sénones, où il passa le reste de sa vie. Il mourut dans cette abbaye le 25 octobre 1757. Dans son *Commentaire littéral sur la Bible*, Paris, 1714-20, 26 vol. in-4°, ou Paris, 1724, 9 vol. in-fol., ou enfin, Amsterdam, 1723, 25 vol. in-8°, on trouve : 1° *Dissertation sur la musique des anciens, et en particulier des Hébreux*; — 2° *Dissertation sur les instruments de musique des Hébreux*; — 3° *Dissertation sur ces deux termes Hébreux* : Lan-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

NAZRACH *et* SELA. Ugolini a donné une traduction latine de ces dissertations dans son *Trésor des antiquités sacrées*, t. XXXII. On trouve aussi quelques détails sur la musique des Hébreux dans le *Dictionnaire historique et critique de la Bible*, du même auteur, Paris, 1730, 4 vol. in-fol. fig. Il y a peu d'utilité à tirer de tout cela.

CALMUS (MARTIN), né en 1749 à Deux-Ponts, passa la plus grande partie de sa vie à Dresde, où il était violoncelliste et musicien de la cour. Il est mort dans cette ville, le 13 janvier 1809. Avant de se fixer à Dresde, il avait été attaché quelque temps à l'orchestre du théâtre d'Altona. Il a laissé quelques compositions pour son instrument, dont une partie est encore inédite.

CALOCASIUS, musicien romain, dont le nom est parvenu jusqu'à nous, au moyen d'une inscription rapportée par Gruter (*Corpus Inscript., t. I, part.* 2, *p.* 654), et que voici :

D. M.
CALOCASIO
VERNÆ. DVLCISS.
ET. MVSICARIO
INGENIOSISSIMO
QVI. VIX. ANN. XV
BENEMERENTI. FECIT
DAPHNVS.

Ce musicien doit avoir vécu dans le moyen âge, car le mot *musicarius*, placé dans cette inscription, est de la basse latinité. Ducange ne cite sur ce mot (*Glossar. ad script. med. et infim. latin.*) que l'inscription dont il est ici question.

CALORI (Mme), cantatrice renommée dans son temps, naquit à Milan, en 1732. Après avoir paru avec succès sur quelques théâtres d'Italie, elle se rendit à Londres vers la fin de 1755, et s'y fit une brillante réputation qui se répandit dans toute l'Europe. Elle se faisait remarquer particulièrement par une agilité de vocalisation dont on n'avait pas eu d'exemple jusqu'alors, par une voix d'une étendue rare, et par un profond savoir en musique. En 1770, elle brillait à Dresde comme *prima donna*. Elle retourna dans sa patrie en 1774, et continua de se faire entendre sur divers théâtres jusqu'en 1783, quoique sa voix eût perdu sa fraîcheur et une partie de son agilité. On présume qu'elle cessa de vivre vers 1790.

CALOVIUS (ABRAHAM), professeur de théologie, pasteur primaire et surintendant général à Wittemberg, naquit à Morungen en Prusse, le 16 avril 1612, et mourut à Wittemberg le 29 février 1686. Il a publié en langue latine une *Encyclopédie* (Lubeck, 1651, in-4°) dans laquelle il traite de la musique, p. 549-554.

CALVEZ (GABRIEL), musicien espagnol, vivait à Rome vers le milieu du seizième siècle, et y était attaché en qualité de chantre à l'église de Sainte-Marie-Majeure. Il publia dans cette ville, en 1540, des motets à quatre voix. La mélodie d'un de ces motets (*Emendemus in melius quæ ignoranter peccavimus*) a servi de thème à Palestrina pour sa messe *Emendemus*.

CALVI (JEAN-BAPTISTE), amateur de musique, né à Rome, vers le milieu du dix-huitième siècle, a donné : 1° *Ezio, opera seria*, à Pavie, en 1784. — 2° *Castore e Polluce*, ballet à Crémone, en 1788. — 3° *Le Donne mal accorte*, ballet, dans la même ville, en 1788. — 4° *Il Giuseppe riconosciuto*, oratorio, à Milan, en 1788.

CALVI (GIAN-PIETRO), organiste à Milan, né dans les dernières années du dix-huitième siècle, est auteur d'un petit traité de l'art de jouer de l'orgue, intitulé : *Istruzioni teorico-pratiche per l' organo, e singolarmente sul modo di registrarlo*. Milan, Luigi Bertuzzi, 1833, 16 pages in-8° de texte, 16 pages de musique et 2 planches gravées in-fol. obl. Ce musicien a fait exécuter à Milan une grande cantate de sa composition, dans un concert au bénéfice des inondés de la Lombardie. Cet ouvrage a été arrangé pour piano et publié en trois parties, sous ce titre : *Trattenimento musicale, eseguito a beneficio dei danneggiati dalle innondazioni*. Milan, Ricordi. On connaît aussi de lui une *Pastorale pour l'orgue*, ibid.

CALVI (GIROLAMO), professeur de musique à Bergame, a publié, sous le pseudonyme de *Bartolomeo Montanello*, un nouveau système de notation musicale, dans un écrit qui a pour titre : *Intorno allo scrivere la musica. Lettera di Bartolomeo Montanello a Marco Becafichi*. Milan, Ricordi, 1843, 28 pages in-8°, avec une planche gravée. Le même artiste est auteur des Mémoires biographiques sur le compositeur Simon Mayr, intitulés : *Di Giovanni Simone Mayr. Memorie raccolte e dedicate all' illustre Municipe della regia città di Bergamo*. Milan, Ricordi. Ces Mémoires ont paru dans les cinquième et sixième années de la *Gazzetta musicale di Milano* (1846 et 1847), et il en a été tiré des exemplaires séparés, gr. in-4°.

CALVIÈRE (GUILLAUME-ANTOINE) naquit à Paris en 1695. Ayant été reçu organiste de la chapelle du roi en 1738, il occupa cette place jusqu'à sa mort, arrivée le 18 avril 1755. Son ser-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

vice dans la chapelle royale était pendant les mois de janvier, février et mars. Doué des plus heureuses qualités pour la musique, mais né malheureusement dans un pays où le goût et les études étaient détestables, Calvière eut en France la réputation d'un des plus grands organistes du monde : le fait est que son exécution et sa connaissance des ressources de l'instrument étaient remarquables; mais son style, semblable à celui de tous les organistes français de son temps, manque d'élévation, et son harmonie est souvent incorrecte. J'ai entre les mains un livre manuscrit de ses pièces d'orgue, qui me paraît démontrer la justesse du jugement que j'en porte. Au reste c'était un homme d'esprit; l'anecdote suivante en offre la preuve. Lorsqu'il concourut, en 1730, avec Dagincourt pour une place d'organiste, François Couperin, qui avait été nommé juge du concours, ayant plus d'égard à l'âge des deux compétiteurs qu'à leur talent, prononça en faveur de Dagincourt ; mais voulant consoler Calvière de cette injustice, il le loua beaucoup sur son habileté. Lui ayant demandé où il avait appris à jouer si bien de l'orgue, Calvière lui répondit : *Monsieur, c'est sous l'orgue de Saint-Gervais* (Couperin était organiste de cette église). Cette anecdote prouve que Marpurg a été induit en erreur lorsqu'il a dit que Calvière avait été élève de Couperin. (*Hist.-Krit. Beytrage*, t. I, p. 449.)

Calvière a composé plusieurs motets à grand chœur, et beaucoup de pièces pour l'orgue et le clavecin qui n'ont point été gravées.

CALVISIUS (Sétnus), dont le nom allemand était *Kalvitz*, naquit le 21 février 1556, à Gorschleben, près de Sachsenberg, dans la Thuringe. Fils d'un simple paysan, il devint, à force de travail et de persévérance, astronome ou plutôt astrologue, poëte, musicien et savant dans l'histoire et la chronologie. Ses premières études de musique et de chant furent faites à l'école de Frankenhausen (1). La pauvreté de ses parents l'obligea à quitter ce collége après un séjour de trois ans et demi; mais bientôt la beauté de sa voix le fit admettre gratuitement à l'école publique de chant de Magdebourg. Déjà il était assez habile pour donner des leçons de musique qui lui procurèrent quelques économies. Avec ces épargnes, il alla étudier les langues anciennes et les arts aux universités de Helmstadt et de Leipsick. Dans cette dernière ville, on le nomma directeur de musique de l'église Sainte-Pauline; mais il quitta Leipsick en 1582, pour aller remplir les fonctions de *cantor* à l'école de Pforte. Il occupa cette place pendant dix ans. Appelé à Leipsick en 1592, pour y remplir les mêmes fonctions, à l'église de Saint-Thomas, il retourna avec plaisir dans cette ville qu'il avait toujours préférée à toute autre. Deux ans après, il réunit à ses attributions de *cantor* et de professeur celles de directeur de musique. Il prit possession de cette dernière place le 19 mars 1594, et fit exécuter le même jour plusieurs morceaux de musique religieuse qu'il avait composés. Rien ne peut surpasser le zèle qu'il montra dans l'administration de l'école qui lui était confiée, pour l'amélioration de l'enseignement, et particulièrement de celui de la musique. Estimé pour son savoir et son caractère honorable par les habitants de Leipsick, il conçut tant d'affection pour cette ville, qu'il ne voulut jamais s'en éloigner, bien que des offres brillantes lui fussent faites par les villes de Wittenberg et de Francfort-sur-le-Mein. Il y mourut à l'âge de près de soixante ans, le 23 novembre 1615, suivant ce que rapporte Mattheson (*Gründlage einer Ehrenpforte*, p. 33), et en 1617, d'après l'opinion de Jean-Godefroi Walther, de Forkel, de Gerber, et de plusieurs autres écrivains. Il y a lieu de s'en rapporter à Mattheson, qui écrivit sa notice huit ans après que Walther eut publié son *Lexique de musique*, et qui a dû examiner le fait avec attention. Au surplus, la date donnée par Walther est évidemment erronée; car Jean Friedrick, professeur à l'université de Leipsick, a publié dans cette ville en 1615 un éloge de Calvisius sous ce titre : *Programma academicum in Sethi Calvisii funere, et oratio funebris germanica, habita a Vincentio Schmackio*, in-4°. Il est bon de remarquer que M. Œttinger, à qui je dois l'indication de cet écrit (*Bibliographie biographique*, Leipzick, 1850, p. 83), fixe la date de la mort de Calvisius au 24 novembre 1615, et qu'il la maintient dans la nouvelle édition très-augmentée de son livre (Bruxelles, 1854).

Calvisius était persuadé de l'infaillibilité de l'astrologie : un événement fâcheux vint fortifier sa confiance en cette science prétendue. Il avait lu, ou cru lire dans les astres, qu'un grand malheur devait lui arriver certain jour de l'année 1602. Pour éviter le coup dont il était menacé, il prit la résolution de ne point sortir de chez lui ce jour-là, de se livrer au travail du cabinet, et d'éviter tout ce qui pourrait faire naître quelque danger pour lui. Cependant sa plume fatiguée l'obligea de prendre un canif pour la tailler : l'instrument lui échappa des mains, et, dans son empressement à serrer les ge-

(1) Mattheson dit que ce fut à Francfort-sur-l'Oder (Voy. *Grundlage einer Ehren-Pforte*, p. 32.)

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

noux pour l'empêcher de tomber à terre, il enfonça la lame dans son genou droit : un nerf fut coupé, et Calvisius demeura boiteux le reste de sa vie.

On a de Calvisius les ouvrages de théorie et de didactique dont les titres suivent : 1° *Melopœia seu melodiæ condendæ ratio, quam vulgo musicam poeticam vocant, ex veris fundamentis extracta et explicata*, Erfordiæ, 1582, in-8°(1).Lipenius (Bibl., p. 975) indique une première édition de ce livre sous la date de 1507 : c'est évidemment une erreur ou une faute d'impression ; car l'auteur, étant né en 1556, n'aurait eu que onze ans quand son livre aurait été publié. Si cette édition première n'est pas supposée, elle doit être de 1570. Gerber cite aussi une édition antérieure à 1592, sous la date de 1582 (*Neues Lexikon der Tonkünstl.*, t. I, col. 611), d'après Wilkius, auteur d'un livre allemand intitulé : *Bedenken vom Schulwesen* (p. 137) ; il y a lieu de croire que cette date est aussi le résultat d'une faute d'impression, et que le 8 y a été substitué à 9, par erreur. Une dernière édition du livre de Calvisius a été publiée à Leipsick, en 1630, in-8°. Le titre de cet ouvrage semble indiquer un traité de la mélodie ; cependant il est presque tout entier relatif au contrepoint et à l'harmonie. Forkel remarque avec justesse que c'est un fort bon livre pour le temps où il a été écrit. — 2° *Compendium musicæ practicæ pro incipientibus conscriptum, a Setho Calvisio, Lipsiæ, ad D. Thomam cantore*, 1594, in-8°. Cette édition est indiquée par Lipenius, sous la date de 1595. Il y a une deuxième édition de l'ouvrage, datée de 1602. Walther semble croire que ces deux éditions du *Compendium* sont la même. Il y en a une troisième qui a pour titre : *Musicæ artis præcepta nova et facillima, per septem voces musicales, quibus omnis difficultas, quæ ex diversis clavibus et ex diversis cantilenarum generibus, et ex vocum musicalium mutatione oriri potest, tollitur. Pro incipientibus conscripta.* Jenæ, 1616, in-8°. Dans ce petit ouvrage, destiné, comme on voit, à instruire les enfants dans l'art de lire la musique et de la chanter, Calvisius expose les avantages de la *Bocédisation*, c'est-à-dire de la solmisation pour les sept syllabes *bo, ce, di, ga, lo, ma, ni*, au lieu de l'emploi de l'hexacorde *ut, ré, mi, fa, sol, la* de l'ancienne méthode. Je ne sais s'il est exact de dire, comme Walther, Mattheson et Forkel, que Calvisius donne dans son livre une approbation à la solmisation par ces sept syllabes nouvellement inventées, car je n'y ai point vu le nom de l'inventeur Hubert Waelrant. Sans se donner précisément comme inventeur de cette solmisation, il laisse entendre qu'il peut l'être, par sa manière vague et générale de s'exprimer. Forkel a inséré douze règles de l'art du chant dans le deuxième volume de son Histoire de la musique (p. 65), qu'il a extraites du livre de Calvisius. Elles sont, en leur genre, les plus méthodiques qu'on ait données sur cette matière à cette époque reculée. — 3° *Exercitationes musicæ duæ, quarum prior est de modis musicis, quos vulgo tonos vocant, recte cognoscendis, et dijudicandis; posterior, de initio et progressu musices, aliisque rebus eo spectantibus. Lipsiæ*, 1600, in-8°, de 138 p. Gerber, dans son ancien lexique des musiciens, a indiqué comme un livre particulier la seconde partie de celui-ci, sous le titre : *de Initio et progressu*, etc.; il a été copié en cela par Choron et Fayolle, dans leur *Dictionnaire historique des musiciens*. Dans son nouveau lexique, Gerber a corrigé cette erreur. La première partie du livre de Calvisius est toute dogmatique; la deuxième est un abrégé fort bien fait et fort exact de l'histoire de la musique. Une troisième partie de ces *Méditations* a paru sous ce titre : *Exercitatio musicæ tertia, de præcipuis quibusdam in arte musica quæstionibus, quibus præcipua ejus theoremata continentur; instituta ad clarissimum virum Hippolytum Hubmeierum, poetum laureatum et pædagogiarchum Geranum. Lipsiæ, impensis Thomæ Schureti, Michael Lantzenberger excudebat*, 1611, in-8° de 180 pages. L'existence de cette troisième partie séparée a été inconnue à Walther, à Mattheson, à Forkel, à Gerber et à leurs copistes. Ces auteurs disent que dans l'année où elle a paru, une édition des trois parties réunies a été publiée sous ce titre : *Exercitationes musicæ tres, de præcipuis quibusdam in musica arte quæstionibus institutæ*. Leipsick, in-8°. Il y a beaucoup de probabilité qu'ils se sont trompés, et que le mot *tres* a été substitué à *tertia*, car tout le reste du titre est conforme à celui du livre qui est indiqué ci-dessus. L'ouvrage dont on vient de parler est adressé à Hubmeier, maître d'école à Géra, qui, dans ses *Discussions* de questions importantes de philosophie, de musique, etc. (*voy.* Hubmeier), avait attaqué la solmisation par les sept syllabes, et avait entrepris de démontrer que la méthode

(1) Mattheson écrit le nom de la ville *Erfurti*, dans le *Grundlage einer Ehrenpforte* (p. 32) ; mais il est certain que le livre porte *Erfordiæ*. Au reste, *Erfordia* et *Erfurtum* sont également employés en latin pour désigner la ville d'Erfurt.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de l'hexacorde est préférable. Parmi les diverses questions de théorie et de pratique qui sont agitées par Calvisius dans sa troisième *méditation*, il revient sur ce sujet, et le traite avec une puissance de raisonnement qui détruit facilement les arguments de son adversaire. Celui-ci avait cru répondre victorieusement aux partisans de la nouvelle solmisation, qui affirmaient que, puisqu'il y a sept notes et sept clefs ou lettres, il doit y avoir sept syllabes pour les nommer, en disant que ce raisonnement n'avait pas plus de force que si l'on disait que parce qu'il n'y a que cinq lignes dans la portée, il ne doit y avoir que cinq noms de notes : Calvisius prouve fort bien la futilité de cette objection, et démontre invinciblement la nécessité des sept syllabes; mais il ne s'agit plus de *bo, ce, di, gœ, lo, ma ni;* c'est de l'addition de la syllabe *si* aux six autres noms (*ut, ré, mi, fa, sol, la*) qu'il est question, et Calvisius en parle comme d'une chose déjà connue (1).

(1) Le passage du livre de Calvisius a tant d'intérêt, et ces sortes de livres sont si rares, que je crois qu'on verra avec plaisir la citation que j'en fais ici :

DE QUÆSTIONE QUINTA.

An sex vel septem sint voces musicales?

« Statuis sex tantum voces musicales esse debere, idque aliquot argumentis firmum facere conaris, et rejicis eos, qui in musicis pro complemento septimam vocem musicalem *si* adjecerunt. Hoc videtur deesse tuæ disputationi quod non causas etiam affers, cur quidam putent septimam cum unicam tantum ejus causas afferas, data opera videris sententiam de septem vocibus musicalibus deprimere voluisse. Ea est, quod dicunt, ut ait, septem voces musicales esse claves, ergo etiam voces musicales esse debere. Hanc rationem postea ita refutas, ut dicas, eam nihil concludere cum pari ratione argumentari liceat, quinque sunt lineæ, ergo quinque sunt voces. Quæ, quæso Hubmeiere, te causa impulit ut rebus diversissimis eamdem affectionem tribueres? Certe quinque lineæ non sunt idem quod septem claves, quod et pueris apparet. Deinde lineæ per se nihil vocem adjiciendam. Id enim si fecisset, lectori liberum fuisset eligendi eam partem, quam firmiorem putasset. Jam faciunt ad voces musicales. Subjectum enim tantum sunt in quibus elementa musica scribuntur, quem admodum papyrus subjectum est scripturæ, cui nulla efficacia per se est ad scripturam aperiendam et legendam, potuisset enim idem scribi in ligno, lapide, plumbo, etc. Clavium ratio longe alia est ; nam septem claves ambitum concludunt unius Διὰπασῶν vel octava, quæ periodum complet omnium sonorum, qua absoluta soni in orbem redeunt, et quemadmodum soni distinguuntur in repetita. Si igitur sonos per voces musicales in una octava efferre potueris, de repetita octava nihil est laborandum, eædem enim voces ibidem etiam recurrunt. Et verissimum est quod censes, voces musicales non multiplicari quemadmodum claves non multiplicantur : quapropter necesse est, cum septem sint claves, ut septem etiam sint voces musicales, ut septem clavium numerum æquent, ne sui permutatione et substitutione inter se confundantur, et discentes turbent. Altera vero ratio, quam adjungis, cur septem voces musicales esse non debeant, quod videlicet voces ex literis non oriantur, tota falsa est. Nam si musicam compendiose docere vellemus, literæ ipsæ debebant simul esse voces musicales, ut identitate facilitatem deductionis sonorum adjuvarent : sed quoniam inhabiles sunt ad subitam repetitionem et semitonium suo proprio loco certa nota non exhibent; additæ sunt eis voces musicales, quæ iu, quod clavibus deest, præstare possint. Firmiter igitur adhuc consistunt septem voces musicales, quas adhuc uno atque altero argumento asseram. Primum : quia in qualibet octava septem sunt distincti soni, priusquam ad eam clavem repetitam perveniat, quæ principium deductionis dedit; unde sequitur, septem etiam distinctas esse debere voces musicales. Nam quemadmodum septem illi soni in instrumentis musicis artificialibus per claves exprimuntur et distinguntur : ita in nostra naturali et vocali musica, idem soni per voces musicales efferuntur, et par est ubique ratio. Secundo : autoritas veterum etiam in hac re attendatur. Ptolomæus omnium optimus autor inter eos, qui de musica scripserunt, lib. 2. *de Mus.*, sic inquit : « Voces natura neque plures, neque pauciores esse possunt quam septem. » Et Demetrius Phalereus testatur Ægyptios et Græcos septem vocalium modulata enunciatione laudes Deorum suorum cecinisse : unde constat septem Græcorum vocales pro vocibus musicalibus habitas et usurpatas esse. Assume etiam testimonia poetarum, ut quod Virgilius lyræ septem discrimina vocum tribuit, quæ discrimina Isidorus Hispalensis explicat, quod nulla chorda vicinæ chordæ similem sonum ediderit. Sic Horatius :

« Tuque testudo resonare septem callida nervis. »

Sic Ovid., 2., *Fastorum*, de Mercurio :

« Septena putaris

« Pleiadum numero fila dedisse lyræ. »

Sic Virgilianus opilio seu subsequa :

« Est mihi disparibus septem compacta cicutis
Fistula. »

Idem affirmant Aristoteles, Plutarchus, et alii, a quorum autoritatibus temere non est recedendum. Sed de hac re infra plura dabimus; accedamus jam ad fundamenta tuæ sententiæ.

Quodnam igitur jam statuis fundamentum tuæ assertionis, quod tantum sex claves musicales esse debeant? Remittis nos id discere cupientes 1. *ad Physica;* 2. *ad Arithmetica;* 3. *ad Geometrica.* Quid, Hubmeiere? Estne boni disputatoris, auditores suos eo remittere, ubi ipse argumentum nullum suæ sententiæ confirmandæ invenire potuit? Si enim potuisses, certe id pro demonstratione allegasses, et alia contra futilia et falsa argumenta, ut audiemus, omisisses. Ego ea profectus, quo me amandasti, rem longe aliter, ac tu ais, reperio. Ex physicis enim, arithmeticis et geometricis firmissime demonstratur septem esse debere voces musicales. Physicus enim audit in una octava septem discrimina vocum, septem sonos distinctos. Arithmetica ut et harmonica sectio octavæ eosdem septem sonos in suis veris et legitimis proportionibus exhibet. Geometræ idem in legitima sectione circuli demonstrant. Frustra igitur Hubmeiere nos eo ablegas, ubi tua sententia penitus evertitur. Destitueris ergo, ut video, et demonstrationibus et autoritatibus, cum nemo veterum autorum de hexacordo unquam quicquam affirmarit.

Jam rationes etiam tuas excutiamus, quarum prima est quod *plures voces musicales non sint dandæ, quam in scala exprimentur. Septimam vocem autem in ea non esse expressam.* Ergo, non docebo te, Hubmeiere, diale-

On a de Calvisius les ouvrages de musique pratique dont les titres suivent : 1° *Harmonia cantionum ecclesiasticarum a M. Luthero et aliis viris piis Germaniæ compositarum* 4

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

voc.; Lipsiæ, 1596, in-4°. La deuxième édition fut publiée l'année suivante, dans la même ville. La quatrième édition de ces cantiques est de 1612. Il y en a une dernière, datée de la même année, selon Mattheson et Gerber. — 2° *Ausserlesene teutsche Lieder, der mehrensten Theil aus des Kœnigl. Propheten Davids Psalterio gezugen, etc., mit 3 Stimmen zu singen,* etc. (Musique à trois voix sur des textes allemands, la plupart tirés du Psautier du prophète-roi David, et d'autres religieux et profanes, pour le chant et les instruments); Leipsick, chez Voigt, 1603, in-4°. — 3° *Bicinlorum libri duo, quorum prior 70 continet ad sententias Evangeliorum anniversariorum, a Setho Calvisio, musico, decantata; posterior 90 cum et sine textu, a præstantissimis musicis concinnata;* Lipsiæ, 1612, in-4°. — 4° *Der 150ste Psalm für 12 Stimmen auf 3 Chœren* (Le cent-cinquantième psaume à douze voix en trois chœurs); Leipsick, 1615, in-fol. — 5° *Der Psalter Davids gesangweis, vom Hrn. D. Cornelio Beckern, etc.* (Le Psautier de David mis en chant, composé primitivement par M. Corneille Becker, et arrangé à quatre voix par Sethus Calvisius, Leipsick, 1617, in-8°.)

Calvisius est connu des savants par de bons ouvrages sur la chronologie et la réforme du calendrier; ce n'est point ici le lieu de citer ni d'examiner ces livres; on trouvera à ce sujet d'amples renseignements dans les Biographies générales, particulièrement dans celle de M. Michaud.

CALVO (Laurent), moine de Ticino, dans l'État de Venise, au commencement du 17e siècle, fut musicien à l'église cathédrale de Pavie. On connaît de sa composition : 1° *Symbolæ diversorum musicorum 2, 3, 4, 5 vocibus canlandæ;* Venise, 1620. — 2° *Canzoni sacre a 2, 3 e 4 voci. Raccolte* I, II, III, IV; Venise. — 3° *Rosarium Litaniarum B. V. Mariæ;* Venise, 1626.

CALVOER (Gaspard), théologien protestant, inspecteur des écoles de Claustal, et surintendant de la principauté de Grubenhagen, naquit à Hildesheim, en 1650, et mourut le 11 mai 1725. Il a beaucoup écrit sur la théologie. On a aussi de lui : *de Musica ac sigillatim de ecclesiastica eoque spectantibus organis.* Leipsick, 1702, in-12; petit écrit de trois feuilles d'impression, divisé en 6 chapitres, où l'auteur a traité d'une manière générale du chant religieux, des instruments et des fonctions du directeur de musique. Dans son *Rituale ecclesiasticum* (Jéna, 1705, in-4°), Calvoer a traité de la musique d'église. On trouve aussi des renseignements intéressants sur l'état du plain-chant en France et chez les Saxons, sous le règne de Charlemagne, dans son livre intitulé : *Saxonia inferior antiqua gentilitis et christiana;* Goslar, 1714, in-fol. Enfin Calvoer a écrit la préface de l'ouvrage de Christ. Alb. Sinn, intitulé : *Temperatura practica,* etc. Wernigerod, 1717, in-4°. Cette préface a été réimprimée dans *Vorgemacht der Gelehrsamkeit* (Antichambre de l'érudition) de Falsius, p. 567-624. C'est un morceau rempli de recherches savantes.

CALZOLARI (Henri), ténor distingué, est né à Parme, le 22 février 1823. Ayant perdu son père à l'âge de treize ans, il dut entrer dans une maison de commerce; mais dans le même temps il continua l'étude de la musique, qu'il avait commencée dès ses premières années. En 1837, il reçut les premières leçons de chant d'un professeur allemand nommé Burchardt. Ses premiers essais de chant furent faits dans un con-

eticam : attamen scire debebus ab autoritate negativa non firma deduci argumenta. Proh Deum immortalem, si hæc ratio vera, et nihil novi veterum inventis addendum esset, quot et quantis commoditatibus destitueretur hodie vita humana, quas veteres ignorárunt, et quæ noviter inventæ sunt. Quod septima vox, *si*, in scala expressa non est, nihil mirum. Autor enim scalæ Guido Aretinus, cum statuisset tantum sex voces musicales esse, eas ita disposuit, ut septima locum non relinqueret, et voces musicales mutua substitutione in scala ita turbavit, ut ea facta sit remora et impedimentum maximum musicam discentibus, cum longe rectius hæc tradi potuissent. Secundam rationem affers, *quod septima vox, si, ad nullam certam clavem determinetur, cum ab aliquibus modo in C., modo in F., modo in B. ponatur.* Unde hæc de positu syllabæ *si* habes, optime Hubmelere? Vix credo quempiam id musicis adeo imperitum esse posse, ut ibi, voci musicali *fa* legitimus locus est, *mi* vel *si* ponere, et ubi totam musicam pervertere audeat, *mi* enim et *fa*, si recte distinguantur, sunt tota musica, ut veteres locuti sunt, potius crediderim, te honoris gratia hæc finxisse, cum claves C et F omnium sint principes. Syllabæ *si*, locus stabilis et perpetuus est in regulari quidem sistemate in clave *b* quadrato, in transposito vero in clavi nec unquam hæc ratio variatur, nisi *b* adscriptum syllabam *si* in *fa* mutet. Tertia ratio, *quod necesse sit syllabam si ad tria hexachorda reduci*, falsa est, ut in præcedenti quæstione demonstravi, cum unicum tantum et solum hexachordum sit vocum sex musicalium. Sic et quarta ratio, quod si coincidat cum alia voce musicali, falsa est, cum ea nunquam, si ad illas sex voces musicales assumatur, in aliquam incidere possit. Ad quintam tantum abest, ut *si* vox musicalis discrimen inter *mi* et *fa* tollat, ut illud semitonium nulla re firmius stabilitatur. Sexta ratio cum tertia coincidit, et refutata est. Ad septimam, qua asseris, æque facile quempiam posse institui in consueto canendi modo, quam si septem adhibeamus voces musicales, respondeo, te, si hic esses aliter censurum. Ego hisce triginta annis fere, quibus hoc saxum volvo, experientia longe aliter edoctus sum, te manum ad stivam hanc vix admovisse puto. Crede igitur potius exercitato musico, quam tuis, nescio unde conceptis opinionibus. »

Qui pourrait croire que plus d'un siècle après ce plaidoyer si fort de raisonnement en faveur de la gamme de sept notes, on disputait encore en Allemagne sur cette question! (Voy. *Buttstedt* et *Mattheson.*)

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

cert donné à Parme, sous la protection de l'archiduchesse Marie-Louise, par la société philharmonique de cette ville, qui comptait parmi ses membres les personnes les plus distinguées de la haute société. L'effet qu'il y produisit par le charme de sa voix lui valut la protection de plusieurs dames attachées à la cour, et il obtint une pension pour aller à Milan continuer ses études de chant sous la direction du maître Giacomo Panizza, qui lui donna tous ses soins et en fit un chanteur de la bonne école. En 1845, Calzolari contracta un engagement de trois années avec l'entrepreneur de théâtre Merelli, et le 11 mars de la même année, il fit son premier début au théâtre de *la Scala* dans l'*Ernani* de Verdi, avec un brillant succès. Deux jours après, Merelli l'envoya à Vienne pour y chanter pendant la saison du printemps *i Due Foscari*, *l' Italiana in Algeri*, *la Sonnambula* et *Maria di Rohan*. De là il alla à *Brescia*, puis à Trieste, et enfin de nouveau à Milan, pendant l'automne et le carnaval de 1846-1847, toujours accueilli par les applaudissements unanimes. Pour la troisième fois il retourna à Vienne au printemps de 1847, puis alla chanter à Bergamo pendant la foire, et de là fut envoyé à Madrid pendant l'automne et le carnaval de 1847-1848. Au mois d'avril de cette année il retourna à Milan. Son contrat étant terminé, il prit un engagement pour Bruxelles, où il chanta pendant l'hiver 1848-1849, avec le plus brillant succès, *l' Italiana in Algeri*, *Lucrezia Borgia*, *Lucia di Lammermoor*, *Ernani*, *Don Pasquale*, et *la Favorita*. Un timbre pur et sympathique, une belle mise de voix, une vocalisation légère et facile, un trille excellent, étaient les qualités qui le distinguaient. Dans les années suivantes, Calzolari a brillé sur les théâtres italiens de Paris, de Londres et de Saint-Pétersbourg. On peut dire avec assurance qu'il a été le dernier ténor de la bonne école italienne. Malheureusement le répertoire de Verdi a fatigué son organe en peu d'années.

CALZOVERI (...) n'est connu que par ses ouvrages. Il vécut dans la seconde moitié du dix-septième siècle. On a publié de sa composition : 1° *Motetti a voce sola, libro primo;* Venezia, Gardano, 1666, in-4°. — 2° *Idem, libro secondo;* ibid. 1669, in-4°. — 3° *Cantate a voce sola;* ibid.

CAMARGO (D. Miguel-Gomez), maître de chapelle de la cathédrale de Valladolid, naquit à Guadalajara, vers le milieu du seizième siècle. Il y eut (dit M. Hilarion Eslava, *Lira Sacro-Hispana*, seizième siècle, tome Ier de la 2e série, *Apuntes biographicos*), beaucoup de musiciens du même nom en Espagne, particulièrement dans la chapelle royale, où se trouvaient Cristobal, Melchior, Diego Camargo, et d'autres dans les provinces. L'artiste dont il s'agit dans cet article était peut-être fils d'un de ces musiciens. On ignore la date de la mort de celui-ci. Diverses compositions de ce maître se trouvent en manuscrit dans la Bibliothèque de l'Escurial : M. Eslava en a publié (dans la *Lira Sacro-Hispana*) une Hymne de Saint-Jacques, apôtre, en contrepoint à quatre voix, par imitations en mouvement contraire, morceau bien fait et écrit avec beaucoup de pureté.

CAMBEFORT (Jean), et non *Camefort*, comme on l'appelle dans le *Dictionnaire des Musiciens* de 1810, musicien au service de Louis XIV, épousa la fille d'Anger, surintendant de la musique de la chambre du roi, en eut sept ou huit enfants depuis 1652 jusqu'en 1661, et mourut le 4 mai de cette dernière année. Dans les derniers temps de sa vie, il avait été nommé surintendant de la musique de la chambre, maître ordinaire, et compositeur de cette musique. Il écrivit quelques divertissements et des cantates pour le service du roi et de la cour. Il a publié des recueils de chansons, intitulés : 1° *Airs de cour à quatre parties, de monsieur de Cambefort, maistre et compositeur de la musique de la chambre du Roy, à Paris, par Robert Ballard, seul imprimeur du Roy pour la musique*, etc., 1651, in-12 obl. Ces airs, au nombre de 27, sont dédiés au Roi. — 2° 11me *Livre d'airs à quatre parties, de monsieur de Cambefort, surintendant de la musique de la chambre du Roy. A Paris, par Robert Ballard, etc.*; 1655, in-12 obl. Ce recueil contient 22 airs, dont six du *ballet royal de la Nuict*, et un du *ballet du Temps*. Il est dédié au cardinal Mazarin.

CAMBERT (Robert), fils d'un fourbisseur, naquit à Paris vers 1628. Après avoir reçu des leçons de clavecin de Chambonnières, le plus célèbre maître de son temps, il obtint la place d'organiste de l'église collégiale de Saint-Honoré, et quelque temps après fut nommé surintendant de la musique de la reine Anne d'Autriche, mère de Louis XIV. Dès 1666 il occupait cette place. Cambert est le premier musicien français qui entreprit de composer la musique d'un opéra : il y fut déterminé par les circonstances suivantes. Perrin, introducteur des ambassadeurs près de Gaston, duc d'Orléans, imagina en 1659 un nouveau genre de spectacle, à l'imitation de l'opéra d'*Orfeo ed Euridice* que le cardinal Mazarin avait fait représenter par une troupe italienne,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

en 1647. Il donna à sa pièce le titre de *la Pastorale, première comédie française en musique.* Cambert fut chargé d'en composer la musique, et elle fut représentée au château d'Issy, au mois d'avril de la même année. L'ouvrage eut un succès si décidé, que Louis XIV voulut l'entendre et le fit représenter à Vincennes. Mazarin, qui aimait ce genre de spectacle et qui s'y connaissait, engagea les auteurs à composer d'autres pièces du même genre; ils écrivirent l'opéra d'*Ariane, ou le Mariage de Bacchus*, qui fut répété à Issy en 1661, mais dont la mort de Mazarin empêcha la représentation. Quelques auteurs ont dit que cet ouvrage fut représenté plus tard à Londres; mais on n'en trouve aucune trace dans les mémoires sur l'établissement de l'Opéra en Angleterre. Il paraît qu'au commencement de l'année 1662, Cambert écrivit un autre opéra intitulé *Adonis*; mais il ne fut point joué, et depuis lors il s'est perdu. L'idée de Perrin, ajournée par divers événements, ne reçut son exécution qu'en 1669. Le 28 juin de cette année, l'Académie royale de musique fut créée par lettres patentes; le privilége en fut accordé à celui qui en avait conçu le plan; celui-ci s'associa Cambert, et de leur union résulta le premier opéra français régulier, intitulé *Pomone*, qui fut représenté à Paris, en 1671, et obtint beaucoup de succès. L'année suivante, Cambert composa la musique d'une pièce intitulée *les Peines et les Plaisirs de l'amour*, pastorale en cinq actes, dont les paroles étaient de Gilbert; mais, cette même année, le privilége fut ôté à Perrin et à Cambert pour être donné à Lulli, qui jouissait de la plus grande faveur auprès de Louis XIV, et qui en abusait à son profit et au préjudice de ses rivaux. Irrité de l'injustice qui lui était faite, Cambert quitta la France, passa en Angleterre en 1673, et devint *maître de la deuxième compagnie des musiciens de Charles II.* Il ne jouit pas longtemps de sa nouvelle position, car le chagrin le conduisit au tombeau, en 1677. Ch. Ballard a publié en partition in-folio des fragments de l'opéra de Cambert intitulé *Pomone*. On trouve en manuscrit à la Bibliothèque impériale de Paris la partition de celui qui a pour titre *les Peines et les Plaisirs de l'amour*.

CAMBINI (Jean-Joseph), né à Livourne (1), le 13 février 1746, s'est livré dans son enfance à l'étude du violon, sous la direction d'un maître obscur nommé Polli. Les occasions fréquentes qu'il eut ensuite d'entendre et même d'accompagner Manfredi et Nardini, perfectionnèrent son talent sur cet instrument. Bien qu'il ne soit jamais parvenu à se faire un nom célèbre comme violoniste, il posséda dans sa jeunesse l'art d'exécuter ses quatuors et toute sa musique de chambre avec pureté, goût et élégance. A l'âge de dix-sept ans, il se rendit à Bologne, où il eut l'avantage d'être admis au nombre des élèves du P. Martini et de recevoir de lui des leçons de contrepoint. Après avoir passé trois années près de ce maître, il partit pour Naples. Il y devint amoureux d'une jeune fille née comme lui à Livourne, et s'embarqua avec elle pour retourner dans cette ville, où il devait l'épouser. Grimm rapporte en ces termes (*Correspondance littéraire*, août 1770) l'événement qui survint après le départ des amants : « Ce pauvre M. Cam« bini n'est pas né sous une étoile heureuse. Il « a éprouvé, avant d'arriver dans ce pays-ci, « des infortunes plus fâcheuses qu'une chute à « l'Opéra. S'étant embarqué à Naples avec une « jeune personne dont il était éperdument amou« reux, et qu'il allait épouser, il fut pris par des « corsaires et mené captif en Barbarie. Ce n'est « pas encore le plus cruel de ses malheurs. At« taché au mât du vaisseau, il vit cette mat« tresse, qu'il avait respectée jusqu'alors avec « une timidité digne de l'amant de Sophronie, il « la vit violer en sa présence par ces brigands, « et fut le triste témoin, etc. » Heureusement un riche négociant vénitien, nommé M. Zamboni, eut pitié de Cambini; il le racheta d'un renégat espagnol et lui rendit la liberté. Arrivé à Paris en 1770, l'artiste obtint la protection de l'ambassadeur de Naples, qui le recommanda au prince de Conti, et le prince dit deux mots en sa faveur à Gossec. Celui-ci dirigeait alors le concert des amateurs; il procura à Cambini l'occasion de se faire connaître en faisant exécuter des symphonies de sa composition (1). Elles obtinrent du succès, bien que la conception en fût assez faible, parce qu'elles étaient écrites avec cette facilité qui est le caractère distinctif de la musique italienne. Cambini abusa de cette facilité d'écrire, à tel point qu'il produisit plus de soixante symphonies en un petit nombre d'années, ce qui ne l'empêcha pas de publier une immense quantité d'autres ouvrages de musique instrumentale, ni de faire exécuter au concert spirituel des motets et des oratorios. Il y avait dans tout cela des idées assez jolies, et la facture en était assez pure; mais l'empreinte du génie y manquait. De toutes les compositions de Cambini, celles qui

(1) C'est à tort qu'il est dit dans le nouveau *Lexique universel de musique*, publié par M. Schilling, que Cambini était né à Lucques.

(1) Ces renseignements sont tirés d'un mémoire manuscrit et autographe de Gossec.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

obtinrent le plus de succès furent ses quatuors de violon. Leurs mélodies étaient agréables, et il y avait de la correction dans leur harmonie. Cette musique paraîtrait aujourd'hui faible et puérile; mais on ne connaissait point alors les admirables compositions de Haydn, de Mozart, de Beethoven. On n'avait même pas les jolis quatuors de Pleyel. Au reste, Cambini était capable de s'élever plus qu'il ne fit; mais presque toujours en proie au besoin, suite inévitable de son intempérance, il était obligé de travailler avec une activité prodigieuse, et ne pouvait choisir ses idées. Sa fécondité fut d'autant plus remarquable qu'il passait la plus grande partie des jours et des nuits au cabaret, employant d'ailleurs une partie du temps où il était à jeun à donner des leçons de chant, de violon et de composition.

Au mois de juillet 1776, il fit représenter à l'Opéra un ancien ballet héroïque de Bonneval, dont il avait refait la musique. Ce ballet avait pour titre *les Romans;* il tomba tout à plat, et l'on fut obligé de le retirer après la troisième représentation. Cet ouvrage fut suivi de *Rose d'amour et Carloman*, qui ne réussit pas mieux au Théâtre-Italien, en 1779, quoique la musique eût été goûtée. Appelé à la direction de la musique du théâtre des Beaujolais, en 1788 (1), il y fut plus heureux dans les ouvrages qu'il fit représenter, sous les titres de *la Croisée*, en 2 actes, 1785; *les Fourberies de Malhurin*, en un acte, 1786; *Cora, ou la Prêtresse du soleil; les Deux Frères, ou la Revanche; Adèle et Edwin.* Il écrivit aussi pour le même spectacle la musique de quatre pantomimes. En 1791, après la ruine du théâtre des Beaujolais, Cambini devint chef d'orchestre du théâtre Louvois, où il fit représenter *Nantilde et Dagobert*, opéra en trois actes qui fut bien accueilli par le public. Cet ouvrage fut suivi des *Trois Gascons*, en un acte, 1793. Ce fut à peu près le dernier succès de cet artiste. Il avait écrit, depuis 1782 jusqu'en 1793, les opéras d'*Alcméon*, d'*Alcide*, ainsi qu'une nouvelle musique pour l'*Armide* de Quinault; mais aucun de ces ouvrages n'a été représenté. On connaît aussi de lui quelques entrées de danse dans le ballet-opéra des *Fêtes Vénitiennes*. En 1774, Cambini fit exécuter au concert spirituel un oratorio intitulé *le Sacrifice d'Abraham;* dans l'année suivante, il y fit entendre celui de *Joad* et un *Miserere*. Précédemment il y avait donné quelques motets, entre autres un *Domine* dont la partition manuscrite est à la bibliothèque du Conservatoire de musique de Paris.

Parmi ses compositions instrumentales et ses morceaux détachés de musique vocale, on compte : 1° Soixante symphonies pour orchestre, — 2° Cent quarante-quatre quatuors pour deux violons, alto et basse. — 3° Vingt-neuf symphonies concertantes pour divers instruments. — 4° Sept concertos, dont deux pour violon, un pour hautbois, et quatre pour flûte. — 5° Plus de quatre cents morceaux pour divers instruments, consistant en trios et duos pour violon, viole, violoncelle; quatuors, trios, duos pour flûte, quatuors pour hautbois, duos pour basson, etc. — 6° Différents solféges d'une difficulté graduelle pour l'exercice du phrasé, du style et de l'expression, avec des remarques nécessaires et une basse chiffrée pour l'accompagnement; Paris, le Duc, 1788. — 7° Préludes et points d'orgue dans tous les tons, mêlés d'airs variés, et terminés par l'*Art de moduler sur le violon*, etc.; Paris, 1796, et Offenbach, 1797. — 8° Méthode pour flûte, suivie de vingt petits airs et de six duos à l'usage des commençants, Paris, Gaveaux, 1799. — 9° Plusieurs airs patriotiques, avec accompagnement de deux clarinettes, deux cors et deux bassons. — 10° *Le Compositeur*, scène comique du répertoire du concert des amateurs; Paris, Imbault, 1800.

Cambini doit être compté aussi parmi les écrivains sur la musique, car dans les années 1810 et 1811 il devint le collaborateur de Garaudé pour la rédaction du journal de musique que celui-ci venait de fonder, sous le nom de *Tablettes de Polymnie*. Cambini possédait des connaissances assez étendues pour juger sainement de toutes les parties de la musique; mais il avait de la causticité dans l'esprit, et quelques-uns de ses articles ont mis en émoi bien des amours-propres blessés. Il ne fut jamais connu comme le rédacteur de ces articles.

Peu favorisé de la fortune avec les administrations des théâtres dont il avait été chef d'orchestre, il perdit encore sa position en 1794, par la faillite de l'administration du théâtre Louvois. Heureusement le riche fournisseur Armand Seguin vint à son secours en lui confiant la direction des concerts qu'il donnait dans son hôtel, et lui accorda un traitement de quatre mille francs; mais après quelques années Cambini perdit cette ressource.

Dans les dernières années de sa vie, cet artiste, dont les talents méritaient un meilleur sort, était aux gages des éditeurs de musique, et faisait pour eux de ces *arrangements*, ou plutôt de ces *dérangements* des œuvres des

(1) On dit dans la *Biographie universelle et portative des contemporains*, que Cambini eut cette place en 1787; mais c'est une erreur.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

grands maîtres, qui sont la honte de l'art. Ces travaux, mal payés, ne purent le tirer de la misère profonde où il languissait, et qu'il faisait partager à une femme beaucoup plus jeune que lui. On a écrit dans quelques recueils biographiques qu'il quitta Paris vers 1812 et qu'il se rendit en Hollande, où il mourut : il paraît que ces faits ne sont point exacts que Cambini était encore à Paris en 1815, que depuis lors il a été reçu à Bicêtre comme *bon pauvre*, et qu'il y est mort vers 1825. Quelques artistes, qui se prétendent bien informés, assurent qu'il mit fin à sa misère par le poison. Tels sont les renseignements que j'ai pu recueillir.

CAMBIO PÉRISSON, compositeur, vécut à Venise vers le milieu du seizième siècle. M. Caffi dit (*Storia della musica sacra*, etc., t. I, p. 113) qu'il était Français de naissance, et qu'il fut chantre de la chapelle ducale de St-Marc. On ne sait pourquoi le nom de *Cambio* est joint à son nom de famille *Périsson* ou *Périssone;* car *Cambio* n'est pas un prénom italien. On connaît de lui : *Canzone villanesche alla napoletana;* Venise, 1551. Le docteur Burney a extrait de cet ouvrage une villote à quatre voix, qu'il a insérée dans le troisième volume de son histoire de la musique (p. 215). On a aussi imprimé de la composition de Cambio : 1° *Madrigali a quattro voci, con alcuni di Cipriano Rore, libro primo;* in Venezia, appresso Antonio Gardano, 1547, in-4° obl. — 2° *Secondo Libro de Madrigali a cinque voci, con tre dialoghi a otto voci ed uno a sette;* ibid., 1548, in-4°. obl.

CAMERARIUS (PHILIPPE), docteur en droit et célèbre jurisconsulte, naquit à Nuremberg, en 1537, et non à Tubingue, comme on le dit dans le *Dictionnaire historique des musiciens* de Choron et Fayolle. Dans un voyage qu'il fit à Rome, il fut arrêté et mis en prison par l'inquisition : mais, sur les réclamations de l'empereur et du duc Albert de Bavière, on lui rendit la liberté. De retour dans sa patrie, il fut nommé conseiller de la ville de Nuremberg, ensuite vice-chancelier à Altorf, où il mourut le 22 juin 1624, âgé de quatre-vingt-sept ans. On a de lui un livre intitulé : *Horarum subsecivarum centuriæ tres;* Francfort, 1624, 3 vol. in-4°. Dans le 18e chapitre de la première centurie, il traite : *de Industria hominum, quibusdam veterum instrumentis musicis, et quatenus inventus in iis sit instruenda.*

CAMERLOHER (PLACIDE DE), chanoine de la Basilique de Saint-André à Freising, puis conseiller et maître de chapelle du prince évêque de la même ville, naquit en Bavière vers 1720. Il a mis en musique pour la cour de Munich l'opéra intitulé *Melissa*, représenté en 1739. On a de lui des messes, des vêpres, litanies, motets, etc. Son œuvre deuxième, composé de six symphonies pour deux violons, alto, basse, deux cors et deux trompettes, fut gravé à Liége vers 1760. L'œuvre troisième, composé de six symphonies, parut à Amsterdam en 1761, et l'œuvre quatrième, composé également de six symphonies, parut à Liége en 1762. Camerloher est un des premiers qui ont écrit des *quatuors concertants* pour deux violons, alto et basse, dans le style moderne, genre qui depuis lors a eu tant de vogue. On en connaît vingt-quatre de sa composition, qui sont restés manuscrits. On a aussi du même auteur : 1° Dix-huit trios pour guitare, violon et violoncelle. — 2° Vingt-quatre sonates pour deux violons et basse. — 3° Un concerto pour guitare, avec accompagnement de deux violons, alto et basse; — 4° Un *idem*, avec deux violons et basse. Tous ces ouvrages sont restés en manuscrit.

CAMIDGE (LE DOCTEUR), habile organiste et compositeur, né à York, et résidant dans cette ville, a tenu l'orgue au grand *Concert festival* de cette ville en 1823. Les introductions et les préludes qu'il a exécutés en cette circonstance, pour quelques anciennes du docteur Croft, ont été fort goûtés et applaudis. Il a publié chez Clementi, à Londres, depuis 1800, deux œuvres de sonates pour le piano, avec accompagnement de violon et violoncelle; une sonate pour piano seul, op. 3; un recueil de préludes pour l'orgue, et un œuvre de sonates pour le piano, avec des airs favoris, op. 5.

CAMINER (ANTONIO), fils du critique et historien Dominique Caminer, naquit à Venise, en 1769. On connaît sous son nom un *Indice de' teatrali spettacoli di tutto l'anno, dal carnovale* 1808 *a tutto il carnovale* 1809, *ed alcuni anche precedenti, con aggiunta dell' elenco de' poeti, maestri di musica, pittori, virtuosi cantanti, ballerini, stato presente delle comiche compagnie italiane, e finalmente delle note delle opere serie, buffe e farse italiane, scritte di nuovo in musica, de' respettivi maestri, ed in quali teatri;* Venezia, Gio. Ant. Curti, 1810, in-12.

CAMMARANO (LOUIS), compositeur dramatique, né à Naples, fut élève du Conservatoire de cette ville. En 1839 il a donné au théâtre du Fondo *i Ciarlatani*, opéra bouffe qui a été repris plusieurs fois avec succès, et dont Ricordi a publié plusieurs morceaux pour le piano, à Milan. En 1840, Cammarano a fait représenter au même théâtre *il Ravvedimento*, qui a été

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

également bien accueilli, et dont une partie de la musique a été publiée. J'ignore les titres des autres ouvrages de cet artiste, mort jeune à Naples, dans l'été de 1854. Il était frère de Salvator Cammarano, poëte connu par un grand nombre de libretti d'opéras mis en musique par Donizetti, Pacini, Verdi et autres.

CAMPAGNOLI (Bartholomé), violoniste distingué, naquit à Cento, près de Bologne, le 10 septembre 1751. Dall'Ocha, élève de Lolli, fut son premier maître de violon. Ses progrès furent rapides, et bientôt il eut besoin d'un meilleur modèle. Son père, qui était négociant, l'envoya à Modène, en 1763, pour y prendre des leçons de don Paolo Guastarobba, violoniste de l'école de Tartini. Ce fut dans cette ville qu'il acheva aussi ses études dans l'art de la composition. En 1766, Campagnoli retourna dans le lieu de sa naissance : il y fut placé à l'orchestre du théâtre. Deux ans après cette époque il partit pour Venise, où il demeura quelques mois; puis il alla à Padoue, où respirait encore le vénérable Tartini, arrivé presque au terme de sa vie. Campagnoli s'arrêta aussi dans cette ville. En 1770, il fit son premier voyage à Rome, et y recueillit des applaudissements. De là il alla à Faenza, où le maître de chapelle Paolo Alberghi, virtuose sur le violon, le fixa pendant six mois. Enfin il partit pour Florence, dans le dessein d'y entendre Nardini. Le haut mérite de cet artiste le décida à prendre de ses leçons, et pendant cinq années il travailla sous la direction de ce maître. Ce fut pendant ce temps qu'il se lia d'amitié avec Cherubini. Il était alors premier des seconds violons au théâtre de la Pergola. En 1775, il retourna à Rome, y fut placé comme chef des seconds violons au théâtre Argentina, et se fit entendre avec succès dans plusieurs concerts. Vers la fin de la même année, le prince évêque de Freisinge l'appela en Bavière, et lui confia la place de maître des concerts de sa cour. Campagnoli arriva à sa destination en 1776. Deux ans après, il fit un voyage en Pologne avec le célèbre bassoniste Reinert; ces deux artistes s'arrêtèrent trois mois à Grodno, puis autant à Varsovie. Arrivé à Dresde, Campagnoli y reçut un engagement du duc Charles de Courlande, comme directeur de sa musique. En 1783 il se rendit en Suède par Stralsund, et, pendant un assez long séjour qu'il fit à Stockholm, il fut reçu membre de l'Académie royale de musique de cette ville. Il retourna ensuite à Dresde par Gothenbourg, Copenhague, Schleswig, Hambourg, Ludwigstad et Potsdam. En 1784 il alla revoir pour la première fois sa patrie, et prit sa route par Leipsick, Weimar, Nuremberg, Bayreuth, Anspach, Ratisbonne, Munich, Salzbourg, Inspruck, Vérone et Mantoue; donnant partout des concerts et recueillant des témoignages d'estime pour ses talents. En 1786 il passa quelques mois à Prague, et retourna à Dresde par Berlin, Hambourg, Hanovre, Brunswick, Cassel, Gœttingue, Francfort, Mayence, Manheim et Coblentz. Après un second voyage en Italie, entrepris en 1788, il ne quitta plus Dresde, jusqu'à la mort du duc Charles de Courlande. Il fut alors nommé maître de concerts à Leipsick; il y dirigea les orchestres des deux églises principales et du concert avec talent. Vers la fin de l'année 1801, il visita Paris, et eut le plaisir d'y revoir son ancien ami Cherubini. Kreutzer fut le seul violoniste français qu'il eut occasion d'entendre : il admirait le jeu brillant et plein de verve de ce grand artiste. De retour à Leipsick, il y est resté encore plusieurs années, puis a été appelé à Neustrelitz comme directeur de musique. Il est mort en cette résidence, le 6 novembre 1827.

Les compositions de Campagnoli qui ont été publiées sont : 1° Six sonates pour violon et basse; Florence. — 2° Dix-huit duos pour flûte et violon, œuvres 1, 2 et 4; Berlin. — 3° Trois concertos pour flûte et orchestre, op. 3; Berlin, 1791 et 1792. — 4° Six sonates pour violon et basse, op. 6; Dresde. — 5° Trois thèmes variés pour deux violons, op. 7 et 8; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 6° Six duos concertants pour deux violons, op. 9; ibid. — 7° Six duos faciles, op. 14; ibid. — 8° Trois duos concertants, op. 19; ibid. — 9° Recueil de 101 pièces faciles et progressives pour deux violons, op. 20, liv. 1 et 2; ibid. — 10° Trois thèmes de Mozart variés pour deux violons; Vienne, Artaria. — 11° Six fugues pour violon seul, op. 10, liv. 1 et 2; ibid. — 12° Trente préludes dans tous les tons, pour perfectionner l'intonation, op. 12; ibid. — 13° Six polonaises, avec un second violon ad libitum, op. 13; Leipsick, Peters. — 14° *L'Illusion de la viole d'amour*, sonate nocturne, œuvre 16; Leipsick; Breitkopf et Hærtel. — 15° *L'Art d'inventer à l'improviste des fantaisies et des cadences*, etc., op. 17; ibid. — 16° Sept divertissements composés pour l'exercice des sept positions principales, op. 18; ibid. — 17° Concerto pour violon et orchestre, op. 15; ibid. — 18° Quarante et un caprices pour l'alto, op. 22; ibid. — 19° Nouvelle méthode de la mécanique progressive du jeu du violon, divisée en cinq parties et distribuée en 132 leçons progressives pour deux violons, et 118 études pour le violon seul, op. 21 (en français et en allemand); Hanovre, Bachmann. Ricordi a publié à Milan une édition italienne de cet ouvrage.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Campagnoli a eu deux filles (Albertine et Giovanna) qui ont brillé comme cantatrices sur le théâtre de Hanovre.

CAMPANA (Fabrice), compositeur, né à Bologne en 1815, a reçu des leçons de contrepoint au lycée musical de cette ville. En 1838, il débuta dans sa carrière par l'opéra intitulé *Caterina di Guisa*, qui fut représenté à Livourne. Le second ouvrage de sa composition, joué à Venise en 1841, fut favorablement accueilli dans plusieurs villes, particulièrement à Milan, Rome, Florence et Trieste. *Jannina d' Ornano*, représenté à Florence en 1842, fut moins heureux, et *Luisa di Francia* tomba à plat sur le théâtre *Argentina* à Rome, en 1844. Musicien instruit, mais dépourvu d'imagination, Campana ne s'est point élevé au-dessus du médiocre dans ses productions.

CAMPANELLI (Louis), violoniste et directeur de la chapelle à la cour de Toscane, naquit à Florence en 1771. Il eut pour maître Nardini, et passe pour l'un de ses meilleurs élèves. En 1802, il fut admis à la cour du roi d'Étrurie en qualité de premier violon. On connaît de sa composition des sonates de violon, des duos, des trios, des quatuors qui, bien que manuscrits, sont répandus dans toute l'Italie.

CAMPBELL (....), médecin écossais, qui vivait dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, s'est fait connaître par la publication d'un écrit intitulé *de Musices effectu in doloribus leniendis aut fugiendis*; Édimbourg, 1777, in-4°.

CAMPBELL (Alexandre), organiste à Édimbourg, a publié un recueil d'airs écossais sous ce titre : 12 *Scots Songs with violin* (douze Chansons écossaises avec violon; Londres, 1792). Il y a un second recueil d'airs semblables avec accompagnement de harpe, publié par le même artiste.

CAMPBELL (...), savant écossais connu par divers ouvrages sur différentes parties de la physique, a fourni un très-bon travail dans l'article *Acoustic* de l'*Encyclopédie* d'Édimbourg publiée par Brewster (Edimbourg, 1832). Aucun renseignement n'a été donné concernant la biographie de ce savant.

CAMPEGIUS (Symphorianus). *Voy.* Champier.

CAMPELLI (Charles), compositeur dramatique, qui vivait vers la fin du dix-septième siècle, a donné à Sienne, en 1693, un opéra qui avait pour titre *Amor fra gli impossibili*.

CAMPENHOUT (François Van), chanteur dramatique et compositeur, naquit à Bruxelles en 1780. Fils d'un aubergiste de cette ville, il fit ses premières études sous la direction d'un ecclésiastique français qui avait émigré, et demeurait dans la maison de son père. Dans le même temps il apprenait la musique, et Pauwels (*voy.* ce nom) lui donnait des leçons de violon. Campenhout n'était pas destiné à la profession de musicien : à peine âgé de seize ans, il fut placé chez un procureur; mais son amour pour la musique et le dégoût que lui inspirait le style des actes de procédure lui firent bientôt abandonner l'étude où son père l'avait relégué, et, décidé à suivre la carrière d'artiste, il entra à l'orchestre du théâtre de *la Monnaie*, en qualité de violon surnuméraire. Vers le même temps il fut admis dans une société d'amateurs qui jouait de petits opéras-comiques au théâtre du Parc; sa jolie voix de ténor aigu, qu'on désignait alors en France sous le nom de *haute-contre*, lui valurent des applaudissements qui lui firent prendre la résolution de se vouer à la scène. Un engagement lui fut bientôt offert pour une nouvelle entreprise dramatique qui s'était installée au théâtre de Rhétorique, à Gand; mais peu de mois après ce théâtre ferma, et Campenhout revint à Bruxelles. Admis à l'essai au théâtre de *la Monnaie*, il y débuta dans l'*Azémia* de Dalayrac; puis il alla jouer pendant quelques mois au théâtre d'Anvers, et fut définitivement engagé au théâtre de Bruxelles pour y chanter les rôles de jeunes ténors. Le succès qu'il y obtint comme chanteur, dans le rondeau des *Visitandines*, lui fit confier des rôles plus importants, et même ceux de l'emploi de premier ténor du grand opéra, tels que ceux de Polinice, dans *Œdipe*, d'Énée dans *Didon*, et d'Achille dans *Iphigénie en Aulide*. A cette époque le remplaçant de l'acteur chef d'emploi était fort mal rétribué de son travail, car le traitement de Campenhout ne fut que de 1,000 francs dans la première année; dès la suivante il fut porté à 2,400 francs. Des propositions lui ayant été faites en 1801 pour le théâtre de Brest, il se rendit dans cette ville, et y chanta avec succès pendant deux ans; puis il accepta un engagement au théâtre de la Porte-Saint-Martin, de Paris, où l'on jouait alors alternativement les opéras français et allemands. La mauvaise issue de cette entreprise ramena Van Campenhout à Bruxelles, en 1804, sous le nom de *Campenhaut*, parce qu'il avait été forcé de modifier le sien, pour en rendre la prononciation plus facile aux Français. C'est sous ce même nom qu'il a été connu dans toute sa carrière dramatique.

Campenhout, à qui l'administration du théâtre avait assuré un traitement de 4,000 francs,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

joua pendant cette année les rôles de grand opéra et d'opéra-comique. En 1805, il fut engagé par le théâtre français d'Amsterdam, aux appointements de 3,000 florins. Il y débuta avec un brillant succès dans *le Prisonnier*, et joua tous les rôles de son emploi de manière à conquérir la faveur du public. Un nouvel engagement lui fut offert pour l'année suivante ; il l'accepta, et, après une courte excursion à Paris, il retourna à Amsterdam prendre possession de son emploi. Il eut, à son retour dans cette ville la bonne fortune d'y trouver la célèbre cantatrice Mme Grassini, avec qui il chanta plusieurs scènes italiennes, et qui lui fit comprendre que son éducation vocale était fort imparfaite. Heureusement il fut appelé à la Haye en 1807, à des conditions avantageuses tant pour le théâtre que pour la chapelle du roi Louis-Napoléon, et il trouva à la tête de cette chapelle Plantade, qui lui donna des leçons de chant et réforma ses défauts. En 1808, la cour quitta la Haye et s'établit à Amsterdam : ce fut dans cette ville que Campenhout fit jouer son premier opéra, sous le titre de *Grotius, ou le Château de Lœwenstein*, en trois actes. Jusqu'alors il n'avait fait aucune étude de l'harmonie et n'avait écrit ses idées que par instinct ; mais, après la représentation de son ouvrage, il comprit la nécessité d'apprendre les règles d'un art difficile, et il reçut des leçons de Navoiglie aîné et de Saint-Amand, anciens artistes français qui étaient entrés dans la musique du roi de Hollande.

La réunion de ce pays à la France amena la suppression de la chapelle, et Campenhout dut accepter, en 1809, un engagement pour le théâtre de Rouen, où il chanta pendant quatre ans. A la fin de 1812 il retourna à Amsterdam ; mais les revers de la France en 1813 le ramenèrent à Paris, puis à Lyon en 1814. Il y fit jouer dans l'année suivante *le Passe-partout*, opéra en un acte. A l'expiration de son engagement, il alla à Bordeaux, y resta deux ans, revint en Belgique en 1818, et chanta au théâtre d'Anvers pendant toute cette année ; puis il retourna à Lyon, et de là à Bordeaux, où il composa *l'Heureux Mensonge*, opéra-comique en deux actes ; *Diane et Endymion*, ballet, et un divertissement. En 1823 il chanta au théâtre de Gand ; puis il fut appelé à l'Odéon de Paris pour chanter les traductions des opéras de Rossini que Castil-Blaze venait de mettre en scène. En 1826, il se rendit à la Haye et y produisit une vive sensation dans les mêmes ouvrages. Enfin il termina en 1827 sa carrière de chanteur dramatique au théâtre de Gand, où ses appointements furent élevés à la somme de 15,000 francs. De retour à Bruxelles en 1828, il ne s'éloigna plus de cette ville.

La révolution belge du mois de septembre 1830 a fourni à Van Campenhout l'occasion de composer le chant national connu sous le nom de *la Brabançonne*, qui a donné à son auteur une grande popularité, et sera plus efficace pour le faire passer à la postérité que toutes ses autres productions. Ce chant a les qualités nécessaires aux choses de ce genre : il a de la franchise, du naturel et de la force rhythmique. Arrangé en harmonie militaire et à grand orchestre, il est devenu le signal obligé de toutes les fêtes nationales de la Belgique. Van Campenhout a laissé en manuscrit : 1° Les opéras cités précédemment. — 2° *Les Quatre Journées*, opéra en un acte, inédit. — 3° *Gillette de Narbonne*, opéra en trois actes, inédit. — 4° *Thérèse, ou la Femme du pêcheur de Sorrente*, drame lyrique en un acte. — 5° *Chœurs d'Athalie*, composés à Rouen, en 1809, pour les représentations données par Talma. — 6° *Le Réprouvé*, grande scène lyrique pour baryton, chœur et orchestre. — 7° Neuf cantates avec orchestre pour diverses circonstances, écrites depuis 1806 jusqu'en 1847. — 8° Plusieurs chœurs avec ou sans orchestre. — 9° *La Tempête, ou une Nuit en mer*, scène pour baryton et chœur, 1845. — 10° Plusieurs chants et nocturnes à une et deux voix avec piano. — 11° Messes solennelles à 4 voix, chœur et orchestre, exécutées à l'église de Sainte-Gudule, à Bruxelles, nos 1, 2, 3. — 12° *Te Deum* exécuté dans la même église en 1837, à l'occasion de la fête du roi Léopold. — 13° Sept *Tantum ergo* pour différentes voix, orgue et orchestre. — 14° Cinq *O salutaris*, idem. — 15° *Missa pro defunctis*, 1840. — 16° *Domine salvum fac regem*, pour chœur et orchestre ; — 17° *Pater noster* à 4 voix, avec orgue. — 18° *Ave Maria* à 4 voix et orchestre. — 19° *Ave Maria* à 4 voix et orgue. — 20° Le *Psaume* 140, à 4 voix, chœur et orchestre. — 21° Symphonie (*en ut*) à grand orchestre, 1817. — 22° ouvertures *idem*, nos 1, 2, 3, 4. — 23° Divertissements *idem*, nos 1 2, 3, 4, 5, 6. — 24° Morceaux de différents caractères en harmonie pour instruments à vent, au nombre de 29. — 25° Concertino pour violon. — 26° Concertino pour flûte. — 27° Un grand nombre de romances avec piano. Van Campenhout est mort à Bruxelles en 1848.

CAMPESIUS (Dominique). *Voyez* Campisi.

CAMPI (Antonia), cantatrice célèbre, née à Lublin, en Pologne, le 10 décembre 1773, était fille d'un musicien nommé Miklasiewicz, qui lui

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

donna une bonne éducation et développa son talent pour le chant, dans un âge où la voix est à peine formée. Elle était entrée dans sa quinzième année lorsqu'en 1788 elle fut attachée comme cantatrice à la chambre du roi de Pologne. Un peu plus tard elle se rendit à Prague, où elle se maria, en 1791, avec un chanteur du théâtre, nommé Gaetano Campi. Après avoir brillé longtemps à Prague et à Leipsick, elle débuta à Vienne le 13 juin 1801, à l'occasion de l'ouverture du nouveau théâtre *an der Wien*, dans *Alexandre*, opéra de François Teyber, où elle chantait la partie de Kiosa, reine des Indes. Les habitants de la capitale de l'Autriche l'accueillirent avec beaucoup d'applaudissements, à cause de la beauté de sa voix et du caractère expressif et passionné de son chant. Les rôles qu'elle affectionnait étaient ceux de Donna Anna, dans *Don Juan*, de Constance dans l'*Enlèvement au Sérail*, de la Reine de la nuit, dans *la Flûte enchantée*, et de Vitellia, dans *la Clemenze di Tito*, opéras de Mozart. Mme Campi resta longtemps à Vienne et passa en 1818 du théâtre *an der Wien* au théâtre impérial de *Kärntnerthor*. Deux ans après, elle eut le titre de cantatrice de la cour impériale. Il y avait alors trente et un ans qu'elle chantait au théâtre, et pourtant sa voix était encore belle, et les qualités dramatiques de son talent s'étaient perfectionnées. On en donne pour preuve les succès qu'elle obtint dans quelques voyages qu'elle fit pendant l'automne de 1818. Des amateurs qui l'avaient entendue à Leipsick, vingt ans auparavant, furent frappés d'étonnement en lui retrouvant un talent fort remarquable encore par sa jeunesse et son énergie. Bien qu'elle n'eût point fait d'études sérieuses et suivies de la vocalisation au commencement de sa carrière, elle avait une adresse singulière à exécuter la musique moderne, et particulièrement le répertoire de Rossini. Elle avait même pris en affection toutes les fioritures de cette école. En 1819 elle se fit entendre à Dresde, Francfort, Stuttgard, Munich, et partout avec succès. En 1821 elle donna quelques représentations à Prague, à Berlin, et enfin à Varsovie, où elle joua avec un succès extraordinaire le rôle d'Aménaïde dans *Tancrède*. L'empereur Alexandre lui fit cadeau, à cette occasion, d'une bague en diamants. Au mois de septembre 1822, elle visita de nouveau Munich, où elle espérait obtenir encore des succès; mais, atteinte subitement d'une fièvre inflammatoire, elle mourut dans cette ville le 2 octobre de la même année. Elle avait eu dix-sept enfants de son mariage, dont huit dans quatre couches doubles, et trois dans une triple. Néanmoins les fatigues de ces enfantements laborieux n'avaient porté aucune atteinte à la beauté de son organe vocal. L'étendue de la voix de Mme Campi sortait des bornes ordinaires, car elle commençait au *sol* grave, et allait jusqu'au *fa* suraigu, c'est-à-dire à trois octaves environ plus haut. Son articulation était flexible, et son exécution se faisait remarquer par sa netteté et sa précision. On a comparé cette cantatrice à Mme Catalani, et quelques personnes lui donnaient la palme parce qu'elles lui trouvaient la voix mieux conservée, le trille meilleur, et des connaissances plus étendues et plus solides dans la musique. Les seuls défauts qu'on lui connaissait étaient d'enfler les sons par saccades avec trop de rapidité, et de surcharger les mélodies de groupes et de mordants.

CAMPIOLI (. . . .) est compté parmi les castrats les plus célèbres qui ont vécu en Allemagne. Il naquit en ce pays de parents italiens vers 1700, fit son éducation de chanteur en Italie, puis retourna en Allemagne. En 1716 sa belle voix de contralto excita l'admiration générale. En 1720 il contracta un engagement à la cour de Wolfenbüttel; six ans après il se rendit à Hambourg, puis voyagea en Allemagne, en Hollande et en Angleterre. En 1731 il chanta de nouveau à Dresde, dans *Cleofide*, opéra de Hasse. Il paraît qu'il alla ensuite en Italie, et qu'il y passa le reste de ses jours.

CAMPION (François), théorbiste, musicien de l'Opéra de Paris, entra à l'orchestre de ce théâtre en 1703. Retiré avec une pension de 300 francs en 1719, après quinze années de service, on voit par des *Mémoires pour servir à l'histoire de l'Académie royale de musique* (Mss de ma bibliothèque), qu'il vivait encore en 1738, et qu'il jouissait de cette pension. On a de ce musicien les ouvrages dont les titres suivent: 1° *Nouvelles Découvertes sur la guitare, contenant plusieurs suites de pièces sur huit manières différentes d'accorder*; Paris, 1705. Ouvrage curieux qui enseigne l'art de tirer de la guitare des effets qu'on a présentés comme des découvertes modernes. — 2° *Traité d'accompagnement pour le théorbe*; Paris et Amsterdam, 1710, in-8°. — 3° *Traité de composition, selon les règles des octaves de musique*; Paris, 1716. — 4° *Addition aux traités d'accompagnement et de composition par la règle de l'octave, où est compris particulièrement le secret de l'accompagnement du théorbe, de la guitare et du luth*; Paris, 1739, in-4°. J.-J. Rousseau dit, dans l'article *Accompagnement* de son *Dictionnaire de musique*: « La règle de l'octave fut, dit-on, inventée

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

par Campion. » Cette tradition n'a aucun fondement et l'erreur est manifeste, car cette formule harmonique était connue longtemps avant l'époque où Campion cultiva son art. Gasparini l'avait publiée dans son *Armonico practico al Cembalo* (ch. 5), dont la première édition fut publiée en 1683. Il est vrai que cet auteur n'indique les harmonies que pour l'ancienne gamme de l'hexacorde, qui était restée en usage dans toute l'Italie pour la solmisation; mais il enseigne l'usage de l'accord de quinte mineure et sixte sur le septième degré des modes majeur et mineur, dans le septième chapitre du même ouvrage. Si Rousseau eût lu l'ouvrage de Campion, il y aurait trouvé ce passage, qui prouve que ce musicien ne s'attribuait pas l'invention de la règle de l'octave : « Je l'ai reçue, dit-il, de M. Maltot « (son prédécesseur à l'Opéra) comme le plus « grand témoignage de son amitié. » Dans un autre endroit, il dit aussi : « On commence à « les enseigner (les règles de cette formule) à « Paris. Les premiers qui les ont sues en ont « fait un mystère. J'avoue que j'ai été de ce « nombre, avec le scrupule de ne pas les donner « à gens qui les pussent enseigner; mais plu- « sieurs personnes de considération et de mes « amis m'ont enfin engagé de les mettre au « jour. »

CAMPION (Thomas), docteur en médecine selon Wood (*Fasti-Oxon.*, tome I, col. 229), mais, selon M. Robert Watt (*Bibl. Britann.*, 1re part., 189 *n*) et quelques autres, docteur en musique. Si ceux-ci avaient vu la dédicace de la première édition du traité de contrepoint de Campion, ils se seraient convaincus de leur erreur, car cet écrivain, après avoir déclaré qu'il fait sa profession de la médecine, s'excuse d'avoir écrit un traité de musique, par l'exemple de Galien qui devint un très-habile musicien, et qui voulut ensuite appliquer la musique à la connaissance des mouvements irréguliers du pouls. Wood assure que Campion n'était pas seulement médecin, mais qu'il était aussi admiré comme poëte et comme musicien. On trouve en effet dans l'édition des airs de Ferabosco, publiés à Londres en 1609, des vers qui sont signés par Thomas Campion, docteur en médecine. La poésie des chants sur la mort du prince Henri, mise en musique par Cooper ou Coperario, est aussi du même auteur; enfin il existait autrefois dans la bibliothèque Bodléienne un livre qui avait pour titre : *Observations on the art of englisch poetry*, par Thomas Campion, imprimé en 1602, in-12. Wood parle aussi d'un Thomas Campion, de Cambridge, qui était maître-ès-arts à Oxford, en 1624; mais, selon toute apparence, celui-ci n'est pas le même que le docteur en médecine.

A l'égard du savoir de Campion en musique, il ne peut être mis en doute, car son traité du contrepoint en fait foi. Cet ouvrage a paru sans date sous ce titre : *a New Way of making four parts in contrepoint, by a most familiar and infallible rule* (Nouveau Moyen pour composer à quatre parties en contrepoint, par une règle facile et sûre); Londres, in-8°. La deuxième édition de cet ouvrage a été publiée, vraisemblablement après la mort de l'auteur, sous ce titre : *the Art of setting or composing music in parts*, Londres, 1660, in-8°. La troisième, revue et annotée par Ch. Simpson, est intitulée : *The Art of discant, with annotations*, by Chr. Sympson; Londres, 1672, petit in-8°. C'est sous ce titre que ce petit ouvrage a été ajouté à la huitième édition de l'*Introduction à la connaissance de la musique*, de Playford, publiée a Londres en 1679, in-8°. M. Watt a confondu tout cela et a fait plusieurs ouvrages d'un seul.

CAMPIONI (Charles-Antoine), maître de chapelle du grand-duc de Toscane, naquit à Livourne vers 1720. Il s'y livra à l'étude du violon et de la composition, et se fit connaître par la publication de sept œuvres de trios pour le violon, et de trois œuvres de duos pour violon et violoncelle. La plupart de ses ouvrages furent bien accueillis et furent gravés en Angleterre, en Allemagne et en Hollande. En 1764, Campioni passa à Florence en qualité de maître de chapelle, et s'y livra à la composition pour l'église; il fit voir au docteur Burney, qui était allé le visiter dans son voyage en Italie, beaucoup d'ouvrages de ce genre qu'il avait composés, et particulièrement un *Te Deum* qui avait été exécuté en 1767 par deux cents musiciens. Campioni possédait une superbe collection de madrigaux des compositeurs des seizième et dix-septième siècles.

CAMPISI (Dominique), dominicain, né à Realbuto en Sicile, vers la fin du seizième siècle, fut nommé professeur de théologie de son ordre en 1629. Mongitore (*Bibl. Sicul.*, tome I, page 166) dit que ce fut un savant compositeur, et cite de lui : 1° *Motetti a due, tre e quattro voci, con una completa*, lib. I; Palerme, 1615, in-4°. — 2° *Motetti a due, ecc.*, lib. II; Palerme, 1618, in-4°. — 3° *Floridus concentus binis, ternis, quaternis et quinis vocibus modulandus*; Rome, 1622, in-4°. — 4° *Lilia campi, binis, ternis, quaternis et quinis vocibus modulanda, cum Completorio et Litaniis Beat. Virginis Mariæ*: Rome, 1623.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

in-4°. — 5° *Lilia campi, seu Motetti et Laudi de B. V. M. 1-6 vocibus modulanda*; Rome, Paul Masotti, 1627, in-4°.

CAMPIUTI (ANTOINE), avocat à Udine, dans le Frioul, s'est fait connaître comme compositeur, et a fait représenter à Pavie, le 11 février 1830, un opéra intitulé *Bianca e Fernando*. Il a donné à Naples, en 1832, *l'Incognito*, en deux actes. On connaît aussi de Campiuti des *Canzoni* publiées à Naples et à Milan, chez Ricordi.

CAMPOBASSO (ALEXANDRE-VINCENT), compositeur dramatique, né à Naples, vers 1760, a donné à Milan, en 1789, un opéra seria intitulé *Antigona*. Je n'ai pas d'autre renseignement sur cet artiste.

CAMPORESI (VIOLANTE), femme d'un gentilhomme de la famille Giustiniani, cantatrice distinguée, née à Rome en 1785, n'avait jamais paru sur aucun théâtre en Italie, lorsqu'elle fut engagée pour la musique particulière de Napoléon Bonaparte. Douée d'une fort belle voix de soprano et d'une vocalisation facile, elle avait déjà, en arrivant en France, un talent remarquable que les conseils de Crescentini perfectionnèrent encore. Après les événements de 1814, Mme Camporesi passa en Angleterre, où elle débuta, en 1817, au théâtre de Haymarket dans la *Penelope* de Cimarosa. Elle parut d'abord fort embarrassée, n'ayant aucune habitude de la scène; mais elle perdit bientôt sa timidité et fut fort applaudie dans le rôle de la comtesse des *Noces de Figaro*, dans l'*Agnese*, et dans dona Anna de *Don Juan*. La direction de l'Opéra ayant passé en d'autres mains dans la saison de 1818, Mme Corri fut substituée comme *prima donna* à Mme Camporesi, qui quitta l'Angleterre; mais elle fut engagée de nouveau en 1821 par M. Ayrton, et pendant trois ans elle joua avec le plus grand succès les rôles de Ninetta de la *Gazza*, et de Desdemona dans l'*Otello*. A la fin de 1823, après avoir chanté dans les oratorios, elle se retira du théâtre, et parut même renoncer à chanter en public dans les concerts; cependant, au mois de mai 1827, elle s'est fait entendre au nouveau théâtre d'Ancône, dans *Ricciardo e Zoraide*, avec le plus grand succès. Deux ans après, elle se rendit de nouveau à Londres; mais sa voix avait vieilli, et la présence de Mme Malibran et de Mlle Sontag ne lui permit d'obtenir aucun succès. Elle comprit alors que le temps était venu où elle devait renoncer au théâtre. Depuis lors elle se retira à Rome, où elle eut une existence honorable et paisible. On ignore si elle vit encore au moment où cette notice est imprimée (1860).

CAMPRA (ANDRÉ), compositeur, né à Aix en Provence, le 4 décembre 1660, reçut des leçons de musique de Guillaume Poitevin, prêtre et bénéficier de l'église métropolitaine Saint-Sauveur de la même ville. Après avoir terminé ses études musicales, Campra fut appelé à Toulon, en 1679, pour y remplir la place de maître de musique de la cathédrale, quoiqu'il n'eût pas encore atteint sa vingtième année. En 1681 on le nomma maître de chapelle à Arles: il y resta deux ans et se rendit ensuite à Toulouse, où il remplit les mêmes fonctions à la cathédrale, depuis 1683 jusqu'en 1694. Ce fut dans cette année qu'il vint à Paris (et non en 1685, comme il est dit dans le deuxième supplément du *Parnasse français*, p. 19). On lui confia d'abord les places de maître de musique de l'église du collége des Jésuites et de leur maison professe, devenues vacantes par la démission de Charpentier, qui passait à la Sainte-Chapelle de Paris. Peu de temps après il fut nommé maître de la musique de Notre-Dame, ce qui l'obligea à donner ses deux premiers opéras sous le nom de son frère (1). En quittant cette maîtrise, il renonça à un bénéfice qu'il possédait dans l'église métropolitaine, et ce fut alors qu'il commença à donner des opéras sous son nom. Les succès brillants qu'il obtint par ses ouvrages le firent nommer maître de la chapelle du roi en 1722, et de plus on lui confia la direction des pages de cette chapelle. Il mourut à Versailles le 29 juillet 1744, âgé de près de quatre-vingt-quatre ans (et non en 1740, comme le dit la Borde dans son *Essai sur la musique*). Supérieur aux autres successeurs de Lulli, Campra entendait bien l'effet de la scène et savait donner une teinte dramatique à ses ouvrages. Sa musique n'a point le ton uniforme et languissant de celle de Colasse et de Destouches; il y règne une certaine vivacité de rhythme qui est d'un bon effet, et qui manquait souvent à la musique française de son temps; néanmoins ce n'était point un homme de génie. Il manquait d'originalité, et son style était fort incorrect. Malgré ces défauts, la musique de Campra fut la seule qui put se maintenir auprès de celle de Lulli, jusqu'au moment où Rameau devint le maître de la scène française. Les ouvrages de Campra sont: 1° *L'Europe galante*, 1697, avec quelques morceaux de Destouches (sous le nom de son frère). — 2° *Le Carnaval de Venise*, 1699 (idem). — 3° *Hésione*, 1700. — 4° *Aréthuse*, 1701. — 5° Fragments de Lulli, septembre 1702. — 6° *Tancrède*, novembre 1702;

(1) Celui-ci, nommé *Joseph*, était basse de violon à l'Opéra depuis 1699. Il fut mis à la pension en 1727 et vivait encore en 1741.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

— 7° *Les Muses*, 1703. — 8° *Iphigénie en Tauride*, mai 1704, avec Desmarets. — 9° *Télémaque*, nov. 1704. — 10° *Aline*, 1705. — 11° *Le Triomphe de l'Amour*, opéra refait en septembre 1705. — 12° *Hippodamie*, 1708. — 13° Plusieurs airs, dont la cantatille « *Régnez, belle Thétis*, » pour les opéras de *Thétis et Pélée*, en 1708, et d'*Hésione*, en 1709. — 14° *Les Fêtes vénitiennes*, en 1710; de plus l'acte de *Laure et Pétrarque* pour les fragments représentés au mois de décembre 1711. — 15° *Idoménée*, 1712. — 16° *Les Amours de Mars et Vénus*, sept. 1712. — 17° *Télèphe*, 1713. — 18° *Camille*, 1717. — 19° *Les Ages*, ballet-opéra, 1718. — 20° *Achille et Déidamie*, 1735. — 21° Plusieurs cantates et l'acte de *Silène et Bacchus* pour les fragments représentés au mois d'octobre 1722. Par un brevet daté du 15 décembre 1718, le roi accorda une pension de 500 livres à Campra, en considération de ses talents pour la musique dramatique, et dans le but de l'exciter à continuer ses travaux pour l'Académie royale de musique. Quatre ans après, c'est-à-dire en 1722, le prince de Conti nomma ce compositeur directeur de sa musique. Outre les ouvrages qui viennent d'être cités, Campra a écrit pour le service du roi et de la cour : 1° *Vénus*, en 1698. — 2° *Le Destin du nouveau siècle*, divertissement pour l'année 1700. — 3° *Les Fêtes de Corinthe*, 1717. — 4° *La Fête de l'Ile-Adam*, divertissement pour la cour, en 1722. — 5° *Les Muses rassemblées par l'Amour*, 1723. — 6° *Le Génie de la Bourgogne*, divertissement pour la cour, 1732. — 7° *Les Noces de Vénus*, partition écrite en 1740, à l'âge de quatre-vingts ans. Enfin on connaît de ce compositeur trois livres de cantates; Paris, Ballard, 1708 et années suivantes, et cinq livres de motets; Paris, Ballard, 1706, 1710, 1713, etc. L'air de *la Furstemberg*, qui fut longtemps célèbre, est de Campra.

CAMUS (. . . .), né à Paris en 1731, fut d'abord page de la musique du roi et eut l'abbé Madin pour maître. En 1746, il fit exécuter devant le roi le psaume *Qui confidunt in Domino*, qui fut applaudi; il n'avait alors que quinze ans. Depuis lors il a écrit beaucoup de musique d'église. La beauté de sa voix le fit admettre comme ténor à la chapelle, où il passait pour un des plus habiles chanteurs de France (ce qui n'était pas un grand éloge), et il brillait aux concerts spirituels. Il est mort à Paris en 1777.

CAMUS (Paul-Hippolyte), première flûte du Théâtre-Italien de Paris, né dans cette ville le 26 janvier 1796, fut admis au Conservatoire de musique comme élève de Wunderlich, au mois de juillet 1806, et se distingua dans ses études. Après les avoir terminées, il entra au théâtre de la Porte-Saint-Martin, en qualité de première flûte, en 1819, puis il passa au Gymnase dramatique. En 1824, lorsque le théâtre de l'Odéon fut destiné à la représentation des opéras italiens et allemands traduits, M. Camus a été appelé à faire partie du bon orchestre que dirigeait Crémont; enfin, après avoir abandonné sa place à ce théâtre et avoir voyagé, il est entré à l'Opéra-Italien, où il est resté plusieurs années. M. Camus s'est fait entendre avec succès dans plusieurs concerts publics. On a gravé de sa composition : 1° Duos pour deux flûtes, op. 2; Paris, Carli. — 2° Trois grands duos, livre deuxième; Paris, Pacini. — 3° Fantaisie sur un air écossais pour flûte et piano, op. 5; Paris, P. Petit. — 4° Trois grands duos pour deux flûtes, op. 6; Mayence, Schott. — 5° Trois id., op. 11; Paris, Pleyel. — 6° 24 sérénades composées d'airs nationaux variés, op. 1; Paris, Carli. — 7° Six airs variés, op. 4; ibid. — 8° Fantaisie et variations pour piano et flûte sur la ronde de *la Neige*, op. 12; Milan, Ricordi, et plusieurs airs variés sur divers thèmes.

CANALIS (Florent), compositeur belge, qui vivait dans la seconde moitié du seizième siècle, fut organiste de l'église Saint-Jean l'Évangéliste, à Brescia. Il est connu par un recueil de messes, introïts et motets à quatre voix, publié à Brescia en 1588, et par ses motets intitulés *Sacræ cantiones sex vocum, liber primus*. Venise, Jacques Vincenti; 1603, in-4°.

CANAULE (Le chevalier de), amateur de musique à Montpellier, s'est fait connaître par un opuscule qui a pour titre : *Quelques idées sur la perce des instruments à vent*. Montpellier, 1840, in-8° de 42 pages.

CANAVASSO. Deux frères italiens de ce nom, plus connus sous celui de Canavas, se sont fixés à Paris vers 1735. L'aîné (Alexandre), bon professeur de violoncelle, a publié un livre de sonates pour cet instrument; le plus jeune (Joseph) avait un talent distingué sur le violon. Il a fait graver deux livres de sonates pour violon seul, et *le Songe*, cantatille. Tous deux vivaient encore à Paris en 1753. Un violoncelliste nommé *Paul Canavasso* brillait à Pétersbourg en 1823.

CANCELLIERI (François), savant romain, né dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, est auteur d'un livre intitulé *le Due Campane del Campidoglio benedette dalla Santità di N. S. Pio settimo P. O. M., e descritte da Francesco Cancellieri, con varie notizie sopra i campanili e sopra ogni sorte d'orologio; Roma, presso Antonio Fulgoni*, 1806, 1 vol. in-4°.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

CANCINEO (Michel-Ange), maître de chapelle de la cathédrale de Viterbe, naquit dans cette ville vers le milieu du seizième siècle. On connaît de sa composition *il Primo Libro de' Madrigali a quattro, cinque, sei e otto voci. In Venetia, appresso Angelo Gardano,* 1590, in-4°. On trouve dans ce recueil quelques madrigaux de Jean-Baptiste Locatello.

CANDEILLE (Pierre-Joseph), compositeur dramatique, né à Estaires (Nord), le 8 décembre 1744, fit ses études musicales comme enfant de chœur à Lille, et vint à Paris lorsqu'il eut atteint sa vingtième année. En 1767 il fut admis à l'Académie royale de musique pour y chanter la basse-taille dans les chœurs et les coryphées. Il y resta dix-sept ans, et se retira à la clôture de 1784, avec une pension de 700 francs, réduite ensuite au tiers. Rentré au même théâtre comme chef du chant en 1800, réformé le 18 décembre 1802, rappelé de nouveau en 1804, en remplacement de Guichard, qui s'était retiré, et réformé définitivement le 15 mai 1805, avec une pension de 1,500 francs, il se retira à Chantilly, où il est mort le 24 avril 1827, à l'âge de quatre-vingt-deux ans. Les premiers ouvrages qui firent connaître Candeille comme compositeur furent des motets qu'on exécuta au Concert spirituel : ils furent applaudis. Ce succès fit naître en lui le désir de travailler pour le théâtre. Il débuta par la musique d'un divertissement de Noverre qui fut ajouté au *Curieux indiscret*, et qu'on exécuta à la Comédie française le 27 août 1778. Ce divertissement fut suivi d'un autre, ajouté aux *Deux Comtesses*, et qui fut exécuté le 30 août de la même année. Au mois de novembre suivant, il refit les parties de chant de l'acte de *la Provençale*, dans *les Fêtes de Thalie*, opéra de Mouret. Il a refait depuis lors toute la musique du même ouvrage. Enfin, dans le cours de cette même année, Candeille fit représenter devant le roi *Laure et Pétrarque*, opéra en trois actes, qui fut joué ensuite sans succès à Paris, en 1780. Cet ouvrage fut suivi d'un repos de cinq années, pendant lesquelles Candeille quitta le théâtre pour travailler à son opéra de *Pizarre, ou la Conquête du Pérou*, en cinq actes, qui fut représenté en 1785 et qui n'eut que neuf représentations. Cette pièce, réduite en quatre actes, avec beaucoup de changements dans la musique, fut reprise en 1791, mais ne fut pas plus heureuse. L'ouvrage qui a fait le plus d'honneur au talent de Candeille est la musique nouvelle qu'il a composée pour l'opéra de *Castor et Pollux*. De tout ce que Rameau avait écrit pour le poëme de Gentil-Bernard, Candeille ne conserva que l'air *Tristes apprêts*, le chœur du second acte, et celui des démons au quatrième; tout le reste était de sa composition. Cet opéra, qui fut joué le 14 juin 1791, eut tant de succès, que dans l'espace de huit ans il obtint cent trente représentations; ayant été repris le 28 décembre 1814, il en eut encore vingt jusqu'en 1817. On connaît aussi de Candeille *la Mort de Beaurepaire*, pièce de circonstance, qui fut jouée à l'Opéra, et qui n'eut que trois représentations. Enfin il a écrit plusieurs airs de danses insérés dans divers opéras, et la musique de quelques ballets pantomimes. Dans tous ces ouvrages, Candeille ne se montre pas un compositeur de génie; il n'y a pas de création véritable dans sa musique, mais on y trouve un sentiment juste de la scène, de la force dramatique et de beaux effets de masses. Ces qualités suffisent pour lui assurer un rang honorable parmi les musiciens français du dix-huitième siècle. D'ailleurs peu favorisé de la fortune dans ses travaux, il n'a pu faire connaître que la plus petite partie de ses ouvrages, parce qu'il les a écrits sur des poëmes qui, après avoir été reçus, ont été refusés à une seconde lecture. Voici la liste des opéras de Candeille qui n'ont point été représentés à l'Opéra de Paris, et dont les partitions ont été entièrement achevées : 1° *Les Saturnales, ou Tibulle et Délie*, acte d'opéra des *Fêtes grecques et romaines*, représenté en 1777 sur le théâtre particulier du duc d'Orléans, rue de Provence. Cet acte fut présenté au comité de l'Opéra le 5 mars 1778, mais il ne fut pas admis. Plus tard Candeille fit recevoir cet ouvrage après en avoir refait quelques scènes et y avoir ajouté un rôle; la musique fut copiée, les rôles furent distribués à Dérivis, Nourrit, mesdames Albert et Granier, mais il fut définitivement rejeté par le jury, le 2 mars 1816. — 2° *Les Fêtes Lupercales*, pastorale héroïque en trois actes; la partition était écrite dès 1777, mais l'ouvrage fut refusé à une seconde lecture, en 1783. — 3° *L'Amour et Psyché*, opéra en trois actes, 1780. — 4° *Bacchus et Érigone*, entrée pour *les Fêtes de Paphos*, 1780. — 5° *Danaé*, opéra en quatre actes, refusé le 29 floréal an IV, refait et refusé de nouveau le 21 thermidor an VII. — 6° Divertissement pastoral pour le concert de Lille, en 1785. — 7° *Lausus et Lydie*, opéra en trois actes, partition achevée en 1786, poëme refusé à la seconde lecture, le 29 février 1788. — 8° *Roxane et Statyra, ou les Veuves d'Alexandre*, musique écrite par ordre du gouvernement en l'an IV, pièce refusée le 28 nivôse an VII, puis admise avec des changements, et rejetée de nouveau le 14 juillet 1813. — 9° *Ladislas et Adélaïde*, opéra en trois actes. Candeille

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

en composa la musique par ordre, en 1791; deux ans après, la musique fut copiée, les décorations peintes, et l'on fit vingt-deux répétitions de l'ouvrage; néanmoins il ne fut pas représenté. — 10° *Les Jeux Olympiques*, ancien opéra en un acte remis en musique, reçu au comité de l'Opéra, le 21 mars 1788, mais non représenté. — 11° *Brutus*, opéra en trois actes, composé en 1793, par ordre du gouvernement; non représenté. La partition est dans la bibliothèque de l'Opéra. — 12° *Tithon et l'Aurore*, ancien opéra remis en musique en l'an VI; la partition n'a pas été achevée. — 13° *Ragonde*, comédie lyrique en trois actes. La partition était finie en l'an VII; les rôles étaient copiés et distribués, mais la pièce n'a pas été représentée. — 14° *Pithys*, pastorale héroïque en deux actes.

CANDEILLE (Amélie-Julie). *Voyez* Simons (Mme).

CANDELERO (. . . .). Dans les mémoires de l'Académie royale des sciences de Turin (t. XXII, pour les années 1812-1814, p. lxii), un Mémoire de cet auteur, *sur la Modulation*, est cité comme existant en manuscrit.

CANDIDO (Louis), compositeur et virtuose sur le violon, vivait à Venise au commencement du dix-huitième siècle : on a de lui : *Sonate per camera, a violino solo con violoncello*, op. 1; Venise, 1712.

CANDIO (Pietro), compositeur, né à Vérone, y a fait représenter, en 1834, l'opéra intitulé *Luigia e Roberto*. Deux ans après il donna dans la même ville *la Fidanzata dell' isole*, et en 1837 *il Duello*. Après un repos de plusieurs années, Candio a fait représenter sur le même théâtre *la Spedizione per la luna*, opéra bouffe, en 1845.

CANDOTTI (D. Jean-Baptiste), maître de chapelle de l'église collégiale à Cividale, dans le Frioul, est né dans cette province. Homme instruit dans l'histoire de son art, il a fait beaucoup de recherches, particulièrement sur les musiciens du Frioul, et je lui suis redevable de bonnes notices sur ces artistes. On a de M. Candotti un écrit estimable intitulé *sul Canto ecclesiastico e sulla musica di chiesa, Dissertazione*; Venezia, 1847, in-8°.

CANELLA (Jérome), moine de l'ordre des Frères prêcheurs, né dans le Piémont, a publié à Milan, en 1604, un livre de motets pour la fête du Rosaire.

CANETTI (François), compositeur dramatique, né à Crème, vers le milieu du dix-huitième siècle, a écrit pour le théâtre de Brescia, en 1784, un opéra bouffe intitulé *l' Imaginario*. Il a été nommé depuis lors maître de chapelle de la cathédrale de cette ville, et l'un des huit membres de la section musicale de l'Institut des sciences, lettres et arts du royaume d'Italie. On connaît de lui une messe à huit parties réelles, dans le style du contrepoint fugué, qui passe pour un chef-d'œuvre. Canetti vivait encore en 1812.

Un autre compositeur, né à Vicence, et nommé aussi *François Canetti*, a fait représenter dans cette ville, en 1830, un opéra intitulé *Emilia*, et en 1843, *Francesca di Rimini*. *Saul*, oratorio, a été exécuté sous le même nom, à Venise en 1846, et à Milan l'année suivante.

CANGE (Charles DUFRESNE, sieur DU), né à Amiens le 18 décembre 1610, fit ses études chez les jésuites de cette ville. Après les avoir achevées, il alla faire son droit à Orléans, et fut reçu avocat au parlement de Paris, le 11 août 1631. Étant retourné à Amiens quelques années après, il y épousa la fille d'un trésorier de France, et acheta la charge de son beau-père en 1645. La peste qui, en 1668, ravageait la ville, le força d'en sortir; il vint s'établir à Paris, dont le séjour convenait aux immenses recherches que lui demandaient ses travaux. Il mourut dans cette ville, le 23 octobre 1688, âgé de soixante-dix-huit ans. Parmi les ouvrages de ce savant homme, qui tous prouvent une érudition prodigieuse, on remarque les suivants, dans lesquels on trouve des renseignements précieux sur la musique du moyen âge : 1° *Glossarium ad scriptores mediæ et infimæ latinitatis*, Paris, 1678, 3 vol. in-fol., dont les bénédictins de la congrégation de Saint-Maur ont donné une excellente édition en 6 volumes in-fol., Paris, 1733-1736. P. Carpentier, l'un d'eux, a publié depuis lors un supplément sous ce titre : *Glossarium novum seu Supplementum ad auctiorem Glossarii Cangiani editionem*; Paris, 1766, 4 vol. in-fol. Une nouvelle édition augmentée et revue avec soin de cet ouvrage a été publiée chez MM. Didot frères, à Paris (1840-1850), 7 vol. in-4°. Les termes de musique expliqués dans ce glossaire, avec des détails très-curieux, sont : *Accantare, antiphona, antistropha, apertio astatim, ballo, bemollis, bicinium, cabellum, cantata, canticinium, canticum, canilena Rolandi, cantilenosus, cantores, cantorium, cantus ecclesiasticus, capitula, clavis, cornare, cornicare, decentum, discantus, doctcanus, dulciana, evigilans stultum, fabarius, fausselus, firmare, fiscula, fisicolus, frigdora, imponere, infantes, jubilæus, leudus, mellificare, melodi, melodiare, melodima, melodus, modulizare, modus, nota*,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

odarium, offertorium, paraphonistæ, paritanus, pneuma, sinciniium, superacutæ, tractim, tractus, tricinium, vocalis, usus. Les termes de musique instrumentale sont : *Acetabulum, æneervum, batallum, batillus, baudosa, burda, calamella, calamizare, cascavellus, ceromella, chrotta, citola, clangorium, clarosus, clario, classicum, claxendix, cloca, cornu, corrigiuncula, cymbalum, filosa, flauta, laudis, magadium, monochordum, musa, mula, nablizare, nacara, organum, pandurizare, pifferus, plectrum, psalterium, pulsare, rigabellum, rocta, sambuca, signum, skella, stiva, symphonia, tinniolum, tintinnabulum, tintinnum, tonabulum, turturi, tympanum, tympanistra, vitula, vociductus*. Voy. aussi *Glossarium ad scriptores mediæ et infimæ græcitatis;* Paris, 1688, 2 vol. in-fol.

CANGIOSI (Antoine), né à Milan, dans la seconde moitié du seizième siècle, est connu par un recueil de motets qui a pour titre : *Melodia sacra a 4 e 5 voci*. Milan, Melch. Traditi, 1612, in-4°.

CANIS (Corneille), compositeur belge, dont le nom flamand était *de Hondt*, naquit à Anvers dans la seconde moitié du quinzième siècle. Il fut attaché à l'église Notre-Dame de cette ville, en qualité de chapelain-chantre. Ses compositions sont répandues dans les collections publiées à Louvain et à Anvers pendant le cours du seizième siècle. On trouve surtout de lui des canons bien faits dans le cinquième livre de *Chansons de divers auteurs* (Louvain, 1544). Burney a donné une chanson française de Canis dans le troisième volume de son *Histoire de la musique* (p. 309) ; elle commence par ces mots : *Ta bonne grâce et maintien gracieux*. Un recueil de motets à cinq voix, de Canis, a été publié sous ce titre : *Cantiones sacræ seu motetta quinque vocum;* Lovanii, 1544, in-4°. Le recueil intitulé *Concentus octo, sex, quinque et quatuor vocum; omnium jucundissimi, nusquam antea sic æditi* (*Augustæ Vindelicorum*, Phil. Uhlhard, 1545, petit in-4° obl.), contient des pièces de Canis. On trouve aussi cinq motets à 4 voix de ce musicien dans la collection qui a pour titre : *Cantiones selectissimæ quatuor vocum. Ab eximiis et præstantissimis Cæsareæ Majestatis capellæ musicis M. Cornelio Cane, Thoma Crequillone, Nicolao Payen et Johanne Lestainier organista, compositæ, et in comitiis Augustani studio et impensis Sigismundi Salmingeri in lucem æditæ;* ibid., 1548, petit in-4° obl. On voit par ce titre que Canis était attaché à la chapelle de l'empereur à l'époque où ce recueil fut publié. Ce compositeur avait cessé de vivre en 1556, lorsque Guichardin écrivait sa description des Pays-Bas.

CANISIUS (Henri), naquit à Nimègue, vers le milieu du seizième siècle. Après avoir fait ses études à Louvain, il fut appelé à Ingolstadt, où il enseigna le droit canon pendant vingt et un ans. Il est mort en 1610. Ses *Antiquæ Lectiones* ont été publiées à Ingolstadt, 1601 à 1608, 7 vol. in-4°. Il en a été fait une meilleure édition à Amsterdam, sous la rubrique d'Anvers, 1725, 7 tomes in-fol. On y trouve : *Canones diversos conciliorum de Cantu Romano;* sous la date de 884, *de Cantu Gregoriano*, t. II, p. 111, et p. 198, un extrait de Notker : *Quid singulæ litteræ in superscriptione significent cantilenæ, etc.*

CANNABICH (Christian), maître de la chapelle de l'électeur de Bavière, naquit à Manheim en 1731. Son père, Mathias Cannabich, flûtiste de la cour, lui donna les premiers principes de la musique, et le mit ensuite sous la direction de Jean Stamitz le père. Lorsqu'il eut acquis un beau talent sur le violon, le prince Charles Théodore de Bavière l'envoya à ses frais en Italie pour y étudier la composition : il y reçut des leçons de Jomelli pendant trois ans, et revint à Manheim en 1763. Dix ans plus tard il fut nommé chef d'orchestre de l'Opéra italien, et fit preuve de beaucoup de talent dans cet emploi. En 1778 il alla remplir les mêmes fonctions à Munich, où le prince transporta sa cour. Ce fut vers ce temps qu'il écrivit un opéra intitulé *Azacaja*, qui fut gravé à Manheim en 1778, et un grand nombre de ballets qui eurent beaucoup de succès. On cite surtout avec éloge celui de *la Descente d'Hercule aux Enfers*, représenté à Cassel, dans lequel un quintetto, exécuté par Barth, les deux frères Michl, Palsa et Baunkirk, excitait l'enthousiasme. On connaît de lui les œuvres de musique instrumentale dont les titres suivent : 1° Six quatuors pour violon, flûte, alto et basse, œuvre 1er; la Haye, in-fol. — 2° Trois symphonies à grand orchestre. — 3° Six trios pour deux violons et violoncelle, œuvre 3; Manheim. — 4° Six duos pour flûte et violon, œuvre 4; Manheim, 1767. — 5° Six quatuors pour deux violons, alto et basse, œuvre 5; Manheim. — 6° Trois *concerti* pour violon principal, deux violons, alto et basse. — 7° Six symphonies concertantes pour deux flûtes, avec deux violons, alto et basse, œuvre 7; Paris 1769. — 8° Recueil des airs de ballets pour deux violons et clavecin; Manheim, 1775; quatre parties. Cannabich mourut en 1798 à Francfort-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sur-le-Mein, où il était allé voir son fils. Mozart, qui estimait les talents de cet artiste, en parle avec éloge dans ses lettres.

CANNABICH (Charles), fils du précédent, naquit à Manheim en 1764. A l'âge de quatre ans il commença l'étude du violon et du clavecin; dans sa neuvième année il prit des leçons de Eck, premier violon de la cour, et apprit l'harmonie et l'accompagnement sous la direction de Grœtz. Très-jeune encore, il voyagea avec Auguste Lebrun, virtuose célèbre sur le hautbois, et joua avec succès dans les principales villes de l'Allemagne. De retour à Munich, il fut placé en 1784 à l'orchestre de la cour. L'année suivante, il partit pour l'Italie, afin d'y augmenter ses connaissances; et, lorsqu'il revint à Munich, il prit encore des leçons de composition de P. Winter. En 1796, il fut appelé en qualité de directeur de musique à Francfort-sur-le-Mein, et accepta ces fonctions pour quatre ans, avec la permission de son prince, conservant néanmoins sa place au service de la cour de Bavière. Il y épousa la cantatrice Joséphine Woraleck en 1798. Deux ans après il fut rappelé à Munich pour succéder à son père dans la place de directeur des concerts de la cour. Il fit alors représenter deux opéras, *Orphée*, et *Palmer et Amalie*, qui eurent du succès : on en a gravé les ouvertures et les airs. Ce fut Cannabich qui composa les airs de ballets de l'opéra d'*Axur*. En 1805 il fut envoyé par son gouvernement à Paris pour y étudier le mode d'enseignement du Conservatoire de musique. De retour dans sa patrie, il y fut attaqué d'une fièvre nerveuse qui le mit au tombeau le 1er mars 1806. On a gravé les ouvrages suivants de sa composition : 1° *Gedæchtnissfeyer Mozart's in Klavierauszuge, mit Mozartz Brustbilde*; Hambourg, 1797. — 2° *VI Deutsche Lieder am Klaviere*; Munich, 1798. — 3° *XIV Variations pour le clavecin* sur l'air : *A Schüsserl und a Reindl*; Munich 1798. — 4° *X Variations pour le clavecin* N. 2; Munich, 1799. — 5° *VI Trios pour deux violons et violoncelle*, op. 3. — 6° *VI Duos pour flûte et violon*, op. 4. — 7° *VI Canzonette a 3 a 4 voci, con cembalo*, op. 5; Munich, 1801. — 8° *Pot-pourri pour deux violons concertants*, op. 6; Leipsick. — 9° *Ouverture à grand orchestre*, op. 7; Leipsick. — 10° *Grande Symphonie*, op. 8; Leipsick. — 11° *Concerto pour violon principal*, op. 9. — 12° *VI Canzonette a 3 voci*, op. 10; Munich, 1803.

CANNICCIARI (D. Pompeo), compositeur, de l'école romaine, devint maître de chapelle de l'église Sainte-Marie-Majeure au mois de mars 1709, et mourut au service de cette basilique le 29 décembre 1744. Il légua sa bibliothèque musicale aux archives de la chapelle où il avait passé la plus grande partie de sa vie. On a de ce compositeur des messes et des motets à quatre chœurs, qui se trouvaient autrefois à Sainte-Marie-Majeure; mais les archives de cette église ont été dépouillées de toute la musique qui s'y trouvait, comme celles de toutes les grandes chapelles musicales de toute l'Italie. Ces pertes sont déplorables pour l'histoire de l'art. M. l'abbé Santini, de Rome, possède diverses compositions manuscrites de Cannicciari, particulièrement : 1° Deux messes à quatre voix. — 2° *Ave Regina cœli*, à quatre. — 3° Des messes à cinq voix. — 4° *Deus firmavit* à trois. — 5° *Salva nos* à trois. — 6° *Intonuit*, à cinq. — 7° Cinq messes à huit voix. — 8° Une messe pastorale à huit. — 9° Une messe à neuf. — 10° *Terra tremuit*. 11° *Benedictus Dominus* à huit. — 12° Deux *Magnificat* à 4, avec orgue. — 13° Une messe à 10 voix. — Des Répons pour la Noël, et beaucoup d'autres pièces.

Il y a beaucoup d'apparence que ce maître est le même qui a été nommé *Cannicciani* par Gerber (*Neues Lex. der Tonkünstler*), et qu'il dit être auteur d'une messe à seize voix en quatre chœurs, datée de 1679. (Ne serait-ce pas 1697 qu'il faut lire?)

CANNOBIO (Alexandre), savant littérateur italien, né à Vérone vers le milieu du seizième siècle, a donné au public une dissertation intitulée : *Breve Trattato sopra le Academie in musica*; Venise, 1571, in-4°. Haym et Fontanini font mention, dans leurs Bibliothèques italiennes, d'un savant nommé *Alexandre Canovio*, auteur d'un traité de musique spéculative dont le manuscrit serait à la bibliothèque de l'Institut de Bologne. Il ne serait pas impossible que *Cannobio* et *Canovio* fussent la même personne, et qu'il n'y eût qu'une altération de nom dans le dernier, par le changement de *b* en *v*, dont il y a de nombreux exemples en Italie, et surtout à Venise. N'oublions pas cependant que les deux auteurs cités disent que *Canovio* vécut au quinzième siècle : s'ils ne se sont pas trompés sur l'époque, la conjecture tombe d'elle-même.

CANOBIO (Charles), violoniste italien, était attaché à l'orchestre de l'Opéra à Saint-Pétersbourg, en 1790. On a de sa composition : *Six Duos pour flûte et violon*; Paris, 1780.

CANTEMIR (Démétrius), prince, naquit en Moldavie, le 26 octobre 1673. Il fit ses premières armes sous la direction de son père, en 1692 : à la mort de celui-ci, il fut nommé par les barons de la province pour lui succéder; mais

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

cette nomination ne fut point confirmée par la Porte, et il alla vivre à Constantinople. Nommé plus tard hospodar de Moldavie, il refusa deux fois cette dignité, et ne l'accepta que sur la promesse qui lui fut faite qu'il serait affranchi de toute espèce de tribut, pendant qu'il gouvernerait cette province. Trompé dans son attente, il traita avec Pierre le Grand, et il fut convenu entre eux que la Moldavie serait érigée en principauté héréditaire, et que Démétrius Cantemir joindrait ses troupes à celles de l'empereur. Ce traité ne put être exécuté à cause de la trahison des Moldaves ; Démétrius fut obligé de s'enfuir, et de se réfugier dans le camp de son allié. Pierre créa Cantemir prince de l'empire russe, et lui donna de grands établissements en Ukraine. Il mourut dans ses terres, le 21 août 1723. Cantemir parlait le turc, le persan, l'arabe, le grec, le latin, l'italien, le russe, le moldave, et entendait fort bien le grec ancien, l'esclavon et le français. Il était versé dans les sciences, et particulièrement dans la musique. Dans son *Histoire de l'agrandissement et de la décadence de l'empire ottoman*, traduit en français par Jonquières, d'après une version anglaise (Paris, 1743, in-4°), Démétrius dit qu'il a introduit l'art de noter la musique chez les Turcs de Constantinople. Suivant Toderini, Cantemir, à la demande de deux ministres puissants, écrivit en turc un traité de musique, et le dédia au sultan Achmed II. Villoteau affirme, dans ses Mémoires sur la musique des Orientaux, que les signes dont parle Cantemir sont aujourd'hui absolument inconnus aux Turcs. On a aussi de ce prince *Introduction à la musique turque*, en moldave ; manuscrit in-8°, qui se trouve à Astrakan.

CANTHAL (Auguste), flûtiste, né à Lubeck, était attaché au théâtre de Hambourg en 1832. En 1847 il fit un voyage à Copenhague et s'y fit entendre avec succès : le roi de Danemark lui fit don d'une médaille d'or. Arrivé à Leipsick dans l'année suivante, il y obtint la place de directeur du corps de musique de la garde nationale. On connaît de cet artiste quelques compositions pour son instrument et des danses pour le piano.

CANTINO (Paul), organiste de l'église Saint-André à Mantoue, vécut dans la seconde moitié du seizième siècle. On a imprimé de sa composition *Madrigali a cinque voci, libro primo ; in Venezia, presso Giacomo Vincenti e Ricciardo Amadino*, 1585, in-4° obl.

CANTONE (Le P. Séraphin) ou **CANTONI**, né dans le Milanais, fut moine de Mont-Cassin au monastère de Saint-Simplicien, vers la fin du seizième siècle, et ensuite organiste de l'église cathédrale de Milan. Il a publié les ouvrages suivants, de sa composition : 1° *Canzonette a tre* ; Milan, 1588. — 2° *Canzonette a quattro voci* ; ibid., 1599. — 3° *Sacræ cantiones 8 vocum cum partitura* ; ibid., 1599. — 4° *Vespri a versetti, e falsibordoni a cinque voci* ; ibid., 1602. — 5° *I Passi, le Lamentazioni, e altre cose per la Settimana santa a cinque* ; Milan, 1603. — 6° *Motetti a cinque, lib.* 1, *con partitura* ; Venise, 1606. — 7° *Motetti a* 5, *lib.* 2, *con partitura* ; Milan, 1605. — 8° *Motetti a* 2, 3, 4, 5, *lib.* 4, *col basso continuo* ; Venise, 1625. — 9° *Messa, Salmi e Letanie a* 5 *voci* ; Venise, 1621. — 10° *Academie festevole concertate a sei voci col basso continuo, opera di spirituale recreazione, ornata de' migliori ritratti de più famosi musici di tutta l'Europa, con l' andante all' Inferno ed al Paradiso, concerti di varii instrumenti, ed un piacevole giuocco d' uccelli* ; Milano, Giorgio Rolla, 1637. Ouvrage singulier, où il y a plus de mauvais goût que d'originalité réelle. Le P. Cantone fut un des premiers compositeurs qui introduisirent dans la musique religieuse un style concerté rempli de traits de vocalisation plus convenables pour le théâtre que pour l'église. Bodenchatz a inséré dans ses *Florilegii Portensis* un motet à huit voix, de la composition de Cantone.

CANTONE (Girolamo), mineur conventuel, maître des novices, et vicaire au couvent des Cordeliers de Turin, vers le milieu du dix-septième siècle, a publié : *Armonia Gregoriana*, Turin, 1678, in-4°. C'est un traité de plain-chant de peu de valeur.

CANTU (Jean), chanteur qui dès sa jeunesse annonçait un talent remarquable, mais que la mort moissonna avant qu'il eût atteint l'âge de vingt-quatre ans, le 9 mai 1822. Fils d'un ténor médiocre (Antoine Cantù), qui chantait encore au théâtre Carcano de Milan en 1816, et qui depuis fut attaché à la chapelle de la Cathédrale de Bergame et mourut en 1841, Cantù, né à Milan, en 1799, eut pour maître de chant Gentili, et fit sous sa direction d'étonnants progrès. Doué d'une voix étendue, pénétrante et d'un beau timbre, d'une taille avantageuse, et d'une figure intéressante et expressive, il ne lui manquait rien pour obtenir de beaux succès ; la légèreté de la vocalisation, le goût, et une prononciation pure et correcte, étaient les caractères distinctifs de son talent. Après avoir débuté avec succès à Florence, il fut engagé pour l'Opéra-Italien de Dresde, où il excita l'enthousiasme du public ; il ne vécut point assez pour réaliser les espérances qu'il avait données.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Jacques Cantù, frère de Jean, était compositeur de musique d'église à Bergame en 1840. Un autre musicien de ce nom est professeur de musique à l'institut des Aveugles de Milan.

CANUTI (Philippe), avocat à Reggio, né à Bologne, vers 1790, est auteur d'un écrit intitulé : *Vita di Stanislao Mattei, scritta da Filippo Canuti, avvocato, all' Academia Filarmonica di Bologna dedicata;* Bologna, 1829, in-8° de 35 pages, avec le portrait de Mattei. Il a paru à l'occasion de cette notice biographique un examen critique qui a pour titre : *Osservazioni sulla vita del P. Mattei, scritta da Filippo Canuti,* etc., Reggio, 1830, in-8°.

CANUTIO (Pierre de) ou CANUZIO, surnommé *Potentinus,* parce qu'il était né à Potenza, dans le royaume de Naples, fut mineur conventuel au commencement du seizième siècle. Angelo de Picitone le cite (*Fior angelico di musica,* lib. I, cap. 34) comme auteur d'un traité de musique intitulé : *Regulæ florum musicæ.* Tevo (*Musico Testore,* p. 115) en parle aussi, mais d'après Angelo de Piccitone, et n'en rapporte qu'une courte citation. Le P. Martini dit que cet ouvrage a été imprimé à Florence en 1501 ; Forkel fixe la date de l'impression à 1510 : il ne s'est pas trompé, car un exemplaire de ce volume rarissime se trouve dans la bibliothèque royale de Berlin, et porte en effet cette date. En voici le titre exact : *Regule florum musices edite per venerandum patr. fratem* (sic) *Petrum de Canutiis Potentinum ordinis Minorum collecte ea visceribus musicorum doctorum eo maxime Severini Boetii, Guidonis, Pitagora, Aristosenis* (sic), *Miri Remigii, Fratris Bonaventure de Brixia, Tinctoris et nonnullorum aliorum quorum nomina brevitatis causa non citamus. Florentie per Bernardum Zucchettum,* 1510, in-4°. Possevin (*Biblioth. select.*) cite le nom d'un musicien appelé *Petrus de Canuccis;* il y a lieu de croire que c'est le même que *Canutio* ou *Canuzio.* Le P. Martini l'appelle *Canutiis,* et il a été copié par Gerber dans son ancien Lexique. Ce nom a été défiguré par Choron et Fayolle en celui de *Canuntiis,* dans leur *Dictionnaire des musiciens.*

CANZI (Catherine), première cantatrice de la cour de Würtemberg, n'est pas d'origine italienne comme l'ont cru quelques biographes, car elle est fille d'une dame hongroise qui épousa en secondes noces le baron de Zinnico, major au service d'Autriche, grand amateur de musique à Vienne. Elle naquit en 1805, à Bade, près de cette ville. Après avoir fait l'étude de la musique sous des maîtres inconnus, elle devint élève de Salieri en 1819 ; et, après avoir pris des leçons de ce maître pendant deux ans, elle débuta dans les concerts de la cour en 1821. Dans la même année, elle joua au théâtre de la cour impériale avec succès dans quelques opéras de Rossini ; puis elle fit un voyage en Allemagne et se fit entendre à Prague, Berlin, Dresde, Leipsick, Cassel, Francfort et Darmstadt. En 1822, elle se rendit à Milan et perfectionna son talent sous la direction de Banderali. Elle chanta au théâtre de la Scala pendant le carnaval de 1823, puis obtint des succès à Florence, à Parme, à Turin, à Modène et à Bologne. De retour en Allemagne dans l'année 1825, elle fut engagée au théâtre de Leipsick, puis se rendit à Londres et de là à Paris, où elle joua en 1826, sans y produire beaucoup de sensation. Elle n'y resta qu'une saison. Dans l'année suivante elle fut engagée à Stuttgard, où elle a chanté pendant dix ans environ. En 1830, elle y épousa Walbach, régisseur du théâtre royal. Elle s'est retirée de la scène avec une pension accordée par le roi de Würtemberg.

CAPALTI (François), né à Fossombrone, dans l'État de l'Église, maître de chapelle de la cathédrale de Narni, a publié un traité du contrepoint sous ce titre : *Il Contrappuntista pratico, ossia Dimostrazioni fatte sopra l' esperimento;* Terni, per Antonio Saluzzi, 1788, in-8° de 232 pages.

CAPECE (Alexandre), compositeur, né à Terano, dans l'Abbruzze, vers la seconde moitié du seizième siècle, fut attaché au service du cardinal Majolatti comme maître de chapelle de la cathédrale de Ferrare. Les compositions de ce maître venues à ma connaissance sont : 1° *Motetti a 2, 3 e 4 voci, libro primo;* in Roma, Bart. Zanetti, 1611. — 2° *Motetti concertati a 2, 3, 4, 5, 6, 7 e 8 voci, libro secondo;* Roma, Gio. Battista Robletti, 1613 — 3° *Il Primo Libro de' Madrigali a quattro, cinque e otto voci, opera quinta ;* in Roma, appresso Gio. Bat. Robletti, 1616, in-4°. — 4° *Otto Magnificat sopra li tuoni dell' Ecclesia,* op. 4 ; Venise, 1616, in-4°. — 5° *Sacri concerti d'un vago e nuovo stile a 2, 3 e 4 voci,* op. 10. Cet ouvrage est indiqué par le catalogue de la bibliothèque musicale du roi de Portugal, Jean IV. — 6° *Matutino del Natale a 2, 3, 4, 5, 6 e 8 voci;* Venise, 1623. — 7° *Madrigali a quattro, cinque, sei e otto voci, libro secondo;* Venise, 1617. — 8° *Il Terzo Libro de' Madrigali a cinque voci,* op. 13 ; in Roma, app. Gio. Batt. Robletti, 1625. — 9° *Motetti a 2, 3 e 4 voci,* lib. 3 ; Venise, Bart. Magni, 1632. C'est une réimpression. Il est vraisemblable que l'auteur d'un œuvre intitulé *Otto Magnificat a 4 voci,* op. 4, Rome, Bart. Zanetti, 1616, dont le nom est écrit *Alessandro Capiccio,* est le même que *Capece.*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Il était alors maître de chapelle de la cathédrale de Rieti.

CAPECELATRO (Vincenzo), compositeur napolitain, ancien élève du Conservatoire de *San Pietro a Majella*, à Naples, s'est essayé sur la scène, sans succès, par un opéra représenté en 1837, au théâtre du *Fondo*, sur un libretto pris dans le sujet de *la Mansarde des artistes*, vaudeville français. En 1845, cet artiste a donné au même théâtre *Mortedo*, opéra *semi-seria*, qui ne fut pas plus heureux. On a imprimé quelques morceaux de ce dernier ouvrage avec piano, à Milan, chez Ricordi. M. Capecelatro a passé quelques années à Paris comme professeur de chant : il y a publié un joli recueil de romances et de nocturnes, sous le titre de l'*Écho de Sorrente*. On connaît aussi de lui quelques morceaux pour le piano, publiés à Milan, chez Ricordi.

CAPELLA (Martianus-Mineus-Félix), né à Madaure en Afrique, selon Cassiodore ; mais lui-même se nomme *nourrisson d'Élice*, ville de l'Afrique propre, sur l'emplacement de l'ancienne Carthage. On ignore l'époque précise où il vécut : quelques auteurs la fixent vers l'an 475 ; d'autres l'ont reculée jusqu'au milieu du troisième siècle. Capella est l'auteur d'une espèce d'Encyclopédie latine, intitulée *Satyricon*, et divisée en neuf livres, dont les deux premiers, qui servent d'introduction aux autres, contiennent une sorte de roman allégorique, intitulé *des Noces de la Philologie et de Mercure*. Les sept autres livres traitent des arts libéraux, c'est-à-dire de la grammaire, la dialectique, la géométrie, l'arithmétique et l'astronomie. Le neuvième livre a pour objet la musique ; ce n'est qu'un extrait de l'ouvrage d'Aristide Quintillien, écrit d'un style obscur et barbare. La première édition de cet ouvrage a paru à Vicence en 1499, in-fol. Gerber (*Neues historisch-biograph. Lexik.*) assure qu'il y en a une édition antérieure, imprimée à Parme en 1494, in-fol. ; mais celle-ci paraît supposée. D'autres éditions ont paru à Modène, en 1500, Bâle, 1532, Lyon, 1539 avec des notes, et Bâle, 1577, avec des scolies et des variantes publiées par Vulcanius. Une autre édition meilleure a été publiée par Grotius, qui n'avait que quinze ans lorsqu'elle parut. Elle est intitulée : *Martiani Minei Felicis Capellæ, Carthaginensis, viri proconsularis Satyricon, in qua de Nuptiis Philologiæ et Mercurii libri duo, et de septem artibus liberalibus singulares omnes et emendati ac notis sive februis Hug. Grotii illustrati*, Leyde, 1599, in-8°. De toutes les éditions, la meilleure est celle que Frédéric Kopp a donnée, avec un commentaire perpétuel, sous ce titre : *Martiani Minei Felicis Capellæ, Afri. Carth., de Nuptiis Philologiæ et Mercurii, et de Septem Artibus liberalibus libri novem, ad codicum Mss. fidem cum notis variorum*; Francofurti, 1836, gr. in-4°. Meibomius a inséré le neuvième livre du *Satyricon* dans sa collection d'auteurs grecs sur la musique, Amsterdam, 1652, 2 vol. in-4°, et l'a accompagné de notes. Rémi d'Auxerre (*Remigius Altissiodorensis*) a donné sur le traité de musique de Capella un commentaire que l'abbé Gerbert a inséré dans sa collection des écrivains ecclésiastiques sur la musique, tome Ier, pages 63-94.

CAPELLETTI (Charles), compositeur bolonais, élève de Mattei et membre de l'académie des philharmoniques, s'est fait connaître par les opéras dont les titres sont : 1° *La Contessina*, représenté à Bologne en 1830. — 2° *L'Amor mulinaro*, à Ferrare en 1837. — 3° *Il Sindaco burlato*, à Bologne en 1844.

CAPELLI (L'abbé Jean-Marie), ou CAPELLO, né à Parme, chanoine de la cathédrale de cette ville, vers la fin du dix-septième siècle, fut compositeur de la cour de Parme et mourut en 1728. Il a beaucoup écrit pour le théâtre, et a donné à Venise : 1° *Rosalinda*, en 1692 (au théâtre *S. Angelo*) ; cet ouvrage fut joué à Rovigo, en 1717, sous le titre de *Erginia Mascherata*. — 2° *Giulio Flavio Crispo*, en 1722, et *Mitridate, re di Ponto*, en 1723. On connaît aussi de lui *la Griselda* et *Climene*.

Un autre compositeur nommé *Capelli* s'est fait connaître, vers la fin du dix-huitième siècle, par quelques opéras parmi lesquels on remarque celui d'*Achille in Sciro*. Il a écrit aussi le 116me Psaume à quatre voix, et quelques ariettes et cantates italiennes.

CAPELLO (Jean-Marie), compositeur, né à Venise vers la fin du seizième siècle, fut organiste de l'église *delle Gratie* à Brescia ; il a composé treize livres de messes et de psaumes ; le neuvième a paru à Venise en 1616.

CAPELLO (Le P. Jean-François), né à Venise dans la seconde moitié du seizième siècle, fut moine d'une congrégation particulière de *servites*, dans cette ville. On connaît de lui les ouvrages intitulés : 1° *Sacrorum concentuum 1 et 2 voc. cum Motettis ac Litanis B. M. V. op. 1*; Venise, Richard Amadino, 1610, in-4° — 2° *Lamentazioni, Benedictus e Miserere per la settimana santa, a 5 voci*, op. 3; ibid., 1612. — 3° *Motetti in dialogo a 2, 3 e 4 voci*, op. 5 ; Venise, Jacques Vincenti, 1613, in-4°. — 4° *Motetti e Dialoghi a cinque, sei, sette e otto voci, con sinfonie, ritornelli, ed una Missa in fine; il tutto variatamente concertato con voci ed*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

istromenti. In Venezia, appresso Giacomo Vincenti, 1615, in-4°. On trouve des motets de J. Fr. Capello dans le *Promptuarium musicum* de Dontrid. (*Voy.* ce nom.)

CAPELLO (Le P. Barthélemy), né à Naples au commencement du dix-septième siècle, fut mineur conventuel ou grand cordelier au couvent de cette ville. Il s'est fait connaître par un œuvre qui porte le titre singulier de *Sacra animorum pharmaca, quinque vocibus;* Naples, César Liccioli, 1650, in-4°. Ces *Remedes sacrés des âmes* sont des motets.

CAPILUPI (Geminiano), compositeur, né à Modène vers 1560, fut élève d'Horace Vecchi. Tiraboschi, d'après la chronique de Spaccini, rapporte (*Bibliot. Modenese*, t. VI, p. 580) que Capilupi se montra ingrat envers son maître, en lui faisant ôter par ses intrigues la place de maître de chapelle de la cathédrale de Modène, en 1604 (*voy.* Vecchi), pour se la faire donner, et qu'en effet il lui succéda alors en cette qualité! Il mourut à Modène, le 31 août 1616. On connaît de lui : 1° *Motetti a 6 e 8 voci, libro primo*, Venise, Jacques Vincenti, 1603, in-4°. Bodenchatz (*voy.* ce nom) a tiré de ce recueil deux motets à 8 voix pour les placer dans ses *Florilegii Portensis.* — 2° *Madrigali a cinque voci, libro 1° et 2°*; Venezia, Ang. Gardano, 1603, in-4°. On trouve aussi dans la bibliothèque de Liegnitz : *Canzonette a 3 voci, di Horatio Vecchi et di Gemignano Capilupi da Madona* [sic], *novamente poste in luce; Noribergæ, excud. Paul Kaufmann*, 1597, in-4°. Il y a 34 morceaux dans ce recueil.

CAPOANI (Jean-François), compositeur né à Bari, vivait en 1550. On trouve quelques-unes de ses compositions dans le premier livre de la collection des auteurs de Bari publiée par Antiquis, à Venise, en 1585.

CAPOCCI (Alexandre), compositeur de l'école romaine au commencement du dix-septième siècle, est connu par un ouvrage qui a pour titre : *Matutino del santo Natale, a 1, 2, 3, 4, 6 e 8 voci, con il basso per l'organo.* Rome, 1623.

CAPOCI (Salvator), compositeur, n'est connu que par l'opéra *Amalia di Viscardo*, qui fut joué à Rome en 1842.

CAPOCINI ou **CAPOCINO** (Alexandre), né dans la province de Spolète, vécut à Rome vers 1624. Jacobelli cite dans sa *Bibliotheca Umbriæ* un traité *de Musica*, en cinq livres, de cet auteur peu connu.

CAPOLLINI (Michel-Ange), compositeur italien, au commencement du dix-septième siècle, a fait exécuter à Mantoue un oratorio de sa composition, intitulé *Lamento di Maria Vergine, accompagnato dalle Lagrime di santa Maria Maddalena e di S. Giovanni per la morte di Giesù Christo, rappresentato in musica in stile recitativo nella chiesa de' Santi Innocenti di Mantua*, 1627.

CAPORALE (André), violoncelliste, a eu de la renommée en Angleterre, vers le milieu du dix-huitième siècle. Il était né en Italie, mais on ignore en quel lieu et en quel temps précis. Il arriva à Londres en 1735, s'y fixa, et devint l'artiste en vogue pour son instrument. Il ne possédait pas de grandes connaissances dans la musique, et son jeu laissait désirer plus de brillant et de fermeté dans l'exécution des passages difficiles; mais il tirait un beau son de son instrument, et il avait du goût et de l'expression. En 1740 il était attaché à l'Opéra Italien, dirigé par Hændel. Il vivait encore en 1749. Au delà de cette époque on ne trouve plus de renseignements sur lui. *Cervetto* (V. ce nom) fut le rival de Caporale.

CAPORITI (François), maître de chapelle de la cathédrale de Fermo (dans les États de l'Église), vécut au milieu du dix-septième siècle. On a imprimé de sa composition : *Motetorum quinque vocum liber primus;* Ancone, 1651, in-4°.

CAPOSÈLE (Le père Horace), frère mineur, né dans le royaume de Naples, a fait imprimer un livre intitulé *Pratica del canto piano o canto fermo;* Naples, 1625, in-fol. Ce traité du plain-chant est fort rare.

CAPOTORTI (Louis), compositeur napolitain, vécut dans les dernières années du dix-huitième siècle et au commencement du dix-neuvième. Il avait fait ses études musicales au Conservatoire de S. Onofrio. A peine sorti de cette école, il écrivit pour le théâtre *Nuovo* une farce intitulée *gli Sposi in risse;* puis il fit exécuter au Fondo l'oratorio *le Piaghe di Egitto.* En 1802 il donna au théâtre des Fiorentini *l'Impegno superato.* L'année suivante il écrivit pour le théâtre Saint-Charles l'*Obedde ed Alamaro*, et en 1805, pour le même théâtre, *il Ciro*, puis *Enea in Cartagine.* Plus tard il donna au petit théâtre des *Fiorentini : Bref il sordo*, qui fut aussi joué à Rome, et fit représenter à Saint-Charles en 1813, pour le jour de fête de Napoléon, *Marco Curzio.* Ses derniers ouvrages furent le petit drame *Ernesta e Carlino*, joué au théâtre des *Fiorentini* en 1815, et une grande cantate sur la poésie du chevalier Ricci, qui fut exécutée au théâtre Saint-Charles. On connaît aussi en manuscrit plusieurs messes et psaumes de Capotorti.

CAPPA (Giorgio), un des bons élèves de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Nicolas Amati, s'établit dans le Piémont et y fonda l'École de la lutherie de Saluzzio ou Saluces, où demeurait le souverain, dans la dernière partie du dix-septième siècle. Plus tard, Cappa s'établit à Turin, où il travaillait encore en 1712; car il y a des instruments de lui qui portent cette date. Ses basses sont estimées.

CAPPEVAL (CAUX DE). *Voy.* CAUX.

CAPPONI (GIOVANNI-ANGELO), compositeur de l'école romaine, vivait vers le milieu du dix-septième siècle. Il a fait imprimer en 1650 un recueil de messes et de psaumes à huit voix, avec un *Miserere* à neuf. On connaît aussi de lui des psaumes et des litanies à cinq, publiés à Rome en 1654. L'abbé Baini, cite dans ses *Mémoires sur la vie et les ouvrages de Palestrina* (n^le^ 315) une messe sur les notes *ut, re, mi, fa, sol, la*, de Capponi, laquelle se trouve en manuscrit dans les archives de la chapelle Sixtine. Kircher, qui donne à Capponi la qualité de chevalier (*Musurg.* t. I, p. 611), a rapporté de lui un fragment d'un *Cantabo Domino* à 4 voix de soprano, assez bien écrit.

Un autre compositeur nommé *Capponi* a vécu vers la fin du seizième siècle. Il paraît qu'il était au service du duc de Savoie, car il a écrit la musique du *Triomphe de Neptune*, sorte de cantate, pour une fête navale que ce prince donna à *Mille Fonti*.

CAPPUS (JEAN-BAPTISTE), né à Dijon vers le commencement du dix-huitième siècle, fut pensionnaire de cette ville pour la musique, et maître ordinaire de l'académie. On a de lui les ouvrages suivants : 1° *Premier Livre de pièces de viole et de basse continue;* Paris, Boyvin, 1730, in-4° obl. — 2° *Premier Recueil d'airs sérieux et à boire;* Paris, 1732, in-4°. — 3° *Second Recueil, id.;* Paris, 1732, in-4°. — 4° *Sémélé, ou la Naissance de Bacchus, cantate à voix seule, avec symphonie;* Paris, 1732, in-fol. — 5° *Second Livre de pièces de viole;* Paris, 1736, in-4°. Ce musicien a écrit aussi *les Plaisirs de l'hiver*, divertissement en un acte, représenté devant la reine, au château de Versailles, le 13 novembre 1730. Enfin Cappus est auteur d'une *Petite Méthode de musique;* Paris, 1747, in-4° obl.

CAPRANICA (CÉSAR), professeur de musique à Rome, vers la fin du seizième siècle, a écrit et publié un petit traité de musique sous ce titre : *Brevis et accurata totius musicæ notitia;* Rome, 1591, in-4°. Cet opuscule a été réimprimé à Palerme en 1702, par les soins de Vincenzo Navarra, prêtre bénéficié de la cathédrale, avec quelques corrections de l'éditeur. C'est un ouvrage de peu de valeur.

CAPRANICA (MATTEO), compositeur italien, né à Rome, a écrit plusieurs opéras au nombre desquels on remarque *Aristodemo*, joué au théâtre *Argentina*, vers 1746. Reichardt a cité un *Salve Regina* pour voix de soprano, avec accompagnement d'instruments à cordes, composé par ce maître. Ce fut Capranica qui termina l'opéra de Leo, *la Finta Frascatana*, parce que l'illustre maître fut frappé d'apoplexie en écrivant cet ouvrage.

CAPRANICA (ROSA), cantatrice italienne, élève de la célèbre Mingotti, était engagée à la cour de Bavière en 1770. Suivant l'abbé Bertini (*Dizzion. stor. crit. degli scrittori di musica*), elle était de la même famille que les précédents. Sa voix était fort belle, et son chant gracieux : elle eut des succès non-seulement à Munich, mais aussi en Italie et particulièrement à Rome. Elle épousa le violoniste Lops, élève de Tartini, musicien de la cour de Bavière, et se rendit en Italie avec lui, en 1792.

CAPRICORNUS (SAMUEL). *Voyez* BOCKSHORN.

CAPRIOLI (ANTOINE), en latin *Capreolus*, musicien né à Brescia, vécut dans la seconde moitié du quinzième siècle et au commencement du seizième. On trouve des pièces de sa composition dans le recueil rarissime imprimé par Octave Petrucci de Fossombrone, à Venise, en 1504, sous le titre de *Canti cento cinquanta*. Caprioli fut aussi l'un des auteurs de ces pièces si originales et si intéressantes connues sous le nom de *Frottole*, lesquelles, par leur style libre autant qu'élégant, semblent avoir été une protestation des artistes italiens contre les formes sévères introduites dans leur patrie par les musiciens belges. On en trouve onze de sa composition dans le quatrième livre publié par le même éditeur, sous le titre de *Strambotti, ode, frottole, sonetti, et modo di cantar versi latini e capituli* (sans nom de lieu, d'imprimeur et sans date). Quelques pièces du même se trouvent aussi dans les livres 7° et 8° des collections de *Frottole* imprimées par le même Petrucci.

CAPRIOLI, ou CAPRIOLO (JEAN-PAUL), chanoine régulier de Saint-Sauveur à Modène, au commencement du dix-septième siècle, s'est fait connaître comme compositeur par quelques œuvres pour la chambre et l'église, parmi lesquelles on remarque : 1° *Canzonette à tre voci, libro primo;* Venise, Jacques Vincenti, 1602, in-4°. — 2° *Sacræ cantiones 1 et 2 vac.;* Mutinæ, apud Julian. Cassianum, 1618.

CAPRON (. . .), habile violoniste et l'un des meilleurs élèves de Gaviniès, débuta au Concert spirituel en 1768. Il publia, en 1769, six so-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

nales pour le violon, op. 1, et l'année suivante six quatuors, op. 2. Capron avait épousé en secret la nièce de Piron, qui, devenu aveugle, feignit de n'en rien savoir; mais il disait quelquefois : *Je rirai bien après ma mort : ma bonne Nanette a le paquet.* En effet, lorsqu'on fit l'ouverture du testament qu'il avait fait, on trouva ces mots : *Je laisse à Nanette, femme de Capron, musicien*, etc.

CAPSBERGER. *Voy.* KAPSBERGER.

CAPUANA (Le docteur MARIO), compositeur et maître de chapelle du sénat et de la cathédrale de *Noto*, en Sicile, vers le milieu du dix-septième siècle. On connaît sous ce nom : 1° *Motetti a* 2, 3, 4 *e* 5 *voci*, op. 3; Venise, 1649, in-4. — 2° *Messa de' Defonti, a* 4 *voci*; Venise, Al. Vincenti, 1650, in-4°.

CAPUANI (LE P. BAPTISTE), né à Correggio vers 1540, et mineur conventuel au couvent de cette ville, fut visiteur apostolique des religieuses de France, théologien distingué et prédicateur. Le P. Capuani a travaillé à la réformation du chant pour les couvents de son ordre, et a laissé en manuscrit dans celui de Correggio : 1° *Introit. Propr. de tempore*, in-fol., daté du 29 juillet 1582. — 2° *Introit. Commun. Sanctorum, et Propr. Sanctorum*, in-fol. — 3° Plusieurs messes entières, gr. in-fol. daté du 10 août 1582; — 4° *Antifone de' Santi propril*, in-fol., 15 août 1583. — 5° *Antiphonæ Sanctorum et de Communi*. Le P. Capuani était lié d'amitié avec le P. Jérôme Diruta, avec qui il vécut au couvent de Correggio. (*Voy.* DIRUTA).

CAPUTI (ANTOINE), compositeur italien qui vivait en 1754, s'était fixé en Allemagne, et y a fait représenter un opéra de *Didone abbandonata*. On connaît aussi un concerto de flûte de sa composition, en manuscrit.

CAPUZZI (JOSEPH-ANTOINE), maître de violon à l'institut musical de Bergame, et directeur de l'orchestre de Sainte-Marie-Majeure, naquit à Brescia en 1740, et non à Venise, comme on le dit dans le *Dictionnaire des musiciens* de 1810, d'après l' *Indice de' teatri spettacoli*, de 1787-1788. M. Caffi assure cependant que Capuzzi était né à Bergame. Il eut pour maître de violon Nazari, un des meilleurs élèves de Tartini, et reçut des leçons de composition de Ferdinand Bertoni, à Venise. En 1796 il fit un voyage à Londres, où il composa la musique d'un ballet intitulé : *la Villageoise enlevée, ou les Corsaires;* il mourut à Bergame le 28 mars 1818, à l'âge de soixante-cinq ans. On a de lui : Trois œuvres de quintetti, publiés à Venise, deux œuvres de quatuors, gravés à Vienne, et deux concertos de violon. Il a composé la musique de plusieurs opéras et farces italiennes, qui ont eu du succès, ainsi que plusieurs ballets.

CARACCIOLO (PAUL), compositeur, né à Nicosia, en Sicile, vers le milieu du seizième siècle, a publié : *Madrigali a cinque, libro* 1°; Palerme, sans date. Cet ouvrage a été réimprimé à Venise, chez l'héritier de Jérôme Scotto en 1582, in-4°.

CARACCIOLO (PASCAL), marquis d'Arena et duc de Sorrento, gentilhomme de la chambre du roi des Deux-Siciles, est neveu du marquis de Caracciolo, ambassadeur de Naples à Paris, qui fut chef du parti des piccinistes, et se montra ardent adversaire de Gluck et de sa musique. Pascal Caracciolo fit ses études au collége des Carracioli et y apprit les éléments de la musique. Entré dans le monde, il fut chargé de quelques emplois importants; mais il ne cessa pas de cultiver l'art pour lequel il s'était senti une vocation décidée dès son enfance. Les productions musicales du marquis d'Arena sont : 1° Une cantate à 3 voix, intitulée *il Ritorno*. — 2° Deux messes à grand orchestre. — 3° *Coriolano*, cantate à 4 voix. — 4° *Il Finto Pastore*, cantate à 3 voix. — 5° Le psaume *Dixit Dominus* à grand orchestre. — 6° *L' Amor costante*, cantate à 3 voix. — 7° Nocturne avec violes et instruments à vent. — 8° Quatuor pour piano, flûte, clarinette et alto. — 9° Cantate à 2 voix pour ténor et basse. — 10° *Salve Regina* à grand orchestre. — 11° *Magnificat*, idem. — 12° *Credo*, idem. — 13° *Tantum ergo*, idem. — 14° Deux motets à 2 chœurs et orchestre. — 15° Cantate à 3 voix, chœur et orchestre, exécutée la première fois à la séance d'installation de l'Académie des *Cavalieri*, dans le palais Calabritto, en 1816, à l'occasion du retour du roi Ferdinand Ier dans ses États.

CARADORI-ALLAN (MADAME), connue d'abord sous le nom de mademoiselle *de Munck*, naquit en 1800 dans la maison palatine, à Milan. Son père, baron de Munck, était Alsacien et ancien colonel au service de France. L'éducation musicale de Mlle de Munck fut entièrement l'ouvrage de sa mère, sans la participation d'aucun secours étranger. La mort du baron de Munck et la situation malheureuse de sa famille, qui en fut la suite, obligèrent sa fille à chercher une ressource dans ses talents. Après avoir parcouru la France et une partie de l'Allemagne, elle passa en Angleterre, où elle prit le nom de *Caradori*, de la famille de sa mère. Elle débuta au théâtre du roi, le 12 janvier 1822, par le rôle du page dans *les Noces de Figaro*, et successivement elle chanta dans *Elisae Claudio*, *Corradino*, et *la Clemenza di Tito*, comme *prima donna*. Sa

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

voix pure et flexible, la justesse de son intonation et plusieurs autres qualités assurèrent son succès. Mais c'est surtout comme cantatrice de concert qu'elle obtint la faveur publique: elle s'est fait entendre à Brighton, à Oxford, à Bath, à Bristol, à Glocester, etc., et partout elle a reçu des applaudissements. Madame Caradori a publié plusieurs romances de sa composition à Paris et à Londres. Dans la saison du carnaval, en 1830, elle a chanté avec succès au théâtre de *la Fenice*, à Venise. Vers 1835 elle s'est fixée en Angleterre et a chanté dans les festivals de Norwich, de Manchester et de Birmingham.

CARAFA (Philippe), de la maison des princes napolitains de ce nom, fut un des plus célèbres joueurs de luth et de guitare à sept cordes, appelée en Italie *bordelletto alla taliana*. Il vivait à la fin du seizième siècle et dans les premières années du dix-septième. Cerreto en parle (*Prattica musicale*, lib. I, p. 155) comme brillant encore par son talent en 1601.

CARAFA (Joseph), littérateur napolitain, fixé à Rome vers le milieu du dix-huitième siècle, est auteur d'un livre intitulé *de Capella regis utriusque Siciliæ et aliorum principum liber unus;* Romæ, 1749, in-4°.

CARAFA (Michel), de la noble famille de ce nom, né à Naples le 28 novembre 1785, a commencé l'étude de la musique au couvent de *Monte Oliveto*, à l'âge de huit ans. Son premier maître fut un musicien mantouan nommé Fazzi, habile organiste. Francesco Ruggi, élève de Fenaroli, lui fit faire ensuite des études d'harmonie et d'accompagnement, et plus tard il passa sous la direction de Fenaroli lui-même. Enfin, dans un séjour qu'il fit à Paris, il reçut de Cherubini des leçons de contrepoint et de fugue. Quoiqu'il eût écrit dans sa jeunesse, pour des amateurs, un opéra intitulé *il Fantasma*, et qu'il eût composé vers 1802 deux cantates, *il Natale di Giove*, et *Achille e Deidamia*, dans lesquels on trouve le germe du talent, néanmoins il ne songea d'abord à cultiver la musique que pour se délasser d'autres travaux : il embrassa la carrière des armes. Admis comme officier dans un régiment de hussards de la garde de Murat, il fut ensuite nommé écuyer du roi dans l'expédition contre la Sicile, et chevalier de l'ordre des Deux-Siciles. En 1812 il remplit auprès de Joachim les fonctions d'officier d'ordonnance dans la campagne de Russie, et fut fait chevalier de la Légion d'honneur.

Ce ne fut qu'au printemps de, l'année 1814 que M. Carafa songea à tirer parti de son talent, et qu'il fit représenter son premier opéra intitulé *il Vascello l' Occidente*, au théâtre *del Fondo*. Cet ouvrage, qui eut beaucoup de succès, a été suivi de *la Gelosia corretta* au théâtre des Florentins, en 1815; de *Gabriele di Vergi*, au théâtre *del Fondo*, le 3 juillet 1816; d'*Ifigenia in Tauride*, à Saint-Charles, en 1817; d'*Adele di Lusignano*, à Milan, dans l'automne de la même année; de *Berenice in Siria*, au théâtre de Saint-Charles, à Naples, dans l'été de 1818, et de l'*Elisabeth in Derbishire*, à Venise, le 26 décembre de la même année. Au carnaval de 1819, M. Carafa a écrit dans la même ville *il Sacrifizio d'Epito*, et l'année suivante il a fait représenter à Milan *gli Due Figaro* En 1821 il a débuté sur la scène française par l'opéra de *Jeanne d'Arc*, qu'il avait composé pour le théâtre Feydeau : cet ouvrage n'a pas eu le succès qu'aurait dû lui procurer la musique, car il s'y trouvait de belles choses. Après la mise en scène de cet opéra, M. Carafa alla à Rome, où il écrivit *la Capriciosa ed il Soldato*, qui eut beaucoup de succès. Il y composa aussi la musique du *Solitaire* pour le théâtre Feydeau de Paris, et celle de *Tamerlano*, qui était destiné au théâtre Saint-Charles de Naples, mais qui n'a pas été représenté. De tous les opéras de M. Carafa, celui qui a obtenu le succès le plus populaire est *le Solitaire*. Il s'y est glissé des négligences dans la partition, mais on y trouve des situations dramatiques bien senties et bien rendues. Après la représentation de cette pièce, qui eut lieu à Paris au mois d'août 1822, M. Carafa retourna à Rome pour y écrire *Eufemio di Messina*, où il y a quelques beaux morceaux, entre autres un duo dont l'effet est dramatique. Cet ouvrage eut une réussite complète. En 1823, le compositeur donna à Vienne *Abufar*, dont les journaux ont vanté le mérite. De retour à Paris, M. Carafa y fit représenter *le Valet de chambre*, dans la même année; en 1823 il donna *l'Auberge supposée*, et en 1825 *la Belle au bois dormant*, grand opéra. Dans l'automne de 1825 il avait aussi écrit *il Sonnambulo*, à Milan; puis il fit représenter à Venise le *Paria*, au mois de février 1826.

En 1827, il vint se fixer à Paris, dont il ne s'est plus éloigné. Le 19 mai de cette année il fit représenter un opéra en un acte intitulé *Sangarido;* cet ouvrage n'eut point de succès. Il fut suivi de *la Violette*, opéra en trois actes, dont M. Leborne avait composé quelques morceaux; de *Masaniello*, en trois actes, ouvrage rempli de belles choses et qu'on peut considérer comme le chef-d'œuvre de M. Carafa (joué en 1828); de *Jenny*, en trois actes, qui n'eut qu'un succès incertain en 1829; de *la Fiancée de Lammermoor*, opéra italien écrit pour Mlle Sontag, d'un

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ballet en trois actes intitulé *l'Orgie* (à l'Opéra, en 1831); de *la Prison d'Édimbourg*, en 1833, ouvrage qui réussit peu, mais qui méritait un meilleur sort, enfin de *la Grande-Duchesse*, opéra en quatre actes, représenté à l'Opéra-Comique. Il a aussi écrit, en 1833, *une Journée de la Fronde*, et *la Maison du rempart*. Enfin il a composé quelques morceaux pour la partition de *la Marquise de Brinvillers*. En 1837, il a succédé à Lesueur comme membre de la classe des beaux-arts de l'Institut. Après la mort du clarinettiste Beer, M. Carafa a été nommé directeur du Gymnase de musique militaire; mais cette école fut supprimée quelques années après. M. Carafa est aussi professeur de composition au Conservatoire de musique de Paris.

On a souvent reproché à cet artiste de remplir ses ouvrages de réminiscences et d'imitations; il faut avouer qu'il ne choisit pas toujours ses idées comme il pourrait le faire. Il écrit vite et négligemment, suivant l'usage des compositeurs italiens; mais, s'il avait voulu prendre plus de soin de ses partitions, on peut juger, par les bonnes choses qui s'y trouvent, que sa réputation aurait plus d'éclat.

CARAFA (Marzio-Gaetano), prince de Colobrano et duc d'Alvito, cousin du précédent, est né à Naples en 1798. Après avoir achevé ses études de littérature et de philosophie, il s'est livré avec ardeur à la lecture des meilleurs ouvrages italiens concernant la musique, et a étudié pendant cinq années les principes de cet art sous la direction de Gabriel Prota. En 1808, Salini, vieux maître de l'école de Durante, lui a donné des leçons de contrepoint jusqu'en 1811, époque où le prince devint élève de Fioravanti, pour le style idéal et l'instrumentation. La première production de cet amateur distingué est un *Miserere* à 4 voix, qui porte la date de 1819. Ses ouvrages se sont ensuite succédé dans l'ordre suivant : 1° *Dafne*, cantate à 4 voix et orchestre, 1819. — 2° *Messe de Requiem* à 12 voix réelles et orchestre, remplie de fugues, de canons et de *ricercari* sur le plain-chant : le style en est sévère et néanmoins a l'expression poétique du sens des paroles, 1821. — 3° autre *Messe de Requiem* à 4 voix réelles (2 ténors et 2 basses). — 4° *Miserere* sur la paraphrase de Giustiniani à 8 voix réelles. — 5° Des chœurs pour la tragédie de Monzani, *il Conte della Carmagnola*. — 6° d'autres chœurs pour l'*Adelchi* du même auteur. — 7° deux paraphrases du *Christus* à 6 voix réelles. — 8° Beaucoup de pièces à 4 voix pour la chambre. — 9° Environ 50 airs pour divers genres de voix. Depuis longtemps le prince Carafa s'est occupé de la rédaction d'un *Traité de Théorie musicale*; mais cet ouvrage n'a pas paru jusqu'à ce jour (1860).

CARAFFE (....). Il y a eu deux frères de ce nom dans la musique du roi et à l'Opéra, vers le milieu du dix-huitième siècle. Ils étaient fils d'un musicien qui était entré à l'Opéra en 1699 pour y jouer de la viole, et qui était mort au mois de février 1738. Caraffe, connu sous le nom de *Caraffe l'aîné*, était bon musicien. Il entra à l'Opéra en 1728. Son frère, beaucoup plus jeune, s'est fait connaître par divers ouvrages, entre autres, par de grandes symphonies, au Concert spirituel, en 1752.

CARAMELLA (Honorius-Dominique), ecclésiastique à Palerme, naquit en cette ville, le 15 février 1623, et mourut le 10 février 1661. Mongitore (*Bibl. Sic.*, t. I, p. 291) et Jœcher (*Gelehrt. Lex.*), citent de lui les deux ouvrages suivants, mais n'indiquent ni l'époque ni le lieu de leur impression : 1° *Pictorum et musicorum elogia*. — 2° *Musica pratico-politica, nella quale s'insegna ai principi christiani il modo di cantare un sol motetto in concerto*. Il est douteux que ce dernier livre soit relatif à la musique.

CARAMUEL DE LOBKOWITZ (Jean), évêque de Vigevano, naquit à Madrid, le 23 mai 1606. Après avoir fait de brillantes études et avoir acquis de grandes connaissances dans les mathématiques, la littérature et la philosophie, il entra dans l'ordre de Cîteaux, et professa la théologie à Alcala. Appelé ensuite dans les Pays-Bas, il y prit le bonnet de docteur en théologie, et fut successivement ingénieur dans les guerres qui désolaient alors ces provinces, abbé de Disseinbourg dans le Palatinat, envoyé du roi d'Espagne à la cour de l'empereur Ferdinand III, et capitaine de moines enrégimentés, au siége de Prague, en 1648. A la paix de Westphalie, il reprit ses travaux apostoliques et fut nommé à l'évêché de Campagna, dans le royaume de Naples, par le pape Alexandre VII, et ensuite à celui de Vigevano, dans le Milanais, où il termina sa carrière, le 8 septembre 1682. Parmi les nombreux ouvrages de Caramuel, on remarque celui-ci : *Arte nueva de musica, inventada anno de 600 por S. Gregorio, desconcertada anno de 1026 por Guidon Aretino, restituida a su primera perfeccion anno 1620 por Fr. Pedro de Urena, reducida a este breve compendio anno 1644 por J.-C.*, etc., en Roma, por Fabio de Talco, 1669, in-4°. On trouve l'analyse de ce livre dans le *Giornale de' letterati d'Italia* (1669, p. 124). Caramuel de Lobkowitz y établit que saint Grégoire avait découvert la forme naturelle de la

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

gamme, et que Gui d'Arezzo a gâté ce système naturel en réduisant la gamme à six noms de notes. Il rapporte ensuite que Pierre de Urena a rétabli les choses dans leur ordre normal en ajoutant la septième syllabe (*ni*) aux six autres, et il fait voir que, par cette addition, la main harmonique et les muances deviennent inutiles. Godefroi Walther dit (*Musik. Lexik.*, art. *Lobkowitz*) qu'une édition antérieure du livre de Caramuel avait été publiée à Vienne (en 1645), et imprimée par Cosmerovio. A ce renseignement, Forkel ajoute (*Algem. Litter. der musik*, p. 270) que cette édition a pour titre : *ut, re, mi, fa, sol, la, nova musica*. Le savant auteur de l'histoire de la musique ne s'est-il pas trompé dans cette circonstance, et n'a-t-il pas confondu avec l'édition de Vienne de l'ouvrage de Caramuel, le livre de Buttstedt (*voy.* ce nom)? Cela est d'autant plus vraisemblable que ce titre, *ut, re, mi, fa, sol, la, nova musica*, n'a point de sens, ou du moins qu'il en a un absolument contraire à l'objet du livre; car la nouvelle musique ne consistait pas dans la gamme des six syllabes, mais celle de *ut, re, mi, fa, sol, la, ni*; tandis que le titre de Buttstedt, *ut, re, mi, fa, sol, la, tota musica*, dit exactement ce qu'il doit dire, puisque l'auteur affirme que toute la musique est renfermée dans la gamme des six syllabes.

On trouve différentes choses relatives à la musique dans le *Cursus mathematici* de Caramuel, et dans son livre *Mathesis Audax*, publié à Louvain, en 1642, in-4°. Jacques-Antoine Tardisi, a publié des *Memorie della vita di monsignore Gio. Caramuel de Lobkowitz, vescovo di Vigevano*. Venise, 1760, in-4°.

CARAPELLA (THOMAS), maître de chapelle, né à Naples vers 1680, a publié des *Canzoni a due voci*; Naples, 1728, in-4°. On a aussi de sa composition des *Arie da camera* qui sont restés en manuscrit. Le P. Martini fait l'éloge du style de ce maître, dans son histoire de la musique (t. II). Choron et Fayolle ont reculé d'un siècle l'époque où Carapella a vécu. Son recueil imprimé à Naples par Camille Cavallo, est dédié à l'empereur Charles VI. Les pièces contennes dans cet œuvre sont d'un très-bon style. Les cinq premiers duos sont pour deux voix de soprano, les quatre suivants, pour soprano et contralto, et le dernier pour soprano et basse. Chaque pièce est composée de plusieurs airs et duos, remarquables particulièrement par l'expression et la clarté du style. L'ouvrage inédit de Carapella a pour titre : *Arie gravi per scuola di ben cantare*. L'auteur a voulu que cet œuvre ne servit pas seulement à exercer le chanteur dans le solfége et la vocalisation, mais dans l'expression et l'articulation de la parole. M. le marquis de Villarosa dit de cet ouvrage que la diversité de sentiments, de pensées et d'inspirations passionnées qui brillent dans toutes les pièces du recueil en font une production du plus haut prix. Malgré tant de mérite, Carapella ne put trouver d'éditeur pour le publier; lui-même n'avait pas l'argent nécessaire pour faire les frais de l'impression. Peut-être serait-il allé périr dans la boutique d'un épicier, s'il n'était tombé heureusement dans les mains de Sigismondo (*voy.* ce nom), ancien bibliothécaire du Conservatoire de Naples, qui le sauva de la destruction en le plaçant dans le dépôt qui lui était confié.

Les autres compositions de Carapella sont : 1° *Miserere* à 4 voix avec des versets pour l'orgue, ou sans versets. Cet ouvrage fut écrit pour l'église de *Monte Oliveto*, de Naples, où Carapella était maître de chapelle. — 2° *Peleo e Teti*, cantate composée en 1714 pour les noces du prince de Scalea avec Rose Pignatelli, de la famille des comtes de Monteleone. — 3° Les chœurs de la tragédie *il Domiziano*, du duc Annibal Marchese. — 4° *Il Trionfo della Castità*, oratorio chanté en 1715 dans la maison de la congrégation de Sainte-Catherine, à Celano, près de Naples. — 5° *La Battaglia spirituale*, oratorio dont la partition se conserve chez les Filippini de cette ville.

CARAUSAUX ou CARASAUX, poëte et musicien, naquit à Arras, vers le milieu du treizième siècle. Il nous reste six chansons notées de sa composition. Les manuscrits de la Bibliothèque impériale, n°s 65 (fonds de Cangé) et 7,222, en contiennent quatre.

CARAVACCIO (JEAN), maître de chapelle de l'église de *Sainte-Marie-Majeure*, à Bergame, au commencement du dix-septième siècle, a publié un recueil de psaumes de sa composition, à Venise, en 1620.

CARAVAGGIO (JEAN-JACQUES GASTOLDI DE). *Voy.* GASTOLDI. Gerber a fait, dans son nouveau *Lexique des musiciens*, deux articles de *Caravaggio* et de *Gastoldi*, n'ayant pas vu qu'il s'agissait du même compositeur.

CARAVOGLIA (BARBARA), célèbre cantatrice et *prima donna* au théâtre de Saint-Charles, à Naples, en 1788.

CARAVOGLIO (MARIA), cantatrice, née à Milan vers 1758, chanta en Italie, en Angleterre et en Allemagne, et fut appelée à Londres par Chrétien Bach, vers 1778, pour chanter à ses concerts. En 1784 elle était *prima donna* au théâtre de Prague, et en 1792, à celui de Messine.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Sa voix était agréable, quoique d'un volume peu considérable, et son chant était pur.

CARBASUS (. . .). On a sous ce nom, qui paraît être supposé, un petit écrit intitulé : *Lettre à M. de....., auteur du* Temple du goût, *sur la mode des instruments de musique ;* Paris, 1739, in-12. On ne sait sur quel fondement Blankenburg attribue (dans sa nouvelle édition de la *Théorie des beaux-arts,* de Sulzer) cet opuscule à l'abbé Goujet. La liste des écrits de cet abbé, donnée dans l'un des suppléments de Moreri, ne le cite pas. Barbier n'a point donné de renseignements sur ce pseudonyme dans son Dictionnaire. L'écrit dont il s'agit ne peut être l'ouvrage que d'un homme de goût qui connaissait la musique et qui s'en occupait, et l'abbé Goujet n'était certainement pas cet homme-là. On y fait voir que rien n'était plus ridicule que la passion qui s'était emparée de toute la France, sous le règne de Louis XV, pour la vielle et la musette.

CARBONCHI (Antoine), né à Florence, au commencement du dix-septième siècle, était chevalier décoré de l'ordre de Toscane pour la vaillance dont il avait fait preuve dans les guerres contre les Turcs. Doué d'instinct pour la musique, il se livra à l'étude de la guitare espagnole, et acquit une rare habileté sur cet instrument. Il avait inventé douze manières de l'accorder, dont chacune produisait des effets particuliers. L'ouvrage dans lequel il a fait connaître ces nouveautés a pour titre *le Dodici Chitarre spostate, inventate dal cavaliere Antonio Carbonchi, Fiorentino;* Florence, Franc. Sabatini, 1639, in-fol. La même édition a été reproduite en 1643, avec un nouveau frontispice : *Libro secondo di Chitarra spagnuola, con due alfabeti, uno alla francese, e l' altro alla spagnuola; dedicato all' illustriss. Sig. marchese Bartolomeo Corsini. In Firenze, per Francesco Sabatini, alle scale della Badia,* 1642, in-fol.

CARBONEL (Joseph-Noël), né à Salon, en Provence, le 12 août 1751, était fils d'un berger. Ayant perdu ses parents en bas âge, il fut recueilli par un particulier qui le fit entrer au collége des Jésuites. Ses études terminées, il fut envoyé à Paris pour y étudier la chirurgie ; mais, son goût pour la musique lui ayant fait cultiver, dès sa plus tendre jeunesse, le galoubet, instrument de son pays, il conçut le projet de le perfectionner et d'en faire son unique ressource. Ayant fait un voyage à Vienne, il y connut Noverre, qui y était alors maître de ballets, et qui depuis le fit entrer à l'Opéra pour y jouer du galoubet. Floquet, son compatriote, composa pour lui son ouverture du *Seigneur bienfaisant,* qu'il exécutait derrière le rideau. Par un travail assidu, il parvint à donner à l'instrument qu'il avait adopté tout le développement dont il était susceptible, et à jouer dans tous les tons sans changer de corps. Il a publié une *Méthode pour apprendre à jouer du tambourin ou du galoubet, sans aucun changement de corps, dans tous les tons ;* Paris, 1766. Carbonel est aussi l'auteur de l'article *Galoubet* qu'on trouve dans l'*Encyclopédie.* Il est mort pensionnaire de l'Opéra, en 1804.

CARBONEL (Joseph-François-Narcisse), fils du précédent, né à Vienne, en Autriche, le 10 mai 1773, n'avait que cinq ans lorsque ses parents vinrent se fixer à Paris ; son père lui enseigna les éléments de la musique, et le fit ensuite admettre au nombre des élèves de l'Opéra, vers 1782. Il joua en cette qualité, dans *Tarare,* le rôle de l'Enfant des augures. Lors de l'établissement de l'École royale de chant, en 1783, on l'y admit avec 400 livres de pension. Il reçut à cette école des leçons de Gobert pour le piano, de Rodolphe et de Gossec pour l'harmonie et la composition, de Piccini et de Guichard pour le chant. Plus tard il s'était perfectionné avec Richer, et enfin avec Garat, dont il était l'accompagnateur. Devenu lui-même professeur de chant, il a formé quelques bons élèves, parmi lesquels on remarque madame Scio, célèbre actrice du théâtre Feydeau. Comme compositeur, Carbonel est connu par les ouvrages dont voici les titres : 1° *Six sonates pour le clavecin, avec acc. de violon ad libit., liv. 1 et 2 ;* Paris, le Duc, 1798. — 2° *Pot-pourri sur les airs d'Eliska, pour clav. et viol.* — 3° *Trois sonates, id.;* Paris, Imbault, 1799. — 4° Quelques sonates et morceaux séparés. — 5° Cinq recueils de romances. Carbonel est mort, le 9 novembre 1855, à Nogent-sur-Seine, où depuis vingt-quatre ans il s'était retiré.

CARBONELLI (Étienne), habile violoniste, fut élève de Corelli, à Rome. En 1720 il se rendit en Angleterre sur l'invitation du duc de Rutland, qui le logea dans sa maison. Peu de temps après son arrivée à Londres, il y publia douze solos pour le violon avec basse continue, et les joua souvent en public avec succès. Lors de l'organisation de l'Opéra, il fut placé à la tête de l'orchestre, et devint célèbre par sa brillante exécution. En 1725, il quitta ce théâtre pour passer à celui de Drury-Lane ; mais peu de temps après il s'engagea avec Hændel pour les oratorios. Dans la dernière partie de sa vie il négligea la musique et se fit marchand de vins. Il est mort en 1772.

CARCANO (Alexandre), maître de chapelle

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de l'église Saint-Sylvestre, à Rome, s'est fait connaître par un livre intitulé : *Considerazioni sulla musica antica;* Rome, 1642, in-8°.

CARCANO (Joseph), maître de chapelle aux Incurables, à Venise, naquit à Crema en 1703. Lorsque Hasse quitta Venise pour se rendre à Dresde, il proposa Carcano pour lui succéder au Conservatoire des Incurables. On possède encore dans la bibliothèque de cet établissement les compositions manuscrites de ce musicien. En 1742, on représenta à Venise l'opéra d'*Hamleto*, dont il avait fait la musique. Deux ans auparavant il avait fait exécuter, par les élèves du Conservatoire des Incurables, la cantate intitulée *la Concordia del tempo colla fame*, à 7 voix et orchestre, devant le prince électoral de Saxe, Frédéric-Christian. La poésie de cette cantate était de l'abbé Giovanandi, de Modène. Elle a été publiée à Venise en 1740, in-4°.

CARCASSI (Matteo), né à Florence vers 1792, se livra dès sa jeunesse à l'étude de la guitare, et par des travaux assidus acquit sur cet instrument un degré d'habileté fort remarquable. Venu à Paris plusieurs années après Carulli, il porta plus loin que lui les ressources de son instrument et se fit une réputation brillante, qui fut de quelque préjudice à celle du fondateur de l'école moderne de la guitare. De nouveaux effets ont été imaginés par lui, et le mécanisme du doigter lui doit plusieurs perfectionnements. En 1822 il se rendit à Londres, s'y fit entendre avec succès, et y retourna dans les années 1823 et 1826. En 1824 il fit un voyage en Allemagne, et donna des concerts dans plusieurs grandes villes. Il retourna dans le même pays en 1827, et n'y fut pas moins bien accueilli que la première fois. En 1836 il fit un voyage dans sa patrie. Cet artiste a publié environ 40 œuvres de différents genres pour la guitare ; ces ouvrages ont été gravés à Paris, chez Meissonnier, et à Mayence, chez Schott fils. On y distingue un assez bon style et des traits qui ne sont pas communs. Ils consistent en sonatines, rondeaux détachés, pièces d'études, divertissements, caprices, fantaisies et airs variés. Carcassi est mort à Paris, le 16 janvier 1853.

CARDAN (Jérôme), médecin, géomètre et astrologue, naquit à Pavie en 1501. Il fut élevé dans la maison de son père, qui demeurait à Milan ; mais, à l'âge de vingt ans, il se rendit à Pavie pour y terminer ses études ; deux ans après il y expliqua Euclide. A trente-trois ans il professa les mathématiques, puis la médecine à Milan ; ensuite il enseigna quelque temps à Bologne, et enfin il alla terminer sa carrière à Rome, vers 1576, à l'âge de soixante-quinze ans. On a dit qu'il se laissa mourir de faim, pour ne pas survivre à la honte des fausses prédictions qu'il avait faites sur quelques hommes célèbres de son temps. C'était un homme superstitieux et plein de confiance dans les rêves de l'astrologie judiciaire. Les vices de Cardan lui firent de nombreux ennemis pendant sa vie, et lui-même n'a pas peu contribué à la mauvaise réputation qu'il a laissée après lui, par le portrait affreux qu'il a fait de ses mœurs et de son caractère, dans son ouvrage intitulé *de Vita propria;* Paris, 1643, in-8°. On a de cet auteur un livre intitulé *Opus novum de proportionibus numerorum, motuum, ponderum, sonorum;* Bâle, 1570, in-fol., réimprimé dans la collection de ses œuvres, publiée par Ch. Spon, sous le titre de *Hieronymi Cardani opera;* Lyon, 1663, 10 vol. in-fol. On trouve aussi dans cette collection un traité *de Musica* en 9 chapitres (t. X, p. 105-116), et un petit ouvrage intitulé *Præcepta canendi.*

CARDENA (Pierre-Léon), compositeur dramatique, né à Palerme dans les premières années du dix-huitième siècle, a fait représenter au théâtre de Saint-Samuel, à Venise, un opéra sous le titre de *Creusa*, en 1739.

CARDON (Louis), habile harpiste, d'origine italienne, était petit-fils de Jean-Baptiste Cardoni, pensionnaire de la musique du roi, et neveu de F. Cardon, violoncelliste de l'Opéra. Il naquit à Paris en 1747, et se livra de bonne heure à l'étude de la musique. Son *Art de jouer de la harpe*, l'un des plus anciens ouvrages méthodiques de ce genre, fut publié à Paris en 1785. A l'aurore de la révolution française, cet artiste quitta Paris et se rendit en Russie, où il est mort en 1805. Ses principaux ouvrages sont : 1° Quatre sonates pour la harpe, œuv. 1 ; Paris. — 2° Pièces pour la harpe, etc., œuvre 2e. — 3° Trois duos pour deux harpes, op. 3. — 4° Recueil d'airs choisis, op. 4. — 5° Trois ariettes d'opéras, arr. pour deux harpes, op. 5. — 6° Quatre sonates pour harpe et violon ; Paris, 1780, op. 6. — 7° Quatre id., op. 7. — 8° Quatre id., op. 9. — 9° Deux concertos pour harpe, deux violons, deux hautbois, deux cors, alto et basse, op. 10. — 11° Quatre sonates pour harpe et violon, op. 12. — 12° *L'Art de jouer de la harpe, démontré dans ses principes, suivi de deux sonates*, op. 13. — 13° Quatre sonates pour harpe et violon, op. 14. — 14° Deux symphonies concertantes pour harpe, violon et basse, op. 15. — 15° Quatre sonates pour harpe et violon, op. 16. — 16° Quatre id., op. 17. — 17° Deux symphonies concertantes pour harpe, deux violons et basse, op. 18. — 18° Recueil d'airs variés, op. 19. — 19° Quatuors pour

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

harpe, violon, alto et basse, op. 20. — 20° Concerto pour harpe, deux violons, alto et basse, op. 21. — 21° Quatre sonates pour harpe et violon, op. 22.

CARDON (Pierre), frère du précédent, né à Paris, en 1751, fut élève de Richer pour le chant, et de son oncle pour le violoncelle. En 1788, il était chanteur de la chapelle du roi, à Versailles; il vivait encore en 1811, et donnait des leçons de chant et de violoncelle. Il a publié à Paris : *Rudiments de la musique, ou Principes de cet art mis à la portée de tout le monde, par demandes et par reponses*, in-fol. Un troisième frère de Cardon fut un violoniste distingué.

CARDONNE (Philibert), né à Versailles en 1731, entra fort jeune dans les Pages de la musique du roi, et eut pour maître Colin de Blamont. A l'âge de quatorze ans, et lorsqu'il était encore page, il fit exécuter à la cour, le 4 et le 7 février 1745, un motet à grand chœur de sa composition. En 1748, il fit entendre aussi, dans la chapelle du roi, le psaume *Super flumina Babylonis*. C'était le cinquième motet qu'il avait composé, quoiqu'il n'eût pas encore dix-huit ans. Il entra ensuite comme musicien ordinaire dans la chapelle du roi, et eut les titres d'officier de la chambre de Madame et de maître de violon de Monsieur (depuis lors Louis XVIII). En 1777 il obtint la survivance de Berton comme maître de la musique du roi; mais la révolution française ne lui permit pas de jouir des avantages de cette survivance. En 1752 Cardonne écrivit la musique de la pastorale d'*Amaryllis*, qui fut exécutée au concert de la reine pendant le voyage de Compiègne, le 17 juillet 1752. Son opéra d'*Omphale*, représenté à l'Académie royale de musique le 2 mai 1769, n'eut point de succès. En 1773 il remit en musique l'entrée des *Amours déguisés*, sous le titre d'*Ovide et Julie*, pour les fragments qui furent représentés au mois de juillet.

CARDOSO (Manuel), chapelain du roi Jean III, né à Lisbonne vers le milieu du seizième siècle, a fait imprimer un ouvrage de sa composition, sous ce titre : *Passionarium juxta capellæ regiæ Lusitanæ consuetudinem accentus rationum integre observans;* Leira, 1575, in-fol.

CARDOSO (François-Emmanuel), carme portugais, naquit à Béja, dans la province d'Alentéjo, vers la fin du seizième siècle. Il a publié : 1° *Missæ 5 vocibus concert.;* Lisbonne, 1613. — 2° *Missæ sex vocibus concert.;* Lisbonne, 1625. — 3° *Magnificat sex vocibus concert.;* Lisbonne, 1626, in-fol. — 4° *Missæ de B. Virgine, quaternis et sex vocibus, lib.* 3; ibid., 1646, in-fol. — 5° *Livro que comprehende tudo quante se canta na Semana santa;* ibid., in-fol. Plusieurs autres ouvrages de ce musicien se trouvent en manuscrit dans la bibliothèque du roi de Portugal.

CARDUCCI (Jean-Jacques), compositeur, naquit à Bari, dans le royaume de Naples, vers le milieu du seizième siècle. On trouve quelques pièces de sa composition dans la collection intitulée *il Primo Libro a due voci di diversi autori di Bari;* Venise, 1585.

CARELIO (Antoine), violoniste, né à Messine, en Sicile, a publié des sonates en trois parties, de sa composition; Amsterdam, 1710, in-fol.

CARESANA (Christophe), naquit, selon Gennaro Grossi, en 1635. Il fut nommé organiste de la chapelle royale de Naples, en 1680. Il était aussi maître de chapelle de l'église des Oratoriens ou *Filippini*. Ce maître s'est fait une réputation de compositeur par ses solféges en duos, divisés en deux livres, et publiés à Naples, en 1680, sous le titre de *Solfeggi a più voci sul canto fermo*. Ils sont suivis d'exercices à trois voix sur les intervalles de l'échelle, qui sont incontestablement ce qu'on a fait de mieux en ce genre. Choron a publié à Paris, en 1818, une deuxième édition de ces excellents exercices. On a aussi de la composition de cet artiste distingué : 1° *Ave Maria, Iste confessor, Pange lingua, ed altri inni a due voci;* Naples, *Novello de Bonis*, 1681, in-4° obl. — 2° *Duetti da Camera, libri* 1, 2, 3, 4, 5; Naples, 1693. — 3° *Motteli a* 2, 3 *et* 4 *voci*, op. 3; ibid., 1700, in-4°. On conserve chez les PP. de l'Oratoire ou *Filippini*, à Naples, les compositions de Caresana en manuscrit, dont voici les titres : 1° Trois messes de *Requiem* à 8 voix. — 2° *La Felicità della fede*, oratorio. — 3° *Sancta Lucia*, oratorio. — 4° *Veni Sancte Spiritus*, à 4 voix et orgue. Cet artiste éminent est mort à Naples en 1713.

CARESTINI (Jean), surnommé *Cusanino*, parce que la famille des Cusani de Milan l'avait pris sous sa protection dès l'âge de douze ans, naquit à Monte-Filatrano, dans la marche d'Ancône, et brilla pendant près de quarante ans sur la scène, comme un des meilleurs chanteurs qui fussent connus de son temps. Sa première apparition en public eut lieu à Rome, en 1721, dans la *Griselda* de Bononcini. En 1723 il chanta à Prague, au couronnement de l'empereur Charles VI; l'année suivante il était à Mantoue, et en 1725 il chanta pour la première fois à Venise dans le *Seleuco* de Zuccari. En 1728 il

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

retourna à Rome et y resta jusqu'en 1730. Les principaux ouvrages dans lesquels il chanta furent l'*Alessandro nell' Indie* de Vinci et l'*Artaserse* du même auteur. Senesino ayant quitté l'Angleterre en 1733, Carestini fut appelé pour lui succéder. De là il alla à Parme. En 1754 il était à Berlin; l'année suivante il fut engagé pour Saint-Pétersbourg, et il y resta jusqu'en 1758; ce fut alors qu'il quitta le théâtre pour goûter le repos dans sa patrie; mais il mourut peu de temps après. Hasse, Hændel et d'autres grands maîtres avaient la plus haute estime pour ce célèbre chanteur. Quantz, en parlant de lui, s'exprime ainsi : « Il avait une des plus belles et « des plus fortes voix de contralto, et montait du « *ré* (à la clef de *fa*) jusqu'au *sol* (au-dessus de « la portée, à la clef de *sol*). Il était en outre « extrêmement exercé dans les passages qu'il « exécutait de poitrine, conformément aux prin- « cipes de l'école de Bernacchi et à la manière « de Farinelli; il était très-hardi, et souvent « très-heureux dans les traits. » Carestini joignait à ces avantages celui d'être fort bon acteur et d'avoir un extérieur agréable.

CAREY (Henri), fils naturel de Georges Saville, marquis d'Halifax, fut à la fois poëte et musicien, mais ne s'éleva pas au-dessus du médiocre dans ces deux genres. Ses maîtres de musique furent Linnant, Roseingrave et Geminiani; mais toute l'habileté de ces professeurs ne put développer en lui beaucoup de talent, quoiqu'il fût doué de la faculté d'imaginer des chants heureux. On lui doit la charmante ballade *Sally in our Alley*, devenue populaire. En 1732 il publia six cantates dont il avait fait les paroles et la musique. Il a composé aussi les airs de plusieurs comédies de son temps, entre autres ceux du *Mari provoqué* (Provoked Husband), de *the Contrivances*, et de quelques farces représentées au théâtre de *Goodman fields*. En 1740 Carey réunit en collection toutes les ballades et les chansons qu'il avait composées, et les publia sous ce titre : *the Musical Century, in one hundred english ballads on various subjects and occasions;* Londres, in-4°. Carey était homme de plaisir, dissipateur, et les secours de ses amis furent toujours insuffisants pour le préserver des embarras pécuniaires dans lesquels il se jetait sans cesse. Ses folies finirent par le mettre dans une position si déplorable qu'il se tua de désespoir, le 4 octobre 1743.

CARIBALDI (Joachim), né à Rome en 1743, fut le meilleur bouffe chantant de son temps. Lorsque Devismes fit revenir les bouffons à Paris en 1778, Caribaldi fut compris dans la composition de la troupe. Voici ce qu'en dit la Borde (*Essai sur la musique*, tome 3, page 319) : « Il met dans ses rôles toute l'expression « qu'une musique parfaitement rendue peut leur « procurer; une voix naturelle, douce, ex- « trêmement souple; une exécution variée et « pleine d'agréments, l'art de déclamer par- « faitement et de prononcer supérieurement : « voilà ce qui distingue particulièrement Cari- « baldi et l'a fait accueillir avec transport sur le « théâtre de Paris, quoique les Français ne soient « pas encore au point de connaître tout son « mérite. »

CARIBEN (L'abbé), chantre de la cathédrale de Toulouse, est auteur d'une *Méthode de plain-chant;* Toulouse, 1844, 1 vol. in-12. C'est un ouvrage de peu de valeur au point de vue de la méthode, et qui fourmille d'erreurs.

CARIO (Jean-Henri), musicien du conseil et veilleur de la tour de l'église Sainte-Catherine à Hambourg, naquit en 1736 à Eckernforde, dans le Holstein. A l'âge de quatre ans il fut conduit à Hambourg, où il passa successivement sous la direction de trois maîtres célèbres, Telemann, Charles-Philippe-Emmanuel Bach et Schwenke. Le dernier lui enseigna à jouer de la trompette, instrument sur lequel Cario acquit une habileté extraordinaire. Tous les sons qu'il en tirait étaient égaux en pureté, en force ou en douceur. Son agilité, sa précision dans les traits étaient incomparables. Il avait inventé une sorte de trompette à clefs avec laquelle il jouait dans tous les tons. Il se créait lui-même des difficultés inouïes pour avoir le plaisir de les vaincre. Ainsi Gerber rapporte (*Neues Lexik. der Tonk.*) qu'on l'entendit un jour exécuter un grand prélude en *mi* bémol mineur. Sans doute il se servait de la main pour former quelques demi-tons, mais son mérite n'en est pas moins grand s'il a pu donner aux notes presque bouchées une force qui approchât des sons ouverts. Cario vivait encore en 1800, et, quoiqu'il fût âgé de soixante-quatre ans, il n'avait rien perdu de son talent.

Son fils, Jean-Pierre-Henri, organiste de l'église anglicane à Hambourg, s'est fait connaître par une marche pour le piano, publiée chez Cranz dans la même ville, par des variations sur une chanson de l'*Egmont*, de Gœthe, composée par Reichardt (chez Boehme, à Hambourg), et par quelques autres petites pièces.

CARISSIMI (Jacques), compositeur célèbre, naquit vers 1604 à *Marino*, bourg et forteresse à cinq lieues et demie environ de Rome (1).

(1) Dans la première édition de cette *Biographie*, j'ai dit

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

On sait que c'est dans cette ville qu'il apprit la musique, mais on ignore le nom du maître qui le dirigea dans ses études : quoi qu'il en soit, il est vraisemblable que Carissimi ne dut guère qu'à lui-même le talent qu'il acquit dans son art, car on remarque dans ses ouvrages plus d'invention que de savoir à l'égard de l'ancien style des écoles d'Italie. Lorsqu'il eut atteint l'âge de vingt ans, il fut conduit à Assise par le délégué de cette époque, et y exerça les fonctions de maître de chapelle pendant plusieurs années. De retour à Rome en 1628, il obtint la place de maître de chapelle de l'église Saint-Apollinaire du collége germanique, et en remplit les fonctions jusqu'à la fin de sa vie. Jamais il ne sortit des États de l'église et ne donna ni ne reçut de leçons de musique et de composition ailleurs que dans la capitale du monde chrétien. C'est donc sans aucun fondement que le Cerf de la Vieville de Fresneuse prétend (*Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, 3me partie, p. 202; Bruxelles, 1706, in-12) que Carissimi *s'était longtemps formé en faisant chanter ses pièces aux Théatins de Paris*. On ne voit point à quelle époque le compositeur aurait pu se rendre en France, y devenir maître de musique des Théatins de Paris, et y faire chanter *longtemps* ses ouvrages. Avant Mazarin on ne connaît guère de musicien italien qui soit venu en France, si ce n'est Baltazarini; or Kircher, qui a fait imprimer sa *Musurgie* à Rome en 1649, et qui était l'ami de Carissimi, dit que celui-ci était depuis longtemps maître de chapelle de l'église Saint-Apollinaire, du collége allemand à Rome (1), et les renseignements recueillis par M. l'abbé Pietro Alfieri démontrent que l'illustre compositeur n'a point fait de voyage à l'étranger. On ne comprend pas d'ailleurs comment Carissimi se serait formé le goût à Paris, où il était fort mauvais au dix-septième siècle. De Fresneuse n'a avancé ce fait singulier que dans l'intérêt de la mauvaise cause qu'il défendait, de la suprématie des musiciens français sur les italiens.

Gerber (*Historisch-Biographisches Lexik der Tonkünstler*), et d'après lui les auteurs du *Dictionnaire des musiciens* (Paris, 1810), ont dit que Carissimi fut maître de la chapelle pontificale : c'est une erreur que j'ai copiée dans la *Revue musicale* (t. IV, p. 419). Le fait n'a aucun fondement, et l'on ne voit pas que cet artiste ait rempli d'autres fonctions que celles de maître de chapelle de l'église Saint-Apollinaire. Carissimi mourut en 1674, et fut inhumé dans cette même église. La congrégation et académie de Sainte-Cécile, dont il avait été membre, lui fit un service solennel dans l'église du couvent de Sainte-Madeleine, où elle était alors établie.

Parmi les compositeurs italiens du dix-septième siècle, Carissimi est un de ceux qui ont le plus contribué au perfectionnement du récitatif, mis en vogue depuis peu de temps par Jules Caccini, Peri et Monteverde. Il avait de l'affection pour cette partie de la musique; c'est à lui que Kircher dut les renseignements dont il avait besoin pour traiter du récitatif dans sa *Musurgie*. S'il ne fut pas l'inventeur de la cantate proprement dite, on peut du moins le considérer comme un des maîtres qui contribuèrent le plus efficacement à en perfectionner les formes, et qui, par la beauté de leurs ouvrages en ce genre, les firent substituer aux madrigaux, dont le système ne se trouvait plus en harmonie avec le style pathétique et dramatique que l'invention de l'Opéra avait mis à la mode. Il fut aussi un des premiers compositeurs italiens qui ôtèrent à la basse instrumentale d'accompagnement la monotonie et la lourdeur qu'elle a dans les ouvrages de Peri, de Caccini, et même de Monteverde : il lui donna du mouvement et de la variété dans les formes. Le chant de Carissimi a de la grâce; on y remarque surtout une expression vraie et spirituelle, soutenue par une harmonie qui, sans être aussi savante que celle des maîtres de l'ancienne école romaine, est cependant très-pure. Sa musique est, de toute évidence, le type de la musique moderne. Perfectionnée par ses élèves Bassani, Cesti, Bononcini, et surtout par Alexandre Scarlatti, sa manière a conduit par degrés au style de la musique du dix-huitième siècle. Aussi fécond qu'original, Carissimi a écrit un nombre considérable de messes, de mo-

que Carissimi était né à Padoue vers 1582. J'ai suivi, pour ce qui concerne le lieu de la naissance, l'indication donnée par Spiridione, dans la préface du recueil intitulé *Musica romana*; quant à la date, je l'ai fixée d'après Mattheson, qui attribuait à Carissimi l'âge de 90 ans en 1672. Au reste, j'ai dit aussi dans la première édition de cette *Biographie* : « Il n'a été recueilli que peu de renseignements sur la « vie de ce grand artiste; peut-être en trouverait-on davantage dans les *Notices sur les maîtres de l'école romaine*, par Octave Pitoni; mais ces notices, restées en « manuscrit, etc. » Or ma conjecture s'est justifiée par le fait; car M. l'abbé Pietro Alfieri, ayant eu communication du manuscrit de Pitoni par l'obligeance de M. Angelo Scardavelli, maître de l'hospice de Saint-Michel, qui l'avait également mis à la disposition de l'abbé Baini, en a tiré les renseignements qu'il a publiés dans ses *Brevi Notizie storiche sulla congregazione ed accademia de' maestri e professori di musica di Roma sotto l' invocazione di Santa Cecilia* (Rome, 1815, in-8°, p. 84-88), et qui me servent de guide dans la présente édition.

(1) Jacobus Carissimus excellentissimus et celebris famæ symphoneta, ecclesiæ Sancti Apollinaris collegii Germanici multorum annorum spatio musicæ præfectus dignissimus, etc. (Musurg., t. I, p. 608.)

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tets, de cantates et d'oratorios; Maison n'a imprimé qu'une faible partie de ses ouvrages; de là, leur excessive rareté. Pitoni dit que l'on conservait de son temps, dans le Collége germanique, le portrait de Carissimi et la collection de toutes ses compositions; mais depuis longtemps il n'existe plus ni musique ni portrait dans le collége. A l'époque de la suppression des Jésuites, tout ce qui se trouvait dans les archives musicales de Saint-Apollinaire et de l'église *del Jesù* fut vendu au poids du papier. Le chanoine Massagnoli, que M. l'abbé Altieri a connu dans sa jeunesse, disait que, par un heureux hasard, il avait racheté à vil prix environ trois mille livres pesant de la musique de l'église Saint-Apollinaire; mais les œuvres de Carissimi ne s'y trouvaient plus et avaient été déjà anéanties. J'ai recueilli sur ces productions les renseignements qu'on va lire :

1° La bibliothèque de M. l'abbé Santini, de Rome, renferme deux recueils de motets à deux, trois et quatre voix, composés par Carissimi, et publiés à Rome en 1664 et 1667. On connaît aussi de lui : *Concerti sacri a* 2, 3, 4 e 5 *voci;* Rome, Mascardi, 1675. — 2° *Missæ* 5 *et* 9 *vocum cum selectis quibusdam cantionibus;* Cologne, 1663 et 1666, in-fol. — 3° Sous le numéro 233 du catalogue de la musique du docteur Burney, on trouve un volume manuscrit qui contenait des messes de Carissimi en partition. — 4° *Lauda Sion,* à huit voix, en manuscrit (bibliothèque de M. l'abbé Santini). — 5° *Nisi Dominus,* à huit voix (*idem*). — 6° Messe à douze voix sur la chanson de *l'Homme armé.* Cette messe, qui est vraisemblablement la dernière qu'on a écrite sur cette mélodie, existe en ms. dans les archives de la chapelle pontificale à Rome (*voy.* les *Mém. sur la vie et les ouvrages de Pierluigi de Palestrina,* par l'abbé Baini, t. I, n° 431). La Bibliothèque impériale de Paris possède en manuscrit plusieurs oratorios de Carissimi, dont les titres suivent : — 7° *Histoire de Job,* à trois voix et basse continue. — 8° *La Plainte des Damnés,* à trois voix, deux violons et orgue : cette pièce a eu une grande célébrité. — 9° *Ézéchias,* à quatre voix, deux violons et orgue. — 10° *Balthazar,* à cinq voix, deux violons et orgue. — 11° *David et Jonathas,* à cinq voix, deux violons et orgue. — 12° *Abraham et Isaac,* à cinq voix et orgue. — 13° *Jephté,* à six et sept voix. Cet ouvrage passe pour le chef-d'œuvre de Carissimi. Kircher a publié un fragment du chœur *Plorate filii Israël,* de cet oratorio, comme un modèle d'expression douloureuse (voy. *Musurg.*, t. I, p. 604 et seq.); ce morceau est en effet fort beau. — 14° *Le Jugement dernier,* à trois chœurs, deux violons et orgue. — 15° *Le Mauvais Riche,* à deux chœurs, deux violons et basse. — 16° *Jonas,* à deux chœurs, deux violons, et basse. Je ne cite point ici l'oratorio de *Salomon,* que le Cerf de la Vieville de Freneuse et quelques autres auteurs ont attribué à Carissimi, et qui est de Cesti. La bibliothèque du Conservatoire impérial de musique de Paris possède en deux volumes in-folio, manuscrits, beaucoup de motets et de cantates de Carissimi. On trouve aussi dans ces volumes quelques pièces comiques où ce compositeur a mis beaucoup d'esprit. Ces pièces sont : — 17° *Les Cyclopes,* à trois voix. — 18° *Testament d'un âne,* plaisanterie à deux voix. — 19° *Plaisanterie sur l'Introit de la messe des Morts,* canon à deux voix. — 20° *Plaisanterie sur la barbe,* à trois voix. Parmi ces pièces, on trouve la déclinaison du pronom latin *hic, hæc, hoc,* à quatre voix; Choron l'a fait graver sous le nom de Carissimi, mais il est de Dominique Mazzocchi, et c'est sous le nom de ce dernier qu'il a été imprimé en 1643. — 21° Vingt-deux cantates de Carissimi, pour voix seule avec basse continue, ont été gravées à Londres au commencement du dix-huitième siècle, d'après un manuscrit original qui a passé ensuite dans les mains de Burney, et qui n'a été vendu après sa mort que pour la modique somme de 1 livre 2 schellings (environ 27 francs 50 centimes), tandis que d'autres objets de peu de valeur ont été portés à des prix excessifs. Il paraît que Burney n'avait fait l'acquisition de ce manuscrit qu'après la publication du quatrième volume de son *Histoire de la musique,* car les fragments des cantates qu'il y a publiés ont été tirés d'un manuscrit de l'église du Christ à Oxford. On trouve ces fragments avec une analyse de leurs beautés, pages 143-150 du même volume. Hawkins a aussi publié dans son *Histoire générale de la musique* (tome IV, page 489) un petit duo de Carissimi. Enfin on a publié de ce maître des *Arie da camera co'l basso continuo;* Rome, 1667, in-4° obl. Quelques motets de ce compositeur ont été insérés dans la collection publiée à Bamberg en 1665, par le P. Spiridione, sous le titre de *Musica Romana.* Dans la collection des *Airs sérieux et à boire,* imprimée par Ballard, on trouve quelques morceaux de Carissimi sur lesquels on a parodié des paroles françaises. Stevens a aussi placé quelques motets du même auteur dans son recueil intitulé *Sacred Music,* et en dernier lieu le docteur Crotch a placé des morceaux de ce maître dans ses *Selections of Music.* Le docteur Aldrich avait rassemblé une collection presque complète des œuvres de Carissimi; elle est maintenant dans

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

la bibliothèque du collége du Christ, à Oxford. Plusieurs volumes qui contiennent un grand nombre de pièces de ce compositeur se trouvent au Musée Britannique, sous les numéros 1265, 1272 et 1501. On trouve aussi d'autres pièces du même compositeur dans la même bibliothèque ; elles sont indiquées dans le *Catalogue of the manuscript music in the British-Museum*, sous les n° 49, 54, 56, 59, 64, 85 (partie d'une messe à 4 voix avec instruments) et 98.

Il existe une traduction allemande d'un petit traité de l'art du chant, composé par Carissimi. Cette traduction a pour titre : *Ars cantandi, dass ist richtiger und ausführlicher Weg, die Jugend aus dem rechten Grund in der Singkunst zu unterrichten. Aus dem italiænischen in deutsch übersetz von einem Musikfreund ;* Augsbourg, 1696, in-4° obl. Cette édition est la troisième : on ignore les dates des deux premières. Il y en a une de 1708 : la sixième est de 1731, et la dernière de 1753. Elles sont toutes imprimées à Augsbourg. Il ne paraît pas que l'original italien, d'après lequel cette traduction a été faite, ait été imprimé. Vraisemblablement quelque copie fournie par un élève de Carissimi a servi de texte.

CARL (Berthe), née à Berlin en 1802, fut élevée au couvent de Sainte-Louise, institution de charité pour les enfants pauvres et les orphelins. Quelques amateurs de musique qui avaient remarqué sa bonne qualité de voix la recommandèrent à l'attention du comte de Brühl, qui lui fit faire des études de chant sous la direction de la cantatrice madame Schmalz. Cependant mademoiselle Carl resta plusieurs années au théâtre royal de Berlin, sans faire de remarquables progrès. Renvoyée de ce théâtre, elle alla chercher un engagement à Francfort-sur-le-Mein ; là un riche négociant devint son protecteur et lui fournit les moyens d'aller en Italie achever son éducation. Elle se rendit à Milan, y prit des leçons de chant de Banderali et de quelques autres maîtres. Depuis ce temps elle a chanté avec succès sur plusieurs théâtres italiens, s'est rendue ensuite en Espagne, s'est fait entendre avec succès à Cadix, à Madrid, puis à Londres, Paris, Bruxelles, etc. En 1833, elle est retournée à Berlin, précédée d'une grande renommée qui exagérait un peu son mérite. Elle y a donné avec succès quelques représentations où elle a chanté les rôles de Desdemona, Semiramis, donna Anna, etc. ; elle n'a point eu depuis lors d'engagement fixe.

Une autre cantatrice de ce nom (*Henriette Carl*), née à Berlin, le 12 juillet 1811, a débuté avec succès à Turin en 1830, puis à Rome en 1831. Engagée ensuite pour le théâtre de Madrid, elle y brilla dans l'automne suivant et en 1832 ; puis chanta à Séville, à Cadix et à Lisbonne. De retour à Berlin en 1833, elle y donna des représentations, chanta ensuite à Munich, à Vienne, à Pesth, à Bucharest, et enfin à Pétersbourg, où elle se trouvait en 1846.

CARLANI (Charles), né à Bologne en 1738, fut élève d'Antoine Bernacchi, et devint l'un des plus célèbres ténors de l'Italie. Il brillait encore en 1780.

CARLETON (Richard), bachelier en musique de l'université d'Oxford, né dans la seconde moitié du seizième siècle, a publié à Londres, en 1602, un œuvre de madrigaux à cinq voix. On trouve aussi quelques-unes de ses pièces dans la collection intitulée *le Triomphe d'Oriane*.

CARLETTI (Mathieu César), compositeur du seizième siècle dont on trouve des chansons à huit voix dans les collections publiées à Anvers par P. Phalèse, particulièrement dans le recueil qui a pour titre *Canzonette alla romana da diversi eccellentissimi musici, a sei e otto voci ;* Anvers, 1606, in-4° oblong.

CARLI RUBBI (Jean-Renaud), comte, naquit à Capo d'Istria, au mois d'avril 1720. Ses études se tournèrent vers la physique et les sciences exactes ; et à l'âge de vingt-quatre ans il obtint une chaire d'astronomie qui venait d'être créée par le sénat de Venise. Après avoir passé sa vie dans des travaux scientifiques et des alternatives de bonne et de mauvaise fortune, il mourut à Milan, président émérite du conseil de commerce et d'économie publique, le 22 février 1795. Le comte Carli s'est rendu célèbre par son *Traité des monnaies*, qui a eu de nombreuses éditions. Dans la collection de ses œuvres, publiée à Milan, 1784 à 1790, 15 vol. in-8°, on trouve : *Osservazioni sulla musica antica e moderna*, tome XIV, pag. 329-450. Il y agite la question *Si les anciens ont connu le contrepoint*.

CARLIER ou **CHARLIER** (Egide). *Voy.* Charlier.

CARLIER (François-Joseph), né à Saint-Amand-les-Eaux, près de Tournay, le 2 avril 1787, est issu d'une famille qui compte plusieurs générations de facteurs d'orgues. Son père et son grand-père s'étaient rendus recommandables par les orgues de la cathédrale de Tournay, de l'abbaye de Lobbes dans le Hainaut, de celles de Saint-Amand, de la cathédrale de Cambrai et autres. Fixé à Douai en 1808, son premier ouvrage fut la restauration de l'orgue de l'abbaye d'Anchin, considéré comme le chef-d'œuvre de Dallery, d'Amiens, et qu'on venait de pla-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

cer à la collégiale Saint-Pierre de cette ville. Il s'acquitta de cette tâche avec beaucoup de succès. Plus de soixante restaurations d'orgues qui ont suivi celle-là ont fait connaître avantageusement M. Carlier dans le nord de la France. Parmi les ouvrages neufs construits par cet artiste, on remarque surtout l'orgue de l'église cathédrale d'Arras, grand seize pieds à 4 claviers à la main, clavier de pédale, et 58 registres. Cet instrument a été terminé en 1841.

CARLINI (Oreste), compositeur napolitain, connu seulement par quelques opéras, fit représenter le premier à Naples en 1821, sous le titre *la Gioventù di Enrico V*, qui obtint quelque succès. En 1833 il donna *i Sposi fugitivi*. En 1834 Carlini fit un voyage à Paris, et y écrivit la musique d'un ballet intitulé *Chao-Kang*, qui obtint un succès de vogue. Pendant quelques années il résida dans cette ville et s'y livra à l'enseignement du chant. De retour dans sa patrie en 1844, il fit jouer à Milan *Solimanno II*, et en 1847, à Florence, *Ildegonda*.

CARLINO (Nicolas-Antoine), prêtre napolitain, né vers 1785, montra dès son enfance d'heureuses dispositions pour la musique, qui lui fut enseignée par Joseph Valente. Alexandre Speranza lui enseigna ensuite l'harmonie et le contrepoint. Il a laissé en manuscrit diverses compositions pour l'église et la chambre. On cite particulièrement un *Miserere* à 4 voix, une cantate à 3 voix, quelques *Canzoni* de Pétrarque, beaucoup d'hymnes pour l'église, etc. Carlino jouait bien du violon et de la harpe. Il inventa une sorte de harpe horizontale, dans la forme d'un clavecin, à laquelle il donna le nom de *Terpandro*. Cet ecclésiastique mourut à Rome, de phthisie, à l'âge de quarante ans.

CARLO (Jérôme), musicien né à Reggio, dans la première moitié du seizième siècle, s'est fait connaître par la publication d'une collection de motets à cinq voix, de divers auteurs célèbres, tels que Thomas Créquillon, Clément *non papa*, Jachet de Mantoue et Hippolyte Ciera. Cette collection, qui a pour titre : *Motetti del Labirinto*, est divisée en deux parties. La première, qui contient trente et un motets, a paru à Venise, chez Jérôme Scoto, en 1554, in-4° obl. La seconde, renfermant trente-cinq pièces, a été publiée l'année suivante.

CARLOS (Jean), médecin espagnol, vivait à Lérida au commencement du dix-septième siècle, et y a fait imprimer, en 1626, *la Guitarra española de cinco ordenes* (la Guitare espagnole à cinq cordes).

CARLSTADT (Jean), né à Vanern, village de la Thuringe, vers la fin du seizième siècle, s'est fait connaître comme compositeur par la publication d'un ouvrage intitulé : *Geistliche und weltliche Lieder mit 3, 4 und 5 Stimmen* (Chansons spirituelles et mondaines, à 3, 4 et 5 voix) ; Erfurt, 1609, in-4°.

CARNABY (John), docteur en musique et professeur de cet art à Londres, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, est auteur d'un traité des éléments du chant, intitulé *Singing primer, or Rudiments of solfeggi* ; Londres (sans date), in-fol.

CARNEIRO (Fr. Manuel), carme, excellent organiste, naquit à Lisbonne vers le milieu du dix-septième siècle, et mourut en 1695. Machado (*Bibl. Lusit.*, tome III, page 214) cite de lui les ouvrages suivants, qui sont restés en manuscrit : 1° *Responsorios e liçoens das Matinas de Sabbado santo, a 2 coros.* — 2° *Responsorios das matinas de Paschoa, a 2 coros.* — 3° *Missa de defuntos, etc., a 2 coros.* — 4° *Psalmos, motetes e vilhancicos a diversas vozes.*

CARNICER (Don Ramon), compositeur espagnol, professeur de composition au Conservatoire de musique de Madrid, et compositeur dramatique, est né le 24 octobre 1789, à Tarrega, dans la Catalogne. Après avoir fait ses premières études musicales à la *Seu d'Urgel*, comme enfant de chœur, il se rendit à Barcelonne en 1806, et les continua sous la direction de don François Queralt, maître de chapelle de la cathédrale, et de Don Carlos Bagner, premier organiste. Lorsque Napoléon s'empara de l'Espagne en 1808, Carnicer alla s'établir dans une des îles Baléares comme organiste et professeur de musique ; mais il retourna dans la péninsule après que les Français en eurent été expulsés, en 1814. Deux ans après, la direction du théâtre de Barcelone l'envoya en Italie pour y chercher des chanteurs. De retour dans cette ville, il fut nommé premier chef d'orchestre de l'Opéra italien en 1818. Il y écrivit ses premiers opéras, *Adela de Lusignano* (Adèle de Lusignan), *Elena y Constantino*, *Don Juan Tenorio*, *el Colon* et *el Eufemio de Messina*. Tous eurent du succès ; mais le premier particulièrement fut accueilli avec enthousiasme. De 1820 à 1827 il fit plusieurs voyages à Madrid, Paris et Londres, et s'y fit connaître avantageusement comme compositeur. En 1828 Carnicer fut appelé à Madrid en qualité de directeur de la musique du théâtre royal, et dans l'année suivante il y fit représenter *Elena e Malvina*, opéra italien. En 1831 il y donna son *Colombo*, considéré comme une de ses meilleures productions. La création d'un théâtre d'opéra

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

national, à laquelle il contribua, le décida à écrire spécialement pour ce spectacle, et il y donna plusieurs ouvrages au nombre desquels on remarque *Ipermnestra*, qui fut représenté aussi à Saragosse en 1843. En 1830 Carnicer fut nommé professeur de composition au Conservatoire royal de Madrid; il en remplit les fonctions pendant vingt-quatre ans. Depuis 1845 il cessa d'écrire pour le théâtre. Il y a de la verve dans la musique de cet artiste; elle se distingue surtout par le rhythme; mais on peut lui reprocher une certaine monotonie de style, parce que le compositeur, épris des mélodies populaires de son pays, s'en est un peu trop souvenu dans la composition de ses opéras. Carnicer est mort à Madrid dans la nuit du 17 mars 1855. Outre les opéras cités précédemment, on connaît de lui *Ismalia, ossia Morte ed Amore*, représenté à Madrid en 1837. Parmi la musique d'église de ce compositeur, on cite une messe solennelle à 8 voix et orchestre, écrite en 1828; deux messes de *Requiem* à 4 voix et orchestre, composées et exécutées en 1829 et 1842; des vigiles des morts avec orchestre, pour les obsèques du roi Ferdinand VII; des *Lamentations* pour le jeudi saint, en 1830; un *Tantum ergo* à 5 voix et orchestre, et un *Libera me Domine* à 8 voix. Carnicer a écrit aussi plusieurs symphonies dont une grande (en ré), et une pour trois orchestres qui fut exécutée en 1838, dans la grande salle de l'Orient, à Madrid, pour l'ouverture des bals masqués. Beaucoup d'hymnes nationaux et autres, ainsi qu'un grand nombre de morceaux introduits dans les opéras italiens représentés à Madrid, ont été composés par lui; enfin une immense quantité de mélodies très-distinguées, de chansons espagnoles d'un caractère original, de marches pour la musique militaire, et de morceaux de circonstances, a été produite par cet artiste laborieux.

CARNOLI (Élisabeth), cantatrice, naquit en 1772 à Manheim, où elle prit des leçons de la célèbre madame Wendeling. A l'âge de *douze ans*, en 1784, elle commença à voyager dans toute l'Allemagne, et excita partout l'admiration par la beauté de sa voix et la pureté de son chant. La princesse Palatine, qui en fut charmée, l'attacha à son service en qualité de femme de chambre. Elle touchait encore les émoluments de cet emploi en 1811. En 1807 elle épousa, à Manheim, Eisemmenger, musicien de la cour du grand-duc de Bade.

CAROLI (Ange-Antoine), compositeur, naquit à Bologne, le 13 juin 1701. Jérôme Consoni lui apprit à jouer de l'orgue et les règles du contrepoint; puis il devint élève de Jean-Antoine Riccieri. Après avoir été maître de chapelle de la basilique de Saint-Étienne et de plusieurs autres églises, il fut nommé, en 1741, substitut de Jacques-César Predieri, à l'église métropolitaine de Saint-Pierre; puis il lui succéda en titre dans l'année 1753. Caroli fut agrégé à l'académie des philharmoniques de Bologne, et en fut prince six fois, en 1732, 1741, 1755, 1760, 1767 et 1776. Il mourut en 1781. Il a donné en 1728 un opéra intitulé *Amor nato tra l'ombre*, et quelques années après une sérénade qui a été vantée. On connaît aussi de lui *Messe a 4 voci piene, due con violini obligati, e due con violini ad libitum;* Bologne, Lelio della Volpe, 1766, in-4°.

CARON (Firmin), célèbre compositeur et contrepointiste du quinzième siècle, est au nombre des artistes qui ont le plus contribué aux progrès de la musique à cette époque. Sa patrie n'est pas exactement connue; Tinctor, qui en parle en plusieurs endroits de son *Proportionale* et en d'autres ouvrages, ne fournit aucun renseignement à cet égard; Hermann Finck se borne à le nommer, dans sa *Practica musica*. Cependant on croit qu'il était né en France, où il y a plusieurs familles de son nom; mais on est réduit à des conjectures à ce sujet. D'ailleurs il y a aussi une famille du nom de *Caron* dans les Pays-Bas; car, dans le registre n° 4 des chartes, on trouve (fol. 106) une commission de garde et concierge de l'hôtel du duc de Brabant, accordée à Jean Caron, sous la date de 1470. Peut-être ce Jean Caron était-il parent du célèbre musicien. Quoi qu'il en soit, il est certain que celui-ci fut contemporain de Domart ou Domarto, de Busnois, de Faugues, de Regis, d'Ockeghem, d'Obrecht, de Cousin, de Courbet, de Puylois et de beaucoup d'autres artistes distingués qui brillèrent dans le milieu du quinzième siècle. Par un passage du *Proportionale* de Tinctoris, on voit aussi qu'il eut pour maître de musique Égide Binchois ou Guillaume Dufay, et conséquemment qu'il a dû naître au plus tard vers 1420. On avait cru qu'il ne restait plus rien des œuvres de ce vieux maître; mais l'abbé Baini nous a appris, dans ses Mémoires sur la vie et les ouvrages de Pierluigi de Palestrina, que plusieurs messes de Firmin Caron se trouvent dans un volume manuscrit des archives de la Chapelle pontificale, sous le n° 14. Parmi ces messes, il y en a une sur la chanson de *l'Homme armé*. Un manuscrit ayant appartenu à Guilbert de Pixérécourt, littérateur français, et qui se trouve aujourd'hui à la Bibliothèque impériale (*voy.* l'article Busnois), renferme aussi plusieurs chansons et motets de Caron que l'au-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

teur de cette biographie a traduits en notation moderne et mis en partition. On trouve dans ces morceaux des traces d'élégance dans le mouvement des parties : sous ce rapport, Caron est supérieur à Ockeghem et à Busnois. Un manuscrit précieux de la bibliothèque de Dijon, dont M. Morelot (*voy.* ce nom) a donné la notice, contient la chanson à 3 voix de Caron : *Hélas! que pourra devenir.*

CAROSO (Marc-Fabrice), né à Sermoneta en Italie, vers le milieu du seizième siècle, est auteur d'un livre intitulé *il Ballerino, diviso in due trattati con intavolatura di liuto, e il soprano della musica nella sonata di ciascun ballo;* Venise, 1581, 1 vol. in-4°. Cet ouvrage est intéressant pour l'histoire de la musique, parce qu'il contient les airs de danse du seizième siècle.

CARPANI (Jean-Antoine), compositeur vénitien, vécut vers le milieu du dix-septième siècle. Il s'est fait connaître par une collection de motets fort bien faits, qu'il a publiés sous ce titre : *Motetti a quattro voci, canto, alto, tenore, basso, col rivolto alla duodecima del basso in canto;* Rome, 1664.

CARPANI (Gaetano), maître de chapelle de l'église *del Gesù* et des autres églises des Jésuites, à Rome, vécut vers le milieu du dix-huitième siècle, et fut renommé comme professeur de composition. Il fut le maître de Jannaconi, compositeur romain d'un grand mérite. Carpani a laissé en manuscrit beaucoup de compositions pour l'église, parmi lesquelles on remarque : 1° Trois messes à trois voix. — 2° Neuf messes à quatre. — 3° Quatre messes à cinq. — 4° Deux messes à huit. — 5° Le psaume *Dixit Dominus,* à huit voix avec orchestre. — 6° Le même psaume à huit voix sans instruments. — 7° Sept offertoires à trois et à quatre voix. — 8° Plusieurs motets à 2 voix. — 9° Le psaume *Credidi,* à quatre voix avec orchestre. — 10° *Dixit,* à quatre voix. — 11° *Beatus vir,* à quatre voix. — 12° *Confitebor* pour soprano et contralto avec chœur. — 13° Litanies à quatre voix.

Il y a eu aussi un maître de chapelle à Bologne, nommé Carpani (Jean-Luc), ou *Carploni* qui a fait représenter dans cette ville, en 1673, un opéra intitulé *Antioco.*

CARPANI (Joseph), né, en 1752, dans un village de la Brianza, en Lombardie, fit ses études à Milan sous les jésuites, auxquels il resta toujours attaché. Destiné par son père à être avocat, il ne se sentait point de goût pour cette profession, et son penchant pour les arts et les lettres l'emporta sur la volonté de sa famille. Il publia d'abord quelques essais de poésie, et fit jouer une comédie qui avait pour titre *i Conti d'Agliato.* Cette pièce, qu'on attribua au P. Molina, auteur de quelques comédies dans le dialecte milanais, fut bien accueillie et procura à Carpani l'occasion d'écrire les drames destinés à être représentés à la cour de l'archiduc, sur le théâtre impérial de Monza. *La Camilla,* mise en musique par Paër, *l'Uniforme, l'Amor alla persiana, il Miglior Dono, il Giudizio di Febo, l'Incontro,* parurent successivement. Il écrivit aussi l'oratorio de *la Passione di N. S. Gesù Cristo,* qui fut mis en musique par Weigl, Pavesi et quelques autres compositeurs. La révolution française détourna pendant quelque temps Carpani du théâtre; il se fit journaliste et donna dans la gazette de Milan des articles où il attaquait la France avec violence. Lors de la conquête de l'Italie par le général Bonaparte, il suivit l'archiduc à Vienne, y fut attaché comme poëte au théâtre impérial, et y obtint du gouvernement une pension qu'il conserva jusqu'à sa mort, arrivée le 22 janvier 1825. Carpani a traduit en italien plusieurs opéras français et allemands; il est aussi l'auteur de la version italienne de *la Création,* de Haydn. Ses liaisons avec ce grand musicien le déterminèrent à rendre hommage à sa mémoire, par un volume de lettres biographiques et critiques qu'il publia sous ce titre : *le Haydine, ovvero Lettere su la vita e le opere del celebre maestro Giuseppe Haydn* (les Haydines, ou Lettres sur la vie et les ouvrages du célèbre compositeur Joseph Haydn); Milan, 1812, in-8°, avec le portrait de Haydn. Ces lettres intéressantes sont écrites d'un style élégant et pittoresque. Une nouvelle édition, augmentée et revue par l'auteur, a paru à Padoue en 1823, in-8° de 307 pages, à la typographie de la Minerve. Les notes ajoutées à cette édition sont presque toutes relatives à Rossini. Un plagiaire impudent a traduit ces lettres en français et les a données comme un ouvrage original (*voy.* Bombet); mais Carpani réclama hautement dans les journaux, et le plagiaire en fut pour sa honte.

Carpani est aussi l'auteur de plusieurs lettres sur Rossini, qui furent d'abord insérées dans les journaux italiens et allemands, et qu'il a réunies depuis sous le titre de *le Rossiniane, ossia Lettere musico-teatrali;* Padoue, de la typographie de la Minerve, 1824, 130 pages in-8°, avec le portrait de Rossini. Un enthousiasme qui ne connaît point de bornes, et l'absence de notions positives sur l'art musical se font remarquer dans cette production. Dans cet ouvrage comme dans son livre sur *l'Imitation de la*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

peinture, Carpani montre un esprit étroit et rempli de préventions, dont il avait déjà donné des preuves dans ses articles contre la révolution française, insérés dans la *Gazette de Milan*. Ses préjugés en faveur de la musique de Rossini sont aussi peu raisonnables que ceux d'un autre écrivain italien (M. Majer, de Venise) contre ce célèbre musicien. On a publié un opuscule intitulé *Lettera del professore Giuseppe Carpani sulla musica di Gioacchino Rossini*; Roma, nella tipografia di Crispino Puccinelli, 1826, 63 pages in-8°; cette lettre prétendue de Carpani n'est qu'un extrait fait par un anonyme de quelques articles des *Rossiniennes*. M. D. Mondo, de Niort, a publié un extrait des lettres de Carpani sur Haydn sous ce titre : *les Haydines, ou Lettres sur la vie et les ouvrages du célèbre compositeur Haydn, traduites de l'italien*; Niort, imprimerie de Robin, 1836, in-8° de 52 pages. Le même traducteur a donné ensuite l'ouvrage complet, d'après la deuxième édition originale, sous ce titre : *Haydn, sa vie, ses ouvrages, ses voyages et ses aventures*; Paris, Schwartz et Gayaut, 1838, 1 vol. in-8°.

CARPENTIER (Joseph), musicien à Paris, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, est auteur d'un ouvrage qui a pour titre *Instructions pour le sistre ou la guitare allemande*, Paris, 1770. Cet artiste avait vraisemblablement cessé de vivre en 1788, car il ne figure pas dans la liste des professeurs de musique publiée dans le *Calendrier musical universel*, rédigé par Framery dans cette même année.

CARPENTIER (Le), professeur de violon à Paris, mort en cette ville, en 1827 ou 1828, a publié une *Méthode de violon*; Paris, Frey. Lichtenthal a confondu mal à propos ce musicien avec le précédent.

CARPENTIER (Adolphe-Clair le), fils du précédent, né à Paris le 17 février 1809, fut admis comme élève au Conservatoire de cette ville, le 19 août 1818, et y fit ses études de solfége et de piano. Le premier prix d'accompagnement pratique et d'harmonie lui fut décerné en 1827. Devenu alors élève de l'auteur de cette *Biographie* pour le contrepoint, il obtint le second prix de cette science au concours de 1830, et le premier en 1831. Lesueur lui donna ensuite des leçons de style. Admis au grand concours de composition de l'Institut de France, il y obtint le second grand prix en 1833. Depuis lors M. le Carpentier s'est livré à l'enseignement et a publié un grand nombre d'ouvrages pour l'instruction des élèves de piano, de solfége et d'harmonie. Ses principaux ouvrages sont : *École d'harmonie et d'accompagnement*, op. 48; Paris, chez l'auteur. — *Méthode de piano pour les enfants*, etc.; Paris, Meissonnier. Il a été fait un grand nombre d'éditions de cet ouvrage. — *Solfége pour les enfants*, ibid. Beaucoup d'éditions de cet ouvrage ont été publiées. On a de M. le Carpentier une très-grande quantité de musique facile de piano, pour les commençants.

CARPENTRAS (Éléazard, ou Elzéard Genet, dit). *Voy.* Genet.

CARRARA (Michel), compositeur italien du seizième siècle, est connu par quelques madrigaux insérés dans la collection qui a pour titre *de' Floridi Virtuosi d'Italia, il terzo libro de' Madrigali a cinque voci nuovamente composti e dati in luce*; Venise, 1586. On a aussi de ce musicien, qui paraît avoir vécu à Rome (au moins jusqu'en 1608), une instruction sur l'art de jouer du luth, en une grande feuille qui fut publiée dans cette ville dans la même année.

Il ne faut pas confondre cet artiste avec *Jean-Michel Carrara*, de Bergame, écrivain du quinzième siècle, auteur d'un livre intitulé *de Choreis Musarum, sive de Scientiarum origine*, qui se trouve en manuscrit dans la bibliothèque de Saint-Marc de Venise. Il est traité de la musique dans cet ouvrage. Peut-être ces deux Carrara étaient-ils de la même famille.

CARRATI (Vincent-Marie), noble bolonais, fonda, dans sa propre habitation, en 1666, et sous la protection de Saint-Antoine de Padoué, la célèbre Académie des philharmoniques de Bologne. L'emblème de cette académie est un orgue, avec ces mots : *Unitate melos*.

CARRÉ (Louis), géomètre français de l'Académie des sciences, naquit en 1663, à Clofontaine, village de la Brie. Simple laboureur, son père n'eût pu fournir aux dépenses qu'exigeaient ses études, si le P. Malebranche, qui avait deviné les dispositions du jeune homme, ne l'eût pris pour secrétaire, et ne lui eût donné des leçons de mathématiques et de philosophie. Carré fut admis à l'Académie des sciences en 1697, et mourut le 11 avril 1711. Il a donné dans les Mémoires de l'Académie des sciences : 1° *Théorie générale du son, sur les différents accords de la musique, et sur le monocorde* (Histoire de l'Académie royale des sciences, an. 1704, p. 88). — 2° *Traité mathématique des cordes par rapport aux instruments de musique*, id., an. 1706, p. 124. — 3° *De la proportion que doivent avoir les cylindres, pour former par leurs sons les accords de musique* (Mém. de l'Acad., 1709, p. 47). Carré avait été chargé par l'abbé Bignon de faire la description

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de tous les instruments de musique en usage en France; mais sa mort prématurée l'empêcha de terminer ce travail; il ne donna que la description du clavecin, dans l'*Histoire de l'Académie*, an. 1702, p. 137.

CARRÉ (Rémi), moine bénédictin de l'ancienne observance, naquit à Saint-Fal, diocèse de Troyes, le 20 février 1708. Il fit ses vœux dans l'abbaye de Saint-Amand de Boixe, et devint chantre titulaire de celle de Saint-Lignaire. Dans la suite il obtint le prieuré de Berceleux, diocèse de la Rochelle, et la place de sacristain du couvent de la Celle, diocèse de Meaux. On a de ce moine : 1° *Le maistre des novices dans l'art de chanter, ou Règles générales, courtes, faciles et certaines pour apprendre parfaitement le plein-chant* (sic). Paris, 1744, in-4°. La seconde édition, revue et augmentée de *la Clef des Psaumes*, par Foynard, a été publiée à Paris, en 1755, in-12. On lit dans la *Biographie universelle* de MM. Michaud que ce livre est curieux; c'est, en effet, un assez bon ouvrage; il y a de l'érudition dans les chapitres où il est traité de quelques usages dans la manière de chanter les offices. On y trouve aussi des choses utiles sur la conservation de la voix et la guérison de ses maladies. Les chapitres 12 à 18 renferment beaucoup de pièces de plain-chant. — 2° *Recueil curieux et édifiant sur les cloches de l'église*, Cologne (Paris), 1757, in-8°. (*Voy.* Barbier, *Examen critique et complément des Dictionnaires historiques*, etc., t. I, p. 172.)

CARREIRA (Antoine), maître de chapelle des rois de Portugal Sébastien et Henri, mourut à Lisbonne en 1599. La bibliothèque du roi de Portugal renferme des *Lamentations* et des motets de sa composition, en manuscrit.

CARRERA Y LANCHARES (Le P. Maître Fr. Pedro), organiste du couvent des Carmes chaussés de Madrid, fut élève de D. Joseph Lidon, organiste de la chapelle royale, et vécut dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. En 1792 il publia un ouvrage intitulé *Salmodia o juego de versos* (versets pour l'orgue à l'usage des psaumes), lequel fut suivi d'un supplément, sous le titre de *Adiciones*. Les deux ouvrages renferment un total de 152 versets. Je n'ai point d'autres renseignements sur ce maître.

CARRETTI (Joseph-Marie), compositeur, naquit à Bologne, le 10 octobre 1690. Dès sa jeunesse il fut destiné à l'état ecclésiastique et se livra particulièrement à l'étude du plain-chant. Il devint ensuite élève de Florian Aresti, fils de Jules-César. Son style dans la musique d'église était grave et sévère. Le 20 mai 1713, il eut le titre de mansionnaire de l'église collégiale de Saint-Pétronne, et le 21 novembre 1740, il fut choisi pour remplir l'emploi de substitut de Jacques-Antoine Perti, maître de chapelle de cette église. En 1758 il succéda à ce maître dans son emploi, et remplit ses fonctions jusqu'à sa mort, arrivée le 8 juillet 1774. Le seul ouvrage de Carretti qui a été publié consiste en *Credo* à 1 et 2 voix avec orgue; Bologne, 1737, in-4° obl. Ses meilleurs élèves ont été Valerio Tesei, mansionnaire de Saint-Pétronne, et Ignace Fontana, académicien philharmonique.

CARRIÈRE (Maurice), philosophe et littérateur, né le 5 mars 1817 à Griebel, dans le grand-duché de Hesse, descend d'une famille de réfugiés français, fixée en Allemagne à l'époque de la révocation de l'édit de Nantes. Après avoir fait ses études aux universités de Giessen, de Gœttingue et de Berlin, il obtint dans cette dernière le doctorat en philosophie. Pendant plusieurs années il se livra à l'étude des beaux-arts et visita l'Italie pour en connaître les plus beaux monuments. De retour en Allemagne, il professa la philosophie à Giessen, et postérieurement accepta une chaire de cette science à l'université de Munich. Au nombre des ouvrages de ce savant se trouve celui qui a pour titre *Aesthetik. Die Idee des Schœnen und ihre Verwirklichung durch Natur, Geist und Kunst* (Esthétique, science de l'idée du beau et de sa connexion avec la nature, l'esprit et l'art); Leipsick, 1859, 2 vol. gr. in-8°. Dans le second volume, l'auteur traite du beau musical en homme qui le sent et le comprend, depuis la page 308 jusqu'à page 440. Son point de vue part du sentiment et de son action sur l'intelligence.

CARTAGENOVA (Jean-Horace), basse chantante italienne, débuta à Venise en 1825, et y obtint du succès par la beauté de sa voix et par son intelligence de la scène. En 1829 il était à Lisbonne, où il chanta pendant trois ans, et de là il alla à Turin, en 1832. Milan est la ville où il fut rappelé le plus souvent, car il y chanta dans les années 1834, 35, 36, 37 et 38. Florence, Rome, Naples, Plaisance, Parme, Venise, Trieste et Vienne l'entendirent aussi en plusieurs saisons. Il était à Vicence lorsqu'il mourut, jeune encore, le 26 septembre 1841.

CARTARI (Le P. Julien), moine franciscain, fut maître de chapelle du couvent de Saint-François, à Bologne, en 1588. Il a publié à Venise : 1° *Missarum quinque vocum, lib.* 1. — 2° *Missæ et Motecta*, 8, 9 *vocum*.

CARTAUD DE LA VILLATE (François), chanoine d'Aubusson, né dans cette ville, renonça à son bénéfice pour se retirer à Paris,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

où il est mort en 1737. Il a publié des *Pensées critiques sur les mathématiques* (Paris, 1733, in-12), dans lesquelles il a essayé de démontrer que cette science n'est point exempte d'erreur, et qu'elle a peu contribué à l'avancement des beaux-arts et particulièrement de la musique. On a aussi de cet écrivain un livre qui a pour titre *Essai historique et philosophique sur le goût;* Paris, 1736, in-12, et Londres (Paris), 1751, in-12. La seconde partie de cet ouvrage contient des réflexions sur la musique en général, sur la musique italienne et française, et sur les changements introduits dans celle-ci.

CARTELLIERI (Joseph), né en Toscane, vers le milieu du dix-huitième siècle, fut un chanteur distingué. Sa voix était un ténor pur et sonore : on le comparait à Raff pour l'expression et la facilité. En 1783, il était au service du duc de Mecklembourg-Strélitz : on le retrouve à Kœnigsberg, en 1792 ; mais on ignore ce qu'il est devenu depuis lors.

CARTELLIERI (Mme). *Voy.* Boehm (*Élisabeth*).

CARTELLIERI (Casimir-Antoine), fils des précédents, né à Dantzick, le 27 septembre 1772, maître de chapelle du prince de Lobkowitz, a fait son éducation musicale à Berlin. Son premier ouvrage fut un petit opéra, qu'il fit jouer en 1793 dans cette ville, sous le titre de *Gesslerbeschwörung* (la Conjuration contre Gessler). Cette composition obtint du succès et fut exécutée sur plusieurs théâtres. Il s'y trouve une romance qui était toujours redemandée. Cartellieri se rendit ensuite à Vienne et y fit exécuter au Théâtre-National, le 19 mars 1795, l'oratorio de *Gioas, re di Giuda*, en deux parties. Les autres ouvrages de ce compositeur sont : 1° Une cantate intitulée *Conlimar et Zora*, écrite à Berlin, en 1792. — 2° *Antoine*, operette, en 1796. — 3° Deux symphonies à grand orchestre, à Darmstadt, en 1793. — 4° Concerto pour flûte, ibid., 1795. — 5° Concerto pour flûte, Berlin, Hummel, 1796, op. 7. — 6° Nocturne pour 2 violons, alto, basse, flûte, hautbois, clarinette, basson, 2 cors, 2 trombones et timbales, en manuscrit, chez Traeg, à Vienne. Cartellieri est mort le 2 septembre 1807, à Liebshausen, en Bohême, dans la position de maître de chapelle du prince de Lobkowitz.

CARTER (Thomas), chanteur, pianiste et compositeur, naquit en Irlande en 1768. Ayant manifesté d'heureuses dispositions pour la musique dans son enfance, le comte de Inchiquin le prit sous sa protection, et lui fit faire de bonnes études musicales. A l'âge de dix-huit ans, il publia son premier ouvrage, qui consistait en six sonates pour le clavecin. Il quitta l'Angleterre dans sa jeunesse, et se rendit à Naples, où il perfectionna son goût et son savoir. La passion des voyages lui fit prendre ensuite la résolution de se transporter dans l'Inde : il y fut chargé de la direction de la musique au Bengale; mais, sa santé s'altérant par la chaleur du climat, il fut obligé de retourner en Angleterre. Le directeur du théâtre de *Drury-Lane* l'engagea alors à écrire la musique de plusieurs opéras : ceux qui eurent le plus de succès furent : *the Rival Candidates* (Les Candidats rivaux) et *the Milesian* (le Milésien). Mais c'est surtout comme compositeur de ballades que Carter brilla à Londres : on vante particulièrement celle qui commence par ces mots : *O Nanny, will you gang with me,* et la description d'un combat naval : *Stand to your guns my hearts of oak*, devenue célèbre. Toutefois l'auteur ne fut pas toujours aussi heureux qu'il méritait de l'être par son talent. Il n'était pas économe et se trouvait souvent dans de fâcheuses positions. Dans un de ces moments d'embarras, il rassembla quelques morceaux qu'il avait composés, et chercha à les vendre; mais il ne put en trouver une seule guinée. Dans son dépit, et pour se venger, il écrivit sur une feuille de vieux papier de musique un morceau à la manière et dans le style de Hændel, en imitant son écriture. Il l'offrit ensuite, comme un manuscrit de ce grand maître, à un marchand de musique qui n'hésita pas à en donner vingt livres sterling. Carter est mort d'une maladie de foie, au mois de novembre 1804. Ses principaux ouvrages sont : 1° *Auld Robin Gray*, varié pour le piano; Londres. — 2° *Fair American*, petit opéra. — 3° Leçons et duos pour la guitare. — 4° Deux concertos pour le piano, avec accompagnement d'orchestre, Londres, chez Bland. — 5° Leçons favorites pour le piano, ibid. — 6° *Just in Time*, opéra, gravé chez Broderip, à Londres. — 7° *The Birth Day* (le Jour de naissance), pastorale, 1787. — 8° *The Constant Maid*, représenté en 1788.

CARTHEUSERINN (Sœur Marguerite), ou *la Chartreuse. Voy.* Marguerite (Sœur).

CARTIER (Jean-Baptiste), fils d'un maître de danse d'Avignon, est né dans cette ville le 28 mai 1765 (1). Il y reçut les premières leçons de musique de l'abbé Walraef, chanoine hebdomadier de l'église paroissiale de Saint-Pierre; vint à Paris en 1783, fut présenté à Viotti, et devint élève de ce grand violoniste. Peu de temps après, la reine, Marie-Antoinette, ayant demandé

(1) C'est par erreur qu'on a fixé, dans quelques Biographies de contemporains, la date de sa naissance au 16 octobre 1767.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

un accompagnateur violoniste, Viotti indiqua Cartier ; celui-ci fut accepté, et conserva cet emploi jusqu'au commencement des troubles révolutionnaires. Entré à l'Opéra en 1791, il y devint adjoint du premier violon, joua souvent les solos, et obtint sa pension de retraite après trente années de service. Paisiello l'avait fait entrer dans la chapelle de Napoléon en 1804. A la Restauration, il fut compris dans la composition de la chapelle du roi, et en fit partie jusqu'à la révolution du mois de juillet 1830, époque où cette chapelle cessa d'exister. Le goût des bonnes études pour son instrument, et une connaissance étendue des ouvrages des violonistes les plus habiles des écoles italienne et française, ont fait de Cartier un très-bon professeur. Bien qu'il n'ait point été attaché en cette qualité au Conservatoire de musique de Paris, il n'en a pas moins contribué à la formation des élèves de cette école célèbre, par les publications qu'il a faites d'ouvrages classiques pour le violon. C'est à lui qu'on doit les éditions françaises des chefs-d'œuvre de Corelli, de Pugnani, de Nardini et de Tartini. La tradition des belles écoles italiennes de violon était presque inconnue en France avant ces publications. L'ouvrage dans lequel Cartier a rassemblé les documents les plus précieux sur cette matière a pour titre *l'Art du violon, ou Collection choisie dans les sonates des trois écoles italienne, française et allemande*, etc.; Paris, Decombe, 1798, in-fol. La deuxième édition est intitulée *l'Art du violon, ou Division des écoles, servant de complément à la Méthode de violon du Conservatoire;* Paris, 1801, in-fol. Parmi les compositions de Cartier, on remarque : 1° Airs de *Richard*, du *Droit du Seigneur* et de *Figaro*, variés pour le violon; Paris, 1792. — 2° Air de *Calpigi;* idem. — 3° *Escouto Janetta;* idem. — 4° *Hymne des Marseillais;* idem. — 5° Sonates pour le violon, dans le style de Lolly, œuvre 7°; Paris, 1797. — 6° Caprices ou Études pour le violon; ibid., 1800. — 7° Six duos méthodiques pour deux violons, œuvre 11°; Paris, 1801. — 8° Trois grands duos dialogués et concertants pour deux violons, op. 14; ibid. Cet artiste s'est occupé longtemps de recherches pour une histoire du violon, qu'il a rédigée et qui contient des choses fort curieuses et fort intéressantes; malheureusement il n'a pu trouver d'éditeur qui ait osé se charger de la publication d'un ouvrage si considérable et d'un intérêt spécial. Cartier a détaché de son livre une *Dissertation sur le violon*, qui a été insérée dans la *Revue musicale* (T. III, p. 103-108). Cet artiste a écrit la musique de deux opéras, dont les livrets avaient été faits pour lui par *Fabre d'Olivet*. Le premier a pour titre *les Fêtes de Mitylène;* l'autre, destiné à l'Opéra-Comique, était intitulé, *l'Héritier supposé*. Ces ouvrages n'ont pas été représentés. Cartier avait aussi en manuscrit des symphonies et des concertos pour le violon. Il possédait une collection curieuse de violons et d'autres instruments anciens. Il est mort à Paris en 1841.

CARULLI (Ferdinand), guitariste, fils d'un littérateur distingué, qui fut secrétaire du délégué de la juridiction napolitaine, est né à Naples, le 10 février 1770. Un prêtre lui donna les premières leçons de musique. Le violoncelle fut l'instrument qu'il apprit d'abord; mais il l'abandonna bientôt pour se livrer à l'étude de la guitare. Il n'y avait point de maître à Naples qui pût lui enseigner cet instrument, et il manquait de musique : ce fut peut-être un bonheur pour lui, car, privé de ressources, il dut s'en créer, et faire des recherches qui lui firent découvrir des procédés d'exécution inconnus jusqu'à lui. Il faut connaître la musique de guitare et avoir entendu les guitaristes de l'époque qui précéda Carulli, pour comprendre les progrès qu'il fit faire à l'art de jouer de cet instrument. Cet artiste arriva à Paris au mois d'avril 1808; il s'y fit entendre dans quelques concerts et obtint de brillants succès. Bientôt il fut l'homme à la mode, comme virtuose et comme professeur. Ses compositions, remplies de formes nouvelles alors, ajoutèrent à sa réputation, et furent la seule musique de guitare qu'on joua. Il en publia une immense quantité dans l'espace d'environ douze ans; car le nombre de ses œuvres gravées dépasse trois cents. Ces ouvrages consistent en solos, duos, trios, quatuors, concertos, fantaisies, airs variés, etc. On doit aussi à Carulli une méthode de guitare, divisée en deux parties (Paris, Carli); elle a été considérée comme la meilleure qui existât alors. Son succès fut si brillant qu'en peu d'années on fut obligé d'en faire quatre éditions. Carulli a fait aussi paraître un ouvrage original intitulé *l'Harmonie appliquée à la guitare* (Paris, Petit, 1825). C'est un traité d'accompagnement basé sur une théorie régulière de l'harmonie. Aucun ouvrage de ce genre n'existait auparavant. Dans ses dernières années Carulli a peu composé pour la guitare : l'art de jouer de cet instrument s'était perfectionné; d'autres artistes, plus jeunes, avaient obtenu la vogue, autant que des guitaristes peuvent en avoir. Carulli est mort à Paris, au mois de février 1841, à l'âge de soixante et onze ans.

M. Gustave Carulli, fils de l'artiste dont il vient d'être parlé, est un professeur de chant qui jouit à Paris de quelque renommée. Il a passé

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

plusieurs années en Italie, y a fait représenter un opéra intitulé *i Tre Mariti*, et a publié quelques morceaux pour le piano et le chant, en France, en Italie et en Allemagne : ils ont eu du succès. Il y a du goût et de la nouveauté dans ses trios à trois voix.

CARUS (Joseph-Marie), théologien et antiquaire, né à Rome vers le milieu du dix-septième siècle, a publié un livre qui a pour titre *Antiqui Libri Missarum Romanæ Ecclesiæ;* Rome, 1601, in-4°. On y trouve une dissertation sur le chant des antiennes, des litanies, du *Kyrie eleyson*, des hymnes, etc., des premiers chrétiens.

CARUSO (Louis), compositeur, né à Naples le 25 septembre 1754, reçut les premiers principes de la musique de son père, maître de chapelle d'une église de Naples, et passa ensuite sous la direction de Nicolas Sala. Après avoir fini ses études, il fut nommé maître de la cathédrale de Pérouse et directeur de l'école publique de cette ville. Poussé par un penchant irrésistible vers la musique de théâtre, il composa un grand nombre d'opéras, et écrivit dans toutes les villes d'Italie de quelque importance, particulièrement à Naples, à Rome, à Bologne, à Venise et à Milan. S'il ne fut pas un des meilleurs compositeurs de l'école italienne, il fut au moins un des plus féconds, comme on en pourra juger par la notice de ses ouvrages : 1° Opéras : *il Barone di Trocchia;* Naples, 1773, dans le carnaval; *Artaserse*, Londres, 1774, dans l'été; *il Marchese villano*, Livourne, 1775, dans le carnaval; *la Mirandolina*, Trieste, 1776, dans le carnaval; *la Caffetiera di Spirito*, Brescia, 1777; *la Virtuosa alla moda*, Florence, 1777, au printemps; *il Cavaliere magnifico*, ibid., 1777, à l'automne; *la Creduta pastorella*, Rome, 1778, dans le carnaval : *il Tutore burlato*, Bologne, 1778, à l'automne; *la Fiera*, Rome 1779; *l'Amor volubile*, Bologne, 1779, au printemps; *la Barca di Padova*, Venise, 1779; *Scipione in Cartagine*, Rome, 1781; *il Fanatico per la musica*, Rome, 1781; *l'Albergatrice vivace*, Milan, 1781; *il Marito geloso*, Venise, 1781; *il Matrimonio in comedia*, Milan, 1782; *l'Inganno*, Naples, 1782, au printemps; *la Gelosia*, Rome, 1783, dans le carnaval; *il Vecchio burlato*, Venise, 1783; *gli Amanti alla prova*, Venise, 1784; *gli Scherzi della fortuna*, Rome, 1784; *Le Quattro Stagioni*, Naples, 1784; *i Puntigli e Gelosie fra marito e moglie*, Naples, 1784; *Giunio Bruto*, Rome, 1785, dans le carnaval; *la Parentela riconosciuta*, Florence, 1785; *le Spose ricuperate*, Venise, 1785; *le Rivali in puntiglio*, Venise, 1786, dans le carnaval; *il Poeta melodramatico*, Vérone, 1786; *il Poeta di Villa*, Rome, 1786, au printemps; *lo Studente di Bologna*, Rome, 1786, dans l'été; *l'Impresario fallito*, Palerme, 1786, à l'automne; *Alessandro nelle Indie*, Rome, 1787, dans le carnaval; *il Maledico confuso*, Rome, 1787, dans l'automne; *gli Amanti disperati*, Naples, 1787, dans l'automne; *I Campi Elisi*, Milan, 1788; *l'Antigono; l'Imprudente*, Rome, 1788, dans le carnaval et dans l'automne; *la Sposa volubile; la Disfatta di Duntalmo; le Due Spose in contrasto*, Rome, 1789; *l'Ametto*, Florence, 1790; *l'Attalo*, Rome, 1790; *gli Amanti alla prova*, Milan, 1790; *Alessandro nell' Indie*, avec une musique nouvelle; *il Demetrio*, Venise, 1791; *la Locandiera astuta*, Rome, 1792; *gli Amanti ridicoli*, Rome, 1793; *l'Antigono; l'Oro non compra amore*, Venise, 1794; *il Giuocator del lotto*, Rome 1795; *la Lodoiska*, Rome, 1798; *la Tempesta*, Naples, 1799; *la Donna bizzarra; le Spose disperate*, Rome, 1800; *Azemire e Climene*, Rome, 1803; *la Ballerina raggiratrice*, Rome, 1805; *la Fuga*, Rome, 1809; *l'Avviso ai maritati*, Rome, 1810. — 2° Musique d'église : 8 *Messes solennelles;* 4 *Id. brèves; une Messe solennelle des morts;* 4 *Messes* a cappella; 3 *Dixit;* 5 autres psaumes; 3 *Magnificat;* 4 *Litanies;* tous les Psaumes des vêpres *a cappella;* Deux *Miserere;* 1 *Via Crucis;* plusieurs offertoires; *les Lamentations de Jérémie;* beaucoup de motets; 1 *Tantum ergo.* — 3° Oratorios : *Jefté*, en 1779; *Giuditta*, Urbino, 1781; *la Sconfitta degli Assiri*, 1793; *il Trionfo di David*, Assise, 1794. — 4° Cantates : *Cantate pastorale pour la fête de Noël; Minerva al Trasimeno; il Tempo scuopre la verità, Cantate funèbre pour la mort de Me N. N.* Plusieurs hymnes, beaucoup de morceaux détachés de musique vocale et instrumentale. Caruso est mort à Pérouse, en 1822.

CARUTIUS (Gaspard-Ernest), échanson de l'électeur de Brandebourg, et organiste à Custrin, vers la fin du dix-septième siècle, a publié un traité de la manière d'examiner et de recevoir légalement un orgue, sous ce titre : *Examen organi pneumatici, oder Orgelprobe*, Custrin, 1683.

CASA (Girolamo della), né à Udine vers le milieu du seizième siècle, fut maître de concerts du corps d'instruments à vent au service de la seigneurie de Venise, et obtint cet emploi le 29 janvier 1567. Il est auteur d'un traité de musique intitulé *il Vero Modo di diminuir con tutte le sorte di stromenti di fiato et corde,*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

et di voce umana, di Girolamo della Casa detto di Udine, capo de' concerti delli stromenti di fiato della illustriss. Signoria di Venetia. Libro primo (e secondo). Al molto illustre Sig. conte Mario Bevilacqua. In Venetia, appresso Angelo Gardano, 1584. Deux parties in-fol., chacune de 26 feuillets. (La véritable manière de faire des variations sur tous les instruments à vent et à cordes, etc.) Cet ouvrage est de la plus grande rareté : on en trouve un exemplaire à la bibliothèque du Lycée musical de Bologne. M. Caffi cite du même musicien des madrigaux à 5 et 6 voix, imprimés à Venise en 1574. (Voy. *Storia della musica sacra nella già cappella di San Marco in Venezia.*)

CASALI (Jean-Baptiste), maître de chapelle de Saint-Jean-de-Latran, à Rome, fut nommé à cette place au mois de septembre 1759, et la conserva jusqu'à sa mort, qui eut lieu au commencement de juillet 1792. Il a composé un grand nombre de messes, d'oratorios, et même quelques opéras, parmi lesquels on remarque *Campaspe*, représenté à Venise en 1740. Il avait peu d'invention, mais son style était très-pur. Grétry, à son arrivée à Rome, choisit Casali pour son maître de composition, et reçut de lui des leçons pendant près de deux ans; mais, par une de ces singularités dont il y a quelques exemples, cet homme, doué de la faculté d'imaginer des chants si heureux, et d'exprimer si bien les situations dramatiques, n'avait reçu de la nature qu'un faible sentiment de l'harmonie; aussi Casali, bien plus frappé de ce défaut que des qualités précieuses de son élève, en faisait-il fort peu de cas. Lorsque Grétry partit pour Genève, Casali lui donna une lettre pour un de ses amis, qui résidait dans cette ville. Cette lettre (qui se trouve maintenant dans les mains de M. Lampurdi, à Turin) commence par ces mots : *Caro amico, vi mando un mio scolaro, vero asino in musica, che non sa niente, ma giovane gentil' assai e di buon costume*, etc. « Mon cher ami, je vous adresse un de mes « élèves, véritable âne en musique, et qui ne « sait rien; mais jeune homme aimable et de « bonnes mœurs, etc. » On trouve dans la bibliothèque de M. Santini les ouvrages de Casali dont les titres suivent : 1° Quatre messes à quatre parties. 2° Motets à quatre, dont : *Christum regem; Adjuva nos; Comedetis; Justus ut palma, Assumpta est*, etc. — 3° Trois *Dixit* à huit. — 4° Un *Dixit* à neuf. — 5° Trois *Dixit* à quatre. — 6° *Beatus vir* pour basse solo avec chœur. — 7° Deux *Confitebor* pour soprano et contralto avec chœur. — 8° *Beatus vir* à quatre. — 9° *Laudate* pour soprano et chœur. — 10° *Beatus vir* à deux chœurs. — 11° *Laudate* à huit. — 12° *Ave Maria* à huit. — 13° *Lauda Sion* à quatre. — 14° *Matines de Noel* à quatre. — 15° *Magnificat* à quatre et à huit. — 16° Litanies à quatre, avec orchestre et orgue. On connaît de Casali un opéra (*Campaspe*) représenté au théâtre Sant-Angelo, à Venise, en 1740, et un oratorio (*Abigail*), exécuté à Rome en 1770. Il fut un des derniers maîtres romains qui se distinguèrent dans la musique d'église pour les voix, sans orgue.

CASAMORATA (Louis Ferdinand), avocat, compositeur et écrivain distingué sur la musique, a donné à Bologne, en 1838, l'opéra *Iginia d'Asti*, qui eut du succès et fut joué dans la même année sur plusieurs théâtres des villes de la Lombardie. Ricordi en a publié plusieurs scènes, airs et duos, à Milan. On connaît aussi de cet amateur plusieurs morceaux pour le piano et pour la harpe sur des thèmes de Bellini et de Donizetti, ainsi que des *duetti per camera*, qui ont été imprimés chez le même éditeur. Depuis l'origine de la *Gazetta musicale di Milano*, M. Casamorata en est un des principaux rédacteurs et y a fait insérer de très-bons articles de critique et de biographie.

CASATI (Girolamo), compositeur distingué et maître de chapelle à Mantoue, vers la fin du seizième siècle, a publié plusieurs œuvres de musique d'église. Walther (*Lexikon, oder Musikal. Bibliot.*) indique ceux dont les titres suivent, mais sans faire connaître les lieux ni les dates de leur publication : 1° *Harmonicæ Cantiones a 1, 2, 3, 4 et 5 vocibus, cum Missa, Magnificat, Litaniis*, op. 3. — 2° Un recueil contenant des messes, des psaumes et des vêpres à 2, 3 et 4 voix.

CASATI (François), né à Milan vers la fin du seizième siècle, fut d'abord organiste de Sainte-Marie de la Passion de cette ville, ensuite de celle de Saint-Marc. Pierre-François Lucino a inséré quelques motets de sa composition dans sa collection intitulée : *Concerti diversi*, etc., Milan, 1616. On trouve aussi quelques pièces de lui dans le *Parnassus musicus* de Pergameni; Venise, 1615.

CASATI (Théodore), né à Milan vers 1630, fut d'abord maître de chapelle de l'église de Saint-Fedele, ensuite du Saint-Sépulcre, et enfin devint organiste de la cathédrale de Milan, en 1667. Il obtint aussi plus tard la survivance de la place de maître de chapelle de la reine Marie-Anne d'Espagne. Piccinelli (*Aten. dei Letter. Milan.*, p. 122 et 501) dit que Casati a fait imprimer quatre œuvres de messes

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

et de motets; mais il n'indique ni les lieux ni les dates de ces publications.

CASATI (Gaspard), récollet, fut maître de chapelle de la cathédrale de Novare, en Piémont, vers 1650. Les ouvrages connus de sa composition sont ceux-ci : 1° *Partitura sola de sacri concerti a voce sola, con il basso per l'organo.* op. 2; Venise, Bart. Magni, 1641 in-4°. — 2° *Motetti concertati a* 1, 2, 3, 4 *voci ad organo, con una Messa a quattro,* op. 1; Venise, Alexandre Vincenti, 1643. C'est une réimpression. Il y en a une édition postérieure, publiée à Venise en 1651. — 3° *Il Terzo Libro de' sacri concerti a* 2, 3, 4 *voci,* op. 3; Venise, Bart. Magni, 1642. — 4° *Messe e Salmi concertati a* 4, 5 *voci;* Venise, Alex. Vincenti, 1644. — 5° *Scelta di Salmi con violini e motetti a* 2, 3, 4 *voci, raccolti da Franc. Michele Angelo Turiniani, del terzo ordine di S. Francesco;* Venise, Gardane 1645. — 6° *Scelta di vaghi e ariosi motetti concertati a* 1, 2, 3, 4 *voci, fatta dal Turiniani;* Venise, Alex. Vincenti, 1645. — 7° *Sacri Concerti e Motetti a* 2 *voci;* ibid., 1654.

CASCIATINI (Claude), compositeur de l'école romaine, a laissé en manuscrit pour l'église : 1° *Laude sacre per la Passione di G. C., a* 4. — 2° *Misse di Requiem a* 3. — 3° *Missa a quattro, senza organo.* — 4° *Beatus vir,* à 8. — 5° *Descendit angelus,* à 8. — 6° *Viam mandatorum,* à 4.

CASCIATINI (Claude), chantre à l'église *S. Lorenzo in Damaso,* à Rome, et compositeur de musique religieuse, a vécu dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, et dans les premières années du dix-neuvième. Il était contrepointiste instruit et artiste de talent dans le genre de la musique d'église pour les voix seules et sans orgue. Ses meilleurs ouvrages, qui se trouvent en manuscrit dans quelques bibliothèques de Rome, sont une messe de *Requiem* à 3 voix, une autre à quatre, le *Miserere* à 4, le psaume *Dixit Dominus,* à 8, enfin les motets *Zacharix festinans descende* et *Angelus Domini* à 8.

CASE (Jean), né à Woodstock, dans le comté d'Oxford, se rendit fameux dans l'université de cette ville par son talent pour la dialectique, et fut considéré comme un des plus subtils argumentateurs du seizième siècle. Il fut reçu docteur en philosophie en 1589, et mourut le 23 janvier 1600. On a de lui : 1° *The Praise of musick* (Éloge de la musique), Oxford, 1586, in-8°. — 2° *Apologia musices, tam vocalis quam instrumentalis et mixtæ;* Oxford, 1588, in-8°. Ce dernier ouvrage est peut-être une traduction latine du premier.

CASELLA (. . .), musicien florentin du treizième siècle, a été rendu célèbre par un passage du poëme immortel de Dante. Casella fut le maître de musique de ce grand poëte. Tout porte à croire qu'il fut un des auteurs de ces *Laudi spirituali* dont les mélodies ont tant de charme, et qui n'ont point vieilli, bien que quelques-uns de ces cantiques remontent à plus de cinq cent cinquante ans. Casella a dû enseigner la musique au Dante environ vers 1275; il fut donc le contemporain d'Adam de la Hale; mais il avait cessé de vivre quand l'illustre poëte de Florence écrivit son ouvrage, car celui-ci a placé son ombre dans les avenues du Purgatoire. Cette ombre s'avance vers lui pour l'embrasser avec tant d'affection qu'il fait vers elle un mouvement pareil, mais en vain. « Trois fois il étend les bras, et trois fois, sans rien saisir, ils reviennent sur sa poitrine. L'ombre sourit, et se montre si bien à lui qu'il reconnaît *Casella,* son maître de musique et son ami. Ils s'entretiennent quelque temps avec toute la tendresse de l'amitié; ensuite le poëte, fidèle à son goût pour la musique, prie Casella, s'il n'a point perdu la mémoire et l'usage de ce bel art, de le consoler dans ses peines par la douceur de son chant; le musicien ne se fait pas prier; il chante une *canzone* de Dante lui-même (*Amor che nella mente mi ragiona*), avec une voix si douce et si touchante que Dante, Virgile et toutes les âmes venues avec Casella restent enchantées de plaisir (1). » Dante nous apprend qu'il commença son *Purgatoire* vers l'année 1300; il suit de là que Casella mourut à cette époque.

Burney dit qu'il existe dans la bibliothèque du Vatican (n° 3214, p. 149) une *Ballatella,* ou *Madrigal,* de Lemmo de Pistoie, au-dessus duquel sont écrits ces mots : *Lemmo da Pistoja; e Casella diede il suono.* Gerber, Choron et Fayolle, l'abbé Bertini et d'autres encore ont dit, d'après cela, que Casella est le premier compositeur de madrigaux qu'on connaisse. Il y a dans cette assertion une erreur qu'il est bon de faire remarquer. Le madrigal en musique est une pièce en contrepoint dont on ne trouve point de traces avant le milieu du quinzième siècle, et dont le nom ne paraît pas davantage avant ce temps. Dans les manuscrits antérieurs à cette époque, tous les morceaux qui n'appartiennent pas à la musique d'église sont des *canzone* ou des *ballate,* en Italie, des *chansons* ou des *ballades* en France. Il n'y a pas une pièce portant d'autre titre dans le manuscrit de la bibliothèque impériale de Paris (n° 535 in-4° du Supplément) lequel contient une grande quantité

(1) Ginguené, *Hist. littér. d'Italie,* t. II, p. 132.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de morceaux composés par des musiciens italiens du quatorzième siècle. Burney s'est donc trompé lorsqu'il a donné comme synonyme de *Ballatella* le nom de *Madrigal* (1), et Gerber, Choron et Fayolle, l'abbé Bertini et d'autres, ont eu tort de dire, d'après le passage de Burney, que Casella fut le plus ancien compositeur de *Madrigaux;* car s'ils ont entendu, par ce mot, une composition à plusieurs voix sur une poésie mondaine en langue vulgaire, il s'en faut de beaucoup que Casella soit le plus ancien auteur italien qui en ait écrit: je prouverai cela par des documents authentiques dans mon Histoire générale de la musique.

CASELLA (Pierre), compositeur napolitain, entra comme élève au Conservatoire de S. Onofrio, en 1788, après avoir terminé ses études littéraires. Il y resta pendant dix années, puis il écrivit pour les théâtres de Naples, *l'Innocenza conosciuta* et *l'Equivoco*, opéras bouffes. Ces ouvrages furent suivis de *Paride*, opéra sérieux représenté sur le théâtre Saint-Charles. Appelé à Rome après le succès de cette partition, il y composa l'opéra bouffe intitulé *il Contento per amore*, puis *la Donna di buon carattere*. Au carnaval de 1812, il fit représenter au théâtre de *la Scala*, à Milan, *Virginia*, opéra sérieux. Dans l'année suivante il donna au théâtre de *la Pergola*, à Florence, la *Maria Stuarda*. De retour à Naples, il a été attaché à l'école des élèves externes du collége royal de musique de *S. Pietro a Majella*, en qualité de professeur d'accompagnement, et a rempli plusieurs places de maître de chapelle dans les églises de Naples, pour lesquelles il a écrit une grande quantité de messes, vêpres, psaumes et motets. Casella est mort à Naples, le 12 décembre 1844.

CASELLI (Michel), excellent ténor, débuta à Milan en 1733. Il était encore admiré en 1771, au théâtre de San-Benedetto, à Venise. Peu de chanteurs ont fourni une aussi longue carrière.

CASELLI (Joseph), violoniste, né à Bologne en 1727, passa en 1758 au service du czar, à Pétersbourg. Il a publié un œuvre de six solos pour violon.

Il y a eu un autre *Caselli* (Pierre) qui vivait, à Rome vers 1800, et qui a écrit un *De profundis* pour voix de soprano, avec chœur et orchestre, ainsi qu'une espèce de cantate sur la mort de Cimarosa.

CASENTINI (Marsilio), compositeur, né à Lucques, était maître de chapelle à Gemona en 1607, comme on le voit par le titre d'un œuvre de madrigaux à 5 voix, imprimé à Venise, dans la même année. On connaît aussi du même auteur : *Cantica Salomonis, à* 6; Venise, 1615. Le catalogue de la Bibliothèque du roi de Portugal indique aussi les ouvrages suivants de sa composition : *Tirsi e Clori, madrigali a cinque, lib.* 3; et *Madrigali a* 5, *lib.* 5.

CASENTINO (Silao), compositeur italien du seizième siècle, dont on trouve en manuscrit à la bibliothèque royale de Munich, sous le nº IV, une messe à six voix sur le chant *Peccata mea*.

CASINATE (D. Maur), ecclésiastique, né à Palerme, en Sicile, vers le milieu du seizième siècle, a fait imprimer de sa composition un ouvrage intitulé : *Messe a* 5 *voci modulate;* Venise, 1588, in-4°.

CASINI (D. Jean-Marie), prêtre florentin, né vers 1675, étudia d'abord les premiers éléments de la musique dans sa ville natale, et se rendit ensuite à Rome, où il se mit sous la direction de Matteo Simonelli, pour continuer ses études. Plus tard il entra dans l'école de Bernard Pasquini, où il perfectionna son talent dans l'art de jouer de l'orgue. Son éducation musicale terminée, il obtint la place d'organiste de l'église principale de Florence. Son premier ouvrage fut un livre de motets à quatre voix sans orgue, dans l'ancien style de l'école romaine, appelé *Stile osservato;* il le fit imprimer sous ce titre : *Joannis Mariæ Casini organi majoris ecclesiæ Florentiæ modulatoris, et sacerdotio prædili Moduli quatuor vocibus. Opus primum. Romæ ap. Mascardum*, 1706. Cet œuvre fut suivi de *Responsori per la settimana santa, a* 4 *voci*, op. 2; Florence, C. Bindi, 1706. On connaît aussi de ce musicien distingué : *Motteti a* 4 *voci a capella;* ibid., 1714. Ses autres compositions consistent en fantaisies et fugues pour l'orgue. Elles sont intitulées : 1° *Fantasie e toccate d' intavolatura*, op. 2. — 2° *Pensieri per l' organo, in partitura;* Florence, 1714, in-fol. Dans la suite, Casini se livra à des travaux de théorie pour réaliser les rêves de Vicentino, de Colonna et de Doni sur le rétablissement des anciens genres de musique diatonique, chromatique et enharmonique, au moyen d'une division exacte des intervalles des instruments à clavier. On pense bien que ces recherches n'aboutirent à rien. Nanni nous apprend (*de Florent. inventor.*, p. 75) que Casini avait fait construire un clavecin dont les touches noires du clavier étaient divisées en deux parties, afin de produire les demi-tons exacts des échelles chromatiques ascendantes et descendantes. Des instruments du même genre avaient

(1) *A General History of music*, t. II, p. 332.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

été faits en Italie par les soins de Nicolas Vincentino, Fabio Colonna, Galeazzo Sabbatini, Nicolas Romarini (cité par le P. Kircher, *Musurgia*, lib. 6, c. 1, § 3), François Nigetti (*voy.* ces noms) et d'autres. Ce système d'accord des instruments à clavier était appelé autrefois par les musiciens italiens *Sistema partecipato*.

CASONI (Guido), littérateur italien du seizième siècle, né à Serravalle, est auteur d'un livre bizarre qui a pour titre : *Della magia d'Amore, nella quale si tratta come Amore sia Metafisico, Fisico, Astrologo, Musico*, etc.; in Venezia, appresso Agostino Zoppini, 1596, 56 feuillets in-4°. Le troisième livre de cet ouvrage singulier traite de la musique, laquelle, suivant l'auteur, tire son origine de l'amour.

CASPARINI (Eugène), dont le nom allemand était *Caspar*, était fils d'un facteur d'orgues. Il exerça la même profession, et fut considéré comme le plus habile artiste de son temps pour la fabrication de ces instruments. Il naquit en 1624, à Sorau, dans la basse Lusace. Le désir d'augmenter les connaissances qu'il avait acquises dans les ateliers de son père le détermina à voyager, lorsqu'il eut atteint sa dix-septième année. Après un séjour de trois ans en Bavière, il partit pour l'Italie et se fixa à Padoue, où il vécut longtemps. Appelé à Vienne avec le titre de facteur d'orgues de la cour impériale, il remit en bon état tous les instruments de cette ville, et, avant de s'éloigner, construisit pour l'empereur un petit orgue de six jeux, dont tous les tuyaux étaient en papier verni. L'empereur lui témoigna sa satisfaction par le don d'une somme de mille ducats et d'une tabatière d'or ornée de son portrait. De retour en Italie, Casparini y reprit ses travaux habituels. En 1697 il fut appelé à Gœrlitz pour y construire le grand orgue de la nouvelle église de Saint-Pierre et Saint-Paul; il acheva cet instrument dans l'espace de six ans, en société avec son fils. On croit qu'il cessa de vivre peu de temps après, mais l'époque de sa mort n'est pas exactement connue. Les principaux ouvrages de Casparini sont : 1° L'excellent orgue de Sainte-Marie-Majeure à Trente, composé de trente-deux registres, et qui fut ensuite augmenté de dix jeux nouveaux. — 2° L'orgue de Sainte-Justine, à Padoue, seize pieds ouverts, avec quarante-deux registres. — 3° Le grand orgue de Saint-George le Majeur, à Venise, de trente-deux pieds. — 4° Le grand orgue de Saint-Paul, à Epan, dans le Tyrol. — 5° Un orgue au couvent de Brixen, dans le Tyrol. — 6° Le grand orgue de Gœrlitz, de trente-deux pieds.

CASPARINI (Adam-Horace), fils du précédent, et non moins célèbre constructeur d'orgues, naquit en Italie. Il aida son père dans la construction du grand orgue de Gœrlitz. Quant à ses travaux particuliers, ils consistent : 1° Dans l'orgue de Saint-Bernard, à Breslau, composé de trente et un jeux avec quatre soufflets, construit de 1708 à 1711. — 2° Dans celui de l'église des Onze mille Vierges, de la même ville, composé de vingt-trois jeux et de quatre soufflets, en 1705. — 3° Dans celui de Saint-Adalbert, de vingt-deux jeux et trois soufflets, en 1737.

Le fils de cet artiste, nommé *Jean-Gottlob*, aida son père dans la construction de l'orgue de Saint-Adalbert, de Breslau, et fit lui-même l'orgue des Dominicains de Glogau, composé de vingt jeux.

CASPERS (Louis-Henri-Jean), pianiste et compositeur, né à Paris de parents allemands le 2 octobre 1825, fut admis au Conservatoire comme élève de piano, et suivit pendant plusieurs années le cours de Zimmerman. En 1843 il commença l'étude de l'harmonie dans la même école. Le deuxième prix de cette science lui fut décerné en 1845, et il obtint le premier en 1847. Devenu élève d'Halévy pour le contrepoint et la fugue, il se distingua au concours de 1849 et y obtint un prix. Depuis lors M. Caspers s'est livré à l'enseignement et à la composition. Son premier ouvrage dramatique, *le Chapeau du roi*, opéra-comique en un acte, a été représenté au Théâtre-Lyrique, le 16 avril 1856. Les connaisseurs y ont remarqué du talent dans la manière d'écrire, dans l'instrumentation et l'instinct de la scène. *La Charmeuse*, autre opéra-comique en un acte, composé par M. Caspers, a été représenté au théâtre des Bouffes-Parisiens le 12 avril 1858. On y a remarqué les mêmes qualités. Il a donné au même théâtre, en 1859, *Dans la rue*, opérette en un acte. Le même compositeur avait fait entendre précédemment des chœurs avec orchestre aux concerts de la société de Sainte-Cécile à Paris : ils n'ont pas été publiés. Des romances, des mélodies, des préludes pour le piano en style fugué, un boléro pour le même instrument, des nocturnes et des fantaisies, complètent la série des productions de M. Caspers jusqu'au moment où cette notice est écrite (1859).

CASSAGNE (l'Abbé Joseph la) naquit au diocèse d'Oléron, vers 1720. Il apprit la musique à la maîtrise de la cathédrale de Marseille, et publia : 1° *Recueil de Fables mises en musique*; Paris, 1754, in-4°. — 2° *Alphabet musical*; Paris, 1765, in-8°. — 3° *Traité général*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

des éléments du chant. Cet ouvrage, imprimé dès 1742, ne fut publié qu'en 1766 (Paris, grand in-8°). L'auteur y propose de réduire toutes les clefs à une seule, c'est-à-dire à la clef de *sol* sur la seconde ligne; idée fausse que Salmon avait déjà tenté de faire adopter dans son *Essay to the advancement of musik* (Londres, 1678, in-8°). Pascal Boyer, maître de musique de la cathédrale de Nîmes, fit voir le ridicule de cette idée, dans une *Lettre à Diderot*, publiée en 1767. La Cassagne répondit à cette lettre par *l'Unicléfier musical, pour servir de supplément au Traité général des éléments du chant* (Paris, 1768, grand in-8°), mais il ne détruisit pas la force des objections qui avaient été faites contre son système. Reprise vers 1815 et postérieurement par plusieurs auteurs de systèmes et d'éléments de musique, l'idée de Salmon et de l'abbé la Cassagne a été mise en pratique dans les arrangements pour piano des opéras et même des anciennes œuvres classiques : elle a produit ses résultats inévitables, en faisant oublier à beaucoup de musiciens l'usage des clefs et les rendant inhabiles à lire la musique ancienne : de plus, elle leur a fait considérer comme identiques des diapasons de voix qui sont naturellement à l'octave.

CASSAIGNE (Raymond de la), né dans l'ancienne province de Gascogne vers 1540, fut maître des enfants de chœur de Notre-Dame de Paris. Il occupait cette place lorsqu'il obtint au concours du *Puy de musique* d'Évreux, en 1575, le prix de la harpe d'argent pour la composition du motet *Quis miserebitur tui Jerusalem*. Le premier prix, c'est-à-dire celui de l'orgue d'argent, lui fut décerné au concours de la même ville, en 1587, pour un *Lauda Jerusalem*.

CASSANEA DE MONDONVILLE (Jean-Joseph). *Voy.* Mondonville.

CASSEBOEHM (Jean-Frédéric), médecin et habile anatomiste, fit ses études à Halle, sa patrie, et à Francfort-sur-l'Oder. De retour à Halle, il y enseigna l'anatomie, et fut ensuite appelé à Berlin (en 1741) pour y occuper une chaire de la même faculté; il y mourut le 7 février 1743. Ce médecin s'est spécialement occupé de l'anatomie de l'oreille, et a donné sur cette matière : 1° *Disputatio de auro interna*; Francfort, 1730, in-4°. — 2° *Tractatus tres de aure humana*; ibid., 1730, in-4°, augmenté d'un 4e traité en 1734, d'un 5e et d'un 6e en 1735, in-4°.

CASSEL (Guillaume), professeur de chant au Conservatoire de musique de Bruxelles, est né à Lyon le 12 octobre 1794. Entré à l'âge de onze ans, comme pensionnaire, au Lycée de cette ville, il y fit de bonnes études. Ses parents désiraient lui voir suivre la carrière du barreau; mais la nécessité de se soustraire à la conscription militaire lui fit chercher un refuge dans celle des arts. Dès son enfance il avait montré d'heureuses dispositions pour la musique; elles avaient été cultivées par de bons maîtres, et particulièrement par Georges Jadin; il dut à cette première éducation musicale l'avantage d'être admis au pensionnat du Conservatoire de Paris, comme élève interne pour le chant. Dans cette école célèbre, Garat, Talma et Baptiste aîné furent ses maîtres de chant et de déclamation. La réforme du pensionnat en 1814, après la restauration, obligea Cassel à chercher au théâtre l'emploi des connaissances qu'il avait acquises dans son art : ce fut au théâtre d'Amiens qu'il débuta. Ses premiers pas dans la carrière dramatique furent heureux; une voix fraîche et d'un timbre agréable, une très-bonne méthode de chant et une profonde connaissance de la musique assurèrent ses succès. Les théâtres de Nantes, de Metz, de Lyon, de Rouen et de Bordeaux possédèrent ensuite Cassel, et partout il fut applaudi. Enfin il entra à l'Opéra-Comique de Paris, y débuta avec succès et y demeura pendant trois ans. Il y serait vraisemblablement resté plus longtemps si des discussions assez vives ne s'étaient élevées entre lui et Guilbert de Pixérécourt, alors directeur de ce théâtre : elles l'obligèrent à rompre ses engagements et à se rendre en Belgique. Il se fit d'abord entendre à Gand, puis fut appelé au grand théâtre de Bruxelles, où il joua avec succès pendant cinq ans. Retiré en 1832, il a cessé de se faire entendre en public et s'est livré à l'enseignement. Déjà il s'était fait connaître avantageusement par les bons élèves qu'il avait formés; parmi ceux-ci on remarquait Mlle Dorus (plus tard Mme Gras), Mlle Florigny (connue ensuite sous le nom de Mme Valère), et Mlle Dorgebray, qui a obtenu des succès à l'*Odéon* de Paris. Nommé professeur de chant au Conservatoire de Bruxelles en 1833, Cassel y a formé des élèves qui ont brillé au théâtre. Sa méthode était une très-bonne tradition de celle de Garat. Ce bon professeur est mort à Bruxelles, au mois d'octobre 1836.

Comme compositeur, Cassel s'est fait connaître par beaucoup de romances et de nocturnes qui ont été publiés à Bruxelles et à Paris. A Rouen, il a écrit une cantate pour l'anniversaire de la naissance de Pierre Corneille; à Bruxelles : 1° Une messe solennelle qui a été exécutée plu-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sieurs fois à l'église Sainte-Gudule. — 2° Un *Laudate* pour soprano avec chœurs. — 3° Deux airs italiens, dont un pour soprano avec chœur. — 4° Un duo italien pour soprano et baryton. A Metz : 1° Un *Domine salvum fac regem*, pour deux ténors et basse. — 2° Un *O salutaris*, pour soprano, mezzo soprano et contralto.

CASSERIO (Jules), célèbre anatomiste, né à Plaisance, en 1545, d'une famille obscure, fut instruit dans la médecine par Fabrice d'Aquapendente, dont il avait été le domestique, et qui le fit recevoir docteur en médecine et en chirurgie à l'université de Padoue. En 1609 il fut nommé professeur de chirurgie par le sénat de Venise. Casserio mourut à Padoue en 1616, âgé de soixante ans. On lui doit un excellent livre intitulé *de Vocis auditusque organis historia anatomica ;* Venise, 1600, in-fol., avec 33 pl., réimprimé à Ferrare, en 1601, in fol., et à Venise, en 1607, in-fol. La partie relative aux organes de la voix a été donnée seule à Ferrare, en 1601, in-fol.

CASSINI DE THURY (César-François), de l'Académie des sciences, maître des comptes, directeur de l'observatoire, célèbre par la pensée et l'exécution de la belle carte topographique de la France, connue sous le nom de *Carte de Cassini*, naquit le 14 juin 1714, ou le 17 du même mois, suivant quelques biographes. Il mourut de la petite vérole, le 4 septembre 1784. Il a fait avec Maraldi et l'abbé de la Caille des expériences sur la propagation du son, dont il a consigné le résultat dans un mémoire inséré parmi ceux de l'Académie des sciences, année 1738, p. 24. Dans ceux de l'année 1739, p. 126, il a aussi donné : *Nouvelles expériences faites en Languedoc sur la propagation du son, qui confirment celles qui ont été faites aux environs de Paris.*

CASSIODORE (Aurélien), historien latin et ministre de Théodoric, roi des Goths, naquit à Squillace, vers 470. Dès l'âge de dix-huit ans, il avait déjà acquis une grande réputation par son savoir et sa prudence. Odoacre, roi des Hérules, lui confia le soin de ses domaines et de ses finances. Après la mort de ce prince, vaincu par Théodoric, il se retira dans sa patrie ; mais, bientôt rappelé par le vainqueur, il devint son secrétaire, son ministre et le bienfaiteur de l'Italie. Sa faveur s'accrut avec ses services ; il était déjà patrice et maître des offices, lorsqu'il fut fait consul en 514. Éloigné de la cour en 524, il y fut rappelé par la fille de Théodoric après la mort de ce prince ; mais, accablé par les revers et la ruine des Goths, qu'il n'avait pu prévenir, il se retira enfin dans sa patrie à l'âge de soixante-dix ans, et fonda le monastère de Viviers (en Calabre). On croit que sa carrière se prolongea jusqu'à près de cent ans ; au moins sait-on qu'il vivait encore en 562. Parmi les ouvrages de Cassiodore on trouve un traité de musique, qui fait partie de celui qui a pour titre *de Artibus ac disciplinis liberalium litterarum*. L'abbé Gerbert l'a inséré dans sa collection des écrivains ecclésiastiques sur la musique, t. I, p. 15. On le trouve aussi dans ses œuvres complètes publiées par les Bénédictins, Rouen, 1679, 2 vol. in-fol., réimprimées à Venise en 1729, t. II.

CASTAGNEDA Y PARÉS (D. Isidore), professeur de clavecin à Cadix, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, a fait paraître un ouvrage intitulé *Traité théorique sur les premiers éléments de la musique ;* Cadix, Hondillo et Iglesias, 1783. Ce titre est celui qui est cité dans le *Journal encyclopédique* du mois de juin 1783, p. 560 ; mais il est vraisemblable que ce n'est qu'une traduction, et que l'ouvrage de Castagneda est écrit en espagnol.

CASTAGNERY (Jean-Paul), luthier français, vivait à Paris, vers le milieu du dix-septième siècle. On a de lui des instruments qui portent la date de 1639, et d'autres, 1662. Ses violons sont estimés à cause de leur timbre argentin ; mais le volume de leur son est peu considérable.

CASTAING (le Chevalier F. J. M.), ancien officier de marine, né en Normandie, et amateur de musique à Falaise (Calvados), vers 1785, est auteur d'un petit ouvrage qui a pour titre : *Essai sur l'art musical, en réponse au programme de la société philharmonique du Calvados, sur la question de savoir quels sont les moyens de propager le goût de la musique en Normandie et de la populariser dans les provinces*. Falaise, imprimerie de Brée l'aîné, 1834, in-8° de 34 pages.

CASTALDI (Bellerophon), musicien vénitien sur lequel on n'a pas de renseignements. Il vivait au commencement du dix-septième siècle. On a imprimé un recueil de madrigaux de sa composition sous ce titre : *Primo mazzello de Fiori musicalmente colti nel giardino Bellerofonteo ;* Venezia, app. Aless. Vincenti, 1623, in-4°.

CASTEL (Louis-Bertrand), né à Montpellier le 11 novembre 1688, entra chez les jésuites le 16 octobre 1703. Il cultiva principalement les mathématiques et les enseigna à Toulouse et à Paris, où il arriva vers 1720. Frappé de cette proposition avancée par Newton (dans

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

son *Optique*, liv. I, p. 2, prop. 3), que les largeurs des sept couleurs primitives, résultant de la réfraction de la lumière à travers le prisme, sont proportionnelles aux longueurs des cordes d'une échelle musicale disposée dans cet ordre, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, *ut*, le père Castel prétendit former des gammes de couleurs comme il y a des gammes de sons, et crut à la possibilité d'une machine, qu'il appela *Clavecin oculaire*, au moyen de quoi, en variant les couleurs, il prétendit affecter l'organe de la vue, comme le clavecin ordinaire affecte celui de l'ouïe par la variété des sons. Il en annonça le projet dans le *Mercure* de novembre 1725, et en développa la théorie dans les journaux de Trévoux de 1735. Il dépensa des sommes considérables pour faire construire sa machine, qui fut recommencée à plusieurs reprises; mais c'était une idée bizarre qui ne pouvait avoir de résultat satisfaisant, et qu'il finit par abandonner. Le père Castel travailla au journal de Trévoux pendant trente ans, et fournit aussi beaucoup d'articles au *Mercure*. Quoique géomètre, il manquait de méthode et se jetait souvent dans des écarts d'imagination. Il est mort le 11 janvier 1757, à soixante-neuf ans. On a de lui : 1° L'exposition de son système du clavecin oculaire, sous ce titre : *Nouvelles expériences d'optique et d'acoustique* (Mémoires de Trévoux, t. LXIX et LXX, année 1735). G.-Ph. Telemann a donné une traduction allemande de cette exposition, sous ce titre : *Beschreibung der Augenorgel, oder Augenclavier*, etc.; Hambourg, 1739, in-4°. On trouve une analyse de cette traduction dans la Bibliothèque musicale de Mitzler, t. II, p. 269-276. On a publié aussi à Londres : *Explanation of the ocular Harpsichord*; Londres, 1757, in-8° de 22 pages. — 2° *Lettres d'un académicien de Bordeaux sur le fond de la musique*; Paris, 1754, in-12. Ces lettres ont été écrites à l'occasion de celle de J.-J. Rousseau sur la musique française : le style en est lourd et diffus. Une réponse anonyme a été publiée sous ce titre : *Réponse critique d'un académicien de Rouen à l'académicien de Bordeaux*; Paris, 1754, in-12. Cette réponse est du père Castel lui-même. — 3° *Remarques sur la lettre de M. Rameau*, dans les Mémoires de Trévoux, ann. 1736, t. LXXI, p. 1999-2026. (*Voy.* Rameau). On attribue aussi au père Castel la rédaction des ouvrages de théorie de Rameau; mais ce fait n'est pas prouvé. Le journal des travaux de ce jésuite pour son clavecin oculaire, ayant été vendu avec la bibliothèque de la maison professe de son ordre, passa dans celle de Meermann; il a été remis en vente à la Haye en 1824, et acheté par Van Hulthem. Il est aujourd'hui dans la collection de manuscrits de la bibliothèque royale de Bruxelles. Le père Castel est auteur d'une *Dissertation philosophique et littéraire, où, par les vrais principes de la géométrie, on recherche si les règles des arts sont fixes ou arbitraires* (Paris, 1738, in-12). Pour se faire mieux entendre à cet égard, le père Castel applique ses principes à la musique, et en prend occasion de rapporter à ce sujet les conversations qu'il a eues avec Rameau. Ces conversations ne conduisent à aucun résultat de quelque importance. On a imprimé à Londres, sous le nom du P. Castel : *Dissertation upon a Work wrote by Mr. Geminiani, intitled the Harmonic guide. Extracd out of the Journal des savans*; Londres, 1741, in-12.

CASTELAN (André), violon de la chambre de Henri II, roi de France, fut nommé à cette place en 1555, suivant un compte manuscrit de l'année 1559, qui se trouve à la bibliothèque impériale, à Paris. (*Voy. Revue musicale*, sixième année, p. 257.)

CASTELBARCO (le comte César de), amateur de musique à Milan, est issu d'une famille distinguée dans les annales de la Lombardie. Possesseur d'une grande fortune, il fait un noble usage de ses richesses et s'entoure des plus beaux produits de tous les arts. Il s'est fait connaître comme compositeur par des duos pour deux violons, op. 3 et 4; un grand trio pour 2 violons et violoncelle; 12 quatuors pour 2 violons, alto et violoncelle; un autre trio pour piano, violon et violoncelle; un grand sextuor, dans le genre d'une symphonie, pour deux violons, deux altos, violoncelle et contre-basse; *le Rédempteur sur la Croix*, sonates caractéristiques pour deux violons, alto, violoncelle et contre-basse; *le Sette Parole di Dio punitore, ossia il Diluvio*, sonate caractéristique pour piano, violon, alto, violoncelle, basse et physharmonica *ad libitum*; le même ouvrage à grand orchestre avec chant, dédié à l'Institut de France; 12 quintettes pour 2 violons, 2 altos et violoncelle; une symphonie à grand orchestre; les *Sept Paroles de la Création*, pour orchestre et chant, et les *Sept Paroles de la Rédemption*, également pour orchestre. La plupart de ces ouvrages ont été publiés à Milan, par les soins du professeur Louis Scotti. Le comte de Castelbarco donne souvent des concerts dans sa maison. Sa collection d'instruments de grands maîtres est renommée en Italie : on y remarque quatre beaux violons de Stradivari, d'autres de Joseph et d'André Guarneri, d'Amati, de Steiner, plusieurs

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

altos et violoncelles de ces artistes célèbres.

CASTELEYN (maître MATHIEU), prêtre, notaire, poëte et musicien, naquit à Audenarde (Flandre) en 1485; car lui-même nous apprend, dans une de ses chansons, qu'il était âgé de trente ans en 1515. Il vivait encore après 1544, puisque une autre chanson composée par lui a pour sujet le traité de paix conclu à Crépy dans cette même année. Il mourut à Audenarde en 1549, suivant une note manuscrite de M. Vanderstraeten. Casteleyn fut attaché en qualité de *facteur* à la chambre de rhétorique d'Audenarde, désignée sous le nom de *Pax vobis*. On a de ce poëte musicien un art de rhétorique en vers flamands (*De Konst van Rhetoriken*) dont la première édition a paru à Gand en 1555, in-12, et qui a été réimprimé plusieurs fois. Le recueil de ses chansons a pour titre : *Diversche liedkens gecomponeert by Wylent Heer Mathys de Casteleyn priester ende excellent poet;* tot Rotterdam, by Jan Van Waesberghe de Jonghe, anno 1616. 1 vol. in-12. (Chansons diverses composées par Mathieu de Casteleyn, prêtre et poëte excellent.) J. F. Willems cite une première édition de ces chansons publiée en 1530. La plupart des chansons de Casteleyn sont bachiques ou érotiques. Trois sont historiques et ont pour sujet : 1° La captivité de François 1er; — 2° Le traité de paix conclu à Nice; — 3° Le traité de paix perpétuelle de Crépy. Les mélodies qui accompagnent les chansons ont en général le caractère des complaintes du moyen âge, et sont écrites dans la tonalité ancienne du premier, du second et du quatrième ton du plain-chant. On voit au titre du recueil que le poëte a composé les mélodies d'une partie de ses chansons; car y on lit ces mots : *Hier achter zijn noch by ghevoecht alle de liedekens by den zelven autheur op noten ghestelt.* (Une partie des chansons contenues ici ont été ornées de mélodies par le même auteur.)

L'érudit Willems a publié la chanson relative à la captivité de François Ier, en notation moderne, dans sa collection de chansons flamandes intitulée : *Oude vlaemsche Liederen* (Gand, H. Hoste, 1846, gr. in-8°); et M. Edmond Vanderstraeten a reproduit le premier couplet de la trentième chanson, avec la notation originale, d'après l'édition de Rotterdam, 1616, dans ses *Recherches sur la musique à Audenarde avant le dix-neuvième siècle* (Anvers, 1855, in-8°).

CASTELLACCI (LOUIS), guitariste, est né à Pise en 1797. Après avoir appris les premiers principes de la musique, il se livra à l'étude de la mandoline, et acquit sur cet instrument beaucoup d'habileté. Mais il y a si peu de ressources pour l'existence d'un artiste dont le talent consiste à jouer de la mandoline, que M. Castellacci se vit forcé d'y renoncer pour se faire guitariste. C'est par la guitare surtout qu'il s'est fait connaître. Ainsi que Carulli et Carcassi, il vint chercher une réputation et de l'aisance à Paris : il y trouva ces deux choses. Comme professeur de guitare, il s'est placé au rang de ceux qui ont obtenu le plus de succès dans cette ville, dont il ne s'est plus éloigné, si ce n'est pour faire un voyage en Allemagne dans l'année 1825. M. Castellacci a publié près de deux cents œuvres pour son instrument, entre autres une méthode divisée en deux parties. Toute cette musique, qui est fort légère, et qui consiste en fantaisies, airs variés, duos, rondeaux, valses, etc., a été gravée à Paris, à Lyon et à Milan. On connaît aussi de M. Castellacci un grand nombre de romances.

CASTELLI (IGNACE FRÉDÉRIC), poëte agréable et littérateur laborieux, naquit le 16 mai 1781 à Vienne, où son père était vérificateur des comptes au collége des Jésuites. Après avoir suivi les cours de cette institution jusqu'en rhétorique, il étudia le droit à l'université, et apprit dans le même temps à jouer du violon, sur lequel il acquit assez de talent pour remplacer souvent son maître à l'orchestre du théâtre. En 1801 il obtint un emploi à la comptabilité de la ville; mais les fonctions de cette place étaient incompatibles avec son goût pour la poésie; bientôt il la quitta, et, devenu libre, il put se livrer à son penchant pour le théâtre. Sa première pièce fut jouée en 1803 et eut quelque succès. Au nombre de ses ouvrages en ce genre, on remarque l'Opéra *Schweizerfamilie* (la Famille suisse), dont Weigl a écrit la musique. En 1815, Castelli suivit en France le comte Cavriani, commissaire du gouvernement autrichien pendant l'occupation : Castelli remplissait près de lui les fonctions de secrétaire. De retour à Vienne, en 1817, il reprit ses travaux; puis il fit un voyage en Allemagne et reçut le doctorat à l'université de Iéna, en 1839. Outre ses nombreuses productions poétiques et littéraires, on connaît de Castelli beaucoup d'articles de Journaux, même dans le domaine de la politique où il s'était engagé en 1848. Il a rédigé seul, depuis 1829 jusqu'en 1840 l'*Indicateur général de la musique* (Allgemeiner musikalischer Anzeiger), petit journal hebdomadaire dont la collection forme 12 volumes in-8°. Castelli est mort à Vienne dans les premiers mois de 1854.

CASTELLO (DARIO), Vénitien, chef de l'or-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

chestre de Saint-Marc, au commencement du dix-septième siècle, est désigné au titre d'un de ses ouvrages : *Capo di compagnia di musichi istrumenti da fiato*. On connaît de lui les productions dont voici les titres : 1° *Sonate concertate a quattro stromenti, parte prima*; Venise, 1626. — 2° *Idem, parte secunda*; Venise, 1627; — 3° *Sonate concertate in stil moderno per sonar nel organo overo spinetta con diversi istromenti a due e tre, libro* 1°; Venise, 1629. La deuxième édition est de 1658, in-fol.; — 4° *Idem, libro* 2°; Venise, 1644. C'est une réimpression.

CASTELLO (Paul da), compositeur vénitien attaché comme chantre à l'église de Saint-Marc, en 1670, a donné à Vienne, en 1683, un oratorio intitulé *il Trionfo di Davide*, dont il avait fait les paroles et la musique.

CASTELLO (Jean), claveciniste italien, fixé à Vienne au commencement du dix-huitième siècle, a publié une collection de pièces de clavecin sous ce titre : *Neue Clavieruebung, bestehend in eine Sonata, Capriccio, Allemanda, Corrente, Sarabanda, Giga, Aria con XII variazioni d'Intavolatura di cembalo*; Vienne, 1722.

CASTENDORFER (Étienne), constructeur d'orgues à Breslau, est un des plus anciens artistes de ce genre dont l'histoire ait conservé les noms, car on sait qu'il fit un bon orgue à Nordlingue en 1466. Il est aussi l'un des premiers qui ont introduit l'usage des pédales, s'il est vrai, comme le rapporte Prætorius (*Syntag. mus.*, t. II, p. 111), qu'il en avait mis à l'orgue de la cathédrale d'Erfurt, qu'il construisit en 1483. Il fut aidé dans ses travaux par ses deux fils, Melchior et Michel (*Voy.* Bernhart).

CASTIL-BLAZE. *Voy.* Blaze.

CASTIGLIONI (Charles), amateur de musique et violoniste à Milan, vécut dans cette ville vers 1810. Il s'est fait connaître par *Tre Quartetti per due violini, viola e violoncello*; Paris, Carli.

CASTILETI (Jean). *Voy.* Guyot ou Guioz.

CASTILHON (Jean-Louis), membre de l'académie des jeux Floraux et avocat à Toulouse, naquit dans cette ville en 1720, et mourut vers la fin de 1799. Écrivain laborieux, il a publié beaucoup de livres, et a coopéré à la rédaction de quelques grands ouvrages, tels que le *Dictionnaire universel des sciences morales, économiques, politiques et diplomatiques*, et le *Supplément de l'Encyclopédie* de Diderot et de d'Alembert. Il a fait insérer dans celui-ci un certain nombre d'articles sur la partie historique de la musique qui ont été conservés dans la première partie du *Dictionnaire de Musique* de l'*Encyclopédie méthodique*, et qu'il aurait fallu en bannir, car la plupart renferment des notions fausses, et ont plutôt l'apparence que la réalité de l'érudition.

CASTILLO (Alphonse de), docteur à l'université de Salamanque, né vers la fin du quinzième siècle, a publié un traité de plain-chant, intitulé *Arte de Canto llano*; Salamanque, 1504, in-4°.

CASTILLO (Diego del), premier organiste et *racionero* de l'église métropolitaine de Séville, vécut vers le milieu du seizième siècle. Il fut également distingué par son talent sur l'orgue et par le mérite de ses compositions. Il publia un livre de pièces d'orgue en tablature, devenu si rare aujourd'hui que, si Carrea d'Araujo (*Voy.* Arauxo ou Araujo) n'en parlait pas dans son œuvre intitulée *Tientos y discursos musicos*, comme l'ayant vu, on pourrait douter de son existence. Deux compositions de Castillo existent dans les archives du monastère royal de l'Escurial : ce sont deux motets à 5 voix, le premier sur les paroles *Quis enim cognovit?* l'autre sur le texte : *O! altitudo divitiarum*. Ces ouvrages, dit M. Eslava (*Breve memoria historica de los organistas españoles*, p. 6, dans le *Museo orgánico español*), révèlent de grandes qualités dans l'art d'écrire.

CASTILLON (Frédéric-Adolphe-Maximilien-Gustave de), littérateur, membre de l'Académie de Berlin, est né vers 1778, à Utrecht, où son père professait les mathématiques et la philosophie. Le nom de sa famille est *Salvemini*, que son père quitta pour celui de Castillon, de la ville de Castiglione, où il était né. On a de Castillon fils, des *Recherches sur le Beau et sur son application à la musique dans la mélodie, l'harmonie et le rhythme*. Voyez à ce sujet les Mémoires de l'Académie de Berlin, année 1804, p. 319.

CASTOLDI (Jean-Jacques). *Voy.* Gastoldi.

CASTRITIUS (Matthias), ou **CASTRITZ**, contrepointiste allemand du seizième siècle, a publié les ouvrages suivants : 1° *Nova Harmonia quinque vocum*; Nuremberg, 1569, in-4°. — 2° *Carmina quatuor vocibus concert.*; Nuremberg, 1571. — 3° *Symbola principum, 4 et 5 vocum*; id., 1571. (*Vid.* Draudii Biblioth. class., p. 1625.)

CASTRO (Jean de), luthiste et maître de chapelle de Jean-Guillaume, prince souverain

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de Juliers, de Clèves et de Berg, vers 1580, naquit à Liége dans la première moitié du seizième siècle. Il a publié les ouvrages dont les titres suivent : 1° *Madrigalia et Cantiones ;* Anvers, 1569, réimprimés à Louvain en 1570. — 2° *Sept livres de chansons ;* Paris et Louvain, 1570, in-4°, 1576, in-4° ; Anvers, 1582 et 1597, in-4°. — 3° *Sacrarum cantionum quinque et octo vocum, tam viva voce, quam instrumentis cantatu commodissimarum, atque jam primum in lucem editarum liber unus ;* Lovanii, per Petrum Phalesium, 1571, in-4° obl. — 4° *La fleur des chansons à trois parties, contenant un recueil produit de la divine musique de Jean Castro, Severin Cornet, Noé Faignent et autres excellents auteurs, mis en ordre convenablement suivant leurs tons ;* à Louvain, chez Pierre Phalèse, et à Anvers, chez Jean Bellère, 1574, in-4° obl. Les autres musiciens dont on trouve des pièces dans ce recueil sont Cléreau, Crequillon, Jacotin, Jannequin et de Lâtre (Jehan-Petit). — 5° *Livre de mélanges, contenant un recueil de chansons à quatre parties ;* Anvers, 1575, in-4°. — 6° *La fleur des chansons à trois parties, contenant un recueil produit de la divine musique,* livre 2me ; Louvain, 1575 ; Anvers, 1582 et 1591. — 7° *Chansons, odes et sonnets de P. de Ronsard, à quatre, cinq, six et huit parties ;* Louvain, 1577, in-4°. — 8° *Livre de chansons composées à trois parties ;* Paris, 1580. — 9° *Livre de chansons à cinq parties, convenable tant à la voix, comme à toute sorte d'instruments, avec une pastorelle en forme de dialogue ;* Anvers, 1586. — 10° *Novæ cantiones sacræ, quæ vulgo motetta vocantur, cum quinque, sex et octo vocibus ;* Duaci, ex officina Johannis Bogaert, 1588, in-4° obl. Ce recueil contient 22 motets. — 11° *Rose fresche, madrigali a 3 voci ;* Venise, 1591, in-4°. — 12° *Recueil de chansons à trois parties ;* Anvers, 1591, in-4°. — 13° *Sonetti ;* Anvers, 1592, in-4°. — 14° *Cantiones sacræ, quas motettas nominant, quinque vocum ;* Francfort, 1591, in-4°. — 15° *Sonnets avec une chanson à neuf parties ;* Anvers, 1592, in-4°. — 16° *Triciniorum sacrorum, quæ motetta vocant, omnis generis instrumentis musicis et vivæ voci accom. Liber unus ;* Antwerpiæ, excudebat Petrus Phalesius, 1592, in-4° obl. — 17° *Odes III, contenant chacune d'elles douze parties, l'une suivant l'autre, le tout mis en musicque à quatre voix ;* Douai, 1592, in-4°. — 18° *Sonetti ;* Douai, 1593, in-4°. — 19° *Bicinia sacra seu cantiones sacræ aliquot duarum vocum ;* Cologne, 1593, in-4°. — 20° *Quintines, Sextines, sonnets à cinq parties ;* Cologne, 1594, in-4°. — 21° *Harmonie délectable, contenant aucunes stanzes et chansons à quatre parties ;* Anvers, 1594, in-4°. — 22° *Chant musical, mis en musique à cinq parties ;* Cologne, 1597, in-4°. — 23° *Trium vocum cantiones aliquot sacræ, nunc recens compositæ ; Coloniæ Agrippinæ, ex officina* Gerardi Grevembrock, 1598, in-4° obl. Une première édition de cet ouvrage avait été publiée à Cologne en 1596 ; ou, ce qui est plus vraisemblable, la deuxième édition n'est qu'un simple changement de frontispice. — 24° *Missæ tres trium vocum in honorem sanctissimæ et individuæ Trinitatis, nunquam ante hac in lucem editæ ;* ibid., 1599, in-4° obl. — 25° *Sonnets du Seigneur de la Mechinière,* mis en musique à trois parties ; Douai, 1600, in-4°.

CASTRO (Jean), maître de musique à Lyon, vers 1570. On a de lui des *Chansons à trois parties ;* Paris, Adrien le Roy, 1580. Depuis 1570 jusqu'en 1592, il a publié une grande quantité de *Chansons,* de *Sonnets* et de *Madrigaux,* à quatre, cinq, six, sept et huit parties, à Lyon, chez de Tournes, et à Paris, chez le Roy. Il y a beaucoup d'apparence que ce compositeur est le même que celui qui est l'objet de l'article précédent, malgré l'opinion contraire émise par M. de Boisgelou, dans une note du catalogue manuscrit de sa bibliothèque.

CASTRO (Rodriguez), juif portugais, fit ses études à Salamanque, et enseigna la philosophie et la médecine à Hambourg, où il s'établit en 1596. Il mourut dans cette ville le 19 janvier 1627, âgé de plus de quatre-vingts ans. On a de lui : *de Officiis medico-politicis, seu Medicus politicus ;* Hambourg, 1614, in-4°. Le chapitre 14e du livre 4e est intitulé : *Ut demonstretur, non minus utiliter quam honeste atque prudenter in morbis musicam adhiberi : ipsius encomia præmittuntur ;* le chapitre 15e : *Notantur ac rejiciuntur musicæ abusus ;* le chapitre 16e : *Musicæ excellentia, atque præstantia, rationibus, auctorum suffragiis et experimentis comprobatur.*

CASTRO (Juan de), littérateur-musicien espagnol, actuellement vivant à Madrid, a été pendant plusieurs années directeur d'un journal intitulé *la España musical y literaria ;* puis est entré dans la rédaction de la *Gaceta musical de Madrid.* Il a publié un traité du chant sous le titre de *Nuevo Método de canto teórico-prático ;* Madrid, 1856. Cet ouvrage a été approuvé par le Conservatoire royal de musique et de déclamation de Madrid.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

CASTROVILLARI (le P. Daniel), cordelier au grand couvent de Venise, vers le milieu du dix-septième siècle, a fait la musique des opéras *gli Avvenimenti di Orienda*, en 1659; *la Pasifae*, 1661, et *la Cleopatra*, 1662. Tous ont été représentés à Venise. M. Caffi place Castrovillari au nombre des maîtres de la chapelle de Saint-Marc, lesquels étaient ecclésiastiques et néanmoins écrivirent pour le théâtre (voyez *Storia di musica sacra*, etc., t. II, p. 157); cependant le nom de ce musicien ne paraît pas dans le tableau des maîtres de cette chapelle.

CASTRUCCI (Pierre), habile violoniste, né à Rome vers 1690, fut élève de Corelli. En 1715 il s'attacha au service du comte Richard Burlington, et passa en Angleterre. Quoique l'enthousiasme de Castrucci pour son art, et surtout pour son instrument, fût porté à un tel degré qu'il passait pour être fou, néanmoins on lui confia la direction de l'orchestre de l'Opéra, à la retraite de Corbet. Quants l'entendit en 1727; il jouait alors les solos au théâtre de Hændel avec beaucoup de succès. En 1737 il donna un concert à son bénéfice, et publia un avertissement où il disait « qu'ayant eu l'honneur de « servir la noblesse anglaise pendant plusieurs « années, il espérait qu'elle voudrait bien l'ho- « norer de sa présence à ce concert. » Il annonçait aussi qu'il devait retourner à Rome l'été suivant; mais, soit qu'il n'ait point exécuté ce projet, ou qu'il soit revenu à Londres, il y est mort en 1769, à l'âge de près de quatre-vingts ans, dans un état voisin de la misère. Castrucci a servi de modèle à Hogarth pour sa caricature du Musicien enragé (*the Enraged Musician*). Les compositions qu'il a publiées sont les suivantes : 1° *Sonate a violino e violone o cembalo, op.* 1; Londres et Amsterdam. — 2° *Sonate a violino e violone o cembalo, op.* 2; ibid. — 3° *XII Concertos for violin;* Londres, 1738.

CASTRUCCI (Prosper), frère du précédent et violoniste comme lui, fut attaché à l'orchestre de l'Opéra de Londres, et dirigea pendant quelques années le concert de *Castle Tavern*. Il a publié : *Six solos for a violin and a bass;* Londres, in-fol.

CASULANA (Madeleine), née à Brescia vers 1540, s'est livrée, à l'étude de la composition avec succès; et a publié : 1° *Madrigali a quattro voci;* Venise, 1568. — *Il secondo libro de' Madrigali* a quattro voci; Brescia, 1593. Il y a une première édition de ce second livre de madrigaux publiée à Venise, chez Jérôme Scotto, en 1570, in-4°.

CASULANI (Léonard), moine servite, et maître de chapelle de son couvent, à Volterra, vécut vers la fin du seizième siècle. Il s'est fait connaître par un ouvrage intéressant qui a pour titre : *Sacrarum cantionum octo, decem, duodecim et sexdecim vocum, liber primus;* Venetiis, Ange Gardane, 1599, in-4°.

CATALANI (Angélique), cantatrice célèbre, née à Sinigaglia, dans l'État romain, au mois d'octobre 1779, était fille d'un orfévre de cette ville. Vers l'âge de douze ans elle fut envoyée au couvent de Sainte-Lucie, à Gubbio, près de Rome, où sa belle voix attirait aux offices un grand nombre d'amateurs. Cette voix, que j'ai entendue dans sa plus grande fraîcheur, et lorsqu'elle avait atteint tout son développement, avait une étendue rare, surtout à l'aigu, car, dans les traits rapides, Mme Catalani s'élevait quelquefois jusqu'au *contre-sol* avec un son pur et moelleux. Ce phénomène était joint à beaucoup de facilité naturelle pour l'exécution de certains traits, particulièrement pour les gammes chromatiques, ascendantes et descendantes, que personne n'a faites avec autant de netteté ni avec autant de rapidité. A l'âge de quinze ans Mme Catalani sortit du couvent, et se vit obligée de chercher une existence au théâtre, par suite de la ruine de son père. Son éducation de cantatrice et de musicienne avait été mal faite dans le monastère dont elle sortait : son bel organe faisait tous les frais de son chant; elle avait contracté des défauts de vocalisation et d'articulation dont elle n'est jamais parvenue à se corriger, même après qu'elle eut entendu de grands chanteurs tels que Marchesi et Crescentini. Par exemple, elle n'a jamais pu rendre certains traits sans imprimer à sa mâchoire inférieure un mouvement d'oscillation très-prononcé; de là vient que sa vocalisation n'était pas liée, et que les traits exécutés par elle ressemblaient toujours à une sorte de staccato de violon. Malgré ce défaut, qui n'était appréciable que par les gens du métier, il y avait tant de charme dans l'émission des sons de l'étonnante voix de la jeune cantatrice, tant de puissance et de facilité dans les tours de force qu'elle exécutait par instinct, une intonation si pure et si juste dans les plus grandes difficultés, que ses premiers pas dans la carrière du théâtre furent marqués par des succès dont il y a peu d'exemples. La nature l'avait destinée au chant de bravoure; mais elle ne fut éclairée sur sa vocation qu'après plusieurs années de pratique. Dans les premiers temps elle s'essaya dans le chant d'expression, qui était alors celui qu'on préférait, et pour lequel elle n'était point orga-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

nisée. C'est ainsi qu'elle chanta à Paris, d'une manière peu satisfaisante, l'air avec récitatif de *l'Alessandro nelle Indie*, de Piccinni, *Se 'l ciel mi divide dal caro mio ben*. Bientôt après, elle commença à chanter ses variations arrangées pour la voix, d'après un air varié de Rode, ses concertos, l'air *Son regina*, et toutes ces choses de bravoure dans lesquelles elle ne pouvait trouver de rivale; ses succès portèrent le fanatisme du public jusqu'au délire.

En 1795, Angélique Catalani, âgée de seize ans, débuta à Venise, au théâtre de *la Fenice*, dans un opéra de Nasolini. En 1799 un *libretto* de *Monima e Mitridate*, du même compositeur, nous montre la jeune cantatrice au théâtre de *la Pergola*, à Florence. En 1801 elle chanta à Milan, au théâtre de *la Scala*, dans la *Clitennestre* de Zingarelli, et dans les *Baccanali di Roma*, de Nicolini. Elle y produisit peu d'effet sous le rapport de l'art du chant; mais sa voix fut admirée et considérée comme un prodige. De Milan, elle passa aux théâtres de Florence, de Trieste, de Rome et de Naples; partout elle excita l'enthousiasme, et sa réputation devint bientôt universelle. Cette renommée la fit appeler à Lisbonne pour y chanter à l'Opéra-Italien, avec Mme Gafforini et Crescentini; elle y arriva vers la fin de 1804 (1). Il n'est pas vrai, comme on l'a écrit dans quelques recueils biographiques, qu'elle ait beaucoup travaillé l'art du chant avec Crescentini, car ce grand chanteur m'a dit qu'il avait essayé en vain de lui donner quelques conseils, et qu'elle n'avait pas paru le comprendre. A Lisbonne, Mme Catalani épousa Valabrègue, officier français attaché à l'ambassade de Portugal; mais elle conserva toujours son nom de *Catalani* lorsqu'elle parut en public. Valabrègue comprit tout le parti qu'on pouvait tirer d'une voix aussi belle que celle de sa femme, et de l'enthousiasme des populations pour cet organe extraordinaire; dès ce moment commença la spéculation basée sur un don si rare, spéculation qui produisit d'immenses résultats. Mme Catalani se rendit d'abord à Madrid, puis en 1806 à Paris, où elle ne chanta que dans des concerts. Son séjour en cette ville et l'effet qu'elle y fit donnèrent pourtant à sa renommée plus d'éclat qu'elle n'en avait eu jusqu'à cette époque; car c'est toujours à Paris que les réputations d'artistes se consolident. Beaucoup de réclamations furent faites par les habiles contre l'engouement du public pour le chant de Mme Catalani; mais il n'y eut pas moins de prévention d'une part que de l'autre. Si le talent de la cantatrice n'était pas à l'abri de tout reproche, il faut avouer que ce talent était composé de rares qualités et de dons naturels qu'il était peu raisonnable de ne point reconnaître. Au beau temps de sa carrière, Mme Catalani fit naître dans toute l'Europe une admiration sans bornes; or, quand le succès est universel, on ne peut nier qu'il ne soit mérité. Qu'il y ait des défauts dans le talent que le monde applaudit avec ivresse, défauts dont les connaisseurs seuls sont juges, à la bonne heure; mais celui qui ne pourrait approuver que la perfection serait fort à plaindre, car cette perfection n'existe pas.

Vers le mois d'octobre 1806 Mme Catalani se rendit à Londres; c'était là que l'attendait une fortune qui n'avait point eu d'exemple jusqu'alors, bien qu'elle eût déjà donné à Madrid et à Paris des concerts d'un produit immense. Elle avait tout ce qu'il fallait pour séduire les Anglais; d'abord la beauté extraordinaire de sa voix, qualité qu'aucune autre ne saurait remplacer pour les masses populaires; puis son maintien noble et décent; son port de reine, qui ne pouvait manquer de plaire à la haute société; enfin son dédain pour la cour nouvelle de Napoléon, et le choix qu'elle avait fait de l'Angleterre pour le théâtre de sa gloire; tout concourait à la faire non-seulement admirer, mais aimer par les habitants de la Grande-Bretagne. Dans une seule saison théâtrale qui ne durait que quatre mois, elle gagnait environ cent quatre-vingt mille francs, y compris la représentation à son bénéfice. Outre cela, elle gagnait dans le même temps environ soixante mille francs dans les soirées et concerts particuliers. On lui a donné jusqu'à deux cents guinées pour chanter à Drury-Lane ou à Covent-Garden *God save the King* et *Rule Britannia*, et deux mille livres sterling lui furent payées pour une seule fête musicale. Lorsque les théâtres de Londres étaient fermés, elle voyageait dans les divers comtés, en Irlande ou en Écosse, et en rapportait des sommes énormes. Ses richesses auraient égalé les plus grandes fortunes, si elle n'eût eu pendant son séjour en Angleterre un train presque royal. Un seul fait pourra faire juger de la dépense de sa maison : dans une seule année, le compte de la bière fournie à ses domestiques s'éleva, dit-on, à *cent trois livres sterling*. On assure d'ailleurs que d'autres causes, indépendantes de ses dépenses personnelles, absorbaient une grande partie de ce qu'elle gagnait,

(1) Dans l'article *Catalani* du *Lexique universel de musique* publié par M. Schilling, on a confondu toutes les dates, car on fait arriver Mme Catalani à Lisbonne en 1801, époque de son début à Milan; puis on la fait aller à Londres passer cinq ans avant de venir à Paris, en 1806.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

car son mari dissipait au jeu des sommes énormes.

Après un séjour de sept ans à Londres, Mme Catalani retourna à Paris, au moment de la Restauration. Le roi Louis XVIII, qui l'avait entendue et admirée en Angleterre, lui accorda la direction du Théâtre-Italien, avec une subvention de 100,000 francs; mais elle ne jouit pas longtemps des avantages de cette entreprise, car elle se crut obligée de s'éloigner de Paris, au retour de Napoléon, en 1815. Pendant les cent-jours, et dans les premiers mois de la seconde restauration, elle voyagea en Allemagne, se rendit à Hambourg, et de là passa en Danemark et en Suède. Partout elle excita la même admiration, le même enthousiasme. Son retour en France eut lieu par la Hollande et la Belgique. Amsterdam et Bruxelles furent les villes où elle s'arrêta le plus longtemps; elle y donna beaucoup de concerts.

De retour à Paris, elle y reprit, en 1816, la direction du Théâtre-Italien. Alors commença pour ce spectacle une époque de décadence qui se termina par sa ruine et par la clôture du théâtre. Le public, engoué de Mme Catalani, n'allait à l'Opéra bouffe que pour l'entendre. Valabrègue profita de cette disposition pour en écarter les talents qui auraient pu briller de quelque éclat à côté de sa femme. L'orchestre et le chœur furent aussi soumis à des réformes économiques, au moyen de quoi la subvention royale tout entière était devenue le bénéfice de l'entreprise. Ce n'est pas tout encore. La plupart des opéras qu'on représentait étaient des espèces de pastiches où il y avait de la musique de tout le monde, excepté des auteurs dont l'affiche indiquait les noms. Les morceaux d'ensemble étaient coupés ou supprimés, et des variations de Rode, des concertos de voix ou le fameux *Son regina* en prenaient la place. Au commencement de mai 1816, Mme Catalani, abandonnant la direction de son théâtre à des régisseurs, se rendit à Munich pour y donner des représentations ou des concerts. Elle alla ensuite en Italie, et ne revint à Paris qu'au mois d'août 1817. Enfin, au mois d'avril de l'année suivante, elle abandonna la direction du Théâtre-Italien et reprit le cours de ses pérégrinations. Elle avait fait un arrangement avec Mme Gail, pour que celle-ci l'accompagnât, lui préparât ses morceaux et ses accompagnements d'orchestre, comme avait fait autrefois Pucitta, à Londres et à Paris. Au mois de mai, elles partirent pour Vienne; mais à peine arrivées dans cette capitale, elles cessèrent de s'entendre; des nuages survinrent; Mme Gail revint à Paris, et la cantatrice continua son voyage. Il dura près de dix ans. Lorsque Mme Catalani quitta Paris, sa voix n'était plus ce qu'elle avait été, relativement à son étendue dans le haut surtout; néanmoins elle était encore très-belle, puissante, et avait conservé toute sa souplesse; mais elle ne tarda pas à s'altérer. Le prestige de la grande renommée de la cantatrice n'était point encore dissipé: beaucoup de gens allaient l'entendre par curiosité; ceux qui ne l'avaient point entendue dans sa jeunesse se persuadaient qu'elle était encore ce qu'elle avait été : le plus grand nombre l'applaudissait sur la foi de sa réputation. Mme Catalani visita tour à tour toutes les cours de l'Allemagne, parcourut l'Italie, revint à Paris, où elle chanta sans succès, visita la Pologne, la Russie, et retourna dans le nord de l'Allemagne en 1827. Ce fut à cette époque qu'elle se fit entendre à Berlin pour la dernière fois, et qu'elle prit la résolution de cesser de chanter en public. Elle avait acheté une jolie maison de campagne dans les environs de Florence; elle s'y retira, après avoir vécu quelque temps à Paris, dans un petit cercle d'amis, avec le chagrin de voir qu'il restait à peine, dans la population de cette ville, un souvenir de ce qu'elle avait été autrefois.

Comme actrice, Mme Catalani a toujours eu quelque chose d'étrange à la scène; je ne sais quoi de convulsif dans les gestes et d'égaré dans les yeux. Ses amis les plus intimes assurent qu'il lui était aussi pénible de chanter dans l'Opéra qu'il lui était agréable de se faire entendre dans un concert; car elle avait naturellement beaucoup de timidité. De là vient qu'elle s'efforçait, et que, dans l'action dramatique, elle dépassait presque toujours le but, de crainte de rester en deçà. Élevée dans un couvent, elle était restée pieuse. De mœurs pures et modestes, elle a été bonne épouse et bonne mère. Généreuse, bienfaisante, elle a fait beaucoup d'aumônes, et l'on estime le produit des concerts qu'elle a donnés au profit des pauvres à plus de deux millions. On assure qu'elle avait fondé dans sa terre une école de musique où elle enseignait le chant à un certain nombre de jeunes filles. Mme Catalani est morte du choléra, à Paris, le 12 juin 1849.

On a imprimé beaucoup de brochures biographiques et autres sur cette cantatrice; les plus importantes sont : 1° *Mewrouw Catalani, Geschiedentst van het vroegste ontwikkebing, etc.* (Madame Catalani, histoire de son talent précoce, etc.), en hollandais; Amsterdam, 1815, in-8°, portrait. — 2° *Ueber madame Valabrègue Catalani als Sangerin, Schauspielerin, etc.* (Sur Mme Valabrègue Catalani comme cantatrice, actrice, etc., par Georges-Louis-Pierre Sievers); Leipsick, 1816, in-8°. — 3° *Signora Angelica Catalani.*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Beschreibung ihres Lebens und Charakters, nebst einer Beleuchtung ihres Gesang (Madame Angélique Catalani. Description de sa vie et de son caractère, suivie d'observations sur son chant); Hambourg, 1819, in-8°. — 4° *Catalani-Valabrègue, biographische Skisse* (Esquisse biographique de Mme Catalani-Valabrègue, par Ernest de Winzingerode); Cassel, 1825, in-8°.

CATALANO (Octave), né au bourg d'*Enna*, dans le *Val di Noto*, en Sicile, vers la fin du seizième siècle, fut maître de chapelle de la cathédrale de Messine (1). Précédemment il avait été abbé et chanoine à Catane. On a publié de sa composition une collection de motets sous ce titre : *Ad SS. D. N. Paulum V, P. M. Sacrarum cantionum quæ binis, ternis, quaternis, quinis, senis, septenis, octonis vocibus concinnuntur cum basso ad organum, ab Octavio Catalano Siculo Ennense*, etc., lib. 1, Romæ, ap. Zanettum, 1616, in-4°. Un autre recueil de motets pour trois voix de soprano, trois altos et trois ténors, avait été publié par Catalano en 1609, à Rome. Dans la bibliothèque de M. l'abbé Santini, à Rome, il y a un *Beatus vir* à huit voix du même auteur. Bodenchatz a inséré un motet à huit voix, de Catalano, dans ses *Florilegii Portensis*. Ce compositeur fut un des premiers qui firent usage de la basse continue chiffrée pour l'orgue.

CATALISANO (le P. Janvier), minime, né à Palerme, vers la fin de l'année 1728, était fils d'un maître de musique, contrepointiste instruit, mais homme de peu de génie dans ses compositions. Catalisano apprit les premiers principes de la musique sous la direction de son père; puis il entra dans l'ordre des Frères mineurs, comme novice, et y fit son cours d'études. Quand il l'eut terminé, il se livra entièrement à des travaux sur la musique. Parvenu à un certain degré d'habileté dans cet art, il fut envoyé à Rome par ses supérieurs, et y devint maître de chapelle de l'église Saint-André *delle Frutte*, qui appartenait à son ordre. Le dérangement de sa santé l'obligea à retourner à Palerme pour y respirer l'air natal. Il est mort dans cette ville en 1793, à l'âge de près de soixante ans. Ce maître est moins connu par ses compositions que par un livre sur la théorie de la musique qu'il a publié sous ce titre : *Grammatica-Armonica-fisico matematica, ragionata su i veri principi fondamentali teorico-pratici, per uso della gioventù studiosa, e di qualunque musicale radunanza;* Rome, 1781, grand in-4°. Lorsque Catalisano publia ce livre, la manie des calculs pour soutenir de vains systèmes d'harmonie était encore dans toute sa force : Tartini et Rameau avaient mis en vogue cet étalage de chiffres inutiles à l'égard de la pratique de l'art. L'auteur de la *Grammaire harmonique* ne manqua pas d'imiter ces écrivains, et surchargea son ouvrage de leurs pédantesques et infructueux calculs. Il suppose ses lecteurs instruits dans les mathématiques, ou du moins initiés au cinquième livre des éléments d'Euclide; partant de ce point, il explique la génération des consonnances et des dissonances par les proportions harmonique, arithmétique et géométrique, ainsi que par les phénomènes physiques qui servent de base aux systèmes de Rameau et de Tartini : puis, par une sorte de scrupule sur l'ignorance où pourraient être ses lecteurs concernant ces choses, il explique à la fin en quoi consistent ces proportions, qu'il aurait fallu faire connaître d'abord pour rendre l'ouvrage intelligible. Les deuxième et troisième chapitres sont les plus utiles du livre, quoiqu'on n'y trouve rien qui ne soit partout. Il y traite de l'harmonie, de l'art d'écrire à plusieurs parties, et des artifices de l'imitation, du canon et de la fugue, suivant les règles de la pratique. Dans le quatrième chapitre, l'auteur s'occupe de la recherche d'un moyen terme entre les proportions géométrique, harmonique et arithmétique. Le cinquième et dernier chapitre est un dédale de calculs puérils sur ces proportions. Ces choses ne sont bonnes à rien. Catalisano se borne souvent à copier Mersenne et Rameau, mêle ensemble des choses qu'il aurait fallu séparer, confond ce qu'il aurait fallu distinguer, et, loin de pouvoir instruire *la Jeunesse studieuse*, à qui son livre était destiné, paraît ne pas s'être toujours entendu lui-même. On pourrait s'étonner d'après cela qu'un maître si instruit dans la pratique de l'art que l'était Sabbatini, ait pu donner à l'ouvrage de Catalisano l'approbation qui est imprimée en tête de ce livre, si l'on ne connaissait l'incapacité des compositeurs et des maîtres d'harmonie pour tout ce qui est relatif à la théorie de leur art.

CATE (André TEN) négociant et compositeur à Amsterdam, est né dans cette ville le 22 mai 1796. Destiné au commerce dès sa jeunesse, mais doué d'une belle organisation musi-

(1) J'ai dit dans la première édition de ce Dictionnaire que Catalano a été chantre de la chapelle pontificale, sous le pape Paul V; c'était une erreur, car son nom ne se trouve pas dans la liste des chantres de la chapelle à cette époque. (*Voyez* Adami da Bolsena, *Osservazioni per ben regolare il coro della cappella Pontificia*, p. 192-195.)

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sicale, il fit de rapides progrès dans l'art qu'il aimait, quoiqu'il ne pût lui consacrer que des moments de loisir. Bertelman lui enseigna le piano et la composition; Teniers lui donna des leçons de violon, et Meyer fut son maître de violoncelle. En dépit des affaires commerciales dont M. Ten Cate est incessamment occupé, il a écrit et fait représenter à Amsterdam les opéras hollandais : 1° *Seid et Palmyre*, en trois actes, qui a été traduit en allemand et représenté en plusieurs villes. — 2° *Constantin*, en un acte. Parmi ses autres ouvrages, on compte trois grandes cantates et dix petites pour différentes voix avec orchestre; une ouverture à grand orchestre avec chœur, pour l'anniversaire du règne de Guillaume Ier. Six chants patriotiques avec accompagnement d'instruments de cuivre, dédiés au roi Guillaume III; plusieurs morceaux de musique d'église en chœur, avec et sans accompagnement; des *concertinos* pour hautbois, clarinette et basson; des quintettes et des quatuors pour des instruments à cordes; un grand nombre de chants ou *Lieder* pour une ou deux voix, avec accompagnement de piano, etc. M. Ten Cate est président de la commission pour l'instruction musicale des enfants indigents et des orphelins, dans le royaume des Pays-Bas; membre honoraire de la société néerlandaise pour la propagation de la musique, et de plusieurs sociétés savantes.

CATEL (Charles-Simon), né à l'Aigle (Orne) au mois de juin 1773, se rendit fort jeune à Paris, et se livra sans réserve à son penchant pour la musique. Sacchini, qui s'intéressait à lui, le fit entrer à l'école royale de chant et de déclamation, fondée en 1783 par Papillon de la Ferté, intendant des menus-plaisirs. Catel y étudia le piano, sous la direction de Gobert, et Gossec, qui le prit en affection, lui donna des leçons d'harmonie et de composition. En peu de temps il devint habile dans l'harmonie et dans toutes les parties de l'art d'écrire la musique. Vers le milieu de l'année 1787, il fut nommé accompagnateur et professeur adjoint de la même école. En 1790, l'administration de l'Opéra le choisit pour être accompagnateur de ce théâtre : il conserva cet emploi jusqu'en 1802, époque où des fonctions plus importantes l'obligèrent à renoncer à sa place. Ce fut dans cette même année (1790), que le corps de musique de la garde nationale fut formé par les soins de Sarrette, qui depuis lors fonda le Conservatoire de musique et en devint le directeur. L'étroite amitié qui l'unissait déjà à Catel le détermina à lui fournir les moyens de faire connaître son talent, en l'attachant à ce corps de musique en qualité de chef adjoint de son maître Gossec. Catel s'acquitta des obligations de cet emploi en écrivant un grand nombre de marches et de pas redoublés, qui furent généralement adoptés par les régiments français pendant les guerres de la révolution. La première production qui signala le talent de Catel pour les grands ouvrages fut un *De profundis* avec chœurs et orchestre, exécuté en 1792, à l'occasion des honneurs funèbres que la garde nationale rendit à son major général Gouvion.

La nécessité de faire entendre la musique dans les fêtes nationales, l'insuffisance et l'inconvénient des instruments à cordes pour ce genre d'exécution, déterminèrent Catel à composer des symphonies pour des instruments à vent seuls, et des chœurs à grand orchestre, dont l'exécution n'exigeait aucun instrument à cordes. Le premier essai d'une composition de cette espèce se fit aux Tuileries, le 19 juin 1794, dans l'hymne à la victoire sur la bataille de Fleurus, dont le poëte Lebrun avait fait les vers.

En l'an III de la République (1795), époque de l'organisation du Conservatoire de musique, Catel y fut appelé comme professeur d'harmonie. A peine cet établissement fut-il consolidé que les vues des professeurs distingués qu'on y avait réunis se tournèrent vers la nécessité de poser les bases d'un système d'enseignement, et de rédiger des ouvrages élémentaires pour toutes les parties de l'art. Chacun eut sa part de travaux, en raison de ses études spéciales, et, d'après cette distribution, Catel fut chargé de la rédaction d'un *Traité d'harmonie*. Il en proposa le système dans une assemblée de professeurs; son plan fut adopté, et l'ouvrage parut en l'an X (1802). Ce livre a été pendant plus de vingt ans le seul guide des professeurs d'harmonie en France.

Depuis l'origine du Conservatoire de Paris, Gossec, Méhul et Cherubini en étaient inspecteurs; une quatrième place de ce genre fut fondée en 1810, et ce fut Catel qu'on choisit pour en remplir les fonctions. Il ne jouit pas longtemps des avantages de cette nouvelle position, car, les événements de 1814 ayant ôté à Sarrette l'administration du Conservatoire, son ami voulut le suivre dans sa retraite, et donna sa démission. Depuis lors il a refusé tous les emplois qui lui ont été offerts, et sa nomination de membre de l'Institut de France (en 1815) est la seule chose qu'il ait acceptée. En 1824 il fut fait chevalier de la Légion d'honneur, sans avoir fait aucune démarche pour obtenir cette faveur.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Dès l'époque de son établissement, le Conservatoire de musique devint le centre d'un parti dans l'art, ou, si l'on veut, d'une coterie, parce qu'il fut obligé de se défendre contre les attaques dont il était l'objet. Il entrait dans un nouvel ordre d'idées, substituait un enseignement normal aux routines vicieuses qui régnaient auparavant en France, créait de nouvelles existences, et portait préjudice à d'autres plus anciennes. Ce fut pis encore quand, séparant certains éléments hétérogènes qu'il avait admis dans son sein, il fit des réformes parmi les professeurs dont les habitudes ne coïncidaient pas avec ses nouvelles doctrines. De là des haines, des pamphlets, et des attaques au dehors, qui consolaient les adversaires de la nouvelle école de ses succès naissants. Plus qu'un autre, Catel devait être l'objet de ces attaques, car on connaissait ses étroites liaisons avec le directeur du Conservatoire, et l'on n'ignorait pas qu'il exerçait une active influence sur les résolutions de celui-ci. C'est peut-être à ces causes qu'il faut attribuer les difficultés qui entourèrent Catel à son début comme compositeur dramatique, et la disproportion de son talent avec le peu d'éclat de sa renommée; car, s'il avait des amis dévoués parmi les artistes du théâtre et de l'orchestre, ses ennemis étaient en foule au parterre. De là vint sans doute l'opposition qui se manifesta contre lui lorsqu'il fit représenter *Sémiramis* en 1802. Le moment n'était pas favorable au succès de cet ouvrage, car c'était celui des haines les plus violentes contre le Conservatoire : aussi ne réussit-il pas, quoique la partition renfermât de grandes beautés. Il faut le dire, elle ne brillait pas par ces traits de création qui marquent tout d'abord la place d'un artiste; mais le chant y était si noble et si gracieux, la déclamation si juste, l'harmonie si pure, qu'en examinant aujourd'hui cette partition on s'étonne que le public de 1802 ait montré si peu de sympathie pour cette œuvre. Quelques airs seuls ont été chantés dans les concerts, parce qu'ils étaient favorables aux chanteurs français. De nos jours, grâce à l'influence des journaux, des applaudisseurs à gages et de la camaraderie, une chute se transforme en un demi-succès, un demi-succès en un triomphe complet; mais, à l'époque où Catel fit représenter *Sémiramis*, un demi-succès était une chute, une chute, la mort d'un ouvrage dramatique.

Malheur à l'auteur tombé! Catel en fit la triste expérience. Plusieurs années se passèrent avant qu'il eût surmonté son découragement et avant qu'il eût trouvé un livret pour une nouvelle composition. Le coup était porté; il était décrié près des gens de lettres de ce temps comme *un musicien savant*, ce qui était la pire chose qu'on pût dire alors d'un musicien. Enfin, en 1807, il fit représenter *l'Auberge de Bagnères* à l'Opéra-Comique. Cette partition était trop forte, trop pleine de musique pour les habitués de ce théâtre, à l'époque où elle parut. Les mélodies y sont charmantes, les intentions comiques bien saisies, la facture excellente; mais il s'y trouvait des morceaux d'ensemble d'un grand style, dont les combinaisons étaient trop riches pour un auditoire français de 1807. Le succès fut d'abord incertain, et le mérite du bel ouvrage de Catel ne fut compris que longtemps après : sa reprise fut en quelque sorte une résurrection.

Dans l'année 1807, ce compositeur fit représenter un opéra-comique sous le titre *les Artistes par occasion*. La pièce n'était pas bonne : la musique ne put la soutenir; mais il s'y trouvait un trio excellent, qui a été souvent chanté aux concerts du Conservatoire, et qu'on a toujour applaudi. Cet ouvrage fut suivi du ballet d'*Alexandre chez Apelles*, en 1808; des *Bayadères*, grand opéra en trois actes, en 1810; des *Aubergistes de qualité*, opéra-comique en trois actes, en 1812, composition un peu froide, mais dont les mélodies sont d'un goût exquis; du *Premier en date*, opéra-comique en un acte, faible production représentée en 1814; du *Siége de Mézières*, pièce de circonstance, en collaboration avec Nicolo Isouard, Boieldieu et Cherubini; de *Wallace, ou le Ménestrel écossais*, drame en trois actes, qu'on peut considérer comme le chef-d'œuvre de Catel, ou du moins comme l'œuvre sortie de ses mains où le sentiment dramatique est le plus énergique, et dans laquelle le coloris musical est le mieux approprié au sujet. Cet ouvrage fut représenté en 1817. Il fut suivi, en 1818, de *Zirphile et Fleur de myrte*, opéra en deux actes, représenté à l'Académie royale de musique, et, en 1819, de *l'Officier enlevé*, faible production remplie de négligences, et qui laissait apercevoir le dégoût de l'auteur pour la carrière du théâtre, où jamais ses succès n'avaient été populaires ni productifs. Ce fut son dernier ouvrage. Cherchant dès ce moment ses plaisirs dans les encouragements qu'il donnait à de jeunes artistes et dans les douceurs d'une vie tranquille, il se condamna au silence, et passa la plus grande partie de chaque année dans une maison de campagne qu'il avait acquise à quelques lieues de Paris.

La collection des pièces de musique à l'usage des fêtes nationales contient beaucoup de mor-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ceux composés par Catel, entre autres : 1° Ouverture pour des instruments à vent, exécutée dans le temple de la Raison, an II de la République. — 2° Marches militaires et pas de manœuvre. — 3° Stances chantées à la fête des élèves pour la fabrication des canons, poudres et salpêtres. — 4° Marche militaire. — 5° Symphonie militaire, marche et hymne à la Victoire sur la bataille de Fleurus. — 6° *Le Chant du départ*, hymne de guerre. — 7° *La Bataille de Fleurus*, chœur. — 8° Chœur du banquet de la fête de la Victoire. — 9° *Hymne à l'Égalité*, paroles de Chénier. — 10° Ouverture en *ut*, à l'usage militaire. — 11° Symphonie en *fa, idem*. — 12° Ouverture en *fa, idem*. — Catel s'est aussi essayé dans la musique de chambre et a publié : Trois quintettes pour deux violons, deux altos et basse, œuvre 1er, Paris, 1797; Trois *idem*; œuvre 2me, *ib.*; Trois quatuors pour flûte, clarinette, cor et basson, Paris 1796, et six sonates faciles pour le piano, Paris 1799. Le recueil de chansons et romances civiques publié à Paris, en 1796, contient plusieurs morceaux de la composition de cet artiste; enfin il a eu une grande part à la rédaction des *Solfèges du Conservatoire*, dont il a publié une deuxième édition en 1815, avec une exposition méthodique des principes de la musique.

L'ouvrage qui a le plus contribué à la réputation de Catel est incontestablement son *Traité d'harmonie*. A l'époque où il l'écrivit, le système de Rameau était le seul qu'on connût en France; la plupart des professeurs du Conservatoire n'enseignaient même pas autre chose, pendant les premières années de l'existence de cette école. Catel était trop habile dans la pratique de l'art d'écrire l'harmonie, pour ne pas apercevoir les vices de ce système, et pour ne pas comprendre que la génération harmonique imaginée par l'ancien chef de l'école française n'était pas conforme aux lois de succession des accords. Il vit bien que l'accord de double emploi de Rameau et ceux de septième mineure du second degré, de neuvième, de onzième, etc., étaient des produits de prolongations d'accords précédents sur des accords consonnants et dissonants; il aperçut l'origine de certains accords dissonants dans des altérations d'autres accords naturels, et, fondant sa théorie sur ces considérations, il débarrassa le système de l'échafaudage d'accords fondamentaux imaginés par Rameau, et produits, suivant cet harmoniste, par des sous-positions ou par des superpositions de notes, ajoutées de tierce en tierce. La théorie de Catel avait déjà été présentée, au moins dans ses considérations les plus importantes, par Kirnberger (*Grundsætze des Generalbass als erste Linien der Composition*; Berlin, 1781, in-4°), et par Turk (*Anweisung zum Generalbaspielen*; Halle, 1800); mais, à l'époque où ce système fut proposé, les ouvrages de Kirnberger et de Turk étaient inconnus en France, en sorte que le mérite de l'invention reste à Catel. Il est certain que ce système, beaucoup plus simple, et plus conforme aux faits qui se produisent dans l'emploi et dans la succession des accords, était un grand pas vers une théorie complète et rationnelle de l'harmonie; mais il est si difficile de s'affranchir tout à coup des habitudes de l'éducation, dans la recherche de la vérité, que Catel se crut obligé de prendre la base de son système d'harmonie dans les divisions du monocorde, imitant en cela ses prédécesseurs, qui avaient fondé leur sur des phénomènes physiques plus ou moins incertains, plus ou moins mal observés. Il ne vit pas qu'il prêtait ainsi des armes à ceux qui voudraient attaquer sa théorie. Voici quel est le point de départ qu'il a choisi :

« Il n'existe en harmonie qu'un seul accord « qui contient tous les autres. Cet accord est « formé des premiers produits du corps so- « nore, ou des premières divisions du mono- « corde.

« Une corde tendue donne dans sa totalité un « son que je nommerai *sol*. Sa moitié donne un *sol* « à l'octave du 1er; son tiers donne un *ré* à la « 12me, son quart donne un *sol* à la double oc- « tave; son cinquième donne un *si* à la 17me; « son sixième donne un *ré* octave du tiers; son « septième donne un *fa* à la 21me; son huitième « donne un *sol* à la triple octave; son neuvième « donne un *la* à la 23me.

« Ainsi, en partant du quart de la corde, ou « de la double octave du premier son, on trouve « en progression de tierces l'accord *sol, si, ré, « fa, la.* »

Il est facile de comprendre les conséquences que Catel tire de ce résultat des divisions du monocorde; car, dans *sol, si, ré, fa, la*, on trouve l'accord parfait majeur, *sol, si, ré*; l'accord parfait mineur, *ré, fa, la*; l'accord de quinte mineure, *si, ré, fa*; l'accord de septième naturelle de la dominante, *sol, si, ré, fa*; l'accord de septième de sensible, *si, ré, fa, la*, enfin l'accord de neuvième majeure de la dominante, *sol, si, ré, fa, la*. De là il concluait que tous ces accords sont naturels, et que les autres sont obtenus par des modifications artificielles de ceux-ci.

Mais, ainsi que l'a fort bien vu Boely (*voyez* ce

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

nom), ces divisions du monocorde sont arbitraires si l'on s'arrête au point que Catel a pris pour terme ; car rien n'empêche d'aller au delà, et de pousser la division jusqu'à *ut, mi*, et d'autres sons encore, en sorte qu'au lieu de l'accord *sol, si, ré, fa, la*, on aura *sol, si, ré, fa, la, ut, mi*, etc. On comprend, d'après cela, quelles objections se présentent contre la distinction établie par Catel entre les accords qu'il appelle *naturels* et ceux qu'il nomme *artificiels;* car, dans l'accord *sol, si, ré, fa, la, ut, mi*, on trouve l'accord de septième mineure du second degré, *ré, fa, la, ut*, et l'accord de septième majeure *fa, la, ut, mi;* donc, plus de nécessité de prolongation pour la formation de ces accords. En faisant d'autres proportions dans la division du monocorde, on arrive à d'autres sons qui rendent également inutiles les altérations des intervalles naturels des accords; dès lors toute la théorie s'écroule. Tels sont les inconvénients de ces systèmes basés sur des considérations prises en dehors de l'art : aucun d'eux ne soutient un examen sérieux. Heureusement la théorie de Catel n'avait pas besoin du faible soutien de ces divisions du monocorde, qui ne prouvent rien; la la distinction des accords naturels et des accords artificiels subsiste, parce que les premiers sont des faits acceptés par l'oreille et par l'intelligence comme ayant une existence indépendante de toute harmonie précédente, tandis que les autres ne se conçoivent que comme des produits de succession à des faits antérieurs. L'instinct du musicien avait guidé Catel dans cette distinction avec plus de sûreté qu'une mauvaise physique d'écolier : de là vient que, malgré les attaques des partisans de l'ancien système de la basse fondamentale, le *Traité d'harmonie* de Catel a été pendant plus de vingt ans le seul ouvrage qu'on a étudié en France pour apprendre l'harmonie : succès justifié par l'amélioration qui s'est manifestée dans la connaissance pratique de l'art chez les Français.

Le *Traité d'harmonie* de Catel n'est en quelque sorte que le programme d'un cours de cette science; il en a écrit les développements pour ses élèves et a donné des exemples nombreux pour tous les cas qu'il avait indiqués. Son manuscrit autographe, d'un grand intérêt pour la pratique de l'art, avait passé dans la bibliothèque de Perne; il est aujourd'hui dans la mienne.

Quels qu'aient été les talents de Catel, il ne furent qu'une partie de ses titres à l'estime, je pourrais dire à la vénération de ceux qui le connurent. A l'esprit le plus juste et le plus fin, au don d'observation le plus pénétrant, il unissait la probité la plus sévère et toutes les qualités de l'âme la plus pure. Pendant quarante ans son amitié, sa reconnaissance pour Sarrette, qui l'avait secondé de tout son pouvoir dès son début dans sa carrière, ne se démentirent pas un instant; sa bienveillance pour les jeunes musiciens qui réclamaient ses conseils et sa protection ne connut pas de bornes. Catel est mort à Paris, le 29 novembre 1830.

CATELANI (ANGELO) est né à Gastalla le 30 mars 1811. Son père était de Reggio, dans le Modenais, et sa mère de Guastalla. Un oncle maternel, chanoine de la cathédrale de sa ville natale, lui fit donner l'instruction musicale élémentaire par Antoine Ugolino, organiste de cette petite ville. A l'âge de dix ans le jeune Catelani passa à Modène, où ses parents fixèrent leur domicile et où il fit ses humanités. Joseph Asioli, excellent pianiste et frère du célèbre Boniface, se plut à diriger ses études pour le piano, et Michel Fusco, maître napolitain, établi à Modène, lui enseigna l'harmonie et le contrepoint. En 1831 il entra au conservatoire de Naples, devint élève de Zingarelli, et reçut des leçons particulières de Donizetti et de Crescentini, qui lui témoignait une vive affection. Vers la fin de 1834 M. Catelani passa en Sicile, devint chef d'orchestre du théâtre de Messine, et resta dans cette ville jusqu'en 1837. L'approche du choléra, qui envahissait l'île et menaçait sa partie orientale, détermina M. Catelani à rentrer dans sa patrie. Pendant un an il fut maître de musique de la municipalité de Reggio; ensuite il retourna à Modène, qu'il n'a pas quitté depuis. Dès 1834 le jeune artiste avait écrit pour le théâtre *Nuovo* de Naples un opéra intitulé *il Diavolo immaginario*, dont la faillite de l'entrepreneur Torchiarolo empêcha la représentation. En 1840 le duc de Modène lui demanda un opéra pour être représenté pendant la saison d'automne au théâtre de la cour : M. Catelani écrivit, sur un libretto d'A. Peretti, *Beatrice di Tolosa :* la mort de la duchesse mit obstacle à l'exécution de cet ouvrage. Enfin, en 1841, à l'occasion de l'ouverture du nouveau théâtre, il mit en musique *Carattaco*, tragédie lyrique du même Peretti, qui obtint un plein succès et mérita l'approbation bien flatteuse de l'illustre auteur du *Barbier* et de *Guillaume Tell*.

A cette époque, des événements de famille obligèrent M. Catelani à renoncer aux travaux pour le théâtre, vers lesquels il se sentait entraîné, et à se livrer à l'enseignement. Nommé successivement maître de musique de la municipalité, maître de la chapelle de la cour et de la cathédrale, il s'adonna à la composition de la

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

musique d'église et de chambre. Les éditeurs de Milan, Ricordi et Lucca, ont imprimé quelques-unes de ses compositions, dont on trouve le détail sur leurs catalogues, et parmi lesquelles on cite surtout sa messe des Morts. Depuis plusieurs années M. Catelani est collaborateur de la *Gazette musicale de Milan*; il y a donné une série d'articles dans lesquels se révèlent les qualités de l'érudit et celles d'un biographe et bibliographe de premier ordre. Voici les titres de ces travaux : 1° Notice sur P. Aron (année 1851). — 2° Notice sur D. Nicolas Vincentino (1851). — 3° *Epistolario di autori celebri in musica* (depuis le seizième siècle), publié sous le voile de l'anonyme en dix-neuf articles (années 1852, 53 et 54). — 4° *Bibliografia di due stampe ignote di Ottaviano Petrucci da Fossombrone* (1856) : c'est une dissertation bibliographique et historique sur les deux fameux recueils A et B, premiers ouvrages publiés en 1500 et 1501 par l'inventeur de l'imprimerie musicale au moyen des types mobiles. Ces monuments célèbres de la typographie avaient disparu entièrement et ont été retrouvés, il y a peu d'années, par le savant bibliothécaire du Lycée musical de Bologne et maître de chapelle de *San Petronio*, M. Gaetano Gaspari. — 5° *Della vita e delle opere di Orazio Vecchi* (1858). — 6° *Della vita e delle opere di Claudio Merulo da Correggio* (1860).

Toutes ces publications sont d'un haut intérêt, pleines de recherches profondes et d'une exactitude qui défie la critique, parce que M. Catelani ne s'appuie que sur les documents les plus authentiques; elles placent enfin leur auteur parmi les hommes de notre époque dont la science a le plus à espérer. M. Catelani est membre de l'Académie de Sainte-Cécile de Rome; il a appartenu aux ci-devant académies philharmoniques de Messine et de Modène. Le 1er janvier 1859, il a été nommé conservateur adjoint de la bibliothèque palatine de Modène, ci-devant bibliothèque *Estense*.

CATENACCI (Le P. Gian-Domenico), moine de l'ordre de l'étroite observance, né à Milan, dans la première moitié du dix-huitième siècle, fut un très-habile contrepointiste et un grand organiste. Il a publié à Milan, en 1791, un livre de sonates fuguées pour l'orgue, qui sont d'un excellent style. Le P. Catenacci a fait de nombreux élèves. Il est mort vers 1800.

CATHALA (Jean), maître de musique de l'église cathédrale d'Auxerre, vers le milieu du dix-septième siècle, est auteur de plusieurs messes, dont voici les titres : 1° *Missa quinque vocum ad imitationem moduli*, Lætare Jerusalem; Paris, Robert Ballard, 1666, in-fol. — 2° *Missa quinque vocum, ad imit. mod.*, in Luce Stellarum; ibid., in-fol. — 3° *Missa quatuor vocibus, ad imit. mod.*, Inclina cor meum Deus; Paris, Christ. Ballard, 1678, in-fol. C'est une deuxième édition; j'ignore la date de la première. — 4° *Missa quinque vocibus ad imit. mod.*, Nigra sum sed formosa; ibid., 1678, in-fol. Il n'y a pas une seule note blanche dans cette messe, à cause de son titre. — 5° *Missa quatuor vocibus ad imit. moduli*, Non recuso laborem; Paris, Ballard, 1680, in-fol. — 6° Messe syllabique en plain-chant, à quatre voix; ibid., 1683, in-fol.

CATLEY (Anne), cantatrice de l'Opéra de Londres, de 1767 à 1781, possédait une voix charmante, un goût exquis et une déclamation parfaite. Elle naquit dans cette ville en 1737, et y fit son éducation musicale. Elle épousa le général Lasalle, et mourut à Londres, le 15 octobre 1789. Son portrait a été gravé par Jones, dans le rôle d'*Euphrosine* de l'opéra de *Dunkarton* (Londres, 1777).

CATRUFO (Joseph), compositeur dramatique, est né à Naples le 19 avril 1771. A l'âge de douze ans, c'est-à-dire en 1783, il fut admis au conservatoire de *la Pietà de' Turchini*, et il y commença l'étude de la musique. Ses maîtres furent, dans cette école, *Tarentino* pour l'étude de la basse chiffrée ou des *partimenti*, *Sala* pour le contrepoint, *Tritto* pour la coupe dramatique des morceaux et la facture de la partition, enfin *la Barbiera* pour le chant. Vers la fin de 1791, ses études étant terminées, il partit pour Malte, où il écrivit, l'année suivante, deux opéras bouffes, *il Corriere*, en deux actes, et *Cajacciello disertore*, en un acte. Mais bientôt les travaux de Catrufo furent interrompus par les événements militaires qui occupèrent l'Italie. Fils d'un ancien officier espagnol, il était destiné par ses parents à la profession des armes; il entra au service, et, lors de la révolution de Naples, il prit parti dans l'armée française, fit les campagnes d'Italie, et partagea la gloire des drapeaux français. Adjudant de place à Diano-Marina, il se mit à la tête des habitants de cette ville et donna des preuves de courage en la défendant contre les attaques d'une escadre anglaise. Au milieu de ses faits d'armes, il revenait quelquefois à l'objet de ses goûts, à la musique, qui avait fait les délices de sa jeunesse. C'est ainsi qu'au carnaval de 1799, il donna sur le théâtre d'Arezzo *il Furbo contro il Furbo*, opéra bouffe en deux actes, et qu'il écrivit pour la cathédrale de cette ville une messe et un *Dixit* à quatre voix, avec

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

chœur et orchestre. Dans la même année, il composa aussi pour le théâtre de *la Pergola*, à Florence, quelques morceaux qui furent introduits dans les opéras de divers auteurs. Retiré du service militaire en 1804, Catrufo se fixa à Genève, et écrivit dans la même année pour l'église de l'Auditoire un *Christus factus est pro nobis*, à voix seule avec orchestre. Il fit aussi représenter au théâtre de cette ville, depuis 1805 jusqu'en 1810, quatre opéras-comiques français, savoir : *Clarisse*, en deux actes; *la Fée Urgèle*, en trois actes; *l'Amant alchimiste*, en trois actes; et *les Aveugles de Franconville*, en un acte. Pendant son séjour à Genève, Catrufo fit le premier essai de l'enseignement mutuel appliqué à la musique, et cet essai lui réussit. Ce fut pour ce cours qu'il écrivit les *Solfèges progressifs* qu'il a publiés à Paris, en 1820, chez Pacini. Arrivé à Paris, vers le milieu de 1810, il se livra à l'enseignement du chant, et publia, l'année suivante, un recueil de *Vocalises* qui fut adopté pour l'usage du Conservatoire de Milan. Au mois de novembre 1813 il fit représenter au théâtre Feydeau *l'Aventurier*, opéra-comique en trois actes, qui n'obtint qu'un succès médiocre; cet ouvrage fut suivi de *Félicie, ou la Jeune Fille romanesque*, en trois actes (1815), qui fut bien accueilli du public et qui resta au théâtre, d'*Une Matinée de Frontin*, en un acte (1815); de *la Bataille de Denain*, en trois actes (1816); de *la Boucle de cheveux*, en un acte (1816); de *Zadig*, en un acte (1818); de *l'Intrigue au château*, en trois actes (1823); du *Voyage à la cour*, en deux actes; des *Rencontres*, en trois actes (1828); et du *Passage du régiment* (1832). Outre ces ouvrages dramatiques, Catrufo a publié : 1° Fantaisie pour le piano sur les airs de *Félicie*. — 2° Fantaisie pour le piano sur des airs de Rossini. — 3° Variations sur une marche tirée d'*une Matinée de Frontin*. — 4° Trois valses caractéristiques pour le piano. — 5° Six duos caractéristiques pour le chant, avec accompagnement de piano. — 6° Six recueils de nocturnes contenant vingt-sept morceaux. — 7° Deux recueils d'ariettes contenant neuf morceaux. — 8° *Sei Quartettini da camera a quattro voci*. — 9° *Sei Terzettini da camera a tre voci*. — 10° *Les Animaux chantants*, recueil de canons à plusieurs voix. — 11° *Baréme musical, ou l'Art de composer de la musique sans en connaître les principes*; Paris, 1811, in-8°. — 12° Beaucoup de romances françaises avec accompagnement de piano, parmi lesquelles on remarque : *l'Infidélité d'Annette*, *la Déclaration*, *le Gondolier*, *l'Exilé*, etc. — 13° Un recueil de vocalises sur les airs de Rossini; Paris, 1826. — 14° *Méthode de vocalisation*; ibid., 1830; et plusieurs productions légères. On connaît aussi de ce compositeur : 1° Un hymne républicain pour voix de ténor, avec chœur et orchestre, exécuté en 1799 sur le théâtre de la Pergola, à Florence. — 2° Un hymne du même genre avec orchestre, au théâtre d'Alexandrie, en Piémont; — 3° Une cantate avec chœur à grand orchestre, exécutée à Empoli (Toscane), pour la cérémonie funèbre à l'occasion de l'assassinat des plénipotentiaires français de Rastadt. — 4° Une cantate à voix seule avec chœur et orchestre, au théâtre de Pavie, en 1800, pour célébrer la bataille de Marengo. Parmi les productions inédites de Catrufo, on remarque : *Blanche et Olivier*, opéra en deux actes, reçu à l'Opéra-Comique; *Don Raphaël*, en trois actes, idem; *Clotaire*, en trois actes, idem; *le Mécanisme de la voix*, ouvrage élémentaire; *L'Art de varier un chant donné*, et un recueil de vocalises pour contralto et basse. En dernier lieu, il a fait paraître, à Paris, un traité des voix et des instruments, à l'usage des compositeurs. En 1835 Catrufo s'est établi à Londres comme professeur de chant. Il est mort dans cette ville, le 19 août 1851, à l'âge de quatre-vingts ans.

CATTANEO (Jacques), né à Lodi, vers 1666, fut maître de psalterion et de violoncelle au collége des nobles de Brescia, dirigé par les jésuites. Il est auteur d'un ouvrage intitulé : *Trattenimenti armonici da camera a tre istromenti, due violini et violoncello o cembalo, con due brevi cantate a soprano solo, ed una sonata per violoncello, opera prima*; Modène, 1700, in-4°.

CATTANEO (François-Marie), parent du précédent, né à Lodi, était, en 1739, violoniste de la cour de Dresde, et succéda à Pisendel, en 1756, comme maître de concerts de cette cour. On a de sa composition trois concertos pour violon, et quelques airs en manuscrit.

CATTANEO (Nicolas-Eustache), professeur de musique à Borgomanero, petite ville du Piémont, s'est fait connaître avantageusement par quelques ouvrages intitulés : 1° *Grammatica della musica, ossia Elementi teorici di questa bell' arte*; Milano, Ricordi, 1828, gr. in-8° de 62 pages, avec 6 planches de musique. Il y a une deuxième édition de cet écrit publiée en 1832, mais sans date. — 2° *Frusta musicale, ossia Lettera sugli abusi introdotti nella musica*; Milano, presso Luigi di Giacomo Pirola, 1836, in-12 de XXIV et 189 pages. Ces lettres, écrites

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

d'un style agréable et spirituel, n'ont pas dans leur critique l'amertume que le titre semble indiquer : l'auteur en a banni les personnalités blessantes. Les sujets qui y sont traités sont le charlatanisme des musiciens, le peu de respect qu'ils ont pour la langue dans leurs compositions vocales, les méthodes défectueuses de l'enseignement du chant au dix-neuvième siècle, l'inhabileté et l'ignorance des organistes, le style de la musique de théâtre transporté dans l'église, les égarements des compositeurs dramatiques, des chanteurs et des spectateurs, l'abus des applaudissements et des éloges, ainsi que beaucoup d'autres choses relatives à la musique. — 3° *Introdamento all' armonia, ossia Introduzione allo studio dei Trattati di questa scienza* (Introduction à l'harmonie ou à l'étude des traités de cette science) ; Milan, Ricordi (sans date), 1 vol. in-8° de 126 pages. M. Cattaneo a donné aussi une traduction de la méthode de Zimmerman pour le piano, avec des notes et un appendice ; ibid., 1 vol. in-4°.

Deux autres musiciens du même nom sont connus en Italie. Le premier, Gaudence Cattaneo, est un guitariste qui a publié 2 symphonies pour la guitare, à Milan, chez Ricordi ; l'autre, Antoine Cattaneo, est auteur de quatre livres de solfèges pour ténor ou soprano, ibid.

CATTANI (Lorenzo), moine augustin, né en Toscane, vécut dans la seconde moitié du dix-septième siècle. Il fut maître de chapelle de l'église des chevaliers de Saint-Étienne de Pise. On a de lui en manuscrit quelques compositions pour l'église, dont plusieurs sont encore conservées dans cette chapelle ; de plus il a composé la musique de plusieurs opéras dont Moniglia avait écrit la poésie, à savoir : *il Conte di Castro, la Pietà di Sabina, il Pellegrino, Santa Genoviefa, oratorio, Cajo Marzio Coriolano*, et *Quinto Lucrezio proscritto*.

CATTANIA (le P. Marie-Archange), religieux de l'ordre des Servites, théologien et prédicateur, né à Reggio, vers 1520, était maître de chapelle de la cathédrale de Sienne en 1558. En 1574 il remplissait les mêmes fonctions près du cardinal Louis d'Este. On a imprimé de sa composition : *Salmi e Completa a cinque voci* ; Venise, G. Scotto, 1556, in-4° obl. Il a écrit aussi à Sienne et à Reggio des madrigaux à plusieurs voix ; et enfin quelques-unes de ses *Napolitaines* à trois voix ont été insérées dans un recueil de pièces de ce genre, par divers auteurs, publié à Venise, en 1570.

CATTERINI (Catterino), né à Monselice, dans les dernières années du dix-huitième siècle, s'est fait connaître par l'invention d'un instrument polyphone à cordes pincées, auquel il donnait le nom de *Glycobarifono*. Pendant les années 1834 à 1839 il voyagea en Italie pour y faire entendre cet instrument ; mais postérieurement on n'en a plus entendu parler.

CATUGNO (François), compositeur né à Naples en 1780, entra au Conservatoire de *la Pietà dei Turchini* en 1793, et y demeura pendant quinze années. Son oncle, Sylvestro Palma (voyez ce nom), fut son maître de chant et de composition. Sorti de cette école, Catugno fut attaché comme maître de chapelle aux églises de plusieurs couvents de Naples. Il a écrit pour le théâtre *Nuovo* de cette ville : 1° *I Due Compari*, opéra bouffe. — 2° *Le Stravaganze di amore*. — 3° *I Finti Ammalati*. Plus tard il refit une musique nouvelle pour *le Stravaganze di amore*, et composa pour le théâtre Saint-Charles une cantate intitulée *Partenope*. Ses travaux les plus importants consistent en musique d'église écrite pour les couvents de Naples. Parmi ces ouvrages on remarque trois messes à quatre voix et orchestre, deux *Dixit*, le psaume *Venite exultemus*, un *Laudate pueri* à 4 voix *alla Palestrina*, composé pour la cour de Lisbonne ; un autre *Laudate pueri* à 4 voix et orchestre, un *Miserere* à 3 voix ; les paroles d'agonie de N. S. à 3 voix, violons, viole et basse ; plusieurs *Salve regina* à 1, 2 et 3 voix, un *Credo* à 4 voix avec orchestre, un *Ave Maria* à 3 voix, des Litanies à 4, un *De profundis* à 3 voix et orchestre, un *Te Deum* pour le rétablissement de la santé du roi Ferdinand 1er, exécuté dans l'église Sainte-Marie-des-Anges, à Pizzofalcone ; les Lamentations de la semaine sainte, beaucoup de motets, et enfin l'oratorio *Ester ed Assuero*. M. Catugno vivait encore à Naples lorsque je visitai cette ville, en 1841.

CAUCHY (Augustin-Louis), membre de l'Académie des sciences, de l'Institut de France, est né à Paris le 21 août 1789. Une rare aptitude pour les mathématiques s'est manifestée en lui dès sa jeunesse : il est un des géomètres les plus distingués de France, et le plus fécond. M. Cauchy a fait insérer dans les Mémoires de l'Institut (années 1817 et suivantes) plusieurs mémoires sur des sujets d'acoustique. Une chaire d'astronomie mathématique fut créée à la faculté des sciences de Paris, en 1848, et confiée à M. Cauchy ; mais, par le refus de prêter serment au nouveau gouvernement, en 1852, il fut considéré comme démissionnaire.

CAUCIELLO (Prosper), musicien de la chapelle royale de Naples en 1780, visita la

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

France et fit graver à Lyon, vers la même époque : 1° Deux œuvres de six duos pour le violon ; — 2° Cinq quintettes pour violon ou flûte ; — 3° Trois symphonies détachées, à grand orchestre.

CAUDELLA (Philippe), pianiste et compositeur fixé à Vienne au commencement du dix-neuvième siècle, reçut des leçons de Clementi lorsque ce maître célèbre visita la capitale de l'Autriche, en 1803. En 1810 il fit un voyage en Russie, et mourut jeune dans la même année. Il a publié à Vienne environ dix œuvres de variations et de sonates, parmi lesquelles on remarque une sonate pour piano et violon obligé, œuvre neuvième, dans le style de Beethoven.

CAULBRIS (Edme), prêtre attaché à la paroisse de Saint-Méry, à Paris, vécut vers le milieu du dix-septième siècle. Il est auteur d'un livre intitulé : *Divins cantiques mis en plain-chant, avec un traité des tons de l'église.* Paris, 1657, in-12.

CAULERY (Jean), maître de chapelle de Catherine de Médicis, vivait à Bruxelles, en 1556. Des chansons de sa composition se trouvent dans une collection rare et précieuse qui a pour titre : *Jardin musical contenant plusieurs belles fleurs de chansons, choisies d'entre les œuvres de plusieurs auteurs excellents en l'art de musique, ensemble le blason du beau et laid tetin propice à la voix comme aux instruments. Le premier livre. En Anvers, par Hubert Waelrant et Jean Laet* (sans date), in-4° obl. Après le frontispice vient la table du contenu de ce livre, lequel consiste en 24 chansons de Havericq, Crecquillon, Crespel, Vaet, Clément non papa, Baston, Petit Jan de Latre, Cauleri (sic), O. (Olivier) de Latre, Chastelain, Bracquet, Dambert, Clément Jennequin (*sic*), A. Tubal, Barbion, et Le Roi. Le second livre de ce recueil a pour titre : *Jardin musical, contenant plusieurs belles fleurs de chansons spirituelles à quatre parties, composées par Maistre Jean Caulery, maistre de chapelle de la Royne de France, et de plusieurs autres excellents autheurs en l'art de musique, tant propice à la voix comme aux instruments. Livre second. En Anvers, chez Hubert Waelrant et Jean Laet* (sans date), in-4° obl. 28 pièces sont dans ce livre, dont 13 de Caulery ; les autres ont pour auteurs Clément non papa, Waelrant, Galli, Crecquillon, Nachi, Maillart, Bracquet et Tubal. La dédicace, adressée *a vénérable père en Dieu M. Michel de Francqueville, abbé de S. Aubert en Cambray, par Jean Caulery son humble cousin*, est datée de *Bruxelles, ce* XVIII *de juillet* 1556. Il ne faut pas confondre cette collection avec une autre, publiée par les mêmes éditeurs, sans date, et qui porte un titre à peu près semblable que voici : *Jardin musical contenant plusieurs belles fleurs de chansons à trois parties, choisies entre les œuvres de plusieurs auteurs excellents en l'art de musique, ensemble le blason du beau et laid tetin propice tant à la voix comme aux instruments. Le premier livre.* Il ne s'y trouve aucune pièce de Caulery. Les auteurs des 18 morceaux que ce recueil contient sont : Petit Jan, Zaccheus, Waelrant, Jan Loys, Baston et Clément non papa. M. Dehn, à qui je dois ce renseignement, ne sait pas s'il y a un second livre. Le nom de *Cauleray*, trouvé par M. de Coussemaker dans un recueil de pièces pour le luth, publié à Louvain par Pierre Phalèse, en 1552 et 1553, sous le titre de *Hortus musarum* (Voyez *Notice sur les collections musicales de la bibliothèque de Cambrai*, etc., p. 112), comme celui de l'auteur d'une chanson dont les premiers mots sont : *En espérant*, ce nom, dis-je, est une altération de celui de *Caulery*, car la chanson, *En espérant*, se trouve précisément sous ce dernier nom dans le deuxième livre du *Jardin musical*.

CAURROY (François-Eustache du), sieur de Saint-Frémin, naquit à Gerberoy, près de Beauvais, au mois de février 1549. Il était le septième enfant de Claude du Caurroy, docteur en médecine. Du Caurroy eut, en France, la réputation d'un compositeur habile, et même il fut appelé *Prince des professeurs de musique ;* ce qui ne prouve pas d'ailleurs qu'il fût le meilleur musicien de son temps ; car ce titre fut aussi donné à *Palestrina* et à *Roland de Lassus*, qui vivaient à la même époque, et qui le méritaient bien mieux que lui. Son père le destinait à entrer dans l'ordre de Malte, dont son fils aîné était commandeur ; mais, après avoir achevé ses études, du Caurroy s'adonna à la musique, et y acquit bientôt tant de réputation que ses parents renoncèrent à leur premier dessein. Il entra dans les ordres, devint chanoine de la Sainte-Chapelle et prieur de Saint-Aïoul de Provins. Il dit dans l'épître dédicatoire de ses *Preces ecclesiasticæ*, publiées en 1609, qu'il était depuis quarante ans maître de musique de la chapelle des rois de France ; d'où il suit qu'il fut reçu dans cette charge en 1568, ou au plus tard au commencement de 1569, et conséquemment qu'il fut au service de François II, de Charles IX, de Henri III, et de Henri IV. Cependant il ne prit que le titre de *chantre de la chapelle de mu-*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sique du roi au concours du *Puy de musique* d'Évreux, en 1575, où il obtint le prix du cornet d'argent pour la composition d'une chanson française. Au concours de l'année suivante, dans la même ville, le prix de l'orgue d'argent lui fut décerné pour le motet *Tribularer si nescirem*, et en 1583 il gagna le luth d'argent pour la chanson qui commençait par ces mots : *Beaux yeux*. Du Caurroy annonçait dans la même préface qu'il allait publier plusieurs autres ouvrages; mais la mort le surprit avant qu'il eût exécuté son dessein, le 7 août 1609, à l'âge de soixante ans. La place de surintendant de la musique du roi avait été créée pour lui, en 1599. Il fut inhumé dans l'église des Grands-Augustins. Son tombeau, élevé aux frais de Nicolas Formé, son successeur, a été détruit à la révolution de 1789; Millin l'a fait graver dans son *Recueil des antiquités nationales*. L'épitaphe de du Caurroy, composée par le cardinal Duperron, son protecteur, se trouve dans l'*Essai sur la musique* de la Borde (tome III). Il nous reste de ce compositeur : 1° *Missa pro defunctis quinque vocum, authore Eustachio du Caurroy, regiæ Capellæ musices præfecto; Parisiis, ex officina Petri Ballard;* in-fol. m. Un exemplaire se trouve à la Bibliothèque impériale de Paris (V m. 4); le bas du titre, qui probablement contenait la date, a été enlevé. Jusqu'au commencement du dix-huitième siècle, cette messe fut la seule qu'on chantait aux obsèques des rois de France, à Saint-Denis. — 2° *Preces ecclesiasticæ ad numeros musices redactæ, liber primus*, à cinq voix; Paris, 1609. — 3° *Precum ecclesiasticarum, lib.* 2; Paris 1609, in-4°. — 4° *Mélanges de musique, contenant des chansons, des psaumes, des noëls;* Paris, 1610, in-4°. Burney a extrait de cet ouvrage un noël à quatre voix, qu'il a publié dans le troisième volume de son histoire générale de la musique (p. 285). — 5° *Fantaisies à trois, quatre, cinq et six parties*, etc.; Paris, P. Ballard, 1610, in-4°. Ces deux derniers ouvrages ont été publiés par les soins d'André Pitart, petit-neveu de l'auteur. Du Verdier (*Bibl. française* dit que du Caurroy avait déjà publié quelques œuvres chez Adrien Leroy, en 1584; mais il n'en indique pas les titres. Il dit aussi que cet auteur avait écrit plusieurs ouvrages théoriques sur la musique, qui n'étaient point encore publiés à cette époque : il ne paraît pas qu'ils l'aient été depuis lors. On attribue à du Caurroy les mélodies des airs populaires *Charmante Gabrielle* et *Vive Henri IV;* mais il n'est pas certain qu'il en soit l'auteur.

CAUS (Salomon de), ingénieur et architecte, naquit dans la Normandie vers la fin du seizième siècle. Ses études dans les mathématiques étant terminées, il passa en Angleterre, où il fut attaché au prince de Galles. Il se rendit ensuite en Allemagne, et devint ingénieur de l'électeur de Bavière. Après avoir passé la plus grande partie de sa vie auprès de ce prince, il revint en France et y mourut vers 1630. On a de cet auteur : 1° *Institution harmonique, divisée en deux parties; en la première sont montrées les proportions des intervalles harmoniques, et en la deuxième les compositions d'icelles;* Francfort, 1615, in-fol. Jean Gaspard Trost indique une première édition de cet ouvrage, Heidelberg; 1614, in-fol. (Voy. *Ausführliche Beschreibung des neuen Orgelwerks auf der Augustusburg zu Weissenfels*, c'est-à-dire *Description détaillée de l'orgue neuf du château d'Auguste à Weissenfels*, p. 72.) Je crois qu'il est dans l'erreur; cependant l'épître dédicatoire à la reine Anne d'Angleterre est datée de Heidelberg, le 15 septembre 1614. Ce même J. G. Trost avait fait une traduction allemande de l'ouvrage de de Caus : elle est restée manuscrite. La première partie du livre de De Caus est de peu d'intérêt pour l'art, n'étant remplie que de calculs sur les proportions des intervalles; la deuxième, relative à la constitution des tons et au contrepoint, est plus utile, quoique les exemples soient en général mal écrits. — 2° *Les raisons des forces mouvantes avec diverses machines et plusieurs dessins de grottes et fontaines;* Francfort, 1615, in-fol., réimprimé à Paris, en 1624, in-fol. Le troisième livre, qui traite de la construction des orgues, est très-remarquable pour le temps où il fut écrit. On a une traduction allemande de tout l'ouvrage, sous ce titre : *Von gewaltsamen Bewegungen, Beschreibung etlicher Maschinen*, Francfort, 1616, in-fol. et 1620, in-fol.

CAUSSÉ (Joseph), fils de J.-J. Caussé, maître de musique de la collégiale de Saint-Pons (Hérault), naquit dans cette ville, en 1774. Après avoir fait ses études musicales sous la direction de son père, il vint à Paris, où il professa le piano. On a de lui : 1° *Sonate pour le piano avec flûte obligée, œuvre* 1er; Paris, 1801. — 2° *Caprice pour le piano*, œuvre 2e; ibid., 1802. — 3° Sonates faciles pour le piano, op. 3e; ibid. — 4° Sérénade pour piano, violon et violoncelle; Paris. — 5° Plusieurs pots-pourris, rondeaux, valses, etc., pour piano seul.

CAUSSIN (Arnold), ou *Causin* (Arnoul), fut enfant de chœur à la cathédrale de Cambrai, vers 1520, d'après une signature qui se trouve sur le manuscrit n° 6 in-folio de la bibliothèque de cette ville, et que M. de Coussemaker a fait

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

connaître (*Notice sur les collections musicales de la bibliothèque de Cambrai*, p. 40). Plus tard, Caussin acquit de la réputation comme compositeur; car il est un des musiciens dont Jacques Moderne de Pinguento a mis les œuvres à contribution pour former sa collection intitulée *Motetti del Fiore*. On trouve en effet dans le troisième livre de ce recueil, sous le simple titre de *Tertius liber cum quatuor vocibus, Impressum Lugduni per Jacobum Modernum de Pinguento, anno Domini M. D. XXXIX*, gr. in-4° obl., des motets de Caussin (*Ernould*), avec d'autres de P. Colin, P. de la Farge, Robert Naich, Lupus, G. Coste, Hugo de la Chappelle, Benedictus, Laurens Lallemant, Jan du Boys, Claudin, Jo. Prelan, Ludovicus Narbays, Jacob Hanenze, Morel, N. Benoit, Mortera, Lupi et Moroles. Le cinquième livre contient aussi un motet à 5 voix de Caussin; il a pour titre : *Quintus liber Motetorum quinque et sex vocum. Opera et solercia Jacobi Moderni (alias dicti Grand Jacques) in unum coactorum. Impressum Lugduni per Jacobum Modernum*, 1542, gr. in-4° obl.

CAUX DE CAPPEVAL (Gilles MONTDEBERT), né au diocèse de Rouen, au commencement du dix-huitième siècle, entra au service de l'électeur Palatin, et fit imprimer quelques-uns de ses ouvrages à Manheim. On a de lui : *Apologie du goût français relativement à l'Opéra, avec les discours apologétiques, et les adieux aux Bouffons, poëme;* Paris, 1754, in-8°. C'est une rapsodie dirigée contre J.-J. Rousseau, à l'occasion de sa *Lettre sur la musique française*. On n'y trouve aucune espèce de mérite. On a aussi de Caux de Cappeval un poëme très-médiocre en cinq ou six mille vers, intitulé *le Parnasse;* Paris, Pissot, 1752, in-12. Il y passe en revue les poëtes, les orateurs, les historiens, les musiciens, les chanteurs et les danseurs de l'Opéra. Ce qu'on a de meilleur de ce littérateur médiocre est une traduction latine de *la Henriade*. Caux de Cappeval est mort à Manheim, en 1774.

CAVACCIO (Jean), en latin *Cavatius*, né à Bergame, vers 1556, fut d'abord chanteur au service de la cour de Bavière; il alla ensuite à Rome, puis à Venise, et revint enfin dans sa patrie, où il fut nommé maître de chapelle de la cathédrale. Après avoir occupé ce poste pendant vingt-trois ans, il fut appelé à Sainte-Marie-majeure, comme maître de chapelle et y resta jusqu'à sa mort, arrivée le 11 août 1626. On trouve son épitaphe dans le *Lexikon* de Walther. On a imprimé de la composition de Cavaccio les ouvrages dont voici les titres : 1° *Magnificat omnitonum;* Venise, 1581. La seconde partie parut en 1582. — 2° *Madrigali a* 5, lib. 1; Venise, 1583. — 3° *Musica a* 5 *da sonare*, id., 1585. — 4° *Dialogo à* 7 *nel lib.* 1 *de Madrigali di Claudio da Correggio;* Milan, 1588. — 5° *Madrigali a* 5, *lib.* 2; Venise, 1589. — 6° *Salmi di compieta con le antifone della Vergine, et* 8 *falsi bordoni a* 5; Venise, 1591. — 7° *Salmi a cinque per tutti i vespri dell' anno, con alcuni hinni, motetti, e falsi bordoni accomodati ancora a voci di donne;* Venise, 1593. — 8° *Madrigali a* 5, lib. 4; Venise, 1594. — 9° *Salmi a* 5; Venise, 1594. — 10° *Madrigali a* 5, lib. 5; Venise, 1595. — 11° *Canzoni francesi a quattro;* Venise, 1597. — 12° *Canzonette a tre;* Venise, 1598. — 13° *Madrigali a* 5, lib. 6; Venise, 1599. — 14° *Messe per i defonti a quattro e cinque, con Motetti;* Milan, 1611. Bergameno a inséré quelques pièces de Cavaccio dans son *Parnassus musicus Ferdinandæus* 2-5 *vocum;* Venise, 1615. Cavaccio fut un des compositeurs qui contribuèrent à la formation d'une collection de psaumes, imprimée en 1592, et qui fut dédiée à Jean Pierluigi de Palestrina.

CAVAILLÉ (Joseph), religieux de l'ordre des Dominicains, à Toulouse, dans la première moitié du dix-huitième siècle, a construit en société avec le frère Isnard (*voy.* ce nom), du même ordre, plusieurs orgues parmi lesquels on remarque celui de Saint-Pierre de Toulouse.

CAVAILLÉ (Jean-Pierre), neveu du précédent, naquit à Gaillac (Tarn) vers 1740. Élève de son oncle dans l'art du facteur d'orgues, il débuta en 1760, par celui de *la Réal*, à Perpignan; puis il passa en Espagne en 1762, et construisit l'orgue de l'église Sainte-Catherine, à Barcelone. Après huit années de séjour dans cette ville, où il s'était marié, il retourna à Toulouse en 1770. Plusieurs orgues furent faites ou réparées par lui vers cette époque : le plus remarquable fut celui de *Mont-Réal*, qu'il acheva en 1785, avec son fils Dominique-Hyacinthe. Les événements de la révolution de 1789 déterminèrent Jean-Pierre Cavaillé à aller rejoindre son fils, qui se trouvait alors en Espagne, et à se fixer à Barcelone, où il était connu. Il y termina sa carrière, vers 1815.

CAVAILLÉ-COL (Dominique-Hyacinthe), fils de Jean-Pierre, est né à Toulouse, en 1771. Après avoir appris la facture des orgues dans les ateliers de son père, il passa en Espagne, en 1788, et, quoiqu'il ne fût âgé que de dix-sept ans, on lui confia la réparation de l'orgue de Puicerda, et la construction de celui de l'église col-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

légiale de cette ville. Le succès qu'il obtint dans ces entreprises lui fit donner celle de plusieurs grandes orgues à Barcelone, à la cathédrale de Vich, et dans plusieurs abbayes de la Catalogne et de la Navarre. De retour en France dans l'année 1806, il s'établit à Montpellier, où il était appelé pour la réparation de l'orgue de Saint-Pierre. Deux ans après, il fit l'orgue des Cordeliers de Beaucaire et se maria dans cette ville, puis il retourna à Montpellier. En 1816 il alla s'établir de nouveau en Espagne avec sa famille, pour y terminer les ouvrages commencés par son père, particulièrement dans la Catalogne. Après y avoir passé six années, il rentra définitivement dans sa patrie, où il s'occupa de quelques réparations d'orgues à Nimes et dans d'autres villes du midi de la France. En 1824 il construisit l'orgue de Saint-Michel à Gaillac, et fut secondé dans ses travaux par ses deux fils, Vincent et Aristide. Ses dernières années se sont écoulées près de ce dernier, à Paris.

CAVAILLÉ (Aristide), fils de Dominique-Hyacinthe Cavaillé-Col, est né à Montpellier le 2 février 1811. Quoique jeune encore, ses travaux lui ont acquis une grande et juste célébrité. Élève de son père, il fit à l'âge de onze ans ses premier travaux dans la réparation de l'orgue de Nimes. En 1829 son père l'installa à Lérida, en Espagne, pour y terminer la réparation de l'orgue de la cathédrale, et lui seul en eut la direction. Au mois de mai 1831, il alla rejoindre sa famille à Toulouse. Ce fut à cette époque que, n'ayant aucun grand travail à diriger, il s'occupa de la construction de plusieurs orgues de chambre, ainsi que d'un orgue expressif sans tuyaux, de l'espèce appelé *harmonium*, et dont le *physharmonica* avait fourni le modèle. L'instrument de Cavaillé reçut le nom de *poikilorgue* (instrument à nuances variées). Au mois de septembre 1833, l'artiste se rendit à Paris, n'ayant d'autre dessein que de prendre connaissance des progrès qui avaient été faits dans la facture des orgues; mais précisément à cette époque un concours fut ouvert pour la construction d'un grand orgue à l'église royale de Saint-Denis. En deux jours Cavaillé eut tracé le plan qu'il avait conçu. Les explications qu'il en donna à la commission chargée de juger le concours lui firent adjuger l'entreprise. Dès ce moment la direction des ateliers de son père, transportés à Paris, lui fut confiée. Pendant que les travaux nécessaires se faisaient dans la partie de l'église où l'orgue devait être placé, MM. Cavaillé construisirent l'orgue de l'église Notre-Dame de Lorette, celui du Panthéon, et surtout celui de la Madeleine, composé de 48 jeux, quatre claviers à la main, et un clavier de pédales de deux octaves, avec 14 pédales de combinaisons pour accoupler et combiner les jeux. Ce dernier instrument est considéré comme un des plus beaux qui existent en Europe, quoiqu'il y en ait de plus grands et qu'on n'y trouve qu'un seul registre incomplet de 32 pieds. A l'égard de l'orgue magnifique de Saint-Denis, il est composé de 66 registres, quatre claviers à la main, un clavier de pédales de deux octaves, et neuf pédales de combinaisons pour l'accouplement des claviers et des registres. On y trouve parmi les jeux de fonds deux 32 pieds, six 16 pieds et huit 8 pieds. Postérieurement, M. Aristide Cavaillé a construit le grand orgue de l'église Saint-Vincent de Paul, ouvrage plus parfait encore sous le rapport de l'harmonie des jeux, mais qui ne produit pas tout son effet, à cause de la mauvaise conception acoustique de l'église et de l'emplacement de l'instrument. Les instruments de cet artiste se font remarquer par la perfection du mécanisme et le fini des détails. M. Aristide Cavaillé a introduit de grands perfectionnements dans la construction des orgues, et quoiqu'on ait employé avant lui les jeux octaviants et les soufflerie à diverses pressions pour les différentes parties d'un grand orgue, il a, par la réunion de ces deux systèmes et par les modifications qu'il y a introduites, agrandi le domaine de la facture et donné une direction nouvelle à cet art.

CAVALERY (Étienne), flûtiste à Paris, vers le milieu du dix-huitième siècle, a fait graver un livre de *Sonates à flûte seule;* Paris, 1746, in-4°, obl.

CAVALIERE ou CAVALIERI (Emilio DEL), gentilhomme romain, né vers 1550, vécut longtemps à Rome, et fut ensuite appelé à la cour de Toscane, où le grand-duc Ferdinand de Médicis lui confia la place d'inspecteur général des arts et des artistes. Doué par la nature d'un génie élevé pour la musique, il se livra dès son enfance à l'étude de cet art et y acquit bientôt des connaissances étendues, non-seulement dans le contrepoint, mais aussi dans le chant et dans la musique instrumentale. Jusqu'à l'époque où il commença à écrire, la musique n'était point sortie des règles rigoureuses du style ecclésiastique appelé *stile osservato;* les madrigaux qu'on chantait à table et dans les salons étaient écrits en contrepoint fugué. Emilio del Cavaliere, persuadé qu'il était possible de trouver une musique plus légère, plus expressive et plus analogue au sens de la poésie, tourna

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

toutes ses facultés vers la recherche de ce genre nouveau qu'il se sentait la force de créer. Guidotti (*voy.* ce nom) nous apprend, dans la préface d'un des ouvrages de Cavaliere, que ce maître distingué écrivit d'abord des madrigaux, dont il cite le quatre-vingt-sixième à six voix sur les paroles : *O Signor santo e vero.* On y voit aussi que Cavaliere composa la musique de la grande comédie qui fut représentée en 1588 pour les noces de la grande duchesse de Toscane. Ses travaux eurent d'abord pour objet de perfectionner l'art du chant. S'il n'est pas l'inventeur de quelques agréments dont on a fait usage dans cet art, et dont il reste encore quelque chose dans nos écoles, il est du moins le premier qui en ait laissé des traces dans ses ouvrages; ces agréments étaient le *groppolo* (gruppetto), le *trille*, la *monachina* et le *zimbalo*. Alexandre Guidotti, de Bologne, qui, après la mort de Cavaliere, a publié, en 1600, le drame musical de ce compositeur intitulé *la Rappresentazione di anima e di corpo*, a donné dans l'avertissement de cet ouvrage une indication de ces ornements dont les signes ont été employés par Cavaliere, avec leur traduction notée; cette indication des ornements du chant est la plus ancienne qu'on connaisse. Emilio del Cavaliere fut aussi un des premiers musiciens qui imaginèrent de joindre l'accompagnement des instruments aux voix, non pour jouer exactement les mêmes choses qu'elles chantaient, comme cela s'était pratiqué jusqu'à lui, mais pour faire un accompagnement de fantaisie improvisé, de la même manière que les chanteurs de la chapelle pontificale exécutaient le plain-chant à plusieurs parties; ce qu'on appelait *contrappunto alla mente*. On trouve aussi dans le drame dont il vient d'être parlé la preuve que Cavaliere fut un des premiers musiciens qui imaginèrent d'écrire une basse instrumentale différente de la basse vocale, lui donnèrent le nom de *basse continue*, et l'accompagnèrent de chiffres et de signes destinés à guider les instrumentistes dans les accompagnements improvisés qu'ils exécutaient. La démonstration de ce fait existe dans les instructions que Guidotti a mises dans l'édition du drame *la Rappresentazione di anima e di corpo*, sur la signification des signes dont il est question. *I numeri piccoli posti sopra le note del basso continuato per suonare*, dit-il, *significano le consonanze e le dissonanze di tal numero, come il 3 terza, il 4 quarta, e così di mano in mano*, etc. Les idées de Cavaliere sur l'application de la musique à l'expression de la poésie, et sur le drame musical, se développèrent à Florence dans ses conversations avec Jules Caccini, son compatriote, Jean Bardi, comte de Vernio, Vincent Galilée, Jacques Peri, Jacques Corsi et Octave Rinuccini, qui étaient ses amis et qui faisaient l'ornement de la cour de Ferdinand de Médicis. Enfin il fit représenter en 1590 *il Satiro* (le Satyre), devant le grand-duc et sa cour. C'était le premier essai de ce genre de composition; le succès en fut complet. Dans la même année il donna *la Disperazione de Filene* (le Désespoir de Philène) devant une assemblée particulière. Déjà cet ouvrage montrait un progrès sensible dans la forme du récitatif mesuré qui en était la partie principale. En 1595 Cavaliere fit exécuter devant les cardinaux de *Monte* et *Mont' Alto*, et devant l'archiduc Ferdinand, *il Giuoco della cieca*, autre drame musical qui fut reçu avec les plus vifs applaudissements. Enfin le dernier ouvrage de Cavaliere, intitulé *la Rappresentazione di anima e di corpo*, fut exécuté solennellement à Rome, dans l'oratoire de Sainte-Marie *in Vallicella*, au mois de février 1600; mais à cette époque l'auteur de tant de choses ingénieuses n'existait plus. La poésie de ces quatre drames avait été composée par Laure Guidiccioni, de la maison de Lucchesini, dame noble et spirituelle de la ville de Lucques. Ce dernier ouvrage est le seul de Cavaliere qu'on a imprimé. C'est une composition originale et qui prouve que son auteur possédait une grande force de conception. Toutefois il ne faut pas croire que cet homme de génie ait eu le pressentiment de la tonalité moderne, dans laquelle se trouve le principe de l'accent dramatique. Il est évident, par ce qu'il nous a laissé, qu'il sentait le besoin de la modulation pour la transformation de la musique, à laquelle il s'était voué; mais l'harmonie, qui seule peut la réaliser, lui était inconnue. De là vient qu'en passant d'un ton à un autre, il tombe toujours dans les fausses relations. Ainsi l'on trouve partout dans *la Rappresentazione di anima e di corpo* ces successions harmoniques :

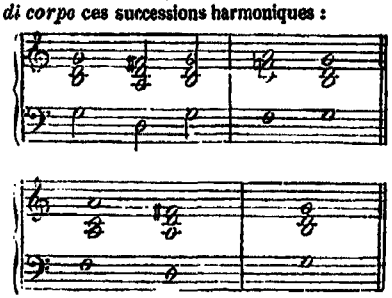

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Les chœurs de cet ouvrage sont bien rhythmés et cadencés : mais le système de leur rhythme appartient au chant d'ensemble populaire de temps antérieurs, tels que les frottoles de Venise et les villanelles napolitaines. Enfin les mélodies ne sont en général que du récitatif mesuré : l'air, proprement dit, n'existe pas dans l'ouvrage; mais le récitatif n'en est pas moins une création très-importante à laquelle Cavaliere a des droits au moins égaux à ceux de Jacques Peri et de Caccini. Un seul endroit de la partition indique un peu la forme de l'air ; c'est ce chant de l'Intelligence (*l'Intelletto*) :

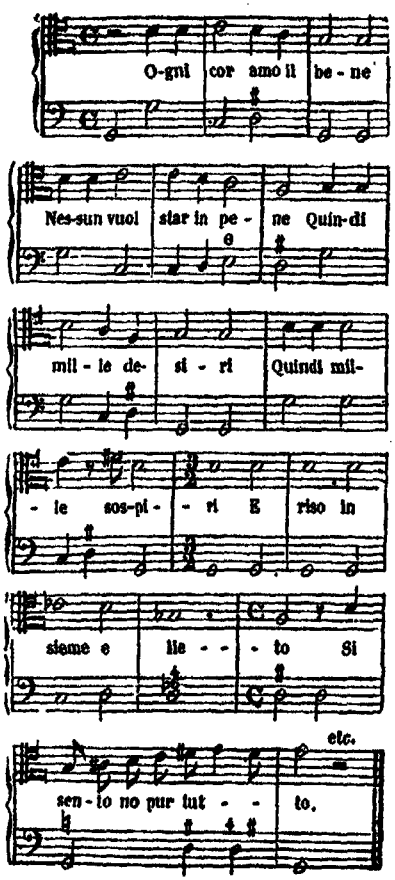

CAVALIERI (Girolamo), prêtre de la congrégation arménienne, au monastère de Saint-Damien, à Monforte (Piémont), naquit vers la fin du seizième siècle. Il fut compositeur estimable et organiste habile. On a imprimé de sa composition : 1° *Nova metamorfose a quattro, lib. 1*; Milan, 1600. — 2° *Nova metamorfose a 5, lib. 2, con partitura*; Milan, 1605. — 3° *Nova metamorfose a 6, lib. 3, col basso principale per l'organo*; Milan, 1610. — 4° *Madrigali di diversi accomodati per concerti spirituali con partitura*; Louvain, Phalèse, 1616.

CAVALIERI (Bonaventure), né à Milan, en 1598, entra fort jeune chez les jésuites. Il étudia les mathématiques sous la direction de Galilée, et devint professeur de cette science à l'université de Bologne, en 1629. Il mourut de la goutte, en 1647. Au nombre des ouvrages qu'il a publiés, il s'en trouve un qui a pour titre : *Centuria di vari problemi per dimostrare l'uso e la facilità de' logaritmi nella gnomonica, astronomia, geografia, etc.; toccandosi anche qualche cosa della mecanica, arte militare e musica*; Bologne, 1639, in-12.

CAVALLI (Pierre-François), compositeur célèbre et l'un des artistes les plus éminents du dix-septième siècle, naquit à *Crema*, dans l'État de Venise, en 1599 ou 1600 (1). Son nom de famille était *Caletti-Bruni*, et son père était un maître de chapelle de ce nom (*voy.* Caletti-Bruni). Le nom de *Cavalli* lui fut donné de celui de son protecteur, noble vénitien, *Frédéric Cavalli*, qui, ayant été gouverneur de Crema pendant un certain nombre d'années, retourna en Venise en 1616, et y conduisit le jeune Caletti, dont les dispositions pour l'art musical avaient excité son intérêt. Logé dans le palais de son noble mécène, et à l'abri de tout soin pour son existence, Cavalli put se livrer en liberté aux études qui devaient développer son talent. Admis, le 18 février 1617, comme chanteur à la chapelle de S.-Marc, aux appointements de 50 ducats, il eut la bonne fortune de se trouver sous la discipline de Claude Monteverde, alors maître de cette célèbre chapelle. On voit dans les registres de cette église que Cavalli y entra alors sous le nom de *Pietro-Francesco Bruni Cremasco* (de Crema). Le 1er février 1628 il y eut un nouvel engagement comme ténor, avec le nom de *Francesco Caletto*, et ce fut encore sous le même nom que ses appointements furent portés à 100 ducats, le 1er janvier 1635. La place d'organiste du second orgue de la même chapelle étant devenue vacante par la mort de Pietro Berti, un concours fut ouvert pour la nomination de son successeur; Cavalli s'y présenta. Ses concurrents,

(1) Voyez à ce sujet les intéressantes recherches de M. François Caffi dans sa *Storia della musica sacra nella già cappella ducale di San-Marco in Venezia*, tome 1er, p. 269-292.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

hommes de talent, étaient *Nicolas Fonte, Natale Monferrato* et *Jacques Arrigoni*. Les juges du concours prononcèrent en faveur de Cavalli, qui fut inscrit, le 22 janvier 1640, sous le nom de *Francesco Caletti detto Cavalli*. Par différentes augmentations, son salaire fut porté jusqu'à 200 ducats, somme considérable pour cette époque. Maximilien Neri, organiste du premier orgue, s'étant retiré, le 18 décembre 1664, pour entrer au service de la cour de Bavière, Cavalli lui succéda le 11 janvier 1665. Enfin, le 20 novembre 1668, il fut appelé à la place de maître de la chapelle ducale. Parvenu à cette haute position, ce digne artiste en jouit jusqu'à sa mort, qui arriva le 14 janvier 1676.

Cavalli commença à écrire pour le théâtre en 1637, époque où l'Opéra fut établi pour le public à Venise, et son activité productrice se soutint dans cette carrière pendant trente-deux années. Venise eut en peu de temps plusieurs scènes lyriques où l'on chantait en concurrence les drames en musique, et l'on y comptait à la fois les théâtres de Saint-Jean et Saint-Paul, de Saint-Cassiano, de Saint-Moïse, de Saint-Apollinaire, et de Saint-Sauveur; or il arriva que Cavalli écrivit dans une seule année, pour ces différents théâtres, deux, trois, et jusqu'à cinq ouvrages. Le cardinal Mazarin l'appela à Paris, à l'occasion du mariage de Louis XIV, et son opéra de *Xerxès* fut représenté le 22 novembre 1660 dans la haute galerie du Louvre; mais cet ouvrage n'eut point de succès, soit que la langue italienne ne fût connue que de peu de personnes, soit que la cour fût trop ignorante en musique pour goûter les beautés de cette composition. A la fin de 1669, Cavalli cessa d'écrire pour la scène; mais on sait qu'il cultivait encore la musique en 1672, époque où Jean-Philippe Krieger le vit à Venise et prit de lui des leçons de composition. Planelli dit (*dell' Opera in musica*, sect. III, c. 3) que Cavalli fut le premier qui introduisit des *airs* dans les opéras; que ce fut dans le *Giasone* qu'il en fit l'essai, et qu'avant lui la musique théâtrale consistait simplement en un récitatif grave dont les instruments ne jouaient que les ritournelles. Je ferai voir dans la notice de Monteverde que ces assertions manquent d'exactitude; mais Cavalli n'en a pas moins le mérite d'avoir donné à ses airs des formes plus élégantes, plus soignées dans les détails, plus riches d'harmonie, de modulations et d'instrumentation, que n'en ont ceux de ses prédécesseurs et même de ses contemporains. L'air de la *Didone*, que j'ai fait entendre dans un de mes *Concerts historiques*, est particulièrement une œuvre parfaite au point de vue de la mélodie et de l'expression des paroles : Alexandre Scarlatti n'a rien fait de plus beau en ce genre. Un autre air de la *Romilda*, chanté dans un autre concert du même genre par Mme Dorus, et celui de *Xerxès*, qui fut dit admirablement par Lablache au premier concert historique de l'Opéra, en 1832, ne sont pas moins remarquables. Pour qui a pu lire, entendre et comparer la musique de cet artiste avec d'autres productions de son temps, il est incontestable qu'il fut un des plus grands musiciens du dix-septième siècle.

Au reste, la supériorité de son talent ne fut pas méconnue par ses contemporains; car on a plus d'une preuve de sa grande renommée par le choix que fit de lui le cardinal Mazarin pour écrire le *Xerxès*, à l'occasion du mariage de Louis XIV; par la mise en scène à Milan de son *Orione*, en 1653, lorsque le marquis de Caracena voulut fêter l'élection de Ferdinand IV comme roi des Romains; par la représentation de son *Ercole amante* à la cour de France, en 1662, à l'occasion de la paix des Pyrénées; par l'exécution de son *Alessandro vincitor da se stesso* à Inspruck, dans la même année 1662, lorsque l'archiduc d'Autriche voulut y fêter l'arrivée de la reine Christine de Suède; enfin dans le succès de ses ouvrages sur toutes les scènes de l'Italie, dont on peut juger par le *Giasone*, qui fut joué au théâtre Saint-Cassiano, à Venise, en 1649, et qui, après le grand succès qu'il y obtint, ne fut pas moins applaudi à Florence en 1651, à Bologne en 1652, à Naples en 1653, à Rome en 1654, à Vicence en 1658, à Ferrare dans l'année suivante, à Gênes en 1661, à Milan en 1662, et qui enfin fut remis en scène à Venise en 1666, avec non moins de succès. Nous voyons aussi l'expression de l'opinion des artistes contemporains dans ces paroles du célèbre Benedetto Ferrari, surnommé *della tiorba*, qui nous ont été transmises par Tiraboschi (1), dans une supplique de cet excellent musicien au duc de Modène François II : « Aujourd'hui, François « Cavalli, maître de chapelle de la sérénissime « république de Venise, bien que parvenu à la « vieillesse, est la gloire de sa patrie par ses ta- « lents. Les années ne débilitent pas une plume, « et l'intelligence devient plus vive avec le « temps. »

Cavalli jouit pendant sa vie d'autant d'estime comme homme, que d'admiration comme artiste. Il s'était allié par son mariage à la noble famille

(1) *Biblioteca Modenese*, t. II.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

des *Sozomeni*, et tenait une position honorée par ses concitoyens. Sa femme mourut au mois de septembre 1652. Deux sœurs qu'il aimait, et qui avaient vécu près de lui, lui furent aussi enlevées par la mort dans sa vieillesse, et ses dernières années se passèrent dans la tristesse et l'abandon. Il avait acquis des richesses considérables dans sa longue et laborieuse carrière : il en disposa par son testament en faveur des descendants de son premier protecteur et de plusieurs maisons religieuses de Venise. Ses obsèques furent honorées par la présence des plus illustres personnages de la république, et le chœur de la chapelle ducale de Saint-Marc y exécuta une Messe de *Requiem* à 8 voix réelles, de sa composition, ainsi qu'il l'avait ordonné par son testament.

La liste des opéras de Cavalli se compose des ouvrages dont voici les titres : 1° *Le Nozze di Teti e di Peleo*, en 1639. — 2° *Gli amori d'Apollo e di Dafne*, 1640. — 3° *La Didone*, en 1641. — 4° *Amore innamorato*, 1642. — 5° *La virtù de' strali d'Amore*, ibid. — 6° *Narciso ed Eco immortalati*, ibid. — 7° *L'Egisto*, 1643. — 8° *La Deidamia*, 1644. — 9° *L'Ormindo*, ibid. — 10° *La Doriclea*, 1645. — 11° *Il Titone*, ibid. — 12° *Il Romolo ed il Remo*, ibid. — 13° *La prosperità infelice di Giulio Cesare dittatore*, 1646. — 14° *La Torilda*, 1648. — 15° *Giasone*, 1649. — 16° *L'Euripo*, ibid. — 17° *La Bradamante*, 1650. — 18° *L'Orimonte*, ibid. — 19° *L'Aristeo*, 1651. — 20° *Alessandro vincitor di se stesso*, ibid. — 21° *L'Armidoro*, ibid. — 22° *La Rosinda*, ibid. — 23° *La Calista*, ibid. — 24° *L'Eritrea*, 1652. — 25° *Veremonda*. — 26° *L'Amazone d'Aragona*, ibid. — 27° *L'Elena rapita da Teseo*, 1653. — 28° *Xerse*, 1654. Je crois avoir souvenir d'avoir vu cet ouvrage imprimé chez Ballard en 1660, in-4°. — 29° *La Statira, principessa di Persia*, 1655. — 30° *L'Erismena*, ibid. — 31° *Artemisia*, 1656. — 32° *Antioco*, 1658. — 33° *Elena*, 1659. — 34° *Scipione Africano*, 1664. — 35° *Mutio Scevola*, 1665. — 36° *Ciro* (par Cavalli et Matiolli), ibid. 37° *Pompeo Magno*, 1666. — 38° *Egisto*, 1667. — 39° *Coriolano*, 1660, à Parme. Plusieurs partitions de ces ouvrages sont à la bibliothèque de Saint-Marc, à Venise; je les y ai vues en 1850. La musique de Cavalli est énergique, dramatique, et se fait surtout remarquer par une puissance de rhythme qui n'existait point avant lui dans le style de théâtre. Sous ce rapport il peut être considéré comme un des musiciens qui ont le plus contribué aux progrès de l'opéra. On n'a imprimé des compositions de ce maître pour l'église que les suivantes : 1° *Messa e salmi concertati, con S. Sti Junii Antifona e sonate a* 2, 3, 4, 5, 6, 8, 10, *e* 12 *voci, in Venezia, appresso Aless. Vincenti*, 1656, in-4°. — 2° *Vespri a otto voci reali; Venezia, presso Gardano*, 1675, in-4°. La messe de *Requiem* à 8 voix réelles, de Cavalli, est dans la collection de l'abbé Santini, à Rome. Deux airs d'une grande beauté (*Son spezzate le catene*, et *Dall' antro magico*), extraits des opéras du même compositeur, sont contenus dans deux collections manuscrites du Muséum britannique, n° 59 et 64.

CAVALLI (Nicolas), compositeur, né à Naples, a vécu dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Il était maître de chapelle du couvent des PP. Filippini de sa ville natale, et a écrit plusieurs oratorios et cantates, entre autres *il Giudizio universale*, dont les manuscrits originaux se conservent dans la maison de ces religieux.

CAVALLINI (Ernest), clarinettiste très-distingué, est né à Milan le 30 août 1807. A l'âge de dix ans il fut admis comme élève au conservatoire de cette ville et y reçut des leçons d'un maître nommé *Caralli*. Ses études terminées, il fut appelé à Venise en qualité de clarinette solo du théâtre de *la Fenice*; puis il entra dans la musique d'un régiment piémontais, et ce fut alors qu'il publia ses premières compositions, et qu'il commença ses voyages artistiques, visitant Venise, Trieste, Florence, Parme, Livourne, Gênes et Turin. Partout il fut applaudi avec enthousiasme. De retour à Milan, il entra à l'orchestre du théâtre de *la Scala*, comme première clarinette. Plus tard il parcourut l'Allemagne et la Russie. A Vienne, à Pesth, à Pétersbourg, partout, enfin, il trouva de nombreux admirateurs de son talent. Devenu professeur au Conservatoire de Milan, il y a formé de bons élèves. A diverses reprises il a obtenu des congés et a visité Paris, Londres et la Belgique, où il s'est fait entendre avec succès. Les qualités essentielles du talent de Cavallini sont une prodigieuse facilité d'exécution dans les traits les plus compliqués, une volubilité qui tient du merveilleux, beaucoup de justesse, nonobstant les défauts de l'ancienne clarinette à six clefs, dont il s'est servi longtemps, enfin une respiration qui semble inépuisable. On a de cet artiste : 1° Concerto pour flûte et clarinette avec orchestre, Turin, Tagliobo et Magrini. — 2° Concerto pour clarinette et orchestre, op. 4; Milan, Caralli. — 3° Variations pour clarinette et orchestre sur un thème de las *Straniera* de Bellini; Milan, Ricordi; — 4° Fantaisie sur des motifs de la *Sonnanbula* du même, ibid. — 5° Souvenir de *Norma*, fantaisie pour

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

clarinette et orchestre, ibid. — 6° Variations *idem* sur des motifs de l'*Elisir d'amore*, ibid. — 7° *Andante* et variations *idem* sur un thème de Mercadante, ibid. — 8° *Adagio*, thème et variations avec *coda*, ibid. — 9° Fantaisie *idem* sur un thème original, ibid. — 10° Chant grec varié pour clarinette, avec accompagnement de 2 violons, alto, violoncelle et contre-basse, ibid. — 11° Six caprices pour clarinette seule, op. 1; Milan, Bertuzzi. — 12° Six *idem*, op. 3, lib. 1 et 2; Milan, Lucca. — 13° 6 *idem*, op. 5; lib. 1 et 2; Milan, Ricordi. — 14° Trois duos pour 2 clarinettes, n°s 1, 2, 3; Milan, Lucca, et plusieurs autres morceaux concertants.

CAVALLINI (Eugène), frère du précédent, et comme lui élève du Conservatoire de Milan, s'est fait connaître comme violoniste et compositeur pour son instrument. En 1838 il voyagea avec son frère pour donner des concerts, particulièrement à Florence et à Livourne. Déjà, depuis plusieurs années, il était attaché au théâtre de *la Scala* de Milan en qualité de premier violon; en 1842 il en fut nommé le chef d'orchestre. Plusieurs fantaisies et variations de sa composition, pour violon et orchestre ou piano, ont été publiées à Milan, chez Ricordi et chez Lucca, entre autres une introduction et variations sur un thème de Rossini, op. 6.

CAVALLO (Fortuné), né dans l'évêché d'Augsbourg en 1738, fit ses premières études musicales au séminaire de cette ville. Julini, maître de chapelle de la cathédrale, lui enseigna les premiers principes de la composition; il passa ensuite sous la direction de Riepel, compositeur à Ratisbonne. En 1770, après la mort d'Ildephonse Michl, il fut nommé maître de chapelle de la cathédrale de cette dernière ville. Il est mort dans ce poste en 1801. Cavallo a composé plus de vingt messes solennelles, des concertos de clavecin, des symphonies, des cantates, etc.; mais, à l'exception de deux messes et de quelques offertoires, toutes ses compositions ont été la proie des flammes, dans le grand incendie qui détruisit une partie de la ville de Ratisbonne, en 1809. Cavallo fut un habile organiste et jouait fort bien du violon.

CAVALLO (Tiberio), physicien né à Naples en 1749, mort à Londres le 26 décembre 1809, y exerça la médecine pendant plus de vingt-cinq ans. Parmi ses écrits, dont la plupart sont relatifs à sa profession ou à des questions de physique, on remarque une dissertation insérée dans les *Transactions philosophiques* de Londres (année 1788, tome LXXVIII), sous ce titre : *On the Temperament of those musical instruments in which the tones are fixed* (Sur le Tempérament des instruments musicaux à sons fixes).

CAVALLO (Wenceslas), fils du précédent, naquit en 1781 à Ratisbonne, où il reçut des leçons de violon et de composition d'Antoine-Joseph Libert, premier violon et compositeur du prince de la Tour et Taxis. Après la mort de son père il devint maître de chapelle de la cathédrale. Il avait composé trois messes solennelles et plusieurs autres morceaux de musique d'église, qui ont été anéantis par l'incendie qui éclata à Ratisbonne en 1809.

CAVANILLAS (D. Joseph), organiste de la cathédrale d'Urgel, dans la Catalogne, vécut dans la seconde moitié du dix-septième siècle, et dans la première du dix-huitième. M. Eslava rapporte (*Breve Memoria historica de los organistas españoles*, p. 8) que D. Joseph Elias, organiste et chapelain titulaire du couvent royal des Carmes déchaussés de Madrid, dit dans un travail manuscrit « que Cavanillas surpassait « en dextérité, mécanisme et science ses deux « contemporains (*l'aveugle de Valence et ce-* « *lui de Daroca*, alors célèbres comme organis- « tes); que les pièces qu'il composa étaient en « si grand nombre que lui (Elias) en jouait dans « sa jeunesse plus de trois cents, et que depuis « cette époque, qui répondait à l'année 1690, « jusqu'à sa mort, arrivée en 1725, il croit que « les ouvrages de Cavanillas dépassèrent huit « cents, parce qu'il était homme de génie fécond « et de grand amour du travail, et aussi parce « que les Français avaient tant d'estime pour ses « œuvres qu'ils les payaient bien. » Elias ajoute que cet artiste remarquable fut appelé plusieurs fois en diverses cathédrales de la France (méridionale) pour toucher l'orgue dans les jours de grande solennité.

CAVANNI (D. François), ecclésiastique, né dans l'État de Venise vers le milieu du dix-septième siècle, fut d'abord attaché à la chapelle de Saint-Marc comme chanteur, puis se fixa à Bologne. On connaît de sa composition *le Nove Lamentazioni della settimana santa, a voce sola*, op. 1; Bologne, J. Michatelli, 1689, in-4°.

CAVATI (Jean), maître de chapelle de Sainte-Marie-Majeure à Bergame, vécut dans la seconde moitié du seizième siècle et au commencement du dix-septième. On a imprimé de sa composition : 1° *Magnificat omnitonum quatuor vocibus;* Venise, Gardane, 1581, in-4°. — 2° *Inni correnti in tutti i tempi dell' anno, a 4 voci;* Venise, Jacques Vincenti, 1605, in-4°. — 3° *Musica concordia, concorde all' armoniosa cetra*

© 2007 Lyon Éditions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Davidica di salmi da vespere intieri, a 4 voci, op. 24; Venise, Alex. Vincenti, 1620. — 4° *Liber psalmorum 4 vocibus vespertinum, horis decantandum; adjectis Gloria Patri 8 vocibus*; Venise, Gardane, 1585, in-4°.

CAVAZZA (DON MANUEL), premier hautboïste de la chapelle du roi d'Espagne, vers 1770, a publié six trios pour deux violons et basse; Madrid, 1772.

CAVEIRAC (JEAN NOVI DE), abbé, né à Nîmes le 16 mars 1713, vécut à Paris vers le milieu du dix-huitième siècle. Il fut un des antagonistes de J.-J. Rousseau dans la querelle sur la musique française, et publia dans cette dispute : *Lettre d'un Visigoth à M. Fréron, sur la dispute harmonique avec M. Rousseau*; Paris, 1754, in-12; et *Nouvelle lettre à M. Rousseau de Genève, par M. de C.*; ibid., 1754, in-12. L'abbé de Caveirac est mort à Paris en 1762. Ses pamphlets contre la lettre de Rousseau sont aussi misérables par le fond que par le style. Comme théologien, l'abbé de Caveirac a publié une *Apologie de Louis XIV et de son conseil sur la révocation de l'édit de Nantes, avec une dissertation sur la Saint-Barthélemy* (qui est aussi une apologie); Paris, 1758, in-8°. Son *Appel à la raison des écrits publiés contre les Jésuites de France*; Bruxelles (Paris), 1762, 2 vol. in-12, le fit mettre en jugement, condamner au carcan et bannir à perpétuité par le Châtelet de Paris; mais il fut gracié par Louis XV.

CAVENDISH (MICHEL), musicien anglais, vécut vers la fin du seizième siècle. On a inséré quelques-unes de ses compositions dans le recueil de chansons à cinq et à six voix qui parut à Londres en 1601, sous ce titre : *le Triomphe d'Orianne*.

CAVERON (QUENTIN), chanoine de Saint-Quentin, fut maître des enfants de la chapelle de Louis, duc de Guyenne, et Dauphin, fils de Charles VI (mort en 1415). Ces enfants s'appelaient *Jehan Beaugendre, Jehan Maresse* et *Normanorum*. Ils chantaient le dessus ou *superius* du déchant. (*Voy.* la *Revue Musicale*, 6e année, p. 219.)

CAVI (JEAN), maître de chapelle de l'église Saint-Jacques des Espagnols, à Rome, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, a beaucoup écrit pour l'église. M. l'abbé Santini possède de ce maître les compositions dont les titres suivent : 1° Deux messes à quatre voix, avec instruments. — 2° Le psaume *Beatus vir* et un *Laudate* à quatre parties, avec orchestre. — 3° Un autre *Beatus vir* à trois voix, chœur et orchestre. Cavi a aussi écrit pour le théâtre, mais j'ignore les titres de ses ouvrages dramatiques.

CAVOS (CATTERINO), compositeur dramatique, naquit en 1775 à Venise, où son père était directeur du théâtre de *la Fenice*. Dès son enfance il montra des dispositions si heureuses pour la musique que le maître de chapelle Bianchi voulut l'avoir pour élève, et lui fit faire de rapides progrès dans ses études. Il n'était âgé que de douze ans lorsqu'il écrivit une cantate pour l'arrivée de l'empereur Léopold II à Venise : cet ouvrage fut remarqué, et l'empereur donna au compositeur enfant des témoignages de sa bienveillance. A quatorze ans il se présenta au concours pour une des places d'organistes de Saint-Marc, et l'emporta sur ses rivaux. Enfin il écrivit une grande cantate à l'occasion du traité de paix de Campo-Formio, qui obtint un brillant succès. Ce fut à la même époque qu'il composa pour le théâtre de Padoue la musique du ballet intitulé *La Silfide*. Peu de temps après, il partit pour l'Allemagne méridionale; puis il se rendit à S. Pétersbourg, où il arriva en 1798. Doué de facilité pour l'étude des langues, Cavos apprit en peu de temps le russe et composa en cette langue l'opéra *Ivan Sussanina*, qui fut applaudi avec enthousiasme. Son succès le fit choisir par l'empereur comme directeur de la musique des théâtres impériaux de Saint-Pétersbourg, position qu'il conserva jusqu'à sa mort. Ses autres ouvrages dramatiques représentés sur ces théâtres sont : *les Ruines de Babylone*; *le Phénix*; *la Force d'Elie*; *le Prince invisible*; *les Trois-Bossus*; *la Poste de l'amour*; *le Règne de douze heures*; *la Fille du Danube*; *le Fugitif*; *le Cosaque Poète*; *l'Inconnu*; *un Nouvel Embarras*. Tous ces ouvrages ont été écrits pour le théâtre russe et contiennent beaucoup de morceaux distingués. Cavos a composé aussi l'opéra français *les Trois Sultanes*, et six ballets parmi lesquels on remarque celui de *Flore et Zéphyr*. Enfin, en 1819, il a écrit pour le théâtre de Munich le monodrame italien intitulé *il Convito degli spiriti*. Cet artiste, aussi recommandable par son caractère que par ses talents, fut comblé de faveurs par la cour impériale et fut fait chevalier des ordres de Saint-Anne et de Saint-Wladimir. Il mourut à Saint-Pétersbourg le 28 avril 1840. M. J. Mercier a donné sur lui une notice insérée dans le *Nécrologe universel du dix-neuvième siècle*, et dont il a été tiré des exemplaires à part; Paris, 1851, in-8°. Son fils, artiste distingué, est chef d'orchestre du théâtre impérial à Saint-Pétersbourg.

CAYLUS (ANNE-CLAUDE-PHILIPPE DE TUBIÈRES, DE GRIMOARD, DE PESTELS, DE

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

LÉVI, comte DE), marquis d'Esternay, baron de Bronsac, conseiller d'honneur du parlement de Toulouse, de l'Académie des inscriptions et de celle de peinture, naquit à Paris le 31 octobre 1692, et mourut le 5 septembre 1765. Il a traité de la musique des anciens en plusieurs endroits de son *Recueil d'Antiquités égyptiennes, étrusques, grecques, romaines et gauloises;* Paris, 1752 et ann. suiv., 7 vol. in-4°. On peut voir aussi sur le même sujet sa dissertation intitulée *de l'Amour des beaux-arts, et de l'extrême considération que les Grecs avaient pour ceux qui les cultivaient* (Mém. de l'Acad. des inscr., t. XXI, p. 174). Tout cela est faible de pensée, de savoir et de style.

CAZA (François), auteur inconnu dont Forkel (*Allgem. Litter. der Musik*, page 303) cite, d'après Maittaire, un livre sous ce titre : *Tractato vulgare del canto figurato, opera Magistri Jo. Petri Lomacio;* Milan, 1492, in-4°. Je n'ai trouvé cet ouvrage dans aucune des grandes bibliothèques de l'Europe, et je ne connais pas de catalogue où il soit mentionné.

CAZOT (François-Félix), né à Orléans le 6 avril 1790, fut admis au Conservatoire de musique, comme élève, en 1804, et reçut des leçons de piano de Pradher et d'harmonie de Catel. Il eut ensuite pour maîtres de composition Gossec et l'auteur de cette Biographie. En 1809 il obtint aux concours du Conservatoire le premier prix de fugue et de contrepoint; deux ans après, le premier prix de piano lui fut décerné. Admis au concours de l'Institut de France, il mérita le 2e grand prix de composition musicale, et en 1812 il partagea le premier grand prix avec Hérold, pour la composition de la cantate intitulée *Madame de la Vallière*. Peu de temps après il se maria, et suivit à Bruxelles sa femme (mademoiselle Armand jeune), qui était engagée au théâtre de cette ville comme première chanteuse. Là il donna des leçons de piano jusqu'en 1821, époque où il retourna à Paris. Arrivé dans cette capitale, il y a repris ses fonctions de professeur. Il a fait graver à Bruxelles des variations pour le piano sur l'air *Au clair de la lune*, et l'on a de lui une bonne *Méthode élémentaire de piano;* Paris (sans date), in-4° obl.

CAZOTTE (Jacques), commissaire de la marine, naquit en 1720 à Dijon, où son père était greffier des états de Bourgogne. Après avoir été quelques années à la Martinique en qualité de contrôleur des îles du Vent, il revint à Paris, où il passa le reste de sa vie dans la culture des lettres. Il est mort sur l'échafaud, victime des troubles révolutionnaires, le 25 septembre 1793. On a de lui : 1° *La Guerre de l'Opéra, lettre à une dame de province, par quelqu'un qui n'est ni d'un coin ni de l'autre;* Paris, 1753, in-8°, 24 pages. — 2° *Observations sur la lettre de J.-J. Rousseau;* Paris, 1754, in-12, sans nom d'auteur. Ces deux opuscules valent mieux que la plupart des pamphlets dirigés contre le philosophe de Genève dans cette querelle ridicule. Cazotte était un homme de beaucoup d'esprit ; malheureusement, vers la fin de sa vie, il tomba dans le travers de l'illuminisme.

CAZZATI (Maurice), compositeur, né à Mantoue vers 1620, fut d'abord organiste et maître de la chapelle de la collégiale de Saint-André dans cette ville, puis devint maître de la cathédrale de Bergame, et enfin obtint, en 1657, la place de maître de chapelle de l'église de Saint-Pétrone, à Bologne. Compositeur fécond pour l'église, cet artiste jouissait d'une réputation honorable, lorsque Jules-César Aresti, organiste de Saint-Pétrone, fit une vive critique du *Kyrie* d'une messe à 4 voix qui se trouve dans l'œuvre 17me de Cazzati. Celui-ci fit à son adversaire une rude réponse, qui fut le signal d'une ardente polémique. Cette affaire, qui ne fit point honneur au caractère d'Aresti, eut des suites malheureuses pour Cazzati, car il reçut sa démission de sa place de maître de chapelle en 1674. Le chagrin qu'il en eut lui fit quitter Bologne pour retourner à Mantoue, où il mourut en 1677. C'était, en réalité, une harmoniste médiocre et un compositeur sans génie. Les ouvrages publiés de Cazzati, et connus jusqu'à ce jour, sont ceux-ci : 1° *Salmi e Messe a cinque voci con violini, e Litanie della Madona a 4 voci e 2 violini*, op. 1; Venise, Barth. Magni, 1641, in-4°. — 2° *Compieta e Letanie a 4 voci*, op. 7; Venise, Vincenti, 1647. — 3° *Il primo libro de' Motetti a voce sola*, op. 4; Venise, Bart. Magni, 1645. — 4° *Il secondo libro de' Motetti a voce sola*, op. 6; Venise, Vincenti, 1646. Il y a une seconde édition de cet ouvrage publié en 1656. — 5° *Il terzo libro de' Motetti a voce sola*, op. 8; ibid., 1647, in-4°. — 6° *Missa, Salmi e Motetti a 1, 2, 3 voci*, op. 9; ibid. 1648, in-4°. — 7° *Motetti a 2, 3 e 4 voci*, op. 12; ibid., 1650. — 8° *Messa e Salmi a 4 voci e ripieni con violini, ed altri Salmi a 1, 2, 3 voci con violini obligati*, op. 14; ibid, 1653. — 9° *Messe e Salmi a 5 voci da cappella*, op. 17; ibid., 1667. C'est une réimpression. — 10° *Correnti e Balletti a 3 e 4 stromenti*, op. 18; ibid., 1657. — 11° *Antifone, Litanie e Te Deum a 8 voci*, op. 19; Venise, Bart. Magni, 1658. Il y a une deuxième édition, publiée à Bologne en 1686. — 12° *Motetti e Inni*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

a voce sola, con 2 violini e fagotti; Anvers, 1658, in-4°. Cette édition doit avoir été faite d'après une autre publiée antérieurement en Italie. — 13° *Salmi brevi a otto voci con uno a 2 organi,* op. 20; Bologne, Jacques Monti, 1660. — 14° *Salmi per tutto l' anno a 8 voci,* op. 21; ibid., 1661. C'est une réimpression. — 15° *Tributo di sacri concerti,* op. 23; Anvers, 1663, in-4°. C'est une contrefaçon d'une édition italienne. — 16° *Il quarto libro de' Motetti a voce sola,* op. 25; Bologne, Antoine Pisari, 1661, in-4°. — 17° *Messe due brevi a 8 con una concertata a 4,* op. 28; Bologne, 1662. Il y a une deuxième édition; Bologne, 1685. — 18° *Inni per tutto l'anno a voce sola con violini a bene placito,* op. 29; Bologne, Antoine Pisari, 1662. — 19° *Messa e Salmi per li defonti a 5 voci con Lezioni a 1, 2, 3 voci, 2 violini e 5 parti di ripieno,* op. 31; Bologne, Dozzi, 1663. — 20° *Le quattro antifone annuali della B. V. M. Concertate a voce sola col violino se piace,* op. 32; Bologne, 1667. — 21° *Salmi a capella per tutto l'anno a 4 voci col basso continuo,* op. 33; Bologne, per gli eredi Ev. Dozzi, 1663. — 22° *Messe e Salmi a 5 voci con 4 stromenti e suoi ripieni ed altri salmi a 3 e 4 voci,* op. 36; Bologne, 1665. — 23° *Il quinto libro de' Motetti a voce sola,* op. 39; Mantoue, Gugl. Benincani, 1673. C'est une deuxième édition. — 24° *Compieta concertata a 2, 3, 4 voci con violini e ripieni,* op. 40; Bologne, Silvani, 1666. — 25° *Lamentazioni della Settimana santa,* op. 44; ibid., 1668. — 26° *Motetti a 2, 3, 4 voci,* op. 43; Bologne, 1670. C'est une troisième édition. — 27° *Sacri Concerti e Motetti a 2, 3, 4, 5 voci con violini e senza,* op. 47; Bologne, 1668. — 28° *Motetti a voce sola,* op. 51; Anvers, 1682. C'est une réimpression. — 29° *Salmi di Festa con le 3 sequenze correnti dell'anno a 8 voci,* op. 52; Bologne, 1669, in-4°. — 30° *Benedictus, Miserere e Tantum ergo a 4 voci,* op. 45; Bologne, 1668. — 31° *Salmi brevi a 4 voci concertati con violini e ripieni,* op. 53; Bologne, 1671. C'est une réimpression. — 32° *Salmi brevi a cappella a otto voci,* op. 54; ibid., 1665. — 33° *Inni sacri per tutto l'anno a 4 voci da cappella.* op. 57; Bologne, 1670. — 34° *Messe da cappella a 6 voci, con alcuni Magnificat intieri e spezzati,* op. 56; Bologne, 1670. — 35° *Il libro sei de' Motetti a voce sola,* op. 63; Mantoue, 1676. C'est une réimpression. — 36° *Motetti a voce sola, lib.* 8, op. 65; Bologne, J. Monti, 1678. Il y a une autre édition publiée à Venise en 1685, in-4°. — 37°. *Canzonette a voce sola con violino, libro* 4°; Bologne, 1668. — 38° *Canzonette a voce sola,* libro 5°; ibid., 1668. — 39° *Canzonette a voce sola,* op. 59; ibid., 1661. — 40° *Cantate;* ibid., 1659. — 41° *Arie e Canzonette a voce sola,* op. 41; Bologne... — 42° *Lamento di S. Francesco Saverio a voce sola e violini;* Bologne, 1668. — 43° *Cantate spirituali a 1, 2, 3 e 4 voci;* ibid., 1668. On trouve dans la collection des motets de Ballard, pour l'année 1712, le motet *Sunt breves mundi Rosæ,* de Cazzati. Ambroise Profe a inséré aussi dans sa collection intitulée *Geistlicher Concerten und Harmonien* (Leipsick 1641), quelques pièces de cet auteur.

Cazzati est cité par Orlandi (*Notizie degli Scrittori Bolognesi,* p. 175) comme auteur d'un ouvrage intitulé *Opposizioni all' Aresti.* Bien qu'Orlandi ne fasse connaître ni le lieu ni la date de l'impression de cet ouvrage, il est vraisemblable qu'il a été imprimé à Bologne. Il n'est pas douteux que cet écrit ne soit la défense de Cazzati contre les attaques d'Aresti.

CECCARELLI (Édouard), né à Mevania, dans l'État de l'Église, fut reçu à la chapelle pontificale comme ténor, le 21 janvier 1628. Aussi instruit dans les lettres que dans la musique, il écrivit de belles paroles latines pour des motets, et fit des travaux considérables pour fixer les règles de la prosodie, de l'accentuation et de la ponctuation des textes sacrés mis en musique. Lui-même en donna des exemples dans quelques-unes de ses compositions pour l'église. Ce savant musicien fut chargé par le pape Urbain VIII de préparer, conjointement avec Sante-Naldini, Étienne Landi et Grégoire Allegri, une édition de tous les hymnes de l'église, tant avec l'ancien chant grégorien, qu'avec la musique à plusieurs parties, composés par Jean Pierluigi de Palestrina. Il s'acquitta avec beaucoup de zèle de cette tâche, et le beau travail de ces hommes distingués parut à Anvers sous ce titre : *Hymni sacri in Breviario Romano S. N. D. Urbain VIII, auctoritate recogniti, et cantu musico pro præcipuis anni festivitatibus expressi. Antverpiæ, ex officina Plantiniana Balthasaris Moretti,* 1644, in-fol. Ceccarelli fut nommé maître de la chapelle pontificale, en 1652, et mourut peu d'années après. Il avait fait un abrégé des constitutions, des décrets et des usages relatifs à cette chapelle; ce travail n'a point été publié.

CECCARELLI (François), né en 1752, à Foligno, dans l'État de l'Église, fut un chanteur habile. Après s'être fait entendre avec succès sur les principaux théâtres d'Italie, il fut engagé à Dresde comme chanteur de la cour;

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

il est mort en cette ville le 21 septembre 1814.

CECCHELLI (Charles), succéda à Bonevenli comme maître de chapelle de Sainte-Marie-Majeure, à Rome, en 1648, et donna sa démission de cette place le 10 septembre 1649. En 1651 il a publié un livre de messes à quatre parties, sans instruments. C'est ce musicien que Gerber appelle *Dominique Cecchielli*, d'après une indication inexacte de Kircher (*Musurg.*, lib. VII, t. I, p. 614).

CECCHI (Dominique), chanteur célèbre de la fin du dix-septième siècle, naquit à Cortone, vers 1660. Après avoir brillé sur les principaux théâtres de l'Italie, il fut engagé à Vienne, où Algarotti le connut. Cet écrivain accorde beaucoup d'éloges à Cecchi, dont le talent était particulièrement remarquable dans le style pathétique. Possesseur de grandes richesses, Cecchi retourna en Italie, vers 1702; il y chantait encore en 1706; l'année suivante il se retira dans le lieu de sa naissance, et y vécut dans le repos jusqu'en 1717, époque de sa mort.

CECCHINI (Angelo), musicien du duc de Braccinio, a mis en musique à Rome, en 1641, *la Sincerità trionfante, o sia l'Ercoleo ardire*, pastorale d'Ottaviano Castelli.

CECCHINO (Thomas), compositeur, né à Vérone, vivait vers 1620. On trouve dans le catalogue de la Bibliothèque du roi de Portugal l'indication des ouvrages suivants de sa composition : 1° *Missarum* 3 *et* 4 *vocum cum motetta* 4 *et* 5 *voc. lib.* 2, *op.* 17. — 2° *Madrigali a cinque, lib.* 1, *op* 15. — 3° *Missæ* 3, 4, 5 *et* 8 *voc., op.* 19. — 4° *Psalmi vespertini* 4, 5 *et* 8 *voc., lib.* 4, *op.* 22. On connaît aussi de ce musicien : *Madrigali e Canzonetti a* 3 *voci*; Venezia, app. Giac. Vincenti, 1617, in-4° obl.

CECCONI (Luigi), musicien romain, vécut au commencement du dix-septième siècle. On a de lui un ouvrage intitulé *Memorie di Pierluigi da Palestrina*; Roma, 1626. Ces mémoires sont le premier écrit concernant la vie et les ouvrages de l'illustre maître de l'École romaine. Il est remarquable que l'abbé Baini n'en ait rien dit dans son volumineux ouvrage, et qu'il n'ait pas cité une seule fois le travail de Cecconi.

CELANO (Thomas de), auteur présumé de la belle prose *Dies iræ, dies illa*, fut moine de l'ordre des frères mineurs et vécut vers 1250. Le nom sous lequel il est connu indique le lieu de sa naissance, *Celano*, ville du royaume de Naples, dans l'Abruzze ultérieure. Les opinions sont partagées sur l'auteur véritable de la prose de la messe des Morts. Arnold Vajon (*De Ligno vitæ*, lib. v, c. 70) dit que quelques auteurs l'ont attribuée à saint Grégoire, ce qui n'est pas soutenable. Luc Wadding (*Script. Ord. min.*, p. 323) rapporte que Benoît Gononus, moine célestin, prétendait avoir trouvé des preuves que ce chant célèbre a été composé par saint Bonaventure. D'autres assurent que Matthieu d'Aquaporta, au diocèse de Todi, mort cardinal en 1302, en fut l'auteur, et les biographes de l'ordre des Dominicains en font honneur, les uns à Humbert, général de leur ordre, qui cessa de vivre en 1277, les autres à Latinus Frangipani, qui, devenu cardinal sous le nom *de Urfinis*, mourut en 1295. Le P. Gandolfi (*Dissert. de duc. August.*, p. 76) croit que ce sombre tableau des derniers jours du monde est l'ouvrage d'Augustin (de la famille *Meschiatti*), moine de l'ordre de Saint-Augustin, surnommé *Bugellense*, parce qu'il était né à *Bugella* ou *Biella*. D'autres pensent que le cardinal Malabranca, surnommé *Orsini*, du nom de sa mère, sœur du pape Nicolas III, a écrit la poésie de cette pièce. Enfin un grand nombre d'écrivains, parmi lesquels on remarque Albizzi, connu sous le nom de Bartolomeo de Pise (*de Conform. Sancti Francisci*, etc., part. II, p. 110), n'hésitent pas à dire que Thomas de Celano en est l'auteur; cependant il en est qui croient qu'il n'en a composé que la mélodie : part d'ailleurs assez belle. Il est peut-être une observation qui pourrait concilier toutes les opinions, à savoir, que les idées exprimées dans la prose des Morts appartiennent évidemment à une époque antérieure au treizième siècle. Ces idées prenaient leur source dans la tradition qui fixait la fin du monde vers l'an 1000. Une multitude de témoignages contemporains nous font connaître la terreur générale qui avait saisi le monde chrétien à l'approche de cette date fatale. Des pièces de poésie qui remontent au onzième siècle, et peut-être au dixième, contiennent des prédictions relatives au terrible événement considéré comme prochain, et sont remplies d'images dont la plupart se retrouvent dans le *Dies iræ*. M. Paulin Blanc, bibliothécaire de Montpellier, en a publié une du plus haut intérêt, d'après un fragment de manuscrit provenant de l'abbaye d'Aniane (1), et Fauriel en a fait connaître une autre d'après le manuscrit n° 1154 de la Bibliothèque impériale de Paris, provenant de l'ancienne abbaye Saint-Martial de Limoges. Beaucoup d'autres variantes sur le même fond d'idées sont répandues dans les séquen-

(1) *Nouvelle prose sur le dernier jour, composée, avec le chant noté, vers l'an mille.* Montpellier, Jean-Martel aîné, 1847, gr. in-4° de 38 pages, avec quatre planches de fac simile, et une planche de musique.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

taires manuscrits des grandes bibliothèques de l'Europe. Par une singularité assez remarquable, le début de la prose de Montpellier se retrouve sous le titre de *Vulgaris cantus de morte* dans un ancien recueil imprimé à Nuremberg, en 1597 (1); mais après les deux premiers vers, tout change (2). Des versions en parties différentes de la prose adoptée par l'Église catholique sont aussi connues dès les quatorzième et quinzième siècles. La première de ces versions est gravée sur une table de marbre près du crucifix, dans l'église Saint-François, à Mantoue; l'autre, attribuée à Félix Hammerlin, *cantor* de la grande église de Zurich, mort en 1457, se trouve parmi les manuscrits d'Hottinger, à la bibliothèque Caroline de Zurick (3). Il est plus que vraisemblable que ces variantes ont été confondues avec le *Dies iræ* par les écrivains cités ci-dessus. A l'égard de cette prose, il est facile de démontrer qu'elle n'est point antérieure au temps où vécut Thomas de Célano. Bartholomé de Pise, qui termina son livre des *Conformités de Saint-François avec J.-C.*, en 1399, est le plus ancien auteur qui en ait parlé, en l'attribuant à ce moine de son ordre (4), sans affirmer toutefois. Mais, après que cette prose eut été composée, elle n'entra pas immédiatement dans la liturgie. Je possède un beau graduel manuscrit de la fin du treizième siècle, où ce chant ne se trouve pas dans la messe des morts. Les livres du quatorzième siècle ne m'en ont même offert aucun exemple, et ce qui peut paraître plus extraordinaire, c'est que les missels de Mayence, 1482, de Würzbourg, 1486, de Freysinge, 1487, et de Padoue, 1491, ne le contiennent pas. Le plus ancien livre où je l'ai trouvé est un graduel manuscrit de 1490, de la bibliothèque royale de Bruxelles. Cependant il y a lieu de croire que la version de la prose des morts en usage dans l'Église catholique, apostolique et romaine a été introduite dans la liturgie des églises d'Italie vers la fin du quatorzième siècle, après que le siége pontifical eut été rétabli à Rome. Bartholomé de Pise dit en termes positifs que Thomas de Celano fut aussi l'auteur de l'office principal de Saint-François.

(1) *Responsoria quæ annuatim in veteri Ecclesia de tempore, festis et sanctis cantari solent.* Norlbergæ, 1597, in-4° (fol. 148, verso).

(2) Audi tellus, audi magni maris limbus,
Audi homo, audi omne quod vivit sub sole :
Hujus mundi decus et gloria
Quam sit falsa et transitoria, etc.

(3) V. H. A. Daniel, *Thesaurus hymnologicus*, etc., t. II, p. 103-131.

(4) Locum habet Celani de quo fuit frater Thomas qui mandato apostolico scripsit sermone polito legendam primam beati Francisci, et prosam de mortuis quæ cantatur in missa, *Dies iræ, dies illa*, etc. *dicitur* falsse.

CELESTINO (Elicio), violoniste, né à Rome en 1739, fit ses études musicales dans cette ville et y demeura jusqu'en 1775. Burney, qui le connut à Rome en 1770, le cite comme le meilleur artiste sur le violon qui s'y trouvât à cette époque. En 1776 Celestino fit un voyage en France et en Allemagne; quatre ans après il se rendit à Ludwigslust, où il fut nommé, en 1781, maître des concerts du duc de Mecklembourg-Schwerin. Wolf, qui l'entendit, en parle avec éloge dans son *Voyage musical*. Il vante son talent comme violoniste et comme chef d'orchestre. A l'âge de soixante ans, Celestino se rendit à Londres pour s'y faire entendre; malgré son âge, il fut considéré comme un des artistes les plus distingués de son temps. De retour en Allemagne en 1800, il continua l'exercice de ses fonctions, et mourut à Ludwigslust, le 24 janvier 1812. On a publié à Londres et à Berlin quelques ouvrages de Celestino, entre autres : Trois duos pour violon et violoncelle, Berlin, 1786, et six sonates pour violon et violoncelle, œuvre 9e; Londres, Clementi, 1798.

CELLA (Louis-Sébastien), violoniste et compositeur, né à Bareuth vers 1750, entra dans un régiment autrichien en qualité de maître de musique, après avoir terminé ses études. Il résida plusieurs années à Klattau, en Bohême, s'y maria et y fit profession de la religion catholique en 1777. Après avoir voyagé pour donner des concerts, il s'établit à Vienne, puis se rendit à Erlang, où il se fixa vers 1795. Il y vivait encore en 1799. On connaît sous son nom : 1° Douze petites pièces pour le piano, livre 1er; Posen, Simon. — 2° Marche pour le piano; Munich, Falter. — 3° Dix-sept variations pour le piano sur le menuet de *Don Juan*; Erlang, Walther, 1797.

CELLARIUS (Simon), dont le nom flamand était *Kelder* (Cave), fut un musicien qui vécut dans les premières années du seizième siècle. Il naquit dans un village près de Furnes, et fut attaché comme *cantor* au chœur de l'église de Soignies, où il se trouvait en 1517, suivant une quittance donnée par lui d'une somme de *XIX patars* pour un motet qu'il avait fourni à la chapelle royale (de Charles-Quint), laquelle est aux archives du royaume de Belgique. Cellarius fut un musicien distingué, car George Rhaw a inséré des motets de la composition de cet artiste dans deux recueils avec d'autres de Louis Senfel, de Benoît Ducis, de Jean Stoelzer, d'Henri Isaac et

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

d'autres hommes célèbres. Ces recueils ont pour titre : 1° *Selectæ Harmoniæ quatuor vocum de Passione Domini;* Wittebergæ, apud Georg. Rhaunm, 1538, petit in-4° obl. — 2° *Sacrorum Hymnorum liber primus. Centum et triginta quatuor Hymnos continens, ex optimis quibusque authoribus musicis collectas,* etc.; *Vittebergæ, apud Georgium Rhav. anno* 1542, petit in-4° obl.

CELLERIER (Hilaire), compositeur, né à Lucques d'une famille française qui s'y était établie sous le règne de la grande-duchesse Élisa, sœur de Napoléon, fit ses études musicales dans le petit Conservatoire de Viareggio et y obtint un prix avec le titre de maître en 1837. Dans l'année suivante il fit jouer dans cette ville un opéra de sa composition intitulé *la Secchia rapita*, et en 1840 le même ouvrage fut représenté à Florence; mais, depuis cette époque, le nom de son auteur a disparu du monde musical.

CELLI (Philippe), compositeur, né à Rome en 1782 d'une famille noble, s'est fait connaître par la composition de plusieurs opéras, entre autres : 1° *Amalia e Palmer.* — 2° *Dritto e Rovescio,* opéra bouffe, au théâtre *Re* de Milan, en 1815. — *Amore aguzza l' ingegno, o sia Don Timonella di Piacenza,* au même théâtre et dans la même année. Appelé à Bologne en 1822, il y écrivit la partition d'*Emma*, sur le même sujet que l'opéra d'Auber, mais très-inférieure à cet ouvrage distingué. En 1823 Celli a donné à Rome *il Corsaro*, puis il alla écrire à Rimini, pour la foire, *il Poeta al cimento.* On retrouve ce compositeur à Florence en 1826 : il y faisait alors représenter sans succès *le Due Duchesse.* Postérieurement il a composé à Florence *Ezio,* en 1830, *Medea*, à Rome en 1838, et *Ricciarda*, à Naples en 1839. Les autres opéras connus de Celli sont : *la Secchia rapita, l'Ajo nell' imbarazzo, Superbia e vanità,* et *l'Amore muto.* Piermarini, censeur du Conservatoire de Madrid, appela, en 1834, son compatriote Celli en qualité de professeur de chant dans cette école; mais celui-ci n'occupa ce poste que pendant quatre ans. De retour en Italie, il vécut quelque temps à Bologne, puis à Milan, et enfin il se rendit à Londres, où je l'ai trouvé en 1851, devenu vieux et se livrant à l'enseignement du chant, mais peu satisfait de sa situation. Il me fit alors une visite et me demanda de l'admettre au Conservatoire de Bruxelles comme professeur de chant italien; mais il n'y avait point alors de place vacante dans cette école. Le meilleur opéra de Celli est *Amelia e Palmer :* il a été joué avec succès dans la plupart des grandes villes de l'Italie. Ricordi a publié à Milan, sous le titre de *Serenate romane*, une collection de cinq ariettes, 4 duos et 2 trios, composés par ce maître sur des paroles du comte Pepoli. Celli est mort à Londres, le 21 août 1856, laissant en manuscrit un *Te Deum*, des solféges, des airs détachés et des romances.

CELSO (Alberto). *Voy.* Alberti (Celso).

CENCI (Louis), compositeur, né à Vérone dans la première moitié du dix-septième siècle, a publié plusieurs recueils de compositions pour l'église et pour la chambre, parmi lesquels on remarque l'œuvre qui a pour titre *Madrigali a 3, 4 e 5 voci;* Rome, Ludov. Grignani, 1644.

CENSORIN, grammairien et philosophe, vécut sous les règnes d'Alexandre-Sévère, de Maximien et de Gordien. Il écrivit vers l'an 238 un petit ouvrage qu'il intitula *de Die natali*, parce qu'il le composa à l'occasion du jour anniversaire de la naissance de son ami Quintus Cerellius. Il y traite de l'histoire, des rites religieux, de l'astronomie et de la musique suivant les principes de Pythagore. Au chapitre dixième de ce livre, Censorin expose les règles de la musique; au douzième, il donne les opinions de Pythagore concernant la musique des sphères célestes, et rapporte qu'un certain Dorilas croyait que le monde était un instrument dont jouait le créateur. Putschius a attribué à tort à Censorin, dans sa collection des grammairiens de l'antiquité, quelques fragments d'un livre intitulé *de Naturali Institutione,* où il est traité de l'astronomie, de la géométrie, de la musique, et de la versification. Ces fragments ont été placés à la suite de l'ouvrage de Censorin, dans quelques anciennes éditions, et Thomas Gaisford les a reproduits dans son édition des *Scriptores latini rei metricæ;* Oxonii, 1837, in-8° maj. Les chapitres 9 à 13 de ces fragments sont relatifs à la musique, au rhythme, à la modulation, et au mètre poétique. La plus ancienne édition de l'ouvrage de Censorin a paru à Bologne en 1497. De bonnes éditions, accompagnées de notes, ont été publiées par Havercamp à Leyde, en 1743 et 1767, et par Grüber à Nüremberg, en 1805 et 1810.

CENTO (le P. Jean-Antoine), moine franciscain, fut d'abord maître de chapelle à Padoue, puis passa en la même qualité à l'église de Saint-François, à Bologne, dans l'année 1660. Il a laissé beaucoup de musique d'église en manuscrit.

CENTORIO (Marc-Antoine), né à Verceil à la fin du seizième siècle, apprit la musi-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

que à l'école appelée *il Collegio degli Innocenti*, et se fit d'abord remarquer par la beauté de sa voix. Il se rendit ensuite à Milan pour y apprendre le contrepoint. Ses études terminées, il fut ordonné prêtre, et revint dans sa ville natale, où il obtint un canonicat à Sainte-Marie-Majeure; peu de temps après il fut nommé maître de chapelle de la même église. Il a composé beaucoup de messes, de vêpres, et de motets qui se conservent encore dans les archives du chapitre. En 1637, la cour de Savoie ayant fait un long séjour à Verceil, Centorio fut chargé de la direction des concerts qui eurent lieu dans cette circonstance; et y fit exécuter plusieurs symphonies de sa composition

CÉPÈDE (Bernard-Germain-Étienne de la Ville, comte de la). *Voy.* Lacépède.

CÉPION, cythariste grec, fut élève de Terpandre, et vécut conséquemment entre la 34e et la 40e olympiade. Plutarque (*de Musica*) dit qu'il donna une forme nouvelle à la cithare, et qu'il composa un *Nome* auquel il donna son nom.

CERACCHINI (Francesco), né à *Asina Lunga*, village de la Toscane, en 1748, fut nommé maître de chapelle de la cathédrale de Sienne, en 1796. Il a beaucoup écrit pour l'Église, et a formé de nombreux élèves pour le contrepoint.

CERBELLON (D. Eustache), savant espagnol, vivait au commencement du dix-huitième siècle. Il a fait imprimer un ouvrage qui a pour titre *Dialogo harmonico en defensa de la musica de los templos*; Alcala, 1726, in-4o. C'est une réfutation de l'écrit de Feyoo contre l'introduction de la musique profane dans l'Église. (*Voy.* Feyoo.)

CERCEAU (le P. Jean-Antoine du), né à Paris le 12 novembre 1670, entra chez les jésuites le 12 janvier 1688. Ayant été nommé précepteur du prince de Conti, il l'accompagna à Véret, château du duc d'Aiguillon, près de Tours. Le jeune prince, en maniant un fusil qui avait été chargé à balle sans qu'il le sût, eut le malheur de tuer son précepteur, le 4 juillet 1730. Le P. du Cerceau s'est fait connaître par des poésies latines et françaises qui ont eu du succès, et par des comédies jouées souvent dans les colléges des jésuites. Il n'est cité ici que pour quelques écrits relatifs à la musique des anciens. Il était un des rédacteurs du Journal de Trévoux; il y a fait insérer une *Dissertation adressée au P. Sanadon, où l'on examine la traduction et les remarques de M. Dacier sur un endroit d'Horace, et où l'on explique par occasion ce qui regarde le tétracorde des Grecs.* Mém. de Trév., t. III, p. 110-141, et 284-310. Les vers d'Horace sur lesquels roule cette dissertation sont ceux-ci:

> Sonante mistum tibiis carmen lyra,
> Hae dorium, illis barbarum.

Le P. du Cerceau leur donne un sens tout différent de celui de la plupart des commentateurs: s'appuyant de l'autorité de l'ancien scoliaste d'Horace, il voulait que le mode appelé *barbare* par ce poëte fût, non le lydien, comme l'ont compris Burette et d'autres, mais le phrygien, dans lequel les flûtes auraient accompagné la lyre qui jouait dans le mode dorien. Pour faire coïncider ces modes, il imaginait, d'après les notes de Wallis sur Ptolémée, de transposer le mode dorien dans notre ton de *la* mineur, et le mode phrygien dans celui de *la* majeur, prétendant que la lyre et les flûtes jouaient, non pas ensemble, mais alternativement dans ces deux modes. Une critique sensée de ce système parut dans le *Journal des savants*, au mois de mai 1728: on en faisait voir le faux et l'arbitraire. Une réponse fort longue et peu polie fut faite à ce morceau par le P. du Cerceau: elle fut publiée dans les *Mémoires de Trévoux*, et parut dans les mois de novembre et décembre 1728, janvier et février 1729. Le jésuite ne s'y borne pas à repousser la critique du journal des savants, car il y attaque sans ménagement l'explication donnée par Burette (*Voy.* ce nom) du sens des vers d'Horace. Le journal des savants publia une réplique modérée et fort bien faite, au mois de mai 1729, et Burette lut à l'Académie des inscriptions et belles-lettres, le 23 août suivant, ses *Nouvelles réflexions sur la symphonie de l'ancienne musique*, où il répondait au P. du Cerceau; mais ce Mémoire ne fut publié qu'en 1733, dans le huitième volume de la collection de l'Académie, et à cette époque le précepteur du prince de Conti avait cessé de vivre. Remarquons que le passage qui donna lieu à cette dispute avait déjà été examiné dans un mémoire des *Transactions philosophiques* de 1702 (*Voy.* Molineux), et qu'il a été reproduit avec de nouvelles considérations dans les Mémoires de l'Académie des inscriptions, t. XXXV, p. 360-363 (*Voy.* Chabanon).

CERCIA (Dominique), compositeur napolitain, élève de Fénaroli, commença à se faire connaître dans les dernières années du dix-huitième siècle. Il passa toute sa vie à Naples, écrivant pour les églises et pour les petits théâtres une très-grande quantité de musique. Ses principaux ouvrages sont: 1° *La Passione del Signore*, oratorio. — 2° *La Disfatta de' Mori in Valenza*, cantate pour la Fête-Dieu. — 3° *La Fuga ed il Trionfo di Davide*, cantate pour la même fête;

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

— 4° Un *Te Deum*. — 5° Quatorze messes solennelles; une messe pastorale. — 6° Deux messes de *Requiem*. — 7° Dix *Dixit*. — 8° Six *Credo*. — 9° Quatre *Magnificat*. — 10° Trois cantates pour la fête de Noël. — 11° Les paroles d'agonie de J.-C. — 12° Quatre motets. — 13° Plusieurs litanies et *Tantum ergo*. — Pour le théâtre : 1° *Scipione in Cartagine*, opéra sérieux. — 2° *L'Equivoco curioso*, opéra bouffe. — 3° *Le False magie per amore*, idem. — 4° *Il Servo trappoliere*. — 5° *La Marinaressa di Spirito*. — 6° *Ilo Robbe vecchie*, en dialecte napolitain. — 7° *I Vecchi delusi*. — 8° *Lo matrimonio utruppecuso*, en dialecte napolitain. — 9° *Gli amanti in angustie*.

CERESINI (Jean), compositeur italien, né à Césène vers la fin du seizième siècle, est connu par les ouvrages suivants : 1° *Primo libro de Motetti a* 1, 2, 3, 4, 5 *e* 6 *voci* ; Venise, J. Vincenti, 1617. — 2° *Missa et Salmi a* 5 *voci*, op. 3 ; Venise, 1618. Il y a une deuxième édition de cet ouvrage publiée à Venise, chez Vincenti, en 1623. — 3° *Motetti e Letanie de B. V. a* 2, 3 *et* 4 *voci* ; Venise, 1638.

CERONE (Dominique-Pierre), prêtre, né à Bergame, en 1566, fit ses études en cette ville, et y apprit la musique. Il dit dans le *Préambule* de son grand ouvrage intitulé *el Melopeo*, qu'il entra d'abord au service de l'église cathédrale d'Oristano en Sardaigne, en qualité de chantre. Déjà il avait formé le projet de se rendre en Espagne : il le réalisa en 1592. Il paraît qu'il ne trouva pas dans les premiers temps à se placer dans une position convenable, car on voit (*Melop.*, p. 1) qu'il parcourut diverses provinces de l'Espagne et (ibid., lib. 1) que ses voyages n'étaient pas terminés en 1593. Enfin il entra au service de Philippe II comme chapelain, c'est-à-dire comme membre de la chapelle royale. Après la mort de ce prince, il exerça les mêmes fonctions sous son successeur, Philippe III ; puis, par des motifs qu'il ne fait pas connaître, il abandonna sa place pour prendre celle de musicien de la chapelle royale à Naples. Son retour en Italie dut s'effectuer au plus tard vers la fin de 1608, car l'année d'après il publia à Naples un traité de plain-chant. Au reste il n'avait point quitté le service du roi d'Espagne en se rendant à Naples, car les deux royaumes étaient alors réunis sous la domination du même monarque, et la chapelle royale de Naples était aussi celle de Philippe III. On ignore l'époque de la mort de Cerone ; on sait seulement qu'il vivait encore en 1613, car il publia dans cette année son livre intitulé *el Melopeo*. Suivant l'inscription de son portrait, qui se trouve dans cet ouvrage, il était alors âgé de quarante-sept ans.

On a de ce musicien : 1° *Regole per il canto fermo* ; Naples, 1609, in-4°. — 2° *El Melopeo y maestro, tractado de música theórica y práctica : en que se pone por extenso, lo que uno para hazerse perfecto músico ha menester saber : y por mayor facilidad, comodidad, y claridad del lector, esta repartido en XXII libros. Compuesto por el R. D. Pedro Cerone de Bergamo, músico en la real capella de Nápoles. En Nápoles, por Juan-Baulista Gargano y Lucrecio Nucci, impressores. Anno de nuestra Salvacion de MDCXIII*, in-fol. de 1160 pages. Au frontispice on trouve cette inscription peu modeste : *Quid ultra quæris?* Le *Melopeo* est un des ouvrages les plus considérables et les plus importants qu'on ait publiés sur la musique. On y trouve d'excellentes choses, surtout dans les livres 3°, 4° et 5°, qui traitent du chant de l'Église, 11°, 12°, 14° et 15°, relatifs au contrepoint, à la fugue et aux canons, et enfin dans le 17°, qui explique les temps, les modes et les prolations. Tout ce qui concerne les intervalles y est clair et beaucoup plus satisfaisant que ce qu'on avait écrit auparavant. Il est vrai que, pour découvrir ce qui est estimable dans ce livre, il faut le chercher dans un fatras d'inutilités, écrites d'un style prolixe et fastidieux. Il semble que deux hommes ont travaillé au même ouvrage : l'un, doué de jugement et de savoir ; l'autre, un de ces érudits qui, faisant à tout propos un vain étalage du fruit de leurs lectures, ne mettent rien à leur place, et délayent en vingt pages ce qui se peut dire en quelques lignes. Par exemple, quoi de plus ridicule que le premier livre du *Melopeo*, malgré l'instruction étendue dont l'auteur y fait preuve ? et que peut-on penser de l'esprit d'un écrivain qui, dans un livre sur la musique, emploie plus de cent pages in-folio à traiter des questions telles que celles-ci : *De l'oisiveté ; de ceux qui se découragent et de ceux qui persévèrent dans leurs études ; des maux causés par le vin ; des avantages du vin ; du respect qu'on doit au maître ; du vice de l'ingratitude ; de l'amitié et du véritable ami*, etc., etc. ? Malgré ces défauts, si l'on a le courage de lire l'ouvrage de Cerone, d'écarter les inutilités, et de choisir les bonnes choses qui s'y trouvent, on en sera récompensé par l'instruction solide qu'on y puisera sur des matières utiles ou curieuses. Au mérite réel qui le distingue il joint malheureusement celui de la rareté ; il est si difficile de s'en procurer des exemplaires que le P. Mar-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tini n'avait pu en trouver un qu'au prix de *cent ducats*, à Naples, où ce livre a été imprimé, et que Burney, après l'avoir cherché en vain dans ses voyages en Italie, en France, en Allemagne et dans les Pays-Bas, ne put le faire entrer dans sa riche bibliothèque. Je n'ai pas trouvé l'indication d'un seul exemplaire de cet ouvrage dans le nombre immense de catalogues de bibliothèques particulières que j'ai consultés. Celui que je possède a été apporté de Naples à Paris par Selvaggi, qui l'a cédé à Fayolle; ce littérateur l'a vendu à Perne, et je l'ai acquis avec toute la collection de livres et de manuscrits provenant de la succession de ce dernier. Draudius indique (*Biblioth. Exot.*, page 279) une édition du *Melopeo* qui aurait été imprimée à Anvers en 1619; je ne crois point à cette édition, qui, si elle existait, serait encore plus rare que la première. Il ne serait point impossible, toutefois, que des exemplaires eussent porté cette date, et qu'on eût changé à Anvers le frontispice de l'édition de Naples, comme on a fait en 1680 pour les *Primi Albori musicali*, de Laurent Penna, en changeant le titre de l'édition donnée à Bologne, en 1674.

Il n'est peut-être pas inutile de consigner ici quelques remarques qui pourraient faire douter que Cerone fût le véritable auteur du *Melopeo*: ou du moins que le mérite de cet ouvrage lui appartînt tout entier. Il nous apprend, dans son préambule, qu'il avait conçu le dessein d'écrire sur la musique, avant qu'il songeât à s'éloigner de Bergame, et qu'il avait même déjà mis la main à l'œuvre quand il fut appelé à Oristano; mais que ce changement de position avait interrompu ce travail, et qu'il n'avait pensé à le reprendre qu'après qu'il eût remarqué l'ignorance où étaient plongés les musiciens espagnols; ignorance qui lui paraissait n'exister que par la rareté des livres sur la musique. Cependant on possédait alors en Espagne les ouvrages de Vyzcargui, de Blas Roseto, d'Étienne Roseto, de Balthazar Ruyz, du bachelier Tapia, de Ciruelo, de Christoval de Reyna, de François de Montanos, de François Cervera, de Salinas, de Gonzales Martinez, de Jean Bermudo, de Jean Espinosa, de Jean Martinez, de Melchior de Torrez, de Guevara, de Silva, de Taraçona, et de plusieurs autres bons écrivains; les moyens d'instruction ne manquaient donc pas aux Espagnols, et le livre de Cerone était trop volumineux pour qu'il pût rendre le savoir populaire. Quoi qu'il en soit, il est exactement possible qu'il ait considéré cet ouvrage comme étant nécessaire, et qu'il en ait entrepris la rédaction dans le but qu'il indique. Mais ses lumières ont-elles été suffisantes pour exécuter un plan si vaste? On peut en douter si l'on considère la faiblesse du traité de plain-chant qu'il a publié à Naples en 1609. Que l'on compare ce traité avec l'excellent travail sur la même matière renfermé dans les livres 3e, 4e et 5e du *Melopeo* : on aura peine à comprendre que deux choses si différentes aient pu sortir de la même main. Ces trois livres, si remarquables d'ailleurs par leur concision riche de faits, sont très-différents du premier, qui est évidemment l'ouvrage de Cerone, et dans lequel il a traité d'une manière si prolixe de questions oiseuses sous le titre de *Consonnances morales*. Les autres parties du *Melopeo* que j'ai signalées plus haut renferment aussi l'exposé d'une excellente doctrine, fait avec beaucoup de méthode. Or il est un fait qui pourrait peut-être servir à expliquer ces singulières anomalies : le voici. Zarlino nous apprend qu'il avait composé un grand ouvrage intitulé *de Re musica*, en vingt-cinq livres, et un autre qui avait pour titre *il Melopeo, o Musico perfetto*. Voici ce qu'il en dit à la fin de ses *Sopplimenti musicali* (p. 330) : « Ayant parlé maintenant assez de la dernière « partie des choses qui concernent la musique « et la mélopée, tant en particulier qu'en général, une autre fois je considérerai ce qui ap- « partient au *Mélopéiste ou Musicien parfait*. « Il ne me reste plus qu'à rendre des actions de « grâces à celui qui habite dans le royaume cé- « leste avec son fils, notre rédempteur, et le Saint « Esprit, pour m'avoir permis de mettre au jour « le fruit de mes travaux, avec les autres dons « que j'ai reçus de lui. J'espère qu'il m'accordera « de nouveau de satisfaire à l'engagement que « j'ai pris depuis longtemps envers les hommes « studieux, de publier les vingt-cinq livres que « j'ai promis du traité *de Re musica*, faits en « langue latine, avec celui que je nomme *Me-* « *lopeo o Musico perfetto* (1). » Or ce grand travail de Zarlino n'a point été publié pendant sa vie, et les manuscrits ne se sont pas retrou-

(1) Avendo parlato ora a sufficienza dell' ultima parte della cosa che considera in universale e in particolare della musica e della melopeia, un' altra fiata vederemo quelle cose che appartengono al *Melopeo, o Musico perfetto*. Laonde rendendo grazie immortali a quello che habita col suo Figliuolo nostro redentore et con lo Spirito Santo nel celeste Regno, di havermi concesso tanta grazia ch' io habbia posto in luce queste mie fatiche, oltre gli altri doni ricevuti da sua Maestà, spero che di nuovo mi sarà da lei concesso ch'io potrò satisfare al debito, che già molto tempo ho contratto con ciascheduno studioso, ponendo in luce hormai i promessi venticinque libri *de Re musica*, fatti in lingua latina, con quello ch'io nomino *Melopeo*, o *Musico perfetto*.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

vés après sa mort. N'y a-t-il pas quelque vraisemblance qu'ils ont passé entre les mains de Cerone, et qu'il en aura tiré les meilleures parties de son livre?

Il est juste d'avouer pourtant qu'on ne peut considérer le *Melopeo* comme une simple traduction en espagnol de l'ouvrage de Zarlino; tout annonce que Cerone a au moins le mérite de la rédaction, et que plusieurs parties lui appartiennent en propre de toute évidence, quoique dans plusieurs chapitres du second livre, et dans presque tous les 11e, 12e et 17e, on reconnaisse la méthode de Zarlino. En plusieurs endroits, et notamment pag. 209, 270, 336 et 932, il cite l'autorité de cet auteur avec éloge, ce que n'aurait pas fait Zarlino. Ailleurs il parle de quelques auteurs, tels que Valerio Bona, Zacconi, Henri Van de Pute, qui n'ont publié leurs ouvrages qu'après la mort de ce théoricien. Il est assez remarquable qu'ayant écrit son livre pour l'Espagne, et ayant donné (lib. XII) des règles pour les différents genres de compositions, et même des *canzoni*, des chansons à la napolitaine, des frottoles, estrambotes, etc., Cerone n'ait pas dit un mot des *boleros, tirannas, seguedilles, villancicos*, et autres pièces espagnoles. Enfin, dans le nombre considérable de compositeurs italiens, français et flamands, dont il a indiqué les noms, ou qui lui ont fourni des exemples, on ne trouve que trois Espagnols, Christophe Moralès, François Guerrero et Thomas de Vittoria, qui ont écrit en Italie, et dont le style est calqué sur celui des maîtres italiens du seizième siècle, tandis qu'ayant vécu environ seize ans en Espagne, il aurait pu nous faire connaître la manière originale d'une multitude d'artistes espagnols, dont les noms sont à peine parvenus jusqu'à nous. Il n'est pas moins singulier qu'il ait gardé un silence absolu sur le chant mozarabique, dont les formes sont si remarquables, et qui était en usage de son temps dans beaucoup d'églises de l'Espagne, particulièrement de l'Andalousie. Toutes ces considérations me semblent donner du poids à ma conjecture, et peuvent faire douter que Cerone ait écrit son livre en Espagne, comme il le dit.

Tout est singulier dans ce livre; car on peut demander ce qui a déterminé Cerone, revenu se fixer en Italie, à choisir la langue espagnole pour son ouvrage? Ce qui est vraisemblable, c'est que le roi d'Espagne n'a fait la dépense énorme de son impression qu'à cette condition.

CERONI (LE P. BONAVENTURE), moine de l'étroite observance, né à Naples, dans les premières années du dix-septième siècle, fut organiste de son couvent dans cette ville. On connaît de sa composition : *Motetti a 2, 3, 4, voci*; Naples, Octave Beltrani, 1639.

CERRETO (SCIPION), théoricien, compositeur et luthiste, naquit à Naples, non en 1546, comme il est dit dans la première édition de cette Biographie, d'après l'autorité du continuateur de Toppi, mais en 1551; car il dit lui-même, dans un ouvrage terminé en 1631, qu'il était alors âgé de quatre-vingts ans, et ses divers portraits s'accordent avec cette date. Dans le troisième livre de l'ouvrage dont il sera parlé tout à l'heure, Cerreto nous apprend que son maître de musique fut le révérend don Francesco Sorrentino, compositeur napolitain à qui il accorde beaucoup d'éloges. On lui doit un livre estimable, devenu malheureusement très-rare, et qui a pour titre : *Scipione Cerreto napolitano, della prattica musica vocale e strumentale. Opera necessaria a coloro che di musica si dilettano, con le postille poste dall' autore a maggior dichiaratione d'alcune cose occorenti ne' discorsi. In Napoli, appresso Gio. Jacomo Carlino*, 1601, 1 vol. in-4° de 4 feuillets non chiffrés, et de 336 pages. Au-dessous du titre, le milieu du frontispice est rempli par une énigme musicale écrite sur quatre portées qui forment un carré. Chacune de ces portées a pour titre le nom de ce qu'on appelait autrefois un des quatre éléments, et le milieu du carré est rempli par cette inscription : *Elementa sunt, et lumen in tenebris fulget.* Au revers du frontispice est le portrait de Cerreto gravé sur bois, avec cette inscription : *Scipio Cerretus musicus parthenopeus anno ætatis suæ L.* On voit par la dédicace de Cerreto au prince de Massa de Carara, qu'il avait autrefois publié d'autres ouvrages, vraisemblablement de musique pratique. Le traité de la musique pratique est divisé en quatre livres. Le premier explique la formation du système de tonalité d'après la méthode des hexacordes et des muances, et la nature des intervalles des sons. Dans le neuvième chapitre de ce livre (p. 20), Cerreto tombe dans une erreur singulière lorsqu'il dit que Guido d'Arezzo fut le premier qui composa le livre de chant appelé *Graduel* (*Guidone... fu il primo che compose il libro chiamato Graduale*). Le second livre a pour objet la formation des tons du chant ecclésiastique. Les troisième et quatrième livres sont les plus importants par les renseignements qu'ils fournissent sur la situation de l'art à l'époque où vivait l'auteur. Ils traitent principalement de la notation alors en usage, des divers genres de compositions, et des instruments.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

On y trouve de fort bon nes choses, particulièrement des regles assez intéressantes pour le contrepoint improvisé, appelé par les Italiens *contrappunto da mente*, et des exemples bien ecrits, que Zacconi a copiés dans la seconde partie de sa *Pratica di musica*. C'est aussi dans l'ouvrage de Cerreto qu'on trouve pour la première fois les règles et les exemples du contrepoint singulier appelé *inverse contraire*. Le premier chapitre du troisième livre contient une liste fort curieuse et fort instructive des musiciens les plus distingués de Naples, à l'époque où Cerreto écrivait, ou qui avaient cessé de vivre. Cerreto est aussi auteur d'un opuscule rarissime intitulé *dell'Arbore musicale di Scipione Cerreto Napolitano, espositioni dodici, con le postille dell'istesso autore. Da Napoli, nella stamperia di Gio. Batista Sottile : per Scipione Bonino* MDCVIII. *Con licenza de' superiori.* Petit in-4°. Au revers du frontispice est le portrait de Cerreto, avec cette inscription : *Scipio Cerretæ musici Partenopei anno ætatis suæ* LVII. Les quatre premiers feuillets de ce petit ouvrage sont remplis par le frontispice, le portrait, une curieuse épître dédicatoire aux muses de la poésie italienne et latine, à la louange de Cerreto, la figure de l'arbre musical, gravée en bois, et la table des douze expositions. Le corps de l'ouvrage est renfermé dans 47 feuillets. La rareté de ce petit volume est si grande qu'il n'en est fait mention dans aucun livre sur la musique, dans aucun catalogue, ni par aucun bibliographe. M. Gaetano Gaspari, de Bologne, l'un des plus savants hommes de l'époque actuelle dans la littérature musicale, en a eu dans les mains pendant deux jours l'exemplaire, peut-être unique, qui existe aujourd'hui, et a bien voulu m'en fournir la description qu'on vient de lire. Son opinion est d'ailleurs que la rareté de cet opuscule est son seul mérite. A la même époque (1847) M. Gaspari eut aussi à sa disposition le manuscrit original d'un autre ouvrage de Cerreto, beaucoup plus important, lequel a pour titre : IHS. *Dialogo harmonico, ove si tratta con un sol raggionamento di tutte le regole del contrappunto che si fa sopra canto fermo et sopra canto figurato, et anco della compositione di più voci de canoni, delle proportioni, et d'altre cose essentiali ad essa prattica. Fatto tra il maestro, et suo discipolo per Scipione Cerreto, Napolitano.* Volume in-fol. de cent douze feuillets, avec un très-grand nombre d'exemples notés sur des portées faites à la main, et des corrections sur de petits morceaux de papier collés. Dans le *proemio* (la préface), Cerreto dit que cet ouvrage est le troisième qu'il a composé : il mentionne la *Prattica musica* comme le premier, et l'*Arbore musicale* comme le second. Le dialogue commence par ces mots : *Io per non voler defraudare l' excellenza della musica, della quale ne ho fatto professione dal principio della mia gioventù insino a quest' hora, che son gionto all' età di anni ottanta*, etc. A la page 12, Cerreto dit qu'il a écrit cet ouvrage dans l'année 1631. Le manuscrit qui fournit ces renseignements est, sans aucun doute, une forme nouvelle donnée par Cerreto à celui dont Selvagi (*voy.* ce nom) m'a donné l'indication à Naples en 1841, lequel avait été dans ses mains et avait pour titre : *Da Scipione Cerreto due Raggionamenti in forma di dialogo. Nel primo si raggiona del contrappunto, nel secondo del comporre a più voci, canoni ed altro.* Ce manuscrit était daté de l'année 1628.

CERRI (Bonaventure), prêtre florentin, fut maître de chapelle de l'église métropolitaine de Florence sous le règne du grand-duc de Toscane Cosme III, c'est-à-dire dans l'intervalle de 1670 à 1723. Dans la bibliothèque du palais Pitti on trouve un ouvrage manuscrit de sa composition, intitulé *Musiche composte per la strage de' mostri : festa a cavallo nel giorno natale del serenissimo gran duca Cosimo III, dal prete Bonaventura Cerri.*

CERRO (Louis), maître de chapelle, né à Gênes en 1752, a fait graver à Florence, en 1785, trois trios pour clavecin avec violon obligé.

CERTON (Pierre), maître des enfants de chœur de la Sainte-Chapelle, tient une place distinguée parmi les compositeurs français de la première moitié du seizième siècle. Rabelais l'a placé dans la liste des musiciens célèbres de son temps (Nouveau prologue du deuxième livre de *Pantagruel*). Les recueils de messes des Ballard contiennent diverses œuvres de ce maître, parmi lesquelles on remarque : 1° *Missæ tres Petro Certon pueris symphoniacis sancti sacelli Parisiensis auctore, nunc primum in lucem æditæ cum quatuor vocibus, ad imitationem modulorum :* Sur le pont d'Avignon ; Adjuva me : Regnum mundi. Paris, 1558, in-fol. — 2° *Missa ad imitationem moduli :* Le temps qui court, *auctore Petro Certon, cum quatuor vocibus paribus, nunc primum in lucem æditæ ;* ibid., 1558, in-fol. — 3° *Missa pro defunctis, auctore Petro Certon, cum quatuor vocibus, nunc primum in lucem æditæ ;* ibid., in-fol. — 4° Le *Magnificat* du septième ton, dans le recueil intitulé : *Canticum Beatæ Mariæ Virginis* (quod Magnificat inscribitur), *octo*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

modis a diversis auctoribus compositum, etc.; ibid., 1559. On trouve un motet à quatre voix de sa composition, sur ces paroles : *O Adonaï*, dans le huitième livre du *Recueil des motets* de divers auteurs, publié par Pierre Attaingnant; Paris, 1533, in-4°, gothique. Un recueil de trente et un psaumes à quatre voix, dont il a composé la musique, a paru à Paris, en 1546. Ces psaumes ont été ensuite arrangés pour le luth et publiés sous ce titre : *Premier livre de psalmes mis en musique par maître Pierre Certon... réduits en tabulature de leut* (luth) *par maître Guillaume Morlaye, réservé la partie du dessus, qui est notée pour chanter en jouant*; Paris, par Michel Fézendat, 1554, in-4° obl. Un autre recueil de chansons françaises de ce musicien a été publié par Nicolas Du Chemin; Paris, 1552. Le recueil intitulé *Missarum dominicalium quatuor vocum libri* 1, 2, 3 (Parrhisiis, 1534, ap. Petr. Attaingnant), renferme des messes de Certon. Dans le *Liber septimus XXIIII trium, quatuor, quinque, sexve vocum modulos Dominici adventus, nativitatisque, ac sanctorum eo tempore occurrentium habet, etc.*, publié par le même imprimeur dans la même année, on trouve des motets de Certon avec d'autres de Hesdin, de Gombert, de Rousée, de Claudin, de Gosse, de Willaert, de Mouton, de Consilium, etc. Le recueil de *Trente chansons musicales à 4 parties*; Paris, P. Attaingnant, 1533, *au mois de février*, in-8° obl. en contient 4 de Certon, p. 5, 6, 7, 8. On trouve aussi de lui la chanson à quatre voix, *c'est trop parler de Bacchus*, p. 9 du recueil de 26 *Chansons musicales à quatre parties*, publié par le même, au mois de février 1534, in-8° obl. Mais c'est surtout dans la grande collection qui a pour titre : *Trente-cinq livres des chansons nouvelles à quatre parties de divers auteurs*, Paris, par Pierre Attaingnant, 1539-1549, in-4° obl., que se trouve une grande quantité de pièces de Certon répandues dans les livres 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 32 et 35. Une chanson de cet artiste, à 4 parties, est aussi dans *Le quatrième livre des chansons à quatre, cinq, six et huit parties de divers auteurs*, livres 1 à 13, publiés à Anvers par Tylman Susato, 1543-1550, in-4° obl. On trouve, enfin, quelques motets de Certon dans les collections publiées à Louvain par P. Phalèse, notamment un *Quam dilecta tabernacula*, à cinq voix, dans le *Liber septimus Cantionum sacrarum vulgo motetta vocant*, etc. *Lovanii, ap. P. Phalesium*; 1558, in-4° obl. Burney cite du même auteur le motet *Diligebat autem*, qui est inséré parmi ceux de *Cipriani*, lib. 1; Venise, 1544 : il en fait beaucoup d'éloges, et le dit égal, si ce n'est même supérieur, à tout ce qu'on a fait de mieux en France à cette époque.

CERUTI (Jean), né à Crémone, vécut dans la première moitié du dix-huitième siècle, et se rendit célèbre par l'excellence des guitares sorties de ses ateliers.

CERUTTI (Hyacinthe), abbé, né à Viterbe, en 1737, est connu par une deuxième édition du *Gabinetto armonico* de Bonanni, sous ce titre : *Descrizione degli stromenti armonici*, Rome, 1776, in-4°. Il y a joint une traduction française libre, qui est fort mal écrite, et qui a le défaut d'être remplie d'inexactitudes. On s'est servi des cuivres de la première édition pour les 140 planches qui ornent ce livre.

CERVERA (François), musicien espagnol, né à Valence, dans la deuxième moitié du seizième siècle, a publié plusieurs livres sur la musique. L'un d'eux est intitulé : *Declaracion de lo canto llano*; Alcala, 1593, in-4°. J'ignore les titres des autres ouvrages.

CERVETTO (Jacques BASSEVI, dit), excellent violoncelliste, naquit en Italie en 1682. En 1728 il se rendit à Londres, et entra à l'orchestre du théâtre de Drury-Lane. On rapporte sur lui l'anecdote suivante : Un soir que le célèbre acteur Garrick jouait admirablement le rôle d'un homme ivre, et venait de se laisser tomber assoupi sur une chaise, Cervetto, interrompant le silence que gardait l'auditoire, bâilla d'une manière bruyante et prolongée. Garrick se leva tout à coup de sa chaise, et réprimanda vivement le musicien, qui l'apaisa en lui disant : *Je vous demande pardon; je bâille toujours quand j'ai trop de plaisir*. Burney dit (*a General History of music*, t. IV, p. 669) que Cervetto avait beaucoup d'habileté dans l'exécution des traits et une grande connaissance du manche de son instrument, mais que sa qualité de son était dure et peu agréable. Cervetto est mort le 14 janvier 1783, à l'âge de cent et un ans, laissant à son fils une fortune de vingt mille livres sterling, fruit de ses économies. Il avait été pendant quelques années directeur du théâtre de Drury-Lane.

CERVETTO (Jacques), fils du précédent, né à Londres, fut, après Mara, le meilleur violoncelliste de son temps dans cette ville, et n'eut pour rival que Crosdill. (*Voy.* ce nom.) En 1783, il était attaché aux concerts de lord Abington et à ceux de la reine; mais la fortune considérable qu'il recueillit à la mort de son père le

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

détermina à abandonner l'exercice de son art. On a de lui : 1° Solos pour le violoncelle. — 2° Six duos pour violon et violoncelle. — 3° Six solos pour la flûte. — 4° Six trios pour deux violons et violoncelle, tous gravés à Londres. Cervetto est mort à Londres, le 5 février 1837.

CERVO (Bernaba), musicien qui vécut dans le seizième siècle, était né vraisemblablement dans le duché de Parme. On connaît de lui un ouvrage qui a pour titre *il Primo Libro de' madrigali a 5 voci, nuovamente posti in luce; in Vinegia*, appr. l'herede di Girol. Scotto, 1574, in-4°. Dans la dédicace de cet œuvre (datée de Venise) à Octave Farnèse, duc de Parme et de Plaisance, l'auteur se déclare *vassal* de ce prince, et nous apprend qu'il était élève de Cyprien de Rore. Son recueil contient 30 madrigaux. (Note communiquée par M. Dehn.)

CÉSAR (Pierre-Antoine), professeur de clavecin et marchand de musique à Paris, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, y a publié : 1° Pièces de clavecin, œuvre premier, 1770. — 2° Sonates pour le clavecin. — 3° Symphonies de divers auteurs, arrangées pour le clavecin, 1787. — 4° *Les Variétés à la mode*, vingt-cinq suites d'airs, ariettes d'opéras et opéras-comiques, ariettes italiennes, romances, vaudevilles et duos, arrangés pour le piano-forté; Paris, 1794. Tout cela est au-dessous du médiocre.

CESARINI (Charles-François), surnommé *Del Violino* à cause de son talent comme violoniste, naquit à Rome en 1664. En 1700 il était attaché comme musicien à l'église de la Pietà de la même ville; puis il devint maître de chapelle de l'église des jésuites. On a de lui : 1° *Le Fils prodigue*, oratorio. — 2° *Tobie*, oratorio en deux parties. — 3° *Il Trionfo della divina providenza ne' successi de S. Geneviefa*, oratorio. — 4° Le psaume *Credidi*, à huit voix. — 5° Une messe à quatre parties. Tous ces ouvrages sont en manuscrit.

CESARIS ou CÆSARIS, musicien cité comme un des prédécesseurs de Guillaume Dufay (*Voy.* ce nom) par Martin le Franc, poëte français qui écrivait de 1430 à 1439, dans ces vers du poëme *le Champion des Dames*, déjà cités dans l'article de Busnois (*Voy.* ce nom).

> Tapissier, Carmen, Césaris,
> N'a pas longtemps si bien chantèrent
> Qu'ils esbahirent tout Paris
> Et tous ceux qui les fréquentèrent, etc.

J'ai fait des recherches pour découvrir si ces vieux musiciens appartenaient à la Belgique, et, grâce à la complaisance de M. Léon de Burbure (*voy.* ce nom), qui a fait de très-intéressantes découvertes dans les archives de l'église Notre-Dame d'Anvers, j'ai trouvé un Maistre Henri Cæsaris, doyen du chapitre de Termonde, par bénéfice que lui avait accordé le pape Paul II, monté sur le trône pontifical en 1464, et qui de plus a été nommé chanoine de l'église d'Anvers en 1466; mais, ayant toujours demeuré à Rome, où il paraît qu'il occupait une place de chantre à la chapelle pontificale, il n'a jamais résidé ni à Termonde ni à Anvers; ce qui ne l'empêchait pas de toucher les revenus de ces bénéfices. Il paraît très-douteux que ce chantre-chanoine ait été le *Césaris* dont parle Martin le Franc; car celui-ci avait précédé Dufay, qui mourut en 1432, dans un âge avancé. Le *Cæsaris*, doyen et chanoine, aurait dû être centenaire quand il obtint ses bénéfices, ce qui est peu probable.

CESATI (Barthelomé), compositeur italien, vivait dans la seconde moitié du seizième siècle. J.-B. Pergameno a inséré plusieurs motets de ce musicien dans son *Parnassus musicus Ferdinandæus*; Venise, 1615.

CESENA (Peregrinus ou Pellegrini), compositeur de *frottole* vénitiennes, né à Véronne, dans la seconde moitié du quinzième siècle, est connu par quelques pièces de ce genre qui sont insérées dans les deuxième, troisième, septième et neuvième livres de frottoles de divers auteurs, publiés par Octave Petrucci de Fossombrone, depuis 1504 jusqu'en 1508.

CESENA (Jean-Baptiste), récollet dans un couvent des États de l'Église, né dans la seconde moitié du seizième siècle, a publié diverses compositions parmi lesquelles on remarque : 1° *Motetti a quattro voci, con le litanie che si cantano nella santa casa di Loretto*, lib. 1; Venise, Jacques Vincenti, 1610, in-4°. — 2° *Salmi per Vespri che si cantano nelle solennità di tutto l'anno, a 4 voci pari*, lib. II, op. 11; ibid., 1609. — 3° *Due Compiete a 4 voci, una a voci piene, l'altro a voci pari*, op. 15; ibid., 1612. — 4° *Compieta con litanie e Motetti a 8 voci;* ibid., 1606. — 5° *Messe, litanie e motetti a 5 voci;* ibid., 1608. — 6° *Messe e motetti a 4 voci*, lib. 1; ibid., 1605. — 7° *Il quinto libro de' concerti e motetti a 1, 2 e 3 voci;* Venise, Alexandre Vincenti, 1621. — — 8° *Salmi a 4 voci piene che si cantano in tutte le solennità dell' anno;* ibid., 1606. — 9° *Secondo libro de' concerti, o motetti a 4 voci per tutte le solennità di tutto l'anno;* ibid., 1606. — 10° *Salmi intieri a 5 voci per i Ves*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

pri nelle solennità di tutto l'anno; Venise, Richard Amadino, 1607, in-4°.

CESI (Pierre), prêtre, né à Rome, fut maître de chapelle en cette ville, dans la seconde moitié du dix-septième siècle. On trouve à la bibliothèque impériale de Paris (sous le n° Vm. 26) un ouvrage de ce maître, intitulé *Messa a quattro con altre sacri canzoni a una, due, tre o cinque voci, di D. Pietro Cesi, Romano. Libro secondo, opera terza*; in Roma, 1660, in-4°. Parmi ses ouvrages on remarque aussi celui qui a pour titre *Motetti a* 1, 2, 3 *voci, con una Messa e Salve a* 5 *voci, libro* 1°, *op.* 2; Roma, 1656.

CESTI (Marc-Antoine), grand cordelier d'Arezzo, qu'Adami fait naître à Florence, fut un des meilleurs compositeurs dramatiques du dix-septième siècle. Il naquit vers 1620, et, après avoir étudié les éléments de la musique, entra dans l'école de Carissimi. Ayant été nommé maître de chapelle à Florence, vers 1646, il commença vers ce temps à écrire des cantates où il fit remarquer son génie pour la musique expressive et dramatique. Cavalli se distinguait alors par les opéras qu'il faisait représenter à Venise, et par le caractère nouveau qu'il donnait au récitatif. Cesti marcha sur ses traces, et peut-être alla-t-il plus loin que son modèle dans le sentiment de la scène, dès son premier ouvrage représenté en 1649. Il entra dans la chapelle du pape Alexandre VII le 1er janvier 1660, en qualité de ténor, fut ensuite maître de chapelle de l'empereur Léopold Ier, et mourut non à Rome, en 1681, comme il est dit dans la première édition de cette biographie, mais à Venise, en 1669, suivant Cendoni, continuateur de la *Dramaturgia* d'Allacci, qui, parlant de *Genserico*, dernier opéra de Cesti (représenté en 1669), dit que ce maître ne put terminer son ouvrage parce qu'il mourut pendant qu'il y travaillait, et que ce fut Jean-Dominique Partenio qui l'acheva.

Cesti coupa les scènes de ses opéras dans la manière des cantates de Carissimi. Presque tous ses ouvrages furent composés pour les théâtres de Venise. Ceux dont on connaît les titres sont : 1° *Orontea*, en 1649. — 2° *Cesare Amante*, 1651. — 3° *La Dori, o lo Schiavo regio*, en 1663 : celui-ci eut un très-grand succès, non-seulement à Venise, mais dans toute l'Italie. — 4° *Tito*, en 1666. — 5° *La Schiava fortunata*, en collaboration avec Ziani, à Vienne en 1667, et à Venise en 1674. — 6° *Argene*, en 1668. — 7° *Genserico*, en 1669; et dans la même année *Argia*. Gerber croit que cet artiste a mis aussi en musique le *Pastor fido* de Guarini; mais cela ne paraît pas prouvé. Dans la Bibliothèque impériale de Vienne, on trouve la partition d'un opéra de Cesti intitulé *Il Pomo d'oro*, qui a été représenté avec beaucoup de luxe à la cour de Léopold Ier. Des *Arie da camera* par Cesti et la partition de la *Dori* se trouvent dans la bibliothèque de l'abbé Santini, à Rome. Quelques-uns de ces airs ont été publiés à Londres, en 1665, par Girolamo Pignani, dans une collection intitulée *Scelta di Canzonette de' più rinomati autori*. Ce compositeur paraît avoir peu écrit pour l'église : je ne connais de lui, en ce genre de musique, que le motet *Non plus me ligate*, qui est en manuscrit à la Bibliothèque impériale de Paris, dans un recueil, sous le numéro Vm 276. Burney a rapporté une scène d'*Orontea*, dans le 4e volume de son Histoire générale de la musique (p. 67), et Hawkins a publié dans le IVe volume de son Histoire de cet art (p. 94) un petit duo pour soprano et basse, dont les premiers mots sont : *Cara e dolce libertà*. Cesti mérite d'être placé parmi les musiciens inventeurs qui ont le plus contribué aux progrès de la musique de théâtre. Il a composé aussi quelques cantates et un petit nombre de madrigaux.

CEVALLOS (don Francisco), né vraisemblablement dans la Vieille-Castille à la fin du quinzième siècle, ou dans les premières années du seizième, était ecclésiastique et occupait, en 1535, les positions de *racionnaire* et de maître de chapelle à la cathédrale de Burgos. Il mourut à la fin de 1571 ou dans l'année suivante, car D. Pedro Alva, qui fut son successeur immédiat à l'église métropolitaine de Burgos, prit possession de sa place le 15 septembre 1572. Ses compositions sont répandues dans la plupart des églises d'Espagne, et la bibliothèque de l'Escurial ainsi que l'église de Tolède possèdent une grande quantité de motets de ce maître. On trouve aussi dans les archives de la célèbre église *del Pilar*, à Saragosse, une belle messe du troisième ton composée par Cevallos. Son motet *Inter vestibulum*, publié par M. Eslava dans sa collection intitulée *Lira sacro-hispana*, est digne des plus grands maîtres par l'élégance de la forme et la clarté du style. Ce morceau suffit pour prouver que Cevallos appartient au premier rang des compositeurs religieux de l'Espagne.

CEVENINI (Camille), surnommé *l'Operoso* parmi les académiciens *Filomusi*, naquit à Bologne au commencement du dix-septième siècle. On a de lui : 1° *Concerti notturni espressi in musica*; Bologne, 1636, in-4°. — 2° *Epitalamiche Serenate nelle nozze d'Annibale Ma-*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

rescotti, et di Barbara Rangoni, applausi musicali ; Bologne, 1638, in 4°.

CHABANON (Michel-Paul-Gui de), de l'Académie française et de celle des inscriptions, naquit à l'île Saint-Domingue, en 1730. Dans sa jeunesse les jésuites avaient voulu l'attirer dans leur société, et peu s'en fallut que leur dessein ne s'accomplît; mais, éclairé sur leurs menées, il renonça à son projet, et de dévot qu'il était, il se fit athée. Il avait reçu une éducation brillante, aimait beaucoup la musique et jouait fort bien du violon; il fut longtemps chef des seconds violons au concert des amateurs que dirigeait Saint-Georges. Après avoir consacré huit ans à la culture de cet art, il l'abandonna pour la carrière des lettres, et se retira entièrement de la société. Il fut reçu à l'Académie des inscriptions en 1760, et le 20 juin 1780 il remplaça Foncemagne à l'Académie française. Il est mort le 10 juillet 1792. Fontanes a dit de lui : « Chabanon eut plus d'esprit que de ta-« lent, une érudition égale à son esprit, et un ca-« ractère encore préférable à tous ses titres lit-« téraires. Il cultiva les arts pour eux-mêmes; « il s'y dévoua tout entier, sans recueillir le prix « de ce dévouement. La faveur publique s'éloi-« gna presque toujours de ses travaux, et ses « confrères accordaient plus d'éloges à ses mœurs « qu'à ses écrits. » Les ouvrages de Chabanon relatifs à la musique sont les suivants : 1° *Eloge de Rameau;* Paris, 1764, in-12. Il se montre dans cet écrit admirateur passionné de l'inventeur de la basse fondamentale. — 2° *Observations sur la musique, et principalement sur la métaphysique de l'art;* Paris, 1779, in-8°. Hiller a traduit cet ouvrage en allemand, avec des remarques sous ce titre : *Ueber die Musick und deren Wirkungen;* Leipsick, 1781, in-8°. — 3° *De la Musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre ;* Paris, 1785, in-8°, ouvrage qui n'est que le premier refondu, et considérablement augmenté. — 4° *Conjectures sur l'introduction des accords dans la musique des anciens,* dans les Mémoires de l'Académie des inscriptions, t. XXXIV, p. 360, année 1770. C'est dans cet écrit que Chabanon a reproché le premier à Burette de n'avoir point assez distingué les temps en parlant de la musique des anciens. Il croyait que l'harmonie, inconnue aux Grecs du temps d'Aristoxène, ne le fut pas aux Romains d'une époque postérieure; il se fondait sur les deux vers d'Horace qui avaient déjà donné lieu à la discussion de du Cerceau et de Burette. — 5° *Sur la musique de Castor,* dans le *Mercure,* avril 1772, p. 159. — 6° *Lettre sur les propriétés de la langue française,* dans le *Mercure* de janvier 1763, p. 171. C'est une critique de l'*Iphigénie en Aulide* de Gluck. On lui répondit dans le même journal, février 1773, p. 192, sous ce titre : *Lettre à M. de Chabanon, pour servir de réponse à celle qu'il a écrite sur les propriétés musicales de la langue française, par M. le C. de S. A.* Dans ses ouvrages, pleins d'idées vagues et de déclamations oiseuses, Chabanon n'a rendu aucun service réel à l'art. Il était fort peu versé dans la théorie, et toutes ses vues se sont tournées vers une espèce de métaphysique obscure, qui n'est d'aucune utilité. Ce que ce littérateur-musicien a donné de meilleur consiste en trois mémoires, où les problèmes d'Aristote concernant la musique sont traduits et commentés. Ces mémoires ont été insérés parmi ceux de l'Académie royale des inscriptions, t. XLVI. Chabanon a écrit les paroles et la musique d'un opéra intitulé *Sémélé;* cet ouvrage a été lu et reçu à l'Académie royale de musique, mais n'a jamais été représenté. Deux ouvrages posthumes de cet écrivain ont été publiés par Saint-Ange; ils ont pour titres *Tableau de quelques circonstances de ma vie,* et *Précis de ma liaison avec mon frère Maugris ;* Paris, 1793, 1 vol. in-8°. On trouve dans ces écrits un intérêt presque romanesque.

CHABANON DE MAUGRIS, frère du précédent, naquit à Saint-Domingue en 1736. Il servit quelque temps dans les jeunes cadets de la marine, et commanda même une batterie dans l'île d'Oléron; mais, le soin de sa santé l'ayant obligé à quitter l'état militaire, il s'adonna aux lettres et aux arts. Il est mort le 17 novembre 1780. Musicien et poëte, comme son frère, il a donné à l'Opéra *Alexis et Daphné,* pastorale, et *Philémon et Baucis,* ballet héroïque. On a aussi de lui quelques pièces de clavecin et de harpe, avec accompagnement de violon.

CHABRAN (François), ou plutôt CHIABRAN, neveu et élève du célèbre violoniste Somis, naquit dans le Piémont en 1723. En 1747 il fut admis dans la musique du roi de Sardaigne, et en 1751 il se rendit à Paris, où il fit admirer son talent sur le violon. Voici en quels termes s'exprimait le *Mercure de France* (mai 1751, p. 188), qui rendait compte de l'effet produit par cet artiste au concert spirituel : « Les « applaudissements qu'il reçut la première et la « seconde fois qu'il parut ont été poussés dans « la suite jusqu'à une espèce d'enthousiasme. « L'exécution la plus aisée et la plus brillante, « une légèreté, une justesse, une précision éton-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

« nante, un jeu neuf et unique, plein de traits « vifs et saillants, caractérisent ce talent aussi « grand que singulier. L'agrément de la musi- « que qu'il joue, et dont il est l'auteur, ajoute « aux charmes de son exécution. » On a gravé, à Paris, trois œuvres de sonates pour le violon et un œuvre de concertos pour le même instrument, de la composition de Chabran. On ignore l'époque de la mort de cet artiste.

CHAINE (Eugène), violoniste et compositeur, né à Charleville (Ardennes), le 1er décembre 1819, fut admis comme élève au Conservatoire de Paris, le 1er décembre 1832. Après y avoir terminé des études de solfége, il y devint élève de Clavel pour les études préparatoires de violon, puis entra dans le cours supérieur d'Habeneck. Le second prix de cet instrument lui fut décerné en 1839; il obtint le premier au concours de l'année suivante. M. Chaine est un des artistes distingués de Paris pour son instrument. Il a publié de sa composition : 1° 1er grand concerto pour violon et orchestre ou piano. — 2° Deuxième concerto, idem. — 3° Élégie pour violon et piano. — 4° *L'Insomnie*, romance pour violon et piano. — 5° *La Romanesca*, caprice pour violon et piano. — 6° *Tarentelle* pour violon et piano. — 7° *Souvenirs de Beethoven*, fantaisie pour violon, avec orchestre ou piano, et beaucoup d'autres ouvrages.

CHALLES (Claude-François MILLET de), mathématicien, né à Cambrai en 1621, entra chez les jésuites à l'âge de quatorze ans, et enseigna pendant toute sa vie les humanités, la rhétorique et les mathématiques. Le duc de Savoie, Charles-Emmanuel II, le fit nommer recteur du collége de Chambéry. Il fut ensuite appelé à Turin, où il mourut le 28 mars 1678. On a de lui un traité général de toutes les parties des mathématiques, intitulé : *Cursus seu mundus mathematicus;* Lyon, 1674, dont il y a eu une seconde édition en 4 vol. in-fol., Lyon, 1690. Le 22e traité, en 47 propositions, est intitulé *de Musica*. C'est un morceau de peu de valeur. Les propositions les plus intéressantes sont les 36e, 38e et 39e, qui traitent de l'archiviole, du clavecin et de la cornemuse.

CHALLONER (Neville Butler), né à Londres en 1784, eut pour maître de violon Cl. Jos. Dubroeck, de Bruxelles, et entra comme violoniste à l'orchestre de Covent-Garden, à l'âge de trente-deux ans. Deux ans après il fut engagé pour diriger l'orchestre de Richemond, et l'année suivante il remplit les mêmes fonctions au théâtre de Birmingham. En 1803, il s'est livré à l'étude de la harpe, et il est entré comme harpiste au théâtre de l'Opéra de Londres en 1809; il occupait encore cette place en 1835. Challoner a publié, en 1805, quatre méthodes, l'une pour le violon, la seconde pour le piano, la troisième pour la harpe, et la quatrième pour la flûte. Il s'est vendu plus de 9,000 exemplaires de la méthode de piano; et celles de violon et de harpe ont été tirées à plus de 4,000 chacune.

CHALON (Frédéric), fils d'un violoniste de l'Opéra, fut flûtiste et hautboïste au théâtre de l'Opéra-Comique, et se retira avec la pension en 1821, après trente ans de service. Il a publié : 1° Airs nouveaux pour la flûte, 1er et 2e recueils. — 2° Six duos faciles pour deux flûtes, œuvre 2e; Paris, Sieber. — 3° Six idem, œuvre 3e; ibid. — 4° Airs en duos, 1re et 2e suites; ibid. — 5° Valses et anglaises pour deux flûtes. — 6° Méthode pour le flageolet; Paris, Decombe. — 7° Méthode pour le cor anglais, avec des airs et des duos; Paris, Janet. — 8° Méthode pour le hautbois à neuf clefs; Paris, Frère, 1826.

CHALONS (Charles), claveciniste et violoniste à Amsterdam, vers le milieu du dix-huitième siècle, a publié dans cette ville : 1° Six symphonies à huit parties; 1760. — 2° Six sonates pour le clavecin, 1762.

CHAMATERO (Hippolyte), compositeur né à Rome, dans la première moitié du seizième siècle, était de la famille des *Negri*. Il fut maître de chapelle de la cathédrale d'Udine, dans le Frioul. On connaît de sa composition : 1° *Madrigali a quattro voci;* Venise, Ant. Gardane, 1561. — 2° *Salmi coristi a 8 voci in due mute con Magnificat separato; in Venetia, app J. Scotto,* 1573, in-4°.

CHAMBONNIÈRES (Jacques CHAMPION de), fils de Jacques Champion, et petit-fils de Thomas Champion, tous deux célèbres organistes sous le règne de Louis XIII. Jacques Champion prit le nom sous lequel il est plus connu de la terre de *Chambonnières*, en Brie, dont il avait épousé l'héritière. Il jouait fort bien du clavecin, et passait pour l'un des plus habiles de son temps. Louis XIV lui donna la charge de premier claveciniste de sa chambre. Le Gallois, contemporain de Chambonnières, lui accorde les plus grands éloges en plusieurs endroits de sa *Lettre à mademoiselle Regnault de Solier, touchant la musique* (Paris, 1680, in-12). Il assure que, par sa manière d'attaquer les touches du clavecin, il tirait de cet instrument des sons d'une qualité si moelleuse qu'aucun autre artiste ne pouvait l'atteindre dans cet art. Nous apprenons aussi de le Gallois que Har-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

delle fut, de tous les élèves de Chambonnières, celui qui l'imita le mieux. Ses autres élèves furent Buret, Gautier, les premiers Couperins, d'Anglebert et le Bègue. On peut donc considérer ce maître comme le chef d'une école de clavecinistes qui s'est propagée jusqu'à Rameau ; car le caractère de la plupart des ornements de ses pièces se retrouve jusque dans les œuvres de celui-ci. Chambonnières est mort en 1670 ou peu après. Ce fut lui qui produisit à Paris et à la cour le premier des Couperins (Louis). On a de ce claveciniste deux livres de pièces de clavecin, publiés à Paris, petit in-4° obl. Le premier porte la date de 1670; le deuxième est sans date. Ces recueils d'une grande rareté existent réunis en un volume dans la bibliothèque de M. Farrenc. Le premier seulement se trouve au Conservatoire de musique de Paris, et le deuxième à la Bibliothèque impériale. Dans une vente qui vient d'avoir lieu à Paris (août 1860), un exemplaire a été adjugé au prix de soixante-dix francs. Le style des pièces de Chambonnières est plein de grâce et de naïveté, l'harmonie en est excellente, ce qui les rend encore dignes de l'attention des connaisseurs. Santeuil a exprimé l'enthousiasme que lui inspirait le talent de cet artiste par ces vers :

Arte sua major, qui clavicimbala pulsat,
Auctus, hic princeps artis, doctusque repertor.
Quos creat expromit modulos ; temerarius ille est
Audet qui teneros imitari aut fingere cantus,
Hos cantus ! quibus ars modulandi haud sufficit omnis.
Hoc Deus, hoc voluit se tandem ostendere terris.

Dans une autre pièce qui s'adresse à l'artiste lui-même, le poëte s'écrie encore :

Quantum Virgilio vates decedimus omnes,
Tantum, *Cambonide*, tibi cedat et Orpheus ; unum
Te colimus, tibi scrta damus, tibi thura, tibi aras,
Secula ne invideant primos tibi laudis honores ;
Par tibi nullus erit, tibi par non exstitit unquam, etc.

CHAMELET (Pierre de), ménestrel de la musique de Charles V, roi de France, suivant une ordonnance de l'hôtel, datée de 1364 (mss. de la Bibliothèque royale de Paris). On voit par cette ordonnance que ce musicien jouait d'un instrument appelé *fluste de brehaigne* (Guillaume de Machault écrit *flauste brehaigne*). La forme de cet instrument n'est pas exactement connue. *Brehaigne* est un vieux mot français qui signifie une femelle stérile. *Fluste brehaigne* était peut-être une flûte à sons aigus, une petite flûte.

CHAMPEIN (Stanislas), compositeur dramatique, naquit à Marseille le 19 novembre 1753. Il apprit la musique sous la direction de deux maîtres peu connus, nommés Peccico et Chauvet. A l'âge de treize ans il devint maître de musique de la collégiale de Pignon, en Provence, pour laquelle il composa une messe, un *Magnificat* et des psaumes. Au mois de juin 1770, il se rendit à Paris, et, quelques mois après son arrivée, il fut assez heureux pour faire entendre à la chapelle du roi, à Versailles, un motet à grand chœur de sa composition. A la fête de Sainte-Cécile de la même année, il donna, dans l'église des Mathurins, une messe et le motet de Versailles. Son premier essai dans la musique dramatique fut un opéra-comique en deux actes, représenté par les comédiens du Bois-de-Boulogne, sous le titre du *Soldat français*. Depuis 1780, Champein a donné au Théâtre-Italien : 1° *Mina*, en trois actes, 1780. — 2° *La Mélomanie*, en un acte, 1781. Cet ouvrage est le meilleur de l'auteur. Il a été repris plusieurs fois, et toujours avec succès. Au milieu des défauts qu'on y trouve, des phrases mal faites, des mauvaises cadences fréquentes et d'une harmonie incorrecte, on y remarque de jolies mélodies, une heureuse imitation des formes italiennes de l'époque, et même une sorte d'élégance dans l'instrumentation. — 3° *Le Poète supposé*, en trois actes, 1783. — 4° *Le Baiser*, en trois actes, 1784. — 5° *Les Fausses Nouvelles*, en deux actes, 1786. — 6° *Les Espiègleries de garnison*, en trois actes. — 7° *Bayard dans Bresse*, en quatre actes, 1786. — 8° *Isabelle et Fernand*, en trois actes. — 9° *Colombine douairière*, ou *Cassandre*. — 10° *Léonore, ou l'Heureuse Epreuve*, en deux actes. — 11° *Les Dettes*, en deux actes, 1787. — 12° *Les Epreuves du républicain*, en trois actes. 13° *Les Trois Hussards*, en deux actes, 1804. — 14° *Menzikoff*, en trois actes, 1808. — 15° *La Ferme du Mont-Cenis*, en trois actes, en 1809. — 16°. *Les Rivaux d'un moment*, en un acte, 1812. — Au théâtre de l'Opéra : 17° *Le Portrait, ou la Divinité du sauvage*, 1791. — Au théâtre de *Monsieur* : 18° *Le Nouveau Don Quichotte*, en deux actes, 1789, un des meilleurs ouvrages de Champein. Le privilége du théâtre de *Monsieur* ne permettait de jouer que des pièces d'origine italienne ; cette circonstance fut cause que *le Nouveau Don Quichotte* fut joué comme une pièce traduite, sous le nom imaginaire d'un *Signor Zuccarelli*. Framery assure que les Italiens, mêmes furent dupes de ce subterfuge. — 19° *Les Ruses de Frontin*, en deux actes, au théâtre de Beaujolais. — 20° *Florette et Colin*,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

en un acte. — 21° *Les Déguisements amoureux*, en deux actes. — 22° *Le Manteau ou les Nièces rivales*, en un acte.

On remarque une interruption assez longue dans les travaux de Champein pour le théâtre, car depuis 1792 jusqu'en 1804 il n'a fait représenter aucun ouvrage. Des fonctions administratives auxquelles il avait été appelé en 1793 furent cause de cette lacune dans sa carrière d'artiste. Il ne faut pas croire toutefois qu'il soit resté étranger à la musique dans cet intervalle, car il a écrit pour l'Académie royale de musique et pour l'Opéra-Comique divers ouvrages qui ont été reçus à ces théâtres, mais qui n'ont pas été représentés. Ces opéras sont : 1° *Le Barbier de Bagdad*, en trois actes. — 2° *Diane et Endymion*, en trois actes. — 3° *Le Triomphe de Camille*, en deux actes. — 4° *Wisnou*, en deux actes. — 5° *L'Éducation de l'Amour*, en trois actes, pour l'Opéra-Comique. — 6° *L'Inconnu*, en un acte. — 7° *Les Métamorphoses*, ou *les Parfaits Amants*, en quatre actes. — 8° *L'Amour goutteux*, en un acte, paroles de Sedaine. — 9° *Le Père adolescent*, en un acte. — 10° *Beniowsky*, en trois actes. — 11° *Bianca Capello*, en trois actes. — 12° *La Paternité recouvrée*, en trois actes. — 13° *Les Bohémiens ou le pouvoir de l'amour*, en deux actes. — 14° *Le Noyer*, en un acte. — 15° *Le Trésor*, en un acte. Dans le temps où le prince de Condé s'amusait à jouer la comédie, à Chantilly, avec quelques seigneurs de la cour, Champein fut invité à écrire un opéra-comique en deux actes, qui a pour titre *la Chaise à porteurs*. Le prince y jouait le rôle de *Fessemathieu*, et mademoiselle de Condé, morte au Temple, y chantait. La partition de cet ouvrage s'est perdue. Champein avait essayé de mettre en musique un opéra écrit en prose, et il avait choisi l'*Électre* de Sophocle, traduit littéralement. Le premier acte de cet ouvrage fut répété à l'Académie royale de Musique, et obtint beaucoup d'applaudissements; mais l'autorité a toujours refusé l'autorisation de représenter cette production, sans faire connaître les motifs de son refus.

Si Champein ne fut pas au premier rang parmi les compositeurs français, il ne mérita pourtant pas l'abandon où il fut laissé dans les vingt-quatre dernières années de sa vie, car il y a de la facilité et de l'esprit scénique dans *la Mélomanie*, dans *les Dettes* et dans *le Nouveau Don Quichotte*. Malheureusement, après un silence assez long, il rentra dans la carrière par *Menzikoff*, ouvrage faible qui nuisit au reste de sa vie artistique. Dans sa vieillesse il ne fut point heureux. A l'époque de ses succès, les droits d'auteur au théâtre rapportaient si peu de chose qu'il n'avait pu faire d'économies; toute sa fortune consistait en pensions qui avaient été supprimées à la révolution de 1789. Napoléon lui en avait accordé une de 6,000 francs; il la perdit encore à la restauration. Plus tard les sociétaires de l'Opéra-Comique achetèrent son répertoire moyennant une rente viagère; mais, lorsque ce théâtre eut changé d'administration, le nouvel entrepreneur refusa de reconnaître l'engagement contracté envers l'auteur de *la Mélomanie*. Celui-ci connut bientôt toutes les horreurs du besoin. Sur la proposition de celui qui écrit cette notice, la commission des auteurs, dont il était membre, vota pour Champein un secours annuel de douze cents francs. Cette commission, où figuraient Dupaty, Moreau, Scribe, Catel et Boïeldieu, obtint pour lui du ministre, M. de Martignac, une pension, et le vicomte de la Rochefoucauld en accorda une autre sur les fonds de la liste civile. Le vieillard ne jouit pas longtemps des douceurs de sa nouvelle position, car il cessa de vivre moins de dix-huit mois après, le 19 septembre 1830.

CHAMPEIN (Marie-François-Stanislas), fils du précédent, est né à Paris en 1799. Il commença au Conservatoire des études de musique qu'il n'a point achevées; puis il fut employé dans les bureaux administratifs et quitta cette position pour succéder à Meysenberg, comme éditeur et marchand de musique. Les affaires de sa maison s'étant dérangées, il quitta le commerce et se fit journaliste. En 1828 M. Léon Pillet, alors directeur du *Journal de Paris*, lui confia la rédaction des *feuilletons de théâtre*; il conserva cette position jusqu'à la fin de 1830. La situation de ses affaires l'obligea alors à se réfugier en Belgique. Arrivé à Bruxelles, il écrivit pendant quelque temps des articles sur la musique et les théâtres dans l'*Émancipation* et dans le *Recueil encyclopédique belge*. En 1835 il fonda un journal, sous prétexte de musique, auquel il donna le titre *Le franc-Juge*. Cette entreprise ne put se soutenir, et M. Champein, voulant essayer d'une meilleure fortune, retourna à Paris. Il entreprit en 1841 la publication d'un journal hebdomadaire intitulé *la Mélomanie, revue musicale*, qui n'eut qu'une existence de quelques mois. L'année suivante il fit paraître *le Musicien*, autre feuille du même genre. Un article de ce journal, dirigé contre Mme Stolz, ayant été déclaré calomnieux, M. Champein fut condamné en police correctionnelle et passa en Angleterre

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

pour se soustraire aux conséquences du jugement. Arrivé à Londres, il y travailla pendant quelques années à un journal français; puis il alla en Italie. En 1849 il était à Florence. J'ignore ce qu'il est devenu depuis lors.

CHAMPIER (Symphorien), en latin *Campegius*, habile médecin, naquit à Saint-Symphorien-le-Château, dans le Lyonnais, en 1470. Il fut successivement premier médecin du prince Antoine de Lorraine, et échevin de la ville de Lyon. Il mourut dans cette ville en 1539. Parmi ses ouvrages on remarque celui-ci : *De Dialectica, rhetorica, geometria, arithmetica, astronomia, musica, philosophia naturali, medicina, theologia; de Legibus, politica et ethica;* Bâle, 1537, in-8°.

CHAMPION (Nicolas), chantre de la musique du roi de France François Ier, était né en Picardie vers la fin du quinzième siècle. Comme tous les chantres de chœur de cette époque, il était ecclésiastique. On ne connaît de sa composition qu'un psaume inséré dans le troisième volume de la collection publiée par Jean Petreius, imprimeur de Nuremberg, sous ce titre : *Tomus tertius psalmorum selectorum quatuor et quinque, et quidam plurium vocum. Anno salutis* 1542. Les autres musiciens dont on trouve des psaumes dans ce troisième volume sont : Josquin Deprès, François de Layolle, Louis Senfel, Laurent Lemblin, Benoît Ducis, Balthasar Arthophius, Rupert Unterholtzer, Jean Walther, Claudin (Claude de Sermisy), Lhéritier (alias Verdeloth), Loyset (Compère), Nic. Gombert, Jachet, Lupus, L. Paminger, Heugel et Gosse.

CHAMPION (Antoine), organiste célèbre sous le règne de Henri IV. On trouve parmi les manuscrits de la Bibliothèque royale de Munich une messe à cinq voix de sa composition. Son fils, Jacques Champion, père de Chambonnières, fut aussi un habile organiste, sous le règne de Louis XIII. Je possède en manuscrit un livre de pièces d'orgue d'Antoine Champion; elles sont d'un fort bon style.

CHANCOURTOIS (Louis), né le 6 mai 1785, fut admis comme élève au Conservatoire de musique, le 25 frimaire an IX, et obtint successivement au concours les premiers prix de piano et d'harmonie. Il se destinait à la carrière d'artiste, et particulièrement à celle de la composition pour le théâtre; mais les difficultés qui ont toujours entouré en France les premiers pas des compositeurs lui inspirèrent des dégoûts qui lui firent accepter un emploi dans l'administration des finances. Il ne renonça pas pourtant à la musique; mais ce fut en amateur qu'il continua de s'en occuper. En 1818 il fit représenter au théâtre Feydeau un opéra-comique en un acte, intitulé *la Ceinture magique;* cet ouvrage ne réussit pas. L'année suivante il donna au même théâtre *Charles XII*, opéra en trois actes, qui ne fut pas plus heureux. Un nouvel essai fut tenté par lui en 1823, dans un ouvrage en un acte, qui avait pour titre *le Mariage difficile;* la faiblesse du livret nuisit à la musique, où il y avait des choses agréables. Enfin, le 13 mai 1824, M. Chancourtois fit représenter à l'Opéra-Comique *la Duchesse d'Alençon*, en un acte : la mauvaise fortune qu'il avait rencontrée jusqu'alors au théâtre lui fit sentir encore cette fois sa funeste influence. Dégoûté par tant d'essais infructueux, M. Chancourtois a cessé d'écrire, mais sans renoncer à la culture de la musique, qu'il aime avec passion. Nommé à un emploi supérieur de l'administration des finances à Orléans vers 1835, il s'y est établi et y a vécu pendant près de vingt ans. Ayant pris sa retraite de l'emploi supérieur qu'il occupait dans l'administration, il est rentré à Paris en 1855.

CHANCY (M. de), musicien français qui vivait à Paris au commencement du dix-septième siècle, a publié un livre de tablature pour la mandore; Paris, 1629. On trouve une allemande de sa composition en tablature de mandore, extraite de son ouvrage, dans l'*Harmonie universelle* du P. Mersenne, *Traité des instruments*, liv. 11, p. 94 (*verso*).

CHANDOSCHKIN (. . .), violoniste, né en Russie vers 1765, a publié de sa composition : 1° *Six chansons Russes, variées pour deux violons, op.* 1; Pétersbourg, 1795. — 2° *Six chansons, idem*, etc., op. 2; ibid., 1796.

CHANNAY (Jean de), imprimeur à Avignon, dans la première moitié du seizième siècle, s'est distingué par l'impression des Messes, des Lamentations de Jérémie, des Hymnes et des *Magnificat* à quatre parties, composés par Éléazar Genet. (*Voy.* ce nom.) Ces ouvrages sont imprimés avec des caractères de musique de formes inusitées à cette époque, lesquels avaient été gravés et fondus par Étienne Briard. (*Voy.* ce nom.) Jean de Channay paraît avoir été le seul imprimeur qui ait fait usage de ces caractères, dont on trouve un spécimen dans l'ouvrage de Schmid, intitulé *Ottaviano de' Petrucci da Fossombrone;* Vienne, 1845, gr. in-8°, fig. 4.

CHANOINE DE SAINT-QUENTIN (le); on trouve sous ce nom, dans les manuscrits de la Bibliothèque impériale, cotés 65 (fonds

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de Cangé) et 7222, trois chansons notées du treizième siècle. Ce poëte musicien, connu seulement par sa qualité et le lieu de sa naissance, était, suivant Hémeré (1), fort estimé de Saint Louis, dont il était contemporain. M. Gomart a publié une chanson du Chanoine de Saint-Quentin avec la mélodie, d'après un des manuscrits cités précédemment (2), et une traduction du chant en notation moderne par l'auteur de cette biographie.

CHANOT (François), né à Mirecourt, en 1787, était fils d'un fabricant d'instruments de musique. Doué de dispositions particulières pour les mathématiques, il y fit de rapides progrès, fut admis à l'École polytechnique, et entra ensuite dans le corps des ingénieurs de la marine. Élevé dans les idées de gloire de l'empire, il vit, comme presque tous les jeunes gens de cette époque qui suivaient la carrière des armes et de la marine, la Restauration avec de vifs regrets, et fit sur cet événement des couplets satiriques qui furent chantés publiquement, et dont une copie parvint jusqu'au ministère. Chanot était alors employé à Toulon; une décision du gouvernement le mit à la demi-solde et sous la surveillance de la police. Il se retira alors à Mirecourt, et, dans l'oisiveté forcée à laquelle il était condamné, il se mit à réfléchir sur les principes de la construction des instruments qu'il voyait fabriquer dans l'atelier de son père. Il se persuada que le meilleur moyen pour faire entrer en vibration les diverses parties d'un violon était de conserver, autant qu'il était possible, les fibres du bois dans toute leur longueur. Partant de ce principe, il considérait la forme des échancrures de l'instrument ordinaire, avec ses angles et ses tasseaux, comme de grands obstacles à la bonne et puissante qualité des sons; enfin il crut que le creusement de la table, pour en former les voûtes, était contraire aux principes de cette théorie, et conséquemment une erreur de la routine. Il se persuada aussi que les fibres courtes favorisaient la production des sons aigus, et les fibres longues, celles des sons graves. D'après ces considérations, il fit un violon dont la table n'était que légèrement bombée; ses ouïes furent presque droites, et, au lieu d'échancrer l'instrument suivant la forme ordinaire, il en déprima les côtés par un mouvement doux, à peu près semblable à celui du corps d'une guitare. Dans le dessein de favoriser autant qu'il le pouvait la mise en vibration de la table d'harmonie, il attacha les cordes à la partie inférieure de cette table, au lieu de les fixer au cordier ordinaire. Chanot ayant terminé son violon, le seul qu'il ait jamais fait, le soumit au jugement des Académies des sciences et des beaux-arts de l'Institut. Des expériences furent faites en présence de plusieurs savants et artistes; on compara l'effet du nouvel instrument avec celui de quelques bons violons de Stradivari et de Guarneri, et les examinateurs décidèrent qu'il ne leur était pas inférieur en qualité (on peut voir le rapport de l'Institut dans le *Moniteur universel* du 22 août 1817).

L'expérience a démenti le jugement des savants dont il vient d'être parlé, et tous les violons qui ont été construits d'après le modèle fait par Chanot sont considérés aujourd'hui comme des instruments de médiocre qualité. Il n'en faut pas conclure cependant que les juges se sont trompés sur leurs impressions; mais il est un fait auquel on n'a point songé : c'est que beaucoup d'instruments à archet ont du son au moment où on les monte avec soin, et qu'ils ne deviennent durs ou sourds qu'après que toutes les parties ont acquis leur aplomb. Dans l'espace de six mois, on voit presque toujours s'opérer ces fâcheuses métamorphoses, et tel qui a cru faire l'acquisition d'un excellent instrument n'en possède au bout de quelque temps qu'un médiocre ou mauvais.

A l'égard de la coïncidence des fibres courtes avec les sons aigus, ou longues avec les sons graves, et de l'opinion de Chanot concernant l'âme du violon, qu'il considérait comme interceptant dans le haut la continuité des fibres ligneuses, Savart a fort bien remarqué (*Mémoire sur la construction des instruments à archet*, p. 38) que cette hypothèse est contraire à ce qu'enseigne l'expérience. En effet, si elle était fondée, les sons graves se renforceraient quand on ôte l'âme d'un violon; or c'est précisément le contraire qui arrive. D'ailleurs les expériences faites sur des tables harmoniques de violon saupoudrées de sable fin prouvent, par la régularité des figures, l'uniformité des mouvements vibratoires entre les deux côtés de l'instrument.

L'attention publique fixée sur Chanot par le rapport de l'Institut fut favorable à sa situation : remis en activité de service par le gouvernement, il fut envoyé à Brest, et reprit ses travaux comme ingénieur de la marine. Dès lors il cessa de s'occuper de ses recherches sur la construction des instruments à archet. Il est mort à Brest, dans l'été de 1823, à l'âge de trente-sept ans. Son frère, luthier à Paris, a continué pen-

(1) *Augusta Viromanduorum*, p. 217.

(2) Notes historiques sur la maîtrise de Saint-Quentin, et sur les célébrités musicales de cette ville, p. 12 et suiv.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

dant quelques années, la fabrication des violons d'après son modèle ; mais plus tard il a dû y renoncer.

CHAPASSON (....), membre de l'Académie des sciences et des arts de Lyon, vers le milieu du dix-huitième siècle, a lu à cette Académie un *Essai sur le sublime dans la musique*, qui se trouve parmi les manuscrits de la bibliothèque de Lyon, sous le n° 965, in-fol. L'auteur définit le sublime dont il s'agit *le tableau musical d'une grande chose peinte d'une manière harmonieuse*. Il n'y a pas beaucoup de portée dans une pareille définition : le sublime est une chose dont on peut donner des exemples, qu'on peut analyser, mais qu'on ne peut définir d'une manière satisfaisante.

CHAPELAIN (Jehan), premier chantre de la musique de la chambre de Henri II, roi de France, succéda le 1er mai 1558, en cette qualité à Jehan Fernel, mort le 26 avril de la même année, suivant un compte manuscrit de 1539, qui existe à la Bibliothèque royale de Paris (*voy.* la *Revue musicale*, 6e année, p. 258). Il y a une chanson française, à quatre parties, de ce musicien, dans le recueil publié par P. Attaingnant, en 1530.

CHAPELLE (Pierre-David-Augustin), né à Rouen, en 1756, vint à Paris dans sa jeunesse, et fit entendre au concert spirituel des concertos de violon de sa composition. Peu de temps après il se livra à la composition dramatique, et fit jouer au théâtre de Beaujolais : 1° *La Rose*, opéra en un acte, 1772. — 2° *Le Mannequin*, en un acte, dans la même année. — 3° *Le Bailly Bienfaisant*, en un acte, 1779 ; à la Comédie italienne. — 4° *L'Heureux dépit*, en un acte, 1785. — 5° *Le Double Mariage*, en un acte, 1786. — 6° *Les Deux Jardiniers*, 1787. — 7° *La Vieillesse d'Annette et Lubin*, en un acte, 1789. — 8° *La Famille réunie*, en un acte, 1790. — 9° *La Nouvelle-Zélandaise*, à l'Ambigu-Comique, 1793. — 10° *La Huche*, en un acte, au théâtre de la Cité, 1794. La musique de tous ces ouvrages est faible et décolorée : celle de *la Vieillesse d'Annette et Lubin* a seule obtenu quelque succès. La musique instrumentale du même auteur se compose de : Six Concertos pour le violon, gravés successivement à Paris ; Duos pour deux violons, œuvres 2, 3, 6, 13, 15 et 16 ; Rondo pour violon seul ; Sonates, op. 14, et quelques airs variés. Chapelle fut pendant vingt ans violoniste à la Comédie italienne, et passa ensuite à l'orchestre du Vaudeville. Il est mort à Paris en 1871.

CHAPELLE (Hugues de la), musicien français, vécut dans la première moitié du seizième siècle. Il n'est connu que par deux motets, le premier à quatre parties, inséré dans le quatrième livre des *Motetti del Fiore*, publié à Lyon par Jacques Moderne de Pinguento, en 1539, in-4° ; l'autre, à six voix, dans le *Quintus liber Motettorum quinque et sex vocum*, publié par le même en 1543.

CHAPELLE (Jacques-Alexandre de la), musicien qui vivait à Paris vers le milieu du dix-huitième siècle, s'est fait connaître par la publication d'un ouvrage intitulé *les Vrais Principes de la musique, exposés par une gradation de leçons distribuées d'une manière facile et sûre, pour arriver à une connaissance parfaite et pratique de cet art*, livre premier ; Paris, 1730, in-fol. La seconde partie de cet ouvrage a paru en 1737, in-fol. ; la troisième, en 1739 ; la quatrième, terminée par un abrégé des règles de la composition, a été publiée à Paris, sans date. Forkel cite une édition de cet ouvrage, sous la date de 1756 : elle n'existe pas. La Chapelle a aussi publié *les Plaisirs de la campagne*, cantatille, et un livre d'airs à chanter ; Paris, Ballard, 1735. A l'égard d'un ouvrage cité par Lichtenthal, sous ce titre : *Capitulation harmonique de Muldème, continuée jusqu'au temps présent*, 1750, in-4°, et qu'il attribue à la Chapelle, je ne sais ce que c'est. Je n'ai trouvé ce livre nulle part, et le titre même paraît inintelligible.

CHAPPELL (William), éditeur de musique et amateur d'antiquités de cet art, est né à Londres le 20 novembre 1809. Son père avait fondé une des plus considérables maisons de commerce de musique de l'Angleterre : dès sa jeunesse M. Chappell prit part aux affaires de cet établissement. En 1843, il devint un des associés et administrateurs de la maison Cramer, Beale et Cie. Bien qu'il s'occupât des affaires d'une manière sérieuse, M. Chappell s'est dévoué à l'art dès sa jeunesse. Convaincu de l'injustice de l'opinion qui refuse à la nation anglaise une organisation propre à la culture de la musique, il s'est attaché à l'étude des anciens monuments de cet art dans sa patrie, et a fait des recherches très-sérieuses sur ce sujet. Il fut un des plus actifs promoteurs de la Société d'antiquaires musiciens qui s'établit à Londres en 1840, pour la publication de nouvelles éditions en partition, et avec beaucoup de luxe, des œuvres de Byrd, Morley, Gibbons, Dowland, Weelkes, Wilbye, Purcell, et autres maîtres des seizième et dix-septième siècles. Lui-même avait déjà mis la main à cette entreprise de restauration par l'excellent

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

recueil intitulé *a Collection of national English airs*, qui fut publié en trois livraisons dans les années 1838, 1839 et 1840. Ces anciens monuments du chant populaire breton et anglo-saxon sont accompagnés, dans le recueil de M. Chappell, de dissertations et de renseignements remplis d'intérêt. C'est aussi par le zèle et le dévouement de cet amateur distingué qu'a été fondée, avec l'assistance de M. le docteur Rimbault (*voy.* ce nom), de M. Halliwell et de quelques autres, la *Société Percy*, pour la publication des bonnes compositions contemporaines. Reprenant ses travaux de recherches avec plus d'ardeur en 1843, M. Chappell en a fait connaître les résultats dans le recueil dont la dernière partie vient de paraître (1859), et qui a pour titre *Popular Music of the olden time* (Musique populaire des anciens temps), 2 vol. grand in-8°; ouvrage publié avec beaucoup de luxe. Ainsi que le dit l'un des rédacteurs d'un Dictionnaire nouveau de biographie publié à Londres, le livre de M. Chappell est *une véritable histoire illustrée de la musique en Angleterre, depuis le temps d'Alfred jusqu'à celui de Georges II.* M. Chappell a été l'éditeur, dans la collection des antiquaires musiciens, du *First Book of songs or ayres* de Dowland, et y a joint une très-bonne notice biographique.

CHAPPLE (Samuel), né à Creditton, dans le Devonshire, en 1775, devint aveugle à l'âge de seize mois, par suite de la petite vérole. Aussitôt qu'il put saisir les intervalles des sons sur le violon, il commença l'étude de cet instrument. A quinze ans il apprit à jouer du piano, sous la direction de James de Creditton, élève de Thomas, qui l'était lui-même de Stanley, aveugle comme eux. En 1795, Chapple a été nommé organiste d'Ashburton, où il était encore en 1835. Il a publié : 1° Trois sonates pour le piano, avec accompagnement de violon; Londres. — — 2° Six chansons; ibid. — 3° Cinq chansons et un *glee*; ibid. — 4° Six antiennes en partition; ibid. — 5° Six antiennes et douze plain-chants. Il a aussi composé une antienne pour le couronnement de Georges IV, qui a été chantée à Ashburton.

CHAPUIS (Claude), chantre de la musique de la chambre de François Ier, roi de France, était copiste et bibliothécaire de cette musique, suivant un compte de dépense (mss. de la Bibliothèque royale de Paris (*voy.* la *Revue musicale*, 0e année, p. 243) pour les funérailles du roi, dressé en 1547, par Nicolas Le Jai, *notaire et secrétaire à ce commis*.

CHARDAVOINE (Jean), musicien, naquit à Beaufort, en Anjou, vers le milieu du seizième siècle. On a de lui : 1° *Recueil de chansons, en mode de vaudevilles, tirées de divers auteurs, avec la musique de leur chant commun*; Paris, Claude Micart, 1575, in-16. — 2° *Recueil des plus belles chansons modernes, mises en musique*; Paris, 1576.

CHARDE (Jean), musicien anglais, était professeur à l'université d'Oxford, en 1518. Wood (*Hist. univ. Oxon., lib.* 1, p. 5) cite une messe à cinq voix et une antienne de sa composition, que l'on conserve en manuscrit dans cette université. Charde avait fait aussi une messe sur le chant de l'antienne : *Kyrie rex splendens*, etc.

CHARDINY (Louis-Armand), dont le nom véritable était *Chardin*, naquit à Rouen en 1755. Il débuta à l'Opéra, en 1780, dans l'emploi des barytons, et fut reçu définitivement l'année suivante. Il se fit remarquer par la beauté de sa voix et la pureté de son chant; mais malheureusement il jouait froidement et ne sut jamais animer la scène. Le rôle qui lui fit le plus d'honneur fut celui de *Thésée* dans *Œdipe à Colonne*. Chardiny était compositeur, et l'on connaît de lui plusieurs petits opéras qu'il écrivit pour le théâtre de Beaujolais, tels que : 1° *Le Pouvoir de la nature*, en un acte, 1786. — 2° *La Ruse d'amour*, en un acte, 1786. — 3° *Le Clavecin*, 1787. — 4° *Clitandre et Céphise*, 1788. Il a fait représenter à la Comédie italienne *l'Anneau perdu et retrouvé*, en un acte, 1787. On connaît aussi de lui la musique d'un mélodrame intitulé : *Annette et Basile*. Chardiny fut un des premiers qui mirent en musique les romances d'*Estelle* et de *Galatée* de Florian. Son oratorio du *Retour de Tobie* fut exécuté au Concert spirituel, dans la même année. Chardiny avait embrassé avec chaleur le parti de la révolution, et avait été nommé capitaine d'une compagnie armée de la section de Marat. Il est mort à Paris, le 1er octobre 1793, à l'âge de trente-sept ans.

CHARGER (. . .). *Voy.* Ducharger.

CHARGEY (. . . de). *Voy.* Ducharger.

CHARLES DE FRANCE, duc d'Anjou, frère de saint Louis, naquit en 1220. Gendre et héritier de Bérenger, comte de Provence, il fit valoir ses droits sur le royaume de Naples, le conquit, et fut couronné roi des Deux-Siciles en 1266. Il mourut à Naples le 7 janvier 1285. Ce prince cultivait la poésie et la musique. Il nous reste deux chansons notées de sa composition : l'une se trouve dans le manuscrit de la Bibliothèque impériale, coté 7222; la seconde est

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

dans deux autres mss. de la même bibliothèque (nos 65 et 66, fonds de Cangé).

CHARLES (. . .). On a sous ce nom cinq livres d'*Airs à chanter*, imprimés chez Ballard, depuis 1717 jusqu'en 1734.

CHARLES LE TÉMÉRAIRE, duc de Bourgogne, fils de Philippe le Bon et d'Isabelle de Portugal, né à Dijon le 10 novembre 1433, fut connu d'abord sous le nom de *comte de Charolais*. Il succéda à son père le 15 juin 1467, et fut tué sous les murs de Nancy, le 5 janvier 1477. Ce prince, terrible à la guerre, violent, cruel, et sans pitié pour ses ennemis, gouvernait néanmoins ses États avec équité et justice. Il avait même de la bonté pour sa maison et pour les personnes attachées à son service; enfin il était généreux et protégeait les arts. « Il « estoit large (dit Olivier de la Marche), et don- « noit voulontiers, et vouloit sçavoir où et à qui. « Tout jeune, il vouloit congnoistre ses affaires. « Il servoit Dieu, et fut grand aumosnier (1). » Le même historien dit aussi : « Il aimoit la mu- « sique : combien qu'il eust mauvaise voix; mais « toutefois il avoit l'art; et fit le chant de plu- « sieurs chansons, bien faictes, et bien notées (2) ». Le penchant de ce prince pour la musique s'est montré d'une manière évidente pendant tout son règne, et même auparavant. N'étant encore que comte de Charolais, il pria son père de lui accorder Morton (*voy.* ce nom), chantre de la chapelle ducale, et le garda près de lui pendant six mois, sans doute pour apprendre l'art de noter les chansons qu'il composait. Devenu duc de Bourgogne, il se montra généreux envers Busnois, célèbre compositeur et chantre de sa chapelle; s'en faisant accompagner dans ses voyages (3), et lui faisant des dons *en considération* (dit un document contemporain) *de plusieurs agréables services qu'il lui a faiz, et pour aucunes causes dont il ne veult autre déclaration ici estre faicte* (4). Ces services agréables étaient vraisemblablement de même espèce que ceux de Morton. La chapelle de Charles était composée de vingt-quatre chantres chapelains, clercs et demi-chapelains, non compris les enfants de chœur, l'organiste, et les joueurs de luth, de viole, de hautbois, de sa musique de chambre. Il se faisait chanter tous les jours la messe solennelle en musique. Le besoin qu'il éprouvait d'entendre de la musique était si vif, qu'il fit venir toute sa chapelle dans son camp près de *Neus* ou *Neuss*, ville forte de l'évêché de Cologne, dont le siége l'arrêta pendant dix mois.

CHARLIER (Égide), en latin *Carlerius*, musicien belge et docteur en théologie, né à Cambrai au commencement du quinzième siècle, fut nommé doyen de l'église de cette ville en 1431, et assista au Concile de Bâle en 1433. Envoyé à Prague par ce concile, pour essayer la conversion des hussites, il disputa pendant quatre jours avec Nicolas Tabory, chez des schismatiques. De retour à Cambrai, il y vécut jusqu'en 1458, et ne s'en éloigna que pour accepter une place de chantre au chœur de l'église Notre-Dame d'Anvers. Un an après il y obtint une prébende; mais bientôt il fut appelé à Paris pour y enseigner la théologie au collége de Navarre. Il mourut dans cette position le 23 novembre 1473. Au nombre des productions de Charlier, on trouve parmi les manuscrits de la bibliothèque impériale de Paris (n° 7212 A, in-fol.) un ouvrage intitulé *Tractatus de laude et utilitate musicæ*. C'est un livre de peu de valeur. Il est dédié au pape Clément V. On en trouve une copie manuscrite dans la bibliothèque de l'université de Gand.

CHARLIER (Pierre-Jacques-Hippolyte), prêtre du diocèse de Paris, naquit dans cette ville, en 1757, et fit ses études avec distinction. L'archevêque de Paris, M. de Beaumont, ayant remarqué ses qualités, le prit sous sa protection et le fit entrer au séminaire de Saint-Magloire, pour y étudier les sciences ecclésiastiques. En 1783 il fut ordonné prêtre, et M. de Juigné, archevêque de Paris, le fit son secrétaire et son bibliothécaire. Il coopéra à l'édition du bréviaire imprimé par ordre de ce prélat, en refondit les rubriques, et mit à la tête une *Théorie de plain-chant*, qui, depuis lors, a été réimprimée séparément avec des corrections; Paris, 1787, in-12. La vie de Charlier s'écoula dans des travaux paisibles de son état, qui ne sont point du ressort de ce Dictionnaire. Dans le désir d'être utile, il avait consenti à aider, sans rétribution, le curé de Saint-Denis dans l'exercice de ses fonctions. Il mourut dans ce lieu, le 25 juin 1807, après quatorze jours de maladie.

CHARMILLON (Jean), célèbre ménétrier, né en Champagne vers le milieu du treizième siècle, fut élu roi des ménestrels de la ville de Troyes en 1295, sous le règne de Philippe le Bel : c'est la plus ancienne nomination de ce genre qu'on ait trouvée jusqu'à ce jour; car Robert, roi des ménestrels de la cour de Louis X,

(1) Mémoires de messire Olivier de la Marche (Lyon, Guillaume Roville, 1562), Introduction, f° 47.

(2) Loc. cit.

(3) Registre n° 160, aux archives du département du Nord, à Lille.

(4) Registre n° 1925, fol. iij^xx LXXXIX v°, aux archives du royaume de Belgique, à Bruxelles.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

n'est nommé que dans une ordonnance de l'hôtel des rois de France, datée de 1315 (*voy.* la *Revue musicale*, 6e année, p. 194), et ce Robert est le premier qui fut revêtu de cette dignité à la cour. Le silence des monuments historiques connus jusqu'à cette époque sur ce sujet a fait considérer Jean Charmillon comme le premier roi des ménestrels qu'il y ait eu en France; cependant il y a lieu de croire que cette charge avait été créée antérieurement à la cour, et qu'on y trouvait, avant Philippe le Bel, un roi des ménestrels aussi bien qu'un *roi des hérauts d'armes*, et un *roi des ribauds*. Pour éclaircir ce fait, il faudrait découvrir, dans les manuscrits des bibliothèques ou des archives des comptes de dépenses de la maison des rois de France, des nominations antérieures à 1285; aucun monument de ce genre n'est venu à ma connaissance.

CHARPENTIER (Marc-Antoine), compositeur, naquit à Paris, en 1634. Dès sa jeunesse il avait appris les premiers principes de la peinture et de la musique. A l'âge de quinze ans, il se rendit à Rome, pour y étudier avec soin le premier de ces arts; mais, à son arrivée en Italie, ayant entendu un motet de Carissimi, ce morceau excita en lui une sensation assez vive pour lui faire abandonner la peinture et se livrer exclusivement à la musique. Arrivé à Rome, il entra dans l'école de Carissimi, et travailla pendant quelques années sous ce maître célèbre. Revenu en France, il obtint de Louis XIV la place de maître de chapelle du Dauphin, mais la jalousie de Lulli lui fit ôter cet emploi. Peu de temps après, Charpentier entra chez mademoiselle de Guise, en qualité de maître de sa musique, et dès ce moment il se livra avec ardeur à la composition, et principalement au théâtre. On remarqua que, par suite du dépit qu'il avait conçu contre Lulli, il affectait de s'éloigner de sa manière dans tous ses ouvrages, ce qui nuisit beaucoup à ses succès. Le duc d'Orléans, qui fut depuis régent du royaume, prit de lui des leçons de composition, et lui accorda l'intendance de sa musique. Les dégoûts qu'il éprouvait au théâtre lui firent abandonner cette carrière, et ses travaux n'eurent plus d'autre but que l'église. Nommé maître de musique de l'église du collége et de la maison professe des Jésuites, à Paris, il fut bientôt appelé à la maîtrise de la Sainte-Chapelle, et il occupa cette place jusqu'à sa mort, qui eut lieu au mois de mars 1702, à l'âge de soixante-huit ans. Bernier fut son successeur dans la place de maître de la Sainte-Chapelle du Palais. (*Voy.* Bernier.) Les ouvrages donnés à la scène par Charpentier sont les suivants : 1° *Circé*. — 2° *La musique du Malade imaginaire*, — 3° *Les plaisirs de Versailles*. — 4° *La Fête de Ruel*. — 5° *Les Arts florissants*. — 6° *Le Sort d'Andromède*. — 7° *Les Fous divertissants*. — 8° *Acteon*. — 9° *Le Jugement de Pan*. — 10° *La Couronne de fleurs*. — 11° *La Sérénade*. — 12° *Le Retour du printemps*. — 13° *Les Amours d'Acis et Galatée*, opéra représenté chez M. de Rians, procureur du roi au Châtelet, au mois de janvier 1678. — 14° Les airs de danse et les divertissements de *la Pierre philosophale*, comédie en cinq actes, jouée le 13 février 1681, et qui n'eut que trois représentations. — 15° *Les Amours de Vénus et Adonis*, tragédie de Visé. A la reprise de cette pièce, qui eut lieu le 3 septembre 1685, on y ajouta des divertissements et des danses dont Charpentier composa la musique. En cet état, cette pièce n'eut que six représentations. — 16° *Médée*, en 1693. — 17° Quelques tragédies spirituelles pour le collége des jésuites. — 18° *Pastorales sur différents sujets*; etc. On a aussi de ce compositeur des *Airs à boire*, à deux, trois et quatre parties, Paris, Ballard; des messes, des motets, etc. Charpentier, très-inférieur à Lulli sous le rapport de l'invention, avait plus d'instruction musicale que lui. Il était vain de ce savoir, et ne reconnaissait pour son égal que Lalouette, maître de musique de la cathédrale. Quand un jeune homme voulait se faire compositeur, il lui disait : « Allez « en Italie, c'est la véritable source; cependant « je ne désespère pas que quelque jour les Ita- « liens ne viennent apprendre chez nous; mais « je ne serai plus. »

CHARPENTIER (Jean), célèbre joueur de musette, débuta en 1720, comme acteur, au théâtre de la foire. On a de ce musicien *les Plaisirs champêtres, pièces pour deux musettes*; Paris, 1733, in 4° oblong.

Un autre *Charpentier* a fait paraître en 1770 un ouvrage intitulé *Instructions pour le cystre ou la guitare allemande*; Paris, in-fol.

CHARPENTIER (Jean-Jacques **BEAUVARLET**). *Voy.* Beauvarlet.

CHARTRAIN (. . .), né à Liége, violoniste à l'Opéra, entra à l'orchestre de ce théâtre, en 1772, et se fit remarquer dans la même année au concert spirituel par son exécution ferme et hardie, en jouant plusieurs concertos de sa composition. Il est mort en 1793. Comme compositeur, il est connu par les ouvrages suivants : 1° Quatuors pour deux violons, alto et basse, œuvres 1er, 4e, 5e et 8e; Paris, Sieber. — 2° Concertos pour le violon, œuvres 2e, 3e et 7e; ibid.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

— 3° Six symphonies à huit parties, œuvre 6e; ibid. — 4° Six duos pour violon et alto, œuvre 9e; ibid. — 5° Six trios pour deux violons et alto, op. 10; Paris, le Duc. La Bibliothèque du Conservatoire de musique, à Paris, possède la partition manuscrite d'un opéra d'*Alcione* de cet auteur, qui n'a jamais été représenté. En 1776 Chartrain a donné à la Comédie italienne un opéra-comique en un acte, intitulé *le Lord supposé :* cet ouvrage n'eut point de succès.

CHASSÉ (Claude-Louis-Dominique de), célèbre acteur de l'Opéra, issu d'une maison noble de Bretagne, naquit à Rennes en 1698. A l'âge de vingt-deux ans il entra dans les gardes du corps ; mais le système de Law et l'incendie de Rennes ayant entièrement ruiné son père, Chassé, que la nature avait doué d'une taille avantageuse, d'une figure agréable et d'une belle voix de basse, se décida à tirer parti des seuls avantages qui lui restaient, et débuta à l'Opéra au mois d'août 1721. Chanteur pitoyable, comme on l'était alors en France, mais acteur excellent, il eut bientôt effacé tous ceux qui l'avaient précédé dans son emploi, et le rôle de *Roland*, qu'il rendit avec une supériorité jusqu'alors inconnue, mit le sceau à sa réputation. Il était si pénétré de ses rôles qu'un jour, ayant fait une chute sur la scène, il cria aux soldats qui le suivaient : *Marchez-moi sur le corps.* En 1738 il abandonna le théâtre et se rendit en Bretagne, dans l'espoir d'y rétablir sa fortune ; mais, le succès n'ayant pas répondu à son attente, il rentra à l'Opéra, au mois de juin 1742, par le rôle d'*Hylas*, dans Issé. Enfin, après avoir parcouru une brillante carrière, il se retira définitivement en 1757. Il est mort à Paris le 27 octobre 1786, âgé de quatre-vingt-huit ans. Chassé a composé un recueil de *Chansons bachiques*, qui a été publié chez Ballard.

CHASSIRON (Pierre-Mathieu-Martin de), conseiller au présidial de la Rochelle, et membre de l'Académie de cette ville, naquit à l'île d'Oléron, en 1704, et mourut à la Rochelle en 1767. On a de lui un petit écrit intitulé *Réflexions sur les tragédies-opéras ;* Paris, 1751, in-12. Il aurait pu se dispenser de réfléchir sur un sujet auquel il n'entendait rien.

CHASTEL (Robert ou Robin du), poëte et musicien français, vers la fin du treizième siècle. On trouve deux chansons notées de sa composition dans un manuscrit de la Bibliothèque impériale, coté n° 66 (fonds de Cangé).

CHASTELAIN (C.), chanoine et maître de chapelle du chapitre de Soignies (Belgique), naquit au commencement du seizième siècle. Deux pièces authentiques trouvées dans les archives de Simancas, en Espagne, par M. Gachard, archiviste général du royaume de Belgique, fournissent sur ce musicien des renseignements qu'on ne possédait pas avant leur découverte. La première est une lettre écrite par le roi Philippe II à la duchesse de Parme, le 7 octobre 1564, par laquelle il dit que, son maître de chapelle étant décédé, il désirait le remplacer par un musicien habile. Ce n'est qu'en Flandre qu'il espère le trouver. On lui a parlé de Chastelain, *chanoine et maître de chapelle de Soignies*, comme étant le meilleur qu'il pût choisir. Il prie la duchesse de faire appeler ce personnage et de lui proposer un office dans lequel il trouvera honneur et profit. La deuxième pièce est la réponse de la duchesse, datée du 30 novembre de la même année. Elle a fait venir le chanoine Chastelain et lui a proposé d'aller servir Sa Majesté en qualité de maître de chapelle ; mais il s'est excusé sur son grand âge et sur le mauvais état de sa santé, qui ne lui permettait pas d'entreprendre un si long voyage. Or, si l'âge de Chastelain était déjà avancé en 1564, il n'a pas dû naître plus tard que dans les premières années du seizième siècle, et peut-être dans les dernières du quinzième. On trouve le motet à 5 voix de Chastelain, *Mane surgens Jacob*, dans le troisième livre de la collection intitulée *Cantionum sacrarum vulgo motetta vocant 5 et 6 vocum, ex optimis, quibusque musicis selectarum lib. I-IX; Lovanii, apud Petrum Phalesium*, in-4° obl. Une autre pièce de ce musicien est insérée dans la seconde partie de la *Tablature pour le luth*, publiée à Louvain par Pierre Phalèse en 1553, sous le titre de *Hortus Musarum*. Enfin la collection qui a pour titre *Theatrum musicum Orlandi de Lassus, aliorumque præstantissimorum musicorum, selectissimas cantiones sacras, quatuor, quinque et plurium vocum*, lib. I et II (sine loco, 1580, in-4° obl.) renferme deux motets de *Chasteleyn* (*Mane surgens Jacob*, livre II, p. 7 et *Veni in Hortum meum*, p. 11) à cinq voix.

CHASTELLUX (François-Jean, marquis de), maréchal de camp, naquit à Paris en 1734. Entré fort jeune au service, il fit toutes les campagnes d'Allemagne contre Frédéric le Grand. En 1780 il passa en Amérique, où il remplit les fonctions de major général dans l'armée de Rochambeau, et donna des preuves multipliées de courage et d'activité. Il fut l'ami de Wash-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ington. Revenu en France, il obtint le gouvernement de Longwi et la place d'inspecteur d'infanterie; il mourut le 28 octobre 1788. Chastellux donnait à la culture des lettres tous les moments que lui laissaient ses devoirs; il fut admis à l'Académie française en 1775. Parmi ses ouvrages on remarque les suivants, qui sont relatifs à la musique : 1° *Essai sur l'union de la poésie et de la musique;* la Haye (Paris), 1765, in-12. Hiller a donné un extrait de ce petit ouvrage dans ses *Notices et remarques sur la musique* (*Wœchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musick betreffen*), année 1767, p. 379. — 2° *Observations sur un ouvrage intitulé : Traité du mélodrame*, dans le Mercure d'octobre 1771. On a attribué faussement ces observations à l'abbé Morelet. — 3° *Essai sur l'opéra*, traduit de l'italien d'Algarotti, suivi d'*Iphigénie en Aulide*, par le traducteur; Paris, 1773, in-8°. Chastellux écrivit le premier de ces ouvrages au retour d'un voyage en Italie; il y montre beaucoup de penchant pour la musique italienne et de dégoût pour la française. Il faut avouer qu'à l'époque où il écrivait il n'avait pas tort, bien qu'on l'ait accusé de partialité.

CHATEAUMINOIS (Alphonse), né en Provence, fut d'abord première flûte et tambourin des Variétés amusantes; en 1807 il entra au Vaudeville comme galoubet. Il jouait fort bien de cet instrument, et se faisait souvent entendre dans les entr'actes. Il est mort à Paris en 1819. On a de lui une *Méthode de galoubet* (Paris, Jouve).

CHATEAUNEUF (l'abbé de), né à Chambéri, passa la plus grande partie de sa vie à Paris, où il mourut en 1709. Il fut parrain de Voltaire, et l'on dit qu'il fut l'un des derniers amants de Ninon. Il cultivait la musique et a écrit un *Dialogue sur la musique des anciens*, que Morabin publia après sa mort; Paris, 1725, in-12. On en trouve des exemplaires avec un frontispice portant la date de 1734. Ce petit ouvrage a été inséré dans la *Bibliothèque française*, année 1725, p. 179-277; il donna lieu à des *Observations sur la musique, la flûte et la lyre des anciens*, Bibl. franç., t. V, p. 107-125. Au reste, le livre de l'abbé de Châteauneuf est superficiel et sans utilité; il fut vivement critiqué par Burette : c'était lui faire trop d'honneur. L'abbé de Châteauneuf a composé ce dialogue à l'occasion du *Pantalon*, instrument que son inventeur Hebenstreit avait fait entendre chez Ninon.

CHATTERTON (Jean-Baptiste), harpiste anglais, né à Norwich, en 1810, a reçu des leçons de Labarre et de Parish-Alvars pour son instrument. Fixé à Londres dès l'âge de dix-huit ans, il s'y est livré à l'enseignement de la harpe et a publié un grand nombre de petits morceaux pour cet instrument. Une de ses meilleures productions a pour titre *Hommage à Bellini, Fantaisie caractérisque sur des thèmes de Norma et de la Sonnanbula, pour la harpe.* Chatterton a fait beaucoup d'arrangements sur des thèmes de Meyerbeer et de Verdi.

CHAUDESAIGUES (Charles-Barthélemy), chanteur de chansonnettes, est né à Paris le 14 avril 1799. Après avoir été quelques temps enfant de chœur à l'église Saint-Méry, il fut admis comme élève au Conservatoire en 1812, et y suivit des cours de solfége et de piano. Musicien par vocation, il aurait désiré se vouer à l'art tout entier; mais sa famille exigea qu'il apprît l'état d'horloger, qu'il pratiqua jusqu'en 1831. Ce fut alors que, un des premiers, il introduisit dans les soirées musicales le genre de la chansonnette comique, dans lequel il s'est fait une certaine réputation d'originalité. Parmi celles qui lui ont valu des succès de salon, on remarque : *La Noce de Madame Gibou, — Le Journal chez la portière, — La Tabatière, — La Lettre de Dumanet, — A bas les femmes*, de Plantade; — *La Leçon de valse du petit François, — La Femme à Jean-Beauvais*, d'Amédée de Beauplan, et une foule d'autres. — Chaudesaigues est mort à Paris le 15 janvier 1858.

CHAULIEU (Charles), professeur de piano, est né à Paris le 21 juin 1788. Admis au Conservatoire le 21 décembre 1797, il y devint élève d'Adam et de Catel, et obtint au concours les premiers prix d'harmonie et de piano en 1805 et 1806. Depuis sa sortie des classes du Conservatoire, il ne s'est plus fait remarquer comme exécutant, mais il a publié un grand nombre de pièces pour le piano, la plupart arrangées sur des airs d'opéras. Ses principaux ouvrages sont : 1° Deux sonates pour le piano, op. 1; Paris, Sieber. — 2° Trois sonates détachées pour le même instrument, œuvres 11, 13 et 17; Paris, Lemoine. — 3° Une grande sonate pour piano, flûte ou violon, op. 15; ibid. — 4° Nocturne concertant pour les mêmes instruments, op. 5; ibid. Il a publié aussi beaucoup de divertissements, de caprices, de rondeaux et d'exercices pour piano seul, chez Lemoine et chez Sieber. A l'égard des variations et des fantaisies qu'il a arrangées sur des thèmes d'opéra, le nombre en est trop considérable pour que les titres en puissent être rap-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

portés ici. Chaulieu a aussi arrangé plusieurs recueils de contredanses pour le piano, et a écrit pour des pensionnats des cantates la musique des chœurs d'*Esther*, et plusieurs ouvrages pour l'éducation primaire des pianistes, entre autres un recueil d'exercices et d'études qu'il a nommé *l'Indispensable*. Cet artiste a pris part à la rédaction d'un journal relatif à la musique, qui a été publié à Paris en 1834 et 1835, sous ce titre : *Le Pianiste;* ses articles sont remarquables par l'ingénuité des observations et par la naïveté du style. Après avoir eu la réputation d'un bon maître de piano, Chaulieu perdit peu à peu ses élèves, à cause des progrès que le mécanisme d'exécution de cet instrument avait faits depuis quelques années. Il s'est rendu à Londres vers 1840, et s'y est livré à l'enseignement. Il est mort dans cette ville en 1849.

CHAUMONT (le chevalier DE), d'une ancienne famille, et petit-fils d'un marin que Louis XVI avait employé pour établir des relations entre la France et le royaume de Siam. On lui doit un livre qui a pour titre : *Véritable Construction d'un théâtre de l'Opéra, à l'usage de la France;* Paris, 1766, in-12. Dans la même année il a fait paraître un autre petit ouvrage intitulé *Vues sur la construction intérieure d'un théâtre d'opéra, suivant les principes des Italiens;* Paris, in-12.

CHAUSSE (MICHEL-ANGE DE LA), en latin *Causeus*, naquit à Paris vers la fin du dix-septième siècle, et se fixa à Rome afin de pouvoir se livrer avec plus de fruit à l'étude de l'antiquité. On a de lui : *Romanum museum, sive Thesaurus eruditæ antiquitatis, in quo gemmæ, idola, insignia sacerdotalia, etc., CLXX tabulis æneis incisa referuntur ac diluciduntur;* Rome, 1660, in-fol.; deuxième édition, Rome, 1707, in-fol.; et dernière, 1747, 2 vol. in-fol. On y trouve des renseignements sur les instruments de musique des anciens, et particulièrement une petite dissertation *de Sistro*, que Grævius a insérée dans son *Thesaur. antiquit. Roman.*, t. V.

CHAUVEREICHE (. . .), musicien de la Sainte-Chapelle du roi, à Dijon, a pris part à la composition de l'*Union d'Hébé avec Minerve*, pastorale en trois actes, qui a été représentée par les écoliers du collége de Dijon, le 20 août 1754. Les airs des divertissements de cette pastorale ont été composés par Jollivet, et mis en partition avec orchestre par Chauvereiche.

CHAUVET (FRANÇOIS), aveugle, devint organiste de Saint-Lazare, vers 1783, et fut ensuite attaché au duc d'Angoulême, en qualité de claveciniste. Il a fait paraître en 1798 : 1° Premier recueil de romances et de chansons, avec acc. de piano ou harpe. — 2° *Le Fandango*, varié pour la guitare. On lui doit aussi un ouvrage élémentaire intitulé *Principes de musique pour le piano;* Paris, 1791. Il eut un frère, surnommé *Le Jeune*, qui a publié en 1803 *Trois Airs connus, variés pour le piano*, œuvre 1er.

CHAUVON (. . .), musicien ordinaire de la musique du roi, vers 1740, a publié : 1° Deux divertissements, savoir : *Les Charmes de l'harmonie*, et *les Agréments champêtres*. — 2° *Le Philosophe amoureux*, cantate. — 3° Deux livres de pièces à chanter, intitulés *les Mille et un airs*. — 4° Un livre de sonates à flûte seule, sous le titre *les Tibiades*.

CHAVÈS (J.), né à Montpellier vers 1770, montra dès son enfance d'heureuses dispositions pour la musique, et ses parents, qui le destinaient au commerce, lui permirent d'étudier le piano et le violon. A l'âge de quinze ans, il composa la musique d'un grand opéra intitulé *Énée et Lavinie*. Ses talents lui ayant procuré l'entrée des meilleures maisons, il inspira de l'amour à une riche héritière, que ses parents furent obligés de lui donner pour épouse. Il voulut alors briller à Paris; mais, arrivé dans cette ville, il y perdit toute sa fortune au jeu, et se vit contraint de vendre le bien de sa femme. Il en exposa le produit à de nouveaux hasards, ne fut pas plus heureux que la première fois, et n'eut plus d'autre ressource que de se faire prote de l'imprimerie musicale d'Olivier et Godefroy. Pendant qu'il remplissait ces fonctions, il publia un livre élémentaire sous le titre de *Rudiment de musique par demandes et réponses;* Paris, Olivier et Godefroy, in-4° (sans date), deux œuvres de sonates pour le piano, et quelques romances. Ces productions ayant procuré quelque argent à Chavès, il tenta de nouveau la fortune, perdit tout ce qu'il possédait, et, poussé par son désespoir, se jeta dans la Seine en 1808.

CHAYNÉE (JEAN), musicien français ou belge des provinces wallones, vécut dans la deuxième moitié du seizième siècle, et fut attaché au service de l'empereur Ferdinand Ier et de son successeur Maximilien II, en qualité de chantre de la chapelle impériale. Pierre Joanneli de Bergame a inséré dix motets de sa composition dans son *Thesaurus musicus* (*voy.* JOANNELLI), à savoir : 1° *Derelinquat impius*, à 4. — 2° *Peccavi*, à 5. — 3° *Adesto sancta Trinitas*, à 5, dans le premier livre. — 4° *Ne reminiscaris, Domine*, à 5. — 5° *Inclina, Domine*, à 5, dans le deuxième livre. — 6° *Valde honorandus est*,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

à 5. — 7° *Internatos mulierum*, à 5. — 8° *Cecilia in corde suo*, à 4 dans le troisième. — 9° *Dilexisti justitiam*, à 4, dans le quatrième. — 10° *Quis dabit oculis nostris*, à 6, motet pour les funérailles de l'empereur Ferdinand Ier, mort en 1564. Chaynée se distingue par un caractère rhythmique, fort remarquable pour son temps, dans la plupart de ses pièces.

CHECCA (LA), surnommée *della Laguna*, cantatrice née dans une des îles près de Venise, vers 1600, est connue par les succès d'enthousiasme qu'elle obtint à Rome en 1626, et par sa rivalité avec la célèbre cantatrice Marguerite Costa (*voy.* COSTA). J. Victor Rossi (en latin *Nicius Erythræus*), son contemporain, en parle avec admiration dans son recueil biographique intitulé *Pinacotheca imaginum illustrium virorum* (part. III). La Checca avait de mauvais jours où elle était au-dessous d'elle-même; mais, lorsqu'elle se sentait en verve, sa vive expression et ses inspirations originales étaient irrésistibles. On manque de renseignements sur la suite de sa carrière théâtrale.

CHECCHI (RENIER), maître de chapelle, né à Pise, en 1749, reçut les premières notions de la musique de *Gio-Gualberto Brunetti*, et acheva ses études sous Orazio Mei, maître de chapelle de la cathédrale de Livourne. Il s'est fixé depuis lors dans cette dernière ville. Lorsque Napoléon créa la *société italienne des sciences, lettres et arts*, Checchi fut nommé membre ordinaire de la section musicale. Il a composé beaucoup de musique d'église, et plusieurs opéras, parmi lesquels on remarque *l'Eroe cinese*. On connaît aussi de lui une collection de *Partimenti*, pour l'enseignement de l'harmonie. Checchi vivait encore à Livourne en 1812.

CHEESE (G.-J.), organiste à Londres et professeur de piano, dans les premières années du dix-neuvième siècle, est auteur d'une méthode de doigter pour le piano et l'orgue, intitulée *Pratical rules for playing and teaching the piano forte and organ.*, op. 3; Londres, (s. d.), in-fol.

CHEFDEVILLE (ESPRIT-PHILIPPE) ou **CHÉDEVILLE**, l'aîné, fut le plus habile joueur de musette qu'il y ait eu en France; son frère (Nicolas) put seul lui être comparé. L'aîné entra à l'Opéra, en 1725, pour y jouer de son instrument; admis à la pension en 1749, il en jouit jusqu'en 1732, époque où il mourut à Paris. On a de lui : 1° *Symphonies* (duos) *pour deux musettes*, livres 1er et 2e; Paris, in-fol. oblong. — 2° *Concerts champêtres pour deux musettes et basse*, op. 3; ibid. — 3° *Recueil de vaudevilles, menuets et contredanses pour deux musettes*; ibid.

Les compositions de Nicolas Chédeville sont : 1° *Les Amusements champêtres, suites pour deux musettes*, op. 1, 2 et 3; Paris, in-fol. obl. — 2° *Les Danses amusantes*, op. 4; ibid. — 3° *Les Soirées amusantes, sonates*, op. 5; ibid. — 4° *Les Pantomimes italiennes, pour Musettes et vielles.* — 5° *Les Amusements de Bellone, ou les Plaisirs de Mars*, op. 6. — 6° *Les Galanteries amusantes* (duos), op. 8. — 7° *Sonate pour la flûte*, op. 7. — 8° *Les Défis, ou l'Étude amusante*, op 9. — 9° *Les Idées françaises, ou les Délices de Chambray*, op. 10. — 10° *L'œuvre quatrième d'Abacu, arrangé pour les musettes et vielles.* — 11° *Les Printemps de Vivaldi, arrangés en concertos pour les musettes.* On a aussi imprimé une *Méthode de galoubet*, sous le nom de Chédeville; Paris, Decombe.

CHEIN (LOUIS), né à Beaune, vers le milieu du dix-septième siècle, fut enfant de chœur de la Sainte-Chapelle du palais, et dans la suite en devint chapelain. Il passa enfin à Quimper-Corentin, en qualité de maître de musique de la cathédrale. On connaît de sa composition : 1° *Missa quatuor vocum ad imit. moduli* Pulchra ut luna; Paris, Chr. Ballard, 1689, in-fol. — 2° *Missa pro defunctis quatuor vocum*; Paris, Ballard, 1690. — 3° *Missa quinque vocum ad imitationem moduli* Floribus omnia cedant; Paris, Ballard, 1691, in-fol. — 4° *Missa quatuor vocum ad imit. mod.* Electa ut sol; Paris, 1691.

CHEINET (. . .), membre de l'Académie des sciences et des arts de Lyon, vers le milieu du dix-huitième siècle, a laissé en manuscrit une *Dissertation sur l'harmonie*, qui a pour objet de faire l'éloge du système de Rameau et de son traité de cette science. Cette dissertation se trouve parmi les manuscrits de la bibliothèque de Lyon, sous le n° 965, in-fol.

CHELARD (HIPPOLYTE-ANDRÉ-JEAN-BAPTISTE), fils d'un clarinettiste de l'Opéra, est né à Paris, le 1er février 1789. Sa première éducation fut faite dans le pensionnat de Hix, alors très-renommé. Les premières leçons de solfége lui furent données en 1800 par l'auteur de cette Biographie, alors âgé de seize ans, et professeur adjoint de solfége et de piano dans cette maison. Admis, comme élève, dans une classe de violon, au Conservatoire, en 1803, Chelard y prit ensuite des leçons d'harmonie de Dourlen, et de composition de Gossec. En 1811, il obtint au concours de l'Institut le premier grand prix de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

composition musicale. Devenu par là pensionnaire du gouvernement, il alla, suivant les règlements alors en vigueur, passer trois années à Rome, et il profita de son séjour en cette ville pour étudier sous la direction de l'abbé Baini les compositions de Palestrina ; il reçut aussi des conseils de Zingarelli pour la musique d'Église, dans le style accompagné. De Rome, M. Chelard se rendit à Naples, où Paisiello l'accueillit avec bienveillance, et lui facilita l'entrée du théâtre pour y faire représenter un opéra bouffe de sa composition intitulé *la Casa da vendere*. Cet ouvrage fut joué en 1815, et obtint, dit-on, quelque succès. Il fut moins heureux à Paris, lorsque M. Chelard le fit jouer au théâtre Favart, quoiqu'il fût bien chanté par mademoiselle Cinti (plus tard madame Damoreau), Garcia et Porto. De retour à Paris vers la fin de 1816, M. Chelard était entré à l'orchestre de l'Opéra comme violoniste. Il donnait aussi des leçons de violon, de solfége et d'harmonie ; mais, entraîné par son penchant pour la composition, il n'était point heureux, et c'était avec impatience qu'il subissait l'ennui de ses travaux journaliers. Après une longue attente, il parvint enfin au but de ses désirs ; car il fit représenter à l'Opéra une tragédie lyrique, dont le sujet était *Macbeth*. Cet ouvrage fut joué pour la première fois le 29 juin 1827. Empreint du génie de Shakspeare, *Macbeth* est une belle conception ; mais, réduite aux mesquines proportions que lui avait données Rouget de Lisle, c'était une pièce médiocre. Elle avait d'ailleurs le défaut d'être ennuyeuse ; le compositeur ne put triompher de toutes les difficultés que le poëte lui avait préparées. Il y avait de belles choses toutefois dans son ouvrage, et l'on se souvient encore d'un trio de sorcières, vigoureusement conçu, qui se trouvait au premier acte. Quelques chœurs de cet ouvrage ont été aussi remarqués comme des morceaux d'une large et belle facture ; mais, en somme, la pièce n'a pu se soutenir. Peu de bienveillance de la part de l'administration, et les intrigues de quelques personnes intéressées ont peut-être hâté son exclusion de la scène ; mais il est certain qu'elle en aurait été bannie bientôt par le peu d'intérêt que le public portait à l'ouvrage.

Blessé d'une indifférence qu'il considérait comme une injustice, M. Chelard chercha en Allemagne les applaudissements qu'on lui refusait en France. Ayant été recommandé au baron de Poissl, intendant du théâtre de la cour à Munich, il lui envoya sa partition, et, bientôt après, lui-même se rendit dans la capitale de la Bavière. Il avait refait des scènes entières de son opéra de *Macbeth*, et dans ce travail il avait profité des critiques dont il avait été blessé. Au mois de juin 1828, c'est-à-dire un an après que l'ouvrage eut été représenté à Paris, M. Chelard eut la satisfaction de l'entendre exécuter en allemand, avec un effet tout nouveau pour lui, par la célèbre cantatrice mademoiselle Schechner, madame Sigl-Vespermann et Pellegrini. L'enthousiasme du public fut porté à son comble. Depuis lors on a représenté *Macbeth* en plusieurs autres villes de l'Allemagne, mais le succès n'a pas été aussi décidé. Les conséquences du triomphe du compositeur français furent sa nomination de maître de chapelle du roi de Bavière, et un empressement flatteur à l'accueillir dans les cours qu'il visita. En 1829 il revint à Paris, et se prépara à y donner un opéra-comique, qui fut joué au mois de janvier de l'année suivante, sous le titre de *la Table et le Logement*. L'attente de tous les amis de M. Chelard fut trompée, car ils ne trouvèrent dans cette production qu'une musique faible, sans charme, et plutôt écrite d'une manière systématique que née de l'inspiration. L'ouvrage ne réussit pas et n'eût que deux ou trois représentations. Quelques mois après, la révolution qui devait changer le sort de la France et de l'Europe éclata. Elle surprit M. Chelard au moment où il venait de fonder un établissement pour le commerce de musique : cet établissement fut, par cet événement, ruiné dès son origine, et son propriétaire, qui n'avait à Paris qu'une existence précaire, fut contraint de retourner en Allemagne. Son départ empêcha la représentation d'un opéra en trois actes, intitulé *Minuit*, qu'il avait écrit pour le théâtre *Ventadour*.

De retour à Munich, vers la fin de 1830, M. Chelard y fit traduire cet ouvrage en allemand, et le fit jouer au théâtre de la cour au mois de juin 1831. Plusieurs morceaux de cette nouvelle production furent accueillis avec beaucoup d'applaudissements, mais, en général, le succès de *Minuit* fut inférieur à celui de *Macbeth*. Vers la même époque, le compositeur fit venir à Munich sa famille, qui était restée à Paris. Au mois de février 1832, il donna, sous le titre de *l'Étudiant*, son opérette joué précédemment à Paris sous celui de *la Table et le Logement*. Il avait entièrement refondu cette partition, et n'avait conservé de l'ouvrage primitif qu'un petit nombre de morceaux : le succès fut complet. Dans le même temps, M. Chelard fit exécuter à la cathédrale de Munich une messe solennelle qu'il avait fait entendre précédemment à Paris, dans l'é-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

glise de Saint-Roch. Cette messe fut ensuite donnée au concert spirituel, et fut suivie de plusieurs chœurs et cantates dont il a été fait mention dans la *Gazette musicale de Leipsick*. Dans les années 1832 et 1833, M. Chelard fut engagé comme directeur de musique de l'Opéra allemand de Londres, aux théâtres du roi, de Drury-Lane et de Covent-Garden. Il fit représenter au premier de ces théâtres son opéra de *Macbeth*; le rôle de lady Macbeth fut joué par madame Schroeder-Devrient. L'année suivante il donna à Drury-Lane son *Étudiant*, traduit en anglais et chanté par madame Malibran. La faillite des entrepreneurs de ces spectacles obligea M. Chelard de retourner à Munich sans avoir obtenu les avantages qu'il s'était promis. Il paraît qu'à la suite de son retour, la bienveillance qui avait accueilli d'abord cet artiste en Allemagne ne s'est pas soutenue, car il a, dit-on, rencontré de grands obstacles avant d'obtenir que son nouvel opéra, *le Combat d'Hermann* (die Herrmannsschlacht), fût joué au théâtre de la cour. Cet ouvrage n'a pu être représenté qu'à la fin de l'année 1835; mais l'éclat de son succès a dû consoler le compositeur de ses tribulations. On s'accorde à considérer cette production de M. Chelard, comme ce qu'il a fait de meilleur.

En 1836, il fut appelé à Weimar en qualité de maître de chapelle du Grand-Duc. Il y fit représenter en 1842 un petit opéra allemand intitulé *die Seekadetten* (les Aspirants de marine) et dans la même année il écrivit la musique du drame *Scheibentoni*. La position de M. Chelard à Weimar était, sinon brillante, au moins honorable et assurée; mais la nomination de Liszt, comme premier maître de chapelle du Grand-Duc, en 1843, vint y porter atteinte. Cet artiste célèbre s'étant fixé à cette cour après les événements révolutionnaires qui agitèrent l'Europe en 1848, et y ayant donné une impulsion très-active à la musique, Chelard eut à regretter de s'être peut-être complu dans un repos trop absolu. Liszt prit la direction de la musique du théâtre, et la place du second maître devint une sinécure. Mis enfin à la pension, il retourna à Paris en 1852, et il y donna en 1854 un grand concert dans lequel il fit entendre de nouvelles compositions vocales et instrumentales. Au moment où cette notice est remaniée (1860), il vit paisiblement à Weimar, s'occupant de la musique avec amour dans un petit cercle d'amis, mais paraissant avoir renoncé à occuper le public de ses productions.

On a publié de M. Chelard, indépendamment de ses ouvrages dramatiques : 1° Solféges à quatre voix, suivis d'un cantique à voix seule, avec accompagnement de piano; Paris, H. Lemoine. — 2° *Chant grec*, exécuté en 1826, au Vaux-Hall, *dans le concert donné au bénéfice des Grecs*.

CHELL (William) et non **Chelle** (comme écrivent Forkel et Lichtenthal), chapelain séculier, prébendier et chantre à l'église cathédrale d'Hereford, fut fait bachelier en musique à l'université d'Oxford, en 1524. Tanner (*in Biogr. Britan.*) dit qu'il est auteur de deux écrits, dont l'un est intitulé *Musicæ practicæ Compendium*, et l'autre, *de Proportionibus musicis*; mais il ne fait pas connaître s'ils ont été imprimés, ou s'ils sont restés inédits.

CHELLERI (Fortuné) naquit à Parme (1), en 1668, d'un père allemand nommé *Keller*, qu'il perdit à l'âge de douze ans : il n'en avait que quinze lorsque sa mère mourut. Son oncle maternel, François-Marie Bassani, maître de chapelle de la cathédrale de Plaisance, le prit alors dans sa maison pour veiller, comme tuteur, à son éducation, se proposant de lui faire étudier la jurisprudence. Mais les heureuses dispositions de Chelleri pour la musique ne tardèrent point à se manifester, et Bassani, témoin de ses efforts et de ses progrès, renonça à son premier dessein, et lui donna des leçons de chant et de clavecin. Après trois années d'études sérieuses, il fut en état de remplir une place d'organiste. Pour ne pas rester un musicien ordinaire, le jeune Chelleri commença alors à étudier le contrepoint sous la direction de son oncle, et y fit de grands progrès. La mort de Bassani le laissa livré à ses propres forces; mais, au lieu de se décourager, il redoubla d'efforts pour se perfectionner dans son art. Son premier essai dans la musique dramatique fut l'opéra de *la Griselda*, qu'il fit représenter à Plaisance en 1707. L'année suivante, il fut appelé à Crémone pour y écrire l'opéra de la saison; après s'être acquitté de cette tâche, il s'embarqua à Gênes, le 7 janvier 1709, pour aller en Espagne, et il visita les principales villes de ce royaume pendant le reste de l'année. Après son retour en Italie, en 1710, il y déploya tant d'activité qu'au bout de douze ans il n'y avait presque pas de ville considérable qu'il n'eût enrichie de quelques-unes de ses compositions. Il termina sa carrière théâtrale par l'o-

(1) Suivant le livret de son opera *Alessandro fra le Amazzoni* (*in Venezia, per Marino Rossetti*, 1715, in-12), Chelleri serait né a Milan; mais les partitions de ses ouvrages que j'ai vues à Paris, à Milan et à Vienne, portent aux titres, après son nom : *Parmigiano*.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

péra de *Zenobia e Radamisto*, qui fut représenté au théâtre Sant-Angelo de Venise. L'évêque de Würtzbourg lui offrit alors la place de maître de chapelle : Chelleri accepta et se rendit en Allemagne. En 1725 il entra au service du landgrave de Hesse-Cassel, qui lui conféra les titres de maître de chapelle et de directeur de sa musique. L'année suivante, il partit pour l'Angleterre et demeura dix mois à Londres, où il publia un livre de cantates. Le successeur du landgrave Charles de Hesse-Cassel, qui était en même temps roi de Suède, le confirma dans son emploi de maître de chapelle, et le fit venir à Stockholm en 1731; mais, le climat ne convenant point à sa santé, il demanda la permission de retourner à Cassel, et l'obtint en 1734, avec le titre de conseiller de cour. Il est mort dans cette ville, en 1757, à l'âge de près de quatre-vingts ans. Ses ouvrages les plus connus sont : 1° *La Griselda*, à Plaisance, en 1707. — 2° *Il gran Alessandro*, Crémone, 1708. — 3° *La Zenobia in Palmira;* Milan, 1711. — 4° *L'Atalanta ;* Ferrare, 1713. — 5° *L'Alessandro fra gli Amazoni ;* Venise, 1715. — 6° *La Caccia in Etolia*, 1715. — 7° *Penelope ;* Venise, 1716. — 8° *L'Amalassunte, regina de Goti ;* Venise, 1718. — 9° *Alessandro Severo ;* Brescia, 1718. — 10° *L'Arsacide ;* Venise, 1719. — 11° *La Pace per amore ;* Venise, 1719. — 12° *Il Temistocle ;* Padoue, 1720. — 13° *Tamerlano ;* Trévise, 1720. — 14° *L'Innocenza diffesa;* Venise, 1721. — 15° *Zenobia e Radamisto ;* Venise, 1722. — 16° *Amor della patria*, 1722. — 17° Un livre de cantates et airs, publié à Londres, en 1726. — 18° Un livre de sonates et de fugues pour l'orgue et le clavecin; Cassel, 1729. Il a composé en Allemagne des psaumes, des messes, des sérénades, des oratorios, des trios, des ouvertures et des symphonies.

CHEMIN (Etienne du), avocat au parlement, vers le milieu du dix-septième siècle, a publié : *Odes d'Horace mises en musique à quatre parties ;* Paris, 1661.

CHEMIN (Nicolas du). *Voy.* **DUCHEMIN.**

CHEMNITZ (Jean-Louis), médecin à Iever, dans le duché d'Oldenbourg, au commencement du dix-neuvième siècle, est auteur d'un mémoire intitulé *Dissertatio inauguralis de musices vi ;* Gœttingue, 1809, in-8°.

CHENARD (Simon), acteur et chanteur de l'Opéra-Comique, naquit à Auxerre le 20 mars 1658. Fils d'un menuisier, il était destiné à la même profession; mais, après avoir été enfant de chœur à la cathédrale et avoir fait d'assez bonnes études de musique, il s'engagea dans une troupe de comédiens de province. Un ordre de la cour le fit aller à Paris, en 1782, pour débuter à l'Opéra; mais, ayant eu peu de succès à ce théâtre, il entra à la Comédie-Italienne (Opéra-Comique) où il se fit remarquer en 1783 dans le rôle de *Jacques* des *Trois Fermiers. La Fausse Magie*, de Grétry, *la Colonie*, et surtout le rôle d'*Alexis*, dans le *Déserteur*, consolidèrent ensuite sa réputation. Après la réunion de la Comédie italienne avec le *Théâtre Feydeau* sous le titre d'*Opéra-Comique*, Chenard fut un des sociétaires directeurs. Une belle voix de basse, un grand aplomb de musicien et un talent naturel de comédien le firent considérer longtemps comme un des meilleurs acteurs de ce spectacle. Il jouait bien du violoncelle : pour mettre ce talent en évidence, Berton écrivit pour lui l'opéra-comique intitulé *le Concert interrompu*. Retiré du théâtre avec la pension, Chenard mourut à Paris en 1831.

CHENEVILLET (Pierre), maître de musique et chanoine de Saint-Victor, à Clermont, vivait dans la seconde moitié du dix-septième siècle. On a de lui : 1° *Missa quatuor vocum ad imitationem moduli* Vota mea Domino; Paris, Ballard, 1652. — 2° *Missa quatuor vocum ad imitationem moduli* Deus ultionis Dominus; Paris, Ballard, 1653. — 3° *Missa quatuor vocum ad imit. mod.* Indica mihi; ibid., 1672.

CHENIÉ (Marie-Pierre), né à Paris le 8 juin 1773, fut élève de l'abbé d'Haudimont. A l'âge de seize ans, il fit exécuter une messe de sa composition à l'église Saint-Jacques de la Boucherie. En 1795 il est entré à l'orchestre de l'Opéra, comme contre-bassiste, et a pris sa retraite en 1820. Il a fait ensuite partie de l'orchestre du Théâtre-Italien, et fut attaché à la chapelle du roi. Pendant plusieurs années il a rempli les fonctions d'organiste de la Salpétrière. On connaît de lui des messes, des motets, trois *Te Deum*, un *Regina Cœli*, un *O salutaris*, un *Domine salvum*, etc., des romances et quelques pièces fugitives. Nommé professeur de contre-basse au Conservatoire, il y a formé quelques bons élèves, parmi lesquels on remarque MM. Durier et Guillon. Chenié est mort à Paris le 6 mai 1832.

CHÉNIER (Marie-Joseph), poëte, né à Constantinople en 1764, fut amené fort jeune en France, et fit ses études à Paris. Il fut membre de toutes les assemblées législatives depuis 1792 jusqu'en 1802, puis inspecteur général de l'ins-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

truction publique, et enfin membre de l'Académie française (2e classe de l'Institut). Il mourut à Paris le 1er janvier 1811. Ce n'est point ici le lieu d'examiner la vie politique ni les œuvres littéraires de cet écrivain célèbre; mais il doit être mentionné comme auteur d'un *Rapport fait à la Convention nationale, au nom des comités d'instruction publique et des finances* (le 10 therm. an III), *sur la nécessité d'organiser le Conservatoire de musique*; Paris, an III, imprimerie nationale, une feuille in-8°. C'est à la suite de ce rapport que la Convention décréta l'institution du Conservatoire de musique de France.

CHERBLANC (Jean-Louis), violoniste et compositeur, né à Morancé (Rhône) le 23 mars 1809, fit ses premières études de musique et de violon à Lyon. A l'âge de dix-sept ans, il était attaché à l'orchestre du théâtre des Célestins de cette ville. En 1829 il se rendit à Paris, et fut admis au Conservatoire le 3 juin de la même année, pour y suivre le cours de violon de Baillot. Doué d'une belle organisation musicale, il fit de rapides progrès sous la direction de ce grand maître. Le second prix de son instrument lui fut décerné au concours de 1831, et il obtint le premier en 1832. Ses études étant terminées au 1er octobre de l'année suivante, M. Cherblanc se retira du Conservatoire ainsi que de l'orchestre de l'Opéra, où il était attaché depuis plusieurs années, pour retourner à Lyon, où il occupa immédiatement la place de premier violon *solo* du Grand Théâtre. Il a publié plusieurs œuvres pour son instrument, au nombre desquelles on remarque des cahiers de duos pour deux violons, des fantaisies avec quatuor, op. 3 et 4, Paris, S. Richault; une fantaisie sur le *Cor des Alpes*, de H. Proch, pour violon, piano et quatuor, op. 2, *ibid.*, et d'autres productions du même genre.

CHERICI (Sébastien), compositeur, né près de Bologne en 1647, fut d'abord maître de la cathédrale de Pistoie, et devint ensuite, vers 1684, maître de chapelle de l'académie *dello Spirito santo*, à Ferrare. Il fut aussi académicien philharmonique de Bologne. On connaît de lui : 1° *Inni sacri a* 2, 3, 4 *et* 5 *voci con violini e senza*, op. 1; Bologne, 1672. — 2° *Armonia di divoti concerti a* 2 *e* 3 *voci con violini e senza*, op. 2; Bologne Jacques Monti, 1681, in-4°. Il y a une deuxième édition de cet œuvre, datée de Bologne, 1698, in-4°. — 3° *Completa breve concertata a* 3 *e* 4 *voci con violini ripieni*, op. 3; Bologne, Jacques-Monti, 1680, — 4° *Motetti a* 2 *e* 3 *voci con violini e senza*, op. 4; Bologne, Silvani, 1700 : c'est la troisième édition de cet œuvre. — 5° *Componimenti da camera a due voci*, op. 5°; Bologne, 1688, in-4° obl. — 6° *Motetti sagri a due e tre voci con violini e senza*, op. 6; Bologne 1695, in-4°. Cet ouvrage est dédié à l'empereur Léopold Ier. Il y a une édition postérieure. — 7° *Il Cieco nato, oratorio* (*da Giberto Ferri*) *da cantarsi nella chiesa della confraternità del SS. Sacramento, eretta in S. Lorenzo* (de Ferrare), *posto in musica dal signor Sebastiano Cherici, l'anno* 1679. Le livret de cet ouvrage a été imprimé à Ferrare chez *del Gigli*, en 1679, in-8°

CHÉRON (André), maître de musique à l'Opéra, y entra en 1734, et y battit la mesure pendant plusieurs années. En 1750, il devint chef du chant, et en remplit les fonctions jusqu'en 1753; puis on le fit inspecteur de la musique jusqu'en 1758, époque où il fut mis à la pension. Il mourut en 1766. Chéron a publié : 1° Trios pour trois flûtes, op. 1. — 2° Duos et trios de flûtes, op. 2. On connaît aussi quelques motets de sa composition. On lui attribue les basses des premiers livres de sonates de Leclair; enfin il a écrit la musique des vers qui furent chantés dans la tragédie de *Nicéphore*, en 1732.

CHÉRON (Augustin-Athanase), acteur de l'Opéra de Paris, naquit le 26 février 1760, à Guyancourt (Seine-et-Oise). La nature lui avait donné une voix de basse taille de la plus belle qualité, étendue, égale, sonore et d'un timbre métallique. A cette époque l'art du chant était inconnu en France, et le seul moyen qu'eût un chanteur pour plaire au public était de posséder un organe agréable et une belle articulation. Chéron était pourvu de ces deux avantages, et, de plus, sa physionomie était belle et sa taille majestueuse; cela suffit pour lui faire obtenir un ordre de début, bien qu'il n'eût point encore chanté sur la scène. Il n'avait pas vingt ans lorsqu'il parut pour la première fois à l'Opéra; car ce fut en 1779 qu'il débuta : les applaudissements du public décidèrent sa réception. Très-bon musicien et doué d'intelligence, il comprenait bien ce qu'il chantait et le rendait d'une manière convenable. D'ailleurs sa facile émission de voix le mettait à l'abri de l'habitude de crier, qui n'était que trop fréquente parmi les acteurs dont il était entouré; mais cette facilité même, qui secondait en lui une certaine paresse naturelle, l'empêchait de mettre dans son chant et dans son jeu du feu et de l'expression. Toutefois, dans les rôles qui avaient été écrits pour lui, il était souvent fort satisfaisant. Parmi ceux

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

où il s'est le plus distingué, on doit citer Agamemnon dans *Iphigénie en Aulide*, le pacha dans *la Caravane*, le roi d'Ormus dans *Tarare*, et particulièrement *Œdipe à Colone*. Après sa retraite, qui eut lieu en 1802, il vécut quelque temps à Tours, puis vint se fixer à Versailles, où il est mort le 5 novembre 1829.

CHÉRON (Anne), née **CAMEROY**, femme du précédent, cantatrice de l'Opéra de Paris, a vu le jour dans un village des environs de cette ville, en 1767. Les circonstances qui l'amenèrent sur le théâtre sont assez singulières pour mériter d'être rapportées ici. Sa sœur aînée était servante chez un médecin nommé le docteur Mittié. Ayant reçu des compliments de son maître sur la beauté de sa voix, elle lui parla de sa jeune sœur qui en avait une encore plus belle. Le docteur, lié avec Gossec, lui parla de ces deux cantatrices contadines. A cette époque Gossec venait d'être nommé directeur de l'école de chant et de déclamation des *Menus-Plaisirs*. Occupé de chercher des voix, il saisit l'occasion qui lui était offerte, et obtint qu'on fît venir de son village la jeune Cameroy. Sa voix était réellement belle, et les maîtres de l'école de chant entreprirent de la cultiver. Ces maîtres étaient alors Piccinni, Langlé et Guichard. Lays s'était joint à eux pour développer le talent de mademoiselle Cameroy, à qui l'on fit prendre alors, on ne sait pourquoi, le nom de *mademoiselle Dozon*. Reçue aux appointements à l'école, au mois de juin 1783, elle y reçut non-seulement des leçons de musique et de chant, mais des conseils de Molé pour la déclamation; Deshayes le père lui donna des leçons de danse, et Donnadieu, fameux maître d'armes de ce temps, lui fit faire des exercices pour l'habituer à des mouvements libres et souples. Après quinze mois de travaux assidus, ses maîtres déclarèrent qu'elle était en état de débuter à l'Opéra, et elle y parut avec un succès brillant, le 17 septembre 1784, dans le rôle de Chimène. A cette époque le talent et la renommée de madame Saint-Huberty étaient dans tout leur éclat : les ennemis de cette grande actrice crurent trouver dans les débuts de mademoiselle Dozon les moyens d'y porter atteinte; un parti se forma pour la débutante, et pendant quelque temps le public se partagea en faveur des deux rivales; mais l'engouement cessa bientôt, et lorsqu'en 1786 mademoiselle Dozon épousa Chéron, elle n'occupait plus à l'Opéra que le second rang, qui était encore assez beau lorsqu'il n'y avait au premier que madame Saint-Huberty. Cependant le rôle d'Artigone dans *Œdipe* vint à cette époque lui rendre toute la faveur du public; ce rôle fut toujours celui qui lui fit le plus d'honneur, et qui fut le mieux assorti à ses facultés. Sacchini le lui avait enseigné avec soin. La petitesse de sa taille, sa maigreur, au lieu de faire obstacle à ses succès, comme dans les autres rôles, étaient là d'accord avec la situation du personnage; elle y mettait beaucoup de sensibilité, et le caractère de sa voix, qui était ce que les Italiens appellent *soprano sfogato*, convenait fort bien au genre de la musique. Aucune autre actrice n'a produit après madame Chéron autant d'effet qu'elle dans le rôle d'Antigone. La délicatesse de sa santé l'obligea de quitter le théâtre en 1800, à l'âge de trente-trois ans. Elle se retira d'abord à Tours, avec son mari; puis elle se fixa à Versailles. Si elle vit encore au moment où cette notice est écrite (1860), elle est âgée de quatre-vingt-treize ans.

CHÉRON (Louis), amateur de musique à la Ferté-sous-Jouarre, dans la première moitié du dix-neuvième siècle, est auteur d'un système de notation exposé dans un livre qui a pour titre : *Éléments de musique d'après une nouvelle manière de l'écrire, qui en facilite singulièrement l'étude sans laisser les élèves étrangers à la musique en usage, qu'elle leur donne le moyen de lire, et par conséquent d'exécuter;* Paris, Dumartray, 1834, 1 vol. in-4° de 64 pages, avec 17 planches de musique. Quoique le frontispice indique une adresse de libraire à Paris, cet ouvrage a été imprimé dans la ville où résidait l'auteur. Le système de notation exposé par M. Chéron consiste à réduire la portée à quatre lignes, le nombre des clefs à deux qui se posent chacune sur deux lignes, à conserver la forme des notes ordinaires ainsi que leurs valeurs, et à substituer aux noms de ces notes la désignation par des chiffres pour tous les sons de l'échelle chromatique. Ce système n'a eu aucun succès, et le livre qui l'expose est resté dans une profonde obscurité. Le titre indique assez qu'il est fort mal écrit.

CHERUBINI (Marie-Louis-Charles-Zénon-Salvapor), compositeur célèbre, naquit à Florence le 8 septembre 1760, d'après une note qu'il a donnée à Choron, en 1809, pour la notice insérée dans le *Dictionnaire historique des Musiciens*, mais le 14 du même mois, suivant le catalogue de ses œuvres rédigé par lui. Son père, Barthélemi Cherubini, était professeur de musique et accompagnateur (*Maestro al cembalo*) du théâtre de la Pergola. Les premiers principes de la musique lui furent enseignés

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

avant qu'il eût accompli sa sixième année. A l'âge de neuf ans il reçut des leçons d'harmonie et d'accompagnement de Bartolomeo Felici et de son fils Alexandre. Puis il passa sous la direction de Pierre Bizzari et de Joseph Castrucci, qui lui firent continuer ses études de composition et qui lui donnèrent quelques notions de l'art du chant. Ses progrès furent si rapides qu'à l'âge de treize ans il écrivit une messe solennelle (la première de son catalogue) et un intermède pour un théâtre de société. Un peu plus tard la messe fut suivie de deux autres, à quatre voix et orchestre, de deux *Dixit*, des *Lamentations de Jérémie*, d'un *Miserere*, d'un *Te Deum*, d'un oratorio exécuté à Florence dans l'église de Saint-Pierre, d'un motet, d'un second intermède représenté dans la même ville, d'une grande cantate, et de plusieurs opéras. Au milieu de ces travaux, le jeune artiste avait atteint l'âge de dix-sept ans, et ses études n'avaient point eu d'interruption. Déjà il a savouré les douceurs d'une gloire naissante; cependant une seule chose l'occupe au milieu de ses succès; c'est d'augmenter la somme de ses connaissances par des études plus sévères encore, sous la direction d'un grand maître : enfin c'est à cette époque de sa brillante jeunesse qu'on le voit renoncer aux séductions des applaudissements, pour s'engager dans une voie toute scolastique. Étonné de trouver dans le jeune Cherubini de si belles facultés, Léopold II, grand-duc de Toscane, si recommandable à la postérité par la douceur de son gouvernement, par sa bienfaisance et par son goût pour les arts, lui accorda, en 1778, une pension, afin qu'il pût aller, conformément à son désir, s'instruire près de Sarti à Bologne, des conditions et du style propres aux compositions scientifiques. Abandonnant alors l'école du dix-huitième siècle pour remonter au seizième, d'imitateur de Durante et de Leo qu'il avait été jusqu'alors, il se fit élève de Palestrina. Après 1777, Cherubini est à Bologne, près de Sarti, et le catalogue chronologique de ses ouvrages ne nous montre plus, pendant les années 1778 et 1779, que des antiennes à quatre, cinq et six voix, sur le plain-chant, dans la manière des anciens maîtres de l'école romaine. Ces morceaux ne sont que des études, et ces études, Cherubini les fait avec persévérance jusque vers le milieu de l'année 1780, c'est-à-dire jusque dans sa vingtième année. Ainsi ce jeune homme, dont la première enfance fut la manifestation d'une organisation toute musicale, employa onze années à prendre connaissance des lois de l'harmonie et des artifices de l'art d'écrire! Il y a loin de là aux méthodes expéditives de notre temps, et à l'éducation improvisée des compositeurs de notre siècle de hâte; mais il y a loin aussi du mérite de ces compositeurs à celui de Cherubini. Ce n'est pas que je croie à la nécessité absolue d'un temps si long pour une éducation complète de musicien. Par la méthode d'analyse et par des exercices bien gradués et progressifs, il est possible de l'abréger de plus de moitié sans rien négliger du domaine immense de la science. Mais la méthode d'analyse a été de tout temps inconnue dans les écoles de musique en Italie. Sarti ne l'employait pas plus que les autres maîtres dans son enseignement. Admirables dans la pratique par leur sentiment exquis de la tonalité et du rhythme, ces maîtres ne fournissaient à leurs élèves que des modèles parfaits; mais la plupart étaient incapables d'expliquer l'origine ou les motifs des règles qu'ils prescrivaient. Aux questions de leurs élèves, à leurs objections, ils ne connaissaient qu'une réponse : l'autorité de l'école. De là la longue durée des études pour faire un musicien accompli par la méthode des maîtres italiens. Instruit par elle, Cherubini n'a pu acquérir que par une longue pratique sa merveilleuse intelligence de tous les faits relatifs aux formes du style, à la tonalité, au rhythme, à la modulation. Lui-même, maître parfait, lorsqu'il s'agissait de montrer par un exemple l'application du précepte, ne pouvait presque jamais trouver l'explication de celui-ci. Malheur à l'élève qui ne le comprenait pas à demi-mot; car le mot tout entier lui venait rarement. Cette difficulté d'élocution concernant des choses dont la pratique lui était si familière, était pénible pour lui : elle lui donnait de l'humeur contre l'élève qui lui causait cet embarras. Auber, Halévy et quelques autres artistes distingués qui ont fait leurs études sous sa direction le reconnaîtront à ce portrait. On serait dans l'erreur si l'on croyait que le *Cours de contrepoint et de fugue*, publié sous son nom, contredit nos assertions à ce sujet; car Cherubini ne songea jamais à écrire un traité dogmatique sur ces matières. Il avait fait pour ses élèves des modèles de toutes les espèces de contrepoints simples et doubles, d'imitations, de canons et de fugues : une ou deux feuilles de principes, assez semblables à ce qu'on trouve dans l'ouvrage de Mattei, précédaient les exemples : tous les élèves de Cherubini ont copié ces feuilles et savent comme moi ce qui en est. L'idée d'une spéculation sur ces modèles vint à je ne sais qui; mais il fallait un texte; Cheru-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

bini n'en voulait point écrire. Ce fut, je crois, Halévy qui eut la complaisance de se charger de cette tâche pour son maître. Telle est la vérité sur le cours de contrepoint et de fugue publié sous le nom du grand artiste.

Cherubini a écrit en tête du catalogue de ses ouvrages une notice en quelques lignes sur sa jeunesse (1) : on y voit que Sarti ne l'occupait pas seulement à écrire des contrepoints et des fugues, mais qu'il lui faisait composer les airs de seconds rôles de ses opéras; étude excellente qui délassait l'élève de ses travaux scolastiques, entretenait l'habitude de la production de ses idées, et lui faisait acquérir l'expérience de la musique dramatique. Au premier abord, il semble que la mémoire de Cherubini soit en défaut sur cette époque de sa vie, car la notice dit qu'il obtint vers 1777 ou 1778 la pension du grand-duc Léopold pour aller à Bologne étudier auprès de Sarti. Ce fut, en effet, dans les derniers mois de 1777 qu'il partit pour cette ville. La notice ajoute qu'il resta près de ce maître trois ou quatre ans; cependant tous ses ouvrages écrits dans l'année 1779 sont datés de Milan, ce qui n'indique qu'un an et quelques mois de séjour à Bologne. L'explication de ce fait se trouve dans le changement de position de Sarti à cette époque. Fioroni, maître de la cathédrale de Milan, était mort au commencement de l'année 1779, et, Sarti ayant obtenu sa place au concours, Cherubini suivit son maître à Milan et y acheva ses études.

Enfin, dans l'automne de 1780, commença pour le jeune artiste la carrière de compositeur dramatique par l'opéra en trois actes *il Quinto Fabio*, représenté à Alexandrie de la Paille pendant la foire. *C'est mon premier opéra*, dit Cherubini : *j'avais alors dix-neuf ans accomplis.* Il se trompe, il en avait vingt. Nous n'avons aucun renseignement sur le succès de cet opéra; car Cherubini garde le silence sur le sort de ses ouvrages. Il y a lieu de croire que le *Quinto Fabio* ne réussit que médiocrement. Le jeune maître étant resté sans engagement pendant toute l'année 1781, il n'écrivit rien pour le théâtre, à l'exception d'un opéra commencé pour Venise, et non achevé, par des motifs que Cherubini ne fait pas connaître. L'année 1782 fut une des plus actives de la vie de l'illustre maître; car il donna, pendant le carnaval à Florence, son *Armida*, en trois actes; *Adriano in Siria*, aussi en trois actes, pour l'ouverture du nouveau théâtre de Livourne, au printemps; *il Mesenzio*, également en trois actes, à Florence, pendant l'automne. De plus, il écrivit dix nocturnes à deux voix, quatre mélodies à voix seule, un air avec orchestre pour Crescentini, à Livourne, un autre air pour Rubini, chanteur qui avait alors de la renommée, comme celui du même nom que nous avons connu longtemps après, et deux duos avec accompagnement de *deux cors d'amour*, pour un Anglais. Dans l'année 1783, le catalogue nous révèle un fait longtemps ignoré, à savoir, que Cherubini a écrit un deuxième *Quinto Fabio*, en trois actes, et l'a fait représenter à Rome au mois de janvier. Nul doute que cet ouvrage ne soit différent de celui qui avait été joué en 1780 à Alexandrie de la Paille; car Cherubini a marqué celui-ci de la croix qui indique, dans son Catalogue, l'absence de son manuscrit ou de la copie de ses ouvrages, tandis qu'il possédait le manuscrit original de l'opéra de Rome, en 520 pages. Dans l'automne de la même année, il fit représenter à Venise l'opéra-bouffe en deux actes intitulé *lo Sposo di trè, marito di nessuna*.

La réputation de Cherubini s'étendait et prenait de l'importance, car on lit dans l'*Indice teatrale* de 1784 que les Vénitiens l'appelaient *il Cherubino*, non à cause de son nom, mais pour la grâce de ses chants (*toccante meno al suo nome, dalla dolcezza de' suoi canti*). On voit aussi dans le Catalogue que les Jésuites de Florence, dans le dessein d'attirer la foule dans leur église, avaient fait parodier un oratorio sur des morceaux de ses opéras, et que Cherubini composa deux chœurs pour cet oratorio, qui fut exécuté pendant l'hiver de 1784. Dans la même année il donna l'*Idalide*, en 2 actes, à Florence, et *Alessandro nell'Indie*, à Mantoue, pour la foire. Cherubini nous apprend, dans sa petite notice, qu'il partit pour Londres dans l'automne de la même année.

Là de nouveaux succès l'attendaient. Après avoir écrit six morceaux, dont un *finale* pour un *Demetrio* de différents auteurs, il fit jouer au théâtre du roi *la Finta principessa*, opéra-bouffe en deux actes, qui obtint une vogue décidée. Moins heureux dans son *Giulio Sabino*, joué en 1786 dans la même ville, il ne put le faire représenter deux fois, parce que l'ouvrage fut assassiné par les chanteurs (*was murdered*) à la première représentation, dit Burney (1). Le dégoût que causa cette chute au

(1) Notice de Toulmon l'a publiée avec le Catalogue (Paris, 1843, in-8°)

(1) *A General History of Music*, t. IV, p. 337.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

compositeur le fit s'éloigner de Londres, avant même que la saison fût achevée. Il se rendit à Paris au mois de juillet 1786, et s'y établit, ne croyant pas peut-être que ce fût pour si longtemps. Son début n'y fut pourtant point heureux; car le Catalogue nous apprend qu'il écrivit dans la même année une grande cantate pour le concert de la loge Olympique, sur le sujet d'*Amphion*, mais qu'elle ne fut pas exécutée. La partition de cet ouvrage forme 153 pages. Dix-huit romances d'Estelle, roman de Florian, publiées en deux livraisons, sont les seules productions de Cherubini inscrites sous la la date de 1787. Il avait dû se rendre à Turin pour y composer, l'*Ifigenia* en trois actes, qui fut représentée pendant le carnaval. Les almanachs des théâtres d'Italie nous apprennent que cet ouvrage eut un brillant succès, et qu'il fut joué dans la même année à Milan, à Parme et à Florence. L'*Ifigenia* fut l'adieu de Cherubini à sa patrie; car, bien qu'il y ait fait un voyage longtemps après, il n'y travailla plus. Parti de Turin après la représentation de son opéra, il retourna à Paris pour achever la partition de *Démophon*, qui fut son premier opéra français. Là commença pour lui une carrière nouvelle, et s'opéra une transformation complète de son talent.

L'administration de l'Opéra avait confié à Vogel, auteur de la musique de la *Toison d'Or*, le poëme de *Démophon*, grand opéra de Marmontel. Deux années s'étaient écoulées sans que le travail du compositeur fût achevé; les excès d'intempérance auxquels il se livrait habituellement laissaient peu d'espoir qu'il pût terminer sa partition. Dans cette situation, Marmontel exigea que son ouvrage fût donné à Cherubini, qui lui avait été présenté par un de ses amis. Une fièvre maligne conduisit Vogel au tombeau le 28 juin 1788, et le 2 décembre de la même année le *Démophon* de Cherubini fut représenté à l'Opéra. Il y produisit peu d'effet, et le public l'accueillit avec froideur. C'est un curieux sujet d'étude historique que la partition de cet opéra, si on la compare à l'*Ifigenia* que Cherubini avait écrite à Turin au commencement de la même année. Dans cette dernière partition la mélodie abonde, et parmi quelques morceaux pleins de charme on remarque un trio de la plus grande beauté. *Démophon*, au contraire, ne nous offre que de la sécheresse dans les cantilènes, des motifs vagues, de nombreux défauts de rhythme et de symétrie dans les phrases, et, ce qui est pire que tout cela, une monotonie languissante dans la couleur générale de l'ouvrage. L'harmonie même n'y a rien de distingué, et l'on a peine à reconnaître dans cette faible production l'ouvrage d'un homme qui, bientôt après, se fit considérer à juste titre comme un grand maître. D'où pouvait naître l'embarras qui comprimait ainsi le génie de Cherubini? Évidemment il était produit par les exigences de la scène française, auparavant inconnues au compositeur, et qu'il n'avait pas eu le temps d'étudier; puis d'une langue peu musicale qui ne lui offrait pas les rhythmes cadencés de sa langue maternelle, rhythmes si favorables à la contexture de la mélodie! La gêne et la préoccupation des difficultés se font apercevoir partout dans le *Démophon;* or le talent qui s'exerce dans les conditions défavorables ne peut rien produire que de médiocre. De temps en temps on aperçoit un commencement d'heureuse mélodie, par exemple, dans l'air *Faut-il enfin que je déclare*, et dans celui-ci, *Au plaisir de voir tant de charmes, etc.;* mais bientôt les détestables vers prétendus lyriques de Marmontel viennent dissiper ce parfum mélodique qui semblait vouloir s'exhaler : le pauvre Cherubini ne sait que faire de ces vers de toutes dimensions, qui tantôt l'obligent à faire sa phrase de cinq mesures, et tantôt ne lui en permettent que deux, ou le contraignent à augmenter la valeur des temps musicaux pour faire deux mesures avec une. La composition de cet opéra dut être pour lui un long supplice.

En 1789 Léonard, coiffeur de la reine, obtint un privilége pour élever à Paris un théâtre d'Opéra italien. Viotti fut chargé d'aller en Italie former la compagnie parmi les chanteurs les plus renommés. Ceux qu'il ramena méritaient d'être classés parmi les plus habiles de l'Italie : c'étaient Viganoni, Mandini, la Morichelli et l'excellent acteur Raffanelli, qu'on revit à Paris environ douze ans plus tard, et qui n'avait rien perdu de son beau talent. Ces chanteurs furent mis sous la direction de Cherubini, pour ce qui concernait la distribution des rôles et pour tout ce qui était du ressort de la musique. La troupe fit son début dans une espèce de bouge qu'on appelait *le théâtre de la foire Saint-Germain*. C'est là que furent exécutés, avec une perfection jusqu'alors inconnue, les meilleurs ouvrages d'Anfossi, de Paisiello, et de Cimarosa, dans lesquels Cherubini avait introduit d'excellents morceaux de sa composition. Tous ces morceaux étaient marqués du cachet d'un talent supérieur; ils excitèrent une admiration générale. Bien des amateurs se souviennent encore du délicieux quatuor *Cara, da voi dipende*, qui était placé dans les

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Viaggiatori felici et du trio inséré dans *l'Italiana in Londra*. Ces productions offrent un sujet d'étude plein d'intérêt, si on les compare avec *Démophon*, et surtout avec *Lodoïska*, opéra français que Cherubini écrivit dans le même temps. Elles prouvent que leur auteur avait alors deux manières très-distinctes; l'une, simple comme celle de Cimarosa et de Paisiello, et qui ne se distinguait que par une pureté de style supérieure à tout ce qu'on connaissait; l'autre, sévère, plus harmonique que mélodique, riche de détails d'instrumentation, et type alors inappréciè d'une école nouvelle, destinée à changer toutes les formes de l'art.

Cherubini, dans le même temps, était occupé de la composition de *Marguerite d'Anjou*, opéra en trois actes qui ne fut point achevé, mais dont il écrivit huit morceaux qui se trouvent parmi ses manuscrits originaux. Déjà il était préoccupé d'un style profondément dramatique et nouveau que lui avait inspiré le sujet de *Lodoïska*. Il mit beaucoup de soin dans la partition de cet ouvrage, qui fut représenté en 1791; cette belle composition, où le développement des proportions dans la coupe des morceaux d'ensemble, la nouveauté des combinaisons, et les richesses instrumentales sont si remarquables, fit une révolution dans la musique française, et fut l'origine de la musique d'*effet* que tous les compositeurs modernes ont imitée avec diverses modifications. Aussi vit-on ceux de l'École française, particulièrement Méhul, Steibelt, Berton, Lesueur, Grétry même, se jeter dans cette route nouvelle, et y porter seulement des différences qui tenaient à leur génie. A la vérité, Mozart, avait déjà révélé par ses immortelles compositions des *Noces de Figaro* et de *Don Juan*, tout l'effet que peuvent produire de grandes combinaisons harmoniques et de belles dispositions instrumentales unies à d'heureuses mélodies; mais ces ouvrages, venus trop tôt, même pour que les compatriotes de Mozart fussent en état de les comprendre, étaient alors absolument inconnus des étrangers. Nul doute que Cherubini n'ait suivi ses propres inspirations dans le genre nouveau qu'il introduisit en France : la comparaison de son style avec celui de son illustre prédécesseur le prouve jusqu'à l'évidence.

La révolution commencée par *Lodoïska* fut achevée par *Élisa, ou le Mont Saint-Bernard*, et par *Médée*. Malheureusement ces opéras, dont la musique excite encore, après plus de soixante ans, l'admiration des artistes, ont été composés sur des poëmes ou dénués d'intérêt, ou écrits d'un style ridicule; en sorte qu'ils n'ont pu se maintenir sur la scène; mais ce qui prouve qu'il n'a manqué à Cherubini, pour obtenir des succès populaires, que des ouvrages ou plus intéressants ou plus raisonnables, c'est l'effet d'entraînement qu'a produit l'opéra des *Deux Journées*, dont la musique est écrite dans le système de ses autres compositions françaises, mais dont le poëme, plus intéressant, est mieux assorti aux accents de cette belle musique. Plus de deux cents représentations de cet ouvrage n'ont pas fatigué l'enthousiasme des vrais connaisseurs.

Toutefois, malgré la haute réputation dont Cherubini jouissait dans toute l'Europe, il n'avait point en France un sort digne de son talent. Les émoluments d'une place d'inspecteur du Conservatoire composaient tout son revenu, et suffisaient à peine aux besoins d'une famille nombreuse. Le chef du gouvernement qui avait succédé au Directoire, laissait dans l'oubli ce même homme dont le nom était révéré en France, en Angleterre, en Italie et surtout en Allemagne. L'*oubli* n'est peut-être pas le mot juste ici; c'était de l'antipathie qu'avait Napoléon pour l'auteur des *Deux-Journées*. Ce sentiment a été attribué à divers motifs; mais l'anecdote suivante paraît en avoir été l'origine. Au retour des brillantes campagnes d'Italie, le général Bonaparte avait demandé qu'on exécutât devant lui au Conservatoire de musique une marche fort médiocre composée pour lui par Paisiello. On profita de cette circonstance pour lui faire entendre une cantate et une marche funèbre écrite par Cherubini pour les funérailles du général Hoche. Soit que le héros fût mécontent qu'on eût chanté devant lui une autre gloire militaire; soit qu'il fût blessé qu'on ne se fût pas borné à faire ce qu'il avait désiré, il montra de l'humeur. S'approchant de Cherubini, il ne lui dit pas un mot des morceaux qu'il venait d'entendre, et se borna à donner les plus grands éloges à Paisiello et à Zingarelli, qu'il déclarait les premiers musiciens de l'époque. *Passe encore pour Paisiello*, répondit Cherubini; *mais Zingarelli!* Dès ce moment il y eut entre le futur empereur et le grand artiste un éloignement invincible.

Après l'attentat du 3 nivôse, le premier consul reçut aux Tuileries des députations de tous les corps constitués et des administrations d'établissements publics. Le Conservatoire envoya aussi la sienne. Cherubini s'y trouvait avec les autres inspecteurs de cette école; mais il se tenait caché derrière ses collègues pour échapper à une entrevue qu'il savait ne pouvoir lui être agréable. *Je ne vois pas M. Cherubini*, dit le premier consul, affectant de prononcer ce nom

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

à la française : l'artiste fut obligé de se montrer ; mais il ne dit pas un mot.

Quelques jours après, il reçut une invitation à dîner. Après le repas, Napoléon, marchant à grands pas dans le salon, entama avec Cherubini, qui le suivait du mieux qu'il pouvait, une conversation sur la musique, dans laquelle il passait alternativement de la langue italienne à la française. Le premier consul revint encore sur sa préférence pour la musique de Paisiello et de Zingarelli. Poussé à bout par le grand artiste, il s'écria tout à coup : « Je vous dis que j'aime « beaucoup la musique de Paisiello : elle est douce « et tranquille. Vous avez beaucoup de talent, « mais vos accompagnements sont trop forts. — « Citoyen consul, je me suis conformé au goût « des Français. — Votre musique fait trop de « bruit : parlez-moi de celle de Paisiello ; c'est « celle-là qui me berce doucement. — J'entends « (répliqua le compositeur), vous aimez la mu- « sique qui ne vous empêche pas de songer aux « affaires de l'État. » Cette réponse spirituelle fit froncer le sourcil du maître qui n'aimait pas ces libertés de langage : il ne la pardonna jamais.

Le 4 octobre 1803, Cherubini fit représenter à l'Opéra *Anacréon* ou l'*Amour fugitif*, en 2 actes ; ouvrage remarquable par plusieurs morceaux d'une grande beauté, au nombre desquels est une ouverture devenue célèbre. Malheureusement le livret, entièrement dépourvu d'intérêt, en empêcha le succès. Par respect pour le grand talent de l'auteur de la musique, l'administration du théâtre fit jouer un certain nombre de représentations de cette pièce, et la partition fut gravée ; mais le public n'en comprit jamais le mérite. La mauvaise fortune qui poursuivait l'illustre compositeur fit encore sentir son influence dans le ballet d'*Achille à Scyros*, dont Cherubini avait composé la plus grande partie de la musique, et qui fut joué à l'Opéra en 1804. Il s'y trouvait une scène admirable de bacchanale et beaucoup de morceaux d'une rare délicatesse d'expression ; mais le goût français ne put admettre les gaucheries d'Achille déguisé en femme. Achille est une grande figure antique qui n'est pas tolérable dans une situation grotesque.

Le peu de ressources trouvées à la scène française par Cherubini pour l'existence de sa famille le décida, en 1805, à accepter un engagement avantageux qui lui était offert pour aller écrire à Vienne quelques opéras. Parti de Paris avec sa famille au printemps, il arriva bientôt dans la ville impériale, où son premier soin fut de présider à la mise en scène de sa *Lodoïska*. Il écrivit pour cet ouvrage un air nouveau qui fut chanté par madame Campi, et deux entr'actes. *Faniska* fut le premier opéra dont la composition lui fut confiée. Il avait terminé sa partition, quand la guerre fut déclarée entre l'Autriche et la France. Avec une rapidité qui tenait du prodige, les Français, vainqueurs au pas de course, entrèrent à Vienne à l'improviste, et terminèrent une campagne de peu de mois par la victoire d'Austerlitz et par la paix de Presbourg. Napoléon, apprenant que Cherubini était à Vienne, le fit appeler et lui dit en l'apercevant : *Puisque vous êtes ici, M. Cherubini, nous ferons de la musique ensemble ; vous dirigerez mes concerts.* Il y eut en effet environ douze soirées musicales, tant à Vienne qu'à Schœnbrunn : Cherubini les organisa et dirigea l'exécution. Il reçut en indemnité une somme assez forte, mais la faveur impériale s'arrêta là pour lui.

Le 25 février 1806, *Faniska*, opéra en 3 actes, fut représenté à Vienne sur le théâtre de la porte de Carinthie. Les beautés de cet ouvrage excitèrent l'admiration des artistes de cette ville. Haydn et Beethoven déclarèrent l'auteur de cette belle partition *Le premier compositeur dramatique de son temps*. Les musiciens français, et Méhul lui-même, souscrivirent à cet éloge. Cependant les désastres de la guerre avaient plongé la cour impériale et les habitants de Vienne dans la tristesse. Les circonstances n'étaient pas favorables pour les entrepreneurs du théâtre ; l'engagement souscrit avec Cherubini pour les autres ouvrages projetés fut rompu ; l'illustre compositeur partit de Vienne le 9 mars, et arriva à Paris le 1er avril. Trois semaines étaient alors nécessaires pour franchir la distance d'une de ces villes à l'autre. Revenu dans sa position d'inspecteur du Conservatoire, Cherubini expia dans un repos forcé la gloire d'un succès qui semblait braver les dédains de Napoléon.

Une fête improvisée au Conservatoire accueillit le retour de Cherubini à Paris. On y exécuta quelques morceaux de ses opéras, et son entrée dans la salle fut saluée par des transports d'enthousiasme. Cette protestation de tout ce qu'il y avait alors de musiciens distingués à Paris et d'une jeunesse ardente, contre la défaveur impériale qui frappait un grand artiste, loin d'être favorable à celui-ci, ne pouvait que lui nuire. Le même délaissement continua de peser sur Cherubini, dont le découragement est marqué d'une manière bien significative dans le catalogue de ses œuvres ; car les années 1806, 1807 et 1808 n'offrent que l'indication de fragments de quelques pages. Pendant toute cette époque, une occupa-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tion frivole devint pour lui un goût passionné et lui fit en quelque sorte oublier la musique : elle consistait à dessiner à la plume, sur des cartes à jouer, des figures et des scènes dont les trèfles, piques, cœurs ou carreaux formaient des parties intégrantes. Il employait quelquefois à ce travail sept ou huit heures dans une seule journée. Ces dessins, où l'on trouvait souvent une imagination originale, étaient recherchés par ses amis et lui faisaient oublier ses chagrins.

Cependant quelques amis essayèrent de vaincre les répugnances et les préventions du maître de l'empire : ils engagèrent Cherubini à écrire un opéra italien pour le théâtre des Tuileries, et Crescentini promit de chanter le rôle principal. Le compositeur se laissa persuader, et, quelques mois après, la partition de *Pimmaglione* fut achevée. *Pimmaglione!* ouvrage charmant, d'un genre absolument différent des autres productions de Cherubini, et dans lequel on trouvait quelques scènes de la plus heureuse conception! Napoléon parut étonné quand on lui eût dit le nom de l'auteur de cette œuvre; il montra d'abord quelque satisfaction, mais il n'en résulta aucune amélioration dans le sort du compositeur. Tant d'injustice devait porter le découragement dans l'âme de l'artiste; mais tout à coup, au milieu de la disgrâce où il était tombé, des circonstances imprévues guidèrent Cherubini vers un genre nouveau qu'on peut considérer comme un des titres les plus solides de sa gloire. Il venait de s'éloigner de Paris, pour goûter, chez M. le prince de Chimay, un repos d'esprit, un calme, dont il éprouvait l'impérieux besoin. Il était dans un de ces moments de dégoût de l'art qu'il n'est pas rare de rencontrer dans la vie des plus grands artistes; mais, pour donner un aliment à son esprit, il s'était épris de la botanique, et semblait ne vouloir plus s'occuper que de cette science. Or il arriva qu'on voulut exécuter un jour une messe en musique dans l'église de Chimay pour la fête de Sainte-Cécile; mais, pour réaliser ce projet, il manquait précisément la musique de la messe. On eut recours à Cherubini. Le président de la société d'harmonie qui avait formé le projet vint, à la tête des musiciens, exposer à l'illustre maître avec timidité l'objet de leur désir. *Non, cela ne se peut pas*, fut la réponse brève et sèche par laquelle Cherubini accueillit cette demande; et tel avait été le ton dont elle fut prononcée, que les pauvres harmonistes n'osèrent insister et se retirèrent confus. Parmi les habitants du château, tout le monde garda le silence sur ce qui venait de se passer, dans la crainte de contrarier le maître.

Cependant on remarqua le lendemain que Cherubini se promenait seul dans le parc, d'un air préoccupé, sans faire son excursion botanique de chaque jour. Madame de Chimay recommanda qu'on ne le troublât pas; mais elle fit mettre du papier de musique sur la petite table dont il se servait pour son herbier. Le soir venu, chacun prit dans le salon ses habitudes ordinaires, sans paraître remarquer ce que faisait Cherubini. Bientôt on le vit, assis à sa table près de la cheminée, tirer de grandes barres de partition et écrire en silence, sans approcher du piano. Le lendemain il ne descendit pas de sa chambre avant l'heure du dîner. Après quelques jours passés ainsi, il appela Auber au piano, lui mit sous les yeux la partition d'un *Kyrie* à trois voix avec orchestre, confia la partie de soprano à Mme Duchambge, pria le prince de chanter la basse, et se chargea du ténor. Ce morceau était le premier de la messe en *fa* devenue si célèbre depuis lors. Des exclamations admiratives s'échappèrent de toutes les bouches sur cette belle composition. Cherubini écrivit ensuite le *Gloria*, dont la beauté ne laisse rien à désirer dans le genre concerté, soit qu'on le considère sous le rapport de la nouveauté des formes, soit qu'on s'y attache à l'examen du style et des qualités de l'art d'écrire. Cherubini avait dû se renfermer dans les ressources que lui offrait Chimay pour cet ouvrage : or on n'y trouvait alors ni haute-contre ni contralto : de là l'obligation d'écrire à trois voix. Dans l'instrumentation, on ne voit qu'une flûte, un basson, deux clarinettes et deux cors avec les instruments à cordes, parce qu'il n'y avait pas autre chose dans la ville; mais, avec ces faibles moyens, le génie du maître à su produire les plus beaux effets de la musique moderne.

Le *Kyrie* et le *Gloria* avaient pu seuls être terminés pour le jour indiqué : ils furent exécutés tant bien que mal à Chimay, le 22 novembre 1808; mais, de retour à Paris, Cherubini écrivit le *Credo* et les autres morceaux de la messe pendant les premiers mois de 1809, et l'ouvrage entier fut exécuté à l'hôtel du prince de Chimay, au mois de mars de la même année. Les chanteurs n'étaient pas en grand nombre, mais tous habiles et possédant de bonnes voix. Parmi les violons de l'orchestre, on remarquait Baillot, Rode, Libon, Kreutzer, Habeneck, Mazas, Grasset, etc.; la partie de violoncelle était jouée par Lamare, Duport, Levasseur, Baudiot, Norblin; Tulou, jouait la flûte; Delcambre, le basson; Lefebvre et Dacosta, les clarinettes; Frédéric Duvernoy et Domnich, les cors. Je n'oublierai jamais l'effet que produisit ce bel ouvrage avec de tels inter-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

prêtes. Toutes les célébrités de Paris, en quelque genre que ce fût, assistaient à cette soirée, où la gloire du grand compositeur brilla de son éclat le plus vif. Pendant l'intervalle qu'il y eut entre le *Gloria* et le *Credo*, des groupes se formèrent dans les salons, et tout le monde exprima une admiration sans réserve pour cette composition d'un genre nouveau, où Cherubini s'était placé au-dessus de tous les musiciens qui avaient écrit jusqu'alors dans le style d'église concerté. La réunion des beautés sévères de la fugue et du contrepoint avec l'expression d'un caractère dramatique, et la richesse des effets d'instrumentation, met ici le génie de Cherubini hors de pair. La messe de *Requiem*, connue sous le nom de Mozart, n'a pas cette sévérité de style; elle appartient au genre de l'harmonie allemande et au goût instrumental. Le succès qu'obtint dans toute l'Europe le bel ouvrage dont il vient d'être parlé détermina son auteur à en produire beaucoup d'autres. La restauration de l'ancienne monarchie française, en faisant cesser l'espèce de proscription qui pesait sur Cherubini, lui fournit des occasions fréquentes de déployer son génie dans ce genre. En 1816 il succéda à Martini dans l'emploi de surintendant de la musique du roi, et dès lors il dut écrire beaucoup de messes et de motets pour le service de la chapelle royale; il n'en a été publié qu'une partie, mais la plupart de ces ouvrages sont considérés par les artistes comme des compositions d'un ordre très-élevé.

Des critiques et des biographes ont dit que la musique de Cherubini manque de mélodie; ils ont même refusé à l'artiste le génie nécessaire pour en inventer : leur erreur est évidente. N'y eût-il que le duo de l'opéra d'*Épicure*, écrit par ce compositeur, que la grande scène de *Pimmaglione* chantée par Crescentini, que le délicieux air des *Abencérages*, si souvent chanté avec succès par Ponchard, que celui d'*Anacréon chez lui* (*Jeunes filles aux regards doux*), et que le chœur si suave de *Blanche de Provence*, il serait prouvé que Cherubini était doué de la faculté d'imaginer des mélodies plus neuves de formes peut-être que beaucoup d'autre musique considérée comme essentiellement mélodieuse. La mélodie abonde dans *les Deux Journées;* mais telle est la richesse de l'harmonie qui l'accompagne, tel était l'éclat du coloris de l'instrumentation à l'époque où parut cet ouvrage, telle était surtout alors l'insuffisance des lumières du public pour apprécier les combinaisons de toutes ces beautés, que le mérite de la mélodie ne fut pas apprécié à sa juste valeur; ce mérite disparaissait au sein de toutes ces choses dont les Français n'avaient pas l'intelligence. Les mêmes critiques et les mêmes biographes, qui ne savent guère de quoi ils parlent, assurent que l'auteur d'*Élisa* et de *Médée* manque d'originalité; or, une des qualités les plus remarquables des mélodies qui viennent d'être citées, est précisément l'originalité, car les formes en sont absolument inusitées, quoique gracieuses. Il est un défaut qui aurait pu être signalé avec plus de justesse dans les œuvres dramatiques de Cherubini, et qui a peut-être nui plus que toute autre cause au succès de ses ouvrages : je veux parler d'une certaine absence de l'instinct de la scène qui se fait remarquer dans les plus belles productions de son génie. Presque toujours le premier jet est heureux; mais, trop enclin à développer ses idées par le mérite d'une admirable facture, Cherubini oublie les exigences de l'action; le cadre s'étend sous sa main, la musique seule préoccupe le musicien, et les situations deviennent languissantes. Qu'on examine avec soin toutes les grandes partitions de Cherubini, et l'on verra que toutes reproduisent plus ou moins ce défaut.

C'est encore ce même défaut qui empêcha le succès du *Crescendo*, opéra-comique donné par Cherubini au théâtre Feydeau le 1er septembre 1810. Pour une pièce légère en un acte, il avait écrit une partition de 522 pages en petites notes. Ces longs développements détruisaient l'action scénique. Il y avait cependant dans cet ouvrage un air chanté par Martin, dont l'originalité était bien remarquable : le sujet était la description d'un combat, faite à un homme qui déteste le bruit : l'air se chantait à demi-voix et l'orchestre accompagnait *pianissimo*. Rien de plus piquant que cette création du génie de Cherubini.

Le 6 avril 1813, Cherubini fit jouer à l'opéra les *Abencérages*, ouvrage en 3 actes, dans lequel il y avait de grandes beautés, mais dont l'action était lente et froide. Il n'eut point de succès. Après cette dernière épreuve, le compositeur sembla avoir renoncé au théâtre, car pendant vingt ans il n'écrivit plus pour la scène que des ouvrages de circonstances politiques, en collaboration avec d'autres musiciens. Le service de la chapelle royale l'occupa d'ailleurs presque exclusivement depuis 1816. Appelé en 1821 à la direction du Conservatoire de Paris, qui avait alors le titre d'*École royale de musique et de déclamation*, il porta dans ses nouvelles fonctions l'exactitude scrupuleuse du devoir, l'esprit d'ordre qu'il avait eu à toutes les époques de sa vie, et un dévouement entier à la prospérité de l'établissement. Sévère, exigeant envers les profes-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

seurs et employés, comme il l'était pour lui-même, il mettait peu d'aménité dans ses rapports avec les artistes placés sous son autorité. Presque toujours les demandes qu'on lui adressait étaient accueillies par un refus ; souvent même, avant qu'il sût de quoi il s'agissait, un *non* s'échappait instinctivement de sa bouche. Cependant il y avait en lui un sentiment sincère du juste qui le faisait revenir d'une première impression peu favorable, si, sans être effrayé de sa brusquerie, on lui donnait les explications nécessaires. Son amour de la régularité était porté si loin que, tirant à chaque instant sa montre, il comptait les minutes où chaque chose devait être faite. Quiconque ne le satisfaisait pas sous ce rapport courait grand risque d'être rudement gourmandé. Il lui arriva même un jour de dire au marquis de Lauriston, ministre de la maison du roi, qui s'était fait attendre pour une distribution de prix : *Vous arrivez bien tard, Monseigneur !* Du reste, homme d'esprit autant que grand artiste, il avait souvent des mots d'une finesse remarquable.

Quoiqu'on pût lui reprocher un peu trop de minuties dans les détails de sa direction du Conservatoire, il n'en est pas moins vrai qu'il releva cette école, déchue de son ancienne splendeur pendant qu'elle était placée dans les attributions de M. Papillon de la Ferté, intendant des Menus-Plaisirs du roi. Le respect qu'inspirait le grand talent de Cherubini exerçait son influence sur les professeurs et les élèves ; la gloire de son nom rejaillissait sur l'établissement qu'il dirigeait.

Les agitations et les grands événements qui troublèrent la France pendant l'année 1813, et préparèrent la chute du gouvernement impérial, exercèrent sans doute leur influence sur Cherubini, car, après la représentation des *Abencérages*, on ne trouve plus dans le catalogue de ses œuvres qu'une romance jusqu'au mois de février 1814, c'est-à-dire dans l'espace de dix mois. Mais bientôt l'activité lui revint, et son talent fut incessamment occupé par des ouvrages de circonstance. Parmi ces productions on remarque l'opéra-comique *Bayard à Mézières*, dont il composa la musique avec Catel, Boieldieu et Niccolo; des marches et pas redoublés pour la garde nationale de Paris et pour la musique d'un régiment prussien; des chants guerriers et des cantates avec orchestre. Ce fut dans cette même année qu'il écrivit son premier quatuor pour 2 violons, alto et basse (en *mi* bémol) qui a été gravé longtemps après, avec cinq autres. Ces compositions sont d'un ordre très-distingué : Cherubini y a un style à lui, comme dans tous ses ouvrages : il n'imite ni la manière de Haydn, ni celle de Mozart, ni celle de Beethoven.

La Société philharmonique de Londres l'ayant invité à se rendre en cette ville et à composer des morceaux pour ses concerts, il s'éloigna de Paris vers la fin de février 1815, et, dans l'espace de quelques mois, écrivit une ouverture à grand orchestre, une symphonie complète, et un hymne au printemps, à 4 voix et orchestre, qui a été gravé à Paris quelques années après. De retour à Paris au mois de juillet suivant, Cherubini y perdit, par la suppression du Conservatoire, sa place d'inspecteur de cette école, seule ressource qu'il eût alors pour la subsistance de sa famille; mais bientôt après il en fut indemnisé par sa nomination à l'une des places de surintendant de la chapelle du roi. Il était parvenu à l'âge de cinquante-six ans lorsqu'il fut appelé à ce poste honorable; position digne de son talent et de sa grande renommée. Cet âge est rarement celui de l'activité; mais les travaux de l'illustre artiste furent à cet égard une exception très-remarquable. L'esprit est frappé d'étonnement à l'aspect du catalogue de ses productions à cette époque de sa vie.

Le service ordinaire de la chapelle des rois Louis XVIII et Charles X consistait en une messe basse, pendant laquelle les musiciens chantaient différents morceaux dont la durée ne devait pas être plus longue que la messe dite par le prêtre. Cette obligation était nouvelle pour Cherubini, dont le génie était enclin aux longs développements. Ce ne fut pas sans effort qu'il parvint à comprimer ses idées dans des limites si étroites; mais sa prodigieuse habileté parvint à surmonter les obstacles, et chacun des morceaux qui sortirent de sa plume pour le service de la chapelle, pendant les quatorze années suivantes, firent naître l'admiration des artistes. Les conditions dont je viens de parler expliquent l'exiguïté des messes n° 174, 196, 202, 211, du catalogue de ses œuvres, et 8 du supplément, dans la comparaison qu'on en peut faire avec les messes solennelles en *fa* et en *ré* mineur. Rarement on exécutait une messe entière à la chapelle du roi : souvent toute la durée de l'office était remplie par un *Kyrie* suivi d'un motet. Cette circonstance explique le nombre considérable de morceaux détachés qu'indique le catalogue des ouvrages de Cherubini. C'est ainsi qu'on y remarque treize *Kyrie* qui n'appartiennent pas aux partitions de messes entières; deux *Gloria;* un *Credo;* neuf *O Salutaris,* deux *Sanctus,* deux *Agnus Dei,* deux Litanies complètes de la Vierge, deux *Pa-*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ter noster, deux *Tantum ergo*, enfin dix-sept motets divers plus ou moins développés. Outre ces compositions de musique religieuse, on doit citer encore une première messe de *Requiem* pour quatre voix et orchestre, composée pour l'anniversaire de la mort de Louis XVI, et la messe du sacre de Charles X; productions de l'ordre le plus élevé. Bien qu'on puisse reprocher peut-être trop de bruit et des formes trop dramatiques au *Dies iræ* de la première, l'art d'écrire y est si remarquable, tous les autres morceaux sont d'un caractère à la fois si mélancolique et si noble, qu'il est permis de ranger cet ouvrage parmi les plus beaux de son auteur. Le dernier morceau, dans lequel l'artiste a exprimé avec autant de simplicité que de profondeur l'épuisement de tout sentiment vital et l'entrée dans le repos éternel, saisit le cœur et y fait entrer la terreur. C'est le comble de l'art, qu'une composition semblable. Lorsque la messe du sacre de Charles X fut répétée dans une des salles des *Menus-Plaisirs*, il n'y eut qu'un cri d'admiration parmi ceux qui assistaient à la séance. On ne pouvait se persuader qu'un homme de soixante-cinq ans eût pu trouver en abondance des idées si jeunes et si fraîches. Hummel, qui était auprès de Cherubini, s'écria dans un transport d'enthousiasme : *C'est de l'or, que votre messe!* Hummel, grand amateur de ce métal, ne croyait pas pouvoir faire un éloge plus complet.

Depuis la chute des *Abencérages*, en 1813, Cherubini semblait avoir renoncé au théâtre, n'ayant pris qu'une part de collaboration peu importante dans *Bayard à Mézières*, en 1814. Sept ans après, *Blanche de Provence*, autre opéra de circonstance composé à l'occasion du baptême du duc de Bordeaux, en collaboration avec Berton, Boieldieu, Kreutzer, et Paer, lui avait fourni l'occasion d'écrire quelques morceaux parmi lesquels on remarquait un chœur, composition charmante qu'on a entendue avec ravissement dans plusieurs concerts. Dans l'espace d'environ vingt ans, ce fut tout ce que le talent du maître enfanta pour l'art dramatique. Deux fois pourtant la velléité de cette carrière lui était revenue dans l'intervalle. La première pensée de son retour à la scène lui fut suggérée par Guilbert de Pixérécourt, qui désirait rajeunir son ancien mélodrame des *Mines de Pologne*, en traduisant et arrangeant pour l'Opéra-Comique *Faniska*, composé à Vienne par Cherubini en 1805. Quelques essais furent faits; mais, en revoyant sa partition, l'auteur de la musique se persuada qu'elle n'avait pas les conditions nécessaires de succès pour la scène française : il n'autorisa pas l'achèvement de la traduction, et l'entreprise fut abandonnée. Il n'en fut pas de même de la mise en scène d'un autre opéra dont il avait composé la musique en 1793, et qui était resté dans son portefeuille. Cet ouvrage, intitulé *Koukourgi*, était un grand opéra en 3 actes que la stupidité du *libretto* n'avait pas permis de représenter. Ses amis en connaissaient des morceaux et désiraient que la musique fût adaptée à une meilleure pièce. Cherubini lui-même s'arrêta à cette idée, et par l'entremise d'Auber il obtint de Scribe et de Mélesville une coopération qui donna pour résultat *Ali Baba ou les Quarante Voleurs;* sujet tiré des *Mille et une Nuits*. L'intention des deux littérateurs avait été d'employer toute l'ancienne partition du maître; mais Cherubini trompa leur attente en ne conservant de cette musique qu'un petit nombre de morceaux, et faisant un ouvrage presque entièrement neuf, dont le manuscrit original, indiqué dans le catalogue, est de *mille pages*. C'est en vérité quelque chose de merveilleux qu'un musicien dont les premières compositions portent la date de 1773 ait pu écrire avec la verve de la jeunesse, soixante ans après, une immense composition, modifier son talent avec une rare facilité, sans cesser d'être lui-même, trouver des idées fraîches et brillantes, quand on n'espérait de lui que de l'expérience et du savoir, et rencontrer des accents d'amour et de passion dans un cœur septuagénaire. *Ali Baba* fut représenté à l'Opéra le 22 juillet 1833.

Après ce dernier effort de sa muse dramatique, Cherubini ne perdit pas le goût de son art, mais il le cultiva dans ce qu'il offre de doux et de paisible, n'attendant plus rien du produit de ses ouvrages et ne travaillant que pour lui-même et quelques amis. Des solféges pour les examens ou concours du Conservatoire, quelques petites pièces pour des *albums*, cinq quatuors de violon, un quintette pour les instruments à cordes, et une messe de morts pour voix d'hommes et orchestre, remplirent les années 1834 à 1842. Dans l'hiver de 1838, il réunit chez lui quelques artistes, et leur fit entendre le quintette qu'il venait d'achever. Tous éprouvèrent la plus vive émotion à l'audition de cet ouvrage, dont l'auteur était alors âgé de soixante-dix ans. Si l'on accorde que ce grand âge n'était pas étranger à l'impression produite, il n'en est pas moins vrai que tout le monde reconnut dans cette œuvre une fraîcheur d'idées qui ne semblait pas pouvoir être le partage d'un vieillard déjà penché sur le bord de la tombe. La main de Cherubini était tremblante lorsqu'elle traçait ses dernières émanations de son talent; mais sa pensée avait conservé toute sa netteté,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

toute sa vigueur. Dans les trois années qui suivirent, cette forte pensée chercha le repos et ne produisit plus que quelques solfèges.

En résumant le nombre de compositions produites pendant cette longue et laborieuse existence, et les rangeant par ordre de genres, nous y trouvons : 1° Onze messes solennelles complètes, dont cinq ont été publiées en grandes partitions. — 2° Deux messes de *Requiem* avec orchestre, publiées. — 3° des *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus* et *Agnus* de diverses dimensions et combinaisons de voix et d'instruments, dont la réunion formait le service de cinq autres messes pour la chapelle du roi de France : une partie de ces ouvrages a été publiée. — 4° *Credo* à 8 voix avec orgue, dont la fugue a été publiée dans le traité de composition de l'auteur de cet article, puis dans celui de Cherubini. — 5° Deux *Dixit*. — 6° Un *Magnificat*, à quatre voix et orchestre. — 7° Un *Miserere*, à 4 voix et orchestre. — 8° Un *Te Deum*, à 4 voix et orchestre. — 9° *Quatre Litanies* de la Vierge. — 10° Deux *Lamentations de Jérémie*, à 2 voix et orchestre. — 11° Un *Oratorio*. — 12° Trente-huit motets, graduels, hymnes, etc., avec grand ou petit orchestre, dont une partie a été publiée. — 13° Vingt antiennes sur le plain-chant, à 4, 5 et 6 voix. — 14° Treize opéras italiens. — 15° Cinquante-neuf airs italiens avec orchestre pour divers opéras. — 16° Neuf duos, *idem*. — 17° Cinq trios et quatuors, *idem*. — 18° Sept morceaux d'ensemble, finales et chœurs, *idem*. — 19° Quelques madrigaux italiens. — 20° Seize opéras français, dont sept n'ont pas été publiés en partition, et quatre ont été faits conjointement avec d'autres compositeurs. — 21° Un Ballet. — 22° Dix-sept airs et autres morceaux pour des opéras français, avec orchestre. — 23° Dix-sept grandes cantates et autres morceaux de circonstance, avec orchestre. — 24° Huit hymnes et chants révolutionnaires avec orchestre. — 25° Soixante-dix-sept nocturnes et chants italiens, romances françaises et petits morceaux de circonstance. — 26° Un grand nombre de canons. — 27° Une multitude de solfèges à 1, 2, 3 et 4 voix. — 28° Symphonie à grand orchestre. — 29° Ouverture, *idem*. — 30° Des entr'actes, marches et contredanses, *idem*. — 31° Quinze marches et pas redoublés pour des instruments à vent. — 32° Six quatuors pour deux violons, alto et basse (gravés). — 33° Un quintette, *idem*. — 34° Sonate pour deux orgues. — 35° Six sonates pour le piano (gravées). — 36° Deux pièces pour deux orgues à cylindres. — 37° Grande fantaisie originale pour le piano, composée pour Mme Duchambge. — 38° Morceaux détachés pour divers instruments, etc. Les indications qu'on vient de lire ne sont que sommaires : pour connaître les titres et l'importance de toutes les œuvres du grand artiste, il faut consulter le catalogue que lui-même en avait dressé avec l'esprit méthodique qui le distinguait, et qu'il a accompagné de notes intéressantes. Ce catalogue a été publié par Bottée de Toulmon, sous ce titre : *Notice des manuscrits autographes de la musique composée par feu M.-L.-C.-Z.-S. Cherubini, ex-surintendant de la musique du roi, directeur du Conservatoire de musique*, etc., etc. Paris, 1843, in-8° de 36 pages.

Après avoir été pendant vingt ans inspecteur du Conservatoire de musique de Paris, Cherubini fut nommé professeur de composition de cette école, en 1816; puis il en devint le directeur, en 1821. Les élèves principaux de son cours de composition ont été Zimmerman, Batton, MM. Halévy et Leborne. Longtemps auparavant, Auber avait appris de lui le contrepoint. Devenu surintendant de la musique du roi en 1816, il en a rempli les fonctions jusqu'au mois d'août 1830. A cette époque, la chapelle du roi a été supprimée par l'effet de la révolution qui a changé le gouvernement. Nommé chevalier de la Légion d'honneur en 1815, il est devenu depuis lors officier de cet ordre, puis commandeur et chevalier de celui de Saint-Michel. L'Institut de Hollande, l'Académie de musique de Stockholm et l'Académie des beaux-arts de l'Institut de France l'avaient admis au nombre de leurs membres. Cherubini a fait partie des divers jurys d'examen des pièces et de la musique pour la réception des ouvrages à l'Opéra, depuis 1799 jusqu'au mois d'avril 1824. Retiré de la direction du Conservatoire en 1841, à cause de son grand âge, sa santé déclina assez rapidement, et, le 15 mars 1842, il expira dans sa quatre-vingt-deuxième année, laissant à sa famille un nom illustre et vénéré, à la postérité, des œuvres qui seront toujours admirées des connaisseurs.

On a publié sur Cherubini plusieurs notices parmi lesquelles on remarque : — 1° *L. Cherubini's kurze Biographie und æsthetische Darstellung seine Werke*; Erfurt, 1809, in-8°, avec son portrait. — 2° Loménie (Louis de) : *M. Cherubini, par un homme de rien* (pseudonyme de M. de Loménie); Paris, 1841, in-12. — 3° Miel (Edme-François-Antoine) : *Notice sur la vie et les ouvrages de Cherubini* (S.-L. et S.-D.); Paris, 1842, in-8°. — 4°. Place (Charles), *Essai sur la composition musicale : Biographie et analyse phrénologique de Cherubini*, Paris, 1842, in-8°, avec une planche représentant le tableau phrénologique de la tête du maître.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

L'auteur de cette notice, médecin phrénologue, exilé à Bruxelles par suite du coup d'État du 2 décembre 1851, a pour objet de démontrer la très-fausse donnée qu'il n'y avait dans le cerveau de l'illustre artiste d'autre faculté que celle de la combinaison des sons. — 5° Picchianti (Luigi) : *Notizie sulla vita e sulle opere di L. Cherubini;* Florence, 1844. On a gravé un portrait de Cherubini, d'après le beau tableau de Ingres.

CHESNAYE (M. DUCHEMIN DE LA), juge suppléant au tribunal de première instance du département de la Seine, fils d'un ancien magistrat, est né en Normandie en 1769. Il a fait imprimer un *Éloge funèbre de T.·. R.·. F.·. Dalayrac, ancien dignitaire de la R.·. loge des Neuf-Sœurs, lu dans cet atelier, par le F.·.*, etc.; Paris, 1810, in-8°.

CHEUNIER (...), musicien français, vécut vers le milieu du seizième siècle. Il est connu par une suite de chansons françaises à quatre voix, qui forment la plus grande partie du sixième livre de la collection rare et précieuse intitulée *Trente-cinq livres des chansons nouvelles à quatre parties, de divers autheurs; à Paris, par Pierre-Attaingnant*, 1539-1549, in-4° obl.

CHEVALIER, musicien de la musique de la chambre de Henri IV et de Louis XIII, jouait du violon et de la viole bâtarde appelée *quinte*. Dans un catalogue des ballets de la cour, à quatre et cinq parties, faits par Michel Henry (mss. de la Vallière, à la Bibliothèque de Paris, n° 3512, neuvième portefeuille), l'un des vingt-quatre violons de la grande bande de Louis XIII, on trouve ce passage : « Sept airs sonnez la « nuict de Saint-Julien, en 1587, par nous *Che-* « *valier, Lore, Henry l'Aisné, Lamotte, Ri-* « *chaine,* et aultres, sur luths, espinettes, man- « dores, violons, flustes à neuf trous, etc., le « tout bien d'accord, sonnant et allant par la « ville. Henry fist la plupart des dessus; les « parties lors n'estoient que cinq. *Planton* y « jouist la quinte, et depuis lors *Chevalier* a « faict aussi la quinte. » On voit par ce catalogue que Chevalier était auteur de la musique du ballet de Saint-Julien dont il est ici question. Ce musicien paraît avoir été un des plus habiles de son temps, en France, pour la composition de la musique instrumentale, et surtout pour la musique de ballet. Henry donne, dans le catalogue indiqué précédemment, la liste des autres ballets composés par Chevalier; en voici les titres : 1° *Ballet des Enfants fourrés de malice, à cinq parties,* neuf airs. — 2° *Ballet de Tiretaine, faict le lundi gras, dansé au Louvre devant Henri le Grand,* quatre airs. — 3° *Le ballet de la Mariée, faict par le comte d'Auvergne, les parties* (accompagnement) *par Chevalier,* quatre airs (1600). — 4° *Le ballet des Valets de festes,* deux airs (1609). — 5° *Le grand ballet de Nemours,* quatre airs, 28 février (1604). — 6° *Le grand ballet faict au mariage de monsieur de Vendôme à Fontainebleau* (9 juillet 1609). Le premier air seulement est de Chevalier. — 7° *Le ballet des Gens de la reine Marguerite* (1609), trois airs. — 8° *Ballet du roi Artus, dansé chez la reine Marguerite* (1609, 16 février), six airs. — 9° *Ballet de monsieur le Dauphin* (Louis XIII), janvier 1609, cinq airs par Chevalier. — 10° *Grand ballet,* idem (1609), cinq airs. — 11° *Ballet des Morfondus* (1609), sept airs. — 12° *Ballet de cinq hommes et cinq filles* (1599), treize airs. — 13° *Ballet des Dieux* (1599), treize airs. — 14° *Ballet des Sibilots* (1601), trois airs. — 15° *Ballet des Souffleurs d'alchimie* (1604), quatre airs. — 16° *Ballet des Juifs fripiers* (1604), première partie, cinq airs; deuxième partie, deux airs. — 17° *Ballet faict par monsieur de Bassompières* (1604), parties de Chevalier. — 18° *Ballet des Jannissaires,* idem, six airs. — 19° *Ballet des Vieilles Sorcières* (1598), sept airs. — 20° *Ballet des Garçons de taverne* (1598), cinq airs. — 21° *Ballet des Sarrasins* (1598), quatre airs. — 22° *Ballet des Juifs faict par monsieur de Nemours lorsque le duc de Savoye alloist à Paris,* quatre airs de Chevalier. — 23° *Ballet des Maistres des comptes et des Marguilliers,* cinq airs par Chevalier (1604). — 24° *Ballet des Amoureulx contrefaits* (1610), cinq airs par Chevalier. Dans les *Airs de cour mis en tablature de luth,* par Gabriel Bataille (Paris, 1611, 2 vol. in-4°), on trouve l'air de ce ballet, intitulé *Récit aux dames.* — 25° *Ballet de Monsieur de Vendosme* (1608), neuf airs. — 26° *Ballet des Indiens* (1608), sept airs. — 27° *Ballet des Hermaphrodites* (1608), quatre airs. — 28° *Ballet du Prince de Condé* (1605), quatre airs. — 29° *Ballet de la Reine* (31 janvier 1609), trois airs. — 30° *Ballet que le Roy fist à Tours, revenant de son mariage à Bordeaux le jour du mardi gras* (16 février 1616). — 31° *Ballet de la Reine, faict à Tours au retour de Bordeaux* (1616), trois airs. — 32° *Ballet de Madame la duchesse de Rohan* (1617), sept airs. — 33° *Ballet des Chambrières à louer* (1617), quatre airs.

CHEVALIER DE MONTRÉAL (Mlle Julia), née à Paris le 20 avril 1829, s'est fait connaître comme poëte et comme compositeur de romances. Elle en a publié trois recueils comme Album, avec accompagnement de piano, à Paris

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

chez Challiot. Mlle Chevalier de Montréal a fait imprimer beaucoup de pièces de poésies, des odes et d'autres productions littéraires.

CHEVÉ (Émile), ancien chirurgien de la marine, né en 1804, à Douarnenez (Finistère), s'est fait connaître d'abord par une thèse remarquable, publiée en 1836, sur la fièvre jaune qui a régné au Sénégal en 1830; il avait été décoré en 1831 pour sa conduite lors de cette épidémie. Ayant épousé la sœur de M. Aimé Paris, il s'est épris de passion pour la propagation de la musique par la méthode du *méloplaste*, et a quitté l'enseignement de la médecine (il ne la pratiquait pour ainsi dire pas), pour fonder des cours de musique vocale par cette méthode. Ardent propagateur de la méthode de Galin modifiée par ses successeurs, M. Chevé a publié divers ouvrages pour l'usage des personnes qui suivent ses cours, entre autres : 1° *Méthode élémentaire de musique vocale;* Paris, imprimerie de Hauquelin, 1844, 1 vol. in-8°. La partie technique seule de cet ouvrage est rédigée par M. Chevé, les exercices pratiques sont de Mme Chevé. Un quatrième tirage de la septième édition (clichée) du même ouvrage porte le titre suivant : *Méthode élémentaire de musique vocale, par M. et Mme Émile Chevé. Ouvrage repoussé à l'unanimité, le 9 avril 1850, par la commission du chant de la ville de Paris, composée* de MM..., etc.; Paris, chez les auteurs, octobre 1857, 1 vol. gr. in-8°. — 2° *Méthode élémentaire d'harmonie* (avec Mme Chevé); Paris, 1846, 2 vol-in-8°. — 3° *Appel au bon sens de toutes les nations qui désirent voir se généraliser chez elles l'enseignement musical;* Paris, 1845, gr. in-8° de 79 pages. Les exagérations et les assertions hasardées qui remplissent cet écrit ont pour base les notions fausses dont l'auteur est imbu concernant les prétendus inconvénients du système ordinaire de l'enseignement de la musique, et les avantages non moins imaginaires de la méthode proposée. Comme ses prédécesseurs, M. Chevé a demandé avec instance, aux autorités compétentes, des concours entre ses élèves et ceux des autres écoles de musique, notamment avec ceux du Conservatoire de Paris; concours impossibles, et par la nature des choses, et sous les conditions imposées par ceux qui les demandent. Les concours sont impossibles par la nature des choses; car les méloplasticiens enseignent une notation de leur choix, et non celle qui est d'un usage universel : or il ne peut y avoir de concours entre des choses de nature si différente. Il faudrait donc préalablement vider la question de préférence entre les divers systèmes de notations; question sur laquelle on n'a pas moins déraisonné depuis deux siècles que sur les méthodes d'enseignement. C'est donc avec raison que les prétentions de M. Chevé à cet égard ont toujours été repoussées par les gouvernements, par les commissions spéciales et par les chefs d'écoles où l'on enseigne la musique suivant l'usage universel. M. Chevé a essayé de tirer vengeance des refus qu'il a éprouvés, par la publication de plusieurs pamphlets, au nombre desquels on remarque : 1° *Protestation adressée au comité central de l'instruction primaire de la ville de Paris, contre un rapport de sa commission de chant;* Paris, 1847, in-8° de 64 pages. — 2° *Coup de grâce à la routine musicale, à l'occasion d'un nouveau rapport de la commission spéciale de surveillance de l'enseignement du chant, dans les écoles communales de la ville de Paris; commission composée de* MM. Victor Fouché, *président*, Ad. Adam, *de l'Institut;* Auber, *de l'Institut;* Barbereau; Boulet; Caraffa, *de l'Institut;* L. Clapisson; Ermel; Édouard Rodrigues, *vice-président;* F. Halévy, *de l'Institut;* G. Héquet, *rapporteur;* Jomard, *de l'Institut;* Gide, Zimmerman; Demoyencourt, *secrétaire;* Paris, 1851, in-8° de 79 pages. — 3° *La Routine et le bon sens, ou les Conservatoires et la méthode Galin-Paris-Chevé; Lettres sur la musique,* par M. Émile Chevé; Paris, 1852, in-8° de 192 pages. — 4° *Historique et procès-verbal du concours musical ouvert à Paris, le 12 juin 1853, sous la présidence de M. Henri Reber, suivi des comptes rendus des journaux et accompagné de notes;* Paris, 1853, in-8° de 82 pages. M. Chevé ne se pique pas de politesse envers ses adversaires dans ses libelles : il n'y fait preuve que de violence. Au surplus, le public a laissé passer inaperçus ces recueils d'argnties illisibles.

CHEVÉ (Mme Nanine), née Paris, femme du précédent, a dirigé conjointement avec son mari les cours de musique par la méthode du méloplaste, et a collaboré à une partie des ouvrages cités dans l'article précédent; elle est, de plus, auteur d'une *Nouvelle Théorie des accords, servant de base à l'harmonie;* Paris, 1844, in-8° de 72 pages, lithographiée.

CHEVESAILLES (...), autrefois violoniste au théâtre des Beaujolais, puis marchand de musique, et enfin retiré dans les environs de Paris, où il vivait encore en 1835, a publié une *Petite méthode de violon,* ouvrage sans valeur. On a aussi publié sous le nom de ce musicien : 1° Beaucoup d'airs variés pour violon seul; Paris, Dufaut et Dubois (Schonenberger). — 2° Des valses et des airs variés pour flûte seule; Paris, Carli,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Mme Joly. — 3° Idem pour clarinette. — 4° Idem pour guitare; Paris, Hentz-Jouve. — 5° *Nouvelle méthode de guitare;* Paris, madame Joly. Cette méthode a eu trois éditions.

CHEVILLARD (Pierre-Alexandre-François), virtuose violoncelliste, professeur de son instrument au Conservatoire impérial de Paris, et premier violoncelle solo de l'Opéra italien, est né à Anvers le 15 janvier 1811. Après avoir appris les éléments de la musique en cette ville, il fut admis comme élève au Conservatoire de Paris le 15 mars 1820. Il y obtint le second prix de solfége en 1823, et le premier lui fut décerné en 1825. Norblin fut son professeur de violoncelle. Ses heureuses dispositions se développèrent rapidement sous la direction de ce maître; le second prix de son instrument lui fut décerné au concours de 1826, et il remporta brillamment le premier dans l'année suivante. Pour compléter son instruction musicale, Chevillard suivit un cours d'harmonie, puis l'auteur de cette notice lui enseigna la composition. A cette époque, Chevillard était violoncelle solo du théâtre du Gymnase : il abandonna cette position, en 1831, pour entrer à l'orchestre du Théâtre-Italien. Au moment où il débutait dans sa carrière en véritable artiste, les derniers quatuors de Beethoven venaient d'être publiés à Paris : il en fit l'essai avec quelques amis récemment sortis, comme lui, des classes du Conservatoire. Mais leurs talents n'étaient pas mûrs pour une telle musique : ils la déclarèrent non-seulement inintelligible, mais inexécutable. Chevillard seul n'était pas convaincu. Quelques années se passèrent; puis il recommença l'épreuve avec d'autres instrumentistes plus habiles, mais à qui manquait la persévérance et la foi dans la valeur de ces œuvres, si différentes de toute autre musique. Le découragement fut encore le résultat de l'entreprise. Enfin Chevillard eut occasion d'entendre Maurin, et reconnut aussitôt dans cet élève de Baillot toutes les qualités nécessaires pour réaliser son rêve d'une exécution parfaite des sept derniers quatuors de Beethoven. Sabattier, violoniste distingué, et Mas, talent de premier ordre sur l'alto, complétèrent cette association d'artistes dévoués, qui se mit immédiatement à l'œuvre. Étudiant avec un soin religieux les plus vagues indications de la pensée du grand homme, et s'efforçant d'en pénétrer le sens, ils ne se bornèrent pas dans leurs études à chercher l'exactitude la plus rigoureuse de l'exécution : tous avaient compris que l'accent expressif du sentiment intime de chaque phrase pouvait seul en révéler la signification, et cet accent devint l'objet suprême de leurs efforts. S'excitant mutuellement, ils atteignirent enfin leur but, et parvinrent à l'exécution la plus finie et la plus poétique des dernières émanations du génie de Beethoven. Quelques amis, en petit nombre, parmi lesquels on remarquait Berlioz, Stéphen Heller, Gathy et Mme Viardot, furent admis aux séances du quatuor beethovenien, chez Chevillard; mais bientôt les amis en amenèrent d'autres, et le logement de l'artiste finit par être encombré. Le moment était venu pour faire l'expérience, sur un public intelligent, de l'effet des derniers quatuors de l'illustre maître, rendus avec une perfection jusqu'alors inouïe : elle eut lieu dans la salle Pleyel. L'impression fut profonde; l'admiration se partagea entre les beautés colossales de ces œuvres et l'exécution admirable qui les révélait. Il s'y mêla, comme cela s'était vu précédemment, et comme cela sera toujours, de vives critiques contre les teintes vagues, l'excès des développements et certaines associations harmoniques où le sentiment tonal est blessé; mais, en résultat, l'expérience tentée par Chevillard et ses dignes collègues fut une victoire dont l'éclat s'est augmenté chaque année depuis lors. Fiers à juste titre de leur mission, ces excellents artistes ont osé en étendre le cercle en parcourant ensemble l'Allemagne à deux reprises, dans les années 1855 et 1856 : le succès le plus complet a couronné leur courageuse entreprise, et Cologne, Francfort, Darmstadt, Hanovre, Leipsick et Berlin ont retenti des éloges et des applaudissements prodigués à l'interprétation la plus parfaite qu'on eût jamais entendue de la musique d'ensemble la plus difficile qui existe.

Comme compositeur, Chevillard s'est fait connaître par la publication d'un concerto pour violoncelle et orchestre; d'un quatuor pour deux violons, alto et basse; de quinze mélodies, morceaux développés pour violoncelle et orchestre ou piano, d'un genre nouveau et dans lesquels l'orchestre ou le piano n'ont pas un simple accompagnement, mais concourent à l'intérêt de la composition. On connaît aussi du même artiste : 1° Fantaisie sur les thèmes de *Marino Faliero,* pour violoncelle et piano, Paris; Brandus. — 2° *Lamenti,* adagio et finale, idem; Paris, Meissonnier. — 3° *Andante* et Barcarole, avec accompagnement de quatuor et de piano; ibid. — 4° Méthode de violoncelle.

CHEVRIER (François-Antoine), né à Nancy au commencement du dix-huitième siècle, servit d'abord en qualité de volontaire dans le régiment de Tournaisis; mais, dégoûté de l'état militaire, il le quitta et vint à Paris, où il donna quelques pièces de théâtre, et des brochures spi-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

rituelles qui lui firent beaucoup d'ennemis par le ton satirique qui y régnait. Il fut obligé de s'enfuir en Hollande, et mourut d'indigestion, à Rotterdam, le 2 juillet 1760. On a de lui : *Observations sur le théâtre, dans lesquelles on examine avec impartialité l'état actuel des théâtres de Paris;* Paris, 1755, in-12. Dans cette revue, il y a quelques observations sur l'Opéra.

CHIARAMONTE (Francesco), compositeur italien, né en Sicile en 1818, élève de Raimondi et de Donizetti, s'est fait connaître depuis 1848 par quelques opéras dont plusieurs ont été bien accueillis du public. Le premier en date est *Fenicia*, dont deux cavatines ont été publiées chez Ricordi, à Milan. En 1850 il donna *Caterina di Cleves*, dont le même éditeur devint propriétaire et publia quelques morceaux. Postérieurement il a écrit pour le théâtre *Carlo Felice*, de Gênes, *Armando il Gondoliere*, un de ses meilleurs ouvrages, représenté le 20 février 1851 ; *Giovanna di Castiglia*, au même théâtre, le 12 février 1852 ; *Anès de Mendosa*, au théâtre de *la Scala*, à Milan, en 1855 ; *una Burla per correzione*, au théâtre Paganini de Gênes, en 1855.

CHIARELLI (André), luthier et compositeur, né à Messine, en Sicile, vers 1675, manifesta dès son enfance d'heureuses dispositions pour la musique. Ayant été envoyé à Rome et à Naples pour y développer ses facultés, il y acquit un talent remarquable sur l'archiluth, et, lorsqu'il revint dans sa ville natale, il excita l'admiration de tous ceux qui l'entendirent. Dès lors il s'occupa des perfectionnements qu'il voulait introduire dans la construction de son instrument, et fabriqua plusieurs théorbes et archiluths qui sont encore considérés comme les meilleurs qu'on ait faits. Je possède un archiluth de cet artiste, qui porte la date de 1698. Chiarelli venait de se marier lorsqu'il mourut en Sicile, à l'âge de vingt-quatre ans, en 1699. On a de sa composition : *Suonate musicali di violini, organo, violone ed arciliuto ;* Napoli, 1699, in-4°.

CHIARINI (Pierre), habile claveciniste et compositeur, né à Brescia en 1717, s'est fait connaître en Italie par les opéras suivants : 1° *Achille in Sciro*, 1739 ; — 2° *Statira*, 1742. — 3° *Meride e Selinunte*, 1744. — 4° *Argenide*.

CHIAULA (Mauro), bénédictin et compositeur pour l'Église, naquit à Palerme vers le milieu du seizième siècle, et fut moine au couvent de Saint-Martin de cette ville. Il mourut en 1600. On connaît de sa composition : *Sacræ cantiones, quæ octo tum vocibus, tum variis instrumentis concinni possunt ;* Venise, 1590, in-4°.

CHIAVACCI (Vincent), compositeur, né à Rome vers 1757, s'est fait connaître depuis 1783 par quelques opéras représentés à Milan, parmi lesquels on cite : *Alessandro nell' Indie ;* 2° *Il Filosofo impostore ;* 3° *le Quattro Parti del mondo*. En 1801, Chiavacci était directeur de l'Opéra-Buffa à Varsovie. On connaît aussi de lui : *XII Ariette per il clavicembalo ;* Vienne, 1799, et trois rondos tirés de ses opéras et publiés à Vienne dans la même année. La femme de ce compositeur (Clémentine Chiavacci) était *prima donna* à *la Scala* de Milan au printemps de l'année 1782, et partageait cet emploi avec madame Morichelli en 1785.

CHIAVELLONI (Vincent), littérateur italien qui n'est connu que par un livre intitulé : *Discorsi della musica ;* Rome, 1668, in-4°. Ce sont vingt-quatre discours sur le but moral de la musique.

CHILA (Abraham), juif espagnol, élève de Moïse Haddarscian, a laissé, parmi plusieurs livres de géométrie, un traité de musique, qui se trouve en manuscrit à la bibliothèque du Vatican, in-4°. (*Vid. Bibl. Rabb. in Bartolocci*, t. IV, p. 53.)

CHILCOTT (Thomas), organiste à l'église de l'abbaye, à Bath, a publié chez Preston, à Londres (1797), deux suites de concertos pour le clavecin. Il a été le premier maître de Thomas Linley.

CHILD (William), docteur en musique, né à Bristol en 1605, apprit la musique sous la direction d'Elway Bevin, organiste de la cathédrale de cette ville. En 1631 il prit ses degrés de bachelier en musique à l'université d'Oxford, et cinq ans après il devint organiste de la chapelle royale de Saint-Georges à Windsor, et l'un des organistes de la chapelle royale à Whitehall. Après la restauration il devint chanteur de la chapelle et l'un des membres de la musique de Charles II. En 1663 il fut fait docteur en musique. On a de lui : — 1° *Psalms for three voices, with a Continued-bass either for the organ or theorbo ;* Londres, 1639 (psaumes à trois voix, avec la basse continue pour l'orgue ou le théorbe). — 2° *Catches, rounds and canons*, dans la collection publiée par Hilton, sous le titre de *Catch that catch can ;* Londres, 1652. — Quelques antiennes à deux parties imprimées dans le livre intitulé : *Court Ayres ;* Londres, 1665. On trouve aussi quelques pièces de Child dans la *Cathedral Music* de Boyce, et une fort belle antienne (*O praise the lord*) dans la *Musica antiqua* de Smith. Le style de ce compositeur est simple et clair, mais dénué d'invention. Child est mort à Londres, au mois de mars 1696, à l'âge de quatre-vingt-onze ans. Son portrait a été gravé dans l'*Histoire de la musique* de Hawkins (t. IV,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

p. 414), d'après un tableau qui est à l'université d'Oxford.

CHILMEAD (Edmond), savant philologue, né à Stowon-The-Wold, dans le comté de Glocester, fut maître-ès-arts au collége de la Madelaine d'Oxford, et chapelain de l'église du Christ dans la même ville. A la mort de Charles Ier, sa fidélité à la cause du roi lui fit perdre ce bénéfice, et il se fixa à Londres, où il fut obligé d'enseigner la musique pour vivre. Il mourut dans cette ville le 1er mars 1654. On a de lui : *De Musica antiqua græca*, à la fin de l'édition d'*Aratus*, donnée par Jean Fell, Oxford, 1672, in-8°, à laquelle il eut part. Hawkins dit que Chilmead a aussi écrit une dissertation *de Sonis* qui n'a point été imprimée. (Voy. *A Gen. His. of music*, t. IV, p. 410.)

CHILSTON. Dans un manuscrit qui a appartenu autrefois au monastère de Sainte-Croix à Waltham (comté d'Essex), et qui a passé ensuite en la possession du comte Shelburne, se trouvent neuf traités de musique de divers auteurs. Le neuvième est un traité des proportions musicales, de leur nature et de leurs dénominations, en anglais et latin; et il a pour titre *Her beginneth Tretises diverses of musical proportions, of theire naturis and denominations first in englisch, and than in latyne:* cet ouvrage est sous le nom d'un auteur inconnu nommé *Chilston*. D'après le langage et l'orthographe, il a dû être écrit au commencement du quinzième siècle.

CHINELLI (Jean-Baptiste), compositeur italien sur qui l'on n'a pas de renseignements, n'est connu que par les ouvrages suivants, cités pas Walther (*Musical Lexikon*) : 1° *Conzertirende Missen von* 3, 4 *und* 5 *Stimmen, nebst* 2 *Violinen a bene placito*, 1 *th.* — 2° Idem, 2 *th.* — 3° Idem, 3 *th.* — 4° *Motetti a voce sola*, 1630. — 5° *Madrigali a* 2,3,4, *con alcune canzonette a due violini, lib.* 1, op. 4. — 6° *Compiete, Antifone, Letanie della B. V. concertati a quattro voci e due violini* op. 6; Venise, Al. Vincenti, 1639, in-4°. — 7° *Il quarto libro de Motetti a* 2 *e* 4 *voci con violini*, op. 9; ibid., 1652.

CHINZER (Jean), musicien allemand, était fixé à Paris en 1754. Il a fait imprimer dans cette ville plusieurs ouvrages de sa composition, sous les titres suivants : 1° Un livre de sonates pour deux violons. — 2° Trois livres de sonates en trios pour violon. — 3° Un livre de sonates pour la flûte seule. — 4° Deux livres de sonates pour deux violoncelles. On n'a pas d'autres renseignements sur cet artiste. Peut-être est-ce le même musicien du nom de *Chinzer* qui se trouvait à Londres en 1797, et dont un œuvre de duos pour deux violons, en 2 suites, fut publié chez Preston.

CHIOCHETTI (Pierre-Vincent), compositeur, naquit à Lucques vers la fin du dix-septième siècle. Parmi ses ouvrages on remarque : 1° *L'Ingratitudine castigata, ossia l'Alarico*, représenté à Ancône en 1719. — 2° Un oratorio sur la Circoncision; 1729, à Venise.

CHIOSI (Jean), amateur des arts à Crémone, s'est fait connaître par un écrit intitulé *Intorno la Musica solenne composta e diretta dal nobile signor Ruggiero Mama, rinnovandosi nella chiesa parochiale de SS. Giorgio e Pietro in Cremona, il giorno e alle glorie del principe degli Apostoli. Discorso estetico*; Cremona, tipografia de Feraboli, sans date (1833), gr. in-8° de 16 pages.

CHISON (Jacques de), poëte et musicien français, vivait en 1250. Il nous reste neuf chansons notées de sa composition : on en trouve huit dans les manuscrits de la Bibliothèque impériale nos 65 et 66 (fonds de Cangé) et 7222, (ancien fonds).

CHITI (D. Girolamo) compositeur de l'École romaine, né dans les dernières années du dix-septième siècle, fut nommé second maître de chapelle de Saint-Jean de Latran, et coadjuteur de Gasparini, au mois de juillet 1726 : il succéda en titre à ce maître le premier avril 1727, et remplit les fonctions de cette place jusqu'à sa mort, arrivée à la fin du mois d'août 1759. Chiti fut un savant musicien dont le style a une grande pureté, et qui écrivait à 8 parties réelles avec une élégance remarquable. Tous ses ouvrages sont restés en manuscrit. Je possède un beau *Dixit* à 8 voix de sa composition. Dans la belle collection de M. l'abbé Santini, à Rome, on trouve de ce maître : 1° La messe, à 4, *Fuge dilecte*. — 2° *Missa de Feria*, à 4. — 3° La messe, à 4, *Tempus est breve*. — 4° Une messe à 6. — 5° Une messe à 8. — 6° Les antiennes du *Benedictus* du jeudi, du vendredi et du samedi saints. — 7° Deux *Christus factus est*, et deux *Miserere* à 4. — 8° *Veni Sponsa Christi*, à 4. — 9° *Sub tuum præsidium*, à 4. — 10° *Dextera Domini*, à 4. — 11° *Salvator mundi*, à 8.

CHIZZOTI (Jean), maître de chapelle de l'église de San-Salvador à Venise, naquit en cette ville vers 1580. On a de sa composition : *Salmi, Magnificat e Missa a* 4 *voci*; Venise, Vincenti, 1634, in-4°.

CHLADNI (Ernest-Florent-Frédéric), docteur en philosophie, en droit civil et en droit canon, membre et correspondant de plusieurs sociétés savantes, naquit à Wittemberg le 30 no-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

vembre 1756. Son père, professeur et président de la faculté de droit en cette ville, était un homme sévère qui l'assujettit sans relâche à des études sérieuses, lui interdit toute relation avec les autres jeunes gens de la ville, et même le priva de tout exercice salutaire, ne lui permettant de sortir que le dimanche pour aller au temple. Plus tard Chladni a souvent exprimé de l'étonnement d'avoir pu conserver une santé robuste après une jeunesse si pénible et si contrainte. Tant de sévérité était d'ailleurs inutile, car celui qui en était victime avait reçu de la nature un goût passionné pour le travail et pour l'étude. Le seul effet que produisit cette gêne sur l'esprit de Chladni fut de lui inspirer un dégoût invincible pour tout devoir forcé, et le penchant le plus décidé à l'indépendance la plus absolue. Dès ses premières années il étudiait de préférence les livres de géographie, et passait tout le temps dont il pouvait disposer à considérer des cartes, des globes, des sphères : il ne parlait que de voyages et se persuadait que le bonheur le plus pur consistait à parcourir le monde pour choisir en liberté le lieu qu'on voulait habiter. Plusieurs fois il avait été tenté de fuir la maison paternelle, de se rendre en Hollande, et de s'y embarquer pour l'Inde. Il avait épargné quelque argent pour l'exécution de son dessein, et s'était mis à étudier avec ardeur la langue hollandaise ; mais la crainte de causer par cette escapade un chagrin trop vif à son père le retint et le fit renoncer à son projet. L'histoire naturelle, la géologie, l'astronomie, devinrent tour à tour les objets favoris de ses travaux. A l'âge de quatorze ans on l'envoya au collége de Grimma ; il y fut confié aux soins particuliers du sous-recteur Mücke. Il semblait que le sort se plût à rendre malheureuse la jeunesse de Chladni, car, de la contrainte où il avait langui jusqu'alors, il tomba dans un esclavage plus dur encore sous la férule du morose pédagogue. Après quelques années passées dans le collége de Grimma, Chladni retourna à Wittemberg. Sa vocation paraissait être la médecine, mais son père avait décidé qu'il étudierait le droit, et il fallut se soumettre à sa volonté. D'abord il retrouva dans son travail journalier la pénible gêne qui avait affligé son enfance ; mais enfin il obtint la permission d'aller continuer ses études à Leipsick. Là commença pour lui l'exercice de sa liberté ; mais il n'abusa pas de ce bien qu'on lui avait fait acheter si cher, et son assiduité aux leçons du professeur de droit ne fut pas moindre que s'il eût choisi lui-même cette science pour l'objet de ses études.

Un goût décidé pour la musique s'était manifesté en lui dès son enfance ; mais il avait atteint sa dix-neuvième année avant qu'il lui fût permis de se livrer à l'étude de cet art : ce fut à Leipsick qu'il prit les premières leçons de piano. La lecture attentive des écrits de Marpurg et des autres théoriciens eut bientôt étendu ses connaissances. Deux thèses qu'il soutint avec distinction aux exercices publics de l'université lui firent obtenir les degrés de docteur en philosophie et en droit. Il revint ensuite à Wittemberg, où il paraissait destiné à se livrer à des travaux de jurisprudence, lorsque la mort de son père lui fit remettre en question sa carrière future ; il ne tarda point à se décider pour la physique et l'histoire naturelle, qui de tout temps avaient préoccupé son esprit, et le droit fut abandonné sans retour. Alors commença pour Chladni une vie nouvelle, où son activité intellectuelle se développa dans sa véritable sphère.

Cependant, laissé sans fortune par son père, il lui fallait songer à se créer une existence. Les deux chaires de mathématiques et de physique étaient vacantes à l'université : dans l'espoir d'obtenir l'une ou l'autre, Chladni ouvrit des cours de géographie physique et mathématique, de géométrie, et fit, dans les environs de Wittemberg, des excursions de botanique ; mais rien de tout cela ne le conduisit à son but ; il finit par renoncer aux emplois publics, pour se livrer sans réserve aux recherches scientifiques vers lesquelles il se sentait entraîné. Heureusement sa belle-mère, bonne femme qui avait pour lui de l'attachement, vint souvent au secours de ses besoins.

A la lecture de divers écrits sur la musique, Chladni avait remarqué que la théorie du son était moins avancée que celle de quelques autres parties de la physique ; cette observation lui suggéra le dessein de travailler au perfectionnement de cette théorie : dès lors, le plan de sa vie scientifique fut en quelque sorte tracé. Il fit d'abord quelques expériences sur les vibrations longitudinales et transversales des cordes, dont la théorie avait été donnée précédemment par Taylor, Bernouilli et Euler (*voy.* ces noms) ; expériences fort imparfaites, suivant son propre aveu, et telles qu'on devait les attendre d'un premier essai. Il fut bientôt détourné de cet objet par des expériences plus importantes (faites en 1785) sur des plaques de verre ou de métal. Le premier il remarqua que ces plaques rendent des sons différents, en raison des endroits où elles sont serrées et frappées. Vers le même temps, les journaux ayant donné quelques renseignements sur un instrument imaginé en Italie par l'abbé Mazzocchi (*voy.* ce nom), lequel consistait en plusieurs cloches de verre frottées par des archets,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Chladni conçut le projet d'employer aussi un archet de violon pour la production des vibrations de divers corps sonores. Ce moyen d'expérimentation, bien plus fécond en résultats que la percussion, a fait faire depuis lors des découvertes importantes pour la théorie générale du son. Chladni remarqua que, lorsqu'il appliquait l'archet aux divers points de la circonférence d'une plaque ronde de cuivre jaune, fixée par son milieu, elle rendait des sons différents qui, comparés entre eux, étaient égaux aux carrés de 2, 3, 4, 5, etc.; mais la nature des mouvements auxquels ces sons correspondaient et les moyens de produire chacun de ces mouvements à volonté, lui étaient encore inconnus. Les expériences faites et publiées par Lichtenberg sur les figures électriques qui se forment à la surface d'une plaque de résine saupoudrée, fut un trait de lumière pour Chladni. Elles lui firent présumer que les différents mouvements vibratoires d'une plaque sonore devraient offrir aussi des apparences différentes si l'on répandait du sable fin sur sa surface. Ayant employé ce moyen sur la plaque ronde dont il vient d'être parlé, la première figure qui s'offrit à ses regards ressemblait à une étoile à 10 ou 12 rayons, et le son, très-aigu, était, dans la série citée précédemment, celui qui convenait au carré du nombre des lignes diamétrales. Il est facile d'imaginer l'étonnement de l'expérimentateur à la vue d'un phénomène si remarquable, inconnu jusqu'à lui. Après avoir réfléchi sur la nature de ces mouvements, il ne lui fut pas difficile de varier et de multiplier les expériences, dont les résultats se succédèrent avec rapidité. En 1787 il publia à Leipsick son premier mémoire sur les vibrations d'une plaque ronde, d'une plaque carrée, d'un anneau, d'une cloche, etc. Plus tard il fit paraître dans quelques journaux allemands et dans les mémoires de plusieurs sociétés savantes, les résultats de ses observations sur les vibrations longitudinales et sur quelques autres objets de l'acoustique.

Au milieu des recherches dont il était préoccupé, Chaldni se persuadait que l'objet le plus important pour sa gloire future serait d'inventer un instrument de nature absolument différente de tous ceux qui étaient connus. Mille idées se croisaient dans sa tête à ce sujet. D'abord il imagina d'ajouter un clavier à l'harmonica, et construisit un de ces instruments avec des verres qu'il avait fait venir de la Bohême; mais ensuite il renonça à son projet, parce que Roellig, Nicolai et d'autres l'avaient devancé. Cependant l'idée de mettre le verre en vibration par le frottement resta toujours dans sa pensée, et fut l'origine de deux instruments qu'il inventa dans la suite. Le premier de ces instruments, auquel il donna le nom d'*euphone*, fut inventé par lui en 1789 et achevé en 1790. Il consistait intérieurement en de petits cylindres de verre qu'on frottait longitudinalement avec les doigts mouillés d'eau. Ces cylindres, de la grosseur d'une plume à écrire, étaient tous égaux en longueur, et la différence des intonations était produite par un mécanisme intérieur dont l'auteur dérobait le secret. On ne pouvait considérer l'*euphone* que comme une variété de l'harmonica, connu depuis longtemps; cependant l'auteur obtint des applaudissements pour l'invention de cet instrument, dans ses voyages en Allemagne, à Saint-Pétersbourg et à Copenhague. Il en exécuta de diverses formes et suivant des procédés différents quant à la disposition du mécanisme intérieur, mais sans qu'il en résultât de variété sensible dans la qualité des sons. Au surplus, l'*euphone* était, par le système de sa construction, un de ces instruments bornés qu'on doit plutôt considérer comme des curiosités que comme des choses utiles à l'art.

Il en fut à peu près de même à l'égard du *clavicylindre*, autre instrument inventé par Chladni; celui-ci fut construit en 1800, et perfectionné depuis lors par des améliorations successives. Sa forme était à peu près celle d'un petit piano carré; son clavier avait une étendue de quatre octaves et demie, depuis l'*ut* grave du violoncelle jusqu'au *fa* aigu au-dessus de la portée de la clef de *sol*. Un cylindre de verre, parallèle au plan du clavier, était mis en mouvement par une manivelle à pédale; en abaissant les touches, on faisait frotter contre ce cylindre des tiges métalliques qui produisaient des sons. Quant à la qualité de ces sons et à leur timbre, le clavicylindre avait de l'analogie avec l'harmonica, mais il n'exerçait pas, comme celui-ci, une sorte d'irritation sur le système nerveux. Les autres avantages du clavicylindre étaient de prolonger le son à volonté, d'en augmenter ou diminuer la force par des nuances bien graduées, et de garder invariablement son accord. Longtemps Chladni fit un secret du mécanisme intérieur de cet instrument et de l'*euphone;* mais, dans les dernières années de sa vie, il en a publié la description. Il paraît avoir attaché plus d'importance à leur invention qu'à tous ses autres travaux; pendant plus de quinze ans il s'en occupa sans relâche, les retit sur différents plans, et dépensa beaucoup d'argent pour les porter à la perfection qu'il avait pour but; cependant il n'a pu parvenir à leur donner une existence réelle dans l'art, et les avantages qu'il croyait en retirer n'ont été que des illusions.

Ayant achevé son premier euphone en 1791,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Chladni entreprit un voyage pour le faire entendre; il alla d'abord à Dresde, puis à Berlin, à Hambourg, à Copenhague, à Saint-Pétersbourg, et revint à Wittemberg au mois de décembre 1798. Plusieurs autres voyages furent ensuite entrepris par lui dans la Thuringe et dans quelques autres parties de l'Allemagne au mois de mars 1797, il se rendit de nouveau à Hambourg, et, vers la fin de la même année, il partit pour Vienne, en passant par Dresde et Prague. Son euphone était alors l'objet de toutes ses excursions. Plus tard il parcourut aussi une grande partie de l'Allemagne et du Nord pour faire entendre le clavicylindre. Il est très-regrettable qu'un expérimentateur si habile ait employé tant de temps à ces courses qui interrompaient ses travaux importants sur les vibrations des plaques élastiques, et qui n'ont été que d'un médiocre avantage pour sa gloire.

Les résultats de ses études et de ses observations furent enfin publiés par Chladni dans son *Traité d'acoustique*, qui parut en allemand, à Leipsick, en 1802. La première partie de cet ouvrage, qui concerne les rapports numériques des vibrations, ne renferme rien de neuf, et reproduit toutes les stériles théories des géomètres et des physiciens, sans modifications. Dans tout le reste de sa vie, Chladni n'a rendu aucun service à cette partie de la science. Il était impossible, en effet, qu'il y introduisît quelque amélioration importante, puisque, comme tous les mathématiciens, il n'avait qu'une base fausse pour sa doctrine. Les premières sections de la seconde partie du *Traité d'acoustique* indiquent quelques expériences nouvelles sur les vibrations des cordes et des instruments à vent; mais c'est surtout dans les sections 7e, 8e et 9e de la même partie, que Chladni s'est élevé au-dessus de tous ses prédécesseurs par la multitude de faits nouveaux qu'il a fait connaître concernant les divers modes de vibration des plaques. Bien que quelques-unes de ses expériences aient été faites avec trop de précipitation, qu'il n'ait pas tout vu, et qu'il ait quelquefois mal vu, on ne peut nier que ce physicien a créé dans cette partie de son ouvrage une branche nouvelle de la science. Quels que puissent être les progrès futurs de celle-ci, le nom de Chladni sera toujours en honneur, et l'on n'oubliera pas qu'il fut celui d'un homme qui a ouvert aux physiciens et aux géomètres une carrière nouvelle. L'importance de ces découvertes fut comprise par les savants de l'Italie et de la France; elles déterminèrent plusieurs d'entre eux à refaire des séries d'expériences qui conduisirent à de nouveaux résultats, et la première classe de l'Institut s'empressa de mettre au concours ce sujet difficile: *Donner la théorie mathématique des vibrations des surfaces élastiques, et la comparer à l'expérience.* C'était trop se hâter de poser une question si épineuse, dont la solution est environnée des plus grandes difficultés; ce qui fit dire à l'illustre géomètre Lagrange, qu'en l'état des connaissances, dans la nature des faits et dans l'analyse, la question était insoluble. (*Voy.* GERMAIN.)

Arrivé à Paris vers la fin de 1808, Chladni fut présenté à Napoléon, lui fit entendre son clavicylindre, et lui exposa quelques-unes de ses découvertes; l'empereur fut frappé de leur importance, demanda qu'elles fussent l'objet d'un rapport de l'Institut, et accorda à leur auteur six mille francs pour faire imprimer la traduction française du *Traité d'acoustique*. Chladni voulut être lui-même son traducteur, et fit revoir son travail par des amis pour la correction des fautes de langue. L'ouvrage parut à Paris en 1809. Quelques années après, Chladni publia de nouvelles découvertes sur les vibrations des lames et des verges élastiques, dans un fort bon appendice à son *Traité d'acoustique*.

Après avoir passé environ dix-huit mois à Paris, Chladni en partit en 1810, se rendit d'abord à Strasbourg, puis voyagea en Suisse et en Italie. De retour à Wittemberg, il y avait repris ses travaux; mais les événements de la guerre dans les années 1813 et 1814, l'obligèrent à sortir de cette ville pour se soustraire aux inconvénients d'un long blocus. Il se retira dans la petite ville de Kemberg, dans l'espoir d'y jouir de plus de liberté; mais un incendie y détruisit une partie de ses instruments et de ses appareils d'expérimentation. Il fut sensible à cette perte et en parla toujours avec un vif chagrin. Il s'était longtemps occupé de la théorie des météores ignés, et avait rassemblé beaucoup de produits de ces phénomènes; cette collection fut à peu près tout ce qu'il sauva du désastre qui anéantit son cabinet. Dans les dernières années de sa vie, il ne fit que de petits voyages à Leipsick et à Halle, où son amitié pour les professeurs Ernest-Henri et Guillaume Weber l'attirait. Il considérait ces habiles acousticiens comme les seuls qui eussent bien compris le sens de ses découvertes et qui pouvaient compléter son ouvrage. Au moment où il était occupé de la construction d'un nouvel euphone, il fut atteint d'une hydropisie de poitrine, maladie grave qui inspira aux amis de Chladni des craintes sérieuses pour sa vie; mais sa robuste constitution triompha du danger, et sa santé se rétablit de manière à faire croire qu'il vivrait encore longtemps. Bien qu'il eût atteint l'âge de soixante-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

dix ans, il se sentit encore assez fort pour aller, en 1826, ouvrir un cours d'acoustique à Francfort-sur-le-Mein. De là il alla à Bonn, puis à Leipsick, et, vers la fin de l'année, il retourna à Kemberg. Au commencement de 1827, il se rendit à Breslau par Berlin, et y ouvrit un nouveau cours. Le 3 avril il eut avec H. Hientzch, rédacteur de l'*Eutonia*, écrit périodique sur la musique, une longue conversation dans laquelle il développa ses idées sur un voyage musical, et donna quelques notices sur plusieurs savants théoriciens. Le soir il assista à un thé chez un professeur de l'université. La conversation tomba sur les cas de mort subite, et lui-même en parla comme d'un événement heureux pour l'homme qui a rempli sa mission sur la terre. A onze heures, deux amis l'accompagnèrent jusque chez lui; il se retira dans sa chambre, et le lendemain, 4 avril 1829, on le trouva mort, assis dans un fauteuil. Sa montre était ouverte à ses pieds; il paraît que sa dernière occupation avait été de la remonter, et que pendant ce temps il fut frappé d'une apoplexie foudroyante. Son visage ne portait aucune empreinte de douleur, et ses traits avaient conservé le caractère calme et méditatif qui leur était habituel. Tout ce qu'il y avait de savants et d'artistes à Breslau assista à ses funérailles, qui furent faites avec pompe. Chladni n'avait jamais été marié. Quoiqu'il n'eût point occupé de fonctions publiques et n'eût aucune sorte de traitement, il avait amassé une fortune assez considérable pour passer sa vieillesse dans une aisance agréable. Le recteur Hermann, de Kemberg, fut son héritier. Sa collection météorologique passa à l'université de Berlin, et le clavicylindre dont il se servait habituellement, et qui lui avait coûté tant de recherches et de dépenses, ne fut vendu que neuf écus de Prusse, c'est-à-dire, environ trente-six francs!

Voici la liste des écrits de Chladni relatifs à l'acoustique : 1° *Entdeckungen über die Theorie des Klanges* (Découvertes sur la théorie du son); Leipsick, chez les héritiers Weidmans, 1787, 78 pages in-4°. Ces découvertes ne furent connues en France qu'environ douze ans après la publication de cet écrit; ce fut Péroltz qui en parla le premier dans une notice insérée au *Journal de physique* (t. XLVIII, ann. 1799) sous ce titre : *Sur les expériences acoustiques de Chladni et Jacquin*. — 2° *Ueber die Längentöne einer Saite* (Sur les intonations longitudinales d'une corde), notice de quelques expériences insérée dans le *musikalische Monathsschrift*, publié à Berlin par Kunzen et Reichardt (août 1792, p. 34 et suiv.). C'est dans cette notice que Chladni a fait connaître les effets singuliers des sons produits par des cordes de laiton, d'acier et de boyau, mises en vibration par des frottements opérés dans le sens de leur longueur. Il y a donné une table des sons aigus qui résultent de ce mode de vibration, en raison du poids des cordes, de leur tension, de leur longueur et de leur ton fondamental. — 3° *Über die longitudinal Schwingungen der Saiten und Stücke* (Sur les vibrations longitudinales des cordes et des lames); Erfurt, chez Kayser, 1796, in-4°. Cet ouvrage contient les développements des expériences indiquées dans l'écrit précédent. — 4° *Ueber drehende Schwingungen eines Stabes* (Sur les vibrations tournantes d'une verge), dans le journal scientifique intitulé *Neue Schriften der Berlin. Naturforschenden Freunde* (t. II). Il s'agit dans ce mémoire d'un genre de vibrations qui paraît n'avoir pas été connu avant Chladni, et dont il croit avoir constaté et expliqué l'existence. Ces vibrations s'obtiennent quand on frotte une verge dans une direction oblique sur son axe. Suivant les observations de Chladni, elles produisent un son d'une quinte plus bas que le son total de la verge, lorsqu'on la fait résonner par la percussion. — 5° *Beiträge zur Beförderung eines bessern Vortrags der Klanglehre* (Appendice à l'acheminement vers un meilleur exposé de la science du son), dans le même recueil, 1797. — 6° *Ueber die Töne einer Pfeife in verschiedenen Gasarten* (Sur le ton d'un tuyau d'orgue mis en vibration par différents gaz), dans le *Magasin des sciences naturelles* de Voigt (t. IX, cah. 3. — 7° *Eine neue Art die Geschwindigkeit der Schwingungen bei einem jeden Töne durch den Augenschein zu bestimmen* (Nouvel art de déterminer la vitesse des vibrations pour chaque intonation, par la vue seule), dans les *Annales de physique* de Gilbert (1800, t. V, cah. 1, n°1). — 8° *Ueber die wahre Ursache des Consonirens und Dissonirens* (Sur la véritable cause du consonnant et du dissonant), dans la troisième année de la *Gazette musicale de Leipsik* p. 337 et 353. — 9° *Nachricht von dem Clavicylinder, einem neuerfundenem Instrumente*, etc. (Notice sur le clavicylindre, instrument nouvellement inventé), dans la *Gazette musicale de Leipsick*, 2e année, p. 305-313. — 10e *Zweite Nachricht von dem Clavicylinder und einem neuen Baue desselben* (Deuxième notice sur le clavicylindre et sur une nouvelle construction de cet instrument), dans le même écrit périodique, troisième année, p. 386. On trouve aussi de nouveaux détails sur le clavicylindre dans la neuvième année de la même *Gazette musicale*,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

p. 221-224. — 11° *Die Akustik* (l'Acoustique), Leipsick, Breitkopf et Haertel, 1802, un vol. in-4° de 310 pages, avec 12 planches. C'est cet ouvrage dont Chladni a donné une traduction française sous le titre de *Traité d'acoustique*; Paris, Courcier, 1809, un vol. in-8° avec huit planches. — 12° *Neue Beitræge zur Akustik* (Nouvel appendice à l'Acoustique), Leipsick, Breitkopf et Haertel, 1817, in-4° avec dix planches gravées sur pierre. — 13° *Beitræge zur praktischen Akustik und zur Lehre vom Instrumenten Bau, enthalthend die Theorie und Anleitung vom Bau der Clavicylinder und der damit-verwandten Instrumente* (Appendice à l'Acoustique pratique et à la science de la construction des instruments, contenant la théorie et l'introduction à la construction du clavicylindre, etc.); Leipsick, Breitkopf et Hærtel, 1821, un vol. in-8° avec cinq planches. Chladni a révélé dans cet ouvrage le secret du mécanisme intérieur du clavicylindre. — 14° *Kurze Uebersicht der Schall-und Klanglehre, nebst einem Anhange, die Anordnung und Entwickelung der Tonverhaeltnisse betreffend* (Court aperçu de la science du son, etc.); Mayence, Schott fils, 1827, in-8°. Cet ouvrage est le dernier de Chladni. On a de ce savant quelques notices sur des sujets de peu d'importance relatifs à la musique, et des écrits sur des objets qui n'ont point de rapports avec cet art.

CHOLLET (Jean-Baptiste-Marie), fils d'un choriste de l'Opéra, né à Paris le 20 mai 1798, fut admis comme élève au Conservatoire de musique, au mois d'avril 1806. Il s'y livra à l'étude du solfége et du violon. Quelque temps après, il interrompit le cours de ses études, le reprit ensuite, et obtint un prix de solfége aux concours de 1814. Le Conservatoire ayant été fermé en 1815, par suite des événements politiques, Chollet entra peu de temps après comme choriste à l'Opéra, puis au Théâtre-Italien, et enfin au théâtre Feydeau, y resta jusqu'en 1818, puis accepta un engagement dans une troupe de comédiens de province. Bon musicien et doué d'une voix agréable, mais peu expérimenté dans l'art du chant, il suppléait aux connaissances qui lui manquaient dans cet art par beaucoup d'intelligence et d'adresse. A cette époque sa voix était plus grave qu'elle ne l'a été plus tard; son caractère était celui d'un baryton, car on voit dans le tableau de la troupe du Havre, en 1823, qu'il y était engagé pour jouer les rôles de *Martin*, de *Lats* et de *Solié*. Il portait alors le nom de *Dôme-Chollet*. Engagé au théâtre de Bruxelles pour y jouer les mêmes rôles en 1825, il se fit entendre à l'Opéra-Comique, lors de son passage à Paris, y fut applaudi, et obtint un engagement pour l'année 1826, comme acteur aux appointements. Il vint, en effet, prendre possession de son emploi au temps fixé, et ses débuts furent si brillants qu'il fut admis comme sociétaire au renouvellement de l'année théâtrale, en 1827. Les compositeurs s'empressèrent d'écrire pour lui, et dès ce moment il abandonna les rôles de baryton pour ceux de ténor, qu'il chanta exclusivement. Ce fut Hérold qui écrivit pour lui le premier rôle de ce genre, dans son opéra de *Marie*. *La Fiancée*, *Fra-Diavolo*, *Zampa* et quelques autres ouvrages sont venus ensuite lui composer un répertoire; dans toutes ces pièces, il a obtenu de brillants succès, et le public l'a toujours entendu avec plaisir, bien qu'il n'ait pas eu à Paris cette sorte d'attraction qui fait que le nom d'un acteur, placé sur l'affiche, fait envahir par la foule la salle où cet acteur se fait entendre.

Après la dissolution de la société des acteurs de l'Opéra-Comique, Chollet fut engagé par l'administration qui lui succéda; mais, la ruine de cette entreprise lui ayant rendu sa liberté, il en profita pour voyager et se faire entendre dans les principales villes de France. Engagé comme premier ténor au grand théâtre de Bruxelles, il y débuta au mois d'avril 1832, et y resta jusqu'au printemps de l'année 1834. A cette époque, il s'est rendu à la Haye pour y remplir le même emploi. Au mois de mai 1835, il est rentré à l'Opéra-Comique de Paris, et y est resté pendant quelques années. Plus tard la direction du théâtre de la Haye lui fut confiée, et, pendant le temps de sa gestion, le roi des Pays-Bas le traita avec beaucoup de faveur; mais tout à coup Chollet abandonna sa position et retourna en France. Depuis lors il a reparu au Théâtre-Lyrique de Paris, mais sans succès. Applaudi avec transport à Bruxelles, Chollet y avait la vogue qui lui manquait à Paris, quoiqu'il fût aimé dans cette dernière ville.

Ce chanteur, doué de qualités qui auraient pu le conduire à un beau talent si son éducation vocale eût été mieux faite, avait plus d'adresse que d'habileté réelle, plus de manière que de style. Quelquefois il saccadait son chant avec affectation; souvent il altérait le caractère de la musique par les variations de mouvement et la multitude de points d'orgue qu'il y introduisait; car c'est surtout dans le point d'orgue qu'il tirait avantage de sa voix de tête. Les études de vocalisation lui ont manqué, en sorte que sa mise de voix était défectueuse, et qu'il n'exécutait les gammes ascendantes que d'une manière imparfaite. Malgré ces défauts, le charme de sa voix, la connaissance qu'il avait des choses qui plaisent au

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

public devant lequel il chantait, et son aplomb comme musicien, lui ont fait souvent produire plus d'effet que des chanteurs habiles privés de ces avantages. Chollet a composé des romances et des nocturnes qui ont été publiés à Paris et à Bruxelles; quelques-uns de ces morceaux ont eu du succès.

CHOLLET (Louis-François), organiste, pianiste et compositeur, né à Paris le 5 juillet 1815, est mort en cette ville le 21 mars 1851. Admis au Conservatoire le 23 février 1826, il entra immédiatement dans le cours de piano de Zimmerman, et y fit de si rapides progrès, qu'il obtint le premier prix en 1828. Il suivit ensuite le cours d'orgue sous la direction de M. Benoist, et obtint au concours de 1833 le premier prix de cet instrument. Chollet a été organiste de plusieurs églises de Paris. On a imprimé de sa composition : 1° Deux petits duos pour piano, à 4 mains; Paris, Aulagnier. — 2° Variations pour piano seul sur la valse du *Duc de Reichstadt*; Paris, Mayaud. — 3° Fantaisie pour le même instrument sur les thèmes de *Parisina*, de Donizetti; ibid. — 4° Rondo brillant pour piano seul; ibid. — 5° Rondo sur la *Romanesca*; Paris, Meissonnier. — 6° Chanson napolitaine variée; ibid. — 7° Mélodie suisse variée; ibid. — 8° *L'Odalisque*, *la Fête de nuit*, *Rêverie*, grandes valses; ibid. — 9° Fantaisie sur le *Domino noir*, op. 34; Paris, Brandus. — 10° Variations brillantes sur des motifs du *Lac des Fées*, op. 37; ibid. — 11° Fantaisie sur *le Duc d'Olonne*, op. 38; ibid. — 12° Fantaisie sur *la Part du Diable*, op. 40; *ibid.* — 13° Fantaisie sur *la Favorite*, op. 42; ibid. Quelques jolies romances, des chansonnettes, nocturnes, etc.

CHOPIN (Frédéric-François), pianiste et compositeur célèbre, naquit le 8 février 1810 à Zelazowa-Wola, près de Varsovie. Sa famille, française d'origine, était peu fortunée. D'une constitution faible et maladive, il ne semblait pas destiné à vivre : son enfance fut souffrante, végétative, et rien dans ses premières années n'indiqua qu'il dût se distinguer par quelque talent. A l'âge de neuf ans, on lui fit commencer l'étude de la musique sous la direction de Zywny; vieux musicien bohême, admirateur passionné des œuvres de Bach, qui fut son unique maître de piano et lui continua ses leçons pendant sept ans. Les Biographes qui ont dit que Chopin fut élève de Würfel, pianiste et compositeur à Varsovie, ont été induits en erreur. La délicatesse et la grâce de son exécution, résultats de sa constitution physique autant que de son organisation sentimentale, le firent remarquer par le prince Antoine Radziwill (*voy.* ce nom), dont l'âme généreuse conçut le dessein de faire donner au jeune artiste une éducation distinguée. Il le fit entrer dans un des meilleurs colléges de Varsovie, et paya sa pension jusqu'à ce que ses études fussent achevées. D'un caractère doux, facile, et poli jusqu'à la dissimulation, comme tous ceux qui se concentrent en eux-mêmes et n'accordent pas leur confiance, Chopin plaisait à ses camarades d'études : il se fit des amis et compta parmi eux le prince Barys Czetwertynski et ses frères. Souvent il allait passer avec eux les fêtes et les vacances chez leur mère, femme d'un esprit distingué et douée d'un sentiment poétique de l'art. Présenté par cette princesse à la haute noblesse polonaise, et déjà fixant sur lui l'attention par le charme de son talent, Chopin prit au milieu de ce monde aristocratique l'élégance de manières et la réserve qu'il conserva jusqu'à ses derniers jours. Il était parvenu à l'âge de seize ans, lorsque le compositeur Elsner, musicien instruit et directeur du Conservatoire de Varsovie, lui enseigna la théorie de l'harmonie et les procédés de l'art d'écrire en musique. Quelques petits voyages qu'il fit un peu plus tard à Berlin, à Dresde et à Prague, lui procurèrent les occasions d'entendre des artistes de mérite et exercèrent quelque influence sur son talent, sans altérer toutefois l'originalité qui en était le caractère distinctif. En 1829 il prit la résolution de se hasarder dans une tournée plus lointaine et se rendit à Vienne. Il y débuta le 11 septembre, dans le concert d'une demoiselle Veltheim, puis en donna plusieurs lui-même. Liszt dit (*dans la monographie intitulée F. Chopin*, p. 155) *qu'il n'y produisit pas toute la sensation à laquelle il était en droit de s'attendre;* cependant le jugement porté dans la *Gazette générale de musique de Leipsick* (Ann. 1829, n° 46, 18 novembre), à la suite de ces concerts, prouve que le talent de l'artiste avait été estimé à sa juste valeur. « De prime abord, « dit le correspondant, M. Chopin s'est placé « au premier rang des maîtres. La délicatesse « parfaite de son toucher, sa dextérité méca- « nique indescriptible, les teintes mélancoliques « de sa manière de nuancer, et la rare clarté de « son jeu, sont en lui des qualités qui ont le « caractère du génie. On doit le considérer « comme un des plus remarquables météores « qui brillent à l'horizon du monde musical. » Il est vrai qu'il resta longtemps dans la même ville sans s'y faire entendre en public, et qu'il n'y donna plus qu'un concert d'adieu, en 1831, au moment de son départ pour Paris. Les malheurs qui accablèrent sa patrie, après la révolution du 29 novembre 1830, l'avaient décidé à

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

se fixer à Londres; mais il voulait s'arrêter quelques jours dans la capitale de la France : il y passa le reste de sa vie.

Chopin était âgé de vingt-deux ans lorsqu'il se fit entendre à Paris pour la première fois chez Pleyel, devant une réunion d'artistes : il y produisit une vive sensation en jouant son premier concerto et quelques-unes de ses premières pièces détachées. L'opinion de cet auditoire d'élite assigna tout d'abord à son talent la place exceptionnelle qu'il occupa jusqu'à son dernier jour. Toutefois quelques critiques se mêlaient aux éloges. Kalkbrenner trouvait mille incorrections dans le doigter de Chopin : il est vrai que le pianiste polonais avait un système singulier d'enjambement du troisième doigt de chaque main, par lequel il suppléait souvent au passage du pouce. Un tel système était aux yeux du classique disciple de Clementi l'abomination de la désolation. Field, qui entendit Chopin vers le même temps, le jugea aussi peu favorablement, et déclara que c'était *un talent de chambre de malade*. Les hautes familles polonaises qui se trouvaient à Paris l'accueillirent avec empressement, et il vécut dans l'intimité des princes Czartoryski, Lubomirski, des comtes Platner, Ostrowski, et de la comtesse Delphine Potoka, dont la beauté, la grâce et le talent excitaient l'admiration dans les cercles de cette époque. C'est dans cette société que se concentra l'existence de Chopin, pendant les premières années : on le rencontrait rarement ailleurs. Il fuyait les artistes; les plus grands talents, les célébrités même ne lui étaient pas sympathiques. Son patriotisme, qui le rapprochait incessamment de ses compatriotes, exerça aussi une puissante influence sur son talent : la direction que prit son génie dans ses ouvrages en fut évidemment le résultat. Sans cesse il était ramené comme à son insu aux airs de danses caractéristiques de son pays et en faisait le sujet des œuvres dans lesquelles l'originalité de son talent se manifeste de la manière la plus remarquable. On a de lui deux concertos et d'autres pièces avec orchestre, un trio pour piano, violon et violoncelle, de grandes études et des sonates où l'on remarque un talent distingué; mais son génie ne déploya toute son originalité que dans ses polonaises, mazoureks, nocturnes, ballades et autres pièces de peu d'étendue. Il est grand dans les petites choses; mais les larges proportions ne vont pas à sa frêle organisation. Il en était de son talent d'exécution comme de ses inspirations : ce talent ne produisait pas d'effet dans les concerts. Ravissant de poésie et de charme dans un salon, il s'éteignait dans une grande salle. Lui-même sentait qu'il lui manquait la force, l'énergie, le brillant par lesquels on impressionne les auditoires nombreux. Ce ne fut jamais qu'à regret et dans de rares occasions qu'il consentit à se faire entendre en public ou à donner lui-même des concerts. Un souvenir douloureux lui était resté de celui qu'il avait organisé pour faire connaître son concerto en *mi* majeur. Il avait loué la salle de l'opéra italien; Habeneck conduisait l'orchestre, et la foule avait envahi toutes les places. Chopin avait espéré un succès d'éclat : à peine recueillit-il quelques applaudissements de ses amis les plus dévoués. Il en eut un chagrin profond qui finit par se transformer en ressentiment. Son esprit hautain méprisait les masses, et son talent aristocratique ne se plaisait que dans l'intimité des natures d'élite. Liszt a fort bien compris et analysé les sentiments intérieurs auxquels Chopin fut en butte dans ses dégoûts pour la production de son talent devant de nombreuses assemblées, et dans son penchant, au moins apparent, pour les auditions privées; voici ces paroles : « Toutefois, s'il nous est permis de le dire, nous « croyons que ces concerts fatiguaient moins sa « constitution physique que son irritabilité d'artiste. Sa volontaire abnégation des bruyants « succès cachait, ce nous semble, un froissement intérieur. Il avait un sentiment très-distinct de sa haute supériorité; mais peut-être « n'en recevait-il pas du dehors assez d'écho et « de réverbération pour gagner la tranquille « certitude d'être parfaitement apprécié. L'ac« clamation populaire lui manquait, et il se de« mandait sans doute jusqu'à quel point les « salons d'élite remplaçaient, par l'enthousiasme « de leurs applaudissements, le grand public « qu'il évitait. Peu le comprenaient; mais ce « peu le comprenaient-ils suffisamment?..... « Beaucoup trop fin connaisseur en raillerie et « trop ingénieux moqueur lui-même pour prêter « le flanc au sarcasme, il ne se drapa point en « génie méconnu. Sous une apparente satisfac« tion pleine de bonne grâce, il dissimula si « complétement la blessure de son légitime or« gueil, qu'on n'en remarqua presque pas l'exis« tence. »

Dès son arrivée à Paris, Chopin s'était livré à l'enseignement : la distinction remarquable de sa personne, non moins que la supériorité de son talent, le faisait rechercher comme professeur par les femmes des plus hautes classes de la société. Il forma parmi elles beaucoup de bons élèves qui imitaient son style et sa manière : la plupart ne jouaient que sa musique, pour laquelle il y a eu dans certains salons une prédi-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

fection qui allait jusqu'au fanatisme. Loin d'éprouver le dégoût qu'ont eu beaucoup d'artistes célèbres pour les leçons, Chopin semblait s'y plaire lorsqu'il rencontrait dans un élève le sentiment uni à l'intelligence. L'empire que sa volonté exerça toujours sur ses sentiments se retrouvait là comme dans toute son existence. Près de ses élèves, son penchant à la rêverie mélancolique disparaissait entièrement, du moins en apparence. La sérénité se peignait sur ses traits : il était souriant comme si l'ennui et la fatigue se fussent transformés en plaisirs.

En 1837 la santé de Chopin reçut ses premières atteintes, et les symptômes d'une maladie de poitrine devinrent assez alarmants pour que son médecin conseillât l'habitation d'un pays méridional pendant l'hiver. Majorque fut désigné : l'artiste se disposait à s'y rendre, craignant toutefois l'isolement dans lequel il allait se trouver, loin de ses habitudes et du confortable qui lui était nécessaire : madame Sand, son amie, vint à son secours et voulut l'accompagner. Les *Mémoires* de cette femme, considérée à juste titre comme le plus grand écrivain français de son temps, contiennent des renseignements sur cette époque de la vie de Chopin, où se révèle la vérité sur son caractère, sur son humeur chagrine, et sur le despotisme exercé par ses sentiments dans les relations les plus intimes qu'il ait eues : là disparaît toute cette comédie de douceur, d'aménité, de bonne grâce, qu'il s'était condamné à jouer dans le monde et avec ce qu'on est convenu d'appeler des amis. Madame Sand a fait des efforts pour cacher, sous son langage doré, ce qu'elle avait aperçu ; mais, pour qui sait lire, la réalité devient évidente. Le séjour de Majorque avait produit une amélioration sensible dans la santé de Chopin ; cependant après deux ou trois ans le mal reparut plus intense, et ses progrès furent presque incessants depuis 1840 jusqu'au dernier jour. Dans les années 1846 et 1847 il ne pouvait presque plus marcher, et de douloureuses suffocations le saisissaient lorsqu'il montait un escalier. La révolution du mois de février 1848 survint : les amis de l'artiste eurent la crainte que les agitations démocratiques n'augmentassent ses souffrances, car elles lui étaient antipathiques : mais il sembla se ranimer au contraire au printemps de cette même année. Ce fut alors qu'il songea à réaliser son projet, depuis longtemps formé, de visiter l'Angleterre. Il partit pour Londres au mois d'avril. S'il n'y fut pas salué par les transports enthousiastes que prodiguent les peuples méridionaux du continent, il y reçut du moins un accueil digne de ses talents. Une sorte de surexcitation parut alors le dominer et lui fit oublier les soins que réclamait sa santé délabrée. Il joua plusieurs fois en public, accueillit les invitations de l'aristocratie, et dépensa le reste de ses forces dans des veilles qui se prolongeaient pendant une partie des nuits. Il visita aussi l'Écosse et n'en revint que mourant.

De retour à Paris, il n'y reparut au milieu de ses amis qu'avec une prostration de forces effrayante. Le mal fit de si rapides progrès que bientôt il ne quitta plus son lit et n'eut presque plus la force de parler. Informé de son état, sa sœur accourut de Varsovie et ne quitta point son chevet. L'heure de la fin approchait : elle arriva le 17 octobre 1849. Les obsèques eurent lieu le 30 du même mois à l'église de la Madeleine : on y exécuta le *Requiem* de Mozart.

Le génie de Chopin était élégiaque. Parfois ses compositions ont le style élégant et gracieux ; mais plus souvent le sombre, le mélancolique, le fantasque, y dominent. Il eut aussi çà et là de l'énergie dans sa musique : mais elle sembla toujours l'épuiser, et sa nature délicate le ramena incessamment au petit cadre fait pour elle. C'est là surtout qu'il a le mérite suprême de l'originalité. Sa mélodie a des allures qui ne sont celles d'aucun autre compositeur ; elle n'est pas exempte d'affectation, mais elle est toujours distinguée. Il n'est pas rare de rencontrer dans son harmonie des successions d'accords qui trahissent le sentiment tonal ; mais parfois il est assez heureux pour que l'inattendu ne soit pas sans charme. En somme, Chopin fut un artiste de grande valeur : si l'on a exagéré le mérite de ses œuvres, et si la mode a exercé son empire dans leur succès, il n'en est pas moins vrai que ces œuvres occupent dans l'art une place qu'aucun autre compositeur n'avait prise, et où il n'aura pas de successeurs. On a de lui trois sonates pour piano seul, œuvres 4, 35 et 58 ; une sonate pour piano et violoncelle, op. 65 ; une polonaise pour les mêmes instruments, op. 3 ; un trio pour piano, violon et violoncelle, op. 8 ; deux concertos pour piano et orchestre (*en mi* majeur et *en fa* mineur), op. 11 et 21 ; des fantaisies et variations avec orchestre ; de grandes études pour le piano, op. 10 et 25 ; une grande polonaise (*en fa dièse mineur*), morceau dans lequel il y a plus de fièvre que de véritable inspiration ; des polonaises pour piano seul, œuvres 26, 40, 53, et 61 ; onze recueils de mazoureks ou mazoures, œuvres 6, 7, 17, 24, 30, 33, 41, 50, 56, 59, et 63 ; trois rondeaux, op. 1, 5, 16 ; huit recueils de nocturnes, op. 9, 15, 27, 32, 37, 48, 55, 62 ; quatre ballades, op. 23, 38, 47, 52 ; des préludes, tarentelles, et autres petites pièces.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

CHOQUEL (Henri-Louis), avocat au parlement de Provence, et non au parlement de Paris, comme le dit Lichtenthal (*Bibliog. della musica*, t. IV, p. 110), est auteur d'une méthode de musique qui a paru sous ce titre, *la Musique rendue sensible par la méchanique* (sic), *ou Nouveau Système pour apprendre facilement la musique soi-même. Ouvrage utile et curieux*; Paris, 1759, in-8°. La méthode de Choquel consiste à enseigner l'intonation par l'usage du monocorde, et la mesure par le chronomètre : c'est ce qu'il appelle *la musique rendue sensible par la mécanique*. L'Académie royale des sciences, sur le rapport de Grandjean de Fouchy et de Dortous de Mairan, approuva l'ouvrage, le 5 septembre 1759, et déclara que, bien que le monocorde et le chronomètre fussent connus auparavant, on n'en avait pas fait encore un si bon emploi. Dans la réalité, le livre de Choquel n'est pas dépourvu de mérite, et l'on y trouve des aperçus utiles pour le temps où il a été fait. Une seconde édition de *la Musique rendue sensible par la mécanique* fut publiée à Paris, chez Ballard, en 1762, 1 vol. in-8°. L'auteur dit, dans la préface de celle-ci, que la première avait été épuisée en six mois. Une différence assez sensible existe entre l'édition de 1759 et la deuxième. Dans la première, Choquel avait divisé l'octave en douze parties égales sur le monocorde; dans la seconde, il se conforme au système des proportions adoptées par tous les physiciens. On trouve des exemplaires de cette deuxième édition avec ce titre, *Méthode pour apprendre facilement la musique soi-même, ou la Musique rendue sensible par la mécanique*; Paris, Lamy, 1782, in-8°. Cette édition prétendue nouvelle est une spéculation du libraire Lamy, qui, ayant acheté le reste des exemplaires de celle de 1762, voulut essayer de les écouler par le moyen d'un nouveau frontispice. Choquel est mort à Paris, en 1767, et non en 1761, comme cela est dit dans *la France littéraire*.

CHORLEY (Henry-F.), littérateur anglais et amateur de musique, est né près de Wigan, dans le comté de Lancastre, en 1808 ou 1809, d'une famille très-ancienne qui possédait autrefois la petite ville de Chorley, dans le même comté, mais qui, dévouée aux Stuarts, se déclara pour le prétendant en 1715, et fut dépouillée de ses biens. Entrés plus tard dans le protestantisme, les ancêtres de M. Chorley appartinrent à la secte la plus rigoriste et la plus éloignée de la culture des arts. Bien que son organisation le portât vers la musique, ou sans doute il se serait distingué, il trouva dans sa famille des obstacles invincibles pour se livrer à l'étude de cet art. Il ignore lui-même comment il est parvenu à lire la musique à livre ouvert et à jouer quelque peu du piano, n'ayant jamais eu de maître, sauf M. Herrmann, chef d'orchestre à Liverpool, qui lui donna environ vingt leçons. Ses heureuses dispositions et sa mémoire merveilleuse firent tous les frais de son éducation musicale. Il avait été placé dans une maison de commerce à Liverpool; mais le genre de vie qu'il y trouvait lui devint bientôt si insupportable, qu'il résolut de s'en affranchir. Sans autres ressources que celles de son esprit et de son instruction, il se rendit à Londres et y arriva le 1er janvier 1834. Entré bientôt après dans la rédaction des journaux, il s'y distingua et publia quelques ouvrages qui ont été bien accueillis par le public. Au nombre de ses livres on remarque celui qui a pour titre *Music and Manners in France and Germany. A series, of travelling Sketches of Arts and Society* (La Musique et les Mœurs en France et en Allemagne. Suite d'observations de voyage sur les arts et la société); Londres, Longmann and C°, 1841, 3 vol. petit in-8°. Un jugement juste en ce qui concerne l'art, et des observations originales exprimées avec esprit, distinguent cet ouvrage de beaucoup de publications du même genre. M. Chorley a refondu et resserré son livre dans une nouvelle édition qui a pour titre *Modern German Music. Recollections and Criticism*; Londres, Smith, Elder and C°, 1854, 2 vol. petit in-8°.

CHORON (Alexandre-Étienne) naquit le 21 octobre 1772 à Caen, où son père était directeur des fermes. Ses études, qu'il termina à l'âge de quinze ans, au collége de Juilly, furent brillantes et solides; mais il ne les considéra que comme les préliminaires d'une instruction étendue, dont il sentait le besoin, et qui fut pendant toute sa vie l'objet de ses travaux. Peu de personnes savaient aussi bien que lui la langue latine; il la parlait et l'écrivait avec facilité. Sa mémoire était prodigieuse; et souvent il récitait de longs morceaux de Virgile, d'Horace, de Martial ou de Catulle, dont il n'avait pas lu les ouvrages depuis longtemps. Le plaisir de citer s'était même tourné en habitude, à ce point qu'il ne se livrait guère à la conversation avec ses amis sans qu'il lui échappât quelque vers latin, quelque phrase de Cicéron, et même quelque passage de la Bible ou des Pères de l'Église, sa lecture favorite. La littérature grecque ne lui était pas moins familière, et son penchant pour cette littérature était tel qu'on le vit, dans ses dernières années, se re-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

mettre à la lecture des philosophes, des historiens et des poëtes grecs, avec toute l'ardeur de la jeunesse. Jeune encore, il s'était aussi livré à l'étude de l'hébreu, et ses progrès avaient été si rapides, qu'en l'absence du professeur il l'avait quelquefois remplacé dans ses leçons au Collége de France.

Dès son enfance, Choron se sentit un goût passionné pour la musique; mais, destiné par son père à une profession absolument étrangère à la culture des arts, il ne lui fut point permis de se livrer à l'étude du plus séduisant de tous. Les maîtres qu'il demandait avec instance lui furent refusés, et ce ne fut que plusieurs années après sa sortie du collége qu'il put, sans autre secours que les livres de Rameau, de d'Alembert, de J.-J. Rousseau et de l'abbé Roussier, acquérir quelques notions de musique théorique, telle qu'on la concevait alors en France. Quant aux exercices relatifs à la pratique de l'art, il n'en put faire d'étude, n'ayant pas de maîtres. Peut-être ne lui eussent-ils été que d'un médiocre secours, car il touchait à sa vingtième année, et l'on sait que les études de musique commencées à cet âge ne conduisent guère à l'habileté dans la lecture ni dans l'exécution; ce n'est que par de longs exercices, commencés dès l'enfance, qu'on parvient à vaincre les difficultés multipliées de ces parties de l'art. Choron se ressentit toujours de l'insuffisance de sa première éducation musicale, et, bien que la nature l'eût doué d'un sentiment exquis des beautés de la musique, et qu'il fût devenu par la suite un savant musicien, il ne put jamais saisir du premier coup d'œil le caractère d'un morceau de musique. Il lui fallait du temps et de la réflexion, mais, après le premier moment, il entrait presque toujours dans l'esprit d'une composition avec plus de profondeur que n'aurait pu le faire un musicien plus exercé.

Les calculs dont les livres théoriques de l'école de Rameau sont hérissés portèrent Choron à étudier les mathématiques; d'abord il ne les considéra que comme l'accessoire de la science musicale, mais bientôt il se passionna si bien pour elles qu'il leur consacra tout son temps. Ses progrès furent rapides et le firent remarquer à l'École des ponts-et-chaussées. Monge le jugea capable de recevoir ses conseils, l'adopta pour son élève, et lui fit remplir, en cette qualité, les fonctions de répétiteur de géométrie descriptive à l'École normale en 1795. Peu de temps après, on le nomma chef de brigade à l'École polytechnique, qui venait d'être instituée. En avançant dans les sciences mathématiques, son esprit, doué de rectitude, comprit qu'il y a beaucoup moins de rapports entre elles et la musique qu'on ne le croit généralement. Il entrevit l'action toute métaphysique de celle-ci sur l'organisation humaine, et se persuada qu'elle ne pouvait être étudiée qu'en elle-même. Convaincu de cette vérité, Choron se décida à se livrer exclusivement à l'étude de l'art pratique, et Bonesi, auteur d'un *Traité de la mesure*, qui n'est pas sans mérite, fut chargé de lui enseigner les principes de cet art. Choron avait alors vingt-cinq ans. Grétry, dont il était devenu l'ami, lui conseilla de prendre aussi quelques leçons d'harmonie de l'abbé Rose, qui passait alors pour un musicien savant, bien que sa science se réduisit à peu de chose. Ce furent là tous les secours que tira des leçons d'autrui un homme destiné à être un des musiciens érudits les plus recommandables.

Bonesi lui avait fait connaître la littérature italienne de la musique; il se mit à lire avec ardeur les ouvrages du P. Martini, d'Eximeno, de Sabbatini, et plus tard ceux des anciens auteurs, tels que Gafori, Aaron, Zarlino, Berardi. La nécessité de connaître toutes les écoles, pour comparer les systèmes, le conduisit ensuite à apprendre la langue allemande pour lire les écrits de Kirnberger, de Marpurg, de Koch et d'Albrechtsberger. De tous ces auteurs, le dernier et Marpurg furent ceux dont il affectionna toujours la méthode et les idées. Quelques années employées à ces études sérieuses avaient accumulé dans la tête de Choron plus de connaissances relatives à la théorie et à la pratique de la musique qu'aucun musicien français en eût jamais possédé jusqu'alors. Le besoin de résumer ce qu'il avait appris se fit sentir à lui; il s'associa avec Fiocchi, compositeur et professeur de chant distingué, et le fruit de leur union fut la publication d'un livre intitulé *Principes d'accompagnement des écoles d'Italie*; Paris, 1804, in-fol. Ce titre n'était pas justifié par la nature de l'ouvrage, sorte de combinaison éclectique dans laquelle des doctrines fort différentes étaient conciliées avec plus d'adresse que de raison. L'objet que se proposaient les auteurs ne se fait pas assez apercevoir dans cet ouvrage: ce défaut nuisit à son succès.

A l'époque où parut cette méthode d'accompagnement, Choron s'était déjà fait connaître par une publication d'un genre tout différent. Ses méditations sur la nécessité de perfectionner l'enseignement dans les écoles primaires lui avaient fait découvrir des procédés plus simples, plus faciles et plus rationnels que ceux dont on use habituellement pour enseigner à lire et à écrire. Il publia le résultat de ses recherches en 1800, sous le titre de *Méthode d'instruction primaire pour apprendre à lire et à écrire*. Ce petit

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ouvrage, composé dans des vues philosophiques, a depuis lors servi de base au système d'enseignement mutuel.

Entraîné par le désir de populariser en France le goût de la bonne musique, et d'y répandre le goût de l'instruction dans l'histoire et la théorie de cet art, Choron s'associa, en 1805, à une maison de commerce de musique à Paris, et y porta toute sa fortune patrimoniale, pour l'employer à la publication d'anciens ouvrages classiques, oubliant qu'il n'y avait point alors en France de lecteurs pour ces productions. C'est ainsi qu'il fit paraître à grands frais le recueil des cantates de Porpora, les solféges à plusieurs voix de Caresana, ceux de Sabbatini, le recueil des pièces qui s'exécutent à la chapelle Sixtine pendant la semaine sainte, une messe en double canon et le *Stabat* de Pierluigi de Palestrina, le *Stabat* de Josquin Deprés, la messe de *Requiem* et le *Miserere* de Jomelli, le *Miserere* à deux chœurs de Leo, et beaucoup d'autres compositions du même genre.

A la même époque, il était préoccupé de la publication d'une volumineuse compilation qu'il avait annoncée sous le titre de *Principes de composition des écoles d'Italie.* Les exercices de contrepoint pratique et de fugue, composés par Sala, et gravés sur des planches de cuivre, aux frais du roi de Naples, devaient former la base de ce recueil. On croyait alors que l'ouvrage de Sala avait été détruit dans l'invasion du royaume de Naples par l'armée française, et Choron voulait le sauver d'un entier oubli. Cette production médiocre, écrite d'un style lâche, incorrect, et peu digne de sa réputation, ne méritait pas l'honneur qu'il voulait lui faire. Quoi qu'il en soit, l'ouvrage de Sala reparut dans les *Principes de composition des écoles d'Italie,* accompagné d'un *Traité d'harmonie* et de principes de contrepoint simple par Choron, d'une nouvelle traduction du *Traité de la fugue* de Marpurg, de nombreux exemples de contrepoint fugué puisés dans l'*Esemplare* du P. Martini, enfin d'un choix de morceaux de différents genres, accompagnés d'un texte explicatif par l'éditeur. Il en était de cette immense collection de documents de tout genre comme des *Principes d'accompagnement :* elle ne justifiait pas son titre, et l'idée favorite de Choron, pour la fusion des doctrines des diverses écoles, s'y reproduisait avec toutes inconvénients. Pour être d'accord avec son programme, il aurait dû ne point produire un nouveau système d'harmonie, auquel il a renoncé plus tard, et se borner à donner une traduction du petit *Traité d'accompagnement* de Gasparini ou de celui de Fenaroli; il aurait fallu y joindre les principes de contrepoint simple qui se trouvent répandus dans les ouvrages de Zarlino, de Zacconi, de Cerreto, ou de tout autre didacticien de l'Italie; Berardi aurait dû fournir des documents pour les contrepoints conditionnels; Sabbatini, tout ce qui concerne la fugue, et ainsi du reste; mais, admirateur sincère de l'excellente tradition pratique des Italiens, Choron avait l'esprit trop lumineux pour ne pas apercevoir les défauts de leur méthode d'exposition, et la puérile prolixité des raisonnements de la plupart de leurs écrivains. Il voulut éviter ce que leurs ouvrages ont de défectueux, en leur empruntant ce qu'ils ont de bon; mais il ne vit pas qu'en s'éloignant d'un écueil il allait se heurter contre un autre beaucoup plus dangereux : celui d'incompatibilité de systèmes dans les choses qu'il assemblait. Certes Marpurg est bien plus méthodique dans son *Traité de la figure* qu'aucun écrivain de l'Italie; mais tous ses exemples, pris dans des compositions instrumentales assez correctement écrites, quoique surchargées de dures modulations, étaient de nature à faire grincer les dents de tout musicien italien, à l'époque où son ouvrage parut.

Après d'immenses travaux et d'énormes dépenses, les *Principes de composition des écoles d'Italie* parurent en 1808, formant trois gros volumes in-folio de plus de dix-huit cents pages, qui depuis lors ont été divisés en six volumes, au moyen de nouveaux titres. Leur publication, et les désordres de la maison dont il était l'associé, avaient achevé d'anéantir la fortune de Choron. Tout occupé du succès de son livre, il n'y songeait pas, et lorsqu'il recevait les félicitations de ses amis, il ne lui vint pas même à la pensée qu'elles lui coûtaient un peu cher.

Doué d'une rare activité, son esprit était toujours préoccupé de plusieurs ouvrages à la fois, et les *Principes de composition* n'étaient point encore publiés, que la lecture du *Dictionnaire historique des musiciens* écrit en allemand par E. L. Gerber, lui fit concevoir le projet de publier en français un ouvrage du même genre. Malheureusement le plan fut fait à la hâte; une grande précipitation régna dans les recherches et dans la rédaction, et le livre de Gerber, qui servait de base à celui qu'on voulait faire, fut traduit avec négligence par un Allemand qui savait mal le français, et qui n'entendait rien à la musique. Choron, dont la santé s'était dérangée, avait pris Fayolle pour associé de son nouvel ouvrage; ce fut ce dernier qui fit en quelque sorte tout le travail; car celui qui en avait conçu le projet ne put y donner que peu de soins; un petit nombre d'articles furent seulement fournis par lui, et le

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

morceau le plus considérable qu'il mit dans le livre, fut l'introduction historique, résumé estimable qui avait déjà paru dans les *Principes de composition*. *Le Dictionnaire des Musiciens* fut publié en deux volumes in-8°, dans les années 1810 et 1811. Ce fut vers le même temps qu'admis à la classe des beaux-arts en qualité de correspondant, Choron écrivit plusieurs rapports très-remarquables sur des objets d'art et de littérature. Celui qu'il fit sur les *Principes de versification*, de Scoppa, peut être considéré comme un chef-d'œuvre.

Jusqu'alors la vie de ce savant avait été consacrée tout entière aux travaux de cabinet; mais en 1812 elle devint activement dévouée aux institutions d'utilité publique. Associé dans cette année à la rédaction du *Bulletin de la Société d'encouragement pour l'industrie nationale*, il fut chargé peu de temps après par le ministre des cultes, M. Bigot de Préameneu, de faire un plan de réorganisation des maîtrises et des chœurs de cathédrales, ainsi que de la direction de la musique dans les fêtes et cérémonies religieuses. Quelques écrits de peu d'étendue, qu'il fit paraître alors sur les objets de ses nouvelles fonctions, le firent connaître avantageusement sous le rapport de ses idées relatives à l'enseignement public de la musique; mais il eut le tort de révoquer en doute l'utilité du Conservatoire, dont la direction n'était pas conforme à ses vues. Il s'en expliqua avec amertume et fit trop apercevoir d'injustes préventions contre un établissement qui fournissait depuis plusieurs années de beaux talents en tout genre à la France. Ses sarcasmes lui firent d'implacables ennemis, et dès lors, peut-être, il prépara les chagrins qui ont tourmenté le reste de sa vie, et les injustices qui l'ont conduit au tombeau. Ses fonctions de directeur de la musique des fêtes et cérémonies religieuses fournissaient d'ailleurs à ses ennemis une occasion favorable pour prendre leur revanche contre lui. J'ai déjà dit que son éducation pratique dans la musique avait été insuffisante; peut-être ne se l'était-il pas avoué jusqu'alors; mais il ne tarda pas à en acquérir la triste conviction; car, lorsqu'il dut remplir ses devoirs de directeur de chœur et d'orchestre, lorsqu'il se vit le bâton de mesure à la main, il se troubla et parut embarrassé par de certaines difficultés dont se jouaient les moindres symphonistes placés sous ses ordres. La malignité tira parti de cet incident; mais elle avait affaire à un homme de trempe supérieure qui avait la conscience de son mérite réel; il ne se laissa point abattre; et il sut, par une persévérance infatigable, acquérir l'expérience nécessaire à sa nouvelle destination. Si Choron laissa toujours quelque chose à désirer sous certains rapports, il montra aussi d'heureuses facultés par lesquelles il savait échauffer et entraîner les masses, les animer du sentiment dont lui-même était pénétré, et souvent il sut prêter aux individus l'apparence de talents bien supérieurs à ceux qu'ils possédaient réellement.

La Restauration fut d'abord fatale à l'existence du Conservatoire de musique. Né de la révolution, cet établissement avait, aux yeux des partisans de l'ancienne monarchie une tache originelle qui l'avait fait maintenir avec impatience en 1814, et qui le fit enfin fermer l'année suivante. Ce coup, porté à l'école dont Choron s'était montré l'ardent antagoniste, semblait être un triomphe pour lui; mais il y avait trop de justesse dans son esprit et trop d'amour de l'art dans son cœur pour qu'il songeât à s'en applaudir. Des discussions de doctrine avaient pu exister entre lui et le Conservatoire; mais il n'était point assez passionné dans son opinion pour nier les services que cette école avait rendus à la musique française. Nommé directeur de l'Opéra au mois de janvier 1816, il fut à peine installé qu'il acquit la conviction de la nécessité d'établir, entre le Conservatoire de musique et le théâtre qui lui était confié, des relations intimes, et proposa la réorganisation de ce même établissement, sous le nom d'*Ecole royale de chant et de déclamation*. Ce fut lui qu'on chargea de la rédaction du plan, et celui qu'il présenta fut adopté. On lui a reproché souvent depuis lors les mesquines combinaisons de ce plan; mais quoi? ne valait-il pas mieux une institution telle quelle, que l'absence de tout moyen d'enseignement musical? L'événement a d'ailleurs démontré que Choron avait agi sagement en faisant des concessions aux idées parcimonieuses de cette époque; car c'est cette même *Ecole de chant et de déclamation* qui, par des accroissements successifs, a reconquis son ancienne importance.

L'administration de l'Opéra, au temps de la direction de Choron, n'a pas été exempte de blâme; mais, quoi qu'on en ait dit, on n'a pu nier qu'elle a eu le mérite d'être la moins coûteuse et la plus productive. Frappé de la difficulté qu'éprouvaient tous les jeunes compositeurs à se faire connaître, Choron voulut leur ouvrir l'entrée de la carrière, et fit décider qu'une certaine quantité de pièces en un acte leur serait confiée pour en écrire la musique. Dans cette circonstance, sa bienveillance pour les artistes lui fit oublier que l'Opéra est organisé pour de grandes choses, et que ce n'est point un théâtre d'essai. Trop d'ennemis s'étaient déclarés contre

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Choron pour qu'il pût rester longtemps à la tête de l'administration de l'Opéra : dans les premiers mois de l'année 1817, il reçut sa démission sans dédommagement, et personne ne se souvint qu'un homme qui avait fait de si grands sacrifices pour la musique méritait que le gouvernement fît quelque chose pour lui. Heureusement cet homme avait de l'énergie dans l'âme et des idées dans la tête : il ne perdit pas son temps à se plaindre de l'ingratitude dont on payait ses services ; il crut l'employer mieux en réalisant des plans conçus depuis longtemps pour des ouvrages sur la musique. Ce fut alors qu'il entreprit la rédaction d'une sorte d'encyclopédie des sciences musicales, à laquelle il donna le titre d'*Introduction à l'étude générale et raisonnée de la musique*. Brillant d'idées nouvelles, et fort de principes féconds en vérités, cet ouvrage était destiné à placer Choron au rang des hommes les plus distingués parmi les littérateurs et les historiens de la musique. Nul doute que, s'il l'eût achevé, il eût introduit beaucoup d'idées nouvelles dans la théorie de cet art, et qu'il eût fixé sur lui l'attention des musiciens de tous les pays ; mais telle était l'activité de son esprit que le même objet ne pouvait l'occuper longtemps. L'ouvrage qu'il commençait était toujours celui de ses affections, mais au bout de quelques mois il se fatiguait de son travail, se faisait à lui-même des objections, perdait la foi qu'il avait eue en ses premiers aperçus, et presque toujours, dans cette disposition d'esprit, il faisait rentrer son ouvrage dans ses cartons pour ne plus l'en tirer. Que de fois, après qu'il m'eût lu des morceaux de son *Introduction à l'étude générale et raisonnée de la musique*, je lui ai dit : « Voilà qui est beau et neuf ; publiez cela, « et votre nom vivra dans l'histoire de l'art ! » Il promettait d'achever, se remettait à l'ouvrage, et huit jours après, une idée nouvelle, saisie avec ardeur, venait le replonger dans son indifférence pour l'œuvre de sa vie.

Après l'inconstance de ses vues, le plus grand obstacle que Choron a rencontré dans l'accomplissement de ses projets de livres sur la musique consista dans sa facilité à se rendre aux objections qu'on lui faisait. C'est ainsi que, sur une observation assez saugrenue qui lui fut faite contre le principe fondamental d'un *Traité d'harmonie et d'accompagnement* qu'il venait d'achever, il arrêta l'impression, paya l'imprimeur, et condamna son œuvre à l'oubli. On a dû retrouver dans sa bibliothèque les huit ou dix premières feuilles imprimées de cet ouvrage ; le reste n'existe plus. C'est encore ainsi qu'un jour, dans une nombreuse assemblée où je me trouvais avec lui, il exposait, avec cette chaleur qui lui était naturelle, ses idées sur l'histoire de l'art ; il en vint à dire que depuis Palestrina on n'avait rien fait ni rien trouvé en musique, si ce n'est, disait-il, le coloris instrumental, dont il attribuait l'invention à Mozart. « Vous vous « trompez, lui dis-je ; on a fait quelque chose « d'important, car on a fait la gamme qui a en- « gendré la musique dramatique. » Il ne répondit pas, se mit à réfléchir, et, lorsque nous sortîmes, il m'arrêta par le bras dans l'escalier, et me dit avec plus de gravité qu'il n'y en avait d'ordinaire dans son accent : « Vous n'avez dit que « quelques mots ce soir, mais il y a plus de va- « leur en eux que dans tout ce que vous avez fait « jusqu'ici. Cela est contraire à mes idées, « mais je ne puis m'empêcher de vous dire que, « si vous développez cette pensée, elle vous mè- « nera loin. » C'était avec cette facilité qu'il se rendait à tout ce qui le frappait.

Dans les premiers mois qui suivirent son expulsion de l'Opéra, Choron conçut le projet d'un mode d'enseignement de la musique par une méthode simultanée qu'il appela *concertante*. A peine la première idée lui en fut-elle venue qu'il courut en faire part à M. de Pradel, intendant général de la maison du roi, qui l'avait pris sous sa protection, et il en obtint un léger subside pour l'école qu'il voulait élever. Aussitôt il se mit à l'œuvre avec cette ardeur qui était dans son caractère, et une persévérance qui ne lui était pas habituelle. Les essais furent multipliés pour porter sa méthode à une perfection dont il la croyait susceptible. Il crut enfin avoir résolu toutes les difficultés, et il publia en 1818 sa *Méthode concertante de musique à quatre parties*. Elle fut vivement critiquée, à cause de quelques incorrections d'harmonie ; mais elle n'en était pas moins une des idées les plus heureuses qu'on eût mises en pratique pour l'enseignement simultané de la musique. A l'aide de cette méthode et de son chaleureux enseignement, Choron a fait prospérer son école, qui, par des accroissements progressifs, est devenue ce *Conservatoire de musique classique et religieuse*, objet de toutes ses affections, et dont la destruction par la révolution de juillet a été cause de sa mort.

La nouvelle carrière où Choron était entré devait lui fournir l'occasion de déployer des facultés qu'on ne lui connaissait point encore ; facultés d'un ordre élevé et qui étaient en lui toutes d'instinct. Ce n'est pas seulement par une activité peu commune qu'il se distingua comme chef d'une institution musicale : son âme ardente y sut communiquer à ses élèves un amour de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

l'art et un sentiment du beau qui n'existent pas à un degré si élevé dans des écoles plus renommées. Doué d'une sagacité singulière qui lui faisait discerner au premier coup d'œil les enfants bien organisés pour la musique, il n'était pas moins habile à faire comprendre ses intentions aux individus qu'aux masses. Je l'ai vu, dans des répétitions, adresser une allocution à ses élèves, lorsqu'il voulait insinuer dans leur âme le sentiment d'un morceau de musique, s'énonçant avec assez de difficulté, préoccupé de la multitude d'idées qui se croisaient dans sa tête, et pourtant éloquent par l'accent qui animait sa parole. Souvent il voulait joindre l'exemple au précepte; alors, sans avoir fait lui-même d'études vocales, et gêné par une voix faible et tremblante, il faisait entendre quelque phrase de chant dont un musicien de profession n'aurait peut-être aperçu que le côté ridicule, mais qui ne manquait jamais de produire un heureux effet sur les jeunes gens qui l'écoutaient, parce qu'une belle intention rachetait des défauts accidentels.

Les premières ressources qui furent mises à la disposition de Choron pour la fondation de son école étaient si bornées que lui seul était capable d'en tirer parti, et de ne pas se décourager. Les voix étaient rares; les organisations musicales l'étaient plus encore, et le budget de l'école, si parcimonieux qu'il semblait qu'on se fût proposé de la rendre improductive. Choron sut triompher de toutes les difficultés. Il n'était pas assez riche pour aller en voiture chercher des élèves dans les départements; et puis les voitures ne s'arrêtent que dans les villes, et il y a aussi des voix et des âmes dans les hameaux. Choron partit à pied, ne sachant trop où le conduirait sa bourse légère, ou plutôt n'y songeant pas. Telle qu'était cette bourse, elle lui fournit les moyens de visiter une grande partie de la France. Il ne pouvait donner par son équipage une opinion très-favorable du sort qui attendait dans son école ceux qu'il engageait à s'y rendre; pourtant sa parole persuadait. On ne fut pas peu surpris de lui voir ramener du midi de fort beaux ténors, et de la Picardie d'excellentes basses qui depuis lors ont fourni un recrutement nécessaire aux chœurs de tous les théâtres lyriques. Animé par le désir et par l'espoir d'être utile, Choron ne songeait pas aux fatigues de son voyage; sa gaieté le soutenait dans les situations les plus pénibles. Surpris un jour par une pluie abondante dans de mauvais chemins, il y perdit sa chaussure, et ce ne fut pas sans peine qu'il gagna le premier village qui s'offrait à lui; mais il ne s'occupa même pas un instant de cet accident, parce qu'il venait de découvrir une belle voix de contralto. Peu de jours après il passa près d'une maison incendiée dont les habitants imploraient la commisération publique : il mit dans le tronc son dernier écu, et ne se souvint qu'il n'avait pas de quoi dîner que lorsqu'il entra dans Soissons, pressé par la faim, et se trouvant à vingt-cinq lieues de chez lui. Peu d'hommes ont eu plus de dévouement à l'art, plus de désintéressement; aucun n'a été plus mal récompensé de ses généreux sacrifices.

D'abord inaperçue, l'école de Choron ne tarda point à fixer l'attention publique par des exercices où de légers défauts d'exactitude et de fini étaient rachetés par un sentiment profond du caractère de la musique. Là, pour la première fois, on entendit à Paris les sublimes compositions de Bach, de Hændel, de Palestrina et de quelques autres grands maîtres des écoles d'Allemagne et d'Italie; là seulement on osa sortir du répertoire usé qui, depuis plus de trente ans, alimentait les concerts. Les amateurs du beau de tous les temps et les artistes sans préjugés se passionnèrent pour cette musique si nouvelle pour eux, et rendirent justice au mérite de l'homme consciencieux qui leur procurait le plaisir de l'entendre bien exécutée. L'autorité, éclairée par le retentissement qu'avaient ces modestes exercices, comprit enfin que l'école de musique religieuse et classique méritait qu'on encourageât ses progrès, et des fonds suffisants furent accordés pour la formation d'un pensionnat. Aidé de ces ressources, Choron put donner un nouvel essor à ses facultés de professeur. Son idée dominante consistait à faire passer le goût de la bonne musique dans toutes les classes; pour y parvenir, il fit des essais en grand sur des masses d'enfants pris dans des écoles de charité, et le succès alla au delà de toutes ses espérances.

On a souvent reproché à Choron d'avoir négligé l'éducation individuelle au profit des masses, et l'on a dit qu'il n'avait pas fait de chanteurs. Il paraît que ce sont ces allégations qui ont exercé de l'influence sur les hommes du pouvoir établi par la révolution de 1830, et qui ont fait réduire le budget de l'école de musique religieuse à des proportions telles qu'il était devenu impossible d'y rien produire de bon, et qu'il eût mieux valu la supprimer. Choron avait bien compris que sa mission n'était pas de faire des éducations individuelles de chanteurs; il laissait ce soin aux professeurs du Conservatoire; pour lui, ce qu'il voulait, ce qu'il était utile qu'il fît, c'était d'introduire en France l'enseignement des masses vocales tel qu'il existe en Allemagne,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

enseignement sans lequel il n'y a pas d'espoir de rendre les grandes compositions selon la pensée qui a dirigé leurs auteurs. Voilà ce qu'on n'a pas compris, et ce qui eût certainement empêché la destruction d'une des institutions les plus utiles, si ceux qui ont mission d'administrer les arts n'en étaient d'ordinaire fort ignorants.

Le coup qui frappa Choron dans l'existence de son école fut pour lui celui de la mort : depuis lors sa santé alla toujours déclinant. Il comprenait qu'il s'épuisait en efforts impuissants, et cette pensée, qu'il ne pouvait plus rien pour l'art auquel il avait sacrifié toute sa fortune, lui comprimait incessamment le cœur. Un reste de son ancienne énergie s'exhala dans quelques écrits chagrins qu'il publia dans les derniers mois de sa vie : bientôt après il s'éteignit. Il mourut à Paris le 29 juin 1834.

S'il avait pu réaliser ses projets, s'il eût trouvé dans le pouvoir toute la protection qui lui était due, il faudrait nous féliciter de la direction qu'avait prise Choron à sa sortie de l'administration de l'Opéra. Mais, après ce qu'on a fait pour anéantir le fruit de ses efforts, il ne peut rester que le regret qu'il ait abandonné ses travaux de littérateur-musicien pour ceux de professeur; car, quelle que fût son activité, elle ne pouvait suffire à tant de choses. Il lui fallut opter entre sa renommée de savant et la modeste réputation d'homme utile : il préféra celle-ci. Il travaillait cependant beaucoup dans son cabinet; mais c'était toujours au profit de l'instruction élémentaire. Il se passait peu de mois qu'il ne fît paraître quelque œuvre, quelque recueil destiné à l'enseignement et au service des églises. C'est ainsi qu'il composa une multitude d'hymnes et d'antiennes à deux, trois et quatre voix, et qu'il écrivit des chorals en faux-bourdon à trois voix, une méthode de plain-chant; un recueil de chants chorals en usage dans les églises d'Allemagne, arrangés à quatre parties avec orgue, un corps complet de musique d'église à une ou plusieurs voix, et beaucoup d'autres choses du même genre. Quant aux autres ouvrages qu'il annonça par divers prospectus, la plupart n'étaient qu'en projet, et il n'eut pas le temps de les écrire. C'est dans cette catégorie qu'il faut ranger son *Exposition abrégée des principes de musique*, le *Manuel encyclopédique de musique*, qui devait faire partie de la collection des Manuels de M. Roret, qu'il ne put qu'ébaucher, et dont M. Adrien de la Fage a fait la plus grande partie; la traduction du *Traité de composition moderne*, de Preindl, ouvrage dont Choron avait une opinion trop favorable; le *Répertoire des contrapuntistes*, enfin l'*Introduction à l'étude générale et raisonnée de la musique*, dont il n'y a eu malheureusement qu'une partie de terminée. De tout ce que j'ai dit sur les travaux de Choron, résulte une triste vérité : c'est que la vie d'un homme organisé de la manière la plus heureuse, et dont l'instruction était aussi solide que variée, a produit peu de chose qui soit digne d'aussi grandes facultés, parce que les circonstances ne lui furent pas favorables. Les élèves les plus remarquables de Choron sont : MM. Duprez, célèbre comme chanteur et comme professeur; Dietsch, compositeur, maître de chapelle à Saint-Roch et chef d'orchestre de l'Opéra de Paris; Boulanger-Kunzé, professeur de chant; Monpou, compositeur dramatique; Scudo, compositeur de romances, professeur de chant et écrivain distingué sur la musique; Jansenne, chanteur, professeur de chant et compositeur; Canaples, ancien chanteur à l'Opéra; Nirou, compositeur et professeur, qui devint l'époux de la fille de son maître; MMmes Clora Novello; Stolz, et Hébert-Massy.

Voici la liste chronologique des ouvrages composés ou publiés par Choron : 1° Collection de romances, chansons et poésies mises en musique; Paris, le Duc, 1806, in-8°. Parmi ces romances, on remarque : 1° *la Sentinelle*, dont le succès a été populaire. — 2° *Bulletin musical d'Auguste le Duc et compagnie;* Paris; 1807 et 1808, in-8°, vingt-quatre numéros de quatre pages chacun. — 3° Notices françaises et italiennes sur *Leo, Jomelli, Pierluigi de Palestrina*, et *Josquin Desprès*. Ces notices sont placées au commencement de chaque livraison de la *Collection générale des ouvrages classiques de musique;* Paris, le Duc. — 4° *Principes d'accompagnement des écoles d'Italie*, par Choron et Fiocchi; Paris, Imbault, 1804, un vol. in-fol. — 5° *Principes de composition des écoles d'Italie;* Paris, Auguste le Duc, 1808, trois vol. in-fol. Cet ouvrage a été divisé en six volumes, avec de nouveaux titres, en 1816. Le premier volume renferme une préface en XVII pages; le livre premier, qui traite de l'harmonie et de l'accompagnement, en 102 pages, et un choix de *Partimenti* pour l'accompagnement, choisis dans les ouvrages de Durante, de Cotumacci, de Fenaroli et de Sala, en 142 pages. Le deuxième volume contient un traité du contrepoint simple, en 42 pages, les modèles de Sala pour ce contrepoint, les trios de Caresana, en 34 pages, une nouvelle traduction française des contrepoints doubles et conditionnels de Marpurg, en 52 pages, les modèles de Sala pour le contrepoint double, en 71 pages. Le troisième volume

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

renferme le traité de l'imitation et de la fugue, traduit de Marpurg, en 73 pages, et les modèles de Sala jusqu'à la fugue à huit parties, en 181 pages. Le quatrième volume contient la deuxième suite de fugues de Sala, en 138 pages, le traité des canons, traduit de Marpurg, en 60 pages, et les modèles de canons de Sala, en 68 pages. Au commencement du cinquième volume, on trouve un traité de style de chaque genre de musique, sous le titre de *Rhétorique musicale*, en 39 pages, suivi de modèles du style *osservato* de musique d'église, extraits de l'*Esemplare* du P. Martini, et de modèles du style concerté pris dans Jomelli; ces modèles sont contenus en 202 pages. Le sixième volume renferme des modèles de madrigaux non accompagnés, pris dans les ouvrages de Martini et de Paolucci, des modèles de duos, trios et cantates choisis dans les œuvres de Marcello, de Lotti, d'Alexandre Scarlatti et de Pergolèse, des modèles de musique vocale de différents genres, en style moderne, ainsi que quelques modèles de style instrumental. L'ouvrage est terminé par des notions élémentaires d'acoustique, par une esquisse historique des progrès de la composition, et par la table des matières. — 6° *Dictionnaire historique des musiciens*, par Choron et Fayolle; Paris, Vallade, 1810-1811, deux vol. in-8°. Cet ouvrage a reparu avec un nouveau frontispice en 1817; Paris, Chimot. Choron ne songeait point à prendre Fayolle pour collaborateur, lorsqu'il entreprit cet ouvrage. Il l'annonça en 1809 par un prospectus d'un quart de feuille in-4°, sous le titre de *Dictionnaire historique de musique*. — 7° *Considérations sur la nécessité de rétablir le chant de l'église de Rome dans toutes les églises de l'empire français;* Paris, Courcier, 1811, in-8° de quinze pages. — 8° *Méthode élémentaire de musique et de plain-chant, à l'usage des séminaires et des maîtrises de cathédrales;* Paris, Courcier, 1811, in-8°. — 9° *Rapport fait à la classe des beaux-arts de l'Institut impérial de France sur l'ouvrage de M. Scoppa, intitulé Des vrais principes de versification;* Paris, Bandoin, 1812, un vol. in-4°. Dans cet ouvrage, Choron a particulièrement examiné ce qui concerne le rhythme musical. — 10° *Rapport fait à la classe des beaux-arts de l'Institut impérial de France sur un manuscrit qui contient la collection des traités de musique de J. le Teinturier;* Paris, 1813, 8 pages in-8°. — 11° *Traité général des voix et des instruments d'orchestre, et principalement des instruments à vent, à l'usage des compositeurs, par J. L. Francœur, nouvelle édition, revue et augmentée des instruments modernes, par M. Choron;* Paris, 1813, in-fol. — 12° *Bibliothèque encyclopédique de musique, contenant des notes, recherches et dissertations sur la musique tant théorique que pratique*, etc.; Paris, 1814. Il n'a paru que le prospectus de ce recueil périodique, en une demi-feuille in-8°. — 13° *Méthode élémentaire de composition, par J. G. Albrechtsberger, traduite de l'allemand, par A. Choron;* Paris, veuve Courcier, 1814, deux vol. in-8°, dont un de texte, et l'autre d'exemples gravés. — 14° *Méthode d'accompagnement selon les principes des écoles d'Allemagne, par Albrechtsberger*, traduite de l'allemand; Paris, Simon Gaveaux, 1815, in-fol. Ces deux ouvrages ont été réunis par Choron avec quelques additions, d'après l'édition des œuvres complètes de théorie d'Albrechtsberger publiée par le chevalier de Seyfried, et accompagnés de notes critiques. Cette édition complète de la traduction a paru sous ce titre, *Méthodes d'harmonie et de composition à l'aide desquelles on peut apprendre soi-même à accompagner la basse chiffrée et à composer toute espèce de musique, par J.-G. Albrechtsberger*, etc.; Paris, Bachelier, 1830, deux vol. in-8°, dont un d'exemples gravés. — 15° *Le Musicien pratique, ou Leçons graduées qui conduisent les élèves dans l'étude de l'harmonie, de l'accompagnement et de l'art du contrepoint, en leur enseignant la manière de composer toute espèce de musique, par Fr. Azopardi, maître de chapelle de la cathédrale de Malte*, traduit de l'italien par feu M. de Framery, nouvelle édition, revue, corrigée et mise dans un meilleur ordre par A. Choron; Paris, 1810, in-4°. Dans cette édition, préférable à la première donnée par Framery, les exemples sont intercalés dans le texte; malheureusement ils fourmillent de fautes de gravure. — 16° *Livre choral de Paris, contenant le chant du diocèse de Paris écrit en contrepoint*, à quatre parties, 1817, in 8°. Il n'a paru de cet ouvrage qu'une livraison qui contient la messe des annuels et des grands solennels. — 17° *Méthode concertante de musique à plusieurs parties, d'une difficulté graduelle;* Paris, 1817, in-4°. — 18° *Méthode de plain-chant, autrement appelé chant ecclésiastique ou chant grégorien, contenant des leçons et les exercices nécessaires pour parvenir à une parfaite connaissance de ce chant;* Paris, L. Colas, 1818, petit in-4° de 28 pages. — 19° *Exposition de la méthode concertante de musique;* Paris, 1818, une demi-feuille in-4° à deux colonnes. — 20° *Salut du Saint-Sacrement, contenant les strophes et antiennes en*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

l'honneur du Saint-Sacrement et de la Sainte Vierge, mises en musique à trois voix égales, par Choron; Paris, 1818, un vol. in-8°. — 21° *Méthode concertante de plain-chant et de contrepoint ecclesiastique;* Paris, 1819, petit in-4°. — 22° *Solfége harmonique, offrant une série méthodique d'exercices d'harmonie à quatre voix, pour un maître et ses élèves*, un vol. grand in-8°. Le prospectus de cet ouvrage, en une demi-feuille grand in-8o, à deux colonnes, a seul paru. — 23° *Instruction abrégée sur l'organisation et la conduite d'une école de musique, solfége et chant;* Paris, 1819, une demi-feuille in-4°. — 24° *Exposition élémentaire des principes de la musique, servant de complément à la méthode concertante;* Paris, 1819, in-8°. Le prospectus seul de cet ouvrage, en une demi-feuille à deux colonnes, a paru. — 25° *Solféges élémentaires, contenant les premières leçons de lecture musicale à l'usage des commençants;* Paris, 1820, in-4°. — 26° *Méthode concertante élémentaire de musique, à trois parties;* Paris, 1820, in-4°. — 27° *Méthode de chant à l'usage des élèves de l'école royale de chant;* Paris, 1821, in-4°. Le premier cahier seulement de cet ouvrage a paru. — 28° *Chant choral à quatre parties, en usage dans les églises d'Allemagne;* Paris, 1822. — 29° *Liber Choralis tribus vocibus, ad usum collegii Sancti-Ludovici; complectens maxime vulgatas divini officii partes in contrapuncto simplici notæ ad notam super plano cantu in media posito rite pertractatas; accesserunt et hymnorum variis cantus quibusque metris apti. Composuit ac disposuit Alex. Steph. Choron; Parisiis*, 1824, in-4° min. — 30° *Considérations sur la situation actuelle de l'Institution royale ou Conservatoire de musique classique; et sur la nécessité de rendre à cet établissement les moyens propres à lui faire atteindre le but pour lequel il a été créé;* Paris, imprimerie de Duressois, 1834, in-4° de 8 pages. C'est la dernière production de cet homme autrefois si actif, et qui s'éteignait. — 31° Avec M. de la Fage : *Manuel complet de musique vocale et instrumentale, ou Encyclopédie musicale;* Paris, Roret, 1836-1838, 6 volumes in-12 et 2 volumes d'exemples in-8° obl. (*Voy.* pour le contenu de cet ouvrage, l'article LA FAGE (DE). — 32° Proses des fêtes principales selon le rit parisien, en contrepoint à 4 voix. — 33° Hymnes pour toutes les fêtes de l'année, en chants rhythmiques, conformément au mètre de la poésie ancienne. — 34° Messe à 3 voix sans accompagnement. — 35° Le psaume *Dixit Dominus* en psalmodie mesurée à 4 voix, avec basse continue. — 36° *Beatus vir*, idem. — 37° *Magnificat* à 3 voix sans accompagnement. — 38° Idem à 4 voix avec orgue. — 49° *Laudate Dominum* à 4 voix, solo et chœur alternativement, avec orgue. — 40° Quinze motets à 3 voix sans accompagnement. — 41° *Ave verum* à 3 voix et orgue. — 42° Idem à voix seule et orgue. — 43° *Ave Regina* à 4 voix sans accompagnement. — 44° *Stabat Mater* à 3 voix avec orgue; et beaucoup d'autres morceaux de musique d'Église. Choron a publié quelques opuscules très-courts et plusieurs petits écrits de circonstance, tirés à un petit nombre d'exemplaires qui sont devenus fort rares.

Beaucoup de notices biographiques de Choron plus ou moins développées ont été publiées; les plus complètes sont celles-ci : 1° *Éloge d'Alexandre Choron*, par L.-E. Gauthier, ouvrage couronné par l'Académie royale de Caen; Caen, Hardel, 1845, in-8° de 118 pages. — 2° *Éloge de Choron*, par J. Adrien de la Fage; Paris, 1844, in-8°. Cet ouvrage a été composé pour le concours ouvert par l'Académie de Caen. Pour connaître Choron dans sa vie privée et dans les relations avec ses élèves, il faut lire un morceau remarquable par le style et par la vérité du portrait dans le volume de M. Scudo intitulé *Critique et littérature musicales*. (Paris, 1re édition, 1850, 1 vol. in-8°, pages 403 à 410.)

CHOTEK (FRANÇOIS-XAVIER), professeur de piano à Vienne, est né le 22 octobre 1800 à Liebisch, dans la Styrie. Son père, instituteur de campagne, lui enseigna la musique, le piano et le violon. Après être allé faire ses études littéraires au gymnase de Freyberg, Chotek se rendit à Vienne en 1819 et y suivit pendant deux ans les cours de philosophie et de droit; mais, en 1824, il prit une direction nouvelle en se livrant spécialement à la culture de la musique. Il étudia d'abord la théorie de cet art sous la direction de Henneberg, organiste de la cour; après la mort de cet artiste, il prit des leçons de Simon Sechter. Dès 1828 il était déjà connu à Vienne comme pianiste et compositeur de petites pièces pour son instrument. Depuis lors il a arrangé une multitude de thèmes d'opéras en petites fantaisies et *rondinos*. Tout cela est de peu de valeur. Chotek est mort à Vienne, au mois de mai 1852.

CHRÉTIEN (CHARLES-ANTOINE), musicien de la chapelle du roi, vers le milieu du dix-huitième siècle, a publié à Paris, en 1751 : *Pièces de différents auteurs, mises en trios pour les violons*. Il a donné à la Comédie italienne, en

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

1760, un opéra-comique intitulé *les Précautions inutiles.*

CHRÉTIEN (Gilles-Louis), né à Versailles en 1754 entra à la chapelle du roi en qualité de violoncelliste, à l'âge de vingt-deux ans. Il tirait un bon son de son instrument, et jouait avec facilité les passages les plus difficiles, mais son jeu était dépourvu d'expression. La révolution lui fit perdre sa place, par la réforme de la chapelle; mais en 1807 il rentra à la chapelle de l'empereur Napoléon. On lui attribue dans le *Dictionnaire historique des Musiciens* (Paris, 1810) la musique d'un opéra-comique intitulé *les Précautions inutiles*, représenté en 1760; mais cet ouvrage est d'un autre musicien du même nom (*voy.* l'article précédent); celui qui est l'objet de cet article n'était âgé que de six ans à l'époque où cet ouvrage fut représenté. Il s'occupait de la correction des épreuves d'un livre sur son art, lorsque la mort le surprit, le 4 mars 1811. L'ouvrage de Chrétien parut après sa mort sous ce titre : *La Musique étudiée comme science naturelle, certaine et comme art, ou Grammaire et Dictionnaire musical;* Paris, 1811, in-8° de 278 pages, et 17 pl. in-fol. Ce traité, purement élémentaire, a pour objet l'analyse des formes de l'harmonie, mais d'après un système particulier à son auteur, et qui ne peut être d'aucune utilité dans la pratique. On y trouve des définitions de *Mélodies positives*, de *Mélodies collectives*, de *Mélodies interpositives*, de *Constructions fondamentales*, etc., et de cent autres rêveries qui n'ont point fait fortune. Chrétien a aussi publié : *Lettre sur la musique, en réponse à M. Amar, auteur de l'analyse de l'ouvrage de M. Villoteau, insérée dans le Moniteur du 27 octobre* 1807; Paris, 1807, une feuille in 8°.

CHRISTENIUS (Jean), *cantor* de la cour de l'électeur de Saxe, et musicien à Altenbourg, naquit à Buttstædt, en Thuringe. On connaît de sa composition : 1° *Selectissima et nova cantio, quam Valedictionis ergo dedicat Patronis,* 6 *vocibus;* Jena, 1609. — 2° *Musikalische Melodias mit* 4 *Stimmen gesetz* (Mélodies musicales à quatre voix); Leipsick, 1616, in-4°. — 3° *Gulden Venus-Pfeil, in welcher zu finden, newe weltliche Lieder, teutsche und polnische Tanze* (les Traits dorés de Vénus, dans lesquels on trouve des chansons nouvelles et profanes, et des danses allemandes et polonaises); Leipsick, 1619. — 4° *Symbola Saxonica, Fürstlicher Personem tägliche gedenksprüche mit* 3 *Stimmen gesetzt* (Maximes journalières pour les personnes de haute naissance, composé à trois voix); Leipsick, 1620. — 5° *Complementum, und dritter Theil Fest und Apostelteægiger evangelischer Spreuch, so Melchior Vulpius übergangen, mit* 4-8 *Stimmen* (Complément et troisième partie des maximes évangéliques pour les jours de fête, que Melchior Vulpius a omises, à quatre et huit voix); Erfurt, 1621, in-4°. — 6° *Omnigeni mancherley Manier newer wellticher Lieder, Paduans*, etc. (Chansons nouvelles et profanes de toute espèce); Erfurt, 1619.

CHRISTERN (Charles-Krebs), compositeur de Lieder et rédacteur de la *Feuille hambourgeoise pour la musique* (*Hamburger Blatter für die Musik*), est né à Hambourg vers 1812. On a de lui plusieurs chants allemands avec accompagnement de piano, publiés à Hambourg chez Niemeyer, et chez Schuberth. Il est auteur d'une Biographie caractéristique de Liszt, intitulée *Franz Liszt. Nach seinen Leben and Wirken aus authentischen Birichten dargestellte.* Hambourg, Schuberth, in-8° avec portrait. On a publié sur Christern une brochure qui a pour titre *Christern als Mensch, Componist und Dirigent. Eine biographisch-musikalische Studie* (Christern comme homme, compositeur et directeur. Étude biographique et musicale). Hambourg, Schubert, in-8°. Cet écrit est une appréciation élogieuse du caractère et du mérite de celui qui en est le sujet.

CHRISTIANELLI (Philippe), ou plutôt vraisemblablement Cristianelli, maître de chapelle à Aquilée, dans le royaume de Naples, vers le commencement du dix-septième siècle, a publié : *Salmi a cinque voci;* Venise, 1626.

CHRISTIANI (Élise), virtuose sur le violoncelle, née à Paris le 24 décembre 1827, fut élève de Benazet pour son instrument, et produisit une vive sensation lorsqu'elle se fit entendre pour la première fois au public, dans un concert donné à la salle de Herz, le 14 février 1845. Beau son, justesse, belle manière de chanter et habileté dans les traits, telles étaient les qualités remarquables de son jeu. Le succès qu'elle obtint dans cette première épreuve et dans les suivantes détermina ses parents à lui faire parcourir les pays étrangers pour y donner des concerts. Elle prit sa route par l'Allemagne et se fit admirer à Vienne, Lintz, Ratisbonne, Baden-Bade, Leipsick, Berlin, Hambourg et Pétersbourg. A Hambourg, il y eut tant d'enthousiasme pour son talent que son portrait fut lithographié et se trouva bientôt chez tous les amateurs. Déjà il en avait été fait un autre à Paris, d'après un croquis de Couture. Pendant le séjour de Mlle Christiani à Pétersbourg, on y parlait beaucoup d'un voyage hardi et fructueux que Servais avait fait

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

récemment dans les provinces septentrionales les plus éloignées du centre de l'empire russe : elle crut pouvoir supporter les mêmes fatigues et recueillir les mêmes avantages; mais sa frêle constitution succomba dans cette entreprise téméraire. Épuisée par la fatigue et par la rigueur du climat, elle mourut en 1853, à Tobolsk, en Sibérie, y laissant un violoncelle magnifique de Stradivarius, qui s'y trouve peut-être encore.

CHRISTMANN (Jean-Frédéric), ministre luthérien à Heutingsheim, près de Louisbourg, est né dans cette dernière ville, le 10 septembre 1752. Dès son enfance il s'adonna à la musique, et les fréquentes occasions qu'il eut d'entendre les virtuoses de la chapelle du duc de Würtemberg perfectionnèrent son goût et son talent. Il était étudiant au gymnase de Stuttgard, lorsque sa réputation comme flûtiste lui procura l'honneur de jouer un solo devant le duc. Il était aussi fort habile sur le piano. Ses parents l'ayant envoyé à Tubinge pour y étudier la théologie, il y continua ses travaux pour la musique, et commença à composer ses concertos pour la flûte. Nommé vicaire chez un ministre, il quitta cette place au bout de deux ans, et alla en 1777, à Winterthur en Suisse, en qualité de précepteur. Là il composa, pendant ses loisirs, ses *Éléments de musique*, ouvrage généralement estimé, qu'il fit imprimer à Spire, en 1782-1790; il y fit aussi paraître ses premières compositions pour le piano. En répétant quelques-unes des expériences sur l'air inflammable, qui occupaient alors les physiciens, à l'occasion des machines aérostatiques, il eut le malheur de perdre un œil. En 1779 il accepta une place de précepteur à Carlsruhe. Il s'y lia avec le maître de chapelle Schmidtbauër et avec l'abbé Vogler. Après un séjour de neuf mois dans cette ville, Christmann fit un voyage dans le Palatinat et revint ensuite dans sa ville natale, où il obtint une place de ministre, en 1783. Le repos et l'indépendance que cet emploi lui procura lui fournirent alors les moyens de se livrer à son goût pour la musique, et aux recherches qu'il avait entreprises sur la théorie de cet art. Il eut la plus grande part au plan et à la rédaction de la *Gazette musicale de Bossler*, à Spire, à laquelle il fournit des articles fort intéressants. Il était en outre occupé, en 1790, de recherches importantes sur l'histoire littéraire de la musique, et, travaillait à un Dictionnaire général de cet art, en plusieurs volumes in-4°, dont le prospectus parut dans les journaux de 1788. On peut consulter à cet égard la *Gazette de musique de Spire*, du mois de février 1789, où l'on trouve aussi sa biographie détaillée. Voici la liste de ses ouvrages les plus connus : 1° *Elementarbuch der Tonkunst zum Unterricth beym Clavier fur Lehrende und Lernende* (Livre élémentaire de musique, etc.); Spire, 1782, in-8° de 330 pages. Cet ouvrage est accompagné d'un cahier d'exemples, in-fol., qui porte ce titre : *Praktische Beytræge zum Elementarbuch*; Spire, 1782. La deuxième partie de cet ouvrage, qui contient des éléments d'harmonie, a paru dans la même ville, en 1790, en un volume in-8° de 179 pages, et 50 pages in-fol. d'exemples. — 2° Rondeau pour le clavecin. — 3° *Adagio* pour le piano, sur la mort d'une caille; Darmstadt. — 4° *Roses pour le clavecin de ma Mina, étrennes pour la nouvelle année*; Spire, 1791. — 5° Odes et chansons pour le clavecin; Leipsick, Breitkopf, 1797. — 6° *Volstændige Sammlung theils ganz neue Komponisten, theils Verbesserter vierstimmiger Choralmelodien, für das neue Würtembergische Landgesangbuch*, etc. (Recueil complet des mélodies pour les psaumes à quatre voix, à l'usage du duché de Würtemberg, etc.); Stuttgard, 1799, in-4°. Ce recueil a été composé et rédigé par Christmann et Knecht. On y trouve une introduction de 30 pages, et 318 mélodies. — 7° *La Fiancée de Corinthe*, ballade de Gœthe; Leipsick, 1792. — 8° Variations pour violon et basse sur l'air : *Tyroler sind immer so lustig*; Offenbach, 1800. — 9° *Arion*, romance, 1801. — 10° *Ah! vous dirai-je, maman*, varié pour la flûte avec basse; Offenbach, 1801. — 11° Recueil de douze marches pour le clavecin; ibid. — 12° *Die Kinder im Walde* (les Enfants dans la forêt), ballade pour le piano; Leipsick, Külnel. Christmann a inséré dans la *Gazette musicale de Leipsick* les morceaux suivants : 1° Biographie de Cor. Henr. Kaeferlein, 1re année, p. 65. — 2° Quelques idées sur le caractère des chansons nationales françaises, même année, p. 228. — 3° Sur la composition de Zumsteeg *der Geisterinsel* (l'Ile des Esprits), même année, p. 657. — 4° Tableau de l'état de la musique dans le Würtemberg, 2me année, p. 71, 95, 118, 139. — 5° Notice préalable sur le nouvel opéra de Zumsteeg, intitulé *das Pfauenfest betitelt* (la Fête des paons), même année, p. 716. Christmann est mort à Heutingsheim, le 21 mai 1817.

CHRISTO (Fr.-Jean de), moine portugais, et organiste habile, naquit à Lisbonne au commencement du dix-septième siècle, et mourut à Alcobaça le 30 juillet 1654. Machado (Bibl. Lusit., t. II, p. 636) cite les ouvrages suivants de sa composition : 1° *Texto de Paixoens que se cantao em a Semana Santa, composto a 4 vozes* (Texte de la passion qui se chante

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

dans la semaine sainte, mis en musique à quatre voix). — 2° *Calendas do Natal, e de S. Bernardo* (les Calendes de Noël et de S. Bernard, à 4 voix). Ces compositions n'ont point été imprimées.

CHRISTO (Fr.-Luiz de), carme portugais et organiste de son couvent à Calçado, naquit à Lisbonne en 1625, et mourut dans son cloître en 1693. On connaît de lui en manuscrit les ouvrages suivants : 1° *Paixoens dos quatro Evangelistas, a 4 voces* (la Passion, d'après les quatre Évangélistes, à 4 voix). — 2° *Liçoens de defunctos, motetes e vilhancicos* (Leçons de l'office des morts, motets et noëls).

CHRYSANDER (Guillaume-Chrétien-Juste), théologien protestant, né le 9 décembre 1718 à Gœdekenroda, village de la principauté d'Halberstadt, fut successivement professeur de philosophie, de mathématiques, de langues orientales et de théologie dans les universités de Helmstadt, de Rinteln et de Kiel; il mourut dans cette dernière ville le 16 décembre 1788. Chrysander aimait beaucoup la musique, et jusque dans sa vieillesse on l'entendit souvent chanter les psaumes en hébreu, en s'accompagnant de la guitare. Parmi ses dissertations, dont le nombre est immense, on en remarque une intitulée *Historische Untersuchungen von den Kirchenorgel* (Recherches historiques sur les orgues d'églises), qui fut d'abord insérée dans le *Magasin scientifique de Hanovre*, année 1754, n° 91, p. 1275, et qui fut imprimée séparément en 1755, 3 feuilles et demie, in-8°, sans nom de lieu.

CHRYSANDER (Frédéric), amateur de musique à Schwerin, s'est fait connaître par un écrit qui a pour titre *Ueber die Moll-Tonart in den Volkgesængen, und ueber das Oratorium. Zwei Abhandlungen* (Sur la tonalité mineure dans les chants populaires, et sur l'Oratorio. Deux dissertations); Schwerin, 1853, gr. in-8° de 63 pages. Il y a des aperçus intéressants dans ces dissertations, où l'auteur se place au point de vue religieux. M. Chrysander, ardent admirateur du génie de Hændel, a organisé une association, à Leipsick, pour la publication d'une édition nouvelle et complète des œuvres de ce grand homme, et à cette occasion il a écrit et publié une monographie de la vie et des œuvres de ce maître, intitulée simplement *G.-F. Hændel*. Le premier volume a paru à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel, en 1858, gr. in-8°.

CHRYSANTE DE MADYTE, archevêque de Dyrrachium ou Durazzo, en Illyrie, fut d'abord chantre et professeur de musique théorique et pratique. Il vivait à Constantinople vers 1815. Il fut un des auteurs de la simplification introduite dans la notation du chant ecclésiastique grec depuis environ cinquante ans, et il a écrit sur ce sujet un livre qui a pour titre Εἰσαγωγὴ εἰς τὸ θεωρητικὸν καὶ πρακτικὸν τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς συνταχθεῖσα πρὸς χρῆσιν τῶν σπουδαζόντων αὐτὴν κατὰ τὴν νέαν μέθοδον (Introduction à la théorie et à la pratique de la musique ecclésiastique, composée pour l'usage de ceux qui désirent l'apprendre par la nouvelle méthode); Paris, de l'imprimerie de Rignoux, 1821, 1 vol. in-8°, et à Constantinople, faubourg de Galatha, chez A. Castrou, imprimeur. Le livre de Chrysante de Madyte a été imprimé par les soins d'Anastase Thamyris, jeune chantre grec qu'on avait envoyé à Paris pour cet objet, et pour surveiller l'impression des livres de chant de l'église grecque composés par Pierre Lampadarius le Péloponésien, et notés suivant la nouvelle méthode par son descendant Grégoire Lampadarius. (*Voy.* ces noms.) Anastase Thamyris se fixa à Paris, après les malheurs qui furent la suite de la révolution de la Grèce, et y mourut en 1828. Ce jeune homme avait ajouté une préface au livre de Chrysante de Madyte. L'ouvrage, très-intéressant par le sujet et par la manière dont il est conçu, est divisé en 19 chapitres qui traitent : 1° Du chant ou de la mélodie. — 2° Des caractères qui représentent les sons. — 3° De la composition des caractères. — 4° Des mutations. — 5° De la manière de former la mélodie. — 6° Des signes sous-posés qui n'ont pas de mesure. — 7° Des diverses acceptions des caractères des sons. — 8° De la diminution et de la division (c'est-à-dire des ornements du chant). — 9° Des modes ou tons. — 10° Du premier ton. — 11° Du second ton. — 12° Du troisième ton. — 13° Du quatrième ton. — 14° Du plagal du premier ton. — 15° Du plagal du second ton. — 16° Du ton grave. — 17° Du plagal du troisième ton. — 18° Des changements de tons. — 19° Des témoins ou signes qui marquent les différents tons. Nicolo Poulo, grec de Smyrne (*voy.* ce nom), aida beaucoup son compatriote Thamyris dans sa mission, et revit avec soin les épreuves de l'ouvrage de Chrysante de Madyte. On a imprimé à Trieste, en 1832, sous le nom de celui-ci, un ouvrage intitulé Θεωρητικὸν μέγα τῆς μουσικῆς. C'est vraisemblablement une deuxième édition du livre cité précédemment.

CHRYSOGON, célèbre chanteur de l'ancienne Grèce, vivait vers la trentième année après Jésus-Christ. Plutarque dit qu'il avait inventé un instrument particulier avec lequel il

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

accompagnait son chant. Juvénal a fait mention de ce musicien en ces mots :

. . . . . Sunt quæ
Chrysogonum cantare vetent.

« Quelques-unes (les femmes) ont ruiné la voix de Chrysogon. »

(*Satyr.* 6, l. 2, v. 75.)

CHUPPIN (Mlle Emma), postérieurement Mme Lienard, est née à Caen vers 1810. Elle s'est fait connaître par une dissertation intitulée *de l'État de la musique en Normandie depuis le neuvième siècle ;* Caen, 1837, in-8° de 8 feuilles. Cette dissertation a été couronnée par la Société des sciences, des lettres et des arts du Calvados, le 2 décembre 1836.

CHURCHILL (. . . .), musicien anglais, qui vivait à Londres vers la fin du dix-huitième siècle, y a publié les ouvrages suivants : 1° Trois sonates pour le piano, avec accompagnement de violon. — 2° Six duos pour deux violons, op. 2 ; ibid., 1793. — 3° Trois sonates pour le piano, avec violon, op. 3, ibid. — 4° Six duos pour violon et alto, ibid.

CHURCHYARD (Thomas). Sous ce nom d'un auteur inconnu il existe un petit écrit qui a pour titre *a Musical Consort of heavently harmony* (Concert (1) musical d'harmonie céleste) ; Londres, 1595, in-4° de 56 pages. Un exemplaire de cet opuscule rarissime a été vendu en 1816, chez Longman, à Londres, 40 livres sterling (1,000 fr.).

CHUSTROVIUS (Jean), directeur de musique à l'église de Saint-Nicolas, à Lunebourg, vers le commencement du dix-septième siècle, a publié : *Sacræ cantiones quinque, sex et octo vocibus ita compositæ, ut non solum viva voce, commodissime cantari, sed etiam, ad omnis generis instrumenta optime adhiberi possint ;* Francfort, 1603.

CHYTRÆE (Nathan). *Voy.* Olthovius.

CHWATAL (François-Xavier), pianiste et compositeur à Magdebourg, est né le 19 juillet 1808, à Rumburg, en Bohême. Son père, amateur de musique, jouait un peu du piano, et fut son premier maître. On lui fit commencer l'étude de cet instrument à l'âge de six ans. Plus tard il suivit les cours du Conservatoire de Prague, comme élève externe, pendant qu'il faisait dans cette ville ses études littéraires, qu'il alla ensuite continuer à Dresde et à Leipsick. Depuis 1822 jusqu'en 1835 il vécut à Mersebourg et y produisit ses premiers ouvrages comme compositeur-pianiste et comme écrivain sur la musique. En 1835 il s'est fixé à Magdebourg, en qualité de professeur de musique. On a de cet artiste environ quatre-vingts œuvres de compositions légères et faciles pour le piano, lesquelles consistent en variations, rondos, petites sonates, et des *Lieder*. Chwatal a fourni des morceaux de critique à plusieurs journaux de musique, particulièrement à l'*Iris*, publié par Rellstab.

(1) *Consort* est un vieux mot anglais qui signifiait *Concert* au seizième siècle. Plus tard on lui a donné la signification d'*union*.

CHYTRÉE (David), docteur et professeur de théologie à Rostock, dont le nom allemand était *Tœpfer* (potier), naquit en 1530 à Ingelfing, en Souabe. Il étudia le latin et le grec sous Joachim Camerarius, à Tubinge, et la théologie sous Mélanchton, à Wittemberg. Après avoir fait ses études, il fit un voyage en Italie. De retour en Allemagne, il obtint la chaire d'écriture sainte à l'Académie de Rostock. Il mourut le 15 juin 1600, âgé de plus de soixante-dix ans. Parmi ses ouvrages ; on remarque celui-ci : *Regulæ Studiorum seu de ratione et ordine discendi, in præcipuis artibus recte instituendo ;* Jéna, 1595, in-8°. Le troisième chapitre de l'appendice traite *de Musica ; de sententiæ rhythmo et vocis modulatione ; de speciebus intervallorum, tetrachordis, generibus et modis musicis.*

CHYTRY (. . .), excellent violoniste, naquit à Holoben en Bohême, vers l'année 1740. Il étudia d'abord à Prague, se rendit ensuite à Vienne pour y faire un cours de droit, et eut le bonheur de se faire entendre sur le violon devant l'empereur Joseph II, qui, charmé de son talent, voulut lui procurer une existence en le faisant placer à la chancellerie impériale. En 1778 Chytry était employé au gouvernement de Prague. Kucharz considère cet artiste comme un des plus habiles violonistes produits par la Bohême. (*Voy.* Dlabacz, *Histor. Kunstler-Lexikon für Bœhmen*, col. 281.)

CIAFFONI (D. Pietro), compositeur romain, vécut vers le milieu du dix-huitième siècle. Il s'est fait connaître par quelques ouvrages de musique d'église qui existent en manuscrit dans la bibliothèque de l'abbé Santini, à Rome. On y remarque : 1° *Miserere* à 4 voix. — 2° *Le Lamentazioni* (en italien), *a 4 voci.* — 3° *Le tre Ore d' agonia a* 3. — 4° *L'Ora di Maria desolata, a 3 con stromenti.*

CIAJA (Azzolino-Bernardino Della) chevalier de l'ordre de Saint-Etienne, né à Sienne le 21 mars 1671, s'est rendu également célèbre comme compositeur, comme organiste et comme grand connaisseur dans la construction des orgues. Il a fait imprimer de sa composition : 1° *Salmi concertati a 5 voci con 2 violini obligati et violetta a bene placito*, op. 1 ; Bologne, 1700. — 2° *Cantate da camera a voce sola*, opera 2ª ; Lucca, B. Gregori, 1701, in 4°. — 3° *Cantate da ca-*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

mera, op. 3ª ; Bologne, 1702, in-4°.—4° *Sonate per cembalo, con alcuni saggi ed altri contrapunti di largo et grave stile ecclesiastico per grandi organi*, opera 4ª ; Rome, 1727, in-fol. Landsberg, artiste distingué qui vécut à Rome, possédait en manuscrit de cet auteur : *Messa a 4 voci concertate con violini ad libitum*, datée de 1693. — *Messa a 4 e 5 voci, con trombe e violini ad libitum*. — *Messa a quattro a capella*. — *Dodici Ricercari a quattro voci in ciascheduno de' dodici modi*. — *Sei Ricercari di tuoni misti*. — *Sonate da Organo*. En 1733 Azzolino Della Ciaja donna à l'église des chevaliers de Saint-Étienne de Pise l'orgue magnifique, qui est considéré comme un des plus beaux de l'Italie, et même de l'Europe, car il est composé de plus de cent registres, dont un grand nombre est de son invention. Ayant séjourné à Rome pendant dix-sept ans, il s'y était occupé spécialement de la construction des orgues, et en avait fait faire un de vingt registres et deux claviers, sous sa direction. De retour en Toscane, il présenta requête au grand-duc et au grand maître de l'ordre des chevaliers de Saint-Étienne, pour être autorisé à réunir cet intrument à l'ancien orgue de l'église de cet ordre, par le moyen d'un troisième clavier : il offrait de se charger de la dépense. Sa demande lui fut accordée ; mais, au lieu de trois claviers, il en mit quatre, et le nombre des registres s'augmenta de jour en jour jusqu'au nombre de près de cent. Les facteurs qui travaillèrent à cet orgue sous la direction de Della Ciaja furent Felice et Fabrizio Cimino, de Naples ; Lorenzo Nelli, Filippo Testa, de Rome ; Giuseppe Basili, Domenico Cacioli, et les frères Ravani, de Lucques. Outre ces facteurs déjà connus par leurs ouvrages, Della Ciaja employa aussi quelques jeunes gens, parmi lesquels on remarque les frères Tronci, de Pistoie, qui plus tard ont eu de la célébrité. Lui-même mit la main à l'œuvre et fit plusieurs registres. (*Voy.* la *Pisa illustrata* de Morano, t. III, p. 40 et suivantes.)

CIAJA (Alessandro Della), de la même famille, vécut dans le dix-septième siècle, et fut amateur distingué de musique. Le P. Azzolino Ugurgieri dit (dans son livre intitulé *Pompe senesi*) qu'il jouait également bien du monocorde (sorte de basse à une seule corde, qui se jouait avec le pouce de la main gauche et avec l'archet), du luth et du théorbe. Il était élève de Pecci pour le contrepoint. On a imprimé quelques-unes de ces compositions, entre autres l'œuvre qui a pour titre *Motetti a 2, 3, 4, 5, 8, 9 voci*, op. 3ª ; Bologna, 1666, in-4°. Della Ciaja était de l'Académie des *Intronati*.

CIAMPI (François), virtuose sur le violon et compositeur distingué, naquit à Massa di Sorrento, dans le royaume de Naples, en 1704. Vers 1728 il se rendit à Venise, où il a fait représenter presque tous ses opéras. Les plus connus sont : 1° *Onorio*, 1729. — 2° *Adriano in Siria*, 1748. — 3° *Il Negligente*, 1749. — 4° *Catone in Utica*, 1756. — 5° *Gianguir*, 1761. — 6° *Amore in caricatura*, 1761. — 7° *Antigono*, 1762. Burney cite une messe et une *miserere* à 8 voix avec instruments, de Ciampi, qu'il estimait beaucoup.

CIAMPI (Philippe), maître de chapelle de Saint-Jacques des Espagnols, à Rome, vers le milieu du dix-huitième siècle, naquit dans cette ville. Il a laissé en manuscrit beaucoup de compositions pour l'église, parmi lesquelles on remarque : 1° *O sacrum convivium*, *a* 3. — 2° *Fructum salutiferum*, *à* 3. — 3° *Salve Regina*, *à* 3. — 4° Autre *Salve Regina*, *à* 4. 5° *Lamentazioni del Giovedi santo*, pour soprano avec instruments. — 6° *Lezione quarta in Parasceve*, pour alto et basse. — 7° *Lezione terza per canto et basso*. —8° *Lezione del Mercoledi santo*, pour soprano.—9° *Lezione* 3ª, pour le même jour. —10° *Lezione* 1ª *in Parasceve*, pour soprano. — 11° *Lezione* 2ª *in Parasceve* pour alto. Toutes ces compositions sont accompagnées par les instruments.—12° *Lezioni del Mercoledi santo*, la première pour soprano, la seconde pour soprano et alto, la troisième pour soprano, alto et basse, toutes trois avec orgue.

CIAMPI (Legrenzio-Vincenzo), compositeur dramatique, né dans un village près de Plaisance en 1719, fit ses études musicales dans cette ville sous un maître de chapelle nommé *Rondini*. Il était encore fort jeune lorsqu'il donna son premier opéra, intitulé *l'Arcadia in Brenta*, qui fut suivi de celui de *Bertoldo alla corte*, dont le succès fut prodigieux. Favart a parodié sur cette jolie musique son opéra de *Ninette à la cour*. En 1748 Ciampi passa en Angleterre avec une troupe de chanteurs italiens, et il fit représenter à Londres les opéras suivants : 1° *Gli Tre Cigisbei ridicoli*, 1748. — 2° *Adriano in Siria*, 1750. —3° *Il Trionfo di Camillo*, 1750. —4° *Didone*, 1754. —5° *Tolomeo*, pasticcio fait avec quelques morceaux de sa musique et de celle de quelques autres compositeurs, 1762. Il a aussi publié : 1° Six trios pour deux violons et basse, op. 1 et 2. — 2° Cinq concertos pour le hautbois. — 3° *Italian Songs*. — 4° *Ouvertures for a full Band*, op. 5. On trouve à la Bibliothèque royale de Berlin (fonds de Poelchau) la partition d'une messe solennelle de Ciampi à 4 voix et orchestre, composée en 1758.

CIAMPI (Sébastien), correspondant Mes

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sciences et des lettres en Italie, pour le royaume de Pologne, a publié un livre qui a pour titre *Notizie de' medici, maestri di musica, e cantori, pittori, architetti, scultori ed altri artisti italiani in Polonia e Polacchi in Italia; con appendice degli artisti italiani in Russia*; Lucca, della tipografia di Jacopo Balatrezi, 1830, in-8° de 165 pages.

CIANCHETTINI (Véronique), sœur du célèbre pianiste J.-L. Dussek, est née en Bohême en 1779. Son père lui enseigna la musique et l'art de jouer du piano lorsqu'elle n'était âgée que de quatre ans. Ses progrès furent rapides, et son talent devint remarquable. Lorsqu'elle eut atteint sa dix-huitième année, son frère l'appela à Londres, où elle s'est livrée avec succès à l'enseignement du piano. Elle y a fait graver plusieurs sonates et deux concertos de sa composition.

CIANCHETTINI (Pio), fils de François Cianchettini de Rome, et de Véronique Dussek, est né à Londres le 11 décembre 1799. Dès l'âge de quatre ans, il montra de grandes dispositions pour la musique : sa mère lui apprit à jouer du piano et l'instruisit dans l'harmonie. Ses progrès furent tels qu'après un an d'études, et lorsqu'il eut atteint sa cinquième année, il fut en état de se faire entendre au théâtre de l'Opéra italien, à Londres, où il exécuta avec précision une sonate de piano de sa composition et des variations improvisées sur des thèmes qui lui furent présentés. Tout cela tenait du prodige; aussi s'empressa-t-on de lui donner le nom de *Mozart anglais*, en Hollande, en Allemagne et en France, où il voyagea avec son père jusqu'à l'âge de six ans. Ce qui ajoutait à l'étonnement, c'est qu'avant l'âge de huit ans il parlait et écrivait correctement quatre langues : l'anglais, le français, l'italien, et l'allemand. Mais, ainsi qu'il arrive souvent, ces facultés hâtives s'usèrent avant le temps, le prodige disparut, et il ne resta plus qu'un artiste estimable dont le talent peut être comparé à beaucoup d'autres. La dernière fois que Cianchettini parut avec avantage en public fut à un concert qu'il donna le 16 mai 1809, dans la grande salle d'*Argyll Room*, à Londres, où il exécuta un concerto de piano de sa composition. Lorsque madame Catalani voyagea en Angleterre, Cianchettini s'attacha à elle à titre de compositeur et de directeur de ses concerts, et la suivit dans ses tournées. Il a composé pour elle quelques airs italiens qu'elle a chantés souvent, parce qu'ils étaient propres à faire briller sa voix. Voici les titres des principaux ouvrages de cet artiste : 1° Deux concertos de piano, gravés à Londres. — 2° Des fantaisies pour le même instrument. — 3° *Cantate for two voices with chorus : the words from the Paradise lost*; Londres. — 4° *Take, oh! take those lips away*, chanson. — 5° Fantaisie sur *Di tanti palpiti* pour le piano. — 6° Introduction et air italien varié pour le piano et flûte ou violon. — 7° Ode de Pope sur la solitude. — 8° Soixante nocturnes italiens pour deux, trois et quatre voix, avec accompagnement de piano. — 9° Scène et air : *Ah! quando cesserà!* — 10° Duetto : *Ecco di Safo il tempio*. — 11° *Benedictus* à trois voix.

CIBBER (Suzanne-Marie), cantatrice et excellente actrice de Covent-Garden, à Londres, naquit en cette ville en 1716. Elle était fille d'un tapissier et sœur du docteur Arne, qui lui enseigna la musique, et la fit débuter dans un de ses opéras, représenté au théâtre de Hay-Market. Hændel l'aimait beaucoup, et a composé pour elle un des airs du Messie. Burney dit que, quoiqu'elle n'eût que des connaissances médiocres en musique, elle savait intéresser les auditeurs par sa profonde sensibilité et son intelligence. En 1734 elle épousa Théophile Cibber, comédien et auteur dramatique, qui lui fit abandonner l'Opéra deux ans après et la fit débuter dans la tragédie, où elle se fit une grande réputation. Elle a traduit en anglais la petite comédie de *l'Oracle*, de Saint-Foix, qui fut jouée à son bénéfice. Elle est morte en 1766.

CIBULKA ou **ZIBULKA** (M.-A.), compositeur et virtuose sur l'harmonica, est né en Bohême vers 1760. Après avoir achevé ses études musicales à Prague, il se fit d'abord connaître par son talent d'exécution, puis par quelques légères compositions. En 1794, il accepta une place de répétiteur au théâtre national de Grætz; quatre ans après il était attaché à la troupe de Buschen, qui jouait alternativement à Bude et à Pesth; il avait alors la qualité de directeur de musique. En 1810, il dirigeait au piano l'Opéra, dans la dernière de ces villes. Dlabacz, qui écrivait en 1815 sur les artistes de la Bohême, ne fournit point d'autre renseignement sur celui qui est l'objet de cet article. On a de Cibulka : 1° Douze chansons des poëtes célèbres, avec accompagnement de piano; Prague, in-fol, 1781. — 2° Quatorze chansons de noces, en allemand, avec accompagnement de piano; Leipsick, 1793. — 3° Danse allemande avec dix-sept variations pour le piano, op. 3; Brunswick, 1795. — 4° Danses nationales allemandes arrangées en quatuors pour deux violons, alto et basse; ibid. — 5° Trois cantates, *la Séparation*, *la Fileuse* et *les Souffrances de Lolle* (tirée du roman de *Werther*), pour voix seule, avec accompagne-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ment de piano ; Munich, Falter, 1798. — 6° *Les Fruits de mes heures les plus heureuses*, chansons pour le piano ; Clèves, 1799. — 7° Allemandes faciles, arrangées pour le piano ; Leipsick, Peters. Cibulka vivait encore à Pesth en 1826, et y était organiste. A cette époque, il donna les premières leçons d'harmonie à Stephen Heller. (*Voy.* ce nom.)

CICCARELLI (Juste), né vers 1530 à S. Giuliano, près de Frosinone, dans l'État de l'Église, fut maître de chapelle à la cathédrale de Viterbe. Il s'est fait connaître par un recueil de motets publié sous ce titre : *Sacræ cantiones quinque vocum, cum quibusdam quatuor vocibus ; Venetiis per Hieron. Scotum*, 1568, in-4° obl.

CICONIA (Jean), né à Liége au commencement du quinzième siècle, fut chanoine à Padoue. Parmi les manuscrits de la Bibliothèque de Ferrare, on trouve un opuscule de Ciconia intitulé *de Proportionibus*. Cet ecclésiastique fut un savant musicien pour l'époque où il vécut. Il existe à Rome, dans la bibliothèque Vallicellana, un recueil manuscrit qui renferme des chansons à 3 voix de Dufay, de Dunstaple, de Binchois et de Ciconia. Ce précieux recueil a été découvert par M. Danjou (*voy.* ce nom), en 1847.

CIECO (Francesco). *Voy.* Landino (Francesco).

CIERA (Hippolyte), dominicain, né à Venise vers 1512, vivait encore en 1569. On a de lui : 1° *Madrigali del labirinto a quattro voci, libro primo ;* Venise, Jérôme Scott, 1554, in-4° obl. C'est une réimpression. — 2° *Il primo libro de' madrigali a 5 voci ;* Venise, Ant. Gardano, 1561, in-4° obl. — 3° Cinq autres livres de madrigaux à 5 voix. Le sixième livre a pour titre *Madrigali a 5 voci, libro sesto ;* Rome, Ant. Soldi, *a* 1623. C'est une réimpression. Dans une collection de madrigaux qui a pour titre *il Bel Giardino di fiori musicali ;* Venise, 1587, on trouve deux morceaux de Ciera.

CIFOLELLI (Jean), musicien italien qui vint se fixer en France vers 1764, a donné à la Comédie italienne : 1° *L'Italienne*, opéra-comique en un acte, paroles de Framery, en 1770. — 2° *Perrin et Lucette*, en 1774. On a aussi de lui une *Méthode de mandoline*, gravée à Paris.

CIFRA (Antoine), né dans l'État romain vers 1675, fut élève de Palestrina et de Bernardin Nanino. Le premier emploi qu'on lui confia fut celui de maître de chapelle du Collége allemand, à Rome. Il devint maître de chapelle à Lorette, vers 1610, et fut admis à remplir les mêmes fonctions à Saint-Jean de Latran en 1620. Il occupa cette place jusqu'en 1622, où il passa au service de l'archiduc Charles, frère de l'empereur Ferdinand II ; enfin, en 1629, il retourna à Lorette et y resta jusqu'à sa mort. Les ouvrages qu'il a publiés sont nombreux et excellents dans leur genre. Les plus connus sont : 1° *Motetti a due, tre e quattro voci ;* Venise, 1611. Les premières éditions des sept livres de motets à 2, 3 et 4 voix de Cifra ont pour titres : *Motecta* 2, 3 *et* 4 *vocum cum basso ad organum*, lib. I-VII ; Rome, Soldi, 1600-1611, in-4°. Il en a été fait une édition à Venise, 1609-1619, in-4. Bartholomeo Magni a aussi publié à Venise, en 1629, une collection des motets de Cifra à 2, 3, 4, 6 et 8 voix. — 2° *Scherzi ed arie a* 1, 2, 3, 4 *voci, per cantar nel clavicembalo, chitarone, o altro simile istromento ;* Venise, 1614. — 3° *Motetti e salmi a* 12 *voci, in tre cori ;* Venise, depuis 1616 jusqu'en 1629. — 4° Plusieurs recueils de madrigaux imprimés à Venise, depuis 1616 jusqu'en 1623. — 5° *Psalmi septem* 4 *vocum*, op. 7 ; Rome, Soldi, 1619. — 6° *Psalmi et Motetti octo vocibus concinnati ;* Rome, Zanetti, 1620. Il y en a une autre édition publiée à Assisi en 1620, sous ce titre : *Psalmi sacri quæ concentus octo vocibus et organo concinnati.* Enfin il en existe une troisième publiée à Venise, chez Bart. Magni, en 1629. Le père Martini a inséré un *Agnus Dei* à sept voix de Cifra, tiré de la messe *Conditor alme siderum*, dans son *Essai sur le contrepoint*, t. 1er, p. 88. C'est un chef-d'œuvre de disposition et d'élégance dans le style du contrepoint fugué. Les autres ouvrages de ce compositeur sont ceux dont les titres suivent : — 7° *Salmi per li vespri*, trois livres ; Rome, 1601-1609. — 8° *Madrigali a cinque voci*, six livres ; Venise, Vincenti, 1610-1615. — 9° *Salmi spezzati a* 4 *voci ;* Rome, Robletti, 1611. — 10° *Litanie a* 8-12 *voci ;* Rome, 1613. — 11° *Cinque libri di messe ;* Rome, Soldi, 1619 à 1625. — 12° *Ricercari e canzoni francesi a* 4 *voci*, deux livres ; Rome, Soldi, 1619. — 13° *Motetti a* 4, 5, 6, 8 *voci ;* Rome, Robletti, 1620. — 14° *Antifone e motetti per tutto l'anno, a* 2, 3, 4, 5 *voci ;* Rome, Grignani, 1625. Après la mort de Cifra, Antoine Poggioli a fait imprimer à Rome, en 1638, dix suites de *concerti ecclesiastici*, composés par ce musicien, et contenant plus de deux cents motets. On y trouve le portrait de Cifra à l'âge de quarante-cinq ans. Landsberg, de Rome, possédait en manuscrit original une messe à 4 voix de Cifra, composée en 1621 sur la gamme *ut, ré, mi, fa, sol, la*.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

CIMA (André), frère de Jean-Paul, cité plus bas, naquit à Milan vers la fin du seizième siècle. Il fut d'abord organiste et maître de chapelle à l'église *della Rosa*, à Milan, et ensuite maître de chapelle de l'église de *Sainte-Marie*, à Bergame, l'un des postes les plus éminents que pût obtenir alors un compositeur en Italie. On a de sa composition : 1° *Concerti a* 2, 3, *e* 4 *voci*, *lib.* I ; Milan, 1614. — 2° *Concerti a* 2, 3 *e* 4 *voci*, *lib.* II ; Venise, 1627.

CIMA (Jean-Baptiste), organiste de l'église de Saint-Nazario, à Milan, naquit dans les dernières années du seizième siècle. Vers la fin de sa vie, il se retira à *Scondrio*, petite ville de la Valteline, où il mourut à l'âge de soixante ans. On a imprimé de sa composition deux livres de *concerti*, à deux, trois et quatre parties ; Milan, 1626. Cima était aussi astrologue et constructeur de cadrans solaires. Le Catalogue de la bibliothèque du roi de Portugal indique deux livres de motets à quatre voix, composés par cet auteur.

CIMA (Jean-Paul) excellent organiste et maître de chapelle de l'église de Saint-Celse à Milan, naquit vers 1570. Il fut renommé principalement pour la composition des canons ; le P. Angleria en a inséré quelques-uns dans ses *Regole del contrappunto*. Le P. Martini en rapporte un fort ingénieux dans son *Essai fondamental pratique de contrepoint fugué*. On a imprimé les ouvrages suivants de Cima : 1° *motetti a quatro* ; Milan, 1599. — 2° *Ricercate per l' organo* ; Ibid., 1602. — 3° *Canzoni, consequenze, e contrappunti doppii, a* 2, 3 *e* 4 ; Milan, 1609. — 4° *Concerti ecclesiastici a* 1, 2, 3, 4, 5 *e* 8 *voci con partitura* ; Milan, 1610.

CIMA (Tullio), compositeur de l'école romaine, né à Ronciglione, dans l'État de l'Église, au commencement du dix-septième siècle, a fait imprimer divers ouvrages de musique d'église, parmi lesquels on remarque : 1° *Sacræ cantiones, Magnificat, etc.*, 2, 3 *et* 4 *vocum*, lib. 1 ; Rome, 1639. — 2° *Sacrarum modulationum* 2-5 *vocum concin. liber quartus* ; Roma, J.-B. Robletti, 1648. — 3° *Salmi, Messa e Letanie della B. M. V. a* 3 *voci*, op. 7 ; Roma, 1673. C'est une réimpression.

Un autre compositeur du nom de *Cima* (Annibale) a composé des madrigaux dont quelques-uns ont été insérés dans le recueil qui a pour titre *de' Floridi virtuosi d'Italia, il terzo libro de' madrigali a cinque voci nuovamente composti e dati in luce. In Venezia, presso Giacomo Vincenti*, 1568, in-4o.

CIMADOR (Jean-Baptiste), né à Venise en 1761, d'une famille noble, se livra fort jeune à l'étude de la musique et devint également habile sur le violon, sur le violoncelle et sur le piano. En 1788 il fit représenter dans sa ville natale un intermède intitulé *Pimmaglione*, qui fut fort applaudi ; mais on dit que nonobstant les éloges qu'on donna à son ouvrage, Cimador en fut si mécontent qu'il renonça à composer. La partition de cet intermède est à la bibliothèque du Conservatoire de Paris ; je l'ai parcourue, et j'ai trouvé que c'est, en effet, un ouvrage médiocre. On s'est servi des paroles de plusieurs scènes de cet intermède dans l'opéra de *Pimmaglione* que Cherubini a mis en musique pour la cour de Napoléon. Cimador se fixa à Londres, vers 1791, et s'y livra à l'enseignement du chant. Irrité de ce que l'orchestre de Hay-Market refusait d'exécuter les belles symphonies de Mozart, à cause de leur difficulté, il en arrangea six des plus belles en sextuors pour deux violons, deux altos, violoncelle et contre-basse, avec une partie de flûte *ad libitum*. Cette collection, qui fait honneur au goût et à l'intelligence de Cimador, eut le plus grand succès. On connaît aussi de ce compositeur quelques morceaux pour le chant, gravés à Londres ; de plus : deux duos pour deux violons, et deux duos pour violon et alto. Il est mort à Londres vers 1808. L'*Almanach théâtral de Gotha de* 1790 lui donne le titre de *comte de Cimador*.

CIMAROSA (Dominique), génie fécond, original, et l'un des plus grands musiciens qu'ait produits l'Italie, naquit à Aversa, dans le royaume de Naples, le 17 décembre 1749, de parents pauvres et obscurs. Son père, simple maçon, ayant trouvé de l'ouvrage à Naples, s'y établit peu de temps après la naissance de son fils. La mère de Cimarosa était blanchisseuse : son travail ne lui permettait pas de s'occuper de son enfant ; on envoya celui-ci à l'école gratuite des pauvres, chez les PP. cordeliers appelés *Mineurs conventuels*. Il n'était âgé que de sept ans lorsque son père se tua en tombant d'un échafaudage du nouveau palais de Capo di Monte, où il travaillait. Heureusement pour le pauvre Cimarosa, le P. Polcano, organiste du couvent, avait remarqué la belle organisation et la haute intelligence de cet enfant : il se chargea de son éducation et lui enseigna les éléments de la langue latine et ceux de la musique. Les rapides progrès du jeune Cimarosa dans cet art déterminèrent le bon religieux à le placer comme orphelin au Conservatoire de Sainte-Marie de *Loreto*. Il y entra en effet en 1761. Ses dons naturels, sa vocation pour le travail, l'aménité de son caractère et les grâces de son langage et de ses manières lui eurent bientôt acquis la

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

bienveillance de tout le monde, particulièrement de ses maîtres. Le premier qui prit soin de son instruction pour le chant fut Manna, neveu de François Feo, et reconnu comme le professeur le plus habile qu'il y eût eu depuis Alexandre Scarlatti. Mais, bientôt après, Manna fut obligé de renoncer à sa position dans le Conservatoire, parce qu'il avait été nommé maître de chapelle de la cathédrale de Naples. Sacchini, élève de Manna, fut chargé de le remplacer par *interim*, et continua l'éducation vocale de Cimarosa, dont les progrès surpassaient ceux de tous les autres élèves. En 1762 Sacchini se retira du Conservatoire pour aller écrire un opéra à Venise : dès ce moment Cimarosa passa sous la direction de Fenaroli, élève de Durante, qui lui enseigna les principes de l'accompagnement et la pratique du contrepoint. Piccinni, dont il fit plus tard la connaissance, et qui le prit en amitié, compléta son instruction en lui faisant écrire des morceaux de musique dramatique, et lui enseignant l'art de développer les idées et de les disposer pour obtenir le meilleur effet possible. Ses premières compositions annonçaient ce qu'il devait être un jour : on y trouvait déjà l'imagination brillante et les chants heureux qui abondent dans tous ses ouvrages. Outre les talents qu'il manifestait comme compositeur, il jouait bien du violon, et chantait parfaitement, surtout dans le genre bouffe. On rapporte que Sacchini, ayant composé un intermède intitulé *Fra Donato*, le fit exécuter au Conservatoire, et que Cimarosa, qui n'était alors âgé que de treize ans, joua le personnage principal avec un talent, une verve, qui furent admirés de tous les spectateurs.

Sorti du Conservatoire après onze années d'études, Cimarosa écrivit au carnaval de 1772 son premier opéra pour le théâtre des *Fiorentini* : cet ouvrage avait pour titre *le Stravaganze del conte*; il fut suivi d'une farce intitulée *le Pazzie di Stellidaura e Zoroastre*. En 1773, Cimarosa écrivit pour le théâtre *Nuovo* l'opéra bouffe *la Finta Parisina*, qui eut un brillant succès. En 1775 il alla écrire à Rome *l'Italiana in Londra*, puis il retourna à Naples, et composa en 1775 *la Donna di tutti caratteri*, et en 1776, *la Frascatana nobile*, *gli Sdegni per amore*, et la farce *i Matrimonii in ballo*. En 1777 il donna au théâtre des Fiorentini *il Fanatico per gli antichi Romani*, et *le Stravaganze di amore*. C'est dans le premier de ces ouvrages que Cimarosa introduisit pour la première fois au théâtre les trios et quatuors dans l'action dramatique. Dans la même année il retourna à Rome et y donna *i Due Baroni*.

Chaque ouvrage nouveau de Cimarosa lui valait un succès, et le goût capricieux des Romains semblait se fixer en sa faveur. A son retour à Naples, il trouva les habitants dans l'enthousiasme des dernières compositions de Paisiello, et il eut à lutter contre la réputation de ce grand musicien; mais déjà le talent de Cimarosa était dans toute sa force : il ne craignit point de se mesurer avec son redoutable émule. A peine fut-il arrivé (en 1778) qu'il écrivit pour le théâtre des Florentins *i Finti Nobili*, *l'Armida immaginaria*, et *gli Amanti comici*. Tous ces ouvrages réussirent, et l'on ne savait ce qu'on devait admirer le plus, ou d'une fécondité presque sans exemple, ou de l'invention qui brillait dans tout ce qui sortait de la plume de ce jeune musicien. Cimarosa retourna à Rome en 1779; il y mit en musique *il Ritorno di don Calandrino*, et son fameux *Cajo Mario*, l'une de ses plus belles productions. Dans la même année, *il Mercato di Malmantile*, *l'Assalonte* et *la Giuditta* obtinrent beaucoup de succès à Florence.

De retour à Naples en 1780, Cimarosa écrivit pour l'ouverture du nouveau théâtre du Fondo *l'Infedeltà fedele*, où chantait Mengozzi, la Marancsi et Bonavera. Cet ouvrage fut suivi de *il Falegname*, opéra bouffe. L'année 1781 fut pour ce compositeur célèbre une époque d'activité extraordinaire, car il écrivit dans l'espace de onze mois l'*Alessandro nell' Indie*, à Rome; *l'Artaserse*, à Turin; *il Convito*, à Venise, et *l'Olimpiade*, à Vicence. En 1782 il donna au théâtre des Florentins, à Naples, *la Ballerina amante*, charmant ouvrage où règne une fraîcheur d'idées très-remarquable.

Le 13 août de la même année il fit représenter au théâtre Saint-Charles *l'Eroe cinese*, pour le jour de naissance de la reine Marie-Caroline d'Autriche; puis il alla écrire à Rome *il Pittor parigino*. En 1783 il composa pour le théâtre des Florentins *Chi d'altrui si veste, presto si spoglia*, opéra bouffe, suivi de *l'Oreste*, au théâtre Saint-Charles, et de *la Villanella riconosciuta*, au Fondo. Dans l'année suivante il produisit *il Barone burlato*, représenté d'abord à Rome, puis à Naples avec des changements; *l'Apparenza inganna*, au théâtre des Florentins, et *i Due supposti Conti*, à Milan.

En 1785 Cimarosa mit en musique *il Marito disperato* pour le théâtre des Florentins, suivi de *la Donna al suo peggior sempre si appiglia*, pour le théâtre *Nuovo*, et *il Valdomiro*, à Turin; le même ouvrage à Vicence, avec une autre musique, enfin une cantate pour

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

le prince Potemkin, intitulée *la Serenata non preveduta*. En 1786 il écrivit, pour le théâtre *Nuovo*, *le Trame deluse*, l'une de ses meilleures partitions ; la farce *il Credulo*, qui eut un succès de vogue, *l'Impresario in angustie*, ouvrage devenu célèbre, et *la Baronessa stramba*. L'année 1787 ne fut marquée que par *il Fanatico burlato*, pour le théâtre du *Fondo*, et l'année 1788 ne vit paraître que *Giannina e Bernadone*, délicieux ouvrage écrit pour le théâtre *Nuovo*. Dans les premiers mois de 1789, Cimarosa donna au théâtre du *Fondo* l'opéra bouffe *lo Sposo senza moglie*.

Tant de productions étincelantes de beautés de premier ordre portaient la réputation de Cimarosa dans toute l'Europe. L'activité de son génie avait suppléé à l'absence de Paisiello et de Guglielmi, tous deux en pays étranger. Seul le talent du compositeur avait eu des forces suffisantes pour alimenter les principaux théâtres de l'Italie. En 1776 Paisiello avait accepté les offres de la cour de Russie et s'était rendu à Saint-Pétersbourg, où il était resté neuf années consécutives. Il retourna à Naples en 1785, et peu de temps après des négociations furent entamées avec Cimarosa pour qu'il lui succédât à la cour de Catherine II. Enfin, les conditions de son engagement ayant été acceptées, l'artiste illustre s'embarqua à Naples, avec sa femme, au mois de juillet 1789, pour se rendre à Livourne; mais le bâtiment qui le portait, assailli par une tempête furieuse, n'y parvint que le dix-septième jour. Prévenu de l'arrivée de Cimarosa en cette ville, le grand-duc de Toscane lui envoya une invitation pressante de se rendre à sa cour. Après l'avoir entendu chanter la partie du bouffe dans un quatuor du *Pittore parigino*, dans lequel ce prince et la grande duchesse exécutaient aussi leurs parties, ainsi que plusieurs autres morceaux, le grand-duc, charmé par la beauté de la musique et par le talent du chanteur, le combla de caresses et de présents. Parti de Florence, Cimarosa prit la route de Vienne. Arrivé aux portes de cette ville, il y vit saisir sa voiture et son bagage, parce que, dans son ignorance des règlements, il n'avait pas fait une déclaration exacte du contenu de ses malles. S'étant fait conduire dans un hôtel, il informa aussitôt de cet accident le marquis de Gallo, ambassadeur de la cour de Naples près de l'empereur. Ce ministre lui fit tout restituer, puis il alla le chercher lui-même et l'installa à l'hôtel de l'ambassade. Lorsqu'il présenta le célèbre musicien à l'empereur Joseph II, ce prince, amateur passionné de la musique italienne, fit à l'artiste l'accueil le plus flatteur, et voulut l'entendre exécuter des morceaux de ses ouvrages pendant plusieurs soirées. Dans l'audience de congé qu'il lui accorda, il lui fit don d'une tabatière d'or ornée de son portrait et enrichie de brillants, et donna à sa femme un collier de pierres précieuses.

En quittant Vienne, Cimarosa se rendit à Cracovie, où il s'arrêta trois jours pour se reposer, puis il partit pour Varsovie. L'accueil qui lui fut fait par la noblesse polonaise le retint en cette ville pendant tout le mois d'octobre. Parti le 2 novembre, il s'arrêta deux jours à Mittau ; et arriva enfin à Saint-Pétersbourg le 1er décembre, accablé de fatigue et souffrant beaucoup de la rigueur du climat. Après quelques jours de repos, il fut présenté par le duc de Serracapriola, envoyé extraordinaire de Naples, à l'impératrice, qui voulut l'entendre aussitôt, et qui, charmée de son talent, lui assura un traitement considérable, en le chargeant d'enseigner le chant à ses neveux.

Le premier ouvrage de Cimarosa à Saint-Pétersbourg fut une cantate intitulée *la Felicità inaspettata*, représentée au théâtre de la cour pour le jour de Saint-André, puis il écrivit *la Cleopatra*, dont les rôles principaux furent chantés par Bruni et la Pozzi. Ces compositions furent suivies du drame *la Vergine del sole*, dont le succès fut complet. Enfin il écrivit pour le théâtre de la cour *l'Atene edificata ;* mais ce que l'on comprend à peine, c'est qu'il composa, dit-on, pendant son séjour de trois années en Russie, environ cinq cents morceaux pour le service de la cour et pour les principaux personnages de la noblesse: une telle fécondité est un véritable prodige.

Cependant la santé de Cimarosa commençait à souffrir de la rigueur d'un climat si différent de celui qui l'avait vu naître : ce motif le détermina à quitter la Russie pour aller à Vienne. Il y arriva vers la fin de 1792. L'empereur d'Autriche, Léopold, qui désirait l'attacher à sa cour, lui assura un traitement de 12,000 florins; lui assigna un logement et lui donna le titre de maître de chapelle. Ce fut à Vienne qu'il écrivit son opéra *il Matrimonio segreto*, qu'on regarde généralement comme son chef-d'œuvre. Il avait alors trente-huit ans, et en avait employé moins de dix-sept à écrire près de soixante-dix ouvrages dramatiques, outre une prodigieuse quantité de musique de tout genre. Ainsi c'est lorsque tant de productions semblaient avoir dû épuiser son génie qu'il enfanta ce chef-d'œuvre, dont tous les morceaux peuvent être cités comme des modèles de forme, d'élégance et d'originalité. L'effet de la première représentation fut tel, que l'empereur, après

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

avoir donné à souper aux acteurs et aux musiciens de l'orchestre, les renvoya sur-le-champ au théâtre pour lui donner une deuxième représentation, à laquelle il ne prit pas moins de plaisir qu'à la première. Jamais ouvrage dramatique n'avait produit un pareil effet à Vienne; car Mozart, qui venait de mourir, n'avait point vu le succès des siens; succès qui ne commença que plusieurs années après sa mort. Avant de quitter Vienne, Cimarosa composa encore pour l'empereur *la Calamita de' cuori*, et *Amor rende sagace*.

Après quatre ans d'absence, il arriva à Naples en 1793. La renommée de son *Matrimonio segreto* l'y avait précédé, et ce fut cet ouvrage qu'on lui demanda d'abord. Il y ajouta plusieurs morceaux, entre autres le duo *Deh! signore*. Jamais opéra n'excita un plus vif enthousiasme. Soixante-sept représentations suffirent à peine à l'empressement du public, et, ce qui était sans exemple, l'illustre compositeur fut obligé de tenir le clavecin aux sept premières, pour y recevoir les témoignages de l'admiration générale. *I Traci Amanti* succédèrent à cette belle composition, et furent suivis de *le Astuzie femminili*, partition admirable, peut-être supérieure à celle du *Matrimonio*, puis de *Penelope* et de *l'Impegno superato*, que Cimarosa écrivit pour le théâtre *del Fondo*.

En 1796, il alla à Rome, et y composa *i Nemici generosi*. De là il se rendit à Venise pour y écrire *gli Orazi e Curiazi*. Retourné à Rome en 1798, il y fit représenter pendant le carnaval *Achille all' assedio di Troia* et *l'Imprudente fortunato*. Dans la même année, il donna à Naples, au théâtre des Florentins, *l'Apprensivo raggirato*, qui fut suivi d'une grande cantate intitulée *la Felicità compita*. Une maladie grave le conduisit aux portes du tombeau, dans l'été de la même année. A peine rétabli, il partit pour Venise, où il avait un engagement pour y écrire l'*Artemisia;* mais il n'eut point le temps d'achever cet ouvrage, et mourut après en avoir composé seulement le premier acte, le 11 janvier 1801, à l'âge de quarante-sept ans.

Des bruits singuliers ont couru sur la mort de ce grand musicien. Il avait embrassé vivement le parti de la révolution napolitaine, lors de l'invasion du royaume de Naples par l'armée française. Après la réaction, il fut, dit-on, empoisonné par ordre de la reine Caroline, et les journaux du temps ont laissé entrevoir qu'il avait succombé aux mauvais traitements qu'on lui fit éprouver dans sa prison. Il paraît que l'opinion publique en Italie accusait hautement le gouvernement de cet attentat. Le lieu de son décès n'était pas bien connu : les uns assuraient qu'il avait été étranglé, d'autres qu'il était mort empoisonné à Padoue. Enfin la cour, qui voulait détruire cette fâcheuse impression, fit publier l'avis suivant : « *Il fù signore Do-* « *menico Cimarosa, maestro di cappella,* « *è passato qui, in Venizia, agli eterni riposi,* « *il giorno undici di gennaro dell' anno cor-* « *rente, in consequenza di un tumore ch' avea* « *al basso ventre, in quale dallo stato scir-* « *roso è passato allo stato cancrenoso. Tanto* « *attesto sul mio onore e per la pura ve-* « *rità, ed in fede, etc. Venezia, il 5 apr.* « 1801. Signé : *D. Giovanni Piccioli, Reg.* « *Deleg. e medico onorario di Sua Santità di* « *N. S. Pio VII* (1). »

Une messe de *requiem*, composée par le maître de chapelle Bertoni, fut chantée par les meilleurs artistes de Venise, dans l'église paroissiale de S.-Angelo, pour la mémoire de Cimarosa, et quelques amis se réunirent pour placer sur sa tombe cette épitaphe :

D. O. M.
MEMORIÆ, ET AMICITIÆ SACR.

Quiescit hic Dominicus Cimarosa, Neapolit. magni nominis musurgus, scenica potissimum in re : ingenuus, frugi; cordatus, comis omnibus ac benevolus; de quo nemo unus unquam questus est, nisi quod nos tam cito reliquerit. Integer vixit : decessit plentissimus Venetiis, III id. januar. MDCCCI.

ANIMÆ KARISS. EX AMICISSIMIS EJUS ALIQUOT.
L. M. P. C.

A Rome, le cardinal Consalvi, qui avait été l'ami et le protecteur de l'artiste célèbre, lui fit faire des obsèques magnifiques dans l'église de Saint-Charles *in Catinari*, où l'on chanta une messe de *requiem* composée par Cimarosa lui-même, et le cardinal fit faire par Canova son buste, qui fut placé d'abord dans l'église de la Rotonde, et qui est aujourd'hui dans la

(1) « Feu Dominique Cimarosa, maître de chapelle, est « décédé en cette ville de Venise, le onze janvier de cette « année, par suite d'une tumeur qu'il avait dans le bas- « ventre, laquelle de l'état squireux est passée à l'état « gangréneux; ce que j'atteste sur mon honneur, etc. »

Cette déclaration du médecin Piccioli ne paraît pas avoir atteint le but qu'on se proposait, celui de dissiper les soupçons, car l'opinion publique est toujours restée la même sur le fait de la mort violente de Cimarosa.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

collection du Capitole, avec cette inscription :

A DOMENICO CIMAROSA,
NATO NEL 1749, MORTO NEL 1801.
ERCOLE CONSALVI.
P.
1816.

Canova scolpi.

On imprima, peu de temps après la mort de Cimarosa, son éloge, sous ce titre : *Elogio funebre estemporaneo, ecc., ad onore del sempre chiaro e celeberrimo scrittore in musica D. Cimarosa*, etc.; Venezia, 1801, in-8°. Le portrait qui avait été joint à cet éloge fut supprimé par la police.

Cimarosa était excessivement gros, mais sa figure était belle et son aspect agréable. Il avait beaucoup d'esprit, et tournait fort bien les vers. Il avait été marié deux fois : sa première femme, mademoiselle *Ballante*, mourut en lui donnant un fils; la seconde perdit aussi le jour après lui avoir donné deux enfants.

Trois grands compositeurs, Cimarosa, Guglielmi et Paisiello ont illustré l'Italie à la même époque. La manie qu'on a de comparer des choses qui ont entre elles peu d'analogie a fait souvent établir des parallèles entre les productions de ces musiciens; mais personne n'a songé à distinguer les qualités qui sont propres à chacun. Des hommes doués d'un génie égal diffèrent nécessairement par quelque endroit; ce qui fait la gloire de l'un ne brille souvent d'un vif éclat qu'aux dépens de quelque autre chose par où son rival s'est illustré. C'est ainsi que Cimarosa se distingue par sa verve comique et sa piquante originalité, tandis que Paisiello, moins bouffe et moins brillant, charme par la suavité de ses mélodies, et surtout par une expression dramatique supérieure à celle de son émule. Paisiello semble n'abandonner ses idées qu'à regret; il répète souvent les mêmes phrases jusqu'à l'affectation, sans varier l'harmonie ni les ornements : cependant il tire les plus beaux effets de ces redites. Cimarosa, au contraire, comme s'il se fatiguait de ses propres idées, les fait se succéder avec une abondance qui tient du prodige, et nous entretient ainsi dans une sorte de délire continuel. Qu'en peut-on conclure? que tous deux sont de grands musiciens d'une manière différente. Eh! qu'importe, après tout, cette prééminence qu'on veut donner à l'un aux dépens de l'autre! Ce qui importe, c'est que tous deux nous procurent des jouissances, et nous n'avons rien à désirer sous ce rapport. Qui songe à autre chose qu'à Nina et à Megacle lorsqu'on entend leurs accents? qui a jamais désiré que Carolina, Paolino et Berradone eussent un autre langage? Le duo de l'*Olimpiade* est le chef-d'œuvre des duos dramatiques, comme *Pria che spunti* est le modèle des airs de demi-caractère, et *Sei moretti* celui des airs bouffes. Paisiello et Cimarosa sont égaux dans ces belles inspirations.

Ces éloges paraîtront sans doute quelque jour un radotage aux gens du monde, qui n'ont que les sensations permises par la mode. Cette musique que je vante semble aujourd'hui trop simple d'harmonie. Déjà morte pour le théâtre, elle ne vit plus qu'au salon, et bientôt peut-être elle sera complétement oubliée. Mais, à quelque époque que ce soit, lorsqu'un véritable connaisseur, se plaçant au-dessus des préventions d'école et des habitudes de l'éducation, jettera les yeux sur les partitions de Cimarosa, il reconnaîtra que nul n'a reçu de la nature, à un plus haut degré, les qualités qui font le grand musicien, et que nul n'a mieux rempli sa destinée.

Je crois devoir finir cette notice par la liste complète et chronologique des œuvres de ce maître : 1° *Le Stravaganze del conte*, 1772. — 2° *Le Pazzie di Stellidaura e Zoroastro*, 1772. — 3° *La Finta Parigina*, 1773. — 4° *L'Italiana in Londra*, 1774. — 5° *La Donna di tutt' i caratteri*, 1775. — 6° *La Frascatana nobile*, 1776. — 7° *Gli Sdegni per amore*, 1776. — 8° *I Matrimonii in ballo*, 1776. — 9° *Il Fanatico per gli antichi Romani*, 1777. — 10° *Le Stravaganze in amore*, 1777. — 11° *La Contessina*, 1777. — 12° *Il Giorno felice*, cantate, 1777. — 13° Un *Te Deum*, 1777. — 14° *I Due Baroni*, 1777. — 15° *Amor costante*, 1778. — 16° *Il Matrimonio per industria*, 1778. — 17° *I Finti Nobili*, 1778. — 18° *L'Armida immaginaria*, 1778. — 19° *Gli Amanti comici*, 1778. — 20° *Il Duello per complimento*, 1779. — 21° *Il Matrimonio per raggiro*, 1779. — 22° *La Circe*, cantate, 1779. — 23° *Il Ritorno di don Calandrino*, 1779. — 24° Des *Litanies*, 1779. — 25° *Cajo Mario*, 1780. — 26° *Il Mercato di Malmantile*, 1780, — 27° *L'Assalonte*, 1780. — 28° *La Giuditta*, oratorio, 1780. — 29° *L' Infedeltà fedele*, 1780. — 30° *Il Falegname*, 1780. — 31° *L'Amante combattuto dalle donne di punto*, 1781. — 32° *L'Avviso ai maritati*, 1780. — 33° *Il Trionfo della religione*, oratorio, 1781. — 34° *Alessandro nell' Indie*, 1781. — 35° *L'Artaserse*, 1781. — 36° *Il Capriccio dramatico*, 1781. — 37° *Il Martirio di S. Gennaro*, 1781. — 38° *L'Amor contrastato*, 1782. — 39° *Il Convito*, 1782. — 40° *La Ballerina amante*, 1782. — 41° *Nina e Martuffo*, 1782. — 42° *La Villana riconosciuta*, 1783. — 43° *L'Oreste*, 1783. — 44° *L'Eroe*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Cinese, 1783. — 45° *Il Pittor parigino*, 1783. — 46° *Chi d'altrui si veste, presto si spoglia*, 1783. — 47° *Il Barone burlato*, 1784. — 48° *I Due supposti Conti*, 1784. — 49° *Le Statue parlanti*, 1784. — 50° Deux Messes, dont une de *Requiem*, 1784. — 51° *Giannina e Bernadone*, 1785. — 52° *Il Marito disperato*, 1785. — 53° *Il Credulo*, 1785. — 54° *La Donna al suo peggior sempre si appiglia*, 1785. — 55° *Gli Amanti alla prova*, 1786. — 56° *La nascità del Delfino*, cantate, 1786. — 57° *Le Trame deluse*, 1786. — 58° *L'Impresario in angustie*, 1786. — 59° *La Baronnessa stramba*, 1786. — 60° *Il Sacrificio d'Abramo*, 1786. — 61° *Il Valdomiro*, 1787. — 62° *Il Fanatico burlato*, 1787. — 63° *Le Feste d'Apollo*, 1787. — 64° *Giannina e Bernadone*, 1788. — 65° *Lo Sposo senza moglie*, 1789. — 66° *La Felicità inaspettata*, 1790. — 67° *La Cleopatra*, 1790. — 68° Messe de *Requiem* pour les funérailles de la duchesse de *Serra Capriola*, morte à Pétersbourg, 1790. — 69° *La Vergine del sole*, 1791. — 70° *L'Atene edificata*, 1792. — 71° Cinq cents morceaux détachés pour le service de la cour de Russie; 1792. — 72° *Il Matrimonio segreto*, 1792. — 73° *La Calamita de' cuori*, 1793. — 74° *Amor rende sagace*, 1793. — 75° Deux *Dixit*, l'un pour l'empereur d'Autriche, l'autre pour le prince Esterhazi, 1793. — 76° *I Traci amanti*, 1793. — 77° *Le Astuzie femminili*, 1774. — 78° *Penelope*, 1794. — 79° *L'Impegno superato*, 1795. — 80° *I Nemici generosi*, 1796. — 81° *Gli Orazi e Curiazi*, 1794. — 82° *Achille nell' assedio di Troja*, 1798. — 83° *L'imprudente fortunato*, 1798. — 84° *L'Apprensivo raggirato*, 1798. — 85° *La Felicità compita*, 1798. — 86° *Semiramide*, 1799. — 87° *Artemisia*, 1801.

CIMELLO (Jean-Antoine), contrepointiste vénitien, fut contemporain d'Adrien Willaert. Il a fait imprimer de sa composition : 1° *Libro primo de' Canti a 4 voci;* Venezia, presso Gardano, 1548, in-4° obl. — 2° *Canzone villanesche al modo napolitano à 3 voci, con una Battaglia villanesca a tre, libro primo;* Venezia, appresso Antonio Gardano 1545, in-4° obl.

CIMOSO (Guido), né à Vicence au commencement de ce siècle, fut admis comme élève au Conservatoire de Milan, et reçut des leçons d'Asioli. De retour dans sa ville natale, il s'y est livré à l'enseignement de la musique et a publié un livre qui a pour titre *Principi elementari di musica, seguendo il metodo di Bonifazio Asioli; aggiuntevi alcune annotazioni necessarie nello studiare quest' arte*. Vicence, Picotti, 1829, in-8° de 212 pages.

CINCIARINO (Pierre), né à Urbino, vers 1510, entra d'abord dans l'ordre des pauvres ermites de Saint-Pierre de Pise, et passa ensuite (*vers* 1550) au couvent de Saint-Sébastien à Venise. Il a publié un traité du plain-chant, sous ce titre : *Introduttorio abbreviato di musica piana, ovvero canto fermo;* Venise, Domenico de Faevi, 1555, in-4° de 40 pages. L'épître dédicatoire à *Livio Podacattaro*, archevêque de Chypre, est datée du couvent *della Rosa*, à Ferrare, le 25 d'août 1550. Je crois que cette édition est la seconde, car le titre porte : *revisto e corretto*. Il y a une faute d'impression dans la *Bibliographie musicale* de Lichtenthal, à la date de cet ouvrage (t. IV, p. 131) : on y voit 1755 au lieu de 1555.

CINQUE (Ermenegildo), compositeur napolitain qui a vécu dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, est mort en 1770. Il est connu par des compositions vocales et instrumentales de différents genres, parmi lesquelles on remarque : 1° *Dies iræ* à quatre voix, avec instruments. — 2° Des cantates à plusieurs voix et orchestre, dont *Angelica e Medoro*, et *il Sogno di Scipione*. — 3° *Stabat Mater*, pour *soprano* et *contralto* avec orchestre. — 4° Tous les oratorios de Metastase, à plusieurs voix et orchestre. — 5° Dix-huit sonates pour trois violoncelles.

CINQUE (Philippe), contemporain du précédent, et fils d'un médecin célèbre de Naples, fit de bonnes études, particulièrement dans les mathématiques. Son père le fit entrer dans la marine royale; mais son goût décidé pour la musique lui fit abandonner cette carrière. Il avait appris sans maître à jouer du clavecin; il se remit à l'étude de cet instrument ainsi qu'à celle de l'harmonie, puis se livra à l'enseignement de l'art. Il mourut jeune encore d'une maladie de nerfs. Parmi ses compositions, qui sont restées en manuscrit, on remarque l'oratorio, *la Passione del Signore*, un *Miserere*, deux litanies, quelques hymnes, et six concertos pour clavecin avec acc. de deux violons et violoncelle.

CINTI (Mlle Laure-Cinthie Montalant, dite). *Voy.* Damoreau (Mme).

CIOFANO (Charles), auteur inconnu d'un petit ouvrage qui a pour titre *Praktischer Trommel und Pfeiferschule, oder Vorschrift zur Anlernung und Ausbildung der Tambour und Querpfeifer, mit Abbildungen und einer Musikbeilage* (Méthode pratique du tambour et du fifre, ou introduction à l'étude et l'exercice du tambour et de la petite flûte traversière, etc.); Ilmenau, chez Voigt.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

CIONACCI (François), prêtre et membre de l'académie *Apatista* de Florence, naquit en cette ville le 13 novembre 1633, et mourut le 15 mars 1714. On lui doit un écrit intitulé *Discorso dell' origine e progressi del canto ecclesiastico*, qui fut mis comme préface à la tête du livre de *Coferati*, intitulé *il Cantore addottrinato, o regole del canto corale*, publié à Florence, en 1682. (*Voy.* Mat. Coferati.) Le discours de Cionacci a été réimprimé à Bologne, à la suite de l'ouvrage intitulé *Relazione delle sante reliquie della chiesa metropolitana della città di Firenze;* Bologne, Monti, 1685, in-4° de 82 pages. Le discours sur l'origine et les progrès du chant ecclésiastique forme 21 pages.

CIPOLLA (Antoine). Sous ce nom, le *Giornale enciclopedico* de Naples (1821, t. I, p. 129) cite un ouvrage intitulé *Nuovo metodo di canto*, mais sans indication précise de date, d'éditeur ni de format.

Un autre musicien nommé *Cipolla* (François) est indiqué dans l'*Indice de' Spettacoli teatrali* de 1785 jusqu'en 1791, comme un compositeur dramatique, né à Naples. Ce musicien était à Londres en 1786, et y publia un recueil de six chansons anglaises avec accompagnement de piano.

CIPRANDI (Ferdinando), excellent ténor italien, né vers 1738, chantait au théâtre de Londres, en 1764, et montrait tant d'habileté qu'on doutait qu'il pût jamais être égalé. Burney le retrouva à Milan en 1770, et conserva de lui la même opinion, après l'avoir entendu de nouveau. Il vivait encore en 1790.

CIPRIANO (...), compositeur padouan, vécut vers le milieu du seizième siècle. On a imprimé de sa composition : *Il primo libro de' madrigali cromatici a 5 voci, con una nuova aggiunta;* Venise, ap. Antonio Gardano, 1544. Cette édition est une réimpression.

CIRILLO (Bernardin), né à Aquila, dans l'Abruzze, vers 1500, fut secrétaire de la Chambre royale à Naples. Il passa ensuite à Rome, et y devint protonotaire et secrétaire apostolique, archiprêtre de la *Santa-Casa* de Lorette, chanoine de Sainte-Marie-Majeure, et enfin, sous Paul IV, commandeur de l'hôpital du Saint-Esprit in *Saxia*. Il mourut à soixante-quinze ans, le 13 juillet 1575. Selon Possevin (Appar. Sac., p. 223, t. I), il a écrit en italien une épître à Ugolin Guatteri *sur la Décadence de la musique d'église*.

CIRILLO (François), compositeur dramatique qui vivait à Naples vers le milieu du dix-septième siècle, s'est fait connaître par deux opéras représentés dans cette ville : 1° *Oronica, regina d'Egitto*, 1654. — 2° *Il Ratto di Etena*, 1655.

CIRILLO (Dominique), professeur d'histoire naturelle et de médecine théorique, naquit à Grugno, petite ville du royaume de Naples, en 1734. Il jouissait d'une haute réputation de savoir et d'un bonheur tranquille, quand la révolution de Naples, à laquelle il prit part en 1799, d'abord comme représentant du peuple, ensuite comme président de la Commission législative, le conduisit à l'échafaud, au mépris d'une capitulation dans laquelle il avait été compris au moment de la réaction. Au nombre des ouvrages de ce savant est une lettre qu'il écrivit au docteur William Watson *sur la Tarentule*, et dont la traduction anglaise a été publiée en 1770, dans les *Transactions philosophiques* (p. 233 à 238), sous ce titre : *Some account of the manna and tree of the Tarantula, a letter to D. William Watson*. Cirillo se prononce dans cette lettre contre la réalité des effets de la piqûre de la tarentule, et de la guérison du mal par la musique.

CIRRI (Ignace), maître de chapelle de la cathédrale de Forli, naquit dans cette ville en 1716. Il fut élu membre de l'académie des philharmoniques de Bologne, en 1759. Il a fait imprimer, dans cette ville, des sonates pour deux violons et violoncelle, et des cantates à voix seule avec clavecin. On a gravé aussi à Londres (chez Welcker) de la composition de Cirri : *Dodici Sonate per l'organo, opera prima*, in-4° obl.

CIRRI (Jean-Baptiste), violoncelliste, fils du précédent, né à Forli vers 1740, a demeuré longtemps en Angleterre. Son premier œuvre, qui consistait en quatuors pour deux violons, alto et violoncelle, a paru à Florence, en 1783. Il fut suivi de seize autres œuvres, composés également de quatuors, qui ont été publiés à Florence, à Paris et à Londres. Son œuvre dix-huitième, composé de six trios pour violon, alto et violoncelle, a paru à Venise, en 1791.

CIRUELO (Pierre), né dans le quinzième siècle, à Daroca, dans l'Aragon, fut d'abord professeur de théologie et de philosophie à l'université d'Alcala, et ensuite chanoine à la cathédrale de Salamanque. Il mourut en cette ville vers 1386, âgé d'environ cent ans. On a de lui : *Cursus quatuor mathematicarum artium liberalium;* Alcala de Henarès, 1516, in-fol. La musique est l'une des sciences mathématiques dont il est traité dans cet ouvrage.

CIVITA (David), juif italien attaché au service de Ferdinand de Gonzague, duc de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Mantoue, naquit dans la seconde moitié du seizième siècle. Il s'est fait connaître par un recueil de *Canzoni* à trois voix et basse continue, intitulé *Primitie* (sic) *armoniche a tre voci da Davit* (sic) *Civita, hebreo;* in Venetia, 1616, in-4°.

CIZZARDI (Liborio-Mauro), prêtre, né à Parme, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, fut attaché à l'église de San-Vitale, dans sa ville natale, et s'y trouvait encore en 1711. On a imprimé un traité de plain-chant dont il est auteur, avec ce titre bizarre : *Di tutto un poco, ovvero il Segreto scoperto, e composto da Liborio Mauro Cizzardi, sacerdote parmigiano, diviso in cinque libri, ne' quali si mostra un modo facilissimo per imparare il vero canto fermo con le giuste regole, e con alcune altre osservazioni necessarie ad un cantore;* in Parma, 1711, per Giuseppe Rosati, in-fol. de 166 pages.

CLAEPIUS (Guillaume-Hermann), directeur des chœurs, chanteur et acteur au théâtre de Magdebourg, né à Cœthen, le 20 août 1801, a écrit la musique de quelques mélodrames.

CLAES (Adolphe), amateur distingué de musique, né à Hasselt (Belgique) en 1784, d'une famille aisée, exerça pendant quelques années la profession d'avocat, mais l'abandonna ensuite pour se livrer à son goût pour les arts, particulièrement à la musique, qu'il aimait avec passion. Dans sa jeunesse il avait pris des leçons de Vander Plancken (*voy.* ce nom), à Bruxelles, pour le violon. Plus tard il en reçut aussi de Robberechts et de Bériot; il jouait bien de cet instrument. Sa maison, à Hasselt, était le rendez-vous des artistes les plus éminents, qui y trouvaient une hospitalité cordiale et la liberté la plus absolue. Claes avait aussi cultivé la composition et a laissé en manuscrit divers ouvrages de musique instrumentale et religieuse. On n'a gravé de lui que deux airs variés pour violon avec quatuor; Paris, Richault, et quelques romances avec accompagnement de piano. M. Claes est mort à Hasselt, le 19 septembre 1857, à l'âge de soixante-treize ans.

CLAGGET (Charles), compositeur et acousticien, est né à Londres vers 1755. Doué d'une imagination inventive, il employa presque toute sa vie et dissipa une fortune assez considérable à la recherche de nouveaux instruments de musique, ou à essayer de perfectionner ceux qui étaient déjà connus. Dès 1789 il avait réuni la collection des instruments qu'il avait inventés ou modifiés, au nombre de treize pièces, sous le nom de *Musée national*. Le public était admis à voir cette collection chez lui depuis midi jusqu'à quatre heures. De temps en temps il faisait aussi entendre ces instruments dans des salles de concert : des exhibitions de ce genre eurent lieu à Hannover-Square jusqu'en 1791. Les pièces contenues dans le Musée de Clagget étaient : 1° *Le Téliochorde*, instrument à clavier, qui était accordé sans aucune considération de tempérament et sur lequel les différences enharmoniques de *ut* dièse à *ré* bémol, de *ré* dièse à *mi* bémol, etc., se faisaient sentir au moyen d'une pédale. — 2° Un *cor double*, où les deux tons de *ré* et de *mi* bémol étaient accolés sur le même instrument de manière à donner en sons ouverts tous les demi-tons de la gamme chromatique, par une clef qui mettait en communication l'embouchure avec l'un ou l'autre cor à volonté. Mortellari a exécuté un solo dans un concert sur cet instrument, devenu inutile depuis l'invention du cor à pistons. — 3° Un clavecin dont le clavier avait toutes ses touches sur le même plan; fausse idée qui avait pour objet de faciliter l'exécution, et qui la rendait au contraire plus difficile, ou plutôt impraticable. — 4° Un orgue métallique, composé de fourches d'acier mises en vibration par le frottement. — 5° Un petit appareil à accorder, composé de trois diapasons divisés en demi-tons et tons, et dont les intonations variaient au moyen de pièces mobiles qu'on vissait ou dévissait à volonté. C'est par le même procédé que Matrot a fait postérieurement son *diapason comparatif*. Les autres objets inventés par Clagget consistaient en accessoires pour divers instruments d'assez peu d'importance. Ce musicien s'est fait aussi connaître comme compositeur par divers ouvrages, parmi lesquels on remarque : 1° Six duos pour deux violons; Londres, Preston. — 2° Six duos pour violon et violoncelle, op. 5; ibid. — 3° Six duos pour deux flûtes; ibid. Clagget a publié une description de quelques-uns de ses instruments, sous ce titre : *Musical phænomena. An Organ made without pipes, strings, bells or glasses, the only instrument in the world that will never require to be retuned. A cromatic Trumpet, capable of producing just-intervals and regular melodies in all keys, without undergoin any change whatever. A french Horn answering the above description of the trumpet* (Phénomènes musicaux. Orgue fait sans tuyaux, cordes, timbres ou verres, seul instrument connu qui n'ait pas besoin d'être accordé de nouveau. Une Trompette chromatique susceptible de produire des intervalles justes et des mélodies régulières dans tous les tons, sans exiger aucun changement quelconque. Un Cor français sem-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

litable à la trompette décrite ci-dessus); Londres, 1793, in-4°, avec le portrait de Clagget.

CLAIRVAL (Jean-Baptiste (1), acteur célèbre de l'Opéra-Comique et de la Comédie italienne, est né à Étampes le 27 avril 1737, et non à Paris, vers 1740, comme il est dit dans la *Biographie universelle et portative des Contemporains*. Fils d'un perruquier, il exerça d'abord l'état de son père; mais son goût et ses heureuses dispositions pour le théâtre lui firent abandonner cette profession. Il n'était âgé que de vingt ans lorsqu'il débuta à l'Opéra-Comique de la foire Saint-Laurent, en 1758. Clairval n'était pas musicien, mais il possédait une voix agréable, un instinct naturel et un accent expressif. D'ailleurs son intelligence de la scène était parfaite, sa figure belle et régulière, sa physionomie noble, et sa tournure distinguée. Tant d'avantages lui procurèrent autant de succès à la scène que de bonnes fortunes dans le monde. Le premier rôle qui le fit connaître fut celui de Dorval dans le petit opéra *On ne s'avise jamais de tout*. Dans les divers personnages qu'il y représentait, il montra une flexibilité de talent qui fit sa réputation. A l'époque de la suppression de l'Opéra-Comique en 1762, Clairval passa à la Comédie Italienne, et devint un des plus fermes appuis de ce théâtre. Il y jouait avec un succès égal la comédie, le drame et l'opéra-comique. Presque tous les rôles de ténor, qu'on appelait alors des *rôles d'amoureux*, furent créés par lui dans les opéras de Duni, de Philidor, de Monsigny, et de Grétry; il se distingua surtout par celui de Monteauciel dans *le Déserteur*, par celui de Pierrot dans *le Tableau parlant*, dans *le Magnifique*, *l'Amant jaloux*, le marquis des *Événements imprevus*, et Blondel de *Richard Cœur de lion*. Il était déjà âgé lorsqu'il joua avec une légèreté remarquable et un succès éclatant le rôle du *Convalescent de qualité*, dans la comédie de Fabre d'Églantine. Ce rôle fut en quelque sorte un adieu qu'il dit au public. Depuis plusieurs années, sa voix était devenue sourde et nazillarde, et cette altération de son organe vocal lui rendait pénible l'exécution des rôles d'opéra. Il sentait le besoin de la retraite, et il quitta, en effet, le théâtre au mois de juin 1792, après trente-trois années de travaux actifs. Il ne jouit que peu de temps du repos qu'il avait acquis, car il mourut au commencement de 1795. La bonne grâce et les talents de cet acteur lui ont fait donner le nom de *Molé de la Comédie italienne*; cependant les journaux contemporains lui ont quelquefois reproché de mettre de l'affectation dans certaines parties de ses rôles. Un auteur d'opéras-comiques, irrité de ce que Clairval avait refusé de jouer dans une de ses pièces, fit contre lui ces deux vers satiriques :

Cet acteur minaudier et ce chanteur sans voix
Ecorche les auteurs qu'il rasait autrefois.

CLAMER (André-Christophe), *camor* à l'église cathédrale de Salzbourg en 1682, a fait imprimer un ouvrage intitulé *Mensa harmonica*; Salzbourg, 1683, in-4°. J'ignore quelle est la nature de cet ouvrage.

CLAPASSON (. . .), membre de l'Académie de Lyon, vers le milieu du dix-huitième siècle, est auteur d'un *Essai sur le sublime en musique*, qui se trouve en manuscrit à la bibliothèque publique de Lyon, sous le n° 965, petit in-fol.

CLAPHAM (Jonathan), recteur à Wramplingham, dans le comté de Norfolk, vivait vers le milieu du dix-septième siècle. Il a écrit une apologie de l'usage de chanter les psaumes, sous ce titre: *A short and full Vindication of that sweet and confortable ordinance of singing of psalmes*; Londres, 1656.

CLAPISSON (Antonin-Louis), compositeur, est né à Naples le 15 septembre 1808 (1). Sa famille était alors attachée au service du roi Joachim Murat, et rentra en France après les événements de 1815. Admis au Conservatoire de Paris le 18 juin 1830, il y reçut des leçons d'Habeneck pour le violon et obtint le deuxième prix de cet instrument au concours de 1833. Dans le même temps, il fréquenta le cours de composition de Reicha. Habeneck l'avait fait entrer en 1832 à l'orchestre de l'Opéra, en qualité de second violon. En 1835, ses études étant terminées, Clapisson sortit du Conservatoire, et commença à se faire connaître par des romances dont plusieurs ont obtenu du succès, et dont les mélodies ont de la distinction. Entraîné par un penchant irrésistible vers la composition dramatique, il donna son premier ouvrage intitulé *la Figurante*, à l'Opéra-Comique, en 1838. Ce premier essai fut heureux. Il fut suivi de *la Symphonie* (un acte, 1839), de *la Perruche* (un acte, 1840), *le Pendu* (un acte, 1841), *Frère et Mari* (un acte, 1841), *le Code noir* (trois actes, 1842), *les Bergers trumeaux* (un acte, 1844), *Gibby la Cornemuse* (trois actes, 1846), *Jeanne la Folle*, grand opéra,

(1) Dans les registres de l'Opéra-Comique on trouve *René-André* pour les prénoms de Clairval: ceux de Jean-Baptiste sont portés dans son acte de décès.

(1) La notice sur Clapisson insérée dans la *Biographie générale* de MM. Didot frères fixe la date de sa naissance au 16 septembre 1809; mais celle que je donne est tirée des registres du Conservatoire, où les inscriptions se font sur les actes authentiques de naissance.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

cinq actes (1848), *la Statue équestre* (un acte, 1850), *les Mystères d'Udolphe* (trois actes, 1852), *la Promise* (trois actes, 1854). La plupart de ces pièces disparurent rapidement de la scène : les livrets étaient ou mauvais ou médiocres, et la musique, bien qu'on y remarquât des morceaux d'une bonne facture et de jolies mélodies, n'avait pas assez d'originalité pour triompher de la faiblesse des sujets. *Gibby la Cornemuse* est la meilleure production du talent de Clapisson entre toutes celles qui viennent d'être citées. Dans les derniers temps, les échecs qu'il avait éprouvés semblaient l'avoir découragé ; mais sa nomination de membre de l'Institut, dans l'Académie des beaux-arts, en remplacement d'Halévy, devenu secrétaire perpétuel, a ranimé sa verve et lui a fait produire *Fanchonnette*, joli opéra en trois actes, joué au Théâtre-Lyrique (mars 1856), dont Mme Carvalho (Mlle Miolan) a fait la fortune, et dont le brillant succès a consolé le compositeur de ses mésaventures passées. Postérieurement M. Clapisson a donné au Théâtre-Lyrique, en 1857, *Margot*, opéra-comique en trois actes, et à l'Opéra-Comique, en 1858, *les Trois Nicolas*, en trois actes. Cet artiste a réuni par ses recherches pendant vingt ans une collection rare et précieuse d'instruments de musique du moyen âge et de la renaissance.

CLARCHIES (Louis-Julien), plus connu sous le nom de *Julien*, né à Curaçao, le 22 décembre 1769, fut élève de Capron pour le violon, et de Cambini pour la composition. Il a écrit un air varié pour le violon, trois œuvres de duos pour le même instrument, un œuvre de duos pour la clarinette, un air varié pour l'alto, des romances, et quinze recueils de contredanses, tous gravés à Paris. Ce fut lui qui le premier donna de l'élégance et de la grâce aux contredanses, qu'il exécutait supérieurement sur le violon. Il est mort à Paris en 1814.

CLARCK (Richard), membre de la chapelle royale du roi d'Angleterre, vicaire du chœur de la cathédrale de Saint-Paul à Londres, et de l'abbaye de Westminster, secrétaire du *Glee-Club ;* fut d'abord chantre de la chapelle de Saint-Georges, à Windsor. Il vécut à Londres pendant la première moitié du dix-neuvième siècle, et mourut vers 1848. Clarck s'est fait connaître par les ouvrages suivants : 1° *The Words of the most favourite pieces performed at the Glee Club, the Catches Club, and others public societies* (Paroles des morceaux les plus remarquables exécutés au Glee-Club, au Catche-Club, et dans d'autres sociétés publiques) ; Londres, 1814, 1 vol. gr. in-8°. On trouve en tête de ce volume une préface historique bien faite, et les noms des compositeurs de la musique de tous les morceaux. — 2° *An Account of the national anthem intitled* God save the King, *with autorities taken from Sion college library, the ancient records of the merchant Tailor's company, the Old Checque-Book of His Majesty's chapel* (Notices de l'antienne nationale appelée *God save the King*, avec des preuves tirées de la bibliothèque du collége de Sion, des anciens registres de la compagnie des marchands tailleurs, et du vieux livre de comptes de la chapelle de Sa Majesté) ; Londres, 1822, 1 vol. gr. in-8°. Ce volume renferme des détails intéressants.

CLARK (Édouard), professeur de piano et d'accompagnement, à Londres, vers 1830, est auteur d'un traité d'harmonie pratique intitulé *Analysis of practical thorough-bass ;* Londres (sans date), in-fol.

CLARENTINI (Michel), né à Vérone, dans la seconde moitié du seizième siècle, a publié à Venise, en 1621, un livre de motets à deux et trois voix. Cet ouvrage a pour titre *Moteta 2 et 3 vocum, cum basso ad organum ;* Venise, Vincenti, in-4°.

CLARER (Théodore), naquit en 1764 à Doebern, en Bavière. Il commença ses études au couvent d'Ottobeuern, et les termina à Augsbourg. Doué d'une fort belle voix, Clarer se livra à l'étude du chant, et y fit de grands progrès. P. François Schnetzer, chanoine d'Ottobeuern, et Benott Kraus, ancien maître de chapelle à Venise, lui donnèrent des leçons de composition. En 1785 il fut nommé directeur de musique à Ottobeuern, et, après l'extinction de cet ordre, il obtint une place de pasteur. Il a beaucoup composé pour l'église ; Michel Haydn estimait son savoir et en faisait souvent l'éloge.

CLARI (Jean-Charles-Marie), maître de chapelle de Pistoie, naquit à Pise en 1669. On le considère avec raison comme le meilleur élève de Jean-Paul Colonna, maître de chapelle de l'église de Saint-Pétrone à Bologne. En 1695 il composa pour le théâtre de cette ville l'opéra intitulé *il Savio Delirante*, qui fut fort applaudi. Mais ce qui assure surtout une gloire immortelle à ce compositeur, c'est la collection de duos et de trios pour le chant, avec la basse continue qu'il a publiée en 1720. Cette œuvre, où l'on trouve une invention soutenue, un goût pur et une science profonde, forme, avec les compositions du même genre de l'abbé Stefani, une époque importante dans l'histoire de l'art, car on y voit succéder aux réponses réelles du genre fugué ancien, les réponses tonales, et la modulation moderne, qui en est le résultat. Le style des épisodes, qu'on nomme vulgairement

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

en France *les divertissements de la fugue* y sont admirables, et c'est la meilleure étude qu'on puisse conseiller aux élèves. Mirecki, compositeur polonais, en a donné une édition, avec un accompagnement de piano ; Paris, Carli, 1823. On trouve à la Bibliothèque royale de Copenhague un *Stabat Mater* en *ut* mineur à quatre voix avec orchestre en manuscrit, de la composition de Clari. Ses autres ouvrages pour l'église sont : 1° *Dextera Domine*, à quatre voix. — 2° *Benedictus* à deux chœurs. — 3° *Ave Maris Stella*, à quatre voix et orchestre. — 4° *Domine*, à quatre voix et orchestre. La collection de feu Landsberg, à Rome, renfermait en manuscrit les compositions suivantes de Clari : Messe à cinq voix, deux violons, viole et orgue, composée à Pistoie, en 1712; *Credo* à quatre voix : Psaumes à quatre voix pour deux chœurs alternatifs; *De profundis* à quatre voix avec orgue et parties de *ripieno;* Messe de *requiem* à neuf voix, deux violons, viole et orgue ; Messe à quatre voix *a capella*, composée à Pise, en 1736 (l'auteur était alors âgé de soixante-sept ans) ; Psaumes de complies à deux chœurs ; Messe à quatre voix *a capella* avec deux violons et orgue. On ignore l'époque où ce compositeur justement célèbre a cessé de vivre.

CLARK (Thomas), de Canterbury, chantre de la cathédrale de cette ville, à la fin du dix-huitième siècle, a publié un recueil de chants d'église, sous ce titre : *Psalm and Hymn tunes, together with two Collects, Chants, Responses, Twelve Anthems, a* Sanctus, Magnificat *and* Nunc Dimittis, *adapted for the use of Country Choirs;* en neuf livres ; Londres (s. d.).

CLARKE (Jérémie), musicien anglais, né vers 1668, fit son éducation musicale à la chapelle royale, sous la direction du docteur Blow, qui conçut pour lui tant d'amitié qu'il résigna en sa faveur ses places d'aumônier et de maître des enfants de Saint-Paul. Clarke prit possession de ces emplois en 1693. Peu de temps après il fut nommé organiste de la cathédrale. Au mois de juillet 1700, il devint surnuméraire de la chapelle du roi, dont il fut élu organiste quatre ans après. Il eût été parfaitement heureux s'il ne se fût épris d'amour pour une jeune personne dont il ne put obtenir la main : cette passion malheureuse le porta à se donner la mort, au mois de juillet 1707. L'explosion du pistolet qui lui ôta la vie se faisait entendre au moment où son ami Reading, organiste de Saint-Dunstan, entrait chez lui. Les compositions de Clarke sont peu nombreuses; elles consistent principalement en antiennes, qui sont fort estimées en Angleterre. Les plus connues sont : 1° *I will love thee,* qu'on trouve dans le recueil intitulé *Harmonia sacra.* — 2° *Bow down thine ear.* — 3° *Praise the lord, o Jerusalem.* Il a publié un recueil de leçons pour le clavecin, sous le titre des *Quatre Saisons;* Londres, 1699. On trouve quelques chansons de sa composition dans la collection qui a pour titre *Pills to purge melancoly.* Clarke a composé aussi la ballade *the bonny greyeyed man*, pour la comédie *the Found Husband* (le Mari passionné) de d'Urfey.

CLARKE (le docteur John), connu maintenant sous le nom de *Klarke Witfield,* est né à Glocester en 1770. Il commença ses études musicales à Oxford, en 1789, sous la direction du docteur Philippe Hayes. En 1793 il se rendit à Ludlow pour y prendre possession de l'orgue de Saint-Sauveur. Dans la même année, il prit ses degrés de bachelier en musique à l'université d'Oxford. Deux ans après il passa en Irlande, et fut nommé organiste de l'église principale de Armagh, et ensuite maître des enfants de chœur de l'église du Christ et de la cathédrale de Saint-Patrick, à Dublin. Le grade de docteur en musique lui fut aussi conféré, à la même époque, par le collége de la Trinité, à Dublin. En 1798 il retourna en Angleterre, où il était appelé comme maître des enfants de chœur des colléges de la Trinité et de Saint-Jean à Cambridge, places qu'il occupa pendant vingt ans. En 1799 il fut admis docteur en musique à l'université de Cambridge, et en 1810 on lui conféra la même dignité à celle d'Oxford. Dix ans plus tard le docteur Clarke a été nommé organiste et maître des enfants de chœur de la cathédrale d'Hereford. Ses compositions vocales sont nombreuses. Les principales sont : 1° Quatre volumes de musique d'église, publiés à Londres, en partition, à diverses époques sous le titre de *Cathedral Music.* — 2° Divers recueils de *glees* (chansons). — 3° Deux volumes de chants sur des poésies originales de sir Walter Scott et de lord Byron. — 4° Un oratorio en deux actes, le premier contenant *le Crucifiement*, et le second, *la Résurrection. Le Crucifiement* a été exécuté avec pompe à la fête musicale (*Musical festival*) d'Hereford, en 1822, par un orchestre nombreux dirigé par Cramer, et *la Résurrection* l'a été en 1825, dans une circonstance semblable. Le docteur Clarke est éditeur de plusieurs collections intéressantes, telles que les oratorios de Hændel, arrangés pour le piano, quinze volumes in-fol.; *les Beautés de Purcell*, en deux volumes; deux volumes d'antiennes des maîtres les plus célèbres, l'*Artaxerces* de Arne, et la musique de *Macbeth* par Matthieu Lock.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

CLASING (Jean-Hermann), né à Hambourg, en 1779, fit ses études musicales dans cette ville, sous la direction de Schwenke, et y devint ensuite professeur de musique et pianiste. La composition de deux oratorios, *la Fille de Jephté* et *Belsazar*, l'a fait connaître avantageusement. Il a publié aussi quelques pièces pour le piano, et a arrangé les oratorios de Hœndel pour cet instrument. Clasing est mort à Hambourg le 7 février 1829, à l'âge de cinquante ans, après avoir passé les dernières années de sa vie dans un état de maladie et de souffrance. Les principaux ouvrages de Clasing sont : 1° *Pater Noster*, en allemand, à quatre voix, sans accompagnement, gravé comme supplément de la *Gazette musicale de Leipsick* (ann. 24, n° 4). — 2° *Belsazar*, oratorio en trois parties pour quatre voix, chœur et orchestre, gravé en partition réduite pour le piano; en 1825. — 3° *La Louange du Très-Haut* (en allemand), pour contralto et basse, avec orgue ou piano obligé (supplément de la *Gazette musicale de Leipsick*, n° 5, 28e ann.). — 4° *La Fille de Jephté*, oratorio en trois parties pour trois voix, chœur et orchestre, en manuscrit. — 5° *Michell et son fils*, opéra, suite des *Deux Journées* de Cherubini ; cet ouvrage fut représenté avec succès à Hambourg, en 1806, et a été gravé en partition réduite. — 6° *Welcher ist der Rechte?* (Quel est le vrai?), opéra-comique représenté en 1811. Parmi les compositions instrumentales de Clasing, on remarque un *trio pour piano, violon et violoncelle*, op. 4; une *Fantaisie pour piano et violoncelle*, op. 8; un *Rondo pour piano*, op. 9; deux fantaisies pour piano seul, op. 13 et 14, et une *Sonate pour piano et violon*, op. 10.

CLAUDE DE CORRÉGE. *Voy.* Mérulo (Claude).

CLAUDIA, jeune de cithare, dont le nom nous a été transmis par une inscription rapportée par Grüter (*Corpus inscript.*, t. I, part. 2, p. 654), et que voici :

D. M.
AVXESI
CLAVDIAE. CITHAROEDAE.
CONIVGI
OPTIMAE
CORNELIVS. NERITVS
FECIT. ET. SIBI.

CLAUDIANUS (Mammertus), prêtre, vécut à Vienne, vers l'an 461 ; il était frère de l'évêque de cette ville. Il a composé beaucoup d'hymnes et de psaumes, qu'il enseignait lui-même aux chanteurs de son église. Sidoine Apollinaire dit que ce fut Claudianus qui introduisit dans l'office les petites litanies qu'on est dans l'usage de chanter trois jours avant la Pentecôte et dans les calamités publiques. On le regarde aussi comme l'auteur de l'hymne de la Passion : *Pange lingua gloriosi prælium*, dont le chant est fort beau : toutefois il est douteux que ce chant remonte à une si haute antiquité. Il ne faut point confondre ce Claudianus Mammertus avec Claude Mamertin, orateur latin du troisième siècle, ni avec un autre Claude Mamertin, à qui l'on doit un panégyrique de l'empereur Julien, prononcé en 362.

CLAUDIN. *Voy.* Sermisy (Claude).

CLAUDIN LE JEUNE. *Voyez* Lejeune (Claude).

CLAUDIUS (Georges-Charles), amateur de musique, né le 21 avril 1757 à Zschopeau, est mort à Leipsick le 20 novembre 1815. Il a publié plusieurs recueils de sonates, des rondeaux et d'autres pièces pour le piano. Je crois que c'est le même qui a écrit quelques morceaux pour l'Église, et un opéra intitulé *Arion*.

CLAUDIUS (Otto), cantor à Naumbourg, s'est fait connaître depuis 1825 par quelques petites compositions pour le piano, et surtout par ses *Lieder*, qui ont obtenu du succès. Au nombre de ses œuvres on remarque particulièrement le vingt-deuxième recueil composé sur les poésies de Hoffmann de Fallersleben. On a aussi de Claudius des études pour le chant, œuvre dix-neuvième.

CLAUFEN (Jean-Gottlob), organiste à Auerback, vers le milieu du dix-huitième siècle, s'est fait connaître par des trios pour l'orgue, et des préludes pour des *chorals*, à deux claviers et pédale, qui n'ont pas été publiés, mais dont il y a beaucoup de copies en Allemagne.

CLAUS (Auguste), maître de musique du régiment d'infanterie de la garde à Dresde, a publié des recueils de contredanses pour le carnaval, à grand orchestre. Il est mort le 6 février 1822.

CLAUSS (Wilhelmine). *Voyez* Szarvady (Mme).

CLAUSNITZER (Ernest), pasteur supérieur à Pretzsch, est auteur d'un petit écrit qui a pour titre *Grundgesetze kirchlicher Sangerchœre, die Errichtung derselben in Stædten und Dœrfern zu erleichtern und einzuleiten* (Règlements pour les chœurs de chantres d'Église, et pour faciliter et améliorer leur organisation dans les villes et les villages) ; Leipsick, 1820, in-8° de 24 pages.

CLAVEAU (Jean), né à Montauban en

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

1761, était flûtiste au théâtre des Troubadours, vers 1792. Il a publié plusieurs œuvres pour le flageolet, parmi lesquels on remarque : 1° Six duos pour deux flageolets; Paris, Imbault, 1792. — 2° Recueil de jolies valses allemandes pour deux flageolets, livres un, deux et trois; Paris, 1797. — 3° Nouvelle méthode pour le flageolet, mêlée de théorie et de pratique; Paris, 1798.

CLAVEL (Joseph), né à Nantes, en 1800, fut admis au Conservatoire de Paris, pour l'étude du violon, en 1813, dans la classe de Rodolphe Kreutzer. Après avoir achevé ses études musicales, et avoir obtenu le premier prix de violon au concours de 1818, il a été nommé professeur adjoint pour le même instrument, et depuis 1819 il a occupé cette place. Après avoir été pendant plus de dix ans un des premiers violons du Théâtre-Italien, il est entré à l'orchestre de l'Opéra en 1830. Clavel a été chef des seconds violons des concerts du Conservatoire. Il s'est fait connaître comme compositeur par trois œuvres de duos pour deux violons, un œuvre de quatuors pour deux violons, alto et basse, trois sonates, plusieurs airs variés et quelques romances. Ces ouvrages ont été gravés à Paris, chez Frey, Richault et Pacini.

CLAVIJO (D. Bernard), organiste célèbre en Espagne dans le seizième siècle, avait le titre de *maître ès arts*, et fut d'abord professeur de musique à l'université de Salamanque; puis il eut l'emploi d'organiste et clavicordiste à la cour. En dernier lieu il fut maître de la chapelle royale. Contemporain de Clavijo, le poëte maître Vincent Espinel, qui était aussi bon musicien et joueur habile de viole, à laquelle il avait ajouté une corde, donne les plus grands éloges au talent de cet organiste, dans son livre intitulé : *Histoire de l'écuyer Marc de Obregon* (1). Parlant des académies musicales de Milan, qu'il avait fréquentées, il dit : « Les « violes à archet, l'épinette, la harpe, le luth, « y étaient joués avec une grande habileté par « des artistes qui excellaient sur tous ces ins- « truments. On y agitait des questions concer- « nant l'usage de cette science (la musique); « cependant rien n'y surpassait ce qui récem- « ment a été entendu dans la maison du maî- « tre Clavijo, où j'ai goûté le plaisir le plus vif « et le plus pur que cet art divin m'ait fait « éprouver. Dans le jardin de cette maison se « trouvait le licencié Gaspard de Torres, qui, en « vérité, dans l'art de toucher les cordes avec « grâce et science, en accompagnant la viole « avec des passages hardis de la voix et du go- « sier, arrive aussi loin qu'on peut atteindre, « ainsi que d'autres personnes très-dignes d'être « mentionnées; mais ce qui fut joué par le même « maître Clavijo sur le clavier, par sa fille Ber- « nardina sur la harpe, et par Lucas de Matos « sur la viole à sept cordes, s'imitant mutuelle- « ment avec des passages aussi nouveaux qu'ad- « mirables, est ce que j'ai entendu de meilleur « en ma vie. » On sait que Clavijo avait composé divers ouvrages de musique religieuse et profane; mais malheureusement toutes ces productions ont péri dans le grand incendie qui réduisit en cendres le palais du roi d'Espagne, en 1734.

CLAVIS (. . .), maître de musique de la cathédrale et de l'académie d'Arles, vivait dans la première moitié du dix-huitième siècle. Il a composé la musique d'un ouvrage qui avait pour titre *Fête spirituelle en l'honneur de la reine*, en un acte, chantée à Arles le 18 septembre 1730.

CLAYTON (Thomas), musicien anglais, né vers 1665, fit partie de l'orchestre de la chapelle royale, sous les règnes de Guillaume III et de son successeur. C'était un artiste médiocre; mais, avec du charlatanisme, il était parvenu à faire croire à la réalité de son talent. Dans sa jeunesse il avait voyagé en Italie, et en avait rapporté divers morceaux qui étaient inconnus en Angleterre. Il les parodia sur des paroles anglaises pour en faire une *Arsinoé*, le premier opéra anglais qui ait été représenté. La prévention qu'il y avait en sa faveur fit que cet ouvrage réussit. Encouragé par ce succès, il mit en musique l'opéra de *Rosamonde*, d'Addison, et le fit représenter en 1707; mais, malgré la bonne volonté de ses admirateurs, la pièce tomba à la troisième représentation. La musique d'*Arsinoé* a été publiée en extrait avec la basse continue.

CLEEMANN (Frédéric-Joseph-Chris-

(1) *Historia del escudero Marcos de Obregon, relacion 3ª, capitulo 5ª* : « Tañianse vihuelas de arco con « grande destreza, tecla, arpa, vihuela de mano, por ex- « celentissimos hombres en todos los instrumentos. Mo- « vianse cuestiones acerca del uso de esta ciencia; pero « no se ponia en el estremo que estas dias se ha puesto « en casa del maestro Clavijo, donde ha habido junta de « lo mas granado y purificado de este divino, aunque « mal premiado ejercicio. Juntabanse en el jardin de su « el licenciado Gaspar de Torres, que en la verdad de « herir la cuerda con aire y ciencia, acompañando la « vihuela con gallardissimos passages de voz y garganta, « llegó al estremo que se puede llegar; y otros muchos « sugetos muy dignos de hacer mencion de ellos: pero « llegado a oir el mismo maestro Clavijo en la tecla, a su « hija doña Bernardina en la arpa, y a Lucas de Matos en « la vihuela de siete ordenes, imitandose los unos á los otros « con gravissimos y non usados movimentos, es lo mayor « que he oido en mi vida. »

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tonne), naquit le 16 septembre 1771, à Criwitz, dans le duché de Mecklenburg-Schwerin (et non à Sternberg, ainsi que le disent Gerber et Lichtenthal). Il fut d'abord candidat et professeur à Ludwigslust, et passa ensuite à Sternberg, où il fut nommé collaborateur du surintendant des écoles, vers 1799. Plus tard il s'est retiré à Parchim, où il cultivait la musique et les lettres comme amateur. Il est mort dans ce lieu le 26 décembre 1825. On a de lui : 1° Odes et chansons pour le clavecin; Ludwigslust, 1797, seize feuilles. — 2° *Handbuch der Tonkunst* (Manuel de musique), deux parties, gr. in-8°; Ludwigslust, 1797. Lichtenthal indique la date de 1800; c'est une erreur.

CLEGG (Jean), bon violoniste, né en Angleterre en 1714, n'était âgé que de neuf ans lorsqu'il se fit entendre à Londres, en 1723, dans un concert dont l'annonce indiquait qu'il exécuterait plusieurs morceaux, entre autres un concerto de Vivaldi. Hawkins dit que son maître fut Dubourg, artiste célèbre de ce temps (*voy.* Dubourg); cependant les gazettes de Dublin (1731) disent que Clegg était élève de Bononcini. Après avoir demeuré quelque temps à Dublin, Clegg retourna à Londres, et son talent l'y plaça au-dessus de tous les autres violonistes de son temps, tant par la beauté du son qu'il tirait de l'instrument, que par la légèreté de son exécution. En 1742, sa raison se dérangea, et il fut enfermé à l'hôpital de Bedlam. Pendant longtemps une multitude de curieux se rendit en ce lieu pour l'entendre jouer du violon dans les accès de sa folie.

CLEMANN (Balthazar) n'est connu que par deux traités de musique, qui sont restés en manuscrit. L'un, cité par Mattheson (Ehrenpforte, p. 108), est un traité de contrepoint; l'autre indiqué par Blankenbourg, dans son édition de la théorie des beaux-arts de Sulzer (t. III, p. 440), est intitulé *Ex musica didactica* temperirtes *monochordon*. Il paraît que Clemann a vécu vers 1680.

CLÉMENT (Jacques), appelé par ses contemporains *Clemens non papa*, fut un des compositeurs les plus célèbres du seizième siècle. Le lieu et l'époque précise de sa naissance ne sont pas connus jusqu'à ce jour : on sait seulement qu'il naquit dans la Flandre, et qu'il fut le premier maître de chapelle de l'empereur Charles-Quint. Guichardin dit (*Description des Pays-Bas*) qu'il était mort avant 1566; mais Hermann Finck en parle comme d'un homme qui aurait encore existé en 1556, lorsqu'il publia son livre. « De nos jours il existe plusieurs nou-« veaux inventeurs, parmi lesquels on distingue « Nicolas Gombert. . . . . auquel il faut « ajouter Th. Crequilon, *Jacques Clément non* « *papa*, Dominique Phinot, qui, dans mon « opinion, sont les plus habiles, les plus excel-« lents, et les plus dignes d'être proposés comme « modèles (1). » Si l'on prend dans le sens le plus absolu les paroles d'Hermann Finck : *Nostro vero tempore novi sunt inventores*, etc., Clément aurait été vivant encore en 1556, et l'on devrait en conclure que son décès aurait eu lieu entre cette année et 1566. Un fait, récemment découvert semble venir à l'appui de cette thèse : le voici. Dans un registre de l'église Sainte-Walpurge ou Walburge d'Audenarde (Flandre orientale), existe une liste des maîtres de chapelle de cette église : on y voit que Chrétien Hollander (*voy.* ce nom) occupa cette position; qu'il y succéda en 1549 à maître Antoine Lierts, et que, sur sa demande, il obtint en 1557 sa démission honorable de cette place, parce qu'il était alors appelé au service de l'empereur Ferdinand Ier, en faveur de qui Charles-Quint abdiqua l'empire d'Allemagne le 7 février 1556. Il semble donc que ce fut dans cette même année 1557 que Clément *non papa* mourut, et que Chrétien Hollander fut appelé à Vienne pour lui succéder. Mais il y a plusieurs difficultés considérables contre cette hypothèse. Remarquons d'abord que le sobriquet de *Clemens non papa* fut donné à cet artiste distingué parce qu'il était contemporain de Clément VII, élu pape le 19 novembre 1523, et qui mourut en 1534. Cette circonstance prouve qu'il avait acquis dès lors une grande célébrité. Or les brillantes réputations d'artistes ne se faisaient pas alors avec la facilité de notre temps : elles devaient être le prix de longs travaux. Il y a donc lieu de croire que l'époque de la naissance de Jacques Clément doit être reculée jusque dans la dernière partie du quinzième siècle. D'ailleurs un document curieux, publié pour la première fois par Édouard Fétis (*voy.* le livre intitulé *les Musiciens belges*, t. I, p. 142) démontre que ce musicien était déjà fort âgé en 1542. Ce document est une lettre de Ferdinand, roi des Romains, frère de Charles-Quint, et alors vicaire de l'Empire : elle est datée du 8 juillet 1542, et Ferdinand l'adresse à sa sœur Marie, reine de Hongrie et gouvernante des Pays-Bas, pour l'informer que son « maistre de chapelle lui a ces

(1) Nostro vero tempore novi sunt inventores, in quibus est Nicolaus Gombert. . . . . Huic adjungendi sunt Thomas Crequilon (sic), Jacobus Clemens non papa, Dominicus Phinot, qui præstantissimi, excellentissimi, subtilissimique, et pro meo judicio existimantur imitandi. (*Practica musica*, « *De musicæ inventoribus.*)

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

« jours remonstré comme obstant sa débilité pro-
« venant de son eage, il se trouve dois ores en avant
« mal habile de pouvoir soubstenir ou faire les
« paines comme il a fait par le passé, et que bien
« requis seroit pour le bien et conservation de la
« dite chapelle, et que ce seroit chose fort utile
« et nécessaire, qu'il eust quelque homme de bien
« et expérimenté en la musique pour substi-
« tut, etc. » Si donc Jacques Clément était déjà parvenu à la débilité de la vieillesse en 1542, il n'a pu naître plus tard qu'en 1475, et il aurait été âgé de quatre-vingt-douze ans lorsqu'il serait descendu dans la tombe et lorsque Chrétien Hollander fut appelé à Vienne pour le service de Ferdinand Ier; quinze années se seraient écoulées depuis qu'il se déclarait trop âgé pour continuer l'exercice actif de ses fonctions de maître de chapelle, et il ne lui aurait pas été donné de suppléant. Tout cela est inadmissible. Il est hors de doute que c'est dans cet intervalle de 1542 à 1557 qu'un autre maître fut appelé à diriger cette chapelle, d'abord comme suppléant de Jacques Clément, et comme titulaire, après la mort de celui-ci. Une obscurité qui paraissait impénétrable a environné jusqu'à ce jour l'ordre de succession de Clément *non papa*, de Nicolas Gombert, et de Thomas Créquillon, connus tous trois comme ayant été maîtres de chapelle de l'empereur Charles-Quint. Elle résultait de l'ignorance où l'on a été de l'existence de deux, et même de trois chapelles musicales qui furent au service de ce prince. Les registres de comptes de sa maison, qui se trouvent aux archives du royaume de Belgique ont dissipé ces ténèbres. Clément a été maître de la chapelle impériale de Vienne; il ne paraît pas dans les comptes de la chapelle flamande de Madrid. Au contraire, Gombert et Créquillon sont signalés dans ces comptes comme ayant été maîtres de celle-ci, et les dates de leur entrée en fonctions, de leur décès ou de leurs changements de position y sont indiquées. (*Voy.* Créquillon et Gombert.) Ce n'est donc à aucun de ceux-ci que Chrétien Hollander a succédé, mais au successeur inconnu de Jacques Clément, lequel n'est décédé qu'environ quinze ans après avoir été appelé à l'aide de ce maître.

Si l'on est mal informé des circonstances de la vie de Jacques Clément, il n'y a du moins pas de doute sur la valeur de ses œuvres : elles le placent, avec Nicolas Gombert et Créquillon au premier rang des musiciens de la période intermédiaire, entre Josquin Depres et la seconde moitié du seizième siècle, où la gloire de Palestrina et celle d'Orland Lassus éclipsèrent toutes les autres. Clément écrivait d'un style très-pur, faisait bien chanter toutes les parties, et traitait également bien la musique religieuse et la musique mondaine. Il était doué d'ailleurs d'une remarquable facilité de production, car la liste de ses ouvrages est fort étendue. Parmi ses œuvres les plus importantes, on distingue : 1° *Missa cum quatuor vocibus ad imitationem cantilenæ* Miséricorde *condita. Nunc primum in lucem edita. Auctore D. Clemente non papa; Lovanii, ex typographia Phalesii*, 1556, in-fol. — 2° *Missa cum quatuor vocibus, ad imitat. moduli* Virtute magna *condita. Auctore*, etc.; ibid., 1557, in-fol. — 3° *Missa cum quatuor vocibus, ad imitat. moduli* En espoir *condita. Auctore*, etc., *tomus* III; ibid., 1557, in-fol. — 4° *Missa cum quinque vocibus, ad imitat. moduli* Ecce quam bonum *condita. Nunc primum in lucem edita. Auctore*, etc., *tomus* IIII, ibid., 1557, in-fol. — 5° *Missa cum quinque vocibus, ad imitat. moduli* Gaude lux *condita. Auctore*, etc., tomus V; ibid., 1550, in-fol. — 6° *Missa cum quinque vocibus ad imitationem moduli* Cara mea *condita. Auctore*, etc., *tomus* VI; ibid. 1559, in-fol. — 7° *Missa cum quinque vocibus, ad imit. Cantilenæ* Languir me fault *condita. Auct.*, etc., *tomus* VII; ibid.; 1560, in-fol. — 8° *Missa cum quinque vocibus, ad imit. moduli* Pastores, quidnam vidistis, *condita. Auctore*, etc., *tomus* VIII; ibid., 1559, in-fol. — 9° *Missa cum sex vocibus, ad imitationem cantilenæ* A la fontaine du pret *condita. Auctore*, etc., *tomus* IX; ibid., 1559. — 10° *Missa cum quatuor vocibus ad imitationem moduli* Quam pulchra est *condita. Auctore*, etc., *tomus X*; ibid., 1560. Le format de toutes ces messes est grand in-folio : les voix sont imprimées en regard. Un exemplaire de cette précieuse collection, qui a appartenu à la bibliothèque des jésuites de Cologne est aujourd'hui dans la bibliothèque de la ville. Quelques numéros de ces messes ont été imprimés de nouveau chez le même éditeur : tels sont le premier volume en 1563, le second, le troisième et le quatrième, en 1558. — 11° *Missa defunctorum quatuor vocum; Lovanii, ex typographia Petri Phalesii;* 1580, in-fol. max. C'est une réimpression. — 12° *Liber primus cantionum sacrarum vulgo motela vocant, quatuor vocum, nunc primum in lucem editus. Auctore D. Clemente non papa. Lovanii, apud Petrum Phalesium, anno* 1559, petit in-4° obl. Les livres deuxième, troisième, quatrième, cinquième et sixième ne contiennent également que des motets composés par Jacques Clément; ils portent le même titre et la même

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

date. Le septième livre ne renferme que des motets de Créquillon. Le huitième livre, imprimé en 1561, chez le même éditeur, renferme des motets à cinq et à huit voix de divers auteurs; il s'en trouve quelques-uns de Clément. Un exemplaire complet des sept premiers livres est à la bibliothèque royale de Munich, n° 147, nos 1-7. Les six premiers renferment quatre-vingt-douze motets de J. Clément. Quatre livres de chansons flamandes à trois voix, composées par cet artiste, ont été publiés sous ces titres : — 13° *Sooter Liedekens I. Het vierde musyck boexken mit dry parthien, waer inne begrepen zyn die eerste* 12 *Psalmen van David, gecomponeert by Jacobus Clemens non papa* (Chansons joyeuses I. Le quatrième livre de musique à trois parties, où sont contenus les douze premiers psaumes de David, composés par Jacques Clément *non papa*). Gedruckt t'Antwerpen by Tielman Susato; 1556, in-4° obl. — 14° *Sooter Liedekens II. Het vyfde Musyck boexken mit dry parthien, waer inne begrepen zyn* 14 *psalmen van David*, etc. (Chansons joyeuses II. Le cinquième livre de musique à trois parties, où sont contenus quatorze psaumes de David, composés, etc.); ibid. 1556, in-4° obl. — 15° *Sooter Liedekens III. Het seste Musyck boexken mit dry parthien, waer inne begrepen zyn* 11 *psalmen van David*, etc. (Chansons joyeuses III. Le sixième livre de musique à trois parties, où sont contenus onze psaumes de David, composés, etc.); ibid., 1556, petit in-4° obl.—16° *Sooter Liedekens IV. Het sevenste Musyck boexken, mit dry parthien, waer inne begrepen zyn* 29 *psalmen van David*, etc. (Chansons joyeuses IV. Le septième livre de musique à trois parties, où sont contenus vingt-neuf psaumes de David, etc.); ibid., 1557, in-4° obl. Ces quatre livres sont complets dans la bibliothèque de Wolfenbüttel. Les autres livres de ces chansons flamandes ont été composés par d'autres musiciens. Clément a écrit aussi la musique d'un certain nombre de chansons françaises à quatre voix : elles ont été publiées sous ce titre : — 17° *Chansons françaises à quatre parties composées par maistre Jacques Clément non papa*; Louvain, Pierre Phalèse, 1569, in-4° obl. On en trouve aussi de sa composition dans le recueil intitulé *l'Unzième livre, contenant vingt-neuf chansons amoureuses à quatre parties, avec les deux prières ou oraisons qui se peuvent chanter devant et après le repas. Nouvellement composées (la plus part) par maistre Thomas Crequillon et maistre Ja. Clemens non papa et par aultres bons musiciens. Correctement imprimées en Anvers par Tylman Susato*, l'an 1549, octobre. Dans le onzième livre de cette collection, Tylman Susato donne la qualification de *maistre* à Jacques Clément, ce qui indique qu'il était ecclésiastique, car cette qualification ne se donnait alors qu'aux licenciés en théologie. Beaucoup de motets à cinq et à six voix de Jacques Clément ont été publiés avec d'autres de Créquillon, de Sébastien Hollander, de Manchicourt, de *Petit Jan*, de Nicolas Gombert, de Jacques Buitel, de Chrétien Hollander, de Chastelyn (Chastelain), de Waelrant, de Benoît Ducis, d'Eustache Barbion, de Simon Moreau, d'Adrien Willaert, de Certon, de Crespel, de de Vismes, de Josquin Baston, de Larchier et de Canis, dans huit livres d'un recueil qui a pour titre *Liber primus cantionum sacrarum (vulgo motela vocant) quinque vocum ex optimis quibusque Musicis selectarum; Lovanii, apud Petrum Phalesium*, 1555, in-4° obl. Le second livre, publié sous le même titre et contenant des motets à cinq et à six voix, a paru chez le même éditeur, dans la même année, in-4° obl. Le troisième livre est de la même date; le quatrième livre a paru en 1557; le cinquième, de 1558, ne renferme que des motets composés par Pierre Manchicourt; le sixième livre est de la même année, ainsi que les septième et huitième. Dans ce dernier se trouve un motet à sept voix et un autre à huit, tous deux composés par Clément. Les motets de ce maître contenus dans les huit livres sont : trente-six à cinq voix, huit à six voix, un à sept et un à huit, en tout quarante-six. On trouve le motet du même auteur, *Pater peccavi*, dans le recueil très-rare qui a paru sous ce titre bizarre : *Harmonidos-Ariston-Tricolon-Ogdoameron, in quo habentur liturgiæ vel Missæ tres, celeribus et volubilibus numeris; Lugduni impressum per Jacobum Modernum*, 1558, in-fol. Il serait difficile de citer tous les recueils du seizième siècle qui contiennent des compositions de Jacques Clément : je me bornerai à dire qu'on en trouve dans les *Motetti del Labirinto*, publié à Venise en 1554, dans le *Liber primus musarum cum quatuor vocibus, seu sacræ cantiones*, etc., qu'Antoine Barré a imprimé à Milan en 1538; dans les recueils mis au jour par Thylman Susato en 1543, 1544, 1545 et 1546; et enfin dans le *Recueil des fleurs produictes de la divine Musicque à trois parties, par Clément non papa, Thomas Cricquillon, et aultres excellents Musiciens; à Lovain, de l'imprimerie de*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Pierre Phalèse, libraire juré, l'an 1569. M. Fr. Commer, de Berlin, a publié vingt et un motets en partition de Jacques Clément, dans sa *Collectio operum musicorum Batavorum saculi XVI* (*voy.* COMMER), et l'on trouve le beau motet du même auteur *Tu es Petrus*, dans le deuxième volume de la grande collection que M. le chanoine Proske, de Ratisbonne, publie sous le titre de *Musica divina, sive Thesaurus Concentuum selectissimorum omni cultui divino totius anni*; Ratisbonne, 1854, in-4°.

CLÉMENT, surnommé *de Bourges*, à cause du lieu de sa naissance, fut célèbre comme organiste, vers le milieu du seizième siècle. Les circonstances de sa vie sont peu connues; on sait seulement qu'il était à Lyon en 1538, et qu'il fréquentait la maison de l'imprimeur de musique Jacques Moderne, qui en parle dans l'avertissement d'un recueil de motets. Jacques Paix a inséré dans son recueil intitulé *Orgel-Tabulaturbuch* quelques pièces de Clément de Bourges. Il paraît que, vers la fin de sa vie, cet artiste abandonna la religion catholique pour le protestantisme.

CLÉMENT (L'ABBÉ), né en Provence en 1697, fut chanoine de Saint-Louis du Louvre. Il est connu pour des poésies fugitives, et particulièrement par une *Ode sur les progrès de la musique sous le règne de Louis le Grand*, pièce qui a remporté le prix de l'Académie française en 1735, et qui a été imprimée à Paris en 1736, in-12.

CLÉMENT (CHARLES-FRANÇOIS), neveu du précédent, né en Provence vers 1720, fut professeur de clavecin à Paris, où il a publié : 1° *Essai sur l'accompagnement du clavecin*; 1758, in-4° obl.; — 2° *Essai sur la basse fondamentale, pour servir de supplément à l'Essai sur l'accompagnement du clavecin et d'introduction à la composition pratique*; Paris, 1762, in-4° oblong. La deuxième édition de ces ouvrages a paru sous ce titre : *Essai sur l'accompagnement du clavecin par les principes de la composition pratique et de la basse fondamentale*; Paris, in-fol. obl. gravé, sans date. Casanova dit, dans ses mémoires, qu'il a connu Clément à Paris : il donnait alors des leçons de musique à Silvia, actrice du Théâtre-Italien, dont il était amoureux et qu'il devait épouser; mais ce mariage fut ensuite rompu. Il a donné au Théâtre-Italien *la Pipée*, en deux actes (1756), qu'il a parodiée sur la musique du *Paratorio*, opéra de Jomelli, et à l'Opéra-Comique, dans la même année, *la Bohémienne*, en deux actes. On connaît aussi de lui deux cantatilles intitulées *le Départ des guerriers* et *le Retour des guerriers*; un livre de pièces de clavecin avec accompagnement de violon; enfin un journal de clavecin, composé d'ariettes et de petits airs choisis dans les intermèdes et dans les opéras-comiques qui avaient obtenu du succès. Ce journal fut publié à Paris pendant les années 1762, 63, 64 et 65, in-4° obl. Il en paraissait un cahier chaque mois.

CLÉMENT (JEAN-GEORGES), appelé *Clementi* par Gerber, maître de chapelle à l'église cathédrale de Saint-Jean, à Breslau, est né dans cette ville vers 1710. Hoffmann, qui a consacré à cet artiste un article dans sa Biographie des musiciens de la Silésie, n'a pu découvrir aucune particularité sur sa vie, si ce n'est qu'il fit, le 5 novembre 1785, le jubilé de sa place de maître de chapelle de Saint-Jean, qu'il occupait depuis cinquante ans. Clément fut aussi directeur du chœur de l'église de Sainte-Croix, notaire apostolique, et chevalier de l'Éperon d'or. Il a beaucoup écrit pour l'Église, mais, nonobstant sa fécondité, il était dépourvu d'imagination et de toute connaissance de l'art d'écrire. Ses idées sont mesquines, son style est lâche et vide, et ses ouvrages sont remplis de fautes grossières. Parmi ses compositions, on cite : 1° Messe de *requiem* composée pour les obsèques de l'empereur Charles VI. — 2° Diverses pièces de musique avec orchestre pour le roi de Prusse Frédéric II, pour l'inauguration de l'église catholique de Sainte-Edwige, à Berlin, et pour l'inauguration de la statue de Saint-Jean. — 3° Lamentations pour les mercredi, jeudi et vendredi saints. — 4° Douze messes, dans les diverses églises catholiques de Breslau. — 5° Deux messes de morts. — 6° Cinq introïts. — 7° Vingt-sept offertoires. — 8° Dix-huit graduels. — 9° Trois vêpres complètes. — 10° Huit airs d'église. — 11° Trois *Te Deum*. — 12° Quatre stations. — 13° Neuf hymnes. — 14° Trois *Nocturni figurales*. — 15° Deux *Salve Regina*. — 16° Six *Ave Regina*. — 17° Sept litanies. — 18° *Responsorium in lotione pedum*. — 19° Un *Credo*. — 20° *Alleluia et versus in sabbato sancto*. Tous ces ouvrages sont restés en manuscrit. Clément a eu deux fils : après sa mort l'un d'eux s'est fixé à Vienne, où il s'est fait professeur de musique; l'autre, qui avait quelque talent sur le violon, demeura plusieurs années à Breslau. Celui-là était né dans cette ville en 1754. Sous le nom de *Clementi* il fut admis d'abord dans la chapelle de Stuttgard comme premier violon (en 1790), puis se rendit à Cassel (en 1792), et enfin fut nommé maître de cha-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

pelle du duc de Bade à Carlsruhe. On ignore l'époque de sa mort.

CLÉMENT (François), violoniste distingué, particulièrement dans sa jeunesse, est né à Vienne le 19 novembre 1784. Son père était écuyer tranchant chez le comte de Harsch, qui avait une assez bonne musique composée de ses domestiques. Ce seigneur ayant remarqué dans le jeune Clément des dispositions extraordinaires pour la musique, à l'âge de quatre ans, lui fit donner des leçons de violon par son père, qui jouait assez bien de cet instrument. Lorsqu'il eut atteint sa septième année, il passa sous la direction de Kurweil, maître de concert du prince Grapulwich et fit des progrès si rapides, qu'après avoir reçu pendant une année des conseils de cet artiste, il put se faire entendre sur son petit violon dans un concert au Théâtre-Impérial. Il était âgé de douze ans lorsque son père entreprit avec lui un voyage qui dura quatre ans. Après avoir parcouru une partie de l'Allemagne, ils se rendirent en Angleterre, où ils rencontrèrent Hummel. Clément y reçut des leçons de Jarnowich. Il se fit entendre à Londres dans les concerts de Drury-Lane, de Covent-Garden et de Hannover-Square. Le roi (Georges III) le fit venir à Windsor, et parut frappé d'étonnement lorsqu'il entendit cet enfant. A Oxford, Clément joua un concerto de sa composition à la solennité musicale où Haydn fut fait docteur en musique. A Amsterdam il obtint le plus brillant succès à la société de *Felix Meritis;* il en fut de même à Prague, où il était allé à l'occasion du couronnement de l'empereur. De retour à Vienne, il reprit le cours de ses études; mais, ainsi qu'il arrive à tous ceux dont les talents précoces sont trop tôt livrés au public, Clément parut s'arrêter dans ses progrès dès qu'il ne fut plus soutenu par les applaudissements. Admis en qualité de violon solo à l'orchestre de la cour, il fut aussi adjoint au maître de chapelle Süssmayer pour la direction des concerts. En 1802 il entra comme chef d'orchestre au nouveau théâtre de Vienne, et il y resta jusqu'en 1811. A cette époque, ayant formé le projet de visiter la Russie avec un noble polonais, il fit une excursion jusqu'à Riga; mais, par des circonstances qui ne sont pas exactement connues, il fut considéré comme espion par le gouverneur de cette ville, et envoyé sous escorte à Saint-Pétersbourg. Cependant, après avoir été gardé à vue pendant un mois dans la capitale de la Russie, son innocence fut reconnue, et on le ramena aux frontières de l'Autriche. De là il se mit en route pour Vienne, donnant des concerts à Lemberg, à Pesth, et dans plusieurs autres villes. Pendant son absence, sa place du théâtre avait été donnée à son collègue Casimir Blumenthal; cette circonstance l'obligea d'accepter une autre position à l'orchestre de Prague, qui était alors sous la direction de Charles-Marie de Weber. Pendant son séjour en Bohême, il fit quelques voyages pour donner des concerts à Dresde, à Carlsbad, et dans d'autres villes. En 1818, il fut rappelé au théâtre de Vienne; mais, en 1821, il quitta de nouveau sa place pour voyager avec Mme Catalani et diriger ses concerts à Munich, Francfort, Suttgard, Augsbourg, Nuremberg, Ratisbonne, Bamberg, Carlsruhe, etc. Il eut occasion de faire preuve dans ces voyages d'une rare habileté dans l'art de diriger des orchestres. Sa mémoire était prodigieuse, et quelques répétitions suffisaient pour lui faire savoir toute une partition avec ses moindres détails d'instrumentation. Son ouïe était délicate, et il saisissait à l'instant la moindre faute faite par un instrumentiste ou par un chanteur. Comme violoniste, les biographes allemands assurent qu'il était né pour être un autre Paganini, mais que sa paresse et son indifférence l'ont empêché de développer les dons heureux qu'il avait reçus de la nature. Il paraît que sa situation n'était pas heureuse dans les dernières années de sa vie, et qu'il était tombé dans un découragement absolu. Clément est mort à Vienne, d'un coup de sang, le 3 novembre 1842. Il a composé et publié environ vingt-cinq concertinos pour le violon, un trio, un quatuor, douze études, trois ouvertures à grand orchestre, six concertos, beaucoup d'airs variés, une polonaise, un rondeau, un concerto pour le piano, le petit opéra *le Trompeur trompé*, et la musique d'un mélodrame intitulé *les Deux Coups de sabre*. On assure que toute cette musique est remarquable par la richesse et l'abondance des idées.

CLÉMENT (Félix), professeur de musique et littérateur, est né à Paris, le 13 janvier 1822. Après avoir fait ses études au collége Henri IV et Saint-Louis, il ne put, comme il le désirait, se livrer exclusivement à la pratique de la musique, qu'il cultivait depuis l'âge de sept ans. Les principes austères dans lesquels ses parents l'avaient élevé lui rendirent quelque temps la carrière d'artiste d'un accès difficile. Destiné à l'école normale, il n'obtint pas de sa mère la permission de passer chaque jour plus d'une heure au piano. Il dut apprendre presque seul et à la dérobée l'harmonie et la composition, allant en cachette recevoir des leçons de l'organiste aveugle *Monclouteau* (*voyez* ce nom), alors suppléant de Sejan fils, à l'église Saint-Sulpice. A l'âge de treize ans

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

M. Félix Clément composa une messe qui fut exécutée par les choristes de l'Orphéon de Paris, pendant cinq ans il joua l'orgue de l'église *Notre-Dame de la Pitié*. Après avoir terminé ses études, il entra en qualité de précepteur dans une famille qui habitait la Normandie. Des amateurs de musique distingués, qu'il eut la bonne fortune de rencontrer dans ce pays, lui fournirent les moyens d'exécution pour les essais de composition qu'il faisait alors : il acquit par cet exercice l'habitude des procédés de l'art d'écrire, particulièrement pour les voix. De retour à Paris en 1840, il entra comme précepteur dans la maison du vicomte Benoist d'Azy et y resta trois ans. Parvenu à l'âge de vingt et un ans, il prit la résolution de se livrer entièrement à la musique. En 1843, il fut nommé professeur de piano et de chant au collége Stanislas, où il a rempli les fonctions d'organiste et de maître de chapelle jusqu'au moment où cette notice est écrite (1860). M. Félix Clément s'est livré à des études sérieuses et à des recherches sur l'histoire de la musique et de la poésie. Pendant dix années (depuis 1847) il a été un des rédacteurs les plus actifs des *Annales archéologiques*. En 1849, le gouvernement le choisit pour diriger la musique religieuse dans les solennités qui eurent lieu à la sainte Chapelle du palais, à l'occasion des nominations de magistrats et de la distribution des récompenses décernées aux exposants de l'industrie. M. Clément eut la pensée de faire exécuter dans ces circonstances une série de morceaux tirés de manuscrits du treizième siècle. Ces morceaux, qu'il mit en partition, ont été, sous le titre de *Chants de la Sainte-Chapelle*, l'objet d'une polémique ardente dans les revues et les journaux. Appelé à faire partie de la commission des arts et édifices religieux au ministère de l'instruction publique et des cultes, M. Félix Clément s'employa avec succès à obtenir une restauration plus intelligente des orgues de cathédrales et une meilleure exécution des chants liturgiques. Ses efforts et le rapport qu'il adressa au ministre sur l'état de la musique religieuse en France ont eu pour résultat la fondation d'une école pour ce genre de musique, dont la direction a été confiée à M. Niedermeyer. Indépendamment des fonctions qu'il remplit au collége Stanislas, M. Clément a été successivement maître de chapelle des églises de Saint-Augustin et de Saint-André-d'Antin. Postérieurement, il a été nommé maître de chapelle et organiste de l'église de la Sorbonne.

Les ouvrages qui l'ont fait connaître comme musicien et comme érudit sont ceux-ci : 1° *Eucologe en musique selon le rit parisien;* ouvrage dont la première édition parut en 1843, et qui fut la première application d'un système de transcription du plain-chant en notes modernes, lequel est devenu d'un usage habituel en France; Paris, Hachette, 1851, in-18 de 800 pages. — 2° *Le Paroissien romain*, avec les plains-chants en notation moderne, et dans un diapason moyen; Paris, Hachette, 1854, in-18 de 900 pages. — 3° *Méthode complète du plain-chant*, d'après les règles du chant grégorien; ibid., 1854, un volume in-12 de 361 pages. Bon ouvrage où règne l'esprit méthodique et l'érudition sans pédantisme. — 4° *Tableaux de plain chant*, avec un *Manuel* formant une méthode élémentaire pour l'enseignement mutuel et l'enseignement simultané; Paris, Hachette, 1854, in-fol. — 5° *Chants de la Sainte-Chapelle*, tirés de manuscrits du treizième siècle, traduits et mis en parties avec accompagnement d'orgue; Paris, Didron, 1849, in-4°. — 6° Recueil de chœurs et de morceaux de chant à l'usage du cours de musique des établissements d'instruction publique; Paris, Delalain, 1858, in-4°. Les chœurs du premier acte d'*Athalie* font partie de ce volume. — 7° Recueil de cantiques à deux et trois parties, avec accompagnement d'orgue ; Paris, Delalain, 1359, in-12. — 8° Morceaux de musique religieuse; Paris, Hachette, 1855, in-4°. Ce recueil contient une messe et 12 motets des fêtes du Saint-Sacrement et de la Vierge. — 9° Recueil de mélodies avec accompagnement de piano; Paris, Harand-Lemoine, 1852. — 10° Compositions musicales diverses telles que motets, chœurs, romances, morceaux de piano publiés chez divers éditeurs, particulièrement chez Meissonnier, Colelle, Canaux, et Harand-Lemoine. — 11° M. Félix Clément a sous presse (1860) un ouvrage important intitulé : *Histoire générale de la musique religieuse*, volume gr. in-8° de 700 pages environ; Paris, Adrien Leclerc. — On a aussi de lui divers opuscules intitulés : 12° Notice sur les chants de la Sainte-Chapelle, 1852, in-12; — Sur la poésie latine du moyen âge, 1857, in-4° ; — Symbolisme de l'Ane au moyen âge, 1858, in-4°; — Rapport sur l'état de la musique religieuse en France, adressé à M. de Falloux, ministre de l'instruction publique et des cultes, 1849, in-4°. Parmi les travaux purement littéraires de M. Félix Clément, on remarque : 1° *Les Poètes chrétiens depuis le quatrième siècle jusqu'au quinzième*, morceaux choisis, traduits et annotés; Paris, Gaume frères, 1857, in-8°. — 2° *Carmina e poetis christianis excerpta et per multas interpretationes cum notis gallicis quæ ad diversa carminum genera vitamque poetarum pertinent;* ibid., 1851, in-12 Editio secunda; ibid., 1549, in-12.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

CLEMENTI (Muzio), célèbre pianiste et compositeur, est né à Rome en 1752. Son père, *qui était orfévre*, aimait beaucoup la musique, et fut charmé de trouver dans le jeune Muzio des dispositions remarquables pour cet art. Il n'épargna rien pour le lui faire étudier avec succès, et son premier soin fut de le placer sous la direction de Buroni, son parent, qui était maître de chapelle dans une des églises de Rome. Dès l'âge de six ans Clémenti commença à solfier, et à sept il fut confié à un organiste nommé Cordicelli, qui lui enseigna à jouer du clavecin et les principes de l'accompagnement. A l'âge de neuf ans, Clementi se présenta à un concours pour une place d'organiste, et l'obtint après avoir rempli d'une manière satisfaisante les conditions du concours, qui consistaient à accompagner une basse figurée, tirée des œuvres de Corelli, en la transposant dans différents tons. Il passa alors sous la direction de Santarelli, excellent maître de chant, et deux ans après il entra dans l'école de Carpini, qui était considéré comme un des meilleurs contrepointistes qu'il y eût à Rome. Il poursuivit le cours de ses études jusqu'à l'âge de quatorze ans. A cette époque, un Anglais nommé Beckford, qui voyageait en Italie, eut occasion de l'entendre, et fut si émerveillé de son talent sur le clavecin qu'il pressa le père du jeune artiste de le lui confier pour l'emmener en Angleterre, promettant de veiller à sa fortune. Les propositions de M. Beckford ayant été acceptées, Clementi fut conduit dans l'habitation de ce gentilhomme, qui était située dans le Dorsetshire. Là, à l'aide d'une bonne bibliothèque et des conversations de la famille, il acquit promptement la connaissance de la langue anglaise, et fit plusieurs autres études, sans négliger celle du clavecin, qu'il cultiva assidûment. Les ouvrages de Hændel, de Bach, de Scarlatti et de Paradies devinrent les objets de ses méditations, et perfectionnèrent son goût en même temps que son doigter. A dix-huit ans il avait non-seulement surpassé tous ses contemporains dans l'art de jouer du piano, mais il avait composé son œuvre deuxième, qui devint le type de toutes les sonates pour cet instrument. Cet ouvrage ne fut publié que trois ans après avoir été écrit. Tous les artistes en parlèrent avec admiration : parmi eux, Charles Emmanuel Bach, juge si compétent, en fit les plus grands éloges.

La renommée que cette publication acquit à Clementi l'obligea à sortir de sa retraite du Dorsetshire pour aller habiter à Londres. Il y reçut aussitôt un engagement pour tenir le piano à l'Opéra, ce qui contribua à perfectionner son goût, par les occasions fréquentes qu'il eut d'entendre les meilleurs chanteurs italiens de cette époque. Son style s'agrandit, son exécution acquit plus de fini, et l'invention qui brillait dans ses ouvrages ne tarda point à porter son nom sur le continent. Vers 1780 il se détermina à visiter Paris, d'après les conseils de Pacchiarotti. Il y fut entendu avec enthousiasme, et la reine, devant qui il eut l'honneur de jouer, lui témoigna hautement sa satisfaction. Frappé du contraste de l'impétueuse admiration française avec la froide approbation des Anglais, Clementi a dit souvent depuis lors qu'il ne croyait plus être le même homme. Pendant son séjour à Paris, il composa ses œuvres 5e et 6e, et publia une nouvelle édition de son œuvre 1er, auquel il ajouta une fugue.

Au commencement de 1781, il partit pour Vienne et prit sa route par Strasbourg, où il fut présenté au prince des Deux-Ponts (plus tard roi de Bavière), qui le traita avec la plus haute distinction. Il s'arrêta aussi à Munich, où il fut également bien accueilli par l'électeur. Arrivé à Vienne, il s'y lia avec Haydn, Mozart, et tous les musiciens célèbres de cette capitale. L'empereur Joseph II, qui aimait beaucoup la musique, prit souvent plaisir à l'écouter pendant plusieurs heures, et quelquefois ce monarque passa des soirées entières avec Mozart et Clementi, qui se succédaient au piano. Clementi écrivit à Vienne son œuvre 7e, composé de trois sonates, qui fut publié par Artaria, l'œuvre 8e, gravé à Lyon, et six sonates (œuvres 9e et 10e), qui furent aussi mises au jour par Artaria. A son retour en Angleterre, il fit paraître sa fameuse *Toccate* avec une sonate (œuvre 11e) qu'on avait publiée en France, sans sa participation, sur une copie remplie de fautes. Dans l'automne de 1783, Jean-Baptiste Cramer, alors âgé de quinze ans, devint l'élève de Clementi, après avoir reçu des leçons de Schroeter et de F. Abel.

L'année suivante, Clementi fit un nouveau voyage en France, d'où il revint au commencement de 1785. Depuis cette époque jusqu'en 1802, il ne quitta plus l'Angleterre, et se livra à l'enseignement. Quoiqu'il eût fixé le prix de ses leçons à une guinée, ses élèves étaient si nombreux qu'il lui était difficile de conserver quelque liberté pour composer. Ce fut pourtant dans cet intervalle qu'il écrivit tous ses ouvrages, depuis l'œuvre 15e jusqu'au 40e, et son excellente *Introduction à l'art de jouer du piano*. Vers l'année 1800, la banqueroute de la maison Longman et Broderip lui fit perdre une somme considérable ; plusieurs négociants de premier ordre l'engagèrent à se livrer au commerce pour réparer

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

cet échec : il goûta ce conseil et forma une association pour la fabrication des pianos et le commerce de musique. Le désir qu'il avait de donner aux instruments qu'il faisait fabriquer toute la perfection possible, lui fit abandonner l'enseignement pour se livrer à des études mécaniques et à une surveillance active. Le succès couronna son entreprise, et sa maison devint une des premières de Londres pour le genre de commerce qu'il avait entrepris.

Parmi les bons élèves que Clementi a formés, on distingue surtout John Field, l'un des plus habiles pianistes de son temps. Ce fut avec cet élève favori que, dans l'automne de 1802, il vint à Paris pour la troisième fois. Il y fut reçu avec la plus vive admiration, et Field y excita l'étonnement par la manière dont il jouait les fugues de Bach. Les deux artistes prirent en 1803 la route de Vienne : Clementi avait formé le dessein de confier Field aux soins d'Albrechtsberger, pour qu'il lui enseignât le contrepoint : Field paraissait y consentir avec plaisir ; mais au moment où son maître se préparait à partir pour la Russie, il le supplia, les larmes aux yeux, de lui permettre de l'accompagner. Clementi ne put résister à ses prières, et tous deux partirent pour Saint-Pétersbourg. Là un jeune pianiste, nommé Zeuner, s'attacha à Clementi, et le suivit à Berlin et ensuite à Dresde. On lui présenta dans cette ville un jeune homme de la plus grande espérance, nommé Klengel, dont il fit son élève et avec qui il retourna à Vienne, en 1804. Klengel est devenu depuis lors un des premiers organistes de l'Allemagne. Ce fut alors que Kalkbrenner se lia avec Clementi, et qu'il en reçut des conseils qui ont porté son talent au plus haut point de perfection, en ce qui concerne le mécanisme. Pendant l'été suivant, Clementi et son élève Klengel firent une tournée en Suisse. Le maître retourna ensuite à Berlin, où il épousa sa première femme. Il partit avec elle pour l'Italie, dans l'automne de la même année, et alla jusqu'à Rome et à Naples. De retour à Berlin, il eut le malheur de perdre sa compagne. Le chagrin qu'il en conçut le fit partir brusquement pour Saint-Pétersbourg ; mais, ne trouvant de soulagement que dans les distractions inséparables des voyages, il resta peu dans cette ville, et retourna à Vienne. Ayant appris, peu de temps après, la mort de son frère, il se rendit à Rome pour des affaires de famille. La guerre qui désolait alors l'Europe l'obligea de séjourner à Milan et dans plusieurs autres villes d'Italie ; mais, ayant saisi une occasion favorable, il retourna en Angleterre, où il arriva dans l'été de 1810, après une absence de huit ans. L'année suivante il se remaria, et une compagne aimable le consola de la perte de sa première femme.

Il n'avait composé qu'une seule sonate (œuvre 41e) pendant les huit années qu'avaient duré ses voyages, ayant été absorbé par la composition de ses symphonies, et la préparation de sa collection précieuse de pièces d'orgue et de clavecin, choisies dans les œuvres des plus grands compositeurs. La société philharmonique ayant été instituée, Clementi y fit entendre deux symphonies, qu'on a exécutées plusieurs fois, et qui ont été fort applaudies. Il en a donné de nouvelles dans les concerts du mois de mars 1824, à la société philharmonique et au Théâtre du Roi.

Les œuvres de Clementi consistent en *cent et six sonates*, divisées en trente-quatre œuvres, dont quarante-six avec accompagnement de violon ou de flûte et de violoncelle ; un duo pour deux pianos ; quatre duos à quatre mains ; une chasse, une toccate célèbre, un œuvre de pièces caractéristiques, dans le style de plusieurs grands maîtres ; trois caprices ; une fantaisie sur l'air *Au clair de la lune ;* vingt-quatre valses, douze montférines ; une introduction à l'art de jouer du piano (*Gradus ad Parnassum*), divisée en deux parties : ouvrage qui a eu douze éditions en Angleterre, et qui a été réimprimé plusieurs fois en Allemagne et en France ; plusieurs symphonies et ouvertures à grand orchestre ; enfin il a été l'éditeur de cette belle collection de pièces rares des plus grands maîtres, publiée à Londres, en quatre vol. in-fol. obl. Le style des compositions de Clementi est léger, brillant, plein d'élégance, et ses sonates resteront longtemps classiques ; mais on ne peut nier qu'il n'y ait de la sécheresse dans ses mélodies et qu'il manque de passion. Sauf quelques légères incorrections, ses ouvrages sont généralement bien écrits. Comme pianiste, les éloges qu'on lui donne sont sans restriction, et les plus grands artistes s'accordent à le proclamer le chef de la meilleure école de mécanisme et de doigter. C'est lui qui a fixé invariablement les principes de ce doigter et de ce mécanisme d'exécution. Plusieurs éditions complètes de ses œuvres ont été publiées à Leipsick et à Bonn.

Clementi jouissait en Angleterre de la plus haute considération, et les artistes les plus distingués lui témoignaient du respect. Possesseur de richesses considérables, il avait abandonné, dans les dernières années de sa vie, la direction de sa maison de commerce et de sa fabrique de pianos aux soins de son associé, M. Collard. Retiré dans une belle propriété à la campagne, il y vivait dans le repos et venait rarement à

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Londres. Dans une de ses visites en cette ville, Cramer, Moscheles et beaucoup d'autres artistes célèbres offrirent un banquet au patriarche du piano. Vers la fin de la séance, ils obtinrent de lui qu'il se ferait entendre. Il improvisa, et la jeunesse de ses idées, ainsi que la perfection de son jeu, dans cette soirée mémorable, excitèrent autant d'étonnement que d'admiration parmi son auditoire. Ce dernier effort d'un grand talent fut, selon l'expression poétique, *le chant du cygne*. Bientôt après, Clementi cessa de vivre, et l'art le perdit le 10 mars 1832, à l'âge de quatre-vingts ans.

CLEMENTIUS (CHRÉTIEN), musicien qui paraît avoir vécu dans le seizième siècle, et dont Mattheson cite (*Ehrenpforte*, p. 106) un ouvrage théorique sous ce titre : *Christ. Clementii et Orl. Lassi principia de contextu et constructione cantilenarum*, lequel est manuscrit. Hausmann, bourgmestre à Schafstædt, près de Halle, possédait aussi, vers 1790, deux traités manuscrits du même auteur, dont l'un était intitulé *Præcepta theorica*, et l'autre, *Præcepta practica*.

CLEONIDES. *Voy.* EUCLIDE.

CLER (ALBERT), littérateur, né le 17 octobre 1804, à Commercy (Meuse), a vécu quelque temps à Grenoble, où il dirigeait, en 1832, un journal qui avait pour titre *Trilby, mosaïque littéraire*. Quelques années après il se fixa à Paris et y travailla activement à la *rédaction du Charivari*, auquel il était encore attaché en 1848. On a de lui quelques brochures, parmi lesquelles on remarque une facétie intitulée *Physiologie du musicien*; Paris, Aubert Lavigne, 1841, in-32.

CLÉRAMBAULT (LOUIS-NICOLAS), est né à Paris, le 19 décembre 1676, d'une famille qui avait toujours été au service des rois de France, depuis Louis XI. Il reçut des leçons d'orgue et de contrepoint de Raison, organiste de l'abbaye de Sainte-Geneviève et des Jacobins de la rue Saint-Jacques. Il succéda à son maître dans cette dernière place, et fut ensuite organiste de l'église Saint-Louis, de la paroisse de Saint-Sulpice et de la maison royale de Saint-Cyr. Louis XIV, ayant entendu une de ses cantates, en fut si content qu'il lui ordonna d'en composer plusieurs pour le service de sa chambre (ce sont celles du troisième livre), et le nomma surintendant de la musique particulière de madame de Maintenon. C'est par ce genre de compositions que Clérambault s'est illustré : il en a publié cinq livres, parmi lesquels on trouve celle d'*Orphée*, qui a eu beaucoup de vogue. Le premier ouvrage de cet artiste consiste en deux livres de pièces de clavecin, gravées en 1707. Il a composé un office complet à l'usage de l'abbaye de Saint-Cyr, et un *Livre d'orgue contenant deux suites du premier et du second ton*, qui fut gravé à Paris, en 1710, in-4° obl. Enfin il a fait représenter à l'Opéra *le Soleil vainqueur des nuages*, en 1721. On connaît aussi de lui *le Départ du roi*, idylle exécutée à la cour en 1745. Clérambault est mort à Paris le 26 octobre 1749.

CLÉRAMBAULT (CÉSAR-FRANÇOIS-NICOLAS), fils du précédent, fut organiste de Saint-Sulpice, et occupa cette place jusqu'à sa mort, arrivée le 29 octobre 1760. Il a fait graver un livre de pièces de clavecin, Paris, sans date, in-folio oblong, et un livre de pièces d'orgue. Un autre fils de Louis-Nicolas Clérambault, nommé *Évrard-Dominique*, a publié plusieurs livres de cantates, et des trios pour le violon.

CLÉREAU (PIERRE), maître des enfants de chœur de la cathédrale de Tulle, vers le milieu du seizième siècle, est connu par les compositions dont voici les titres : 1° *Chansons spirituelles à quatre parties*; Paris, Nicolas du Chemin, 1548, in-4° obl.—2° *Tricinia seu cantiones sacræ cum tribus vocibus*; Paris, 1556, in-12. — 3° *Missa pro mortuis quatuor vocum cum duobus modulis; Parisiis apud Nicolai du Chemin*, 1540, in-fol. max°.— 4° *Missa cum quatuor vocibus, ad imitationem moduli* Missæ Virginis Mariæ *condita; Parisiis, ex typographia Nicolai du Chemin*, 1556, in-fol. max°. Cette messe fait partie de la belle collection de messes d'auteurs français publiée par du Chemin, dans ce grand format, avec les parties en regard, sous le titre de *Missarum musicalium certa vocum varietate secundum varios quos referunt modulos et cantiones distinctarum, liber secundus, ex diversis iisdemque perillustribus auctoribus collectus; Parisiis, ex typographia Nicolai du Chemin sub signi Gryphonis argentei*, etc., 1558, in-fol. max°. Les messes contenues dans ce volume avaient été publiées séparément en 1556 et 1557 : le titre seul est nouveau.

CLÈVES (JEAN DE). *Voy.* JEAN DE CLÈVES.

CLEVESAAL (GEORGES), chanteur à Gœttingue, et maître de quartier au collége de cette ville, mort en 1725, a fait imprimer un discours sur la musique, sous ce titre : *Oratio de musicæ voluptate et commodo ejus insigni, in supremo electoralis pedagogii Gœttingensis auditorio, IV. non. nov. anni* 1706 *habita, quo die auctoritate electorali cantor et collega rite renunciabatur*; Gœttingue, 1707, in-4°, 19 pages.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

CLIBANO (Jérôme de), musicien qui vécut à la fin du quinzième siècle ou au commencement du seizième, est auteur d'un motet à quatre voix pour la fête de la Dédicace, lequel se trouve dans le quatrième livre de motets publié par Petrucci de Fossombrone, à Venise, en 1505.

CLIBANO (Nicaise de), autre musicien de la même époque dont on trouve un *Patrem* (*Credo*) à 4 voix dans les *Fragmenta Missarum*, imprimés sans date ni nom de lieu, et sans indication d'imprimeur, petit-in-4° oblong, gothique, mais avec les caractères de musique de Petrucci de Fossombrone, et à l'époque où travaillait ce célèbre typographe.

CLICQUOT (François-Henri), né à Paris, en 1728, fut le plus habile constructeur d'orgues qu'il y ait eu en France dans le dix-huitième siècle. Son talent consistait principalement à donner aux jeux de fonds de l'orgue une bonne qualité de son et une harmonie convenable; mais ses instruments ont le défaut, commun à toutes les orgues françaises, d'être trop chargés de jeux d'anches d'une grande dimension, tels que les bombardes et trompettes, qui ne produisent qu'un son dur et rauque, et de n'être pas assez variés dans les jeux de récit. Ce n'est point dans ce système que sont construites les bonnes orgues d'Allemagne et d'Italie. Le premier ouvrage important de Clicquot fut l'orgue de Saint-Gervais, qu'il acheva en 1760. Cinq ans après il prit pour associé Pierre Dallery, qui l'emportait sur lui pour le fini et la disposition du mécanisme. C'est à leur réunion qu'on dut les orgues de Notre-Dame, de Saint-Nicolas-des-Champs, de Saint-Merry, de la Sainte-Chapelle, et de la Chapelle du Roi, à Versailles. Cette association cessa avant que Clicquot entreprit l'orgue de Saint-Sulpice, le plus considérable de ses ouvrages. Cet orgue, qui avait cinq claviers à la main et un clavier de pédale avant qu'il fût refait par Daublaine et Callinet, était un *trente-deux pieds*, composé de soixante-six registres. Son dernier ouvrage fut l'orgue de Poitiers, grand seize pieds de cinquante registres, qu'il termina à la fin de 1790, et qui lui fut payé 92,000 francs. Clicquot est mort à Paris, en 1791. En 1708, un Clicquot était facteur d'orgues rue Phélippeaux, à Paris. Il avait construit en 1703 l'orgue de l'église du chapitre de Saint-Quentin : c'était le père de celui qui est l'objet de cet article.

CLIFFORD (Jacques), né à Oxford, fut d'abord enfant de chœur au collége de la Madeleine, et devint ensuite chapelain à l'église Saint-Paul de Londres. Il est mort en 1700. On lui doit la publication d'une collection d'antiennes et de prières intitulée : *Collection of divine services and anthems usually sung in His Magesty's chapell and in all the cathedral and collegiate choirs of England and Ireland*; Londres, 1664, in-12. On y trouve des détails curieux sur la musique d'église en Angleterre, les noms de soixante-dix compositeurs, et des instructions pour les organistes.

CLIFTON (Jean-Charles), né à Londres, en 1781, a fait ses premières études musicales sous la direction de Bellamy, maître des enfants de chœur de la cathédrale de Saint-Paul, et a reçu ensuite des leçons de Charles Wesley. Son père, qui était négociant, le destinait au commerce; mais ses liaisons avec Cimador, Spagnoletti, et quelques autres musiciens fortifiaient son penchant pour la musique, et lui donnaient un dégoût invincible pour la carrière qu'on voulait lui faire embrasser. Il s'établit d'abord à Bath comme professeur de musique, et y publia quelques *glees* et chansons qui le firent connaître. En 1802 il alla se fixer à Dublin, où il fit paraître plusieurs compositions pour le piano et une notice biographique sur le musicien Jean Stevenson, son ami, qui fut insérée dans la *Revue littéraire* de Dublin. En 1815 il composa pour le théâtre de *Crow-Street* un petit opéra intitulé *Edwin*, qui eut quelque succès. Après avoir passé quatorze ans en Irlande, il revint à Londres en 1816, au moment où il venait d'achever une théorie simplifiée de l'harmonie. Il avait inventé une machine, qu'il appelait *Eidomusicon*, et qui était destinée à être attachée au piano pour écrire les improvisations (*voy.* Engramelle, Frère et Unger); il avait eu d'abord le dessein de la faire exécuter; mais la dépense énorme que cela devait lui occasionner l'a fait renoncer à cette entreprise. Il a été ensuite professeur de piano à Londres d'après la méthode de Logier. Clifton a été l'éditeur d'une collection intitulée *Selection of british melodies, with appropriate words by J.-F.-M. Dovaston*; Londres (s. d.), 2 volumes.

CLINIO (Théodore), né à Venise, devint chanoine de Saint-Sauveur, et maître de la chapelle de la cathédrale de Trévise en 1590. Il mourut en 1602. Il a laissé en manuscrit *Falsi bordoni a otto voci*. Le catalogue de la bibliothèque du roi de Portugal indique aussi sous le nom de cet auteur, *Missæ sex vocum, lib.* 1. On connaît aussi de Clinio une suite de motets à 3 voix pour le dimanche de la Passion, sous le titre de *Vox Domini*; Venise, Ang. Gardane, 1595, in-4°.

CLINTHIUS (David), littérateur allemand qui n'est connu que par une dissertation intitu-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

lée *Disputatio de Echo ;* Wittenberg, 1655.

CLOET (L'ABBÉ N.), d'abord curé d'Aunay, au diocèse d'Arras, aujourd'hui (1857) chanoine doyen de Beuvry (Pas-de-Calais), est auteur d'un livre bien fait, où brille une érudition solide, et qui a pour titre *de la Restauration du chant liturgique, ou ce qui est à faire pour arriver à posséder le meilleur chant romain possible;* Planey, 1852, 1 vol. gr. in-8° de 383 pages. On a aussi de M. l'abbé Cloet un écrit polémique intitulé *Examen des Mémoires sur les chants liturgiques du R. P. Lambillotte, en réponse au R. P. Dufour;* Paris, librairie archéologique de V. Didron, 1857, in-8° de 109 pages.

CLONAS, musicien grec, dont parle Plutarque, d'après Héraclide, vivait peu de temps après Terpandre. Il était de Tégée, suivant les Arcadiens; mais les Béotiens le réclamaient comme leur compatriote, et affirmaient qu'il était né à Thèbes. Il fut l'un des premiers qui composèrent des *nomes* ou airs pour la flûte. Ces nomes étaient l'*apothétos*, le *schœnion* et le *trimérès*. L'invention de ce dernier était particulièrement attribuée à Clonas, dans les registres des jeux publics de Sicyone, consultés par Plutarque.

CLOTZ (MATTHIAS). *Voy.* KLOTZ.

CLUVER ou **CLUVIER** (DETHLEF), mathématicien et astronome, naquit à Sleswig, vers le milieu du dix-septième siècle. Après avoir voyagé en France et en Italie, où il séjourna trois ans, il se rendit à Londres, y enseigna les mathématiques, et y établit une imprimerie. La société royale de Londres l'admit au nombre de ses membres en 1678. Ayant été obligé de faire un voyage dans sa patrie en 1687, il eut le malheur de perdre son imprimerie et sa bibliothèque, qui furent détruites par l'incendie pendant les troubles de la révolution anglaise. Réduit à une grande détresse, et sans autre ressource que sa plume, Cluver passa le reste de ses jours à Hambourg, et mourut en 1708. Parmi les ouvrages qu'il a publiés, il a donné dans les *Observationes hebdomadæ* de Hambourg (ann. 1707, n. XIV), un mémoire sur un système de proportions des intervalles des sons. Ce système a été attaqué avec violence par Mattheson, dans son *Forschender Orchestre* (p. 263-266), et par Heusling, dans les *Miscellanées de Berlin* (ann. 1710, tome Ier, partie III, p. 265-294). Moller n'a pas cité le mémoire de Cluver parmi ses ouvrages, dans la notice qu'il a donnée sur cet écrivain. (*Cimbria litterata*, t. Ier, p. 99-103.)

CNIRIM (CONSTANTIN), ou plutôt *Knieriem*, naquit à Eschwege (Hesse), dans la seconde moitié du seizième siècle, et devint recteur dans sa ville natale, en 1605. Quelque temps après il passa à Ober-Hohna, en qualité de prédicateur : il y est mort en 1627. On a de lui : *Isagoge musica ex probatissimorum auctorum præceptis observata*, etc.; Erfurt, 1610, in-8°.

COBBOLD (WILLIAM), musicien anglais, qui vivait dans le seizième siècle, a composé des psaumes qu'on trouve dans la collection publiée en 1591, par Thomas Este; un de ses madrigaux a été inséré dans le recueil publié à Londres, en 1601, sous ce titre : *The Triumphs of Oriana*.

COBER (GEORGES), musicien allemand qui vivait vers la fin du seizième siècle, s'est fait connaître par un ouvrage intitulé *Tyrocinium musicum;* Nuremberg, 1589, in-8°. Ce livre est un traité des éléments de la musique à l'usage des écoles primaires de Nuremberg.

COBERG (JEAN-ANTOINE), organiste de la cour à Hanovre, naquit en 1650 à Rothenbourg sur la Fulde, dans la Hesse. Il était fort jeune lorsqu'il se rendit à Hanovre pour s'y livrer à l'étude de la musique, sous la direction de Clamor Abel et de Nic.-Ad. Strunck. Dirigé par ces artistes, il parvint à une grande habileté dans l'art de jouer du clavecin et de l'orgue, et acquit des connaissances étendues dans l'harmonie et le contrepoint. L'abbé Stefani, qui l'avait pris en affection, lui fit connaître le style des bons compositeurs italiens, et lui enseigna l'art du chant. Doué de beaucoup de mémoire et d'intelligence, Coberg apprit aussi en peu de temps le latin, l'italien et le français. Après que ses études furent terminées, on le nomma organiste de la ville neuve de Hanovre, et, quelques années après, il fut appelé à la cour électorale pour remplir les mêmes fonctions. Ses talents lui procurèrent la faveur du duc Jean-Frédéric et de l'électeur Ernest-Auguste. Comme musicien de la chambre, il fut chargé d'enseigner la musique aux princes et princesses, et, lorsque le roi de Prusse eut épousé la princesse électorale de Hanovre, le maître suivit son élève à Berlin. Deux fois il fut appelé dans cette capitale pour y continuer l'éducation musicale de la reine, et telle fut la faveur dont il jouissait dans les deux cours, qu'il lui fut permis d'y remplir concurremment deux places d'organiste et d'en cumuler les traitements. Coberg mourut à Hanovre en 1708. Il a laissé en manuscrit des suites de pièces de clavecin, des règles d'accompagnement et beaucoup de musique d'église. Une partie de ces ouvrages a été acquise de la veuve du compositeur par la cour du Hanovre; l'autre

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

a passé dans les mains de son neveu Heinert, chantre à Minden.

COCATRIX (....), amateur de musique, né à la Rochelle vers 1770, se rendit à Paris en 1797, et y fut employé dans les bureaux de la marine, puis réformé en 1800. Assez bon musicien, et jouant du violon, il s'était lié avec le fournisseur Armand Seguin, amateur comme lui, qui lui suggéra le dessein d'écrire un journal concernant la musique. Ce journal parut en 1803 sous le titre de *Correspondance des professeurs et amateurs de musique, rédigée par le citoyen Cocatrix*. Il en paraissait une feuille in-4° chaque semaine. Cette publication ne se soutint qu'environ dix-huit mois. La rédaction en était faible et manquait d'intérêt et de variété. Le rédacteur n'avait pas d'ailleurs le savoir nécessaire pour une telle entreprise, et ses opinions étaient entachées de beaucoup de préjugés de son temps. Vers la fin de 1804, Cocatrix s'est éloigné de Paris; on ignore ce qu'il est devenu.

COCCHI (Claude), né à Gênes dans les dernières années du seizième siècle, fut maître de chapelle de la cathédrale de Trieste. On a publié de sa composition : 1° *Messe a cinque voci concertate col basso per l'organo;* in Venetia, appresso Alessandro Vincenti; 1627, in-4°. La dédicace singulière de cet ouvrage, *A l'Impératrice du ciel*, nous apprend que Cocchi était moine de l'ordre des grands cordeliers, ou *Mineurs conventuels*. — 2° *Salmi vespertini a 4 voci, con le litanie della B. M. V.;* Venise, Alex. Vincenti, 1626, in-4°.

COCCHI (Joachim), maître de chapelle au Conservatoire *degli Incurabili*, à Venise, naquit à Padoue en 1720. Son premier opéra, intitulé *Adelaïde*, fut représenté à Rome en 1743. En 1750 Cocchi était à Naples, où il obtint des succès dans plusieurs ouvrages. Ce fut peu de temps après cette époque qu'il alla à Venise prendre possession de sa place de maître de chapelle. En 1757 il partit pour l'Angleterre et y fit représenter plusieurs opéras; mais, n'ayant point réussi à faire goûter sa musique, il s'adonna pendant près de quinze ans à l'enseignement du chant, ce qui lui procura des sommes considérables. Il publia aussi à Londres deux suites de pièces de clavecin, des ouvertures et des cantates. En 1773 il retourna à Venise, et y reprit ses fonctions de maître au conservatoire : il est mort dans cette ville en 1804. Quoique ce compositeur ait eu un instant de vogue en Italie, surtout pour le genre bouffe, et bien qu'on l'ait comparé à Galuppi, il avait peu d'imagination, et n'est recommandable que par la clarté de son style et une gaieté assez franche. Voici la liste de ses ouvrages : 1° *Adelaïde;* à Rome, en 1743. — 2° *Bajasette;* à Rome, 1746. — 3° *Giuseppe riconosciuto;* Naples, 1748. — 4° *Arminio;* à Rome, 1749. — 5° *Siroe;* à Naples, 1750. — 6° *La Mascherata;* 1751. — 7° *Le Donne vendicate;* 1752. — 8° *La Gouvernante rusée*, 1752. — 9° *Il Pazzo glorioso;* à Venise; 1753. — 10° *Semiramide riconosciuta;* 1753. — 11° *Rosaura fedele;* 1753. — 12° *Demofoonte;* 1754. — 13° *I Matti per amore*, 1756. — 14° *Zoe;* 1756. — 15° *Emira;* à Venise, 1756. — 16° *Gli Amanti gelosi;* à Londres, 1757. — 17° *Zenobia;* 1758. — 18° *Issifile;* 1758. — 19° *Il Tempio della Gloria;* 1759. — 20° *La Clemenza di Tito;* 1760. — 21° *Erginda;* 1760. — 22° *Tito Manlio;* 1761. — 23° *Grande serenata;* 1761. — 24° *Alessandro nell' Indie;* 1761. — 25° *Le Nozze di Dorina;* 1762. — 26° *La Famiglia in scompiglio;* 1762.

Un autre compositeur du nom de *Cocchi*, ou plutôt *Cochi*, est cité comme maître distingué pour le style de théâtre, et comme étant né à Naples vers 1711, dans le volume des artistes musiciens de la *Biografia degli uomini illustri del regno di Napoli* (n° 27).

COCCIA (Charles), fils d'un violoniste de Naples, naquit en cette ville au mois d'avril 1789. Son père l'avait destiné à étudier l'architecture; mais son goût passionné pour la musique fit changer ce projet. Un maître obscur, nommé Visocchi, enseigna à Coccia les premiers principes de la musique. Il avait une jolie voix de soprano et chantait dans les églises. A l'âge de neuf ans il reçut des leçons de Pietro Capelli. Déjà il s'essayait à écrire, et il n'avait point encore atteint sa seizième année quand il composa une sérénade, quelques solféges, une cantate et un caprice pour le piano. Ensuite il continua ses études au Conservatoire, sous la direction de Fenaroli et de Paisiello. Ce dernier maître l'avait pris sous sa protection spéciale : ce fut à sa recommandation que Coccia dut l'avantage d'être admis comme professeur de musique dans les meilleures maisons de Naples, et d'être nommé accompagnateur au piano de la musique particulière du roi Joseph Bonaparte.

En 1808 Coccia écrivit son premier opéra pour le théâtre *Valle*, de Rome, sous le titre, *il Matrimonio per cambiale :* cet ouvrage ne réussit pas. Découragé par ce premier échec, le compositeur voulait renoncer au théâtre et retourner à Naples pour y reprendre ses paisibles occupations; mais Paisiello lui rendit le courage, et l'engagea à écrire pour toutes les villes où il obtiendrait des engagements. Coccia alla donc à Florence, et y composa : — 2° *Il Podestà*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

fortunato, qui fut bien accueilli, et suivi d'un grand nombre de pièces, notamment : 3° *La Verità nella bugia;* à Venise, 1810. — 4° *Voglia di dote e non di moglie;* Ferrare, 1810. A la seconde représentation de cet ouvrage, le bouffe Lipparini ayant été atteint d'une indisposition subite, Coccia chanta son rôle, et fut fort applaudi. — 5° *La Matilde*, 1811. — 6° *I Solitari;* Venise, 1812. — 7° *Il Sogno verificato;* 1812. — 8° *Arrighetto;* Venise, 1814. — 9° *La Selvagia;* 1814. — 10° *Il Crescendo;* 1815. — 11° *Euristea;* 1815. — 12° *Evelina;* à Milan, 1815. — 13° *I Begli Usi di città;* Milan, 1816. — 14° *Clotilde;* à Venise, 1816. — 15° *Rinaldo d'Asti;* Rome, 1816. — 16° *Carlotta e Werter;* 1816. — 17° *Claudine;* à Turin, 1817. — 18° *La Vera Gloria*, cantate; à Padoue, 1817. — 19° *Elelinda;* Venise, 1817. — 20° *Similе;* à Ferrare, 1817. — 21° *Donna Caritea;* Turin, 1818. — 22° *Fayel;* à Florence, 1819. — 23° *La Fedeltà*, cantate; à Trieste, 1819. — 24° Cantate pour la naissance du roi de Rome; à Trevise, en 1811. — 25° Cantate pour l'entrée des armées alliées à Paris; Padoue, 1814. Appelé à Lisbonne comme compositeur en 1820, Coccia y fit représenter : — 26° *Atar*, opéra. — 27° *Il Lusitano*, cantate. — 28° *Mandane regina di Persia;* en 1821. — 29° *Elena e Costantino*, opéra semi-seria, dans la même année. — 30° *La Festa della Rosa*, opéra bouffe, en 1822. Au mois d'août 1823, Coccia se rendit à Londres pour y prendre la place de directeur de la musique du théâtre du roi. L'année suivante il fit imprimer dans cette ville plusieurs cantates, six duos de chant avec accompagnement de piano, et quelques autres petites productions. Pendant le temps qu'il dirigea la musique de l'opéra italien de Londres, il écrivit plusieurs morceaux pour divers ouvrages, et y fit représenter, en 1827 : — 31° *Maria Stuart*, opéra sérieux; puis il retourna à Naples en 1828, et il écrivit pour le théâtre de la Scala, à Milan. — 32° *L'Orfano della selve;* à Venise, en 1829. — 33° *Rosamunda*, opéra sérieux; à Naples, en 1831 : — 34° *Odoardo Stuart;* à Milan, en 1832. — 35° *Enrico di Montfort*, opéra sérieux; et en 1833 : — 36° *Catarina di Guisa*. Dans cette même année, Coccia a fait un nouveau voyage à Londres. Les derniers ouvrages de ce compositeur, à Naples, ont été *la Figlia dell' Arciere*, *la Solitaria delle Asturie*, et *Giovanna II di Napoli*. Après le départ de Mercadante pour Naples, en 1836, Coccia lui a succédé dans la place de maître de chapelle de la cathédrale de Novare. En 1841 il a fait représenter au théâtre royal de Turin *il Lago delle fate* (le Lac des fées), qui n'a pas réussi. Postérieurement il a été nommé inspecteur de chant de l'académie philharmonique de Turin.

Ce compositeur s'est fait une sorte de réputation en Italie par son opéra de *Clotilde*. Cet ouvrage fut représenté à Paris en 1821, mais sans succès. On en trouva le style vieux et les mélodies vulgaires. Il n'y a en effet point d'imagination dans la musique de cet artiste, et sa manière d'écrire est lâche et remplie d'incorrections. Ses études ont été faibles, et l'on voit qu'il n'a point eu connaissance des bons modèles classiques.

COCCIOLA (Jean-Baptiste), maître de chapelle du chancelier de Lithuanie (Léon Sapieha), naquit à Verceil, en Piémont, vers la fin du seizième siècle. Il a fait imprimer une messe de sa composition, à huit voix avec basse continue, à Venise, en 1612, in-4°. On trouve quelques-uns de ses motets dans le *Parnasso musico bergameno*, ce qui a fait croire à Frezza qu'il était né à Bergame.

COCCIUS (Marc-Antoine SABELLICUS), né à Rome en 1438, mourut en 1507, à l'âge de soixante-dix ans. Il a écrit un poëme *de Rerum artiumque inventoribus*, qu'on trouve dans la collection de Matthæus *de Rerum inventoribus;* Hambourg, 1613. Sabellicus y parle beaucoup de la musique et des instruments.

COCHE (Victor-Jean-Baptiste), ancien professeur de flûte au Conservatoire de Paris pendant la retraite momentanée de Tulou, est né à Arras (Pas-de-Calais) le 24 novembre 1806. Admis au Conservatoire de Paris le 25 mai 1826, il étudia d'abord le violoncelle sous la direction de M. Vaslin; puis il fut élève de Tulou pour la flûte et obtint le premier prix de son instrument au concours, en 1831. Il a publié de sa composition des airs variés pour la flûte, des fantaisies concertantes pour cet instrument et pour le piano, et des duos pour les mêmes instruments, œuvres 3, 4, 8, 9, 10. M. Coche fut un des premiers flûtistes français qui adoptèrent la flûte de Boehm, à laquelle il essaya toutefois de faire quelques modifications exécutées par M. Buffet jeune, de Paris. M. Coche appela l'attention des artistes sur le nouvel instrument par la publication d'une brochure qui a pour titre *Examen critique de la flûte ordinaire comparée à la flûte de Boehm;* Paris, 1838, in-8° de 30 pages, avec une planche. Dans la même année, l'artiste soumit à l'examen de la classe des beaux-arts de l'Institut de France la méthode qu'il avait composée pour l'usage de la nouvelle flûte : elle fut approuvée, sur le rapport favorable de Berton, le 24 mars 1838. L'ouvrage a été publié sous

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ce titre : *Méthode pour servir à l'enseignement de la nouvelle flûte inventée par Gordon, modifiée par Boehm et perfectionnée par V. Coche et Buffet jeune. Dédiée à M. Cherubini, directeur du Conservatoire, etc., par V. Coche,* op. 15; Paris, 1839, gr. in-4°. La femme de cet artiste est professeur adjoint de piano au Conservatoire de Paris.

COCHEREAU (....), haute-contre de l'Opéra, du temps de Lulli, passait pour un habile chanteur. Il était en même temps au service du prince de Conti, et enseignait à chanter. Il est mort à Paris, le 5 mai 1722. On a de sa composition : trois livres d'*Airs à chanter*, imprimés chez Ballard, sans date, in-4° obl.

COCHIN (Claude-Nicolas), dessinateur et graveur, naquit à Paris en 1715, et mourut dans cette ville le 29 avril 1790. On a de lui des *Lettres sur l'Opéra;* Paris, 1781, in-12.

COCHLÉE (Jean), en latin *Cochlæus,* naquit à Wendelstein, près de Nuremberg, d'où lui vient la qualification de *Noricus;* les *Norici,* ancien peuple germain, ayant occupé cette partie de la Bavière. On n'est pas d'accord sur la date de sa naissance. Il est dit dans les *Nova Litteraria maris Balthici et Septentrionis* (mois de février 1699, page 41), qu'il vit le jour en 1502; Walther dit que ce fut en 1503; mais le journaliste et Walther sont évidemment dans l'erreur, car nous avons de Cochlée un livre imprimé en 1507. Le Duchat (dans le *Ducatiana*), se fondant sur l'épitaphe de Cochlée qui fixe la date de sa mort au 10 janvier 1552, à l'âge de soixante-douze ans, dit qu'il vint au monde en 1480; mais il est plus probable que ce fut en 1479, puisqu'il mourut à soixante-douze ans accomplis, dans les premiers jours de janvier 1552. Jean Peringskiold dit, dans ses notes sur la vie de Théodoric, roi des Ostrogoths, par Cochlée (1), que son nom allemand était *Dobnek.* Il n'indique pas la source de ce renseignement; mais il avait conféré la première édition publiée à Ingolstadt, en 1544, avec un manuscrit de Prague et un autre de Hambourg, et sans doute il avait trouvé dans cette collation quelque autorité pour ce fait. Cochlée fut aussi appelé *Jean Wendelstein,* du lieu de sa naissance; c'est sous ce nom qu'a paru la première édition du livre dont il sera parlé plus loin. Walther le cite sous ce même nom (*Musical-Lexicon,* p. 173), et lui donne aussi le nom allemand de *Dobnek.* Ce Cochlée, ou Wendelstein, ou Dobnek, après avoir obtenu le grade de docteur en théologie, eut un canonicat à Worms, en 1521, et passa en la même qualité à l'église Saint-Victor de Mayence, en 1530; puis il fut appelé à Francfort-sur-le-Mein, comme doyen de l'église Sainte-Marie. Antagoniste ardent de Luther et de la réforme, il poussa le fanatisme jusqu'à proposer à son adversaire une conférence publique, sous la condition que celui qui succomberait dans cette lutte serait brûlé vif. Luther accepta le défi, mais leurs amis empêchèrent l'exécution de ce projet insensé.

Gerber a fait deux personnages différents du nom de *Jean Cochlée* dans son ancien *Lexique des musiciens,* dont un aurait été recteur de l'école de Saint-Laurent, à Nuremberg, tandis que l'autre aurait été doyen à Francfort; mais il les a réunis dans le *Nouveau Lexique* en un seul article, d'après le *Theatrum virorum eruditione clarorum* de Paul Freher. Des renseignements puisés dans le livre de celui-ci, il résulte que Cochlée a fait ses études de philosophie et de théologie à Cologne, où il se trouvait vers 1500, et où il obtint le grade de *maître ès arts;* qu'il retourna à Nuremberg vers 1509, et y fut fait recteur de l'école de Saint-Laurent; que les troubles de religion l'obligèrent à s'éloigner de cette ville en 1517, et qu'il alla en Italie; qu'il obtint à Ferrare le doctorat en théologie, et qu'il retourna en Allemagne l'année suivante; qu'il vécut quelque temps dans la retraite à Nuremberg; puis qu'il obtint successivement les canonicats de Worms et de Mayence; enfin qu'il alla de cette dernière ville à Francfort, où il eut le décanat de Sainte-Marie. Toujours poursuivi par les progrès de la réforme, il se retira à Breslau, où il fut pourvu d'un canonicat, et y mourut le 10 janvier 1552, suivant de Thou et Aubert Lemire. (*Voy.* les *Éloges des hommes savants, tirés de l'histoire de M. de Thou,* avec des additions par Ant. Teissier, t. Ier, p. 102 et suiv.). Simler (*Epitome bibliothecæ Conr. Gesneri*) est le seul parmi les anciens auteurs qui fasse mourir Cochlée à Vienne en Autriche; il a été suivi par Walther, Lichtenthal, Choron et Fayolle et d'autres. Glaréan nous apprend que Cochlée fut un de ses maîtres de musique pendant qu'il était à l'université de Cologne.

Il y a beaucoup d'obscurité et de confusion chez divers auteurs concernant le traité ou les traités de musique qui portent le nom de Cochlée. Gesner est la première cause des erreurs qui se sont accréditées à ce sujet; car il cite sous le nom de *Wen-*

(1) *Vita Theodorici regis Ostrogothorum et Italiæ, auctore Joanne Cochlæo, Germano, cum additamentis et annotationibus quæ Sueo Gothorum et Scandia expeditiones et commercia illustrant, opera Joannis Peringskioldi,* 1699, in-fol. *Stockolmiæ.*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

delstein un livre imprimé à Cologne, en 1507, sous le titre de *Liber de musica activa* (Voy. *Gesner. in Pandect., lib.* VII, *tit.* 3, *fol.* 82, et Simler, *Ex Gesnero in Epitom. Biblioth.* p. 509.). Or le titre de l'ouvrage de Cochlée imprimé à Cologne, en 1507, est celui-ci : *Tractatus de musicæ definitione et inventione, clavibus, vocibus, eorumdem mutationes, transpositiones et fictiones, modisque, intervallis, tonis, psalmorum intonatione, etc., auctore Jo. Wendelstein.*

Item. Eodem volumine ejusdem J. Wendelstein cantus choralis exercitium.

Item. Ejusd. secunda pars quæ est de musica figurali, ubi de mensura, figuris notarum, pausis, signis, proportionibus, ligaturis, tactu.

Item. Tertia pars quæ componendi ars et contrapunctus dicitur. A la dernière page on lit : *Finis totius musicæ activæ tres in partes divisæ. Opera quidem atque impensis impressæ per honestum virum Johannem Landen, inclytæ civitatis Coloniensis concivem. Anno Incarnationis Domini* 1507, 6 *idus julii;* in-4° gothique. On voit que le titre *de Musica activa* a été pris par Gesner à la dernière page du livre; mais que ce n'est pas celui que l'auteur a donné à son ouvrage. Après que Cochlée fut retourné à Nuremberg, il refondit son ouvrage et le divisa en quatre traités à l'usage des élèves de l'école Saint-Laurent. Il le publia ensuite en changeant le titre et le remplaçant par celui-ci : *Tetrachordum Musices Joannis Coclei* (sic), *Norici, artium magistri, Nurneberg nuper contextum; pro juventutis laurentianæ eruditione imprimis, etc. Hujus tetrachordi quatuor tractatus, quorum qui libet decem capita complectitur :* 1° *De Musices elementis;* 2° *De Musica gregoriana;* 3° *De octo tonis;* 4° *De Musica mensurali.* On lit au verso du dernier feuillet : *Finis tetrachordi musices. Nurnbergæ impress. in officina excusoria Joannis Weyssemburger sacerdotis,* anno 1511, petit in-4° gothique de 30 feuillets non chiffrés. Les exemples de musique contenus dans l'ouvrage sont gravés en bois. L'épître dédicatoire de Jean Cochlée à Antoine Kress, docteur en droit et préposé de l'église Saint-Laurent de Nuremberg, porte au bas cette souscription : *Ex scholis nostris octavo Calendas Julii : anno salutis* 1511. Cette édition fut promptement épuisée, car deux ans après il en parut une autre intitulée *Tetrachordum musices Joannis Coclei Norici artium magistri : Nurnbergæ editum : pro juventute laurentiana in primis : dein pro ceteris quoque musarum tiruncutis. Nurnbergæ, in officina excusoria Friderici Peypus,* in-4°. Une dernière édition a paru à Nuremberg, en 1526, in-4°. A l'égard de l'ouvrage cité par Walther, sous ce titre : *Rudimenta musicæ et geometriæ, in quibus urbis Norimbergensis laus continetur,* Norimbergæ, 1512, in-4°, je doute de son existence, à moins que ce ne soit une reproduction du *Tetrachordum* de 1511, réuni à un traité d'éléments de géométrie et avec un autre frontispice. Chacun des quatre livres du *Tetrachordum* est divisé en dix chapitres.

COCLIUS (Adrien), musicien du seizième siècle, et élève de Josquin Desprez, vivait à Nuremberg. On a de lui : *Compendium musices descriptum ab Adriano Petit Coclio, discipulo Josquini de Pres, in quo præter cætera tractantur hæc :* 1° *de modo ornate canendi;* 2° *de regula contrapuncti;* 3° *de compositione;* Nuremberg, 1552, in-4° de quinze feuilles d'impression. L'auteur a destiné son ouvrage à l'école de cette ville. C'est un livre curieux et utile pour l'histoire de l'art : on y trouve un chapitre qui a pour titre *de Regula contrapuncti secundum doctrinam Josquini de Pratis.* E. L. Gerber, Lichtenthal, Choron et Fayolle, appellent l'auteur de ce livre *Coclicus.*

COCQUEREL (Adrien), dominicain au couvent de Lisieux, naquit à Vernon, au commencement du dix-septième siècle. Il est auteur d'un livre intitulé *Méthode universelle et très-brève et facile pour apprendre le plain-chant sans maître;* Paris, 1647, in-4°. C'est une seconde édition; je n'ai pu découvrir la date de la première.

CODRONCHI (Baptiste), célèbre médecin italien, né à Imola, vers le milieu du seizième siècle, est auteur d'un ouvrage intitulé *de Vitiis vocis libri duo, in quibus non solum vocis definitio traditur et explicatur, sed illius differentiæ, instrumenta et causæ aperiuntur; ultimo de vocis conservatione, præservatione ac vitiorum ejus curatione tractatus,* etc.; Francfort, 1597, in-8° de 232 pages. Ce traité est ce qu'on a écrit de plus complet sur l'organe de la voix; mais on a fait dans ces derniers temps quelques découvertes qui ont avancé l'état des connaissances sur cet organe.

COEDÈS (Mme), née LECHANTRE, professeur de musique à Paris, fut élève de Désormery pour le piano, et de Rodolphe pour l'harmonie. On a publié sous son nom des *Lettres sur la musique, avec des exemples gravés;* Paris, Bossange, 1806, quatre-vingt-quatre pages in-8°. Lichtenthal écrit le nom de l'auteur *Cœder.*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

L'ouvrage est divisé en quatre lettres, dont la première est une introduction générale, la deuxième traite des principes de la musique, la troisième des accords qui forment l'harmonie, et la quatrième, de la méthode à suivre dans l'enseignement.

COFERATI (Matthieu), ecclésiastique et maître de plain-chant à Florence, naquit dans cette ville et y publia *il Cantore addottrinato, o regole del canto corale;* Firenze, 1682. On a fait plusieurs éditions de ce livre; la troisième, qui est la meilleure, est de la même ville; 1708, in-8°. Un extrait du même ouvrage a été publié sous ce titre : *Scolare addottrinato nelle regole più necessarie a supersi del canto fermo;* in Firenze, 1785, in-8° de 43 pages. Coferati est aussi éditeur du recueil qui a pour titre : *Manuale degli invitatori co' suoi salmi da cantarsi nell' ore canoniche per ciascuna festa e feria per tutto l' anno;* in Firenze, 1691, in-8° de 196 pages. Enfin on a de Coferati un recueil de cantiques intitulé *Corona di sacre canzoni o lode spirituali di più divoti autori, con l'aggiunta delle loro arie in musica, per renderne più facile il canto;* Firenze, 1675, in-12.

COGAN (Philippe), claveciniste, né à Doncaster en 1757, s'établit à Londres, où il a publié huit œuvres pour le piano, parmi lesquels on remarque : 1° *Six sonates pour le piano, avec acc. de violon, œuvre* 2e; Londres, 1788. — 2° *Concerto favori pour le piano, avec acc. de deux violons, alto, basse, deux flûtes et deux cors, op.* 6; Londres, 1792. — 3° *New Lessons for the harpsichord*, op. 8; ibid.

COGGINS (Joseph), professeur de piano, né en Angleterre vers 1780, a été élève et ensuite remplaçant du docteur Calcott. Il est auteur d'un bon ouvrage élémentaire pour le piano, intitulé *the Musical Assistant, containing all that is truly useful to the theory and practice of the piano forte;* Londres, etc., 1815. Il a aussi publié un divertissement pour le piano, sur un thème de Steibelt, et une fantaisie pour le même instrument.

COHEN (Henri), professeur d'harmonie et compositeur, est né à Amsterdam en 1808, de parents aisés qui se fixèrent à Paris en 1811. Après avoir appris la musique dans son enfance, M. Cohen reçut des leçons d'harmonie de Reicha, apprit l'art du chant sous la direction de Lays, et plus tard de Pellegrini (de 1826 à 1830). Les premières compositions publiées par cet artiste consistent en quelques morceaux de piano, dont six fugues, des romances et des nocturnes. En 1832 il s'est rendu à Naples, et y est resté jusqu'en 1834, essayant de s'y faire connaître par des ouvrages dramatiques, mais n'ayant pu parvenir à faire représenter qu'un seul opéra intitulé *l'Impegnatrice* au petit théâtre de la *Fenice*. De retour à Paris, M. Cohen y publia des romances et chanta dans les concerts avec quelque succès. En 1838 il retourna à Naples pour tenter de nouveaux efforts dans la composition dramatique; mais il ne fut pas plus heureux qu'au premier voyage. Il avait écrit pour le théâtre *Nuovo* un opéra bouffe intitulé *Avviso ai maritati :* mais la police théâtrale en empêcha la représentation. Découragé par ces ennuis, il revint à Paris en 1839, et s'y livra à l'enseignement du chant et de l'harmonie. En 1847 il a fait exécuter dans la salle du Conservatoire *Marguerite et Faust*, poëme lyrique en deux parties, qui fut bien accueilli et auquel les journaux de musique ont accordé des éloges. En 1851 M. Cohen a fait exécuter à la nouvelle société philharmonique de Londres, dont Berlioz dirigeait l'orchestre, *le Moine*, autre poëme lyrique qui fut aussi applaudi. Postérieurement il a été nommé directeur de la succursale du Conservatoire de Paris, à Lille : mais, ayant voulu s'affranchir de la domination d'une commission administrative attachée à cet établissement, il ne put s'entendre avec elle pour ses attributions de directeur et retourna à Paris. On a de cet artiste un *Traité d'harmonie pratique* et un recueil de *dix-huit solfèges progressifs à trois et quatre voix* (Paris, S. Richault), gr. in-4°, qui décèlent un musicien instruit et un homme de goût.

Les journaux de l'Italie et la *Gazette générale de musique de Leipsick* ont mentionné divers opéras donnés par un compositeur nommé *Coen* ou *Cohen* (Henri), particulièrement *gli Intrecci amorosi*, représenté à Naples en 1840, et *Antonio Foscari*, joué avec succès à Bologne et à Turin en 1842, puis à Naples, dans l'année suivante : d'après les renseignements qui m'ont été fournis par l'artiste qui est l'objet de cette notice, il n'y a pas d'identité entre lui et son homonyme.

COHEN (Jules), pianiste et compositeur, est né à Marseille (Bouches-du-Rhône) le 2 novembre 1830. Dès son enfance il montra pour la musique un goût passionné, qui s'accrut avec les années et fut un obstacle invincible aux études de collége que ses parents voulurent lui faire recommencer à plusieurs reprises, et toujours sans succès. M. Cohen était âgé de seize ans quand sa famille, riche et considérée dans le monde financier, vint se fixer à Paris. Sur la recommandation d'Halévy, il fut admis au Conservatoire, où le premier prix de solfége lui fut décerné en 1847.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Devenu élève de Zimmerman pour le piano, il passa, après la retraite de ce maître, sous la direction de M. Marmontel, et obtint le premier prix de cet instrument au concours de 1850. Né pour l'art qu'il cultivait avec amour, il se distinguait dans toutes les études qui s'y rapportent. C'est ainsi qu'il obtint le premier prix d'orgue, comme élève de M. Benoist, en 1852, et qu'instruit par Halévy dans l'art du contrepoint et de la fugue, le second prix de cette faculté lui fut décerné en 1853, et qu'il obtint le premier dans l'année suivante. En 1855 M. Cohen se fit inscrire parmi les candidats du concours de composition de l'Institut de France. On sait que le premier prix de ce concours donne à celui dont le travail est couronné la position de *pensionnaire du gouvernement* pour séjourner à Rome et voyager pendant quatre ans. Sur les observations de son maître M. Halévy, M. Cohen, indépendant par la fortune de sa famille, eut la générosité de se retirer *du concours*; mais il obtint dans le même temps la compensation de ce sacrifice par sa nomination de professeur d'une classe destinée particulièrement aux pensionnaires, pour l'étude du répertoire des opéras. M. Cohen s'est fait connaître par un grand nombre de morceaux de piano qui se distinguent par l'élégance du style, par la grâce et la variété des idées, par un sentiment fin de l'harmonie, par le brillant et la nouveauté des traits. Parmi ces compositions, on compte 30 romances sans paroles, des chansons de genre, de grandes mazourkes, des nocturnes, élégies, pièces de caractère et 12 grandes études. Il a écrit aussi pour l'*harmonium* seul ou combiné avec divers instruments, entre autres 6 études expressives, des fantaisies, 12 préludes, et des trios pour harmonium, piano et violon. Ses ouvrages pour le chant consistent en 20 romances, chœurs sans accompagnement, beaucoup de musique religieuse, exécutée dans la plupart des églises de Paris, telle que : *O salutaris, Ave Regina cœlorum, Ave verum, Agnus Dei, Pie Jesu,* Messe des morts pour voix d'hommes, une messe hébraïque chantée dans le temple de la rue de Nazareth pour le mariage de la sœur de l'auteur, etc. Au nombre de ses œuvres pour l'orchestre on remarque deux symphonies, une ouverture en *fa*; une *idem* en *ré*, une autre en *sol*, des cantates et des chœurs. La plupart de ces ouvrages ont été exécutés dans les concerts dirigés par M. Pasdeloup à la salle *Herz* et dans les exercices du Conservatoire. Pour le théâtre, M. Cohen a écrit les chœurs d'*Athalie*, exécutés au Théâtre-Français, et trois opéras-comiques qui n'ont pas encore été représentés au moment où cette notice est écrite (1860).

COICK (Jean), ou **LE COQ**, que quelques biographes font anglais, et d'autres hollandais, vécut vers le milieu du seizième siècle, et se distingua par des compositions scientifiques. On trouve plusieurs de ses motets et de ses chansons dans les recueils publiés à cette époque, particulièrement dans celui qui parut à Anvers, en 1545, chez Tilman Susato. Une chanson contenue dans ce recueil est surtout remarquable par sa forme : elle est à cinq voix. Deux d'entre elles font un canon par mouvement rétrograde, et les trois autres accompagnent dans le style du contrepoint fugué.

COIGNET (Horace), compositeur, naquit à Lyon en 1736, et mourut à Paris le 29 août 1821. Il avait été d'abord dessinateur d'une fabrique d'étoffes, puis marchand brodeur. Plus tard ses affaires se dérangèrent, et il se rendit à Paris, où il fit sa profession de la musique, qu'il avait apprise dans sa jeunesse. Il a écrit pour *Pygmalion*, monodrame de Jean-Jacques Rousseau, une musique qui a été pendant plusieurs années la seule qu'on exécutât pour cette pièce au Théâtre-Français. Ce fut en 1770 que le philosophe de Genève, ayant fait un voyage à Lyon, lui proposa d'écrire la musique de *Pygmalion*, après avoir entendu quelques morceaux du *Médecin de l'amour*, de Coignet. Deux morceaux seulement de la musique de *Pygmalion* avaient été composés par Jean-Jacques Rousseau. Ce furent les seuls que Baudron (*voy.* ce nom) conserva quand il refit cet ouvrage. Un opuscule de Coignet, intitulé *J.-J. Rousseau à Lyon*, a été publié après sa mort dans le recueil des *Mélanges* de M. Péricaud, bibliothécaire de la ville de Lyon, lequel a pour titre *Lyon vu de Fourvières*; Lyon, 1833, 1 vol. in-8°, sans nom d'auteur. Coignet donne à entendre dans cet écrit que J.-J. Rousseau s'était attribué l'honneur d'avoir fait sa musique; ce qui est inexact, quoi qu'en aient dit les détracteurs de Jean-Jacques.

COKKEN (Jean-François-Barthélemy), dont le nom est orthographié Kocken sur ses ouvrages et dans les catalogues, est né à Paris, le 14 janvier 1802. Admis au Conservatoire de cette ville en 1818, il y devint élève de Delcambre pour le basson, et ses progrès furent si rapides sur cet instrument que le premier prix lui fut décerné au concours en 1820. Après avoir été longtemps attaché à l'orchestre du Théâtre-Italien comme premier basson, puis à l'Opéra, et enfin à la Société des concerts du Conservatoire, M. Cokken a été nommé professeur de basson de cette école, le 25 mai 1852, après la mort de Willent-Bordogni. Il a publié environ quarante œuvres de fantaisies, mélanges et variations pour son ins-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

trument, sur des thèmes d'opéras français et italiens, à Paris, chez Richault, Cotelle, Colombier et Schonenberger.

COL (Simon), ménestrel de la musique de Charles V, roi de France, suivant une *ordonnance de l'ostel* de ce prince, datée de 1364, jouait de la trompette. Il paraît que son talent sur cet instrument était remarquable, car Guillaume de Machault dit de lui, dans une ballade :

De Simon Col oyez le doulx labeur;
A ce Simon nulz egale en trompeur

COLANDER (Antoine), organiste de l'électeur de Saxe, dans la première moitié du dix-septième siècle, étudia d'abord le droit à l'université de Leipsick, et fut organiste dans cette ville. Il quitta cette place en 1602, pour se rendre à Dresde, où il mourut en 1643. Gerber cite des motets à quatre voix de sa composition, mais sans faire connaître le lieu ni la date de l'impression.

COLASSE (Pascal), l'un des maîtres de la musique de la chambre de Louis XIV. Suivant l'*Essai sur la musique* de la Borde, le *Dictionnaire* de Ladvocat et les *Anecdotes dramatiques*, ce musicien était né à Paris, en 1639. D'après le *Dictionnaire historique des musiciens* de Choron et Fayolle, et le *Dictionnaire dramatique*, il serait né dans la même ville, en 1636; mais son acte de mariage avec la fille de Jean Bérin, dessinateur du cabinet du roi, fait à Paris, à la paroisse de Saint-Germain l'Auxerrois, le 7 novembre 1689, prouve qu'il était fils de « défunt Antoine Colasse, *bourgeois de Reims*, et d'Anne Martin. » Il est dit dans cet acte que Colasse était alors âgé d'environ *trente-sept ans*, ce qui ferait supposer qu'il était né en 1652; mais il est vraisemblable que, devenant l'époux d'une jeune fille de dix-huit ans, il aura voulu se rajeunir, et se sera donné trente-sept ans, au lieu de quarante-neuf ou cinquante qu'il avait réellement. Quoi qu'il en soit, il est certain qu'il entra à l'église de Saint-Paul, comme enfant de chœur, qu'il y fit une partie de ses études, et qu'il les acheva au collége de Navarre, où il avait obtenu une bourse. Après que Colasse fut sorti du collége, Lulli, ayant entendu parler de ses talents naturels pour la musique, le prit chez lui comme élève, le fit travailler à remplir les parties de chœurs et d'orchestre de ses opéras, dont il n'écrivait que le chant et la basse, et lui donna l'emploi de batteur de mesure à l'Opéra, à la place de Lalouette, qu'il venait de congédier (en 1677). Au mois de mai 1683, il obtint pour lui une des quatre places de maître de la musique de la chapelle du roi. Le 2 juillet 1690, le roi accorda à Colasse la charge de maître de la musique de sa chambre, vacante par la mort de Lambert. Vers le même temps, il obtint le privilége de l'établissement d'un Opéra à Lille, et en fit l'entreprise à ses dépens; mais un incendie renversa ses projets de fortune. Louis XIV, qui aimait la musique, d'ailleurs assez plate, de Colasse, lui fit cadeau de dix mille livres pour l'indemniser de ses pertes, et lui conserva sa place de maître de la musique de la chambre, bien qu'il eût cessé d'en remplir les fonctions pendant plusieurs années. Colasse ne sut pas profiter de son bonheur, car il se mit en tête de chercher la pierre philosophale, et il ruina sa bourse et sa santé. Le peu de succès de son opéra de *Polixène et Pyrrhus* acheva de lui déranger l'esprit, et il mourut à Versailles dans un état d'imbécillité, au mois de décembre 1709, âgé d'environ soixante-dix ans. L'année précédente il avait été forcé de renoncer à sa charge de maître de la musique de la chapelle du roi. Lulli avait gardé près de lui son élève jusqu'à sa mort (en 1687), et lui avait assuré par son testament un logement et cent pistoles de pension; mais Colasse ayant quitté les enfants de Lulli, auquel leur père avait voulu l'attacher, ils plaidèrent contre lui, et il perdit sa pension et son logement. Ce qu'il ne perdit pas, c'était une collection assez considérable d'airs de Lulli, que lui seul possédait. Il arrivait souvent que ce compositeur célèbre écrivait un air pour un de ses opéras, puis, n'en étant pas satisfait, en composait un autre. Il donnait ensuite celui qu'il rejetait à Colasse, en lui disant de le brûler, ce que celui-ci se gardait bien de faire; plus tard il utilisa tous ces morceaux dans ses ouvrages. Ces larcins lui furent souvent reprochés par des contemporains, et quelquefois il les avouait. On cite à ce sujet l'anecdote suivante. Un jour Colasse se prit de querelle avec un acteur de l'Opéra, et la dispute se termina par un combat à coups de poings dans lequel le compositeur eut ses habits déchirés. Un de ses amis, le voyant en cet état, lui dit : « Comme te voilà fait! — Comme quelqu'un qui revient du pillage, » répondit la Rochois, célèbre actrice de ce temps. Malgré les emprunts faits à Lulli par Colasse, sa musique ne fut jamais en faveur auprès du public comme elle l'était à la cour; on la trouvait faible, languissante, et dépourvue d'expression dramatique. A l'exception de son opéra des *Noces de Thétys et Pélée*, aucun de ses ouvrages n'eut un succès véritable. Son *Achille*, dont les paroles étaient de Campistron, donna lieu à cette épigramme :

Entre Campistron et Colasse
Grand débat s'émeut au Parnasse,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Sur ce que l'opéra n'a pas un sort heureux,
De son mauvais succès nul ne se croit coupable :
L'un dit que la musique est plate et misérable,
L'autre, que la conduite et les vers sont affreux ;
Et le grand Apollon, toujours juge équitable,
Trouve qu'ils ont raison tous deux.

Outre un grand nombre de motets, de cantatilles et de cantates composés pour la chapelle et la chambre de Louis XIV, Colasse a écrit les ouvrages suivants : 1° *Achille et Polixène*, 1687, avec quelques morceaux de Lulli. — 2° *Thétys et Pélée*, 1689. — 3° *Énée et Lavinie*, 1690. — 4° *Astrée*, 1691. — 5° *Le ballet de Villeneuve-Saint-Georges*, 1692. — 6° *Les Saisons*, 1695, avec Louis Lulli. — 7° *Jason, ou la Toison d'or*, janvier 1696. — 8° *La Naissance de Vénus*, mai 1696. — 9° *Canente*, 1700. — 10° *Polixène et Pyrrhus*. Tous ces ouvrages ont été représentés à l'Académie royale de musique. On trouve à la bibliothèque de l'Arsenal, à Paris, la partition originale d'*Amarillis*, pastorale de Colasse, datée de 1689. Cet ouvrage n'a pas été représenté. Colasse a écrit aussi l'*Amour et l'Hymen*, divertissement composé d'un prologue et de huit scènes, exécuté au mariage du prince de Conti, dans l'hôtel de Conti, et la musique d'un des ballets des jésuites, qu'on trouve dans un volume de la collection Philidor à la bibliothèque du Conservatoire de musique de Paris.

COLBRAN (Isabella-Angela), première femme du célèbre compositeur Rossini, naquit à Madrid le 2 février 1785. Elle était fille de Gianni Colbran, musicien de la chapelle et de la chambre du roi d'Espagne. A l'âge de six ans, elle reçut les premières leçons de musique de François Pareja, compositeur et premier violoncelliste de Madrid. Trois ans après, elle passa sous la direction de Marinelli, dont elle reçut les conseils jusqu'à ce que Crescentini, ayant eu occasion de l'entendre, voulut se charger de la former dans l'art du chant. Lorsqu'il crut que le moment était venu de la produire en public, il lui prédit les succès qu'elle devait y obtenir, et ne se trompa point. De 1806 à 1815, mademoiselle Colbran a joui de la réputation méritée d'une des plus habiles cantatrices de l'Europe. En 1809 elle était à Milan en qualité de *prima donna seria* ; l'année suivante elle chanta au théâtre de la *Fenice*, à Venise. Elle alla ensuite à Rome, et enfin à Naples, où elle a chanté sur le théâtre de *Saint-Charles*, jusqu'en 1821. Sa voix s'était conservée pure et juste jusqu'en 1815 ; mais, passé cette époque, Mlle Colbran commença à chanter tantôt au-dessus, tantôt au-dessous du ton, et quelquefois si faux que les oreilles des pauvres Napolitains étaient soumises à de cruelles épreuves. Toutefois ils n'osaient témoigner leur mécontentement, car la cantatrice, qui était bien avec le directeur Barbaja, leur était imposée par la cour. Leur silence seul les vengeait de ce despotisme. Enfin Isabelle Colbran ayant épousé Rossini à Castenaso, près de Bologne, le 15 mars 1822, partit pour Vienne, chanta à Londres en 1823, et quitta le théâtre peu de temps après. Depuis lors elle cessa de se faire entendre en public. En 1824 elle a fait un voyage en Angleterre avec son mari, puis elle a résidé à Paris et à Bologne. Elle a composé quatre recueils de *Canzoni*, dont un est dédié à la reine d'Espagne, un à l'impératrice de Russie, le troisième à Crescentini, et le dernier au prince Eugène Beauharnais. Cette cantatrice célèbre est morte à Bologne, le 7 octobre 1845.

COLEIRE (Richard), ecclésiastique anglais, vivait dans la première moitié du dix-huitième siècle. Il fut d'abord vicaire à Isleworth et ensuite ministre à Richmond. On a de lui : *On erecting an Organ at Isleworth, a sermon on Psalm* 150 (Sur l'érection d'un orgue à Isleworth ; sermon sur le psaume 150) : Londres, 1738, in-4°.

COLEMAN (Charles), docteur en musique, fut d'abord attaché à la musique particulière de Charles Ier, et après la révolution anglaise enseigna la musique à Londres. Il fut le premier qui conçut le projet de mettre en musique un intermède anglais, à l'imitation des Italiens. Un poëte, nommé William Davenant, fit les paroles, et le docteur Coleman, conjointement avec Henri Lawes, capitaine Cook et Georges Hudson, écrivit la musique. Cet intermède, dont on n'a pas retenu le titre, fut représenté à *Rutland-house*, pendant l'usurpation.

COLER (Valentin), ou **KOELER**, compositeur, né à Erfurt vers 1550, fut cantor à Sondershausen. On connaît les ouvrages suivants de sa composition : 1° Trois messes et trois *Magnificat* ; Erfurt, 1599. — 2° *Cantionum sacrarum, quæ vulgo motetlæ appellantur* 4-8 *et pluribus vocibus concinnatarum, libri* 1 *et* 2 ; Urseren, 1604, in-4°. Il est bien extraordinaire qu'une imprimerie de musique ait existé au commencement du dix-septième siècle dans un village de la Suisse, près du pont du Diable, au sein d'une étroite vallée du Saint-Gothard. Là se trouve un hospice de capucins, avec une belle église : il y a quelque apparence que Coler s'y était retiré, qu'il y écrivit ses deux livres de motets, et que les moines firent la dépense de leur impression. — 3° *Newe Lustige liebliche und artige Intraden, Tanze und Gagliarden*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

auff allerley Saitenspiel ; Iéna, 1605, in-4°.

COLER (Martin) ou **KOLER**, compositeur, né à Dantzig vers 1620, mena une vie errante, non-seulement dans sa jeunesse, mais même lorsqu'il fut devenu vieux. En 1661 il était à Hambourg, qu'il quitta pour aller, en 1665, occuper la place de maître de chapelle à Brunswick. Deux ans après il était au service du margrave de Bayreuth ; mais on lui donna son congé en 1670, et il obtint un emploi dans le Holstein. On ignore combien de temps il resta dans cette situation, mais on le retrouve dans sa vieillesse à Hambourg, où il est mort en 1704. On a de sa composition : 1° *Melodien zu Ristens Passions-Andachten ;* Hambourg, 1648, in-8°. Henri Pape a écrit la plus grande partie des mélodies de ce recueil. — 2° *Die Hochzeitliche Ehrenfackel dem Hrn. von Hardenberg zu Zell angezündet und ueberschickt von Martino Colero aus Danzig*, etc.; Hambourg, 1661, in-fol. — 3° *Sulamitische Seelen-Harmonie, das ist ein stimmiger Freudenhall etlicher geistlicher Psalmen ;* Hambourg, 1662, in-fol.

COLET (Hippolyte-Raimond), professeur de contrepoint au Conservatoire de Paris, naquit le 5 novembre 1808, à Uzès (Gard), suivant les registres du secrétariat du Conservatoire, ou à Nîmes (Gard), le 5 novembre 1809, d'après ceux du secrétariat de l'Institut. Il était âgé de vingt ans lorsqu'il entra au Conservatoire de Paris, le 28 juin 1828, pour y apprendre l'harmonie ; puis il suivit le cours de contrepoint de Reicha jusqu'à la fin d'octobre 1833. Dans l'année suivante il concourut à l'Institut pour le grand prix de composition ; mais il n'obtint qu'un des seconds, et ne voulut plus courir les chances du concours dans les années suivantes. Peu de temps après il se maria. Sa femme, dont la beauté était remarquable, débuta dans la carrière des lettres par des recueils de poésies : plus tard M. Cousin lui donna des leçons de philosophie. Par l'influence de l'illustre philosophe, devenu ministre de l'instruction publique, Colet obtint sa nomination de professeur d'harmonie et de contrepoint au Conservatoire, le 5 novembre 1839. L'esprit rempli d'idées fausses sur l'art qu'il était chargé d'enseigner dans la première école du royaume, au grand déplaisir de Cherubini, Colet avait entrepris la tâche de faire revivre le système de l'unité de clefs, proposé longtemps auparavant par l'abbé de la Cassagne : il y eut à ce sujet de vives discussions dont la *Gazette musicale de Paris* a entretenu ses lecteurs. Colet était encore sous l'empire de ces idées lorsqu'il publia, en 1840, un gros livre intitulé : *la Parfaite harmonie musicale, ou Cours complet de composition théorique et pratique ;* Paris, Meissonnier et Heugel, 1 vol. in-fol. de 314 pages. Cet ouvrage est assez mal écrit et la matière y est traitée d'une manière diffuse et avec peu d'ordre. Comme la plupart des élèves de Reicha qui ont écrit des traités d'harmonie ou de composition, Colet se donne beaucoup de peine pour éviter d'aller au but par la ligne droite. Il a publié aussi un traité d'accompagnement pratique sous le titre de *Partimenti, ou Traité spécial dédié aux pianistes ;* Paris, Challiot, un vol. gr. in-4° ; et *les Harmonies du Conservatoire, ouvrage qu'on peut appeler le contrepointiste moderne ;* ibid., un vol. gr. in-4°. En 1841 il a fait jouer de sa composition *l'Ingénue*, opéra-comique en un acte, qui n'a pas réussi. Il est mort à Paris le 21 avril 1851.

COLETTI (Augustin-Bonaventure), compositeur et académicien philharmonique, né à Lucques, vécut à Venise vers le commencement du dix-huitième siècle. Le 9 novembre 1714 il fut nommé troisième organiste de la chapelle ducale de Saint-Marc, dans cette ville, pour jouer le petit orgue de chœur ou *organetto*, et le 24 mai 1736 il obtint la place d'organiste du premier orgue, en remplacement de Lotti, devenu maître de la chapelle. Il mourut en 1752 et eut pour successeur Bertoni. Il a fait représenter dans cette ville deux opéras, *Paride e Ida*, 1706, et *Ifigenia*, dans la même année. Il a publié aussi : *Armonici Tributi o XII cantate a voce sola e cembalo ;* Lucques, 1709.

COLETTI (Philippe), *basso cantante* distingué, est né à Rome en 1811. M. Busti, professeur de chant au collége royal de musique de Naples, a dirigé une partie de ses études. En 1834 Coletti débuta au théâtre du *Fondo* dans *il Turco in Italia*, où chantaient la Ungher et Caselli ; puis il chanta au théâtre Saint-Charles dans la *Straniera* et dans le *Mosè*. Depuis ce temps il a brillé sur les théâtres principaux de l'Italie, à Gênes, Rome, Milan, Turin, Padoue, Naples, Bergame, Bologne, et dans les compagnies italiennes de Londres, Lisbonne, Vienne, etc. De tous les chanteurs que l'auteur de cette Biographie a entendus en Italie depuis 1841, Coletti est un des plus remarquables.

COLI (Antoine), prêtre attaché à la cathédrale de Correggio, est né dans cette ville vers 1790. Il est auteur d'un ouvrage qui a pour titre : *Vita di Bonifazio Asioli da Correggio, seguita dell' elenco delle opere del medesimo ;* Milan, Ricordi, 1834, 1 vol. in-8°.

COLIN (Pierre-Gilbert), en latin *Colinus* ou *Colinæus*, fut compositeur et premier chapelain

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de la chapelle des enfants de France, sous le règne de François Ier. On lui avait donné le sobriquet de *Chamault*. Il entra dans la chapelle en 1532, et se retira en 1536, suivant un compte manuscrit de la maison des enfants de France, qui commence en 1526, et finit en 1536. (*Voy.* la *Revue musicale*, 6e ann., p. 242.) Les autres circonstances de la vie de Colin sont ignorées. On a publié sous son nom, à Lyon, un recueil de messes intitulé *Liber octo Missarum, cum modulis seu motettis et parthenicis canticis in laudem B. V. Mariæ*; 1541, in-fol. Six de ces messes sont à quatre voix, la septième à cinq, et la dernière à six. Jacques Moderne, imprimeur à Lyon, en a donné en 1552 une deuxième édition, in-fol., à laquelle il a joint une messe de *requiem* de Richafort. On trouve aussi dans cette édition des motets et un *Magnificat*. Le troisième livre des messes de Colin a été imprimé à Venise chez Antoine Gardane, en 1544, sous ce titre : *Liber tertius Missæ sex ad voces quatuor, D. Petri Colini, noviter impressæ ac diligentissimæ recognitæ*, in-4° obl. On voit que c'est une réimpression. Les titres de ces messes sont : 1° *Regnum mundi*. — 2° *Ave gloriosa*. — 3° *Beatus vir*. — 4° *Tant plus que bien*. — 5° *Emundemus*. — 6° *Christus resurgens*. Il y a une deuxième édition de ces messes, publiée à Venise en 1547; ou plutôt il est vraisemblable qu'il n'y a eu qu'un changement de frontispice; mais la réalité d'une autre édition donnée par Claude Merulo ne peut être mise en doute, car elle a été revue et publiée par lui sous ce titre : *Liber tertius Missarum 4 vocum D. Petri Colini, recognitus per Claudio Correggio, ac eodem noviter impres.*; Venise, 1567, in-4°. On connaît aussi de Pierre Gilbert Colin : *Missa quatuor vocibus, ad imitationem moduli* Confitemini *condita. Nunc primum in lucem edita, auctore D. Petro Collin, pueris symphoniacis ecclesiæ Æduensis præfecto. Parisiis, ex typographia Nicolai Duchemin, die 4 mensis julii* 1556, in-fol. max. On voit par le titre de cet ouvrage que Colin était devenu maître des enfants de chœur de la cathédrale d'Autun après sa sortie de la chapelle du roi; *Missa quatuor vocibus, ad imitationem moduli* In me transierunt *condita; Auctore D. Petro Colin*, etc.; ibid. 12 *julii* 1556, in-fol. max. On trouve aussi les messes de Colin *Surgens Jesu, Confitemini*, et *In me transierunt*, dans le recueil qui a pour titre *Missarum musicalium liber primus, ex diversis iisdemque peritissimis auctoribus; Parisiis, ex typographia Nicolai du Chemin*, 1568, in-fol. Le quatrième livre de motets à quatre voix publié à Lyon par Jacques Moderne, en 1539, en contient deux de Colin. On en trouve aussi dans le cinquième livre à cinq et à six voix, publié par le même éditeur, en 1542; enfin le *XIIe livre, contenant XXX Chansons nouvelles à quatre parties*, publié à Paris par Pierre Attaingnant, en 1543, en renferme une de Colin. L'abbé Baini dit, dans ses Mémoires sur la vie et les ouvrages de Pierluigi de Palestrina (t. Ier, n. 226) qu'il existe des messes manuscrites de Colin, sur d'anciennes chansons françaises, dans les archives de la chapelle pontificale.

COLIN (Jean), prêtre, maître de musique de l'église cathédrale de Soissons, naquit à Beaune, et mourut en 1722, âgé de plus de quatre-vingts ans. Il prenait le titre de *Insignis Ecclesiæ Suessonicnsis symphonetæ symphoniarca*. Il a publié les ouvrages suivants : 1° *Missa sex vocibus sub modulo :* Ego flos campi; Paris, Ballard, 1688, in-fol. — 2° *Missa pro defunctis, sex vocibus;* Paris, 1688, in-fol.

COLIN (Pierre-François), l'aîné, né le 21 mai 1781, entra comme élève au Conservatoire de musique, au mois de brumaire an V, et reçut des leçons de Domnich pour le cor. Dans la même année il obtint un second prix, et le premier lui fut décerné en 1803. Dans la suite il a abandonné son instrument, et, après avoir été employé à l'Opéra comme corniste, il a joué la partie d'alto dans l'orchestre de ce spectacle. Il a écrit un ouvrage qui a pour titre *du Cor, et de ceux qui l'ont perfectionné*. Il l'annonça par souscription en 1827, mais ce livre n'a point paru. Colin est mort au mois de février 1832.

COLIN (Pierre-Louis), frère cadet du précédent, né le 21 novembre 1787, fut aussi élève de Domnich pour le cor, et entra au Conservatoire au mois de frimaire an V; le premier prix lui fut décerné en 1804. Il annonçait les dispositions les plus heureuses; mais il mourut fort jeune. Cet artiste a exécuté un solo de cor de sa composition dans un concert du Conservatoire, en 1808.

COLIZZI (Jean-André), claveciniste italien, né vers 1740, a parcouru le Hanovre, la Hollande et l'Angleterre; il paraît s'être fixé en dernier lieu à Londres, où il a fait graver plusieurs de ses ouvrages. Les plus connus sont : 1° *Recueil de chansons, avec acc. de clavecin;* Brunswick, 1766. — 2° *Concerto pour le piano, avec acc. d'orchestre;* Londres. — 3° *Six sonates pour le clavecin, œuvre* 2°; Londres, Preston. — 4° *Six sonates pour le clavecin*, op. 4°; ibid. — 5° *Trois sonates pour le piano*, op. 5; Londres, Clementi.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

— 6° *Airs anglais variés pour le piano ;* ibid. — 7° *Petites sonates pour le piano,* op. 8 ; ibid. — 8° *Trois duos pour le piano,* op. 11. — 9° *Loto musical, ou Direction facile pour apprendre en s'amusant à connaître les différents airs de musique ;* la Haye et Amsterdam, Hummel, 1787. Colizzi a aussi arrangé plusieurs ouvertures pour le piano, entre autres celle de l'*Amant statue,* gravée à Paris, en 1794.

COLLA (Joseph), maître de chapelle du duc Ferdinand de Parme, naquit à Parme en 1730, et mourut dans cette ville le 16 mars 1806. En 1780 il épousa la célèbre cantatrice Agujari. Il a beaucoup écrit pour l'église ; mais toutes ses compositions de musique religieuse, consistant en messes, vêpres, hymnes, antiennes, etc., sont restées en manuscrit. On a de lui les opéras dont voici les titres 1° : *Enea in Cartagine ;* à Turin, en 1770. — 2° *Didone,* en 1773. — 3° *Tolomeo,* en 1780.

Un autre musicien, nommé aussi *Joseph Colla,* et qui est fixé à Milan, a publié chez Ricordi des compositions légères pour le piano, la flûte, la guitare, etc.

COLLA (Vincenzo), maître de chapelle de la collégiale de Voghera, est né à Plaisance vers 1780. Comme compositeur, il a écrit beaucoup de musique d'église qui est restée en manuscrit ; mais l'ouvrage par lequel il s'est fait connaître le plus avantageusement est un traité de contrepoint qu'il a publié sous ce titre : *Saggio teorico-pratico-musicale, ossia Metodo di contrappunto ;* Turin, Pomba, 1819, deux vol. in-4°. La deuxième édition de ce livre a paru à Milan, chez Malatesta, en 1830, 2 parties in-4°, dont un composé d'exemples de musique, avec le portrait de l'auteur.

COLLADON (Jean-Daniel), physicien genevois, né en 1801, est auteur de divers écrits concernant la physique, au nombre desquels on remarque une dissertation *Sur la vitesse du son dans l'eau.* (Dans les *Annales de chimie et de physique,* publiées par Biot et Arago ; Paris, 1827.) Ce morceau renferme les résultats d'expériences très-curieuses. Plus tard l'auteur a refondu son travail d'après de nouvelles expériences faites avec M. Sturm, et l'a publié sous ce titre : *Mémoire sur la compression des liquides et la vitesse du son dans l'eau ;* Paris, 1837, in-4°.

COLLE (Jean), médecin, né à Belluno, dans l'État de Venise, en 1558, étudia à Padoue, et fut reçu docteur en 1584. Il exerça d'abord la médecine à Venise pendant quinze ans, et fut ensuite premier médecin du duc d'Urbin, et professeur aux écoles de Padoue. Il mourut dans cette ville, au mois de juin 1631, âgé de soixante-treize ans. On a de lui une espèce d'encyclopédie où il traite d'une manière succincte de tous les arts, de toutes les sciences et particulièrement de la musique ; cet ouvrage est intitulé *de Idea et theatro imitatricium et imitabilium ad omnes intellectus facultates, scientias et artes, libri undecim ;* Pesaro, 1618, in-fol.

COLLE (François-Marie), de la famille des comtes de Cesana, membre de l'académie de Padoue, né à Belluno vers 1730, a présenté au concours de l'Académie des sciences et des belles-lettres de Mantoue, en 1774, une dissertation intitulée : Dissertazione sopra il quesito : *Dimostrare che cosa fosse e quanta parte avesse la musica nell' educazione de' Greci, qual era la forza di una siffatta istituzione e qual vantaggio sperarsi potesse, se fosse introdotta nel piano della moderna educazione, presentata dal sig. Francesco Maria Colle de' nobili di S. Bartolomeo de' Colle, e de' conti di Cesana, Bellunense, socio dell' Accademia letteraria e georgica di Belluno, al concorso dell' anno* 1774, *e coronata dalla reale Academia di scienze e belle lettere di Mantova ;* Mantoue, 1775, in-4°, 140 pages. On trouve aussi cette dissertation dans les actes de l'Académie des sciences et belles-lettres de Mantoue, année 1773, t. 1er. Colle a publié une autre dissertation sur l'influence réciproque des mœurs sur la musique et de la musique sur les mœurs, dans les actes scientifiques et littéraires de l'Académie de Padoue (t. III, p. II, 1796, p. 154-168), sous ce titre : *Dell' influenza del costume nella collocazione de' vocaboli, o nell' armonia.*

COLLIER (Joel), *licencié en musique,* pseudonyme sous lequel une critique mordante des voyages musicaux de Burney a été publiée. Cette critique, intitulée *Musical Travels through England* (Voyages musicaux en Angleterre), Londres, 1775, in-8°, a pour auteur un musicien nommé *Bicknell.* Elle eut beaucoup de succès et fut réimprimée à Londres en 1785, 1 vol. in-18. Les exemplaires des deux éditions sont devenus très-rares, parce que les familles de Burney et de Bicknell en ont fait disparaître un grand nombre. Cette plaisanterie a été renouvelée contre l'exploitation du système d'enseignement du piano de Logier (*voy.* ce nom), par M. Georges Veal, alto de l'orchestre de l'Opéra italien, à Londres, dans une nouvelle édition très-modifiée, sous ce titre : *Joel Collier revivus, an entirely new edition of that celebrated author's Musical Travels. Dedicated*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

to that great luminary of the musical world, J.-B. L.-G.-R. (Joel Collier rappelé à la vie; édition entièrement nouvelle du célèbre voyage musical de l'auteur. Dédié au grand luminaire du monde musical, J.-B. L. (Jean-Baptiste Logier); Londres, 1818, in-12. Le texte de l'ouvrage primitif a été conservé; mais toutes les notes ajoutées ont pour but de jeter du ridicule sur la méthode d'enseignement par le chiroplaste.

COLLINA (Joseph), avocat à Parme, né vers 1780, a fait imprimer un opuscule intitulé *della Musica, ragionamento recitato nella grand' aula del liceo Filarmonico di Bologna per la solenna distribuzione de' premj a gli scolari il giorno* 19 *giugno* 1817; Parma, della stamperia ducale, 1817, in-8° de 26 pages.

COLLINET (. . .), virtuose sur le flageolet, fut d'abord admis comme flûtiste au théâtre des Variétés, puis se livra à l'étude du flageolet, perfectionna cet instrument, en y ajoutant des clefs, et parvint à en jouer avec une habileté inconnue avant lui. Julien Clarchies, qui eut longtemps de la célébrité pour son talent de directeur d'orchestre de contredanses, engagea Collinet à appliquer son instrument à ce genre de musique; celui-ci goûta ses conseils, et bientôt la vogue dont il jouit fut telle qu'on ne voulut plus danser à Paris qu'au son du flageolet de Collinet. On a de cet artiste : 1° Deux concertos pour flageolet et orchestre; Paris, chez l'auteur. — 2° Un quatuor pour flageolet, violon, alto et violoncelle; ibid. — 3° Deux livres de duos pour deux flageolets; ibid. — 4° Plusieurs recueils d'airs variés pour deux flageolets; ibid. — 5° Plusieurs recueils de contredanses et valses pour flageolet, violon et basse, ou flageolet et piano; Paris, Langlois, Collinet, Frère et Meissonnier. — 6° Des exercices, des préludes et des pots-pourris pour flageolet seul. — 7° Une méthode de flageolet dont il a été fait deux éditions; Paris, Collinet.

COLLINET (. . .), fils du précédent, né à Paris, vers 1797, a surpassé son père dans l'art de jouer du flageolet. Il y avait dans son jeu plus de goût, plus d'élégance, sinon plus d'habileté dans l'exécution des traits difficiles. Il jouait les solos de flageolet dans le bon orchestre de danse organisé par Musard, et dans les bals de la cour. Collinet était aussi marchand de musique et d'instruments.

COLLINUS (Martin), musicien allemand qui vivait vers le milieu du seizième siècle, a mis en musique, pour une voix seule, les odes d'Horace, et les a fait imprimer sous ce titre : *Harmonia univoca in odas Horatianas, et in alia quædam carminum genera;* Strasbourg, 1568, in-12. L'indication de cet ouvrage, faite par Walther (*Musical. Lexicon*) et par E.-L. Gerber (*Neue hist. biogr. Lexikon der Tonkustler*), d'après la *Bibliothèque classique* de Draudius (p. 1625), n'est peut-être que la réimpression de la partie de ténor de l'ouvrage d'Egenolf (*voy.* ce nom), publié à Francfort, en 1532, sous le titre : *Melodiæ in odas Horatii, et quædam alia carminum genera.* Dans ce cas, la publication de Collinus serait simplement un plagiat.

COLMAN (Charles). *Voy.* Coleman.

COLO (Angelo), docteur en médecine, né à Bologne, a publié un livre sur l'action salutaire du magnétisme animal et de la musique dans le traitement des maladies, sous ce titre : *Prodromo sull' azione salutare del magnetismo animale e della musica, ossia Ragguaglio di tre interessanti guarigioni ultimamente ottenute col mezzo del magnetismo animale e della musica; con un cenno storico su i progressi del primo in Francia, e singolarmente in Germania;* Bologne, tipografia di Giuseppe Lucchesini, 1815.

COLO (J.-C.), pianiste italien, fixé à Vienne en Autriche, a publié depuis quelques années : 1° Variations pour le piano sur un thème de *la Famille suisse;* Vienne, Artaria. — 2° Six variations en *la;* Vienne, Haslinger. — 3° Six variations en *ut;* ibid. — 4° Trio pour piano, violon et alto, op. 3; Vienne, Weigl. — 5° Menuet pour piano; Vienne, Cappi.

COLOMBANI (Horace), ou **COLUMBANI**, contrepointiste du seizième siècle, né à Vérone, fut moine de l'ordre des Mineurs conventuels ou Grands Cordeliers, et maître de chapelle du couvent de Saint-François à Milan. Il a publié les ouvrages suivants de sa composition : 1° *Harmonia super vespertinos omnium solemnitatum psalmos 6 vocum;* Venise, 1576, in-4°. — 2° *Completorium et cantiones sex ordinibus distinctas quinis vocibus super 8 tonos decantandos;* Brescia, 1585, in-8°. — 3° *Harmonia super vespert. omn. solemnit. psalmodia 6 voc.; Venetiis, apud Gardanum,* 1579. — 4° *Harmonia super Davidicos Psalmos vespert. major. solemnit. 5 vocibus, cum duobus canticis B. V.; Brescia, Vinc. Sabio.* 1584. — 5° *Ad vesperas modul. Davidicæ in omn. totius anni solemnit. 9 voc.;* Venetiis, apud Vincentium, 1587. — 6° *Il primo libro de' Madrigali a cinque voci;* Venezia, Amadino, 1587, in-4° obl. — 7° *Il secondo libro de' Madrigali a 5 voci;* ibid., 1584, in-4°. Le premier livre est une réimpression. Dans le *Corollario cantionum sacrarum* de Lindner, on trouve sous le n° 46 un *Te Deum* à cinq voix, de la composition

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de Colombani. Le P. Martini dit (*Saggio fondam. prat. di contrap.*, t. II, p. 74) que Colombani fut un des musiciens célèbres du seizième siècle qui voulurent témoigner leur estime et leur admiration à Pierluigi de Palestrina, en lui dédiant une collection de psaumes de leur composition, en 1602. Le catalogue de la bibliothèque musicale du roi de Portugal indique aussi sous le nom de cet auteur : 1° *Madrigali a* 6. — 2° *Madrigali a* 10, *lib.* 1. — 3° *Dilettevoli Magnificat a* 9. — 4° *Magnificat a* 14.

COLOMBANI (Quirino), de Correggio, avait, au commencement du dix-huitième siècle, la réputation d'un musicien distingué. Il jouait bien de plusieurs instruments, et a laissé en manuscrit diverses compositions, parmi lesquelles on remarque les cantates pour soprano avec clavecin, *l'Agrippina*, *Fileno*, *Cleopatra* et l'*Andromeda*, qui se trouvent à Rome, dans la collection de l'abbé Santini. Il mourut à Rome, en 1735, non sans indice d'empoisonnement, dit Colleoni (1) : *Non senza sospetto di veleno.*

COLOMBAT (Marc), médecin à Paris, né à Vienne, dans le département de l'Isère, le 28 juillet 1797, a obtenu au concours de l'Institut, en 1833, un prix de cinq mille francs, fondé par M. de Montyon en faveur de ceux qui perfectionnent l'art de guérir, à cause de procédés découverts par lui pour la cure du bégaiement. Dans la même année M. Colombat a publié un livre relatif à cette partie de la médecine, sous ce titre : *L'Orthophonie, ou Physiologie et thérapeutique du bégaiement et de tous les vices de la prononciation;* Paris, un vol. in-8° de 400 pages. On y trouve de bonnes observations applicables au chant. On a aussi de M. Colombat un ouvrage important intitulé *Traité médico-chirurgical des maladies des organes de la voix, ou Recherches théoriques et pratiques sur la physiologie, la pathologie, la thérapeutique et l'hygiène de l'appareil vocal;* Paris, 1834, un vol. in-8° avec planches. Une deuxième édition a été publiée sous ce titre : *Traité des maladies et de l'hygiène des organes de la voix;* Paris, Mansut, 1838, in-8° avec 2 planches.

COLOMBE (Riccieri), dite *Colombe aînée*. *Voy.* Riccieri (*Colombe.*)

COLÓMBE (Raphael della), dominicain, était recteur de théologie et prédicateur général à Florence, au commencement du dix-septième siècle. Parmi d'autres ouvrages, il a laissé en manuscrit une *Lettera all' autore del libro de' laudi spirituali della musica.* Ce manuscrit se conserve au couvent de *Santo-Marco* à Florence.

COLOMBELLE (Clotilde). *Voy.* Corelli.

COLOMBI (Joseph), né à Modène, en 1635, fut nommé maître de chapelle de la cour ducale au mois de décembre 1674, et succéda à Jean-Marie Bononcini dans la place de maître de chapelle de la cathédrale, en 1678. Il en remplit les fonctions jusqu'à la fin de septembre 1694, où il cessa de vivre à l'âge de cinquante-neuf ans. On a imprimé de sa composition : 1° *Sinfonie da camera, op.* 1ª; Bologne, 1668, in-4°. — 2° *La Lira armonica, op.* 2ª; ibid. 1673. — 3° *Balletti, Correnti*, etc., *op.* 3ª; ibid, 1674. — 4° *Sonate a due violini con un bassetto, op.* 4ª; ibid., 1676. — 5° *Sonate da camera a tre stromenti;* ibid., 1689. Il existe encore dans la bibliothèque ducale douze autres œuvres imprimées de cet artiste; mais je n'en ai pas les titres. On conserve aussi dans la même bibliothèque quatre livres de sonates pour divers instruments, par Colombi, en manuscrit.

COLOMBINI (François), organiste et compositeur à Massa di Carrara, était né dans un village des environs de Padoue, en 1573. Il a fait imprimer : 1° *Motetti concertati a* 2, 3, 4 *e* 5 *voci, lib.* 3, *op.* 6; Venezia, Vincenti, in-4°, 1638; *lib.* 4° ibid., in-4°, 1641. — 2° *Salmi a* 4 *voci;* ibid. — 3° *Concerti a* 2, 3, 4 *e* 5 *voci;* ibid. — 4° *Madrigali;* ibid., 1618.

COLOMBO (Nicolas), excellent facteur d'orgues, vivait à Venise en 1561; car ce fut dans cette année qu'il exécuta l'*Archiorgano* de Nicolo Vicentino. (*Voy.* ce nom.) Cet instrument avait un clavier de cent vingt-six touches auxquelles répondaient autant de tuyaux en bois, pour exécuter la musique des trois genres, diatonique, chromatique et enharmonique; mais la disposition de ces touches était telle que, malgré leur grand nombre, le clavier n'avait pas plus d'étendue qu'un clavier de moins de quatre octaves ordinaires.

COLOMBO (Jean-François-Antoine), cordelier, compositeur de musique, naquit à Ravenne au commencement du dix-septième siècle. Il fut maître de chapelle et organiste de l'église collégiale de Sainte-Thècle, dans sa ville natale. On connaît de lui les ouvrages suivants : 1° *Motetti;* Venise, 1643. — 2° *Missa et psalmi* 2 *et* 3 *vocibus concert.;* ibid., 1647. — 3° *Completorium, antiphonæ et litan.* 5 *voc.;* Venise, 1640. — *Syntaxis harmonica*, 2, 3 *et* 4 *voc.*

COLONNA (Fabio), en latin *Fabius Columna*, naquit à Naples, en 1567, d'une famille illustre. Botaniste distingué, il acquit de la célébrité par les ouvrages qu'il publia sur

(1) *Gli Scrittori di Correggio*, p. XIII.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

l'objet principal de ses études. Il possédait aussi des connaissances étendues dans les langues latine et grecque, les mathématiques, la musique et la peinture. Ayant concouru à la fondation de l'académie des *Lynceï* à Rome, il prit depuis lors le nom de *Lynceo*. Dès son enfance, il avait éprouvé des atteintes d'épilepsie, dont il parvint à diminuer la violence par l'usage de la valériane; mais, dans les dernières années de sa vie, ce mal augmenta au point d'altérer ses facultés morales, et de le réduire à un état d'imbécillité. Il mourut à Naples, en 1650, âgé de quatre-vingt-trois ans. On a de lui un livre qui a pour titre : *Della Sambuca lincea, ovvero dell' instrumento musico perfetto*, libri III; Naples, 1618, in-4°. Cet ouvrage contient la description d'un instrument de l'invention de Colonna, propre à diviser le ton en trois parties égales, et qu'il appelle *Pentecontachordon*, parce qu'il était monté de cinquante cordes. Mersenne a donné la description de cet instrument dans son *Harmonie universelle*, liv. III, propos. XI. Doni dit que l'instrument et le livre sont absurdes (1); il ignorait que le système de la musique arabe est basé sur une absurdité semblable.

COLONNA (Jean-Ambroise), surnommé *Stampadorino*, fut un luthiste renommé qui vécut à Milan dans la première moitié du dix-septième siècle. Il a fait imprimer deux collections de pièces sous ces titres : 1° *Intavolatura di liuto*; Milan, 1616. — 2° *Intavolatura di chitarra spagnuola*; Milan, 1627.

COLONNA (Jean-Paul), maître de chapelle de Saint-Pétronne à Bologne et président de l'académie philharmonique, naquit à Brescia vers 1640, d'Antoine Colonna, constructeur d'orgues, suivant Cozzando, ou à Bologne, d'après d'autres biographes. Il apprit à jouer de l'orgue sous la direction d'Augustin Filipuzzi, puis il alla à Rome étudier la composition près de Carissimi, d'Abbatini et de Benevoli. De retour à Bologne, après plusieurs années d'absence, il fut un des premiers membres de l'académie des Philharmoniques, qui l'élut prince quatre fois, en 1672, 1674, 1685 et 1691. Il établit à Bologne une école de musique d'où sont sortis plusieurs bons musiciens, particulièrement J. Bononcini. Presque toutes ses compositions sont pour l'église; cependant il a fait représenter à Bologne, en 1693, un opéra intitulé : *Amilcare*. Jean-Paul Colonna doit être considéré comme un des compositeurs italiens les plus distingués du dix-septième siècle, particulièrement dans le style d'Église, et comme un des fondateurs de la bonne école de Bologne. Son épitaphe, qui se trouve dans l'église de Saint-Pétronne de Bologne, nous apprend qu'il mourut le 28 novembre 1695. Elle est du reste d'un goût assez mauvais, comme on peut juger ici :

JOANNES.PAULUS
CANTUS.BASIS ATQUE.COLVMNA
HIC.SITUS.EST
OMNIS.VOX.PIA.JUXTA.CANAT
OBIIT.QUARTO.KALEND.DECEMBRIS
MDCVC.

Voici la liste de ses ouvrages : 1° *Salmi brevi per tutto l'anno, a otto voci, con uno a due organi, se piace*, op. 1ª; Bologne, 1681, in-4°. — 2° *Motetti sacri a voce sola con due violini e bassetto de viola*, op. 2ª; ibid., 1691; c'est une réimpression. — 3° *Motetti a due e tre voci*, op. 3ª; ibid., 1698. — 4° *Letanie con le quattro antifone della B. Vergine ad otto voci piene*, op. 4ª; ibid., 1682, in-4°. — 5° *Messe piene a otto voci con uno a due organi*, op. 5ª; ibid., 1684, in-4°. — 6° *Messa, salmi e responsori per li defonti, a otto voci piene*, op. 6ª; ibid., 1685. — 7° *Il secondo libro de' salmi brevi a otto voci, con uno a due organi, se piace, con il Te Deum, etc.*, op. 7ª; ibid., 1686, in-4°. — 8° *Compieta con le tre sequenze dell' anno, cioè : Victimæ Paschali, per la Resurrezione; Veni Sancte Spiritus, per la Pentecoste; e Lauda Sion Salvatorem, per il Corpus Domini, a otto voci piene*; ibid., 1687, in-4°. — 9° *Sacre lamentazioni della settimana santa, a voce sola*, op. 9ª; ibid., 1689, in-4°. — 10° *Messe e salmi concertati a 3, 4 e 5 voci, se piace, con stromenti e ripieni a beneplacito*, op. 10ª; ibid., 1691, in-4°. — 11° *Psalmi octo vocibus ad ritum ecclesiasticæ musices concinendi et ad primi et secundi organi sonum accommodati, liber tertius*, op. 11ª; ib. 1694, in-4°. — 12° *Psalmi ad vesperas, musicis trium, quatuor et quinque vocum concentibus unitis cum symphoniis ex obligatione, et cum aliis quinque partibus simul cum illis canentibus ad placitum*, op. 12ª; ibid., 1694, in-4°. — 13° *La Profezia d'Eliseo nell' assedio di Samaria*, oratorio; Modena, 1688, in-4o. Paolucci a inséré un *Pange lingua* de Colonna dans son *Arte pratica di contrappunto*, t. Ier, p. 199. L'ancien fonds de manuscrits de la mai-

(1) Fabius Columna, vir nobilis, rerumque naturalium diligentissimus, Neapoli nuper diem suum obiit : is, immatura pravaque ambitione instinctus, librum quemdam ad theoreticam musicam spectantem *Sambucæ lyncem* titulo juvenis adhuc effudit; quo nescio (parcant mihi ejus quæso manes) an quidquam ineptius, atque ἀμουσότερον jam dudum prodierit. (*De Præstantia musicæ veteris*, t. I, p. 99, ex operis.)

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

son Breitkopf à Leipsick contenait une messe de ce compositeur, à cinq voix, avec un orchestre ajouté par Harrer; une autre messe à trois chœurs, avec orchestre, et un oratorio de saint Basile, exécuté à Bologne, en 1680. Berardi a dédié le septième chapitre de la seconde partie de ses mélanges de musique (*Miscellanea musicale*) à Jean-Paul Colonna. Une collection des œuvres de musique d'église de ce compositeur célèbre, recueillie par ordre de l'empereur Léopold 1er, existe en partition manuscrite à la bibliothèque impériale de Vienne; elle contient : 1° Deux *Beatus vir* à 8 et à 9 voix avec instruments. — 2° Un *Benedictus Dominus Deus Israel* à 8 voix, sans accompagnement. — 3° Un idem à 9 voix avec instruments. — 4° Des Complies à 5 avec instruments. — 5° Cinq *Confitebor* à 3 voix et instruments. — 6° Deux idem à 4. — 7° Un idem à 5. — 8° *Credidi propter* à 3 voix et instruments. — 9° Trois *Credo* à 5 avec instruments. — 10° *Credo* à 8 avec instruments. — 11° *De profundis* à 4, idem. — 12° Quatre *Dixit* à 5 avec instruments. — 13° Quatre *Dixit* à 8 avec instruments. — 14° Trois idem à 9 avec instruments. — 15° *Domine ad adjuvandum* à 2 avec violons. — 16° Un idem à 4 avec instruments. — 17° 4 idem à 5 avec instruments. — 18° Deux idem à 8 avec instruments. — 19° Invitatoire des morts à 8 voix à *capella*. — 20° *Kyrie* et séquences des morts (*Dies iræ*) à 5 voix et instruments. — 21° *Lætatus sum* à 5 voix et instruments. — 22° *Laudate Dominum* à 9 et instruments. — 23° *Laudate Dominum* à 3 chœurs sans accompagnements. — 24° Trois *Laudate pueri* à 4 voix avec violons. — 25° Un idem à 8 et instruments. — 26° Un idem à 9 et instruments. — 27° Sept *Magnificat* à 5 et instruments. — 28° Trois idem à 9 et instruments. — 29° Sept messes à 5 voix et instruments. — 30° Une idem à 6 et instruments. — 31° Une idem à 8 et instruments. — 32° Deux idem à 9 et instruments. — 33° *Miserere* à 8 en deux chœurs sans accompagnement. — 34° Un idem à 10 avec instruments. — 35° *Diffundite flores*, motet à 3 voix avec violons. — 36° *Jubilate, cantate, videte* à 5 avec instruments. — 37° *Lyra, plectra, plaudite* à 5 avec instruments. — 38° *O magnum divini amoris opus* à voix seule et violons. — 39° *Nunc dimittis* à 5 et instruments. — 40° *Stabat Mater* à 5 et instruments. — 41° Un idem à 2 chœurs et orgue. — 42° Deux *Veni Creator* à 5 et instruments. — 43° *Veni Sancte Spiritus* à 5 et instruments. — 44° *Absalone*, oratorio en 2 parties avec instruments.

COLTELLINI (Jean), surnommé *il Violino*, musicien au service du magistrat de la ville de Bologne, vécut dans la seconde moitié du seizième siècle. Il a publié de sa composition : *Il primo libro de' madrigali a 5 voci*; Ferrare, ap. Vittoria Baldini, 1579. Le deuxième livre a paru en 1582, et le troisième en 1586, chez le même éditeur.

COLTELLINI (Céleste), excellente cantatrice, fille du poëte de ce nom, est née à Livourne en 1764. Elle n'avait que dix-sept ans lorsqu'elle débuta à Naples, en 1781. L'empereur Joseph II, l'ayant entendue en 1783, lors du voyage qu'il fit en Italie, en fut si charmé, qu'il la fit engager à l'Opéra de Vienne, avec un traitement de dix mille ducats. En 1790, elle était retournée à Naples, et y chantait avec le plus grand succès. Sa voix était un mezzo soprano. Reichardt dit que le rôle de Nina était son triomphe. C'est pour elle que Paisiello écrivit cet ouvrage. Son talent d'expression était si admirable, son accent si pathétique dans la délicieuse romance, *Il mio ben quando verrà*, qu'une grande dame, fondant en larmes, s'écria : *Sì, sì, lo rivedrai il tuo Lindoro* (Oui, oui, tu le reverras, ton Lindor). Vers 1795 elle s'est retirée pour se marier avec un négociant français nommé *Méricofre*, que la révolution napolitaine obligea de se réfugier à Marseille en 1800. Madame Méricofre y resta jusqu'en 1804, puis elle retourna à Naples, et y vécut encore longtemps. Lablache, qui, dans sa jeunesse, la connut et fit souvent de la musique avec elle, disait que, quoique vieille, elle lui faisait comprendre, par la perfection de son style, ce qu'avait été l'art du chant à la belle époque du dix-huitième siècle.

COMA (Annibal), compositeur italien qui florissait dans la seconde moitié du seizième siècle, naquit à Carpi, dans le duché de Modène; suivant Tiraboschi (*Bibliot. modenese*, t. VI, p. 582), mais plutôt à Rovigo, d'après le frontispice de ses madrigaux à cinq voix. On connaît de lui : 1° *Madrigali a cinque voci con un dialogo a otto*; Venise, Ant. Gardano, 1568, in-4° obl. — 2° *Il primo libro de' Madrigali a quattro voci*; ibid., 1585. — 3° *Il secondo libro de' Madrigali a quattro*; ibid., 1588. Deux autres livres de madrigaux à quatre voix ont paru postérieurement; mais je n'en ai pas les dates.

COMA (Antoine), maître de chapelle de la collégiale de Saint-Blaise, à Cento, dans l'État de l'Église, s'est fait connaître comme compositeur par les ouvrages suivants : 1° *Officium B. M. V. quinque vocibus; Venetiis, ap. Ric. Amadinum*, 1606. — 2° *Sacræ cantiones* 1,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

2, 3 *et* 4 *vocum*, et *Stabat Mater*, op. 5; Bologne, J. Rossi, 1614, in-4°.

COMANEDO (Flaminio), compositeur, né à Milan *vers* 1570, a publié les ouvrages suivants de sa composition : 1° *Canzonette a* 3 *voci*, lib. 1; Venise, 1601. — 2° *Canzonette a* 3 *voci*, lib. 2; Milan, 1602. — 3° *Madrigali a cinque voci*; Venise, 1615. — 4° *Vesperi a quattro voci, con partitura per l' organo*; Venise, 1618.

COMBI (Pietro), compositeur dramatique, né à Venise vers 1810, n'est connu que par les titres de quelques opéras qui n'ont pas réussi et dont on n'a rien retenu. Le premier, joué au théâtre *Nuovo* de Naples, pendant le carnaval de 1834, était intitulé *la Sposa e l'Eredità*. En 1838 M. Combi fit jouer à Trieste *Adelaide di Franconia*; en 1839, *Ginevra di Monreale*, à Gênes; dans l'année suivante, *Cosmo di Medici*, à Padoue; en 1841, *Luisa Strozzi*, à Gênes; et enfin, en 1842, *Cleopatra*, dans la même ville.

COMES (Jean-Baptiste), compositeur espagnol, naquit dans la province de Valence vers 1560. Il fut nommé maître de chapelle de l'église métropolitaine de la capitale de cette province, à la fin du seizième siècle, et plus tard il abandonna cette place pour la direction du chœur de l'église appelée *del Patriarca*, laquelle avait été fondée par le bienheureux Jean de Rivera. Il conserva cette place jusqu'à sa mort. Comes est considéré en Espagne comme le chef de l'école de Valence. Ses œuvres, répandues dans les églises de l'Espagne, sont conservées particulièrement à Valence et à l'Escurial. Elles sont remarquables par l'élégance et le naturel du chant de toutes les parties. M. Eslava a publié de ce musicien distingué, dans sa collection intitulée *Lira sacro-hispana*, un Répons des matines de Noël, à 12 voix en trois chœurs, dont le mérite justifie la réputation de Comes en Espagne.

COMETTANT (Jean-Pierre-Oscar), compositeur et littérateur, est né à Bordeaux (Gironde), le 18 avril 1819. Arrivé à Paris à l'âge d'environ dix-huit ans, il fut admis au Conservatoire le 26 novembre 1839, et y devint élève de M. Elwart pour l'harmonie; puis il suivit le cours de contrepoint et de composition de Carafa. Au mois de janvier 1844, il sortit de cette école, et commença à se faire connaître par quelques productions légères qui furent bien accueillies. En 1852, il se rendit aux États-Unis et revint en France trois ans après. Précédemment, en 1848, il avait pris part au concours ouvert par le gouvernement pour la composition de chants nationaux en chœur destinés spécialement à l'*Orphéon* de Paris et aux sociétés chorales de France : une médaille lui fut décernée dans ce concours pour son chant en chœur intitulé *Marche des travailleurs*. Vers le même temps, M. Comettant épousa une jeune cantatrice de talent, qui se fit applaudir dans les concerts de Paris et de quelques villes des départements, pendant les années 1849 et suivantes. Au nombre des ouvrages qui ont fait connaître M. Comettant comme compositeur, on remarque des fantaisies pour le piano sur des thèmes d'opéras (*Robert Bruce*, *Giralda*, *l'Enfant prodigue*, *Zerline*, *le Juif errant*, etc.); un caprice brillant sur *la Barcarolle*, op. 16; une fantaisie intitulée *la Bianchina*, op. 59; des études, parmi lesquelles on distingue la *Rêverie maritime*, dédiée à Mme Pleyel, et *Gabrielle*; trois duos caractéristiques pour piano et violon; des chœurs, au nombre desquels *le Joyeux Malbrough*, *la Marche des travailleurs*, *Hymne à la Vierge*, et un morceau élégant et plein de fantaisie intitulé *l'Alboni, grande valse vocalisée à deux chœurs*; des mélodies à voix seule avec piano, etc. M. Comettant a pris part à la rédaction de plusieurs revues musicales, notamment à celle du *Siècle*. Homme d'esprit et critique instruit, il a su donner de l'intérêt aux produits de sa plume. Les ouvrages qui lui assurent une place distinguée dans la littérature sont : 1° *Trois ans aux États-Unis; étude des mœurs et coutumes américaines*, 1 vol. in-18. — 2° *La Propriété intellectuelle au point de vue de la morale et du progrès*; Paris, 1858, 1 vol. gr. in-18. — 3° *Histoire d'un inventeur au dix-neuvième siècle. Adolphe Sax* (le célèbre facteur d'instruments de musique) : *ses ouvrages et ses luttes*; Paris, Pagnerre, 1860, 1 vol. gr. in-8° de 552 pages. — 4° *Portefeuille d'un musicien*; ibid., 1 vol. in-18.

COMI (Gaudence), né à Civita-Vecchia en 1749, se fixa à Paris vers 1784, et y fut attaché au service du prince de Conti. En 1786 il publia à Paris *Six Symphonies à huit parties*, op. 1, qui furent bien accueillies; elles furent suivies de six autres œuvres, consistant en trios, symphonies à grand orchestre, et six sonates pour deux cors et basse.

COMMER (François), fils d'un architecte, est né à Cologne, le 23 janvier 1813. Pendant qu'il suivait les cours du collége des Jésuites, il reçut les premières leçons de musique d'un artiste de cette ville, nommé L. Kubel; puis il devint élève de Joseph Klein. A l'âge de quinze ans (1828) il obtint la place d'organiste au couvent des Carmélites, et peu de temps après il entra dans le chœur de la cathédrale. On y exécuta

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

plusieurs de ses compositions, parmi lesquelles se trouvait un graduel à 2 voix, avec orchestre, qui fut publié à Cologne en 1832. Peu de temps après, il partit pour Berlin, dans le but de compléter son instruction dans la musique : il y reçut des leçons de A. W. Bach pour l'orgue, suivit les cours de Marx (*voy.* ce nom) à l'université, et prit des leçons de composition de Rungenhagen. Ce maître, qui dirigeait alors l'académie royale de chant, le chargea des fonctions de bibliothécaire de cet établissement, où se trouvent un grand nombre d'œuvres des compositeurs des seizième et dix-septième siècles, qui proviennent de la collection rassemblée autrefois par Forkel (*voy.* ce nom). Pour sa propre instruction, Commer mit en partition une partie des plus beaux ouvrages de ce genre, et les publia en 1839, en quatre cahiers ou volumes, sous ce titre *Musica sacra. Sammlung der Meisterwerke des* 16en, 17en, *und* 18en *Jahrhunderts* (Recueil des plus belles compositions de musique sacrée des 16e, 17e et 18e siècles); Berlin, Bote et Bock, gr. in-4°. Le premier volume renferme un choix de pièces d'orgue des plus grands maîtres; le deuxième, des messes et motets de Carnazzi, Cordans, Durante, Fabio, Gallus, Gumpelzhaimer, Gaspard de Kerle, Legrenzi, Lotti, Mastioletti, Menegali, Palestrina et L. de Vittoria, pour des voix d'hommes, avec une basse chiffrée pour l'orgue; le troisième volume contient des hymnes, motets, antiennes et psaumes depuis quatre voix jusqu'à huit, en latin et en allemand, par Caldara, Palestrina, Legrenzi, Jean Gabrieli, Leo, Alexandre Scarlatti, Jean Walter, Henri Schütz, Michel Prætorius, Hammerschmidt et Pachelbel. Enfin, on trouve dans le quatrième volume un choix de chants classiques pour voix de contralto tirés des œuvres de Hændel, Hasse, Pergolèse, Durante, Jomelli, Lotti, Leo, Telemann et Roll. M. Commer reçut du roi de Prusse Frédéric-Guillaume III la grande médaille d'or pour cette publication. En 1842 il mit en musique, à la demande de M. de Humboldt, *les Grenouilles* d'Aristophane, et dans l'année suivante l'*Électre* de Sophocle : ces deux ouvrages ont été exécutés à Berlin. Dans les années 1844 et 1845, M. Commer fut nommé membre de l'académie royale des beaux-arts de Berlin, et de la société Néerlandaise de Rotterdam pour les progrès de la musique. Ce fut aussi dans le même temps qu'il reçut sa nomination de directeur du chœur de l'église Sainte-Edwige, et celle de professeur de chant à l'école royale d'Élisabeth. En 1847, il fonda avec Kullak une société de musique. Une deuxième collection de musique ancienne avait été entreprise par cet artiste : elle a été publiée sous le patronage de la société de Rotterdam, et a pour titre *Collectio operum musicorum Batavorum sæculi XVI. Edidit Franciscus Commer;* Mayence et Bruxelles, Schott (sans date), gr. in-4°. Cette collection, dont 10 cahiers ou volumes ont paru jusqu'à ce jour (1857), renferme des compositions de Clément (non papa), Willaert, Jacques Vaet, Jean de Clèves, Sébastien et Chrétien Hollander, ainsi que de plusieurs autres musiciens des Pays-Bas qui ont vécu dans le seizième siècle. Une troisième collection d'ancienne musique des dix-septième et dix-huitième siècles a été publiée par M. Commer, sous le titre de *Cantica sacra;* Berlin, Trautwein (J. Guttentag), 2 volumes. Homme d'érudition et d'une grande activité de travail, M. Commer a préparé plus de 30 volumes de la collection des musiciens des Pays-Bas, et, parmi ses autres travaux, il a mis en partition plus de mille messes, motets et psaumes. Ses propres compositions publiées consistent en 19 cahiers de chants et de *Lieder* pour 1, 2 et 3 voix, avec acc. de piano; 11 cahiers de chants pour 4 voix d'hommes; 10 cahiers de psaumes, motets et messes pour 4 voix d'hommes; 8 cahiers de motets à 4 voix diverses; environ cent morceaux pour 1, 2, 3 et 4 voix, insérés dans divers recueils. Ses ouvrages non publiés, mais qui ont été exécutés soit à Berlin, soit en plusieurs autres villes de l'Allemagne, sont : 1° *Der Zauberring* (l'Anneau magique), oratorio pour voix d'hommes avec orchestre, exécuté à Berlin en 1843, à Strelitz en 1845, et à Cologne en 1850. — 2° *Der Kiffaenser* (la Querelle domestique), pour voix d'hommes et orchestre. — 3° Cinq messes solennelles pour 4 voix et orchestre. — 4° Onze messes pour 4 voix et orgue. — 5° Graduel, offertoire et répons pour la semaine sainte. — 6° Ouverture, entr'actes, chœurs et ballets de la tragédie *Clotilde Montalvi*. — 7° *Te Deum* pour chœur et orchestre, exécuté par l'académie de chant, à Berlin, pour l'anniversaire de la naissance du roi, en 1846. — 8° *Domine salvum fac* et cantate solennelle pour la même circonstance, en 1855. — 9° *Les Grenouilles* d'Aristophane et l'*Électre* de Sophocle, pour voix d'hommes et orchestre; 10° Douze motets à 4 voix et orchestre. — 11° Douze motets à 4 voix et orgue. — 12° Cantate de la Passion, pour voix d'hommes et orgue. — 13° Grand nombre de morceaux pour diverses solennités, tous à 4 voix et orchestre. M. Commer a été nommé en 1850 professeur de chant au collége Frédéric-Guillaume et au Collége français. Le roi de Prusse l'a décoré en 1856 de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

l'ordre de l'Aigle rouge de quatrième classe.

COMOLA (Ange), excellent chanteur dans le style d'église, naquit à Isoletta, près de Verceil, vers 1769. Il apprit la musique sous la direction du chanoine Saltelli, fut attaché pendant quelque temps, comme chanteur, à la cathédrale de Verceil, et devint ensuite chanoine à Varallo, où il est mort en 1823. Il a laissé en manuscrit des messes et des motets.

COMPAN (Honoré), professeur de harpe et violoniste à Paris. On a de lui : 1° Pièces en concerts pour la harpe; Paris, 1779. — 2° Recueil de petites pièces pour la harpe; ibid. — 3° *Méthode de harpe, ou Principes courts et clairs pour apprendre à jouer de cet instrument. On y a joint plusieurs petites pièces pour l'application des principes, et quelques ariettes choisies, avec accompagnement;* Paris, Thomassin, 1783. Compan vivait encore en 1798; il était alors violoniste au théâtre de la Pantomime nationale. On a publié sous son nom une *Petite Méthode de musique;* Paris, Frère.

COMPARETTI (André), physicien et médecin, né dans le Frioul, au moins d'août 1746, mourut à Padoue le 22 décembre 1801. On a de lui un ouvrage important sur l'anatomie de l'oreille, intitulé *Observationes anatomicæ de aure interna comparatæ;* Padoue, 1789, un vol. in-4°. Ce livre a pour but de démontrer que le siége de l'ouïe se trouve dans le labyrinthe membraneux de l'oreille.

COMPENIUS (Henri), constructeur d'orgues et compositeur, naquit à Nordhausen, vers 1540. Il fut un des cinquante-deux examinateurs nommés pour la réception du grand orgue de Groningue, en 1596. Ses ouvrages les plus connus sont : 1° L'orgue de la cathédrale de Magdebourg, composé de trois claviers, pédale et quarante-deux jeux, terminé en 1604. — 2° Celui de l'abbaye de Riddageshausen, à trois claviers, pédale et trente et un jeux. Comme compositeur, il a publié : *Christliche harmonia, zu Ehren dess new erwehlten Raths des 1572 Jahrs in Erffurdt, mit 5 Stimmen componirt,* 1572.

COMPENIUS (Isaïe), organiste, facteur d'orgues et d'instruments du duc de Brunswick, naquit vers 1560. Il vivait à Brunswick vers 1600. On doit à Prætorius des renseignements sur cet artiste et sur ses travaux. C'est de lui que nous apprenons que Compenius avait écrit un traité de la construction des tuyaux d'orgue et de quelques autres parties de cet instrument. Prætorius promettait de mettre au jour cet ouvrage, mais il n'a jamais paru. Le même écrivain dit (*Syntagma mus.*, t. II, p. 140) que Compenius a inventé un jeu de flûte en bois (double flûte, *doiflœte*) qui chantait à la fois comme *huit* et comme *quatre pieds*, c'est-à-dire à l'octave. Ce jeu se trouve assez communément dans les orgues de la Thuringe. Les orgues qui ont été construites par Compenius sont : 1° celui du château de Hessen, composé de vingt-sept jeux en tuyaux de bois, construit en 1612, et qui fut placé en 1616 à Fredericksbourg, en Danemark; 2° le grand orgue de Bückebourg, de quarante-huit jeux, trois claviers et pédale, construit en 1615; 3° l'orgue de l'église Saint-Maurice, à Halle, construit en 1625.

COMPENIUS (Louis), constructeur d'orgues, paraît avoir vécu à Erfurt vers le milieu du dix-septième siècle. En 1649 il a fini l'orgue de l'église des Prédicateurs, dans la même ville, auquel on a ajouté plusieurs jeux depuis lors.

COMPÈRE (Louis), célèbre contrepointiste, naquit vers le milieu du quinzième siècle. M. l'abbé Baini, citant ce musicien dans l'index de ses Mémoires sur la vie et les ouvrages de Pierluigi de Palestrina, le désigne sous le surnom de *le Normant*, mais sans indiquer dans l'ouvrage sur quelle autorité il lui donne cette qualification. Sans doute il s'est appuyé de quelque manuscrit ou ancienne publication; mais je crois qu'il a été induit en erreur par une similitude de nom, comme je le ferai voir tout à l'heure. Il est au moins vraisemblable que Compère n'est pas né en Normandie, et qu'il a vu le jour dans l'ancienne Flandre française, car Claude Hémeré (*Tabell. chronol. decan. Sancti-Quintini*, p. 162) et Colliete (*Mémoires pour servir à l'histoire du Vermandois*, t. III, p. 159) disent, d'après des actes authentiques et des registres anciens, que Compère fut d'abord enfant de chœur à la cathédrale de Saint-Quentin.

Le nom de ce musicien a donné lieu à beaucoup d'erreurs. L'abbé Baini l'appelle « *Loyset*, « detto *Compere*, e *mon Compere* come *il Normant.* » Kiesewetter semble hésiter sur le nom véritable, car il indique dans son Mémoire sur les musiciens belges, couronné par l'Institut des Pays-Bas (p. 32), et dans son ouvrage postérieur intitulé *Geschichte der europæische abendlændischen oder unsrer heutigen musik* (p. 56), le nom de *Compère* comme celui de famille, et *Loyset* comme le prénom, tandis que, dans ce dernier ouvrage (p. 103), il indiqua d'abord celui de *Loyset*, puis celui de *Compère* (1).

(1) Kiesewetter a été fort blessé de ce passage de la première édition de la *Biographie universelle des musiciens*, et s'est empressé d'en essayer la réfutation, dans un article signé des deux initiales supposées P. P., lequel fut in-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Forkel, qui ne dit rien de Compère, parle d'un musicien nommé *Loyset Piéton* (*Allgem. Geschichte der Musik*, t. II, p. 648), et considère *Loyset* comme le nom, et *Piéton* comme un sobriquet (1). Or Piéton (Louis) fut un musicien né vers la fin du quinzième siècle, ou plutôt au commencement du seizième, à Bernay, en Normandie (*voy.* PIÉTON), et c'est lui qui a été désigné autrefois sous le nom de *le Normant*. Au surplus, il ne peut y avoir confusion entre les deux musiciens, pour qui examine avec attention ce qui les concerne; car Piéton est nommé avec ou sans son prénom *Loyset*, dans tous les recueils qui renferment quelqu'une de ses compositions; et il est à remarquer que le plus ancien de ces recueils est de 1534 : les autres vont jusqu'en 1548, c'est-à-dire trente ans après la mort de Loyset Compère. C'est donc de celui-ci que Jean Lemaire de Belges a parlé dans ces vers du poëme de *Vénus*, écrit avant 1512 :

Les termes doux de Loyset Compère
Font mélodie aux cieux même confine (2).

Il y a un demi-siècle d'intervalle entre Compère et Piéton.

Quant au nom de *Loyset*, c'est le diminutif de *Loys* (Louis), c'est-à-dire *le petit Louis*; dénomination d'amitié et de bienveillance dont on se servait, à l'égard de certains artistes, comme on disait autrefois dans les Pays-Bas *Janneken* pour *Jan* (Jean), *Josekin* pour Josse (Joseph), *Pierkin* ou *Pieyerkin* pour *Pieyer* (Pierre); ainsi *Loyset* (le petit Louis) était le prénom de *Compère*. A l'égard de la dénomination de *Monsieur mon Compère*, qu'on trouve dans un manuscrit des archives de la chapelle pontificale (n° 42) et dans plusieurs autres endroits, on ne peut douter que ce ne soit un jeu de mots auquel le nom du musicien avait donné lieu. Ces sortes de plaisanteries étaient fort en usage au temps où Compère vivait. E.-L. Gerber estropie le prénom de Loyset en celui de Loset, et y ajoute celui de *Samsom*, qu'il écrit *Sampsom* : je ne sais où il a pris cela.

Il est à peu près hors de doute que Compère a été élève d'Okeghem (*voy.* ce nom), et qu'il fut le condisciple de Josquin, car Guillaume Crespel, qui fut aussi élève d'Okeghem, le nomme, dans sa *Déploration* sur la mort de ce grand musicien rapportée à l'article BRUMEL. (*Voy.* ce nom.) M. Ch. Gomart, dans ses *Notices historiques sur la maîtrise de Saint-Quentin*, etc., a publié l'extrait d'un ancien ouvrage manuscrit, par Quentin Delafons, duquel il résulte que Louis Compère avait obtenu un canonicat à la cathédrale de cette ville, dont il fut chancelier, et qu'il mourut dans cette situation, le 16 août 1518. (*Voy.* les Notices de M. Gomart, p. 41 et 42). Voici le passage :

« Plus bas et assez proche de la porte du « vestiaire, on rencontre la sépulture de Me « Compère (Louis), chanoine et chancelier de « cette église, avec ces vers écrits tout à l'en- « tour d'une grande pierre noire, qui nous ap- « prennent qu'il est mort le 16 août 1518 :

« Hoc legitur saxo Ludovicus Compater unus,
« Musarum splendor dulcisonumque decus;
« Mille annis jungas quinquagentos ter quoque senos,
« Sextanto augusti legis hac, subsiste parumper
« Pro quamcumque potes manibus opem. »

« A peu de distance de cette sépulture, on « trouve encore contre le gros pilier de la cha- « pelle de Notre-Dame de Lorette cette ins- « cription gravée sur une lame de cuivre :

Epitaphium Ludovici Compatris quondam cujus ecclesiæ celebris canonici cantorisve eximii.

« Clauditur obscuro Ludovici Compatris antro
« Rodenda a propriis hic caro verminibus.
« Musas, dum vixit, nobis confrater amœnas
« Excoluit; manes sint ubi vita docet.
« Carmina quæ tumulo sunt circumscripta legenti,
« Annus quo perilt proditur atque dies.
« L'an 1518, en août, 16 jours. »

« Et ici sont deux mains jointes ensemble, « avec ces mots : *Comme à Compère* (1). »

Tous les auteurs du seizième siècle s'unissent pour louer le savoir qu'il avait acquis dans son art; ce que nous connaissons de ses ouvrages s'accorde avec les éloges qui en ont été faits. Malheureusement ces ouvrages sont en petit nombre. Dans un recueil imprimé à Venise par Petrucci de Fossombrone, en 1502, et qui a simplement pour titre *Motetti XXXIII*, on trouve deux motets de Compère, avec d'autres de Josequin (*sic*) de Près, de Brumel, de Gaspar, de Ghiselin,

séré dans la *Gazette générale de musique de Leipsick* (ann. 1837, n° 35), et qui n'est qu'un long verbiage, un véritable galimatias, duquel il est impossible de rien conclure, si ce n'est qu'il m'y dit des injures. Homme d'un mérite incontestable, Kiesewetter avait malheureusement une vanité puérile qui se révoltait contre toute critique de ses ouvrages.

(1) In der Ueberschrift dieser Motette führt *Loyset* den beynamen *Pieton* (loc. cit.).

(2) Je me suis trompé évidemment lorsque j'ai dit dans la première édition de cette Biographie qu'il s'agit de Piéton dans ces vers.

(1) Tout ceci prouve que j'étais dans le vrai sur ce qui concerne la patrie de Compère ainsi que sur ses noms et prénoms, dans la première édition de la *Biographie universelle des musiciens*, et que Kiesewetter s'est égaré dans l'opposition qu'il a voulu me faire à ce sujet.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

d'Alexandre Agricola et de Pinarol. Les trois livres de la collection rarissime imprimée par le même Petrucci, dans les années 1501 à 1503, sous le titre *Harmonice Musices Odhecaton*, renferme aussi des compositions de Compère. Le savant et exact M. Antoine Schmid, conservateur de la bibliothèque impériale de Vienne, a donné la description détaillée et le contenu du troisième livre de ce recueil dans son ouvrage intitulé *Ottaviano dei Petrucci da Fossombrone*. On y voit (p. 37 et suiv.) que le livre a pour titre *Canti C. N° centocinquanta*. Dans ces cent cinquante chants, tous à quatre voix, on trouve ceux-ci de Compère : 1° *Une playsante fillete;* 2° *Mon père ma donc mari;* 3° *Royne du ciel;* 4° *E vray Dieu que payne*. Les deux premiers livres de ce précieux recueil, longtemps inconnus, ont été retrouvés récemment par le savant M. Gaspari (*voy.* ce nom), de Bologne, et M. A. Catelani en a donné une très-bonne notice dans la *Gazzetta musicale di Milano*. (*Voy.* CATELANI.) Dans le catalogue du contenu de ces livres, on trouve neuf morceaux de Compère à quatre voix et huit à trois voix. L'*Odhecaton* renferme donc vingt et une compositions de Compère qui ne se trouvent pas ailleurs. Le quatrième livre des chants originaux connus sous le nom de *Frottole*, lesquels sont presque tous composés par des Italiens, renferme deux pièces de Compère; ce qui semble indiquer qu'il avait visité Venise dans sa jeunesse. Ce quatrième livre, publié à Venise par Petrucci, sans date, mais en 1504 ou 1505 au plus tard, a pour titre *Strambotti, Ode, Frottole, Sonetti, et modo de cantar versi latini e capituli. Libro quarto.* Les pièces composées par Compère sont : 1° *Che fa la ramacina;* 2° *Scaramella fa la galla.* Les *Fragmenta missarum* publiés par le même Petrucci, petit in-4° obl. (s. d.), contiennent un *Asperges me*, à quatre voix, et un *Credo* de la messe intitulée *Mon père*, également à quatre voix, composés par Compère. Le troisième livre des *Motetti de la Corona*, imprimé par Petrucci à Fossombrone en 1519, contient le motet : *O bone Jesu, illumina oculos*, sous le nom de *Loyset*. M. Antoine Schmid pense que ce prénom indique Piéton; mais, par les motifs dont il est parlé, il est plus vraisemblable que le morceau appartient à Compère. Enfin un recueil de motets à trois voix intitulé *Trium vocum Cantiones centum, etc.*, et publié à Nuremberg, en 1541, par Jean Petreius, est formé de morceaux composés par Loyset Compère, Mouton, Laurent Lemblin, Arnold de Bruck, Ant. Divitis, Henri Isaac, Sampsom, Benoit Ducis, Walther, Georges Forster, Adrien Willaert, Josquin, Clément Jannequin, Jean Gero, etc.

Le volume manuscrit des archives de la chapelle pontificale, coté n° 42, renferme (p. 78 et suivantes) un motet à cinq voix, composé par Compère sur des paroles différentes aux diverses parties : le ténor et le deuxième contralto chantent : *Fera pessima devoravit filium meum Joseph*, pendant que le soprano, le premier contralto et la basse font entendre des vers sur les querelles du pape Jules II et de Louis XII, roi de France.

Le manuscrit précieux qui appartenait à Guilbert de Pixérécourt, et dont il a été fait mention aux articles de Busnois et de Caron (*voy.* ces noms), contient plusieurs pièces de Compère, que l'auteur de cette Biographie a mises en partition, pour faire partie d'une collection de monuments des premiers temps de la musique harmonique.

COMTE (ANTOINE LE), maître de musique des églises de Sainte-Marie et de Saint-Martin, à Marle, vers la fin du dix-septième siècle, a publié : *Missa quinque vocibus ad imitationem moduli :* O vivum ineffabilem; Paris, Christophe Ballard, 1685, in-fol.

COMTE (AUGUSTE), mathématicien et fondateur de la doctrine du *positivisme*, est né à Montpellier, le 12 janvier 1798. Admis à l'École polytechnique en 1811, il y a fait de fortes études mathématiques. Depuis 1832 jusqu'en 1848 il a rempli dans cette école les fonctions de répétiteur d'analyse, puis d'examinateur des candidats pour l'admission. L'examen des théories philosophiques et socialistes de cet esprit distingué n'appartient pas à cet ouvrage. M. Comte n'y trouve sa place que pour les *Considérations générales sur l'acoustique* qui font partie de son *Cours de philosophie positive* (Paris, 1835 et années suiv., 6 volumes in-8°), et qui se trouvent dans le tome II°, pages 595-637. Cet aperçu général de la science renferme des vues originales qui ont de la portée.

CONCEIÇAM (PHILIPPE DA), moine portugais, né à Lisbonne, vécut dans un couvent à Castella, vers le commencement du dix-septième siècle. La Bibliothèque du roi de Portugal possédait des *Vilhancicos do sacramento e Natal* de sa composition.

CONCEIÇAM (PIERRE DA), clerc régulier, né à Lisbonne, fut à la fois bon poëte et compositeur distingué. Il est mort le 4 janvier 1712, à peine âgé de vingt et un ans. Machado (*Bibl. Lusit.*, t. III, p. 569) donne la liste suivante de ses compositions : 1° *Musica a 4 coros*, pour une comédie. — 2° *Loa com musica a 4 vozes*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

— 3° *Vilhancicos a* 3, 4 *e* 8 *vozes*. — 4° *A cetera, e solfa de hum vilhancico*. — 5° *In exitu Israel de Egypto a* 4 *vozes, fundadas sobre o Canto-Chao do mesmo psalmo* (*In exitu Israel*, à quatre voix, sur le plain-chant de ce psaume).

CONCEIÇAM (Nuno da), moine portugais, né à Lisbonne, étudia la musique avec succès dans sa jeunesse, et devint maître de chapelle de son couvent à Coïmbre, où il est mort en 1737. On y conserve en manuscrit ses compositions, qui consistent en hymnes, motets, psaumes, etc.

CONCILIANI (Charles), chanteur habile, né à Sienne en 1744, débuta sur le théâtre de Venise, et eut bientôt une brillante réputation. En 1763 il passa au service de la cour de Bavière, mais il y resta peu, ayant été invité par Frédéric II, roi de Prusse, à faire partie de sa chapelle. Il vivait encore en 1812, et habitait une jolie maison de campagne près de Charlottenbourg, où il avait rassemblé une fort belle bibliothèque de musique. Les qualités qui distinguèrent cet artiste furent une belle mise de voix, une grande légèreté, et surtout un trille admirable.

CONCONE (Joseph), professeur de chant et compositeur, est né à Turin vers 1810, et y a fait ses études musicales. Le premier ouvrage qui le fit connaître fut un opéra intitulé *un' Episodio di S. Michele*, représenté à Turin en 1836. L'année suivante M. Concone s'établit à Paris, où il se livra à l'enseignement du chant. Il y a publié : 1° *Comtesse et Bachelette*, duettino pour 2 sopranos avec piano. — 2° *Judith*, scène et air pour *mezzo soprano* avec piano. — 3° *Les Sœurs de lait*, duettino pour 2 sopranos avec piano. — 4° Cinquante leçons de chant pour le médium de la voix; Paris, Richault. — 5° Exercices pour la voix avec piano, faisant suite aux Cinquante leçons pour le médium de la voix; ibid. — 6° Quarante nouvelles leçons de chant spécialement composées pour basse; ibid. — 7° Quinze vocalises pour soprano, servant d'études de perfectionnement. — 8° Quinze vocalises pour contralto, servant d'études de perfectionnement. — 9° Des mélodies, des romances, etc. Après la révolution de 1848 M. Concone est retourné dans sa patrie.

CONDILLAC (Étienne-Bonnot de), abbé de Mureaux, philosophe distingué du dix-huitième siècle, naquit à Grenoble en 1715. Ayant été nommé précepteur du duc de Parme, petit-fils de Louis XV, il écrivit pour son élève son *Cours d'études*, l'un des fondements les plus solides de sa réputation. En 1768 il fut reçu à l'Académie française, à la place de l'abbé d'Olivet. Il mourut dans sa terre de Flux, près de Beaugency, le 3 août 1780. Dans son *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, il traite *de l'origine et des progrès du langage et de la musique*, 2e partie, § 5. Hiller a donné une traduction allemande de ce morceau dans ses *Notices et extraits sur la musique*, année 1766, p. 209. Ce que dit Condillac concernant la musique prouve que les meilleurs esprits peuvent s'égarer lorsqu'ils parlent de ce qu'ils ignorent.

CONESTABILE (le marquis Jean-Charles), amateur distingué de musique, écrivain élégant et membre de plusieurs académies, né à Pérouse (*Perugia*), vers 1812, s'est fait connaître d'abord dans sa patrie par divers écrits étrangers à l'objet de ce dictionnaire. Il est cité ici pour les deux ouvrages suivants, où se font remarquer l'esprit de critique et l'agrément du style : 1° *Vita di Niccolò Paganini da Genova*; Perugia, typographia di Vicenzo Bartelli, 1851, 1 vol. in-8° de 317 pages. — 2° *Notizie biografiche di Baltassari Ferri, musico celebratissimo, compilato da*, etc.; Perugia, typographia Bartelli, 1846, in-8° de 16 pages.

CONFORTI (Jean-Baptiste), compositeur italien, élève de Claude Merulo, a publié en 1567, à Venise, in-4° obl., son premier œuvre de madrigaux à cinq voix. Ces renseignements sont les seuls qu'on ait sur cet artiste.

CONFORTI (Jean-Luc), né à Mileto dans la Calabre, vers 1560, fut admis à la chapelle pontificale de Rome le 4 novembre 1591, en qualité de chapelain chantre et contralto. On a de lui : *Passagi sopra tutti li salmi che ordinariamente canta la santa Chiesa, ne i vesperi della dominica, e ne i giorni festivi di tutto l' anno; con il basso sotto per sonare, e cantare con organo, o con altri stromenti*; in Venetia, appresso Angelo Gardano fratelli, 1607, in-4°. Rien de plus ridicule que l'usage, d'ailleurs ancien, d'ornements multipliés sur le chant de l'Église, dont ce recueil fournit des exemples dans les psaumes des dimanches et fêtes. Cet usage devint surtout général au commencement du dix-septième siècle.

CONFORTO (Antoine), habile violoniste, naquit dans le Piémont en 1743, et fut élève de Pugnani. Lorsque Burney passa à Vienne, en 1772, il y trouva Conforto, qui y était établi. Ce virtuose a laissé en manuscrit deux œuvres de sonates pour le violon.

CONFORTO (Nicolas), compositeur dramatique, né en Italie, se fixa à Londres vers

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

1757, et y fit représenter un opéra intitulé *Antigono*, qui eut douze représentations.

CONINCK (François de), pianiste et compositeur, né le 20 février 1810 à Lebbeke (Flandre orientale), a étudié les éléments de la musique et du piano à Gand. Plus tard il s'est rendu à Paris et y a reçu des leçons de Pixis et de Kalkbrenner. Fixé à Bruxelles vers 1832, il s'y est livré à l'enseignement du piano, et y a publié un *Cours de piano d'après un nouveau système d'étude*, qu'il a dédié au roi Léopold. On a gravé de sa composition, à Bruxelles, beaucoup de morceaux de piano dans les formes en usage à cette époque.

CONRAD, moine bénédictin au monastère de Hirschau, vers 1140, fut philosophe, rhéteur, poëte et musicien, autant qu'on pouvait l'être de son temps. On a de lui un traité *de Musica et differentia tonorum*, lib. 1, dont on trouve des copies manuscrites dans plusieurs bibliothèques. (*Vid.* Trith. *in Chron. Hirsaug.* sub ann. 1091, p. 90 et 91.) Forkel et Lichtenthal ont fait par erreur deux articles d'un seul en distinguant Conrad du diocèse de Cologne de Conrad de Hirschau, et le traité *de Musica et differentia tonorum* de celui qu'ils citent sous le titre *de Musica et tonis*.

CONRAD DE MURE, chanoine et premier chanteur de l'église principale de Zurich, vivait vers l'an 1274. Gesner (*Bibl. Univ.*, et d'après lui Possevin (*Appar. sacer.*, p. 382), citent un traité *de Musica* dont il était auteur. Cet ouvrage n'est pas connu aujourd'hui.

CONRAD (Bartholomé), jésuite, professeur de mathématiques à l'université d'Olmütz, vers le milieu du dix-septième siècle, a fait imprimer une dissertation intitulée *Propositiones physico-mathematicæ de natura soni*; Olmütz, 1641, in-4°.

CONRAD (Jean-Christophe), organiste à Eisfeld, dans le pays de Hildbourghausen, a fait imprimer à Leipsick, en 1772, deux suites de préludes pour l'orgue. Ce sont de bons ouvrages dans la manière des anciens organistes allemands.

CONRAD (J.-G.). On a sous ce nom un livre qui a pour titre *Beitrag zum Gesangs-Unterricht in Ziffern, als Probe einer Leichten Bezieffer ung* (Essai sur l'enseignement du chant par chiffres, etc.) Meissen, Goedsche. Ce musicien a publié aussi chez Breitkopf, à Leipsick, un recueil de préludes faciles pour l'orgue.

CONRAD (Charles-Édouard), compositeur amateur à Leipsick, né le 14 octobre 1811 à Spahnsdorf, près de cette ville, s'est fait connaître par diverses compositions exécutées ou représentées depuis 1838 jusqu'en 1850. En 1838 il y a donné une ouverture à grand orchestre exécutée dans les concerts du Gevandhaus. L'année suivante il y a fait entendre l'ouverture d'un opéra intitulé *Rienzi*; en 1844, une troisième, qui avait pour titre les *Dioscures*, et en 1847, une quatrième, celui de *Parisina*. En 1848 l'opéra de Conrad intitulé *der Schultheiss van Bern* (le Maire de Bern) a eu peu de succès. *Die Weiber von Weinsberg* (les Femmes de Weinsbourg), son dernier ouvrage dramatique, a été mieux accueilli. Il a publié plusieurs œuvres pour le piano, des polonaises, et des *Lieder*. Conrad est mort à Leipsick le 25 août 1858, à l'âge de quarante-sept ans.

CONRADI (Jean-Georges), maître de chapelle à Œttingen, vers la fin du dix-septième siècle, fut un des compositeurs qui firent entendre les premiers opéras allemands sur le théâtre de Hambourg. Ses principaux ouvrages sont : 1° *Ariane*, en 1691. — 2° *Diogène*, 1691. — 3° *Numa Pompilius*, 1691. — 4° *Carolus Magnus*, 1692. — 5° *Jerusalem*, première partie, 1692. — 6° *Jerusalem*, deuxième partie, 1692. — 7° *Sigismond*, 1693. — 8° *Genscricus*, 1693. — 9° *Pygmalion*, 1693. Le style de ce musicien est lourd; et ses mélodies sont sans grâce : cependant Mattheson assure (dans la vingt-deuxième méditation de son *Musick. Patriot.*) que plusieurs de ses opéras ont obtenu d'éclatants succès.

CONRADI (Mlle), célèbre cantatrice allemande, fille d'un barbier de Dresde, naquit vers 1682. Elle brilla sur le théâtre de Hambourg de 1700 à 1709, et chanta ensuite à Berlin dans deux opéras. En 1711 elle devint la femme d'un noble polonais, nommé le comte Gruzewski, et quitta le théâtre. Mattheson a parlé de cette cantatrice avec beaucoup d'éloges sous le rapport de ses facultés naturelles, mais il assure que son éducation musicale était à peu près nulle.

CONRADI (Auguste), compositeur, est né à Berlin le 27 juin 1821, et a étudié l'harmonie et la composition sous la direction de Rungenhagen. (*Voy.* ce nom.) En 1843 il fit exécuter dans cette ville une symphonie dans laquelle on crut remarquer d'heureuses dispositions. Trois ans après, il a pris part au concours ouvert à Vienne pour la composition d'un ouvrage de ce genre, et y a envoyé la partition d'une symphonie qui a obtenu une mention honorable. M. Conradi a fait représenter à Berlin en 1847, *Rubezahl*, opéra romantique qui a eu du succès. Appelé à Stettin, en 1849, comme

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

maître de chapelle, il a abandonné cette position dans l'année suivante pour la place de chef d'orchestre au théâtre de Kœnigstadt, à Berlin, qu'il quitta aussi pour occuper des positions semblables à Dusseldorf, puis à Cologne. De retour à Berlin en 1853, il y a dirigé l'orchestre du petit théâtre de Kroll. En 1855, il a donné dans cette ville un second opéra intitulé *Musa, der letzte Maurerfürst* (Muza, dernier prince des Maures). On connaît de lui 5 symphonies, des ouvertures, des quatuors de violon, et surtout une immense quantité de *Lieder*, de danses et de polkas pour le piano et pour l'orchestre.

CONRING (Herman), savant distingué, médecin célèbre, professeur de droit civil et politique, philologue habile et historien, naquit à Norden en Ostfrise, le 9 novembre 1606. En 1632 il fut nommé professeur de philosophie naturelle à Helmstadt. La reine Christine de Suède l'appela à Stockholm en 1650, avec le titre de son médecin et de son conseiller. Il fut successivement honoré des bontés de Charles-Gustave, roi de Suède, de Louis XIV et de l'empereur d'Allemagne. Il mourut le 12 décembre 1681, âgé de soixante-quinze ans. Ses œuvres ont été recueillies par Jean-Guillaume Gœbel, et publiées en 1720, à Brunswick, en 7 vol. in-fol. On trouve dans cette collection beaucoup de renseignements sur la musique, et particulièrement sur celle des anciens, dans un grand nombre d'endroits du t. III. On peut en voir l'indication dans la *Littérature de la musique* de Forkel (*Allgem. Litter. der Musik*, p. 93), et dans l'ouvrage de Mattheson intitulé *Grundlage einer Ehrenpforte*, p. 39.

CONSALVO (T.), ancien élève du Conservatoire de la Pietà, à Naples, a publié des principes de musique, suivis des règles d'accompagnement de Fenaroli, sous ce titre : *La Teoria musicale, compresevi ancora le rinomate regole pel partimento del cel. maestro Fenaroli, corredate di annotazioni* ; Naples, 1826.

CONSILIUM (Jacques), musicien français qui vivait dans la première partie du seizième siècle, est connu par quelques motets et des chansons qui ont été insérées dans les recueils publiés de son temps et particulièrement dans la précieuse collection de motets imprimée à Paris chez Pierre Attaingnant, de 1520 à 1537, in-4° obl., gothique. Les livres septième, huitième et onzième, contiennent les motets à cinq voix *In illa die, Cum inducerent*, et *Adjuva me Domine*, de la composition de Consilium. On trouve aussi des motets de sa composition dans les recueils intitulés : *Selectissimæ nec non familiarissimæ cantiones, ultra centum etc.*; Augustæ Vindelicorum, Melchior Kriesstein excudebat, 1540; *Cantiones septem, sex et quinque vocum*, publié par Salblinger; Augustæ Vindelicorum, Melchior Kriesstein, 1545; *Psalmorum selectorum a præstantissimis musicis in harmonias quatuor aut quinque vocum redactorum*: Norimbergæ, apud Johan. Petreium, 1538; *Tertius liber cum quatuor vocibus*; Lugduni, per Jacobum Modernum de Pinguento, 1539. Enfin on a de Consilium un *Livre de danceries à six parties*, publié par Pierre Attaingnant (*voy.* ce nom), à Paris, en 1543, in-4° obl. Il y a lieu de croire que le nom sous lequel cet artiste est connu n'était pas le sien, et que, suivant un usage assez fréquent du temps où il vécut, on a latinisé celui qui lui appartenait réellement.

CONSOLI (Thomas), sopraniste, né à Rome vers 1753, fut appelé en 1775 à la cour de l'électeur de Bavière pour y chanter l'*opera seria*. En 1777 il obtint un congé de six mois pour faire un voyage en Italie; mais, le prince Maximilien III étant mort dans la même année, tous ses engagements se trouvèrent rompus, et le prince Charles-Théodore, successeur de l'électeur, congédia Consoli de son service. Il résolut alors de se fixer à Rome, et fut admis comme chanteur à la chapelle Sixtine. Il vivait encore en 1808.

CONSTANTIN, violon de la musique de Louis XIII et roi des ménétriers, fut un artiste habile pour le temps où il vécut, et composa des pièces à cinq et six parties pour le violon, la viole et la basse, qui ne sont pas dépourvues de mérite. Il mourut à Paris, en 1657, et eut pour successeur Dumanoir, dans sa charge de roi des ménétriers.

CONSTANTIN (. . .), ancien chef d'orchestre de la danse aux jardins de Tivoli, s'est fait connaître par un grand nombre de cahiers de contredanses pour orchestre complet, en quatuors, en trios, etc. On a aussi de lui des valses et des contredanses variées pour violon seul. Tout ce que ce musicien a écrit ou arrangé a été gravé à Paris.

CONSTANTINI (Fabio). *Voy.* Costantini.

CONSTANTIUS (Barbarinus), compositeur sicilien, qui vivait au commencement du dix-septième siècle, a fait imprimer plusieurs de ses pièces dans un recueil intitulé : *Infidi Lumi*; Palerme, 1603.

CONTANT DE LA MOLETTE (Philippe du), naquit à la Côte Saint-André, le 29 août 1737. Ayant obtenu le degré de docteur en théologie en 1765, il fut ensuite nommé vicaire

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

général du diocèse de Vienne. Il périt victime de la révolution, en 1793. On a de lui : *Traité sur la poésie et la musique des Hébreux*; Paris, 1781, in-12; ouvrage qui ne mérite aucune estime. Forkel et Lichtenthal se sont trompés sur le nom de cet auteur en écrivant *Constant*.

CONTANT D'ORVILLE (André-Guillaume), auteur dramatique, romancier et compilateur, né à Paris en 1730, est mort dans cette ville, au commencement du dix-neuvième siècle. Parmi ses nombreux ouvrages on trouve celui qui a pour titre : *Histoire de l'Opéra bouffon, contenant les jugements de toutes les pièces qui ont paru depuis sa naissance jusqu'à ce jour*; Amsterdam et Paris, 1768, in-12. Ce livre ne porte pas de nom d'auteur.

CONTI (Angelo), né à Aversa en 1603, a publié à Venise, en 1634, un livre de messes à cinq voix; trois livres de madrigaux à quatre voix, en 1635-1638, et un livre de motets depuis deux jusqu'à dix voix, 1639.

CONTI (François), compositeur distingué et l'un des plus habiles théorbistes qui aient existé, naquit à Florence, dans la seconde moitié du dix-septième siècle. On ignore où il fit ses études musicales, mais il paraît qu'elles furent bien dirigées, car il écrivait avec élégance, quoiqu'il manquât d'invention, et qu'il se bornât à imiter le style d'Alexandre Scarlatti. Cette opinion, concernant la musique de Conti, n'est pas celle qui a été émise par quelques écrivains allemands, notamment par Schulz et Gerber; ces auteurs lui reconnaissent un génie original et l'accusent même de bizarrerie; mais je n'ai trouvé aucune trace de cette originalité dans la partition de *Teseo in Creta*, ni dans les airs de *il Finto Policare* et de *Clotilda*, que je possède. Ces airs sont exactement calqués sur ceux de Scarlatti.

Conti se rendit à Vienne en 1703, et y entra dans l'orchestre de la chapelle impériale, en qualité de théorbiste. L'empereur, qui aimait son talent, le nomma peu après compositeur de sa chambre et vice-maître de sa chapelle. A la mort de Ziani, en 1722, il devint titulaire de sa place. Quanz, qui entendit Conti jouer du théorbe à Prague, en 1723, dans l'opéra de *Costanza e Fortezza*, parle de son talent avec admiration. Son opéra de *Clotilde* fut joué à Londres en 1709; on ignore s'il se rendit en cette ville pour le faire représenter, ou si l'ouvrage avait été joué précédemment à Vienne. Quoi qu'il en soit, cette composition fut suivie de beaucoup d'autres que Conti écrivit pour la cour impériale. Parmi ces productions, on cite surtout le *Don Chisciotte* comme empreint d'une originalité remarquable. Cet ouvrage, traduit en allemand par Müller, fut joué à Hambourg en 1722. On dit que le succès de cette composition excita la jalousie et la haine de Mattheson contre Conti, et que c'est à cette cause qu'il faut attribuer la publication d'une anecdote insérée dans le *Parfait maître de chapelle* de cet écrivain (1), et dont on conteste aujourd'hui la réalité. Voici cette anecdote telle qu'elle est rapportée par Mattheson, d'après une lettre datée de Ratisbonne, le 19 octobre 1730.

Une discussion s'étant élevée entre un prêtre séculier et Conti, celui-ci fut insulté d'une manière grave par l'homme d'Église, et se vengea par un soufflet. Le clergé, ayant été saisi de cette affaire, condamna le compositeur à faire amende honorable à la porte de l'église cathédrale de Saint-Étienne, pendant trois jours. Quoique l'empereur (Charles VI) eût de l'attachement pour son maître de chapelle, il n'osa point annuler cet arrêt; peut-être ne croyait-il pas en avoir le pouvoir; il se borna à réduire à une seule séance la station à la porte de l'église. Irrité par l'humiliation qu'il subissait, Conti employa le temps qu'il passa sur les marches de l'escalier de Saint-Étienne à vomir des injures contre ses juges. Cette scène scandaleuse le fit condamner à recommencer l'épreuve, le 17 septembre suivant (1730), revêtu d'un cilice, et entouré de douze gardes, avec une torche dans la main. Bientôt après, un arrêt du tribunal civil le condamna à payer au clergé une amende de mille florins, à un emprisonnement de quatre ans, et à être ensuite banni de l'Autriche. Ceux qui ont rapporté cette triste histoire, d'après Mattheson, ajoutent qu'on croit que Conti mourut en prison.

Gerber a essayé, dans son *Nouveau Dictionnaire des musiciens*, de révoquer en doute l'anecdote dont il s'agit ou du moins de la mettre sur le compte d'un fils de Conti (jeune homme à tête folle, dit-il, quoiqu'il ne soit pas prouvé que Conti eût un fils), et il s'appuie de l'autorité de Quanz et de Reichardt. Selon lui, Mattheson n'avait pour garant du fait que la lettre d'un jeune étourdi de Ratisbonne, et ne l'avait recueilli que par haine contre le musicien italien. L'auteur de l'article *Conti*, du *Dictionnaire universel de musique*, publié par M. Schilling, copie en partie celui de Gerber, et ajoute que des écrivains imprudents, au nombre desquels figure le rédacteur de la *Revue musicale*, ont emprunté ces *fables scandaleuses* au livre de Mattheson. Ceci oblige l'auteur de cette Biographie

(1) *Der Vollkommene Capellmeister*, p. 40.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

d'examiner de quel côté sont les probabilités.

Walther a publié son lexique de musique en 1732, c'est-à-dire deux ans après l'événement indiqué par la lettre écrite de Ratisbonne, le 19 octobre 1730; il n'en parle pas à l'article *Conti (Francesco)*, mais il avoue que les derniers renseignements qu'il a eus sur cet artiste remontent à 1727, et qu'il les a puisés dans un almanach d'adresses de Vienne. *Le Parfait Maître de chapelle* de Mattheson a paru en 1739; neuf années seulement s'étaient écoulées depuis l'événement rapporté dans cet ouvrage. La plupart des amis de Conti vivaient sans doute encore; cependant aucune réclamation n'a été faite à l'apparition du livre de Mattheson; tout le monde a gardé le silence sur un fait si extraordinaire, et ce n'est qu'en 1752 que fut publié l'ouvrage de Quanz sur la flûte, où se trouvent quelques mots qui semblent contredire, mais d'une manière indirecte, l'anecdote du *Parfait Maître de chapelle*. A l'égard de l'autorité de Reichardt, elle n'est d'aucune valeur, car il écrivait environ soixante-dix ans après l'événement. Mattheson était sans doute d'un caractère jaloux, mais il ne peut être accusé d'avoir, dans cette affaire, accordé trop légèrement sa confiance à de faux renseignements, car la lettre fut écrite en 1730, et il ne la publia que neuf ans après. S'il n'avait pas eu la certitude alors d'être bien informé, il se serait exposé à passer pour le plus imprudent de tous les hommes. Il est bon de remarquer encore que Quanz a eu le tort d'attendre trop longtemps pour démentir le fait, et qu'il ne l'a pas fait d'une manière explicite. Enfin n'oublions pas que Gerber et le *Dictionnaire général de musique* avouent qu'on ignore le lieu et l'époque de la mort de Conti; après 1730, tout se tait sur son sort, et ce silence sur un maître de chapelle de l'empereur et sur un artiste tel que Conti est au moins singulier. Le lecteur jugera, d'après ces renseignements, de quel côté est l'imprudence des assertions.

Voici la liste des ouvrages de Conti : 1° *Clotilde*, opéra sérieux; à Londres, en 1709. — 2° *Alba Cornelia;* à Vienne, en 1714. — 3° *I Satiri in Arcadia*, 1714. — 4° *Teseo in Creta*, 1715. — 5° *Il Finto Policare*, 1716. — 6° *Ciro*, 1716. — 7° *Alessandro in Sidone*, 1721. — 8° *Don Chisciotte in Siera Morena*, 1719. — 9° *Archelao, re di Cappadocia*, 1722. — 10° *Mosè preservato*, 1722. — 11° *Penelope*, 1724. — 12° *Griselda*, 1725. — 13° *Isifile*. — 14° *Galatea vindicata* — 15° *Il Trionfo dell' amore e dell' amicizia*. — 16° *Motetto a soprano solo*, 2 *viol. concert.*, 2 *violoni ripieni*, 2 *ob. viole viola di gamba e basso*. — 17° Cantate : *Lontananza del amato bene*, pour soprano, chalumeau, flûte, violon à sourdine, luth français et clavecin. — 18° Cantate : *Con più luci di candire*, pour soprano, violons et clavecin. — 19° Cantate : *Poi che speme*, pour soprano, deux violons, viole et basse. — 20° Cantate : *Quando penso a colei*, pour soprano et clavecin. Les archives de musique du prince de Sondershausen contiennent un volume manuscrit qui renferme vingt-six cantates de Conti. On a publié à Londres : *Songs in the new opera call'd Clotilda as they are performed at the Queens theatre*. Sold by J. Walsh. sans date (1710). L'ouverture seule est gravée en partition dans ce volume. Les airs n'ont que la basse chiffrée avec les ritournelles de violons.

CONTI (Ignace-Marie), compositeur né à Florence, fut contemporain de François, et comme lui au service de la cour de Vienne. Quelques personnes ont cru qu'ils étaient frères; d'autres, que François fut le père d'Ignace-Marie. On n'a pas de renseignements pour éclaircir ce doute. Ignace Conti a donné à Vienne : 1° *La Distruzione di Hai*, en 1728; — 2° *Il Giusto afflitto nella persona di Giobbe*, 1736. On trouve en manuscrit dans la bibliothèque royale de Berlin (fonds de Poelchau) les ouvrages suivants de la composition de Conti : 1° Offertoire (*Meditabar*), à cinq voix et orgue, en partition. — 2° Cantate (en *ut* mineur) pour soprano et basse continue (*Dopo tanti e tante pene*). — 3° Missa prima (*Sperabo in te*), à quatre voix *a capella* (du 2° ton). — 4° *Missa secunda* (*Adjuva me*), à quatre et cinq voix *a capella*. — 5° Missa terza (*Exaudi me*), à quatre et cinq voix *a capella*. — 6° Missa quarta (*Judica me*), à six voix *a capella*.

CONTI (l'abbé Antoine), né à Venise, d'une famille noble, en 1678, est mort en 1749, à l'âge de soixante et onze ans. Il fut lié d'une étroite amitié avec Benoît Marcello, vécut quelque temps en France, puis en Angleterre, où il devint l'ami de Newton. Dans ses œuvres posthumes, imprimées à Venise, en 1756, in-4°, on trouve : *Dissertazione sulla musica imitativa;* cette dissertation fait voir que Conti avait adopté toutes les idées de Marcello sur la musique; il s'élève particulièrement contre le chant de bravoure que Farinelli et Caffarelli avaient mis à la mode.

CONTI (Joachin), surnommé *Gizziello*, du nom de son maître D. Gizzi, fut un des plus grands chanteurs du dix-huitième siècle. Né à Arpino, petite ville du royaume de Naples, le 28 février 1714, il subit de bonne heure la castration; soit, comme l'ont dit plusieurs biogra

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

phes italiens, qu'une maladie de son enfance eût rendu cette opération nécessaire, soit que la pauvreté de ses parents les eût déterminés à spéculer sur la mutilation de leur enfant. Quoi qu'il en soit, jamais cet acte de dépravation n'eut de plus heureux résultats pour l'art : voix douce, pure, pénétrante, étendue, jointe à une expression naturelle, à un sentiment profond du beau, tout se trouva réuni dans le jeune Conti. A l'âge de huit ans, ses parents le conduisirent à Naples, et le mirent sous la direction de leur compatriote Gizzi. Cet habile professeur entrevit au premier aspect tout ce qu'on pouvait attendre d'un tel élève : il se l'attacha, le reçut dans sa maison, l'alimenta gratuitement et lui donna ses soins pendant sept années consécutives. Ce fut par reconnaissance pour son maître que Conti prit le nom de *Gizziello*.

Le premier essai des talents du virtuose eut lieu à Rome lorsqu'il n'était âgé que de quinze ans; son succès fut prodigieux, et sa réputation s'étendit dans toute l'Italie. En 1731 il excita le plus vif enthousiasme lorsqu'il chanta sur le théâtre de la même ville la *Didone* et l'*Artaserse* de Léonard de Vinci. On rapporte à cette occasion que Caffarelli, autre célèbre chanteur, qui se trouvait alors à Naples, ayant appris que Gizziello devait chanter certain jour, partit en poste pour Rome, afin de l'entendre. Arrivé dans cette ville, il se rendit au théâtre et entra au parterre, enveloppé de son manteau afin de n'être point reconnu. Après le premier air chanté par Gizziello, Caffarelli saisit un moment où l'on faisait trêve aux applaudissements et s'écria : *Bravo, bravissimo, Gizziello ! è Caffarelli che tel dice;* après quoi il sortit précipitamment et reprit la route de Naples. En 1732 et 1733. Gizziello chanta à Naples avec le même succès. Trois ans après il partit pour Londres, où il était engagé pour le théâtre que Hændel dirigeait. C'était l'époque de la rivalité la plus ardente entre ce théâtre et celui de l'Opposition, confié aux soins de Porpora. Ce dernier, où l'on trouvait réunis des chanteurs tels que Farinelli, Senesino et la fameuse Cuzzoni, avait alors un avantage marqué dans l'opinion, et Hændel, avec tout son génie, ne pouvait lutter contre un pareil ensemble qu'en lui opposant quelque virtuose du premier ordre. L'arrivée de Gizziello rétablit ses affaires : ce grand artiste débuta le 5 mai 1736, dans l'*Ariodant* de Hændel, avec un succès d'enthousiasme. Le 12 de ce mois il chanta dans l'*Atalante* du même auteur, composée pour le mariage de la princesse de Galles, et il continua pendant plusieurs années à exciter l'admiration des Anglais. En 1743 il se rendit à Lisbonne, où il avait été appelé pour le théâtre de la cour. On remarqua dès ce moment que le talent de Gizziello s'était perfectionné par les études qu'il avait faites après avoir entendu Farinelli, et sa réputation s'étendit de telle sorte que le roi de Naples, Charles III, qui venait de faire construire le théâtre de Saint-Charles, résolut d'y réunir Caffarelli et ce chanteur dans l'opéra d'*Achille in Sciro*, dont la musique avait été composée par Pergolèse. On fit donc revenir Caffarelli de la Pologne et Gizziello du Portugal. Celui-ci chanta le rôle d'Ulysse, et l'autre celui d'Achille. Rien ne peut être comparé à l'effet que Caffarelli produisit dans le premier air qu'il chanta : toute la cour et les spectateurs se livrèrent pendant quelques minutes aux transports les plus vifs et aux applaudissements les plus bruyants. Gizziello avoua depuis qu'il se crut perdu et qu'il resta tout étourdi de ce qu'il venait d'entendre. *Néanmoins*, dit-il, *j'implorai l'assistance du ciel, et je m'armai de courage.* L'air qu'il devait chanter était dans le style pathétique; le son de sa voix, si pur, si touchant, le fini de son exécution, l'accent si expressif qu'il sut y mettre, et probablement aussi l'émotion que lui avait causée le succès de son rival, tout cela, dis-je, le fit atteindre à un tel degré de sublimité, que le roi transporté se leva, battit des mains, invita toute sa cour à l'imiter, et la salle fut ébranlée par les applaudissements prolongés de l'auditoire. Aucun des deux rivaux ne fut vaincu : Caffarelli fut déclaré le plus grand chanteur dans le genre brillant; Gizziello, dans le style expressif.

En 1749 ce virtuose passa en Espagne, où il chanta sous la direction de Farinelli avec la célèbre Mingotti. Trois ans après il retourna à Lisbonne, et se fit entendre dans le *Demofoonte* de David Perez. Le roi de Portugal le combla de richesses, et l'on rapporte que, touché d'un air pastoral que Gizziello avait chanté dans une cantate pour la naissance de son fils, ce prince lui fit présent d'une poule et de vingt poussins d'or de la plus grande valeur. Vers la fin de l'année 1753, ce grand artiste résolut de quitter le théâtre, et revint dans sa ville natale, où il demeura quelque temps (1); ensuite il fixa son séjour à Rome, et, après avoir joui de sa fortune avec honneur, il mourut dans cette ville, le 25 oc-

(1) C'est par une erreur manifeste que A. Burgh (*Anecdotes of music*, t. III, p. 109) dit que Gizziello se trouvait encore à Lisbonne en 1755, lors du tremblement de terre qui détruisit cette ville, et qu'après avoir échappé comme par miracle à ce funeste événement, ce grand chanteur, dans un accès de dévotion, avait été s'enfermer dans un cloître, où il mourut peu de temps après.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tobre 1761, à l'âge de quarante-sept ans. Son portrait a été gravé, et se trouve dans la *Biografia degli uomini illustri del regno di Napoli*.

CONTI (Jacques), violoniste italien, mort à Vienne en 1804, était en 1790 premier violon de la chapelle de l'impératrice de Russie et du prince Potemkin. Trois ans après il se rendit à Vienne, où il fut fait chef d'orchestre de l'Opéra italien. Ses ouvrages imprimés consistent en cinq concertos pour le violon, deux œuvres de sonates pour le même instrument, trois œuvres de duos idem, op. 6, 9 et 10, et un œuvre de solos pour le violon, op. 8. Il y a eu un autre violoniste du nom de Conti (Pierre), qui a publié un concerto de violon à Amsterdam, en 1760.

CONTI (Charles), compositeur dramatique, né à Arpino, dans le royaume de Naples, en 1799, a été admis comme élève au collége royal de musique de cette ville, à l'âge de treize ans, et y a fait ses études sous la direction de Tritto; puis il a étudié pendant trois ans le contrepoint, sous la direction de Zingarelli, et enfin il a pris quelques leçons de composition de Simon Mayr, pendant le séjour de ce maître à Naples. Ses premières productions ont été une messe solennelle et un *Dixit* avec orchestre. Les applaudissements qu'on donna à ces ouvrages engagèrent Conti à travailler pour la scène. Il écrivit pour le petit théâtre du collége de S. Sébastien un opéra bouffe intitulé *le Truppe in Franconia;* puis il composa pour le théâtre *Nuovo* les opéras suivants : *la Pace desiderata; Misantropia e Pentimento; il Trionfo della giustizia.* Au mois de septembre 1827, il a fait représenter avec quelque succès, au théâtre *Valle*, de Rome, un opéra qui avait pour titre *l'Innocenza in periglio.* Au mois de décembre de la même année, il a donné au théâtre *Nuovo* de Naples *gli Aragonesi in Napoli.* Le 6 juillet 1828, on joua au théâtre Saint-Charles un ouvrage du même auteur, intitulé *Alexi :* il fut accueilli avec froideur. Cet opéra n'avait pas été écrit entièrement par Conti; une indisposition grave qui lui était survenue ne lui avait pas permis de pousser son travail au delà de la troisième scène du second acte; la partition fut terminée par Vaccaj. Ricordi a publié à Milan quelques morceaux détachés de l'opéra de Conti, *gli Aragonesi in Napoli.* En 1829 M. Conti fit représenter au théâtre Saint-Charles *l'Olimpiade*, dont le succès fut très-brillant. Parmi les derniers ouvrages de ce compositeur on remarque *Giovanna Shore*, qui a été jouée avec succès au théâtre de la *Scala*, à Milan. Il a écrit aussi la musique d'un drame qui a pour titre *l'Audacia fortunata.* Outre ces ouvrages de théâtre, on connaît de la composition de Conti six messes solennelles, deux messes de *Requiem*, deux *Credo*, un *Te Deum*, un *Magnificat*, plusieurs *Dixit*, psaumes, et des *Canzone* avec piano. Conti a été le maître de contrepoint de Bellini, de MM. Lillo, Andreatini, Florimo, Buonamici, et d'autres.

CONTINI (Jean), maître de chapelle de la cathédrale de Brescia en 1550, a publié les ouvrages suivants de sa composition : 1° *Madrigali a cinque voci*, lib. 1; Venise, 1560. — 2° *Cantiones sex vocum;* Venise, 1565, in-4°. — 3° *Modulationum quinque voc. liber primus; Venetiis ap. Gir. Scotum*, 1660, in-4° obl. — 4° *Modulationum sex vocum liber primus;* ibid., 1660, in-4° obl. — 5° *Introitus et alleluja quinque vocum;* ibid., in-4°. — 6° *Hymnos quatuor vocum;* ibid., in-4°. — 7° *Threnos Hieremiæ quatuor vocum;* ibid., in-4°. — 8° *Missæ 4 vocibus concert.;* ibid., in-4°. Ce musicien ne doit pas être confondu avec Jean Contini, compositeur de l'école romaine qui vivait au commencement du dix-huitième siècle, et qui est auteur d'un oratorio intitulé *il Peccatore castigato.* Cet oratorio fut exécuté avec beaucoup d'effet dans l'église des Dominicains, à Prague, en 1735.

CONTIUS (Christophe), bon constructeur d'orgues, vivait à Halberstadt au commencement du dix-huitième siècle. Ses principaux ouvrages sont : 1° L'orgue de Tharschengen (Saxe), composé de vingt et un jeux, deux claviers et pédale, terminé en 1706. — 2° Celui de l'église des Femmes (*Frauenkirche*) à Halle, composé de soixante-cinq jeux, trois claviers et pédale, fini en 1713.

CONTIUS (. . . . .), compositeur, claveciniste et joueur de harpe, naquit à Rosla, en Thuringe, vers 1714. Il fut d'abord attaché au service du comte de Bruhl, à Dresde, en qualité de harpiste. Lorsque la chapelle de ce ministre eut été dispersée par suite de la guerre de Sept ans, Contius se transporta à Sondershausen en 1759, et y mena une vie retirée, donnant des leçons de clavecin et de harpe. Il y composa plusieurs morceaux d'Église pour la chapelle du prince, dans lesquels il employa des idées puisées dans les œuvres de Hasse, mais avec adresse, et de manière à prouver qu'il connaissait bien les ressources du contrepoint. En 1762 il entra au service du prince de Bernebourg; mais, ayant reçu sa démission en 1770, il se rendit à Quedlinbourg, où il obtint une charge civile, dans l'exercice de laquelle il est mort en 1776. Il est auteur de plusieurs concertos de clavecin et de harpe, ainsi

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

que de quelques symphonies; mais tous ces ouvrages sont restés en manuscrit.

CONTIUS (Henri-André), constructeur d'orgues privilégié, à Halle, vécut vers le milieu du dix-huitième siècle. Les meilleurs instruments sortis de ses mains sont : 1° L'orgue de l'église principale à Giebichenstein, composé de vingt-deux jeux, deux claviers et pédale, avec deux anges qui jouent des timbales, et un autre qui sonne de la trompette : cet orgue a été fini en 1743. — 2° L'orgue de la nouvelle église de Glaucha, de vingt-cinq jeux, deux claviers et pédale, terminé en 1755. — 3° Un orgue de chambre, pour un seigneur des environs de Riga, en 1760.

CONTREDIT (Andrieu ou André), trouvère artésien, connu aussi sous le nom d'*Andrius d'Arras*, était issu d'une noble famille, car, ainsi que le remarque M. Arthur Dinaux, ses contemporains lui donnaient la qualification de *Messire*, et lui-même la prend dans une de ses chansons. Il vivait vers la fin du treizième siècle. Il était poëte et musicien, et a laissé douze chansons notées. Le manuscrit de la Bibliothèque impériale, coté 7222 (ancien fonds), en contient huit, et l'on en trouve d'autres dans le ms. n° 184 du supplément français, et dans celui qui provient de Dupuy et porte le n° 7613.

CONVERSI (Jérôme), né à Correggio vers le milieu du seizième siècle, est connu comme auteur des ouvrages suivants : 1° *Canzoni a cinque voci*; Venise, G. Scotto, 1575. Une deuxième édition de cet ouvrage a été publiée sous ce titre : *Il primo libro delle Canzoni a cinque voci di Girolamo Conversi da Correggio ristampate;* in Venezia, Girolamo Scotto, 1580, in-4°. — 2° *Madrigali a sei voci*, lib. 1; Venise, 1584; ibid., in-4°.

CONYERS (Jean), savant anglais, membre de la société royale de Londres, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, a donné dans les *Transactions philosophiques*, t. XII, p. 1027, une dissertation sur la trompette parlante perfectionnée par Moreland, sous ce titre : *The Speaking Trumpet improved.*

COOK (Benjamin), fils d'un marchand de musique, naquit à Londres en 1730. Par une étude assidue des meilleurs livres sur la théorie de la musique, et de la musique d'Église des plus grands compositeurs, il parvint à un haut degré d'habileté comme harmoniste, comme organiste, et acquit beaucoup de réputation en Angleterre. Il a été organiste de l'abbaye de Westminster et de l'église Saint-Martin des Prés pendant les trente dernières années de sa vie. Après la mort de Kelway, il a été nommé aussi organiste de la cour. Le grade de docteur en musique lui fut conféré par l'université d'Oxford en 1782. Il est mort à Londres, au mois de septembre 1793. Quoiqu'il ait écrit beaucoup de musique d'église, il n'a publié que quelques psaumes, et une collection de canons, de *catches* et de *glees*.

COOKE (Henri), musicien anglais, fut élève à la chapelle royale de Charles Ier; mais au commencement des troubles qui causèrent la mort de ce prince, il quitta la musique pour suivre la carrière militaire. En 1642 il obtint une commission de capitaine, ce qui fait que les Anglais le désignent ordinairement sous le nom de *capitaine Cooke*. Au retour de Charles II, il rentra dans l'ordre civil, et fut nommé maître des enfants de la chapelle royale. Parmi ses élèves on distingue Humphrey, Blow et Wise. Anthony Wood nous apprend que Cooke mourut, le 13 juillet 1672, du chagrin que les succès de Humphrey lui occasionnèrent. On n'a imprimé de la musique de Cooke que quelques antiennes dans les collections de son temps; elles ne donnent pas une haute opinion de son génie. Playford a inséré plusieurs airs de ce compositeur dans son *Musical Companion* (Londres, 1667); ils sont d'un style sec et aride.

COOKE (Robert), organiste et maître des enfants de chœur de l'abbaye de Westminster, est mort en 1814, à l'âge de cinquante-neuf ans. Il a composé de bonne musique d'église et des préludes pour l'orgue; mais ces ouvrages n'ont pas été publiés.

COOKE (Nathaniel), né à Bosham, près de Chichester, en 1773, eut pour maître de musique son oncle, Mathieu Cooke, organiste de Saint-George's Bloomsbury, à Londres. La place d'organiste de l'église paroissiale de Brighton devint vacante, Nathaniel Cooke se mit au nombre des concurrents, et fut nommé par acclamation. Les ouvrages qu'il a publiés se composent de plusieurs petites pièces pour le piano, d'une collection d'hymnes et d'antiennes intitulée *a Collection of psalms and hymns for the use of the Brighthelmstone church choir*, et d'un *Te Deum*.

COOKE (Thomas), né à Dublin vers 1785, reçut des leçons de son père pour le violon, et apprit la composition sous la direction de Giordani. Il était doué d'une facilité prodigieuse pour apprendre à jouer de toute sorte d'instruments. On rapporte que, dans un concert donné à son bénéfice, au théâtre de Drury-Lane, il joua des solos sur neuf instruments différents. Il était encore fort jeune lorsqu'il succéda au directeur du théâtre de Dublin; il joignit à cet emploi celui de chef d'orchestre. On ne lui connaissait point

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

le talent de chanteur, lorsque tout à coup il annonça qu'il jouerait le rôle du Séraskier, dans *le Siége de Belgrade*, pour une représentation à son bénéfice. Il y réussit complétement et se plaça, dit-on, dès cet essai, au premier rang des chanteurs anglais. Il ne tarda point à se rendre à Londres, où il fut engagé comme premier chanteur au théâtre de l'Opéra anglais. Après l'expiration de cet engagement, il passa au théâtre de Drury-Lane pour y remplir le même emploi pendant plusieurs années. Il a été ensuite attaché au même théâtre comme directeur de la musique, chef d'orchestre et compositeur. Il ajoutait à ces titres ceux de membre de la Société philharmonique, de professeur de l'Académie royale de musique, enfin de membre du *Catch-Club* et du *Glee-Club*. Ses principales compositions sont deux opéras intitulés *Frederick the Great* (Frédéric le Grand), et *the King's proxy* (le Procureur du roi); des duos et des sonates pour le piano; l'ouverture de *Maid and wife* (Fille et femme); une ouverture militaire et pastorale; beaucoup de chansons anglaises pour une ou plusieurs voix avec accompagnement de piano, et un ouvrage élémentaire pour le piano, *Scale, with fifty-seven variations for young performers on the piano forte.* Cooke est aussi auteur d'une méthode de chant élémentaire, ou de solfége, intitulée *Singing Exemplified, on a Series of solfeggi and exercises, progressively arranged;* Londres, sans date, in-fol. Cooke a épousé miss Howells, cantatrice distinguée de Covent-Garden, et en a plusieurs enfants qui déjà se distinguent dans la musique. M. Cooke est connu à Londres sous le nom de *Tom Cooke*.

COOLMAN (Maître), né dans les Pays-Bas vers la seconde moitié du quatorzième siècle, fut attaché au service de *Jean sans Peur*, duc de Bourgogne, en qualité de joueur de hautbois et de chef des musiciens de cette espèce, ainsi que l'indique l'épithète de *Maître* jointe à son nom. On voit dans les registres de la ville d'Audenaerde, déposés aux archives, que Maître Coolman arriva dans cette ville en 1410, lorsque son maître eut été obligé de sortir de Paris, après l'assassinat du duc d'Orléans.

COOMBE (Guillaume-François), né en 1786 à Plymouth, dans le Devonshire, a commencé ses études musicales sous la direction de son père, qui était professeur de chant. Il reçut ensuite des leçons de Churchill, puis de Jackson d'Exeter. A l'âge de quatorze ans il fut nommé organiste de Chard, dans le comté de Sommerset; il passa ensuite à Tottness, où il est demeuré neuf ans, et enfin à Chelmsford, en Essex. Il a composé plusieurs sonates de piano, à l'usage des élèves; elles ont été gravées à Londres. On les trouve dans le catalogue de Preston, sous la date de 1797.

COOMBS (Jacques-Maurice), né à Salisbury, en 1769, fut admis au nombre des enfants de chœur dans la cathédrale de cette ville, et eut pour maîtres de musique M. Parry et le docteur Stephens. En 1789 il a été nommé organiste de Chippenham, où il est demeuré jusqu'à sa mort, arrivée en 1820. Dans sa jeunesse il a composé un *Te Deum* et un *Jubilate* qui ont été gravés et qui lui font honneur. Il a publié depuis lors des *glees* et des chansons. En 1819 il a donné une collection de psaumes choisis de divers auteurs, sous le titre de *Psalm tunes*.

COOPER (le Dr), musicien anglais, vécut vraisemblablement dans les dernières années du quinzième siècle et dans les premières du seizième. Il est mentionné comme un ancien compositeur et comme une autorité pour les proportions de la notation par Morley, en plusieurs endroits de son livre *a Plaine and easie Introduction to practical musicke* (Londres, 1597), particulièrement dans les annotations sur le mode imparfait. On trouve une chanson anglaise (*Petiously constraynyd am I*) et le motet *O gloriosa Stella maris*, du docteur Cooper, dans un recueil manuscrit du commencement du seizième siècle, qui est au Muséum britannique, sous le n° 58 de l'*Appendice*.

COOPER (John). *Voy.* Coperario.

COOPER (...), physicien anglais, mort à Londres en 1851, est auteur de plusieurs mémoires insérés dans le *Journal of sciences*, parmi lesquels on remarque celui qui a pour objet une théorie nouvelle du son, sous le titre *Memoranda relating to a theory of sound.* (*Journ. of sciences;* London, 1835.)

COPERARIO (Jean), dont le nom anglais est *Cooper*, fut un fameux joueur de luth et de basse de viole. Il naquit en Angleterre vers 1570. Dans sa jeunesse il voyagea en Italie, où il changea son nom en celui de Coperario. A son retour, Jacques Ier le chargea d'enseigner la musique à ses enfants. Il fut aussi le maître de Henry Lawes. Il composa la musique de plusieurs divertissements dramatiques qui, de son temps, étaient appelés *masques* par les Anglais. On cite particulièrement au nombre de ses ouvrages en ce genre : 1° *Maske of the innertemple and Gray's inn*, représenté en 1612. — 2° *Maske of Flowers*, 1614. Aux noces du comte de Sommerset avec lady Frances Howard, Coperario composa la musique d'un divertissement, en société avec Lanière et plusieurs autres personnes; un des airs de ce divertisse-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ment a été inséré par Smith dans sa collection intitulée *Musica antica*. On trouve aussi quelques morceaux de ce musicien dans le recueil de musique d'église à quatre et cinq voix publié par William Leighton sous ce titre : *The Tearcs, or Lamentations of a sorrowfull soule* (les Larmes ou Lamentations d'une âme affligée); Londres, 1614, in-fol. Coperario a aussi publié : 3° *Funeral tears for the death of the right honourable earle of Devonshire*, etc. (Larmes versées au tombeau du comte de Devonshire, en sept chants, dont six pour un soprano avec une guitare, et le septième à deux voix); Londres, 1606. — 2° *Songs of mourning bewailing the untimely death of prince Henry* (Chants funèbres sur la mort prématurée du prince Henry, avec accompagnement de guitare ou de *gamba*); Londres, 1613, in-fol. Coperario écrivit pour son royal élève Charles Ier une suite de fantaisies pour l'orgue. L'existence du manuscrit original de cet ouvrage a été signalée par M. Édouard Rimbault, dans ses notes sur les *Memoirs of musick* de Roger North (Londres, 1846, p. 84). Une copie de ce manuscrit, faite dans le dix-septième siècle, et collationnée avec soin, a été la propriété de sir Georges Smart, professeur de musique à Londres, et a été vendue avec sa bibliothèque musicale, le 28 juin 1860 (n° 103 du catalogue). Jean Playford, parlant de l'habileté de Charles Ier dans la musique, dit qu'il jouait d'une manière parfaite sur la basse de viole *les incomparables fantaisies de M. Coperario pour l'orgue* (*Introduction of the skill of musick*, préface de l'édition de 1683). Coperario mourut pendant le protectorat de Cromwell.

COPERNICUS (Erdmann), recteur à Francfort sur l'Oder, naquit dans cette ville au commencement du seizième siècle, et fut reçu docteur et professeur de droit sur la recommandation de Mélanchthon. Il est mort à Francfort, le 25 août 1575. On a de lui : *Hymni Ambrosii, Seduli, Propertii et aliorum, quatuor vocum*; Francfort, 1575, in-8°.

COPPIN DE BREQUIN, ménestrel du roi de France Charles V, vivait en 1364; il était alors attaché à la musique de ce prince, suivant un compte daté de cette année qui est à la Bibliothèque impériale de Paris (*voy.* la *Revue musicale*, 6e année, p. 219). Dans un manuscrit de la bibliothèque royale, à Bruxelles, il existe une chanson française à trois voix de ce musicien, qui était contemporain de Guillaume de Machault.

COPPINO (Aquilino), littérateur et musicien, naquit à Milan vers 1565. Après avoir fait ses humanités au collége de Saint-Simon, de cette ville, il se livra à l'étude de la musique, et devint fort habile dans cet art. L'époque de sa mort n'est point connue; mais on sait qu'il vivait encore en 1621, car il publia dans cette année un recueil d'épîtres latines remarquables par leur élégance. On a de lui un recueil de motets arrangés sur des madrigaux de plusieurs auteurs, sous ce titre : *Partita della musica, tolta de' madrigali di Claudio Monteverde, e d'altri autori, fatta spirituale da Aquilino Coppino*; Milan, 1607, 6 vol. in-4°.

COPPOLA (Jacques) est le plus ancien maître de chapelle connu de l'église Sainte-Marie-Majeure de Rome. Le 26 juin 1539 il fut nommé maître de chant de cette basilique, avec la charge d'instruire les enfants de chœur.

Un autre artiste de ce nom (Joseph Coppola) naquit à Naples vers le milieu du dix-huitième siècle, et écrivit dans cette ville, en 1788, un oratorio intitulé : *l'Apparizione di S. Michele Arcangelo sul monte Gargano*. On connaît aussi de ce compositeur une cantate avec orchestre, qui a pour titre *gli Amanti pastori*.

COPPOLA (Pierre-Antoine), compositeur dramatique, naquit en 1793 à Castrogiovanni, ville fortifiée de la Sicile. Fils d'un maître de chapelle de cette ville, il reçut de son père les premières leçons de musique. Plus tard il alla continuer ses études au collége royal de musique à Naples; mais il s'instruisit surtout par la lecture des traités publiés en France et en Allemagne, et par celle des partitions des grands maîtres. Comme la plupart des jeunes artistes, Coppola rêvait une grande renommée future; mais, contemporain de Rossini, il se vit longtemps rejeté parmi la foule des musiciens obscurs, par les succès étourdissants du maître de Pesaro. Il n'y avait pas de lutte possible avec un génie de cette trempe. En 1816 Coppola s'essaya pour la première fois sur la scène par l'opéra *il Figlio bandito*, qui obtint quelque succès. Après un assez long intervalle il donna *Achille in Sciro* au théâtre du *Fondo*, puis *Artallo di Alagona*, qui ne réussit pas. *La Festa della Rosa* fut mieux accueillie à Milan, puis à Gênes et à Florence; mais le plus brillant succès obtenu par Coppola fut celui de *Nina pazza per amore*, qu'il écrivit à Rome en 1835, et qui eut un tel retentissement qu'il n'y eut pas une ville en Italie où cet ouvrage n'eût un grand nombre de représentations, et qu'il fut également bien reçu à Vienne, à Berlin, en Espagne, à Lisbonne et à Mexico. Ce même ouvrage, arrangé, ou plutôt dérangé en opéra-comique français, sous le titre d'*Eva*, fut moins heureux à Paris, en 1839.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Après avoir composé en 1836, à Vienne, *Enrichetta di Baienfeld*, Coppola alla écrire à Turin *gli Illinesi*, un de ses meilleurs ouvrages; puis à Milan *la Bella Celeste degli Spadari*, dont le succès fut brillant. Pendant plusieurs années le compositeur alla occuper à Lisbonne la place de directeur de musique : il y fit représenter en 1841 *Giovanna Ia regina di Napoli*, et dans l'année suivante *Inès de Castro*. De retour en Italie en 1843, Coppola écrivit dans la même année *il Folletto*, à Rome; cet ouvrage ne réussit pas. Postérieurement il donna à Palerme *Fingal* et *l'Orfana guelfa*. On connaît enfin du même artiste *il Gondoliere di Venezia*, et *il Postillione di Lonjumeau*. Depuis quelques années Coppola est retourné à Lisbonne et y occupe (1860) son ancienne position de directeur de la musique du théâtre royal. Il a écrit plusieurs messes, des litanies et des leçons pour l'office des morts, dont les partitions se trouvent dans quelques bibliothèques à Naples.

COQUÉAU (Claude-Philibert), architecte, naquit à Dijon le 3 mai 1753. Après avoir fait de bonnes études au collége Godran, il apprit les principes de l'architecture, et fit de rapides progrès dans cet art, dans les mathématiques et dans le dessin. Artiste et littérateur, il se livra à des recherches sur les usages, les mœurs et la civilisation des peuples de l'antiquité; ses travaux eurent particulièrement pour objet les principes de l'ordonnance et de la construction des temples, des hôpitaux, des salles de spectacle et de concert, etc. Il rechercha surtout dans Vitruve les moyens employés par les anciens pour produire dans leurs théâtres des effets puissants sur des populations entières, et il fut par là conduit à la considération des moyens par lesquels on pourrait ajouter à l'effet de la musique dans les salles d'Opéra. Mais bientôt, convaincu de la nécessité de joindre les connaissances du musicien à celles de l'architecte, pour la solution de ce problème, il se livra avec ardeur à l'étude de la musique, sous la direction de Balbâtre, alors maître de chapelle à la cathédrale de Dijon. En 1778 Coquéau se rendit à Paris pour suivre les cours de l'Académie royale d'architecture. Cette époque était celle des disputes des gluckistes et des piccinnistes, auxquelles tout le monde prenait part. L'abbé Arnaud, Suard, Marmontel, la Harpe et beaucoup d'autres écrivains se renvoyaient chaque jour des épigrammes à ce sujet, dans des pamphlets et articles de journaux. Un écrit anonyme parut tout à coup sur le même sujet sous le titre *de la Mélopée chez les anciens et de la mélodie chez les modernes* (Paris, 1778, in-8°); il excita autant d'étonnement que d'intérêt par les aperçus neufs et justes qu'il contenait : cet ouvrage était de Coquéau. Les qualités mélodiques des œuvres de Gluck et de Piccinni y étaient examinées avec impartialité et sagacité. On sut bientôt que l'auteur était simplement un élève de l'école d'architecture. Cet écrit fut suivi d'un autre qui avait pour titre *Entretiens sur l'état actuel de l'Opéra de Paris* (Amsterdam, Paris), 1779, in-8°. Barbier s'est trompé en indiquant ce petit ouvrage sous la date de 1781, in-12, dans son *Dictionnaire des anonymes;* il n'y en a point eu d'autre édition que celle de 1779. Les *Entretiens sur l'état actuel de l'Opéra de Paris* se ressentaient un peu plus de l'esprit de parti que le premier ouvrage de Coquéau; Suard en fit une analyse peu bienveillante dans le *Mercure de France*. Coquéau répondit à ses attaques par la *Suite des entretiens sur l'état actuel de l'Opéra de Paris, ou Lettres à M. S...* (Suard), *auteur de l'extrait de cet ouvrage dans le Mercure*, in-8°, sans date ni nom de lieu (Paris). Ce fut la dernière publication de ce genre que fit paraître Coquéau. Plus tard il cessa de s'occuper de la musique, et il se livra tout entier aux travaux de l'architecture. Il périt victime des troubles révolutionnaires, le 27 juillet 1794 (8 thermidor), et monta sur l'échafaud la veille du jour où se fit la réaction qui mit un terme au régime de la terreur.

CORANCEZ (Olivier de), né en 1743, était employé dans les fermes, en 1778, lorsque la Harpe publia dans le *Mercure* un article où la mémoire de J.-J. Rousseau était attaquée; Corancez crut devoir prendre la défense du philosophe, et publia une brochure qui contenait quelques anecdotes neuves et curieuses sur cet homme extraordinaire. Admirateur enthousiaste de Gluck, Corancez prit une part active aux discussions que firent naître les compositions de ce grand artiste; plusieurs articles furent publiés par lui à ce sujet dans le *Journal de Paris*, dont il était rédacteur dès 1777, et dont il devint copropriétaire en 1788. En 1796 il publia un recueil de poésies, petit volume terminé par une notice intéressante sur Gluck. Corancez est mort à Paris, au mois d'octobre 1810.

CORBELIN (François-Vincent), professeur de harpe et de guitare, à Paris, vers la fin du dix-huitième siècle, fut élève de Patouart. Parmi ses ouvrages les plus connus sont les suivants : 1° *Méthode de guitare pour apprendre seul à jouer de cet instrument, nouvelle édition, corrigée et augm. de gammes dans tous les tons, des folies d'Espagne avec leurs variations, et d'un grand nombre de pièces,*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

etc ; Paris, 1783. — 2° *Méthode de harpe ;* ibid. — 3° *Le guide de l'enseignement musical, ou Méthode élémentaire et mécanique de cet art*, etc.; Paris, 1802. Corbelin fut pendant plusieurs années marchand de musique à Paris; vers 1805 il se retira à Montmorency, où il est mort quelques années après.

CORBELLINI (Bernardin), né en 1748 à Dubino, dans la Valteline des Grisons, fit ses études musicales au Conservatoire de la *Pietà*, à Naples, sous la direction de Sala. Il mourut dans cette ville, en 1797. Il s'est fait connaître par quelques opéras bouffes parmi lesquels on cite *Astuzzie per Astuzzie*, et *il Marito imbrogliato*. Corbellini a écrit aussi pour l'Église, et a mis en musique les *canzoni* de Métastase.

CORBER (Georges), musicien qui paraît avoir été maître d'école à Nuremberg, et qui a vécu vers la fin du seizième siècle, a fait imprimer les ouvrages suivants de sa composition : 1° *Tyrocinium musicum;* Nuremberg, 1589, in-8°. — 2° *Disticha moralia ad* 2 *voc.* — 3° *Sacræ cantiones,* 4 *voc., fugis concinnatæ ;* Nuremberg, in-4°.

CORBERA (François), musicien espagnol, a vécu dans le dix-septième siècle, et a dédié à Philippe IV un ouvrage qui a pour titre : *Guitarra española, y sus differencias de sonos.*

CORBET (Francisque), célèbre guitariste dont les noms véritables étaient *Francesco Corbetti*, naquit à Pavie vers 1630. Ses parents, qui le destinaient à une autre profession que celle de musicien, le menacèrent en vain de leur colère pour lui faire abandonner l'étude de la guitare. Son goût passionné pour cet instrument l'emporta, et il devint le guitariste le plus habile de son temps. Après avoir fait admirer son talent en Italie, en Espagne et en Allemagne, il se fixa à la cour du duc de Mantoue. Quelques années après, ce prince l'envoya à Louis XIV. Le talent de Corbet excita la plus vive admiration à Versailles et à Paris ; mais, le goût des voyages étant revenu à cet artiste, il passa en Angleterre, où le roi le maria, lui donna le titre de gentilhomme de la chambre de la reine, son portrait et une pension considérable. A l'époque des troubles (1683), Corbet revint en France; il y mourut quelques années après, regretté de tous ceux qui l'avaient connu. Ses meilleurs élèves furent de Valbray, de Visé et Médard. Ce dernier lui fit l'épitaphe qu'on va lire :

Ci-gît l'Amphion de nos jours,
Francisque, cet homme si rare,
Qui fit parler à sa guitare
Le vrai langage des amours.
Il gagna par son harmonie
Les cœurs des princes et des rois,
Et plusieurs ont cru qu'un génie
Prenait le soin de conduire ses doigts.
Passant, si tu n'as pas entendu ses merveilles,
Apprends qu'il ne devait jamais finir son sort,
Et qu'il aurait charmé la mort,
Mais, hélas ! par malheur, elle n'a point d'oreilles.

Ces derniers vers ne sont pas de trop bon goût, mais l'admiration qu'ils expriment n'est point au-dessus de ce que les contemporains ont écrit concernant le talent de Francisque Corbet.

CORBETT (William), célèbre violoniste anglais, né vers 1668, fut pendant plusieurs années chef d'orchestre du théâtre de Hay-Market. En 1710 il fit un voyage en Italie, et se rendit à Rome, où il vécut pendant plusieurs années. Il y rassembla une collection précieuse de musique et d'instruments. Les dépenses considérables qu'il fit dans ce pays ont fait croire à quelques personnes qu'il recevait des secours du gouvernement, et qu'il était chargé de surveiller les actions du prétendant. Vers 1740 Corbett retourna à Londres; il y mourut en 1748, dans un âge avancé. La plus grande partie de ses instruments de musique fut léguée par son testament au collége de Gresham, avec une rente de dix livres sterling pour la personne qui serait chargée de les montrer au public ; mais la volonté du testateur ne fut pas respectée, car les instruments furent vendus publiquement, ainsi que ses livres et sa musique. Au nombre des violons se trouvait l'*Amati* de Corelli. Les compositions principales de ce musicien sont : 1° Sonates pour deux violons et basse, op. 1 ; Londres, 1705. — 2° Sonates pour deux flûtes et basse, op. 2; Londres, 1706. — 3° Sonates pour deux flûtes et basse, op. 3 ; Londres, 1707. — 4° Six sonates pour deux hautbois ou trombes, deux violons et B. C.; Amsterdam, Roger. — 5° Douze concertos pour tous les instruments. — 6° *XXXV Concertos or universal bizzarries, in 7 parts, in* 3 *books*, op. 5 ; Londres, 1741. L'auteur dit, dans la préface de ce dernier ouvrage, qu'il s'est proposé d'imiter le style usité dans les divers royaumes de l'Europe et dans les principales villes ou provinces de l'Italie.

CORBIE (Pierre de). *Voy.* Pierre.

CORDANS (D. Bartolomeo), compositeur de musique religieuse et dramatique, naquit à Venise en 1700. Entré fort jeune dans l'ordre des Franciscains, il obtint du pape sa sécularisation et fut élu maître de chapelle de la cathédrale d'Udine, dans le Frioul, le 14 juin 1735. Avant d'être appelé à cette position, il avait écrit quelques opéras qui furent représentés à

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Venise, et parmi lesquels on remarque : 1° *La Generosità di Tiberio*, dont il composa le troisième acte, et qui fut représenté à Venise en 1729. Santo Lapis avait écrit les deux premiers actes. — 2° *Silvia*, poésie du comte Henri Bissaro, représenté au théâtre de S. Mosè, à Venise, en 1730. — 3° *La Romilda*, poésie de Charles Paganicesa, représenté au même théâtre en 1731 (1). Cordans avait aussi composé la musique de l'oratorio *San Romualdo*, poésie de l'abbé D. Romano Marrighi, d'Imola, lequel fut chanté par des moines camaldules, au couvent de Saint-Michel de Murano, le 29 juin 1727, pour l'anniversaire du septième siècle après la mort du saint. Après avoir rempli les fonctions de maître de chapelle à Udine pendant vingt-deux ans, Cordans mourut dans cette position, le 14 mai 1757. Ce maître était d'un caractère bizarre et colère, qui lui occasionnait souvent des discussions avec les chanoines du chapitre auquel il était attaché. Pour se venger, il imagina de laisser toute la musique composée par lui, et qu'il avait en sa possession, à un jeune artificier, sous la condition expresse que celui-ci s'en servirait pour l'usage de son art; exprimant le regret de ne pouvoir en faire autant de toute celle que le chapitre conservait. On ne sauva de la destruction que trois volumes contenant les parties de douze messes à trois voix.

La fécondité de Cordans tenait du prodige; car, indépendamment de toute la musique qu'il condamna au feu, comme on vient de le dire, il existe dans les archives de la cathédrale d'Udine plus de soixante messes solennelles concertées avec instruments, dont quelques-unes sont à double chœur; plus de cent psaumes du même genre, outre une immense quantité de motets, d'antiennes et de répons. M. le maître de chapelle Candotti porte sur ces ouvrages le jugement qu'on ne peut les considérer tous comme classiques. Les *pieni* et les fugues, dit-il, sont d'un grand maître; mais les pièces concertées tiennent plus du style théâtral que de celui de l'Église. M. F. Commer a publié trois messes et cinq motets à trois voix, de Cordans, dans la collection d'auteurs des dix-septième et dix-huitième siècles intitulée *Musica sacra*; Berlin, Ed. Bote et G. Bock.

(1) M. Jean-Baptiste Candotti, maître de chapelle à Cividale, dans le Frioul, qui a bien voulu me fournir des renseignements pour cet article, ne croit pas à la réalité des travaux de Cordans pour le théâtre; mais, outre l'autorité de la *Dramaturgie* d'Allacci, on a pour la démontrer les livrets de *Romilda* et de *Silvia*, imprimés à Venise par Ch. Buonarriva, en 1730 et 1731 in-12, et dans lesquels on lit : *Musica di D. Bartolomeo Cordans, Veneziano.*

CORDELET (Claude), clerc tonsuré, et maître de musique à Saint-Germain l'Auxerrois, de Paris, né à Dijon, est mort à Paris le 19 octobre 1760. Les motets qu'il a donnés au Concert spirituel ont été applaudis : c'était cependant un homme de peu de talent; le *Mercure* du mois de juin 1753 (p. 163) dit beaucoup de mal d'un *Lætatus sum* de Cordelet, qui avait été exécuté au Concert spirituel le jour de l'*Ascension*. On connaît quelques cantatilles de ce musicien, telles que *l'Amour déguisé*, *la Timidité*, *la Solitude*, *la Convalescence du roi*, etc., un livre d'airs à chanter, Paris, Ballard, et deux livres de solos pour les musettes et les vielles.

CORDELIER DE LA NOUE (A.). On a publié sous ce nom : *La Poésie et la Musique, ou Racine et Mozart, épître à M. Victor S....*; Paris, Peytieux, 1824, in-8° de 16 pages.

CORDELLA (Jacques), second maître de la chapelle royale de Naples, professeur au collége royal de musique, et directeur des théâtres royaux, est né à Naples le 25 juillet 1786. Après avoir fait, sous Fenaroli, de bonnes études de contrepoint, il reçut des conseils de Paisiello pour la composition dramatique. A l'âge de dix-huit ans il écrivit une cantate religieuse intitulée *la Vittoria dell' Arca contro Gerico*. Son premier essai de musique dramatique se fit au carnaval de 1805, par une farce intitulée *il Ciarlatano*, qui fut représentée au théâtre *San-Mosè*, de Venise : cet ouvrage, remarquable par la verve comique, obtint un succès brillant dans cette ville, puis à Milan, à Turin et à Padoue. Dans les années 1807 à 1818, Cordella écrivit, pour le théâtre *Nuovo*, *l'Isola incantata*; au théâtre Saint-Charles, *Annibale in Capua*; au théâtre des Fiorentini, les opéras bouffes *una Folia* et *l'Avaro*; au théâtre *Nuovo*, *i Due Furbi*; *l'Azzardo fortunato*; au théâtre Valle de Rome, *il Contraccambio*; au théâtre du *Fondo*, à Naples, *il Marito disperato*; *Matilde di Lanchefort*, au même théâtre; en 1820, *lo Scaltro millantatore*, au théâtre *Nuovo*; en 1821, au théâtre Argentina de Rome, *lo Sposo di provincia*; au théâtre S. Mosè de Venise, *i Finti Savoiardi*; en 1823, au théâtre du *Fondo*, à Naples, *il Castello degli Invalidi*; en 1824, au théâtre *Nuovo*, *il Frenetico per amore*; en 1825, *Alcibiade*, au théâtre de *la Fenice*, à Venise; dans la même année, *gli Avventurieri*, au théâtre de la Canobbiana, à Milan; cet ouvrage a été repris sans succès au théâtre de *la Scala* en 1840. En 1826, *la Bella Prigioniera*, à Naples. Sans être artiste de génie, Cordella a mis de la verve comique dans plusieurs de ses ouvrages, et s'est fait un nom honorable dans sa patrie. On

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

connait de lui en manuscrit une grande quantité de musique religieuse composée pour les églises de Naples, dans laquelle on remarque beaucoup de messes, des *Dixit* et des cantates religieuses, dont une pour la Fête-Dieu, et une autre pour la fête de la *Madona de' tre Ponti*, qui se fait annuellement à Lanciano. Enfin Cordella a écrit deux cantates, la première intitulée *Manfredi*, et l'autre exécutée au spectacle *Gala* du théâtre Saint-Charles, le 30 mai 1840, sous le titre de *Partenope*. Je n'ai plus eu de renseignements sur cet artiste depuis le mois d'octobre 1841, où je l'ai vu à Naples.

CORDEYRO (Antoine), prêtre et sous-chantre à l'église cathédrale de Coïmbre, en Portugal, vivait vers le commencement du dix-septième siècle. Il est auteur d'additions et de corrections au traité de plain-chant de Jean-Martins, dont il a donné une édition sous ce titre : *Arte de canto chaõ composta por Joaõ Martins, augmentada e emendada;* Coïmbre, 1612, in-8°.

CORDIER (Jacques), plus connu sous le nom de *Bocan*, était maître de danse, sous le règne de Louis XIII, et fut un célèbre joueur de rebec et de violon de cette époque. Il naquit en Lorraine vers 1580. Musicien par routine, il n'eut jamais aucune connaissance de la musique écrite ; mais la nature l'avait doué d'un instinct heureux, qui lui fit acquérir une habileté d'exécution remarquable pour son temps. Arrivé jeune à Paris, il y devint bientôt à la mode par les airs de danse que lui inspirait une imagination facile, et qu'il ne pouvait transmettre que par tradition, n'ayant pas l'art de les écrire. Bien que contrefait et goutteux, il était le maître de danse préféré par les dames de la cour, et parmi ses élèves étaient plusieurs princesses, entre lesquelles on remarque Henriette de France, femme du roi d'Angleterre Charles Ier. Il la suivit à Londres et plut beaucoup au roi, qui aimait à lui entendre jouer du violon. Les troubles qui survinrent ensuite ramenèrent Bocan à Paris. Le père Mersenne parle avec admiration de son talent (*Harmonie univers., Traité des instrum. à cordes*, liv. I, p. 2) : « Le son du violon, dit-il, est le « plus ravissant ; car ceux qui en jouent parfai- « tement, comme les sieurs Bocan, Lazarin et « plusieurs autres, l'adoucissent tant qu'ils veu- « lent, et le rendent inimitable par de certains « tremblements qui ravissent l'esprit. » Dans ces derniers temps, la tombe de Bocan a été retrouvée à Saint-Germain l'Auxerrois, et restaurée en 1843. C'est par cette même tombe que le nom véritable de ce musicien a été connu. On trouve un branle très-gracieux de Bocan dans la *Tablature de mandore*, par Chancy, p. 16 (Paris, 1629, in-4° obl.).

CORDILLUS (Jacques-Antoine), musicien, né à Venise vers le milieu du seizième siècle, a publié des motets en 1579.

CORELDI (Clotilde), dont le nom véritable était *Colombelle*, naquit à Paris le 4 mars 1804. Admise au Conservatoire de musique de cette ville, elle y fit des études de chant sous la direction de Garaudé. A l'âge de quinze ans elle obtint au concours le prix de chant de cette école. Quelque temps après elle partit pour l'Italie, et débuta avec succès au théâtre Saint-Charles de Naples ; puis elle se rendit à Milan, où elle fut engagée comme *prima donna* du théâtre de *la Scala*. Elle y joua dans *Tancredi* avec madame Pisaroni, et obtint un brillant succès dans cet ouvrage. Au moment où l'avenir de cette jeune cantatrice paraissait assuré, elle mourut à Milan, le 5 février 1828.

CORELLI (Arcangelo), nom justement célèbre dans les fastes de la musique, et qui traversera les siècles sans rien perdre de son illustration, quelles que soient les révolutions auxquelles cet art sera soumis. Le grand artiste qui le porta, non moins admirable comme compositeur que comme violoniste, naquit au mois de février 1653 à Fusignano, près d'Imola, sur le territoire de Bologne. Selon Adami (*Osservazioni per ben regolare il coro dei cantori*, etc.), Corelli reçut les premières leçons de contrepoint de Matteo Simonelli, de la chapelle du pape, et l'on croit généralement que J.-B. Bassani fut son instituteur pour le violon.

On a dit que Corelli vint à Paris en 1672, et que la jalousie de Lulli lui suscita tant de dégoûts et de tracasseries qu'il fut bientôt obligé de s'en éloigner ; mais ce fait paraît au moins douteux. Il est plus certain qu'il visita l'Allemagne après que ses études furent terminées, car Gaspard Printz, son contemporain, le connut en 1680, lorsqu'il était au service de la cour de Bavière. Vers la fin de 1681, il retourna en Italie et se fixa à Rome, où il publia en 1683 son premier œuvre, consistant en sonates pour deux violons et basse, avec une partie d'accompagnement pour l'orgue. Bientôt sa réputation fut telle que les plus grands seigneurs se disputèrent le plaisir de l'entendre chez eux, et qu'on le chargea de la direction des orchestres dans toutes les occasions solennelles.

L'élévation de son style, son exécution prodigieuse pour le temps où il vivait, tout se réunissait pour étendre sa réputation. Mattheson, quoiqu'il fût peu complimenteur, lui donnait le titre de *Fürst aller Tonkünstler* (Prince de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tous les musiciens), et Gasparini l'appelait *virtuosissimo di violino, e vero Orfeo di nostri tempi*. Le cardinal Ottoboni, protecteur éclairé des arts, s'était fait le Mécène de Corelli; il le logea dans son palais, et ne cessa de lui donner des marques d'attachement jusqu'à sa mort. L'admiration que ce grand artiste inspirait aux étrangers qui fréquentaient Rome et la maison du cardinal, et les éloges qu'ils lui donnaient, ne pouvaient manquer de répandre au dehors le bruit de sa supériorité.

Le roi de Naples, qui désirait de l'entendre, l'avait fait engager à se rendre près de lui; mais Corelli s'y était refusé plusieurs fois, soit qu'il aimât la tranquillité dont il jouissait à Rome, soit qu'il craignit la jalousie des violonistes de Naples; cependant il finit par accepter l'invitation. Mais, craignant de n'être pas bien accompagné, il prit avec lui son second violon et son violoncelle. Arrivé à Naples, il y trouva Alexandre Scarlatti et plusieurs autres maîtres qui l'engagèrent à jouer quelqu'un de ses concertos devant le roi. Il s'en défendit d'abord, disant que l'orchestre n'avait pas le temps de faire des répétitions; mais son étonnement fut extrême lorsqu'il entendit ce même orchestre jouer à première vue l'accompagnement de son premier concerto, avec plus de précision que ne pouvait le faire celui de Rome après plusieurs répétitions. Il ne put cacher sa surprise, et se tournant vers Matteo, son second violon, il s'écria : « *Si suona a Napoli!* » Cette première épreuve du talent de Corelli lui procura un triomphe complet. Mais il y a quelquefois de singulières vicissitudes dans la carrière d'un artiste, quel que soit son talent. Admis à la cour, quelques jours après, et pressé de s'y faire entendre de nouveau, notre célèbre violoniste joua l'une des sonates de son admirable œuvre cinquième; le roi trouva l'adagio long, ennuyeux, et quitta la salle, laissant le pauvre Corelli si déconcerté qu'il fut hors d'état de continuer. Une autre fois, on le pria de diriger l'exécution d'un ouvrage de Scarlatti, qui devait être représenté devant le roi. Le peu de connaissance que Scarlatti avait du violon lui avait fait mettre dans un endroit un passage mal doigté et d'une exécution difficile. Arrivé à cet endroit sans avoir été prévenu, Corelli manqua le trait, et, comme s'il avait fallu que son malheur fût complet, il entendit Petrillo chef de l'orchestre napolitain, qui avait étudié le passage, le jouer avec précision. A ce trait succédait un chant en *ut mineur;* Corelli, entièrement déconcerté, le joua en *majeur*. « *Ricominciamo,* » dit Scarlatti, avec sa douceur habituelle : Corelli recommença, mais toujours en *ut majeur,* jusqu'à ce que Scarlatti l'eût appelé près de lui, pour le mettre dans le ton. Le pauvre Corelli fut si mortifié de cette aventure et de la mauvaise figure qu'il s'imaginait avoir faite à Naples, qu'il partit promptement pour Rome.

Là de nouveaux chagrins l'attendaient. Un joueur de hautbois, dont on n'a pas conservé le nom, jouissait alors de toute la faveur du public, et fut cause qu'on s'aperçut à peine du retour de Corelli. A cet homme succéda Valentini, dont le jeu sur le violon et les compositions étaient bien inférieures au talent et aux ouvrages de Corelli, mais qui eut pendant quelque temps tout le charme de la nouveauté. La susceptibilité de ce grand artiste s'alarma de l'oubli momentané où il se voyait tombé; une mélancolie profonde s'empara de lui et abrégea ses jours. Les concertos avaient paru en 1712; ils étaient dédiés à Jean-Guillaume, prince palatin du Rhin; mais l'auteur ne survécut que six semaines à la publication de ce bel ouvrage, car son épître dédicatoire est datée du 3 décembre 1712, et la mort le frappa le 18 janvier 1713, à l'âge de cinquante-neuf ans dix mois et vingt jours. Il fut inhumé dans l'église de la rotonde, ou Panthéon, et un monument en marbre lui fut élevé, près de celui de Raphaël, par le prince palatin, qui chargea le cardinal Ottoboni d'en diriger l'exécution. Un service solennel eut lieu sur sa tombe, à l'anniversaire de ses funérailles, pendant une longue suite d'années. Il consistait en morceaux choisis dans ses œuvres, et exécutés par un orchestre nombreux. Cet usage dura tant que vécut un de ses élèves qui pût indiquer la tradition des mouvements et des intentions de l'auteur.

Ce grand musicien possédait une belle collection de tableaux, qu'il légua par son testament au cardinal Ottoboni, avec une somme de cinquante mille écus; mais le cardinal n'accepta que les tableaux, et fit distribuer l'argent aux parents de Corelli. Quelques anecdotes qu'on a recueillies sur cet habile artiste prouvent la douceur de son caractère. Un jour qu'il se faisait entendre dans une assemblée nombreuse, il s'aperçut que chacun se mettait à causer : posant son violon sur une table, il dit qu'il craignait d'interrompre la conversation. Ce fut une leçon pour les auditeurs, qui le prièrent de reprendre son violon, et qui lui prêtèrent toute l'attention due à son talent. Une autre fois il jouait devant Hændel l'ouverture de l'opéra intitulé *le Triomphe du Temps,* de ce compositeur. Hændel, impatienté de ce que Corelli ne la jouait pas dans son genre, lui arracha le violon, avec sa brusquerie ordinaire, et se mit lui-même à jouer. Corelli, sans

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

s'émouvoir, se contenta de lui dire : « *Ma, caro Sassone, questa musica è nel stilo francese, di ch' io non m' intendo.* » Les principaux élèves de Corelli sont Baptiste, Geminiani, Locatelli, Lorenzo et Giambattista Somis : tous se sont illustrés comme violonistes et comme compositeurs. Quelques amateurs ont aussi reçu des leçons de Corelli, entre autres lord Edgecumbe, qui a fait graver son portrait à la manière noire, par Smith, d'après le tableau original de Henry Howard.

Corelli est le type primitif de toutes les bonnes écoles de violon ; aujourd'hui même, bien que l'art se soit enrichi de beaucoup d'effets inconnus de son temps, l'étude de ses ouvrages est encore une des meilleures qu'on puisse faire pour acquérir un style large et majestueux. Corelli avait fait de bonnes études de composition et écrivait bien. Jean-Paul Colonna l'ayant attaqué sur une succession de quintes qu'il avait trouvée dans une allemande de la troisième sonate de l'œuvre intitulé *Balletti da camera*, Corelli se défendit en homme instruit, et Antoine Liberati, pris pour juge, se prononça en sa faveur. Cependant, nonobstant l'opinion de l'abbé Baini, il est certain que la succession de quintes diatoniques existe dans le passage dont il s'agit.

On a de ce grand artiste les ouvrages dont les titres suivent : 1° *XII Sonate a tre, due violini e violoncello, col basso per l'organo*, op. 1 ; Rome, 1683, in-fol. Cet œuvre contient des pièces destinées à être jouées dans les églises, comme c'était l'usage alors : c'est pourquoi Corelli les appelle *Suonate di chiesa*. La deuxième édition parut à Anvers en 1688, in-fol. ; il y en a une troisième d'Amsterdam, sans date. — 2° *XII Suonate da camera a tre, due violini, violoncello e violone o cembalo*, op. 2 ; Rome, 1685, in-fol. Deux autres éditions ont été publiées à Amsterdam. La dernière est intitulée *Balletti da camera*. La deuxième sonate, la cinquième, la huitième et la onzième sont de la plus grande beauté. Dans une allemande de la troisième on trouve la succession de cinq quintes par mouvement diatonique, qui occasionna, en 1685, la querelle dont il a été parlé précédemment, entre Jean-Paul Colonna et Corelli. — 3° *XII Suonate a tre, due violini e arciliuto col basso per l' organo*, op. 3 ; Bologne, 1690. Il y a une deuxième édition de cet œuvre imprimée à Anvers, en 1681 ; la troisième a été gravée à Amsterdam, sans date. — 4° *XII Suonate da camera a tre, due violini e violone o cembalo*, op. 4 ; Bologne, 1694. L'édition publiée à Amsterdam, chez Roger, porte le titre de *Balletti da camera*. Il a été publié à Paris, chez Leclerc, une belle édition des quatre premiers œuvres de sonates de Corelli. — 5° *XII Suonate a violino e violone o cembalo*, op. 5, *parte prima ; parte seconda, preludi, allemande, correnti, ghighe, sarabande, gavotte e follia ;* Rome, 1700, in-fol. Cet ouvrage, chef-d'œuvre du genre, place Corelli au premier rang comme compositeur de musique instrumentale. Ce n'est point par une pureté d'harmonie irréprochable que brille cet ouvrage immortel, mais par une variété de chants, une richesse d'invention, un grandiose tels qu'aucune autre production du même genre n'en avait offert d'exemple. Les deuxième, troisième, cinquième, sixième et onzième sonates sont surtout admirables. La dernière est une fantaisie intitulée *Follia ;* on a publié cinq éditions de cet ouvrage ; la cinquième, dont Cartier a été l'éditeur, a paru à Paris en 1799, in-fol. Ce même œuvre, arrangé en trios pour deux flûtes et basse, a été gravé à Londres et à Amsterdam, sous l'indication d'*Œuvre six*, et Geminiani en a arrangé les deux parties en concerti, et les a publiées sous ce titre : *XII Concerti grossi, con due violini, viola e violoncelli di concertini obligati, e due altri violini e basso di concerto grosso, quali contengono preludi, allemande, correnti, ghighe, sarabande, gavotte e follia. Composti della prima e della seconda parte dell' opera 5ª di Corelli, da Francesco Geminiani ;* Londres, in-fol., sans date. — 6° *Concerti grossi con due violini e violoncello di concertino obligati e due altri violini, viola e basso di concerto grosso ad arbitrio che si potranno raddoppiare*, op. 6 ; Rome, décembre 1712, in-fol. Il y en a une autre édition d'Amsterdam, sans date. Cet ouvrage est le dernier qui sortit de la plume de Corelli. Geminiani possédait quelques solos de violon composés par ce grand artiste ; mais il ne paraît pas qu'on les ait imprimés. Ravenscroft avait fait paraître neuf sonates de sa composition à Rome, en 1695 : par une spéculation de marchand de musique, on les publia à Amsterdam sous ce titre : *Sonate a tre, due violini e basso per il cembalo ; si crede che siano state composte da Arcangelo Corelli avanti le sue altre opere*, op. 7. On doit ranger aussi parmi les supercheries du même genre une autre publication intitulée : *Sonate a tre, due violini col basso per l'organo di Arcangelo Corelli, opera postuma ;* Amsterdam, Roger. Le Dr Pepusch a publié une édition complète de 48 sonates de Corelli en trios et des douze grands concertos, tous en partition, qui forment 2 volumes in-folio. Le premier volume a pour titre : *the Score of the four operas, containing* 48 *sonatas composed by Arcangelo Corelli*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

for two violins and a Bass. Le second volume est intitulé *the Score of the twelve concertos, composed by Arcangelo Corelli, for two violins and a bass.* Le second volume est intitulé *the Score of the twelve concertos, composed by Arcangelo Corelli, for two violin and a violoncello, with two violins more, a tenor, and thorough bass for ripieno parts, which may be doubled at pleasure;* London, J. Walsh, sans date. On connaît huit portraits de Corelli : les plus beaux ont été gravés par Smith, Folkema et Vander Gucht, dans le format in-fol., d'après le portrait peint par Howard. Maurin en a fait une belle lithographie pour ma collection non achevée, intitulée *Galerie des musiciens célèbres,* in-fol.

CORFE (Joseph), né à Salisbury en 1740, entra comme enfant de chœur à la cathédrale de cette ville, et étudia la musique sous le docteur Stephens, qui y était organiste. En 1782 il obtint une place de membre de la chapelle du roi d'Angleterre, et dix ans après il fut nommé organiste de la cathédrale de Salisbury, et maître des enfants de chœur. Il résigna ces deux places en 1804, en faveur de son fils, Arthur, qui les occupait encore en 1840. Joseph Corfe est mort en 1820. Ses compositions consistent principalement en musique religieuse qu'on chante habituellement dans les églises de Salisbury et dans d'autres comtés. Il a publié : 1° *Un service du matin et du soir* avec huit antiennes, dédié au chapitre de Salisbury, un volume. — 2° Un traité sur le chant, sous ce titre : *A Treatise on singing, explaining in the most simple manner all the rules for learning to sing by notes without the assistance of an instrument, with some observations on vocal Music;* Londres, 1791, in-fol. — 3° Un traité sur la basse continue, intitulé *a Treatise on thorough bass.* Il y a des exemplaires de cet ouvrage qui ont pour titre : *Thorough Bass simplified; or the whole theory and practice of thorough-bass laid open tho the meanest capacity,;* Londres, s. d., in-4° de 56 pages. — 4° *Les Beautés de Hændel,* trois vol. — 5° *Les Beautés de Purcell,* Londres, deux vol. — 6° Trois recueils de chansons écossaises. — 7° Trois suites de 12 *glees* chacune, à 3 et 4 voix. — 8° et enfin une collection de musique sacrée de quelques-uns des musiciens les plus célèbres, intitulée, *Sacred Music consisting of a collection of the most admired pieces adapted to some of the choisest Music of Jomelli, Pergolesi, Perez, Martini, Biretti, Scolari,* etc., 2 volumes in-fol. Corfe a été aussi l'éditeur du deuxième volume des antiennes de Kent.

CORFE (Arthur Thomas), fils du précédent est né à Salisbury, en 1773. A l'âge de dix ans, il fut placé comme enfant de chœur à l'abbaye de Westminster, et reçut son éducation musicale du docteur Cooke. Il étudia le piano avec Clementi. En 1804 il succéda à son père dans les places d'organiste et de maître des enfants de chœur de la cathédrale de Salisbury. Les compositions de M. Corfe consistent en un *Te Deum,* un *Jubilate,* un *Sanctus, les Commandements de Dieu,* à quatre parties, l'hymne de l'ordination, et quelques morceaux détachés pour le piano.

CORFINI (Jacques), *compositeur, né à* Padoue vers 1540, a publié de sa composition les ouvrages dont voici les titres : 1° *Madrigali a 5 voci, libro* 1°. Venezia, ap. Gardano, 1565, in-4° obl. — 2° idem, *libro* 2°; ibid. 1568, in-4° obl. Ce sont des réimpressions.— 3° *Madrigali a 5 voci, libro terzo;* ibid. 1557, in-4° obl. — 4° *Madrigali a sei voci, libro* 1°; Venezia, app. l' herede di Girolamo Scotto, in-4° obl.

CORIGLIANO (le chevalier Dominique), de la famille des marquis de Rignano, naquit au château de Rignano, le 17 janvier 1770. A l'âge de onze ans il entra au collége des Nobles, à Naples, pour y faire son éducation. Après y avoir passé sept années, il en sortit et se livra spécialement à l'étude de la composition, faisant de la musique son occupation favorite et à peu près unique. Reçu chevalier de l'ordre de Saint-Jean de Jérusalem en 1795, il s'embarqua deux ans après pour se rendre à Malte et pour commencer ce qu'on appelait *les Caravanes* des chevaliers; mais, à son arrivée, il trouva l'île au pouvoir des Français, sous la conduite du général Bonaparte, et les chevaliers de l'ordre dispersés. Obligé de retourner à Naples, il y reprit ses occupations habituelles. Après le retour du roi Ferdinand dans cette ville, le chevalier Corigliano fut nommé membre de la commission des théâtres royaux, et en remplit les fonctions pendant cinq ans. Il reçut aussi sa nomination de l'un des gouverneurs du collége royal de musique; mais, par des motifs qui ne sont pas connus, il n'accepta pas cette mission. Le chevalier Corigliano a écrit beaucoup de musique de chambre, telle que duos, nocturnes, romances et *canzonette,* dans le style d'Asioli et dans celui de Biangini : il en publia le premier recueil à Naples en 1814. En 1818 douze duos pour ténor et soprano et douze *ariette* pour soprano, de sa composition, ont paru à Paris. Le catalogue de Ricordi, à Milan, indique un recueil de 4 *ariette* sous le nom de cet amateur distingué; d'autres ont été imprimés à Florence et à Rome. 36 mélodies du même ont été publiées à Naples en 1822, sous le titre de *Lira senti-*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

mentale. Le chevalier Corigliano a laissé en manuscrit un très-grand nombre de duos, trios et quatuors *da camera,* ainsi que *l'Isola disabitata* de Métastase, à 4 voix. Il est mort à Naples, à l'âge de soixante-huit ans, le 22 février 1838. Parmi les choses précieuses que renfermait sa bibliothèque musicale se trouvait le manuscrit original du *Stabat* de Pergolèse, qu'il a légué au monastère du Mont Mont-Cassin.

CORKINNE (William), musicien anglais, né dans la seconde moitié du seizième siècle, a fait paraître à Londres, en 1610, une collection pour le luth et la basse de viole, sous ce titre : *Ayres to sing and play to the lute and bass violl, with pavins, galliards, almaines and corantes for the lyra-violl,* in-fol. : la seconde partie de ce recueil a été publiée en 1612.

CORNA (Jean-Jacques della), né à Brescia vers la fin du quinzième siècle, est cité par son concitoyen et contemporain Lanfranco (*Scintille di musica,* etc.; Brescia, 1533, p. 143), avec Jean Montichiaro, de la même ville, comme les meilleurs luthiers de leur temps pour la fabrication des luths, lyres et violons ou petites violes. Postérieurs d'environ soixante-dix ans à *Kerlino* (*voy.* ce nom), ces deux artistes et leur concitoyen Peregrino Zanetto, venu un peu plus tard, ont été les fondateurs de l'école ancienne de la lutherie bresciane, illustrée dans la seconde moitié du seizième siècle par Gaspard de Salo, puis par Jean-Paul Magini.

CORNET (Séverin), né à Valenciennes, vers 1540, étudia la musique en Italie, comme on le voit par ces vers à sa louange, placés en tête d'un de ses ouvrages :

Car, hantant l'Italie, il y a sceu choisir
Et en a rapporté l'utile théorique
Richement mariée au doux de sa pratique.

En 1578 il est devenu maître des enfants de chœur de l'église Notre-Dame d'Anvers, place qu'il paraît avoir occupée jusqu'à sa mort. Son meilleur élève fut Corneille Werdonck. Les ouvrages les plus connus de ce musicien sont : 1° *Chansons françaises à cinq, six et huit parties;* Anvers, Plantin, 1581, in-4°. — 2° *Madrigali a* 5, 6, 7 *e* 8 *voci;* ibid., 1581, in-4°. — 3° *Cantiones musicæ* 5, 6, 7 *et* 8 *vocum;* ibid., 1581, in-4°. — 4° *Motetti a* 5, 6, 7 *e* 8 *voci,* ibid., 1582, in-4°.

CORNET (Jules), né en 1792 à Santo-Candido, dans le Tyrol, jouit en Allemagne de la réputation de bon chanteur et d'acteur distingué. Destiné d'abord à la profession d'avocat, il étudia le droit à Vienne; mais le goût passionné qu'il avait pour la musique et pour le théâtre le fit renoncer à ses premiers projets. Après avoir été attaché à plusieurs troupes ambulantes d'opéra, il joua pendant quelques années au théâtre de Hambourg, puis il entreprit des voyages en Danemark, en Suède et en Hollande. Il fut en dernier lieu l'ornement du théâtre de Brunswick. La voix de Cornet était un ténor de la plus belle qualité. Parmi les rôles qui lui ont fait le plus d'honneur, on cite celui de *Masaniello* dans la *Muette de Portici,* d'Auber. Cornet a publié à Hambourg, chez Christiani, un recueil de chants avec accompagnement de piano ou de guitare, sous le titre de *Lyra für Freunde und Freudinnen des Gesænges* (Lyre pour les amateurs du chant). Postérieurement il a fait imprimer un écrit qui a pour titre : *Die Oper in Deutschland und das Theatre der Neu Zeit* (l'Opéra en Allemagne et le théâtre de l'époque actuelle); Hambourg, Meissner et Schirges, in-8°.

CORNETTE (Louis-Hippolyte), né à Amiens en 1760, fit ses premières études de musique à la maîtrise de la cathédrale. A l'âge de vingt ans, il se rendit à Paris pour étudier l'harmonie et la composition près de l'abbé Duguet, maître de chapelle de la cathédrale. De retour à Amiens, il obtint au concours la place d'organiste de la cathédrale. Plus tard, lorsqu'une nouvelle maîtrise fut organisée pendant le consulat, Cornette fut nommé maître de chapelle de la même église. Il en remplit les fonctions jusqu'à sa mort, arrivée en 1832. Il a laissé en manuscrit beaucoup de psaumes, d'hymnes, Magnificat, motets et messes. Au nombre de ces messes, dont plusieurs sont écrites à grand orchestre, il en est une qui a été exécutée solennellement à Saint-Roch, puis à Notre-Dame et à Saint-Eustache, le jour de Sainte-Cécile.

CORNETTE (Victor), fils du précédent, est né à Amiens le 27 septembre 1795. Son père fut son premier maître de musique; puis il se rendit à Paris, et fut admis comme élève au Conservatoire en 1811. A la même époque, Lesueur lui donna des leçons de composition. En 1813 il entra comme musicien dans le douzième régiment des grenadiers tirailleurs de la garde impériale : alors commença pour cet artiste une carrière d'activité dont il y a peu d'exemples. Il fit d'abord avec son régiment les campagnes de 1813 et de 1814 en Hollande, en Belgique, et se trouva au siége et au blocus d'Anvers. Entré ensuite dans la musique du quinzième régiment d'infanterie légère, il se trouva à la bataille de Waterloo. Pendant les années 1815, 16 et 17 il fut chef de musique d'un régiment au service du roi des Pays-Bas. Dans cette dernière année il entra comme professeur au collége des Jésuites

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de Saint-Acheul et y fut attaché jusqu'en 1824. En 1825 il accepta une place dans l'orchestre du théâtre de l'Odéon et y resta jusqu'à la clôture en 1827. Alors il entra à l'orchestre du théâtre de l'Opéra-Comique, dont il fit partie jusqu'en 1831, et qu'il n'abandonna que pour devenir chef des chœurs au même théâtre jusqu'en 1837. Dans l'année suivante, il alla occuper une position semblable au *Théâtre de la Renaissance*. En 1839 il réunit à cet emploi la place de directeur du chant au Gymnase de musique militaire; mais, la position de premier chef d'orchestre au théâtre de Strasbourg lui ayant été offerte en 1842, il l'accepta et en remplit les fonctions pendant deux ans. De retour à Paris, il fut chef des chœurs du théâtre de l'Opéra national en 1847 et 1848, puis rentra, pendant cette dernière année, dans son ancienne place de l'Opéra-Comique, où il est encore au moment où cette notice est écrite (1850). Enfin il a été tromboniste dans plusieurs légions de la garde nationale de Paris, et organiste adjoint de l'église Saint-Sulpice et de la chapelle des Invalides.

Cornette joue de la plupart des instruments et les connaît tous : de là vient que les éditeurs de musique de Paris lui ont demandé des méthodes pour le *trombone* (Grande Méthode dédiée à Cherubini), pour l'*ophicléide* (dédiée à Auber), pour le *cornet à pistons* (dédiée à Adolphe Adam), pour le *bugle*, le *sax-horn*, comprenant les six espèces, le *saxophone* (Grande Méthode), le *basson*, le *hautbois*, le *cor*, la *trompette*, la *harpe*, le *violoncelle*, l'*alto*, l'*orgue* et l'*harmonium*. Il a arrangé pour le piano 39 partitions d'opéras et de musique d'église, et a réduit en quatuors pour 2 violons, alto et basse les *Diamants de la couronne* et *la Part du diable*, d'Auber. On connaît de lui 37 airs variés pour le cornet à pistons, 24 duos pour deux instruments de cette espèce, 18 duos pour deux bassons, 14 grandes études pour cornet à pistons, 6 idem pour le trombone, 5 quadrilles de contredanses pour musique militaire, et 2 suites de valses pour la même; plus 150 morceaux détachés de tout genre pour divers instruments.

CORNETTI (Paul), maître de chapelle de la confrérie du Saint-Esprit, à Ferrare, naquit à Rome au commencement du dix-septième siècle, et fut moine de l'Étroite observance. Il a fait imprimer une collection de motets, sous ce titre : *Motetti concertati ad* 1, 2, 3, 4, 5, 6 *voci con stromenti, et nel fine le Litanie della B. V. op.* 1; Venezia, app. Aless. Vincenti, 1638, in-4°. La première partie de cet ouvrage a été réimprimée avec ce titre latin : *Sacræ cantiones* 1, 2 *et* 3 *vocibus concertatæ*, op. 1, lib. 1; Anvers, 1645, in-4°.

CORNETTO (Pierino del). *Voy.* Giancomi (Pierino).

CORNIETTI (Antoine), né à Lucques, fut organiste de l'église Sainte-Marie, de cette ville, dans les premières années du dix-huitième siècle. Il a fait imprimer un œuvre de sa composition intitulé : *Cantate de l'Amore, a voce sola*; Lucques, 1704, in-4° obl.

CORNISH (William), poëte anglais, et compositeur de la chapelle du roi Henri VII, vivait au commencement du seizième siècle. Il a écrit un poëme intitulé *a Parable between Information and Musike* (Comparaison entre le savoir et la musique), que Hawkins a inséré dans son *Histoire de la musique* (t. II, p. 508 et suiv.). Le même écrivain a donné (t. III, p. 3-16) deux chansons de table à trois voix, composées par Cornish.

CORNU (René), professeur de piano à Paris, naquit en cette ville le 21 avril 1792. Fils d'un sous-maître de chant de Notre-Dame, il reçut son éducation musicale dans la maîtrise de cette cathédrale. Ladurner fut son maître de piano, et il reçut des leçons de composition de Desvignes et d'Éler. Il a publié : 1° Cinq recueils de romances, avec accomp. de piano, Paris, le Duc et Pleyel. — 2° *Vive Henri IV*, varié pour piano, op. 3; Paris, Frey. — 3° Chœur d'*Iphigénie en Aulide*, varié pour piano, op. 4; ibid. — 4° *Charmante Gabrielle*, varié pour piano, op. 6; ibid. — 5° *Quand le bien-aimé reviendra*, idem, op. 8; ibid. — 6° *God save the King*, idem; Paris, H. Lemoine. Cornu a fait exécuter à Notre-Dame de Paris une messe solennelle de sa composition. Il est mort du choléra, au mois de juin 1832.

CORONA (D. Augustin), né à Trévise, vers le milieu du seizième siècle, fut moine de l'abbaye *Santa-Maria de la Carità*, près de Venise, et maître de chapelle de son monastère. Il s'est fait connaître par un ouvrage qui a pour titre *Psalmi vespertini sex vocum*; Venetiis, ap. Aug. Gardanum, 1579, in-4°.

CORRADI (Flaminio), nédans les dernière années du seizième siècle à Fermo, dans l'État de l'Église, est auteur de chants et de madrigaux imprimés sous ces titres : 1° *L'Estravaganze d'amore, a* 1, 2 *e* 3 *voci, coll basso continuo*; Venezia app. Vincenti, 1618, in-4°. — 2° *Il primo libro de' Madrigali a* 4 *voci*; ibid., 1622, in-4°. — 3° *Il primo libro de' Madrigali a* 5 *voci*, ibid., 1627, in-4°.

CORRADINI (Nicolas), organiste et maître de chapelle à l'église principale de Crémone, naquit à Bergame, vers la fin du seizième siècle. Il a fait imprimer un recueil de *Canzoni fran-*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

cesi a quattro voci ; Venise, 1624. Son ouvrage le plus important a pour titre : *Motetti a una, due, tre e quattro voci, fra quali vene sono alcuni concertati con istromenti, e con il basso continuo per l'organo. Libro primo;* in Venetia, app. Bart. Magni, 1624, in-4°. On trouve aussi quelques morceaux de sa composition dans le *Bergameno Parnass. music.* ; Venise, 1615. Corradini fut aussi maître de chapelle de l'Académie des *Animosi*, à Crémone.

CORREA (Fr.-Manuel), carme portugais, né à Lisbonne vers la fin du seizième siècle, était maître de chapelle de l'église de Sainte-Catherine en 1625. Il est auteur d'un motet : *Adjuva nos, Deus,* à cinq voix, dont le manuscrit se trouve dans la bibliothèque du roi de Portugal. Un autre *Manuel Correa,* né aussi à Lisbonne vers le même temps, et qui était chapelain de l'église cathédrale de Séville en 1625, a composé des motets qui sont en manuscrit dans la bibliothèque du roi de Portugal.

CORREA (Henrique-Carlos), maître de chapelle à l'église cathédrale de Coïmbre, naquit à Lisbonne le 10 février 1680. Il a composé une grande quantité de messes, de répons, de motets, de *Miserere*, etc., qui sont en manuscrit à la bibliothèque du roi de Portugal, et dont on trouve un catalogue détaillé dans la *Bibliotheca lusitana* de Machado, t. II, p. 446.

CORREA (Lorenza), née à Lisbonne en 1771, eut pour maître de chant Marinelli, célèbre sopraniste de la musique du roi d'Espagne. En 1790 elle débuta sur le théâtre de Madrid et obtint beaucoup de succès. Deux ans après elle partit pour l'Italie, et débuta à Venise dans l'emploi des *prime donne*. Elle a chanté dans toutes les grandes villes, et notamment à Naples, où elle fut attachée au théâtre de Saint-Charles pendant trois ans. On admirait la beauté de sa voix et la perfection de sa méthode. En 1810 elle débuta à l'*Opéra-Buffa* de Paris ; mais à cette époque sa voix était fatiguée, et elle produisit peu d'effet. Depuis lors elle s'est retirée du théâtre.

CORRETTE (Michel), chevalier de l'ordre du Christ, né à Saint-Germain, était en 1758 organiste du grand collége des Jésuites de la rue Saint-Antoine, à Paris. Enthousiaste admirateur de la musique française, il donnait dans sa maison, enclos du Temple, des concerts où il faisait entendre les plus beaux morceaux de Lulli, de Campra, et des cantates de sa façon, qu'il accompagnait au clavecin. On dit qu'il faisait chanter sa servante dans ses séances musicales. Plus tard il ouvrit une école de musique pour laquelle il écrivit plusieurs ouvrages élémentaires ; mais, malgré son zèle et ses efforts, ses élèves faisaient peu de progrès : les musiciens de Paris les appelaient, par dérision, *les anachorètes* (les ânes à Corrette). En 1780 Corrette eut le titre d'organiste du duc d'Angoulême. On connaît de ce musicien : 1° *Les Soirées de la ville,* cantates à voix seule, avec la basse continue pour le clavecin ; Paris, le Clerc, 1771, in-fol. — 2° *Méthode pour apprendre à jouer de la harpe* ; Paris, 1774, in-4°. — 3° *Méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière* ; Paris, 1778, in-4° Il en parut une deuxième édition en 1781. — 4°. *Le Parfait Maître à chanter;* Paris, 1782. — 5° *Méthode pour apprendre facilement à jouer de la quinte ou de l'alto;* Paris, 1782, in-4°. — 6° *L'Art de se perfectionner sur le violon* ; Paris, 1783. — 7° *Méthode pour le violoncelle, contenant les véritables positions,* etc. ; Paris, 1783. La première édition de cet ouvrage avait paru sous ce titre : *Méthode théorique et pratique pour apprendre en peu de temps le violoncelle* ; Paris, 1761, in-fol. — 8° *Méthode pour apprendre à jouer de la vielle;* Paris, 1783, in-fol. Ces ouvrages contiennent quelques renseignements curieux sur la musique française vers le milieu du dix-huitième siècle.

CORRETTE (Michel), fils du précédent, fut organiste de l'église du Temple. Il a publié en 1786 : *Pièces pour l'orgue dans un genre nouveau, à l'usage des dames religieuses et de ceux qui touchent l'orgue, avec le mélange des jeux et la manière d'imiter le tonnerre.*

CORRI (Dominique), né à Naples en 1744, fut élève de Porpora, depuis 1763 jusqu'à la mort de cet habile maître, en 1767. En 1774 Corri se rendit à Londres, et dans la même année il y fit représenter un opéra intitulé *Alessandro nell' Indie,* qui eut peu de succès. Cet échec le détermina à se livrer à l'enseignement du chant. Vers 1797 il s'associa à Dussek pour l'exploitation d'un commerce de musique, mais cette entreprise ne réussit pas. Parmi les compositions dramatiques de Corri, son opéra *the Traveller* est celle qui a eu le plus de succès. Corri vivait encore à Londres en 1826 ; il était alors âgé de quatre-vingt-deux ans. Il a eu quatre enfants, trois fils et une fille : celle-ci avait épousé Dussek : elle s'est remariée depuis à un artiste nommé M. Moralt. Les principaux ouvrages de Corri sont : 1° Trois volumes de chansons anglaises ; Londres, 1788. — 2° *Alessandro nell' Indie, opera seria.* — 3° Sept airs italiens ; Londres, 1797. — 4° Quatre volumes d'airs anglais, italiens et français ; Londres, 1797. — 5° *Sufferings of the Queen of France, with*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

accomp. — 6° Douze airs anglais de caractère, avec accompagnement. — 7° Deux recueils de sonates pour le piano. — 8° Recueil de duos anglais, allemands, italiens et français. — 9° Six airs et rondos pour le piano. — 10° *The Singer's preceptor* (Traité du chant, etc.); Londres, 1798. — 11° *Art of fingering* (Méthode de piano, etc.); Londres, 1799. — 12° *Musical Dictionnary as a Desk* (Dictionnaire de musique, etc.); Londres, 1798. — 13° *Complete Musical Grammar, with a concise dictionnary of all the signs and form used in Music; the art of fingering; rules of thourough bass, and preludes in each key* (Grammaire musicale complète, avec un dictionnaire abrégé de tous les signes et formes en usage dans la musique; l'art du doigter, et des règles pour l'harmonie, avec des préludes dans chaque ton); Londres (sans date). — 14° *The Traveller* (le Voyageur), opéra. Un des fils de Corri s'est fixé à Édimbourg, en 1793, et s'y est livré à l'enseignement de la musique. Cet artiste est le père de madame Corri-Paltoni. Le rédacteur de l'article *Corri* du *Lexique universel de musique* publié par M. Schilling a été induit en erreur sur ce point; car il dit que Madame Corri-Paltoni est fille du vieux élève de Porpora et de madame Dussek. Celle-ci était la tante de la cantatrice; il en a fait sa sœur.

CORRI-PALTONI (Mme Fanny), née à Édimbourg en 1795, fit ses premières études musicales sous la direction de son père. Lui ayant trouvé une belle voix de *mezzo soprano*, et ce trille vigoureux et brillant que la plupart des chanteurs ont en Angleterre, à cause de l'usage fréquent qu'ils font de cet ornement, madame Catalani voulut avoir mademoiselle Corri pour élève, et s'en fit accompagner dans ses voyages en 1815 et 1816. Elle se fit alors entendre à Hambourg, mais sans succès. De retour à Londres, elle y reprit ses études, chanta quelque temps les seconds rôles au Théâtre-Italien, quitta ce théâtre en 1821, lorsque le libraire Ebers en prit la direction, et se rendit en Allemagne. Malgré les avantages qu'elle tenait de la nature, elle eut peu de succès à Hambourg, à Francfort et à Munich. De cette ville, elle alla en Italie, y épousa un chanteur médiocre nommé Paltoni, et commença à se faire une certaine réputation lorsqu'elle chanta à Bologne en 1825. Deux ans après elle fut appelée comme *prima donna* à Madrid, puis en 1828 elle chanta à Milan avec Lablache, et y eut quelque succès. En 1830 elle retourna en Allemagne et y chanta dans plusieurs concerts.

CORRI (Pierre), compositeur dramatique, né à Naples et élève de Donizetti, suivant la *Gazette générale de musique de Leipsick* (Ann. 1840, n°-12, col. 240), a fait représenter au théâtre *Valle*, à Rome, en 1839, *Galeotto Manfredi*, drame lyrique en trois actes, qui n'eut qu'un médiocre succès. Néanmoins plusieurs morceaux de cet opéra ont été publiés à Milan, chez Ricordi, avec accomp. de piano. Plusieurs années se passèrent ensuite sans que le nom de Corri retentît dans le monde musical; mais, au carnaval de 1840, cet artiste donna au théâtre *Argentina* de Rome l'opéra *Argia in Atene*, qui ne réussit pas. Quelques morceaux de cet ouvrage ont été publiés à Milan, chez Ricordi.

CORSI (Jacques), gentilhomme florentin, né vers 1560, cultiva la poésie et la musique avec succès, et fut un des protecteurs les plus zélés des artistes de son temps. Lié d'amitié avec Jean Bardi, comte de Vernio, le poëte Rinuccini, Galilée le père, Emilio del Cavaliere, Perez, Jules Caccini et d'autres hommes célèbres, il contribua comme eux à l'invention du drame musical. Après que le comte Bardi (*voy.* ce nom) eut quitté Florence pour se rendre à Rome, la maison de Corsi devint le rendez-vous de ces artistes. La société qu'ils avaient formée continua de s'y occuper des moyens de hâter les progrès du nouvel art qu'elle avait créé. Ce fut aussi dans la maison de Corsi que fut représentée la pastorale de *Dafne*, en 1594, ouvrage de Peri auquel Corsi mit aussi la main, ainsi qu'on le voit dans la dédicace de l'*Euridice* de Rinuccini.

CORSI (Bernard), compositeur né à Crémone, a publié en 1617 des psaumes à cinq voix, intitulés *Sacra omn. solemn. vespertina psalmodia 5 vocum*, op. 6; Venise, Bart. Magni, et vers le même temps des *Litanies, antiennes et motets à huit voix*. Son œuvre septième est intitulé *Psalmi vespertini octo vocum*. On connaît aussi de lui : *Concerti o Motetti a 1, 2, 3, 4 voci, con un Magnificat*, op. 5; Venezia, app. Ricc. Amadino, 1613, in-4°, et *Compieta, Motetti e Litanie della B. V. a otto voci;* op. 9; in Venezia. app. Bart. Magni, 1619, in-4o.

CORSI (Joseph), maître de chapelle à Sainte-Marie-Majeure, de Rome, occupait cette place en 1667, suivant le titre d'un recueil de motets publié cette année. L'abbé Baini a omis le nom de ce compositeur dans sa liste des maîtres de chapelle de cette basilique (*Memor. stor. crit. di Pierl. da Palestrina*, t. I, n° 440). On connaît de ce maître : 1° *Motetti a 2, 3, 4 voci;* Rome, 1667, in-4°. — 2° *Miserere a cinque;* — 3° *Motetti a 9.*

CORSINI (Jacques), organiste de la cathé-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

drale de Lucques, dans, la seconde moitié du seizième siècle, est connu par les compositions intitulées : 1° *Il primo libro de' Motetti a* 5, 6, 7, 8 *voci;* in Venetia, Aless. Gardano, 1579. — 2° *Il secondo libro de' Motetti a* 5, 6, 7, 8, 10, 12 *voci;* ibid., 1581.

CORTECCIA (Francesco di Bernardo), chanoine de la basilique de Saint-Laurent, à Florence, et maître de chapelle de Cosme Ier de Médicis, naquit à Arezzo, dans les premières années du seizième siècle ; mais il était encore enfant lorsque sa famille alla s'établir à Florence. De là vient qu'il a toujours voulu être considéré comme Florentin. On ignore le nom du maître qui dirigea ses études musicales. La place d'organiste de Saint-Laurent étant devenue vacante, Corteccia l'obtint au concours, au mois de juin 1531, quoiqu'il eût quatre concurrents qui n'étaient pas dépourvus d'habileté. La réputation qu'il ne tarda pas à se faire par ses talents lui mérita la faveur du duc, qui le nomma maître de chapelle de sa cour en 1542. Plus tard il obtint un canonicat à la collégiale de Saint-Laurent. Il mourut à Florence le 7 juin 1571. A son mérite comme musicien, Corteccia unissait de vastes connaissances dans les sciences et dans les lettres, et ses compatriotes vantaient sa vivacité d'esprit et l'agrément de sa conversation.

Les plus anciennes compositions connues de Corteccia se trouvent dans un recueil très-rare dont Antoine Schmid a donné la description d'après un exemplaire existant dans la bibliothèque impériale de Vienne, et qui a pour titre : *Musiche fatte nelle nozze dello illustrissimo duca di Firenze il signor Cosimo de' Medici e della illustrissima consorte sua Mad. Leonora do Tolleto.* In Venetia nella stampa d'Antonio Gardano nell' anno del singore M. G. XXXIX, nel mese di augusto ; six petits volumes in-4° obl., lesquels contiennent les voix désignées par *cantus, altus, tenor, bassus, quinta et sexta pars,* tant pour le chant que pour les instruments. Les autres compositeurs dont on trouve des morceaux dans ce recueil sont Matteo Rampolini, Jean-Pierre Masaconi, Constant Festa, et Baccio Moschini. Les pièces composées par Corteccia, et désignées dans la table sont les 2e, 5e, 23e, 25e, 26e, 27e, 28e, 29e et 30e. Toutes sont dans le style madrigalesque, à quatre, six et huit voix, avec divers instruments. Cette table offre beaucoup d'intérêt pour l'histoire de la musique, par les renseignements qu'elle fournit sur le nombre des chanteurs et la nature des instruments qui les accompagnaient. Dans l'ordre chronologique les autres compositions connues de Corteccia sont celles-ci : 1° *Madrigali a quattro voci, lib.* 1 *et* 2 ; Venise, Gardane, 1545 et 1547, in-4° obl. — 2° *Primo libro de' Madrigali a* 5 *e* 6 *voci,* in Venezia app. di Ant. Gardani, 1547, in-4° obl. — 3° *Responsoria et lectiones hebdomadæ sanctæ quatuor vocibus decantandæ ;* Venetiis apud filiis Antonii Gardano, 1570, in-4°. — 4° *Residuum cantici Zachariæ prophetæ et psalmis Davidis* 5 *vocum ;* Venetiis apud filios Ant. Gardani, 1570. — 5° *Canticorum liber primus quinque vocibus (quæ passim motecta appellantur), nunc primum nuper editus ;* Venetiis apud filios Ant. Gardani, 1571, in-4° obl. Ce recueil, préparé par Corteccia pour l'impression, n'a paru que quelques mois après sa mort. Les autres compositions de ce maître, qui existaient autrefois en manuscrit dans les archives des Médicis, en ont disparu et sont vraisemblablement perdues à jamais, sauf un *hymnaire* contenant trente-deux hymnes en contrepoint à quatre voix sur le plain-chant, qui se trouve dans la bibliothèque Laurentienne, sous le n° VII. La comédie de François Ambra, noble florentin, intitulée *la Cofanaria,* et publiée en 1561, ayant été choisie pour être représentée aux fêtes des noces de François de Médicis avec Jeanne d'Autriche, en 1565, Jean-Baptiste Cini y ajouta des intermèdes pris dans la fable de *Psyché et l'Amour,* et Corteccia les mit en musique conjointement avec Alexandre Striggio. (Voy. *Descrizione dell' apparato della comedia et intermedii d essa recitati in Firenze,* etc., Florence, Junte, 1566, in-8° p. 28.)

CORTELLINI (Camille), surnommé *il Violino,* à cause de son talent sur le violon, compositeur de musique d'Église, vécut au commencement du dix-septième siècle, et fut engagé au service de la *Signoria* de Bologne. Il a publié de de sa composition : 1° *Salmi a* 8 *voci per i vespri di tutto l'anno ;* in Venezia, app. Giac. Vincenti, 1606. Il y a une autre édition de cet ouvrage, donnée à Venise en 1613. — 2° *Salmi a* 6 *voci ;* ibid., 1609. — 3° *Messe a* 4, 5, 6, 7, 8 *voci ;* ibid., 1609. — 4° *Letanie della B. V. a* 5, 6, 7 *voci ;* ibid. 1615. — 5° *Messe a otto voci di capella ;* ibid., 1617. — 6° *Messe a quattro e cinque voci ;* Venezia, 1617, in-4°. — 7° *Salmi a* 8 *voci.* — 8° *Magnificat di tutti li tuoni a* 6 *voci ;* Venezia, 1619, in-4°. — 9° *Messe concertate a otto voci ;* in Venezia, app. Aless. Vincenti, 1626. On voit dans la préface de cet ouvrage une indication de la manière d'exécuter la musique d'Église, à l'époque où il fut publié, lorsque les les instruments étaient joints aux voix. L'auteur

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

s'exprime ainsi : *La messa* In Domino confido *ha la* Gloria *concertata : et dove saranno le lettere grandi, il cantore canterà solo ; et dove saranno le linee, li tromboni e altri simili stromenti soneranno soli ;* c'est-à-dire : « Dans la messe *In Domino confido*, le *Gloria* est concerté (de cette manière) : là où les paroles sont en grands caractères, le chanteur chantera seul ; et lorsque les caractères sont soulignés, les trombones et autres instruments semblables joueront seuls. »

CORTICCIO (Francesco), musicien né à Vérone, vécut dans la seconde moitié du seizième siècle. On connaît de lui un recueil de madrigaux à quatre voix, intitulé *le Fiamette dell' Amore ;* Venise, Ant. Gardane, 1569, in-4° obl. Il est vraisemblable qu'un ouvrage imprimé sous le nom de *Cortitius*, et qui a pour titre *Responsoria et lectiones hebdomadæ sanctæ, 4 vocum*, est de Corticcio, et non de *Corteccia*, à qui il est attribué.

CORTICELLI (Gaetano), né à Bologne d'une famille noble, le 24 juin 1804, étudia le piano sous le professeur Benoît-Donelli, au lycée communal de musique, et le contrepoint avec le P. Mattei. Ayant acquis la réputation d'un artiste distingué, il fut nommé professeur de piano au même lycée, le 3 juin 1839 ; mais il ne jouit pas longtemps des avantages de cette position, car il mourut le 18 mars 1840. Cet artiste était considéré en Italie comme un pianiste habile : ses compositions pour son instrument ont eu du succès. On en a publié environ quatre-vingt-dix œuvres, particulièrement chez Ricordi, à Milan. La plupart de ces ouvrages consistent en fantaisies, variations, rondos et polonaises. On a aussi de Corticelli quelques mélodies pour le chant.

CORTONNA (Antoine), compositeur dramatique, né à Venise au commencement du dix-huitième siècle, est connu par deux opéras, le premier intitulé *Amor indovino*, fut représenté en 1726 ; l'autre, *Marianne*, en 1728. On n'a pas d'autres renseignements sur cet artiste.

CORVINUS (Jean-Michel), pasteur à Orsloew, en Zélande, mort le 10 août 1663, est auteur d'un livre qui a pour titre : *Heptachordum Danicum, sive nova solfisatio, in qua musicæ practica usus, tam qui ad canendum quam ad componendum cantum facit, ostenditur ;* Copenhague, 1645, in-4°. Cet ouvrage est un traité de la nouvelle méthode de solmisation par sept syllabes. On connaît aussi de Corvinus : *Logistica harmonica, musicæ vera et firma præstruens fundamenta ;* Copenhague, 1646, in-4°.

COSIMI (Nicolas), habile violoniste, né à Rome, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, se rendit à Londres en 1702, et y publia, en 1706, douze solos pour le violon, in-4°, qu'il dédia au duc de Bedfort. Peu de temps après il retourna en Italie, où il est mort jeune. Il paraît avoir été élève de Corelli. Son portrait, gravé à l'*aqua tinta* par J. Smith, d'après Godefroy Kneller, a été publié en 1706. Burney dit (*a General Hist. of. music*, t. III, p. 559) que le violon de Cosimi, considéré comme le plus beau qu'on connût, fut porté en Angleterre par Corbett après la mort de l'artiste, et qu'il y fut vendu à un prix très-élevé.

COSME DELGADO. *Voy.* Delgado.

COSSA (Vincent), compositeur, né à Pérouse au commencement du seizième siècle, a fait imprimer : *Madrigali a quattro voci con due canzoni ;* Venise, Antoine Gardane, 1569, in-4° obl. Il a laissé aussi un livre de *Canzonette* à trois voix que son compatriote Christophe Lauro a publié après sa mort.

COSSA (Angelo) : on a imprimé sous ce nom un petit écrit intitulé *Progetto di alcune riforme dell' I. R. teatro alla Scala* (Projet de quelques réformes au théâtre impérial et royal de la Scala) ; Milan, à la typographie de Batelli et Fantini, 1819, 23 p. in-8°. Cette brochure est divisée en deux chapitres ; le premier est relatif aux réformes à faire au théâtre ; le second, aux réformes dans les spectacles.

COSSELLI (Dominique), basse chantante, naquit à Parme, le 27 mai 1801, et fit dans cette ville ses études de musique et de chant. Son début dans la carrière du théâtre se fit en 1824. Appelé à Rome en 1826, il y obtint un succès brillant et chanta ensuite sur tous les grands théâtres de l'Italie et à Vienne jusqu'en 1842. Alors il se retira dans sa terre de Marano, près de Parme, avec le titre de chanteur de la cour. Il est mort dans ce lieu aux derniers jours du mois de novembre 1855, à l'âge de cinquante-quatre ans. Cosselli a été un des derniers bons chanteurs classiques de l'école italienne.

COSSET (François), né à Saint-Quentin, ou dans les environs, vers 1620, fut élève de la maîtrise de cette ville. Ses études terminées, il eut une place de sous-chantre à l'église de Laon, puis il obtint celle de maître de chapelle de la cathédrale de Reims, et en remplit les fonctions pendant près de quarante ans. Il a publié les messes de sa composition dont voici les titres : 1° *Missa quatuor vocum ad imitationem moduli :* Cantate Domino ; Paris, Ballard, 1659. — 2° *Missa sex vocum ad imit. mod. :* Domine Salvum fac regem ; Paris, 1659, in-fol.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

— 3° *Missa sex vocum ad imitationem moduli :* Surge propera ; Paris, Ballard, 1659, in-fol. — 4° *Missa quinque vocum, ad imit. mod. :* Salvum me fac Deus ; Paris, 1661, in-fol. — 5° *Missa quatuor vocum ad imit. mod. :* Eructavit cor meum ; Paris, Ballard, 1673, in-fol., 2e édition. J'ignore la date de la première ; il y en a une troisième de 1687. — 6° *Missa sex vocum ad imitat. moduli :* Super flumina Babylonis ; Paris, Ch. Ballard, 1673, in-fol. C'est une seconde édition. — 7° *Missa quinque vocibusa ad imit. mod. :* Gaudeamus omnes ; Paris, 1676. — 8° *Missa quatuor vocum ad imit. mod. :* Exultate Deo ; Paris, Ballard, 1682, in-fol.

COSSMANN (Bernard), violoncelliste distingué, est né à Dessau, en 1822, d'une famille qui jouissait d'une existence aisée. Doué de dispositions heureuses pour la musique, il commença l'étude de cet art dès l'âge de six ans, et reçut d'abord des leçons de solfége et de piano. Trois ans après, il se livra à l'étude de violoncelle, pour lequel il éprouvait un goût passionné. En 1837 il se rendit à Brunswick, et y prit des leçons de Théodore Müller (un des quatre frères qui eurent de la célébrité), et continua sous sa direction l'étude de son instrument jusqu'en 1840. Parti de Brunswick à cette époque, il se rendit à Paris, et, quoiqu'il ne fût âgé que de dix-huit ans, il put entrer à l'orchestre de l'Opéra italien en qualité de violoncelliste. Après avoir occupé cette position pendant trois ans, il retourna en Allemagne, en 1846, et donna des concerts à Berlin, Dresde et Leipsick. Charmé de son talent, Mendelssohn le fit attacher comme soliste au *Gewandhaus* de cette dernière ville, et Cossmann profita de son séjour à Leipsick pour compléter son savoir dans la composition, sous la direction de Hauptmann, directeur de musique à l'école Saint-Thomas. Après la mort de Mendelssohn, Cossman s'éloigna de Leipsick, et alla d'abord à Bade, où il séjourna quelque temps, puis à Londres, et retourna en Allemagne vers la fin de 1849. Au mois de janvier suivant, il reparut à Paris en compagnie de Joachim. S'ils n'y produisirent pas une vive sensation dans le public, ils y laissèrent du moins de bons souvenirs parmi les artistes. Dans la même année 1850, Liszt a fait obtenir à Cossmann l'emploi de premier violoncelliste de la chapelle ducale de Weimar, avec un engagement pour le reste de sa vie. Cossmann a écrit pour son instrument des compositions de différents genres qui forment tout son répertoire ; mais il n'en a rien publié jusqu'à ce jour.

COSSONI (Charles-Donat), né à Milan vers 1640, fut appelé à Bologne en qualité d'organiste de Saint-Pétronne, et reçut sa nomination d'académicien philharmonique en 1671. Ses œuvres imprimées à Bologne et à Milan, au nombre de treize, consistent en messes, psaumes, motets, litanies, lamentations, cantates et chansons à plusieurs voix. Vers 1675 Cossoni obtint la place de maître de chapelle de la métropole de Milan ; mais, après avoir occupé cette position pendant plusieurs années, il donna sa démission pour prendre possession d'un bénéfice ecclésiastique. L'époque de sa mort est ignorée. Je ne connais que quatre ouvrages de Cossoni, à savoir : 1° *Salmi a otto voci ;* Bologne, 1667, in-4°. Ces psaumes sont au nombre de dix-sept. — 2° *Salmi concertati a cinque voci e 2 violoni, con uno basso e 5 parti di ripieno*, op. 6 ; Bologne, 1668, in-4°. — 3° *Motetti a 2 e 3 voci, lib.* 2. op. 9 ; Bologne, Monti, 1670. — 4° *Canzonette amorose a voce sola ;* Bologne, Monti, 1669.

COSSONI (le P. Jean-Antoine), moine augustin et compositeur bolonais, fut contemporain et peut-être parent du précédent. Il s'est fait connaître par de bonnes compositions pour l'Église, parmi lesquelles on remarque : 1° *Motetti a 2 et 3 voci, con le Letanie della B. V. M. a 3 voci.* op. 1 ; Venise, Fr. Magni, 1665. — 2° *Inni a voce sola, le 4 antifone dell' anno, ed il Tantum ergo in quattro modi con vio lini*, op. 4 ; Bologne, J. Monti, 1668. — 3° *Lamentazione della settimana santa a voce sola*, op. 5 ; ibid., 1668. — 4° *Motetti a voce sola, lib.* 2, op. 10 ; ibid., 1670. — 5° *Il terzo libro de' Motetti a voce sola*, op. 12 ; ibid., 1675. — 6° *Litanie a otto voci concertati ; Litanie a 4, con le Antifone dell' anno a 8 voci piene*, op. 11 ; ibid., 1675. Il est vraisemblable que ce dernier ouvrage appartient à Charles-Donat Cossoni.

COSTA (Jean-Paul), né à Gênes vers la fin du seizième siècle, fut maître de chapelle à Trévise. Il a fait imprimer à Venise : 1° *Madrigali a due, tre e quattro voci, lib.* 1. — 2° *Madrigali a cinque voci, lib.* 1 e 2.

COSTA (François), compositeur, né à Voghera, dans le Piémont, est connu par quelques ouvrages imités du style de Monteverde, parmi lesquels on remarque *il Pianto d'Ariana, a voce sola*, op. 3 ; Venise, Alex. Vincenti, 1626, in-4°.

COSTA (Marguerite), surnommée *la Ferrarese*, cantatrice distinguée et poète, naquit à Ferrare vers 1600. Jean-Victor Rossi (en latin *Nicius Erythræus*) parle avec admiration de la beauté de sa voix et de l'expression de son

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

chant (*Pinacoth. imag. illustr. vir., part. III*). En 1626 elle était à Rome, où elle excitait une vive admiration. Cependant elle avait alors dans cette même ville une rivale redoutable dans la *Checca della Laguna* (*voy.* ce nom), cantatrice vénitienne dont le talent inégal, mais plein de verve et d'originalité, avait beaucoup de charme pour la population romaine. Les amateurs se partageaient en deux camps dont un était sous la bannière de la Costa, et l'autre sous celle de la Checca. Toutes deux désiraient faire décider la question de la supériorité du talent, en se faisant entendre dans le même ouvrage. Octave Tronsarelli leur en fournit l'occasion dans le drame musical intitulé *la Catena d'Adone*, où les deux cantatrices avaient des rôles d'égale force. Déjà le jour de la représentation approchait; déjà chacun se promettait le triomphe de sa protégée. Le comte Mario Chigi, frère de Fabio qui, plus tard, fut pape sous le nom d'Alexandre VII, était le chef des *costistes*, et le prince Aldobrandini celui des *checchistes*. La femme de celui-ci, prévoyant que le débat occasionnerait quelque scandale, et toute-puissante à Rome, fit défendre aux deux cantatrices de paraître sur la scène : leurs rôles furent chantés par deux castrats. Plus tard on retrouve la Costa à la cour de Ferdinand II de Médicis et jouissant de toute la faveur des Florentins. Ce fut elle que le cardinal Mazarin appela à Paris pour chanter en 1647 dans le premier opéra italien qui fut exécuté à Paris : elle était alors âgée de près de cinquante ans. Marguerite Costa s'est aussi distinguée dans la poésie. Elle donnait le nom d'un instrument de musique à chacune de ses pièces, et le recueil qu'elle en a publié porte le titre de *il Violino, cioè Rime amorose*; Francfort, 1638, in-4°.

COSTA (Jean-Baptiste), maître de chapelle de la république de Gênes, naquit dans cette ville, au commencement du dix-septième siècle. Il s'est fait connaître par un ouvrage intitulé *il Primo Libro de' Madrigali a 2, 3 e 4 voci*; Venise, Alex. Vincenti, 1640, in-4°.

COSTA (Roch), chanoine de l'église patriarchale de Venise, naquit près de cette ville vers 1630. Il a fait imprimer un petit traité de plain-chant sous ce titre : *Breve Ristretto di due Introduttioni, overo Instruttioni delle cose più essentiali spettanti alla facile cognitione del canto fermo, cavato d'alcuni classici autori di questa materia*; Venise, 1681, in-4°; 26 pages.

COSTA (Lelio), né à Rome au commencement du dix-septième siècle, était, en 1655, le plus habile harpiste de toute l'Italie.

COSTA (André), professeur de chant, né à Brescia, s'est fixé à Londres vers 1825, et s'y est livré à l'enseignement. Parmi ses meilleures élèves on remarquait Mme Borgonilio et Mme Albertazzi. Il a publié une méthode de chant dédiée à la reine Victoria, laquelle a pour titre *Analytical Considerations on the art of singing*; Londres, 1838, in-4°. Ce professeur a eu, en 1838, un procès avec son élève Mme Albertazzi, devant la chancellerie de Londres. Il avait fait, en 1828, un contrat par lequel cette cantatrice, qui recevait gratuitement les leçons du maître, s'engageait à lui payer la moitié du produit annuel de son talent lorsque son éducation vocale serait terminée: Mme Albertazzi prétendait que le contrat, fait pour huit années, avait pour terme 1836; Costa voulait qu'il se prolongeât jusqu'en 1838. Il gagna son procès; mais cette affaire porta atteinte à sa considération.

COSTA (Michel), compositeur et chef d'orchestre de l'Opéra italien de Londres, est né à Naples vers 1806. Après avoir terminé ses études musicales dans cette ville, il y fit son début dans la composition dramatique par un opéra intitulé *Malvina*, qui fut représenté au théâtre Saint-Charles en 1829, et dont le sort ne fut pas heureux. Plus tard on retrouve M. Costa à Milan, où il publia des morceaux de chant chez Ricordi, et un quatuor en canon (*Ecco quel fiero istante*), qui fut chanté par les célèbres artistes Mmes Pasta, Malibran, et par Rubini et Tamburini. Suivant certaines traditions, M. Costa serait allé ensuite en Portugal : mais il règne beaucoup d'incertitude sur les événements de la vie de cet artiste jusqu'au moment où il s'est fixé à Londres, parce que les écrits périodiques de musique ne le mentionnent pas jusqu'à cette époque. Arrivé dans la capitale de l'Angleterre en 1835, il s'y livra d'abord à l'enseignement du chant, puis on lui confia la direction de l'orchestre du théâtre de la reine, et il y fit preuve d'un talent distingué. Au mois de janvier 1837 il essaya au Théâtre-Italien de Paris une reprise de son opéra *Malvina*, sous le titre de *Malek-Adel*; mais les talents de Lablache, Tamburini, Rubini et des cantatrices Grisi et Albertazzi ne purent soutenir cet ouvrage, dont la fortune ne fut pas meilleure dans la capitale de la France qu'elle ne l'avait été à Naples. Le caractère dramatique et la couleur locale en étaient absolument bannis. Le 29 juin 1844, M. Costa fit représenter à Londres son opéra *Don Carlos*, qui obtint du succès. Des discussions qu'il eut avec M. Lumley, directeur de ce théâtre, firent entrer M. Costa dans une combinaison pour la formation d'un second opéra italien qui s'ouvrit au théâtre de Covent-Garden, en concurrence avec celui du théâtre de la reine.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

M. Costa y fut suivi par la plupart des musiciens de son orchestre. Dans la lutte des deux théâtres, la réputation de M. Costa comme chef d'orchestre *grandit de jour en jour*. Non-seulement il continua de diriger celui de Covent-Garden, mais pendant plusieurs années la direction des concerts de la Société philharmonique lui fut confiée, et il y joignit celle des oratorios. Postérieurement il a donné sa démission de chef d'orchestre de la Société philharmonique, par suite de discussions avec les directeurs de cette institution. M. Costa a fait exécuter, en 1855, *Ely*, grand oratorio de sa composition, dont la partition a été gravée.

COSTA (Alphonse vaz da), habile chanteur et maître de chapelle à Avila, naquit en Portugal vers la fin du seizième siècle. Dans sa jeunesse il alla à Rome, et se mit sous la direction des plus fameux maîtres de son temps, soit pour le chant, soit pour la composition. Ses études terminées, il fut d'abord maître de chapelle à Badajoz, et ensuite à Avila. Ses compositions, qui sont nombreuses, se trouvent en manuscrit dans la bibliothèque du roi de Portugal.

COSTA (Fr.-André da), né à Lisbonne, entra fort jeune dans l'ordre de la Trinité, dont il prit l'habit le 3 août 1650. Il était grand musicien, bon compositeur de musique d'Église, et jouait supérieurement de la harpe. Il fut attaché à la chapelle des rois de Portugal Alphonse VI et Pierre II, qui estimaient ses talents. Il mourut, jeune encore, le 6 juillet 1685, laissant en manuscrit les ouvrages suivants, qui sont dans la bibliothèque du roi de Portugal : 1° *Missas de varios coros*. — 2° *Confitebor tibi*, à douze voix. — 3° *Laudate pueri Dominum*, à quatre voix. — 4° *Beati omnes*, à quatre voix. — 5° Complies à huit voix. — 6° *Lodainha de N. Senhora a 8 vozes*. — 7° *Responsorios da 4 e 6 feira da Semana santa a 8 vozes*. — 8° *O texto da Paixaõ da Dominga de Palmas, e de 6 feira mayor a 4 vozes*. — 9° *Vilhancicos de conceicaõ Natal, e Reys a 4, 6, 8 e 12 vozes*.

COSTA (François da), musicien portugais, mort à Lisbonne en 1667, a laissé en manuscrit des compositions qui prouvent ses connaissances étendues, tant dans la théorie que dans la pratique de la musique. (*Voy.* Machado, *Bibliot. Lusit.*, t. IV, p. 131.)

COSTA (Félix-Joseph de), docteur en droit, né à Lisbonne en 1701, cultiva la poésie et la musique comme amateur. Ses essais poétiques ont été imprimés. Il a laissé en manuscrit un recueil de sonates intitulé : *Musica revelada de contraponto o composiçaõ, que comprehende varias sonatas de clavo, viola, rebeca, e varios minuetes e cantates*.

COSTA E SYLVA (François da), chanoine et maître de chapelle de l'église cathédrale de Lisbonne, mourut dans cette ville le 11 mai 1727. Il a laissé en manuscrit les ouvrages suivants de sa composition : 1° *Missa a 4 vozes com todo o genero de instrumentos*. — 2° *Miserere a 11 vozes, com instrumentos*. — 3° *Motetes para se cantarem as missas das domingas da quaresma*. — 4° *Lamentaçaõ primeira de quarta feira de Trevas a 8*. — 5° *O Texto de Paixaõ de S. Marcos e S. Lucas a 4*. — 6° *Vilhancicos a S. Vincente, e a santa Cecilia com instrumentos*. — 7° *Responsorios do officiados defuntos a 8 vozes, com todo o genero de instrumentos*.

COSTA (Victorin-Joseph da), écrivain portugais, qui vivait vers le milieu du dix-huitième siècle, a publié un traité du plain-chant sous ce titre : *Arte de canto chaõ para uso dos principiantes;* Lisbonne, 1737, in-8°.

COSTA (Rodrigo Ferreira da). *Voy.* Ferreira.

COSTAGUTI (Vincent), né à Gênes en 1613, fut d'abord protonotaire du pape Urbain VIII, ensuite secrétaire de la chambre apostolique, et enfin devint cardinal en 1643; il mourut en 1660. On a de lui les ouvrages suivants : 1° *Discorso della Musica;* Gênes, 1640, in-4° — 2° *Applausi poetici alle glorie della signora Leonora Baroni;* Rome, 1639. Léonore Baroni fut une célèbre cantatrice du dix-septième siècle. (*Voy.* Baroni.)

COSTAMAGNA (Antoine), compositeur dramatique, né à Milan en 1816, commença l'étude de la musique dans cette ville, puis alla à Naples, où il reçut des leçons de composition de Zingarelli. La nature semblait l'avoir doué des facultés de l'imagination, car ses premiers pas dans la carrière qu'il suivait furent heureux. En 1837 il écrivit à Plaisance l'opéra *E Pazza*, dont quelques morceaux, publiés chez Ricordi, à Milan, ont de la distinction. L'ouvrage eut du succès et fut ensuite bien accueilli à Lucques et à Crémone. Le 26 décembre 1838, Costamagna fit jouer au théâtre *Carlo-Felice* de Gênes son second opéra, intitulé *Don Garzia*, qui réussit également, et dont plusieurs scènes, airs et duos ont été publiés par le même éditeur ; mais à peine le succès eut-il couronné ce dernier travail, que le jeune compositeur, de retour à Milan, fut saisi d'une maladie aiguë qui le précipita dans la tombe, le 17 février 1839, à l'âge de vingt-deux ans.

COSTANTINI (Alexandre), compositeur né à Rome, vivait vers la fin du dix-septième siècle. On trouve plusieurs morceaux de sa composition dans la collection publiée par Fab. Costantini

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sous ce titre : *Selectæ cantiones excellentissimorum auctorum 8 voc.*; Rome, 1614. On a aussi de cet artiste *Motecta singulis, binis, ternisque vocibus cum basso ad organum concinenda, auctore Alexandro Costantino, Romano; Romæ ex tipogr. Zannetti*, 1616.

COSTANTINI (Fabio), compositeur de l'école romaine, fut d'abord maître de chapelle de la confrérie du Rosaire, à Ancône, puis maître de chapelle de l'église cathédrale d'Orvieto; il naquit à Rome vers 1570. Il a fait imprimer dans cette ville par Zannetti, en 1614, un recueil de motets à huit voix, des compositeurs les plus célèbres de son temps, sous ce titre : *Selectæ cantiones excellentissimorum auctorum octonis vocibus concinendæ a Fabio Constantino, Romano, urbevetanæ cathedralis musicæ præfecto in lucem editæ.* Les maîtres dont il y a des motets dans cette collection sont : Pierluigi de Palestrina, J.-M. Nanini, Félix Anerio, Fr. Soriano, Roger Giovanelli, Arcangelo Crivelli, B. Nanini, J. Fr. Anerio, Asprilio Pacelli, Alex. Costantini, Prosper Santini, Annibal Zoilo, L. Marenzio, Barth. Roy, J.-B. Lucatello, et Fabio Costantini même. Ce maître avait déjà publié à Rome, en 1596, des motets de sa composition à deux, trois et quatre voix; en 1618 il donna dans la même ville *Motetti a due, tre, quattro e cinque voci, et Psalmi e Magnificat octo vocum.* On connaît aussi de lui : *Ghirlandetta amorosa, arie, madrigali, et sonetti di diversi eccellentissimi autori, a uno, a due, a tre, e a quattro; opera settima, libro primo.* In Orvieto, per Michel Angelo Fei e Rinaldo Rauali, 1621, in-4°. Une partie des pièces contenues dans ce recueil sont composées par Costantini. Enfin il a publié des *canzone* et madrigaux sous le titre de *gli Condette amorose, a* 1, 2, 3 *e* 4 *voci*; Orvieto, Fei, 1621, in-4°.

COSTANZI (D. Juan), connu généralement sous le nom de *Gioannino di Roma*, parce qu'il était né à Rome, fut maître de chapelle de Saint-Pierre du Vatican. Il avait été d'abord au service du cardinal Ottoboni, neveu du pape Alexandre VIII. Il fut nommé maître de chapelle de Saint-Pierre du Vatican, comme adjoint de Bencini, le 3 juin 1754, devint titulaire de la place le 7 juillet 1755, et la conserva jusqu'à sa mort, qui eut lieu le 5 mars 1778. Ses ouvrages les plus connus sont un opéra intitulé *Carlo Magno*, qui fut représenté à Rome en 1729, et un *Miserere* qui est fort estimé. On conserve en manuscrit dans la chapelle pontificale ses motets à seize voix en quatre chœurs. Ses autres productions consistent en offertoires à quatre voix, un *Ave Maria* à trois, *Salve Regina* à quatre, *Dixit* à huit, *Te Deum* et *Magnificat* à huit, *Messe pastorale* à quatre, *Laudate* à quatre, *Regina cœli* à quatre, et *Salve Regina* pour soprano solo et chœur. Tous ces ouvrages se trouvent en manuscrit dans la bibliothèque de M. l'abbé Santini, à Rome. Costanzi était un des plus habiles violoncellistes de son temps.

Un autre musicien nommé *Costanzi* (Pierre-Baptiste), sur qui l'on n'a pas de renseignements, est auteur de l'oratorio *San Pietro Alessandrino* à 4 voix, 2 violons, viole, flûtes, hautbois, cors, trompettes et orgue, dont la partition manuscrite est à la bibliothèque royale de Berlin, dans le fonds de Pœlchau.

COSTE (Gaspard), musicien français, fut chantre à la cathédrale d'Avignon vers 1530. On trouve des chansons à quatre parties, écrites par lui dans le septième des *Trente-cinq livres des chansons les plus nouvelles à quatre parties de divers auteurs en deux volumes*; Paris, par Pierre Attaingnant, 1539-1549, in-4° obl. Le recueil qui a pour titre *le Parangon des chansons* (à 4 voix), *livres* 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 *et* 10 (Lyon, par Jacques Moderne dit Grand Jacques, 1540-1543, in-4° obl.), contient huit pièces de Coste réparties dans les livres 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10. Le recueil intitulé *Motetti del Fiore*, publié par Jacques Moderne de Pinguento, à Lyon, 1532-1539, contient, dans les troisième et quatrième livres, des motets de Coste. Sous le nom de *Gasparo Costa* on trouve aussi un madrigal à 3 voix de ce musicien dans le recueil qui a pour titre : *Ghirlanda di Fioretti musicali, composta da diversi eccellenti musici a 3 voci con l'intavolatura del cembalo et liuto*; Rome, 1589, in-fol. (p. 39). Ce recueil n'est point imprimé en caractères mobiles, mais gravé sur cuivre par Simon Verovio. Enfin Gaspard Coste, également sous le nom de *Gasparo Costa*, est un des vingt-sept auteurs qui ont mis en musique à 5 voix le madrigal *ardo sì ma non t'amo*, et dont les compositions se trouvent dans la collection de madrigaux recueillie par Jules Gigli d'Imola, musicien de la cour du duc de Bavière, sous ce titre : *Sdegnosi ardori; Musica di diversi authori sopra un stesso sogetto di parole, a cinque parti*; Monachii, per Adamum Berg, 1575, in-4° obl. Le madrigal de Coste est le n° 11.

COSTE D'ARNOBAT (Pierre), littérateur, né à Bayonne, en 1732, entra fort jeune dans les gendarmes de la maison du roi. Il n'était âgé que de vingt et un ans lorsqu'il publia, sous le voile de l'anonyme, une brochure relative à la querelle sur la musique française; elle a pour

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

titre *Joutes d'un pyrrhonien, proposés amicalement à J.-J. Rousseau;* Paris, 1753, in-8°. Coste est mort à Paris vers 1810. Il a publié beaucoup de livres qui n'ont point de rapport avec la musique.

COSTELEY (Guillaume), organiste et valet de chambre de Henri II et de Charles IX, naquit de parents écossais, en 1531. On a de lui un traité théorique intitulé *Musique;* Paris, Adrien le Roi, 1579, in-4°. Dans le seizième livre de *Chansons à quatre et à cinq parties,* publiées par Adrien le Roy et Robert Ballard, en 1567, on trouve une chanson française de Costeley, qui commence par ces mots : *Elle craint.* Le livre dix-neuvième de cette collection contient neuf chansons à quatre et cinq voix, du même compositeur. Le catalogue de la bibliothèque d'Orléans, par l'abbé Septier (Orléans, 1820, in-8°), indique sous le n° 7914 un *Recueil des plus beaux ouvrages de musique de Orlande, Reynard et Costeley;* 4 vol. in-4°, mais sans indication de lieu, de nom d'imprimeur, et sans date, parce que le frontispice manque aux quatre volumes qui contiennent le dessus, le contra, le ténor et la basse. Retiré à Évreux, en Normandie, Costeley y fut un des fondateurs du *Puy de musique en l'honneur de sainte Cécile,* dans l'année 1571, et en fut le premier prince. A ce titre, il donna aux confrères de cette société un dîner et un souper dans sa maison du *Moulin de la Planche.* Il mourut dans la même ville, le 1er février 1606, à l'âge de soixante-quinze ans. (*Voy.* l'écrit intitulé *Puy de musique érigé à Evreux en l'honneur de madame sainte Cécile,* publié d'après un manuscrit du seizième siècle, par MM. Bonnin et Chassant; Évreux, 1837, p. 25.)

COSYN (...), musicien anglais, qui vivait à la fin du seizième siècle, a fait imprimer à Londres, en 1585, des psaumes à quatre et à six voix.

COTALA; pseudonyme. *Voy.* Printz.

COTTIGNIES (Charles), professeur de flûte, né à Lille (Nord) en 1805, fit ses premières études à l'école de musique de cette ville, puis se rendit à Paris en 1823, et y devint élève de Berbiguier pour son instrument. Après avoir voyagé pour donner des concerts dans les départements de la France, Cottignies s'établit à Strasbourg, en 1828, et y passa plusieurs années comme première flûte du théâtre; puis il retourna à Paris et à Lille. Il était dans cette dernière ville en 1835, et y donnait des concerts. Il est mort peu de temps après. Cottignies avait commencé à se faire connaître, vers 1830, par des compositions et des arrangements pour son instrument, particulièrement par des fantaisies sur des thèmes d'opéras avec accompagnement de piano. Depuis lors il a publié une immense quantité de petits morceaux pour flûte seule sur les motifs de la plupart des opéras du jour. Sa fécondité était une véritable fabrication de papier noté.

COTTON (Jean), écrivain dont il nous reste un Traité de musique en vingt-sept chapitres précédés d'un prologue, que l'abbé Gerbert a inséré dans ses *Scriptores Ecclesiastici de Musica* (*sacra,* t. II, p. 230). Quelques personnes ont cru que l'auteur de cet ouvrage était un pape nommé *Jean,* parce qu'il emploie la formule de *Serviteur des serviteurs de Dieu* dans son épître dédicatoire à Fulgence, évêque anglais; mais l'abbé Gerbert conjecture avec plus de vraisemblance que Jean Cotton est le même que *Jean Scolastique,* qui était moine à l'abbaye de Saint-Matthias, à Trèves, et qui vivait vers l'an 1047. Quoi qu'il en soit, il est certain qu'il écrivit après Gui d'Arezzo, car il examine l'utilité de la méthode de ce moine dans un des chapitres de son ouvrage. C'est dans ce chapitre qu'on trouve la plus ancienne indication connue du système de solmisation par l'hexacorde et par les noms de notes *ut, ré, mi,* etc. L'ouvrage de Jean Cotton a simplement pour titre *Epistola Johannis ad Fulgentium.* On en trouve un beau manuscrit à la bibliothèque du Vatican, n° 1196, du fonds de la reine Christine de Suède, lequel présente une multitude de variantes du texte publié par l'abbé Gerbert et tous les exemples en notation saxonne, dite *neumatique,* sans lignes, avec des lignes, ou avec des lettres romaines. Tous ces exemples ont été supprimés par Gerbert. Le chapitre 21me, où Cotton a examiné les difficultés de la notation en neumes, est un des plus intéressants de son ouvrage : il y signale les trois méthodes en usage pour dissiper les doutes laissés par ces signes, à savoir : la disposition des neumes sur le monocorde, suivant l'usage des anciens; la méthode attribuée à Hermann Contract, par l'indication des intervalles des sons au moyen de lettres, et enfin celle de Guido d'Arezzo par deux lignes de couleurs différentes, qui est évidemment la meilleure.

COTUMACCI (Charles), et non *Contumacci* comme l'écrit Lichtenthal, né à Naples en 1698, eut pour maître de composition Alexandre Scarlatti, et succéda à son condisciple Durante dans la charge de maître de chapelle du Conservatoire de S.-Onofrio. C'était un bon organiste de l'ancienne école, et un habile professeur. Il a beaucoup écrit pour l'Église et a aussi composé deux livres élémentaires, l'un intitulé *Regole*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

dell' accompagnamento, avec des *partimenti* bien gradués; l'autre, *Trattato di contrappunto*, mais ces deux ouvrages sont restés en manuscrit. Les compositions les plus importantes de Cotumacci pour l'Église sont : 1° *Responsori* pour la semaine sainte. — 2° *Messe de Requiem*, à cinq voix et à huit. — 3° *Te Deum*, à deux chœurs. — 4° *Prose* de la fête de la Pentecôte. Choron a publié quelques-uns des *Partimenti* de ce professeur dans ses *Principes de composition des écoles d'Italie*. Cotumacci est mort à Naples, en 1775.

Un autre compositeur nommé *Cotumacci* (Michel), également Napolitain, a écrit l'oratorio *San Francesco di Sales* pour les PP. de l'Oratoire de Naples. Sa partition se trouve encore dans la bibliothèque de cette maison.

COUCHERY (M.), ancien secrétaire rédacteur de la Chambre des députés, sortit de France au commencement des troubles de la révolution de 1789, puis obtint sa radiation de la liste des émigrés sous le Consulat, et accueillit la Restauration avec enthousiasme. Appelé à la Chambre des députés comme secrétaire rédacteur, il en remplit les fonctions jusqu'à la révolution du mois de juillet 1830. A cette époque, il crut devoir donner sa démission, et depuis lors il est resté sans emploi. Amateur passionné de la musique italienne, il avait été du petit nombre de ceux qui fréquentaient le spectacle des fameux bouffons de 1789, et, depuis sa rentrée en France, il n'avait cessé de suivre les représentations du Théâtre-Italien. On a de lui : *Observations désintéressées sur l'administration du théâtre royal italien, adressés à M. Viotti, directeur de ce théâtre, par un dilettante* (anonyme) ; Paris, 1821, trente-sept pages in-8°.

COUCY (Regnault, Chatelain de), célèbre trouvère du douzième siècle, mal connu de la plupart de ceux qui en ont parlé, a vécu vers la fin du douzième siècle. Quelques auteurs, d'après l'opinion de Fauchet (*Recueil de l'origine de la langue et poésie française*), ont cru que ce châtelain n'était autre que Raoul Ier, sire de Coucy; d'autres, parmi lesquels on remarque l'historien Mézeray, ont pensé que c'était Raoul II; enfin La Borde (*Essai sur la musique*, t. II, p. 242) et M. Crapelet (*Histoire du Châtelain du Coucy*, etc., p. 289 et 300), disent qu'il était fils d'Enguerrand de Coucy, frère de Raoul Ier. La Borde, qui a puisé la plupart de ses renseignements dans l'*Histoire de la maison de Coucy*, de Duchesne, et dans le *Traité des nobles*, de l'Allouette, dit que Châtelain était né vraisemblablement en 1167, et qu'il avait été élevé à *Coucy-le-Château*, dans les domaines de son oncle; et il cite à ce sujet un acte tiré des archives de l'hôpital de Laon, daté de 1187. Suivant cet acte, le Châtelain aurait porté alors l'habit ecclésiastique, car il y est qualifié de clerc (*clericus*); mais il aurait bientôt quitté son état et aurait embrassé le parti des armes. Une difficulté se présente contre l'identité du personnage désigné dans l'acte dont il s'agit avec le Châtelain; car, suivant un poëme écrit vers 1228, et qui a pour titre : *Li Roumans dou Chastelain de Coucy et de la dame de Fayel*, celui-ci s'appelait *Regnault*, tandis que le clerc de l'acte de 1187 est désigné sous le nom de *Raoul*. M. Francisque-Michel a fort bien démontré (dans son *Essai sur la vie et les chansons du Châtelain de Coucy*) que La Borde et tous les autres ont été dans l'erreur à cet égard, et a fait voir que le Châtelain n'est aucun de ceux qu'on a confondus avec lui. Suivant le *Roumans*, qui a servi de base à son travail, le Châtelain de Coucy se croisa avec Richard Cœur-de-Lion, et partit avec lui pour la Palestine, en 1190. Il y resta deux ans, et y fut tué, en 1192, dans un combat contre les Sarrasins.

Une ancienne chronique, écrite en 1380, et rapportée par Fauchet, nous apprend que Regnault de Coucy était amoureux de la femme d'un gentilhomme nommé Fayel, dont le château était situé près de Saint-Quentin. Après avoir triomphé des rigueurs de sa dame, le Châtelain partit pour la Palestine. Ayant été blessé mortellement par les Sarrasins, il ordonna à son écuyer de porter son cœur à celle qu'il aimait; mais cet écuyer ayant été surpris par le seigneur de Fayel, lorsqu'il cherchait à s'acquitter de son message, le mari jaloux s'empara du cœur de Coucy, et, l'ayant fait apprêter par son cuisinier, le fit manger à sa femme, qui mourut de douleur lorsqu'elle sut de quelle nature était le repas qu'elle venait de faire. Cette lamentable histoire a fourni le sujet de plusieurs drames.

Le Châtelain de Coucy est un des plus anciens trouvères dont les productions sont parvenues jusqu'à nous : les manuscrits de la Bibliothèque impériale de Paris contiennent vingt-quatre chansons avec leurs mélodies, dont il est auteur, ou qui lui sont attribuées. Elles sont toutes remarquables par leur naïveté, et le chant ne manque pas de grâce. Les manuscrits qui en contiennent le plus grand nombre sont ceux de l'ancien fonds n° 7222, in-fol.; 7613, in-4°; n° 63, fonds de Paulmy, in-fol.; 65 et 66, fonds de Cangé, in-8° et in-4°; 1989, fonds de Saint-Germain des Prés; 184, in-fol. du supplément, et 59, du fonds de la Vallière. Quelques-unes de ces chansons ont des mélodies différentes dans les divers manuscrits,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

mais celles-ci sont en petit nombre. Les manuscrits dont la notation est la plus correcte sont les nos 7222 et 63; les autres renferment beaucoup de fautes et d'inexactitudes.

Quatre mélodies des chansons du Châtelain de Coucy ont été publiées par La Borde dans son *Essai sur la musique* (t. II, p. 205, 281, 287 et 291); il en a donné un plus grand nombre lorsqu'il a publié une nouvelle édition de son travail sur ce trouvère, sous ce titre : *Mémoires historiques sur Raoul de Coucy, avec un recueil de ses chansons en vieux langage, et la traduction de l'ancienne musique;* Paris, 1781, deux vol. in-12. La prétendue traduction de La Borde est aussi informe que l'ancienne notation donnée par lui est inexacte. La Borde était trop ignorant de la notation des douzième et treizième siècles pour pouvoir même la lire, et, dans les copies qu'il a faites d'après les manuscrits, il a négligé une multitude de détails qui sont indispensables pour le sens des mélodies. Burney et Forkel, qui n'avaient pas de manuscrits pour les aider dans leur travail, ont essayé de rhythmer les mélodies de Coucy, d'après les informes copies de La Borde, et n'ont fait qu'une traduction imaginaire des véritables mélodies du trouvère, dans leurs histoires de la musique. Perne, homme instruit, travailleur infatigable, et doué de l'esprit de recherches, a pris des copies exactes de toutes ces mélodies dans les manuscrits de la Bibliothèque impériale, et les a traduites en notation moderne, d'après les règles véritables de la notation mesurée du douzième siècle. Son travail a été publié à la suite de l'édition des *Chansons du Châtelain de Coucy, revues sur tous les manuscrits par M. Francisque-Michel,* sous le titre d'*Ancienne musique des chansons du Châtelain de Coucy, mise en notation moderne, avec accompagnement de piano.* Cet accompagnement de piano est une idée bien malheureuse, car elle a gâté le fruit des recherches de Perne. Dominé par la pensée fausse reproduite dans tous ses travaux, que la musique de tous les temps et de tous les pays est basée sur les mêmes principes, ce savant homme a accompagné toutes les mélodies de Coucy avec une harmonie moderne remplie de dissonances naturelles, de septièmes de dominante, etc., au lieu de prendre pour modèles de ses accompagnements les chansons à trois voix du moyen âge, et particulièrement celles d'Adam de la Hale; en sorte que le caractère essentiel de la musique de l'époque a complétement disparu dans cet amalgame bizarre.

On peut consulter sur le Châtelain de Coucy et sur ses œuvres les divers ouvrages cités précédemment; de Bellay, *Mémoires historiques sur la maison de Coucy et sur la dame de Fayel,* Paris, 1770, in-8°; M. Crapelet, *Histoire du Châtelain de Coucy et de la dame de Fayel,* publiée d'après le manuscrit de la Bibliothèque du roi, (*Li Roumans dou Chastelain de Coucy,* etc., n° 195, in-fol. du supplément) *et mise en français,* Paris, Crapelet 1828, in-8°; *Chansons du Châtelain de Coucy, revues sur tous les manuscrits, par Francisque-Michel, suivies de l'ancienne musique;* Paris, 1830, un vol. gr. in-8°.

COUPART (Antoine-Marie), né à Paris le 13 juin 1780, fut d'abord employé à l'administration des transports militaires, tant à Paris qu'à Liége, depuis 1796 jusqu'en 1798; puis il entra au bureau des journaux et des théâtres, du ministère de la police générale, devint chef adjoint de ce bureau en 1813, et passa en la même qualité au ministère de l'intérieur en 1820. Nommé chef de ce bureau en 1824, il fut mis à la retraite en 1829, puis fut employé un moment à l'Opéra en qualité de secrétaire général. Coupart s'est fait connaître comme littérateur, par un grand nombre de vaudevilles et de comédies joués sur les petits théâtres de Paris, et par plusieurs recueils de chansons dont il est auteur ou éditeur. On lui doit l'*Almanach des Spectacles* (Paris, Barba, 1822-1836, 12 vol. in-12), ouvrage supérieur, soit pour le style, soit pour l'exactitude, à tout ce qu'on avait publié précédemment dans le même genre. Les fonctions de l'auteur lui avaient fourni des renseignements que d'autres ne se seraient procurés qu'avec peine. Coupart n'a pas mis son nom à ce recueil. On y trouve des renseignements nécrologiques sur quelques musiciens. L'auteur est mort à Paris en 1854.

COUPELLE (Pierre de la), poëte et musicien du treizième siècle. On trouve cinq chansons notées de sa composition dans le manuscrit de la Bibliothèque impériale, coté 7222 (anc. fonds).

COUPERIN, nom d'une famille qui s'est illustrée dans la musique pendant près de deux cents ans. Elle était originaire de Chaume, en Brie, où trois frères, Louis, François et Charles Couperin, ont vu le jour. Je vais donner sur ces trois frères et sur tous ceux dont ils sont les ancêtres les détails que j'ai pu recueillir.

COUPERIN (Louis), né en 1630, vint fort jeune à Paris, et fut nommé organiste de Saint-Gervais et de la chapelle du roi. Il mourut en 1665, à l'âge de trente-cinq ans. Louis XIII avait créé pour lui une place de *dessus de viole* dans sa musique. Louis Couperin a laissé en manuscrit trois suites de pièces de clavecin.

COUPERIN (François), sieur de Crouilly,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

organiste de Saint-Gervais, depuis 1679 jusqu'en 1698, naquit à Chaume en 1631, et reçut des leçons de musique et de clavecin de son parent Chambonnières, dont il fut un des meilleurs élèves. Il composait pour l'orgue et le clavecin, et enseignait bien à en jouer. C'était un petit homme vif, qui aimait le vin, et qui, vers la fin de sa vie, était souvent ivre. Il périt malheureusement à l'âge de soixante-dix ans : ayant été renversé par une charrette, dans sa chute il se cassa la tête. Il a laissé deux enfants, une fille (Louise), et un fils (Nicolas). On connaît un recueil de pièces d'orgue composées par ce Couperin, sous ce titre : *Pièces d'orgue consistantes en deux messes, l'une à l'usage ordinaire des paroisses pour les festes solennelles; l'autre propre pour les couvents de religieux et religieuses*, in-4° oblong. Il est assez singulier que le titre seul de ce recueil soit gravé, avec le privilége du roi, daté de 1690, qui autorisait Couperin à faire *écrire*, graver ou imprimer ses pièces. Le reste du cahier est, en effet, noté à la main, d'une belle écriture. Tous les exemplaires que j'ai vus sont de la même main. Sans être remarquable sous le rapport de l'invention, la musique de Couperin est estimable, parce qu'elle est écrite avec pureté. Le plain-chant y est beaucoup mieux traité qu'il ne l'a été par des organistes plus renommés.

COUPERIN (Louise), fille du précédent, née à Paris en 1674, chantait avec goût, et jouait supérieurement du clavecin. Elle fut attachée pendant trente ans à la musique du roi, et mourut à Versailles en 1728, à l'âge de cinquante-deux ans.

COUPERIN (Nicolas), fils de François, naquit à Paris en 1680. Il fut attaché au comte de Toulouse, comme musicien de sa chambre, et occupa pendant longtemps la place d'organiste de Saint-Gervais. Il est mort en 1748, à l'âge de soixante-huit ans.

COUPERIN (Charles), troisième frère de Louis et de François, naquit à Chaume, en 1632, et vint à Paris, fort jeune. Il succéda à son frère aîné dans la place d'organiste de Saint-Gervais; mais il n'en jouit pas longtemps, car il mourut en 1669, à l'âge de trente-sept ans. Il avait, pour son temps, un talent de premier ordre, comme organiste.

COUPERIN (François), fils de Charles, fut surnommé *le Grand*, à cause de sa supériorité sur tous les organistes français. Il naquit à Paris en 1668, et n'était âgé que d'un an lorsqu'il perdit son père. Un organiste nommé *Tolin* lui donna les premières leçons. En 1696, il fut nommé organiste de Saint-Gervais, et en 1701 il obtint le titre de claveciniste de la chambre du roi, et d'organiste de sa chapelle. Il est mort en 1733, à l'âge de soixante-cinq ans, laissant deux filles, toutes deux habiles sur l'orgue et sur le clavecin. L'une, Marie-Anne, se fit religieuse à l'abbaye de Montbuisson, dont elle fut organiste; l'autre, Marguerite-Antoinette, eut la charge de claveciniste de la chambre du roi, charge qui, jusqu'à elle, n'avait été remplie que par des hommes. De tous les organistes français, François Couperin est celui qui paraît avoir réuni les qualités les plus remarquables : disons plus, c'est le seul dont les compositions méritent l'estime des artistes. Il s'est même élevé à une hauteur qui tient du prodige, au milieu du mauvais goût et de l'ignorance qui l'environnaient. On a de lui : 1° Premier livre de pièces de clavecin; Paris, 1713, in-fol. — 2° Deuxième livre idem; Paris, sans date, mais publié vers la fin de 1716, in-fol. — 3° *Troisième livre de pièces de clavecin, à la suite duquel il y a quatre concerts à l'usage de toutes sortes d'instruments;* Paris, 1722, in-fol. — 4° Quatrième livre de pièces de clavecin; Paris, 1730, in-fol. — 5° *Les Goûts réunis, ou Nouveaux Concerts, augmentés de l'apothéose de Corelli en trio;* Paris, 1724, in-fol. — 6° *L'Apothéose de l'incomparable L**** (Lulli); Paris, sans date. — 7° Trios pour deux dessus de violon, basse d'archet et basse chiffrée; Paris, sans date. — 8° Leçons des ténèbres à une et deux voix, Paris, sans date. — 9° *L'art de toucher du clavecin, par M. Couperin, organist* (sic) *du roi*; Paris, 1717, gr. in-4° de 71 pages. On connaît aussi de Couperin un recueil de chansons de Ferrand mises en musique avec basse continue; Paris, Chr. Ballard, in-8°.

COUPERIN (Armand-Louis), fils de Nicolas, et neveu, à la mode de Bretagne, de Couperin le Grand, naquit à Paris le 11 janvier 1721. Personne n'a porté plus loin que lui le talent de l'exécution sur l'orgue; mais ses compositions sont froides, quoique assez correctes. On connaît de lui deux œuvres de sonates et un de trios pour le clavecin, qui ont été gravés à Paris. Il a laissé en outre plusieurs motets et morceaux d'Église. Il fut organiste du roi, de Saint-Gervais, de la sainte chapelle du palais, de Saint-Barthélemy, de Sainte-Marguerite, et l'un des quatre organistes de Notre-Dame. Couperin était ordinairement choisi pour la réception des orgues nouvelles; ses connaissances étendues dans le mécanisme et la construction de ces instruments le rendaient très-propre à cet emploi. Il épousa la fille de Blanchet, célèbre facteur de clavecins, et en eut trois enfants, dont il sera parlé plus loin. Madame Couperin avait déjà, avant son mariage, une grande célébrité comme claveciniste et comme organiste. Elle vivait

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

encore en 1810, et joua alors, à la réception de l'orgue de Saint-Louis, à Versailles, de manière à satisfaire l'auditoire, quoiqu'elle eût quatre-vingt-un ans. Armand-Louis Couperin est mort en 1789, des suites d'un coup de pied qu'il avait reçu d'un cheval échappé.

COUPERIN (ANTOINETTE-VICTOIRE), fille d'Armand-Louis, élève de son père et de sa mère, touchait l'orgue de Saint-Gervais à l'âge de seize ans. Elle jouait aussi de la harpe, et possédait une belle voix, qu'elle a fait entendre souvent dans des concerts et dans des maisons de religieuses. Elle a épousé, en 1780, le fils de M. Soulas, trésorier de France, et propriétaire de la manufacture de damas de Tours. Elle vivait encore en 1810.

COUPERIN (PIERRE-LOUIS), fils de Louis-Armand, n'eut point d'autre instituteur que son père et sa mère. Doué d'heureuses dispositions, il fit de rapides progrès sur le clavecin, l'orgue et la harpe. Malheureusement sa mauvaise santé l'empêcha de se livrer sérieusement à la composition : néanmoins il a fait exécuter dans plusieurs églises quelques-uns de ses motets qui ont eu du succès. La romance de Nina, variée pour le piano, est le seul de ses ouvrages qui ait été gravé. Il fut fort habile sur l'orgue, et partagea avec son père les places d'organiste du roi, de Notre-Dame, de Saint-Gervais, de Saint-Jean et des Carmes-Billettes. Il est mort fort jeune, en 1789.

COUPERIN (GERVAIS-FRANÇOIS), second fils d'Armand-Louis, vivait encore en 1815. Il reçut des leçons d'orgue et de piano de son père et de sa mère, mais il ne soutint point l'honneur de son nom, car il ne fut qu'un organiste médiocre et un compositeur sans mérite. Toutefois tel était le respect qu'inspirait le nom de *Couperin*, qu'il obtint sans peine, après la mort de son père et de son frère, les places d'organiste du roi, de la Sainte-Chapelle de Paris, de Saint-Gervais, de Saint-Jean, de Sainte-Marguerite, des Carmes-Billettes et de Saint-Merry. Il a été aussi nommé arbitre pour la réception des orgues de Saint-Nicolas des Champs, de Saint-Jacques du Haut-Pas, de Saint-Merry, de Saint-Eustache, de Saint-Roch, etc. Ses compositions, qui consistent en sonates, airs variés, caprices, pots-pourris et romances, ont été gravées à Paris. Il a composé aussi quelques motets qui sont restés en manuscrit. Gervais-François Couperin a été le dernier rejeton de cette illustre famille.

COUPPEY (FÉLIX LE), professeur de piano au Conservatoire, est né à Paris, le 14 avril 1814. Ses parents le destinaient à la carrière de l'instruction publique; mais son penchant irrésistible pour la musique lui donna une autre direction. En 1824 il entra au Conservatoire; quatre ans après il obtint le premier prix de piano, et en 1828 le premier prix d'harmonie. Déjà Cherubini lui avait confié une classe d'harmonie préparatoire pour le cours de son maître Dourlen, quoiqu'il ne fût âgé que de dix-sept ans. Il y continua son enseignement jusqu'en 1837; à cette époque il reçut sa nomination de professeur titulaire de solfége, en remplacement de M. Leborne. (*Voy.* ce nom.) La retraite de Dourlen (*voy.* ce nom) fit appeler M. le Couppey, en 1843, aux fonctions plus importantes de professeur d'harmonie et d'accompagnement pratique.

En 1848, H. Herz, professeur de piano au Conservatoire, ayant entrepris un voyage de plusieurs années en Amérique, F. le Coupey fut chargé de le remplacer par *interim* dans son cours. Pendant toute la durée de ce double enseignement, les succès du professeur furent si brillants qu'il obtint pour ses élèves quatorze nominations au concours, dont cinq premiers prix. Une nouvelle classe de piano pour les femmes ayant été créée, M. le Couppey en fut nommé professeur. Dans une séance qui eut lieu le 11 mai 1856, il a donné une preuve de son habileté de mécanisme, de son intelligence, et de son goût parfait. Cette séance avait pour but de présenter l'histoire chronologique de la musique de clavecin et de piano, depuis le seizième siècle jusqu'à l'époque actuelle. Tour à tour on y entendit les inspirations de Claude Merulo, de Frescobaldi, de Chambonnières, de Couperin, de Rameau, de Scarlatti, de Hændel, de Jean-Sébastien et de Philippe-Emmanuel Bach, de Haydn, de Clementi, de Mozart, de Dussek, de Steibelt, de Beethoven, de Cramer, de Hummel, de Field, de Ries, de Weber, de Moscheles, de Schubert, de Mendelssohn, de Chopin, de Herz, de Thalberg, de Schulhoff et de Stephen Heller. Exécutée dans le style propre à chaque maître avec une grande perfection par F. le Couppey et par ses deux élèves d'élite, Mlle Coudère et Mme Vidal Lacour, cette musique excita dans l'auditoire des transports d'admiration. C'était une application spéciale de l'idée des concerts historiques réalisée vingt-cinq ans auparavant par l'auteur de ce Dictionnaire biographique.

F. le Couppey a publié jusqu'à ce jour (1856) quinze œuvres pour le piano, au nombre desquels on remarque douze études expressives d'un très-bon style, dont il a été fait une édition à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel, et trois autres recueils d'études ayant tous des destinations spéciales. On a aussi du même artiste un ouvrage important pour l'enseignement, intitulé *École du mécanisme du piano*. La préface de cet ouvrage ren-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ferme des aperçus intéressants et nouveaux sur l'art de tirer de beaux sons de l'instrument.

COURBOIS (...), musicien français qui s'est fait connaître, en 1728, par le motet *Omnes gentes plaudite manibus*, avec des trompettes et des timbales, exécuté au Concert spirituel. C'était une nouveauté jusqu'alors inconnue en France. On a aussi de Courbois un livre de cantates et de cantatilles, la cantate de *Don Quichotte*, et un livre d'*Airs à chanter*.

COURTAIN (JACQUES), constructeur d'orgues, fut établi d'abord à Emmerich; ensuite, en 1790, à Burg-Steinfurt; et enfin, en 1793, à Oldenbourg. Son plus bel ouvrage est l'orgue de seize pieds de l'église principale d'Osnabruck, composé de seize registres, trois claviers, pédale et cinq soufflets.

COURTNEY (...), Irlandais, né vers le milieu du dix-huitième siècle, a brillé à Londres, en 1794, par son talent sur la cornemuse appelée par les Anglais *Irishpipe*. Il avait perfectionné la construction de cet instrument, et lui avait donné une qualité de son beaucoup plus agréable que celle qu'on lui connaît.

COURTOIS (JEAN), musicien français, vécut dans la première moitié du seizième siècle. C'était un homme habile dans l'art d'écrire : sa réputation ne paraît pas avoir été à l'égal de son mérite, car il était supérieur à d'autres artistes de son temps parmi lesquels on l'a confondu. Lorsqu'en 1539 Charles-Quint demanda à François Ier le passage libre par la France pour aller soumettre les Gantois qui s'étaient révoltés, Courtois occupait la place de maître de chapelle de l'archevêque de Cambrai. Le monarque espagnol s'étant arrêté dans cette ville, de grandes fêtes eurent lieu en son honneur. Courtois composa à cette occasion un motet à quatre voix, *Venite populi terræ*, qui fut exécuté à la cathédrale par trente-quatre chanteurs (1). Gerber a cité à l'article *Courtois* de son nouveau lexique, des messes manuscrites de ce musicien qui existent à la Bibliothèque royale de Munich, sous le n° 51 (2); j'ai vérifié en 1849 cette citation, et j'ai trouvé dans le volume manuscrit coté LI de cette riche bibliothèque que ces messes sont : 1° *Missa 5 vocum* : Entre vos filles de XV ans. — 2° *Missa 5 vocum* : Veni in hortum meum. — 3° *Missa 4 vocum* : On me l'a dit. — 4° *Missa 4 vocum super carmen* : Frère Thibaut. — 5° *Missa 4 vocum super* : de Salamandre. — 6° *Missa 4 vocum super* : Domine quis habitabit. — 7° *Missa 4 vocum super* : *Cognovi Domine*. — 8° *Missa 4 vocum super* : Je ne veulx rien. La messe *Domine, quis habitabit*, qui est la sixième de ce recueil, se trouve aussi dans un manuscrit exécuté en 1542, qui a appartenu à Zeghere de Male, de Bruges, et qui est aujourd'hui à la bibliothèque de Cambrai, sous le n° 124. Dans la même bibliothèque se trouve, sous le n° 3, un recueil manuscrit contenant quinze messes d'auteurs qui ont vécu dans la première moitié du seizième siècle, parmi lesquelles la huitième *Hoc in templo* est de Courtois. M. de Coussemaker qui la cite (3), ne dit pas si elle est à 4, 5 ou 6 voix. On trouve des motets de Courtois dans les recueils qui ont pour titre : 1° *Flor de' Motetti tratti delli Motetti del Fiore;* in Venetiis per Antonio Gardane, nell' anno del Signore, 1539, petit in-4° obl. — 2° *Selectissimæ nec non familiarissimæ Cantiones ultra centum vario idiomate vocum, tam multiplicium quam etiam paucarum, Fugæ quoque ut vocatur, a sex ad duas voces, etc.* (Recueil publié par Salblinger.) (Augustæ, Vindelicorum, Melchior Kriesstein, 1540, petit in-8° obl. — 3° *Novum et insigne opus musicum, sex, quinque et quatuor vocum, etc.* (Recueil publié par Jean Ott); Nuremberg, 1537, petit in-4° obl. — 4° *Liber quartus : XXIX musicales quatuor vel quinque partium vocum modulos habet, etc.*; Parhisiis, in officina libraria Petri Attaingnant, etc., 1534, petit in-4° obl. — 5° *Primus liber* (Motettorum) *cum quatuor vocibus;* impressum Lugduni per Jacobum Modernum de Pinguento, 1532, grand in-4° oblong. Les deuxième et troisième livres de la même collection contiennent aussi des motets de Courtois : le second livre a été publié en 1532, et le troisième, en 1538. — 6° *Cantiones sacræ, quas vulgo Moteta vocant, ex optimis quibusque hujus ætatis musicis selectæ. Libri quatuor;* Antverpiæ, Tilman Susato, 1546-1547, gr. in-4°. — 7° *Psalmorum selectorum quatuor et quin-*

(1) Ce motet est imprimé dans un opuscule dont le seul exemplaire connu, jusqu'à ce jour, fait partie de la bibliothèque de M. A. Farrenc; il porte le titre suivant : *Declaration des triumphantz honneur et Accueil faictz a la Maieste Imperialle a sa joyeuse et premiere entree; Ensemble aux illustres Princes de France Messieurs le Daulphin et duc Dorleans en la cite et duche de Cambray En lan de grace mil cinq centz et XXXIX. Au moys de janvier, le XXe jour dudict moys. Cum privilegio Reverendissimi Domini Nostri Cameracensis. — Imprimez a Cambray par Bonaventure Brassart libraire demourant a la rue Taveau.* — Petit in-4° gothique de vingt feuillets non numérotés.

(2) M. Coussemaker, en copiant ma citation dans sa *Notice sur les collections musicales de la bibliothèque de Cambrai*, p. 29, a écrit par erreur *le Ms. 51 de la chapelle papale*, au lieu de la bibliothèque royale de *Munich*.

(3) Loc. cit.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

que vocum. Norimbergæ, ap. Petreium, 1339, in-4°. — Des chansons françaises de Courtois se trouvent dans les collections dont voici les titres : 8° *Chansons à quatre, cinq, six et huit parties, de divers auteurs.* Livres I à XIII; Anvers, Tylman Susato, 1543-1550, in-4° obl. Dans le sixième livre on trouve trois chansons à cinq et six parties, dont un canon très-bien fait. — 9° *Trente Chansons musicales à quatre parties;* Paris, par Pierre Attaignant (s. d.), in-8° obl. La chanson de Courtois *Si par souffrir* se trouve à la page 3. — 10° *Trente-cinq Livres de chansons nouvelles à quatre parties de divers auteurs;* Paris, par Pierre Attaignant, 1539-1549, in-4° obl. Les chansons cinq et six du troisième livre sont de Courtois.

COUSIN (Jean), prêtre et chantre de la chapelle du roi de France Charles VII, sous la direction d'Ockeghem, était attaché à cette chapelle en 1461, suivant un *compte des officiers de la maison de Charles VII qui ont eu des robes et des chaperons faits de drap noir pour les obsèques et funérailles du corps du feu roy, l'an* 1461. Ce compte se trouve dans un manuscrit de la bibliothèque royale de Paris. (*Voy.* la *Revue musicale*, sixième année, p. 235.) Tinctoris cite les compositions de Cousin dans plusieurs endroits de ses ouvrages, notamment dans le *Proportionale*, où il examine le système des proportions de la messe de ce musicien intitulée *Nigrarum*.

COUSIN DE CONTAMINE (...), né dans le Dauphiné, en 1704, fut employé dans les fermes à Paris, suivant le catalogue manuscrit des livres de l'abbé Goujet, cité par Barbier, *Dictionn. des anonymes*, deuxième édition, t. III, p. 332 (1). Il a publié un livre intitulé *Traité critique du plain-chant usité aujourd'hui dans les églises, contenant les principes qui en montrent les défauts et qui peuvent conduire à le rendre meilleur;* Paris, 1749, in-12. La vignette de ce livre représente un bœuf piqué par un cousin : l'abbé Lebeuf, qu'on avait voulu désigner par cette allégorie, s'en offensa, et traita l'auteur assez rudement dans une lettre écrite à ce sujet. Au surplus, cet auteur, en voulant anéantir la tonalité du plain-chant, pour ramener les mélodies de l'Église à la tonalité moderne, prouve qu'il n'avait aucune connaissance de la constitution de ce chant ni de son caractère propre. Il a été fait une très-bonne critique de ce prétendu traité dans une lettre de M. Roulleau, chanoine de Saint-Michel de Beauvais, insérée au *Mercure de France*, mai 1750.

(1) J'ai dit par erreur, dans la première édition de ce Dictionnaire, qu'il était sous-chantre de l'église de Grenoble : ce sous-chantre, de qui l'on a un recueil de cantiques, était frère de l'auteur du *Traité critique du plain-chant*.

COUSINEAU (Pierre-Joseph), professeur de harpe, luthier et marchand de musique à Paris, naquit dans cette ville vers 1753. En 1782, il fabriqua des harpes avec un double rang de pédales, pour moduler facilement dans tous les tons; mais ce perfectionnement, qui depuis lors a été reproduit avec avantage par M. Dizi, à Londres, et par M. Érard, à Paris, n'eut point alors de succès, parce que les difficultés d'exécution rebutèrent les artistes et les amateurs, et parce que la musique qu'on jouait sur cet instrument était trop simple et trop facile pour qu'on eût besoin de ce double rang de pédales. En 1788 M. Cousineau obtint le titre de luthier de la reine, et fut nommé harpiste de l'Académie royale de musique. Il a occupé cette place jusqu'en 1812, où il a été admis à la retraite. En 1798 il acquit d'un amateur nommé *Rouelle* (*voy.* ce nom) le secret d'un mécanisme nouveau qu'il perfectionna, et au moyen duquel les demi-tons se faisaient sur la harpe par la cheville même à laquelle est attachée la corde, sans les secours des pinces ou des crochets, par le moyen d'un mouvement de rotation de la cheville sur son axe; mais il résultait de ces perturbations continuelles de la tension verticale des cordes, qu'elles ne peuvent conserver leur accord, inconvénient qui a nui au succès de cette innovation. On connaît de Cousineau sept œuvres de sonates pour la harpe (œuvres 1, 2, 5, 7, 10, 13 et 16), cinq recueils d'airs variés, deux concertos, op. 6 et 12, deux pots-pourris, et une Méthode de harpe. En 1823 Cousineau quitta le commerce de musique et la lutherie. Il mourut l'année suivante.

Cousineau a eu un fils qui jouait aussi de la harpe, et qui fut associé dans ses travaux pour la construction des harpes. Il remplaça souvent son père à l'Opéra comme harpiste suppléant. On a de lui plusieurs airs variés pour la harpe, et une petite méthode pour cet instrument, Paris, Lemoine aîné.

COUSSEMAKER (Charles-Edmond-Henri de), amateur de musique et écrivain sur cet art, est né à Bailleul (département du Nord), le 19 avril 1795. Destiné à la carrière de la magistrature, il n'apprit la musique dans son enfance que pour en faire un des éléments d'une bonne éducation; toutefois il y montra bientôt d'heureuses dispositions; à dix ans il lisait à première vue toute espèce de musique. Il apprit à jouer du violon et du violoncelle; mais son goût le portait particulièrement vers le chant. Ayant été envoyé à Douai, pour y faire ses études au

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

lycée, il y continua celle de la musique, reçut des leçons de violon de Baudoin, directeur de l'Académie musicale de cette ville, et cultiva l'art du chant sous la direction de Moreau, organiste de l'église Saint-Pierre. Ce fut ce dernier maître qui, en 1820, lui enseigna les éléments de l'harmonie. En 1825 le père de M. de Coussemaker l'envoya à Paris pour y suivre les cours de droit. Cette ville lui offrait les moyens de compléter son éducation musicale et de former son goût par l'audition des meilleurs artistes et par les leçons de maîtres célèbres. Cette époque était la plus favorable pour atteindre ce but, car l'Opéra, le Théâtre-Italien et l'Odéon étaient alors dans la situation la plus prospère, et l'art était cultivé avec amour par une société d'élite qui depuis lors a disparu. Admis dans les salons de MMmes les comtesses Merlin, de Sparre et Meroni, M. de Coussemaker y entendit ce qu'il y avait alors de plus distingué parmi les amateurs et les artistes. Pellegrini lui donna des leçons de chant, et l'harmonie lui fut enseignée par Jérôme Payer et par Reicha. De retour à Douai en 1831, pour y faire son stage d'avocat, il étudia le contrepoint sous la direction de Victor Lefebvre (*voy.* ce nom), qui avait été pendant plusieurs années professeur adjoint au Conservatoire. Plein d'ardeur alors pour la composition, il écrivit beaucoup de musique de différents genres, dont on trouvera la liste plus loin.

Devenu avoué à Douai, M. de Coussemaker chercha des distractions aux ennuis de la procédure dans la culture de la littérature de la musique. La *Revue musicale*, que publiait alors l'auteur de cette notice, avait fait sur lui le même effet que sur beaucoup d'autres amateurs ou artistes, et lui avait donné du goût pour cette littérature, auparavant négligée ou, pour mieux dire, méprisée en France. Il avait rassemblé quelques livres qui l'initièrent à l'histoire de l'art et appelèrent particulièrement son attention sur sa situation au moyen âge. Ses premières études sur ce sujet commencèrent en 1835 : depuis lors il a déployé une grande activité dans ses recherches et dans ses travaux. Appelé aux fonctions de juge de paix à Bergues (Nord) en 1843, il ne resta qu'environ dix-huit mois dans cette petite ville, qui ne lui offrait aucune ressource, au point de vue de l'art et de l'érudition. Au mois de février 1845, il obtint sa nomination de juge au tribunal d'Hazebrouck. Plus tard il fut appelé en la même qualité à Dunkerque. Il remplit aujourd'hui (1860) des fonctions identiques au tribunal de première instance, à Lille.

Les ouvrages par lesquels M. de Coussemaker s'est fait connaître sont ceux dont les titres suivent : 1° *Mémoire sur Hucbald et sur ses traités de musique, suivi de recherches sur la notation et sur les instruments de musique, avec 21 planches;* Paris, J. Techener, 1841, 1 vol. gr. in-4° de 216 pages, avec beaucoup de *fac-simile* de notation du moyen âge, tirés de manuscrits. Cet ouvrage, imprimé à Douai, chez V. Adam, n'a été tiré qu'à quatre-vingts exemplaires, numérotés à la presse. Quoiqu'il y ait de bonnes choses dans ce volume, M. de Coussemaker s'était un peu trop hâté de le publier : on a reproché à son travail, en Allemagne, de manquer de solidité et de profondeur. — 2° *Notices sur les collections musicales de la bibliothèque de Cambrai et des autres villes du département du Nord;* Paris, Techener, 1843, 1 vol. in-8° de 180 pages, avec 40 pages de musique et un *fac-simile* extrait d'un manuscrit intéressant qui porte la date de 1542. L'ouvrage, imprimé à Cambrai chez Lesne-Daloin, a été tiré à 110 exemplaires. On y trouve des renseignements utiles sur des monuments qui appartiennent à une des époques les plus importantes de la musique; malheureusement le travail est encore un peu trop superficiel; car, à l'occasion de quelques manuscrits décrits par M. de Coussemaker, il se présente des questions relatives soit aux artistes, soit à leurs œuvres, qui méritaient un examen sérieux et des efforts de sagacité qu'on regrette de ne pas rencontrer. — 3° *Essai sur les instruments de musique au moyen âge.* Ce travail a paru dans les *Annales archéologiques* publiées par M. Didron : il ne peut être considéré que comme l'avant-coureur du grand ouvrage du même auteur sur le même sujet, actuellement (1860) sous presse et qui paraîtra prochainement. — 4° *Histoire de l'harmonie au moyen âge;* Paris, V. Didron, 1852, 1 vol. gr. in-4° de de 374 pages, avec 38 planches de *fac-simile* de manuscrits, et 44 pages de traductions des monuments en notation moderne. Neuf années se sont écoulées entre la publication des notices sur les collections musicales de Cambrai et ce dernier ouvrage : dans cet intervalle, M. de Coussemaker s'est livré à de longues et consciencieuses études; ses connaissances se sont étendues, complétées, et il est entré dans la bonne voie de la véritable érudition. Le titre qu'il a choisi pour son livre n'était peut-être pas celui qu'il aurait fallu, car ce n'est pas par la forme qu'il lui a donnée que l'histoire remplit sa mission. Pour répondre au contenu du volume, il aurait été plus exact de l'intituler : *Documents de l'histoire de la musique au moyen âge, et recherches sur ce sujet.* Sauf cette observation, le travail de M. de Coussemaker est digne de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

beaucoup d'intérêt, particulièrement par la publication de traités importants de musique du moyen âge, lesquels étaient inédits et même inconnus avant que MM. Danjou et Morelot les eussent découverts dans les bibliothèques de l'Italie, et que ces savants eussent communiqués à M. de Coussemaker, en lui donnant l'autorisation d'en faire usage. Ces documents, et d'autres tirés des manuscrits de la Bibliothèque impériale de Paris, forment la deuxième partie du livre de M. de Coussemaker et lui donnent un grand prix. En ce qui forme la partie de son travail personnel, il y a aussi de très-bonnes choses auxquelles se mêlent quelques erreurs inévitables dans une entreprise qui embrasse tant d'objets. Par exemple, M. de Coussemaker a cru trouver le *contrepoint double* au moyen âge dans un passage de musique qu'il rapporte : il ne s'est pas souvenu qu'il n'y a de contrepoint double que lorsqu'il y a renversement des parties à l'octave, et conséquemment changement des intervalles. Le contrepoint alors est appelé *double*, parce qu'il y a en effet une double considération de la part de celui qui le fait, à savoir, l'harmonie dans sa forme première, et celle qui doit résulter du renversement. Le passage rapporté par M. de Coussemaker n'est qu'un changement de parties entre des voix égales : les exemples en sont fréquents dans les monuments des quatorzième et quinzième siècles. — 5° *Chants populaires des Flamands de France, recueillis et publiés avec les mélodies originales, une traduction française et des notes ;* Gand, F. et E. Gyselynck, 1876, 1 vol. gr. in-8° de 419 pages. Collection faite avec beaucoup de soin, et très-supérieure en son genre à celle des chants de la Flandre belge commencée par J. F. Willems (*Oude Vlaemsche Leideren ten deele met de melodien*), et si mal terminée par ses continuateurs. — M. de Coussemaker prépare depuis longtemps une édition des écrivains du moyen âge sur la musique, dans laquelle les auteurs publiés dans la collection de l'abbé Gerbert (*voy.* ce nom) seront reproduits, purgés des fautes qui déparent les *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, restitués dans l'intégrité de leur contenu, et accompagnés d'ouvrages inédits de grande importance, parmi lesquels se trouvera la précieuse compilation de Jérôme de Moravie, d'après le manuscrit unique de la bibliothèque impériale de Paris. — On a de M. de Coussemaker quelques petits écrits insérés dans des recueils périodiques, ou publiés séparément. Voici les titres de quelques-uns : 1° *L'Harmonie au moyen âge* (*Orientis partibus* à trois parties), dans le quinzième volume des *Annales archéologiques* de M. Didron (Paris, 1856), et tiré à part, in-4° de 7 pages avec des *fac-simile* d'ancienne notation. Le morceau dont il s'agit est tiré d'un manuscrit du treizième siècle, qui appartenait autrefois au chapitre de la cathédrale de Beauvais, et se trouve aujourd'hui chez M. Pacchierotti, à Padoue. — 2° *Chants liturgiques de Thomas à Kempis* (*voy.* KEMPIS), avec une notice, dans le *Messager des sciences historiques de la Belgique* (1856). Il en a été tiré quelques exemplaires séparés (Gand, 1856, in-8° de 20 pages). — 3° *Notice sur un manuscrit musical de la Bibliothèque de Saint-Dié ;* Paris, V. Didron, 1859, in-8° de 20 pages. Ce manuscrit, découvert par M. Grosjean, organiste à la cathédrale de Saint-Dié (Vosges), renferme le *Lucidarium in arte musicæ planæ*, de Marchetto de Padoue ; un traité anonyme du déchant, l'*Ars mensurabilis musicæ*, de Francon, un second traité anonyme du déchant, un abrégé du traité de la musique mesurée de Marchetto de Padoue, l'introduction au plain-chant et à la musique mesurée de Jean de Garlande, et quelques extraits de Jean de Muris et d'autres auteurs.

Dans sa jeunesse, M. de Coussemaker s'est livré à la composition et a produit deux messes à 4 voix et orchestre, des fragments d'opéras, des airs détachés pour ténor et soprano, des ouvertures de concert, un *Ave Maria* à 4 voix, un *Salve regina* à 4 voix, un *O salutaris* pour ténor, une messe pour 4 voix d'hommes, sans accompagnement, etc. Toute cette musique est restée en manuscrit, à l'exception d'une vingtaine de romances, et de deux recueils de 8 mélodies chacun, qui ont été publiés en 1834 et 1836. M. de Coussemaker est correspondant de l'Institut de France, membre associé de l'Académie royale de Belgique, et de plusieurs autres sociétés savantes.

COUSSER ou **KUSSER** (JEAN-SIGISMOND), compositeur dramatique, naquit à Presbourg (Hongrie) en 1657. Esprit inquiet, il ne sut jamais se fixer et changea souvent de situation. Dans les premiers temps de sa carrière musicale, il fut attaché à plusieurs chapelles de seigneurs hongrois, comme instrumentiste et comme compositeur ; mais bientôt il se fatigua de ce genre de vie, voyagea et se rendit à Paris, où il fit la connaissance de Lulli. Celui-ci lui enseigna à écrire dans le style français, c'est-à-dire dans sa manière propre. Après que Cousser eut passé six ans à Paris, il fut maître de chapelle à Stuttgard et à Wolfenbüttel ; mais il serait difficile de décider combien de temps il demeura dans ces cours, car son inconstance était telle, que Wal-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ther (*Musik Lexik.*) assure qu'il y a peu de lieux en Allemagne où il n'ait séjourné plus ou moins longtemps. La partie la plus brillante et la plus heureuse de sa vie paraît avoir été depuis 1693 jusqu'en 1697; il demeura pendant ce temps à Hambourg, et y fit admirer ses talents comme compositeur et comme directeur d'orchestre. Mattheson lui accorde beaucoup d'éloges, dans son *Parfait maître de chapelle* (p. 480), pour l'habileté dont il faisait preuve dans l'exécution des opéras. Après avoir quitté Hambourg; il fit deux voyages en Italie, à peu de distance l'un de l'autre, dans le but d'y étudier le style des compositeurs de ce pays et d'y apprendre l'art du chant. Plus tard il se rendit en Angleterre, y vécut quelque temps de leçons qu'il donnait et de concerts; puis, en 1710, il obtint une place à la cathédrale de Dublin, dont il devint plus tard maître de chapelle. Il conserva cette situation jusqu'à sa mort, qui arriva en 1727. Les compositions qu'on connaît de lui sont : 1° *Erindo*, opéra représenté à Hambourg en 1693. — 2° *Porus*, 1694, ibid. — 3° *Pyrame et Thisbé*, 1694, ibid. — 4° *Scipion l'Africain*, 1695, ibid. — 5° *Jason*, 1697, ibid. — Cousser a fait imprimer : 6° *Apollon enjoué*, ou six ouvertures de théâtre accompagnées de plusieurs airs; Nuremberg, 1700, in-fol. — 7° *Helliconische Musenlust* (Amusements des Muses sur l'Hélicon), tirés de l'opéra d'*Ariane*; Nuremberg, 1700, in-fol., — 8° Ode sur la mort de la célèbre Mrs. Arabella Hunt, mise en musique, à Londres. — 9° *A Serenade to be represented on the birth day of His most sacred Majesty George I, at the castle of Dublin, the* 28 *of may* 1724; Dublin, 1724, in-fol.

COUSU (Antoine de), chanoine de Saint-Quentin, naquit à Amiens vers les dernières années du seizième siècle, ou au commencement du dix-septième, car on voit par une lettre de Mersenne à Doni, datée de 1632, parmi les manuscrits de Peiresc qui sont à la Bibliothèque royale de Paris, que de Cousu était alors un jeune homme. Il fut d'abord chantre de la sainte chapelle, puis directeur du chœur de l'église de Noyon, et enfin chanoine de Saint-Quentin, avant 1637, car un acte authentique fait voir qu'*Antoine de Cousu*, prêtre, chanoine de Saint-Quentin, assiste en 1637, comme témoin, au contrat de mariage de Milan de Chauvenet. Sa pierre tumulaire indique qu'il mourut le 11 août 1658. Il fut enterré dans la chapelle Saint-Nicolas (aujourd'hui Saint-Roch) de la collégiale de Saint-Quentin (1). Mersenne, dans la lettre citée précédemment, dit que Cousu avait composé un livre sur la musique en général, mais que les dépenses auxquelles l'impression de ce livre aurait donné lieu avaient empêché de le publier jusqu'à l'époque où il écrivait. Dans son *Harmonie universelle*, publiée en 1638, il cite ce même ouvrage de Cousu sous le titre de *la Musique universelle, contenant toute la pratique et toute la théorie*, mais il ne dit pas s'il a été imprimé. N'ayant jamais vu citer ce livre dans les catalogues que j'avais consultés, je croyais qu'il n'avait pas vu le jour, et que Mersenne ne l'avait connu que par le manuscrit, lorsque Perne m'apprit que Jumentier, maître de chapelle à Saint-Quentin, lui avait écrit pour lui demander s'il ne serait pas possible qu'il complétât à Paris un livre intitulé *la Musique universelle*, dont il ne possédait qu'une partie, et dont l'auteur lui était inconnu. Perne crut que le titre était mal indiqué, et qu'il s'agissait de l'*Harmonie universelle* de Mersenne, dont on trouve quelquefois des exemplaires imparfaits; il écrivit à Jumentier qu'il lui envoyât son livre, promettant de chercher à le compléter; mais l'envoi n'eut pas lieu. Perne m'avait fait part de cette circonstance, et je n'y avais pas attaché plus d'importance que lui, lorsque je trouvai dans la *Littérature musicale* de Forkel, à l'article *Cousu*, ce titre : *la Musique universelle*, d'après le passage de Mersenne; j'appelai de nouveau l'attention de Perne sur ce livre, il écrivit à Jumentier de le lui envoyer; il le reçut quelque temps après, et nous fûmes étonnés de voir un livre qui nous était inconnu, et qui, après avoir été examiné attentivement, nous parut le meilleur ouvrage, le plus méthodique et le plus utile pour la pratique qu'on ait écrit dans le dix-septième siècle, non-seulement en France, mais dans toute l'Europe. Malheureusement ce livre, qui n'avait pas de frontispice, ne s'étendait que jusqu'à la page 208, et tout indiquait que nous n'en avions sous les yeux que la plus petite partie. Un recueil de notes manuscrites de Boisgelou, qui, de la bibliothèque de Perne a passé dans la mienne, nous fournit alors sur l'ouvrage de de Cousu l'anecdote que voici : « L'auteur « de *la Musique universelle* est Antoine Cousu; « il n'existe que deux exemplaires imparfaits de « cet ouvrage. Deux épreuves de chaque feuille « étaient fournies, une pour l'auteur, qui ne de- « meurait point à Paris, l'autre pour l'éditeur. « Sans ces épreuves, on n'aurait aucune con- « naissance de ce que contenait l'ouvrage, car, « l'imprimerie de Ballard ayant été brûlée, tout « ce qui était imprimé de *la Musique univer-* « *selle* fut consumé avec le manuscrit. » Je

(1) Ces renseignements sont empruntés aux *Notes historiques sur la maîtrise* de Saint-Quentin, etc., de M. Ch. Gomart, p. 47 et suivantes.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

doute maintenant de l'authenticité de l'anecdote de Boisgelou, car, si mes souvenirs ne me trompent pas, je crois avoir vu, en parcourant le manuscrit de l'*Histoire de la musique* du P. Caffiaux, une analyse de l'ouvrage de de Cousu, qui indique que cet historien de l'art en avait vu au moins le manuscrit. Je ne puis en ce moment m'assurer que je ne suis pas dans l'erreur, mais j'engage les érudits à vérifier le fait.

Quoi qu'il en soit, ce que je connais de *la Musique universelle* est divisé en trois livres : le premier, qui renferme quarante-quatre chapitres, est particulièrement relatif aux principes de la musique, aux proportions et à la notation de l'époque où le livre fut écrit. Toutes ces choses sont exposées avec beaucoup d'ordre et expliquées avec une lucidité remarquable. Le deuxième livre, divisé en cinquante-neuf chapitres, commence à la page soixante-quinze. Il traite du contrepoint simple. Toutes les règles de l'art d'écrire y sont mieux établies qu'en aucun autre livre ancien que je connaisse, et sont expliquées par de bons exemples à deux, trois, quatre, cinq et six parties. De Cousu est, je crois, le plus ancien auteur qui ait parlé d'une manière explicite des successions de quintes et d'octaves cachées; il fait à ce sujet de bonnes observations. Le troisième livre commence à la page 157. Il contient une continuation du deuxième, et, dans l'exemplaire de Jumentier, est interrompu à la page 208 par le trente-deuxième chapitre, où il est traité *des cadences terminées par octave ou par unisson*. Le livre de de Cousu a été acquis par moi avec toute la bibliothèque de Perne, en 1834.

Walther a donné, dans son *Lexique de musique*, un petit article sur *Jean de Cousu*, auteur d'une fantaisie à quatre parties rapportées en entier par Kircher dans sa *Musurgia* (l. 7, c. 7, p. 627, 634). Forkel (*Allgem. Litter. der Musik*, p. 407) dit qu'on ne sait pas si ce *Jean de Cousu* est le même que *Jean Cousu*, dont Mersenne a parlé : Gerber et Lichtental répètent la même chose. Il y a lieu de s'étonner qu'aucun de ces écrivains n'ait songé à vérifier dans Kircher la citation de Walther; ils auraient vu que le musicien dont il s'agit n'est point appelé *Jean de Cousu* par le jésuite allemand, mais *Jean Cousu* (1). Il ne peut y avoir de doute sur l'identité de l'auteur de *la Musique universelle* et du compositeur du morceau rapporté par Kircher, car ce morceau est composé pour démontrer la possibilité du bon emploi de la quarte dans la composition (*Phantasia in favorem quartæ*); or Cousu a précisément écrit un chapitre (liv. II, ch. 53) où il a essayé de démontrer que la quarte peut être employée avec avantage dans la composition. Ce chapitre a pour titre : *Quel sentiment les anciens ont eu de la quarte : quelle estime en font à présent les modernes : Monstrer par authorités, par raisons, et par exemples, qu'elle est une consonance parfaite : et enseigner la manière de la pratiquer dans le contrepoint, en toutes les façons possibles.* La fantaisie rapportée par Kircher est un morceau bien fait.

(1) Secondo potest in principio, medio, et fine salvari, sola temporis perfecti mensura; ut Joannes Cousu Gallus in doctissima quadam compositione demonstravit, etc. (*Musurg.*, lib. VIII, p. 627.)

COUTINHO (François-Joseph), amateur de musique, né à Lisbonne le 21 octobre 1671, servit en Espagne dans la guerre de la Succession. Il vint à Paris, en 1723, pour se faire opérer de la pierre, et mourut dans cette ville, l'année suivante, des suites de l'opération. Il a laissé en manuscrit un *Te Deum* à huit chœurs, écrit en 1722, et une messe à quatre chœurs avec accompagnement de violons, cors et timbales, intitulée *Scala Aretina*.

COUVENHOVEN (Jean), pasteur hollandais, vécut à Amsterdam dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Il a fait imprimer un sermon prononcé par lui à l'occasion de l'inauguration d'un orgue dans une des églises d'Amsterdam. Cet ouvrage a pour titre : *Het orgelspel, nich alleen bestaanbaar met maar zelfs bevorderlyk tot, de Gadsdiens lœfening in de christelyke vergaderingen, bestoogd in eene Leereden over psalm CL.* (Le jeu de l'orgue, non-seulement admissible dans ses effets particuliers, mais dans ceux qu'il produit sur les assemblées chrétiennes, etc.); Amsterdam, 1786, in-4°.

COXE (William), littérateur anglais, qui vivait vers la fin du dix-huitième siècle, a publié un livre qui a pour titre : *Anecdotes of Handel and John-Christopher Smith*; Londres, 1795, in-4°. Cet ouvrage, imprimé avec luxe, est fort rare; il n'en a été tiré que soixante exemplaires sur grand papier impérial : j'en possède un.

COYA (Simon), né à Gravina, dans le royaume de Naples, vers le milieu du dix-septième siècle, se fixa à Milan, et s'y livra à l'enseignement du chant. On a publié de sa composition : *l'Amante impazzito, canzoni a 1 e 2 voci, col basso per l'organo o gravicembalo*; Milano, Comagni, 1679, in-4°.

COZZI (Charles), organiste à Milan, dans la première moitié du dix-septième siècle, naquit à *Parabiago* dans le Milanais. Dans sa jeunesse il fut barbier; mais son amour pour la musique

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

le conduisit, à force d'études, à être nommé organiste de l'église Saint-Simplicien, à Milan. Lors du passage de la reine d'Espagne Marie-Anne dans cette ville, Cozzi lui présenta un de ses œuvres de musique d'Église, et reçut d'elle en récompense le titre d'organiste de la cour, qu'il conserva jusqu'à sa mort, arrivée en 1658 ou 1659. Il a publié : 1° *Messa e salmi correnti per tutto l'anno a 8 voci piene*, 1651, in-4°; *con Motetti e litanie della B. V. et con due Motetti di Michel-Angelo Grancini;* Milan, Ch. Camagno et G. Rolla, 1649, in-4°. — 2° *Compieta a quattro voci;* ibid.

COZZOLANI (Claire-Marguerite), religieuse au couvent de Sainte-Radegonde, de l'ordre de Saint-Benoît, à Milan, y prit le voile en 1620. C'est à peu près tout ce qu'on sait sur sa personne. Il reste d'elle cinq ouvrages qui prouvent qu'elle fut très-habile musicienne : 1° *Primavera di fiori musicali a* 1, 2, 3 *e* 4 *voci;* Milan, 1640. — 2° *Motetti a* 1, 2, 3 *e* 4 *voci;* Venise, 1642. — 3° *Scherzi di sacra melodia;* Venise, 1648. — 4° *Salmi a otto voci concertati, Laudate pueri a* 4, *e Laudate Dominum a voce sola, op.* 3; in Venezia, app. Aless. Vincenti, 1650, in-4°. — 5° *Salmi a otto voci concertate, con motetti, e dialoghi a* 2, 3, 4 *e* 5 *voci;* Venise, 1650.

CRAANEN (Théodore), médecin hollandais, exerça d'abord sa profession à Duisbourg, près de Nimègue, ensuite à Leyde. Frédéric-Guillaume, électeur de Brandebourg, le nomma son conseiller premier médecin; Craanen conserva ce titre jusqu'à sa mort, arrivée le 27 mars 1658. Parmi ses ouvrages, on remarque celui qui a pour titre : *Tractatus physico-medicus de homine, in quo status ejus tam naturalis quam præter naturalis quo ad theoriam rationalem mechanice demonstratur;* Leyde, 1689, in-4°; Naples, 1722, in-4°. Le chapitre 107e traite *de Musica*, le 108e *de Écho*, le 109e *de Tarantula*.

CRAEN (Nicolas), contrepointiste allemand, vivait au commencement du seizième siècle. Glaréan a inséré dans son Dodécachorde un motet à trois voix de cet auteur. Le motet du même musicien *Si ascendero in cœlum*, à 3 voix, se trouve dans le précieux recueil publié à Venise, en 1503, par Petrucci de Fossombrone, intitulé *Canti cento cinquanta*. Le troisième livre d'un autre recueil de motets imprimé par le même, en 1504, contient celui de Craen, *Tota pulcra* (sic) *es, amica mea*, à 4 voix.

CRAMER (Gaspard), co-recteur de l'école de Salzbourg, dans la première moitié du dix-septième siècle, a publié soixante dix *Chorals* à quatre voix, sous ce titre singulier : *Animæ sauciatæ medela*, etc.; Erfürt, 1641, in-8°. Une partie des pièces qui sont dans ce recueil ont été composées par lui; les autres sont de divers musiciens allemands.

CRAMER (Jean), *cantor* à Jéna, dans la deuxième moitié du dix-septième siècle, a fait imprimer dans cette ville, en 1673, un épithalame, sous ce titre : *Wohlerstiegener Tanneberg, a soprano solo*, avec accompagnement et ritournelles de deux violons, viola da gamba et basse, in-fol.

CRAMER (Gabriel), géomètre, naquit à Genève le 31 juillet 1704. En 1724 il fut nommé professeur de mathématiques dans sa ville natale, et trois ans après il parcourut la Suisse, la France et l'Angleterre, pour connaître les hommes de mérite de ces divers pays. De retour à Genève en 1729, il se livra à divers travaux sur les sciences qu'il cultivait. La réputation dont il jouissait le fit nommer sans concours, en 1750, professeur de philosophie; il mourut à Bagnols en 1752. On a de lui : *Theses de Sono;* Genève, 1722, in-4°; il soutint ces thèses à l'âge de dix-huit ans.

CRAMER (Jacques), chef d'une famille qui s'est illustrée dans l'art musical, naquit en 1705 à Sachau, en Silésie. Il entra comme flûtiste dans la musique de l'électeur palatin en 1729, et, dans un âge plus avancé, il y fut placé comme timbalier. Il est mort à Manheim, en 1770.

CRAMER (Guillaume), fils du précédent, naquit à Manheim en 1745. Il fut d'abord élève de Jean Stamitz le père pour le violon, ensuite de Basconni, et enfin de Chrétien Cannabich. A l'âge de sept ans, il joua à la cour un concerto de violon avec beaucoup de succès. A seize ans, il fit son premier voyage en Hollande, et se fit une grande réputation à la Haye, à Amsterdam et dans d'autres villes. De retour dans sa patrie, il entra dans la musique de l'électeur palatin, et occupa ce poste jusqu'en 1772; il se rendit alors à Londres. La beauté de son jeu fut l'objet de l'admiration générale, et le roi, pour le retenir, le nomma directeur de ses concerts et chef d'orchestre de l'Opéra, avec des appointements considérables. Ce fut Cramer qui, en 1787, dirigea l'orchestre de huit cents musiciens au troisième anniversaire de la mort de Hændel. Il mourut à Londres le 5 octobre 1800. C'était, disent les biographes allemands, un virtuose du premier ordre : il réunissait la légèreté de Lolli à l'expression et à l'énergie de Fr. Benda. Les compositions qu'on connaît de lui sont : 1° *Sept concertos de violon*, gravés à Paris, de 1770 à 1780. — 2° *Six trios dialogués pour deux*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

violons et basse, op. 1; Londres. — 3° *Six solos pour le violon*, op. 2; Paris. — 4° *Six trios pour deux violons et basse*, op. 3; Londres. — 5° *Six solos pour le violon*, op. 4.

CRAMER (Jean-Baptiste), célèbre pianiste, fils aîné de Guillaume, est né à Manheim le 24 février (1) 1771. Il était fort jeune lorsqu'il accompagna son père en Angleterre. Ses heureuses dispositions pour la musique se manifestèrent de bonne heure, et furent cultivées avec soin. Son père lui fit d'abord apprendre à jouer du violon, le destinant à cet instrument; mais le penchant du jeune Cramer le portait vers l'étude du piano. Il saisissait avidement tous les instants où il pouvait en jouer, et montra pour cette étude tant de persévérance, que son père consentit à ce qu'il se livrât à son goût, et lui donna un maître nommé Benser. Après avoir reçu des leçons de ce professeur pendant trois ans, Cramer passa, en 1782, sous la direction de Schroeter. Enfin, dans l'automne de l'année suivante, il devint l'élève de Clementi; mais il ne put profiter de ses conseils que pendant un an, ce grand artiste ayant quitté l'Angleterre en 1784 pour voyager sur le continent. Cramer employa l'année suivante à se familiariser avec les ouvrages des plus grands maîtres, tels que Hændel et Jean-Sébastien Bach. A peine avait-il atteint sa treizième année que déjà sa réputation d'habile pianiste commençait à s'étendre : il fut invité à jouer dans plusieurs concerts publics, où il étonna les auditeurs par la pureté et le brillant de son exécution. En 1785 il étudia la théorie de son art sous Charles-Frédéric Abel. Ses études terminées, il commença à voyager, à l'âge de dix-sept ans, se faisant entendre dans toutes les grandes villes, et excitant partout la surprise et l'admiration. Il retourna en Angleterre en 1791, et s'y livra à l'enseignement du piano. Déjà il s'était fait connaître comme compositeur par la publication de plusieurs œuvres de sonates. Quelques années après il fit un nouveau voyage, et se rendit à Vienne, où il renouvela sa liaison avec Haydn, qu'il avait connu à Londres, et ensuite il alla en Italie. A son retour en Angleterre, il s'y maria et continua d'y résider, sauf quelques voyages qu'il fit à Paris et dans les Pays-Bas. En 1832 il s'établit à Paris, et y vécut pendant plusieurs années; mais vers 1845 il est retourné à Londres. Il est mort à Kensington, près de cette ville, parvenu à l'âge de quatre-vingt-sept ans, le 16 avril 1858. Cramer jouit à juste titre de la plus belle réputation comme virtuose et comme compositeur pour son instrument. Parmi ses ouvrages, ses *Études* se font remarquer surtout par l'élégance du style et l'intérêt qui y règnent : elles sont éminemment classiques. La collection des œuvres de cet artiste distingué se compose de *cent et cinq sonates* de piano, divisées en 43 œuvres, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 11, 12, 13, 14, 15, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 25, 27, 29, 31, 33, 35, 36, 38, 39, 41, 42, 43, 44, 46, 47, 49, 53, 57, 58, 59, 62, et 63; sept concertos, avec orchestre, œuvres 10, 16, 26, 37, 46, 51 et 56; trois duos à quatre mains, œuvres 24, 34 et 50; deux duos pour piano et harpe, œuvres 45 et 52; un grand quintetto pour piano, violon, alto, basse et contre-basse, 61; un quatuor pour piano, violon, alto et basse, œuvre 28; deux œuvres de nocturnes, 32 et 54; deux suites d'études, œuvres 30 et 40; et une multitude de morceaux détachés, rondos, marches, valses, airs variés, fantaisies et bagatelles. Comme virtuose, cet artiste était surtout remarquable par la manière dont il jouait l'adagio, et par l'art de nuancer la qualité du son qu'il tirait de l'instrument. Rien ne peut donner une idée de la délicatesse de son jeu; sa manière était toute particulière et ne ressemblait à celle d'aucun autre grand pianiste. Dans ses dernières années d'activité, il multiplia ses productions; mais ces derniers ouvrages ne sont pas dignes de ceux de sa jeunesse. En 1846, il a publié une grande méthode pratique de piano, divisée en cinq parties.

CRAMER (François), second fils et élève de Guillaume, naquit à Manheim en 1772. Élève de son père pour le violon il fut musicien de la chambre du roi d'Angleterre, professeur à l'Académie royale de musique et l'un des chefs d'orchestre des concerts de la Société philharmonique. A diverses époques il dirigea l'orchestre dans les festivals d'York, de Liverpool et de Manchester. François Cramer jouissait en Angleterre d'une assez belle réputation; cependant il ne fut jamais qu'un violoniste assez médiocre. Il est mort à Londres, en 1848.

CRAMER (François), neveu de Guillaume, naquit à Munich en 1786. Dès l'âge de six ans, il commença à étudier le piano, et à sept il avait fait tant de progrès qu'il fut en état de jouer au concert des amateurs avec succès. Son maître de clavecin fut Éberlé. Dans la suite, son oncle maternel, Gérard Dimler, musicien de l'électeur de Bavière, lui donna des leçons de flûte. Il eut bientôt acquis une grande habileté sur cet instrument, et en 1795 il fut admis dans la musique de la cour. Ayant montré de grandes dispositions pour la composition par de jolies variations de piano qu'il écrivit à l'âge de quinze

(1) On a donné des dates très-diverses de la naissance de cet artiste célèbre, dans tous les dictionnaires biographiques : celle que je donne est certaine.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ans, son père le plaça sous la direction de Joseph Graetz, maître de piano de la cour. Il a écrit plusieurs concertos pour divers instruments, des airs variés, des rondos, etc. On connaît de lui un opéra de *Hidallan*, dont l'ouverture à grand orchestre a été gravée à Leipsick, chez Breitkopf, la musique d'un ballet représenté à Munich ; en 1830, et quelques autres compositions qu'on a quelquefois attribuées à son cousin de Londres, bien que celui-ci n'ait rien écrit. Cramer a publié aussi quelques recueils de chansons allemandes, avec accompagnement de piano. Son père, Jean Cramer, deuxième fils de Jacques, fut timbalier et copiste de la cour à Munich ; il exerçait encore ces emplois en 1811.

CRAMER (Henri), pianiste, s'est fait connaître depuis 1840 par un très-grand nombre de compositions et d'arrangements pour son instrument lesquels consistent en rondeaux, fantaisies, caprices, marches, valses, et surtout une immense quantité de mélanges et de pots-pourris sur des thèmes d'opéras. On le dit fils du précédent. Il s'est fixé à Paris.

CRAMER (Charles - Frédéric) naquit en 1748, à Kiel, selon la *Biographie universelle*, et selon Gerber (*Lexikon der Tonkünstler*) à Quedlimbourg en 1752. A l'âge de vingt-trois ans il fut nommé professeur de littérature grecque et de philosophie à l'université de Kiel, où il se fit un nom distingué. De là il passa à Copenhague pour y enseigner la langue grecque; mais il quitta bientôt ce poste pour venir s'établir à Paris, où il se fit imprimeur, vers 1792. Il mourut dans cette ville le 9 décembre 1807. C'était un homme bizarre, fort instruit, mais d'une érudition mal dirigée. Parmi les ouvrages qu'il a publiés, on remarque ceux-ci, relatifs à la musique : 1° *Magazin der Musik* (Magasin musical); Hambourg, Wesphall, 1783, in-8° : la seconde partie fut publiée dans la même ville, en 1786. Après quelques années d'interruption, Cramer en publia quatre cahiers à Copenhague, en 1789. Cet ouvrage contient des choses curieuses et utiles sur l'art musical. — 2° *Kurze Ueberschrift der Geschichte der franzœsischen Musik* (Court exposé de l'histoire de la musique française). — 3° *Anecdotes sur W.-A. Mozart*; Paris, 1801, in-8°.

CRANTZ ou **CRANTIUS** (Henri), l'un des plus anciens facteurs d'orgues dont l'histoire fasse la mention, a construit l'orgue de l'église collégiale de Brunswick, en 1499.

CRAPELET (Georges-Adrien), imprimeur à Paris, est né dans cette ville, le 13 juin 1789. Littérateur et typographe, il s'est également distingué dans sa double carrière. Il a placé à la tête de l'édition des œuvres choisies de Quinault (Paris, 1824, 6 vol. in-8°) une notice sur la vie de ce poëte, suivie de pièces relatives à l'établissement de l'Opéra. On doit aussi à Crapelet l'*Histoire du Châtelain de Coucy et de la dame de Fayel, publiée d'après le manuscrit de la Bibliothèque du roi, et mise en français*; Paris, Crapelet, 1829, in-8°. Crapelet est mort à Nice, en 1842.

CRAPPIUS (André), *cantor* et compositeur à Hanovre, naquit à Lunebourg, vers le milieu du seizième siècle. On connaît de sa composition : 1° *Melodiæ epithalamii in honorem nuptiarum Johannis Schneidewein*; Wittebergue, 1568, in 4°. — 2° *Sacræ cantiones* 4 *et* 6 *vocum*; Magdebourg, 1581 et 1584. — 3° *Sacræ aliquot cantiones quinque et sex vocum aptissimæ tam vivæ voci, quam diversis musicorum instrumentorum generibus harmonia accommodatæ, quibus adjuncta est missa ad imitationem cantionis germanicæ*; Schafft in mir Gott in reines Herz; Magdeburgi per Andream Gehen, 1581, in-4° obl. — 4° *Erster Theil newer geistlicher Lieder und Psalmen mit dreyen Stimmen*, etc.; Helmstadt, Jac. Lucius, 1594, in-4°. — 5° *Musicæ artis elementa*; Halle, 1608, in-8°.

CRASSOT (Richard), musicien français, paraît être né à Lyon vers 1530. Il a fait imprimer : *Les Psaumes mis en rime françoise par Cl. Marot et Th. de Beze, et nouvellement mis en musique à quatre parties par Richart Crassot, excellent musicien*, le tout en un volume in-8°. A Lyon, par Thomas Straton, 1564. C'est le même ouvrage dont il a été fait une deuxième édition sous ce titre : *Les CL psaumes de David à quatre parties, avec la lettre au long*; Genève, 1569, in-16.

CREDIA (Pierre), fils d'un Espagnol et d'une dame de Verceil, naquit dans cette ville vers les premières années du dix-septième siècle, et fit ses études à l'école de musique appelée *il Collegio degl' Innocenti*. Il fut ensuite nommé chanoine mineur de Saint-Eusèbe, et maître de chapelle de la même église. S'étant rendu à Rome, il y fut fait musicien de la chapelle Sixtine et y obtint un bénéfice; mais, ce bénéfice lui ayant été disputé par la suite, Credia se retira au collége des jésuites, où il mourut en 1648. Il a laissé plusieurs livres de messes et de vêpres en manuscrit. (Gregory, Letter. Vercel. Distrib. V, p. 255.)

CREED (Jacques), ecclésiastique anglais, mort avant 1747, paraît être le premier qui ait conçu l'idée d'une machine propre à écrire les pièces improvisées sur le piano. Il avait essayé

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

d'en démontrer la possibilité dans un mémoire intitulé *a Demonstration of the possibility of making a machine that shall write ex tempore voluntaries, or other pieces of music*, etc. Ce mémoire, communiqué à la Société royale de Londres par Jean Freeke (*voy.* ce nom), se trouve dans les *Transactions philosophiques* de 1747, tome XLIV, part. II, n° 183; et dans l'abrégé de ces mémoires par Martin, t. X, p. 366. L'invention dont il s'agit a été proposée ou réclamée par d'autres (*voy.* Unger, Hohlfeld et Engramelle), et, dans ces derniers temps, beaucoup d'essais ont été faits pour réaliser la même idée; mais aucune machine n'a donné de résultats satisfaisants.

CREIGHTON (Robert), docteur en théologie, naquit à Cambridge, en 1639. Il était fils du docteur Robert Creighton, du collége de la Trinité à Cambridge, qui fut ensuite évêque de Bath et de Wells, et qui accompagna Charles II dans son exil. Le jeune Creighton joignit l'étude de la composition musicale à celle de la théologie, et s'appliqua avec tant d'assiduité à la musique d'église, qu'il acquit assez d'habileté pour être placé parmi les grands maîtres de son temps. En 1674 il fut nommé chanoine résident et chantre de l'église cathédrale de Wells. Il est mort dans cette ville en 1730, à l'âge de quatre-vingt-dix-sept ans. Le docteur Boyce a inséré dans sa collection intitulée *Cathedral Music* une antienne de Creighton sur ces paroles : *I will arise and go to my father*, qui est célèbre en Angleterre. Le docteur Crotch l'a arrangée pour l'orgue ou le clavecin dans ses *Specimens of various styles of Music*. Deux services complets du même auteur se trouvent dans la collection publiée par Tudway, ainsi que deux antiennes en *si bémol*. Le reste des compositions du docteur Creighton existe en manuscrit dans la bibliothèque de l'église cathédrale de Wells.

CRELL ou **CRELLIUS** (Chrétien), constructeur d'orgues, vivait vers le milieu du dix-septième siècle. Il a terminé, le 1er août 1657, l'orgue de l'église de Sainte-Élisabeth, à Breslau, composé de trente-cinq jeux, trois claviers et pédale.

CRELLE (Auguste-Léopold), mathématicien, architecte et amateur de musique, est né à Eichwerder (Prusse), le 27 mars 1780. Ses travaux comme architecte le firent assez remarquer pour lui faire obtenir les places de conseiller supérieur d'architecture et de membre de la direction des bâtiments à Berlin. Le gouvernement l'employa aussi comme ingénieur pour les voies de communication en Prusse, et ce fut d'après ses plans que le premier essai de chemin de fer dans ce pays fut fait de Berlin à Potsdam. Le penchant le plus prononcé de Crelle était pour les mathématiques, sur lesquelles il a publié un grand nombre de bons ouvrages dont il ne peut être question ici. En 1849 il s'est retiré des emplois publics, à cause du mauvais état de sa santé. Au nombre de ses ouvrages, on remarque : 1° *Einiges über musikalischer Ausdruck und Vortrag für Forte-piano Spieler*, etc. (Quelques observations sur l'expression musicale et le style, à l'usage du pianiste, etc.); Berlin, 1823, petit in-8° de 110 pages avec 2 pages de musique. Ces observations sont esthétiques et sentimentales : elles ont pour objet d'analyser l'expression dans l'exécution au piano, particulièrement en ce qui concerne le rhythme et le tact. L'auteur considère la musique comme une langue et chaque composition comme un discours dont le but est déterminé. *Die Musik ist eine Sprache in Tænen* (dit-il).... *Musik und Rede sind verwandte Künste.*

CREMONESI (Ambroise), *maître de chapelle à Ortona-a-Mare*, petite ville des Abruzzes, vers le milieu du dix-septième siècle, a publié : *Madrigali concertati*; Venise, 1636.

CRÉMONT (Pierre), violoniste et clarinettiste, né à Aurillac en 1784, fut reçu comme élève au Conservatoire de Paris, en l'an VIII de la république, et sortit de cette école en 1803 pour voyager en Allemagne avec une troupe de comédiens ambulants. Il se fixa pendant quelques années en Russie, dirigea à Saint-Pétersbourg l'orchestre du Théâtre-Français; de là se rendit à Moscou, où il eut pendant quelque temps la direction du Grand-Théâtre; puis revint en France en 1817, et s'établit à Paris. En 1821 il fut nommé second sous-chef d'orchestre au théâtre de l'Opéra-Comique, et il en remplit les fonctions jusqu'en 1824, où il passa à l'Odéon, en qualité de premier chef et de directeur de la musique. Ce théâtre venait d'être destiné à la représentation des opéras traduits de l'italien et de l'allemand. M. Crémont fut chargé d'organiser l'orchestre pour l'exécution de ces ouvrages, et s'acquitta de cette mission de manière à mériter les éloges des artistes et du public. Cet orchestre, composé de jeunes artistes dont quelques-uns ont acquis depuis lors de brillantes réputations, était dirigé avec talent par Crémont, et rendait avec beaucoup de soin les ouvrages de Rossini et de Weber. Après la retraite de Frédéric Kreubé, Crémont rentra à l'Opéra-Comique (en 1828) comme premier chef d'orchestre; il y resta jusqu'en 1831, époque où il prit sa retraite. Il se rendit alors à Lyon, et y dirigea l'orchestre du Grand-Théâtre; mais il n'y resta que peu de temps et se retira à Tours, où il

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

mourut au mois de mars 1846. On a de ce musicien : 1° Concerto pour le violon, op. 1 ; Paris, Gambaro. — 2° Trois marches funèbres pour harmonie militaire ; ibid. — 3° Harmonie pour musique militaire, liv. 1 et 2 ; ibid. — 4° Concerto pour la clarinette, op. 4 ; ibid. — 5° Quatuor pour deux violons, alto et basse ; ibid. — 6° Fantaisies pour violon principal sur l'air : *Au clair de la lune*, avec violon, alto et basse, op. 8 ; Paris, Janet et Cotelle. — 7° Duos pour deux violons, œuvres 10 et 12 ; ibid. — 8° Fantaisie pour violon principal sur un air des montagnes de l'Auvergne, avec quatuor ; op. 11 ; ibid. — 9° Trois trios concertants pour deux violons et alto, op. 13 ; ibid.

CREPTAX (Rosette TREBOR), pseudonyme sous lequel a paru dans le *Journal encyclopédique* du mois de mai 1789, page 506, un essai intitulé *Mémoire sur la musique actuelle*.

CRÉQUILLON (Thomas), ou CRECQUILLON, musicien belge, né dans les premières années du seizième siècle, fut ecclésiastique et maître de chapelle de l'empereur Charles-Quint, ainsi que le prouve le titre suivant d'un de ses ouvrages : *le Tiers Livre des chansons à quatre parties composées par maistre Thomas Créquillon, maistre de la chapelle de l'Empereur, contenant 37 chansons musicales*. Imprimées en Anvers par Tylman Susato, imprimeur et correcteur de musique au dict Anvers, l'an 1544, in-4° obl. Il existe d'ailleurs un document qui, s'il ne donne pas précisément le titre de maître de chapelle de l'empereur à Créquillon, prouve qu'il a été attaché à cette chapelle en qualité de chantre et de compositeur : ce document est un état de la maison de Charles-Quint, dressé en 1545 ou 1547 (V. Butkens, *Trophées de Brabant*, III, p. 103). On y voit que ce prince avait une grande chapelle et une petite. La composition de la grande chapelle est ainsi établie, à une époque qui n'est pas indiquée :

Un prévôt de la chapelle.

Quatre chapelains.

Maistre Crecquillon, chantre et componiste de la musique.

Quatre chantres de basse.

Six chantres de ténor.

Quatre hautes-contre.

Dix enfants de chœur.

Un sacristain et maistre des enfants de la chapelle.

Un organiste.

Un sacristain.

La grande chapelle dont on vient de voir la composition était à Madrid ; il y en avait une autre à Vienne. (*Voy.* Clément *non papa* et Hollander, *Chrétien.*) C'est donc à Madrid que Créquillon a servi ainsi que son prédécesseur Corneille *Canis* (1), et Nicolas Gombert, le plus ancien des trois dans ce service. On voit dans les registres des bénéfices accordés par les souverains des Pays-Bas (Archives du royaume de Belgique), que Créquillon était chanoine de Saint-Aubin, à Namur ; qu'il résigna cette prébende en 1552, et eut en échange un canonicat à Termonde, qu'il résigna encore en 1555 ; et qu'enfin il en eut un à l'église de Béthune. On voit aussi qu'il fut pourvu à son remplacement pour ce dernier bénéfice, au mois de mars 1557, par suite de son décès. Les successeurs de Créquillon, comme maîtres de la chapelle de Madrid, furent, dans l'ordre chronologique, Nicolas Payen, Pierre de Manchicourt, Jean de Bonmarché ou Bonmarchié, Gérard de Turnhout, et Georges de la Hèle ou Heele. (*Voy.* ces noms.)

On a vu dans le document cité tout à l'heure qu'il y avait une petite chapelle indépendante de la grande : celle-là était attachée au service des princes gouverneurs des Pays-Bas, à Bruxelles. Le plus célèbre des maîtres de cette petite chapelle fut Benoît d'Apenzell. (*Voy.* ce nom.)

Créquillon partage avec Nicolas Gombert et Jacques Clément *non papa* la gloire d'occuper le premier rang parmi les musiciens de l'époque intermédiaire du temps de Josquin Déprès et de celui de Palestrina et d'Orland de Lassus. Si ces trois maîtres n'ont pas plus d'habileté dans l'art d'écrire que leur compatriote et contemporain Adrien Willaert ; si peut-être ils lui sont inférieurs, au point de vue de la doctrine, et ne peuvent lui disputer l'avantage d'avoir fondé une école, ils ont un goût plus pur, plus de ressources d'invention, une harmonie plus souple, un style plus varié, en raison des genres qu'ils traitent. On les voit exercer une puissante influence sur l'art de leur temps, et, de toute évidence, ils deviennent les modèles des artistes contemporains (2). Tous trois ont eu aussi une remarquable fécondité dans leurs productions. Il est peu de recueils pu-

(1) Il faut ajouter aux renseignements qui concernent Corneille Canis (*voy.* ce nom), qu'il est qualifié *maître de chapelle* en 1548, et *maître des enfants* de cette chapelle en 1550, dans les états de la maison de Charles-Quint (Archives du royaume des Pays-Bas). Il résigna ces fonctions en 1556, rentra dans sa patrie, et fut chanoine de Saint-Bavon, à Gand, où il vivait encore en 1586.

(2) A l'époque où j'ai publié la première édition de ce Dictionnaire, j'avais une opinion moins favorable du talent de Créquillon, parce que je ne connaissais qu'un petit nombre de ses compositions ; mais les œuvres plus considérables que j'ai vues depuis lors m'en ont donné une plus haute estime.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

bliés depuis 1530 jusqu'en 1575 qui ne renferme quelque morceau de leur composition. Créquillon, en particulier, a écrit une énorme quantité de messes, motets et chansons françaises à quatre, cinq et six voix. Indépendamment du livre de ses compositions cité au commencement de cet article, on connaît de lui : 1° *Liber secundus missarum quatuor vocum a præstantissimis musicis nempe Jo. Lupo Hellingo et Thoma Cricquillione* (sic) *compositarum;* Antwerpiæ, ap. Tylman Susato, 1545, in-4° obl. — 2° *Missarum selectarum liber primus quatuor et quinque vocibus, auctore Th. Crequillone;* Lovanii, ap. Pet. Phalesium, 1554, petit in-4° obl. — 3° Dans une collection intitulée *Præstantissimorum divinæ musicæ auctorum missæ decem quatuor, quinque et sex vocum, antehac numquam excusæ* (Lovanii excudebat P. Phalesius, ann. 1570), on trouve la messe de Créquillon à quatre parties intitulée *Doulce mémoire,* et une autre à 5 voix du même auteur, sous le titre *Dung petit mot* (sine pausa). — 4° Une autre messe à six voix, de Créquillon, sur la chanson française *Mille regrets* est imprimée dans le quatrième livre publié à Anvers par Tylman Susato, en 1556. — 5° *Missæ quatuor et sacræ cantiones aliquot quinque vocibus concinendæ. Authore Thoma Cricquillione Flandro;* Venetiis, apud Antonium Gardanum, 1544, in-fol. — 6° *Liber septimus cantionum sacrarum vulgo motela vocant quatuor vocum, nunc denuo a multis, quibus scatebat mendis, summa cura vigilantiaque recognitus atque castigatus;* Lovanii, ex typographia Phalesii, 1562, in-4° obl. Les six premiers livres de cette rarissime collection contiennent la réunion la plus considérable de motets de Jacques Clément (*non papa*) qui ait été publiée; le septième ne renferme que des motets de Créquillon. — 7° *Thomæ Crequillonii opus sacrarum cantionum, quas vulgo motetta vocant, quatuor, quinque, sex et octo vocum, tam vivæ voci, quam musicis instrumentis accommodatum;* Lovanii, per Petrum Phalesium, 1576, in-4° obl. On trouve des motets de Créquillon dans les recueils dont voici les titres : *Ecclesiasticæ cantiones quatuor et quinque vocum, vulgo motela vocant, tam ex Veteri, quam ex Novo Testamento, ab optimis quibusque hujus ætatis Musicis compositæ, antehac nunquam excusæ;* Antverpiæ, per Tilemannum Susatum, 1553, in-4° obl. Cette collection est composée de sept livres — *Motetti del Labirinto,* publiées par Paul Galligopei, Venise, Antoine Gardane, 1554. — *Liber primus cantionum sacrarum (vulgo motela vocant) quinque vocum ex optimis quibusque musicis selectarum;* Lovanii, apud Petrum Phalesium, anno 1555, in-4° obl. Ce recueil, qu'il ne faut pas confondre avec d'autres publiés à Louvain et à Anvers sous des titres analogues, est composé de huit livres, qui ont paru depuis 1555 jusqu'en 1558. On y trouve vingt et un motets de Créquillon, dont dix-neuf à cinq voix, et deux à six. — *Sacrarum cantionum vulgo hodie moteta vocant, quinque et sex vocum ad veram harmoniam concertumque ab optimis quibusque musicis in philomusarum gratiam compositarum libri tres;* Antwerpiæ, per Joannem Latium (Jean Laet) et Hubertum Walrandum, 1554-1555, in-4° obl. : ce recueil renferme sept motets de Créquillon. — *Cantiones septem, sex et quinque vocum, longe gravissimæ, juxta ac amœnissimæ, in Germania maxima hactenus typis non excusæ;* Augustæ Vindelicorum, Melchior Kriesstein excudebat, anno 1545, in-4° obl. Sigismond Salblinger est l'éditeur de ce recueil. — *Cantiones selectissimæ quatuor vocum, ab eximiis et præstantissimis Cæsareæ Majestatis capellæ musicis. M. Cornelio Cane, Thoma Crequilone, Nicolao Payen et Joanne Lestainier organista, compositæ, et in comitiis Augustanis studio et impensis Sigismundi Salmingeri* (Salblinger) *in lucem editæ,* Philippus Ulhardus excudebat Augustæ Vindelicorum, anno 1548, petit in-4° obl. Ce recueil très-rare renferme cinq motets de Créquillon. — *Selectissimarum sacrarum cantionum (quas vulgo moteta vocant) flores, trium vocum : ex optimis ac præstantissimis quibusque divinæ musices authoribus excerptarum. Jam primum summa cura ac diligentia collecti et impressi;* Lovanii, ex Typographia Petri Phalesii, anno 1569, petit-in-4° obl. Ce recueil est composé de trois livres. — *Selectæ cantiones octo et septem vocum, ad usum Academiæ reipublicæ Argentoratensis;* Argentorati, per Nicolaum Wyriot, 1578, in-8° obl. — *La Fleur des chansons, quatre livres à quatre parties contenant nouvelles chansons composées par Th. Créquillon et deux autres auteurs;* Anvers, Tilmann Susato (sans date), petit in-8°. — *Le Tiers Livre des chansons à quatre parties,* etc. (*Voy.* le commencement de cet article). — *L'Onzième Livre contenant vingt-neuf chansons amoureuses à quatre parties, avec deux prières ou oraisons qui se peuvent chanter devant et après le repas. Nouvellement composées (la pluspart) par maître Thomas Créquillon et maître Ja. Clemens non papa, et par autres bons musiciens;* ibid., 1549, in-4° obl. — *Recueil des*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

fleurs produites de la divine musique à trois parties, par Clément non papa, Thomas Créquillon, et autres excellens musiciens; A Lovain, de l'imprimerie de Pierre Phalèse, l'an 1569. Ce recueil renferme soixante-seize chansons à trois voix, en trois livres. — *Chansons à quatre, cinq, six et huit parties de divers auteurs.* Livre I à XIII. Anvers par Tylman Susato, 1543-1550, in-4° oblong. Les livres I, II, III, IV, VI, VIII, XI, et XII renferment quarante-six chansons, à quatre et cinq voix, de Créquillon. — *Trente-cinq Livres des chansons nouvelles à quatre parties de divers auteurs en deux volumes;* Paris, par Pierre Attaingnant, 1539-1549, in-4° obl. Des chansons de Créquillon se trouvent dans les livres XIX et XXVIII. Jacques Paix a arrangé des pièces de ce maître pour l'orgue, et les a insérées dans son *Orgel Tabulatur-Buch*; Lauingen, 1583, in-fol.

CRESCENTINI (Girolamo), célèbre soprano, est né en 1766 à Urbania, près d'Urbino, dans l'État romain. A l'âge de dix ans il commença l'étude de la musique, puis il fut conduit par son père à Bologne, où il apprit l'art du chant sous la direction de Gibelli. Doué de la plus belle voix de *mezzo soprano*, d'une mise de voix et d'une vocalisation parfaite, il débuta à Rome, au carnaval de 1783, puis fut engagé à Livourne comme *primo soprano*. Il y chanta dans l'*Artaserse* de Cherubini. Au printemps de 1785 il chanta à Padoue dans la *Didone* de Sarti, ensuite il fut engagé à Venise pour le carnaval. Dans l'été suivant il était à Turin, où il chanta dans *il Ritorno di Bacco delle Indie*, de Tarchi. De là il se rendit à Londres, où il demeura seize mois. De retour en Italie, il fut engagé pour le carnaval de 1787 à Milan, après quoi il chanta pendant deux années entières au théâtre Saint-Charles de Naples. Dans les carnavals de 1791 et 1793 il brilla au théâtre Argentina de Rome, et en 1794 il se fit admirer à Venise et à Milan. Ce fut dans cette dernière ville qu'il s'éleva au plus haut degré de son talent dans le *Romeo e Giulietta* de Zingarelli. Cimarosa écrivit pour lui *gli Orazzi e Curiazzi*, à Venise, en 1796. Dans le cours de la même année il alla chanter à Vienne, puis il retourna à Milan, au carnaval de 1797, pour y chanter dans le *Meleagro* de Zingarelli. A la fin de cette saison, il souscrivit un engagement pour le théâtre de Lisbonne : il y chanta pendant quatre années. De retour en Italie, il reparut à Milan dans l'*Alonzo e Cora* de Mayr et dans l'*Ifigenia* de Federici, pendant le carnaval de 1803; puis il chanta à Plaisance pour l'ouverture du nouveau théâtre, après quoi il se rendit à Vienne, avec le titre de professeur de chant de la famille impériale. L'empereur des Français, Napoléon Bonaparte, l'ayant entendu dans cette ville, pendant la campagne de 1805, fut si charmé de son talent qu'il voulut se l'attacher, et qu'il lui assura un traitement considérable. Crescentini chanta dans les concerts et aux spectacles de la cour à Paris, depuis 1806 jusqu'en 1812. A cette époque l'altération de sa voix, produite par l'effet d'un climat défavorable, le détermina à demander sa retraite, qu'il n'obtint que difficilement. Il se retira d'abord à Bologne, puis à Rome, où il resta jusqu'en 1816; ensuite il se fixa à Naples, où il remplit les fonctions de professeur de chant au collége royal de musique qui a remplacé les divers conservatoires de cette ville. Crescentini fut le dernier grand chanteur qu'ait produit l'Italie : en lui a fini la série de virtuoses sublimes enfantés par cette terre classique de la mélodie. Rien ne peut être comparé à la suavité de ses accents, à la force de son expression, au goût parfait de ses *fioritures*, à la largeur de son phrasé, enfin à cette réunion de qualités dont une seule, portée au même degré de supériorité, suffirait pour assurer à celui qui la posséderait le premier rang parmi les chanteurs de l'époque actuelle. Quelques personnes se rappellent encore avec enthousiasme l'impression profonde que ce grand artiste produisit dans une représentation de l'opéra de *Roméo et Juliette* qui fut donnée aux Tuileries en 1808. Jamais le sublime du chant et de l'art dramatique ne furent poussés plus loin. L'entrée de Roméo au troisième acte, sa prière, les cris de désespoir, l'air *Ombra adorata, aspetta*, tout cela fut d'un effet tel que Napoléon et tout l'auditoire fondirent en larmes, et que, ne sachant comment exprimer sa satisfaction à Crescentini, l'empereur lui envoya la décoration de l'ordre de la couronne de fer, dont il le fit chevalier. Au talent de chanteur admirable, Crescentini joignait celui de compositeur élégant. La prière de *Roméo* a été composée par lui : il a aussi publié à Vienne en 1797 douze ariettes italiennes avec accompagnement de piano, dix-huit autres à Paris en deux recueils, et un recueil d'exercices pour la vocalisation, précédé d'un discours sur l'art du chant en français et en italien; Paris, Janet, in-fol. Crescentini est mort à Naples en 1846, à l'âge de quatre-vingts ans.

CRESCIMBENI (Jean-Marie), chanoine et archiprêtre de Sainte-Marie *in Transteverre* à Rome, naquit le 9 octobre 1663, à Macerata, dans la marche d'Ancône, et mourut à Rome, le 7 mars 1728. Dans son livre intitulé *Istoria*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

della volgar poesia (Rome, 1698, in-4°), on trouve des détails intéressants concernant la musique. Le chapitre onzième est intitulé *de' Drammi musicali, e della loro origine e stato;* le douzième traite *delle Feste musicali e delle cantate e serenate,* et le quinzième, *degli Oratori e delle cantate spirituali.*

CRESPEL (Guillaume), musicien belge, né vraisemblablement vers 1465, fut élève de Jean Ockeghem, ainsi que nous l'apprend une déploration à cinq voix qu'il composa à l'occasion de la mort de ce maître, sur ces paroles :

Agricola, Verbonnet, Prioris,
Josquin Desprès, Gaspard, Brumel, Compère,
Ne parlez plus de joyeux chants, ne ris,
Mais composez un *ne recorderis*
Pour lamenter nostre Maistre et bon père

CRESPEL (Jean) ne doit pas être confondu avec le précédent. Il vécut dans le seizième siècle, mais plus tard que Guillaume, car son style n'est pas celui des élèves d'Ockeghem : les formes sont plus libres et ont plus de rapport avec les œuvres de Gombert et de Clément *non papa.* On ne sait rien de la vie de ce musicien ni des positions qu'il occupa ; mais on trouve des pièces de sa composition dans les recueils publiés dans la seconde moitié du seizième siècle. Quelques-uns de ses motets sont dans le *Thesaurus musicus,* imprimé à Nuremberg en 1564. La collection intitulée *Ecclesiasticæ Cantiones quatuor et quinque vocum, vulgo motetæ vocant,* etc., *Antverpiæ per Tilemannum Susatum,* 1553, in-4°, obl., contient le motet de Jean Crespel *Benedicam Dominum in omni tempore,* à quatre voix (lib. IV, fol, 15). La collection qui a pour titre : *Cantionum sacrarum, vulgo motetæ vocant quinque sex et plurium vocum ex optimis quibusque musicis selectarum libro octo* (Lovanii, apud Petrum Phalesium, 1554-1555, in-4°), renferme un autre motet à cinq voix du même auteur, sur le texte : *Quid Christi captivæ ducis,* (Livre huitième, fol. 3). Dans le onzième livre du recueil intitulé *Chansons à quatre parties convenables tant à la voix comme avx instrumens* (Anvers, Tylman Susato, 1549, in-4°), on trouve plusieurs chansons de Crespel, ainsi que dans le *Recueil des fleurs produites de la divine musique,* imprimé à Louvain, chez Pierre Phalèse, 1569. Le premier livre de la collection de chansons françaises, publiée chez le même, en 1558, contient aussi une chanson de Crespel sur les paroles : *Fille qui prend facecieulx mary ;* c'est un morceau bien fait, en double canon à quatre voix. Enfin quelques motets du même musicien se trouvent dans les *Sacrarum ac aliarum Cantionum trium vocum* (ibid., 1569). Le nom de ce musicien est écrit *Crispel,* et même *Chrispel,* dans plusieurs recueils qui contiennent des morceaux de sa composition ; mais le nom véritable est *Crespel,* comme le donne Hermann Finck dans le premier chapitre de sa *Practica musica.*

CREVEL DE CHARLEMAGNE (Napoléon), littérateur français auquel on doit beaucoup de romances et de traductions d'opéras italiens, est né à Paris en 1806. Il est auteur d'un *Sommaire de la vie et des ouvrages de Benedict Marcello ;* Paris, imprimerie de Duverger, 1841, in-8°.

CREXUS, musicien grec, était contemporain de Philoxène et de Timothée. Plutarque dit qu'il est le premier qui ait séparé du chant le jeu des instruments, car chez les anciens, dit-il, ce jeu accompagnait toujours la voix. Il lui attribue aussi des innovations hardies dans la cadence musicale.

CRICCHI (Dominique), chanteur bouffe, né en Italie au commencement du dix-huitième siècle, fut au service du roi de Prusse, de 1740 et 1750.

CRISANIUS (Georges), né en Croatie, vers le commencement du dix-septième siècle, fut membre de la congrégation de la Propagande, à Rome. Il est auteur d'un écrit qui a pour titre : *Assertæ musicalia nova prorsus omnia, et a nullo ante hac prodita. In Academico congressu propaganda a Giorgio Crisanio ;* Roma, apud Angelone Bernado del Virme, in-4° de 13 pages. Après le frontispice, on trouve un feuillet séparé sur lequel est cet autre titre : *Novum instrumentum ad cantus mira facilitate,* et au bas cette souscription : *Georgius Crisanius Croatus invenit Romæ in Campo Sancto, 1656, junii 8;* Romæ, typis Varesii, superiorum permissu. Ce petit ouvrage est de la plus grande rareté.

CRISCI (Orazio), organiste à Mantoue, dans la seconde moitié du seizième siècle, s'est fait connaître par des *Madrigali a sei voci,* publiés à Venise chez Gardane, en 1581, in-4° obl.

CRISPI (l'abbé Pierre), né à Rome vers 1737, cultiva d'abord la musique comme amateur, et finit, en 1765, par en faire son occupation principale. Le Dr Burney le connut à Rome en 1770 : il donnait des concerts toutes les semaines dans sa maison, et y jouait fort bien du clavecin. Il a publié quelques sonates et des concertos dans le style d'Alberti. Ces compositions sont agréables ; le chant en est naturel et d'une élégante simplicité. Le Dr Crotch en a inséré quelques morceaux dans sa collection. L'abbé Crispi est mort à Rome, en 1797.

CRISTELLI (Gaspard), né à Vienne au commencement du dix-huitième siècle, était

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

violoncelliste au service de l'évêque de Salzbourg, en 1757. Il a laissé quelques compositions pour son instrument.

CRISTIANELLI (Philippe), né à Bari en 1587, fut maître de chapelle à Aquila, dans le royaume de Naples, vers 1615. Il a fait imprimer de sa composition : *Salmi a cinque voci;* Venise, 1626, in-4°.

CRISTOFALI (Barthelemé), ou plutôt **CRISTOFORI**, facteur de clavecins du grand-duc de Toscane. Le premier de ces noms lui a été donné dans le *Giornale dei letterati d'Italia* (t. V, art. IX, p. 144); l'article de ce journal a été traduit en allemand par Kœnig, et inséré dans la *Critica musica* de Mattheson (t. II, p. 335), et depuis lors les Biographes allemands ont écrit le nom de ce facteur d'instruments de la même manière. D'un autre côté, tous les auteurs italiens écrivent *Cristofori* (1). C'est ainsi que le comte Carli (*Opere*, t. XIV, p. 405), Gervasoni (*Nuova Teoria di musica*, p. 41), l'auteur anonyme d'une notice sur les instruments à clavier (*Notizie storiche di alcuni gravicembali ed altri stromenti di tastatura* di A. P. Pisa, 1743, p. 13), et Lichtenthal (*Dizion. e Bibliogr. della mus.*, t. II, p. 120) écrivent ce nom, et il y a lieu de croire qu'ils ne se trompent pas, et que le nom véritable du facteur dont il s'agit est *Cristofori*. Quoi qu'il en soit, ce facteur naquit à Padoue en 1683, suivant l'auteur de la notice historique citée plus haut, s'établit à Florence en 1710, et y fonda une manufacture de clavecins et d'épinettes. En 1711, si l'on en croit l'article du *Journal des lettrés* d'Italie, et en 1718, suivant l'opinion de tous les autres auteurs, Cristofori inventa un clavecin à marteaux (*cembalo a martelletti*); qui a été considéré comme l'origine du piano (voy. *Marius* et *Schroeter*); mais l'invention de Cristofori et celles de plusieurs autres étaient oubliées quand on a commencé à faire des pianos dont l'usage s'est étendu.

CRIVELLATI (César), médecin à Viterbe, petite ville de l'État de l'Église, naquit vers la fin du seizième siècle. Il a publié un ouvrage sur la musique, intitulé *Discorsi musicali, nelli quali si contengono, non solo cose pertinenti alla teorica, ma eziandio alla pratica, mediante le quali si potrà con facilità pervenire all' acquisto di così onorata scienza : raccolti da diversi buoni autori*, Viterbe, 1624, in-8°, de cent quatre-vingt-seize pages. Le livre de Crivellati est divisé en cinquante-quatre chapitres, où il est traité de toutes les parties de la musique, et dont la plupart sont extraits du livre de Piccitone, intitulé *Flor angelico*, et du *Toscanello in musica*, d'Aaron. (*Voy.* ces noms.)

CRIVELLI (Arcangelo), né à Bergame, vers le milieu du seizième siècle, fut reçu comme ténor à la chapelle du pape, en 1583. Il mourut en 1610. Il était aussi compositeur, et a publié divers ouvrages estimés, dont on s'est servi longtemps dans la chapelle pontificale. On trouve quelques-uns de ces motets dans les *Selectæ cantiones excellentissimorum auctorum* de Costantini; Rome, 1614. Crivelli a laissé en manuscrit des messes, des psaumes et des motets. M. l'abbé Santini, de Rome, possède de lui trois messes à quatre voix, deux messes à cinq, et la messe à six intitulée *Transeunte Domino*.

CRIVELLI (Jean-Baptiste), compositeur distingué, naquit dans les dernières années du seizième siècle à Scandiano, bourg du duché de Modène, où l'on croit que l'Arioste vit le jour. Il fut d'abord organiste de la cathédrale de Reggio, puis fut appelé à Ferrare, en qualité de maître de chapelle de l'église *dello Santo Spirito*, et finalement entra au service du duc de Modène, François 1er, comme maître de sa chapelle, le 1er janvier 1651. Il ne jouit pas longtemps des avantages de cette dernière position, car il mourut à Modène, au mois de mars de l'année suivante. L'estime dont jouissait Crivelli lui avait fait accorder par son souverain un traitement de cinquante écus par mois; somme supérieure à ce qui avait été payé précédemment aux maîtres de chapelle de la cour. On connaît de cet artiste : 1° *Il Primo Libro de' motetti concertati a due, tre, quattro e cinque voci;* Venise, Alexandre Vincenti, 1626, in-4°. Cet ouvrage obtint un si brillant succès, qu'il en fut fait une deuxième édition en 1628, et une troisième, en 1635. — 2° *Il Primo Libro de' madrigali concertati a due, tre e quattro voci;* ibid., 1633, in-4°.

CRIVELLI (Gaetano), un des meilleurs ténors de l'Italie, au commencement de ce siècle, est né à Bergame en 1774. Ayant terminé ses études de chant, il débuta fort jeune sur des théâtres de second ordre. Il n'était âgé que de dix-neuf ans lorsqu'il se maria. En 1793 il était à Brescia, et y excitait l'admiration par sa belle voix et sa manière large de phraser. Les succès qu'il avait obtenus dans cette ville le firent appeler à Naples en 1795. Il y fut attaché au théâtre Saint-Charles pendant plusieurs années, et y perfectionna son talent par les occasions fréquentes qu'il eût d'entendre des artistes distin-

(1) Voyez à ce sujet une discussion élevée entre la *Gazette musicale* de Paris (1834, n° 28) et la *Revue musicale* 8e année, n° 29).

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

gués, et par les conseils de quelques bons maîtres, notamment d'Aprile. De Naples, il alla à Rome, puis à Venise, et enfin à Milan, où il chanta au théâtre de la Scala, pendant le carnaval de 1805, avec la Banti, Marchesi et le *basso* Jean-Baptiste Binaghi. En 1811 Crivelli succéda à Garcia à l'Opéra italien de Paris, qui était alors à l'Odéon. Il y produisit une vive sensation dans le *Pirro* de Paisiello, qui servit à son début. « M. Crivelli (disait un journal de cette « époque) est doué de toutes les qualités qui « peuvent charmer les amateurs de musique. « Une superbe voix, une excellente méthode, « une belle figure, un jeu noble et très-expres- « sif; telles sont celles qui le distinguent; on « ne pouvait faire une plus précieuse acquisi- « tion. » Pour se faire ainsi remarquer dans une troupe chantante composée de MM^mes^ Barilli et Festa, de Tacchinardi, de Porto, de Barilli, de Botticelli, et de quelques autres chanteurs distingués, il fallait posséder un talent de premier ordre. Crivelli resta au Théâtre-Italien de Paris jusqu'au mois de février 1817. Il se rendit alors à Londres, y chanta jusqu'à la fin de 1818, et retourna en Italie. En 1819 et 1820 il chanta avec succès au théâtre de la Scala, à Milan; cependant on commença à remarquer dans cette dernière année une altération dans son organe, et cette altération parut beaucoup plus sensible lorsque Crivelli reparut dans cette ville, au théâtre *Carcano*, pendant le carême de 1823. Ce chanteur, qui ne sut pas borner sa carrière, continua de se faire entendre dans les villes de second ordre, et offrit encore pendant six ans le triste spectacle d'un grand talent déchu. En 1829, il chantait à Florence; ce fut, je crois, le dernier effort de son courage. Il est mort à Brescia, du choléra, le 10 juillet 1836, à l'âge de cinquante-neuf ans.

CRIVELLI (Dominique), fils du précédent, est né à Brescia en 1794. A l'âge de neuf ans il suivit son père à Naples, et y commença ses études pour le chant sous la direction de Millico. A la fin de sa onzième année il fut admis comme élève au Conservatoire de Saint-Onofrio, où il apprit l'accompagnement sous la direction de Fenaroli. En 1812 il quitta le Conservatoire, et se rendit à Rome pour y prendre des leçons de Zingarelli. L'année suivante il retourna à Naples, et y composa plusieurs morceaux de musique sacrée. En 1816 il écrivit pour le théâtre Saint-Charles un opéra seria qui ne put être représenté, parce que ce théâtre fut brûlé. A cette époque son père était à Londres, et l'engagea à venir l'y rejoindre. Il y arriva en 1817. Depuis lors il y a publié quelques pièces détachées pour le chant, et une cantate à trois voix avec accompagnement d'orchestre. Il y a écrit aussi un opéra bouffe intitulé *la Fiera di Salerno, ossia la Finta capricciosa*. Lors de la formation du collége royal de musique, Crivelli y a été nommé professeur de chant. Plus tard il est retourné à Londres, où il s'est livré à l'enseignement du chant. Il y a publié une méthode pour cet art, intitulé *Art of singing and new solfeggios for the cultivation of the bass voice*. La deuxième édition de cet ouvrage a été publiée à Londres, en 1844.

CRIVELLI (François), littérateur italien, a publié un livre qui a pour titre : *Cenni sulla storia politica e letteraria degl' Italiani;* Verone, 1824, cent vingt-deux pages in-12. Cet ouvrage traite de la musique, p. 98-105.

CROATTI (François), né à Venise vers le milieu du seizième siècle, a publié dans cette ville son premier livre de messes et de motets à cinq et six voix. Bodenchatz a inséré un motet à huit voix de cet auteur dans ses *Florilegii Portensis*.

CROCE (Jean), ou DALLA CROCE, compositeur savant et original, né vers 1560, à Chioggia, près de Venise, d'où lui est venu le nom de *Chiozzotto*. Il fut élève de Zarlino, son compatriote, qui le fit entrer en qualité de contralto dans la chapelle de S. Marc. Il succéda à Balthazar Donato, en qualité de maître de chapelle de Saint-Marc, de Venise, le 13 juillet 1603, et mourut au mois d'août 1609 : son successeur fut Jules César Martinengo. Croce était prêtre et attaché comme tel à l'église *Santa Maria formosa*. On a de ce compositeur : 1° *Sonate a cinque;* Venezia, 1580. — 2° *Il Primo Libro de' madrigali a cinque voci;* in Venezia, appresso Angelo Gardano, 1585, in-4°. Une deuxième édition a été publiée en 1588, et une troisième en 1595, toutes à Venise, chez Gardane. — 3° *Il Secondo Libro de' madrigali a cinque voci, con uno a quattro e l'eco;* ibid., 1588, in-4°. — 4° *Motetti a otto voci, lib.* 1; ibid., 1589. — 5° *Il Secondo Libro de' motetti a otto voci;* in Venezia, app. Vincenti, 1590, in-4°. Ces deux livres ont été réimprimés sous ce titre : *Motetti a otto voci del R. P. Giovanni Croce Chiozzotto, maestro di capella della serenissima signoria di Venetia in S. Marco, commodi per le voci, et per cantar con ogni stromenti. Nuovamenti ristampati, et corretti;* in Venetia, app. Giacomo Vincenti, 1607. Déjà une autre édition du second livre avait été publiée en 1605 chez Vincenti, avec l'addition d'une partie pour l'orgue. — 6° *Salmi a tre voci che si cantano a terza,* Te Deum, Benedictus, Miserere *a* 8 *voci*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ibid., 1596. — 7° *Triacca musicale, nella quale vi sono diversi capricci a 4, 5, 6 e 7 voci, nuovamente composta e data in luce;* in Venezia, appresso Giacomo Vincenti, in 4°, 1597. Ce recueil curieux contient des compositions très-originales sur des paroles en dialecte vénitien. On y trouve : 1° Un écho à six voix, fort ingénieusement écrit. — 2° Une mascarade à quatre. — 3° La chanson du rossignol et du coucou, avec la sentence du perroquet, à cinq voix, morceau où règne une verve comique peu commune. — 4° La *canzonetta* des *Bambini*, non moins remarquable. — 5° La chanson des paysans, à six voix. — 6° Un morceau fort plaisant, intitulé *le Jeu de l'oie*, à six voix. — 7° Le chant de l'esclave, à sept voix, composition d'un grand mérite. J'ai mis tous ces morceaux en partition. Il y a une deuxième édition de la *Triacca musicale*, datée de Venise, 1601; une troisième dans la même ville, chez le même imprimeur, en 1607, et une quatrième imprimée par P. Phalèse, en 1609, in-4° obl. — 8° *Canzonette a quattro voci, lib. I;* Vinegia, 1595, in-4° — 9° *Vespertinæ omnium solemnitatum psalmodiæ 8 vocum;* Venise, Vincenti, 1589, in-4°. — 10° *Sacræ cantiones quinque vocum;* ibid., 1603, in-4°. Il y a une deuxième édition imprimée chez le même, en 1615. — 11° *Messe a cinque voci, libro 1°;* ibid., 1596. — 12° *Septem psalmi pœnitentiales sex vocum;* ibid., 1598. Il y a une édition de cet ouvrage imprimée à Nüremberg, en 1599, in-4°. — 13° *Magnificat per tutti li tuoni a 6 voci;* Venise, Vincenti, 1605, in-4°. — 14° *Lamentazioni ed Improperii per la settimana santa, con le lezzioni della Natività di N. S. a 4 voci;* ibid., 1603, in-4°. — 15° *Motetti a 4 voci, lib. 1°;* ibid., 1605, in-4°. — 16° *Nove lamentationi per la settimana santa, a sei voci;* Venezia, 1610, in-4°. — 17° *Madrigali a sei voci;* Anvers, 1610. — 18° *Cantiones sacræ octo vocum, cum basso continuo ad organum;* Antverpiæ, ex officia Petri Phalesii, 1622, in-4°. Il y a vingt-deux motets dans ce recueil. — 19° *Cantiones sacræ octo vocum cum basso continuo,* lib. 2; ibid., 1623. Ces trois derniers ouvrages sont des réimpressions des éditions italiennes. Bodenchatz a inséré des motets à huit voix de ce musicien dans ses *Florilegii Portensis.* On trouve aussi des madrigaux de Croce dans le recueil qui a pour titre : *Ghirlanda di madrigali a sei voci di diversi eccellentissimi autori de' nostri tempi;* in Anversa, appresso P. Phalesio, 1601, in-4°. Sous le titre de *Musica sacra Penitentials for 6 voices,* on a publié à Londres, en 1608, in-4°, une collection de musique d'église puisée dans les œuvres de Croce, avec des paroles anglaises.

CROCI (le Fr. Antoine), né à Modène dans les premières années du dix-septième siècle, entra fort jeune dans l'ordre des Grands Cordeliers, appelés *Mineurs conventuels,* et fut organiste du couvent de Saint-François à Bologne, puis maître de chapelle dans la grande église de la Terre de *Santo Felice.* Il a fait imprimer de sa composition : 1° *Messe e Salmi concertati a 4 voci;* Venise, Alex. Vincenti, 1633, in-4°. — 2° *Frutti musicali di tre messe ecclesiastiche per rispondere al coro;* ibid., 1642, in-4°.

CRŒNER (François Ferdinand de), l'aîné de quatre frères du même nom, tous habiles musiciens, naquit en 1718, à Augsbourg, où son père, Thomas Crœner, était musicien de la cour. Après avoir fait de brillantes études chez les Jésuites d'Augsbourg, il se livra à son penchant pour la musique et devint, au bout de quelques années, d'une grande habileté sur le violon et la flûte. En 1737 il fut admis ainsi que son père à l'orchestre de la cour de Charles-Albert, électeur de Bavière, depuis lors empereur d'Allemagne, sous le nom de Charles VII. Ce prince l'envoya en Italie pour y perfectionner son talent. A son retour à Munich, la guerre s'étant déclarée, Crœner voyagea avec ses frères en Hollande, en Angleterre, en France, en Suède, en Danemark, en Prusse, en Russie, etc., et partout ils recueillirent des applaudissements. Après la mort de Charles VII, Crœner revint à Munich et fut nommé directeur des concerts et de la musique de la cour. En 1749 il fut anobli avec ses trois frères, et prit le titre de *Reichsedler de Crœner.* Il mourut à Munich le 12 juin 1781.

CRŒNER (François-Charles de), frère du précédent, naquit à Augsbourg en 1722. Il fut d'abord valet de chambre d'un prince de l'empire à *Münchsroth.* Il jouait fort bien du violon, de la flûte et de la *viola da gamba,* instrument favori de l'électeur de Bavière, Maximilien III, qui l'appela à son service en 1743. Sa charge l'obligeait à composer chaque année six concertos de *viola da gamba* pour son prince. En 1756 il composa l'oratorio de *Joseph,* qui fut exécuté à la cour avec beaucoup de succès. On a gravé en 1760, à Amsterdam, six trios pour le violon, de sa composition. On connaît aussi de lui des concertos, symphonies, quatuors, etc., qui sont restés en manuscrit. Il est mort à Munich, le 5 décembre 1787.

CRŒNER (Jean-Népomucène de), troisième frère de François-Ferdinand, naquit en

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

1737, à Munich, où il prit des leçons de violon de son frère. Il devint sur cet instrument d'une habileté remarquable. Il mourut à Munich, le 24 juin 1784.

CROENER (Antoine-Albert de), né à Augsbourg en 1726, jouait fort bien du violoncelle. En 1744 il fut nommé musicien de la cour de Bavière. Il mourut aux bains de Traunstein, en 1769.

CROES (Henri-Jacques), né à Bruxelles, directeur de la musique du prince de la Tour et Taxis, à Ratisbonne, vers 1760, fut antérieurement maître de chapelle du prince Charles de Lorraine. Il mourut vers 1799. On a gravé les ouvrages suivants de sa composition : 1° *Trois divertissements et trois sonates pour les violons et flûtes, avec la basse continue*, œuv. 1er; Paris, in-fol. — 2° Idem, œuvre 2e; Paris. — 3° *Six divertissements en trios pour deux violons et basse*, œuvre 3e; Paris, in-fol. — 4° *Six symphonies pour deux violons, alto, basse et deux hautbois*, œuvre 4e; Bruxelles.

CROES (Henri de), fils du précédent, naquit à Bruxelles, en 1758. Il étudia la musique sous la direction de son père, avec qui il se rendit à la cour du prince de la Tour et Taxis. En 1799 il lui succéda dans la place de directeur de la musique de ce prince. Il vivait en 1811 à Ratisbonne. Ses compositions consistent en messes, cantates, symphonies, concertos, morceaux d'harmonie, etc. On a gravé plusieurs de ces œuvres en Allemagne.

CROFT (William), docteur en musique, né à *Nether-Eatington*, en 1677, dans le comté de Warwick. Ayant été admis à la chapelle royale, il y fit ses études musicales sous le docteur Blow. Après qu'elles furent achevées, il obtint la place d'organiste à l'église paroissiale de Sainte-Anne, à Westminster. En 1700 il entra à la chapelle royale en qualité de chanteur. Quatre ans après, on le nomma organiste adjoint de cette chapelle, et à la mort de Jérémie Clark, en 1708, il devint titulaire de cette place. L'année suivante il succéda à Blow comme maître des enfants de chœur, comme compositeur de la chapelle royale et comme organiste de Westminster. Les degrés de docteur en musique lui furent conférés par l'université d'Oxford, en 1715. Il est mort à Londres, au mois d'août 1727. Les principales compositions de Croft sont pour l'église; il a cependant publié trois recueils de pièces instrumentales qui consistent en *Six suites d'airs pour deux violons et basse;* Londres, in-fol.; *Six sonates pour deux flûtes*, ibid.; et six solos pour flûte et basse. L'ouvrage qui a le plus contribué à sa réputation est intitulé *Musica sacra, or select Anthems in score for 2-8 voices, to which is added the burial service, as it is occasionally performed in Westminster-Abbey* (Musique sacrée, ou Antiennes choisies en partition); Londres, 1724, deux vol. in-fol. C'est le premier essai de musique gravée en partition en Angleterre. La plupart de ces antiennes ont été composées en actions de grâce pour les victoires remportées sous le règne de la reine Anne. Page en a inséré plusieurs dans son *Harmonia sacra*, et la collection de musique sacrée de Stevens en contient aussi quelques-unes. Le catalogue de Preston indique aussi : *VI select Anthems in score, by Dr. Green, Dr. Croft and Henr. Purcell*, Londres, in-fol. Le concours de Croft pour le doctorat a été publié sous ce titre : *Musicus apparatus academicus;* Londres, 1715. Le *Dictionnaire historique des musiciens* (Paris, 1810) cite, d'après Gerber, une collection publiée par Croft, sous ce titre : *Divine harmony, or a new collection of select anthems used at her Majesty's chapel royal, Westminster Abbey, St.-Paul's*, etc.; Londres, 1711; mais ce recueil ne contient que les paroles et non la musique de ces antiennes.

CROISEZ (Pierre), né à Paris le 9 mai 1814, fut admis comme élève au Conservatoire de cette ville à l'âge de onze ans, le 24 mars 1825. Après avoir suivi les cours de solfége, il devint élève de Naderman pour la harpe. Le deuxième prix de cet instrument lui fut décerné au concours en 1829, et il obtint le premier en 1831. M. Croisez a suivi le cours de composition d'Halevy pendant quelques années. Sorti du Conservatoire au mois d'octobre 1832, il n'a pas tardé à reconnaître que la harpe n'offrait plus aux artistes un moyen certain d'existence, parce qu'elle avait perdu le charme de la mode pour les amateurs; il se livra dès lors à l'étude du piano, et publia une très-grande quantité de petits morceaux pour cet instrument, tels que fantaisies, caprices, thèmes variés, et, suivant l'expression du jour, des *morceaux de genre*, destinés aux élèves de moyenne force. Le catalogue de ces petites œuvres est très-étendu.

CROIX (maître Pierre de la), en latin *Petrus de Cruce*, prêtre, né à Amiens, vécut dans la seconde moitié du treizième siècle. Il est auteur d'un traité des tons du plain-chant qui se trouve au Muséum britannique, fonds de Harley, n° 281, sous ce titre : *Tractatus de tonis, a magistro Petro de Cruce, Ambianensi.* Il commence par ces mots : *Dicturi de tonis primo videndum est.* Le manuscrit, qui

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

contient plusieurs autres ouvrages relatifs à la musique, est du quatorzième siècle.

CROIX (A. PHÉNOTÉE DE LA), littérateur, né à Lyon vers le milieu du dix-septième siècle, a publié dans cette ville un livre intitulé *l'Art de la poésie française et latine, avec une idée de la musique sous une nouvelle méthode,* 1694, in-8°.

CROIX (ALBERT DE), littérateur peu connu, a publié un livre qui a pour titre *l'Ami des arts,* Paris, 1776, in-12. On y trouve la biographie de Rameau, pages 95-124.

CROIX (ANTOINE LA). *Voy.* LACROIX.

CROLL (SIMON), né à Zeitz en Misnie, dans les premières années du dix-huitième siècle, était élève en philosophie et en droit à l'université de Rostock, lorsqu'il fit imprimer une thèse pour obtenir le doctorat, sous ce titre : *Dissertatio ex historia litteraria, sistens cantorum eruditorum decades duas;* Rostochii, 1729, petit in-4° de 22 pages. Cet opuscule est de la plus grande rareté.

CROME (ROBERT), professeur de musique à Londres et violoniste attaché à l'orchestre du théâtre de Covent-Garden, est auteur d'une méthode pratique de violon, en dialogues entre le maître et l'élève. Cet ouvrage a pour titre : *The Fiddle new Model'd, or an useful introduction to the violin, exemplify'd with familiar dialogues between the master and scholar;* 1 volume petit in-4° (sans date). Cet ouvrage est entièrement gravé et accompagné de sept planches qui représentent le manche du violon avec la position des doigts sur la touche dans les tons d'*ut, sol, ré, la, fa, si* bémol et *mi* bémol. L'objet de l'auteur est la justesse des intonations : sur le piano, dit-il, la touche donne la note juste; sur la flûte il suffit d'ouvrir ou de fermer un trou pour produire le son voulu; sur le violon, l'élève ne sait où poser les doigts.

CROMER (MARTIN), historien polonais, naquit en 1512, à Biecz, ville de la petite Pologne. Après avoir fait ses études dans sa ville natale, à Cracovie et à Bologne, il fut nommé secrétaire de la chancellerie de la couronne, sous Sigismond Ier. En 1579 il fut promu à l'évêché de Warmi. Il est mort le 13 mars 1589. Parmi ses écrits, Joecher (*Gel. Lex.*) et Freher (*Theatr. vir. erudit. clar.*) citent une dissertation *de Concentibus Musicis,* qui ne paraît pas avoir été imprimée, et un petit traité intitulé *Musica figurativa,* que Sébastien de Felstins a inséré dans ses *Opusc. musices;* Cracovie, 1534, in-4°.

CRON (JOACHIM-ANTOINE) naquit de parents pauvres, à Podersum, près de Saatz, le 29 septembre 1751. Il fit ses études à l'université de Prague, et entra ensuite au monastère de l'ordre de Cîteaux, à Osteyk. Ayant été nommé professeur au collége de Leitmeritz en 1782, il passa en 1788 au Gymnase de Commothau en la même qualité, et enfin devint professeur de théologie à Prague, où il est mort subitement le 20 janvier 1826. Cron est considéré comme un des plus habiles qu'il y ait eu en Bohême sur l'orgue, et comme le virtuose le plus remarquable sur l'harmonica. Ses maîtres dans l'art de jouer de ces instruments et dans la composition furent Brixi et Segert. Nul ne posséda mieux que lui l'art de varier les effets de l'orgue par le mélange des jeux. Il avait acquis aussi beaucoup d'habileté dans l'emploi de la pédale obligée, quoique le clavier de pédale des orgues de la Bohême, étant fort borné, fût un obstacle à l'exécution des choses de ce genre. Sa riche imagination lui fournissait incessamment une multitude de traits neufs et hardis lorsqu'il improvisait; ses sujets de fugues étaient toujours piquants et bien choisis; enfin tout avait le caractère de l'invention dans le jeu de cet artiste remarquable. L'habitude qu'il avait d'improviser toujours est cause qu'il n'a rien fait imprimer de ses compositions pour l'orgue.

CROPATIUS (GEORGES), musicien qui vivait vers le milieu du seizième siècle, a publié : *Misse a cinque voci;* Venise, 1548.

CROSDILL (JEAN), violoncelliste distingué, naquit à Londres en 1755. On ignore quel fut son premier maître en Angleterre, mais on sait qu'il vint en France vers 1772, et qu'il reçut des leçons de Janson l'aîné. Il demeura quelques années à Paris, et fit partie de l'orchestre du Concert des amateurs, sous la direction du chevalier de Saint-Georges. Vers 1780 il retourna à Londres, et vécut des leçons qu'il donnait à à quelques *gentlemen,* se refusant toujours à accepter une place dans les orchestres de théâtre, et même dans la musique du roi. Son début comme soliste se fit dans les concerts, en 1784. Il était considéré en Angleterre comme le premier violoncelliste de l'Europe, quoiqu'il fût très-inférieur à Duport (le jeune). On dit que sa jalousie contre le violoncelliste Marat, qui était fort aimé du public, était cause de son obstination à cet égard. En 1794 Crosdill épousa une dame fort riche, et ne cultiva plus la musique qu'en amateur. Depuis lors il ne s'est plus fait entendre en public. Il est mort à Escrick, dans le Yorkshire, en 1825, laissant à son fils unique, le lieutenant-colonel Crosdill, sa fortune considérable. On n'a rien publié de sa composition.

CROSSE (JEAN), amateur de musique dis-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tingué, membre honoraire de la Société des antiquaires de Newcastle-sur-la-Thyne et de la Société littéraire et philosophique du Yorkshire, né à Hull, dans le duché d'York, et domicilié dans cette ville, a publié une histoire de la grande fête musicale donnée à York en 1823, sous ce titre : *An account of the grand musical festival held in september* 1823, *in the cathedral church of York, for the benefit of the York county hospital, and the general infirmaries of leeds, hull, and sheffield, to which is prefixed a sketch of the rise and progress of musical festivals in Great-Britain; with biographical and historical notes;* York, John Wolstenholm, 1825, un vol. gr. in-4°, de quatre cent trente-six pages et un appendice de vingt-deux pages, avec cinq planches coloriées. Cet ouvrage, exécuté avec beaucoup de luxe, contient des notices intéressantes sur plusieurs points de l'histoire de la musique et sur beaucoup d'artistes célèbres. On en a fait une critique spirituelle intitulée *York musical Festival; a dialogue;* Londres, 1825, in-4°.

CROTCH (Guillaume), né à Norwich le 5 juillet 1775, montra dès son enfance de grandes dispositions pour la musique. Son père, qui était charpentier, était fort ingénieux : il fit un petit orgue dont il jouait quelquefois ; l'enfant n'était alors âgé que de deux ans ; néanmoins il montrait beaucoup de joie quand il entendait cet instrument. Daines Barrington rapporte qu'il entendit, le 10 décembre 1778, le petit Crotch, alors âgé de trois ans et demi, jouer sur le piano *God save the King* et *le Menuet de la cour* avec beaucoup d'exactitude, quoique ses petites mains ne pussent sans effort embrasser un intervalle de sixte. Son père avait loué une salle dans Piccadilly ; on y avait placé un petit orgue ; l'enfant se faisait entendre chaque jour depuis une heure jusqu'à trois, et les curieux accouraient en foule à cette exhibition. Tout annonçait dans cet enfant une organisation musicale très-heureuse, et ses progrès prodigieux semblaient présager un grand homme. Toute l'Angleterre s'occupa de ce phénomène, et Burney prit même la peine d'écrire sur ce sujet une notice détaillée qu'il lut à la Société royale de Londres et qui parut dans les *Transactions philosophiques*, t. LXIX, p. 1 (1779), sous ce titre : *Paper on Crotch, the infant musician* (1). Cet écrit a été traduit en allemand par Jean Michel Weisbeck, sous ce titre : *Erneuerles Andenken des musikalischen Wunderkinder William Crotch;* Nuremberg, 1806, in-4°. Mais, ainsi qu'il arrive souvent, toutes les espérances que tant de précocité faisait naître furent déçues, et d'un enfant merveilleux il ne résulta qu'un homme médiocre. Son maître de musique à Cambridge s'appelait Knyvett. Des biographes anglais ont écrit que le génie de Crotch fut étouffé sous la sévérité de ses études musicales ; mais rien n'étouffe le génie, car c'est une faculté productive qui ne s'arrête que lorsque le ressort en est usé : or un ressort ne s'use pas avant d'agir ; d'ailleurs l'étude assidue que Crotch a faite des théoriciens semblerait indiquer que la nature l'avait destiné à perfectionner des méthodes : mais dans cette branche de l'art musical, comme dans toute autre, il n'a été que le copiste de ses devanciers. A l'âge de vingt-deux ans il fut nommé professeur de musique à l'université d'Oxford, et le grade de docteur lui fut conféré peu de temps après. Il a été professeur à l'Académie royale de musique de Londres. Son meilleur ouvrage est l'oratorio de la *Palestine*. Il a publié des motets, des *glees*, une ode à cinq voix, des chansons, trois volumes de *Specimens of the various kinds of Music of all nations* (Modèles des différents genres de musique de toutes les nations), et beaucoup de musique de piano, etc. Le docteur Crotch a fait à Londres, pendant plusieurs années, des lectures publiques sur la musique, dont le résumé a été publié sous ce titre : *Substance of several courses of lectures on Music, read in the university of Oxford, and in the metropolis;* London 1831, gr. in-8° de cent soixante-dix pages. Tout ce que renferme ce volume est commun et dépourvu d'idées et d'aperçus de quelque valeur. Parmi les productions du docteur Crotch, les moins faibles sont : 1° *Palestine, a sacred oratorio adapted for the piano forte;* Londres, in-4°. — 2° Trois concertos pour l'orgue, Londres, Chappell et compagnie ; in-4°. — 3° Une sonate pour le piano, en *mi* bémol. — 4° Dix antiennes à quatre voix, en partition, ibid. — 5° Une fugue pour l'orgue sur un sujet de Muffat. Crotch a arrangé pour le piano une grande partie des oratorios et opéras de Hændel, des symphonies, ouvertures et quatuors de Haydn, de Mozart et de Beethoven, des concertos de Corelli, de Geminiani, etc., et beaucoup d'autres morceaux de musique. Comme écrivain didactique, il a publié : 1° *Practical thorough bass or the art of playing from a figured bass on the organ or piano-forte* (Harmonie pratique) ; Londres, in-4°, pour l'instruction des élèves de l'Institution harmonique. — 2° *Questions in har-*

(1) On peut voir dans Gerber quelques anecdotes sur l'enfance du docteur Crotch.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

mony, with their answers, for the examinations of young pupils (Questions sur l'harmonie, avec les réponses, pour l'examen des jeunes élèves); Londres, in-8°. — 3° *Elements of musical composition and thorough bass* (Éléments de composition musicale et d'harmonie); Londres, 1812, in-4°. Une deuxième édition de cet ouvrage a été publiée sous ce titre : *Elements of musical composition, with the rules of thorough-bass, and the theory of tuning;* Londres, 1833, petit in-4°. — 4° *Preludes for the piano-forte, with instructions* (Préludes pour le piano, avec les instructions); Londres, in-4°.

CROTTI (Le P. Arcangelo), moine augustin de la règle des *Ermites observants* ou *Prémontrés*, naquit à Ferrare dans la seconde moitié du seizième siècle. On connaît de lui un œuvre qui a pour titre : *il Primo Libro de' concerti ecclesiastici a* 1, 2, 3, 4 *e* 5 *voci, parte con stromenti;* Venise, Jacques Vincenti, 1608, in-4°.

CROTUSELIUS (Arnold), musicien allemand qui vivait à la fin du seizième siècle, a publié : *Missa quinque vocum;* Helmstadt, 1590.

CROUCH (Mme), célèbre actrice et cantatrice du théâtre de Drury-Lane, naquit en 1763, et parut pour la première fois sur la scène en 1780. La beauté de sa voix jointe à beaucoup d'expression et à des charmes extérieurs, la rendirent longtemps la favorite du public. Elle est morte à Brighton, en 1805.

CROUCH (F.-W), violoncelliste anglais de l'époque actuelle, et mari de la précédente, a été attaché pendant plusieurs années à l'orchestre de l'Opéra italien. Il est auteur d'une méthode de violoncelle intitulée *Complete Treatise on the violoncello;* Londres (s. d.), in-4°. On connaît aussi de Crouch trois duos pour deux violoncelles, et trois solos pour cet instrument, op. 3; Londres, sans date.

CROUSAZ (Jean-Pierre de), né à Lausanne le 13 avril 1663, fut d'abord professeur de mathématiques et de philosophie dans sa patrie; mais en 1624 il fut appelé à Groningue pour y enseigner les mathématiques, et fut nommé gouverneur du jeune prince Frédéric de Hesse-Cassel. Il mourut à Lausanne le 22 mars 1750. On a de cet auteur : *Traité du beau, où l'on montre en quoi consiste ce que l'on nomme ainsi, par des exemples tirés de la plupart des arts et des sciences;* Amsterdam, 1715, in-8°, et 1724, deux vol. in-12. Dans la huitième section, Crousaz traite *de la Beauté de la musique*, p. 171-302. Le docteur Forkel a donné une traduction allemande de ce morceau dans sa *Bibliothèque critique de musique*, t. I, p. 1-52, et t. II, p. 1-125. Crousaz n'était point organisé pour sentir le beau et pour en parler. Il le définit *l'unité dans la pluralité, l'harmonie du tout et des parties;* principe vague et d'ailleurs insuffisant. Le sentiment, qu'il néglige ainsi que la conception idéale, lui font partout défaut dans ses explications empiriques. A chaque instant il confond le beau avec le vrai et l'utile, qui sont des choses très-différentes.

CRUCIATI (Maurice), maître de chapelle à l'église de Saint-Pétronne, à Bologne, vivait dans cette ville vers 1660. Il est auteur d'un oratorio de *Sisara*, qui fut exécuté dans la grande chapelle *del Palazzo pubblico*, à Bologne, en 1667.

CRÜGER ou **KRÜGER** (Pancrace), docteur en philosophie, naquit en 1546, à Finsterwald dans la basse Lusace. Mattheson croit qu'il était le père ou le parent de Jean Crüger, dont il sera parlé dans l'article suivant, (Voy. *Grundlage einer Ehrenpforte*, p. 47.) Après avoir étudié la littérature grecque et la philosophie, Pancrace Crüger, qui possédait aussi des connaissances étendues dans la musique, fut nommé *cantor* à l'école Saint-Martin de Brunswick, puis professeur de langue latine et de poésie à Helmstadt, et enfin recteur à Lubeck, en 1580. Son profond savoir dans les littératures grecque et latine lui attirèrent la haine des ministres protestants qui prêchèrent contre lui, et le firent dépouiller du doctorat. Il paraît, d'après ce que rapporte Mattheson, que le prétexte de cette destitution fut la substitution que Crüger avait faite des lettres *a, b, c, d,* etc., aux noms des notes *ut, re, mi, fa,* etc., pour la solmisation. Cependant cette substitution a fini par prévaloir dans toute l'Allemagne. Après sa disgrâce de Lubeck, Crüger fut appelé comme professeur à Francfort-sur-l'Oder, puis fut recteur à Goldberg, et enfin retourna à Francfort, où il mourut en 1614, à l'âge de soixante-dix-huit ans.

CRÜGER (Jean), directeur de musique de l'église Saint-Nicolas de Berlin, naquit le 9 avril 1598, au village de Gross-Breesse, près de Guben, dans le Brandebourg. Jusqu'à l'âge de quinze ans il fréquenta l'école primaire du lieu de sa naissance, puis il alla continuer ses études élémentaires à Sorau, et de là, pendant un court espace de temps, à Breslau. Plus tard il les termina d'une manière brillante au collége des Jésuites d'Olmütz (Moravie). Après avoir acquis des connaissances dans diverses branches des sciences, Crüger entreprit un voyage à pied pour terminer son éducation et visita Ratisbonne,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

une partie de l'Autriche, la Hongrie et vécut quelque temps à Presbourg. De retour en Prusse, après avoir traversé la Moravie et la Bohême, il arriva à Berlin en 1615. Sa première position dans cette ville fut celle de répétiteur des enfants d'un personnage de la cour nommé *Christoph de Bluementhal*. Il y trouva l'occasion favorable pour perfectionner ses connaissances dans les sciences, particulièrement dans la musique. Ce fut aussi à cette époque qu'il conçut le projet de se livrer à l'étude de la théologie. En 1620 il alla suivre les cours de cette faculté à l'université de Wittemberg. Deux ans après il retourna à Berlin, et y obtint le cantorat de l'église Saint-Nicolas. Pendant quarante ans il y déploya une rare activité, comme artiste, comme théoricien et comme professeur. Il mourut à Berlin, le 23 février 1662, et sa dépouille mortelle fut placée dans son tombeau à l'église Saint-Nicolas, le 2 mars suivant. Crüger avait été marié deux fois : de sa première femme il eut cinq enfants, et de la seconde quatorze. Une de ses filles épousa le peintre de la cour Michel Conrad Hirt, qui a exécuté le portrait de Crüger gravé par Busch.

Crüger s'est rendu recommandable par l'esprit méthodique qu'il a porté dans ses ouvrages didactiques concernant la musique, par son talent dans la composition et particulièrement par ses chants chorals et par les éditions qu'il a données de plusieurs livres de chant. Suivant quelques auteurs, son premier traité de musique a pour titre : *Synopsis Musices, continens rationem constituendi et componendi melos harmonicum ;* Berlin, 1624, in-4°. J'ai dit dans la première édition de cette *Biographie universelle des musiciens* que cette édition du livre de Crüger a été citée par Walther, et d'après lui par Forkel, puis par Lichtenthal et M. Ch. Ferd. Becker, mais que je la considère comme supposée. Cependant M. Langbecker, qui a publié un recueil de mélodies chorales de Crüger, précédé de notices sur sa vie et ses ouvrages, en parle comme s'il avait vu cette édition. Walther, Forkel et Lichtenthal disent que le format est in-12 ; M. Becker dit la même chose (*System. chronol. Darstellung der musikal. Litteratur*, p. 436) ; mais, suivant M. Landbecker, l'édition est in-4°, et, d'après cette indication, M. Becker s'est empressé de faire une rectification dans le supplément de son ouvrage. Tous ces auteurs disent qu'une deuxième édition du livre de Crüger a été publiée avec des changements, sous le même titre, à Berlin, en 1630, 1 volume in-4°. Je persiste à croire que celle-ci est la première ; les motifs de mon opinion sont : 1° que la dédicace signée par Crüger est datée de Berlin, le 6 des ides de septembre 1629, et qu'il ne s'y trouve pas plus d'indication qu'au frontispice d'une édition précédente ; — 2° qu'aucun des nombreux catalogues que j'ai consultés n'indique l'édition in-12 de 1624 : elle n'existe ni à la bibliothèque impériale de Vienne, ni à la bibliothèque royale de Berlin, ni à celle de Munich. Forkel lui-même possédait deux exemplaires de l'ouvrage de Crüger mentionnés dans le catalogue de ses livres, et tous deux sont de l'édition de 1630. Il existe une autre édition qui forme un ouvrage presque entièrement différent et qui a pour titre : *Synopsis musica, continens* : 1° *Methodum concentum harmonicum pure et artificiose constituendi.* — 2° *Instructionem brevem, quamcumque melodiam ornati modulandi, quibus*, etc. — 3° *Pauca quadam de basso generali, in gratiam musicorum instrumentalium juniorum, præsertim organistarum et incipientum, idiomate germanico annexa sunt ;* Berolini, sumptibus authoris et Christophori Rungii, 1634, in-12. Un exemplaire de ce volume est indiqué dans le catalogue des livres de musique de J. G.-E. Breitkopf (1760, p. 63) ; j'en possède un autre. Le volume est composé de deux cent trente-deux pages. Il est vraisemblable qu'il y aura eu confusion, et qu'un chiffre changé aura transformé 1634 en 1624. Au reste il est remarquable que le titre cité par Walther et Forkel est celui de l'édition in-4° de 1630, et non celui de l'édition in-12 de 1634. Il suffit de comparer les titres des chapitres de la première de ces éditions et de ceux de la seconde pour voir que les deux ouvrages ont des différences très-considérables. Voici ceux de l'édition de 1630 : Cap. 1. *De definitione musices, et principiis harmonium constituentibus.* Cap. 2. *De sono simplici, seu monade musica et ejusdem sede.* Cap. 3. *De sonorum nominibus.* Cap. 4. *De figuris seu sonorum signis.* Cap. 5. *De tactu.* Cap. 6. *De intervallis.* Cap. 7. *De sono composito et in specie de dyade musica.* Cap. 8. *De triade musica.* Cap. 9. *De forma cantionis musicæ, et in specie de textu.* Cap. 10 *De melodiis quatuor principalibus.* Cap 11. *De modis musicis.* Cap. 12. *De conjungendis et ita disponendis melodiis, ut exinde prodeat et enascatur melos harmonicum.* Cap. 13. *De ornamentis harmoniæ, et in specie de dissonantiis in celeritate harmoniæ immiscendis.* Cap. 14. *De syncopatione.* Cap. 15. *De clausulis formalibus.* Cap. 16. *De fugis.* Cap. 17. *De variis cantionum speciebus.* Voici les titres de l'édition de 1634 : Cap. 1. *De defini-*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tione, divisione et subjecto musices (pas un mot du premier chapitre de l'édition précédente ne se trouve ici). Cap. 2. *De soni affectionibus, quantitate scilicet et qualitate.* Cap. 3. *De soni qualitate, et in specie de clavibus.* Cap. 4. *De vocibus.* Cap. 5. *De differentia ipsa sonorum, seu intervallis.* Cap. 6. *De parte composita.* Cap. 7. *De melodiis, earumque dispositione.* Cap. 8. *De conjugendis, et ita disponendis sonis et melodiis.* Cap. 9. *Continens leges seu regulas quasdam in constituenda bona et pura harmonia observandas.* (Une partie des observations de ce chapitre concernant les dispositions des voix et des instruments dans la composition sont en allemand.) Cap. 10. *De progressu consonantiarum imperfectarum.* Cap. 11. *De modis musicis.* Cap. 12. *De ornamentis harmoniæ, et in specie de dissonantiis in celeritate harmoniæ immiscendis.* Cap. 13. *De syncopatione.* Cap. 14. *De clausulis formalibus.* Cap. 15. *De fugis.* Cap 16. *De oratione* (sic) *sive textu.* Cap. 17. *De variis cantionum speciebus.* (Ce chapitre est terminé par un petit traité très-remarquable de l'art du chant.) Enfin l'appendix, qui commence à la page 213, renferme le traité de la basse continue, le plus ancien qui ait été publié en Allemagne; car Gaspard Vincenz, organiste de Spire, avait simplement indiqué cette nouveauté dans sa préface du recueil publié par Abraham Schad, sous le titre de *Promptuarium musicum.* Les rapports de l'édition de 1634 avec celle de 1630 ne commencent qu'au chapitre sixième; mais dans celui-là comme dans les suivants les variantes sont en très-grand nombre. Du reste, l'ordre logique des matières est beaucoup mieux établi dans la dernière édition que dans la précédente. Le livre de Crüger est le meilleur traité de composition publié en Allemagne pendant le dix-septième siècle : les exemples de musique en sont excellents.

Ses autres ouvrages théoriques sont : *Præcepta musicæ figuralis;* Berlin, 1625, in-8°. Une seconde édition de ce livre, fort augmentée et enrichie d'une traduction allemande, a été publiée sous ce titre : *Reichter Weg zur Singkunst* (le Droit Chemin de l'art du chant); Berlin, 1660, in-4°. *Quæstiones musicæ practicæ;* Berlin, 1650, in-4°. C'est un petit traité de musique en dialogues, à l'usage des écoles publiques.

Crüger s'est fait connaître comme compositeur par les ouvrages dont voici les titres : 1° *Meditationum musicarum Paradisus primus, Oder Erstes musikalischen Lust-Gærtlein* (Premier petit Jardin musical d'agrément, à 2 et à 4 voix); Francfort-sur-l'Oder, 1622. Il était encore étudiant en théologie lorsqu'il publia cet œuvre. — 2° *Meditationum musicarum Paradisus secundus;* Berlin, 1626, petit in-folio. Ce recueil contient des *Magnificat* dans les huit tons du plain-chant, depuis 2 voix jusqu'à 8. — 3° *Hymni Selecti, in gratiam studiosæ juventutis gymnasii Berolinensis ad modulandum simul ac precandum, simplici 4 vocum stylo adornati a Johanne Crügero; Berolini, typis B. Salfeldii* (s. d.), in-8°. M. Langbecker cite une autre édition de cet ouvrage, avec la souscription : *Coloniæ Brandenburgicæ, literis Georgi Schultzi,* 1680, petit in-8°. — 4° *Recreationes musicæ, das ist Neue poetische Amoroesen;* Leipsick, 1651. Pour la liturgie protestante, on a de Crüger : 1° *Neues Vollkœmliches Gesangbuch Augspurgischer Confession, auff die in der Chur-und Marck Brandenburg christlichen Kirchen, furnemlich beyder Residentz Stædte Berlin und Cœlln gerichtet,* etc. *In richtige Ordnung gebracht und mit beygesetzten Melodien, nebest dem Gen. Bass, wie auch absonderlich, nach eines oder des andern beliebung in 4 Stimmen verfertiget, von,* etc. (Nouveau Livre de chant complet de la Confession d'Ausbourg, pour les églises chrétiennes de la cour et de la Marche de Brandebourg, particulièrement des deux villes de résidence Berlin et Cologne, etc. Mis dans un ordre régulier et accompagné des mélodies avec la basse continue, et quelques-unes particulièrement arrangées à 4 voix); Berlin, chez la veuve de Georges Rungen, 1640, petit in-8°. Ce recueil contient 648 chants. — 2° *Geistliche-Kirchen-Melodeien über die von Herrn D. Luthero sel. und andern vornehmen und gelehrten Leuten aufgesetzte geist-und trostreiche Gesænge und Psalmen,* etc. (Mélodies spirituelles de l'église sur les chants religieux et consolateurs, ainsi que sur les psaumes du docteur Luther et autres personnes savantes et renommées. Arrangées à 4 voix et 2 instruments, tels que violons et cornets, par, etc.); Berlin, Daniel Reichel, 1649, in-4°. Ce recueil contient 161 chants. — 3° *D. M. Luthers wie auch anderer gottseligen und Christlichen Leute Geistliche Lieder und Psalmen,* etc. *In 4 vocal-und 3 instrument Stimmen übersetzet von Johann Crügern* (Cantiques et psaumes du D. Martin Luther et d'autres personnes religieuses et chrétiennes, arrangés à 4 voix et 3 instruments par Jean Crüger); imprimés à Berlin, chez Christophe Runge, 1657, in-8°. Ce recueil renferme 319 chants. — 4° *Psalmodia sacra, das ist : Des Kœniges und Propheten Davids Geistreiche Psalmen, durch Ambrosium Lobwasser, D. aus*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

dem frantzœisschen, nach ihren gebræuchlichen schœnen Melodien, in deutsche Reim-Art versetzet, etc. (Psalmodie sacrée ; contenant les Psaumes du roi et prophète David, traduits du français en vers allemands par Ambroise Lobwasser, avec leurs belles mélodies, et arranges en entier pour la première fois à 4 voix et (comme supplément) 3 instruments et basse continue, par Jean Crüger, etc.) ; Berlin, Christophe Runge, 1658, in-8°. Une autre édition de cette psalmodie a été publiée à Berlin, en 1700, chez la veuve Salfeld, en gr. in-8°. — 5° *Praxis Pietatis Melica, das ist : Uebung der Gottseligkeit in Christlichen und trostreichen Gesængen, Herrn Doct. Martin Luthers fürnemlich,* etc. (Pratique mélodique de piété, ou exercices religieux consistant en chants chrétiens et consolateurs, principalement du docteur Martin Luther, etc., arrangés avec les mélodies en usage et beaucoup de nouvelles, avec la basse, par Jean Crüger, etc.) ; Berlin, Christophe Runge, 1658, in-8°. Ce livre de chant protestant est un de ceux dont le succès a été le plus longtemps soutenu : j'en possède la vingt-huitième édition, publiée en 1698 chez la veuve de David Salfeld, à Berlin, et la quarante-troisième a paru dans la même ville en 1733. La vingt-quatrième édition à 4 voix (soprano, alto, ténor et basse) avait été publiée à Berlin en 1690. M. E. C. G. Langbecker a publié un écrit qui a pour titre : *Johann Crüger's von 1622 bis 1662 Musik-Director an der St-Nicolai-Kirche in Berlin Choral-Melodien,* etc. (Mélodies chorales de Jean Crüger, directeur de musique de l'église Saint-Nicolas à Berlin, depuis 1622 jusqu'en 1662, tirées des meilleures sources et en partie des originaux, et accompagnées d'une courte notice concernant la vie et les ouvrages de ce compositeur de chants spirituels) ; Berlin, G. Eichler, 1835, in-4° de 64 pages, avec le portrait de Crüger lithographié.

CRUPPI (Auguste), un des pasteurs protestants de Nimes, actuellement vivant (1860), a publié : *Nouveau Psautier, contenant les soixante-huit psaumes qu'on chante ordinairement (choisis par une réunion de pasteurs), le cantique de Siméon et les douze cantiques d'usage pour les solennités, disposés à trois parties par M. Susmutter, arrangés, rhythmés, notés, et précédés de principes de musique à la portée de tous les fidèles,* etc. ; Castres, imprimerie de Martel ; Nimes, Blanquis-Gignoux, 1840, 1 vol. in-12.

CRUSELL (Bernard), clarinettiste distingué, est né dans la Finlande, vers 1778 et a fait ses études musicales à Berlin, sous la direction de Tausch. Il se trouvait encore dans cette ville en 1797, mais l'année suivante il était à Hambourg. Il s'est ensuite fixé à Stockholm, comme artiste de la chapelle du roi de Suède. Il y était encore en 1847, et était alors âgé de soixante-neuf ans. Il a publié de sa composition : 1° Concerto pour la clarinette, œuvre 1 ; Leipsick, Peters. — 2° Idem, œuvre 5 ; ibid. — 3° Symphonie concertante pour clarinette, cor et basson, œuvre 3° ; ibid. — 4° Quatuors pour clarinette, violon, alto et basse, œuvres 2, 4, 7 et 8 ; ibid. — 5° Duos pour deux clarinettes, op. 6 ; ibid. — 6° Divertissement pour le hautbois avec quatuor, op. 9 ; ibid. — 7° Douze chansons allemandes, avec accompagnement de piano, op. 10 ; ibid.

CRUSIUS (Martin), né le 19 septembre 1526, dans la principauté de Bamberg, fut nommé, en 1559, professeur de langue grecque à Tubingue, où il mourut, le 25 février 1607. On a de lui : *Turco-græcia ;* Bâle, 1584, in-fol. ; excellent recueil concernant l'état civil et religieux de la Grèce, dans les quatorzième, quinzième et seizième siècles. Ce qui a rapport aux chants et aux signes musicaux de l'Église grecque est contenu au liv. II, p. 197.

CRUSIUS (Jean), né à Halle, vers le milieu du seizième siècle, fut maître d'école dans sa ville natale. On connaît de lui les ouvrages intitulés : 1° *Isagoges ad artem musicam ex variis auctoribus collecta, pro tironibus ;* Norimbergæ, 1593, petit in-8°. Il y a une seconde édition de ce livre datée de 1630. — 2° *Compendium Musices, oder Kurzer Unterricht für die jungen Schüler, wie sie sollen Singen lernen ;* Nuremberg, 1595, in-8°. Le second ouvrage n'est qu'une traduction allemande du premier, faite pour l'usage des écoles.

CRUVELLI (Jeanne-Sophie-Charlotte), comtesse Vigier, cantatrice qui a eu de la célébrité pendant quelques années, est née le 12 mars 1826 à Bielefeld, en Westphalie (Prusse). Le nom de sa famille est *Crüvell.* Son père, décédé depuis quelques années, était à la tête d'une fabrique de tabac. Il cultivait la musique et avait du talent sur le trombone. La mère de la cantatrice, née *Scheer,* et qui vit encore au moment où cette notice est écrite (1860), possédait une belle voix de contralto et chantait avec expression. C'est au sein de cette famille mélomane que Sophie Crüvell fit son éducation musicale, malheureusement incomplète. Douée d'une voix admirable par le timbre, l'étendue et la justesse, elle n'eut pas, pour en développer les avantages, une instruction première sans laquelle le talent, quelle que soit la richesse de l'organisation, n'a

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

pas de base et ne peut éviter les inégalités, les imperfections de l'émission du son et de la vocalisation. En 1847 elle débuta à Venise pendant le carnaval, et la beauté de son organe lui fit obtenir tout d'abord un brillant succès, qui se consolida lorsqu'elle chanta au théâtre d'Udine, dans le Frioul, le 24 juillet de la même année, dans l'*Atila* de Verdi, puis dans *i Due Foscari*. L'enthousiasme fut à son comble, et le portrait lithographié de la cantatrice se trouva bientôt dans toutes les maisons. Jusqu'alors elle avait conservé son nom de Crüwell ; ce ne fut qu'à Londres, en 1848, qu'elle l'italianisa en celui de *Cruvelli* lorsqu'elle parut au théâtre de la reine, dans *Les Noces de Figaro*, de Mozart. Elle y produisit peu de sensation dans le rôle de la comtesse, qui ne convenait point à sa fougue désordonnée. D'ailleurs la comparaison du talent si pur de Jenny Lind, dans le rôle de *Susanne*, était trop dangereuse pour elle. Après cette demi-chute, Sophie retourna en Italie et chanta sur plusieurs théâtres, où la beauté de sa voix, et même ses défauts et ses exagérations dramatiques, lui procurèrent des succès. Avant de débuter en Italie, elle avait habité quelque temps Paris et y avait chanté dans des concerts. Elle y revint dans la saison théâtrale de 1851 ; mais cette fois ce fut pour obtenir un succès éclatant au Théâtre-Italien, dans *Ernani* : car la musique de Verdi semblait faite pour la cantatrice, comme celle-ci pour la musique du compositeur. Aux avantages de l'organe, elle unissait ceux de la taille, de la figure, et de plus une grande énergie d'accent dramatique dont l'effet est toujours irrésistible pour la foule. Dans la même année, je l'entendis souvent à Londres, où elle excitait aussi l'enthousiasme, en dépit de ses nombreux défauts. Les réclames des journaux agissaient incessamment sur le public, et ne laissaient guère entendre la critique des gens de goût. Le *crescendo* de la renommée de Mlle Cruvelli ne ralentissait pas : il alla si loin que l'administration de l'Opéra de Paris lui fit un engagement à raison de *cent mille francs* par an. Elle débuta sur ce théâtre au mois de janvier 1854, dans le rôle de Valentine des *Huguenots*. Rien ne peut donner une idée des transports du public et des exagérations de la presse : il semblait que Mlle Cruvelli eût été la première à comprendre ce rôle ; cependant sa manière de phraser était très-défectueuse, et le caractère qu'elle donnait au personnage était en opposition manifeste avec celui qui avait été dans la pensée des auteurs. Quand l'effervescence fut calmée, on s'aperçut qu'on avait été trop loin : alors commença une réaction dans l'opinion publique, qui tomba dans une exagération contraire.

Le dernier rôle où Mlle Cruvelli retrouva un peu de l'ancienne faveur qui l'avait accueillie à ses débuts fut celui que Verdi avait écrit pour elle dans les *Vêpres siciliennes*. Cet ouvrage fut celui qu'elle chanta le mieux : elle y mit plus de tenue, contint les éclats de sa voix, et phrasa d'une manière plus simple et plus naturelle. Ce rôle marqua la fin de sa carrière dramatique : dans l'hiver suivant, elle se retira du théâtre et devint la femme du comte Vigier.

CRUVELLI (Frédérique-Marie), sœur aînée de la précédente, est née à Bielefeld, le 29 août 1824. La nature lui a donné une voix superbe de contralto ; mais plus inexpérimentée que sa sœur dans l'art du chant, elle n'a jamais su se servir des avantages de ce bel organe. Elle a chanté au théâtre de la Reine, à Londres, en 1851, mais sans succès, et depuis lors elle ne s'est hasardée que dans quelques concerts.

CRUX (Marianne), fille d'un maître de ballets de la cour de Bavière, naquit à Manheim en 1772. Elle reçut des leçons de chant de la célèbre cantatrice Dorothée Wendling, et apprit le piano sous la direction de Strizl. Frédéric Eck, violoniste à la cour de Munich, lui donna aussi des leçons de violon. Après quelques années d'études, elle se fit remarquer par ses talents dans ces trois genres. En 1787 elle se rendit à Vienne, où elle joua du violon, du piano, et chanta devant l'empereur Joseph II, qui lui témoigna sa satisfaction. Trois ans après, elle partit avec son père pour Berlin, où elle excita l'enthousiasme général. De là elle alla à Mayence, à Francfort, etc., et enfin à Manheim. Pendant son séjour dans cette ville, son père obtint pour elle une place de cantatrice à la cour de Munich, où il l'appela ; mais elle refusa cette position et aima mieux continuer ses voyages. Elle se rendit à Londres, puis à Stockholm, où elle se maria avec un officier du génie suédois, nommé Gelbert. Elle était à Hambourg en 1807 ; mais depuis ce temps on ne sait ce qu'elle est devenue : son père même l'ignorait en 1811. On vantait surtout la manière dont mademoiselle Crux jouait l'adagio, et l'expression de son chant. Outre ses talents en musique, elle était fort instruite, parlait et écrivait bien le français, l'anglais et l'italien, dessinait avec goût, et était fort adroite à tous les ouvrages de femme.

CRUZ (Agostinho da), chanoine régulier de la congrégation de Santa-Crux, à Coïmbre, naquit à Braga, en Portugal, vers 1595, et prit l'habit de son ordre, le 12 septembre 1609. Il était également habile comme compositeur, comme organiste et comme exécutant sur le violon. Il a fait imprimer une méthode pour ap-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

prendre à jouer du violon, sous ce titre : *Lira de Arco*, ou *Arte de tanger Rebecca*; Lisbonne, 1639, in-fol. Il a laissé aussi en manuscrit deux ouvrages curieux intitulés : 1° *Prado musical para Orgaõ, dedicado a Seren. Mayestade del Rey D. Joaõ IV.* — 2° *Duas artes, huma de Canto chaõ por estylo novo, outra de Orgaõ com figuras muito curiosas;* celui-ci a été écrit en 1632.

CRUZ (Philippe da), clerc régulier au monastère de Palmella, en Portugal, naquit à Lisbonne. Il fut d'abord maître de musique dans cette ville, passa ensuite à Madrid, où il devint aumônier de Philippe IV, et enfin fut rappelé par le roi de Portugal, Jean IV, qui le fit son maître de chapelle. On trouve dans la Bibliothèque royale, à Lisbonne, les ouvrages suivants de sa composition en manuscrit : 1° Une messe à dix voix sur la chanson portugaise : *Quel razon podeis vos tener para no me querer.* — 2° Une autre messe sur la chanson : *Solo reynas tu en mi.* — 3° *Psalmos de vesperas, e completos a 4 coros.* — 4° *Motete de Defuntos, Dimitte me, a 12.* — 5° *Motete : Vivo ego, a 5.* — 6° *Vilhancicos, a diversas vozes.*

CRUZ (Gaspard da), chanoine régulier de l'ordre de Saint-Augustin, à Coïmbre, est auteur d'un traité de plain-chant intitulé : *Arte de canto chaõ recopilada de varios authores*, et d'un traité du chant mesuré sous le titre de *Arte de canto orgaõ*. Les manuscrits de ces ouvrages étaient en la possession d'un Espagnol nommé *Francisco de Valladolid*, qui vivait à Lisbonne lorsque Machado écrivait sa *Bibliotheca Lusitana*.

CRUZ (Jean-Chrisostome da), dominicain portugais, né à Villa-Franca de Xira, en 1707, a fait imprimer un traité élémentaire de musique, sous ce titre : *Methodo breve e claro em que sem prolixidade, nem confusaõ, se esprimem os necessarios principios para intelligencia da arte da musica. Com hum uppendix dialogico, que servira de Index da obra, e lizaõ dos principiantes;* Lisbonne, 1743, in-4°.

CRYSAPHE (Manuel-Lampadarius), poëte et musicien grec moderne. Parmi les manuscrits de la Bibliothèque de l'Escurial, il en est un de cet auteur qui est indiqué par Fabricius dans sa Bibliothèque grecque, sous le titre *de Arte psallendi*.

CTÉSIBIUS, mécanicien célèbre, vécut en Égypte sous le règne de Ptolémée Évergète; environ cent vingt-quatre ans avant l'ère chrétienne. Fils d'un barbier, il exerça d'abord lui-même cet état, et ne semble pas destiné à se distinguer dans les sciences mathématiques; ce fut cependant un des instruments de son état qui lui fit faire une de ses découvertes les plus importantes. Il remarqua que le contre-poids d'un miroir mobile produisait un son prolongé par la pression de l'air, en glissant dans le tube qui le contenait. Cette observation lui suggéra, dit-on, l'idée de l'orgue hydraulique, qui fut perfectionnée par son fils Héron, et dont Vitruve nous a laissé une description obscure que n'a point éclairée le travail des commentateurs. L'instrument primitif conçu par Ctésibius consistait en une sorte de vase en forme de trompe, où l'eau agissant par une pompe rendait un son éclatant. Cette machine parut si merveilleuse qu'on la consacra dans le temple de Vénus Zyphyride. (*Voy.* Héron et Vitruve.)

CUDMORE (Richard), né en 1787 à Chichester, dans le comté de Sussex, fut également remarquable comme violoniste, comme violoncelliste et comme pianiste. Son premier maître fut Jacques Forgett, organiste de Chichester. A l'âge de neuf ans, Cudmore joua un concerto de violon en public; à dix, il reçut des leçons de Reinagle, et, l'année suivante, il joua dans un concert un concerto de sa composition. Vers le même temps il fut présenté à Salomon, dont il reçut des leçons pendant deux ans. Il retourna ensuite à Chichester, où il demeura pendant neuf ans. Revenu à Londres au bout de ce temps, il devint élève de Woelf pour le piano et joua avec succès un concerto sur cet instrument au concert de Salomon, et un autre à celui de madame Catalani. Dans un concert donné par lui à Liverpool, il s'est fait applaudir en jouant également bien un concerto de piano de Kalkbrenner sur le piano, un de Rode sur le violon, et un de Cervetto sur le violoncelle. Il a dirigé pendant plusieurs années l'orchestre des *Gentlemen's concert*, à Manchester.

CUGNIER (Pierre), premier basson de l'Opéra de Paris, naquit dans cette ville en 1740, et fit ses études musicales à la maîtrise de la cathédrale. Lorsqu'il eut atteint l'âge de quatorze ans, il reçut des leçons de Cappel, alors le meilleur bassoniste de France. En 1764 il fut admis comme deuxième basson à l'Opéra, et la place de premier lui fut donnée en 1778. On a de cet artiste une description du basson, et une courte méthode pour en jouer, que La Borde a insérées dans le premier volume de l'*Essai sur la musique* (p. 313-343).

CULANT-CIRÉ (René-Alexandre, marquis de), naquit en 1718, au château d'Angerville, dans l'Angoumois. Il parcourut d'abord

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

la carrière militaire avec distinction, et devint mestre de camp de dragons; mais, ayant conçu un système de manœuvres pour la cavalerie, que le ministère ne voulut point adopter, il quitta le service en 1758, et se livra entièrement aux lettres et aux arts. Il avait fait de la musique une étude particulière, et publia sur cet art les opuscules suivants : 1° *Nouvelle lettre à M. Rousseau de Genève, sur celle qui parut de lui il y a quelques mois contre la musique françoise;* Paris, 1754, in-8°. — 2° *Nouveaux principes de musique;* Paris, 1785, in-8°. — *Nouvelle règle de l'octave;* Paris, 1786, in-8°, contre laquelle M. Gournay, avocat au parlement, écrivit une brochure intitulée *Lettre à M. l'abbé Roussier;* Paris, 1786, in-8°. Le marquis de Culant a fait exécuter un *Salve Regina* de sa composition, au Concert spirituel; ce morceau n'a point eu de succès. L'auteur est mort en 1799.

CUNO (Christophe), prédicateur à Leubingen, vers 1695, fit ses études à Halle, lieu de sa naissance. Il est mort à Gross-Neuhauss, en 1726, dans la cinquante-huitième année de son âge. Il a publié un sermon prononcé à l'occasion de l'inauguration d'un nouvel orgue à Leubingen, sous ce titre : *Die Christliche Harmonie und brüderliche Einigkeit, welche Christen an einen wohlgestimmten Orgelwerke zu lernen haben, stellte für, bey Uebergabe und Einweyhung einer neuen Orgel in Leubingen, als den* 18 *juli* 1700 *in der Kirche daselbst S. Petri und Pauli* (l'Harmonie chrétienne et l'accord fraternel, etc.); Iéna, 1700, in-4°, vingt-deux pages.

CUNTZ (Étienne), facteur d'orgues à Nuremberg, a beaucoup amélioré la construction de cet instrument, et s'est fait une grande réputation dans toute l'Allemagne. Il mourut à Nuremberg en 1635.

CUNY (Jean), prêtre et chapelain de l'église cathédrale de Verdun vers le milieu du dix-septième, a publié *Missa sex vocum ad imit. mod. :* Surrexit Dominus; Paris, Robert Ballard, 1667, in-fol.

CUNZ (F. A.), professeur à l'université de Halle, s'est fait connaître récemment par un bon livre qui a pour titre : *Geschichte des Deutschen Kirchenliedes vom* 16. *Jahrhundert bis auf unsere Zeit* (Histoire des chants allemands de l'Église, depuis le seizième siècle jusqu'à notre époque); Leipsik, Lœske, 1855, deux parties formant ensemble mille trente pages, in-8°, carré. On y trouve des renseignements utiles sur les premiers temps du chant religieux en Allemagne, sur les maîtres-chanteurs, auteurs de cantiques, sur les compositeurs des mélodies, et sur les tendances nouvelles des théologiens et des poëtes dans le chant des églises protestantes.

CUPER (Gisbert), savant philologue, né le 14 septembre 1644, à Hemmendene, dans le duché de Gueldre, fit ses études à Nimègue, puis à Leyde, sous Gronovius. En 1666 il fut appelé à Deventer pour y enseigner l'histoire et l'éloquence, et en 1681 il fut député de sa province aux états généraux de la Hollande. L'Académie des inscriptions et belles-lettres de Paris l'admit au nombre de ses correspondants en 1715. Il mourut à Deventer, le 22 novembre 1716, avec le titre de bourgmestre de cette ville. On a de Cuper un ouvrage intitulé *Harpocrates, sive explicatio imagunculæ quæ in figurum Harpocratis formata representat solem : ejusdem monumenta antiqua;* Amsterdam, 1676, in-8°, et Utrecht, 1687, in-4°. Il a été inséré dans le premier volume des suppléments de Poleni aux *Antiquités romaines.* On y trouve une explication d'un passage d'Eustathe, *ad Iliad.* Σ, sur des sortes de flûtes des anciens, p. 141 et suiv., édition d'Amsterdam. C'est un bon travail d'érudition sur ce point d'antiquité. Le livre de Bartholin sur les flûtes des anciens serait plus utile s'il eût été traité de la même manière.

CUPIS (François) **DE CAMARGO**, frère de la célèbre danseuse *Camargo,* naquit à Bruxelles, le 10 mars 1719, suivant le registre de baptême de la paroisse de Sainte-Gudule de cette ville. C'est donc à tort qu'on a donné à cette danseuse le nom de *Cuppi,* dans la *Biographie universelle.* Partout on trouve le nom de cette famille écrit *Cupis* dans les registres des paroisses de Bruxelles. Il n'est pas plus exact de dire, comme dans cet estimable recueil, qu'elle prit en montant sur la scène le nom de sa grand'mère (Camargo); car dans tous les actes cités précédemment, le père de l'artiste dont il s'agit dans cet article, et qui était professeur de musique et de danse, a pris le nom de *Cupis de Camargo;* il en avait le droit, son père ayant épousé une Espagnole de la noble famille de Camargo.

François Cupis eut pour maître de violon son père, qui lui fit faire de rapides progrès. Il n'avait que dix-neuf ans lorsqu'il se fit entendre à Paris pour la première fois; néanmoins son talent y produisit beaucoup d'effet. Le *Mercure* de ce temps (juin, 1738, p. 1116) lui accorde de grands éloges. Le P. Caffiaux dit, dans l'histoire de la musique, *qu'il joignait le tendre et le doux de Leclair au brillant de Guignon.* En 1741 il entra à l'orchestre de l'Opéra

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

comme premier violon; il occupait encore cette place en 1761, mais il cessa de vivre peu de temps après, car son nom disparaît des états de la musique du roi et de l'Académie royale de musique en 1764. Cupis a publié à Paris deux livres de sonates à violon seul, et un livre de quatuors pour deux violons, alto et basse. Il a eu deux fils qui furent attachés à l'Opéra, et qu'on désignait sous les noms de *Cupis l'aîné* et de *Cupis le cadet*. L'aîné avait peu de talent; en 1769 il quitta le violoncelle pour la contre-basse. Il mourut en 1772. Le cadet est l'objet de l'article suivant.

CUPIS (Jean-Baptiste), né à Paris en 1741, reçut les premières leçons de musique de son père, et devint à l'âge de onze ans élève de Berteau pour le violoncelle. En peu de temps il fit de grands progrès sur cet instrument, et il avait à peine atteint sa vingtième année, qu'il était considéré comme un des plus habiles violoncellistes de France. Il entra fort jeune à l'Opéra, et fut placé dans ce qu'on appelait alors *le petit chœur*, c'est-à-dire dans la partie de l'orchestre qui servait pour l'accompagnement des airs. Le désir de voyager lui fit quitter cette place en 1771; il parcourut une partie de l'Allemagne, s'arrêta quelque temps à Hambourg, revint à Paris, puis se rendit en Italie, où il épousa la cantatrice Julie Gasperini, qui s'est appelée depuis lors *Gasperini de Cupis*. Il se trouvait avec elle à Milan en 1794. On ignore ce qu'il est devenu depuis ce temps. On a de lui : 1° Premier concerto pour le violoncelle, avec accompagnement d'orchestre; Paris, Bailleux. — 2° Deuxième concerto; ibid. — 3° Air de l'*Aveugle de Palmyre et Menuet de Fischer*, variés pour le violoncelle, avec accompagnement de deux violons, alto, basse, deux hautbois et deux cors. — 4° *Petits airs variés pour deux violoncelles*, nos 1 à 3; Paris, Pleyel (œuvre posthume). — 5° *Méthode nouvelle et raisonnée pour apprendre à jouer du violoncelle, où l'on traite de son accord, de la manière de tenir cet instrument avec aisance, de celle de tenir l'archet, de la position de la main sur la touche, du tact, de l'étendue du manche, de la manière de doigter dans tous les tons majeurs et mineurs*, etc.; Paris, Boyer (s. d.), in-4°.

CUPRE (Jean de), musicien français, qui vivait à Heidelberg au commencement du dix-septième siècle, a fait imprimer de sa composition : *Livre premier contenant trente madrigales à cinq voix, nouvellement mises en lumière par Jean Cupre, musicien et maistre d'escholc au Palatinat, à Heidelberg;* Francfort-sur-le-Mein, de l'imprimerie de Nicolas Stein, 1610, in-4°.

CURCI (Joseph), né à Naples, a fait ses études au collége royal de musique de cette ville, et s'est livré particulièrement à l'art du chant et de la composition. En 1835 il a écrit la cantate *Ruggiero*, qui a été exécutée au théâtre Saint-Charles. L'année suivante il a écrit à Turin l'opéra *il Proscritto, ossia il Conte d'Elmar*, qui a été représenté aussi à Milan en 1836. Bientôt après, cet artiste s'est rendu à Vienne, et s'y est fixé en qualité de professeur de chant et de compositeur de musique vocale pour la chambre. On connaît de lui un grand nombre de romances, de canzoni et de nocturnes imprimés à Vienne chez Mechetti. M. Curci a publié aussi des solféges pour contralto ou basse.

CUREUS ou **CURÆUS** (Joachim), docteur en médecine à Glogau, né à Freystadt, en Silésie, le 21 octobre 1532, étudia la philosophie et la théologie à Wittemberg sous Mélanchton, et la médecine pendant deux ans, à Bologne et à Padoue. Il est mort à Glogau, le 21 janvier 1573. Au nombre de ses ouvrages, on trouve : *Libellus physicus, continens doctrinam de natura et differentiis colorum, sonorum, etc.*; Wittemberg, 1572, in-8°. Les chapitres 38, 39, 40, 41, 42 et 43 du premier livre traitent du *son*, de la voix et de l'organe de l'ouïe.

CURSCHMANN (Charles-Frédéric), compositeur de chansons allemandes, dont les productions jouissent maintenant de la vogue dans sa patrie, est né à Berlin, le 21 juin 1805. Fils d'un négociant, il était destiné à la profession d'avocat, et ne se livra d'abord à l'étude de la musique que pour compléter son éducation. Sa famille lui fit suivre des cours de droit; mais, après plusieurs années employées à cette étude, son goût passionné pour la musique l'emporta, et il se décida pour la culture de cet art. Il se rendit alors à Cassel, et reçut des leçons de Spohr et de Hauptmann, pour l'harmonie et la composition. L'étude de cette science l'occupa pendant quatre ans; pendant ce temps il écrivit quelques ouvrages, entre autres un petit opéra qui a pour titre *Abdul et Ereunich, ou les Deux Morts*. Cette production et quelques morceaux de musique religieuse furent bien accueillis. De retour à Berlin, Curschmann y resta peu de temps, et bientôt il se rendit de nouveau à Cassel, où il réside habituellement, quoiqu'il ait fait quelques voyages en Allemagne, en France et en Italie. Il est aujourd'hui considéré comme un des meilleurs compositeurs de chansons, quoique les formes de ses productions en ce genre soient trop travaillées et

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

manquent de naturel. M. Rellstabt a dit avec raison, dans l'article qu'il a inséré sur cet artiste au Lexique universel de la musique, qu'il y a plus de manière que de style dans ses ouvrages. Les compositions de Curschmann qui ont été publiées sont : 1° Six chansons allemandes avec accompagnement de piano, op. 1 ; Berlin, chez Cosmar et Krause. — 2° Idem, op. 2; ibid. — 3° Cinq chansons, op. 3; ibid. — 4° Six chants, avec accompagnement, op. 4, ibid. — 5° Idem, op. 5; Berlin, Trautwein. — 6° *Romeo*, scène et air, op. 6; ibid. — 7° Deux canons à trois voix, op. 7, ibid. Mme Curschmann a eu quelque réputation à Berlin comme cantatrice. Elle est morte dans cette ville, le 24 août 1841.

CUTELL (Richard), musicien anglais qui vivait vers la fin du quinzième siècle. Parmi les manuscrits de la Bibliothèque Bodléienne, à Oxford, on trouve un fragment d'un traité du contrepoint qui a pour titre : *Compositio Ricardi Cutell of London*. Cet ouvrage est écrit en mauvais anglais, et commence ainsi : *It is to witt that there are IX accordys in discant, that is to say*, 1, 3, 5, 6, 8, 10, 12, 13, 15 *of whilke IX*, 5 *are perfite accordys, and* 4 *imperfite*, etc. (Il est à savoir qu'il y a neuf accords dans le contrepoint, c'est-à-dire l'unisson, la tierce, la quinte, la sixte, l'octave, la dixième, la douzième, la treizième et la quinzième, desquels cinq sont des accords parfaits, et quatre des accords imparfaits, etc.)

CUTLER (Guillaume-Henry), bachelier en musique, né à Londres en 1792, apprit à jouer du piano sous la direction de Little et de Griffin, et l'accompagnement avec le docteur Arnold. A l'âge de onze ans il entra comme choriste à la cathédrale de Saint-Paul ; il fut ensuite organiste de *St.-Helen's Bishopsgate*. En 1812 il prit ses degrés de bachelier en musique à l'Université d'Oxford. Six ans après il établit une école de piano d'après la méthode de Logier, mais, ne trouvant point de bénéfice à cette entreprise, il la quitta en 1821. En 1823 il a renoncé à sa place d'organiste de Sainte-Hélène, pour un emploi du même genre à la chapelle de Québec. Il a composé pour cette chapelle un *Te Deum*, un *Jubilate* et une *Antienne* à quatre parties pour le jour de Noël. Il a publié aussi beaucoup de musique pour le piano, des chansons, des marches, des rondos, etc.

CUTRERA (Pietro), compositeur dramatique, né en Sicile vers 1816, a fait ses études musicales au Conservatoire de Palerme. En 1838 il fit représenter dans cette ville son premier opéra, intitulé *il Solitario di Unterlach*, qui n'obtint qu'un succès éphémère. Deux ans après il donna *la Rea Sylvia*, opéra sérieux. Après la représentation de cet ouvrage, le nom de M. Cutrera disparaît de la liste des compositeurs qui depuis lors ont travaillé pour la scène italienne.

CUVELIERS (Jean le), poète et musicien, né à Arras vers 1230, a composé des chansons dont il reste six qui sont notées. Les manuscrits de la bibliothèque impériale en contiennent deux ; on en trouve quatre autres dans un manuscrit de la bibliothèque du Vatican.

CUVILLIER (....), né en 1801, à Neufchâteau (Vosges), s'est livré dès son enfance à l'étude de la facture des orgues, dans les ateliers de Vautrin, facteur à Nancy, dont il est le successeur. Les orgues neuves qu'il a construites à Nancy sont celles de la paroisse de Bon-Secours, de Saint-Pierre, de Saint-Nicolas, de Saint-Vincent et Saint-Fiacre, l'orgue d'accompagnement de la cathédrale, et celui du couvent de Saint-Charles ; mais son plus grand ouvrage est le grand orgue de Saint-Nicolas de Port (Meurthe), composé de quarante-quatre jeux, quatre claviers à la main et clavier de pédales.

CUVILLON (Jean-Baptiste-Philémon de), violoniste, est né à Dunkerque (Nord) le 13 mai 1809. Admis comme élève au Conservatoire de Paris, le 30 janvier 1824, il y suivit le cours de violon d'Habeneck, et fit des études de contrepoint et de fugue sous la direction de Reicha. Le second prix de son instrument lui fut décerné au concours de 1825, et dans l'année suivante il obtint le premier prix en partage avec Becquié. (*Voy.* ce nom.) Issu d'une famille noble et ancienne dont la filiation est déjà constatée à la fin du quatorzième siècle et qui posséda les seigneuries du Firmont, de Ronecq, de Hollebeck, du Croquet, du Moulinet, de la Folie, du Rifflart, de Pérégrin, des Créquillons, de Weedrick et de la Hémaïde, en Flandre, suivant la généalogie dressée par Abraham-Charles-Augustin d'Hozier, en 1748, M. de Cuvillon avait reçu une éducation soignée. Il suivit les cours de droit de l'université de Paris, et fut licencié en cette science, le 29 août 1838, après avoir soutenu une thèse en latin et en français sur le droit romain et le code Napoléon ; thèse imprimée dans la même année à Paris, chez Mme Huzard, in-4° de vingt et une pages. Resté fidèle cependant à la musique, pour laquelle il se sentait un penchant irrésistible, M. de Cuvillon remplit les fonctions de professeur adjoint du cours de violon d'Habeneck depuis 1843 jusqu'en 1848. Membre de la Société des concerts du Conservatoire, il occupe dans l'excellent orchestre de cette Société la place de premier violon au premier pupitre avec M. Tilmant,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ainsi qu'à la chapelle impériale. Il a composé plusieurs concertos de violon, des fantaisies, des morceaux de salon, et un duo pour violon et violoncelle, en collaboration avec Franchomme. Au nombre de ses ouvrages, on a gravé à Paris, chez Brandus, une *Fantaisie brillante sur des motifs d'Auber* pour violon avec accompagnement de piano ou d'orchestre, op. II. M. de Cuvillon est un des violonistes les plus distingués de l'école française actuelle.

CUZZONI (Mme). *Voy.* SANDONI (Mme).

CYBULOWSKY (LUCAS), directeur du chœur de l'église décanale à Prague, occupait cette place en 1617. Ce musicien s'est fait connaître dans sa patrie par une grande quantité de musique d'église, telle que *graduels, offertoires*, etc. Ces ouvrages existent en manuscrit dans les églises de la Bohême.

CYPRIANUS (ERNEST-SALOMON), conseiller consistorial à Gotha, né à Ostein, dans la Franconie, en 1673, mourut en 1745. On a de lui une dissertation curieuse, intitulée *de Propagatione hæresium per cantilenas;* Londres, 1720, vingt-quatre pages in-4°.

CZAPECK (E.-L.), professeur de piano et compositeur à Vienne, est né en Bohême vers la fin du dix-huitième siècle. On a de lui environ soixante œuvres pour le piano, qui consistent en duos pour piano et violon, ou violoncelle, ou flûte, œuvres 8, 14, 24 et 25, Vienne, Mechetti et Pennauer; sonates, rondeaux, fantaisies, polonaises, etc., tous imprimés à Vienne, chez Mechetti; marches à quatre mains, œuvres 26 et 28, ibid.; danses, valses, etc.

CZARTH (GEORGES), né à Deutschenbrod en Bohême, en 1708, eut pour premier maître Timmer. Rosetti lui donna ensuite des leçons de violon, et Biarelli lui enseigna à jouer de la flûte. S'étant lié d'amitié avec François Benda, il partit avec lui pour Varsovie, où il entra au service du staroste Sucharewski. En 1733, il fut admis dans la chapelle du roi de Pologne; mais il n'y resta qu'un an. En 1734 il entra dans l'orchestre du prince royal de Prusse, qu'il suivit à Berlin en 1740, à son avénement au trône. En 1760 il quitta alors cette ville pour se rendre à Manheim, en qualité de violoniste de la chapelle de l'électeur palatin. Il y conserva cet emploi jusqu'à sa mort, arrivée en 1774. Outre une grande quantité de concertos, de trios, de solos et de symphonies qui sont restés en manuscrit, il a fait graver six solos pour la flûte et autant pour le violon, sur lesquels son nom a été écrit *Zarth*.

CZECK (EXPEDIT-FRANÇOIS-XAVIER), bon organiste et pianiste, né à Horciez en Bohême, le 4 décembre 1759. Il y apprit le chant et les éléments du piano. En 1772 il se rendit à Prague et entra comme contralto à l'église des *Barnabites*. Le directeur du chœur et maître de concert Jean Küttnohorsky le jeune, homme de beaucoup de mérite, le dirigea dans ses études musicales et littéraires; et, lorsque Czeck eut acquis quelque habileté, il lui confia souvent la direction de la musique de l'église. Le 14 septembre 1780, il entra au couvent des Prémontrés à Strahow, et y fut ordonné prêtre en 1787. Après avoir vécu dans ce monastère jusqu'en 1801, il devint pasteur à Mullhauer, et passa le reste de sa vie dans ce lieu. Il y est mort le 29 août 1808. On a de ce musicien un *Te Deum* pour chœur et orchestre, un *Credo* idem, une messe solennelle, plusieurs litanies, des danses allemandes pour l'orchestre, et plusieurs sonates pour le piano. Toute cette musique est en manuscrit.

CZERMAK (. . . .), très-bon violoncelliste à Varsovie, naquit en Bohême vers 1710. En 1790 il vivait encore dans la capitale de la Pologne, et s'y faisait entendre, malgré son grand âge. Son jeu était encore agréable, particulièrement dans l'*Adagio*. Il a écrit un grand nombre de concertos pour son instrument : tous sont restés en manuscrit.

CZERMAK (ANTOINE), habile organiste, naquit en Bohême vers 1750. Il fut élève de Seger et apprit de lui les règles de la composition et l'art de jouer de l'orgue. Après avoir étudié les langues grecque, latine et la philosophie à Prague, il fut pendant plusieurs années organiste à l'église de Saint-Henri en cette ville, et se fit remarquer par sa belle manière d'accompagner le plain-chant. Il fut ensuite organiste de Sainte-Marie, puis de l'église des religieux de Sainte-Croix. Il mourut à Prague au mois d'août 1803. On connaît de lui des concertos d'orgue qu'il exécutait avec un rare talent.

CZERNOHORSKY (BOHUSLAS), moine de l'ordre de S. François, naquit à Nimbourg en Bohême, dans la seconde moitié du dix-septième siècle. Grand musicien, compositeur pour l'église, et de plus organiste excellent, il fut pendant plusieurs années directeur du chœur dans l'église Sainte-Anne, à Padoue, et pendant son séjour dans cette ville il eut au nombre de ses élèves le célèbre violoniste et compositeur Tartini. De retour dans sa patrie, il occupa d'abord la position de maître de chapelle à la *Teinkirchen*, dans la vieille ville, à Prague, puis à l'église Saint-Jacques, dans la même ville. Il mourut en 1740, dans un second voyage qu'il faisait en Italie. Parmi ses élèves, on remarqua Joseph Seger ou Segr, Czeslaus, Kluckel, François

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Tuma, Jean Zach et Christophe-Willibald Gluck. (*Voy.* ces noms.) Czernohorsky avait laissé en manuscrit une quantité considérable de musique d'église; malheureusement l'incendie qui détruisit le couvent des frères mineurs de Prague, en 1754, en a consumé la plus grande partie. En 1808 l'excellent organiste Kücharz possédait le motet *Laudetur Jesus-Christus*, à quatre voix et orchestre, composé par Czernohorsky.

CZERNY (Sanctas), excellent organiste et compositeur, naquit en Bohême en 1724. A l'âge de dix-neuf ans il entra chez les frères de la Charité; déjà son habileté dans l'art de jouer de l'orgue était remarquable; ses maîtres dans cet art avaient été *Seuhse* et *Tuma*. Ayant été nommé directeur de son ordre, il en remplit avec gloire les fonctions jusqu'à sa mort, qui arriva le 26 novembre 1775. Il a laissé en manuscrit un grand nombre de compositions pour l'Église.

CZERNY (Dominique), compositeur distingué, naquit à Nimbourg en Bohême le 30 octobre 1736. Dans sa jeunesse, il chanta d'abord la partie de contralto à l'église de Sainte-Egide, à Prague; plus tard il fit ses études à l'université de cette ville, et entra dans l'ordre des frères mineurs. En 1760 il fut nommé directeur du chœur de l'église Saint-Jacques. Tout semblait lui présager une heureuse carrière; mais la mort l'enleva avant qu'il eût atteint sa trentième année, le 2 mars 1766. Ses compositions sont encore estimées en Allemagne, et sont exécutées avec soin dans les églises de la Bohême.

CZERNY (Joseph), pianiste, compositeur et éditeur de musique, né le 17 juin 1785 à Horsitz, en Bohême, est mort à Vienne le 7 janvier 1842. On a cru qu'il était frère de Charles Czerny, mais cette opinion était une erreur, car ces deux artistes n'avaient même aucun lien de parenté. Le talent de Joseph sur le piano était moins que médiocre; ses compositions ne sont pas d'un ordre beaucoup plus élevé. On assure qu'il ne songeait point à écrire pour le piano avant que Charles eût donné de la célébrité au nom de *Czerny;* il comprit, dit-on, alors qu'il pouvait y avoir une bonne spéculation à publier des choses légères sous ce nom qui était aussi le sien, et que c'est cette idée qui a été l'origine d'environ soixante œuvres de variations, de fantaisies, de rondos, etc., qu'il a publiées. Quelques personnes ont mis même en doute qu'il eût jamais rien composé, disant qu'il faisait faire ses ouvrages par de jeunes artistes qu'il payait pour obtenir la permission de mettre son nom sur leurs productions. Quoi qu'il en soit, cette spéculation ne réussit pas longtemps; les pièces de piano qui portent le nom de Joseph Czerny sont déjà tombées dans l'oubli. Le meilleur élève formé par ses soins est Mlle Blahetka. Dans les derniers temps de sa vie, Czerny avait adopté la profession de libraire-éditeur.

CZERNY (Charles), pianiste et compositeur, est né à Vienne, le 21 février 1791. Son père Wenceslas Czerny, né à Nimbourg en Bohême, au mois de septembre 1750, et professeur de piano, habitait dans la capitale de l'Autriche depuis 1785. Wenceslas, trop pauvre pour faire donner à son fils les leçons d'un artiste en renom, fut le seul maître de Charles et l'exerça sur les œuvres de Jean-Sébastien Bach, de Mozart, de Clementi et de Beethoven. Les compositions de ce dernier étaient l'objet des prédilections du jeune artiste. Czerny apprit l'art d'écrire dans les traités didactiques de Kirnberger, d'Albrechtsberger et de quelques autres théoriciens. Destiné dès son enfance à l'enseignement du piano, il commença à donner des leçons en 1805, à l'âge de quatorze ans; depuis lors il n'a cessé de suivre cette carrière, et la vogue dont il a joui à Vienne comme professeur était telle, qu'il était obligé d'employer chaque jour plus de douze heures aux leçons qu'il donnait. Cette incessante occupation a peut-être nui au développement de son talent, quoique Czerny ait eu dans sa jeunesse une exécution chaleureuse et brillante. S'il eût pu se livrer à des études suivies, il y a lieu de croire qu'il aurait été compté parmi les virtuoses les plus remarquables. Il y a lieu de s'étonner qu'au milieu de tant de travaux Czerny ait trouvé le temps nécessaire pour écrire le nombre immense d'ouvrages connus sous son nom. Ses meilleurs élèves sont Mlle de Belleville (aujourd'hui Mme Oury), Liszt et Dœhler. Czerny était fort jeune quand il fit ses premiers essais dans tous les genres de composition : sans autre guide que lui-même, il jetait sur le papier toutes les idées dont il était assiégé : heureusement doué d'un goût naturel et de beaucoup de facilité, il suppléa par ces dons précieux aux leçons et à l'expérience qui lui manquaient. Cette expérience lui vint ensuite par l'exercice constant qu'il donna à ses facultés productrices. Ses ouvrages n'ont pas, sans doute, les qualités qui font vivre dans l'histoire les productions de l'art et qui les rendent classiques; mais ils sont agréables, brillants, et font valoir le talent des exécutants sans leur offrir de grandes difficultés à vaincre. On lui est redevable d'ailleurs d'une multitude d'études et d'ouvrages élémentaires d'une utilité incontestable pour l'exercice du mécanisme du piano. Il ne publia pas ses premières compositions, et, quoiqu'il eût commencé

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

à écrire dans sa première jeunesse, ce ne fut, dit M. de Seyfried, qu'en 1810, à l'âge de vingt-huit ans, qu'il fit paraître ses deux premiers ouvrages, savoir : les variations concertantes en *ré* pour piano et violon, et le rondo brillant, en *fa*, pour piano à quatre mains. Depuis lors jusqu'en 1856, il a publié le nombre, presque fabuleux, de huit cent cinquante productions grandes ou petites pour le piano, et dans ce nombre ne sont pas compris les arrangements d'une immense quantité de symphonies, d'oratorios, d'opéras, d'ouvertures, etc., ni sa traduction allemande du volumineux ouvrage de Reicha sur l'harmonie, ni sa grande méthode de piano, ni son traité de composition, ni vingt-quatre messes avec orchestre, quatre *Requiem*, trois cents graduels, motets, concertos, symphonies, quatuors et quintettis, chants avec et sans orchestre, qui sont encore en manuscrit, et dont le nombre s'élève à plus de quatre cents ouvrages. Une telle facilité tient du prodige. Indépendamment des ouvrages qui viennent d'être indiqués, on a de Charles Czerny un écrit intitulé *Umriss der ganzen Musik Geschichte. Dargestellt in einem Verzeichniss d. bedentenderen Tonkünstler aller Zeiten*, etc. (Esquisse de toute l'histoire de la musique, représentée dans un catalogue des musiciens distingués de tous les temps, etc.); Mayence, Schott, in-4°.

Charles Czerny n'a pu écrire un si grand nombre d'ouvrages et se livrer à un enseignement si actif qu'en s'éloignant des plaisirs du monde et vivant retiré. Ce n'est pas cependant qu'il y eût rien en lui de cette âpreté sauvage qui porte certains artistes à vivre solitaires : il était homme aimable et de bonne compagnie ; mais les conditions qu'il s'était imposées pour ses travaux l'avaient obligé à se renfermer en lui-même. Il était petit de taille, d'une constitution frêle et d'un extérieur très-simple. On le disait un peu enclin à l'avarice ; défaut ordinaire des hommes qui ont acquis une certaine fortune par de longs travaux et par beaucoup d'économie. Czerny est mort à Vienne le 15 juillet 1857, dans sa soixante-sixième année.

CZERWENKA (Joseph), excellent hautboïste, naquit le 6 septembre 1759 à Benadeck, en Bohême. Son premier maître pour son instrument fut Stiasny, de Prague. En 1789 il fut employé chez le prince évêque de Breslau, comte Schafgotsche, à Johannisberg, en Silésie ; il resta dans cette résidence jusqu'en 1790. A cette époque, il fut appelé à Eisenstadt en Hongrie, pour entrer dans la chapelle du prince Esterhazy, où son oncle, *François Czerwenka*, ou *Czerwencka*, était bassoniste de talent, sous la direction de Haydn. De là Joseph Czerwenka se rendit à Vienne, en 1794, et y continua ses études, sous la direction de Triebense l'aîné. Peu de temps après, il fut engagé pour jouer les solos dans la chapelle impériale et au théâtre de la cour. Plus tard il ajouta à ces places celle de professeur au Conservatoire de Vienne. Après avoir excité l'admiration des connaisseurs pendant plus de trente-cinq ans, Czerwenka s'est retiré, en 1820, pour jouir du repos et de l'indépendance pendant ses dernières années. Il est mort à Vienne, le 23 juin 1835, dans la soixante-seizième de son âge. On n'a pas trouvé jusqu'ici d'artiste dont le talent fasse oublier celui de Czerwenka.

CZERWENKA (Théodore), appelé *le jeune*, naquit à Benadeck, en 1762. Comme son frère, il étudia le hautbois sous la direction de Stiasny. Après avoir été attaché à la chapelle du roi de Prusse pendant plusieurs années, il se rendit à Saint-Pétersbourg, et fut employé dans la musique de l'empereur de Russie. Il est mort dans cette ville en 1827. On a de lui quelques solos pour le hautbois.

CZEYKA (Valentin), né à Prague en 1769, fut enfant de chœur à l'église Saint-Jacques, et apprit à jouer de plusieurs instruments à vent. Il acquit particulièrement un talent distingué sur le basson, et fut admis dans la chapelle du comte Pachta, pour jouer les solos sur cet instrument. En 1802, il se rendit à Vienne et entra dans l'orchestre d'un théâtre de cette ville. Pendant près de vingt ans il y remplit honorablement ses fonctions comme concertiste ; ensuite il accepta la place de chef de musique d'un régiment autrichien qui était en garnison à Naples ; plus tard il fut rappelé en Allemagne parce que ses connaissances dans les langues slaves le rendaient propre à diriger le corps de musique qu'on recrutait dans la Gallicie. Il occupait encore ce poste en 1835, quoiqu'il ne fût plus jeune. Czeyka a écrit sept concertos pour le basson, et des marches militaires qui sont encore en manuscrit.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

DABADIE (. . .), acteur de l'Opéra de Paris, né dans le midi de la France vers 1798, entra au Conservatoire de musique en 1818, fut reçu peu de temps après élève pensionnaire de l'Opéra et débuta dans le rôle de *Cinna*, de *la Vestale*, le 12 décembre 1819. Admis comme double de *Lays*, il en fut nommé le remplaçant au mois de janvier 1821, et devint chef de l'emploi de baryton à l'époque de la retraite du vieux chanteur. Mis à la pension en 1836, il s'est rendu en Italie, et y a chanté pendant plusieurs années sur divers théâtres. C'est pour Dabadie que Rossini a écrit le rôle de *Guillaume Tell*. Ce chanteur est mort à Paris en 1856.

DABADIE (Mme Louise-Zulmé), épouse du précédent, autrefois Mlle Lemoux, est née à Paris, le 20 mars 1804. Ayant été admise au Conservatoire de musique de cette ville le 9 juillet 1814, elle entra d'abord dans une classe de solfége, où elle fit de rapides progrès, puis étudia le chant sous la direction de Plantade. Le 31 janvier 1821, elle débuta avec succès à l'Opéra, dans le rôle d'*Antigone*, d'*Œdipe à Colone*. Le 23 mars de cette année, elle reçut un engagement à ce théâtre comme *double*; peu de temps après elle fût choisie pour remplacer Mme Branchu et Mlle Grassari en leur absence, et, après la retraite de la première de ces actrices, elle eut le rang de premier sujet. En 1822 elle a épousé Dabadie, acteur de l'Opéra. Les brillants débuts de Mme Dabadie semblaient lui promettre un bel avenir; cependant sa voix a subi une altération sensible après un petit nombre d'années, et, en 1835, elle fut obligée de prendre sa retraite. Deux causes paraissent avoir agi sur cette altération prématurée de l'organe vocal de Mme Dabadie : la première se trouve dans le déplorable système de *chant crié* qui était en usage à l'Opéra de Paris et au Conservatoire, dans certaines classes, à l'époque où la cantatrice faisait ses études de musique; la seconde, dans l'imprudence qu'on a eue de la faire débuter avant qu'elle eût atteint sa dix-septième année, et conséquemment avant que sa voix eût acquis tout son développement.

DACHSER (Jacques), professeur au collége d'Augsbourg, appelé à cet emploi en 1535, est auteur d'anciennes mélodies de psaumes et de cantiques publiés sous ce titre : *Der ganz Psalter zur Kirchenübung in Gesangweyss sampt der geistlichen Melodyen;* Augsbourg, 1538, in-8°. (*Voy.* la description de ce rarissime psautier, avec le chant noté, dans le livre de Riederer intitulé : *Einfahrt des teutsch. Gesangs*, p. 295.)

DACHSTEIN (Wolfgang), compositeur de mélodies chorales, particulièrement de celles qui commencent par ces mots : *An Wasserflüssen Babylon; Ach Gott, wie lang; Aus tiefer Noth; Ich glaub', darum red'ich*, etc., vécut dans la première moitié du seizième siècle. On peut voir, sur ce point d'histoire du chant choral de la religion protestante, un bon article par *K. Kalbitz*, de Jéna, dans la *Gazette générale de musique de Leipsick* (ann. 1836, n° 13). Dachstein fut d'abord prêtre catholique à Strasbourg, puis adopta la réforme de Luther en 1524, se maria, et fut vicaire et organiste de l'église Saint-Thomas de la même ville.

DACIER (Anne Lefèvre), fille du célèbre Tannegui Lefèvre, naquit à Saumur en 1651, épousa Dacier en 1683, et mourut à Paris le 17 août 1720, à l'âge de soixante-neuf ans, après avoir passé dans des souffrances continuelles les deux dernières années de sa vie. Il n'est point de l'objet de ce livre d'examiner ici les travaux de cette femme célèbre; je ne citerai que son édition de Térence (Paris, 1688, 3 vol. in-12; Amsterdam, 1691; Zittau, 1705; Rotterdam, 1717, etc.), dans laquelle on trouve une dissertation assez bonne *sur les flûtes des anciens*. Elle a été traduite en allemand par Frédéric-Chrétien Rackemann, et insérée par Marpurg dans ses *Essais critiques et historiques sur la musique*, t. II, p. 224-232.

DACOSTA (Isaac-Franco), clarinettiste distingué, est né à Bordeaux le 17 janvier 1778. Son père, qui exerçait la profession du commerce, était amateur de musique et jouait bien du violon. Il initia le jeune Franco aux premiers éléments de l'art qu'il aimait. Le premier instrument que joua Dacosta était le flageolet; mais bientôt il l'abandonna pour la clarinette, sur laquelle il fit de rapides progrès, presque sans autre guide que lui-même. A l'âge de quatorze ans, il entra dans la musique d'un régiment en garnison à Bordeaux : son engagement était de quatre ans. Ce temps fut mis à profit par lui dans des études persévérantes qui lui firent acquérir une habileté précoce. Il était à peine pa-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

venu à l'âge de dix-huit ans, lorsqu'il se fit entendre au théâtre de Bordeaux, avec un brillant succès. Il conçut alors l'espoir de se faire un nom honorable dans l'art, et prit la résolution de se rendre à Paris. Ce projet reçut son exécution en 1797. Un de ses amis, pianiste de talent, l'accompagnait dans son voyage, dont la durée ne fut pas moins de trois mois avant qu'ils arrivassent au but, parce qu'ils s'arrêtaient dans les plus petites localités pour y donner des concerts, afin de fournir aux dépenses de la route. Arrivé enfin à Paris, Dacosta fut admis comme élève au Conservatoire, et y reçut des leçons du célèbre clarinettiste Xavier Lefèvre. Le premier prix de son instrument lui fut décerné au concours de 1798. C'est alors qu'atteint par la conscription militaire, il entra comme clarinettiste dans la musique de la garde du Directoire, d'où il passa plus tard dans celle de la garde impériale. A la même époque il était attaché à l'orchestre du *théâtre Molière*, d'où il passa, en 1807, à celui du Théâtre-Italien, en qualité de première clarinette. Après la retraite de Lefèvre, il lui succéda comme première clarinette à l'Opéra, appelé alors *Académie royale de musique*. Il avait été attaché à la Chapelle impériale pendant plusieurs années : il conserva cette position dans la chapelle du roi, à l'époque de la chute de l'empire, et, de plus, il obtint l'emploi de sous-chef de musique des gardes du corps, par la protection de la duchesse d'Angoulême. Après une longue carrière honorablement remplie, Dacosta s'est retiré de ses emplois en 1842, pour aller finir ses jours dans sa ville natale et vivre du revenu des pensions qu'il a laborieusement gagnées. Octogénaire, au moment où cette notice est écrite, il vit en paix, jouissant de l'estime de ses concitoyens, et sensible encore à l'art qu'il a cultivé avec succès. On a de lui quatre concertos pour la clarinette avec orchestre, un concertino dédié à Beer, quelques fantaisies et thèmes variés, ainsi que plusieurs romances dans lesquelles on remarque du sentiment et du goût.

DAGINCOURT (Jacques-André) (1), né à Rouen en 1684, fit ses études musicales dans la maîtrise de la cathédrale de cette ville, puis fut organiste de l'abbaye de Saint-Ouen. En 1718 il se rendit à Paris, et y vécut d'abord en donnant des leçons de clavecin. Quelques années après, il obtint la place d'organiste de Saint-Merry. Inférieur à Daquin, à Calvière et surtout à Couperin, il n'était cependant pas sans talent dans l'exécution. Sa douceur lui avait fait beaucoup d'amis qui exagéraient son mérite; cette bienveillance qui lui était acquise fit faire quelquefois des injustices à ses concurrents dans les épreuves d'orgue où il se présentait. C'est ainsi qu'il l'emporta un jour sur Calvière, bien supérieur à lui, quoique Couperin fût au nombre des juges. Ce fut peut-être aussi cette bienveillance qui lui fit obtenir, en 1727, une des places d'organistes du roi. Vers 1745 Dagincourt renonça à toutes ses places, et se retira à Rouen, où il mourut environ douze ans après. En 1733 il avait publié à Paris un livre de pièces de clavecin, ouvrage faible d'invention, et qui prouve peu d'habileté dans l'art d'écrire.

DAGNEAUX (Pierre), maître de musique de l'église paroissiale de Saint-Magloire à Pontorson, en Bretagne, dans le dix-septième siècle, a publié une messe à quatre voix de sa composition, intitulée *Missa quatuor vocum ad imitationem moduli :* Vox exultationis; Paris, Robert Ballard, 1666, in-fol.

DAHMEN (Jean-André), habile violoncelliste et compositeur pour son instrument, naquit en Hollande vers le milieu du dix-huitième siècle. Il vivait à Londres en 1794. On connaît de sa composition plusieurs œuvres de duos et de sonates pour le violoncelle, gravés à Londres, à Paris, et à Offenbach; trois quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 3, Offenbach, 1798; et trois trios pour deux violons et basse, Paris, Érard. Dans son œuvre seizième, composé de trois duos pour deux violons, Paris, Naderman, son nom est écrit *Dammen*. Dahmen a eu deux fils qui ont vécu en Hollande : l'aîné était flûtiste à Amsterdam; l'autre, corniste à Rotterdam.

DALAYRAC (Nicolas), compositeur dramatique, naquit à Muret en Languedoc, le 13 juin 1753. Dès son enfance, un goût passionné pour la musique se manifesta en lui; mais son père, subdélégué de la province, qui n'aimait point cet art, et qui destinait le jeune Dalayrac au barreau, ne consentit qu'avec peine à lui

(1) M. l'abbé Langlois lui donne le prénom de François, d'après les registres de la cathédrale de Rouen, dans sa *Revue des maîtres de chapelle et musiciens de la métropole de Rouen*, insérée dans le *Précis analytique des travaux de l'Académie des Sciences, belles-lettres et arts de cette ville;* Rouen, 1850. D'après les mêmes documents, Dagincourt obtint l'orgue de la cathédrale de Rouen en 1706, conserva cette place jusqu'en 1758, et eut pour successeur Laurent Desmazures, de Marseille, d'où il suit que la date de 1733 donnée par Laborde, dans son *Essai sur la musique*, comme celle de la mort de Dagincourt, est fausse. Dans l'intervalle de cinquante-deux ans, pendant lequel Dagincourt conserva sa place d'organiste de la cathédrale de Rouen, il dut avoir des remplaçants, puisqu'il occupa d'autres emplois à Saint-Ouen, à Paris et à Versailles.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

donner un maître de violon, qui lui fit bientôt négliger le *Digeste* et ses commentateurs. Le père s'en aperçut, supprima le maître, et notre musicien n'eut d'autre ressource que de monter tous les soirs sur le toit de la maison pour étudier sans être entendu. Les religieuses d'un couvent voisin trahirent son secret; alors ses parents, vaincus par tant de persévérance, et craignant que cette manière d'étudier n'exposât les jours de leur fils, lui laissèrent la liberté de suivre son penchant. Désespérant d'en faire un jurisconsulte, on l'envoya à Paris en 1774, pour être placé dans les gardes du comte d'Artois. Arrivé dans cette ville, Dalayrac ne tarda point à se lier avec plusieurs artistes, particulièrement avec Langlé, élève de Caffaro, qui lui enseigna l'harmonie. Ses premiers essais furent des quatuors de violon, qu'il publia sous le nom d'un compositeur italien. Poussé par un goût irrésistible vers la carrière du théâtre, il écrivit en 1781 la musique de deux opéras-comiques intitulés *le Petit Souper* et *le Chevalier à la mode*, qui furent représentés à la cour et qui obtinrent du succès. Enhardi par cet heureux essai, il se hasarda sur le théâtre de l'Opéra-Comique, et débuta en 1782 par *l'Éclipse totale*, qui fut suivie du *Corsaire*, en 1783. Dès lors il se livra entièrement à la scène française; et dans l'espace de vingt-six ans, ses travaux, presque tous couronnés par le succès, s'élevèrent au nombre de cinquante opéras. En voici la liste avec les dates : 1° *L'Éclipse totale*, 1782. — 2° *Le Corsaire*, 1783. — 3° *Les Deux Tuteurs*, 1784. — 4° *La Dot*, 1785. — 5° *L'Amant-statue*, id. — 6° *Nina*, 1786. — 7° *Azémia*, 1787. — 8° *Renaud d'Ast*, id. — 9° *Sargines*, 1788. — 10° *Raoul de Créqui*, 1789. — 11° *Les Deux Petits Savoyards*, id. — 12 *Fanchette*, id. — 13° *La Soirée orageuse*, 1790. — 14° *Vert-Vert*, id. — 15° *Philippe et Georgette*, 1791. — 16° *Camille, ou le Souterrain*, id. — 17° *Agnès et Olivier*, id. — 18° *Élise-Hortense*, 1792. — 19° *L'Actrice chez elle*, id. — 20° *Ambroise, ou Voilà ma journée*, 1793. — 21° *Roméo et Juliette*, id. — 22° *Urgande et Merlin*, id. — 23° *La Prise de Toulon*, id. — 24° *Adèle et Dorsan*, 1794. — 25° *Arnill*, 1795. — 26° *Marianne*, id. — 27° *La Pauvre Femme*, id. — 28° *La Famille américaine*, 1796. — 29° *Gulnare*, 1797. — 30° *La Maison isolée*, id. — 31° *Primerose*, 1798. — 32° *Alexis, ou l'Erreur d'un bon père*, id. — 33° *Le Château de Monténéro*, id. — 34° *Les Deux Mots*, id. — 35° *Adolphe et Clara*, 1799. — 36° *Laure*, id. — 37° *La Leçon, ou la Tasse de glace*, id. — 38° *Calinat*, 1800. — 39° *Le Rocher de Leucade*, id. — 40° *Maison à vendre*, id. — 41° *La Boucle de cheveux*, 1801. — 42° *La Tour de Neustadt*, id. — 43° *Picaros et Diégo*, 1803. — 44° *Une Heure de mariage*, 1804. — 45° *La Jeune Prude*, id. — 46° *Gulistan*, 1805. — 47° *Lina, ou le Mystère*, 1807. — 48° *Koulouf, ou les Chinois*, 1808. — 49° *Le Poëte et le Musicien*, 1811. En 1804 il avait donné à l'Opéra un ouvrage intitulé *Le Pavillon du Calife*, en un acte; depuis sa mort on a arrangé cette pièce pour le théâtre Feydeau, où elle a été représentée en 1822, sous le titre du *Pavillon des Fleurs*.

Dalayrac avait le mérite de bien sentir l'effet dramatique et d'arranger sa musique convenablement pour la scène. Son chant est gracieux et facile, surtout dans ses premiers ouvrages; malheureusement ce ton naturel dégénère quelquefois en trivialité. Nul n'a fait autant que lui de jolies romances et de petits airs devenus populaires; genre de talent nécessaire pour réussir auprès des Français, plus chansonniers que musiciens. Son orchestre a le défaut de manquer souvent d'élégance; cependant il donnait quelquefois à ses accompagnements une couleur locale assez heureuse : tels sont ceux de presque tout l'opéra de *Camille*, de celui de *Nina*, du chœur des matelots d'*Azémia* et de quelques autres. On peut lui reprocher d'avoir donné souvent à sa musique des proportions mesquines; mais ce défaut était la conséquence du choix de la plupart des pièces sur lesquelles il écrivait; pièces plus convenables pour faire des comédies ou des vaudevilles que des opéras. Que faire, en effet, sur des ouvrages tels que *les Deux Auteurs, Philippe et Georgette, Ambroise, Mariane, Calinat, la Boucle de Cheveux, Une Heure de mariage, la Jeune Prude*, et tant d'autres? Dalayrac était lié avec quelques gens de lettres qui ne manquaient pas de lui dire, en lui remettant leur ouvrage : « Voici ma pièce; elle « pourrait se passer de musique; ayez donc soin « de ne point en ralentir la marche. » Partout ailleurs un pareil langage eût révolté le musicien; mais, en France, le public se connaissait en musique comme les poëtes, et, pourvu qu'il y eût des chansons, le succès n'était pas douteux. C'est à ces circonstances qu'il faut attribuer le peu d'estime qu'ont les étrangers pour le talent de ce compositeur, et l'espèce de dédain avec lequel ils ont repoussé ses productions. Ce dédain est cependant une injustice; car on trouve dans ses opéras un assez grand nombre de morceaux dignes d'éloge. Presque tout *Camille* est excellent; rien de plus dramatique que le trio de la cloche au premier acte, le duo de Ca-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

mille et d'Alberti, et les deux premiers finales. La couleur de Nina est sentimentale et vraie; enfin on trouve dans *Azémia*, dans *Roméo et Juliette*, et dans quelques autres opéras, des inspirations très-heureuses.

Deux pièces de Dalayrac, *Nina* et *Camille*, ont été traduites en italien et mises en musique, la première par Paisiello, et la seconde par Paër; et comme on veut presque toujours comparer des choses faites dans des systèmes qui n'ont point d'analogie, les journalistes n'ont pas manqué d'immoler Paisiello à Dalayrac, et d'exalter l'œuvre du musicien français aux dépens de celle du grand maître italien. Sans doute la *Nina* française est excellente pour le pays où elle a été faite; mais le chœur *Dormi o cara*, l'air de Nina au premier acte, l'admirable quatuor *Come! partir!* et le duo de Nina et de Lindoro, sont des choses d'un ordre si supérieur, que Dalayrac, entraîné par ses habitudes, et peut-être par ses préjugés, n'eût pu même en concevoir le plan. Il est vrai que le public parisien a pensé longtemps comme les journalistes; mais ce n'est pas la faute de Paisiello.

Le talent estimable de Dalayrac était rehaussé par la noblesse de son caractère. En 1790, au moment où la faillite du banquier Savalette de Lange venait de lui enlever le fruit de dix ans de travaux et d'économie, il annula le testament de son père qui l'instituait son héritier au préjudice d'un frère cadet. Il reçut en 1798, sans l'avoir sollicité, le diplôme de membre de l'Académie de Stockholm, et, quelques années après, fut fait chevalier de la Légion d'honneur, lors de l'institution de cet ordre. Il venait de finir son opéra : *le Poëte et le Musicien*, qu'il affectionnait, lorsqu'il mourut à Paris, le 27 novembre 1809, sans avoir pu mettre en scène ce dernier ouvrage. Il fut inhumé dans son jardin à Fontenay-sous-Bois. Son buste, exécuté par Cartelier, a été placé dans le foyer de l'Opéra-Comique, et sa vie écrite par R. C. G. P. (René-Charles-Guilbert Pixerécourt), a été publiée à Paris, en 1810, un vol. in-12.

Après que l'assemblée nationale eut rendu les décrets qui réglaient les droits de la propriété des auteurs dramatiques, les directeurs de spectacles se réunirent pour élever des contestations contre les dispositions de ces décrets, et firent paraître une brochure à ce sujet. Peu de temps après la publication de cet écrit, Dalayrac fit imprimer une réfutation de ce qu'il contenait, sous ce titre : *Réponse de Dalayrac à MM. les directeurs de spectacles, réclamant contre deux décrets de l'Assemblée nationale de 1789, lue au comité d'instruction publique, le 26 décembre 1791* ; Paris, 1791, dix-sept pages in-8°.

DALBERG (Charles-Théodore-Antoine-Marie, prince de), né au château de Herrnsheim, le 8 février 1744, fut évêque de Ratisbonne, d'Aschaffenbourg et de Wetzlar, archevêque, archichancelier de l'Empire, et prince primat de la Confédération du Rhin. Il mourut à Ratisbonne le 10 février 1817. La vie politique de ce personnage n'appartient pas à un livre de la nature de celui-ci. Savant et philosophe, il fut un des hommes les plus distingués de l'Allemagne dans la seconde moitié du dix-huitième siècle et au commencement de celui-ci. Au nombre de ses ouvrages, on remarque : *Principes d'esthétique* (Francfort, 1794); *de l'Influence des sciences et des beaux-arts sur la tranquillité publique* (Von der Einflusse der Wissenschaften und Schœnenkünste in Beziehung auf œffentliche Ruhe; Erfurt, 1793, in-8°), enfin quelques morceaux détachés sur les arts, dans les journaux littéraires et scientifiques. On y trouve des considérations sur la musique.

DALBERG (Jean-Frédéric-Hugues, baron de), frère du prince primat de la confédération du Rhin, est né à Coblence en 1752. Après avoir été successivement conseiller de l'électeur de Trèves à Coblence, et chanoine de Worms, il est mort à Aschaffenbourg en 1813. Il était pianiste habile et compositeur de la bonne école. On connaît de lui vingt-huit œuvres de musique pratique, consistant en quatuors pour piano, hautbois, cor et basson; trios pour piano, violon et violoncelle; duos pour deux pianos; plusieurs œuvres de sonates, dont quelques-unes à quatre mains; des variations, des polonaises, des canons, des chansons allemandes et françaises, et enfin une cantate intitulée *les Plaintes d'Ève* (extraite de *la Messiade* de Klopstock), publiée à Spire, en 1785. Le baron de Dalberg s'est aussi fait connaître comme écrivain sur la musique par les ouvrages suivants : 1° *Blick eines Tonkünstlers in die Musik der Geister, an Philipp Haake* (Coup d'œil d'un musicien sur la musique des esprits de Philippe Haake); Manheim, 1777, in-12 de vingt et une pages. — 2° *Von Erkennen und Erfinden* (du Savoir et de l'Invention); Francfort, 1791, in-8°. Ce petit ouvrage renferme des vues assez fines sur l'invention et le génie musical. — 3° *Gita-govinda, oder Gesænge eines indianischen Dichters, mit Erlaüterungen* (*Gita-govinda*, ou Chants d'un poëte indien, avec des éclaircissements). — 4° *Untersuchungen über den Ursprung der Harmonie* (Recherches sur l'origine de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

l'harmonie), in-8°; Erfurt, 1801. On y trouve des aperçus curieux sur l'affinité des tons et leurs rapports consonnants et dissonants. La partie historique ne présente pas moins d'intérêt; on y remarque des observations : 1° sur les instruments des anciens et leur usage; 2° sur l'échelle musicale d'*Olympe*, citée par Plutarque, et son analogie avec celle des Chinois et une ancienne gamme écossaise; 3° sur plusieurs échelles anciennes; 4° sur la culture de la musique chez les Chinois, les Indiens et les Grecs; 5° sur l'ancienne *lyre* à quatre cordes, particulièrement sur celle d'*Orphée*; 6° sur les premiers essais de la musique à plusieurs parties; 7° *Ueber die Musik der Indier* (Sur la musique des Indiens, traduit de l'anglais de William Jones, et accompagné de notes et d'additions, cent cinquante pages in-4°; Erfurt, 1802). L'original de ce mémoire, composé par W. Jones, président de la Société de Calcutta, a été inséré dans le troisième volume des *Transactions* de cette Société, publié à Londres, en 1792. Il renferme des renseignements intéressants sur cette matière; malheureusement les bornes d'un mémoire académique n'avaient pas permis à son auteur de faire usage de tous les matériaux qu'il avait rassemblés. Le baron de Dalberg, pour suppléer à ses omissions, s'est occupé pendant plusieurs années à recueillir des notices authentiques sur la musique des Indiens, des Persans, des Arabes et des Chinois. Sir Richard Jonhson, ami et collègue de W. Jones, lui communiqua les dessins des mythes musicaux des Indiens, qui n'avaient point encore été gravés à Londres. Pour ne rien laisser à désirer, le traducteur, qui était parvenu à se procurer une collection rare de chansons indiennes, publiée à Calcutta, en 1789, par *W. Hamilton Bird*, en enrichit son travail, en y ajoutant plusieurs airs arabes, persans et chinois, pour en faire la comparaison avec ceux des Hindous. Ce volume et le travail de Villoteau, dans la description de l'Égypte, sont ce qu'il y a de mieux sur la musique des peuples orientaux. — 8° *Die Aeolsharfe, eine allegoriscker Traum* (La Harpe éolienne, songe allégorique); Erfurt, 1801, soixante-douze pages in-8°. On y trouve des détails sur le mécanisme de cet instrument; mais l'ouvrage de M. Kastner (*voy.* ce nom) sur le même sujet a rendu celui de Dalberg inutile. — 9° *Ueber griechische Instrumental Musik und ihre Wirkung* (sur la Musique instrumentale des Grecs et ses effets), dans la *Gazette musicale de Leipsick*, neuvième année, p. 17.

Le baron de Dalberg ne s'est point borné à des travaux sur la musique : il est auteur d'un ouvrage estimé sur les religions de l'Orient, auquel il a donné le cadre d'un roman, et qu'il a intitulé *Histoire d'une famille Druse*; ce livre a été traduit en français sous le titre de *Mehald et Zedli*; Paris, 1811, deux volumes in-12.

DALLA BELLA (Dominique), maître de chapelle de la cathédrale de Trévise, vécut au commencement du dix-huitième siècle. Il se fit connaître comme compositeur de musique d'église et de musique instrumentale. Kiesewetter possédait de cet artiste, en manuscrits, dont plusieurs autographes : Trois messes à 4 voix, une à trois, pour 2 ténors et basse; une *idem* à 8 avec violons; une messe de *Requiem* à 4 voix pour 2 ténors, baryton et basse; une messe funèbre à 4 avec orgue; deux *Gloria* à 4 avec violons; un *Te Deum* à 6 voix en deux chœurs; des psaumes do *Tierce* à 8 voix en deux chœurs, avec violons; le psaume *Deus in adjutorium* à 4 avec orchestre; un *Veni Creator* à 4 avec instruments; un *Salve regina* pour soprano seul avec 2 violons, violoncelle et basse continue; un autre *Salve Regina* à 4 avec orgue; l'hymne *Veni sponsa Christi* à 4 avec violons. Tous ces ouvrages sont aujourd'hui à la bibliothèque impériale de Vienne.

DALLA CASA (Louis), professeur de piano, né en Italie et fixé à Paris, s'est fait connaître par une méthode de piano intitulée *l'Art de déchiffrer*. Cet ouvrage, formé sur un plan nouveau, a été approuvé en 1854 par le comité des études du Conservatoire de Paris, et par l'Académie des beaux-arts de l'Institut, sur le rapport de M. Ambroise Thomas.

DALLANS (Ralph), constructeur d'orgues anglais, vivait à Londres vers le milieu du dix-septième siècle. Il est mort à Greenwich, au mois de février 1672. Dallans a construit les orgues du nouveau Collége et de l'École de musique à Oxford.

DALL'ARMI (Jean), mathématicien, né dans le Tyrol vers la fin du dix-huitième siècle, et qui s'est fixé à Rome vers l'année 1814, a publié dans cette ville : 1° *Ristretto di fatti acustici, letto nell' Academia de' Lincei*; Rome, 1821, édition lithographique autographiée. — 2° *Estratto del Ristretto di fatti acustici, provenienti dall' autore*; ibid., 1821. — 3° *Parte seconda del Ristretto di fatti austici*; ibid. 1821. Ces recherches sur l'acoustique ont été insérées dans le *Giornale arcadico di Roma*, novembre 1821, p. 164; décembre, p. 321 (1821); janvier 1822, p. 48; février, p. 221 (1822).

DALLERY (Charles), constructeur d'orgues, né à Amiens vers 1710, exerça d'abord

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

la profession de tonnelier dans sa ville natale. Doué d'un esprit d'invention pour la mécanique, il entreprit de réformer celle des orgues, dont le bruit désagréable nuisait à l'effet de ces instruments; réforme que personne avant lui n'avait tenté de faire. C'est à lui qu'on doit les belles orgues de Saint-Nicolas-aux-Bois, de l'abbaye de Clairmarais, en Flandre, et enfin le bel orgue de l'abbaye d'Anchin, instrument à cinq claviers, dont ceux du positif et du grand orgue ont cinq octaves, ceux de récit et d'écho, trois octaves, et celui de pédale deux octaves et demie. Cet orgue est maintenant à l'église de Saint-Pierre à Douai; malheureusement l'emplacement n'était pas assez grand pour le remonter dans ses proportions primitives, et l'on a été obligé de réduire à cinquante-deux le nombre de ses registres, qui était originairement de soixante-quatre. Mais, tel qu'il est, c'est encore un magnifique instrument. L'auteur de cette Biographie l'a joué pendant plusieurs années, et, par l'étude qu'il avait faite des qualités et des défauts de ses différents registres, était parvenu a en tirer des combinaisons de jeux d'un grand effet. On ignore l'époque de la mort de Dallery.

DALLERY (Pierre), neveu du précédent et son élève dans la facture des orgues, est né le 6 juin 1735, à Buire-le-Sec, près de Montreuil-sur-Mer. Jusqu'à l'âge de vingt-six ans, il travailla sous la direction de son oncle, et l'aida dans la construction des orgues dont il vient d'être parlé. Son premier ouvrage fut l'orgue des missionnaires de Saint-Lazare, faubourg Saint-Denis, dont toutes les parties pouvaient déjà servir de modèle sous le rapport de la mécanique. Clicquot, qui fut appelé comme arbitre pour la réception de cet orgue, donna les plus grands éloges à son auteur, le chargea de la reconstruction de l'orgue de la paroisse Saint-Laurent, et finit par s'associer à lui. C'est à la réunion de ces hommes habiles que la capitale dut les orgues magnifiques de Notre-Dame, de Saint-Nicolas des Champs, de Saint-Merry, de la Sainte-Chapelle, de la chapelle du roi à Versailles, et d'une multitude d'autres qui n'existent plus. Leur association cessa avant que Clicquot eût entrepris la construction de l'orgue de Saint-Sulpice. On dit que cet habile artiste, mécontent de ce dernier ouvrage, s'écria que, depuis sa séparation avec Pierre Dallery, il n'avait plus rien fait de bon. C'est de ce moment que date la réputation que ce dernier s'est acquise. Il refit à neuf l'orgue des Missionnaires de Saint-Lazare en lui donnant l'harmonie qui lui manquait. Il fit ensuite le joli orgue de la paroisse de Sainte-Suzanne de l'île de France, ceux de la Madeleine d'Arras, de la paroisse de Bagnole, de Charonne, du chapitre de Saint-Étienne des Grès, etc., sans compter les petites orgues de chambre, dont l'invention est faussement attribuée par dom Bédos à un facteur nommé *Lépine*, qui n'en a jamais fait, mais qui a fabriqué des clavecins organisés. Dallery s'est retiré en 1807, et a cessé de travailler après avoir terminé des réparations à l'orgue de Saint-Étienne-du-Mont.

Les descendants des deux facteurs qui viennent d'être nommés n'ont pas soutenu l'éclat du nom qu'ils portaient. Le premier, Pierre-François Dallery, né à Paris en 1764, était élève de son père et de Henri Clicquot. Il fut presque toujours employé à des réparations ou à des reconstructions d'anciennes orgues, et n'eut jamais occasion de faire de grands travaux. L'état de gêne dans lequel il passa presque toute sa vie lui faisait employer de mauvais matériaux qui nuisaient à la solidité de ses ouvrages. Il mourut à Paris en 1833.

Son fils, Louis-Paul Dallery, eut le titre de *facteur du roi*. Il naquit à Paris le 24 février 1797. Son premier ouvrage, exécuté sous la direction de son père, fut l'orgue de la chapelle des Tuileries. Cet instrument lui fit peu d'honneur; car, deux ans après qu'il eut été mis en place, il fallut le démonter : les réparations qu'on y fit ne l'améliorèrent pas, et en 1830 il fallut le remplacer par un orgue d'Érard. Dallery a mieux réussi l'orgue de Bernay en Normandie, qu'il construisit en 1823. Ses travaux principaux consistent dans la reconstruction de l'orgue de Saint-Ouen à Rouen, terminée en 1838, et qui a coûté 30,000 francs; dans la même année, la réparation de l'orgue de la cathédrale de Paris; en 1842, celle de l'orgue de l'église Saint-Thomas d'Aquin; et en 1844, la reconstruction de l'orgue de Saint-Germain l'Auxerrois. Tout cela est plus ou moins médiocre.

DALLERY (Thomas-Charles-Auguste), fils de Charles, naquit à Amiens le 4 septembre 1754, et mourut à Jouy-en-Josas (Seine-et-Oise), le 1er juin 1835. Doué de dispositions naturelles pour la mécanique, il construisit à l'âge de douze ans de petites horloges à équation : plus tard il se livra à la profession de son père, et introduisit dans la partie mécanique des orgues quelques améliorations dont M. Chopin, son gendre, a parlé dans un mémoire présenté à l'Académie des sciences, de l'Institut de France en 1844, mais dont il n'indique pas la nature. Il paraît toutefois que le mérite de Dallery dans la facture des orgues était hors de contestation, car on lui confia la construction d'un grand orgue pour la cathédrale d'Amiens. M. Chopin dit que

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

la somme accordée pour la confection de cet instrument avait été portée à *quatre cent mille livres :* il y a sans doute une erreur dans ce chiffre, car jamais orgue, quelle qu'en fût la dimention, n'a occasionné une dépense qui approchât de cette somme. Quoi qu'il en soit, celui qui avait été projeté pour la cathédrale d'Amiens ne fut pas fait, parce que les églises furent fermées au milieu des excès de la révolution française. Dallery porta alors ses vues sur d'autres objets ; il construisit des clavecins organisés, et son génie de mécanicien s'appliqua au perfectionnement de la harpe à pédales. A cette époque les demi-tons de la harpe se produisaient par la pression de petits sabots ou crochets sur les cordes, au moyen de tringles de fer que faisaient agir les pédales. Ce mécanisme grossier occasionnait à chaque instant le frisement des cordes et produisait une sonorité défectueuse. Dallery imagina un nouveau système par lequel les chevilles était rendues mobiles, raccourcissaient les cordes en tournant sur leur axe, et produisaient ainsi les demi-tons. Un harpiste habile de ce temps, nommé *Rouelle*, eut connaissance de ce mécanisme ingénieux ; il y fit quelques changements de peu d'importance, et en vendit la propriété à Cousineau, harpiste et luthier de Paris (*voy.* Cousineau), qui construisit quelques harpes d'après ce principe ; mais les dérangements fréquents de ce mécanisme compliqué en empêchèrent le succès, et le beau mécanisme à fourchettes, imaginé par Érard, eut bientôt fait oublier l'invention de Dallery. Cet habile mécanicien se distingua surtout par la conception de l'application de la vapeur à la navigation, et de l'hélice comme propulseur. L'essai en fut fait sur la Seine à Bercy, en 1803, et le 29 mars de la même année Dallery en prit un brevet d'invention sur le dépôt de plans et de dessins ; mais, ruiné par la construction de son bateau et des machines qui le mettaient en mouvement, et n'ayant obtenu aucun encouragement du gouvernement, il détruisit le tout. Ce ne fut qu'en 1844 que M. Chopin, ayant présenté un mémoire accompagné de toutes les pièces justificatives à l'Académie des sciences, cette compagnie savante a constaté par son rapport la priorité d'invention de Dallery dans le système de la navigation à vapeur et à hélice qui rend aujourd'hui des services si importants.

DALLOGLIO (Dominique), violoniste et compositeur, naquit à Padoue au commencement du dix-huitième siècle. En 1735 il se rendit à Saint-Pétersbourg avec son frère, et y resta pendant vingt-neuf ans au service de la cour. Il demanda sa démission en 1764, et se mit en route pour retourner dans sa patrie ; mais il ne put atteindre le but de son voyage, car il fut frappé d'apoplexie près de Narva, où il mourut. On a gravé à Vienne douze solos pour le violon, de sa composition. Il a laissé en manuscrit plusieurs symphonies, des concertos de violon, des solos pour le même instrument, et quelques solos pour l'alto, dont on a conservé des copies en Allemagne.

DALLOGLIO (Joseph), frère cadet du précédent, célèbre violoncelliste, naquit à Venise. En 1735 il entra au service de la cour de Russie avec son frère, et s'y fit admirer par la supériorité de son talent pendant vingt-neuf ans. En 1764 il quitta Saint-Pétersbourg, et se rendit à Varsovie, où le roi de Pologne lui conféra la charge de son agent auprès de la république de Venise.

DALL'OLIO (Jean-Baptiste), écrivain cité par Lichtenthal (*Dizzion. e Bibliogr. della musica*) comme auteur des dissertations suivantes : 1° *Memoria sull' applicazione della matematica alla musica* (Mémoire sur l'application des mathématiques à la musique), inséré dans les *Memor. di matem. e di fisica della soc. ital. delle scienze*, t. IX ; Modène, 1802, p. 609-625. — 2° *Memoria sul preteso ripristinamento del genere enarmonico de' Greci* (Mémoire sur le prétendu renouvellement du genre enharmonique des Grecs), dans le même recueil, t. X, p. 636, 939, 1803. Ce mémoire est une réfutation de la lettre écrite par le comte Giordani Riccati à son élève Jean-Baptiste Bortolani, laquelle est insérée dans la *Raccolta Ferrarese di opuscoli scientifici ;* Venise, 1787, t. XIX, p. 129. Bortonali, ne sachant comment expliquer un passage d'un air de Jomelli, avait demandé des éclaircissements à son maître, qui lui répondit qu'il y avait retrouvé le genre enharmonique des Grecs. Il a été publié, dans le *Giornale dell' italiana letteratura* (Padoue, 1805, t. XI, p. 65-70), une lettre d'un anonyme, sous le titre de *Lettere d'un filarmonico*, etc., dans laquelle on prouve que le passage de Jomelli a trompé également le comte Riccati et Dall'Olio. — 3° *Memoria sopra la tastatura degli organi e de' cembali* (Mémoire sur les claviers des orgues et des clavecins), dans les *Mem. di matem. e di fisica*, etc., t. XIII, part. 1, p. 374-380 ; Modène, 1807.

DALLUM (Robert), constructeur d'orgues anglais qui a joui d'une grande réputation en son temps, naquit à Lancaster en 1601, et mourut à Oxford en 1665.

DALMIÈRES (Léon), organiste de la grande église de Saint-Étienne (Loire), actuelle-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ment vivant (1857), s'est fait connaître par les ouvrages intitulés : 1° *Le Cantique*, recueil périodique d'airs, de cantiques et de motets à une ou plusieurs voix, etc. gr. in-8° de 48 pages, paraissant de deux en deux mois, années 1849 à 1857. — 2° *Les Chants chrétiens du village*, cantiques à voix seule, paraissant par séries de 3 cahiers formant 48 pages in-18; Saint-Étienne, chez l'auteur. — 3° Album de romances pour les pensionnats; ibid. — 4° *Le Plain-Chant accompagné au moyen des notions les plus simples, réduites à cinq formules harmoniques;* avec un Appendice ou Dictionnaire des mots dont l'usage est le plus fréquent; ibid., un vol. gr. in-8°.

DALVIMARE (Martin-Pierre), né en 1770, à Dreux (Eure-et-Loir), d'une famille distinguée, apprit dans sa jeunesse la musique comme art d'agrément, et fut obligé d'en faire une ressource pour son existence, après les troubles de la révolution de 1789. Il avait acquis un talent remarquable sur la harpe; dès qu'il fut arrivé à Paris, il y produisit une assez vive sensation. D'ailleurs, homme du monde, et possédant des connaissances variées qu'il est rare de rencontrer chez un musicien, il était bien accueilli partout, et il eût bientôt des liaisons d'amitié avec les artistes et les gens de lettres les plus renommés de cette époque. On voit par l'acte de mariage du poëte Legouvé (15 pluviôse an XI, ou février 1803, mairie du deuxième arrondissement de Paris), que Dalvimare fut un de ses témoins, et qu'il avait alors trente-deux ans révolus. Admis comme harpiste à l'Opéra dès l'an VIII (1800), il eut sa nomination définitive à cette place au mois de fructidor an IX. A l'époque de la formation de la musique particulière de l'empereur Napoléon, M. Dalvimare en fut aussi nommé le harpiste. Au mois de septembre 1807, il eut le titre de maître de harpe de l'impératrice Joséphine. Un heureux changement dans sa fortune ayant permis à cet artiste de renoncer à l'exercice de son talent pour vivre, il donna sa démission de toutes ses places, le 12 mars 1812, et se retira à Dreux, où il vivait encore en 1837. Par une faiblesse singulière, il n'aimait pas qu'on lui parlât de sa carrière d'artiste, qui n'a rien eu que d'honorable, et voulait faire oublier jusqu'à ses succès. Son premier ouvrage fut une symphonie concertante pour harpe et cor, qu'il composa avec Frédéric Duvernoy, et qu'il publia en l'an VII (1798); cependant il n'a compté pour son premier œuvre qu'un recueil de romances avec accompagnement de piano ou de harpe qu'il a publié quelque temps après, chez Pleyel. Ses autres productions sont : 1° Trois sonates pour harpe et violon, op. 2; Paris, S. Gaveaux. — 2° Trois idem, op. 9; Paris, Érard. — 3° Trois idem, op. 12; Paris, Pleyel. — 4° Trois idem, op. 14; Paris, Érard. — 5° Trois idem, op. 15; ibid. — 6° Grande sonate avec violon, op. 33; ibid. — 7° Premier duo pour deux harpes; Paris, Cousineau (Lemoine aîné). — 8° Deuxième duo, idem, ibid. — 9° Premier duo pour harpe et piano, op. 22; Paris, Érard. — 10° Deuxième duo pour harpe et piano; Paris, Dufaut et Dubois. — 11° Troisième duo idem, op. 31; Paris, Érard. — 12° Recueil d'airs connus variés pour la harpe; ibid. — 13° Thème varié, op. 21; ibid. — 14° Scène pour la harpe, op. 23; ibid. — 15° Fantaisie sur le pas russe, op. 24; ibid. — 16° Airs russes variés, op. 25; ibid. — 17° Fantaisie et variations sur l'air de *Léonce*, Paris, Frey. — 18° Air tyrolien varié; Paris, Érard. — 19° Airs des *Mystères d'Isis* en pots-pourris et variés; Paris, Pleyel. — 20° *Fandango* varié; Paris, Érard. — 21° Fantaisie sur l'air : *Mon Cœur soupire;* ibid. — 22° idem, sur l'air : *Un jeune troubadour;* ibid. — 23° idem sur un thème donné; ibid. — 24° idem et douze variations sur un air piémontais; ibid. — 25° idem et variations sur l'air : *Charmant Ruisseau;* Paris, Janet. — 26° Plusieurs recueils de romances, œuvres 4, 13, 15, 20; Paris, Pleyel et Érard. — 27° Beaucoup d'airs et d'ouvertures d'opéras arrangés pour la harpe. — 28° Plusieurs morceaux pour harpe et cor, composés en collaboration avec Frédéric Duvernoy. En 1809 Dalvimare a composé pour le théâtre Feydeau un opéra-comique en un acte, intitulé *le Mariage par imprudence*. La musique de cet ouvrage était faible; la pièce ne réussit point, et l'on dit alors que la plus grande *imprudence* était celle des auteurs qui l'avaient fait jouer. La partition de cet opéra a été cependant gravée à Paris, chez Érard.

DAMANCE (le père), religieux trinitaire de la Rédemption des Captifs, organiste du couvent de son ordre, à Lisieux, vécut à la fin du dix-septième siècle. Il a laissé en manuscrit des pièces d'orgue qui sont à la bibliothèque impériale de Paris.

DAMAS (Frédéric), musicien peu connu, était, en 1831 cantor à Bergen, petite ville de l'île Rügen, dans la mer Baltique. On a de lui un livre intitulé *Hülfsbuch für Sængervereine der Schullehrer auf den Lande und in kleinen Landstædten* (Aide-mémoire de l'instituteur des sociétés de chanteurs dans les campagnes et petites villes); Berlin, Röth, 1839. Il a publié aussi des chœurs faciles pour les dimanches et fêtes, à l'usage des campagnes et des

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

petites villes; ibid. Son premier ouvrage avait paru à Stralsund, en 1819, sous ce titre : *Ziffereschoralbuch zu allen Melodien der alten und neuen Stralsundischen Gesangbuch* (Livre choral en chiffres pour toutes les mélodies des anciens et des nouveaux livres de chant de Stralsund), in-8° de 72 pages avec une préface d'une feuille d'impression.

DAMAZE-DE-RAYMOND, littérateur, né à Agen vers 1770, était en 1802 chargé d'affaires de France près de la république de Raguse. Plus tard il revint à Paris, et fut attaché en qualité de rédacteur au *Journal de l'Empire*. Il fut tué en duel, le 27 février 1813, par suite d'une querelle de jeu. Homme peu estimé, il se faisait remarquer par le cynisme de ses articles plus que par le mérite de son style. On a de lui six lettres sur la musique, publiées dans le *Journal de l'Empire*, depuis le 7 juin jusqu'au 11 juillet 1812. Il y attaque scandaleusement le Conservatoire de Paris et les compositeurs célèbres qui y étaient attachés ; mais il y fait preuve d'autant d'ignorance de l'art que de méchanceté. Dans une de ces lettres, il avait annoncé un *Essai sur la musique dramatique, le Grand Opéra, l'Opéra-Comique, le Conservatoire et les Compositeurs vivants;* mais cet écrit n'a point paru, et sans doute il n'est pas regrettable.

DAMCKE (Berthold), né le 6 février 1812 à Hanovre, a fait ses études au gymnase de cette ville, et y acquit ses premières connaissances musicales. En 1833 il entra à la chapelle royale en qualité de viole. L'année suivante, il donna un concert d'orgue dans lequel il fit entendre plusieurs morceaux de sa composition. Après avoir visité plusieurs villes où il se fit connaître avantageusement, il se fixa pendant quelque temps à Francfort-sur-le-Mein, et y compléta son instruction par les leçons de Scheible, de Ries et d'Aloys Schmitt. Il alla ensuite s'établir à Kreuznach, comme directeur de la société de musique et de la *Liedertafel*. Il y forma une société particulière de chant, pour laquelle il écrivit l'oratorio de *Déborah*, des chœurs pour le *Faust*, de Gœthe, et plusieurs psaumes. En 1837 il abandonna cette petite ville pour se rendre à Potsdam, où il était appelé comme directeur de musique de la Société philharmonique, et peu de temps après il y ajouta les fonctions de directeur de l'association pour l'exécution de la musique d'opéra. En 1841 M. Damcke accepta une position analogue à Kœnigsberg, où il demeura jusqu'en 1845. A cette dernière époque il alla s'établir à Pétersbourg, et s'y livra à l'enseignement du piano : enfin en 1855 il s'est rendu à Bruxelles, où il a épousé la sœur de Mme Servais, et s'est fixé comme professeur d'harmonie et de piano. En 1859 il s'est établi à Paris, où il est correspondant des journaux de musique de l'Allemagne et de la Russie. Les ouvrages publiés par cet artiste sont : 1° Des pièces caractéristiques pour piano, op. 13, 16, 25. — 2° Des petites pièces, au nombre de six, pour piano, sous le titre d'*Intermezzi*, op. 17. — 3° Des rondes sur des motifs d'opéras, op. 18, 22. — 4° Des thèmes variés. — 5° Des mélodies, op. 26. — 6° Des chants pour 4 voix d'hommes, op. 4, 19. — 7° Des chants à voix seule, et d'autres productions de genres différents. En 1840 M. Damcke a fait exécuter à Potsdam une ouverture de concert et l'oratorio de Noël. Dans l'année suivante il y fit entendre une ouverture composée pour un drame de Shakspeare, le 32me psaume et un *Ave Maria*. En 1845 il fit représenter à Kœnigsberg l'opéra intitulé *Kætchen von Heilbronn* (Catherine de Heilbronn). On a aussi de cet artiste quelques articles insérés dans les journaux de musique, particulièrment dans la *Revue et Gazette musicale de Paris*.

DAMMAS (Hellmuth), professeur de chant à Berlin, actuellement vivant, s'est fait connaître par plusieurs œuvres de compositions vocales parmi lesquelles on remarque 6 quatuors pour soprano, contralto, ténor et basse, op. 3; 3 duos pour soprano et contralto avec piano, op. 8; Berlin, Bote et Bock; 2 duos pour soprano et baryton avec piano, op. 12; Magdebourg, Heinrichshofen; 4 chants à voix seule avec piano, op. 13; Berlin, Schlesinger; 3 duos pour soprano et baryton avec piano, op. 14; Berlin, Guttentag.

DAMON, sophiste et musicien grec, naquit au bourg d'Oa, dans l'Attique. Il était élève d'Agatocle, et fut le maître de musique de Périclès et de Socrate. C'est à lui qu'on attribue l'invention du mode hypolydien. Platon lui a donné beaucoup d'éloges; Galien (*de Placit. Hippoc.*) prétend que ce musicien, voyant un jour des jeunes gens que les vapeurs du vin et un air de flûte joué dans le mode phrygien avaient rendus furieux, les ramena tout à coup à un état de tranquillité en faisant jouer un air du mode dorien. Ce conte a été renouvelé plusieurs fois à propos de divers musiciens.

DAMON (William), organiste de la chapelle royale, sous le règne d'Élisabeth, naquit vers 1540. Il est principalement connu par une collection de psaumes à quatre parties, qu'il avait composés pour l'usage d'un de ses amis; celui-ci, à l'insu de l'auteur, le livra au public sous le titre de *The psalmes of David in English metter, with notes of foure parts*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

set unto them by Guglielmo Damon (les Psaumes de David en vers anglais, notés à quatre parties), Londres, 1579. La nouveauté de l'ouvrage ni la réputation de l'auteur ne purent le mettre en faveur. Ce défaut de succès le détermina à retirer les exemplaires et à les détruire avec tant de soin qu'il serait presque impossible d'en trouver un aujourd'hui. Damon se mit ensuite à en retoucher l'harmonie, et en publia une seconde édition qu'il intitula : *The former book of the music of M. William Damon, late one of Her Majesty's musicians, contayning all the tunes of David's psalms as they are ordinarely soung in the Church, most excellently by him composed into 4 parts; in which sett the tenor singeth the Church-tune,* Londres, 1591. Le second livre parut dans la même année; il ne différait du premier que par la place qu'occupait la mélodie; elle avait passé du ténor dans le dessus. On ignore l'époque de la mort de Damon; mais il est vraisemblable qu'elle précéda la publication de la deuxième édition du premier livre de ses psaumes, car il n'aurait pas dit lui-même au titre de cet ouvrage qu'il en avait *composé excellemment la musique.*

DAMOREAU (Mme Laure-Cinthie MONTALANT) a été d'abord connue sous le nom de *Mlle Cinti.* Elle est née à Paris le 6 février 1801, et a été admise au Conservatoire de musique de cette ville le 28 novembre 1808, dans une classe de solfége. Ses progrès furent rapides, et bientôt après elle put commencer l'étude du piano. Elle avait atteint l'âge de treize ans avant qu'on songeât à lui faire apprendre les éléments du chant. Je vois par les registres du Conservatoire qu'elle sortit de la classe de piano pour passer à l'étude de la vocalisation en 1814. Les événements politiques qui firent ensuite fermer cette école livrèrent mademoiselle Montalant à elle-même pour continuer ses études. Sa voix acquérait chaque jour plus de pureté, plus de moelleux. Excellente musicienne, et douée d'un précieux sentiment naturel du beau musical, elle sut se bien diriger et mit à profit les leçons pratiques qu'elle recevait par l'audition des chanteurs habiles qui venaient à Paris, et particulièrement au Théâtre-Italien. Les commencements de sa carrière de cantatrice n'eurent cependant pas beaucoup d'éclat. Elle donnait quelques concerts où il allait peu de monde, parce qu'elle n'était pas connue; et puis elle ne venait pas des pays étrangers, et ce lui était un grand tort.

Le Théâtre-Italien, anéanti par la mauvaise administration de madame Catalani, fut rouvert en 1819, et mademoiselle Cinti, alors âgée de dix-huit ans, y fut engagée pour les rôles de seconde femme. Le premier rôle de quelque importance qu'elle chanta fut celui du page dans les *Noces de Figaro;* elle y mit beaucoup de grâce et de charme; mais le temps n'était pas venu pour elle de se faire remarquer des habitués de l'Opéra-Italien. Profitant de tout ce qu'elle entendait, elle se préparait en silence, par des études sérieuses, au brillant avenir dont elle avait le pressentiment. Ce ne fut que vers la fin de l'année 1821 qu'elle essaya ses forces dans les rôles de première femme; son talent avait déjà pris du développement; elle chanta bien, mais elle produisit peu d'effet : les dilettanti d'alors ne pouvaient se persuader qu'on pût bien chanter sans venir d'Italie, ou du moins sans y avoir été. Cependant le talent de mademoiselle Cinti était réel et grandissait chaque jour. En 1822 elle fut engagée par Ebers pour chanter pendant une saison à l'Opéra-Italien de Londres, au prix de 500 livres (environ 12,500 fr.). Les Anglais, qui estiment par-dessus tout la puissance de la voix, ne comprirent pas bien le mérite du chant fin et délicat de la cantatrice française; toutefois celle-ci eut lieu d'être satisfaite de l'effet qu'elle avait produit dans cette saison. Elle revint à Paris plus sûre d'elle-même, et dès ce moment elle commença à prendre dans son pays un rang parmi les cantatrices distinguées. Ses appointements, qui n'avaient été jusque-là que de 8,000 fr., furent portés à 12,000. L'arrivée de Rossini à Paris, en 1823, fut un événement heureux pour mademoiselle Cinti : trop bon connaisseur pour ne pas apprécier à sa valeur le mérite de cette jeune personne, il en dit son sentiment, et l'autorité de son jugement fit cesser les préventions qui avaient existé jusqu'à ce moment contre un des plus beaux talents qu'on eût entendus à Paris.

En 1825 l'administration de l'Opéra, ayant conçu le projet de changer son répertoire et de faire représenter des ouvrages de Rossini, comprit qu'elle devait avant tout engager des acteurs capables de chanter ces compositions. Le Théâtre-Italien était alors régi par la même administration; cette circonstance favorisa l'engagement de mademoiselle Cinti pour l'Opéra français; elle débuta le 24 février 1826 à ce théâtre, dans *Fernand Cortez,* et son triomphe fut complet. Jamais on n'avait entendu chanter avec une telle perfection dans le vieux sanctuaire des cris dramatiques. C'est de ce moment que date la renommée de madame Damoreau. Avec le succès, le sentiment de ses forces lui revint; ce succès ne l'éblouit pas, mais il lui fit prendre confiance en elle-même, et la fit redoubler d'efforts. Les rôles de première femme écrits pour elle dans

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

le Siége de Corinthe et dans *Moïse* achevèrent de mettre dans tout son éclat le beau talent qu'elle devait à la nature et surtout à l'art.

Des difficultés s'étant élevées entre l'administration et mademoiselle Cinti dans l'été de 1827, la cantatrice y mit fin en quittant brusquement l'Opéra pour se rendre à Bruxelles. Elle y excita la plus vive admiration dans les représentations qu'elle y donna. Toutefois cette ville n'offrait pas de ressources suffisantes pour un talent tel que le sien, et sa place ne pouvait être remplie à l'Opéra de Paris. Des concessions lui furent faites par l'administration de ce spectacle, et son retour fut décidé. Avant de quitter Bruxelles, mademoiselle Cinti épousa Damoreau, acteur du théâtre de cette ville, qui avait autrefois débuté sans succès à l'Opéra, puis au théâtre Feydeau, et qui joua ensuite en province. Cette union n'a point été heureuse. De retour à Paris, madame Damoreau y reprit avec éclat possession de son emploi à l'Opéra, et le talent qu'elle déploya dans *la Muette de Portici*, *le Comte Ory*, *Robert le Diable* et *le Serment*, acheva de mettre le sceau à sa réputation. Une dernière épreuve était nécessaire pour que le public fût persuadé de la beauté de ce talent ; il fallait qu'il fût mis en parallèle avec les deux cantatrices les plus renommées de l'époque, c'est-à-dire mademoiselle Sontag et madame Malibran. L'occasion se présenta en 1829, où ces trois beaux talents se trouvèrent réunis à l'Opéra, dans le premier acte du *Matrimonio segreto*. Jamais réunion semblable n'avait eu lieu ; jamais perfection comparable n'avait ému une assemblée. Madame Damoreau ne resta point au-dessous de ses célèbres rivales : peut-être même y eut-il plus de fini dans sa vocalisation. Son beau talent s'est encore perfectionné depuis ce temps, et je ne crains pas de dire qu'il a été un des plus parfaits qui peut-être a jamais existé parmi les cantatrices.

Des plans d'économie mal entendus empêchèrent de renouveler l'engagement de madame Damoreau à l'Opéra en 1835. Des propositions avantageuses lui furent faites alors pour l'Opéra-Comique ; elles furent acceptées, et l'admirable cantatrice débuta à ce théâtre avec un succès immense vers la fin de l'année. L'administration de l'Opéra comprit qu'elle avait fait une faute en laissant s'éloigner de son théâtre une femme qu'elle ne pouvait remplacer par aucune autre ; mais il était trop tard. Une carrière nouvelle et plus brillante s'était ouverte à l'Opéra-Comique pour madame Damoreau : ce fut pour elle qu'Auber écrivit ses opéras intitulés *le Domino noir*, *l'Ambassadrice*, *Zanetta*, et quelques autres ; elle y a laissé des souvenirs ineffaçables. Retirée de la scène en 1843, elle chanta à Londres dans la même année, puis à la Haye, à Gand en 1845, à Pétersbourg, à Bruxelles en 1846, et fit un voyage en Amérique en société avec le violoniste Artôt. Madame Damoreau avait été nommée professeur de chant au Conservatoire de Paris en 1831 : elle a donné sa démission de cette place au mois de janvier 1850, et s'est retirée à Chantilly, près de Paris, où elle vit en ce moment (1860). Madame Damoreau a publié un *Album de romances* (Paris, Troupenas), qui contient des morceaux pleins de charme, et quelques autres petites pièces détachées. Elle a écrit aussi une *Méthode de chant* dédiée à ses élèves ; Paris, s. d., un vol. in-4°. Elle a eu un fils, mort jeune, qui s'est fait connaître par quelques jolies compositions pour le chant, et une fille, cantatrice devenue la femme de M. Wekerlin. (*Voy.* ce nom.)

DAMOUR et BURNETT, noms sous lesquels a paru un volume qui a pour titre : *Études élémentaires de la musique depuis les premières notions jusqu'à celles de la composition, divisées en trois parties : connaissances préliminaires ; — Méthode de chant ; — Méthode d'harmonie* ; Paris, 1838, 1 vol. in-8° de 711 pages. La première partie de cet ouvrage est un plagiat déguisé par la forme ; car tout le fond, et même une partie des exemples, sont empruntés au livre de l'auteur de cette *Biographie universelle*, intitulé *la Musique mise à la portée de tout le monde* ; mais emprunt fait sans intelligence, et sous la forme du dialogue pour déguiser le larcin. Ce fut une spéculation de librairie. Quand il fallut traiter des parties de l'art qui dépassent les notions élémentaires, les plagiaires se virent hors d'état de continuer le travail ; alors le libraire eut recours à Elwart, musicien instruit, qui fut chargé de tout ce qui concerne l'art du chant, l'harmonie et les instruments. Les premiers rédacteurs s'étaient arrêtés à la page 155 ; M. Elwart fit tout le reste, c'est-à-dire, les 556 dernières pages. En homme consciencieux, il ne suivit pas l'exemple de ses prédécesseurs ; car il abandonna la théorie de l'harmonie exposée en abrégé dans la *Musique mise à la portée de tout le monde*, pour en développer une tout éclectique qui lui appartient. M. Elwart ne croit pas à l'existence de MM. Damour et Burnett, dont les noms se lisent au frontispice du livre, et les considère comme des pseudonymes.

DANA (Joseph), compositeur né à Naples et élève de Fenaroli, a écrit pour le théâtre Saint-Charles, en 1791, la musique de deux ballets qui ont pour titre : *la Finta Pazza per amore*, et *la Festa campestra*.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

DANBY (Jean), musicien anglais qui vivait à Londres en 1790, a joui d'une grande réputation en Angleterre comme compositeur de *glees*. Il avait établi une école de chant fort estimée, et pour laquelle il a écrit un ouvrage élémentaire intitulé : *la Guida alla musica vocale*, publié à Londres en 1787. Il a fait imprimer aussi plusieurs recueils de *glees*, et l'on en a publié après sa mort une suite à trois, quatre et cinq voix, op. 6.

DANCLA (Jean-Baptiste-Charles), violoniste distingué, compositeur et professeur de son instrument au Conservatoire de Paris, est né à Bagnères de Bigorre (Hautes-Pyrénées), le 19 décembre 1818. Doué d'heureuses dispositions pour la musique, il fit de si rapides progrès sur le violon, qu'à l'âge de dix ans il put jouer le septième concerto de Rode en présence de ce grand artiste, qui, frappé de son habileté précoce, le fit entrer au Conservatoire de Paris, le 22 avril 1828. Admis d'abord dans la classe de M. Guérin, alors professeur adjoint, il fut bientôt assez avancé dans ses études pour devenir élève de Baillot. A l'âge de quinze ans il concourut pour son instrument, et obtint le premier prix dès son premier essai. La place de second violon solo de l'Opéra-Comique ayant été mise au concours dans l'année suivante, Ch. Dancla l'emporta sur ses rivaux, quoiqu'il ne fût âgé que de seize ans. Après avoir suivi un cours d'harmonie au Conservatoire, il reçut des leçons de contrepoint et de fugue d'Halévy, et devint élève de Berton pour le style idéal de la composition. Un prix de fugue lui ayant été décerné en 1837, il concourut à l'Institut de France dans l'année suivante, et obtint le second grand prix. Classé parmi les violonistes de l'école française les plus remarquables de l'époque actuelle, M. Dancla, après de brillants succès dans les solennités musicales, particulièrement à la *Société des Concerts*, où il s'est fait entendre plusieurs fois, seul, ou avec son frère Léopold, dans l'exécution de ses Symphonies concertantes, a été nommé professeur de violon au Conservatoire, dans le mois de mars 1857. Les séances de quatuors qu'il a organisées avec ses frères offrent beaucoup d'intérêt aux artistes et aux amateurs. Parmi les distinctions décernées à M. Dancla, on remarque : 1° médaille d'or, au ministère de l'instruction publique, pour un concours de compositions musicales à l'usage des écoles primaires, en 1847; 2° grande médaille d'or, pour un concours semblable ouvert au même ministère, en 1848; 3° médaille d'or, comme premier prix d'un concours ouvert par la Société de Sainte-Cécile de Bordeaux, pour la composition d'un quatuor d'instruments à cordes, en 1857; 4° médaille d'or décernée comme premier prix par la Société impériale d'Agriculture de Valenciennes, pour la composition d'un Hymne à l'Agriculture, chœur de voix d'hommes, sans accompagnement, en 1858; 5° prix de quatuor et de musique de chambre, décerné par l'Académie, sur la proposition unanime de la section de musique de l'Institut.

Les productions principales de cet artiste consistent en : 1° Quatre symphonies concertantes pour violons et orchestre, op. 6, 10, 29 et 98. — 2° Six solos de concerto pour violon et orchestre, op. 77, 93, 94 et 95. — 3° Un concerto de violon et orchestre, op. 78. — 4° Airs variés pour violon et orchestre, op. 1, 3, 9, 17, 31. — 5° Huit quatuors pour instruments à cordes, op. 5, 7, 18, 41, 48, 56, 80, 87. — 6° Quatre trios pour piano, violon et violoncelle, op. 22, 37, 40, 51. — 7° Trente duos pour piano et violon. — 8° Quatorze œuvres de duos pour 2 violons. — 9° Méthode élémentaire et progressive du violon. — 10° Beaucoup d'études pour des objets spéciaux de mécanisme.

DANCLA (Arnaud), violoncelliste de beaucoup de talent, frère puîné du précédent, est né à Bagnères de Bigorre le 1er janvier 1820, fut admis au Conservatoire et devint élève de Norblin pour son instrument. Il y fit de bonnes études, et obtint le second prix au concours de 1839; le premier lui fut décerné en 1840. Cet artiste s'est fait remarquer particulièrement par le fini de son jeu dans le quatuor. Parmi ses compositions, on remarque : Fantaisie pour violoncelle sur *la Sirène*, d'Auber; études pour le même instrument, op. 2; deux livres de Duos pour violoncelle; Mélodies pour le même instrument; Méthode de violoncelle; *le Violoncelliste moderne*; etc.

DANCLA (Léopold), second frère de Jean-Baptiste-Charles, et violoniste distingué, est né à Bagnères de Bigorre le 1er juin 1823. Il a reçu, comme ses frères, son éducation musicale au Conservatoire de Paris. Élève de Baillot, il eut le second prix de violon en 1840, et le premier lui fut décerné en 1842. M. Dancla s'est classé depuis lors parmi les plus habiles violonistes. On a publié de sa composition des airs variés et des fantaisies pour le violon, des études pour le même instrument, et trois quatuors pour des instruments à cordes. Mlle Laure Dancla, sœur des précédents, est une pianiste distinguée.

DANDRÉ-BARDON (Michel-François), né à Aix en Provence en 1700, fit son droit à Paris, puis abandonna l'étude des lois pour la peinture et la musique. Élève de Vanloo, et de Detroy, il eut les défauts de leur école. Ses com-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

positions instrumentales, ne lui ont pas survécu, et le seul de ses ouvrages dont on se souvienne aujourd'hui est un poëme relatif aux querelles occasionnées par la lettre de Jean-Jacques Rousseau sur la musique française; il a pour titre : *l'Impartialité de la musique;* Paris, 1754, in-12. Dandré-Bardon est mort à Marseille, le 14 avril 1785.

DANDRIEU (Jean-François), organiste de Saint-Merry et de Saint-Barthélemy, qui a joui de quelque réputation en France, naquit à Paris en 1684, et mourut dans la même ville le 16 janvier 1740. Il a donné trois livres de pièces de clavecin, un livre de pièces d'orgue, une suite de noëls, et des sonates à trois parties, pour deux dessus de violon et basse, livre 1er et 2e, Paris, 1759, in-fol. En 1719 il publia la première édition d'un ouvrage intitulé *Traité de l'accompagnement du clavecin.* La deuxième édition a paru en 1727, et la troisième en 1777, in-4° oblong. C'est un recueil de basses chiffrées et sans chiffres. Le catalogue de Boyvin, de 1729, indique aussi, sous le nom de *Dandrieu*, une suite de pièces pour les violons, intitulée *les Caractères de la guerre.*

DANEL (Louis-Albert-Joseph), né à Lille, le 2 mars 1787, ancien imprimeur en typographie en lithographie, et fondeur en caractères, retiré des affaires en 1854, après une longue et honorable carrière, a consacré une grande partie de son existence dans l'exercice de divers emplois tous gratuits, pour un but de bienveillance, de philanthropie et d'utilité publique. Membre de l'administration des hospices de Lille, depuis 1830, de la commission d'examen pour l'instruction publique et de la société des sciences et arts de cette ville, M. Danel a cultivé aussi la musique comme amateur distingué, et a prêté son concours aux progrès de la culture de cet art dans le département du Nord, comme vice-président de la commission administrative de l'école de musique de Lille, depuis son origine jusqu'à la nomination d'un directeur. Pianiste, et bon accompagnateur, il fut pendant longtemps l'un des membres les plus actifs de toutes les commissions pour l'organisation des concerts, et en particulier des trois grands festivals décennaux qui ont eu lieu à Lille; enfin M. Danel a été le fondateur de la société chorale *l'Avenir*, et de plus il est président de la société [de Sainte-Cécile, composée de l'élite des amateurs de chant.

Longtemps préoccupé des moyens de rendre la connaissance de la musique populaire et de propager le goût du chant dans les populations des villes et des campagnes, M. Danel, après de longues méditations, des essais partiels, et diverses modifications trouvées par l'expérience, a fait l'exposé d'une méthode nouvelle d'enseignement dans un livre de peu d'étendue qui a pour titre : *Méthode simplifiée pour l'enseignement populaire de la musique vocale*, et dont la quatrième édition a été publiée à Lille, en 1859, in-8° de soixante pages, avec huit planches gravées et sept grands tableaux, pour l'application de la méthode. Ayant, comme tous les auteurs de systèmes d'enseignement populaire de la musique, la pensée qu'il est utile de ne présenter, au début de l'étude de cet art, que des éléments déjà connus, M. Danel a pris ces éléments dans l'alphabet, et en a fait une notation qu'il désigne sous le nom de *Provisoire.* Les consonnes initiales du nom des notes *do, ré, mi, fa, sol, la, si,* c'est-à-dire, D, R, M, F, S, L, S, sont donc les signes de ces notes; mais attendu que S, signe de *sol,* et S, signe de *si*, pourraient être confondus, il remplace, pour cette dernière note S par B. Tels sont les signes des intonations diatoniques. Ces signes sont ceux de l'octave moyenne de la voix : un point placé au-dessus des lettres indique une octave supérieure; un point au-dessous, une octave inférieure. S'il fallait représenter une octave suraiguë, on aurait deux points au-dessus des lettres, et pour une octave grave, on les mettrait au-dessous; mais cela est inutile dans le chant. A l'égard de la durée des sons, l'auteur de cette méthode en représente les éléments par les voyelles ou diphthongues *a, e, i, o, u, eu, ou,* remplaçant seulement, pour plus de simplicité, dans la notation, *eu* par *u* surmonté d'un trait, et *ou* par la même lettre avec le trait en dessous. Ainsi *a* est le signe de la ronde; *e*, celui de la blanche; *i*, de la noire; *o*, de la croche; *u*, de la double croche; *eu* de la triple; *ou*, de la quadruple. S'il s'agit de la durée réunie à l'intonation, la voyelle représentative de cette durée se joint à la consonne qui est le signe de la note, et l'on a ainsi les deux éléments réunis dans une syllabe. Par exemple, *da* est *ut* ronde, *fo* est *fa* croche, *su* est *sol* double croche; et ainsi du reste. Les voyelles isolées sont les signes des silences correspondant aux durées des sons. Enfin, pour représenter les signes modificateurs de l'intonation des notes dont on fait usage dans la notation usuelle de la musique, M. Danel a imaginé de prendre les notes caractéristiques des noms de *dièse, bémol* et *bécarre;* ainsi *z* est le signe du dièze; *l*, celui du bémol; *r*, celui du bécarre. Réunissant ces lettres aux syllabes dont il vient d'être parlé, l'auteur de la méthode en forme des mots de trois lettres, tels que *daz*, pour *ut* dièse ronde; *ral*, pour *ré* bémol croche; *suz*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

pour *sol* bécarre double croche, et ainsi des autres combinaisons. M. Danel appelle *langue des sons* le système de cette notation préparatoire. Les exercices d'intonations se font sur les consonnes seules, sans considération de durée. Puis vient la réunion des deux éléments. Après cette dernière série d'exercice, M. Danel entre par un premier pas dans la notation usuelle, en remplaçant les consonnes initiales par les degrés de la portée et y plaçant les voyelles qui représent les durées, et notant ainsi des mélodies populaires. De ce premier pas à la notation tout entière, la transition est facile ; car, les différences d'intonations étant représentées dans l'esprit des élèves par les degrés de la portée, il n'est pas difficile de les conduire progressivement à la conception de l'identité de signification des lettres et des syllabes avec les éléments de la notation ordinaire ; en un mot, du système de la langue des sons avec cette notation.

M. Danel, mu par les plus purs sentiments de philanthropie, et faisant un noble usage de sa fortune, a fondé plusieurs cours, non-seulement à Lille, mais dans diverses localités du département du Nord, à Douai, et jusque dans les villages. D'anciens élèves de ces cours sont placés par lui à la tête des nouveaux cours qu'il organise. Lui-même s'y rend de sa personne, afin de s'assurer de la marche régulière des études, et il en supporte les frais avec une générosité qui ne peut être trop louée. Le gouvernement français a récompensé son dévouement en le faisant chevalier de la Légion d'honneur.

DANIEL (Jean), organiste et poëte à Angers, naquit en cette ville dans la première année du seizième siècle. Il composait les vers et le chant de noëls dont il n'a publié que les paroles ; mais ses airs sont restés dans la mémoire du peuple, qui les chante encore pendant l'Avent dans toute la Bretagne angevine. On a de lui deux recueils dont le premier a pour titre : *S'ensuivent six noëls nouveaux*, petit in-8° goth., sans lieu ni date ; le second est intitulé : *Onze*

Noëls joyeux, pleins de plaisir
A chanter, sans nul déplaisir ;

petit in-8° goth., sans date et sans nom de lieu. Ces opuscules sont très-rares.

DANIEL (Jean), luthiste, vivait en Allemagne au commencement du dix-septième siècle. Il a fait imprimer une collection de pièces pour son instrument, sous ce titre : *Thesaurus Gratiarum, dass ist Schatzkæstlein, darinnen allerhand Stücklein, Præambulen, Toccaden, Fugen*, etc. *zur Lauten-Tabulatur gebracht, auss verschiedenen Autoribus susammengelesen* ; Hanau, 1615, in-fol. La deuxième partie de cet ouvrage a été publiée dans la même année.

DANIEL (don Salvador), capitaine espagnol attaché au parti de don Carlos, prétendant au trône d'Espagne, se réfugia en France avec ce prince, et se fixa à Bourges, où il chercha des ressources dans la culture de la musique qu'il avait étudiée dans sa patrie. Il y enseigna le piano, et y obtint les places d'organiste de la cathédrale et de professeur de solfége et d'harmonie au collége royal et à l'École normale. M. Daniel vivait encore dans cette ville en 1843. Partisan du système d'enseignement par la méthode du méloplaste de Galin, il en présenta une application nouvelle dans les ouvrages suivants : 1° *Grammaire philharmonique, ou Cours complet de musique, contenant la théorie et la pratique de la mélodie, les règles de la transposition ainsi que de l'écriture à la dictée ou d'après l'inspiration, la théorie et pratique du plain-chant, et la théorie et pratique de l'harmonie* ; Bourges, 1836, 2 vol. in-4°. Le premier volume seulement a paru. — 2° *Alphabet musical, ou Principes élémentaires de la théorie et pratique de la musique* ; Paris et Bourges, 1838, deux parties, petit in-8°.

DANIEL (Hermann-Adalbert), docteur en philosophie, professeur au Pædagogium royal de Halle (Saxe), et membre de la Société historico-théologique de Leipsick, est né à Helle, d'une famille dont plusieurs membres se sont distingués dans la science de la médecine. Homme d'une érudition peu commune, M. Daniel a donné des preuves de son immense savoir et de l'excellence de son esprit critique dans le livre qu'il a publié sous ce titre : *Thesaurus Hymnologicus, sive Hymnorum canticorum sequentiarum circa MD. usitarum collectio amplissima. Carmina collegit, apparatu critico ornavit, veterum interpretum notas selectas suasque adjecit*, etc.; Lipsiæ, Loeschke, 1855-1856, cinq vol. in-8°. Le cinquième volume contient les suppléments des quatre premiers et les tables. Cet ouvrage remarquable, et ceux qu'a publiés M. F. J. Mone (*voy.* ce nom) sur les hymnes latines du moyen âge et sur les messes latines et grecques en usage depuis le deuxième siècle jusqu'au sixième, offrent des renseignements précieux pour l'histoire du chant de l'Église chrétienne dans les temps primitifs.

DANJOU (Jean-Louis-Félix), et non *Frédéric*, comme l'appelle Gassner (*Universal-Lexikon*, etc., p. 224), est né à Paris le 21 juin 1812. Sa famille ne le destinait pas à la culture de la musique : il était âgé de plus de seize ans, lorsqu'après avoir terminé ses études de collége,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

il s'occupa de cet art; mais il y fit de si rapides progrès que dès l'année 1830 il était déjà organiste de l'église des *Blancs-Manteaux*, à Paris. En 1834 il fut attaché en la même qualité à l'église Saint-Eustache, et la place d'organiste de la cathédrale de Paris lui fut confiée en 1840. Homme d'intelligence et de savoir, M. Danjou ne se renfermait pas dans la pratique seule de l'art. Ses fonctions dans les églises lui avaient donné de fréquentes occasions de remarquer la corruption des traditions du plain-chant, les vices de son exécution, et la fausse direction où se laissaient entraîner la plupart des organistes et des compositeurs de musique d'église. Il crut à la possibilité d'une réforme salutaire et radicale dans la musique religieuse, ainsi que dans le plain-chant; il crut aussi au concours et à la protection de l'autorité ecclésiastique : ce fut là son erreur, car il ne rencontra qu'indifférence de ce côté dans les efforts qu'il ne cessa de faire pendant plus de quinze ans pour atteindre son but. Quelques voyages qu'il avait faits dans l'intérieur de la France lui avait fait voir le mauvais état de la plupart des orgues dans les provinces, ainsi que l'absence de cet instrument dans un grand nombre de localités : il comprit bientôt la nécessité de commencer son œuvre en faisant cesser cet état de choses, et ses premiers soins eurent pour objet d'améliorer la construction de la partie mécanique des orgues, qui était alors en France dans un état d'infériorité relative à l'égard des pays étrangers. Il parcourut une partie de l'Allemagne, la Hollande, la Belgique, puis, riche d'observations, il s'associa dans la maison des facteurs d'orgues Daublaine et Callinet, de Paris, y versa toutes ses économies, dirigea ces facteurs dans des voies de perfectionnement, et déploya une activité prodigieuse pendant près de dix ans, visitant tour à tour tous les départements de la France, faisant ériger des orgues là où il n'y en avait jamais eu, se mettant en relation avec les évêques, les curés, les artistes de quelque mérite, excitant le zèle de tous, et ne se laissant décourager ni par l'ignorance ni par l'indifférence qu'il rencontrait à chaque pas.

La situation du chant ecclésiastique préoccupait toujours M. Danjou : en 1844 il crut que le moment était venu de fixer l'attention du public sur cette question, et il publia un écrit qui a pour titre *de l'État et de l'avenir du chant ecclésiastique en France;* Bordeaux, imprimerie de Lafargue (1844); Paris, Parent-Desbarres (s. d.), in-8° de 69 pages. Ce petit écrit n'était que le prélude d'une publication dont l'auteur avait déjà le projet, et dont l'importance devait être plus grande : ce projet fut réalisé dans la *Revue de la musique religieuse populaire et classique;* écrit périodique dont il paraissait chaque mois une livraison d'environ 3 feuilles d'impression, et dont le premier volume fut complété dans l'année 1845. Dirigée avec talent par M. Danjou, la *Revue de la musique religieuse* eut pour collaborateur l'auteur de cette Biographie, M. Stéphen Morelot, ancien élève de l'école des Chartes, jeune homme d'une instruction aussi solide que variée, et bon musicien, M. Laurens, de Montpellier, et quelques autres musicographes. M. Danjou lui-même y publia beaucoup d'articles sur des sujets très-divers, et y fit preuve d'autant de savoir que de justesse d'esprit. L'existence de ce recueil plein d'intérêt se soutint jusqu'à ce que la révolution déplorable de 1848 l'eût anéanti comme beaucoup d'autres publications scientifiques et littéraires. Pendant qu'il était en voie de publication, le grand orgue de l'église Saint-Eustache, nouvellement construit par la maison Daublaine et Callinet, et non encore payé, fut réduit en cendres par un incendie; ce sinistre événement, et les pertes que la même maison avait éprouvées dans la reconstruction de l'orgue de Saint-Sulpice, par la faute d'un des associés (voy. CALLINET), rendit nécessaire une liquidation dans laquelle M. Danjou perdit toutes ses économies. Renfermée, par suite de cet événement, dans la seule direction et rédaction de la *Revue de la musique religieuse*, son activité eut besoin d'un nouvel aliment : elle le trouva dans un voyage en Italie que M. Danjou fit, en 1847, avec son ami M. Morelot, dans le but de faire des recherches dans les bibliothèques de cette ancienne patrie de la science et des arts, concernant l'histoire de la musique. Une multitude de découvertes importantes furent les fruits de cette excursion. Les manuscrits des bibliothèques de Rome et de celle de Florence, dont la plupart étaient inconnus jusque-là, ou du moins mal décrits, fournirent à MM. Danjou et Morelot une ample moisson de documents sur l'histoire de la musique au moyen âge et à l'époque de la renaissance : ils en firent des extraits nombreux, et quelquefois des copies entières: M. Danjou a rendu compte de ces découvertes dans plusieurs lettres remplies d'intérêt qui ont été publiées dans la *Revue de la musique religieuse* (années 1847 et 1848).

Le retour en France de M. Danjou fut signalé par la découverte d'un monument unique en son genre et de la plus haute importance qu'il fit dans une bibliothèque de Montpellier, à savoir, un manuscrit du onzième siècle qui renferme le chant de l'Église romaine en notation double. La première est la notation du moyen âge désignée communément sous le nom de *neumes*; l'autre, qui lui sert d'in-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

terprétation, est la notation romaine des quinze premières lettres de l'alphabet, dont le plus ancien exemple se trouve dans le traité de musique de Boëce (1). M. Danjou annonça sa découverte dans la *Revue*, ainsi que son intention d'en publier le *fac-simile* par souscription : ce fut une imprudence; car les envieux commencèrent par nier l'importance du document, tandis que d'autres, plus habiles, obtinrent du gouvernement le privilége de s'en servir, en le dénaturant. Ceux-ci ne comprirent pas mieux la notation latine que les signes neumatiques; mais la possession du manuscrit leur servit de prétexte pour donner une très-mauvaise édition des livres du chant romain prétendu restauré, qui fut adopté dans plusieurs diocèses. Les dégoûts que lui causa cette affaire, ajoutés à ceux de l'indifférence qu'il avait rencontrée chez les ecclésiastiques pour ses sacrifices d'argent et pour ses fatigues excessives, firent prendre tout à coup à M. Danjou, en 1849, la résolution de cesser de s'occuper de musique; résolution bien regrettable de la part d'un homme doué de talent, riche d'une instruction variée et d'une grande expérience. La publication des chants sacrés de l'office divin suivant le rit parisien, mis en faux-bourdon à quatre voix, dont il avait donné huit volumes, celle de la *Revue de la musique religieuse*, et son association dans la maison Daublaine et Callinet, avaient été pour lui la source de pertes considérables. Après vingt ans de travaux et de fatigues, il se trouvait plus pauvre qu'au début; de plus, ses convictions l'avaient rendu l'objet d'attaques passionnées auxquelles il fut trop sensible : tels furent les motifs qui le décidèrent à se jeter en dehors de l'activité musicale. Il se retira d'abord à Marseille, où il prit part à la rédaction d'un journal politique; peu de temps après, il se fixa à Montpellier, et y prit la direction du journal intitulé *Le Messager du Midi*, journal qui jouit d'une grande autorité dans les départements méridionaux de la France. Depuis plusieurs années M. Danjou s'est fixé à Paris, où il s'occupe de télégraphie.

La liste des productions de M. Danjou se compose comme il suit : LITTÉRATURE MUSICALE : 1° De 1832 à 1840, beaucoup d'articles dans la *Gazette musicale de Paris*, dans le *Dictionnaire de la Conversation* et dans l'*Encyclopédie du dix-neuvième siècle*. — 2° *De l'État et de l'avenir du chant ecclésiastique*, brochure in-8°; Paris, 1844. — 3° *Revue de la musique religieuse, populaire et classique*; Paris, 1845-1849, 4 vol. in-8°. Le quatrième volume, interrompu en 1849, a été complété en 1854. — MUSIQUE PRATIQUE : — 4° *Chants sacrés de l'office divin. Recueil de tous les plains-chants du rit parisien en faux-bourdon à quatre voix*; Paris, Canaux, 1835, 8 volumes. — 5° *Répertoire de musique religieuse*; Paris, Ve Canaux, 1835, 3 volumes. Cette collection est formée en partie des meilleurs morceaux de musique d'église publiés à Londres par Novello. — 6° Deux messes à 4 voix et orgue, d'une exécution facile, composées spécialement pour les colléges et autres maisons d'éducation; ibid. — 7° Messe brève à trois voix sans accompagnement; Avignon, Seguin aîné, 1848, in-8° — 8° *Tantum ergo* à 4 voix, avec basse solo et orgue; Paris, Ve Canaux.

DANKERS ou **DANKERTS** (GHISLAIN) savant contrepointiste du seizième siècle, naquit à Tholen, en Zélande, et fut chantre de la chapelle pontificale à Rome, sous les papes Paul III, Marcel II, Paul IV et Pie IV. Il a publié en 1559, à Venise, chez Gardane, *il Primo e secondo Libro de' madrigali a 4, 5 e 6 voci*. On trouve aussi des motets de ce musicien dans la collection de Salblinger, intitulée : *Selectissimæ nec non familiarissimæ cantiones ultra centum, etc. Augustæ Vindelicorum, Melchior Kriesstein*, 1540, petit in-8° obl.; ainsi que dans un autre recueil qui a pour titre : *Concentus octo, sex, quinque et quatuor vocum, omnium jucundissimi, etc. Augustæ Vindelicorum, Philippus Ulhardus excudebat*, 1545, petit in-4° obl. Dankers fut choisi en 1551, avec Barthelomé Escobedo (*voy.* ce nom), par Nicolas Vicentino et Vicenzo Lusitano, pour juger la discussion qui s'était élevée entre eux sur la connaissance des modes diatonique, chromatique et enharmonique, et prononça en faveur de Lusitano. On trouve à la bibliothèque *Vallicellana*, à Rome, sous la marque R. 56, n° 15, le manuscrit original d'un traité composé par Dankers sur le sujet de la contestation. Ce manuscrit a pour titre : *Trattato di Ghisilino*

(1) Dans une polémique dirigée contre l'auteur de cette Biographie, Kiesewetter avait soutenu (*Allgem. Musikal. Zeitung.*, ann. 1848) que les lettres romaines, présentées par Boëce comme traduction des signes de la notation grecque, n'étaient pas une notation musicale en usage dans l'ancienne Italie, et qu'on ne s'en est jamais servi pour écrire la musique; ce qui n'a point de sens, puisqu'on ne se sert pas d'une écriture inconnue pour en expliquer une autre. A l'argumentation de Kiesewetter, son adversaire fit une réponse très-simple en citant des monuments d'anciens chants notés avec les quinze lettres romaines, qui appartiennent aux neuvième et dixième siècles. La découverte du manuscrit de Montpellier a fourni la preuve que cette notation était connue et s'était conservée jusqu'au onzième siècle; mais ceux qui se sont servis de ce manuscrit n'ont rien compris aux lettres semblables qui s'y trouvent accolées partout; elles ne sont autre chose que des trilles, dont l'usage avait passé de l'Orient en Europe à diverses époques.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Dankerts musico, et cantore cappellano della cappella del Papa, sopra una differentia musicale sententiata nella detta cappella contro il perdente venerabile D. Niccolò Vicentino, per non haver potuto provare che niun musico compositore intende di che genere sia la musica che esso stesso compone, come si era offerto. Con una dichiaratione facilissima sopra i tre generi di essa musica, cioè diatonico, cromatico, et enarmonico con i loro esempj, a quattro voci separatamente l'uno dall'altro, et anco misti di tutti tre i generi insieme, et molte altre cose musicali degne da intendere. Et oltraccio vi sono alcuni concenti a più voci in diversi idiomi del medesimo autore nel solo genere diatonico composti. C'est quelque chose de curieux de voir ces savants hommes du seizième siècle s'épuiser en doctes raisonnements sur des genres de musique chromatique et enharmonique qui ne pouvaient exister de leur temps, puisqu'ils n'en possédaient pas les éléments nécessaires; et cela parce que les écrivains grecs sur la musique, dont les ouvrages étaient alors étudiés avec ardeur, leur avaient transmis ces termes, qui n'avaient de signification ni dans la tonalité du plain-chant, la seule qui fût alors connue, ni dans l'harmonie qui y est inhérente. Il ne faut pas confondre Ghislain Dankers avec *Jean Ghiselain*, dont il y a un livre de messes publié par Petrucci de Fossombrone en 1513.

DANNELEY (Jean-Feltham), professeur de musique à Londres, est né en 1786, à Oakingham, dans le Berkshire. Son père, chantre du chœur à Windsor, lui enseigna la musique. A l'âge de quinze ans il fut placé sous la direction de Knyvett pour apprendre à jouer du piano, et Samuel Webbe lui donna des leçons d'harmonie. Lorsqu'il eut atteint sa dix-septième année, Danneley interrompit ses études musicales pour aller demeurer avec un oncle fort riche qui lui avait promis de lui laisser sa fortune; mais ayant longtemps tardé à réaliser ses promesses, cet oncle mourut sans avoir fait de testament, et Danneley, retombé dans une situation pénible, fut obligé de reprendre sa première profession. Il se remit avec courage au travail, reçut des leçons de piano de Woelfl, et eut aussi pendant quelque temps C. Neate pour professeur. Après avoir demeuré avec sa mère à Odiham, dans le Hampshire, il fut appelé à Ipswich comme professeur de musique, y resta quelque temps, puis fut nommé organiste de l'église Sainte-Marie de la Tour, dans cette ville. En 1816 il alla à Paris, prit des leçons de Reicha pour la composition, et de Pradher pour le piano, puis alla s'établir à Londres, où il s'est fixé. Danneley a publié quelques légères compositions pour le chant et le piano; mais ses ouvrages les plus importants sont ceux dont les titres suivent : 1° *An Encyclopedia, or Dictionary of Music; in which not only every technical word is explained, the formation of every species of composition distinctly shewn, their harmonies, periods, cadences, and accentuation, but the various poetic feet employed in Music*, etc. (Encyclopédie ou Dictionnaire de musique, dans lequel non-seulement chaque mot technique est expliqué, la formation de toute espèce de composition exposée, etc.); London, 1825, un vol. in-8°, avec planches. Malgré le titre fort étendu de cet ouvrage et tout ce qu'il annonce, l'Encyclopédie musicale de Danneley n'est traitée que d'une manière fort abrégée. — 2° *A Musical Grammar, comprehending the principles and rules of the science* (Grammaire musicale, contenant les principes et les règles de cette science); London, 1826, in-8°. Ce livre ne contient que les premiers éléments de la musique. Danneley est mort à Londres en 1836.

DANNER (Chrétien-Frédéric), violoniste, né à Manheim en 1745, reçut de son père les premières leçons de musique, et fit de si grands progrès sur le violon, qu'il devint bientôt un des artistes les plus habiles sur cet instrument. En 1761, l'électeur palatin l'admit dans son orchestre, et lorsque cet orchestre passa à Munich en 1778, il l'y suivit. En 1783 il quitta ce service pour la place de directeur des concerts du duc de Deux-Ponts. Il occupait le même emploi en 1812 à la cour du grand-duc de Bade à Carlsruhe. Il fut le maître du célèbre violoniste Frédéric Eck. On a de Danner un concertino (en *fa*) pour le violon, avec orchestre; Paris, Sieber.

DANNER (Georges), père du précédent, était musicien de la cour de Manheim, et jouait de tous les instruments. Il mourut auprès de son fils, à Carlsruhe, en 1807.

DANNERET (*Élisabeth*), née à Saint-Germain, vers 1670, débuta comme chanteuse à la Comédie italienne, le 24 août 1694, dans le divertissement du *Départ des Comédiens*. Elle devint ensuite la femme d'Évariste Gherardi. Les journaux du temps nous apprennent qu'elle était également remarquable par la beauté de sa voix et par la sûreté de sa méthode. D'Origny assure, dans ses *Annales du Théâtre italien* (t. I, p. 26), qu'elle entra à l'Opéra après la mort de son mari; mais ce fait est au moins douteux, car on ne trouve point son nom sur les catalogues des acteurs de l'Opéra.

DANOVILLE (. . .), écuyer, fut élève

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

pour clarinette et basson ; Bonn, Simrock. — 24° Idem, n° 2; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 25° Trois quintetti pour flûte, hautbois, clarinette, cor et basson, op. 56; Berlin, Schlesinger. — 26° Pot-pourri pour violon et orchestre, op. 61 ; Offenbach, André. — 27° Trois quintetti pour violon, etc., op. 66, ibid. — 28° Quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 5, 6 et 16; Munich, Falter; op. 7, Mayence, Schott; op. 29, Leipsick, Breitkopf et Hærtel; op. 44, Leipsick, Peters; op. 55, Offenbach, André (en tout dix-neuf quatuors). — 29° Concertos pour le violoncelle; nos 1 et 2; Zurich, Hux. — 30° Concertino, idem, op. 45; Leipsick, Peters. — 31° Sonates pour violoncelle, liv. 1 et 2; Zurich, Hux. — 32° Concertos pour la flûte; op. 30, 31, 42, 43; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 33° Trios pour flûte, alto et violoncelle, op. 71; Offenbach, André. — 34° Sextuor pour hautbois, deux altos, deux cors, violoncelle et contre-basse, op. 10; Mayence, Schott. — 35° Trois quatuors pour basson, op. 40; Offenbach, André. — 36° Concerto pour le piano, op. 4; Mayence, Schott. — 37° Quintetto pour piano, flûte, hautbois, cor et basson, op. 53 et 54; Offenbach, André. — 38° Quatuor pour piano, op. 40; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 39° Sonate pour deux pianos et violoncelle, op. 42; Offenbach, André. — 40° Sonates pour piano et cor, op. 28 et 44; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 41° Sonates pour piano et flûte, op. 34; Munich, Falter. — 42° Sonate pour piano et cor de bassette, op. 62; Offenbach, André. — 43° Sonates pour piano à quatre mains, op. 2, 9 et 11; Munich, Falter, Leipsick, Breitkopf et Hærtel; Mayence, Schott. — 44° Sonates pour piano seul, op. 33; Munich, Falter. — 45° Quelques petites pièces pour divers instruments. — IV. Musique de chambre : 46° Airs italiens détachés, avec orchestre; Munich, Falter. — 47° Chansons allemandes pour deux dessus et basse, avec accompagnement de piano, op. 16; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 48° Idem, op. 17, ib. — 49° Chansons guerrières à quatre voix d'homme, op. 58; Offenbach, André. — 50° Chants grecs à quatre voix d'homme, avec piano, op. 72; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 51° Six chansons allemandes pour deux dessus, ténor et basse, avec piano, op. 74, ibid. — 52° Environ vingt-cinq recueils de chansons allemandes, de canzonettes italiennes, et de romances françaises pour voix seule avec accompagnement de piano, publiés à Munich; Offenbach et Leipsick.

DANZY (Françoise). *Voy.* Mme Lebrun.

DAPPEREN (D. VAN), professeur de chant au séminaire des instituteurs primaires, à Harlem, est auteur d'un manuel des éléments de la musique et du chant, à l'usage des professeurs d'écoles primaires, qu'il a publié sous ce titre : *Aanvankelijk onderwijs in de Musijk en het Zingen; of handboekje voor onderwijzers, om kinderen deze wetenschappen reeds eenigzins vroeglijdig te leeren beoefenen*, première partie; Amsterdam, Jean Van der Hey, 1818, in-8°. Deuxième partie, ibid., 1820, in-8°. Cet ouvrage est fort bien imprimé avec les caractères de musique de Enschedé, de Harlem. On a aussi de Dapperen des Exercices de chant à l'usage des petites écoles, sous ce titre : *Zangoefeningen voor de Lagere Scholen*, etc.; Harlem, 1819, deux suites.

DAQUIN (Louis-Claude), organiste du roi, naquit à Paris le 4 juillet 1694. Ses heureuses dispositions pour la musique décidèrent Marchand à lui donner quelques leçons. Il n'avait que six ans lorsqu'il joua du clavecin devant Louis XIV, qui lui donna des applaudissements et qui le récompensa. Le grand Dauphin, qui était présent, frappa sur l'épaule du jeune artiste et lui dit : *Mon petit ami, vous serez un jour un de nos plus célèbres organistes.* Bernier, qui était alors un des musiciens les plus savants de France, ayant donné quelques leçons de composition au jeune Daquin, celui-ci écrivit à l'âge de huit ans un *Beatus vir* à grand chœur et orchestre. Quand on l'exécuta, Bernier mit l'auteur sur une table pour qu'il battît la mesure et fût mieux vu des spectateurs. Il n'avait que douze ans lorsqu'il obtint l'orgue des chanoines réguliers de Saint-Antoine, et l'on courait déjà pour l'entendre. En 1727 l'orgue de Saint-Paul vint à vaquer. Le concours fut annoncé, et Rameau s'y présenta pour disputer la place à Daquin. On dit que Rameau ayant joué une fugue préparée, Daquin s'en aperçut et ne laissa pas d'en improviser une qui balançait les suffrages. Il remonta à l'orgue, et, arrachant le rideau qui le cachait à l'auditoire, il lui cria : *C'est moi qui vais toucher!* Le plus vif enthousiasme était dans ses yeux : il se surpassa, disent les biographes, et eut la gloire de l'emporter sur son rival.

Daquin vécut soixante-dix-huit ans et excita pendant près de soixante l'admiration de ceux qui l'entendirent. Dix-huit jours avant de mourir, il joua sur l'orgue de Saint-Paul à la fête de l'Ascension, et charma ses auditeurs. Pendant sa dernière maladie, qui ne dura que huit jours, il pensait encore à la fête de Saint-Paul qui approchait, et disait : *Je veux m'y faire porter et mourir à mon orgue.* Il cessa de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

vivre le 15 juin 1772, et fut inhumé à Saint-Paul : un très-grand nombre d'artistes et d'amateurs assista à ses obsèques. Les chanoines réguliers de Saint-Antoine, dont il avait joué l'orgue pendant soixante-six ans, firent aussi chanter un service pour lui et accordèrent une gratification à son fils. Les ouvrages de Daquin qui ont été gravés sont : 1° Un livre de pièces de clavecin, en 1735. — 2° Un livre de noëls. — 3° Une cantate intitulée *la Rose*. Il a laissé en manuscrit un *Te Deum*, plusieurs motets, un *Miserere* en trio, des leçons de ténèbres, plusieurs cantates, entre autres celle de *Circé*, de J.-B. Rousseau, et des pièces d'orgue.

Cette notice est tirée de l'*Essai sur la musique* de La Borde : elle a été fournie par le fils de Daquin, et cette circonstance seule explique les éloges exagérés qu'elle contient. Que Daquin ait eu une exécution brillante, une connaissance étendue des effets de l'orgue, on doit le croire, puisqu'il obtint l'estime de ses contemporains ; mais j'ai examiné ses pièces d'orgue, ses noëls, ses pièces de clavecin, et je puis affirmer que tout cela est misérable : on n'y trouve que des idées communes et une ignorance complète de l'art d'écrire. Or qu'est-ce qu'un organiste qui n'a qu'un jeu brillant ! Que pouvait être cette fugue improvisée qui balança les suffrages avec celle de Rameau ? et qui pourra croire cette historiette où l'on dit que Hændel, après avoir entendu Daquin, éprouva tant d'étonnement et d'admiration que, malgré les instances les plus vives, il ne voulut pas jouer devant lui? Hændel et Daquin ! quel rapprochement ! Ce fait seul doit suffire pour faire apprécier la valeur des louanges qu'on a prodiguées à l'organiste français.

DAQUIN (Pierre-Louis), fils du précédent et bachelier en médecine, était né à Paris, où il est mort en 1797. Quoiqu'il eût cultivé les lettres avec passion, il avait peu de talent, et n'a laissé que des ouvrages médiocres. Parmi ces écrits, celui qui est intitulé : *Lettres sur les hommes célèbres dans les sciences, la littérature et les arts, sous le règne de Louis XV* (Paris, 1752, 2 vol. in-12), contient huit chapitres relatifs à la musique. Ils ont pour titre : 1° *Sur la musique et ses effets.* — 2° *Sur l'opéra.* — 3° *Sur M. Rameau.* — 4° *Sur la cantate, la musique d'église et les maîtres les plus renommés.* — 5° *Sur l'orgue, le clavecin et les premiers organistes du temps.* — 6° *Sur le violon, la basse de viole et les autres instruments.* — 7° *Sur le chant et sur la danse.* — 8° *Sur quelques faits omis, et sur quelques musiciens dont on a oublié de parler.* On trouve dans tout cela quelques faits curieux, mais qui sont écrits d'un style prolixe et ennuyeux. On a dit de ce pauvre littérateur :

On souffla pour le père, on siffle pour le fils.

L'ouvrage dont on vient de parler a été reproduit en 1754, in-8°, sous le titre de *Siècle littéraire de Louis XV*.

DAQUONEUS (Jean), compositeur italien, cité par Walther, d'après Draudius, vivait vers le milieu du seizième siècle. On connaît de lui : 1° *Madrigali a sei et sette voci* ; Venise, 1567. — 2° *Madrigalia quatuor vocum* ; Anvers, 1594, in-4°. Il y a lieu de croire que le nom de ce musicien est dénaturé par Draudius, qui latinisait tous les noms d'auteurs.

DARCET (Jean-Pierre-Joseph), chimiste français, né à Paris en 1777, mort au mois d'août 1844, a rendu de grands services à la science et a porté la lumière dans une multitude de questions restées sans solution jusqu'à lui. L'examen de ses travaux n'appartient pas à cette Biographie ; il n'y est cité que pour ses recherches sur la fabrication des cymbales et des tamtams, dont il a déterminé les proportions d'alliage à raison de 80 parties de cuivre sur 100, et 20 parties d'étain fin. Cet alliage à l'état chaud est cassant comme le verre et un peu moins lorsqu'il est refroidi : il n'acquiert la solidité et la sonorité que par la trempe. Darcet a trouvé que, lorsque le métal fondu est arrivé au rouge-cerise brun, la cymbale ou le tamtam doivent être plongés dans l'eau froide pour la trempe, qu'on force en raison du son qu'on veut obtenir. Si l'instrument se voile dans cette opération, on en rectifie la forme au moyen du marteau, en le planant à petits coups. Darcet a exposé tous les détails de la fabrication des instruments de cette espèce dans les *Annales de chimie et de physique* (ann. 1834, cahier de mars).

DARCIS (François-Joseph), né à Paris vers 1756, fut élève de Grétry pour la composition, et donna à la Comédie italienne *la Fausse Peur*, opéra-comique en un acte, et *le Bal masqué*. Les essais précoces de ce jeune homme semblaient promettre un compositeur distingué ; mais la fougue de ses passions ne lui permit pas de se livrer à des études sérieuses, et causa sa perte. Doué d'une figure charmante, brave, entreprenant, il aimait les femmes et était homme à bonnes fortunes. Ses désordres devinrent tels, que la police conseilla à son père de le faire voyager. On le fit partir pour la Russie ; mais à peine y fut-il arrivé qu'il se battit avec un officier russe, qui le tua.

DARD (. . . .), bassoniste ordinaire de la chapelle du roi et de l'Académie royale de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

musique, a fait graver à Paris, en 1767, six solos pour le basson ou le violoncelle, œuvre 1er, et six autres, œuvre 2e. Il a publié aussi : *Nouveaux Principes de musique, auxquels l'auteur a joint l'histoire de la musique et de ses progrès, depuis son origine jusqu'à présent, pour l'apprendre parfaitement*; Paris, 1769, in-4°.

DARDELLI (le Père), religieux cordelier du couvent de Mantoue, dans les dernières années du quinzième siècle, et au commencement du seizième, fut un des luthiers les plus célèbres de son temps. Il fabriquait des luths et des violes de plusieurs espèces. Le peintre Richard, de Lyon, a possédé, vers 1807, un beau luth fait par ce moine pour la duchesse de Mantoue. Cet instrument, dont le manche était un travail admirable d'ivoire et d'ébène, et dont les côtes des dos étaient séparées par des filets d'argent, portait la date de 1497, avec le nom de *Padre Dardelli*. Sur la table on voyait les armes des ducs de Mantoue, en or et en couleur. On ignore en quelles mains ce précieux instrument a passé après la mort de Richard.

DARDESPIN (Melchior), musicien et valet de chambre de l'électeur de Bavière, naquit vers le milieu du dix-septième siècle. Il a composé la musique des ballets du grand opéra *Servio Tullio*, de Steffani, et celle du ballet donné pour le mariage de l'électeur Maximilien-Emmanuel, en 1715, à Munich. On ignore l'époque de sa mort.

DARGOMYSKY (Alexandre-Sergoéïevitsch), compositeur russe, d'une famille noble de Smolensk, est né le 2 février 1813, dans un village du gouvernement de Toula, au moment de la retraite de l'armée française. Il était âgé de cinq ans lorsqu'il commença à parler : ses parents avaient cru jusqu'alors qu'il serait muet. Dans les derniers mois de 1817, ils le conduisirent à Saint-Pétersbourg pour y faire son éducation ; depuis ce moment il ne s'est éloigné de cette ville que pour faire quelques voyages dans l'intérieur de la Russie, et plus tard dans les pays étrangers. Dès son enfance il montra un goût décidé pour les arts, et en particulier pour le théâtre. Il fabriquait lui-même de petites scènes de marionnettes pour lesquelles il composait des espèces de vaudevilles. A l'âge de sept ans, on lui donna un maître de piano avec lequel il avait d'incessantes discussions, parce qu'il était plus occupé de la composition de petites sonates et rondos que de l'étude du mécanisme de l'instrument. Quelques années plus tard, il apprit à jouer du violon, et devint assez habile sur cet instrument pour faire convenablement la partie de second violon dans les quatuors. C'est alors que la musique lui apparut sous un nouvel aspect : il commença à comprendre la haute portée de cet art. A l'âge de quinze à seize ans il écrivit plusieurs duos concertants pour piano et violon, ainsi que quelques quatuors. Bientôt après, ses parents, éclairés sur sa vocation, confièrent le développement de son talent aux soins de Schoberlechner, pianiste et compositeur distingué, qui lui donna les premières notions d'harmonie et de contrepoint. Parvenu à l'âge de dix-huit ans, M. Dargomysky entra, en 1831, au service de l'État dans le ministère de la maison de l'empereur : cependant ses occupations ne l'empêchèrent pas de continuer ses études musicales. A l'âge de vingt ans il brillait déjà dans les salons par son habileté sur le piano. Lisant à première vue la musique la plus difficile, il fut recherché comme accompagnateur par les meilleurs chanteurs, artistes et amateurs. Dans cette occupation, il acquit la connaissance des voix et se passionna pour la musique vocale et dramatique, qui lui fit négliger celle des instruments. C'est alors qu'il écrivit une immense quantité de romances, d'airs, de cantates et de morceaux d'ensemble, avec accompagnement de piano ou de quatuor. Quelques-unes de ces compositions ont été publiées à Pétersbourg.

Décidé, en 1835, à se vouer entièrement à la musique et à contribuer aux progrès de cet art en Russie, il abandonna ses fonctions administratives, et se livra pendant huit années à l'étude sérieuse des ouvrages de théorie ainsi qu'à la lecture des partitions des maîtres anciens et modernes. Dans cet intervalle, il écrivit plusieurs ouvrages qui obtinrent de brillants succès. En 1845 il entreprit un voyage à l'étranger. Après avoir parcouru l'Allemagne, il s'arrêta quelque temps à Bruxelles, près de l'auteur de cette Biographie, qu'il consulta sur ses ouvrages, particulièrement sur son grand opéra la *Esméralda*, qui, postérieurement, a été représenté avec un brillant succès à Moscou. Une remarquable originalité d'idées et de style distinguent cette production.

Parti de Bruxelles pour se rendre à Paris, M. Dargomysky, après avoir passé quelques mois dans cette grande ville, est retourné à Saint-Pétersbourg, où son talent jouit aujourd'hui d'une estime méritée. Parmi ses nombreuses compositions, dont beaucoup sont restées en manuscrit, on remarque celles-ci, qui ont été publiées ou exécutées dans la capitale de la Russie : 1° *Pour le piano* : douze œuvres de pièces brillantes, avec ou sans accompagnement, telles que variations, fantaisies, trios et *scherzo*. —

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

2° *Pour l'orchestre* : Grand boléro; grande valse pathétique; Galop bohémien. — 3° *Pour le Chant*, 60 morceaux détachés avec accompagnement de piano, tels que romances, chansons, cantates, ballades, mélodies et morceaux d'ensemble, tous publiés à Pétersbourg. — 4° *Esméralda*, grand opéra en 4 actes, poëme de Victor Hugo, représenté à Moscou, dans l'hiver de 1847, puis à Pétersbourg. — 5° Grande cantate intitulée *la Fête de Bacchus*, poëme de Poushkinn, à grand orchestre avec solos de chant et chœurs, composés de 8 morceaux. — 6° Un grand opéra, dont le titre échappe à la mémoire de l'écrivain de cette notice, représenté à Pétersbourg en 1856, avec un très-brillant succès.

DARONDEAU (Benoni), né à Munich vers 1740, vint s'établir à Paris en 1782, et s'y fit maître de chant. En 1786 il publia son premier *Recueil de petits airs à couplets, avec accompagnement de harpe*, op. 1; quatre autres recueils semblables parurent l'année suivante. Il a composé aussi la musique *du Soldat par amour*, qui a été représenté au théâtre de l'Opéra-Comique en 1789.

DARONDEAU (Henri), fils du précédent, naquit à Strasbourg, le 28 février 1779. Admis au Conservatoire de musique comme élève, il y eut pour maître de piano Ladurner, et Berton pour maître d'harmonie. Il a publié pour le piano : 1° *Fantaisie pour le piano*, op. 1. — 2° *La Fête de Saint-Cloud*, pot-pourri. — 3° *L'Homme du destin*, fantaisie. — 4° *La Jeune Victime*, pot-pourri. — 5° *Air de Wacher*, varié. — 6° *Air favori de Jean de Paris*, varié. — 7° Plusieurs fantaisies et variations sur des airs de *la Neige*, *Roger de Sicile*, la *Barcarole de Venise*, la *Rondè de Saint-Malo*, la *Journée aux aventures*, etc. — 8° Sonates pour le piano, op. 2; Paris, Omont; et quelques recueils de romances. Darondeau a écrit la musique du ballet d'*Acis et Galatée*, qui a été représenté à l'Opéra, au mois de mai 1806. Il a donné au théâtre de la Porte-Saint-Martin : 1° *Les Deux Créoles*, ballet. — 2° *Jenny, ou le Mariage secret*, ballet en deux actes. — 3° *Rosine et Lorenzo, ou les Gondoliers vénitiens*, idem. — 4° *Les Sauvages de la Floride*, idem. — 5° *La Chatte merveilleuse*, idem. — 6° *Pizarre*, idem. Ce musicien fut longtemps attaché comme compositeur, ou plutôt comme arrangeur, au théâtre des Variétés.

DASSER ou **DASSERUS** (Louis), ou plutôt **DASER**, maître de chapelle du duc de Wurtemberg, vivait dans la seconde moitié du seizième siècle. Il abandonna cette situation pour entrer au service du duc de Bavière, et fut le prédécesseur d'Orlande Lassus. Ses ouvrages sont en manuscrit à la bibliothèque royale de Munich, ou ont été imprimés dans cette ville par la munificence du prince. Toutes ses compositions appartiennent au culte catholique. On a de lui une Passion à quatre voix, sous ce titre : *Passio D. N. Jesu Christi Historia, in usum ecclesiæ Monachii*; Munich, Adamus Berg, 1578, gr. in-folio. Ce volume fait partie de la collection qui porte en tête du frontispice *Patrocinium musices*, parce que le duc de Bavière faisait les frais de l'édition. Jacques Paix a inséré quelques motets de Dasser arrangés pour l'orgue, dans son *Orgeltabulaturbuch* (1re et 2me partie). On trouve en manuscrit les ouvrages suivants de ce compositeur parmi les volumes qui proviennent de la chapelle des ducs de Bavière, à la bibliothèque royale de Munich : 1° Codex XIII, 4 motets à 4, 5, et 6 voix. — 2° Cod. XVI, le psaume CXXXIII à 4 voix. — 3° Cod. XVIII, sept messes, dont six à 4 voix, et la dernière à 6 voix. — 4° Cod. XXII, 3 *Nunc dimittis*, des hymnes à 4, 5, 6 et 8 voix, et des *Répons brefs* de complies. — 5° Cod. XLIV, 3 messes, dont une à quatre voix, une à cinq et une à six. — 6° Cod. XLV, la messe intitulée *Pater noster*, à 5 voix.

DASSOUCY, ou plutôt **ASSOUCY** (Charles **COYPEAU**), fils d'un avocat au Parlement, naquit à Paris en 1604, et eut une existence très-agitée et peu honorable. Très-jeune encore, il s'enfuit de la maison de son père, se rendit à Calais, et faillit être jeté à la mer, comme sorcier, par le peuple de cette ville, pour avoir guéri par stratagème un homme qui était malade d'imagination. Il se réfugia en Angleterre, et y resta plusieurs années, donnant des leçons de musique et de luth pour vivre. Son talent sur cet instrument et le goût qu'il mettait dans la composition de ses chansons lui procurèrent l'avantage, après son retour en France, d'être attaché au service de madame Royale, fille de Henri IV et femme du duc de Savoie. Plus tard il exerça la charge de luthiste et de maître de musique auprès de Louis XIII et de Louis XIV enfant. Il cultivait aussi la poésie burlesque, genre détestable qui eut alors en France une certaine vogue. C'est à propos de ce mauvais goût que Boileau a dit :

Et jusqu'à d'Assoucy, tout trouva des lecteurs.

Étant retourné à la cour de Turin, il y eut quelques fâcheuses aventures, et se mit à errer en France, escorté de deux petits pages de musique qui chantaient ses chansons, et qui donnèrent lieu à d'étranges soupçons. A Montpellier, il fut décrété d'accusation *pour un crime qui est en abo-*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

mination parmi les femmes, dit naïvement Auger, de l'Académie française. Dassoucy s'enfuit en Italie pour se soustraire au sort qui le menaçait. A Rome, il fut emprisonné pour avoir écrit contre des prélats en crédit. Pendant sa captivité, il composa un livre de *Pensées sur la Divinité*, qui est ce qu'il a fait de plus raisonnable. Touché de compassion pour l'auteur de cet ouvrage, le pape le mit en liberté, et joignit à cette faveur le don de sa bénédiction, de médailles bénies et d'indulgences; ce qui n'empêcha pas que, de retour en France, d'Assoucy ne fût arrêté, mis à la Bastille, puis envoyé au Châtelet avec ses pages de musique, toujours pour la même cause. Cependant, à défaut de preuves, il fut déclaré innocent et mis en liberté. Il mourut à Paris, vers 1679, à l'âge d'environ soixante-quatorze ans. Son *Ovide en belle humeur*, et le *Ravissement de Proserpine*, traduit de Claudien en vers burlesques, sont les seuls de ses ouvrages recherchés aujourd'hui par les bibliomanes. Comme musicien, il n'a publié qu'un recueil ayant pour titre : *Airs à quatre parties du sieur Dassoucy. A Paris, par Robert Ballard, etc.*, 1653, in-12 obl. Ces airs sont au nombre de 19, et sont dédiés à madame la duchesse de Savoie.

DASYPODIUS (Conrad), né à Strasbourg en 1532, étudia les mathématiques sous la direction de Herlin, et succéda à son maître dans la place de professeur au collége de sa ville natale. Son nom allemand était *Rauchfuss*, qui signifie *pied velu; son père le changea en celui de Dasypodius*, d'un mot grec qui a la même signification. Il mourut à Strasbourg le 26 avril 1600. C'était un savant homme, mais d'un esprit pédantesque et minutieux. L'horloge de la cathédrale de Strasbourg, qui a longtemps passé pour la plus belle de l'Europe, a été faite sur ses dessins, en 1580. Il en a donné la description dans son *Heron mathematicus;* Strasbourg, 1580, in-4°. Blumhof a publié en allemand un *Essai sur la vie, et les ouvrages de Conrad Dasypodius*, avec une préface de Kaestner, in-8°, Gœttingue, 1798. Parmi ses ouvrages, on remarque : 1° *Euclidis Propositiones Elementorum XV opticorum, catropticorum, harmonicorum et apparentium;* Strasbourg, 1571, in-8°. Cet ouvrage est extrait de son analyse géométrique des livres d'Euclide, publiée à Strasbourg; travail fastidieux, où le commentaire est loin d'éclaircir le texte. — 2° Un appendice à ses Institutions de mathématiques, sous ce titre : *Voluminis primi Erotematum appendix arithmeticæ et musicæ mechanicæ;* Strasbourg, 1596, in-8°. — 3° *Lexikon mathematicum græce et latine conscriptum;* Strasbourg, 1573, in-8°. Ce Dictionnaire n'est pas disposé par ordre alphabétique, mais par ordre de matières. Dasypodius y traite (p. 30-54) de la théorie mathématique de la musique.

DATHI (Augustin), de Sienne, était secrétaire de cette ville vers 1460. Gesner le cite, dans sa *Bibliothèque universelle*, comme auteur d'un traité *de Musica Disciplina*. Cet ouvrage est imprimé.

DATTARI (Ghimolfo), né à Bologne, vivait à Venise vers le milieu du seizième siècle. Il a publié : *Le Villanelle a tre, quattro e cinque voci;* Venise, 1568, in-8°.

DAUBE (Jean-Frédéric), né en 1730 à Hesse-Cassel, fut d'abord musicien de la musique particulière du duc de Würtemberg, puis conseiller et premier secrétaire de l'Académie des sciences fondée à Augsbourg par l'empereur *François Ier*, et enfin se retira à Vienne, où il passa les dernières années de sa vie. Il mourut en cette ville, le 19 septembre 1797. Daube s'est fait connaître comme compositeur par des *Sonates pour le luth, dans le goût moderne*, op. 1, publiées à Nüremberg, in-fol. Parmi les manuscrits autographes de la riche bibliothèque royale de Berlin, on trouve deux symphonies de Daube pour 2 parties de violon, alto, basse et deux cors. Mais c'est surtout par ses écrits sur la musique qu'il a fixé sur lui l'attention des artistes et des amateurs. Le premier a pour titre : *Generalbass in drei Accorden, gegründet in den Regeln der alt und neuen Auctoren*, etc. (l'Harmonie en trois accords, d'après les règles des auteurs anciens et modernes, avec une instruction sur la manière de passer d'un ton dans chacun des vingt-trois autres; par le moyen de deux accords intermédiaires), Leipsick, 1756, in-4°. Marpurg a attaqué le système de Daube avec vivacité, sous le pseudonyme du docteur Gemmel, dans le deuxième volume de ses *Essais historiques et critiques sur la musique* (*Hist. Krit. Beitr*, p. 325). Le second ouvrage de Daube est intitulé : *Der musikalische Dilettant; eine Abhandlung der Composition, welche nicht allein die neuesten Setzarten der zwei, drey-und mehrstimmigen Sachen; sondern auch die meisten künstlichen Gattungen der alten Kanons; der einfachen und Doppelfuge : deutlich vortrægt, und durch ausgesuchte Beyspiele erklært* (l'Amateur de musique; dissertation sur la composition, etc.); Vienne, 1773, in-4° de trois cent trente-trois pages. — 3° *Anleitung zum Selbstunterricht in der musikalischen Komposition, sowolh fürdie Instru-*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

mental als Vocalmusik : Erster Theil (Méthode pour apprendre soi-même la composition de la musique instrumentale et vocale, première partie); Vienne, 1798, 51 pages in-4°. — 4° Deuxième partie du même ouvrage, Vienne, 1798, 68 pages in-4°. La première partie de ce livre est relative à la composition de la mélodie; la seconde, à l'harmonie. Malgré les critiques sévères de Marpurg, les ouvrages de Daube renferment de fort bonnes choses; il y a des vues et de la méthode dans son traité de l'harmonie en trois accords. Sans doute le troisième accord, qu'il considère comme primitif et nécessaire, n'est qu'une des modifications du second; mais c'était quelque chose que de ramener, de son temps, l'harmonie à des éléments simples.

DAUBENMERKL (François-Michel), habile organiste, né en 1746 à Waltershoff, bourg du haut Palatinat, fut élevé par Wopperer, son oncle, pasteur à Floss, et apprit de lui les premiers éléments de la langue latine. L'organiste Rueder, dans une visite qu'il fit au pasteur de Floss, eut occasion de remarquer dans le jeune Daubenmerkl un génie porté à la musique; il lui donna des leçons de clavecin, et, au bout de deux ans, il eut la satisfaction de voir son élève assez avancé pour obtenir la place d'organiste des Jésuites; à l'église de Saint-Georges, à Amberg. Vers le même temps il obtint une place gratuite au séminaire de la même ville; il y fit de grands progrès dans l'étude de la langue et de la littérature grecques. Il travaillait aussi avec ardeur à perfectionner ses talents en musique, et il devint enfin l'un des plus grands organistes de l'Allemagne dans le style de Reinken et de J.-S. Bach; style qui se perd de jour en jour, et dont il ne restera bientôt plus de traces. Se sentant né pour l'état ecclésiastique, Daubenmerkl étudia la théologie et se fit ordonner prêtre. On lui conseillait de parcourir l'Allemagne ou de se fixer dans quelque cour; mais il préféra le repos et l'obscurité. Ainsi ses talents comme compositeur et son jeu admirable sur l'orgue furent ensevelis dans une petite ville d'Allemagne. Nommé organiste de l'église de Saint-Martin, à Amberg, il y obtint ensuite un bénéfice et employa une partie de son temps à former des élèves à qui il donnait ses leçons gratuitement. Doué d'un caractère doux et bienveillant, il mena dans le repos une vie philosophique et irréprochable. Il vivait encore en 1812. Aucune de ses compositions n'a été publiée.

DAUBENROCH (Georges), maître d'école à Nüremberg, au commencement du dix-septième siècle, a fait imprimer dans cette ville, en 1613, un *Epitome Musices*, in-8°.

DAUBLAINE ET CALLINET, chefs d'une maison de facture d'orgues. (*Voy.* Callinet.) Daublaine n'était pas facteur; c'était un spéculateur dont le nom servit seulement à établir la raison commerciale de la maison. M. Danjou était en réalité l'intelligence qui donnait de la valeur à cet établissement. (*Voy.* Danjou.)

DAULPHIN (Pierre), musicien français du seizième siècle, n'est connu que par une messe à quatre voix sur le chant : *Je ne puis plus durer*; Paris, Nicolas du Chemin, 1557, in-fol.

DAUM (Gustave), professeur de musique et compositeur à Berlin, où il vit en ce moment (1860), s'est fait connaître par divers ouvrages de musique vocale, parmi lesquels on remarque : 1° *Mein Herz ist in Hochland*, lieder pour soprano ou ténor et piano, op. 1, Berlin, Challier. — 2° *Ave Maria*, lieder pour soprano ou ténor, op. 2; ibid. — 3° *La Nuit de la Passion*, cantate pour voix solo, chœur et piano, op 3; Potsdam, Stuhr. — 4° Deux poëmes pour ténor ou soprano, avec piano, op. 5; Berlin, Challier et Cie.

DAUNEY (William), écrivain écossais, a publié un livre rempli d'intérêt, contenant les anciennes mélodies écossaises d'après un manuscrit du temps du roi Jacques VI, avec des recherches historiques sur ces mélodies et sur l'histoire de la musique en Écosse. Cet ouvrage a pour titre : *Ancient scottish melodies, from a manuscript of the reign of king James VI with a Introductory inquiry illustrative of the history of music of Scotland*; Londres, 1838, 1 vol. in-8°.

DAUPRAT (Louis-François), célèbre professeur de cor et compositeur pour cet instrument, est né à Paris le 24 mai 1781, et non en 1792, comme il est dit dans l'*Universal Lexikon der Tonkunst*, publié par M. Schilling. Possesseur d'une jolie voix, il fut placé comme enfant de chœur à la maîtrise de Notre-Dame, et n'en sortit que lorsque les églises furent fermées, pendant les troubles révolutionnaires. Il était encore enfant lorsqu'il se prit d'un goût passionné pour le cor, et ce fut cet instrument qu'il choisit lorsqu'on le fit entrer dans les classes du Conservatoire de musique, qui venait d'être fondé sous le titre d'*Institut national de musique*. Son professeur fut Kenn, un des meilleurs cors-basses de cette époque. (*Voy.* Kenn.) Après six mois de leçons, il fit partie du corps de musique que Sarrette, directeur du Conservatoire, fournit au *camp des élèves de Mars*, de la plaine des Sablons, près de Paris. Plus tard il entra dans la musique du camp de vingt mille hommes qui fut formé au *Trou-d'Enfer*, près de Marly. En 1799 il entra dans la musique de la garde des consuls, et fit la campagne de 1800 en Italie. De retour à Paris, il obtint son congé et fut placé dans l'or-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

chestre du théâtre Montansier. A la même époque il rentra au Conservatoire, et Catel lui donna des leçons d'harmonie; puis il fut admis dans la classe de composition dirigée par Gossec et y fit un cours complet. En 1806 on offrit à M. Dauprat un engagement avantageux pour le théâtre de Bordeaux; il l'accepta, demeura dans cette ville jusqu'en 1808, et ne revint à Paris que lorsqu'il fut appelé par l'administration de l'Opéra pour remplacer Kenn, qui demandait sa retraite. Quelque temps après, Frédéric Duvernoy s'étant aussi retiré, M. Dauprat fut désigné pour lui succéder comme *cor solo*. Après vingt-trois ans de service, il quitta ce théâtre, parce que la nouvelle administration lui fit, en 1831, des propositions qu'il ne crut pas devoir accepter. Nommé, en 1811, membre honoraire de la chapelle de l'empereur Napoléon, il succéda à Domnich à la chapelle du roi Louis XVIII, en 1816. Dans la même année, il fut nommé professeur de cor au Conservatoire de Paris. En 1833 le maître de chapelle Paër désigna M. Dauprat pour la partie de cor basse de la nouvelle musique du roi. Lorsqu'il a pris sa retraite de la place de professeur de cor au Conservatoire, il a eu pour successeur son élève M. Gallay.

Un beau son, une manière élégante et pure de phraser, telles étaient les qualités qui brillaient dans le talent de M. Dauprat, quand il se fit entendre dans sa jeunesse, aux concerts de la rue de Grenelle et à ceux de l'Odéon. Tout annonçait en lui un virtuose destiné à la plus brillante réputation; mais une timidité excessive l'empêcha de profiter des succès de ses débuts, et, quoiqu'il n'ait connu dans sa carrière que les applaudissements mérités du public, les occasions où il se faisait entendre sont devenues chaque jour plus rares, et il a fini par prendre la résolution de ne plus jouer dans les concerts. Cette défiance de lui-même fut d'autant plus fâcheuse, que M. Dauprat n'exécutait que de la musique de fort bon goût qu'il composait pour lui, et qui est écrite avec plus de soin qu'on n'en trouve habituellement dans les solos d'instruments à vent. Mécontent du résultat de ses études en composition, il s'était décidé à les recommencer en 1811, sous la direction de Reicha, et c'est aux conseils de ce maître habile qu'il attribue ce qu'il a appris dans l'art d'écrire : il a travaillé avec lui pendant trois années. La liste de ses compositions imprimées et manuscrites renferme les ouvrages dont les titres suivent : I. Œuvres publiés : 1° Premier concerto pour cor alto ou cor basse, avec une double partie principale et orchestre; op. 1; Paris, Zetter. — 2° Sonate pour piano et cor, op. 2; ibid. — 3° Trois grands trios pour cors en *mi*, op. 4; ibid. — 4° *Tableau musical ou scène en duo*, pour piano et cor, op. 5; ibid. — 5° Trois quintetti pour cor, deux violons, alto et basse, op. 6; ibid. — 6° Duo pour cor et piano, op. 7; ibid. — 7° Quatuors pour 4 cors en différents tons, op. 8; ibid. — 8° Deuxième concerto pour cor basse en *fa*, op. 9; ibid. — 9° Sextuors pour cors en différents tons, op. 10; ibid. — 10° Trois solos pour cor alto et cor basse, avec un double accompagnement de piano ou d'orchestre, op. 11; ibid. — 11° Deux solos et un duo pour cor basse en *ré* et cor alto en *sol*, avec accompagnement de piano ou d'orchestre, op. 12; ibid. — 12° Six grands duos pour cors en *mi* bémol, op. 13; ibid. — 13° Vingt duos pour cors, avec mélange de tons, op. 14; ibid. — 14° Trios pour deux cors altos en *sol* et *fa*, et un cor basse en *ut*, avec accompagnement de piano ou d'orchestre, op. 15; ibid. — 15° Trois solos pour cor alto en *mi*, et dans trois gammes différentes, op. 16; ibid. — 16° idem, dans trois autres gammes, op. 17; ibid. — 17° Troisième concerto, pour cor alto et cor basse en *mi*, op. 18; ibid. — 18° Quatrième concerto en *fa*, op. 19; ibid. — 19° Trois solos propres aux deux genres, op. 20; ibid — 20° Cinquième concerto pour cor basse en *mi*, op. 21; ibid. — 21° Air écossais (de *la Dame Blanche*) varié pour cor et harpe, op. 22; ibid. — 22° Premier thème varié suivi d'un *rondo-bolero*, avec accompagnement de piano ou d'orchestre, op. 23; ibid. — 23° Deuxième thème varié, terminé en rondeau, op. 24; ibid. — 24° Trois mélodies, lettres A, B, C, pour cor, propres aux deux genres. La partition des trios, quatuors et sextuors pour cors en différents tons, composés par M. Dauprat, a été publiée en un volume in-8° de 157 pages, avec un avertissement de neuf pages, concernant le mélange des tons dans l'usage de ces instruments. — 25° *Méthode pour cor alto et cor basse* (premier et deuxième cor), divisée en trois parties; Paris, Zetter. Dans cet ouvrage, le meilleur qui ait été publié sur l'art de jouer du cor, M. Dauprat a adopté les dénominations de *cor alto* et de *cor basse*, parce qu'elles donnent une idée exacte du diapason de chacune de ces parties qu'on désignait autrefois sous les noms de *premier* et *second cor*. La première partie est élémentaire; la deuxième renferme plus de trois cents exercices pour chacun des trois genres, des dissertations sur les différents caractères de musique qui conviennent au cor, ainsi que des conseils sur la respiration, le phrasé, etc.; la troisième partie, spécialement destinée aux jeunes compositeurs, leur enseigne les ressources de l'instrument, et la manière de l'em-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ployer dans le *solo* et dans l'orchestre. — 26° Extrait d'un traité inédit du cor à deux pistons; Paris, 1829. — II. Œuvres inédits : — 27° Symphonies à grand orchestre. — 28° *Nous allons le voir*, opéra de circonstance composé à Bordeaux pour le passage de l'empereur Napoléon dans cette ville. — 29° Ouverture, airs de danse et de pantomime placés dans le ballet de *Cythère assiégée*, joué à Bordeaux en 1808. — 30° *O salutaris*, pour voix de ténor, avec harpe et cor obligé, deux violons, alto, violoncelle et contre-basse d'accompagnement. — 31° plusieurs scènes, duos, trios, romances. — 32° Essai sur le quatrième livre des *partimenti* de Fenaroli. — 33° Cours d'harmonie et d'accompagnement de la basse chiffrée et non chiffrée, et de la mélodie sur la basse. — 34° Théorie analytique de la musique destinée aux élèves de collèges.

M. Dauprat a formé un grand nombre d'élèves, dont la plupart sont devenus des artistes de beaucoup de mérite. Parmi eux on remarque M. Rousselot, qui possédait une sûreté d'attaque et une puissance d'exécution fort rares; M. Gallay, devenu célèbre par sa belle et égale qualité de son, et son style élégant et pur; et MM. Norbert, Méric (époux de la cantatrice Méric-Lalande), Banneux, Bernard, Jacqmin, Meifred, Urbain, Paquis et Nagel, ainsi que quelques amateurs distingués.

DAUSCHER (André), amateur de musique à Kempten, est né à Issny. On a de lui un petit traité de musique et de flûte, sous ce titre : *Kleines Handbuch der Musiklehre und vorzüglich der Querflœte*, etc.; Ulm, 1801, gr. in-8° de cent quarante-huit pages.

DAUSSOIGNE-MÉHUL (Joseph), directeur du Conservatoire royal de Liége, né à Givet (Ardennes), le 24 juin 1790, fut admis comme élève au Conservatoire de musique de Paris au mois de décembre 1799, et eut pour maître de piano Adam. Après avoir fait un cours d'harmonie sous la direction de Catel, il reçut des leçons de composition de Méhul, son oncle. Dix années d'études sérieuses et suivies avaient fait de M. Daussoigne un musicien instruit dans toutes les parties de son art, et avaient développé les dispositions qu'il avait reçues de la nature; en 1807 il concourut à l'Institut de France, et obtint le second grand prix de composition : le sujet du concours était la scène d'*Ariane à Naxos*. Deux ans après, le premier prix lui fut décerné; et à ce titre il obtint du gouvernement une pension pour aller terminer ses études en Italie. Arrivé à Rome, et n'y trouvant plus de vestiges des anciennes écoles, il se demanda, ainsi que tous les pensionnaires musiciens qu'on y avait envoyés, ce qu'il y pouvait faire. Comme ceux qui s'y étaient trouvés dans la même situation, il éprouvait le désir impatient de produire, et ce désir n'était pas la moindre cause de l'ennui qu'il ressentait. Enfin, agité par le souvenir de sa patrie et par l'espoir de s'y faire un nom distingué, il confia ses chagrins au célèbre artiste dont il était le neveu, et qui n'était pas moins pour lui un ami qu'un parent; celui-ci le tira de peine en lui envoyant le poëme d'un opéra en trois actes intitulé *Robert Guiscard*; ce poëme, ouvrage de M. Saulnier, était reçu à l'Opéra depuis sept ans. M. Daussoigne en écrivit rapidement la partition, et revint à Paris, tout ému de l'espoir d'un succès; mais alors commença pour lui une suite de déceptions qui n'a que trop souvent été celle des jeunes compositeurs en France; carrière où l'on voit se dissiper une à une toutes les illusions d'une première ferveur, et qui n'est pour la plupart qu'un affreux cauchemar. Qui le croirait ? Il s'agissait d'un lauréat de l'Institut, d'un jeune artiste dont le début avait eu de l'éclat, d'un homme que la renommée de Méhul semblait devoir protéger, d'un opéra reçu à l'Académie royale de musique depuis longtemps, et dont le droit de représentation ne pouvait être contesté; le règlement du théâtre prescrivait d'entendre préalablement la musique; eh bien, rien de tout cela ne servit! M. Daussoigne ne put jamais obtenir cette audition de son ouvrage, qu'on ne pouvait lui refuser ! Personne ne contestait ses droits; mais on lui opposait cette force d'inertie contre laquelle les plus fermes volontés sont venues échouer dans les théâtres, et le résultat de toutes ses démarches fut qu'on n'eût pas même la fantaisie de savoir si son ouvrage était bon ou mauvais, et que l'auteur seul a connu sa production.

La mauvaise fortune semblait s'être attachée à M. Daussoigne dans ses travaux. En 1817 il écrivit la musique du *Faux Inquisiteur*, opéra-comique en trois actes, de M. Viennet; une nouvelle lecture du poëme ne lui fut pas favorable, et l'œuvre du musicien fut perdue. L'année d'après, nouveau désappointement. Marsollier avait laissé en mourant un petit opéra-comique en un acte, intitulé *le Testament*. Poëte accoutumé aux succès, et connu par des pièces charmantes, Marsolier paraissait offrir des garanties à M. Daussoigne, qui fut choisi pour écrire la musique de l'œuvre posthume; mais, après qu'il eût terminé sa partition, les comédiens du théâtre Feydeau s'avisèrent de dire que la pièce était ennuyeuse, et ne voulurent pas la jouer. Il y avait dans cette succession de mésaventures de quoi décourager la persévérance la plus opiniâtre, et le cœur commençait à défaillir à l'artiste quand M. Viennet

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

vint le ranimer en lui confiant un second ouvrage en trois actes, dont le titre était *les Amants corsaires*. Celui-là est lu au comité de l'Opéra-Comique, reçu par acclamations, et l'enthousiasme va jusqu'à promettre à M. Daussoigne ce qu'on appelle au théâtre *un tour de faveur*. Mais, par une fatalité inexplicable, le duc d'Aumont, premier gentilhomme de la chambre du roi, chargé de la haute administration de l'Opéra-Comique, imagine d'ordonner une nouvelle lecture de toutes les pièces reçues, au moment où l'on allait mettre à l'étude *les Amants corsaires*. Le comité de lecture était accusé d'indulgence pour les pièces qu'il avait reçues; il crut devoir se montrer sévère dans la nouvelle épreuve; vingt ouvrages furent rejetés, et de ce nombre fut le livret des *Amants corsaires*, reçu naguère aux applaudissements de l'assemblée.

Enfin l'espèce de proscription qui semblait poursuivre M. Daussoigne cessa; il écrivit une *Aspasie* en un acte pour le théâtre de l'Opéra, et cet ouvrage fut représenté au mois de juillet 1820. On y remarquait un style large et noble; mais le sujet était froid; la manière de chanter des acteurs de ce temps, mise en parallèle avec celle des chanteurs italiens qui exécutaient le *Barbier de Séville* de Rossini et les compositions de Mozart et de Paër, avait peu de charme pour le public; l'ouvrage n'eût pas de succès. Peu de temps après, l'administration de l'Opéra imagina de faire arranger en récitatif le dialogue de *Stratonice*, opéra de Méhul, et M. Daussoigne fut chargé de ce travail, qui lui mérita les applaudissements des artistes, par l'analogie de son style avec celui de l'illustre auteur de l'ouvrage. Méhul avait laissé imparfait un opéra en trois actes intitulé *Valentine de Milan;* le poëte qui avait fourni le livret ne crut pas pouvoir le faire mieux terminer que par l'artiste qui venait de prouver tant de sagacité dans l'arrangement de *Stratonice :* un tiers environ de la partition restait à faire, M. Daussoigne l'écrivit, et dans ce travail il ne resta point au-dessous du compositeur dont il terminait l'ouvrage. *Valentine*, jouée au théâtre Feydeau le 28 novembre 1822, obtint un beau succès. Le 12 juillet 1824, M. Daussoigne fit jouer à l'Opéra *les Deux Salem*, en un acte. Cette pièce ne fut point heureuse; le poëme avait peu d'intérêt; les efforts du musicien ne purent le soutenir. Toutefois le mérite qui se faisait remarquer dans la partition décida Bouilly, auteur de l'opéra-comique intitulé *les Deux Nuits*, à confier son ouvrage à M. Daussoigne; mais des intrigues de coulisses lui firent ôter cette pièce, dont Boieldieu a depuis lors écrit la musique. Dès ce moment, M. Daussoigne prit la résolution de renoncer à la carrière du théâtre, qui n'avait eu pour lui que des déceptions. Ses dégoûts lui inspiraient le désir de s'éloigner de Paris, nonobstant la position honorable qu'il avait au Conservatoire de musique de cette ville, comme professeur d'harmonie. Des propositions lui étaient faites pour la direction du Conservatoire de Liége; il les accepta, et, au mois de janvier 1827, sa nomination à cette place fut signée par le ministre de l'intérieur, M. Van Gobelschroy. C'est ainsi que M. Daussoigne s'éloigna de Paris et du Conservatoire, où, depuis 1803, il avait rempli des places de répétiteur, de professeur adjoint, et enfin de professeur titulaire pour le solfége, le piano et l'harmonie. C'est lui qui fit établir dans cette école la classe d'harmonie et d'accompagnement pratique pour les femmes, et c'est à lui qu'on doit la manifestation de la singulière aptitude des jeunes filles pour cette science; aptitude telle qu'on les vit presque toujours depuis lors l'emporter sur les hommes dans les concours.

Arrivé à Liége, M. Daussoigne s'est immédiatement occupé de l'amélioration de toutes les branches de l'enseignement, et s'est réservé l'harmonie et la composition. Peu d'encouragements lui ont été donnés; néanmoins son zèle et sa persévérance ont triomphé des obstacles, et lui ont fait produire de beaux résultats dans l'école dont la direction lui est confiée. Comme compositeur, il a eu peu d'occasions de mettre en œuvre ses talents dans sa position actuelle : cependant, en 1828, il a écrit une belle cantate à grand orchestre pour la fête qui fut donnée à Liége, à la réception du cœur de Grétry, et depuis lors il a composé une symphonie avec chœurs, dont le sujet est *Une Journée de la Révolution*. Cet ouvrage, après avoir été entendu au Conservatoire de Liége, a été exécuté, au mois de septembre 1834, à Bruxelles, dans le grand concert donné à l'église des Augustins, avec un orchestre et des chœurs d'environ 500 exécutants et y a produit beaucoup d'effet. C'est une belle et large composition. M. Daussoigne est commandeur de l'ordre de Léopold, membre associé de l'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique et correspondant de l'Institut de France.

DAUTRIVE (Jacques-François). *Voy.* Autrive.

DAUVERGNE (Antoine), surintendant de la musique du roi et directeur de l'Opéra, né à Clermont-Ferrand, le 4 octobre 1713, est mort à Lyon, le 12 février 1797, à l'âge de quatre-vingt-quatre ans. Son père, premier violon du concert de Clermont, lui enseigna la musique, et l'envoya à Paris, en 1739, pour y achever ses études. Il ne tarda pas à s'y faire connaî-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tre par son talent d'exécution, et fut admis à se faire entendre au Concert spirituel en 1740. En 1741 il entra, comme violoniste, dans la musique du roi, et l'année suivante à l'Opéra. Il avait près de quarante ans lorsqu'il essaya de se livrer à la composition dramatique. Son premier ouvrage fut la musique du ballet des *Amours de Tempé*, qu'on représenta à l'Opéra en 1752; mais c'est surtout par la musique de l'opéra-comique intitulé *les Troqueurs* qu'il se fit remarquer en 1753. Jusque-là ce genre de pièces, qu'on appelle en France *opéras-comiques*, n'avait été que des comédies entremêlées de couplets, tels que nos vaudevilles; mais *les Troqueurs*, écrits à l'imitation des intermèdes italiens, à l'exception du dialogue parlé qui tenait la place du récitatif, ouvrirent une carrière nouvelle aux compositeurs français, et, bien que la musique n'en fût pas forte, cet ouvrage procura à Dauvergne un succès brillant. En 1755 il acheta la charge de *compositeur de la musique du roi* et la survivance de celle de *maître de la musique de la chambre*; ce qui l'obligea de quitter sa place de violoniste à l'Opéra. Mondonville ayant abandonné l'entreprise du Concert spirituel en 1762, Dauvergne s'en chargea. En 1751 on lui avait confié les fonctions de maître de musique battant la mesure, à l'Opéra; il en garda le titre jusqu'en 1755, puis il devint une première fois directeur de ce théâtre, se retira en 1776, eut alors le titre de compositeur de ce spectacle; il rentra dans la direction en 1777, y resta jusqu'en 1778, fut de nouveau directeur depuis le 26 mai 1780 jusqu'en 1782, et une quatrième fois en 1785, jusqu'au 18 avril 1790. Devenu surintendant de la musique du roi, il fut fait chevalier de Saint-Michel le 9 mai 1786. Au commencement de la révolution il quitta Paris, et se retira à Lyon, où il mourut le 12 février 1797. Ses principaux ouvrages dramatiques sont : 1° *Les Amours de Tempé*, en 1752. — 2° *Les Troqueurs*, en 1753, à l'Opéra-Comique. — 3° *La Coquette trompée*, à la cour, en 1753. — 4° *Énée et Lavinie*, à l'Opéra, en 1758. — 5° *Les Fêtes d'Euterpe*. — 6° *Canente*, en 1760. — 7° *Hercule mourant*, en 1761. — 8° *Pyrrhus et Polyxène*, en 1764. — 9° *La Vénitienne*, en 1768. — 10° *Persée*, à la cour, en 1770, en collaboration avec Rebel, Francœur et de Bury. — 11° *Le Prix de la valeur*, en 1776. — 12° *Callirhoé*, en 1773. — 13° *Linus*, en société avec Trial et Berton. — 14° *La Tour enchantée*. — 15° *Orphée*. Ces trois derniers ouvrages n'ont pas été représentés. Dauvergne a aussi composé la musique de quinze motets qui ont été exécutés au Concert spirituel, un livre de trios pour deux violons et basse, publié en 1740, un livre de sonates pour le violon, et deux livres de symphonies à quatre parties, qui ont paru en 1750.

DAUVERNÉ (François-Georges-Auguste), virtuose sur la trompette, né à Paris le 15 février 1800, est neveu et élève de Joseph-David Buhl (*voy.* ce nom). A l'âge de douze ans il commença l'étude du cor, qu'il abandonna quelque temps après pour se livrer à celle de la trompette. Ses progrès sur cet instrument furent si rapides qu'il fut admis le 1er juillet 1814 dans la musique des escadrons de service des gardes du corps du roi, quoiqu'il ne fût âgé que de quatorze ans et quelques mois. Il resta attaché à ce corps jusqu'à la révolution de 1830. Le 1er janvier 1820, Dauverné avait obtenu au concours la place de première trompette à l'orchestre de l'Opéra. Il occupa cet emploi pendant plus de trente et un ans, car il ne prit sa retraite que le 1er juillet 1851. Devenue vacante, la place de première trompette de la musique du roi fut mise au concours le 21 novembre 1829, et Dauverné l'emporta sur tous ses rivaux; mais il ne conserva pas longtemps cet emploi, car la révolution de juillet fit supprimer la chapelle royale. Plus tard, lorsque le roi Louis-Philippe rétablit cette chapelle, Dauverné y fut rappelé, et y resta jusqu'au moment où la nouvelle révolution de 1848 fit supprimer définitivement la musique du roi. Jusqu'en 1833 il n'y avait point eu d'enseignement de la trompette au Conservatoire de Paris; mais Cherubini ayant fondé un cours pour cet instrument dans l'école dont il était directeur, ce fut M. Dauverné qu'il désigna pour en être le professeur: il occupe encore cette position (1860). Il obtint aussi une place de professeur pour son instrument au Gymnase militaire, le 1er juillet 1849, et en remplit les fonctions jusqu'à la suppression de cette institution. On a de cet artiste les ouvrages suivants : 1° *Méthode pour la trompette, précédée d'un Précis historique sur cet instrument en usage chez les différents peuples, depuis l'antiquité jusqu'à nos jours*; Paris, Brandus, 1857, 1 vol. gr. in-4°. — 2° *Collection de 6 solos pour la trompette chromatique, avec acc. de 2 violons, alto, violoncelle et contre-basse obligés, 1 flûte et 2 cors ad lib.*; ibid.

DAUVILLIERS (Jacques-Marin), né à Chartres le 2 septembre 1764, a fait ses études musicales sous un maître de chapelle de la cathédrale de cette ville nommé *Delalande*. Au sortir de cette école, il devint maître de chapelle de Saint-Aignan, à Orléans, et ensuite de la cathédrale de Tours. Lors de la suppression des

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

maîtrises, à la révolution, Dauvilliers vint à Paris, et voyagea ensuite en Italie et dans d'autres pays. Il a composé plusieurs œuvres, telles que des pots-pourris, des romances, et un solfége, qui a été gravé à Paris, chez Leduc.

DAVAUX (Jean-Baptiste), violoniste amateur et compositeur, né à la côte Saint-André (Isère) en 1737, reçut la vie de parents honnêtes dont la fortune était des plus médiocres, et dont la famille nombreuse était composée de quatorze enfants. Son père ne négligea rien cependant pour lui donner une éducation brillante et solide, et le jeune homme répondit avec beaucoup de zèle aux soins qui lui furent prodigués. Il fit particulièrement des progrès rapides dans la musique, et vint à Paris à l'âge de vingt-trois ans pour y continuer ses études, y cultiver ses talents avec plus d'avantages, et tâcher d'y trouver un emploi. Quelques succès obtenus dans le monde le déterminèrent à se livrer à la composition avec assiduité; il publia des quatuors, des trios, des concertos, des symphonies concertantes, qui, par des mélodies naturelles, quelquefois même un peu triviales, et surtout par une facilité d'exécution convenable à l'inexpérience des musiciens français de son temps, eurent une vogue qui s'évanouit à l'apparition des admirables concertos de Viotti et des quatuors de Pleyel. Ce qui avait contribué principalement à faire la réputation de ses quatuors, c'est qu'on les entendit longtemps exécuter avec une perfection relative fort remarquable par *Jarnovick*, *Guerin*, *Guénin* et *Duport*. Les réunions de ces artistes distingués avaient lieu chez Davaux chaque semaine; les amateurs, attirés autant par ses nobles manières que par le désir d'entendre de la musique agréable, recherchaient avec empressement les occasions de s'introduire chez lui.

Lorsque après la révolution, le général, depuis maréchal de Beurnonville, fut appelé au ministère de la guerre, Davaux fut placé dans ses bureaux. Il y remplissait encore avec distinction le poste qu'on lui avait confié, lorsque le comte de Lacépède, son ami, le nomma chef de division à la chancellerie de la Légion d'honneur. Cette division ayant été supprimée en 1815, lors de la nouvelle organisation de l'ordre, le maréchal duc de Tarente demanda et obtint pour Davaux une pension de retraite dont il a joui jusqu'à sa mort, arrivée à Paris le 22 février 1822.

On a de Davaux : 1° Six quatuors pour deux violons, alto et basse, œuvre 1. — 2° Quatre concertos, pour violon, œuv. 2. — 3° Symphonies concertantes pour deux violons, œuvres 3 et 4. — 4° Deux duos pour violon et violoncelle, œuvre 5. — 5° Six quatuors, op. 6. — 6° Deux symphonies concertantes pour violon, op. 7. — 7° Trois symphonies à grand orchestre, op. 8. — 8° Six quatuors, op. 9. — 9° Six idem, composés d'airs variés, op. 10. — 10° Deux symphonies, op. 11. — 11° Deux *idem*, concertantes pour deux violons et flûte, op. 12. — 12° Deux idem pour deux violons, op. 13. — 13° Trois quatuors, op. 14. — 14° Six trios pour deux violons et alto, op. 15. — 15° Symphonie concertante pour deux violons, op. 16. — 16° Trois quatuors, op. 17. — 17° Concerto de violon, op. 18.

Davaux a fait insérer dans le *Journal encyclopédique* (juin 1784, p. 534) une *Lettre sur un instrument ou pendule nouveau qui a pour but de déterminer avec la plus grande exactitude les différents degrés de vitesse, depuis le prestissimo jusqu'au largo, avec les nuances imperceptibles d'un degré à l'autre.* Davaux est aussi l'auteur de la musique d'un opéra-comique en deux actes, intitulé *Théodore*, qui fut représenté à la Comédie italienne, en 1785.

DAVENANT (sir William), poëte et écrivain dramatique, né à Oxford en 1605, mort à Londres, en 1668, est auteur d'un poëme qui contient la description d'une fête musicale donnée à l'hôtel de Rutland. Ce poëme a pour titre : *The first Day's Entertainment at Rutland house by declamation and music* (le Divertissement du premier jour à l'hôtel de Rutland, par la déclamation et la musique); Londres, 1657, in-8°. Ce morceau se trouve aussi dans les œuvres complètes de Davenant, publiées à Londres, en 1673.

DAVENPORT (Uriah), professeur de musique à Londres, vers le milieu du dix-huitième siècle, s'est fait connaître par un livre de chants à quatre parties pour les psaumes, avec neuf antiennes, six hymnes, précédés d'une instruction sur la musique et le chant. Ce volume a pour titre : *The Psalm-Singer's companion, containing a new introduction, with such directions for singing, as is proper and necessary for learners : and the Psalms of David new Tun'd*, etc.; Londres, 1785, un vol. in-8°. Cette édition est la troisième.

DAVIA (Lorenza), née à Belluno en 1767, était considérée comme la meilleure cantatrice de l'Opéra-Buffa de Saint-Pétersbourg en 1785. En 1790 elle chantait à Berlin, et deux ans après à Naples.

DAVID, roi-prophète d'Israël, naquit à Bethléem l'an 1074 avant J.-C. Il était le septième fils d'Isaï, possesseur de riches troupeaux dont David était le gardien. Dans cette occupation il trouva de fréquentes occasions de développer la force de corps dont il était doué, en combat-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tant les animaux féroces. Ce fut aussi dans les solitudes où il conduisait ses troupeaux qu'il exerça ses facultés naturelles pour la poésie et pour la musique. La harpe fut particulièrement l'objet d'une étude constante pour lui. D'un usage général en Égypte, dans la Syrie et dans la Mésopotamie, cet instrument avait pénétré chez les habitants alors peu civilisés de la Judée; car il est remarquable qu'à cette époque reculée, la musique et la poésie résumaient en elles toute la civilisation des Hébreux. David était dans sa vingt-deuxième année lorsque le prophète Samuel arriva à Bethléem, après la réprobation de Saül, et lui donna l'onction royale. Cependant le fils d'Isaï continua de mener la vie pastorale jusqu'au moment où Saül, pour calmer les souffrances aiguës d'une maladie nerveuse, voulut entendre les sons de sa harpe. Le soulagement qu'il en éprouva décida le roi à fixer le jeune pâtre près de lui, et à lui donner un emploi dans sa maison. Vers ce même temps les Philistins firent de nouveau la guerre aux Israélites : l'un deux, géant d'une force prodigieuse, nommé *Goliath*, défiait chaque jour les guerriers d'Israël; mais aucun d'eux n'osait sortir du camp pour le combattre. David seul eut ce courage, et, plein de confiance dans l'aide du Seigneur, il s'avança contre le géant, n'ayant pour toute arme qu'une fronde dont il se servit avec tant de force et d'adresse qu'il abattit Goliath du premier coup, et lui coupa la tête. Témoins de ce prodige et frappés de terreur, les Philistins prirent la fuite. Poursuivis par les Israélites, ils furent taillés en pièces. Rentré au camp, le peuple fit éclater sa joie par des chants de victoire dont le refrain était : *Saül a tué mille ennemis; mais David en a tué dix mille !* Ému de jalousie par cette comparaison, le roi se sentit dans le cœur une haine violente contre le jeune vainqueur de Goliath, comme si une voix secrète l'eût averti que celui-là devait être son successeur au trône de la Judée. Non-seulement Saül refusa de donner à David sa fille aînée qu'il lui avait promise en mariage, mais il lui tendit des embûches, et plusieurs fois il essaya de le percer de sa lance. David fut forcé de se soustraire par la fuite au danger qui le menaçait, et d'errer dans le désert. Après plusieurs années de cette existence agitée et misérable, la mort de Saül le fit monter sur le trône de la Judée : il fut sacré une seconde fois à Hébron; puis il résolut d'assurer l'indépendance et la prospérité de son peuple par la victoire; fit la conquête de Sion, qu'il augmenta d'une ville nouvelle et où il fixa sa résidence, vainquit les Philistins et les Moabites, subjugua l'Idumée, la Syrie, et porta sa domination au delà de l'Euphrate. Parvenu au comble de la gloire, il la souilla par son adultère avec Bethsabée et par la mort d'Urie, son époux; mais bientôt il se repentit de ce double crime et composa, en témoignage de sa douleur, les psaumes admirables de la pénitence. Toutefois les malheurs qui troublèrent sa vieillesse furent la punition de sa faute : le fils qu'il avait eu de Bethsabée mourut au berceau; son fils Absalon se révolta contre lui et l'obligea de fuir; enfin il ne recouvra la plénitude de sa puissance que par la mort de ce même fils. Parvenu à l'âge de soixante-treize ans et accablé d'infirmités, David mourut, laissant son royaume florissant et tranquille.

Ce grand roi fut le plus habile musicien qu'ait possédé la Judée : il chantait, jouait de plusieurs instruments, particulièrement de la harpe, sur laquelle il improvisait avec enthousiasme. On a révoqué en doute qu'il ait pu jouer de cet instrument en dansant devant l'arche, comme il est dit dans l'Écriture; mais la danse dont il s'agit n'avait rien de semblable à notre danse populaire. On en a une représentation exacte dans le beau bas-relief de Ninive, récemment découvert, où l'on voit un chœur de musiciens dont plusieurs jouent de la harpe en marquant des pas de danse.

Les 150 psaumes attribués à David n'ont pas tous été composés par lui : plusieurs poëtes, au nombre desquels sont Asaph et Coré, ont imité sa manière, son style et ses images. Quelques-uns expriment les douleurs de son exil lorsqu'il fuyait la colère de Saül; d'autres appartiennent au temps de ses victoires sur les ennemis d'Israël. Le psaume quarante-cinquième a, de toute évidence, le caractère de la poésie de Salomon. Le psaume 137 se rapporte à la captivité de Babylone; enfin il en est plusieurs autres qui, par les circonstances qu'ils indiquent, ne peuvent avoir été faits par David. Nul doute que ce roi poëte n'ait composé les mélodies sur lesquelles se chantaient les psaumes qui lui appartiennent; car, dans la haute antiquité où il vécut, la conception de la poésie était inséparable de celle du chant. Malheureusement il est plus que douteux que des fragments, même défigurés, de ces mélodies soient parvenus jusqu'à nous, tandis que le texte a traversé les siècles.

DAVID (François), né à Lyon au commencement du dix-huitième siècle, fut d'abord professeur de musique dans sa ville natale, et ensuite à Paris. Il a publié un ouvrage élémentaire sous le titre de *Méthode nouvelle, ou Principes généraux pour apprendre facilement la musique et l'art du chant*; Paris,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

veuve Boyvin, 1732, in-4° oblong. Il y en a une seconde édition, sans date.

DAVID (Antoine), habile clarinettiste, naquit en 1730 à Offenbourg (D. de Bade), et fit ses premières études musicales à Strasbourg. A l'âge de vingt ans, il se rendit en Italie, puis parcourut une partie de l'Europe, s'attachant tantôt à une chapelle, tantôt à une autre. En 1760 il fit un voyage en Hongrie, et se mit au service du prince Breschinski. Son humeur inconstante lui fit encore abandonner cette position, après quelques années, pour se rendre à Pétersbourg. Il y vécut environ dix ans, mais le climat rigoureux de la Russie nuisit à sa santé et l'obligea de renoncer à la clarinette. Cependant la nécessité de se créer des moyens d'existence lui fit adopter le *cor de bassette*, sorte de clarinette alto dont le tube forme un angle obtus, dont le son est voilé, et qui fatigue moins la poitrine que la clarinette ordinaire. Cet instrument venait d'être inventé à Passaw, en Bavière : David fut le premier virtuose qui en joua. En 1780 il retourna en Allemagne et s'arrêta à Berlin, où il forma quelques bons élèves, parmi lesquels on remarquait l'excellent clarinettiste Springer. En 1783 il entreprit un voyage avec celui-ci et le bassoniste Wohrsack, pour donner des concerts dans lesquels il faisait entendre des morceaux concertants pour clarinette, cor de bassette et basson. En 1790, six trios pour ces trois instruments, composés par David, se trouvaient en manuscrit chez l'éditeur de musique Boehme, à Hambourg. David mourut en 1796, à Lœwenbourg (Silésie), dans un état voisin de la misère.

DAVID (Louis), professeur de harpe, né à Paris vers 1765, reçut des leçons de Krumpholz, et fut attaché pendant quelques années au service de la cour de France. Après la catastrophe du 21 janvier 1793, il s'éloigna de Paris, parcourut la Suisse et finit par se fixer à Genève, où il se trouvait vers 1800. Il a publié divers ouvrages, parmi lesquels on remarque : 1° Six sonates faciles pour la harpe; Paris, Boyer. — 2° Trois sonates pour la harpe, avec accompagnement de violon, œuvre 3; ibid. — 3° Trois sonates pour la harpe, œuvre 5; ibid. — 4° Premier recueil d'ariettes et romances, avec harpe ou piano-forte, op. 7; 4e livre, contenant une sonate et 2 airs variés pour la harpe, op. 8. — 5° Six romances avec acc. de harpe ou piano-forte, op. 9. — 6° Les malheurs de *Psyché*, romances avec acc. de harpe, op. 10.

Un musicien du même nom a fait graver à Paris, en 1799, un *Recueil de huit polonaises et un air russe pour le clavecin*.

DAVID (Ferdinand), d'une famille de musiciens distingués, est né à Hambourg le 19 janvier 1810. Après avoir fait ses premières études musicales dans cette ville, il se rendit à Cassel en 1821 pour prendre des leçons de violon de Spohr, dont il est un des meilleurs élèves. En 1824, il y joua avec un brillant succès dans un concert, sous le patronage de son maître. David n'était âgé que de seize ans lorsqu'il entreprit un voyage avec sa sœur, pianiste de quatorze ans déjà remarquable, qui plus tard fut connue sous le nom de *Mme Dulcken*. Les deux jeunes artistes se firent entendre à Leipsick, puis à Berlin, et enfin à Dresde, où ils produisirent une vive sensation, en 1826. Quelques années après, Ferdinand David, dont le talent s'était mûri, et qui avait fait de bonnes études de composition, fut attaché au baron de Liphardt, grand amateur de musique instrumentale à Dorpat, en Livonie, comme premier violon d'un quatuor complété par Kadelsky, Hartmann et le violoncelliste distingué Jean-Baptiste Gross. Le 1er mars 1830, M. David reçut sa nomination de maître de concert à Leipsick, en remplacement d'Auguste Mathaï, décédé au mois de février précédent. Depuis lors il s'est fixé dans cette ville et ne s'en est éloigné que pour de courts voyages, dont un à Londres, en 1839. Artiste de talent comme violoniste, comme chef d'orchestre et comme compositeur, il joint à ces avantages ceux d'une bonne éducation. Homme du monde, poli, bienveillant, il est aimé, estimé, dans la ville où il a fixé son séjour. Devenu l'époux d'une dame anglaise aussi distinguée par l'élégance de ses manières que par sa bonté, et entouré d'une famille charmante, M. David jouit à Leipsick d'une existence heureuse. Parmi ses compositions publiées, on remarque : 1° Deux concertinos pour violon et orchestre, le premier en *la*, op. 3, Leipsick, Breitkopf et Hærtel; le second en *ré*, op. 14, Leipsick, Kistner. — 2° Quatre concertos pour violon et orchestre, œuvre 10 en *mi* mineur; op. 9, en *sol*; op. 17, en *la*; op. 23, en *mi*; Leipsick, Breitkopf et Hærtel, Kistner. — 3° Concerto-polonaise pour violon et orchestre, op. 22; ibid. — 4° Des introductions et variations pour violon et orchestre sur des thèmes originaux ou de divers auteurs, op. 2, 5, 6, 11, 13, 15, 18, 19, 21; ibid. — 5° Introduction, adagio et rondo brillant, op. 7; ibid. — 6° *Andante* et *Scherzo capriccioso*, op. 16, ibid. — 7° Introduction et variations pour la clarinette sur un thème de Schubert; ibid. — 8° 6 caprices pour violon avec accompagnement de piano, op. 20; ibid. — 9° Concertino pour le basson, en *si* bémol, op. 12; ibid. — 10° Concertino pour trombone basse et

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

orchestre, en *mi* bémol, op. 4; ibid. Le 22 novembre 1841, M. David a fait entendre au concert du Gewandhaus, à Leipsick, sa première symphonie à grand orchestre, dont la *Gazette générale de musique* de cette ville (ann. 1841, n° 48) a vanté la richesse d'idées et la clarté du style. Le 19 octobre 1848 il en a fait exécuter une autre d'un genre romantique, composée sous l'impression du poëme de Gœthe, *Verschiedene Empfindungen an einen Platze* (Sensations diverses dans un même lieu). Cette donnée un peu vague ne paraît pas avoir été aussi favorable à l'auteur que la libre inspiration de l'art en lui-même.

DAVID (Félicien), compositeur, né à Cadenet (Vaucluse) le 8 mars 1810, montra dès ses premières années un penchant invincible pour la musique. Son père, qui cultivait cet art, lui donna les premières leçons avant l'âge de quatre ans. Il avait à peine accompli sa cinquième année, lorsqu'il se trouva orphelin et presque sans ressource. Sa sœur, beaucoup plus âgée que lui, le recueillit et l'éleva. La nature l'avait doué d'une jolie voix d'enfant : ce fut une ressource; car, lorsqu'il eut atteint l'âge de sept ans et demi, elle lui procura l'avantage d'être admis comme enfant de chœur à la maîtrise de l'église Saint-Sauveur d'Aix. Bientôt il se fit remarquer au chœur par la beauté de sa voix et par son intelligence musicale. Lorsqu'il sortit de la maîtrise à l'âge de quinze ans, il était devenu très-bon lecteur *à première vue*, et avait acquis de l'expérience dans la multitude de détails dont se compose le savoir du musicien. Il était d'usage à la maîtrise de Saint-Sauveur d'accorder aux élèves qui en sortaient, après y être resté un nombre d'années déterminé, une bourse pour faire leurs études littéraires au collége des jésuites : Félicien David jouit de cet avantage; mais, après trois années, il abandonna les bancs de l'école, pour suivre le penchant qui l'entraînait vers la musique. Cependant la nécessité de pourvoir à son existence l'obligea d'entrer chez un avoué. Le travail d'une étude était celui qui convenait le moins à son organisation : il se hâta de s'y soustraire après qu'il eut obtenu la place de second chef d'orchestre au théâtre d'Aix. La position de maître de chapelle de Saint-Sauveur était devenue vacante : David l'obtint en 1829; mais bientôt il sentit le besoin d'augmenter ses connaissances, pour écrire avec correction les idées que lui fournissait son imagination : il comprit qu'il ne pouvait les acquérir que près d'un maître habile, qu'il n'espérait trouver qu'à Paris. Pour vivre dans cette grande ville, il fallait de l'argent qu'il n'avait pas; à la vérité son oncle, homme riche et avare, aurait pu l'aider en cette circonstance; mais un cœur sec et une intelligence bornée ne pouvaient comprendre quels sont les besoins d'une âme d'artiste. L'oncle résista longtemps, et finit par n'accorder qu'une pension de cinquante francs par mois : c'était bien peu! ce fut assez pour David, qui attachait peu d'importance aux besoins matériels. Il arriva à Paris, se présenta chez Cherubini, lui soumit ses premiers essais, et fut admis comme élève au Conservatoire : il était alors âgé de vingt ans. L'auteur de cette notice fut le maître qu'on lui donna pour le diriger dans l'étude de la composition. Il suivit aussi le cours d'orgue de M. Benoist pendant quelques mois. Dans le même temps, il prenait des leçons particulières d'harmonie chez M. Reber, pour abréger la durée de ses études et arriver plus tôt au but vers lequel il se dirigeait. Ses progrès étaient rapides, lorsque son avenir parut être compromis tout à coup : son oncle venait de le priver de la minime pension avec laquelle il avait vécu dans les premiers temps de son séjour à Paris. Il fallut songer à d'autres ressources; David les trouva dans le produit de quelques leçons de piano et d'harmonie qui lui vinrent en aide.

Ce moment était celui où la doctrine nouvelle du saint-simonisme agitait quelques esprits ardents et faisait des prosélytes. Séduit par la parole mensongère des chefs d'une association qui n'était que la résurrection de la secte des anabaptistes, de son nouveau messie, et de ses nouveaux apôtres, avec les modifications produites par la différence des temps, Félicien David s'y laissa enrôler. Son enthousiasme ne lui permit pas de comprendre que la réforme à laquelle il allait dévouer son existence avait pour base le principe d'utilité, et qu'elle n'était qu'une forme du socialisme exploitée au profit de quelques ambitions individuelles, c'est-à-dire, ce qui est essentiellement antipathique au sentiment de l'art. Il n'y vit que des apparences séduisantes de simplicité, d'union fraternelle, et surtout une occasion favorable pour produire les chants nécessaires au nouveau culte. Les apôtres saint-simoniens, au nombre de quarante, s'étaient réunis dans une retraite à Ménilmontant, près de Paris : ce fut là que Félicien composa des hymnes pour quatre voix d'hommes dont chacun avait une destination pour l'emploi des diverses parties du jour : les adeptes les chantaient en chœur. Ces chants, au nombre de trente, ont été adaptés plus tard à d'autres paroles, et leur collection a été publiée sous le titre de *Ruche harmonieuse*.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Cependant l'attention du gouvernement avait été éveillée par les progrès du saint simonisme, et les apôtres avaient été cités devant les tribunaux pour donner des explications sur certains points de leur doctrine ; ils étaient accusés d'immoralité et d'atteinte au bon ordre. Au printemps de 1833, un jugement ordonna que l'association saint-simonienne serait dispersée, et condamna son chef à l'emprisonnement. Obligés de se soumettre à cette décision judiciaire, les apôtres saint-simoniens se divisèrent par groupes qui prirent diverses directions. Celui dans lequel se trouvait David décida qu'il se rendrait en Orient pour y prêcher la nouvelle religion. Dans leur route de Paris à Marseille, les compagnons du jeune artiste s'arrêtaient chaque fois qu'ils rencontraient une ville de quelque importance. David y donnait des concerts où les curieux se portaient en foule et dont les produits étaient versés dans la caisse commune. Ils ne rencontraient pas partout les mêmes sentiments de bienveillance et de sympathie. A Lyon, à Marseille, ils trouvèrent de nombreux amis ; mais ils coururent quelque danger en entrant à Avignon, où ils furent poursuivis par les menaces d'une population fanatique et grossière. A Constantinople, ils inspirèrent des soupçons au gouvernement, qui les fit jeter dans des cachots d'où ils ne sortirent que pour être expulsés et conduits à Smyrne. De là ils se rendirent en Égypte, où la prédication eut les résultats qu'il était facile de prévoir. L'existence des apôtres devint bientôt difficile, douloureuse même : David seul retira quelque fruit de son séjour en ce pays, par les chants orientaux qu'il recueillit et dont il fit un heureux emploi dans ses ouvrages, soit en les reproduisant avec adresse, soit par l'imitation de leur caractère et de leurs formes. Séparé de ses compagnons, il voyageait dans la haute Égypte et était arrivé sur le rivage de la mer Rouge, quand la peste l'obligea de s'en éloigner, en traversant le désert, et d'aller s'embarquer à Beyrouth.

De retour à Marseille, après avoir été éloigné de l'Europe l'espace d'environ trois années, il ne s'arrêta en Provence que le temps nécessaire pour revoir les membres de sa famille, puis il se dirigea vers Paris, où il arriva au mois d'août 1835. Sous le titre de *Mélodies orientales*, il y publia presque immédiatement un recueil de chants qu'il avait rassemblés dans ses voyages ; mais le succès de cette collection ne répondit pas à son attente. Affligé de l'indifférence du public, mais non découragé, il se retira à la campagne, chez un ami, y vécut dans l'oubli pendant plusieurs années, et s'y livra à des études et à des travaux qui mûrirent son talent. Ce fut là qu'il écrivit une première symphonie en *fa*, une autre en *mi*, vingt-quatre petits *quintetti* pour des violons, altos et basse, deux *nonetti* pour des instruments à vent, quelques autres morceaux de musique instrumentale, et beaucoup de romances, parmi lesquelles on a remarqué plus tard, *le Pirate*, *l'Égyptienne*, *le Bédouin*, *le Jour des Morts*, *l'Ange rebelle*, et surtout *les Hirondelles*. De temps en temps Félicien David faisait une courte apparition à Paris pour y publier quelques mélodies qui passaient inaperçues, puis il retournait dans sa retraite. En 1838 il obtint enfin que sa première symphonie fût exécutée dans un des concerts fondés par l'ancien chef d'orchestre Valentino, et dans l'année suivante Musard fit entendre un de ses nonetti ; mais le moment où David devait fixer l'attention publique n'était pas encore venu. Ce ne fut que le 8 décembre 1844, c'est-à-dire plus de neuf ans après son retour en Europe, que l'artiste put enfin recueillir le fruit de ses études persévérantes et de sa foi en lui-même, lorsque son ode-symphonie *le Désert* fut entendue dans la salle du Conservatoire. Dans cette séance mémorable, il y eut un de ces revirements de l'opinion où le public passe tout à coup du dédain à l'enthousiasme ; l'effet produit par cette œuvre ne s'arrêta pas même à l'admiration : ce fut un véritable délire. La presse s'y associa, et la *Gazette musicale de Paris* annonça l'événement en ces termes : « Place, Messieurs, place, « vous dis-je. Ouvrez vos rangs, écartez-vous. « Place, encore une fois, et place large et belle, « car voici : Un grand compositeur nous est né, « un homme d'une singulière puissance, d'une « trempe extraordinaire, un de ces talents si « rares, qui fascinent tout d'un coup une salle « entière, qui la secouent impérieusement, qui « la maîtrisent, qui lui arrachent des cris d'en- « thousiasme et conquièrent en moins de deux « heures une étonnante popularité. Ceci n'est « point de l'aveuglement, de la prévention, de « l'hyperbole. C'est le récit tout simple du suc- « cès le plus spontané, le plus étourdissant, au- « quel nous ayons jamais assisté. Nos oreilles « tintent encore de l'impétueuse explosion des « applaudissements. C'était un entraînement « étrange, irrésistible, unanime. C'était aussi « l'expression franche, loyale, d'une émotion « vraie et profonde. L'auteur du *Désert*, etc. »

Après l'éclat de ce succès au Conservatoire, il fallut satisfaire l'avide curiosité du public par d'autres concerts pour l'exécution de l'œuvre de David : ils furent organisés à la salle Ventadour ; la foule s'y porta pendant près d'un mois,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

et ne cessa de donner des témoignages d'enthousiasme. L'excès, en toute chose, a ses dangers, car il amène infailliblement une réaction. L'auteur du *Désert* a pu se convaincre de cette vérité par ses productions subséquentes, où le talent est incontestablement en progrès, et qui cependant n'ont pas excité le même intérêt. L'Allemagne, que David parcourut en 1845 pour y faire entendre son ouvrage, ne lui fut pas aussi favorable que Paris. Les concerts qu'il donna à Leipsick, à Berlin, à Breslau, à Francfort, firent naître plus de critiques que d'admiration. On lui reprocha de produire plus d'effet par les mélodies arabes et par la récitation mélodramatique des paroles, que par la pensée musicale : la simplicité de la forme, qui avait produit une si vive impression sur les auditoires français, fut considérée par les artistes allemands comme le résultat d'une faible conception. Les comptes rendus de la *Gazette générale de musique*, de Leipsick, furent particulièrement très-sévères. Il y eut dans tout cela autant d'exagération qu'il y en avait eu dans l'enthousiasme des Parisiens. L'œuvre de David sera toujours jugée par les connaisseurs sans prévention comme une production distinguée au point de vue où l'auteur s'est placé, c'est-à-dire celui d'un tableau musical. Le genre peut être l'objet de la critique, parce que l'art, dans son immensité, repousse le concours d'un programme, dont l'effet inévitable est de limiter son domaine; mais, admis comme exception et considéré en lui-même, le *Désert* a des qualités incontestables de couleur locale et d'originalité. Le pédantisme allemand ne tient jamais assez de compte de ce dernier mérite.

Au *Désert* succéda, en 1846, *Moïse au Sinaï*, oratorio écrit d'un style plus large et plus nerveux, mais qui n'obtint pas de succès. La sévérité du sujet et l'absence de mélodies d'un caractère facile et mondain furent les causes principales du froid accueil fait par le public à cette production. Cet échec imprévu ramena David dans l'ordre d'idées qui avait enfanté le *Désert*, et la forme de l'ode-symphonie, appliquée au sujet de la découverte de l'Amérique par Christophe Colomb, fut celle à laquelle il revint. Il avait oublié le précepte *Non bis in idem*. Il y a de belles choses dans cet ouvrage; mais le sujet n'offrait pas les occasions de variété qui distinguent celui du *Désert*; l'effet à l'audition ne fut pas le même. *L'Éden*, mystère en deux parties exécuté à l'Opéra en 1848, se ressentit des agitations politiques de cette époque désastreuse : l'attention publique était absorbée par des intérêts politiques trop sérieux pour se fixer sur une œuvre d'art. David se condamna de nouveau au silence et attendit des temps meilleurs. Après plusieurs années de méditations, *la Perle du Brésil*, opéra représenté au Théâtre-Lyrique en 1851, avec un brillant succès, vint relever son courage et donner un démenti aux critiques qui lui refusaient les qualités nécessaires au compositeur dramatique. Il destinait à la première scène lyrique de Paris un grand opéra en quatre actes dont le sujet était *la Fin du monde*; mais il ne put en obtenir la représentation, et fut obligé d'en modifier les formes et de le transporter au Théâtre-Lyrique. Les répétitions de l'ouvrage se succédaient depuis plusieurs mois, lorsque la direction du théâtre fut changée. Le nouveau directeur ne goûta pas le sujet, et craignit que la mise en scène n'occasionnât des dépenses trop considérables ; les répétitions furent suspendues : elles n'ont plus été reprises.

Le dernier ouvrage de Félicien David jusqu'à ce jour (1860) est le grand opéra en 4 actes intitulé *Herculanum*, qui a été représenté le 4 mars 1859. Tout n'est pas également réussi dans cet ouvrage : l'énergie de sentiment et la variété manquent çà et là dans les mélodies; mais il y a de belles scènes, dont une d'orgie, et les chœurs sont remarquables par les effets de rhythme.

Outre les productions citées précédemment, on connaît de Félicien David : 1° 24 quintetti pour deux violons, alto, violoncelle et contre-basse, sous le titre *les Quatre Saisons*. Cet œuvre est divisé en quatre séries, chacune de six quintetti. La première est intitulée *les Soirées du printemps*; la seconde, *les Soirées d'été*; la troisième, *les Soirées d'automne*, et la dernière, *les Soirées d'hiver*; Paris, Escudier frères; Mayence, Schott. — 2° Douze mélodies pour violoncelle; ibid. — 3° Quelques petites pièces pour piano. — 4° *Les Brises d'Orient*, recueil de mélodies pour piano; ibid. — 5° *Les Minarets*, 3 mélodies pour piano ; ibid. — 6° *Les Perles d'Orient*, 6 mélodies pour voix seule et piano; ibid. — 7° Beaucoup de mélodies et de romances détachées. On a gravé les partitions du *Désert*, de *Christophe Colomb*, de *Moïse au Sinaï*, de *l'Éden*, et de *la Perle du Brésil*. David est chevalier de la Légion d'honneur.

DAVIDE (Giacomo), chanteur célèbre, connu aujourd'hui sous le nom de *David le père*, naquit à Presezzo, près de Bergame, en 1750. Doué d'une voix de ténor sonore et facile, il apprit, par des études de vocalisation bien faites, à en tirer le plus grand parti possible. A l'intonation la plus sûre il joignait un goût parfait qui lui faisait donner à son chant le caractère convenable à tous les genres d'expression. Ayant

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

étudié la composition sous la direction de Sala, il appropriait toutes ses fioritures à l'harmonie. Mais c'était surtout dans le style sérieux et expressif qu'il brillait, ainsi que dans la musique d'église. En 1785 il vint à Paris, chanta au Concert spirituel, et y produisit une grande sensation dans le *Stabat* de Pergolèse. De retour en Italie, il chanta avec Marchesi au théâtre de la Scala à Milan, pendant deux saisons. En 1790 il était à Naples, et l'année suivante il chantait à Londres. En 1802 il se trouvait à Florence, et, quoiqu'il eût déjà cinquante-deux ans, il avait conservé toute la puissance de sa voix, et une vigueur telle qu'il chantait tous les matins dans les églises, et tous les soirs au théâtre, l'oratorio de *Débora et Sisara*, dans lequel il avait le plus grand succès. En 1812 il revint à Bergame, où il fut attaché à l'église de Sainte-Marie-Majeure. On dit qu'il a essayé de remonter sur la scène, et qu'il a chanté à Lodi en 1820; mais il n'était plus alors que l'ombre de lui-même. Il a formé deux élèves, dont l'un est son fils, et l'autre Nozzari, qui a brillé longtemps à Paris et en Italie. Davide est mort à Bergame le 31 décembre 1830. Ricordi de Milan a publié, sous le nom de *Davide (Pedro) de Bergame*, 15 sonates et 72 petits versets pour l'orgue; j'ignore si ces ouvrages appartiennent au célèbre chanteur, ou à quelque religieux de même nom.

DAVIDE (Jean), fils du précédent, né en 1789, a eu longtemps en Italie la réputation de grand chanteur, quoique sa mise de voix fût défectueuse, et qu'il manquât souvent de discernement et de goût. On ne peut nier toutefois qu'il eût beaucoup de verve, et que sa manière fût originale. Il débuta en 1810 à Brescia, chanta ensuite avec succès à Venise, à Naples et à Milan; dans cette dernière ville, il produisit tant d'effet qu'on l'engagea pour toutes les saisons de l'année 1814, au théâtre de la Scala. Il y fut rappelé en 1818. Ce fut à l'automne de 1814 que Rossini employa Davide pour la première fois dans *il Turco in Italia*. Depuis lors il a écrit pour lui dans *Otello*, à Naples, en 1814; dans *Ricciardo e Zoraide* en 1818 (même ville); dans *Ermione* et dans *la Donna del Lago*, en 1819. Plus tard Davide chanta à Rome, à Vienne, à Londres et enfin à Paris, où il arriva en 1820. Sa voix alors était usée, nasillarde, et ces défauts, ajoutés à ses bizarreries et à ses traits de mauvais goût, donnaient souvent à son chant le caractère le plus ridicule; mais au milieu de tout cela il y avait des éclairs d'une belle organisation toute italienne qui jetait de vives lueurs; quelquefois même Davide allait jusqu'au sublime et ses défauts disparaissaient. C'est ainsi que, dans une scène du deuxième acte de la *Gazza Ladra*, il a produit la plus vive sensation avec madame Malibran. Depuis son retour en Italie, Davide a chanté à Milan et à Bergame en 1831, à Gênes et à Florence en 1832, à Naples dans la même année, en 1834 et 1840, à Crémone et à Modène en 1835, à Vérone en 1838, et à Vienne dans l'année suivante. Retiré à Naples en 1841, après la perte complète de sa voix, il y fonda une école de chant qui fut peu fréquentée. Sa situation peu aisée l'obligea, quelques années après, à accepter la place de régisseur à l'Opéra italien de Saint-Pétersbourg. On croit qu'il est mort dans cette ville vers 1851.

DAVIES (miss), née en Angleterre vers 1746, était parente de Franklin, qui lui donna l'harmonica qu'il venait d'inventer en 1764. Déjà elle s'était acquis une réputation d'habile pianiste et de cantatrice agréable, lorsqu'en 1765 elle vint à Paris, et s'y fit admirer sur le piano et sur l'harmonica. Dans les années suivantes, elle visita Vienne et les principales villes de l'Allemagne, et recueillit partout les marques de la faveur publique. Vers 1784 elle s'est retirée à Londres, et a renoncé à l'harmonica, à cause de l'effet nuisible qu'il produisait sur ses nerfs.

DAVIES (Cécile), sœur cadette de la précédente, connue en Italie sous le nom de *l'Inglesina*, fut une cantatrice fort habile. Elle eut pour premier maître de chant Sacchini; mais ce fut surtout à Vienne, où elle accompagna sa sœur, qu'elle eut occasion de perfectionner son talent. Logée dans la même maison que le célèbre Hasse, elle enseigna la langue anglaise à sa fille, et reçut de lui, en retour, des leçons de chant. Elle se fit entendre avec beaucoup de succès, comme *prima donna*, à Naples en 1771, à Londres en 1774, et à Florence depuis 1780 jusqu'en 1784; à cette époque elle se retira à Londres, et renonça au théâtre.

DAVOGLIO (François), violoniste, né à Velletri en 1727, vint à Paris, où il se fit entendre au Concert spirituel en 1755. Il a publié dans cette ville, depuis 1780 jusqu'en 1784, six œuvres de solos, de duos et de quatuors pour son instrument.

DAVRAINVILLE (...), facteur d'orgues à cylindres, considéré comme le plus habile en son genre, naquit à Paris, le 30 août 1784. Fils d'un simple fabriquant de serinettes, son éducation fut négligée; mais son instinct pour la mécanique triompha de l'insuffisance de son instruction. Son premier ouvrage remarquable fut un jeu de flûte de trois octaves, qui exécutait quatre ouvertures complètes avec un seul cylindre. Cet ouvrage fut admis à la première exposition de l'in-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

dustrie française en 1806. Un autre jeu du même genre, à trente-sept touches, fut mis à l'exposition de 1810. Très-supérieur au premier, il fut l'objet d'une mention honorable et d'éloges décernés par le jury. Occupé pendant plusieurs années par la construction d'une grande quantité d'orgues à manivelles, pour la danse, travail lucratif, mais insignifiant sous le rapport de l'art, Davrainville ne put reprendre qu'en 1815 ses travaux sur les jeux de flûte, dont il livra un grand nombre en Orient. A tous ces jeux étaient appliqués des pièces mécaniques fort ingénieuses et très-compliquées. C'est ainsi qu'en 1823 il exécuta pour l'enfance du duc de Bordeaux un orgue avec des fanfares de trompettes qui avaient tout l'éclat de ces instruments, au son desquels un escadron de cent vingt lanciers et son état-major manœuvrait sur une plate-forme rectangulaire, défilait par pelotons avec conversion, et se rangeait en bataille. Dans les années 1827 et 1828, Davrainville fit pour la nouvelle entreprise des *Omnibus* des jeux de trompettes très-ingénieux que le cocher faisait sonner par les mouvements de ses pieds. A la même époque, il exécuta une machine beaucoup plus importante à laquelle il donna le nom impropre de *métronome;* elle exécutait les trente-deux sonneries de l'ordonnance pour l'instruction des trompettes de cavalerie. Cet instrument fut considéré comme un chef-d'œuvre en son genre, à cause de la pureté, de l'éclat des sons et de l'exactitude des coups de langue. Davrainville a formé plusieurs élèves.

DAVY (Charles), et non *Davies*, comme l'écrivent Gerber et Lichtenthal, d'après Blankenburg, savant ecclésiastique anglais, né dans le comté de Suffolk en 1722, fut nommé recteur d'Onehouse, dans ce comté, après avoir terminé d'excellentes études. On lui doit un fort bon ouvrage intitulé : *Letters adressed chiefly to a young gentleman, upon subjets of litterature, including translation of Euclid's section of the Canon; and his treatise on Harmonic; with an explanation of the greek musical modes, according to the doctrine of Ptolemy* (Lettres adressées principalement à un jeune gentleman sur divers sujets de littérature, contenant une traduction de la section du Canon d'Euclide, et de son traité des Harmoniques ; avec une explication des modes musicaux des Grecs, suivant la doctrine de Ptolémée); Bury Saint-Edmunds, Payne and son, 1787, 2 vol. in-8°. On n'a rien écrit d'aussi satisfaisant que ce livre sur les modes de la musique grecque. Dans son avertissement, daté du 25 février 1787, Davy dit qu'il était alors âgé de soixante-cinq ans et accablé d'infirmités.

DAVY (John), compositeur dramatique anglais, est né dans la paroisse de *Upton-Helion*, à environ huit milles d'Exeter, vers 1774. Il avait à peu près trois ans lorsqu'il entra un jour dans une chambre où son oncle, qui vivait dans le même lieu, était occupé à jouer du violoncelle. Le son de cet instrument lui causa tant de frayeur qu'il s'enfuit en poussant des cris, et qu'il en eut presque des convulsions. Pendant plusieurs semaines, on essaya de l'accoutumer à la vue de l'objet qui lui avait imprimé cette terreur; ensuite on le lui fit entendre en pinçant les cordes légèrement; enfin il s'y accoutuma si bien qu'il devint passionné pour l'instrument et pour la musique en général. Il n'avait pas plus de six ans lorsqu'un forgeron du voisinage, chez lequel il allait souvent, s'aperçut qu'il lui manquait vingt ou trente fers à cheval, sans qu'on pût découvrir ce qu'ils étaient devenus. Un jour, quelques sons ayant frappé l'oreille de l'artisan, la curiosité le poussa à suivre leur direction, et bientôt il arriva dans un grenier où le jeune Davy, qui avait choisi huit fers parmi ceux qu'il avait dérobés au forgeron, en avait formé l'octave, les avaient suspendus par une corde, et les frappait avec une baguette pour imiter le carillon de *Crediton*, petite ville des environs. Cette anecdote se répandit, et, son goût pour la musique allant toujours croissant, un voisin, membre du clergé et bon musicien, lui enseigna à jouer du clavecin, instrument sur lequel il fit de rapides progrès. Il apprit aussi à jouer du violon. A l'âge de douze ans il fut présenté au docteur Eastcott, qui, charmé de son exécution sur le piano et de ses dispositions pour la musique, le recommanda à Jackson, organiste de la cathédrale d'Exeter, dont il devint l'élève. Jackson lui enseigna à jouer de l'orgue et de quelques autres instruments, ainsi que les éléments de la composition. Ses études, qui durèrent plusieurs années, étant finies, Davy résida quelque temps à Exeter, où il écrivit plusieurs morceaux à quatre voix pour l'église. Enfin il se rendit à Londres, où il fut placé dans l'orchestre de *Covent-Garden*.

Ce fut alors qu'il se livra à la composition dramatique. Ses premiers ouvrages furent quelques petits opéras pour le théâtre de *Sadler-Wells*. En 1800 il fit représenter sur celui de Hay-Market l'opéra intitulé *What a blunder!* (Quelle étourderie!). L'année suivante il fit, en société avec Moorhead, la musique de *La Pérouse*, et avec Mountain celle de *Brazen Mask* (le Masque de fer), pour Covent-Garden. Voici la liste de ses autres ouvrages dramatiques : 1° *Cabinet* (le Cabinet), 1802. — 2° *Rob Roy*, à Hay-Market, en 1803. — 3° *Miller's Maid*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

(la Fille du meunier), idem, 1804. — 4° *Harlequin Quicksilver* (Arlequin Vif-Argent), pantomime à Covent-Garden, 1804. — 5° *Thirty thousand* (Trente mille), avec Braham et Reeve, à Covent-Garden, 1804. — 6° *Spanish Dollars* (les Écus d'Espagne), idem, 1805. — 7° *Harlequin magnet* (Arlequin aimant), avec Ware, idem, 1805. — 8° *Blind-Boy* (le Garçon aveugle), idem, 1808.

M. Davy résidait encore à Londres en 1836. Le docteur Eastcott a publié la première partie de sa vie.

DAY (John) passe pour le plus ancien imprimeur de musique qu'il y ait eu en Angleterre. Il naquit à Danwich, dans le comté de Suffolk, vers le commencement du seizième siècle, et mourut le 23 juillet 1584. Les plus anciens ouvrages sortis de ses presses portent la date de 1544. Ses publications consistent particulièrement en livres de prières et psautiers avec le chant noté. Son psautier noté a été réimprimé plusieurs fois par lui, depuis 1557. On en connaît des édition datées de 1562, 1564, 1569, 1573, 1582, 1583, et 1584, sous ce titre : *The whole booke of psalms, collected into english metre by T. Sternold, J. Hopkin and others, confered with the ebrue ; with apt notes to sing them*, etc., in-4°. Un des ouvrages imprimés par Day qui sont aujourd'hui considérés comme les plus rares est celui-ci : *Certain notes set forth in four and three parts to be song at the morning, communion, and evening praier*, etc., 1560, 4 parties in-fol.

DEAMICIS (Anne), cantatrice distinguée, née à Naples vers 1740, eut d'abord de la réputation dans le genre bouffe ; mais, lorsqu'elle se rendit à Londres en 1762, Chrétien Bach écrivit pour elle un rôle sérieux où elle obtint un si brillant succès que, depuis ce temps jusqu'à celui de sa retraite, elle a continué de chanter dans l'*opera seria*. Burney dit que cette cantatrice fut la première qui exécuta des gammes ascendantes *staccato* et dans un mouvement rapide, montant sans effort jusqu'au contre-*mi* aigu. Cet écrivain ajoute que les grâces de sa personne augmentaient beaucoup le charme de son chant. En 1771 madame Deamicis renonça à paraître sur la scène ; elle épousa vers ce temps un secrétaire du roi de Naples, qui réserva le talent de sa femme pour les concerts de la cour. En 1789 elle chantait encore bien, quoiqu'elle fût âgée de près de cinquante ans ; à cette époque elle se fit souvent entendre chez la duchesse douairière de Saxe-Weimar, dans le séjour que cette princesse fit à Naples. Madame Deamicis a eu deux filles que Reichardt entendit chanter avec beaucoup de goût, en 1790, des airs napolitains à deux voix, que l'une d'elles accompagnait d'une manière originale sur une de ces grandes guitares appelées *colascione*, dont le peuple de Naples se sert habituellement.

DEAN (Thomas), violoniste anglais, et organiste à Warwick et à Coventry, au commencement du dix-huitième siècle. Il fut le premier qui fit entendre, en 1709, en Angleterre, une sonate de Corelli. On trouve quelques pièces de sa composition dans un ouvrage élémentaire intitulé *Division-Violin*. Il fut reçu docteur en musique à l'université d'Oxford, en 1731.

DEBAIN (Alexandre-François), facteur d'instruments, né à Paris en 1809, fut d'abord ouvrier ébéniste. A l'âge de seize ans il avait terminé son apprentissage. Il entra alors dans une fabrique de pianos, où il fut employé à la partie mécanique de l'instrument. Sa rare intelligence le fit passer rapidement de la position d'ouvrier à celle de contre-maître, et lui procura de l'emploi chez les plus habiles facteurs de Paris. En 1830 il entreprit des voyages dans lesquels il fit quelques réparations d'orgues. De retour à Paris en 1834, il y établit une fabrique de pianos et d'orgues qui prospéra par son infatigable activité. Il avait imaginé un système d'action directe du clavier sur les marteaux, qu'il dut abandonner plus tard, à cause de divers inconvénients qu'il y avait remarqués. Bientôt après, ses soins se portèrent sur le perfectionnement des orgues expressives à anches libres. Profitant des travaux de ses devanciers, particulièrement de l'heureuse idée de Fourneaux (*voy.* ce nom), concernant l'application des tables d'harmonie à ces instruments pour modifier le timbre des anches, il combina ce procédé avec la diversité des épaisseurs des lames et de leur position relativement à l'action du vent, de manière à produire quatre registres distincts de sonorité, d'où résulta une variété auparavant inconnue. Le mérite de cette innovation assure à M. Debain une place honorable dans l'histoire de la fabrication des instruments. D'autres facteurs, développant les conséquences de son principe, ont porté le nombre de registres à timbres divers jusqu'à douze et davantage : ils sont même parvenus à la solution du problème difficile de l'extinction du frôlement de l'anche, de manière à donner au son produit par ses vibrations la qualité d'un jeu de flûte ; mais il n'en reste pas moins incontestable que M. Debain est le premier dont les travaux ont conduit à ces résultats. C'est lui aussi qui a donné le nom d'*harmonium* à l'instrument ainsi perfectionné. Malheureusement, plus mécanicien qu'homme de goût et de sentiment, il a

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

cherché dans l'application de la mécanique aux instruments à clavier des moyens d'exécution indépendants du talent des artistes. C'est ainsi qu'il a construit une machine pour accompagner le plain-chant sur l'orgue par l'action d'une manivelle, au moyen de planches notées dans le système des cylindres d'orgues mécaniques, lesquelles font mouvoir les touches du clavier par des pilotes. Il a donné à cette machine le nom d'*antiphonel*. C'est ainsi encore qu'il a fait des pianos mécaniques établis d'après le même système. Enfin, il en a fait une autre application à *l'harmonium*, où les inconvénients sont plus sensibles encore, car la mécanique anéantit dans les instruments de cette espèce la faculté d'expression qui est leur avantage principal. On doit aussi à M. Debain un instrument dans lequel le son des anches libres se combine avec celui des cordes métalliques : il lui a donné le nom d'*harmonicorde*.

DEBEGNIS (Joseph), né à Lugo, dans les États du pape, en 1793, commença ses études musicales à l'âge de sept ans, sous la direction d'un moine nommé le Père Bongiovanni, et reçut ensuite des leçons de Mandini, célèbre chanteur, et de Saraceni, compositeur, frère de Mme Morandi. Au carnaval de 1813, il fit son premier début au théâtre de Modène, dans l'opéra de Pavesi intitulé *Ser Marc Antonio*. De là il se rendit à Forli, à Rimini et ensuite à Sienne, où il joua à l'ouverture du nouveau et magnifique théâtre nommé *il Teatro degli Academici Rozzi*. Il s'y fit remarquer par sa manière plaisante dans les rôles de bouffe non-chantant. Les villes où il se fit entendre ensuite sont Ferrare, Badia, Trieste, Mantoue, Rome, Milan et Bologne. Ce fut dans cette dernière qu'il épousa, dans l'automne de 1816, Mlle Ronzi, qui jouissait alors de quelque réputation comme cantatrice. Après avoir parcouru l'Italie jusqu'en 1818, Debegnis débuta à Paris avec sa femme, en 1819, dans les *Fuorusciti* de Paër. Les rôles de Basile, dans le *Barbier* de Rossini, et du Mari, dans *le Turc en Italie*, sont ceux où il obtint le plus de succès dans cette ville. Au printemps de 1822, il passa en Angleterre, où il s'est fait applaudir par ses charges italiennes. Il a débuté à Londres, au théâtre du Roi, dans le rôle de Selim, du *Turc en Italie*. Les concerts publics, les oratoires, et les fêtes musicales lui ont procuré l'occasion d'obtenir des succès de plus d'un genre. Il a aussi dirigé l'opéra de Bath, pendant la saison de 1823.

DEBEGNIS (madame Ronzi), femme du précédent. Dans les registres du Conservatoire de Paris, on trouve une demoiselle Ronzi (Claudine), née dans cette ville le 11 janvier 1800, et admise dans une classe de solfége le 9 mars 1809; j'ignore si c'est la cantatrice qui devint l'épouse de Debegnis, à Bologne, en 1816. Quoi qu'il en soit, celle-ci, peu de temps après son mariage, fut obligée de se séparer momentanément de son mari pour aller chanter à Gênes, où elle était engagée. En 1819, elle débuta à Paris : mais on la trouva faible. Elle nuisit même au succès du *Barbier* de Rossini, qui ne se releva que lorsqu'elle eut quitté le rôle de Rosine, pour le céder à Mme Manvielle-Fodor. Il est juste de dire cependant que le rôle de donna Anna, dans le *Don Juan* de Mozart, n'avait jamais été aussi bien chanté que par elle, avant que Mlle Sontag s'en fût chargée, en 1828. Mme Debegnis avait reçu pour ce rôle des leçons de Garat, dont elle avait beaucoup profité. Elle a suivi son mari en Angleterre, et y a eu des succès. On dit que depuis lors la voix et le talent de cette cantatrice se sont beaucoup améliorés. Elle a brillé longtemps à Naples sur la scène du grand théâtre Saint-Charles. Elle s'est retirée de la carrière dramatique en 1843, après avoir chanté pendant vingt-sept ans.

DEBILLEMONT (Jean-Jacques), compositeur, né à Dijon le 12 décembre 1824, commença l'étude du violon à l'âge de neuf ans. Lorsqu'il eut atteint sa quinzième année, il partit pour Paris et fut admis dans la classe d'Alard. Quelque temps après il entra à l'orchestre de l'Opéra-Comique. A la même époque, le conseil général du département de la Côte-d'Or vota en sa faveur une pension annuelle de 800 francs, à l'aide de laquelle il put continuer ses études de composition sous la direction de MM. Leborne et Carafa. De retour à Dijon, après les avoir terminées, il a écrit et fait représenter sur le théâtre de cette ville quatre opéras intitulés : 1° *Le Renégat* (en un acte). — 2° *Le Bandolero* (en quatre actes). — 3° *Feu mon Oncle* (en un acte). — 4° *Le Joujou* (en un acte). Il a fait exécuter aussi, à l'église de Saint-Bénigne, une messe solennelle avec orchestre, pour la fête de Sainte-Cécile, et dans un concert il a fait entendre une symphonie dramatique qui a pour titre *les Vêpres Siciliennes*. On connaît en outre beaucoup d'œuvres légères de Débillemont, des romances, nocturnes, et d'autres morceaux de chant, tels que quatuors, quintettes et sextuors. Cet artiste a fourni plusieurs articles de critique au *Messager des théâtres*, de Paris, et à divers journaux publiés à Dijon.

DEBLOIS (Charles-Gui-Xavier VAN-GRONNENRADE, dit), né à Lunéville le 7 septembre 1737, fut élève de Giardini et de Gavi-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

nies pour le violon. Pendant vingt-huit ans il a été l'un des premiers violons de la Comédie italienne, où il a rempli souvent les fonctions de chef d'orchestre. Il a composé quatre symphonies qui ont été jouées souvent à ce théâtre comme ouvertures; de petits airs en quatuors, une sonate, des romances, et un opéra-comique en un acte, intitulé *les Rubans, ou le Rendez-Vous*, qui a été représenté pour la première fois le 11 août 1784.

DECKER (Joachim), organiste et compositeur, vivait à Hambourg au commencement du dix-septième siècle. Parmi ses ouvrages, le plus important est le livre de cantiques et de musique chorale à 4 voix, qu'il a composé en collaboration avec Jacques Prætorius et David Scheidemann, et qui a été publié à Hambourg en 1604. Le titre de ce volume est : *Melodeyen Gesangbuch darinn D. Luthers ond ander Christen gebreuchlichsten Gesengè, ihren gewohnlichen Melodeyen nach, durch Hieronymum Prætorium, Joachimum Dockerum, Jacobum Prætorium, Davidem-Scheidemannum, musices und verordnete Organisten in den vier Caspelkirchen zu Hambourg, in vier Stimmen ubergesetzt, begriffen findt.*

DECKER (Charles de), général-major au service de la Prusse, mort à Mayence au mois de juillet 1844, cultiva la musique avec succès comme amateur. Il a extrait de la théorie de M. le professeur Marx, de Berlin, un tableau figuré de la tonalité, destiné à rendre sensible à l'œil les relations des tons, leurs harmonies et leurs successions. Cet ouvrage a pour titre : *Bildliche Darstellung des Systems der Tonarten, ihrer Harmonien, Modulationen und Verwandschaften* ; Berlin, 1838, in-8° de trente et une pages, avec une planche lithographiée. Une deuxième édition a paru à Berlin, en 1842, in-8°.

DECKER (Constantin), pianiste et compositeur, est né le 29 décembre 1810 à Fürstman, village de la Marche de Brandebourg. Après avoir appris les éléments de la musique dans les écoles primaires, il se livra seul à l'étude du piano, et particulièrement de l'harmonie, du contrepoint et de la fugue dans les meilleurs ouvrages sur cette matière, et aussi par la lecture des partitions des grands maîtres, pendant qu'il suivait les cours de l'université de Berlin. Il a résidé momentanément à Halle, Leipsick, Breslau, Kœnigsberg, et en dernier lieu à Potsdam. En 1838 il a fait représenter à Halle un opéra de sa composition, intitulé *die Gueusen in Breda* (les Gueux à Bréda). On connaît de lui environ vingt-cinq œuvres de musique instrumentale et de chant, parmi lesquels on remarque un quatuor (en *ut* mineur) pour deux violons, alto et basse, œuvre 14, Leipsick, Hofmeister, publié en 1837 ; une grande sonate pour piano, œuvre 10 (en *la* bémol), Berlin, Trautwein ; sonate facile pour le même instrument, œuvre 11, Leipsick, Klemm ; des fantaisies idem, op. 8 et 22 ; Berlin et Leipsick ; des chants à voix seule avec piano, des romances, et des duos avec piano, œuvres 6, 12, 13, 19.

DECKERT (Jean-Nicolas), luthier à Grosbreitenbach, près d'Arnstadt, vers la fin du dix-huitième siècle, construisait des pianos carrés et à queue qui étaient estimés de son temps autant pour la qualité du son que pour la modicité du prix. Il est mort en 1826.

DECOMBRE (Ambroise), luthier estimé, naquit à Tournai vers 1665. Dans sa jeunesse il alla en Italie et travailla dans l'atelier d'Antoine Stradivari. De retour dans sa ville natale, il s'y établit et commença à se faire connaître par de bonnes basses vers 1695. Ses derniers produits sont de 1735. Decombre réussissait mieux dans sa fabrication des violoncelles que dans celle des violons. On connaît aussi de lui quelques bons altos. Les instruments de Décombre ont de la sonorité et de l'égalité dans toutes leurs cordes ; mais le volume du son, bien qu'intense, manque d'éclat et de portée.

DECORTIS (Louis), professeur de violoncelle au Conservatoire de Liége, est né dans cette ville, le 15 septembre 1793. Fils d'un violoncelliste habile, il reçut d'abord des leçons de son père, puis fut successivement élève de Hus-Desforges, Benazet et Norblin, pendant le séjour qu'il fit à Paris. Comme professeur et comme exécutant, M. Decortis s'est acquis l'estime de ses compatriotes. Il a publié pour son instrument : 1° Air varié pour violoncelle, avec quatuor ou accompagnement de piano, op. 1; édité en Allemagne. — 2° Polonaise pour le violoncelle, op. 2. — 3° Thème varié idem, op. 3, Mayence, Schott. — 4° Thèmes variés pour violoncelle avec quatuor, œuvre 4. — 5° Polonaise pour le même instrument avec quatuor ; op. 12. M. Decortis a en manuscrit un *concertino*, une fantaisie, et plusieurs airs variés.

DEDEKIND (Henri), *cantor* et compositeur de l'église de Saint-Jean à Lunebourg, vers la fin du seizième siècle, naquit à Neustadt. Il a fait imprimer : *Breves Parochiæ Evangeliorum von Advent bis Ostern, für 4 und 5 Stimmen*, 1592.

DEDEKIND (Henning), *cantor* à Langensalza ; dans la Thuringe, vers 1590, fut nommé prédicateur du même lieu en 1614, et devint en-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

suite pasteur à Gibsée, en 1622. Il y mourut en 1628. Ses ouvrages connus sont : 1° *Neue ausserlesene Tricinia auff für treffliche lustige Texte gesetzt* (Nouveaux Chants à trois voix pour la suite des vendanges, etc.); Erfurt, 1588, in-4°. Il est vraisemblable que cette collection n'est qu'une nouvelle édition de l'ouvrage publié sans date et sans nom de lieu, sous ce double titre latin et allemand : Δωδεκάτονον *musicum Triciniorum novis iisdemque lepidissimis exemplis illustratum : Neue ausserlesen Tricinia auf treffliche lustige Texte gesetzt*, etc. — 2° *Eine Kinder-Musik, für die jetzt aller anfangende Knaben in richtige Fragen und gründliche Antwort bracht* (Musique des enfants, consistant en questions et réponses rationnelles à l'usage des écoliers de l'époque actuelle, etc.); Erfurt, George Baumann, 1589, in-8° — 3° *Præcursor metricus musicæ artis, non tam in usum discipulorum, quam in gratiam præceptorum, conscriptus;* Erphordiæ typis Georgii Baumanni, 1590, in-8°; de cinq feuilles. — 4° ΔΩΔΕΚΑΣ *Musicarum deliciarum Soldaten Leben darinnen allerlei martialische-Kriegshædel*, etc. (Douzaine de délices musicales de la vie des soldats, etc., à cinq parties, pour l'usage de toutes sortes d'instruments); Gedruckt, Erfurt, bey Fried. Melchior Dedekinden, 1628.

DEDEKIND (Constantin-Chrétien), fils d'un prédicateur de Reinsdorf, naquit le 2 avril 1628. Il fut successivement musicien au service de l'électeur de Saxe, poëte lauréat, et percepteur des contributions des cercles de Misnie et de l'Erzgebirge (montagnes des Mines). On voit, par une inscription placée au bas de son portrait, qu'il vivait encore en 1697. Ce fut un compositeur fécond, qui écrivit une multitude d'ouvrages pour l'église et la chambre. Les principaux sont : 1° *Aelbianische Musen-Lust*, etc. (Divertissements de la muse de l'Elbe, consistant en cent soixante-quinze chansons choisies des poëtes célèbres à voix seule et basse continue, etc.); Dresde, 1657, 4 vol. in-4°. — 2° *Davidische geheime Musik-Kammer;* Dresde, 1683, in-fol.; recueil contenant trente psaumes allemands à voix seule et basse. Le volume forme cent sept pages sans la dédicace. L'auteur dit dans la préface qu'il fut élève de Christophe Bernhardi, maître de chapelle à Dresde. — 3° *Süsser Mandel-Kærnen, Erstes Pfund von ausgekærneten Salomonischen Liebes-Worten, in* 15 *Gesængen mit Vohr-Zwischen und Nach-Spielen, auf Violinen zubereitet* (Amandes douces, premier livre de sentences d'amour de Salomon, en quinze chants, etc.); Dresde, 1664, in-fol. — 4° Deuxième livre du même ouvrage. — 5° *Belebte oder ruchbare Myrrhen Blætter, das sind zweystimmige besseelte heilige Leidens-Lieder;* Dresde, 1666, in-fol. de vingt-quatre pages. Cet ouvrage consiste en duos à deux voix avec la basse continue. — 6° *Die Sonderbahre Seelen-Freude, oder geistlicher Concerten, erster und zweyter-Theil.* (Concerts choisis, première et deuxième parties); Dresde, 1672. — 7° *Musikalischer Jahrgang und vesper Gesang, in* 120 *auf Sonn-Festag schicklichen zur Sænger Uebung, nach rechter Capellmanier gesetzten deutschen Concerten* (Année Musicale et chants de vêpres, etc.); Dresde, 1674, trois parties. — 8° *Davidischer Harfenschall in Liedern und Melodeyen* (Résonnance de la harpe de David en cantiques et en mélodies); Francfort, grand in-12. — 9° *Singende Sonn-und Fest-Tags Andachten* (Cantiques spirituels pour les dimanches et fêtes), Dresde, 1683. — 10° *Musikalischer Jahrgang und Vesper-Gesang in* 2 *Singstimmen und der Orgel* (Année musicale et chants des vêpres, à deux voix et orgue); Dresde, 1684, in-4°.

DEDLER (. . . .), musicien à la cathédrale d'Augsbourg, vers 1610, a publié : 1° *Quinque Missæ breves cum totidem offertorii 4 vocum cum organo et instrumentis*, op. 1; Augsbourg, Lotter. — 2° Messes allemandes à quatre voix, orgue ou orchestre, *ad libitum*, ibid. Ces compositions sont faibles d'invention et de style.

DEERING (Richard), descendant d'une ancienne famille du comté de Kent, fut élevé en Italie. Lorsque son éducation fut terminée, il retourna en Angleterre, et y résida quelque temps; mais, d'après une pressante invitation, il se rendit à Bruxelles, où il devint organiste des religieuses anglaises. A l'époque du mariage de Charles Ier, il fut nommé organiste de la reine, et il occupa ce poste jusqu'à la mort du roi. En 1610, il prit les degrés de bachelier en musique, à l'université d'Oxford; il est mort vers 1657, dans la communion romaine. Il a laissé les ouvrages suivants de sa composition : 1° *Cantiones sacræ, quinque vocum, cum basso continuo ad organum;* Anvers, 1597. — 2° *Cantica sacra;* Anvers, 1616.

DEFESCH (Guillaume). *Voy.* **FESCH** (Guillaume de).

DEFFÈS (Pierre-Louis), compositeur, est né à Toulouse, le 25 juillet 1819, et a fait ses premières études musicales au Conservatoire de cette ville. A l'âge de vingt ans il se rendit à Paris, et fut admis au Conservatoire le 22 novembre 1839. Il devint élève d'Halévy pour la

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

composition, et obtint un accessit de contre-point au concours de 1843. Le premier grand prix de composition lui fut décerné au concours de l'Institut en 1847, pour la cantate dont le sujet était l'*Ange de Tobie*. Devenu pensionnaire du gouvernement français à cette occasion, M. Deffès se rendit à Rome en 1848, visita une partie de l'Italie et parcourut l'Allemagne. De retour à Paris en 1852, il dut, comme beaucoup d'autres lauréats des grands concours de composition, attendre plusieurs années un livret d'opéra pour essayer son talent sur la scène. Son début se fit le 5 juillet 1855, par un petit Opéra comique en un acte, intitulé *l'Anneau d'argent*, où l'on remarque une bonne facture, une certaine délicatesse de sentiment, une harmonie élégante, mais où il y avait peu de nouveauté. Un deuxième ouvrage, joué le 10 mai 1857 au théâtre des Bouffes-Parisiens, sous le titre : *la Clef des champs*, a fait voir le progrès du jeune compositeur dans l'intelligence de la musique scénique. Des fragments d'une symphonie à grand orchestre écrite par M. Deffès pendant ses voyages, ont été exécutés dans la séance publique de l'Académie des beaux-arts de l'Institut, en 1851. Au mois de mars 1857 il a fait exécuter une messe solennelle à la cathédrale de Paris, dans laquelle les artistes ont remarqué de beaux morceaux. En 1858 M. Deffès a fait jouer au Théâtre-Lyrique, avec succès, un opéra en deux actes, intitulé *Broskovano*, et le 30 septembre 1859 il a donné au même théâtre *les Violons du roi*, opéra-comique en trois actes, où l'on a remarqué quelques bons morceaux.

DEGEN (Henri-Christophe), né au commencement du dix-huitième siècle, dans un village près de Glogau, était en 1757, violoniste solo et pianiste à la chapelle du prince de Schwarzbourg-Rudolstadt. Il s'est fait connaître par quelques compositions pour le violon et le piano, et par plusieurs cantates pour l'église, qui sont restées en manuscrit.

DEGEN (Jean Philippe), né à Wolfenbüttel en 1728, fut d'abord violoncelliste à l'orchestre de Nicolini à Brunswick. Lorsque cet orchestre fut dissous, en 1760, Degen passa au service du roi de Danemark. Il est mort à Copenhague, au mois de janvier 1789. On ne connaît de sa composition qu'une cantate pour la Saint-Jean, avec accompagnement de piano, qu'il a publiée à Copenhague, en 1779.

DEGESLIN (Philippe-Marie-Antoine). *Voy.* Geslin.

DEGOLA (André-Louis), né à Gênes, en 1778, commença ses études musicales à l'âge de dix-sept ans, sous la direction de Luigi Cerro. Quatre ans après il composa une messe qui annonçait du talent, et quelques morceaux pour le théâtre de Gênes, où l'on trouvait de l'imagination. En 1799 il écrivit pour le théâtre de Livourne un opéra bouffe intitulé *il Medico per forza*, qui obtint du succès; mais bientôt après il quitta la carrière du théâtre et devint maître de chapelle et organiste de l'église principale de Chiavari, où il se trouvait encore en 1816. M. Degola a été pendant plusieurs années organiste de l'église principale de Versailles; il donnait, à Paris, des leçons de musique vocale et d'harmonie. Il a composé dans le genre instrumental plusieurs symphonies, des quintettes, sextuors et cénades pour divers instruments. On a aussi de lui une grande quantité de messes, de vêpres, d'hymnes, et d'autres morceaux de musique sacrée. Il a publié à Paris : 1° *L'Utile et l'agréable*, recueil pour le piano. — 2° Méthode de chant. — 3° Méthode d'accompagnement pour le piano, la harpe et la guitare. — 4° Thème varié pour le piano, avec accompagnement de quatuor. — 5° Plusieurs romances. On ignore si cet artiste vit encore au moment où cette notice est revue (1860).

DEGOLA (Giocondo), compositeur de la même famille, né à Gênes, est mort dans cette ville, jeune encore, le 5 décembre 1845. Son premier opéra, intitulé *Adelina*, fut représenté à Gênes en 1837. Deux ans après il donna dans la même ville *la Donna Capricciosa*, opéra bouffe. Son meilleur ouvrage est celui qu'il écrivit à Milan en 1841, sous le titre de *Don Papirio Sindaco*. La plupart des morceaux ont été publiés avec accompagnement de piano, à Milan, chez Ricordi. Cet opéra bouffe fut suivi de *un Duello alla pistola*, représenté dans la même ville l'année suivante, et qui ne réussit pas. Ricordi a publié quelques ariettes et des nocturnes à deux voix composés par Degola.

DEIIE (Scipion), prêtre bergamasque et professeur de chant au séminaire de Bergame, vers le milieu du dix-huitième siècle, est auteur d'un livre intitulé : *Dialoghi fra Callogisto e Filoleto sopra varie questioni speculative e pratiche intorno al canto. Bergamo, per Francesco Traina*, 1761. Cet ouvrage, publié sous le voile de l'anonyme, est dédié par l'imprimeur à l'auteur lui-même (*Voy. Dizionario di opere anonime e pseudonime di scrittori italiani*, di G. M. T. I, p. 290).

DEIIEC (Nassovius), né en Allemagne vers 1710, fut premier violon à l'église de Sainte-Marie-Majeure, à Bergame. Il a fait graver à Nuremberg, en 1760, six trios pour le violon. On connaît aussi quelques autres ouvrages de sa composition, qui sont restés en manuscrit.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

DEHELIA (Vincent), maître de chapelle à l'église de Saint-Pierre de Palerme, naquit en Sicile au commencement du dix-septième siècle. On connaît de lui l'ouvrage qui a pour titre : *Salmi ed Hinni di vespri a 4 e 8 voci*; Palerme, 1636, in-4°.

DEHN (Siegfried Wilhelm), conservateur de la section de la musique à la bibliothèque royale de Berlin, est né à Altona, le 25 février 1796. Il fit ses études au gymnase, se livra de bonne heure à la pratique de la musique, et s'adonna particulièrement au violoncelle, instrument sur lequel il acquit de l'habileté. Plus tard il suivit les cours de l'université de Leipsick; mais il y était depuis peu de temps, lorsque le soulèvement général de l'Allemagne contre la domination française, en 1813, fit prendre les armes à toute la jeunesse pour la délivrance de la patrie. M. Dehn paya de sa personne dans cette guerre appelée *sacrée*. Rentré dans ses foyers après la signature de la paix, il reprit ses études et se rendit à Berlin pour recevoir, de Bernhard Klein, des leçons d'harmonie et de composition. Sous la direction de cet habile maître, M. Dehn acquit une connaissance profonde de toutes les parties du contrepoint et de l'art d'écrire la musique, que lui-même a enseigné plus tard à un grand nombre d'élèves. Dirigé par ses goûts vers la littérature et l'histoire de la musique, et aidé dans ses recherches par sa connaissance des langues anciennes et modernes, il lut les ouvrages principaux sur ces matières, visita les bibliothèques, entretint des relations avec les musiciens érudits, et parcourut plusieurs fois l'Italie et l'Allemagne. Après avoir amassé des trésors de notes et de faits, il trouva sa récompense dans sa nomination de conservateur de la bibliothèque royale de Berlin, pour la partie musicale. Aucun choix ne pouvait être plus heureux, dans l'intérêt du dépôt qui lui était confié; car le désir d'en augmenter les richesses devint en lui une passion véritable. Par ses soins, par ses démarches et par ses sollicitations, la Bibliothèque royale fit l'acquisition de la précieuse collection musicale de Poelchau, dont il avait fait le catalogue, et qui était aussi remarquable dans la théorie, la littérature et l'histoire de l'art, que dans le choix des œuvres des plus grands compositeurs de toutes les écoles, et ses nombreux manuscrits originaux, particulièrement les ouvrages des principaux membres de la famille des Bach. Depuis lors, et par de fréquents voyages remplis de fatigues, M. Dehn a réuni dans la Bibliothèque royale de Berlin une multitude d'ouvrages précieux qui se trouvaient épars dans toutes les provinces du royaume de Prusse, et jusque dans les lieux les plus éloignés et les moins connus. Doué d'une santé robuste et travailleur infatigable, il mettait en partition les œuvres des anciens maîtres, particulièrement d'Orlando de Lassus, dont il avait ainsi achevé 500 motets; enfin il écrivait des ouvrages théoriques, faisait d'immenses recherches bibliographiques, entretenait une correspondance étendue, donnait des leçons de composition, et consacrait une grande partie de chaque journée aux soins réclamés par la bibliothèque royale. C'est par ses soins qu'un grand nombre d'œuvres admirables de Jean-Sébastien Bach, dont les manuscrits étaient dans cette bibliothèque, ont été publiés. Il en faisait lui-même des copies pour la gravure, avec le soin minutieux qu'il donnait à toute chose, et en surveillait l'exécution typographique. C'est ainsi qu'il a fait connaître six concertos de ce grand homme pour toutes sortes de combinaisons d'instruments, lesquels ont été publiés sous ce titre : *Six concertos composés par Jean-Sébastien Bach, publiés pour la première fois, d'après les manuscrits originaux*, Leipsick, Peters, 1850; tous les concertos du même maître pour un, deux, trois et quatre clavecins, ibid.; un recueil de ses cantates comiques, ibid. Ce fut Dehn qui détermina, par ses instances, le professeur Griepenkerl à publier les deux collections d'œuvres complètes de Bach pour le clavecin et l'orgue, lesquelles ont paru chez le même éditeur, et qui lui fit connaître les manuscrits originaux des ouvrages inédits. On lui doit aussi la publication d'une collection de compositions pour le chant à 4, 5, 6, 8 et 10 voix de maîtres des seizième et dix-septième siècles, sous ce titre : *Sammlung alterer Musick aus dem 16ten und 17ten Jahrhundert*; Berlin, Gustave Crantz. Après la mort de Gottfried Weber, Dehn se chargea de la direction et de la rédaction de l'écrit périodique sur la musique intitulé *Cæcilia*, que publiait la maison Schott, de Mayence, et tous les volumes, depuis le vingt et unième jusqu'au vingt-sixième et dernier, parurent par ses soins. Après avoir traduit en allemand la notice de Delmotte (*voy.* ce nom) sur Orland de Lassus, il s'était livré à de longues et laborieuses recherches pour éclaircir certains faits restés incertains concernant la vie de cet homme célèbre : il avait réuni pour cet objet de précieux documents qu'il se proposait de publier avec une analyse détaillée de toutes les œuvres de ce grand musicien. Maintes fois je l'avais pressé de s'occuper de ce travail à l'exclusion de tout autre, et de publier une des monographies les plus intéressantes pour l'histoire de l'art au seizième siècle : il en avait fait la promesse, mais la mort le surprit avant qu'il eût rédigé son ouvrage : frappé d'un coup

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

d'apoplexie le 12 avril 1858, au moment où il venait d'entrer à la bibliothèque royale pour son service journalier, il expira immédiatement, laissant sans appui une famille intéressante.

Les ouvrages théoriques composés par Dehn sont ceux dont voici les titres : 1° *Theoretisch-praktische Harmonie lehre mit angefügten Generalbasspielen* (Science théorique et pratique de l'harmonie, avec les éléments de l'accompagnement de la basse continue); Berlin, 1840, un vol. in-8°. Une deuxième édition de ce livre a été publiée à Leipsick en 1858. La théorie de Dehn, rompant définitivement avec la doctrine empirique et fausse de l'abbé Vogler adoptée par Gottfried Weber, Frédéric Schneider, et la plupart des didacticiens allemands du dix-neuvième siècle, entre dans la seule voie de salut pour cette science, à savoir, la spécialité des accords pour chaque note de la gamme, en raison de la tonalité et de la modulation. — 2° *Lehre vom Contrapunkt, dem Canon und der Fuge, nebst analysen von Duetten, Terzettan, etc. von Orlando di Lasso, Marcello, Palestrina, etc., und Angabe mehrerer Meister Canons und Fugen* (Science du contrepoint, du canon et de la fugue, suivie d'analyses de duos, trios, etc., d'Orland de Lassus, de Marcello, de Palestrina, etc., et d'exemples de canons et de fugues des meilleurs maîtres); Berlin, Schneider, 1859, 1 vol. gr. in-8°. Cet ouvrage, purement pratique, a été trouvé dans les papiers de Dehn, et publié après sa mort par M. Bernard Scholz, ancien élève de l'auteur. Sa traduction de la notice de Delmotte sur Orland de Lassus a été publiée sous ce titre : *Biographische Notiz über Roland de Lattre, bekannt unter dem Namen : Orland de Lassus;* Berlin, Gustave Crantz, 1837, in-8°.

DEI (Silvio), maître de chapelle de la cathédrale de Sienne, naquit dans cette ville, en 1748. Il se livra de bonne heure à l'étude de la musique, sous la direction de Carlo Lapini, et s'adonna exclusivement à la composition de la musique d'église. On cite particulièrement un *Recordare* qu'il composa en 1806, et un *Confitebor* daté de 1807. Il vivait encore en 1812.

DEICHERT. Deux frères de ce nom se sont fait connaître à Cassel depuis 1830 jusque vers 1850. L'aîné, violoniste et compositeur pour la danse, jouait aussi fort bien de la clarinette basse. En 1846 il fut nommé directeur de musique à l'université de Marbourg. Le plus jeune est pianiste et compositeur pour son instrument. Il a publié plusieurs œuvres au nombre desquelles est un recueil d'études pour le piano.

DEIMLING (Louis-Ernest), amateur de musique et habile organiste, né dans le département du Haut-Rhin, vivait à Pforzheim en 1795. Il a publié, sous les initiales D. L. E., un livre intitulé : *Beschreibung des Orgelbaues und der Verfahrungsart bey Untersuchung neuer und verbesserter Werke; ein Buch für Organisten, Schulmeister und Ortsvorgesetzte, etc.* (Description de la construction de l'orgue et des procédés dans l'examen des orgues nouveaux ou réparés, etc.); Offenbach, 1792, deux cent seize pages in-4°. Une deuxième édition de cet ouvrage, ou plutôt la même, avec un nouveau frontispice, a été publiée en 1796. Celle-ci porte l'indication du nom de l'auteur.

DEINKELFEIND (Gaspard), auteur inconnu d'une critique du traité de la Mélodie de Nichelmann (*voy.* ce nom), qui a paru sous ce titre : *Gedanken eines Liebhabers der Tonkunst über Herr Nichelmanns Tractat von der Melodie* (Idées d'un amateur de musique sur le traité de la mélodie de M. Nichelmann; Nordhausen, 1755, in-4°. Deinkelfeind vécut vraisemblablement dans la ville où son opuscule a été imprimé.

DEINL (Nicolas), né vers 1660, en Allemagne, eut pour maître de musique vocale Schwemmer, et pour maître de composition Wecker. Il étudia aussi cet art sous J. Phil. Krieger de Weissenfels, qu'il quitta en 1685. En 1690 il fut nommé organiste à Nuremberg, et en 1705 il devint directeur de musique à l'église du Saint-Esprit de la même ville, où il est mort en 1730. Il a laissé beaucoup de compositions manuscrites pour l'orgue et pour l'église.

DEISS (Michel), musicien attaché au service de l'empereur Ferdinand Ier, vers le milieu du seizième siècle, a composé à l'occasion de la mort de ce prince, au mois de juillet 1564, le motet à quatre voix *Quis dabit oculis nostris*, que Pierre Joannelli a publié dans le cinquième livre de son *Thesaurus musicus*. Ce recueil contient huit autres morceaux de la composition de Deiss, à cinq et à six voix. Le mérite particulier de ce musicien consiste à faire chanter les voix d'une manière naturelle et facile. Son motet pour la fête de l'apôtre saint Jacques, *Misit Herodes rex manus*, est particulièrement remarquable sous ce rapport. Abraham Schad a inséré des motets de Deiss dans son *Promptuarium musicum*. (*Voy.* Schad.)

DÉJAZET (Jules), dont les prénoms véritables étaient *Pierre-Auguste*, naquit à Paris le 17 mars 1806, et mourut à la fleur de l'âge à Ivry, près de Paris, le 29 août 1846. Admis au Conservatoire le 25 octobre 1820, il y devint élève de Zimmerman pour le piano. En 1823 il obtint au concours le deuxième prix de cet

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

instrument : le premier lui fut décerné au concours de l'année suivante, en partage avec Alkan. (*Voy.* ce nom.) En 1824 il devint élève de l'auteur de cette biographie, pour la composition. Doué d'une organisation douce et mélancolique, bienveillant, modeste, et toujours disposé à prêter le secours de son talent aux artistes qui avaient recours à son obligeance, Déjazet jouissait de beaucoup d'estime et de considération. Malheureusement il portait en naissant le principe d'une affection de poitrine qui abrégea ses jours. Parmi ses compositions, qui sont au nombre d'environ quarante œuvres, la plus remarquable et la plus sérieuse est un grand trio pour piano, violon et violoncelle ; Paris, H. Lemoine. Il a publié aussi plusieurs duos pour piano et violon sur des thèmes d'opéras, œuvres 19, 24 et 31, et pour piano et violoncelle, œuvres 2, 13 et 39 ; des fantaisies pour piano seul, œuvres 3, 20, 22, 30 et 35 ; des rondeaux pour le même instrument, œuvres 5, 8, 9, 11, 12 ; des thèmes variés, des valses, des quadrilles de contredanses et des romances. Déjazet avait le goût de la culture des fleurs poussé jusqu'à la passion : le jour qui précéda sa mort, il s'en occupait encore.

DELABARRE (Louis-Albert), hautboïste, est né à Soissons (Aisne) le 12 juillet 1809. Admis au Conservatoire de Paris le 19 janvier 1832, il devint élève de Vogt pour son instrument, et obtint le second prix au concours en 1836. Le premier prix lui fut décerné l'année suivante. En 1838 il fit un voyage en Belgique avec le compositeur Clapisson, et s'établit dans la même année à Gand, où il fut attaché au Conservatoire en qualité de professeur, ainsi qu'au théâtre et à l'orchestre du Casino. Quelques années après il suivit à Bruxelles M. Ch. L. Hanssens, qui y était appelé comme chef d'orchestre de la société *de la Grande Harmonie*, puis comme directeur de la musique au Théâtre-Royal. M. Delabarre obtint l'emploi de premier hautbois dans l'orchestre de ce théâtre : il occupe encore cette position (1860). Cet artiste s'est fait entendre avec succès aux concerts donnés dans les villes principales de la Belgique, et a fait plusieurs voyages à Londres et à Édimbourg. On a publié de sa composition : 1° *Ma Normandie*, duo concertant pour piano et hautbois ; Paris, Bernard Latte. — 2° *Le Lever de l'Aurore*, duo idem ; Paris, Catelin. — 3° *Noël*, morceau de salon pour hautbois et piano ; Paris, Bernard Latte. — 4° *Souvenir d'Allemagne*, air varié pour hautbois et orchestre ou piano ; Paris, Richault. — 5° *Les Bluets*, fantaisie pour hautbois, avec acc. de piano ; Paris, Heu. — 6° *La Montagnarde*, divertissement pour les mêmes instruments ; Paris, J. Meissonnier. — 7° *La Romanesca*, morceau de concert avec quatuor ou piano ; Paris, Richault. — 8° *Morceau* de concert sur deux mélodies d'Halévy, avec orchestre ou piano ; Paris, Brandus. — 9° *La Berceuse indienne*, fantaisie concertante et facile pour hautbois et piano ; Paris, Richault. — 10° *Souvenir d'Irlande*, morceau de concert avec quatuor ou piano ; ibid. — 11° *Souvenirs d'Écosse*, morceau de concert, avec orchestre ou piano ; ibid. — Les numéros 7, 8, 10 et 11 sont ceux que l'auteur a traités avec un soin particulier. M. Delabarre a en manuscrit une fantaisie sur les thèmes de *Guillaume Tell* pour hautbois et piano.

DELACOUR (Vincent-Conrad-Félix), né à Paris le 25 mars 1808, a fait ses études de composition au Conservatoire de cette ville, où il fut admis le 6 octobre 1822. Il y fut d'abord élève de Naderman pour la harpe, et de Dourlen pour l'harmonie. Il obtint au concours le deuxième prix d'harmonie en 1825. Il entra ensuite dans le cours de contrepoint et fugue de l'auteur de cette biographie ; mais il n'acheva pas ses études, ayant entrepris un voyage en Italie en 1827. En 1830 il était attaché comme harpiste au théâtre royal de Berlin, et brillait par son talent dans les concerts. De retour à Paris, il rentra au Conservatoire en 1833, comme élève de Berton pour la composition. En 1835 le deuxième grand prix lui fut décerné au concours de l'Institut, pour la composition de la cantate. En 1834 il avait été le collaborateur de Chaulieu (*voy.* ce nom) pour la publication du Journal de musique intitulé *le Pianiste*, qui n'eut qu'une année d'existence. Delacour est mort à Paris le 28 mars 1840, peu de jours après avoir donné un concert dans lequel il avait fait entendre plusieurs ouvrages de sa composition, particulièrement un sextuor pour divers instruments et des morceaux de chant où l'on remarquait du talent. Cet artiste, mort à l'âge de trente-deux ans, n'a publié qu'un *Ave verum*, à 4 voix et orgue, un *O salutaris* à 3 voix, et quelques romances.

DELACOURT (Henri), musicien français du seizième siècle, fut d'abord chantre à la cathédrale de Soissons, ainsi qu'on le voit dans un acte passé par le notaire Delortin, de cette ville, le 19 avril 1547, lequel se trouvait en la possession de Monteil et a été vendu avec sa collection de chartes et de manuscrits ; puis il passa au service des empereurs Ferdinand Ier et Maximilien II. Pierre Joannelli a inséré six de ses motets, à 4, 5 et 6 voix, dans son *Novus Thesaurus musicus*. Ces morceaux sont fort bien écrits.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

DELAGRANGE (Pierre-Antoine), docteur en médecine à Paris, au commencement du dix-neuvième siècle, est auteur d'un *Essai sur la musique considérée dans ses rapports avec la médecine;* Paris, 1804, in-4°.

DELAGRANGE (Anna), cantatrice. *Voy.* Lagrange.

DELAIR (Étienne-Denis), maître de clavecin et de théorbe, né à Paris vers 1662, vivait encore en 1750, comme on le voit par l'arrêt du parlement du 30 mai de cette année, en faveur des organistes et maîtres de clavecin, contre Guignon, roi des violons. On a de ce musicien : *Traité d'accompagnement pour le théorbe et le clavecin, qui comprend toutes les règles nécessaires pour accompagner sur ces deux instruments;* Paris, 1690, in-4° oblong, gravé. On ne sait pourquoi J.-J. Rousseau attribue à cet auteur l'invention de la formule harmonique appelée *règle de l'octave*, ou du moins affirme qu'il fut le premier qui la publia. Cette formule était connue depuis longtemps en Italie, à l'époque où Delair a publié son livre. Rousseau se trompe également lorsqu'il dit (*Dictionnaire de musique*, article Accompagnement) que l'ouvrage de Delair parut en 1700, car il porte la date de 1690. Le plus curieux est que Delair ne dit pas un mot de la règle de l'octave.

DELAIRE (Jacques-Auguste), né à Moulins (Allier) le 10 mars 1796, montra dès son enfance d'heureuses dispositions pour la musique. Après avoir terminé ses études, il se rendit à Paris pour y suivre les cours de droit. Ayant été reçu avocat, il s'occupa d'abord de la plaidoirie; mais en 1826 il entra dans l'administration des finances, et partagea son temps entre la musique et les devoirs de sa position. Élève de Reicha pour l'harmonie, il cultiva la composition avec amour. En 1830 il a été nommé secrétaire de l'Athénée musical de Paris. M. Delaire a fourni à la *Revue musicale* plusieurs articles qui se font remarquer par la justesse des aperçus et la lucidité du style. Il s'est fait connaître comme compositeur par divers ouvrages dont les titres suivent : 1° *Stabat mater* à 4 voix et orchestre, exécuté dans l'église cathédrale de Moulins, le jeudi saint, 31 mars 1825. Ce morceau a été exécuté depuis lors à Paris, dans l'église Saint-Roch, pendant la semaine sainte, en 1826 et 1827, et à Saint-Eustache, le 14 avril 1829. — 2° *La Grèce*, scène lyrique, avec chœur et orchestre, chantée au concert donné par les amateurs, au profit des Grecs. — 3° Symphonie à grand orchestre, exécutée au concert des amateurs, en 1828, et à l'Athénée musical, en 1830. — 4° Messe solennelle (en *ré* majeur). — 5° Quatuors pour deux violons, alto et basse. — 6° Grand quintette pour piano, violon, alto, violoncelle et contrebasse. — 7° Des romances publiées à Paris chez Pacini, madame Dorval et Aulagnier. On a aussi de M. Delaire quelques brochures intitulées : 1° *Mémoire en faveur des beaux-arts, à l'occasion de la fixation de la liste civile;* Paris, 1831. — 2° *Examen de la question proposée par la société libre des beaux-arts : Que sont les beaux-arts en eux-mêmes? Quel est leur but?* Paris, 1836. — 3° *Observations soumises à la commission chargée de l'examen du projet de loi sur la propriété littéraire; Paris*, 1841, in-4°. — 4° *Observations d'un amateur non dilettante au sujet du Stabat de M. Rossini;* Paris, 1842, in-8°. Cet écrit est anonyme. M. Delaire a été décoré de la croix de la Légion d'honneur pour ses services administratifs.

DELAMOTTE (F.), musicien français fixé à Londres vers la fin du règne d'Élisabeth, a fait imprimer un livre qui a pour titre : *a Brief Introduction to musicke collected by Delamotte;* Londres, 1574, in-8°. Ce livre a paru chez Vautrollier, imprimeur de Rouen, qui s'était d'abord établi à Londres, et qui alla ensuite exercer son industrie à Édimbourg (1).

DELARIVE (...), Sous ce nom a paru dans le *Journal de physique* de Paris (1800), un *Mémoire sur les tubes harmoniques à hydrogène.*

DELARUE (l'abbé Gervais), ecclésiastique à Caen, correspondant de l'Institut, membre de la société des antiquaires de Londres, de l'Académie de Caen, naquit en cette ville, au mois de juin 1751, et y mourut en 1833. En 1793, il avait été forcé de s'expatrier et s'était retiré en Angleterre. Rentré en France dans l'année 1798, il se livra à de grands travaux littéraires. Au nombre des ouvrages de ce savant distingué, on trouve : *Essais historiques sur les bardes, les jongleurs et les trouvères normands et anglo-normands;* Caen, Mancel, 3 vol. in-8°. Il est fâcheux que l'esprit du système ait souvent égaré l'abbé Delarue dans son travail et compromis l'exactitude des faits.

DE LA RUE (Pierre). *Voyez* Larue (Pierre de).

(1) Le même imprimeur a publié un recueil de madrigaux de divers auteurs, à plusieurs parties. M. Watt (*Biblioth. Britan.*, art. Vautrollier) a fait une singulière méprise sur ce recueil; il l'a cité sous le titre de *Discantus Cantiones*, ne s'étant pas aperçu que le mot *Discantus* est l'indication de la partie de dessus qu'il avait sous les yeux.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

DELATOUR (l'abbé A.), professeur au petit séminaire de Vaux-Poligny, diocèse de Saint-Claude (Jura), est auteur d'un livre qui a pour titre : *Exercices et formules du chant grégorien, précédés de notions élémentaires sur le plain-chant, d'un essai sur la culture de la voix dans ses rapports au chant grégorien, et de règles pratiques sur l'expression dans l'exécution du chant*; Paris, J. Lecoffre, 1855, 1 vol. in-12.

DELÂTRE (Olivier), musicien belge, vécut dans la première moitié du seizième siècle : il est quelquefois indiqué dans les recueils sous son prénom seul *Olivier*. C'est ainsi qu'il est désigné dans les livres 24e et 25e de la collection publiée par Pierre Attaingnant sous ce titre : *Trente-cinq Livres de chansons nouvelles de divers auteurs, en deux volumes*; Paris, 1539-1549, in-4° obl. On y trouve cinq chansons d'Olivier (Delattre) à quatre parties. Une autre chanson à quatre parties, sous les noms et prénom *Olivier Delattre*, se trouve dans le huitième livre du *Parangon des chansons*, livre 1-10; Lyon, chez Jacques Moderne, dit *Grand* Jacques, 1540-1543, in-4° obl. Un motet à cinq voix, sur le texte *Sancti mei*, se trouve sous les mêmes noms dans le premier livre (p. 7), du recueil qui a pour titre : *Sacrarum Cantionum vulgo hodie moteta vocant, quinque et sex vocum ad veram harmoniam concentumque ab optimis quibusque musicis in philomusorum gratiam compositarum libri tres*; Antwerpiæ per Joannem Latum et Aubertum Waltrandum, 1554-1555, in-4° obl. Enfin on trouve une chanson française à 4 voix, indiquée sous le nom *O. Delatre* dans le recueil intitulé *Jardin musical, contenant plusieurs belles fleurs de chansons choysies d'entre les œuvres de plusieurs auteurs excellents en l'art de musique, ensemble le Blason de beau et laid tetin, propices tant à la voix comme aux instruments. Le premier livre.* En Anvers, par Hubert Waelrant et Jean Laet. Avec privilége (sans date), in-4° obl. La chanson de Delâtre commence par ces mots : *Tant faut-il que soit.*

DELÂTRE (Claude Petit-Jan), maître des enfants de chœur de l'église cathédrale de Verdun, brilla comme compositeur de motets et de chansons à plusieurs voix, depuis environ 1540 jusqu'en 1580. Il est plus connu et plus cité sous le nom de *Petit-Jan*, qui est vraisemblablement un sobriquet, que sous celui de *Delâtre*. En 1576 il obtint le prix de la lyre d'argent au concours ou *Puy de musique* d'Évreux en Normandie, pour la composition d'une chanson à plusieurs voix, dont les premiers mots étaient : *Ceriz plus doux*. Ces renseignements, tant sur le prénom (Claude) de ce musicien, que sur sa position et les circonstances de ce concours, sont fournis par un manuscrit du seizième siècle, dont le contenu a été publié par MM. Bonnin et Chassant, sous ce titre : *Puy de musique, érigé à Evreux, en l'honneur de madame sainte Cécile* (Évreux, 1837, in-8°, page 54). D'autre part, la collection publiée à Louvain, en 1552, par Pierre Phalèse, sous ce titre : *Hortus musarum in quo tanquam flosculi quidam selectissimarum carminum collecti sunt*, etc., et le sixième livre d'un autre recueil sorti des presses du même imprimeur et qui a pour titre : *Liber sextus cantionum sacrarum vulgo moteta vocant, quinque et sex vocum ex optimis quibusque musicis selectarum* (Lovanii, 1558), nous apprennent que le nom de famille de Petit-Jan était *Delâtre*. On lit aussi dans la liste des auteurs du recueil cité précédemment, sous le titre de *Jardin musical*, etc., *Petit-Jan de Lâtre*. Nul doute qu'il fut Belge de naissance, car *Jan* est le nom flamand de *Jean*, tandis que le nom français à cette époque était *Jehan*. Outre les recueils qui viennent d'être cités, ceux dont les titres suivent contiennent des compositions de ce musicien : 1° *Cantiones sacræ, quas vulgo moteta vocant, ex optimis quibusque hujus ætatis musicis selectæ. Libri quatuor*; Antwerpiæ, apud Tilemannum Susato, 1546-1547, in-4°. — 2° *Liber primus cantionum sacrarum vulgo moteta vocant, quinque et sex vocum, ex optimis quibusque musicis selectarum*; Lovanii, ap. Phalesium, 1556, in-4° obl. — 3° *Liber sextus*, etc.; ibid., 1558. — 4° *Liber octavus*, etc.; ibid., 1558. — 5° *Recueil de fleurs produites de la divine musique à trois parties, par Clément non Papa, Thomas Créquillon, et autres excellents musiciens. Premier, deuxième et tiers livres*; à Lovain, de l'imprimerie de Pierre Phalèse, libraire juré. L'an 1559, petit in-4° obl. — 6° *La Fleur des chansons à trois parties, contenant un recueil produit de la divine musique de Jean Castro, Severin Cornet, Noé Faignent et autres excellents auteurs, mis en ordre convenable suivant leurs tons*; à Louvain, chez Pierre Phalèse, et Anvers, chez Jean Bellère, 1574; in-4° obl. La chanson de Petit-Jan Delâtre, qui se trouve dans ce recueil et qui commence par ces mots : *Auprès de vous*, est d'un style agréable et facile.

DELATRE ou **DELATTRE** (Roland). *Voy.* Lassus (Orlandus).

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

DE L'AULNAYE (François-Henri-Stanislas), littérateur, né à Madrid de parents français, le 7 juillet 1739, fut ramené fort jeune en France, et fit des études brillantes à Versailles, où son père occupait un emploi. Après avoir terminé ses études littéraires, il apprit la musique et en étudia la théorie avec passion. A l'époque de la fondation du Musée de Paris, il devint un de ses membres et en fut nommé le secrétaire. Il eut part à l'édition des œuvres de J.-J. Rousseau, publiée en 1788 par l'abbé Brizard, et ajouta des notes à tous les écrits de ce philosophe, concernant la musique. Son père lui avait laissé une fortune considérable qu'il dissipa. Pendant les troubles de la révolution, il se tint caché, parce qu'il avait attaqué cette révolution dans quelques pamphlets publiés à l'étranger; il reparut en 1796, et fut forcé de se mettre aux gages des libraires pour exister. Vivant dans le plus complet isolement, il contracta des habitudes grossières, finit par tomber dans la misère, et mourut dans l'hospice de Sainte-Perrine, à Chaillot, en 1830, à l'âge de quatre-vingt-onze ans. Parmi ses nombreux écrits, on remarque ceux qu'il a publiés sur des objets relatifs à la musique, et dont voici les titres : 1° *Lettre sur un nouveau* Stabat *exécuté au Concert spirituel;* Paris, 1782, in-8°. — 2° *Mémoire sur la nouvelle harpe de Cousineau;* ibid., 1782, in-12. — 3° *Lettre à Dupuis, de l'Académie des inscriptions, sur les nouvelles échelles musicales* (dans le *Journal des Savants*, février 1783). — 4° *Mémoire sur un nouveau système de notation musicale*, avec trois planches (dans le recueil du *Musée de Paris*, n° 1er, 1785, in-8°). — 5° *De la Saltation théâtrale, ou Recherches sur l'origine, les progrès et les effets de la pantomime chez les anciens*, dissertation couronnée par l'Académie des inscriptions; Paris, 1790, in-8°. Cette dernière production est un ouvrage utile par l'esprit de recherche qui y règne.

DELCAMBRE (Thomas), virtuose sur le basson, naquit à Douai (Nord) en 1766. Ayant appris la musique à la collégiale de Saint-Pierre, il entra fort jeune comme musicien dans un régiment qui était en garnison dans cette ville. A l'âge de dix-huit ans, il se rendit à Paris, et y devint élève d'Ozy pour le basson. Ses progrès furent rapides, et bientôt il se fit remarquer par la beauté du son qu'il tirait de l'instrument, et par le brillant de son exécution. En 1790 il entra à l'orchestre du théâtre de *Monsieur*, et y partagea l'emploi de premier basson avec Devienne. C'était l'époque des fameux *Bouffons* italiens; l'orchestre, dirigé alors par Puppo, était excellent. Delcambre forma son goût par l'habitude d'entendre de la musique rendue avec une perfection jusqu'alors inouïe. Les concerts du théâtre Feydeau, en 1794, lui fournirent l'occasion de faire applaudir son talent dans un concerto de sa composition, et dans les symphonies concertantes de Devienne pour hautbois, flûte, cor et basson, qu'il jouait avec Salentin, Hugot et Frédéric Duvernoy. Admis comme professeur au Conservatoire de musique de Paris, à l'époque de sa formation, il en remplit les fonctions jusqu'à la fin de 1825, où il prit sa retraite après trente ans de service. Ce fut aussi vers le même temps qu'il se retira de l'orchestre de l'Opéra, où il était entré, après avoir obtenu la pension de retraite au théâtre Feydeau. De tous ses emplois, il n'avait conservé, dans ses dernières années, que celui de premier basson de la chapelle du roi. Une promotion de chevaliers de la Légion d'honneur ayant été faite en 1824, il obtint la décoration de cet ordre. Il est mort à Paris le 7 janvier 1828. Un beau son, une exécution nette et pure, étaient les qualités distinctives du talent de Delcambre; mais il manquait en général d'élégance et d'expression. Cet artiste a publié : 1° *Six sonates pour le basson avec accompagnement de basse*, œuvre 1er. — 2° *Six duos pour deux bassons*, œuvre 2e; Paris, 1796, — 3° *Six duos*, idem, œuvre 3e; Paris, 1798. — 4° *Concerto pour basson principal, avec accompagnement d'orchestre*, œuvre 4e.

DELDEVEZ (Édouard-Marie-Ernest), compositeur et violoniste, est né à Paris le 31 mai 1817. Admis au Conservatoire de musique de cette ville le 1er mars 1825, à l'âge de huit ans, comme élève de solfége, il obtint au concours de 1829 le second prix de cette partie élémentaire de l'art, et le premier prix en 1831. Élève d'Habeneck pour le violon, il se distingua par ses progrès sur cet instrument. En 1831 le deuxième prix lui fut décerné au concours, et dans l'année 1833 il obtint le premier. Pendant ce temps il faisait des études de contrepoint et de fugue, sous la direction d'Halévy; le second prix de cette partie de l'art de la composition lui fut décerné en 1837, et le premier dans l'année suivante. Devenu élève de Berton pour le style idéal, il se présenta au grand concours de composition de l'Institut de France en 1838 : le deuxième prix lui fut décerné pour sa cantate intitulée *Loyse de Montfort*. Les études de cet artiste au Conservatoire depuis son entrée jusqu'à sa sortie embrassent une période de plus de quinze ans. Un recueil de chants avec accompagnement de piano, publié à Paris en 1839, fut la première production qu'il mit au jour. Le 6 décembre 1840,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

il fixa sur lui l'attention des artistes et des amateurs parisiens par un grand concert qu'il donna au Conservatoire pour y faire entendre quelques compositions importantes, au nombre desquelles on remarquait une symphonie, une ouverture intitulée *Robert Bruce*, et la cantate *Loyse de Montfort*. Ces divers ouvrages se faisaient remarquer par la distinction des idées et par une facture élégante. Quelques années s'écoulèrent ensuite sans que de nouvelles productions de M. Deldevez occupassent le monde musical des progrès de son talent. En 1844 il écrivit la musique du troisième acte du ballet intitulé *Lady Henriette;* dans l'année suivante il composa toute la partition du ballet *Eucharis*, qui ne réussit pas, mais dont la musique fut applaudie par les artistes; puis *Paquita*, ballet, en 1846; *Ver-Vert*, ouvrage du même genre, en 1851. Une messe de *requiem* du même artiste, pour honorer la mémoire d'Habeneck, a été exécutée dans l'église de la Madeleine, en 1853. On connaît aussi de M. Deldevez une ouverture de concert exécutée au Conservatoire en 1848. En 1859, cet artiste a été nommé second chef d'orchestre à l'Opéra de Paris. Le catalogue de ses œuvres publiées jusqu'à ce jour (1860), la plupart en grande partition, est ainsi composé: 1° Ouverture de concert, op. 1; Paris, Richault. — 2° Première symphonie, op. 2; ibid. — 3° *Robert Bruce*, grande ouverture, op. 3; ibid. — 4° Six morceaux de chant avec acc. de piano, op. 4; ibid. — 5° *Lady Henriette*, 3e acte, op. 5; ibid. — 6° *Paquita*, ballet en 2 actes, op. 6. — 7° Messe de *requiem*, op. 7; ibid. — 8° Deuxième symphonie, op. 8; ibid. — 9° Trio pour piano, violon et violoncelle, op. 9; ibid. — 10° 1er et 2e quatuors, pour 2 violons, alto et violoncelle, op. 10; ibid. — 11° *Eucharis*, ballet en 2 actes, et *Mazarina*, ballet en 3 tableaux, op. 11; ibid. — 12° *Ver-Vert*, ballet, op. 12; ibid. — 13° Six études caprices pour violon seul, op. 13; ibid. — 14° *O salutaris*, pour soprano et ténor, avec orgue ou piano, op. 14; ibid. — 15° *Symphonie héroï-comique* (3e), op. 15; ibid. — 16° *La Vendetta*, scène lyrique pour soprano et ténor, op. 16; ibid. — 17° *Velléda*, scène lyrique pour soprano, chœur et orchestre, op. 17; ibid. — 18° Chœurs religieux pour soprano, contralto, ténor et basse, op. 18; ibid. — 19° Œuvres de compositions des violonistes célèbres, depuis Corelli jusqu'à Viotti, choisies et classées; ibid. — 20° *Le Violon enchanté*, grand opéra en un acte, ouverture en grande partition, op. 20. — 21° *Yanko le Bandit*, ballet en deux actes, op. 21; ibid. — 22° Quintette pour 2 violons, alto, violoncelle et contrebasse, op. 22; ibid. — 23° Trio (2e) pour piano, violon et violoncelle, op. 23. — 24° On a aussi du même artiste des duos pour piano et violon sur plusieurs de ses œuvres, des divertissements, airs de ballets et valses pour piano, une *étude-fantaisie* pour le même instrument, un *duo enigmatique* pour piano et violon, six romances avec piano, *le Dernier des Mohicans*, ballade pour baryton, avec piano, etc.

DELEHELLE (Jean-Charles-Alfred), compositeur, né à Paris, le 12 janvier 1826, a fait ses études musicales au Conservatoire de cette ville, et a eu pour maîtres de composition Colet et Ad. Adam. (*Voy.* ces noms.) En 1851 le premier prix lui a été décerné au grand concours de l'Institut de France, pour sa cantate intitulée *le Prisonnier*. En sa qualité de pensionnaire du gouvernement, par suite de ce succès, il a résidé depuis lors jusqu'en 1856 à Rome, à Naples, et a visité les villes principales de l'Allemagne.

DELEMER (Adolphe-Henri-Jacques), ancien professeur d'élocution à l'Athénée de Bruxelles, et depuis 1851 professeur des sciences industrielles et commerciales dans la même école, a publié une nouvelle édition d'un mémoire de Villoteau sur la musique des Égyptiens, extrait de la *Description de l'Égypte*, et y a ajouté quelques réflexions. Cette brochure a paru sous ce titre : *Musique de l'antique Egypte dans ses rapports avec la poésie et l'éloquence, par M. Villoteau, etc.; mémoire qui traite de l'éducation en général et des moyens de gouvernement qu'elle offrait en Égypte; publié avec quelques réflexions*, etc.; Bruxelles, 1830, 80 pages in-8°. Les réflexions de M. Delemer commencent à la page 59.

DELEZENNE (Charles-Édouard-Joseph), mathématicien et physicien, est né à Lille (Nord) le 4 octobre 1776. D'abord professeur de mathématiques et de physique dans sa ville natale, il se borna plus tard à l'enseignement de la physique, et n'a pris sa retraite que lorsque l'âge lui a rendu le repos nécessaire. Après avoir contribué à l'institution de la *Société des sciences, de l'agriculture et des arts de Lille*, dont il fut membre dès 1806, il a enrichi les mémoires de cette société d'un grand nombre de notices et de dissertations sur des sujets de physique expérimentale et de mathématiques, dont un certain nombre ont pour objet la théorie mathématique de la gamme et des intervalles des sons. M. Delezenne est correspondant de l'Institut et chevalier de la Légion d'honneur. De ses nombreux mémoires, on ne citera ici que ceux qui ont pour objet l'acoustique et la théorie de la

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

musique : pour ses autres ouvrages, on pourra consulter les *Mémoires de la Société des sciences, etc., de Lille*, tomes I, II, III, VI, VII, XI, XII, XIII, XIV, XV, XVI, XVIII, XXI, XXII et XXIII. Les mémoires relatifs à l'objet de cette notice sont : 1° *Mémoires sur les valeurs numériques des notes de la gamme* (vol. V, p. 1 à 57 ; mars 1827). — 2° *Notes sur le nombre, des modes musicaux* (idem, p. 57 à 72 ; 4 mai 1827). — 3° *Note sur l'ouvrage de M. de Prony, concernant le calcul des intervalles musicaux* (vol. X, 1833). — 4° *Sur les principes fondamentaux de la musique* (vol. XXVI, p. 39 à 128 : séance du 1er décembre 1848). — 5° *Acoustique. Sur la formule de la corde vibrante* (vol. XXVIII, p. 12 à 64, 1850). — 6° *Expériences et observations sur le* ré *de la gamme* (vol. XXIX, p. 1 à 106 ; 1851). — 7° *Sur la transposition* (vol. XXXI, p. 24 à 90 ; 1853). — 8° *Expériences et observations sur les cordes des instruments à archet* (idem, p. 91 à 114). — 9° *Note sur le ton des orchestres et des orgues* (vol. XXXII, p. 1 à 23 ; 1854). — 10° *Considérations sur l'acoustique musicale* (vol. XXXIII, p. 180 à 220 ; séance du 3 août 1855). — 11° *Table des logarithmes acoustiques, depuis* 1 *jusqu'à* 1200, *précédée d'une instruction élémentaire* (vol. XXXV, 78 pages ; années 1857). Bien que M. Delezenne soit fidèle à la théorie en quelque sorte *officielle* des géomètres en ce qui concerne les intervalles des sons dans la gamme, et qu'il admette des tons majeurs et mineurs dans cette gamme, et les deux demi-tons comme majeurs, néanmoins il en diffère par quelques points, parce qu'il a eu recours souvent à l'expérimentation. C'est ainsi que dans son écrit intitulé : *Expériences et observations sur le* ré *de la gamme*, il est arrivé à la démonstration d'intonations diverses de cette note, qui modifient d'un comma ses rapports avec les autres sons de la gamme. En général, ses travaux ont pour objet les applications pratiques de la théorie.

DELFANTE (Antoine), compositeur italien dont on ne connaît qu'un opéra intitulé *il Ripiego deluso*, qui a été représenté à Rome en 1791.

DELGADO (Cosme), habile chanteur portugais, né à Cartaxo, dans le dix-septième siècle, a composé beaucoup de musique qui se trouve au couvent de Saint-Jérôme, à Lisbonne. Il est aussi auteur d'un ouvrage théorique intitulé *Manual de musica, dividido en tres partes, dirigido ao muito alto e esclarecido principe cardenal Alberto, archiduque de Austria, Regente destes reynos de Portugal*. Ce livre n'a point été imprimé.

DELHAISE (Nicolas-Joseph), professeur de violon et compositeur, naquit à Huy (en Belgique) en 1767. Sa profession fut d'abord celle de tailleur de pierres ; mais le goût de la musique se développa en lui avec tant de force qu'il prit la résolution de se livrer à sa vocation et de renoncer à son premier état. Le violon était l'instrument qu'il avait choisi ; d'abord il n'eut d'autre ressource pour vivre que de jouer des contredanses ; mais il mit tant de persévérance dans ses études qu'il parvint à acquérir un talent fort agréable, et qu'il devint le maître à la mode dans la ville de Huy et dans les environs. Doué d'une rare intelligence, il apprit seul, et par la lecture de quelques traités de musique, les éléments de l'harmonie, et parvint à écrire avec assez de correction quelques compositions qu'il a publiées à Liége et à Bruxelles. Delhaise est mort à Huy en 1835. Les ouvrages de sa composition qui ont été publiés sont : 1° Contredanses pour clarinette et violon, liv. 1 ; Bruxelles, Plouvier. — 2° Quadrille en quatuor pour deux violons, alto et basse ; ibid., et Paris, Richault. — 3° Duos très-faciles et progressifs pour deux violons ; Bruxelles, Plouvier. — 4° Études faciles pour violon, avec basse ; ibid.

DELHAISE (Nicolas-Henri), fils du précédent, né à Huy, en 1799, apprit dès son enfance à jouer de presque tous les instruments à vent. Devenu plus tard imprimeur dans sa ville natale, il y fonda, en 1826, une société d'harmonie, et en fut nommé directeur. Dans un concours qui fut ouvert à Gand, en 1828, M. Delhaise obtint le prix unique de solo en exécutant des variations de sa composition sur plusieurs instruments. Ses ouvrages publiés sont : 1° Trois grands duos pour 2 flûtes ; Paris, Adler. — 2° Trois, idem., œuvre 2me ; Bruxelles, Plouvier. — 3° Thème varié pour flûte et orchestre ; ibid. — 4° Trois airs variés pour flûte seule ; ibid. — 5° Douze valses pour le même instrument.

DELHASSE (Félix-Joseph), écrivain politique et littérateur, né à Spa le 5 janvier 1809, a travaillé au *Libéral* et a été un des principaux rédacteurs du *Radical*, journaux de Bruxelles qui ont eu chacun une année d'existence. M. Delhasse a eu aussi une part anonyme dans la rédaction du *Diapason*, journal de musique publié à Bruxelles par les frères Schott, pendant quelques années. Il en était un des rédacteurs habituels, mais sous le voile de l'anonyme. M. Delhasse fournit aussi des notes nécrologiques sur les musiciens au *Guide musical*, autre journal qui a succédé au *Dia-*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

pason, et que publie la maison Schott, de Bruxelles. Il a donné, sous le voile de l'anonyme, un *Annuaire dramatique*, dont il a paru un volume chaque année depuis 1839 jusques et compris 1847, Bruxelles, Tarride et J.-A. Lelong, 9 vol. in-18 et in-12. Cet ouvrage est fort bien fait : il est regrettable que sa publication se soit arrêtée. On y trouve des éphémérides dramatiques pour chaque jour de l'année, de bonnes notices sur des musiciens belges et étrangers, et des tablettes nécrologiques sur les artistes de toute l'Europe. M. Delhasse a écrit aussi (en collaboration avec M. Aimé Paris) un pamphlet anonyme intitulé *H. Vieux-Temps; Erratum de la Biographie universelle des Musiciens, par M. Fétis ;* Bruxelles, Wouters et Cie, 1844, in-8° de 7 pages. Cet écrit avait déjà été publié dans un journal qui paraissait à la même époque, sous le titre *le Débat social*. Enfin M. Delhasse est auteur de plusieurs ouvrages étrangers aux théâtres et à la musique, et il a eu part aux *Supercheries littéraires* de M. Quérard, pour lesquelles il fournissait des notes.

DELITZ (. . .), habile facteur de clavecins et d'orgues, né à Dantzick, fut mis fort jeune en apprentissage chez le célèbre facteur d'orgues Hildebrand, élève de Silbermann. Après plusieurs années de travaux et d'études dans l'art de fabriquer des instruments, il fit une excursion à Kœnigsberg et ne retourna à Dantzick qu'avec le projet de se rendre en Saxe; mais Hildebrand, déjà âgé, le détermina à rester près de lui, et le chargea de la direction de beaucoup d'ouvrages. Après la mort de son maître, Delitz continua de travailler à la construction des orgues, et se distingua particulièrement dans un bel instrument qu'il plaça à Thorn; dans le grand orgue de Sainte-Marie, à Dantzick, composé de cinquante-trois jeux, trois claviers à la main et pédales; dans l'orgue de l'église du Sépulcre de la même ville; dans celui de l'église du Saint-Esprit, et dans le petit orgue de l'église paroissiale, etc. Gerber attribue aussi à ce facteur l'invention du clavecin organisé avec un jeu de flûte et divers changements; il assure que Wagner, de Dresde, ne fit qu'améliorer cette idée dont il s'attribua l'honneur lorsqu'il fit connaître l'instrument du même genre qu'il appela *Clavecin royal :* Gerber se trompe, l'idée du clavecin organisé est plus ancienne.

DELIUS (Henri-Frédéric), médecin allemand, né à Wernigerode (Saxe), le 8 juillet 1720, était fils d'un ministre évangélique et fut destiné à la carrière évangélique, dès son enfance. Après avoir fréquenté le gymnase d'Altona, dans les années 1732 et 1738, il alla continuer ses études à Halle, puis suivit les cours des universités de Berlin, de Leipsick et d'Helmstadt; il obtint le grade de docteur en médecine à Halle. Il exerça d'abord sa profession dans sa ville natale, puis à Bayreuth, et enfin à Erlang. Devenu président de l'Académie des Curieux de la nature, dont le siége était dans cette dernière ville, il fut fait comte palatin, noble de l'Empire, conseiller et médecin de l'empereur. Il mourut le 22 octobre 1791. Dans le nombre immense de dissertations académiques publiées par ce savant, on en remarque une dont le sujet est la négation de l'action du son ou de la musique sur le système nerveux; elle a pour titre : *Animadversiones in doctrinam de irritabilitate, tono, et sensatione corporis humani ;* Erlang, 1752, in-4°.

DELLA BELLA (Dominique), maître de chapelle de la cathédrale de Trévise au commencement du dix-huitième siècle, fut un compositeur estimable de musique d'église et de pièces diverses pour les instruments. Le conseiller Kiesewetter, de Vienne, possédait de cet artiste les ouvrages suivants : 1° Deux messes dans le style de chapelle, à 4 voix. — 2° Une messe à 4 voix dans le style moderne. — 3° messe (*Kyrie, Gloria* et *Credo*) à 8 voix avec violons et orgue. — 4° Messe pour 2 ténors et basse (*Kyrie, Gloria* et *Credo*). — 5° *Gloria* à 4 voix concertées, avec violons et orgue. — 6° Messe de *Requiem a capella* pour 2 ténors, baryton et basse. — 7° Messe funèbre à 4 voix et orgue. — 8° Psaume *Deus in adjutorium* à 4 voix et orchestre. — 9° Trois psaumes pour Tierce à 8 voix en deux chœurs, avec violons et orgue. — 10° *Te Deum* à 6 voix en deux chœurs. — 11° *Veni Creator Spiritus* à 4 voix concertées avec instruments. — 12° *Veni Sponsa Christi* à 4 voix avec des violons. — 13° *Salve Regina* pour voix de soprano seule avec 2 violons, violoncelle et basse continue. Tous ces ouvrages, dont plusieurs partitions sont originales, se trouvent maintenant dans la bibliothèque impériale de Vienne. On a imprimé de la composition de Della Bella : *Dodici Sonate a 2 violini, violoncello obligato et cembalo ;* Venise, 1704.

DELLAIN (Charles-Henri), musicien de l'orchestre de la Comédie italienne, vécut à Paris depuis 1756 jusqu'en 1787. Il a composé la musique de *la Fête du Moulin*, divertissement représenté au Théâtre-Italien en 1758. Il est aussi l'auteur d'un ouvrage intitulé : *Nouveau Manuel musical, contenant les éléments de la musique, des agréments du chant et de l'accompagnement du clavecin ;* Paris, 1781, cinquante-deux pages in-4°.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

DELLA-MARIA (Dominique), compositeur dramatique, naquit à Marseille en 1768, de parents italiens. Son père, Dominique *De'la-Maria*, qui jouait bien de la mandoline, vint en France avec un de ses amis, violoniste habile, avec lequel il donna des concerts à Marseille; puis il s'établit dans cette ville, s'y maria, et donna des leçons de musique et de son instrument. Le fils de cet artiste, objet de cette notice, se livra de bonne heure à l'étude de la musique, et montra, dès sa plus tendre jeunesse, les plus heureuses dispositions pour cet art. Il excellait sur la mandoline et possédait un talent remarquable sur le violoncelle. A dix-huit ans il fit représenter au théâtre de Marseille un grand opéra dans lequel on reconnut, parmi les défauts inséparables d'un premier essai, les traces du talent. Peu de temps après il partit pour l'Italie, persuadé qu'il lui restait peu de chose à apprendre, quoique ses études musicales, faites dans une ville de province, eussent été très-faibles. Il ne tarda point à reconnaître son erreur, et, pendant un séjour de dix ans en Italie, il étudia sous la direction de plusieurs maîtres. Le dernier fut Paisiello, qui avait pris pour lui beaucoup d'amitié. Sorti de l'école de ce grand compositeur, il écrivit pour quelques théâtres secondaires de l'Italie six opéras bouffes, dont trois ont eu du succès. Plus tard il se plaisait à faire entendre des morceaux de l'un d'eux, intitulé *il Maestro di capella*.

Della-Maria arriva à Paris en 1796, absolument inconnu; mais le hasard lui aplanit les difficultés que rencontrent presque toujours à leur début les artistes ou les gens de lettres. Voici ce que dit à ce sujet Alexandre Duval, dans une notice sur Della-Maria, qui a été insérée dans la *Décade philosophique* (10 germinal an VIII) : « Un de mes amis, auquel il avait été recommandé, me pria de lui donner quelque poëme. « Sa physionomie spirituelle, ses manières simples, vives et originales, m'inspirèrent de la « confiance : elle fut justifiée. Je finissais alors « la petite pièce du *Prisonnier*, que je destinais « au Théâtre-Français. Le désir de l'obliger « m'eut bientôt décidé à en faire un opéra. « Quelques coupures, quelques airs, l'eurent « aussitôt métamorphosée en comédie lyrique. « Il ne mit que huit jours à en composer la musique, et les artistes de l'Opéra-Comique, qui, « séduits comme moi, l'avaient accueilli avec « intérêt, mirent aussi peu de temps à l'apprendre et à la jouer. Cette pièce commença sa « réputation. »

Le succès, qui fut éclatant, tint à deux causes. La première fut la diversion opérée par le style chantant, brillant et facile de Della-Maria, au milieu de la musique forte d'harmonie des maîtres habiles de cette époque, mais où le sentiment mélodique ne se faisait apercevoir que d'une manière secondaire. La deuxième cause du succès se trouve dans la perfection du jeu des acteurs chargés des rôles principaux. On se rappellera longtemps l'ensemble délicieux que formaient les talents d'Elleviou et de mesdames Saint-Aubin et Dugazon; dans *le Prisonnier*: ces comédiens excellents, qui trouvaient dans la musique de cet ouvrage des proportions analogues à leurs moyens, y brillaient sans effort. Dans cet opéra, Della-Maria ne s'élève pas à de fortes conceptions, mais sa manière est à lui, et c'est, comme on sait, la condition importante pour obtenir des succès de vogue. Malheureusement cette manière alla s'affaiblissant dans les opéras qui suivirent *le Prisonnier*; on en trouve encore quelques traces dans l'*Opéra-Comique* (en un acte), dans *l'Oncle valet* (en un acte) et dans *le Vieux Château* (en trois actes); mais *Jacquot, ou l'École des mères* (en trois actes), joué en 1799, était une production peu colorée, et il n'y avait plus rien dans *la Maison du Marais* (en trois actes), ni dans *la Fausse Duègne* (en trois actes), qui ne furent représentés qu'après la mort de l'auteur. Tous ces ouvrages furent écrits en quatre ans, et, dans ce court espace, Della-Maria semble avoir épuisé tout ce que la nature lui avait donné d'idées.

Doué d'un caractère doux et facile, ce jeune artiste s'était fait de nombreux amis : Duval, l'un d'eux, se disposait à se rendre à la campagne avec lui, dans l'intention de travailler à un nouvel ouvrage, lorsque Della-Maria, revenant vers son logis, le 9 mars 1800, tomba évanoui dans la rue Saint-Honoré. Il fut recueilli par une personne charitable chez qui il expira au bout de quelques heures, sans pouvoir proférer une parole. comme il ne se trouvait sur lui aucune indication de son nom ni de sa demeure, les agents de la police firent des recherches pendant plusieurs jours avant de découvrir qui il était. Ainsi périt, à l'âge de trente-six ans, un artiste dont la renommée a eu de l'éclat. Della-Maria a laissé beaucoup de musique inédite, composée de psaumes, de sonates pour divers instruments, et de fragments d'opéras. Ses manuscrits ont été recueillis par sa famille et se trouvent à Marseille, ainsi que sa mandoline et son violoncelle.

DELLA VALLE (Pierre), voyageur, né à Rome, le 2 avril 1586, cultiva avec succès les lettres et les arts. Après avoir pris du service militaire contre les Vénitiens, puis contre les Barbaresques, il retourna à Rome, puis voyagea en Palestine, en Syrie, en Égypte et en Perse : il revint dans sa patrie le 28 mars 1626. De la Valle

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

publia la relation de ses voyages, ainsi que plusieurs autres ouvrages, et vécut avec honneur dans la société des gens de lettres et des artistes. Il mourut à Rome le 26 avril 1652. L'éditeur des œuvres de Doni a inséré dans le deuxième volume de cette collection une lettre de Della Valle à Lelio Guidiccioni, intitulée : *Della musica dell' età nostra che non è punto inferiore, anzi è migliore di quella dell' età passata* (pages 249-264). Cette lettre est datée du 16 janvier 1640 ; elle contient de précieux renseignements pour l'histoire de la musique en Italie à cette époque.

DELLA VALLE (Guillaume), savant cordelier, né à Sienne, vers le milieu du dix-huitième siècle, fit profession au couvent de sa ville natale, passa ensuite à Rome, y resta pendant plusieurs années, puis fut nommé secrétaire de son ordre à Naples, en 1785, et enfin se retira à Sienne, où il est mort dans les premières années du dix-neuvième siècle. Il a écrit des *Lettere Sanesi* sur les beaux-arts, qui ont été publiées en trois volumes in-4° ; elles sont principalement relatives à la peinture. On a du P. Della Valle : *Elogio del Padre Giambattista Martini, minore conventuale* (letto il 24 novemb. 1784) ; Bologna, 1784, in-8°. Cet éloge a été aussi publié dans l'*Antologia romana*, t. XI, 1784, in-4°, p. 190, 201, 209, 217, 225, 233, et 241. Le même écrivain a fait paraître ensuite des *Memorie storiche del P. M. Gio-Battista-Martini, min. convent. in Bologna, celebre maestro di capella;* Napoli, 1785, in-8° de cent cinquante-deux pages. Ces intéressants mémoires contiennent beaucoup de choses curieuses, qu'on ne trouverait point ailleurs, sur les maîtres de chapelle de Bologne et sur le P. Martini ; ils sont suivis de lettres de ce savant musicien, de l'abbé Mattei, d'Eximeno, et de l'auteur de l'ouvrage.

DELLEPLANQUE (. . .), né à Liége en 1746, fut professeur de harpe à Paris, et mourut dans cette ville en 1801. Il a fait graver plusieurs ouvrages de sa composition, depuis 1775 jusqu'en 1796. Les plus connus sont : 1° *Sonates pour la harpe*, op. 1. — 2° *Sonate avec accompagnement de violon*, op. 2. — 3° *Airs variés pour la harpe*, op. 4. — 4° *Marche variée*. — 5° *Pot-pourri*. — 6° *Sonate avec accompagnement de violon et basse.*

DELLER (Florian), compositeur allemand, né à Louisbourg, s'y retira en 1768, après avoir visité plusieurs villes, telles que Vienne et Munich, et y mourut vers 1774. Il n'avait point eu de maître, et s'était instruit par la lecture des partitions des grands artistes. Ses principaux ouvrages sont : 1° *La Contessa per amore*, opéra-comique. — 2° *Pygmalion*, ballet héroïque. — 3° *Die beyden Werther* (Les deux Werther), ballet. Il a écrit aussi plusieurs messes, des motets, et des trios pour deux violons et violoncelle, avec basse continue.

DELMEERE (Jean), né à Audenarde, Flandre orientale, en 1523 (1), devint organiste de l'église Sainte-Walburge dans la même ville, en 1546, et succéda à Gérard Van Aspère dans cet emploi. L'année suivante, il fut ordonné prêtre. Plus tard il remplit les fonctions de chantre de la même église, de carillonneur, et de *facteur* de la chambre de rhétorique *Pax vobis*. Excellent musicien et vraisemblablement compositeur, il fit des réformes importantes dans l'organisation de la musique à Sainte-Walburge, en 1549, et y introduisit des améliorations qui sont désignées sous le nom de *nouvelle musique* (*nieuwe musycke*) dans les registres de l'église. D'après les termes des actes contenus dans ces livres, il paraît que les réformes consistèrent dans l'organisation du chœur qui fut composé de quinze chanteurs, hautes-contre, ténors et basses, non compris les enfants de chœur pour les parties aiguës, et dans l'abandon du *déchant* ou chant improvisé sur le livre, qui était encore en usage, pour y substituer la musique écrite et les œuvres des grands maîtres de ce temps. Les comptes de l'église Sainte-Walburge de 1549, 1551 et 1562 à 1563, mentionnent des sommes payées pour de nouveaux livres de chant sur parchemin. Delmeere mourut à Audenarde en 1591.

DELMOTTE (Henri-Florent), né à Mons (Belgique), en 1799, fit ses études au collége de cette ville. Fils de Philibert Delmotte, littérateur et savant bibliographe, il avait été disposé de bonne heure au goût des lettres et des sciences. Ses progrès furent rapides, et dès sa plus tendre jeunesse il montra beaucoup d'aptitude et de facilité à apprendre. Son père le destinait au barreau, mais la faiblesse de sa poitrine fit renoncer à ce projet, et le notariat fut la carrière qu'il embrassa. Toutefois les travaux littéraires occupèrent la plus grande partie de sa trop courte vie. Pendant quelques années il fut notaire à Baudour ; plus tard il revint à Mons exercer la même profession, qui ne l'empêcha pas de succéder à son

(1) Cette date est fournie par les informations du magistrat d'Audenarde contre les bourgeois de cette ville qui avaient pactisé avec les sectaires en 1566. Dans ces informations, faites en 1567, Delmeere, alors âgé de quarante-quatre ans, paraît comme témoin. Ces renseignements sont donnés par M. Edmond Vanderstraeten dans ses *Recherches sur la musique à Audenarde avant le XIXe siècle*, p. 19 et 20. Une faute d'impression s'est glissée dans cet écrit, où il est dit que Delmeere naquit en 1533 ; étant âgé de quarante-quatre ans en 1567, il devait être né en 1523.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

père dans la place de bibliothécaire de la ville. Passionné pour l'étude, il passa la plus grande partie de sa vie au milieu de ses livres, et peu de temps s'écoulait sans qu'il publiât quelque opuscule où brillaient à la fois une originalité d'idées peu commune et une rare instruction. Les précieuses qualités de son cœur lui avaient fait beaucoup d'amis ; malgré l'état de souffrance qui fut presque constamment le sien, il portait au milieu d'eux une gaieté douce, facile et spirituelle, qui donnait beaucoup de charme à sa conversation. Peu soigneux de sa santé, il ne donna malheureusement point assez d'attention à la gravité d'une maladie de poitrine dont il était atteint depuis longtemps ; le danger s'accrut progressivement, et le 9 mars 1836, Delmotte cessa de vivre. Il était vice-président de la Société des sciences, des arts et des lettres du Hainaut, et membre correspondant de l'Académie de Bruxelles. La Société des *Bibliophiles de Mons*, dont il était président, a fait imprimer une notice biographique sur ce digne et savant homme. La plupart des écrits de Delmotte sont étrangers à l'objet de cette biographie ; je ne mentionnerai que ceux qui y ont du rapport. Dans un journal qui était publié à Mons en 1825, sous le titre *le Dragon*, il a publié deux articles remplis d'intérêt sur le célèbre compositeur Orland de Lassus. Depuis lors, des découvertes qu'il avait faites dans les manuscrits de la bibliothèque publique de Mons lui ont fait revoir et étendre ce travail pour en faire une monographie qui a paru après sa mort, sous le titre de *Notice biographique sur Roland Delattre, connu sous le nom d'Orland de Lassus;* Valenciennes, 1836, in-8°, de 8 feuilles avec planches. Dehn, conservateur de la section de musique de la bibliothèque royale de Berlin, a donné une traduction allemande de cet écrit, avec des notes, sous ce titre : *Biographische Notiz über Roland de Lattre, bekannt unter dem Namen : Orland de Lassus ;* Berlin, 1837, gr. in-8° de 139 pages. L'autorité du chroniqueur Vinchant, qui a servi de base au travail de Delmotte pour le nom de l'artiste, sa naissance, et les circonstances qui lui auraient fait changer de nom pour prendre celui de *Lassus*, a été contestée depuis la mort de l'auteur de la notice *Voy.* Lassus (Orlandus).

Des travaux assez étendus ont été faits aussi par Delmotte sur le célèbre musicien *Philippe de Mons ;* leur résultat était destiné à faire partie d'une *Biographie montoise* à laquelle il a travaillé pendant plus de dix ans, mais qui n'était pourtant qu'ébauchée.

DELOCHE (D.), ancien élève de l'École normale, agrégé des sciences, ancien recteur, inspecteur d'académie, né à Paris, est auteur d'un petit ouvrage qui a pour titre : *Théorie de la musique, déduite de la considération des nombres relatifs de vibrations ;* Paris, Étienne Giraud, 1837, in-8° de 106 pages. Il y a de bonnes choses dans cet opuscule, où l'auteur reconnaît certains faits qu'il n'énonce malheureusement qu'avec timidité, et qu'il n'explique que comme des anomalies, au lieu de les poser tels qu'ils sont, c'est-à-dire comme principes d'une théorie numérique de la tonalité conforme à la doctrine esthétique de l'art : tels sont : 1° l'égalité des tons, sans laquelle il est impossible d'avoir les demi-tons attractifs, c'est-à-dire mineurs, caractères essentiels de la tonalité moderne ; — 2° et conséquemment la tendance ascendante du *dièse* et descendante du *bémol*. Le défaut de netteté à l'égard de ce point de départ nuit à la clarté des déductions dans le reste de l'ouvrage de M. Deloche.

DELORTH (Henri), violoniste de l'orchestre du théâtre des Beaujolais, a publié un petit ouvrage qui a pour titre : *Moyen de rectifier la gamme de la musique et de faire chanter juste ;* Paris, 1791, in-8°.

DELPANE (Dominique), chapelain-chantre de la chapelle pontificale, né à Rome vers 1629, fut reçu comme sopraniste dans cette chapelle, le 10 juin 1654. Il a fait imprimer dans cette ville, en 1675, un recueil de motets à deux, trois, quatre et cinq voix. Il y a en manuscrit beaucoup de musique d'église de sa composition dans les archives de la chapelle Sixtine.

DEL-RIO (Martin-Antoine), né à Anvers, de parents espagnols, le 17 mai 1551, fit ses études à Paris et retourna ensuite dans sa ville natale, pour faire son droit. Après avoir aussi étudié quelque temps à l'université de Salamanque, il y fut reçu docteur en 1574. Trois ans après, il fut nommé sénateur au conseil souverain de Brabant, et successivement auditeur de l'armée, vice-chancelier et procureur général ; mais, s'étant dégoûté des affaires, par suite des troubles des Pays-Bas, il retourna en Espagne et se fit jésuite à Valladolid, en 1580. Il enseigna la théologie plus tard à Douai, à Liége, en Styrie, à Salamanque, et à Louvain, où il mourut le 19 octobre 1608. Au nombre de ses ouvrages on trouve celui qui a pour titre : *Disquisitionum magicarum libri sex,* Louvain, 1599, in-4°, souvent réimprimé ; il y traite *de Musica magica, lib. 1,* p. 93 *et suiv.* André Duchesne a abrégé et traduit ce livre en français ; Paris, 1611 in-4°, et in-8°, deux vol.

DELSARTE (François-Alexandre-Nicolas-Chéri), professeur de chant à Paris, né à So-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

lesme (Nord) le 19 novembre 1811, a été admis au pensionnat du Conservatoire de Paris le 1er juillet 1820, où il reçut d'abord des leçons de vocalisation de Garaudé, et obtint le deuxième prix en 1828; puis il devint élève de Ponchard pour le chant. En 1830 il débuta sans succès dans *Maison à vendre*, et renonça dès lors à la carrière du théâtre pour se livrer à de nouvelles études sur l'art du chant. Bien que sa voix ne fût pas douée de bonnes qualités de sonorité, il se fit une réputation dans les salons par sa manière de dire la musique sérieuse et de phraser le récitatif. Bientôt il eut une école dans laquelle il mettait en usage une méthode quelque peu excentrique, mais qui eut des partisans dévoués. Depuis environ vingt ans (1860), M. Delsarte a continué de se livrer à l'enseignement. Il a donné aussi quelques concerts historiques de chant, à l'imitation de ceux qu'avait donnés longtemps auparavant l'auteur de cette Biographie. M. Delsarte s'est occupé des moyens les plus efficaces pour obtenir dans le piano l'accord le plus satisfaisant. Considérant que le rapport de sons le plus facilement appréciable est l'unisson, il a imaginé un appareil placé à l'Exposition universelle de l'industrie, à Paris, en 1855, sous le nom de *Guide-accord*, ou *sonotype*. Cet appareil, applicable à tous les pianos, consiste en un sillet mobile placé dans une direction inverse de la courbe du chevalet, lequel met toutes les cordes à l'unisson lorsque l'accord est parfait. Ce but une fois atteint, le sillet mobile est relevé, et l'accord du piano a toute la justesse du système du tempérament égal. L'invention de M. Delsarte est la plus simple et la plus utile de toutes celles qu'on a imaginées pour arriver avec certitude et facilité au but d'un bon accord du piano.

DELUSSE (Charles), professeur de flûte à Paris, né en cette ville en 1731, entra comme flûtiste à l'Opéra-Comique, en 1758. Le 18 août 1759, on représenta à la foire Saint-Laurent un opéra-comique intitulé *l'Amant statue*, dont il avait fait la musique, et Guichard les paroles : il ne faut pas confondre cet ouvrage avec un autre du même nom, paroles de Desfontaines et musique de Dalayrac, qui n'a rien de commun avec celui-là, soit pour le sujet, soit pour la forme. Delusse avait publié précédemment plusieurs compositions pour son instrument, entre autres *Six duos pour deux flûtes*, gravés à Paris; *six sonates pour flûte, avec basse continue*; *six petits divertissements pour deux flûtes* : tout cela est complétement oublié aujourd'hui. En 1760 il fit paraître une méthode de flûte, intitulée *l'Art de la flûte traversière*, ouvrage fort inférieur à celui de Quantz, publié quelques années auparavant. Au mois de décembre 1765, il fit insérer dans *le Mercure* une *Lettre sur une nouvelle dénomination des sept degrés de la gamme*, dont une nouvelle publication fut faite séparément en 1766, petit in-12 de quatorze pages, avec figures. Il y propose de substituer aux mots *ut, ré, mi*, etc., extraits de l'hymne à Saint-Jean par Gui d'Arezzo, les voyelles *a, e, i, o, u, ou, eu*, et même d'employer ces voyelles au lieu des notes ordinaires, pour écrire le chant. Cette innovation, qui n'offrait rien d'utile, ne fut point adoptée.

Delusse était fabricant d'instruments à vent, et montra beaucoup d'habileté dans leur confection ; ses flûtes et ses hautbois étaient surtout remarquables pour leur bonne qualité; ces derniers sont encore recherchés, à cause de leur beau son et de leur grande justesse. Il exécuta, en 1780, une flûte double, qu'il appella *flûte harmonique* : elle était composée de deux flûtes à bec réunies dans un même corps, et sur lequel on pouvait exécuter des duos. Cette invention était renouvelée des anciens, comme on le voit par quelques passages de Pollux, de Pausanias et d'Athénée, et par plusieurs bas-reliefs antiques. C'est aussi à Delusse qu'on doit le *Recueil de romances historiques, tendres et burlesques, tant anciennes que modernes, avec les airs notés*, Paris, 1768, in-8°, qu'on a attribué par erreur à Laujon, dans le catalogue de la Vallière, n° 15109.

DELVER (Fabrique), maître de clavecin Hambourg vers la fin du dix-huitième siècle, a fait imprimer dans cette ville trois recueils de romances, en 1796 et 1797, et une sonate pour le piano avec accompagnement de violon.

DEMACCHI (Luigi), musicien piémontais de l'époque actuelle, n'est connu que par un opéra en un acte (*la Sposa velata*), représenté à Novare en 1840, et par un traité de musique qui a pour titre : *Grammatica musicale o Teoria dei principi elementari di musica, compilata dietro le norme di Asioli e di altri rinomati autori*; Milan, Ricordi.

DEMACHI (Joseph), ou peut être *Demacchi*, comme le précédent, né à Alexandrie-de-la-Paille, vers 1740, fut d'abord attaché à la musique du roi de Sardaigne, en qualité de violoniste, et s'établit à Genève en 1771. Il a fait imprimer dix-sept ouvrages de sa composition, tant à Lyon qu'à Paris. Ils consistent en symphonies concertantes, quatuors, trios et duos pour le violon. Ses duos pour violon et alto, op. 1, et pour deux violons, op. 7, ont eu du succès lorsqu'ils ont paru.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

DEMANTIUS (Christophe), compositeur, né à Reichenberg en 1567, fut d'abord chantre à Zittau, vers 1596, et passa ensuite à Freyberg en 1607, pour y remplir les mêmes fonctions. Il mourut en ce lieu, le 20 avril 1643. On a de lui les ouvrages suivants : 1° *Magnificat 4, 5 et 6 voc. ad 8 usitatos et 12 modos musicos;* Francfort. — 2° *Weltliche Lieder mit 5 Stimmen* (Chansons mondaines à 5 voix); Nuremberg, 1595, in-4°. — 3° *Der Sprach Job. cap. II. vers. 16. mit 5 Stimmen;* Nuremberg, Kauffmann, 1596, in-4° obl. — 4° *LXXVII auserlesene liebliche Polnischer und Teutscher Art Tantze mit und ohne Texte, von 4 und 5 Stimmen, neben andern künstlichen Galliarden mit 5 Stimmen* (Soixante-dix-sept Airs de danse polonais et allemands, choisis et agréables, avec et sans paroles, à quatre et cinq voix, etc.); Nuremberg, 1601, in-4°. — 5° *Triades precum vespertinarum ad 8 tonos et modos concinnatæ;* Nuremberg, 1602. — 6° *Isagoge artis musicæ ad incipientium captum maxime accommodata. Kurtze Anleitung recht und leicht Singen zu lernen, nebst Erklærung der griechischen Wœrtlein, so bey neuen Musicis im Gebrauch sind;* Nuremberg, 1605, in-8°. La seconde édition est de Nuremberg, 1607, in-8°; il y en a une de la même ville, datée de 1617. La septième porte la date de Freyberg, 1621, in-8°; enfin il y en a de cette dernière ville datées de 1632, de 1642, de 1650, de Jéna 1656, et de Freyberg, 1671, in-8°. Un autre ouvrage élémentaire de Demantius, de la plus grande rareté, se trouve à la bibliothèque royale de Berlin, sous ce titre : *Forma musices. Gründlicher und Kurtzer Bericht der Singekunst* (Instruction courte et fondamentale sur l'art du chant); Budissin, Michael Wolrab, 1592, in-8° de douze feuillets. — 7° *Conviviorum Deliciæ, newe, liebliche Intraden und Ausszuge, neben kunstlichen Galliarden und frœlichen polnischen Tantzen mit 6 Stimmen;* Nuremberg, 1608, in-4°. — 8° *Convivalium concentuum farrago, in welcher teutsche Canzonetten und Villanellen mit 6 Stimmen zu sampt einem Echo und zweyen dialogis mit 8 Stimmen verfasset;* Nuremberg, 1609, in-4°. — 9° *Corona harmonica, oder auserlesene aus den Evangelien auf all Sonntage und vornehmste Feste durchs gantze Jahr mit 6 Stimmen und auf allerhand Instrumentem zu gebrauchen;* Leipsick, 1610. — 10° *Threnodiæ, dass ist senkliche Klaglieder über den abschiedt des Churfurstens Christian II von Sachsen;* Leipsick, 1611, in-4°. — 11° *Erster Theil newer teutsche Lieder, so zwor durch Georgium Langium mit 3 Stimmen;* Leipsick, 1615, in-4°. — 12° *Zweiter Theil derselben;* Leipsick, 1615, in-4°. — 13° *Timpanum Militare, oder 21 Streit und Triumph-Lieder, von 5, 6, 8 und 10 Stimmen;* Nuremberg, Kauffmann, 1615, in-4°. — 14° *Te Deum laudamus 5 voc.,* Freyberg, 1618. — 15° *Das canticum S. Augustini und S. Ambrosii Te Deum Laudamus, in laudem omnipotentis Dei, mit 6 Stimmen;* Freyberg, Hoffmann, 1618, in-4°. — 16° *Triades Sionix Introïtum, Missarum et Prosarum 5, 6 et 8 vocum;* Freyberg, 1619. — 17° *Threnodix, dass ist auserlesene trostreiche Begræbnissgesænge, so bey chur-und Fürstlichen Leichen-Begængnissen und Beysetzungen benebst andern christlichen Meditationibus und Todesgedanken, für 4, 5, und 6 Stimmen;* Freyberg, 1620, in-8°.

DEMAR (Jean-Sébastien), né à Gauaschach, près de Würtzbourg, en Franconie, le 29 juin 1763, a eu pour premier maître de composition Richter, maître de musique de la cathédrale de Strasbourg. Après avoir été pendant trois ans instituteur et organiste à l'École normale de Weissembourg, il partit pour Vienne, où il reçut des conseils de Haydn. De là il alla en Italie, et y acheva ses études sous son oncle Pfeiffer, musicien habile. Il vint enfin en France, arriva à Paris en 1788, et se fixa à Orléans, où il est mort en 1832. Il était organiste de Saint-Paterne. Demar a composé plusieurs messes, un *Te Deum* à grand orchestre, trois opéras, six œuvres de symphonies, deux concertos de violon, quatre concertos de piano, trois concertos de harpe, un *idem* de cor, quatre quatuors pour le violon, deux recueils de musique militaire à grand orchestre, dix œuvres de duos pour le violon, trois duos pour le cor, quatre duos pour la harpe et le piano, quatre œuvres de sonates pour le piano, quatre œuvres de sonates pour la harpe, trois méthodes élémentaires, la première pour le violon, la deuxième pour le piano et la dernière pour la clarinette. Sa méthode de violon a pour titre : *Nouvelle Méthode abrégée de violon, avec tous les principes indispensables à l'usage des commençants.*

DEMAR (Joseph), frère du précédent, est né en 1774, à Gauaschach en Franconie. Il a eu pour maître de violon Laurent-Joseph Schmitt, maître des concerts du duc de Würtzbourg; on le cite comme un virtuose sur le violon et la viole d'amour. Il était attaché à la chapelle du grand-duc de Würtzbourg en 1812. Il a composé plusieurs messes à grand orchestre, et beaucoup de duos de violon.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

DEMAR (Thérèse), fille de J. Sébastien, née à Paris, fut élève de son père, et se fit connaître comme harpiste dans les concerts publics, en 1808 et 1809. Elle a publié environ trente œuvres de musique pour la harpe, qui consistent en préludes, pots-pourris, airs variés, fantaisies, etc., dont la plupart ont été gravés à Paris, chez Mme Dulian.

DEMELIUS (Chrétien), naquit à Schlettau, petite ville près d'Annaberg, en Saxe, le 1er avril 1643. Son père, qui était brasseur, aimait beaucoup la musique. Il voulut que Demelius cultivât cet art, et le confia aux soins de Christophe Knorr, organiste, pour l'étude des principes de l'art. Le jeune Demelius fut envoyé ensuite à l'école de Zwickau, où il reçut des leçons de chant pendant cinq années. De là il passa à l'école de Nordhausen, en 1663, où il obtint la place de précepteur des enfants du bourgmestre Ernest. Il les accompagna à l'université de Iéna, en 1666, et cette circonstance lui fournit l'occasion d'apprendre la composition sous la direction d'Adam Dresen. Revenu à Nordhausen, vers la fin de 1669, il y fut nommé chantre de la ville, et occupa cette place jusqu'à sa mort, arrivée le 1er novembre 1711. Demelius a publié, en 1688, un livre de cantiques pour l'usage des églises de Nordhausen, dont on a fait plusieurs éditions. Il a composé aussi un recueil de motets à quatre voix, qui a été imprimé à Sondershausen en 1700, sous ce titre : *Vortrah von VI geseitzten Motetten und Arien, von 4 Stimmen,* in-4°. Enfin on a de lui un traité élémentaire de musique, sous ce titre : *Tirocinium musicum, exhibens musicæ artis præcepta tabulis synopticis inclusa, nec non praxin peculiarem, cujus beneficio nonnullorum mensium spatio tirones ex fundamento musicam facillime docere poterit docturus;* Nordhausen, in-4°, sans date. J.-J. Meyer, recteur à Nordhausen, a fait une élégie latine sur la mort de Demelius, où il a fait entrer tous les termes techniques de la musique.

DEMEUR (Jules-Antoine), flûtiste et compositeur, né à Hodimont-Lez-Verviers (Belgique), le 23 septembre 1814, eut pour premier maître de musique M. Lecloux, de Verviers. Admis comme élève au Conservatoire de Bruxelles, en 1833, il reçut des leçons de Lahou pour son instrument. Dans la même année il entra dans la musique du régiment des guides, et dans l'année suivante il fut engagé comme deuxième flûte au théâtre royal. Le deuxième prix lui fut décerné aux concours du Conservatoire, en 1835, et le premier, en 1836. Deux ans plus tard la place de première flûte solo lui fut donnée au théâtre royal. En 1840 il fut nommé répétiteur de flûte au Conservatoire. Peu de temps après, le directeur de cette école, ayant résolu de substituer l'enseignement de la flûte de Bœhm à celui de l'ancienne flûte, envoya Demeur à Paris pour se livrer à l'étude de cet instrument, sous la direction de M. Dorus. De retour à Bruxelles, après avoir acquis de l'habileté sur le nouvel instrument, il en fut nommé professeur en 1842. Parmi les élèves qu'il a formés se place en première ligne Reichert, le flûtiste le plus extraordinaire peut-être qui ait jamais existé pour les difficultés, la beauté de l'embouchure, l'art de modifier le son et de chanter, et dont la renommée serait aujourd'hui universelle, si l'abus des liqueurs fortes n'avait fini par porter une atteinte funeste à ses facultés. M. Demeur, ayant épousé Mlle Charton, alors cantatrice du théâtre royal de Bruxelles, donna, en 1847, sa démission de professeur au Conservatoire, dans le but de voyager avec sa femme, et la suivit dans les villes principales de la France, dans les pays étrangers, et en dernier lieu en Amérique. Il n'a publié de sa composition qu'une fantaisie sur les airs de la *Figurante* pour flûte et orchestre, Bruxelles, Lahou, et une fantaisie sur les motifs de la *Sonnambula*, ibid. Ses ouvrages inédits consistent en quatre airs variés pour flûte, orchestre ou piano, un trio pour piano, flûte et violoncelle, et deux concertos.

DEMHARTER (Joseph), pianiste et compositeur, vivait à Augsbourg vers 1815. Il a publié dans cette ville, chez Gombart, une messe à quatre voix avec quatuor et orgue, des chants populaires de la Bavière à quatre voix, avec accompagnement de piano, des variations sur *God save the King* pour le piano, un rondeau avec orchestre, op. 7, pour le même instrument, et quelques autres productions du même genre.

DEMMLER (Jean-Michel), né à Gross-Actingen, dans la Bavière, est mort en 1785, à Augsbourg, où il était organiste de la cathédrale. Il jouissait de la réputation d'un habile claveciniste. Ses compositions, dont on n'a rien imprimé, consistent en une cantate intitulée *Deucalion et Pyrrha*, plusieurs symphonies, et des concertos pour le clavecin.

DÉMODOQUE, musicien de l'antiquité, né à Corcyre, vivait avant Homère, qui en parle avec éloge en plusieurs endroits de l'*Odyssée*. Il fut disciple d'Automède de Mycènes, et l'on croit que ce fut lui qu'Agamemnon laissa près de Clytemnestre, pour veiller à sa conduite. Ptolémée Éphestion, cité par Photius, dit qu'Ulysse,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

disputant le prix dans des jeux célèbres en Tyrrhénie, y chanta au son de la flûte le poëme de Démodoque sur la prise de Troie, et fut déclaré vainqueur.

DÉMOCRITE, philosophe de l'antiquité, naquit à Abdère, ville de la Thrace, 470 ans avant l'ère chrétienne. Héritier de richesses considérables, il les employa à voyager en Égypte, dans la Perse, dans l'Inde et en Italie, pour acquérir des connaissances étendues dans toutes les branches des sciences. A Athènes, il suivit les leçons de Socrate et d'Anaxagore. De retour dans sa patrie, et ruiné par ses longs voyages, il trouva un asile chez son frère Damasis. Cependant une loi des Abdéritains privait des honneurs de la sépulture quiconque avait dissipé son patrimoine; pour se soustraire à cette ignominie, Démocrite fit une lecture publique d'un de ses ouvrages philosophiques, et l'admiration qu'il excita par cette lecture fut telle, que ses compatriotes décidèrent que ses funérailles seraient faites aux frais de l'État. Après une longue vie passée dans la retraite, dans l'étude et dans la méditation, ce philosophe célèbre mourut, dit-on, à l'âge de cent neuf ans. Dans la liste étendue des ouvrages attribués à Démocrite par Diogène Laërce, et parmi lesquels il est vraisemblable qu'il y en a beaucoup de supposés, on trouve sept livres sur la musique qui n'ont point été retrouvés jusqu'à ce jour.

DÉMOTZ DE LA SALLE (l'abbé), né à Rumilly, en Savoie, vers la fin du dix-septième siècle, était de la même famille que le général Démotz-de-l'Allée, qui commandait les forces d'Hyder-Aly, dans le Maïssour. Après avoir terminé ses études, Démotz entra dans les ordres et fut pourvu d'une cure dans la partie du diocèse de Genève qui appartenait alors à la France. Il fit insérer dans le *Mercure* le plan d'une nouvelle méthode de notation pour la musique, qui fut approuvé par l'Académie des sciences en 1726, mais vivement critiqué dans un petit écrit intitulé *Remarques sur la méthode d'écrire la musique de M. Démotz;* Paris, 1726, in-12. Le système de Démotz consistait à supprimer la portée, et à ne faire usage que d'un seul caractère de note qui, par sa position verticale, horizontale, ou inclinée en divers sens, indiquait le degré d'élévation du son. Cette invention n'était pas nouvelle : Burmeister, en 1601, Smidt, en 1607, et le père Souhaitty, en 1677, en avaient proposé d'analogues. Démotz fit paraître pour sa défense une brochure qui avait pour titre : *Réponse à la critique de M*** contre un nouveau système de chant, par M***, prêtre;* Paris, 1727, in-12, de 42 pages. On y trouve les approbations de l'Académie des sciences, de Campra, de Clérambault, de Lallouette, et de plusieurs autres maîtres du temps. Il publia ensuite : 1° *Méthode de plain-chant selon un nouveau système, très-court, très facile et très-sûr;* Paris, 1728, in-12. — 2° *Bréviaire romain, noté selon un nouveau système de chant;* Paris, 1728, in-12 de 1550 p. — 3° *Méthode de musique selon un nouveau système;* Paris, 1728, in-8° de 232 pages. Brossard attaqua ce système, et fit voir qu'il ne pouvait être utile, dans une *Lettre en forme de dissertation, à M. Démotz, sur sa nouvelle méthode d'écrire le plain-chant et la musique;* Paris, 1729, in-4° de 37 pages. Le système de Démotz eut cependant une sorte de succès; il préparait même de nouvelles éditions de ses livres notés, avec des changements qui furent approuvés par l'Académie des sciences, en 1741, lorsque la mort de l'auteur vint empêcher l'exécution de ce projet.

DEMUNCK (François), virtuose violoncelliste, né à Bruxelles le 6 octobre 1815, était fils d'un professeur de musique de cette ville. Son père lui enseigna les éléments de cet art et le fit entrer au Conservatoire à l'âge de dix ans. Il y devint élève de Platel pour le violoncelle, et fit sous cet habile maître de rapides progrès. La nature l'avait doué d'un sentiment énergique et délicat qui lui donnait une qualité de son sympathique et une expression naturelle. A l'âge de dix-neuf ans il obtint au Conservatoire, en 1834, le premier prix de violoncelle, en partage avec Alexandre Batta. Dans l'année suivante il fut nommé suppléant de son professeur : après la mort de Platel, il lui succéda dans l'enseignement. Cette époque est celle où son talent acquit tout son développement. Vers 1840, il était considéré par les artistes comme destiné à se placer à la tête des violoncellistes de son temps. Malheureusement cette époque est aussi celle où des liaisons mauvaises l'entraînèrent dans des désordres qui lui firent négliger le talent qui lui promettait un si bel avenir. Il cessa de travailler, perdit par degrés le brillant et la sûreté de son exécution : enfin il compromit même sa santé. Après avoir passé une saison à Londres, où il produisit une vive sensation, il obtint en 1845 un congé pour voyager en Allemagne. Peu de temps après il s'éloigna de Bruxelles avec une cantatrice, et visita les villes des Provinces rhénanes, puis la Saxe et la Prusse, donnant des concerts, puis disparaissant de la scène musicale pendant plusieurs mois. Déjà sa constitution physique avait

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

reçu de rudes atteintes, et son talent avait diminué. En 1848 il alla s'établir à Londres : il y fut attaché pendant quelque temps comme violoncelliste au théâtre de la reine, puis y vécut dans une situation précaire et dans un affaiblissement physique et moral dont ses amis prévoyaient les tristes conséquences. De retour à Bruxelles vers le printemps de 1853, il y dépérit de jour en jour et mourut dans cette ville, le 28 février 1854, à l'âge de trente huit ans et quelques mois, laissant deux fils, Camille et Ernest, tous deux élèves du Conservatoire, et dont l'heureuse organisation promet pour l'avenir deux talents distingués, le premier sur le violon, l'autre sur le violoncelle. On n'a publié de Demunck qu'une *Fantaisie avec des variations sur des thèmes russes, pour violoncelle et orchestre*, op. 1 ; Mayence, Schott.

DENEFVE (Jules), né à Chimay (Hainaut) en 1814, apprit les éléments de la musique en cette ville, et fut admis comme élève de violoncelle au Conservatoire de musique de Bruxelles, au mois d'octobre 1833. En 1835 un accessit lui fut décerné au concours pour cet instrument. Par la mort de son professeur Platel, il devint ensuite élève de Demunck, et obtint le deuxième prix au concours de 1836. Dans le même temps, il suivit le cours d'harmonie et de composition professé par l'auteur de cette notice ; mais il n'acheva pas ses études, parce qu'une place de professeur de violoncelle de l'école communale, ainsi que la position de premier violoncelle du Théâtre et de la Société des concerts, lui furent offertes à Mons (Hainaut), où depuis lors il s'est fixé. Dans l'espace de quelques années il est devenu directeur de l'école de musique, chef d'une Société d'harmonie, fondateur et directeur depuis 1841 de la Société de chant d'ensemble connue sous le nom de *Roland de Lattre*, et chef d'orchestre de la Société des concerts. Comme compositeur, il a écrit un grand nombre de chants en chœur pour des voix d'hommes, qui ont été publiés à Bruxelles, chez Schott, à Anvers chez les frères Possoz et à Paris, chez Heugel et Cie ; quelques-uns de ces chants sont devenus populaires. M. Denefve a fait représenter au théâtre de Mons : 1° *Kelly, ou le Retour en Suisse*, opéra en un acte (1838). — 2° *L'Échevin Brassart*, en 3 actes (1845). — 3° *Marie de Brabant*, scène lyrique en un acte (1850).

Il a écrit aussi plusieurs cantates, dont une a été exécutée par 600 chanteurs lors de l'érection de la statue de Roland de Lattre (*Orlandus Lassus*), en 1858 ; une *messe de requiem* ; plusieurs ouvertures et symphonies, et un grand nombre de morceaux d'harmonie pour les instruments à vent. En 1841 le roi Léopold lui a décerné une médaille d'or pour une cantate exécutée en sa présence, à Mons ; au concours ouvert par la Société des sciences, arts et lettres du Hainaut, pour une ouverture en harmonie militaire, le prix lui a été décerné ; en 1846, il a obtenu le second prix au concours ouvert à Bruges pour la composition d'un chant de victoire ; la Société royale des beaux-arts et de littérature de Gand lui a décerné une médaille en 1851, pour son ouverture guerrière avec chœurs ; la deuxième médaille a été sa récompense, en 1853, au concours ouvert à Dunkerque pour la composition d'une symphonie avec chœur. Cet artiste intelligent et actif est membre de la Société royale des beaux-arts et de littérature de Gand, correspondant du cercle artistique d'Anvers, et membre honoraire des Sociétés de chœur les plus importantes de la Belgique et du nord de la France.

DENEUFVILLE (Jean-Jacques), fils d'un négociant français qui s'était établi à Nuremberg, naquit dans cette ville le 5 octobre 1684. Dès son enfance il s'adonna à l'étude de la musique, et apprit le clavecin et la composition sous la direction de Pachelbel. Au mois de novembre 1707, il entreprit un voyage en Italie pour perfectionner son goût et son savoir. Il s'arrêta à Venise, où il publia un œuvre de pièces pour le chant avec accompagnement de plusieurs instruments. Il revint dans sa ville natale par Grœtz et Vienne, et arriva à Nuremberg au mois d'avril 1709. Il y fut bientôt nommé organiste et compositeur de la ville ; mais il ne jouit pas longtemps de ces avantages, car il mourut dans sa vingt-huitième année, le 4 août 1712. Ses principaux ouvrages sont : 1° *Honig-Opfer auf andachtige Lippen triefend, oder der allersüsseste Nahmen Jesus* (Offrande de miel pour humecter les lèvres dévotes, ou les Douceurs du nom de Jésus, en quatre devises) ; Nuremberg, 1710. — 2° *IV Encomia : Sit nomen Domini benedictum ; Non est similis tui, Domine ; Beatus vir, cujus est nomen Domini spes ejus ; Confitemini Domino, quoniam excelsus nomen ejus, a voce sola, tre stromenti e continuo* ; Venise, 1708. Je crois que l'ouvrage cité précédemment n'est que la deuxième édition du premier. — 3° *VI Variirte Arien für Klavier* (Six Airs variés pour le clavecin).

DENEUX DE VARENNE (Jules), amateur distingué de musique, flûtiste et compositeur, est né à Amiens en 1820. Son premier maître de musique fut un artiste de quelque mérite nommé *Ferr*, alors chef d'orchestre du théâtre d'Amiens et flûtiste habile. Plus tard

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

M. Deneux se rendit à Paris et y reçut des leçons particulières de Tulou, dont il fréquentait le cours au Conservatoire, en qualité d'auditeur, ce qui a fait croire qu'il était élève de cette école. Un beau talent d'exécution a été le résultat des études persévérantes de M. Deneux. De retour à Amiens, il apprit l'harmonie et la composition d'après la méthode de Reicha et les leçons de M. Boulogne, organiste de la cathédrale de cette ville et musicien instruit. Bientôt il se fit connaître du monde musical par ses compositions qui reçurent partout un bon accueil des artistes et des amateurs. L'autorité que lui donnaient ses succès et ses divers genres de mérite, ainsi que sa position de fortune indépendante, l'ont fait choisir, en 1848, pour la présidence de la Société philharmonique d'Amiens, qui lui est redevable de l'éclat de ses concerts depuis cette époque, grâce à ses soins aussi actifs qu'intelligents, ainsi qu'à ses relations d'amitié avec les artistes les plus célèbres. M. Deneux a réuni à ses fonctions dans cette Société celle de capitaine commandant la musique de la légion de la garde nationale. Il est aussi membre titulaire de l'Académie des sciences et arts du département de la Somme. Parmi les ouvrages publiés par M. Deneux, on remarque plusieurs airs variés ou fantaisies pour flûte, avec accomp. de piano, quatuor ou orchestre; un duo concertant pour flûte et piano, sur des thèmes d'*Anna Bolena*, en collaboration de M. Boulogne; des morceaux composés par Servais, Vieuxtemps et autres artistes célèbres, transcrits pour la flûte, etc.; environ quarante de ces morceaux de divers genres ont été gravés à Paris, chez Brandus, Challiot, Escudier, Meissonnier, Pacini, et à Bruxelles, chez Schott. M. Deneux a composé aussi environ douze morceaux pour harmonie militaire, et une méthode de flûte: ces ouvrages sont restés en manuscrit, ainsi qu'un grand traité d'harmonie et d'instrumentation.

DENIS (Jean), ou **DENYS**, organiste de Saint-Barthélemy, à Paris, et, suivant le titre d'un livre qu'il a publié, *maître faiseur d'instruments de musique*, vécut dans la première moitié du dix-septième siècle. Le P. Mersenne, son contemporain, le cite, ainsi que Jean Jacquart, comme les meilleurs facteurs d'épinettes qu'il y eût alors (1636) en France, et comme les successeurs de la réputation d'Antoine Polin et d'Émery, ou Demeries. (Voy. *l'Harmonie universelle, Traité des instruments à chordes*, liv. III, p. 159.) Denis a fait imprimer un livre qui a pour titre: *Traité de l'accord de l'espinette avec la comparaison de son clavier avec la musique vocale, augmenté en cette édition des quatre chapitres suivants*: 1° *Traité des sons et combien il y en a.* — 2° *Traité des tons de l'église et de leurs estendues.* — 3° *Traité des fugues et comme il les faut traiter.* — 4° *La Manière de bien jouer de l'espinette et des orgues;* à Paris, par Robert Ballard, 1650, petit in-4°. J'ignore quelle est la date de la première édition; elle n'est point indiquée dans la deuxième. Dans un chapitre de son livre, lequel est intitulé *Advis à Messieurs les organistes*, J. Denis dit qu'un organiste de la Sainte-Chapelle, nommé *Florent le Bien-Venu*, fut son maître de musique vocale et instrumentale.

DENIS (....), né à Lyon au commencement du dix-huitième siècle, fut maître de musique des cathédrales de Tournay et de Saint-Omer, après avoir exercé la profession de musicien à Lyon, à Rouen, à Marseille, à Lille, à Bruxelles, à Anvers, et dans beaucoup d'autres villes. Il s'est fait connaître par un ouvrage élémentaire intitulé *Nouveau système de musique pratique, qui rend l'étude de cet art plus facile, en donnant de l'agrément à la solfation* (solmisation), *et en soutenant ainsi l'ardeur des commençants;* Paris, 1747, in-4° oblong. Ce musicien est vraisemblablement le même que l'auteur de deux livres de sonates cités par Walther, d'après le catalogue de Boyvin publié à Paris en 1729.

DENIS (Pietro), maître de musique des dames de Saint-Cyr, vers 1780, et professeur de mandoline à Paris, était né en Provence. Il a publié plusieurs ouvrages théoriques et pratiques dont voici les titres: 1° *Méthode pour apprendre facilement et en peu de temps la musique et l'art de chanter;* Paris, in-4°, sans date. — 2° *Méthode pour apprendre la mandoline;* Paris, 1792. — 3° *Quatre recueils de petits airs pour la mandoline;* — 4° *Traité de composition par Fux*, traduit du *Gradus ad Parnassum* de cet auteur; Paris, Boyer, in-4° gravé. Cette traduction est fort mauvaise; l'exécution typographique n'est pas meilleure.

DENK (J.-J.). On a sous ce nom une dissertation qui a pour titre: *De musices vi medicatrice;* Vindobonæ, 1822. Il est vraisemblable que l'auteur de cet écrit est médecin.

DENNE-BARON (René-Dieudonné), compositeur et littérateur, né à Paris le 1er novembre 1804, est auteur de l'*Histoire abrégée de la musique en France*, résumé rapide qui se trouve dans le volume intitulé *Patria* (Paris, Paulin, 1845, in-8°). M. Denne-Baron est le rédacteur des notices de musiciens qui sont insérées dans la *Biographie générale*, publiée par M. Didot; Paris, 1852 et années suivantes.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

DENNER (Jean-Christophe), célèbre facteur d'instruments, naquit à Leipsick le 13 août 1655. Il n'était âgé que de huit ans lorsque son père, fabriquant de cors de chasse et de flûtes, alla s'établir à Nuremberg. Dès son enfance, Denner apprit à fabriquer des instruments de musique, particulièrement des flûtes, et il acquit tant d'habileté dans la construction de celles-ci, qu'on les préféra aux flûtes de tous les autres facteurs de l'Allemagne. Il se distingua surtout par la justesse qu'il donna à ses instruments. On lui attribue l'invention de deux bassons portatifs dont l'un eut le nom de *Stock fagott* (basson à canne), et l'autre, celui de *Racketten-fagott* (basson à raquette ou à fusée). Ce dernier, assez semblable à une petite trompette par sa forme et par ses dimensions, était d'un maniement assez facile; mais il paraît qu'il fatiguait la poitrine, à cause des neuf tours que faisait son tube, et qu'il était difficile de saisir exactement les trous pour les boucher sur ce tube si souvent recourbé. Ces défauts paraissent avoir été cause de l'oubli où cet instrument est tombé. On doit à Denner une découverte beaucoup plus importante : je veux parler de la clarinette, qu'il inventa en 1690, suivant quelques biographes, et vers 1700, selon d'autres. Cet instrument, qui est devenu la base des orchestres d'harmonie, et qui joue un grand rôle dans les autres, n'a d'analogie avec aucun autre instrument à vent, et prouve que son inventeur possédait une grande puissance d'imagination (1). On n'en comprit pas d'abord le mérite, car plus de soixante années s'écoulèrent avant qu'on l'introduisit dans les orchestres, surtout en France (Voy. Gossec); mais depuis lors on en a tiré les plus beaux effets.

Après une vie honorable et active, Denner mourut à Nuremberg le 20 avril 1707. Ses deux fils ont marché sur ses traces, et ont fabriqué d'excellents instruments pendant plus d'un demi-siècle.

DENNENGER (Jean-Nèpomucène), claveciniste et virtuose sur le violon, était directeur de musique et maître des concerts à Oehringen en 1788. Il a fait graver un concerto de clavecin à Manheim, en 1788, et trois sonates pour le même instrument, avec accompagnement de violon et basse, op. 4, à Offenbach, en 1794.

DENNIS (Jean), écrivain anglais, plus connu par la bizarrerie de son caractère que par le mérite de ses ouvrages, naquit à Londres en 1657. Son père, qui était sellier dans la Cité, voulant lui donner une éducation libérale, l'envoya à l'université de Cambridge, où il fit d'assez bonnes études, et d'où il fut chassé pour avoir tenter d'assassiner un étudiant. Revenu en Angleterre, après avoir voyagé en France et en Italie, il se trouva possesseur d'une fortune assez considérable qui lui avait été laissée par un de ses oncles. Il se lia alors avec des hommes distingués par leur naissance ou par leur mérite, tels que les comtes Halifax et Pembroke, Dryden, Congrève, Wicherley, etc.; mais l'excès de sa vanité et son caractère insociable éloignèrent bientôt de lui ses amis. Il se fit auteur, et attaqua dans une foule de pamphlets l'honneur et la réputation des personnes les plus recommandables, ce qui lui attira quelquefois d'assez méchantes affaires. Enfin, après avoir dissipé sa fortune, il mourut délaissé et dans un état voisin de l'indigence, à l'âge de soixante-dix-sept ans, le 6 janvier 1733. Dennis a publié une diatribe assez piquante sur l'établissement de l'Opéra-Italien à Londres, sous le titre de *an Essay on the italian Opera;* Londres, 1706, in-8°.

DENSS (Adrien), luthiste allemand, vécut vers la fin du seizième siècle et au commencement du suivant. La collection de ses œuvres est contenue dans un recueil qui a pour titre : *Florilegium omnis fere genere cantionum suavissimarum ad testudinis tabulaturam accommodatarum, longe jucundissimum. In quo præter fantasias lepidissimas continentur diversorum authorum cantiones seselectissimæ, ut pote : motetæ, neapolitanæ, madrigales, trium, quatuor, quinque, sex vocum; item passamezi, gagliardæ, allemandes, courantes, voltæ, branles et ejus generis choreæ variæ;* Coloniæ Agrippinæ, excudebat Gerardus Grevenbruck, 1594, in-fol. Cet œuvre contient 4 motets, 80 napolitaines à 3, 4, 5 et 6 parties, 11 fantaisies, et 50 danses de différents caractères, en tablature de luth.

DENTICE (Fabrice), compositeur napolitain, vivait à Rome dans la seconde moitié du seizième siècle. Galilée vante son habileté sur le luth et dans la composition (*Dialogo della musica*, p. 138.) Il a publié à Venise, en 1581, des motets à cinq voix, sous le titre de *Madrigali spirituali*, et des Antiennes à 4 voix, en 1586. Dentice est aussi auteur d'un *Miserere* composé originairement à six voix. On trouve ce *Miserere* réduit à quatre parties par D. Michel Pacini, chantre chapelain de la chapelle du duc d'Altemps, avec les versets intermédiaires ajoutés par

(1) Le principe acoustique de la clarinette offre cette différence avec celui des autres instruments à vent, qu'elle n'*octavie* pas, mais qu'elle *quintoie*, lorsque le son voulu ne se produit pas.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

J. Marie Nanini, dans un volume de la chapelle Sixtine, in-fol., sous le n° 2923. Dans la collection manuscrite connue sous le nom de *Collection Eter*, qui est à la Bibliothèque du Conservatoire de musique de Paris, on trouve des motets en partition de Fabrice Dentice. Enfin on a imprimé de ce musicien : *Lamentationi* (sic) *a 5 voci, aggiuntovi li Responsori, Antifone, Benedictus et Miserere;* Milan, chez les héritiers de François et Simon Tini, 1593, in-4°. On doit à Pierre Maillart (*voy.* ce nom) un renseignement sur Dentice, qui n'a point été connu des biographes : il dit, dans son livre sur les tons (p. 171), qu'il a entendu cet artiste, en Espagne, jouer du luth avec une perfection qui lui a fait éprouver une des plus vives émotions qu'il ait jamais ressenties. Ce séjour de Fabrice Dentice en Espagne paraît avoir eu lieu avant 1590.

DENTICE (Louis), gentilhomme napolitain, de la même famille que le précédent, vécut vers 1550; il est connu par *Due Dialoghi della musica;* Naples, 1552, in-4°. Le Père Martini, indique une édition de cet ouvrage (*Storia della musica,* t. I, p. 454) datée de Rome, 1553: M. l'abbé Baini dit que les deux dialogues ont été imprimés plusieurs fois à Rome et à Naples depuis 1533 jusqu'en 1554 (*Mem. storico-critiche della vita e delle opere di Giov. Pierluigi da Palestrina,* t. II, n° 578). Dentice traite principalement, dans ces dialogues, des proportions et de la tonalité de la musique des anciens, et prend pour guide le traité de Boëce. Dans la biographie des hommes illustres du royaume de Naples (*Biografia degli uomini illustri del regno di Napoli, ornata dei loro rispettivi ritratti, volume che contienne gli elogi dei maestri di cappella, cantori, e cantanti più celebri;* Naples, 1819, in-4°); on cite aussi un autre ouvrage de Dentice, intitulé *la Cura dei mali colla musica,* qu'on dit avoir été publié, mais sans indiquer le lieu ni la date de l'impression. Louis Dentice a écrit un *Miserere* à deux versets, alternativement à 5 et à 4 parties; il l'a dédié à la chapelle pontificale, où il a été souvent exécuté. C'est un des meilleurs morceaux de ce genre qui ont été faits pour cette chapelle, où il est conservé.

DENTICE (Scipion), noble napolitain, frère du précédent, naquit vers 1560 et entra dans la congrégation de l'Oratoire, après avoir fait de bonnes études. Musicien distingué, il cultivait aussi les sciences philosophiques et mathématiques avec succès. Il mourut à Naples en 1633, à l'âge d'environ soixante-quatorze ans. Le premier livre de ses madrigaux, à cinq voix, dédié au duc de Ferrare, fut imprimé à Naples en 1591, par les héritiers de Matthias Canger, in-4°. Le second parut à Venise chez Angelo Gardano, en 1596. Les troisième et quatrième livres furent publiés à Naples, en 1602, par les soins d'Antoine Paci; et enfin le cinquième fut aussi imprimé à Naples par Jean-Baptiste Sottile, et dédié à l'archevêque de Naples, cardinal Aquaviva, en 1607. Le marquis de Villarosa, à qui j'emprunte une partie de ces renseignements (*Memorie dei compositori di musica del regno di Napoli,* p. 67), dit que Dentice a écrit aussi des antiennes, des répons, des leçons de ténèbres pour la semaine sainte, beaucoup d'hymnes, des messes, des *Magnificat,* et un grand nombre de motets qui sont vraisemblablement restés en manuscrit.

DENZI (Antoine), compositeur et chanteur italien, fut engagé pour chanter à Prague chez le comte de Sporck, en 1724. Il y brilla cette même année dans le rôle d'*Orlando furioso,* de Ristori, et se fit applaudir en 1726 dans le *Nerone* et dans l'*Armenione* d'Orlandini. En 1727, le comte de Sporck le chargea de la direction de son théâtre, et pendant l'exercice de ses fonctions il fit représenter plus de cinquante-sept opéras; mais il y mit tant de luxe que la fortune du comte commençait à en souffrir, et que celui-ci fut obligé de supprimer son opéra italien. Denzi prit alors ce spectacle à ses frais; mais cette spéculation ne fut point heureuse : il y perdit toutes les richesses qu'il avait acquises précédemment. Alors, dans l'espoir de rétablir ses affaires, il composa l'opéra national intitulé *Praga nascente da Libussa e Primislao,* qui fut représenté en 1734. Il dédia cet ouvrage à la noblesse de Bohême, et y joua lui-même le rôle de *Ctirad.* Le succès fut si grand, et les représentations furent si multipliées et si productives, que Denzi se trouva plus riche qu'il n'était auparavant. Dlabacz, à qui ces renseignements sont empruntés (Voy. *Allgem. histor. Kunstler-Lexik. für Bœhmen,* t. I, col. 321), ignorait combien de temps Denzi demeura à Prague, le lieu où il s'est retiré, et la date de sa mort.

DEPERET (Gabriel), membre de l'Académie des sciences de Turin, au commencement du dix-neuvième siècle, a fait insérer dans les Mémoires de cette Académie (années 1805-1806, part. II, p. 241-320) une dissertation qui a pour titre : *du Principe de l'harmonie des langues; de leur influence sur le chant et sur la déclamation.* Ce mémoire a été lu le 5 mars 1806. Il a été réimprimé à Paris en 1809, in-8°.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

DEPRÈS ou **DESPRES** (Josquin), fut un des plus grands musiciens de la fin du quinzième siècle, et celui dont la réputation eut le plus d'éclat. Les anciens écrivains, et même les Italiens de nos jours, le désignent en général par son prénom de *Josquin*; cependant on trouve aussi son nom écrit de beaucoup de manières différentes, telles que *Jusquin*, *Jossien*, *Jodocus*, *Jodoculus*, *Depret*, *Dupré*, *a Prato*, *del Prato*, *a Pratis*, *Pratensis*, etc. Son nom véritable était Desprès. Quant au prénom de *Josquin*, contracté du flamand *Jossekin*, il signifie *le petit Josse*, ou *petit Joseph*, sorte de diminutif amical employé autrefois pour désigner certains artistes célèbres. Nul n'a joui d'une plus brillante réputation pendant sa vie, et n'a conservé sa renommée aussi longtemps après sa mort. Les Allemands, les Italiens, les Français, les Anglais l'ont unanimement proclamé le plus grand compositeur de son temps, et le plus habile maître qu'ait produit l'ancienne école gallo-belge, si fertile en savants musiciens. Glaréan a dit de lui que la nature n'a jamais produit d'artiste plus heureusement organisé, ni qui possédât une science plus réelle et plus étendue (1). Il ajoute que nul mieux que lui ne savait exciter les affections de l'âme par ses chants, que nul n'avait plus de grâce et de facilité dans tout ce qu'il faisait, et que, semblable à Virgile, qui n'a point de maître dans la poésie latine, il n'en avait point dans son art (2). Gaffori en parle avec la même admiration (*Pract. Music.*; lib. III, cap. 13); Spataro le qualifie du titre de premier des compositeurs de son temps (*Tractato de musica*, etc., Venise, 1532); Adrien Petit Coclicus, ou plutôt Cochlius, l'appelle *Princeps musicorum, quos mundus suscipit et admiratur*; et Zarlino, si bon juge en ce qui concerne la musique, affirme qu'il tenait la première place parmi ses contemporains (*teneva ai suoi tempi nella musica il primo luogo* (3). On ne finirait pas si l'on voulait citer toutes les autorités qui prouvent la haute estime dont Josquin Desprès a joui pendant sa vie et après sa mort. Des faits viennent à l'appui de ces éloges pour démontrer la puissance de son nom. Corteggiano de Castiglione, voulant prouver que les esprits ordinaires ne jugent du mérite des ouvrages que sur la réputation de leurs auteurs, rapporte l'anecdote suivante : Un motet ayant été chanté devant la duchesse d'Urbin, il fut écouté avec la plus grande indifférence, parce que le nom de l'auteur était inconnu; mais, dès qu'on eut appris que le morceau était de Josquin, les marques d'une admiration excessive éclatèrent de toutes parts. Zarlino rapporte aussi une anecdote semblable (1). Le motet *Verbum bonum et suave* était chanté depuis longtemps à la chapelle pontificale de Rome, comme une composition de Josquin, et considéré comme une des meilleures productions de l'époque, lorsque Adrien Willaert, qui dans la suite est devenu célèbre, quitta la Flandre pour visiter l'Italie. Arrivé à Rome, il entendit exécuter ce motet, et déclara qu'il était de lui. Dès cet instant, le morceau fut mis à l'écart, et cessa d'être exécuté. M. l'abbé Baini a exprimé dans un style très-élégant cette prééminence de Josquin Desprès sur tous ses contemporains (2) : *Un tal Jusquin des Pres, o del Prato*, dit-il, *in brev' ora diviene con le sue nuove produzioni l'idolo dell' Europa. Non si gusta più altri, se non il solo Jusquino. Non v' è più bello, se non è opera di Jusquino. Si canta il solo Jusquino in tutte le cappelle allora esistenti : il solo Jusquino in Italia, il solo Jusquino in Francia, il solo Jusquino in Germania, nelle Fiandre, in Ungheria, in Boemia, nelle Spagne il solo Jusquino.* (Josquin des Près ou *del Prato* devint en peu de temps l'idole de l'Europe. On ne goûte plus que Josquin; nul ouvrage n'est beau s'il n'est de Josquin; Josquin est le seul dont on chante la musique dans les chapelles alors existantes. Josquin seul en Italie, Josquin seul en France, Josquin seul en Allemagne; en Flandre, en Hongrie, en Bohême, en Espagne, rien que Josquin.)

L'Italie, l'Allemagne et la France se sont disputé la gloire d'avoir donné la naissance à ce grand musicien. Les Italiens, se fondant sur la traduction qu'on avait faite autrefois de son nom en ceux de *Jacobo Pratense* et de *Jusquin del Prato*, l'ont fait naître à Prato, en Toscane. Forkel dit, dans son Histoire de la musique (3), que le lieu de la naissance de Josquin n'est point connu, mais qu'on le croit originaire des Pays-Bas. Néanmoins cet historien cite Vitus-Ortel de Windsheim, qui le met au rang des meilleurs

(1) « Cui viro, si de duodecim modis ac vera ratione musica, notitia contigisset ad nativam illam indolem, et « ingenii, qua vigult, acrimoniam : nihil natura augustius « in hac arte, nihil magnificentius producere potuisset. « Ita in omnia versatile ingenium erat, ita naturæ acumine « acri armatum, ut nihil in hoc negotio ille non potuisset. » *Dodecach.*, p. 262.

(2) « Nemo hoc symphoneta affectus animi in cantu efficacius expressit, nemo felicius orsus est, nemo gratia « ac facilitate cum eo ex æquo certare potuit, sicut « nemo Latinorum in carmine epico Maroue melius. » *Ibid.*

(3) *Sopplimenti music.*, p. 314.

(1) *Ibid.*, p. 315.

(2) *Memorie storico-crit. della vita e delle opere di Gio. Pierluigi da Palestrina*, t. II, p. 307.

(3) *Allgemeine Geschichte der Musik*, t. II, p. 580.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

compositeurs allemands, tels que Senfel, Henri Isaac et autres (1). Pour appuyer cette prétention, Forkel dit qu'on peut d'ailleurs considérer Josquin comme compositeur allemand, puisque les Pays-Bas font partie de l'Allemagne. Il oublie qu'à l'époque où Josquin Desprès a vu le jour, une partie de la Belgique faisait partie du duché de Bourgogne, et que le reste formait des États indépendants, tels que le comté de Flandre, le comté de Hainaut et l'évêché de Liége. D'un autre côté, les biographes et les critiques français font des efforts pour démontrer que c'est en France que Josquin a pris naissance. Sans compter Colliète, auteur d'une histoire du Vermandois, et Claude Héméré, à qui l'on doit des tables chronologiques des doyens de Saint-Quentin, lesquels ne le disent pas positivement, mais le font entendre, on peut citer Mercier, abbé de Saint-Léger, qui considère le grand musicien comme Français (2) sur l'autorité de le Duchat, qui le fait naître à Cambrai, et Perne, auteur d'une notice sur Josquin Desprès (*Voy.* la *Revue musicale*, Paris, 1827, t. II, p. 266), qui adopte la même opinion. Voici le passage sur lequel l'abbé de Saint-Léger se fonde pour assigner Cambrai comme le lieu de la naissance de Josquin : c'est la note 48 de le Duchat sur le nouveau prologue du 4e livre du *Pantagruel* de Rabelais (édit. d'Amsterdam, 1711, t. IV, p. 44). « Dix d'entre ceux que Rabelais nomme icy, dit « le Duchat, furent les disciples de cet excel- « lent musicien (Josquin), qui estoit de Cambray « et duquel il y a plusieurs chansons imprimées « avec la note à Paris, à Lyon, à Anvers et en « d'autres lieux. » Ce passage, et l'opinion émise par le Duchat sur le lieu de la naissance de Josquin, ne concluent point en faveur de ceux qui croient que ce compositeur était Français, car il ne faut pas oublier que la Flandre française, à laquelle appartient Cambrai, fit longtemps partie des Pays-Bas; qu'elle était indépendante comme le pays dont elle est un démembrement, qu'elle fut ensuite réunie au duché de Bourgogne par l'alliance des ducs avec les comtes de Flandre, et qu'elle ne devint une province française qu'après que Louis XIV en eut fait la conquête. Cette conquête ne peut faire considérer comme Français ceux qui étaient nés dans le pays avant qu'elle se fît (3).

Au reste, l'assertion de le Duchat, que rien n'autorise, est démentie par des écrivains presque contemporains de Josquin Desprès, qui disent que ce musicien était né dans le Hainaut. Parmi ces écrivains, on remarque Lacroix-du-Maine, Duverdier et Ronsard. « Josquin Des Près, dit « le premier (Biblioth., t. II, p. 47, édition « de Rigoley de Juvigny), *natif du pays de* « *Hainault* en la Gaule Belgique, l'un des pre- « miers et des plus excellents et renommés mu- « siciens de son siècle. Il a mis plusieurs chan- « sons en musique, imprimées à Paris, à Lyon, « à Anvers et autres lieux par une infinité de « fois. » Duverdier dit aussi (*Biblioth. franç.*, t. III, p. 83) : « Josquin des Prez, *Hen-* « *nuyer de nation*, et ses disciples Mouton, « Vuillard, Richafort et autres, etc. » Enfin le poëte Ronsard, dans sa préface d'un recueil de chansons à plusieurs voix, adressée à Charles IX, s'exprime ainsi : « Et pour ce, Sire, « quand il se manifeste quelque excellent ouvrier « en cet art (la musique), vous le devez soigneu- « sement garder comme chose d'autant excellente « que rarement elle apparoist, entre lesquels ce « sont, depuis six ou sept vingt ans, esleyez « Josquin Desprez, *Hennuyer de nation*, et « ses disciples Mouton, Vuillard, Richafort, Ja- « nequin, etc. (1). » Il n'y a donc point de doute : Josquin Desprès était né dans le Hainaut. J'ai dit dans la première édition de la *Biographie universelle des Musiciens*, qu'il est permis de croire que le lieu même de sa naissance fut *Condé* (*Condatæ Haginæ*) : on verra plus loin que des découvertes récentes ont confirmé ma conjecture.

Le conseiller Kiesewetter a trouvé dans la bibliothèque de Saint-Gall un manuscrit (sous le numéro 463) qui contient des compositions de quelques maîtres des quinzième et seizième siècle, dont une de Josquin Desprès a cette inscription : *Jodocus Pratensis, vulgo Josquin du Prés, Belga Veromanduus omnium princeps.* Sur cette indication, le savant allemand fait un long pathos à sa manière, pour arriver à la conclusion que Josquin *était Picard*, parce qu'à l'époque où il naquit, le Vermandois était réuni à la Picardie sous la domination des ducs de Bour-

(1) Germanorum musica, utpote *Josquini*, *Senfelii*, *Isaaci*, etc. Vincit reliquarum nationum musicam et arte, et suavitate et gravitate.

(2) Dans ses notes manuscrites sur les Bibliothèques françaises de Lacroix-du-Maine et de Duverdier, qui sont à la Bibliothèque impériale de Paris.

(3) L'autorité de Glarean suffirait seule pour prouver que Josquin naquit dans les Pays-Bas : *Jodocus a Prato*, dit-il, *quam vulgus Belgica lingua, in qua natus* ὑποκοριστικῶς *Jusquinum vocat, quasi Jodoculus.*

(1) Mesianges de chansons, tant des vieux auteurs que des modernes, à cinq, six, sept et huit parties; Paris, par Adrien Leroy et Robert Ballard, 1578. M. de Reiffenberg m'a repris sur cette citation, et prétend que la préface de Ronsard est adressée à Henri II; j'ai sous les yeux ce recueil que j'ai cité, et j'affirme que le nom de Charles IX est écrit en toutes lettres.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

gogne (1). Autant vaudrait dire qu'il était Bourguignon. L'autorité de ce manuscrit paraît à Kiesewetter décisive et avoir beaucoup plus de valeur que celle de la Croix-du-Maine, de Duverdier et de Ronsard ; mais son opinion à cet égard n'est pas soutenable ; car un inconnu qui a fait n Suisse, *dans le seizième siècle*, une copie de quelques œuvres de musique, n'a pu être mieux informé que le poëte Ronsard, né en 1524, et fils d'un seigneur, maître d'hôtel de François Ier, qui avait vécu à Paris dans le même temps que l'illustre musicien ; enfin, il ne pouvait connaître aussi bien les faits que la Croix-du-Maine et surtout Duverdier, dont on sait l'exactitude dans les recherches biographiques et bibliographiques. M. de Coussemaker, qui a reproduit l'inscription du manuscrit de Saint-Gall (2), l'a mutilée en supprimant le mot *vulgo* : il a induit en erreur M. Ch. Gomart (3).

La date précise de la naissance de Josquin Desprès est un mystère que les efforts des biographes n'ont pu pénétrer. Il est des auteurs qui l'ont fait remonter jusqu'en 1440, mais il est peu vraisemblable qu'elle soit si ancienne, car il est remarquable que *Tinctoris*, qui écrivit son traité du contrepoint en 1477, et qui a cité les noms de tous les musiciens célèbres de son temps, n'a pas écrit une seule fois celui de Josquin Desprès, qui certes aurait eu déjà une brillante renommée s'il eût alors atteint l'âge de trente-sept ans. Claude Héméré, qui nous a appris que ce grand musicien fut d'abord enfant de chœur de l'église collégiale de Saint-Quentin, et qui a trouvé des preuves irrécusables de ce fait dans les registres du chapitre de cette ville, ne désigne point l'époque ; il ajoute seulement que Josquin devint ensuite maître de musique de la même église (4). Colliète confirme ces faits dans ses *Mémoires pour servir à l'histoire du Vermandois* (t. III, p. 157) ; mais il néglige aussi de préciser les dates. Au reste, Josquin Desprès n'a pas dû naître plus tard que 1450 ou 1455, car il fut chantre de la chapelle pontificale antérieurement à 1484, et il ne devait pas avoir moins de vingt-cinq ans lorsqu'il fut admis dans cette chapelle.

S'il pouvait rester quelque doute sur les prétentions des Italiens et des Allemands à l'égard de la patrie de Josquin Desprès, la seule circonstance prouvée du lieu de ses études suffirait pour démontrer qu'il n'en est pas d'admissibles, car il est tout à fait invraisemblable que ses parents aient pris la résolution de l'amener de la Toscane ou du milieu de l'Allemagne dans une petite ville du nord de la France, pour en faire un enfant de chœur ; tandis que la proximité de Condé et de Saint-Quentin justifie l'opinion de ceux qui croient qu'il était né dans cette ville du Hainaut. M. de Coussemaker, ne tenant aucun compte de l'autorité de Ronsard, de la Croix du Maine et de Duverdier, et ne s'occupant que de la note de le Duchat, dont la valeur est nulle, à cause de l'époque où elle fut écrite, s'exprime ainsi à ce sujet : « Si « les faits rapportés par Claude Héméré et Col- « liette sont exacts, et nous n'avons aucun motif « pour les révoquer en doute, il est, selon « nous, plus probable que Josquin est né à « Saint-Quentin qu'à Cambrai ; car, indépen- « damment de la preuve produite par M. Kiese- « wetter (preuve !), on aura peine à croire que « les parents de Josquin l'aient envoyé à la maî- « trise de Saint-Quentin, quand il y avait une maî- « trise à Cambrai, où ils demeuraient, à moins « de supposer, ce qui n'est guère vraisemblable, « qu'il n'y eut pas de place vacante à la maîtrise « de Cambrai, lorsque Josquin s'y présenta. »

Il n'est pas douteux que Josquin eut pour maître de contrepoint Jean Ockeghem, premier chapelain de la chapelle de Charles VII, puis trésorier de Saint-Martin de Tours. Ce fait est démontré par deux déplorations qui furent composées sur la mort de ce maître, l'une par Josquin Desprès lui-même, l'autre par Guillaume Crespel, élève du même musicien. On trouve dans la première :

Acoustrez-vous d'habits de deuil,
Josquin, Brumel, Pierchon, Compère,
Et plorez grosses larmes d'œil ;
Perdu avez vostre bon père.

Et dans l'autre :

Agricola, Verbonnet, Prioris,
Josquin Des Prez, Gaspard, Brumel, Compère,
Ne parlez plus de joyeux chants, ne ris,
Mais composez un *Ne recorderis*,
Pour lamenter nostre *maistre* et bon père.

Ockeghem demeurait à Tours avant 1475 ; il est peu vraisemblable que Josquin se soit rendu auprès de lui dans cette ville pour recevoir ses leçons. On doit croire plutôt qu'il fit ses études fort jeune sous ce maître avant que celui-ci eût quitté Paris. Ce dut être de 1465 à 1470 qu'il les commença ; car, à cette époque, les études

(1) *Allgem. musikal. Zeitung*, 1838, n° 21, p. 369 et suiv.

(2) *Notice sur les collections musicales de la bibliothèque de Cambrai*, p. 57.

(3) *Notes historiques sur la maîtrise de Saint-Quentin et sur les célébrités musicales de cette ville*, p. 33.

(4) Voici comment s'exprime Claude Héméré : *Fuit ille cantandi arte clarissimus infantulus* (Josquinus), *cantor in choro Sancti Quentini tum ibidem musicæ præfectus, postremo magister symphoniæ regiæ.* (*Tabell. chronolog. Dec. Sancti Quintini*, p. 161.)

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

d'un musicien contrepointiste étaient longues et difficiles, parce que les méthodes d'enseignement consistaient dans l'analyse d'une multitude de faits particuliers ; les règles générales étaient alors à peu près inconnues. Ce qui est parvenu jusqu'à nous de traités de musique du quinzième siècle démontre cette vérité jusqu'à l'évidence. Or Adami de Bolsena nous apprend (*Osservazioni per ben regolare il coro de' cantori della cappella Pontificia*, p. 159 (1) que Josquin Desprès fut chantre de la chapelle pontificale sous le pape Sixte IV, qui n'occupa le saint-siége que depuis 1471 jusqu'en 1484. Adami ajoute que son nom est gravé avec ceux des plus anciens chantres de la chapelle pontificale, dans le chœur de cette chapelle, au palais du Vatican. Cependant il ne se rendit en Italie qu'après avoir été maître de musique pendant un temps plus ou moins long à la cathédrale de Cambrai, si l'on doit s'en rapporter à Jean Manlius, qui, dans ses remarques *Sur les lieux communs* de Mélanchthon (Collect., t. III, cap. *de Studiis*), cite une anecdote relative au séjour de Josquin dans cette ville. Un chanteur s'y était permis de broder un passage d'un motet de sa composition ; Josquin s'emporta contre lui et lui dit : « Pourquoi ajoutez-« vous ici des ornements? Quand ils sont néces-« saires, je sais bien les écrire (2). »

Ce fut après son arrivée à Rome que Josquin Desprès commença à donner l'essor à son génie, et que sa réputation s'étendit. Sa supériorité sur tous ses rivaux, sa fécondité, et le grand nombre d'idées ingénieuses qu'il répandit dans ses ouvrages, le mirent bientôt hors de toute comparaison avec les autres compositeurs. Il paraît qu'après la mort de Sixte IV, il se rendit à la cour d'Hercule Ier d'Est, duc de Ferrare, et que ce fut pour ce prince qu'il écrivit sa messe intitulée *Hercules Dux Ferrariæ*, l'une de ses plus belles productions (1). La magnificence de la cour de Ferrare, et la protection que le prince accordait aux hommes distingués de tout genre, aurait probablement offert à Josquin un avenir heureux s'il avait voulu se fixer, et si son humeur inconstante ne l'avait déterminé à quitter l'Italie pour se rendre en France à la cour de Louis XII, où il accepta, non une place de maître de chapelle, comme l'ont dit plusieurs auteurs, et particulièrement Claude Héméré et Colliète, car, ainsi que le remarque Guillaume du Peyrat (*Recherches sur la chapelle des rois de France*, p. 434 et 474), cette charge ne fut créée que sous le règne de François Ier, mais celle de premier chantre, comme Glaréan le dit (Dodecach., p. 468 (2). Mersenne donne à Josquin la simple qualification de musicien du roi (*Harmonie universelle, livre de la voix*, p. 44.) Il rapporte une anecdote qui semble prouver en effet que cet artiste célèbre fut attaché au service de Louis XII. Ce prince, qui aimait beaucoup une chanson populaire, demanda un jour à Josquin d'en faire un morceau à plusieurs voix où il put (le roi) chanter sa partie. La proposition était embarrassante parce que Louis XII n'était pas musicien et n'avait qu'une voix faible et fausse; cependant le compositeur triompha des difficultés en faisant du thème un canon à l'unisson pour deux enfants de chœur; à la partie du roi, qu'il appelle *vox regis*, il ne mit qu'une seule note qui se répétait pendant tout le morceau, et il garda pour lui la basse. Le roi s'amusa beaucoup de l'adresse de son musicien, qui avait trouvé le moyen de le faire

(1) Mi par cosa ragionevole pria di commiciar quest' opera il dar notizia al collegio de' cantori della cappella Pontificia di Jacopo Prutense, detto Jusquin del Prato, celeberrimo compositore di musica ne' suoi tempi, scolaro di Giovanni Okenheim, del quale parla Glareano. Egli fù cantore della detta cappella sotto Sisto IV, e sul nostro coronel palazzo Vaticano si legge scolpito il suo nome.

(2) Il y a des difficultés assez grandes sur l'occupation de la place de maître de chapelle de la cathédrale de Cambrai par Josquin Desprès. Il n'a pu, dit-on, en remplir les fonctions qu'antérieurement à 1483, puisque ce fut sous le règne de Sixte IV qu'il fut chanteur de la chapelle pontificale. Cependant Martin Hanart, chanoine de la cathédrale de Cambrai, était aussi maître de chapelle de cette cathédrale ; il occupait cette place en 1477, à l'époque où Tinctoris lui dédia son *Traité des notes et des pauses*. Il faudrait donc que ce musicien fût mort ou eût quitté sa place entre les années 1477 et 1483 ; cependant quelques mots de la préface d'un recueil de motets publié par Pierre Attaignant à Paris, en 1530, peuvent faire croire qu'il vivait encore au commencement du seizième siècle. (*Voyez* Hanart). Il se pourrait toutefois que Josquin Desprès eût été nommé maître de la chapelle de Cambrai après son retour d'Italie, et avant de se rendre à Paris pour solliciter un emploi ou un bénéfice de Louis XII, qui ne monta sur le trône qu'en 1498 : quinze ans se sont écoulés depuis la mort de Sixte IV jusqu'à l'avénement de Louis XII. Cette époque n'offrirait pas les mêmes difficultés que la première.

(1) Patrizzi nous fournit à cet égard un renseignement positif, dans l'épître dédicatoire de son livre *Della Poetica* à la belle duchesse d'Urbino, Lucrèce d'Este, fille d'Hercule II, qui fut aimée du Tasse. Voici ses paroles : « Ferrara adunque, per liberalità della serenissima casa « vostra, si può dire d'essere nuova genitrice e delle greche « lettere, e della matematica, e della medicina. E non « meno si può dire, rigeneratrice della musica, poi ch' « ella fu rigenerata.... ed esercitata dai Guisquini, da « gli Adriani, e dai Cipriani, e da tanti altri che qui heb-« bero sostegno, etc. »

(2) M. l'abbé Baini pense que Josquin fut d'abord au service de Louis XII, et qu'il passa ensuite à celui d'Hercule Ier, duc de Ferrare : *Jusquin del Prato, che servì in Francia Luigi XII, e quindi Ercole I, duca di Ferrara.* (*Mem. stor.-crit. della vita e delle opere di Giov. Pierluigi da Palestrina*, t. I, p. 118.) Cela est peu vraisemblable, car Louis XII ne monta sur le trône qu'en 1498, et Hercule Ier d'Est mourut le 15 janvier 1505.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

chanter juste. On trouve dans le *Dodecachorde* de Glaréan ce morceau singulier (p. 469), qui a confirmé tous les écrivains dans l'opinion que son auteur a été maître de chapelle du roi de France. Toutefois il paraît au moins douteux que Josquin Desprès ait réellement occupé une place dans la musique de Louis XII, car son nom ne se trouve dans aucun des comptes de la chapelle de ce prince. Il est plus vraisemblable qu'il a vécu libre à Paris, attendant le bénéfice qui lui avait été promis.

Il paraît d'ailleurs que son sort n'était pas heureux dans cette ville, et qu'il n'y trouvait pas les avantages auxquels ses talents lui donnaient des droits; car il adressa à l'un de ses amis d'Italie (Serafino Aquilano), des plaintes amères sur la position critique où il était, et sur le désordre de ses affaires. Cet ami lui répondit par le sonnet suivant, où l'on trouve de la raison et de la philosophie exprimées avec assez peu de goût :

Giosquin, non dir che'l ciel sia crudo ed empio
Che l'adornò de sì sublime ingegno :
E s'alcun veste ben, lascia lo sdegno,
Che di ciò gode alcun buffone, o sempio.

Da quel ch' io ti dirò prendi l' esempio :
L' argento e l'or, che da se stess'è degno,
Si mostra nudo, e sol si veste il legno,
Quando s'adorna alcun theatro e tempio.

Il favor di costor vien presto manco,
E mille volte il dì, fia pur giocondo,
Se muta il stato lor di nero in bianco.

Ma chi ha virtù gira a suo modo il mondo,
Com' huom che nuota e ha la zucca al fianco,
Mettl' sott'acqua pur, non teme il fondo.

Dans sa détresse, Josquin s'était adressé à un courtisan qu'il avait connu en Italie, et l'avait prié d'obtenir du roi en sa faveur quelque bénéfice qui pût lui procurer une existence tranquille. Ce seigneur lui avait promis ses bons offices, et chaque fois que Josquin lui parlait de l'objet de ses désirs, il répondait : *Lascia fare mi* (Laissez-moi faire). Fatigué de tant de vaines promesses, Josquin se vengea en composant une messe dont le thème obligé était *la, sol, fa, ré, mi*, et, suivant l'usage de ce temps où l'on composait toute une messe sur un seul thème, répéta si souvent cette phrase que celui qui était l'objet de cette plaisanterie s'aperçut enfin que la cour riait à ses dépens. Le roi, que l'anecdote avait beaucoup amusé, promit au musicien de s'occuper de son sort : toutefois, après une longue attente, le pauvre Josquin ne se trouva pas dans une meilleure position. Il essaya de rappeler à Louis XII la promesse qu'il lui avait faite, dans le motet : *Memor esto verbi tui*, etc. (Souvenez-vous, seigneur, de vos promesses); mais le roi n'entendit pas, ou feignit de ne pas entendre le sens du motet, et Josquin n'eût plus d'autre ressource qu'une plainte indirecte. Un autre motet, *Portio mea non est in terra viventium* (Je n'ai point de partage sur la terre des vivants), fut écrit par lui et exécuté à la cour ; le roi, dit-on, ne put résister plus longtemps, et le bénéfice que le compositeur attendait avec tant d'impatience lui fut enfin accordé. Il exhala sa joie dans un troisième motet sur les paroles : *Bonitatem fecisti cum servo tuo, Domine* (Seigneur, vous avez usé de bienfaisance envers votre serviteur); mais, soit envie, soit réalité, on dit alors que le désir l'avait mieux inspiré que la reconnaissance, et que le dernier motet ne valait pas le précédent.

Quoi qu'il en soit, il eut enfin ce bénéfice, objet de ses désirs; Claude Hémeré et Colliète disent que ce fut un canonicat à la collégiale de Saint-Quentin. Ces auteurs fixent à l'année 1521 l'époque où Josquin en prit possession; mais on verra tout à l'heure qu'ils ont été induits en erreur sur la date, car Josquin ne vécut pas jusqu'en 1524. D'ailleurs, ce ne serait pas Louis XII qui aurait récompensé le talent et les services de Josquin Desprès à cette date, mais François 1er, car le premier de ces rois était mort le 1er janvier 1515.

Sur l'autorité d'Aubert le Mire (*Miræus*), Perne a cru que le bénéfice accordé à Josquin Desprès était un canonicat à l'église de Condé (voyez la *Revue musicale*, t. II, p. 271 et suiv.); mais son erreur est manifeste à cet égard, puisque Condé n'appartenait pas alors à la France. Cette ville était dépendante du comté de Hainaut, et Louis XII n'avait aucun droit d'y conférer un bénéfice. Voici le passage d'Aubert le Mire, il peut donner lieu à quelques remarques intéressantes :

« Il existe à Condé, ville du Hainaut, un célèbre chapitre de chanoines réguliers fondé « depuis plusieurs siècles. Josquin Desprès, « excellent musicien, le premier qui mit de « l'ordre dans l'art de la composition musicale, « et l'augmenta de beaucoup de parties, fut, d'après le témoignage des anciens, doyen de cette « collégiale. Il mourut l'année de J.-C. 1501, « et il a été inhumé sous le jubé de Condé, devant le maître-autel (1). »

Les faits rapportés par le Mire démontrent que Josquin abandonna son canonicat de Saint-

(1) Est autem Condatum (vulgo Condé), Hannoniæ oppidum, in quo monialum insigne canonicorum collegium a multis jam sæculis resedit. Hujus collegii decanus patrum memoria fuit Josquinus Pratanus, musicus excellentissimus, qui primus fere artem musicam in ordinem redegit, multisque eam partibus auxit. Obiit anno Christi 1501. Condati odeio ante aram summam conditus. (A. Miræi *de Canonic. Collegiis*, cap. 16, p. 12.)

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Quentin, pour se retirer dans sa patrie, où des avantages égaux ou supérieurs lui étaient offerts. Conrad Peutinger, à qui nous devons une collection précieuse de motets publiée à Augsbourg, en 1520, dit que Josquin Desprès fut maître de chapelle de l'empereur Maximilien Ier, et il a été copié en cela par Lucas Lossius. Si le fait est vrai, Josquin aurait passé au service de ce prince après avoir quitté son bénéfice de Saint-Quentin; et Maximilien, ayant réuni les Pays-Bas à l'Empire en 1515, lui aurait donné le canonicat de Condé, en récompense de ses services. Une découverte récente ne permet plus de mettre en doute la réalité des faits rapportés par le Mire. M. Jules Prignet, rédacteur de l'*Impartial du Nord*, journal hebdomadaire publié à Valenciennes, avait entrepris de démontrer, dans un article du 13 janvier 1856, que Josquin Desprès est né à Condé, et qu'il y mourut comme cela a été établi dans la première édition de la *Biographie universelle des Musiciens*. M. Ch. Deulin, amateur des arts dans cette ville, bien que partageant l'opinion de M. Prignet, avait, dans une lettre insérée le 25 du même mois dans le même journal, élevé des doutes sur la possibilité de découvrir des documents authentiques contre lesquels il n'y aurait plus d'objection à faire sur ce sujet; cependant il terminait sa lettre par un appel au zèle de ses concitoyens pour qu'ils se livrassent à des recherches nouvelles. Cet appel a été entendu. M. Mangeant, bibliothécaire de la ville de Valenciennes, a signalé, par une lettre insérée dans l'*Impartial du Nord*, le 27 janvier 1856, la découverte qu'il a faite dans l'*Histoire de Condé*, par le maréchal de Croy, dont un manuscrit se trouve dans la bibliothèque confiée à sa garde. Au XXXIe chapitre de cet ouvrage, intitulé : *Mémoires et sépultures les plus anciennes de l'église Notre-Dame de Condé*, on lit, fol. 453 :

« En dessous le Robin entre les formes ou « sièges y at sépulture de cuivre sur pierre avec « les personnages gravés. En la première y « at :

« Chy gist Me Gilles de Quarouble chanoine de « Soignies, doyen et chanoine de cette église, « qui trépassa l'an 1431. Priez Dieu pour son « âme. »

« *Du côté du prévot l'épitaphe Jesquin « Desprels. Y a cy gist.* »

Nul doute donc; Josquin Desprès mourut à Condé comme doyen de l'église Notre-Dame, et y a été enterré. Mais, par une singularité remarquable, le maréchal de Croy, qui porte dans son ouvrage l'exactitude des détails jusqu'à l'excès lorsqu'il s'agit de personnages obscurs, s'arrête après les mots *cy gist*, pour l'épitaphe de Josquin Desprès, comme si l'homme dont il s'agit avait été de si mince valeur, qu'il ne méritait pas de mention plus étendue.

Quant à la date de 1501, je faisais remarquer dans la première édition de cette biographie, ou qu'elle résultait d'une faute typographique, ou que le Mire a été induit en erreur. En effet, disais-je, on a vu que Josquin fut élève de Jean Okeghem. Après la mort de celui-ci, il composa un chant de déploration qui a été cité précédemment; d'où il suit qu'il a survécu à son maître. Or, un passage d'une épître de Jean le Maire de Belges, prouve que Okeghem vivait encore en 1512 (*voy.* OKEGHEM); il faut donc que le décès de Josquin soit postérieur à cette date. D'ailleurs Jean-Georges Schielen cite, dans sa Bibliothèque choisie (*Biblioth. enucleata*, p. 327), un traité de musique composé par Josquin, sous le titre de *Compendium musicale*, qui portait la date de 1507. On ne peut croire que l'existence de cet ouvrage soit supposée, car Berardi en parle comme l'ayant vu (*Staffetta musicale*, p. 12). Enfin, et ceci est encore plus remarquable, Adrien Petit, surnommé *Coclius* ou *Coclicus*, musicien français qui devint maître de musique à Nuremberg, vers le milieu du seizième siècle, et qui était né en 1500, a publié à Nuremberg, en 1532, un traité de musique où il expose la doctrine de Josquin Desprès dont il était élève. Voici le titre de ce livre : *Compendium musicæ descriptum ab Adriano Petit Coclio, discipulo Josquini Des Près, in quo præter cætera tractantur hæc :* 1° *De modo ornate canendi;* 2° *De regula contrapuncti;* 3° *De compositione.* On trouve dans la deuxième partie de cet ouvrage un chapitre sur le contrepoint, qui a pour titre : *De regula contrapuncti secundum doctrinam Josquini de Pratis.* Il est évident qu'un homme né en 1500 n'a pu avoir pour maître un autre homme mort en 1501. J'ai dit qu'il y a vraisemblablement une faute d'impression dans le texte de le Mire : j'ai présumé qu'on doit lire : *Obiit anno Christi* 1521, ou 1531.

Ce raisonnement et ma conjecture viennent d'être justifiés par la découverte inattendue de toute l'épitaphe du tombeau de Josquin Desprès; découverte faite par M. Victor Delzant, né près de Condé, qui y a résidé pendant douze ans, et qui s'occupe de recherches sur son histoire. Un manuscrit de la bibliothèque publique de Lille, coté n° 118, a pour titre : *Sépultures de Flandre, Haînaut et Brabant.* Le volume est un *in-folio* de 326 pages; l'écriture est du dix-septième siècle. C'est là que M. Delzant a trouvé (p. 58)

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

l'épitaphe de Josquin Desprès, ainsi conçue :

A CONDÉ

Au chœur :

Chy gist sire Josse Desprès,
Prevost de Cheens (De céans) *fut jadis :*
Priez Dieu pour les Trepassez qui leur doint son paradis.
Trepassa l'an 1521, *le* 27 *d'aoust :*
Spes mea semper fuisti.

Une autre découverte non moins importante faite par M. Delzant est celle d'un acte authentique, sur vélin, passé à Condé pour la vente d'un immeuble, tenant d'une part à...., et de l'autre, *à Maître Josse Desprets prévôt*. L'acte ne porte pas de date; mais l'écriture est du seizième siècle. Desprès était donc propriétaire d'une maison à Condé. Dans sa lettre d'envoi de ces renseignements, M. Delzant remarque qu'il est peu vraisemblable que Josquin, déjà vieux lorsqu'il vint prendre possession de son bénéfice à Condé, ait acheté cette maison et se soit donné les embarras de la propriété à un âge où l'on cherche le repos. Il croit que l'illustre artiste avait reçu cet immeuble par succession de ses père et mère et qu'il y était né. Ainsi donc mes conjectures sur le lieu de naissance de Josquin Desprès, sur son retour dans sa ville natale où il passa ses dernières années, et sur l'époque de sa mort, sont confirmées par des documents authentiques.

La perte de ce grand musicien fut vivement sentie par toute l'Europe; une multitude de poëmes, de *déplorations* et d'épitaphes furent composées par les poëtes et les nombreux élèves sortis de son école. Swertius a conservé l'inscription qui, selon lui, se trouvait autrefois sous son buste, dans l'église de Sainte-Gudule de Bruxelles (1), et un chant funèbre composé par Gérard Avidius de Nimègue, élève de Josquin. (V. *Athen. Belgic.*) Un recueil intitulé *le Septième Livre, contenant vingt-quatre chansons à cinq et six parties, par feu de bonne mémoire et très-excellent en musique Josquin Desprez, avec trois épitaphes du dict Josquin, composées par divers auteurs* (Anvers, Tilman Susato, 1541, in-4° obl.), renferme l'une des épitaphes mise en musique à sept voix, par Jérôme Vinders. On y trouve aussi la déploration d'Avidius, mise en musique à quatre voix par Benoît Ducis, et à six voix par Nicolas Gombert. (*Voy.* ces noms.)

Luther, ce célèbre réformateur, joignait à des connaissances étendues le talent de la poésie et de la musique. Il était même habile dans la composition et bon juge en ce qui concernait cet art. Il a dit, en parlant de Josquin : *Les musiciens font ce qu'ils peuvent des notes, Josquin seul en fait ce qu'il veut*. Si l'on examine avec attention les ouvrages de ce compositeur, on est frappé en effet de l'air de liberté qui y règne, malgré les combinaisons arides qu'il était obligé d'y mettre pour obéir au goût de son siècle. Il passe pour avoir été inventeur de beaucoup de recherches scientifiques qui dans la suite ont été adoptées par les compositeurs de toutes les nations, et perfectionnées par Pierluigi de Palestrina ou par quelques autres musiciens célèbres de l'Italie; toutefois la plupart de ces inventions sont d'une époque antérieure au temps où il vécut. L'imitation et les canons sont les parties de l'art qu'il a le plus avancées; il y a mis plus d'élégance et de facilité que ses contemporains; il paraît avoir été le premier qui en a fait de réguliers à plus de deux parties. Quelquefois les contraintes de ce genre de recherches l'ont obligé à laisser l'harmonie des voix nue et incomplète; mais il rachète ce défaut par une facilité de style inconnue avant lui. Ses chansons ont plus de grâce, plus d'esprit que tout ce qu'on connaît du même genre et de la même époque; il y règne en général un certain air plaisant et malin qui paraît avoir été son caractère distinctif, et qui s'alliait d'une manière assez bizarre avec ses boutades chagrines. M. de Winterfeld a accusé Josquin d'avoir porté cet esprit de plaisanterie et même de moquerie dans sa musique d'église (*voy.* la première partie du livre sur la vie et les ouvrages de Jean Gabrieli), et conséquemment de n'avoir pas mis dans celle-ci le sentiment religieux et grave qui lui convient : en écrivant cet article, j'ai sous les yeux la collection presque complète des messes et un grand nombre de motets de Josquin Desprès en partition, et je ne vois guère que la *Messe de l'homme armé* qui puisse donner lieu à un pareil reproche; peut-être en faut-il accuser le rhythme de la mélodie qui sert de thème; ce rhythme est sautillant, et la répétition de quelques-unes de ses phrases, dans des mouvements plus ou moins rapides, est la cause principale du style plaisant et moqueur de cette

(1) J'ai fait de vaines recherches à Bruxelles pour découvrir l'épitaphe et le buste; aucun renseignement n'a pu m'être fourni. J'ai aussi consulté, mais sans fruit, l'ouvrage intitulé : *Basilica Bruxellensis, sive monumenta antiqua, inscriptiones et cænotaphia ædis DD. Michaelis et Gudulæ*. Amstelr., 1677, in-8°. Il ne s'y trouve aucune indication du monument cité par Swertius, et l'on n'en trouve pas davantage dans la deuxième édition de ce livre, publiée à Malines en 1743, in-8°.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

composition. J. Pierluigi de Palestrina lui-même, si grave, si religieux observateur du sens des paroles dans ses ouvrages, n'a pu éviter l'inconvénient que je viens de signaler, dans la messe qu'il a écrite sur la chanson de l'*Homme armé*. La messe de Josquin, *la, sol, fa, ré, mi*, est sans doute une plaisanterie, et la répétition continuelle de la phrase est peu convenable pour le style religieux; mais il faut considérer que ces sortes de recherches étaient dans le goût du temps où vivait le compositeur. On doit en dire autant de l'usage de chanter ensemble des paroles de différentes prières, et même de chansons vulgaires et obscènes, dans les messes et dans les motets : cet usage s'était introduit dans l'église dès le douzième siècle, et il s'est maintenu longtemps après Josquin. C'était une absurdité, mais cette absurdité n'est pas plus l'œuvre de Josquin que celle de ses contemporains et de ses successeurs. Ce musicien est souvent aussi grave, aussi religieux, aussi convenable, dans sa musique d'église qu'aucun autre compositeur de son temps. Je citerai à cet égard comme des morceaux irréprochables, et comme des sources de beautés remarquables pour le temps, l'*Inviolata* à cinq voix sur le plain-chant; le *Miserere*, également à cinq voix, où l'on trouve un des plus anciens exemples connus de la réponse tonale à un sujet de fugue; le *Stabat mater*, composition touchante établie sur une large combinaison du plain-chant; le motet *Præter rerum seriem*, à six voix; l'antienne à six *O Virgo prudentissima*, avec un canon à la quinte entre le ténor et le contralto, et les cinq salutations de J.-C., à quatre voix, morceaux du style le plus noble. Il en est un grand nombre d'autres qui pourraient être ajoutés à cette liste. L'observation de M. de Winterfeld n'est donc pas fondée.

Il en est une autre plus juste qui a été faite par l'abbé Baini (*Memor. stor. crit. della vita e delle opere di G. Pierl. da Palestrina*, t. Ier, en. 195), c'est que l'extension exorbitante donnée souvent par Josquin aux différentes voix peut faire croire qu'il a composé une partie de sa musique pour des instruments, et qu'il y a ensuite ajouté les paroles. Ce défaut fut celui de beaucoup de maîtres du quinzième et du seizième siècle. On en voit un exemple fort remarquable dans un morceau à trois voix qui termine le *Traité de l'exposition de la main musicale* de J. Tinctoris, où le supérius descend jusqu'au *sol* grave de la basse, et monte graduellement jusqu'au *mi* aigu du soprano. Il n'existe point de voix qui ait cette étendue; cependant on a placé sous les notes les paroles *Kyrie dic Domine, sed eleyson dic miserere*

Au premier aspect, lorsqu'on examine les compositions de Josquin Desprès, et lorsqu'on les compare à celles de ses prédécesseurs, on ne voit pas qu'aucune invention importante lui appartienne, ni qu'il ait changé dans les formes de l'art ce qui existait avant lui. Ainsi l'harmonie n'est dans sa musique que ce qu'elle est dans celle d'Ockeghem, d'Obrecht et de quelques autres maîtres de l'époque précédente, soit par la constitution des accords, soit par leur enchaînement. La disposition des parties, la tonalité, le système des imitations et des canons, la notation, tout est semblable dans ses ouvrages aux productions d'une époque antérieure. Mais un examen approfondi de ces mêmes ouvrages y fait découvrir une perfection plus grande dans chacune de ces parties, un caractère particulier de génie qui n'existe point chez les autres. Les formes de sa mélodie sont souvent entièrement neuves, et il a eu l'art d'y jeter une variété prodigieuse. L'artifice de l'enchaînement des parties, des repos, des rentrées, est chez lui plus élégant, plus spirituel que chez les autres compositeurs. Mieux que personne il a connu l'effet de certaines phrases obstinées qui se reproduisent sans cesse, particulièrement dans la basse, pendant que la mélodie de la partie supérieure brille d'une variété facile, comme si aucune gêne ne lui était imposée. Il n'a point connu la modulation sensible, parce que celle-ci n'a pu naître que de l'harmonie dissonante naturelle, qui a changé le système de la tonalité, près d'un siècle après lui; mais il avait compris la puissance de certains changements de tons, et il a quelquefois employé de la manière la plus heureuse le passage à la seconde mineure supérieure du ton principal; sorte de modulation qui, appliquée à la tonalité moderne, a été reproduite avec un grand succès par Rossini et quelques autres compositeurs de l'époque actuelle.

Bien que Josquin écrivît avec facilité, il employait beaucoup de temps à polir ses ouvrages. Glaréan dit qu'il ne livrait ses productions au public qu'après les avoir revues pendant plusieurs années. Dès qu'un morceau était composé, il le faisait chanter par ses élèves; pendant l'exécution, il se promenait dans la chambre, écoutant avec attention, et s'arrêtant dès qu'il entendait quelque passage qui lui déplaisait pour le corriger à l'instant. Ces soins sont d'autant plus remarquables, que sa vie fut agitée, et qu'il produisit beaucoup, comme font d'ordinaire les hommes de génie.

Tout démontre que Josquin Desprès fut le chef des compositeurs et le type de la musique de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

son temps; que sa réputation fut universelle; qu'il fut l'artiste qui exerça le plus d'influence sur la destinée de l'art, depuis la dernière partie du quinzième siècle jusque vers le milieu du seizième; et peut-être est-il permis de dire qu'il conserva cette influence plus longtemps qu'aucun autre, car elle commença à se faire sentir vers 1485, et ne cessa qu'après que Palestrina eut perfectionné toutes les formes de l'art, c'est-à-dire plus de soixante-dix ans après. Quelles que soient les modifications que l'art a subies, et quelque difficulté qu'il y ait aujourd'hui d'apprécier le mérite des compositions de Josquin, n'oublions pas que l'artiste qui obtint un succès si universel ne peut être qu'un homme supérieur. Il y a donc plus de préjugés que de véritable raison dans les opinions émises par des écrivains modernes contre le mérite de Josquin. Arteaga a dit, en parlant de ses ouvrages, qu'en écoutant la musique qu'il a composée sur les sonnets de Pétrarque, on croit voir le Satyre de l'Aminte du Tasse, essayant de violer de sa main grossière les délicates beautés de Silvie. En écrivant ce passage, Arteaga était sous l'influence des opinions tranchantes de la fin du dix-huitième siècle. Le Vénitien André Majer n'est pas mieux fondé dans les diatribes qu'il a lancées depuis lors contre les musiciens belges, et particulièrement contre Josquin (1). Toutes ces sorties font voir dans leurs auteurs peu de connaissance de l'art et peu de philosophie esthétique.

J'ai dit que les productions de Josquin Desprès sont en grand nombre. Je vais donner une indication de toutes celles qui sont venues à ma connaissance, et de leurs diverses éditions ou copies manuscrites. I. Messes. Dans la collection des messes de divers auteurs publiée à Venise par Octave Petrucci de Fossombrone, on trouve trois livres de messes de Josquin Desprès. Le premier, qui porte la date du 27 septembre 1502, au premier tirage, et du 27 décembre de la même année, au second, contient les messes dont les titres suivent : 1° *Super voces musicales, La, sol, fa, ré, mi;* 2° *Gaudeamus;* 3° *Fortuna disperata;* 4° *l'Homme armé;* 5° *Sexti toni.* Glaréan a publié dans son *Dodecachorde* l'*Agnus Dei* de la première de ces messes, le *Benedictus* de la deuxième, le *Benedictus* de la troisième, l'*Agnus Dei* de la quatrième, et le *Benedictus* de la dernière. Dans une collection manuscrite de la Bibliothèque du Conservatoire de musique de Paris, on trouve en partition les messes *la, sol, fa, ré, mi,* et de l'*Homme armé* à quatre et à six voix. Le deuxième livre de messes de Josquin publié par Petrucci contient celles dont les titres suivent : 1° *Ave Maris stella;* 2° *Hercules dux Ferrariæ;* 3° *Malheur me bat;* 4° *Lami* (L'Ami) *Baudichon;* 5° *Una musque de Buscaya* (thème d'une chanson espagnole); 6° *Dung aultre amor* (D'un autre amour). Glaréan a publié le *Pleni sunt cœli* et l'*Agnus Dei* de la deuxième messe. Le troisième livre des messes de Josquin renferme : 1° *Missa Mater patris;* 2° *Faysans regrets;* 3° *Ad Fugam;* 4° *Di dadi* (Messe des Dez); 5° *De Beata Virgine;* 6° *Sine nomine.* Ces trois livres, qui renferment dix-sept messes à 4 voix, sont de format petit in-4°. obl. Le beau travail de M. Antoine Schmid (*voy.* ce nom) sur Ottaviano de Petrucci, inventeur de la typographie de la musique en caractères mobiles, nous fournit des renseignements exacts sur les diverses éditions des trois livres de messes de Josquin Desprès. Nous y voyons que la deuxième édition du premier livre a été publiée par Petrucci, en 1514, non plus à Venise, mais à Fossombrone; que le second livre a paru en 1515, et le troisième en 1516, tous trois dans le format petit in-4° oblong. Le contenu de chaque livre est semblable à celui de la première édition. M. Adrien de la Fage possède un exemplaire complet d'une édition des trois livres de Messes de Josquin Desprès inconnue à tous les bibliographes jusqu'à ce jour. C'est la reproduction exacte de l'édition de Petrucci : on lit à la fin des volumes ces mots : *Hoc opus impressum est expensis Jacobi Junte Florentini, bibliopola in urbe Roma, ex arte et industria eximiorum impressorum Johannis Jacobi Pasati Montichiensis Parmensis Dioceseos et Valery Dorich Gheldensis Brixiensis dioceseos. Anno Domini M. DXXVI Mense Augusti.*

Dans une très-rare collection qui a pour titre : *Liber quindecim missarum electarum quæ per excellentissimos musicos compositæ fuerunt*, et qui a été publiée à Rome, en 1516 (in-fol. m°), par André Antiquo de Montona, on trouve les deuxième, troisième et cinquième messes du 3e livre. Glaréan a publié *Et in terra pax* et *Agnus Dei* de la messe de *Beata Virgine.* Une autre collection, non moins rare, a été publiée sous ce titre : *Liber quindecim missa-*

(1) Voici le sens de ses paroles, traduit littéralement : « Incapables d'inventer par eux-mêmes la moindre mélodie, ils (Josquin et les autres maîtres belges) étudièrent tous leurs gallimatias musicaux sur les intonations du plain-chant, *le moins propre de tous à soutenir l'union de plusieurs voix.* » (*Discorso sulla origine, progressi e stato attuale della musica italiana*, part. 2e.)

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

rum a prastantissimis musicis compositarum. Norimbergæ, apud Joan. Petreium, 1539, in-4° obl. Ce précieux recueil renferme les quatre premières messes du premier livre, la cinquième (*De Beata Virgine*) du troisième livre, et la première du second livre (*Ave maris stella*) de Josquin Desprès. Les autres auteurs dont les compositions s'y trouvent sont Ant. Brumel pour les messes 6 et 13, Henri Isaac, Lupus, Pierre de la Rue, François de Layolle, Breittengasser, Jean Ockeghem, et Pierre Moulu. Enfin il existe une troisième collection rarissime qui a pour titre : *Missæ tredecim quatuor vocum a præstantissimis artificibus compositæ.* Norimberg, arte Hieronymi Graphei, 1539, petit in-4° obl. On y trouve les messes *Fortuna*, *l'Homme armé*, *Pange lingua*, *Da pacem*, et *Sub tuum præsidium*, de Josquin. Les trois dernières ne sont pas comprises dans les trois livres publiés par Petrucci. Deux messes d'Obrecht, trois de Pierre de la Rue, deux d'Isaac, et une de Brumel complètent le recueil. La plus singulière de toutes les compositions contenues dans le troisième livre publié par Petrucci est la messe des dez. Cette messe porte à la marge de chaque morceau deux dez dont le nombre de points indique la proportion des temps de mesure et de prolation des différentes parties. Le système de notation de ces proportions présente d'assez grandes difficultés pour la traduction en notation moderne. J'ai mis en partition tous les morceaux de cette messe. Doni (*Libraria*, Vinegia 1550) cite cinq livres de messes de Josquin Desprès ; toutefois il est douteux que les deux derniers aient été publiés. Je possède en partition toutes les messes citées précédemment. Théophile Folengo, connu sous le pseudonyme de *Merlin Coccaie*, a écrit dans le livre 25e de son poëme macaronique, une prophétie où il indique les titres de deux autres messes de Josquin (*Huc me Sydereo*, et *Se congé*). Voici le passage :

O Felix Bido, Carpentras, Silvaque, Broler,
Vosque leonina cantorum squadra capellæ,
Josquini quoniam cantus frisolabitis ilios,
Quos Deus auscultans cœlum monstrabit apertum.
Missa *Super voces Mussorum*, *Lassaque fare mi*,
Missa *super sextum*, *fortunam*, Missaque *Musque*
Missaque *de Domina*, *Sine nomine*, *Duxque Ferraria*,
Partibus in senis cantabitur ilia *Beata*,
Huc me sydereo, *Se congé*, etc.

Les volumes manuscrits des archives de la chapelle pontificale contiennent deux messes sur la chanson de l'*Homme armé*, par Josquin Desprès, l'une à quatre voix, qui a été publiée dans la collection de Petrucci, l'autre à six. On conserve aussi parmi les manuscrits de cette chapelle les autres messes de ce compositeur dont les titres suivent : 1° *Pange lingua* ; 2° *De nostra Domina*, à quatre voix (c'est la messe de *Beata Virgine* qui a été publiée) ; 3° *De Domina*, à six voix ; 4° *De Village* ; — 5° *Des rouges nés* ; 6° *Da pacem*, *Domine* ; 7° *De tous biens plaine* (pleine). Le nombre des messes de Josquin Desprès qui sont connues jusqu'à ce jour est donc de vingt-sept. De plus les *Fragmenta Missarum* publiés à Venise par Petrucci, petit in-4° obl. (sans date), renferment les *Credo* des messes *La Belle se sied* ; *Super de tous biens* ; *Chiascun me crie* ; les *Kyrie*, *Sanctus* et *Agnus Dei* de la Messe fériale, et le *Sanctus* de la messe *de Passione*. D'où l'on voit que l'illustre compositeur a écrit au moins trente-deux messes. Plusieurs extraits de ces messes ont été insérés par Sebald Heyden dans son livre intitulé *de Arte canendi* (Nuremberg, 1540, in-4°). II. Motets. 1° Le premier livre des *Motetti de la Corona*, publié à Venise en 1514, par Octave Petrucci, contient de Josquin Desprès les motets à quatre voix : *Christum, ducem redemis*, et *Memor esto verbi tui*. — 2° Le troisième livre, publié en 1519, contient : *Ave nobilissima Creatura* ; *Ave Maria, gratia plena* ; *Alma Redemptoris* ; *Domine ne in furore* ; *Huc me sydereo*, à six voix ; *Miserere mei Deus*, à cinq voix ; *Præter rerum seriem*, à cinq, *Stabat mater*, à cinq. Ce *Stabat* a été publié postérieurement par Grégoire Faber, dans son livre intitulé *Musices practicæ erotematum* (p. 116-139), et Choron en a donné une édition en partition (Paris, Leduc, 1807). Le quatrième livre des Motets de la couronne, renferme : *Inviolata integra* ; *Lectio actuum Apost.* ; et *Missus est angelus*, à cinq voix ; *Misericordias Domini* ; *O Crux, ave, spes* ; *O pulcherrima mulierum*, à quatre. D'autres collections imprimées par Petrucci de Fossombrone en 1503, 1504 et 1505, contiennent aussi des motets de Josquin. Je ne connais pas le premier livre qui est marqué de la lettre A, et a pour titre : *Motetti di più sorte*. Le second livre, marqué B, contient les *Motetti de Passione*. Dans le troisième livre, marqué C, il y a sept motets de Josquin à quatre voix, à savoir : *Ave Maria* ; *Missus est angelus Gabriel* ; *Factum est autem cum baptisaretur* ; *Ergo sancti matires* (sic) ; *Concedo nobis, Domine* ; *Requiem æternam*, et un morceau du *Liber generationis Christi*, dont il sera parlé plus loin. Ce troisième livre porte la date de 1504, le 15 septembre. Le quatrième livre, qui a paru en 1505, contient les motets de Josquin *Alma Redemptoris mater* ; *Ut plebi*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

radiis soror obvia; Gaude Virgo Mater Christi; et *Vultum tuum deprecabuntur*, tous à 4 voix. Dans le premier livre de motets à 5 voix, publié en 1505, petit in-4° obl., il y a deux morceaux de Josquin, lesquels sont sur les textes *Illibata Dei Virgo nutrix*, et *Requiem æternam*. Le troisième livre contenant quarante-sept motets, a été publié en 1504; la plus grande partie de ces motets est de Josquin Desprès. Le quatrième livre, achevé d'imprimer le 4 juin 1505, renferme cinquante-cinq motets, dont cinq (*Ave Regina, Gaude Virgo; Virgo saluti; Vultum tuum*, et *Veni Sancte Spiritus*), sont de Josquin Desprès. Dans le cinquième livre (Venise, 1505), on ne trouve que deux motets de cet auteur, *Homo quidam*, et *Requiem*. En 1520, Conrad Peutinger publia à Augsbourg une collection de motets de divers auteurs, intitulée : *Liber selectorum cantionum quas vulgo motettas appellant, sex, quinque et quatuor vocum;* il y a inséré quatre motets à six voix de Josquin (*Præter rerum seriem; O Virgo prudentissima; Anima mea liquefacta est; Benedicta est cœlorum regina*), trois à cinq voix (*Miserere mei Deus; Stabat mater dolorosa*, et *Inviolata integra*), et un *De profundis* à quatre. Pierre Attaingnant, imprimeur de Paris, a publié plusieurs livres de motets de Josquin, depuis 1533 jusqu'en 1539. En 1549 le même imprimeur fit paraître un autre recueil de motets inédits de ce compositeur, sous ce titre : *Josquini Des Prez, musicorum omnium facile principis tredecim modulorum selectorum opus, nunc primum cura solerti impensaque Petri Attingentis, regii typographi excussum*, in-4° obl. goth. Le titre porte la date de 1459; mais c'est évidemment une transposition de chiffres, car l'art d'imprimer la musique n'était pas connu alors, et Attaingnant n'existait pas. Un livre de motets de Josquin, choisi dans les collections de Petrucci, a paru sous ce titre : *Cantilenas varias sacras, quas motettas vocant*, Antverpiæ, typis Tilmani Susati, anno 1544, in-4° obl. Adrien Le Roy et Robert Ballard ont donné une autre édition de ces motets, et l'ont intitulée : *Josquini Pratensis, musicis præstantissimi, moduli, ex sacris litteris delecti, et in 4, 5, 6 voces distincti ;* Parisiis, 1555, in-4° obl. Le Dodécachorde de Glaréan renferme *Ave verum* à deux et trois voix ; *De profundis*, à quatre ; *Domine non secundum ; Liber generationis* à quatre ; *Magnus es tu Domine*, à quatre ; *O Iesu fili David*, à quatre ; et *Victimæ paschali laudes*, à quatre, de Josquin. On trouve aussi des psaumes de ce musicien dans la collection intitulée : *Psalmorum selectorum a præstantissimis hujus nostri temporis in arte musica artificibus in harmoniæ quatuor, quinque et sex vocum redactarum, tom. I, II, III et IV Noribergæ, ex officina Joannis Montani et Ulrici Neuberi*, anno 1553-54, in-4°. Une autre collection de psaumes, publiée par Georges Fœrster, et imprimée à Nuremberg, en 1542, par Jean Petrejus, renferme aussi des motets de Josquin Desprès. On en trouve encore dans le recueil qui a pour titre : *Selectissimæ nec non familiarissimæ cantiones ultra centum*, etc., Augustæ Vindelicorum, Melchior Kriesstein, 1540, petit in-8° obl., ainsi que dans les *Cantiones septem, sex et quinque vocum*, ibid., 1545; dans les *Concentus octo, sex, quinque et quatuor vocum*, etc., Augustæ Vindelicorum, Phil. Uhlardus excudebat, 1545, petit in-4° obl.; dans les *Modulationes aliquot quatuor vocum selectissimæ*, etc., *Noribergæ per Joh. Petreium*, 1538; dans le recueil de chants à deux voix intitulé *Bicinia gallica, latina et germanica, et quædam fugæ, tomi duo*, Vitebergæ, apud Georg. Rhaw, 1545, petit in-4°; dans les livres de motets de divers auteurs imprimés par Pierre Attaingnant. Enfin la collection de Salblinger, publiée à Augsbourg, en 1545, les principes de musique pratique de Jean Zuger (Leipsick, 1554, in-4°), le deuxième volume de l'histoire de la musique, par Burney, le deuxième volume de l'histoire de Hawkins, le deuxième de celle de Forkel et le premier de celle de Busby, contiennent des motets de Josquin, ou des extraits de ses messes en partition. On connaît aussi quelques autres compositions de musique religieuse, telles que le *Liber generationis Christi*, à 4 voix, dont une copie manuscrite du seizième siècle est à la bibliothèque royale de Munich, cod. X., et que j'ai en partition; le *Miserere mei Deus*, à 5 voix, qui est dans le même volume à la bibliothèque royale de Munich; le *Stabat Mater*, publié en partition par Choron, Paris, le Duc ; le *De profundis* à 6 voix, dont je possède une copie datée de 1498; des Psaumes, dont quelques-uns ont été publiés dans la collection qui a pour titre : *Tomus primus Psalmorum selectorum a præstantissimis musicis in harmonias quatuor et quinque vocum redactorum*; Norimbergæ apud Johan. Petreium, 1538, petit in-4° obl. *Tomus secundus*, etc., ibid, 1539. *Tomus tertius*, etc., ibid. 1542. Le recueil de 31 hymnes, intitulé : *Sacrorum hymnorum liber primus*,, Vitebergæ, apud Georgium Rhaw, 1542, en contient deux de Josquin. III. Chansons françaises. 1° *Le Septième Livre, contenant vingt-quatre chansons à cinq et six parties, par feu de bonne mé-*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

moire et très-excellent en musique Josquin Des Prez, avec trois épitaphes du dict Josquin, composées par divers auteurs; Anvers, Tilman Susato, 1545, in-4°; 2° *Livre contenant trente chansons très-musicales* (à quatre parties) *par Josquin Des Prez;* Paris, imprimé par Pierre Attaingnant, 1549, in-8° obl. 3° *Le premier, le segont et le tiers Livre des chansons à quatre et à cinq parties du prince des musiciens Jossequin De Prez;* Paris, Nicolas Du Chemin, 1553. On trouve aussi beaucoup de chansons de Josquin Desprès dans un grand nombre de recueils de divers auteurs : ne pouvant les citer tous, j'indiquerai seulement les plus importants. A leur tête se place, et par l'ancienneté et par la rareté excessive, celui que Petrucci a publié à Venise, en 1503, sous le titre *Canti C. U° Cento cinquanta.* On y trouve six chansons françaises de Josquin, à quatre voix, lesquelles ne sont pas dans les autres recueils. Ces cent cinquante chants forment le troisième livre d'une grande collection qui a pour titre général : *Harmonice musices Odhecaton.* Le premier livre, marqué A, a seul ce titre; il contient cent quatre chants : le second livre a pour titre particulier : *Canti B. numero cinquanta.* La dédicace du premier livre est datée du 15 mai 1501, et l'impression du second livre (1) porte la date du 5 février de la même année, ce qui semble contradictoire. Nous devons encore citer : *Vingt et six belles chansons des plus excellents autheurs de ce jour, mises en lumière par Pierre Attaignant;* Paris, 1529, in-8° obl. On y trouve sept chansons de *Josquin Des Pretz* (sic) à quatre parties; *Les Joyeulx refreins de la ville et de la cour a quatre et cinque parties par bons et excellents musiciens tant anciens que nouveaux;* Paris, Nicolas Duchemin, 1551, in-4°. Ce recueil contient cinq chansons de Josquin, dont trois à quatre parties, et deux à cinq. Les paroles en sont très-libres : La ville et la cour n'avaient pas alors les oreilles fort chastes. Quelques-unes des chansons françaises de Josquin Desprès sont contenues dans le recueil qui a pour titre : *Meslanges de chansons tant des vieux autheurs que des modernes, à cinq, six, sept et huict parties, à Paris, par Adrien Le Roy et Robert Ballard,* 1572, in-4°.

DEQUESNE (Jean) n'est connu que par cette note des comptes de Blaise Hutter, secrétaire de l'archiduc Ernest, gouverneur des Pays-Bas (1630) : « A Jean Dequesne, musicien qui « avait dédié des pièces de sa composition à son « Altesse, 13 florins 20 sols. » (Archives du royaume de Belgique, à Bruxelles, liasse C. 4. D.) Le nom est vraisemblablement mal écrit dans ce compte, et tout porte à croire qu'il y a identité du musicien dont il s'agit avec *Jean Desquesnes* (*voyez* ce nom), dont le prénom est le même.

DEREGIS (Gaudence), né à Agnona, près de Verceil, en 1747, fit ses premières études musicales au séminaire de Casadalda, à Varallo, sous la direction du chanoine Comola; il passa ensuite à Borgo-Sesia, où son oncle Joseph Deregis lui enseigna la composition, et devint enfin maître de chapelle de la collégiale d'Ivrea, en 1775. Il est mort dans ce lieu en 1816, et a laissé en manuscrit beaucoup de messes et de vêpres a grand orchestre, dont on vante le style large et savant.

DEREGIS (Luc), d'Agnona, près de Verceil, cousin du précédent, naquit en 1748. Il apprit la musique à Bologne, et fut nommé chanoine et directeur de la chapelle de Borgo-Sesia, où il a composé des messes, des motets et un *Te Deum* qui passent pour être excellents. Deregis est mort le 30 août 1805, des suites d'une chute de cheval.

DEREY (. . .), chanoine et maître de musique de la Sainte-Chapelle de Dijon, naquit dans cette ville vers 1670. Il a composé le plain-chant musical d'un antiphonaire, d'un graduel et d'un cérémonial à l'usage des Ursulines de Dijon, qui ont été publiés chez Christophe Ballard, en 1711, 3 vol. in-4°.

DERHAM (William), théologien anglais, naquit le 26 novembre 1657, à Stroughton, près de Worcester. Il fit ses études à Blockley et au collége de la Trinité à Oxford. Devenu recteur à Upminster, dans le comté d'Essex, en 1689, il borna son ambition à cette place qu'il conserva jusqu'à sa mort, arrivée en 1735. Dans sa jeunesse (en 1696) il avait publié un traité de l'horlogerie et de l'art de noter les cylindres pour les carillons, sous ce titre : *The Artificial Clock-maker;* la quatrième édition de cet ouvrage a paru à Londres, en 1734, in-12, avec de grandes augmentations et des corrections. Le titre *de la cinquième*, publiée en 1759, in-12, est celui-ci : *The Artificial Clock-maker, or a treatiese of watch and clock work; shewing to the meanest capacities the art of calculating numbers to alter clockwork, to make chimes and set them to musical note, and to calculate and correct the motions of pendulums.* Derham a inséré dans les *Transactions*

(1) On trouve dans le second livre la chanson de *l'Homme arme*, à 3 voix, par Josquin, et deux autres chansons à 4 par le même. Le premier livre renferme quatre chansons à 4 voix, et à 3 voix de ce maître.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

philosophiques (t. XXVI, n° 313, p. 2), un mémoire sur la propagation du son, intitulé : *Experiments and observations on the motion of sound.* Un autre mémoire du même auteur a paru dans le même recueil (ann. 1707, p. 380), sous ce titre : *Account of experiments on the motion and velocity of sound.*

DÉRIVIS (Henri-Étienne), né à Alby (Tarn), le 2 août 1780, entra comme élève au Conservatoire de musique de Paris, au mois de frimaire an VIII (décembre 1799), et y reçut des leçons de chant de Richer. Le 11 février 1803 il débuta avec succès à l'Opéra, par le rôle de Zarastro, dans *les Mystères d'Isis*, et dans la même année il fut admis à la chapelle du premier consul Bonaparte. Doué d'une voix de basse sonore et puissante, d'une taille avantageuse et d'une figure dramatique, Dérivis aurait pu devenir un chanteur distingué et un acteur remarquable, s'il eût été bien dirigé, dès ses premiers pas, dans la carrière dramatique; mais il n'avait alors que de mauvais modèles dans ses chefs d'emploi; l'école de chant de l'Opéra n'était que celle des cris : il y apprit à jeter sa voix avec effort pour en augmenter la puissance, et cette vicieuse méthode usa avant le temps une des constitutions les plus robustes de chanteurs qu'il y ait eu. Tout semblait favoriser Dérivis dès son entrée au théâtre : Adrien, succombant aussi à la fatigue de la mauvaise manière de chanter qu'il enseignait à ses élèves, se retirait jeune encore; Dufresne était trop faible pour être autre chose qu'un double; en sorte que le débutant se trouva chef d'emploi en peu d'années. Il joua d'origine tous les premiers rôles de basse des opéras nouveaux qui furent représentés depuis 1805 jusqu'en 1828. Le 5 mai de cette dernière année il joua pour la dernière fois, dans une représentation à son bénéfice, le rôle d'Œdipe, un de ceux où il montrait du talent comme acteur. En 1826, Rossini avait arrangé pour lui le rôle de Mahomet dans le *Siége de Corinthe*, et pour la première fois Dérivis avait essayé d'y vocaliser des traits rapides; mais sa voix avait un timbre trop puissant pour avoir de la légèreté; d'ailleurs les habitudes de cet acteur étaient trop anciennes pour qu'il pût changer de manière; il dut se retirer devant la révolution chantante qui s'opérait alors à l'Opéra. Depuis ce temps il a voyagé pour donner des représentations dans les départements, et s'est même engagé dans quelques troupes d'opéra de province. En 1834 il jouait à Anvers. Le 1er février 1856, il est mort à Livry (Seine-et-Oise).

Mlle Naudet, élève du Conservatoire de Paris, qui devint ensuite la femme de Dérivis, débuta à l'Opéra par le rôle d'Antigone, dans *Œdipe à Colonne*, le 1er nivôse an XII (3 janvier 1804), n'obtint qu'un succès médiocre, et se retira peu de temps après. Elle est morte à Paris en 1819.

DÉRIVIS (Prosper), fils des précédents, est né à Paris le 28 octobre 1808. Admis au Conservatoire de musique comme élève du pensionnat le 8 avril 1829, il reçut des leçons de Pellegrini pour le chant et d'Adolphe Nourrit, pour la déclamation lyrique, obtint un prix au concours de 1831, et débuta à l'Opéra, le 21 septembre de la même année, par le rôle de Moïse, dans l'opéra de ce nom. Depuis cette époque, il a travaillé avec ardeur à développer les avantages de la belle voix de basse dont la nature l'a doué; ses progrès ont été constants. En 1840 il s'est rendu en Italie, a chanté à Milan en 1842 et 1843; à Vienne dans cette dernière année; à Gênes, à Trieste et à Parme en 1844; à Rome, et de nouveau à Gênes en 1845. Dans l'année suivante il rentra à l'opéra de Paris, où il n'est pas resté.

DERKUM (Franz), violoncelliste à Cologne, a fait longtemps partie de quatuor du violoniste Hartmann, élève de Spohr, avec Frédéric Weber et B. Brener. J'ai entendu ce quatuor à Bonn, en 1845, aux fêtes musicales de l'inauguration de la statue de Beethoven. M. Derkum accompagnait avec délicatesse et précision. Les renseignements me manquent sur la vie de cet artiste; et je ne puis que constater qu'il a fait représenter au théâtre de Cologne, en 1846, un opéra intitulé *Alda*; qu'il avait fait exécuter à Coblence une ouverture à grand orchestre en 1841, et qu'il a publié plusieurs recueils de *Lieder*, pour 4 voix d'homme, à Cologne, chez Eck, et à Bonn, chez Simrock.

DERODE (Victor), né dans le département du Nord, membre de la Société des Sciences, de l'Agriculture et des Arts de Lille, de la Société d'Émulation de Cambrai, chef d'un institut d'éducation, se trouvait encore près de Lille, en 1852, puis s'est fixé à Dunkerque, où il vivait en 1857. Il est auteur d'un livre qui a pour titre : *Introduction à l'étude de l'harmonie, ou Exposition d'une nouvelle théorie de cette science*; Paris, Treuttel et Würtz, 1828, un vol. in-8° de 374 pages, avec sept planches et deux tableaux. Cet ouvrage est d'un genre absolument neuf, et a pour base un système qui appartient tout entier à son auteur. Après avoir donné des notions préliminaires, conformes aux théories connues, de quelques expériences d'acoustique et des lois qu'on en déduit, M. Derode arrive à la gamme et au nom

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

des intervalles : c'est là que commence la série de ses idées particulières. Selon lui, cette gamme, dont on a fait l'un des éléments de la musique, n'a pas l'utilité qu'on lui accorde généralement; il ne la considère point comme un principe constitutif de l'art. Déduisant toutes les conséquences de cette première donnée, M. Derode ne voit dans le *ton* qu'une convention purement arbitraire, et seulement *une invention de méthode*, quoique ce soit sur *la tonalité* que reposent la mélodie et l'harmonie, telles qu'elles tombent sous les sens, la composition, l'art du chant, la construction des instruments, etc. Les intervalles ne lui paraissent pas non plus devoir être présentés comme des relations de différents sons, mais comme des proportions tirées de la division d'une corde. On voit que dans ce système, c'est le principe mathématique qui domine, et c'est en effet sur le principe mathématique que repose la théorie de M. Derode; en sorte que toutes les considérations de rapports métaphysiques des sons en sont exclues; cependant, par une sorte de contradiction, en certains cas fort difficiles, l'auteur est forcé d'avouer que l'arithmétique et l'algèbre ne sont de nul secours pour expliquer les faits, et qu'il faut prendre pour règle la sensation.

Ce système n'a point eu de succès et ne pouvait en avoir; car il a pour base une considération qui est en opposition directe avec le principe de l'art, lequel est essentiellement métaphysique.

DEROSIERS (Nicolas), musicien français, vivait en Hollande vers la fin du dix-septième siècle. Il avait été précédemment attaché à la musique de la chambre de l'électrice palatine, à Mannheim. Il s'est fait connaître par les ouvrages suivants : 1° Trois livres de trios pour divers instruments. — 2° Ouvertures à trois parties et concerts à quatre pour divers instruments; Amsterdam, Étienne Roger. — 3° Douze ouvertures pour la guitare, œuv. 5; La Haye, 1688. — 4° Méthode pour jouer de la guitare. Cette méthode a été réimprimée à Paris, sous ce titre : *Nouveaux Principes pour la guitare;* Ballard, 1689, in-4°. — 5° *La Fuite du roi d'Angleterre*, à deux violons ou deux flûtes et basse; Amsterdam, 1689. — 6° Livre de pièces de guitare avec deux dessus d'instruments et une basse continue; ibid.

DEROSSI (Joseph), compositeur, né à Bientina, près de Pise, vers le milieu du dix-septième siècle, a publié, à Venise, en 1680, un livre de messes à seize voix réelles. Un autre musicien, nommé *Fabrice Derossi*, a composé, vers le même temps, des duos pour deux voix de soprano, avec accompagnement de clavecin.

DEROSSI (Laurent), est connu comme compositeur de duos pour deux voix de soprano avec accompagnement de clavecin.

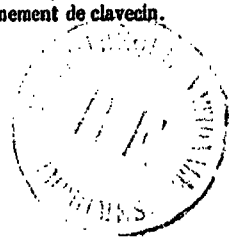

FIN DU TOME SECOND.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

BIOGRAPHIE
UNIVERSELLE
DES MUSICIENS

D

DÉSARGUS (Xavier), né à Amiens vers 1768, fut d'abord attaché à la cathédrale de cette ville en qualité de musicien de chœur; il avait alors une fort belle voix de haute-contre. Les églises ayant été fermées par suite de la révolution de 1789, Désargus vint à Paris et entra dans les chœurs de l'Opéra; mais, ne se sentant point de goût pour le théâtre, il quitta cette carrière et se livra à l'étude de la harpe. Il devint en peu de temps un habile professeur de cet instrument, et en donna des leçons jusque vers 1832, époque où il a cessé d'enseigner. Parmi plusieurs bons élèves qu'il a formés on remarque son fils, qui, après avoir été attaché comme harpiste à l'Opéra-Comique, a été à Berlin au service du roi de Prusse, puis est revenu à Paris en 1832, et s'est établi à Bruxelles vers la fin de la même année en qualité de harpiste du théâtre. Après seize années de séjour dans cette ville, Désargus fils a quitté la profession de musicien et s'est retiré à Paris.

Les compositions de Désargus (père), au nombre d'environ vingt-cinq œuvres, consistent en sonates pour la harpe, avec ou sans accompagnement; en pots-pourris, fantaisies et airs variés pour le même instrument; enfin en duos pour harpe et piano. En 1809 il publia une *Méthode de harpe*, à Paris, chez Naderman; il a refondu entièrement cet ouvrage, et l'a fait paraître, en 1816, sous le titre de *Cours complet de harpe, rédigé sur le plan de la méthode de piano du Conservatoire;* enfin une nouvelle édition de cet ouvrage, fort améliorée et considérablement augmentée, a été publiée à Paris en 1820, chez Lafillé.

DESAUGES (Denis), prêtre du diocèse d'Évreux, né en 1598, a publié un livre intitulé : *l'Esclaircissement du plain-chant, ou le vray thrésor des choristes;* Paris, 1664, 30 pages in-8°.

DÉSAUGIERS (Marc-Antoine), né à Fréjus en 1742, apprit la musique sans maître. En 1774 il se rendit à Paris, où il se fit connaître d'abord par la traduction des *Réflexions sur l'art du chant figuré de J.-B. Mancini;* Paris, 1776, in-8°. Cet ouvrage fut suivi du *Petit Œdipe*, pièce en un acte, dont il fit la musique, et qui fut représenté aux Italiens en 1779. L'année suivante il donna à l'Opéra *Érixène, ou l'Amour enfant*, paroles de Voisenon, et par la suite il fit représenter au Théâtre-Italien *Florine*, en deux actes (1780), *les Deux Sylphides* (1781), toutes deux sur des paroles d'Imbert, et *les Jumeaux de Bergame*, paroles de Florian (1782). Cette dernière pièce eut un grand succès; on y trouve quelques petits airs qui firent longtemps les délices de Paris. Vers le même temps, Désaugiers donna au théâtre de Monsieur, alors à la foire Saint-Germain, *l'Amant travesti*, en un acte, imité du conte de La Fontaine intitulé *le Muletier*. En 1791 il fit représenter au théâtre Feydeau *le Médecin malgré lui*, dans lequel il introduisit d'une manière assez plaisante l'air révolutionnaire *Ça ira*. Outre ces ouvrages, il a composé la musique d'une multitude de petits opéras pour les théâtres secondaires qui existaient de son temps, entre autres *les Rendez-vous*, en un acte, pour les Beaujolais. Le chant de la musique de Désaugiers ne manque ni de naturel, ni de facilité; mais son harmonie, lâche et incorrecte, se sent de la faiblesse des études musicales en France à l'époque où il avait appris la composition. Ce musicien fut lié d'amitié avec Gluck et Sacchini, et composa à la mémoire de ce dernier une messe de *Requiem* qui fut estimée

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

dans le temps de sa nouveauté. L'exaltation de ses idées lui avait fait embrasser avec ardeur les principes de la Révolution; dans une pièce de musique, composée de chœurs et d'instruments, qu'il avait intitulée *Hiérodrame*, et qu'il fit exécuter à Notre-Dame, il célébra la prise de la Bastille. Il a laissé en manuscrit un grand opéra sur le sujet de *Bélisaire*, dont les paroles sont de son fils aîné, lequel fut secrétaire de légation en Danemark. Désaugiers est mort à Paris le 10 septembre 1793.

DESAYVE. *Voy* SAYVE (De).

DESBOULMIERS (JEAN-AUGUSTIN-JULIEN), littérateur, né à Paris en 1741, entra fort jeune dans la carrière militaire, servit quelque temps en Allemagne, puis revint à Paris et renonça aux armes pour les lettres. Toutefois il y avait en lui plus de penchant pour la littérature que de talent véritable, et dans ses ouvrages il ne s'éleva point au-dessus du médiocre. Il mourut à Paris en 1771, à l'âge de quarante ans. Au nombre de ses productions on trouve quelques opéras-comiques, entre autres *Tolson et Toinette*, dont Gossec a composé la musique; mais ses ouvrages les plus importants sont: 1° *Histoire anecdotique et raisonnée du Théâtre-Italien, depuis son rétablissement* (en 1697) *jusqu'à l'année* 1769; Paris, 1769, 7 vol. in-12. Ce livre renferme l'analyse des pièces jouées au Théâtre-Italien, et des notices sur les auteurs et les acteurs de ce théâtre jusqu'en 1769. On y trouve aussi, à la fin, un catalogue raisonné, par ordre alphabétique, des pièces et des acteurs dont il n'est point parlé dans l'ouvrage. — 2° *Histoire du théâtre de l'Opera-Comique*; Paris, 1769, 2 vol. in-12. Desboulmiers donne dans ce livre l'analyse des pièces qui ont été représentées sur le théâtre de l'Opéra-Comique depuis 1712 jusqu'en 1761, c'est-à-dire jusqu'à la naissance de l'Opéra-Comique véritable.

DESBOUT (LOUIS), chirurgien français, attaché au service des troupes italiennes dans la première partie du dix-huitième siècle. Il est auteur d'une dissertation sur l'usage de la musique dans les maladies nerveuses, qui a paru sous ce titre : *Ragionamento fisico-chirurgico sopra l'effetto della musica nelle malatie nervose*; Livourne, 1710, in-8°.

DESBROSSES (ROBERT), né à Bonn-sur-le-Rhin, en 1719, entra comme acteur pensionnaire à la Comédie-Italienne, en 1743, et se retira en 1764. Il a composé la musique d'un divertissement représenté en 1751, sous le titre du *Mai*, et des *Sœurs Rivales*, opéra-comique, représenté en 1762, du *Bon Seigneur*, et des *Deux Cousines*, en 1763. Desbrosses était mauvais acteur et compositeur médiocre. Il est mort à Paris, le 29 pluviôse an VII (1799), à l'âge de quatre-vingts ans.

DESBROSSES (MARIE), actrice de l'Opéra-Comique, fille du précédent, naquit à Paris en 1763. Elle n'avait que treize ans lorsqu'elle débuta à la Comédie-Italienne; elle y parut pour la première fois, le 29 avril 1776, dans le rôle de Justine, du *Sorcier*, opéra de Philidor, et dans Colombine, de *la Clochette*, opérette de Duni. Accueillie favorablement par le public, séduit par un talent si précoce, elle fut engagée immédiatement après comme pensionnaire. La suite de sa carrière dramatique ne répondit point à ce brillant début. Trop de charmes étaient attachés au talent et à la personne de Mme Dugazon, alors en possession des premiers rôles, pour que Mlle Desbrosses pût lutter avec elle. Toutefois, une maladie sérieuse de l'actrice célèbre s'étant déclarée après les premières représentations d'*Alexis et Justine*, opéra de Dezaïde, Mlle Desbrosses consentit à la remplacer dans le rôle principal de cette pièce, le 4 juillet 1785. L'accueil que lui fit le public n'était point encourageant; la douleur qu'elle en ressentit donna à sa physionomie un caractère si touchant que le public consentit enfin à l'entendre, et cette disposition contribua à donner à son chant et à son jeu une expression vive qui enleva tous les suffrages et la fit rappeler à la fin de la pièce aux applaudissements de toute l'assemblée. Plus tard Mlle Desbrosses joua les rôles de la *Comtesse d'Albert*, de *Camille*, dans l'opéra de Dalayrac, et d'autres rôles du même genre; plus tard encore elle prit l'emploi des rôles qu'on appelait *les duègnes* dans l'ancien opéra-comique français, et remplaça l'excellente actrice madame Gonthier pendant une absence de celle-ci. Mécontente de se voir toujours repoussée par les préventions de ses camarades et de n'occuper qu'une position incertaine après de longs services, Mlle Desbrosses demanda sa retraite en 1796. Elle alla jouer quelque temps en province, revint à Paris en 1798, et entra au théâtre Feydeau, où elle fut traitée plus favorablement qu'à la Comédie-Italienne. A la réunion des deux théâtres, en 1801, elle reprit son rang d'ancienneté dans la nouvelle société des acteurs de l'Opéra-Comique. En 1812 la retraite de Mme Gonthier la rendit chef de l'emploi des duègnes. Elle n'eut jamais le jeu fin et spirituel de cette actrice inimitable; mais, ayant plus de voix et d'oreille, elle était moins antipathique à la musique. D'ailleurs elle ne manquait pas d'une certaine franchise de diction qui produisait de l'effet dans les rôles de son emploi.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Après cinquante-trois ans de service au théâtre, Mlle Desbrosses s'est retirée au mois d'avril 1829. Elle est morte à Paris, le 26 février 1856, à l'âge de quatre-vingt-douze ans révolus.

DESBUISSONS (Michel-Charles), chantre et compositeur du seizième siècle, naquit à Lille, dans l'ancienne province de la Flandre française, vers 1520, car il est appelé *Flandrus insulanus* au titre d'un de ses ouvrages. Il fut attaché en qualité de chantre à la chapelle de l'empereur Ferdinand I. Il avait cessé de vivre avant 1573, car Jean Faber, qui a recueilli et publié quelques-uns de ses motets à quatre, cinq et six voix dans cette même année, dit, au titre de cette collection, qu'il l'a rassemblée après la mort de l'auteur. Ce recueil a pour titre : *Cantiones aliquot musicæ, quæ vulgo motela vocant, quatuor, quinque et sex vocum, authore M. Michaelis-Carol. Desbuissons, Flandro insulano, post obitum authoris collecta, et edita per Johannem Fabrum; Monachii, per Adamum Berg*, 1573, in-4° obl. Pierre Joannelli a inséré bon nombre de motets de Desbuissons dans son *Novus Thesaurus musicus* (Venise, Ant. Gardane, 1568, in-4°). On en trouve treize, à 5, 6 et 7 voix, dans le premier livre; cinq, à 5, 6 et 8 voix dans le deuxième; trois, à 5 et à 6 voix dans le troisième; un à 12 voix, un à 5, et un à 6 dans le quatrième; enfin un à 6 voix dans le cinquième; en tout vingt-cinq.

DESCARTES (René), philosophe célèbre et génie sublime, naquit à La Haye, en Touraine, le 31 mars 1596. L'histoire de ce grand homme se liant nécessairement à celle des travaux qui l'ont illustré, mais qui ne sont pas l'objet de ce livre, on se bornera ici à renvoyer aux dictionnaires historiques, dans lesquels on trouvera sa biographie, l'analyse de ses découvertes en mathématiques, et celle de ses systèmes en physique et en métaphysique, fruits d'une imagination brillante qui, souvent, aima mieux chercher à deviner la nature que de l'étudier. Je ne parlerai donc de Descartes qu'à l'occasion d'un *Compendium Musicæ* qu'il écrivit en 1618, à l'âge de vingt-deux ans, à la prière de son ami Isaac Beckmann, alors recteur à Dordrecht. Malheureusement cet ouvrage est peu digne du nom de son auteur : il parut le sentir, car il ne voulut jamais permettre qu'il fût imprimé; aussi ne le fut-il qu'après sa mort, à Utrecht, en 1650, in-4°. Ce livre a été réimprimé depuis lors dans les deux éditions de ses Œuvres complètes, Amsterdam, 1690 à 1701, 9 vol. in-4°, et 1713, aussi en 9 vol. in-4°. Lord Bronneker, président de la Société royale de Londres, en publia une traduction anglaise, à Londres, en 1653, in-4°, et le P. Poisson, de l'Oratoire, en donna une en français, à la suite de sa Mécanique, et la fit paraître sous ce titre : *Abrégé de la musique de M. Descartes, avec les éclaircissements nécessaires*; Paris, 1668, in-4°. Cette traduction a été insérée dans la collection des œuvres de Descartes en français; Amsterdam, 1724-1729, 13 vol. in-12. M. Cousin a placé la traduction française du traité de musique de Descartes dans le cinquième volume de son édition des œuvres complètes du célèbre philosophe (pages 445-503). En 1683 il a été publié une nouvelle édition de l'Abrégé de musique de Descartes, avec une traduction latine des éclaircissements du P. Poisson, sous ce titre : *Renati Des-Cartes Musicæ Compendium; accedunt N. Poisson elucidationes physicæ in Cartesii musicam; Amstelodami, ex typographia Blaviana*, in-4°.

Outre ce petit ouvrage, Descartes a aussi traité de divers objets relatifs à la musique dans ses épîtres, imprimées à Amsterdam, in-4°, en 1682. On y trouve : *Part.* 1, *Epist.* 61, *De Musica et celeritate motus; Part.* 2, *Ep.* 23, *De Musica; Ep.* 24, *De Nervorum Sono; Ep.* 61, *De Vibratione Chordarum*, *Ep.* 66, *Variæ animadversiones ad Musicam spectantes; Ep.* 68, *De Musica, et responsio ad quasdam quæstiones musicas; Ep.* 72, *Cursonus facilius feratur secundum longitudinem trabis percussæ quam per aerem solum; de tremore æris; Ep.* 73, *De Reflexione soni ac luminis; de Consonantiis; de Refractione sonorum; Ep.* 74, *De Resonantia Chordarum; Ep.* 76, *Variæ quæstiones; Ep.* 77, *De Motu Chordarum; Ep.* 103, *De Motu Chordarum et de Musica; Ep.* 104, *De Sono; Ep.* 105, *De Motu Chordarum et de Musica; de Sonis et intensione Chordarum; Ep.* 106, *De Tonis musicis : de Tonis mixtis; Ep.* 110, *Ad quam distantiam sonus audiri possit; de Imaginatione ad judicandum de tonis, de sonis, de sono fistularum; Ep.* 112, *De Tonis musicalibus*. Les lettres de Descartes ont été traduites en français, et réunies en 6 vol. in-12, Amsterdam, 1724-1725. Ce grand homme mourut en Suède le 11 février 1650.

C'est Descartes qui, le premier, a placé le principe esthétique de la musique dans la simplicité des rapports des sons : erreur partagée par Euler (*voy.* ce nom) et par quelques autres géomètres.

DESCOUTEAUX (Philibert), très-bon joueur de musette, vers le milieu du dix-septième siècle, fut attaché à la musique du roi, au commencement du règne de Louis XIV. Il est

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

cité avec éloges dans le *Traité de la musette*, de Borjon (1re partie, page 38).

DESENTIS (Jean-Pierre), professeur de clavecin, à Paris, vers 1780, a publié en 1787 : 1° *Trois sonates pour le clavecin avec accompagnement de violon*, op. 1. — 2° Recueil d'airs connus, mis en variations pour le clavecin.

DESESSARTS (Nicolas-Toussaint **MOYNE**, dit), né à Coutances le 1er novembre 1744, fut avocat à Paris, puis libraire et chargé d'affaires contentieuses, particulièrement près de la cour de cassation. Il mourut à Paris le 5 octobre 1810. Compilateur infatigable, il a publié un grand nombre d'ouvrages de tout genre, parmi lesquels on remarque celui-ci : *Les trois théâtres de Paris, ou abrégé historique de l'établissement de la Comédie-Française, de la Comédie-Italienne et de l'Opéra;* Paris, 1777, in-8°. On trouve quelques renseignements relatifs à des écrivains sur la musique dans son livre intitulé : *Siècles littéraires de la France, ou Nouveau Dictionnaire historique, critique et bibliographique de tous les écrivains français morts et vivants, jusqu'à la fin du dix-huitième siècle;* Paris, 1800-1801, six vol. in-8°, et supplément, 1803, 1 vol. in-8°.

DESESSARTZ (Jean-Charles), médecin distingué, né à Bragelonne, près de Bar-sur-Seine, en 1730, fit ses premières études à Tonnerre, et les acheva à Paris, au collége de Beauvais. Quand elles furent terminées, il se livra à l'étude de la médecine, et, pendant qu'il suivait les cours de cette science, il donna des leçons de mathématiques pour exister. Après avoir été reçu docteur à Reims, il alla exercer la médecine à Villers-Cotterets, puis à Noyon, et enfin à Paris, où il fut nommé, en 1770, professeur de chirurgie, et ensuite de pharmacie. A l'époque de la formation de l'Institut, Desessartz y fut admis dans la classe des sciences physiques et mathématiques. Dans une séance publique de ce corps savant il lut, le 20 vendémiaire an XI (octobre 1803), des *Réflexions sur la musique considérée comme moyen curatif*. Elles ont été imprimées, sous ce titre, chez Baudouin, à Paris, au mois de novembre de la même année, et forment une brochure de 20 pages in-8°.

DESÉTANGS (. . .), sous-chef du bureau des gravures au ministère de l'intérieur, à Paris, a publié, sous le voile de l'anonyme, un petit écrit intitulé : *Lettre sur la musique moderne à messieurs les rédacteurs du journal d'annonces de Musique, par D..... gs;* Paris, Migneret, in-8° de 8 pages.

DESFORGES (Hus). *Voy.* Hus-Desforges.

DESHAYES (Prosper-Didier), compositeur des divertissements et ballets de la Comédie-Française, depuis 1782, s'est fait connaître à Paris, en 1780, par son oratorio des *Machabées*, qui fut exécuté au Concert spirituel. Il a donné ensuite divers opéras-comiques, tels que : 1° *Le Faux Serment*, au théâtre des Beaujolais, en 1786. — 2° *L'Auteur à la mode*, 1786. — 3° *Le Paysan à prétention*, 1787. — 4° *Berthe et Pepin*, 1787. — 5° *Adèle et Didier*, 1790. — 6° *Zélia*, 1791. — 7° *La Suite de Zélia*, 1792. — 8° *Le Petit Orphée*, 1793. — 9° *Le Mariage patriotique*, 1793. — 10° *Bella*, en 1795. — 11° *Don Carlos*, en un acte, en 1799. Deshayes fut un des compositeurs qui écrivirent la musique du *Congrès des Rois*, opéra en trois actes, qui fut joué en 1793, au théâtre Favart. Les autres auteurs de la musique de cette pièce révolutionnaire furent Grétry, Méhul, Dalayrac, Devienne, Solié, Trial fils, Blasius, Kreutzer, Berton, Chérubini et Jadin. On a aussi de Deshayes des symphonies à grand orchestre en manuscrit, et un livre de pièces d'harmonie à six parties, gravé au magasin de musique du Conservatoire. On ignore l'époque de la mort de ce musicien.

DESHAYES (A.-J.-J.), ancien premier danseur de l'Opéra de Paris, professeur au Conservatoire de musique et auteur de plusieurs ballets, a publié un petit écrit qui a pour titre : *Idées générales sur l'Académie royale de musique, et plus spécialement sur la danse;* Paris, Mongie aîné, 1822, in-8°.

DÉSIDÉRI (Jérôme), docteur en droit, naquit à Bologne vers 1635. Ses connaissances profondes dans la philosophie, les mathématiques, les lettres et la musique, lui avaient ouvert les portes de plusieurs académies d'Italie ; il prit le nom d'*Indiferente* dans celle des *Gelati* de Bologne. On lui doit un petit traité des instruments de musique et de leurs inventeurs, intitulé *Discorso della musica*, qui a été inséré dans les *Prose degli Academici Gelati di Bologna* (p. 321-356), Bologne, 1671, in-4°.

DESLOUGES, musicien français du seizième siècle, n'est connu que par quelques motets qui ont été insérés dans un recueil intitulé : *XII motetz à quatre et cinq voix, composés par les autheurs cy-dessoubz escripts, naguères imprimés à Paris par Pierre Attaignant, demourant à la rue de la Harpe près de l'église Sainct-Cosme*, 1529, petit in-4° obl.

DESMARETS (Henri), l'un des plus habiles musiciens du règne de Louis XIV, naquit à Paris en 1662. Après avoir été page de la musi-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

que du roi, il concourut, en 1683, pour l'une des quatre places de maître de la chapelle du roi; mais Louis XIV le trouva trop jeune et lui donna une pension pour le dédommager. Desmarets, qui avait composé une grande quantité de motets, en fit paraître une partie sous son nom et quelques-uns sous celui de Goupillier, maître de la chapelle de Versailles. Le roi, en ayant été informé, dit à Goupillier : *Avez-vous au moins payé Desmarets? — Oui, Sire,* répondit le maître de chapelle. Louis XIV, indigné, fit défendre à Desmarets de paraître devant lui.

Les opéras dont ce compositeur a fait la musique sont : *Didon*, en 1693; *Circé*, en 1694; *Théagène et Chariclée*, en 1695; *les Amours de Momus*, dans la même année; *Vénus et Adonis*, en 1697; *les Fêtes galantes*, en 1698; *Iphigénie en Tauride*, avec un prologue par Campra, en 1704; *Renaud*, en 1722. Il avait fait, en 1682, la musique d'une idylle sur la naissance du duc de Bourgogne.

En 1700, Desmarets, ayant été passer quelque temps chez son ami Gervais, maître de la cathédrale de Senlis, fit la connaissance de la fille du présidial de l'élection, nommé de Saint-Gobert, et l'épousa secrètement. Le père rendit plainte en séduction et rapt, et Desmarets fut condamné à mort par arrêt du Châtelet. Il se sauva en Espagne, où il devint maître de la chapelle de Philippe V; mais, la chaleur du climat nuisant à la santé de sa femme, il quitta son poste et se rendit à Lunéville, où il fut nommé surintendant de la musique du duc de Lorraine.

Quelque bonté que Louis XIV eût pour lui et quelque estime qu'il eût pour ses talents, on ne put obtenir de lui la grâce de Desmarets; ce ne fut qu'en 1722, pendant la régence, que son procès fut revu : il le gagna, et son mariage fut déclaré valable. Il obtint aussi du duc d'Orléans une augmentation de pension, et il passa le reste de sa vie dans l'aisance. Il mourut à Lunéville, le 7 septembre 1741, âgé de près de quatre-vingts ans.

DESMASURES (Louis), *né à Tournay*, dans la première moitié du seizième siècle, a fait imprimer de sa composition : *Vingt-six cantiques chantés au Seigneur, à quatre parties;* Lyon, par Jean de Tournes, 1564, in-4° obl. L'auteur de cet ouvrage est qualifié de *Tournesien* (Tournaisien) au frontispice.

DESORMERY (Léopold-Bastien), né en 1740 à Bayon, en Lorraine, a fait ses études musicales à la Primatiale de Nancy. Venu à Paris vers 1765, il fit exécuter plusieurs motets au Concert spirituel. Son opéra d'*Euthym et Lyris* fut représenté à l'Académie royale, en 1770, et eut vingt-deux représentations. *Myrtil et Lycoris*, qui fut joué à la cour en 1777, passa ensuite au théâtre de l'Opéra, où il obtint assez de succès pour avoir soixante-trois représentations consécutives, ce qui était sans exemple jusqu'alors. Desormery avait composé la musique de plusieurs autres opéras, mais il ne put parvenir à les faire jouer, et, dégoûté par les obstacles qu'il rencontrait, il renonça à la carrière dramatique et se livra à l'enseignement. Cependant, à l'âge de soixante-huit ans, il reprit courage, et composa la musique d'un ouvrage qui avait pour titre : *les Montagnards*. Celui-là ne fut pas plus heureux que les autres et resta dans son portefeuille. Desormery s'est retiré dans les environs de Beauvais. Il est mort en 1810.

DESORMERY (Jean-Baptiste), fils du précédent, né à Nancy en 1772, fut un pianiste habile. Il était élève de son père pour la musique et de Hullmandel pour le piano. On a de lui : 1° Sonates pour piano seul, œuvres 1, 2, 7, 14, 16. — 2° Sonates avec accompagnement, œuvres 5, 6, 9 et 15. — 3° Sonate à quatre mains, op. 11. — 4° Airs variés et fantaisies. En 1831 il a publié son œuvre 19e, consistant en 24 études pour le piano, dans les 24 tons.

DESPÉRAMONS (François-Noël), né à Toulouse, le 26 novembre 1783, vint à Paris à l'âge de quatorze ans, et entra au Conservatoire de musique, en qualité d'élève violoniste. Il quitta ensuite l'instrument qu'il avait adopté pour se livrer à l'étude du chant, sous la direction de Persuis. A l'époque de la mue il fut obligé d'interrompre son travail; mais, ayant recouvré la voix, il continua ses études dans la classe de chant de Garat. En 1804 il débuta à l'Opéra, dans le rôle de *Panurge*, et renonça à ce théâtre après quelques représentations. Rentré au Conservatoire pour la troisième fois, il y remporta le premier prix de chant qui fut décerné en 1805. L'année suivante il débuta à l'Opéra-Comique dans l'emploi de Martin; mais nul ne pouvait alors soutenir la comparaison avec ce chanteur, dont la voix était dans toute sa beauté. Despéramons fut donc obligé de se borner à jouer dans les grandes villes de province. Il s'est fixé à Bordeaux comme professeur de chant. Il a chanté pendant plusieurs années dans les concerts publics et y a obtenu beaucoup de succès. Sa voix était mauvaise, mais il était doué d'une chaleur entraînante. Jamais le beau duo de *Don Juan, Fuggi, fuggi, crudel*, n'a été aussi bien chanté que par lui et par madame Barbier-Valbonne. Despéramons a publié plusieurs romances de sa composition, à Paris, chez les frères

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Gaveaux. Cet artiste s'est retiré à Toulouse vers 1830, et y a été nommé professeur de chant du conservatoire.

DESPINEY (Félix), docteur en médecine de la faculté de Paris et professeur de l'École pratique, est né en 1797, dans le midi de la France. On a de lui des *Mélanges physiologiques* (Lyon, Manuel, 1822, in-8°), dans lesquels se trouve l'exposition d'un système particulier du mécanisme de la voix humaine. Il a aussi publié : *Physiologie de la voix et du chant*; Bourg, 1841, in-8°.

DESPLANES (Jean-Antoine **PIANI**, dit), habile violoniste, né à Naples vers la fin du dix-septième siècle, vint en France en 1704 et s'attacha au comte de Toulouse. Il fut le maître de Senaillé. On a de lui un œuvre de sonates pour le violon, qui a été gravé à Paris. J'ai lu quelque part que Desplanes, étant retourné en Italie et s'étant fixé à Venise, y fut accusé d'avoir fait de fausses signatures, et fut condamné à avoir le poing coupé.

DESPONS (Antoine), luthier de Paris, vivait au temps de Henri IV et de Louis XIII. Ses violons, qui sont devenus fort rares, ont été estimés et recherchés.

DESPRÉAUX (Claude-Jean-François), fils d'un hautboïste de l'Opéra, qui se retira en 1767, entra en qualité de violoniste au même spectacle en 1759, devint chef des premiers violons en 1771, et se retira en 1782. Ayant été juré du tribunal révolutionnaire, il se tua le 24 thermidor, après la révolution qui fit cesser le régime de la Terreur. Il a publié quelques œuvres de sonates pour le violon et le clavecin.

DESPRÉAUX (Louis-Félix), frère puîné de Claude-Jean-François, naquit à Paris le 17 avril 1746. Il se livra de bonne heure à l'étude de la musique, fut placé par son père, en 1767, en qualité de quinte ou alto, à l'orchestre de l'Opéra. L'année suivante il entra au Concert spirituel. Nommé accompagnateur de l'École royale de chant, en 1771, il en remplit les fonctions jusqu'à la suppression de cette école. En 1775 il avait quitté l'Opéra. A la formation du Conservatoire de musique il fut un des professeurs de cette école; mais, à l'époque de la réforme qui fut faite en l'an x (1802) dans cet établissement, il perdit sa place comme beaucoup d'autres professeurs. Il est mort à Paris en 1813. Despréaux était claveciniste assez habile et surtout bon professeur. Il a publié plusieurs œuvres pour le piano, tels que des sonates, des préludes et exercices, trois pots-pourris, un recueil intitulé : *Les genres de musique des différents peuples, la Bataille de Fleurus*, des airs variés, et un *Cours d'éducation pour le piano*, en cinq parties : ce dernier ouvrage a eu du succès. On a aussi de lui des *Cartes musicales pour apprendre la musique aux enfants*, Paris, Janet et Cotelle.

Un frère cadet de Louis-Félix Despréaux, nommé *Jean-Étienne*, a publié, en 1817, un tableau des mouvements de la musique, sous le nom de *Chronomètre musical établi sur les bases du pendule astronomique*. Il était né le 31 août 1748, et était entré à l'Opéra, comme danseur, en 1766. Retiré en 1781, il ne rentra à ce spectacle qu'en 1792, en qualité de *Directeur de la scène*; mais, peu de temps après, les administrateurs Célérier et Francœur ayant été accusés de malversation et arrêtés, Despréaux cessa ses fonctions. En 1807 il fut nommé inspecteur du même théâtre et de ceux de la cour. A la même époque il était professeur de danse et de maintien théâtral au Conservatoire de musique. Il est mort le 26 mars 1820. Despréaux, homme d'esprit et de manières distinguées, cultivait la poésie et fit représenter beaucoup de parodies et de vaudevilles de sa composition. Il avait épousé la célèbre danseuse Guimard, qui était née le 27 décembre 1743, et qui mourut en 1816.

DESPRÉAUX (Guillaume **ROSS**), compositeur de musique, né à Clermont (Puy-de-Dôme) en 1803, fut admis comme élève au Conservatoire de Paris, et reçut des leçons de composition de l'auteur de cette notice et de Berton. Ayant été reçu comme acteur, en 1824, au Gymnase dramatique, il resta attaché à ce théâtre jusqu'en 1828. L'année précédente le second grand prix de composition musicale lui avait été décerné au concours de l'Institut. Le sujet du concours était la cantate d'*Orphée*. En 1828 M. Despréaux obtint le premier prix, et sa cantate fut exécutée à la séance publique de l'Institut. Peu de temps après il partit pour Rome, d'où il envoya en 1830 un *Requiem* et un *Dies iræ*. Dans la même année il écrivit de Naples une lettre spirituelle sur l'état de la musique dans cette ville, qui fut insérée dans le septième volume de la *Revue Musicale* (p. 169 et suiv.), et qui produisit une assez vive sensation. De retour à Paris, Despréaux y a fait représenter à l'Opéra-Comique, le 23 janvier 1833, un petit opéra intitulé *le Souper du Mari*. Il a écrit depuis lors plusieurs ouvrages qui n'ont point été joués.

DESPRÈS ou **DESPREZ** (Josquin). *Voy.* Deprès.

DESPREZ (Jean-Baptiste), violoniste, né à Versailles en 1771, eut pour maître de musique Richer, son concitoyen. Il a publié : *Six duos dialogués pour deux violons*, op. 1, Paris, 1798

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

On a aussi de cet artiste des *Principes élémentaires de musique;* Paris (sans date), in-8°.

DESQUESNES (Jean), ou **d'ESQUENES** (1), musicien belge, vécut vers la fin du seizième siècle. Il naquit vraisemblablement à Mons ou à Saint-Ghilain, petite ville du Hainaut, où plusieurs familles de ce nom existaient. Cet artiste n'est connu que par un recueil de compositions intitulé : *Madrigali di Giov. Desquesnes, il primo libro a cinque voci;* Anvers, 1591, in-4° obl. Le prénom italianisé et le genre de la musique semblent indiquer que le compositeur a vécu en Italie. Cependant, si c'est de lui qu'il est question dans un compte de la maison de l'archiduc Ernest, gouverneur des Pays-Bas, en 1630, cité à l'article *Dequesne* (*Voy.* ce nom), il était revenu dans sa patrie à cette époque et devait être d'un âge avancé, puisqu'un de ses ouvrages avait été publié près de quarante ans auparavant.

DESQUESNES (Nicolas), vraisemblablement parent du précédent et son contemporain, fut bachelier en théologie et pasteur de Sebourcq (dép. du Nord), près de Valenciennes, pendant quarante ans. Il y mourut en 1633. Un historien contemporain (2) a dit de lui : « Ce dit « pasteur de Sebourcq a laissé grands volumes « musicales à ladite église, contenans diverses « messes, antiennes, hymnes et oraisons en mu- « sique, en ayant aussi laissé en plusieurs en- « droits de ces provinces. Entr'autres lorsqu'on « se mouroit de la peste à Valentiennes, qui fut « l'an 1627, il présenta un hymne ou oraison en « cinq parties à Messieurs du Magistrat dudit « Valentiennes..... laquelle commençoit : « *Hoc est præclarum*, etc. » Le même écrivain dit que le roi d'Espagne, Philippe III, lui fit faire des propositions pour aller remplir la place de maître de chapelle à sa cour, mais que Desquesnes *s'en excusa prudemment au contentement de Sa Majesté*. On n'a rien retrouvé jusqu'à ce jour des ouvrages de ce prêtre.

DESSALLE-RÉGIS (...), littérateur et critique, né à Montpellier, au commencement de ce siècle, a publié une brochure qui a pour titre : *De la musique dans le midi de la France;* Montpellier, Castel, 1839, in-8° de 64 pages. On connaît aussi de lui : *Feuilles de province. Littérature, musique;* Paris, imprimerie de Gros, 1840, in-8° de 128 pages. Ce dernier ouvrage est composé d'articles fournis par l'auteur à divers journaux.

DESSANE (Louis), né à Paris vers 1802, a fait ses études élémentaires de musique au Conservatoire de cette ville. Son premier instrument fut le violon, mais plus tard il se livra à l'étude du *mélophone*, instrument à anches libres dans une forme assez analogue à celle de la guitare, avec un clavier mobile sur la touche. Le vent était fourni par un soufflet que la main droite faisait mouvoir, tandis que la gauche formait des chants, des harmonies et des arpéges sur le clavier du manche. Dessanne acquit en peu de temps une grande habileté sur cet instrument, et le fit entendre avec beaucoup de succès à l'exposition de l'industrie en 1838. La sensation qu'il y produisit fit imaginer d'employer le mélophone pour des effets particuliers dans l'orchestre de l'Opéra. Dessane y fut attaché pendant deux ans; mais l'usage du mélophone y était trop borné; il ne répondit pas à ce qu'on en attendait : l'administration du théâtre y renonça, et Dessane partit pour l'Allemagne, dans le dessein d'y donner des concerts pour son instrument. En 1844 il se fit entendre à Darmstadt, puis à Francfort, et dans la même année il établit à Nuremberg une fabrique de mélophones; mais cette entreprise ne réussit pas, parce que l'instrument est imparfait, ses soupapes fonctionnant mal, et parce que son doigté est difficile. Les renseignements manquent sur la suite de la carrière de Dessane.

DESSAÜER (Joseph), compositeur, né à Prague, le 28 mai 1794, de parents aisés qui lui firent donner une brillante éducation, fut destiné au commerce dès son enfance. Tomaschek en fit un pianiste habile, et Frédéric-Denis Weber, directeur du Conservatoire de Prague, lui donna des leçons d'harmonie. Quelques compositions estimables qu'il fit paraître dans sa jeunesse prouvèrent ses heureuses dispositions; mais, détourné de la pratique de la musique par les affaires, il négligea cet art pendant plusieurs années. Un voyage qu'il fit à Naples, en 1821, pour des spéculations de commerce, lui ayant fourni l'occasion de faire admirer ses talents de pianiste et de compositeur, lui fit comprendre qu'il n'avait pas suivi sa véritable vocation. De retour dans sa patrie, il prit la résolution de cultiver avec plus d'activité les heureux dons qu'il avait reçus de la nature pour la musique, et il écrivit beaucoup de chants à une ou plusieurs voix, des morceaux de piano, des quatuors et des ouvertures pour l'orchestre. Dans

(1) Suivant le catalogue de la librairie musicale de Balthazar Bellere, cité par M. E. de Coussemaker (*Notice sur les collections musicales de la bibliothèque de Cambrai*, p. 122).

(2) *Histoire de la terre et comté de Sebourcq, par Pierre Leboucq* (Valenciennes et Bruxelles, 1615, in-4°), ouvrage cité par M. E. de Coussemaker (*Notice sur les collections musicales de la bibliothèque de Cambrai*, pages 17 et 101).

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

un autre voyage qu'il fit à Milan, dix ans plus tard, il écrivit plusieurs ouvrages de musique instrumentale et vocale, et commença un opéra qui est resté inachevé jusqu'à ce jour. Dans les années 1832 et 1833 il a visité l'Angleterre et la France. Pendant un séjour de dix-huit mois à Paris, il y fit entendre souvent avec succès dans les salons ses chansons allemandes. Il avait le dessein d'écrire un opéra français; mais, après mille démarches inutiles pour obtenir un livret, il dut y renoncer, et, lorsqu'il s'éloigna de Paris, il était tombé dans le découragement. Il s'est ensuite fixé à Prague, y consacrant à la musique tous les moments qu'il pouvait dérober aux affaires. On a publié de M. Dessauer : 1° *Rimembranze di Napoli, composizione per il piano-forte sopra motivi originali napoletani, op.* 1 *et* 2; Vienne, Leidesdorf. — 2° *Capriccio sopra alcuni motivi dell' opera Norma;* Milan, Ricordi. — 3° Six *Canzoni* italiennes et allemandes, avec accompagnement de piano; Vienne, Mechetti. — 4° Six Chansons allemandes avec piano, op. 6; Vienne, Artaria. — 5° Trois *Lieder* avec piano, op. 6; Vienne, Diabelli; d'autres recueils de chants, œuvres 14, 45, 46, 47, et un nombre considérable de *Lieder* détachés. C'est dans ces *Lieder* qu'est le génie de Dessauer, génie original et aussi fin que passionné. *Le Wassermann* (l'Homme de l'eau), *le Flot et l'Enfant, les Deux Cercueils, la Marguerite, l'Asile*, tous les chants des œuvres 5, 6, 14, 45, *la Rêverie de nuit*, et tant d'autres qu'il faudrait citer, n'ont pas moins de poésie que les mélodies de Schubert. Dessauer a fait aussi représenter à Dresde l'opéra comique *Ein Besuch in Saint-Cyr* (une Visite à Saint-Cyr), en 1838, et *Lidwinna*, à Prague, deux ans auparavant.

DESSIRIER (Hippolyte), né à Besançon, professeur de musique, a fait ses études musicales sous la direction de Travisini, maître de chapelle dans cette ville. Il est auteur d'une *Méthode élémentaire de musique.*

DESTOUCHES (André-Cardinal), compositeur dramatique, né à Paris en 1672, fut d'abord mousquetaire et simple amateur de musique. Dans sa jeunesse il fit le voyage de Siam avec le P. Tachard, jésuite, à qui il promit d'entrer dans la compagnie de Jésus; mais de retour en Europe il oublia sa promesse et préféra la carrière des armes, que son humeur inconstante lui fit bientôt abandonner pour se livrer à l'étude de la musique. Lorsqu'il composa son premier opéra (*Issé*), son instruction dans cet art était si peu avancée qu'il fut obligé d'avoir recours à un autre musicien pour écrire sa partition. Cependant il avait des idées naturelles qui firent le succès de cet ouvrage, dont la première représentation eut lieu à Trianon, le 17 décembre 1697. Plus tard Destouches comprit la nécessité d'apprendre ce qu'on appelait alors la *basse continue;* mais, devenu plus habile, il fut moins heureux dans ses inspirations. Il fut surintendant de la musique du roi et inspecteur général de l'Opéra, depuis 1713 jusqu'en 1751. Son opéra d'*Issé* fut suivi d'*Amadis de Grèce*, en 1699; de *Marthésia*, dans la même année; d'*Omphale*, en 1701; du *Carnaval et la Folie*, en 1704. En 1712 il donna *Callirhoé*, en 1714 *Télémaque*, en 1718 *Sémiramis*, en 1725 *les Éléments*, en société avec Lalande, et enfin, en 1726, *les Stratagèmes de l'Amour*. Louis XIV fut si satisfait d'*Issé* qu'il fit donner à l'auteur une gratification de deux cents louis, et déclara que *Destouches était le seul qui ne lui eût point fait regretter Lulli*. Toutefois il paraît que sa musique ne plut pas à tout le monde, car on fit contre son opéra de *Callirhoé* ce couplet satirique :

Roy siffle,
Pour l'être encore
Fait éclore
Sa Callirhoé;
Et Destouches
Met sur ses vers
Une couche
D'insipides airs.
Sa musique
Quoiqu'étique
Flatte et pique
Le goût des badauds.
Heureux travaux!
L'ignorance
Récompense
Deux nigauds.

Destouches est mort à Paris, en 1749, à l'âge de 77 ans.

DESTOUCHES (François), compositeur, né à Munich le 14 octobre 1774, prit des leçons de musique et d'harmonie de Théodore Grünberger, moine augustin, et fit des progrès remarquables dans ces sciences. Son père, qui était conseiller de la chambre fiscale de la cour de l'électeur, l'envoya à Vienne, en 1787, pour y étudier la composition sous la direction de Joseph Haydn. Il resta dans cette ville jusqu'en 1791 et retourna ensuite dans sa patrie. Bientôt après il y mit en musique l'opéra-comique intitulé *Die Thomas Nacht* (la Nuit de Thomas), qui fut représenté sur le théâtre national et sur celui de la cour en 1792. Il partit ensuite pour la Suisse et l'Autriche, et donna des concerts dans plusieurs villes. Arrivé à Erlangen, il s'y arrêta et y exerça les fonctions de directeur de musique pendant deux ans. En 1799 il passa au service

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

du duc de Saxe-Weimar, revint à Munich en 1810, et fut enfin placé comme professeur d'harmonie à l'université de Landshut, où il était encore en 1816. Outre plusieurs messes de sa composition, qui sont connues avantageusement en Allemagne, il a mis en musique, à Weimar, l'opéra intitulé *Missverstændniss* (la Rupture), qui eut beaucoup de succès dans la nouveauté. Il a composé pour le même théâtre les chœurs du drame *Die Hussiten von Naumburg* (les Hussites de Naumbourg), ainsi que les ouvertures des pièces de Schiller, *la Fiancée de Messine, la Pucelle d'Orléans, Guillaume Tell* et *Wallerstein*. Il est aussi l'auteur des chœurs de *Wanda*, tragédie de Werner. On a gravé à Augsbourg, chez Gombart, et à Offenbach, chez André, plusieurs de ses concertos pour divers instruments, des sonates de piano, des variations et autres compositions instrumentales. Parmi ces productions on remarque : 1° Trois Sonates pour le piano, op. 1; Offenbach, 1792. — 2° Fantaisie pour le piano, op. 10; Augsbourg, 1799. — 3° Marche avec 10 variations, op. 8. — 4° Ariette avec 9 variations, n° 2; Heilbronn, 1798. — 5° Ariette avec 9 variations, n° 3. — 6° Sonates pour piano, violon et violoncelle, op. 11; Augsbourg. — 7° Concerto (en *sol*) pour piano et orchestre; Augsbourg, Gombart. Destouches est mort à Munich au mois de décembre 1844.

DEURING (Benoit), moine allemand, né en Bavière, vivait vers le milieu du dix-huitième siècle. Il a publié douze motets de sa composition, sous le titre de *Conceptus musici*; Augsbourg, 1730, in fol.

DEUZINGER (J.-F.-P.). On a sous ce nom un traité d'accompagnement de l'orgue et du clavecin intitulé : *Compendium musicum, oder Fundamenta partituræ, dass ist : Unterricht für die Orgel und das Klavier*, en deux parties; Augsbourg, Lotter, 1788.

DEUTSCHMANN (Jacques), facteur d'orgues distingué, à Vienne, a eu une part considérable dans les perfectionnements des orgues à anches libres, appelés *Physarmonica* en Allemagne, et *Harmonium* en France. Dans une exposition publique d'instruments de musique qui fut faite dans la capitale de l'Autriche, en 1839, il placa un grand instrument de ce genre, composé de trois registres. Le rapport des membres du Jury, MM. Bocklet, Antoine de Halm et Fischof, constata en particulier que le système du soufflet était nouveau, qu'il produisait sans secousse le son, et qu'il le prolongeait longtemps sans être renouvelé par le mouvement de la pédale. En 1845 une médaille d'or fut décernée à Deutschmann pour de nouveaux perfectionnements faits aux instruments de ce genre qu'il avait mis à l'exposition de cette année, à Vienne. Cet artiste est mort dans la même ville, en 1853.

DEVASINI (....), compositeur de l'époque actuelle, a fait ses études musicales au Conservatoire de Milan, où il se trouvait encore en 1842. Il y fit représenter par ses condisciples, en 1841, *Francesca di Rimini*, drame musical, et dans l'année suivante *Un Giorno di nozze*, opéra bouffe. Cet artiste a écrit aussi de la musique instrumentale, parmi laquelle on remarque un *Sestetto* pour flûte, hautbois, 2 clarinettes, cor et basson concertants.

DEVERGIE (L'abbé), ecclésiastique à Beauvais, est auteur d'une *Méthode de Plain-Chant*; Beauvais, Bocquillon-Porquier, 1840, in-8° de 168 pages.

DEVICQ (Éloy), d'une famille distinguée de l'ancien parlement de Flandres, naquit à Douai vers 1778. Dans les troubles révolutionnaires de 1792, ses parents sortirent de France et cherchèrent un asile à Hambourg. Privés de leur fortune par l'émigration, ils trouvèrent heureusement une ressource dans le talent musical de leur fils, qui, ayant étudié la musique et le violon avec ardeur, dès son enfance, put, à peine âgé de quinze ans, donner des leçons et entrer comme violoniste à l'orchestre du théâtre de Hambourg. Quelque temps après il partit pour la Russie, vécut plusieurs années à Saint-Pétersbourg et à Moscou, et perfectionna son talent par ses liaisons avec Rode, Baillot et le célèbre violoncelliste Lamare. De retour en France vers 1809, M. Éloy Devicq se maria à Abbeville et s'y établit, ne cultivant plus la musique que comme amateur, mais y puisant ses jouissances les plus vives. Sa manière grande et classique de jouer le violon, et le profond sentiment musical dont il était pénétré, ont fait longtemps le charme de ceux qui l'ont entendu. C'est à ce pur amour de l'art dont il était toujours animé qu'Abbeville doit l'institution d'une école publique de musique qui a formé de bons élèves et propagé le goût de cet art. M. Éloy Devicq a publié : *Air russe varié pour violon principal, avec violon, alto et violoncelle ou piano*; Paris, Pacini. Il est mort à Abbeville en 1847.

DEVIENNE (François), né à Joinville (Haute-Marne) en 1759, fut élevé par son frère, musicien au service du prince de Deux-Ponts. Dès son enfance il annonça les plus heureuses dispositions pour la musique; à peine âgé de dix ans il composa une messe avec accompagnement d'instruments à vent, qui fut exécutée par

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

les musiciens du régiment où il était déjà engagé comme flûte. Ses études musicales terminées, il s'attacha au cardinal de Rohan, et passa ensuite dans la musique des Gardes-Suisses, qu'il quitta pour entrer, en 1788, dans l'orchestre du *théâtre de Monsieur;* en qualité de bassoniste. Également distingué par son talent sur la flûte et sur le basson, Devienne avait une connaissance générale de tous les autres instruments, et savait en tirer des effets inconnus en France avant lui. Né avec du talent pour la composition, il créa un nouveau genre de musique pour les instruments à vent, encouragea les artistes à perfectionner leur exécution, et contribua par là à l'amélioration des orchestres français. Non moins recommandable comme compositeur dramatique, il a laissé quelques opéras qui pourraient être encore entendus avec plaisir, et qui se font remarquer par la fraîcheur des idées et l'élégance de l'instrumentation. L'un de ses ouvrages, connu sous le titre *les Visitandines*, fut joué longtemps avec succès.

Les productions de Devienne sont en si grand nombre qu'on ne comprendrait qu'à peine sa fécondité, si l'on ne savait que, nonobstant tous les devoirs que lui imposaient ses places et les leçons qu'il donnait, il travaillait ordinairement huit heures chaque jour. Cet excès de travail finit par altérer ses facultés; sa tête se dérangea, et l'on fut obligé de l'enfermer à *Charenton*, où il mourut le 5 septembre 1803. Il avait été professeur au Conservatoire de musique, et fut compris dans la réforme générale de 1802. Voici la liste de ses productions : I. Opéras : 1° *Encore des Savoyards*, opéra-comique en un acte, au théâtre de Monsieur, en 1789. — 2° *Le Mariage clandestin*, en un acte, au théâtre Montansier, 1791. — 3° *Les Quiproquos espagnols*, au théâtre Feydeau, 1792. — 4° *Les Visitandines*, en deux actes, au théâtre Feydeau, 1792. Un troisième acte fut ajouté à cet opéra en 1793; puis la pièce fut remise en deux actes, en 1795. Refusée maladroitement au théâtre Favart, cette pièce fut jouée avec un succès d'enthousiasme au théâtre Feydeau, et continua de jouir de la faveur publique jusqu'à la Restauration. Plus tard elle fut arrangée sous le titre du *Pensionnat de jeunes Demoiselles* pour être jouée à l'Opéra-Comique, et sous celui des *Français au Sérail*, au théâtre de l'Odéon. Depuis la révolution de juillet 1830 elle a repris son premier titre. — 5° *Rose et Aurèle*, en un acte, au théâtre Feydeau, 1703. — 6° *Agnès et Félix, ou les deux Espiègles*, en deux actes, 1794. — 7° *Valecour, ou un tour de page*, en un acte, 1797. — 8° *Les Comédiens Ambulants*, en trois actes, 1798. — 9° *Le Valet des deux maîtres*, en deux actes, 1799. Devienne a été collaborateur, pour la musique, du *Congrès des Rois*, opéra révolutionnaire joué au théâtre Favart en 1793. — II. Pièces détachées : 10° *Romances d'Estelle*, avec accompagnement de piano et flûte; Paris, Naderman. — 11° *Romances de Gonsalve de Cordoue*, avec accompagnement de piano et flûte ou violon, op. 53, Paris, 1795; — 12° *Romances patriotiques;* Paris, Ozy. — 13° *Chansons républicaines, à l'usage des fêtes nationales;* ibid. — 14° *Première livraison de six romances*, paroles de Lahlée, avec accompagnement de piano et harpe. — III. Ouvertures et symphonies : 15° Symphonie concertante pour cor et basson, n° 1; Paris, 1792. — 16° Symphonie concertante pour hautbois ou clarinette et basson, n° 2; ibid., 1793. — 17° Symphonie concertante pour flûte, clarinette et basson; ibid. — 18° Symphonie concertante pour flûte, hautbois, cor et basson, avec orchestre, n° 4; ibid., 1794; production excellente en son genre, et qui a obtenu le plus grand succès. — 19° Symphonie concertante pour deux clarinettes et orchestre, op. 25; ibid. — 20° *La Bataille de Jemmapes, pour vingt instruments;* ibid., 1796. — 21° Ouvertures pour instruments à vent, à l'usage des fêtes nationales, n°s 1, 2, 3, 4, 5, 6 et 7; Paris, Ozy. — 22° Symphonie concertante pour deux flûtes et orchestre; ibid. — 23° Deuxième symphonie concertante pour flûte, hautbois, cor et basson; Paris, 1800. — IV. Concertos : 24° Concertino d'airs variés pour la flûte, n° 1; ibid. — 25° Concertos pour flûte et orchestre, n°s 1, en *ré;* 2, en *ré;* 3, en *sol;* 4, en *sol;* 5, en *sol;* 6, en *ré;* 7, en *mi* mineur; 8, en *sol;* 9, en *mi* mineur; 10, en *ré;* 11, en *si* mineur; 12, en *la;* Paris, Imbault et Sieber; — n° 13, posthume, en *sol;* Orléans, Demar. — 26° Concertos pour basson et orchestre, n° 1, en *ut*, Imbault; n° 2, Naderman; n° 3, en *fa;* n° 4, en *ut;* Paris, Sieber. — V. Quatuors : 27° Quatuors pour flûte, violon, alto et basse, op. 1, 3, Paris, Le Duc; op. 16, liv. 1 et 2, Paris, Sieber; op. 62, Offenbach, André; op. 66, liv. 1 et 2, Paris, Imbault; op. 67, ibid., formant ensemble trente-six quatuors. — 28° Trois quatuors pour clarinette, violon, alto et basse, op. 73; Paris, Érard. — 29° Trois quatuors pour basson, violon, alto et basse, op. 75; ibid. — VI. Trios : 30° Six trios pour flûte, alto et basse, liv. 1 et 2; Paris, Sieber. — 31° Six trios pour flûte, violon et basse; op. 18; Paris, Imbault. — 32° Six idem, op. 60; Paris, Gaveaux. — 33° Six trios pour deux flûtes et basse, op. 19; Paris, Sieber. — 34° Six trios pour deux flûtes et bas-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

son, op. 77; ibid. — 35° Six trios pour flûte, clarinette et basson, op. 61, liv. 1 et 2; Offenbach, André. — 36° Six trios pour trois flûtes, liv. 1 et 2; Paris, Imbault. — 37° Six trios pour deux clarinettes et basson, op. 27; Paris, Sieber. — 38° Trois trios pour deux clarinettes et basson, op. 75; ibid. — 39° Trois idem, livre troisième; Paris, Sieber. — 40° Six trios pour basson, violon et basse, op. 17; Paris, Imbault. — VII. Duos : 41° Cent cinquante-huit duos pour divers instruments, œuvres 2, 5, 6, 7, 8, 15, 20, 21, 53, 64, 65, 68, 69, 70, 78, 79, 81, 84; Paris, Londres, Offenbach, Berlin, 1788-1801. — VIII. Sonates : 42° Six sonates pour piano, flûte et basse, op. 22 et 23; Paris, Naderman. — 43° Six sonates pour basson, avec accompagnement de basse, op. 24; Paris, Sieber. — 44° Six sonates pour clarinette, avec accompagnement de basse, op. 28; ibid. — 45° Six sonates pour flûte, avec accompagnement de basse, op. 14; Orléans, Demar. — 46° Six *idem*, op. 58. — 47° Six idem, op. 68; Paris, Sieber. — 48° Six idem, liv. 4; Paris, Imbault. — 49° Six idem, cinquième livre; Paris, Pleyel. — 50° Six idem, liv. 6; Paris, Frey. — 51° Six idem, liv. 7; Paris, Sieber. — 52° Six idem, liv. 8; ibid. — 53° Douze sonates pour hautbois, avec accompagnement de basse, op. 70 et 71; Paris, Le Duc. — IX. Harmonie : 54° Douze suites d'harmonies à huit et douze parties; Paris, 1798-1801. — X. 55° *Méthode de flûte théorique et pratique, contenant tous les principes, des petits duos et sonates faciles;* Paris, Imbault, 1795. Cet ouvrage estimé a été reproduit dans plusieurs éditions.

DEVISME DU VALGAY (Anne-Pierre-Jacques), né à Paris en 1745, entra dans les fermes, où il parvint à l'emploi de sous-directeur. Dans sa jeunesse il se livra à l'étude de la musique, et publia un *Abrégé des règles de la composition et de l'accompagnement, dédié à la reine;* Paris, 1767, in-4°. La protection du valet de chambre de la reine lui fit obtenir, en 1777, l'entreprise de l'Opéra de Paris. Le privilége lui fut accordé pour douze ans, moyennant un cautionnement de cinq cent mille francs, dont la ville devait lui payer l'intérêt, outre un subside de quatre-vingt mille francs qu'il devait recevoir. Deux règlements du 27 février et du 22 mars 1778 établirent les droits de l'entrepreneur et de ses subordonnés; le premier avril suivant, Devisme prit possession de son entreprise. A cette époque les amateurs de l'Opéra étaient divisés en quatre partis, dont les goûts et les prévention étaient différents. Le premier de ces partis, composé des Lullistes ou amateurs de l'ancienne musique française, était le plus faible; le second, plus vigoureux, était formé par les défenseurs de Rameau; les troisième et quatrième, où étaient enrôlés les admirateurs enthousiastes de la musique nouvelle, dédaignaient de combattre les préjugés des partisans de Lulli ou l'entêtement des *Ramistes*, et, se plaçant les uns sous la bannière de Gluck, les autres sous celle de Piccinni, se faisaient une guerre aussi vive que s'il se fût agi des intérêts les plus graves. Ces circonstances étaient favorables au nouveau directeur : il sut en profiter et déploya une activité prodigieuse. Voulant que le public pût juger des diverses transformations qui s'étaient opérées en France dans la musique théâtrale, il donna dans une seule année *Thésée*, de Lulli; *Castor et Pollux*, *Pygmalion*, de Rameau; *Ernelinde*, de Philidor; *Armide*, *Iphigénie*, *Orphée* de Gluck; *Roland*, de Piccinni, et fit composer par Grétry une pièce intitulée *les Trois Ages de l'Opéra*. Outre cela il rappela les bouffons italiens, et leur fit jouer, alternativement avec l'Opéra français, les meilleurs ouvrages d'Anfossi, de Piccinni et de Paisiello. Mais tant de nouveautés avaient coûté des frais énormes, et, malgré l'affluence du public, la recette ne couvrait pas la dépense. Devisme recevait les félicitations de quelques amateurs zélés, mais il se ruinait. D'ailleurs ses réformes et sa manière nouvelle d'administrer l'Opéra avaient froissé des intérêts particuliers et lui avaient fait des ennemis : ils l'accablaient de sarcasmes et de dégoûts. Nonobstant ses talents et sa fermeté, il ne put parvenir à déraciner les abus d'une administration vicieuse. Malgré la protection de la reine, Devisme ne put résister aux haines, aux cabales et aux tracasseries de tout genre auxquelles il était en butte; il offrit la résiliation de son bail, et elle fut acceptée le 1er avril 1779; mais il conserva la direction jusqu'au mois de mars de l'année suivante, pour le compte de la ville. A la clôture de l'année théâtrale de 1780, Berton prit la direction de l'Opéra pour le compte du roi, et Devisme reçut le brevet d'une pension de neuf mille francs avec une indemnité de vingt-quatre mille francs, faible dédommagement des pertes qu'il avait essuyées.

Le 20 fructidor an VII (12 septembre 1799) Devisme fut nommé administrateur de l'Opéra, conjointement avec Bonnet de Treiches, ex-législateur, par un arrêté du Directoire. Le 13 mars 1800 le ministre de l'intérieur nomma Devisme directeur de ce spectacle, et Bonnet n'eut plus que le titre de conservateur du matériel; mais bientôt des soupçons circulèrent sur la gestion du directeur; ils parurent assez graves et

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

assez fondés pour que l'autorité le privât de son emploi et le fît remplacer par Bonnet, qui eut le titre de commissaire du gouvernement, le 23 décembre 1800. Un procès fâcheux fut intenté à Devisme sur la partie contentieuse de son administration; mais il s'en tira avec habileté. Il publia à cette occasion un petit écrit de deux feuilles in-8° d'impression, sous ce titre : *Devisme du Valgay à ses concitoyens sur son administration du théâtre de la République et des Arts.* Il a aussi fait imprimer quelques autres petites brochures sur le même sujet, mais je n'en sais pas les titres.

Devisme résida encore quelque temps à Paris, et y fit représenter quelques ouvrages dramatiques au théâtre Montansier et à l'Opéra-Comique, entre autres *la Double Récompense*, et *Eugénie et Linval*. En 1806 il publia à Paris, en un volume in-8°, un livre intitulé : *Pasilogie, ou de la musique considérée comme langue universelle.* Retiré dans la Normandie en 1810, Devisme est mort à Candebec, vers le milieu du mois de mai 1819, à l'âge de soixante-quinze ans. Il avait annoncé des *Mémoires sur sa vie*, mais cet ouvrage n'a pas paru.

DEVISME (Jeanne-Hippolyte **MOYROUD**), femme du précédent, née à Lyon en 1765, a composé la musique d'un opéra intitulé *Praxitèle*, représenté en 1802 sur le théâtre de l'Opéra. Cette dame avait reçu des leçons de Steibelt pour le piano, et jouait fort bien de cet instrument.

DEVOLDER (Pierre-Jean). *Voyez* Volder (*Pierre-Jean* de).

DE VOS ou plutôt **DEVOS** (Laurent), frère du célèbre peintre *Martin Devos*, naquit à Anvers, en 1533. Après avoir fait ses études musicales à l'église Notre-Dame de cette ville et avoir reçu les ordres de la prêtrise, il obtint la place de maître des enfants de chœur de la cathédrale de Cambrai. M. Léon de Burbure n'a pas trouvé dans les archives de l'église Notre-Dame d'Anvers des traces de l'existence de ce musicien dans le chœur de cette collégiale; il est donc vraisemblable que Laurent Devos a occupé quelque autre position dans une des églises de la Belgique avant d'être appelé à Cambrai. Dans les troubles de cette ville, l'archevêque ayant été obligé d'en sortir, et d'Inchy, gouverneur, ayant tyrannisé les habitants, Devos eut la hardiesse de composer un motet dont les paroles retraçaient ces malheurs, et de le faire chanter en présence de ce même gouverneur, ou prévôt. Cette imprudence fut cause de sa fin tragique. L'affaire est rapportée en ces termes dans la *Revue Cambrésienne* (année 1838, p. 81), d'après la Chronique inédite de Jean Doudelet, clerc de Notre-Dame-de-la-Chaussée, à Valenciennes : « Laurent Vos composa un motet à grands chœurs « de plusieurs versets de différents psaumes, qui « étaient si artistement arrangés que toute l'his« toire des troubles de ce temps y était décrite : « l'usurpation tyrannique de d'Inchy, la perfidie « du prévôt et de sa cabale, l'ingratitude, la « révolte et la mort funeste de plusieurs bour« geois, l'éloignement et les malheurs de l'ar« chevêque, la vaine espérance des secours du « duc d'Alençon, et le peu de durée de la gloire « des méchants. Ce motet fut chanté après les « vêpres un jour de fête solennelle. D'Inchy « l'entendit : il entra dans une si terrible fureur « qu'il ordonna que l'on saisît incontinent le « maître de musique. On le conduisit en prison, « et, sans autre forme de procès, d'Inchy, de « son autorité privée, ordonna qu'on le pendît. « On lui représenta vainement que l'usage de« mandait que l'on appelât le juge de l'Église, « qu'il fallait faire la cérémonie de la dégrada« tion; rien ne put arrêter ni suspendre l'exé« cution d'une sentence contraire à toutes les « règles (1). » Le chroniqueur ajoute que Devos (homme de grand renom au noble art de musique) *fut pendu et étranglé sur le marché dudit Cambray.* Le chroniqueur place cette catastrophe vers la fin de janvier 1580, époque où l'on attendait, en effet, le secours du duc d'Alençon, qui ne vint à la tête de ses troupes que dans l'année suivante. Lacroix du Maine (*Biblioth. française*) cite des motets et des chansons de Devos qui auraient été publiés, mais sans indication précise de titre, de lieu et de date. Dans le nombre immense de recueils du seizième siècle que j'ai vus, je n'ai rien trouvé de ce musicien.

DEVRÉ (Marc), ou **DE VRÉ**, musicien du seizième siècle, né à Dunkerque, fut nommé maître de chapelle à Audenarde en 1590, et en remplit les fonctions jusqu'à sa mort, en 1596. Dans le trajet de Dunkerque à Audenarde il fut fait prisonnier, avec sa femme et ses enfants, par des soldats espagnols de l'armée du duc de Parme. Les échevins d'Audenarde furent obligés d'intervenir pour lui faire obtenir sa liberté. Devré a laissé en manuscrit une messe à quatre voix et plusieurs motets.

DEVRIENT (Édouard-Philippe), un des meilleurs chanteurs de l'Opéra allemand, est né à Berlin le 11 août 1801. Neveu du célèbre comédien Louis Devrient, il a hérité de ses talents comme acteur. Après avoir eu dans son enfance

(1) M. E. de Coussemaker, qui rapporte ce récit dans sa *Notice sur les collections musicales de la bibliothèque de Cambrai* (p. 12), a donné aussi, dans les pièces justificatives (p. 138), l'extrait de la Chronique originale.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

une jolie voix de soprano, il acquit dans sa dix-septième année un baryton grave dont le caractère avait de l'analogie avec la véritable basse, mais dont la qualité était médiocre. Vers cet âge il entra dans l'école de Zeller et y apprit l'art du chant. Pour la première fois il chanta en public dans une exécution de la *Passion* de Graun, qui eut lieu à Berlin en 1819 ; peu de temps après il débuta au théâtre dans l'*Alceste* de Gluck, et le 25 avril de la même année il fit son second début dans *Masetto*, de *Don Juan*. Bien accueilli par le public, surtout à cause de son talent dramatique, il joua avec succès les principaux rôles de basse des opéras allemands ou traduits de l'italien et du français. En 1822 il voyagea et se fit entendre à Dresde, à Leipsick, à Cassel et à Francfort. Peu de temps après il fut engagé à Vienne, et depuis lors il n'a plus quitté cette ville. On dit qu'il a joué aussi bien l'*Oreste* de Gluck que le *Barbier* de Rossini ; mais il ne faut pas avoir trop de confiance aux éloges de ce genre accordés en Allemagne, car on n'y a qu'une connaissance fort imparfaite de l'art du chant. En 1844 Devrient fut nommé régisseur du théâtre royal de Dresde, et depuis 1852 il est directeur du théâtre royal de Carlsruhe (1860).

DEVRIENT (WILHELMINE **SCHROEDER**). *Voyez* SCHROEDER.

DEWAR (DANIEL), professeur de morale et de philosophie au collége du Roi à l'université d'Aberdeen, au commencement du dix-neuvième siècle, a publié un livre qui a pour titre : *Observations on the Character, Custom, Superstitions, Music, Poetry and Language of the Irish*, etc. (Observations sur le caractère, les mœurs, les superstitions, la musique, la poésie et le langage des Irlandais) ; Londres, 1812, in-8°.

DEYCKS (FERDINAND), docteur en philosophie et professeur de langues anciennes et d'histoire au collége royal de Coblence, est né en 1802 à Burg, au duché de Berg. Il a fait ses études au gymnase de Dusseldorf et aux universités de Bonn et de Berlin. Après les avoir terminées, il a passé plusieurs années à Dusseldorf, ne s'occupant que des sciences et des arts ; la musique surtout était l'objet de ses études, et il eut pour maîtres dans cet art Burgmuller, Ries, Salomon et Stegmann. Pour se distraire de ses recherches d'érudition et de ses travaux sur la littérature ancienne, il a écrit plusieurs articles de critique musicale qui ont paru dans le recueil *Cæcilia*. On y remarque particulièrement : 1° Sur l'oratorio de Spohr *Die letzten Dinge* (t. 5). — 2° *Platon, sur la Musique* (t. 8). — 3° Sur le *Jephté* de B. Klein (t. 8). — 4° Sur les derniers œuvres de piano de Ries (t. 11). — 5° Sur l'édition de la partition du *Requiem* de Mozart publiée par André (t. 14). — 6° Gœthe, *Sur la musique* (t. 11). — 7° Et en dernier lieu : *Sur le chant de* l'Église catholique (1835).

DEYSINGER (JEAN-FRANÇOIS-PIERRE), musicien qui paraît avoir vécu en Bavière, vers le milieu du dix-huitième siècle, n'est connu que par un ouvrage qui a pour titre : *Compendium musicum, oder Fundamenta partituræ, dass ist : gründlicher Unterricht die Orgel und das Clavier wohl schlagen* (Abrégé de musique ou Méthode fondamentale pour apprendre à bien jouer de l'orgue et du piano) ; Augsbourg, 1703, in-4°, divisé en deux parties.

DEZÈDE ou **DEZAIDES** (N.), compositeur dramatique, paraît être né vers 1740. On ignore quelle fut sa patrie. Parmi les biographes, les uns ont cru qu'il était allemand ; d'autres, qu'il était né à Lyon. Lui-même ne connut jamais sa famille. Son éducation fut celle d'un homme bien né. Après quelques études on le retira du collége, et il fut mis sous la direction d'un abbé, qui, entre autres connaissances, lui donna celle de la musique et lui apprit à jouer de la harpe. Venu de bonne heure à Paris, il y perfectionna son instruction et apprit la composition. Il jouissait alors d'une pension de vingt-cinq mille francs, qui fut doublée à sa majorité. Désirant connaître les auteurs de ses jours, il s'adressa à son notaire ; mais celui-ci le prévint que ses démarches seraient inutiles, et qu'en les continuant il s'exposerait à perdre son revenu. Il ne tint compte de cet avis, continua ses recherches, ne découvrit rien, et fut privé de sa pension. Ce fut alors qu'il songea à tirer parti de ses talents pour assurer son existence. Il débuta aux Italiens, en 1772, par le petit opéra de *Julie*, et donna ensuite *l'Erreur d'un moment ; le Stratagème découvert* (1773) ; *les Trois Fermiers* (1777) ; *Zulime ; le Porteur de chaises* (1778) ; *A Trompeur trompeur et demi ; Cécile* (1781) ; *Blaise et Babet* (1783) ; *Alexis et Justine* (1785) ; *la Cinquantaine ; les Deux Pages*, et *Ferdinand, ou la suite des Deux Pages*. Ses productions à l'Opéra sont *Fatmé, ou le Langage des Fleurs* (1777) ; *Péronne sauvée* (1783) ; et *Alcindor* (1787).

Le caractère du talent de Dezède est le genre pastoral ; son style n'est imité d'aucun autre, et personne n'a songé à imiter le sien. Son opéra de *Blaise et Babet* a eu pendant deux ans un succès de vogue tel qu'on en voit fort peu au théâtre. On trouve aujourd'hui que les formes de la musique de Dezède ont vieilli, mais ses mélodies sont gracieuses et naïves. Son harmo

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

nie est d'ailleurs assez pure et son orchestre soigné, pour l'époque et le pays où il écrivait, ce qui pourrait faire croire qu'il a eu des leçons de Philidor, le seul maître qui sût alors en France écrire avec correction.

Dezède avait la taille, la tournure et l'accoutrement du peintre Greuze. Il était presque toujours vêtu d'un habit richement brodé et chaussé avec des bottes. Son caractère était aussi original que sa mise : il affectait de prendre des manières brusques et un ton grondeur que démentait sa bonté naturelle. En 1785, le duc Maximilien de Deux-Ponts, qui fut ensuite électeur et depuis lors roi de Bavière, et qui aimait beaucoup la musique de Dezède, fit venir à sa cour ce compositeur, lui donna un brevet de capitaine avec cent louis d'appointements, à la seule condition qu'il irait tous les ans passer un mois à Deux-Ponts. Cette faveur ne le rendit pas plus riche, car il était dissipateur et tranchait du grand seigneur. On dit que ses prodigalités ruinèrent sa maîtresse, Mme Beicour, de la Comédie-Française, qui, beaucoup plus âgée, s'était éprise de lui lorsqu'il n'était déjà plus jeune. Il est mort à Paris en 1792.

DEZÈDE (Florine), fille du précédent, a donné à l'Opéra-Comique, en 1781, *Nanette et Lucas, ou la Paysanne curieuse*. La musique de cet ouvrage est une copie du style de Dezède.

D'HAUDIMONT (L'abbé Étienne-Pierre **MUNIER**), né en Bourgogne en 1730, fut élevé à Dijon, et quitta cette ville vers 1754, pour aller occuper la place de maître de chapelle de Châlon-sur-Saône. Après en avoir rempli les fonctions pendant six ans, il vint à Paris et se livra à l'étude de la composition sous la direction de Rameau, son compatriote et son ami. En 1764 il succéda à Bordier dans la place de maître de chapelle des Saints-Innocents. Ce fut alors qu'il composa plusieurs motets que l'on entendit au Concert spirituel, chez le roi, et dans les fêtes publiques. Les plus connus sont le *Memento Domine David*, le *Deus noster*, le *Beatus vir*, le *Quare fremuerunt*, l'*Exurgat Deus*, etc. Il a écrit aussi une messe de *Requiem* et un *De profundis*, en 1772. Enfin il est auteur d'un grand nombre d'ariettes, qui ont été publiées sous le voile de l'anonyme. L'abbé d'Haudimont a formé beaucoup d'élèves, parmi lesquels on remarque Perne et Chénié.

D'HERBAIN (Le chevalier). *Voyez* **HERBAIN.**

DIABELLI (Antoine), professeur et éditeur de musique à Vienne, est né le 6 septembre 1781 à Mattsée, dans le pays de Salzbourg, où son père était musicien et sacristain. Celui-ci enseigna à son fils les éléments du chant, du piano et du violon. A l'âge de sept ans Antoine fut reçu comme enfant de chœur au couvent de Michaelbayern, et deux ans après il entra dans la chapelle de Salzbourg. En 1796 il alla continuer ses études au collége de Munich, et perfectionner son savoir dans la théorie et dans la pratique de la musique. Lorsqu'il eut atteint sa dix-neuvième année, il étudia la théologie au monastère de Daitenbosslach et commença à essayer ses facultés en différents genres de composition. Il soumettait ses ouvrages à la censure de Michel Haydn, qui lui avait enseigné l'art d'écrire, et qui lui témoigna toujours un intérêt paternel. Il se destinait à l'état monastique; mais la sécularisation des couvents en Bavière changea ses projets et le détermina à se rendre à Vienne. Là il se livra à l'exercice de son talent et se fit professeur de musique. En 1818 il s'associa avec l'éditeur de musique Cappi, et en 1824 il prit pour son compte la maison de commerce dont il n'était auparavant que l'associé. Comme compositeur, Diabelli s'est fait remarquer par sa fécondité, si ce n'est par le mérite de ses ouvrages. Il a écrit dans tous les genres et presque pour tous les instruments, pour le chant, pour la chambre, le concert, l'église et le théâtre. On a de lui plusieurs recueils de danses et de valses pour l'orchestre ou en quatuors, en trios, etc.; des duos pour violon et pour flûte, de la musique de guitare en tout genre, des sonates pour piano avec et sans accompagnement; des rondeaux, menuets, valses, cadences, études, pots-pourris, etc., pour le même instrument; dix messes, douze graduels, douze offertoires, sept *Tantum ergo* pour plusieurs voix, orchestre et orgue; des cantates, duos, chansons allemandes et romances avec accompagnement de piano; des opérettes ou vaudevilles, etc., etc. Enfin le nombre de ses productions de différents genres s'élève à cent quatre-vingts œuvres parmi lesquels on remarque plusieurs recueils de messes brèves avec orgue ou orchestre, des messes solennelles, des graduels, offertoires, *Tantum ergo*, et d'autres pièces de musique religieuse. Comme éditeur Diabelli montra beaucoup d'activité; mais il était avare et dur envers les jeunes artistes dont il publiait les ouvrages et qui contribuaient à sa fortune. C'est ainsi qu'il acquit à vil prix la plupart des compositions de François Schubert, lui reprochant même de trop écrire et de lui apporter trop souvent des manuscrits, afin de diminuer la somme qu'il lui payait. Diabelli est mort à Vienne, le 8 avril 1858.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

DIAMANTI (Paolo), bouffe chantant et compositeur, né dans la Romagne vers 1805, a été attaché au théâtre communal de Bologne en 1838, et y a fait représenter deux opéras en un acte dans la même année. Le premier avait pour titre : *la Distruzione de' Masnadieri*, et l'autre, *la Turca fedele*. Deux ans après on le retrouve à l'île Maurice, comme basse comique; mais depuis lors on n'en a plus entendu parler.

DIBDIN (Charles), comédien, compositeur, poëte et prosateur, était fils d'un orfèvre de Southampton. L'époque de sa naissance n'est pas exactement connue; mais, dans un de ses ouvrages, il dit qu'il était enfant de chœur en 1747; il ne naquit donc pas en 1748, comme on le voit dans le supplément de la Biographie universelle de Michaud. Quelque temps après il fut attaché au chœur de la cathédrale de Winchester, et y reçut des leçons de musique et de chant choral de Fussel, organiste de cette église; mais c'est, disait-il, à l'étude des ouvrages de Corelli et des écrits didactiques de Rameau qu'il devait ses connaissances en composition. Au commencement de sa carrière musicale il se présenta comme candidat pour la place d'organiste de Waltham, dans le Hampshire; mais il fut écarté à cause de son extrême jeunesse. Bientôt après il se rendit à Londres; il y était depuis peu, et avait à peine seize ans, lorsqu'il fut engagé comme chanteur au théâtre de Covent-Garden. Les rôles qui lui furent confiés étaient peu importants et ne le firent point remarquer, jusqu'à ce que la manière dont il joua celui de Ralph dans *The Maid of the Mill* (la Fille du moulin) fixa sur lui l'attention du public. Dans la saison de 1762 à 1763 il fit représenter à Covent-Garden la pastorale intitulée *The Shepherd's Artifice* (la Ruse du Berger), dont il avait composé la musique, et qui fut accueillie favorablement. Environ cinq ans après il composa l'ouverture, le premier chœur, les *finali* du premier et du second acte, et trois airs de la farce intitulée *Love in a City* (l'Amour dans une ville), qui fut suivie de *Damon and Phillida* (Damon et Phillis), opéra-comique, *The Ephesian Matron* (la Matrone d'Éphèse), et de *Lionel and Clarissa* (Lionel et Clarisse), tous faits en collaboration avec d'autres musiciens.

Engagé comme compositeur au théâtre de Drury-Lane, sous la direction de Garrick, Dibdin donna une preuve de son talent musical dans l'intermède de *Padlock*, qui fut représenté pour la première fois en 1768, et où il joua le rôle de Mungo avec un grand succès. Il composa ensuite la musique de différentes pièces pour le même théâtre; mais les titres en sont presque entièrement oubliés. Celle du *Jubilé* est la plus connue, car elle fut représentée quatre-vingt-treize fois dans une saison, et elle a été reprise souvent. Les ouvrages que Dibdin fit ensuite furent écrits et composés par lui seul. Les plus célèbres furent *The Waterman* (le Batelier), *The Quaker* (le Quaker), *The Deserter* (le Déserteur), traduit du français, et *Liberty-Hall* (le Palais de la liberté). Plusieurs airs de ses opéras, principalement de *Liberty-Hall*, ont été populaires. Le terme de l'engagement de Dibdin à Drury-Lane étant expiré, et quelques différends s'étant élevés entre lui et Garrick, il résolut de se rendre indépendant des directeurs de spectacles, et se hasarda à établir à Exeter-Exchange une nouvelle espèce d'amusement, qui consistait en marionnettes musicales; il annonça ce spectacle sous le nom de *The Comic Mirror* (le Miroir comique). Ces marionnettes représentaient des caractères connus, et quelquefois faisaient allusion à des personnages politiques. Il écrivit aussi pour le théâtre de Sadler's-Wells une grande quantité de bagatelles, et, à l'ouverture du théâtre appelé *le Cirque royal*, il eut un engagement comme directeur et comme compositeur. Cela ne dura toutefois qu'une saison; quelques difficultés étant survenues, la société fut dissoute, et Dibdin ne retira qu'une perte assez considérable de ses efforts.

Dans l'année 1788 il publia un livre intitulé *A musical Tour through England* (Voyage musical en Angleterre); Sheffield, 1788, un vol. in-4° de 443 pages, avec quelques morceaux de musique. Cet ouvrage contient quelques faits curieux dans une suite de lettres. Les lettres 60 à 74 renferment la liste des principaux ouvrages que Dibdin a écrits pour le théâtre. Le voyage musical de cet artiste avait été entrepris pour lui fournir les moyens de se rendre dans l'Inde; il s'embarqua en effet, mais, un temps peu favorable ayant obligé le vaisseau de jeter l'ancre à Torbay, Dibdin changea de résolution et retourna à Londres. Il composa alors pour une réunion, dans King-Street, l'intermède *The Whim of the moment* (le Caprice du moment), qu'il exécuta seul. Pour donner une idée du succès de cet intermède, il suffit de dire que, dans l'espace de quelques semaines, il a été vendu dix-sept mille exemplaires d'un de ses airs, *Poor Jack* (Pauvres Jacques), qu'on a aussi chanté en France à cette époque. En 1790 Dibdin prit à bail le local appartenant à la Société polygraphique, et y éleva un théâtre où il fit représenter plusieurs pièces de sa composition. Quelques années après il ouvrit un nouveau théâtre à Leycester-Place, qu'il nomma *Sans Souci*, et où il donna dix opéras-comiques.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Directeur, compositeur de musique, auteur des canevas des pièces et seul acteur de ce petit théâtre, il y fit fortune par sa gaieté, par ses hymnes à l'honneur de la Grande-Bretagne, et surtout par ses sorties furibondes contre la France et la Révolution; mais le changement de système politique de l'Angleterre, après la mort de Pitt, ruina l'entreprise de Dibdin, qui, forcé d'y renoncer, se fit marchand de musique dans le Strand. Cette spéculation n'ayant pas été heureuse, Dibdin serait tombé dans la misère si quelques personnes de la haute société ne s'étaient intéressées à son sort, et ne lui avaient fait une rente viagère dont il jouit jusqu'en 1815, époque de sa mort. Après avoir travaillé quarante-deux ans pour les divers théâtres de Londres, il s'est retiré en 1804, et a publié dans cette année un poëme didactique sur la musique, intitulé : *The harmonic preceptor, a didactic poem, in three parts;* Londres, 1804, in-4° de 150 pages, avec quatorze planches. On a aussi de lui un traité élémentaire de musique intitulé : *Music epitomised in which the whole Science of Music is clearly explained from the simplest rudiments to the principles of thorough bass and harmony* (Abrégé de musique dans lequel toute la science musicale est expliquée avec clarté, depuis les premiers principes jusqu'à la basse continue et l'harmonie); Londres, sans date, 1 vol. in-12. Cet ouvrage eut beaucoup de succès. La neuvième édition a été publiée par J. Jousse avec des additions et des changements; Londres, Goulding et Dalmaine (s. d.), in-12. Le nombre de pièces mises en musique par Dibdin s'élève à plus de cent vingt, et l'on y compte plus de neuf cents airs et beaucoup de morceaux d'ensemble. J'en possède une grande collection formant 6 volumes in-folio, et je n'ai pas tout. Dibdin a été lui-même l'éditeur de tous ces morceaux. Il a écrit aussi plusieurs œuvres de sonates pour le piano, et d'autre musique instrumentale. Comme prosateur il a publié plusieurs ouvrages, parmi lesquels on remarque une histoire de la scène anglaise (Londres, 1795), 5 volumes in-8°, et les Mémoires de sa vie (Londres, 1802), 4 volumes in-8°.

DIBDIN (Miss), née à Londres en 1787, a eu la réputation d'une harpiste habile. Elle commença à étudier la harpe en 1808, sous la direction de Challoner, et se fit entendre en public pour la première fois, en 1815, dans un concert de Covent-Garden. Depuis lors elle a reçu des leçons de Bochsa. Elle a été professeur adjoint à l'Académie royale de musique à Londres.

DICÉARQUE, philosophe péripatéticien, naquit en Sicile, trois cent quarante-sept ans avant l'ère chrétienne. Il avait écrit un traité de musique qui s'est perdu.

DICÉLIUS (Jean-Sébastien), *cantor* à Tondern, dans le duché de Schleswig, en Danemark, naquit à Schmalkalden, dans la Hesse, vers 1618. Il étudiait la médecine à l'université d'Iéna en 1669, et vivait encore en 1693. On a de lui une cantate intitulée : *Nacht-Musik auf Schenckii Geburtstag, a canto solo con ritornello a 2 violini e continuo;* Iéna, 1669, une feuille in-fol.

DICKHUT (Chrétien), virtuose sur le cor, le violoncelle et la guitare, était attaché à la cour de Mannheim en 1812. Il s'est fait connaître par quelques compositions pour ces instruments. Parmi ces ouvrages on remarque : 1° Six pièces pour deux cors à clefs ou bugles, cornet de poste, cinq trompettes, quatre cors, trois trombones et deux trompettes basses; Mayence, Schott. — 2° Trois duos pour deux violoncelles, op. 2; ibid. — 3° Dix-huit trios pour trois cors; ibid. — 4° Marches et fanfares pour sept trompettes, quatre cors, deux cors de signal, et trois trombones; ibid. — 5° Trois sérénades et un trio pour guitare, flûte et cor, œuvres 1, 3, 4 et 6. — 6° Concertante pour deux cors, exécutée à la cour de Manheim en 1815; Mayence et Manheim. Dickhut a contribué au perfectionnement du cor, en 1811, par l'invention de la coulisse d'accord, qui, lorsque l'instrument élève ses intonations, par l'effet de la chaleur, allonge le tube et sert de compensateur.

DICKINSON (Edmond), médecin anglais, né en 1624 à Appleton, dans le comté de Berks, fit ses études à Oxford et mourut en 1707, âgé de quatre-vingt-trois ans. Au nombre de ses ouvrages, remplis d'une érudition profonde, on en trouve un, publié après sa mort, sous le titre de *Periodica exegesis, sive celeberrimorum Græcix ludorum declaratio;* Londres, 1739, in-8°. Il y traite de la musique dans les jeux publics de l'ancienne Grèce.

DICKONS (Madame), précédemment Miss Poole, cantatrice, née à Londres vers 1780, cultiva la musique avec succès dès ses premières années. A l'âge de six ans elle jouait sur le piano les concertos et les fugues de Hændel avec beaucoup de précision. Quelques années plus tard, son père la confia aux soins de Rauzzini (*voy.* ce nom), alors fixé à Bath, pour la direction de ses études de chant. A treize ans elle chantait déjà dans les concerts du Vauxhall, et bientôt après elle eut un engagement pour le concert de la musique ancienne, à Hannover Square. Engagée au théâtre de Covent-Garden, elle y débuta avec succès dans des traductions d'opéras français,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

entre autres dans la *Nina* de Dalayrac. Sa réputation, qui commençait à s'étendre, la fit appeler en 1820 au théâtre du Roi, sous l'administration de Taylor. L'absence de Mme Billington lui fut favorable, et les applaudissements du public l'accueillirent dans plusieurs rôles, particulièrement dans celui de la Comtesse du *Mariage de Figaro*; mais, au retour de la célèbre cantatrice anglaise dans sa patrie, Miss Poole vit son étoile pâlir. Son engagement terminé, elle ne crut pas devoir soutenir une lutte inégale, et elle se retira du théâtre du Roi pour voyager en Écosse, en Irlande et dans quelques-uns des comtés d'Angleterre. Cette tournée fut aussi fructueuse pour sa renommée que pour sa fortune. De retour à Londres, elle s'y maria et entra au théâtre de Drury-Lane, sous le nom de Mme Dickons. Elle y resta jusqu'en 1816. Mme Catalani, qui venait de se charger de la direction du Théâtre-Italien de Paris, l'y appela pour y remplir à côté d'elle les seconds rôles; mais Mme Dickons n'y a pas eu la faveur du public parisien; elle se rendit en Italie à la fin de la saison, et y fut plus heureuse, particulièrement à Venise, où elle eut de beaux succès. Après cinq années de séjour dans ce pays, elle prit, en 1822, la résolution de quitter la scène, quoique sa voix fût encore belle et facile. Une maladie cruelle (le cancer du sein) commençait à lui rendre le repos absolument nécessaire. Elle se retira dans sa patrie, où ses vertus et l'agrément de sa conversation lui firent de nombreux amis. Une attaque de paralysie vint tout à coup aggraver ses maux, qu'elle supportait avec une pieuse résignation, et la conduisit au tombeau, le 4 mai 1833.

DIDAY (E.), médecin de la Faculté de Paris, a donné, avec son confrère Pétrequin, une bonne théorie physiologique de la *voix sombrée*, dans la *Gazette médicale* (Paris, 1840, t. VIII, p. 301 et suiv.). Les auteurs de cette dissertation établissent que, dans l'emploi de cette voix, le larynx ne change pas de place, quelle que soit l'intonation; que le cartilage thyroïde demeure immobile, dans une situation moyenne entre l'élévation et l'abaissement extrêmes; enfin, que le chanteur, au lieu de renverser la tête pour allonger le cou, conserve son attitude ordinaire. Les mêmes auteurs ont donné un article remarquable, dans la *Gazette médicale* (ann. 1844, t. XII, p. 222 et suiv.), sur le mécanisme de la voix de *fausset* (voir sur cet article une note de Jourdan, dans le *Manuel de Physiologie* de Müller, t. II, p. 192).

DIDEROT (Denis), fils d'un coutelier de Langres, naquit dans cette ville en 1712. Passionné pour les lettres, les sciences et les arts, il vint à Paris fort jeune, afin de suivre son penchant, se lia avec les hommes de lettres les plus célèbres, et, après avoir publié plusieurs ouvrages, conçut le projet de l'*Encyclopédie*, et l'exécuta avec d'Alembert. On trouve des détails sur la vie et les ouvrages de ce philosophe dans tous les Dictionnaires historiques; il n'est considéré ici que dans ce qu'il a fait relativement à la musique.

En 1748 il fit paraître à La Haye un recueil intitulé : *Mémoires sur différents sujets de mathématiques*, in-8°. On y trouve : 1° *Des Principes d'acoustique*, où la matière est traitée avec beaucoup de simplicité. — 2° *Projet d'un nouvel orgue;* il y propose une nouvelle construction de l'orgue à cylindre, où l'on pourrait varier les airs à volonté et à l'infini, sans changer de cylindre : c'était une idée inexécutable. — 3° *Observations sur le chronomètre.* Ces Mémoires se trouvent dans les diverses éditions des œuvres complètes de Diderot qui ont été publiées. Lichtenthal a cru que les *Principes d'acoustique* sont un ouvrage différent des *Mémoires de mathématiques :* c'est une erreur. Tous les articles relatifs à la construction des instruments qui se trouvent dans l'Encyclopédie sont de Diderot. C'est lui aussi qui a rédigé les Leçons de clavecin de Bemetzrieder; l'originalité de son style a procuré une sorte de célébrité à ce livre, qui, d'ailleurs, n'en méritait aucune. Diderot est mort à Paris, le 30 juillet 1784.

DIDIER LUPI SECOND. *Voyez* Lupi (*Didier*).

DIDYME, musicien grec et écrivain sur la musique, né à Alexandrie, était fils d'Héraclide, et, selon Suidas, vivait au temps de Néron. Porphyre dit, dans son commentaire sur Ptolémée, que Didyme a écrit un livre en faveur des proportions musicales de Pythagore contre le système égal d'Aristoxène, ce qui lui avait fait donner le nom de *Pythagoricien*. Cet ouvrage paraît être perdu, mais Porphyre nous a donné un abrégé de la doctrine qu'il renfermait (*Comment. in Harmon. Ptolem., p.* 210, *ed. Wallis.*) Ptolémée a cité aussi Didyme en beaucoup d'endroits de son traité des harmoniques, mais il le critique avec amertume et souvent avec peu de justesse. En d'autres passages il adopte ses idées et s'en empare sans le citer; c'est du moins ce qui lui a été reproché par Porphyre (*voy. Comment. in Harmon. Ptolem., p.* 190, *ed. Wallis.*) Le genre diatonique, ou plutôt *unitonique*, conforme à la tonalité du plain-chant, passe pour avoir été formulé d'une manière régulière par Didyme, sous le nom de *diatonique syntonon*, suivant la

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

doctrine de Pythagore. Ce *syntonon diatonique* de Didyme est préférable à celui de Ptolémée, en ce qu'il offre l'octave divisée en deux tétracordes parfaitement réguliers, ce qui n'a lieu dans le syntonon de Ptolemée qu'en altérant la tonalité. C'est ce qu'on peut voir dans les deux tableaux suivants, où l'on trouve pour chaque intervalle les nombres des proportions de Pythagore. Le syntonon de Didyme est conforme au quatrième ton du plain-chant ; celui de Ptolémée donne naissance au plagal du premier.

Syntonon diatonique de Didyme.

mi	fa		sol	la.
si	ut		ré	mi.
16		9	10	
15		8	9	

Syntonon de Ptolémée.

la	si *b*		ut	ré.
mi	fa		sol	la.
16		9	10	
15		8	9	

On trouve des détails étendus sur la question de ces deux syntonons dans le traité de musique de Salinas (*De Musica*, lib. IV, cap. 25, 26), et dans un discours de Doni (adressé au P. Kircher), *Del Sintono di Didimo e di Tolomeo* (t. I *delle Opere*, p. 349-353).

DIEPPO (Antoine-Guillaume), virtuose tromboniste, est né le 28 novembre 1808 à Amersfoort, dans la province d'Utrecht, en Hollande. Dès sa jeunesse il entra dans la musique d'un régiment hollandais qu'il quitta plus tard pour se rendre à Paris; où il fit admirer son talent dans quelques concerts. En 1831 il fut attaché à l'orchestre de l'Opéra, et en 1836 une classe de trombone fut instituée pour lui au Conservatoire de Paris; il en est encore aujourd'hui le professeur (1860). M. Dieppo a publié, pour l'usage de ses élèves : *Méthode complète de Trombone adoptée par le Conservatoire, avec tablature et positions* ; Paris, Brandus, in-4°.

DIES (Albert C.), bon peintre paysagiste de Vienne né à Hanovre en 1755, mort à Vienne le 28 décembre 1822, a publié une notice biographique sur Haydn. Cette monographie a pour titre : *Haydn's Biographie, nach mundlichen Erzæhlungen*, Vienne, Camesina (Heubner), 1810, in-8° de 220 pages.

DIETERICH (Sixte) ou **DIETRICH**, compositeur du seizième siècle, né à Augsbourg, vécut habituellement à Constance. Son nom latinisé, dans quelques anciens recueils de motets, est *Theodoricus*. Les circonstances de la vie de cet artiste sont ignorées jusqu'à ce jour; mais quelques-unes de ses compositions mises en partition m'ont démontré que son mérite est égal à celui des meilleurs musiciens de son temps. Deux ouvrages importants de sa composition ont été imprimés; malheureusement ils sont aujourd'hui d'une rareté excessive. Le premier a pour titre : *Magnificat octo tonorum, auctore Xisto Theodorico, Liber primus; Argentorati, per Petrum Schœffer et Mathiam Apiarum*, 1535. *Sexta die Martii*. On en trouve un exemplaire à la bibliothèque royale de Munich, auquel manque la partie de basse. Le savant M. Antoine Schmid croit à l'existence d'une deuxième édition qui aurait été donnée par les mêmes imprimeurs (1), dans la même ville, parce qu'il se trouve aussi une partie de ténor séparée du même ouvrage, qui, à la fin de l'épître dédicatoire, porte la date de 1537, bien que celle de 1535 se lise après les noms des typographes. Pour moi, j'avoue qu'une deuxième édition si rapprochée de la première ne me paraît pas vraisemblable, et je crois que la date de l'épître dédicatoire est le résultat d'une faute typographique. Je possède les parties du dessus et de la basse de ces *Magnificat*, dans lesquelles on ne trouve ni le titre, ni le nom de l'auteur, et qui sont également dépourvues de nom d'imprimeur, de lieu et de date. Le dessus a seulement au milieu de la première page un grand D (*Discantus*), et la basse un grand B (*Bassus*), au-dessous duquel on lit : *Magnificat, Liber primus*. Le titre, le nom de l'auteur, celui de l'imprimeur, le lieu et la date ne se trouvent qu'à la partie de ténor, ainsi qu'on le voit dans l'exemplaire de Munich. L'autre ouvrage, non moins rare, de Sixte Dieterich, s'est trouvé complet chez M. Butsch, libraire à Augsbourg, au mois de mars 1846, sous ce titre : *Norum ac insigne opus musicum* 36 *Antiphonarum quatuor vocum* ; Vitebergæ, apud G. Rau (sic), 1541, 4 vol. in-4° obl. (V. *Catalog einer Sammlung seltener Notendrucke des XVI und XVII Jahrhunderts*, etc. *Zu haben in der Birett'schen Antiquariats-Buchhandlung F. Butsch*, in Augsburg, 1846, p. 6). On trouve des psaumes de Dieterich, à 4 et 5 voix, dans la collection intitulée : *Tomus primus Psalmorum selectorum a præstantissimis musicis in Harmonias quatuor aut quinque vocum redactorum; Norimbergæ, apud Johan. Petreium*, 1538, in-4° obl. Des pièces du même artiste se trouvent dans les *Selectissimæ necnon familiarissimæ cantiones ultra centum*,

(1) *Ottaviano dei Petrucci da Fossombrone*, etc., p. 178.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

publiées par Melchior Kriesstein, à Augsbourg, en 1540, petit in-8° obl. On en trouve aussi dans les collections suivantes : *Cantiones septem, sex et quinque vocum*; ibid., 1545, petit in-4° obl.; *Concentus octo, sex, quinque et quatuor vocum*, etc.; *Augustæ Vindelicorum, Philippus Uhlhardus excudebat*, 1545, petit in-4° obl.; dans le recueil de 251 chansons allemandes publié en 2 parties, en 1539 et 1540, à Nuremberg, par J. Petrejus; dans les *Neue geistliche Gesange CXXIII mit 4 und 5 Stimmen, etc.*; *Wittenberg, G. Rhaw*, 1544; et enfin dans la *Bicinia Gallica, Latina et Germanica, et quædam fugæ, tomi duo*; ibid. 1545, petit in-4°. Glarean nous a conservé trois morceaux de ce compositeur, p. 276, 328 et 343 de son *Dodecachordon*. J.-G. Schielen attribue à Dieterich un *Compendium musicale*; mais il ne dit pas si cet ouvrage est imprimé.

DIETERICH (Conrad), né à Gemunda, dans la Hesse, le 9 janvier 1575, fut surintendant d'Ulm et directeur du Gymnase de cette ville, où il est mort le 22 mars 1639. On a de lui une dissertation allemande intitulée : *Ulmische Glockenpredigt, darinn von der Erfindung, Brauch und Missbrauch der Glocken in der Kirche Gottes gehandelt wird* (Sermon sur les cloches d'Ulm, dans lequel on traite de l'origine des cloches, de leur usage et de leur abus dans l'Église); Ulm, 1625, in-4°. C'est un écrit savant et l'un des meilleurs qu'on puisse consulter sur cette matière.

DIETERICH (Jean-Conrad), philologue et helléniste, né Butzbach, en Wetéravie, le 19 janvier 1612, étudia les belles-lettres et la théologie à Marbourg. En 1639 il fut nommé professeur de grec à l'université de cette ville, et passa ensuite à Giessen pour y exercer les mêmes fonctions. Il est mort dans cette dernière ville, le 24 juin 1669. Au nombre de ses ouvrages, on en trouve un intitulé *Antiquitates biblicæ*, publié après sa mort par Pistorius; Giessen, 1671, in-fol. Il traite au sixième chapitre, p. 349-353, *de Musica sacra*.

DIETERICH (Frédéric-Georges). *Voyez* Dieterick, ci-dessous.

DIETERICH (Frédéric-Georges), né à Halle en 1686, eut pour premier maître J. Samuel Wetter, organiste de Saint-Michel de cette ville, et apprit la composition sous la direction de J.-G.-C. Stœrl, maître de chapelle à Stuttgard. Le roi de Danemark, devant qui il toucha du clavecin, en 1708, fut si satisfait de son jeu qu'il lui fit présent d'une médaille d'or. En 1710 il alla en Italie pour s'y perfectionner dans la composition et le jeu du clavecin, sous Vinacesi; puis, en 1711, il revint à Halle occuper la place d'organiste de Sainte-Catherine, et en 1720 il succéda à Wetter dans son emploi. Il mourut vers 1750. Plusieurs pièces d'orgue de sa composition se trouvent en manuscrit dans divers magasins de musique de l'Allemagne.

DIETRICH (Georges) est le nom véritable de l'auteur d'un petit ouvrage intitulé : *Quæstiones musicæ brevissimæ, variis auctoribus excerptæ, et illustratæ variis exemplis, ad usum puerorum scholæ Misniensis a Georgio Thedorico Miseno*; Gerlitz, Ambroise Fritsch, 1573, petit in-8° de 4 feuilles non paginées. C'est ce même auteur qui est appelé Théodoric par Lipénius (*Biblioth. philos*, p. 978), et par Draudius (*Biblioth. classica*, p. 1642); je les ai suivis dans l'article *Théodoric* de la première édition de cette Biographie des Musiciens. Gerber le cite sous le nom de *Misenus*, ayant pris l'indication de la patrie de ce musicien pour son nom propre. Lichtenthal et Becker ont changé, dans leurs Bibliographies musicales, *Théodoric* en Théodoric. Dietrich, né à Meissen dans la première moitié du seizième siècle, était *Cantor* dans cette ville. C'est le même auteur qui a publié à Nuremberg, en 1565, des *Cantiones funebres plurium vocum*, en latin et en allemand, in-4° obl.

DIETRICH. Plusieurs musiciens de l'époque actuelle se sont fait connaître comme compositeurs de bagatelles sous ce nom. F. Dietrich a publié des polkas pour le piano, à Prague; J. Dietrich, des polkas et des galops, à Leipsick; M. Dietrich, des polkas, des valses et des chants sans paroles, à Varsovie; G.-A. Dietrich, des chants des Alpes pour 4 et 5 voix d'hommes, à Stuttgard.

DIETRICHSTEIN (Maurice-Joseph, comte de), conseiller privé et chambellan de l'empereur d'Autriche, est né à Vienne, le 19 février 1775, d'une des familles les plus anciennes de la monarchie autrichienne. Dès son enfance il fit voir d'heureuses dispositions pour les sciences, les arts, et particulièrement la musique; on lui donna des maîtres pour les développer. En 1791 il entra dans la carrière militaire; il se rendit à l'armée en 1792 et s'y distingua dans le corps d'artillerie comme général-adjudant. Après la paix de 1800 il quitta le service, épousa la comtesse de Gilleis, et se livra à la pratique des arts. Lié d'amitié avec le poète Collins et l'abbé Stadler, compositeur distingué, il les servit de tout son pouvoir, dans toutes les circonstances de leur vie. En 1815 l'empereur François II choisit le comte de Dietrichstein pour diriger l'éducation du duc de Reichsstadt. Quatre ans après, l'inten-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

dance de la chapelle de la cour lui fut confiée, et les soins qu'il y donna en améliorèrent beaucoup la musique. En 1821 l'empereur ajouta à ses fonctions la direction supérieure des théâtres de la cour ; et enfin, en 1826, le monarque le nomma conservateur en chef de la bibliothèque impériale, l'une des plus considérables et des plus précieuses de l'Europe. Le comte de Dietrichstein est mort à Vienne au mois de juillet 1854, à l'âge de près de quatre-vingts ans. On a de sa composition : 1° Cinq recueils de douze danses chacun, pour piano à quatre mains ; Vienne, Weigl, Haslinger, Mechetti et Diabelli. — 2° Douze valses de redoute avec trios pour piano à quatre mains ; Vienne, Diabelli. — 3° Douze menuets avec trios pour piano seul ; Vienne, Mechetti. — 4° Douze danses allemandes pour piano seul ; ibid. — 5° Huit recueils de chansons allemandes pour voix seule, avec accompagnement de piano ; Vienne, Artaria et Haslinger. — 6° Six romances françaises et allemandes ; Vienne, Diabelli.

DIETSCH (Pierre-Louis-Philippe), maître de chapelle de l'église de la Madeleine, à Paris, et chef d'orchestre à l'Opéra, est né à Dijon le 17 mars 1808, suivant les registres du Conservatoire et des concours de composition à l'Institut de France, ou le 18 du même mois d'après la brochure de M. Poisot (*les Musiciens bourguignons*, p. 49). D'abord enfant de chœur, il commença son éducation musicale dans la maîtrise de la cathédrale, dirigée par un musicien italien de mérite, nommé *Travisini*. En 1822 ses parents l'envoyèrent à Paris, et Choron l'admit au nombre de ses élèves, dans l'école de musique classique et religieuse. Après deux ans d'études dans cette institution, il y remplit les fonctions de professeur d'une classe élémentaire. En 1830 (4 janvier) il fut admis au Conservatoire pour y suivre le cours de contrepoint de Reicha, et il étudia la contrebasse sous la direction de Chenié ; mais il quitta cette école au mois de février 1831, sans avoir achevé ses études. Il entra à la même époque à l'orchestre du Théâtre-Italien en qualité de contrebassiste, puis à celui de l'Opéra, où il fut ensuite un des chefs du chant. Ayant obtenu en 1830 la place de maître de chapelle de l'église Saint-Eustache, il en dirigea le chœur pendant douze ans et y fit entendre ses premières compositions de musique religieuse. En 1834 il se présenta au concours de l'Institut pour le grand prix de composition ; mais, son essai n'ayant pas réussi, il ne fit plus de nouvelles tentatives. Le 9 novembre 1842 il a fait représenter à l'opéra de Paris *le Vaisseau fantôme*, ouvrage en deux actes de sa composition, sur le même sujet que *le Hollandais volant*, de Richard Wagner. Cet opéra ne réussit pas et n'indiqua point chez son auteur les qualités nécessaires pour le style dramatique. M. Dietsch s'est particulièrement attaché à la musique d'église et a beaucoup écrit en ce genre. Ses messes, dont on n'a publié qu'une partie, sont au nombre de dix-sept, tant avec orchestre qu'avec accompagnement d'orgue. Les trois premières ont paru à Paris chez Mme Canaux. On a aussi de lui beaucoup de motets, hymnes, *Magnificat* et *Te Deum* ; ibid. Cet artiste a succédé à Girard (*voy.* ce nom) comme chef d'orchestre de l'Opéra de Paris, au mois de janvier 1860.

DIETTENHOFER (Joseph), professeur de musique à Londres, vers la fin du dix-huitième siècle, était né à Vienne en 1749. Il fit ses études musicales dans sa ville natale et vint à Paris en 1778. Deux ans après il partit pour Londres, où il vivait encore en 1799. Il y fit graver trois œuvres de trios pour le clavecin, avec violon, et y publia un ouvrage élémentaire sur l'accompagnement et l'harmonie, sous ce titre : *An Introduction to musical composition, or a preparation for the study of counterpoint, through an original treatise on Thorough Bass, which is the first step towards composition, etc.*, 1799, in-fol.

DIETTER (Chrétien-Louis), né le 13 juin 1757 à Ludwigsbourg, dans le Wurtemberg, entra en 1770 au collége Carolinien et s'y consacra d'abord à l'étude de la peinture. Ses loisirs étaient employés à la musique, et ses progrès furent si rapides que le duc de Wurtemberg lui conseilla de se livrer exclusivement à cette carrière. L'instrument qu'il choisit fut le violon ; mais dans la suite il apprit aussi à jouer de plusieurs instruments à vent, et particulièrement du basson. Ses maîtres de musique furent Seuber et Celestini. Il prit aussi quelques leçons de composition de Baroni, maître de chapelle du prince ; mais ce fut surtout à l'étude des partitions de Jomelli et des grands maîtres italiens qu'il dut les connaissances qu'il acquit dans cet art. Dans les années 1776 et 1777 il obtint les médailles décernées au concours, et en 1778 il reçut la même distinction pour la composition. Il était encore à l'Académie lorsqu'il publia, en 1781, son premier ouvrage, qui consistait en un concerto pour le cor, et dans la suite il fit paraître quatre concertos pour la flûte, deux concertos pour le basson, une symphonie concertante pour deux flûtes, une *idem* pour deux bassons ; soixante-trois duos pour deux flûtes, œuvres 9, 10, 21, 22, 23, 24, 25 et 29 ; douze duos pour deux bas-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sons; six sonates pour le basson, livres 1 et 2, Leipsick, 1803; six danses allemandes avec chant, pour le clavecin, Stuttgard, 1794; *Elisonda*, opéra en un acte, 1794; plusieurs recueils d'airs variés pour la flûte, le basson et la clarinette. Dietter est mort en 1822. Sa musique a joui de quelque réputation en Allemagne. En 1781 il avait été nommé premier violon de la chapelle du duc de Wurtemberg, à Stuttgard; il ne quitta cette place qu'en 1817, et il obtint une pension de retraite. Outre les ouvrages cités précédemment, il a écrit pour la cour de Stuttgard beaucoup d'opéras-comiques où règne une verve assez remarquable. Parmi ces productions on cite : 1° *Der Scholz im Dorfe* (l'Échevin au village). — 2° *Der Irwisch* (le Feu follet). — 3° *Der Rekruten aushub* (le Recrutement). — 4° *Laura Roselli*. — 5° *Belmont et Constance*. — 6° *Glücklich zusammen Gelogen* (l'Heureux Mensonge mutuel). — 7° *Die Dorfdeputirten* (les Députés du village). — 8° *Der Luftballon* (le Ballon aérostatique). — 9° *Elisonda*, etc. Il a laissé en manuscrit : trois concertos pour violon, six solos pour le même instrument, quatre concertos de cor, huit concertos pour la flûte, quatre symphonies concertantes pour deux flûtes, sept concertos pour le basson, quatre concertos pour le hautbois, et une symphonie concertante pour deux hautbois.

DIETZ (Jean-Sébastien), né dans la Franconie vers 1720, fut maître du chœur de l'église paroissiale de Wasserburg sur l'Inn (cercle de l'Iser). Il a publié : *Alphabetarius Musicus, exhibens 7 missæ solemnes in claves ordinarias distributas, et secundum stylum modernum, at tamen ecclesiasticum, elaboratas*, op. 1; Augsbourg, 1753, in-fol.

DIETZ (Joseph), né en Prusse vers 1735, a publié à Nuremberg, en 1768, une sonate pour le clavecin, avec violon. Il a fait paraître aussi dans la suite, à Amsterdam et à Paris, trois œuvres de six trios pour le clavecin, avec violon et basse.

DIETZ (Jean-Chrétien), mécanicien distingué, né en 1778 à Darmstadt, puis établi à Emmerich, sur le Rhin, s'est fait connaître par l'invention de plusieurs instruments de musique, notamment par le *Mélodion* et le *Claviharpe*. Le premier de ces instruments, qui fut achevé en 1805, avait la forme d'un petit piano carré. Sa longueur était d'environ quatre pieds, sa hauteur et sa largeur de deux pieds. Les sons, assez semblables à ceux de l'harmonica, mais beaucoup plus forts, étaient produits par le frottement de tiges métalliques, et pouvaient être modifiés dans leur intensité par la pression plus ou moins forte des doigts sur les touches. Le Mélodion fut entendu en 1806 dans les voyages que fit alors Dietz en Westphalie et en Hollande. Vers le même temps cet artiste s'établit dans ce dernier pays et y fonda une fabrique d'instruments et de divers objets de mécanique; mais après quelques années il se transporta avec sa famille à Paris, et y fit connaître un nouvel instrument qu'il avait inventé et auquel il donna le nom de *Claviharpe*. Cet instrument ingénieux était composé d'un corps assez semblable pour la courbe de la tête à celui d'un grand piano renversé verticalement, avec un clavier placé en saillie, comme aux pianos droits. Les touches de ce clavier faisaient mouvoir de petits crochets garnis de peau, qui pinçaient des cordes de métal filées de soie. Quatre pédales servaient à modifier de diverses manières les sons de l'instrument, qui, bien que moins prolongés que ceux de la harpe, étaient néanmoins beaux et moelleux. La facilité du jeu du claviharpe aurait dû lui procurer plus de succès qu'il n'en obtint; mais on a eu lieu de remarquer que tout ce qui n'est pas d'un usage habituel et spécial dans la musique est accueilli avec indifférence, quel que soit d'ailleurs le mérite de l'invention. C'est ainsi qu'une multitude d'instruments ingénieux et d'un effet agréable ont été condamnés à l'oubli. Dietz avait obtenu un brevet d'invention pour son instrument le 18 février 1814; mais le *Claviharpe* construit par son fils ne parut en public qu'à l'exposition des produits de l'industrie, au Louvre, en 1819. En 1812 M. Dietz acheva le *Trochléon*, instrument composé d'un archet circulaire agissant sur des tiges métalliques, qu'on entendit jusqu'en 1819. A cette époque Dietz avait quitté Paris pour fonder un établissement de machines hydrauliques à Bruxelles. Cet habile mécanicien s'est, pendant quelques années, exclusivement occupé de la construction de *remorqueurs* à vapeur pour des voitures de tout genre sur les routes ordinaires. On a publié : *Description du Claviharpe, inventé par M. Dietz père et exécuté par M. Dietz fils*; Paris, 1821, 19 pages in-8°, avec une planche qui représente l'instrument sous ses différents aspects. Dietz est mort en Hollande, vers 1845.

DIETZ (Chrétien), fils du précédent, né à Emmerich vers 1801, s'est fait connaître comme inventeur de plusieurs instruments de musique et comme facteur de pianos distingué. Il n'avait que dix-huit ans lorsqu'il mit ses premiers instruments à l'exposition du Louvre, à Paris, en 1819. Quelques années après il produisit un grand piano dont il n'avait fixé la table que par les extrémités, laissant les côtés vibrer li-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

brement. Cet instrument excita l'étonnement et l'admiration par la puissance de ses sons. A l'exposition des produits de l'industrie de 1827 on vit de lui un grand piano à quatre cordes, un piano de nouvelle forme, dont les dimensions, sans être beaucoup plus considérables que celles d'un piano carré, offraient dans leur ensemble une régularité de dispositions qui n'existe pas dans ce dernier. La médaille d'argent fut décernée au jeune artiste. Peu de mois après il fit paraître un instrument à archet mécanique qui se jouait avec un clavier, et auquel il donna le nom de *Polyplectron*. On peut voir dans la *Revue musicale* (t. III, p. 593) une description de cet instrument, le meilleur de tous ceux du même genre qu'on a essayé de construire. On a aussi de M. Dietz un instrument à lames métalliques mises en vibration par l'action de l'air, du même genre que le *Physharmonica*, mais supérieur à celui-ci par la pureté, la douceur et l'égalité des sons. Comme facteur de pianos, ce jeune artiste s'est particulièrement distingué par ses petits pianos verticaux, auxquels il avait donné une plus grande puissance de son qu'aucun autre facteur de France, avant que les derniers progrès eussent été faits dans la fabrication de ces instruments.

DIEUPART (Charles), musicien français, également habile sur le violon et le clavecin, naquit vers la fin du dix-septième siècle. Il passa en Angleterre en 1707, et tint le clavecin aux opéras d'*Arsinoé*, *Camilla*, *Pyrrhus*, *Démétrius*, et au *Rinaldo* de Hændel. Il est mort à Londres, vers 1740, dans un état voisin de l'indigence. On a de ce musicien l'ouvrage suivant : *Six suites de clavecin, divisées en ouvertures, allemandes, courantes, sarabandes, etc., composées et mises en concert pour un violon et une flûte, avec basse de viole et un archiluth ;* Londres, sans date. Walther cite aussi *Six ouvertures pour clavecin, avec violon et basse continue*, de sa composition, gravées à Amsterdam, chez Roger.

DIEZ (Frédéric-Chrétien), littérateur allemand, né le 15 mars 1794 à Giessen, dans le duché de Hesse-Darmstadt, a fait ses études dans cette ville et à l'université de Göttingue, puis à Utrecht ; il a été nommé en 1822 lecteur pour les langues de l'Europe méridionale à l'université de Bonn, et professeur de littérature moderne à la même université, en 1830. Grammairien, philologue et écrivain distingué, il s'est fait une réputation honorable par ses ouvrages sur les langues romanes, particulièrement sur les poésies chantées des troubadours provençaux. Un de ses livres sur cette matière a été publié à Zwickau, en 1827, sous le titre : *Die Poesie der Troubadours*, et traduit en français (Poésie des Troubadours) par Roisin; Paris, 1845, in-8°. On y trouve des renseignements intéressants concernant la musique et les instruments en usage à l'époque de ces poetes chanteurs. On a aussi de M. Diez un livre intitulé : *Leben und Werken der Troubadours* (Vie et œuvres des Troubadours); Zwickau, Schumann, 1829.

DIEZELIUS (Valentin), musicien allemand qui vivait à Nuremberg au commencement du dix-septième siècle, a publié dans cette ville, en 1600, une collection de madrigaux de divers maîtres italiens, sous ce titre : *Erster Theil, welcher Madrigalien, auss den berühmtesten Musicis Italicis colligit, mit* 3, 4, 5, 6, 7 *und* 8 *Stimmen*.

DILETZKY (Nicolas), compositeur et écrivain sur la musique, naquit en Lithuanie vers 1630. Il étudia la composition en Pologne, car il n'existait pas alors en Russie de maître capable de l'enseigner, quoique les chantres de chapelle eussent l'habitude d'improviser une sorte de contrepoint sur les chants grecs de leur Église. Fixé à Moscou, lorsqu'il eut acquis un certain degré d'habileté dans son art, Diletzky entreprit d'instruire ses compatriotes dans la théorie et la pratique de la musique. Dans ce dessein il publia en langue russe un livre dont le titre répond à celui de *Grammaire du chant musical;* Moscou, 1677, in-4°. Cet ouvrage fut suivi d'un autre intitulé : *Idée de la grammaire musicale ;* Moscou, 1679, in-4°. Par une singularité remarquable, dans un pays dont les habitants sont naturellement sensibles à la musique, Diletzky n'a pas trouvé d'imitateurs, et la littérature musicale de sa patrie a été longtemps renfermée tout entière dans ses ouvrages, dont la rareté est maintenant excessive. Quelques Allemands fixés en Russie, parmi lesquels on remarque Fuchs et Müller, ont écrit des ouvrages concernant la science de l'harmonie et d'autres parties de l'art, qu'ils ont fait traduire en langue russe et qu'ils ont publiés à Saint-Pétersbourg; de plus, M. Bélikoff, inspecteur de la chapelle impériale, a traduit en russe les livres de l'auteur de cette Biographie, *la Musique mise à la portée de tout le monde*, les *Curiosités historiques de la musique*, et le *Résumé philosophique de l'histoire de la musique*. Enfin, quelques livres élémentaires sur cet art, écrits en langue allemande ou française, ont aussi paru en Russie; mais la plupart ont pour auteurs des artistes étrangers, à l'exception des ouvrages nouveaux de MM. Oulibischeff, de Lenz et du prince Yousoupow (*voy.* ces noms).

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Diletzky s'est exercé comme compositeur et a laissé dans les églises des psaumes et des antennes à 5, 6 et 8 voix, qui, nonobstant certaines incorrections, ne sont pas sans intérêt historique, parce que ce sont les premiers essais réguliers de l'art d'écrire chez la nation moscovite. Un de ces morceaux, dont les paroles : *Mede noemz*, etc., répondent au latin *Te cantamus, Te Benedicimus, Domine*, est écrit à 8 voix, c'est-à-dire 2 sopranos, 2 contraltos, 2 ténors et 2 basses. Quelques successions d'unissons, d'octaves, et un certain embarras dans le mouvement des parties, n'empêchent pas d'apercevoir, surtout dans la seconde moitié de la composition, un instinct heureux de l'harmonie, et même une sorte d'art dans l'agencement des imitations entre les voix.

DILLEN. (Guillaume), compositeur belge, était maître de chapelle à l'église cathédrale de Parme, au commencement du dix-septième siècle. Il a fait imprimer à Venise, en 1622, une collection de messes à cinq, à six et à douze voix.

DILLENIUS (F.-L.-J.), *cantor* à Tubingue, né dans le royaume de Würtemberg, a publié un écrit dans lequel on trouve de bonnes observations sur le chant en chœur. Cet ouvrage a pour titre : *Ueber die Schwierigkeiten bei einem methodischen Gesang-unterricht in den Schulen, bei Errichtung von Singchœren und bei Aufuhrung eines mehrstimmigen Gesanges von ganzes Gemeinden in den evangelischen Kirchen* (Sur les difficultés d'un enseignement méthodique du chant dans les écoles, l'organisation d'un chœur de chant et l'exécution du chant à plusieurs voix par un chœur nombreux dans les églises évangéliques) ; Tubingue, 1826, in-8°.

DILLHERR (Jean-Michel), fameux théologien, né le 14 octobre 1604 à Thémar, dans la principauté de Henneberg, en Franconie, fut d'abord professeur à Jéna, ensuite pasteur à Saint-Sébald, inspecteur de l'école de Nuremberg et bibliothécaire de la même ville. Au nombre de ses ouvrages se trouve une dissertation intitulée : *De ortu et progressu, usu et abusu musicæ ;* Nuremberg, 1643. Dillherr est mort le 8 avril 1669.

DILLIGER (Jean), magister et ensuite diacre à Cobourg, né en 1590 à Eissfeld, en Franconie, étudia à Wittenberg, et fut d'abord *cantor* dans la grande église de cette ville. En 1623 on lui confia l'emploi de magister, qu'il quitta en 1625 pour la place de *cantor* à Cobourg. On voit par le titre d'un de ses ouvrages qu'il était pasteur à Gellershausen en 1633. Dans la suite il devint diacre à l'église Moritz de Cobourg, et conserva ce poste jusqu'en 1647, année de sa mort. Voici la liste de ses ouvrages : 1° *Prodromi Triciniorum sacrorum newer geistlicher Liedlein mit 3 Stimmen gesetzt ;* Nuremberg, 1619. — 2° *Medulla ex Psalmo 68 deprompta et harmonice 6 voc. composita ;* Magdebourg, 1614. — 3° *Exercitatio musica I, continens XIII selectissimos concentus musicos variorum autorum, cum basso generali, quibus accesserunt 8 cantilenæ 3 voc.*, Wittenberg, 1624. — 4° *Trauerlied auf den Tod eines Kindes, mit 4 Stimmen* (Chant funèbre sur la mort d'un enfant, à 4 voix) ; Cobourg, Berisch, 1626, in-4°. — 5° *Disce mori, oder ein Gebetlein zur Betrachtung der Sterblichkeit, mit 4 Stimmen ad Contrapunctum simplicem ;* Cobourg, 1628, in-4°. — 6° *Gespræch D. Lutheri und eines kranken Studiosi, vordessen zu Wittenberg gehalten, jetzo aber in feine Reime gebracht, und mit 4 Stimmen gesetz* (Dialogue de Luther et d'un étudiant malade, etc., mis en musique à 4 voix) ; Cobourg, in-4°. — 7° *Musica votiva, Deo sacra, de Tempore, zum lieben neuen Jahre der ganzen werthen jetzo hoch-betruebten Christenheit, mit 2, 3, 4 und 5 Stimmen, Theils Concerts, Theils Contrapuncto-Weise verfertiget*, 1629. — 8° *Musica Christiana Cordialis Domestica, dass ist : Christliche Hauss-und Hertzens-Musica, aus 37 in Contrapuncto simplici gesetzen 2, 3 und 4 Stimmigen Arien bestehend ;* Cobourg, 1630. — 9° Deux suppléments au même ouvrage, 1631. — 10° *Musica Concertativa, oder Schatz-Kæmmerlein, neuer geistlichen auserlesenen Concerte, von 1, 2, 3, 4, 5, 6-12 Stimmen, etc. ;* Cobourg, 1632, in-4°. — 11° *Musica Oratoria ; Musica Thanatobuleutica ; Musica Castrensis ; Musica invitatoria ad Epulum Cœleste*, in-48 *Liedern für 2, 3 und 6 Stimmen ;* Cobourg, 1633. — 12° *Jeremias pœnitentiarius*, in-52 *teutschen Buss-Sprüchen, aus jedem Capitel des Propheten Jeremiæ genommen, für 2 Singstimmen ;* 1re et 2e parties ; Cobourg, 1640, in-4°. — 13° *Musica Christiana valedictoria, dass ist, geistliche valet-Musica, teutsch in Begrifft anmüthige und erbauliche Reim gelettein, etc. mit dreyen Stimmen* (Musique chrétienne d'adieux, qui renferme des prières rimées, agréables et édifiantes, à trois voix, lesquelles conviennent aux temps malheureux et misérables actuels) ; Cobourg, 1642, in-4°. Ce recueil contient vingt-sept pièces.

DILLSOUK, célèbre chanteur hindou, naquit dans le royaume de Cachemire en 1751. La plus brillante époque de son talent fut de 1775

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

à 1790. Sa voix était un ténor élevé. Il chantait avec une expression touchante les quatre genres d'airs connus dans l'Inde à cette époque sous les noms de *Rektahs*, *Tiranas*, *Touppahs* et *Ragunies*. A la même époque vivait *Chanem*, cantatrice également célèbre, dont les accents mélancoliques faisaient verser des larmes ou prenaient un caractère voluptueux. Une ardente rivalité existait entre Dillsouk et cette bayadère ; tous deux étaient recherchés dans les cours de l'Inde et comblés de riches présents.

DIMMLER (Antoine), compositeur et contrebassiste au service du roi de Bavière, naquit à Manheim le 14 octobre 1753. Le musicien de la cour Joseph Zwini lui enseigna la musique et le cor, et l'abbé G.-J. Vogler la composition. A l'âge de onze ans il entra dans la musique de la cour en qualité de corniste. En 1778 il se rendit à Munich, où il s'adonna à l'étude de la contrebasse, et devint très-fort sur cet instrument, pour lequel, à l'exception de Marconi et de Gaspard Bohrer, il ne se trouvait pas alors un homme de talent dans toute la Bavière. Dimmler a composé les petits opéras suivants : 1° *Der Guck-Kasten* (la Jalousie), représenté à Munich en 1794. — 2° *Die Schatz-Greber* (les Chercheurs de trésors), représenté au château de Sufeld, près de Munich. — 3° *Zebel-Jager* (les Chasseurs de Zibeline). Il a en outre composé la musique de cent quatre-vingt-cinq ballets, parmi lesquels on distingue : 1° *Der Erste Tod* (la Première Mort). — 2° *Des erste Schaefer* (le Premier Pâtre). — 3° *Medea* (Médée). — 4° *Die Grazien* (les Grâces). — 5° *Ritter Amadis* (le Chevalier Amadis), etc. On connaît aussi en manuscrit des symphonies, quatuors, concertos, etc., de sa composition, outre une grande quantité de musique de guitare, instrument dont il jouait très-bien. Il vivait encore à Munich en 1815. La bibliothèque du Conservatoire de Paris possède les partitions manuscrites de plusieurs concertos pour le hautbois, pour la flûte, le cor et le clavecin, de la composition de Dimmler.

Dimmler a eu un fils, nommé *Antoine* comme lui, né à Munich le 24 avril 1783, qui a reçu les premiers principes de musique de son père, et qui est entré au service de la cour, en qualité de clarinettiste, le 16 juin 1796, n'étant âgé que de treize ans.

DIOMÈDES (Caton), luthiste, né à Venise, vivait à la fin du seizième siècle et au commencement du dix-septième. Il passa fort jeune en Pologne, et entra au service de Stanislas Kostka, grand-trésorier de la Prusse polonaise. Son talent sur le luth était remarquable, et il chantait fort bien. Il a fait imprimer à Cracovie, en 1607, des mélodies qu'il avait composées en l'honneur de saint Stanislas, patron de la Pologne. C'est aussi ce musicien qui a composé la musique pour les poésies de Stanislas Grochowski, publiées à Cracovie en 1606. On trouve quelques pièces de luth composées par Diomèdes dans le *Thesaurus Harmonicus* de Besardus.

Un autre musicien du même nom vécut à la fin du quinzième siècle et naquit vraisemblablement dans l'État de Venise. On trouve de lui le chant *Sempre haro* (sic) *quel dolce foco*, dans le neuvième livre des *Frottole*, imprimé à Venise, en 1508, par Petrucci de Fossombrone.

DION, cythariste, naquit à l'île de Chio. Ménechme, cité par Athénée (liv. 14, c. 9), dit qu'il joua le premier, sur la cythare, les chants des libations qu'on faisait aux fêtes de Bacchus.

DIONIGI (Marc), docteur en droit, naquit à Poli, bourg de l'État Romain, au commencement du dix-septième siècle, et fut garde du chœur à la cathédrale de Parme. Il est auteur d'un traité de plain-chant intitulé : *Primi Tuoni, Introduttione nel canto fermo*, Parme, 1648. Il en a donné une deuxième édition en 1667, avec des augmentations.

DIRUTA (Girolamo), frère mineur conventuel, né à Pérouse, non vers 1580, comme je l'ai dit dans la première édition de cette Biographie, mais plus de vingt ans auparavant ; car l'épître dédicatoire d'un livre important dont il est auteur est datée de Venise le 10 avril 1593. Il résulte d'un document authentique rapporté par Colleoni (1) que le P. Diruta était au couvent de Correggio en 1580 et qu'il y était l'ami du P. Baptiste Capuani (*Voy.* Capuani). En 1593 il était organiste de la cathédrale de Gubbio, dans l'État de l'Église. Il s'y trouvait encore en 1609, lorsque la deuxième partie du livre dont il vient d'être parlé fut publiée ; mais peu de temps après il fut nommé organiste de la cathédrale de Chioggia, ville de l'État vénitien. L'époque de sa mort est ignorée. Diruta nous apprend, à la fin de l'ouvrage dont la description sera donnée tout à l'heure, qu'ayant reçu dans sa jeunesse de mauvais principes de doigter, et en ayant acquis la conviction, il se rendit à Venise, et, après avoir entendu André Gabrieli et Claude Mérulo sur l'orgue de l'église de Saint-Marc, il s'attacha à ce dernier et en reçut des leçons. Mérulo dit aussi, dans l'avis au lecteur placé en tête du premier livre de ses *Canzoni à la francese intavolatura* (publié en 1598), que Diruta a été son élève, et que, par son talent, il faisait honneur à son maître. Voici ses paroles :

(1) *Gli Scrit. di Correggio*, p. XII.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ed io infinitamente mi gloria, ch'egli (Diruta) sia stato mia creatura, perche in questa dottrina 'ha fatto a lui, et a me insieme, qual singolare honore, che da persona di molto ingegno si deve aspettare. L'ouvrage qui recommande Diruta à la postérité a pour titre : *Il Transilvano, o dialogo sopra il vero modo di sonar organi e stromenti da penna, Parte I;* Venise, 1593, in-fol. Cet ouvrage est dédié à Sigismond Batori, prince de Transylvanie, célèbre par ses talents militaires et sa vie aventureuse. C'est à cause de cette circonstance que l'ouvrage est intitulé *Il Transilvano.* Outre la partie didactique, qui concerne le doigter des instruments à clavier, on y trouve des toccates et des pièces d'orgue de Diruta, Claude Merulo, André Gabrieli, Luzzasco-Luzzaschi, Paul Quagliati, Joseph Guami, et d'autres compositeurs célèbres. La seconde partie du *Transilvano* a été publiée à Venise, en 1609, in-fol. Elle est divisée en quatre livres. Le premier est intitulé : *Sopra il vero modo di intavolare ciaschedun canto.* Le deuxième contient les règles du contrepoint, avec des exemples de Luzzaschi, de Gabriel Fattorini et d'Adrien Banchieri. On trouve dans le troisième l'exposition des tons de l'Église et les règles de la transposition. Le quatrième contient les règles du mélange des registres de l'orgue. Les deux parties ont paru chez Giacomo Vincenti. Une deuxième édition de la première partie a été publiée chez le même Vincenti, en 1612, in-fol., et la deuxième partie a été reimprimée chez le même éditeur en 1622.

DIRUTA (Agostino), moine de l'ordre de Saint-Augustin, né à Pérouse vers la fin du seizième siècle, était vraisemblablement de la même famille que le précédent. Il fut d'abord maître de chapelle à Asola, petite ville de la Lombardie, et s'y trouvait encore en 1622. Plus tard il se rendit à Rome au couvent de son ordre, dont il devint le maître de chapelle. En 1646 il était retourné dans sa ville natale, et remplissait dans le couvent de son ordre les fonctions de directeur du chœur. Oldoini dit que Diruta a publié environ vingt œuvres de ses compositions, dont la plus grande partie avait été imprimée à Rome, chez Grignani (*Voy.* Oldoini : *Athenæum Augustinum, in quo Perusinorum scripta publice exponuntur*, p. 33). Je ne connais de ces ouvrages que ceux dont voici les titres : 1° *Messe concertate a cinque voci;* Venise, 1622. — 2° *Litanie di Gloriosa Domina, a 4, 5 e 6 voci;* Rome, 1631. — 3° *Messe concertate a 5 voci, lib. 2*, op. 13; *Roma*, J.-B. Robletti, 1631. — 4° *Modulationes vespertini cum Litaniis B. V. M., 3 vocibus concin., op.* 18; *Roma, Gia. Fei*, 1668. C'est une réimpression. — 5° *Poesie heroiche, a 1, 2, 3, 4 et 5 voci;* Roma, Grignani, 1641. — 6° *Secondo libro de Salmi che si cantano ne' vespri in tutto l'anno, concertati a 4 voci, op.* 21; Roma, Luigi Grignani, 1647.

DISTLER (Jean-Georges), maître des concerts de la cour de Stuttgard, né dans un village du royaume de Wurtemberg, vers le milieu du dix-huitième siècle, s'est fait une réputation en Allemagne comme violoniste et comme compositeur. Pleyel, Neukomm et lui sont les seuls élèves que Haydn ait formés. En 1781 Distler se rendit à Stuttgard; il y obtint la place de premier violon à l'orchestre de la cour; neuf ans après il fut fait maître des concerts. Une maladie mélancolique le conduisit à Vienne, en 1796, pour y voir ses parents; il y mourut en 1798 des suites de cette hypocondrie. Les compositions de Distler ont été publiées de 1791 à 1804; elles consistent en : 1° Six quatuors pour le violon, op. 1; Augsbourg, 1791. La deuxième édition a paru dans la même ville en 1795. On a gravé aussi cet ouvrage à Amsterdam, 1791; à Bâle, 1791; à Londres, 1797; à Paris, 1797. — 2° Six quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 2. — 3° Concerto pour le violon; Augsbourg, 1795. — 4° Six quintetti pour deux violons, deux altos et basse, en manuscrit; à Vienne, chez Traeg. — 5° Six quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 4; Augsbourg, 1798.

DITTERS DE DITTERSDORF (Charles), compositeur et violoniste allemand, dont le nom de famille était simplement *Ditters*, naquit à Vienne en 1739. Dès l'âge de sept ans il montra un goût décidé pour la musique; ses parents lui firent cultiver cet art et lui donnèrent une éducation soignée. Il forma son talent pour le violon à l'école des plus habiles violonistes de l'Allemagne, et lui-même ne tarda pas à être compté au nombre des virtuoses sur cet instrument. Un solo qu'il joua dans une église excita l'admiration de tous les auditeurs et révéla son talent. Hubaczek, fameux corniste, qui était présent, prit Ditters en affection, et le recommanda si fortement au prince de Hildburghausen, auquel il était attaché, que le jeune artiste fut admis au nombre des pages de ce prince, quoiqu'il n'eût pas encore douze ans accomplis. Après avoir achevé son éducation musicale dans la petite cour de son bienfaiteur, il fut attaché à l'orchestre d'un théâtre de Vienne, se lia avec Métastase, et eut le bonheur de devenir l'ami de Gluck, qui l'emmena avec lui en Italie. La, son jeu sur le violon fut admiré de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tous les artistes; lui-même rapporte qu'après avoir joué en public un concerto il reçut une lettre anonyme remplie d'éloges et accompagnée d'une montre fort riche. Il ne sut que longtemps après que ce présent lui venait du fameux Farinelli. De retour à Vienne Ditters mit à profit la bienveillance de Joseph Haydn et augmenta ses connaissances dans la composition. Vers le couronnement de l'empereur Joseph II, en 1765, Ditters suivit la cour à Francfort et s'y fit entendre avec succès. De là il passa au service de l'évêque de *Gross-Wardein*, en Hongrie. Il y écrivit quatre oratorios, *Isaac*, *David*, *Job* et *Esther*, qui furent exécutés à Vienne avec beaucoup de succès. Ce fut aussi vers le même temps qu'il commença à écrire pour le théâtre. En 1769 il quitta Gross-Wardein pour se rendre en Silésie, où il entra au service du prince-évêque de Breslau en qualité de maître de chapelle. Ce prélat aimait passionnément la musique, et il goûta si bien celle de son maître de chapelle qu'il voulut faire sa fortune. En 1770 il le fit nommer maître des forêts de la Silésie autrichienne, lui fit accorder des lettres de noblesse et la permission d'ajouter à son nom celui de *Dittersdorf*, qu'il porta toujours depuis lors. Le sort de cet artiste semblait assuré de la manière la plus heureuse; il était recherché à Vienne et surtout à Berlin, où on l'appelait souvent; mais le malheur qu'il eut de se brouiller avec l'évêque de Breslau, le succès de la musique de Mozart, qui changea la direction de l'art et fit paraître le style de Ditters vieux et mesquin, enfin les infirmités qui accablèrent celui-ci dans ses dernières années, tout cela, dis-je, empoisonna la fin de sa vie, et il aurait été réduit à la dernière misère sans les bienfaits du baron de Stillfried, qui le prit dans son château en Bohême et le mit ainsi que sa famille à l'abri du besoin. Il y est mort le 1er octobre 1799, deux jours après avoir achevé de dicter à son fils l'*histoire de sa vie*, ouvrage intéressant par le ton d'originalité naïve qui y règne, et dans lequel les jeunes musiciens peuvent trouver des instructions utiles. Il renferme aussi des anecdotes curieuses et peu connues sur Lolli et d'autres grands maîtres. On a de Ditters les ouvrages suivants : 1° *Brief ueber die Grenzen des Komischen und Heroischen in der Musik* (Lettre sur les bornes du comique et de l'héroïque en musique), dans la *Gazette musicale* de Leipsick, première année, p. 138. — 2° *Brief ueber die Behandlung Italiænischer Texte bey der Composition und ueber andere Gegenstænde* (Lettre sur l'expression des paroles italiennes dans la composition et sur d'autres objets relatifs à la musique); ibid., p. 201. — 3° *Carl von Dittersdorfs Lebensbeschreibung* (Histoire de la vie de Charles Dittersdorf), publiée par son fils, à Leipsick, 1801, 294 pages in-8°. — 4° *Isacco, figura del Redentore, oratorio*, composé à Gross-Wardein en 1767. — 5° *La liberatrice del Popolo Giudaico nella Persia, o sia l'Esther*, oratorio. Cet ouvrage, qu'on exécuta deux fois à Vienne, en 1785, au profit des veuves des musiciens, fut accueilli avec beaucoup d'applaudissements. — 6° *Job*, oratorio; Vienne, 1786. — 7° Messe en *ut*, avec orchestre, en manuscrit, chez Breitkopf. — 8° Motets pour le jour de Saint-Népomucène, en Mss., chez Bellstab. — 9° *Amore in musica*, opéra-buffa, à Gross-Wardein, en 1767. — 10° *Lo Sposo burlato*, opéra buffa, à Johannisberg, en 1775. — 11° *Der Doktor und Apothekcr* (le Médecin et l'Apothicaire), opéra en un acte, à Vienne, en 1786. Cet ouvrage fut accueilli avec tant de faveur, que l'empereur Joseph II, assistant à une de ses représentations, ne dédaigna pas de témoigner par ses applaudissements sa satisfaction, au moment où Ditters entra dans l'orchestre. A Londres cette pièce eut trente-six représentations de suite. Elle a été gravée en partition pour le piano à Vienne, à Berlin et a Mayence; on l'a aussi arrangée pour tous les instruments. — 12° *Betrug durch Aberglauben* (la Fourberie par superstition), opéra en un acte, à Vienne, en 1786. — 13° *Die Liebe im Narrenhausen* (l'Amour aux petites maisons), en un acte, à Vienne, en 1786. Cet ouvrage a été gravé a Mayence en 1790 et à Berlin en 1792. — 14° *Il Democrito corretto*, opéra bouffe, à Vienne, en 1786. — 15° *Hieronymus Knicker* (Jérôme Knicker), opérette, à Vienne, en 1787, gravé en partition pour le piano à Leipsick, en 1792. — 16° *La Contadina fedele*, opéra bouffe, à Johannisberg, en 1785. — 17° *Orpheus der zweyte* (le Nouvel Orphée), en un acte, à Vienne, 1787. — 18° *Das rote Kæppchen* (le Chaperon rouge), à Vienne, en 1788, gravé à Leipsick en 1792. — 19° *Der Schiffspatron, oder neue Gutsherr* (le Patron de navire, ou le Nouveau Seigneur de village), à Vienne, en 1789; gravé en partition pour le piano, à Leipsick, en 1793. — 20° *Hokus Pokus*, en un acte, à Vienne, en 1790, et à Weimar, en 1792, avec des changements. — 21° *Das Gespenst mit der Trommel* (le Tambour nocturne), a Oels, en 1794. — 22° *Gott Mars, oder der eiserne Mann* (le Dieu Mars, ou l'homme insensible), en deux actes, à Oels, en 1795. — 23° *Der gefoppte Bræutigam*, ibid., 1795. — 24° Don Quichotte, en italien, ibid., 1795. — 25° *Die*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Guelfen (les Guelfes), prologue, ibid., 1795. — 26° *Der Schah von Schiras* (le Sultan de Schiras), ibid., 1795. — 27° *Egolino*, en deux actes, ibid., 1796. — 28° *Die Lustigen Weiber von Windsor* (les Joyeuses Comères de Windsor), ibid., 1796. — 29° *Der Schœne Herbsttag* (le Beau Jour d'automne), ibid., 1796. — 30° *Der Ternengewinnst* (le Terne à la loterie), en un acte, ibid., 1797. — 31° *Der Mædchenmarckt* (le Marché de filles), en un acte, ibid., 1797. — 32° *Terno Secco*, opéra bouffe en deux actes, à Breslau, en 1797. — 33° L'opéra bouffe de Bretzner, en Mss., 1798. — 34° *Don Corbaldi, o sia l'usurpata Prepotenza*, en deux actes, 1798, en Mss. — 35° *Il Mercato delle Ragazze*, 1798, en Mss. Cet ouvrage paraît être une traduction du n° 31. — 36° *Il Tribunale di Giove*, en Mss. Ces quatre derniers ouvrages sont restés entre les mains de la famille de Ditters. — 37° Grande cantate latine, pour le jour de fête de l'évêque de Gross-Wardein, en 1765. — 38° *La Fille de Kola*, chant ossianique, avec piano; Leipsick, 1795. — 39° Grand concerto pour onze instruments concertants, avec orchestre, 1765. — 40° Quinze symphonies à grand orchestre, intitulées *les Métamorphoses d'Ovide;* Vienne, 1785. — 41° Trente-cinq symphonies, en manuscrit, chez Traeg, à Vienne. — 42° Six nouvelles symphonies en manuscrit, dans les mains des héritiers. — 43° *Concertino a 2 ob. fag. e 2 cor. concert., 2 viol., 2 alt. e b.*, en Mss., chez Traeg, à Vienne. — 44° Douze *concertos* pour violon, ibid. — 45° Deux nocturnes pour deux cors et violoncelle obligé, ibid. — 46° Six quatuors pour violon; Vienne, Artaria. — 47° Douze divertissements pour deux violons et violoncelle, en Mss., chez Traeg. — 48° Duos pour violon et basse, ibid. — 49° Douze sonates à quatre mains pour le piano, 1796-1797, en Mss. — 50° Soixante-douze préludes pour le piano, dans tous les tons. — 51° Douze chansons et romances variées pour le piano. On a appelé Ditters *le Grétry* de l'Allemagne; cet éloge est exagéré. Si ses compositions sont plus pures d'harmonie que celles du musicien belge, elles leur sont bien inférieures sous le rapport de l'invention. L'opéra *le Docteur et l'Apothicaire* est son ouvrage le plus populaire.

DITTMER (Mantey, baron de), maître de chapelle du duc de Mecklembourg-Strelitz, est né en Bavière, a eu pour maître Winter, et s'est fait son imitateur. On a de lui un petit opéra, *Die beide Galeerensclaven* (les Deux Galériens), qui n'a rien de remarquable. Son meilleur ouvrage en ce genre est son opéra intitulé *Louis de Bavière;* on a gravé l'ouverture pour piano. Sa musique religieuse se distingue par un style assez pur et par son caractère pieux; elle est restée jusqu'à ce jour en manuscrit. Parmi ses œuvres de musique instrumentale on remarque : 1° Fantaisie sérieuse pour le piano; Berlin. — 2° Fantaisie en forme de variations sur l'air de Himmel : *An Alexis;* ibid. — 3° *Adagio* et *allegro agitato* pour piano, violon et flûte; ibid. — 4° Six danses populaires de la Bavière pour piano, op. 2; ibid. — 5° Six valses de Rossini, op. 7; ibid.

DIVISS ou **DIWISCH** (Procope), musicien, mécanicien et physicien, naquit le 1er août 1696 à Senftenberg, en Bohême. Après avoir fait ses études à Znaim, il entra en 1719 dans l'ordre des Prémontrés, à Bruck. Il y enseigna la théologie et la philosophie avec éclat, jusqu'en 1733; à cette époque la cure de Prenditz, près de Znaim, lui fut offerte, et il l'accepta. Ce fut dans cette retraite qu'il se livra avec ardeur à des recherches de physique et de mécanique, et qu'il imagina le paratonnerre, dont l'invention a été retrouvée depuis lors par Franklin, et une sorte d'*Orchestrion*, grand instrument de musique, auquel il donna le nom de *Denis d'or*, par analogie avec le sien, qui signifie *Denis*, en bohémien. En 1741 Diwisch accepta l'emploi de supérieur de l'abbaye des Prémontrés de Bruck, et son administration fut si sage que, pendant la guerre de l'Autriche contre la Prusse, le monastère fut toujours respecté, même par les ennemis. Après que la tranquillité eut été rétablie dans la Moravie, il retourna dans sa cure et reprit ses travaux scientifiques. Il mit alors la dernière main à ses inventions du paratonnerre et du *Denis d'or*. En 1754 il plaça un paratonnerre près de sa maison; mais cette nouveauté lui fit courir quelque danger, car le peuple, ayant considéré cet appareil comme un instrument de sorcellerie et lui attribuant la sécheresse qui se fit sentir alors pendant deux ans, renversa cette machine, qui fut transportée à l'abbaye de Bruck. Les savants de l'Autriche ne se montrèrent pas beaucoup plus raisonnables que le peuple, car ils s'opposèrent à l'établissement des paratonnerres sur les édifices publics, qui avait été proposé à l'empereur par Diwisch. A l'égard du *Denis d'or*, il paraît qu'il lui donna la dernière perfection en 1762. Cet instrument se jouait, comme l'orgue, avec les mains et les pieds; il imitait, dit-on, tous les instruments à cordes et à vent, et l'on assure qu'il pouvait produire cent trente variétés de qualités de sons. Le prince Henri de Prusse en offrit une somme considérable; mais, lorsqu'il l'entendit, Diwisch le croyait susceptible de plus

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de perfection : il ne consentit pas à le céder. En 1790 l'évêque de Bruck, Georges Lambeck, possédait le dernier instrument de ce genre exécuté par l'inventeur, et entretenait un musicien chargé spécialement de le jouer. On ignore ce qu'il est devenu depuis ce temps. Diwisch est mort à Prenditz le 21 décembre 1765. On a de lui un ouvrage posthume en allemand, qui a pour titre : *Théorie de l'électricité et application de ses principes à la Chimie*; Tubingue, 1768, in-8°. Le portrait de ce savant a été gravé par Balzer, avec ce distique :

Non laudate Jovem, gentes ! Quid vester Apollo?
Iste magis Deus est fulminis atque soni.

DIVITIS (Antoine), musicien français, naquit dans la seconde moitié du quinzième siècle, car il était un des chantres de la chapelle de Louis XII, qui mourut en 1515. J'ai dit, dans la première édition de la *Biographie universelle des musiciens* (t. III, p. 316), qu'il est permis de croire que le nom réel de ce musicien est *Le Riche;* une découverte faite aux archives de l'État, à Paris, a justifié ma conjecture, car (sous la lettre K. n° 322) on trouve un compte de dépenses de la cour du roi de France, où est cet article : « La somme de 310 livres 10 s. tour-« nois pour le payement de cent trois aulnes de « drap noir, livré aux chantres de la chapelle du « dict feu seigneur (Louis XII) qui s'ensuivent, « savoir : Le maistre de la chapelle Conrard, Mi-« chau, Allard, Albi, Guill. Cousin, Claudin, « Mouton, maistre Jehan Thierry, Le Vigoureux, « Porchi, Carimont, Perroton de Mancourt, « George T. Reverdi, Jacques Baudet, Maupin, « Noel, Furbisseur, Noly, *maistre Antoine Le* « *Riche*, maistre Pierre Monton, maistre Jac-« ques Favieres et maistre Pierre de Fray, qui « sont 23 personnes. » Il ne peut y avoir de doute sur l'identité d'*Antoine Divitis* et d'*Antoine Le Riche*, car le premier nom est celui de Le Riche latinisé et le prénom est le même. Le Riche était d'ailleurs compositeur comme Divitis, car on trouve deux chansons françaises à 5 voix sous son nom dans un recueil publié par Nicolas Duchemin, en 1551, sous ce titre : *le Premier livre des plus excellentes chansons de divers autheurs.* On connaît sous le nom de Divitis les ouvrages suivants : 1° Le motet *Desolatorum Consolator*, à 4 voix, dans le premier livre des *Motetti de la Corona*, imprimé en 1514, par Petrucci de Fossombrone, in-4° obl. — 2° *Gloria, laus*, à 4 voix, dans le dixième livre de la collection d'anciens motets, imprimée à Paris, par Pierre Attaingnant, 1530. — 3° Plusieurs motets à trois voix dans le recueil intitulé : *Trium Vocum Cantiones. Centum D. Georgio Forstero Selectore. Imprimebat Joannes Petreius, Norimbergæ*, 1540, petit in-4° obl. — 4° Un *Magnificat* dans le sixième livre publié par Attaingnant, sous ce titre : *Liber sextus. XIII Quinque ultimorum tonorum Magnificat continens. Parhisiis, apud Pet. Attaingnant*, 1534, petit in-4° obl. — 5° Plusieurs motets à quatre voix dans le dixième livre de la collection qui a pour titre : *Passiones Dominice* (*sic*) *in ramis Palmarum, Veneris sancte, nec non lectiones feriarum quinti, Sexti et Sabbati hebdomade Sancte*, etc.; ibid. 1534, petit in-4 obl. — 6° *Credo* à 6 voix, dans le mss. coté VI de la Bibliothèque royale de Munich. — 7° Gerber dit qu'il y a plusieurs morceaux de la composition de Divitis dans un recueil de chansons, en diverses langues, imprimé depuis 1530 jusqu'en 1540, sous le titre de *Sammlung Von Gesangen in verschiedenen Spraechen*, dont il y a un exemplaire à la bibliothèque de Zwickau; mais il n'indique ni le lieu de l'impression, ni le nom de l'imprimeur. — 8° On trouve un morceau bien fait, à cinq voix, de Divitis, sur le texte : *Ista est speciosa inter filias Hierusalem*, dans le recueil intitulé : *Bicinia Gallica, Latina, Germanica*, etc., publié par Georges Rhaw, à Wittenberg, 1545. — 9° Deux chansons françaises à 4 voix, de *Le Riche*, sont dans un recueil publié par Nicolas Duchemin, à Paris, en 1551, sous ce titre : *le Premier livre des plus excellentes chansons de divers autheurs.* — 10° La messe à 4 voix intitulée *Gaude Barbara*, par Divitis, se trouve dans un manuscrit de la bibliothèque de Cambrai, coté n° 4. C'est la douzième du recueil, qui en contient quinze de divers auteurs. (Voy. *Notice sur les collections musicales de la bibliothèque de Cambrai*, par M. E. de Coussemaker, p. 31.)

DIXON (William), compositeur et organiste anglais, vécut à Londres depuis 1770 jusque vers 1800. Il a publié une collection de musique sacrée, choisie dans les œuvres des meilleurs maîtres anglais, sous ce titre : *Psalmodia Christiana, or Collection of sacred Music, in four parts, designed for public worship, containing* 200 *plain psalm-tunes*, 50 *fugues, and a few pieces in the Hymn style, for the tree great festivals, Christmas-Day, Easter Day and Whitsunday, with the bass figured for the organ or harpsichord*, etc.; Londres, 1790. Cette collection est précédée d'un traité élémentaire du chant, intitulé : *An Essay and concise Introduction to singing, containing rules for singing at sight, formed by the author during many years study and prac-*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tice in teaching. On a aussi de Dixon un recueil de chansons anglaises, Londres, 1795, et un *Pocket companion or New Psalm Tunes, for the use of Choirs and congregational Singing* (sans date).

DIZI (François-Joseph), né à Namur le 14 janvier 1780, est fils d'un professeur de musique qui, de Dinant-sur-la-Meuse, alla s'établir dans cette ville. Le jeune Dizi fit voir dès son enfance les plus heureuses dispositions pour la musique, et la sévérité de son père développa ses facultés par des études laborieuses. La harpe était l'instrument pour lequel il avait le plus de penchant; malheureusement il n'y avait pas de maître à Namur qui pût lui enseigner à en jouer. Les leçons de son père, qui était violoniste, furent les seules qu'il reçut, et ce fut en lui-même qu'il dut chercher les moyens d'acquérir du talent. Il avait à peine atteint sa seizième année lorsqu'il conçut le projet de se rendre en Angleterre. Il voyageait alors en Hollande pour s'y faire entendre: il s'y embarqua. Arrivé dans un port où le vaisseau fut obligé de relâcher, il se promenait sur le pont du bâtiment; tout à coup il vit un matelot tomber à la mer, et, poussé par un mouvement d'humanité, il s'y précipita lui-même pour le sauver, oubliant qu'il ne savait pas nager. Il perdit bientôt connaissance, et, lorsqu'il revint à lui, il se trouva dans une maison sur le port, où on lui donnait des soins. Dès que ses habits furent séchés, il voulut retourner au vaisseau; mais ce bâtiment, dont il ne savait pas même le nom, avait continué sa route, parce qu'on ne s'était pas aperçu de l'accident de Dizi, qu'un ouvrier du port avait sauvé. La situation du jeune artiste était des plus pénibles, car sa harpe, et les malles qui contenaient ses habits, son linge, ses lettres de recommandation et son argent, étaient sur le vaisseau qui s'éloignait de lui. Sa bourse ne renfermait que quelques écus à peine suffisants pour le conduire à Londres, et il ne savait pas un mot d'anglais. Il se décida pourtant à sacrifier le peu qui lui restait pour arriver jusqu'à la capitale de l'Angleterre, dans l'espoir d'y retrouver le navire qui contenait toutes ses richesses et l'espoir de son avenir.

Arrivé à Londres, il ne put jamais découvrir ce bâtiment, n'ayant aucun renseignement qui pût l'aider dans ses recherches au milieu de l'immense quantité de vaisseaux qui stationnaient sur la Tamise; il se trouva donc dans cette grande ville sans ressources, et n'y connaissant personne. Après quelques semaines passées dans la situation la plus pénible, le hasard le conduisit près d'une maison où il entendit jouer de la harpe; il se décida à y entrer, exposa sa situation à ceux qui l'habitaient, et demanda qu'on l'entendît sur son instrument. Cette maison était celle de Sébastien Érard, célèbre facteur de harpes et de pianos. Le chef de cette maison apprécia le talent du jeune Dizi, comprit qu'il avait de l'avenir, et l'aida à se poser convenablement dans le monde en lui procurant des élèves. Clementi lui fut aussi utile par l'estime qu'il témoigna pour ses talents. Bientôt Dizi devint le harpiste le plus renommé de Londres, et pendant trente ans il jouit en Angleterre d'une brillante réputation comme virtuose et comme compositeur pour son instrument.

La nature l'avait doué de dispositions naturelles pour la mécanique et de beaucoup d'adresse. Il voulut appliquer ces facultés au perfectionnement de son instrument, et inventa, avec l'assistance d'un Polonais, une harpe à double action qu'il appela *Harpe perpendiculaire*, parce que les cordes, placées au centre de la console, étaient dans une position exactement verticale avec le centre de la table. L'élévation de ces cordes, à un demi-ton ou à un ton plus haut que l'accord naturel, se faisait par des bascules placées à l'intérieur de la console. La difficulté du placement des cordes et les dérangemens fréquents du mécanisme ont déterminé plus tard Dizi à renoncer à ce système de construction pour se rapprocher de celui d'Érard, qu'il a seulement voulu simplifier en substituant aux mouvements particuliers de chaque note des mouvements généraux de communication d'octave en octave. Dizi est aussi le premier qui ait imaginé de doubler les tables d'harmonie des harpes, pour leur donner plus de résistance aux vibrations des cordes. Enfin il a disposé les pédales de l'instrument dans un ordre plus régulier que celui qui est généralement adopté; mais cette innovation a eu peu de succès, parce qu'elle contrariait les habitudes des harpistes.

En 1830 Dizi a quitté Londres pour s'établir à Paris, où il a formé une association avec la maison Pleyel, pour l'établissement d'une fabrique de harpes; mais cette entreprise n'a point eu de succès. Depuis son arrivée en France Dizi avait été nommé professeur de harpe des princesses de la famille royale. Il est mort à Paris.

Les compositions de Dizi pour la harpe sont: 1° Une grande sonate, publiée à Londres. — 2° Air Saxon, de Cramer, varié; Paris, Janet. — 3° Danse du Châle, variée; ibid. — 4° Trois thèmes originaux variés; ibid. — 5° Douze exercices ou fantaisies pour la harpe à deux rangs de pédales, première et deuxième suite; Paris, Pleyel. — 6° Une grande quantité de romances françaises, d'airs anglais et italiens variés pour la

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

harpe; Londres, Paris, Erard, Pleyel et autres.

DLABACZ (Joseph-Benoît), virtuose sur le trombone, naquit à Poděbradt le 2 juillet 1703. Après avoir fini ses études à Prague il voyagea, puis se fixa à Coblence, où son talent remarquable le fit engager dans la chapelle de l'électeur. Il mourut en cette ville vers 1769. On ignore s'il a écrit pour son instrument.

DLABACZ (Godefroi-Jean), né vers 1760 à Bœhmisch-Brod, en Bohême, entra dans l'ordre des Prémontrés à Prague, et devint directeur du chœur et bibliothécaire du chapitre de *Strahow*, dans la même ville. Il a donné l'*Essai d'un catalogue des meilleurs musiciens de la Bohême*, dans les septième et neuvième parties de la *Statistique de la Bohême*, qui a été publiée en 1788. Le troisième volume de la Société royale des Sciences de la Bohême (1798, in-4°, n° 2) renferme une dissertation sur l'état des arts dans ce pays, dont il est aussi l'auteur. On y trouve quelques détails curieux sur les orgues et sur plusieurs musiciens. L'ouvrage le plus important qu'il ait publié est le Dictionnaire historique des artistes de la Bohême, qui a paru sous ce ce titre : *Allgemeine-hist. Kunstler-Lexikon für Bœhmen*, 3 vol. in-4°, Prague, 1815-1818. On y trouve une multitude de notices interessantes sur les musiciens de cette partie de l'Allemagne. Dlabacz est mort à Prague le 4 janvier 1820.

DLUGORAI (Albert), compositeur et luthiste distingué, né en Pologne, vécut vers la fin du seizième siècle. On trouve quelques-unes de ses pièces de luth dans le *Thesaurus Harmonicus* de Besard.

DOBBERT (Chrétien-Frédéric). *Voyez* Doerbert.

DOBLER (Joseph-Aloys), un des meilleurs chanteurs du dix-neuvième siècle en Allemagne, est né le 17 novembre 1796 à Gebratzhofen, dans le royaume de Würtemberg, où son père était maître d'école. Celui-ci lui donna les premières leçons de musique, de chant et de piano. A l'âge de dix ans Dobler fut admis comme enfant de chœur à l'église cathédrale de Constance. Il y fit ses études jusqu'en 1813; alors, pour se soustraire aux lois de la conscription, il se décida à aller faire un cours de théologie à l'université d'Ellwangen. Là il eut occasion d'exercer sa belle voix de basse dans les concerts d'amateurs que le recteur Spægele avait institués. Encouragé par les succès qu'il obtint dans ces concerts, il résolut de ne point entrer au séminaire, et se rendit secrètement à Vienne, où il trouva un protecteur dans l'ambassadeur de Würtemberg. Weigl ayant entendu la belle voix de Dobler, l'encouragea à cultiver le chant, lui donna des conseils et lui procura un engagement au théâtre de la porte de Carinthie, avec deux mille florins d'appointements. Le jeune chanteur, âgé seulement de dix-neuf ans, se fit remarquer, et bientôt il fut engagé pour le théâtre de Linz, comme première basse. Il y débuta par le rôle d'Alcindor dans *Cendrillon*, et son succès fut complet. En 1820 il prit l'emploi de première basse au théâtre de Francfort-sur-le-Mein, resta dans cette ville jusqu'en 1825, et entreprit alors un grand voyage en Allemagne. Il chanta avec succès à Mayence, Stuttgard, Wiesbaden, Berlin, etc. Engagé pour l'Opéra-Allemand de Londres en 1833, il y chanta dans trente-deux représentations pendant la saison, et se lia d'amitié avec les célèbres chanteurs italiens Rubini, Tamburini et Madame Malibran, qui devinrent ses modèles. De retour à Franfort à la fin de cette année, Dobler y resta jusqu'au 15 septembre 1834, époque où il entra au service de la cour de Würtemberg, à Stuttgard. Cet artiste n'avait point étudié de méthode de chant proprement dite; ce qu'il savait dans cet art, il le devait à sa propre experience, aux exemples qu'il avait recueillis des chanteurs habiles, et surtout à sa rare intelligence et au sentiment dramatique dont il était doué au plus haut degré. Sa voix était pure, égale, flexible, et d'une grande puissance. Dobler est mort à Stuttgard le 6 septembre 1841.

DOBLOF-DIER (Le baron Charles), amateur de musique à Vienne et compositeur de musique d'église au commencement du dix-neuvième siècle, a beaucoup écrit; mais ses ouvrages, restés en manuscrit, sont devenus la propriété du conseiller Georges Kiesewetter, qui les a légués à la bibliothèque impériale de Vienne avec toute sa collection de musique. Voici la liste de ses compositions religieuses : 1° Messe à 4 voix en contrepoint (*ré* mineur), écrite en 1820. — 2° *Te Deum* à 4 voix. — 3° Hymnes en allemand. — 4° *Inni sacri, a 2 3 e 4 voci.* — 5° *Invocavi Dom.*, à 4 voix. — 6° *Timete Dom.*, à 4 voix. — 7° Trois grands chœurs à 4 parties. — 8° Messe à voix seule, avec orgue. — 9° Messe en contrepoint à 4 voix. — 10° *Das Gebeth des Herrn*, à 4 voix. — 11° *Pater noster*, à 4 voix, avec un *Amen* à 10 voix. — 12° *Ego sum resurrectio*, à 4 voix. — 13° Hymnodie chrétienne à voix seule, avec piano. — 14° Hymne pour le temps de Pâques, à voix seule et piano.

DOBRZYNSKI (Jean-Félix), pianiste et compositeur polonais, est né en 1807 à Romanow, dans la Wolhynie, où son père, violoniste distingué, dirigeait l'orchestre des concerts

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

et de l'Opéra chez le comte Ilinski. C'est sous sa direction que le jeune Dobrzynski étudia le piano et le violon. Ses progrès furent rapides dans tout ce qui concerne le mécanisme; mais ses facultés pour l'art ne se développèrent qu'après que sa famille se fut établie à Varsovie. Devenu alors élève d'Elsner pour l'harmonie et le contrepoint, il ne tarda point à faire reconnaître que la nature l'avait doué d'un heureux instinct pour la composition de la musique instrumentale. Vers 1828, ses études musicales étant achevées, il commença à se livrer à l'enseignement du piano, se fit entendre dans les concerts et publia ses premières compositions. On a de lui beaucoup de mazourkes, de nocturnes et de morceaux de salon pour le piano, publiés à Varsovie, à Posen, à Berlin et à Leipsick, ainsi que de jolies mélodies pour voix seule et piano; mais il s'est rendu recommandable par des œuvres instrumentales d'un ordre plus élevé, parmi lesquelles on remarque : 1° Une symphonie en *ut* mineur, qui obtint en 1838 le deuxième prix dans le concours ouvert à Vienne pour ce genre de composition, et qui fut exécutée à Leipsick avec succès dans l'année suivante. — 2° Trois quatuors pour 2 violons, alto et basse. — 3° Deux quintettes pour 2 violons, alto et deux violoncelles, œuvres 38 et 40, publiés à Leipsick, chez Hoffmeister. Ces compositions sont d'un ordre très-distingué. — 4° Un sextuor (en *mi* majeur) pour 2 violons, alto, 2 violoncelles et contrebasse, op. 39; ibid. — 5° Trio pour piano, violon et violoncelle, dédié à Hummel, op. 17 (en *la* mineur); Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 6° Sonate pour piano et violon. — 7° Nocturne pour piano et violoncelle, intitulé *les Larmes*. Dobrzynski s'est aussi essayé dans la musique dramatique par un opéra qui a pour titre *Monbar*, dont l'ouverture et quelques morceaux détachés ont été exécutés à Leipsick et à Dresde en 1845 et 1846; mais on n'y a pas remarqué l'originalité d'idées qui règne dans ses compositions instrumentales. Dans les mêmes années il donna des concerts à Berlin, à Leipsick et dans quelques autres villes du nord de l'Allemagne, et y produisit une vive impression par le mérite de quelques-unes de ses œuvres.

DOBYHALL (Joseph), et non DOBYHERLL, comme il est dit dans la première édition de cette Biographie, maître de musique du deuxième régiment d'artillerie en garnison à Vienne, est né le 13 juin 1779 à Krasowitz, en Bohême. Destiné à l'enseignement de la musique par son père, il étudia toutes les parties de cet art et apprit le chant, le piano, l'orgue, le violon et presque tous les instruments à vent, sous la direction de Nawratil, Doluzalek, Johanis, et surtout d'un organiste très-habile nommé Bohmik. Lorsqu'il eut atteint sa quinzième année, il fut envoyé à Enns, dans la Haute-Autriche, pour y apprendre, sous la direction du musicien de la ville, à jouer du cor, de la trompette et du trombone; puis il alla à Vienne faire un cours d'études littéraires. Admis dans cette ville au théâtre Léopold comme clarinettiste, il y resta pendant six ans. Pendant ce temps il apprit l'harmonie et la composition chez Heidenreich et Tayber. En 1808, Dobyhall fut nommé chef de la musique du prince Kourakin, ambassadeur de Russie à la cour de Vienne. Deux ans plus tard il entra au théâtre Hofburger, et peu de temps après il eut la direction de la chapelle du prince de Lobkowitz. Depuis lors il a été admis à l'orchestre du théâtre de la Cour comme seconde clarinette, et a été nommé maître de musique du deuxième régiment d'artillerie. Le talent de cet artiste pour la direction d'un orchestre d'instruments à vent et pour l'arrangement de la musique en harmonie militaire était très-remarquable. On a de lui plus de cent suites de morceaux extraits d'opéras italiens, allemands et français, arrangés avec beaucoup de goût et une rare intelligence. Dobyhall y a introduit une multitude de nouvelles combinaisons d'instruments, du plus grand effet. Lorsque Rossini alla à Vienne, il éprouva tant de plaisir, à l'exécution de quelques-unes de ses productions ainsi arrangées, qu'il désira avoir les partitions de ces morceaux, pour étudier le système et le mécanisme des combinaisons d'instruments à vent.

DOCHE (Joseph-Denis), né à Paris le 22 août 1766, entra comme enfant de chœur à la cathédrale de Meaux, à l'âge de huit ans, et y apprit la musique sous la direction de Guignet. Nommé maître de chapelle de la cathédrale de Constance, à dix-neuf ans, il y resta jusqu'à l'époque de la Révolution. Il entra alors à l'orchestre du théâtre du Vaudeville pour y jouer de l'alto, puis du violoncelle, et enfin de la contrebasse. Devenu chef d'orchestre du même théâtre, il composa, pour les pièces qu'on y représentait, une multitude d'airs qui se distinguent par un chant naturel et gracieux. Les plus connus sont ceux de *Fanchon la Vielleuse*, la romance de *Santeuil*, celle de *Gentil Bernard*, etc. Il en a publié le recueil, en 1822, sous le titre de *la Musette du Vaudeville*, grand in-8° obl. Doche a fait aussi la musique d'un opéra-comique intitulé *les Trois Derville*, qui fut refusé au théâtre Feydeau en 1818, et de plusieurs *opérettes* jouées aux théâtres des Boulevards, entre autres *Point de bruit*, qui fut joué avec succès au théâtre de la Porte-Saint-Martin, en 1805. Il a fait entendre

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

à Paris plusieurs messes à grand orchestre. La dernière a été exécutée à Saint-Eustache, le 22 novembre 1809, jour de Sainte-Cécile. Retiré du Vaudeville en 1824, Doche est mort à Soissons au mois de juillet 1825.

DOCHE (Alexandre-Pierre-Joseph), fils du précédent, né à Paris en 1799, fit ses études musicales au Conservatoire de Paris, et succéda à son père dans la place de compositeur et de chef d'orchestre du Vaudeville. Plus tard il est entré au théâtre du Gymnase comme chef d'orchestre. Il a écrit pour les pièces de ce théâtre beaucoup de morceaux de musique, dont quelques-uns ont été publiés à Paris, chez Petit, Savaresse et Lemoine. Au mois de mai 1846 Doche a fait représenter à l'Opéra-Comique un ouvrage en un acte, intitulé *le Veuf du Malabar*, dont la musique était assez médiocre, et au mois de mars de l'année suivante il a donné au même théâtre *Alix*, petit acte qui n'a inspiré également au musicien que des idées communes, écrites avec négligence. Doche est mort à Saint-Pétersbourg au mois d'août 1849.

DODART (Denis), médecin, naquit à Paris en 1624. Après avoir été reçu docteur en 1660, il fut nommé, six ans après, professeur de pharmacie, et ensuite conseiller-médecin de Louis XIV. En 1673 l'Académie des Sciences l'admit au nombre de ses membres. Il fut chargé par ses confrères de rassembler les matériaux d'une histoire de la musique ; mais il s'est borné à publier plusieurs Mémoires sur la formation de la voix et sur la détermination du son fixe. Ces Mémoires ont été insérés parmi ceux de l'Académie des Sciences. Dodart est mort à Paris le 5 novembre 1707. Les Mémoires publiés par lui sur les objets relatifs à la musique sont les suivants : 1° *Mémoire sur les causes de la voix de l'homme et de ses différents tons* (Mém. de l'Académie des Sciences, ann. 1700, p. 238-268). — 2° *Notes sur le Mémoire précédent* (Idem, p. 268-287). — 3° *Supplément au Mémoire sur la voix et sur les tons, première partie* (ann. 1706, p. 136). — 4° *De la différence des tons, de la parole et de la voix du chant, par rapport au récitatif, et, par occasion, des expressions de la musique antique et de la musique moderne* (Id., p 388). — 5° *Supplément au Mémoire sur la voix et sur les tons, seconde partie* (ann. 1707, p. 66). Dodart cherche à établir dans ces Mémoires la similitude de l'organe vocal avec un instrument à vent, système adopté jusqu'en 1743, où Ferrein en proposa un autre, qui partagea les savants. On a aussi du même auteur : *Sur la détermination du son fixe* (Mém., ann. 1700, p. 131-140). Il y a quelques exemplaires du Mémoire de Dodart sur les causes de la voix de l'homme imprimés séparément avec les notes et les additions, lesquels portent la date de 1703, sans nom d'imprimeur. L'auteur les avait fait tirer pour ses amis ; la Bibliothèque impériale, à Paris, en possède un qui vient du cabinet de Brossard.

DODDRIDGE (Philippe), ecclésiastique anglais, naquit à Londres le 26 juin 1702. Il commença ses études à l'école de Saint-Albain, et les acheva au collége des ministres non conformistes, à Kibworth, dans le comté de Leycester. En 1722 il fut nommé prédicateur à Kibworth, ensuite à Market-Harborough, et enfin professeur au collége de Northampton en 1730. Sa santé, qui avait toujours été très-faible, s'étant entièrement dérangée, les médecins lui conseillèrent de changer de climat ; il se rendit à Lisbonne ; mais à peine y fut-il arrivé que son mal empira, et il mourut dans cette ville, le 26 octobre 1750.

Doddridge a donné dans les Transactions philosophiques, t. 44, p. 596, *Account of ones, who had no Ear to Music naturally, singing several tunes when in a delirium* (Notice sur un individu qui, n'ayant pas l'oreille musicale, chante plusieurs airs avec justesse, dans une accès de délire).

DODWELL (Henri), philologue célèbre, naquit en 1641. Ayant perdu ses parents de bonne heure, il tomba dans l'indigence jusqu'à ce qu'un de ses oncles le recueillit et lui fournit les moyens de faire ses études, d'abord à Dublin, ensuite à Oxford. Ayant été nommé professeur d'histoire dans cette université en 1688, l'année même de la révolution anglaise, il ne tarda pas à perdre cette place, parce qu'il se refusa à prêter le serment d'*allégeance*. Après s'être engagé dans toutes les querelles religieuses de son temps et avoir écrit une immense quantité d'ouvrages de tout genre, il mourut le 7 juin 1711. Les travaux de ce savant homme sur les historiens et les géographes anciens, ainsi que sur les antiquités ecclésiastiques, n'étant point de l'objet de ce dictionnaire, je me contenterai de citer son livre intitulé *Treatise concerning the lawfulness of instrumental Music in holy offices, etc.* (Traité concernant l'admission de la musique instrumentale dans l'office divin) ; Londres, 1700, in-8°. C'est une seconde édition : j'ignore la date de la première. Ce traité est tout théologique. Dodwell y établit que la musique des instruments, particulièrement celle de l'orgue, ayant pour objet d'affecter la sensibilité, ne peut être admise dans l'office divin, où l'homme ne doit porter qu'un esprit dégagé de toute émotion sensuelle ; et il déclare que les exemples de l'usage

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

des instruments dans le temple de Dieu, tirés de l'Ancien Testament, sont sans valeur, parce que les Juifs, comme les papistes, ne professent que de fausses religions. Une préface de 84 pages du ministre anglican John Newte, où la même doctrine est soutenue, précède l'ouvrage de Dodwell (*Voy.* NEWTE).

DOEBBERT (CHRÉTIEN-FRÉDÉRIC), habile flûtiste, naquit à Berlin, où il prit des leçons de hautbois et de flûte. Ayant acquis beaucoup de talent sur ces deux instruments, il passa au service du margrave Frédéric de Brandebourg Culmbach, auquel il donnait des leçons de flûte. A la mort de ce prince, en 1763, les virtuoses italiens, chanteurs et cantatrices, ayant été congédiés, Doebbert passa avec les musiciens allemands au service du margrave d'Anspach et de Bayreuth; il y mourut en 1770. Il a publié à Nuremberg, en 1759, six solos pour la flûte, avec accompagnement de basse.

DOEDERLIN (JEAN-ALEXANDRE), né le 11 février 1675 à Biswang, dans le comté de Pappenheim, fut magister et recteur de l'école de Weissenfels en Nordgau, où il mourut le 23 octobre 1745. On a de lui un écrit intitulé : *Ars canendi veterum, et veterum cantores Weissenburgenses*, 2 feuilles in-fol. sans date. Cet ouvrage, qui paraît devoir être intéressant par son titre, est de la plus grande rareté.

DŒHLER (THÉODORE), pianiste et compositeur pour son instrument, naquit le 20 avril 1814 à Naples, où son père était chef de musique d'un régiment. Il était âgé de sept ans lorsqu'il reçut les premières leçons de piano. Ses dispositions pour la musique et l'instrument étaient si heureuses qu'après six mois d'études il avait dépassé en habileté sa sœur aînée, qui jouait du piano depuis plusieurs années. Lorsque Benedict arriva à Naples, il accepta Dœhler comme élève. Celui-ci n'était âgé que de treize ans lorsque son maître le fit entendre au théâtre du *Fondo*, où il reçut des applaudissements. En 1829 Dœhler suivit sa famille à Lucques, où le père était engagé au service du prince; mais il n'y resta que peu de temps, parce que sa famille alla bientôt après s'établir à Vienne, où le jeune pianiste fut mis sous la direction de Czerny, pendant qu'il faisait des études de composition chez Sechter. Parvenu à l'âge de dix-sept ans, Dœhler obtint la position de virtuose de la musique particulière du duc de Lucques et eut l'honneur de l'accompagner dans quelques voyages. En 1836 il entreprit lui-même une grande tournée pour faire connaître son talent : il était alors âgé de vingt-deux ans. Il visita d'abord l'Allemagne, et les premières villes où il se fit entendre furent Leipsick et Berlin; il y obtint de brillants succès. Au commencement de 1837 son service le rappela à la cour de Lucques, mais il fit dans la même année une excursion à Florence et à Bologne, où il donna des concerts. Vers la fin de 1838 il arriva à Paris. Thalberg y causait alors une vive sensation par les effets nouveaux qu'il faisait produire au piano et par la sonorité puissante qu'il tirait de l'instrument. Le talent de Dœhler n'atteignait pas à cette hauteur; mais il se faisait remarquer par beaucoup de délicatesse dans le toucher, par l'élégance et la grâce. Il joua dans un des concerts de la société du Conservatoire et y obtint un brillant succès. C'est de cette époque que date sa réputation de virtuose. Au printemps de 1839 il se rendit à Londres, où ses manières gracieuses et polies préparèrent ses succès dans la haute société. Dans la même année il visita la Hollande, où l'enthousiasme pour son talent alla si loin que son buste fut inauguré solennellement à la Haye. De retour en Italie vers le mois d'août, il obtint de son prince un nouveau congé dans l'année suivante, pour retourner en Hollande, où il était appelé. Il donna alors des concerts à Amsterdam, à Rotterdam, à Utrecht; puis il se rendit en Belgique, et obtint à Bruxelles de brillants succès. Après un séjour d'environ deux ans à Lucques, Dœhler reparut en Allemagne, et donna des concerts à Francfort, Leipsick, Berlin et Hambourg; puis il se rendit à Copenhague, dans l'hiver de 1843, et enfin en Russie, où il s'arrêta pendant près de deux ans. A Saint-Pétersbourg il avait trouvé une protection très-active dans la princesse Tschermeteff; bientôt l'intérêt que prenait à lui cette dame devint un sentiment plus tendre, et elle prit la résolution de lui donner sa main; mais de grandes difficultés s'opposaient à cette union. La princesse mit à les surmonter l'énergie et la ténacité que donne la passion à une femme. Après bien des négociations délicates et de grands sacrifices, elle atteignit enfin son but, et Dœhler devint son époux en 1840. Tous deux se fixèrent dès lors en Italie, et l'artiste se transforma en amateur. Une seule fois il se fit encore entendre dans un concert public à Florence; mais ce fut pour une œuvre de bienfaisance. Tout semblait lui présager une existence heureuse; mais bientôt sa santé se dérangea. En vain il essaya de l'influence des changements de climat et des eaux les plus renommées; il ne fit plus que languir, et il mourut à Rome, le 21 février 1856, à l'âge de quarante-deux ans. Dœhler a publié beaucoup de compositions pour le piano, dont plusieurs ont eu de la vogue et sont encore dans le répertoire des pianistes; on y re-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

marque un concerto, œuvre 7; douze fantaisies sur des thèmes de divers opéras de Rossini, Meyerbeer, Donizetti, Bellini, Hérold, Halévy, etc.; dix nocturnes détachés; beaucoup de thèmes variés, des études, des caprices, des rondos, des pièces détachées de tout genre, des valses et des polkas. Comme pianiste Dœhler manquait de puissance, et quelquefois de correction; mais il y avait beaucoup de charme dans son jeu.

DOELZSCH (Jean-Gottlieb), constructeur d'orgues, né à Dœbeln, en Saxe, vivait dans la première moitié du dix-huitième siècle. En 1729 il finit l'orgue de Grueneberg, composé de douze jeux. Il répara celui de l'église de Sainte-Cunégonde, à Rochlitz, en 1732.

DOEMENY (Alexandre de), pianiste et organiste à Pesth, est né en Hongrie vers 1801. Il s'est fait connaître par deux ouvrages, dont le premier est une instruction, en hongrois et en allemand, pour apprendre à jouer du piano, avec des exercices tirés des œuvres de Handel, Clementi, Cramer, Steibelt, Kalkbrenner, etc.; Pesth, Charles Müller, 1828, in-fol. de 121 pages. L'autre a pour titre : *Kerénekeskœnya melyet d'Helvezini Vallaistételt Tartok Deos hasznokra nézy Enakozora*, etc. (Livre choral à 4 parties pour l'orgue, à l'usage des congrégations de la confession helvétique, etc.); Pesth, 1830, in-4°. Fink a fait une analyse de ce livre choral dans la *Gazette générale de musique* de Leipsick (ann. 1831, n° 22, p. 349 — 354).

DOERFFEL (Alfred), pianiste distingué, est né à Waldenbourg, en Saxe, le 24 janvier 1821. Ses parents l'envoyèrent fort jeune à Leipsick, où il reçut des leçons de piano de Günther. A l'âge de treize ans il débuta dans les concerts de la société d'*Euterpe* et y fit sensation par son talent précoce. Pendant les années 1837, 38 et 39, il joua souvent dans ces concerts et y fit remarquer ses progrès. Postérieurement il s'est fixé dans cette ville comme professeur de piano. M. Dœrffel a été pendant plusieurs années un des rédacteurs de la *Nouvelle Gazette de musique* de Leipsick. J'ignore s'il a publié quelques compositions pour son instrument.

DOERING (Jean-Frédéric-Samuel), né le 16 juillet 1766 à Gatterstædt, près de Querfurt, où son père était maître d'école. En 1776 il entra à l'école Saint-Thomas de Leipsick comme élève et comme sopraniste dans le chœur. Après y avoir fait ses études élémentaires, il suivit en 1788 les cours de l'université de Leipsick, comme étudiant en théologie; puis il se rendit à Dresde en 1791 et y remplit les fonctions de précepteur dans une famille pendant deux ans. En 1793 il obtint une place de *cantor* à Lucka, dans la Lusace inférieure; deux ans après il alla occuper une position semblable à Görlitz. Il y resta jusqu'en 1814, époque où il accepta le cantorat à Altenbourg. Il mourut dans cette ville le 27 août 1840, à l'âge de 74 ans. Doering fut également distingué comme basse chantante et comme professeur. Il jouait bien du violon, du piano et de l'orgue. Il s'est fait connaître dans le monde musical par les publications suivantes : *Die 3 Rosen des Lebens, Gesellschaftsbild für 4 Singstimmen*, etc. (les Trois Roses de la vie, chansons de société à quatre voix); Görlitz, 1799. — 2° *Vollstændiges Görlitzer Choral-Melodien-Buch in Buchstaben, Vierstimmig gesetzt* (Livre complet de mélodies chorales, pour la ville de Görlitz, arrangé à 4 voix); Görlitz, 1802. — 3° *Anweisung zum Singen. Erster Kursus* (Instruction pour le chant : premier cours); ibid., 1805, in-8° de 80 pages. — 4° *Etwas zur Berichtigung des Urtheils über die musikalischen Singchore auf den gelehrten protestantischen Schulen Deutschlands* (Observations pour l'amélioration des jugements sur les chœurs musicaux des écoles supérieures protestantes de l'Allemagne); Görlitz, 1806, in-4° de 24 pages. — 5° Onze chœurs à 4 voix : 1re suite; Altenbourg, 1815. — 6° Livre choral complet, à l'usage de la ville d'Altenbourg; Altenbourg, 1817, in-4°. — 7° Vingt-quatre mélodies chorales à 4 voix; ibid., 1830.

DOERING (M.-L.-J.); on a sous ce nom une suite d'articles sur l'existence et la nature du rhythme, qui ont été insérés dans la vingt-septième année de la *Gazette musicale* de Leipsick, p. 3-9, 17-26, 37-41. Ces morceaux ne sont point sans intérêt et se font remarquer par des vues neuves.

DOERING (Le docteur Henri), littérateur allemand, né à Cassel, si je suis bien informé, s'est fait connaître avantageusement, dans ces derniers temps, par divers ouvrages, et par des morceaux détachés dans les revues littéraires, parmi lesquels on remarque un aperçu rapide de la vie de Mozart. Ce morceau a été traduit de l'allemand par M. C. Viel, sous le simple titre : *W.-A. Mozart*; Paris, A. Bohné, 1860, in-12 de 76 pages.

DOERNER (Jean-Georges), organiste à Bitterfeld, en Prusse, vers le milieu du dix-huitième siècle, a fait imprimer une *Épître au docteur Mitzler sur l'origine du son et des tons principaux* (en allemand); Bitterfeld, Mich. Heunigen, 1743, 3 feuilles in-8°.

DOISY-LINTANT (Charles), guitariste et marchand de musique à Paris, est mort dans cette ville en 1807. Il a publié un grand nombre

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de morceaux pour son instrument. Les plus connus sont : 1° Un concerto, avec accompagnement de deux violons, alto et basse. — 2° Dix trios pour guitare, violon et alto, op. 1 et 3. — 3° Trois trios pour trois guitares. — 4° Quarante-neuf duos pour deux guitares ou pour guitare et violon. — 5° Plusieurs sonates, rondos et solos. — 6° Principes généraux et raisonnés de la guitare ; Paris, Naderman, 1801. — 7° Petite Méthode pour le même instrument, avec des airs; ibid.

DOLÉ (L'abbé F.-C.), né en Normandie vers 1810, a fait ses études au petit séminaire de Rouen. Devenu directeur du pensionnat de Vire et aumônier de l'Hôtel-Dieu de cette ville, il occupait encore cette position en 1848. Il est auteur d'un livre très-estimable qui a pour titre : *Essai théorique, pratique et historique sur le plain-chant ;* Paris, Lecoffre, 1847, 1 vol. in-8° de 204 pages.

DOLES (Jean-Frédéric), né à Steinbach, en Franconie, en 1715, commença ses études au gymnase de Schleusingen, et apprit la musique à l'école de Saint-Thomas de Leipsick. Son maître de composition fut Jean-Sébastien Bach. En 1744 il obtint la place de chantre à Freyberg, où il resta jusqu'en 1756, époque où il succéda à Harrer dans les fonctions de directeur de musique à l'église de Saint-Thomas de Leipsick. Il unissait le talent de bien enseigner à celui de bien écrire, et jouissait d'une grande considération parmi les musiciens de son temps. Il est mort le 8 février 1797. On a de lui les ouvrages suivants : 1° *Anfangsgründe zum Singen* (Introduction à l'art du chant), manuscrit in-8° de 158 pages. — 2° *Neue Lieder von Fuchs* (Nouvelles Chansons de Fuchs) ; Leipsick, 1750. — 3° Le quarante-sixième psaume mis en musique; ibid., 1758, in-fol. — 4° *Melodien zu Gellerts geistlichen Oden*, etc. (Mélodies pour les odes spirituelles de Gellert, à quatre voix, avec accompagnement de clavecin) ; ibid., 1762, in-fol. min. — 5° *Vierstimmiges Choralbuch, oder harmonische Melodien Sammlung für Kirchen* (Livre choral à quatre voix, ou recueil de mélodies harmoniques pour l'église) ; ibid., 1785, in-4°. — 6° Cantate sur le chant de Gellert : *Ich Komme vor dein Angesicht*, etc., pour quatre voix et orchestre ; Leipsick, 1790, petit in-fol. Cet ouvrage, dont une partie est dans le style fugué, fait voir que Doles était un digne élève de J.-S. Bach. On y trouve une préface excellente sur l'art de traiter la musique d'église. — 7° *Singbare und leichte Choralvorspiele für Lehrer und Organisten*, etc. (Préludes chantants et choisis pour des chorals à l'usage des professeurs et des organistes, etc.), première suite, Leipsick, 1795, in-fol. ; deuxième suite, ibid., 1795 ; troisième idem, ibid., 1796 ; quatrième idem, ibid., 1797. Cette collection présente des pièces d'un fort bon style. Doles a laissé en manuscrit : 1° Passion, d'après Saint-Marc. — 2° idem, d'après Saint-Luc. — 3° La Passion, oratorio. — 4° Les Psaumes quatre-vingt-cinq et cent. — 5° *Salvete vos*. — 6° Un cantique : *Jesus meine Zuversicht*. — 7° *Magnificat*, en allemand. — 8° Deux Messes. — 9° *Kyrie cum Gloria*, en *si* mineur. — 10° Les 2°, 16°, 25°, 33°, 81° et 111° psaumes.

DOLES (Jean-Frédéric) fils du précédent, naquit à Freyberg le 26 mai 1746. Son premier maître fut le recteur Funcke, de Freyberg. Il apprit ensuite la musique et le chant sous la direction de son père. En 1764 il entra à l'université de Leipsick et ensuite à l'académie d'Erlangen pour se livrer à l'étude de la jurisprudence. Il prit ses degrés de docteur en droit en 1776 et fut nommé substitut dans la Faculté de droit. Il est mort à Leipsick le 16 avril 1796. Doles est compté parmi les amateurs de musique les plus distingués. Il a publié en 1775 six solos pour le piano, à Leipsick, chez Breitkopf. On connaît aussi en manuscrit un concerto pour le même instrument, qui a eu beaucoup de succès en Allemagne.

DOLEZALEK (Jean-Emmanuel), excellent pianiste, né à Chotiebarz, en Bohême, vers 1785, vécut à Vienne en 1815 et dans les années suivantes. En 1814 il s'était fait admirer à Prague par son habileté comme exécutant et par l'originalité de ses chansons bohémiennes, publiées en 1812 sous le titre de *Cziske Pjsné wkudbu wwedené*, etc. Parmi les autres compositions de Dolezalek on remarque : 1° Douze écossaises pour deux violons, deux clarinettes, deux cors, flûte, deux bassons et basse; Vienne, Artaria. — 2° Neuf variations sur un thème de *Sargines*, pour le piano; ibid. — 3° Variations sur un thème du ballet *Der Fassbinder;* ibid. — 4° Plusieurs recueils d'allemandes, écossaises et valses pour le piano; Vienne, Mechetti et Artaria. — 5° Deux marches russes pour le piano ; Vienne, Artaria.

DOMART ou **DOMARTO**, musicien français, né vraisemblablement en Picardie, vécut dans la première moitié du quinzième siècle. Son nom figure parmi ceux des contrapuntistes les plus célèbres de son temps. Tinctoris le cite en plusieurs endroits de ses ouvrages, notamment dans son *Proportionale*, où il critique quelques erreurs de proportions dans la messe *Spiritus almus* de Domart. Dans les archives de la cha-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

pelle pontificale il y a un recueil de messes manuscrites, des maîtres les plus anciens (coté 14, in-fol.), parmi lesquelles on en trouve de ce musicien. Une chanson française à trois voix de ce même compositeur a été recueillie par M. Stéphen Morelot dans les manuscrits de la bibliothèque du Vatican.

DOMENJOUD (Jean-Baptiste), avocat au parlement de Paris, présenta à l'Académie royale des Sciences, en 1757, un violon dont les cordes étaient tendues par des vis au lieu de chevilles, et dont la tête mobile permettait d'élever ou d'abaisser à la fois les quatre cordes de l'instrument. L'Académie jugea que la mécanique employée par Domenjoud pour hausser et baisser le ton de l'instrument n'était pas susceptible d'une grande précision, par l'impossibilité de connaître exactement les proportions de grosseur des cordes et les diverses circonstances qui exercent de l'influence sur leur tension réciproque; mais elle approuva la substitution des vis aux chevilles, par lesquelles il est difficile de bien régler l'accord et d'empêcher le relâchement accidentel. Satisfait de ce rapport, Domenjoud fit imprimer la discription de son double mécanisme sous ce titre : *De la préférence des vis aux chevilles pour les instruments de musique; et un essai sur la manière de changer l'A-mi-la, en tendant ou détendant toutes les cordes à la fois, sans détruire l'harmonie; ce qui donne lieu à des manches d'une forme nouvelle, beaucoup plus commodes que les anciens;* Paris, 1757, in-12 de 22 pages, avec une planche.

DOMINGOS DE S. JOSÉ-VERELLA (Le Père), moine bénédictin portugais, au couvent de Porto, vivait au commencement du dix-neuvième siècle. Il est auteur d'un ouvrage qui a pour titre : *Compendio de Musica, theorica et pratica, que contem breve instrucçao para lirer musica; Leçones de accompanhamento em orgaõ, gravo* (clavecin), *guitarra*, etc.; Porto, 1806, 1 vol. petit in-4°.

DOMINICO (Jean), musicien italien qui vivait vers le milieu du seizième siècle, a fait imprimer : *Cantiones sacræ quinque vocum;* Venise, 1566.

DOMNICH (Henri), fils d'un musicien de l'électeur de Bavière, naquit à Würzbourg vers 1760. Dès son enfance il cultiva la musique et s'adonna particulièrement à l'étude du cor, sur lequel il fit de si rapides progrès, qu'à l'âge de douze ans il fut admis à la chapelle électorale. De là il passa à Mayence, au service du comte de Oelz, grand amateur de musique. Enfin il vint à Paris, où il fut assez heureux pour recevoir des leçons de Punto. A la formation du Conservatoire de musique, Domnich fut compris au nombre des professeurs, et il se montra digne de cette distinction par les excellents élèves qu'il forma, et dont il a peuplé les orchestres de Paris et de la France. On lui doit la *Méthode de premier et de second cor, à l'usage du Conservatoire* (Paris, 1805, in-fol.), qui fut longtemps la meilleure qu'on eût en France, et qui n'a été remplacée avantageusement que par celle de Dauprat. Il a aussi publié : 1° Trois concertos pour le cor, avec accompagnement d'orchestre; Paris, Ozi. — 2° Symphonie concertante pour deux cors; ibid. — 3° Deux recueils de romances, avec accompagnement de piano, op. 4 et 5. Quelques-unes de ces romances sont charmantes et ont eu un succès de vogue. Domnich a eu deux frères, Jacques et Arnold, tous deux virtuoses sur le cor. Le premier, qui était son aîné, est passé en Amérique et vivait à Philadelphie en 1806; le second, plus jeune que lui, était, en 1805, au service du duc de Saxe-Meiningen.

DOMONATUS (Jean-Henri-Samuel), organiste de l'église principale à Jéna, naquit en cette ville le 3 avril 1758. Fils d'un fabricant de soieries qui aimait beaucoup la musique, il reçut des leçons de clavecin et d'orgue dès ses premières années. A l'âge de treize ans il fut envoyé au gymnase (collége) de Weimar; le maître de chapelle Wolf, de cette ville, se chargea de le diriger dans la suite de ses études musicales. Plus tard il alla suivre les cours de l'université de Jéna et y fit des études de droit; mais, fidèle à la musique, il brilla dans les concerts comme claveciniste et se fit remarquer par son talent sur l'orgue. Ses études terminées, il entra comme secrétaire chez le comte de Solms, dont les propriétés étaient situées en Silésie. Après y être resté trois ans, il obtint du comte une pension de 50 écus pour le reste de ses jours, et retourna à Jéna, où il accepta la place de directeur de musique de l'Académie, en 1786. Neuf ans après il fut nommé premier organiste de l'église principale; mais ses emplois étaient si mal payés, que le pauvre artiste passa la plus grande partie de sa vie dans un état voisin de la misère. Cependant son mérite le plaçait au rang des musiciens les plus distingués de la Thuringe. Il avait composé des cantates d'église et des pièces d'orgue d'un très-bon style, lesquelles sont restées en manuscrit. Vers la fin de sa vie la goutte avait paralysé en partie ses doigts; cependant il jouait encore de l'orgue à l'âge de quatre-vingt-un ans, et l'on pouvait juger qu'il avait dû posséder autrefois un talent remarquable. Ce pauvre homme a cessé de vivre en 1841.

DONATI (Ignace), compositeur, né à Ca-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sale Maggiore, près de Crémone, vers la fin du seizième siècle, fut d'abord, en 1619, maître de chapelle de l'académie du Saint-Esprit à Ferrare. En 1624 il passa en la même qualité dans le lieu de sa naissance, et enfin, en 1633, il fut appelé à la cathédrale de Milan. Ceux de ses ouvrages dont les titres sont connus sont : 1° *Sacri Concentus a* 1, 2, 3, 4 *e* 5 *vocum;* Venise, Alexandre Vincenti, 1612, in-4°. — 2° *Le Fanfalage, madrigali a* 3, 4 *e* 5 *voci;* ibid., 1615, in-4°. — 3° *Concerti ecclesiastici a* 2, 3, 4 *e* 5 *voci,* opera 2; ibid, 1617, in-4°. Il y a une deuxième édition de cet œuvre publiée chez le même, en 1626. 4° *Messe a* 4, 5 *e* 6 *voci piene e concertati; terza impressione;* ibid., 1626, in-4°. Ces messes avaient été déjà réimprimées avec le deuxième livre des messes, sous ce titre : *Libri I e II delle messe a* 4, 5 *e* 6 *voci;* ibid., 1618, in-4°. — 5° *Concerti ecclesiastici a* 2, 3, 4 *e* 5 *voci,* op. 4; ibid., 1619, in-4°. Il y a une deuxième édition de ces motets, imprimée chez le même éditeur, en 1626, in-4°, et une troisième datée de Venise, chez le même, en 1630. — 6° *Motetti a* 5 *voci concertati, con due Litanie delle B. V. e nel fine alcuni canoni da cantarsi in* 24 *modi; terza impressione;* ibid, 1626. Je ne connais pas les dates des deux premières éditions. — 7° *Motetti concertati a* 5 *e* 6 *voci, con Dialoghi, Salmi e Litanie della B. V.,* op. 6; ibid., 1627, in-4°. — 8° *Motetti a voce sola co'l basso per l'organo;* ibid., 1628. — 9° *Salmi Boscarecci a sei,* op. 9; ibid., 1629.

Il y a eu un autre musicien plus ancien, du nom de *Donati* (*Giuseppe-Maria*), qui a publié à Venise, en 1585, des *Madrigali a cinque voci.*

DONATO (Balthasar), ou DONATI, maître de chapelle de Saint-Marc de Venise, vivait dans la seconde moitié du seizième siècle. Il fut d'abord simple chantre de cette chapelle célèbre : son habileté, sa grande expérience dans l'art du chant et son mérite comme compositeur lui procurèrent l'honneur d'être mis, en 1562, à la tête de la *petite chapelle,* qui venait d'être instituée par les procurateurs de Saint-Marc pour suppléer la grande chapelle, pendant les dernières années de la vieillesse d'Adrien Willaert, et pour former des chanteurs destinés à cette même grande chapelle. Willaert étant mort presque subitement, le 7 décembre 1562, la petite chapelle fut maintenue sous la direction de Donato pendant que Cyprien Rore, successeur de Willaert, fut le maître qui dirigea la grande; mais, le célèbre musicien belge ayant abandonné cette position au mois de décembre 1564, Zarlino (*Voy.* ce nom) fut appelé à le remplacer, le 5 juillet 1565. Celui-ci demanda la suppression de la petite chapelle, qui n'avait plus de raison d'être, et Donato fut obligé de rentrer dans la position de simple chantre. Il paraît qu'il en eut un vif chagrin qui se traduisit un jour par des paroles insultantes contre Zarlino. Enfin, après une pénible attente de vingt-cinq années, Donato, grand artiste et homme de génie, fut appelé à succéder à Zarlino dans la place de premier maître de chapelle. Sa nomination est du 9 mars 1590, suivant les registres de la chapelle. Il mourut au mois de juin 1603. On connaît de lui les ouvrages dont les titres suivent : 1° *Il primo libro di canzonette villanesche alla Napoletana, a quattro voci;* Venise, Gardane, 1555, in-4°. Il y a une autre édition antérieure du même ouvrage, laquelle n'est pas la première, et qui a pour titre : *Canzon villanesche alla Napoletana, a quattro voci, insieme con alcuni madrigali novamente ristampati, aggiuntevi ancora alcune villote di Perizone a quattro, con la canzon della Gallina; libro* 1°; *Venetiis, apud Hieronymum Scottum,* 1551, in-4° obl. — 2° *Madrigali a* 4 *voci, libro* 1° *e* 2°; Venise, Ant. Gardane, 1568, in-4°. C'est une réimpression.—3° *Madrigali a cinque voci, libro quarto;* ibid., 1567, in-4°. Je ne connais pas les dates des trois premiers livres. — 4° *Madrigali a cinque e sei voci, con tre dialoghi a* 7; *libro* 1°; ibid., 1560, in-4° obl. — 5° *Madrigali a cinque, a sei, a sette e otto voci, libro secondo;* Venise, Jérôme Scotto, 1559, in-4° obl. — 6° *Il primo libro de' Motetti, a* 5, 6 *e* 8 *voci;* Venise, 1599, in-4°. C'est une réimpression. On trouve quelques madrigaux à 4 voix de Donato dans la collection intitulée : *Eletta di tutta la Musica intitulata Corona di diversi, data in luce da Zuan Jacomo di Zorzi; libro* 1°; *Venezia, alla insegna del Cagniolo,* 1569, in-fol. La plupart de ces ouvrages brillent par l'originalité; les villanelles sont particulièrement remarquables par les formes du rhythme.

DONE (Josué), professeur de musique et accordeur de pianos à Londres, est auteur d'un livre qui a pour titre : *The Tunner companion, being a treatise of the construction of piano forte, with rules for regulating and tuning them* (Manuel de l'accordeur, ou traité de la construction des pianos-fortés, avec des préceptes pour les régler et les accorder); Londres, 1827, in-4° de trente-trois pages. Cette édition est la deuxième; la première avait paru sans date (1816), à Londres. L'accord du piano n'occupe que deux pages dans l'ouvrage de Done;

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tout le reste concerne les diverses parties dont se composent les pianos de différentes formes, les dérangements qu'elles éprouvent, et les réparations qu'y doivent faire les accordeurs expérimentés.

On a aussi sous le même nom un traité de la prononciation de l'italien, à l'usage des chanteurs anglais, sous ce titre : *Rules for Italian Pronunciation, particularly useful to singers and to musicians in general;* Londres un vol. in-12. Je crois que l'auteur de cet ouvrage était le frère aîné de celui qui est l'objet de cet article.

DONFRID (Jean), directeur de musique à l'église Saint-Martin de Rothenbourg sur le Necker, et recteur de l'école de la même ville, naquit vers la fin du seizième siècle. On lui doit la publication de trois collections de motets et de messes de divers auteurs, des seizième et dix-septième siècles. Elles sont intitulées : 1° *Promptuarium musicum; welches Concentus ecclesiast. von verschiedenen Komponisten, für* 2, 3 *und* 4 *Stimmen enthalten,* première partie; Strasbourg, 1622; deuxième partie, ibid., 1623; troisième, idem, ibid., 1627. Ces trois parties contiennent six cent quatre-vingt-treize motets. — 2° *Viridarium Musico-Marianum, enthalten mehr als* 200 *Concentus ecclesiast. für* 3 *und* 4 *Stimmen von verschiedenen Komponisten,* op. 4; Strasbourg, 1627, in-4°. — 3° *Corolla musica,* contenant trente-sept messes à deux, trois, quatre et cinq voix, op. 5; Strasbourg, 1628. On a aussi de Donfrid un recueil de pièces d'orgue sous ce titre : *Der Tabulatur für Orgel,* première et deuxième parties; Hambourg, 1623. On y trouve des variations et des fugues sur le chant des psaumes et des cantiques; ces pièces sont d'un bon style.

DONI (Antoine-François), prêtre et littérateur, naquit à Florence vers 1503. Il entra fort jeune dans l'ordre des *Frères Servites;* mais il fut sécularisé dans la suite et resta simple prêtre. Fort pauvre, et contraint souvent de vivre du seul produit de ses messes, il fut occupé sans cesse du soin d'améliorer sa fortune, mais ne put jamais y parvenir. Son humeur inconstante le portait à changer de lieu à chaque instant; c'est ainsi qu'il vit en peu de temps Gênes, Alexandrie, Pavie, Milan, Plaisance, Rome et Venise. Il eut pour amis les hommes les plus célèbres de son temps, tels que l'Arétin et le Dominichi; mais il finit par se brouiller avec eux, et mourut ignoré au village de Monselice, près de Padoue, au mois de septembre 1574. Parmi les nombreux ouvrages qu'il a publiés l'on remarque : *Dialogos tres : unum de fortuna et infelicitate Cæsaris; alterum de Delineatione (vulgo disegno); tertium de Musica;* Florence, 1534, in-8°. Les sujets de ces dialogues, plus développés et traduits en italien, ont paru à Gênes en 1541. Le dialogue sur la musique, séparé des autres, a été publié sous ce titre : *Dialogo della Musica,* Venise, 1544. Dans sa *Libraria,* 1550, 1551 et 1560, in-12, Doni indique un assez grand nombre d'ouvrages relatifs à la musique qui sont devenus rares; mais la Bibliothèque italienne de Fontanini, avec les notes d'Apostolo Zeno, a rendu le catalogue de Doni à peu près inutile.

DONI (Jean-Baptiste), noble Florentin, naquit en 1593. Après avoir fait ses études à Bologne, il alla les terminer à Rome sous les Jésuites. Ses progrès dans la langue grecque, la rhétorique, la poétique et la philosophie furent très-rapides. Son père, qui le destinait au barreau, l'envoya à Bourges, en 1613, pour y étudier le droit dans l'école célèbre de Cujas : il y passa cinq ans. De retour en Italie en 1618, Doni reçut le bonnet de docteur dans l'université de Pise, et se livra ensuite à l'étude des langues orientales, des sciences naturelles et de toutes les parties de la philologie. Son père le pressait d'embrasser l'état auquel il l'avait destiné, mais le cardinal Octave Corsini, qui venait d'être nommé légat en France, lui proposa de l'accompagner à Paris, ce qu'il accepta avec joie. Il y passa plus d'un an, occupé sans cesse à étendre la sphère de ses connaissances par la fréquentation des bibliothèques et des savants. Ce fut à cette époque qu'il se lia d'une étroite amitié avec le P. Mersenne. La mort d'un frère et des affaires de famille l'ayant ramené à Florence en 1622, il fut appelé l'année suivante à Rome par le cardinal Barberini, neveu du pape Urbain VIII. Ce cardinal avait un goût passionné pour la musique; Doni, qui avait fait une étude approfondie de cet art, et surtout de ce qui concernait la musique des anciens, écrivit sur cette matière plusieurs dissertations, dans le dessein de se rendre agréable à son nouveau protecteur. Il en reçut la récompense par sa nomination à la place de secrétaire du sacré collége. Peu de temps après, le cardinal, étant venu en France avec le titre de légat, y amena plusieurs savants, parmi lesquels était Doni, qui revit avec plaisir les amis qu'il avait laissés dans ce pays. De là il suivit le cardinal en Espagne et revint ensuite à Rome. Ce fut alors qu'il imagina un instrument à cordes, qu'il appela *Lyra Barberina* ἀμφιχορδός, et qu'il dédia à Urbain VIII. Cet instrument était composé d'un corps sonore

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

mobile, posé verticalement sur un socle, et sur lequel des cordes tendues dans divers systèmes permettaient de passer à volonté, et subitement, de l'un des modes grecs dans un autre. Il écrivit, à propos de cette invention, une dissertation intitulée *Commentarii de Lyra Barberina*, où il examine tout ce qui concerne les divers instruments à cordes des anciens : c'est ce qu'on a de plus savant sur cette matière. Cette dissertation ne fut imprimée que plus d'un siècle après sa mort. La perte de deux frères qui lui restaient, et le besoin de soigner ses affaires domestiques, l'obligèrent à retourner à Florence en 1640; il s'y maria l'année suivante, et accepta une chaire publique d'éloquence que lui offrait Ferdinand II de Médicis. Ses devoirs de professeur ne l'empêchèrent point de continuer ses recherches sur la musique des anciens, et particulièrement sur l'union de cet art avec la déclamation théâtrale. Ayant été nommé académicien de Florence et de la Crusca, il ne jouit pas longtemps de ces honneurs, car il mourut en 1647, âgé de cinquante-trois ans.

Les ouvrages de Doni, relatifs à la musique, qui ont été publiés de son vivant, sont les suivants : 1° *Compendio del trattato dei generi e modi della musica, con un discorso sopra la perfezzione de' concenti, e un saggio a due voci di mutazione di genere e di tuono, in tre maniere d'intavolatura;* Rome, 1635, in-4°. On voit, dans la dédicace au cardinal Barberini, que cet abrégé est celui d'un traité considérable, en cinq livres, que l'auteur avait écrit, mais qu'il n'a pas publié. — 2° *Annotazioni sopra il compendio de' generi de' modi della musica, etc., con due trattati, l'uno sopra i tuoni e modi veri, l'altro sopra i tuoni o Armonie degli antichi : e sette discorsi sopra le materie più principali della musica, e concernenti alcuni stromenti nuovi praticati dall' autore;* Rome, 1640, in-4°. — 3° *De Præstantia musicæ veteris libri tres, totidem dialogiis comprehensi, in quibus vetus et recens musica cum singulis earum partibus accurate inter se conferuntur;* Florence, 1647, in-4°. Dans cet ouvrage, traité sous la forme du dialogue, Doni a répandu une érudition immense; mais il se trompe souvent sur le fond des choses. Il s'y prononce en faveur de la musique des anciens contre la moderne, et oppose, comme preuve de son opinion, l'anathème lancé par le concile de Trente sur la musique du seizième siècle, aux éloges donnés par tous les écrivains de l'antiquité à celle de leur temps; mais cette question, de peu d'intérêt, demeurera à jamais insoluble par le dénuement où nous sommes de monuments de cette musique antique; et, les eussions-nous en notre pouvoir, nous n'en serions guère plus avancés, n'étant point placés dans des circonstances favorables pour en juger. — 4° *Deux traictés de musique : 1° Nouvelle introduction de musique, qui monstre la réformation du système ou eschelle musicale, selon la méthode ancienne et meilleure; la facilité d'apprendre toute sorte de chants par le retranchement de deux syllabes* ut *et* la; *une nouvelle manière, et plus aisée, de tablature harmonique; et un nouveau reiglement des avant-exercices de la musique;* 2° *Abrégé de la matière des tons, qui monstre en peu de mots tout ce que l'auteur a traicté plus amplement, en plusieurs discours italiens, touchant les tons et les harmonies des anciens, par lui heureusement renouvelées et remises en usage.* Ces deux traités sont indiqués par Gori, dans son catalogue des œuvres de Doni, comme étant imprimés; si cela est, ils ont dû l'être à Paris, vers 1639, car l'auteur dit, dans ses *Annotazioni sopra il Compendio, etc.*, qu'il en avait envoyé les manuscrits à l'impression dans cette ville. Toutefois, je présume qu'ils n'ont point vu le jour, car mes recherches, pour en découvrir des exemplaires dans les catalogues de bibliothèques et chez les bibliographes, ont été infructueuses, et je suis confirmé dans ma conjecture par une lettre de *L.-Giac. Bucciardi*, datée de 1641, et rapportée par Bandini (*de Vita et Scriptis Donii, part. II, p.* 149, *Epist.* 94), où il dit : *De' suoi trattati francesi non ho avuto fino adesso avviso veruno.* Mattheson semble cependant les avoir eus en sa possession, car il donne une petite notice de leur contenu dans sa *Critica musica*, part. VI, p. 102; mais peut-être n'en avait-il que des copies manuscrites. Quoi qu'il en soit, ces ouvrages paraissaient être perdus, lorsque le hasard m'en a fait découvrir les manuscrits autographes parmi ceux de la Bibliothèque impériale (n° 1689, fonds de l'abbaye Saint-Germain des Prés), dans une liasse de vieux écrits relatifs à des matières théologiques.

Ces manuscrits, qui forment un cahier de cent quarante-deux pages in-8°, sont d'une belle écriture italienne, et sont chargés de corrections de plusieurs mains; celles-ci sont généralement relatives au style et à des expressions impropres qui ont vieilli. On trouve en tête du premier ouvrage deux lettres de Doni, datées du 12 mai 1640; l'une est adressée à l'évêque de Riez, qu'il nomme son parent, et à qui il rappelle qu'ils ont fait ensemble leurs études à Bourges : cette lettre est une dédicace; l'autre,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

qui est adressée à *Messieurs les musiciens de France*, contient l'éloge des écrivains et des compositeurs français qui se sont distingués dans la musique, et parmi eux il place Aurélien de Reims, Jean de Muris (qu'il appelle de *Moiris*), Jacques Le Febvre (d'Étaples), Pierre Maillart, Josquin de Prés, Jean Mouton, Nicolas Gombert, qu'il appelle *Crombert*, Goudimel, Claude Le Jeune, Du Caurroy et Guesdron. Il y place son livre sous la protection des musiciens français, et leur adresse des observations sur la nécessité d'adopter la réformation des tons modernes qu'il propose.

Le premier traité (*Nouvelle introduction de musique, qui monstre la réformation du système ou eschelle musicale*, etc.) est complet; il contient quatre-vingt-quinze pages. Doni y critique avec sévérité l'hexacorde de Gui d'Arezzo (ou du moins celui qui lui est attribué), le déclare très-inférieur à la constitution des modes grecs, et ne le trouve bon que relativement à la tonalité barbare du moyen âge. Villoteau a émis une opinion à peu près semblable dans son ouvrage intitulé : *Recherches sur l'analogie de la musique avec les arts qui ont pour objet l'imitation du langage*. Les développements dans lesquels Doni entre sur cette matière me paraissent de peu d'utilité, comme tout ce qui a été écrit par lui et par ses contemporains sur le rapprochement de la tonalité moderne et des modes grecs; mais on y remarque un fait curieux et entièrement ignoré : c'est que Doni est le premier qui ait proposé de substituer la syllabe *do* à *ut* dans la solmisation. On ne trouve, en effet, cette syllabe dans aucun ouvrage italien antérieur à l'époque où celui de Doni a été écrit.

Le second traité contenu dans le manuscrit que j'examine est celui qui a pour titre : *Abrégé de la matière des tons*, etc. Il est incomplet, mais il m'a paru qu'il ne doit y manquer que quelques pages de la fin. Ce n'est, en quelque sorte, qu'un corollaire du premier, mais on y remarque (p. 111) un renseignement intéressant pour l'histoire de la musique. Il s'agit d'un *clavecin transpositeur*, qui avait été fait par un contemporain de Doni; sorte d'invention qu'on a renouvelée de nos jours, et dont l'existence antérieure avait été longtemps ignorée. Voici le passage dont il est question : « Enfin la diversité « des tons d'aujourd'hui n'est autre que celle « qu'on entend au clavecin fabriqué par Jacques « Ramerin, Florentin, auquel, par le change- « ment des ressorts, le même clavier sert à « divers tons différents par degrés semi-toni- « ques. » Ce passage, et quelques détails sur les ouvrages de Marenzio, de Cyprien Roze et du prince de Venouse, sont à peu près tout ce qu'il y a de remarquable dans ce traité.

Outre la description de sa *Lyre Barberine*, et le traité des instruments à cordes qui y est joint, Doni avait laissé plusieurs ouvrages remplis de recherches curieuses, et presque tous relatifs à la musique des anciens; tous ces travaux restèrent ensevelis dans l'oubli jusqu'à ce que le savant antiquaire Gori, les ayant rassemblés, en prépara une belle édition; à laquelle il joignit le traité *de Præstantia musicæ veteris*; mais il mourut avant qu'elle eût paru, et ce fut Passeri qui la publia à Florence en 1773, en deux volumes in-fol. Le premier, intitulé : *Joh. Baptistæ Doni Patrici Florentini Lyra Barberina ἀμφίχορδος, accedunt ejusdem Opera, pleraque nondum edita, ad veterem musicam illustrandam pertinentia*, contient : 1° *Commentarii de Lyra Barberina*, orné de gravures représentant les instruments à cordes antiques. — 2° Le traité *de Præstentia musicæ veteris*. — 3° *Progymnastica musicæ pars veterum restituta et ad hodiernam praxim redacta, libri II*. — 4° *Dissertatio de musica sacra, recitata in academia Basiliana; Romæ, anno* 1640. — 5° *Due Trattati di Giov. Batista Doni, l'uno sopra il genere enarmonico, l'altro sopra gl' instrumenti di tasti di diverse armonie, con cinque discorsi : il primo, del sintono di Didimo e di Tolomeo; il secondo, del Diatonico equabile di Tolomeo; il terzo, qual spezie del diatonico si usasse degli Antichi, e quale oggi si pratichi; il quarto, della disposizione e facilità delle viole diarmoniche; il quinto, in quanti modi si possa practicare l'accordo perfetto nelle viole diarmoniche*. — Le second volume, intitulé : *De' Trattati di Musica di Giov. Batista Doni*, contient : 1° *Trattato della musica scenica*, ouvrage rempli de recherches curieuses et fort important pour l'histoire de la musique théâtrale. — 2° Neuf discours sur le même objet. — 3° *Discorso della rithmopeia de' versi latini e della melodia de' cori tragichi*. — 4° *Degli obblighi ed osservazione de modi musicali*. — 5° *Discorso sopra la musica antica e il cantar bene* : ce discours est de Giov. Bardi. — 6° *Della musica dell' età nostra, che non è punto inferiore, anzi è migliore, di quella dell' età passata*, par Pierre della Valle.

Doni avait aussi laissé beaucoup d'ouvrages commencés, et plus ou moins avancés dans leur rédaction; Gori n'a pas cru devoir insérer ces fragments dans son édition; mais il en a donné une liste complète que je transcris ici :

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

1° *Versio Latina Aristidis Quintiliani, Aristoxeni Fragmenti de Rhythmica, aliorumque similium, cum notis.* Les fragments des *Eléments rhythmiques* d'Aristoxène, dont il est ici question, furent découverts par Doni dans un manuscrit de la bibliothèque du Vatican, comme il le rapporte dans son traité *de Præstantia musicæ veteris* (lib. II, p. 136); le savant bibliothécaire Morelli les a publiés depuis, d'après un manuscrit de la bibliothèque de S. Marc de Venise, avec un opuscule inédit de Michel Psellus le Jeune, intitulé : Προλαμβανόμενα εἰς τὴν ῥυθμικὴν ἐπιστήμην, Venise, 1785, in-8°. 2° *De ratione modulandorum Carminum Latinorum lib. I.* — 3° *De Re musica libri duo.* — 4° *De Rhythmopœia lib. I. De Rhythmographia lib. I* — 5° *De Generibus et speciebus musicæ libri duo, etc.* — 6° *Pandectarum liber XI. Qui musices inscribitur, et vocabula, sive nomenclaturas rei Musicæ Græcas ac Latinas*, etc. Enfin, beaucoup de dissertations ébauchées sur divers sujets, telles que : *De Præstantia studiorum musicorum.* — *De Scriptoribus musicæ.* — *De Musicis intervallis.* — *De perfecta Harmonia.* — *De Vi harmonice conjugali.* — *De Efficacia musicæ.* — *De Phonascia veterum.* — *De variis semæographiæ speciebus*, etc.

DONIZETTI (Gaëtan), compositeur dramatique, naquit à Bergame le 25 septembre 1798. Destiné à la profession d'avocat, il fit, pour s'y préparer, de bonnes études de collége; mais son goût le portait vers les arts du dessin. Il désirait être architecte : pourquoi ne le fut-il pas? on l'ignore; lui-même n'a jamais expliqué cette circonstance. Son père, simple employé, dont les ressources se bornaient à de faibles émoluments, obtint de le faire entrer au lycée musical de Bergame, alors dirigé par Simon Mayr (*voy.* ce nom). Donizetti y reçut des leçons de chant de Salari, et Gonzalès lui donna des leçons de piano et d'accompagnement. En dépit de son penchant pour l'architecture, la nature l'avait fait musicien. Frappé de ses heureuses dispositions, Mayr lui enseigna les éléments de l'harmonie; mais, obligé de faire de fréquentes absences pour ses travaux de composition dramatique, et ne voulant pas abandonner son élève aux fantaisies de l'instinct, il le recommanda à Mattei, chef de l'école de Bologne, pour qu'il le fît admettre au lycée musical de cette ville. Donizetti, alors âgé de dix-sept ans et quelques mois, y arriva en 1815. Pilotti (*voy.* ce nom) et Mattei furent successivement ses maîtres de contrepoint et de composition. Pendant trois années le jeune musicien se livra à des études sérieuses sous leur direction. Dans le but d'acquérir la facilité pratique indispensable au compositeur, il écrivit dans cette période de sa vie des ouvertures pour l'orchestre, des quatuors de violon, des cantates et de la musique d'église. De retour à Bergame, après avoir terminé ses études, il avait pris la résolution de composer pour le théâtre; son père, qui le destinait à l'enseignement, pour augmenter les ressources de sa maison, ne goûta pas ce projet. Il en résulta des discussions orageuses qui déterminèrent Donizetti à s'engager comme soldat. Peu de temps après, son régiment fut envoyé en garnison à Venise. Le jeune musicien, parvenu à l'âge d'environ vingt ans, y fit représenter, en 1818, au théâtre San-Lucas, son premier ouvrage, dont le titre était *Enrico, conte di Borgogna*. Le succès de ce premier essai lui procura un engagement pour écrire *Il Falegname di Livonia*, représenté dans la même ville en 1819, et qui commença sa réputation. Quelques bons morceaux de cette partition eurent un moment de vogue parmi les amateurs, et procurèrent à Donizetti des protecteurs qui obtinrent son congé du service militaire. Cette époque était celle de la domination de Rossini sur tous les théâtres de l'Italie. Son génie avait créé des formes nouvelles et des effets auparavant inconnus qui jouissaient d'une immense popularité, et que la plupart des compositeurs s'efforçaient d'imiter, afin d'obtenir de faciles succès. Donizetti ne résista point à cet entraînement. Doué d'instinct mélodique et d'une rare facilité d'improvisation, il écrivait avec une rapidité peu ordinaire, et ne se préoccupait ni de l'originalité de la pensée, ni du soin de perfectionner le premier jet de son travail. C'est ainsi que chaque année était marquée, presque sans exception, par la composition de quatre opéras, et qu'en 1830 il donna à Naples *Il Diluvio universale*, *I Pazzi per progetto*, *Francesca di Foix*, *Ismelda di Lambertazzi*, *la Romanziera*, et à Milan *Anna Bolena*. Cependant, au sein même de cette production trop hâtive, le talent du compositeur prenait çà et là un caractère plus sérieux, plus dramatique qu'on n'aurait pu l'espérer; ainsi *Elisabeth à Kénilworth*, représenté à Naples en 1828, *l'Esule di Roma*, écrit dans la même ville, l'année suivante, et *Anna Bolena* renferment de véritables beautés. L'engagement que Donizetti avait souscrit avec l'entrepreneur Barbaja lui imposait l'obligation d'un travail sans relâche qui semblait devoir épuiser bientôt ses forces; mais sa robuste constitution n'en paraissait pas ébranlée.

Il était dans sa destinée d'avoir à lutter dans sa carrière contre des talents aimés du public qui le reléguaient toujours au second rang; car,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

peu d'années après le départ de Rossini pour la France, les succès de Bellini à la scène préoccupèrent les dilettanti de l'Italie d'une manière presque exclusive. Donizetti était bien plus habile que son rival dans l'art d'écrire et d'instrumenter; mais Bellini avait sur lui l'avantage de l'originalité des idées. Son style était à lui, tandis que celui du compositeur bergamasque se ressentait souvent de l'imitation. Toutefois il n'est pas douteux que la rivalité nouvelle dans laquelle il se vit engagé ne lui ait été plus utile que nuisible, car elle l'obligea à mettre moins de précipitation dans la composition de ses ouvrages. Son *Anna Bolena*, qui obtint à Milan un brillant succès en concurrence avec *la Sonnanbula* de Bellini, nous fournit une démonstration de cette vérité. Cet ouvrage est en effet plus complet, mieux inspiré que les précédentes productions de son auteur; il fut le commencement d'une époque de transformation du talent de Donizetti, transformation qui aurait été bien plus satisfaisante s'il n'eût emprunté des formes mélodiques à Bellini, comme il en avait pris autrefois dans les partitions de Rossini.

En 1835 Donizetti se rendit à Paris; il y retrouva Bellini en possession de la faveur du public. Au succès des *Puritani* il voulut opposer *Marino Faliero;* mais la lutte n'eut pas cette fois l'heureux résultat qu'elle avait obtenu à Milan : son ouvrage ne réussit pas, bien qu'il s'y trouvât de belles choses. Il ne tarda point à retourner à Naples, où l'attendait une belle revanche dans l'éclatant succès de *Lucia di Lammermoor*, partition considérée à juste titre comme son œuvre capitale. Il dut à la vogue dont jouit cet ouvrage dans toute l'Italie sa nomination de professeur de contrepoint au collége royal de musique de Naples. La mort prématurée de Bellini laissa, dans le même temps, Donizetti sans rival sur la scène italienne; ce fut un malheur pour lui, car, n'étant plus stimulé par la lutte, il reprit ses habitudes de hâte et de négligence dans ses travaux, et écrivit pendant les années 1836, 1837 et 1838 plusieurs ouvrages médiocres, tels que *Belisario, il Campanello di notte, Belly, l'Assedio di Calais, Pio di Tolomei, Roberto d'Evereux* et *Maria di Rudens*. Ce fut à la même époque qu'il composa pour Adolphe Nourrit (*voy.* ce nom) la partition de *Poliuto*, ouvrage sérieux dont le chanteur français avait indiqué le sujet, d'après le *Polyeucte* de Corneille. La censure napolitaine n'ayant pas autorisé la représentation de cet opéra, auquel le compositeur attachait plus d'importance qu'il n'avait l'habitude d'en accorder à ses productions, il en éprouva une vive contrariété qui lui fit prendre la résolution de quitter Naples pour se rendre à Paris. Il y arriva dans les premiers jours de 1840. Des propositions lui avaient été faites par l'administration d'un nouveau théâtre d'opéra qui s'était établi dans la salle de la rue Ventadour, et auquel on avait donné le nom de *théâtre de la Renaissance*. Un livret d'opéra sérieux, intitulé *l'Ange de Nisida*, avait été envoyé à Donizetti par cette administration avant qu'il quittât Naples, et il avait écrit la plus grande partie de l'ouvrage lorsqu'il arriva à Paris. Il apportait aussi la partition de *la Fille du régiment*, que le directeur de l'Opéra-Comique lui avait demandée. Enfin, à la sollicitation de Duprez, la direction de l'Opéra avait proposé à Donizetti d'arranger son *Poliuto* pour la scène française, et la transformation avait été faite rapidement, sous le titre : *les Martyrs*. Pendant qu'il y travaillait, *la Fille du régiment* fut représentée à l'Opéra-Comique; médiocrement chantée par l'actrice chargée du rôle principal, l'ouvrage ne réussit pas : il fallut, pour le relever de cette quasi chûte, qu'il fût traduit en italien, en allemand, et qu'il obtînt partout des applaudissements. Des cantatrices françaises de talent en firent de nouveau l'essai à Paris et sur les principaux théâtres des départements; alors l'indifférence du public fit place à l'engouement. *Les Martyrs* ne furent pas plus heureux à l'Opéra que *la Fille du régiment* ne l'avait été à l'Opéra-Comique. Représenté dans la même année (1840), ce grand ouvrage n'occupa la scène que pendant un petit nombre de soirées. Le talent de Donizetti n'était pas en harmonie avec un sujet si sévère. La partition était bien écrite, mais l'inspiration avait manqué au compositeur. La mauvaise fortune semblait le poursuivre à Paris, car dans la même année le théâtre de la Renaissance, pour lequel *l'Ange de Nisida* avait été composé, fut fermé; toutefois l'événement fut heureux pour Donizetti, car, en ajoutant un quatrième acte à sa partition, il en fit *la Favorite*, l'une de ses meilleures productions : il en obtint la représentation à l'Opéra. Une prévention défavorable régnait alors parmi les artistes et dans le public contre Donizetti : elle exerça son influence sur cet opéra, qui, d'abord, fut froidement accueilli. Telle était l'incertitude sur le succès, après la représentation, que le compositeur eut beaucoup de peine à trouver un éditeur qui consentît à lui donner 3,000 francs pour prix de sa partition, devenue ensuite une source de fortune pour cet éditeur; car bientôt la sympathie du public s'éveilla pour cette *Favorite* si dédaignée à la première audition. Jouée partout avec un succès toujours croissant, elle est restée en possession de la scène, et quelques-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

uns de ses plus beaux airs et duos sont entrés pour longtemps dans le répertoire des salons et des concerts. Peu de jours après les premières représentations de *la Favorite*, Donizetti se rendit à Rome et y fit représenter *Adelia, ossia la Figlia dell' arciero*, faible composition qui ne put se soutenir à la scène. Il fut plus heureux à Milan, où *Maria Padilla* obtint du succès. Arrivé à Vienne *en* 1842, il y écrivit *Linda di Chamounix*, partition remarquable par la couleur locale et le mérite d'une instrumentation élégante. L'ouvrage obtint dans cette ville un succès d'enthousiasme qui décida l'empereur d'Autriche à honorer l'auteur du titre de compositeur de la cour et de maître de la chapelle impériale.

De retour à Paris au commencement de 1843, Donizetti écrivit en huit jours la partition de *Don Pasquale*, charmant ouvrage bouffe, d'une inspiration libre et franche, qui rapelle le style des bons maîtres italiens de la seconde moitié du dix-huitième siècle. Bien chanté et joué avec un talent inimitable par Lablache, cet opéra produisit une vive sensation et rehaussa la renommée du compositeur. Peu de temps après avoir obtenu ce succès, Donizetti retourna à Vienne pour y faire jouer sa *Maria di Rohan*, faible production qui se ressentait des premières atteintes du mal incurable qui conduisit au tombeau l'artiste jeune encore. Le repos absolu aurait été nécessaire; mais il semblait que, pressentant sa fin prochaine, Donizetti voulait se hâter de produire encore avant que son intelligence l'eût abandonné. Il revint à Paris pour y donner des soins aux répétitions de *Don Sébastien de Portugal*, ouvrage composé pour le théâtre de l'Opéra, et qui ne lui avait coûté que deux mois de travail, bien que la partition fût remplie de morceaux d'une étendue considérable. Déjà la robuste constitution du compositeur était ébranlée, et pour la première fois il avait éprouvé de la fatigue en écrivant cette composition. Pendant les répétitions on remarqua dans le troisième acte des défauts assez importants pour compromettre le succès de l'ouvrage, et l'auteur du livret dut le refaire en entier, ce qui exigea une musique nouvelle. Il en résulta un retard de près de deux mois pour la première représentation. Dans cet intervalle, Donizetti, tourmenté d'impatience, écrivit en huit jours un opéra comique dont la partition n'a été retrouvée que longtemps après son décès, et qui, jusqu'au moment où cette notice est écrite, n'a point été représenté. Enfin arriva le moment de la représentation de *Don Sébastien*, qui fut une amère déception pour le compositeur, car le résultat fut une chute complète. A la dernière répétition générale, Donizetti s'était trouvé mal et avait dit à un de ses amis : *Don Sébastien me tue*. A peine remis de cet échec et des émotions qu'il en avait ressenties, il partit pour Naples en 1844 et écrivit *Catarina Cornaro*, qui fut son dernier opéra; puis il fit un voyage à Vienne, où l'appelaient ses fonctions à la cour; mais des atteintes plus sensibles d'une affection des centres nerveux, qui le minait sourdement, le mirent hors d'état d'y satisfaire. De retour à Paris vers le milieu de l'année suivante, il n'était plus que l'ombre de lui-même; cependant il essayait encore d'écrire et d'achever un opéra destiné au Théâtre-Italien, lorsqu'il eut une attaque de paralysie, le 17 août de la même année. A la suite de cet accident son intelligence disparut, et, de cet artiste naguère si plein de vie et d'une constitution si énergique, il ne resta plus qu'un corps débile, d'où avaient disparu toutes les facultés qui l'animaient autrefois. Transporté au mois de janvier 1846 dans une maison de santé située à Ivry, il n'y éprouva aucun soulagement du traitement auquel on le soumit. Il en fut de même des essais qui furent tentés dans la maison du docteur Blanche, à Paris. Ce fut alors que ses amis conçurent le dessein de le transporter en Italie et d'essayer l'influence de l'air natal comme dernière ressource. Il s'éloigna de Paris au mois d'octobre 1847. De nouvelles attaques frappèrent son cerveau pendant le voyage, et la dernière, arrivée à Bergame le 1er avril 1848, rendit la paralysie complète. Huit jours après, Donizetti expira, à l'âge d'environ cinquante ans. Telle fut la fin de cet artiste distingué, dont la vigoureuse constitution fut usée avant le temps par un travail sans repos et par l'excès des plaisirs sensuels. Ses funérailles furent célébrées avec pompe dans la cathédrale, où la messe de *Requiem* composée par Simon Mayr fut exécutée : toute la ville de Bergame y assista et fit un cortége immense aux dépouilles mortelles du compositeur jusqu'au champ de repos.

La carrière productive de Donizetti s'étend depuis 1818 jusqu'en 1844, et comprend conséquemment un espace de vingt-six ans, dans lequel il écrivit soixante-quatre opéras, plusieurs cantates, des messes et des psaumes, c'est-à-dire environ quatre grandes compositions chaque année. Pour apprécier le talent de l'artiste il est indispensable de prendre en considération cette rapidité excessive de travail. Engagé pendant plusieurs années aux gages de Barbaja, entrepreneur des théâtres de Naples, Donizetti devait écrire chaque année deux opéras sérieux et deux opéras bouffes; le salaire qu'il recevait pour un

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

si grand travail était à peine suffisant pour les premières nécessités de la vie. De là l'obligation de composer en même temps pour les autres théâtres principaux de l'Italie; de là de fréquents voyages qui absorbaient une partie du temps ; de là, enfin, la production sans relâche et sans méditation. On a vu Donizetti instrumenter toute une partition d'opéra en *trente heures*, temps à peine suffisant pour le travail matériel, nonobstant les abréviations usitées en Italie. Si l'on a lieu de s'étonner, ce n'est pas que beaucoup d'ouvrages de peu de valeur ou médiocres aient été le résultat d'une telle hâte, mais bien que de véritables beautés en aient été le produit. D'un grand nombre de partitions improvisées par Donizetti il ne reste déjà plus, il est vrai, que les noms enregistrés dans les annales des théâtres; mais l'auteur d'*Anna Bolena*, de *Lucia di Lammermoor*, de *la Favorite*, de *Don Pasquale*, laissera un nom honoré dans l'histoire de l'art, et la postérité ne méconnaîtra pas les beautés réelles répandues dans *l'Esule di Roma*, *Ismelda de' Lambertazzi*, *l'Elisire d'amore*, *Lucrezia Borgia*, *Marino Faliero* et *Linda de Chamounix*. Riche d'inspirations mélodiques et de sentiment dramatique, l'auteur de ces ouvrages n'a malheureusement pas au même degré le don de l'originalité. Artiste éclectique, il use avec habileté des moyens et des formes imaginées par d'autres compositeurs; mais il n'invente ni dans le rhythme, ni dans l'harmonie, ni dans l'instrumentation, ni dans la contexture scénique ; enfin son œuvre ne marque, à aucune époque de sa carrière, le point de départ d'une transformation de l'art. Aux qualités qui lui ont été reconnues dans ce qui précède il est juste d'ajouter que Donizetti et Mercadante ont été les derniers compositeurs dramatiques de l'école italienne qui ont écrit avec pureté.

Donizetti, qui avait fait de bonnes études dans sa jeunesse, avait de l'instruction, parlait bien plusieurs langues et avait acquis dans la fréquentation des hommes distingués de la politesse et de l'urbanité. Doué de bienveillance, il encourageait les jeunes artistes de ses conseils, et, bien qu'il attachât beaucoup de prix au succès de ses ouvrages, surtout vers la fin de sa carrière, il ne s'attristait pas de ceux de ses rivaux, faiblesse trop commune chez les artistes. S'il ressentit quelque atteinte de jalousie à l'époque de son premier voyage à Paris, ce ne fut que contre Bellini, dont il croyait que la renommée avait été acquise à trop bon marché; mais ce ne fut qu'un éclair. Plus tard il affecta de ne jamais contredire les éloges qu'on lui prodiguait.

Voici la liste chronologique des opéras composés par Donizetti : 1818, *Enrico di Borgogna*, à Venise. — 1819, *il Falegname di Livonia*, idem. — 1820, *le Nozze in villa*, à Mantoue. — 1822, *Zoraïde di Granata*, à Rome; *la Zingara*, à Naples; *la Lettera anonima*, idem; *Chiara e Serafina*, à Milan. — 1823, *il Fortunato inganno; Alfredo il Grande; una Follia*, à Venise. — 1824, *l'Ajo nell' imbarazzo*, à Rome; *Emilia di Liverpool*, à Naples. — 1826, *Alahor in Granata*, à Palerme; *il Castello degli Invalidi; Elvida*, à Naples. — 1827, *il Giovedì grasso*, à Naples; *Olivo e Pasquale*, à Rome; *il Borgomastro di Saardam*, à Naples; *le Convenienze teatrali*, idem. — 1828, *Otto mesi in due Ore*, à Palerme; *l'Esule di Roma*, à Naples; *la Regina di Golconda*, à Gênes; *Gianni di Calais*, à Naples. — 1829, *il Paria*, idem; *il Castello di Kenilworth*, idem; *il Diluvio universale*, idem. — 1830, *I Pazzi per progetto*, idem; *Francesca di Foix*, idem; *Ismelda de' Lambertazzi*, idem; *la Romanziera*, idem. — 1831, *Anna Bolena*, à Milan; *Fausta*, à Naples. — 1832, *l'Elisire d'amore*, à Naples; *Ugo, conte di Parigi*, à Milan; *Sancia di Castilla*, à Naples; *il Nuovo Pourceaugnac*, idem. — 1833, *il Furioso nell' isola di San-Domingo*, à Rome; *Parisina*, à Florence; *Torquato Tasso*, à Rome; *Lucrezia Borgia*, à Milan. — 1834, *Rosamunda d'Inghilterra*, à Florence, donné ensuite à Naples, avec quelques morceaux nouveaux, sous le titre d'*Eleonora di Guienna; Maria Stuarda*, à Naples, jouée ensuite à Rome, sous le titre de *Buondelmonte; Gemma di Vergi*, à Milan. — 1835, *Marino Faliero*, à Paris; *Lucia di Lammermoor*, à Naples. — 1836, *Belisario*, à Venise; *il Campanello di Notte*, à Naples; *Betly*, idem; *l'Assedio di Calais*, idem. — 1837, *Pio di Tolomei*, à Venise; *Roberto d'Evereux*, à Naples. — 1838, *Maria di Rudenz*, à Venise; *Poliuto*, à Naples, non représenté et refait à Paris, en 1840, pour l'Opéra, sous le titre *les Martyrs*. — 1839, *Gianni di Parigi*, à Milan. — 1840, *Gabriella di Vergi*, idem, non représenté et donné à Naples en 1844; *la Fille du régiment*, opéra-comique, à Paris; *les Martyrs*, grand opéra, à Paris; *la Favorite*, idem. — 1841, *Adelasia, ossia la Figlia dell' arciero*, à Rome; *Maria Padilla*, à Milan. — 1842, *Linda di Chamounix*, à Vienne. — 1843, *Don Pasquale*, à Paris; *Maria di Rohan*, à Vienne; *Don Sébastien*, grand opéra, à Paris; un opéra-comique inédit. — 1844, *Caterina Cornaro*, à Naples. — CANTATES DRAMATIQUES ET AUTRES : 1823, *l'Aristea*. — 1825, *I Voti*,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de' sudditi. — 1826, *Elvira.* — 1830, *il Fausto Ritorno.* — 1832, *Admete.* — 1835, *la Morte d'Ugolino.* On a aussi de Donizetti des recueils de chants et de duos publiés à Paris et à Milan, sous ces titres: 1° *Nuits d'été à Pausilippe,* album lyrique. — 2° *Soirées d'Automne à l'Infrascata,* recueil de six chants et duos. — 3° *Réveries napolitaines,* six ballades à voix seule. — 4° *Ispirazioni Viennesi,* cinq ariettes et deux duos. — 5° *Les Soirées de Paris,* recueil de douze canzonnette et duos; des variations pour le piano sur le chant du Barde, dans l'*Alfred* de Mayr; Milan, Ricordi; sept messes, dont une de *Requiem;* des vêpres complètes; plusieurs psaumes, dont un *Miserere* avec orchestre et divers motets; des sonates de piano, douze quatuors pour instruments à cordes, et des ouvertures de concert.

DONIZETTI (Joseph), frère du précédent, naquit à Bergame vers 1797. Après avoir fait des études au lycée musical de cette ville, sous la direction de Mayr, il devint chef de musique dans un régiment d'infanterie italienne au service de l'Autriche. En 1831 il se rendit à Constantinople avec des lettres de recommandation, et y organisa la musique militaire de la garde du sultan à la manière européenne. Satisfait de son intelligence et de son activité, le grand-seigneur le décora de son ordre et l'éleva au rang de général de brigade. Joseph Donizetti est mort à Constantinople, le 10 février 1856, à l'âge d'environ soixante ans. Il a écrit beaucoup de musique en harmonie militaire. On a publié de sa composition la *Marche favorite du sultan Mahmoud,* et des marches algériennes, à Milan, chez Ricordi. On connaît aussi de cet artiste des Canzoni et quelques petites pièces pour le piano, chez le même éditeur.

D'ONSEMBRAY. *Voy.* Onsembray (M. D').

DONT (Jacques), bon violoniste, est fils de Joseph-Valentin Dont, violoncelliste distingué de quatuor et d'orchestre, né en Bohême, et mort à Vienne, en 1833, d'une attaque d'apoplexie. Jacques Dont est né dans cette ville, le 21 mars 1815. Après avoir étudié le violon sous la direction de Boehm et de Helmesberger, et s'être fait remarquer par la rapidité de ses progrès, il a été admis dans l'orchestre de Burg-théâtre, en 1831, et est entré dans celui de la chapelle impériale trois ans plus tard. Dont a publié des compositions pour son instrument, au nombre d'environ 50 œuvres, parmi lesquelles on remarque des variations brillantes avec piano, op. 21, et des études, op. 30.

DONZELLI (Dominique), chanteur distingué, est né à Bergame vers 1790. Après avoir terminé ses études de chant dans sa ville natale, il débuta sur quelques théâtres des villes de second ordre. En 1816 il était au théâtre *Valle,* à Rome, et sa réputation commençait à s'étendre lorsque Rossini écrivit pour lui, dans cette ville, le rôle de *Torvaldo,* où il se fit remarquer. Au carnaval de l'année suivante, il chanta à *la Scala,* de Milan, avec madame Festa-Maffei, Caroline Bassi et Philippe Galli. Son succès fut si décidé qu'il fut engagé pour les deux saisons suivantes. De Milan il alla à Venise, puis à Naples, d'où il revint à Milan, où Mercadante écrivit pour lui *Elisa e Claudio.* A Vienne Donzetti produisit un grand effet en 1822, et le succès qu'il y obtint porta sa réputation à Paris, où il fut engagé en 1824. Il resta attaché au Théâtre-Italien de cette ville jusqu'au printemps de 1831; il eut alors pour successeur Rubini. En 1828 il chanta au théâtre du Roi, à Londres, et le succès qu'il y obtint le fit engager au même théâtre les années suivantes, après la saison de Paris. De retour en Italie en 1832, Donzelli a chanté pendant plusieurs années sur quelques grands théâtres. En 1841 il se fit encore entendre à Vérone et à Vienne, quoiqu'il fût alors âgé d'environ cinquante et un ans. Vers la fin de la même année il se retira à Bologne, pour y jouir dans ses dernières années de l'indépendance acquise par ses travaux. Le caractère du talent de ce chanteur consistait dans une grande énergie dont il abusait quelquefois, mais qui produisait de l'effet dans quelques rôles, tels que celui d'*Otello.* Donzelli est membre associé de l'Académie des Philharmoniques de Bologne et de l'Académie de Sainte-Cécile de Rome. On a de cet artiste un recueil d'exercices de chant intitulé *Esercizi giornalieri, basati sull' esperienza di molti anni;* Milan, Ricordi.

DOPPERT (Jean), savant allemand, naquit à Francfort-sur-le-Mein en 1671, devint en 1703 recteur du collége de Schneeberg, en Saxe, et mourut le 18 décembre 1735. Au nombre de ses dissertations sur divers sujets d'érudition on en trouve une intitulée : *de Musices præstantia et antiquitate;* Schneeberg, 1708, et une autre : *Musices cum litteris copula descripta;* ibid., 1711.

DOPPLER. Trois artistes de ce nom se sont fait connaître avantageusement depuis 1840. Le premier, violoniste, né à Kiew, en Russie, de parents originaires de Pologne, et élève de Lipinski, a donné des concerts à Saint-Pétersbourg avec succès. Deux ans après il était à Varsovie, où il paraît s'être fixé. On a publié de sa composition quelques morceaux de concert et de salon pour son instrument.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

DOPPLER (Albert-François), flûtiste distingué et compositeur dramatique, est né à Lemberg, en Pologne, dans l'année 1822. Son père, premier hautbois du grand théâtre de Varsovie, lui donna des leçons de flûte, dans les années 1828 à 1831. Doué d'une heureuse organisation pour la musique, le jeune Doppler fit de rapides progrès sur son instrument. Lorsqu'il eut atteint un certain degré d'avancement, il se rendit à Vienne pour y compléter son éducation musicale ; il y fit aussi quelques études de composition. Il était âgé d'environ vingt et un ans lorsqu'il entreprit avec son frère, flûtiste comme lui, un voyage en Allemagne pour donner des concerts. Ils visitèrent la Galicie, la Russie méridionale, Kiew, Bucharest, et finirent par se fixer à Pesth en Hongrie, où François fut attaché comme première flûte au théâtre. Ce fut alors qu'il commença à s'occuper de la composition d'ouvrages dramatiques. Son premier opéra, intitulé *le Comte Benjowski*, fut joué au théâtre de Pesth sur un texte polonais, en 1847 ; il obtint un succès d'enthousiasme et eut vingt-cinq représentations consécutives. Cet ouvrage fut suivi d'*Ilka*, drame musical en trois actes, en langue hongroise, qui eut quarante représentations en 1849. Repris en 1854, pendant le séjour de Mme Lagrange à Pesth, cette grande cantatrice chanta deux fois le rôle d'*Ilka* en hongrois et y produisit une vive sensation. Les autres opéras de M. Albert-François Doppler, joués jusqu'à ce jour sur le théâtre de la capitale de la Hongrie, sont *Vanda*, opéra en quatre actes, sur un sujet polonais écrit en hongrois, qui fut représenté en 1851, et *les Deux Housards*, opéra-comique en deux actes, joué en 1853. Les partitions de tous ces ouvrages, réduites pour le piano, ont paru à Pesth chez Treichlinger et Wagner. En 1856 les frères Doppler ont visité Bruxelles et Londres. Après avoir donné dans la première de ces villes un concert où ils ont fait entendre plusieurs concertantes pour deux flûtes avec orchestre, ils ont exécuté les mêmes morceaux dans un concert de l'association des Musiciens. Par la perfection d'ensemble de leur jeu dans les traits les plus rapides et les plus difficiles, ainsi que par la délicatesse et le fini des nuances, ces artistes ont obtenu le plus brillant succès et ont laissé de beaux souvenirs chez les artistes et les amateurs. Un compositeur distingué de Paris se plaignait un jour des ennuis que lui causait un voisin *flûteur*, et disait à Cherubini : *Connaissez-vous rien de pire qu'une flûte? — Oui. — Quoi donc? — Deux flûtes!* Si l'illustre maître eût entendu les frères Doppler, il n'eût pas dit ce mot plaisant. Outre ses opéras, M. François Doppler a composé plusieurs ballets, plus de dix ouvertures à grand orchestre, et beaucoup d'autre musique instrumentale. Une de ses ouvertures a été exécutée au concert de l'association des Artistes, à Bruxelles, mais elle n'a produit que peu d'effet. M. François Doppler a été nommé chef d'orchestre du théâtre de la cour, à Vienne, le 1er avril 1858.

DOPPLER (Charles), frère du précédent, virtuose sur la flûte, comme lui, et chef d'orchestre du théâtre de Pesth, est né à Lemberg en 1826. Élève de son père et de son frère, il fit avec celui-ci un voyage dans l'Allemagne du nord, en Pologne, en Russie et en Moldavie, puis se fixa dans la capitale de la Hongrie, où les fonctions de chef d'orchestre du théâtre lui furent confiées. En 1852 il a fait jouer à ce théâtre son premier opéra, en un acte, intitulé *le Camp des grenadiers*, sur un texte hongrois. Le bon accueil fait à ce petit ouvrage a décidé l'auteur à écrire un grand opéra en quatre actes, qui a pour titre hongrois *Wadou fia* (*le Fils du désert*), joué en 1854, et dont le succès a eu beaucoup d'éclat. M. Charles Doppler a écrit aussi plusieurs ballets et des concertantes pour deux flûtes, en société avec son frère.

Un quatrième artiste du même nom, et peut-être de la même famille, *Jean Doppler*, s'est fait connaître par une grande quantité de petites pièces pour le piano, telles que variations, petits rondeaux, danses, etc. Les renseignements manquent sur cet artiste ; on sait seulement qu'il était à Hambourg vers 1840, qu'il alla ensuite s'établir à Prague, et que postérieurement il s'est fixé à Vienne. Ce que j'ai vu de lui est de peu de valeur.

DORAT (Claude-Joseph), poëte français, né à Paris, le 31 décembre 1734, d'une famille ancienne dans la robe, s'attacha d'abord au barreau, puis se fit mousquetaire, et, enfin, quitta cette dernière carrière pour se livrer à son goût pour les lettres. Il est mort à Paris le 29 avril 1780. Dorat a consacré à l'Opéra un chant de son poëme de *la déclamation*. On a aussi de lui un petit poëme intitulé *le Pouvoir de l'harmonie, imité de Dryden et dédié à M. le Ch. Gluck* (*voy.* le Journ. encyclop., octobre 1779, p. 114). Dans ses *œuvres diverses*, publiées à Amsterdam et à Paris, on trouve des *Recherches sur l'usage et l'abus de la musique dans l'éducation moderne*, qui ont été traduites en anglais sous ce titre : *Eulerpe, or remarks on the use and abuse of Music, as a part of modern education;* Londres, 1779, in-8°.

DORATIUS (Jérôme), ou plutôt *Dorati*, compositeur, né à Lucques vers 1580, a fait im-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

primer : *Psalmi vespertini quatuor vocum;* Venise, 1609.

DORATI (Nicolas), compositeur de l'école vénitienne dans le genre madrigalesque, vécut dans la seconde moitié du seizième siècle. Les ouvrages par lesquels il s'est fait connaître sont : 1° *Madrigali à cinque, sei e sette voci, lib.* 1° *et* 2°; *Venezia, appresso Girolamo Scotto,* 1559, in-4°. — 2° *Madrigali a cinque voci, lib.* 1, 2, 3, 4; *in Venezia, appr. Antonio Gardano,* 1567, in-4° obl.

DORELLI (Antoine), habile ténor, élève d'Aprile, entra en 1788 au service de l'électeur de Bavière, et chanta pendant plusieurs années sur le théâtre de Munich.

DORFSCHMID (Georges), musicien allemand qui vivait dans la seconde moitié du seizième siècle, a publié des vêpres à quatre voix sous ce titre : *Sacrificium vespertinum quatuor vocum;* Augsbourg, 1597.

DORION, célèbre joueur de flûte, fut contemporain de Philippe de Macédoine; on croit qu'il était né en Égypte. Plutarque (*de Musica*) dit qu'il fit, dans un mode de musique pour la flûte, des innovations qui prirent de son nom celui de *mode Dorionien*, et que ceux qui adoptèrent ce mode formèrent une sorte de secte, opposée à une autre qui avait pour chef Antigénide (*voy.* ce nom). Dorion était fertile en bons mots; Athénée en rapporte plusieurs (*lib.* 8, c. 4), parmi lesquels on remarque celui-ci : étant un jour dans une ville où il n'avait pu trouver de logement, il se reposait dans un bois sacré, près d'un petit temple; il s'informa du nom de la divinité à qui il était consacré : *A Jupiter et à Neptune*, répondit le sacrificateur. *Comment*, s'écria Dorion, *pourrais-je trouver un gîte dans une ville où les dieux mêmes sont logés deux à deux?* Il passait pour un de ces gourmands si communs dans l'antiquité, car le poëte comique Mnésimaque faisait dire dans une de ses pièces : *Dorion passe chez nous la nuit à jouer, non de la flûte, mais de la casserole.*

DORIOT (L'abbé), né en Franche-Comté vers 1720, fut d'abord maître de chapelle à Besançon, et fut appelé à Paris vers 1758, pour y être attaché à la Sainte-Chapelle en cette qualité. Il y occupait encore le même poste en 1780. L'abbé Doriot a composé plusieurs motets qu'on entendait le samedi saint à la Sainte-Chapelle, et qui jouissaient de son temps de quelque réputation. On connaît aussi de lui un *Traité d'Harmonie selon les principes de Rameau*, dont une copie se trouve dans la bibliothèque du Conservatoire de Musique, à Paris.

DORLE, musicien français qui vécut au commencement du seizième siècle, n'est connu que par des motets imprimés dans les recueils d'Attaignant (*voy.* ce nom), particulièrement dans celui qui a pour titre : *XII Motets à quatre et cinq voix composés par les autheurs cy-dessoubz escripts, naguères imprimés à Paris par Pierre Attaignant, demourant à la rue de la Harpe près de l'église de Saint-Cosme,* 1529, petit in-4° obl.

DORN (Jean-Frédéric), professeur de musique à Kœnigsberg, s'est fait connaître par plusieurs recueils pour trois ou quatre voix d'hommes, à l'usage des écoles de chant, lesquels ont été publiés à Kœnigsberg, Leipsick et Berlin.

DORN (Henri-Louis-Edmond), compositeur, neveu du précédent, est né à Kœnigsberg le 4 novembre 1804. Les éléments de la musique lui furent enseignés par Sœmann, pour le chant, par Muthreich, puis C. Klose, pour le piano, et par le compositeur Jules Müller, pour la théorie de l'art. Son oncle Jean-Frédéric Dorn lui donna ensuite des leçons, et exerça une active influence sur les commencements de sa carrière d'artiste. En 1823 Dorn suivit les cours de Kœnigsberg et s'y livra à l'étude du droit. Lorsqu'elle fut terminée, il entreprit un voyage à Leipsick, Dresde, Prague et Vienne; puis il se rendit à Berlin, où il devint élève de Bernard Klein pour la composition et de Louis Berger pour le piano. Il reçut aussi des leçons de plusieurs autres maîtres. Ce fut dans cette ville qu'il fit paraître ses premiers ouvrages pour le piano, le violon et le violoncelle. Il y composa aussi la musique d'un grand opéra en deux actes intitulé *Roland's Knappen* (les Écuyers de Roland), dont il avait fait le livret, et qui fut représenté au théâtre *Kœnigstædt* avec quelque succès. Il y donna aussi *le Magicien* (der Zauberer), mélodrame représenté en 1827. Rappelé à Kœnigsberg, à l'âge de vingt-quatre ans, pour y prendre possession de la place de directeur de musique, il fit représenter sur le théâtre de cette ville, en 1829, *la Mendiante* (die Bettlerin), opéra en deux actes. Vers la fin de la même année, la place de directeur de musique d'une des églises de Leipsick lui fut offerte et il l'accepta; mais il l'abandonna l'année suivante pour la direction de la musique de la cathédrale de Saint-Pierre, à Riga. Il y organisa et dirigea la grande fête musicale en 1836. Après douze années de séjour et d'activité artistique dans cette ville, Dorn donna sa démission de ses emplois pour aller à Cologne, où l'attendaient de plus grands avantages; il y arriva en 1843; et enfin, après la mort de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Nicolaï, en 1849, il lui succéda dans la place de chef d'orchestre du théâtre de Berlin. Au moment où cette notice est écrite (1859), il occupe encore cette position. Les opéras que Dorn a écrits après ceux qui ont été mentionnés précédemment, sont : *Abu-Kara*, représenté à Leipsick en 1831 ; *das Schwærmenmædchen* (les Filles volages), idem, 1832 ; *les Échevins de Paris* (der Schöffe von Paris), à Riga, en 1838 ; *les Bannerets d'Angleterre*, 1843 ; *les Musiciens d'Aix-la-Chapelle*, à Cologne, 1848 ; *Artaxercès*, à Berlin ; *die Niebelungen*, grand opéra en cinq actes, joué à Weimar le 22 juin 1854. M. Dorn a composé des symphonies qui ont été exécutées à Cologne ; une grande ouverture pour la cinquième fête séculaire de la cathédrale de cette ville, en 1848 ; un *Te Deum* ; le 21e psaume ; une messe de *Requiem*, et plusieurs autres compositions religieuses ; enfin, environ soixante-dix œuvres de musique instrumentale et vocale, particulièrement pour le piano, des recueils de chants pour voix d'hommes et un grand nombre de Lieder.

DORN (Alexandre-Jules-Paul), fils du précédent, est né à Riga le 9 juin 1833. Élève de son père, il l'a suivi à Berlin, en 1849, et y a publié un recueil de 4 *Lieder*, chez Bote et Bock, deux duos pour soprano et ténor, et un chant de Nymphes, pour 3 voix de femmes. En 1855 il s'est fixé au Caire, en Égypte, et y a fait exécuter une messe de sa composition, le 15 août 1858.

DORN (Jacques), virtuose sur le cor et membre de la chapelle du grand-duc de Bade, est né à Lichtenau le 7 janvier 1809. Élève de Schunke pour son instrument, il entra, en 1825, dans la musique militaire d'un régiment badois. En 1832 il fit un voyage en Angleterre et s'y fit remarquer par son talent. De retour à Karlsruhe, il y a été attaché à la musique de la cour. Dorn est aussi très-habile guitariste et a publié plusieurs compositions pour le cor et pour la guitare.

DORNAUS (Philippe), virtuose sur le cor et musicien de la chambre de l'électeur de Trèves, naquit vers 1769. On dit qu'il jouait déjà les concertos de Punto à l'âge de huit ans. A quatorze, il se mit à voyager avec son frère, et vint à Paris en 1783. Les connaisseurs admirèrent l'habileté de ces deux enfants, qui retournèrent ensuite en Allemagne. En 1769 ils entrèrent tous deux au service du comte de Bentheim-Steinfurth, d'où ils passèrent ensuite à la chapelle électorale de Coblence. Philippe Dornaus a publié à Offenbach, en 1802, un concerto pour deux cors, avec accompagnement d'orchestre arrangé par André. Il a fait aussi insérer dans la troisième année de la Gazette musicale de Leipsick (p. 308) des remarques sur l'usage utile qu'on peut tirer du cor.

DORNAUS (Lucas), frère cadet du précédent, a toujours accompagné son frère, et se trouvait avec lui, en 1800, à la chapelle électorale de Coblence. Il a publié : 1° *Six petites pièces pour flûte et deux cors*, op. 1 ; Offenbach. — 2° *Six petites pièces pour deux clarinettes, deux cors et basson*, op. 2 ; ibid.

DORNEL (Antoine), né en 1695, fut d'abord organiste de la Madeleine en la Cité, et ensuite de l'église de Sainte-Geneviève. Il est mort à Paris en 1765. C'était un organiste médiocre et un mauvais compositeur, mais il passait pour être bon maître d'accompagnement. Il a publié, en 1727, des cantates intitulées : *les Caractères de la musique*, et *le Tombeau de Clorinde*. Il a fait imprimer aussi trois livres de trios pour le violon.

DORRINGTON (Théophile), né à Wittnesham, dans le duché de Kent, fut recteur dans ce lieu depuis 1680 jusqu'en 1712. On a de lui : *Discourse on singing in the worship of God* ; Londres, 1714, in-8°.

DORSTIN (Jean de), de l'ordre des Ermites de Saint-Augustin, né à Recklinghauser (Westphalie), vécut au couvent d'Erfurt vers 1475, au temps de l'empereur Frédéric III et du pape Sixte IV. Au nombre de ses ouvrages, qui n'ont pas été imprimés, on remarque : 1° *De Monocordo liber unus*. — 2° *De modo bene cantandi liber unus*. (*Voy. Hartzheim, Biblioth. Colon.*, fol. 167.)

DORUS (Vincent-Joseph Van STEENKISTE, dit), virtuose sur la flûte, est né à Valenciennes le 1er mars 1812. Admis comme élève au Conservatoire de Paris le 31 janvier 1812, il reçut des leçons de Guillou (*voy.* ce nom) pour la flûte. En 1826 il obtint le second prix de cet instrument au concours, et le premier lui fut décerné en 1828. Jusqu'en 1833 son instrument fut l'ancienne flûte ; mais, convaincu alors de la supériorité de la flûte réformée par Boehm, dans les sons graves, dans la justesse, pour la facilité de jouer dans tous les tons, et par la possibilité d'exécuter beaucoup de trilles auparavant à peu près impossibles, M. Dorus n'hésita pas à se remettre à l'étude, et sa persévérance le conduisit à la possession d'un des plus beaux talents de flûtistes qu'on puisse entendre. Dans les années 1828, 1829 et 1830, il était attaché à l'orchestre du théâtre des Variétés ; en 1834 il est entré à celui de l'Opéra, où il est encore (1861), en qualité de première flûte solo. M. Dorus est aussi

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

membre de la société des Concerts du Conservatoire et de la musique de l'empereur. En 1858 il a succédé à Tulou comme professeur de flûte au Conservatoire de Paris. On a de cet artiste : 1° *Échos des Lagunes*, solos pour flûte. — 2° 10 airs variés, idem. — 3° Fantaisies et Mélanges sur des mélodies de Donizetti ; Mayence, Schott. — 4° Variations sur une tyrolienne de Weber. — 5° *Crelly*, grande valse suisse ; 3 marches des chasseurs de *Lutsow*, en collaboration avec Herz, et d'autres productions pour son instrument.

DORUS-GRAS (Mme Julie-Aimée). *Voy.* Gras (Mme Dorus).

DORVAL (P.), professeur de chant à Versailles, s'est fait connaître par un petit ouvrage estimable qui a pour titre : *l'Art de la prononciation appliquée au chant, et manière facile d'augmenter les ressources de la voix par le secours de l'articulation* ; Versailles, l'auteur, 1850, gr. in-8° de 30 pages.

DOTHEL (Nicolas), flûtiste, né en Allemagne vers le commencement du dix-huitième siècle, était fils d'un artiste habile sur le même instrument. Vers 1750 il était attaché à la chapelle du grand-duc de Toscane. Le jeu de Dothel, différent de celui de Quantz, était lié et dépourvu de coups de langue. Les compositions de ce virtuose étaient estimées de son temps en Allemagne. Il a fait graver à Amsterdam, en 1763, six duos pour la flûte, et ensuite, à Paris, *Studi per il flauto, in tutti i tuoni e modi*, avec la basse. Outre cela, on connaît encore en manuscrit neuf concertos pour flûte et sept quatuors de sa composition.

DOTZAUER (Juste-Jean-Frédéric), célèbre violoncelliste, né à Hesselrieth, près de Hildburghausen, le 20 janvier 1783, se livra de bonne heure à l'étude de la musique. Son père, pasteur du lieu de sa naissance, lui procura une éducation soignée, et lui fit apprendre à jouer du piano, du violon, du violoncelle, et les éléments de la composition. Le goût passionné qu'il montrait particulièrement pour le violoncelle, et les progrès remarquables qu'il faisait sur cet instrument, déterminèrent son père à le mener à Meiningen, en 1799, pour le confier aux soins de Kriegek, maître des concerts. Deux ans après, Dotzauer obtint une place de musicien de la chambre à Cobourg, ou, suivant d'autres versions, à la chapelle du duc de Saxe-Meiningen. Il la conserva jusqu'en 1805, époque où il entra à l'orchestre de Leipsick. Un voyage qu'il fit à Berlin, en 1806, lui procura l'occasion d'entendre Bernard Romberg, et de perfectionner son talent sous la direction de cet habile artiste. En 1811 il a quitté Leipsick pour entrer à la chapelle royale de Dresde. Voici la liste de ses compositions : 1° *Deux quatuors pour violon*, op. 12. — 2° Trois idem, op. 19. — 3° Un idem, op. 29. — 4° Trois idem, op. 30. — 5° *Trois duos faciles pour violon et basse*, op. 4. — 6° Trois idem, op. 8. — 7° Trois idem, pour deux violons, op. 14. — 8° Trois idem, op. 16, liv. 1 et 2. — 9° Six idem, op. 25. — 10° *Variations pour violoncelle, avec deux violons, alto et basse*, op. 7. — 11° *Concertos pour violoncelle et orchestre* : 1er, op. 27, Mayence, Schott ; 2e en *ut*, op. 66, Offenbach, André ; 3e en *mi*, op. 72, Bonn, Simrock ; 4e en *ré*, op. 81, ibid ; 5e en *mi* bémol, op. 82, ibid ; 6e en *mi* mineur, op. 84, ibid ; 7e en *fa*, op. 93, ibid. ; 8e en *ré* mineur, op. 100, ibid ; 9e en *fa*, op. 101, ibid. *Concertinos* : 1er en *la* mineur, op. 67, Offenbach, André ; 2e en *la*, op. 89, Bonn, Simrock ; 3e en *la*, op. 150, Berlin, Challier et Cie. — 12° *Potpourri pour violoncelle, avec deux violons, alto et basse*, op. 33. — 13° *Quatuor pour violoncelle, deux violons et alto*, op. 13. — 14° *Six duos faciles pour deux violoncelles*, op. 9. — 15° Trois idem, pour deux bassons ou deux violoncelles, op. 10. — 16° Trois idem, op. 15. — 17° *Huit variations pour violoncelle, avec accompagnement de basse*, op. 1. — 18° *Deux sonates pour violoncelle, avec basse*, op. 2. — 19° *Dix variations pour violoncelle, avec basse*, op. 11. — 20° Plusieurs divertissements pour violoncelle et piano, ou avec orchestre, op. 73, 105, 125, 143. — 21° *Dix-huit valses à quatre mains pour le piano*, op. 5, 17 et 20. — 22° *Exercices pour le violoncelle*, op. 47. — 23° Douze idem, op. 54. — 24° Beaucoup de pièces détachées, de pots-pourris, etc., pour le violoncelle. — 25° Symphonie à grand orchestre, op. 40 ; idem, op. 85. — 26° Plusieurs ouvertures, idem. — 27° Messe en *fa*, exécutée à Dresde, en 1837. On a aussi représenté dans la même ville, en 1841, l'opéra de cet artiste intitulé *Graziosa*.

DOTZAUER (Juste-Bernard-Frédéric), fils du précédent, est né à Leipsick le 12 mai 1808. Il s'est fait connaître comme pianiste et a publié quelques morceaux pour son instrument, entre lesquels on remarque des variations pour piano et violoncelle sur l'air allemand *an Alexis*.

DOTZAUER (Charles-Louis), deuxième fils de Juste-Jean-Frédéric, est né à Dresde le 7 décembre 1811. Élève de son père pour le violoncelle, il a fait avec lui et son frère aîné quelques voyages et s'est fait applaudir à Berlin. Depuis 1830 il est attaché à la musique du prince de Hesse-Cassel. Il a écrit quelques morceaux pour son instrument.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

DOUAI ou **DOUAY** (Emile), compositeur, est né à Paris vers 1802. On ignore quelle fut la première direction de ses études musicales, car il ne fut point élève du Conservatoire ; mais on sait que Reicha lui enseigna l'harmonie et le contrepoint. Le théâtre du *Gymnase dramatique* ayant été ouvert en 1822, M. Douay y eut une place de premier violon dans l'orchestre; il en fut nommé deuxième chef en 1823, et dans la même année il y fit représenter le petit opéra *une Aventure de Faublas*, qui fit une lourde chute et ne fut pas achevé. En 1827 il donna sa démission de sa place de second chef d'orchestre et prit celle de violon *solo* au même théâtre ; mais il ne la garda que jusqu'en 1831, époque de sa retraite. Alors il disparut de la vie active des artistes, se bornant à former quelques élèves, cachant son existence, vivant de peu, et méditant en silence sur certaines innovations qu'il entrevoyait dans son art. Esprit sérieux, homme d'étude, et possédant une instruction solide qu'il est rare de rencontrer chez les artistes, il préparait de grandes compositions dont il ne parlait à personne. Enfin il était complétement oublié lorsqu'en 1843, douze ans après sa retraite, et parvenu à l'âge de près de quarante-deux ans, il annonça un concert à la salle de la rue Neuve-Vivienne, où l'on devait exécuter deux grandes œuvres de sa composition. De ses économies il avait fait la dépense d'un orchestre complet, et, ne comptant pas sur une recette productive, il avait invité les artistes à venir l'entendre et le juger. Ses œuvres avaient pour titres *Geneviève des Bois*, ouverture, et *la Création, la Vie et la Destruction*, symphonie poétique. Dès les premières mesures l'auditoire reconnut un musicien habile dans l'art d'écrire, ainsi qu'un esprit indépendant qui cherche des voies nouvelles. Il y avait là de la hardiesse, de la grandeur, des effets inconnus, mais du charme, point. L'auditoire, appréciant le mérite de ces ouvrages, applaudit avec chaleur ce qu'il venait d'entendre, mais il sortit plus étonné que séduit. Toutefois, les journaux ayant appelé l'attention publique sur les œuvres de M. Douay, les amateurs se portèrent en foule à deux autres concerts où les mêmes compositions furent exécutées. Après cet essai de son talent, le compositeur partit pour l'Allemagne, la parcourut sans dire son nom, sans se faire connaître comme artiste, écoutant, comparant et méditant.

Rentré à Paris, il se remit à l'œuvre, et, après trois années de silence, il reparut de nouveau dans des concerts donnés à la salle Ventadour, où il fit entendre deux grandes compositions d'orchestre, avec chœurs et solos, lesquelles avaient pour titres *Cristophe Colomb*, et *la Mer, ou une voix dans l'orage*. L'impression produite par ces œuvres fut moins favorable que celle des premiers ouvrages. Enfin, dans l'année suivante, il donna de nouveaux concerts au Théâtre-Italien, dans lesquels on entendit deux œuvres nouvelles, intitulées *Jeanne* (d'Arc), *trilogie musicale à grand orchestre, avec chœurs et voix principale*, et *la Chasse royale (vision de Henri IV), légende de la forêt de Fontainebleau, en 2 parties, pour orchestre, chœur et voix principale.*

L'effet de ces compositions ne répondit pas à l'attente de l'auteur : la trilogie de *Jeanne* parut d'une longueur excessive, et les fanfares de la *Chasse royale*, pour quatre cors à sons bouchés, furent fort mal exécutées, et ne firent entendre que des sons étranges et faux.

Ainsi qu'on le voit, M. Douay est un de ces musiciens qui veulent faire de la musique descriptive, imitative, et transportent dans le genre instrumental le sujet du drame. Son entreprise en ce genre n'a pas été plus heureuse que celle de ses prédécesseurs, et de ceux qui, en dépit de tant d'essais peu satisfaisants, se sont obstinés à suivre les mêmes voies. Ainsi que nous l'avons écrit souvent, nous répétons ici que ces innovations, loin d'être un progrès de l'art, en marquent la décadence, parce qu'on veut lui donner une mission qui n'est pas dans sa nature.

Après que M. Douay fut revenu de son voyage en Allemagne, il entra à l'orchestre du Théâtre Italien comme violoniste et y fut attaché pendant plusieurs années; mais, jaloux de son indépendance, il s'est retiré de nouveau, et n'a reparu dans le monde musical que pour faire entendre aux concerts des Jeunes Artistes du Conservatoire, dirigés par M. Pasdeloup, une ouverture et une symphonie qui, après avoir été applaudies avec enthousiasme par l'orchestre aux répétitions, n'ont pas eu de succès près du public. On connaît aussi de M. Douay une héroïde musicale pour voix seule et orchestre, intitulée *Homère.*

DOUET (Alexandre), prêtre et maître de chapelle de l'église Saint-Hilaire de Poitiers, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, a publié : *Missa sex vocum ad imitationem moduli Consolamini*; Paris, Cristophe Ballard, 1676, in-fol.

DOURLEN (Victor), né à Dunkerque en 1779, entra au Conservatoire, dans la classe de piano de Mozin, en 1797, reçut des leçons d'harmonie de Catel, et apprit ensuite le contrepoint sous la direction de Gossec. En 1806 il concourut pour le grand prix de composition musicale,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

qui lui fut décerné par la classe des beaux-arts de l'Institut. Ce prix lui procurait l'avantage d'aller en Italie, aux frais du gouvernement, étudier l'art de chanter avec facilité dans la composition; mais avant son départ il fit représenter au théâtre Feydeau *Philoclès*, opéra en deux actes, dont il avait fait la musique. Pendant son séjour à l'école des Beaux-Arts, à Rome, Dourlen envoya à l'Institut un *Dies iræ* dont il était l'auteur, et sur lequel le Breton, secrétaire de la quatrième classe de cette compagnie, fit un rapport favorable, au mois d'octobre 1808. De retour à Paris, Dourlen a donné au théâtre Feydeau les opéras suivants : 1° *Linnée*, en trois actes, 1808. — 2° *La Dupe de son art*, en un acte, 1809. — 3° *Cagliostro*, en trois actes, en société avec Reicha, 1811. — 4° *Plus heureux que sage*, en un acte, 1816. — 5° *Le Frère Philippe*, en un acte, 1818. — 6° *Marini*, en trois actes, 1819. — 7° *Le petit Souper*, en un acte, 1822. Outre ces ouvrages, M. Dourlen a publié plusieurs compositions instrumentales, parmi lesquelles on remarque : 1° Sonates pour le piano, op. 1. — 2° Fantaisie sur la romance de *Bélisaire*. — 3° Premier concerto pour le piano, op. 3. — 4° Trio pour piano, violon et basse, op. 4. — 5° Trois sonates avec accompagnement de violon, op. 5. — 6° Fantaisie en trio, avec F. Kreubé. — 7° Pot-pourri sur les airs de *Jean de Paris*. — 8° Sonates faciles pour le piano, op. 6. — 9° Sonate avec accompagnement de flûte, op. 9. — 10° Sonate à quatre mains, op. 10. Dourlen a été professeur d'harmonie et d'accompagnement au Conservatoire de Musique de Paris, depuis 1816 jusqu'en 1846, époque où il a pris sa retraite. Il a publié, pour l'usage de ses élèves, un *Tableau synoptique des Accords*; Paris, Pacini, et un *Traité d'Harmonie, contenant un cours complet, tel qu'il est enseigné au Conservatoire de Paris*; Paris, Prilipp, 1834, 1 vol. gr. in-4°. Cet ouvrage, dédié à Cherubini, a été approuvé par la classe des beaux-arts de l'Institut de France sur le rapport de Berton. La doctrine qui en est la base est celle de Catel, et ses développements y sont enrichis d'un grand nombre d'exemples bien écrits, à quatre parties.

DOUTH (Philippe), écrivain anglais du dix-septième siècle, a publié un poëme sur la musique sous ce titre : *Musica incantans, seu Poema exprimens vires musices, juvenem in insaniam adigentis, et musici inde periculum*; Londres, 1674, in-4°. Cet ouvrage est fort rare.

DOUWES (Nicolas, en hollandais *Klaas*), organiste et maître d'école à Tzum, dans la Frise, naquit à Leuwarden en 1668. Il fit imprimer à Franeker, en 1699, in-12 de cent trente-deux pages, un traité de la musique et des instruments, dont il avait préparé une deuxième édition améliorée, qui ne parut qu'après sa mort, en 1722, et qui fut reproduit plusieurs fois sous le titre suivant : *Grondig ondersoek van de Toonen der Muzijk; waarin van de wijdte of grootheit van Octaven, Quinten, Quarten en Tertien, gheele en halve Toone opvolmakte en valsche spetien geoortooft de t' zamenvoeging van Octaven*, etc. (Recherches fondamentales sur les tons de la musique, etc.). La dernière édition a paru à Amsterdam, en 1773, in-4°. Dans la deuxième partie on trouve la description de l'orgue, du clavicorde, du clavecin, du flageolet, des flûtes (à bec), du chalumeau, du hautbois, des cornets, des trompettes, de la trompette marine, des violes, et des instruments à cordes pincées, avec les systèmes de leur accord.

DOWLAND (Jean), célèbre joueur de luth anglais, né dans la cité de Westminster, en 1562, fut admis à l'âge de vingt-six ans à prendre le grade de bachelier en musique, à l'université d'Oxford. Dans un sonnet attribué à Shakspeare on trouve ce passage relatif à Dowland :

> If musicke and sweet poetry agree,
> As they must needs (the sister and the brother)
> Then must the love be great twixt thee and me,
> Because thou lov'st the one and I the other.
> Dowland to thee is dear, whose heavenly touch
> Upon the lute doth ravish human sonse;
> Spencer to me, etc., etc. (1).

En 1584 Dowland voyagea en France, et de là passa en Allemagne, où il fut reçu de la manière la plus flatteuse par le duc de Brunswick et par le prince Maurice, landgrave de Hesse-Cassel. Après avoir passé quelques mois à la cour de ces princes, il traversa les Alpes, et visita Venise, Padoue, Gênes, Ferrare et Florence. A Venise il se lia d'amitié avec le célèbre compositeur Jean Croce. De retour en Angleterre il y publia ses premières compositions en 1595, sous ce titre : *The first Booke of songs or ayres of foure parts, with tablature for the lute* (Premier livre de chansons ou d'airs à quatre parties, avec tablature de luth). Peu de temps après il partit pour le Danemark et devint premier luthiste du roi de ce pays. Le deuxième livre de ses chansons (*the second Book of song or airs for the lute or Orpharion, with the viol de Gamba*) est datée de Helsingör

(1) Si la musique et la douce poésie se plaisent comme le doivent une sœur et un frère, l'amour entre vous et moi doit être grand, car vous aimez l'une et moi l'autre : Dowland vous est cher par sa touche divine sur le luth, qui ravit les sens; Spencer me plaît, etc.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

en Danemark, le 1er juin 1600. En 1603 il était de retour à Londres, et y publia : *The third Book of songs or airs to sing to the lute, Orpharion, or violls.* Cet ouvrage fut suivi de celui qui a pour titre : *Lachrimæ, or seaven teares figured in seaven passionate pavans, with divers others pavans, gagliards and almands, set forth for the lute, viols, or violins, in five parts* (les Larmes, figurées par sept pavanes passionnées, avec d'autres pavanes, gaillardes et allemandes, arrangées pour le luth, les violes ou violons, à cinq parties). Cet ouvrage paraît avoir joui d'une assez grande célébrité, car il en est fait mention dans une comédie de Midleton intitulée : *No wit like a Woman's* (Nul esprit n'est semblable à celui d'une femme), dans laquelle une servante annonce une fâcheuse nouvelle à sa maîtresse, et en reçoit la réponse suivante :

No, Thou playest Dowland's Lachrimæ to thy master.

Dans la dédicace de cette œuvre à la reine Anne, qui était sœur de Christian IV, roi de Danemark, Dowland dit que, voulant retourner près de ce prince, son maître, il s'était embarqué, mais que les vents contraires l'ont obligé à passer l'hiver en Angleterre.

En 1609 Dowland publia à Londres sa traduction anglaise du traité de musique d'Ornitoparcus. Cette traduction est plus rare que l'ouvrage original, parce qu'il n'en a été fait qu'une édition. Dans la préface il dit que, étant résolu de rester désormais chez lui, il publiera d'autres ouvrages, particulièrement ses observations et instructions concernant l'art de jouer du luth (*My observations and directions concerning the art of Lute playing*). Ces instructions et observations parurent en effet dans l'année suivante, en tête d'une collection de leçons pour le luth, éditée par le frère de Dowland, sous ce titre : *Varietie of Lessons : viz. Fantasies, Pavins, Galliards, Almaines, Corantoes and Volts. Selected out of the best approved authors as well beyond the seas as of our owne country; by Robert Dowland. Where unto is annexed certaine observations belonging to Lute-playing, by John-Baptisto Besardo of Visconti; Also a short treatise thereunto appertayning by John Dowland, batchelor of musicke; London, printed for Thomas Adams*, 1610. Un exemplaire de ce recueil, considéré comme unique par M. Chappell, existe à la bibliothèque bodléienne. En 1612, Dowland fit paraître une collection de pièces sous ce titre : *A Pilgrim's solace, wherein is contained musical harmony of three, four and five parts, to be sung and play'd with lute and viols* (la Consolation d'un pèlerin, où est contenue une harmonie musicale à trois, quatre et cinq parties, pour être chantée ou jouée sur le luth ou les violes). Quelques madrigaux de Dowland ont été insérés dans la *Musica antiqua* de Smith et dans la collection du docteur Crotch. Ces spécimens de sa musique ne donnent pas une idée favorable de son génie ni de son savoir. Nonobstant la médiocrité de leur mérite au point de vue de l'art, les livres de chansons ou madrigaux de Dowland sont si rares aujourd'hui qu'un exemplaire des trois livres réunis (1595-1603) a été vendu en 1846, chez MM. Kalkin et Budd, à Londres, la somme énorme de 12 livres 15 schellings (318 fr. 75 c.). M. W. Chappell a publié le premier livre des Airs de Dowland, en partition, dans la collection de la Société des Antiquaires de musique, à Londres, in-fol. Il y a lieu de croire que Dowland était meilleur instrumentiste que compositeur. Hawkins indique l'année 1615 comme la date de la mort de ce musicien (*Hist. of the Science and practice of Music*, t. III, p. 326); mais deux documents authentiques découverts par M. le docteur Rimbault, et publiés par M. Chappell, prouvent que Dowland était encore attaché à la musique de la cour, à Londres, en 1625, et qu'il était alors âgé de soixante-trois ans; enfin, qu'il était décédé au mois d'avril 1626 (1).

DOWLAND (Robert), frère du précédent, a publié un recueil de chansons à plusieurs voix, de sa composition, sous le titre de *A musical Banquet;* Londres 1610, in-fol.

DOYAGÜE (D. Manuel-José), compositeur espagnol, naquit à Salamanque, le 17 février 1755. Fils d'un artisan de cette ville, il semblait destiné à la modeste condition de son père; mais ses heureuses facultés en décidèrent autrement. Trop pauvres pour lui faire suivre le cours d'études de l'université, ses parents eurent la bonne pensée de le faire admettre parmi les enfants de chœur de la cathédrale, et le jeune Doyagüe apprit au collége de la maîtrise la musique théorique et pratique, ainsi que les lettres latines. Il était âgé de vingt-six ans lorsque son maître de musique et de composition, D. Juan Martin, maître de chapelle de la cathédrale, se retira en 1781; Doyagüe fut désigné pour lui succéder, et dans le même temps on lui confia la chaire de musique de l'université. Il était ecclésiastique et chanoine de la cathédrale; mais, d'un caractère peu sociable, il ne voyait personne, et sa longue

(1) Voyez l'introduction placée par M. Chappell dans *The first set of songs in four parts composed by John Dowland*, etc., p. 4.)

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

vie s'écoula dans une retraite absolue. Passionné pour l'art, il était incessamment occupé de la composition de ses ouvrages; mais, sans ambition de renommée, il ne cherchait point à les répandre, se contentant de les faire exécuter dans son église. De là vient qu'il était à peine connu de ses compatriotes, lorsqu'en 1813 il consentit à se rendre à Madrid pour diriger l'exécution d'un *Te Deum* de la plus grande beauté qu'il avait composé à l'occasion de l'heureux accouchement de la reine. En 1830 on chanta dans la même chapelle une messe de Doyagüe, à 8 voix réelles avec orchestre, dont la beauté excita l'enthousiasme des artistes. L'effet de cette composition fit décerner à son auteur le titre de maître honoraire du Conservatoire de Madrid, en 1831. Le chef-d'œuvre de cet artiste remarquable est, dit-on, un *Magnificat* à 8 voix, avec orchestre et orgue obligé. En 1829 un de ses *Miserere* fut envoyé à Rossini, qui, frappé de l'originalité des idées et de l'élévation du style, écrivit à Doyagüe une lettre flatteuse de remercîments et d'éloges. Ce maître, décédé le 18 décembre 1842, à l'âge de 87 ans, a été enterré avec pompe au cimetière de Salamanque; un tombeau en marbre lui a été élevé, et l'on y a déposé, à côté de ses restes mortels, l'original de son célèbre *Magnificat*, dans une cassette recouverte en plomb. Parmi les productions de Doyagüe on remarque : 1° Le *grand Magnificat* dont il vient d'être parlé. — 2° Un autre *Magnificat* à 4 voix et orchestre. — 3° Un troisième idem à 8 voix avec instruments, en *ré*. — 4° Des *Lamentations* pour la semaine sainte. — 5° Trois *Miserere*, en *mi* bémol, parmi lesquels se trouve celui qui fut envoyé à Rossini. — 6° D'autres *Miserere* en style plus léger, à 4 voix, en *fa*. — 7° Une messe solennelle à 8 voix, orchestre et orgue obligé, en *sol*. — 8° *Messe* à 4 voix, en *fa*. — 9° Deux autres idem, en *la*. — 10° Une autre idem, en *si* bémol. — 11° Les psaumes des vêpres pour toutes les fêtes. — 12° Office des Morts à 4 voix, chœur et orchestre. — 13° *Motet* funèbre à 4 voix, avec accompagnement de deux violons, alto et basse, en *fa*. — 14° Plusieurs *Genitori*. — 15° Un grand *Te Deum* à 8 voix et orchestre. — 16° Un nombre immense de psaumes, motets, *villancicos*, airs, duos et quatuors d'église, en toute sorte de combinaisons de voix et d'instrumentation. Le style de Doyagüe est une alliance des formes sévères avec les tendances harmoniques de la musique moderne.

DOZON (Mlle). *Voyez* CHÉRON (Mme).

DRAGHETTI (ANDRÉ), jésuite italien, professeur de métaphysique à l'université de Bréra, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, a publié un petit traité de Psychologie sous le titre de *Psychologiæ specimen;* Milan, 1771, in-8°. Il y traite (p. 45-53) des lois des séries arithmétiques et géométriques appliquées à l'échelle musicale. Le P. Sacchi (*voy.* ce nom attaqua les idées du P. Draghetti, relatives à ce sujet, dans un petit écrit qui a pour titre : *Risposta al P. Andrea Draghetti, della compagnia di Gesù, sulle legge di continuità nella scala musicale*, Milan, 1771, et ce morceau donna lieu à une autre publication du P. Draghetti, intitulée : *Della legge di continuità nella scala musicale, replica alla risposta del Padre D. Giovenale Sacchi;* Milan, 1772, 97 pages in-8°, avec une planche. Il a été rendu compte de la discussion de ces deux savants dans la *Gazette littéraire de Milan* (1772, n° 26), et dans le *Journal des Savants* (1773, janvier, p. 131, février, p. 375.)

DRAGHI (BALTHASAR), compositeur italien qui vivait vers la fin du seizième siècle, a publié des *Canzonnette e villanelle alla Napoletana;* Venise, 1581.

DRAGHI (ANTOINE), compositeur dramatique, né à Ferrare en 1642, commença à écrire fort jeune, et, après avoir fait des messes et des motets à l'âge de vingt et un ans, composa son premier opéra en 1663. Peu de musiciens ont eu une fécondité égale à la sienne. Après avoir passé plus de vingt-cinq ans au service de la cour de Vienne, il retourna vers la fin de sa vie à Ferrare, et y mourut en 1707. On peut juger de sa facilité par la liste suivante de ses opéras : 1° *Aronisba*, en 1663. — 2° *Alcindo*. — 3° *Cloriclea*, 1665. — 4° *Muzio Scevola*, 1666. — 5° *Ercole acquisitator della immortalità*, 1667. — 6° *Atalante*, 1669. — 7° *Leonida in Tegea*, 1670 — 8° *Ifide*, 1670. — 9° *Peneloppe*, 1670. — 10° *La Prosperità d'Elio Sejano*, 1670. — 11° *Cidippe*, 1671. — 12° *Avidità di Midà*, 1671. — 13° *Gara de Genni*, 1671. — 14° *Gundelberga*, 1672. — 15° *La Sulpizia*, 1672. — 16° *Atomi d'Epicure*, 1672. — 17° *Provare per non recitare* (divertissement), 1673. — 18° *La Tessalonica*, 1673. — 19° *La Lanterna di Diogene*, 1674. — 20° *Il Ratto delle Sabine*, 1674. — 21° *Il Fuoco eterno custodito dalle vestali*, 1674. — 22° *Pirro*, 1675. — 23° *I Pazzi Abderiti*, 1675. — 24° *Lucrezia*, 1676. — 25° *Seleuco*, 1676. — 26° *Il Silenzio d'Arpocrate*, 1677. — 27° *Adriano su'l monte Casio*, 1677. — 28° *Chelonida*, 1677. — 29° *Rodogone*, 1677. — 30° *La Conquista del velo d'Oro*, 1678. — 31° *Creso*, 1678. — 32° *Enea in Italia*, 1678. — 33°

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Leucippe, 1678. — 34° *La Monarchia latina trionfante*, 1678. — 35° *Il Tempio di Diana in Taurica*, 1678. — 36° *Il Vincitor magnanimo in Tito Quinto*, 1678. — 37° *Flaminio*, 1679. — 38° *Baldracca*, 1679. — 39° *La Pazienza di Socrate con due moglie*, 1680. — 40° *Il Temistocle*, en 1681. — 41° *Achille in Tessalia*, 1681. — 32° *La Forza dell amicizia*, 1681. — 43° *Gli Stratagemi di Bionte*, 1682. — 44° *La Chimera*, 1682. — 45° *La Lira d'Orfeo*, 1683. — 46° *Il Palladio in Roma*, 1683. — 47° *La più generosa Spartana*, 1685. — 48° *Le nere Azioni di Tempe*, 1685. — 49° *Il Risorcimento della ruota della Fortuna*, 1685. — 50° *Le Scioccagini degli Psilli*, 1686. — 51° *Lo Studio d'amore*, 1686. — 52° *La Vendetta dell' onestà*, 1687. — 53° *La Vittoria della fortezza*, 1687. — 54° *Il Marito ama più, la moglie ama meglio*, 1688. — 55° *Tanasio*, 1688. — 56° *I Pianeti benigni*, 1689. — 57° *Pimmalione in Cipro*, 1689. — 58° *Rosaura*, 1689. — 59° *La Regina de Volsci*, 1690. — 60° *Il Ringiovenito*, 1691. — 61° *Il Tributo de' Sari*, 1691. — 62° *La Varietà di fortuna in Lucio Giunio Bruto*, 1691. — 63° *Il Merito uniforma i Geni*, 1691. — 64° *Fedeltà e Generosità*, en 1692. — 65° *Amore in Sogno*, 1693. — 66° *Le Piante della virtù e della fortuna*, 1693. — 67° *Le più ricche Gemme*, 1693. — 68° *Pelopida Tebano in Tessaglia*, 1694. — 69° *L'Ossequio della poesia e della storia*, 1694. — 70° *Le Sere dell' Aventino*, 1694. — 71° *La Chioma di Berenice*, 1695. — 72° *La Finta cecità d'Antioco Grande*, 1695. — 73° *Industrie amorose de' ragazze di Tracia*, 1695. — 74° *Magnanimità di Fabrizio*, 1696. — 75° *La Tirannide abbattuta delle virtù*, 1697. — 76° *Adalberto, ovvero la forza dell' astuzie feminile*, 1697. — 77° *Amor per virtù*, 1697. — 78° *Le Piramide d'Egitto*, 1697. — 79° *Arbace, fondatore dell' impero de Parti*, 1698. — 80° *Delizioso Ritiro di Lucullo*, 1698. — 81° *Idea del felice governo*, 1698. — 82° *Le Finezze dell' amicizia e dell' onore*, 1699. — 83° *L'Alceste*, 1799. On connaît aussi quelques oratorios d'Antoine Draghi, parmi lesquels on remarque *le Cinque Piaghe di Cristo*, écrit en 1677.

DRAGHI (Jean-Baptiste), claveciniste et compositeur né en Italie, accompagna en Angleterre Marie d'Este, princesse de Modène et épouse du roi Jacques II. Pendant toute la durée de ce règne il fut le musicien favori de la cour. On croit aussi qu'il donna des leçons de musique à la reine Anne. L'année de sa mort est ignorée. Les ouvrages qu'il publia en Angleterre consistent en suite des pièces de clavecin. Il fit aussi la musique de deux opéras : l'un, intitulé *Psyché*, en société avec Lock ; l'autre, sous le titre de *the Wonders in the Sun, or the kingdom of birds* (les Merveilles dans le soleil, ou le royaume des oiseaux), représenté au théâtre de la Reine, dans Haymarket, en 1706. On croit que plusieurs antiennes insérées dans les collections de la fin du dix-septième siècle, et indiquées sous le nom de *Baptiste*, sont de Draghi.

DRAGONETTI (Dominique), virtuose sur la contre-basse, est né à Venise le 7 avril 1763. Son père, simple ménétrier, jouait aussi de cet instrument. Dragonetti n'eut point d'autre maître que lui-même ; un pauvre cordonnier, nommé Schiamadori, lui enseigna les premiers principes de la musique. Seul il apprit à jouer de la contre-basse, et ses progrès furent si rapides qu'à l'âge de onze ans il était capable de faire sa partie dans un orchestre. Un musicien, nommé Doretti, ayant eu occasion de l'entendre, fut si étonné de ses rares dispositions qu'il pria son père de lui donner un maître. Celui-ci confia son fils aux soins de Berini, contre-bassiste de l'église de Saint-Marc et le meilleur maître de Venise. Après avoir donné onze leçons au jeune Dragonetti, ce vieux musicien n'eut plus rien à lui apprendre, car son élève était arrivé à un degré de talent supérieur au sien. A l'âge de treize ans Dragonetti occupait la place de premier contre-bassiste à l'Opéra-Bouffe ; à quatorze on lui confia la même place à l'Opéra-Sérieux de San-Benedetto ; enfin, à dix-neuf, il succéda à son maître Berini au chœur de l'église de Saint-Marc. Son talent extraordinaire le faisait souvent choisir pour jouer sur la contre-basse la partie de violoncelle dans les quatuors de violon. Les concertos les plus difficiles de basson ou de violoncelle n'étaient qu'un jeu pour lui. Il avait composé pour son usage des concertos, des solos, des sonates, dans lesquels il avait introduit des passages d'une si grande difficulté, que lui seul pouvait les jouer. Dans un voyage qu'il fit à Vicence, il eut le bonheur d'acquérir une contre-basse excellente qui avait été construite par Gaspard de Salò, maître d'André Amati : c'est cette même contre-basse dont il s'est toujours servi depuis lors. De retour à Venise il reçut l'invitation de se rendre à Londres ; Bertoni, maître de chapelle de Saint-Marc, et le célèbre chanteur Pacchierotti, qui arrivait d'Angleterre, l'engagèrent à accepter cette invitation. Il avait alors trente-huit ans et était dans la force de son talent. Il arriva à Londres en 1791 et y excita le plus grand étonnement. Non-seu

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

lement il exécutait avec une admirable précision les passages les plus difficiles en sons harmoniques; mais à l'orchestre, où il était placé près du piano, lorsque les musiciens hésitaient dans la mesure, Dragonetti les raffermissait aussitôt en attaquant avec énergie les notes essentielles. On rapporte que Viotti, ayant un jour engagé cet artiste à jouer la seconde partie d'un de ses duos de violon les plus difficiles, et remarquant sa facilité à remplir cette tâche, lui proposa de jouer le premier violon; Dragonetti mit tant d'habileté dans ce tour de force que Viotti s'écria qu'il n'avait point d'égal. Bien qu'âgé de soixante-cinq ans, Dragonetti tenait encore, au théâtre du Roi et aux concerts de la Société philharmonique, la place de première contre-basse, et, quoiqu'il eût perdu quelque chose de son agilité, il remplissait ses fonctions de manière à exciter l'étonnement de ceux qui l'entendaient. Pendant son long séjour à Londres, il avait rassemblé une collection nombreuse d'objets de curiosité et d'antiquité de tout genre, parmi lesquels on remarquait beaucoup d'instruments de musique. Dragonetti est mort à Londres, au mois de mai 1846. De ses deux contre-basses, l'une de Gaspard de Salò, comme il a été dit ci-dessus, l'autre de Stradivari, il légua la première à la ville de Venise, sa patrie. M. François Caffi a publié : *Biografia di D. Dragonetti, Veneziano*; Venezia, 1846.

DRAGONI (Jean-André), maître de chapelle à Saint-Jean-de-Latran, dans la seconde moitié du seizième siècle, naquit à Meldola, bourg des États de l'Église, vers 1540, et fut élève de Jean Pierluigi de Palestrina. Ayant été nommé maître de chapelle de Saint-Jean-de-Latran au mois de juin 1576, il conserva cette place jusqu'à sa mort, arrivée en 1598. On connaît de lui : 1° *Madrigali a cinque voci*, lib. 1°, Venise, Girolamo Scotto, 1575, in-4°; 2me édition, Venise, 1594; libro 2°, Venise, Scotto, 1575; libro 3°, ibid., 1579; libro 4°, Vicenti, 1594. — 2° *Madrigali a 6 voci*, libro 1°; Venise, Scotto, 1583. — 3° *Villanelle a 5 voci*; ibid., 1588. — 4° *Motetti per tutti i santi dell' anno, a 5 voci*; Venise, 1578. — 5° *Motetti a tre voci*, Venise, 1580. Après la mort de Dragoni, le chapitre de Saint-Jean-de-Latran a fait imprimer de ce compositeur un livre de madrigaux à six voix et un livre de motets à cinq, en trois parties; Rome, Mutio, 1600. Le catalogue de la collection de M. l'abbé Santini, de Rome, indique aussi, sous le nom de cet auteur, trois *Benedictus* à huit voix, une messe à quatre en canon, et un *Dixit* à huit. On trouve un madrigal de Dragoni dans la collection publiée par Simon Verovio, sous ce titre : *Canzonette à quattro voci composte da diversi eccmi musici, con l'intavolatura del cimbalo et del liuto; in Roma*, 1591, petit in-fol.

DRAUD ou **DRAUDIUS** (Georges), pasteur à Gross-Carben, dans le duché de Hesse-Darmstadt, ensuite à Ortenberg, et enfin à Daverheim, naquit dans ce dernier lieu le 9 janvier 1573, et mourut à Butzbach en 1635. Tout le monde connaît ses Bibliothèques classique et exotique, Francfort, 1611 et 1625, in-4°. On y trouve les titres d'environ douze cents ouvrages de musique théorique et pratique, publiés dans les seizième et dix-septième siècles; mais la plupart des titres et des noms sont changés par une traduction latine.

DREBENSTADIUS (Paulus), magister à Helmstædt, vers la fin du seizième siècle, a publié un épithalame à six voix sous ce titre : *Hochzeitlicher Gesang von 6 Stimmen, Andreæ Hartmann Furst. Braunschw. Amt-Schreiber des Hauses Ertzen, als Brœutigham, v. Jungfrau Hedwigen Margareth, Antonii Amerbachs, fürst. Braunschw. gewesenen Organistens (seel.) nachgelassener Tochter zu Ehren*, Helmstædt, 1591, in-4°.

DRECHSLER (Jean-Gabriel), bachelier en théologie et professeur au collége de Halle, naquit à Wolkenstein en 1634, et mourut à Halle le 22 octobre 1677. Il est auteur d'une dissertation *de Cythara Davidica*, qui a paru à Leipsick, en 1670, in-4°. Il en a été fait une deuxième édition remaniée, à Leipsick, en 1712, in-4° de 33 pages. Georges Serpilius l'a insérée dans ses *Vitis Scriptorum sacrorum germanice editis*, part. 9, p. 34, et Ugolini, dans son *Trésor des Antiquités sacrées*, t. 32, p. 171.

DRECHSLER (Joseph), professeur d'harmonie à l'école Sainte-Anne de Vienne, est né le 26 mars 1782 à Wœllischburchen, en Bohême. Son père lui donna les premières leçons de musique, puis il fut envoyé au couvent des franciscains de Passau, pour y être enfant de chœur; de là il alla à Jorenbach faire un cours d'études littéraires; il y apprit aussi le contrepoint sous la direction d'un moine. Destiné par son père à l'état ecclésiastique, il alla étudier la théologie à Prague; mais, ayant terminé son cours de cette science avant d'avoir atteint l'âge requis pour recevoir les Ordres, il se rendit à Vienne pour y apprendre la jusrisprudence, changea encore de résolution et accepta, en 1810, une place de corépétiteur au théâtre de l'Opéra de la cour. Plus tard il fut nommé vice-maître de chapelle, et en 1815 il obtint la place d'organiste chez les PP. Servites. Quatre ans après, l'orgue de Sainte Anne lui fut confié; en 1821 il reçut sa nomi-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

nation de maître de chapelle de l'église de l'Université et de la paroisse de la cour, et presque dans le même temps il fut chargé de former des élèves candidats pour la théorie musicale et pour l'orgue. Depuis lors il a été nommé directeur de musique au théâtre de Josephstadt, et en 1824 les mêmes fonctions lui ont été confiées au théâtre de Léopoldstadt. Appelé à celles de maître de chapelle de l'église Saint-Étienne, il les a remplies jusqu'à sa mort, arrivée au mois de mars 1852. Il était âgé de soixante-dix ans. Les compositions de Drechsler sont en grand nombre; on y remarque : 1° Dix messes solennelles. — 2° Un *Requiem*. — 3° Un *Veni, Sancte Spiritus*, à quatre voix et orchestre. — 4° Plusieurs offertoires et graduels. — 5° *L'Enfant prodigue*, mélodrame. — 6° Six opéras, dont *Claudine de Villa-Bella*, *le Panier enchanté*, *Pauline*, etc. — 7° Dix-huit vaudevilles ou opérettes, notamment : *Ydor, le Diamant du roi des Esprits*, *la Fille du monde des Fées*, *l'Esprit des Montagnes*, *Capricciosa*, *la Girafe*, *le Petit Homme vert*, *Oscar et Tina*, *la Reine des Serpents*, *la Sylphide*, *les Viennois à Bagdad*, etc. — 8° Beaucoup de pantomimes. — 9° Trois grandes cantates, dont une pour l'inauguration de la nouvelle synagogue. — 10° Des quatuors pour violon. — 11° Des sonates pour piano, avec et sans accompagnement. — 12° Des airs variés, rondos, marches et danses, pour le même instrument. — 13° Des fugues pour l'orgue. — 14° Des chansons à voix seule, avec accompagnement de piano. — 15° Une petite méthode d'orgue; Vienne, Haslinger. — 16° La méthode de piano de Pleyel, traduite et modifiée; ibid. — 17° Un traité d'harmonie et d'accompagnement, avec une introduction au contrepoint, sous ce titre : *Harmonie und Generalbasslehre, nebst einem Anhange vom Contrapuncte*, édition améliorée, grand in-8°, 1828; Vienne, Haslinger. La première édition avait été publiée à Vienne, chez Steiner, sans date. La méthode didactique de cet ouvrage est de peu de valeur, mais les exemples sont écrits avec assez de pureté. — 18° Une collection d'exercices pour l'accompagnement de la basse chiffrée, avec une introduction sur l'art de préluder, sous ce titre : *Generalbass Uebungen mit Ziffer-Bezeichnung, nebst einer Anleitung mit Beispielen zum praeludiren*; Vienne, 1824, à l'Institut lithographique. — 19° Une suite de formules pour apprendre à préluder et improviser sans avoir la connaissance des règles du contrepoint; cet ouvrage est intitulé : *Theoretisch-praktischer Leitfaden, ohne Kenntniss des Contrapunctes phantasiren oder præludiren zu Koennen*, Vienne, Tendler (1834), in-8° de 76 pages.

DRECHSLER (François), compositeur, né en Bohême, et peut-être parent du précédent, vit à Prague. Il s'est fait connaître, vers 1838, par plusieurs œuvres de musique d'église, particulièrement par une messe solennelle en *ut* pour un chœur à 4 parties, 2 violons, violoncelle et orgue obligés, avec les instruments à vent *ad libitum*; Prague, Berra.

DREI (François), violoniste et compositeur, né à Sienne en 1737, fut élève de Nardini, qui lui apprit à jouer l'adagio supérieurement. Ses compositions, consistant en sonates pour violon, quatuors, et quelques morceaux de musique vocale, ont été imprimées de 1760 à 1785. Il est mort dans sa patrie, le 1er janvier 1801.

DREIST (K.-A.), né à Reigenwald, en Poméranie, étudia les nouvelles méthodes d'enseignement à Yverdun, vers 1810, quitta la Suisse au mois de septembre 1812, et se rendit à Bunzlau, où il fut chargé, en 1816, conjointement avec le pasteur Hoffman et M. Hennig, de faire le plan d'une école publique, pour la basse Silésie, d'après la méthode de Pestalozzi. Dreist a publié des observations concernant une méthode de chant basée sur celles de Pestalozzi et de Nægeli, sous ce titre : *Aufsatz ueber die Gesangbildungs-Lehre nach Pestalozzischen und Nægelischen Grundsætzen*, etc.; Zurich, 1812, in-8°.

DRESCHKE (Georges-Auguste), professeur de piano à l'Institut royal de musique d'église de Berlin, est né en 1798. En 1839 il s'est fixé à Magdebourg. Le premier ouvrage qui l'a fait connaître est un traité des huit tons du chant des églises protestantes, intitulé : *System der acht Kirchen Tonarten nach P. Mortimer*; Berlin, 1834 in-8°. Ainsi que l'indique le titre, ce n'est qu'un extrait du *Traité des Tons* de Mortimer. En 1835 cet artiste donna comme sa propre invention un clavier de piano où les touches de l'échelle chromatique sont sur le même plan et se suivent alternativement; mais cette invention prétendue n'était que celle du facteur de pianos *Lemme* (*voy.* ce nom), qui n'était elle-même que le renouvellement de l'idée de Rohleder (*voy.* ce nom). Comme Lemme, Dreschke prétendait que par ce clavier les difficultés du doigter étaient réduites à un douzième (1). Pour donner la preuve de son assertion à cet égard, il exécuta dans un concert le premier morceau d'une sonate de Hummel, en *fa* dièse mineur, et les

(1) Voyez l'analyse de ce système dans le 8e volume de ma *Revue musicale*, pages 49 et suivantes.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

variations de H. Herz sur les thèmes de *Guillaume Tell*. Il fit applaudir son talent de pianiste dans ces deux épreuves, mais il ne persuada personne à l'égard de la nécessité prétendue de changer la disposition des notes du clavier. Dans le même concert Dreschke s'est produit comme compositeur par une ouverture à grand orchestre.

DRESE (Adam), compositeur allemand, né sujet du duc de Weimar, Guillaume IV, fut envoyé à Varsovie par ce prince, pour y apprendre la science de la composition sous la direction de Marc Scacchi. Ses études finies, il revint à Weimar, où il obtint la place de maître de chapelle. Après la mort du prince qui avait été son protecteur, il se rendit à Jéna, et y fut nommé maître de chapelle et secrétaire de la chambre du duc de Saxe-Weimar, en 1672. Ce prince étant mort aussi, Drese perdit ses emplois et tomba dans l'indigence. L'ennui et le chagrin le portèrent alors (vers 1680) à lire les ouvrages du visionnaire Spener, qui firent une impression si forte sur son esprit qu'il brûla tous les opéras qu'il avait composés jusqu'alors et qu'il se fit piétiste. Il vécut encore a Jéna jusqu'à ce que le prince de Schwarzbourg l'appelât à Arnstadt, en qualité de maître de chapelle, place qu'il occupa jusqu'à sa mort, arrivée en 1718. On lui attribue la gloire d'avoir perfectionné le récitatif des opéras allemands. Outre une grande quantité de musique d'église, il a écrit aussi beaucoup de musique instrumentale et un nombre considérable d'opéras dont les titres sont inconnus maintenant. Mattheson cite aussi un traité de composition manuscrit, dont il était l'auteur (*voy. Ehrenpforte, p.* 108). On n'a imprimé de sa composition qu'un œuvre de musique instrumentale qui a pour titre : *Erster Theil etlicher Allemanden, Couranten, Sarabanden, Balletten, Intraden und Arien;* Jéna, 1672, in-fol.

DRESE (Jean-Samuel), parent du précédent, prit de lui des leçons de composition, fut ensuite organiste de la cour à Jéna, et quitta cette place pour celle de maître de chapelle à Weimar, qu'il obtint en 1683. Il est mort dans cette ville le 1er décembre 1716, à l'âge de soixante-douze ans. Il a laissé en manuscrit des sonates pour le clavecin, des motets et quelques opéras.

DRESEL (H.-E.), professeur de chant au séminaire de Detmold, et inspecteur des écoles de chant de la principauté de la Lippe, depuis 1818 jusqu'en 1845, fit ses études musicales sous la direction de Frédéric Schneider. Il a publié divers ouvrages parmi lesquels on remarque : 1° Un livre choral pour le service évangélique des temples de la principauté de la Lippe ; Hanovre, Ad. Nagel, in-4°. — 2° Un recueil de chants pour les écoles des petites villes et de la campagne ; ibid.

Un autre musicien du nom de Dresel (*Otto*), sur qui je n'ai pas trouvé de renseignements, est auteur de trois recueils de *Lieder* à voix seule avec accompagnement de piano, dont le troisième a paru en 1848. Ces Lieder ont de la distinction et du charme. Les trois recueils ont été publiés à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel.

DRESIG (Sigismond-Frédéric), né le 1er octobre 1700 à Volberg, village de la basse Lusace, devint corecteur à l'école de Saint-Thomas, à Leipsick. Dans un accès de mélancolie il s'étrangla, le 11 janvier 1742. Il a publié une dissertation sur les chantres de l'antiquité appelés rapsodes, sous le titre de *Commentatio critica de Rhapsodis, quorum vera origo, antiquitas ac ratio ex auctoribus et scholasticis Græcis traditur;* Leipsick, 1734, in-4°. On y trouve des recherches sur la manière de chanter la poésie des anciens.

DRESLER (Gallus), né à Nebra, dans la Thuringe, au commencement du seizième siècle, fut d'abord *cantor* à Magdebourg, et devint, en 1566, diacre à l'église de Saint-Nicolas, à Zerbst. Il a publié les ouvrages suivants : 1° *XVII Cantiones sacræ quatuor et quinque vocum;* Magdebourg, 1569, in-4°. — 2° *XIX Cantiones sacræ quatuor et quinque vocum, it. III aliæ;* Wittemberg, en 1568, in-4°. — 3° *XC Cantiones sacræ quatuor et plur. voc.;* Magdebourg, 1570. — 4° *Elementa Musicæ practicæ in usum scholæ Magdeburgensis;* Magdebourg, 1571, huit feuilles in-8°. Une deuxième édition de ce livre a été publiée en 1584, in-8°. — 5° *Ausserlesene teutsche Lieder mit 4 und 5 Stimmen;* Magdebourg, 1575, in-4°, et Nuremberg, 1580, in-4° obl. — 6° *Cantiones quatuor et plur. voc.*; Magdebourg, 1577, in-4°. — 7° *Sacræ Cantiones quatuor, quinque et plurimum vocum in gratiam musicorum compositæ; Noribergæ, Theod. Gerlachius,* 1574, in-4°.

DRESLER (Ernest-Christophe), chanteur allemand qui a joui d'une grande réputation. Il naquit en 1734 à Greussen, petite ville de la principauté de Schwarzbourg-Sondershausen, et y apprit les premiers éléments de la musique. Dans la suite il visita les universités de Halle, de Jéna et de Leipsick ; ce fut dans ce dernier lieu qu'il apprit à jouer du violon et qu'il se forma dans l'art du chant. Il y demeura depuis 1753 jusqu'en 1756. Quelque temps après il alla à Bayreuth, et, après y avoir pris des leçons de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

la célèbre cantatrice Turcotti, il entra dans la chapelle du margrave, et fut nommé peu après secrétaire des finances. Lors de la mort du margrave, en 1763, le duc de Gotha engagea Dresler à son service en qualité de secrétaire et de musicien de sa chambre. Il n'y resta que peu de temps et donna sa démission en 1766. L'année suivante le prince de Furstemberg lui confia les fonctions de secrétaire et de directeur de sa chapelle à Wetzlar; mais, ce prince étant retourné en Bohême en 1771, Dresler ne voulut pas l'y suivre et demanda sa retraite. En 1773 il fut admis à chanter devant l'empereur à Vienne, puis se rendit à Cassel. Il s'y engagea comme chanteur à l'Opéra, et y resta jusqu'à sa mort, arrivée le 5 avril 1779. Dresler s'est fait connaître par ses écrits sur la musique : en voici les titres : 1° *Fragmente einiger Gedanken des musikalischen Zuschauers, die bessere Aufnahme der Musik in Deutschland betreffend* (Fragments d'idées d'un amateur sur les progrès de la musique en Allemagne); Gotha, 1767, six feuilles in-4°. — 2° *Gedanken über die Vorstellung der Alcest* (Réflexions sur la représentation d'*Alceste*); Francfort et Leipsick, 1774, deux feuilles in-8°. — 3° *Theaterschule für die Deutschen das ernsthafte Singschauspiel betreffend* (École du théâtre pour les Allemands, concernant l'Opéra sérieux); Hanovre et Cassel, 1777, quatorze feuilles in-8°. Dresler a aussi publié des chansons détachées et en recueils.

DRESSLER (Jean-Frédéric), littérateur à Magdebourg, est né à Halle, en Saxe, vers 1760. Il a publié un opuscule intitulé : *Beytræge zu Fischer's Versuchen in der Ton und Dichtkunst* (Additions aux Essais de Fischer sur la musique et la poésie); Magdebourg, 1791, in-8°.

DRESSLER (Raphael), flûtiste et compositeur pour son instrument, naquit à Grætz, en Styrie, vers 1784. En 1809 il se fit connaître en Allemagne par un concert qu'il donna avec succès à Leipsick, le 19 janvier. Dans la même année il s'établit à Vienne, et y fut attaché comme première flûte au théâtre de la porte de Carinthie. En 1817 il accepta une place dans la chapelle de la cour de Hanovre; puis il vécut en Angleterre pendant environ quatorze ans. De retour sur le continent, il mourut à Mayence le 12 février 1835. On a de cet artiste environ cent œuvres de différents genres pour la flûte, parmi lesquels on remarque trois concertos, œuvres 4, 27 et 40; des quatuors pour flûte, violon, alto et basse, œuvres 10, 30 et 37; des trios pour flûte, violon et violoncelle, op. 39, et pour trois flûtes, op. 64; dix œuvres de duos pour deux flûtes; des études, caprices, et un grand nombre de thèmes variés.

DRETZEL (Valentin), organiste à l'église Saint-Laurent de Nuremberg, vers le commencement du dix-septième siècle, a publié une collection de motets à trois voix, sous le titre de *Sertulum musicale ex sacris floscutis contextum*; Nuremberg, 1621. Son fils, Wolfgang Dretzel, habile luthiste, naquit à Nuremberg en 1630, et mourut dans la même ville en 1660.

DRETZEL (Corneille-Henri), organiste habile, né à Nuremberg, au commencement du dix-huitième siècle, fut d'abord attaché à l'église de Saint-Egide, puis à celle de Saint-Laurent, et enfin à celle de Saint-Sébald. Il joua l'orgue de cette dernière jusqu'en 1773, époque de sa mort. On a de lui les ouvrages suivants : 1° Livre de musique chorale à quatre parties; Nuremberg, 1731, in-fol. de 880 pages. — 2° Divertissement harmonique, consistant en un concerto pour le clavecin.

DREUILH (Jacques), violoniste attaché au théâtre de Brest en 1812, se noya dans la même année, en se baignant dans la mer. On a gravé de sa composition : Trois trios pour deux violons et basse, 1er livre; Paris, Aug. Le Duc.

DREUX (Jacques-Philippe), joueur de flûte traversière à Paris, dans la première moitié du dix-huitième siècle, a fait imprimer, vers 1730, *Trois livres de Fanfares pour deux chalumeaux ou deux trompettes*, et des *Airs pour chalumeau*.

Le fils de ce musicien, professeur de piano à Paris, a publié quatre pots-pourris pour cet instrument; *la Bataille de Marengo*, pièce caractéristique; Paris, Imbault; et une petite méthode de piano; Paris, Frère. Il est mort en 1805.

DREWIS (F.-G.), amateur de musique, né en Saxe, et vivant encore en 1812, a publié des lettres sur la théorie de la musique et de la composition sous ce titre : *Briefe ueber die Theorie der Tonkunst und Composition*; Halle, 1796, six feuilles in-8°. Cet ouvrage ne contient rien de remarquable; il est divisé en huit lettres.

DREYER (Jean-Melchior), organiste et directeur de musique à Ellwangen, petite ville du royaume de Wurtemberg, est né vers 1765. Il a beaucoup écrit pour l'église, principalement dans le style bref. Voici la liste de ses ouvrages imprimés : 1° *Missæ breves et rurales ad modernum genium*, 4 voc., 2 viol., org. oblig., 2 clar., 2 c. et violonc. *ad libit.*; Augsbourg, 1790, op. 1.—2° idem, op. 2; ibid., 1790.— 3° *VI Solemnes Miserere 4 voc. ord., 2 viol., viola, organ. oblig., 2 fl., 2 c. et violonc.*, op. 3; ibid., 1791. — 4° *XXVIII Psalmi vespertini*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

pro Dominica de Beata, Apostolis, Confessori et residuis, 4 voc., 2 viol., organ. oblig., viola, 2 c., tympanis et violonc. ad libit., op. 4; 1791. — 5° *XXIV Hymni brevissimi ad Vesperas*, op. 5; ibid, 1791. — 6° *VI Missæ, quarum prima solemnis, reliquæ vero breves et rurales sunt*, 4 voc., 2 viol., viola., 2 cor., *organ. et violonc. partim obligatis, partim ad libit.*, op. 6; ibid., 1792. — 7° *VIII Tantum ergo*, 4 *voc. ord.*, 2 *viol., organ. obl.*, 2 *c. et violonc.*, op. 7; ibid., 1792. — 8° *VIII Sehr kurze und leichte Landmessen, wovon die 2 letzten für die abgestorbenen, sammt 8 kurzen offertoriis für 1 Singstimme und Orgel, mit willkirchlichen 3 andern Singstimmen und einer violino*, op. 8; ibid., 1793. — 9° *VI kurze und leichte Orgel-sonaten, 1 und 2 Theile*, op. 9; ibid., 1793. — 10° *VI* idem, *dritter und vierter Theile*, op. 10; ibid., 1793. — 11° *V Vesperæ cum IV psalmis 4 voc., cum organ. obl., 2 viol., viola, 2 c. et violonc.*, op. 2; ibid. — 12° *Deutsche Messe, oder der heilige Gesang zum Gottesdienste in der romisch-katolischen Kirche unter der heiligen Messen zum Gebrauch der Schulen und Land-Chorregenten, mit neuen Melodien Versehen*, in-4°; ibid. — 13° *XII Offertoria brevissima de Beata*, 4 *voc., org. et symph.*, op. 14; ibid. — 14° *Te Deum Laudamus*, 4 *voc., org. et symph.*, op. 16; ibid. — 15° *VI Missæ breves rurales*, 4 *voc., org. et symph.*, op. 17; ibid. — 16° *XII Tantum ergo*, 4 *voc., org. et symph.*, op. 18; ibid. — 17° *VI kurze und leichte Land-Messen, etc., sammt 6 kurzen Offertorien für 1 oder 4 Singstimmen mit Orgel und 1 oder 2 Violinen ad libit.*, op. 19; ibid. — 18° *VI breves ac rurales Missæ pro defunctis, cum 3 Libera*, 4 *voc., org. et symph.*, op. 20; ibid.— 19° *VI Symphoniæ cum violin., viol. et b. obligat., clarin., fl., c. vel clar. et tymp. ad libitum*, op. 21; Augsbourg, in-fol. Dreyer est mort à Elwangen au commencement du dix-neuvième siècle.

DREYSCHOCK (Alexandre), pianiste distingué, est né le 15 octobre 1818 à Zack, en Bohême. Dès son enfance il montra d'heureuses dispositions pour la musique, dont il apprit les premiers éléments chez le maître d'école du lieu de sa naissance. A l'âge de treize ans il fut envoyé à Prague et placé sous la direction du maître de chapelle Tomascheck. Après avoir reçu des leçons de ce maître pendant quatre ans, pour le piano et la composition, il se livra seul à l'étude des plus grandes difficultés de l'instrument et acquit une grande habileté de la main gauche, particulièrement dans l'exécution rapide des tierces, des sixtes et des octaves, qui forme le caractère distinctif de son talent. En 1836 il fit son premier voyage d'artiste en Allemagne, et visita Leipsick, Dessau, puis Breslau, Schwerin et Weimar. En 1840 il se fit entendre à Berlin et ne quitta cette capitale que pour se rendre à Saint-Pétersbourg, d'où il revint l'année suivante par Breslau, pour aller à Vienne et parcourir la Hongrie. Arrivé à Paris au printemps de 1843, il y obtint de brillants succès par l'énergie de son exécution et par ses variations pour la main gauche seule. Quelques mois après il se rendit à Londres; puis il donna des concerts à Bruxelles et dans plusieurs autres villes de la Belgique. En Hollande il visita Amsterdam, Rotterdam et La Haye. Charmé de son talent, le roi des Pays-Bas le décora de l'ordre de la Couronne de chêne. Dreyschock retourna en Allemagne par Cologne, Francfort et Darmstadt, donnant partout des concerts et se faisant applaudir. En 1845 on le trouve à Dantzick, l'année suivante à Dresde, et en 1847 de nouveau à Berlin. Postérieurement il a continué ses pérégrinations en Danemark, en Suède et en Norwége. Les compositions de cet artiste pour le piano sont au nombre d'environ cent œuvres, jusqu'à ce jour (1860); on y trouve des rondeaux militaires avec orchestre, des sonates, études, fantaisies, nocturnes, romances sans paroles, thèmes variés et pièces de tout genre, sous des titres très-divers. Il a publié aussi une ouverture de concert à grand orchestre (en *ré*); Prague, Hoffmann. Au moment où cette notice est écrite, Dreyschock vit à Prague, où il se livre à l'enseignement du piano.

DREYSCHOCK (Raimond), frère du précédent, est né le 20 août 1824 à Zack, près de Prague. Après avoir obtenu son admission au Conservatoire de cette ville, il y reçut des leçons de M. Mildner pour le violon. Ses études musicales terminées, il a fait avec son frère plusieurs voyages et s'est fait remarquer par son talent de violoniste. En 1850 il s'est fixé à Leipsick, en qualité de second maître des concerts du *Gewandhaus* et comme professeur au Conservatoire. Il a publié plusieurs compositions pour son instrument.

DREYSIG (Antoine), organiste du roi de Saxe, naquit en 1775 à Oberlentensdorf, en Bohême. Il n'avait que dix ans quand son père l'envoya à Dresde pour y faire ses études : son premier maître de musique fut François Hurka; puis il prit des leçons de chant de Mariottini, chanteur de la cour. Après avoir achevé ces études préparatoires, il devint élève de Arnest pour l'orgue, et fut nommé son adjoint, pour

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

jouer les messes du matin; puis il succéda à son maître comme organiste de la cour. On a de Dreysig des préludes pour l'orgue qui sont restés en manuscrit.

DRIEBERG (Frédéric De), chambellan du roi de Prusse, né à Charlottenbourg le 10 décembre 1780, s'est livré fort jeune à l'étude de la musique, et s'est particulièrement attaché à l'examen de la musique des Grecs, sur laquelle il a publié des opinions fort singulières. Ce fut vers 1816 que M. de Drieberg commença à s'occuper de cet objet, et que, sur quelques aperçus saisis à la légère, il se donna la mission de réformer les connaissances qu'on croyait avoir sur la musique des anciens. Ses vues se portèrent d'abord sur la construction de l'échelle musicale des Grecs et sur la nature des intervalles de cette échelle. L'ouvrage spécial dans lequel il avait exposé ses idées sur cet objet fut annoncé dans la *Gazette musicale* de Leipsick (ann. 1817, n° 51), et parut sous ce titre : *Die mathematische Intervallenlehre der Griechen* (la Doctrine mathématique des intervalles musicaux des Grecs) ; Leipsick, 1818, in-4°. M. de Drieberg établit dans ce livre que le système musical des Grecs ressemblait parfaitement au nôtre, que le tempérament est une invention misérable et fausse, que les proportions de la tierce majeure ou mineure sont purement arbitraires, et que le comma est une quantité illusoire, n'y ayant d'autre moyen de mesurer les intervalles des sons, pour notre oreille et pour notre intelligence, que le demi-ton. Il n'y avait rien de nouveau dans ces propositions, car depuis Aristoxène le système de la division de l'échelle en parties égales a eu beaucoup de partisans, et M. de Momigny s'est efforcé de le faire prévaloir pendant plus de trente ans. En 1825 M. de Drieberg a développé les conséquences de ce système dans deux articles qu'il avait écrits pour le Dictionnaire de Musique annoncé par Godfried Weber, et qui furent insérés dans le deuxième volume de l'écrit périodique intitulé *Cæcilia*. Le premier de ces articles concerne l'accord des instruments de musique grecs, l'autre, le monochorde. M. de Drieberg y soutient la nécessité d'accorder par quintes et par quartes justes, et l'inutilité des résultats de la division du monochorde. Chladni saisit cette occasion pour mettre en évidence une multitude d'erreurs de M. de Drieberg, et l'attaqua avec vivacité dans des observations sur la musique ancienne et moderne, insérées au cinquième volume de *Cæcilia* (p. 279 et suiv.). L'autorité du nom de Chladni dissipa les illusions que beaucoup de personnes s'étaient faites sur la valeur des prétendues découvertes de M. de Drieberg, et depuis lors les opinions de celui-ci ont perdu beaucoup de leur valeur en Allemagne.

En 1819 M. de Drieberg fit paraître des Éclaircissements sur la musique des Grecs (*Aufschlüsse ueber die Musik der Griechen;* Leipsick, 1819, in-4°), dans lesquels il exposa l'ensemble de son système; il acheva de le développer dans deux ouvrages qui ont pour titres : *Die musikalischen Wissenschaften der Griechen* (les Connaissances musicales des Grecs), Berlin, T. Trautwein, 1821, in-4°, et *Die praktische Musik der Griechen* (la Musique pratique des Grecs); Berlin, T. Trautwein, 1821, in-4°. C'est dans ces ouvrages que les idées les plus bizarres et les plus fausses furent émises par l'auteur de ce système sur la musique des anciens. Il y reproduisit comme base de sa théorie l'assertion de Pepusch, depuis longtemps oubliée (et sans citer cet ancien musicien), que le système tonal des Grecs se prenait en descendant, en sorte que toutes les cordes de l'échelle étaient placées au rebours de la disposition que les autres auteurs leur avaient donnée; absurdité qui ne soutient pas un examen sérieux et qui aurait mis au néant l'utilité qu'on aurait pu retirer des ouvrages de M. de Drieberg, lors même qu'il ne se serait pas trompé sur les autres points de la musique des Grecs. La manière dogmatique et absolue de cet écrivain lorsqu'il présente ses idées, et l'absence de toute citation, si ce n'est celle de quelques auteurs de l'antiquité et de ses propres ouvrages, ne permettent pas de savoir ce qui l'a déterminé à adopter son singulier système; il ne discute jamais, et avance les faits qu'il imagine comme s'ils étaient incontestables. Au reste, il ne paraît pas avoir eu des opinions bien arrêtées ni formulées en un tout homogène dont on ne peut rien changer sans qu'il s'écroule; car, vraisemblablement, ébranlé par les objections qui lui ont été faites et par les travaux consciencieux de Perne, publiés dans la *Revue musicale*, il a renversé de nouveau l'échelle musicale des Grecs dans le Dictionnaire de la Musique grecque, son dernier ouvrage, et s'est conformé au système réel de cette musique, en replaçant la *proslambanomène*, ou corde ajoutée, au grave, et les autres cordes dans leur ordre naturel, en partant de ce point, au lieu de les mettre à l'aigu, comme il l'avait fait d'abord.

En 1822 M. de Drieberg a publié un traité des inventions pneumatiques des Grecs sous ce titre : *Die pneumatischen Erfindungen der Griechen;* Berlin, in-4° avec planches. Il y traite de l'orgue hydraulique et de l'orgue pneumatique, mais ar-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

rangeant les documents qui lui étaient fournis par Vitruve et Héron d'Alexandrie suivant ses idées particulières, de telle sorte qu'on ne peut pas plus se former une idée de ce qu'étaient ces instruments chez les anciens, d'après l'ouvrage de M. de Drieberg, qu'on ne le peut dans ce que Perrault en a écrit.

Il me reste à parler du dernier ouvrage de M. de Drieberg, c'est-à-dire du Dictionnaire de la Musique des Grecs (*Wœrterbuch der Griechischen Musik*, etc.; Berlin, Schlesinger, 1835, in-4° de deux cent dix-neuf pages, avec sept planches). Les assertions les plus bizarres, les suppositions les plus gratuites, particulièrement en ce qui concerne les instruments de musique des anciens, abondent dans cet ouvrage, et l'on y trouve encore une preuve du défaut de fixité des idées de l'auteur; car, après avoir nié autrefois la réalité des proportions musicales, il en expose le système dans plusieurs articles, d'après Euclide et Ptolémée. Au résumé, il est permis de dire que M. de Drieberg n'a point fait l'histoire, mais bien le roman de la musique grecque, et qu'aucune utilité ne peut être tirée de ses ouvrages sur ce sujet. Piqué des critiques dont ses livres avaient été l'objet, M. de Drieberg a cru devoir y faire une réponse dans laquelle son amour-propre blessé n'est pas toujours resté dans les limites de la politesse; elle a pour titre : *Die griechische Musikauf ihre Grundgesetze zurückgeführt. Eine Antikritique*, etc. (la Musique grecque ramenée à ses lois fondamentales. Anticritique); Berlin, Trautwein, 1841, in-4° de 195 pages.

Ce n'est pas seulement comme écrivain sur la musique que M. de Drieberg s'est fait connaître; élève de plusieurs musiciens distingués, particulièrement de Spontini, il a écrit deux opéras (*Don Cocagno*, et *le Chanteur et le Tailleur*) qui ont été joués avec quelque succès à Berlin et dans d'autres villes; l'ouverture et quelques morceaux du premier de ces ouvrages ont été publiés à Mayence, chez Schott. D'autres opéras de M. de Drieberg sont restés en manuscrit; en voici les titres : 1° *L'Intrigo della lettera*, farce en un acte. — 2° *La Fata*, opéra comique en deux actes. — 3° *Der Hechelkræmer* (le Marchand de peignes à carder), opéra comique en trois actes. — 4° *Alfonso de Castille*, opéra romantique en deux actes. M. de Drieberg habitait ordinairement en Poméranie; il est mort à Charlottenbourg le 21 mai 1856.

DRIEBERG (Mme Louise De), femme du précédent, s'est fait connaître comme compositeur par plusieurs recueils de *Lieder* à voix seule avec accompagnement de piano.

DROBISCH (Charles-Louis), né à Leipsick le 24 décembre 1803, montra peu de goût pour la musique dans son enfance, et rien ne faisait présumer qu'il aurait un jour quelque talent; ce ne fut qu'au collége de Grimma, où il fit ses études, qu'un penchant chaque jour plus prononcé se manifesta pour cet art, et qu'il s'en occupa dans tous ses moments de loisir. Sans autres moyens d'instruction que ses propres études, il parvint à composer quelques bagatelles, des cantates et un petit opéra. A Leipsick, où il fut envoyé pour faire ses humanités, Drœbs, organiste de Saint-Pierre, lui donna des leçons d'harmonie et de contrepoint. Dans le même temps il écrivit plusieurs motets et des cantates qui furent exécutés dans les églises de Leipsick, et en 1826 il fit entendre, dans un grand concert, son premier oratorio, intitulé *Boniface*. Cette production eut peu de succès; les critiques signalèrent alors la sécheresse des mélodies, la divagation des idées et la longueur excessive des fugues. Ces critiques sévères furent un utile avertissement pour Drobisch, qui, depuis lors, donna plus d'attention aux leçons d'esthétique du professeur Weinlig : cette époque fut celle d'une réaction dans ses vues et dans ses études. Après avoir visité Dresde, Prague, Vienne et l'Italie supérieure, pour augmenter ses connaissances musicales, il s'établit à Munich. En 1837 Drobisch entreprit de nouveaux voyages, visita la Hongrie, et définitivement accepta la place de directeur de musique à l'église évangélique d'Augsbourg. Il est mort dans cette ville le 20 août 1854. Drobisch s'est spécialement occupé de compositions pour l'église et s'est distingué dans ce genre. Sa fécondité était telle, que, dans l'espace de dix ans, il a écrit cent ouvrages, grands et petits, pour l'église, dont on a publié chez Falter, à Munich, une messe solennelle en *mi* majeur, six messes plus petites pour les campagnes, trois litanies, six offertoires et six graduels; et plus tard un *Te Deum* à quatre voix et orchestre, des psaumes pour toutes les fêtes de l'année, et des chants pour les chœurs de voix d'hommes, publiés à Augsbourg; *Moïse au Sinaï*, oratorio exécuté à Augsbourg en 1839; Messe en *mi* pour 4 voix et orgue; op. 17; idem en *ré* mineur, ibid.; idem en *mi* bémol, ibid., op. 40; idem en *ré*, ibid., op. 31; idem en *mi*, op. 37; deux messes allemandes à 4 voix et orgue; des litanies à 4 voix et orchestre; six offertoires à 4 voix et orchestre; une symphonie en *sol* mineur, exécutée à Leipsick en 1843. Drobisch a laissé en manuscrit une messe solennelle en *ré* majeur, six autres messes, deux *Requiem*, plusieurs litanies, un *Te*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Deum, et plus de quarante graduels, offertoires et psaumes

DROBISCH (Théodore), littérateur allemand sur qui l'on n'a pas de renseignements, a publié chaque année, depuis 1853, un almanach intitulé : *Humoristischer Musik und Theater-Kalender* (Calendrier humoristique de musique et de théâtre) ; Leipsick, Wegeler. Cet annuaire, mêlé de prose et de vers, est une fantaisie spirituelle illustrée de figures grotesques.

DROBISCH (Maurice-Guillaume), professeur de mathématiques et de philosophie, membre de la Société royale des Sciences de Saxe, est né à Leipsick, le 16 août 1802. Après avoir commencé ses études au gymnase Nicolay, dans sa ville natale, il alla les continuer au collége des Princes, à Grimma. De retour à Leipsick il suivit les cours de l'université en 1820. D'abord attaché à la faculté de philosophie comme professeur particulier, en 1824, il fut agrégé deux ans après et devint professeur titulaire de mathématiques en 1842. Élève d'Herbart (*voy.* ce nom), il a suivi la doctrine de ce philosophe dans ses divers écrits concernant les sciences philosophiques. Comme mathématicien il est cité ici pour une dissertation, dans le tome quatrième des Mémoires de la Société royale des Sciences de Saxe, sous ce titre : *Ueber musikalische Tonbestimmung und Temperatur* (sur l'Accord des sons et le tempérament musical). Entièrement analytique, sa méthode, basée sur une courbe décrite sur un cylindre, le conduit à un tempérament proportionnel, au lieu du tempérament égal. C'est un système faux, inapplicable à la vraie théorie de l'accord des instruments à sons fixes.

DROEBS (Jean-André), organiste de l'église de Saint-Pierre à Leipsick, est né en 1784 à Erfurt, où son père était organiste et professeur de piano. Après avoir fini ses cours au gymnase de cette ville, il se livra presque seul à des études de composition et d'orgue. En 1808 il se rendit à Leipsick, y vécut d'abord comme professeur de musique, puis fut nommé organiste de Saint-Pierre en 1810. Il est mort dans cette ville le 4 mai 1825. C'était un homme de peu de génie, mais un musicien instruit, dont les compositions pour l'église ne manquent pas d'un certain mérite de facture. On a de Drœbs plusieurs œuvres de sonates pour le piano, publiés à Leipsick chez Breitkopf et chez Hofmeister, des thèmes variés pour le même instrument, des préludes, des petites pièces et des fugues pour l'orgue, œuvres 4, 10, 12, 14, etc.; Leipsick, Breitkopf, et Bonn, Simrock.

DROLLING (Jean-Michel), pianiste et compositeur, est né à Turckeim (Haut-Rhin) en 1790. Ayant été admis comme élève au Conservatoire de Musique de Paris, il a reçu des leçons d'Adam pour le piano et de Méhul pour la composition. Il a publié un grand nombre d'ouvrages pour le piano, parmi lesquels on remarque : 1° Des thèmes variés; op. 1 et 2, Paris, P. Petit ; op. 10, Paris, Meissonnier ; op. 16, Paris, Richault ; op. 18, Hanry. — 2° *Di tanti palpiti*, varié pour piano et violon, op. 3; Paris, P. Petit. — 3° Des caprices pour piano seul, op. 4 et 14; Paris, P. Petit et Meissonnier. — 4° Des fantaisies idem, op. 15 et 20 ; Paris, P. Petit et Meissonnier. — 5° Un rondeau pastoral, op. 19 ; Paris, Hanry. — 6° Des duos pour piano à quatre mains, op. 5 et 17; Paris, Janet et Richault. — 7° Des duos pour piano et violon, op. 11, 12 et 22; Paris, Petit et Schœnenberg. Drolling a laissé en manuscrit un *Traité élémentaire d'Harmonie et de Composition*. Il est mort à Paris en 1830.

DROMAL (Jean), chantre de l'église de Sainte-Croix, à Liége, vivait dans le dix-septième siècle. On connaît l'ouvrage suivant de sa composition : *Convivium musicum, in quo binis, ternis, quaternis, quinis et senis vocibus, necnon et instrumentis recolitur, cum basso continuo* ; Anvers, 1641, in-4°, opus 2.

DROPA (Matthias), bon constructeur d'orgues, vivait au commencement du dix-huitième siècle à Lunebourg. On vante l'orgue qu'il a construit dans l'église de Saint-Jean de cette ville, ouvrage de quarante-sept jeux, trois claviers et pédale, qu'il a fini en 1705. Celui de l'église de Saint-Michel, composé de quarante-trois jeux, trois claviers, pédale et dix soufflets, est son meilleur ouvrage.

DROSTE-HULSHOFF (Maximilien, chevalier De). *Voy.* Hulshoff.

DROUAUX (Henri-Blaise), maître de musique, à Paris, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, a publié un livre intitulé : *Nouvelle Méthode pour apprendre le plainchant et la musique, divisée en quatre parties*; Paris, Gilles Blaisot, 1674, in-8°. La troisième édition de ce livre, divisée en deux parties, est datée de Paris, Christophe Ballard, 1687, in-8°. Il y en a une édition de 1690.

DROUET (Louis), flûtiste distingué et compositeur pour son instrument, né à Amsterdam en 1792, est fils d'un barbier français établi en cette ville. Un musicien, qui allait se faire raser chez son père, lui ayant donné une petite flûte, lorsqu'il n'était âgé que de quatre ans, s'aperçut, à la manière dont il en jouait, qu'il

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

était doué des plus heureuses dispositions pour cet instrument ; il le prit en affection et se chargea de son éducation musicale. Drouet avait déjà acquis quelque habileté quand il fut conduit à Paris par ses parents ; il entra comme élève au Conservatoire de Musique et y fit de rapides progrès sur son instrument. Sa réputation commença à s'étendre en 1813, lorsqu'il se fit entendre dans les concerts ; ses succès furent brillants. Il fut attaché à cette époque à la musique de Louis XVIII, en qualité de première flûte. En 1815 il se rendit à Londres, où il fut fort applaudi. La confiance dont il ne tarda point à jouir en ce pays le détermina à y établir une fabrique de flûtes de nouveau modèle ; mais cette entreprise ne réussit point, et M. Drouet fut forcé de quitter l'Angleterre en 1819. Depuis lors il a parcouru toute l'Europe, a visité la Russie, toutes les parties de l'Allemagne, la Suisse, l'Italie, est retourné à Paris en 1828, et a fait un court séjour à Londres en 1829 ; puis il est retourné en Allemagne par la Belgique et la Hollande, est revenu une troisième fois à Paris en 1832, y est resté plusieurs mois, s'est marié, et a vécu quelque temps en Suisse. En 1840 il est entré comme maître de chapelle à la cour de Saxe Cobourg, où il est resté environ quinze ans. Il était à Francfort en 1860. M. Drouet excellait dans les difficultés et dans les traits rapides ; son double coup de langue était d'une admirable volubilité ; mais son intonation manquait de justesse, et son style était dépourvu d'expression et de grandiose. Partout où cet artiste s'est fait entendre, il a obtenu des succès. Il a fait graver un très-grand nombre d'œuvres de sa composition pour la flûte, parmi lesquels on remarque dix concertos publiés à Paris et en Allemagne, des fantaisies et thèmes variés avec orchestre, quatuor ou piano, des trios pour trois flûtes, dix œuvres de duos pour le même instrument, et un très-grand nombre de morceaux détachés de tout genre.

DROUET DE MAUPERTUY (Jean-Baptiste), né à Paris en 1650, se livra, dans sa jeunesse, à l'étude de la jurisprudence, et l'abandonna ensuite pour cultiver les lettres. Un oncle, fermier général, lui procura un emploi considérable dans la Provence ; mais Drouet, en laissant tout le travail à ses commis, vit le désordre se mettre dans ses affaires et dissipa son riche patrimoine. Revenu à Paris à l'âge de quarante ans, il se dégoûta du monde, prit l'habit ecclésiastique en 1692, fit un séminaire de cinq ans, puis se retira dans l'abbaye de Sept-Fonts. En 1702 il obtint un canonicat à Bourges, le quitta, voyagea, revint à Paris, et se fixa enfin à Saint-Germain en Laye où il est mort en 1730, âgé de quatre-vingts ans. Les Mémoires de l'Académie royale des Sciences (ann. 1724, p. 215-226) contiennent l'analyse d'un *Mémoire sur la forme des instruments de musique*, qu'il avait adressé à cette société savante. Ce morceau est de peu de valeur et renferme beaucoup d'inexactitudes dans les faits.

DRUELE, en latin **DRUELÆUS** (Chrétien), pasteur à Kellinghausen, dans le Holstein, vers le milieu du dix-septième siècle, fut aussi compositeur de musique religieuse. Il a fait imprimer un recueil de vingt-neuf concerts à plusieurs voix sur les dix premiers psaumes de David, sous ce titre : *Psalmodia Davidica*, Hambourg, 1650.

DRUCKENMÜLLER (Chr.-Wolfgang), musicien allemand, compositeur et vraisemblablement violoniste, paraît avoir vécu dans la seconde moitié du dix-septième siècle à *Hall-de-Souabe* (Schwæbisch-Hall), aujourd'hui ville du royaume de Wurtemberg. Il s'est fait connaître par un recueil de pièces instrumentales publié sous le titre bizarre : *Musikalisches Tafelconfect*, etc. (Confitures musicales delable, lesquelles consistent en sept parties, etc.) ; Hall-de-Souabe, 1648, in-8° oblong. Cette musique est écrite pour des violons, violes et basse de viole.

DRUZECHY ou **DRUSCHETZKY** (Georges), musicien hongrois, né vers le milieu du dix-huitième siècle, était, en 1787, attaché au service du comte de Grassalkovicz. Il a composé beaucoup de pièces d'harmonie pour deux clarinettes, deux hautbois, deux cors, deux bassons et trompette, ainsi que des concertos pour le hautbois et d'autres instruments à vent. Enfin on a de lui l'opéra de *Persée et Andromède*, le ballet de *Inkle et Yariko*, et une symphonie de bataille pour *Adèle de Ponthieu*. Druschetzky fut d'abord timbalier des états de la haute Autriche, à Lintz, et y publia, en 1783, six solos pour le violon.

DUBOIS (Amédée), violoniste et directeur de l'école communale de musique, à Tournay, est né dans cette ville le 17 juillet 1818. Après avoir appris les éléments de la musique et du violon par les soins d'un musicien nommé *Moreau*, il fut admis comme élève au Conservatoire de Bruxelles, en 1836, où M. Wéry fut son professeur. En 1838 le second prix de cet instrument lui fut décerné au concours, et il obtint le premier l'année suivante. Peu de temps après il partit pour Paris, s'y fit entendre avec succès dans quelques concerts, et fut engagé

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

pour l'orchestre du *Casino Paganini*. Recherché dans les salons de cette capitale pour son talent gracieux, il ne s'éloignait de temps en temps de Paris que pour donner des concerts dans les départements, particulièrement dans le nord de la France. En 1851 il visita la Hollande, s'y fit entendre avec succès dans plusieurs villes, et fut décoré par le roi de l'ordre de la Couronne de chêne. Dans la même année il reparut à Paris et y donna un concert brillant. Rappelé dans sa ville natale pour y prendre la direction de l'école communale de musique, il s'y est marié, et s'y est livré avec ardeur aux soins que réclamait l'établissement qui lui était confié. Quelques morceaux pour le violon, de la composition de cet artiste, ont été publiés à Paris.

DUBOIS (Charles-Victor), organiste et professeur d'*harmonium* au Conservatoire de Bruxelles, est né à Lessines (Hainaut) le 11 décembre 1832. Une ophthalmie mal traitée dans son enfance le priva de la vue. Entré à l'institution des sourds-muets et aveugles de Bruxelles le 16 mai 1842, il y reçut son éducation musicale de l'organiste de cette maison religieuse, nommé *Frère Julien*. Après huit années d'études, M. Dubois sortit de l'institution, le 23 décembre 1850. Doué d'une rare intelligence et d'un sentiment musical distingué, il se fit bientôt remarquer par son talent sur l'*harmonium*, et fut attaché à la grande fabrique d'orgues et d'*harmoniums* de MM. Merklin et Schütz, à Bruxelles. Ses progrès étaient remarquables chaque année dans l'art de jouer de ces instruments. Son talent consiste particulièrement dans l'art d'en varier les effets de la manière la plus heureuse, et d'improviser des pièces très-développées, où toutes les richesses des sonorités sont employées avec beaucoup de tact. Un cours d'*harmonium* a été établi comme essai au Conservatoire de Bruxelles, et M. Dubois en a été nommé professeur. Ce jeune artiste, digne de beaucoup d'intérêt, s'est fait entendre avec succès dans les villes les plus importantes de la Belgique, à Paris, et dans plusieurs grandes villes de France. On a imprimé jusqu'à ce jour (1860) de sa composition : 1° Trois mélodies pour *harmonium*; Bruxelles, Katto, 1857. — 2° Pastorale *idem*, ibid., 1858. — 3° Caprice *idem*, ibid., 1858. — 4° Méthode pour harmonium, ibid., 1859.

DUBOS (Jean-Baptiste), né à Beauvais en 1670, se livra d'abord à l'étude de la théologie, mais y renonça bientôt pour celle du droit public. Successivement employé par M. de Torcy, ministre des affaires étrangères, par le régent et par le cardinal Dubois, dans plusieurs négociations secrètes, il réussit et reçut en récompense des pensions et des bénéfices. Il quitta les affaires publiques pour se livrer à la culture des lettres, et ses ouvrages lui valurent l'entrée de l'Académie, en 1720. Il est mort à Paris le 23 mars 1742, âgé de soixante-douze ans. Parmi les ouvrages qu'il a publiés on remarque ses *Réflexions critiques sur la Poésie et sur la Peinture*, qui parurent en 1719 pour la première fois, 2 vol. in-12, et qui ont été souvent réimprimées en 3 vol. On trouve au premier vol. Sect. 45 : *De la musique proprement dite*. Sect. 46 : *Quelques réflexions sur la musique des Italiens; que les Italiens n'ont cultivé cet art qu'après les Français et les Flamands*. Sect. 47 : *Quels vers sont les plus propres à être mis en musique*. L'abbé Dubos manquait des connaissances nécessaires pour traiter de tout cela d'une manière utile.

DUBOURG (Matthieu), l'un des meilleurs violonistes que l'Angleterre ait produits, naquit, en 1703, d'un maître de danse nommé *Isaac*. Lorsqu'il eut atteint sa onzième année, il fut placé sous la direction de Geminiani, qui lui communiqua son excellente méthode. En 1728 il fut appelé à Dublin pour y remplir la place de premier violon et de compositeur des concerts de cette ville. Après un séjour de quelques années en Irlande, il passa au service du prince de Galles, et à la mort de Festing, en 1752, il devint directeur de la troupe du roi, place qu'il occupa jusqu'à sa mort, arrivée en 1767. Burney rapporte sur lui l'anecdote suivante : Accompagnant un jour, au théâtre, un air avec violon obligé, il s'égara si bien dans un point d'orgue que Hændel, qui conduisait l'orchestre, lui cria, lorsqu'il revint dans le ton : *Grâces au ciel, monsieur Dubourg, vous voilà enfin rentré chez vous!* exclamation qui valut au violoniste les applaudissements de toute la salle. Dubourg est connu comme compositeur par quelques morceaux de musique vocale qu'il écrivit en Irlande, et par un grand nombre de solos et de concertos de violon; aucun de ces ouvrages n'a été publié.

DUBOURG (Georges). Sous ce nom, qui n'est peut-être qu'un pseudonyme, on a publié en Angleterre un livre qui a pour titre : *the Violin and its professors, from the earliest period to the present time, with original Memoirs and Anecdotes of Paganini's*, etc.; Londres, 1836, in-8°. La troisième édition a paru en 1850 à Londres, chez M. Rob. Cocks, 1 vol. in-12. Ce volume renferme des choses curieuses et de bons renseignements sur quelques violonistes.

DUBREUIL (Jean), maître de clavecin, né à Paris vers 1710, est mort dans la même ville en 1775. Il a donné un *Manuel harmonique, ou Tableau des accords pratiques*; Paris, 1767.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

in-8°, qui n'est qu'une rapsodie dénuée de tout mérite, et un recueil d'airs, sous le nom de *Dictionnaire lyrique;* Paris, 1769, 2 vol. in-8°, avec un supplément en deux volumes, publié en 1771.

DUBUGRARRE (....), organiste de Saint-Sauveur de Paris, fut au nombre des professeurs de musique qui plaidèrent contre Guignon, roi des violons, vers le milieu du dix-huitième siècle, comme on le voit par l'arrêt du parlement du 30 mai 1750. Dubugrarre a publié, en 1754, un ouvrage élémentaire qui a pour titre : *Méthode plus courte et plus facile que l'ancienne pour l'accompagnement du clavecin;* Paris, in-fol. obl. En 1760 ce musicien a donné aussi des principes élémentaires de musique en un petit volume in-24, sous le titre d'*Étrennes à la jeunesse, où l'on détaille les principes de la musique.*

DUC (Philippe De), compositeur belge, vivait dans la seconde moitié du seizième siècle et paraît s'être fixé en Italie. On connaît sous son nom : 1° *Madrigali a quattro voci, con una serenata e un dialogo a otto;* Venise, *G. Scotto,* 1570. — 2° *Madrigali a cinque et sei voci;* Venise, *Giac. Vincenti e Ricciardo Amadino*, in-4° obl., 1586. — 3° *Il primo libro de Madrigali a 4, 5 e 6 voci;* Venise, 1591, in-4°. — 4° *Le Virgine, a sei voci, con un dialogo a otto nel fine, novamente composti, libro primo. In Venezia, app. li figliuoli d'Antonio Gardano*, 1574, in-4° obl.

DUCA (Jean), professeur de chant, né en Italie, s'est fixé à Paris vers 1848, et y a publié un livre intitulé : *Conseils sur l'étude du chant*, traduits de l'italien par M. J. Boyer; Paris, Bonoldi frères, 1851, 1 vol. in-8° de 214 pages. Cet ouvrage, bien écrit, renferme une exposition simple et claire des éléments de l'art du chant.

DUCANCEL (Charles-Pierre), fils d'un chirurgien de Beauvais, naquit dans cette ville et exerça, pendant la révolution française, la profession de *défenseur officieux,* à Paris, puis celle d'avoué, jusqu'en 1810. Il avait embrassé les principes de la Révolution avec ardeur; mais, après l'arrestation de Louis XVI à Varennes et les événements du 10 août, il revint avec enthousiasme aux sentiments monarchiques et écrivit des brochures hardies contre les terroristes. Plus tard il fit représenter quelques comédies au théâtre Louvois et au théâtre Montansier. Estimé pour sa probité, mais homme passionné, d'une instruction médiocre, et esprit de peu de portée, il écrivait fort mal, et pas un bon ouvrage n'est sorti de sa plume. Il s'est retiré dans une propriété qu'il avait à Clermont, département de l'Oise. En 1815 il fut nommé sous-préfet de ce lieu; mais le ministère, mécontent des élections de son arrondissement en 1816, le priva de son emploi, et depuis lors il vécut dans la retraite. Il est mort à Clermont en 1835. Ducancel a publié une brochure de plus de 200 pages ayant pour titre : *Mémoire pour J.-F. Lesueur, un des inspecteurs de l'enseignement au Conservatoire de Musique, en réponse à la partie d'un prétendu recueil de pièces imprimé, soi-disant, au Conservatoire, et aux calomnies dirigées contre le cit. Lesueur par le cit. Sarrette, directeur de cet établissement; contenant en outre quelques vues d'amélioration et d'affermissement dont le Conservatoire paraît susceptible;* Paris, 1802, in-8°. On a aussi de Ducancel : *Mémoire au roi, pour :* 1° *Colombe Rigiery, dite* Colombe aînée; 2° *Marie-Madeleine Rigiery cadette, dite* Adeline; 3° *Pierre-Joseph Narbonne;* 4° *Joseph Dorsonville;* 5° *Charlotte-Rosalie Pitrot;* 6° *Jeanne-Louise-Élisabeth Verteuil;* 7° *Paul-Marie Langlois, dit* Courcelles; 8° *Pierre-Philibert Granger;* 9° *Jean-Pierre Valroy; tous anciens comédiens italiens ordinaires du roi et pensionnaires de Sa Majesté, contre les comédiens ordinaires du roi, sociétaires actuels de l'Opéra-Comique;* Paris, Le Normant, 1815, in-4° de 44 pag. L'objet de ce Mémoire était de faire admettre comme pensionnaires de l'Opéra-Comique les anciens acteurs du théâtre qui avaient été réunis aux acteurs du théâtre Feydeau.

DUCANGE (Charles **DUFRESNE**). *Voy.* Cange (du).

DUCAURROY (François-Eustache). *Voy.* Caurroy (du).

DUCCI (Les frères Antoine et Michel-Ange), facteurs d'orgues à Florence, ont placé à l'exposition universelle de l'industrie, à Londres, en 1851, un orgue ingénieusement conçu. Cet instrument renferme un principal ou montre de 8 pieds, divisé en deux demi-registres; une flûte de 4, également divisée par moitié, une doublette, un flageolet, un *larigot*, et une trompette de 8 divisée en deux demi-registres, le tout contenu dans une caisse étroite dont la hauteur n'est que de 1 mètre 46 centimètres, la largeur 96 centimètres, et la profondeur 52. Tout le mécanisme et le placement des tuyaux dans un espace si restreint indiquent une grande intelligence dans les dispositions. Mais la partie essentiellement remarquable de ce singulier instrument consiste dans le jeu de la pédale, dont le clavier,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

d'*ut* à *ut*, a l'étendue d'une octave divisée en douze demi-tons. Cette pédale est un bourdon de 16 pieds dans la note la plus grave. Les douze demi-tons sont produits par le même tuyau en bois de 4 pieds, placé dans la caisse qui sert de siége à l'organiste. Ce tuyau, étant bouché, ne pourrait produire que l'intonation d'un tuyau ouvert de 8 pieds pour la note la plus grave, répondant à l'*ut* de la quatrième corde du violoncelle; mais, par les circuits que l'air est contraint de faire dans la capacité du tuyau, le son est baissé d'une octave et sonne le 16 pieds. Des ouvertures pratiquées dans la paroi supérieure du tuyau, et fermées par des espèces de soupapes à ressort, servent à produire les douze demi-tons chromatiques, qui répondent aux marches du clavier de pédales et fonctionnent avec beaucoup de régularité. De cette combinaison résulte une puissance de sonorité qui paraît incompatible avec les proportions d'un si petit instrument. Le jury de l'exposition a décerné une médaille de prix aux inventeurs de cet orgue ingénieux.

Les mêmes industriels ont voulu appliquer leur principe à un instrument, basse d'orchestre, auquel ils ont donné le nom de *baristate;* mais les résultats qu'ils ont obtenus n'étaient pas satisfaisants.

DUCERCEAU (Jean-Antoine), né à Paris le 12 novembre 1670, entra chez les jésuites le 12 janvier 1688. Ayant été nommé précepteur du prince de Conti, il l'accompagna à Véret, château du duc d'Aiguillon, près de Tours. Le jeune prince, en maniant un fusil qui avait été chargé à balle, sans qu'il le sût, eut le malheur de tuer son précepteur, le 4 juillet 1730. P. Ducerceau fut l'un des rédacteurs du Journal de Trévoux, où il a inséré : *Dissertation adressée au père Sanadon, où l'on examine la traduction et les remarques de M. Dacier sur un endroit d'Horace, et où l'on explique par occasion ce qui regarde le tétracorde des Grecs;* Mém. de Trévoux, t. LII, pag. 100-141 et 284-310. Le passage d'Horace qui donna lieu à cette dissertation est celui-ci (Ode 9e du 5e livre) :

> Sonante mistum tibiis carmen lyra,
> Hac Dorium, illis barbarum.

S'appuyant sur l'autorité de l'ancien scoliaste d'Horace, le P. Ducerceau voulait que le mode appelé *barbare* par ce poëte fût, non le lydien, mais le phrygien, dans lequel les flûtes auraient accompagné la lyre, qui jouait dans le mode dorien. Pour faire coïncider ces modes, il imaginait, d'après les notes de Wallis sur Ptolémée, de transporter le mode dorien dans notre ton de *la* mineur et le mode phrygien dans celui de *la* majeur, prétendant que la lyre, et les flûtes jouaient, non pas ensemble, mais alternativement dans ces deux modes. Dans une analyse de la traduction d'Horace par le P. Sanadon, qui fut insérée au *Journal des Savants* du mois de mai 1728, se trouve une critique de ces idées du P. Ducerceau, dont on fait voir le faux et l'arbitraire. Une réponse fort longue et peu polie fut faite à cette critique par Ducerceau; elle parut dans les *Mémoires de Trévoux* (novembre et décembre 1728, janvier et février 1729). Une réplique modérée et fort bien faite, quoiqu'elle avance peu l'état de la question, fut publiée dans le *Journal des Savants* du mois de mai 1729. Elle porte particulièrement sur l'impossibilité d'entendre les vers d'Horace dans le sens que lui donne le P. Ducerceau, c'est-à-dire par la supposition que la lyre et les flûtes ne se faisaient entendre qu'alternativement. On y discute aussi la question de la transposition des modes, et l'on fait voir que les opinions du jésuite sont complétement erronées sur ce sujet. Cette réplique termina la dispute. Le passage qui y donna lieu avait déjà été examiné dans un Mémoire des Transactions philosophiques de 1702 (voyez *Molineux*), et a été reproduit depuis dans les Mémoires de l'Académie des Inscriptions, tome 35, pages 360-363. (*Voy.* Chabanon.)

DUCHAMBGE (Mme Pauline), ou **DU CHAMBGE**, née à la Martinique, en 1778, d'une famille noble et riche, fut amenée très-jeune à Paris, et reçut sa première éducation dans un couvent, où elle eut Desormery pour premier maître de piano. Après les événements du mois d'août 1792 elle fut tirée de cette retraite et rentra chez ses parents. A vingt ans elle perdit son père, sa mère et sa fortune. Ce fut vers cette époque qu'elle épousa le baron Duchambge, qui ne la rendit point heureuse; un divorce s'en suivit, et une modique pension fut la seule ressource qui lui resta pour vivre. La simplicité de ses goûts, l'ordre et l'économie la rendirent suffisante. C'est vers cette époque (1800) que Mme Duchambge se livra avec ardeur à son penchant pour les arts, particulièrement pour la musique, et qu'elle y fit des progrès remarquables. Liée avec plusieurs artistes de grand mérite, parmi lesquels on remarquait Dussek, dont les leçons perfectionnèrent son talent de pianiste, Cherubini, qui écrivit pour elle quelques compositions restées inédites, Auber, pour qui elle eut un sentiment plus tendre que l'amitié, Rode, Lamare, Girodet, Legouvé, elle puisait dans leur conversation des notions du beau qui répondaient à son propre sentiment. Son entretien, où régnait toujours une certaine mélancolie, était plein de douceur et de charme. Son double talent de pianiste et

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de cantatrice se ressentait de cette disposition de son âme. En 1814, Mme Duchambge, victime des événements politiques, perdit la pension qui jusqu'alors avait suffi à ses besoins ; elle dut chercher dans ses talents d'autres ressources. Quelques morceaux de piano, et plusieurs romances où l'on trouvait de la distinction, l'avaient fait connaître des amateurs ; elle eut bientôt des élèves et se consacra à l'enseignement autant que le lui permettait sa constitution délicate. C'est dans cette carrière pénible et dans la composition d'une multitude de romances charmantes qu'elle parvint à la vieillesse. Lorsque les forces lui manquèrent, elle se confina chez elle, ne conservant de relations qu'avec un très-petit nombre d'amis intimes. Elle finit par être oubliée. Mme Duchambge s'est éteinte à l'âge de quatre-vingts ans, le 23 avril 1858. On a gravé de sa composition : 1° Trois études et un caprice pour le piano; Paris, Pleyel. — 2° Deux thèmes variés pour le piano; Paris, Le Duc. Mais c'est surtout par le charme de ses romances que Mme Duchambge a conquis une place parmi les artistes distingués ; elle en a composé plus de trois cents. Quelques-unes sont comptées parmi les meilleures productions de ce genre; pour n'en citer que les plus célèbres, je mentionnerai *l'Ange gardien*, *la Brigantine*, *la Séparation*, *le Bouquet de bal*, *le Matelot*, *le Rêve du Mousse*, *le Couvre Feu*, *Angèle*, etc. Les mélodies de Mme Duchambge se font remarquer par une sensibilité douce et l'élégance de la forme.

DUCHAMP (Marie-Catherine-Césarine), née à Paris le 14 mai 1789, entra d'abord dans la classe de chant de Plantade, au Conservatoire de Musique, le 15 pluviôse an XIII (31 janvier 1805), et devint ensuite élève de Garat, le 9 mars 1807. Mademoiselle Duchamp possédait une très-belle voix de contralto et avait acquis par les leçons de Garat un fort beau talent qu'elle fit admirer dans les concerts depuis 1813 jusqu'en 1817; mais une surdité dont elle fut atteinte, et qui augmenta progressivement, ne lui permit plus de se faire entendre; cependant elle a continué d'enseigner le chant pendant plusieurs années. Elle a publié à Paris quelques romances avec accompagnement de piano.

DUCHARGER (...), professeur de musique, suivant ce qu'il nous apprend dans un de ses écrits, était né à Dijon dans la première moitié du dix-huitième siècle. Il est très-vraisemblable qu'il y a identité entre cet artiste et un musicien nommé *Charger* dans la première édition de cette Biographie, qui fut attaché au service du prince de Conti entre 1745 et 1749, ainsi qu'avec un académicien de Dijon indiqué sous le nom de *Chargey* (*De*), dans *la France littéraire* de M. Quérard, et simplement *Chargey* dans notre première édition. Par une lettre que Ducharger écrivit à Rameau en 1753, on voit qu'il était alors à Saint-Malo. En 1761, époque où il publia un de ses ouvrages, il demeurait à Rennes ; et, enfin, si, comme je le crois, il est le même que *De Chargey*, cité par Quérard comme l'auteur d'un autre opuscule concernant la musique, il retourna ensuite à Dijon, où il était en 1773. Quoi qu'il en soit, il parut sous le nom de *Charger* ou *Ducharger*, à Paris, en 1745, une cantatille intitulée : *le Pouvoir de l'amour*, et quatre ans plus tard, dans la même ville, un livre de sonates en trios pour le violon. Sous le nom de *Ducharger, de Dijon*, fut publié ensuite un écrit qui a pour titre : *Réflexions sur divers ouvrages de M. Rameau* ; Rennes, 1761, in-12 de 47 pages. L'auteur établit très-bien dans cet écrit que le système de la basse fondamentale repose sur une base fausse, Rameau n'ayant pu trouver dans le principe du corps sonore l'accord de la sous-dominante, indispensable à ce système, si ce n'est par la supposition gratuite d'une résonnance appelée *sous-multiple* par Rameau ; supposition suivant laquelle la corde mise en vibration ferait entendre un accord parfait dont le son de la corde serait la quinte. Il ne faut pas confondre cette prétendue résonnance avec le phénomène du *troisième son*, sur lequel Tartini (*voy.* ce nom) a bâti son système. Le dernier écrit qui paraît appartenir à *Ducharger*, et non à *De Chargey*, est intitulé : *Entretiens d'un musicien français avec un gentilhomme russe sur les effets de la musique moderne, ou tableau des concerts de province, avec des lettres à l'Académie de Dijon, à d'Alembert, Marmontel et J.-J. Rousseau* ; Dijon, 1773, in-8°.

DUCHEMIN (Nicolas), graveur, fondeur de caractères typographiques et imprimeur de musique à Paris, naquit à Provins vers 1510. Un très-grand nombre d'œuvres de musique est sorti de ses presses, depuis 1550 jusqu'en 1571. Ses éditions sont nettes, ses caractères élégants et d'une bonne dimension. Duchemin a aussi fait usage des caractères gravés par Nicolas Devilliers et Philippe Danfrie. Peignot dit (*Dictionn. raisonné de Bibliologie*, t. III, p. 111) que Duchemin a imprimé depuis 1541 jusqu'en 1544 ; il ne s'est pas souvenu qu'il avait cité dans le premier volume du même ouvrage (page 470) le recueil de messes de divers auteurs, avec un titre-général qui porte la date de 1568, in-fol. max. C'est pour ces messes, publiées séparément depuis 1556, que Duchemin fit graver, en 1555, les grands caractères de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Devilliers et de Danfrie. Les exemplaires de recueils de compositions publiés par Duchemin sont aujourd'hui d'une grande rareté. Il a imprimé aussi quelques traités de musique dont le moins connu, sans nom d'auteur, est intitulé : *L'Art, science et pratique de Plaine Musique, et de l'institution musicale, très-utile, profitable et familière;* Paris, Nic. Duchemin, 1556, in-12. Après la mort de Duchemin, ses poinçons et matrices ont passé chez Guillaume Le Bé.

DUCIS (Benoît), compositeur du seizième siècle, naquit vraisemblablement à Bruges vers 1480, suivant quelques indications qu'on trouvera plus loin. Ce musicien est désigné souvent sous le nom de *Benedictus* par les auteurs anciens qui en ont parlé, ainsi que dans les recueils où l'on trouve quelqu'une de ses compositions. Celles-ci portent tantôt le nom de *Benedictus* simplement, tantôt celui de *Benedictus Ducis*, et même quelquefois celui de *Ducis* seul. C'est le même musicien que Gesner (*Biblioth. univers.*), et, d'après lui, Walther et Gerber ont appelé *Dux*, quoique, suivant l'usage parmi les auteurs anciens des Pays-Bas, les noms latinisés soient en général placés au génitif; il est vrai que le nom de *Dux* se trouve sur un recueil d'Odes d'Horace mises en musique à trois et à quatre voix, lequel a été publié à Ulm en 1539, ainsi que sur quelques mélodies placées par Hans Walter dans son *Cantionale*. Ce nom latin a fait croire à Kiesewetter que le nom véritable de Ducis est Herzog, et qu'il était Allemand de naissance (*voy.* le supplément du Mémoire de Kiesewetter sur les musiciens néerlandais, art. 3, p. 86, et *Geschichte der europæisch-Abendlændischen oder unsrer heutigen Musik*, page 61). D'autres en ont fait un Suisse, en le confondant avec *Benoît d'Appenzell* (*voy.* ce nom). J'ai démontré dans la notice sur celui-ci, par un monument authentique, qu'il n'y a pas d'identité entre ces deux artistes, et que Ducis est plus ancien que Benoît d'Appenzell. Dans la première édition de cette Biographie j'ai émis l'opinion que Ducis était Belge de naissance, et que son nom flamand était *Hertoghs* (Duc), latinisé dans celui de Ducis; des documents récemment découverts, dans les archives d'Anvers, par M. Léon de Burbure (*voy.* ce nom), démontrent que j'étais dans le vrai. On voit, dans les registres de la confrérie de Saint-Luc d'Anvers, que Ducis ou Hertoghs fut *prince de la Gilde*, c'est-à-dire chef de cette confrérie, ce qui était alors la plus haute dignité qu'un artiste pût obtenir dans les Pays-Bas. On voit aussi, dans les registres de l'église Notre-Dame de cette ville, qu'il était, dans le même temps, organiste spécial de la chapelle de la Vierge, dans cette collégiale. Des offres avantageuses lui ayant été faites pour qu'il s'établît en Angleterre, il les accepta et partit d'Anvers en 1515. Après cette date on n'a plus de renseignements sur lui. Henri VIII régnait alors, et, sans doute, amateur passionné de musique et compositeur, ce fut lui qui attira à sa cour le musicien belge, le plus célèbre alors de ceux qui habitaient les Pays-Bas. J'ai fait de vaines recherches chez les historiens anglais du même temps pour découvrir quelque indication relative à Ducis. Cependant il est hors de doute qu'il vivait encore en 1531, et même après, car il a composé une Monodie sur la mort de Josquin Deprès, qui avait été son maître de composition, et qui, comme je l'ai fait voir dans la notice de cet illustre musicien, ne mourut que dans cette même année. De tout ce qui précède il résulte que la carrière d'artiste de Ducis appartient à la première moitié du seizième siècle, ou, plus exactement, aux quarante premières années.

Benoît Ducis est à juste titre placé au rang des maîtres les plus distingués de son temps. Son style a de la clarté, de l'élégance dans les mouvements des voix; son harmonie a de la plénitude et de la pureté; ses thèmes d'imitation sont ingénieux et riches de développements; enfin il a toutes les qualités qu'on recherchait à une époque où le sentiment esthétique n'avait pas encore placé l'art dans le domaine de l'imagination libre. La Monodie à quatre voix qu'il a écrite à l'occasion de la mort de Josquin Deprès est jusqu'à ce jour le seul morceau de Ducis qui ait été publié en partition. Burney (1) et Forkel (2) l'ont insérée dans leurs Histoires de la Musique; mais il existe dans plusieurs recueils manuscrits et imprimés au seizième siècle un grand nombre de motets et de chansons de cet artiste. La Bibliothèque royale de Munich en possède quelques morceaux; un précieux manuscrit daté de 1542, lequel a appartenu à Zéglère de Male et se trouve aujourd'hui dans la bibliothèque publique de Cambrai (n° 124, 4 vol. in-4° obl.), ce manuscrit, dis-je, dont M. de Coussemaker a donné la description (3), renferme douze chansons françaises à 4 parties, le motet *Da pacem, Domine*, le chant funèbre sur la mort de Josquin Deprès, et une pavane pour quatre instruments, tous de Ducis. Les Odes d'Horace, mises en musique à quatre voix par le même, ont été publiées sous ce titre : *Harmonien über alle Oden des Horaz, für 3 und 4 Stimmen, der Ulmer Ju-*

(1) *A General History of Music*, t. II, p. 513.
(2) *Allgem. Geschichte der Musik*, t. II, p. 601.
(3) *Notice des collections musicales de la Bibliothèque de Cambrai*, p. 68-81.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

gend zu Gefallen in Druck gegeben, etc. (Harmonies sur toutes les Odes d'Horace pour 3 et 4 voix, etc.); Ulm, 1539. Quoique le titre de ce recueil soit en allemand, la musique est écrite sur le texte du poëte latin. Ce titre a fait croire à Gerber (1) que Ducis était professeur de musique à Ulm à l'époque de cette publication, parce que l'ouvrage était destiné à la jeunesse de cette ville; le fait en lui-même n'a rien d'invraisemblable, car, Henri VIII ayant séparé son royaume de la communion romaine en 1534, Benoît Ducis, catholique fervent, comme on l'était alors en Belgique, n'aura pas voulu rester au service d'un prince schismatique, ni écrire de la musique pour le nouveau culte. Il est donc moins étonnant qu'il ait accepté une position dans une ville impériale qu'il ne le serait qu'il eût destiné un de ses ouvrages à la jeunesse d'une ville éloignée, où il n'aurait pas été lui-même. Une messe à quatre parties se trouve dans deux manuscrits de la bibliothèque de Cambrai, cotés nos 4 et 24; dans le premier elle porte le titre d'une chanson flamande *Myn Hert* (Mon Cœur); dans l'autre l'inscription est *Myn Hertequin heeft altyd verlangen* (Mon petit cœur désire toujours). J'ai dit, dans la première édition de cette Biographie, que cette messe est de Ducis, et je crois être certain que mon opinion à cet égard est fondée; mais je n'ai point conservé le souvenir de la source où j'ai trouvé ce renseignement. Depuis 1822 je n'ai point revu les manuscrits de Cambrai, dont la valeur est très-considérable, et dont j'ai signalé l'existence avant tout autre; depuis lors M. de Coussemaker s'est livré à l'examen de ces manuscrits et en a publié la description : il n'a pas trouvé, dit-il, d'indication de l'auteur de la messe *Myn Hert;* ce n'est donc pas là que j'ai pris mes renseignements, mais j'en ai eu certainement d'autre part.

Les recueils qui contiennent des compositions religieuses ou des chansons françaises à trois et quatre parties, sous le nom de *Benedictus*, et sans autre indication, sont en assez grand nombre; il est difficile de décider quelles sont celles qui appartiennent à Benoît Ducis ou à Benoît d'Appenzell; cependant il est vraisemblable que c'est dans les recueils dont les dates sont les plus anciennes, et dans ceux qui ont été imprimés à Augsbourg et à Nuremberg, que se trouvent les ouvrages de Ducis (s'il est vrai toutefois qu'il s'était retiré à Ulm), et que les autres, publiés à Anvers et à Louvain, depuis 1544 jusqu'en 1560, contiennent les productions de Benoît d'Appenzell.

(1) *Neues Lexikon der Tonkünstler*, tome I, col. 972

Quoi qu'il en soit, voici les titres de ces collections : 1° *Novum et insigne opus musicum, sex, quinque et quatuor vocum, cujus in Germania hactenus nihil simile usquam est editum;* Noribergæ, arte Hieronymi Graphæi, 1573, petit in-4° obl. Les pièces de *Benedictus* se trouvent dans le deuxième volume de cette collection. — 2° *Psalmorum selectorum quatuor et quinque vocum a præstantissimis musicis in harmonias redactorum; Norimbergæ; apud Jo. Petreium*, 1539, petit in-4° obl. Les psaumes de Benedictus sont dans les deuxième et troisième volumes. — 3° *Selectæ Harmoniæ quatuor vocum de Passione Domini; Vittebergæ, apud Georg. Rhau*, 1538, petit in-4° obl. — 4° *Tertius liber Motetorum ad quinque et sex voces. Opera et solertia Jacobi Moderni, alias dicti* Grand Jacques; Lugduni, 1538, in-4°. — 5° Collection de petites chansons allemandes pour divers instruments, publiée par Fœrster sous ce titre : *Ein Auszug gute alter und newer Teutschen-Liedlein, einer rechten teutsche-Art, auff allerleg Instrumente zu gebrauchen, ausserlesen*; Nuremberg, J. Pétréjus, 1re et 2e parties, 1539-1540. — 6° *Selectissimæ nec non familiarissimæ Cantiones ultra centum, variis idiomatæ vocum, etc., a sex usque ad duas voces; Augustæ Vindelicorum, Melchior Kriesstein excudebat*, 1540, petit in-4° obl. — 7° *Trium vocum Cantiones centum; Norimbergæ, J. Petrejus*, 1541, in-4°. — 8° *Quintus liber Motetorum quinque et sex vocum*, etc.; Lugduni, Jac. Moderni, 1543, in-4°. — 9° *Le quatrième livre des Chansons à quatre parties, auquel sont contenues* 34 *chansons nouvelles, etc.*; imprimées à Anvers, chez Tylman Susato, 1544, in-4° obl. On trouve aussi trois chansons à 4 et 5 voix de Benedictus dans le 5e livre, *ibid.*, 1544; à 4, 5 et 6 voix dans le 6e livre, *ibid.*, 1545, et enfin, c'est dans le septième qu'a été publiée la Monodie de Ducis sur la mort de Josquin Deprès, ibid., 1545. — 10° *Cantiones octo, sex, quinque et quatuor vocum, omnium jucundissimi nuspiam antea (sic) xditi. Augustæ Vindelicorum, Philippus Uhlardus excudebat*, 1545, petit in-4° obl. — 11° *Cantiones sex et quinque vocum longe gravissimæ, juxta ac amenissimæ, in Germania maxime hactenus typis non excusæ;* Augustæ Vindelicorum, Melchior Kriestein, 1545, petit in-4° obl. Salblinger (*voy.* ce nom) fut l'éditeur de ces recueils. — 12° *Cantiones sacræ, quas vulgo Motteta vocant, ex optimis quibusque hujus ætatis musicis selectæ libri quatuor;*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Antverpiæ, apud Tylmanum Susato, 1546-1547, in-4° obl. — 13° *Cantionum sacrarum, quas vulgo Motetta vocant, 5 et 6 vocum, ex optimis quibusque musicis selectarum, Libri I-VIII*; Lovanii, apud Petrum Phalesium, 1554-1558, in 4° obl. Je crois que les pièces contenues dans ces derniers recueil appartiennent à Benoît d'Appenzell.

DUCLOS (Charles PINEAU), né à Dinan, en Bretagne, en 1704, fut envoyé fort jeune à Paris pour y faire ses études. En 1739 il fut reçu à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, et en 1747 à l'Académie Française, dont il devint le secrétaire perpétuel en 1755. Il est mort à Paris le 26 mars 1772, dans sa soixante-neuvième année. Parmi ses ouvrages on remarque : *Mémoire sur l'art de partager l'action théâtrale, et sur celui de noter la déclamation qu'on prétend avoir été en usage chez les Romains*, dans les Mémoires de l'Académie des Inscriptions, t. XXI, p. 191-208. Il est aussi l'auteur de l'article *Déclamation*, dans l'Encyclopédie méthodique, où il est question de la musique théâtrale. On trouve ces deux morceaux dans la collection de ses Œuvres donnée par Desessarts, en dix volumes in-8°; Paris, 1806.

DUCLOS (. . .), horloger de Paris, inventa, en 1782, une machine destinée à indiquer la division des temps de la mesure en musique. Il appela cette machine *rhythmomètre*. Elle fut approuvée par les professeurs de l'École royale de Chant, et Gossec, l'un d'eux, fit sur cet instrument un rapport favorable qui a été imprimé dans la même année, en un quart de feuille in-8°.

DUCRAY-DUMINIL (François-Guillaume), né à Paris en 1761, succéda en 1790 à l'abbé Aubert dans la rédaction des Petites-Affiches de Paris. Il est mort à Ville-d'Avray le 29 octobre 1819, à l'âge de cinquante-huit ans. Auteur de beaucoup de romans mal écrits, mais où l'on trouve de l'intérêt. Ducray-Duminil a fait aussi des pièces de théâtre, des vaudevilles dont il a composé les airs pour les théâtres des boulevards de Paris, et s'est fait connaître, comme musicien, par *Six Romances tirées du roman de Lolotte et Fanfan, avec accompagnement de harpe ou de clavecin*; Paris, Boyer, 1788. — 2° *Six Romances tirées d'Alexis, ou la Maisonnette dans les bois*; ibid., 1789. — 3° *Six Romances tirées des lettres à Émilie*, ibid.

DUCREUX (Emmanuel), fils d'un peintre de portraits au pastel, naquit à Paris en 1765. Destiné par son père à la peinture, il fit d'abord des études pour se livrer à l'exercice de cet art; mais son goût pour la musique le lui fit abandonner. Il apprit à jouer de plusieurs instruments à vent, particulièrement de la flûte et du basson, et entra à l'orchestre du Théâtre-Français, en 1789, pour ce dernier instrument. Il est mort à Paris vers 1812. On a de sa composition : 1° Symphonie concertante pour deux flûtes principales; Paris, 1795, Sieber. — 2° Symphonie idem, n° 2; ibid. — 3° Six Duos non difficiles pour deux flûtes, œuvre 3; ibid. — 4° Duos pour flûtes et basson, extraits des œuvres de J. Haydn et Mozart, liv. 1, 2; ibid. — 5° Des airs variés pour flûte seule; Paris, Corbaux. — 6° Les Folies d'Espagne, variées pour basson; ibid. Ducreux a eu un fils qui, après avoir été quelque temps musicien dans un régiment, a été souffleur de musique à l'Opéra-Comique, en 1818. Il a arrangé des airs d'opéras pour deux violons.

DUERNER (J.), violoniste et compositeur, est né en Bavière vers 1812. Il fut d'abord employé à la cour de Dessau comme violoniste, et reçut du maître de chapelle Frédéric Schneider des leçons de composition. En 1838 il était directeur de musique à Anspach et s'y distingua par la composition de plusieurs recueils de chants pour des chœurs de voix d'hommes. En 1844 il obtint la place de professeur de musique à l'Université. Une symphonie à grand orchestre composée par cet artiste a été exécutée à Dessau en 1838 et à Leipsick en 1844. Il a publié à Leipsick, chez Peters, une bonne sonate pour piano et violon, œuvre 15. Duerner est connu particulièrement en Allemagne par un grand nombre de recueils de *Lieder* à une voix seule avec accompagnement de piano, œuvres 5, 6, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, etc.

DUFAUR (Pierre), ou **DUFAUR DE SAINT-JORY**, fut un des plus savants hommes du seizième siècle. Après avoir été conseiller au grand conseil, puis maître des requêtes, il fut élevé à la dignité de premier président du parlement de Toulouse, le 8 juillet 1597, et mourut d'apoplexie, le 18 mai 1600, en prononçant un arrêt. Parmi ses ouvrages on en remarque un qui a pour titre : *Agonisticon, sive de re athletica, ludisque veterum gymnicis, musicis atque circensibus, spicilegiorum tractatus, tribus libris comprehensi, opus tessellatum*, etc.; Toulouse, 1595, in-4°. Cet ouvrage a eu plusieurs éditions.

DUFAY ou **DU FAY** (Guillaume), célèbre compositeur de la fin du quatorzième siècle, partage avec Égide Binchois et Jean Dunstaple

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

la gloire d'avoir épuré l'harmonie, de l'avoir affranchie des formes grossières et des successions de quintes, d'octaves et d'unissons qui entachent les productions des plus habiles musiciens du milieu du quatorzième siècle, tels que François Landino de Florence, Jacques de Bologne, Guillaume de Machault et autres; enfin, de lui avoir imprimé un caractère de suavité qui a été se perfectionnant jusqu'à la fin du seizième siècle, dans la tonalité du plain-chant. Tinctor ou Tinctoris a fait de Dufay un Français; il se pourrait toutefois qu'il eût été mal informé, car j'ai trouvé, dans un traité manuscrit de musique du commencement du seizième siècle, cette phrase : *Secundum doctrinam Wilhelmi Dufais, Cimacensis Hann.* (selon la doctrine de Guillaume Dufay, de Chimay en Hainaut) (1). Mon savant ami et parent Henri Delmotte, trop tôt enlevé aux lettres et à l'histoire des arts, m'a objecté contre ce fait qu'il y avait peu de noms propres au quatorzième siècle qui ne fussent des indications de lieux de naissance, de profession ou de sobriquets; qu'il était vraisemblable que le nom de Dufay était *Guillaume*, et que *Dufay* indiquait qu'il était né dans un lieu appelé *le Fay*. S'il en était ainsi, Guillaume Dufay serait encore né dans le Hainaut, car on trouvait dans l'ancienne province de ce nom, intendance de Maubeuge, gouvernement de Landrecies, les communes de *Fay-la-Ville* et *Fay-le-Château*. Mais, jusqu'à preuve du contraire, je m'en tiens à l'indication du manuscrit.

Il y a beaucoup d'incertitude à l'égard de l'école où ce musicien célèbre a pu s'instruire dans son art. Le conseiller Kiesewetter pense que ce dut être en Belgique, et fonde son opinion sur ce que les compositions de Dufay indiquent un état de l'art beaucoup plus avancé, sous le rapport de l'harmonie, qu'on ne le trouve dans les ouvrages des musiciens florentins du quatorzième siècle et de Guillaume de Machault, auteur d'une messe à quatre voix écrite en 1367; ce qui lui fait croire qu'il existait en Belgique une connaissance plus étendue de l'art d'écrire en musique qu'ailleurs, et que Dufay y a puisé son instruction. D'autre part, Kiesewetter remarque qu'antérieurement à ce musicien toute la notation était noire et dans le système exposé par Francon, tandis que la notation blanche apparaît pour la première fois dans les compositions de Dufay, de Binchois et de Dunstaple, particulièrement du premier. (*Voy.* l'ouvrage de Kiesewetter intitulé : *Geschichte der europæisch-abenlændischen oder unsrer heutigen Musik. Darstellung ihres Ursprunges*, etc., p. 42-49.) M. de Coussemaker suppose que la maîtrise de la cathédrale de Cambrai est l'école où l'éducation musicale de Dufay s'est faite; il est conduit à cette conjecture parce qu'un manuscrit du commencement du quinzième siècle renferme une messe qui porte le nom de cet homme célèbre (1). Le fait n'est pas impossible; mais il faut avouer que la raison sur laquelle se fonde la conjecture est assez faible. Si l'artiste que cette notice concerne était né à l'une des deux communes *du Fay*, dont il vient d'être parlé, la conjecture de M. de Coussemaker serait vraisemblable, car toutes deux appartenaient au diocèse de Cambrai. L'influence de Dufay sur les perfectionnements de l'art ne peut être mise en doute, car Tinctoris, Adam de Fulde, Spataro, Gafori, ont signalé précisément ce maître comme ayant eu la plus grande part aux perfectionnements de la musique de son temps. Adam de Fulde (*voy.* ce nom), auteur d'un traité de musique écrit en 1490, dit que Guillaume Dufay fut l'auteur d'une multitude d'innovations dans la notation et dans l'emploi des dissonances par prolongation (2). D'ailleurs, Martin Le Franc, poëte français qui écrivait de 1436 à 1439 et que j'ai cité à l'article *Binchois*, ne nous laisse pas de doute sur l'opinion répandue parmi les contemporains de Dufay concernant les perfectionnements introduits par lui dans la musique. Je rapporterai de nouveau ici les vers de ce poëte, à cause de leur importance pour le sujet dont il s'agit :

Tapissier, Carmen, Cesaris
N'a pas long-temps si bien chantèrent
Qu'ils esbahirent tout Paris
Et tous ceux qui les frequentèrent ·
Mais oncques jour ne deschantèrent
En mélodie de tels chois
(Ce m'ont dit ceulx qui les hantèrent),
Que Guillaume *Dufay* et *Binchois*
Car ils ont *nouvelle pratique*
De faire *frisque concordance*
En haute et en basse musique,
En feinte, *en pause* et *en muance*.
Etc., etc.

Voilà bien les inventions, la *nouvelle pra-*

(1) Voyez à ce sujet mon *Mémoire sur cette question : Quels ont été les mérites des Néerlandais dans la musique*, etc., pages 12 et 13; Amsterdam, 1823, in-4°.

(1) *Notices sur les collections musicales de la bibliothèque de Cambrai*, p. 40.

(2) *Cujus rei venerabilem Guilhelmum Duffay inventorem extitisse credo, quem et moderniores musici omnes imitantur*, etc. (Vide Scrip. ecclesiast. de Musica coll. M. Gerberto, t. III, p. 356.)

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tique de Dufay et de Binchois constatée dans l'harmonie (*la frisque concordance* et *la feinte*, ou retard de consonnance) et dans la notation (*la pause*). Cependant l'art existait déjà avant eux en France, bien que moins avancé, puisque trois musiciens, *Tapissier*, *Carmen* et *Cesaris*, pouvaient *esbahir* tout Paris.

A l'égard de l'argument tiré par Kiesewetter du peu de vraisemblance qu'on ait passé subitement de la notation noire à la notation blanche de Dufay, et de la probabilité que cette dernière notation était en usage dans les Pays-Bas lorsqu'elle était encore inconnue en France et en Italie, je ferai voir, dans mon Histoire générale de la Musique, que la notation blanche était déjà connue en France avant Guillaume Dufay, ou du moins dans sa jeunesse, bien que d'un usage peu répandu et bien qu'elle fût peu perfectionnée. Je ferai voir aussi, par la publication de morceaux de musique composés dans la première moitié du quinzième siècle, que l'usage de la notation blanche ne s'était pas tellement répandu qu'on ne se servît encore de la noire à cette époque; enfin je démontrerai, par deux chansons à trois voix composées aussi au temps de Dufay dans les Pays-Bas, et tirées d'un manuscrit des archives de Gand, que la notation noire était encore celle dont on se servait alors dans ce pays, et que l'art d'écrire en harmonie y était inférieur à celui dont ce musicien a fait preuve dans ses ouvrages. D'où il suit qu'on ne peut contester à Dufay l'importance de ses travaux par des suppositions gratuites d'un avancement antérieur de l'art dans les Pays-Bas, et que sa gloire reste entière. (*Voy.* le *Résumé philos. de l'hist. de la musique*, p. CXCIX.) Que Dufay ait commencé l'étude de la musique dans la Belgique, cela est vraisemblable puisqu'il y était né; mais il a pu la continuer en France, et y prendre les premières notions de la notation blanche, dont il a ensuite propagé l'usage et perfectionné le système.

L'abbé Baini a trouvé dans les archives de la chapelle pontificale de Rome la preuve que Dufay était attaché à cette chapelle, en qualité de ténor, dans l'année 1380. Il ne devait pas être alors âgé de moins de vingt-cinq ans, en sorte qu'il a dû naître vers 1350 ou 1355 au plus tard. Il demeura attaché à cette chapelle tout le reste de sa vie et mourut en 1432, dans un âge avancé; circonstance qui prouve que l'époque de sa naissance doit être placée vers 1350. Pendant le temps où il fut au service de la chapelle pontificale, il paraît qu'il visita la France et les Pays-Bas, car quelques vers de Martin Le Franc semblent indiquer que ce poëte l'a vu à la cour des ducs de Bourgogne.

Les archives de la chapelle pontificale renferment quelques messes composées par Guillaume Dufay, et dont les titres sont : *Ecce ancilla Domini; Omme* (Homme), *l'Omme armé; Se la face ay pale; Tant me deduis.* Tinctoris cite aussi la messe de ce compositeur intitulée *de Saint Antoine*. Kiesewetter a publié le *Kyrie* (à quatre voix) de la messe *Se la face ay pale*, le *Benedictus* de la messe *Ecce ancilla Domini* (à deux voix), le *Kyrie* (à quatre voix) de la messe de *l'Homme armé*. La précieuse section des manuscrits de la Bibliothèque royale de Belgique renferme un volume qui provient de la chapelle des ducs de Bourgogne, et qui contient beaucoup de messes et de motets des musiciens belges les plus célèbres au quinzième siècle. On y trouve trois messes à trois voix et trois autres à quatre voix de Dufay. Le volume est coté 1555, in-fol. Un volume manuscrit du quinzième siècle, qui est à la bibliothèque de Cambrai sous le n° 6, in-fol., contient des *Kyrie*, *Gloria* et *Credo* de différentes messes, à trois et à quatre parties, au nombre desquels est un *Gloria* à 4 parties qui porte le nom de Dufay. Les autres pièces du volume sont sans nom d'auteur, d'où M. de Coussemaker croit pouvoir conjecturer qu'elles appartiennent toutes au même auteur. Un manuscrit intéressant qui appartenait à Guilbert de Pixérécourt contient des motets et des chansons françaises de Dufay, entre autres la chanson à trois voix, *Cent mille escus quant je voeldroie*, morceau très-remarquable par les imitations bien faites qu'il contient et par la pureté de son harmonie.

Plusieurs auteurs ont dit que Dufay a ajouté deux octaves au système complet de Gui d'Arezzo; cette assertion ne se soutient pas à l'examen des monuments historiques de l'art, comme je le prouverai dans mon Histoire de la Musique. Il est plus raisonnable de s'en tenir à cet égard au texte d'*Adam de Fulde*, qui dit que Dufay ajouta quelques notes au-dessous du *gamma-ut* grave du système de Gui, et quelques autres notes au-dessus de *cc-fa*.

DUFORT (Charles De), compositeur et maître de chapelle à Paris, est né à Sens le 21 novembre 1803. Après avoir fait ses premières études de musique dans sa ville natale, il devint élève du célèbre hautboïste Brod, pour la composition. En 1831 il s'est présenté au concours de l'Institut; mais, n'ayant pas réussi, il n'a plus tenté de nouvel essai. Il a publié beaucoup de musique d'église de laquelle nous connaissons : 1° Messe semi-solennelle pour solos et chœurs, avec orgue; Paris, Ve Canaux. —

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

2° Psaume *Dextera Domini* pour soprano et basse, chœur et orgue; ibid. — 3° Motets, *Veni, Creator*, à voix seule et orgue; ibid. — 4° *Ave verum*, pour ténor solo, chœur et orgue; ibid. — 5° *O salutaris Hostia*, à 3 voix et orgue; ibid. — 6° *Adoremus*, à 2 voix de soprano, chœur et orgue; ibid. — 7° *Ave, maris Stella*, à 3 voix et orgue; ibid. — 8° *Sub tuum præsidium*, chœur à 2 voix de femme et orgue; ibid. — 9° Hymne *Veni, Sancte Spiritus*, pour voix solo et chœur; ibid. — 10° *Sombre nuit, aveugles ténèbres*, quatuor religieux pour soprano, contralto, ténor et basse, avec accomp. de piano; ibid. On a aussi de M. de Dufort des romances et des morceaux détachés de différents genres.

DUFOUR (Le P. J.), jésuite de la maison de Vaugirard-lez-Paris, a donné des soins à l'impression du *Graduale Romanum* de son confrère le R. P. Lambillotte (*voy.* ce nom), après la mort de celui-ci, et a été l'éditeur de son livre intitulé : *Esthétique, théorie et pratique du Chant grégorien*. Une dissertation du R. P. Schubiger, moine bénédictin et maître de chapelle au couvent d'Einsiedeln (Suisse, canton de Schwitz), ayant été insérée dans le numéro de décembre 1856 de la *Revue de Musique ancienne et moderne* publiée par M. Th. Nisard, on y lut une appréciation sérieuse des travaux du P. Lambillotte sur le chant grégorien, dans laquelle ses erreurs fondamentales étaient démontrées (*voy.* Schubiger). Le P. Dufour crut devoir publier à cette occasion, dans le journal intitulé *l'Ami de la Religion* (12 mars 1857), une *Réponse à quelques attaques dirigées contre l'œuvre du P. Lambillotte*. Elle fut réfutée dans un écrit de M. Nisard qui a pour titre : *le P. Lambillotte et dom Anselme Schubiger; notes pour servir à l'histoire de la question du chant liturgique au commencement de l'année* 1857; Paris, 1857, in-8° de 46 pages. Cet écrit fut suivi d'une *Réponse de Dom Anselme Schubiger au P. Dufour, précédée de quelques réflexions faisant suite aux notes pour servir à l'histoire de la question du chant liturgique au commencement de l'année* 1857, *par Théodore Nisard;* Paris, 1857, in-8° de 30 pages. D'autre part M. l'abbé Cloet (*voy.* ce nom) avait publié des *Remarques critiques sur le Graduale Romanum* du P. Lambillotte; le P. Dufour y répondit par un *Mémoire sur les chants liturgiques restaurés par le P. Lambillotte, de la Compagnie de Jésus, et publié par le P. D... de la même Compagnie. Examen des principales difficultés proposées par divers auteurs, et en particulier par l'abbé Cloet dans les Remarques critiques sur le Graduale Romanum*, etc.; Paris, Adrien Le-Clerc et Cie, in-4° de VI et 64 pages (*voy.* Cloet au sujet de ce Mémoire).

DUFRESNE (Ferdinand), fils d'un violoniste de l'orchestre de la Comédie-Française, naquit à Paris en 1783. Élève de son père, il fut admis au Conservatoire en 1797, et reçut des leçons de Gaviniès pour le violon. Sorti de cette institution en 1800, il fut attaché à l'orchestre de l'Opéra-Comique jusqu'en 1806, puis fut chef d'orchestre du théâtre de Nantes pendant deux ou trois ans. De retour à Paris vers 1809, il se livra à l'enseignement dans les colléges et dans les pensionnats. Il vivait encore à Paris en 1825. Dufresne a publié environ vingt-cinq œuvres de duos, trios, airs variés, pots-pourris, et quatre concertos pour le violon. Son œuvre 20 est un quatuor brillant pour deux violons, alto et basse; Paris, Boieldieu.

Le père de Dufresne, qui était attaché à l'orchestre de la Comédie-Française dès 1752, a fait graver à Paris, en 1780, six solos pour flûte avec variations, œuvre 1.

DUGAZON (Louise-Rosalie **LEFÈVRE**), femme d'un acteur renommé de la Comédie-Française, naquit à Berlin en 1753, et vint à Paris à l'âge de huit ans. En 1767 on la fit débuter comme danseuse au théâtre d'opéra-comique qu'on appelait alors la Comédie-Italienne. Sa grâce, sa gentillesse, l'intelligence dont elle faisait preuve, et le succès qu'elle obtint dans quelques petits airs qu'on lui fit chanter, déterminèrent sa vocation pour le genre des comédies à ariettes. Le premier rôle qu'on lui confia fut celui de *Pauline*, dans le *Sylvain* de Grétry. Elle y fut applaudie avec tranports dès son début, qui eut lieu le 30 juillet 1774. Sans posséder une belle voix, et sans instruction dans l'art du chant, elle savait exciter l'enthousiasme des habitués de la *Comédie-Italienne* par les accents d'un organe plein de charme. D'ailleurs, actrice douée d'instinct, de finesse et de sensibilité, elle savait émouvoir, faisait verser des larmes ou provoquait à son gré la gaieté. Les personnes qui l'ont entendue dans sa jeunesse parlent encore avec admiration de son jeu et même de son chant dans les rôles de Babet (de *Blaise et Babet*), de Justine (dans *Alexis et Justine*), et surtout de Nina. Lorsque l'âge ne lui permit plus de jouer ces rôles, elle prit ceux de mères; mais, quoiqu'elle y fût encore bonne actrice, elle n'y produisit plus autant d'effet que dans ceux de sa jeunesse. En 1792 cette excellente actrice se retira de la scène; elle y reparut en

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

1795, et sembla au public n'avoir rien perdu de son talent. Dans *le Prisonnier*, dans *le Calife de Bagdad*, et dans beaucoup d'autres pièces, elle mit à ses rôles un cachet particulier de gaieté et de finesse que n'ont pu retrouver toutes les actrices qui lui ont succédé. Madame Dugazon a donné son nom aux rôles de sa jeunesse et de son âge mûr; on les distingue encore au théâtre en *Jeunes Dugazon* et *Mères Dugazon*. Retirée du théâtre en 1806, cette actrice est morte le 22 septembre 1821, à l'âge de soixante-huit ans.

DUGAZON (Gustave), fils de la précédente, naquit à Paris en 1782. Admis au Conservatoire de Musique de cette ville, il y devint élève de Berton pour l'harmonie, et, après avoir interrompu plusieurs fois ses études, passa sous la direction de Gossec pour la composition. En 1806 il concourut à l'Institut de France et obtint le deuxième grand prix; puis il se livra à l'enseignement du piano et publia plusieurs morceaux détachés pour cet instrument. Son premier ouvrage pour la scène fut un ballet intitulé *Noémi;* il l'écrivit pour le théâtre de la Porte-Saint-Martin. En 1812 il fit représenter au théâtre Feydeau *Marguerite de Waldemar*, opéra en trois actes, qui fut suivi de *la Noce écossaise*, en un acte (1814), et du *Chevalier d'industrie*, en un acte (1818), composé en société avec Pradher. Aucun de ces ouvrages ne réussit. Pour l'Opéra Dugazon a écrit : 1° *les Fiancés de Caserte*, ballet en un acte (1817); *Alfred le Grand*, ballet en trois actes, arrangé avec la musique du comte de Gallenberg (1822); *Aline*, ballet en trois actes, en société avec Berton (1823). Parmi les compositions instrumentales de Dugazon on remarque cinq mélanges d'airs variés en trios, pour piano, violon et violoncelle, Paris, Dufaut et Dubois, et Janet et Cotelle; cinq mélanges d'airs et nocturnes pour piano et cor, Paris, Gaveaux, Petit, Janet, Pacini; fantaisies, mélanges d'airs, préludes et toccates pour piano seul, Paris, Dufaut et Dubois, Le Duc, Petit, Janet, Schlesinger; airs variés pour piano seul, Paris, Petit, Janet, Dufaut et Dubois; quadrilles de contredanses pour piano; duos pour harpe et piano, Paris, Le Duc. On a aussi de ce musicien plusieurs recueils de romances et de nocturnes à deux voix. Dugazon est mort à Paris vers la fin de l'année 1826.

DUGUET (L'abbé), maître de musique à l'église Saint-Germain l'Auxerrois en 1767, passa en la même qualité à Notre-Dame en 1780. Il a composé beaucoup de messes et de motets qu'on conserve en manuscrit dans la bibliothèque de la cathédrale de Paris. En 1767 il fit exécuter avec succès un motet de sa composition au Concert spirituel.

DUHAMEL (J.-M.), ancien élève de l'École polytechnique, puis directeur des études dans cet établissement et membre de l'Académie des Sciences de l'Institut de France, est connu par divers ouvrages de hautes mathématiques, au nombre desquels on remarque celui qui a pour titre : *Mémoire sur l'action de l'archet sur les cordes* (dans les *Mémoires présentés par divers savants à l'Académie des Sciences* tome VIII).

DUHEM (Hippolyte-Jean), professeur de trompette au Conservatoire royal de Bruxelles, est né à Paris, le 1er décembre 1828, d'un père belge. Admis au Conservatoire de Bruxelles comme élève au mois d'avril 1845, il y reçut des leçons de M. Zeiss, pour la trompette, et ses progrès furent si rapides, que le premier prix de cet instrument lui fut décerné au concours dans l'année suivante. Il entra bientôt après dans la musique des Guides et au Théâtre royal, en qualité de trompette solo. Pendant les trois années qu'il occupa ces positions, il perfectionna son talent par des études constantes. Engagé ensuite pour les concerts et festivals de l'Angleterre, il y obtint de brillants succès; puis il parcourut l'Écosse, l'Irlande, l'Amérique du Nord et du Sud, la Hollande et l'Allemagne, recueillant partout des applaudissements par son talent remarquable. De retour à Bruxelles dans les premiers jours de 1860, M. Duhem a été nommé professeur de son instrument au Conservatoire. On a de lui plusieurs compositions pour la trompette et le cornet à pistons, qui ont été publiées à Londres.

DUIFFOPRUGCAR (Gaspard), célèbre luthier, né dans le Tyrol italien vers la fin du quinzième siècle, voyagea d'abord en Allemagne, et s'établit ensuite à Bologne, vers 1510. François Ier, roi de France, étant allé dans cette ville en 1515 pour y établir un concordat avec Léon X, entendit parler des talents de Duiffoprugcar, et lui fit faire des offres si avantageuses qu'il le détermina à venir à Paris. Il paraît que, le climat nébuleux de la capitale ne convenant point à la santé de cet artiste, il obtint la permission de se retirer à Lyon. Plusieurs instruments sortis de ses mains sont datés de cette ville. On a gravé son portrait en médaillon, où il est représenté entouré d'instruments, tenant un compas d'une main et un manche de l'autre; ce portrait est daté de 1562, ce qui pourrait faire croire qu'il vivait encore alors. M. Cartier a possédé une belle basse de viole et un ténor de viole de cet artiste

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

célèbre, et M. Raoul, amateur distingué comme violoncelliste, a eu aussi une basse de viole de Duiffoprugcar, qui est devenue ensuite la propriété de l'excellent luthier M. Vuillaume. Cet instrument, dont le dos représente l'ancien plan de Paris en marqueterie, est remarquable par sa beauté et la belle qualité de ses sons. L'instrument le plus intéressant peut-être qui existe aujourd'hui de ce luthier célèbre est un violon grand patron, *le seul connu jusqu'à ce jour*, et qui porte son nom, avec la date de 1539. La qualité des sons de cet instrument est puissante, pénétrante, et porte au loin dans une grande salle. La tête représente une figure de *fou de roi*, avec une fraise plissée. Ce violon a appartenu à M. Merts, professeur au Conservatoire de Bruxelles.

DUJARDIN (Dominique), prêtre et compositeur, fut nommé maître de chapelle de la cathédrale de Rouen en 1636. Il quitta cette position en 1648 et y fut rappelé en 1659. Il la conserva jusqu'à sa mort, arrivée en 1665. Dans la collection de Messes publiée par Ballard, avec les quatres parties en regard, il en existe une de Dujardin, *ad imitationem moduli* Tu es Petrus; Paris, 1643, in-fol. max.

DUJARDIN, ou **DE HORTO**. *Voy.* ce nom.

DULCINO (Jean-Baptiste), compositeur italien, vivait au commencement du dix-septième siècle. Il a publié un recueil de motets de sa composition sous ce titre : *Cantiones sacræ octo vocibus, una cum Litaniis B. M. Virgins et Magnificat cum B. C.*; Venise, 1609, in-4°.

DULICH (Philippe), né à Chemnitz en 1563, fut professeur de musique à l'ancienne école normale de Stettin, et mourut dans cette ville en 1631, à l'âge de soixante-huit ans. On a imprimé de sa composition : 1° *Harmoniæ aliquot septenis vocibus compositæ*; Stettin, 1593. — 2° *Centuriæ 6 octonum et septenum vocum harmonias sacras laudibus Sanctæ triados consecratas continentis*; Stettin, 1607, in-4°. La seconde partie de cet ouvrage a paru en 1610, et la troisième en 1612. — 3° *Novum opus musicum duarum partium, continens dicta insigniora ex evangeliis dierum domin. et festorum totius anni desumpta et quinarum vocum concentu exornata*, etc.; Leipsick, 1609, in-4°.

DULING (Antoine), né à Magdebourg vers la fin du seizième siècle, fut *cantor* à Cobourg. Il a publié : *Cythara melica, oder XXXII lateinische Moletten für 8 bis 12 Stimmen, auf die Fest-Tage gerichtet* (Trente-deux Motets latins, depuis huit voix jusqu'à douze, etc.), Magdebourg, 1620.

DULKEN (Jean-Louis), *né à Amsterdam* le 5 août 1761, apprit dans sa ville natale, et ensuite à Paris, sous la direction de son père, l'art de confectionner des clavecins, forté-pianos et autres instruments. En 1781 l'électeur de Bavière le fit venir à Munich, où il épousa la célèbre pianiste Sophie Lebrun, et où il se trouvait encore en 1812. Les pianos qu'il y a fabriqués étaient si estimés pour la qualité du son et le fini du mécanisme, qu'ils se sont répandus non-seulement dans toute l'Allemagne, mais même en Suisse et en Italie, et qu'ils y ont été fort recherchés.

DULKEN (Louise), dont le nom de famille était *David*, naquit à Hambourg le 20 mars 1811. Élève du *directeur de musique* C.-F.-G. Schwencke, elle prit ensuite des leçons de Wilhelm Grund et devint une pianiste distinguée. Dès l'âge de onze ans elle se fit entendre avec succès dans les concerts, et brilla dans les villes principales de l'Allemagne. En 1828 elle se rendit à Londres et s'y fixa. Son talent la fit rechercher par la haute société comme professeur de son instrument, et elle se fit une très-bonne position dans la capitale de l'Angleterre. Mme Dulken est morte à Londres le 12 avril 1850.

DULON (Louis) (1), flûtiste distingué, naquit à Orianenbourg sur le Havel, en Prusse, le 14 août 1769, d'une famille originaire de France, exilée par suite de la révocation de l'Édit de Nantes. Une ophthalmie dont il fut atteint à l'âge de huit ans, et qui fut mal traitée par un oculiste ignorant, le priva pour toujours de l'usage de la vue. Son père, qui était inspecteur de l'accise, jouait fort bien de la flûte et *était élève de* Quantz. Il lui enseigna à jouer de cet instrument, et Angerstein, organiste de la ville, lui donna des leçons d'orgue. Ses progres sur ces deux instruments furent rapides. A l'âge de treize ans il fit un voyage dans les principales villes de l'Europe, accompagné de sa sœur, et partout il excita l'admiration générale par la manière brillante dont il jouait les pièces les plus difficiles. Il composait aussi et dictait ses ouvrages avec facilité. En 1796 il alla à Saint-Pétersbourg, où il obtint le titre de musicien de l'empereur de Russie. Deux ans après il revint dans son pays et s'y fixa. La cour de Russie lui avait fait une pension qui lui a été payée régulièrement. De retour en Allemagne vers 1800,

(1) Dans la notice de la première édition j'avais suivi les indications du nouveau Lexique d'Ernest L. Gerber ; mais, ayant acquis postérieurement l'autobiographie de Dulon c'est elle qui m'a servi de guide pour celle-ci.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

il se fixa à Stendal, dans la régence de Marienbourg. Ce fut là qu'il écrivit sa propre biographie, à l'aide d'un alphabet en relief et mobile que M. Wolke, directeur d'une école primaire à Dresde, avait inventé pour lui, en 1790. C.-M. Wieland a publié cet ouvrage sous ce titre : *la Vie et les Opinions de Dulon, joueur de flûte aveugle, dictées par lui-même* (*Dulons des blinden Flœtenspielers Leben und Meynungen, von ihm selbst bearbeitet*) ; Zurich, 1807-1808, deux vol. in-8°. En 1823, Dulon s'établit à Würzbourg, où il est mort le 7 juillet 1826. On a de ce musicien les compositions dont les titres suivent : 1° *Trois Duos pour flûte et violon*, op. 1 ; Leipsick, 1800. — 2° *Douze Variations pour flûte et violon*, op. 2 ; ibid., 1800. — 3° *Trois Duos pour flûte et violon*, op. 3 ; ibid., 1801. — 4° *Caprices pour une et deux flûtes*, op. 4 ; ibid. — 5° *Trois Duos pour deux flûtes*, op. 5 ; ibid. — 6° *Trois Duos pour flûte et violon*, op. 6 ; ibid. — 7° *Premier Concerto pour la flûte*, en *sol*, op. 8 ; ibid.

DUMANOIR (Guillaume), fils d'un ménétrier de Paris, succéda en 1659 à Constantin dans la charge grotesque de *roi des violons et maître des ménétriers*, de la confrérie de Saint-Julien ; charge qui avait été établie à Paris en 1331, et que Charles VI avait confirmée par une ordonnance datée du 24 avril 1407. Les prétentions du roi des violons, qui voulait asservir tous les musiciens, et même les organistes, à se faire recevoir maîtres de danse, occasionnèrent souvent des procès qui furent toujours jugés en faveur des musiciens. Dumanoir fut le premier qui établit cette prétention dans une brochure de cent vingt pages in-12, écrite d'un style bas et grossier, et intitulée : *le Mariage de la musique avec la danse*, Paris, 1664. Une ordonnance de police rendue contre Dumanoir en faveur des joueurs de hautbois, le 29 avril 1689, nous apprend qu'il exerçait encore sa charge à cette époque. Son fils, nommé *Guillaume* comme lui, et qu'on appelait *Dumanoir second*, lui succéda en 1690 ; mais il se démit de son emploi, par acte passé devant notaire, le 1er décembre 1695.

DUMAS (Louis), fils naturel de Montcalm, seigneur de Saint-Véran et de Candiac, naquit à Nîmes en 1676. Il étudia la jurisprudence, la philosophie, et se lia avec le P. Malebranche, qui le fortifia dans son goût pour la dernière de ces sciences. Il finit par se livrer à la culture des lettres et des arts : la musique devint particulièrement l'objet de ses études. Il passa les dernières années de sa vie au château de Vauxjours, à quelques lieues de Paris, et y mourut le 19 janvier 1744. On a de cet amateur des arts : *l'Art de composer toutes sortes de musique sans être obligé de connaître le ton ni le mode* ; Paris, 1711, in-4°.

DUMAS (Antoine-Joseph), né à Béthune en 1705, fit ses études à Arras, et se rendit à Paris, après les avoir terminées, pour y faire connaître une méthode d'enseignement pour les enfants qu'il avait inventée, et qu'il appelait la *Méthode du bureau typographique*. Ce bureau était une imitation des procédés de composition de l'imprimerie, et par son moyen les enfants apprenaient à assembler les lettres dont les mots sont formés, et à décomposer ceux-ci, pour parvenir à lire avec promptitude. Dumas appliqua ses procédés à la musique, et publia sur ce sujet un livre intitulé : *l'Art de la Musique enseigné et pratiqué par la méthode du bureau typographique, établi sur une seule clef, sur un seul ton, sur un seul temps et sur un seul signe de mesure* ; Paris, sans date (1753), in-4° obl. d'environ 450 pages, tout gravé. Un abrégé de cet ouvrage a paru sous ce titre : *l'Art de la Musique enseigné et pratiqué sans transposer, joint à une introduction à la connaissance des clefs pour la démonstration des voix relatives* ; Paris, sans date (1758), in-4°, gravé. La méthode de Dumas, en ce qui concerne l'unité de clef, a beaucoup d'analogie avec les principes qui servent de base à la méthode plus moderne du méloplaste. L'auteur de l'article *Dumas* (*Louis*) de la *Biographie universelle* de Michaud confond cet auteur avec Dumas (Antoine-Joseph), et lui attribue les deux ouvrages de celui-ci ; il oublie que Louis Dumas était mort en 1744, et que ces deux ouvrages n'ont paru qu'en 1753 et 1758.

DUMAS (Le P. D. Henri-Bonaventure), cordelier du couvent de Lyon, naquit en cette ville le 31 décembre 1698. Après avoir fait ses études au collége des jésuites, il entra au couvent des cordeliers et y prononça ses vœux en 1715. Une bibliothèque ayant été fondée en 1735 par les religieux de son ordre, le P. Dumas en fut nommé directeur et ne négligea rien pour son accroissement. Le catalogue de cette bibliothèque, telle qu'elle existait encore en 1790, se trouve parmi les manuscrits de la bibliothèque publique de Lyon. Le P. Dumas mourut en 1773 ou 1774. Il avait étudié la musique dans sa jeunesse ; plus tard il s'occupa de sa théorie avec beaucoup de soin. Les ouvrages qu'il a laissés sur cette matière se trouvent en manuscrit dans la bibliothèque publique de Lyon, sous le n° 964. Ils se composent de divers Mémoires, dont voici les

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

titres : 1° *Du tempérament de l'orgue et du clavecin*, daté de 1755. — 2° *Principes de l'Harmonie*, 1756. Ce morceau est divisé en trois parties, dont la première renferme la théorie; dans les deux autres sont les applications à la pratique. — 3° *Éclaircissements sur l'harmonie tempérée*. — 4° *Observations sur le jeu de deux harmoniques*. Le petit ouvrage intitulé *Ludus melotheticus*, publié en 1758, a été l'occasion du Mémoire du P. Dumas; il s'y proposa la solution du secret de ce jeu assez futile. — 5° *Traité de l'Harmonie théorique et pratique*, 1759. La première partie de cet écrit concerne la pratique de l'art; la seconde, la théorie. Delandine, dans son catalogue des manuscrits de la bibliothèque de Lyon, attribue ces ouvrages à un P. Dumas, jésuite de la maison de Lyon; je crois que c'est une erreur.

DUMAS (. . .), facteur d'instruments, à Paris, né à Sommières, inventa en 1810 une *basse guerrière*, instrument du genre de la clarinette, qu'il destinait à jouer les parties de basse dans la musique militaire. Cet instrument fut soumis à l'examen d'une commission qui l'éprouva, et il fut décidé qu'il serait employé dans la musique de la garde impériale; toutefois cette clarinette basse ne fut pas alors introduite dans la musique d'instruments à vent; ce n'est qu'environ vingt ans plus tard qu'on a reconnu l'utilité de ce genre d'instrument, et que l'usage a commencé à s'en établir. Dumas est mort à Versailles en 1828.

DUMENIL ou **DUMENI**, acteur de l'Opéra, du temps de Lulli, avait une haute-contre de la plus belle qualité; il chanta longtemps les premiers rôles avec le plus grand succès. Son début eut lieu, en 1677, dans l'opéra d'*Isis;* il mourut en 1715, fort âgé. Il avait été cuisinier de M. de Foucault, intendant de Montauban, ce qui fit qu'un plaisant du parterre s'écria, un jour qu'il jouait le rôle de *Phaéton :*

« Ah! Phaéton! est-il possible
« Que vous ayez fait du bouillon? »

Ce fut lui qui joua le premier le rôle de *Renaud*, dans *Armide*. Mattheson, qui l'avait entendu, dit qu'il chantait comme un cuistre. C'était un homme abject, vivant aux dépens des filles de l'Opéra, se laissant battre par elles, et ne paraissant sur la scène que dans un état d'ivresse habituelle. (*Voyez* MAUPIN.) La Viéville de Freneuse, son contemporain, dit de lui : « Il est indigne qu'un maraud ose paraître sur le théâtre « ne pouvant se soutenir, en changeant la dignité du spectacle en farce ou bouffonnerie, par « des postures, un badinage ridicules, comme fait tous les jours Duménil (*Comparaison de « la musique italienne et de la musique fran« çoise*, 2e partie). »

DU MOLIN, ou **DUMOLIN** (JEAN-REMI), musicien belge, né dans les dernières années du quinzième siècle, fut organiste de l'église Saint-Jean, à Malines. Il occupait encore cette place en 1528, suivant la note d'un payement qui lui fut fait en cette année, lequel est mentionné au registre 1804 de la chambre des comptes (Archives du royaume de Belgique). Le nom de cet artiste est écrit *du Moulin* (J.) dans plusieurs recueils de compositions des musiciens du seizième siècle, mais il est bien orthographié dans les *Motetti del Fiore a quattro voci, libri* 1, 2, 3, 4, publié à Lyon par Jacques Moderne de Pinguento, en 1532-1539, in-4°. Le troisième livre de cette collection renferme le motet à 4 voix *In Domino confido* de Du Molin, page 25. Une autre collection intitulée : *Motettorum a Jacobo Moderno, alias* Grand-Jacques, *in unum coactorum et ab eodem impressorum liber primus cum quinque vocibus; liber secundus cum quinque vocibus; liber tertius cum quinque et sex voc.; liber quartus ad quinque et sex voces; liber quintus ad quinque, sex et septem voces; Lugduni per Jacobum Modernum*, 1532-1542, in-4° obl., renferme les motets à 5 voix de Du Molin : *Adonay Domine :* et *Pater, peccavi*. Le deuxième livre des *Missarum dominicalium quatuor vocum*, publié par Pierre Attaingnant, en 1534, contient deux messes de cet artiste.

DUMONCHAU (CHARLES-FRANÇOIS), naquit à Strasbourg le 11 avril 1775, et non le 15 février 1778, comme on le dit dans le *Dictionnaire historique des Musiciens* de Choron et Fayolle. Son père lui enseigna les principes de la musique et lui donna des leçons de violoncelle; Berg lui donna ensuite des leçons d'harmonie, et Baumayr lui enseigna à jouer du piano. Cet instrument lui fit négliger l'étude du violoncelle; il y fit de rapides progrès et acquit une habileté peu commune, particulièrement dans l'exécution de la musique fuguée. La guerre vint interrompre ses études. Il fut employé dans l'administration des vivres de l'armée, et les événements militaires le conduisirent à Paris, où il se lia d'amitié avec Kreutzer, à qui il dédia son premier œuvre, qui consistait en sonates de piano. Admis au Conservatoire de Musique, il y reprit ses études de piano et de composition; mais quelque temps après il sortit de cette école pour prendre des leçons de Wœffl. En 1805 il donna au théâtre de la Porte-Saint-Martin un opéra-comique intitulé *l'Officier cosaque;* cet

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ouvrage eut quelque succès; les morceaux détachés ont été gravés, avec accompagnement de piano, chez Le Duc. Peu de temps après, Dumonchau retourna à Strasbourg, y vécut comme professeur de piano, et alla s'établir à Lyon en 1809. Il mourut dans cette ville le 21 décembre 1820. Comme compositeur, Dumonchau se distingue par un style élégant et pur; mais il manquait d'invention : de là vient que sa musique est déjà oubliée depuis longtemps. Il a fait graver à Paris : 1° Trente-trois sonates pour piano seul, œuvres 1, 3, 5, 19, 21, 26, 28, 30 et 32. — 2° Vingt-quatre sonates pour piano, avec violon ou flûte, œuvres 4, 13, 15, 20, 23 et 24. — 3° Deux trios pour piano, violon et basse, op. 29 et 34. — 4° Deux concertos de piano, œuvres 12 et 33. — 5° Des bagatelles, des airs variés, des mélanges et des pots-pourris. Il a laissé en manuscrit quelques compositions, entre autres une symphonie concertante pour flûte, hautbois et basson, et un concerto pour cor.

DUMONT (Henri), né près de Liége en 1610, apprit dans cette ville la musique et a jouer de l'orgue. Étonnés de la rapidité de ses progrès, ses parents l'envoyèrent à Paris, pour qu'il y perfectionnât ses talents. En 1639 il obtint l'orgue de Saint-Paul, et peu de temps après le roi, ayant entendu quelques morceaux de sa composition, en fut si satisfait qu'il nomma Dumont l'un des maîtres de sa musique, où il remplaça Spirli et Gobert. Il remplit les fonctions de cette place pendant trente ans, conjointement avec son confrère l'abbé Robert. La reine, qui aimait la musique de Dumont, donna à ce musicien le même emploi dans sa maison et le fit nommer à l'abbaye de Silly. La musique qui se chantait à la chapelle du roi avait été, jusque vers 1670, composée seulement pour les voix, selon l'ancien système, avec une partie de basse instrumentale, qu'on appelait *basse continue*. Louis XIV, porté vers tout ce qui avait un air de grandeur, désira qu'à l'exemple de Carissimi et de ses imitateurs les maîtres de sa musique joignissent à leurs motets des accompagnements d'orchestre; il en parla à Dumont, qui, religieux observateur des décisions du concile de Trente, répondit au roi qu'il ne pouvait se prêter à ce qui lui était demandé. Louis XIV, curieux d'examiner d'où pouvait naître ce scrupule, consulta l'archevêque de Paris (de Harlay), qui affirma que le concile avait proscrit les abus de la symphonie, mais non la symphonie elle-même. Dumont ne se rendit qu'avec peine à cette décision. Il se pourrait que le concile eût été d'un grand secours au maître de chapelle, pour cacher son inhabileté à se servir d'un orchestre. Quoi qu'il en soit, peu de temps après (en 1674) il demanda et obtint sa retraite de vétérance. Il mourut en 1684 et fut inhumé dans l'église de Saint-Paul, dont il avait été organiste pendant quarante-cinq ans.

On a de Dumont cinq messes en plain-chant, connues sous le nom de *messes royales*, qu'on chante aux fêtes solennelles dans plusieurs églises de France : ce sont ses meilleurs ouvrages; leur caractère est noble et solennel. Ses autres ouvrages sont : 1° *Mélanges à 2, 3, 4 et 5 parties avec la basse continue, contenant plusieurs chansons, motets, Magnificat, préludes et allemandes pour l'orgue et pour les violes, livre* Ier; Paris, Robert Ballard, 1649, in-4°. — 2° *Mélanges à 2, 3, 4 et 5 parties, etc*, IIe *Livre;* ibid., 1757, in-4°. — 3° *Cantica sacra, 2, 3, 4 voc. et instrumentis modulata, adjectæ itidem litaniæ 2 vocibus, ad libitum 3 et 4, cum basso continuo, liber primus;* Paris, R. Ballard, 1662, in-4°. — 4° *Motets à deux voix avec la basse continue;* ibid., 1668, in-4°. — 5° *Motets à 2, 3 et 4 parties pour voix et instruments, avec la basse continue;* Paris, Christophe Ballard, 1681, in-4°. Il est vraisemblable que ceux qui ont été publiés chez le même imprimeur, en 1686, sous le titre de *Motets pour la chapelle du Roi, mis en musique par M. Dumont, etc.*, sont la seconde édition de ceux-ci.

DUN, famille de musiciens qui fut attachée à l'Opéra de Paris et à la musique du roi, de génération en génération, pendant plus d'un siècle. Dans la *Pastorale comique,* ballet de Molière, chanté et dansé, on trouve un chanteur de ce nom. *Jean,* son fils, remplissait le rôle d'*Hidraot* dans l'*Armide* de Lulli, en 1688, et remplaça Beaumavielle dans les barytons. Deux filles et un fils de celui-ci, nommé *Jean* comme lui, furent attachés à l'Opéra jusqu'en 1742, en qualité de chanteurs. Ce dernier Jean Dun vivait encore en 1772 et recevait une pension de *mille livres;* mais il disparaît de la liste des pensionnaires de l'Académie royale de Musique dans le Calendrier des Théâtres de 1773, ce qui indique qu'il a cessé de vivre dans cette même année 1772.

DUNI (Égide-Romuald), compositeur dramatique, naquit à Matera, dans le royaume de Naples, le 9 février 1709, d'un maître de chapelle, dont il était le dixième enfant. Lorsqu'il eut atteint l'âge de neuf ans, on l'envoya au Conservatoire *dei Poveri di Gesù Cristo,* à Naples, dirigé alors par Durante. Ses études étant terminées, il se rendit à Rome, où il fut chargé d'écrire l'opéra de *Nerone,* en concurrence avec

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Pergolèse, qui travaillait alors à son *Olimpiade*, et, ce qu'on aurait peine à comprendre en comparant les deux partitions, l'ouvrage de Pergolèse tomba, et celui de Duni eut le plus grand succès. On doit rendre justice à celui-ci; il ne s'enorgueillit point de son triomphe, et proclama hautement la supériorité de son rival. Chargé d'une mission secrète pour Vienne, par la cour de Rome, il profita de cette occasion pour faire entendre sa musique dans la capitale de l'Autriche. Il revint ensuite dans sa patrie, où il fut nommé maître de chapelle de Saint-Nicolas de Bari. Quelques années après il écrivit pour le théâtre Saint-Charles, de Naples, l'opéra d'*Artaxercès*, qui eut du succès; après quoi il se rendit à Venise, et de là à Paris et à Londres, où il composa la musique de plusieurs ouvrages. Une maladie chronique, dont il ressentait les effets, l'inquiétait beaucoup; les médecins anglais lui conseillèrent de passer en Hollande, pour y consulter Boërhaave, qui le guérit en effet; mais, comme il revenait dans sa patrie, il fut attaqué par des voleurs, près de Milan, et le trouble que lui causa cet événement détruisit sa santé pour toujours. Après avoir visité Gênes, il fut chargé d'enseigner la musique à la fille de l'infant de Parme. La cour de ce prince étant presque toute française, Duni se hasarda à écrire quelques petits opéras dans cette langue. Son coup d'essai fut la *Ninette à la cour* de Favart; le succès fut si grand qu'on lui envoya *la Chercheuse d'esprit* et *le Peintre amoureux de son modèle*. En 1757 il revint à Paris, où il se fixa, et, après y avoir fait la musique de dix-huit opéras, dans l'espace de treize ans, il y mourut le 11 juin 1775. Presque tous les opéras français de Duni ont eu du succès. Pour juger du mérite de sa musique il ne faut point y chercher des formes développées auxquelles on est maintenant accoutumé, mais qui étaient inconnues de son temps; son instrumentation est nulle, et même, sous ce rapport, il est très inférieur à Pergolèse et à tous les compositeurs sortis comme lui de la première école de Durante; son expression dramatique manque souvent de force, mais ses mélodies sont naturelles et gracieuses; il a de la gaieté, et même quelquefois de la verve comique. Ses opéras italiens sont *Nerone, Artaserce, Bajazet, Ciro, Ipermnestre, Demofoonte, Alessandro, Adriano, Catone, Didone, Demetrio, l'Olimpiade*. Voici la liste de ses opéras français : *Ninette à la cour* (1755); *le Peintre amoureux de son modèle* (1757); *le Docteur Sangrado; la Veuve indécise* (1758); *la Fille mal gardée* (1759); *Nina et Lindor; l'Ile des Fous; Mazet* (1761); *la Bonne Fille; le Retour au village* (1762); *la Plaideuse et le Procès; le Milicien; les Chasseurs et la Laitière; le Rendez-vous* (1763); *l'Ecole de la jeunesse; la Fée Urgèle* (1765); *la Clochette* (1766); *les Moissonneurs; les Sabots* (1768); *Thémire* (1770).

Duni avait un frère aîné, nommé *Antoine*, lequel, après avoir étudié la musique sous la direction de son père, s'éloigna de sa patrie pour aller chercher fortune ailleurs. Arrivé à la cour de l'électeur de Trèves, il y écrivit plusieurs ouvrages pour la chapelle de ce prince, qui, charmé de son talent, le récompensa magnifiquement. Toutefois Antoine Duni, ayant formé le projet de se rendre en Espagne, ne s'arrêta pas à Trèves. Son compatriote Farinelli, qu'il trouva à Madrid, lui fit obtenir la place de maître de la chapelle royale, et le fit choisir pour maître de musique du fils du duc d'Ossuna. Mais l'inconstance de son caractère le poussa à quitter encore cette position avantageuse et à se rendre en Russie, où il se maria et eut plusieurs fils. Devenu maître de la chapelle impériale, il écrivit, pour le service de l'impératrice Catherine, plusieurs morceaux de musique religieuse qui furent estimés à cette époque.

DUNKEL (François), né à Dresde en 1769, commença l'étude de la musique à l'âge de six ans, sous la direction de son père, musicien de la chapelle de l'électeur de Saxe, et apprit ensuite le contrepoint par les leçons de *Weinling*. En 1788 il entra comme violoniste dans la chapelle de son souverain. Il a composé : 1° *les Anges près de la Croix*, oratorio. — 2° Trois cantates. — 3° *Recueil de Chansons avec acc. de piano;* Dresde, 1790. — 4° *Duos pour flûte et violon;* ibid., 1792. — 5° L'ouverture et les chœurs d'un drame intitulé : *Kein Faustrecht mehr*, qui fut représenté à Weimar en 1797. Dunkel a laissé aussi en manuscrit des symphonies, des concertos pour le violon et le violoncelle, des quintettes, des quatuors, des trios et des duos.

DUNKELFEIND (Gaspard), pseudonyme sous lequel a été publiée une critique du traité de Nichelmann (*voy.* ce nom) sur la mélodie. Cette critique a pour titre : *Gedanken eines Liebhabers der Tonkünst über Herrn Nichelmann's Tractat von der Melodie* (Idées d'un amateur de musique sur le traité de la Mélodie de M. Nichelmann); Nordhausen, 1755, in-4° de deux feuilles. Nichelmann répondit à cette critique par le petit écrit intitulé : *Die Vortrefflichkeit des Gedanken des Herrn Gaspar Dunkelfeindes über die Abhandlung von der Melodie*, etc. (l'Excellence des idées de M. Gaspard

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Dunkelfeind sur la dissertation concernant la mélodie, etc.), in-4° de 16 pages, sans date et sans nom de lieu.

DUNSTABLE (Jean), ou **DUNSTAPLE**, né vers 1400 dans un bourg d'Écosse dont il prit le nom, est cité par les écrivains sur la musique des quinzième et seizième siècles, avec Dufay et Binchois, comme auteur de plusieurs perfectionnements importants dans l'harmonie et dans la notation. Tinctor ou Tinctoris (*voy.* ce nom), qui écrivait en 1476, dit à propos de la transformation de l'art d'écrire appelé *contrepoint* : « La source et « l'origine de cet art nouveau, s'il est permis de « s'exprimer ainsi, paraît avoir été chez les An- « glais, dont le chef fut Dunstaple. Ses contem- « porains en France ont été Dufay et Binchois, sui- « vis immédiatement par les modernes Okeghem, « Busnois, Régis et Caron, tous excellents dans « la composition, suivant ce que j'ai appris (1). » Burney, appuyant son opinion de ce passage, n'hésite pas à attribuer à ses compatriotes les perfectionnements de l'harmonie figurée et en fait particulièrement honneur à Dunstable, ajoutant qu'il a fait de vaines recherches dans les Pays-Bas pour y trouver la confirmation de ce qu'ont avancé Guichardin et l'abbé Dubos concernant l'invention du contrepoint par les Flamands. Mais il ne s'agit pas ici de cette invention : Burney le reconnaît lui-même, puisqu'il avoue qu'il existait des traités de contrepoint avant que Dunstable fût né (2). Au reste, sans entrer au fond du sujet, et sans avoir besoin de démontrer par des documents certains qu'il y avait en Belgique une école de musique d'où sont sortis les perfectionnements de l'art au quinzième siècle, et qui existait deux cents ans avant Dunstable, il suffit d'une simple observation pour démontrer l'erreur de Tinctoris, à savoir que Dufay était ténor de la chapelle pontificale en 1380, comme le prouvent les registres de cette chapelle cités par Baini (3); d'où il suit que sa naissance a précédé celle de Dunstable de plus de quarante ans, et que, parvenu à cette époque de sa vie, il avait déjà trouvé les perfectionnements qui donnent à ses ouvrages une supériorité inconlestable sur ceux de ses prédécesseurs. Dunstable partage avec ce même Dufay et Binchois la gloire d'avoir fait disparaître de l'harmonie les successions grossières de quintes, d'octaves et d'unissons, qui abondent dans les productions musicales des treizième et quatorzième siècles; d'avoir diminué la fréquence des croisements de voix, et d'avoir rendu les mouvements de celles-ci plus simples et plus naturels; d'avoir donné plus de plénitude aux accords; enfin d'avoir donné à l'harmonie plus de variété par l'artifice des prolongations ou retards. C'est par là qu'il est à citer dans ce que Tinctoris appelle l'*art nouveau*, et c'est ce qui lui assure une place honorable dans l'histoire des transformations de la musique. Dunstable mourut en 1458 et fut inhumé dans l'église de Saint-Étienne, à Walbroock. Dans son épitaphe il est qualifié de *mathématicien, maître d'astronomie* et *musicien*. (*Voy.* Weaver, *Funeral Monuments*, p. 577.)

Gafori (1), Morley (2), Ravenscroft (3), et d'après eux Burney (4) et Hawkins (5), attribuent à Dunstable un traité de la musique mesurée (*de Mensurabili Musica*), qu'on n'a pas retrouvé jusqu'à ce jour. Cependant un manuscrit du Muséum britannique, petit in-4°, coté 10,336, renferme un traité sur la même matière, au bas duquel on lit *Qd. Dunstable.* Ce traité, dit le rédacteur du catalogue des manuscrits de musique qui se trouvent au Muséum, commence au feuillet 6 et finit au feuillet 18 du volume, lequel contient divers autres ouvrages de musique transcrits dans l'année 1500 par Jean Tucke, bachelier ès arts du collége de Sainte-Marie à Oxford. L'auteur du catalogue pense que ce petit ouvrage est celui de Dunstable, qu'on croyait perdu, et il en cite le commencement que voici : *Quilibet in arte practica mensurabili cantus*; mais il ne s'est pas souvenu que ce commencement est celui du traité du chant mesuré de Jean de Muris.

Gafori a rapporté un *Veni, Sancte Spiritus*, à trois voix écrit par Dunstable. Ce morceau, le seul de ce maître qui ait été connu jusqu'à ce jour, est de peu d'importance; mais M. Danjou (*voy.* ce nom) a trouvé, au mois de juin 1847, à la bibliothèque du Vatican, un volume manuscrit qui renferme un grand nombre de chansons françaises à trois voix, de Dunstable, Dufay et Binchois.

DUPAR (Élisabeth), cantatrice française, chanta pendant longtemps en Italie, où elle était connue sous le nom de *la Francesina*. En

(1) Cujus, ut ita dicam, novæ artis fons et origo apud Anglicos, quorum caput Dunstaple extitit, fuisse exhibetur, et huic contemporanei fuerunt in Gallia Dufai et Binchois, quibus immediate successerunt moderni Okeghem, Busnois, Regis et Caron, omnium quos audiverim in compositione præstantissimi. » Voy. *Proportionale*, *Prohemium*.

(2) *A General History of Music*, tome II, p. 400.

(3) *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giov. Pierl. da Palestrina*, t. I, n. 685.

(1) *Pract. Mus.*, l. 2, c. 7.

(2) *Introd.*, p. 178.

(3) *Brieje Disc.*, p. 1 et suiv.

(4) *Loc. cit.* p. 399.

(5) *A General Hist. of the science and pract. of Music*, t. II, p. 298.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

1736, elle se rendit à Londres, où elle chanta deux ans après dans l'opéra de *Pharamond* de Hændel. En 1745 elle remplit l'emploi de *prima donna* dans les oratorios du même compositeur. Son portrait a été gravé.

DUPHLY (. . .), bon claveciniste et professeur distingué, est né à Dieppe, en 1716. Il avait eu pour maître de clavecin Dagincourt, organiste à Rouen. Vers 1750, il vint s'établir à Paris, où son talent le fit rechercher avec empressement. Il y publia quatre livres de pièces de clavecin. Il est mort en 1788.

DUPIERGE (Félix-Tiburce-Auguste), né à Courbevoye, près de Paris, le 11 avril 1784, est élève de son père pour le violon et pour la composition. Il est entré comme violoniste à l'orchestre de l'Opéra-Comique. On a gravé à Paris les ouvrages suivants de sa composition : 1° Duos pour deux violons, œuvres 1, 5, 6 et 7; — — 2° Deux concertos pour le violon, œuvrés 2 et 4; 3° Grandes sonates pour le piano avec accomp. de violon, liv. 1, 2 et 3; — 4° *Méthode de violon*; Paris, Frère. La musique de violon de cet artiste a eu du succès et est estimée. Vers 1815, M. Dupierge a quitté l'orchestre de l'Opéra-Comique pour se fixer à Rouen.

DUPIN (Philippe-Simon), connu sous le nom de *Dupin jeune*, avocat à la cour royale de Paris, né à Varzy (Nièvre), le 7 octobre 1795, est mort à Nice, le 14 février 1846. Au nombre des écrits qu'il a publiés, on remarque celui qui a pour titre : *Mémoire pour MM. les sociétaires de l'Opéra-Comique contre M. le directeur de l'administration*; Paris, 1827, in-8°.

DUPLESSIS (Le Jeune), violon de l'Opéra, entra à l'orchestre de ce théâtre, aux appointements de 450 livres, fut nommé maître de musique de l'école de *magasin de l'Opéra* en 1748, et mis à la retraite au mois de décembre 1749. Il a écrit la musique d'un opéra-ballet joué en 1734, sous ce titre : *Les Fêtes nouvelles*.

Le frère de cet artiste, connu sous le nom de *Duplessis l'aîné*, était entré comme violoniste à l'Opéra en 1704, et se retira après quarante-quatre ans de service en 1748. On a de lui deux livres de sonates de violon, gravés à Paris.

DUPLESSIS (Le Chevalier **LENOIR**), né à Paris, en 1754, a donné, sur le petit théâtre des élèves de l'Opéra de Paris, *l'Amour enchaîné par Diane* (en 1779), opéra en un acte, composé en société avec Edelmann, et *Don Carlos*, ou *la Belle invisible* (1780). Cette dernière pièce est un pastiche arrangé avec de la musique de plusieurs auteurs italiens.

DUPONCHEL (Le P. Jacques), né à Douai, dans la première moitié du dix-septième siècle, fut moine de l'ordre des Cordeliers, et organiste attaché au cardinal Bichi, à Rome. Il s'est fait connaître comme compositeur par les ouvrages suivants : 1° *Psalmi vespertini cum litaniis B. M. V.* 3 *vocum*; Rome, 1605. — 2° *Sacræ cantiones 2, 3 et 4 vocibus cum litaniis B. M. V.* op. 2; Bologne, Jacques Monti, 1671. — 3° *Messe a 3, 4, 5 voci concertati con violini e ripieni a bene placito*, op. 3; Rome, J.-A. Muzio, 1676.

DUPONT (Henri-Bonaventure), musicien à Paris, au commencement du dix-huitième siècle, a publié dans cette ville des *Principes de musique, par demandes et par réponses*; Paris, 1713, in-4°. La deuxième édition a paru dans la même ville, en 1718, in-4°. C'est à tort qu'on a attribué cet ouvrage à Jean-Baptiste Dupont, qui se rapporte à l'article suivant, dans le *Dictionnaire des Musiciens* (Paris, 1810).

DUPONT (Jean-Baptiste), violoniste à l'orchestre de l'Opéra de Paris, depuis 1750, retiré avec la pension en 1773, a fait graver deux concertos pour le violon, arrangés sur les airs de *Lucile* et du *Déserteur*.

DUPONT (Pierre) littérateur, vivant à Paris vers 1800, est l'auteur d'un écrit publié sous le voile de l'anonyme, et qui est intitulé *Réflexions sur la décadence du théâtre de l'Opéra, ou Aperçu des moyens capables de le relever*; Paris, 1799, in-12.

DUPONT (. . . .), facteur d'orgues à Nancy, naquit dans les premières années du dix-huitième siècle, et mourut en 1757. Il apprit les éléments de son art dans les ateliers de Nicolay, facteur de la même ville, devint un habile ouvrier, et fit les plus grands travaux de la facture d'orgues dans la Lorraine. Ses principaux ouvrages sont : 1° Le grand orgue de 16 pieds à l'église cathédrale de Toul, qui a coûté plus de 45,000 francs; 2° l'orgue de Verdun; 3° celui de Saint-Jacques à Lunéville, en 1749; 4° celui de Saint-Michel, dans la même ville, en 1753; 5° l'orgue des Carmélites, à Ornes; 6° l'orgue de l'abbaye de Moyenmoutier; 7° Le grand orgue de la cathédrale de Nancy, 1757. Dupont mourut pendant la construction de cet instrument, qui fut terminé par son élève Vautrin, en 1758.

DUPONT (Auguste), pianiste, compositeur et professeur au Conservatoire royal de musique de Bruxelles, est né à Ensival (province de Liége), le 9 février 1828. Son père, musicien de mérite, qui a laissé en manuscrit beaucoup de compositions pour l'église, fut son premier maître de musique et de piano. En 1840, M. Dupont est entré comme élève au Conservatoire de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Liége, et y a étudié le piano pendant quatre ans, sous la direction de M. Jalheau, élève de Jacques Herz et de Kalkbrenner. Des revers de fortune ayant causé la mort de son père, en 1844, Dupont sortit du Conservatoire et se retira à Ensival, où pendant six ans il s'est livré à un travail assidu, donnant des leçons dans les châteaux voisins pendant le jour, et consacrant toutes les soirées à l'étude du mécanisme du piano et de la musique classique. C'est ainsi qu'il parvint à placer dans sa mémoire les 48 préludes et fugues que renferme le clavecin bien tempéré de J.-S. Bach. Ses premiers essais de composition appartiennent aussi à cette époque : ses ouvrages furent publiés à Liége, pendant les années 1846,47 et 48. En 1850, M. Dupont prit la résolution de voyager pour se faire entendre et former son style : dans ce but, il écrivit un concerto pour piano et orchestre, une sérénade, un duo pour piano et violon, une sonate pour piano seul, et divers autres morceaux de différents caractères. Sa première excursion fut à Bruxelles, en 1851 : il se fit entendre au cercle artistique, puis au théâtre de La Monnaye. Peu de mois après il accepta les propositions qui lui étaient faites par un Anglais, entrepreneur de concerts, et partit avec lui pour Londres, où il joua ainsi que dans plusieurs grandes villes de l'Angleterre. De retour sur le continent, il partit pour l'Allemagne, et arriva à Berlin au commencement de l'année 1852. Il y donna quatre concerts avec succès, et la protection de la princesse de Prusse et de Meyerbeer lui procura l'honneur de jouer deux fois à la cour, devant la famille royale. Après avoir obtenu des succès dans plusieurs villes importantes de la Prusse et de la Saxe, M. Dupont revint en Belgique, et dans la même année une place de professeur de piano étant devenue vacante au Conservatoire de Bruxelles, il fut appelé à la remplir. Placé dans cette situation nouvelle, M. Dupont n'a pas tardé à éprouver les effets de l'influence d'une école, foyer ardent d'amour et de dévouement pour l'art. Recherchant les conseils du directeur de cette institution, il réforma son style d'exécution, le rendit plus pur et plus classique, perfectionna son mécanisme, fit des études plus sévères dans l'art d'écrire, et par ces modifications de son talent, en fit une transformation complète. Dans un voyage qu'il a fait en Hollande, pendant l'année 1856, il a recueilli les fruits de ses études consciencieuses, et a obtenu les succès les plus brillants et les plus honorables. Ses compositions ont acquis aussi plus de vigueur de pensée, un meilleur ordre logique et plus d'expérience de la gradation des effets. Dans un second voyage en Allemagne, que l'artiste a fait en 1859, il a donné des concerts avec de brillants succès à Brunswick et à Leipsick, ville dans laquelle ses dernières compositions ont été publiées chez Breitkopf et Hærtel, et chez Hofmeister. Au nombre de celles-ci, on remarque : Grand trio (en *sol* mineur) pour piano, violon et violoncelle, op. 34 ; — 2me concerto pour piano et orchestre, op. 31 : — Fugue et bourrée (en *si* mineur), pour piano seul, op. 32. — Variations de concert, dans le style sévère, op. 36. — Quatuor (en *mi* bémol) pour 2 violons, alto et basse, op. 37. — Trois impromptus de concert pour piano et violon, op. 38. — Deux valses (en *si* bémol et *ré* bémol), op. 39. — Trois morceaux impromptus pour piano et violon, op. 40 ; Mayence, Schott. Les ouvrages publiés par M. Dupont jusqu'au moment où cette notice est écrite (1860) sont : 1° Variations sur un air populaire liégeois ; Liége, Goret, 1846. — 2° Étude (*la Pluie de mai*) ; Liége, Binck, 1847. — 3° Étude de trilles ; Liége, Muraille, 1848. — 4° *La Pensée*, morceau détaché ; ibid. — 5° *La Sérénade* ; Mayence, Schott. — 6° Concerto en *fa* mineur pour piano et orchestre ; ibid., 1850. — 7° *Six contes du foyer*, en morceaux séparés pour piano ; ibid., 1852. — 8° Trois cahiers de réminiscences pastorales ; ibid., 1853. — 9° Barcarole ; ibid. — 10° Nouvelles réminiscences pastorales ; ibid. — 11° *Rêverie* ; ibid. — 12° *Chanson de jeunes filles* ; ibid. — 13° Étude fantastique à 5 temps ; ibid., 1854. — 14° Toccate, ibid. — 15° Chanson hongroise, *ibid.* — 16° Sonate pour piano et violon ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 17° *Lamento*, poésie élégiaque pour piano : ibid. — 18° *Mazurka et Ballade ; ibid.* — 19° Plusieurs airs de danse ; Londres, Distin. — 20° Le *tremolo staccato* ; Bonn, Simrock. — 21° Grand Galop fantastique, dédié à Meyerbeer ; ibid. — 22° Fantaisie pour piano et orchestre, op. 21 ; Paris, Richault. — 23° Sonate pour piano seul en *sol* mineur, op. 22 ; ibid. — 24° Variations classiques en *fa* mineur, op. 23, ibid. — 25° Le *Mouvement perpétuel*, op. 24 ; *ibid.* — 26° Grand trio pour piano, violon et violoncelle, op. 29 ; ibid. — 27° *Marche et scène druidique*, op. 30 ; ibid. M. Dupont a écrit un grand *Concerto-symphonie* pour piano et orchestre qui a été exécuté dans un concert donné par lui au printemps de 1857, et au concert du conservatoire dans l'année suivante.

DUPORT (Jean-Pierre), connu sous le nom de *Duport l'aîné*, habile violoncelliste, est né à Paris, le 27 novembre 1741. Il reçut des leçons de Berthaut, et devint bientôt le meilleur

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

élève de ce virtuose. En 1761, il se fit entendre au Concert spirituel pour la première fois, et réunit tous les suffrages. Le prince de Conti se l'attacha, et le garda dans sa musique jusqu'en 1769, époque où Duport fit un voyage en Angleterre. Deux ans après il alla en Espagne, et enfin, en 1773, il se rendit à l'invitation de Frédéric II, roi de Prusse, et alla à Berlin occuper la place de premier violoncelliste de la chapelle de ce prince, qui lui donna pour élève le prince royal son neveu (depuis Frédéric-Guillaume II). Depuis 1787 jusqu'en 1806 il remplit les fonctions de surintendant des concerts de la cour; mais l'état déplorable où la Prusse se trouva réduite après la perte de la bataille de Jéna obligea le roi à réformer sa musique. Duport continua cependant à demeurer en Prusse jusqu'à sa mort, qui eut lieu à Berlin, le 31 décembre 1818. Cet artiste tirait un beau son du violoncelle et jouait sans peine les passages les plus difficiles; mais il n'avait pas le style large et expressif de son frère, objet de l'article suivant. Il a écrit et fait graver: 1° *Trois duos pour deux violoncelles*, œuvre 1er; Paris, Sieber. — 2° *Six sonates pour violoncelle et basse;* Amsterdam et Berlin, 1788. E.-L. Gerber lui attribue aussi plusieurs autres œuvres de sonates et des concertos; mais ces ouvrages appartiennent à son frère.

DUPORT (Jean-Louis), célèbre violoncelliste, frère du précédent, naquit, à Paris, le 4 octobre 1749. Fils d'un maître de danse, il était destiné, comme Duport l'aîné, à suivre la profession de son père; mais, comme lui, il préféra se livrer à l'étude de la musique L'instrument qu'il choisit d'abord était le violon; mais séduit par les succès de son frère, il quitta cet instrument pour le violoncelle, et devint l'élève de Duport l'aîné. Doué des plus heureuses dispositions, il fit de rapides progrès, et surpassa bientôt son maître en habileté. Il n'avait pas encore atteint sa vingtième année, et déjà il avait de la célébrité. Le Concert spirituel, celui des amateurs, connu depuis sous le nom de *Société Olympique*, et les réunions musicales du baron de Bagge, offraient alors aux artistes les moyens de se faire connaître. Ce fut là que Duport jeta les fondements de sa réputation, augmentant chaque jour son talent par les conseils et les encouragements qu'il recevait de ses amis. L'arrivée de Viotti à Paris fut l'événement le plus heureux pour Duport, qui comprit qu'en appliquant au violoncelle la manière large et brillante de ce grand artiste il obtiendrait des effets inconnus auparavant. Il travailla donc à se former un style nouveau, et le succès couronna ses efforts. Lié d'amitié avec le violoncelliste anglais Crosdill, il le suivit à Londres, et y fut accueilli avec enthousiasme; mais il ne resta que six mois dans la capitale du royaume britannique.

Les premiers troubles de la révolution française ayant éclaté en 1789, Duport se rendit en Prusse, près de son frère, et fut placé dans la musique de la cour. Il y jouit de la réputation de premier violoncelliste de son temps, et fut recherché avec empressement, non-seulement par les artistes, mais par les étrangers qui visitaient Berlin. Après un séjour de dix-sept ans dans cette ville, Duport, ruiné par la guerre de Prusse, revint en France en 1806. Le long intervalle écoulé depuis son départ de Paris y avait affaibli le souvenir de son talent; il fallait refaire sa réputation, et il avait cinquante-huit ans. Le sentiment de sa force le soutint dans cette entreprise difficile. Il se fit entendre, en 1807, dans un concert qu'il donna à la salle de la rue Chantereine, conjointement avec mademoiselle Colbran (plus tard madame Rossini), et y excita le plus vif enthousiasme. On admira la pureté du son qu'il tirait du violoncelle, son style jeune encore, suave et large à la fois, et, ce qui était plus étonnant à son âge, la vigueur de son coup d'archet. Toutefois, soit indifférence de la part de l'autorité qui était alors chargée de l'administration des arts, soit par l'effet d'intrigues sourdes, Duport se vit délaissé. Le Conservatoire, l'Opéra, la chapelle du prince, tout se fermait à son approche; il n'y avait de place nulle part, et l'intéressant artiste, ruiné par les événements politiques et par des faillites particulières, allait être forcé de quitter de nouveau sa patrie pour chercher ailleurs du pain, lorsque le roi d'Espagne (Charle IV), dont le séjour était fixé à Marseille, l'attacha à son service. En 1812, ce prince obtint du gouvernement français l'autorisation de se transporter à Rome, et Duport fut encore obligé de revenir à Paris. Dans l'hiver de 1812 à 1813, il parut trois fois aux concerts de l'Odéon, et, quoique âgé de soixante-cinq ans, il étonna par la jeunesse de son talent. Ce fut alors qu'une justice tardive lui fut enfin rendue. Admis d'abord dans la musique de l'impératrice Marie-Louise, il entra ensuite à la chapelle de l'Empereur comme violoncelliste solo, et enfin au Conservatoire comme professeur.

Dégagé des soucis qui l'avaient accablé pendant plusieurs années, Duport sembla tout-à-coup rajeunir. Point de concert où il ne brillât, point de soirée musicale dont il ne fût; à peine pouvait-il suffire à l'empressement des amateurs. Dans les courts intervalles que lui laissaient ses engagements de société, il composait des duos,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

des trios et des nocturnes, dans lesquels il mariait les accents de son violoncelle aux sons de la harpe de Bochsa, du cor de Duvernoy, ou du violon de Lafont. Tout le monde connaît les jolis nocturnes qu'il a écrits en société avec Bochsa. En 1815, le Conservatoire fut supprimé; Duport, qui n'avait point été compris dans la nouvelle organisation de l'école royale de musique en 1816, resta attaché à la musique du roi. Enfin, à soixante-dix ans, il fut attaqué d'une maladie bilieuse, considérée d'abord comme peu dangereuse, mais qui, s'étant jetée sur le foie, ne tarda point à prendre un caractère plus sérieux, et finit par le conduire au tombeau, le 7 septembre 1819. Il laissa en mourant trois enfants : deux filles et un fils; celui-ci, après avoir été quelque temps attaché au théâtre de Lyon comme violoncelliste, a établi à Paris une fabrique de pianos. Il possédait la basse de son père, admirable instrument de Stradivari, dont l'excellent violoncelliste Franchomme a fait l'acquisition, au prix énorme de *vingt-cinq mille francs*. Duport a composé pour son instrument : 1° Six concertos, gravés à Paris, chez Janet et Cotelle. — 2° Quatre œuvres de sonates, avec accompagnement de basse; Paris, Janet, Sieber. — 3° Trois duos pour deux violoncelles; Paris, Sieber. — 4° Huit airs variés, avec orchestre ou quatuor; Paris, Pleyel. — 5° Deux airs variés pour violon et violoncelle, en société avec Jarnowick; Paris, Sieber. — 6° Romance avec accompagnement de piano; Paris, Janet et Cotelle. — 7° Neuf nocturnes pour harpe et violoncelle, en société avec Bochsa; Paris, Pacini, Dufaut et Dubois. — 8° Fantaisie pour violoncelle et piano, en société avec Rigel; Paris, Janet; 9° *Essai sur le doigter du violoncelle et la conduite de l'archet, avec une suite d'exercices;* Paris, Pleyel; ouvrage fondamental pour l'étude de l'instrument

DUPOTY (Denis-Simon), professeur de chant et compositeur de romances, né à Versailles, le 8 novembre 1787, était fils d'un menuisier et exerça d'abord la profession de son père; mais son goût pour la musique le lui fit abandonner. Il se livra à l'étude du chant et de l'harmonie, sous la direction de Matthieu, maître de chapelle de la cathédrale. En 1815, il servit comme volontaire pendant les *cent jours*, et après la bataille de Waterloo il s'arrêta à Douai pendant quelques mois pour continuer ses études de composition chez l'auteur de cette notice. De retour à Paris, il s'y livra à l'enseignement du chant et publia quelques romances ainsi que des chansons de Béranger, parmi lesquelles on a remarqué celles qui ont pour titres : *le Chant patriotique*, *le Cinq mai*, *le Vieil Invalide*, *le Temps*, *l'Ombre d'Anacréon*, et *le Vieux Drapeau*. Une fièvre cérébrale a conduit au tombeau Dupoty, jeune encore, le 3 juillet 1824. Il avait remis en musique *le Faux Lord*, opéra comique traité autrefois par Piccinni; mais cet ouvrage n'a point été représenté.

DUPRATO (Jules-Laurent), compositeur dramatique, est né à Nîmes, le 20 août 1827. Arrivé à Paris à l'âge de dix-sept ans, il entra au Conservatoire et suivit le cours de composition de M. Leborne. En 1848, il obtint, au concours de l'Institut de France, le premier grand prix de composition pour la cantate intitulée *Damoclès*. Devenu pensionnaire du gouvernement, il alla passer deux ans à Rome, puis visita les autres villes importantes de l'Italie, et voyagea en Allemagne. De retour à Paris, il a fait jouer au théâtre de l'Opéra-Comique, le 28 juin 1854, *les Trovatelles*, joli ouvrage en un acte, où se font remarquer des idées fraîches, élégantes, une bonne harmonie et une instrumentation intelligente. Le 2 juin 1856, il a donné au même théâtre *Paquerette*, en un acte, où le compositeur a été moins bien inspiré. Dans l'hiver de 1856 à 1857, M. Duprato a fait jouer au théâtre des *Bouffes Parisiens* un petit ouvrage en un acte intitulé *Mosieu Landry*, qui a eu du succès.

DUPRÉ (Énéas), musicien du seizième siècle sur qui l'on n'a pas de renseignements. Son nom indique qu'il était d'origine française; mais il vécut vraisemblablement à Venise, ou du moins dans l'État vénitien, car on a de lui des *Frottole*, sorte de chants populaires qui n'ont été en usage que dans cette partie de la haute Italie. Les Frottoles de Dupré se trouvent dans les 7me et 9me livres de la grande collection publiée par Petrucci de Fossombrone, en 1507 et 1508.

DUPREZ (Gilbert-Louis), chanteur et grand musicien, qui jouit à juste titre en Italie et en France d'une brillante réputation, est né à Paris, le 6 décembre 1806. Son père avait eu dix-huit enfants, et il en était le douzième fils. Dès son enfance il commença l'étude de la musique, et y fit de rapides progrès. Séduit par sa précieuse organisation musicale, Choron, qui eut occasion d'entendre chanter cet enfant, le fit entrer à l'école de musique qu'il dirigeait, et donna à son éducation les soins les plus assidus. Une connaissance solide et étendue de toutes les parties de la musique fut donnée au jeune Duprez, qui justifia les espérances qu'il avait inspirées. Le premier essai qu'il fit en public de son talent eut lieu dans des représentations de l'*Athalie* de Racine (en 1820), au Théâtre-Français, où l'on avait introduit des

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

chœurs et des solos. Duprez y chanta une partie de soprano dans un trio composé pour lui et deux autres élèves de Choron par l'auteur de cette notice, et l'accent expressif qu'il mit dans l'exécution de ce morceau fit éclater les applaudissements dans toutes les parties de la salle. Bientôt après vint la mue de sa voix, qui l'obligea de suspendre les études de chant. Pendant cette crise de l'organe vocal, il apprit l'harmonie et le contrepoint, et ses essais en composition prouvèrent qu'il pouvait obtenir des succès en ce genre. Cependant une voix de ténor avait succédé à sa voix enfantine; d'abord faible et sourde de timbre, elle ne laissa que peu d'espoir pour l'avenir; mais le sentiment musical de Duprez était si beau, si actif, si puissant, qu'il triomphait des défauts de son organe. Au mois de décembre 1825 il débuta au théâtre de l'Odéon, dans le rôle d'*Almaviva*, de la traduction française du *Barbier de Séville* de Rossini. Il lui manquait l'assurance en lui-même, et l'expérience dans l'art du chant scénique; toutefois on put comprendre dès lors que, malgré la faiblesse de sa voix, Duprez serait un chanteur distingué. Il resta au théâtre de l'Odéon jusqu'en 1828, époque où l'opéra cessa d'être joué à ce théâtre. Il partit alors pour l'Italie, et y obtint des engagements qui ne le firent pas remarquer d'abord, mais qui furent utiles à son talent et au développement de sa voix, dont le timbre acquit plus de puissance. De retour à Paris en 1830, il joua quelques représentations à l'Opéra-Comique, notamment dans *La Dame Blanche*, où les connaisseurs l'applaudirent et remarquèrent ses progrès; mais n'ayant pu contracter d'engagement à ce théâtre, il retourna en Italie. C'est alors que Duprez prit la résolution de donner à son organe l'intensité qui lui manquait par le travail de la voix sombrée. Il y réussit au delà de ses espérances. Ses succès datent de cette époque. Bientôt sa réputation s'étendit : il chanta dans toutes les grandes villes, et en dernier lieu à Naples, où il fut en possession de la faveur du public pendant plusieurs années. Cependant, quels que fussent les avantages qu'il trouvait en Italie, il désirait ardemment se retrouver à Paris, et entrer à l'Opéra. Ses vœux se réalisèrent en 1836; son engagement comme premier ténor y fut signé par la direction de ce théâtre : il y succéda à Adolphe Nourrit, et débuta avec un succès d'enthousiasme dans *Guillaume Tell*. L'élévation de son style dans l'art de phraser, la puissance de son organe dans tout ce qui exigeait de l'énergie, et sa manière admirable de dire le récitatif, firent naître des transports frénétiques dans toute la salle. Pendant plusieurs années Duprez conserva toute la puissance de ses facultés chantantes; mais il est dans la nature de l'organe factice appelé *voix sombrée* de se fatiguer rapidement : ce fut ce qui se produisit dans la voix de Duprez. Par des efforts inouïs d'art et de volonté il prolongea sa carrière dramatique; mais ces mêmes efforts rendaient souvent le chant pénible et se faisaient apercevoir. L'artiste, comprenant enfin qu'il compromettait son beau talent, demanda sa retraite et l'obtint. Il prit alors la résolution de se livrer exclusivement à l'enseignement du chant, et fonda une école où se sont formés plusieurs chanteurs distingués, et qui est encore (1860) en activité. Il fut aussi professeur de déclamation lyrique au Conservatoire de Paris pendant plusieurs années; mais il donna sa démission de cette position lorsqu'il eut conçu le projet de son école de chant. Duprez a publié une méthode dans laquelle il a exposé les principes de son école, sous le titre de l'*Art du chant*; Paris, 1846, gr. in-4°. Il s'est fait connaître comme compositeur dramatique par un opéra en trois actes, intitulé *Joanita*, qui fut représenté au théâtre royal de Bruxelles en 1851, et dont la partition pour le piano a été publiée à Paris, chez Meissonnier. Le 28 avril 1853 il a fait jouer au théâtre de l'Opéra-Comique de Paris *La Lettre au bon Dieu*, ouvrage en deux actes, qui eut peu de succès.

Au nombre des meilleurs élèves formés par Duprez, on distingue sa fille, *Caroline*, devenue la femme de *Vanden Heuvel*, bon pianiste accompagnateur et compositeur. Elle a brillé au premier rang sur les scènes de l'Opéra-Comique et du théâtre Lyrique par un talent fin, élégant, et par une rare intelligence. Sa vocalisation est brillante et correcte.

DUPUIS (Thomas SAUNDERS), docteur en musique, naquit en Angleterre, de parents français, en 1733. Son père occupait quelque emploi à la cour de Georges II, et ce fut probablement par cette raison que le jeune Dupuis fut placé à la chapelle royale. Il reçut les premières leçons de musique de Gates, et devint ensuite élève de Travers, qui était dans ce temps organiste de la chapelle du roi. A la mort du docteur Boyce, en 1779, Dupuis fut nommé organiste et compositeur de la chapelle. Lors de l'exécution de la grande musique funèbre en l'honneur de Hændel, en 1784, il fut l'un des aides directeurs. Comme compositeur, il est connu par plusieurs œuvres de sonates pour le piano, et deux concertos pour le même instrument, qui ont été gravés. On a aussi de lui des pièces d'orgue, deux recueils d'hymnes à l'usage de la

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

chapelle royale, et quelques antiennes. Il avait reçu le grade de docteur en musique, à l'université d'Oxford, en 1790. Dupuis est mort le 17 juin 1796, et a été remplacé, comme organiste de la chapelle royale par le docteur Arnold, et comme compositeur du roi par Atwood, organiste de Saint-Paul. Après sa mort, on a publié de sa composition quatre services complets pour l'Église anglicane et quatorze antiennes, en 2 volumes in-fol.

DUPUY (Henri). *Voy.* Putte (van de).

DUPUY (Albert-Charles), maître de chapelle du chapitre abbatial de Saint-Saturnin, à Toulouse, naquit dans cette ville. Dans sa jeunesse, il avait fait un voyage en Italie, et en avait rapporté le goût de la musique d'église qu'il avait entendue à Milan, à Venise, à Bologne et à Rome. De retour dans sa ville natale, il essaya d'y opérer une réforme dans la maîtrise, où il fut admis, et y fit entendre quelques bons ouvrages de l'école italienne. Lui-même essaya de former son style sur ce modèle. Une messe, quelques motets et un oratorio de sa composition ont été entendus avec plaisir à l'église de Saint-Saturnin, et y sont encore exécutés de temps en temps. On connaît aussi une *Ode sur la naissance de Jésus-Christ*, composée par le bénédictin *d'Olive*, et mise en musique par Dupuy. Ce musicien est mort en 1789, âgé d'environ cinquante ans.

DUPUY (Jean-Baptiste-Édouard-Louis-Camille), né en 1775, au village de Corselles, près de Neufchâtel, fut envoyé à l'âge de quatre ans chez un oncle qu'il avait à Genève, pour y faire son éducation. Il y resta jusqu'à sa treizième année, et se rendit ensuite à Paris, où Chabran lui donna des leçons de violon, et Dussek lui enseigna à jouer du piano. Ses progrès furent si rapides, qu'à l'âge de seize ans il put remplir les fonctions de maître de concerts du prince Henri de Prusse, à Rheinsberg. Il resta au service de ce prince pendant quatre ans, et le suivit à Berlin, où il étudia l'harmonie sous la direction de Fasch. Il fit ensuite plusieurs voyages, parcourut l'Allemagne et une partie de la Pologne, donnant des concerts dans toutes les grandes villes. Vers la fin de 1793 il arriva à Stockholm, et y fut engagé comme chanteur au théâtre de l'Opéra, et comme second maître des concerts de la cour. En 1799 il s'éloigna de la capitale de la Suède pour aller à Copenhague, où on lui avait offert un engagement comme maître des concerts et comme chanteur de l'Opéra. A l'époque de l'expédition des Anglais, sous le commandement de Nelson, contre Copenhague, Dupuy entra en 1801 dans le corps de volontaires organisé pour la défense de la ville; il y était encore en 1807, lorsque cette ville fut bombardée, et s'y distingua si bien par son courage, qu'il fut élevé au grade de lieutenant; néanmoins ses travaux militaires ne l'empêchèrent pas de cultiver la musique avec succès. En 1809 il s'éloigna de Copenhague, et se rendit à Paris, où il resta jusqu'à l'automne de 1810. A cette époque il retourna en Suède, et vécut d'abord à Schœnen, puis à Stockholm. En 1812 il fut nommé chanteur, professeur et maître de chapelle de la cour. Une apoplexie foudroyante l'enleva à sa famille et à ses amis, le 3 avril 1822, et ne lui permit pas de voir la première représentation de son opéra suédois *Bjorn Jarnsida*.

Comme compositeur, Dupuy s'est fait applaudir dans les opéras intitulés : *Une Folie*, *Félicie*, et *Bjorn Jarnsida*. Son style est vif et animé dans les deux premiers, sentimental dans le dernier. Ses musiques funèbres pour le service du roi Charles XIII et de la reine sont aussi estimées. Parmi ses compositions instrumentales on distingue : 1° Des duos pour deux violons concertants, gravés à Copenhague, chez Lose. — 2° Un concerto pour flûte (en *ré* mineur); Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 3° Une polonaise pour violon principal, un second violon, guitare et basse; Prague, Kronberger. — 4° Des quadrilles de contre-danses, valses et écossaises pour piano; Stockholm, Græf. — 5° Des marches en harmonie militaire, Copenhague. On a aussi de lui pour le chant une romance à trois voix intitulée *l'Amour*, Copenhague, Lose, et six quatuors pour deux ténors et deux basses; ibid.

DUPUY (N.), littérateur français, réfugié en Hollande vers le milieu du dix-huitième siècle, est auteur d'un livre intitulé : *Amusements du cœur et de l'esprit* (La Haye, 1741, in-12), où l'on trouve des *lettres sur l'origine et les progrès de l'opéra en France*.

DURAN (Dominique-Marc), né à Alconeta, dans l'Estramadure, vers le milieu du seizième siècle, est auteur de deux traités sur le plain-chant, intitulés : 1° *Lux bella de canto llano*; Tolède, 1590, in-4°. — 2° *Comento sobre la Lux bella*; ibid., in-4°. Blankenberg (Nouvelle édition de la *Théorie des beaux-arts* de Sulzer) assure qu'il y a une deuxième édition de ces livres, sous la date de Salamanque, 1598.

DURAN (Juan), maître de chapelle de la cathédrale de Santiago (en français *Saint-Jacques de Compostelle*), occupait cette place en 1525. Il a laissé en manuscrit de bonnes compositions religieuses qui se trouvent dans les archives de cette église, et dans plusieurs autres en Espagne.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

DURAND ou **DURANOWSKY** (Auguste-Frédéric), virtuose sur le violon, qui n'a point joui de la réputation qu'il méritait par son talent, est né vers 1770 à Varsovie, où son père était musicien au service du dernier roi de Pologne. Il apprit de lui les principes de la musique, et reçut les premières leçons de violon. Conduit à Paris, en 1787, par un seigneur polonais qui s'intéressait à son sort, il fut dirigé dans l'étude de son instrument par Viotti, qui trouvait en lui le génie de l'art et une admirable facilité à jouer les choses les plus difficiles. Durand vécut quelque temps à Paris, puis voyagea en Allemagne et en Italie, pendant les années 1794 et 1795. Partout il fit admirer sa prodigieuse habileté; mais tout à coup il sembla renoncer à l'usage de son talent, entra dans l'armée française, et devint aide de camp d'un général. Une fâcheuse affaire, dans laquelle il fut compromis, le fit mettre en prison à Milan; la protection du général Menou le sauva des suites de cette affaire, et le rendit à la liberté; mais il fut obligé de donner sa démission d'officier, et de se rendre en Allemagne, où sa vie fut agitée. Dans l'intervalle de 1810 à 1814 il séjourna plus ou moins longtemps à Leipsick, Prague, Dresde, Cassel, Varsovie, Francfort-sur-le-Mein, Mayence, et quelques autres villes. Vers la fin de 1811 il joua deux fois avec le plus grand succès à la cour de Cassel, et l'année suivante il se fit entendre chez le grand-duc de Darmstadt et à Aschaffenbourg. Enfin, le besoin du repos lui fit accepter en 1814 les places de premier violon du concert et du théâtre qui lui étaient offertes à Strasbourg, et depuis ce temps jusqu'à l'époque actuelle, il ne s'est éloigné de cette ville que pour faire de petits voyages en France et en Allemagne. Il y était encore à la fin de 1834. Dans ses *Lettres sur la musique*, adressées à un de ses amis de Florence, en 1828, le comte Michel Oginski parle en ces termes de l'artiste dont il s'agit : « Le « nom de Durand ne doit pas vous être inconnu. « Originaire d'une famille française, mais natif « de Pologne, il avait pris le nom de Dura- « nowski, qu'on lui donnait généralement par- « tout. On m'a assuré que c'était un des artistes « les plus distingués pour le violon; mais « comme sa conduite ne répondait pas à son « talent, il se trouvait très-souvent dépourvu « de tout moyen de subsistance, et pour ainsi « dire dans la misère. Il n'avait pas même de « violon à lui; et comme l'usage de cet instru- « ment était la seule ressource qui lui restait « pour vivre, il s'arrêtait dans toutes les villes « un peu marquantes qu'il rencontrait en route, « y annonçait un concert, et, se servant du « premier mauvais violon qu'il trouvait dans « l'auberge, il en jouait de manière à enchanter « le public et à subvenir à ses besoins. Je ne « l'ai jamais entendu; mais son talent, tout aussi « bien que ses aventures, ont fait beaucoup « parler de lui dans toutes les capitales où je me « suis trouvé. »

Si Durand eût pu se défendre de l'agitation de sa vie et se fût livré sans réserve au développement de ses facultés, il eût été le plus étonnant des violonistes. Sa manière était originale et toute de création. Son adresse dans l'exécution des difficultés était prodigieuse, et il avait inventé une multitude de traits inexécutables pour tout autre que lui. Il tirait un grand son de l'instrument, avait une puissance irrésistible d'archet, et mettait dans son jeu une inépuisable variété d'effets. Paganini, qui avait entendu Durand dans sa jeunesse, m'a dit que ce virtuose lui avait révélé le secret de tout ce qu'on pouvait faire sur le violon, et que c'est aux lumières qui lui ont été fournies par cet artiste qu'il dut son talent.

Comme compositeur pour son instrument, Durand ne s'est pas élevé au-dessus du médiocre; autant il y avait de génie dans son jeu, autant cette qualité est négative dans sa musique. Il a publié : 1° Concerto pour violon et orchestre, œuvre 8, en *la;* Leipsick, Peters. — 2° Pot-pourri, idem, œuvre 10, en *ré;* ibid. — 3° Idem, op. 11; Offenbach, André. — 4° Deux airs variés pour violon et orchestre; Bonn, Simrock. — 5° Fantaisie suivie de deux airs variés pour violon et quatuor; Leipsick, Hofmeister. — 6° Duos pour deux violons, œuvres 1, 2, 3, 4 et 6; Leipsick, Breitkopf et Hærtel, et Paris, Sieber. — 7° Des airs variés pour le violon seul; Vienne, Cappi, et Leipsick, Br. et H. — 8° Six caprices ou études, op. 15; Mayence, Schott. — 9° Six chansons allemandes pour voix seule, Offenbach, André.

DURAND (F.-L.), professeur de musique à Paris, ancien élève du Conservatoire de cette ville, est connu par un ouvrage qui a pour titre : *Petite grammaire musicale, ou Principes élémentaires de la musique exposés par demandes et par réponses, à l'usage des élèves du collége Rollin;* Paris, Meissonnier, 1837, in-8°. La troisième édition de ce petit ouvrage a paru chez le même éditeur, en 1845.

DURANTE (Angelo), né à Bologne, vers le milieu du seizième siècle, a publié : 1° *Messe a cinque voci;* Venise, 1578. — 2° *Madrigali a cinque;* Venise, 1585.

DURANTE (Octave), compositeur et maître de chapelle à Viterbe, au commence-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ment du dix-septième siècle, naquit à Rome. Il y vivait encore en 1614, suivant ce que rapporte Mandosio, dans sa *Bibliotheca Romana*, tome 2, septième centurie, n° 83. Il a fait imprimer un ouvrage de sa composition sous ce titre : *Arie devote, le quali contengono in se la maniera di cantar con grazia l'imitazione delle parole, e il modo di scriver passagi ed altri affetti, novamente composte*; Roma, appresso Simone Verovio, 1608, in-fol. Il y a une deuxième édition gravée sur cuivre, publiée sous le même titre, à Rome, 1624, in-fol. Les mots *novamente composte*, placés au frontispice de cette édition pourraient faire douter de l'existence de l'édition de 1608, citée par Walther (*Musikal. Lexicon*, p. 220); mais j'ai vu cette même édition dans la bibliothèque de l'abbé Santini, à Rome.

DURANTE (Silvestre), maître de chapelle à Sainte-Marie *in Transtevere*, vers le milieu du dix-septième siècle, a fait imprimer de sa composition : 1° *Messe a 5 e 9 ad libitum*; Rome, 1651. — 2° *Motetti a tre*; ibid., 1664.

DURANTE (François) (1), chef d'une école fameuse qui a produit quelques-uns des compositeurs les plus renommés du dix-huitième siècle, est né le 15 mars 1684, à Frattamaggiore, au diocèse d'Aversa, dans le royaume de Naples. Ses parents, peu fortunés, ayant obtenu son admission au Conservatoire *Dei poveri di Giesù Cristo*, il devint élève de Gaetano Greco, alors premier maître de ce Conservatoire. Durante acquit sous sa direction de l'habileté dans le jeu du clavecin, dans l'accompagnement des *partimenti*, et dans l'art de jouer de l'orgue. Le Conservatoire ayant été supprimé, et les élèves ayant été répartis dans les autres écoles du même genre, Durante et son condisciple Cotumacci furent envoyés au Conservatoire de S. Onofrio, où ils trouvèrent Alexandre Scarlatti, dont les leçons perfectionnèrent leur goût et leurs connaissances musicales (2). M. le marquis de Villarosa, auteur de Mémoires sur les musiciens napolitains, révoque en doute le voyage qu'aurait fait à Rome Durante dans sa jeunesse, suivant certaine tradition répandue en Italie, dans le but de se perfectionner dans l'art du chant, par les leçons de Pitoni, et dans le contrepoint par celles de Bernard Pasquini. Il dit que Durante vécut dans une situation si peu fortunée, qu'il ne posséda jamais de ressources suffisantes pour aller à Rome et pour y demeurer. Il demande aussi quel besoin pouvait avoir Durante des leçons des maîtres romains, ayant été instruit par Gaetano Greco et par Scarlatti? La réponse à cette question est facile. L'école napolitaine se distinguait dès le seizième siècle par un sentiment de mélodie supérieur à celui des autres écoles de l'Italie, et par une certaine clarté d'harmonie d'où les recherches scolastiques étaient bannies. Scarlatti, le plus grand des maîtres de cette école; Scarlatti, homme de génie, et de plus doué d'une organisation forte, qui le rendait capable d'entrer dans la conception des combinaisons harmoniques de l'école romaine, avait introduit ces combinaisons dans quelques-uns de ses ouvrages pour l'église; mais, dominé par son penchant pour l'expression dramatique, il modifiait les formes d'école en ce qu'elles avaient de trop régulier et de trop raide, pour laisser toujours aux idées originales et mélodiques, ainsi qu'à l'expression variée des sentiments passionnés, leur prééminence dans l'art. L'organisation de Durante était très-différente de celle de son maître; peu riche d'idées, froid par tempérament; timide par caractère et par position sociale; enfin, complétement étranger aux hardiesses du génie dramatique, Durante portait dans la musique la dévotion de ses sentiments religieux, la lucidité de conception, le goût pur et le respect des traditions d'école qui caractérisent son talent. S'il n'alla pas à Rome, il fit évidemment une étude sérieuse des maîtres de l'école romaine, et ses travaux eurent pour objet d'introduire dans l'école napolitaine des formes plus sévères. C'est là son rôle dans la direction que l'art prit à Naples au dix-huitième siècle. On voit donc qu'il n'avait pas tout appris de Gaetano Greco et de Scarlatti : la lecture de ses partitions démontre qu'il s'était modifié sous l'influence du génie de Rome. Ce maître est considéré comme le plus habile professeur qu'ait eu l'école Napolitaine; toutefois, on serait dans l'erreur si l'on croyait que son habileté consistait dans une doctrine lumineuse, où tous les faits auraient été ramenés à des principes généraux tirés de la nature des choses. Il n'y a jamais eu rien de pareil dans les écoles d'Italie. La méthode d'enseignement n'y avait d'autre base qu'une tradition d'école émanée d'un sentiment très-délicat; elle procédait de ce sentiment bien plus que du raisonnement. Sous ce rapport, Durante paraît avoir eu plus qu'aucun

(1) La notice de ce musicien célèbre qui a paru dans la première édition de cette biographie est refaite d'après le livre de M. de Villarosa sur les musiciens napolitains.

(2) Suivant Burney, le Conservatoire n'aurait été détruit par le cardinal Spinelli, archevêque de Naples, qu'en 1740, et Durante aurait été premier maître de cette école; mais le marquis de Villarosa, que j'ai pris pour guide, paraît mieux instruit de l'histoire des Conservatoires de cette ville.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

autre le talent de communiquer cette tradition, et le sentiment le plus perfectionné de la tonalité. Le grand nombre d'élèves excellents qu'il a formés en est une preuve irrécusable. On distingue deux époques dans son professorat. La première a produit Traetta, Vinci, Terradeglias et Jomelli; la seconde, qui commence à la mort de Leo et qui finit à la sienne, a fait éclore des talents de premier ordre, tels que ceux de Piccinni, Sacchini, Guglielmi et Paisiello.

Dans le mois de janvier de l'année 1742, Durante fut nommé maître du Conservatoire de Loreto, après le départ de Porpora pour l'Allemagne. Son traitement fut fixé à 10 ducats (40 francs) par mois; car c'est ainsi qu'étaient alors rétribués ces grands artistes dont les ouvrages excitaient l'admiration de toute l'Europe. C'est dans ce même Conservatoire qu'il a formé quelques-uns de ses meilleurs élèves. Durante avait été marié trois fois; mais aucune de ses femmes ne put en faire un homme aimable et poli. Dans la conversation, il était souvent bourru; quelquefois cependant il s'efforçait de se corriger de ce défaut et de paraître agréable, ce qu'il faisait du reste d'une manière assez gauche. Il s'habillait avec une simplicité qui tenait de la négligence, n'ayant aucun penchant non-seulement pour l'élégance, mais même pour la propreté. Il mourut le 13 août 1755, à l'âge de soixante et onze ans. Bien qu'il eût tiré peu de profit de ses ouvrages, il avait vécu avec tant d'économie, qu'il put faire construire dans l'église de Saint-Antoine, à Frattamagiore, une chapelle dédiée à l'archange Gabriel, avec la statue du saint dans une niche et sur un autel de marbre : on y lit cette inscription : *Franciscus Durante cappellæ magister musicæ fecit.*

Durante est compté parmi les compositeurs les plus célèbres de l'Italie. Il s'est livré surtout à la culture de la musique d'église, et n'a rien produit pour le théâtre. Il a peu d'invention dans les idées; ses *motifs* sont même souvent communs ou surannés; mais nul n'a connu mieux que lui l'art de les développer et de les enrichir d'une harmonie vigoureuse et piquante. Son style est religieux, solennel, et généralement brillant, quoique dépouillé de ces effets d'orchestre qui font le charme de la musique de nos jours, mais qui étaient inconnus de son temps. Il a aussi le grand mérite de donner à toutes les parties vocales des formes chantantes et faciles; sous ce rapport, ses compositions ont servi de modèles, tant qu'il y a eu des écoles en Italie. La bibliothèque du Conservatoire de musique de Paris possède une collection complète des œuvres de Durante, qui a été apportée en France par Selvaggi, Napolitain et musicien distingué. En voici le catalogue. MESSES : 1° *Missa alla Palestrina*, en *ré* mineur : ouvrage médiocre et fort inférieur au modèle que Durante voulait imiter. — 2° *Missa a 9 voci*, en *la* majeur. — 3° Messe des morts à quatre voix, en *sol* mineur. — 4° Messe des morts à huit voix, en *ut* mineur. — 5° *Missa a 4, Kyrie, gloria*, en *si* b. — 6° Idem, en *la* majeur. — 7° Idem, à cinq voix, en *ut* mineur. — 8° Idem, à cinq voix, en *ut* majeur. — 9° Idem, à cinq voix, en *sol* majeur. — 10° Idem, à quatre voix, en *ré* majeur. — 11° Autre, à quatre voix, en *ré* majeur. — 12° *Credo* à quatre voix, en *sol* majeur. — 13° *Credo* à cinq voix, en *sol* majeur. — PSAUMES : 14° *Dixit a 8 voci con stromenti*, en *ré* majeur. — 15° Idem, à huit voix, en *ré* majeur. — 16° Idem, à cinq voix, en *ré* majeur (brillant). — 17° Idem, style *breve*. — 18° Idem, à quatre voix, *ré* majeur. — 19° *Confitebor a voce sola*, en *ré* majeur. — 20° Idem, style bref. — 21° *Laudate, pueri, a voce sola*, en *la* mineur. — 22° Idem, à quatre voix, en *sol* majeur. — 23° Idem, à huit voix, en *sol* majeur. — 24° *Beatus vir* à quatre voix, en *fa* majeur. — 25° Idem, style bref. — 26° *Lætatus sum*, à quatre voix, en *la* majeur. — 27° *Misericordias Domini, a 8 senza stromenti*. — 28° *Magnificat* à quatre voix en *si* b. — 29° Idem, *a 8 voci*, en *la* mineur. — ANTIENNES : 30° *Alma, a voce sola*. — 31° *Idem, a voce sola di basso*. — 32° *Salve, Regina, a voce sola*. — 33° *Idem, a 2 voci*. — 34° *Veni, Sponsa, a 5 voci*. — 35° *Idem, a 4 voci*. — HYMNES : 36° *Iste confessor, a 4 voci* — 37° *Pange lingua, a 3 voci*. — 38° *Vexilla regis, à quatre voix*. — MOTETS : 39° *O gloriosa Domina, a 5 voci*. — 40° *O divi amoris victima*. — 41° *Si quæris miracula, a voce sola* — 42° *Surge, a 5 voci, ré* majeur. — 43° *Jam si redit, a 8 voci*. — 44° *Cito Pastores, a voce sola*, en *la* majeur. — 45° *Ad præsepe, a 4 voci*, en *sol* majeur. — 46° *Toccate, sonate, a 4 voci*, en *sol* majeur. — 47° *Ave, Virgo, a voce sola*, en *ré* majeur. — 48° *Surge, aurora*, à trois voix, en *sol* majeur. — 49° *Inter choros*, à cinq voix, en *sol* majeur. — 50° *Cessent corda* (chœur). — 51° *Videtur*, à quatre voix, en *ré* majeur. — 52° *Te Deum, a 5 voci, ut* majeur. — 53° *Litanies de la Vierge*, à quatre voix, en *mi* mineur. — 54° Idem, à quatre voix, en *sol* mineur. — 55° Idem, à quatre voix, en *fa* mineur. — 56° Idem, à deux voix, *mi* mineur. — 57° *Incipit oratio*, à quatre voix. — MUSIQUE DE CHAMBRE : 58° Cantate : *Dopo sentirò, a voce di contr'alto*. — 59° *XII madrigali col basso continuo estratti dalle cantate*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

del Scarlatti. — 61° *XI solfeggi a 2 voci, col. b. c.* — 61° *Partimenti per cembalo.* — 62° 6 *sonate.*

DURELL (Jean), né à Jersey, en 1625, mourut le 8 juin 1683. Le vingt-septième chapitre de son *Historia rituum* (p. 314 à 323) contient une défense de l'orgue contre les Presbytériens.

DURET (Anne-Cécile **BORLISE**), fille de madame Saint-Aubin, actrice de l'Opéra-Comique, est née à Paris, en 1785. Admise au Conservatoire comme élève de Garat, le 15 germinal an XI, elle en sortit l'année suivante, et débuta à l'Opéra-Comique au mois de juin 1805, dans *le Concert interrompu*. Sa voix était belle, mais son éducation musicale n'était pas terminée et elle manquait absolument d'habitude de la scène. Peu de mois après, elle rentra au Conservatoire, y reprit ses études de chant, développa son talent par les leçons de Garat, et fut en état de reparaître avec éclat à l'Opéra-Comique le 2 avril 1808, dans le rôle de son premier début. Une voix de la plus belle qualité, une excellente vocalisation et une manière large de phraser lui assurèrent dès lors la réputation d'habile cantatrice, et la plaça au premier rang à l'Opéra-Comique, bien qu'elle n'ait jamais été qu'actrice médiocre. Nicolo Isouard écrivit pour elle des rôles importants qui firent briller son talent, et qui furent longtemps difficiles à chanter pour les actrices qui lui succédèrent. Tels furent ceux qu'elle joua dans *Jeannot et Colin*, et surtout dans le *Billet de Loterie*. Jeune encore, Madame Duret fut obligée de quitter le théâtre, parce que sa respiration était devenue laborieuse, d'où résultait pour elle l'obligation de couper les phrases de son chant : elle se retira au renouvellement de l'année théâtrale, en 1820.

DUREY DE NOINVILLE (Jacques-Bernard), né à Dijon, le 3 décembre 1683, fut conseiller au parlement de Metz en 1726, et président au grand conseil en 1731. Il est mort le 20 juillet 1768. On a de lui : *Histoire du théâtre de l'Académie royale de musique en France, depuis son établissement jusqu'à présent;* Paris, 1758, in-8°. La seconde édition, augmentée, a été publiée à Paris en 1757, deux parties in-8°. Dans quelques exemplaires on trouve à la fin du volume un *Catalogue de quelques ouvrages qui traitent de l'Opéra, etc., et qui ont rapport à l'histoire de ce théâtre.* Le président de Noinville tenait de Travenol, violoniste de l'Opéra (*voy.* ce nom) une partie des renseignements qu'il donne. Son livre est au reste, fort mal fait et rempli d'inexactitudes.

DURIEU (. . .), professeur de musique à Paris, vers la fin du dix-huitième siècle, a publié : 1° *Nouvelle méthode de musique vocale*, Paris, 1793, in-fol. — 2° *Méthode de violon;* ibid., 1796.

DÜRINGER (Philippe Jean), auteur d'une notice intéressante et bien écrite, sur la vie et les ouvrages du compositeur Albert Lortzing, dont il était l'ami : il vivait à Mannheim en 1851. C'est le seul renseignement que j'aie sur sa personne. Sa notice a pour titre : *Albert Lortzing, sein Leben und Wirken* (Albert Lortzing, sa vie et ses travaux). Leipsick, O. Wigand, 1851, in-12 de 126 pages, avec le portrait de Lortzing. L'ouvrage est précédé d'une appréciation du talent de Lortzing par le maître de chapelle Vincent Lachner.

DURON (Don Sébastien), maître de chapelle du roi d'Espagne, eut une brillante réputation dans sa patrie; néanmoins on ne sait presque rien des circonstances de sa vie, et le seul renseignement positif qu'on ait sur lui se tire du livre des *Reglas de acompañar*, publié par José Torres, en 1702, où l'on voit, dans l'approbation donnée par Duron, qu'il était alors maître de la chapelle royale. La plupart des compositions de ce maître ont été détruites par l'incendie de la chapelle, en 1734. Ce qui en a été sauvé consiste en une messe de *requiem*, à 8 voix, un motet (*Tædet*) à 10, un autre motet (*Perime Consumptis*) à 8, et des Litanies des saints à 8. M. Eslava a publié un motet à 4 voix de Duron (*O vos omnes*) dans sa collection intitulée : *Lira sacro-hispana.* Duron fut le premier qui introduisit en Espagne l'usage des violons dans la musique d'église.

DURUTTE (Le comte François-Cabille-Antoine), né à Ypres (Flandre occidentale), le 22 vendémiaire en XII (15 octobre 1803), cultiva dès sa jeunesse la musique et les mathématiques. Admis à l'École polytechnique, il y termina ses études, fut nommé officier et envoyé à l'École d'application à Metz; mais, dominé par son penchant pour la musique, il donna sa démission, se maria et s'établit dans cette ville. M. Barbereau a été son maître de composition. Les amis de M. Durutte, qui ont entendu ses ouvrages, en parlent avec beaucoup d'estime. M. Durutte s'est aussi livré à de longues études et à de grands travaux concernant la théorie de la musique et de l'harmonie; mais comme la plupart des mathématiciens qui ont appliqué les chiffres et les formules à cette théorie, il s'est égaré en cherchant son principe ailleurs que dans ce qui constitue l'art immédiatement, à savoir le sentiment intime des rapports des sons

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

et de la tonalité. L'erreur des géomètres a toujours été et sera toujours de se persuader que l'art peut s'assimiler à la science et avoir d'autres lois que celles de la nature humaine : ils ne comprennent pas que hors de l'homme il n'y a point d'art possible. Au reste, cette erreur est ancienne comme le monde, et les hypothèses pour la formation d'une science abstraite de la musique ont revêtu toutes les formes. M. Durutte a fait l'exposé de sa doctrine dans un gros livre intitulé : *Esthétique musicale. Technie ou lois générales du système harmonique;* Paris, Mallet-Bachelier, 1855, 1 vol. in-4° de XXXIV et 556 pages. A la lecture de ce titre, une contradiction manifeste se présente tout d'abord; car l'esthétique est la doctrine de la science qui a pour objet *le beau*; et la technie est la doctrine de la science qui a pour objet *le vrai* : or le beau est le but de l'art, comme le vrai est celui de la science; la technie est le domaine de la connaissance; l'esthétique est celui de la création de l'idée. Les voies que l'une et l'autre suivent sont aussi différentes que leur objet. Ici donc l'absence de justesse dans les aperçus est la première impression qui nous saisit à l'aspect du livre de M. Durutte. Pour apprécier la justesse de la critique de la doctrine qu'il renferme, il est nécessaire de se rappeler certaines propositions dont nous avons fait la base de la musique et de la théorie de l'harmonie ; les voici :

« La nature ne fournit pour éléments de la « musique qu'une multitude de sons qui diffè- « rent entre eux d'intonation, de durée et d'in- « tensité, par des nuances ou plus grandes ou « plus petites. »

« Parmi ces sons, ceux dont les différences « sont assez sensibles pour affecter l'organe de « l'ouïe d'une manière déterminée deviennent « l'objet de notre attention ; l'idée de rapports « existant entre eux s'éveille dans l'intelligence « et sous l'action de la sensibilité d'une part, « et de la volonté de l'autre ; l'esprit les coor- « donne en séries différentes, dont chacune cor- « respond à un ordre particulier d'émotions, de « sentiments et d'idées.

« Ces séries deviennent donc des types de to- « nalité et de rhythmes qui ont des conséquences « nécessaires, sous l'influence desquelles l'ima- « gination entre en exercice pour la création du « beau (1). C'est ainsi que par l'élimination des sons irrationnels l'esprit arrive progressivement à la formation de l'échelle chromatique, et en définitive à la gamme diatonique ; ces opérations, résultats de la synthèse du sentiment et de l'intelligence, peuvent être démontrées avec facilité par les principes de la psychologie, et sont d'accord avec l'enseignement de l'histoire de l'art. Les transformations de la tonalité de la musique chez les Grecs, depuis le temps où vécut Olympe jusqu'à l'époque de Pythagore, nous en offrent des exemples frappants.

Mais toutes les intonations des sons étant représentées par des longueurs de cordes tendues, lesquelles deviennent plus courtes en raison de l'élévation des intonations, les rapports de ces longueurs s'expriment par des nombres, considérés comme identiques aux rapports des intervalles des sons. De là l'opinion émise dès la plus haute antiquité que la loi suprême de la musique consiste dans certaines relations de nombres ; de là enfin l'idée de l'harmonie universelle, dont les lois analogues à celles des rapports des sons régiraient les mouvements des astres, qui dans leurs révolutions produiraient un concert sublime. Il est évident qu'une telle doctrine anéantit l'action de l'humanité dans la création de la musique, et que les conditions essentielles de cet art lui sont imposées fatalement.

Abandonnée dans les temps modernes, la théorie de l'harmonie universelle a laissé subsister l'opinion que la loi de la tonalité harmonique réside dans des rapports de nombres ; mais ce principe supposé a donné lieu à des systèmes divers. Au nombre de ces systèmes, il en est un qui consiste à former une série de quintes laquelle a été déduite par l'abbé Roussier (*voy.* ce nom) d'une très-ancienne formule de quatre sons connue dans l'antiquité sous le nom de *lyre de Mercure*, et que Boèce nous a conservée (1). Commençant arbitrairement sa progression par le son *si*, et la poussant à douze termes pour en former l'échelle chromatique, Roussier en trouve l'expression numérique dans la progression triple 1, 3, 9, 27, 81, 243, etc., parce que la quinte est représentée par le tiers de la corde, et qu'elle continue dans cette proportion jusqu'au dernier terme : mais il renverse la série en la prenant en descendant de cette manière : *si, mi, la, ré, sol, ut, fa, si* ♭, *mi* ♭, *la* ♭, *ré* ♭, *sol* ♭. Pour compléter la série, il faudrait un treizième terme ; mais il donnerait pour douzième quinte *sol* ♭, *ut* ♭ ; or *ut* ♭ n'est point identique avec *si* : la différence d'intonation de ces deux sons est représentée par la proportion numérique 80 : 81, et cette différence est la cause du tempérament dont on fait usage dans l'accord des instruments

(1) *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie*, Préface, de la 3e édition, page XII

(1) *De Musica*, lib. I, c. 20.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

à claviers. Le système de l'abbé Roussier fut publié en 1770.

Repris environ quatre-vingts ans plus tard par M. Barbereau, dont M. Durutte est élève, ce système s'est modifié entre ses mains par le changement de la note initiale de la série des quintes, dans le but de parvenir à la formation de la gamme diatonique, de cette manière : *fa, ut, sol, ré, la, mi, si* (1) ; mais, ainsi qu'il a été démontré dans l'analyse du travail de M. Barbereau (2), cette constitution est illusoire, d'une part par le choix arbitraire du son initial de la série ; de l'autre, parce que la gamme est incomplète, attendu qu'il y manque le deuxième demi-ton, lequel ne peut se trouver sans l'octave du son primitif. Or cette octave ne peut être donnée par la série des quintes, puisque le huitième terme donnerait *fa* dièse, quinte de *si*, lequel n'appartient pas à la gamme qu'on a voulu former.

C'est ici que commence la théorie de M. Durutte. La gamme de M. Barbereau et l'échelle chromatique de l'abbé Roussier ne lui suffisent pas ; car il ne se propose pas moins que d'arriver à la loi génératrice de tous les accords, consonnants, dissonants et altérés, ainsi qu'à la loi de leur enchaînement, et, enfin, à la loi tonale ; ce qui, par parenthèse, est un non sens ; car il est évident que la loi de l'enchaînement des accords ne peut être autre chose que la loi tonale. Or, pour parvenir à ces immenses résultats, il ne faut à M. Durutte que la progression des quintes ; mais il la lui faut poussée jusqu'au trente et unième terme, afin qu'elle contienne tous les éléments diatoniques, chromatiques, enharmoniques.

Quelle est donc cette loi de laquelle doivent sortir toutes les merveilles promises par M. Durutte ? C'est une gamme, ou plutôt une échelle chromatique fausse que lui a fournie son maître Hoëne Wronski (*voy.* Wronski) ; échelle qui n'a aucun rapport avec la gamme de Ptolémée, de la plupart des géomètres, du plain-chant, et qui n'est que le résultat d'un mauvais tempérament inégal ; échelle, enfin, qui n'est pas moins étrangère à la gamme harmonique et attractive qui constitue la musique moderne. Voici ce critérium prétendu de l'art absolu, dont le genre humain n'aura vraisemblablement jamais connaissance :

ut ^{1} *ut* ♯ $\frac{17}{16}$ *ré* ♭ $\frac{17}{16}$ *ré* $\frac{8}{9}$ *ré* ♯ $\frac{85}{72}$ *mi* ♭ $\frac{85}{72}$ *mi* $\frac{5}{4}$ *fa* $\frac{4}{3}$ *fa* ♯ $\frac{17}{12}$ *sol* ♭ $\frac{17}{12}$ *sol* $\frac{3}{2}$ *sol* ♯ $\frac{51}{32}$ *la* ♭ $\frac{51}{32}$ *la* $\frac{16}{27}$ *la* ♯ $\frac{85}{48}$ *si* ♭ $\frac{85}{48}$ *si* $\frac{17}{9}$ *ut* ^{2} (1). On voit que la formule de Wronski a pour objet de rendre identiques les intonations de *ré* ♯ *et mi* ♭, *fa* ♯ *et sol* ♭, *sol* ♯ *et la* ♭, etc.

M. Delezenne (*voy.* ce nom) a fait de cette formule l'analyse suivante, dont l'évidence n'a pas besoin de commentaire : « Cette gamme est « fort irrégulière. On y remarque trois tons ma« jeurs $\frac{9}{8}$, de 9 c (commas), 4811, savoir *ut ré*, « *fa sol, sol la*. Il y a un quatrième ton majeur, « *la si* de 9 c, 0755, dont le rapport synchronique « $\frac{2^{7}2}{243}$ est fort compliqué.

« Il n'y a qu'un seul ton mineur : c'est celui « $\frac{10}{9}$ de *ré* à *mi*. Le demi-ton majeur $\frac{16}{15}$ du « *mi* au *fa* n'est pas égal à celui $\frac{17}{9}$ de *si* à *ut* 2 ; « ils diffèrent de 0°,5941 ; par suite, les trois « tierces majeures sont inégales. Il en est de « même des tierces mineures, des quartes, des « quintes, etc. Cette gamme est tempérée puis« qu'entre les notes qui diffèrent d'un ton le « dièse se confond avec le bémol ». *Voy. Table des Logarithmes acoustiques*, etc, dans les *Mémoires de la Société impériale des sciences, de l'agriculture et des arts de Lille*, 1857).

Les mêmes causes qui rendent illusoire la formation complète de la gamme et de l'échelle chromatique par la série de quintes appelée *progression triple* existent dans le système, beaucoup plus étendu, de M. Durutte ; car elles sont inséparables de ce mode de génération. Ce n'est pas ici le lieu d'en donner une démonstration, qui entraînerait trop loin ; mais ces causes de défectuosité n'existassent-elles pas, la théorie qui en est le produit ne serait pas plus admissible comme loi de la tonalité et de l'harmonie. La loi d'une chose est ce qui lui donne l'être, ce qui en est le principe et en maintient l'existence. Or, comment des combinaisons mécaniques et des relations de nombres, dont on n'a point conscience en musique, seraient-elles le principe et la loi de cet art ? M. Durutte partage à cet égard l'erreur de beaucoup de théoriciens auteurs de systèmes divers. Toutes les écoles de philosophie admettent l'origine psychologique que nous avons donnée à la formation des tonalités, c'est-à-dire la musique dans son principe : cette origine a pour elle l'évidence, parce qu'il s'agit d'un art qui repose sur la sensibilité ; art idéal, qui ne prend pour base dans le monde réel que le phénomène du son. Les sons, comme

(1) *Études sur l'origine du système musical*. Premier mémoire ; Metz, 1839, in-8°.

(2) *Revue et Gazette musicale de Paris* (n. 4, 23 janvier 1853, pages 28 et suivantes).

(1) Cette forme est la traduction saisissable par tous les musiciens de la formule donnée dans la lettre de Wronski à M. Durutte. *Esthétique musicale. Voy.* pag. 82.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

les nombres, ont la propriété de se grouper diversement deux par deux, trois par trois, quatre par quatre, et on en forme des séries de tierces, de quintes; enfin, on les coordonne en raison du système qu'on adopte, et chacun de ces systèmes correspond à des formules de nombres. De même, certains phénomènes de résonnance font entendre d'une manière plus ou moins distincte des harmoniques du son principal mêlés à beaucoup d'autres sons moins perceptibles; ces harmoniques sont exprimés par des nombres de vibrations dont on peut également former des séries. Mais est ce par des choses de cette nature que la musique se forme et devient un art? Non, certes. C'est par sentiment que toutes les tonalités se sont constituées; c'est par sentiment que toute la musique est restée pendant deux siècles dans le domaine de l'harmonie consonnante représentée par l'accord de trois sons; c'est par sentiment qu'elle est entrée immédiatement dans l'harmonie dissonante naturelle, par la découverte fortuite de l'accord dissonant de quatre sons; c'est, enfin, par sentiment que, tour à tour, les modifications des deux accords consonnant et dissonant, par le renversement des intervalles, par les prolongations, par les altérations ascendantes et descendantes, par la substitution du sixième degré de la gamme, et par les combinaisons de ces modifications, c'est dis-je, par sentiment que toutes ces choses ont été trouvées. On en déduit une théorie conforme aux impressions que produit la musique, conforme à l'art d'écrire ainsi qu'à l'histoire de cet art; théorie simple comme tout ce qui est vrai, et qui saisit l'esprit par son évidence. Elle peut se formuler par les nombres; mais elle ne se crée point par eux.

Que par la propriété qu'ont les sons de se grouper systématiquement, dont il vient d'être parlé, et par les rapports de ces groupes avec les nombres, on puisse représenter tous les faits harmoniques, comme le fait M. Durutte, en choisissant dans la série des quintes le terme dont il a besoin pour former chaque accord pris isolément, cela se peut sans doute; mais qu'en résulte-t-il? Une effroyable multiplicité de faits particuliers, sans connexion au point de vue de l'art; un dédale abrutissant, fait pour inspirer le dégoût de l'étude de cet art, et sans utilité dans la pratique. Au lieu des deux harmonies consonnante et dissonante, origine et base de toute musique, M. Durutte présente des milliers d'accords constitués géométriquement : c'est entre ces choses qu'il faut choisir; mais le choix ne sera jamais douteux pour qui aura le sentiment de la musique. Que le système présenté dans la *Technie* de l'ancien élève de l'École polytechnique, en le supposant aussi juste qu'il est faux, puisse être considéré comme un produit curieux de la propriété qu'ont les sons de se grouper par séries, soit; mais qu'on ose dire que cette propriété est la loi de la musique et de toute l'harmonie, cela est simplement ridicule. De même on peut s'amuser, comme l'a fait M. Durutte, au passe-temps innocent de la classification mathématique des accords; mais cette fadaise est parfaitement inutile; car la notation musicale est pour cette chose infiniment plus simple que la notation algébrique.

Confondant la science de l'acoustique avec la musique, M. Durutte accorde aux chiffres et aux propriétés des séries un avantage immense sur les phénomènes de l'ouïe et sur le sentiment de l'art. Pour voir à quelles extravagances ses idées le conduisent à cet égard, il faut lire ce curieux passage de son livre : « Afin de préciser, nous « dirons que les accords dont l'étendue sur l'é- « chelle des quintes ne s'étend pas au delà de « 11 termes = 10 quintes (par exemple du *ré* ♭ « au *si*), ce qui forme l'intervalle de *sixte* « *augmentée* ou de *tierce diminuée*, appar- « tiennent à l'*harmonie immanente*, c'est-à- « dire à l'harmonie que l'oreille perçoit immé- « diatement, conformément aux lois de l'*orga-* « *nisation* de l'homme; et nous ajouterons qu'au « delà du 11e terme commence le domaine de « l'*harmonie transcendante*, c'est-à-dire le do- « maine de l'harmonie qui dépasse les conditions « de l'existence terrestre; harmonie qui ne peut « être saisie que par l'esprit de l'homme, et nul- « lement perçue par le sens auditif..... L'expé- « rience, du reste, prouve la vérité de cette asser- « tion, et c'est là, c'est dans l'intervention de « l'*esprit* (Geist), que réside la grande différence « qui existe entre les modulations ordinaires et « celles dites *enharmoniques*. Peu importe, « d'ailleurs, l'instrument dont on se sert, car un « piano accordé selon le *tempérament égal* « nous donne, aussi bien que les instruments non « tempérés, l'*idée* d'une modulation enharmo- « nique; parce qu'il y a quelque chose de plus « que la sensation, *quelque chose de plus que* « *le sentiment*, savoir : intervention de l'*esprit*, « pressentiment d'un ordre plus élevé, auquel « l'organisation ne peut atteindre, ce qui est la « vraie source du sublime. »

Certes il y a intervention de l'esprit dans la conception du beau musical; mais elle se fait dans l'ordre des idées de création de l'œuvre et non dans l'ordre de faits harmoniques qui seraient hors du domaine de l'organisation sentimentale. Où le sentiment est inerte, il n'y a

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

plus d'art. Remarquons que M. Durutte est en opposition avec son principe lorsqu'il parle de l'usage d'un piano accordé par le tempérament égal, puisque sa loi de tonalité de la musique, qui ne peut être saisie que par l'esprit, est le plus inégal et le plus irrégulier de tous les tempéraments.

Je ne me suis autant étendu sur le faux système dont il vient d'être parlé, que parce qu'il a eu du retentissement en France à la suite de séances publiques où l'auteur l'a exposé à Paris en 1855, sans être compris de son auditoire : il suffit de l'expliquer pour le réduire au néant. Pour l'origine de toutes les aberrations où M. Durutte s'est laissé entraîner dans son livre, voyez l'article Wronski de ce dictionnaire. Quant au langage ambitieux dont se sert habituellement M. Durutte, on y reconnaît aussi l'école dont il sort : c'est celui de l'auteur de la *Réforme des mathématiques*, copié jusqu'à l'affectation la plus puérile.

DURYER (Amand-Charles) ou plutôt *Durier*, suivant son acte de naissance, né à Paris, le 3 mai 1808, fut admis au Conservatoire de cette ville à l'âge de dix-neuf ans, le 1er mars 1827, et y devint élève de Chenié pour la contrebasse. Il y reçut aussi des leçons de contrepoint de Seuriot et de Jelensperger, répétiteurs du cours de Reicha. Sorti du Conservatoire, il entra à l'orchestre de l'Opéra-Comique en 1829, et passa à celui de l'Opéra en 1831, en qualité de contrebassiste. Dans le même temps il était attaché au chœur de l'église Saint-Roch. On a de cet artiste : *Méthode complète de contrebasse;* Paris, 1836, in-fol. M. Duryer a été considéré à juste titre comme un des meilleurs contrebassistes de Paris.

DUSCHECK ou **DUSSEK** (François), né à Chotiborck, en Bohême, le 8 décembre 1736, trouva dans le comte de Spork un protecteur qui lui fit faire d'abord ses études chez les jésuites de Koenigratz, et qui l'envoya à Vienne, pour y apprendre à jouer du piano et les règles de la composition, sous la direction de Wagenseil. De retour à Prague, il s'y fit remarquer comme virtuose sur le piano, comme professeur, et forma plusieurs élèves distingués, parmi lesquels on remarque Vincent Mascheck et Jean Wittasseck. Duscheck est mort dans cette ville le 12 février 1799. On a de lui : 1° *Vingt-cinq chansons de Spielmann pour les enfants;* Prague, 1792, in-4°. — 2° *Sonate à quatre mains ;* n° 1 ; Vienne, 1792. — 3° *Deux sonates à quatre mains ;* Leipsick, 1797. — 4° *Sonate pour le piano ;* ibid. — 5° *Le combat naval et la défaite complète de la grande flotte hollandaise, par l'amiral Duncan, le 2 octobre 1797, sonate caractéristique pour le piano ;* Vienne, 1799. — 6° *Andante avec variations pour le piano ;* Leipsick, Kühnel. Duscheck a laissé en manuscrit beaucoup de concertos, de symphonies, de quatuors et de trios.

DUSCHECK (Joséphine), femme du précédent, naquit à Prague vers 1756. Élève de son mari pour le piano et pour le chant, elle brillait à Prague, en 1790, comme cantatrice et comme virtuose sur le piano. Elle joignait à son talent sur cet instrument une grande habileté sur la harpe. En 1794, elle se fit entendre avec succès dans les concerts de Vienne. Après la mort de son mari, elle partit pour Londres, où elle s'est fixée vers 1800. Elle y est morte en 1823.

DUSSAULX, ou **DU SAULE** (Gérard), en latin *Gerardus a Salice,* prêtre et compositeur belge, a vécu au commencement du seizième siècle. Il n'est connu que par ce qu'en dit Glaréan (*Dodecach.*, fol. 280), ainsi que par le motet *Os justi meditabitur sapientiam,* et par le psaume *Laudate Dominum, omnes gentes,* tous deux à quatre voix, rapportés par cet auteur (fol. 284-287). Ces morceaux, bien écrits, sont du onzième mode, appelé hypolydien par Glaréan, bien qu'il ne soit pas l'hypolydien des didactiques grecs, et qu'il corresponde au *tasticn* d'Aristoxène et au *tonien* d'Alypius.

DUSSEK (Jean-Joseph), excellent organiste et directeur du chœur de l'église collégiale de Czaslau, naquit en 1739, à Wlazowicz, en Bohême, où son père était charron. Lorsqu'il eut atteint l'âge de dix ans, sa mère le mit à l'école de son beau-frère Jean Wlachs, instituteur et bon maître de musique à Wlazowicz. Après quelques années d'étude, Dussek fut en état d'enseigner lui-même dans l'école de son oncle. A l'âge de seize ans il se rendit à Langenau, comme instituteur primaire agrégé; il demeura en ce lieu pendant trois ans, et employa une partie de ce temps à l'étude de l'harmonie. Appelé ensuite à Chumecz pour y enseigner la musique dans l'école publique, il alla prendre possession de l'emploi qui lui était offert, et ne tarda point à se faire remarquer par son talent sur l'orgue. Sa réputation fut bientôt si bien établie que le magistrat de Czaslau lui offrit la place d'organiste et de premier instituteur de la ville; avec un traitement considérable. Il accepta cette position et entra en fonctions en 1759, n'étant âgé que de vingt ans. L'année suivante il épousa Véronique Stebeta, fille d'un juge de la ville, et de cette union naquirent trois enfants, dont il sera parlé dans les articles suivants, et qui furent tous des artistes distingués. L'étude des œuvres des grands orga-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

nistes et compositeurs occupa la plus grande partie de la vie de J.-J. Dussek; et les plus habiles furent ceux qu'il se proposa pour modèles. Depuis longtemps ses enfants étaient séparés de lui, lorsqu'en 1802 il eut le bonheur d'embrasser son fils, pianiste célèbre, dont le nom était devenu européen, et sa fille, Madame Cianchettini. Le plaisir d'entendre des artistes semblables fut pour sa vieillesse une source de pures jouissances. J.-J. Dussek cessa de vivre en 1811. Trois années auparavant, il remplissait encore ses doubles fonctions d'organiste et d'instituteur primaire. Parmi les meilleurs ouvrages de J.-J. Dussek, qui sont tous restés en manuscrit, on distingue : 1° Une messe pastorale à quatre voix et orchestre.— 2° Deux litanies. — 3° 1 *Salve, Regina*. — 4° Des sonates pour le piano. — 5° Des fugues et des toccates pour l'orgue.

DUSSEK (Jean-Louis ou Ladislas), fils du précédent, artiste illustre comme virtuose sur le piano et comme compositeur, est né à Czaslau, en Bohême, le 9 février 1761. A l'âge de cinq ans il jouait déjà du piano, et, suivant le témoignage de son père, il accompagnait sur l'orgue dans sa neuvième année. Il fut ensuite envoyé comme sopraniste au couvent d'Iglau, où il continua d'étudier la musique sous la direction du P. Ladislas Spenar, maître du chœur de l'église des Minorites. Dussek étudia les langues anciennes au collége des Jésuites, et alla achever ses études à Kuttenberg, où il avait été appelé comme organiste. Après avoir passé deux années et demie en ce lieu, il alla suivre un cours de philosophie à Prague, et ses progrès furent tels, qu'il put soutenir avec honneur sa thèse de bachelier en cette science. Ce fut alors que le comte de Mœnner, capitaine impérial d'artillerie, et protecteur de Dussek, l'emmena avec lui en Belgique et le fit entrer comme organiste à l'église Saint-Rombaut de Malines. Après avoir passé quelque temps dans cette situation, Dussek alla à Bergop-Zoom, où il remplit aussi les fonctions d'organiste, et se rendit ensuite à Amsterdam. Arrivé dans cette ville, il y fit admirer son habileté sur le piano. Sa renommée le fit bientôt appeler à La Haye par le Stathouder, et il passa près d'un an dans cette résidence, pour y donner des leçons de piano aux enfants du prince. Ce fut là qu'il publia ses trois premiers ouvrages, qui consistaient en *trois concerts pour le piano, deux violons, alto et basse*, œuvres 1er; six sonates pour piano et violon, œuvre 2; et six autres sonates du même genre, œuv. 3. Ces productions sont comptées parmi ses meilleures. En 1783 Dussek avait atteint sa vingt-deuxième année, et déjà son talent excitait la plus vive admiration; cependant il était encore en doute sur lui-même, et ce doute lui fit prendre la résolution de se rendre à Hambourg pour consulter Charles-Philippe-Emmanuel Bach. Il en reçut d'utiles conseils et des éloges. L'année suivante, le jeune virtuose était à Berlin, où des applaudissements lui étaient prodigués pour son habileté sur le piano et sur l'harmonica à clavier, instrument nouvellement inventé par Hessel. De Berlin, Dussek alla à Pétersbourg, où il avait le dessein de résider quelque temps; mais le prince Charles de Radziwill lui proposa un engagement si avantageux, qu'il crut devoir l'accepter, et il demeura deux ans avec ce seigneur dans le fond de la Lithuanie. Vers la fin de 1786, il vint à Paris, y joua devant la reine (Marie-Antoinette), et reçut de la part de cette princesse des offres avantageuses, qui ne purent le décider à se fixer en France, parce qu'il avait le désir de visiter son frère en Italie. Arrivé à Milan, il y donna des concerts, où il se fit entendre sur le piano et sur l'harmonica, et son talent produisit une vive sensation, bien que les Italiens fussent peu sensibles aux beautés de la musique instrumentale, surtout à cette époque. De retour à Paris, en 1788, il y resta peu de temps; les premiers troubles de la révolution française le décidèrent à passer en Angleterre; il s'y maria en 1792, et se fixa à Londres, où il établit un commerce de musique. Dussek, enthousiaste de son art et aimant le plaisir, était peu propre à diriger des spéculations commerciales : de là vint que son établissement ne prospéra point. Poursuivi par ses créanciers, ce grand artiste fut obligé de quitter l'Angleterre et de se réfugier à Hambourg, en 1800. Là, une princesse du Nord se passionna pour lui, l'*enleva* et vécut avec lui dans une retraite située vers la frontière de Danemark. Cette liaison dura près de deux ans. En 1802, Dussek fit un voyage en Bohême pour y revoir son père, dont il était séparé depuis vingt-cinq ans. A son retour, il passa par Magdebourg, fut présenté à l'infortuné prince Louis-Ferdinand de Prusse, et s'attacha à sa personne. Ce prince ayant perdu la vie au combat de Saalfeld, en 1806, Dussek passa d'abord au service du prince d'Yssenbourg, puis, en 1808, il se rendit à Paris et prit un engagement avec le prince de Talleyrand, dont il devint le maître de concerts. Fatigué de la vie agitée qu'il avait eue jusqu'alors, il ne songea plus qu'à jouir en paix du repos qui lui était offert.

Doué du caractère le plus aimable, de bonté et d'obligeance pour les artistes, d'un esprit naturel orné d'une instruction variée, de beaucoup de gaieté, et de manières nobles qu'il avait puisées dans la haute société où il avait vécu, Dussek

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

avait pour amis tous ceux qui le connaissaient. On ne lui reprochait qu'un défaut, qui nuisait plus à lui-même qu'aux autres : c'était une insouciance incurable, qui lui faisait négliger le soin de ses affaires, et qui le mit souvent dans de grands embarras. Dans les dernières années de sa vie, son embonpoint était devenu excessif, ce qui ne lui avait rien ôté de son agilité sur le piano ; mais la difficulté de se mouvoir, qui en était la suite, lui avait fait contracter l'habitude de passer au lit la plus grande partie du jour. Pour sortir de l'espèce d'apathie qui résultait de ce genre de vie, il était obligé de faire un usage immodéré de vin et de liqueurs fermentées, comme de stimulants, qui finirent par altérer sa constitution, et par lui donner la mort. Il cessa de vivre, à Paris, le 20 mars 1812.

Également célèbre comme exécutant et comme compositeur pour son instrument, Dussek a mérité sa double réputation par de rares talents. On se souvient encore de l'effet prodigieux qu'il fit en 1808, aux concerts qui furent donnés à l'Odéon par Rode, Baillot et Lamare. Jusque-là, le piano n'avait paru qu'avec désavantage dans les concerts ; mais sous les mains de Dussek il éclipsa tout ce qui l'entourait. Le style large et sage de cet artiste, sa manière de chanter sur un instrument privé de sons soutenus, enfin la netteté et la délicatesse de son jeu, lui procurèrent un triomphe dont il n'y avait point eu d'exemple auparavant. Ses compositions se distinguent par des formes qui lui sont propres, par des motifs brillants, par des mélodies heureuses, et par une harmonie riche, bien que parfois incorrecte.

Dussek a publié soixante-seize œuvres pour le piano, qui consistent en douze concertos, une symphonie concertante pour deux pianos, un quintette pour piano, violon, alto, violoncelle et contrebasse, un quatuor pour les mêmes instruments sans contrebasse, dix œuvres de trios ou sonates accompagnées ; quatre-vingts sonates avec accompagnement de violon, neuf sonates à quatre mains, trois fugues idem, cinquante-trois sonates pour piano seul, et un grand nombre de rondeaux, fantaisies, airs variés, et valses pour piano seul. Une collection complète de ses œuvres à été publiée à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel. Parmi ses ouvrages, ceux que Dussek estimait le plus sont les œuvres 9, 10, 14, 35, la sonate intitulée *les Adieux à Clementi*, et celle qui a pour titre *le Retour à Paris*. Il avait publié à Londres une méthode pour le piano, en anglais, qu'il a traduite en allemand, pour la faire paraître à Leipsick, et dont une traduction française a été publiée à Paris, chez Érard. Il a donné aussi à Londres deux opéras anglais, qui ont eu peu de succès ; enfin, on connaît de lui en Allemagne une messe solennelle qu'il a composée à l'âge de treize ans, plusieurs oratorios allemands, entre autres celui de la *Résurrection*, sur la poésie de Klopstock. Il y a aussi beaucoup d'autre musique d'église de sa composition qui est conservée à l'église de Sainte-Barbe, à Kuttenberg, ainsi que dans l'église collégiale de Czaslau.

Un beau portrait de Dussek a été peint à Londres par Cosway, et gravé en 1800 par P. Condé.

DUSSEK (François-Benoît), second fils de Jean-Joseph, naquit à Czaslau, le 13 mars 1766. Après avoir fait ses premières études de musique sous la direction de son père, il fut envoyé à Prague en qualité d'organiste du couvent d'Emaüs, où il apprit l'harmonie et le contrepoint par les leçons d'un bon organiste et compositeur nommé le P. Augustin Ssenkyrz. Ce fut aussi dans ce couvent qu'il apprit à jouer du violoncelle et du violon, instruments sur lesquels il parvint à une grande habileté. Lorsque ses études furent entièrement terminées, il entra comme maître de chapelle au service de la comtesse de Lützow, ancienne élève de son père et protectrice de sa famille. Cette dame ayant résolu de faire un voyage en Italie, prit avec elle son maître de chapelle, qui s'arrêta d'abord à Mortara, dans le Piémont, en qualité d'organiste et de maître de musique, et qui fut ensuite accompagnateur au théâtre S. Benedetto, à Venise, puis au théâtre de *la Scala*, à Milan. Pendant qu'il était employé à ces théâtres, il écrivit les opéras intitulés : 1° *La Caffetiera di Spirito*. — 2° *Il fortunato successo*. — 3° *La Feudataria*. — 4° *L'Impostore*. — 5° *Voglia di dote e non di moglie*. — 6° *Matrimonio e divorzio in un sol giorno*. — 7° *L'Incantesimo*. — 8° *La Ferita mortale*. Tous ces ouvrages furent accueillis favorablement ; cependant ils ont le défaut de manquer d'originalité dans les mélodies, quoiqu'ils soient assez riches d'harmonie. Vers 1790, Dussek s'établit à Laybach, comme organiste de la cathédrale et professeur de violon. Il y vivait encore en 1800 ; on ignore ce qu'il est devenu depuis ce temps. On connaît de cet artiste de jolis *canzoni* pour le chant, avec accompagnement de piano, un trio ou nocturne pour trois flûtes, n° 1, Leipsick, Peters, et une sonate pour piano et violon, ibid. Il a laissé en manuscrit des concertos pour piano et pour violon, des sonates, solos, trios, etc.

DUSSEK (Véronique-Rosalie). *Voy.* Ciancettini (Mme).

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

DUSSEK (Mme), femme de Louis Dussek, plus tard Madame Moralt, née fille de Dominique Corri, vit le jour à Édimbourg, en 1775. Ses grandes dispositions pour la musique se manifestèrent dès sa plus tendre enfance. Elle joua même du piano en public à l'âge de quatre ans. En 1788 sa famille quitta l'Écosse, et alla s'établir à Londres. Miss Corri, âgée alors de quatorze ans, chanta avec succès aux concerts du roi et aux soirées publiques. Son premier maître de chant avait été son père, mais elle profita beaucoup ensuite des conseils de Marchesi, de Viganoni et de Cimador. En 1792, elle épousa J.-L. Dussek, et, par ses leçons, devint bientôt aussi célèbre comme pianiste et comme virtuose sur la harpe que comme cantatrice, en jouant à tous les oratorios et aux concerts de Salomon avec son mari. Elle chanta à Cambridge, à Oxford, à Liverpool, à Manchester, Dublin et Édimbourg avec un égal succès. Elle fut ensuite engagée à l'Opéra, pendant une saison; mais dégoûtée des tracasseries et des intrigues de théâtre, elle quitta la scène, et se livra à l'enseignement. Devenue veuve en 1812, Madame Dussek épousa en secondes noces M. Moralt. Depuis lors elle a toujours résidé à Paddington, où elle a établi une académie de musique. Elle a publié les ouvrages suivants, de sa composition : 1° *Trois sonates pour le piano*, op. 1; Londres. — 2° *Trois idem pour la harpe*, op. 2; ibid. — 3° *Trois idem*, op. 3; ibid. — 4° *Trois idem pour le piano*, n° 1, 2, 3; ibid. — 5° *Walse de la duchesse d'York pour le piano*. — 6° *Walse allemande pour la harpe*. — 7° *Rondo* pour le même instrument. — 8° *Rondo du Déserteur pour le piano*.

DUSSEK (Olivia), fille des précédents, est née à Londres, en 1799. Héritière des talents de ses parents, elle excellait sur le piano et sur la harpe. Sa mère, qui fut son institutrice, la mit en état de se faire entendre sur le piano à l'âge de huit ans, à la salle d'Argyle. Elle demeurait avec sa mère à Paddington et exerçait la même profession. Elle a composé quelques jolies ballades et un duo pour harpe et piano qui a été gravé à Londres.

DUTARTRE (Jean-Baptiste), professeur de musique et de chant, mort à Paris, en 1749, a donné à la Comédie-Italienne *l'Amour mutuel*, comédie à ariettes, en 1729, et le *Divertissement de la paix*. On trouve dans un recueil d'airs sérieux et à boire, publié par Ballard, en 1710, in-4° obl., un air pour voix de dessus, avec accompagnement de flûte et de basse continue par Dutartre.

DUTILLIEU (Pierre), né à Lyon, vers 1765, voyagea d'abord en Italie, où il écrivit la musique de plusieurs ballets, et fut ensuite attaché comme compositeur à la cour impériale de Vienne, vers 1791. Ses compositions les plus connues sont : 1° *Antigona ed Enone*, à Naples, 1788. — 2° *I Curlandesi*, ballet, ibid., 1791. — 3° *Maggia contra Maggia*, ballet, ibid., 1791. — 4° *Il Trionfo d'amore*, opera bufia, à Vienne, en 1791. — 5° *Nannerina e Pandolfino, o sia gli sposi in cimento, opera buffa*, ibid., 1792. — 6° *Die Freywilligen*, ballet, à Vienne, 1793. — 7° *Gli Accidenti della Villa, opera buffa*, ibid., 1794. — 8° *La Superba corretta, opera buffa*, ibid., 1795. — 9° *Der Jarhmarkt*, ballet, ibid. — 10° *Arminio*, ballet, ibid. — 11° *Die Macht des schœnen Geschlechts* (la Puissance du beau sexe), ballet. — 12° *Six duos pour deux violons*, op. 1; Vienne, Artaria, 1800. — 13° Concerto pour le violon, en manuscrit, chez Tracz, à Vienne.

DUTROCHET (René-Henri-Joachim), né en 1776, au château de Néon, département de l'Indre, était destiné par sa naissance à jouir d'une fortune considérable; mais il en fut privé par la révolution de 1789. Son père ayant émigré, ses biens furent confisqués et vendus. Ces circonstances obligèrent Dutrochet à faire choix d'un état; il se livra à l'étude de la médecine. Le 26 juin 1806 il soutint une thèse remarquable, qui a paru la même année chez Firmin Didot (in-4°), sous ce titre : *Mémoire sur une nouvelle théorie de la voix, avec l'exposé de divers systèmes qui ont paru jusqu'à ce jour sur cet objet*. C'est un fort bon ouvrage et qui contient des vues neuves. Nommé dans le même temps médecin des armées, Dutrochet fit en cette qualité les campagnes d'Espagne pendant les années 1808 et 1809. Depuis lors, retiré dans les environs de Château-Regnault, il s'est livré exclusivement à l'étude de la nature. Outre ses ouvrages spéciaux sur la physiologie, l'histoire naturelle et la médecine, on a de ce savant : *Mémoire sur une nouvelle théorie de l'harmonie, dans lequel on démontre l'existence de trois modes nouveaux qui faisaient partie du système musical des Grecs*; Paris, Allut, 1810, in-8° de 90 pages. Il a aussi traité de la théorie de la voix dans ses *Mémoires pour servir à l'histoire anatomique et physique des animaux et des végétaux*; Paris, 1837 (t. II, p. 519 et suiv.) Dutrochet fut d'abord correspondant, puis membre titulaire de l'Académie des sciences, de l'Institut de France. Il est mort le 4 février 1847.

DUTTENHOFER (F.-M.), docteur en médecine et en chirurgie à Stuttgard, précédemment professeur à l'école vétérinaire de cette

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ville, est auteur d'un opuscule intitulé : *Untersuchungen uber die menschlich Stimme in hinsicht auf Physiologie, Physik und Musik* (Recherches sur la voix humaine dans ses rapports avec la physiologie, la physique et la musique); Stuttgard, 1839, in-8° de 47 pages. L'auteur s'y prononce contre la théorie de la voix de fausset exposée par Jean Müller (*voy.* ce nom). Il examine aussi la nature des sons de gorge des Tyroliens, appelés *johdlen;* mais ce qu'il en dit manque de développements et de clarté.

DUVAL (François), violoniste de la chapelle du roi depuis 1704, est mort à Paris, en 1738. C'est le premier Français qui ait composé des sonates de violon, à l'imitation des Italiens. On a de lui sept livres de sonates qui ont été publiées à Paris.

DUVAL (Mademoiselle), actrice de l'Opéra de Paris, y jouissait d'une grande réputation en 1720. Elle a composé la musique du ballet *les Genies,* qui a été représenté en 1736, et a publié aussi un ouvrage élémentaire qui a pour titre : *Méthode agréable et utile pour apprendre facilement à chanter juste et avec goût, etc.;* Paris, 1741, in-fol. obl. Mlle Duval est morte à Paris en 1769.

DUVAL (L'abbé), musicien de la Sainte-chapelle du palais, vers le milieu du dix-huitième siècle, est mort à Paris, en 1781. On a de lui : *Principes de la musique pratique, par demandes et par réponses;* Paris, 1764, in-8°.

DUVAL (Charles), avocat, né en 1753, fut membre de la convention nationale. Il est mort à Paris, au mois d'avril 1825. On a de lui un pamphlet sous ce titre : *Instruction du procès entre les premiers sujets de l'Académie royale de musique et de danse, et le sieur De Vismes, entrepreneur, jadis public, aujourd'hui clandestin, et directeur de ce spectacle.* Sans date ni nom de lieu (Paris, 1779), in-8°.

DUVAL (Edmond), né à Enghien (Hainaut), le 22 août 1809, apprit en Belgique la musique vocale et les éléments du violoncelle. En 1828 il se rendit à Paris, et le 31 janvier de cette année il obtint son admission au Conservatoire, comme élève de violoncelle, dans le cours de M. Vaslin. Le premier avril suivant il entra dans le cours préparatoire de contrepoint et fugue tenu par Boilly, puis par M. Millault, tous deux élèves de l'auteur de cette notice. Dans le même temps M. Duval fut compris dans la composition de l'orchestre du théâtre de l'Odéon en qualité de violoncelliste. N'ayant pas mis d'exactitude à suivre les leçons de ses professeurs du Conservatoire, il fit peu de progrès sur l'instrument qu'il avait adopté, et ne se trouva pas en état de prendre part au concours de 1831; ce qui lui fit prendre la résolution de se retirer du cours de M. Vaslin. Cependant il continua ses études de composition, et obtint, le 17 décembre de la même année, son admission parmi les élèves de M. Fétis; mais la même inexactitude s'étant fait remarquer dans sa présence aux leçons, M. Duval fut rayé des contrôles de l'école, par décision du comité d'enseignement, en date du 15 juin 1832. Il quitta Paris peu de temps après pour retourner dans sa ville natale, où il vécut sans occupation déterminée pendant quelques années.

Pendant ce temps de repos, l'attention de M. Duval fut fixée d'une manière fortuite sur le plain-chant, dont il ne s'était jamais occupé auparavant. M. l'abbé Janssen, alors professeur de chant au séminaire de Malines, devint son guide dans cette étude, nouvelle pour lui, et malheureusement les prétendus *Vrais principes du chant grégorien,* enseignés par le professeur, égarèrent M. Duval, comme ils ont égaré tous ceux qui les ont adoptés; car ils sont fort erronés et contraires aux bonnes traditions des anciennes écoles. Le zèle que montrait M. Duval dans sa nouvelle étude lui fit obtenir la protection de Mgr le cardinal archevêque de Malines. Après l'adoption des principes de M. Janssen dans le diocèse, une réforme des livres de chant devenait nécessaire pour les mettre en harmonie avec ces mêmes principes : les yeux se fixèrent sur M. Duval, pour en faire le promoteur de cette réforme, et il reçut la mission d'aller à Rome à la découverte d'un guide pour le travail qui devait lui être confié : rien ne fut négligé dans les précautions prises pour lui aplanir les difficultés. Il ne s'agissait pas pour M. Duval d'aller faire un long travail de comparaison des leçons de manuscrits de diverses époques pour choisir les meilleures : on voulait un travail plus expéditif, et l'on se borna à chercher une édition publiée à Rome, avec l'approbation du souverain pontife, qui pût devenir la base du travail, sauf à lui faire subir les altérations qui seraient rendues nécessaires par l'application des *Vrais principes* de M. Janssen. La grande difficulté, pour tout éditeur de livres de chant, est dans le graduel, car l'origine des répons, graduels, des traits et leurs versets, des offertoires et des communions, est orientale; ces chants sont surchargés de notes dont la valeur primitive n'était que celle de simples ornements du chant. C'est là que la fantaisie des réformateurs s'est donné libre carrière; c'est là que les altérations les plus

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

fantasques ont été accumulées par les réformateurs. Les manuscrits qui auraient dû les guider, s'ils en avaient eu l'intelligence, furent négligés; chacun suivit son système et y mit du sien. De là vient que les éditions du Graduel sont toutes dissemblables, et toutes sans autre valeur que celle d'un usage plus ou moins long dans les divers pays et diocèses. Le graduel imprimé par ordre du pape Paul V dans l'imprimerie Médicis, en deux grands volumes in-folio (1614 et 1615), le premier pour le propre du temps, l'autre pour les saints, n'est ni meilleur ni plus mauvais que les autres; mais c'est un livre magnifique d'exécution typographique. Ce fut celui-là que choisit M. Duval. Quant au Vespéral, où les altérations sont moins multipliées, parce que les antiennes, dont le chant est beaucoup plus simple que celui des pièces du Graduel, n'ont pas fourni l'occasion d'autant de variantes capricieuses, il est dit dans la préface de l'édition donnée par M. Duval, que l'antiphonaire imprimé par Pierre Lichtenstein, à Venise (1579-1580), celui de l'imprimerie des Juntes (Venise, 1615), celui qui est sorti des presses de Paul Ballioni (Venise, 1701), et enfin l'antiphonaire imprimé par Plantin, à Anvers, en 1572, ont été mis à contribution pour la formation de celui de Malines, qui conséquemment est une sorte de travail centonien. M. Duval n'était pas assez lettré pour les parties de l'œuvre qui concernent les textes et la liturgie : M. l'abbé De Voght, professeur au séminaire de Malines, lui fut adjoint, pour l'aider de ses conseils et de sa plume; enfin, en 1848 parurent les deux volumes intitulés : 1° *Graduale romanum juxta ritum sacrosanctæ romanæ Ecclesiæ, cum cantu Pauli V. Pont. Max. jussu reformato. Editio emendata; Mechliniæ*, P.-J. Hanicq, 1848, in-8°. — 2° *Vesperale romanum, cum Psalterio ex antiphonali romano fideliter extractum, cum cantu emendato;* ibid., in-8°. *l'édition corrigée* du Graduel de *Paul V* et le chant corrigé du Vespéral, extrait des antiphonaires cités précédemment, étaient un aveu forcé de ce qu'on avait fait dans ces livres pour les mettre en harmonie avec le système de M. Janssen, c'est-à-dire des altérations de formes et des corruptions de tous genres qui s'y étaient glissées. A leur apparition, ils firent éclater une multitude de réclamations, qui toutes n'osèrent pas se produire au grand jour, particulièrement dans le diocèse; mais dans d'autres diocèses on fut moins retenu. Un ecclésiastique de Liége, dont je tairai le nom, puisqu'il n'a pas cru devoir le révéler, mais homme de grand savoir en ces matières, signala quelques-unes des altérations des nouveaux livres dans le *Journal historique de Liége*, et fit remarquer qu'il les prenait au hasard, parce qu'il s'en trouvait à chaque page et qu'on ne pouvait tout discuter. Une *Réponse aux observations du Journal historique de Liége, sur le Graduel et le Vespéral, édition de Malines*, 1848, parut sous les noms de MM. Edmond Duval et P.-F. De Voght, à Malines, chez Hanicq, avril, 1849, 70 pages in-12. Cette réponse ne touchait point au fond des choses : elle épiloguait sur les mots; mais l'embarras était évident.

Les choses en étaient là quand une note de l'auteur de cette notice tomba entre les mains de M. l'abbé De Voght, et fit jaillir la lumière à ses yeux sur l'œuvre d'égarement à laquelle il avait pris part. Sa conscience en fut si troublée, qu'il en fit une maladie sérieuse. De retour à la santé, il ne voulut plus continuer le travail nécessaire pour compléter les livres de chant du diocèse dans le même système (*voy.* JANSSEN), et il sortit du séminaire. D'autres collaborateurs furent donnés à M. Duval, et successivement parurent : 3° *Manuale chori ad decantandas parvas horas; Mechliniæ*, 1850, in-8°. — 4° *Processionale ritibus romanæ Ecclesiæ accomodatum*, etc; *cum cantu emendato;* ibid.; 1851, in-8°. — 5° *Rituale romanum Pauli V, Pontificis Maximi, etc., cum cantu emendato*, ibid., 1854, in-16. — 6° *Pastorale Mechliniense Rituali rom. accom. etc., cum cantu emendato;* ibid., 1852, in-8°. De nouvelles éditions du Graduel et du Vespéral ont été publiées chez le même, dans les formats in-folio et in-octavo, en 1854. — On a publié aussi, sous le nom de M. Duval, et avec la coopération de M. Bogaerts, prêtre et professeur au grand séminaire de Malines, les écrits polémiques dont les titres suivent : 1° *Études sur le* Graduale Romanum, *publié à Paris, chez M. Lecoffre;* Malines, 1851. — 2° *Nouvelles études sur le* Graduale Romanum, *publié à Paris, etc.; Réponse à M. Céleste Alix;* Malines, Hanicq, 1852, in-8°. — 3° *Études sur les livres choraux qui ont servi de base dans la publication des livres de chant grégorien édités à Malines*, etc.; Malines, 1855, in-8°; — 4° *Quelques remarques à propos des Études sur la restauration du chant grégorien par M. Th. Nisard, et du Précis historique sur la restauration des livres de chant grégorien par Mgr Alfieri;* Malines, 1856, in-8°. M. Duval a donné aussi : *Traité d'accompagnement du plain-chant par l'orgue, d'après les règles des théoriciens du treizième et du quatorzième siècle.* Ce titre manque d'exactitude;

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

jusqu'à la fin du douzième siècle l'accompagnement du plain-chant par l'orgue ne fut que la diaphonie, et rien n'indique qu'il n'en fut pas de même dans le treizième ; c'est pour cela que les jeux de *mixture* étaient le fondement de toutes les anciennes orgues, qui n'avaient pas, comme les modernes, de puissants jeux de fonds graves pour en absorber les quartes et les quintes ; enfin, il n'existe pas dans les traités de musique des treizième et quatorzième siècles, de règles pour l'accompagnement du plain-chant par l'orgue, et ce serait une grave erreur de croire que les règles de la *res facta* lui fussent applicables ; car ces règles ne concernaient que la musique écrite (*chose faite*). Quand l'accompagnement du plain-chant cessa d'être la diaphonie, il ne fut pendant longtemps qu'à deux parties, et les successions de quintes s'y firent encore entendre fréquemment.

DUVE (Jordan), écrivain cité par Walther, comme auteur d'une dissertation intitulée *Programma quo nimiam artis affectationem in musica sacra theologis magni nominis improbari ostendit;* Neu-Ruppin, 1729.

DUVERGER (Eugène), imprimeur à Paris, né à Lille, au commencement du dix-neuvième siècle, commença ses études au lycée de cette ville, puis vint les achever au collége Sainte-Barbe, à Paris. Après avoir appris tout ce qui concerne la typographie chez Firmin Didot, il établit une imprimerie à Paris. Après la révolution de 1830, il fut chargé par interim de la direction de l'Imprimerie royale. On lui est redevable de l'invention d'un système de typographie de la musique qui a donné les plus beaux résultats jusqu'à ce jour. Il consiste en une série complète de types sans portée. La composition de la forme ou du fragment étant faite, on la cliche avec du plâtre fin, et avec une sorte de rabot on trace dans le cliché les portées sur les types des notes. Après cette opération, on coule dans le cliché en creux un cliché métallique qui, après qu'il a été réparé, sert à l'impression. Il a publié un *Specimen des caractères de musique gravés, fondus, composés et stéréotypés par les procédés de E. Duverger, précédé d'une notice sur la typographie musicale, par M. Fétis;* Paris, de l'imprimerie de E. Duverger, 1834, gr. in-4°, avec des tableaux en grands et petits caractères de musique, d'une exécution parfaite. Duverger a imprimé par ses procédés un grand nombre de traités élémentaires de musique, de manuels, de tableaux pour les écoles, de recueils de cantiques, de chansons, de solféges, etc.

DUVERNOY (Frédéric), ou plutôt

DUVERNOIS, né à Montbéliard (Haut-Rhin), le 15 octobre 1771, suivant le Dictionnaire historique de Choron et Fayolle, mais suivant les registres de l'Opéra, le 16 octobre 1765, ce qui est plus vraisemblable, car Duvernoy exécuta un concerto de cor au Concert spirituel, le 6 août 1788. Il se livra sans maître à l'étude du cor et à celle de la composition. En 1788 il entra à l'orchestre de la Comédie-Italienne. Neuf ans après, il fut admis à l'orchestre de l'Opéra, et en 1801, on le choisit pour jouer les *solos*. En 1816, il en sortit avec la pension de retraite. Nommé professeur au Conservatoire de musique, lors de sa formation, il en remplit les fonctions jusqu'à la suppression de cette école en 1815. Duvernoy fut aussi attaché à la chapelle et à la musique particulière de l'empereur Napoléon Bonaparte, qui aimait son talent. Ce talent était d'une nature particulière. Satisfait d'acquérir un beau son et une exécution parfaite, Duvernoy borna l'étendue de son instrument à un petit nombre de notes qui participaient du premier et du second cor, appelés par Dauprat *cor alto* et *cor basse*. Il résulta de ce mélange ce que Duvernoy appela *cor mixte;* c'est cette classification particulière qu'il enseignait au Conservatoire. Quelle que fût la perfection de son jeu, il résultait du peu de notes qu'il employait une sorte de monotonie qui nuisit beaucoup à l'effet qu'il voulait produire. Quant à ses compositions, le chant en est commun, les traits peu élégants et les accompagnements mal écrits : elles sont déjà tombées dans un profond oubli. Ces compositions consistent en douze concertos, trois quintetti pour cor, deux violons, alto et basse, des trios pour cor, violon et violoncelle, trois œuvres de duos pour deux cors, plusieurs livres de sonates et d'études, des solos, des duos pour piano et cor, enfin une *Méthode de cor mixte*. Tous ces ouvrages ont été gravés à Paris et en Allemagne. Duvernoy est mort à Paris, le 19 juillet 1838.

DUVERNOY (Charles), frère puîné du précédent, est né Montbéliard (Haut-Rhin) en 1766. Le maître de musique d'un régiment en garnison à Strasbourg lui donna des leçons de clarinette, et les progrès du jeune artiste furent rapides. Après avoir été attaché pendant quelque temps à un corps de musique militaire, Duvernoy se rendit à Paris, en 1790, entra dans la même année au théâtre de Monsieur, comme première clarinette, et passa ensuite de la foire Saint-Germain au théâtre Feydeau. Pendant vingt-cinq ans il a rempli ses fonctions avec talent, et s'est retiré en 1824, avec la pension de vétérance. Admis comme professeur lors de l'or-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ganisation du Conservatoire, il fut compris dans les réformes qui furent faites en 1802. Un beau son et beaucoup de netteté dans l'exécution des traits rapides composaient le caractère particulier du talent de cet artiste; mais son style laissait souvent désirer plus d'élégance. Duvernoy a publié deux œuvres de sonates pour la clarinette, avec accompagnement de basse, et des airs variés en duos pour deux clarinettes. Il est mort à Paris, le 28 février 1845.

DUVERNOY (Henri-Louis-Charles), pianiste et compositeur, fils du précédent, est né à Paris, le 16 novembre 1820. Admis comme élève au Conservatoire de cette ville, le 22 décembre 1829, à l'âge de neuf ans, il reçut toute son éducation musicale dans cette école, dont il suivit les cours pendant près de seize ans. Toutes les distinctions des diverses branches de l'art lui furent tour à tour décernées. Après avoir obtenu le deuxième prix de solfége en 1831, il eut le premier en 1833. Devenu élève de Zimmerman pour le piano, il conquit le deuxième prix de cet instrument en 1837, et le premier au concours de l'année suivante. Le premier prix d'harmonie et d'accompagnement pratique lui fut décerné en 1839, et il obtint celui de contrepoint et de fugue, comme élève d'Halevy, en 1841. Le second prix d'orgue lui avait été décerné en 1840; il obtint le premier en 1842. Enfin, ayant pris part au grand concours de composition musicale de l'Institut de France, en 1848, il obtint le second prix. Dès 1839 il avait été appelé aux fonctions de professeur adjoint de solfége : il en fut nommé professeur titulaire le 1er octobre 1848. Dans cette position, il a eu pour élèves un grand nombre d'artistes qui depuis lors se sont distingués comme chanteurs et comme instrumentistes. Après avoir rempli pendant quelques années les fonctions d'organiste aux temples protestants de la rue des Billettes et de la Rédemption, il a été nommé organiste titulaire du temple de Panthemont (culte réformé), à la suite d'un concours qui eut lieu en 1858. Artiste instruit et laborieux, M. Duvernoy a produit quelques ouvrages sérieux, qui lui font honneur. En 1846 il fut chargé, conjointement avec son oncle Georges Kuhn (*voy.* ce nom), par le consistoire de Montbelliard (Doubs), de la réforme du chant des psaumes et cantiques, pour l'usage des temples du culte évangélique de France. Ce travail a été publié sous ce titre : *Nouveau choix de psaumes et de cantiques harmonisés à quatre voix, et composés en partie par MM. Kuhn et Henri Duvernoy*. Paris, 1848, 2 vol. in-12. Un des volumes de cette collection appartient à M. Duvernoy. Une suite de ce travail a été demandée par les pasteurs des églises reformées de France, et exécutée, en 1859, par le même artiste, en collaboration de M. Duprato (*voy.* ce nom). M. Duvernoy a pris part aussi à la rédaction de l'ouvrage de Georges Kuhn, intitulé *Solfége des chanteurs;* Paris, 1855. Enfin, il est auteur du *Solfége à changements de clefs* (Paris, 1857), ouvrage adopté pour l'instruction par le Conservatoire de Paris et par ses succursales de Toulouse, Marseille, Metz et Lille, ainsi que par les conservatoires de Bruxelles et de Liége. Enfin, on a de cet estimable artiste un *Solfége artistique*, divisé en deux parties et dédié à l'auteur de cette notice; Paris, 1860, gr. in-4°. Comme pianiste et compositeur pour son instrument, M. Duvernoy a publié environ cent œuvres de musique légère qui ont paru chez la plupart des éditeurs de Paris.

Deux autres fils de Charles Duvernoy se sont fait connaître comme artistes musiciens. L'aîné (Charles), ténor de l'Opéra-Comique pendant plusieurs années, a été professeur de déclamation lyrique au Conservatoire de Paris, et a succédé à Moreau-Sainti, comme chef du pensionnat, dans la même institution; le second, élève de Dauprat pour le cor, est entré à l'orchestre de l'Opéra, en 1830.

DUVERNOY (Jean-Baptiste), professeur de piano à Paris, et compositeur fécond de fantaisies et de bagatelles faciles pour le piano. Depuis 1825, environ, il a produit quelques centaines d'œuvres de cette espèce, la plupart sur des thèmes d'opéras. On ne trouve pas de renseignements sur cet artiste dans les registres du Conservatoire de Paris, d'où il résulte qu'il n'y a pas reçu son éducation musicale. Il n'appartient pas à la famille des précédents.

DUYSCHOT (Jean), constructeur d'orgues hollandais, vivait au commencement du dix-huitième siècle. Ses principaux ouvrages sont : 1° Un orgue de huit pieds, composé de dix-huit jeux, deux claviers et pédale, dans l'église française de Delft, en 1696. — 2° Un idem, de seize pieds, à trente-cinq jeux, trois claviers et pédale, dans l'église neuve de La Haye, en 1702. — 3° Dans l'église française du même lieu, un positif de onze jeux, en 1711. — 4° Un ouvrage de treize jeux, deux claviers et pédale, en 1712, à Zaandam.

DUYTSCHOT (R.-B), autre constructeur d'orgues, et peut-être le père du précédent, s'est fait connaître par les ouvrages suivants : 1° Des améliorations au grand orgue de l'église neuve d'Amsterdam, avec addition de treize jeux et d'un clavier, en 1666. — 2° Un orgue

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de trente-huit jeux, trois claviers, pédale et huit soufflets, commencé en 1683, et fini en 1686, dans l'église de l'Ouest, à Amsterdam.

DYGON (JEAN), bachelier en musique, né en Angleterre, vers le milieu du quinzième siècle, fut élu prieur du couvent de Saint-Augustin, à Cantorbery, en 1497. Il est mort dans le même lieu, en 1509. Hawkins a inséré un motet à trois voix de sa composition, dans son histoire de la musique (t. II, p. 519).

DZONDY (CHARLES-HENRI), docteur et professeur de médecine à l'université de Halle, dont le nom véritable était *Schundemius*, naquit à Oberwinkel, en Saxe, le 25 septembre 1770. Il fit ses études à Altenbourg, et les termina à l'université de Wittenberg; puis il s'établit à Halle, où il exerça la médecine; il y est mort, le 1er juin 1835, des suites d'une atteinte d'apoplexie. Il a publié un grand nombre d'ouvrages relatifs à la médecine, mais qui n'ont point de rapports avec l'objet de cette Biographie. Il n'est cité ici que pour ses discussions avec Nauenburg sur l'organisation de l'appareil vocal, dont on peut voir les détails dans la *Gazette musicale* de Leipsick (ann. 1831 et 1832). Ces discussions déterminèrent Dzondy à publier un ouvrage spécial sur les fonctions du voile du palais dans la respiration, la parole, le chant, etc.; cet ouvrage a paru sous le titre suivant : *Die Functionem des weichen Gaumens beim Athmen, Sprechen, Singen, Schlingen, Erbrechen*, etc. (Halle, Schwetschke, 1831, in-4° de 74 pages et onze planches).

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

E

EAGER (Jean), né à Norwich, en 1782, eut pour père un ancien militaire qui avait embrassé la profession de luthier et de constructeur d'orgues. L'éducation d'Eager fut fort négligée : quelques notions de musique furent tout ce que son père lui enseigna. Lorsqu'il eut atteint l'âge de douze ans, le duc de Dorset le prit sous sa protection et l'emmena dans sa maison à Kent. Il y jouissait d'un sort agréable, lorsqu'il eut le malheur de perdre subitement son protecteur, qu'une maladie aiguë enleva en peu de jours. Il sentit bientôt la nécessité d'user de ses talents pour assurer son existence. A dix-huit ans il épousa une jeune personne de Yarmouth, qui lui appora en dot une somme considérable, qu'il dissipa en peu d'années. Vers 1820 il a ouvert une école de musique basée sur la méthode de Logier. Cet artiste a composé et publié un concerto pour le piano et une collection de chansons. Il jouait de presque tous les instruments et en donnait des leçons.

EASTCOTT (Richard), ecclésiastique et littérateur anglais, né à Exeter, vers 1740, a vécu quelque temps à Londres, où il fut lié avec les principaux artistes et amateurs de musique ; puis il retourna à Exeter pour y remplir les fonctions de doyen. On a de lui un livre qui a pour titre : *Sketches of the origin, progress and effects of music, with an account of the ancient bards and minstrels* (Esquisse de l'origine, des progrès et des effets de la musique, avec une notice sur les anciens bardes et ménestrels); Bath, 1793, in-8°. Cet ouvrage n'est qu'une compilation des histoires de la musique de Burney, de Hawkins, et du livre de Walker sur les bardes et les ménestrels de l'Irlande ; mais cette compilation est faite avec goût, et renferme des faits intéressants. Le livre est divisé en treize chapitres suivis de quatre chapitres de supplément. Eastcott a publié aussi un recueil de morceaux choisis sous le titre de *The Harmony of the Muses*, six sonates pour le piano, dont il a été fait deux éditions qui ont paru à Londres, et des *Essais poétiques*, en deux feuilles in-8°.

EBDON (Thomas), professeur de musique à Durham, vers la fin du siècle dernier, a publié, en 1780, un œuvre de deux sonates pour le clavecin, un recueil de *Glees*, et, en 1790, une collection de musique sacrée intitulée *Sacred Music, containing complete services for cathedrals.*

EBELING (Jean-Georges), directeur de musique à Berlin vers le milieu du dix-septième siècle, a mis en musique les cantiques allemands de Paul Gérard pour 4 voix, 2 violons et basse continue. Cet ouvrage est intitulé : *Geistliche Andachten in 120 Liedern, mit 4 Singstimmen, 2 violinen und den Generalbassen;* Berlin, 1666, in-fol. Postérieurement Ebeling est devenu professeur de musique du collége *Carolinum* à Nuremberg : il occupait encore cette position en 1683. Les cantiques de Paul Gérard, pour tous les dimanches de l'année, ont été réimprimés avec le chant et la basse seulement de la musique d'Ebeling, en format portatif. La troisième édition de ce recueil a été publiée, avec une préface de Conrard Feuerlein, prédicateur de l'église *Notre-Dame*, à Nuremberg, sous ce titre : *Pauli Gerhardi Geistliche Andachten bestehend in 120 Liedern. Auf alle Sonntage, und gewisse Zeiten im Jahr gerichtet. Vor diesem mit sechs Stimmen in-folio gedrucket, und mit zwei Stimmen, von J. G. Ebeling, des Gymn. Carolini profess. Music. Nuremberg, Christoff Riegel*, 1682, 1 vol. in-8° de 723 pages.

EBELING (Jean-Georges), né à Lunebourg, fut d'abord, en 1662, directeur de musique à l'église principale de Berlin et au collége de Saint-Nicolas de la même ville. En 1668 il passa à Stettin en qualité de professeur de musique du collége Saint-Charles, et il mourut dans ce poste, en 1676. On a de lui un livre intitulé *Archæologiæ orphicæ sive antiquitates musicæ;* Stettin, 1657, in-4°. Il n'a poussé ses recherches sur cette matière que jusqu'à l'an du monde 3920. Cet ouvrage, d'ailleurs, selon Fabricius (Bibl. Græc. lib 3, c. 10), ne contient que des choses insignifiantes. Les autres productions d'Ebeling sont : 1° *Un concert* pour plusieurs instruments; Berlin, 1662, in-fol. — 2° *Cantiques spirituels à quatre voix, deux violons et basse continue;* Berlin, 1666, et la suite en 1667, in-fol. Ebeling a donné aussi le même ouvrage arrangé pour une voix avec accompa-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

gnement de clavecin ; Stettin, 1669, in-8°. Pierre Stamm a fait imprimer un éloge d'Ebeling, sous ce titre : *Programma funebre in obitum J. G. Ebelingii;* Stettin, 1676, in-4°.

EBELING (Christophe-Daniel), savant littérateur et musicien instruit, naquit au village de Garmissen, près de Hildesheim, en 1741, et devint en 1784 professeur d'histoire et de langue grecque au collége de Saint-Jean, à Hambourg. Le docteur Burney, qui le vit dans cette ville en 1772, vante son amabilité et son obligeance. Il était alors l'un des directeurs de l'académie de commerce établie à Hambourg. Sa bibliothèque musicale était nombreuse et renfermait les meilleurs ouvrages sur la pratique, la théorie et l'histoire de cet art. On a de lui les ouvrages suivants : 1° *Versuch einer auserlesenen musikalischen Bibliothek* (Essai d'une bibliothèque musicale choisie); Hambourg, 1770. — 2° Une traduction allemande du voyage musical de Burney en France et en Italie, sous le titre de *Tagebuch einer musikalischen Reise durch Frankreich und Italien*, etc.; Hambourg, 1772, in-8°. Les voyages en Allemagne et dans les Pays-Bas ont été traduits par Bode (*voy.* ce nom). — 3° *Ueber die Oper* (Sur l'Opéra), dans le journal intitulé *Magasin de Hanovre*, de 1767. — 4° *Geschichte der Oper* (Histoire de l'Opéra), ibid. — 5° Une traduction de l'*Essai sur l'union de la poésie et de la musique* par le chevalier de Chastellux, dans les *Entretiens de Hambourg*, tome VIII. Hiller a rendu compte de cette traduction dans ses *Notices musicales*, (Musik. Nachrichten, tome IV.

EBELL (Henri-Charles), amateur de musique, compositeur, et conseiller du gouvernement prussien, à Oppeln, est né à Neu-Ruppin, le 30 décembre 1775. Ayant été placé dès son enfance au gymnase de cette ville, il y apprit la musique en même temps que les éléments de la littérature. Ses heureuses dispositions pour cet art lui firent faire de rapides progrès; il s'essaya de bonne heure dans la composition, et écrivit avant d'avoir atteint sa dix-neuvième année une symphonie remarquable par la pureté de son style. En 1795 il quitta le gymnase de Neu-Ruppin, et se rendit à l'université de Halle. Türk, qui habitait cette ville, prit le jeune Ebell sous sa direction, et lui fit achever ses études de composition et d'harmonie dans les partitions de Jean-Sébastien Bach, de Hændel et de Mozart. Il lui faisait lire en même temps les traités didactiques de Kirnberger et de Marpurg.

En 1797, Ebell partit pour Berlin, où il passa son examen de référendaire. Là, il se lia avec le maître de chapelle Reichardt, et prit quelque chose de son style, dont il est resté des traces dans tout ce qu'il a écrit depuis lors. Dans l'année suivante il écrivit son premier opéra, intitulé *L'Ange gardien* (Der Schutzgeist). Cet ouvrage fut suivi de *Selico et Berisa*, opéra en quatre actes, poème de Kinderling, du *Déserteur*, opéra en deux actes, de *Melida*, opéra, de *l'Immortalité*, oratorio dédié à la reine de Prusse. Ebell écrivit aussi dans le même temps une symphonie en *mi* bémol, deux concertos pour cor, dédiés à l'empereur de Russie, des *Consolations musicales*, pour le piano, des suites de pièces pour des instrumens à vent, en 14 cahiers, des chansons avec accompagnement de piano, une symphonie en *ut*, et le monologue de *Thekla*, pour voix seule et piano, tiré de *La mort de Wallenstein*, de Schiller. Les succès obtenus par ces premiers ouvrages décidèrent Ebell à suivre la carrière d'artiste. Tuscheck, premier directeur de musique du théâtre de Breslau, ayant quitté cette place en 1801, Ebell l'obtint, à la recommandation de Reichardt. Avant de s'éloigner de Berlin, il avait envoyé à Breslau la partition d'un nouvel opéra intitulé *Der Brætigamspiegel* (le Miroir du fiancé). Son engagement, moyennant 400 écus de Prusse, fut signé au mois de juin 1801, et il prit possession de sa place le 28 septembre de la même année, par la première représentation de son opéra. Depuis 1801 jusqu'en 1803 Ebell composa plusieurs mélanges tirés d'un poème de Kinderling, les cantates funèbres de Heidemann, *la Fête de l'amour* (Das Fest der Liebe), opéra, la musique de la tragédie de *Lanassa* (en mai 1802), une cantate pour un jour de naissance, un chœur, trois quatuors pour des instruments à vent, une musique pour les funérailles de la cantatrice Distel, *les Dons du génie*, (Die Gaben des Genius), opéra dont le livret, trop faible, causa la chute, *le Retour*, cantate, des romances et des chansons avec accompagnement de piano; enfin une cantate exécutée au bénéfice de son auteur, le 20 octobre 1802.

Streit ayant quitté la direction du théâtre en 1802, Ebell donna sa démission, et demanda à entrer au service du gouvernement; au printemps de 1804 il fut nommé secrétaire au département de la guerre et des domaines. Quoiqu'il eût quitté la profession d'artiste, il conserva un vif amour pour l'art. Dans la même année, il conçut le plan d'une société pour les progrès de la musique; elle fut installée le 30 août 1804, sous le nom de société philomatique. Parmi ses membres on comptait Ebell, le maître de chapelle Schnabel, l'organiste Berner, et le directeur de musique Foerster. Ebell écrivit pour cette société des dissertations intitulées : 1° *Remarques sur*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

la terminologie adoptée par l'abbé Vogler dans son traité d'harmonie et de basse générale, d'après les principes de l'école de Mannheim ; 2° Que peut faire le gouvernement en faveur des progrès de la musique, et quels seraient les moyens les plus efficaces pour atteindre à ce but? 3° Remarques sur l'Opéra de Breslau. La Société philomatique, dont l'existence était due à Ebell, ne se soutint pas, et fut dissoute en 1806, après les événements de la guerre de Prusse.

Depuis que Ebell avait quitté le théâtre, sa position était pénible, car il n'avait aucun revenu et il ne recevait pas d'appointements du gouvernement. Enfin, il fut attaché au commissariat de l'armée de la haute Silésie. Son zèle fut remarqué par le ministre comte de Hoym, qui le fit son secrétaire particulier, au mois d'avril 1806, et qui lui fit obtenir, en 1807, la place de secrétaire de la régence de Breslau, avec un traitement de 300 thalers. Il est mort dans cette ville, le 12 mars 1824.

Les ouvrages qu'Ebell a publiés depuis 1807 lui assurent une place distinguée parmi les compositeurs allemands du dix-neuvième siècle. En 1807 il a fait représenter à Breslau *la Fete d'Eichtale*, opéra en trois actes, qui fut joué ensuite avec succès à Dresde, en 1812. *Le Garde de nuit* (Der Nachwæchter) est un petit ouvrage plein de verve comique, qui fut aussi bien accueilli à Cassel et a Leipsick. Un de ses meilleurs ouvrages est son *Anacréon en Ionie*, opera en trois actes, qui fut joué à Breslau, en 1810. On a aussi de lui cinq symphonies (en *ré* mineur, *la* majeur, *mi* ♭, *si* majeur, et *ré* mineur); trois quatuors pour violons, alto et basse, op. 2, Leipsick, Breitkopf et Hærtel; un idem, ibid.; des variations pour le piano sur un thème de Himmel; des cantates ; une polonaise pour violon, avec accompagnement d'orchestre ; des chansons à plusieurs voix, etc. Dans l'hiver de 1812, Ebell fut attaché à la rédaction de la *Gazette musicale* de Leipsick ; il publia plusieurs analyses de compositions dans ce journal. On a aussi plusieurs morceaux de critique musicale qu'il a fait insérer dans divers journaux, particulièrement dans ceux de la Silésie.

Un compositeur du même nom, directeur de musique à Magdebourg, y a fait représenter, en 1847, un opéra dont le sujet était *les Flibustiers*.

EBERHARD, surnommé *de Frisange* (Eberhardus Frisengensis), parce qu'il était moine dans une abbaye de bénédictins située au bourg de Frisange, dans le comté de Luxembourg, a écrit dans le onzième siècle deux petits traités relatifs à la musique, dont l'un a pour titre : *De Mensura fistularum*, et l'autre : *Regulæ ad fundendas notas, id est organica tintinnabula.* L'abbé Gerbert les a insérés dans sa collection des écrivains ecclésiastiques sur la musique (t. 2, p. 279).

EBERHARD (. . . . . .), hautboïste au deuxième bataillon de Hesse-Hanau, à Hanau, a composé la musique d'un opéra allemand intitulé *La loi tartare*, en 1780. Cet ouvrage a obtenu quelque succès.

EBERHARD (Jean-Auguste), professeur ordinaire de philosophie à l'université de Halle, depuis 1778, est né à Halberstadt, le 31 août 1738. Il a fait insérer dans la feuille hebdomadaire musicale de Berlin (*Berl. mus. Wochenblatt*), publiée par Reichardt (1805, p. 97), quelques idées en réponse à une question sur les instruments à vent (*Fragmente einiger Gedanken zur Beantwortung einer Frage über die Blasinstrumente*). Il est aussi l'auteur d'une théorie des beaux-arts et des sciences (*Theorie des schœnen Kunste und Wissenschaften*), où l'on trouve une dissertation sur le mélodrame. La troisième édition de ce livre a paru à Halle, en 1790. Son ouvrage le plus important est son *Manuel d'Esthétique* (Handbuch der Æsthetik); Halle, 1803-1805, 4 parties in-8°. La deuxième édition a été publiée dans la même ville, en 1807, et la troisième, en 1814. Kant avait réduit les impressions produites par la musique à un jeu de pures sensations : Eberhard fut un de ses adversaires à ce sujet. Le premier entre les philosophes modernes, il traita de la musique avec un développement scientifique dans l'ouvrage qui vient d'être cité : le troisième volume renferme un morceau étendu sur la théorie du beau dans cet art (pages 66 à 123). Son principe fondamental est que l'homme a conscience d'une combinaison complète des éléments de la musique dont il détermine les rapports bons ou mauvais par un sentiment que l'experience développe. Suivant sa classification, ces éléments sont rangés dans cet ordre : *rhythme*, *mouvement*, *ton* (qualité du son), *mélodie et harmonie*. Cette classification suffit pour faire voir qu'Eberhard a plus appliqué ses recherches à la manière dont les diverses parties de l'art agissent sur les hommes dépourvus de connaissances, qu'à la découverte du principe absolu de l'art en lui-même, et à la conception idéale que nous pouvons avoir de son unité. Eberhard a vu, en effet, que les parties de la musique qui agissent avec force sur les hommes les moins initiés à cet art sont le rhythme et le mouvement, puis la sonorité, puis enfin la mélodie, et en dernier lieu l'harmonie; mais ces

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

considérations, bien que fondées en réalité, ne peuvent conduire à une doctrine fondamentale du beau, et n'ont de valeur dans la science que comme des renseignements d'expérience, quelque soin qu'ait pris leur auteur de les rattacher au sentiment général que nous avons de la beauté. Une des meilleures idées d'Eberhard est d'avoir considéré l'histoire de la musique comme inséparable de sa théorie esthétique. Ce professeur distingué est mort à Halle, le 6 janvier 1809. Frédéric Nicolai a publié une notice étendue sur Eberhard avec son portrait, sous ce titre : *Gedachtnisschrift auf Joh. Aug. Eberard;* Berlin et Stettin, 1810, in-8°.

EBERHARD (Vilhelmine) née *Kœhler*, femme d'un procureur à Marbourg, a publié dans le magasin des dames (*Frauen Zimmer Mag.*), de 1783, une dissertation sur la musique.

EBERHARDT (François-Joseph), constructeur d'orgues estimé, établi à Breslau, naquit à Sprottau. Outre les réparations faites par lui aux orgues de Breslau, il a construit : 1° L'orgue du temple de Sprottau, en 1750, composé de 40 jeux, 3 claviers et pédale, avec quatre soufflets. — 2° Celui des Franciscains de Breslau, en 1752, composé de 15 jeux, 2 claviers et pédale. — 3° Celui des Franciscains à Neys, en 1754, de 18 jeux, 2 claviers, pédale, et 3 soufflets.

EBERHARDT (. . .), organiste du château à Schleitz, a donné en 1824 une bonne édition du livre choral d'Altembourg ; Altembourg, in-4°.

EBERL (Antoine), habile pianiste et compositeur, naquit à Vienne en Autriche, le 13 juin 1765. Dès sa plus tendre enfance il annonça des dispositions si heureuses pour la musique, qu'à l'âge de huit ans il jouait des concertos de piano, avec le plus grand succès. Cependant son père, l'un des premiers officiers de la cour de l'empereur, le destinait au barreau, et lui donna une éducation soignée. Le jeune Eberl fit de rapides progrès dans ses études, sans négliger néanmoins celles qui avaient la musique pour objet. A l'âge de seize ans, il composa la musique de deux opéras comiques intitulés : *les Bohémiens*, et *la Marchande de modes*, quoiqu'il n'eût point encore appris les règles de l'harmonie. Gluck, ayant assisté à la représentation d'un de ces ouvrages, reconnut dans l'auteur du génie, et engagea sa famille à lui faire faire des études sérieuses, afin de développer son talent naturel. Ce fut en vain : on le contraignit à suivre ses travaux dans la jurisprudence et à se préparer à un examen pour le doctorat. Vers ce temps il se lia d'amitié avec Mozart, et cette circonstance fortifia en lui le goût de la musique. Il se mit à étudier avec assiduité le contrepoint et la théorie de l'art. Sa première composition régulière fut le mélodrame de *Pyrame et Thisbé*, qu'on représenta au théâtre impérial de Vienne, en 1796. Dans la même année il accompagna la veuve de Mozart et madame Lange dans un voyage où elles visitèrent les principales villes de l'Allemagne, telles que Berlin, Hambourg, Leipsick, et il donna des concerts où il fit entendre ses compositions instrumentales. De retour à Vienne, il y reçut un engagement comme maître de chapelle à Pétersbourg, et partit bientôt après pour cette ville. Il écrivit un opéra allégorique pour le théâtre allemand, une cantate, des symphonies pour les concerts de la cour, et beaucoup de pièces détachées pour le piano. En 1801, il revint à Vienne et y fit représenter un grand opéra intitulé : *Die Kœnigin der Sckwarzen Inseln* (la Reine des îles noires). L'année suivante il fit un deuxième voyage en Russie, mais qui fut de courte durée. Depuis lors il n'a cessé de résider à Vienne, où il est mort le 11 mars 1807, à l'âge de quarante et un ans. Voici la liste de ses compositions : 1° Une sonate en *ut* mineur, qui a été gravée à Vienne, et à Offenbach, sous le nom de Mozart, op. 47, et que Pleyel a publiée avec le titre de *Dernière grande sonate de Mozart*. Artaria en a donné une édition, à Vienne, en 1798, sous le nom de l'auteur véritable. — 2° *Petite sonate pour le piano, à l'usage des commençants*, op. 2 ; Vienne. — 3° XII Variations sur le duo : *bey Mœnnern, welche liebe fuehlen*, gravées sous le nom de Mozart à Vienne, en 1792. — 4° *Six chansons allemandes avec clavecin*, première partie, op. 4 ; Hambourg, 1796. — 5° XII Variations pour le piano sur l'air : *Zu Steffen sprach im Traume*, gravées sous le nom de Mozart, à Hambourg, et rétablies depuis sous celui d'Eberl, op. 5. — 6° Variations pour le piano sur le thème : *Freundin sanfter herzenstriebel*, op. 6 ; Vienne. — 7° *Variations pour le piano*, op. 7 ; ibid. — 8° *Deux Sonates à quatre mains pour le piano ;* Pétersbourg, 1798. — 9° *Trois Trios pour piano, violon et violoncelle*, op. 8 ; Pétersbourg. — 10° *Variations sur l'air :* Escouto, Janette, op. 9 ; ibid. — 11° *Deux grandes Sonates pour le piano*, op. 10 ; ibid., 1800. — 12° *La gloria d'Imeneo*, cantate à grand orchestre ; Vienne, Artaria, op. 11. — 13° *Grande Sonate caractéristique pour le piano*, dédiée à Haydn, op. 12 ; Leipsick. — 14° *Trois Quatuors pour deux violons, alto et basse*, op. 13, 1801. — 15° *Grande Sonate pour le piano avec violon obligé*, op. 14 ; Leipsick.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

— 16° *Fantaisie et rondo pour le piano*, op. 15; Vienne. — 17° *Grande Sonate pour le piano*, op. 16; ibid. — 18° *Variations sur un thème russe avec violoncelle obligé*, op. 17; ibid. — 19° *Grand Quatuor pour piano, violon, alto et basse*, op. 18; ibid. — 20° *Polonaise à quatre mains pour le piano*, op. 19; ibid. — 21° *Grande Sonate avec violon obligé*, op. 20, ibid; 1803. — 22° *Grand Concerto pour piano avec orchestre*, op. 32. — 23° *Symphonie à grand orchestre*, op. 35. — 24° *Grand Trio pour piano, clarinette et violoncelle*, op. 36. — 25° *Sérénade pour deux ténors et deux basses, avec clarinette, alto et violoncelle*, op. 37. — 27° *Grand Concerto pour piano*, op. 40. Ceux de ses ouvrages qui sont restés en manuscrit sont : 1° *Les Bohémiens*, opéra. — 2° *La Marchande de modes*; idem. — 3° *La Sorcière*, id. — 4° *Baudouin, comte de Flandres*, idem. — 5° *La Reine des îles noires*, idem. — 6° Six concertos pour piano. — 7° Trois symphonies à grand orchestre. — 8° Deux sérénades. — 9° Un sextuor. — 10° Un quintetto. — 11° Un quatuor. — 12° Concertos pour deux pianos, œuvre 45.

EBERLE (Jean-Joseph), virtuose sur la viole d'amour et compositeur, naquit en Bohême, vers 1735. Il eut pour maître de musique Ganswind, artiste dont le talent sur la viole d'amour était célèbre à cette époque. Eberle cultiva aussi la poésie avec succès. Il mourut à Prague, au mois d'août 1772. On ne connaît des compositions de cet artiste qu'un recueil d'odes et de chansons allemandes pour voix seule, avec accompagnement de piano, publié à Leipsick, en 1765, chez Breitkopf.

EBERLE (Jean-Ulric), excellent luthier de la Bohême, demeurait à Prague en 1749, ainsi que le prouve une viole d'amour que Diabacz vit en 1800, et qui porte intérieurement ces mots : *Joannes Ulricus Eberle me reparavit Pragæ anno* 1749. Les violons de cet artiste ne le cèdent pas aux meilleurs instruments de Crémone; ils ont ordinairement pour inscription : *Joannes Ulricus me fecit Pragæ*, sans date.

EBERLIN (Daniel), excellent musicien, naquit à Nuremberg, vers 1630. Doué de rares facultés et de vastes connaissances, mais d'un caractère inconstant, il changea souvent de profession, et sa vie fut celle d'un aventurier. Dans sa jeunesse, il était capitaine dans les troupes du Pape qui combattaient les Turcs en Morée. De retour dans sa patrie, il y fut nommé bibliothécaire; mais il ne garda pas longtemps ce poste. En 1673, il obtint la place de maître de chapelle à Cassel, et la quitta ensuite pour aller à Eisenach occuper successivement celle de gouverneur des pages, de maître de chapelle, de secrétaire intime du Prince, d'inspecteur des monnaies et de régent du Weterwald. De là il se rendit à Hambourg, où il exerça pendant quelque temps la profession de banquier, jusqu'à ce qu'il retourna à Cassel, en 1678, où il mourut en 1685, avec le grade de capitaine de la milice. Il fut le beau-père de Telemann, qui le cite comme un savant compositeur et un fort bon violoniste. Il a publié des Trios de violon sous ce titre : *Trium variantium fidium concordia, hoc est Moduli musici, quos sonatas vocant, ternis partibus conflati*; Nuremberg, 1675, in-fol. Eberlin a calculé qu'il y a deux mille manières de désaccorder le violon.

EBERLIN (Jean), célèbre organiste et compositeur, naquit à Jettenbach, en Souabe, dans la première partie du dix-huitième siècle, et vraisemblablement dans les premières années. La date de 1757 indiquée par Lipowsky, dans son dictionnaire des musiciens bavarois, et par Silwein, dans son lexique des artistes Salzbourgeois (Salzbourg, 1821, in-8°, p. 36), date que j'ai reproduite dans la première édition de cette *Biographie universelle des musiciens*, est erronée, car il existe dans la bibliothèque impériale de Vienne des ouvrages d'Eberlin écrits en 1730 et 1731. Il est bien extraordinaire que ce qui concerne la vie d'un si grand musicien soit entièrement ignoré. Walther et Mattheson, ses contemporains, ne le mentionnent pas; Gerber nous apprend, dans son premier lexique, qu'il naquit à Jettenbach et qu'il était *porte-plat* et maître de chapelle de l'archevêque de Salzbourg, vers 1757 : il n'ajoute rien à ces renseignements dans le second lexique. Suivant le Dictionnaire universel de musique de Schilling, Eberlin serait né en 1716, et serait mort en 1776; s'il en est ainsi, ce compositeur n'était âgé que de quatorze ans quand il écrivit ses premières compositions qui ont été conservées. Au surplus, l'auteur de l'article en quelques lignes qui se trouve dans l'ouvrage de Schilling n'indique pas les sources où il a puisé ces dates. Eberlin prend simplement le titre d'organiste de la cour de l'archevêque de Salzbourg au titre de son recueil de *IX Toccate e fughe per l'organo*, publié à Augsbourg, en 1747, in-fol. obl. (voy. *Verzeichniss musical. Bücher*, etc. de J.-G.-J. Breitkopf, Leipsick, 1761, p. 71.) Parmi les compositions de ce maître, on remarque une suite de drames latins écrits pour être représentés par les étudiants du couvent de bénédictins à Salzbourg. On n'a pas retrouvé les partitions de ces ouvrages; mais on en connaît

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

les titres par les livrets, ainsi que les dates des représentations. En voici la liste : 1° *Opheleriima Fausto Polilissæ connubio recreata*, etc.; à l'occasion de l'installation du nouveau prince archevêque, 1er décembre 1745. — 2° *Numitor Albæ regnator a nepotibus contra Amulii tyrannidem defensus, et avito solio restitutus*; exécuté le 5 septembre 1746. — 3° *Componimento Sagro a 4 voci da cantare in corte nel giorno dell' Elezione del Arcivescovo Giacobbe Ernesto de' conti di Lichtenstein*; 1747. Une autre exécution de cet ouvrage fut faite en 1754, pour la fête du jour de naissance de l'archevêque Sigismond Christophe, comte de Schrattenbach — 4° *Octavus Augustus in Perduelles mitis, sui victor gloriosus*; représenté par les étudiants, en 1747. — 5° *Jugurtha a Mario triomphatus*; idem, le 6 septembre 1748. — 6° *Catilina ambitionis victima*; idem, le 3 septembre 1749. — 7° *Richardus impius, Angliæ rex, ab Henrico Richmondiæ comite vita simul, et regno excitus*; idem, 4 septembre 1750. — 8° *Randrusia Justiæ Urbs insignis eximia virtute pii Herois Nicolai Ebboniæ liberata* (ce titre renferme un chronogramme); idem, 3 septembre 1751. — 9° *Lucas Notaras cum filiis perfidi Mahometi victima*; idem, 3 septembre 1753. — 10° *Abdalasius Maurorum in Hispania rex*; idem, 2 et 4 septembre 1754. — 11° *Demetrius Moscoviæ solio restitutus*; idem, 3 et 5 septembre 1755. — 12° *La Passion de N. S. Jésus-Christ* (en allemand), d'après Métastase; dans l'année 1755. — 13° *Augustinus Tzucamidonus fidei in Christum et principem victima*; idem, 1er et 3 septembre 1756. — 14° *Crispus, Constantini Magni filius*; idem, 31 août et 2 septembre 1757. — 15° *Sethos, Ægypti rex*; idem, 30 août et 1er septembre 1758. — 16° *Ozama, in Indiis rex*; le 29 et le 31 août. — 17° *Sedecias, roi de Judée*, etc.; représenté en 1755. — 18° *Le Crucifiement de Jésus* (pour l'Église).— 19° *La Résurrection de Jésus* (idem, en allemand). — 20° *Nachmetkirgus, Chersonesi Tauricæ rex, cum filiis proditus*. Ces trois derniers ouvrages ne portent point de date. La bibliothèque impériale de Vienne possède en manuscrit : 1° *Introitus pro Missa votiva B. M. V. in adventu* (*Rorate cœli*), à 5 voix et orgue; 1769. — 2° *Offertorium pro tempore adventus* (*Canite in Sion*), à 4 voix et orgue; 1770. — 3° *Improperia, seu Responsoria ad adorationem S. Crucis in die Parasceves cantari solita*, à 4 voix et orgue; 1771. — 4° *Sequentia pro festo Pentecostes* (*Veni, Sancte Spiritus*), pour 2 chœurs et orgue; 1731. — 5° *Quatuor Responsoria pro festo SS. Corporis Christi*, à 4 voix et orgue; 1773. — 6° *Sequentia in festum S. Benedicti* (*Læta quies magni ducis*), pour deux chœurs et orgue; 1730. — 7° *IX Responsoria pro feria V. in Cœna Domini, in I, II et III nocturno*, à 4 voix et orgue. — 8° *IX Responsoria pro feria VI* (*Parasceve*), *in I, II et III noct.*, à 4 voix et orgue. — 9° *IX Responsoria in Sabbato sancto, in I, II et III noct.*, à 4 voix et orgue. — 10° *Graduale* (*Christus factus est*), à 4 voix et orgue. — 11° *Offertorium* (*Dextera Domini*), à 4 voix et orgue. — 12° *Domine, ad adjuvandum me festina*, à 5 voix. — 13° *Sabbato in quadragesima ad completorium* (Hymnes et motets à 4 et 5 voix avec orgue). — 14° *Sabbato sancto ad completorium* (*Nunc dimittis servum tuum*), à 4 voix et orgue. — 15° *Hymnus* (*Vexilla regis prodeunt*), à 4 voix. — 16° *Pro Dominica II Adventus* (*Deus, tu convertens*), à 4 voix avec instruments. — 17° *Pro Dominica Quinquagesima* (*Benedictus es, Domine*), idem. — 18° *Pro Dominica III Adventus* (*Benedixisti, Domine*), idem. — 19° *Pro Dominica XI post Pentec.* (*Exaltabo te, Domine*), idem. La Société des amis de la musique de l'empire d'Autriche possède : — 20° Messe à 4 voix, 2 violons, alto, basse, 2 trompettes et orgue; partition manuscrite (en *ut*).— 21° *Cum Sancto Spiritu* (en *ut*), fugue pour 2 chœurs et 2 orchestres, chacun de 4 voix, 2 violons, alto, basse pour l'orgue, 2 trompettes et timbales. — 22° Dans la collection d'Aloys Fuchs, à Vienne, se trouvait le manuscrit original de Litanies (en *ré*) à 4 voix et instruments, du même maître. La bibliothèque royale de Berlin possède du même : — 23° Offertoire (*Misericordias*) à 4 voix et orchestre. — 24° *Miserere*, idem. Un catalogue manuscrit d'œuvres de divers maîtres, qui s'est trouvé dans les papiers de Mozart et qui a appartenu à Tobie Haslinger, de Vienne, indique sous le nom d'Eberlin : —25° Messe canonique à 4 voix et orgue, n° 1.— 26° Idem, n° 2. — 27° Idem, n° 3. — 28° Hymne (*Pater noster*); à 4 voix. — 29° Antienne (*Tenebræ factæ sunt*), à 4 voix et orgue. — 30° Graduel pour le dimanche des Rameaux (*Tenuisti*), à 4 voix sans orgue. — 31° Offertoire (*Improperiam*), idem. — 32° Communion (*Pater, si potes*), idem. — 33° Les motets : (*in nomine Domini, Christus factus est*, et *Domine Jesu*, idem. — 34° Fugue (*Kyrie*), idem. — 35° Fugue (*cum Sancto Spiritu*), idem. — 36° Fugue (*cum Sancto Spiritu*, n° 2), idem. — 37° *Miserere* sur le plain-chant, à 4 voix et instruments. Enfin les frères Schott, de Mayence, ont publié dans

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

la 5me livraison de leur collection de musique religieuse avec orchestre : — 38° Motet (*qui confidunt in Domino*), à 3 voix et instruments. — 39° idem (*Sicut Mater consolatur*), idem. — 40° idem (*Jerusalem quæ edificatur*), idem. Clementi a inséré les neuf toccates et fugues pour l'orgue d'Eberlin dans sa collection de musique d'orgue et de clavecin; Nægeli en a donné une autre édition à Zurich, et elles ont été aussi reproduites avec des préludes du même pour orgue dans le deuxième volume du *Museum für Orgelspieler*, Prague (sans date), in-4° obl. Le style de ces morceaux est à la fois noble, grandiose et riche en effets et modulations imprévues.

EBERS (Charles-Frédéric), compositeur de la chambre du prince de Meklembourg-Schwerin, naquit à Cassel, dans la Hesse, le 25 mars 1770. Son père, qui était professeur de langue anglaise, et non inspecteur des mines, comme il a été dit dans la première édition de cette biographie, d'après Gerber, le conduisit à Berlin dans sa jeunesse, et le fit entrer dans l'artillerie; mais, passionné pour la musique, Ebers abandonna l'étude des mathématiques pour se vouer à cet art. Il s'engagea d'abord comme maître de musique dans une troupe de comédiens ambulants, et en remplit les fonctions pendant plusieurs années, étudiant son art dans les partitions des grands maîtres, dont il faisait exécuter les ouvrages. Enfin, en 1797, il prit possession de la place mentionnée ci-dessus; il se maria à Schwerin, puis divorça, perdit son emploi, et reprit sa vie nomade avec les compagnies de comédiens. Tour à tour directeur de musique aux théâtres de Pesth et de Bude, il se brouilla avec les directions de ces théâtres, quitta ses places, et s'attacha en 1814 au service de Joseph, qu'il seconda pour la direction de l'orchestre de sa troupe d'opéra. Après que cette société eut été dissoute, Ebers se rendit à Magdebourg pour y remplir des fonctions semblables; mais les mauvaises affaires de la direction ayant fait fermer le théâtre, il alla à Leipsick, où il eut une existence misérable. En 1822 il s'éloigna de cette ville pour aller à Berlin, où sa position ne fut pas meilleure et où il mourut, le 7 septembre 1836. Depuis 1796 il a écrit les ouvrages dont les titres suivent : 1° *Bella et Fernando*, opéra, 1796. — 2° *L'Hermite de Formentera*, idem. — 3° *Die Blumeninsel* (l'Île Fleurie), idem, gravé en partition pour le piano; Brunswick, 1797. — 4° *Der Liebescompass* (la Boussole de l'amour); idem. — 5° XII Chansons avec accompagnement de piano; Hambourg, 1796. — 6° Deux trios pour piano et flûte, op. 4; Berlin, Hummel. — 7° Six rondeaux pour le piano, op. 5; Brunswick, 1796. — 8° *Douze petites pièces à quatre mains*, op. 6; ibid., 1796. — 9° Six thèmes variés pour le piano. — 10° Variations sur la chanson populaire : *Heil dir in Siegerkranz* pour le piano; ibid. — 11° Trois sonates pour le piano; Neu-Strelitz, 1798. — 12° Douze chansons allemandes avec accompagnement de piano; Berlin, 1799. — 13° Symphonie à grand orchestre, liv. 1; ibid., 1799. — 14° Douze écossaises et douze walses pour le piano; Leipsick. — 15° Six marches pour deux clarinettes, deux hautbois, deux cors et deux bassons, op. 18; ibid. — 16° Douze écossaises, six walses, etc., pour le piano, op. 19; ibid. — 17° Douze écossaises et douze walses à grand orchestre, op. 17; Leipsick. — 18° Douze petites pièces pour deux cors de bassette, deux cors et deux bassons; Amsterdam, Hummel. — 19° Variations pour le violon sur l'air de *la pipe de tabac*; ibid. — 20° Neuf variations pour le piano avec deux clarinettes, deux cors, et deux bassons obligés; Offenbach, André. — 21° Ouverture pour piano; Leipsick. — 22° Des solos, des duos et des airs variés pour la flûte. — 23° Trois grandes sonates pour le piano, avec flûte, op. 30. — 24° idem, op. 31. — 25° Une très-grande quantité de danses, de polonaises, et de walses pour le piano.

EBERS (Jean), libraire à Londres et ancien directeur de l'Opéra-Italien de cette ville, est né en Angleterre, de parents allemands, vers 1785. L'Opéra-Italien (*King's Theatre*) ayant été fermé en 1820, par suite du dérangement des affaires de l'entrepreneur, M. Ebers fut engagé à en prendre la direction par quelques lords avec qui il était en relation, quoiqu'il n'entendît rien à la musique. Il se laissa séduire par les promesses de protection qui lui furent données, et il se chargea de cette lourde entreprise en 1821. Il confia la direction de la musique à M. Ayrton, et pendant sept années ce fut lui qui administra la partie matérielle et contentieuse, à ses risques et périls. Garcia, Mme Camporesi, Mme Pasta, Rossini, Galli, furent appelés à Londres par lui, et les dépenses furent si considérables, pour donner de l'éclat à son entreprise, qu'après la septième année, sa fortune fut complétement anéantie. Il a publié une histoire de l'Opéra-Italien pendant sa direction, sous ce titre : *Seven years of the King's Theatre* (Sept années du Théâtre royal), Londres, Harrison-Ainsworth, 1828, 1 vol. in-8° de trois cent quatre-vingt-quinze pages, orné des portraits de Mesdames Pasta, Camporesi, Ronzi de Begnis, Caradori-Allan, et Brambilla. Cet ouvrage, imprimé avec

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

luxe, renferme des notices intéressantes sur l'opéra italien de Londres.

EBERS (Jean-Jacques-Henri), né à Breslau, dans les premières années du dix-neuvième siècle, fut un des fondateurs de la société de chant d'église de cette ville. Il s'est fait connaître par une brochure intitulée : *Spohr und Halevy und die neueste Kirchen und Opernmusik* (Spohr et Halévy, ou la nouvelle musique d'église et d'opéra). Breslau, Jos, Max et Cie, 1837, petit in-8° de XII et quatre-vingt-six pages. L'auteur de cet écrit analyse *la Passion de Spohr* et *la Juive* d'Halévy ; il tire de ses observations des conclusions qui ne sont pas favorables à la musique moderne.

EBERT (Jean), compositeur et ténor à la cour d'Eisenach, naquit à Naundorff, dans la Misnie, le 27 septembre 1693, fut élevé à l'école de la Croix à Dresde, où il resta douze ans, finit ses études en 1718, à l'université de Leipsick, passa en 1720 à Weissenfels en qualité de chantre, et se fixa enfin, en 1726, à Eisenach. Il n'a fait imprimer de sa composition que *Six sonates pour la flûte avec clavecin*, 1729.

EBERWEIN (Traugott-Maximilien), naquit le 27 octobre 1775, à Weimar, où son père était musicien de la ville. Ses progrès dans l'étude de la musique furent si rapides, qu'à l'âge de sept ans il était déjà employé comme violoniste dans la chapelle du prince. Son père, qui fut son instituteur, lui enseigna à jouer de tous les instruments alors en usage. Eberwein fit aussi, fort jeune, quelques essais de composition dans des airs de danse et de ballet. En 1791, il obtint de son père la permission d'aller à Francfort pour étudier la théorie de la musique sous la direction de Kunze, et quelque temps après Schick, de Mayence, lui donna des leçons de violon. S'étant fait entendre avec succès à Hambourg, en 1796, il fut engagé par le prince de Schwartzbourg-Rudolstadt comme mucisien de sa chapelle. Quelques désagréments qu'il avait essuyés à Weimar, par la jalousie des autres artistes, le déterminèrent à accepter cette place en 1797. Ayant obtenu un congé du prince en 1803, Eberwein commença son premier voyage, et, prenant sa route par la Franconie, la Bavière et le Tyrol, il se rendit en Italie. A Rome il écrivit ses premiers quatuors de violon. Arrivé à Naples, il recommença ses études d'harmonie, sous la direction de Fenaroli. De retour à Rudolstadt dans l'automne de 1804, il reprit ses fonctions à la cour. En 1809 on le chargea de la direction de la chapelle de cette ville ; mais il n'eut sa nomination définitive de mucisien de la chambre qu'en 1810, et celle de maître de chapelle du prince ne lui fut accordée qu'au mois de septembre 1817. Dans l'intervalle, il avait fait quelques petits voyages en Allemagne, particulièrement à Berlin, où il se lia avec Himmel et Zelter. En 1817 il retourna à Vienne, où il avait connu précédemment Beethoven et Salieri ; de là il alla en Hongrie, en Bohème, etc.; et enfin il retourna à Rudolstadt, où il passa le reste de sa vie. Il est mort en cette ville, le 2 décembre 1831.

Eberwein était plein d'enthousiasme pour son art, et l'activité de son esprit le portait incessamment à faire des efforts pour en développer les progrès et pour améliorer la condition des artistes. C'est ainsi qu'on le vit prendre une part considérable dans l'institution des fêtes musicales de l'Allemagne, et qu'il fonda à Rudolstadt une caisse pour les veuves et les orphelins des membres de la chapelle. Ses vues étaient élevées, philosophiques ; il s'occupait de plusieurs sciences; de politique, de médecine, et la bienveillance de son caractère lui faisait rechercher avec avidité tout ce qui pouvait contribuer à l'amélioration de l'humanité.

Comme compositeur, il s'est fait plus remarquer par sa fécondité que par l'originalité de ses productions. La liste de ses ouvrages est fort étendue. On y remarque : 1° Cantate de la Pentecôte (1821). — 2° Hymne pour la Trinité, op. 81 (1823). — 3° *Te Deum* en *ut* majeur, op. 86 (1824). — 4° *idem*, en *ré* majeur. — 5° Messe solennelle en *la* bémol majeur, op. 87. Cet ouvrage était considéré par Eberwein comme une de ses meilleures productions. — 6° Cantate pour la fête de la moisson, op. 89. — 7° Cantate pour la fête de la réformation, op. 90. — 8° Les psaumes 1er, 67e, 9e et 100e, sur le texte allemand de Wette. — 9° *Pedro et Elvira*, opéra (en 1805). — 10° *Claudine de Villabella*, idem (1815). — 11° *La Foire annuelle de Plauderswelle*r, id. (1818). — 12° *Jérusalem délivrée*, id. (1819). — 13° *Ferdusi*, id. (1821). — 14° *Le Réseau d'or*, id. (1827). — 15° *Le Tournoi* (Schlachtturnier); vaudeville (*Singspiele*), 1809. — 16° *La Prêteuse*, id., op. 95 (1826) — 17°. *La Lune*, idem. — 18° *Le Nid de Cigognes*, id. (1827). — 19° *Le Chêne creux*, id. (1829). — 20° Grande ouverture caractéristique de *Macbeth*, op. 105 (1828). — 21° Une très-grande quantité d'entr'actes pour des drames, comédies ou tragédies. — 22° Symphonie concertante pour hautbois, cor et basson, op. 47 ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 23° Trois Quatuors pour 2 violons, alto et basse, op. 1 ; ibid. — 24° Variations en *sol*, pour la flûte, op. 2 ; ibid. — 25° 1er Concerto pour la flûte, op 51; ibid. — 26° Quatuors

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

pour la flûte, œuvres 71, 74 et 79; Leipsick, *Hofmeister*. — 27° Concerto pour la clarinette, op. 56; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 28° Concertino idem, op. 61; Bonn, Simrock. — 29° Airs variés, polonaises et fantaisies pour le même instrument, op. 63, 64, 65; Leipsick, Mayence et Bonn. — 30° Canons et chants à plusieurs voix (plusieurs recueils); Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 31° Chansons à voix seule, avec accompagnement de piano, op. 13, 18, 53, 91, 94.

Eberwein a eu deux fils; le plus jeune (Louis Eberwein) est musicien de la cour à Rudolstadt.

EBERWEIN (Charles), deuxième frère de Traugott Maximilien, a été directeur de musique à Weimar, *où il est né, en* 1784. Comme son frère, il apprit la musique sous la direction de son père, et il fit ses études littéraires et scientifiques au gymnase de sa ville natale. Plus tard il reçut des leçons d'harmonie et de composition de son frère aîné. La nature lui avait donné plus d'originalité dans les idées que celui-ci n'en avait reçu; Charles Eberwein développa ces dons heureux par les méditations de son esprit sérieux. Toutefois, malgré cette qualité naturelle d'invention qu'on remarquait en lui dans ses premiers ouvrages, son admiration pour les œuvres de Mozart lui a fait imiter le style de ce grand maître dans quelques-unes de ses productions. On connaît de Charles Eberwein : 1° *Die Heerschau* (l'Inspection de l'armée), opéra. — 2° *Graf von Gleichen* (Le comte de Gleichen), idem. — 3° *Léonore de Holtée*, idem. — 4° *Le Fils du riche, ou le Manteau rouge*, idem, représenté à Weimar, en 1845. — 5° *Le marchand d'Orviétan*, idem. — 6° Ouverture et musique mélodramatique pour le *Faust* de Gœthe. Ces ouvrages ont été joués avec succès à Weimar. — 7° Des entr'actes pour plusieurs drames, et l'ouverture pour le monodrame de Gœthe, *Proserpine*. — 8° Cantique du dimanche à 4 voix, avec accompagnement d'instruments à vent et d'orgue, sur des paroles de Niemeyer. — 9° *L'adoration*, cantate de Kœhler, pour 4 voix, solos, chœur et orchestre, Bonn, Simrock. — 10° Cantate pour le Jubilé de cinquante ans des prince et princesse de Weimar et d'Eisenach, à 4 voix et orchestre; Weimar, Wentzel. — 11° *Le Jour de mort du Sauveur*, cantate à 4 voix, avec accompagnement d'instruments à vent et orgue, op. 17; Leipsick, Hofmeister. — 12° *Élévation vers Dieu*, à 4 voix et orgue, op. 20; ibid. — 13° *Le Jeune Homme à Naïn*, oratorio, exécuté à Erfurt, en 1835. — 14° Concert d'amateurs pour violon et orchestre, op. 15; ibid. — 15° Quatuor brillant pour violon, op. 4; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 16° Trois œuvres de duos pour deux violons; Leipsick, Breitkopf, Hofmeister. — 17° Concerto pour la flûte (en *mi* bémol), ibid. — Quelques recueils de chants pour une et plusieurs voix; Leipsick, Hambourg et Berlin.

Mme Eberwein, cantatrice qui a eu longtemps de la réputation au théâtre pour les premiers rôles, tels que ceux de Donna Anna dans *Don Juan*, et de Léonore dans *Fidelio*, fut attachée à l'Opéra de Weimar jusqu'en 1837.

EBERWEIN (Maximilien-Charles), de la famille des précédents, est né à Weimar. Il s'est fait connaître comme pianiste, dès 1831, à Weimar, puis à Leipsick, Dresde, Berlin et Paris. On a de lui quelques compositions légères pour son instrument.

EBHARDT (Gotthilf-Frédéric), organiste et maître d'école à Greitz, est né à Hohenstein, en 1771, dans la principauté de Schœnbourg. Son premier instituteur pour le chant, l'orgue et la composition, fut un musicien habile nommé *Tag;* mais il se perfectionna dans la suite par la lecture des ouvrages de Kirnberger, de Wolf et de Marpurg. Il était âgé de vingt-deux ans lorsqu'il fut appelé à Greitz, pour y remplir les places dont il a été parlé ci-dessus. Il a beaucoup écrit; mais on n'a imprimé de ses compositions qu'une suite de Préludes pour l'orgue; Leipsick, Breitkopf. Ses autres ouvrages sont : 1° *Trois Chorals variés pour l'orgue*. — 2° *Cantate funèbre avec orchestre*. — 3° *Messe à 4 voix*. — 4° *Chant funèbre à 2 voix sur la mort du prince Henri XI de Schœnbourg*. — 5° *Deux Cantates*. — 6° *Musique pour la fête de l'Ascension*. — 7° *Cantates de louanges et d'actions de grâces à 4 et 8 voix*. — 8° *Motet à 4 voix avec accompagnement d'instruments à vent*. — 9° *Concerto d'orgue pour un jeu de flûte*, et plusieurs suites de préludes. Vers 1807, Ebhardt a été nommé organiste de ville et de cour à Schleitz, petite ville de la principauté de Reuss-Schlutz. Son ouvrage le plus considérable est un traité général de musique en forme de dialogue entre un maître et un élève, qui a été publié sous ce titre : *Schule der Tonsetzkunst in systematischen Form mit deutlichen Definitionen, und den Hauptartikeln beigefügten katechetischen Unterredungen zwischen Lehrer und Schüler;* Leipsick, Cnobloch, 1824, in-8°, avec 50 planches. Il a aussi publié un traité de théorie transcendante de la musique sous ce titre : *Die hoehern Lehrzweige der Tonkunst* (les hautes branches de la science de la musique); Leipsick, 1830, in-8°, avec un livre d'exemples notés, in-fol.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

obl. Cet ouvrage est la suite du précédent. On connaît enfin de lui : *Gründlicher Anleitung zur Erfindung harmonisch-melodischer Choralzwischen spiele* (Introduction fondamentale à l'art d'improviser des versets harmonieux et mélodieux pour les chorals, etc.); Neustadt-sur-l'Oder, Wayner, 1828, in-8°. Il a fait insérer dans le n° 16 (année 1833) de la *Gazette générale de musique* de Leipsick une réponse à des questions proposées dans le n° 46 (ann. 1832) du même journal, sur l'emploi des accords de sixte et de seconde dans l'harmonie.

Ebhardt a un fils qui s'est fait connaître par des danses pour le piano lesquelles ont paru à Leipsick.

EBIO (Matthieu), chantre et maître d'école à Husum, dans le duché de Holstein, naquit dans le même endroit, en 1591. Après avoir terminé ses études à l'université de Jéna, il obtint la place dont il vient d'être parlé. Il est mort à Husum, à l'âge de quatre-vingt-six ans, le 20 décembre 1676. Ce musicien est auteur d'un livre élémentaire intitulé : *Isagoge musica, das ist : Kurzer, jedoch gründlicher Unterricht, wie ein Knabe in kurzer Zeit, mit geringer Mühe musicam lernen kœnne* (Instruction courte, mais complète, avec laquelle un jeune élève peut apprendre la musique sans peine et en peu de temps, etc.); Hambourg, 1651, 8 feuilles in-8°. Ebio se montre dans cet ouvrage grand partisan de la méthode de l'hexacorde, attribuée à Gui d'Arezzo, et antagoniste de la réforme de l'échelle musicale. On a aussi de lui une collection de motets sous ce titre : *Prodromus cantionum ecclesiasticarum, mit 2 Stimmen concertsweise und dem Basso-continuo;* Hambourg, 1651, in-4°.

EBNER (Wolfgang), organiste de l'empereur Ferdinand III, vers 1655, était né à Augsbourg. Il écrivit une instruction latine sur la basse continue, qui ne fut point imprimée, et que Jean André Herbst a traduite en allemand. La traduction est restée aussi en manuscrit. (*Voy.* Herbst, *Arte pratica et poetica*, p. 43.)

ECCARD (Jean), né à Mulhausen en Thuringe, vers 1545, eut pour maître de composition le fameux Roland de Lassus. En 1583 il fut nommé vice-maître de chapelle de Georges-Frédéric, margrave de Brandebourg et duc de Prusse, à Kœnigsberg, et fut adjoint à Théodore Riccius, maître de chapelle titulaire, auquel il succéda en 1599. En 1608 il suivit la cour à Berlin. Son portrait a été gravé avec une inscription à sa louange, en six vers latins de Georges Frœlich, professeur de musique. Il s'est fait connaître par la publication des ouvrages suivants : 1° *XX Cantiones sacræ Helmoldi quinque et plur. vocum;* Mulhausen, 1574. — 2° *Newue teutsche Lieder mit 4 und 5 Stimmen gantz lieblich zu singen, und auff allerley musikalischen Instrumenten zu gebrauchen* (Nouvelles Chansons allemandes à 4 et 5 voix, etc.); Mulhausen, 1578, in-4°. — 3° *Crepundia sacra Helmoldi*, Mulhausen, 1596, in-4°. La deuxième édition de cette collection a paru à Erfurt, en 1608, in-8°. — 4° *Zwey-Theile 5 Stimmige geistliche Lieder auf den Choral gerichtet* (Deux livres de chants religieux à 5 voix sur des chorals, etc.), Kœnigsberg, 1597, 5 volumes in-4°. On chante encore à Mulhausen les cantiques d'Eccard, au commencement et à la fin du service.

ECCLES (Salomon), violoniste et compositeur anglais, vécut vers la fin du dix-septième siècle. Il était estimé pour son talent; mais séduit par la doctrine des quakers, il entra dans cette secte, brûla tous ses instruments, et publia, en 1697, un *Dialogue sur la vanité de la musique*, devenu d'une rareté excessive. Il est auteur de principes de l'art de jouer du violon, qui ont été insérés dans l'ouvrage intitulé : *The division violin*, imprimé à Londres, en 1693. Eccles se mit à faire publiquement des prédications, et se fit enfermer plusieurs fois. Il s'enfuit, dit-on, en Irlande, d'où il paraît qu'il fut déporté dans la Nouvelle-Angleterre. Il finit par se faire athée. On ignore l'époque de sa mort.

ECCLES (Jean), fils de Salomon, naquit à Londres. Son père lui enseigna la musique. Eccles a composé plusieurs airs détachés, qui ont été insérés dans les collections de son temps, des airs de danse et des entr'actes pour plusieurs tragédies ou drames. Parmi ses compositions, on cite particulièrement *Rinaldo e Armida*, et *le Jugement de Pâris*. Ce fut aussi lui qui le premier mit en musique l'Ode de Congrève pour le jour de Sainte-Cécile. Outre les airs d'Eccles publiés dans diverses collections, et notamment dans celle qui a pour titre : *The pills to purge melancoly* (Pilules pour chasser la mélancolie), on a aussi imprimé à Londres : *New Musick for opening of the theatre*, etc., etc. (Nouvelle musique pour l'ouverture du théâtre). Vers 1698, Eccles fut nommé maître de l'orchestre de la reine, place devenue vacante par la mort de *Staggins*. Il passa la dernière partie de sa vie à *Kingston*, dans *Surry*.

ECCLES (Henry), frère du précédent, fut un violoniste d'une force peu ordinaire pour son temps. Mécontent de ce que son talent n'était pas récompensé dans sa patrie, comme il devait l'être, il se rendit à Paris, et y fut admis dans la musique du roi. Eccles a composé *douze solos*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

pour le violon, qui ont été publiés à Paris, en 1720. Cet ouvrage a paru en deux livres. Eccles imite dans sa composition le style de Corelli.

ÉCHION, musicien grec, qui vivait à Rome du temps de Juvénal, était un fameux joueur de cithare. Il paraît qu'il partageait avec les joueurs de flûte Glaphire et Ambrosius les faveurs de beaucoup de dames romaines, car Juvénal en parle en ces vers :

Accipis uxorem, de qua citharœdus Echion,
Aut Glaphyrus flat pater, Ambrosiusque choraules.
(Sat. VI, v. 78.)

« Tu te maries; les pères de tes enfants se-
« ront ou le citharède Echion, ou les joueurs de
« flûte Glaphyre et Ambrosius. »

Laborde a fait sur ces vers une singulière méprise : il a cru que *choraules* signifie *employés dans les chœurs*, tandis que le sens est *joueurs de flûte*.

ECK (Jean-Frédéric), né à Mannheim, en 1766, passe pour avoir été un des violonistes les plus distingués de l'Allemagne. Son père, né en Bohême, et qui était premier cor au service de l'électeur Palatin, mit le jeune Eck sous la direction de Chrétien Danner, pour apprendre à jouer du violon. Il acquit sous cet habile maître un beau son, une intonation juste et beaucoup de légèreté. En 1778 il suivit l'orchestre de la cour à Munich; le maître de chapelle Winter lui donna des leçons de composition. Nommé directeur des concerts de la cour, en 1788, il ne tarda pas à prendre aussi la direction du théâtre national. En 1801 il se maria pour la seconde fois, demanda sa retraite, et l'obtint. Ce fut vers cette époque qu'il fit un voyage en France et qu'il visita Paris. Il a publié six concertos de violon qui ont été gravés à Offenbach et à Paris, et une symphonie concertante pour deux violons, publiée à Leipsick, chez Breitkopf.

ECK (François), frère du précédent, et comme lui violoniste fort habile, naquit à Mannheim, en 1774, et reçut des leçons de son frère. Admis dans la chapelle de l'électeur de Bavière, il paraissait devoir finir ses jours à Munich; mais une aventure galante qu'il eut avec une dame de haute naissance, et qui eut de l'éclat, l'obligea à quitter cette ville, en 1801. Sa situation était d'autant plus fâcheuse en cette circonstance, qu'un vol venait de le priver de tout ce qu'il possédait. Il se rendit d'abord à Riga, puis à Pétersbourg, où il se livra à un travail constant et bien dirigé pour augmenter son talent. L'empereur Alexandre, l'ayant entendu, fut si satisfait de son jeu, qu'il le nomma directeur et violon solo des concerts de la cour; mais bientôt Eck tomba dans un bigotisme excessif, et les remords dont il fut tourmenté, au souvenir des erreurs de sa jeunesse, troublèrent sa raison. L'empereur de Russie le renvoya à son frère, sous escorte, et celui-ci le plaça dans une maison de santé à Strasbourg. Il y mourut, en 1804. Je possède en manuscrit un concerto de violon de cet artiste.

ECKARD (Jean-Godefroi) naquit à Augsbourg, en 1734. Issu de parents pauvres, il ne put se procurer de maître pour apprendre la musique, quoiqu'il se sentît un goût passionné pour cet art. Il se mit donc à étudier seul sur un mauvais clavecin qu'il s'était procuré, et par une persévérance sans bornes et l'étude du *Clavecin tempéré* de Bach, il parvint à un haut degré de force sur le piano. Son ami, Georges-André Stein, célèbre facteur d'orgues, l'engagea à l'accompagner à Paris, en 1758; les succès qu'il y obtint le décidèrent à s'y fixer. Vers le même temps, il se livra à l'étude de la miniature, et il acquit assez d'habileté en ce genre pour assurer son existence. Ayant le désir de perfectionner son talent pour le clavecin, il peignait le jour pour vivre, et étudiait la musique la nuit. C'est par ce moyen qu'il a obtenu la réputation d'un des plus habiles clavecinistes de son temps. Il est mort à Paris, vers la fin du mois d'août 1809, âgé de soixante-quinze ans. On a gravé de lui : 1° 6 sonates pour le piano; Paris, 1765. Elles ont été publiées aussi à Londres et à Leipsick, avec un titre italien. — 2° Deux sonates de clavecin, œuvre 2e. — 3° *Le Menuet d'Exaudet*, varié pour le clavecin; Paris, chez l'auteur.

ECKEL (Mathias), compositeur allemand, vécut dans la première moitié du seizième siècle. Il a mis en musique un recueil de chansons en diverses langues, qui a paru en plusieurs suites, depuis 1530 jusqu'en 1540, in-8° obl. On trouve ce recueil dans la bibliothèque publique de Zwickau. Il y a des ouvrages de ce musicien dans les recueils très-rares dont voici les titres : 1° *Novum et insigne Opus musicum sex, quinque et quatuor vocum, cujus in Germania hactenus nihil simile unquam est editum, etc. Noribergæ, Hier. Graphæi*, 1537, petit in-4° obl. — 2° *Selectæ Harmoniæ quatuor vocum de Passione Domini; Vittebergæ, apud Georg. Rhaum*, 1538. — 3° *Sacrorum Hymnorum liber primus centum et triginta Hymnos continens, etc.; Vittebergæ, apud Georg. Rhau.*, 1542, petit in-4° obl. — 4° *Ricinia gallica, latina et germanica, et quædam fugæ, tomi duo; ibid.*, 1545, petit in-4° obl.

ECKELT (Jean-Valentin), né à Wernings-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

hausen, près d'Erfurt, vers 1690, fit ses études à l'école de Gotha, et y apprit la musique. Lorsqu'il crut avoir acquis assez de connaissances dans son art, il entreprit de voyager pour se faire connaître. Il ne tarda pas à être nommé organiste à Wernigerode, en Prusse. La manière distinguée dont il remplit ses fonctions lui procura l'avantage d'être appelé en qualité d'organiste à l'église de la Trinité à Sondershausen, place qu'il occupa jusqu'à sa mort, arrivée en 1734. Ce musicien a laissé en manuscrit plusieurs recueils de pièces et de préludes pour l'orgue, une *Passion* à grand orchestre, et une collection de cantiques. Mais c'est surtout comme écrivain didactique qu'il s'est rendu recommandable, par la composition des ouvrages suivants : 1° *Experimenta musicæ geometrica;* Erfurt, 1715. — 2° *Instruction pour former une fugue*, 1722. — 3° *Abrégé de ce qu'il est nécessaire à un musicien de savoir*, in-4°. — 4° Enfin un ouvrage dont il s'est occupé dans les dernières années de sa vie, et dont il y avait déjà beaucoup de cahiers achevés en 1724, mais qui s'est égaré depuis la mort de l'auteur. C'était plutôt un commentaire mathématico-musico-mystique sur la Bible entière qu'un traité de musique. La bibliothèque musicale d'Eckelt, qui pouvait passer pour complète de son temps, contenait tous les ouvrages de Werkmeister, de Prinz, de Mattheson et d'autres, publiés jusqu'alors. Les notes qu'il avait ajoutées à la plupart de ses livres prouvaient l'étendue de son instruction.

ECKERSBERG (Jean-Guillaume), organiste et habile violoniste, naquit à Dresde, le 20 août 1762. Nommé organiste de l'église Sainte-Sophie de cette ville, en 1783, à l'âge de vingt et un ans, il le fut ensuite de l'église de la garnison. Plus tard il fut appelé comme organiste à l'église de Neustadt; il est mort dans ce lieu, le 21 août 1821. Eckersberg s'est fait connaître comme compositeur par la cantate de Schiller intitulée *la Cloche*, qu'il a écrite à grand orchestre, en 1804. On a aussi de lui un air varié pour le piano, Dresde, Hilscher; des polonaises, des danses pour le piano, et des chansons allemandes avec accompagnement.

ECKERSBERG (Édouard), fils du précédent et son élève, est né à Neustadt-Dresde, en 1797. Il a succédé à son père comme organiste. Cet artiste n'a publié jusqu'à ce jour que des danses pour le piano.

ECKERT (Charles-Antoine-Florian), violoniste, pianiste et compositeur, est né à Potsdam, le 7 décembre 1820. Son père, Polonais de naissance, servit sous le prince Poniatowski, dans les guerres de l'empire français, et entra au service de la Prusse après la bataille de Leipsick. Il était en garnison à Potsdam, résidence du roi de Prusse, lorsque Charles Eckert naquit. Peu de temps après il fut envoyé à Berlin et impliqué dans un procès politique, à la suite duquel il fut placé dans un poste de douaniers, avec le titre de brigadier, à la frontière du royaume. Il fut tué dans une rencontre avec des contrebandiers. Dénuée de toute ressource après la mort de son mari, la mère de Charles Eckert se vit obligée de retourner en Pologne, et d'abandonner, dans sa détresse, son enfant, à peine âgé de deux ans. Touchés de compassion, les anciens camarades du père recueillirent son enfant orphelin, qui vécut ainsi dans une caserne pendant sa première enfance. Il n'avait pas encore accompli sa troisième année quand Mme de Fœrster, femme d'un littérateur distingué, et connue par son talent pour la musique, l'adopta, et, remarquant ses heureuses dispositions pour cet art, lui fit donner une éducation toute musicale. Ses premiers maîtres furent Grenlach et Rechenberg. Plus tard il trouva une protectrice non moins dévouée dans la célèbre cantatrice Henriette Sontag (Mme de Rossi). Devenu élève de Zelter en 1830, et plus tard de Rungenhagen, il fit de rapides progrès sous ces maîtres, particulièrement dans la science de l'harmonie, et composa des psaumes et d'autres morceaux de musique d'église. Encouragé par le suffrage de Spontini, il s'essaya aussi dans le style dramatique, et donna à l'âge de dix-sept ans *Catherine de Nuremberg*, et en 1840 *le Charlatan*, tous deux au théâtre de Kœnigstadt. Lorsque Mendelssohn retourna à Berlin, avec le projet de s'y fixer, Eckert devint son élève, et écrivit son oratorio de *Judith*, qui fut exécuté à l'Académie royale de chant, en 1841. Dans l'année suivante il obtint une pension du roi de Prusse pour voyager en Italie, et séjourna à Milan, Venise, Florence, Rome et Naples. De retour dans sa patrie, après deux ans d'absence, il écrivit la partition de son opéra *Guillaume d'Orange*, dont la représentation eut lieu le 12 novembre 1846, avec un brillant succès. Les événements politiques qui agitèrent l'Allemagne en 1848 décidèrent Eckert à voyager en Hollande et dans la Belgique. Arrivé à La Haye, il y fit représenter *Guillaume d'Orange*, traduit en français, et l'ouvrage y fut chaleureusement applaudi. A cette occasion le roi lui accorda la décoration de la couronne de Chêne. Eckert donna à la même époque plusieurs concerts en Hollande et en Belgique, puis il se rendit à Paris. L'espoir qu'il avait conçu d'écrire pour les théâtres de cette capitale, et de se créer une renommée, ne se réalisa pas plus pour

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

lui que pour beaucoup de jeunes artistes. Fatigué d'une vaine attente, et poussé par la nécessité, il se vit contraint d'accepter, en 1851, une place d'accompagnateur au Théâtre-Italien : l'année suivante il y fut chargé de la direction de l'orchestre. En 1853, ayant perdu l'espoir de se faire une réputation de compositeur à Paris, il s'éloigna de cette ville, et se rendit à Vienne, où la place de chef d'orchestre du Théâtre-Italien lui fut confiée. Il a conservé cette position jusqu'en 1860. Mais alors une opposition qui s'était formée contre lui l'a obligé de s'éloigner de la capitale de l'Autriche. Outre les ouvrages de sa composition cités précédemment, on connaît aussi de lui une symphonie à grand orchestre, exécutée à Berlin, en 1836, une ouverture de fête, écrite pour Munich en 1841, un trio pour piano, violon et violoncelle, op. 18; Leipsick, Breitkopf et Hærtel, des recueils de Lieder, op. 12, 13, 15, et quelques autres compositions légères.

ECKHARD (Charles-Frédéric), chancelier de la régence de Donaueschingen, dans le grand-duché de Bade, s'est fait connaître, vers la fin du siècle dernier, par les ouvrages suivants : 1° *Trois Sonates pour le piano*, op. 1; Offenbach, 1798. — 2° Variations pour le piano sur l'air : *Freut euch des Lebens*, op. 2; ibid. — 3° *Mélanges pour le piano et le chant*; ibid., 1801. — 4° *Six Sonates faciles*; Dresde.

EDEL (Georges), musicien de la cour de Vienne en 1800, a publié : 1° Huit Variations sur un thème allemand; Vienne, 1798. — 2° Huit Airs allemands pour le clavecin, op. 5. — 3° Trois Duos pour deux violons, op. 6. — 4° Sérénade pour violon, violoncelle et guitare, op. 7; Vienne. — 5° *Idem* pour violon, alto et guitare; Hambourg

EDELE (...), violoniste et compositeur, né à Stuttgard, dans les premières années du dix-neuvième siècle, s'est fixé à Zurich, en 1833, et y a été pendant plusieurs années l'âme du monde musical. En 1838 il y a fait représenter *Rübezahl*, opéra de sa composition.

EDELMANN (Jean-Frédéric), né à Strasbourg, le 6 mai 1749, fut un pianiste distingué. En 1782 il donna à l'Opéra l'acte du *feu*, dans le ballet des Éléments, et *Ariane dans l'île de Naxos*, qui obtinrent du succès. A l'aurore de la révolution, Edelmann en embrassa les principes avec fureur, et après avoir envoyé à l'échafaud un grand nombre de victimes, et notamment le baron de Dietrich, son bienfaiteur, il y périt lui-même, avec son frère, en 1794. Ses compositions, qui sont toutes pour le piano, consistent en *Trois Concertos*, neuf œuvres de sonates avec violon obligé, et des caprices, gravés à Offenbach, Worms, Mannheim et Paris. On connaît aussi de ce musicien des quatuors pour clavecin, op. 15, Amsterdam; et une scène lyrique intitulée *la Bergère des Alpes*, pour soprano et basse, gravée à Paris en partition. Il y a du talent dans tous ces ouvrages, et l'on ne peut douter qu'Edelmann ne se fût fait une brillante réputation si la révolution ne l'eût détourné de sa carrière.

EDER (Philippe), pianiste à Vienne, au commencement de ce siècle, a publié pour son instrument les ouvrages suivants : 1° *Variations très-faciles pour le clavecin*, op. 1; Vienne, 1803. — 2° *Idem*, op. 2. — 3° *Sonates très-faciles pour le clavecin avec violon*, op. 3. — 4° *Rondo très-facile pour le clavecin*, op. 4. — 5° *Valses pour le clavecin*, op. 5. — 6° *Allemandes pour le clavecin*, op. 6. Ce musicien disparut du monde musical actif vers 1807. Sa fille, pianiste distinguée, née à Vienne, a reçu des leçons de Charles Czerny, et s'est fait connaître par son talent dès 1829. Après avoir donné pendant plusieurs années des concerts dans les villes principales de l'Allemagne, elle s'est fixée à Cassel, en 1843.

EDER (Charles-Gaspard), violoncelliste, né en Bavière, en 1751, apprit la composition sous la direction de Lang et de Kreiher, et fut appelé, jeune encore, à la cour de l'électeur de Trèves, où il obtint la place de premier violoncelliste de la musique particulière. Il a parcouru depuis ce temps les principales villes de l'Allemagne, et s'est fait entendre partout avec succès. Il a composé pour le violoncelle vingt solos, trois duos, deux trios et quatorze concertos; mais il n'a fait graver que deux symphonies à grand orchestre, et deux quintettes.

EDLEN DE MOSEL (J.-F.). *Voyez* Mosel.

EDGECUMBE (Le Comte Mount-), amateur de musique, d'une haute naissance, né à Londres, vers 1752, mort en 1828, a publié un livre intitulé : *Musical reminiscence of an old amateur, chiefly respecting the italian Opera in England, for fifty years, from 1773 to 1823* (Réminiscences musicales d'un vieil amateur, principalement en ce qui concerne l'Opéra-Italien en Angleterre, pendant cinquante ans, depuis 1773 jusqu'en 1823, seconde édition, continuée jusqu'à ce jour); Londres, W. Clarke, 1827, in-8°. Dans ce résumé de ses souvenirs, le comte Mount-Edgecumbe laisse partout percer ses regrets sur la décadence de la musique et particulièrement de l'art du chant. Ses héros en ce genre sont Pacchierotti, Marchesi et la Banti, qu'il considère comme fort supérieurs à tous les

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

chanteurs de l'époque actuelle. Son livre est rempli de curieuses anecdotes sur ces artistes et sur Mmes Billington, Grassini et Catalani. Bien que le titre de l'ouvrage du comte Edgecumbe indique une deuxième édition, il n'y en a point eu d'autre que celle-là; mais l'ouvrage était imprimé depuis plusieurs années avant qu'il parût, et quelques exemplaires seulement avaient été donnés par l'auteur à ses amis. On y a fait ensuite quelques additions, et dans cet état le livre a été mis en vente, avec un nouveau frontispice. Il y a des exemplaires qui ont la date de 1828, et qui sont indiqués comme une troisième édition.

EDLING (Jean), virtuose sur la clarinette, né à Falker, près d'Eisenach, entra fort jeune dans la musique du duc de Saxe-Weimar. Son jeu était d'une perfection peu commune, et il promettait à l'Allemagne un artiste du premier ordre, lorsqu'il mourut, en 1786, à l'âge de vingt-deux ans. Il a laissé en manuscrit beaucoup de concertos pour son instrument, et quelques symphonies pour l'orchestre. Il a aussi composé la musique d'un mélodrame intitulé *Elfride :* elle a été gravée pour le piano, à Berlin, en 1790.

EDLINGER (Thomas), célèbre luthier, né en Bohême, vivait à Prague en 1715. Baron, dans ses Recherches sur le luth, lui accorde beaucoup d'éloges pour la bonté de ses instruments. Les luths de Thomas Edlinger soutiennent en effet la comparaison avec les anciens instruments de Gaspard de Salo, qui furent longtemps considérés comme les meilleurs.

EDLINGER (Joseph-Joachim), fils du précédent, fut aussi excellent fabricant de luths. Après avoir fait son apprentissage chez son père, il fit un voyage en Italie pour se perfectionner dans son art. Il y vécut quelques années, et visita Crémone, Rome, Naples, Bologne, Ferrare et Venise, puis retourna dans sa patrie. Il est mort à Prague, le 30 mai 1748. Ses instruments sont recherchés.

EEKMANS (Livinus), constructeur d'orgues hollandais, vivait dans la première moitié du dix-septième siècle, et paraît être mort en 1645. Il est auteur du grand orgue d'Alkmar, achevé en 1639. Cet orgue est composé de cinquante-six jeux : l'harmonie en est excellente.

EFFREM (Mutio ou Muzio), maître de chapelle du duc de Mantoue en 1622, avait été précédemment, pendant vingt-deux ans, au service de Gesualdo, prince de Venouse, connu par ses madrigaux, ainsi qu'il nous l'apprend par une lettre placée au commencement d'un ouvrage dont il sera parlé tout-à-l'heure. Il était né à Bari, dans le royaume de Naples, vers le milieu du seizième siècle; car on trouve une villanelle à trois voix de sa composition (*Perche non m'ami, d'otta?*) dans le recueil publié par De Antiquis sous ce titre : *Villanelle alla napolitana a tre voci da diversi autori di Bari, libri I, II* (*in Venezia, app. li figli d'Ant. Gardano*, 1574, in-8°). Un ouvrage de ce musicien, dont la rareté est excessive et qui a été inconnu à tous les bibliographes, fournit les renseignements qu'on vient de lire sur la position de Muzio Effrem. Cet ouvrage est intitulé : *Censure di Mutio Effrem sopra il sesto libro de Madrigali di M. Marco da Gagliano, maestro di cappella della cattedrale di Fiorenza*, sans date et sans nom de lieu ni d'imprimeur; mais au verso du dernier feuillet on lit : 1622, 15 *januarii, pro impressione, Augustinus Dulcius secretarius*, 58 pages in-fol. non chiffrées. Au premier feuillet l'on trouve une épître de Marco de Gagliano au lecteur de son sixième livre de madrigaux, dans laquelle il se plaint des attaques sourdes d'Effrem contre ses ouvrages, disant que son critique n'ose rendre publiques ses censures. Cette épître est suivie d'une réponse assez dure, dans laquelle Effrem annonce au maître de chapelle de la cathédrale de Florence qu'il va le satisfaire et démontrer son ignorance au public. Après cette lettre il réimprime en partition tous les madrigaux du sixième livre de Marco de Gagliano, et les accompagne de notes sévères dans lesquelles il analyse toutes les fautes de tonalité, de rhythme et d'harmonie qui s'y trouvent. Il s'y montre musicien beaucoup plus habile que son adversaire. Effrem publie aussi dans ce volume un de ses madrigaux à cinq voix, très-supérieur à ceux de Marco. Il dit, dans sa lettre, qu'un grand nombre de ses ouvrages, consistant en motets et messes, se trouvent chez le grand-duc de Toscane, en manuscrit.

EFFREM (Alexandre), de la même famille, né à Bari, dans la seconde moitié du seizième siècle, fut aussi compositeur de madrigaux et de chansons à la napolitaine. Quelques villanelles à trois voix se trouvent sous son nom dans la collection d'Antiquis.

EFFTERDINGEN ou **AFTERDINGEN** (Henri d'), maître chanteur (trouvère allemand), vécut au commencement du treizième siècle. Il fut d'abord attaché à la cour de Léopold d'Autriche, qu'il quitta pour se rendre à celle du landgrave Herrmann de Thuringe. Plus tard il obtint le titre de *bourgeois* d'Eisenach. Efterdingen est le compilateur de l'*Heldenbuch* (le Livre des héros), où les plus anciennes chansons allemandes sont recueillies.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

EGARD (Paul.), prédicateur à Norttorp, dans le Holstein, naquit à Kellinghausen, dans la même province, vers 1598. Il a publié une dissertation sur le cornet d'or qui fut trouvé en Danemark dans le seizième siècle, sous ce titre : *Schriftmæssige Gedanken über das Goldenhorn ;* Lunebourg, 1644.

EGENDACKER (Jean-Christophe), facteur d'orgues, né dans le Palatinat, vers la fin du dix-septième siècle, a construit, en 1706, l'orgue de la cathédrale de Salzbourg, à trois claviers et quarante-quatre registres. Son fils, Roch Egendacker, l'a augmenté de plusieurs registres en 1782.

EGENDACKER (Roch), fils du précédent, facteur d'orgues, né à Passau, a construit en 1735 le petit orgue, à douze registres, du couvent de San-Salvador en Bavière, et en 1754 celui du couvent de *Benedict Baiern*, à trente-cinq registres,

EGENOLF (Chrétien), imprimeur-libraire à Francfort-sur-le-Mein, naquit vers 1485, à Hadamar, petite ville du duché de Nassau. Ce fut lui qui introduisit l'imprimerie à Francfort, en 1513. Par une singularité bien remarquable, cette ville, si voisine de Mayence, n'a pas connu l'art typographique avant cette date. Egenolf nous apprend, dans l'épître dédicatoire d'un ouvrage dont il sera parlé tout à l'heure, qu'il passa sa jeunesse à Strasbourg. Ce fut sans doute dans cette ville, où se trouvaient les imprimeries de Schœffer et de Prys, qu'il eut connaissance de l'art, encore nouveau, d'imprimer les livres. Il se distingua dans sa profession, et eut la gloire d'avoir fait graver en bois les premières figures pour des ouvrages d'histoire naturelle. Egenolf était musicien. On lui doit la publication d'un recueil d'odes d'Horace et d'autres poésies d'Ovide mises en musique, à quatre voix ; ce recueil a pour titre : *Melodiæ in Odas Horatii et quædam alia carminum genera. Earumdem argumenta, genus, ac ratio*, etc. Ce titre ne se trouve qu'au frontispice de la partie de ténor ; à ceux du *discantus* et du *bassus*, il y a simplement : *Odarum Horatii concentus*, et à l'*altus* on lit : *Carminum Horatii*. Au bas du dernier feuillet on trouve : *Francofordiæ, apud Christianum Egenolphum. Mense januario* 1532 ; petit in-8°, dont les feuillets ne sont pas chiffrés. Au frontispice de la partie de ténor on voit la figure gravée en bois d'un homme qui joue de la basse de viole. La publication d'Egenolf a précédé de sept années celle des *Harmoniæ poeticæ* de Hofhaimer, et de vingt-trois ans les odes d'Horace mises en musique par Goudimel (voyez ce nom et *Hofhaimer*). Ce recueil est si rare, que je ne l'ai trouvé dans aucune grande bibliothèque de l'Europe, qu'aucun catalogue ne le mentionne, et qu'il a été inconnu à tous les bibliographes. Mon exemplaire a appartenu à l'abbé Mercier de Saint-Léger, qui y a joint une note ; puis il est passé en la possession de Roquefort. La musique du recueil d'Egenolf n'est qu'un simple contrepoint de note contre note ; mais elle a de l'intérêt, parce que tous les chants de la partie de ténor sont, de toute évidence, des airs populaires de l'époque, et parce que l'auteur de ce contrepoint a rhythmé toutes les voix d'après le mètre de la poésie latine.

EGGERS (Nicolas), né à Lunebourg, étudia à Jena vers 1684, et fut ensuite pasteur à Brême et prédicateur du ministre de Suède résidant dans cette ville. Il vivait encore en 1713. On a de lui deux dissertations curieuses sur les cloches ; elles sont intitulées : 1° *Dissertatio philologico-historica Campanarum nomen et originem complectens ;* Jena ; 1684, 7 feuilles in-4°. — 2° *Dissertatio de Campanarum materia et forma ;* ibid., 1685, in-4°.

ÉGIDE (Jean), en latin *Ægidius Zamorensis*, fut moine de l'ordre des Frères mineurs de Saint-François, au treizième siècle, et naquit à Zamora, dans l'ancien royaume de Léon, en Espagne. Il était docteur et lecteur de théologie dans le couvent de cette ville. On a de lui un petit traité de musique intitulé *Ars musica*, publié par l'abbé Gerbert, dans sa Collection des écrivains ecclésiastiques sur la musique (t. II, fol. 369-393), d'après un manuscrit de la bibliothèque du Vatican. Cet ouvrage, en partie historique et en partie technique, est divisé en quinze chapitres : il offre peu d'intérêt. Après avoir traité de l'invention, de l'utilité et de la division de la musique d'après des auteurs plus anciens, Égide emploie plusieurs chapitres à l'explication du nom des notes et de la représentation de celles-ci par les lettres romaines ; de la solmisation par la méthode des muances, et de la constitution des tons du plain-chant. Le dernier chapitre renferme une description insuffisante et peu exacte d'un certain nombre d'instruments de musique. Une de ses explications les plus singulières est celle qu'il donne de l'instrument appelé *symphonie* dans le moyen âge. On sait que les figures de cet instrument, que nous offrent quelques manuscrits, sont semblables à la vielle de nos jours ; mais l'instrument, dont parle Égide de Zamora est très-différent : c'est, dit-il, un instrument fait d'un bois concave, avec une peau tendue sur chacun de ses côtés, dont les Musiciens jouent avec de petites baguettes et dont le mélange des sons graves et aigus produit

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

des chants agréables (1). Cette description semble être celle du tympanon ou canon arabe, dont les tables n'auraient pas été faites de sapin, mais de peaux parcheminées, comme cela se voit dans plusieurs instruments de l'Orient.

ÉGIDE (*Ægidius*), de Murino, auteur d'un traité de la musique mesurée, dont on trouve une copie manuscrite, du quinzième siècle, dans la bibliothèque du Vatican (n° 5321), sous ce titre : *Tractatus cantus mensurabilis secundum magistrum Ægidium de Murino.* La bibliothèque du Muséum britannique en possède une copie moderne, faite pour Pepusch, d'après un manuscrit de la bibliothèque Cottonienne, qui a été détruit par l'incendie. Cette copie a pour intitulé : *Incipit tractatus diversarum figurarum per quas dulces modi discantantur, et ideo sequendo ordinum tenoris, scilicet alterius temporis, secundum Ægidium de Murino.* (Voy. *Catal. of the manuscript Music in British Museum*, p. 50, n° 141.) Cet Égide de Murino vécut dans le quinzième siècle : il ne doit pas être confondu avec Jean de Muris, comme l'a fait le rédacteur des manuscrits de musique du Muséum britannique. Son ouvrage renferme des choses curieuses et pleines d'intérêt, particulièrement sur les modifications de la valeur des notes par les ligatures. Spataro avait lu ce traité, et le cite dans son *Tractato de musica, nel quale si tracta de la perfection* (sic) *de la sesquialtera producta in la musica mensurata.* Il qualifie l'auteur de *claro musico.* On ne sait rien sur la personne d'Égide de Murino, ni sur le lieu où il a vu le jour. Il est vraisemblable que *De Murino* équivaut à *Murinensis*, ce qui indique qu'Égide était né ou à *Muri*, dans le canton suisse de l'Argovie, ou dans quelqu'une des communes du midi de la France appelées *La Mure* et *Mure.* La qualification de *magister*, qui lui est donnée fait connaître qu'il était ecclésiastique et maître ès arts ; car à l'époque où il vécut les laïques ne pouvaient être que clercs.

EGLI (Jean-Henri), né à Seegreben, dans le canton de Zurich, le 4 mars 1742, est considéré comme un des meilleurs compositeurs nés en Suisse, particulièrement pour les cantiques religieux. Il était déjà âgé de quinze ans quand il commença à s'occuper de musique ; le pasteur Schmiedli, de Wetzikon, fut son maître, et lui fit faire de si rapides progrès, qu'après trois années d'études il put être employé comme musicien dans les églises. Il y passa toute sa vie, livré à la composition d'une multitude de chants religieux qui devinrent populaires dans toute la Suisse, et à l'amélioration de l'art dans sa patrie. Il mourut à Zurich, vers 1807, laissant comme monuments de son activité artistique environ trente œuvres, parmi lesquels on remarque : 1° Cantiques avec des mélodies chorales sur des textes de Lavater ; Zurich, 1775. La 2me édition de ce recueil a paru en 1786. Vingt mélodies de ces cantiques ont été composées par Egli ; les autres sont de Walder. — 2° Chants religieux de Klopstock, Cramer, Lavater, et autres poëtes célèbres, mis en musique pour une, deux, trois et quatre voix ; Zurich, 1775 : la 2me édition est de 1788. Vingt-cinq morceaux de ce recueil ont été composés par Walder. — 3° Collection de Chansons morales, avec accompagnement de clavecin ; ibid., 1776. Il y a aussi des morceaux composés par Walder dans ce recueil. — 4° Cantiques spirituels à 4 voix avec la basse chiffrée ; ibid, 1777 ; 2e édition, 1793. — 5° Ode de Cramer : *Bald schwingt mein Geist sich auf vom Staube ;* ibid., 1778. La même ode a été réimprimée avec deux autres en 1786. — 6° Douze Cantates de nouvel an, mises en musique. — 7° Soixante cantiques avec mélodies ; Zurich, 1779 ; 2me édition, améliorée, 1791. — 8° Suite des Cantiques spirituels de Klopstock, etc. ; ibid, 1780. — 9° Suite des Chansons morales, etc. ; ibid., 1780. — 10° Six chants religieux à 1, 2, 3, et 4 voix ; ibid., 1781. — 11° Compositions vocales, en 2 parties ; Zurich, 1785. Ce recueil contient 51 morceaux, grands et petits. — 12° Chansons suisses avec mélodies ; Zurich, 1787 ; 2e édition, 1798. — 13° Livre de Chant choral ; ibid., 1787. La septième édition de ce livre a été publiée en 1807. — 14° Chansons populaires de la Suisse avec mélodies ; ibid. — 15° Les Odes sacrées de Gellert, avec les mélodies chorales ; ibid., 1789 ; 2e édition, en 1801. — 16° Les Odes sacrées et les Chansons de Gellert, avec des mélodies faciles, suivies de six autres, entremêlées de solos et de duos ; ibid., 1791. — 17° Marche des troupes suisses et allemandes, arrangées pour le clavecin ; ibid., 1796.

EGRESSY (B.), pianiste et compositeur hongrois de l'époque actuelle, vit à Pesth. Il y a publié, chez Wagner, environ cinquante de ses compositions légères pour le piano et le chant, en partie sur des chants populaires magyares.

EHLERS (François), en latin *Elerus*, né à Uelzen, dans le duché de Lunebourg, vers 1650, fut directeur de musique à Hambourg. Il a publié une collection de motets de sa composition, sous

(1) Symphonia est instrumentum musicum, quod fit ex ligno concavo, pelle extenta in utraque parte sua, quam musici hinc inde virgulis ferunt, istique in eo ex concordia gravis et acuti suavissimus contus. (Ap. Gerb., II, p. 390.)

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

le titre de *Cantica sacra*, etc.; Hambourg, 1688. David Chytræe y a ajouté une préface musico-historique.

EHLERS (Martin), professeur de philosophie à Kiel depuis 1770, et précédemment recteur à Segeberg, naquit en 1732, au territoire de Wilster, dans le Holstein. Il est auteur d'un livre qui a pour titre *Betrachtungen über die Sittlichkeit der Vergnügungen* (Considérations morales sur les divertissements); Flensbourg, 1779, 2 parties in-8°. Une deuxième édition de ce livre a été publiée à Flensbourg et Leipsick, en 1790, in-8°. Il y traite de l'effet de la musique et de la danse sur la morale.

EHLERS (Guillaume), professeur de chant et de déclamation, co-directeur des théâtres de Mayence et de Wiesbaden, avec Clément de Remie, est né à Weimar, en 1774. Après avoir fait de bonnes études littéraires et musicales, il débuta sur le théâtre de sa ville natale, et se fit bientôt la réputation d'un des chanteurs d'opéra les plus habiles de l'Allemagne. En 1809 il brillait sur les théâtres de Vienne; cinq ans après il était premier ténor au théâtre de Breslau. Il fut ensuite attaché aux scènes principales de l'Allemagne jusqu'en 1824, époque où l'affaiblissement de sa voix l'obligea à prendre sa retraite. En 1829 il se fixa à Francfort et y établit une école de musique; deux ans après il devint régisseur de l'Opéra de cette ville, puis il s'associa à la direction du théâtre de Mayence, et prit la régie de l'Opéra. Ehlers est mort à Mayence, au mois de décembre 1845. Comme compositeur, il a publié : 1° Chants à voix seule avec accompagnement de piano; Hambourg, Bœhme. — 2° Quatre chansons *idem*; Leipsick, Hoffmeistes. — 3° Chansons avec accompagnement de guitare; Stuttgard, Cotta.

EHLERS (Joachim), facteur d'intruments à Vienne (Autriche), a pris, en 1825, un brevet d'invention pour un *Capotasto*, ou sillet mobile en métal appliqué aux pianos pour les mettre immédiatement au ton d'orchestre, et même pour en suivre les variations, lorsque la chaleur élève l'intonation des instruments à vent. Cette invention, comme beaucoup d'autres par lesquelles on a voulu modifier la facture ordinaire des pianos, est tombée dans l'oubli.

EHLERT (Louis), pianiste et compositeur de l'école romantique nouvelle, est né à Kœnigsberg, en 1825, et vit à Berlin. On a gravé de sa composition : 1° Sonate pour piano, op. 1; Berlin, Guttentag. — 2° Caprice pour piano, op. 3; Leipsick, Peters. — 3° Sonate romantique, *idem.*, op. 5; *ibid.* — 4° Allegro concertant pour piano, violon et violoncelle, op. 7; *ibid.* — 5° Des recueils de Lieder, avec accompagnement de piano, op. 2, 4, et 6; *ibid.* Il a fait entendre à Berlin et à Leipsick des ouvertures et des symphonies qui ont trouvé des partisans chaleureux. Les premières compositions de cet artiste ont paru en 1847. Ehlert s'est fait connaître aussi comme écrivain par un petit volume qui a pour titre : *Briefe über Musik an eine Freundin* (Lettres sur la musique à une amie); Berlin, Guttentag, 1859, petit in-8° de 168 pages. Ces lettres renferment des appréciations critiques du talent de quelques-uns des compositeurs les plus renommés de l'époque actuelle. Les dernières œuvres de Beethoven sont le point de départ de l'auteur, et tour à tour Mendelssohn, Schumann, Richard Wagner, Weber, François Schubert, Chopin, Berlioz et Meyerbeer sont analysés par lui. Chose remarquable : Liszt est le seul dont il ne parle pas. On comprend à quels points de vues sont formulés les jugements d'Ehlert.

EHMANN (Conrad), cantor à Reutlingen, dans le royaume de Wurtemberg, s'est fait connaître par un petit ouvrage qui a pour titre : *Die Reform des allgemeinen Kirchengesang in Würtemberg* (La réforme générale du chant d'église dans le Wurtemberg); Reutlingen, Macken, 1837, in-8°.

EHRENBERG (...), musicien allemand, mort fort jeune, en 1790, à Dessau, où il était employé à la musique de la cour, a publié plusieurs recueils de chansons avec accompagnement de piano. Rellstab, marchand de musique à Berlin, a acquis ses manuscrits, dans lesquels se trouvent les ouvrages suivants : 1° *Geistliche Oden*, 5 parties. — 2° *Psalmen und geistliche Lieder*. — 3° La troisième partie de ses chansons. — 4° Cantique sur *le Messie*, avec acc. de piano. — 5° *Le Soir*, chanson de Matthison. — 6° *Azakia*, op. de Schwan. — 7° Élégie pour voix de soprano. — 8° *Hymne au mois de mai*, duo pour soprano et ténor. — 9° *Idylle*, duo pour les mêmes voix. — 10° Chœur avec acc. de deux clarinettes, deux cors et harpe.

EHRENHAUS (Chrétien), *né en Thuringe*, fut nommé diacre à Pulnitz, dans la Lusace supérieure, en 1659, et pasteur au même lieu, en 1670. Il est mort en 1703, à l'âge de soixante-quinze ans. On a de lui un sermon sur l'usage de l'orgue, en forme de commentaire sur le Psaume 150 : Il est intitulé : *Organographia, das ist Orgelpredigt über den 150 Psalm*; Erfurt, 1669, 6 feuilles in-fol. Cet ouvrage est fort rare.

EHRENSTEIN (Wolf de), compositeur distingué de *Lieder*, aveugle de naissance, vit à Dresde. Ses chants avec accompagnement de piano ont de la popularité dans toute la Saxe.

EHRLICH (C.-P.), pianiste et compositeur,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

élève de Hummel, né à Magdebourg, en 1812, est fixé dans cette ville, comme professeur de son instrument, depuis 1830. Il y dirige la société de chant. On a publié de sa composition quelques œuvres légères pour le piano, et environ trente recueils de chants à voix seule avec accompagnement de piano, de duos pour soprano et contralto, de quatuors pour soprano, alto, ténor et basse, et pour quatre voix d'homme.

EHRNSTEIN (Jean-Jacques Stupan de), compositeur allemand qui florissait au commencement du siècle dernier, a publié des trios pour deux violons et basse, sous le titre de *Rosetum musicum, oder VI Parthien für 2 Violinen und Generalbass*, 1702, et douze symphonies pour violon seul et basse.

EICHBERG (Jules), violoniste et compositeur, est né à Dusseldorf, vers 1820. Fils d'un professeur de musique de cette ville, il y fit ses premières études de violon; puis il se rendit à Bruxelles, et y devint élève de M. Meerts pour cet instrument. De retour à Francfort en 1844, il y fut attaché au théâtre, en qualité de violon solo; puis il fut appelé à Genève pour y remplir les fonctions de professeur de violon au Conservatoire. Après plusieurs années de séjour en cette ville, il est parti pour l'Amérique en 1857. Ses principaux ouvrages sont : 1° Études contenant les principaux coups d'archet et autres difficultés, d'après la méthode du Conservatoire royal de Bruxelles, etc., op. 7; Leipsick, Stoll. — 2° Trois duos concertants pour 2 violons, op. 11; Leipsick, Peters. — 3° Trois idem, op. 12; ibid. — 4° Huit Études renfermant des difficultés de doigts et d'archet, avec un second violon non obligé, op. 16; ibid. — 5° Duo brillant et facile pour violon et piano sur des motifs de Stradella, op. 6; Francfort, Hedler. — 6° Quatre mélodies caractéristiques pour violon et piano, op. 8; ibid. — 7° Grand duo brillant pour violon et violoncelle sur les chants nationaux de la Russie et du Wurtemberg, en collaboration avec M. Boekmühl; Leipsick, Seigel.

EICHBERGER (Joseph), ténor dramatique allemand, qui a eu de la réputation pour la beauté de sa voix et son talent scénique, a brillé longtemps sur les théâtres de Vienne et de Leipsick, et a chanté avec succès à Cassel, à Berlin, à Mayence et à Londres. Il commença sa carrière en 1823, et s'est retiré de la scène en 1848, pour prendre possession de la place de régisseur du théâtre de Kœnigsberg.

EICHHORN (Adelaïre), musicien allemand, vivait au commencement du dix-septième siècle. Il a publié des pièces instrumentales à quatre parties, sous ce titre : *Schœne ausserlesene gantze neue Intraden, Gaylarden und Couranten, ohne Text, mit 4 Stimmen*; Nuremberg, 1616, in-4°.

EICHHORN (Jean), violoniste et compositeur allemand, né vers 1766, vécut d'abord à Berlin, s'établit ensuite à Bruchsal, dans le grand-duché de Bade, et enfin s'engagea, en 1807, à l'orchestre de Mannheim, où il se trouvait encore en 1815. Il a fait graver à Berlin, en 1791, plusieurs solos et un concerto pour le violon. On connaît aussi de lui *trois quatuors pour deux violons, alto et basse*, Darmstadt, 1791; *trois duos pour deux violons*, op. 9, Leipsick, Kühnel, et un *grand quintetto pour 2 violons, deux altos et basse*, op. 11; ibid.

EICHHORN (Jean-Paul), et ses fils (Jean-Godefroi-Ernest, et Jean-Charles-Édouard), connus sous le nom des *frères Eichhorn*. J'emprunte à l'*Universal Lexikon der Tonkunst*, publié par M. G. Schilling, cette notice où le père des jeunes virtuoses est traité avec beaucoup de sévérité. Je crois devoir faire cette déclaration, parce qu'il m'a semblé que je ne pouvais rapporter des faits tels que ceux qu'on va lire, sans indiquer la source où je les ai puisés. J'ai souvent regretté que d'aussi belles facultés que celles de ces deux enfants, et surtout de l'aîné, fussent exploitées au détriment de leur avenir d'artiste; j'ignorais qu'il y eût des reproches plus graves à adresser à leur père. J'abrège seulement les détails donnés par l'*Universal Lexikon*.

Eichhorn (Jean-Paul) est né le 22 février 1787, au village de Neuses, près de Cobourg, et y a reçu une éducation de paysan. Ayant appris le métier de tisserand, il l'exerça jusqu'à l'âge de vingt ans. Son goût pour la musique s'était manifesté de bonne heure; il fréquentait avec assiduité les leçons de chant de l'école du village, si mauvaises qu'elles fussent, et retenait avec facilité les mélodies qu'il entendait. Il apprit d'oreille à jouer du violon, et se fit recevoir parmi les musiciens du village qui jouaient le dimanche des danses dans les cabarets. A l'âge de vingt ans il fut appelé au service militaire, et dut partir, malgré sa répugnance pour la vie de soldat. Son séjour à la ville lui fournit l'occasion de prendre des leçons de musique; le cor, le trombone et le cor de bassette furent les instruments qu'il apprit à jouer : plus tard il exécuta des solos sur ce dernier instrument, dans les concerts de ses fils. De retour à Cobourg, il fut admis dans la musique de cette petite cour; sa position s'étant améliorée, il put se marier en 1821, et sa femme (Marguerite-Élisabeth-Maun) donna le jour à Ernest Eichhorn, le 30 avril 1822. Huit jours après

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

la jeune mère mourut, des suites de l'enfantement. Les soins que réclamait l'enfant obligèrent Jean-Paul à se remarier bientôt après, et sa nouvelle épouse lui donna un second fils (Édouard Eichhorn), le 17 octobre 1823.

Dès l'âge le plus tendre, les deux enfants, et surtout l'aîné, firent voir les plus heureuses dispositions pour la musique. Une circonstance singulière fixa l'attention du père sur ces artistes nés. On leur avait donné de petits violons achetés à la foire, et sur lesquels ils s'amusaient. Jean-Paul Eichhorn rentrant chez lui fut étonné d'entendre jouer par ses enfants la marche de la retraite, à deux violons, avec une justesse remarquable; mais sa surprise devint plus grande lorsqu'il eut examiné les instruments. Chacun de ces petits violons était accordé par quintes justes, mais ils n'étaient point d'accord ensemble; en sorte que les enfants avaient dû éviter de faire usage des cordes à vide et avaient corrigé d'instinct, par le doigter, les différences d'accord de leurs instruments. Dès ce moment le père donna tous ses soins à l'éducation musicale de son fils aîné, et pendant un certain temps celle du plus jeune fut négligée; mais la mère d'Édouard fit tant d'instances auprès de son mari, que celui-ci consentit enfin à donner des leçons à ses deux enfants. Leurs progrès tinrent du prodige. Ernest n'avait point encore six ans quand il joua à la cour un concerto de Kreutzer, au mois de mars 1828. Édouard, qui l'accompagnait, fit aussi preuve d'une habileté étonnante pour son âge. Deux mois après, un concert fut organisé chez le prince, et les deux enfants y produisirent une vive impression. Ils reçurent du duc de Cobourg quelques pièces d'or. La vue de ce métal et la faveur du prince firent comprendre à Jean-Paul Eichhorn le parti qu'il pouvait tirer de ses enfants pour sa fortune. Dès ce moment ils furent contraints de se livrer à l'étude de leur instrument nuit et jour; toute instruction littéraire, morale et religieuse leur fut refusée; ils avaient en eux des sources de richesses que leur père voulait exploiter à tout prix. Le 15 mai, un premier voyage fut entrepris, et la famille Eichhorn visita Bamberg, Nuremberg, Anspach, Munich, Tegernsée et Augsbourg. Partout les enfants excitèrent l'admiration; partout ils firent une riche moisson de l'or dont leur père était avide. De retour à Cobourg, celui-ci voulut préparer ses fils à des voyages plus étendus dans les grandes villes de l'Europe, et ne leur laissa plus mêmes quelques moments de repos ou de délassement. Si la fatigue les accablait, si l'archet échappait à leurs mains débiles, il n'y avait point d'excès auxquels leur père ne se livrât contre eux; jusque-là qu'on le vit, malgré les cris de désespoir de la mère, les traîner par les cheveux en les accablant de coups. C'est ainsi que fut formé ce talent précoce de deux infortunés que Paris, Londres, Vienne, Berlin ont admirés. En vain des richesses inespérées, et cent fois au-dessus de ce qu'il pouvait attendre de ses propres travaux, ont-elles été recueillies par Jean-Paul Eichhorn; sa soif de l'or était insatiable. Dans l'été de 1835, ces intéressants artistes visitaient les cours du Nord. Ernest était parvenu à un degré d'habileté qui pouvait soutenir la comparaison avec le talent des plus grands violonistes pour les difficultés. Son frère et lui ont été plus tard attachés à la chapelle du prince de Cobourg, mais, épuisé sans doute par la fatigue et par les mauvais traitements, Ernest est mort à Cobourg, le 16 juin 1844, à l'âge de vingt-deux ans.

EICHHORST (C.) clarinettiste distingué, est né à Berlin, en 1808. Élève de Tausch, il a comme lui un beau son et beaucoup de netteté dans l'exécution des traits. On a gravé de sa composition, à Berlin, un thème original varié pour la clarinette avec orchestre.

EICHLER (Henri), habile mécanicien, naquit à Liebstadt, près de Pirna, en 1637, et exerça son art à Augsbourg, où il est mort, en 1719. On lui doit plusieurs perfectionnements importants dans le mécanisme de l'orgue, et l'on cite avec éloge plusieurs de ses ouvrages en ce genre, et particulièrement des orgues de chambre remarquables par la beauté des jeux de flûte.

EICHLER (Ernest), musicien allemand, vint à Paris, vers 1776, et y enseigna la musique jusqu'à sa mort, arrivée en 1794. Il a publié de 1783 à 1790 deux œuvres de quatuors pour deux violons, alto et basse, chez Sieber, à Paris.

EICHLER (Frédéric-Guillaume), premier violon du théâtre de Kœnigsberg, est né à Leipsick, en 1809. Élève de Spohr, il a acquis par les leçons de cet habile maître un talent remarquable par la justesse, la beauté du son, le maniement de l'archet dans les plus grandes difficultés, et le goût dans les détails. En 1832 il a été appelé à Kœnigsberg pour y prendre la position de premier violon solo du théâtre. On connaît de lui des variations sur un thème suisse, avec accompagnement d'orchestre ou de piano (œuvre 2e; Leipsick, Breitkopf et Hærtel), qui ont obtenu en Allemagne beaucoup de succès; son œuvre 4e est composé de romances sans paroles pour violon seul.

EICHMANN (Pierre), *cantor* et maître d'école à Stargard, dans la Poméranie, naquit en

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

dans cette école, il alla apprendre l'art de jouer de l'orgue chez Frédéric Schneider. Il avait reçu aussi des leçons de contrebasse chez Wach, contrebassiste de l'orchestre de Leipsick. En 1820 il fut attaché à une famille princière en Pologne, en qualité de professeur de musique; mais il y resta peu de temps, étant allé, en 1821, à Varsovie, où Kurpinski lui procura une place de contrebassiste au théâtre. Il obtint aussi la position d'organiste au temple protestant. Einert est mort dans cette ville, le 25 décembre 1836. On a gravé de sa composition à Varsovie un recueil de préludes pour l'orgue fort bien écrits.

EINIKE (Georges-Frédéric), fils d'un *cantor* et organiste de Hochstedt, en Thuringe, naquit le 16 avril 1710, et reçut de son père les premières instructions sur les sciences et sur la musique. Il fréquenta ensuite pendant sept ans les écoles de Closterdondorf et de Sangerhausen, et se rendit, en 1732, à l'université de Leipsick, où il étudia la composition sous la direction de Bach et de Scheibel, qui y étaient maîtres de chapelle. En 1746 il succéda à son père dans ses places à Hochstedt, passa ensuite à Frankenhausen, en qualité de chantre et de directeur de musique; enfin, en 1756, il fut appelé aux mêmes fonctions à Nordhausen, où il mourut, le 20 février 1770. On a de sa composition plusieurs années complètes de musique d'église, beaucoup de pièces et de cantates de circonstance, des concertos, des symphonies, etc.; mais tous ces ouvrages sont restés en manuscrit.

EISEL (Jean-Philippe), jurisconsulte et compositeur à Erfurt, né dans cette ville, en 1698, est auteur d'un livre curieux, où l'on trouve la description de la plupart des instruments en usage dans la première moitié du dix-huitième siècle, précédée de quelques principes de musique. Ce livre a pour titre : *Musicus αὐτοδίδακτος, oder der sich selbst informirende Musicus, bestehend sowohl in vocal-als üblicher instrumental-Musick, welche über 24 Sorten sowohl mit Saiten bezogener als blasender und schalgender Instrumente beschreibet*, etc. (Le Musicien instruit par lui-même, tant dans la musique vocale qu'instrumentale, où sont décrites vingt-quatre espèces d'instruments, tant à cordes qu'à vent et de percussion, etc.); Erfurt, Joh.-Mich. Funck, 1738, 1 vol. in-4° de cent neuf pages, avec treize planches gravées en bois. Eisel n'a pas mis son nom à ce livre, mais seulement la souscription *Von einem der in praxi erfahren* (Par quelqu'un instruit par la pratique). Il y a une deuxième édition de cet ouvrage, avec quelques changements; elle a pour titre : *Der sich selbst informirende Musicus, oder gründliche Anweisung zu der vocal-und instrumental-Musick, welcher über 24 sorten, sowohl mit saiten bezugener, als blasend-und schlagender Instrumenten;* Augsbourg, 1702, 1 vol. in-4°.

EISELT (Jean-Henri), violoniste à la chapelle de Dresde, depuis 1756, étudia le contrepoint pendant trois ans, sous la direction de Tartini. Il s'est fait connaître en Allemagne par plusieurs compositions pour son instrument; mais elles sont restées en manuscrit.

EISENMENGER (Michel), ingénieur et musicien, né d'une famille originaire du Palatinat, a présenté à l'Académie des sciences de l'Institut de France, le 8 avril 1838, un projet de notation de la musique par un système de signes sténographiques de son invention, et par le moyen d'un appareil mécanique composé d'un clavier semblable à celui du piano ou de l'orgue, et de deux cylindres, l'un de presse, pour la formation des signes, l'autre servant de rapporteur pour la traduction, et tous deux agissant par un mécanisme d'engrenage sous l'impulsion d'une manivelle et d'une vis sans fin. L'auteur avait pris brevet d'invention en France et patente en Angleterre : il espérait un rapport de l'Académie des sciences; mais, ne l'ayant pas obtenu, il fit imprimer une longue dissertation suivie d'une description de son système et de son mécanisme mélographe. Cet ouvrage a paru sous ce titre : *Traité de l'art graphique et de la mécanique appliqués à la musique;* Paris, Gosselin, 1838, 1 vol. in-8° de 182 pages avec 4 planches. Cette invention, comme toutes celles qui ont eu pour objet de noter la musique par la mécanique, n'a point eu de succès : l'ouvrage d'Eisenmenger n'a même pas trouvé de lecteurs. Sous le nom de *piano incliné* M. Eisenmenger a construit une variété du piano vertical, dont la hauteur n'est à peu près que la moitié du piano droit ordinaire. La table d'harmonie, au lieu d'être horizontale, comme dans le piano à queue et le piano carré, ou verticale, comme dans le piano droit, est inclinée. Le clavier est placé au sommet de l'instrument, et le mécanisme a une disposition telle, que le marteau n'a que le tiers de la longueur de celui du piano et fonctionne sous la main de l'exécutant. Sa répétition est vive et nette. M. Eisenmenger a établi à Paris une manufacture de cet instrument, en 1855.

EISENMOEER (François-Xavier), connu particulièrement comme compositeur de *Lieder*, est né le 28 novembre 1783, à Ilmünster, dans la Haute-Bavière. Après avoir suivi les cours de l'école primaire du lieu de sa naissance, et fait

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

les premières études de musique et de violon, il entra, à l'âge de onze ans, au séminaire de l'abbaye des bénédictins, à Scheiern, où il apprit les éléments de l'harmonie et de la composition par les leçons d'un moine nommé le P. Marianus. Plus tard il étudia au séminaire de Neubourg sur le Danube, et ensuite à celui de Munich. Ses relations avec Winter, Danzi, Cannabich, Maurer, et plus tard avec Michel Haydn, augmentèrent ses connaissances musicales. Après avoir terminé ses études universitaires et avoir reçu le brevet de candidat (bachelier) en sciences, il fut employé comme professeur à l'institut royal de Landshut, en 1810, puis au gymnase (collége) de Passau, en 1817, puis encore au gymnase de Neubourg, et enfin comme directeur des études et professeur à Würzbourg, en 1823. On a de lui un grand nombre de pièces de circonstance et autres, dont il a aussi écrit la poésie ; mais il doit principalement sa réputation à ses chants pour trois et quatre voix d'homme, qui sont devenus populaires en Allemagnes et dont il a publié plusieurs recueils. Ses ouvrages les plus connus sont ceux-ci : 1° *La Fete du roi*, ode saphique en latin et en allemand, pour chœur et orchestre ; Munich, Falter. — 2° Huit recueils de chants pour quatre voix d'homme ; ibid. — 3° Un recueil de chansons pour trois voix, op. 6 ; ibid. — 4° Six chants pour voix de soprano et de ténor, avec acc. de piano, op. 8 ; ibid. — 5° Trois recueils de chants à voix seule, avec acc. de piano, op. 5, 9, 13 ; ibid. — 6° *Bavière, ô ma patrie !* Trois chants avec acc. de piano ; ibid.

EISENUTH (Thomas), chanoine régulier du couvent de Saint-Georges, à Augsbourg, naquit en Bavière, vers le milieu du dix-septième siècle, et fut d'abord organiste et maître de chapelle du prince abbé de Kempten. On a de lui : *Harmonia sacra, per* 30 *Concentus musicos*, 2, 3, 4, 5, 6,7 *vocibus distributa ;* Augsbourg, 1675, in-4°. — 2° *Antiphonarium Marianum, continens quatuor Antiphonas B. V. Mariæ, Alma Redemptoris, Ave, Regina cœlorum, Regina cœli, Salve, Regina* 1, 2, 3, 4 *voc. et* 2 *vel* 3 *violin. ad libit ;* Kempten, 1676, in-4°. — 3° *Offertoria de Festis, Tempore, et Communi, novis textibus, Artis, Fugis et stylo recitativo animata* 5 *voc. concert.* 5 *instrum. et* 4 *ripien.* Augsbourg, 1694, in-4°. — 4° *Musikalisches Fundament* (Fondement musical), 2 parties ; Kempten, 1702, in-4°. Cette édition est la deuxième ; on ignore la date de la première. Ce dernier ouvrage est un traité de musique, didactique et pratique. La première partie traite des principes de la musique et du plain-chant ; la seconde renferme les exemples.

EISER (Antoine), professeur de flûte au conservatoire de Prague, est né dans cette ville, en 1800. Admis comme élève dans ce même conservatoire où il enseigna lui-même plus tard, il y étudia pendant six ans, et en sortit bon musicien et flûtiste habile. Il obtint son premier engagement en 1832, à l'orchestre de Grætz en Styrie, comme première flûte. Peu de temps après il abandonna cette position pour revenir dans sa ville natale, et entra au théâtre national ainsi qu'au conservatoire. Il a publié quelques compositions pour son instrument.

EISERT (Jean), musicien de la chambre et violoniste à Dresde, est né à Georgenthal, près de Rumburg, le 4 février 1775. Sans être placé parmi les virtuoses de l'Allemagne, il possédait un talent estimable. J'ignore si l'on a de lui quelque composition.

EISERT (Jean), fils du précédent, est un organiste distingué. Il est né à Dresde, en 1810, et s'est fixé à Vienne, où il a publié des pièces d'orgue, notamment de bonnes fugues.

Un frère de celui-ci, connu sous le nom de *Eisert jeune*, s'est fixé à Dresde, et s'y est fait remarquer comme organiste et pianiste distingué.

EISNER (Charles), un des virtuoses les plus remarquables du milieu du dix-neuvième siècle sur le cor, est né en Saxe, dans l'année 1796. Après avoir été attaché pendant dix ans à la chapelle impériale de Saint-Pétersbourg, il a obtenu une pension de cette cour, et, de retour en Allemagne, est entré dans la musique de la chapelle royale à Dresde, en 1836. Postérieurement il a fait un voyage et s'est fait entendre avec succès à Berlin, Vienne, Prague, et à Paris en 1840. On a gravé quelques compositions de cet artiste pour son instrument, parmi lesquelles on remarque : 1° Introduction et polonaise pour cor et orchestre, op. 9 ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 2° Scène et air pour cor chromatique, op. 10 ; Leipsick, Kistner.

EISRICH (Charles-Traugott), directeur de musique à Riga, est né à Baireuth, vers 1776. Il possédait un talent assez distingué comme pianiste et comme violoniste ; mais c'est surtout comme compositeur de chansons qu'il s'est fait de la réputation en Allemagne. Son mérite en ce genre consiste surtout dans l'expression spirituelle des paroles. On a de lui des chansonnettes pour soprano et ténor, avec acc. de piano, Leipsick, Hofmeister, et sept recueils de chansons à voix seule, avec acc. de piano, Leipsick, Hofmeister, Fleischer, etc.

EKHART (François-Joseph), né à Tœplitz, en Bohême, vers 1735, était déjà assez habile

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sur le piano à l'âge de six ans. Élève de son père pour l'orgue, il fut admiré pour son talent sur cet instrument, et passa pour un organiste distingué, même dans la Bohême, où les bons organistes ne sont point rares. Il voyagea beaucoup, particulièrement en Italie, et vécut à Rome pendant plusieurs années. Le pape (Clément XIV), qui était connaisseur dans les arts, admira son talent sur l'orgue et sur la harpe. Nommé organiste de la basilique de Saint-Pierre, par ce pontife, il charma souvent sa retraite par les accents de sa harpe. En 1780, Ekhart jouissait en Italie de beaucoup de célébrité comme organiste et comme compositeur. La plupart de ses ouvrages ont été dédiés à son père, qui vécut fort vieux, et se trouvent encore en Bohême, dans quelques bibliothèques d'amateurs.

ELER (André), né en Alsace, vers 1764, vint fort jeune à Paris, et s'y fit connaître par quelques bonnes compositions pour les instruments à vent. Plus occupé du soin de s'instruire que du désir de se faire valoir dans le monde, il ne jouit pas de la réputation qu'il méritait : il resta presque toujours dans un état voisin de la misère. Lors de la réorganisation de l'école royale de musique en 1816, il fut nommé professeur de contrepoint; mais il ne profita pas longtemps de cette amélioration dans sa fortune, car il mourut le 21 avril 1821. Le gouvernement a voulu réparer l'injustice du sort envers lui, en accordant une pension à sa veuve. Eler a composé la musique d'*Apelle et Campaspe*, qui fut joué à l'Opéra en 1798, et celle de *l'Habit du chevalier de Grammont*, qu'on a représenté au théâtre de l'Opéra-Comique, en 1800; et qui est resté au répertoire. Plus de vingt ans avant sa mort il avait écrit un opéra intitulé : *la Forêt de Brama*, dont le poëme était reçu depuis longtemps ; et, comme beaucoup d'autres victimes de l'incurie de l'administration de l'Académie royale de musique, il a attendu vainement qu'on représentât son ouvrage. Les élèves d'Eler trouvèrent un jour leur maître occupé à fendre du bois dans la cour de la maison où il demeurait; ils voulurent l'aider à porter ce bois jusqu'à son cinquième étage : *Laissez, messieurs*, leur dit-il; *je suis fait à cette besogne, et je m'accoutume à tout, excepté à la musique de Catel.* Eler n'avait jamais pardonné à ce maître d'avoir fait préférer autrefois Berton à lui pour une des places de professeur d'harmonie au Conservatoire. Les compositions instrumentales d'Eler sont : 1° *Ouverture en harmonie*; Paris, Ozi. — 2° *Six Walses et une Anglaise pour 2 clarinettes, 2 cors et 2 bassons.* — 3° *Symphonie concertante pour flûte, cor et basson*; ibid. — 4° *Trois quatuors pour deux violons, alto et basse*, op. 2 ; ibid. — 5° *Trois trios pour deux violons et basse*; Paris, Pleyel. — 6° *Trois quatuors pour flûte, clarinette, cor et basson*, op. 6; ibid. — 7° *Trois quatuors pour flûte, violon, alto et basse*, op. 7. — 8° *Six sonates pour piano, violon et vlle*, op. 8; 1801. — 9° *Concerto pour cor en fa, avec orchestre*; ibid. — 10° *Trois trios pour flûte, clarinette et basson*, op. 9; ibid. — 11° *Trois quatuors pour deux clarinettes, cor et basson*, op. 10 ; ibid. — 12° *Trois quatuors pour flûte, clarinette, cor et basson*, op. 11; ibid. Dans les dernières années de sa vie, Eler fut presque constamment occupé à mettre en partition ou à extraire d'anciens recueils les compositions des maîtres les plus célèbres du seizième siècle. Il en avait formé une collection d'environ sept volumes in-fol. d'une écriture serrée. Ce précieux recueil a été acquis après sa mort par le gouvernement français, pour la bibliothèque du Conservatoire : il y est connu sous le nom de *Collection Eler*.

ELEUTHÈRE, musicien grec, dont parle Athénée, inventa l'espèce de chanson qu'on appelait *œnope*. Il gagna un prix aux jeux Pythiques par la beauté de sa voix, quoiqu'il n'eût pas composé l'hymne qu'il chantait.

ELFORT (Richard), musicien anglais, fut d'abord attaché au chœur de l'église de Lincoln, et ensuite à celui de Durham. La beauté de sa voix de ténor le détermina plus tard à débuter sur le théâtre de Londres, mais sa petite taille son embonpoint, et son peu de talent comme acteur, le firent bientôt renoncer à cette carrière. En 1706, il entra à la chapelle du roi, avec cent livres sterling d'appointements. On a de lui *Six antiennes à voix seule*, que Weldon a insérées dans sa collection intitulée *Divine Harmony*, avec une préface d'Elfort.

ELIE DE SALOMON, en latin **ELIAS SALOMONIS**, clerc de Sainte-Astère, dans le Périgord, vivait dans la seconde moitié du treizième siècle, et a écrit, en 1274, un traité de musique qu'il a dédié au pape Grégoire X, et qui a pour titre : *Scientia artis musicæ*. L'abbé Gerbert a publié cet ouvrage dans le troisième volume de sa collection des écrivains ecclésiastiques sur la musique (p. 16 — 64), d'après un manuscrit de la bibliothèque ambrosienne de Milan. L'ouvrage d'Élie de Salomon renferme un traité du plain-chant où l'on trouve de bonnes observations, qui ne sont point ailleurs; mais ce qui lui donne une importance assez grande pour l'art, c'est qu'on trouve au trentième chapitre

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

les règles les plus anciennes qui soient parvenues jusqu'à nous pour faire le contrepoint improvisé appelé en France *Chant sur le livre*, et en Italie *Contrapunto da mente* (1). Ce chapitre a pour titre : *Rubrica de notitia cantandi in qualuor voces, et de quibusdam notabilibus debilis et honestis.*

ELKAMP (Henri), compositeur et pianiste, né à Itzehoe, dans le Holstein, en 1812, fit son éducation musicale à Hambourg, sous la direction de Clasing. Ses premières compositions furent une sonate de piano, et de bons quatuors de violon (œuvres 2 et 3), qui furent publiés en 1834. Fixé à Hambourg, il y fit exécuter, en 1835, un oratorio de *Paulus*, qui obtint beaucoup de succès, et que l'Académie de chant de Berlin a fait entendre en 1838. La partition de cet ouvrage, réduite pour le piano, a été publiée à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel. On sait que Mendelssohn a traité le même sujet après Elkamp ; il y a plus d'art dans son ouvrage, mais moins d'originalité dans les idées. Au mois de novembre 1838, Elkamp fit exécuter dans l'église Saint-Pierre, à Hambourg, un autre oratorio, intitulé *Die Heilige Zeit* (le Saint-Temps) qui renfermait des beautés signalées par les journaux du temps ; mais immédiatement après cette production l'auteur disparaît du monde musical, et aucun ouvrage depuis lors n'a fait connaître son existence. En 1836 il avait publié un recueil de chants spirituels et une fantaisie avec variations pour le piano, qui était son œuvre 15e.

ELLA (John), fondateur de la société de musique instrumentale établie à Londres, sous le nom de *the Musical Union*, est né dans le nord de l'Angleterre, vers 1798. Destiné à la profession d'avocat dès l'âge de dix-sept ans, par ses parents, il trompa leur attente en se vouant à la musique par amour pour cet art. Jemy, musicien peu connu, fut son maître de violon, et il reçut des leçons d'harmonie de Atwood. Dans un voyage qu'il fit à Paris, en 1826, il fit aussi quelques études de contrepoint sous ma direction. Pendant vingt-cinq ans environ, Ella fut membre de l'orchestre de l'Opéra et de celui de la Société philharmonique en qualité de violoniste ; mais ayant conçu le plan d'organisation d'une société pour l'exécution de la musique instrumentale de chambre, qu'il réalisa en 1845, il se retira de ces emplois, afin de donner à la nouvelle institution tous les soins qu'elle réclamait. Bien accueilli par la haute aristocratie anglaise, il parvint à l'intéresser à son entreprise, obtint son patronage, et, grâce à ce puissant appui, le maintint dans une prospérité croissante. C'est ainsi qu'il a exercé une salutaire influence sur le goût de la nation anglaise pour la musique classique. Chaque année, pendant la saison, les artistes les plus célèbres et les plus distingués dans l'exécution de cette musique, Vieuxtemps, Sivori, Joachim, Molique, Piatti, Hallé, font entendre dans des matinées périodiques, en présence d'un auditoire d'élite, des compositions instrumentales, telles que quatuors, quintettes, sextuors, etc., de Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, avec une perfection d'ensemble qu'on entend rarement ailleurs. Ella publie également chaque année un bulletin analytique, avec les thèmes notés, des compositions exécutées dans chaque séance de la saison. Ce bulletin a pour titre : *The annual Record of the Musical Union.* Les bulletins réunis de chaque année forment un cahier d'environ 45 pages in-8°, imprimés avec luxe. La collection forme jusqu'à ce jour (1860) seize années.

ELLER (Louis), violoniste remarquable et compositeur pour son instrument, est né à Grætz (Styrie), en 1819, et y a reçu sa première instruction musicale du maître de chapelle Hysel. Ses progrès sur le violon furent si rapides, qu'à l'âge de neuf ans il put se faire entendre avec succès, dans un concert donné par la société musicale de la Styrie. Il donna ensuite plus de solidité à son éducation de musicien, en chantant comme enfant de chœur dans les églises. Après avoir étudié le chant pendant plusieurs années, il se rendit à Vienne, à l'âge de dix-sept ans, et s'y fit entendre, pour la première fois, en 1836, dans un concert donné par Dœhler. La justesse de son intonation et l'habileté de son mécanisme d'archet y furent déjà remarquées. Eller ne resta pas longtemps à Vienne, parce que l'éclat de son succès dans cette ville le fit bientôt après appeler

(1) On trouve, il est vrai, dans les écrits d'Hucbaud ou d'Huchald de Saint-Amand et de ses successeurs des indications précises d'un genre de chant organisé et improvisé appelé *diaphonie ;* mais c'est d'une sorte de contrepoint régulier qu'il est question dans le livre d'Elie de Salomon, et non de cette barbare invention.

Il est vrai encore que dans le manuscrit 812 du fonds de Saint-Victor, de la bibliothèque impériale de Paris, lequel contient un traité de musique du commencement du treizième siècle, on trouve des règles de *déchant* ou contrepoint improvisé qui commencent par ces mots : *Quiquis vult deschantare, il doit premiers savoir quest quins et doubles ; ejus est li quinte et doubles est la tolliesme ; et doit regarder se li chans monte ou avale : se il monte nous devons prendre la double note ; se il avale, nous devons prendre la quinte note*, etc. ; mais ces règles ne s'appliquent qu'au contrepoint à deux parties, tandis que celles qui sont données par Elie de Salomon ont pour objet le contrepoint à quatre.

Vers le temps où vivait Elie de Salomon, Marchetto de Padoue écrivait aussi des règles de contrepoint improvisé ; mais ses ouvrages n'ont été rendus publics qu'au commencement du quatorzième siècle.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

à Salzbourg, en qualité de maître de concerts et de professeur de son instrument. Ce fut de cette ville qu'il partit pour faire son premier voyage d'artiste en Hongrie et en Croatie, à la suite duquel il retourna, pour la première fois, à Grætz, en 1842. Il parcourut ensuite la Suisse, la France méridionale, et visita Paris en 1844. La *Gazette musicale* en parla alors (t. XI, p. 86) comme d'un talent de premier ordre. Dans l'année suivante, l'artiste retourna à Grætz, et y donna quelques concerts, ainsi qu'à Trieste; puis il visita le nord de l'Italie, et retourna dans le midi de la France, s'arrêtant quelques mois à Toulouse, dont le climat était favorable à sa santé. Son état habituel de souffrance l'a décidé à se fixer dans cette région, plus douce et d'une température plus égale que celle des autres pays qu'il avait visités : c'est à Pau, dans le département des Basses-Pyrénées, qu'il a pris son séjour habituel. Après avoir parcouru l'Espagne et le Portugal et avoir joué dans les cours de Madrid et de Lisbonne avec son ami Gottschalk, M. Eller donna son premier concert à Paris en 1850, puis il y donna des séances de quatuors avec Franchomme, MM. Sauzay et Seghers. Il y conquit l'estime des artistes par les grandes qualités de son mécanisme et par l'élévation de son style dans la musique classique. Postérieurement, il a fait plusieurs voyages en Allemagne, et a eu des succès d'enthousiasme à Dresde, à Dantzick, à Stettin, en 1854, à Francfort et à Wiesbade, en 1855, de nouveau à Dresde, à Dantzick et Hanovre, en 1858. En 1855 il était retourné à Paris, et y avait donné un concert le 11 *juin*, dans lequel il joua le concerto de Mendelssohn, une *Corrente* de sa composition, la *Chacone* de Bach, une *Valse diabolique* écrite par lui et des airs styriens variés. Les journaux de cette capitale le placèrent, après cette audition, au rang des virtuoses les plus remarquables de l'époque. Le 17 juillet de la même année, il joua à Londres, dans un concert de bienfaisance donné par la princesse Czartoryska, et le *Times*, le *Morning-Herald* et plusieurs autres journaux donnèrent les plus grands éloges au talent du violoniste. M. Eller a fondé à Pau des séances de musique classique qui excitent l'enthousiasme des amateurs. Un beau son, une grande justesse, beaucoup d'habileté de la main gauche, particulièrement dans la double corde, composent les qualités principales de cet artiste; mais on lui reproche de manquer de charme. Parmi ses compositions, on distingue : 1° *Corrente* pour violon et piano, op. 1; Paris, Richault. — 2° *Valse diabolique*, idem, op. 10; ibid. — 3° *Menuet sentimental*, idem. op. 12; ibid. — 4° Deux études de concert pour violon seul, op. 2; ibid. — 5° Improvisation sur un chant d'église de Haydn; ibid. — 6° *Rhapsodie hongroise* pour violon et piano, op. 9; ibid. — 7° *Adagio* et *rondo* pour violon, avec piano, op. 17; Leipsick, Schuberth. — 8° *Capricci*, idem, op. 20; ibid. — 9° deux impromptus, idem, op. 21; ibid. — 10° *Fantaisie originale*, idem, op. 24; ibid. — 11° Menuets, contredanses et sérénades de *Don Juan*, de Mozart, arrangés pour violon seul, op. 22; ibid. — 12° Fantaisie sur des thèmes espagnols pour violon et piano, op. 22; Mayence, Schott.

ELLERTON (JOHN LODGE), compositeur, est né le 11 janvier 1807, dans le comté de Chester, en Angleterre. Ses parents descendent d'une ancienne famille irlandaise, originaire de la Normandie. Dès son enfance on reconnut en lui un goût passionné pour la musique; à l'âge de sept ans il s'essayait déjà dans de petites compositions qui indiquaient un heureux instinct; mais son père ne cessa de combattre ce penchant et lui refusa toujours un maître de musique. M. Ellerton fut obligé de se livrer seul à l'étude du piano. Ayant été envoyé à l'université d'Oxford pour y faire ses études, il y obtint, en 1828, le grade de A. M. (maître ès sciences). Il n'avait pas cessé de cultiver la musique pendant son séjour dans cette ville, continuant toujours de se livrer à la composition, sans autre guide que des traités d'harmonie. Il y avait même écrit un opérette en langue anglaise et un opéra sur un texte italien. Sorti de l'université, il se rendit à Rome, et y fit des études sérieuses de contrepoint pendant deux ans, sous la direction d'un maître de chapelle nommé *Terriani*. Ce fut à Rome qu'il écrivit la plupart de ses opéras. M. Ellerton s'est exercé également dans la musique instrumentale, particulièrement dans le genre des quatuors pour les instruments à cordes, et dans celui de la symphonie. L'ardeur qu'il mettait dans son travail a souvent altéré sa santé, et l'a obligé de se rendre à Aix-la-Chapelle pendant plusieurs saisons, pour y retrouver, par l'usage des bains, ses forces épuisées. Le climat de l'Angleterre lui est défavorable, tandis que celui de l'Allemagne lui est salutaire. C'est aussi dans les provinces rhénanes, dans le duché de Bade et en Prusse que ses ouvrages ont obtenu le succès le plus décidé. M. Ellerton a épousé, en 1837, la fille du comte de Scarborough, pair d'Angleterre. Le catalogue des ouvrages de cet amateur distingué est composé de la manière suivante : 1° *Issipile*, opéra en trois actes. — 2° *Berenice in Armenia*, idem. — 3° *Annibale in Capua*, idem. — 4° *Il Sacrifizio d'Epito*, idem. — 5° *Andromacca*, idem. — 6° *Il Carnovale di Venezia*, en deux

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

actes. — 7° *Il Marito a vista*, idem. — 8° *Carlo Rosa*, opéra allemand, en trois actes. — 9° *Lucinda*, opéra anglais, en trois actes. — 10° *Domenica*, idem, en deux actes. — 11° *The Bridal of Greermain* (les Noces de Greermain), idem, en cinq actes. — 12° *Paradise lost* (le Paradis perdu), oratorio en quatre parties. — 13° Six messes. — 14° six antiennes. — 15° Dix-sept motets. — 16° Soixante et un *glees* à 4, 5 et 6 voix. — 17° Quatre-vingt-trois duos à différentes voix. — 18° Cinq symphonies à grand orchestre. — 19° Quatre ouvertures de concert. — 20° Trois quintettes pour 2 violons, alto et 2 violoncelles. — 21° Quarante-quatre quatuors pour 2 violons, alto et violoncelle. — 22° Trois trios pour violon, alto et violoncelle. — 23° Huit trios pour piano, violon et violoncelle. — 24° Deux sonates pour piano et violon. — 25° Une idem pour piano et alto. — 26° Une idem pour piano et violoncelle. — 27° Neuf idem pour piano et flûte.

ELLEVIOU (Jean), acteur célèbre de l'Opéra-Comique, naquit à Rennes, le 14 juin 1769. Son père, chirurgien en chef de l'hôpital de cette ville, le destinait à suivre sa profession, et ses études furent dirigées vers ce but ; mais la répugnance que la dissection des cadavres inspirait au jeune Elleviou était invincible. Un goût passionné pour la comédie lui faisait chercher les occasions de la jouer en société, bientôt il ne lui suffit plus d'en faire un délassement à ses travaux, et le désir de se faire comédien lui fit abandonner clandestinement la maison paternelle. Arrivé à Paris, il y fut engagé par le directeur du théâtre de la Rochelle, qui l'emmena et qui se disposait à le faire paraître en public, quand l'intendant de la province fit arrêter le débutant, qui ne recouvra sa liberté qu'à l'arrivée de son père. Après de vives altercations, Elleviou promit de renoncer à la comédie, et consentit à retourner à Rennes. Il y reprit le cours de ses études, et quelque temps après il fut envoyé à Paris pour y terminer ses cours. Mais à peine y fut-il arrivé, qu'il prit la résolution de secouer le joug paternel et de s'abandonner à sa vocation pour le théâtre. Le 1er avril 1790 il débuta à la Comédie italienne par le rôle du *Déserteur*. Sa voix alors était une basse-taille dont le timbre était sourd et dont l'étendue n'était pas développée. Ses succès ne répondirent point d'abord aux espérances que son goût pour la scène avait fait naître; cependant il fut reçu dans la même année comme acteur aux appointements. Le premier rôle nouveau qui lui fut confié est celui du nègre, dans *Paul et Virginie*, de Kreutzer; bientôt après, le travail qu'il fit pour développer les sons élevés de sa voix en changèrent le caractère; il perdit successivement plusieurs notes graves, et de basse qu'elle était d'abord, sa voix se transforma en ténor, qui s'étendit chaque jour vers le haut par l'étude qu'il fit des sons de tête. La métamorphose était déjà opérée en 1792, car Elleviou put chanter alors le rôle de *Philippe*, dans l'opéra de Dalayrac intitulé *Philippe et Georgette*. Ce rôle commença sa réputation. Chanteur agréable, et doué de tous les avantages de la taille et de la figure, il plaisait aux femmes, mais les hommes le jugeaient plus sévèrement, et le plaçaient fort au-dessous de Michu, comme acteur.

Enlevé par la loi sur la réquisition à ses études dramatiques, Elleviou dut se rendre à l'armée; mais il y resta peu de temps; une commission fictive qu'il se fit donner le ramena à Paris, où il prit parti dans les sociétés de jeunes gens appelés *Sociétés de muscadins*, qui entreprirent d'opérer une réaction complète après le 9 thermidor. Poursuivi par la police, Elleviou se réfugia à Strasbourg, en 1795, et ce fut là qu'il commença à prendre cette aisance de la scène, cette diction élégante, et ce jeu fin et spirituel qui l'ont ensuite rendu célèbre. Rappelé à la Comédie-Italienne de Paris, il y joua d'origine et avec de brillants succès les principaux rôles dans *Gulnare, Zoraïme et Zulnare, Trente et quarante, le Prisonnier, Adolphe et Clara, Maison à vendre, le Calife de Bagdad*. Sa voix était devenue plus belle, plus sonore, plus flexible, et, bien qu'il fût inférieur à Martin comme musicien, il se soutenait à côté de lui comme chanteur. Il y avait d'ailleurs plus d'expression naturelle et plus de charme dans son organe et dans ses accents. Les rôles de petits maîtres et de jeunes militaires étaient ceux où il brillait alors, quoiqu'il pût jouer avec succès les caricatures, ainsi qu'il le fit voir dans *le Cabriolet jaune, l'Irato* et *Picaros et Diego*. Piqué du reproche que lui adressaient quelques journaux de n'être bon acteur que sous le costume de houzard, et peut-être persuadé que dix années de vogue avaient usé les succès de ce genre, Elleviou songea à s'essayer dans des rôles qui exigeaient plus de sensibilité, un talent plus flexible. A la réunion des acteurs des théâtres Favart et Feydeau, qui s'était opérée en 1801, il était devenu un des cinq administrateurs de la nouvelle société; il profita des avantages de sa position pour faire remettre à la scène les anciens opéras qui lui offraient des chances de succès dans la nouvelle direction qu'il voulait prendre. C'est ainsi qu'on vit reparaître tour à tour *l'Ami de la maison, Zémire et Azor, Richard Cœur de Lion, le Roi et le Fermier*,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Felix, etc Dans tous ces ouvrages, Elleviou fit preuve de sensibilité, de goût et d'intelligence; il leur rendit toute la fraîcheur de la nouveauté, et leur procura des succès plus brillants que ceux qu'ils avaient eus dans leur origine Tout Paris voulut le voir et l'entendre dans les rôles de *Blondel*, d'*Azor* et de *Félix*; il y était à la fois chanteur plein de goût et d'expression, acteur remarquable par la noblesse et la sensibilité. Des rôles nouveaux écrits pour lui prouvèrent qu'il n'avait pas besoin de la tradition pour se diriger dans la carrière nouvelle où il s'était engagé Celui de *Joseph* lui fit particulièrement beaucoup d'honneur. Dans *Jean de Paris* il retrouva toute son ancienne légèreté, mais avec plus d'aplomb et de fini dans les détails.

Cet acteur, adoré du public, jouissait d'avantages très-considérables au théâtre, car dans les dernières années, ses appointements s'élevaient à 84,000 francs de traitement annuel ou de gratifications. Ses prétentions grandirent avec ses succès, et ses exigences allèrent en 1812 jusqu'à demander *cent vingt mille francs* par an. L'empereur Napoléon s'opposa à cette concession de la part des sociétaires de l'Opéra-Comique, et voulut même que le traitement de 84,000 francs fût diminué. Elleviou, qui ne cherchait peut être qu'un prétexte pour se retirer pendant qu'il jouissait encore de toute la faveur du public, saisit cette circonstance, et quitta la scène au mois de mars 1813. Le 10 de ce mois il donna sa représentation de retraite, et joua dans *Adolphe et Clara* et dans *Félix* pour la dernière fois. Malgré la gravité des événements politiques, à cette époque, le public se porta en foule au théâtre, et donna, pendant tout le cours de la représentation, des témoignages d'intérêt et de regret à l'acteur de sa prédilection. Depuis ce temps, Elleviou a vécu dans la retraite à sa terre de Roncières, près de Tarare, dans le département du Rhône. Ses économies et un mariage avantageux lui avaient fourni les moyens de faire l'acquisition de cette propriété considérable. Là, il se livrait à son goût pour l'agriculture, et les bonnes études de sa jeunesse lui faisaient trouver dans la littérature et dans les arts d'agréables délassements de ses travaux. On a de lui les livrets de trois opéras : *le Vaisseau amiral, Delia et Werdikan*, et *l'Auberge de Bagnères*, qui ont été joués au théâtre Feydeau. Elleviou est mort subitement à Paris, d'une apoplexie foudroyante, le 5 mai 1842, à l'âge de soixante-treize ans.

ELLIOTT (...), facteur d'orgues distingué, né à Londres en 1782, a contribué aux perfectionnements de la partie mécanique des instruments de cette espèce. Ses orgues se font aussi remarquer par la bonne qualité des jeux de fonds. Dans ses derniers travaux, les plus considérables, il a eu le bon esprit de s'associer Hill, homme de génie, fécond en expédients pour vaincre les difficultés que présente quelquefois l'emplacement des orgues. Elliott avait été élève de Hill, père de celui qui vient d'être nommé. Un de ses premiers ouvrages fut la reconstruction, en 1814, de l'orgue de la chapelle royale de Whitehall, construit originairement sous le règne de Charles II, vers 1680, par le vieux Schmidt, facteur allemand. Ses instruments les plus considérables sont : 1° le grand orgue de la cathédrale d'York, en société avec Hill, composé de trois claviers à la main, clavier de pédale, et qui contient environ 8,000 tuyaux, dont 3 jeux de 32 pieds ouverts, un bourdon et une bombarde de 32 pieds. Cet instrument a coûté 125,000 francs, non compris la dépense du buffet, qui a été de mille livres sterling. — 2° L'orgue à trois claviers manuels et clavier de pédales, dans Christ-Church, Newgate Street, à Londres. — 3° l'orgue à trois claviers manuels et clavier de pédale, à l'église de Croyditon. Elliott a cessé de travailler vers 1840.

ELLYS (Richard), littérateur anglais, et sénateur du tribunal suprême, au commencement du dix-huitième siècle, est auteur d'un livre cité par quelques biographies sous ce titre : *Observationes philolog. ad loca Nov. Testam.*, Rotterdam 1727, in-8°; mais le titre véritable est *Fortuita sacra*. On y trouve une dissertation sur les cymbales antiques, intitulée *Commentarius de cymbalis*. Très-supérieure à l'ouvrage de Lampe (*voy.* ce nom) sur le même sujet, la dissertation d'Ellys commence à la page 263 du volume, et finit page 378. Elle est divisée en 32 chapitres, où il est traité de l'origine des cymbales; de l'analogie de leur forme avec la plante du genre *cotylédone*; des coquillages qui servirent de cymbales ou de crotales dans les premiers temps; de l'usage des cymbales dans les fêtes de Bacchus, de Cybèle, de Cérès et d'Isis; de l'union constante, chez les anciens, des cymbales et des timbales et tambours; de la matière des cymbales; de la qualité des sons qu'elles produisaient; de la variété de leurs formes; de l'usage des cymbales en particulier chez les Hébreux, etc. Le livre de Richard Ellys est malheureusement assez rare.

ELLMENREICH (Jean-Baptiste), acteur et chanteur allemand, né à Neubrisach en 1770, parut sur le théâtre de Francfort pour la première fois au mois de mars 1792, et joua pendant plusieurs années sur celui de Hambourg. Sa voix était une basse très-grave et d'un beau volume de son. En 1802, on essaya d'établir à Paris, au

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

théâtre de la porte Saint-Martin, un Opéra allemand, auquel on donna le nom de *Théâtre Mozart*. Ellmenreich y chanta dans *l'Enlèvement du sérail* et dans plusieurs autres ouvrages; mais cette entreprise n'ayant point eu de succès, les acteurs furent congédiés, et ce chanteur se borna à se faire entendre dans quelques concerts. En 1804, il entreprit de voyager avec le pianiste Woelfl, pour donner des concerts, et l'année suivante il se fixa à Londres. On a sous son nom quelques pièces pour le chant, parmi lesquelles on remarque : 1° *Der Rechenmeister Amor* (l'Amour arithméticien) pour piano et chant, avec accomp. de deux violons, alto et basse; Hambourg, 1798. — 2° Air favori : *Schœne Mxdchen* (Belle Fille). — 3° *Das Leben ist ein Wuerfelspiel* (la Vie est un coup de dé), ariette; Leipsick, Kühnel. — 4° *Amusements des soirées*, trios pour soprano, ténor et basse, avec acc. de guitare et piano, Paris, 1803.

Un compositeur du même nom, attaché à la petite cour de Schwerin, a donné dans cette ville, en 1848, un opéra intitulé *Der beide Kaiser* (les Deux Empereurs).

ELMENHORST (Henri), né à Parchim, dans le Mecklembourg, le 19 octobre 1632, fit ses études à Leipsick, où il fut nommé magister en 1653. De là il alla à Wittenberg et ensuite à Hambourg, où il fut fait diacre de l'église Sainte Catherine, en 1660, et enfin pasteur de l'hôpital de Saint-Job, en 1697. Il est mort dans cette ville, le 21 mai 1704. On a de lui un livre de cantiques sous le titre de *Geistliches Gesængbuch mit Franckens musikalischer Composition*, et un traité historique sur l'opéra, intitulé *Dramatologia antiquo-hodierna, das ist Bericht von den Opernspielen*, etc. Hambourg, 1688, in-4° de 186 pages. Cet ouvrage contient de savantes recherches sur ce sujet.

ELOUIS (Joseph), professeur de harpe, né à Genève en 1752, vécut à Londres pendant plusieurs années, et se fixa ensuite à Paris, en 1787. Il a publié plusieurs ouvrages pour son instrument; les plus connus sont : 1° *Air du pays de Galles*, varié. — 2° *Romances d'Estelle*, suivies d'un air varié pour harpe et piano. — 3° *Selection of favorite Scotts songs, with accompaniment for the piano-forte*; 2 vol. in-fol.

ELOY, musicien savant, vécut au quinzième siècle, antérieurement à Tinctoris, qui le cite avec éloge dans le cinquième chapitre du troisième livre de son *Proportionnaire de musique*. Il fut un peu postérieur à Dufay, Dunstable et Binchois, car les contemporains de ceux-ci ne citent pas son nom conjointement à ceux de ces hommes célèbres; mais il vécut dans la première partie et vers le milieu du quinzième siècle, dans le même temps que Barbireau, Fauques, Domart, Brassart, Le Rouge, et Puylois. On n'a rien trouvé jusqu'à ce jour (1860) pour établir les éléments d'une biographie d'Eloy, car on ignore également quelle fut sa patrie, le nom du maître qui dirigea ses études, et la position qu'il occupa. Plusieurs familles anciennes du nom d'*Eloy* existent dans la Flandre française et dans le Hainaut; peut-être est-il permis de croire que le musicien dont il s'agit a vu le jour dans une de ces provinces. Il avait cessé de vivre longtemps avant l'époque où Petrucci de Fossombrone inventa la typographie de la musique, et ses ouvrages étaient sans doute oubliés dès lors, car on n'en trouve aucun fragment parmi ceux que ce typographe a publiés, ni dans aucune autre collection postérieure. Tinctoris (*loc. cit.*) dit, en parlant de la manière d'indiquer le mode mineur dans la notation proportionelle : *C'est ainsi qu'a écrit Eloy, très-savant en ce qui concerne les modes, dans sa messe intitulée* : Dixerunt discipuli (1). Gafori accorde des éloges semblables à ce maître à propos des mêmes choses, et cite la même messe (2). Cette messe se trouve en manuscrit à Rome, dans les archives de la chapelle pontificale. L'abbé Baini en avait fourni au conseiller Kiesewetter le *Kyrie* et l'*Agnus* : celui-ci les a publiés en partition dans son histoire de la musique européenne occidentale (3); ce sont des morceaux de grand mérite pour le temps où ils ont été écrits.

ELOY ou **ELOI** (Casimir), né à Amiens, le 18 février 1778, entra comme élève dans les classes de chant du Conservatoire, au mois de floréal an VII (1799), et débuta à l'Opéra en 1804, dans les rôles de ténors. Cet acteur s'est retiré à la fin de 1823, après vingt ans de service.

ELSBETH (Thomas), compositeur, né à Neustadt en Franconie, s'établit à Francfort-sur-l'Oder, vers 1600, puis se fixa vraisemblablement à Jauer, petite ville de la Silésie, d'où l'épître dédicatoire d'un de ses ouvrages, imprimé en 1624, est datée. Il est d'ailleurs remarquable que la plupart de ses compositions ont été imprimées à Liegnitz, autre ville de la Silésie,

(1) Sicut Eloy quem in modis doctissimum accepi in missa *Dixerunt discipuli* fecit.

(2) Eloy igitur in modis doctissimus in missa sua *Dixerunt discipuli* duabus ipsis longarum perfectarum pausis modum majorem perfectum declaravit atque insuper trium temporum pausa minoris modi perfectionem ostendit. (*Musicæ utriusque cantus practica*, lib. II, c. 7.)

(3) *Geschichte der Europ. Abendlænd. Musik*, pl. XIV-XV.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

et se trouvent dans la bibliothèque du Gymnase de cette ville, où M. Dehn, conservateur de la Bibliothèque royale de Berlin, pour la partie musicale, les a découvertes. On a de lui *Vingt-quatre motets à six voix*, Francfort-sur-l'Oder, 1600. Quatre de ces motets sont sur des paroles allemandes, et les autres sur des textes latins. Le titre de cet ouvrage est : *Selectissimæ et novæ cantiones sacræ, vulgo motecta appellatæ, nec unquam antehac in lucem emissæ, sex vocum, cum ad vivam vocem, tum ad omnis generis instrumenta accommodatæ ;* in-4° obl. Les titres des autres productions de ce musicien sont : 1° *Selectissimæ et novæ cantiones sacræ vulgo motecta appellatæ, nec unquam antehac in lucem emissæ, quinque vocum, in publicum ecclesiarum et scholarum piarum usum typis divulgatæ per Thomam Elsbethum neapolitan. Franc. Lignicii typis Nicolai Sartorii*, 1590, in-4° obl. avec un index de XII n^os^. — 2° *Neue ausserlesene weltliche Lieder zuvor niemals in Druck ausgangen, mit 5 Stimmen* (Nouvelles chansons mondaines choisies à cinq parties) ; Francfort-sur-l'Oder, 1599, in-4° obl. Ce recueil contient 36 morceaux. — 3° *Selectissimæ et novæ cantiones sacræ vulgo molecta appellatæ nec unquam antehac in lucem emissæ, quatuor vocum ;* Lignicii, excudebat Sartorius, 1606, in-4° obl. Ce recueil contient 20 morceaux, dont onze en latin et huit en allemand. — 4° *Neue ausserlesene Lieder, zu Gottes Lob gerichtet dann auch von der edlen und lieblichen Musica, mit 5 Stimmen* (Nouvelles chansons choisies à la louange de Dieu et aussi de la noble et aimable musique, à 5 voix) ; Liegnitz, Nic. Schneider, 1607, in-4° obl. Ce recueil contient 20 morceaux. — 5° *Erster Theil Sontaglicher Evangelien, etc., mit 3 Stimmen* (Première partie des évangiles pour les dimanches, à 3 voix) ; Liegnitz, Nic. Sartorius, sans date, avec une dédicace datée du 1er mars 1616. *Ander Theil*, etc. (seconde partie du même ouvrage), sans date, avec une dédicace du 12 mai 1621, in-4°. La première partie contient 30 morceaux, la deuxième 24 n^os^. — 6° *Melpomene sacra, festis fidelium nuncupata, das ist ausserlesene geistliche Gesænge auff alle vornehme Fest durchs ganze Jahr, mit 6 Stimmen* (Cantiques choisis pour toutes les grandes fêtes de l'année, à 6 parties) ; Breslau (sans date), avec une dédicace datée de Jauer, 1624, in-4°.

ELSNER (Joseph), compositeur, né à Grottkau, ville des États prussiens, le 1er juin 1769, était fils d'un menuisier qui, doué d'un esprit ingénieux et de connaissances musicales, construisait des clavecins, des harpes et d'autres instruments de musique. En 1781, Elsner fut envoyé à Breslau, pour y faire ses études au collége, et entra, comme enfant de chœur, à l'église des Dominicains. Plus tard, il fut employé au théâtre comme violoniste et comme chanteur ; là, les occasions fréquentes qu'il eut d'entendre de bonne musique développèrent en lui le goût de la composition dramatique. Destiné par son père à l'étude de la médecine, il ne se rendit point à ses vœux, et sa résolution fut prise de se livrer à l'étude de l'art sous la direction de bons maîtres. Fœrster, directeur de musique à Breslau, lui donna des leçons d'harmonie. Ses premières productions furent des romances, parce que ce genre exige peu de connaissances dans l'art de la composition. Quoique peu avancé dans cet art, il essaya pourtant ses forces dans des airs de danse, des duos, trios, et même dans un concerto de violon avec accompagnement d'orchestre. L'habileté venant avec l'expérience, il écrivit des morceaux de musique religieuse, un oratorio, un morceau de musique pour des instruments à vent, destiné à la procession de la Fête-Dieu, une symphonie (en *ré*) et quelques autres morceaux de différents genres. Arrivé à Vienne, pour y continuer ses études, il abandonna complétement celle de la médecine, et ne s'occupa plus que de la musique. Lié avec les artistes les plus recommandables, il puisait dans leur entretien et dans la lecture des meilleures partitions l'instruction qui lui était nécessaire pour parcourir la carrière d'artiste avec honneur. En 1791, il s'établit à Brünn, où la place de premier violon du théâtre lui fut confiée. Il y écrivit, jusqu'à Pâques de 1792, quatre quatuors pour des instruments à cordes, un concerto pour la flûte, et une cantate dont le mérite fit obtenir à Elsner la place de directeur de musique à Lemberg. Depuis 1792 jusqu'en 1799, époque de son séjour en cette ville, il écrivit des entr'actes pour la tragédie de *Marie-Stuart* de Schiller, toutes les danses de la saison du carnaval pendant plusieurs années, quatre symphonies, huit quatuors pour des instruments à cordes (publiés à Vienne, Offenbach et Varsovie), un concerto facile pour le violon, trois sonates pour violon et violoncelle, des sonates pour piano, violon et violoncelle, plusieurs grandes et petites cantates, des chœurs et des entr'actes pour le drame intitulé *Lanassa*, une messe de *requiem* brève, et les opéras dont les titres suivent : 1° *Die seltenen Brüder oder die vier Zauberkugeln* (les Frères bizarres ou les quatre balles enchantées), imitation de *la Flûte enchantée* de Mozart. — 2° *Der verkleidete Sultan* (le Sultan travesti). — 3° *Iskahar*,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

pièce polonaise avec chant. — 4° *Sydney e Tamma*, mélodrame polonais. — 5° *Les Amazones* (opéra polonais en deux actes).

En 1799 Elsner fut appelé comme directeur de musique au théâtre de Varsovie. Arrivé en cette ville, il y fit représenter les pièces qui viennent d'être citées; l'année suivante il y écrivit *le Sultan Wampou*, opéra, et dans l'espace de vingt années il composa vingt-deux ouvrages dramatiques, tous en langue polonaise. Dans cet intervalle, il avait fait un voyage à Paris, et y avait fait entendre quelques-unes de ses compositions dans des concerts donnés à Saint-Cloud et aux Tuileries. Après l'institution du grand-duché de Varsovie, Elsner, de concert avec la comtesse Zamoiska, fonda en 1815 une société pour les progrès de la musique en Pologne qui fut le commencement du Conservatoire de Varsovie, établi en 1821, après que Elsner eut quitté la direction de la musique du théâtre. Elsner fut nommé directeur de ce Conservatoire et professeur de composition. Par ses soins, l'établissement était déjà parvenu à un état satisfaisant de prospérité; mais les événements politiques qui ont suivi la révolution de 1830 en ont fait fermer les portes. Cette école a été rétablie postérieurement, mais avec une organisation moins importante. En 1834, Charles Soliva, compositeur italien, en avait la direction. Retiré dès lors dans sa maison du faubourg de Praga, Elsner continua d'écrire un grand nombre de compositions religieuses, particulièrement plusieurs belles messes, son oratorio *la Passion de Notre-Seigneur Jésus-Christ*, qui fut exécuté solennellement en 1844, dans l'église évangélique de Varsovie, par trois cents musiciens, sous la direction de T. Niducki et de Billing, et enfin son *Stabat Mater*, composé en 1844, et que l'auteur écrivit de la main gauche, parce que la droite avait été frappée de paralysie. Cet excellent artiste est mort dans l'été de 1854, entouré de l'estime de toute la Pologne, et en particulier de ses élèves. Sa femme l'avait précédé de deux ans dans la tombe. Son cabinet de travail et sa bibliothèque ont été laissés intacts par sa famille : on y voit encore sur sa table de travail les plumes avec lesquelles il écrivit ses derniers ouvrages. Les connaissances solides que Elsner avait déployées dans la direction et dans l'enseignement du Conservatoire de Varsovie lui firent obtenir en 1825 le titre de chevalier de Saint-Stanislas.

En 1818, cet artiste recommandable visita la Silésie, son pays natal, et passa une saison aux eaux de Reinerz, pour y rétablir sa santé : il s'y lia d'une étroite amitié avec Ebell. La loge maçonnique de Varsovie, qu'il avait présidée pendant plusieurs années, a fait lithographier son portrait, et Bogusławski a publié sa biographie détaillée, en langue polonaise. Ce compositeur laborieux a produit, outre les ouvrages qui ont été cités précédemment : I. Pour le théâtre. 1° *Mieszkancy Kamzatka* (les Habitants du Kamschatka), opéra en un acte. — 2° *Siedem razy ieden* (Sept fois le même), en un acte. — 3° *Stary trzpiot* (le Vieux Petit-Maître), en deux actes, 1805. — 4° *Nurzahad*, mélodrame, avec danses et chants, en trois actes, 1805. — 5° *Wieszczka Urzella* (la Vieille Ursule), opéra en trois actes, 1806. — 6° *Sond Salomona* (le Jugement de Salomon), tragédie avec danses et chants, en trois actes, 1806. — 7° *Andromède*, opéra sérieux en un acte, 1807. — 8° *Trybunal niewidzialny* (le Tribunal secret), en quatre actes, 1807. — 9° *Mieczysław Slepy* (Mieczyslas l'aveugle), opéra en trois actes, 1807. — 10° *Karol Wielki i Witykind* (Charlemagne et Witikind), drame lyrique en deux actes, 1807. — 11° *Szewc i Krawcowna* (le Cordonnier et la Tailleuse), duodrame en un acte, 1808. — 12° *Uroienie i Rzeczywistosi* (Chimère et réalité), opéra en un acte, 1808. — 13° *Écho*, drame en un acte, 1808. — 14° *Sniadanie Trzpiotow* (le Déjeûner des petits-maîtres), en deux actes, 1808. — 15° *Zonapo drodze* (la Femme en voyage), en trois actes, 1809. — 16° *Rzymos wobodzony* (Rome délivrée), drame avec chœurs, trois actes, 1809. — 17° *Benefis* (le Bénéfice), duodrame en un acte, 1810. — 18° *Sierra-Morena* (la Sierra Morena), opéra en trois actes, 1811. — 19° *Kabalista* (le Devin) en deux actes, 1813. — 20° *Krol Lokietek* (le roi Lokietek), opéra en deux actes, 1818. — 21° *Jagiello Wielki* (Jagellon le Grand), en trois actes, 1820. — 22° *Le Sacrifice d'Abraham*, en quatre actes, 1827. — 23° Cantate pour le jour de naissance de l'empereur de Russie, Alexandre Ier. — 24° Deux scènes pour l'opéra d'*Achille*, de Paër. — 25° Trois scènes pour *Ida*, de Gyrowetz. — 26° Trois scènes pour *Elisa*, de Mayer. — 27° *Les deux statues*, ballet. — 28° *Chimère et réalité*, opéra français. — 29° *La tritosià disarmata*, duodrame italien, de Métastase. — II. Pour l'église : 30° Trois messes à quatre voix et petit orchestre; Posen, Simon. — 31° *Missa quatuor vocibus comitante orchestra*; nos 1, 2; ibid. — 32° Messe en *fa*, à quatre voix et orchestre; ibid. — 33° Messe en *ut*, pour le couronnement de l'empereur de Russie; Varsovie, 1829. — 34° Messe pour quatre voix seules; Varsovie, Brzezina. — 35° Messe pour trois voix d'hommes et orgue; ibid. — 36° Messe pour quatre voix d'hommes sans accompagnement; ibid. — 37° *Requiem dedi-*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

catum manibus Alexandri I, quatuor voc. cum instrum.; ibid. — 38° Graduels pour quatre voix seules, ibid. — 39° Graduels pour trois voix d'homme et orgue, ibid. — 40° *Hymnus Ambrosianus pro vocibus quatuor cum instrum.*; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 41° Messe à quatre voix et orchestre; Varsovie, Plachelzki. — 42° Messe en *sol* à 2 et 4 voix, sur le texte polonais; ibid. — 43° Motet (*Gloria et honore*) pour deux chœurs; œuvre 28 de musique d'église; Leipsick, Hofmeister. — 44° Vêpres à 4 voix et orchestre; Posen, Simon. — 45° *In te Domine speravi*, motet à 4 voix. — 46° *Veni Sancte Spiritus*, hymne de Saint-Joseph et hymne pour la fête de Noël, avec acc. de 2 violons, alto, flûte obligée et orgue. — 47° Hymne de Sainte-Cécile, en *ut*. — 48° *De profundis* pour trois voix d'homme, et quelques instruments à vent; Varsovie, Brzezina. — 49° Offertoires pour quatre voix seules; ibid. — 50° Idem, pour 3 voix d'hommes et orgue; ibid. — 51° Deux offertoires pour 4 voix, 3 violons, alto, cor et basson solo; Posen, Simon. — 52° *Veni creator* à 8 voix ibid. — 53° *Veni creator* à 4 voix; ibid. — 54° *Te Deum* pour 4 voix, trompette et timbales. — 55° *Ave Maria* à 4 voix et orchestre. — 56° Messe de Sainte-Cécile, en *ré* mineur, œuvre 87. — 57° Messe solennelle en *la*, op. 88. — 58° *Stabat Mater* pour 4 voix solo, un et deux chœurs, altos, violoncelles, contrebasse et instruments à vent, op. 93. — 59° *La Passion de Notre-Seigneur Jésus-Christ*, oratorio. — 60° *Le Triomphe de la foi*, oratorio exécuté à Pétersbourg, en 1840. — 61° Le *Cantique de Siméon*, à 3 voix. — 62° Messe pour 4 voix d'hommes avec orchestre. — 63° Deuxième Messe idem. — 64° Messe à 4 voix d'hommes, solos avec chœur. — III. Musique instrumentale : 65° Symphonie à grand orchestre en *ré*. — 66° Idem, en *ut*, œuvre 11e; Offenbach, André. — 67° Idem, en *si* bémol, op. 17; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 68° Deux Polonaises pour l'orchestre; Offenbach, André. — 69° Thème avec variations; idem. — 70° Variations; idem, avec écho nocturne. — 71° 27 Suites de contre-danses; idem — 72° Six quatuors pour deux violons, alto et basse. — 73° Quatuor en *fa* pour piano; violon, alto et basse. — 74° Grand quatuor en *mi* bémol; idem, œuvre 14; Paris, Hentz-Jouve. — 75° Sonate à quatre mains pour piano, Paris, Érard. — 76° Trois Polonaises pour le piano; Leipsick, Péters. — 77° Trois rondeaux à la *mazureck* pour piano; ibid. — 78° Marche militaire pour piano, arrangée par Riem; Leipsick, Hofmeister. — 79° Polonaise pour piano et orchestre; Varsovie, Klukowski. — 80° Des concertos pour divers instruments, en manuscrit. — IV. Musique de chant : 81° Morceaux de chant et chansons à voix seule, avec acc. de piano, 24 cahiers. — 82° Six airs italiens et un duo; Varsovie. — 83° Plusieurs morceaux pour les francs-maçons. — 84° Morceaux pour 4, 5, 6, 7, 8, 9 et 10 voix avec texte polonais, à l'usage du Conservatoire de Varsovie. — 85° Canons à 3, 4 et 5 voix.

Les productions d'Elsner sont dans le style de la musique de Paër et de Mayer. Dans sa musique d'église il y a un peu trop de formes modernes et dramatiques; on y trouve de la facilité, une manière naturelle de faire chanter les voix, mais peu d'originalité et de variété dans les idées. Elsner écrit avec assez de pureté, bien qu'il laisse voir dans ses fugues que ses études n'ont pas été fortes.

Elsner est aussi l'auteur d'un petit mémoire intéressant qui a pour titre : *In wie Weit ist die polnische Sprache zur Musik geeignet* (Jusqu'à quel point la langue polonaise est favorable à la musique). Cet écrit a été publié dans le journal de Kotzbue intitulé *Freymuthigen*, ann. 1803, n° 122, et 487. Il fut composé originairement en langue polonaise. On connaît aussi un autre ouvrage de lui, pour l'usage des élèves du Conservatoire de Varsovie, intitulé *O Ritmicznosci i metryczności ienzyka Polskiego* (Du rhythme et de la prosodie de la langue polonaise).

Mme Elsner a été longtemps cantatrice à l'opéra de Varsovie.

ELSPERGER (Jean-Christophe-Zacharie) ou *Elsberger*, né à Ratisbonne, en 1736, fut d'abord chantre et magister à l'école latine de Sulzbach, dans le haut Palatinat, et ensuite premier secrétaire particulier de la comtesse Palatine; il est mort à Sulzbach, le 1er février 1790. Il a composé plusieurs morceaux pour l'église, et beaucoup de symphonies et de sonates de clavecin. En 1783, il composa l'opéra du *Barbier de Séville*, qui fut représenté pour célébrer la cinquantième année du règne de Charles-Théodore, duc de Sulzbach. Il écrivit aussi pour la même circonstance une cantate intitulée *das Glückliche Sulzbach* (l'Heureuse Sulzbach).

ELST (Jean Van Der), moine augustin du couvent de Gand, issu d'une famille noble, naquit au château de Meulenakers, dans le Brabant, au commencement du dix-septième siècle. Dans sa jeunesse, il visita la France, et reçut des leçons d'orgue et de composition de Titelouse, organiste de la chapelle du roi. De retour dans sa patrie, il cultiva la théorie de la musique, et inventa un nouveau système de notation dans le-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

quel il avait supprimé les queues et les liaisons des notes, et leur avait substitué les ligatures de l'ancienne notation noire du quatorzième siècle. Il adopta aussi une nouvelle nomenclature de solmisation dans laquelle il n'avait conservé les anciens noms *ut, ré, mi, fa, sol, la,* que pour les notes appelées vulgairement *naturelles*, et où il nammoit *it, ri, fé, sil, li,* les notes diésées, et *ra, ma, sal, le, sa,* les notes bémolisées. Les principes de sa nouvelle méthode furent developpés dans l'ouvrage qu'il publia sous ce titre: *Notæ augustinianæ sive musices figuræ seu notæ novæ concinnendis modulis faciliores, tabulatis organicis exhibendis apliores*; Gandavi, typis Maximiliani Groet, 1657, 3 feuilles in-4°, avec 10 planches d'exemples. Une partie de cet opuscule est en langue française; la seconde partie est en latin. On a aussi de Van der Elst un traité de musique, d'accompagnement et de composition, écrit en langue flamande et intitulé : *Den ouden en de nieuwen Grondt van de Musicke*; Gand, Max. Groet, 1662, in-4° de 76 pages et 10 planches. L'auteur y a reproduit son système de notation.

ELSTER (Le Dr. Daniel), compositeur de chants, particulièrement pour des voix d'hommes, né dans la Thuringe, vivait en 1835 à Schleusingen, et s'est établi postérieurement à Bâle dans l'Argovie, canton suisse, comme professeur de musique et de chant, et comme directeur d'une société chorale. Son premier ouvrage est un recueil de mélodies avec accompagnement de piano sur des poésies de Hoffmann de Fallersleben; puis il fut l'éditeur d'une Bibliothèque de chants à plusieurs voix d'hommes par divers auteurs et par lui-même, publiée à Schleusingen, en 2 volumes (1835-1838). Parmi ses dernières productions, on remarque le 100me psaume pour 4 voix d'hommes, une collection de 93 chants à 2, 3 et 4 voix, et une méthode élémentaire de musique, à l'usage des écoles du peuple, sous ce titre : *Vollstændige Volksgesangschule*, en 3 parties; Baden, Zehnder. Elster est mort à Wiltingen, près de Bade, le 19 décembre 1857.

ELTERLEIN (Ernest d'), amateur de musique allemand demeurant à Waldheim, en Saxe, n'est connu jusqu'à ce jour que par deux petits écrits, dont le premier a pour titre : *Beethoven's Symphonien nach ihren ideale Gehalte* (les Symphonies de Beethoven considérées dans leurs combinaisons idéales, etc), l'autre : *Beethoven's Clavier-Sonaten. Für Freunde der Tonkunst* (les Sonates de piano de Beethoven. Pour les amis de la musique); Leipsick, Henri Matthes, 1856, petit-in-8°. Une deuxième édition de ces opuscules a paru à Dresde, en 1858. M. d'Elterlein appartient au parti qui considère la musique comme en progrès, et montre un penchant sincère pour les compositions de Beethoven qui caractérisent sa troisième manière; car ainsi que M. de Lenz et Oulibicheff, il adopte cette division des trois styles dont nous avons signalé la réalité dans la notice de l'illustre compositeur que nous avons donnée dans la première édition de la *Biographie universelle des Musiciens*. Toutefois M. d'Elterlein est raisonnable dans ses appréciations: il reconnaît que l'époque des productions de Haydn et de Mozart fut grande, belle, et que ses monuments sont impérissables. Élève du professeur de philosophie de Zurich, M. le docteur Frédéric-Théodore Vischer, il a puisé dans ses leçons le penchant à un idéalisme vague et rêveur, dont le très-remarquable traité d'Esthétique de ce penseur distingué porte l'empreinte; mais il se trompe parfois dans les applications qu'il en fait. Ainsi, lorsqu'il dit que Beethoven est l'expression la plus élevée (dans ses symphonies) de *l'idéal de la musique pure*, il oublie évidemment que cet homme illustre s'est donné, pour quelques-unes de ses plus grandes compositions, un programme qui les met en dehors du domaine de la musique pure, c'est-à-dire, de la musique en elle-même; car il a fait la *Symphonie héroïque*, la *Symphonie pastorale*, et la *Symphonie avec chœurs*. Il parle aussi un peu au hasard lorsqu'il dit qu'avec Gade un nouvel élément est venu faire son apparition dans la symphonie (*Mit Gade kommt ein neues Element in der Symphonie zur Erscheinung*, p. 109). Quel est cet élément, peut-on demander à M. d'Elterlein? Il répond : C'est le caractère de la nationalité du Nord (*Es ist dies Character specifischer nordischer Nationalität*). Mais d'abord il serait assez difficile d'expliquer comment le caractère spécifique de la nationalité septentrionale pourrait se manifester dans la symphonie, à moins que celle-ci n'eût pour thèmes des mélodies de la Suède, de la Norvége ou du Danemark; or, rien de semblable ne se trouve dans les symphonies de Gade.

ELWART (Antoine-Élie), compositeur et littérateur musicien, né à Paris, le 18 novembre 1808, entra à la maîtrise de l'église Saint-Eustache, comme enfant de chœur, à l'âge de dix ans, et y fit ses premières études musicales. Lorsqu'il eut atteint l'âge de treize ans, son père le plaça comme apprenti chez un layetier emballeur; mais sa répugnance invincible pour cet état le détermina à sortir de chez son maître, en

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

dépit de la volonté de ses parents. Obligé de pourvoir dès lors à son existence, il entra dans l'orchestre d'un petit théâtre des boulevards en qualité de second violon. Il était alors dans sa seizième année. Admis vers le même temps au nombre des élèves du Conservatoire, il y reçut des leçons d'harmonie d'un élève de Reicha, puis il suivit le Cours de composition de l'auteur de cette Biographie. Devenu élève de Lesueur, en 1828, il fonda dans la même année, avec le concours de plusieurs autres élèves, les *Concerts d'Émulation*, qui, pendant six ans, furent donnés dans la petite salle du Conservatoire, et devinrent l'école pratique des jeunes compositeurs et des solistes.. En 1831 Elwart obtint au concours de l'Institut de France le deuxième prix de composition; le premier grand prix lui fut décerné en 1834. Déjà depuis deux ans il remplissait les fonctions de professeur adjoint du Cours de composition de Reicha. Devenu pensionnaire du gouvernement comme lauréat de l'Institut, il partit pour l'Italie, et pendant son séjour il écrivit une Messe solennelle, la plus grande partie d'un opéra italien, et une scène funèbre intitulée *Omaggio alla memoria di Vincenzo Bellini*, qui fut exécutée au théâtre *Valle*, au mois de novembre 1835. De retour à Paris dans l'année suivante, il y reprit possession de sa place de professeur adjoint du Cours de Reicha. Pendant quelque temps il a dirigé les concerts de la rue Vivienne, puis ceux de la Société de Sainte-Cécile. Il est aujourd'hui (1860) professeur titulaire d'harmonie au Conservatoire. Artiste laborieux et instruit, M. Elwart s'est livré à des travaux de tout genre : composition vocale et instrumentale, méthodes d'enseignement, critique, et même poésie, tout a été de son ressort. Ses principaux ouvrages sont ceux-ci : 1° Cinq Messes dont une à quatre voix et orgue, et une à cinq voix, chœur et orchestre, en action de grâces, à l'occasion de la naissance du comte de Paris; Paris, Catelin, 1840, gr. in-4°. — 2° Plusieurs messes à 2 et à 3 voix avec orgue et deux messes à 4 voix sans accompagnement. — 3° *Noé, ou le Déluge universel, oratorio-symphonie en quatre parties*, exécuté à Paris, le vendredi-saint de l'année 1845. — 4° *La Naissance d'Ève*, oratorio exécuté au Conservatoire en 1846. — 5° *Les Noces de Cana*, mystère avec solos de chant, chœur et orchestre. — 6° *Miserere* à 8 voix seules. — 7° *Ruth et Booz*, symphonie vocale. — 8° Un grand nombre de motets, dont plusieurs *O Salutaris* et *Ave Maria*, publiés à Paris, chez la Veuve Canaux. — 9° *Les Catalans*, opéra représenté avec succès au théâtre des Arts, à Rouen. — 10° Chœurs et musique instrumentale pour l'*Alceste* d'Euripide, traduite par M. Hippolyte Lucas, et représentée à l'Odéon. — 11° *La Reine de Saba*, opéra non représenté. — 12° *Les Chercheurs d'or*, opéra en trois actes. — 13° Plusieurs cantates de circonstance. — 14° *Te Deum* exécuté dans les fêtes nationales de 1848 et 1849. — 15° Des symphonies inédites, ouvertures, quintettes, quatuors et trios pour des instruments à cordes. Comme littérateur musicien, M. Elwart s'est fait connaître par les productions dont voici les titres : — 16° *Petit Manuel d'harmonie, d'accompagnement de la basse chiffrée, de réduction de la partition au piano, et de transposition musicale*; Paris, 1839, in-8°. D'autres éditions de ce petit ouvrage ont été publiées en 1841 et 1844, et il a été traduit en espagnol par M. Valdemosa, pour le Conservatoire de Madrid. — 17° *Duprez* (chanteur de l'Opéra de Paris), *sa vie artistique, avec une Biographie authentique de son maître Alexandre Choron*; Paris, 1838, un vol. in-8°, avec le portrait de Duprez. — 18° *Théorie musicale. Solfége progressif rédigé d'après un plan qui réunit l'exposé des règles à leur application immédiate, etc.*; Paris, Colombier, 1830, in-8°. — 19° *Feuille harmonique, contenant la théorie et la pratique de tous les accords du système moderne*; Paris, 1841. — 20° *Le Chanteur accompagnateur, ou Traité du clavier, de la basse chiffrée, de l'harmonie simple et composée; suivi de la manière de faire les notes d'agrément, points d'orgue, etc., toujours soumis aux règles de la plus pure harmonie et de l'expression la plus caractéristique, suivant le genre de chaque voix*; Paris, 1844, in-8° de 96 pages. — 21° *Traité du contre-point et de la fugue*; Paris (sans date). — 22° *Essai sur la transposition*; ibid. — 23° *l'Harmonie musicale, poëme en quatre chants*; Paris, 1853, in-8°. M. Elwart a complété l'ouvrage publié sous les noms de MM. Burnett et Damour (*voy.* ces noms), avec le titre suivant : *Études élémentaires de musique, depuis les premières règles jusqu'à celles de la composition*. Douze livraisons seulement de cet ouvrage avaient paru quand M. Elwart fut chargé de le terminer : il en publia les 37 dernières; Paris, 1845, in-8°. — 24° *L'Art de chanter en chœur*, suivi des *Heures de l'enfance*; Paris, chez Canaux. — 25° *L'Art de jouer impromptu de l'alto-viola*; Paris, Colombier. Il a fourni aussi de nombreux articles de musique à l'*Encyclopédie du dix-neuvième siècle*, à la *Revue et Gazette musicale de Paris*, et à d'autres journaux. M. Elwart est membre de plusieurs académies, et décoré des ordres de Charles III,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

d'Espagne, et de l'Aigle rouge de Prusse.

EMBACH (Charles), facteur d'instruments de cuivre, né en Allemagne, où il avait travaillé longtemps comme ouvrier, s'établit à Amsterdam vers 1815, et obtint du roi des Pays-Bas, en 1824, un brevet d'invention pour la fabrication des cors et des trompettes chromatiques; mais il n'aurait dû demander qu'un brevet d'importation; car son système n'était que celui des pistons, récemment découvert dans sa patrie. Le fils de cet industriel (L. A. Embach), compositeur de musique, s'est fait connaître en 1840 par une Ouverture à grand orchestre, qui a été publiée à Leipsick. Aucune autre production n'a signalé son existence depuis cette date.

EMERSON (Guillaume), mathématicien anglais, né en 1701 à Hartworth, dans le comté de Durham, reçut de son père, qui était maître d'école, et du pasteur de son village, toute l'instruction qu'il ne dut pas à lui seul. Il vécut d'abord en enseignant les mathématiques; mais un petit héritage qui lui échut le mit en état de vivre dans l'indépendance, et de se livrer à son goût pour l'étude. Il mourut de la pierre, le 26 mai 1782, âgé de quatre-vingt-un ans. On a d'Emerson beaucoup d'ouvrages sur diverses parties des mathématiques; dans celui qui a pour titre *Cyclomathesis, ou Introduction aux diverses branches des mathématiques* (Londres, 1770, 10 vol. in-8°) on trouve un travail étendu sur l'acoustique et la théorie mathématique de la musique. Emerson avait un goût passionné pour cet art, dont il avait étudié la théorie avec persévérance; on peut dire que cette passion était malheureuse, car il avait si peu d'oreille qu'il lui était impossible d'accorder son violon, instrument auquel il avait fait subir quelques changements de forme, d'après ses idées sur l'acoustique.

EMERSON (S.), ministre anglican à Portland, ville des États-Unis d'Amérique, vécut dans la seconde moitié du dix-huitième siècle et au commencement du dix-neuvième. Il a fait imprimer de sa composition un discours à la louange de la musique, sous ce titre: *Oration on Music.* Portland, 1800, in-8°.

EMERY ou **MÉDERIC** (...), facteur de clavecins et d'épinettes, travailla à Paris, vers la fin du seizième siècle, et se distingua par l'excellence de ses instruments. Le P. Mersenne dit de lui et d'Antoine Patin, son compatriote et contemporain, *qu'on les recognoist avoir esté les meilleurs facteurs de France* (*voy. Harmonie universelle; Traité des instruments à cordes*, liv. III, p. 159).

EMMERIG (Joseph), né à Kemnath, en Bavière, en 1772, reçut des leçons de musique théorique et pratique de P. Sébastien Pirner, préfet de Saint-Emeran, de Ratisbonne. Lorsque ses études furent terminées, on le nomma préfet du séminaire et régent du chœur de cette prébende. Il remplissait encore ces fonctions en 1811. Emmerig a beaucoup écrit pour l'église; parmi ses compositions les plus remarquables, on distingue trois messes, quatre vêpres, dont une à deux chœurs, et un *Stabat*. Il a publié à Ratisbonne et à Augsbourg *Vesperæ solemnes* à quatre voix, avec orgue et orchestre.

EMMERT (Joseph), né le 27 novembre 1732, à Kitzingen, en Franconie, fit ses études à Schillingsfürst, en Bavière, et y apprit la musique et la composition. En 1773 il fut appelé à Wurtzbourg, en qualité de recteur de l'école latine de Saint-Burkard, et de directeur du chœur de l'université. Il est mort dans cette ville, le 20 février 1809. On a de sa composition les ouvrages suivants: 1° *Choralbuch zu dem* 1800 *erschiedenen neuen Würzburgischen Gesangbuche* (Livre de musique simple, etc); Würtzbourg, in 4° de 112 pages. — 2° *Psalmodia vespertina methodo figurato-chorali cum 4 antiphonis;* Augsbourg, 1766. — 3° *Te Deum;* Salzbourg, 1797. Il a laissé en manuscrit les oratorios d'*Esther* et de *Judith*; les opéras de *Sémiramis, Tamyris*, et *Eberhardt;* des messes latines et allemandes, des vêpres, *Miserere, Te Deum*, et plusieurs cantates et pièces d'église.

EMMERT (Adam-Joseph), fils du précédent, né à Wurzbourg, le 24 décembre 1765, fut d'abord conseiller des archives à Salzbourg, et ensuite premier official du dépôt des archives à Vienne. Il s'est fait connaître avantageusement comme compositeur de musique dramatique, instrumentale et sacrée. Ses principaux ouvrages sont: 1° *Te Deum* pour les églises allemandes, avec orchestre; Salzbourg, 1797, in-fol. — 2° *Seize danses allemandes pour clavecin;* ibid., 1798, in-4°. — 3° *Cantate pour l'installation de l'archevêque de Salzbourg, à 4 voix et orchestre*, exécutée à Salzbourg en 1799. — 4° *Harmonie pour deux cors et basson*, 1er *recueil;* Salzbourg, 1799. — 5° *Harmonie pour deux clarinettes, deux cors et deux bassons*, 1er recueil; ibid. 1799. — 6° *Don Silvio de Rosalba*, opéra représenté à Anspach, en 1801. — 7° *Der Sturm* (l'Orage), opéra, joué à Salzbourg en 1806.

EMPSER (Jérôme), théologien catholique allemand, né à Ulm, en 1477, mort le 8 novembre 1527, fut un des antagonistes les plus ardents de Luther. S. Fontaine (*Hist. catholique de nostre temps touchant l'estat de la religion*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

cœrestienne; Anvers, Steelsius, 1558, p. 105), dit, à l'occasion du mariage de Luther avec Catherine de Buren, religieuse du couvent de Grimma : « En dérision de quoi Gérome Empser « fait une belle rithme latine qu'il met en quatre « parties de musique, et la fait publiquement « chanter. »

EMY-DE-LYLETTE (Antoine-Ferdinand), amateur de musique à Paris, au commencement de ce siècle, a fait graver un ouvrage de sa composition, sous ce titre : *Théorie musicale, contenant la démonstration méthodique de la musique, à partir des premiers éléments de cet art jusques et compris la science de l'harmonie;* Paris, 1810, in-fol. Ce livre ne mérite aucune estime, soit sous le rapport de la rédaction, soit sous celui des exemples, qui sont écrits d'une manière fort incorrecte.

ENCKE (Henri), pianiste et compositeur, naquit à Neustadt (Bavière), en 1811, et vécut quelque temps à Jéna; il s'y faisait entendre dans des concerts en 1836. Plus tard, il se fixa à Leipsick et s'y livra à l'enseignement du piano. Il est mort dans cette ville, le 31 décembre 1859. Son premier ouvrage est une *grande valse de fête* pour piano, publiée à Leipsick, chez Hofmeister. Ses autres productions consistent particulièrement en petites pièces pour le même instrument.

ENCKHAUSEN (Henri-Frédéric), organiste de la cour, à Hanovre, né à Celle, le 28 avril 1799, reçut les premières leçons de musique de son père, instrumentiste de quelque mérite. Le petit nombre de musiciens qui se trouvait alors à Celle laissait souvent des vides dans les concerts. Cette circonstance fut cause que le jeune Enckhausen apprit à jouer de plusieurs instruments, tels que le violon, la flûte, la clarinette, le violoncelle, etc., afin de suppléer aux parties qui n'étaient point remplies. Ces connaissances pratiques lui furent ensuite fort utiles dans ses compositions. En 1816 il entra dans le corps de musique des cuirassiers de la garde, en garnison à Celle. C'est aussi vers cette époque qu'il essaya d'écrire des danses, des marches, des ouvertures et des solos pour divers instruments. Tout cela était assez faible et n'eut que peu de succès. Enckhausen comprit alors la nécessité de faire des études sérieuses dans l'art d'écrire. En 1826, il se rendit à Berlin dans le but d'y perfectionner son talent sur le piano, sous la direction d'Aloïs Schmitt, et d'y étendre ses connaissances dans l'harmonie et dans la composition. Schmitt ayant été nommé organiste de la cour à Hanovre, Enckhausen le suivit dans cette ville. Ses études de composition et de piano, et quelques leçons qu'il donnait en ville étaient les seules occupations auxquelles il consacrait son temps. Après que Schmitt eut quitté Hanovre, son élève lui succéda dans la place d'organiste de la cour et dans celle de directeur de l'école de chant fondée par le maître. Enckhausen eut aussi le titre de pianiste du duc de Cambridge, vice-roi du Hanovre. Les compositions de cet artiste sont au nombre d'environ soixante-dix œuvres; elles consistent en suites d'harmonie militaire (Hanovre, Bachmann), solos et duos pour flûte, et beaucoup de morceaux de différents genres pour le piano, parmi lesquels on cite des sonates pour piano seul ou piano à quatre mains (œuvres 11, 13, 32, 35, 59, 71, 76), un grand rondo avec orchestre, œuvre 10e, les variations sur l'air allemand *an Alexis*, op. 21, et beaucoup d'autres. Enckhausen a écrit aussi 130 chants pour quatre voix d'hommes, ainsi que beaucoup de chansons allemandes et le psaume 100 à plusieurs voix. Quelquefois ce compositeur abuse de l'usage des modulations, défaut assez général dans l'école allemande de l'époque actuelle. Il a fait représenter à Hanovre, en 1832, l'opéra intitulé *le Savoyard*. Enfin, on a de lui un livre de mélodies chorales, pour les églises du royaume de Hanovre.

ENDERLE (Guillaume-Godefroi), l'un des plus habiles violonistes de l'Allemagne, dans le siècle dernier, né à Bayreuth, le 21 mai 1722, apprit la musique à Nuremberg jusqu'à l'âge de quatorze ans, et passa ensuite un an à Berlin, pour y perfectionner son talent. En 1748 il entra au service de l'évêque de Wurzbourg, et en 1753 il fut appelé à Darmstadt comme maître des concerts de la cour. Il est mort dans cette ville, en 1793. Quoiqu'il ait beaucoup écrit pour son instrument et pour le clavecin, il n'a rien fait imprimer de ses ouvrages. Ses solos de violon sont la seule production qui soit connue aujourd'hui.

ENDIG (Charles), organiste à Leipsick, en 1834, n'est connu que par six fugues pour l'orgue, publiées dans cette ville, en 1831.

ENDRES (S. J.), professeur de piano à Mayence, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, s'est fait connaître par la publication des ouvrages suivants : 1° Quarante variations caractéristiques pour le clavecin. — 2° Vingt-quatre variations pour le clavecin, sur un menuet de Dietz.

ENDTER (Chrétien-Frédéric), né en 1728, apprit les règles de la musique et l'art de toucher de l'orgue à Hambourg, sous la direction d'un savant organiste de l'église Saint-Pierre, nommé Pfeiffer, et forma son talent en partie d'après les conseils de cet habile artiste, et en partie d'après ceux de Charles-Adolphe Kunzen. Lors-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

qu'il eut atteint l'âge de dix-huit ans (en 1746), il obtint la place d'organiste à Buxtehude, dans le Hanovre, et, dix ans après, il alla en la même qualité à l'église luthérienne d'Altona. Après y avoir passé plus de trente ans, constamment livré à l'étude des meilleurs théoriciens sur son art, il est mort, le 26 mai 1793. Il a fait imprimer à Hambourg, en 1757, un recueil de chansons sous ce titre : *Lieder zum Scherz und Zeit vertrieb* (Chansons pour rire et passer le temps). Il a composé aussi une cantate sur des paroles latines, qui fut exécutée à Altona, à l'occasion du couronnement du roi de Danemark, en 1767.

ENDTER (J. N.), compositeur, pianiste et organiste à Cassel, a commencé à se faire connaître par ses ouvrages en 1837. En 1848, il a été appelé à la direction de la société de chant d'ensemble ou *Leidertafel* de cette ville. On a de lui quelques morceaux de piano publiés à Cassel, des motets pour des voix d'hommes, et l'oratorio intitulé : *Der verlorene Sohn* (le Fils perdu).

ENGEL (Jean-Jacques) né le 11 septembre 1741, à Parchim, petite ville du duché de Meklembourg-Schwerin, où son père était pasteur, fit ses études à l'université de Rostock, et se rendit à Leipsick, vers 1765, pour suivre les cours de philosophie. Les ouvrages qu'il publia l'ayant fait connaître avantageusement du public, on lui offrit une chaire à l'université de Gœttingue et la direction de la bibliothèque de Gotha; mais le désir de se rapprocher de sa mère lui fit préférer l'emploi de professeur de morale et de belles-lettres dans un gymnase de Berlin. Dans les dernières années du règne de Frédéric-le-Grand, il fut choisi pour enseigner les belles-lettres aux enfants du prince royal de Prusse, et, à l'avénement de ce prince au trône, on le chargea de la direction du théâtre de Berlin; mais, bientôt dégoûté des tracasseries du théâtre, il se retira à Schwerin. Il est mort à Parchim, le 22 juin 1802. Parmi ses ouvrages, on remarque celui-ci : *Ueber die musikalische Mahlerey, an den kœnigl. Kapellmeister Herrn Reichardt* (Sur la peinture en musique, adressé au maître de chapelle Reichardt); Berlin, 1780, in-8° de 48 pages. On trouve aussi des observations sur la musique dans sa *Théorie du beau*; Berlin, 1785, 2 vol. in-8°. Jansen a donné une traduction française fort médiocre d'une première dissertation de Engel sur ce sujet, sous le titre de : *Idées sur le geste*, dans son *Recueil de pièces intéressantes concernant les beaux-arts, les belles-lettres et la philosophie; traduites de différentes langues*; Paris, 1781, 5 vol. in-8°.

ENGEL (Charles-Emmanuel), né à Technitz près de Dœbeln, en Saxe, fut d'abord organiste de la chapelle de l'électeur de Saxe à Leipsick, et ensuite directeur de musique de l'Opéra dirigé par Guardassoni. Il est mort dans le lieu de sa naissance, le 7 septembre 1795. On croit que ce musicien est le même que celui qui fut maître de chapelle de Varsovie vers 1772, et qui a publié six symphonies à huit parties. Engel a donné aussi au public : 1° Douze chansons avec acc. de clavecin; Leipsick, 1790, in-4°. — 2° Trois petites sonates pour le clavecin; ibid. Il a laissé en manuscrit plusieurs morceaux de musique d'église, et des pièces d'orgue.

ENGEL (David-Hermann), directeur de musique et organiste de l'église principale de Mersebourg, en Prusse, est né à Neu-Ruppin, le 22 janvier 1816. Il reçut son éducation musicale à Berlin, et fut d'abord professeur de piano dans cette ville. Le roi de Prusse lui a décerné une médaille d'or pour son livre choral et de pièces d'orgue à l'usage des dimanches et fêtes. On a de lui quelques petites pièces pour le piano, un recueil de pièces d'orgue, op. 2, des chants à voix seule avec acc. de piano, œuvres 7, 8 et 11, le 81e psaume à 4 voix et piano, etc. Son œuvre treizième, contenant huit pièces d'orgue pour l'usage des fêtes solennelles, a été publié à Erfürt, chez Kœrner.

ENGEL (Charles), compositeur de lieder à Berlin, dans les années 1842 à 1850, n'est connu que par des recueils de chants à voix seule avec acc. de piano.

ENGELBERT, abbé d'Aimont, ordre de Saint-Benoît, dans la haute Styrie, mourut en 1331, après avoir administré son monastère pendant trente-quatre ans. Il a laissé un grand nombre d'ouvrages parmi lesquels se trouve un traité *De Musica*, publié par l'abbé Gerbert, dans sa collection des écrivains ecclésiastiques sur la musique, tom. 2, pag. 287-369, d'après un manuscrit de l'abbaye d'Aimont. L'ouvrage d'Engelbert est divisé en quatre petits traités; le premier concerne la gamme et les signes de la musique, le second les intervalles et les proportions; le troisième et le quatrième, le chant et les tons de l'église. L'auteur se borne à développer la doctrine de Gui d'Arrezzo.

ENGELBERT (Charles-Marie) savant hollandais qui vivait dans la seconde moitié du siècle dernier, est cité par Forkel comme auteur d'un livre intitulé : *Verdediging van de eer der hollandsche Natie en wel ten aanzien van de Musijk, en toneel Poezy*, etc. 1777. (Défense de la gloire de la nation hollandaise, en ce qui concerne la musique et la poésie lyrique, etc.). Forkel n'indique ni le lieu de l'impression, ni le format du volume. Cet ouvrage a donné lieu à

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

un petit écrit qui a pour titre : *Anmerkingen op C. M. Engelberts verdediging van de eer der hollandsche Natie*, etc. (Remarques sur la défense de la gloire de la nation hollandaise, etc., par C. M. Engelbert), grand in-8° de 40 pages. Voyez le journal hollandais intitulé *Nederland Bibl.*, t. 8, n° 3.

ENGELBERTH (. . .). On a sous ce nom quelques morceaux de musique instrumentale, dont voici les titres : 1° Polonaise pour violon principal et orchestre, op. 3; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 2° Variations pour violon; ibid. — 3° Variations pour le basson, avec acc. de quatuor, op. 4; ibid. — 4° Variations pour le basson avec acc. de deux violons et basse, ibid. Aucun renseignement n'est fourni sur cet artiste dans les journaux de musique de l'Allemagne, ni dans les encyclopédies musicales.

ENGELBRECHT (Charles-Frédéric), organiste de l'église principale de Havelberg, est né le premier septembre 1817, à Kyrits, dans le Brandebourg. On ne connaît de lui que quelques bonnes fugues pour l'orgue, publiées à Erfurt, chez Kœrner.

ENGELBRONNER (D'). *Voy.* Aubigny (D').

ENGELHARD (Salomon) chantre et professeur au collége de Eisleben, au commencement du dix-septième siècle, a publié un recueil de morceaux à six voix des meilleurs compositeurs de son temps, sous ce titre : *Musikalisches Streit-Krœntzlein, hiebevor von den besten Componisten in welscher Sprach pro certamine, mit 6 Stimmen componirt, nun mehr verteutscht;* Nuremberg, Kauffman, 1613, in-4°.

ENGELMANN (Georges), musicien allemand, né à Mansfeld, en Saxe, dans la deuxième moitié du seizième siècle, obtint le droit de bourgeoisie à Leipsick vers 1620, et eut le titre de musicien de l'université de cette ville. Ces circonstances sont indiquées par un de ses ouvrages qui a pour titre : *Fasciculus sive Missus secundus quinque vocum cujusmodi Paduanas et Galliardas vulgo vocant, in lucem editus per Georgium Engelmanum Mansfeldensem Lipsiensis Academiæ civem ac musicum. Lipsiæ, imp. per Laurent. Cober, sumptibus hæredum Thomæ Schuri*, 1621, in-4°. Ce recueil contient 22 numéros; c'est le second livre de l'ouvrage indiqué ci-après au n° 2. Engelmann a laissé en manuscrit des discours sur la musique ancienne et moderne. Outre cela, on a de lui : 1° *Quod libitum latinum*, à 6 voix, Leipsick, 1620. — 2° *Paduanen und Gagliarden*, à 5 voix, trois volumes, dont le dernier a paru à Leipsick en 1622.

ENGELMANN (. . .); on a sous ce nom un article sur la musique considérée comme moyen d'éducation (*Musik als Erziehungs Mittel*), dans la septième année de la *Gazette musicale* de Leipsick, pag. 633.

ENGLER (Michel), chef d'une famille de facteurs d'orgues distingués, naquit à Brieg en Silésie, le 6 septembre 1688, et s'établit à Breslau, en 1722. Il mourut, en cette dernière ville, le 15 janvier 1760. C'était un homme fort habile, à qui la facture de l'orgue est redevable de plusieurs perfectionnements considérables. Ses meilleurs instruments se trouvent à Olmütz, à Saint-Nicolas de Brieg, dans les églises du couvent de Grüssau. On trouve aussi des orgues de sa construction à Oels, Trebnitz, Schwanewetz, Posen et Kosten. Le nombre de celles qu'il a faites s'élève à vingt-cinq grandes et petites; il commença la construction de l'orgue de Brieg au mois de juin 1724, et ne la termina que le 31 décembre 1730.

ENGLER (Théophile-Benjamin), fils du précédent, et comme lui facteur d'orgues et de clavecins, naquit à Breslau vers 1725. Quoiqu'il eût moins de génie que son père, il est compté parmi les bons artistes de l'Allemagne, et l'on a de lui de beaux instruments de grande dimension, parmi lesquels on remarque les orgues de Glogau, de Wohlau, de Fribourg et de Weigelsdorf. Il a fait aussi des réparations importantes à plusieurs grandes orgues, et c'est lui qui a terminé le bel orgue de Sainte-Élisabeth de Breslau, qui était resté inachevé à la mort de son père. Engler a cessé de vivre le 4 février 1793.

ENGLER (Jean-Théophile-Benjamin), petit-fils de Michel et fils du précédent, est né à Breslau, le 28 septembre 1775. Il n'était âgé que de dix-sept ans quand il perdit son père, et malheureusement son instruction dans la facture de l'orgue était alors peu avancée. Il manquait d'ailleurs de connaissances dans les mathématiques, le dessin et la musique, connaissances indispensables à l'homme qui veut inventer ou perfectionner dans la fabrication des instruments; mais il était doué d'une patience à toute épreuve, et avait pour la perfection des détails un goût si décidé, que tout ce qui est sorti de ses mains porte le cachet d'un fini supérieur aux ouvrages de son père et même de son aïeul, bien qu'il n'eût pas le génie inventif de celui-ci. La soufflerie de l'orgue, l'harmonie des jeux, lui doivent beaucoup d'améliorations en pratique. Presque toutes les orgues qu'il a restaurées se sont trouvées meilleures et plus finies, quand il les eut réparées, que dans leur origine. Cependant il était si lent dans son travail, si minutieux, et en même

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

temps si entêté à travailler seul et sans aide, qu'il ne livrait presque jamais ses ouvrages aux époques déterminées par ses engagements. Cette lenteur dans ses travaux lui attira quelquefois d'assez grands désagréments, et l'empêcha de sortir de l'état d'indigence où il a passé toute sa vie. Il est mort à Breslau, le 15 avril 1829. Ses principaux ouvrages sont : 1° Un beau positif de huit jeux, fait en 1795 pour le salon de musique de M. Krieger de Breslau. — 2° Un orgue de neuf jeux pour l'église de Schweitsch (en 1797). — 3° Un orgue de onze jeux pour l'église de Schwartzau, près de Loben (1797). — 4° L'orgue de l'église de Herrenprotsch, à dix registres (1799.) — 5° L'orgue de vingt jeux et deux claviers de l'église de Peterwitz près de Schweidnitz (1800). Depuis cette époque jusqu'en 1811, il fit presque toujours des réparations d'orgues anciennes. — 6° Un orgue à douze jeux et deux claviers dans l'église du faubourg Nicolai de Breslau. — 7° En 1813 il entreprit la restauration du grand orgue de Sainte-Marie-Madeleine à Breslau. Cet orgue avait été achevé par Michel Roder en 1724 : Engler y employa neuf années de travail, et fit monter la dépense à 9 mille thalers (environ 37,500 francs). Bien des réclamations s'élevèrent contre lui à cette occasion ; mais, quand il eut livré l'ouvrage en 1822, on avoua qu'il y avait mis une rare perfection. Beaucoup d'autres réparations importantes furent faites par lui. Au moment où il est mort, il était en marché avec le magistrat de Francfort pour la construction d'un grand orgue de cinquante jeux.

ENGLER (Philippe), recteur de l'école catholique de Bunzlau, et professeur d'harmonie au séminaire évangélique, est né le 14 avril 1786 à Seffendorf. Bon harmoniste et organiste de quelque mérite, il a publié : 1° Douze morceaux pour l'orgue, op. 1 ; Berlin, 1822. — 2° Quatorze pièces d'orgue de différents caractères, 2e recueil ; ibid. — 3° Morceaux faciles pour l'orgue, 3e recueil ; ibid. — 4° *Handbuch der Harmonie, oder theoretisch-praktische Præludir-Schule für alle, die sich oder anders in der Tonsetzkunst unterrichten oder zu Organisten bilden wollen* (Manuel d'harmonie ou École théorique et pratique de l'art de préluder, etc.) ; Berlin, 1825, Trautwein, in-4°, en deux parties. Engler a laissé en manuscrit une petite méthode d'accompagnement, des recueils de pièces d'orgue, quelques morceaux de piano, des airs, des pièces de chant à l'usage des écoles et des cantates.

ENGLERT (Antoine), né le 4 novembre 1674 à Schweinfurt, où son père était musicien de la ville, se rendit, en 1693, à l'université de Leipsick, pour y étudier les sciences, particulièrement la théologie. Il y apprit aussi la musique et la composition sous la direction de Strunck, de Schade et de Kuhnau. En 1697, il retourna dans sa ville natale pour y occuper la place de *cantor*. Vingt ans après il fut nommé co-recteur, et, en 1729, recteur et organiste. Il a écrit plusieurs années complètes de musique d'église qui annoncent du savoir.

ENGRAMELLE (Marie-Dominique-Joseph) moine de l'ordre de Saint-Augustin, au monastère de la reine Marguerite, à Paris, naquit à Nédonchal, en Artois, le 24 mars 1727. Il se livra de bonne heure à l'étude des sciences, et surtout de la mécanique. Le résultat de ses recherches fut un ouvrage qu'il publia sous le titre de : *La Tonotechnie, ou l'art de noter les cylindres, et tout ce qui est susceptible de notage dans les instruments de concerts mécaniques ;* Paris, 1775, in-8°. La matière était neuve, car ce livre est le premier où l'on ait révélé les secrets d'un art dont les luthiers faisaient un mystère (1). C'est aussi au P. Engramelle qu'appartient tout ce qui a rapport au notage dans *l'Art du facteur d'orgues*, de D. Bédos. La Borde rapporte (*Essai sur la musique*, t. 2, pag. 622), l'anecdote suivante sur cet habile mécanicien. « Un virtuose italien se trouvait en « Lorraine, à la cour du roi Stanislas ; il avait « exécuté des pièces de clavecin fort admirées, « mais qu'il n'avait voulu donner à personne. « Baptiste, musicien du roi de Pologne, en parla « au père Engramelle, qui crut entrevoir le moyen « d'avoir ces pièces et qui engagea Baptiste à lui « amener son claveciniste quelques jours après.

« Pendant cet intervalle, le P. Engramelle plaça « sous son clavecin un grand cylindre couvert « de papier blanc, et recouvert de papier noirci à « l'huile. Il fit un clavier de rapport, dont les « touches répondaient à celle du clavecin, en « sorte que tout ce qu'on exécutait sur le cla- « vecin, se trouvait marqué sur le cylindre à « l'aide du papier noirci. Ce cylindre était mis « en mouvement par une manivelle placée à la « pointe du clavecin, et porté sur des bois à vis, « en sorte qu'il avançait un peu de côté à chaque « tour, afin que les différentes marques ne pus- « sent se confondre. Sa révolution totale était « de quinze tours, et durait environ trois quarts « d'heure. Tout ce mécanisme fut masqué de la « manière la plus adroite. Le claveciniste se « rendit chez le père Engramelle au jour con-

(1) Ce que Salomon de Caus et d'autres avaient donné auparavant sur ce sujet était de peu d'importance.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

« venu, et il exécuta ses pièces. Dès qu'il fut « sorti, le père Engramelle découvrit son « cylindre, où il ne manquait pas une note. L'I- « talien étant revenu quelques jours après, on « lui fit entendre une serinette qui répétait ses « pièces et imitait jusqu'aux agréments de son « jeu. Sa surprise ne saurait se peindre, et il ne « put s'empêcher d'applaudir lui-même à un tar- « cin fait d'une façon si ingénieuse. »

Toute cette histoire est peu vraisemblable. Le clavier ajouté aurait rendu celui du clavecin si lourd, qu'on n'aurait pu le jouer que difficilement et toute cette mécanique aurait fait assez de bruit pour avertir l'artiste de ce qui se passait : mais une difficulté bien plus grande est celle de la mesure, car la valeur des notes ne pouvait être représentée que par la distance verticale qui se trouvait entre les points, et cette distance était le résultat de la rotation du cylindre ; or comment supposer que la main qui imprimait le *mouvement* à la *manivelle* ait agi assez régulièrement et dans un rapport assez exact avec la mesure des pièces exécutées, pour que ces valeurs aient été fidèlement représentées? Au reste, le père Engramelle n'est pas le seul qui ait essayé de noter par une mécanique les improvisations faites au clavecin ; de pareils essais ont été faits en Allemagne et en Angleterre (*Voy.* Frecke et Unger) ; mais le résultat a toujours été nul. Dans une assemblée sur les beaux-arts, tenue chez M. de la Blancherie, le 21 avril 1779, le père Engramelle a lu un mémoire sur un instrument de son invention, propre à donner, selon lui, la division géométrique des sons, d'où résulterait l'accord le plus parfait des instruments à clavier. C'était une idée fausse, sans application possible : l'auteur est mort en 1781.

ENGSTFELD (Pierre-Frédéric), professeur de musique au gymnase de Duisbourg, est né le 6 juin 1793 à Heiligenhaus (dans l'arrondissement de Dusseldorf). En 1820, il a été appelé à Duisbourg, pour y remplir les fonctions de professeur. Tous les travaux de cet artiste ont eu pour objet l'enseignement dans les écoles. Les ouvrages qu'il a publiés dans ce but sont : 1° *Description abrégée du système tonal représenté par des chiffres* (Kurze Beschreibung des Tonziffern-System), avec une défense de ce système : ouvrage rédigé pour favoriser l'enseignement du chant dans les campagnes ; Essen, Bædecker, 1825, in-8°. — 2° *Kleine practische Gesangschule* (Petite école pratique du chant, à l'usage des commençants) ; ibid., 1828, in-8°. — 3° Plusieurs morceaux de musique chorale notée en chiffres, d'après la méthode de Natorp. — 4° Petit Guide du chant pour les écoles élémentaires (*Gesangfibel fur Elementarschule*), ou trois cents petites phrases musicales méthodiquement disposées, selon le système de la musique chiffrée ; ibid., 1831, in-8°. — 5° Principes de la basse continue, suivis de questions pour les commençants dans l'art de jouer les chorals (*Grundzuge des Generalbasses, nebst Angabe fur angehende Choralspieler*) ; ibid., 1828, in-4° de 77 pages.

ENICCELIUS (Tobie), compositeur, né à Leskow en Bohême, *cantor* à Flensbourg, vers 1655, passa dix ans après à Tonningen, pour y remplir les mêmes fonctions. Il a fait imprimer : *Die Friedensfreude, bey angestelltem œffentlichen Dankfeste, in einer musikalischen Harmonie, als funf Vocalstimmen, zwey Clarinen und zwey Violinen zu musiciren* ; Hambourg, 1660. Outre cela, il a mis aussi en musique les épîtres d'Opitz, pour les dimanches et les jours de fêtes.

ENNELIN (Sébastien), *né vers 1650 ou* 1655, fut d'abord enfant de chœur de la maîtrise de Saint-Quentin, et, après le décès d'Antoine Gras, maître de chant du chœur de la chapelle Saint-Louis, il lui succéda dans cette charge, le 3 juillet 1680. Il vivait encore en 1719, car une de ses compositions porte cette date. Ennelin fut un laborieux compositeur pour l'église. La bibliothèque de la collégiale de Saint Quentin possède encore aujourd'hui trois gros recueils manuscrits des œuvres de ce musicien, parmi lesquelles on remarque sept messes, les antiennes de la Vierge traitées de diverses manières, quinze *O Salutaris*, les hymnes du Carême, des motets, etc. Ces volumes, grand in-folio, offrent toutes les parties de chaque composition en regard, pour être lues au lutrin. Le premier volume, relié en parchemin, est le plus ancien des trois : il est daté de 1709 ; tous les morceaux qu'il renferme sont dédiés à la Vierge. On y trouve 8 *Salve Regina*, à 4 et à 6 voix, 4 *Alma Redemptoris*, 4 *Ave Regina*, 2 *Inviolata* et 3 *Regina Cœli*, le tout à quatre parties, un *Pie Jesu*, une Messe à quatre voix en *fa* majeur, laquelle a pour titre : *Maria mater gratiæ*, et enfin le motet à quatre, sur le texte : *Domine, quinque talenta*. Le second volume, également in-folio, porte à la première page une dédicace à messieurs les chanoines du chapitre de Saint-Quentin. Le premier ouvrage qu'il contient est une messe des morts qui a été célèbre dans le pays, et pour laquelle on voit qu'Ennelin a reçu, en 1714, *soixante livres de gratification*. Cette messe, à cinq parties, renferme l'introit *Requiem æternam*, le graduel *Si ambulabam*, suivant l'usage de Paris, et un autre graduel sur

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

le chant romain *Requiem*, etc., la prose *Dies iræ*, l'offertoire *Domine Jesu Christe*, le *Sanctus* et l'*Agnus*. La première strophe du *Dies iræ* est établie sur le plain-chant autrefois en usage dans l'église de Noyon. Cette messe est suivie des hymnes du Carême : *Audi benigne*; — *Christe qui lux es et dies*; — *Vexilla regis*; — et *Da pacem*. Le troisième volume, manuscrit in-fol. relié en veau, avec des fermoirs, porte la date de 1718 : il contient 15 *O Salutaris*, en différents tons, et tous à cinq parties, et cinq messes. La première (*Exaltabo te Domine*) est en *ut* majeur : la seconde (*Gallo canente*), est en ré mineur; la troisième (*Hæc est vera fraternitas*), en *la* mineur. Ces trois messes sont écrites à quatre voix (soprano, alto, ténor et basse). La quatrième messe, écrite en 1719, est à trois voix d'enfants de chœur, à savoir deux soprani et contralto; elle a pour titre : *Ore infantium*. La cinquième messe, intitulée : *Senes cum junioribus*, en *fa*, est écrite pour deux soprani, ténor et basse (1).

ENNO (Sébastien), compositeur italien, qui vivait vers le milieu du dix-septième siècle, a publié un ouvrage de sa composition intitulé : *Arioso e cantate, libro primo e secondo*; Venise, 1655, in-8° obl.

ENSCHEDÉ (Jean), habile imprimeur hollandais, avait établi sa typographie à Harlem, vers le milieu du dix-huitième siècle. Il se distingua par la netteté et la correction de ses éditions. Un graveur de caractères allemand, nommé Fleischmann, qui avait eu connaissance des procédés de Breitkopf, pour l'impression de la musique par les caractères mobiles, proposa à Enschedé une association pour l'exploitation de ce genre d'industrie : sa proposition fut acceptée. Les caractères de musique d'Enschedé sont beaux, bien proportionnés et d'une lecture plus facile que ceux de Breitkopf.

ENSLIN (Philippe), maître de chapelle à Wetzlar, vers la fin du siècle dernier, a fait graver les ouvrages suivants : 1° *Trois quatuors pour clavecin avec deux violons et basse*; Francfort, 1786. — 2° *Le Franc-maçon*, chanson; ibid. — 3° *Andante avec variations pour clavecin, deux violons, deux flûtes, deux cors et basse*; Offenbach, 1787. Il a publié aussi quelques pièces détachées dans les journaux de musique du temps.

ENT (Georges), médecin anglais, né en 1603 à Sandwich, fit ses études à Cambridge, et alla prendre ses degrés de docteur en médecine à Padoue. De retour à Londres, il fut un des premiers membres de la Société royale de médecine. Charles II le créa chevalier à l'issue d'une de ses leçons publiques, à laquelle ce prince avait assisté. Il est mort le 13 octobre 1688, âgé de quatre-vingt-six ans. Ent a publié, dans le 22me volume des *Transactions philosophiques* (pag. 1010), une dissertation intitulée : *An essay tending to make a probable conjecture of temper, by the modulation of the voice in ordinary discourse*.

ENVALSON (Charles), notaire public à Stockholm, et membre de l'Académie royale de musique de la même ville, au commencement de ce siècle, fut attaché pendant plus de vingt ans au théâtre de l'Opéra de cette capitale. Il est le premier auteur de sa nation qui ait publié un dictionnaire de musique. Ce livre a pour titre : *Svenskt musikaliskt Lexikon, efter Grekiska, Latinska, Italienska och Franska spræken* (Dictionnaire suédois de musique, d'après la nomenclature des langues grecque, latine, italienne et française); Stockholm, 1802, 346 p. in 8°, avec 14 planches. Les *Dictionnaires* de Brossard et de Rousseau, ainsi que la *Théorie des beaux-arts* de Sulzer, ont été les sources principales où a puisé l'auteur de cet ouvrage.

ÉPIGONE, citharède, originaire d'Ambracie, fut fait citoyen de Sicyone, où il passa la plus grande partie de sa vie. Il inventa un instrument monté de quarante cordes, qui fut appelé *Épigonion* ou *Épigone*, de son nom. Athénée (lib. 4, c. 24) dit que cet instrument changea de forme par la suite, mais qu'il conserva toujours le nom de son inventeur. Il y a vraisemblablement quelque erreur dans le nombre des cordes de l'*Épigonion*, à moins que les éléments des trois genres, pour tous les modes, n'y eussent leurs cordes spéciales; car le système général des Grecs, y compris toutes les cordes des genres chromatique et enharmonique, ne renferme que trente-neuf sons.

EPISCOPUS (Melchior), nom latin d'un musicien appelé *Bischoff*, qui, au commencement du dix-septième siècle, fut pasteur à Cobourg et surintendant de la province. On a de lui une Passion à six voix qui a pour titre : *Christi agonizantis precatio ardentissima, numeris musicis VI vocum ornata*; Cobourg, Justus Hauck, 1608, in-4°.

EPP (Frédéric), naquit à Neuenheim, près de Heidelberg. Son père, qui était instituteur dans cette ville, lui donna des leçons de musique. Vers 1770, il entra dans l'artillerie de l'électeur Palatin. Sa belle voix ayant été remarquée à Mannheim, où il chantait souvent dans la musique du

(1) Les renseignements pour cette notice m'ont été fournis par M. Charles Gomart (*voy.* ce nom).

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

chœur, à l'église de la garnison, le chanteur de la cour Hartig entreprit de lui donner des leçons de chant, et, au bout de trois ans, Epp, devenu un chanteur habile, fut placé (en 1779) au théâtre de la cour comme premier ténor. Son chant et son jeu lui procurèrent des succès sur les théâtres de Munich et de Stuttgard, où il débuta; mais une mélancolie noire s'étant emparée de lui, il fut perdu pour la musique, le théâtre et ses amis. Il mourut à Manheim en 1802.

EPPINGER (Henri), amateur de musique, demeurant à Vienne en 1796, était à cette époque un des plus habiles violonistes de la capitale de l'Autriche. Il était élève de Zissler, virtuose hongrois. Parmi ses compositions, on remarque celles dont les titres suivent : 1° *Danse russe variée pour deux violons et basse;* Vienne, Artaria. — 2° Six variations sur : *Nel cor più non mi sento*, avec violoncelle; ibid. — 3° Six variations sur l'air : *A Reinderl anda Schisserl*, op. 3; ibid. — 4° *Douze variations pour violon;* Paris, Pleyel, 1799.

ÉRARD (Sébastien), un des plus célèbres facteurs d'instruments de musique, et celui dont les découvertes ont été les plus utiles aux progrès de son art, naquit à Strasbourg, le 5 avril 1752, et fut le quatrième enfant de Louis-Antoine Érard, fabricant de meubles, qui ne s'était marié qu'à l'âge de soixante-quatre ans. Il tenait de son père une constitution robuste qui n'a pas peu contribué à ses succès; car elle lui a permis de se livrer à ses travaux avec une assiduité qui aurait altéré la santé d'un homme moins heureusement organisé. A cet avantage, il joignait un esprit hardi, entreprenant, et, ce qui est plus rare, une persévérance sans bornes dans ses projets ou dans les inventions qu'il voulait exécuter. Son caractère décidé se manifesta dès son enfance. A l'âge de treize ans, il monta au plus haut point du clocher de la cathédrale de Strasbourg, et s'assit en dehors sur le sommet de la croix : trait de courage et d'adresse qui ne s'est peut-être pas répété depuis.

Vers l'âge de huit ans, Sébastien Érard fut envoyé dans les écoles de Strasbourg pour y étudier l'architecture, la perspective et le dessin linéaire, genre de connaissance indispensable à qui veut se livrer à l'art des constructions et aux arts mécaniques. Il y joignit un cours de géométrie pratique; mais son esprit inventif ne tarda pas à lui suggérer des méthodes particulières pour la résolution des problèmes qu'il se proposait à lui-même. Cette première éducation, qui répondait aux besoins de son imagination, lui fut dans la suite d'un grand secours pour tous ses travaux.

Continuellement occupé d'inventions nouvelles, son esprit était sans cesse en méditation, et son crayon lui fournissait les moyens de résoudre toutes les difficultés avant qu'il se livrât à la construction. Dans la dernière moitié de sa vie, il dormait peu. Son lit était couvert de papiers sur lesquels il traçait des plans d'amélioration d'instruments ou d'inventions nouvelles. Ses livres même, à défaut de papier, étaient couverts de tracés de pièces mécaniques. Cette facilité d'exprimer ses idées par le dessin lui a épargné bien des essais superflus et bien des dépenses inutiles. Au moyen de ses connaissances positives en mécanique, Érard voyait avec netteté les objets dont il s'occupait et évitait les tâtonnements, qui font le désespoir des hommes d'invention dont l'éducation élémentaire a été négligée. Lui-même avouait dans sa vieillesse les avantages qu'il avait retirés de cette éducation, et disait souvent qu'il devait ses succès au dessin, à la géométrie et à la mécanique. Les moyens d'exécution ne lui manquaient jamais : dès qu'il tenait le principe de ce qu'il voulait faire, il improvisait quelquefois trois ou quatre modèles fonctionnant dans des systèmes différents, et choisissait ensuite celui qui remplissait le mieux son but, abandonnant les autres, et mettant au rebut des choses que d'autres ont cru trouver ensuite comme des perfectionnements de ce qu'il avait fait. De cette facilité d'invention et d'exécution résulte cette multitude de modèles de tout genre qui se trouvent aujourd'hui dans les ateliers et dans les magasins de Londres et de Paris.

Ses heureuses dispositions et son aptitude au travail lui avaient assuré de bonne heure une grande supériorité sur ses condisciples; aussi était-il toujours décoré de la croix de mérite que l'on accordait au plus habile dans les écoles de Strasbourg. Travaillant dans les ateliers de son père, il avait acquis de bonne heure ce qu'on nomme *la main*, c'est-à-dire l'habileté dans le maniement des outils, genre de mérite indispensable à qui est destiné à diriger des ouvriers et à les former. Un professeur de l'école du génie de Strasbourg, qui connaissait l'aptitude du jeune Érard pour l'exécution, s'adressait à lui pour faire construire les modèles dont il se servait pour les démonstrations de son cours, et lui disait souvent, admirant la perfection de son travail et ses idées ingénieuses : *Jeune homme, vous devriez entrer dans le génie, votre place y est marquée.*

Il était encore enfant lorsqu'il perdit son père, dont la mort laissait sans fortune une veuve et plusieurs enfants. Sébastien prit la résolution de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

se rendre à Paris pour y chercher de l'emploi, et partit de Strasbourg à l'âge de seize ans, ayant à peine l'argent nécessaire pour le voyage. Son parrain, homme riche, auquel il alla faire ses adieux, ne lui donna que sa bénédiction, et la seule chose dont il ne se montra point avare fut l'eau bénite qu'il lui jeta sur la tête. Ce fut vers 1768 que le jeune Érard arriva à Paris; il s'y placa chez un facteur de clavecins dont il devint bientôt le premier ouvrier, et dont il excita la jalousie par sa supériorité. Ce facteur, importuné des questions que lui faisait Érard sur les principes qui le dirigeaient dans ses constructions, et ne sachant comment y répondre, finit par le congédier en lui reprochant de vouloir tout savoir. Un autre facteur renommé du même instrument, encore en vogue à cette époque, ayant été invité à construire un instrument qui exigeait d'autres connaissances que celles qu'il avait acquises par ses habitudes routinières, se trouvait fort embarrassé pour satisfaire à cette demande : sur la réputation naissante du jeune Érard, il alla le trouver et lui proposa d'exécuter l'instrument moyennant un prix convenu, mais sous la condition que le facteur y mettrait son nom. Érard y consentit; mais, lorsque l'instrument fut livré à la personne qui l'avait commandé, et qui sans doute avait peu de confiance dans l'habileté du facteur, cette personne, étonnée de la perfection du travail, demanda au maître facteur s'il en était réellement l'auteur; celui-ci, pris au dépourvu, avoua que l'instrument avait été construit pour lui par un jeune homme nommé *Érard*. Cette aventure se répandit dans le monde musical et commença à fixer l'attention sur le jeune artiste : celui-ci acheva de se faire connaître avantageusement par son *clavecin mécanique*, chef-d'œuvre d'invention et de facture qui causa la plus vive sensation parmi les artistes et les amateurs de Paris. Ce morceau remarquable avait été construit pour le cabinet de curiosités de M. de la Blancherie (1). L'abbé Roussier en fit une description détaillée qui fut insérée dans le *Journal de Paris*, et qui fut ensuite reproduite dans l'*Almanach musical* de Luneau-de-Bois-Germain, en 1780.

Sébastien Érard n'avait pas vingt-cinq ans, et déjà sa réputation était si bien établie que c'était toujours à lui qu'on s'adressait pour toutes les choses nouvelles qu'on voulait faire exécuter. Il était recherché par les hommes les plus distingués : l'un d'eux l'introduisit chez la duchesse de Villeroy, qui aimait les arts, protégeait les artistes, et qui avait surtout un goût passionné pour la musique. Elle voulait qu'Érard demeurât chez elle, et lui offrait un engagement avantageux; mais le désir de conserver son indépendance lui fit refuser ces propositions. D'ailleurs, il avait déjà conçu le projet d'un voyage en Angleterre, et brûlait du désir de le réaliser. Il fut seulement convenu qu'il resterait chez la duchesse le temps nécessaire pour exécuter plusieurs idées de cette dame, qu'il aurait dans l'hôtel de Villeroy un appartement convenable à ses travaux, et qu'il jouirait de la liberté la plus entière. Dans sa vieillesse, Érard se plaisait encore à rendre hommage à la bonté de Mme de Villeroy, et à parler de la reconnaissance qu'elle lui avait inspirée.

Ce fut dans l'hôtel de Villeroy qu'il construisit son premier piano. Cet instrument, connu en Allemagne et en Angleterre depuis plusieurs années, était peu répandu en France, et le petit nombre de pianos qui se trouvait à Paris y avait été importé de Ratisbonne, d'Augsbourg ou de Londres. Il était de bon ton dans quelques grandes maisons d'avoir de ces instruments étrangers. Mme de Villeroy demanda un jour à Érard s'il ferait bien un piano; sa réponse fut affirmative et prompte comme sa pensée : déjà le piano était dans sa tête. Il se mit aussitôt au travail. Comme tous ses ouvrages, ce premier piano sorti de ses mains portait le cachet de l'homme d'invention et de goût : il fut entendu dans le salon de Mme de Villeroy par tout ce que Paris renfermait alors d'amateurs et d'artistes distingués, et produisit la plus vive impression. Beaucoup de grands seigneurs s'empressèrent de lui demander des instruments du même genre; mais ils ne furent pas si prompts à s'acquitter de ce qu'ils lui devaient : la plupart ne le payèrent point.

Ce fut vers cette époque que son frère, Jean-Baptiste Érard, vint le joindre. Travailleur infatigable, homme intègre et loyal, Jean-Baptiste a

(1) Ce clavecin était remarquable par plusieurs inventions dont on n'avait pas l'idée auparavant. On y trouvait trois registres de plume et un de buffle; une pédale y faisait jouer un chevalet mobile qui, s'interposant sous les cordes à la moitié de leur longueur, les faisait monter tout à coup d'une octave; invention qu'un facteur de Paris, nommé Schmidt, a renouvelée dans le piano à l'exposition des produits de l'industrie de 1806, c'est-à-dire trente ans après qu'Érard l'eut trouvée. En appuyant par degrés le pied sur une pédale attachée au pied gauche du clavecin, on retirait le registre de l'octave aiguë, celui du petit clavier, celui du grand clavier, et l'on faisait avancer le registre de buffle. En diminuant la pression du pied sur la pédale, on avançait le registre de l'octave aiguë, celui du petit clavier, celui du grand clavier, et l'on retirait le jeu de buffle. Enfin, lorsqu'on voulait faire parler à la fois tous les jeux, on se servait d'une pédale attachée au pied droit du clavecin, sans être obligé d'attirer le petit clavier au-dessus du grand, et conséquemment sans interrompre l'exécution, comme cela se faisait aux autres clavecins.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

partagé depuis lors les travaux, les succès et les revers de Sébastien. L'accueil favorable que le public faisait aux instruments sortis de leur fabrique les obligea bientôt à quitter l'hôtel de Villeroy pour un établissement plus vaste qu'ils fondèrent dans la rue de Bourbon (faubourg Saint-Germain) : insensiblement et par les efforts des deux frères, cet établissement finit par devenir le plus beau de l'Europe.

Les succès toujours croissants de Sébastien Erard excitant la jalousie des luthiers de Paris qui faisaient le commerce des pianos étrangers, l'un d'eux, dont il est inutile de tirer le nom de l'oubli où il est tombé, fit pratiquer une saisie chez Érard, sous prétexte que cet artiste *ne s'était pas rangé sous les lois de la communauté des éventaillistes, dont l'état de luthier faisait partie.* Érard trouva facilement parmi ses protecteurs des personnes en crédit à la cour, et, sur le rapport favorable qui fut fait au roi de son mérite et de ses mœurs, il obtint de Louis XVI un brevet flatteur qui constatait les services qu'il avait rendus à l'industrie française. Par l'effet de cette protection, l'établissement des deux frères prit chaque jour de nouveaux développements, et le débit de leurs pianos à deux cordes et à cinq octaves, tels qu'on les faisait alors, devint immense.

Continuellement occupé d'inventions et de perfectionnements, le génie de Sébastien Érard s'exerçait sur une multitude d'objets. Ce fut ainsi qu'il imagina le piano organisé avec deux claviers, l'un pour le piano, l'autre pour l'orgue. Le succès de cet instrument fut prodigieux dans la haute société. Il lui en fut commandé un pour la reine Marie-Antoinette, et ce fut pour ce piano qu'il inventa plusieurs choses d'un haut intérêt, surtout à l'époque où elles furent faites. La voix de la reine avait peu d'étendue, et tous les morceaux lui semblaient écrits trop haut. Érard imagina de rendre mobile le clavier de son instrument, au moyen d'une clef qui le faisait monter ou descendre à volonté d'un demi-ton, d'un ton ou d'un ton et demi ; et de cette manière la transposition s'opérait sans travail de la part de l'accompagnateur. Ce fut aussi dans le même instrument qu'il fit le premier essai de l'orgue expressif par la seule pression du doigt, essai qu'il a exécuté depuis lors en grand dans l'orgue qu'il a construit pour la chapelle du roi. Grétry, dans ses *Essais sur la musique,* qui furent imprimés en 1797, a signalé cette invention à l'admiration des musiciens et à l'attention du gouvernement.

Un autre instrument, la harpe, commençait à se répandre en France. Krumpholtz, par la beauté de ses compositions et par son style plein de goût, l'avait mis à la mode. Les harpes dont Krumpholtz se servait alors, et qu'on désignait sous le nom de *harpes à crochets,* étaient fort imparfaites sous le rapport du mécanisme, bien qu'on eût fait beaucoup d'efforts pour les rendre aussi bonnes que le permettait le mauvais principe sur lequel elles étaient établies. Les défauts de cette construction inspiraient souvent à Krumpholtz du dégoût pour son instrument. Lié d'amitié avec Érard, et témoin de la facilité avec laquelle il perfectionnait tous les objets dont il s'occupait, il le pria d'abord de lui faire une contrebasse à clavier, pour la mettre sous la harpe comme un tremplin, et pour s'accompagner avec ses pieds ; Érard satisfit à cette demande (1). Alors Krumpholtz pria Érard de s'occuper de la harpe elle-même, et de chercher des moyens efficaces pour corriger ses défauts. Érard y pensa ; des idées nouvelles lui vinrent, et il s'occupa de les mettre sur le papier et de tracer le plan d'une harpe conçue sur un principe absolument nouveau. Pendant qu'il était occupé de ce travail, Beaumarchais vint le voir. Cet homme célèbre jouait de la harpe et connaissait la mécanique, étant fils d'un horloger et ayant lui-même exercé cet état. Il voulut persuader à Érard de renoncer à son projet, et lui dit qu'il n'y avait rien à faire à la harpe, qu'il s'en était occupé et n'avait pu rien trouver de mieux que ce qui existait. Heureusement Érard ne se laissa point persuader ; il était sûr de ce qu'il faisait, et bientôt il fut en état de montrer à Krumpholtz le résultat de ses travaux, qui répondait parfaitement à ses vues

Les plus graves inconvénients de la harpe à crochets consistaient dans le peu de solidité de son mécanisme, le faux principe de son mouvement, qui ne s'opérait qu'en forçant vers un point la flexion d'une branche conductrice des crochets, et dans le mouvement même de ces crochets, lesquels tiraient les cordes hors de la verticale pour les élever d'un demi-ton. Les recherches de Sébastien Érard le conduisirent à la découverte d'un mécanisme dont le principe, nouveau et rationnel, faisait disparaître tous ces défauts. Ce mécanisme, qui a été adopté par tous les facteurs de harpes, après l'expiration du brevet pris par Érard, est celui auquel on a donné le nom de *fourchette.* Au lieu de tirer les cordes hors de la verticale, il fonctionne au moyen d'un disque armé de deux boutons qui, par un mouvement de rotation, saisit la corde dans sa position naturelle, et la raccourcit de la

(1) Cette contrebasse existe encore dans les magasins de la maison Erard.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

quantité nécessaire pour l'élever d'un demi-ton, et cela avec une solidité, une fermeté à toute épreuve. Ceci se passait vers 1786. Mais dans l'intervalle des recherches d'Érard, Krumpholtz s'était lié d'intérêt avec le facteur qui était alors en réputation pour la harpe à crochets. Celui-ci fit comprendre à l'artiste que ce genre de harpes serait bientôt oublié si Érard réussissait, et que la ruine de leur établissement en serait la suite. Krumpholtz, le même Krumpholtz qui avait entraîné Érard dans des travaux immenses et dans des dépenses considérables, vint le trouver et le pria de renoncer à son nouvel instrument. La situation fâcheuse des affaires de cet artiste, la crainte de mettre le comble à son infortune, et la conviction que la nouvelle harpe ne réussirait qu'avec peine ayant Krumpholtz pour adversaire, déterminèrent Sébastien Érard à renoncer à la faire connaître en France dans ce moment. Près de quatre-vingts corps d'instruments qui étaient déjà construits, ainsi que leurs mécaniques, furent mis à l'écart, et le travail des harpes fut abandonné.

Vers cette époque, les troubles de la révolution éclatèrent en France et portèrent un notable dommage à l'industrie. Sébastien Érard prit le parti de passer en Angleterre, non pour abandonner la France, mais pour y ouvrir de nouveaux écoulements aux produits de sa fabrication. Il y resta plusieurs années; mais, lorsqu'il voulut revenir, le régime de la terreur était établi en France. Déjà Érard était à Bruxelles, lorsqu'il reçut de son frère une lettre dans laquelle celui-ci lui peignait les dangers qui l'attendaient à Paris. Il prit le parti de retourner à Londres et d'y fonder un établissement du même genre que celui de Paris.

A Londres, comme dans cette ville, il remplit ses magasins d'instruments et de produits qui étaient tous de son invention. En 1794, il prit son premier brevet pour le perfectionnement des pianos et de la harpe, et sa fabrique de ces instruments ne tarda pas à obtenir la vogue. Cependant il n'oublia pas son pays, et le désir de revoir la France l'occupait sans cesse; il profita du changement qui s'était opéré dans le gouvernement après le 9 thermidor, et arriva à Paris en 1796. Ce fut alors qu'il fit fabriquer les premiers grands pianos en forme de clavecins, dans le système anglais, dont il avait perfectionné le mécanisme, et qu'il fit paraître les harpes à simple mouvement, de son invention. Ces pianos sont les premiers instruments à échappement qu'on ait fabriqués à Paris. Ils avaient dans le clavier le défaut de tous les instruments de ce genre, c'est-à-dire la lenteur dans l'action des leviers et du marteau. Les artistes et amateurs de Paris, accoutumés au jeu facile des petits pianos sans échappement, éprouvaient de la gêne sur ceux-ci. Ce fut par ce motif qu'après de nombreux essais et des recherches de tout genre, Sébastien Érard fit connaître, en 1808, un nouveau genre de piano à queue, dont le mécanisme répondait avec plus de promptitude et dont les dimensions, plus petites, étaient plus en rapport avec la grandeur des salons de Paris. Dussek joua sur un de ces pianos avec un succès éclatant, dans les concerts qui furent donnés à l'Odéon par Rode, Baillot et Lamarre, à leur retour de Russie. Les amateurs et les artistes donnèrent beaucoup d'éloges à ces pianos et s'en montrèrent satisfaits: Érard ne l'était pas. Il savait qu'il restait encore à perfectionner, les claviers étant faciles, mais le coup de marteau manquant de précision. Nous le verrons plus tard, de retour d'Angleterre, exposer le modèle d'un nouveau grand piano qui réunit tout ce qu'on peut désirer de perfection dans le mécanisme de cet instrument.

Vers 1808, il était retourné à Londres; il allait y mettre le sceau à sa réputation de facteur d'instruments, et plus encore à celle de grand mécanicien, par l'invention de la *harpe à double mouvement*, dont il avait déjà jeté autrefois le plan, et qui suffirait pour immortaliser son nom. Quelle que fût l'importance des améliorations qu'il avait introduites dans la construction de la harpe, il savait que tout n'était pas fait, et que cet instrument était resté fort inférieur au piano sous le rapport des ressources harmoniques. Des difficultés insurmontables se rencontraient lorsqu'on voulait moduler dans certains tons, et le seul expédient qu'on connût était de s'interdire l'usage de ces tons. Ceci demande une explication.

On sait que la harpe s'accordait en *mi* bémol, en sorte qu'on obtenait le *si*, le *mi* et le *la* par les pédales qui élevaient d'un demi-ton les mêmes notes affectées d'un bémol. Mais le *ré* bémol ne pouvait se faire qu'en élevant l'*ut* à l'état d'*ut* dièse, le *sol* bémol, que par le *fa* dièse, et ainsi des autres notes; il en résultait que dans le ton de *la* bémol, par exemple, on ne pouvait faire une gamme, parce que la même corde devait servir pour *ut* et pour *ré* bémol. Cependant on sait que les deux systèmes de modulation les plus usités et les meilleurs sont ceux par lesquels on passe à la dominante et au quatrième degré d'un ton quelconque. Dans le ton de *mi* bémol, par exemple, il faut pouvoir passer en *si* bémol ou en *la* bémol, sans compter le mode mineur d'*ut*. On voit par là que la

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

harpe était privée de l'une des modulations naturelles du ton qui lui était le plus favorable. La musique qu'on écrivait pour cet instrument était donc bornée, et, en quelque sorte, hors du domaine de l'art.

Plusieurs facteurs, frappés de ces considérations, avaient essayé de porter remède aux défauts de la harpe, mais n'avaient pu y réussir. Sébastien Érard, que la nature semblait avoir *destiné* à perfectionner tous les instruments à mécanisme, fit encore pour celui-ci ce que les autres n'avaient pu faire. Il imagina de faire remplir à chaque pédale une double fonction qui pût élever à volonté chaque corde d'un demi-ton ou d'un ton. La combinaison d'un semblable mécanisme offrait des difficultés considérables, à cause de la courbe de la console et de plusieurs autres problèmes non moins embarrassants qu'il fallait résoudre; Érard fut obligé d'y employer plusieurs années d'un travail constant, et des sommes considérables en essais. Enfin la réussite la plus complète couronna ses travaux, et sa *harpe à double mouvement* vit le jour.

Le succès de cette harpe fut immense; elle parut à Londres en 1811, au moment où la circulation du papier-monnaie était abondante. Érard vendit pour 25,000 liv. sterl. (environ 625,000 fr.) de son nouvel instrument dans le cours de la première année. Le travail que cette invention avait coûté à Érard est à peine croyable; on le vit pendant trois mois ne pas se déshabiller et ne dormir que quelques heures sur un sopha. Il fit plusieurs modèles avant d'arriver à la perfection qu'il désirait, et les difficultés à vaincre étaient telles qu'il était presque décidé à renoncer à l'entreprise, lorsque l'idée du mécanisme qu'il a définitivement adopté vint le tirer d'embarras. Pendant un court séjour qu'il avait fait à Londres en 1800, il avait déjà construit une harpe à double mouvement sur un principe curieux de mécanisme, mais qui offrait des inconvénients sous plusieurs rapports. Le 16 juin 1801, il avait pris un brevet pour cette nouvelle invention. Le principe du mécanisme une fois adopté et les modèles construits, il restait un travail immense à faire pour en établir la fabrication. C'est dans l'*invention des outils* de tout genre et dans l'ordonnance et la distribution du travail que le génie d'Érard se fait apercevoir. Sa manufacture de Londres, que j'ai visitée, ne le cède à aucune autre, de quelque genre que ce soit, pour les moyens ingénieux de fabrication, la précision des outils et des machines, enfin pour la perfection du travail. De retour en France, Érard établit le même genre de fabrication dans ses ateliers de Paris, et eut à former de nouveaux ouvriers et à construire de nouvelles machines et de nouveaux outils.

Les fréquents voyages qu'il faisait en France lui avaient fait négliger la fabrication des pianos à Londres, et la harpe seule se contruisait dans ses ateliers. Cependant, dans tous les brevets qu'Érard prit en Angleterre, et qui sont au nombre de quinze ou vingt, de nouvelles idées pour le perfectionnement du piano aussi bien que de la harpe y sont exposées. Il se proposait de les exécuter en France. A chaque exposition des produits de l'industrie, ses ouvrages ont été couronnés. Trois fois il reçut la médaille d'or, et la croix de la Légion d'honneur lui fut décernée à l'une des dernières expositions; enfin, aucun des témoignages honorables qui peuvent être donnés à un manufacturier du premier ordre ne lui a manqué. Le modèle de son grand piano à double échappement fut exposé en 1823. Ce mécanisme, chef-d'œuvre de combinaison, est la solution d'un problème qu'aucun facteur n'avait pu résoudre. Il s'agissait de réunir dans un même clavier toutes les nuances du toucher qu'offre le mécanisme simple sans échappement et la précision du coup de marteau du mecanisme à *échappement*. Il est facile de comprendre quelles étaient les difficultés immenses de ce problème : Érard les a résolues de la manière la plus heureuse. Ces nouveaux instruments ont été établis depuis lors dans la fabrique de Londres par Pierre Érard, neveu de Sébastien. Le roi d'Angleterre, Georges IV, grand amateur et connaisseur en musique, fut frappé de la beauté de ces instruments et en acquit un pour son château de Windsor; la reine actuelle, non moins satisfaite de leur supériorité, a donné à Pierre Erard le titre de son facteur de pianos. Quoiqu'il fût constitué de la manière la plus robuste, Sébastien Érard pouvait difficilement résister à tant de travaux. Les contrariétés inséparables d'une vie si active sur le vaste théâtre de deux capitales telles que Paris et Londres, devaient aussi exercer leur influence sur sa santé. Depuis dix ans environ, des maladies douloureuses venaient souvent interrompre le cours de ses travaux. Vers la fin de 1824, la pierre se déclara; heureusement Érard fut opéré avec le plus grand succès, au moyen du procédé de la lithotritie, par le docteur Civiale. A peine rétabli, il s'occupa du perfectionnement de l'orgue, et parvint à finir le grand instrument expressif où tous les genres d'effets sont réunis, et qu'il a construit pour la chapelle des Tuileries. Déjà, à l'exposition de 1827, Érard avait livré à l'admiration des connaisseurs un grand orgue dont la construction pouvait passer pour un chef d'œu-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

vre de précision et de fini. Toutefois il n'y avait point encore fait entrer le développement de sa belle invention de l'expression par le toucher plus ou moins léger, plus ou moins appuyé du clavier. Cet orgue était expressif, mais autant que le peut être le grand jeu de cet instrument. Son expression était obtenue par le moyen de pédales qui faisaient ouvrir ou fermer des jalousies pour laisser le son se propager au dehors, ou pour le renfermer dans le corps de l'instrument, et par celui de l'élargissement ou rétrécissement progressif des conduits du vent sur les jeux d'anches. Ces moyens étaient connus depuis plusieurs années; Érard n'en réclamait pas l'invention; mais une multitude de perfectionnements se faisaient apercevoir dans son instrument, où les registres étaient ouverts ou fermés par des pédales qui permettaient de ne point lever les mains du clavier pour modifier à l'infini les effets de l'orgue. Depuis lors, Érard a ajouté à cet instrument un clavier de récit expressif par le toucher, tel qu'il l'a exécuté dans le bel orgue construit pour la chapelle des Tuileries; dans cet état, cet instrument offre un modèle de perfection, sous le rapport de l'invention et de la facture.

Érard était occupé à faire poser l'orgue de la chapelle du roi, lorsque les événements de juillet 1830 arrivèrent, et causèrent la perte d'une partie des tuyaux; heureusement le mécanisme du grand orgue et le jeu expressif par la main ont été sauvés. Sébastien Érard, à cette époque, était déjà atteint de la maladie à laquelle il a succombé. Le mal calculaire dont il avait été déjà opéré avait reparu, et il s'y était joint une inflammation des reins. Ni la science, ni les soins assidus du docteur Fouquier, son médecin, ne purent le soustraire à la gravité de ces accidents; ils triomphèrent de l'excellente constitution qui lui promettait de prolonger son existence dix ou quinze années de plus, et il cessa de vivre, le 5 août 1831, à son château de *la Muette*, où il avait fixé sa résidence depuis plusieurs années.

ÉRARD (Pierre), neveu du précédent, est né à Paris vers 1796. Ses études furent dirigées dès son enfance dans le but de lui faire continuer la fabrication des instruments inventés ou perfectionnés par ses parents; on lui fit apprendre la musique, les mathématiques et le dessin linéaire. Envoyé jeune à Londres pour y diriger la fabrique de harpes que Sébastien Érard y avait fondée, il a passé la plus grande partie de sa vie en Angleterre. En 1821, il publia une description de la harpe à double mouvement inventée par son oncle, et des progrès de la construction de cet instrument, sous ce titre : *The Harp in its present improved state compared with the original pedal Harp*, in-fol., orné de 10 planches lithographiées et gravées, d'après les dessins de l'auteur. Cet ouvrage, imprimé avec luxe, n'a point été mis dans le commerce, et a été donné en cadeau par P. Érard. Après la mort de Sébastien, Pierre Érard, institué son héritier, s'établit à Paris, pour donner une activité nouvelle à la fabrique de pianos, et, en 1834, il mit à l'exposition des produits de l'industrie plusieurs instruments nouveaux pour lesquels la décoration de la Légion d'honneur lui fut accordée. Il publia à cette époque une description historique de tous les pianos qui avaient été inventés ou perfectionnés et fabriqués par son oncle et par son père. Cet ouvrage a paru sous ce titre : *Perfectionnements apportés dans le mécanisme du piano par les Érard, depuis l'origine de cet instrument jusqu'à l'exposition de* 1834; Paris, 1834, in-fol. avec huit planches lithographiées. Pierre Érard habitait alternativement à Londres et à Paris, dirigeant à la fois les deux grands établissements dont il avait hérité. Dans les derniers temps de sa vie, sa raison se dérangea. Il mourut au château de *la Muette*, le 18 août 1855. Il était officier de la Légion d'honneur.

ERATOSTHÈNE, célèbre géographe grec, naquit à Cyrène; la première année de la 126 olympiade (194 ans avant l'ère chrétienne). Il eut pour maîtres Ariston, philosophe de Chio, le grammairien Lysanias et Callimaque le poëte. Ptolémée Évergète lui confia la direction de la bibliothèque d'Alexandrie; il mourut en cette ville, dans la première année de la 146e olympiade (114 ans avant J.-C.), à l'âge de quatre-vingts ans. Ptolémée et Porphyre parlent d'un livre qu'il avait écrit sur les proportions musicales, et dans lequel il divisait les quatre cordes du tétracorde dans les trois genres *diatonique*, *chromatique* et *enharmonique*, selon une doctrine qui lui était particulière. Cet ouvrage est perdu. (*Vid. Fabr. Bibl. græc., lib. III, c.* 18). Le *genre diatonique* d'Ératosthène est conforme à celui de Pythagore : il fait les tons égaux à $\frac{9}{8}$ et les demi-tons mineurs ou limma dans le rapport de $\frac{256}{243}$. Il constitue le *genre chromatique* par 1, $\frac{28}{27}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{4}{3}$, $\frac{7}{8}$, $\frac{80}{81}$, $\frac{3}{2}$, $\frac{80}{81}$, $\frac{16}{9}$; le genre enharmonique a pour expression : 1, $\frac{40}{39}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{20}{19}$, $\frac{4}{3}$, etc.

ERBA (Georges), violoniste milanais, qui demeurait à Rome, vers 1730, a fait graver 10 *Sonate da camera a violino solo e basso*, op. 1; Amsterdam 1736.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ERBACH (Chrétien), l'un des plus grands musiciens de l'Allemagne, dans le seizième siècle, naquit vers 1560, à Algesheim, dans le Palatinat. Vers 1600, il était organiste de la ville et de l'illustre famille des Fugger, à Augsbourg : il devint membre du grand conseil de cette ville en 1628. Il a publié : 1° *Cantus musicus ad ecclesiæ catholicæ usum*, à 4 et 8 voix ; Augsbourg, 1600. — 2° *Cantionum sacrarum* 4, 5, 6, 7, 8 *vocum, liber secundus* ; Augsbourg, 1603. — 3° *Mele sive cantiones sacræ ad modum canzonette ut vocant, quaternis vocibus factæ. Augustæ Vindelicorum*, Joh. Praetorius, 1603, in-4°. — 4° *Modorum sacrorum sive cantionum* 4-8 *et plurimis compositarum, lib.* 2 ; Augsbourg, 1604, in-4°. — 5° *Sacrarum cantionum* 4 *et* 5 *vocibus, liber* 3 ; Augsbourg, 1611, in-4°. — 6° *Acht geistl. deutsche Lieder, mit* 4 *Stimmen* ; Augsbourg, Schultes (sans date), in-4°. On conserve encore toutes ses compositions à la cathédrale d'Augsbourg. Dans le *Florilegium Portense*, d'Elnard Bodenschatz, et dans les *Promptuarii musici* d'Abraham Schad, on trouve plusieurs motets à 4, 6 et 8 voix, de la composition de Chrétien Erbach. La bibliothèque royale de Berlin possède en partition manuscrite tous les motets du premier livre publié à Augsbourg, en 1600. Je les ai examinés et j'y ai vu que ce compositeur peut être considéré, ainsi que Adam Gumpeltzhaimer, comme un des fondateurs de cette harmonie allemande dont le caractère particulier s'est conservé jusqu'à nos jours. Le style est pur comme celui des compositeurs italiens de la même époque, mais la modulation est toute différente : le caractère de la tonalité moderne y domine.

ERCOLEO (D. Marzio), ou **ERCULEI**, musicien de la chapelle du duc de Modène, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, naquit en 1623 à Otricoli, bourg des États de l'Église. Il commença son éducation musicale à Rome ; puis il se rendit à Modène dans sa première jeunesse, et entra dans la chapelle du duc François Ier, en qualité de soprano. Par un document des archives ducales cité par Tiraboschi (*Bibliot. Modenese*, t. VI. p. 584), on voit qu'Ercoleo avait présenté requête au duc François II, en 1672, pour obtenir une place vacante parmi les mansionnaires (bénéficiés) de la cathédrale ; ce qui prouve qu'à cette époque il était ecclésiastique. N'ayant pas obtenu l'objet de ses désirs, il se retira à Cherici, dans la maison des prêtres de la congrégation de Saint-Charles, et y ouvrit une école de plain-chant. Il y mourut le 5 août 1706, à l'âge de quatre-vingt-trois ans. Ercoleo a fait imprimer un traité de plain-chant sous le titre de *Il Musico ecclesiastico*, Modène, 1686, in-fol. ; un traité intitulé : *Primi Elementi di musica*, ibid., 1689 ; et un livre d'offices pour la semaine sainte, intitulé *Cantus omnes ecclesiastic. Hebdom. major*. Modène, 1688. Ercoleo s'est aussi fait connaître comme compositeur par l'oratorio qui a pour titre : *Il Battesimo di S. Valeriano*, dont le poëme a été publié à Modène, chez Cassiani, en 1682, in-4°.

ERDMANN (Pr.), nom sous lequel a été publié un livre concernant la méthode de Logier, sous ce titre : *Die hohe Wichtigkeit von J. B. Logier's erfundenen Musikunterricht Systems* (La haute importance du système d'enseignement de la musique inventé par Jean-Baptiste Logier) ; Hambourg, 1830, in-8° de 221 pages. Le véritable auteur de cet écrit est Élie Hæseler, fils d'un professeur de musique à Moscou.

EREDI (François), maître de chapelle à Ravenne, dans la première moitié du dix-septième siècle, s'est fait connaître par un recueil de compositions pour l'église intitulé : *Salmi e vespri a* 5 *voci* ; Venise, 1632, in-4°.

EREMITA (Jules), compositeur du seizième siècle, dont le nom véritable était *Giulio Gisuberti* (1), naquit à Ferrare vers 1550. Le nom de l'*Eremita* lui fut donné parce qu'il était moine de l'ordre des Ermites camaldules. Il n'est connu que sous cette dénomination. Cet artiste fut organiste à Ferrare, où il s'était fait une grande réputation par son talent d'exécution, et par la publication de trois livres de madrigaux. Il mourut à l'âge de cinquante ans, mais on ignore en quelle année. On connaît de lui : 1° *Il primo libro de madrigali a* 6 *voci*, à Ferrare, par Vittorio Baldini, 1584, in-4° ; réimprimé à Anvers, en 1600, in-4° obl. — 2° *Madrigali a cinque voci*, lib. 1 ; Venise, 1597. — 3° *Il secondo libro de madrigali a cinque* ; ibid., 1599. Les compositions d'Eremita ont été souvent mises à contribution par les faiseurs de recueils de madrigaux italiens et flamands. On trouve de ses pièces dans le recueil publié par Pierre Phillips à Anvers (en 1594), sous le titre de *Melodia olympica di diversi eccellentissimi musici a* 4, 5, 6 *et* 8 *voci* ; dans les éditions de Venise (1596) et d'Anvers (1596, 1601 et 1614) du recueil intitulé : *Il Trionfo di Dori descritto da diversi e posto in musica da altrettanti musici* ; dans *Il Paradiso musicale di madrigali e canzoni a cinque voci di diversi eccellentissimi autori* (Venise, Gardane, 1595 ; et Anvers, Pierre Phalèse, 1596) ; enfin, dans les *Madrigali a otto voci*

(1) Voy. Frizzi, *Memorie per la storia di Ferrara*, t. IV, p. 316.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

di diversi eccellenti e famosi autori, con alcuni dialoghi ed echo, per cantare e sonar a due chori; Anvers, Phalèse, 1595, in-4° obl. Il y a aussi plusieurs morceaux d'Eremita dans les collections de Schad, de Bodenschatz et de Donfrid.

ERFURT (Charles), professeur de piano à Magdebourg, est né en 1807. Placé sous la direction de Mühling, il a acquis par ses leçons des connaissances étendues dans la pratique et la théorie de la musique. Cet art est devenu d'un intérêt plus général dans la ville de Magdebourg depuis que le jeune artiste a communiqué son enthousiasme à ses compatriotes. Ses compositions, qui consistent jusqu'à ce moment en cinquante œuvres de sonates, variations, rondeaux, et chansons allemandes, avec acc. de piano, annoncent du goût et de l'élégance dans les idées.,

ERHARD (D.-J.-B.), fabricant de cordes de clavecin et de piano à Nuremberg, vers la fin du siècle dernier, a fait imprimer un opuscule sous ce titre : *Kurze Anweisung zum Gebrauche eines zweckmæssigen Bezugs für Klavierinstrumente* (Courte instruction sur l'usage d'un nouveau calibre pour les instruments à clavier); Nuremberg, 1795. Il y décrit la nouvelle proportion établie par son père, Jacques Reinhard Erhard, qui avait substitué, à l'ancienne série de cordes de clavecin n° 000 à 10, celle qui a été connue depuis lors en Allemagne sous les n° 1-24. On a rendu compte de cet ouvrage dans l'*Allgemeine Litter. Zeitung* de 1795, juin, n° 59.

ERHARD (Laurent), né à Hanau en Alsace, le 5 avril 1598, fut d'abord magister à Sarbrück, vers 1618, passa ensuite à Strasbourg et à Hanau, pour y remplir les mêmes fonctions, et finit par se rendre à Francfort-sur-le-Mein, comme *cantor* au gymnase. Ce fut vers 1640 qu'il prit possession de cette dernière place, qu'il a occupée jusqu'à sa mort. Il a fait imprimer les ouvrages suivants : 1° *Compendium musices latino-germanicum, cui recens nunc accedunt :* 1° *Tricinia*, 2° *Fugæ*, 3° *Discursus musicalis*, 4° *Index terminorum musicalium*, 5° *Rudimenta arithmetica*, 6° *Appendix nova ad arithmetica pertinens;* Francfort-sur-le-Mein, 1660, in-8°. La première édition de cet ouvrage est de 1640. — 2° *Harmonisches Choral und figural Gesangbuch*, Francfort, 1659, in-8°.— 3° *Compendium musices auctius editum, das ist kurzer, jedoch recht Bericht von der Sing-kunst, der Musik liebhabenden Jungend zum besten in dieser zweyten Edition vermehrter vorgestellet;* Francfort, 1669, in-8°. J'ignore si ce livre, qui est annoncé dans le catalogue de Francfort de 1669, est la seconde édition de l'ouvrage précédent, ou s'il est différent.

ERICH (Daniel), organiste à Custrow, vers 1730, fut élève de Bextehude. Il a composé plusieurs suites de pièces de clavecin, qui n'ont point été imprimées.

ERICHIUS (Nicolas), chantre à Jéna, au commencement du dix-septième siècle, y a composé le premier psaume à six voix, et l'a publié dans cette ville, en 1622.

ERIERS (Thomas), poète et musicien du treizième siècle, dont on a douze chansons notées. Les manuscrits de la bibliothèque royale de Paris en contiennent cinq.

ERK (Adam-Wilhelm), né à Herff, dans la principauté de Saxe-Meiningen, le 10 mars 1779, mort le 31 janvier 1820 à Dreisichenhain, près de Darmstadt, fut d'abord, depuis 1804 jusqu'en 1811, instituteur et organiste de l'église de Wetzlar; ensuite il occupa les mêmes positions à Worms pendant les années 1812 et 1813, et en dernier lieu fut organiste, instituteur et secrétaire de la commune à Dreisichenhain. On a de sa composition huit pièces d'orgue faciles, publiées à Worms, en 1812. Le fils de Erk a publié une deuxième édition de ce recueil, à Mühlheim, en 1832, in-4°.

ERK (Louis-Christian), fils du précédent, est né à Wetzlar, le 6 janvier 1807. J.-B. Spiess, mort en 1841, dans la position de pasteur évangélique et de doyen à Sprendlingen, près de Darmstadt, dirigea ses études littéraires. Antoine André, d'Offenbach, a été son maître d'harmonie et de composition, et son éducation musicale s'est complétée chez le célèbre organiste Rinck, à Darmstadt. Depuis le mois de mai 1826 jusqu'en octobre 1835, Erk fut troisième professeur pour les études musicales du séminaire royal des instituteurs, à Meurs, dans la province du Rhin inférieur, puis professeur de musique au séminaire royal des instituteurs pour les écoles de la ville de Berlin, où il est encore (1860). Déterminé par un goût particulier à se livrer à l'étude du chant choral et des mélodies populaires, M. Erk s'y adonna dès sa jeunesse avec une persévérance et avec un esprit d'observation qui, seuls, peuvent conduire au but dans des recherches de ce genre. Ses goûts simples et modestes, et la sérénité de son âme, s'accordaient d'ailleurs avec sa vocation. S'entourant de tous les recueils et de tous les monuments qu'il put rencontrer de chant choral et d'airs nationaux et populaires, il en compara toutes les versions, remonta aux sources, distingua les bonnes leçons de celles qui étaient altérées, et

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

couvrit tous ses livres d'annotations dans lesquelles il établissait les formes primitives, les origines d'altérations, et déterminait l'âge et la source de chaque mélodie. Le nombre de ses publications en ce genre est très-considérable. Tous ses recueils ont eu des succès populaires si prodigieux, qu'on a fait jusqu'à vingt-cinq éditions de quelques-uns, tirés à grand nombre, et qu'on en a vendu plusieurs centaines de milliers d'exemplaires. La première publication de M. Erk fut un recueil de chants pour une, deux, trois et quatre voix à l'usage des écoles, par divers compositeurs. Les trois livraisons de cette collection ont paru à Essen, en 1828 et 1829. En 1836 et 1837 on en avait déjà publié la troisième édition. Depuis cette époque jusqu'à ce jour (1860), l'activité de M. Erk ne s'est pas ralentie. Parmi ses nombreux travaux on remarque : 1° *Drei- und vierstimmige Gesange fur Schule und Haus* (Chants à 3 et 4 voix pour les écoles et la maison); Bonn, 1830, in-4°. — 2° *Methodischer Leitfaden für den Gesang Unterricht in Volksschulen* (Guide méthodique pour l'enseignement du chant dans les écoles du peuple); Crefeld, 1834, in-8°. Une deuxième édition améliorée a paru en 1849. — 3° Recueil de chants à plusieurs parties pour des voix d'hommes, par divers compositeurs, à l'usage des séminaires, gymnases et petites sociétés de chant; Essen, 1833. La quatrième édition a paru en 1847.— 4° Livre choral pour les écoles et la maison, suivi d'un supplément contenant la liturgie pour un chœur à 4 voix; Berlin, 1836, in-8°.— 5° *Liederkranz*, etc. (Couronne de chants, etc.), en collaboration avec M. Greef (*voy.* ce nom); Essen, 1839. La dixième édition a paru en 1849.— 6° *Singvogelein* (Chant du petit oiseau), recueil de chansons à une, deux, trois et quatre voix pour les écoles, la maison et la vie; 4 livraisons; Essen, 1842-1848. La quinzième édition a été publiée en 1849. — 7° *Kindergartchen* (le Petit Jardin des enfants), recueil de chants à 2 voix, en collaboration avec M. Greef; Essen, 1843.—8° *Die deutschen Volkslieder*, etc. (Les Chansons populaires allemandes, etc.), en collaboration avec M. W. Irmer. Le premier volume, composé de six livraisons, a été publié à Crefeld, de 1838 à 1841, in-12. Le deuxième et le troisième volumes, publiés par M. Erk seul, ont paru à Berlin, en plusieurs livraisons, 1841-1850, sous le titre de *Neue Sammlung deutscher Volkslieder*. —9° Chansons populaires, anciennes et nouvelles, arrangées pour quatre voix d'homme; Essen, 1845-1847 in-4°. — 10° *Deutscher Liedergarten* (Jardin de chansons allemandes) pour une, deux, trois et quatre voix, pour les écoles de jeunes filles; en collaboration avec Auguste Jacob; Essen, 1846-1847.— 11° Recueil de chorals des maîtres les plus célèbres des seizième et dix-septième siècles, en collaboration avec le docteur Fielitz.

M. Erk a fondé en 1841, en collaboration avec M. Hentschel (*voy.* ce nom) et quelques autres professeurs zélés, un journal de littérature musicale, dont il paraît un numéro chaque mois, à l'usage des instituteurs des écoles populaires, sous le titre : *Euterpe : Ein musikal. Monatsblatt*, etc.; Erfurt, 1841-1858. Cet écrit est parvenu à sa dix-huitième année. M. Erk a fourni aussi des articles à divers journaux de musique de l'Allemagne, particulièrement au recueil publié à Mayence sous le titre de *Cæcilia*.

ERKEL ou **ERKL** (François), maître de chapelle à Pesth, s'est fait connaître comme compositeur par un opéra en langue hongroise représenté en 1844 sous le titre de *Stanislas Hunyady*. Il a publié des mélodies hongroises à Pesth et à Vienne, chez Müller.

ERLACH (Frédéric d'), fils d'un capitaine de la garde suisse du roi de Prusse Frédéric Ier, naquit à Berlin, le 2 août 1708. Atteint de cécité dès son enfance, il ne trouva de consolation que dans la musique. Il apprit à jouer du violon, du clavecin et de la flûte à bec, instrument négligé, dont il sut tirer des effets inconnus avant lui. Il avait fait faire un instrument de cette espèce composé de deux tuyaux accordés à la tierce, et, par un artifice qui lui était propre, il jouait alternativement l'un ou l'autre, puis les réunissait à volonté. Il était parvenu aussi à donner beaucoup d'intensité aux sons de cette flûte, sans en altérer la qualité, et à former d'heureuses oppositions avec leur douceur ordinaire. Walther, qui parle de cet amateur distingué dans son Lexique de musique, dit qu'il imitait à merveille les sons du cor et de la trompette avec la bouche; mais Nicolai, qui a fourni quelques détails sur d'Erlach, dans le *Berlinisch Monatschrift* (ann. 1807, cahier de février, p. 98-102), ne parle pas de cette circonstance. En 1732 d'Erlach vivait à Eisenach; plus tard il se rendit à Berlin et s'y fixa. Nicolai le connut en cette ville vers 1755. Il se faisait alors entendre avec succès dans les concerts qui se donnaient chaque semaine chez l'organiste Sack; il avait, dit-on, fort bien chanté dans sa jeunesse, mais alors, parvenu à sa quarante-septième année, il ne faisait plus entendre sa voix. D'Erlach est mort à Berlin en 1757.

ERLANGER (Max ou Maximilien), violoniste qui a eu quelque réputation, né à Francfort-sur-le-Mein, vers 1810, fit ses études musicales dans cette ville et reçut des leçons de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Guhr pour son instrument. Il fut d'abord attaché comme violoniste au théâtre de Francfort, puis fut directeur de musique d'une institution vocale : plus tard il voyagea avec sa femme, pianiste qui brillait avec lui dans les concerts. En 1838 ils étaient à Berlin ; deux ans après ils se firent entendre à Prague, puis à Vienne. En 1842, Erlanger accepta une place de directeur de musique à Halle ; mais il n'occupa pas longtemps cette position. En 1844 il était de retour à Francfort. On a publié quelques bagatelles de sa composition.

ERLEBACH (Philippe-Henri), né à Essen, le 25 juillet 1657, vint à Paris dans sa jeunesse, et y demeura pendant plusieurs années. En 1683 il entra au service du prince de Schwartzbourg Rudolstadt, en qualité de maître de chapelle, et y resta jusqu'à sa mort, qui eut lieu le 17 avril 1714. On a de sa composition : 1° *Ouvertures à 5 parties ;* Nuremberg, 1693, in-fol. — 2° *VI Sonate a violino, viola da gamba e continuo ;* ibid., 1694. — 3° *Gott-geheiligte-singstunde, in XII kurz gefassten Arien mit einer oder 2 obligaten Singstimmen, mit Begleitung zweyer Violinen, nebst Schluss Capella zu jeder Arie a 4 voci und 2 Violinen ;* Rudolstadt, 1704, in-4°. — 4° *Erster Theil harmonischer Freude musikalischer Freunde in 50 moralisench und politischen deutschen Arien von 1 Singstimme und 2 Violinen nebst einem General-bass ;* Nuremberg, 1697, pet. in-fol. — 5° *Streit der Fama und verschwiegenheit über die Liebe, etc.*, Rudolstadt, 1696, 3 feuilles in-fol. — 6° Cantate : *Das ist meine Freude*, pour saprano, viole et orgue, en manuscrit. Erlebach a aussi composé quelques pièces pour l'orgue, qui ont été insérées par Eckold dans son *Tabulaturbuch*, en 1692.

ERMEL (Louis-Constant), pianiste et compositeur, né à Gand, le 27 décembre 1798, apprit dans cette ville les premiers principes de la musique et l'art de jouer du piano. Ses progrès furent rapides, et bientôt il se fit assez remarquer pour qu'on songeât à l'envoyer à Paris, afin qu'il y complétât son instruction par les leçons de bons maîtres. Admis au Conservatoire comme élève, il entra dans la classe de Zimmerman pour le piano, et dans celle d'Eler pour le contrepoint ; puis il devint élève de Lesueur pour la composition. En 1823, il concourut à l'Académie des Beaux-Arts de l'Institut de France, pour le grand prix : le sujet du concours était la cantate de *Thisbé*, avec orchestre. M. Ermel obtint le premier prix, qui lui donnait le titre et les avantages de pensionnaire du gouvernement, et il voyagea plusieurs années en Italie et en Allemagne. Une ouverture de sa composition fut exécutée à Vienne, dans un concert, en 1826. De retour à Paris, il espéra pouvoir justifier son premier succès par ceux qu'il obtiendrait au théâtre ; mais, ainsi que beaucoup d'élèves couronnés par l'Institut, il a fait de vains efforts pour obtenir des livrets d'opéras, ou pour faire recevoir par les administrateurs de spectacles ceux qu'on lui confiait. Jusqu'à ce jour, aucun ouvrage dramatique de sa composition n'a été entendu. En 1834, le gouvernement belge ayant mis au concours la composition d'une cantate intitulée : *Le Drapeau belge*, pour l'anniversaire de la révolution de 1830, M. Ermel s'est mis au nombre des candidats ; et le second prix lui a été décerné. Cet artiste est depuis plusieurs années professeur de piano à Paris.

ERMENGARD ou **ERMENGAUD**, écrivain du douzième ou du treizième siècle, sur lequel on ne sait rien, si ce n'est qu'il écrivit contre les Vaudois. Son ouvrage, intitulé : *Contra hæreticos qui credunt mundum istum a diabolo et non a Deo esse factum*, a été publié à Ingolstadt, en 1614, in-4°, par J. Greiser ; ensuite dans la Bibliothèque des Pères, édition de 1644 (Paris), tom. IV, et, en dernier lieu, dans la grande Bibliothèque des Pères, tom. 24, p. 1607. Le chapitre 10e traite *de cantu ecclesiastico*.

ERNEMANN (Maurice), virtuose sur le piano et compositeur pour cet instrument, né à Eisleben, en 1810, fut envoyé par ses parents à Berlin, pour y suivre la carrière du commerce ; mais son penchant décidé pour la musique donna une autre direction à son existence. Devenu élève de Louis Berger pour le piano, il fit de rapides progrès et devint habile sur cet instrument. En 1820, il suivit le prince Radziwill en Pologne et vécut pendant quelques années chez le prince Zamoiski, à Varsovie ; puis il fut attaché comme professeur au Conservatoire de cette ville. La révolution de 1830 lui fit perdre cette position, et l'obligea à se retirer en Silésie. Après avoir passé plusieurs années à Breslau, il est retourné à Varsovie, et y a donné un concert en 1836, dans lequel son talent fit sensation. Il vivait encore dans cette ville en 1845. Il a publié : 1° Dix variations pour le piano (*en mi bémol*), op. 1 ; Hambourg, Christiani. — 2° Dix variations sur le thème *Là ci darem la mano*, op. 2 ; ibid. — 3° Thème original varié, op. 3 ; ibid. — 4° *Les Charmes de Varsovie*, divertissement ; Varsovie, Brzezina. — 5° Cotillon pour le piano ; ibid. — 6° Marche triomphale ; idem. — 7° Divertissement pour le piano, op. 6 ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 8° Introduction, variations et finale sur le thème *Schœne Minka*, op. 7 ; Leip-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sick, Hofmeister. — 9° Huit chansons allemandes à voix seule avec acc. de piano, op. 4 ; Hambourg, Christiani. Pendant son séjour à Breslau, Ernemann se livra à la composition de chants à voix seule et à 4 voix pour les sociétés et les écoles. Parmi ses œuvres de ce genre on remarque ; 6 Lieder pour 4 voix d'hommes, op. 17 ; Breslau, Leuckart. — Des Lieder pour soprano, alto, ténor et basse à l'usage des écoles, op. 18 ; ibid. — Un recueil de chansons faciles à une et 2 voix, pour les enfants, op. 19 ; ibid. — 5 Lieder à voix seule avec piano, op. 22. — 6 Lieder pour un chœur d'hommes, op. 26.

ERNEST II (AUGUSTE-CHARLES-JEAN-LÉOPOLD-ALEXANDRE-ÉDOUARD), duc de Saxe-Cobourg-Gotha, né le 21 juin 1818, a succédé à son père, comme duc régnant, le 29 janvier 1844. Cultivant la musique dès son enfance, ce prince s'est livré à l'étude de la composition, et a écrit plusieurs opéras qui ont été représentés avec succès, non-seulement à Gotha, mais dans plusieurs villes de l'Allemagne. Traduit en français, *Casilda*, un de ses ouvrages, a été représenté au théâtre royal de Bruxelles, en 1855, et y a été bien accueilli. Un autre opéra, intitulé *Sainte-Claire*, a été joué au grand opéra de Paris, le 27 septembre 1855. Les journaux de Paris ont donné des éloges à cet ouvrage, et en ont vanté les mélodies. Au nombre des productions de S. A. R. le prince de Saxe-Cobourg, on remarque *Zaïre*, son premier opéra, et *Toni*, son quatrième ouvrage dramatique. On cite aussi la cantate pour soprano et baryton avec chœur et orchestre, intitulée *Immer Liebe*, poésie de Arndt, dont ce prince a écrit la musique.

ERNST (FRANÇOIS-ANTOINE), violoniste distingué, naquit le 3 décembre 1745, à Georgenthal, petite ville de la Bohême. Les premières leçons de violon lui furent données par son grand-père. Après la mort de celui-ci, il alla à Kreibitz, où il fit de bonnes études littéraires et musicales ; puis il se rendit à Warndorf, où il prit des leçons d'orgue chez l'organiste de la ville. Vers ce temps, ayant été visiter un de ses parents au couvent de Neuzell, il y fut engagé comme chantre du chœur. Il y resta pendant six mois ; ensuite il entra chez les jésuites de Sagan, pour y terminer ses études, et, pendant les quatre années qu'il passa chez eux, il fut employé comme violoniste dans toutes les solennités musicales. Arrivé à Prague en 1763, il y fit un cours de philosophie et se livra à l'étude du droit, puis il retourna dans sa ville natale, et y fut nommé syndic ; mais il n'y resta pas longtemps, car le comte de Salm, l'ayant entendu jouer du violon, fut si charmé de son talent, qu'il l'engagea à son service comme secrétaire. Ce seigneur résidait la plus grande partie de l'année à Prague, en sorte que Ernst eut l'occasion d'y entendre le fameux violoniste Lolli, lors de son passage dans cette ville, et d'y prendre de ses leçons. Il profita si bien sous cet habile maître, qu'en peu de temps il put jouer avec facilité les traits les plus difficiles de ses études et de ses concertos. Il se mit ensuite à voyager et passa par Strasbourg, où il apprit d'un bon violoniste, nommé *Stadn*, à jouer l'adagio avec expression. En 1778, il fut appelé à Gotha, comme violon-solo de la cour. Il y mourut à l'âge de soixante ans, le 16 janvier 1805. Ernst a composé plusieurs concertos et des solos pour le violon, mais il n'a fait graver qu'un concerto en *mi* majeur. Il y proposa une souscription, en 1798, pour la publication d'un traité sur le violon, qui aurait été divisé en deux parties, dont l'une aurait traité de la construction du violon, et la seconde de l'art de jouer de cet instrument. Il ne paraît pas que cet ouvrage ait été imprimé. On doit encore à Ernst un petit mémoire sur la construction du violon, inséré dans la *Gazette musicale* de Leipsick (7e année, n° 4). Ses connaissances dans les principes de la construction des instruments à archet étaient étendues ; il a fait plusieurs violons qui, dit-on, ne sont point inférieurs à ceux des meilleurs maîtres.

ERNST (....), musicien qui joua l'alto à l'Opéra depuis 1786 jusqu'en 1800, a fait graver à Paris, en 1792, une collection de pièces pour deux clarinettes, deux cors et deux bassons, dont plusieurs sont de sa composition, et les autres tirées de divers opéras ou de symphonies.

ERNST (CHRÉTIEN-GOTTLOB), organiste de l'église évangélique d'Ohlau, est né le 2 février 1778 à Silberberg, en Silésie, où son père était huissier. La pauvreté de celui-ci ne lui permit pas de donner à son fils d'autre instruction que celle de l'école publique de sa petite ville ; bientôt même l'enfant fut privé de ce secours, et dut aller chercher son existence dans les campagnes comme musicien ambulant. Lorsqu'il eut enfin atteint l'âge de dix-huit ans, il entra à l'école dirigée par le cantor Bürgel, à Landshut. Là il commença à étudier la théorie de l'harmonie, et plus tard, lorsqu'il eut été admis au séminaire de Breslau, il acheva de s'instruire par les leçons de Neugebauer et de Berner. En 1798, Ernst fut nommé organiste à Ohlau, et professeur de l'école de musique de la ville. Son zèle y développa le goût de l'art ; il y établit une société d'artistes à laquelle vinrent se joindre ensuite plusieurs amateurs ; son école s'agrandit progressivement, et depuis que la direction lui en a été confiée, elle a fourni des artistes à toute la Silé-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sie. Comme compositeur, Ernst s'est fait connaître par deux œuvres de sonates qui ont été publiés a Breslau, chez Gross et Barth. Il a écrit aussi la musique des psaumes 96 et 100.

ERNST (F.-A.). On a sous ce nom des variations pour le piano sur le thème allemand *Gesternabend war Vetter Michel da*, Hambourg, Christiani; des thèmes de Weber variés pour la flûte, liv. 1 et 2, Mayence, Schott; et des airs d'opéras modernes variés pour flûte et guitare, ibid.

ERNST (Henri-Vilhelm), violoniste distingué, est né en 1814 à Brünn, en Moravie. Admis au Conservatoire de Vienne comme élève, il y reçut des leçons de Bœhm, et le maître de chapelle Seyfried lui enseigna l'harmonie; puis il reçut des conseils de Mayseder, qui lui fit acquérir de la justesse et du brillant dans les traits. Ernst n'était âgé que de seize ans, lorsqu'il fit un premier voyage à Munich, Stuttgard et Francfort, où il inspira de l'intérêt par son talent précoce. Arrivé à Paris, à la fin de 1832, il s'y fit entendre d'abord dans des représentations du Théâtre-Italien. Il fit un assez long séjour dans cette ville, et y étudia la manière des violonistes français, et surtout celle du célèbre de Bériot, qui était alors le héros du violon de concert. En 1838, il parcourut la Hollande, et y eut des succès d'éclat partout où il se fit entendre. De retour à Paris, au commencement de 1839, il y donna plusieurs concerts, puis il visita l'Allemagne méridionale et se fit applaudir à Vienne, en 1840. Poursuivant le cours de ses voyages, il visita toutes les villes principales de l'Allemagne à diverses époques, la Silésie, la Pologne, la Russie, la Suède, le Danemark, se fit entendre à plusieurs reprises à Berlin, Leipsick et Dresde, et eut partout des succès. Depuis 1844 il a passé aussi plusieurs saisons à Londres, où son talent trouvait de la sympathie. Le caractère de ce talent était particulièrement le brillant dans des traits que Ernst s'était rendus familiers, mais qui n'offraient pas les difficultés que l'école plus moderne, et surtout la musique de Vieuxtemps, ont mis en vogue. Ernst avait aussi dans sa manière de chanter sur le violon une certaine poésie qui avait du charme, bien qu'un peu maniérée. Dans ces dernières années, sa mauvaise santé et des affections nerveuses ont porté atteinte à la justesse de ses intonations, et ont rendu son jeu inégal. Parmi ses compositions pour son instrument on remarque celles-ci : 1° Deux nocturnes pour violon et orchestre, œuvre 8, dont le n° 2 est un *andante cantabile* qui a eu beaucoup de succès; Paris et Berlin, Schlesinger. — 2° Elégie pour violon et piano, œuvre 10; morceau charmant qui a été joué partout et dont on a fait une multitude d'éditions en France, en Allemagne, en Danemark et en Russie. Spohr y a ajouté une introduction avec laquelle l'œuvre de Ernst a été gravée à Hambourg. — 3° Fantaisie brillante sur la marche et la romance d'*Otello*, avec orchestre ou quatuor, op. 11; Mayence, Schott. — 4° Concertino avec orchestre ou quatuor, op. 12; Brunswick, Meyer. — 5° Polonaise de concert avec orchestre, op. 17; à Vienne chez Mechetti. — 6° Variations de bravoure sur un air national hollandais, op. 18; ibid. — 7° Introduction, caprice et finale sur un thème de l'opéra *il Pirata*, op. 19; Hanovre, Bachmann. — 8° Rondo *Papageno*, sur un thème de la *Flûte enchantée*, op. 20; Vienne, Müller. — 9° Concerto (allegro pathétique), op. 23; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. On a publié aussi une imitation que Ernst a faite du *Carnaval de Venise* de Paganini, et qu'il a jouée partout.

ERRARS (Jean), poëte et musicien, paraît avoir été le père de Jean Errars, sieur de Valery, chambrier de *Philippe le Hardi*, qui mourut en 1372, et qui comme lui composa les paroles et la musique de plusieurs chansons. Il nous en reste trente, sous le nom de Jean Errars; les manuscrits de la Bibliothèque impériale de Paris en contiennent vingt-quatre.

ERSCH (Jean-Samuel), laborieux bibliographe, naquit le 23 juin 1766, à Gross-Glogau (basse Silésie), et mourut à Jéna, le 16 janvier 1828. Après avoir reçu sa première instruction au gymnase de sa ville natale, il alla étudier la théologie à l'université de Halle. Ce fut dans cette ville qu'il commença ses premiers travaux littéraires : puis il alla vivre quelque temps à Hambourg et enfin se fixa à Jéna, où il obtint la place de bibliothécaire de l'université. La plupart des ouvrages de cet infatigable écrivain étant étrangers à l'objet de ce dictionnaire, on n'en parlera pas, et l'on se contentera de renvoyer aux biographies générales. Nous nous bornerons ici à citer son manuel de la littérature allemande (*Handbuch der deutschen literatur*); Amsterdam et Leipsick, 1812-1814, 2 vol. in-8°. On trouve dans cet ouvrage une liste d'ouvrages de littérature musicale, tome Ier, section 3, p. 1023, section 4, p. 1437, et tome II, sect. 7, page 2493. Ersch et J. G. Gruber furent les fondateurs de la grande Encyclopédie allemande des sciences et des arts (*Allgemeine Encyclopædie der Wissenschaften und Künste in alphabetischer Folge*, etc.); Leipsick, Gleditch et Brockhaus. On trouve dans ce volumineux ouvrage une série de longs articles relatifs à la musique, qui ont été rédigés par Rochlitz, Gottfried, Weber, Fr. W. Fink et plusieurs autres savants et artistes.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ERTELIUS (Sébastien), moine bénédictin à l'abbaye de Weichenstephan, dans le dix-septième siècle, a fait imprimer les ouvrages suivants de sa composition : 1° *Symphoniæ sacræ 6 et 8 vocibus ;* Munich, 1611. — 2° *Magnificat 8 vocibus ;* Munich, 1615.

ERYTHRÆUS (Gotthard), né à Strasbourg, vers 1550, se rendit à Altdorf en 1587, pour y exercer les fonctions de magister. En 1595 il fut nommé cantor et chargé d'enseigner la musique au gymnase de la même ville; enfin en 1609 il devint recteur de ce gymnase, et conserva cette place jusqu'à sa mort, qui eut lieu vers 1617. On a de lui : 1° *Psalmi et Cantica varia, ad notas seu tonum musicum adstricta ;* Nuremberg, 1608, in-4°. — 2° *D. M. Lutheri und anderer Gottsfuerchtiger Manner Psalmen, und geistliche Lieder in 4 Stimmen gebracht durch, etc.* (Psaumes de Luther, etc., à quatre voix) ; Nuremberg, 1608, in-4°.

Il est vraisemblable que le nom de ce musicien indique une origine grecque, et qu'un de ses ancêtres était d'*Erythrée*, aujourd'hui *Gesme*, dans l'Asie Mineure, car il n'y a point de nom allemand qui corresponde au latin *Erythræus*.

ESCHBORN (...), *maître de concert* à Mannheim, en 1830, fut appelé à Cologne, en 1842, comme directeur de musique. En 1845, il prit la direction du théâtre d'Aix-la-Chapelle, et dans l'année suivante il alla donner des représentations à Amsterdam avec sa troupe d'opéra. Il a fait représenter à Aix-la-Chapelle, en 1847, l'opéra de sa composition intitulé *Bastards oder das Stiergefecht* (le Bâtard, ou le combat de Taureaux). La femme d'Eschborn est cantatrice et a chanté à Mannheim en 1830 et 31, à Amsterdam en 1836, à Cologne, en 1838 et à Strasbourg dans l'année suivante.

ESCHELBACH ou **ESCHENBACH** (Wolfram de), célèbre maître chanteur (trouvère) né en Suisse, brilla vers la fin du douzième siècle et au commencement du treizième. Il eut pour maître un autre trouvère allemand, nommé *Friedebrandt*. Après avoir longtemps parcouru les différentes provinces de la Germanie, il se fixa, vers l'an 1200, au château de Wartbourg, près d'Eisenach, où il fut reçu *au sorvice du landgraf Hermann de* Thuringe, grand protecteur des arts et des artistes. C'est là qu'eut lieu une lutte célèbre entre Eschelbach et le maître chanteur Klingsohr, pour le prix du chant institué par Hermann. Eschelbach se montra plus habile dans le chant religieux, mais Klingsohr eut l'avantage dans les autres genres. Eschelbach n'est pas seulement un des poëtes-musiciens les plus féconds de son époque, mais, par la richesse de son imagination, l'élévation de ses idées, l'expression et l'élégance de son style, il est considéré comme un véritable poete épique. Cet artiste ayant été fait chevalier à Henneberg, passa plusieurs années en voyages chevaleresques. Dans les dernières années de sa vie, il se retira dans la demeure de ses ancêtres. Son tombeau fut placé dans l'église Notre-Dame, à Eschenbach.

ESCHENBACH (Jean-Tobie), garde de la tour de l'église Saint-Michel, à Hambourg, inventa en 1800 un instrument à clavier et à anches libres mises en vibration par l'action d'un soufflet simple, auquel il donna le nom d'*Ælodion*. J'ignore s'il y a identité de personne entre lui et *Eschenbach* (...), receveur des finances à Kœnigshoven, dans le duché de Cleves, qui, en 1814, imagina un instrument du même genre, lequel fut connu sous le nom d'*Organo-violine*. Celui-ci, modifié par Schlimbach, facteur d'orgues à Olrdruff, fut appelé *Æoline*, et Sturm (F.), *organiste à Suhl, dans la Thuringe*, donna en 1832, de l'extension à ce genre d'instrument dans l'*Élodicon*, dont le clavier avait une étendue de six octaves, tandis que Häkel, de Vienne, le réduisait dans le petit instrument appelé *Physharmonica ;* mais le point de départ de toutes ces combinaisons de l'anche-libre fut évidemment le *Cheng*, des Chinois, et les premières applications qui en furent faites aux instruments à claviers appartiennent à Jean-Tobie Eschenbach et à Grénié, auteur de l'*orgue expressif*. (*Voy.* mon *Rapport sur la fabrication des instruments de musique dans l'exposition universelle de Paris, en* 1855, Tome II, p. 181 de la grande édition officielle, et p. 27 et suivantes du tiré-à-part).

ESCHENBURG (Jean-Joachim), conseiller de cour et professeur de belles-lettres au collége de Saint-Charles à Brunswick, naquit à Hambourg, le 1er décembre 1743. Il fit ses études à l'université de Leipsick, et ensuite à celle de Gœttingue. Jeune encore, il fut nommé gouverneur des élèves du collége de Saint-Charles, à Brunswick, au mois de septembre 1767. Après six années d'exercice, il occupa la chaire de philosophie et de belles-lettres dans le même collége. Il mourut âgé de soixante-quinze ans, le 29 février 1820. Eschenburg fut un amateur de musique fort zélé, et qui contribua à ses progrès en Allemagne par les ouvrages qu'il publia sur cet art, et par des traductions de bons ouvrages étrangers. En voici la liste : 1° Une traduction allemande de la dissertation de Jean Brown sur l'origine et les progrès de la musique et de la poésie, sous ce titre : *Dr Brown's Betrachtungen uber die Poesie und Musik nach*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ihrem Ursprunge, etc.; Leipsick, 1769, in-8° de 495 pages. — 2° Une traduction des réflexions de Webb sur l'affinité de la poésie et de la musique, intitulée *Betrachtungen über die Verwandschaft der Poesie und Musik, etc.;* Leipsick, 1771, in-8° de 169 pages. Il y a joint des notes intéressantes. — 3° Une autre traduction de la dissertation sur la musique des anciens que Burney a mise au commencement de son histoire de la musique, sous le titre de *Abhandlung über die Musik der Alten;* Leipsick, 1781, in-4°, 216 pag. — 4° Une notice sur la vie de Hændel et sur la pompe de son anniversaire à Londres, traduite de l'anglais de Burney sous ce titre : *Nachricht von Georg. Friedrich Hændel's Lebens umständen und der ihm zu London im Mai und Jun. 1784 angestellten Gedachtnissfeyer;* Berlin, 1785, gr. in-4°. — 5° Enfin quelques autres ouvrages moins importants, tels qu'une dissertation sur sainte Cécile, dans le Magasin d'Hanovre de 1786, pag. 94-96, une lettre sur la pompe funèbre de Jomelli, traduite de l'italien, et insérée dans le journal intitulé *Musée allemand,* tom. 1, pag. 464 et une dissertation intitulée *Ueber die kürzere Dauer des wohlgefallens an dem Spiel der Blasinstrumente* (Sur la courte durée du plaisir causé par le jeu des instruments à vent), dans le même journal, pages 155 et 162. Eschenburg est aussi auteur d'une théorie esthétique et générale de la littérature, intitulée : *Entwurf einer Theorie und litteratur der schönen Redekünste,* dont il a paru cinq éditions à Berlin en 1783, 1789, 1805, 1817 et 1836; 1 vol. in-8°. Il y traite de l'Opéra, mais seulement sous le rapport littéraire.

ESCHERNY (François-Louis comte d'), ancien chambellan du roi de Würtemberg, né le 23 novembre 1733, à Neufchâtel (Suisse), est mort à Paris, le 15 juillet 1815. Parmi divers ouvrages qu'il a publiés, on remarque des *Mélanges de littérature, d'histoire, de philosophie,* Paris, 1809, 3 vol. in-12, dont plusieurs exemplaires portent le titre de 2e édition, avec la date de 1815. Il y traite plusieurs points relatifs à la musique, qui en ont été extraits et imprimés séparément sous le titre de *Fragments sur la musique;* Paris, 1809, 1 vol. in-12. Les vues du comte d'Escherny sont superficielles et de peu d'utilité pour le musicien. Il était bon musicien, chantait d'une manière agréable et jouait de l'alto dans les parties de quatuors et de quintettes.

ESCHSTRUTH (Jean-Adolphe baron d'), conseiller de régence à Cassel, naquit à Hambourg, dans la Hesse, le 28 janvier 1756. Il fut d'abord conseiller de justice à Marbourg, où il étudia la composition, sous la direction de Hapfeld, maître de concert. Dans la suite, il se lia avec Vierling, organiste à Marbourg et élève de Kirnberger, qui lui communiqua l'excellente tradition de l'école de Bach. Il s'est rendu également recommandable comme compositeur et comme écrivain didactique. Outre les articles qu'il a fournis aux divers journaux d'Erfurt et de Hambourg, il a écrit : 1° *Musikalische Bibliothek für Künstler und Liebhaber* (Bibliothèque musicale pour le musicien et l'amateur), premier cahier; Marbourg, 1784, in 8° de 152 pages, deuxième cahier, 1785; troisième idem, 1789. — 2° Instruction pour écrire la musique, par Jean-Jacques Rousseau, traduite du français avec beaucoup d'augmentations, préparée pour l'impression en 1786. — 3° Principes de la musique transcendante, où l'on traite principalement de la littérature de la musique, également achevés depuis 1786. — 4° Biographie de Ch.-Ph.-Em. Bach, achevée depuis 1789. Ces trois derniers ouvrages n'ont point été publiés. Les compositions du baron d'Eschstruth consistent en un *Essai de composition pour le chant, avec accompagnement de clavecin;* Cassel, 1781. — Un *Chant pour soprano et ténor, avec accompagnement de deux violons, alto et basse, op.* 2; Marbourg, 1781. — *Chansons, odes et chœur pour le clavecin, première partie, op.* 3; ibid., 1783. — *Soixante-dix chansons mises en musique, avec une préface;* Cassel, 1788. — *Douze marches avec la théorie, l'histoire et la littérature de ce genre de musique.* — *Six sonatines pour le clavecin.* — *Recueil de cantiques religieux.* Eschstruth est mort le 30 avril 1792, à l'âge de trente-sept ans. Sa biographie a été insérée dans le Nécrologe de la même année. Charles Justi a aussi publié un petit écrit qui a pour titre : *Den Andenken Hans Ad. Freiherrn von Eschstruth gewidmet;* Marbourg, 1792 in-8°.

ESCOBEDO ou **ESCOVEDO** (Barthélemy), né en Espagne vers 1510, étudia à Salamanque, et fut d'abord chantre de la cathédrale de cette ville. Il se rendit ensuite à Rome, où il entra dans la chapelle pontificale, en qualité de chantre, le 23 août 1536. Il obtint ensuite un bénéfice à Ségovie, et partit de Rome le 25 octobre 1554, pour aller en prendre possession. On ignore la date de sa mort. Escobedo fut, en 1551, l'un des juges dans la dispute musicale de *Vicentino* et de *Vincenzio Lusitano.* (*Voy.* ces noms). Salinas dit qu'il était instruit dans toutes les parties de la musique : *Cum Bartholomæo Escobedo viro in utraque musices parte exercitatissimo* (De musicâ, lib. 4, c. 32, p. 223). Il ne paraît pas qu'on ait conservé beaucoup de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ses ouvrages. Cependant Nebra, cité par M. Mariano Soriano Fuertes (*Historia de la musica española*, t. II, p. 120), dit qu'on conservait dans la chapelle royale de Madrid deux *Miserere* et un *Magnificat* remarquables de ce musicien. M. Eslava a publié trois de ses motets à quatre voix, dans la collection intitulée *Lira sacro-hispana* (T. Ier des Maîtres du seizième siècle, p. 143-156).

ESCOVAR (André de), *musicien* espagnol, vivait dans le dix-septième siècle. Dans sa jeunesse il fit un voyage aux Indes, et se fixa ensuite en Portugal, où il fut musicien de la cathédrale de Coïmbre. Il a écrit un traité de musique intitulé *Arte musica para tanger o instrumento da charamelinha*, qui est resté en manuscrit. L'instrument dont il s'agit dans cet ouvrage était la flûte à bec.

ESCOVAR (Jean de), musicien et poëte portugais, vivait au commencement du dix-septième siècle. Il a publié une collection de motets à Lisbonne en 1620, in-4°. Le catalogue de la bibliothèque musicale du roi de Portugal indique aussi sous son nom un traité de musique intitulé *Arte de musica theorica y pratica;* mais il ne fait pas connaître s'il est imprimé ou manuscrit.

ESCUDIER (Marie et Léon). Si ces noms ne sont point ici séparés, c'est qu'ils sont inséparables en réalité; car il serait à peu près impossible de distinguer la part de chacun dans les actes et les travaux faits en association permanente par ces deux frères. Si nos renseignements sont exacts, et nous avons lieu de nous croire bien informé, l'aîné, *Marie Escudier*, est né le 29 juin 1819; le second, *Léon*, le 17 septembre 1821. Tous deux ont vu le jour à Castelnaudary (Aude). Leurs études classiques furent faites au collége de Toulouse. Par un rare exemple de précocité, l'aîné fut reçu avocat à l'âge de dix-huit ans. Devenus orphelins peu de temps après avoir quitté les bancs de l'école, et sans fortune, les deux frères cherchèrent des moyens d'existence dans la presse. Ils fondèrent, à Toulouse, un recueil littéraire intitulé *Le Gascon*, et *La Patrie*, journal politique qui eut du retentissement dans le midi de la France. Possesseurs d'une imprimerie typographique, ils écrivaient, composaient et imprimaient eux-mêmes ces journaux. Après deux ou trois années de travaux incessants qui n'avaient point augmenté leur bien-être, MM. Marie et Léon Escudier prirent la résolution d'aller, comme tant d'autres, sans protection, sans appui, chercher fortune à Paris. Arrivé dans cette ville, Léon put compléter son instruction classique dans les cours publics de la Sorborne, et commença en même temps l'étude de la musique sous la direction de M. F. Bazin, alors élève de composition au Conservatoire, aujourd'hui professeur d'harmonie dans la même école. Son frère avait appris les éléments de cet art dès l'enfance et jouait du violon à l'âge de huit ans. Plus tard, il reçut des conseils, pour cet instrument, de M. Michel, élève de Baillot, qui s'est fixé à Toulouse.

A l'époque où MM. Escudier arrivèrent à Paris, la presse offrait des ressources faciles à qui savait écrire : ce fut à elle qu'ils eurent d'abord recours pour assurer leur existence : ils prirent part à la rédaction du *Bon Sens*, de la *Revue du dix-neuvième siècle*, de la *Revue du Nord*, qu'ils dirigèrent, et du *Monde*, journal politique quotidien fondé par l'abbé de Lamennais et par Mme George Sand. Longtemps après (1850 à 1858) ils ont été chargés de la rédaction du feuilleton musical du *Pays, journal de l'Empire*. Mais c'est surtout à cause des publications qui vont être énumérées, que MM. Escudier doivent trouver place dans ce dictionnaire. La première en date est *la France musicale*, journal hebdomadaire qu'ils fondèrent en 1838, et par lequel ils se sont fait leur spécialité. Nonobstant les perturbations politiques de tout genre et de pénibles vicissitudes, ils ont pu maintenir l'existence de cette publication parvenue aujourd'hui (1860) à sa vingt-deuxième année. Peu de temps après la fondation de la *France musicale*, les deux frères établirent une maison de commerce de musique, dont les œuvres de Verdi ont fait la prospérité. Dans le courant de la même année, les deux frères Escudier, s'étant mariés, ont séparé leurs intérêts : le magasin de musique est échu en partage à Léon, et Marie a eu pour sa part la *France musicale*, dont il continue la rédaction.

Les titres des ouvrages de littérature musicale écrits et publiés par MM. Escudier sont : 1° *Études biographiques sur les chanteurs contemporains, précédées d'une Esquisse sur l'art du chant;* Paris, Juste Tessier, 1840, 1 vol. in-18. — 2° *Dictionnaire de musique d'après les théoriciens, historiens et critiques les plus célèbres*, 2 vol. in-18. Paris, au bureau central de musique, 1844. — 3° *Dictionnaire de musique théorique et historique*, avec une préface de M. F. Halévy; Paris, Michel Lévy frères, 1854, 2 vol. in-18. Dans ce deuxième dictionnaire, le premier a été refondu, développé et complété. — 4° *Rossini, sa vie et ses œuvres*, avec une introduction par Méry; Paris, Dentu, 1854, 1 vol. in-18. — 5° *Vie et aventures des cantatrices célèbres, précédées des musiciens de l'Empire, et suivies de la vie anecdotique*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de Paganini, Paris, Dentu, 1856, 1 vol. in-18. M. Marie Escudier est chevalier de la Légion d'honneur.

ESCRIBANO (Jean), musicien espagnol, fit ses études musicales à l'université de Salamanque, puis se rendit à Rome, et fut admis dans la chapelle pontificale, en qualité de chapelain-chantre, à la fin du quinzième siècle. Quelques-unes de ses compositions pour l'église sont conservées dans les archives de la chapelle Sixtine.

ESENSA (Salvador), né à Modène, dans la première moitié du seizième siècle, a publié de sa composition : *Il primo libro de' Madrigali à 4 voci*; Venezia, pel Gardano, 1566, in-4°.

ESLAVA (Don Miguel-Hilarion), maître de chapelle de la reine d'Espagne Isabelle II, est né le 21 octobre 1807, à Benlada, petit village près de Pampelune, dans la Navarre. En 1816, il entra comme enfant de chœur à la cathédrale de cette ville, et y reçut son instruction dans le solfége et le chant; puis il se livra à l'étude du piano et de l'orgue, sous la direction de D. Julien Prieto. Pendant ce temps il étudiait la langue latine et faisait son cours d'humanités au séminaire de cette ville. A la même époque il apprit aussi à jouer du violon, et en 1824 il fut employé à la cathédrale de Pampelune en qualité de violoniste. Dans les années suivantes il compléta ses connaissances dans l'art de la composition, par les leçons d'un bon maître nommé D. Francisco Secanilla. En 1828, M. Eslava obtint, par un concours public, la place de maître de chapelle de la cathédrale d'Ossuna. Il suivit dans cette ville les cours de littérature et de philosophie de l'université, entra dans les ordres et fut fait diacre. La place importante de maître de chapelle de l'église métropolitaine de Séville étant devenue vacante en 1832, M. Eslava l'obtint au concours. Ce fut dans cette église qu'il reçut la prêtrise. Quelques années plus tard, les événements de la révolution espagnole l'obligèrent à chercher des ressources dans la composition dramatique. En 1841 il fit représenter au théâtre de Cadix l'opéra italien *il Solitario*, et dans les années suivantes les opéras *la Tregua di Ptolemaide*, et *Pietro el Crudele*. Ces ouvrages furent accueillis avec beaucoup d'applaudissements, et dans plusieurs villes de l'Espagne ils eurent le même sort qu'au théâtre de la cour. En 1844, M. Eslava reçut sa nomination de maître de la chapelle royale de Madrid : quatre ans après, la reine l'a décoré de l'ordre de Charles III.

Le nombre des compositions religieuses produites par M. Eslava, jusqu'en 1853, s'élève à cent quarante-trois, parmi lesquelles se trouvent des messes, psaumes, hymnes, lamentations, motets, villancicos, etc. Quelques-unes de ces œuvres ont été publiées dans une collection intéressante de musique d'église composée par les meilleurs artistes espagnols depuis le seizième siècle jusqu'au dix-neuvième; collection formée par M. Eslava même et qui a pour titre : *Lira sacro-hispana : gran coleccion de obras de musica religiosa, compuesta por los mas acreditados maestros españoles, tanto antiguos como modernos : publicacion que se hace bajo la proteccion de S. M. la Reina Doña Isabel II, y dirigida por D. Hilarion Eslava, maestro de su Real Capilla* (Lyre sacrée de l'Espagne; grande collection d'œuvres de musique religieuse, composée par les plus célèbres maîtres espagnols, tant anciens que modernes, etc.); Madrid, Martin Salazar. De courtes notices biographiques sur les auteurs dont les ouvrages sont dans la collection se trouvent au commencement de chaque volume. Sept volumes in-folio de cette collection ont paru jusqu'à ce jour. Le style de M. Eslava est dans le caractère de la tonalité moderne et de son harmonie appliquée à la musique d'église; mais il a beaucoup d'intérêt. On y trouve du nerf dans le rhythme, de l'effet dans l'instrumentation, et une certaine alliance heureuse des formes anciennes avec celles de son temps. Qu'on examine, par exemple, son *Te Deum*, placé au commencement de la section du dix-neuvième siècle, dans la collection qui vient d'être citée; on y reconnaîtra ces qualités et l'on aura la conviction que cette composition est digne d'une haute estime. M. Eslava a commencé aussi la publication d'une collection d'œuvres des meilleurs organistes espagnols, sous le titre de *Museo organico español*, avec des notices biographiques; Madrid, Martin Salazar, in-fol. On y trouve aussi des pièces d'orgue de la composition de l'éditeur. J'ignore si cette entreprise a été continuée. En 1846, M. Eslava a fait paraître un solfége méthodique (*Metodo de solfeo*) qui a obtenu un très-grand succès et a été adopté dans toute l'Espagne. Il prépare depuis plusieurs années pour l'impression un traité d'harmonie, de contrepoint et de composition, d'après les traditions de l'ancienne école des maîtres espagnols.

Plein de zèle pour la restauration de l'art dans sa patrie, ce musicien, aussi distingué comme savant et critique que comme compositeur, a entrepris la publication d'un journal intitulé *Gaceta musical de Madrid*, dont il a paru deux années (1855 et 1856; 2 vol. in-4°). Il s'y trouve de fort bonnes choses, dues en grande partie à la plume de M. Eslava; mais, découragé par l'in-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

différence de ses compatriotes, il a dû renoncer à continuer cette publication.

ESPINAIS (Gautier d'), que Fauchet appelle d'*Espinois*, fut poete et musicien vers 1260. On a neuf chansons notées de sa composition. Les manuscrits de la Bibliothèque impériale, cotés 66 (fonds de Cangé) et 7222 (ancien fonds), en contiennent huit.

ESPINOSA (Jean de), né à Tolède vers la *fin du quinzième siècle*, est indiqué par le catalogue de la bibliothèque du roi de Portugal, comme auteur de deux ouvrages, dont l'un est intitulé : *Tractado de principios de musica pratica y theorica*, et l'autre : *Retractationes de los errores, y falsedades, que escrivó Gonçalo Martinez de Biscargui en el arte de canto llano*. Ce dernier n'a pas dû être écrit avant 1512, car le traité de solmisation de Biscargui, ou Viseargui, n'a été imprimé qu'en 1511, à Burgos.

ESSENGA (Salvator), frère servite du couvent de Modene, dans la seconde moitié du seizième siècle, naquit dans cette ville. Il occupa d'abord la position de maître de chapelle de la cathédrale de Modène, puis fut appelé à Sienne en la même qualité, suivant les renseignements fournis par le P. Giani, dans les Annales des frères servites (1). Essenga fut le maître de chant et de contrepoint du P. Archangelo Gherardini, frère servite de Sienne, et d'Horace Vecchi (*Voy.* ces noms). On connaît sous le nom du P. Essenga un œuvre qui a pour titre : *Di Salvator Essenga Il primo libro di Madrigali a quatre voci. Novamente da lui composti e per Antonio Gardano stampati in* Venetia, 1566, in-4°.

ESSER (Charles-Michel, Chevalier d'), violoniste et compositeur, naquit à Aix-la-Chapelle, vers le milieu du siècle dernier. Il fut d'abord attaché à la chapelle de l'électeur de Hesse-Cassel, et voyagea ensuite en Allemagne, en France et en Italie. Le pape le fit chevalier de l'Éperon d'or. Vers 1786, il se rendit en Espagne et y fut bien accueilli. En 1791, il a écrit pour le théâtre de Gotha un opéra en trois actes intitulé : *Die drey Pachter* (les Trois Fermiers). Il a composé en outre six symphonies, six quatuors, des trios et solos pour le violon, qui se trouvent dans les archives de la chapelle à Cassel.

ESSER (Henri), compositeur, est né à Mannheim, le 15 juillet 1818, et y a fait ses études musicales. Ayant acquis du talent sur le violon, il fut nommé maître de concert de la cour, à l'âge de vingt ans. En 1842 il remplit les fonctions de maître de chapelle par intérim, et comme tel dirigea la fête musicale de Mayence dans la même année. La manière dont il s'acquitta de cette *mission lui fit obtenir la place de* directeur de musique dans cette ville. En 1847, il fut appelé à Vienne en qualité de chef d'orchestre du théâtre Kärnthnerthor. Son premier ouvrage de quelque importance fut une grande cantate qu'on exécuta à Mannheim en 1837. Deux ans après, il donna au théâtre de cette ville un opéra intitulé *Silas*, qui eut quelque succès. En 1843 il fit représenter à Aix-la-Chapelle *Riquiqui*, opéra comique que le public a accueilli avec faveur, et qui fut joué dans la même année au théâtre de Francfort. La partition de cet ouvrage a été gravée pour le piano ; mais la réputation d'Esser s'est faite surtout en Allemagne par l'opéra intitulé *les deux Princes*, qu'il écrivit, en 1844, pour le théâtre royal de Munich, et dont le succès eut assez d'éclat pour que l'ouvrage fût joué à Berlin, à Francfort et à Cassel. La partition, réduite pour le piano, a été gravée en 1846, à Mayence, chez Schott. Les autres compositions d'Esser consistent en un psaume (le 23e) à 4 voix, un quatuor pour des instruments à cordes œuvre 5, un trio pour piano, violon et violoncelle, op. 6, une symphonie (en *mi* bémol), exécutée à Francfort, en 1844, et un grand nombre de *Lieder* très-jolis, qui ont eu beaucoup de vogue.

ESSEX (le docteur), né à Coventry, dans le comté de Warwick, en 1779, prit ses degrés de bachelier en musique en 1806, à l'université d'Oxford, et ceux de docteur six ans après. Il s'est fixé ensuite à Londres. Il a fait graver dans cette ville : 1° *Recueil de six duos pour deux flûtes.* — 2° *Recueil de marches pour le piano.* — 3° *Duos pour le piano avec accompagnement de deux flûtes.* — 4° *Rondo militaire en duo pour piano et harpe.* — 5° *The Britannia, rondo pour le piano, avec accompagnement de violon, dans le style anglais.* — 6° *The Hibernia, rondo dans le style irlandais, pour piano et violon.* — 7° *The Caledonian, rondo dans le style écossais pour piano et violon.* — 8° *The Guaracha, rondo pour piano et flûte.* — 9° *Introduction et fugue pour l'orgue.*

ESSIGER (....), directeur de musique à Luebben, vers la fin du siècle dernier, a composé en 1797 un opéra en trois actes intitulé *Sultan Wampum oder die Wuensche;* l'année suivante, *Der Barbier und Schornsteinfeyer* (le Barbier et le Ramoneur), en un acte.

EST ou **ESTE** (Michel), bachelier en musique, et maître des enfants de chœur de la

(1) T. II, page 289.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

cathédrale de Lichtfield, vécut dans la seconde moitié du seizième siècle. Il a publié plusieurs collections de madrigaux et de psaumes à plusieurs voix. La plus connue de ses compositions est intitulée : *The sixt set of Bookes, wherein are anthemes for verses, and six parts ; apt fort violls and voices* (Sixième suite de livres contenant des antiennes à cinq et six parties, etc). On trouve aussi plusieurs pièces de Est dans la célèbre collection publiée par Thomas Morley sous le titre de *The triumphs of Oriana, to five and six voices* (le Triomphe d'Oriane, à cinq et six voix); Londres, 1601. On croit que Michel Est fut le fils de Thomas Est, musicien et marchand de musique à Londres, qui a publié une collection de psaumes de divers auteurs, sous ce titre : *The whole Book of psalmes, wanted tunes as they are song in Churches, composed into foure parts by nine sundry authors, etc.*; Londres, 1594. Les auteurs dont on trouve les ouvrages dans cette collection, sont : Jean Dowland, E. Blancks, E. Hooper, J. Farmer, R. Allison, G. Kirby, W. Cobbold, E. Johnson et G. Farnaby. Thomas Est fut le successeur de Byrd et de Tallys pour le privilége d'imprimer la musique, et publia quelques-uns de leurs ouvrages (*Voyez* Byrd),

EST (L.-B.), musicien bavarois de l'époque actuelle, est maître de chapelle d'une des églises d'Augsbourg. Il s'est fait connaître par de petites compositions pour l'église dont on a publié : 1° Litanies courtes et faciles pour soprano, contralto, et basse, avec accompagnement d'orgue ; Augsbourg, Böhm. — 2° Quatre messes courtes et faites pour une ou deux voix avec orgue; ibid. — 3° Messes courtes et faciles pour soprano, contralto et basse avec orgue, nos 1 à 6; ibid. — 4° Six Offertoires faciles à 3 voix et orgue pour les six messes précédentes; ibid. — 5° Messe pastorale courte et facile à 3 voix et orgue; ibid. — 6° Messes de *Requiem* courtes et faciles à 2 ou 3 voix avec orgue. nos 1 à 4,

ESTEVE (Pierre), membre de l'Académie de Montpellier, naquit dans cette ville au commencement du dix-huitième siècle. Ses écrits, sur plusieurs questions de sciences, d'arts ou de littérature, sont empreints d'une telle médiocrité, qu'ils sont tombés dans l'oubli, et que lui-même a eu le chagrin de leur survivre. Ce qu'il a publié sur les arts en général, et sur la musique en particulier, est ce qu'il a fait de meilleur. En 1750, il fit paraître un opuscule intitulé *Problème, si l'expression que donne l'harmonie est préférable à celle que fournit la mélodie*. Il se prononce en faveur de l'harmonie, *parce que*, dit-il, *le plaisir qui résulte de l'accord des sons est dans la nature, au lieu que celui qui nous vient de la mélodie n'est que le fruit d'une convention humaine*. Voilà une plaisante raison pour donner à l'une la préférence sur l'autre! Au reste, ces questions oiseuses ne peuvent être élevées que par ceux qui sont à peu près étrangers à la musique : la mélodie et l'harmonie, séparées l'une de l'autre, ne se peuvent concevoir dans la musique moderne de l'Europe. Estève reproduisit la même doctrine dans sa *Nouvelle découverte du principe de l'harmonie, avec un examen de ce que M. Rameau a publié sous le titre de démonstration de ce principe*. Paris, 1751, in-8°, 54 pages. On a aussi de cet écrivain *l'Esprit des beaux-arts ;* Paris, 1753, 2 vol. in-12. La seconde partie contient onze chapitres sur les effets attribués à la musique des Grecs, et sur la comparaison de cette musique avec celle des modernes. Estève vivait encore en 1780.

ESTOCART (Pascal de l'). *Voy.* Lestocart.

ESTRÉE (Jean d'), musicien du seizième siècle, auquel Duverdier donne la qualité de *joueur de hautbois du Roi*. Il a publié *quatre livres de danseries, contenant le chant des branles communs, gays, de Champagne, de Bourgogne, de Poictou, de Malte, des sabots, de la guerre et autres ; gaillardes, pavanes, ballets, voltes, basses-danses, hauberrois et allemandes ;* Paris, Nicolas du Chemin, 1564, in-4°.

ESTWICK (Samuel), écrivain anglais, vivait vers la fin du dix-septième siècle, et avait le titre de docteur en droit canonique. Il a publié un discours pour l'anniversaire de l'institution de la Société des amateurs de musique de Londres, sous ce titre : *A Sermon upon occasion of the anniversary meeting of the lovers of Music;* Londres, 1696, in-4°.

ÉTIENNE (Denis-Germain), né à Paris en 1781, élève du Conservatoire de musique de Paris, reçut d'abord des leçons de piano de Gobert, puis de Boieldieu, et apprit l'harmonie sous la direction de Catel. Le premier prix d'harmonie et d'accompagnement lui fut décerné en l'an viii de la république (1800). Après avoir enseigné le piano à Paris pendant plusieurs années, il partit pour l'Amérique en 1814, et se fixa à New-York, où il est mort en 1859. Il a publié : 1° Potpourri pour le piano, œuvre 1er; Paris, Le Duc. — 2° Thème varié, op. 2°; Paris, Frey. — 3° Trois romances avec acc. de piano; Paris, Le Duc. Étienne fut pendant longtemps accompagnateur au piano du théâtre italien de New-York, et voyagea en Amérique avec Garcia et avec Mme

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Malibran, dans les premières années de sa carrière.

ETT (Gaspard), organiste de l'église Saint-Michel à Munich, également distingué comme virtuose sur son instrument, comme compositeur et comme érudit en musique, est né le 5 janvier 1788 à Eresing, arrondissement de Handsberg, en Bavière. Dès son enfance il montra un goût prononcé pour les études sérieuses et pour la musique; il avait à peine atteint sa neuvième année quand il entra comme enfant de chœur à l'abbaye des bénédictins d'Andech. Il y reçut une instruction préparatoire pour entrer ensuite au gymnase, et apprit les éléments du chant, du piano et de l'harmonie. A l'âge de douze ans il entra au séminaire de l'électeur, à Munich, alors une des meilleures écoles de musique de la Bavière, si riche d'ailleurs en institutions de ce genre. Ett y apprit à jouer de l'orgue, sous la direction de l'excellent professeur Schlet, et Joseph Grütz lui enseigna le contrepoint. Après avoir achevé ses études littéraires au gymnase et au lycée, il se livra sans réserve à ses travaux sur la musique, et, en 1816, il obtint la place d'organiste, qu'il a occupée pendant trente et un ans. Il est mort à Munich, le 16 mai 1847. Comme professeur de chant choral, il a formé de très-bons élèves et a porté l'exécution à un point de perfection très-satisfaisant, dans le chœur de l'église de Saint-Michel. Comme compositeur, il a produit : 1° Huit messes avec ou sans accompagnement d'orchestre à 4 et à 8 voix; ses trois messes à 8 voix ont été composées en 1821, 1822 et 1847. — 2° Deux *Requiem*. — 3° Deux *Miserere* qui passent pour excellents. — 4° Un *Stabat Mater*. — 5° Un *Te Deum*. — 6° Plusieurs litanies. — 7° Des Vêpres. — 8° Des Graduels. — 9° Des Offertoires. Toute cette musique jouit en Allemagne de beaucoup d'estime. Ett a écrit aussi des chœurs et des chansons à plusieurs voix. Il s'est livré pendant longtemps à des recherches sur l'ancienne musique d'église des quinzième et seizième siècles, pour laquelle la riche bibliothèque de Munich lui a fourni de précieux documents.

ETTMULLER (Michel-Ernest), docteur et professeur de médecine à Leipsick, naquit dans cette ville, le 26 août 1673. Après avoir fait de bonnes humanités à Zittau et à Altenbourg, il se rendit, en 1692, à l'université de Wittemberg pour y faire son cours de philosophie. De retour à Leipsick, en 1694, il se consacra entièrement à la médecine jusqu'à sa mort, arrivée le 25 septembre 1732. Il a publié une dissertation intitulée : *De Effectibus musicæ in hominem;* Leipsick, 1714, in-4°.

ETTORI (Guillaume), célèbre ténor, né en Italie vers 1740, fut d'abord au service de l'électeur Palatin. En 1770, il chanta à Padoue avec un succès prodigieux. L'année suivante, il se rendit à Stuttgard pour y entrer au service du duc de Würtemberg, mais il mourut dans la même année.

EUCHERO, de l'Académie des pasteurs arcadiens. On a publié sous ce nom, à Venise, en 1746, un opuscule qui a pour titre : *Riflessioni sopra la maggior facilità che trovasi nell'apprendere il canto con l'uso di un solfeggio di dodici monosillabi, atteso il frequente uso degli accidenti:* in Venezia, de Pecora, 1746, in-8°. L'abbé Gianelli prétend, au mot *sistema* de la deuxième édition de son *Dizionario della musica*, que le véritable auteur de cet opuscule fut le marquis *Fabio Chigi*, de la noble famille de Sienne. On trouve dans cet écrit l'exposé d'un système de solmisation au moyen d'une syllabe pour chacun des douze degrés de l'échelle chromatique, dans le but d'éviter la dénomination des notes accidentées et l'usage des nuances, encore en vigueur à cette époque en Italie.

EUCLIDE, célèbre auteur des plus anciens éléments de géométrie connus, a été confondu souvent avec Euclide de Mégare, chef d'une secte de philosophes dialecticiens. On ignore le lieu de sa naissance : on sait seulement qu'il vécut sous le règne de Ptolémée, fils de Lagus, plus de trois cents ans avant l'ère chrétienne, et qu'il ouvrit une école de mathématiques à Alexandrie. Pappus vante sa douceur et sa bienveillance pour tous ceux qui travaillaient aux progrès de la géométrie. Outre les *Éléments* et les *Données*, qui sont les ouvrages les plus importants d'Euclide, Proclus Diadochus, l'un de ses commentateurs, et Pappus d'Alexandrie, indiquent ceux dont les titres suivent : *Introduction harmonique* (Εισαγωγὴ ἁρμονική), et *Section du canon musical*. Un assez grand nombre de manuscrits, contenant ces deux ouvrages, les attribuent, en effet, à cet auteur; mais il en est d'autres où ils sont indiqués sous le nom de *Cléonides;* tels sont ceux dont s'est servi Georges Valla pour sa version latine, celui de la bibliothèque de S. Salvador à Bologne, et deux autres manuscrits de la Bibliothèque impériale, à Paris. Les savants ont été partagés d'opinion sur celui de ces deux auteurs auquel ces ouvrages appartiennent : outre Georges Valla, H. Grotius (*in Annot. ad Mart. Capellæ, p.* 316), Gesner (*Biblioth. in Epit. red., p.* 158), et Glaréan (*Dodecach.*) se sont prononcés pour Cléonides; mais Meybom, Mersenne, D. Gregorius et Fabricius ont rejeté cette opinion.

Wallis est le premier qui a remarqué (dans la

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

préface de sa version latine des *Harmoniques* de Ptolémée) que *l'Introduction harmonique* et la section du *Canon* ne peuvent être du même auteur, puisque le premier de ces ouvrages est conforme à la doctrine d'Aristoxène, et le second a celle de Ptolémée. En effet, *l'Introduction harmonique* n'admet que trois *modes*, divise le *ton* en deux *demi-tons diatoniques*, fait du *dièse chromatique* le tiers de l'intervalle du ton majeur, et du *dièse enharmonique* le quart, tandis que l'auteur du *Canon* établit le ton dans la proportion de 9 : 8, et le *limma* dans celle de 256 : 243. Plusieurs éditeurs et commentateurs d'Euclide ont douté que ces opuscules fussent de lui. M. Peyrard, qui a donné une belle édition des œuvres de ce géomètre, d'après un manuscrit du neuvième siècle (appartenant à la Bibliothèque Saint-Marc de Venise), les rejette même positivement, et dit, dans sa préface, p. XIII : « Étant « dépositaire de ce précieux manuscrit, je me dé- « terminai, sans balancer, à donner une édition « grecque, latine et française des Éléments et « des Données d'Euclide, *qui sont certainement* « *les seuls ouvrages qui nous restent de ce* « *géomètre à jamais célèbre.* »

Quoi qu'il en soit, voici l'indication des éditions diverses qui ont été données de ces opuscules : 1° *Cleonidæ harmonicum introductorium, interprete Georgio Valla Placentino. impressum Venetiis per Simonem Papiensem*, anno 1497. Une deuxième édition de cette version fut publiée l'année suivante à Venise, avec quelques autres ouvrages de Valla ; enfin la Bibliothèque impériale, à Paris, en possède un exemplaire, in-f°, qui porte la date de Venise, 1504. — 2° Une autre traduction latine, donnée par Jean Pena, professeur de mathématiques à Paris, sous le titre : *Euclidis Rudimenta musices, ejusdem Sectio regulæ harmonicæ e regia Bibliotheca desumpta, ac nunc græce et latine excussa* ; Paris, 1557, in-4°. Meibomius (*in Præfat. ad Eucl.*) a reconnu beaucoup d'erreurs dans cette traduction de Pena ; elles ont été reproduites dans l'édition complète, grecque et latine, des œuvres d'Euclide, donnée par Conrard Dasipodius, à Strasbourg, en 1571, in-8°, dans celle du jésuite Possevin (Rome, 1593, et Venise, 1603), et enfin dans le *Cours de mathématiques* de Herigoni (Paris, 1644, in-8°). — 3° Meibomius ayant mis Euclide au nombre des auteurs grecs sur la musique dont il a donné une édition sous le titre : *Antiquæ musicæ auctores septem*, Amsterdam, 1652, in-4°, y a joint une version nouvelle très-correcte, que Gregorius a insérée dans son édition complète intitulée : *Euclidis quæ supersunt omnia, græce et latine* ; Oxford, 1703, in-fol. — 4° Une traduction française, par Pierre Forcadel, professeur de mathématiques à Paris, a été publiée sous le titre de *la Musique d'Euclide* ; Paris, 1565, in-8°. Le P. Mersenne en a donné une autre, dans son premier *Traité de l'harmonie universelle* (Paris, 1627, in-8°), pag. 107-141. — 5° C. Davy a inséré une traduction anglaise des traités de musique d'Euclide, dans ses *Letters upon subjects of literature ; including a translation of Euclid's section of the canon, and his treatise on harmonic with an explanation of the greek musical modes*. Londres, 1787, 2 vol. in-8°.

EUGÈNE (CHARLES-PAUL-LOUIS), duc de Wurtemberg, né à Oels le 8 janvier 1788, était cousin du roi de Wurtemberg, et fut général d'infanterie au service de la Russie. Retiré dans sa terre de *Carlsruhe*, en Silésie, il cultiva la musique avec amour, et se distingua autant par son goût éclairé pour les arts, que par sa générosité envers les artistes. Il n'était âgé que de dix-sept ans lorsqu'il se livra à la composition, non pour y chercher des jouissances de vanité, mais à cause du plaisir pur qu'il y trouvait ; car ce prince était âgé de cinquante ans lorsqu'il fit imprimer ses ouvrages. Ses premières productions furent des *Lieder* avec accompagnement de piano, composés depuis 1800 jusqu'en 1820 : ces chants furent publiés à Breslau, en 1837. L'opéra *Die Geisterbraut* (la Fiancée des Esprits), que le prince avait terminé en 1811, fut représenté plusieurs fois avec succès au théâtre de Breslau, et la partition, réduite pour le piano, par le directeur de musique Muscker, fut publiée dans la même ville, en 1838. Fink a rendu compte de cet ouvrage dans la 40me année de la *Gazette générale* de Leipsick, p. 417 et suivantes. Un autre opéra intitulé *la Forêt de l'Elbe supérieur*, fut terminé par le duc de Würtemberg en 1815 ; mais il n'a pas été publié. On connaît aussi de ce prince quelques symphonies et ouvertures, qui ont été souvent exécutées par les musiciens de sa chapelle, au château de Carlsruhe. Le duc de Würtemberg est mort dans cette résidence, le 16 septembre 1857, à l'âge de soixante-neuf ans.

EUGENIUS (THAUGOTT), *cantor* à Thorn, vers 1490, est l'un des plus anciens contrepointistes allemands dont les noms sont parvenus jusqu'à nous. Gerber dit, d'après un journal littéraire, qu'on trouve quelques-unes de ses compositions dans un recueil de cinquante chansons qui a été publié par *Colhenius*, surnommé *le Botteleur*, en 1502 ; mais il n'indique pas le lieu de l'impression. Il y a sans doute une erreur dans cette indication, car il n'existait pas d'imprime-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

rie de musique en Allemagne dans l'année 1502.

EULE (C.-D.), né à Hambourg, en 1776, était fils d'un acteur qui était directeur du théâtre de cette ville. Son père le destinait à suivre la même carrière que lui, mais il ne se sentait point de goût pour cette profession, et la musique fut l'unique objet de ses études. En 1796, il commença à se faire connaître comme compositeur, par la publication de quelques morceaux de piano; l'année suivante, il donna au théâtre de Hambourg l'opérette intitulée *Die verliebten Werber* (Les Recruteurs amoureux), qui reçut un accueil favorable. Plus tard il donna avec succès les opéras : *Der Unsichtbare* (l'Invisible), *Giaffar et Zaïde*, et *Das Amt und Wirthshaus* (le Bailliage et l'Auberge). Beaucoup de compositions instrumentales et autres suivirent ces premiers essais. Ayant été nommé directeur de musique au théâtre de Hambourg, il conserva cette place toute sa vie, et il en remplissait encore les fonctions, lorsqu'il mourut en 1827. Parmi les compositions de Eule, on remarque : 1° Concertino pour le piano mêlé de thèmes favoris, op. 7; Hambourg, Cranz. — 2° Quatuor pour piano, violon, alto et basse; Hambourg, Bœhme. — 3° Sonate pour piano et violon, op. 10; Hambourg, Cranz. — 4° Trois sonates pour piano seul; Hambourg, Bœhme. — 5° Grande polonaise pour le piano, op. 4; ibid. — 6° Deuxième idem, op. 9; Hambourg, Cranz. — 7° Introduction avec thème varié, op. 5; Hambourg, Bœhme. — 8° Variations brillantes sur le thème : *Guter Mond*, op. 8; Hambourg, Cranz. — 9° Huit variations sur le thème : *Je suis encor dans mon printemps*; Hambourg, Bœhme. — 10° Dix Variations sur le thème : *Enfants de la Provence*; ibid. — 11° Variations sur le thème : *Robert disait à Claire*; Hambourg, Cranz. — 12° 6 Lieder à 3 et 4 voix, avec accompagnement de piano; Hambourg, Bœhme. — 13° Chants à voix seule; ibid.

EULENSTEIN (Antoine-Henri SIGORA DE), né à Vienne en 1772, mourut dans la même ville, le 14 novembre 1821. Appelé par sa naissance à servir l'État, il donna à la musique tous les moments de loisir dont il pouvait disposer. Ayant reçu quelques leçons de piano et de composition de Mozart, il a écrit des sonates, des quatuors, des chansons avec accompagnement de piano, et a composé pour les théâtres des faubourgs de Vienne la musique de quelques petits opéras comiques, qui ont été joués sous les titres de *Die Wanderschaft* (la Promenade); *Vetter Damien* (le Cousin Damien); *Der Perückenmacher* (le Perruquier); *Der gebesserte Lorentz* (Laurent corrigé), etc., etc. M. de Eulenstein dirigeait bien un orchestre et était fort recherché pour cet emploi dans les sociétés d'amateurs.

EULER (Léonard), illustre géomètre, naquit à Bâle, le 15 avril 1707. Son père, Paul Euler, qui avait étudié les mathématiques sous Jacques Bernouilli, fut son premier instituteur dans cette science; Euler termina ses études à l'université de Bâle, où il reçut des leçons de Jean Bernouilli et se lia d'amitié avec ses deux fils, Daniel et Nicolas. Ceux-ci, ayant été appelés à Saint-Pétersbourg par Catherine Ire, pour faire partie de l'Académie des sciences établie par Pierre le Grand, s'empressèrent de procurer à leur jeune ami une place d'adjoint dans la même académie. Bientôt, resté seul par la mort de Nicolas et la retraite de Daniel, il multiplia ses travaux au point de remplir, à lui seul, la tâche de toute une académie. Cette fécondité prodigieuse n'est pas une des moindres qualités d'Euler. On peut dire sans exagération qu'il a composé plus de la moitié des mémoires de mathématiques contenus dans les quarante-six volumes publiés par l'Académie de Pétersbourg, depuis 1727 jusqu'en 1783; il a laissé en outre plus de cent mémoires inédits, que l'Académie insère dans ses volumes à mesure qu'ils paraissent; de plus il enrichit beaucoup le recueil de l'Académie de Berlin, pendant les vingt-cinq ans qu'il passa dans cette ville; envoya des mémoires à l'Académie des sciences de Paris, dont il obtint ou partagea dix prix, et publia une multitude d'ouvrages séparés fort importants. Toutes les sociétés savantes de l'Europe s'étaient empressées de se l'attacher. Euler est mort le 7 septembre 1783. Ce grand géomètre s'est beaucoup occupé de la théorie mathématique de la musique, et a consigné le résultat de ses recherches dans les ouvrages suivants : 1° *Dissertatio de sono*; Bâle, in-4°. — 2° *Tentamen novæ theoriæ musicæ ex certissimis harmoniæ principiis dilucide expositæ*; Pétersbourg, 1729, in-4°. Forkel cite deux autres éditions de ce livre (*Allgem. Litter. der Musik.* p. 247), l'une de 1734, in-4°, l'autre de 1739, également in-4°; Mitzler en a donné une analyse très-étendue dans le troisième volume de sa Bibliothèque (p. 61-136). — 3° *Conjectura physica circa propagationem soni ac lumînis*; Berlin, 1750, in-4°. — 4° *Mémoire sur les vibrations des cordes*, dans les Mémoires de l'Académie de Berlin, 1748 et 1753. — 5° *De la propagation du son*; ibid., 1759. — 6° *Conjectures sur la raison de quelques dissonances généralement reçues dans la musique*; ibid. — 7° *Du véritable caractère de la musique moderne*, ibid. 1764 — 8° *Sur le mouvement*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

d'une corde qui, au commencement, n'a été ébranlée que dans une partie; ibid., 1765. — 9° *Eclaircissements plus détaillés sur la génération et la propagation du son, et sur la formation de l'écho*; ibid., 1765, p. 335. — 10° *De minimis oscillationibus corporum tam rigidorum quam flexibilium*, dans les Mémoires de l'Académie de Petersbourg, tom. 7. — 11° *De motu oscillatorio corporum flexibilium*, ibid., t. 13. — 12° *De motu vibratorio fili flexibilis corporibus quotcunque onusti*, dans les Nouveaux Mémoires de la même académie, t. 1. — 13° *De motu chordarum inæqualiter crassarum*; ibid, t. 9. — 14° *De sono tympanorum*; ibid. — 15° *De sono campanarum*; ibid., tom. 10. — 16° *De motu aeris in tubis*; ibid., tom. 16. Ce dernier mémoire est fort intéressant. — 17° Quatre dissertations sur les vibrations des cordes, et une autre sur les mouvements vibratoires des verges flexibles, ibid., tom. 17. — 18° *De harmoniæ veris principiis per speculum musicum repræsentatis*; ibid., t. 18. — 19° *De motu turbinatorio chordarum musicarum*; ibid., t. 19. — 20° *Investigatio motuum, quibus laminæ et virgæ elasticæ contremiscunt*, ibid. 1779. — 21° *Determinatio omnium motuum, quos chorda tensa et uniformiter crassa recipere potest*; ibid., 1779, partie 2. — 22° *Delucidationes de motu chordarum inæqualiter crassarum*; ibid., 1780, t. II. — 23° *De perturbatione motus chordarum ab eorum pondere oriunda*; ibid., 1781, t. I. — 24° Deux dissertations sur les vibrations des cordes dans les Mémoires de l'Académie de Turin. — 25° Enfin, dans ses *Lettres à une princesse d'Allemagne sur divers sujets de physique et de philosophie* (Pétersbourg, 1768-1774, 3 vol. in-8°), Euler traite de la physique musicale dans les lettres 134, 135 et 136. Ce savant homme a prouvé dans son *Tentamen novæ theoriæ musicæ* qu'un profond savoir en mathématiques n'empêche pas d'errer, quand la donnée qui sert de base aux calculs manque de solidité. Partant de ce principe adopté par les géomètres, depuis Pythagore, que la suavité des rapports des sons est en raison de la simplicité des accords des nombres qui les représentent, il a voulu fonder une théorie de l'harmonie sur cette considération, et a, d'après cela, établi une échelle de suavité sur laquelle il a placé tous les accords; or, les résultats de ses calculs l'ont conduit à placer l'accord parfait majeur au neuvième degré de suavité, tandis qu'il place la dissonance de seconde (dissonance fort dure, comme on sait) au huitième degré, et cela parce que les rapports combinés de la tierce et de la quinte sont moins simples que ceux de la seconde! Ainsi, d'après cette théorie, l'intervalle de seconde doit plaire à l'oreille plus que l'accord qu'on a nommé *parfait* pour indiquer les qualités de son harmonie. Bien d'autres erreurs singulières sont répandues dans cet essai d'une nouvelle théorie de la musique, tiré de *principes très-certains de l'harmonie*; et pourtant Euler était un savant homme qui avait le génie des mathématiques!

EUNICKE (Frédéric), premier ténor au théâtre national de Berlin, né à Sachshausen, près d'Orianenbourg, en 1764, débuta au théâtre en 1788, et se fit ensuite remarquer à Manheim. En 1794, il chantait au théâtre allemand d'Amsterdam; l'année d'après il passa à celui de Francfort-sur-le-Mein, et enfin, en 1797, il alla à Berlin. Il a publié quelques petites pièces pour le chant. C'est aussi lui qui a arrangé pour le piano *la Flûte enchantée*, de Mozart, pour l'édition qui a été publiée à Darmstadt chez Bossler, en 1792.

EUNICKE (Thérèse), née à Mayence de parents nommés *Schwachhœfer*, épousa Frédéric Eunicke, et brilla longtemps comme cantatrice au théâtre de Berlin. Elle est morte dans cette ville, en 1844. Elle a eu deux filles; l'aînée (Jeanne), née à Berlin vers 1800, était une cantatrice fort habile; mais elle perdit la voix fort jeune, quitta le théâtre, et devint la femme du pianiste Krüger; la plus jeune (Catherine) a épousé le violoniste Müllenbrauch.

EUPHRANOR, joueur de flûte et philosophe pythagoricien, fut contemporain de Platon. Athénée (lib. 4, c. 24.) dit qu'il avait composé un traité sur les flûtes : cet ouvrage est perdu.

EUSEBII SIPONTINI. Sous ce nom, on trouve dans la bibliothèque du Vatican un traité manuscrit *De octo Tonis*, coté 378 du fonds de la reine Christine de Suède. Eusèbe est le prénom de l'auteur de cet ouvrage; *Sipontinus* nous apprend qu'il était né à Manfredonia, ville du royaume de Naples, dans la Pouille, bâtie sur l'emplacement de la *Siponte* des Romains, et dont le nom latin est *Sipontum*. L'ouvrage d'Eusèbe ne contient rien de remarquable.

EUSTACHE-LE-PEINTRE, poëte et musicien, est quelquefois désigné dans les manuscrits sous le nom d'*Eustache de Reims*, parce qu'il était né dans cette ville. Il mourut vers 1240. On a de lui sept chansons notées : les manuscrits de la Bibliothèque impériale n'en contiennent que deux.

EUSTACHE DE SAINT-HUBALDE est cité par Cyprianus (*in Dissert. de propag.*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

harr. por cant. p. 19) comme auteur d'un livre intitulé : *Disquisitio de cantu a D. Ambrosio in Mediolanensem ecclesiam introducto;* Milan, 1695.

EUTITIUS (Augustin), frère mineur, était, en 1643, chanteur et compositeur du roi de Pologne Ladislas IV. Marc Scacchi a rapporté un canon singulier d'Eutitius dans son *Cribrum musicum*, p. 209.

EVANS (James), né à New-York, vers 1770, fut chantre de l'église épiscopale de la secte des *méthodistes* de cette ville. Il employa plusieurs années à réunir les chants en usage dans cette religion en Amérique, les coordonna et les arrangea à deux, trois et quatre voix, avec une basse chiffrée pour l'accompagnement de l'orgue. Ce travail a été publié sous ce titre : *David's Companion, or the Methodist Standard; being a Choice Selection of tunes adapted to the words and measures in the large Hymn Book, and designed for the use to the Methodists throuhg out the United States* (Le Compagnon de David, ou le Drapeau méthodiste, contenant une collection choisie de mélodies adaptées aux paroles et aux rhythmes du grand livre d'hymnes, et adopté pour l'usage des méthodistes dans tous les États-Unis); New-York, 1808, 1 vol. petit in-4° obl. de 162 pages, entièrement gravé.

EVANS (Robert-Harding), écrivain anglais, a publié une dissertation sur la musique et la notation musicale des Hébreux sous ce titre : *Essay on y Hebrew Music*, Londres, 1816, in-8° de 24 pages. Le fond de cette dissertation est emprunté au travail de Villoteau publié dans la Description de l'Égypte.

ÈVE (Alphonse D'), né près de Courtrai, vers le milieu du dix-septième siècle, fit ses études musicales dans cette ville, puis entra au séminaire, et fut ordonné prêtre. Après avoir dirigé longtemps le chœur de l'église Saint-Martin à Courtrai, il obtint au concours la place de maître de chapelle de l'église Notre-Dame d'Anvers, le 5 novembre 1718. Dans l'année suivante il écrivit une messe solennelle à 9 voix en deux chœurs, 2 violons, viole-alto, viole-ténor, basse de viole, violoncelle obligé, 2 hautbois, basson et basse continue pour l'orgue. D'Ève dédia cette messe au chapitre de l'église; on la trouve en manuscrit dans les archives de l'église Notre-Dame; l'épître dédicatoire est en latin. En 1725, d'Ève fut invité par le chapitre à prendre sa retraite, à cause de son grand âge : Guillaume de Fesch lui succéda dans la place de maître de chapelle (*voy.* Fesch). Les archives musicales de l'église Sainte-Walburge, à Audenarde, contiennent les compositions de d'Ève dont voici les titres : 1° Trois motets à voix seule, 2 violons, basse de viole et orgue. — 2° Motets à 2 voix et orgue. — 3° Un motet à 4 voix, 2 violons, viole et orgue. — 4° Motets à 5 voix, 2 violons, viole-alto, viole ténor, basse de viole et orgue. — 5° *Dies iræ* à 4 voix, sans instruments — 6° Motet pour voix de contralto, avec 5 instruments. Tous ces ouvrages sont en manuscrit.

ÉVEILLON (Jacques), né à Angers, en 1672, fut choisi au sortir de ses études pour enseigner la rhétorique à Nantes, quoiqu'il fût encore fort jeune. Il remplit ensuite successivement les fonctions de curé de Soulerre, de co-recteur de la Trinité d'Angers, et de curé de Saint-Michel-du-Tertre. En 1620, Guillaume Fouquet, évêque d'Angers, le nomma chanoine de la cathédrale et son grand vicaire. Il est mort au mois de décembre 1621, âgé de soixante-dix-neuf ans. Au nombre de ses écrits se trouve un bon ouvrage intitulé *De recta psallendi ratione;* La Flèche, 1646, in-4°.

EVERS (Charles), pianiste et compositeur, est né à Hambourg, le 8 avril 1819. Fils d'un mécanicien habile, qui jouissait d'une certaine aisance, il reçut une bonne éducation. A l'âge de six ans il commença l'étude du piano. Jacques Schmitt (frère d'Aloys) fut son instituteur et lui fit faire de rapides progrès. Il n'était âgé que de douze ans lorsqu'il se fit entendre pour la première fois dans un concert à Hambourg : son talent précoce y produisit une vive impression. Peu de temps après, il fit son premier voyage comme artiste, visita les duchés de Holstein et de Schleswig, Copenhague, Stockholm, et partout eut de brillants succès. Dans les années 1834 et 1835 il parcourut de nouveau le Danemark, la Suède, et se fit entendre à Saint-Pétersbourg. De retour à Hambourg, il s'en éloigna une troisième fois, en 1837, pour se rendre à Hanovre, où Marschner, l'accueillit avec bienveillance et lui donna le conseil de se livrer à l'étude de l'harmonie sous l'organiste Zieger; plus tard il prit des leçons de composition du maître de chapelle Charles Krebs. Ce fut dans cette école qu'il puisa le goût des formes pures et classiques qu'il a développées dans ses ouvrages. Arrivé à Leipsick vers la fin de 1838, il y perfectionna son talent par les conseils de Mendelsohn, avec qui il se lia d'amitié. Ses rapports avec un artiste de si grande distinction exercèrent aussi une puissante influence sur la direction de ses idées et de son sentiment de l'art. En 1839, Evers fit un voyage à Paris, où Chopin et Auber lui firent un accueil sympathique. Ce fut dans cette ville qu'il termina ses premières compositions. En 1841, il se rendit à Vienne, et s'y fit connaître avantageuse-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ment, comme virtuose et comme compositeur. Ce fut à cette époque que des propositions lui furent faites pour qu'il se fixât à Grætz en Styrie: il ne s'est éloigné de cette ville que pour revoir Hambourg, en passant par Prague et Francfort. Comme compositeur, Evers se distingue par le sentiment du beau, des choses sérieuses, et par la pureté du style, bien qu'il ait employé les formes modernes en plusieurs de ses ouvrages. La plupart de ses productions sont pour le piano et pour le chant. Sa sonate en *mi* mineur, œuvre 12, et ses grandes sonates en *mi* bémol, œuvre 20, et en *ré* mineur, 22, sont très-estimées des connaisseurs en Allemagne. Il y a aussi de lui une œuvre charmante composée de douzes pièces qui ont pour titre général : *Chansons d'amour pour piano*, op. 13, et dont les titres particuliers sont : 1° Provence. — 2° Allemagne. — 3° Italie. — 4° Arabie. — 5° Suède. — 6° Russie. — 7° Mauresque. — 8° Écosse. — 9° Languedoc. — 10° Espagne. — 11° Styrie. — 12° Hongrie. Evers a écrit aussi des fugues dans les styles de Bach et de Scarlatti. Parmi ses autres ouvrages, les plus importants sont la 4me grande sonate, op. 27, la Fantaisie héroïque, op. 28, *Jours sereins et jours d'orages*, inspirations fantastiques au nombre de sept pièces, op. 24; chant de chasseurs pour chœur d'hommes et 4 cors, op. 26; 6 chants pour soprano avec piano, op. 25; duos pour soprano et contralto, avec piano, op. 30; romances et ballades pour contralto, op. 36; chants pour 4 voix d'hommes, op. 38; *Melopoëmes* pour voix seule et piano, op. 39; 6 poëmes pour contralto et piano, op. 41, etc. Les ouvrages d'Evers sont publiés à Vienne, chez Haslinger, et à Mayence, chez Schott.

EVERS (Catinka), cantatrice, sœur du précédent, est née à Hambourg, le 1er juillet 1822. Ses dispositions pour le chant s'étant développées lorsque sa voix n'était pas encore formée, on lui donna un maître pour la diriger dans cet art. A l'âge de quinze ans elle se rendit à Hanovre chez le compositeur Marschner, qui la guida dans ses études du chant dramatique. Ses progrès furent si rapides, que dès 1838 elle reçut un engagement pour le théâtre de Leipsick. Deux ans après elle accepta une position semblable au théâtre de Wiesbaden, avec le titre de première cantatrice de la cour. Pendant la durée de cet engagement, elle chanta avec de brillants succès à Mayence et à Francfort. L'effet qu'elle produisit à Stuttgard dans les rôles de *Norma* et de *Roméo*, lui fit obtenir un bel engagement pour le théâtre de la cour, le 2 octobre 1846. Elle y joua tous les rôles de son emploi, tant dans le répertoire allemand, que dans les opéras traduits de l'italien et du français. Pendant la durée de ses congés elle fit plusieurs voyages et chanta dans quelques-unes des grandes villes de l'Allemagne, avec de beaux succès. En 1847, elle chanta au théâtre italien de Bruxelles, et y produisit une vive impression dans quelques ouvrages de Bellini et de Donizetti, particulièrement dans *Lucrèce Borgia*, *Roméo*, et *Ernani* de Verdi. Dans la même année, elle chanta à Hambourg, puis alla en Italie. Je la rencontrai à Milan en 1850; sa voix était déjà fatiguée par le répertoire de Verdi; bientôt après, elle dut renoncer à la scène.

EWALD (Schack Hermann), né à Gotha le 11 février 1754 fut d'abord avocat dans sa ville natale, et ensuite (en 1784) secrétaire de la surintendance de la cour. Il a fait insérer une dissertation sur la musique dans le journal allemand intitulé : *Olla podrida*, année 1775.

EXAUDÉ ou **EXAUDET** (Joseph), né à Rouen, vers 1710, fut d'abord premier violon du concert de cette ville, et vint ensuite à Paris, où il entra à l'Opéra comme violoniste, en 1749. Il est mort en 1763. Dans un temps où il fallait peu de chose pour acquérir de la célébrité en France, il s'est fait une réputation de compositeur par le menuet qui porte son nom.

EXIMENO (D. Antoine), jésuite espagnol, et mathématicien, naquit en 1732 à Balbastro, dans l'Aragon. Les études qu'il fit à Salamanque, chez les jésuites, furent si brillantes, que ses maîtres ne négligèrent rien pour le fixer dans leur société. Il y fut chargé d'enseigner les mathématiques. Lors de l'établissement de l'école militaire de Ségovie, le P. Eximeno en fut nommé professeur. Il remplit ses fonctions jusqu'à l'époque de la suppression des jésuites : alors il passa en Italie, et s'établit à Rome. La variété de ses connaissances ne tarda point à le lier avec tous les savants italiens, et plusieurs sociétés littéraires de l'Italie s'empressèrent de l'admettre dans leur sein. Il était connu dans celle des *Arcadiens* sous le nom d'*Aristodemo Megareo*. Il est mort à Rome, en 1798, à l'âge de soixante-six ans. Les ouvrages relatifs à la musique qu'il a publiés sont : 1° *Dell'origine della musica, colla storia del suo progresso, decadenza, e rinovazione*. Rome, 1774, in-4°. Il y attaque, avec raison, Rameau et tous ceux qui cherchent dans de prétendus calculs mathématiques les bases d'un art dont le but est d'émouvoir. Jusque-là, tout est bien; mais il pousse son système jusqu'à proscrire la science des combinaisons harmoniques, du contrepoint, et veut y substituer la prosodie exacte dans le chant, comme un moyen d'effet plus certain et plus uni-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

versel : erreur commune à presque tous les gens de lettres. Les Italiens ont dit du livre d'Eximeno : *Bizzarro romanzo di musica, con cui vuol distruggere senza poter poi rifabbricare* (voy. *Elogi italiani*, t. VIII). — 2° *Dubbio di D. Antonio Eximeno sopra il Saggio fondamentale pratico di contrappunto del. R. Padre Martini*. Rome, 1775, in-4°. Le P. Martini avait attaqué le système d'Eximeno dans son Essai sur le contrepoint fugué; mais en prenant pour base de son ouvrage la tonalité du plain-chant, dont l'analogie avec la musique moderne n'est pas facile à saisir, pour quiconque n'est point initié dans l'art, ce savant musicien prêtait des armes à son adversaire, qui sut s'en servir habilement. Le doute qu'il se propose de résoudre (dit-il, dans sa préface) est de savoir si le P. Martini a publié son ouvrage comme un contre-poison du sien, ou comme un témoignage en sa faveur. C'est sous cette forme piquante qu'il combat en faveur de son opinion. On peut voir une analyse sévère de cet ouvrage dans les *Efemeridi di Roma*, vol. IV. p. 321. Le même journal avait rendu compte du premier livre de D. Eximeno, et lui avait été peu favorable, dans ses numéros des 19 et 26 mars, 2 et 9 avril 1774; Eximeno publia, en réponse à ces articles, quatre opuscules qui forment 42 pages in-4°, sans nom de lieu ni d'imprimeur, et qui ont pour titres : *Risposte al giudizio delle Efemeridi letterarie di Roma sopra l'opera di D. Antonio Eximeno circa l'origine e le regole della musica*. Ces pièces sont devenues fort rares. Les contemporains d'Eximeno n'ont pas rendu justice au mérite de cet écrivain; s'il est vrai que ses connaissances dans la théorie et dans l'histoire de la musique manquent de profondeur, il n'est pas moins certain qu'il se montre partout homme de sens, et que ses aperçus sont souvent lumineux. François-Antoine Gutierez, chapelain du roi d'Espagne Charles IV, et maître de chapelle des religieuses de l'Incarnation à Madrid, a traduit en espagnol les traités de musique d'Eximeno, sous les titres suivants : 1° *Del origen y reglas de la musica, con la historia de su progresso, decadencia y restauracion*, Madrid, 1796, 3 vol. in-8°. — 2° *Duda de D. Antonio Eximeno sobre el ensayo fundamental practico del M. R. P. M. Fr. Juan-Bautista Martini*, ibid., 1797, in-8°.

EXNER (Gustave-Hermann), né le 28 octobre 1815, à Berbisdorf, près de Hirschberg, en Silésie, commença ses études musicales sous la direction de son père, qui était *cantor* dans ce lieu. Ses progrès furent si rapides, qu'à l'âge de sept ans il accompagnait déjà sur l'orgue les chants du livre choral dont l'usage était habituel dans le service. Plus tard il apprit le chant, l'orgue, le piano et l'harmonie à Jauer, Hirschberg et Bunzlau. En 1841, il fut nommé organiste de l'église paroissiale de Goldberg : il occupa cette position jusqu'en 1845. Dans cet intervalle, il eut la direction de l'Union musicale et de l'Union chorale de cette ville, qui donnèrent neuf concerts publics dans un but de bienfaisance. En 1845, Exner quitta sa place de Goldberg pour celle d'organiste de l'église évangélique de la Trinité à Sagan, à laquelle fut réunie celle de professeur de l'école de la ville et de la principauté, en 1846. A la même époque il y fonda la société philharmonique de chant, dont il eut la direction. Il fut aussi chargé de diriger l'Union chorale de la même ville. Exner a fait connaître son talent d'organiste au grand festival de Liegnitz en 1840, par l'exécution d'un prélude et d'une fugue de Bach. Exner a composé beaucoup de chants pour un chœur d'hommes à quatre voix, avec et sans accompagnement d'orchestre, de différents genres, des motets, et des chœurs faciles pour l'église avec un petit orchestre, à l'usage des fêtes principales de l'année. On a aussi de lui un livre choral pour la ville et la principauté de Sagan.

EYBLER (Joseph d'), maître de chapelle de l'empereur d'Autriche, est né le 8 février 1764, dans le petit bourg de Schwochat, à quelques lieues de Vienne. Son père, instituteur et régent du chœur, lui donna les premières leçons de musique. Un amateur instruit, nommé Seitzer, ayant eu l'occasion d'entendre Eybler exécuter un concerto de piano à l'âge de dix ans, devina l'avenir de cet enfant et le prit sous sa protection. Il le fit entrer d'abord au séminaire de musique, à Vienne, où il fit un cours d'études littéraires et reçut des leçons de chant, de violon et d'harmonie; puis il le plaça sous la direction d'Albrechtsberger, pour apprendre la composition. Eybler reçut les leçons de ce maître pendant trois ans (1777 à 1779), et fit de grands progrès dans l'art d'écrire. Le séminaire de musique ayant été supprimé en 1782, Eybler se trouva, ainsi que ses condisciples, abandonné à lui-même, et obligé de pourvoir à ses besoins. D'abord il reçut de son père quelques secours pour suivre les cours de droit; mais un incendie ayant anéanti les ressources de sa famille, il dut renoncer à l'espoir de continuer ses études pour obtenir un emploi civil, et n'eut plus de ressource que la musique. Il se mit à donner des leçons pour vivre, et commença ses premiers essais de composition, heureux de recevoir les conseils de Joseph Haydn,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

qui était lié d'une ancienne amitié avec son père. Ce fut aussi vers ce temps qu'il fit la connaissance de Mozart, qui était alors occupé des répétitions de son opéra de *Così fan tutte*. Ce grand artiste se servit d'Eybler pour diriger au piano ses répétitions pendant qu'il achevait d'écrire sa partition. L'amitié qui les unit dès lors ne se démentit jamais, et Eybler reçut les derniers soupirs de l'illustre compositeur.

En 1792, Eybler concourut pour la place de directeur du chœur à l'église des Carmélites et l'obtint; l'année suivante il eut aussi celle du couvent écossais. Ses messes ne tardèrent pas à fixer sur lui l'attention publique; elles lui procurèrent la protection de l'impératrice, qui, frappée du mérite de leur auteur, l'attacha à la famille impériale, et l'employa dans les concerts et dans les représentations dramatiques qui étaient donnés aux châteaux de Laxenbourg et de Hezzendorf. Ce fut à la demande de cette princesse qu'il écrivit sa messe de *Requiem*, considérée en Allemagne comme un œuvre de premier ordre. En 1801, Eybler fut choisi comme professeur de musique des archiducs et archiduchesses. En 1804, on lui confia la place de vice-maître de chapelle de la cour. Sur l'invitation de l'empereur, il écrivit le grand oratorio « *Die vier letzten Dinge*, » qui fut exécuté en 1810, dans une fête de la cour, et qui valut à son auteur les félicitations du monarque, devant toute la noblesse invitée à cette solennité. Après la mort de Salieri, Eybler lui succéda dans la place de maître de la chapelle impériale, et depuis cette époque jusqu'en 1833, il en remplit les fonctions; mais le 23 février de cette année il fut frappé d'une atteinte d'apoplexie en dirigeant l'exécution du *Requiem* de Mozart. Cet accident n'eut pas de suites fâcheuses; cependant l'empereur l'a dispensé depuis ce temps de son service à la cour, et son médecin lui a interdit le travail de cabinet. L'empereur régnant lui a donné une résidence d'été au château de Schoenbrun, et, par son testament, l'empereur François lui a accordé des lettres de noblesse héréditaire. Eybler a cessé de vivre le 24 juillet 1846, à l'âge de quatre-vingt-un ans et cinq mois.

Parmi les compositions d'Eybler, on compte trente-deux messes, presque toutes solennelles, avec orchestre : la première a été écrite en 1781, la seconde, seize ans plus tard; la dernière, en 1837. De ces messes, on a publié celles dont voici les titres : 1° Messe n° 1, en *mi* bémol, pour le couronnement de l'impératrice Caroline, comme reine de Hongrie, à quatre voix, orchestre et orgue; Vienne, Haslinger. — 2° Messe n° 2 (en *ut*), *de Sancto Mauritio*, à 4 voix, orchestre et orgue, ibid. — 3° Messe n° 3 (en *ré*), *de Sancto Leopoldo*, à 4 voix, orchestre et orgue; ibid. — 4° Messe n° 4 (en *ut*), *de Sancto Ludovico*, idem; ibid. — 5° Messe n° 5 (en *fa*), *de Sancto Rudolpho*, idem; ibid. — 6° Messe n° 6 (en *fa*), *de Sancto Rainero*, à 4 voix et orchestre; ibid. — 7° Messe n° 7 (en *ut*), pour le couronnement de l'empereur Ferdinand comme roi de Hongrie; ibid. — 8° Messe de *Requiem* (en *ut* mineur), à 4 voix, orchestre et orgue; ibid. — 9° Sept *Te Deum* avec orchestre; j'ignore s'il en a été publié quelques-uns. Trois de ces *Te Deum* sont écrits à 8 voix en deux chœurs. — 10° Trente offertoires; on a publié les suivants : *Domine, si observaveris*, pour soprano solo, chœur, orchestre et orgue; ibid. — 11° *Si consistant adversum me*, à 4 voix et orchestre; ibid. — 12° *Reges Tharsis*, à quatre voix, orchestre et orgue, n° 3; ibid. — 13° *Tui sunt cœli et tua est terra*, à 4 voix et orchestre, n° 4; ibid. — 14° *Jubilate Deo*, à 4 voix et orchestre n° 5, ibid. — 15° *Timebunt gentes* (en *ut*), idem; n° 6, ibid. — 16° *Magna et mirabilia*, idem; n° 7 ibid. Trente-quatre graduels pour chœur de quatre voix, orchestre et orgue; on n'en a publié que ceux-ci. — 17° *Tua est potentia*, n° 1; Vienne, Haslinger. — 18° *Sperate in Deo*, n° 2; ibid. — 19° *Omnes de Saba veniunt*, n° 3; ibid. — 20° *Dies sanctificatus illusit nobis*, n° 4; ibid. — 21° *Benedicam Dominum*, n° 5; ibid. — 22° *Non in multitudine*, n° 6; ibid. — 23° *Domine Deus*, n° 7; ibid. Les autres compositions d'Eybler pour l'église sont : — 24° Un *Tantum ergo* à quatre voix et orchestre. — 25° Une messe à 8 voix en deux chœurs, avec graduel et offertoire. — 26° Une Litanie à quatre voix et orgue. — 27° Un *Dies iræ* à 8 voix. — 28° Un *Libera* à 4 voix et orgue. — 29° Deux *Veni Sancte Spiritus*. — 30° Trois hymnes de vêpres à 4 voix et orchestre. — 31° Deux *Salve Regina*. — 32° Un *Alma Redemptoris*. — 33° Un *Ave regina cœlorum*. — 34° *Les quatre fins de l'homme*, grand oratorio. — 35° *Les Bergers à la crèche de l'Enfant Jésus*, idem (composé en 1794). Parmi les autres compositions vocales du même artiste on remarque : — 36° Un opéra (*l'Épée enchantée*) représenté au théâtre de *Leopoldstadt*. — 37° *La Mère des Gracques*, pantomime sérieuse. — 38° Deux cantates avec orchestre. — 39° Quatre scènes italiennes. — 40° Plusieurs recueils de chansons à voix seule avec acc. de piano; Augsbourg, Gombart, et Leipsick. — 41° Beaucoup d'autres chants et canons à plusieurs voix. Les ouvrages de musique instrumentale d'Eybler se composent de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

deux symphonies pour l'orchestre; six quatuors pour deux violons, alto et violoncelle; trois duos pour violon et violoncelle, op. 4e (Vienne, Diabelli); deux concertos; sept sonates pour piano; et beaucoup de danses de tout genre.

EYKEN (Jean-Albert Van), né le 29 avril 1823 à Amersfoort, en Hollande, reçut les premières instructions dans la musique de son père Gérard Van Eyken, organiste dans cette ville. Dans les années 1845 et 1846 il alla continuer ses études au Conservatoire de Leipsick; puis, d'après le conseil de Mendelsohn, il alla compléter son éducation d'organiste chez Jean Schneider, à Dresde. De retour dans sa patrie, il donna, en 1847, des concerts d'orgue dans les villes les plus importantes. En 1848 il obtint la place d'organiste de l'église des *Remontrants*, à Amsterdam, et en 1853 il accepta la place de professeur d'orgue à l'école de musique de Rotterdam. Il n'occupa cette position que pendant une année, car il se rendit à Elberfeld, en 1854, en qualité d'organiste de l'église réformée. Il vit en ce moment (1860) dans cette ville. Van Eyken s'est fait connaître comme compositeur, par des sonates pour l'orgue, des préludes de chorals, des chorals variés pour l'orgue, les 150 psaumes de la congrégation réformée pour chœur et orgue, avec des préludes, des versets et des finals, des *Lieder* avec piano, des pièces pour cet instrument, des hymnes pour un chœur d'hommes avec des instruments de cuivre, etc. Il a écrit aussi, pour la société néerlandaise instituée pour l'encouragement de la musique, un quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle, deux belles sonates d'orgue, la musique du drame hollandais intitulé *Lucifer*, des chants pour quatre voix d'hommes, et une sonate pour piano et violon, auxquels des prix ont été décernés.

EYKEN (Gérard-Isaac Van), frère du précédent, est né à Amersfoort, le 5 mai 1832. Il a reçu de son père les premières leçons de musique, puis est allé continuer ses études au Conservatoire de Leipsick, pendant les années 1851 à 1853, et a reçu, comme son frère, des leçons d'orgue de Schneider, à Dresde. Il est maintenant (1860) fixé à Utrecht, comme professeur de piano. On a publié de sa composition des chants hollandais pour voix seule et piano, deux sonatines pour cet instrument, et une sonate pour piano et violon.

EYKENS (Jean-Simon), compositeur et professeur de musique à Anvers, est né dans cette ville, le 13 octobre 1812. Ravets, organiste de l'église des Augustins, fut son premier maître de musique et de piano. Après la mort de ce professeur, Eykens se rendit à Liége et entra comme élève au Conservatoire, où il reçut des leçons de piano de M. Jalheau et suivit le cours d'harmonie de M. Daussoigne-Méhul. Il n'était âgé que de dix-sept ans lorsqu'il fit son premier essai de musique dramatique dans une opérette en un acte, intitulée *le Départ de Grétry*, qui fut représentée sur le théâtre de Liége, en 1829. De retour à Anvers, en 1831, il s'y livra à l'enseignement du solfége et du piano. Quelques romances, et de légères compositions pour le piano, le firent bientôt connaître. En 1836, il fit représenter au théâtre de cette ville *le Bandit*, opéra en deux actes, qui obtint du succès, et dans l'année suivante il y donna *la Clé du jardin*, en un acte. Une cantate, avec orchestre, qu'il écrivit sur un poëme de Bogaerts, pour l'inauguration de la statue de Rubens, fut exécutée au festival donné à cette occasion, le 16 août 1840. En 1843, il devint directeur de la *Réunion lyrique anversoise*, et cinq ans plus tard il fut nommé président de la réunion des sociétés lyriques et en fut un des chefs-d'orchestre. Il est aussi membre de la Société royale des sciences d'Anvers, et de la *Société d'émulation* de Liége. M. Eykens est auteur de plusieurs messes et d'autres compositions de musique religieuse qui ont été exécutées dans les églises d'Anvers et sont restées en manuscrit. On lui doit aussi un grand nombre de chants en chœur, pour des voix d'hommes, avec ou sans orchestre, parmi lesquels on remarque *Flandre-au-Lion*, *le Vallon*, *le Départ du pêcheur*, *les Napolitains*, *le Retour de mai*, et *la Madone des champs* (ces deux derniers morceaux ont été publiés à Anvers, chez Possoz frères). Quelques livraisons d'un *Répertoire de musique religieuse* ont été publiés par le même artiste, à Bruxelles, chez Schott, en 1848. On a aussi de lui pour le piano des fantaisies sur *Robert-le-Diable*, *Lucia di Lammermoor*, *les Martyrs*, la romance de *Guido e Ginevra*, *l'Ambassadrice*, etc : des thèmes variés pour le même instrument; des albums de romances et des romances détachées, etc. : tous ces ouvrages ont été publiés à Paris, à Bruxelles chez Schott, et à Anvers.

EYMAR (Ange-Marie, comte d'), né en 1740 à Forcalquier (Basses-Alpes), fut député de la noblesse aux états-généraux pour le bailliage de cette ville, en 1789, adopta les principes de la première révolution française, fut nommé ambassadeur en Piémont, puis préfet du département du Léman, et mourut dans ce poste, le 11 janvier 1803. Il était associé honoraire de l'Athénée de Lyon, et de la Société des sciences et arts de Grenoble. Enthousiaste amateur des sciences et des arts, il s'était lié d'une vive ami-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

lié avec Viotti, et avait recueilli sur le talent, les opinions et la vie de ce grand artiste, des anecdotes qu'il publia en l'an VI (1798) dans la *Décade philosophique*. Ces mêmes anecdotes, augmentées de quelques aperçus assez superficiels d'Eymar, furent réimprimées sous ce titre : *Anecdotes sur Viotti, précédées de quelques réflexions sur l'expression de la musique;* Milan, sans date (1801), in-8°, et non in-12, comme on le dit dans la plupart des recueils biographiques et bibliographiques.

EYTELWEIN (Henri), compositeur allemand, vécut au commencement du seizième siècle. On trouve quelques pièces de sa composition dans un recueil de chansons mondaines à 4 voix imprimé en 1548, sans nom de lieu, et dont un exemplaire existe dans la bibliothèque de Zwickau.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

F

FAA (Honace), gentilhomme né à *Casale di Monferrato*, dans la première moitié du seizième siècle, est connu par les ouvrages de sa composition intitulés : 1° *Salmi di David profeta, con tre* Magnificat *ed altri componimenti a* 5, 6 *e* 8 *voci, dal signor, etc.; dati in luce da M. Gio. Andrea Bolta, canonico e Maestro di Capella di detta città.* Venise, chez les fils de Gardano, 1573, in-4°; 2° *Salmi di David profeta con* 3 Magnificat *a* 5 *voci.* Brescia, Tom. Bozzola, 1587, in-4°.

FABER (Nicol ou Nicolas), le plus ancien facteur d'orgues allemand dont le nom est connu aujourd'hui, était prêtre. En 1359, il construisit un grand orgue dans la cathédrale d'Halberstadt, et le termina en 1361. Prætorius en a donné la description dans la troisième partie du tome second de son *Syntagma musicum*, et a rapporté l'inscription qui s'y trouvait encore de son temps; en voici la traduction : « L'an du Seigneur 1361, la veille de « Saint-Mathieu, cet ouvrage a été achevé par « les mains de Nicolas Faber, prêtre. L'an « 1495, il a été restauré par les mains de Gré- « goire Kleng. » Cet orgue avait deux claviers à la main, de l'étendue de trois octaves et demie, appelés claviers de *discant* (déchant), un clavier destiné à être joué avec les genoux, et un clavier de pédales. Il était alimenté par vingt soufflets. L'effet de sa sonorité était excessivement dur, parce que les mixtures (appelées en français *fourniture* et *cymbale*) y dominaient, pour faire entendre la *diaphonie*, c'est-à-dire les harmonies complètes et redoublées de quintes et d'octaves sur chaque note, suivant le système barbare encore en usage vers le milieu du quatorzième siècle, dans les églises, et parce que l'étrange harmonie de ces jeux n'était pas adoucie et en quelque sorte absorbée par un nombre suffisant de prestants, de flûtes, de bourdons et de *principal* ou *montre*. Toutefois, l'orgue d'Halberstadt est un monument historique de grand intérêt, parce qu'il nous fournit des renseignements certains sur le système de construction des grands instruments de cette espèce, tel qu'il était cinq cents ans avant l'époque actuelle.

FABER (Jacques), surnommé **STAPULENSIS**. *Voy.* Feevre (Jacques le) d'Étaples.

FABER (Pierre), dont le nom français doit être *Dufour*, naquit au bourg de Sanjore vers 1540. Il fut conseiller du roi, puis président du parlement de Toulouse, et mourut le 20 mai 1600. On a de lui un ouvrage intitulé : *Agonosticon, sive de re athletica, ludisque veterum gymnicis, musicis, atque circensibus*, Lyon, 1592, in-4°. Gronovius a inséré ce traité dans son Trésor des Antiquités, t. VIII, n° III.

FABER (Nicolas), né vers la fin du quinzième siècle à Botzen, d'où lui est venu le nom de *Bolzanus*, a écrit un petit traité de musique à l'usage des écoles publiques, sous le titre de *Rudimenta Musicæ*, Augsbourg, 1516, in-8°.

FABER (Grégoire), né à Lutzen, fut professeur ordinaire de musique à l'Académie de Tubinge, vers le milieu du seizième siècle. Il a fait imprimer un traité élémentaire de musique, sous ce titre : *Institutiones musicæ, sive musices practicæ Erotematum Lib. II*, Bâle, 1552 et 1553, in-8°, 250 pages. Ce qui rend cet ouvrage intéressant, ce sont quelques morceaux composés par Josquin Deprès, Antoine Brumel et Okeghem, que Faber donne pour exemples. Je connais plusieurs exemplaires de l'ouvrage de Grégoire Faber; ils sont tous de l'édition de 1553, et le titre n'indique point une réimpression; cependant l'épître dédicatoire est datée du mois de juillet 1552; il se peut donc que l'édition de 1552, indiquée par Forkel, Gerber et Lichtenthal, soit réelle.

FABER (Henri), né à Lichtenfels, dans le Voigtland, fut, à ce qu'il paraît, maître d'école à Naumbourg, vers le milieu du seizième siècle; il occupait cette place lorsqu'il publia l'ouvrage suivant : *Ad Musicam practicam introductio, non modo præcepta, sed exempla quoque ad usum puerorum accommodata, quam brevissime continens*, Nuremberg, 1550, Jean Montanus et Ulrich Neuber, in-4°. Le volume contient 95 feuillets chiffrés d'un seul côté. L'épître dédicatoire, au magistrat de Naumbourg, est datée de l'année 1549. Il y a des éditions de cet ouvrage datées de Leipsick, 1558, et de Tubinge, 1571, in-4°. Il y a aussi une édition de Mulhausen, 1571, in-4°, dont un exemplaire est à la bibliothèque royale de Berlin. La dernière porte la date de Mul-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

hausen, 1608, in 4°. Gesner (*In Epitom. Biblioth.*, p. 327) cite une édition du même ouvrage, avec l'indication de Mulhausen, 1508; mais c'est évidemment une faute typographique. Il ne faut pas confondre cet auteur avec le suivant.

FABER (Henri) fut d'abord magister et recteur à Brunswick vers 1548. En 1551, on le trouve à Wittemberg, exerçant la profession de maître de musique; enfin il passa à Quedlinbourg, en qualité de recteur du collége, et mourut de la peste dans cette ville, le 27 août 1568. Walther (*Musik. Lex.*), Forkel (*Allgem. Litter. der Musik*), et Gerber (*Neues Biogr. Lex. der Tonkunst.*) disent que Faber n'était âgé que de 55 ans lorsqu'il mourut; mais cela ne se peut, car il n'aurait eu que cinq ans à l'époque de la publication de son *Compendiolum*, dont voici le titre : *Compendiolum Musicæ pro incipientibus, conscriptum ac nunc denuo, cum additione alterius compendioli, recognitum*, Brunswick, 1548, in-8°. Dans une note intéressante, fournie par M. Antoine Schmid (voy. *Schmid*) à M. Charles-Ferdinand Becker, pour le supplément de son Tableau systématique et chronologique de la littérature musicale (*Systematisch-chronologische Darstellung*, etc.), p. 68, ce savant a entrepris de démontrer l'identité des deux Henri Faber auxquels se rapportent l'article précédent et celui-ci, contre l'opinion de tous les biographes. D'une part, il trouve, dans la description du monastère des Bénédictins de Saint-Georges, près de Naumbourg sur la Saale, par Schamelius, et dans le *Numburgum literatum* du même, qu'un Henri Faber existait dans cette ville en 1538; puis, et c'est là son argument principal, M. Schmid dit que la souscription de la première édition du *Compendiolum*, imprimée à Brunswick, est ainsi conçue : *Henricus Faber, magister et maître d'école, auparavant attaché au chapitre de Naumbourg*. Le savant bibliothécaire pense que le monastère de Saint-Georges ayant été dévasté par les Espagnols, après la bataille de Mulhausen, en 1547, Faber s'est retiré pendant un temps assez court à Brunswick, et qu'il y a publié le *Compendiolum* en 1548; puis que, de retour à Naumbourg, en 1549, il y a composé l'autre ouvrage, objet de l'article précédent. Quelque vraisemblance qu'il y ait dans ces conjectures, on ne peut expliquer ce qui aurait porté Henri Faber à faire, à une année de distance, deux ouvrages élémentaires, différents de forme, sur les principes de la musique. Quoi qu'il en soit, les éditions du *Compendiolum* se sont multipliées et ont été publiées à Leipsick, 1552, in-8°; Leipsick, 1556, in-8°; Nuremberg, 1561, in-8°; Nuremberg, 1564, in-8°; Francfort-sur-l'Oder, 1585, in-8°; Nuremberg, 1604, in-8°; Francfort, 1617, in-8°. Il y a deux traductions allemandes de l'ouvrage de Faber; la première par Christophe *Rid* (*voyez* ce nom), dont la première édition a paru sous le titre de *Musica, kurtzer inhalt der Singkunst, auss M. Henri Fabri lateinischen Compendio Musices von Wort zu Wort für angehende Lehrjungen, in gering verstændig Teutsch gebracht*, Nuremberg, 1572, in-4°. Les éditions suivantes de cette traduction sont de Nuremberg, 1591, in-8°; Magdebourg, 1593; Nuremberg, 1594; et Strasbourg, 1596. La seconde traduction, qui est de Jean Gothart, a été publiée sous ce titre : *Musica, kurtze Anleitung der Singkunst M. Heinrici Fabri, durch Johann Gothart verteuscht, und erclært*, Leipsick, 1605, in-8°; ibid., 1608, in-8°; Erfurt, 1609, in-8°. Melchior *Vulpius*, cantor à Weimar (voyez *Vulpius*), a donné à Jena, en 1610, une édition du même ouvrage en latin et en allemand, à laquelle il a ajouté un petit traité des modes, le tout sous le titre de *Musicæ compendium latino germanicum M. Heinrici Fabri : pro tyronibus hujus artis ad majorem discentium commoditatem aliquantulum variatum ac dispositum, cum facili brevique de modis tractatu. Septimæ huic editioni correctiori accessit doctrina* 1° *de intervallis;* 2° *de terminis italicis, apud musicos recentiores usitatissimis, ex syntagmate Musico Michaele Prætorii excerptis.* Il y en a aussi des éditions de Leipsick, 1614, in-8°; de Halle, 1620; de Leipsick, 1624, in-8°; de Jena, 1636, in-8°, et d'Erfurt, 1665, in-8°. Enfin, Adam Gumpeltzhaimer a publié à Augsbourg, en 1618, une édition de la traduction de *Rid*, enrichie d'exemples et de préceptes, sous ce titre : *Compendium Henr. Fabri in vernaculum sermonem conversum à M. Christ. Rhid, et præceptis ac exemplis auctum, studio Adami Gumpelzhaimer.* On a copié cette édition dans une autre datée de Jena, 1653, in-8°. L'ouvrage de Faber, si souvent réimprimé, n'a d'autre mérite que celui de la brièveté et de la clarté.

FABER (Benoît), compositeur, né à Hildburghausen vers la fin du seizième siècle, fut attaché au service du prince de Saxe-Cobourg. Il a publié les ouvrages suivants : 1° *Der* 148 *Psalm, lateinisch, für* 8 *Stimmen* (Le 148e Psaume à 8 voix); Cobourg, 1602, in-folio; 2° *Sacræ cantiones* 4, 5, 6, 7 *et* 8 *vocibus*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

concinendæ, Cobourg, Henri Birnstill, 1605, in-4°; 3° *Gratulatio musica ex primo capite cant. canticorum quinis vocibus composita*, ibid., 1607, 4°; 4° *Canticum sex vocibus in festivitatem nuptiarum*, ibid., 1607, in-4°; 5° *Der* 51 *Psalm : Miserere mei Deus*, 8 *voc.*, Cobourg, 1608, in-folio; 6° *Adhortatio prima Christi ad genus humanum directa, musicis numeris quintarum vocum condecorata*, Cobourg, 1609, in-4°; 7° *Cantio nuptialis ex psalmo Davidis* 32 *desumpta, sex vocum*, ibid., 1609, in-4°; 8° *Cantiones sacræ*, 4-8 *voc.*, Cobourg, 1610; 9° *Triumphus Musicalis in victoriam resurrectionis Christi*, 7 *vocibus compositus*, Cobourg, 1611, in-4°; 10 *Zwei newe Hochzeit Gesänge mit* 5 *stimmen* (Deux nouveaux chants de noces à 5 voix), Cobourg, Hauck (s. d.), in-4°; 11° *Gratulatorium musicale* 6 *vocum*, Cobourg, 1631, in-4°.

FABER (Jean-Adam-Joseph), musicien de l'église Notre-Dame d'Anvers, était fort jeune quand il composa, en 1720, une messe à huit voix, deux violons, un hautbois, un violoncelle et deux basses continues, la première pour orgue, l'autre pour contrebasse. Il dit, dans la dédicace de son œuvre aux chanoines de la collégiale, qu'il n'avait pas de barbe quand il la composa. Plus tard, Faber fut ordonné prêtre et fait chanoine de la même église. Il y chantait encore au chœur en 1759. Il est aussi l'auteur d'une messe à cinq voix avec deux violons, alto, deux violoncelles, un hautbois, deux flûtes, une clarinette, contrebasse, clavecin et orgue, pour l'Assomption : elle est datée du mois de juillet 1726. Ces deux ouvrages sont en manuscrit dans les archives de l'église Notre-Dame d'Anvers.

FABRE (André), né à Riez, petite ville du département des Basses-Alpes, vers 1765, fut un bon professeur de piano et d'accompagnement, à Paris. Il a fait graver dans cette ville deux recueils de romances avec accompagnement de piano ou harpe; c'est aussi lui qui est l'auteur de l'air si connu : *Ce mouchoir, belle Raimonde*. On ignore l'époque de sa mort.

FABRE-D'OLIVET (Antoine), littérateur et amateur de musique, naquit le 8 décembre 1768, à Ganges, petite ville du département de l'Hérault. A l'âge de douze ans, il vint à Paris pour s'y instruire dans le commerce de soieries; mais, entraîné par son goût pour les lettres et les arts, il quitta cette carrière. Il fut longtemps employé au ministère de la guerre, puis à celui de l'intérieur, et donna sa démission de cette dernière place pour ne pas être obligé de rédiger une pièce contraire à ses opinions. Comme musicien, Fabre-d'Olivet s'est fait connaître par beaucoup de romances et un œuvre de quatuors pour deux flûtes, alto et basse, gravé à Paris, en 1800. Précédemment, il avait composé : 1° *Toulon soumis*, fait historique, opéra en un acte et en vers, joué à Paris en 1794; 2° *Le Sage de l'Indostan*, drame philosophique en un acte et en vers, avec des chœurs en musique, représenté à Paris, en 1796. Il a essayé de reproduire, en 1804, sous le nom de *Mode hellénique*, le prétendu *Mode mixte* de Blamville. Il fit exécuter, à l'occasion du sacre de Napoléon Bonaparte, un oratorio entièrement écrit dans ce mode; les journaux de cette époque en ont rendu un compte avantageux, mais sans savoir de quoi il s'agissait. Fabre-d'Olivet est mort à Paris au mois d'avril 1825. Ce littérateur-musicien s'est particulièrement occupé de la langue hébraïque. Pour ses travaux littéraires, on doit consulter les biographies générales.

FABRI (Étienne), surnommé **L'ANCIEN**, devint maître de chapelle du Vatican le 26 avril 1599, et occupa cette place jusqu'à la fin de septembre 1601. Il paraît qu'il se rendit en Allemagne vers ce temps et qu'il ne retourna à Rome que vers la fin de 1602. L'année suivante, il obtint la place de maître de chapelle de Saint-Jean de Latran, et la conserva jusqu'en 1607, où il eut pour successeur Curzio Mancini. On ignore s'il se retira, ou s'il mourut à cette époque. Les compositions connues de cet artiste ont pour titre : 1° *Duodecim modi musicales, tricinis sub duplici texte lat. german. concinne expressi*, Nuremberg, 1602, in-4°; 2° *Tricinia sacra justa duodecim modorum seriem concinnata*, Nuremberg, 1607, in-4°.

FABRI (Étienne), surnommé **LE JEUNE**, maître de l'école romaine, né à Rome en 1606, fut élève de Bernard Nanini. Kircher, son contemporain, nous apprend (*Musurg. Lib.* 7, p. 614) qu'il était maître de chapelle à l'église *Saint-Louis-des-Français*, à Rome, en 1648. Le 25 février 1657, il obtint la place de maître de chapelle de Sainte-Marie-Majeure; mais il ne la conserva pas longtemps, car il mourut le 27 août 1658, à l'âge de cinquante-deux ans. On a de ce compositeur des motets à 2, 3, 4 et 5 voix, publiés à Rome chez Fei, en 1650. Après la mort de Fabri, son beau-frère, Jean-Baptiste Sani, fit imprimer un œuvre posthume de ce maître, sous le titre de : *Salmi concertati a cinque voci*, Roma, Fei, 1660.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Une messe à 8 voix, composée pour la chapelle de Sainte-Marie-Majeure, et qui n'a point été publiée, se trouve en manuscrit dans la collection de l'abbé Santini, à Rome.

FABRI (Honoré), jésuite, né vers 1607, dans le Bugey, au diocèse de Bellay, professa la philosophie à Lyon, dans le collége de la Trinité, et fut ensuite appelé à Rome, pour y remplir les fonctions de grand pénitentier. Il mourut dans cette ville le 9 mars 1688. Dans le cinquième volume de sa *Physica, seu rerum corporearum scientia* (Paris et Lyon, 6 vol.), on trouve un chapitre où il est traité *De vibrationis Chordarum*.

FABRI (Annibal-Pio), surnommé **BALINO**, naquit à Bologne en 1697. Il fut élève de Pistocchi, et l'un des meilleurs ténors de son temps. Plusieurs princes d'Italie et d'Allemagne lui firent des offres avantageuses pour l'attacher à leur service. L'empereur Charles VI, grand connaisseur en musique, avait beaucoup d'estime pour son talent. Appelé à Lisbonne pour y être attaché à la chapelle royale, il y mourut le 12 août 1760. Il était aussi compositeur, et fut reçu en cette qualité à l'Académie philharmonique de Bologne, en 1719. Il fut président ou prince de cette société en 1725, 1729, 1745, 1747 et 1750.

FABRIANO (Sébastien), moine camaldule, né en Italie vers le milieu du seizième siècle, a publié *Librum missarum quinis et senis vocibus*, Venise, 1595.

FABRICE ou **FABRIZIO** (Jérome), célèbre anatomiste, est surnommé **D'AQUAPENDENTE**, parce qu'il naquit dans cette ville d'Italie, en 1537. Après avoir fait de brillantes études à Padoue, sous la direction de l'illustre Fallope, il succéda à son maître comme professeur d'anatomie, après la mort de celui-ci, en 1565. En récompense de ses profondes connaissances et des services qu'il rendait à la science, le sénat de Venise lui accorda un traitement considérable, des dignités et des priviléges, la préséance sur les professeurs de philosophie, le nomma citoyen de Padoue, lui érigea une statue, le décora du titre de chevalier de Saint-Marc, et, enfin, lui accorda le droit de désigner son successeur. Tant d'honneurs et de biens semblaient devoir assurer à Fabrice une heureuse vieillesse, mais l'envie lui suscita d'amers chagrins dans ses derniers jours, et l'on croit qu'il périt par le poison. Il mourut au milieu de violents vomissements, le 21 mai 1619, à l'âge de quatre vingt-deux ans, laissant à sa nièce une fortune de deux cent mille ducats. Parmi les savants écrits de Fabrice, on remarque celui qui a pour titre : *De visione, voce, audituque*, dont la première édition parut à Venise, in-fol., avec figures, en 1600. On en fit ensuite des éditions à Padoue, 1603, et à Francfort, en 1605 et 1613. Cet ouvrage a été réimprimé dans les *Opera omnia anatomica et physiologica* de Fabrice, imprimés à Leipsick, in-fol., avec figures, 1687, et dont il y a une fort belle et bonne édition publiée à Leyde, en 1738, in-fol. Ce livre est le premier où il a été traité *ex professo* de l'appareil vocal et de son mécanisme : bien qu'il ait été fait postérieurement d'intéressantes découvertes concernant cet appareil, le travail du célèbre anatomiste jouit encore de l'estime de tous les physiologistes.

FABRICI (Pierre), prêtre florentin du seizième siècle, est auteur d'un traité du plain-chant intitulé *Regole generali di canto fermo*, Rome, 1678, in-4°. C'est la troisième édition. Je n'ai pu découvrir les dates des deux autres.

FABRICI (Gaetan), maître de chapelle du duc de Guise, né en Italie vers 1530, obtint au concours du Puy de musique, à Évreux, en 1577, le prix du cornet d'argent, pour la chanson française à plusieurs voix : *C'est mourir mille fois le jour*.

FABRICIUS (Georges), né à Chemnitz, le 24 avril 1516, commença ses études dans sa ville natale, et les termina à Freyberg et à Leipsick. Après avoir fait un voyage en Italie, il revint en Allemagne, où il fut nommé directeur du collége de Meissen. Il mourut dans cette ville, le 13 juillet 1571. On a de lui un *Commentaire sur les anciennes poésies chrétiennes*, imprimé à Bâle, en 1564, in-4°, dans lequel il donne l'explication de quelques termes de musique. Gesner (*Biblioth. in Epit. red.*) indique un ouvrage de sa composition intitulé : *Distichа de quibusdam musicis, et septem sapientibus*, Strasbourg, 1546.

FABRICIUS (Albin), né en Styrie, dans le seizième siècle, a composé des motets qu'il a publiés sous le titre de *Cantiones sacræ sex vocum*, Grætz, 1595.

FABRICIUS (Bernard), organiste à Strasbourg, dans la seconde moitié du seizième siècle, a fait imprimer un recueil d'excellentes compositions pour l'orgue et autres instruments, sous ce titre : *Tabulaturæ organis et instrumentis inservientes*, Strasbourg, 1577. Ce recueil est devenu fort rare. Le style de Fabricius est très-orné et a beaucoup d'analogie avec celui de Claude Merulo.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

FABRICIUS (Werner), habile organiste et directeur de musique à l'église Saint-Paul de Leipsick, naquit à Itzehoe, dans le Holstein, le 10 avril 1633. Son père, bon organiste à Itzehoe, et ensuite, à Flensbourg, lui enseigna les éléments de la musique, et il acheva ses études dans cette science sous la direction du cantor Paul Mohtz. Ayant été envoyé au gymnase de Hambourg pour y faire des études littéraires, il profita de son séjour en cette ville pour prendre des leçons de composition de Thomas Sellius, directeur du chœur de l'église Sainte-Catherine, et pour perfectionner son talent dans l'art de jouer de l'orgue, sous la direction du célèbre organiste Henri Scheidmann. En 1630, il partit de Hambourg pour se rendre à Leipsick, où il termina ses études en philosophie, théologie et jurisprudence. Son grand talent, comme compositeur et comme exécutant, le fit choisir, en 1656, pour remplir la place d'organiste à l'église de Saint-Thomas. Outre ses fonctions de musicien, il exerçait aussi celles de notaire. On a de lui les ouvrages suivants : 1° *Deliciæ harmonicæ*, consistant en soixante-cinq pavanes, allemandes, courantes, etc., à cinq parties. Leipsick, 1657, in-4°; 2° *Geistliche Arien, Dialogen und Concerten, so zu heiligung hoher Fest-Tage mit* 4-8 *vocalstimmen, nebst allerhand Instrumenten* (Airs spirituels, dialogues et concerts, pour les fêtes solennelles, à quatre et huit voix, avec divers instruments); 3° *Unterricht, wie men ein neu Orgelwerk, obs gut und bestwndig sey, nach allen Stücken in- und auswendig examiniren, und so viel mæglich, probiren soll* (Instruction sur la manière d'examiner un nouvel orgue, etc.), Francfort et Leipsick, 1756, in-8° de 87 pages. Walther cite aussi de cet auteur un *Manuductio zum general-bass* (Manuel de basse continue), consistant en exemples bien écrits, publié en 1675. Fabricius est mort à Leipsick, le 9 janvier 1679. Jean Thilo a fait imprimer dans la même année l'éloge de ce savant musicien, sous ce titre : *Musica Davidica, Leichenrede auf Wern. Fabricius, chori musici Director, nebst dessen Lebenslauff*, Leipsick, 1679, in-4°.

FABRICIUS (Jean-Albert), fils du précédent, un des bibliographes les plus savants et les plus féconds, naquit à Leipsick, le 11 novembre 1668. Après avoir commencé ses études sous son père, il les continua sous Wenceslas Buhl, sous J.-S. Herrichten, à Quedlimbourg, et enfin, à l'université de Leipsick. En 1686, il fut reçu bachelier en philosophie, et le 25 janvier 1688, maître en la même faculté. Il se rendit à Hambourg en 1693, où il devint bibliothécaire de J.-F. Mayer, avec qui il alla en Suède en 1696. De retour à Hambourg, il succéda en 1699 à Vincent Placcius, dans la chaire d'éloquence et de philosophie, et prit ensuite à Kiel le bonnet de docteur en théologie. Il mourut à Hambourg, le 30 avril 1736. Les ouvrages dans lesquels il a traité d'objets relatifs à la musique sont : 1° *Pietas hamburgensis in celebratione solemni jubilæi bis secularis Augustanæ confessionis publicite stata*, Hambourg, 1730, in-4°. On y trouve, sous le n° 5 : *Hamburgisches Denkmal der Poesie zur Musik u. s. w. aufgefuhrt von G.-P. Telemann* (Monument hambourgeois de la poésie et de la musique, etc., etc.); écrit relatif à la musique que Telemann avait composée pour ce jubilé, et dans lequel Fabricius cite les noms de plus de cent musiciens de son temps; 2° *Thesaurus antiquitatum Hebraicarum*, Hambourg, 1713, 7 vol. in-4°. On y trouve (tome VI, n° 50) la dissertation de Salomon van Till *De musica Hebræorum*, traduite du hollandais en latin; le n° 51 contient la dissertation de Zoega de *Buccina Hebræorum;* 3° *Bibliotheca latina mediæ et infimæ ætatis*, Hambourg, 1734-1744, 6 vol. in-8°, dont on a donné une seconde édition, à Padoue, 1754, 6 vol. in-4°, avec les suppléments de Christ. Schoettgenius. On y remarque (lib. 11, p. 644) *Elenchus brevis scriptorum medii ævi latinorum de musica, cantuque ecclesiastico*. Cette table contient les noms et l'indication des ouvrages de beaucoup d'auteurs du moyen âge, qui ont écrit sur la musique : il en est plusieurs dont les manuscrits existent dans les principales bibliothèques de l'Europe, qui n'ont point été insérés dans la collection de l'abbé Gerbert, et qui auraient dû l'être; 4° *Bibliotheca græca sive notitia scriptorum veterum græcorum*, etc., Hambourg, 1705-1728, 14 vol. in-4°. Harles en a donné une nouvelle édition, avec des corrections et des additions considérables (Hambourg, 1790-1812, 12 vol. in-4°); mais ce travail n'a point été achevé. On y trouve (t. III, c. XII, p. 632) une indication analytique des auteurs qui ont écrit sur la musique des Grecs, suivie du catalogue des auteurs grecs sur cet art, avec la notice des manuscrits de ces auteurs existants dans les principales bibliothèques, et des éditions ou traductions qui en ont été publiées. Bien qu'incomplet et souvent inexact, ce travail est utile.

FABRICIUS (M.-C.-F.), avocat, a fait insérer dans le n° 9 de la *Gazette générale de musique de Leipsick* (ann. 1832), comme sup-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

plément, un écrit qui a pour titre : *Ueber die Töne und Tonarten unserer Musik* (Sur les tons et la tonalité de notre musique). Son principe de la formation de la gamme est la succession de quintes qui avait servi de base au système de l'abbé Roussier, et, postérieurement, à ceux de MM. Barbereau et comte Durutte. (*Voyez* ces noms.)

FABRIZI (Vincent), compositeur dramatique, né à Naples vers 1705, a donné, sur divers théâtres de l'Italie, un assez grand nombre d'opéras, parmi lesquels on remarque : 1° *I Due Castellani burlati*, en 1785, à Bologne ; 2° *La Sposa invisibile*, en 1786, à Rome ; 3° *La Necessità non ha legge*, en 1786, à Dresde ; 4° *La Contessa di nova luna*, en 1786, à Bologne ; 5° *I Puntigli di gelosia*, en 1786, à Florence ; 6° *Chi la fà l'aspetta*, 1787, à Bologne ; 7° *La Nobiltà villana*, 1787 ; 8° *Gli Amanti trappolieri*, 1787, à Naples ; 9° *Il caffè di Barcelonna*, 1788, pour Barcelonne ; 10° *Il don Giovanni ossia il Convitato di pietra*, 1788, à Fano ; 11° *L'incontro per accidente*, 1788, à Naples ; 12° *La Tempesta, ossia Da un disordine ne nasce un ordine*, 1788, à Rome ; 13° *Il Colombo*, 1789 ; 14° *La Mogliecappriciosa*, Milan, 1797.

FABRIZZI ou **FABRIZIO** (Paul), de Nola, né vers 1812, fut élève du Conservatoire de Naples (collége musical de Saint-Sébastien), et en particulier de Zingarelli pour la composition. En 1831, il fit jouer son premier opéra au théâtre Nuovo, sous le titre de *Il Giorno degli equivoci*. Deux ans après, il donna, au petit théâtre de *la Fenice*, l'opéra-bouffe *la Vedova d'un vivo*, dont la musique élégante et légère fut remarquée. Ses autres ouvrages joués à Naples sont : *la Caravana del Cairo*, en 1833 ; *Il Conte di Saverna*, en 1837, plusieurs morceaux de cet opéra ont été publiés chez Ricordi, à Milan, avec accompagnement de piano ; on y remarque un bon duo (*Quale ardir*) pour soprano et basse ; *Il Portatore d'acqua*, en 1841. M. Fabrizzi a fait aussi représenter à Spolette, en 1844, *Lara o il Cavaliere verde*.

FABRONI (Ange), célèbre biographe, naquit le 7 septembre 1732, à Marradi, dans la partie de la Romagne qui appartenait à la Toscane. Au nombre de ses ouvrages est une collection d'éloges intitulée : *Vitæ Italorum doctrina excellentium qui sæculis XVII et XVIII floruerunt*, Pise 1778-1805, 20 vol. in-8°. Dans le neuvième volume de cette édition (p. 272 à 378), se trouve la vie de *Benedetto Marcello*. Cette vie a été traduite en italien et publiée sous le titre de *Vita di Benedetto Marcello, patrizio, con l'aggiunta delle risposte alle censure del sig. Saverio Mattei, con l'indice delle opere stampate e manoscritte, e alquanto testimonianze intorno all' insigne suo merito nella facoltà musicale*. Venise, 1788, in-8°. On a placé la traduction en tête de l'édition des psaumes de ce célèbre compositeur, publiée à Venise, en 1803, sous le titre de *Estro poetico-armonico, parafrasi sopra i 50 primi salmi, poesia di Girolamo Ascanio Giustiniani, musica di B. Marcello, etc.* Quoique cette biographie porte le nom de Fontana, elle n'est que la traduction de celle de Fabroni ; ce dernier est mort le 22 septembre 1803.

FABRY (Michel), chantre de la chapelle particulière de Catherine de Médicis, né en Provence vers l'an 1540, fut compositeur et obtint au concours du *Puy de musique*, à Évreux, en 1577, le premier prix de l'orgue d'argent pour le motet *Aspice, Domine*, et au même concours, en 1581, le prix de la lyre d'argent pour la chanson française à plusieurs voix : *O beau Laurier*.

FACCHO (le P. Augustin), moine de l'ordre des Mineurs conventuels, et organiste de l'église *delle Grazie*, à Bologne, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, est auteur de *Motetti a due e tre voci*. Bologne, J. Monti, 1674, in-4°.

FACCINI (Jean-Baptiste), compositeur italien qui vivait vers le milieu du dix-septième siècle, a fait imprimer un ouvrage intitulé : *Salmi concertati a 3 e 4 voci, cum basso continuo*, Venise, Bart. Magni, 1634, in-4°.

FACCINI (Jean-Baptiste). *Voyez* Fazzini.

FACCO (Jacques), compositeur de musique instrumentale, vivait en 1720. Il a publié à Amsterdam *Douze concertos pour trois violons, alto, violoncelle et basse*. On n'a aucun renseignement sur la vie de ce musicien.

FACIO (Anselme), ou plutôt **FASIO**, en latin *Fatius*, moine augustin, né à Enna, en Sicile, était compositeur, et vécut dans la seconde moitié du seizième siècle et au commencement du dix-septième. On connaît de lui : 1° *Motetti a cinque voci*. Messine, 1589, in-4° ; 2° *Madrigali a cinque voci*, ibid., 1589, in-4°.

FACIUS (J.-H.), violoncelliste fixé à Vienne, vers 1810, s'est fait connaître par la publication des ouvrages dont les titres suivent : 1° Trois duos pour deux violoncelles, œuvre 1er, Vienne, Artaria, et Paris, Pleyel ; 2° Trois sonates pour violoncelle, avec accom-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

pagnement de basse, op. 2, livres I et II, Vienne, Cappi; 5° Concerto pour violoncelle et orchestre (en *ré* mineur), op. 3 *ibid.*

FADINI (André), compositeur de musique instrumentale, vivait en 1710. Il est connu par l'ouvrage suivant : *XII Sonate a due violini, violoncello ed organo,* Amsterdam.

FAGNANI (François-Marie), né à Milan, vers le milieu du dix-septième siècle, fut célèbre, comme chanteur, en Italie, depuis 1660 jusqu'en 1680.

FAGO (Nicolas), compositeur, surnommé **IL TARENTINO**, parce qu'il était né à Tarente, entra, en 1691, au Conservatoire de la *Pieta de' Turchini,* où il fit ses études musicales sous la direction de Provenzale. Ses progrès furent rapides, car son instruction dans l'art d'écrire était complète en 1697. Déjà il s'apprêtait à sortir de l'école dont il avait suivi les cours, lorsque son maître (Provenzale) le pria de rester au Conservatoire pour lui venir en aide; car il était fort âgé. Fago y consentit et partagea, avec son condisciple Orsini, les fonctions de second maître; mais Orsini s'étant retiré peu de temps après, Fago succéda à Provenzale en qualité de premier maître. Ce musicien distingué s'est fait connaître par la composition de plusieurs opéras, parmi lesquels on remarque surtout *l'Eustachio.* Sa musique d'église est d'un bon style. La bibliothèque du Conservatoire de musique de Paris possède de cet auteur, les manuscrits autographes d'une messe à cinq voix obligées et cinq voix *ripieni,* deux violons et orgue, le motet *Credidi* à neuf voix obligées, deux violons, alto et basse, et un *Benedictus* à huit avec orchestre, et, en outre, une messe à cinq *con ripieni e stromenti,* une messe de morts *idem,* un *Credo idem,* deux autres *Credo* à cinq voix, deux violons, alto et basse, un *Credo* à quatre, deux *Magnificat* à cinq voix réelles, cinq voix de ripieno et orchestre, et enfin des litanies à cinq voix avec accompagnement de deux violons, deux cors et orgue. On trouve aussi sous le nom de Fago, dans quelques bibliothèques d'Italie, un *Magnificat* à dix voix, un *Stabat Mater* à quatre voix, un *Te Deum* à dix voix, deux violons et basse, le psaume *Lactatus sum* à quatre voix, des *Répons* pour la semaine sainte, deux *Dixit* à cinq voix, *Tu es sacerdos* à quatre avec instruments, *Tecum principium* idem, le psaume *Confitebor* pour soprano solo, deux violons, viole et basse, autre *Confitebor* pour soprano et chœur, autre *idem* pour contralto et chœur, *Beatus vir* à quatre voix, et des cantates à voix seule avec accompagnement de clavecin. Le style de Fago est élégant et pur, mais ses idées manquent d'originalité.

FAGO (Laurent), compositeur italien du dix-septième siècle, a écrit beaucoup de musique d'église qui est restée en manuscrit. Le catalogue de la collection de l'abbé Santini indique un *Kyrie cum gloria* à quatre voix et orchestre, et un *Credo* à cinq voix, de ce compositeur. Les circonstances de sa vie sont ignorées.

FAHRBACH (Joseph), flûtiste et compositeur pour son instrument, est né à Vienne, le 25 août 1804. Dans sa jeunesse, il apprit seul à jouer de plusieurs instruments, à l'aide desquels il secourait sa pauvre famille; mais il parvint sur la flûte à une remarquable habileté et se fit applaudir dans plusieurs concerts. Il fut attaché pendant plusieurs années au théâtre de la cour impériale comme première flûte. Au nombre des ouvrages qu'il a publiés, on remarque : Trente préludes pour la flûte dans tous les tons, op. 6, Vienne, Diabelli; Exercices pour le même instrument, op. 9, *ibid.;* Modulations pour le même instrument, op. 11, *ibid.;* Trente leçons pour les commençants, op. 15, *ibid.;* des Fantaisies sur des motifs d'opéra, *ibid.*

FAHRBACH (Philippe), fils du précédent, né à Vienne, s'est fait connaître comme compositeur de danses, au nombre de plus de cent œuvres, qui ont eu du succès et qui ont été publiés, à Vienne, chez Haslinger. Cet artiste, sur qui je n'ai pu obtenir de renseignements, a fait représenter, à Vienne, en 1845, un opéra intitulé : *Das Schwert der Kœnige.*

FAIDIT. *Voyez* Faydit.

FAIGNIENT (Noé), compositeur belge, vécut à Anvers vers 1570. Imitateur du style de Roland de Lassus, il a presque égalé ce maître pour la douceur de son harmonie. On connaît de lui les ouvrages suivants : 1° Airs, motets et madrigales à trois parties, Paris, 1567; 2° *Motetti e Madrigali a* 4, 5 *e* 6 *voci,* Anvers, 1569; 3° *Madrigali a* 5-8 *voci,* ibid., 1595; 4° Chansons, madrigales et motets à quatre, cinq et six parties, Anvers, chez la veuve de Jean Laet, 1568, in-4°. Il y a des morceaux de Faignient dans la collection intitulée : *Musica divina di XIX autori illustri a* 4, 5, 6 *et* 8 *voci,* Anvers, P. Phalèse, 1595, in-4° obl., dans le recueil publié par André Pevernage, sous le titre de : *Harmonia celeste di diversi eccellentissimi musici a* 4, 5, 6, 7, 8 *voci,* Anvers, P. Phalèse, 1593, in-4° obl., et dans la *Melodia Olimpica,* collection de madrigaux recueillis par Pierre Phillips, compositeur an-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

glais et organiste de l'archiduc Albert, gouverneur des Pays-Bas, Anvers, P. Phalèse, 1594, in-4° obl.

FAIRFAX (Robert) ou **FAYRFAX**, organiste ou chantre de l'église de l'abbaye de Saint-Alban, naquit dans la seconde moitié du quinzième siècle à Bayford, dans le comté de Hertford, en Angleterre. Il obtint le grade de docteur en musique à l'université de Cambridge et fut confirmé dans cette dignité à l'université d'Oxford en 1511. Il mourut à Saint-Alban et fut enterré dans l'église de ce lieu. Fairfax a écrit des chansons anglaises à deux et trois parties, qui se trouvent dans quelques manuscrits du Muséum britannique (nos 62, 174, 203, 223 et 226 du catalogue de la musique manuscrite), notamment dans une collection de chants à plusieurs voix des musiciens anglais qui vivaient au commencement du seizième siècle et qui a été formée par Fairfax lui-même. Après avoir été sa propriété, le manuscrit a passé en diverses mains : il appartenait à un certain M. Thoresby, à l'époque où Hawkins et Burney écrivaient leurs Histoires de la musique. Après lui, le manuscrit a été acquis par la bibliothèque du Muséum britannique. Burney en a tiré une chanson à deux voix, de Fairfax, et Hawkins un motet à trois. Burney présume (*a Gus-History of Musée*, t. II, p. 547), d'après les paroles de cette chanson, qu'elle a été adressée à Henri VII, en 1485, après la bataille de Bosworth. Si l'on juge du talent de ce musicien d'après ces échantillons, il était très-inférieur aux musiciens belges et français de la même époque : rien de plus lourd et de plus gauche que le style harmonique de ces morceaux.

FALAISE (l'abbé), organiste à Coutances (Manche), est auteur d'un livre intitulé : *Méthode de plain-chant romain comparé avec le plain-chant moderne, suivie des principes de la musique*, Coutances, Salettes, 1857, petit in-4° de VI et 106 pages.

FALANDRY (Alexis-Germain), compositeur de musique d'église et de chambre, né le 28 avril 1798, à Lavalette (départ. de l'Aude), fut admis, le 6 février 1824, au Conservatoire de musique de Paris, comme élève de l'auteur de cette notice pour la composition, et remplit pendant quelque temps les fonctions de répétiteur du cours de son maître. Sorti du Conservatoire en 1827, il alla occuper une place de maître de chapelle dans une ville de la France méridionale. Il a cessé de vivre en 1853. Falandry a publié de sa composition : 1° Messe à trois voix avec deux violons, alto et basse ; 2° *Domine non secundum*, motet à trois voix et orgue ; 3° *O sacrum convivium*, à trois voix et orgue ; 4° *Ave verum*, à deux voix égales et orgue ; 5° *Ecce panis Angelorum*, à trois voix et orgue ; 6° *Memorare*, motet à quatre voix et orgue ; 7° *Attende Domine*, à trois voix et orgue ; 8° Hymne à saint Vincent de Paule, à deux voix ; 9° *L'Angelus*, chant religieux en l'honneur de la Sainte-Vierge, à voix seule avec piano ; 10° *Marie, ton nom seul est un chant*, à voix seule et piano ; 11° Des pièces d'orgue ; 12° Beaucoup de romances. Tous ces ouvrages ont été édités à Paris, chez Canaux.

FALB (F.-Remi), moine de l'ordre de Cîteaux à Furstenfeldbruck, cercle de l'Isère, est auteur d'un ouvrage intitulé : *Sutor non ultra crepidam, seu Symphoniæ sex*, pour deux violons et basse, Augsbourg, 1747, in-fol.

FALCK (Georges), surnommé **L'AINÉ**, fut premier chantre et organiste de l'église Saint-Jacques, à Rotenbourg, sur la Tauber. Il a publié un ouvrage intitulé : *Idea boni cantoris, das ist Getreu und gründliche Anleitung, wie ein Musikscholar, sowohl im Singen, als auch auf andern Instrumentis musicalibus in kurtzer Zeit so weit gebracht werden kann*, etc. (Idée du bon musicien, contenant une instruction sûre et fidèle, où l'écolier en musique acquerra en peu de temps l'usage du chant et des instruments), Nuremberg, 1688, in-4° obl. La préface a été écrite par le surintendant Sébastien Kirchmayr ; il y est dit que l'auteur avait aussi le dessein de publier un livre intitulé : *Idea boni organœdi*, ou l'art d'accompagner la basse continue, et *l'Idea boni melothetæ*, ou la science du compositeur : il ne paraît pas que ces ouvrages aient été imprimés.

FALCKENHAGEN (Adam), joueur de luth, et secrétaire de la chambre du margrave de Brandebourg-Culmbach, naquit le 17 avril 1697 à *Gross-Daltzig*, village situé entre Leipsick et Pigau. Son père, qui était maître d'école, lui enseigna les premiers principes de la musique. Lorsqu'il eut atteint sa dixième année, il fut envoyé chez un prêtre à Knauthayn, près de Leipsick. Il y employa huit années à l'étude des lettres et de la musique, notamment à celle du clavecin et du luth. De là il alla à Merseburg, à Leipsick, à Weissenfels, à Dresde, à Jena, et enfin, au mois de mai 1720, il entra au service du margrave de Brandebourg. Falckenhagen est mort en 1761. Il a publié à Nuremberg, en 1758, *Douze cantiques édifiants, avec variations pour le luth*. Cet ouvrage fut suivi de quatre autres, contenant douze solos, et autant de concertos pour le même instru-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ment. Enfin on a de lui : *12 Sonatine da camera a liuto solo*, op. 5. Nuremberg, in-fol.

FALCO (François), violoniste italien, né vers le milieu du siècle dernier, vint en France en 1775, et fut attaché à la chapelle du Roi. Il a fait graver à Paris : 1° *Solfeggi di Scuola italiana con i principi della musica vocale*, Paris, sans date, in-fol.; 2° 6 *Soli da violino*, op. 2. Ces ouvrages ont été réimprimés à Londres en 1776. Le frère de cet artiste, *Charles Falco*, professeur de clavecin à Londres, a publié dans cette ville, en 1763, *Six sonates for the harpsichord*. La bibliothèque du Conservatoire de Paris possède un *Oratorio di Santo Antonio* d'un autre musicien nommé *Michele Falco;* le style de cet ouvrage indique une composition d'un contemporain d'Alexandre Scarlatti.

FALCON (Marie-Cornélie), cantatrice dramatique, née à Paris, le 28 janvier 1812, fut admise, comme élève, au Conservatoire de cette ville, le 6 février 1827. Elle y reçut d'abord des leçons de Henri pour la vocalisation, puis devint élève de Pellegrini et de Bordogni pour le chant. Le premier prix de vocalisation lui fut décerné en 1830, et elle obtint le premier prix de chant au concours de l'année suivante. Après avoir reçu des leçons d'Adolphe Nourrit, pour le chant dramatique, elle eut aussi le premier prix de déclamation lyrique, d'une manière brillante, en 1831. Le 20 juillet 1832, elle débuta à l'Opéra par le rôle d'*Alice*, dans *Robert le Diable*, et y produisit une vive impression sur le public. Douée richement par la nature, belle, possédant une voix magnifique, une grande intelligence et un profond sentiment dramatique, elle marqua chaque année par des progrès et par le développement de son talent. En 1833, *Gustave III*, d'Auber, *la Juive*, dans l'année suivante, le rôle de *Valentine* dans *les Huguenots*, en 1836, *Stradella*, en 1837, furent autant de créations de ce beau talent; dans *les Huguenots*, particulièrement, Mlle Falcon s'élevait jusqu'au plus haut degré de l'art par son chant et par son jeu. Un dérangement grave de sa santé interrompit cette série de succès qui ne fut en quelque sorte qu'une apparition à l'Opéra, et borna la carrière dramatique de la jeune cantatrice à une durée de cinq ans. Dès les derniers mois de 1837, son organe vocal subit une altération si intense, que Mlle Falcon fut obligée d'interrompre son service à l'Opéra, et d'aller en Italie essayer l'influence d'un climat plus doux; mais l'espoir qu'elle conserva, pendant quelque temps, de retrouver la beauté de sa voix, ne se réalisa pas. Après une absence de plus de dix huit mois, elle essaya de se faire entendre de nouveau dans *une représentation à son bénéfice, donnée* au mois de mars 1840; mais il fut constaté dans cette circonstance que l'organe était perdu sans ressource, et Mlle Falcon dut se résigner à prendre sa retraite définitive. Aucun autre talent de la même portée ne lui a succédé depuis lors à l'Opéra de Paris.

FALCONE (Achille), maître de chapelle à Catalagirone, avec quatre cents écus d'appointements annuels, et membre de l'Académie de Cosenza, dans le royaume de Naples, eut une vive discussion musicale avec Sébastien Raval (*voyez* ce nom), maître de chapelle du duc de Maquedo, vice-roi de Sicile, et compositeur espagnol rempli d'orgueil, qui avait affiché la prétention d'être le plus habile musicien de son temps. D'un commun accord, les champions s'en étaient rapportés au jugement du P. Nicolò, dominicain toscan, et savant musicien, qui prononça en faveur de Falcone. Indigné de cette sentence, Raval fit publier dans toutes les rues de Palerme un cartel où il défiait Falcone de composer à l'improviste sur un sujet donné en présence du vice-roi. Falcone accepta le défi, et devant ses parrains et ceux de Raval, il écrivit le morceau qui lui était demandé; mais quoiqu'il y eût fait preuve de beaucoup d'habileté, le crédit de Raval et les préventions du vice-roi firent rendre un jugement défavorable à sa composition, et ce jugement fut déclaré sans appel dans tout le royaume de Sicile. Profondément affligé de cette injustice, Falcone se résolut à porter la cause à Rome, prenant pour juges Jean-Marie Nanini et Soriano, et il envoya son défi à Raval par Antoine Verso, compositeur sicilien, élève de Pierre Vinci; mais à peine les lettres d'appel furent-elles parvenues à Rome, que Falcone mourut à Cosenza, le 9 novembre 1600, à la fleur de la jeunesse. L'abbé Baini, qui rapporte cette histoire d'après les notices manuscrites de Pitoni sur les contrapuntistes italiens, accorde des éloges au talent de Falcone. Après la mort prématurée de ce compositeur, son père (Antoine Falcone) publia un livre de ses madrigaux à cinq voix sous ce titre : *Con alcune opere fatte all' improviso, a competenza con Sebast. Ravalle, capellano di Malta, e maestro della cappella reale di Palermo, con una narrazione come veramente il fatto seguisse, Madrigali a cinque voci, da Achille Falcone, etc., in Venezia, appresso Giacomo Vincenti*, 1603, in-4°. On trouve dans la préface de ce recueil les détails de la dispute de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Falcone et de Raval ces détails sont aussi dans le *Libro de Mottetti a 3, 4, 5, 6, 8 voci di Sebastiano Raval, maestro della regia cappella di Palermo.* Palermo, Francoschi, 1601.

FALCONI (Giacomo), graveur et fondeur de caractères à Venise, vers le milieu du dix-huitième siècle, a gravé et fondu un caractère pour l'impression de la musique par les procédés typographiques qui a servi à l'impression de l'*Arte pratica di contrapunto* du P. Paolucci (*voyez* ce nom). Falconi en a publié la description avec des spécimens, sous ce titre : *Manifesto d'una nuova impresa di stampare la Musica in caratteri gettati nel modo stesso come si scrive.* Venise, 1707, in-4°.

FALCONIERI (. . . .), compositeur napolitain qui vivait au commencement du dix-septième siècle, a fait imprimer deux livres de *Villanelle* à une, deux et trois voix, Naples, 1616, in-4°.

FALCONIUS (Placide), ou plutôt **FALCONIO**, moine bénédictin, né à Asola, entra au couvent de son ordre à Brescia, en 1549, et mourut dans les premières années du dix-septième siècle. Il s'est fait connaître par les ouvrages suivants : 1° *Missæ introitus per totum annum*, Venise, 1575, in-folio ; 2° *Passio, S. Voces hebdomadæ sanctæ*, ibid., 1580, in-4° ; 3° *Responsoria hebdomadæ sanctæ tam pleni quam æquali voc. prout cuique visum fuerit 4 vocibus decantanda*, Brescia, V. Sabio, 1580, in-4° ; 4° *Turbarum vocis cum palm., Benedictus et Miserere*, ibid., 1580, in-4° ; 5° *Magnificat octo tonorum*, ibid., 1588, in-4°.

FALKNER (Rodolphe), professeur de musique, né en Allemagne, se fixa à Londres vers le milieu du siècle dernier. Il y fit imprimer, en 1762, un traité élémentaire sur l'art de toucher le clavecin, sur l'accompagnement de la basse continue, etc., sous ce titre : *Instructions for playing the Harpsichord, Thorough Bass, fully explained, and exact rules for tuning the Harpsichord*, in-4°. Il en a été fait une deuxième édition qui a pour titre : *Instruction for playing the Harpsichord, wherein is fully explained the Mystery of Thorough Bass ; with many other Material Thing very rarely given to Scholars, by the Teachers of Music.* Londres, 1774, in-folio.

FALLANI (Dominique), compositeur napolitain, fut maître de chapelle à Pouzzoles (Pozzuoli), dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Il a écrit des messes, vêpres et psaumes à trois et à quatre voix avec deux violons, viole et basse, et mérite particulièrement d'être mentionné pour un ouvrage plein d'expression intitulé : *Orazione di Geremia a canto solo con stromenti* (deux violons, viole et orgue). Cette production, dont le style tient de Pergolèse et de Leo, est très-distinguée et n'est pas assez connue.

FALLER (Charlotte), dont le nom de famille était *Thiele*, naquit à Habertsbourg, en Saxe, le 14 octobre 1758. Elle se distingua comme cantatrice, et parut avec succès sur la scène à Sondershausen. Les rôles qui lui firent le plus d'honneur furent ceux de *Louise*, dans *le Déserteur*, et de *Franciska*, dans l'opéra intitulé : *Minna de Barnheim*, etc. En 1782, elle se rendit à Anspach, où elle se maria : depuis lors, elle a quitté le théâtre.

FALLOUARD (Pierre-Jean-Michel), organiste de l'église de Sainte-Catherine et de la chapelle de l'hospice civil, à Honfleur, est né dans cette ville, le 11 juillet 1805. Dès l'âge de dix ans il commença l'étude de la musique ; en 1821, il devint élève de Delaporte, organiste de Sainte-Catherine, qui lui enseigna le mécanisme de l'orgue et l'harmonie. Après la mort de ce professeur, M. Fallouard lui succéda en 1825. Il reçut aussi des leçons de Godefroi père, organiste de la cathédrale de Rouen, et compléta son instruction musicale par l'étude des œuvres de Haydn, de Mozart et de Beethoven. Comme professeur, il a formé beaucoup d'élèves, au nombre desquels se trouve M. l'abbé Capard, maître de chapelle de la cathédrale de Bayeux. M. Fallouard a publié de sa composition : 1° Six suites de marches, pas-redoublés et valses pour musique militaire ; 2° Six grandes valses brillantes pour le piano ; 3° Deux quadrilles à 4 mains, sur des thèmes originaux ; 4° Variations pour clarinette (en *si*) avec accompagnement de quatuor ou de piano, Paris, Marescot ; 5° Trois duos concertants pour deux clarinettes, Paris, Aulagnier ; 6° Pièces pour l'orgue ou *harmonium*, Paris, Lebeau aîné ; 7° Romances avec accompagnement de piano, dont *les Hirondelles*, Paris, Petit ; 8° Beaucoup d'arrangements pour divers instruments, Paris, Aulagnier. Le même artiste a en manuscrit des compositions pour l'orgue, le piano et le chant. M. Fallouard s'est aussi fait connaître dans la littérature de la musique, par les ouvrages dont voici les titres : 1° *Notices, biographies et variétés musicales*, Honfleur, 1855, 1 vol. in-18, format anglais ; 2° *Les Musiciens Normands ; esquisse biographique comprenant les noms des musiciens les plus célèbres, nés en Normandie, du onzième au dix-neuvième*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

siècle, Honfleur, 1859, in-18, format anglais. Il est un des rédacteurs de l'*Écho Honfleurois*, auquel il a fourni des articles de critique sur la musique, le théâtre, etc.

FANART (L.-S.), né à Reims, vers 1810, a été d'abord organiste de la cathédrale de cette ville, puis a été nommé maître de chapelle de la même église et directeur du conservatoire de Reims. Il a été membre de l'ancienne commission des arts et monuments religieux au ministère de l'instruction publique, et secrétaire du congrès scientifique de France. M. Fanart est membre de l'académie impériale de Reims et du comité d'archéologie de la même ville. On a de cet artiste-littérateur : 1° *Discours sur la nécessité d'étudier la musique dans son histoire*. Reims, imprimerie de Machet, 1844, in-8° de 20 pages. Cet opuscule a eu deux éditions : celle-ci est la deuxième; 2° *École pratique du doigter de l'orgue et de l'harmonium, ou recueil de morceaux propres au service divin et soigneusement doigtés, sans emploi de la pédale, avec l'indication exacte des mouvements et des mélanges de jeux à employer*. Ouvrage divisé en deux parties, op. 3, Paris, Regnier-Canaux, Reims, chez l'auteur; 3° *Livre choral d'une exécution facile et adapté aux moyens les plus restreints comme aux chœurs les mieux organisés, contenant les parties les plus usuelles de l'office divin mises en faux-bourdon ou contrepoint simple de note contre note*, etc., ibid.

FANNA (Antoine), compositeur et pianiste, né à Venise en 1793, fit de bonnes études musicales dans sa jeunesse, et se livra à l'enseignement dans sa ville natale, où il jouissait de la réputation d'un professeur distingué. Il est mort à Venise, le 15 mars 1845, à l'âge de quarante et un ans et quelques mois. On a de cet artiste un grand nombre de morceaux pour le piano, variations sur des thèmes d'opéras, fantaisies, rondos, etc., op. 8, 9, 10, 11, 13, 16, 17, 18, 19, 21, 23, 24, 31, 36, 38, 43, etc., Milan, Ricordi; une grande sonate à quatre mains, op. 14, *ibid.*; des caprices, divertissements et variations à quatre mains, *ib.*; un grand duo pour deux pianos sur une mélodie italienne, op. 35, *ibid.*; deux trios pour deux harpes et un piano sur un air tyrolien, op. 25, *ibid.*; beaucoup de romances et de *canzonette*, *ibid.* Pasquale Negri a publié sur cet artiste : *Cenni Biografici sopra Antonio Fanna, nato in Venezia*, Venise, 1845, in-8°.

FANTE (Antonio del), maître de la chapelle de Sainte-Marie-Majeure, à Rome, fut appelé à remplir ces fonctions le 2 janvier 1817, et mourut dans ce poste, au mois de mars 1822. Kandler dit, dans sa Notice sur l'état de la musique à Rome (*voyez* la *Revue Musicale* t. III, p. 77), que Del Fante avait de profondes connaissances en musique, mais qu'il était malheureusement trop homme du monde. Le désir d'obtenir la faveur publique lui fit introduire dans sa musique d'église des choses d'un goût peu sévère, surtout vers la fin de sa vie. Il disait souvent qu'au dix-neuvième siècle il faut unir au style rigoureux de l'ancienne école l'élégance de la musique moderne; alliance fort difficile, et dont les résultats ne seraient vraisemblablement pas ceux que Del Fante se promettait. Il a laissé en manuscrit une très-grande quantité de musique d'église et de chambre.

FANTINI (Jérôme), né à Spolette, dans les dernières années du seizième siècle, ou dans les premières années du dix-septième, fut trompette-major au service du grand-duc de Toscane Ferdinand II, qui gouverna ses États depuis 1621 jusqu'en 1670. Il est vraisemblable que Fantini visita l'Allemagne et s'arrêta quelque temps à Francfort, où un ouvrage de sa composition fut imprimé en 1638. Le P. Mersenne, d'après une lettre du médecin Bourdelot, écrite de Rome (antérieurement à l'année 1638), dit que Fantini était le premier trompette de guerre de toute l'Italie, et que son habileté était si grande, que ce médecin l'entendit un jour donner en sons purs sur son instrument toutes les notes chromatiques que le célèbre organiste Frescobaldi exécutait sur un orgue appartenant au cardinal Borghèse, tandis que les trompettes attachés au duc de Créqui, ambassadeur de Louis XIII à Rome, voulant l'imiter, ne faisaient entendre que des sons rauques et confus (*Harmonicorum*, Lib. 2. *De instrumentis*, p. 109). Fantini a publié sur son instrument un ouvrage de haut intérêt historique, qui a pour titre : *Modo per imparare a sonare di tromba di guerra musicalmente in organo con tromba sordina, col cimbalo, e ogn' altro istrumento. Aggiuntovi molte sonate come balleti, Brandi, Capricci, Sarabande, Correnti, passagi, et sonate con la tromba et organo insieme*, Francfort, 1638, in-fol. de 86 p. On trouve dans cet ouvrage, orné du portrait de l'auteur, cent pièces qui portent pour titres les noms de cent familles illustres de l'Italie et de l'Allemagne.

FANTON (Nicolas), maître de musique de la Sainte-Chapelle, mort en 1757, fut d'abord maître de musique à la cathédrale de Blois. I

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

a écrit beaucoup de motets, qui n'ont point été imprimés, mais qu'on a exécutés avec succès au concert spirituel, depuis 1754. Ses meilleures compositions sont le *Cantate Domino canticum; Deus venerunt; Dominus regnavit; Exultate justi;* et *Jubilate Deo omnis terra.* Le chant de ces ouvrages est dans le style de Lalande, mais l'instrumentation est d'un meilleur goût.

FANTOZZI (Ange), né en Italie vers 1760, fut un bon chanteur (*tenore*) du siècle dernier. Il chanta d'abord à Venise en 1783. En 1789, il était à Gênes ; l'année suivante, à Brescia, et, en 1791, à Milan. Il passa à Berlin en 1792 pour y être attaché au grand théâtre de l'Opéra, et s'y fit entendre dans l'*Enea* de Righini. Le rôle d'*Admète*, dans l'*Alceste* de Gluck, lui fit beaucoup d'honneur, en 1795 et 1796. Enfin il se distingua dans le rôle d'*Assur*, de la *Semiramis* de Himmel.

FANTOZZI (Marie), née *Marchetti*, femme du précédent, vit le jour en Italie, dans l'année 1767. Vers 1788, elle brillait sur les théâtres de Milan, de Brescia et de Padoue. En 1792, elle accompagna son mari à Berlin et chanta avec succès dans l'*Enea* de Righini, dans l'*Alceste* de Gluck, dans la *Semiramis* de Himmel, et dans l'*Atalante* de Righini. Elle était encore dans cette ville en 1802, et remplissait les rôles de *prima donna*. Sa voix était pure, d'un beau volume de son et fort étendue.

FANTUZZI (le comte Jean), d'une noble et illustre famille de Bologne, naquit en cette ville vers 1740, et consacra sa vie entière à des recherches sur l'histoire littéraire et artistique de sa patrie. Le résultat de ses travaux a été consigné dans le livre qu'il a publié sous ce titre : *Notizie degli Scrittori Bolognesi*, Bologne, 1781-1794, 9 vol. petit in-fol. Cet ouvrage contient d'utiles renseignements pour l'histoire de la musique : on y trouve des notices biographiques et littéraires sur Jean-Marie Artusi (t. I, p. 207), sur Adrien Banchieri (t. I, pp. 338-341), sur Hercule Bottrigari (t. II, pp. 320-329), sur le P. Martini (t. V, pp. 342-353), sur Laurent Penna (t. VI, p. 343), sur Jean Spataro (t. VIII, p. 29 et 30), et sur beaucoup d'autres artistes distingués de Bologne. Le neuvième volume, qui renferme des additions et des corrections, contient (pp. 2-9) un article historique sur l'Académie philharmonique de Bologne.

FANZAGO (l'abbé François), recteur du collége de Padoue, né en cette ville vers 1730, y a fait imprimer, en 1770, un éloge de Tartini, intitulé : *Orazione delle Lodi di Giuseppe Tartini, recitata nella Chiesa de RR. PP. Serviti in Padova, li 31 di marzo l'anno 1770; in Padova*, 1770, *nella stamperia Conzatti*, pet. in-4° de 48 pages. On a aussi de lui : *Orazione ne' funerali del R. P. Francesco Antonio Valotti, recitata nella chiesa del Santo in Padova*, 1780, in-4°. Enfin l'abbé Fanzago a publié les éloges réunis de Tartini et de Valotti, dans une brochure qui a pour titre : *Elogi di Giuseppe Tartini primo violinista nella cappella del Santo di Padova, e del P. Francesco Valotti, maestro della medesima. In Padova*, 1793, in-8°.

FARABI (Abou-Nasser-Mohamed-Ben-Mohamed **Al**), célèbre philosophe arabe, naquit à Fârâb, aujourd'hui Othrâr, ville de la Transoxiane. Le désir de s'instruire le porta à s'éloigner de sa patrie pour aller à Bagdad étudier la philosophie, sous un docteur nommé *Abou Bekker Mattey*, qui expliquait Aristote. Il alla ensuite à Harran, où il apprit la logique d'un médecin chrétien nommé *Jean;* de là, il alla à Damas, puis en Égypte; enfin il revint à Damas, où les bienfaits de Séif-ed-Daulah le fixèrent. Il mourut dans cette ville l'an 339 de l'hégire (950 de Jésus-Christ). Au nombre des ouvrages d'Al-Farabi, on en trouve deux qui sont relatifs à la musique : l'un est un traité célèbre dans tout l'Orient, dont le manuscrit existe à la bibliothèque de l'Escurial, cod. 911, et que Casiri (*Bibl. Arabico-Hisp. Escurial.*, t. I, p. 347) indique sous ce titre : *Musices Elementa, adjectis notis et instrumentorum figuris plus triginta*. L'auteur y explique les divers systèmes de musique imaginés jusqu'à son temps, en discute les avantages ou les défauts, et donne des règles pour la forme et la construction des instruments. L'ouvrage est divisé en deux livres : le premier livre est subdivisé en deux parties, dont la première renferme une préface (prologue) où les préliminaires de la musique sont expliqués, et la seconde les principes mêmes de la musique. La seconde partie contient trois divisions, dont la première traite des modes, la seconde de quelques instruments des Arabes, et la troisième de la composition des genres, en huit chapitres. Dans le deuxième livre, le Farabi résume les opinions des auteurs les plus célèbres sur les diverses parties de la musique, les explique et corrige leurs erreurs. Malheureusement tous les feuillets dont se compose le manuscrit ont été mêlés et reliés dans un grand désordre qui rend souvent l'ouvrage inintelligible. Le célèbre orientaliste don Joseph-Antoine Conde

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

en a fait une traduction en langue espagnole, qui est restée longtemps inédite. Le peu de connaissance qu'il avait de la matière du livre, jointe au désordre dont il vient d'être parlé, ont rendu cette traduction souvent obscure ou erronée. Dans ces derniers temps, elle est tombée entre les mains de M. Mariano-Soriano Fuertes (*voyez* SORIANO), de Barcelone, qui en a publié le prologue, l'explication des intervalles et de la solmisation, ainsi que des extraits intéressants des autres parties de l'ouvrage, dans son livre intitulé : *Musica arabo-espanola*, Barcelone, 1855. L'autre ouvrage de Farabi est une espèce d'encyclopédie (*Ihsâ-el-'loùm*), où il donne une définition précise et une notice de toutes les sciences, de tous les arts, et particulièrement de la musique. Cet ouvrage se trouve aussi à la bibliothèque de l'Escurial. Le catalogue des manuscrits orientaux de la bibliothèque de l'université de Leyde indique (sous le n° 1080, p. 454) un traité de musique de Farabi, sous ce titre de : *De proportione harmonica Musicæ*. J'ignore si cet ouvrage est le même que celui de la bibliothèque de l'Escurial dont Casiri a donné la notice; mais il est vraisemblable que ce n'en est qu'une partie.

FARADAY (MICHEL), chimiste anglais qui, jeune encore, s'est rendu célèbre. Il est né vers 1790. Sa carrière scientifique commença dans le laboratoire de sir Humphrey Davy, dont il était le préparateur. Ses recherches sur la liquéfaction des gaz commencèrent sa réputation qu'il a étendue par beaucoup de mémoires presque tous remplis d'intérêt. Ce n'est point ici le lieu d'analyser les travaux scientifiques de M. Faraday; il n'est cité dans cette biographie que pour deux mémoires; le premier, *Sur les sons produits par la flamme dans les tubes*, a paru dans le deuxième volume du *Journal of Sciences;* il a été traduit dans les *Annales de Chimie* publiées par Arago; le second mémoire, sur le même sujet, a été inséré dans les *Transactions philosophiques* de la Société royale de Londres. M. Faraday est membre de cette société et correspondant de l'Académie royale des Sciences, de l'Institut.

FARCIEN. Par une ordonnance de l'hôtel de Charles VI, roi de France, datée du mois de septembre 1418, on voit que parmi les ménestrels de ce roi il y avait deux frères dont l'un s'appelait *Farcien l'aîne*, et l'autre, *Farcien le jeune*. En 1422, la France, partagée entre Charles VI et le roi d'Angleterre, le parti de la reine, celui du dauphin (Charles VII), et ceux des Armagnacs et des Bourguignons, cette pauvre France, dis-je, était plongée dans la misère, et le roi, retiré à Senlis, avait été obligé de diminuer de plus de moitié les dépenses de sa maison. C'est ainsi que le nombre des ménestrels ou ménétriers fut fixé à cinq par une ordonnance du 1er juillet 1422, au lieu de onze qu'il y avait auparavant. Parmi ces musiciens, on retrouve Farcien l'aîné et Farcien le jeune. Leurs avantages avaient été diminués; ils ne mangeaient plus à la cour, n'avaient qu'un cheval, cinq sous par jour, et en hiver *un quart de molle de buches*. Le *rôle des pauvres officiers et serviteurs du feu roi Charles VI, faict le* 21 *octobre* 1422, fait voir qu'à cette époque Farcien l'aîné était devenu *roi des ménétriers*, ce qui prouve qu'il jouait de la *vielle* ou *viole*, car ceux qui jouaient de cet instrument pouvaient seuls acquérir cette dignité; c'est à cause de cela qu'on leur a donné plus tard le nom de *roi des violons*.

Un extrait des comptes de François de Nerly, receveur et trésorier de la maison du dauphin de France, fait voir qu'en 1415 il y avait parmi les musiciens de ce prince un nommé *Simon Balin*, dit *Fassien*. Les noms sont écrits avec si peu d'exactitude dans les manuscrits de cette époque, qu'il serait possible que ce *Fassien* ne fût autre que *Farcien*, qui serait ensuite passé dans la maison du roi, et dont le nom véritable serait *Simon Balin*.

Les comptes et ordonnances qui fournissent des renseignements sur ces musiciens se trouvent dans une collection de documents contenus en trois volumes manuscrits de la bibliothèque royale de Paris, cotés F. 540 du supplément.

FARIA (HENRIQUE DE), né à Lisbonne dans le dix-septième siècle, fut élève d'un musicien portugais fort habile, nommé *Duarte Lobo*. Ayant été nommé maître de chapelle à Evora, il composa pour l'exercice de ses fonctions plusieurs services complets qu'on conserve en manuscrit dans divers couvents du Portugal.

FARINA (CHARLES), violoniste, né à Mantoue dans le seizième siècle, passa en 1626 au service de l'électeur de Saxe, et publia à Dresde, en 1628, un recueil de sonates et de pavanes pour son instrument.

FARINA (le docteur JOSEPH LA), médecin sicilien et amateur de musique, a publié un éloge du compositeur Bellini qu'il avait prononcé dans l'Académie *Palermitana*, à Messine. Cet écrit a pour titre : *Elogio del cavaliere Vincenzo Bellini, letto all' Academia paler-*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

mitana, etc., dal socio, etc. Messina, presso Fiumara, 1836, in-8° de 16 pages.

FARINELLI (Carlo **BROSCHI**). *Voyez* Broschi.

FARINELLI (Joseph), compositeur dramatique, maître de chapelle à Turin, né à Este, dans le Padouan, le 7 mai 1769, commença ses études musicales sous la direction d'un maître nommé *Lionelli*, puis les continua à Venise chez Martinelli. Admis à l'âge de seize ans au Conservatoire de la *Pietà de' Turchini*, à Naples, il y eut pour maître, Barbiella, qui lui enseigna le chant, reçut des leçons de Fago pour l'accompagnement, et de Sala, puis de Tritto pour la composition. Sorti jeune de cette école, il se livra à la carrière théâtrale, et, bien qu'il se bornât à imiter le style de Cimarosa, il obtint des succès dans presque toutes les villes d'Italie où il écrivit. Les opéras de sa composition qui ont réussi, sont : *I Riti d'Efeso; Il Trionfo d'Emilio; la Locandiera; l'Amor sincero; Bandiera d'ogni vento; Il finto Sordo; La Pamela maritata; Oro senza oro; la Giulietta; La finta Sposa; Teresa e Claudio; L'Amico dell' uomo; Un effetto naturale; Odoardo e Carlotta; Il Colpevole salvato della colpa; l'Annetta, ossia Virtù trionfa; L'Indolente; L'Incognita; La terza Lettera, ed Il terzo Martinello; Il Duello per complimento; Idomeneo; Attila; Il Cid delle Spagne; La Ginevra degli Almieri; Lauso e Lidia; Il Matrimonio per concorso; La Climene; La Caritea*, opéra seria en deux actes; *Il Dottorato di Pulcinella*, farce; *La Contadina di spirito; Il nuovo Savio della Grecia; Raggiri a sorpresa*, opéra bouffe; *L'Inganno non dura* (Naples, 1806); *Adriano in Siria* (Milan, 1815); *Scipio in Cartago* (Turin, 1815); *Zoraide* (Venise, 1816); *La Chiarina* (Milan, 1816); *Il Testamento a sei cento mille franchi* (Turin, 1816); *La Donna di Bessarabia* (Venise, 1819). En 1808, Farinelli a donné à Venise une cantate intitulée : *Il Nuovo Destino*. Il avait adopté Turin pour son séjour habituel vers 1810; il y resta jusqu'en 1817. Il vécut ensuite, pendant quelque temps, à Venise. Après 1819, il cessa d'écrire pour le théâtre, et vers le même temps il fut nommé maître de chapelle à Trieste, où il mourut, le 12 décembre 1850. Comme Nicolini, Nazzolini et la plupart des compositeurs qui ont succédé à Paisiello, à Cimarosa et à Guglielmi, Farinelli manque d'originalité; ses succès sont dus principalement à la bonne disposition des airs et des morceaux d'ensemble, et à cette *cantilène* naturelle qui, pendant longtemps, a été le goût dominant des Italiens. Presque toujours il est imitateur; mais il faut avouer que son imitation est quelquefois très-heureuse : je citerai pour exemple le duo qu'on a placé dans *Il Matrimonio segreto*, et qui a passé pour être de Cimarosa. Farinelli a écrit aussi pour l'église : on trouve de lui, en manuscrits, la plupart originaux, dans la bibliothèque du Conservatoire de Naples, les ouvrages suivants de ce genre : 1° Messe en *ré*, à quatre voix; 2° *Idem*, à cinq voix; 3° Messe à deux et trois voix; 4° Messe pastorale, à quatre voix; 5° Messe *idem*, en *sol*, à deux voix; 6° *Dixit* en *ut*, à cinq voix; 7° *Idem* en *ré*, à quatre voix; 8° Autre *idem* en *ré*, à quatre voix; 9° *Te Deum* en *la*, à quatre voix; 10° Autre en *ré*, à deux voix; 11° *Responsori di S. Antonio*, à quatre voix; 12° *Laudate pueri*, à quatre voix; 13° *Credo*, à deux voix; 14° *Miserere*, à quatre voix; 15° *Improperia* pour le vendredi saint, à quatre voix; 16° *Stabat Mater*, à deux voix. Tous ces ouvrages sont écrits avec accompagnement d'orchestre.

FARINI (Monsignor Pellegrino), abbé camerlingue du pape, attaché à la nonciature de Bologne, est auteur d'une *Lettera sopra la musica*, dont la deuxième édition a été publiée à Bologne, chez Sasi, en 1844, in-8°.

FARMER (Jean), compositeur de musique anglais, vécut sous le règne d'Élisabeth. On a de lui une suite de madrigaux, sous le titre de *The first set of english Madrigals to four voices*, Londres, 1599. Il assure, dans la préface, qu'il s'est attaché à exprimer le sens des paroles, ce qui, dit-il, est fort rare parmi les Italiens. Cette assertion est fort éloignée de la vérité, car on trouve, dit le docteur Burney, dans la musique de Farmer plus de contresens que dans celle de ses contemporains. Morley a cependant inséré quelques pièces de la composition de Farmer dans sa collection du *Triomphe d'Oriane*. Farmer est aussi auteur d'un petit livre, intitulé : *Divers and saundrie waies of two parts in one, to the number of fourth, upon one playn song* (Diverses manières de faire les canons à deux parties sur le plain-chant), Londres, 1691.

FARMER (Thomas), hautboïste à Londres, fut admis au degré de bachelier en musique, à l'université de Cambridge, en 1684. Il a composé des chansons à plusieurs voix, qui ont été imprimées dans les collections de son temps, notamment dans le *Theater of Musick*, et dans le *Treasury of Musick*. Il a aussi publié deux collections d'airs à quatre parties,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

dont l'une est intitulée : *A Consort of Musick in four parts, containing thirty-three lessons, beginning with an Overture,* Londres, 1680, et l'autre : *A second Consort of Musick in four parts, containing eleven lessons, beginning with a ground,* ibid., 1690. On a une élégie sur la mort de Farmer, écrite par *Tate,* et mise en musique par Purcell, de laquelle on doit conclure qu'il est mort jeune.

FARNABY (Giles), né à Truro, en Cornouailles, fut reçu bachelier en musique, à l'université d'Oxford, en 1592. On a de sa composition des *Canzonets to four voices, with a song of eight parts* (Chansonnettes à quatre voix, avec un air à huit parties), Londres, 1598, in-4°. Ravenscroft a aussi inséré quelques mélodies de psaumes, de la composition de Farnaby, dans sa collection intitulée : *Harmonia perfecta : a compleat collection of Psalm-tunes in four parts, etc.,* dont la première édition a paru à Londres, en 1621, petit in-8°. Farnaby était habile dans l'art de jouer de l'épinette ou virginale et autres instruments à clavier de son temps, et il composait bien pour ces instruments. Le *Virginal-Book* de la reine Élisabeth contient vingt pièces de la composition de Farnaby. Les écrivains anglais Hawkins et Burney ne nous apprennent rien concernant la vie de cet artiste, et gardent le silence sur l'époque de sa mort.

FARRANT (Richard), compositeur de musique sacrée, né en Angleterre, en 1530, était l'un des musiciens de la chapelle royale, sous le règne d'Édouard VI, de la reine Marie et de la reine Élisabeth. En 1564, il fut nommé maître des enfants de chœur et organiste de la chapelle de Saint-Georges à Windsor. Il résigna alors sa place de la chapelle royale ; mais, y ayant été rappelé, il continua à en exercer les fonctions jusqu'en 1580. Il mourut à l'âge de cinquante et un ans, le 30 novembre 1581. On croit qu'il a eu un fils, nommé Daniel, dont Tudway a publié, dans le quatrième volume de sa *Collection of Church Music,* une antienne à quatre voix sur le texte : *O Lord Almighty ;* mais M. Warren, éditeur de la belle et dernière édition de la *Cathedral Music de Boyce,* imprimée chez MM. Robert Cocks et Cie, à Londres, pense que ce morceau est de Richard Farrant. Les écrivains anglais disent que ses compositions sont d'un style noble et sévère : on en trouve plusieurs dans la collection de musique sacrée de Barnard, et dans le *Cathedral music* du docteur Boyce. Son antienne « *Lord, « for thy tender mercies' sake* » est encore chantée de nos jours, et le docteur Crotch, qui l'a insérée dans son Traité de composition, fait observer qu'elle est remarquable par ses effets, qui sont aussi beaux que le permet un contrepoint rigoureux. Burney dit (*History of Music,* vol. III, p. 74) qu'il y a en manuscrit, dans la collection de l'église du Christ, à Oxford, plusieurs antiennes en partition de Richard Farrant.

FARREN (Georges), auteur inconnu d'un livre qui a pour titre : *The Mortalities of celebrated musicians,* Londres, 1834, in-8°. On y trouve des essais sur la vie de Lully, Rameau, Grétry, Hændel, Cimarosa, et quelques autres musiciens célèbres, avec l'histoire de leurs ouvrages. C'est une compilation de peu de valeur.

FARRENC (Jacques-Hippolyte-Aristide), né à Marseille, le 9 avril 1794, commença l'étude de la musique à l'âge de treize ans. Un de ses jeunes amis lui donna quelques leçons de solfége ; il apprit en même temps à jouer de la flûte, et se livra avec passion et presque sans maître à l'étude de cet instrument. Ses parents le destinaient au commerce, et la musique n'était pour lui qu'un délassement, après les heures de travail. Tourmenté cependant par le désir de se rendre à Paris, et d'y entendre les artistes les plus renommés, principalement Tulou, alors dans toute la puissance de son talent, il se décida à faire ce voyage, et arriva dans la grande ville au mois d'octobre 1815. A la fin de la même année, la place de seconde flûte de l'orchestre du Théâtre-Italien (alors sous la direction de Mme Catalani) lui fut offerte ; il l'accepta et la conserva pendant deux années. Ce fut là qu'il forma son goût, par les occasions fréquentes qu'il eut d'entendre *le Matrimonio segreto,* de Cimarosa ; *la Nina,* de Paisiello ; *les Noces de Figaro, Don Juan, la Clemenza di Tito* et *Cosi fan tutte,* de Mozart. Le Conservatoire de Paris, qui avait été fermé après la seconde restauration des Bourbons en France, ayant été réorganisé en 1810, M. Farrenc y entra comme élève de Guillou, pour la flûte, et de Vogt, pour le hautbois. Bientôt il se livra au professorat de l'art, et publia diverses compositions pour la flûte, parmi lesquelles on remarque un Concerto avec orchestre, œuvre 12, Paris, Frey ; des thèmes variés avec violon, alto et violoncelle d'accompagnement ; beaucoup d'airs variés pour deux flûtes ; des sonates pour flûte et basse, op. 5, et des morceaux pour flûte seule. Vers le même temps, il fit aussi graver quelques œuvres de musique de divers auteurs qui, par degrés, formèrent un

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

fond d'éditeur aussi remarquable par le choix des ouvrages, que par la beauté et la correction des éditions. Vers 1841, M. Farrenc se retira du commerce de musique. L'audition des concerts historiques donnés à Paris par l'auteur de cette notice, et la lecture de la *Revue musicale* et de la *Biographie universelle des musiciens*, firent naître en lui l'amour des études relatives à l'histoire et à la littérature de la musique; il s'y livra avec toute son ardeur méridionale, ainsi qu'à la littérature italienne; et par sa persévérance dans ses recherches il parvint, en quelques années, à recueillir un très-grand nombre d'observations et de notes qu'il se proposait de publier comme additions et rectifications à toutes les biographies parues jusqu'à ce jour (1860); mais ayant appris que l'auteur de la *Biographie universelle des musiciens*, après avoir employé vingt ans à compléter et améliorer son livre, allait en publier une deuxième édition, M. Farrenc, plein d'obligeance et de dévouement aux intérêts de la science historique, a bien voulu se charger de revoir les épreuves de ce grand ouvrage, et de mettre à sa disposition des notes intéressantes sur des faits ignorés ou mal connus. Passionné pour les œuvres classiques des grands maîtres en tout genre, M. Farrenc s'est attaché à recueillir les plus beaux monuments de l'art, particulièrement dans la musique de clavecin et de piano; il y a fait un choix des plus belles choses et en a formé un recueil du plus haut intérêt, dont la publication commencera en 1861, sous ce titre : *Le Trésor des pianistes; collection des œuvres choisies des maîtres de tous les pays et de toutes les époques, depuis le seizième siècle jusqu'à la moitié du dix-neuvième; accompagnées de notices biographiques, de renseignements bibliographiques et historiques, d'observations sur le caractère d'exécution qui convient à chaque auteur, des règles de l'appogiature, d'explications et d'exemples propres à faciliter l'intelligence des divers signes d'agrément, etc., etc.; recueillies et transcrites en notation moderne.* Tout artiste, tout amateur de bonne musique, doit comprendre l'intérêt qui s'attache à une publication semblable. Depuis 1854, M. Farrenc a figuré au nombre des collaborateurs du journal intitulé *la France musicale;* il y a donné un assez grand nombre d'articles de littérature, biographie et critique musicale. On lui doit aussi une série d'articles publiés dans la *Revue de musique ancienne et moderne*, Rennes, Vatar, 1858, sous le titre : *les Livres rares et leur destinée.*

FARRENC (Mme Jeanne-Louise), femme du précédent, pianiste et compositeur, professeur au Conservatoire impérial de musique à Paris, est née dans cette ville, le 31 mai 1804, de Jacques-Edme Dumont, statuaire, ancien pensionnaire de l'Académie de France à Rome. Elle descend, par les femmes, de la famille Coypel, et son frère, M. Auguste Dumont, membre de l'Institut et professeur à l'École des beaux-arts, est un des premiers statuaires de l'époque actuelle. A l'âge de six ans, Mlle Dumont commença l'étude du solfége et du piano sous la direction d'un bon maître; plus tard elle reçut des conseils de Moscheles et de Hummel. Le talent de ce dernier artiste lui était surtout sympathique, par la belle simplicité du style et par la délicatesse du toucher; il devint son modèle de prédilection. Après avoir reçu, à l'âge de quinze ans, des leçons d'harmonie de Reicha, elle épousa, en 1821, M. Aristide Farrenc et fit avec lui plusieurs voyages dans le nord et dans le midi de la France. De retour à Paris, Mme Farrenc doubla son cours d'harmonie avec son maître Antoine Reicha, et apprit de lui le contrepoint, la fugue et l'instrumentation. Sur la présentation de M. Halévy, elle eut l'honneur, en 1841, d'être agréée pour donner des leçons de piano à S. A. R. Mme la duchesse d'Orléans. Nommée professeur de cet instrument par arrêté ministériel du 10 septembre 1842, elle entra en fonctions au mois de novembre de la même année. Depuis cette époque, Mme Farrenc a formé un grand nombre de très-bonnes élèves, parmi lesquelles on remarque sa fille Victorine (voyez *la notice suivante*), Mlles Marie Mongin, Herm. et Car. Lévy, Colin, Sabatier-Blot, Mme Béguin Salomon et plusieurs autres. Naturellement modeste et peu portée à se mettre en évidence, Mme Farrenc aurait peut-être borné sa carrière à celle d'un bon professeur de piano, si son mari, ardent et convaincu du mérite de ses productions, n'eût employé toute son influence pour exciter sa verve productrice et pour vaincre sa répugnance à faire entendre ses ouvrages. Et vraiment il eût été grand dommage que son talent pour la composition fût demeuré inconnu; car il ne faut pas croire que ce talent soit resté dans les limites de celui de quelques femmes distinguées: chez Mme Farrenc, l'inspiration et l'art d'écrire ont des proportions masculines. Sa tête a la force de conception d'un maître consommé. Les meilleurs artistes qui ont exécuté ou entendu ses ouvrages lui ont tous rendu cette justice; malheureusement le genre de musique pour lequel l'organisation et l'étude l'ont des-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tinée, c'est-à-dire celui de la *grande musique* instrumentale, exige des moyens d'exécution que le compositeur ne se procure qu'avec d'*énormes difficultés*; d'autre part, le public, en général peu connaisseur, n'a d'autre règle pour juger du mérite d'une composition sérieuse que le nom de l'auteur; pour l'inconnu il n'a que de l'indifférence; enfin, l'éditeur, particulièrement en France, se bouche les oreilles dès qu'on lui propose de publier une œuvre de valeur; il ne croit au succès que pour les babioles. Tels ont été les obstacles et les causes de découragement rencontrés par Mme Farrenc *en sa route*: telles sont les circonstances qui ont fait rester dans l'oubli des productions qui auraient pu faire autrefois la réputation de plusieurs artistes. Voici la liste des ouvrages de cette femme si remarquable: 1° Grandes variations pour le piano avec orchestre ou quatuor, sur l'air: *le Premier Pas*, op. 4. Paris, l'auteur; 2° Variations pour le piano sur une cavatine de *Cenerentola*, op. 5, *idem, ibid.*; 3° Variations *idem* sur l'air: *O ma tendre musette*, op. 6, *idem, ibid.*; 4° Air suisse varié pour le piano, op. 7, *idem, ibid.*; 5° Trois rondeaux originaux, op. 8, *idem, ibid.*; 6° Rondeau sur un chant de *Il Pirata*, op. 9, *idem, ibid.*; 7° Variations *idem* sur une ronde du *Colporteur*, d'Onslow, op. 10, *idem, ibid.*; 8° Rondeau *idem* sur des thèmes d'*Euryanthe*, de Weber, op. 11, *idem, ibid.*; 9° Variations *idem* sur une Galopade hongroise, op. 12, *idem, ibid.*; 10° Rondeau *idem* sur un thème de *Zelmira*, de Carafa, op. 13, *idem, ibid.*; 11° *Les Italiennes*, trois cavatines variées pour le piano, op. 14, *idem, ibid.*; 12° Variations sur une cavatine d'*Anna Bolena*, op. 15, *idem, ibid.*; 13° *Les Allemandes*, deux mélodies allemandes variées, op. 16, *idem, ibid.*; 14° Air russe varié pour le piano, op. 17, *idem, ibid.*; 15° *La Sylphide*, rondo-valse sur un motif de Masini, op. 18, *idem, ibid.*; 16° *Souvenir des Huguenots*, fantaisie sur le choral de cet opéra, op. 19, *idem, ibid.*; 17° Le même pour piano à quatre mains; 18° Variations pour piano et violon sur un air suisse, op. 20, *idem, ibid.*; 19° *Les Jours heureux*, quatre petits rondeaux *idem*, op. 21, *idem, ibid.*; 20° *Six fugues idem* (inédites); 21° Première ouverture pour l'orchestre (en *mi* mineur), (inédite); 22° Deuxième ouverture pour l'orchestre (en *mi* bémol) exécutée plusieurs fois à Paris, notamment au concert du 5 avril 1840, par la Société des Concerts du Conservatoire; 23° Grande fantaisie et variations pour piano et orchestre ou quintette, sur un thème du comte Gallenberg, op. 25, Paris, l'auteur; 24° Trente grandes études pour le piano, dans tous les tons, op. 26, *idem, ibid.*; 25° Hymne russe varié pour le piano, op. 27, *idem, ibid.*; 26° Variations sur un thème allemand, op. 28, *idem, ibid.*; 27° Air martial des *Capulets*, varié pour piano à quatre mains, op. 29, *idem, ibid.*; Le même en duo pour deux pianos (inédit); Le même en trio pour trois pianos (inédit); 28° Premier quintette pour piano, violon, alto, violoncelle et contrebasse (en *la* mineur), op. 30, Paris, l'auteur; 29° Deuxième quintette *idem* (en *mi*), op. 31, *idem, ibid.*; 30° Première symphonie à grand orchestre (en *ut* mineur), op. 32 (non publiée). Cet ouvrage a été exécuté avec beaucoup de succès, à Bruxelles, dans un concert du Conservatoire, le dimanche 23 février 1845 (*voyez la Revue et Gazette musicale de Paris* du 16 mars 1845, n° 11). La même symphonie a été exécutée à Paris, le 17 avril 1845, dans un *concert donné* par Mme Farrenc, au bénéfice de l'Association des artistes musiciens, dans la salle du Conservatoire; 31° Premier trio pour piano, violon et violoncelle (en *mi* bémol), op. 33, Paris, l'auteur; 32° Deuxième trio *idem* (en *ré* mineur), op. 34, *idem, ibid.*; 33° Deuxième symphonie (en *re*), (non publiée). Elle a été exécutée dans un concert *donné* par Mme Farrenc, dans la salle du Conservatoire, le dimanche 3 mai 1846; 34° Troisième symphonie (*en sol mineur*), *op.* 36 (non publiée). Elle a été exécutée par la Société des Concerts, à Paris, le dimanche 22 avril 1849; 35° Première sonate pour piano et violon (en *ut* mineur), op. 37, Paris, l'auteur; 36° *Nonetto* pour violon, alto, violoncelle, contrebasse, flûte, hautbois, clarinette, cor et basson (en *mi* bémol), op. 38, (non publié). Ce bel ouvrage, écrit par Mme Farrenc en 1849, fut exécuté, le 19 mars 1850, dans les salons Erard, devant un auditoire de plus de *400 personnes*, par le célèbre violoniste Joachim, MM. Blanc, Lebouc, Goufflé, Dorus, Verroust aîné, Leroy, Rousselot et Verroust jeune. L'exécution fut parfaite et l'effet fut très-grand; 37° Deuxième sonate pour piano et violon (en *la*), op. 39, Paris, l'auteur; 38° Sextuor pour piano, flûte, hautbois, clarinette, cor et basson (en *ut* mineur), op. 40 (non publié); 39° Douze études brillantes pour le piano, op. 41, Paris, l'auteur; 40° Vingt études de moyenne difficulté pour le piano, op. 42, *idem, ibid.*; 41° Mélodie pour piano, op. 43, *idem, ibid.*; 42° Trio pour piano, clarinette et violoncelle (en *mi* bémol), op. 44 (inédit); 43° Trio pour piano, flûte et violoncelle (en *mi* mineur), op. 45 (inédit); bel ouvrage où le charme et le

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

mérite de la facture sont réunis ; 44° Sonate pour piano et violoncelle (en *si* bémol), op. 46, Paris, l'auteur ; 45° *Scherzo* pour le piano, op. 47, *idem*, *ibid.* ; 46° Valse brillante, *idem*, op. 48, *idem*, *ibid.* ; 47° Premier nocturne *idem*, op. 49, *idem*, *ibid.* — ŒUVRES SANS NUMÉROS : 48° *La Grand'Mère*, premier rondoletto pour le piano, Paris, l'auteur ; 49° *Naples*, deuxième rondoletto, *idem*, *ibid.* ; 50° *Venez dans la prairie*, troisième rondoletto avec accompagnement de flûte et violon *ad lib.*, Paris, Heu ; 51° Trois rondinos : *Pastoral*, *Savoyard* et *Valse*, Paris, Gérard ; 52° Trois airs variés sur des thèmes de Bruguière et de Panseron, *idem*, *ibid.* ; 53° *Bagatelle*, rondino (en *ut*), Paris, l'auteur. Mme Farrenc a écrit quelques morceaux de musique vocale encore inédits. Ses quintettes, trios et sonates ont souvent été exécutés à Paris par l'auteur ou par ses meilleures élèves avec le concours d'artistes célèbres tels que Joachim, Sivori, Alard, Franchomme, Dorus et Leroy, lesquels ont toujours donné à l'auteur des éloges et des témoignages d'intérêt.

FARRENC (VICTORINE-LOUISE), fille des précédents, naquit à Paris, le 23 février 1826. Elle commença l'étude de la musique à l'âge de cinq ans et demi, sous la direction de sa mère, et montra de bonne heure un heureux instinct musical. A quinze ans, elle exécutait déjà d'une manière remarquable les quarante-huit fugues et préludes de J.-S. Bach. Au commencement de 1843, elle entra comme élève au Conservatoire, dans la classe de sa mère, où, six mois après, elle obtint un accessit. Dans l'année suivante, le premier prix lui fut décerné. Après ce triomphe, elle se remit avec plus d'ardeur à l'étude des fugues de Bach et des œuvres de Beethoven, pour lesquelles elle avait un amour passionné. En 1845, Mlle Farrenc exécuta, à un concert du Conservatoire de Bruxelles, le cinquième concerto de Beethoven (en *mi* bémol) et produisit une vive impression sur les artistes de l'orchestre et sur le public. Elle n'eut pas moins de succès quelques mois après, lorsqu'elle joua le même ouvrage, *à la salle du Conservatoire*, dans un concert donné par sa mère. Recherchée pour son rare talent, elle joua dans plusieurs concerts, en 1846, et s'y fit remarquer par l'excellent sentiment qu'elle portait dans diverses compositions de grands maîtres, notamment dans le Concerto de Mozart en *ré* mineur. Élève de sa mère pour la composition, comme pour le piano, elle montrait, dans quelques essais, une heureuse organisation qui promettait de bons ouvrages pour l'avenir. Quelques études et mélodies pour le piano, environ dix romances et des chœurs sur des textes sacrés, furent ses premières productions ; on n'en a publié que six romances et six pièces de différents caractères. Tout semblait présager à cette jeune fille une riante carrière ; mais une maladie dont elle fut atteinte vers l'âge de vingt ans, et dont on n'aperçut pas d'abord toute la gravité, la priva tout à coup du plaisir de faire ou d'entendre de la musique. Soumise à divers genres de traitements, cette affection persista et ne laissa à la malade que quelques rares instants d'amélioration ; enfin, Victorine Farrenc succomba le 3 janvier 1850, après douze années de souffrance.

FASCH (JEAN-FRÉDÉRIC), maître de chapelle du prince d'Anhalt-Zerbst, naquit à Buttelstadt, près de Weimar, le 15 avril 1688. Son père ayant été appelé à Suhla, en 1693, pour y remplir les fonctions de recteur, il le suivit en ce lieu, et y commença ses études littéraires et musicales. Devenu orphelin, il fut recueilli par son oncle maternel, chapelain à Teuchern. Scheele, ténor de la chapelle du duc de Weissenfels, l'ayant entendu chanter quelques airs, fut charmé de la beauté de sa voix, et le fit entrer comme enfant de chœur dans la même chapelle. Peu de temps après, il suivit à Leipsick le chantre Kuhnau, qui le fit entrer à l'école de Saint-Thomas ; là, il se livra à l'étude du clavecin et de l'orgue et apprit l'harmonie, prenant pour modèles les compositions de Telemann, dont il imita toujours le style. Ses premières productions furent la musique des cantates de Hunold, et quelques ouvertures. En 1707, il entra à l'université de Leipsick pour y étudier la théologie ; mais cette science ne lui fit pas négliger la musique ; il profita même des relations que son entrée à l'université lui avait procurées pour fonder parmi les étudiants une société musicale pour l'exécution des meilleurs ouvrages de ce temps. Appelé à Naumbourg, en 1710, pour y écrire l'opéra de la foire de Saint-Pierre et Saint-Paul, il mérita des applaudissements par le talent dont il fit preuve dans cet ouvrage, et fut ensuite chargé de la composition d'un autre opéra pour l'anniversaire de la naissance de la duchesse. Ses succès dans ces travaux lui méritèrent la faveur de cette princesse qui lui accorda une pension, pour qu'il allât en Italie perfectionner son habileté. Ce ne fut cependant qu'au retour de ce voyage qu'il fit un cours régulier d'harmonie et de contrepoint à Darmstadt, sous la direction des maîtres de chapelle Graupner et Grune-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

wald. Après six mois de séjour dans cette ville, Fasch entreprit un nouveau voyage dans l'Allemagne méridionale : ce fut dans cette tournée qu'il se lia d'amitié avec le maître de chapelle Bumler, à Anspach. En 1715 il fut placé comme secrétaire et greffier de la chambre à Gera, et en 1720 il réunit les places d'organiste et de greffier à Zeitz. L'année suivante, il entra comme compositeur au service du comte Mortzin en Bohême; mais il ne resta pas longtemps dans cette situation, ayant accepté, en 1722, la place de maître de chapelle à Zerbst, où il se fixa jusqu'à sa mort. C'est dans cette ville qu'il a écrit la plus grande partie de ses ouvrages qui consistent principalement en plusieurs *Passions*, en messes, motets, oratorios, plusieurs concertos pour divers instruments, particulièrement pour le hautbois et pour la flûte, l'opéra de *Berenice*, et quarante-deux ouvertures et symphonies pour l'orchestre. Après sa mort, qui arriva en 1759, ou en 1758, suivant Zelter, le vieux Breitkopf fit l'acquisition de la plupart de ses partitions en manuscrit, dont il n'a été rien publié. Une de ses meilleures productions est une messe, *Kyrie cum gloria*, *Credo*, *Agnus et Sanctus* à quatre voix, deux violons, alto, violoncelle, orgue, trois hautbois, flûte, deux cors et basson. La bibliothèque royale de Berlin possède les manuscrits originaux de deux cantates d'église de ce maître, à quatre voix et instruments.

FASCH (Charles-Frédéric-Chrétien), fils du précédent, naquit à Zerbst, le 18 novembre 1736. Sa constitution faible et maladive obligea ses parents à lui épargner toute espèce de travail manuel ou intellectuel, et à le laisser jouir de la plus entière liberté; mais disposé par la nature pour la musique et constamment excité par les travaux de son père, il composa d'instinct quelques petits morceaux qu'il exécutait au clavecin lorsqu'il était seul. Cette manifestation des heureuses facultés du jeune Fasch lui fit accorder les leçons de clavecin qu'il demandait; le séjour de la campagne ayant d'ailleurs amélioré sa santé, il lui fut permis de prendre part à la musique qu'on faisait à la cour et à la chapelle du prince. La solennité de l'office divin avait fait une vive impression sur son cœur, elle le disposa particulièrement à écrire pour l'église, et cette disposition se développa quelques années après, lorsqu'il eut occasion d'entendre avec son père, à Dresde, un ouvrage de musique religieuse composé par Zelenka. L'impression que cet œuvre fit sur lui fut si vive, que son père, craignant qu'il ne se convertît à la foi catholique, lui interdit la fréquentation des églises. Les progrès du jeune Fasch sur le clavecin, sur l'orgue, et dans la composition furent rapides; il avait déjà composé plusieurs ouvrages de musique religieuse et instrumentale, lorsque François Benda, charmé de son habileté comme accompagnateur, le fit appeler à Berlin, en 1756, en qualité de musicien de la chambre et de claveciniste du roi Frédéric II. Ses fonctions consistaient principalement à accompagner au clavecin, chaque jour, les solos et concertos de flûte exécutés par le roi, alternant de mois en mois avec Charles-Philippe-Emmanuel Bach. Ce début avantageux dans la carrière du jeune artiste semblait lui promettre un bel avenir; mais l'âme de Fasch, plongée dans une disposition calme et dénuée d'activité, ne lui fit point faire les efforts nécessaires pour arriver à la réalisation de ce qu'il pouvait être. La guerre de Sept Ans, dont les *vicissitudes mirent* la Prusse à deux doigts de sa perte, obligèrent Frédéric a faire des diminutions dans les traitements de tous les employés de sa maison, et celui de Fasch, quoique peu considérable (il n'était que de 1,125 francs environ), fut réduit comme les autres. Obligé de chercher dans les leçons particulières des ressources pour son existence, sa frêle constitution fut un obstacle à ses succès dans l'enseignement; d'autre part, il avait si peu de confiance en lui-même, qu'il anéantissait ses compositions presque à l'instant où elles étaient terminées. C'est ainsi que s'écoulèrent les plus belles années de sa jeunesse, et qu'il finit par tomber dans le découragement. Pendant un assez long période de sa vie, son esprit sembla même se détacher de l'amour de l'art pour se porter sur des objets puérils : c'est ainsi qu'on le vit passer plusieurs années à imaginer des stratagèmes qu'il croyait devoir être de grande ressource dans la guerre et dans la marine, et à construire artistement des maisons de cartes. Devenu superstitieux, il se proposait chaque matin de résoudre quelque problème d'arithmétique pour connaître la portée actuelle de ses facultés; s'il réussissait au premier coup, il se croyait en verve pour composer; mais si la preuve lui révélait quelque erreur de calcul, il demeurait convaincu de son incapacité à faire quelque chose dans le cours de la journée; il était inquiet, et les heures s'écoulaient pour lui dans l'oisiveté et dans la mélancolie, ou bien il s'occupait à des énigmes musicales telles qu'en faisaient les maîtres des seizième et dix-septième siècles. On connaît de lui en ce genre un canon à cinq sujets et à vingt-cinq voix disposé d'une manière fort ingénieuse.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Une sorte de mécontentement de soi-même est inséparable de l'homme qui n'accomplit pas sa destinée d'artiste, et cette situation de l'âme conduit à la misanthropie ou au mysticisme. C'est à cette dernière situation que Fasch arriva dans la solitude où sa vie s'écoulait. Il fut cependant tiré de son inactive rêverie, lorsqu'en 1774 on le chargea de la direction de l'opéra au clavecin; pendant deux années il conserva cet emploi, et il ne cessa d'en remplir les fonctions qu'après le retour de Reichardt à Berlin. Personne moins que lui n'était propre à écrire pour le théâtre; cependant, à l'âge de cinquante-six ans il céda aux instances de quelques amis imprudents, et composa un *Vasco de Gama* (en 1792) qui n'était qu'une espèce de *pasticcio*, car tous les chanteurs y introduisirent les airs qu'ils voulurent : cette faible production n'eut pas de succès. Fasch aurait mieux réussi dans le style religieux, s'il eût voulu se livrer sérieusement à ce genre de composition; mais, ainsi qu'il a été dit précédemment, trop défiant de ses forces, il ne laissa subsister qu'un petit nombre de ses productions. Le plus considérable de ses ouvrages écrits pour l'église est une messe à seize voix, faite à l'imitation d'une autre, de Benevoli, que Reichardt avait rapportée d'Italie. Cet ouvrage fut entrepris en 1783, et fini en peu de temps. Le système de Fasch est différent de celui du maître qu'il imitait, car il avait voulu éviter les licences qu'on trouve dans les productions de celui-ci, et qui sont admissibles, parce que la multiplicité des mouvements de toutes les parties en absorbe l'effet. Fasch avait voulu d'ailleurs éviter la monotonie du style de Benevoli, au moyen de modulations appartenant à la tonalité moderne; mais ces modulations, incompatibles avec des combinaisons si compliquées, jetèrent de l'obscurité dans l'ouvrage, et lorsqu'on voulut l'exécuter, il ne produisit d'autre effet que celui de la confusion. En vain, les chanteurs firent-ils preuve de patience dans les répétitions, il fallut renoncer à un résultat satisfaisant.

Quoique la messe de Fasch n'ait pas atteint le but qu'il se proposait, elle le conduisit cependant à établir sa renommée sur des bases plus solides que tout ce qu'il avait fait auparavant, car voulant parvenir à la faire exécuter aussi bien qu'il était possible, il fonda une société de chant dont il prit la direction, et pour laquelle il écrivit des morceaux à quatre, cinq et six voix. Cette société, qui devint progressivement plus nombreuse, est aujourd'hui célèbre dans toute l'Europe, sous le nom d'*Academie de chant de Berlin*. Zelter, élève de Fasch, a complété l'ouvrage de son maître par des travaux constants pendant trente ans, et l'Académie de chant de Berlin est devenue, par ses soins, la société de ce genre la mieux organisée, et celle qui entre le mieux dans l'esprit des compositions qu'elle exécute. C'est à l'organisation de cette institution musicale que Fasch doit la réputation dont il jouit encore, et sa gloire la plus solide. Il mourut à Berlin, le 5 août 1800. L'année suivante, Zelter publia une notice sur sa vie et sur ses travaux, ornée de son portrait, sous ce titre: *Karl Friedrich Christian Fasch Leben*, Berlin, 1801, in-4°, de 62 pages. La bibliothèque royale de Berlin possède en manuscrit des cantates spirituelles de Fasch, à quatre voix et instruments pour les 5e, 6e, 9e, 10e et 11e dimanches après la Trinité, ainsi que des pièces de clavecin. Par reconnaissance pour la mémoire de son fondateur, l'Académie de chant de Berlin a publié ses œuvres complètes en partition. Ce qui a paru de la collection forme sept livraisons. Dans la première se trouvent douze chorals à quatre, cinq et six voix; sous le titre de *Mendelsohniana*; la deuxième livraison contient le psaume 30, traduit par Moses Mendelsohn pour chœur et voix solos, divisé en six morceaux; la troisième livraison contient le psaume *Inclina Domine*, pour soprano, deux contraltos, deux ténors et basse, un *Requiem* et une cantate funèbre; la quatrième livraison, sous le titre de : *Davidiana*, renferme deux psaumes en chœur sur les traductions de Luther; dans la cinquième, on trouve le psaume 110 (*Heil dem Manne*, etc.); la sixième renferme le psaume 51 (*Miserere*), à deux chœurs; la septième contient la messe à seize voix, suivie d'un canon à quinze. Cette collection est éditée à Berlin, chez Trautwein.

FASCIOTTI (Giovanni-Francesco), sopraniste, naquit à Bergame, vers le milieu du dix-huitième siècle. Il fut employé pendant quelques années à la chapelle de Pise, et se livra ensuite à la carrière théâtrale. Après avoir chanté sur les petits théâtres de la Romagne, il fut appelé à Naples, à Turin, à Gênes et à Milan. Il obtint partout du succès par l'expression, la flexibilité et la justesse de sa voix.

FASELT (Chrétien), magister à Wittenberg, né en 1637, a écrit en 1668 ses *Disputationes ex physicis*, dont la première traite *De auditu*. Faselt est mort le 26 avril 1694, à l'âge de cinquante-six ans.

FASOLO (le P. Jean-Baptiste), religieux de l'ordre de Saint-François, naquit à Asti, dans la première moitié du dix-septième siècle,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

et prononça ses vœux au couvent de Palerme. Je ne connais de sa composition que les ouvrages dont voici les titres : 1° *Annuale organistico che contiene tutto quel che deve far un organista per rispondere al coro tutto l'anno*, op. 8; in Venezia, app. Giac. Vincenti, 1645, in-fol.; 2° *Arie spirituali a voce sola co'l basso continuo*, Palermo, app. Bisagni, 1650.

FASSMANN (François), constructeur d'orgues à Einbogen, en Bohême, s'est fait avantageusement connaître par le bel instrument de cette espèce qu'il a établi dans le monastère de Strahow à Prague, en 1746. Cet orgue est composé de trente-trois jeux, trois claviers, pédale et six soufflets.

FASTOLPHE (Richard), Anglais, né à York dans le douzième siècle, fut moine de Cîteaux dans l'abbaye de Clairvaux, au temps de saint Bernard, dont il fut l'ami. Après avoir exercé pendant quelques années, dans cette abbaye, les fonctions de précenteur et de chantre, il fut envoyé dans le monastère de Fontaine, nouvellement érigé en Angleterre, dont il devint abbé, lorsque Henri Mordach fut élevé à l'archevêché d'York. Leland et Pitsæus lui attribuent un traité *De Musica vel Harmonia*. Voyez *Car. de Visch, Biblioth. ord. cisterc.*, p. 287.

FATTORI (Massimiano), compositeur sur qui l'on ne sait rien, si ce n'est qu'il était né à Urbino, et qu'il vécut dans la seconde moitié du dix-septième siècle, a fait imprimer de sa composition un recueil intitulé : *Motteti a due e tre voci*, Bologna, app. Giov. Monti, 1674, in-4°.

FATTORINI (Gabriel), compositeur, né à Faenza dans l'État romain, vivait au commencement du dix-septième siècle. On connaît de lui : *Sacri Concerti a 2 voci commodi da cantare col' organo*, Venise, Ricc. Amadino, 1600, in-4°. C'est vraisemblablement la même édition qui a reparu en 1602 avec un nouveau frontispice portant le même titre. Enfin, on trouve aussi, dans la bibliothèque du Lycée communal de musique à Bologne, un ouvrage de Gabriel Fattorini, intitulé : *I Sacri Concerti a 2 voci, co'l basso generale*, ibid., 1608, in-4°, qui paraît être encore la même édition avec un titre nouveau. L'ouvrage de Fattorini est un des premiers de ce genre qui aient été produits; il a, sous ce rapport, un intérêt historique, parce qu'il marque l'origine des nouvelles formes de la musique d'église. On trouve aussi, dans le catalogue de la bibliothèque du roi de Portugal l'indication de messes à quatre et cinq voix, livre 1er, de psaumes des vêpres à quatre voix et de complies à huit, dont Fattorini est l'auteur. Enfin, il a écrit d'excellents *Ricercari*, et l'on connaît de lui un canon très-ingénieux, à cinq voix, sur les paroles : *Ed ella cangia piedi e muta voglia*.

FATTSCHECK (Bernard), virtuose sur la harpe et artiste de la chapelle du roi de Suède, est né en Allemagne vers 1801. On ignore où il a fait ses études musicales, mais il y a lieu de croire qu'il ne doit qu'à ses propres efforts son talent remarquable d'exécution. Dans les années 1833 et 1834, cet artiste a fait un voyage en Allemagne et en Hollande, et y a obtenu des succès. On croit qu'il est retourné à Stockholm au commencement de 1835. Il ne paraît pas qu'il ait publié jusqu'à ce jour aucune composition pour la harpe; mais il a fait entendre en plusieurs lieux, notamment à Hambourg, des morceaux écrits par lui, où l'on a remarqué autant d'imagination que d'habileté dans l'art d'écrire.

FATUSI (le P. Michel), né à Rome, vers le milieu du dix-septième siècle, fut cordelier au couvent de cette ville, docteur en théologie et maître de chapelle de la basilique des Douze apôtres. On a imprimé de sa composition : *Responsoria Hebdomadæ sanctæ una cum Benedictus, Miserere ac Antiphonum 4 voc., opus 1, Roma, Mascardi*, 1684.

FAUBEL (Joseph), clarinettiste du théâtre de la cour à Munich, est né le 12 juin 1801 à Aschaffenbourg, où son père était directeur de musique militaire. Celui-ci instruisit lui-même son fils, et lui fit faire de si rapides progrès, qu'il put jouer, à l'âge de dix ans, un solo dans un concert auquel assistait le grand duc, et qu'il fut admis dans la chapelle de la cour. Malheureusement il ne conserva pas longtemps les avantages attachés à cette position, car le grand-duché de Francfort ayant cessé d'exister en 1813, la musique de la cour fut supprimée, et tous les artistes qui la composaient furent incorporés dans les corps de musique militaire de plusieurs régiments. Tel fut aussi le sort de Faubel; il fit, comme clarinettiste, la campagne de France en 1814. De retour dans sa patrie, il y obtint son congé, et se livra à des études sérieuses pour perfectionner son talent. En 1816 il donna un premier concert à Francfort et y obtint de brillants succès. Peu de temps après, il se rendit à Munich, s'y fit entendre dans des concerts, et fut admis dans la musique du roi en 1818. C'est de cette époque que date la véritable éducation artistique de Faubel, car le beau modèle qu'il trouvait dans le talent de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Bacrmann lui fit comprendre tout ce qui lui restait à faire pour acquérir les qualités de ce célèbre artiste. Ses études furent suivies avec persévérance jusqu'en 1825, où il crut qu'il pouvait voyager pour se faire entendre. Après avoir parcouru le nord de l'Allemagne, il se rendit à Vienne en 1831, et s'y fit applaudir par la belle qualité du son qu'il tirait de son instrument, et par l'expression de son jeu. En 1833, il était en Suisse; depuis lors il est retourné à Munich, considéré comme un des virtuoses les plus remarquables de l'époque actuelle, sur la clarinette. Il a fait un voyage à Paris, en 1837, et un autre en Hollande, en 1841. On a publié de cet artiste : 1° Air varié pour clarinette et orchestre (en *mi* bémol), op. 1. Munich, Falter; 2° Six variations pour la clarinette sur un thème en *ut*, Offenbach, André; 3° Douze valses pour clarinette seule, *ibid;* 4° Six duos pour deux clarinettes, Leipsick, Breitkopf.

FAUCONNIER (Benoît-Constant), pianiste et compositeur, né à Fontaine-l'Évêque (Hainaut), le 28 avril 1816, reçut dès ses premières années des leçons de musique de son père, professeur estimé. Plus tard, sa famille se fixa à Thuin (dans la même province), et ce fut là que le jeune Fauconnier continua ses études. A l'âge de six ans et demi, il jouait déjà des duos de piano et violon avec son père. A huit ans, il possédait assez de connaissance de l'orgue pour faire le service d'organiste de l'église paroissiale. En 1833, il entra comme élève au Conservatoire de Bruxelles; il était alors âgé de dix-sept ans. Il reçut dans cette institution des leçons de piano de Michelot, et l'auteur de cette notice lui enseigna l'harmonie et le contrepoint. Devenu très-bon musicien et habile dans l'accompagnement du chant, il fut employé comme accompagnateur des classes du Conservatoire et des concerts de la cour, jusqu'en 1839. Ayant épousé alors Mlle Sophie Guelton, cantatrice d'un talent agréable, il s'éloigna avec elle de Bruxelles, pour donner des concerts. En compagnie du célèbre harpiste Félix Godefroid (*voyez* ce nom), ils visitèrent Liége, Spa, Francfort, Mannheim, Darmstadt, Carlsruhe, et partout obtinrent de brillants succès. Fixé à Paris en 1840, M. Fauconnier s'y livra à l'enseignement, s'y fit connaître par son talent distingué d'accompagnateur, et y publia ses premières compositions. En 1843, il fut attaché à la maison du prince de Chimay en qualité de maître de chapelle et de professeur de musique des enfants de ce seigneur. En 1846, le prince ayant été nommé ambassadeur à Rome, M. Fauconnier le suivit dans cette ville, visita les villes principales de l'Italie et s'y livra à l'étude des œuvres des anciens maîtres italiens. Mme Fauconnier avait succombé depuis plusieurs années aux atteintes d'une maladie de poitrine; devenu veuf, M. Fauconnier se remaria en 1848 et s'établit définitivement à Paris. Au nombre de ses ouvrages on remarque une grande quantité de romances et de mélodies, publiées à Bruxelles, chez Schott, Meynne, Katto; à Paris, chez Troupenas, Mme Lemoine, etc. On a de lui aussi beaucoup de morceaux pour le piano dont les principaux sont : 1° *Souvenirs de Schubert*, fantaisie de bravoure, Paris, Troupenas; 2° *Trois Méditations*, etc., Meissonnier; 3° *Vingt-quatre Heures*, recueil de quatre mélodies, Bruxelles, Schott; 4° *Paillettes d'or*, nos 1 et 2, et beaucoup de morceaux détachés; Bruxelles, Meynne; 5° Neuf duos pour piano et violon avec M. De Beriot, sur des thèmes d'opéras italiens et allemands, etc. Quelques ouvrages plus importants ont été publiés par M. Fauconnier, à savoir : 6° Quatuor pour piano, violon, clarinette et violoncelle; Paris, chez l'auteur; 7° Sextuor pour piano, deux violons, violoncelle, clarinette et contrebasse, *ibid.;* 8° *Le Guide de l'Organiste des petites villes et de la campagne*; *ibid.* Le 26 septembre 1850, M. Fauconnier a donné, au théâtre de l'Opéra-Comique, *la Pagode*, en deux actes, dont la musique a été remarquée, mais qui n'a pu se soutenir à la scène, à cause de la faiblesse du livret. Cet artiste a en manuscrit des messes à grand orchestre, des chants religieux, beaucoup de morceaux de piano et d'autres compositions de différents genres.

FAUGUES, FAUQUES, ou **FAGUS,** ou **LA FAGE** (Vincent), contrepointiste cité sous le premier de ces noms par Tinctoris, en deux endroits de son *Proportionale*, comme un des successeurs immédiats de Dufay, de Binchois et de Dunstaple, et comme un contemporain de Regis, de Caron, de Domart, de Obrecht, de Courbet, de Le Rouge et de Puylois. L'abbé Baini croit que les trois noms indiqués au commencement de cet article appartiennent au même personnage, et dit que des compositions de la même époque existent sous ces noms dans les archives de la chapelle pontificale. Quoi qu'il en soit, il paraît certain que Faugues écrivait un peu avant Ockeghem. Les manuscrits de la chapelle du Pape ont fait voir à l'abbé Baini que ses messes et ses motets étaient chantés dans cette chapelle au temps de Nicolas V, qui gouverna l'Église depuis 1447

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

jusqu'en 1455. Parmi ses compositions manuscrites qui sont dans les archives de la chapelle Sixtine, on trouve une messe de *l'homme armé*, à trois voix, dont Kiesewetter a publié le *Kyrie* dans son ouvrage intitulé : *Geschichte der europæisch-abendlændischen oder unsrerheutigen Musik*. Tinctoris cite aussi, dans son *Proportionale*, la messe *Unius* de Faugues, et en rapporte un passage à deux voix. Faugues est appelé *Guillaume*, et non Vincent, par Tinctoris, ce qui pourrait faire croire qu'il y a eu deux musiciens de ce nom à la même époque, ou peut-être que le nom de Vincent était *Faugues*, et celui de Guillaume, *Fauques*.

FAULKNER (T.), architecte anglais, a publié un ouvrage qui a pour titre : *Organ builder's assistant*, London, 1820, in-4°. Ce titre semble annoncer un traité de la construction de l'orgue ; cependant l'ouvrage ne renferme qu'une suite de planches gravées qui représentent des projets de buffets pour cet instrument.

FAURE (l'abbé DAVID), professeur de chant au séminaire de Limoges, est auteur d'un livre qui a pour titre : *Nouvelle méthode de plain-chant et de musique, à l'usage des séminaires, colléges, écoles normales et primaires de France*. Limoges, Barbou frères, 1844, 1 vol. in-12 de 407 pages. Grand amateur de la monstruosité qu'on désigne, dans certaines églises de France, par le nom de *plain-chant musical*, M. l'abbé Faure en a rempli son livre. Il est difficile d'imaginer quelque chose de plus ridicule que ce mélange de prétendu plain-chant et de détestable musique.

FAURIEL (CLAUDE-CHARLES), philologue, historien et critique, né à Saint-Étienne (Loire), le 21 octobre 1772, servit d'abord dans les armées françaises, en 1793, et fut secrétaire du général Dugommier, puis fut attaché à Fouché, ministre de la police, également comme secrétaire ; mais son penchant pour les lettres et les études historiques le décida à donner sa démission. Ses liaisons avec les membres de la société d'Auteuil, Cabanis, Mme de Staël, de Tracy, Manzoni, M. Guizot, contribuèrent à développer son goût pour la culture de l'intelligence. Il étudia l'antiquité, apprit le grec, l'arabe et le sanscrit, et amassa d'immenses matériaux sur l'histoire du moyen âge. Il fut membre de l'Académie des inscriptions et belles-lettres de l'Institut de France, professeur de la Faculté des lettres de Paris, et l'un des conservateurs des manuscrits de la Bibliothèque nationale. Fauriel est mort à Paris, le 15 juillet 1844. Au nombre des ouvrages de ce savant, on remarque : *Chants populaires de la Grèce moderne, recueillis et publiés avec une traduction française, des éclaircissements et des notes*. Paris, Firmin Didot, 1824, 2 vol. in-8°. Le premier volume contient les chants historiques ; l'autre, les chants romanesques et domestiques. L'introduction de cette collection, en CXXXIV pages, est un morceau du plus grand intérêt, au point de vue de l'histoire de la poésie et de la musique, aussi bien que des mœurs.

FAUVEL (ANDRÉ-JOSEPH), surnommé **L'AINÉ**, parce qu'il y eut deux musiciens de ce nom, lesquels étaient frères, naquit, non à Paris, comme il a été dit dans la première édition de ce livre, mais à Bordeaux, en 1756, suivant une note manuscrite de Roquefort sur Fauvel, qui était son ami. Il reçut des leçons de musique et de violon de plusieurs maîtres, particulièrement de Gervais, dans un voyage que celui-ci fit à Bordeaux, avant de se rendre à Paris. En 1782, Fauvel eut pour élève un jeune garçon de huit ans, qui plus tard a illustré le nom de *Rode*. Les progrès de cet enfant furent si rapides, qu'à peine âgé de douze ans, il fut en état de jouer des concertos en public et qu'il étonna tous les artistes et amateurs de Bordeaux. Le talent, déjà remarquable, de son élève décida Fauvel à se rendre avec lui à Paris, en 1787, pour le faire entendre au Concert spirituel. Bientôt après, Rode devint l'élève de Viotti ; mais nonobstant le chagrin qu'il en eut, Fauvel se décida à se fixer à Paris. En 1794, il entra à l'orchestre de l'Opéra comme alto, et y resta jusqu'à la fin de 1814. Il prit alors sa retraite après vingt ans de service, et obtint la pension. Il avait épousé Mlle Frey, pianiste et compositeur, qui eut quelque réputation et qui était sœur du violoniste et éditeur de musique de ce nom. Fauvel a publié de sa composition : 1° Trois quatuors pour deux violons, alto et basse, Paris, 1798 ; 2° Douze exercices de violon suivis de six leçons en duos, op. 3, *ibid.* 1801 ; 3° Six trios élémentaires de la plus grande facilité pour deux violons et basse, op. 4, *ibid.* 1802. En 1800 il fit entendre, aux concerts du Lycée des arts, une symphonie concertante pour huit instruments. Il a écrit aussi une grande quantité de quatuors et quelques symphonies, qui sont inédits.

FAVALLI (...), sopraniste, né en Italie, vint en France en 1674, et fut attaché à la chapelle du roi. La beauté de sa voix charma si bien Louis XIV, que ce prince lui accorda la permission de chasser dans toutes ses capitaineries, et même dans le parc de Versailles.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

FAVART (Marie-Justine-Benoîte **DU RONCERAY**), femme de Favart, auteur de beaucoup d'opéras-comiques, naquit à Avignon, le 15 juin 1727, et fut élevée à Luneville, où ses parents étaient attachés à la musique du roi de Pologne, Stanislas. Son père, André René Du Ronceray, avait été musicien de la chapelle du roi, et sa mère, Perrette-Claudine Bied, était cantatrice de la chapelle du roi Stanislas. Douée d'une figure charmante, de beaucoup de talent et de grâces, elle obtint les plus grands succès lorsqu'elle débuta à Paris, en 1744, sur le théâtre de l'Opéra-Comique, sous le nom de *Mlle Chantilly*. La naïveté de son jeu, ce qu'on appelait alors *la beauté de son chant*, et les grâces piquantes de sa danse, procurèrent une telle vogue à l'Opéra-Comique, que les grands théâtres, jaloux de cette prospérité, demandèrent et obtinrent la suppression de ce genre de spectacle. Ce fut en 1745 que Mlle Chantilly devint l'épouse de Favart. Elle débuta aux Italiens le 5 août 1749, et fut reçue sociétaire en 1752. Les rôles de paysannes dans *Bastien et Bastienne*, dans *Annette et Lubin*, et dans quelques autres opéras-comiques de son mari, assurèrent sa réputation. Elle est morte le 20 avril 1772, âgée de quarante-cinq ans. Madame Favart a passé pour avoir travaillé à plusieurs opéras comiques de son mari, avec l'abbé de Voisenon.

FAVERIUS ou **FAVORÆUS** (Jean). Draudius cite sous ce nom, dans sa Bibliothèque classique, quelques ouvrages d'un compositeur qui vivait à la fin du seizième siècle. Il est vraisemblable que le véritable nom de ce musicien était *Favier*, et qu'il était Français de naissance. Quoi qu'il en soit, voici les titres de ses compositions : *Canzonette napoletane a tre voci, libro* 1, 1595 ; 2° *Teutsche Lieder mit 4 Stimmen, auff Neapolitanische Art componirt*, Cologne, in-4° ; *Opus cantionum seu mutetarum 4 et 5 vocibus*, Cologne, 1600, in-4°.

FAVI (André), compositeur italien, né à Forli, s'est fait connaître par la musique qu'il a composée pour un opéra bouffe intitulé : *Il creduto Pazzo*, représenté à Florence en 1790. Un autre compositeur, *François Favi*, vraisemblablement de la même famille, a fait jouer à Forli, en 1852, l'opéra sérieux *Margherita d'Anjou*.

FAVILLA (D. Saverio), chanteur célèbre au service du roi de Naples, mourut subitement, au milieu d'un morceau qu'il chantait en présence de la famille royale, le 8 février 1783.

FAVRE (....), violoniste de l'Opéra en 1705, quitta sa place vers 1730, et se retira à Lyon, où il est mort en 1747. Il a composé la musique de quelques divertissements pour des comédies, ainsi qu'un œuvre de sonates pour le violon, qui a été gravé à Paris, sans date, mais antérieurement à 1720, car on le trouve indiqué dans le catalogue de Boivin de cette année. On a aussi de lui un livre de menuets pour deux violons et basse, gravé à Paris, sans date.

FAWCETT (John), organiste à Londres, ne m'est connu que par un recueil de chants à plusieurs voix pour les psaumes et hymnes, avec accompagnement d'orgue ou de piano, et avec des versets (*interludes*) pour la plupart de ces chants. Ce recueil a pour titre : *Miriam Timbrel* (le Tambour de basque de Miriam), *a new set of Psalm and Hymn tunes* (*most of which have interludes*), *composed and arranged for one, two, three, or four voices, with an accompaniment for the organ or pianoforte*. Londres, J. Alfred Novello (sans date), in 8° oblong. On voit au frontispice de cet ouvrage que M. Fawcett est aussi auteur de deux autres recueils, intitulés : *The Voice of harmony*, et *The Harp of Zion*.

FAY (Étienne), né à Tours en 1770, fut admis, à l'âge de huit ans, comme enfant de chœur à l'église métropolitaine. Après y avoir fait d'assez bonnes études de musique, il sortit de la maîtrise à dix-huit ans. Plein d'espoir d'obtenir une place de maître de musique d'une cathédrale, il visita pendant quelque temps les villes de province, puis vint à Paris et prit la résolution de se faire comédien, la révolution l'ayant fait renoncer à ses premiers desseins. Le théâtre de la rue de Louvois, où l'on jouait l'opéra-comique, ayant été ouvert en 1790, Fay y débuta comme ténor. L'année suivante il se fit connaître comme compositeur par un opéra en trois actes, intitulé *Flora* ; cet ouvrage obtint du succès. En 1792, il entra au théâtre Favart et y prit en double l'emploi des premiers ténors ; dans la même année il donna, au théâtre Louvois, *le Projet extravagant*, opéra-comique en un acte qui ne réussit point, et *le Bon Père*, autre ouvrage du même genre, qui ne fut pas plus heureux. Quoique bon musicien et chanteur assez agréable, Fay produisait peu d'effet au théâtre Favart, où Michu et quelques autres acteurs jouissaient de la faveur publique. Sa voix était sourde et son jeu manquait de chaleur et de légèreté ; mais il avait de la noblesse dans certains rôles, et rachetait ses défauts par de l'intelligence. *Les Rendez-*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

vous espagnols, opéra en trois actes, qu'il fit représenter au même théâtre en 1793, furent bien accueillis ; dans la même année, il donna, au théâtre Feydeau, *Emma ou le Soupçon*, en trois actes. *Clémentine ou la Belle-mère*, qu'on peut considérer comme le meilleur ouvrage de cet artiste, obtint un succès de vogue en 1795. Ce fut vers cette époque que Fay entra au théâtre Feydeau, où il partagea avec Gaveaux l'emploi de premier ténor. Il y resta jusqu'en 1801. Ce temps est le plus brillant de la carrière de Fay comme chanteur et comme acteur. A l'époque de la réunion des deux entreprises des théâtres Favart et Feydeau, il ne fut point admis dans la nouvelle société de l'Opéra-Comique, et il quitta Paris pour se rendre à Bruxelles. Quelques années auparavant, il avait épousé Mlle Rousselois, qui avait débuté au théâtre Feydeau comme première chanteuse, sous le nom de *Mme Bachelier*, et qui doubla ensuite Mlle Maillard à l'Opéra. En 1804, il revint à Paris et y fit représenter *Julie*, en un acte, qui fut ensuite refait avec Spontini, et joué en 1805 sous le titre du *Pot de fleurs*. En 1800, il avait donné, au théâtre Feydeau, *la Famille savoyarde*, en un acte, qui ne réussit pas. Après avoir longtemps voyagé et joué dans les provinces, Fay revint à Paris en 1819, et rentra à l'Opéra-Comique, où il se fit entendre dans *Montano et Stéphanie*, dans *Héléna*, et d'autres ouvrages de l'ancien répertoire. Sa voix avait changé de caractère et était devenue plus grave que dans sa jeunesse. Sans être un chanteur de bonne école, il ne manquait ni de goût, ni d'expression, et il était bon musicien : cependant il eut peu de succès, ne fut pas engagé, et partit pour la Hollande en 1820. De retour à Paris l'année suivante, il entra au théâtre du Gymnase, mais y resta peu de temps, et retourna en Belgique, où il demeura jusqu'en 1826. C'est alors qu'il s'est définitivement fixé à Paris ; depuis lors il n'a plus été attaché à aucun théâtre et a vécu dans la retraite. Il est mort à Versailles, le 6 décembre 1845, à l'âge de soixante-quinze ans. On a peine à comprendre qu'après avoir obtenu des succès comme compositeur, Fay ait renoncé jeune encore à une carrière qui n'avait eu rien de pénible pour lui. Il manquait de savoir, mais non de mélodie, ni d'un certain sentiment dramatique.

FAYA (Aurelio della), maître de chapelle de la petite ville de Lanciano, dans le seizième siècle, a publié un ouvrage ayant pour titre : *Il primo libro de madrigali a cinque voci*, Venise, 1564, in-4° oblong.

FAYDIT (Gaucelm), troubadour, né à Uzerche, dans le Limousin, vers 1150, n'eut d'abord que la vie agitée et peu honorable des jongleurs : il se compromit en épousant en province une fille de mauvaise vie qui était belle, et qui chantait agréablement ses chansons. Cependant quelques-unes de ces chansons étant parvenues jusqu'à Richard, surnommé *Cœur-de-Lion*, qui monta sur le trône d'Angleterre en 1189, ce prince l'attira à sa cour et lui accorda sa protection. Dès lors Faydit fut tiré de la classe des jongleurs et passa au rang des troubadours. Devenu l'un des poëtes-musiciens les plus renommés de ce temps, il obtint les bonnes grâces de quelques dames de haut parage, qui, pour voir leurs noms figurer dans ses poésies, se montrèrent faibles ou coquettes avec lui. Lorsque Richard se croisa, Faydit fut du nombre de ceux qui le suivirent à la terre sainte, et, après la mort de ce monarque, en 1199, il composa des stances touchantes sur la fin prématurée de son bienfaiteur. Ce troubadour vécut ensuite à la cour du marquis de Montferrat et à celle de Raymond d'Agoult, l'un des plus riches seigneurs de la Provence, et zélé protecteur des poëtes et des musiciens. On croit qu'il mourut en 1220, près de ce dernier. Faydit a laissé en manuscrit environ cinquante chansons qui se trouvent dans quelques grandes bibliothèques, et parmi lesquelles il y en a onze qui sont notées avec la mélodie. Une de ces chansons notées est dans un manuscrit du treizième siècle, conservé à la Bibliothèque ambroisienne de Milan avec d'autres des troubadours Émeric de Pegulhan (Péguilain), Pierre Vidal, Richard de Berbezil, Folches de Marseille (Folquet), Peirol, Bernard de Ventadour et Raimond de Toulouse.

FAYOLLE (François-Joseph-Marie), né à Paris, le 15 août 1774, fit ses humanités au collége de Juilly, et étudia les mathématiques à l'École polytechnique, sous la direction de Prony, Lagrange et Monge. Il publia d'abord quelques éditions assez correctes de poëtes français du second ordre, ainsi qu'un recueil intitulé *Les quatre Saisons du Parnasse*, dont il a paru seize volumes, depuis 1805 jusqu'en 1809 ; il y a inséré plusieurs articles relatifs à la musique, et des notices sur plusieurs musiciens. En 1809, il entreprit de traduire ou de faire traduire l'ancien Dictionnaire des Musiciens d'Ernest-Louis Gerber ; malheureusement, celui qui fut chargé de ce travail connaissait peu la musique, en sorte qu'il fit une foule de contre-sens que Fayolle n'a pas corrigés. Pour les musiciens français, il copia avec

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

trop de confiance les articles de La Borde. Fayolle s'est moqué des fautes de Gerber en plusieurs endroits de son ouvrage; cependant le modeste musicien allemand employait vingt-deux ans à corriger ses inexactitudes et à préparer le supplément qu'il a donné de son livre, tandis que son critique faisait le sien à la hâte. Il avait proposé à Choron une association pour la confection de cet ouvrage ; mais quoique le nom de celui-ci figure au frontispice, il n'y a mis que peu d'articles, et s'est contenté de fournir l'introduction, extrait bien fait des histoires de Forkel et de Burney, qu'il avait mis précédemment dans ses *Principes de composition des écoles d'Italie*. Le premier volume de la compilation de Fayolle parut, en 1810, sous le titre de *Dictionnaire historique des musiciens, artistes et amateurs, morts ou vivants*, etc., Paris, in-8°. Le second volume fut publié en 1811. Il y a des exemplaires qui portent la date de 1817; mais c'est la même édition dont on a changé le frontispice. Fayolle avait eu pour maître de violoncelle Barny, et Perne lui avait enseigné l'harmonie. Il avait annoncé une *Histoire du violon;* mais il n'en a publié que quelques morceaux, sous le titre de *Notices sur Corelli, Tartini, Gaviniès, Pugnani et Viotti, extraites d'une histoire du violon*. Paris, Dentu, 1810, in-8°. Vers 1815, Fayolle s'est rendu à Londres, où il est resté jusqu'en 1829, donnant des leçons de littérature française, et fournissant des articles à quelques journaux, entre autres au journal de musique intitulé *The Harmonicon*. De retour à Paris, il y a publié une brochure sous le titre de *Paganini et Bériot* (1830, in-8°), dans laquelle il compare le jeu de ces deux violonistes célèbres. Depuis lors il a fourni quelques notices de musiciens au supplément de la *Biographie universelle* de Michaud. Retiré pendant les dernières années de sa vie à la maison de Sainte-Périne, à Chaillot, sorte d'hospice où l'on ne paye qu'une pension modique, il y vécut philosophiquement, se consolant de la perte d'une brillante fortune, qu'il avait dissipée dans sa jeunesse. Il y est mort le 2 décembre 1852. On a de Fayolle plusieurs ouvrages de littérature, et il a été éditeur de plusieurs écrivains classiques de la France.

FAZZINI (Jean-Baptiste), chapelain chantre de la chapelle pontificale, né à Rome, fut agrégé à cette chapelle en 1760. Il fut un compositeur distingué tant dans le style ancien que dans le moderne, et remplit successivement les fonctions de maître de chapelle à Sainte-Cécile, à Sainte-Marguerite et à Sainte-Apolline *in Transtevere*. M. l'abbé Santini, de Rome, possède en manuscrit des messes à quatre et à cinq, une messe de *Requiem* à huit, *Christus factus est* à trois, *Victimæ Paschali* à huit, *Veni Sancte Spiritus* à huit, *Dixit Dominus* à seize, avec instruments, de la composition de ce maître.

FEBURE (Jean LE), maître de chapelle à Mayence, vers la fin du seizième siècle, a fait imprimer les ouvrages suivants de sa composition : 1° *Hymni* 4 *voc.*, Costnitz (1), 1596, op. 1, gr. in-fol. ; 2° *Madrigali e motetti a* 4, 5 *e* 6 *voci*, Anvers, 1595; 3° *Madrigali et motetti a* 4, 5 e 6 *voci*, ibid., 1596; 4° *Il primo libro de madrigali a* 5 *voci*, Costnitz, 1600, in-8°; 5° *Fasciculus sacrarum cantionum* 6-12 *voc.*, Mayence et Francfort, 1607. Cette collection contient 40 motets. 6° *Cantiones sacræ*, 4, 5, 6, 8 *voc.*, Francfort, 1607, in-4°; 7° *Rosetum Marianum, oder unser lieben Frauen Rosengærtlein, von* 33 *Lobgesængen mit* 3 *Stimmen*, Mayence, 1609, in-4°.

FEBURE (LE). *Voyez* Lefebure.

FEBVRE (Jacques **FABER** ou **LE**), surnommé **STAPULENSIS**, parce qu'il était d'Étaples, au diocèse d'Amiens, naquit en 1455, selon quelques biographes, ou, ce qui est plus vraisemblable, en 1455. Après avoir fait ses études à Paris, il parcourut une partie de l'Europe pour augmenter ses connaissances. De retour à Paris, il enseigna la philosophie au collége du cardinal Lemoine jusqu'en 1507. Briçonnet, alors évêque de Lodève, se l'attacha, et l'emmena avec lui lorsqu'il fut transféré au siége de Meaux, en 1518. François Ier le nomma précepteur du prince Charles, son troisième fils. En 1531, la reine de Navarre l'emmena à Nérac, où il passa les dernières années de sa vie. Fabricius place l'époque de sa mort en 1537, et Freher en 1547; mais cette dernière opinion est peu vraisemblable. Au nombre des ouvrages de Le Febvre, on trouve un traité intitulé : *Elementa musicalia ad clarissimum virum Nicholaum de Haqueville presidentem Parisiensem*, Parisiis, 1496, in-fol. Cette édition est rare; un exemplaire est à la bibliothèque Mazarine, à Paris ; le P. Martini en possédait un autre, et j'en ai acheté un troisième à Londres. Une deuxième édition du même ouvrage a paru sous ce titre : *Musica libris IV demonstrata;* sur un second feuillet on lit le titre de la première édition : *Jacobi Fabri Elementa musicalia, etc., Parisiis ex*

(1) Petite ville du grand duché de Bade.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

officina Henr. Stephani, 1510, in-folio. Le livre de Le Febvre fut ensuite réimprimé dans un volume composé de plusieurs ouvrages, et au frontispice duquel on lit ces mots : *In hoc opera contenta Arithmetica decem libris demonstrata; Musica libris demonstrata quatuor; Epitome in libros Arithmeticos divi Severini Boetii; Rithmimachia ludus qui et pugna numerorum appellatur.* Au dernier feuillet on lit : *Ad studiorum utilitatem Henrici Stephani labore et sumptu Parhysiis Anno salutis Domini*, 1514, in-folio. Une quatrième édition fut donnée du même traité de musique, avec le *Cursus quatuor mathematicarum artium liberalium* de Pierre Ciruelo, et des *Quæstiuncula prævia in Musicam speculativam divi S. Boetii;* à Paris, chez Simon de Colines, en 1528, in-folio. Enfin, on connaît une cinquième et dernière édition du traité de Le Febvre seul, sous le titre de : *De Musica quatuor libris demonstrata, Parisiis,* Cavellat, 1552, in-4°. Quoique souvent cité par les écrivains du seizième siècle, ce livre est de peu d'utilité, la matière y étant traitée d'une manière spéculative, et non dans ses rapports avec la pratique.

FEBVRE (Jacques LE), musicien français du dix-septième siècle, fut attaché à la musique de Louis XIII, et même, à ce que l'on croit, fit partie de celle de Henri IV. On connaît de sa composition : *Meslange de musique à quatre parties.*

FEBVRE (LE). *Voyez* Lefebvre.

FEDE (D. Joseph), né à Pistoie, fut agrégé au collége des chapelains chantres de la chapelle pontificale, en 1662. Il possédait une voix admirable et chantait avec tant d'expression, que Berardi affirme, dans ses *Ragionamenti musicali*, qu'une fois entre autres, Fede chanta un passage avec tant de douceur et d'accent, que l'auditoire ne put s'empêcher de verser des larmes. Après avoir été maître de chapelle de l'église Saint-Marcel, qui était celle des PP. Servites, il fut bénéficier de Sainte-Marie Majeure. L'abbé Ruggiero Gaetano, dans ses mémoires de l'année sainte 1675, fait l'éloge de la musique de ce compositeur qui fut exécutée, cette même année, dans l'église de Saint-Marcel.

FEDE (François-Marie), frère puîné du précédent, naquit à Pistoie dans la première moitié du dix-septième siècle. Il fut agrégé à la chapelle pontificale comme sopraniste, le 6 juillet 1667, ensuite il devint maître de chapelle à Sainte-Marguerite *in Transtevere*. L'abbé Ruggiero Gaetano dit, dans les mémoires cités à l'article précédent, que la musique de Fede était plus mélodique que celle de tous ses contemporains.

FEDELE (Daniel-Théophile). *Voyez* Treu.

FEDELI (Joseph), chanoine du collége de Sainte-Agathe à Crémone, né dans cette ville vers 1720, est auteur d'un traité de plain-chant qui a pour titre : *Regole di canto fermo, ovvero gregoriano, presentate all' illustrissimo e reverendissimo monsignore Ignazio Maria Fraganeschi, vescovo di Cremona,* etc. Crémone, 1757, in-fol. avec planches. Cet ouvrage est un des meilleurs qu'on possède sur cette matière.

FEDELI (Roger), compositeur, né en Italie vers 1670, fut d'abord maître de chapelle du landgrave de Hesse-Cassel jusqu'en 1700; il passa ensuite au service du roi de Prusse, mais il retourna à Cassel quelques années après, et y mourut en 1722. Il a écrit quelques ouvrages pour le théâtre de cette ville, mais les titres en sont ignorés. En 1705, il fit exécuter à Berlin, à l'occasion de la mort de la reine, une grande musique funèbre de sa composition. On a aussi de lui le psaume 110, en manuscrit, et un *Magnificat* à grand orchestre.

FEDERICI (D. Francesco), prêtre et compositeur, né à Rome, vivait dans cette ville vers la seconde moitié du dix-septième siècle. On a deux oratorios de sa composition, qui sont : 1° *Santa Christina, oratorio con stromenti*, 1676; 2° *Santa Catarina di Sienna, oratorio a cinque voci con stromenti*, 1676. Burney a donné deux airs de ces oratorios dans son Histoire de la musique, t. IV, p. 117. On a aussi de Federici vingt-quatre airs pour voix seule, avec accompagnement de piano. — Il y a eu un autre *Federici* (Joseph), contemporain du précédent, et auteur de six duos pour deux flûtes.

FEDERICI (Vincent), compositeur dramatique, et professeur de composition au Conservatoire de Milan, lors de l'établissement du royaume d'Italie, est né à Pesaro, en 1764. Destiné par sa famille à suivre la carrière des lois, il fit de bonnes études, et soutint publiquement des thèses de philosophie à l'âge de treize ans. Ce fut alors qu'il apprit à jouer du piano et les règles de l'accompagnement des *partimenti*, sous Angelo Gadani, maître bolonais. La mort de son père le rendit maître de lui-même à l'âge de seize ans; il voulut alors parcourir le monde, et, sans réfléchir sur les suites de sa résolution, il partit pour Livourne; de là passa à Londres, où il fut bientôt forcé de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

donner des leçons de musique pour vivre. Obligé d'exercer un art qu'il n'avait jusque-là cultivé que comme amateur, il se livra avec ardeur à des études théoriques et pratiques, et chercha dans les compositions de Palestrina, de Durante, de Jomelli et de Hændel, le secret des combinaisons harmoniques. Les symphonies de Haydn, qu'il entendit alors pour la première fois, lui donnèrent l'idée des effets que peut produire un orchestre manié par un homme de génie. Nommé vers le même temps pianiste au théâtre italien, Federici put aussi former son style sur ceux de Sarti, de Paisiello et de Cimarosa, qui étaient alors les compositeurs en vogue. Il commença sa carrière par l'opéra de *l'Olimpiade*, qu'il écrivit en 1790. Cet ouvrage fut suivi de *Demofoonte*, de la *Zenobia*, de la *Nitteti*, de *Didone*, et de plusieurs autres, composés pour le théâtre de Londres. Il écrivit aussi beaucoup de morceaux détachés qui furent insérés dans divers ouvrages joués sur le même théâtre. Rappelé en Italie en 1803, par le vice-président de la république italienne, il écrivit à Milan *Castore e Polluce*, et *il Giudizio di Numa*. En 1804, il donna *l'Oreste in Tauride*. Appelé à Turin en 1805, il y composa *la Sofonisbe*. Il revint à Milan au printemps pour remettre à la scène *Castore e Polluce*, à l'occasion du couronnement de Bonaparte. En 1806, il écrivit *Idomeneo*, et *Zaira* : en 1808, à Turin, la *Conquista delle Indie*, et en 1809, à Milan, *Ifigenia in Aulide*. Après le succès de cet ouvrage, il obtint du prince Eugène Beauharnais la place de professeur de contrepoint au Conservatoire de musique de Milan. Puis, il alla à Rome écrire *Virginia*, qui ne réussit pas. En 1812, Federici fit un voyage à Paris et y donna *la Locandiera scattra*, à laquelle une exécution parfaite procura un brillant succès. De retour à Milan, il y reprit ses fonctions de professeur de contrepoint du Conservatoire, et, en 1826, il succéda à Ambroise Minoja dans la place de censeur de cette école ; mais il ne jouit pas longtemps des avantages de cette position, car il mourut le 26 septembre de la même année, à l'âge de 62 ans. On a aussi une cantate de sa composition intitulée *Teseo*. Federici n'a point une manière à lui ; son style ressemble à celui de Farinelli et de Pioravanti, mais à un degré inférieur ; il a eu cependant un moment de vogue en Italie.

FEDI (...), célèbre chanteur, fondateur de la plus ancienne école de chant qu'il y ait eu à Rome, et dont on a conservé le souvenir. Il vivait vers la fin du dix-septième siècle. Bontempi en parle avec éloge dans son Histoire de la musique, qu'il publia en 1695. Cet écrivain rapporte une singulière preuve de l'attention que Fedi donnait à l'éducation de ses élèves. Selon lui, ce professeur avait l'habitude de les conduire hors des murs de Rome, dans un lieu où se trouve un rocher fameux par un écho polyphone ; et là, il exerçait ces jeunes gens en les faisant chanter en face du rocher, qui répétait exactement leurs traits, et qui, leur montrant leurs défauts, leur enseignait à s'en corriger. Il est difficile de croire que cet exercice en plein air ait été fort avantageux aux élèves de Fedi. Ce maître fut lié d'une étroite amitié avec Joseph Amadori, compositeur, que les auteurs du *Dictionnaire des musiciens* (Paris, 1810) ont confondu avec Jean Tedeschi, surnommé *Amadori*, en le faisant élève de Bernacchi, qui n'était pas né.

FEHR (François-Joseph), organiste de ville à Ravensbourg, naquit le 6 mai 1746, à Lauffenbourg, petite ville du canton d'Argovie, en Suisse. Son père, qui était meunier, et qui le destinait à l'état ecclésiastique, le fit entrer au monastère de Maria-Stein, près de Bâle. Après y avoir fait ses études, tant dans la musique que dans les autres sciences, sous la direction d'un bénédictin nommé le P. Félix Tschupp, et après y avoir achevé son noviciat, il refusa d'entrer dans l'ordre, alléguant le mauvais état de sa santé, et retourna dans la maison paternelle. Son heureuse étoile l'ayant conduit à Ravensbourg, il y obtint la place d'organiste, et, après avoir achevé l'étude du droit, il y réunit celle de procureur de la ville. Le revenu de ces deux places étant insuffisant pour l'entretien de sa famille, il établit une fabrique d'instruments de musique qui obtint bientôt de la célébrité, et qui lui procura d'assez grands bénéfices. Cet artiste, dont le talent sur l'orgue était distingué, est mort vers 1804. Parmi ses compositions, on cite particulièrement un *Te Deum*, des chœurs pour le drame de *Lanassa*, et quelques pièces pour le piano.

FEHR (Joseph-Antoine), né à Grœnenbach, au cercle de l'Iller, en 1765, commença ses études littéraires et musicales chez les religieux de Ste-Croix à Memmingen, et les acheva à Dillingen. Doué d'une belle voix de basse et bon musicien, il remplit d'abord avec distinction l'emploi de vice-maître de chapelle au couvent supérieur de Kempten ; puis, en 1800, il fut nommé pasteur à Durach, près de cette ville. Le chant de l'église était négligé dans cette paroisse ; Fehr s'attacha à le perfectionner et à le rendre populaire. Il composa beau-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

coup de cantiques, et fit paraître vers le même temps plusieurs recueils de chants allemands avec accompagnement de piano. Lorsque Kempten fut réuni à la Bavière, Fehr fut nommé directeur de musique et inspecteur des écoles de ce canton, pour lesquelles il publia quelques livres élémentaires. Il mourut à Durach en 1807, au moment où on allait lui confier une paroisse plus considérable.

FEHRE (J.-A.), fils d'un bon claveciniste de Mittau, naquit dans cette ville vers 1760, et reçut de son père son éducation musicale. Sa brillante exécution le plaça en peu de temps parmi les pianistes habiles de l'Allemagne. Après avoir professé la musique pendant quelque temps dans sa ville natale, il se rendit à Riga, pour succéder à Muthel, qui venait de mourir. Quelque temps après il devint secrétaire du conseiller de Vietinghof; il occupait encore cette place en 1797. Cet artiste a publié : 1° *Différentes pièces pour le clavecin*, Riga, 1792. Artaria en a donné une seconde édition à Vienne; 2° *XII Chansons avec accompagnement de clavecin*, Kempten, 1796, in-4°; 3° *Recueil de douze chansons avec accompagnement de clavecin*, Bregenz, 1797, in-4°.

FEHSER (Jean-Jacques), directeur de l'école de chant de l'église de Kowig, près de Zerbst, est né le 24 juin 1789 à Karith, près de Gommern. Il a publié un livre choral (*Choralbuch*), à l'usage du district de Zerbst.

FEIGE (Jean-Théophile), né à Zeitz en 1748, se livra fort jeune à l'étude de la musique, et se fit d'abord remarquer par son talent sur le violon; mais la beauté de sa voix l'ayant fait engager comme première basse-taille au théâtre *ducal* de Strélitz, il cessa de jouer de cet instrument. Ayant été nommé inspecteur, puis directeur du théâtre de la cour, il remplit ces emplois pendant plusieurs années. Plus tard, il renonça à la carrière dramatique, reprit son instrument, et entra comme violoniste à la chapelle de Breslau. Il écrivit alors la musique de deux opérettes de Kellner qui eurent beaucoup de succès : ces ouvrages sont : 1° *Der Frühling* (le Printemps), et *Die Kermess* (la Fête de village). Feige est mort au commencement de ce siècle.

FEIGE (Théophile), frère du précédent, né à Zeitz en 1751, reçut de son père des leçons de violon, et fit de rapides progrès sur cet instrument. Son goût pour la carrière militaire le fit entrer dans un régiment, en 1771. Quatre ans après, il se trouvait à Dantzick, comme sous-officier, et s'y faisait remarquer par son talent comme violoniste. Ayant obtenu son congé en 1786, il se livra à de nouvelles études pour perfectionner son talent, et fit un voyage en Allemagne et en Russie, donnant des concerts dans plusieurs grandes villes, et se faisant applaudir partout. Appelé à Riga, comme directeur de musique, en 1797, il resta en cette ville pendant trois ans, s'en éloigna en 1800 pour aller occuper la place de maître des concerts du duc de Courlande, à Mittau, et enfin alla s'établir à Breslau. La guerre ayant éclaté de nouveau en 1806, Feige, entraîné par son goût pour la carrière des armes, reprit du service, et entra comme trompette dans le régiment des cuirassiers de Heising. A la bataille d'Auerstædt, il sauva la vie au général Blucher, dont le cheval avait été tué, en lui donnant le sien. Après la paix de Tilsitt, il rentra dans la vie d'artiste, et fit un second voyage en Allemagne, dans lequel il prouva que son talent n'avait rien perdu de sa jeunesse ni de son brillant. Appelé à Breslau, en 1810, comme premier violon du théâtre national, il prit possession de cette place; mais, en 1813, Blucher, qui n'avait point perdu le souvenir de ce qu'il devait au courage de l'artiste, l'appela près de lui pour remplir les fonctions de trompette en chef de l'état-major. Feige obéit et servit encore jusqu'en 1815, où il retourna passer le reste de ses jours à Breslau. Il mourut en cette ville, le 24 mai 1822. Cet artiste était considéré comme un des meilleurs violonistes de son temps en Prusse et dans la Silésie; il n'a publié aucune de ses compositions.

FEILLÉE (François de la), prêtre, était, suivant les notices manuscrites de Boisgelou, attaché au chœur de la cathédrale de Chartres, vers le milieu du dix-huitième siècle. Cet ecclésiastique est auteur d'un livre, souvent réimprimé, qui a pour titre : *Méthode pour apprendre les règles du plain-chant et de la psalmodie*, Paris, 1745, in-12. Le même ouvrage, 2me édition, Poitiers, J. Faulcon, 1748, in-12. Il paraît que l'auteur ne reconnaissait pas cette édition, car il en donna une à Paris, chez Hérissant, en 1754, comme une seconde édition, augmentée, revue et corrigée, sous ce titre : *Méthode nouvelle pour apprendre parfaitement les règles du plain-chant et la psalmodie*. Le même éditeur de Poitiers a donné une autre édition du même ouvrage en 1782, in-12. Après le rétablissement des églises, et lorsque le besoin de former des chantres se fit sentir en France, on donna de nouvelles éditions du livre de La Feillée. Les meilleures sont celles dont les titres suivent : 1° *Methode pour apprendre parfaite-*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ment les règles du plain chant, nouvelle édition, Avignon, Berenguier, 1810, in-12; 2° *Méthode pour apprendre*, etc., etc., *avec des messes et autres ouvrages en plain-chant mesuré et musical, à voix seule et en parties, à l'usage des paroisses*, nouvelle édition, Lyon, Am. Leroy, 1812, in-12; 3° *Methode pour apprendre parfaitement les règles du plain chant et de la psalmodie*, nouvelle édition, Avignon, 1815, in 12; 4° *Methode de plain-chant disposee à l'usage des principaux diocèses de France, notee, quant aux chants figurés, d'une manière plus conforme aux principes de la musique*, édition donnée par F.-D. Aynès, Paris, Rusand, 1820, in-12; nouvelle édition, augmentée, Lyon et Paris, Rusand, 1823, in-12; *idem.*, 1825, in-12; *idem.*, 1827, in-12; 5° Autre édition, augmentée par un ecclésiastique, élève de l'auteur, Avignon, Chambeau, 1825, 1827, 1835, in-12. Nouvelles éditions, publiées à Lyon, chez Pelagon, Lesné et Crozet, 1836, 1842 et 1846, in-12. Inférieur en mérite à quelques autres traités de plain-chant publiés en France, celui de La Feillée n'a dû son succès qu'à la facile méthode de l'auteur. On a aussi de cet ecclésiastique un abrégé de l'Antiphonaire romain, dont la première édition a paru à Paris, chez Hérissant, en 1751, in-12. Un musicien de la cathédrale de Poitiers, nommé *Dollé*, en a donné de nouvelles éditions intitulées : *Epitome Antiphonarii romani, seu vesperale pro dominicis et festis... Novissima editio, adaucta, et in parte quæ ad musicam spectat emendata* à D. Dollé *natu major*. Pictaviensis, Barbier, 1820, in-12; 1826, in-12; 1834, in-12. Enfin, le même de La Feillée a donné un abrégé du Graduel sous ce titre : *Epitome Gradualis romani, seu cantus Missarum dominicalium et festivarum totius anni*. Il y en a plusieurs éditions. Une des dernières a été publiée à Saint-Brieuc, Prudhomme, 1847, in-12. M. Bourquelot, continuateur de *la Littérature française contemporaine* de M. Quérard, a pris cet abrégé du chant des messes pour une édition nouvelle du volume précédent, qui contient le vespéral (tome IV, p. 529). La méprise est un peu forte, et l'on peut s'étonner de voir un ancien élève de l'école des Chartes confondre l'Antiphonaire avec le Graduel.

FEIGERL (E.-M.), organiste et professeur de piano, à Vienne, s'est fait connaître par les productions suivantes : 1° Deux préludes et fugues pour l'orgue, op. 1, Vienne, Diabelli; 2° Trois préludes *idem*, op. 2, *ibid.*; 3° Trois préludes et fugues *idem*, op. 3, *ibid.*; 4° Trois préludes, op. 4, *ibid.*; 5° Douze études pour le piano, *ibid.*

Un violoniste du même nom (Wenzel Feigerl), né à Vienne, a fait ses études musicales au Conservatoire de cette ville. Après avoir voyagé en Hongrie dans sa jeunesse, il s'est fixé à Moscou. On a publié de sa composition vingt-quatre études ou caprices pour le violon, Vienne, Haslinger.

FEITHIUS (Everard), philologue du seizième siècle, naquit à Elbourg, dans la Gueldre, et fit ses études dans le Béarn et à la Rochelle. Il a fait imprimer *Antiquitatum homericarum, libri IV*; Leyde, 1677, in-12; Amsterdam, 1725, in-12, et Strasbourg, 1743, in-8°. Gronovius a inséré cet ouvrage dans son *Thesaurus Antiquitatum græcarum*, tome VI. Au chapitre 4° du livre IV, Feithius traite de la musique des anciens, notamment de la lyre, du plectre et de l'accompagnement du chant par la cithare.

FEL (Marie), fille d'un organiste de Bordeaux, naquit dans cette ville en 1716. Elle n'avait que dix-sept ans lorsqu'elle débuta à l'Opéra, en 1734, dans le ballet des *Éléments*. Sa voix était belle, étendue, également sonore dans toutes ses cordes, et ses connaissances en musique étaient plus solides que celles des acteurs de ce temps; tous ces avantages lui procurèrent des succès éclatants, qui se soutinrent pendant plus de vingt-cinq ans. Mais sa mauvaise santé et la délicatesse de sa poitrine l'obligèrent à quitter le théâtre, en 1759. Cependant elle chanta au Concert-spirituel jusqu'en 1770 : elle y avait accompli un service de trente-sept ans. Elle prononçait également bien le français, l'italien et le latin.

FEL (....), frère de la précédente, né à Bordeaux vers 1715, mourut à Bicêtre, atteint d'aliénation mentale. Il a publié à Paris un recueil de douze Cantatilles françaises, et deux suites d'airs et de duos à chanter. Fel était renommé, de son temps, comme maître de chant dans le goût français. Il était entré à l'Opéra comme basse taille des chœurs, en 1737; il se retira en 1753, et obtint une pension de 300 francs.

FELDMAYR (Jean), né en 1579 à Geisenfeld, en Bavière, apprit la musique à Berchtolsgahlen, et fut ensuite organiste dans le même lieu. Il a publié une collection de motets de sa composition, intitulée : *Scintillæ animæ amantis Deum*, Augsbourg, 1611, et une autre, sous le titre de *Jubilum D. Bernardi*, imprimée à Dillingen, 1607, in-4°.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

FELDMAYR (Jean-Georges), naquit en 1757, à Praffenhoffen, petite ville sur l'Inn, où son père était sacristain. Dès son enfance, il apprit les principes du latin et de la musique au couvent d'Indersdorff; dans la suite il devint directeur de la musique du prince de Watterstein, et composa pour sa petite cour des messes, des symphonies, des concertos et de petits opéras. Il quitta ensuite cette position pour se rendre à Hambourg, où il se trouvait encore en 1811. On a gravé à Munich un concerto de flûte de sa composition.

FELICE (Augustin de), excellent chanteur, né à Piperno, dans l'État de l'Église, vers 1630, était au service de la cour de Bavière en 1662.

FELICI (Bartolomeo), compositeur, né à Florence vers 1730, a donné sur divers théâtres d'Italie quelques opéras, parmi lesquels on cite l'*Amante contrastate*, 1768, et *Amore soldato*, 1769. Il a composé aussi plusieurs morceaux détachés, des quatuors de violon, restés en manuscrit, et des psaumes à quatre voix avec accompagnement d'orchestre. Cet artiste ouvrit à Florence, en 1770, une école de contrepoint qui a eu quelque célébrité.

FELICIANI (André), maître de chapelle de la cathédrale de Sienne, vécut dans la seconde moitié du seizième siècle. Il s'est fait connaître avantageusement par un bon ouvrage, intitulé : *Missarum cum 4, 5 et 8 vocibus liber primus*, Venise, Jacques Vincenti et Richard Amadino, 1584, in-4°. On a aussi imprimé de sa composition : *Il primo libro de' madrigali a 5 voci*, Venezia, app. Ang. Gardane, 1579, in-4° obl.

FELIS (Étienne), compositeur, né à Bari, vers 1550, était, en 1583, chanoine et maître de chapelle à la cathédrale de cette ville. Il a publié des motets et cinq livres de madrigaux. Le premier livre, à six voix, a été imprimé par Ange Gardane, en 1579, in-4°, oblong. Le cinquième est daté de Venise, 1583, in-4°. On trouve aussi dans le catalogue de la bibliothèque du roi de Portugal l'indication du sixième livre sous ce titre : *Madrigali a cinque, con alcuni a sei, e un dialogo a sette.* Lorsque le duc Philippe Dominique de Croy se rendit à Prague, en qualité d'ambassadeur, Felis le suivit en cette ville, et y publia un recueil de messes sous ce titre : *Missæ sex vocum, liber primus*, 1588, in-4°. Cet ouvrage est dédié par l'auteur au duc de Croy, son protecteur. L'ouvrage renferme deux messes à six voix. La première est intitulée : *La, sol, fa, mi, re, ut*, et l'autre : *Missa sancti Nicholai.*

FELL (Jean), savant ecclésiastique anglais, né à Suningwell, dans le comté de Berg, en 1625, servit d'abord avec zèle, dans un corps de milice royale, la cause de Charles Ier, entra ensuite dans les ordres, devint, à la restauration, chapelain ordinaire du roi, chancelier de l'église du Christ, vice-chancelier de l'Université, puis évêque d'Oxford, où il mourut le 18 juillet 1080. Dans l'édition grecque d'Aratus, qui a été publié à Oxford en 1672, in-8°, il a ajouté, d'après des manuscrits grecs, des Hymnes aux muses, à Apollon et à Némésis, avec l'ancienne notation, et une petite dissertation intitulée : *Diatribe de musicâ antiquâ græca*, avec un fragment de Pindare, également noté, que le père Kircher, jésuite, avait découvert en Sicile. Ces divers morceaux ont, depuis lors, exercé la sagacité des amateurs de la musique grecque, et beaucoup de fausses interprétations en ont été faites.

FELLER (François), facteur d'orgues, né, en 1785, à Kœnigswald, village de la Bohême, et mort le 1er juin 1843, a construit, à Osseg, près de Tœplitz (Bohême), dans une abbaye de l'ordre de Citaux, un orgue remarquable qui n'a été terminé que dans l'année même de sa mort. Ce qui donne à cet instrument un caractère particulier, c'est que, bien que composé de trente-quatre jeux, répartis sur trois claviers, dont quatre de 16 pieds et un de 32 pieds, il n'a qu'un seul jeu d'anches, qui est un trombone de 8 pieds dans la pédale. Tous les autres jeux sont des montres (principal), des bourdons, des flûtes ouvertes de 8, de 4 et de 2 pieds, des salicionals et spitzflûtes (flûtes à fuseaux ou coniques), des jeux de mutation et particulièrement de puissants plein jeux. Rien ne surpasse, dit-on, la majesté douce et en même temps puissante de cet instrument, dont les combinaisons ont été dirigées par le père Athanase Bernard, directeur du chœur de l'abbaye d'Osseg. L'orgue a deux claviers à la main et un clavier de pédales; il est disposé pour un troisième clavier manuel positif qui aura sept registres, dont un principal de 8 pieds. Le sommier de pédales est aussi préparé pour ajouter à l'orgue un trombone de 16 pieds (Bombarde). Au point de vue religieux, et particulièrement pour l'accompagnement d'un chœur nombreux de moines, ce système de construction d'un orgue est très-bon; mais il lui manque la variété de timbres et les oppositions de sonorités que la facture moderne a introduites dans les instruments de ce genre. Pour la formation d'un instrument parfait, autant qu'on peut mettre de perfection dans les œuvres humaines,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

il faudrait y réunir les deux systèmes dans leurs plus belles qualités et éviter les excès de l'un et de l'autre. L'instrument d'Osseg, non compris le buffet, a coûté 8,180 florins de convention (environ 17,000 francs); pendant la durée de sa construction, le facteur, ses fils et les ouvriers ont été logés et nourris à l'abbaye. Feller a laissé deux fils qui continuent l'exploitation de sa fabrique.

FELLER (A.), organiste à Eisenberg, dans le duché de Saxe-Hildburghausen, a fait exécuter, à la fête musicale de chant d'ensemble, à Zeitz, le 21 mai 1834, un hymne de sa composition avec solos et chœurs, dont la dernière partie fuguée a été louée à cette époque. En 1838, on entendit un psaume du même artiste à la fête des sociétés chorales de la Saxe, dans l'église de la ville, à Schmœll; et, enfin, au mois de juin 1840, on exécuta, à la septième fête des mêmes sociétés, à Altenbourg, l'hymne de M. Feller, *Empor, Gesang, Empor!* (Haut, Chant, Haut!) pour chœur et orchestre, où l'on remarqua de belles choses.

FELSBERG (J.), cantor à l'église principale de Gotha, en 1830 et années suivantes, professeur de musique et de chant au collége de cette ville, et directeur de la Société de chœurs d'hommes, a publié un livre élémentaire sous ce titre : *Leitfaden beim ersten Unterriche im Singen für Lehrer und Lernende* (Guide pour les premières études du chant à l'usage des professeurs et des élèves), Gotha, 1835.

FELSZTYN ou **FELSTEIN** (SÉBASTIEN DE), ou, enfin, **FELSTIN**, comme l'écrivent les auteurs allemands, en polonais *Felsztynski*, est connu sous ce nom à cause de la petite ville de Felsztyn, en Galicie, où il avait vu le jour. Il ne naquit pas à la fin du seizième siècle, comme le dit M. Sowinski, dans son livre intitulé *les Musiciens polonais et slaves* (p. 185); car ses ouvrages furent imprimés au commencement de ce siècle; cette faute est sans doute une erreur de plume ou d'impression. Ce fut dans la seconde moitié du quinzième siècle que le savant dont il s'agit vint au monde. M. Sowinski dit que *cet illustre professeur* est *peu* connu des historiens polonais, et que les autres écrivains en font à peine mention : on ne comprend pas trop comment on peut être à la fois *illustre* et *peu connu;* car l'illustration est inséparable de la célébrité. Quoi qu'il en soit, Sébastien de Felsztyn fit ses études à l'Université de Cracovie et fut fait bachelier dans les arts libéraux, puis tribun de Samborz, dit M. Sowinski, d'après Janocki, son biographe. Devenu professeur de l'Université où il avait étudié, après être entré dans la prêtrise, il s'occupa particulièrement du chant choral et de la musique. M. Sowinski ajoute que Sébastien, ayant été nommé supérieur de Sanok, par l'influence de Nicolas Herburt, castellan de Przemysl, refusa cette place pour se consacrer aux sciences; cependant, lui-même cite un ouvrage de ce même savant (*Directiones Musicæ*), où nous voyons dans le titre : *per venerabilem D. Sebastianum Felstinensen, artium liberalium bacchalarium, ac Sanoc·Ecclesiæ parochialis rectorem.* Après la date de 1544, indiquée sur le frontispice de ce volume, nous ne trouvons plus rien sur Sébastien de Felsztyn, et ses biographes gardent le silence sur l'époque de sa mort. Je suis obligé de relever encore ici une inexactitude échappée à M. Sowinski; il dit (p. 188) : « Il est à remarquer que les ouvrages « de Sébastien Felstin sont peu connus des historiens qui ont écrit sur la musique; ni Forkel, dans sa *Littérature générale*, ni Gerber, « dans son *Dictionnaire des Musiciens*, n'en « parlent, et cependant ces ouvrages, écrits en « latin, au nombre de cinq, existent depuis « trois cents ans..... Ce silence ne s'explique « pas chez les biographes allemands, etc. » L'observation est juste quant à la littérature de la musique de Forkel; mais le même reproche ne peut s'adresser à Gerber, dont le *Nouveau lexique des Musiciens* (1), publié en 1812, contient un article sur Sébastien de Felstein et sur ses ouvrages, emprunté aux septième et huitième numéros du *Magasin historique, littéraire et bibliographique de Meusel* (2), publié en 1794, et qui a été reproduit par Lichtenthal (3), par M. Ferdinand Becker (4) et par moi-même, dans la première édition de la *Biographie universelle des Musiciens* (5). De plus, Sulzer a fourni des renseignements très-exacts sur les ouvrages de Sébastien de Felstein dans la seconde édition de sa *Théorie générale des beaux-arts*, publiée, il y a soixante-douze ans (6); renseignements ignorés de M. Sowinski lui-même.

Les ouvrages connus de Sébastien de Felsztyn

(1) *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, t. II, col. 401.

(2) *Histor. litter. bibliogr. Magasyn*, 11en und 8ten st., p. 369.

(3) *Dezzion. e bibliogr. della Musica*, t. III, p. 6, t. IV, p. 443.

(4) *System.-chronol. Darstellung der musikal. Litter.*, p. 4. 303, 307.

(5) Tome IV, art. *Felstein.*

(6) *Allgem. Theorie der Schœnen Künste*, t. IV, p. 518, et 775.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sont ceux-ci 1° *Opusculum musice compilatum noviter per dominum Sebastianum presbyterum de Felstin; pro institutione adolescentium in cantu simplici seu gregoriano*, sans nom de lieu et sans date. M. Sowinski a donné la description de ce volume (loc. cit.) d'après un exemplaire appartenant au prince Wladislas Czartoryski; il en existe un à Cracovie, dans la bibliothèque de M. Swidzinski, et la bibliothèque royale de Munich en possède un troisième. Cette édition est vraisemblablement la première. Meusel a donné la description du même ouvrage dans son *Magazin historique, littéraire et biographique* (1794), n°7, p. 311, mais d'après une édition publiée à Cracovie, en 1515; M. Sowinski n'a point eu connaissance de celle-là. Une troisième édition porte ce titre: *Opusculum musice, noviter congestum per honorandum Sebastianum Felstinensis artium baccalarium; pro institutione adolescentium in cantu simplici seu gregoriano. Additu est* Musica figurativa, *Martino Cromero Biezensi, auctore, impressum Cracoviæ per Hieronymum Victorum*, anno D. MDXXXIIII, in-4°. Ce traité de la musique figurée ou mesurée de Kromer semble indiquer que Sébastien de Felstein n'a point écrit sur cette matière, puisqu'on ajoute à son ouvrage sur le plain-chant celui d'un autre auteur sur la musique proprement dite; cependant, je trouve dans le catalogue manuscrit des livres sur la musique de la bibliothèque royale de Berlin celui-ci : *Felstin (Seb. de) : Opusculum Musica mensuralis, sine loc. et an.* 4°. Voilà donc un traité de la musique mesurée de cet auteur imprimé sans nom de lieu et sans date, et nous trouvons dans Sulzer (t. IV, p. 578) cette autre édition : *Sebast. von Felstein Opusculum utriusque Music. tam choralis quam etiam mensuralis*, Cracoviæ, 1519, in-4°, et j'en ai vu une autre édition de Cracovie, 1507, in-4°, sous le même titre exact, à Naples, chez Selvaggi. (*Voyez* ce nom). Il y a donc un traité de la musique mesurée de Sébastien de Felstein différent de celui de Kromer ajouté au traité du plain-chant dans l'édition de 1534. Cet ouvrage est le deuxième dans l'ordre des dates; 3° *Aliquot hymni ecclesiastici, vario melodiarum genere editi, per Dominum Sebastianum Felstinensem, artium baccolarium*, Cracoviæ, apud Hieronymum Victorem, anno Domini MDXXII, in-8°. Cet ouvrage, dit M. Sowinski, fut écrit par l'auteur à la demande du roi de Pologne, Sigismond Ier. 4° *Divi Aurelii Augustini, episcopi Hipponensis de Musica Dialogi VI reverendi patris et Domini Frasmi abb..tis Mogilem auspicio editi, per venerabilem D. Sebastianum de Felstin, artium baccal. Sanocensis Ecclesiæ parochum.* Cracoviæ in officina Hieronymi Victoris, anno Salutis nostræ MDXXXVI, in-4°. Cette édition du traité de musique de saint Augustin n'est citée par aucun biographe; 5° *De Musicæ laudibus Oratio*, Cracoviæ, 1540, in-8°. M. Sowinski n'a pas eu connaissance de cet ouvrage (*voyez* Libanus). 6° *Directiones Musicæ, ad cathedralis Ecclesiæ Premisliensis usum. Magnifico Domino D. Nicholao Herborto a Felstin, Castellano Premisliensi, Domino ac Patrono suo benignissimo gratitudinis causa oblatæ: per Venerabilem D. Sebastianum Felstinensem, artium liberalium baccal., ac Sanoc. Ecclesiæ parochialis rectorem. Excudebat Hierom. Victor regis chalcogr.* Cracoviæ, anno MDXLIII, kal. octobris, in-8°.

FELTON (William), chanoine de Hereford, en Angleterre, vers le milieu du dix-huitième siècle, a eu de la célébrité pour son exécution sur l'orgue. Il a publié trois suites de concertos pour cet instrument, où il a cherché à imiter le style de Hændel, et trois suites de leçons pour le clavecin. Ces ouvrages sont devenus très-rares.

FELTRE (Alphonse **CLARKE**, comte de), troisième fils du maréchal duc de Feltre, naquit à Paris, le 27 juin 1806 (1). Il entra, en 1824, dans l'École militaire des pages du roi et en sortit à la fin de 1826, avec le brevet de sous-lieutenant dans le régiment des cuirassiers de Berry, où servaient déjà, comme officiers, ses deux frères, le duc et le comte Arthur de Feltre. En 1829, il donna sa démission pour vivre près de sa mère, et se livra sans obstacle à la culture des arts. Il mourut à Paris, le 3 décembre 1850, dans sa quarante-cinquième année. Dès son enfance, le comte de Feltre avait montré d'heureuses dispositions pour la musique, et rien n'avait été négligé pour leur développement. Après s'être livré d'une manière sérieuse à l'étude du piano et de l'harmonie, il prit, en 1825, des leçons de compositions de Reicha, et Boieldieu, dont il fit la connaissance dans l'année suivante, lui donna des conseils relatifs à la pratique de l'art, avec la bienveillance qui lui était naturelle et ajoutait beaucoup de charme aux enseignements qu'il puisait dans son expérience. Après son retour à Paris, en 1829, M. de Feltre se livra avec plus d'ardeur à l'étude de la composition, et, bientôt

(1) Je suis redevable des matériaux qui ont servi à la composition de cette notice, à M. le marquis de Cubières, ami de feu M. le comte de Feltre.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

après, il publia des premiers essais de musique vocale et instrumentale. Ce fut à cette époque qu'il écrivit la partition instrumentée d'*Une Aventure de Saint-Foix*, opéra comique en un acte, paroles d'Alexandre Duval, qui avait été représenté autrefois avec la musique de Tarchi. Cette production de M. de Feltre est restée inédite. En 1831, il écrivit, avec accompagnement de piano et d'instruments à cordes, *le Garde de Nuit*, opéra comique en trois actes, qui fut représenté avec succès chez la princesse de Vaudémont. Longtemps après (en 1844), le compositeur refit en partie son ouvrage, y ajouta plusieurs morceaux et l'instrumenta pour l'orchestre. En cet état, l'opéra, auquel on avait donné pour titre *le Capitaine Albert*, fut mis en répétition au théâtre de l'Opéra-Comique; mais des difficultés s'élevèrent pour la distribution des rôles, et M. de Feltre retira son ouvrage. La partition, réduite pour piano, a été gravée dans ses œuvres posthumes. En 1834, il avait fait représenter, au théâtre de l'Opéra-Comique, *le Fils du Prince*, ouvrage en deux actes, dont la musique obtint du succès, en dépit d'un livret fade et ennuyeux. L'*Incendio di Babilonia*, opéra italien en deux actes, destiné au théâtre de Paris, fut écrit en 1841, mais n'a pas été représenté; la partition pour piano a été publiée dans les œuvres posthumes de l'auteur. M. de Feltre écrivit aussi une partie de la partition de *Valérie*, opéra en deux actes de Scribe et Mélesville, mais l'ouvrage ne fut pas achevé.

Les œuvres de musique instrumentale de M. de Feltre qui ont été publiées sont : 1° *Rondoletto* (en *si* bémol) pour piano, op. 1; 2° Rondeau espagnol en septuor pour piano, deux violons, alto, violoncelle et deux cors, op. 2; 3° Deux rondeaux pour piano, op. 3; 4° *Souvenir d'Auvergne*, rondeau montagnard pour piano, op. 6; 5° Deux airs suisses pour piano, op. 5; 6° Air varié pour piano et violon, op. 7; 7° Douze valses pour piano, op. 4; 8° Huit valses militaires pour piano (sans numéro); 9° Trois valses avec introduction et finale pour piano (idem); 10° Grande sonate pour piano (gravée dans les œuvres posthumes); 11° Trois sonates pour piano et violon (idem); 12° Grande valse pour piano dédiée à Mlle de Flavigny (idem); 13° Idem, dédiée au duc de Fezensac (idem); 14° Trois valses pour piano (idem); 15° Trois valses à quatre mains pour piano (idem). Musique instrumentale inédite: 16° Plusieurs fragments de symphonies; 17° Plusieurs sérénades, quatuors et quintettes pour instruments à cordes ou à vent; 18° Fragments d'un trio pour piano, violon et violoncelle, 19° Trois suites d'airs variés pour piano; 20° Rondeau pour piano; 21° Rondeau pour piano et violon; 22° Rondeau de concert pour piano, deux violons, alto et violoncelle; 23° Air varié pour piano et violon; 24° Quatre suites de valses pour piano; 25° Deux suites d'airs de ballets pour piano, violon et violoncelle concertant. Musique vocale publiée: 26° *Le Fils du Prince*, opéra comique en deux actes, grande partition d'orchestre, Paris, Meissonnier; 27° *Le Capitaine Albert*, opéra comique en trois actes, partition de piano et chant (dans les œuvres posthumes); 28° L'*Incendio di Babilonia*, partition de piano et chant (idem); 29° Cinq duos bouffes pour soprano et basse avec accompagnement de piano; 30° *Les Chasseurs*, deux duos pour ténor et basse; 31° Environ soixante romances, mélodies et chansonnettes, parmi lesquelles on a remarqué : *l'Ame du Purgatoire*, *Printemps d'amour*, *la Peur de l'Orage*, *Piétro*, *Chantons nos belles*, *etc.*; 32° *Les Femmes*, recueil de six mélodies; 33° *Un Roman de jeune fille*, recueil de six mélodies; 34° *Un premier amour*, recueil de six mélodies; 35° Trois dernières pensées musicales (dans les œuvres posthumes). Musique vocale inédite : 36° Soixante-trois romances, chansons et mélodies; 37° Vingt nocturnes, duos et trios; 38° Trois duos italiens; 39° Cinq cantates ou scènes avec chœurs; 40° Cinq scènes et airs sur des *Méditations* de Lamartine; 41° Hymne à la Vierge, pour soprano et contralto; 42° *Ave Maria*, chant d'église.

La musique d'Alphonse de Feltre se recommande aux hommes de goût par un caractère dominant de douce mélancolie, par l'élégance et par la distinction. Si elle ne fit pas dans le monde artiste une vive sensation, si la presse s'en occupa peu, les penchants de l'auteur en furent la cause principale. Timide, craignant le bruit, étranger à toutes les manœuvres par lesquelles les hommes de notre époque occupent le public d'eux et de leurs œuvres, il se contentait du plaisir de produire, aimait l'art pour lui-même, et ne fit jamais rien pour se mettre en évidence. Lorsqu'il publia quelque chose, ce fut pour céder aux sollicitations de ses amis, et ce n'est qu'après son décès, qu'ils ont pu mettre au jour quelques-uns de ses ouvrages les plus importants. Mais qui s'occupe des morts?

FELTZ (Louis), professeur de musique du séminaire et organiste de la cathédrale de Langres, s'est fait connaître comme écrivain didactique et comme compositeur par diverses

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

productions dont voici les titres : 1° *Pratique du plain-chant, ou Manuel du jeune Chantre, precedé des principes élémentaires du chant grégorien*, Langres, 1846, in-12 de 176 pages; 2° *Supplément à la pratique du plain-chant*, ibid., 1846, in-12. Ce volume contient une messe en plain-chant alternativement à voix seule et à trois voix, des faux-bourdons et des motets; 3° *Manuel musical des écoles primaires*, Paris, Hachette, in-8° de 60 pages; 4° Versets pour l'orgue, Paris, Canaux; 5° Morceaux d'orgue pour l'élévation, idem; 6° Offertoires pour l'orgue, idem; 7° Motets à trois voix, idem; 8° Motets à voix seule et avec chœurs à trois voix, idem; 9° Plusieurs romances, ibid.

FÉMY (François), connu sous le nom de **FÉMY L'AINÉ**, violoniste, né à Gand, le 4 octobre 1790, était fils d'un musicien de cette ville, nommé Ambroise Fémy. Il entra au conservatoire de musique de Paris, le 3 thermidor an XI, et le premier prix d'harmonie lui fut décerné en 1806. Élève de Kreutzer pour le violon, il obtint le premier prix de cet instrument au concours de 1807. Pendant quelques années, il fut attaché à l'orchestre du théâtre des Variétés, puis il voyagea en France et en Allemagne. En 1827, il était à Francfort-sur-le-Mein, et il y fit représenter, dans l'année suivante l'opéra allemand, *der Raugraf*, et y fit exécuter sa première symphonie. On le retrouve à Rotterdam en 1834, où sa troisième symphonie est publiée aux frais de la Société pour l'encouragement de la musique. Dans l'année suivante, il y donne sa quatrième symphonie. Il y était encore en 1839. On a de cet artiste : 1° Trois concertos pour violon et orchestre; le troisième, publié à Mayence, chez Schott, a pour titre : *le Quart d'heure;* 2° Trois quatuors pour deux violons, alto et basse, Paris, Aulagnier; 3° Quatuor concertant, Leipsick, Hofmeister; 4° Romance de l'opéra de *Joseph*, variée pour violon principal et orchestre, Mayence, Schott; 5° Couplets de *Cendrillon*, variés pour violon principal et quatuor d'accompagnement; 6° Romance de *Cendrillon*, idem, avec quatuor d'accompagnement, Paris, Troupenas; 7° *Que ne suis-je la fougère*, varié pour violon, avec quatuor, Paris, Schornenberger; 8° Six duos faciles pour deux violons, op. 4; liv. I et II, Offenbach, André; 9° Trois duos faciles, idem, liv. III, Paris, Gambaro; 10° Trois grands duos, idem, Bruxelles, Plouvier; 11° Trois duos, idem, liv. V, Paris, Naderman; 12° Six duos faciles, Paris, Jouve; 13° Air varié en sextuor, Paris, Momigny; 14° Deux symphonies publiées en Hollande.

FÉMY (Henri), frère cadet du précédent, né à Gand au mois de février 1792, fut admis au conservatoire de Paris, au mois d'octobre 1805, comme élève de Baudiot pour le violoncelle. En 1808, il obtint, au concours, le premier prix de cet instrument. Deux ans après, il commença à se faire entendre dans les concerts de l'Odéon, et joua à l'un deux un concerto de son maître. Vers le même temps, il a publié : Trois trios pour deux violons et violoncelle, op. 1, Paris, Ozy, et trois autres trios pour les mêmes instruments, op. 2, Paris, Le Duc. En 1815, Fémy s'est rendu en Amérique.

FENAROLI (Fedele), né à Lanciano, dans les Abruzzes, en 1732 (M. le marquis de Villarosa dit que ce fut en 1740, mais il se trompe, car les journaux ont donné son âge de quatre-vingt-cinq ans lorsqu'il mourut), fut élevé au conservatoire de Loreto, à Naples, où il reçut des leçons de Durante, lorsque ce maître succéda à Porpora en 1742. Ayant fini ses études, il entra au conservatoire de la *Pietà de' Turchini* pour y remplir les fonctions de maître, qu'il continua jusqu'à sa mort, arrivé le 1er janvier 1818. Pendant le cours de son long professorat, Fenaroli a formé une multitude d'élèves très-instruits, au moyen de sa méthode simple et facile. Ce n'est pas qu'il ait possédé une théorie profonde et raisonnée : toute sa science était de tradition et de sentiment. Une harmonie simple, pure, et l'art de faire chanter toutes les parties d'une manière naturelle, en faisaient le fond. On raisonne peu sur la musique en Italie : tout y est de pratique, et, depuis plus d'un siècle, les méthodes des conservatoires de Naples n'ont point fait un pas. Toute la science y est bornée à un petit nombre de règles que Fenaroli a exposées avec clarté dans un livre élémentaire qui a pour titre : *Regole per i principianti di Cembalo;* mais ces préceptes peu nombreux sont suivis de beaucoup de basses chiffrées (*partimenti*) sur lesquelles le maître en faisait faire l'application; de sorte que ces règles devenaient bientôt familières aux élèves par l'usage constant qu'ils en faisaient. L'ouvrage de Fenaroli a été gravé à Paris par les soins d'Imbimbo, qui en a traduit le texte, et se trouve chez Launer, successeur de Carli. Déjà Choron avait introduit un choix des *partimenti* de Fenaroli dans ses *Principes de composition des écoles d'Italie*. Fenaroli a écrit quelques morceaux pour l'église; ses

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

compositions se distinguent plus par la pureté de style que par l'invention. On connaît de lui : 1° Douze motets à quatre voix, dont deux dans le style pastoral ; 2° quatre messes solennelles avec orchestre ; 3° une messe de *Requiem* ; 4° trois *Dixit* à quatre voix ; 5° deux *Te Deum* avec orchestre ; 6° les Répons pour la fête de saint Antoine ; 7° *Laudate pueri* à quatre voix ; 8° *Credo* à deux voix et orchestre ; 9° *Improperii* pour la semaine sainte ; 10° *Ecce lignum crucis* à quatre voix ; 11° *Ave Maria* à quatre voix ; 12° Leçons des trois jours de la semaine sainte ; 13° Leçons des morts ; 14° *Veni Creator* pour soprano et contralto ; 15° *Veni Sponsa Christi* à quatre voix ; 16° deux *Miserere* à quatre voix ; 17° Hymne pour la fête de saint Michel ; 18° Cantates à deux voix ; 19° Études de contrepoint.

FENZI. Deux frères de ce nom se sont fait une réputation comme violoncellistes. Ils sont nés à Naples et ont fait leurs études musicales dans cette ville. Victor, l'aîné, vint à Paris en 1807, et s'y fit entendre dans plusieurs concerts avec beaucoup de succès. Il passait pour l'emporter sur son frère pour la beauté du son et le brillant de l'exécution. Vers la même époque, il partit pour la Russie, où il se fixa, après avoir parcouru une partie de l'Allemagne. Il est mort à Moscou, au mois d'avril 1827, laissant une veuve dans une situation peu fortunée. Après la mort de son mari, cette femme, nommée *Erminie Fenzi*, et qui avait été longtemps au service de la cour de Russie, retourna en Italie et chanta à Milan, à Rome et à Naples, depuis 1829 jusqu'en 1834. Fenzi a publié, tant à Paris qu'en Allemagne, quatre concertos pour le violoncelle, plusieurs pots-pourris, des trios, trois livres d'airs variés pour son instrument, et deux livres de trios. Son frère, Joseph, le meilleur violoncelliste de Naples, est attaché à la chapelle du roi, et au théâtre Saint-Charles. Il a écrit aussi quelques concertos et des airs variés pour violoncelle. Il a fait plusieurs voyages en Italie.

FEO (S.), contrapuntiste florentin, vivait vers le milieu du quatorzième siècle, et était contemporain de François Landino, surnommé *Francesco degli organi*, de maître *Giovanni di Firenza*, de maître *Jacopo da Bologna*, de *Nicholo del Proposto*, et de quelques autres musiciens italiens. Dans un manuscrit précieux conservé à la bibliothèque royale de Paris (n° 535, in-4°, du supplément), et qui contient deux cent vingt-neuf chansons italiennes et françaises, du quatorzième siècle, à trois voix, on trouve trois morceaux de S. Feo.

FEO (François DE), compositeur né à Naples, en 1699, fut élève de Dominique Gizzi pour le chant et la composition, puis se rendit à Rome, où il reçut des leçons de contrepoint de Pitoni. Après avoir terminé ses études dans cette ville, il y écrivit un opéra intitulé *Ipermestra*, qui eut beaucoup de succès. Cet ouvrage fut suivi de l'*Arianna*, en 1728, d'*Andromaque*, Rome, 1730, et d'*Arsace*, 1731. En 1740, Feo succéda à Gizzi dans la direction de la célèbre école de chant que celui-ci avait fondée, et qui fournit à tous les théâtres de l'Europe une multitude de grands chanteurs lesquels brillèrent dans le cours du dix-huitième siècle. La bibliothèque du conservatoire de musique de Paris possède plusieurs psaumes et messes, dont une à dix voix, de la composition de Feo. Gluck a emprunté d'un *Kyrie* de ce compositeur le motif d'un chœur de son opéra *Il Telemacco*, qu'il a reproduit depuis lors dans son ouverture d'*Iphigénie en Aulide*. En 1739, Feo écrivit l'Oratorio intitulé : *la Distruzione dell' esercito de Cananei con la morte di Sisara*. Cet ouvrage lui avait été demandé par les PP. de la Croix, de Prague ; il fut exécuté dans l'église de ces religieux, vers la fin de la même année. On connaît aussi des Litanies à quatre voix, et un *Requiem* avec orchestre sous le nom de Feo. Le style de ce maître a de l'élévation, et l'on y remarque un sentiment profond d'harmonie.

FERABOSCO (Alphonse) ou **FERRABOSCO**, compositeur né en Italie vers 1515, paraît s'être établi en Angleterre vers 1540. Longtemps après on le retrouve par un de ses ouvrages avec le titre de *gentilhomme* au service du duc de Savoie. Il y a beaucoup d'obscurité sur la réalité du séjour de ce musicien en Angleterre, parmi les écrivains anglais. Ils ne sont pas même d'accord sur l'orthographe de son nom, car les uns écrivent *Ferabosco*, conformément aux titres de ses ouvrages imprimés en Italie, et les autres *Ferrabosco*. Enfin, il n'est pas certain que ce musicien ait été le père d'Alphonse Ferrabosco (*voyez ce nom*), qui naquit à Greenwich, dans la seconde moitié du dix-septième siècle. En 1544, quelques-uns des motets d'Alphonse Ferabosco furent publiés en un recueil avec des compositions du même genre de Cyprien Rore. Le catalogue de la bibliothèque de musique du roi de Portugal cite, sous le nom de ce musicien, deux livres de madrigaux à cinq voix ; le premier livre a pour titre : *Il primo libro de Madrigali a cinque voci composto dal sig. Alfonso Ferabosco, gentiluomo al servizio d'il signor duca di*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Sabaudia. In Venetia, app. Angelo Gardane, 1587, in-4°. Il est vraisemblable que cette édition n'est pas la première. On a aussi de ce compositeur : *Il primo libro de' Madrigali a quattro voci. In Venetia*, Antonio Gardane, 1542, petit in-4° obl. On trouve des pièces de cet auteur dans la seconde partie des *Promptuarii Musici* d'Abraham Schad, et dans le *Thesaurus Harmonicus* de Bésard. Enfin il y a des Madrigaux de Ferabosco dans le recueil de morceaux de différents auteurs publié par André Pevernage, sous ce titre : *Harmonia celeste di diversi eccellentissimi musici a* 4, 5, 6 *et* 8 *voci, nella quale si contengono i piu eccelenti madrigali che oggidi si cantino*, Anvers, Phalèse, 1593, in-4° obl.

FERABOSCO (Alphonse), *voyez* Ferrabosco (Alphonse).

FÉRAL (l'abbé), ancien curé de Launaguet (*diocèse de Toulouse*), et membre de la Commission toulousaine pour la révision du chant de ce diocèse, est auteur d'une brochure intitulée : *Le Chant du diocèse de Toulouse vengé de ses ennemis*. Toulouse, Ph. Montaubin, in-8° de 128 pages. *Voyez* Kunc (Aloys).

FERANDEIRO (don Fernand), guitariste espagnol qui brillait à Madrid vers 1800, a publié une instruction sur l'art de jouer son instrument, sous ce titre : *Arte de toccar la Guitarra por musica*, Madrid, 1799, in-4°, avec sept planches gravées. C'est à tort que Gerber et Lichtenthal écrivent le nom de ce musicien *Ferandioro*.

FERANDINI (Jean), compositeur dramatique, naquit à Venise, vers le commencement du dix-huitième siècle, et fut l'élève de Biffi, maître de chapelle de Saint-Marc. Étant fort jeune encore, il se rendit à la cour de Munich, où il fut employé comme hautboïste. Ses premiers ouvrages consistent en deux œuvres de sonates de flûte, qu'il fit imprimer à Amsterdam, en 1730. Le prince électoral Charles-Albert, qui fut ensuite empereur momentané et compétiteur de Marie-Thérèse, sous le nom de Charles VII, et qui aimait beaucoup son talent, le nomma échanson et directeur de la musique de la chambre, et plus tard conseiller et maître de chapelle. Ferandini a mis en musique les opéras suivants, pour le théâtre de la cour : *Berenice*, en 1750 ; *Adriano in Siria*, en 1737 ; *Demofoonte*, 1737 ; *Artaserse*, 1739 ; *Catone in Utica*, pour la fête patronymique de l'Electeur, le 12 octobre 1753 ; *Diana placata*, 1758 ; *Componimento Dramatico per l'incoronazione della sacra Cesarea e real Maesta di* Carolo Settimo *imperatore dei Romani sempre Augusto*, 1742. Ferandini, qui était excellent chanteur, a formé le plus grand virtuose en ce genre qu'ait produit l'Allemagne : le célèbre Raff. Ce compositeur est mort à Munich, en 1703.

FERDINAND III, empereur d'Autriche, né en 1608, monta sur le trône en 1637. Il eut à soutenir pendant onze ans, la guerre contre la France et la Suède. Partout repoussé et vaincu par le Grand Condé, il se vit contraint de signer, en 1648, le traité de paix de Westphalie qui donna la liberté de conscience à l'Allemagne, qui enrichit la Suède de la Poméranie, et la France de l'Alsace et des trois évêchés. Il mourut en 1657, après un règne de vingt ans, qui n'eut rien de glorieux. Ce prince, né pour les arts plutôt que pour le trône, aima passionnément la musique et la cultiva avec succès. Wolfgang Ebner, organiste de la cour, à Vienne, a publié, en 1646, un air avec trente variations de la composition de Ferdinand, et, sous le titre de *Musica Cæsarea*, Kircher a inséré dans sa Musurgie (t. I, p. 685), en partition, un morceau à quatre voix d'une modulation singulière, sorti de la même main. La *Gazette générale de Musique* de Leipsick (année 1833, col. 854) a annoncé que le maître de chapelle Eybler a acheté à Rome, avec d'autres curiosités, un drame musical de l'empereur Ferdinand III, imprimé en 1649, mais dont elle n'indique pas le titre. Ce fut cet empereur qui fournit à Froberger les moyens de se rendre en Italie pour y perfectionner son talent d'organiste près de Frescobaldi.

FERDINANDI (François), très-bon professeur de piano, organiste et compositeur, né en 1752 à Dobrawicz, en Bohême. Élève de Joseph Haydn, il acquit, sous la direction de ce maître célèbre, beaucoup d'habileté dans l'art d'écrire. On a de lui beaucoup de messes avec orchestre, qui passent pour excellentes, des symphonies, des sonates et des concertos pour le piano. Tous ces ouvrages se trouvent en manuscrit dans la Bohême. Ferdinandi vivait à Prague en 1797. On n'a publié des œuvres de cet artiste qu'une marche pour le piano, à Vienne, chez Artaria.

FERLENDIS (Joseph), fils d'un professeur de musique, naquit à Bergame en 1755. Dès son enfance, il montra des dispositions rares pour le hautbois et en fit une étude suivie. A l'âge de vingt ans, il se rendit à Salzbourg, en qualité de premier hautboïste. Là, il trouva, parmi les instruments de la cour, l'ancien cor anglais, qu'on ne jouait pas, à cause de ses

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

imperfections et des sons rauques et durs qu'il rendait ; Ferlendis s'attacha à le perfectionner et à le rendre plus facile à jouer : il y réussit et le mit à peu près dans l'état où nous le voyons aujourd'hui. Quelques compositeurs se sont servis de cet instrument avec succès. Ferlendis demeura deux ans à Salzbourg ; de là il alla à Brescia, puis à Venise. En 1793, il fut invité à se rendre à Londres avec Dragonetti. Il y passa quelques années et y fit entendre avec succès les quatuors, trios, duos et concertos qu'il avait composés pour le hautbois et pour le cor anglais. En 1802, il s'est établi à Lisbonne, où il est mort. Parmi les élèves qu'il a formés, on remarque ses deux fils.

FERLENDIS (Ange), fils aîné de Joseph, est né à Brescia, en 1781. Après avoir brillé dans quelques cours d'Allemagne, il s'est fixé à Pétersbourg, en 1801.

FERLENDIS (Alexandre), frère du précédent, est né à Venise, en 1783. Élève de son père, il le suivit à Lisbonne en 1802, et y épousa Mlle Barberi, cantatrice qui était attachée au théâtre de cette ville. Il alla ensuite à Madrid, puis en Italie, et enfin il vint à Paris en 1805, et s'y fit entendre plusieurs fois au théâtre italien avec quelque succès. Comme hautboïste, il était inférieur à MM. Vogt et Gilles ; mais le cor anglais était alors peu connu en France, et Ferlendis se faisait toujours applaudir lorsqu'il en jouait. Après un voyage qu'il fit en Hollande vers 1807, il revint à Paris ; mais il y resta peu de temps, et, en 1810, il retourna en Italie. On ignore ce qu'il est devenu depuis lors. On a publié de cet artiste : Deux concertos pour le hautbois, op. 13 et 14, Paris, Carli ; Études pour le même instrument, *ibid* ; Un concerto pour cor anglais, Londres ; Deux concertos pour flûte, op. 1 et 7, Paris, Carli.

FERLENDIS (Madame), femme du précédent et fille d'un architecte nommé *Barberi*, naquit à Rome vers 1778. Elle possédait une voix de contralto très-sonore, mais dure et peu flexible. Après avoir pris de leçons d'un maître nommé Moscheri, elle débuta à Lisbonne, où elle reçut quelques conseils de Crescentini. En 1805, elle chanta à Madrid ; l'année suivante elle eut quelque succès à Milan, et, en 1805, elle débuta au théâtre de l'impératrice (Louvois) à Paris, dans la *Capriciosa Pentita* de Fioravanti. Ce rôle lui convenait ; mais ce fut le seul où elle brilla. Elle a suivi son mari en Italie lorsqu'il y retourna en 1810. On ignore si elle a continué de paraître sur la scène depuis cette époque.

FERMOSO (Jean-Fernandès), maître de chapelle du roi de Portugal, Jean III, naquit à Lisbonne vers 1510. Parmi les ouvrages qu'il a composés pour l'église, on remarque : *Passionario da Semana Santa*, Lisbonne, Luis Alvarez, 1543, in-folio ; c'est le seul qui a été publié.

FERNANDÈS (Antoine), prêtre, naquit à Souzel, dans la province d'Alentejo, en Portugal, vers la fin du seizième siècle. Il passa presque toute sa vie dans les fonctions de maître de chœur de la paroisse de Sainte-Catherine, à Lisbonne. On a de lui un traité de musique, intitulé : *Arte de Musica, de Canto de Orgaò*, etc., Lisbonne, Craesbeck, 1625. Cet ouvrage est le même qui a été indiqué par Machado (*Bibl. Lusit.*, t. II, p. 279) comme existant en manuscrit dans la bibliothèque musicale de Francesco de Valhadolid (voyez ce nom), à Lisbonne. Avant le tremblement de terre qui renversa la ville de Lisbonne, en 1755, il existait en manuscrit dans la bibliothèque royale de cette ville un traité théorique des principes de la musique par Fernandès : cet ouvrage avait pour titre : *Explicaçaò dos segredos da musica, em a qual brevemente se expende das principaes causas que se contem na mesma Arte*. On a aussi de Fernandès en manuscrit un traité de clavecin ou clavicorde, intitulé : *Theorica do Manicordio, e sua explicaçaò*, et un tableau synoptique des principes de la musique, sous le titre de : *Mappa universal de qualque causa assim natural, como accidental, que se contem na Arte da Musica come os seus generos, e demonstraçoens Mathematicas*. Ces deux ouvrages existaient dans la bibliothèque de Francesco de Valladolid à la fin du dix-septième siècle.

FERNANDEZ (don Pedro), compositeur espagnol, naquit dans l'Andalousie, en 1500. En 1538, il était déjà maître de chapelle de l'église métropolitaine de Séville. On ignore le motif qui décida le chapitre de cette église à lui donner François Guerrero pour successeur, en 1538, sous la condition que la moitié du traitement resterait à Fernandez. Certes, ce ne pourrait être pour insuffisance de mérite de celui-ci, car Guerrero appelait Fernandez *le maître des maîtres espagnols* (maestro de los maestros españoles) : il est donc vraisemblable que le mauvais état de la santé de ce maître l'obligea à se retirer ; cependant il vécut encore vingt-cinq ans, car il ne mourut qu'en 1583. On n'a conservé de la composition de Fernandez qu'un petit nombre de motets épars dans les églises d'Espagne. M. Eslava en a publié un dans sa collection, intitulée : *Lira*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Sacra-Hispana, où l'on remarque une manière correcte de faire mouvoir les parties.

FERRABOSCO (Dominique), né à Rome dans la première moitié du seizième siècle, fut maître des enfants de chœur de la chapelle du Vatican, depuis le mois de mars 1547 jusqu'à la fin de janvier 1548, et ne quitta cette place que pour entrer comme maître de chapelle à l'église de Sainte-Pétronne de Bologne. De là, il fut appelé à Rome et agrégé au collége des chapelains chantres, le 27 novembre 1550; mais, étant marié, il fut expulsé de la chapelle pontificale le 30 juillet 1556, le pape ayant décidé qu'on ne pouvait y être admis qu'avec la qualité de prêtre. Le recueil de motets publié par Gardane, à Venise, en 1554, en contient plusieurs de la composition de Ferrabosco, et l'on trouve des madrigaux de ce maître dans le recueil publié par le même Gardane, en 1557. Vincent Galilée a donné dans son *Fronimo* (p. 27), la chanson célèbre de Ferrabosco, *Io mi son giovinetta*, en tablature de luth : ce madrigal se trouve en partition dans le premier volume de la collection Éler, à la bibliothèque du conservatoire de musique de Paris. Plusieurs compositions inédites de Ferrabosco sont aux archives de la chapelle pontificale, à Rome.

FERRABOSCO (Constantin), compositeur, né à Bologne vers le milieu du seizième siècle, a publié des *Canzonette a quattro voci*, Venise, 1591, in-4°. Ce musicien fut employé au service de l'empereur d'Allemagne pendant plusieurs années. Il se pourrait que le *Ferrabosco* (*Matteo*), cité par Walther, dans son Lexique de musique, lequel était aussi de Bologne, et avait composé des canzonettes qui furent publiées à Venise en 1591, fût le même que Constantin; cela est même vraisemblable.

FERRABOSCO (Alphonse), compositeur, naquit à Greenwich (Angleterre), de parents italiens; dans la seconde moitié du seizième siècle. Il est considéré par la plupart des écrivains anglais, qui ont parlé de lui, comme le fils d'*Alphonse Ferabosco* (*voyez* ce nom); mais le fait ne paraît pas certain. Il fut intime ami de Ben Johnson, dont il mit en musique les *Masque*, sorte de divertissements dramatiques à grand spectacle, en usage à cette époque dans les cours, particulièrement à celle du roi d'Angleterre. Les titres de quelques-unes de ces pièces sont : 1° *The Queen Masque of beauty* (le Masque de la Reine de beauté) en 1608; 2° *a Masque with the nuptial song at lord viscount Haddington's Mariage* (Masque avec des chants nuptiaux pour le Mariage du vicomte lord Haddington), 1608; 3° *the Masque of Queen's, celebrated at Whitehall* (le Masque de la Reine, joué à Whitehall), 2 février 1609; 4° *Oberon, the Fairy prince* (Oberon, prince des Fées), sans date; 5° *The Irish Masque at court* (le Masque irlandais à la cour), sans date; 6° *Mercury vindicated from the Alchemist at court* (Mercure vengé de l'alchimiste à la cour), sans date; 7° *The golden Age restored* (Le retour de l'Age d'or), 1615, et plusieurs autres dont on trouve les titres, avec des spécimens de la musique de ces masques, dans un recueil qui a pour titre : *Ayrs by Alfonso Ferrabosco*, Londres, 1609, petit in-4° (1). Dans la même année, Ferrabosco publia un autre œuvre de sa composition, intitulé : *Lessons for* 1, 2 *and* 3 *viols*, in-4°. Cet artiste vivait encore en 1641, ainsi que le prouve une ordonnance royale qui exempte les musiciens du roi du payement des subsides, et dans laquelle on trouve son nom parmi ceux des artistes qui étaient alors en exercice; mais Christophe Simpson nous apprend qu'il était décédé avant 1665 (*Compendium of Praticall Music*). Dans une collection manuscrite de messes, motets et madrigaux qui est au Muséum britannique (sous le n° 5,036), on trouve d'Alfonso Ferrabosco un madrigal à cinq voix sur les paroles : *Hor piu mia trista sorte*. Un autre volume manuscrit de la même bibliothèque (n° 5,337, add. man.) contient le madrigal anglais à quatre voix de Ferrabosco : *In flower of April*. Ce morceau est tiré du *Masque of flowers*, représenté à la cour de Whitehall, en 1613.

Un autre musicien, nommé *Ferrabosco* (*Jean*), et de la même famille, vécut en Angleterre dans le dix-septième siècle. On chante encore, à Canterbury, et dans quelques autres églises, un hymne de sa composition qui est d'un beau caractère.

FERRADINI (Jean), flûtiste et compositeur pour son instrument, naquit en Italie et vivait en Hollande vers 1730. Il a publié à Amsterdam, en 1729, deux œuvres de solos pour la flûte, de sa composition.

(1) Il existe quelques autres recueils des morceaux de musique composés pour ces masques, entre autres : 1° *The description of a Maske presented before the kinges Majesties at White-Hall on Twelfeh Night last, in honour of the Lord Hayes and his Bride*, 1607; 2° *Ayres made by severall Authors and sung in the Maske at the Marriage of the Right Hon Robert Earle of Sommerset and Right Noble the Lady Frances Howard*, 1614, 3° *The Maske of Flowers presented by the gentleman of Grayes-Lane at the Court of White Hall*, 1613.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

FERRANDINI (Antoine), né à Naples en 1718, fit ses études musicales dans cette ville, puis se rendit à Prague où il vécut près de trente ans. Il y composa un *Stabat*, qui fut exécuté pour la première fois en 1780, et qui fut considéré comme un chef-d'œuvre ; mais l'auteur n'eut pas la satisfaction de l'entendre, étant mort en 1779, dans une extrême indigence, à l'hôpital italien. Le *Stabat* de Ferrandini ou Ferradini a été publié en 1781, chez Jean-Charles Hraba, à Prague, sous ce titre : *Compatimento pietoso de' figli al duolo della madre ai piè della croce d'un Dio morente, ne sospiri della Chiesa sposa piangente Stabat Mater.*

FERRANTI (Marc-Aurèle **ZANI** de), virtuose sur la guitare et littérateur, est né à Bologne, en 1802, d'une famille vénitienne qu'on croit être la même que celle des *Ziani*. Ses études, qu'il fit à Lucques, furent brillantes, et chez lui le talent poétique, dans les langues latine et italienne, se manifesta dès l'enfance. Après qu'il eut entendu Paganini, le goût qu'il avait pour la musique devint une passion : on lui donna pour maître de violon un artiste nommé Gerli (fils), lorsqu'il eut atteint sa douzième année, et ses progrès furent si rapides, qu'à seize ans son talent promettait déjà un violoniste de premier ordre ; mais tout à coup il abandonna le violon pour la guitare, et c'est par son talent sur ce dernier instrument qu'il s'est fait connaître dans le monde musical. Arrivé à Paris en 1820, M. de Ferranti s'y fit entendre comme guitariste amateur ; mais à cette époque il avait plus d'idées sur les améliorations qu'on pouvait introduire dans l'art de jouer de la guitare, que d'habileté à réaliser ce qu'il voulait faire ; il fut donc peu remarqué. Dans le cours de la même année, il se rendit à Pétersbourg où, d'abord bibliothécaire de M. le sénateur de Miatleff, puis secrétaire de M. le prince C. de Narischkin, il put, pendant les longs loisirs que ces places lui laissaient, méditer sur les innovations qu'il projetait, et traduire en vers italiens douze des plus belles méditations poétiques de M. de Lamartine (1). Vers la fin de 1824, Zani de Ferranti s'éloigna de Pétersbourg et se rendit à Hambourg, où il se fit entendre avec succès l'année suivante, quoiqu'il n'eût point encore acquis le talent remarquable qui le distingue aujourd'hui. Depuis 1825 jusqu'à la fin de 1827, il visita Bruxelles, Paris, Londres, poursuivant son idée favorite de la régénération de son instrument, et cherchant, tantôt dans la musique, tantôt dans la littérature, des ressources pour son existence agitée. Pour la seconde fois il arriva à Bruxelles à la fin de 1827, dans des circonstances pénibles ; il prit la résolution de s'y fixer, s'y maria, et se mit à donner des leçons de langue italienne et de guitare pour vivre. Son courage ne l'abandonna pas dans l'infortune, et ce fut alors que, par des efforts constants, il parvint à découvrir le secret de l'art de chanter les mélodies en notes tenues sur la guitare, art nouveau qui, dans les mains de Ferranti, change en quelque sorte la nature de l'instrument. Après avoir employé plusieurs années à donner à sa découverte toute l'extension dont elle était susceptible, il en fit entendre les résultats dans deux concerts qu'il donna à Bruxelles en 1832. Depuis lors le talent du virtuose s'est augmenté chaque jour par des études persévérantes, et les voyages qu'il a faits en Hollande, en Angleterre et en France ont consolidé sa réputation de premier guitariste de l'époque actuelle. Les difficultés qu'il rend avec aisance sur son instrument seraient inexécutables pour d'autres, et nul n'a pu découvrir jusqu'à ce jour en quoi consiste son secret de prolonger les sons et de les lier comme il le fait. Les œuvres qu'il a publiés et qui consistent en fantaisies, airs variés, etc., sont au nombre de quinze environ ; ses œuvres complètes, qui renferment des concertos et des morceaux de tout genre ont été annoncées par un prospectus, pour paraître à Bruxelles ; mais l'entreprise n'a pas eu de suite. Après une troisième tournée en Hollande pour y donner des concerts, M. Zani de Ferranti a fait un voyage en Amérique avec le célèbre violoniste Sivori ; puis, de retour à Bruxelles en 1840, il a été nommé professeur de langue italienne au Conservatoire royal de musique de cette ville. En 1855, il est retourné en Italie. Comme poète et littérateur, il a publié une inspiration poétique : *In morte della celebre Maria Malibran de Bériot*, Bruxelles, 1836, 1 feuille in-8°. Ce morceau, aussi remarquable par l'élégance et l'énergie de la versification que par la beauté des idées, a été suivi d'études sur le Dante. M. Z. de Ferranti prépare une édition de ses poésies.

FERRARESE (don Ludovico-Agostino). J'ai trouvé dans la bibliothèque Saint-Marc, de Venise, sous ce nom, qui indique vraisemblablement le lieu de naissance d'un chanoine régulier de Saint-Augustin (à qui l'épithète de *Don* se donnait en Italie) : 1° *Madrigali a quattro voci libro I*, in Venetia, app. à figli di Ant. Gardano, 1571, in-4° oblong. ; 2° *Madri-*

(1) Cet ouvrage est encore inédit.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

gali a quattro voci libro II, ibid. 1572, in-4° oblong.

FERRARI (François-Bernardin), savant italien, naquit en 1577 à Milan, et y fit ses études. Après un voyage qu'il fit en Espagne pour coopérer à la formation de la bibliothèque ambroisienne, il fut nommé, en 1609, l'un des professeurs du collége attaché à cette bibliothèque. Sa réputation le fit appeler à Padoue, comme recteur du collége des nobles qu'on venait d'y fonder, vers 1638; mais cet établissement *ayant peu duré*, Ferrari revint à Milan, et fut nommé, en 1642, directeur de la bibliothèque ambroisienne. Il mourut en 1669. Parmi les ouvrages de ce savant, on trouve celui qui a pour titre : *De veterum acclamationibus ac plausu Libri VII*, Milan, 1627, in-4°. Il y traite de la musique des anciens, liv. I, ch. 17 et 18; liv. II, ch. 14, et liv. VII, ch. 14 et 15.

FERRARI (Benoit), poete et musicien, né à Reggio, fut surnommé *della Tiorba*, à cause de son habileté sur le théorbe. Le seul renseignement par lequel on peut fixer l'année de la naissance de cet artiste est son portrait placé en tête de la première édition du livret de son premier opéra, l'*Andromeda*, publiée en 1637. Au bas de ce portrait on lit : *Benedictus Ferraris ætatis ann. XXXX;* d'où il résulte qu'il avait vu le jour en 1597. Un mémoire apologétique qu'il présenta au duc de Modène, comme on le verra plus loin, nous apprend qu'il fit ses études musicales à Rome, dans sa jeunesse (1). On voit aussi par une lettre écrite par lui au prince Alphonse, fils du duc César de Modène, le 8 août 1623, de Sestola, ou il était chez son oncle, gouverneur de cette forteresse, que sa réputation avait déjà assez d'éclat, pour que ce prince eût témoigné le désir d'avoir quelques-unes de ses compositions, quoiqu'il ne fût âgé que de 26 ans. Cette lettre existe dans les archives ducales de Modène. Ferrari cultivait aussi la poésie; il a composé lui-même les drames qu'il a mis en musique. Tiraboschi dit qu'il y a lieu de croire que cette musique valait mieux que la poésie, laquelle était dans le goût détestable de l'époque. Cependant la plupart de ces ouvrages furent joués dans les villes les plus considérables de l'Italie et ont été souvent réimprimés.

Ferrari écrivit des poèmes d'opéras et en composa la musique à Venise depuis 1637 jusqu'en 1644; puis il entra au service de l'empereur d'Autriche, à Vienne, et y écrivit un ballet en 1651. Deux ans après, il donna un autre ballet à Ratisbonne, et le 1er septembre 1653, il entra définitivement chez le duc de Modène, François Ier, en qualité de maître de chapelle de la cour. Déjà il avait été attaché à la musique de ce prince pendant quelques années (1645 à 1650). Il écrivit aussi à Parme, en 1664. Le duc de Modène avait fixé son traitement à 212 séquins (3,090 livres). Après la mort de François Ier, en 1658, Ferrari conserva sa position sous le duc Alphonse IV; ce prince étant aussi décédé en 1662, *des réformes furent faites par la duchesse Laure*, régente sous la minorité de François II, et Ferrari fut un des artistes congédiés. Après un intervalle de douze ans, ce jeune prince grand amateur de musique, prit, en 1674, le gouvernement de son duché, et rappela quelques-uns des musiciens qui avaient été démissionnés; mais Ferrari fut laissé à l'écart. Ce fut à cette occasion qu'il adressa au duc le mémoire dont il a été parlé précédemment. Il y dit en substance quelles ont été ses études et ses succès pendant quarante ans. On l'a représenté au prince, dit-il, comme un compositeur de musique d'église et de drames mélancoliques, n'ayant pas le style vif et gai qui était alors à la mode; mais celui qui peut écrire de bonne harmonie dans un genre sérieux et pathétique, peut traiter également bien le style bouffe et gai; genre qu'il considère comme plus facile. On a dit aussi qu'il était trop âgé pour entrer dans la pratique de l'art; mais Orlando Lasso, illustre musicien, dirigeait encore la musique du duc de Bavière lorsqu'il était nonagénaire, et François Cavalli, alors maître de chapelle de la sérénissime république de Venise, y faisait encore briller son talent dans toute sa splendeur, bien qu'il fût parvenu à la vieillesse. Quant à son propre talent sur le luth et dans l'accompagnement du chant sur l'épinette, il n'en parle pas, parce qu'il est connu de tout le monde. Enfin, il supplie le duc de ne pas oublier qu'il a brillé pendant sept années à la cour de divers princes, notamment à celle de l'empereur, et qu'il a servi la famille ducale pendant seize ans, en qualité de maître de chapelle. Il termine en disant que s'il n'a pas quitté Reggio pour venir en personne solliciter le prince à Modène, au lieu de lui écrire, c'est qu'il n'a pas voulu fournir à ses persécuteurs l'occasion de rire à ses dépens (1). Ce mémoire n'est pas daté; mais il paraît avoir été écrit au mois d'octobre 1674. Le 1er dé-

(1) *Sono 40 anni che l'Oratore* (Ferrari) *professa la Musica, et l'apprese nella scola di Roma.*

(1) Tiraboschi a rapporte cette pièce *in extenso* dans sa *Bibliotheca Modenese*, t. II, pages 266-268.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

cembre suivant, le duc François II rétablit Ferrari dans sa place de maître de chapelle et lui rendit son traitement. Le vieux musicien en conserva la possession jusqu'à sa mort, arrivée le 22 octobre 1681, à l'âge de 84 ans, comme on le voit par les livres de la musique de la chambre ducale. Il fut inhumé dans l'église appelée *del Paradiso*, qui fut, plus tard, celle des carmes déchaussés.

Bien qu'il ne reste aujourd'hui que peu de chose des compositions de Benoît Ferrari, il n'est pas moins digne d'occuper une place importante dans l'histoire de l'art, par la part qu'il a prise à la fondation des premiers théâtres d'opéras. Son *Andromeda* fut, en effet, le premier opéra représenté, non-seulement sur le théâtre de San-Cassiano à Venise, en 1637, mais qui fut joué devant la population de cette ville (1); car jusqu'alors ce genre de spectacle n'avait paru que dans les palais des princes et des nobles. *L'Adone* de Monteverde, le premier de ses ouvrages dramatiques qui fut représenté sur un théâtre public, ne le fut qu'en 1639 au théâtre de Saint-Jean et Saint-Paul de la même ville; enfin, *l'Orfeo* de ce grand homme, qui avait été représenté à la cour du duc de Mantoue, en 1607, et *l'Ariane* du même compositeur, écrite à la même époque, ne furent représentés au théâtre de San-Mosè, à Venise, qu'en 1640. Ferrari avait écrit le poeme de *l'Andromeda* : ce fut François Manelli, de Tivoli, qui le mit en musique. Le poëte et le musicien s'unirent avec huit autres artistes, chanteurs distingués, qui y prirent des rôles, ainsi que Manelli et Ferrari, et celui-ci fit les frais de la représentation (2). La pièce fut imprimée dans la même année, sous ce titre : *L'Andromeda, dramma per musica rappresentato nel teatro di San-Cassiano di Venezia, l'anno* 1637. In Venezia, per Antonio Bariletto, 1637, in-12. Cet opéra fut suivi de *la Maga fulminata*, poeme de Ferrari et musique du même Manelli, représentée à Venise, en 1638, au théâtre de San-Cassiano et à Bologne, en 1641. Cet ouvrage a fourni le sujet de *la Magicienne*, grand opéra de MM. Saint-George et Halévy, joué à Paris, en 1838. *L'Armida*, paroles et musique de Ferrari, fut jouée au théâtre de Saint-Jean et Saint-Paul, à Venise, en 1639, et, à Plaisance, en 1650; puis vinrent *il Pastor Reggio*, paroles et musique de Ferrari, qui fut joué au théâtre San-Mosè, à Venise, en 1640, et ensuite à Bologne, à Gènes, à Milan et à Plaisance; *la Ninfa avara, favola boschareccia*, paroles et musique de Ferrari, représentée au théâtre San-Mosè, à Venise, en 1641; *Proserpina rapita*, intermède musical du même, au même théâtre, dans la même année; *il Principe Giardiniero*, drame, paroles et musique du même, représenté au théâtre de Saint-Jean et Saint-Paul, en 1644; *Vittoria d'Himeneo*, ballet exécuté pour les noces de François d'Este, duc de Modène, avec la princesse Vittoria Farnèse, en 1648, paroles et musique de Ferrari; *l'Inganno d'Amore*, drame, paroles et musique du même, représenté à Ratisbonne, en 1653; *Licasta*, drame, paroles et musique du même, représenté à Parme, en 1664.

Les textes de ces ouvrages ont été imprimés séparément, et il en a été fait plusieurs éditions, tant à Venise que dans diverses autres villes de l'Italie. Les six premières pièces ont été réunies et publiées sous le titre de : *Poesie Drammatiche di Benedetto Ferrari*. In Milano, per Giampietro Ramellati, 1644, in-12. Une autre édition, publiée à Plaisance par Jean Bazacchi, en 1651, in-12, contient cette particularité, que l'éditeur annonce une prochaine mise au jour de douze autres opéras du même auteur; cependant, après *l'Inganno d'Amore* et *la Licasta*, aucun autre ouvrage de Ferrari n'a été publié. Parmi les manuscrits de la bibliothèque ducale de Modène, on trouve de ce poëte musicien : *Dafne in alloro, Introduzione di un balletto, rappresentata in Vienna, in Corte di Sua Cesarea Maestà l'anno* 1651. Ferrari a publié un recueil de ses œuvres pour le chant, sous le titre de : *Musiche varie a voce sola*. Venise, 1638, in-folio.

FERRARI (Le P. Maxime), moine de l'ordre des Cordeliers, né à Montecchio-Maggiore, près de Vicence, vers 1620, s'est fait connaître comme compositeur par les ouvrages suivants : 1° *Salmi di compieta a 3 voci*, op. 1, Venise, Alexandre Vincenti, 1653, in-4°; 2° *Litanie della Beata Virgine Maria concertate a 4 voci*, op. 2, Venise, Fr. Magni, 1658, in-4°.

FERRARI (François), maître de chapelle à Fano, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, a publié de sa composition : *Motetti a*

(1) C. Bonlini, *Le Glorie della Poesia e della Musica*, p. 35 et 36, et Allacci, d'après lui, *Dramaturgia*, p. 86, établissent ce fait d'une manière certaine.

(2) On lit dans la première édition de cette pièce : *L'Andromeda fu recitata nel 1637, nel Teatro di S. Cassiano, per opera di Benedetto Ferrari da Reggio di Modena celebre Suonatore della Tiorba, e peritissimo nella poesia e nella Musica, il quale unitosi ad una compagnia di più scelti cantanti d'Italia con essi loro la pose in scena a proprie spese con sontuoso apparato. Il Ferrari vi assistette colla sua miracolosa Tiorba*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

voce sola con organo. Bologne, J. Monti, 1671, in-4°.

FERRARI (Charles), surnommé **LE BOITEUX**, naquit à Plaisance vers 1730. Il fut violoncelliste distingué pour son temps, et compositeur de musique instrumentale. En 1758, il se fit entendre au Concert-spirituel, à Paris, et y eut beaucoup de succès. Il y fit aussi graver son premier œuvre de solos pour le violoncelle. En 1765, il entra au service de la cour de Parme, et il exerça cet emploi jusqu'à sa mort, qui arriva en 1789. Cet artiste passait en Italie pour être le premier qui eût fait usage du pouce en sillet sur le violoncelle.

FERRARI (Dominique), frère du précédent, né, comme lui, à Plaisance, étudia le violon sous la direction de Tartini, dont il devint un des meilleurs élèves. Il se fixa à Crémone, vers 1748, et y travailla à se faire un style particulier. L'emploi fréquent des sons harmoniques et des traits en octave devinrent les caractères distinctifs de son jeu. En 1754, il vint à Paris, et s'y fit entendre au Concert-spirituel, où il excita la plus vive admiration. Quatre ans après, il entra au service du duc de Würtemberg, à Stuttgard, et y resta plusieurs années. Il revint ensuite à Paris, où il mourut en 1780. Le bruit courut alors qu'il avait été assassiné, au moment où il se disposait à passer en Angleterre. Ferrari a écrit six œuvres de sonates pour le violon avec accompagnement de basse, qui ont été gravés à Paris et à Londres.

FERRARI (Jacques-Godefroi), fils de François Ferrari, négociant et manufacturier à Roveredo, dans le Tyrol italien, naquit dans cette ville en 1759. Après avoir fait ses études à l'école publique de Roveredo, il fut envoyé à Vérone pour y terminer son éducation sous la direction de l'abbé Pandolfi. Ce fut là qu'il commença à solfier et à apprendre les règles de l'accompagnement sous l'abbé Cubri et sous Marcola, et, en même temps, il prit des leçons de clavecin de Borsaro. Ces maîtres étaient alors répétés les meilleurs de Vérone. Ferrari avait de grandes dispositions pour la musique, en sorte qu'au bout de deux ans, il chantait, accompagnait et jouait toute espèce de musique à première vue. Il retourna alors à Roveredo, où son père l'employa dans sa maison de commerce; mais il aimait si passionnément la musique, qu'il prit la résolution de tout sacrifier pour devenir compositeur. Il se livra aussi à l'étude de la flûte, du violon, du hautbois et de la contrebasse, et y devint assez habile pour faire sa partie dans un concert. Cependant son goût pour la musique contrariant les vues de sa famille, on l'envoya à Mariaberg, près de Chur, dans le Tyrol allemand, pour y apprendre la langue allemande. Mais ce lieu était précisément celui qui pouvait offrir à Ferrari le plus d'occasions de fortifier son penchant, car les trente-deux moines qui composaient le personnel du couvent de Mariaberg étaient habiles musiciens. On exécutait de la musique religieuse trois ou quatre fois par jour dans l'église de ce monastère; le père Marianus Stecher, savant harmoniste, y enseignait le contrepoint, et l'on pouvait profiter de ses leçons en se mettant en pension dans le couvent, moyennant la faible rétribution de quatre-vingt-dix florins (environ 200 francs). Ferrari profita de cette circonstance heureuse. La faculté d'entendre, d'exécuter et de copier constamment de bonne musique le rendit musicien instruit. Ce n'est qu'après avoir passé deux ans à Mariaberg qu'il retourna chez son père. Il s'y occupa pendant trois ans d'affaires de commerce, plutôt par obéissance que par inclination. Son père mourut dans cet intervalle; alors, devenu libre de suivre ses goûts, il résolut de se livrer à la composition. Le prince Wenceslas Lichtenstein, qui allait à Rome, le prit avec lui; de là, il se rendit à Naples avec l'intention de prendre des leçons de Paisiello; mais ce compositeur, n'ayant pas eu le temps de lui en donner, le recommanda à Latilla, habile contrapuntiste, sous lequel il étudia pendant deux ans et demi. Dans cet intervalle, Paisiello lui donnait aussi quelques conseils sur la composition dramatique. A cette époque, M. Campan, maître d'hôtel de la reine de France, lui offrit de parcourir avec lui l'Italie et de le conduire ensuite à Paris, ce qu'il accepta. Cette circonstance lui devint favorable, car Mme Campan, première femme de chambre de la reine, le présenta à cette princesse, qui aimait beaucoup la musique. Elle fut satisfaite du talent de Ferrari comme accompagnateur, et résolut même de le choisir pour son maître de chant; mais la révolution vint déranger ces projets. Quand le théâtre Feydeau fut bâti pour la troupe italienne, dite *de Monsieur*, Ferrari y fut nommé accompagnateur (en 1791). Il y composa quelques morceaux de musique qu'on introduisit dans les opéras bouffes, et qui furent très-applaudis. Lorsque cette troupe eut été dispersée, en 1793, il essaya de tirer parti de ses talents, en écrivant pour la scène française, et il remit en musique *les Événements imprévus* pour le théâtre Montansier; mais, quoique en général cette musique fut plus forte

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

et plus riche d'harmonie que celle de Grétry, les critiques, guidés par leurs préjugés, immolèrent Ferrari à son devancier. Cet échec le décida à quitter la France. Il se rendit d'abord à Bruxelles, puis à Spa, pour y donner des concerts; il y fit entendre des concertos et des sonates de sa composition; et quoiqu'il ne fût pas grand pianiste, l'expression de son jeu lui assura partout des succès. En quittant les Pays-Bas, il se rendit à Londres, et s'y livra à l'enseignement du chant. Le premier morceau qu'il y écrivit fut une scène avec récitatif, *Se mi tormenti amor*, qui fut chantée par Simoni au concert de Salomon. Pendant un séjour de trente et un ans dans cette ville, il a composé un nombre très-considérable de morceaux pour les concerts publics, quatre opéras italiens, parmi lesquels on remarque *la Villanella rapita* (1797), *I due Suizzeri* (ouvrage charmant) et *l'Eroina di Raab;* deux ballets, *Borea e Zeffiro* et *la Dama di spirito;* beaucoup de musique de chambre, telle que des canzonettes italiennes et anglaises, des recueils de canons à plusieurs voix, des sonates de piano et beaucoup de divertissements pour harpe et piano. En 1804, il épousa miss Henry, célèbre pianiste, dont il eut un fils et une fille. Une maladie le rendit aveugle en 1809, et il resta dans cet état pendant trois ans; mais, au bout de ce temps, il recouvra la vue. En 1814, il fit un voyage à Naples avec le célèbre facteur de pianos Broadwood, et y retrouva son vieux maître Paisiello, dans une position peu fortunée. Il resta dans cette ville jusqu'à la fin de janvier 1816, et visita Venise, ainsi que le lieu de sa naissance, à son retour.

Outre les compositions qui viennent d'être citées, Ferrari a publié un traité du chant (*A Treatise on Singing*), un premier volume de solféges, dédié à M. Broadwood, et un second volume dédié à Mlle Naldi. On a aussi de lui un ouvrage intitulé : *Studio di Musica pratica*. En 1827, il a fait un voyage à Paris, et y a fait imprimer une traduction française de son *Art du chant*. On ignore pourquoi Ferrari a quitté Londres pendant quelques années pour aller s'établir à Édimbourg; mais il est ensuite retourné à Londres. Voici le catalogue des œuvres de Ferrari qui ont été publiés, tant en France qu'en Allemagne et en Angleterre : I. Pour le chant : 1° *La Villanella rapita*, opéra bouffe, partition pour le piano, Londres, 1797; 2° Six romances avec accompagnement de piano, Paris, Le Duc, 1795; 3° Six ariettes, Vienne, Artaria; 4° Six petits duos italiens avec accompagnement de piano, Paris, 1796; 5° Douze ariettes italiennes de Métastase, avec accompagnement de piano, op. 9, Paris, 1796; 6° Six canzonetes italiennes, Londres, 1796; 7° Douze romances nouvelles, avec accompagnement de piano, liv. 1 et 2, Paris, 1798; 8° *Le Départ*, grande scène, avec accompagnement de piano ou harpe, idem; 9° *Tre canzonette con piano forte o chitarra*, part. 1, 2, Leipsick; 10° *Sei canoni a tre voci, con piano* n° 1, idem; 11° *Papa, Canz. favor. con piano forte*, idem. II. Pour le piano et pour la harpe : 1° Trois sonates avec violon, op. 1, Paris, 1788; 2° Trois idem, op. 2, *ibid.*; 3° Trois idem, avec violon et basse, op. 3, Paris et Offenbach; 4° Douze petites pièces, op. 4, Vienne; 5° Trois sonates avec violon et basse, op. 5, Vienne; 6° Concerto en *ut*, op. 6, Paris; 7° Trois sonates avec violon et basse, op. 7. Vienne; 8° Caprice pour le clavecin, op. 8, Vienne; 9° Trois sonatines, Offenbach; 10° Trois sonates avec violon, op. 8, Vienne; 11° Douze petites pièces, op. 10, Offenbach; 12° Trois solos, op. 11, Paris, 1796; 13° Trois sonates, avec violon ad lib., Offenbach, 1797; 14° Trois sonates avec violon et violoncelle obl., op. 12; 15° Trois sonates avec flûte, Paris, 1798; 16° Trois sonates, dont la deuxième avec viol. obl. op. 13, Offenbach; 17° Douze sonates, op. 14, Vienne; 18° Trois sonates avec viol. ob. 15, *ibid.*; 19° Quatre sonatines pour harpe et violon, op. 16, Londres; 20° Trois sonates d'une exécution facile pour harpe et violon, 1797, op. 18, Paris; 21° Trois grandes sonates pour harpe, violon et violoncelle, Paris, Pleyel, 1798, op. 19; 22° Trois solos, op. 20, Offenbach et Paris; 23° Duo pour deux pianos ou harpe et piano, idem; 24° *XXIV variazioni per il piano forte*, Naples, 1795; 25° Douze variations, *ibid.*, Paris; 26° Ouverture des *Événements imprévus* pour le piano, Offenbach, 1797; 27° Sonates faciles pour la harpe, livre 4; 28° *A treatise on Singing*, Londres (*Méthode de chant*, Paris, 1827); 29° *Solfegi*, 1er et 2e livres, Londres; 30° *Studio di musica pratica e teorica*, Londres. Ferrari est auteur des deux jolis airs français : *Qu'il faudrait de philosophie*, et *Quand l'Amour naquit à Cythère*. Le dernier ouvrage de ce musicien intéressant est un recueil d'anecdotes sur sa vie, intitulé : *Aneddoti piacevoli e interessanti occorsi nella vita di Giacomo Gotifredo Ferrari* (Anecdotes agréables et intéressantes relatives à la vie de Jacques-Godefroid Ferrari, écrites par lui-même). Londres, 1830, 2 vol. in-12. Cet ouvrage renferme des détails pleins d'intérêt sur Paisiello, Latilla et beaucoup d'autres ar-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tistes célèbres. Ferrari est mort à Londres, au mois de décembre 1842.

FERRARI (Françoise), harpiste distinguée, née à Christiania (Norwége), vers 1800, se fit connaître pour la première fois en Allemagne dans un concert donné à Stuttgard au printemps de 1823. Après cette première épreuve de son talent, elle retourna à Breslau, où elle avait fixé sa résidence. Au mois de décembre 1826, elle obtint un brillant succès à Leipsick dans une fantaisie de Spohr pour harpe et orchestre, et dans un concerto de Molina, qui avait été son maître. Elle ne produisit pas moins d'effet à Magdebourg dans l'année suivante; mais, bien jeune encore, elle mourut le 5 octobre 1828, à Gross-Salzbrunn, en Silésie (*V.* la *Gazette générale de Musik de Leipsick*, t. XXV, p. 374, t. XXVIII, p. 852, t. XXIX, p. 435 et t. XXX, p. 700). Gassner a fait sur cette artiste (*Lexik. d. Tonk.*) une série de suppositions toutes contredites par les faits : il en fait une fille de Jacques-Godefroid Ferrari, qui n'a point eu d'enfant avant son mariage, contracté en 1804; il la fait naître à Paris, en 1786, où Ferrari n'est arrivé qu'à la fin de l'année 1787, et en fait une des premières élèves du conservatoire de cette ville, où l'on n'a pas enseigné à jouer de la harpe avant 1822.

FERRARI (Jean-Baptiste), compositeur dramatique, né à Venise, est mort dans cette ville le 14 août 1843, dans la force de l'âge. Il s'est fait connaître par quelques opéras qui ont été joués avec succès. Le premier, sous le titre de : *Maria d'Inghilterra*, a été représenté au théâtre de la Scala, à Milan, en 1840. Dans l'année suivante, il donna *Safo*, à la Fenice de Venise. *Candiano IV*, son troisième ouvrage, fut également bien accueilli à Florence en 1842, à Milan, dans la même année, à Venise en 1843, et à Trieste en 1844. Son dernier opéra, *Gli ultimi giorni di Suli*, obtint un brillant succès à Venise en 1843.

FERRARI (Andrea), amateur de musique, né en 1805, à Rodigo, près de Mantoue, est auteur d'une critique sérieuse de la musique dramatique italienne dans les derniers temps. Cet ouvrage, divisé en quatre parties, a pour titre : *Progetto di riforma de' Teatri musicali italiani*, in Venezia, presso Bragadin, 1844, in-8°. Précédemment il avait publié un ouvrage du même genre sous ce titre : *Le Convenienze teatrali. Annalisi delle condizione presente del teatro musicale italiano*. Milano, Redalli, 1843, in-8° de 36 pages. Le nom de cet auteur est écrit à tort *Ferrary* dans la *Gazette générale de musique de Leipsick*, an. 45, p. 842.

FERRARI. Plusieurs ténors de ce nom ont chanté en Italie et dans les pays étrangers, vers le milieu de ce siècle. *Prosper* a commencé à se faire connaître en 1835 et a chanté dans les petites villes de la Lombardie, à Milan, à Parme, à Rome, à Lucques et à Vérone. *Gaetano* a commencé sa carrière à Turin, en 1841, et, après avoir paru sur un grand nombre de théâtres de l'Italie, a chanté à Lisbonne, à Constantinople et à Hambourg. En 1841 et 1842, on trouve, dans quelques petites villes, *César* et *Nicolas Ferrari*, tous deux ténors; et, enfin, *Vincent Ferrari-Stella*, autre ténor, d'un mérite plus solide, chanta à Milan en 1839, à Turin en 1841, à Trieste en 1842, à Berlin en 1843 et 1844, à Modène en 1845, à Venise et à Bologne en 1846. Celui-là était compositeur et fit exécuter à Orvieto, en 1845, une messe à quatre voix et orchestre, écrite par lui.

FERRARIENSIS (Paulus). *Voyez* Paul de Ferrare.

FERRARIO (Jules), docteur en médecine, né à Milan, est auteur d'une dissertation bien écrite sur l'influence physiologique et pathologique de la musique et de la déclamation sur l'homme, qui a été couronnée dans un concours médical, en 1825, et qui a pour titre : *Influenza fisiologica del suono, del canto, e della declamazione sull'uomo, dissertazione*, Milano, da Placido Marin Visaj, 1825, in-12 de 88 pages.

FERRARIS (François), né à Alexandrie (Piémont), en 1816, a fait ses premières études musicales à Casalmonferrato, sous la direction de Gambazana, et les a continuées à Milan avec Panizza, Angeleri et Trucci. Après la révolution de 1848 il voyagea en Italie pour donner des concerts, puis parcourut le midi de la France. Il s'est fixé à Bruxelles comme professeur de piano en 1855. M. Ferraris a publié quarante-trois études classiques pour le piano, six études de concert; Paris, Benacci; Fantaisies sur *le Trouvère*, sur *Lucia di Lammermoor*, Paris et Milan; *Montferrine, les Roses* (morceau de genre), *Ballade, Barcarole*, Bruxelles, Schott, Katto, Meynne, et beaucoup d'autres compositions légères. M. Ferraris est le premier pianiste italien qui a fait connaître dans sa patrie la musique allemande de l'école moderne, particulièrement de Mendelssohn.

FERRARO (le P. Antoine), religieux de l'ordre de l'Observance, né à Polizzi, en Sicile, dans la seconde moitié du seizième siècle, fut organiste du couvent de son ordre, à Catane.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Ce musicien est au nombre de ceux qui, au commencement du dix-septième siècle, écrivirent de la musique d'église pour une voix, avec accompagnement d'orgue sur la basse continue, et dans le style orné de tous les agréments du chant. Les groupes, les trilles, les traits, les variations dont on fit usage jusqu'à l'excès dans ce nouveau genre de musique, firent appeler *passegiati* les motets et les psaumes ainsi ornés. Le premier ouvrage de ce genre que Ferraro publia a pour titre : *F. Antonii Ferraro carmelitæ Siculi Polisitunensis ejusdem ordinis in conventu clarissimæ civitatis Catinæ organica Sacræ cantiones, quæ tum unica, tum duabus, tribus ac quatuor vocibus concinnatur cum basso per organo,* Romæ, 1617, in-4°. Ce recueil contient trente-deux motets. On a aussi de Ferraro un autre recueil de motets du même genre intitulé : *Ghirlanda di sacri fiori,* Palermo, 1623, in-4° obl.

FERREIN (Antoine), médecin et célèbre anatomiste, membre de l'Académie des sciences, professeur de chirurgie et successeur de Winslow au jardin du roi, naquit à Fresquepêche en Agenois, le 25 octobre 1693, et mourut à Paris, le 28 février 1769. Parmi les écrits de ce savant, on remarque un mémoire qui a été inséré parmi ceux de l'Académie royale des sciences (1741, p. 409-432), et qui a pour titre : *De la formation de la voix de l'homme.* Ce mémoire est un exposé d'expériences curieuses faites par l'auteur, sur le mécanisme si remarquable de la voix humaine; expériences qu'il semble qu'on a trop oubliées dans les travaux du même genre entrepris depuis lors. Ferrein termine son mémoire par ce passage singulier (p. 429 et 430) : « Avant que de « finir, je me crois obligé de faire une restric- « tion à laquelle on ne s'attend pas, c'est que « les cordes vocales ne sont pas l'organe de « toutes les espèces de voix; telles sont une « certaine voix du gosier, et un fausset de « même nature. Les gens que nous entendons « chanter dans les rues de Paris, et au lutrin « dans nos provinces, ne font souvent aucun « usage ni de la glotte, ni des cordes vocales « que nous avons décrites; ils se servent d'un « nouvel organe que j'ai découvert, et dont « j'ai eu grand soin de constater l'existence. « Je connais des animaux qui font agir en « même temps ces deux organes, et on dis- « tingue dans cet accord deux différentes voix « qui sont à plus d'une octave l'une de l'autre. « Ce sont des faits qui seront éclaircis dans un « autre mémoire, d'une manière à lever tous « les doutes. » Il s'agit ici d'un fait fort curieux que chacun a pu remarquer dans les enfants de chœur qui chantent, comme on dit, *en grosse voix.* L'organe de cette espèce de voix semble, en effet, très-différent de celui de la voix ordinaire; et, pour le remarquer en passant, c'est malheureusement de cet organe que le peuple se sert le plus souvent en France lorsqu'il chante, ce qui le distingue de tous les autres peuples de l'Europe. Il y a aussi quelque chose du même organe dans les effets de voix du chant des Tyroliens. Ce genre de voix résulte de sons de poitrine qui prennent un caractère guttural. Il est fâcheux que Ferrein n'ait pas tenu la promesse qu'il avait faite; du moins, n'ai-je rien trouvé dans le mémoire qu'il a fait succéder à celui-ci, qui eût rapport à cet objet intéressant. Le système de la voix publié par Ferrein, a donné lieu à une polémique pleine d'amertume entre un médecin nommé Jos.-Ex. Bertin, qui en avait fait la critique dans une *Lettre sur un nouveau système de la voix* (Amsterdam, 1745, in-12), et Montagnat, autre médecin, élève de Ferrein, qui fit paraître à ce sujet quelques brochures assez mal écrites, dont on trouvera les titres à l'article qui le concerne. (*Voyez* Montagnat.)

FERREIRA (Côme-Baena), compositeur portugais, né à Evora, fut d'abord enfant de chœur, puis passa à Coïmbre comme compositeur, maître de chapelle et professeur de musique, et enfin devint prieur de Saint-Jean d'Almedina dans la même ville. Machado (*Bibl. lusit.*, t. I, p. 599) cite les ouvrages suivants de sa composition : 1° *Enchiridion Missarum et vesperarum;* 2° *Officium Hebdomadæ sanctæ;* 3° *Responsorios do officio de defuntos.*

FERREIRA DA COSTA (Rodrigue), savant portugais, chevalier de l'ordre du Christ, bachelier en droit et en mathématiques, membre de l'Académie royale des sciences de Lisbonne, a publié un livre qui a pour titre : *Principios de musica, ou Exposiçao methodica das doctrinas da sua composiçao e execuçao* (Principes de musique, ou exposition méthodique des règles concernant sa composition et son exécution). Lisbonne, 1820-1824. 2 vol. in-4°. Un troisième volume de cet ouvrage était promis par l'auteur, mais il ne paraît pas qu'il ait été publié. M. Ferreira dit, dans le prologue de son livre, qu'il n'existe pas un seul traité de musique en langue portugaise, où les principes de l'art soient exposés avec méthode; le sien est le

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

seul de quelque importance qui ait été publié depuis deux cents ans.

Dans un traité préliminaire, M. Ferreira Da Costa donne des notions générales et suffisantes de tout ce qui concerne la partie physique et mathématique des sons et des intervalles. Le reste de son ouvrage est divisé en trois parties. La première traite de la musique métrique ou rhythmique, c'est-à-dire de tout ce qui concerne la division du temps et de la mesure, de la mélodie, de la notation et de l'art du chant; tous ces objets sont contenus dans le premier volume. La seconde partie, qui est renfermée dans le deuxième volume, est relative à l'harmonie, au contrepoint, et à tout ce qui concerne l'art d'écrire en musique. La troisième partie, qui n'a point paru, devait traiter de la musique imitative et expressive.

FERREL (Jean-François), musicien à Paris, vers le milieu du dix-septième siècle, a publié un petit écrit qui a pour titre : *A savoir que les maistres de dance, qui sont de vrays maistres larrons à l'endroit des violons de France, n'ont pas royale commission d'incorporrer ès leur compagnie les organistes et austres musiciens, comme aussy de leur faire païer redevance, démonstré par Jean-François Ferrel, praticien de musique à Paris, natif de l'Anjou.* Paris, Baudry, 1659, in-12. Ce pamphlet fut le signal d'une guerre qui dura plus de cent ans entre les musiciens français et le roi des ménétriers ou des violons qui, en vertu d'anciens priviléges, voulait les soumettre à sa juridiction. Des procès s'ensuivirent et donnèrent lieu à des arrêts du parlement de Paris et du grand conseil, ainsi qu'à des ordonnances royales. Un grand nombre de pièces, la plupart anonymes, ayant été publiées à ce sujet, et ces pièces étant fort rares, je crois devoir donner ici les titres de celles qui me sont connues. 1° *La cloche fêlée, ou le bruit faict par un musicien qui ne veult être maistre de dance parce qu'il ne sait sur quel pied se tenir* (sans date ni nom de lieu), in-8° de huit pages; 2° *Les dict et contredict des joueurs d'instrumens et du roy des menestriers.* Paris, en la boutique de Pierre le Petit. 1660, in-12; 3° *Lettres patentes du roy pour l'établissement de l'Académie royale de danse ès la ville de Paris, vérifiées en parlement le 30 mars 1662.* in-8°; 4° *Statuts que Sa Majesté veut et entend être observés en l'Académie royale de danse qu'elle désire estre établie en la ville et faubourgs de Paris, à l'instar de celle de peinture et de sculpture.* in 8° (sans date); 5° *Délibération de l'Académie royale de danse contenant la réception du sieur Bernard de Manthe en la place du feu sieur Le Vacher et le reiglement des rangs et séances des académistes,* du 16 avril 1662, in-8°; 6° *Arrêt du parlement de Paris qui démet les maistres violons de l'opposition par eux formée à l'enregistrement des lettres d'établissement de l'Académie de danse,* une demi-feuille in-8°; 7° *Discours pour prouver que la danse dans sa plus noble partie n'a pas besoin des instrumens de musique, et qu'elle est en tout indépendante du violon.* Paris, Pierre le Petit, 1663, in-12; 8° *le Mariage de la musique avec la danse,* par Guil. Dumanoir (*voyez* Dumanoir), Paris, 1664, in-12; 9° *Mémoire pour les organistes, compositeurs de musique, faisant profession d'enseigner à toucher le clavecin, appelans de la sentence rendue par le prévôt de Paris, le 16 juin 1693.* Paris, 1694, in-4°; 10° *Lettres patentes qui maintiennent les organistes et autres, faisant profession d'enseigner à jouer des instrumens, servant à l'accompagnement des voix, dans le libre exercice de leur profession, et défendant aux maîtres à danser de les y troubler.* Paris, juin 1707; 11° *Mémoire de Mᵉ Marchand, avocat, pour les organistes et autres, faisant profession d'enseigner à jouer des instrumens servant à l'accompagnement des voix, contre le sieur Guignon, roi et maître des ménestriers, et les jurés de la communauté des maîtres à danser, joueurs d'instrumens, tant haut que bas, et hautbois.* Paris, 1750, in-4°. Ce mémoire, presque tout historique, est rempli de faits intéressants; 12° *Précis pour les organistes du roi et autres compositeurs de musique, faisant profession d'enseigner à toucher le clavecin, les instrumens d'harmonie, et servant à l'accompagnement des voix, contre le sieur Guignon, etc. Addition au précis pour les organistes, etc. — Sommaire pour les organistes, etc.* Ces trois pièces, signées par Delaguette, procureur, ont paru dans le mois de mars 1750, in-4°; 13° *Arrêt définitif du parlement, prononcé à la grand chambre, le 30 mai 1750, en faveur des organistes et autres, etc.; contre le sieur Guignon.* Paris, juin 1750, trois feuilles in-4°; 14° *Recueil d'édits, arrêts du conseil du roi, lettres patentes, mémoires, et arrêts du parlement, etc.; en faveur des musiciens du royaume.* Paris, de l'imprimerie de P.-R.-C. Ballard, 1774, 1 vol. in-8° de 227 p. On trouve quelques exemplaires de ce recueil

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

qui ont pour *faux titre* un frontispice portant ces mots : *Code des musiciens.*

FERRER (le chevalier de), né à Naples, fut d'abord militaire, puis devint un chanteur fort médiocre, quoiqu'il eût une assez bonne voix de basse. Il donna des concerts à Paris, en Belgique, et chanta en dernier lieu (1839) à Berlin, où l'on se moqua de lui. M. le chevalier de Ferrer était aussi écrivain : admirateur passionné, et à juste titre, de Rossini, il a publié une brochure qui a pour titre : *Rossini e Bellini. Risposta ad uno scritto pubblicato a Palermo. Dissertazione analitica e paragonata sulle opere de' due maestri. Cenno storico degli antichi compositori. Osservazioni sull' entità musicale de' maestri italiani de' nostri giorni. Dal cav. di Ferrer, instruttore publico della città di Napoli. Faenza, presso Montanari e Marabini,* 1843, in-12 de 51 pages.

FERRETTI (Jean), ou **FERETTI**, car le nom est écrit de deux manières aux titres de ses productions, compositeur né à Venise vers 1540, s'est fait connaître par des ouvrages assez remarquables par la facilité de leur facture. J'ai mis en partition quelques-unes de ses chansons à la napolitaine, et j'y ai trouvé un mérite d'originalité qui aurait dû assurer à Ferretti une réputation plus grande que celle dont il jouit. On a de lui : 1° *Il primo libro delle Canzoni alla napoletana a cinque voci.* Venezia, Scotto, 1567, in-4°. La seconde édition fut publiée par les héritiers de Scotto en 1579, et la troisième en 1582. 2° *Il secondo libro delle Canzoni a cinque voci.* Venezia, 1574, in-4°. La deuxième édition a paru dans la même ville, en 1581. 3° *Il terzo libro delle Canzoni a cinque voci,* ibid. 1575, in-4°. 4° *Il quarto libro delle Canzoni a cinque voci.* ibid. 1583. in-4°. 4° (bis). *Il quinto libro delle Canzoni alla napoletana a cinque voci.* ibid. 1591. 5° *Il primo libro delle Canzoni alla napoletana a sei voci,* in Venezia, 1576. in-4°; la deuxième édition a été publiée en 1581, in-4°. 6° *Il secondo libro delle Canzoni a sei voci.* ibid. 1579. in-4°. Il y en a une deuxième édition publiée à Venise, chez Scotto, en 1586. 7° *Madrigali a cinque voci.* ibid. 1588. in-4°. — Un autre musicien du nom de *Ferretti* vivait à Londres vers 1795, et y a fait graver deux symphonies de sa composition.

FERRI (Balthasar), célèbre chanteur italien du dix-septième siècle, naquit à Pérouse, le 9 décembre 1610. Une blessure que lui fit son frère, dans les jeux de son enfance, rendit nécessaire l'opération de la castration. Les résultats de ce malheur furent heureux pour l'art; car Ferri acquit une voix admirable dont l'étude développa dans la suite tous les avantages. A l'âge de onze ans, il entra dans la musique du cardinal Crescenzio, évêque d'Orvieto, pour y chanter le soprano, en qualité d'enfant de chœur. Il est vraisemblable qu'il reçut alors des leçons de l'art du chant du maître de chapelle de la cathédrale de cette ville. Dans le même temps, il suivit aussi probablement le cardinal à Rome, et l'on peut croire que son compatriote Vincent Ugolini, alors maître de chapelle de Saint-Pierre du Vatican, et aussi bon maître de chant que compositeur (1), lui fit faire de grands progrès dans cet art. M. le marquis Giancarlo Conestabile, auteur d'une intéressante notice biographique de Ferri (2), à laquelle j'emprunte les faits principaux de celle-ci, pense que le célèbre chanteur a pu former son talent sans maître et par ses propres études; mais l'expérience a démontré que l'art difficile du chant ne peut s'acquérir que par les leçons d'un professeur habile. Ferri resta attaché au service du cardinal Crescenzio jusque vers la fin de l'année 1625. A cette époque le prince Wladislas de Pologne, fils de Sigismond III, ayant visité Rome, fut charmé par la beauté de la voix du jeune chanteur, et l'ayant attaché à sa personne, l'emmena à la cour de son père, dont il fit les délices par la puissance d'un talent auquel nul autre ne pouvait être comparé. Les avantages qui lui furent assurés par les rois Wladislas VII et Jean Casimir V le retinrent à cette cour. Cependant les progrès du roi de Suède, Charles-Gustave, en Pologne, ayant obligé Casimir à se retirer en Silésie avec sa famille, en 1655, Ferri passa au service de Ferdinand III, empereur d'Allemagne. Le successeur de ce prince, Léopold I, admirateur passionné du talent de l'artiste, le combla de biens et d'honneurs pour l'attacher à sa cour. Indépendamment du traitement considérable qu'il lui accordait, il lui avait assuré une forte pension viagère. Ce prince avait fait placer dans sa chambre à coucher le portrait de Ferri couronné de lauriers, avec cette inscription : *Baldassare Perugino Re dei Musici.* Enfin, lorsque Ferri, parvenu à l'âge de

(1) Liberati, dans sa lettre à Oside Persapegi (p. 28) s'exprime en ces termes : *L'altro insigne scolaro e favorito di Hernardino Nanini, fu Vincenzo Ugolini, uomo di gran maestria nel insegnare altrui, tanto il canto, quanto la modulazione armonica, come l'hanno fatto vedere molti suoi scolari dell' uno e dell' altro talento.*

(2) Notizie biografiche di Baltassari Ferri, musico celebratissimo, compilate da etc. Perugia, typografia Bartelli, 1816, in 8°, de 16 pages.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

soixante-cinq ans, désira se retirer dans sa patrie, le monarque accorda à l'artiste un passeport dont les termes indiquent clairement la faveur dont il l'honorait. Ferri arriva en Italie en 1675, et y vécut dans le repos et la considération de ses compatriotes. Il mourut à Pérouse, le 8 septembre 1680.

M. Conestabile, qui a suivi, dans sa notice biographique, les renseignements que lui a fournis un petit écrit du chanoine Guidarelli, neveu de Ferri, met en doute si ce chanteur célèbre a visité l'Italie pendant les cinquante années passées au service des cours de Varsovie et de Vienne, parce qu'il n'a rien trouvé qui en donne l'indication. Il semble, cependant, que le brevet de chevalier de Saint-Marc de Venise, qui fut accordé à Ferri dans cette ville, le 13 mars 1643, et qui est rapporté textuellement par M. Conestabile lui-même, est une indication suffisante d'un voyage que l'artiste aurait fait alors dans sa patrie. Peut-être même est-il possible de rattacher ce voyage au second mariage du roi de Pologne, Wladislas VII, avec Marie-Louise, fille du duc de Mantoue, qui fut célébré par ambassadeur dans cette même année 1643, et qui a pu conduire le célèbre chanteur en Italie, à la suite de l'ambassade. Je ne vois aucun motif sérieux pour révoquer en doute les anecdotes rapportées par Ginguené (*Encyclopédie methodique*, Musique, tome I, page 241). Écrivain exact, Ginguené était bien informé de ce qui concerne l'Italie et l'histoire de la musique; or, il dit : « On conserve encore des recueils entiers « de vers dictés par l'enthousiasme qu'excitait « ce chanteur divin. Cet enthousiasme était « général et se manifestait souvent par les dé- « monstrations les plus recherchées et les plus « extraordinaires; quelquefois on faisait pleu- « voir sur sa voiture un nuage de roses, lors- « qu'il avait seulement chanté une cantate. A « Florence, où il avait été appelé, une troupe « nombreuse de personnes de distinction de « l'un et de l'autre sexe alla le recevoir à trois « milles de la ville et lui servit de cortége. »

Il paraît plus difficile d'établir la réalité d'un voyage que Ferri aurait fait à Londres, et d'une anecdote rapportée par Ginguené. Suivant cet écrivain, un jour que ce chanteur avait représenté dans cette ville le rôle de *Zéphire*, un masque inconnu lui offrit en sortant une émeraude de grand prix. Ce voyage de Londres aurait dû précéder le règne de Léopold, qui monta sur le trône en 1658 : or, l'opéra italien ne fut introduit à Londres qu'en 1692, c'est-à-dire douze ans après la mort de Ferri. Si l'on voulait admettre toutefois qu'il a pu chanter en anglais, il est vrai qu'une sorte d'opéra écrit en cette langue, dont le sujet était *Psyché*, et dont la musique, composée par Jean-Baptiste Draghi, avait été arrangée sur les paroles anglaises, fut représentée en 1671. Or, dans cet ouvrage, il y a, en effet, un rôle de *Zéphire*. Il est donc rigoureusement possible que l'empereur ait permis à son chanteur favori de faire un court voyage en Angleterre, et même que celui-ci ait chanté son rôle en italien dans un opéra anglais; mais quel *Zéphire* qu'un vieux castrat de soixante et un ans!

Pendant que Balthasar Ferri était encore au service du roi de Pologne, Christine, reine de Suède, désira l'entendre et le fit demander à Jean-Casimir qui, bien qu'il fût en guerre avec la Suède, permit au chanteur un voyage de quinze jours. Arrivé à Stockholm, il y excita la plus vive admiration, et la reine, enthousiasmée par son talent, le combla de présents et déclara hautement que son chant était une merveille incomparable. M. Conestabile remarque avec raison que le voyage de Ferri à la cour de Suède a dû précéder l'année 1654, où Christine abdiqua en faveur de Charles-Gustave. Ginguené qui, sans doute, a écrit sa notice d'après des documents authentiques, dit qu'on a gravé le portrait de Ferri, avec ces mots pour légende : *Qui fecit mirabilia multa!* Il ajoute qu'on frappa pour lui une médaille, portant d'un côté sa tête couronnée de lauriers, et de l'autre un cygne mourant sur les bords du Méandre, avec une lyre descendant du ciel. Ferri était de haute stature, avait la tête belle, les manières distinguées, et s'exprimait avec grâce. Les richesses qu'il avait amassées étaient si considérables, qu'il légua par son testament une somme de *six cent mille écus* pour une fondation pieuse.

Bontempi, compatriote et contemporain de Balthasar Ferri, donne, dans son *Histoire de la musique* (1), des renseignements précieux sur le talent prodigieux de cet artiste. On ne peut, dit-il, se faire une idée de la limpidité de sa voix, de son agilité, de sa facilité merveilleuse dans l'exécution des passages les plus difficiles, de la parfaite justesse de ses intonations, du brillant de son trille, ni de son inépuisable respiration. On lui entendait souvent exécuter des passages rapides et difficiles avec toutes les nuances du *crescendo* et du *diminuendo;* puis, lorsqu'il semblait devoir être épuisé, il recom-

(1) Historia musica, p. 118.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

mençait un trille interminable, sans reprendre haleine, et montait ou descendait sur ce trille, par tous les degrés de l'échelle chromatique, l'espace de deux octaves, avec une justesse inaltérable. Tout cela n'était qu'un jeu pour lui, et les muscles de son visage n'indiquaient jamais la moindre contraction. D'ailleurs, doué de sentiment et d'imagination, il mettait dans son chant une expression touchante. Les castrats ont ordinairement une mise de voix naturelle et une respiration longue et facile; mais ces facultés, chez Ferri, tenaient du prodige. Enfin il paraît avoir été le chanteur le plus extraordinaire qui ait jamais existé.

FERRI (François-Marie), moine franciscain, naquit à Marciano, bourg des États de l'Église, vers 1680. A l'âge de quinze ans, il entra comme novice au couvent de Saint-François de Bologne, et il y eut pour maître de composition le P. Passerini, maître de chapelle de ce couvent; lui-même dirigea cette chapelle en 1713, et en remplit les fonctions jusqu'en 1720, où il mourut. On a de cet artiste : *Antifone della beata Virgine, a 2 voci*, Rome, 1719 in-4°; *Solfeggi a due voci per li principianti*. Ibid., 1719.

FERRI (Michel), musicien français, né à Cahors, au commencement du seizième siècle, a mis en musique les psaumes de Marot. Cet ouvrage a été imprimé chez Nicolas Duchemin, en 1551.

FERRIER (Paul-Jacques), maître de clavecin et organiste des Grands-Jacobins de la rue Saint-Honoré, à Paris, vers le milieu du dix-huitième siècle, a publié de sa composition un livre de pièces de clavecin, à Paris, en 1753. Il a laissé en manuscrit un opéra qui n'a pas été représenté, et des motets.

FERRINI (Antoine), chanteur habile, était au service du grand-duc de Toscane en 1690. En 1700, il chanta avec un grand succès dans *I Decemviri*, d'Alexandre Scarlatti.

FERRIS (Lambert), poète et musicien, était contemporain de saint Louis. On trouve deux chansons notées de sa composition dans le manuscrit de la bibliothèque impériale, coté 66 (fonds de Cangé).

FERRO (Jules), compositeur, né à Urbino, vers le milieu du seizième siècle, a fait imprimer de lui *Il primo libro de' Madrigali a cinque voci*. In Venetia, appresso *Ricciardo Amadino*, 1594, in-4°. L'épître dédicatoire est datée d'Urbino.

FERRO (Marc-Antoine), compositeur italien et chevalier de l'Éperon d'or, fut attaché au service de l'électeur Palatin, et ensuite de l'empereur Ferdinand III, vers le milieu du dix-septième siècle. Il séjourna à Prague pendant plusieurs années et y composa quelques morceaux de musique d'église. Il a fait imprimer de sa composition : *Sonate a 2, 3 e 4 stromenti*, Venise, 1649.

FERRO (le chevalier de), littérateur, de famille noble, est né à Trapani, en Sicile, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Il a fait imprimer un livre qui a pour titre : *Dissertazioni delle belle arti*, Palerme, 1808, 2 vol. petit in-4°. Dans le troisième discours de cette collection, il est traité : *Della Musica; sugli effetti della medesima; della musica di teatro, di chiesa e degli abusi introdotti per l'ignoranza de' maestri*.

FERRONATI (Louis), violoniste italien, vivait au commencement du dix-huitième siècle. Il a publié à Venise, en 1715, *Sonate per camera a violino e cembalo*.

FERRONI (Pierre), savant professeur de mathématiques, et membre de la société italienne des sciences de Modène, né en cette ville, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, a publié un mémoire intéressant sur l'usage de la logistique (science du calcul logarithmique) dans la construction des orgues et des clavecins, sous le titre : *Memoria sull' uso della logistica nella construzione degli organi e de' cembali*. Modena, presso la societa tipografica, 1804, in-4°. Ce savant opuscule avait été précédemment inséré dans le neuvième volume des mémoires de la société italienne des sciences de Modène. L'objet de Ferroni est de démontrer : 1° que le calcul simple des longueurs de cordes ou de tuyaux est insuffisant pour déterminer avec précision l'intonation de chaque degré de l'échelle chromatique; et pour prouver son opinion, il donne par la méthode logarithmique une table de corrections des nombres correspondants aux longueurs approximatives dont les facteurs d'instruments font usage; 2° que la logistique seule peut fournir le moyen d'établir le tempérament égal entre tous les tuyaux d'un orgue, et de faire la répartition la plus satisfaisante des rapports des divers intervalles. Il émet aussi l'opinion que par la logistique seule on peut déterminer le rapport exact du diamètre des tuyaux avec leur longueur, pour leur donner la meilleure sonorité et la meilleure harmonie possible. Enfin, il nous apprend que, par la logistique, le comte François Rigi, de *San Sepolcro* en Toscane, a construit, en 1704, un instrument de précision pour régler les proportions des tuyaux d'orgue par une méthode graphique, et qu'il mit en

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tête de son appareil cette inscription : *Canon geometricus organi pythaulici ad quintam 2/7 commatis* 81 *ad* 80 *accomodatus*. Une réfutation de l'opinion de Ferroni a été publiée dans une brochure de 14 pages in-8°, intitulée : *Annotazioni d'un artefice d'organi sopra la logistica proposta dal matematico signor Pietro Ferroni per la construzione di stromenti*. Mantoue, 1806. Ferroni a répliqué à cette réfutation dans le troisième volume des Mémoires de physique et de mathématiques de la société italienne de Modène (P. I. 1807, p. 374-380).

FERTÉ (Messire Hugues de la), seigneur de la *Ferté-Bernard*, vivait sous les règnes de saint Louis et de Philippe-le-Hardi ; il était poëte et musicien, et nous a laissé trois chansons notées, qu'on trouve dans le manuscrit n° 7222 de la bibliothèque impériale de Paris.

FERTÉ (Charles la), violoniste français, vivait à Bordeaux en 1745. Il publia dans cette année un œuvre de *Sonates à violon seul*, qui a été gravé à Paris.

FERTÉ (Papillon de la), intendant des Menus-plaisirs du roi, acheta cette charge en 1777, et, comme tel, eut d'abord l'administration de l'école royale de chant fondée par le baron de Breteuil, puis administra l'Opéra pour le compte du roi, quand le bureau de la ville de Paris eut cessé d'avoir l'entreprise de ce spectacle. Au commencement de la révolution, l'esprit d'indépendance, qui s'introduisait partout, fit demander des réformes dans la gestion de l'Opéra, par les principaux acteurs et les chefs du chant, de la danse et de l'orchestre. Ils furent blâmés de cette démarche, et publièrent un *Mémoire justificatif des sujets de l'Académie royale de musique*. Ce mémoire provoca une réponse que Papillon de la Ferté fit paraître sous le titre de *Réplique à un écrit intitulé :* Mémoire justificatif des sujets de l'Académie royale de musique (sans date ni nom de lieu). Paris, 1790, in-4°. Papillon de la Ferté perdit sa position d'intendant des Menus-plaisirs après les événements du 10 août 1792. Son fils, baron Papillon de la Ferté, la recouvra après la restauration, et eut pendant plusieurs années l'administration supérieure de la chapelle du roi, des spectacles de la cour, du Conservatoire de musique, de l'Opéra français et de l'Opéra italien.

FESCA (Frédéric-Ernest), compositeur, naquit à Magdebourg, le 15 février 1789. Son père, premier secrétaire de l'administration de cette ville, était habile sur le piano et sur le violoncelle ; sa mère, ancienne cantatrice de la chambre de la duchesse de Courlande, était une élève distinguée de Hiller. Le jeune Fesca, élevé en quelque sorte dans une atmosphère de musique, sentit se développer en lui, dès ses premières années, d'heureuses dispositions pour cet art. Des indices de son talent ne tardèrent pas à se manifester ; à l'âge de quatre ans il jouait déjà de petites pièces sur le piano, et répétait les chants qu'il entendait exécuter par sa mère et qu'il retenait avec promptitude. Bien qu'il montrât de l'intelligence dans ses études littéraires, il était facile de comprendre que la nature l'avait organisé surtout pour la musique. Dans sa neuvième année il reçut les premières leçons de violon de Lohse, premier violoniste du théâtre de Magdebourg, musicien instruit et bon professeur. Fesca fit de rapides progrès sur cet instrument ; mais déjà son goût se formait et les œuvres des grands maîtres seuls pouvaient le satisfaire. A cette époque, les compositions de Pleyel étaient en vogue ; mais le jeune artiste ne montrait de penchant que pour les quatuors et quintettes de Haydn et de Mozart. Il était dans sa onzième année lorsque la sœur de sa mère étant venue à Magdebourg, et y ayant donné un concert, il y joua, sur l'invitation de plusieurs amateurs, pour la première fois en public, un concerto de violon. Le succès qu'il obtint l'aiguillonna à faire de nouveaux efforts, et les concerts d'abonnement de la loge des Francs-maçons lui fournirent l'occasion de développer ses facultés. Il se vouait avec non moins d'ardeur à l'étude de la partie didactique de l'art. Les premières leçons d'harmonie lui furent données par Zaccharia, alors directeur de musique de l'école de la partie de Magdebourg appelée Altstadt. Plus tard, il mit à profit l'offre que lui fit Pitterlin, homme d'esprit et de talent, directeur de musique au théâtre de Magdebourg, de l'instruire dans le contrepoint et dans le mécanisme de l'art d'écrire. Il dut à cet artiste recommandable tout ce qu'il sut par la suite, ainsi que les qualités qu'on remarque dans son harmonie. Malheureusement Pitterlin mourut en 1804, sincèrement regretté par son élève, à qui sa mémoire est toujours restée chère.

La perte d'un tel maître étant irréparable à Magdebourg, Fesca, alors âgé de treize ans, se rendit au mois de juin de l'année suivante à Leipsick, pour y continuer ses études sous la direction d'Auguste Eberhardt Müller, cantor et directeur de musique généralement estimé, qui mourut plus tard à Weimar dans la position de maître de chapelle. Le jeune artiste s'appliqua particulièrement, sous la direction

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de ce maître, à l'étude des anciennes compositions religieuses. Müller le guida aussi dans les premiers ouvrages qu'il écrivit, particulièrement dans un concerto de violon, en *mi* mineur, que Fesca exécuta en 1805, avec un brillant succès devant un nombreux auditoire. Matthæi, directeur de concerts à Leipsick, artiste distingué, lui avait donné des leçons qui lui avaient été fort utiles pour le fini de son jeu. Depuis ce temps, Fesca n'a plus écrit de concertos, genre de composition qui ne répondait pas aux qualités de son talent.

L'arrivée du duc d'Oldenbourg à Leipsick, au mois de janvier 1806, fut cause que Fesca quitta promptement cette ville. Le duc, qui l'avait entendu dans un concert, se le fit présenter, l'accueillit avec bienveillance, et lui offrit une place dans sa chapelle. Le jeune artiste accepta cette offre avec joie, car il cessait par là d'être à charge à ses parents, qui avaient d'autres enfants. Il lui semblait d'ailleurs que le loisir dont il devait jouir dans la petite cour d'Oldenbourg serait favorable à ses études; mais bientôt il aperçut les inconvénients d'une vie trop calme pour celui dont le talent n'a point encore pris de direction déterminée, et qui a besoin d'une incessante excitation pour se développer. Une visite qu'il fit à Magdebourg pour voir sa mère, alors souffrante, lui fournit l'occasion de prendre une meilleure position. La Chapelle et l'Opéra de Cassel, capitale du nouveau royaume de Westphalie, étaient devenus riches en talents de premier ordre, par l'influence de Reichardt. Les occasions fréquentes d'entendre de bonne musique et de perfectionner son talent, jointes aux avantages attachés à la position des artistes de la chapelle royale, déterminèrent Fesca à y accepter une place qui lui fut offerte, sur la recommandation du duc de Bellune. Ses fonctions y étaient celles de violon solo. C'est à Cassel, où il resta jusqu'à la fin de 1813, qu'il passa les années les plus heureuses de sa vie, quoique de fréquentes atteintes de maladie vinssent déjà le tourmenter, surtout dans les années 1810 et 1811. L'activité qu'il y trouva, et à laquelle il contribua lui-même, le rendait heureux; il y trouvait aussi des éléments de bonheur dans la société intime de plusieurs artistes distingués, et dans la considération qu'on avait pour sa personne et pour ses talents. Déjà il se faisait connaître par ses œuvres de musique instrumentale. Il écrivit à Cassel ses sept premiers quatuors (œuvres 1 et 2, et le quatuor en *ré* majeur de l'œuvre 5), ainsi que ses deux premières symphonies (en *mi* bémol et en *re* majeur). Longtemps il avait fait un secret de ses travaux; ses amis même ignoraient l'existence de ses ouvrages, parce qu'il ne voulait point les faire paraître avant qu'il y eût mis la dernière main; leur publication excita autant d'intérêt que d'étonnement. On sait que la partie de premier violon est brillante et travaillée dans ces premiers quatuors; Fesca n'avait alors pour objet que de se fournir des occasions de briller par son talent d'exécution; mais le succès éclatant de ces productions lui fit attacher ensuite plus de prix à ses compositions, et le détermina à modifier le style qu'il avait d'abord adopté. Il donnait à ses ouvrages un charme particulier lorsqu'il les exécutait. Son âme tendre et passionnée s'y montrait tout entière, et tout le monde avouait qu'il en faisait mieux sentir l'originalité qu'aucun autre artiste.

Après la dissolution du royaume de Westphalie, il se rendit à Vienne, au mois de janvier 1814, pour y voir son frère; il y passa quelques mois et y publia les trois premières livraisons de ses quatuors. Sur la proposition du baron de Ende, intendant du théâtre de la cour, à Carlsruhe, Fesca fut nommé premier violon au service du grand duc de Bade, et en 1815, on lui donna le titre de maître des concerts. C'est dans cette position qu'il écrivit, dans l'espace de onze ans, neuf autres quatuors et quatre quintettes pour le violon, ainsi que quatre quatuors et un quintette pour la flûte. Il composa aussi pour l'orchestre et pour le théâtre plusieurs ouvertures et deux opéras, *Cantemir* et *Leila*. On lui doit aussi pour le chant beaucoup de compositions détachées, des chorals à quatre voix, des psaumes et d'autres compositions religieuses. Il écrivit ses psaumes en diverses circonstances importantes de sa vie, et pour épancher devant Dieu ses sentiments intimes; c'est ainsi que le fragment du psaume 13 (œuvre 25) fut composé dans une longue et douloureuse maladie qui ne lui laissait pas d'espoir de guérison, et le psaume 103 (œuvre 26) fut l'expression de reconnaissance que lui inspirait la manière presque miraculeuse dont il avait été sauvé des suites de fréquents accès d'hémorragie qui l'avaient conduit aux portes du tombeau, au printemps de 1821. Sa guérison ne fut pourtant pas aussi complète qu'il l'avait espéré; jamais il ne se remit de cette rude atteinte portée à sa constitution. D'ailleurs, il avait peu de confiance dans les secours de la médecine, et jamais on ne put le décider à se soumettre à un régime avec quelque persévérance. Bientôt la maladie de poi-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

trine dont il était atteint devint incurable et le fit tomber dans une mélancolie habituelle dont rien ne pouvait le distraire. Il ne voulut plus voir qu'un petit nombre d'amis qui lui étaient particulièrement chers, et qui, seuls, réussissaient quelquefois à l'arracher à ses tristes pensées, et à ranimer en lui quelque espérance de vie. Dans son état d'abattement, son imagination resta libre et active; on a même cru remarquer que ses dernières productions sont celles où il y a le plus de verve. L'usage des eaux d'Ems, pendant l'été de 1825, parut lui faire du bien et ranima si bien ses forces qu'il écrivit encore une ouverture pour l'orchestre, et son dernier quatuor de flûte. Mais c'était la dernière lueur d'une flamme près de s'éteindre. L'oppression et la toux s'augmentèrent jusqu'à lui faire désirer la mort : ce souhait fut accompli le 24 mai 1826, à huit heures du soir. Sa femme et ses amis l'entourèrent des plus tendres soins jusqu'au dernier moment. *Je n'y vois plus !* furent ses dernières paroles ; il se fit mettre sur son séant, rassembla ses forces, éleva ses mains jointes en priant, et rendit le dernier soupir, sans qu'on pût remarquer la moindre altération sur ses traits. Sa figure, qui était belle, prit en cet instant un éclat extraordinaire qui fit sur tous les assistants une profonde impression. L'autopsie fit voir un tel état de consomption, qu'on put comprendre à peine que Fesca eût vécu si longtemps. Ses amis voulurent lui donner un dernier témoignage d'affection, en chantant sur sa tombe son chant du *De profundis*, arrangé à quatre voix par le directeur de musique Strauss.

Un air sérieux, calme et réfléchi, un extérieur modeste, agréable et qui prévenait en sa faveur, beaucoup de sensibilité, de l'enthousiasme, et de l'attachement pour ses amis, étaient les qualités qui dominaient en Fesca. Lorsque des atteintes réitérées de maladie eurent attaqué sa constitution délicate, et que des peines domestiques eurent augmenté ses souffrances, il se manifesta en lui une disposition mélancolique, et une sensibilité nerveuse trop irritable ; cependant il n'en fit presque jamais souffrir ceux qui l'entouraient ; il renfermait ses maux en lui-même. Dans l'intimité, il montrait souvent la gaieté d'un enfant, pourvu que ses souffrances lui donnassent quelque repos. Comme homme et comme artiste, il était sensible au succès ; mais il n'y fit jamais le sacrifice de ce qu'il considérait comme le beau et le bon. Il tendit toujours vers ce but, tel qu'il le concevait, avec une intatigable continuité d'efforts.

Il y a diversité d'opinion à l'égard du mérite de Fesca comme compositeur : quelques enthousiastes ont mis à trop haut prix ses ouvrages en les considérant comme les produits d'un génie original ; mais d'autres les ont dépréciés au-dessous de leur valeur, en refusant absolument à leur auteur cette faculté de création. Il y a souvent une sensibilité expansive dans ses mélodies, et du piquant dans les effets qu'il combinait ; mais le caractère de ses idées manque en général de profondeur, et ses plans ne sont point vastes. On ne trouve dans ses quatuors et dans ses quintettes ni l'admirable lucidité de pensée, ni la richesse des développements de Haydn, ni le caractère passionné de Mozart, ni la hardiesse de conception qui captive dans les œuvres de Beethoven ; mais il a une manière à lui, une élégante recherche dans les détails, quelque chose de gracieux et de séduisant qui lui fait occuper une place honorable après ces grands artistes. Ses symphonies sont faibles et manquent de variété dans les effets d'instrumentation. Parmi ses productions de musique religieuse, il se trouve des ouvrages d'un mérite distingué. Fesca se rapproche dans sa manière de l'école de Spohr par l'abondance des modulations. On a de ce compositeur : 1° Trois quatuors pour 2 violons, alto et basse, op. 1, Vienne, Mechetti. 2° Trois quatuors *idem*, op. 2, *ibid.* 3° Trois *idem*, op. 3, *ibid.* 4° Un grand quatuor en *mi* bémol, op. 4, Vienne, Steiner. 5° Six chansons allemandes avec acc. de piano, op. 5, *ibid.* 6° Première symphonie, en *mi* majeur, op. 6, Vienne, Mechetti. 7° Pot-pourri pour violon (en *ut*), *ibid.* 8° Deux quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 7, Leipsick, Peters. 9° Quintette pour 2 violons, 2 violes et basse, en *ré* majeur, op. 8, *ibid.* 10° Un *idem*, en *mi* majeur, op. 9, *ibid.* 11° Deuxième symphonie, en *ré* majeur, op. 10, *ibid.* 12° Pot-pourri pour le violon, *ib.* 13° Quatuor en *ré* mineur, op. 12, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 14° Troisième symphonie en *re* majeur, op. 13, Leipsick, Hofmeister. 15° Quatuor pour violon, en *si* bémol, op. 14, *ibid.* 16° Quintette pour violon, en *mi* majeur, op. 15, *ibid.* 17° Six chansons allemandes avec acc. de piano, op. 16, Vienne, Mechetti. 18° Chants à quatre voix, avec acc., op. 17, *ibid.* 19° *Cantemir*, opéra en deux actes, op. 18, partition de piano, Bonn, Simrock. 20° Quintetto pour violon, en *si* bémol, op. 20, Leipsick, Hofmeister. 21° Le psaume 9 avec orchestre, op. 21, *ibid.* 22° Quintette pour la flûte, en *ut* majeur, op. 22, Bonn, Simrock. 23° Pot-pourri pour le violon, en *la* majeur, op. 23, *ibid.* 24° Six chansons allemandes avec acc.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de piano, op. 24, *ibid.* 25° Le psaume 13, à quatre voix, avec acc. de piano, op. 25, *ibid.* 26° Le psaume 105, avec orchestre, op. 26, *ibid.* 27° Cinq chants allemands avec acc. de piano, op. 27, *ibid.* 28° *Omar et Leila*, opéra romantique en 3 actes, op. 28, *ibid.* 29° Pot-pourri pour le cor, op. 29, *ibid.* 30° Six chansons allemandes avec acc. de piano, op. 30, *ibid.* 31° Chansons de table à quatre voix (2 ténors et 2 basses), op. 31, *ibid.* 32° Cinq chansons allemandes avec acc. de piano, *ibid.* 33° Air italien, avec acc. d'orchestre, *ibid.* 34° Quatuor pour violon en *ut* majeur, op. 34, *ibid.* 35° Six chansons de table à quatre voix, op. 35, *ibid.* 36° Quatuor de violon en *ut* majeur, op. 36, *ibid.* 37° Quatuor pour flûte, en *re* majeur, op. 37, *ibid.* 38° Un *idem* en *sol* majeur, op. 38, *ibid.* 39° Andante et rondo pour le cor, op. 39, *ibid.* 40° Quatuor pour flûte, en *fa* majeur, op. 40, *ibid.* 41° Ouverture pour l'orchestre, en *ut* majeur, op. 41, *ibid.* 42° Quatuor pour flûte, op. 42, *ibid.* 43° Ouverture pour l'orchestre, op. 43. On a publié à Paris une collection complète des quatuors et des quintettes de Fesca.

FESCA (Alexandre-Ernest), fils du précédent, compositeur, naquit, à Carlsruhe, le 22 mai 1820. A l'âge de sept ans il commença l'étude du piano. Lorsqu'il eut atteint sa onzième année, il fit le premier essai de son talent dans un concert donné à Carlsruhe. A quatorze ans il se rendit à Berlin et s'y mit sous la direction de Rungenhagen, directeur de l'Académie de chant, et de Wilhelm Bach : il reçut aussi des leçons de Taubert pour le piano. Après quatre ans de séjour dans la capitale de la Prusse, il retourna à Carlsruhe en 1838, et bientôt après mit en scène son premier ouvrage dramatique, petit opéra-comique qui avait pour titre *Mariette*. Fesca n'était âgé que de dix-huit ans quand il fit représenter cette première production de son talent naissant. Dans l'hiver de 1839, il fit un premier voyage à Brunswick, à Brême et à Oldenbourg, pour y donner des concerts, et dans l'année suivante il parcourut la Bavière, l'Autriche et la Hongrie. De retour à Carlsruhe en 1841, il y fit jouer son opéra en 3 actes, *les Français en Espagne*, qui fut bien accueilli par le public, et dans la même année il reçut sa nomination de virtuose de la Chambre du prince de Fürstenberg. Fixé à Brunswick au commencement de 1842, il y passa le reste de ses jours et y fit jouer, en 1845, *le Troubadour*, en 3 actes, considéré comme sa meilleure composition dramatique. Il est mort dans cette ville, le 22 février 1849, à l'âge de 29 ans. Cet artiste, enlevé si jeune à l'art et à ses amis, avait commencé sa carrière par de bons ouvrages qui promettaient pour l'avenir un compositeur distingué : on remarque particulièrement parmi ses productions un sextuor pour piano, 2 violons, alto, violoncelle et contrebasse, œuvre 8; ses trios pour piano, violon et violoncelle, œuvres 23 et 46, et une grande sonate pour piano et violon, œuvre 40.

FESCH (Guillaume De), né dans les Pays-Bas, vers la fin du dix-septième siècle, fut d'abord organiste de l'église Notre-Dame, à Anvers, et succéda à Alphonse d'Eve (*voyez* ce nom), en 1725, dans la place de maître de chapelle. Il était à la fois organiste distingué, habile violoncelliste et compositeur de mérite; mais, brutal à l'excès, il souleva contre lui l'indignation par les mauvais traitements qu'il infligeait aux enfants de chœur du chapitre, dont la direction lui était confiée, et sa démission lui fut donnée en 1731. Il se rendit alors en Angleterre, et s'établit à Londres, où il vivait encore en 1757, ainsi qu'on le voit par son portrait qui fut gravé dans cette même année par Lacave. En 1730, il avait écrit une messe solennelle à 4 voix, chœur, 2 violons, viole, violoncelle, basse continue, 2 hautbois et basson, dont le manuscrit est aux archives de l'église Notre-Dame d'Anvers. De Fesch a publié les ouvrages suivants de sa composition : 1° *Six sonates pour deux violons*, Amsterdam, Roger. 2° *Concertia 4 violini, viola, violoncello e continuo*, ibid. 3° *Six concerts, dont quatre pour 4 violons, haute contre et basse continue, et deux pour 2 hautbois, 2 violons, basse de viole et basse continue.* 3° œuvre, ibid. 4° *Sonate a due violini o flauti et basso continuo*, op. 7, ibid. 5° *Six solos pour violon ou flûte avec basse continue*, op. 8, liv. 1, ibid. 6° *Six solos pour violoncelle*, op. 8, liv. 2, ibid. 7° *Canzonetti ed Arie a canto solo e continuo*, ibid. 8° *Judith*, oratorio exécuté à Londres, en 1750.

FESSER (Jean), magister à Arnstein en Franconie, vivait dans la seconde moitié du seizième siècle. On a de lui : *Kindliche Anleitung oder Unterweisung der edlen Kunst musica* (Instruction enfantine, ou introduction à l'art de la musique), Augsbourg, 1572, in-8°. On trouve dans la bibliothèque de Munich un livre du même auteur, qui a pour titre : *Pædia musica*, Augsbourg, in-8°, sans date. Il paraît que ce n'est qu'une édition améliorée du premier ouvrage.

FESSY (Alexandre-Charles), né à Paris, le 18 octobre 1804, a été admis comme élève au conservatoire de cette ville le 7 décembre

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

1813. Après avoir achevé ses études de piano et d'harmonie, il entra dans la classe d'orgue dirigée par M. Benoist et obtint le premier prix au concours de cet instrument, en 1824. Peu de temps après, il fut choisi pour remplir les fonctions d'organiste de l'église de l'Assomption. Il fut successivement chef d'orchestre des concerts de la Salle Vivienne, du Théâtre national qui, plus tard, devint le Théâtre lyrique, et en dernier lieu, du Théâtre du Cirque. Cet artiste distingué est mort à Paris, le 30 novembre 1850. Fessy était considéré à juste titre comme un des meilleurs accompagnateurs au piano. Il a publié beaucoup de morceaux pour cet instrument, tels que fantaisies, variations, rondos, etc. Son premier ouvrage en ce genre est un *Rondo brillant sur un thème favori du Crociato*, Paris, Aulagnier. On a aussi de cet artiste plusieurs morceaux pour piano et clarinette composés ou arrangés en collaboration avec Berr; les thèmes de ces légères productions sont presque tous choisis dans les opéras nouveaux. Il a écrit plusieurs ouvrages pour l'orgue, particulièrement le recueil intitulé *l'Organiste français, répertoire de musique religieuse pour l'orgue*, Paris, Richault; des marches, des pas redoublés et d'autres morceaux de musique militaire.

FESTA (Constant), compositeur de l'école romaine, est né vers la fin du quinzième siècle. Il fut agrégé au collége des chapelains chantres de la chapelle pontificale en 1517, mourut le 10 avril 1545, et fut inhumé dans l'ancienne église de Sainte-Marie Transpontine, qui était située où sont aujourd'hui les fossés du château Saint-Ange (1). Aaron loue beaucoup le mérite de ce musicien dans son *Lucidario in musica*. La plus grande partie des œuvres de Festa est inédite, et se trouve parmi les manuscrits des archives de la chapelle pontificale; un volume manuscrit de Saint-Pierre du Vatican contient aussi quelques-unes de ses compositions. Ses œuvres imprimées sont : 1° *Madrigali a tre voci, libro primo*, Venise, Ant. Gardane, 1536, in-4°. C'est une deuxième édition faite après la mort de l'auteur. La troisième a paru dans la même ville, en 1559. 2° *Motetti a 3 voci*, Venise, 1543, in-4°. 3° *Litaniæ Deiparæ virginis Mariæ*, Munich, Adam Berg, 1583, in-4°. La collection des Motets dits *de la Couronne*, à 4 et 5 voix, qui fut publiée à Fossombrone par Petrucci, en 1519, contient un motet composé par Festa. On trouve aussi des morceaux de ce musicien dans la *Raccolta del fiore*, publiée en 1539, à Venise, dans la collection intitulée : *Motetta trium vocum à pluribus auctoribus composita, quorum nomina sunt Jachetus, Morales, Constantius Festa, et Adriano Willaert*, Venise, Jérome Scotto, en 1545, et dans le recueil publié par le même Scotto, en 1554. Enfin, sept madrigaux de Festa sont imprimés parmi ceux du troisième livre d'Arcadelt, Venise, 1541. M. l'abbé Santini, de Rome, possède 4 motets à quatre voix de cet auteur, un *Te Deum* à 4, et un *Credo* à 5, en manuscrit. Le *Te Deum* de Festa est célèbre et se chante encore par les chapelains-chantres de la chapelle pontificale à l'élection d'un nouveau pape, à la tradition du chapeau des nouveaux cardinaux, et à la fête du Saint-Sacrement, lorsque la procession entre dans la basilique du Vatican. Malgré les trois siècles écoulés depuis qu'il a été composé, ce *Te Deum*, dit M. l'abbé Baini (dans ses mémoires sur la vie et les ouvrages de Pierluigi de Palestrina), conserve encore de vraies beautés. Il est traité à petits versets sur la mélodie du plain-chant. Les premiers versets sont nobles, grandioses, clairs, simples, touchants, *incomparables;* mais vers le milieu, il se refroidit, et vers la fin il tombe tout à plat. Ce *Te Deum* a été imprimé à Rome, par Nicolas Muzio, en 1596, cinquante ans après la mort de l'auteur. On connaît aussi de cet artiste : 1° *Il secondo libro di Madrigali di Verdelotto insieme con alcuni altri bellissimi Madrigali di Adriano e di Constantio Festa*, sans nom de lieu, 1537; 2° *Il terzo libro de Madrigali novissimi d'Archadelt a quattro voci insieme con alcuni di Constantio Festa et altri dieci bellissimi a voci mutate*, Venetiis, apud Hieronymum Scottum, 1539; 3° *Novum et insigne opus musicum, sex, quinque et quatuor vocum*, etc. Noribergæ, Hier. Graphei, 1557. On y trouve des motets de Festa.

FESTA (Joseph-Marie), né en 1771 à Trani, dans le royaume de Naples, reçut les premières leçons de musique de son père, violoniste assez habile qui, plus tard, fut appelé à Naples pour diriger l'orchestre du théâtre du Fondo. Le jeune Festa fit de rapides progrès sur le violon, pour lequel il reçut des leçons de Giardini et de Lolli. Ses maîtres de contrepoint furent Gargano et Fenaroli. Il était âgé de vingt-huit ans et déjà considéré comme un artiste distingué, lorsque lord Hamilton, grand amateur de musique, ayant quitté Naples pour se rendre à Constan-

(1) Dans le journal manuscrit de la chapelle pontificale de l'année 1545, écrit par Jean-François Felice, on lit : *Die 10 aprilis : eodem die Constantius Festa musicus excellentissimus et cantor egregius vita functus est; et sepultus in eccl'esia transpontina*, etc.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tinople, proposa à Festa de le suivre; ce qui fut accepté, parce que la ville de Naples était alors dans un état violent de révolution. Après un séjour de quelques mois dans la capitale de la Turquie, Festa retourna en Italie et s'arrêta quelque temps à Milan. En 1812, il visita Paris, y fit un séjour de huit mois, et fut recherché par les amateurs, à cause de son talent dans l'exécution des quatuors. De retour à Naples en 1816, il y obtint sa nomination de chef d'orchestre du théâtre Saint-Charles, et ajouta bientôt à cet emploi celui de directeur d'orchestre de la chapelle palatine et de la musique particulière du roi. Comme professeur de violon, il a formé de bons élèves, parmi lesquels on distingue particulièrement le virtuose Onorio de Vito. Le talent de Festa pour la direction d'un orchestre était très-remarquable. Sa sévérité pour l'exactitude de l'exécution était excessive. Les musiciens de son orchestre se plaignaient de sa rudesse; mais elle produisait de bons résultats. Il a laissé quelques ouvrages de sa composition, entre autres, trois œuvres de duos pour 2 violons, et deux œuvres de quatuors publiés chez Girard, à Naples. Un compositeur allemand l'a accusé de lui avoir dérobé un de ces derniers ouvrages; j'ignore si cette imputation est fondée. Festa est mort à Naples, le 7 avril 1839.

FESTA (Françoise), sœur du précédent, habile cantatrice, née à Naples, en 1778, fit ses premières études sous Aprile, et reçut ensuite les conseils de Pacchiarotti. Après avoir chanté avec succès sur les divers théâtres de l'Italie, elle vint à Paris, et débuta à l'Odéon en 1809. Sa manière était large et expressive, mais on ne lui trouva point le fini du talent de Mme Barilli, qui chantait alors au même théâtre. Chacune de ces cantatrices eut des partisans et des détracteurs : elles méritaient des applaudissements toutes deux, chacune par un talent différent de l'autre. Mme Festa est retournée en Italie vers la fin de 1811. En 1814, elle chantait à Milan et obtenait de si brillants succès, qu'elle fut engagée au théâtre de la Scala dans les années 1815, 1816 et 1817. Elle chanta aussi à Turin en 1816, et à Venise en 1818. En 1819, elle reparut à Milan. Deux ans après, elle chanta à Munich, puis à Venise et à Milan. En 1825, elle chantait à Pérouse, en 1826, à Brescia, puis à Bologne. Enfin on la retrouve à Bergame en 1828, sous le nom de Mme Festa-Maffei, jouant dans un nouvel opéra de Nicolini (*Ulda d'Avenel*), et s'y faisant applaudir, quoiqu'elle eût alors cinquante ans. Sa fille, Matilde Festa-Maffei, qui débutait dans le même ouvrage, y eut aussi du succès. Elle s'est fixée plus tard à Bologne comme professeur de chant. Mme Festa-Maffei, appelée à Saint Petersbourg, en 1829, s'y est fixée, et y est morte au mois de janvier 1856. On s'est trompé dans le supplément de la *Biographie universelle* de Michaud (t. 61, p. 122), en l'appelant *Festa-Mattei*.

FESTA (Jean), neveu de *Joseph*, né à Naples, en 1806, a fait ses études musicales au Conservatoire de cette ville. En 1827, il essaya son talent par un opéra joué au théâtre du *Fondo*, qui ne réussit pas, et dont on a oublié le titre. En 1830, il fit jouer au même théâtre l'opéra bouffe *Tre studenti in due case*, et, dans la même année, à Saint-Charles, *il Vecchio della silva d'Ardenne*; mais ces ouvrages eurent peu de succès, et depuis lors l'existence de ce compositeur n'a plus été signalée par aucune production nouvelle.

FESTING (Michel-Chrétien), violoniste et compositeur de musique instrumentale, fut d'abord élève de Richard Jones, chef d'orchestre du théâtre de Drury-Lane, et termina ensuite son éducation musicale sous Geminiani. Il fut longtemps premier violon de la Société philharmonique, et dirigea les concerts qui se donnaient à la taverne de la Couronne (*the Crown Tavern*), et à la rotonde de *Ranelagh-house, Chelsea*. Les biographes anglais vantent beaucoup les solos de violon de sa composition; ces ouvrages, qui ont été gravés à Londres, vers 1780, consistent en douze solos pour violon, op. 1, Londres, Johnson; Douze sonates pour deux violons et basse, op. 2, *ibid.*; Douze concertos pour violon, à sept parties, op. 3, *ibid.*; Huit solos pour violon, op. 4, *ibid.*; Huit concertos à sept parties, op. 5, *ibid.*; Six sonates pour deux violons et basse, op. 6, *ibid.*; Six solos pour violon, op. 7, *ibid.*; Six solos pour violon, op. 8, *ibid.*; Six concertos à sept parties, op. 9, *ibid.*; Quatre symphonies concertantes pour deux flûtes et quatre symphonies concertantes pour deux violons; Ode sur le retour du duc de Cumberland de l'Écosse, avec orchestre; *Sylvia*, cantate, etc. Festing était fils de Michel-Chrétien Festing, qui jouait de la flûte à l'orchestre du Théâtre de Hændel, vers 1727.

FÉTIS (François-Joseph) (1), né à Mons, en Belgique, le 25 mars 1784, est fils d'un or-

(1) Il y a toujours quelque ridicule à parler de soi; le ridicule est plus fâcheux encore quand on en parle longuement. L'ouvrage que j'écris m'oblige pourtant à faire l'une et l'autre de ces choses, au risque de ce qui pourra s'ensuivre. Ma vie artistique a été trop active, et j'ai montré trop de désir de fixer l'attention publique sur mes travaux, pour que je ne me croie pas dans la nécessité de dire ici quel en a été l'objet principal.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ganiste, professeur de musique et directeur de concerts en cette ville. Destiné à suivre la profession de son père, il apprit si jeune les principes de la musique, qu'à l'âge de six ans il lisait à livre ouvert les solféges écrits à toutes les clefs. Le premier instrument qu'on lui mit entre les mains fut le violon; à sept ans il écrivit des duos pour cet instrument, et il commença l'étude du piano. Avant d'avoir atteint sa neuvième année, il écrivit un concerto pour le violon avec orchestre, quoiqu'il n'eût d'autres notions d'harmonie que celles qu'il avait puisées dans la musique qu'il avait exécutée et entendue. Ce morceau fut joué par son père au concert des amateurs de la ville, et applaudi comme l'œuvre d'un enfant précoce. A neuf ans, Fétis était organiste du chapitre noble de Sainte-Waudru, accompagnait le chœur des chanoinesses et les anciennes messes de vieux compositeurs allemands et italiens. Vers ce même temps il commença l'étude des langues anciennes; mais bientôt la deuxième invasion de la Belgique par les armées françaises fit fermer les colléges, les églises, et lui enleva les moyens de s'instruire comme humaniste et comme musicien. Heureusement, un vieux prote d'imprimerie se chargea de lui faire continuer ses études latines, et la formation d'une société d'artistes et d'amateurs lui fournit l'occasion d'entendre et de jouer la musique instrumentale de Haydn et de Mozart. Les œuvres de ces grands maîtres, alors dans tout l'éclat de la nouveauté, l'initièrent dans les secrets d'une harmonie neuve et piquante dont il n'avait point l'idée auparavant; il en profita pour écrire à leur imitation deux concertos de piano, une symphonie concertante pour deux violons, alto et basse avec orchestre, des sonates de piano, des fantaisies à quatre mains, une messe solennelle (en *ré*), un *Stabat* (en *sol* mineur) pour deux chœurs et deux orchestres, et des quatuors de violon. Avant qu'il eût atteint sa quinzième année, tout cela formait une suite assez nombreuse de productions où des amis crurent apercevoir quelques traces de talent. Ces amis engagèrent le père du jeune Fétis à envoyer son fils au Conservatoire de Paris, et celui-ci y entra au mois d'octobre 1800. Admis dans la classe d'harmonie de Rey, alors chef d'orchestre de l'Opéra, il apprit de ce vieux maître la théorie suivant le système de Rameau; car Rey n'en connaissait point d'autre, et ne croyait même pas qu'il y en eût d'autre possible. C'est peut-être à cette circonstance que l'élève de cet homme respectable dut la direction que prit dès lors sa pensée; car, peu de temps après, le système d'harmonie de Catel fut publié, et fit naître de vives discussions au dedans et au dehors du conservatoire. Pour la première fois, Rameau était attaqué de front, en France; ses partisans poussèrent des cris d'indignation contre son antagoniste. Trop jeune pour embrasser un parti dans une querelle de ce genre, Fétis se contenta de lire le *Traité d'harmonie* de Catel et d'en comparer la théorie avec celle de Rameau : cette étude marqua ses premiers pas dans la carrière qu'il a parcourue depuis lors. L'étude des langues italienne et allemande, qu'il entreprit peu de temps après, lui permit ensuite de comparer aux systèmes de Rameau et de Catel ceux de Kirnberger et de Sabbatini. Trois mois après son admission dans la classe de Rey, il en avait été nommé le répétiteur; l'année suivante il obtint le premier prix au concours. Il prenait aussi dans le même temps au Conservatoire des leçons de piano; Boieldieu était son maître pour cet instrument, et quand ce compositeur fut parti pour la Russie, Fétis continua ses études sous la direction de Pradher.

Au commencement de 1803, il quitta Paris pour voyager et ne revint en cette ville que vers le milieu de l'année suivante, après avoir étudié le contrepoint et la fugue d'après la théorie de l'école allemande, dans les écrits de Marpurg, de Kirnberger et d'Albrechtsberger. L'étude particulière qu'il avait faite des compositions de Jean-Sébastien Bach, de Hændel, de Haydn et de Mozart, avait fait naître en lui un goût passionné pour le style de cette école, et tout ce qu'il écrivait alors était empreint de l'harmonie modulée qui en est le caractère distinctif. C'est ainsi qu'il écrivit une symphonie à grand orchestre, une ouverture, des sonates et des caprices pour le piano, ainsi que des pièces d'harmonie pour huit instruments à vent qui ont été publiées à Paris chez Lemoine (père). Ses études littéraires et ses lectures sur la musique le conduisirent alors à commencer ses recherches sur la théorie et sur l'histoire de cet art. Ses premiers travaux eurent pour objet de constater la nature des inventions de Gui d'Arezzo, et d'éclaircir l'histoire de la notation de la musique. Il avait rassemblé déjà beaucoup de matériaux sur ces objets, et avait commencé à les classer d'après ses idées particulières, dans une série considérable de documents; mais tout cela s'est égaré lorsqu'il s'est éloigné de Paris, en 1811.

Lié d'amitié avec Roquefort et Delaulnaye, il conçut, avec ces littérateurs-musiciens, le projet d'un journal de musique dont il parut quel-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ques feuilles in-4°, à la fin de l'année 1804; mais la littérature et la critique musicale n'excitaient alors qu'un médiocre intérêt, et il fallut renoncer à cette entreprise. A cette époque, bien que le Théâtre Italien de Paris eût une troupe composée d'artistes distingués, tels que Nozzari, la Strinasacchi, Marianne Sessi, et un peu plus tard Tacchinardi et Barilli, ce spectacle n'était pas fréquenté, et les secours du gouvernement pouvaient seuls le maintenir en France. La plupart des musiciens français, enthousiastes admirateurs de la musique de l'école de Méhul, affectaient beaucoup de mépris pour les œuvres de Cimarosa, de Paisiello et de Guglielmi; mais Fétis, déjà entré dans cette voie d'éclectisme qu'il a parcourue plus tard dans ses travaux, ne se laissa point influencer par son penchant pour les formes de la musique allemande, et mit tant de persévérance à fréquenter les représentations de l'Opéra buffa, qu'il finit par classer dans sa mémoire les principaux ouvrages des maîtres cités précédemment. Cette étude lui fut plus tard d'un grand secours, quand il voulut se livrer à l'analyse des qualités distinctives des diverses écoles. Vers le même temps, quelques conversations qu'il eut avec Cherubini lui dévoilèrent le mérite immense des traditions de l'ancienne école italienne dans l'art d'écrire, et la nécessité d'étudier les principes du contrepoint vocal d'après ces traditions. Ce fut alors que les œuvres de Palestrina devinrent les objets de ses études constantes, et qu'il écrivit une multitude de morceaux d'église dans la manière de cet illustre maître, modèle désespérant d'une perfection idéale. Dès lors aussi, il lut avec attention tous les ouvrages des didacticiens italiens, particulièrement ceux de Zarlino, de Zacconi, de Cerreto et, parmi les modernes, du P. Martini et de Paolucci. Ses idées se formulèrent sur la nécessité d'exposer les principes de l'art d'écrire d'après les traditions de cette grande et belle école, considérant seulement le style instrumental de l'école allemande comme un cas particulier de la théorie générale : ce sont ces mêmes idées qu'il a développées plus tard dans son *Traité du contrepoint et de la fugue*.

En 1806, Fétis fut engagé dans un travail immense dont il n'avait pas mesuré l'étendue, qui fut plusieurs fois interrompu, qu'il reprit cependant toujours avec courage, et qu'il a enfin achevé après trente années de recherches et de patience. Il s'agit d'une révision de tout le chant de l'église romaine, d'après les manuscrits les plus authentiques et les plus anciens, conférés avec les meilleures éditions. La première révolution française avait anéanti une multitude de livres de chœur, et la rareté de ces livres s'était fait apercevoir quand Napoléon eut rétabli le culte catholique en France. Un descendant de la famille des Ballard conçut alors le projet de donner de nouvelles éditions des livres du chant romain et du parisien; mais ayant appris que ces chants avaient subi de notables altérations, il eut assez de confiance dans les connaissances de Fétis, malgré sa jeunesse, pour lui proposer de donner des soins aux nouvelles éditions qu'il projetait; celui-ci accepta pour le chant romain, mais refusa pour le parisien, qui n'avait point de valeur dans son opinion. Immédiatement après il se mit à l'ouvrage; mais dès les premiers pas, il trouva tant de versions différentes et capricieuses dans toutes les éditions qu'il consulta, qu'il demeura convaincu de la nécessité de remonter aux sources les plus anciennes et les plus authentiques, dans les manuscrits, afin de retrouver le chant primitif et de constater les causes de son alourdissement, de ses variantes capricieuses, et des défauts d'accentuation qu'on remarque dans un grand nombre d'éditions. Dès lors le travail devenait presque sans bornes, et il ne fallut pas moins qu'un courage de bénédictin pour oser l'entreprendre.

Ce n'est pas d'aujourd'hui que la nécessité de rappeler le chant de l'église romaine à ses formes primitives se fait sentir; plusieurs papes ont reconnu cette nécessité : Grégoire XIII avait chargé Pierluigi de Palestrina de faire ce travail, et ce grand maître, aidé par son élève Guidetti, y employa plusieurs années sans l'achever. Paul V ordonna à Roger Giovanelli, successeur de Palestrina, de corriger l'antiphonaire et le graduel; le graduel seul, résultat du travail de Giovanelli (si toutefois la tradition est exacte à cet égard), a été publié à Rome, en 1614, à l'imprimerie Medicis. Ce graduel, le *Directorium Chori* de Guidetti, le graduel et l'antiphonaire de Venise, 1580, et d'anciennes éditions du seizième siècle données par les Junte, les Plantin et autres, ont été conférées par Fétis avec 246 manuscrits des bibliothèques de Paris, de Cambrai, d'Arras, du Musée britannique à Londres, de la bibliothèque des ducs de Bourgogne, à Bruxelles, etc. Parmi les manuscrits, il y en a plusieurs du neuvième siècle, quelques-uns du dixième, et beaucoup du onzième et du commencement du douzième. Ceux qui sont postérieurs à cette époque ont dû être examinés avec beaucoup de soins, parce que la transcription en notation

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

du plain-chant des ornements de l'ancien écrit *en notation neumatique*, a fait transformer en notes réelles les appogiatures, groupes et trilles, qu'il aurait fallu simplement supprimer pour le système de simplification qu'on voulait adopter. Ce grand travail, *que j'avais entrepris* à la légère, à une époque où je ne possédais pas les connaissances nécessaires; ce travail, dis-je, est terminé; le graduel et l'antiphonaire sont prêts à être livrés à l'impression; mais il est vraisemblable que le fruit d'un si grand labeur ne verra jamais le jour; car, après avoir été témoin des luttes violentes où les ecclésiastiques de France se sont laissé entraîner à propos d'opinions plus ou moins mal fondées, sur ce qu'ils ont appelé la restauration du chant grégorien, l'auteur de la première idée de cette restauration, et des premiers travaux entrepris pour l'opérer, se gardera d'appeler sur lui-même l'animadversion de tous les partis. *En l'état actuel des choses*, il s'exposerait, en publiant le fruit de ses veilles sur ce sujet, à voir troubler la tranquillité de ses derniers jours, sans aucune chance de succès.

Une réaction s'était fait sentir dans la musique dramatique, en opposition à l'école de Méhul et de Cherubini; cette réaction, commencée par les opérettes de Della-Maria, avait ramené sur la scène les ouvrages de Grétry. Elleviou, dont le talent se déployait avec avantage dans ces compositions, cherchait à remettre en vogue tout l'ancien répertoire; il demanda à Fétis une nouvelle musique pour *l'École de la jeunesse*, opéra écrit autrefois par Duni; mais cette musique parut trop forte d'harmonie à cet acteur; il crut devoir hasarder la reprise de l'ouvrage sous son ancienne forme; mais il se trompa; le public repoussa cette partition surannée. Toutefois, le travail de Fétis fut perdu, et jamais la nouvelle musique de *l'École de la jeunesse* n'a été entendue.

Fétis s'était marié en 1806; il était alors âgé de vingt-deux ans. *Sa femme*, petite-fille du savant chevalier de Kéralio, sous-gouverneur de l'école militaire, pour qui Napoléon avait conservé des souvenirs de reconnaissance, et nièce d'un ancien maréchal de camp, gouverneur du prince de Parme, était unique héritière d'une fortune considérable. Cette alliance avait changé la position de Fétis, et d'artiste il était devenu amateur, sans que l'activité de ses travaux se fût ralentie. La banqueroute inattendue d'un des premiers négociants de Paris, et de fausses spéculations des parents de sa femme, anéantirent tout à coup la fortune qui semblait devoir lui appartenir; lui-même, par une imprudente condescendance, fut entraîné à souscrire des engagements, qui, sans préserver de leur ruine ceux pour qui ils étaient pris, ont troublé sa vie pendant plus de vingt-cinq ans. Obligé de s'éloigner de Paris en 1811, pour se préparer une nouvelle existence, il se retira à la campagne dans le département des Ardennes, et y vécut pendant près de trois ans éloigné de toute ressource musicale. Il y écrivit cependant une messe à cinq voix, avec chœurs, orgue, violoncelle et contrebasse, qu'il considère comme un de ses meilleurs ouvrages, et qui a été exécutée à l'église Notre-Dame du Sablon, à Bruxelles, le 6 octobre 1850, pour son jubilé de cinquante ans de mariage. Mais son occupation principale dans sa retraite fut l'étude de la philosophie, qui lui paraissait indispensable pour l'exposition des principes de la théorie de la musique, et pour l'analyse des faits de l'histoire de cet art. Ce temps d'étude solitaire a toujours été considéré par lui comme le plus heureux de sa vie. C'est à cette époque que commencèrent à fructifier dans son esprit quelques mots échappés à l'illustre Lagrange, dans une conversation qu'ils avaient eue sur la musique : *Il y a quelque chose dans votre art que je ne comprends pas*, disait le célèbre géomètre; *nous croyons tout expliquer avec nos proportions numériques et le tempérament; cependant, les dénégations de certains musiciens pourraient bien n'être pas si mal fondées qu'on le croit, et peut-être Rameau s'est-il fourvoyé. Il y a vraisemblablement quelque chose d'inconnu où se trouve la vérité; je me suis beaucoup occupé de cela, mais l'élément me manque. Il y aura de la gloire pour celui qui découvrira ce criterium, caché depuis tant de siècles, et qui s'est dérobé à tant d'efforts. Vous devriez y songer; cela vaut bien le dévouement d'une vie tout entière.* Préoccupé d'autres objets, Fétis n'avait point saisi d'abord le grand sens de ces paroles; *elles lui revinrent à la mémoire lorsque* ses études philosophiques lui eurent fait comprendre la nécessité de faire dériver toutes les lois particulières des diverses parties de l'art, d'une loi générale dont elles ne seraient que des applications à des cas particuliers. Ses recherches sur la théorie de l'harmonie le mirent sur la voie, en lui faisant voir que la tonalité est la seule base de cette combinaison des sons, et que les lois de cette tonalité, appliquées à l'harmonie, sont absolument identiques à celles qui régissent la mélodie, et conséquemment, que dans la tonalité moderne, ces deux branches

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

principales de l'art sont inséparables. Considération neuve, dont la réalité est démontrée par l'histoire de la musique, et qu'il a rendue évidente depuis lors dans ses écrits.

Au mois de décembre 1813, Fétis accepta les fonctions d'organiste de la collégiale de Saint-Pierre à Douai, et de professeur de chant et d'harmonie d'une école municipale de musique, fondée en cette ville. Cette situation fut l'occasion de nouvelles études. Il avait eu autrefois de la réputation comme organiste, à la suite d'une lutte qui avait eu lieu entre Woelfl, Nicolo Isouard et lui, sur l'orgue de l'église Saint-Sulpice de Paris; mais depuis plusieurs années il avait cessé de jouer de cet instrument. Celui sur lequel il était appelé à se faire entendre à Douai, était un excellent orgue de Dallery, composé de cinquante-six jeux, quatre claviers à la main et un clavier de pédales. Cet instrument lui offrait d'immenses ressources qu'il se mit à étudier, se faisant souvent enfermer dans l'église pendant six ou huit heures, pour se rendre familières les œuvres des grands organistes, anciens et modernes, de l'Italie et de l'Allemagne, et pour chercher, dans l'emploi alternatif des différents styles, une variété qui lui semblait manquer dans les productions des plus célèbres artistes; car chacun d'eux affectionnait de certaines formes qu'il a reproduites dans tous ses ouvrages. On verra le résultat de ses travaux dans son ouvrage intitulé *la Science de l'organiste*, dont une partie est gravée depuis longtemps, mais qui n'est pas encore terminée.

Les fonctions de professeur de chant et d'harmonie que Fétis remplissait à l'école de musique de Douai appelèrent son attention sur le système d'enseignement alors en usage dans toutes les écoles de ce genre. Il vit que les dégoûts éprouvés par la plupart des commençants dans la lecture de la musique, lecture dont les éléments sont difficiles et compliqués, provenaient de ce que l'attention se fatiguait à se partager dès les premiers pas sur des objets qui n'ont point d'analogie. Ainsi, dans l'étude du solfége, les élèves les moins avancés étaient obligés de reconnaître à la fois les signes et leur valeur, de battre la mesure, en faisant le calcul de la division des temps, et de chanter en cherchant la justesse des intonations. Or, distinguer des signes, en connaître la signification; diviser des temps et développer le sentiment de la mesure; enfin, former l'oreille à la justesse des intonations, sont toutes choses indépendantes les unes des autres; il est donc raisonnable de les enseigner séparément. C'est d'après ces considérations que Fétis établit dans l'école de Douai la division des études qui a servi de base aux *Solfeges progressifs precedés de l'exposé des principes de musique* publiés par lui plus tard, et c'est cette même division que plusieurs maîtres ont adoptée dans leur système d'enseignement.

C'est aussi pendant son séjour à Douai que Fétis compléta le système rationnel de l'harmonie ébauché par Rameau dans l'application du renversement à la génération des accords et dans la division de ces accords en *fondamentaux* et *dérivés* (*voyez* RAMEAU); étendu par Kirnberger dans la découverte de l'origine des accords produits par le mécanisme de la prolongation (*voyez* KIRNBERGER), enfin, perfectionné par Catel (*voyez* ce nom) dans sa classification des accords en *naturels* et *artificiels* ou *composés*. Malheureusement Catel, préoccupé de sa fausse idée de tous les accords directs ou fondamentaux contenus dans la division d'une corde, division arbitraire, comme il a été dit à l'article de cet artiste, avait été conduit à classer parmi les accords naturels ou simples ceux de septième de sensible, de septième diminuée, de neuvième majeure et de neuvième mineure de la dominante, quoique son instinct lui eût fait voir que ces accords se substituent souvent à celui de la dominante et de ses dérivés. Cette anomalie provenait de ce que Catel n'avait point aperçu le mécanisme de la substitution; Fétis découvrit que ce mécanisme n'est autre que le sixième degré du mode majeur ou mineur qui prend la place de la dominante dans les seize formes dont ces combinaisons sont susceptibles, et démontra que l'effet de ce genre de modification de l'accord naturel de septième dominante et de ses dérivés n'en change pas la destination, que l'emploi est identique, et qu'il en résulte seulement une variété d'effet pour l'oreille. La découverte importante de ce mécanisme de la substitution fut féconde en résultats, car elle conduisit Fétis à celle de l'origine des accords produits par la substitution du sixième degré de la gamme avec la prolongation de la tonique, et par là on eut l'explication simple et naturelle de la formation de ces accords de septième mineure du deuxième degré, de quinte et sixte, de tierce et quarte, et de seconde et quarte, des modes majeur et mineur, qui avaient donné la torture à tous les harmonistes, depuis Rameau. Ce fut encore par la loi de *l'identité de destination* que l'auteur de cette découverte en démontra la réalité. Cette même loi lui fit trouver le mécanisme des altérations ascendantes et descendantes des inter-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

valles des accords, et de leurs combinaisons avec les autres genres de modifications, telles que la prolongation et la substitution. En appliquant de la manière la plus générale ce principe nouveau de la combinaison des divers genres de modifications des accords naturels, Fétis fut conduit à la découverte d'une multitude d'accords nouveaux du genre appelé *enharmonique*, dont plusieurs ont été employés plus de quinze ans après par Rossini et par Meyerbeer, dans *Guillaume Tell* et dans *Robert le Diable*. En 1810, l'ouvrage où Fétis avait exposé cette théorie nouvelle et complète de l'harmonie fut achevé, et l'auteur l'envoya à l'Institut de France, pour qu'il en fût fait un rapport; une correspondance assez active eut lieu à ce sujet entre le ministre de l'intérieur, le secrétaire de l'Académie des beaux-arts et Fétis, et le résultat de toute cette négociation fut que l'Académie, effrayée par tant de nouveautés, et ne voulant pas se compromettre en les approuvant ou en les rejetant, décida qu'au public seul appartenait de prononcer avec le temps sur leur mérite. Fétis accepta cette décision, et, en 1819, il fit commencer l'impression de son livre par M. Eberhardt. Déjà cinq feuilles étaient imprimées; mais à cette même époque, Catel, dont l'amitié parfaite pour Fétis ne s'est jamais démentie, lui rendait les services les plus importants, et lui faisait obtenir des poëmes pour l'Opéra et pour l'Opéra-Comique; la reconnaissance imposait à Fétis l'obligation de ne point affliger ce digne artiste, par une discussion de principes relative à l'un de ses travaux auxquels il mettait le plus de prix; il arrêta donc l'impression de son livre, resté inédit jusqu'en 1844, et dont cinq feuilles seulement ont été tirées. Cependant, sollicité en 1823, par un éditeur de musique, pour qu'il donnât une *Méthode élémentaire d'harmonie et d'accompagnement*, demandée de toutes parts, il satisfit à cette demande, mais d'une manière succincte, sous la forme dogmatique, et sans aucune discussion de théorie. L'ouvrage a été publié au mois de mars 1824; la simplicité et l'évidence de ses principes ont fait son succès; de milliers d'exemplaires en ont été vendus, et c'est à peu près le seul ouvrage par lequel les maîtres enseignent maintenant l'harmonie en France et en Belgique. Il en fut fait une traduction italienne, publiée à Naples, et une anglaise, par Bishop, à Londres.

Pendant son séjour à Douai, Fétis avait repris ses travaux relatifs à la *Biographie des musiciens* dont il publie aujourd'hui la seconde édition, et qui étaient commencés en 1806, ainsi que le prouve une note d'un discours prononcé le 8 octobre 1807 par Van Huthem, dans une *réunion d'artistes, et imprimé dans la* même année chez Pierre Didot (1). Dans le même temps il écrivit aussi, sur la demande de l'autorité, un *Requiem* qui fut exécuté en expiation de la mort de Louis XVI, le 20 avril 1814, un sextuor pour piano à quatre mains, deux violons, alto et basse (œuvre 5e, Paris, Michel Ozy), dont la deuxième édition a été publiée chez Brandus, à Paris, en 1858, et beaucoup de morceaux de chant à trois et à quatre voix, pour l'école de Douai, outre une grande quantité de morceaux d'orgue. Tout cela fut fait dans l'espace de quatre ans et demi, nonobstant dix heures employées chaque jour aux fonctions d'organiste, à l'école de chant de la ville, et en leçons particulières; pour suffire à tant de travaux, Fétis avait pris, en arrivant à Douai, l'habitude d'y consacrer seize ou dix-huit heures chaque jour; depuis lors sa vie s'est écoulée dans la même activité, sans autre interruption que ses voyages.

Persuadé que le moment était venu pour lui de prendre une position à Paris, Fétis quitta Douai pour s'y rendre, dans l'été de 1818. Il y publia dans la même année des fantaisies, des préludes, des sonates de piano, et y reprit ses travaux sur la littérature, la théorie et l'histoire de la musique. Pendant les années suivantes il écrivit pour le théâtre plusieurs opéras sérieux et comiques dont quelques-uns ont obtenu du succès, mais qui n'ont pas satisfait leur auteur; les autres n'ont pas été représentés. En 1821 il fut nommé professeur de composition au Conservatoire de Paris, en remplacement d'Eler, décédé depuis peu. Huit mois après son entrée en fonctions, ses élèves ayant été examinés par le comité d'enseignement, où siégeaient Paer, Lesueur, Berton, Reicha et Boieldieu, Cherubini, président de ce comité, adressa ces paroles au professeur : « Monsieur, « c'est avec beaucoup d'intérêt que le comité a « passé l'examen de votre classe, et qu'il a « trouvé chez vos élèves l'art de faire chanter « les parties d'une manière élégante et natu- « relle; art difficile, si bien connu des anciens « maîtres, et qui se perd aujourd'hui; c'est « avec une vive satisfaction que nous voyons « que vous travaillez à le faire revivre. » Quelques années après, le grand maître qui avait

(1) *Discours prononcé dans une réunion d'artistes belges, habitants de Paris, par M. Ch. Van Huthem, ancien membre du tribunat, membre de la Légion d'honneur, etc.* Paris, P. Didot l'aîné, 1807, in-8° de 46 pages (p. 31, n. 1).

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

prononcé ces paroles flatteuses s'est exprimé d'une manière plus explicite encore, dans le rapport qu'il a fait à l'Académie des beaux-arts sur le *Traité du contrepoint et de la fugue*, écrit par Fétis, pour l'usage du Conservatoire; car il l'a déclaré le seul ouvrage de ce genre où les règles de ces compositions scientifiques, particulièrement celles de la fugue, sont exposées avec méthode et clarté. Ce livre, dont presque tous les exemples ont été écrits par Fétis, lui a coûté de longues méditations, parce qu'il avait reconnu la nécessité de prendre la tonalité pour base de la mélodie, origine réelle du contrepoint, comme il l'avait prise précédemment pour l'harmonie et la modulation. Or, l'analyse des faits de la succession mélodique des sons, en ce qui concerne la totalité et les combinaisons de plusieurs parties chantantes, est fort difficile. De là l'absence de toute critique pure dans tous les traités de composition qui ont été publiés depuis plus de deux cents ans, et la forme empirique adoptée par tous les auteurs de ces ouvrages. En s'imposant l'obligation de faire connaître la raison des règles, Fétis s'était entouré d'immenses difficultés.

Vers la fin de 1826, engagé dans de grands travaux de différents genres, il conçut un projet que plusieurs de ses amis condamnèrent comme téméraire, et dont ils considérèrent la réalisation comme impossible : ce projet était celui d'un journal uniquement consacré à la musique. Jamais publication de ce genre n'avait pu subsister en France, car personne (les musiciens pas plus que d'autres) ne lisait ce qui concerne la musique, et l'on ne croyait pas qu'il fût possible de former une classe de lecteurs pour un écrit spécialement consacré à cet art. Dans le premier projet de Fétis, Castil-Blaze devait s'associer à lui, et se charger de rendre compte des représentations d'opéras et des concerts. Mais des engagements antérieurs ne permirent pas à ce critique de prendre part à la nouvelle entreprise projetée, et Fétis prit dès lors la résolution de faire seul ce journal, convaincu qu'il y aurait, dans l'unité de doctrine et de vues d'un tel écrit, avantage pour le public et pour l'art. C'est contre ce projet gigantesque que s'élevèrent les amis de Fétis, persuadés que les forces d'un seul homme ne pourraient y suffire. Cependant, ils ne purent ébranler sa résolution, et la *Revue musicale* parut pour la première fois au commencement du mois de février 1827, et fut continuée sans interruption jusqu'à la fin de la huitième année, au mois de novembre 1835. A l'exception de dix ou douze articles, Fétis rédigea seul les cinq premières années, dont l'ensemble forme environ la valeur de *huit mille pages*, in-8° ordinaire. Pendant les trois premières années, il donna chaque semaine vingt-quatre pages d'impression, d'un caractère petit et serré, et la quatrième année, trente-deux pages d'un plus grand format. Pendant ce temps, il lui fallut assister à toutes les représentations d'opéras nouveaux, aux reprises des anciens, aux débuts des chanteurs, aux concerts de tout genre, visiter les écoles de musique, s'enquérir des nouveaux systèmes d'enseignement, visiter les ateliers des facteurs d'instruments pour rendre compte des nouvelles inventions ou des perfectionnements, analyser ce qui paraissait de plus important dans la musique nouvelle, lire ce qui était publié, en France ou dans les pays étrangers, sur la théorie, la didactique ou l'histoire de la musique, prendre connaissance des journaux relatifs à cet art publiés en Allemagne, en Italie et en Angleterre, et même consulter un grand nombre de Revues scientifiques, pour les faits négligés par ces journaux; enfin, entretenir une correspondance active, et tout cela sans négliger les devoirs de professeur de composition au Conservatoire, et sans interrompre d'autres travaux sérieux. Quelquefois même, des circonstances inattendues l'obligeaient à entreprendre des ouvrages auxquels il n'était pas préparé; c'est ainsi qu'en 1828 il écrivit un mémoire de 56 pages in-4°, sur une question mise au concours par l'Institut des Pays-Bas, concernant le mérite et l'influence des musiciens belges pendant les quatorzième, quinzième et seizième siècles, et qu'en 1839 il céda aux instances d'un libraire, en composant *la Musique mise à la portée de tout le monde*, ouvrage destiné à donner des notions de toutes les parties de la musique aux personnes qui ne sont pas musiciennes. Il était peut-être impossible qu'au milieu de tant d'activité et dans une rédaction si rapide, il ne se glissât point des erreurs de faits, et sans doute on peut en signaler plusieurs; mais il ne faut pas oublier que souvent les articles étaient improvisés dans l'imprimerie, lorsque *la copie* manquait pour remplir le journal, ou lorsque quelque circonstance obligeait à changer inopinément, et au moment de mettre sous presse, la disposition primitivement adoptée. Des négligences de style se font aussi remarquer dans la rédaction de la *Revue musicale;* les mêmes considérations peuvent peut-être leur servir d'excuse. Il est bon de remarquer d'ailleurs que, pendant plusieurs années, Fétis a rédigé le feuilleton musical du

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

journal intitulé *le Temps*, conjointement avec la *Revue*, et qu'il a même plusieurs fois écrit trois articles dans le même jour sur un opéra nouveau; de ces trois articles, qui formaient ensemble à peu près vingt-cinq pages in-8° d'impression, un était destiné à la *Revue musicale*, le second au *Temps*, le troisième au *National;* dans chacun d'eux, l'ouvrage était considéré sous un aspect différent; tous les trois paraissaient le même jour, c'est-à-dire le surlendemain de la représentation. Malgré ses imperfections, la *Revue musicale* a joui de beaucoup de faveur auprès des amateurs de musique; aujourd'hui même qu'elle a cessé de paraître, parce que, éloigné de Paris, son ancien rédacteur n'y pouvait plus donner de soins, elle est considérée comme un livre de bibliothèque; les exemplaires en sont recherchés et se vendent cher, parce que toutes les questions de quelque importance y ont été agitées et traitées avec développement, et parce qu'on y aperçoit partout les vues consciencieuses d'un artiste qui se dévoue à son art. Ce journal a, d'ailleurs, produit un grand bien en France; il y a augmenté le nombre des amateurs de musique, a échauffé leur zèle, fait fonder en beaucoup de lieux des écoles et des concerts publics; a formé des lecteurs à la littérature musicale et des critiques pour les journaux; l'érudition en musique a même fait tant de progrès parmi les Français, depuis la publication de la *Revue*, que les livres qui y sont relatifs, et qui étaient autrefois dédaignés, se vendent maintenant à des prix très-élevés.

Dans plusieurs écrits, Fétis avait essayé de démontrer que l'histoire de l'art indique un développement progressif dans les formes, et d'avancement dans les moyens, mais qu'il n'y a eu que transformation dans l'objet, qui est d'émouvoir. Il lui semblait d'autant plus nécessaire d'insister sur ce point, que des préjugés contraires, répandus non-seulement parmi les gens du monde, mais aussi chez les artistes, font considérer la musique comme étant dans une progression incessante; ce qui a pour résultats inévitables de faire rejeter comme suranné tout ce qui n'est pas de l'époque actuelle, d'ébranler la foi de l'artiste en la réalité de son art, *de ne présenter les émotions de générations passées que comme de puériles illusions*, enfin, de n'offrir l'histoire des monuments de la musique que comme celle de tristes débris d'un monde à jamais oublié. Si des acquisitions de moyens physiques sont faites, on perd, en mettant trop de prix à ces moyens, du côté de la naïveté de la pensée; on se formule, et l'état d'excitation dans lequel on se tient incessamment émousse le principe de la sensibilité. Cette opinion toutefois faisait peu de conversions, parce qu'elle avait à combattre une actualité sans cesse agissante. En 1832, Fétis conçut le plan de ses concerts historiques, comme le meilleur moyen de triompher des résistances des plus incrédules. Cette heureuse idée, accueillie avec enthousiasme, a porté ses fruits, et les concerts de la musique des seizième et dix-septième siècles, ainsi que celui de l'origine et des développements de l'Opéra en Italie, en France et en Allemagne, ont prouvé, par le vif intérêt qu'ils ont excité, que les assertions de Fétis, à l'égard des qualités distinctives de l'art à toutes les époques, étaient dans le vrai. Et pourtant, malgré ses soins, il ne put parvenir qu'à une exécution fort imparfaite, à cause de la difficulté de faire les études convenables pour bien rendre la musique ancienne, à moins que ce ne soit dans une école dirigée par une intelligente et puissante volonté. D'après le succès éclatant obtenu par ces concerts en l'état d'imperfection où il a fallu les donner, on peut juger de l'effet prodigieux qu'ils auraient produit si les morceaux de musique y eussent été rendus avec le fini, l'ensemble désirable, et dans leur véritable sentiment. Cette belle œuvre d'art se réalisera peut-être quelque jour.

Peu de temps après que le premier concert historique eût été donné, et après avoir vu son succès, Fétis voulut essayer l'effet que produirait sur un certain nombre d'artistes et d'amateurs un cours de la philosophie et de l'histoire de la musique, *établi sur un ensemble nouveau* d'idées et de faits, résultat de vingt années de réflexions et de travaux; il ouvrit ce cours gratuit au mois de juillet 1832. Dans les leçons qu'il y fit, il n'aborda que quelques-unes des questions qui sont l'objet de l'ouvrage qu'il publiera sous le titre de *Philosophie de la musique;* mais ces questions excitèrent le plus vif intérêt. Il établit : 1° que l'oreille n'est qu'un organe de perception qui n'apprécie pas les rapports des sons, et que cette appréciation est l'acte d'une faculté spéciale; 2° que cette faculté d'appréciation des rapports des sons n'établit pas d'une manière absolue les idées de convenance ou d'inconvenance de ces rapports, mais qu'elle formule ces idées en raison de l'ordre de faits au milieu desquels se trouve placé l'individu soumis à l'action des sons et des habitudes de perception qu'il a contractées dès sa naissance; assertion qu'il démontrait par la diversité des échelles musicales en usage

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

chez différents peuples, et par les sensations opposées qu'elles développent chez les individus qui y sont accoutumés et chez ceux qui y sont étrangers. Cette considération le conduisit à examiner les conformations des différentes échelles de sons qui ont été en usage jusqu'à ce jour; il démontra que chacune a été destinée à un objet particulier; enfin que chacune, suivant sa constitution, a eu des résultats nécessaires et conformes à cet objet. 3° Il classa ces échelles musicales en rationnelles et irrationnelles, inharmoniques et harmoniques, et fit voir que ce n'est pas seulement par la nature des intervalles des sons que chacune de ces gammes a un caractère particulier, mais aussi par l'ordre dans lequel ces intervalles sont rangés; car la gamme moderne du ton d'*ut* majeur, par exemple, étant commencée par *fa*, la tonalité change à l'instant, parce que l'ordre des intervalles est interverti; les mélodies deviennent étranges, et la plupart des combinaisons et des successions harmoniques cessent d'exister. Telle est la constitution d'une gamme majeure de la musique des Chinois. Cette considération conduisit le professeur à faire remarquer que la division mathématique d'une corde et les rapports de nombres par lesquels se déterminent les proportions des intervalles, sont impuissants à former une échelle musicale, parce que, dans ces opérations numériques, les intervalles se présentent comme des faits isolés, sans liaison nécessaire entre eux, et sans que rien détermine l'ordre dans lequel ils doivent être enchaînés; d'où il conclut que toute gamme ou échelle musicale est le produit d'une loi métaphysique, né de certains besoins ou de certaines circonstances relatives à l'homme. C'est ainsi qu'il fit voir que les dispositions lascives des peuples orientaux ont donné naissance aux petits intervalles de leur chant langoureux; que le découragement des peuples asservis a fait naître chez tous les gammes mineures; enfin, que le caractère de dévotion grave et de calme résignation, qu'on trouve dans la prière des chrétiens catholiques romains, a donné naissance à la tonalité du plain-chant, dépouillé de tout accent passionné. 4° Cette tonalité du plain-chant servit au professeur à démontrer invinciblement que toute échelle musicale engendre des faits analogues à sa nature; ainsi, la note sensible n'existant point avec un rapport au quatrième degré, dans cette tonalité, l'harmonie ne pouvait être que consonnante, et seulement mêlée de dissonances artificielles de prolongation. Or, dans un tel système de musique, il n'y avait point de modulation possible, car toute modulation se fait par l'harmonie dissonante naturelle de la dominante; s'il y avait quelquefois un changement de ton dans la musique de la tonalité du plain-chant, ce changement se faisait sans liaison, car l'élément de la transition n'existait pas, et les efforts de Vicentino, de Marenzio et d'autres, pour faire de la musique chromatique, échouèrent contre cette difficulté, ce que n'ont pas vu ceux qui ont parlé de ces choses. Il suit de là que la musique composée dans le système de la tonalité du plain-chant est *unitonique*, c'est-à-dire d'un seul ton. 5° Lorsqu'un compositeur osa faire entendre dans les dernières années du seizième siècle l'harmonie dissonante naturelle, il crut ne faire qu'une nouveauté hardie d'harmonie; mais il changea tout à coup la tonalité, en créant la véritable note sensible, par son rapport avec le quatrième degré. Dès lors l'accent passionné fut trouvé; la musique dramatique en fut le résultat immédiat, et la musique religieuse commença à s'altérer, en perdant son caractère calme et grave; l'élément de la transition existait, et la musique devint *transitonique*. Tout était lié dans ce nouveau système comme dans le précédent. 6° Plus tard, le désir de multiplier les accents passionnés a fait imaginer d'altérer les notes naturelles des accords, pour leur donner des attractions ascendantes ou descendantes; au moyen de ces attractions, appelées *enharmonies*, on est parvenu à multiplier les relations d'un ton avec d'autres tons; de telle sorte qu'une même note et une même harmonie peuvent se résoudre en plusieurs tons différents; d'où résulte un système de tonalité multiple désigné par Fétis sous le nom d'ordre *pluritonique*. Ce système est celui qui est maintenant communément employé. Ce professeur, l'imaginant *à priori* poussé jusqu'à ses dernières limites, l'a formulé de cette manière : *Un son étant donné, trouver des combinaisons harmoniques par lesquelles il puisse se résoudre dans tous les tons, et dans tous les modes*, et il a trouvé toutes ces combinaisons en généralisant le principe de l'altération. Ainsi s'est trouvé complété de la manière la plus absolue, le système général de la génération harmonique qu'il avait commencé à formuler en 1810. L'étonnement de son auditoire fut porté à l'excès quand on entendit quelques-unes de ces combinaisons, dont les résolutions étaient complétement inattendues. Fétis a donné le nom d'*omnitonique* à ce système de succession harmonique. S'arrêtant à ce point où il était arrivé, il a fait remarquer que tout ce qu'il venait d'avancer, sur ces

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

diverses transformations de tonalité, était prouvé par les monuments de l'histoire de l'art. C'est aussi en cet endroit qu'il a démontré que dans l'ordre pluritonique, et, *à fortiori*, dans l'omnitonique, la justesse invariable, c'est-à-dire la proportion exacte des intervalles, n'existe pas plus que le tempérament, parce que les altérations momentanées des notes des accords font naître de perpétuelles appellations ascendantes ou descendantes, qui obligent les musiciens doués d'un instinct délicat à modifier incessamment les intonations. Depuis lors il a fait une suite d'expériences très-minutieuses par lesquelles il est parvenu à déterminer le nombre de vibrations dont les notes altérées diffèrent en raison de leurs combinaisons et de leurs résolutions. Le système d'harmonie, et celui de contrepoint ou de l'art d'écrire, exposés dans les livres publiés par Fétis, ou inédits, ainsi que son *Histoire générale de la musique*, ne sont que les développements de cette philosophie des tonalités, et des rapports de celles-ci avec l'organisation humaine. Un travail analogue a été fait par lui sur la mesure, le rhythme et la sonorité, matières neuves qui, développées dans la *Philosophie de la musique*, feront connaître *à priori* la destination future de l'art, et qui pour la première fois présenteront cet art dans un système homogène et complet, d'accord avec ce qu'enseigne l'expérience de tous les temps et avec les faits historiques.

Vers la fin de 1832, des propositions furent faites à Fétis, de la part du roi Léopold Ier et du gouvernement belge, pour qu'il acceptât les places de maître de chapelle du roi, et de directeur du Conservatoire de Bruxelles; au mois de mars suivant, il signa des contrats relatifs à cette nouvelle position, et dans le mois de mai il quitta Paris pour vaquer à ses nouvelles fonctions. Le désir de ne rien négliger pour la prospérité de l'école qui lui était confiée, l'a engagé dans de nouveaux et considérables travaux. Outre l'administration de cette école, qui exige beaucoup de soins, il fait lui-même un cours de composition, dirige les études d'orchestre, les répétitions et les concerts; enfin il a écrit, pour faciliter l'enseignement, un *Manuel des principes de la musique*, un *Traité du chant en chœur*, un *Manuel des jeunes compositeurs, directeurs de musique et chefs d'orchestre*, une *Méthode des méthodes de piano, ou analyse des meilleurs ouvrages publiés sur l'art de jouer de cet instrument*, et une *Méthode des méthodes de chant*, faite sur le même plan. Tous ces ouvrages, hors le dernier, sont publiés depuis longtemps, chez Brandus, à Paris. Vingt-huit années se sont écoulées au moment où cette notice est revue, depuis que la direction du Conservatoire de Bruxelles a été confiée à Fétis, et la réputation universelle dont jouit cette institution, le nombre considérable d'artistes distingués de tout genre qui y ont été formés, les heureux effets produits par l'influence de cette même école, sur le goût de l'art et les progrès de l'éducation musicale dans la population du pays, ont été dans cette période la récompense des efforts du directeur, secondé par les professeurs d'élite dont il s'est entouré, ou dont il a lui-même formé et développé le talent. Dans le but de lui offrir un témoignage durable de leur affection et de leur gratitude pour son dévouement, ces professeurs ont saisi l'occasion du cinquantième anniversaire de son mariage, arrivé le 6 octobre 1856, et ont fait placer son buste en bronze, ouvrage du célèbre sculpteur Guillaume Geefs, sur un socle, au milieu de la cour du Conservatoire; l'inauguration en a été faite au milieu d'un concours immense de spectateurs, après qu'une messe à cinq voix et chœur, de Fétis, eut été exécutée le même jour, dans l'église Notre-Dame du Sablon, par les professeurs et les élèves du Conservatoire.

Les productions que Fétis a publiées jusqu'à ce jour, sont celles dont les titres suivent : I. Musique instrumentale. 1° Pièces d'harmonie à huit parties, Paris, Lemoine. 2° Fantaisie pour le piano sur l'air *O pescator dell' onda*, Paris, Ph. Petit. 3° Fantaisie pour le piano sur la ronde du *Petit Chaperon*, Paris, Boieldieu. 4° *Trois suites de préludes progressifs* pour le piano, Paris, A. Petit. 5° Sextuor pour piano à quatre mains, deux violons, alto et basse, op. 5. Paris, Michel Ozy; 2e édition, Paris, Brandus. 6° Fantaisie chromatique pour le piano, op. 6. *Ibid.* 7° Trois sonates faciles pour piano à quatre mains, op. 7. Paris, A. Petit. 8° Grand duo pour piano et violon, op. 8. Paris, Launer. 9° Variations à quatre mains pour le piano sur l'air : *L'amour est un enfant trompeur*, Paris, Ph. Petit. 10° Marche variée pour le piano, *ibid.* 11° Ouverture de concert à grand orchestre, Brunswick, Mayer. 11° (*bis*) Premier et deuxième quintettes pour deux violons, deux altos et violoncelle, Paris, Brandus, et Mayence, Schott, en parties séparées et en partition. De plus, environ *cent cinquante* morceaux de tous genres, écrits pour la lecture à première vue, aux concours du Conservatoire de Bruxelles pendant vingt-huit ans, lesquels consistent en solfèges, pièces pour le piano, solos pour tous les instruments, avec accompagne-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ment de quatuor, etc. II. Opéras. 11°(*ter*) *L'Amant et le Mari*, opéra comique en deux actes, représenté au théâtre Feydeau, en 1820. 12° *Les Sœurs jumelles*, en un acte, représenté au même théâtre, en 1823. 13° *Marie Stuart en Écosse*, 3 actes (1823). 14° *Le Bourgeois de Reims*, en un acte, ouvrage composé pour le sacre de Charles X, et représenté en 1824. 15° *La Vieille*, en un acte, représenté au théâtre Feydeau, en 1826. 16° *Le Mannequin de Bergame*, en un acte, au théâtre de la rue Ventadour, en 1832. 17° *Phidias*, en 2 actes, pour l'Opéra (non représenté). III. Musique de chant. 18° *Deux nocturnes italiens* et une *canzonnette*, Paris, Pleyel. 19° *Miserere*, pour trois voix d'homme, sans accompagnement, Paris, A. Petit. 20° *Messe de Requiem*, pour quatre voix et chœur, avec accompagnement de six cors, quatre trompettes, trois trombones, sax horn, bass-tuba, bombardon, orgue obligé, violoncelles, contrebasse et timbales, exécutée le 14 octobre 1850, pour le service funèbre de la reine des Belges. Paris, chez Meissonier, partition et parties séparées. 20° (*a*) Six messes faciles pour l'orgue, composées sur le plain-chant de l'église accompagné, avec des versets, des introductions et des conclusions. Paris, H. Lemoine, 1839, 1 vol. in-fol. 20° (*b*) Vêpres et saluts du dimanche pour l'orgue, avec le chant des hymnes et des antiennes de la Vierge, précédés d'une instruction sur l'accompagnement des psaumes, Paris, V° Canaux, 1843, un cahier in-fol. oblong. IV. Musique d'église (non publiée). 21° Messe à cinq voix et chœurs, avec orgue, violoncelle obligé et contrebasse. 22° Plusieurs messes, motets, litanies, hymnes et antiennes pour trois, quatre et cinq voix, avec orgue, composés dans un nouveau système pour la chapelle de la reine des Belges. 22° (*bis*.) *Lamentations de Jérémie*, à six voix et orgue. V. Musique instrumentale (non publiée). 23° Une très-grande quantité de pièces d'orgue de tout genre. 24° Soixante fugues et préludes fugués pour le même instrument. Un choix de ces pièces fait partie de *la Science de l'organiste*, ouvrage non encore achevé. 25° Symphonies à grand orchestre (en *mi* bémol). 26° Fantaisie pour piano et orchestre. 27° Deux quintettes pour deux violons, deux violes et violoncelle. 28° Un sextuor pour deux violons, deux violes, violoncelle et contrebasse. 29° Un quatuor pour piano, violon, viole et basse. Toutes les premières productions de Fétis, telles que symphonies, symphonies concertantes, concertos de violon et de piano, quatuors, messes, offertoires, etc., ont été anéanties, à l'exception de trois quatuors, composés à l'âge de douze ans, conservés par curiosité. VI Ouvrages didactiques, historiques et critiques *publiés ou prêts à paraître*. 30° *Méthode élémentaire et abrégée d'harmonie et d'accompagnement, suivie de basses chiffrées*, Paris, 1824, in-4°. Ph. Petit. Une deuxième édition, revue avec soin, a été publiée à Paris, en 1836, chez Mme Lemoine (plus tard Aulagnier), in-4°. Il en a été fait une troisième, portative, grand in-8°, Paris, Aulagnier, 1841; on y a supprimé les exercices d'accompagnement de la basse chiffrée. Une traduction italienne de cet ouvrage a été publiée à Naples, chez Girard, en 1830, et une autre a paru à Turin, chez Pomba. M. Bishop, de Cheltenham, en a donné une traduction anglaise intitulée : *Elementary and abridged Method of Harmony and accompaniment, followed by progressive exercices in every key*, etc., Londres, Robert Cocks et Ce (sans date), 1835, grand in-4°. 31° *Traité de la fugue et du contrepoint*, composé pour l'usage du Conservatoire. Paris, Troupenas, 1825, deux parties in-4°. Une deuxième édition, avec des additions concernant le style instrumental, à Paris, chez Brandus, en 1846. 32° *Traité de l'accompagnement de la partition*, Paris, 1829, Pleyel, in-4°. Ouvrage d'un genre neuf, le seul qui existe sur cette matière. 33° *Solfeges progressifs, avec accompagnement de piano, précédés de l'exposition raisonnée des principes de la musique*, Paris, 1827, M. Schlesinger, in-4°. Quatre éditions de cet ouvrage ont paru jusqu'en 1857. On en prépare une cinquième avec des additions considérables. 34° *Revue musicale*, huit années, 1827-1851, quinze volumes, dont dix in-8° et cinq in-4°. 35° Mémoire sur cette question mise au concours en 1828, par la quatrième classe de l'Institut des Pays-Bas : *Quels ont été les mérites des Néerlandais dans la musique, principalement aux quatorzième, quinzième et seizième siècles*, etc. Ce mémoire a été imprimé aux frais de l'Institut, conjointement avec celui de R. G. Kiesewetter, qui a obtenu le prix, sous ce titre hollandais : *Verhandelingen over de vraag*, etc. (Mémoires sur la question, etc.) Amsterdam, J. Muller et Ce, 1829, un vol. in-4°. 36° *La Musique mise à la portée de tout le monde, exposé succinct de tout ce qui est nécessaire pour juger de cet art, et pour en parler sans l'avoir étudié*. Paris, Mesnier, 1830, un vol. in-8°. Dans la même année il fut fait une deuxième édition de ce livre à Liége, chez Collardin, en un vol. in-12, avec le consentement de l'éditeur de Paris. Une troisième édi-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tion, augmentée de plusieurs chapitres et d'un dictionnaire des termes de musique dont l'usage est habituel, a paru à Paris, chez Paulin, en 1834, un vol. in-12. Cette édition a été tirée à quatre mille exemplaires. Une quatrième édition a été publiée par Brandus et Cᵉ, avec des augmentations considérables. Paris, 1847, un vol. in-8°. Il a été fait une contrefaçon de ce même livre à Bruxelles, chez Haumann et Cᵉ, 1839, un vol. in-18, et une autre, à Bruxelles, chez Meline, Cans et Cᵉ, 1840, un vol. in-18. Blum a publié une traduction allemande de cet ouvrage sous ce titre : *Die Musik, Handbuch für Freunde und Liebhaber dieser Kunst*, Berlin, 1830, un vol. in-12. On a fait aussi une traduction anglaise du même livre, intitulée : *The Music made easy*, Londres, 1831, un vol. in-12. L'Académie de musique de Boston (Amérique) en a fait faire une autre traduction qui fut revue sur la seconde édition de Paris, et qui a été publiée sous ce titre : *Music explained to the World ; or How to understand Music and enjoy its performance. Translated for the Boston Academy of Music.* Boston, B. Perkins, 1842, petit in-8°. Cette traduction a été réimprimée à Londres, en 1844, chez Clarke et Cᵉ, un vol. petit in-8°, et donné comme une traduction nouvelle. Le même ouvrage a été traduit en espagnol, sous ce titre : *La Musica puesta al alcance de Todos. O sea breve esposicion de todo lo que es necessario para juzgar de esta arte y hablar de ella sen haberla estudiado. Escrita en Frances por etc., traducida y anotada por A. F. S.* (Soriano-Fuertes). Barcelona, 1840, un vol. petit in-8°. Une traduction italienne a été annoncée dans la *Gazette musicale* de Milan, par M. Picchianti. Enfin, M. Belikoff, inspecteur de la chapelle impériale de Russie, en a fait imprimer une traduction en langue russe, Saint-Pétersbourg, 1833, un vol. in-8°. 36° *Curiosités historiques de la musique, complément nécessaire de la Musique mise à la portée de tout le monde.* Paris, Janet et Cotelle, 1830, un vol. in 8°. Ce volume ne contient qu'un choix d'articles historiques de la *Revue musicale*. 37° *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique, précédée d'un résumé philosophique de l'histoire de cet art.* Paris et Bruxelles, 1834 et années suivantes, huit volumes grand in-8°. Vingt années ont été employées en recherches de tout genre pour le perfectionnement de cet ouvrage, qui peut être constaté par la comparaison de cette seconde édition avec la première. 38° *Manuel des principes de musique, à l'usage des professeurs et des élèves de toutes les écoles, particulièrement des écoles primaires.* Paris, 1837, Schlesinger (Brandus), un vol. in-8°. 39° *Traité du chant en chœur*, à l'usage des directeurs d'écoles de chant, et des chefs de chœurs des théâtres. Paris, 1837, Schlesinger (Brandus), in-4°. 40° *Manuel des jeunes compositeurs, des chefs de musique militaire et des directeurs d'orchestre.* Paris, 1837, Schlesinger (Brandus), un vol. gr. in-8°. 41° *Méthode des méthodes de piano, analyse des meilleurs ouvrages qui ont été publiés sur l'art de jouer de cet instrument ;* livre composé pour l'usage du Conservatoire royal de musique de Bruxelles. Paris, Schlesinger (Brandus), 1837, grand in-4°. Une traduction italienne de cet ouvrage a été publiée à Milan, chez Ricordi, en 1841, sous le titre de : *Metodo dei metodi di piano-forte, ossia trattato dell' arte di suonar quest' istrumento.* Cette traduction est l'ouvrage d'Antolini (*voyez* ce nom). Il en a paru une autre dans la même année, à Florence, chez Cipriani. 42° *Méthode des méthodes de chant, analyse des principes des meilleures écoles de l'art de chanter.* Paris, Brandus (sous presse). 43° *Esquisse de l'histoire de l'harmonie, considérée comme art et comme science systématique.* Paris, Bourgogne, 1840, un vol. in-8° de 178 pages, tiré à cinquante exemplaires seulement pour les amis de l'auteur ; n'a pas été mis dans le commerce. 44° *Méthode élémentaire du plain-chant.* Paris, Vᵉ Canaux, 1845, 1 vol. gr. in-8°. 45° *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie.* Paris, Schlesinger, 1844, un vol. gr. in-8°, — 2ᵉ édition, Brandus, 1846 — 3ᵉ édition (*ibid.*), 1847. — 4ᵉ édition, augmentée d'une préface philosophique et de notes (*ibid.*), 1849. — 5ᵉ édition (*ibid.*), 1853. — 6ᵉ édition, G. Brandus et Dufour, 1857. La publication de ce livre a produit la plus vive sensation, non-seulement en France, mais à l'étranger. Fétis considère cet ouvrage et son *Traité du contrepoint et de la fugue*, comme ses productions les plus originales et les fondements les plus solides de sa réputation. Deux traductions italiennes de ce livre ont paru en même temps : toutes deux sous le titre de : *Trattato completo della teoria e della pratica dell' armonia.* La première, ouvrage de M. Mazzucato, a été publiée à Milan, par Jean Ricordi, en 1842, un vol. grand in-8°, imprimé en caractères mobiles ; l'autre par M. Emmanuel Gambale, chez F. Lucca, dans la même ville, un vol. in-fol. gravé. M. Gil, professeur d'har-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

monie au Conservatoire de Madrid, en a donné une traduction espagnole intitulée : *Tratado completo de la teoria y practica de la armonia.* Madrid, Salazar (sans date), un vol. in-fol. Le même professeur a resserré la doctrine exposée dans cet ouvrage en un volume de peu d'étendue intitulé : *Tratado elementar teorico pratico de armonia.* Madrid, 1856, grand in-8°. Enfin, M. Vanderhoodt a exposé la même doctrine dans le livre en langue flamande qui a pour titre : *Harmonie-Leere ten gebruike der organisten.* Brussel, 1852, un vol. gr. in-8°. 46° *Notice biographique de Nicolo Paganini, suivie de l'analyse de ses ouvrages, et précédée d'une esquisse de l'histoire du violon.* Paris, Schonenberger, 1851, grand in-8° de 95 pages. 47° *Traité élémentaire de musique, contenant la théorie de toutes les parties de cet art* (dans l'*Encyclopédie populaire*). Bruxelles, Jamar, 1851-1852, deux parties in-12. Sept mille exemplaires de ce livre ont été vendus. 48° *Antoine Stradivari, luthier célèbre, connu sous le nom de* Stradivarius ; *précédé de recherches historiques et critiques sur l'origine et les transformations des instruments à archet, et suivi d'analyses théoriques sur l'archet et d'une notice sur François Tourte,* auteur de ses derniers perfectionnements. Paris, Vuillaume, luthier, 1856, un vol. in-8°, illustré de figures d'instruments. Cet ouvrage, tiré à mille exemplaires, a été donné en cadeau aux artistes et amateurs, et n'a point été mis dans le commerce. 49° *Exposition universelle de Paris,* en 1855. *Fabrication des instruments de musique. Rapport de M. Fétis, membre du jury, rapporteur de la 27e classe.* Paris, imprimerie impériale, 1856, dans les volumes des rapports généraux, et tiré à part, gr. in-4° de 54 pages à 2 colonnes. 50° *Mémoire sur cette question : Les Grecs et les Romains ont-ils connu l'harmonie simultanée des sons? En ont-ils fait usage dans leur musique?* dans les Mémoires de l'Académie royale de Belgique, tome XXXI. On trouve, du même, dans les Bulletins de la même Académie : 1° Note sur une trompette romaine trouvée récemment aux environs de Bavay. (Tome XIII, 1846). 2° Recherches sur les instruments dont il est parlé dans la Bible (*ibid.*). 3° Discours sur le progrès dans les arts (*ibid.*). 4° Rapport sur la rédaction d'une histoire des arts en Belgique (*ibid.*). 5° Rapport sur trois Mémoires présentés en réponse à la quatrième question de la classe des beaux-arts de l'Académie (1), t. XIV, 1847, 50 pages d'impression. 6° Discours prononcé à la séance publique du 24 septembre 1847 (*ibid.*). 7° Rapport sur une notice de M. le comte de Robiano, intitulée : *Mémoire sur la musique antique de la Grèce* (tome XV, 1848). 8° Rapport sur un Mémoire présenté au concours de 1848, en réponse à la quatrième question de la classe des beaux-arts (*ibid.*). 9° Note sur les véritables fonctions de l'oreille dans la musique (tome XVI, 1849). 10° Discours prononcé dans la séance publique du 25 septembre 1849 (*ibid.*). 11° Note sur les conditions acoustiques des salles de concert et de spectacle (*ibid.*). 12° Sur l'état actuel de la facture des orgues en Belgique, comparée à sa situation en Allemagne, en France et en Angleterre (tome XVII, 1850). 13° Sur les documents relatifs à l'histoire de l'art en Belgique (tome XVIII, 1851). 14° Sur la situation ancienne et moderne de la musique en Espagne, (tome XIX, 1852). 15° Sur un nouveau système de musique dramatique, (*ibid.*). 16° Discours prononcé à la séance publique de la classe des beaux-arts de l'Académie, le 25 septembre 1852 (*ibid.*). 17° Discours prononcé dans la séance publique de la classe des beaux-arts, le 25 septembre 1855 (tome XXII). 18° Sur les progrès de la facture des orgues en Belgique, dans les dernières années, (tome XXIII, 1856). 19° Rapport sur un Mémoire de MM. Fraselle et Germain, relatif à l'emploi qui aurait été fait du quart de ton dans le chant grégorien au moyen âge (tome XXIV, 1857). 20° Note sur la découverte récente des plus anciens monuments de la typographie musicale, et, par occasion, sur les compositeurs belges du XVe siècle (tome XI, 2e série, 1861). Fétis a publié dans la *Gazette musicale de Paris,* et dans la *Revue de la musique religieuse,* une multitude d'articles de critique, de théorie, d'histoire et de philosophie de la musique, formant plus de 2,500 pages d'impression, 1830-1860. VI. Ouvrages non pu-

(1) Cette question était ainsi conçue : « Faire l'exposé « des principes de chacun des systèmes de notation « musicale qui peuvent être ramenés à trois types princi- « paux, à savoir : les chiffres, les lettres de l'alphabet, « et les combinaisons de signes arbitraires ou sténo- « graphiques. — Examiner si ces systèmes sont conçus « de manière à pouvoir représenter, par leurs signes, « toute combinaison quelconque de la musique, sans « laisser de doutes par l'aspect de leur ensemble, ou s'ils « ne sont applicables qu'à certains cas et dans certaines « limites.

« Démontrer l'une ou l'autre hypothèse par des « exemples.

« Déduire *à priori* les conséquences inévitables de la « substitution d'un système quelconque de notation à « celui qui est en usage, abstraction faite du mérite du « système. »

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

blies. 51° *La Science de l'organiste*, traité complet de cet instrument, de ses effets, des divers systèmes de l'accompagnement du plain-chant, avec tout l'office catholique-romain, un grand nombre de pièces de tout genre, et un choix de morceaux des plus célèbres organistes italiens, allemands et français, depuis le seizième siècle jusqu'à l'époque actuelle. Deux cent cinquante pages environ de cet ouvrage sont imprimées. 52° *Philosophie générale de la musique*, un vol. in-8°. Ce livre, quoique borné à un seul volume, est le travail le plus considérable de l'auteur, à cause des difficultés du sujet et du point de vue où Fétis s'est placé. Il a été abandonné et repris vingt fois en quarante ans. 46° *Graduale de tempore ac de sanctis juxta ritum sacrosanctæ romanæ ecclesiæ, cum cantu ex multis antiquissimis codicibus restituto, quibus dissertatio de Cantilenarum adulteratione præfixa est.* 47° *Antiphonarium divinorum officiorum juxta ritum sacro-sanctæ romanæ ecclesiæ, cum cantu ex multis vetustissimis codicibus restituto, curâ et studio*, etc. 53° *Histoire générale de la musique*. Ouvrage dont plusieurs parties, qui exigeaient les recherches les plus minutieuses, sont entièrement terminées. Il formera six volumes in-8° avec deux volumes de monuments historiques, in-4°. 54° *Souvenirs d'un vieux musicien* (Mémoires sur la vie de l'auteur et sur ses relations avec les hommes les plus célèbres dans l'art et dans la science, pendant soixante ans). 55° De la collection de traités de musique du moyen âge, annoncée dans la première édition de la Biographie, Fétis s'est borné à l'ouvrage de Francon de Cologne, texte et traduction française avec la restitution exacte des exemples notés, d'après de bons manuscrits inexplorés; et à la collection des œuvres théoriques de *Tinctoris*, dont le texte, tiré des manuscrits qui appartiennent à Fétis, a été collationné sur les manuscrits de Gand et de Bologne, et dont la traduction est entièrement terminée. Des rapports de MM. Van Hasselt et Snel sur ce grand travail ont été faits à l'Académie royale de Belgique, et insérés dans le tome XII de ses bulletins, 2e série, 1861. 56° Traduction française du *Traité de musique* de Boëce.

FÉTIS (Mme Adélaïde-Louise-Catherine), femme du précédent, est née à Paris, le 23 septembre 1792. Son père, inspecteur général des eaux et forêts des départements des Ardennes et des Forêts, avait été précédemment membre des assemblées législatives; sa mère, connue sous le nom de *mademoiselle de Keralio*, comme auteur de l'*Histoire d'Élisabeth, reine d'Angleterre* (Paris, 1785, 3 vol. in-8°), de divers ouvrages traduits de l'anglais, et de plusieurs romans, était fille du chevalier de Keralio, membre de beaucoup d'académies, et sous-gouverneur de l'école militaire de Paris. Mariée lorsqu'elle eut à peine atteint l'âge de quinze ans, Mme Fétis s'est livrée à l'étude des arts, sous la direction de son mari. On lui doit une traduction française du livre de M. William C. Stafford intitulé : *A history of Music*, publiée sous le titre de *Histoire de la musique, traduite de l'anglais, avec des notes, des corrections et des additions* (Paris, Paulin, 1832, un vol. in-12). C'est d'après cette traduction qu'a été faite la version allemande, publiée à Weimar en 1835, sous le titre inexact : *Fétis und Stafford's Geschichte der Musik aller Nationen*, etc.

FÉTIS (Édouard-Louis-François), fils aîné des précédents, conservateur du département des imprimés à la bibliothèque royale de Belgique, professeur d'esthétique de l'Académie des beaux-arts de Bruxelles, et membre de l'Académie royale des sciences, lettres et beaux-arts du royaume, est né à Bouvignes sur la Meuse, près de Dinant, le 16 mai 1812. Après avoir fait ses études au pensionnat de Saint-Victor et au collége Bourbon, à Paris, il débuta dans la carrière des lettres à l'âge de dix-sept ans, en 1829, en dirigeant la publication de la *Revue musicale*, pendant un voyage de cinq mois que son père fit alors en Angleterre. Lorsque celui-ci fut appelé à Bruxelles, en qualité de maître de chapelle du roi des Belges et de directeur du Conservatoire royal de musique, Édouard Fétis resta seul chargé de la rédaction et de la publication de cette même *Revue musicale*, pendant les années 1833, 1834 et 1835. Vers la fin de cette dernière année, il vint se fixer à Bruxelles et fut chargé de la rédaction du feuilleton musical dans le journal *l'Indépendant*, qui prit ensuite le titre de *l'Indépendance belge*, sous lequel il est devenu un des principaux journaux politiques de l'Europe. Plus tard, Édouard Fétis fut chargé dans ce journal de tout ce qui concerne les beaux-arts, dont il avait fait une étude spéciale. Ses articles, signés XX, jouissent depuis longtemps de l'estime des artistes et des littérateurs, à cause du mérite de la forme ainsi que de la justesse et de la sincérité des jugements. Entré en 1830 à la bibliothèque royale comme simple employé, il en devint ensuite second conservateur adjoint, et enfin il a été appelé à la conservation du département des imprimés. En

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

1847, la classe des beaux-arts de l'Académie royale de Belgique l'a admis au nombre de ses membres, dans la section de littérature appliquée aux arts. Il a publié, dans les Bulletins de cette société savante, des recherches intéressantes sur les artistes nationaux qui ont vécu et travaillé à l'étranger. Ses ouvrages publiés jusqu'à ce jour (1860) sont : 1° *Legende de saint Hubert, précédée d'une préface bibliographique et d'une introduction historique.* Bruxelles, Jamar, 1846, 1 vol. in-12. 2° *Description des richesses artistiques de Bruxelles,* 1 vol. grand in-8° illustré. Bruxelles, Meline, Cans et Cie, 1847. 3° *Les Musiciens belges.* Bruxelles, Jamar (sans date), 1848, 2 vol. in-12 ornés de vignettes. Cet ouvrage, fait avec soin, contient une histoire de la musique en Belgique, depuis les temps les plus anciens jusqu'au commencement du dix-neuvième siècle, à l'usage des gens du monde. 4° *Les Artistes belges à l'etranger.* Bruxelles, Decq, Paris, *Aubry*, 1857. 1er volume, in-8°; travail biographique et critique qui renferme des recherches curieuses : il formera quatre volumes. Édouard Fétis a fourni un grand nombre d'articles à la *Gazette musicale de Paris* depuis 1839. L'ouverture de son cours d'esthétique, au mois d'octobre 1860, a, par l'élévation des idées et la nouveauté des vues, produit une vive sensation sur un nombreux auditoire.

FÉTIS (Adolphe-Louis-Eugène), second fils de François-Joseph, est né à Paris, le 20 août 1820. Après avoir appris, au Conservatoire de Bruxelles, le solfége, le piano et l'harmonie, il alla continuer ses études à Paris, sous la direction de Henri Herz pour le piano, et de Halévy pour la composition. De retour à Bruxelles, il fut chargé de faire un cours d'harmonie pour les demoiselles, au conservatoire. En 1844, il prit part au grand concours de composition institué par le gouvernement, et obtint le second prix. Après s'être livré, pendant plusieurs années, à l'enseignement de l'harmonie et du piano à Bruxelles et à Anvers, il s'est fixé à Paris, en 1856, et a fait représenter au théâtre des Bouffes-Parisiens, au mois d'octobre 1859, l'opérette qui a pour titre : *Le Major Schlagmann,* en un acte, dont la musique a été remarquée. La partition de cet ouvrage, réduite pour le piano, a été publiée à Paris, chez Brandus. Il a composé plusieurs opéras comiques qui attendent leur tour de représentation. On a publié de cet artiste plusieurs romances détachées, *les Légendes des siècles* (morceaux de salon pour le piano, dédiés à Mme Pleyel), Bruxelles, Meynne; Romances sans paroles, *idem,* 1er recueil; Deux caprices d'étude, *idem;* Grande *polka* et *redowa, idem :* morceaux pour *harmonium* et violoncelle; *Album de* 1861, mélodies pour une et deux voix, avec piano, Bruxelles, Meynne.

FETTER (Michel), magister et pasteur primaire à Görlitz, mourut dans ce lieu le 28 décembre 1694. Gerber le cite comme auteur d'un livre intitulé *Organo-praxis mystica.* Görlitz, 1689, in-4°. Il y a quelque apparence que cet ouvrage est relatif à la théologie plutôt qu'à la musique, et que Gerber s'est trompé lorsqu'il a cru qu'il s'agissait de l'orgue.

FEUERLEIN (Conrad), membre du Consistoire et prédicateur à Saint-Sébald de Nuremberg, vécut dans la seconde moitié du dix-septième siècle. Il a fait de notables additions au livre choral de Nuremberg, dont Jean Saubert, docteur en théologie, professeur primaire et prédicateur à Altdorf, avait donné une édition sous ce titre : *Nürnbergisches Gesangbuch* (Livre de chant de Nuremberg). Nuremberg, Christophe Gerhard et Sébastien Göbel, 1676. Cette édition, remarquable par le choix des mélodies, par la beauté des caractères de musique, et en général par l'exécution typographique, est améliorée par le nombre de cantiques et par de belles mélodies nouvelles dans l'édition que Feuerlein en donna, en 1690, chez Jean-Michel Spörlin, à Nuremberg, avec une bonne préface datée du 24 septembre de la même année. Le nombre des mélodies de ce livre choral s'élève à cent quatre-vingt-huit. Ce livre est divisé en sept parties : la première contient quatre cent deux chants, dont cent trente-deux pour la *Passion :* la seconde, cent soixante et un (n°s 403 à 563); la troisième, trois cent trente-six (n°s 564 à 900); la quatrième en contient cent neuf (n°s 901 à 1009); la cinquième, quatre-vingts (n°s 1010 à 1089); dans la sixième partie, on en trouve soixante-trois (n°s 1090 à 1152); enfin, la septième partie renferme dix chants (n°s 1153 à 1162), après quoi vient un supplément de soixante-huit chants, ce qui porte le total à mille deux cent trente. Parmi les nouvelles mélodies introduites dans cette édition, il en est une de Feuerlein, *Was Gott thut, das ist wohlgethan,* qui se chante encore aujourd'hui, et qui est conservée dans les nouvelles éditions.

FEUSSNER (Henri), professeur ordinaire au Gymnase de Hanau, est auteur d'une dissertation académique intitulée : *De Antiquorum metrorum et melorum discrimine. Dissertatio*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

inauguratis, quam amplissimo philosophorum ordini Marburgensi ad summos in philosophia honores rite obtinendos offert, etc. Hanau, 1836, in-4° de 30 pages. Cette dissertation renferme de très-bonnes choses concernant le mètre et le rhythme musical de la poésie des anciens. M. Feussner est un des philologues qui ont eu pour objet, dans leurs travaux, de réformer les notions anciennes concernant le mètre de la poésie grecque et latine, en faisant voir qu'il était soumis au rhythme du chant et qu'il y avait diverses sortes de longues et de brèves. On a aussi de cet érudit une traduction allemande des éléments rhythmiques d'Aristoxène intitulée : *Aristoxenus, Grundsatz der Rhythmus.* Hanau, 1840, in-8°.

FEVIN (Antoine), musicien célèbre de la fin du quinzième siècle et du commencement du seizième, naquit à Orléans. M. C. Brainne fixe l'année de sa naissance à 1481 (voyez *les Hommes illustres de l'Orléanais*, t. I, p. 72); il ajoute que « ce fut à Orléans que Fevin fut « initié aux secrets de la science musicale. Il « composa d'abord certains airs grivois qui « parurent dans le *Recueil des chansons fran-* « *çaises*, publié par l'éditeur Attaignan. Il ne « tarda pas à faire la connaissance du fameux « musicien flamand Jean Okenheim, maître « de chapelle de la cour de Louis XI, dont il « fut l'élève. » Ces faits sont inconciliables; car s'il était vrai que Fevin eût eu pour maître Ockenheim, ou plutôt Okeghem, il aurait dû être âgé de quinze ans au moins lorsqu'il aurait reçu ses premières leçons, ce qui aurait correspondu à l'année 1496, puisqu'il était né en 1481; or, suivant mes nouvelles découvertes, Okeghem, qui ne fut pas maître de chapelle de Louis XI, mais premier chantre de la musique de Charles VI, était déjà membre du chœur de la cathédrale d'Anvers au mois de juin 1443 (voyez Okeghem). Il est au moins invraisemblable qu'il ait encore enseigné les principes de la science à de jeunes élèves cinquante-trois ans après. D'ailleurs, le nom de Fevin ne paraît pas, parmi ceux des élèves d'Okeghem, dans la *Déploration* de Jean Crespel sur la mort de ce maître. Agricola, Verlonnet, Prioris, Josquin Deprès, Gaspard, Brumel, Compère; voilà tous ceux qui y sont énumérés. Un artiste d'un mérite aussi distingué que Fevin n'aurait pas été oublié, s'il eût été au nombre des élèves du même maître. Les circonstances de la vie de ce musicien sont ignorées : Glaréan semble l'avoir connu pendant le séjour qu'il fit à Paris, depuis 1517 jusqu'en 1523, car il loue sa modestie, qu'il dit avoir égalé son talent (voyez Dodecach. p. 354). Cependant, parmi les documents connus jusqu'à ce jour, on ne trouve rien d'où l'on puisse conclure qu'il a occupé dans cette ville une place de chantre ou de maître de chapelle. Glaréan change le nom de *Feuin* en celui de *Feum;* Burney, et d'après lui Gerber (*Neues Lexikon der Tonkünstler,* tome II, p. 116), ont répété ce nom de *Feum* qu'on ne trouve ni dans aucun manuscrit ancien, ni dans aucun des recueils imprimés. Il ne paraît pas douteux que cette forme du nom de *Feuin* ou *Fevin* résulte d'une faute typographique, et que l'imprimeur a pris l'*i* pour un jambage de l'*m*. M. Gevaert (voyez ce nom), dans un rapport adressé au gouvernement belge et inséré dans les Bulletins de l'Académie royale de Belgique (tome XIX, n° 1), a pris *Ferin* pour un compositeur espagnol du seizième siècle, parce qu'il a trouvé (en 1850) ses compositions manuscrites dans les archives de la cathédrale de Tolède, avec celles d'Escobedo, de Torrentes et de Peñaloso, et parce que les musiciens érudits de l'Espagne le considèrent comme leur compatriote : peut-être doit-on en conclure que Fevin a vécu en Espagne dans la dernière partie de sa carrière. M. Eslava (voyez ce nom), qui a publié, dans le premier volume de *la Lira sacro-hispana* (seizième siècle) un *Sanctus* à quatre voix, un *Benedictus* à trois, un *Agnus* à quatre, un *Agnus* à cinq, et un motet à six, de Fevin, tous en partition, adopte l'opinion de M. Gevaert concernant cet ancien maître, et le considère comme Espagnol. Les bibliothèques de Lacroix-du-Maine et de Duverdier, qui seraient d'un grand poids dans cette question de nationalité, gardent malheureusement le silence sur Fevin. Burney est le premier historien de la musique qui ait dit qu'il était né à Orléans (*a General Hist. of Music,* t. II, p. 530), mais il n'indique pas à quelle source il a puisé ce renseignement. Gerber a suivi son autorité, en ajoutant que Fevin naquit en 1470. Il ne dit pas non plus quelle autorité contemporaine garantit cette date. Il l'a vraisemblablement fixée par induction d'après Burney, qui cite Glaréan, sans rapporter ses paroles, et dit que Fevin fut l'émule de Josquin Deprès. A l'égard de Kiesewetter, bien qu'il ne veuille pas qu'il y ait eu une école française de contrepoint au quinzième siècle, et qu'il traite d'hypothèse ce que dit Forkel de l'existence de cette école, il suit cependant Burney et Gerber concernant le lieu de la naissance de Fevin, et emprunte à ce dernier la date de 1470 (*die Verdienste der Niederländer um die Tonkunst*, p. 33). Quant

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

à la date de 1481, donnée par M. C. Brainne (*loc. cit.*), il ne l'appuie d'aucun document, et se contente de citer une notice, qui parut, dit-il, quelques années avant son ouvrage, dans *le Conteur Orléanais*, mais sans autre indication. Un livre de messes de Fevin a été imprimé par Petrucci de Fossombrone : ce livre est daté du 22 novembre 1515. On n'en connaît que deux exemplaires, dont un est à la bibliothèque de Vienne, et l'autre au Muséum britannique, à Londres. L'une de ces messes, intitulée *Sancta Trinitas*, est fort bien écrite à quatre voix et paraît digne de Josquin Deprès. Trois autres messes du même compositeur ont été insérées dans la collection excessivement rare qui a pour titre : *Liber quindecim Missarum electarum quæ per excellentissimos musicos compositæ fuerunt*, laquelle a été publiée par André Antiquis de Montona, Rome, 1516, in-fol. max. On en trouve un exemplaire à la bibliothèque mazarine de Paris. La première de ces messes est intitulée *Missa de Ave Maria* : elle est à quatre parties. Glaréan en a extrait un *Pleni sunt cœli*, qu'il a publié dans son *Dodecachordon* (p. 355). La deuxième, aussi à quatre parties, a pour titre : *Mente tota;* la troisième, *Missa de Feria*, à cinq voix, est un chef-d'œuvre de science et de facture. Les messes de Fevin *Salve sancta parens*, et *O quam gloria tua*, toutes deux à quatre voix, sont en manuscrit à la bibliothèque de Munich sous le n° VII, et sa messe *Sancta Trinitas* est sans nom d'auteur dans le livre manuscrit coté LVIII. Des copies de toutes les trois, d'après ces manuscrits, sont à la bibliothèque du Conservatoire de Paris. Le premier livre des motets, dits *de la corona*, imprimé à Fossombrone, par Octave Petrucci, en 1514, contient de Fevin les motets à quatre voix *Nobilis progenie, nobilior fide; Benedictus Dominus Deus; Sancta Trinitas unus Deus; Gaude regia Francorum Corona; Tempus meum est ut revertar; Egregie Christi Confessor*. Le onzième livre de motets à quatre voix, publié à Paris, par Pierre Attaignant, en 1534, en contient deux du même compositeur. Le Recueil de Lamentations de Jérémie, publié par Adrien Leroy et Robert Ballard, à Paris, en 1558, renferme la quatrième (*Migravit Juda*), et la sixième (*Recordare est*), du même. Dans le cinquième livre à quatre voix de la collection d'Attaignant, lequel renferme douze *Magnificat* des trois premiers tons, il y en a un de Fevin. Il y a aussi des chansons françaises de ce musicien dans le recueil intitulé : *Selectissimæ nec non familiarissimæ Cantiones ultra centum vario illiomate vocum*, etc., *à sex usque duas voces*. Augustæ Vindelicorum, M. Kriesstein, 1540, in-8° obl., ainsi que dans la *Bicinia gallica, latina et germanica*, publiée par Georges Rhav, à Wittenberg, en 1545, petit in-4° obl.

FEVIN (Robert), autre musicien français, contemporain du précédent, ne fut pas de la même famille; car le troisième volume des *Monumenta patriæ*, publiés à Turin, aux frais du gouvernement sarde, renferme un obituaire dans lequel on voit qu'il était de Cambrai, et qu'il fut maître de chapelle du duc de Savoie. Malheureusement cette pièce n'indique pas la date du décès. Ce musicien n'est connu jusqu'à ce jour que par une messe à quatre voix sur la chanson française *le vilain Jaloux*, laquelle est imprimée dans le livre des *Missæ Antonii de Feuin*, à Fossombrone, par Petrucci, en 1515. Il est vraisemblable que cet artiste a peu produit, ou que ses ouvrages se trouvent parmi ceux que contiennent beaucoup de manuscrits, sans noms d'auteurs; car la messe qui vient d'être citée est la seule composition de lui qu'on connaisse jusqu'à ce jour. C'est en vain que, pour en découvrir d'autres, j'ai consulté les catalogues de toutes les grandes bibliothèques de l'Europe ainsi qu'un nombre immense de recueils imprimés dans la première moitié du seizième siècle. Gerber dit qu'il existe de ses compositions au Muséum britannique, et cite Burney à ce sujet; mais cet historien de la musique ne parle que de la collection imprimée à Fossombrone, en 1515.

FEVRE (Denis le), maître de musique à Roye, en Picardie, vers le milieu du dix-septième siècle, a fait imprimer à Paris, en 1660, des cantiques et des hymnes en musique.

FEVRE (le). *Voyez* Lefevre.

FEVRET-DE-SAINT-MÉHIN (Charles), né à Dijon, en 1652, mourut dans cette ville en 1733, à l'âge de quatre-vingt-un ans. Il a écrit l'office de sainte Humbeline, sœur de saint Bernard, en plain-chant, et les litanies de saint Benoît, chantées par les religieuses de Notre-Dame-de-Tart, à Dijon. Ces litanies ont été imprimées par Defay, à Dijon, en 1700, in-8°.

FEVRIER (Henri-Louis), organiste au collége des jésuites à Paris, vers 1750, a publié deux livres de pièces de clavecin, en 1755; elles sont d'un bon style.

FEYER (Charles), violoniste allemand, vivait à Berlin vers 1790. On a de lui : 1° Concerto pour le violon, op. 1; Paris, Imbault, et

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Berlin, Hummel, 1701. 2e Concerto pour le violon, op. 2, Berlin et Offenbach, 1792.

FEYERTAG (Maurice), professeur de musique à Duderstadt, dans le Hanovre, vers la fin du dix-septième siècle, était né dans la Franconie. Il a publié une méthode de chant en allemand, sous le titre de *Syntaxis minor zur Singekunst*, Duderstadt, 1696, in-4° de 32 pages.

FEYJOO Y MONTENEGRO (Benoît-Jérôme), naquit à Compostelle, le 16 février 1701. Après avoir terminé ses études dans l'université d'Oviédo, il entra, en 1717, au couvent de Saint-Benoît de la même ville. Ayant été nommé docteur en toutes les facultés et professeur de théologie, il devint ensuite abbé du monastère de Saint-Vincent, à Oviédo, où il mourut le 16 mai 1764. Malgré les devoirs que lui imposaient les diverses charges dont il fut revêtu, Feyjoo fut l'un des écrivains les plus féconds de l'Espagne. Au nombre de ses écrits, on trouve *El Deleyte della Musica, accompanado de la virtud, hace la tierra el noviciado del Cielo.* Forkel, qui indique cet ouvrage (*Allgem. Litter. der Musik*, p. 10), ne fait point connaître sa date ni le lieu de l'impression; il est vraisemblable qu'on le trouve dans la collection des œuvres de Feyjoo, donnée à Madrid, en 1780, 33 vol. in-8°. On en a publié un extrait en allemand dans les *Hamburgische Unterhaltungen* (Entretiens hambourgeois, t. Ier, p. 526-533). Feyoo a traité aussi de la musique d'église dans son *Teatro-Critico universal*, Madrid, 1738-1746, 16 vol. in-8°, ou 8 vol. in-4°; c'est la huitième édition. Le quatorzième discours du tome Ier (p. 288-313) est dirigé contre la musique dans les temples et dans les églises, chez les peuples anciens et modernes. Le 12e discours du tome IV (p. 205-209) renferme une comparaison de la musique ancienne et de la moderne. Cet ouvrage a été traduit en français par d'Hermilly, Paris, 1742, 12 vol. in-8°.

FEYTOU (l'abbé), né à Langres, en 1751, se livra à l'étude de la musique à l'âge de dix-huit ans, et devint enthousiaste du système de la basse fondamentale, qu'il prétendait cependant modifier par ses découvertes particulières. Il annonça dans le journal encyclopédique du mois de février 1788, p. 153, un cours de musique où il voulait développer son système. Il prétendait se servir, pour rendre l'étude de l'harmonie plus facile, d'une invention qui lui appartenait et qu'il appelait *pupitre harmonique*. Il avait été chargé de la rédaction des articles de théorie dans la partie musicale de l'*Encyclopédie méthodique*, et déjà il en avait terminé un certain nombre, lorsqu'il obtint un bénéfice qui l'obligeait à résidence, et qui le ramena dans sa ville natale, dont il fut aussi nommé bibliothécaire. Il fut donc obligé de renoncer à son cours de musique et à son travail de l'encyclopédie. M. de Momigny a terminé celui-ci en réfutant l'abbé Feytou dans *toutes les occasions*. Cet abbé était membre de l'Académie des sciences de Dijon. On ignore l'époque de sa mort.

FIALA (Joseph), hautboïste célèbre, naquit, en 1749, à Lobkowitz, en Bohême. Il était fils d'un instituteur et serf de la seigneurie de ce lieu. La comtesse de Lobkowitz, femme dure et hautaine, l'avait fait entrer comme domestique dans sa maison, et l'employait à de viles occupations, sans égard pour le talent remarquable qu'il avait acquis presque seul sur le hautbois. Il prit la résolution de se soustraire par la fuite à la tyrannie dont il était victime. Il partit, en effet, en secret avec un cuisinier qui éprouvait le même besoin de liberté. Déjà ils avaient fait une longue traite, lorsqu'ils furent rejoints par les cavaliers envoyés à leur poursuite et ramenés au château. Fiala fut jeté en prison, et la comtesse de Lobkowitz donna l'ordre qu'on lui arrachât les dents, afin qu'il ne pût plus jouer de son instrument; mais touchée de compassion, la noblesse de Prague, qui avait souvent admiré le talent de Fiala, intercéda pour lui auprès de l'empereur, qui donna l'ordre à la comtesse de le mettre en liberté et de ne plus s'opposer à sa vocation pour la musique. Devenu libre, Fiala se rendit chez le prince de Vallerstein et entra dans sa musique. En 1777, il partit pour Munich, s'y fit entendre dans un concert donné à la cour, et charma si bien l'électeur Maximilien-Joseph, qu'il fut engagé immédiatement pour la chapelle électorale. Plus tard, il se rendit à Salzbourg et entra au service du prince évêque. En 1786, il fit un voyage à Vienne, où Mozart, qui l'avait connu à Salzbourg, lui fit le meilleur accueil. Fiala y donna un concert dans lequel il obtint un brillant succès. Charmé par son talent, le comte Besborodko, conseiller intime de l'empereur de Russie, lui fit la proposition de l'accompagner dans son pays, ce qui fut accepté. Après que son engagement avec ce seigneur fut expiré, Fiala entra au service du comte Alexis-Grégoire Orloff; mais la mauvaise santé de sa femme, et le dégoût que lui inspiraient les mœurs de la population russe, le déterminèrent à donner sa démission à la fin de la première année. De retour en Allemagne, il obtint le

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

titre de maître de chapelle du prince de Furstenberg, à Donauschingen, en 1792. Il mourut en 1810, après avoir passé les vingt-quatre dernières années de sa vie dans cette position, laissant un fils qui a été attaché à la chapelle du grand duc de Bade, et qui a fourni les renseignements de cette notice. On a gravé deux œuvres de quatuors pour violon, de la composition de Fiala, à Francfort et à Vienne, vers 1780 et 1786. On connaît aussi en manuscrit plusieurs de ses concertos pour hautbois, flûte et violoncelle, et des symphonies à grand orchestre; enfin, *Six duos pour violon et violoncelle, op. 4, liv. 1 et 2*, ont été publiés à Augsbourg, chez Gombart, en 1799, et des trios concertants pour flûte, hautbois et basson, liv. 1 et 2, à Ratisbonne, en 1806. Fiala possédait un talent distingué sur plusieurs instruments, particulièrement sur le violoncelle et la basse de viole.

FIAMENGO (Mathias), c'est-à-dire, *Mathias le Flamand*. *Voyez* **MATHIAS**.

FIBICH (Antoine), *voyez* **FIEBICH**.

FICHET (Alexandre), jésuite, né en 1588, au Petit-Bernard, en Savoie, fut professeur de philosophie et de rhétorique à Lyon, puis y remplit pendant trente ans les fonctions de prédicateur. Il mourut à Chambéri, le 30 mars 1659. Il a traité de la musique dans son livre intitulé : *Ariana studiorum omnium, Methodus et Bibliotheca scientiarum*, Lyon, 1649, in-8°; mais d'une manière superficielle. Rossotti attribue à Fichet (*Syllab. Script. Pedemont.*) un livre qui a pour titre : *Amphion sacer seu musica sancta*. Il est douteux que cet ouvrage soit un traité de musique; je le crois plutôt un recueil de poésies pieuses.

FICHTHOLD (Hans), très-bon luthier allemand, vivait vers 1612. Baron fait l'éloge des luths construits par cet artiste, dans son traité historique sur cet instrument (p. 94).

FIDANZA (Pierre), violoniste italien, vécut dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. On a de lui en manuscrit six sonates pour deux violons.

FIDO (Henri), né dans la Lithuanie, vers le milieu du dix-septième siècle, a fait imprimer un discours académique qui a pour titre : *De Studioso Musicæ, seu quæstio an studium in Musica arte, et quantum quidem ponere liceat optimarum artium studioso; ad orat. Fried. Hippol. Gerhardi de eodem argumenta, cum ejusdem orat.* Francfort-sur-l'Oder, 1695, in-fol.

FIEBICH (Antoine-Frédéric), élève et gendre du célèbre organiste Segert ou Segr, naquit en Bohême, et fut considéré comme un compositeur habile, et comme un virtuose de premier ordre sur la trompette. Il était aussi d'une adresse remarquable dans le jeu des timbales. Pendant plus de vingt ans, il fut employé à l'église métropolitaine de Prague et à l'orchestre du théâtre, comme trompette solo. Il est mort en cette ville, le 10 novembre 1800. Cet artiste a laissé en manuscrit plusieurs messes et un oratorio intitulé : *Ave Maria*. Pendant la dernière année de sa vie, il s'occupa du perfectionnement des timbales, et inventa une nouvelle manière de les accorder.

FIEBIG (Jean-Christophe), directeur du chœur et recteur du collége, à Aussig, sur l'Elbe, naquit en Bohême, et mourut dans un âge peu avancé, le 28 mai 1714. On connaît de lui en manuscrit quelques messes, des litanies et un *Salve Regina*.

FIEBIGER (Ignace), compositeur, né en Bohême, vécut vers le milieu du dix-huitième siècle. Son oratorio *le Fils prodigue* fut exécuté en 1794, à Saint-Égide, église des Dominicains de Prague.

FIEDLER (C.-H.), musicien qui vivait à Hambourg au commencement du dix-neuvième siècle, a publié un ouvrage qui a pour titre : *Musikalisches Würfelspiel, oder der unerschæpfliche Ekossaisen-Komponist, für Klavier, zum gebrauch für Müsiker in kleinen Stædten und auf dem Lande* (Jeu de dés musical, ou le compositeur inépuisable d'écossaises, pour le clavecin, etc.), Hambourg, 1801. On a aussi de cet artiste : *Kurze Anweisung die Guitare zu spielen mit 18 Handstücken* (Courte instruction pour apprendre à jouer de la guitare), Hambourg, Perthes (sans date), et *Praktischer Unterricht im Klavier spielen* (Enseignement pratique pour jouer du clavecin), Hambourg, Gundermann (sans date). Comme compositeur, Fiedler s'est fait connaître par une marche pour deux clarinettes, deux cors, une trompette et deux bassons, Hambourg, Boehme; des variations pour deux violons, *ibid.*; et quelques autres petites pièces.

FIEDLER (Restitutus), moine de l'ordre des Frères-Mineurs, remplissait avec distinction les fonctions d'organiste, en 1760, au couvent de son ordre à Leitmeritz, en Bohême. Il avait reçu des leçons de contrepoint et d'orgue de son compatriote, Bohuslas Czernohorsky, organiste et compositeur de grand mérite. Fiedler a écrit de fort bons préludes pour l'orgue, lesquels sont restés en manuscrit.

FIELD (Jean), pianiste célèbre, fils d'un violoniste attaché au théâtre de Dublin, naquit

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

dans cette ville en 1782. Après avoir commencé l'étude de la musique sous la direction de son aïeul, organiste en ce lieu, qui le traitait rudement et lui faisait faire peu de progrès, il s'enfuit de la maison paternelle à l'âge de seize ans, autant pour se soustraire aux rigueurs dont il était l'objet, que par l'entraînement d'un amour précoce. Cependant les petites ressources qu'il s'était procurées furent bientôt épuisées, et la nécessité le ramena chez ses parents. Ce fut alors qu'il commença à se livrer sérieusement au travail et qu'il prépara les bases de son talent. Son père ayant obtenu une place à l'orchestre d'un des théâtres de Londres, il le suivit dans cette ville. Peu de temps après son arrivée dans la capitale de l'Angleterre, il fut présenté à Clementi, dont il devint l'élève favori. Dans un voyage qu'il fit à Paris avec son illustre professeur, en 1802, il étonna tous ceux qui l'entendirent, par le brillant et le fini de son jeu, et surtout par la manière admirable dont il exécutait les fugues de Bach et de Hændel. A cette époque il suivit Clementi en Allemagne. Arrivé à Vienne, il consentit à devenir l'élève d'Albrechtsberger pour le contrepoint; mais lorsqu'il vit Clementi prêt à le quitter pour se rendre en Russie, il le conjura de l'emmener avec lui et de ne le point abandonner encore. Ayant obtenu ce qu'il désirait, il se rendit à Pétersbourg, où il donna, en 1804, un concert brillant avec Mme Mara. Ce voyage fut une rude épreuve pour lui. Clementi, dont l'avarice était excessive, et qui donnait sans relâche des leçons à vingt-cinq roubles, laissait Field se morfondre dans sa chambre solitaire, faute d'une pelisse garnie de fourrure, vêtement indispensable en Russie pendant l'hiver, et que son professeur ne voulait pas lui acheter, bien qu'il eût reçu cent livres sterling des parents de son élève, au moment de leur départ de l'Angleterre. Lorsque Clementi quitta Pétersbourg, au printemps de 1805, pour retourner à Londres, Field prit la résolution de s'établir en Russie, et Clementi l'y retrouva l'année suivante, jouissant déjà d'une grande réputation. Cependant Field ne demeura pas toujours à Pétersbourg; il fit aussi un long séjour à Moscou, où il se rendit en 1812, et où il aurait pu parvenir à la plus brillante fortune, si une paresse invincible ne lui avait fait négliger ses élèves et passer au lit la plus grande partie du temps. Son premier concert en cette ville lui procura une recette de *six mille roubles argent* (24,000 francs). Malheureusement son incurie, le peu de prix qu'il attachait à l'argent, parce qu'il le gagnait avec facilité, son penchant immodéré pour le champagne, dont il buvait avec excès et qui le mettait souvent dans l'impossibilité de sortir pour donner ses leçons, enfin les prêts imprudents qu'il faisait à des amis peu scrupuleux, furent les causes qui rendirent son long séjour en Russie infructueux pour sa fortune. Après avoir fait quelques voyages en Courlande, en Lithuanie et à Pétersbourg, il retourna à Londres en 1831, et s'y fit entendre avec succès; puis il se rendit à Paris, où son jeu élégant et sa belle manière de chanter sur son instrument firent admirer son talent, quoique son exécution n'eût pas la puissance qu'on remarque chez les pianistes de l'école moderne. Après avoir donné plusieurs concerts en cette ville, il s'est mis à voyager dans le midi de la France, dans les Pays-Bas, se faisant entendre partout. Parti de Bruxelles au printemps de 1833, il se rendit en Italie par la Suisse, donna un concert à Milan dans lequel il produisit peu d'effet, et ne fut pas plus heureux à Venise. Tourmenté de douleurs cuisantes par une fistule, il aggravait son mal par son intempérance habituelle. Arrivé à Naples, il y donna un concert qui ne fut pas plus productif que ceux de Milan et de Venise. Bientôt sa situation devint si pénible, qu'il dut entrer à l'hôpital, pour y subir le traitement douloureux de sa maladie, devenue chaque jour plus grave. Il y passa neuf mois dans une situation déplorable, et n'en fut tiré que par l'intérêt qu'il inspira à la famille russe de Romanow, à laquelle il s'attacha, ayant consenti à retourner avec elle à Moscou, malgré l'aversion que lui inspirait la Russie dans ses dernières années. Arrivé à Vienne, Field y donna plusieurs concerts et y excita des transports d'admiration par l'exécution de ses nocturnes, bien que sa santé fût délabrée. Ce ne fut qu'avec peine qu'il put arriver jusqu'à Moscou. Dans les derniers jours de 1836, son mal fit de rapides progrès, et le 11 janvier 1837, il expira. Field avait épousé autrefois Mlle Charpentier, pianiste française dont il eut un fils, et dont il se sépara plusieurs années avant son retour en Angleterre. Son fils fut attaché au Théâtre-National de St-Pétersbourg, en qualité de *ténor, sous le nom de Léonoff*.

Si l'on pouvait reconnaître en Field un élève de Clementi, c'était par la perfection du mécanisme, et non par le style de sa musique. Jamais productions d'art ne furent plus différentes que les œuvres de ces deux musiciens. Celles du maître ont incontestablement plus d'originalité, car la manière de Clementi ne ressemble à celle d'aucun autre compositeur; mais cette originalité qui dis-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tingue la musique de ce maître n'est point exempte de sécheresse. Le mot de Buffon, *le style, c'est l'homme*, n'eut jamais une application plus vraie qu'à l'égard de celui de Clementi. Sa pensée, toujours lucide et fine, ne recevait jamais d'impulsion du cœur ; car il n'y eut jamais d'esprit plus positif que celui de cet artiste célèbre. Dans la musique de Field, c'est précisément le contraire qui se manifeste. Moins original que son maître, plus modifié dans ses œuvres par les tendances de son temps, il a, par compensation, plus de tendresse, plus de poésie rêveuse, plus de charme pour le cœur. Il ne s'élève jamais à de hautes pensées ; on ne lui voit pas non plus de ces élans dramatiques qui frappent le système nerveux de vives émotions ; mais il touche, il intéresse, il fait rêver doucement. Sa musique est comme la conversation d'une femme plus séduisante que belle, plus tendre que spirituelle. En France, le règne de la musique de Field a été bien court, car elle n'y était connue que d'un petit nombre d'artistes lorsqu'on entendit pour la première fois dans un concert, en 1818, son premier concerto exécuté par M. Charles Mayer, élève alors bien jeune et fort remarquable de ce maître. Ce premier concerto eut alors la vogue parmi les pianistes, et dès ce moment la musique de Field fut recherchée ; mais bientôt après, l'attention des artistes fut détournée et partagée par l'arrivée de Moscheles à Paris, puis par celle de Hummel. Tous deux eurent de grands succès qu'ils méritaient comme exécutants et comme compositeurs ; tous deux eurent de zélés admirateurs, et la musique de Field, trouvée dès lors trop facile pour ceux qui se flattaient de briller dans les nouvelles combinaisons de mécanisme introduites dans l'art de jouer du piano par les deux artistes qui viennent d'être nommés, ne tarda pas à être abandonnée. Elle reprit quelque faveur lorsque, en 1832, Field vint lui-même à Paris la faire entendre et lui prêter le charme de son exécution élégante et suave. Quelques-uns de ses concertos furent alors recherchés de nouveau, et surtout ses nocturnes, qu'on ne connaissait pas auparavant, et dans lesquels il était inimitable. Mais ce retour à la faveur publique ne fut pas de longue durée ; car ces douces élégies ne sont point faites pour notre époque fiévreuse. Une nouvelle et complète transformation de l'art de jouer du piano, qui s'accomplit bientôt après, vint porter le dernier coup aux productions de Field. Il en sera toutefois de cette musique comme de tout ce qui a une valeur réelle dans l'art, comme de tout ce qui est l'expression d'un sentiment vrai, et non d'une formule : elle peut être momentanément négligée ; mais elle n'est pas condamnée à un éternel oubli. Il y aura toujours quelques-unes de ces âmes d'élite qui conçoivent l'art dans son immensité, sous toutes ses formes, comme expression de tous les sentiments, et qui lui rendent hommage à quelque temps qu'en appartiennent les émanations ; puis viendront des temps de réaction, où l'on reconnaîtra qu'on a donné trop de valeur à des formes consacrées par la mode, et que ces formes n'ont qu'un mérite relatif, comme celles qui ont joui de la même faveur dans d'autres temps. Alors la musique de Field reprendra son rang parmi les bonnes choses ; position pas trop élevée, parce que cette musique n'est que l'expression particulière du sentiment de l'artiste ; mais pas trop abaissée non plus, parce que tout ce qui est senti appartient, par cela même, au domaine du beau.

Field a été l'inventeur de petites pièces auxquelles il a donné le nom de *Nocturnes*, et qui n'ont pas toujours été heureusement imitées. Il est douteux qu'il ait songé à faire des œuvres destinées à la publication lorsqu'il a imaginé ces charmantes bagatelles. Les premières n'ont été sans doute que de vagues rêveries où le sentiment intime de l'artiste se confiait au clavier par une sorte de mouvement instinctif des doigts ; plus tard, lorsqu'un succès d'enthousiasme eut accueilli ces élégies musicales, il comprit qu'il pouvait avec elles se créer de nouveaux titres à la renommée, et le nombre de celles qu'il produisit s'éleva jusqu'à dix-huit. Il est fâcheux qu'on ne puisse donner par des paroles une idée de l'irrésistible séduction qu'il y avait dans les nocturnes de Field lorsqu'il les exécutait. Dans ses derniers jours, alors que de longues souffrances physiques et morales eurent abattu ses forces, et qu'il ne semblait plus qu'une ombre, il n'y avait plus en lui assez d'énergie pour l'exécution d'un concerto ; cependant le besoin l'obligeait à donner des concerts : il ne jouait plus que ses nocturnes ; mais c'était assez pour charmer un auditoire, lorsqu'il était composé d'êtres intelligents et sensibles. On a de cet artiste les compositions dont voici l'énumération : 1° Sept concertos pour piano et orchestre, gravés en Allemagne et à Paris. Le cinquième est intitulé : *l'Incendie par l'orage*. 2° Deux divertissements, avec accompagnement de deux violons, flûte, alto et basse. 3° Quintetto pour piano, deux violons, alto et basse. 4° Rondeau pour piano et quatuor. 5° Varia-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tions sur un air russe, à quatre mains. 6° Grande valse, *idem*. 7° Trois sonates pour piano seul, dédiées à Clementi, lettres A. B. C. 8° Sonate en *si*. 9° Exercice modulé dans tous les tons. 10. Deux airs en rondeaux. 11° Fantaisie sur l'air de Martini, *Ma Zétulbé*. 12° Dix-huit nocturnes en plusieurs cahiers. 13° Fantaisie sur le motif de la polonaise, *Ah! quel dommage!* 14° Trois Romances. 15° Rondeau écossais. 16. Polonaise en forme de rondeau. 17° Deux airs anglais, *Go to the devil*, et *Shake yourself*. 18° *Vive Henri IV*, varié, et plusieurs autres morceaux détachés.

FIELD (Georges), professeur de physique, à Londres, s'est fait connaître par un livre intitulé : *Outlines of analogical philosophy, being a primary view of the principles, relations, and purposes of nature, science, and art* (Aperçus de philosophie analogique, ou tableau élémentaire des principes, relations et conséquences des rapports de la nature, de la science et de l'art). Londres, 1839, 2 vol. in-8°. L'auteur y développe les conséquences de l'analogie remarquée par Newton (*voyez* ce nom), entre l'ordre successif des couleurs, par la décomposition de la lumière dans le prisme, et celui des sons de la gamme.

FIELITZ ou **FILITZ** (Frédéric), né à Berlin vers 1820, a vécu d'abord dans cette ville, puis s'est fixé à Munich où il se trouvait en 1853. Les biographes allemands gardent le silence sur sa personne et sur ses travaux. Les études de cet artiste paraissent avoir eu pour objets principaux le chant choral et la musique religieuse. Ses premières productions ont été un livre choral pour l'église et pour l'intérieur des familles, harmonisé à quatre voix, intitulé : *Vierstimmige Choralbuch zu Kirchen- und Hausgebrauch*, Berlin, Besser; et un livre choral, également à quatre voix, pour le livre général de chant et de prière de Bunsen (*Vierstimmige Choralbuch zu Bunsen's allgemeine Gesang-und Gebetbuch*), idem. Il fut aussi le collaborateur de M. Erk, pour la formation du recueil intitulé : *Vierstimmige choräle der vornehmsten Meister des* 16 *und* 17 *Jahrhunderts* (Chorals à quatre voix des maîtres les plus célèbres des seizième et dix-septième siècles). Essen, Baedecker, 1845, première partie, 1 vol. gr. in-4° de 106 pages. Plus tard, il semble avoir varié dans ses opinions, car, en 1853, il a publié un écrit qui a pour titre : *Ueber einige Interessen der alteren Kirchenmusik* (sur quelques avantages de l'ancienne musique d'église); Munich, Christian Kaiser, in-8° de 138 pages. Les idées émises dans cet écrit sont d'un ordre philosophique élevé, et ont des tendances plus favorables au catholicisme qu'au protestantisme. M. Fielitz fait ressortir la supériorité d'influence exercée par la religion romaine pour donner à la musique un caractère qui touche le cœur.

FIENNES (Henri **DU BOIS DE**), pianiste et compositeur, issu d'une famille noble et ancienne, est né à Anderlecht, près de Bruxelles, le 15 décembre 1809. Son père, ancien magistrat, le destinait au commerce et lui fit apprendre la musique comme art d'agrément. Ainsi qu'il arrive souvent, l'art fit oublier les affaires. Après deux ans d'incertitude, M. De Fiennes abandonna la carrière où sa famille l'avait fait entrer et se voua à la musique. Landwyck, organiste de l'église de la Chapelle, fut son premier maître de piano; il alla ensuite à Paris où il reçut des conseils de Henri Herz pendant deux ans. De retour en Belgique, il y donna des concerts avec Bender, Hauman et Désargus. En 1834, il devint élève de l'auteur de cette notice pour la composition. Lorsque ses études d'harmonie furent terminées, M. De Fiennes suivit les conseils de son maître et retourna à Paris pour perfectionner son *mécanisme* du clavier, sous la direction de Kalkbrenner. Six mois de leçons de cet excellent professeur et un travail assidu lui firent acquérir des qualités d'égalité et de puissance sonore qui lui manquaient. Revenu à Bruxelles, il s'y livra à l'enseignement; puis il fit, en 1837, un voyage en Hollande et sur les bords du Rhin, dans lequel il obtint des succès à Amsterdam, à La Haye, à Aix-la-Chappelle et à Cologne. Cette époque était la plus brillante de la carrière de Thalberg : tous les pianistes le suivaient dans sa voie, soit pour le genre de la musique, soit pour le mécanisme du passage du pouce; De Fiennes se rendit à Londres pour entendre le virtuose et recevoir ses conseils. Comme beaucoup d'autres, il se fit imitateur de cette nouvelle école; mais au lieu de devenir artiste nomade comme ceux de nos jours, l'amour du pays et le besoin de la vie de famille le ramenèrent à Bruxelles. Dès lors, il cessa de se faire entendre en public et se borna à l'existence de professeur. On a publié de sa composition : 1° Thème varié pour piano, Paris, Launer; 2° Fantaisie sur *le Pré aux Clercs*, idem, Bruxelles et Mayence, Schott; 3° Morceau de concert, *idem*, Bruxelles, Lahou; 4° Fantaisie romantique, *idem, ibid.*; 5° Mélange sur *les Huguenots*, ibid.; 6° Fantaisie sur *Guido et*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Geneva, Bruxelles et Mayence, Schott ; 7° Caprice sur *l'Etoile du Nord*, Paris, Brandus ; 8° Premier et deuxième concertos pour piano et orchestre. Ces derniers ouvrages sont restés en manuscrit.

FIENUS (Jean), en flamand **FYENS**, plus connu sous le nom de **TURNHOUT**, qu'il avait pris du lieu de sa naissance, dans la province d'Anvers, fut médecin assez habile, et, si l'on en croit quelques auteurs, musicien recommandable. Il exerça la médecine à Anvers jusqu'en 1584, époque où cette ville fut assiégée par le duc d'Albe. Il se retira alors à Dordrecht, où il mourut le 2 août de l'année suivante. Swertius, et Foppens, d'après lui, assurent que Fyens n'est point l'auteur des compositions musicales qu'on lui attribue, et qu'elles appartiennent à un autre *Jean de Turnhout*, qui était son parent et son contemporain. Il est certain, en effet, que le médecin *Fienus* ou *Fyens* n'est pas le musicien connu sous le nom de *Jean de Turnhout*, car celui-ci était maître de chapelle du duc de Parme et de Plaisance et lui a dédié son premier livre de madrigaux à six voix, par une épître datée de Bruxelles, le 2 décembre 1588, époque où le médecin Fyens était mort depuis plus de quatre ans. (*Voyez* Turnhout, Jean.)

FIESCO (Jules), luthiste et compositeur, né à Ferrare en 1519, fut attaché à la chapelle des ducs Hercule II et Alphonse II d'Este, et mourut en 1586. Il a fait imprimer les ouvrages suivants de sa composition : 1° *Madrigali a quattro voci, libro* 1°, Venise, Ant. Gardane, 1554, in-4° oblong. 2° *Madrigali a* 4, 5 et 6 *voci*, ibid., 1565. 3° *Due Dialoghi a sette e due a otto voci*, ibid., 1564. 4° *Madrigali a cinque voci, libri* 1° e 2°, ibid., 1567, in-4° obl. Une deuxième édition du premier et du second livre a été publiée chez le même, en 1569. Cette édition est corrigée par Claude Merulo, et dédiée à Lucrèce et Léonore d'Este. 5° *Musica nova a cinque voci*, ibid., 1569.

FIGUEROA (Barthélemi-CAIROSCO DE), poëte espagnol, chanoine et prieur de l'église cathédrale de Canarie, naquit à Logrono, vers 1510, et mourut en 1570. Dans la seconde partie de son livre intitulé : *Templo militante, Flos sanctorum y Triumphos de las virtudes*, il a mis en tête de la vie du pape S. Léon un éloge de la musique, en forme de chanson, dont quatre couplets ont été insérés dans le *Parnaso español*.

FIGULUS (Wolfgang), dont le véritable nom était *Töpfer*, qui signifie *potier*, naquit à Naumbourg. En 1551, il succéda à Michel Voigt dans la place de chantre de l'école de Meissen ; il vivait encore en 1588. On a de ce musicien : 1° *Elementa musicæ*, Leipsick, 1550, in-8°, 3 feuilles. La deuxième édition de ce livre a pour titre : *Libri primi musicæ practicæ elementa brevissima, in usum puerorum conscripta, Noribergæ, in officina Ulrici Neuberi et hæredum Joannis Montani*, 1555, in-4° obl. de 31 feuillets. On a du même auteur un autre ouvrage qui, bien qu'en apparence destiné au même usage, est cependant différent ; ce livre est intitulé : *De Musica practica liber primus. — Guidonis Aretini Dialogus de Dimentione monochordi ex vetustiss. exempl. descriptus*, etc. Noribergæ, 1565, in-8°. Le dialogue attribué à Guido d'Arezzo est placé à la suite du livre de Figulus, et forme 8 pages d'impression. Il y a une première édition du livre de Figulus, sans le dialogue de Guido d'Arezzo, imprimée à Nuremberg, en 1545, in-12. 2° *Prima pars Amorum Filii Dei Domini nostri Jesu Christi quatuor vocum*. Wittenberg, 1574. Ce recueil de chants contient, outre les compositions de Figulus, des morceaux de Martin Agricola, de Paul Ebert, de Galliculus, de Clement non papa, d'André Schwarz, de Louis Senfl et d'autres. 3° *Cantiones sacræ* 4, 5, 6 *et* 8 *vocum*, 1575, in-4°. 4° *Vetera et nova carmina sacra et selecta de Natalie Christi*, 4 *vocum à diversis composita*, 1575. On y trouve plusieurs pièces de la composition de l'éditeur. 5° *Hymni sacri et scholastici cum melodiis et numeris musicis, auctiâ M. Frid. Birck*. Leipsick, 1605, in-8°. Il est vraisemblable, d'après ce titre, que Figulus avait cessé de vivre lorsque cet ouvrage fut publié.

FILIBERI (Horace), maître de chapelle de la cathédrale de Montagnana, dans l'état de Venise, vers le milieu du dix-septième siècle, est connu par un recueil de psaumes intitulé : *Salmi concertati a* 3, 4, 5, 6, 8 *voci con violini, op.* 1. Venise, Alexandre Vincenti, 1649, in-4°.

FILIPOWICZ (Mme Élise), dont le nom de demoiselle est *Mayer*, est née à Rastadt, en 1794. Douée d'heureuses dispositions pour la musique, elle reçut, dans sa jeunesse, des leçons de violon de Spohr, et fit de rapides progrès sous la direction de ce maître. Devenue Mme Minelli, elle donna des concerts sous ce nom dans plusieurs villes d'Allemagne, ainsi qu'en Pologne. Après la mort de son mari, elle se fixa dans ce pays et vécut dans la famille du comte Starzenski qui l'adopta. Plus tard, elle épousa en secondes noces M. Filipowicz, gen-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

thhomme lithuanien, dont elle eut une fille. La révolution polonaise de 1831 obligea M. Filipowicz à partager le sort de ses compatriotes. Forcée par les événements d'aller chercher une existence loin de sa patrie adoptive, Mme Filipowicz se rendit à Paris et y trouva un accueil sympathique. Elle y donna plusieurs concerts et s'y fit applaudir. Après deux ans de séjour dans cette ville, elle se rendit à Londres en 1833 et s'y fixa. Accueillie avec faveur par l'aristocratie anglaise, elle trouva dans son appui les moyens de se faire une honorable et douce existence par son talent; mais au moment où elle en faisait jouir sa famille, elle mourut en 1841, après une courte maladie, à l'âge de 47 ans. On n'a gravé de cet artiste qu'un seul ouvrage intitulé : *Fantasia on Polish airs for the violin, with an accompaniment for the piano, dedicated to Louis Spohr, by his pupil.* Londres, Robert Cocks. Mme Filipowicz a laissé en manuscrit : 1° *Warsovienne*, variée pour violon solo, avec accompagnement d'orchestre. 2° Introduction et rondo sur des thèmes polonais, pour violon avec accompagnement de piano. 3° *Divertimento scherzoso* pour violon et piano, sur des thèmes polonais. 4° *Rondo alla polacca* pour violon et piano. 5° *Variazioni capriciosi*, idem. 6° Trois valses pour violon, alto et piano.

FILIPPINI (Étienne), surnommé *l'Argentina*, moine augustin, fut maître de chapelle à Saint-Jean l'Évangéliste de Rimini, dans la seconde moitié du dix-septième siècle. Il a beaucoup écrit pour l'église. On a imprimé de sa composition. 1° *Concerti sacri a* 2, 3, 4 *e* 5 *voci*, lib. 1, op. 2. Ancona, Beltramo, 1652, in-4°. 2° *Salmi brevi a* 5 *voci*, op. 6. Bologne, J. Monti, 1670, in-4°. 3° *Concerti sacri a* 2, 3, 4 *e* 5 *voci, con violini e senza*, lib. 2, op. 7, *ibid.*, 1671, in-4°. 4° *Messe di Capella a quattro voci*, op. 8, *ibid.*, 1673, in-4°. 5° *Motetti a voce sola*, op. 9, *ibid.*, 1675, in-4°. 6° *Messe e salmi brevi a* 8 *voci*, op. 10, *ibid.*, 1685, in-4°. Son œuvre onzième est intitulé : *Salmi concertati a tre voci con due violini*. Bologne, 1685, in-4°.

FILIPPO (Le P. D.), surnommé **IL PICCOLO** (*le petit*), bénéficier de la cathédrale de Palerme, né vraisemblablement en Sicile, vécut vers le milieu du dix-huitième siècle. Il est auteur d'un traité du plain-chant intitulé : *Il Canto fermo esposto colla maggior brevità, e co'l modo più facile.* In Palermo, 1739, in-4° de XVI et 164 pages. Il y a des exemplaires qui ont un autre frontispice avec ce titre : *Il Canto fermo, anima del coro, pregio del sacerdote, attrattivo dei fedeli, esposto dal R. S. D. Filippo lo Piccolo.* La date est la même, et le volume absolument semblable. L'ouvrage est dédié à Joseph Stella, archidiacre de la cathédrale de Palerme, vicaire et visiteur général de l'archevêché de cette ville. M. Ch. Ferd. Becker a confondu ce prélat avec Jean-Marie Stella (*voyez* ce nom), moine franciscain de Rome, ne remarquant pas qu'ils ont vécu à la distance de près d'un siècle l'un de l'autre, et que leurs positions étaient très-différentes.

FILIPUCI (Augustin). *Voyez* Filipuzzi.

FILIPUZZI (Augustin), et non **FILIPUCI**, né à Bologne, vers 1635, fut d'abord organiste de l'église de *la Madona di Galiera*, puis fut nommé maître de chapelle de l'église des chanoines réguliers de Saint-Jean *in Monte*, en 1665. L'année suivante, époque de la fondation de l'Académie des philharmoniques, il en fut nommé membre, et le titre de prince de cette société lui fut conféré deux fois, en 1669 et 1675. Les ouvrages qui l'ont fait connaître comme compositeur sont : 1° *Messa e Salmi per un Vespro a cinque voci, con* 2 *violini e ripieni*, op 1. Bologne, 1666, in-4°. — 2° *Messe a quattro da Capella, e una Messa de' Morti nel fine*, op. 2. Bologne, J. Monti, 1667, in-4°. — 3° *Messe e Salmi a* 4 *voci*, lib. 2, op. 3, *ibid.*, 1671, in-4°. Filipuzzi fut un bon maître de chant, d'orgue et de contrepoint; il a formé beaucoup de bons élèves.

FILITZ (Frédéric). *Voyez* Fielitz.

FILS (...). On a publié à Vienne, avec ce nom, chez Kozeluch, en 1800, une méthode de violon sous le titre suivant, en mauvais français : *Très facile méthode pour jouer au violon les sons harmoniques dans tous les tons majeurs et mineurs.*

FILSL (...), violoncelliste, organiste et compositeur distingué, né en Bohême, vivait à Prague vers le milieu du dix-huitième siècle. On a de lui de grandes messes dans le style ancien, beaucoup de concertos pour le violoncelle, et des pièces d'orgue. Sa musique d'église est encore estimée en Bohême. La plupart de ses compositions sont conservées en manuscrit au couvent de Strahow.

FILTZ (Antoine), violoncelliste au service de l'électeur Palatin, à Manheim, se distingua comme compositeur de musique instrumentale. Il mourut en 1768, fort jeune encore. Les ouvrages de sa composition qui ont été publiés sont six symphonies à huit instruments, six trios pour clavecin, violon et basse, six trios pour violon, et six quatuors pour deux violons,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

alto et basse. Il a laissé en manuscrit des concertos pour violoncelle, pour flûte, pour hautbois et pour clarinette.

FINATTI (Jean-Pierre), compositeur italien, vivait vers le milieu du dix-septième siècle. Il a publié un recueil de messes, motets, litanies de la Vierge et des quatre antiennes solennelles à quatre voix avec instruments, œuvre 2e. J'ignore quel est l'œuvre premier de ce musicien.

FINAZZI (Philippe), compositeur et sopraniste, né à Bergame en 1710, chanta d'abord dans l'opéra italien à Breslau, en 1728. Il passa ensuite au service du duc de Modène, et revint en Allemagne vers 1737. Ayant amassé quelque fortune, il acheta, en 1748, une maison de campagne à Jersbeck, près de Hambourg, pour y passer le reste de sa vie. Sa probité et ses talents lui valurent l'estime et l'amitié des personnes les plus distinguées, et particulièrement celle du baron d'Ahlefeld, conseiller intime du roi de Danemark, et du poëte Hagedorn. En 1758, il se cassa les deux jambes; la veuve d'un maréchal entreprit sa guérison et lui prodigua ses soins. Pénétré de reconnaissance, Finazzi l'épousa et lui laissa tous ses biens à sa mort, qui eut lieu le 21 avril 1770. On a gravé de lui, à Hambourg, en 1754, *Six symphonies à quatre parties*. Il a laissé en manuscrit l'opéra de *Temistocle*, un intermède intitulé : *la Pace campestre*, quelques morceaux de chant pour le théâtre, et une cantate pour la fête de naissance de la reine Caroline.

FINCH (Édouard), baronnet, vécut en Angleterre, sa patrie, dans les premières années du dix-huitième siècle. On trouve un *Te Deum* en sol mineur, et l'antienne *Grant, we beseech thee, merciful Lord*, de sa composition, dans la grande collection des services et antiennes de l'église d'Angleterre, depuis la réformation jusqu'à la fin du règne de la reine Anne, recueillie par Thomas Tudway dans les années 1715 à 1720. Cette collection existe parmi les manuscrits du Muséum britannique, sous les nos 11,587 et 11,589 du supplément.

FINCK (Henri), compositeur distingué de l'école allemande, fut attaché au service du roi de Pologne, vers 1480, suivant ce que dit Hermann Finck (*voyez* ce nom), dans l'introduction du livre intitulé *Musica practica*. Voici le passage qui concerne Henri Finck : *Circa annum millesimum quadringentesimum et octuagentesimum et aliquanto post alii extiterunt præcedentibus (musicis) longè præstantiores... Inter hos sunt Henricus Finck, qui non solum ingenio, sed præstanti etiam eruditione excelluit, durus verò in stylo.* Quel que fût son mérite, il ne paraît pas que son maître ait eu pour son talent l'estime qui lui était due, car Finck, lui ayant demandé une augmentation de traitement, en reçut cette réponse : *Un pinson, que je fais enfermer dans une cage, chante toute l'année et me fait autant de plaisir que vous, quoiqu'il ne me coûte qu'un ducat.* On ignore si le prince si peu sensible à l'harmonie était Casimir IV, mort en 1492, après un long règne, ou son fils Charles-Albert. On ne sait pas davantage si Finck passa le reste de sa vie dans une cour où il était si mal apprécié. Les ouvrages de ce compositeur, dont le style était dur suivant Hermann Finck, sont sans doute perdus ou enfouis dans quelque bibliothèque, car on ne connaît que celui qui a pour titre : *Schöne ausserlesene Lieder des hochberühmten Heinrici Finckens, samt andern neuen Liedern von den fürnehmsten dieser Kunst gesetzt, lustig zu singen und auff die Instrument dienstlich, vor nie in Druck ausgegangen.* (Chansons choisies du très-célèbre Henri Finck, avec d'autres chants d'hommes distingués en cet art, agréables à chanter et à jouer sur les instruments convenables, non imprimées précédemment.) On trouve un exemplaire de ce recueil dans la bibliothèque de Zwickau et un autre dans celle de Munich. Gerber dit (*Neues Lexikon der Tonkünstl.* II. 103) que l'ouvrage est sans date et présume qu'il a été imprimé vers 1550; il n'en avait sans doute pas vu d'exemplaire, car il y aurait lu : *Nürnberg, durch Hieronymum Förmschneider*, 1550, in-8° obl. On trouve dans cette collection cinquante-cinq chants, dont la plus grande partie est de Henri Finck; le reste est extrait des œuvres d'Étienne Mahu, d'Arnold de Bruck et de L. Senfl. Il y a aussi quelques pièces de Henri Finck dans les *Concentus octo, sex, quinque et quatuor vocum*, publiés par Sigismond Salblinger, à Augsbourg, chez Philippe Uhlhard, en 1545; dans le deuxième volume des *Novi operis musicis sex, quinque et quatuor vocum*, Noribergæ, arte Hieronymi Graphæi, 1538; et dans le *Sacrorum Hymnorum liber primus*, Vitebergæ apud Georgium Rhaw, 1542. Les autres compositeurs dont on trouve des morceaux dans ce dernier recueil sont principalement Stolzer et Arnold de Bruck.

FINCK (Hermann), compositeur et théoricien, vivait à Wittenberg, vers le milieu du seizième siècle. Il avait habité précédemment en Pologne et y avait été, comme il le dit dans une épître dédicatoire, le client et l'obligé de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

la famille des comtes de Gorka dans ce pays. Le lieu de la naissance de Finck a été ignoré jusqu'à ce moment. La dédicace d'un livre dont il sera parlé tout à l'heure, est signée *Hermannus Finck Birnensis;* mais aucun lieu auquel puisse se rapporter ce nom n'est connu dans la géographie. J'ai dit dans la première édition qu'il y a vraisemblablement une faute d'impression dans ce nom, et la longue habitation de Finck en Pologne m'a fait croire qu'il fallait lire *Bilnensis* (Wilna). M. Sowinski (*Les Musiciens polonais,* p. 192) pense que *Birnensis* signifie *de Berne,* ce qui est une erreur manifeste. *Une récente découverte de mon savant* ami M. Dehn est venue lever tous les doutes à ce sujet, a confirmé ma conjecture sur la faute d'impression, et a fait connaître enfin le lieu de la naissance d'Hermann Finck. Dehn a trouvé, dans la bibliothèque de Liegnitz, deux compositions de ce musicien, lesquelles ont été inconnues jusqu'à ce jour, et au frontispice desquelles on lit : *Composita ab Hermanno Finck Pyrnensi.* Ainsi Finck était né à Pirna, petite ville de la Saxe, près de Dresde. Les œuvres trouvées dans la bibliothèque de Liegnitz ont pour titre : 1° *Melodia epithalami illustrissimo Principi et Domino Johanni Friderico II duci Saxoniæ, Landgravio Turringæ,* etc. *Composita ab Hermanno Finck Pyrnensi* 5 *vocum.* Vitebergæ excusa typis hæredum Georgii Rhaw, 1555, in-4° obl. de cinq feuilles. 2° *Melodia epithalami clarissimo viro Henrico Paxmanus,* etc. *Composita ab Hermanno Finck Pyrnensi quatuor vocum.* Witebergæ excusa typis Georgii Rhaw. 1555, in-4° Le texte de cette composition est du célèbre Mélanchton. L'ouvrage qui a fait la réputation de Finck est intitulé : *Practica Musica, exempla variorum signorum, proportionum et canonum, judicium de tonis, ac quædam de arte suaviter et artificiose cantandi* (Musique pratique, contenant les exemples de différents signes, des proportions et des canons, la connaissance des tons, et des observations pour chanter avec goût), Witebergæ excusa typis hæredum Georgii Rhaw, anno 1556, 1 vol. in-4° de 46 feuilles, ou 348 pages non chiffrées. Les auteurs du Dictionnaire des Musiciens (Paris, 1810) ont dit à propos de ce livre : « Ce titre ne promettait « pas un ouvrage bien écrit; il était néan- « moins fort intéressant, parce qu'il contenait « beaucoup de détails historiques sur les com- « positeurs de son temps; mais il est devenu « si rare que *de nos jours il paraît impossible* « d'en rencontrer un seul exemplaire. » Il est singulier que ces auteurs, qui semblaient attacher tant de prix au livre de Finck, ne se soient pas donné la peine de le chercher; ils en auraient trouvé un exemplaire à la bibliothèque Mazarine de Paris. Ils ajoutaient que par bonheur Walther, qui probablement en possédait un, a transcrit, « dans son Lexicon, un frag- « ment extrêmement important du premier « chapitre qui traitait des inventeurs de la « musique. » Il n'y a pas un mot de cela dans le Lexique de Walther; c'est Gerber qui le premier a donné ce passage dans la première partie de son Dictionnaire des Musiciens. Finck promettait, *dans ce passage,* de donner dans un autre livre des détails sur un grand nombre de compositeurs dont il n'avait point parlé, et de fournir des renseignements sur leur vie et sur leurs ouvrages; mais il n'a pas tenu sa promesse. Au surplus, on ne trouve rien dans la *Practica Musica* de Finck qui distingue ce livre de ceux du même genre qui ont été publiés à la même époque, sauf toutefois des exemples bien écrits des divers genres de proportions à quatre voix, et des canons bien faits, également à quatre voix. Je possède un exemplaire de ce livre rare.

FINÉ (Oronce), naquit à Briançon, en 1494, et vint fort jeune à Paris, où il fit ses études au collége de Navarre. François Ier le nomma professeur de mathématiques au collége royal, en 1530, et Finé occupa cette place jusqu'à sa mort, arrivée le 6 octobre 1555. Il a traité de la musique dans ses deux ouvrages intitulés *Protomathesis, seu opera mathematica,* Paris, 1532, in-fol.; et *De Rebus mathematicis hactenus desideratis libri IV,* Paris, 1556, in-fol. Finé fut vraisemblablement habile joueur de luth, car il a publié une méthode ou instruction pour jouer de cet instrument; ouvrage de la plus grande rareté, intitulé : Très-brève et familière introduction pour entendre et apprendre par soy mesme à iouer toutes chansons réduictes en la tabulature du luth, avec la manière d'accorder le dict luth, ensemble XXXIX chansons dont la plus part d'icelles sont en deux sortes, c'est assavoir à deux parties et la musique. Et à troys sans musique. Le tout achevé d'imprimer le VI iour d'octobre 1529, par Pierre Attaingnant demourant à Paris, en la rue de la Harpe, près l'église Saint-Cosme. L'auteur traduisit cet ouvrage en latin et le fit paraître dans cette langue, sous ce titre : *Epithoma musice instrumentalis ad omnimodam Hemispherii seu luthina et theoreticam et practicam per Orontium Fineum Delphinatem studiose collectum,* 1530. *Venit*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Paris. in officina libraria Petri Attaingnant in vico Cythara.

FINETTI (Jacques), moine franciscain, né à Ancône, était, en 1611, maître de chapelle dans sa ville natale, et passa ensuite en la même qualité à l'église de Saint-Marc, à Venise. On a de lui les ouvrages suivants : 1° *Psalmi Vespertini* 8 *vocum*, Venise, 1611. 2° *Concerti a quattro voci*, ibid, 1615. 3° *Triplex sacrorum concentuum fasciculi. Jacob Finetti, Petri Lappii et Jul. Bellii*, 2, 3, 4-6 *et pluribus vocibus*, Francfort, 1621, in-4°. 4° *Trium Italiæ lucidiss. Syderum Musicorum, utpote Jacobi Finetti, Petri Lappii et Julii Belli* 55 *Meditationes Musicæ* 1, 2, 3, 4-6 *voc. nunc primum in Germania divulgatæ*, Francfort, 1621, in-4°. 5° *Omnia in nocte Nativitatis Domini quæ ad matutinam spectant* 5 *vocibus. Venetiis ap. Angel. Gardanum*, 1609, in-4°. 6° *Corona Mariæ quatuor vocibus*, lib. 1, 2, 3, 4, 5. *Venetiis* 1610-1622, in-4°.

FINGER (Godefroid), instrumentiste et compositeur, né à Olmutz, en Moravie, vers 1660, passa en Angleterre en 1685, et y fut attaché au service de Jacques II, comme musicien. En 1688, il publia son premier ouvrage, sous ce titre : *Sonatæ XII, pro diversis instrumentis quarum tres priores pro violino et viola di gamba, proximæ tres pro II violinis et viola di basso, tres sequentes pro III violinis, reliquæ pro II violinis et viola, omnes ad basi continuam pro organo seu clavicymbalo formantur. Authore Godefrido Finger, Olmutio-Moravo, capellæ Serenissimi Regis Magnæ Britanniæ Musico. Opus primum.* Anno 1688. Cette édition du premier ouvrage de Finger, ornée d'un beau portrait de l'auteur, est très-rare ; mais Étienne Roger, d'Amsterdam, en a donné une autre édition qui se trouve plus facilement et qui a pour titre : *Douze sonates de Finger, les trois premières à un violon, une viole de gambe et une basse continue, les trois suivantes à deux violons, une basse de violon ou basse de viole et basse continue, les trois autres à deux violons, une haute-contre et basse continue, et les trois dernières à trois violons et une basse continue, opera prima.* En 1690, Finger fit imprimer *VI Sonatas or Solos; three for a violin, and three for a flute, with a thorough-bass for the harpsychord* (sans nom d'imprimeur ni d'éditeur). Étienne Roger a publié une autre édition de cet ouvrage sous le titre : *Finger opera secunda, consistant en trois sonates à un violon et basse continue et trois sonates à une flûte et basse continue.* Dans l'année suivante Finger fit paraître, avec Jean Banister, un recueil intitulé : *Ayres, Chacones, Divisions, and Sonatas, for violins and flutes.* Cet ouvrage est annoncé dans la *London Gazette*, du 5 novembre 1691. Plus tard il donna encore, en collaboration avec Godefroid Keller : *A Set of Sonatas in five parts for flutes and hautbois* (voyez le Catalogue général de Henri Playford, 1701). Roger en a donné une autre édition intitulée : *Sonates à cinq parties, deux flûtes, deux hautbois et basse continue, composées par MM. Finger et Keller.* Le même éditeur a publié de plus sous le nom de Finger : *Dix sonates à une flûte et basse continue, opera terza; XII Sonates à deux flûtes et basse, opera quarta et sesta; Godfrey Finger opera quinta, Sonate a tre, due violini e basso continuo.*

En 1693, Finger composa la musique de l'Ode pour le jour de Ste-Cécile. On a ignoré longtemps qu'il eût écrit pour le théâtre, mais M. Edouard Rimbault, homme très-instruit dans l'histoire de la musique en Angleterre, a découvert les titres d'un certain nombre d'ouvrages dramatiques qui furent représentés à Londres et dont cet artiste avait composé la musique. (*Voyez* la note p. 119 des *Memoirs of Musick*, de Roger North.) Ces ouvrages sont : 1° *The Wives Excuse* (l'Excuse des femmes), écrit par Southern, et représenté à Drury Lane, en 1692. 2° *Love for Love* (Amour pour amour), écrit par Congrève, représenté au Théâtre de Lincoln's Inn Fields, en 1695. 3° *The Loves of Mars and Venus* (Les Amours de Mars et de Vénus), écrit par Motteaux, représenté au même théâtre, en 1696. 4° *The Anatomist, or sham Doctor* (L'Anatomiste, ou le Docteur supposé), écrit par Ravenscroft, au même théâtre, en 1697. 5° *The Humours of the Age* (Les Caprices de la vieillesse), écrit par Baker, représenté à Drury Lane, en 1701. 6° *Love at a loss* (L'Amour en défaut), au même théâtre, en 1701. 7° *Love makes a Man, or the Fops fortune* (L'Amour fait l'homme, ou la bonne fortune), écrit par Cibber, au même théâtre, en 1701. 8° *Sir Harry Wildhair*, écrit par Farquhar, au même théâtre, en 1701. La *London Gazette* du 11 mars 1699 ayant annoncé que des personnes de qualité avaient, pour l'encouragement de la musique, fait un fonds de 200 guinées qui seraient divisées en quatre prix, le premier de 100 guinées, le second de 50, le troisième de 30, et le dernier de 20, pour les-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

quels un concours était ouvert; ils seraient adjugés aux meilleures compositions musicales dont le sujet était *le Jugement de Pâris*, de Congrève. Les candidats furent Weldon, Eccles, Daniel Purcell et Finger : Weldon obtint le premier prix; le second fut décerné à Eccles, le troisième à Daniel Purcell, et le quatrième à Finger, qui était certainement le meilleur musicien des quatre concurrents. Les quatre ouvrages furent exécutés aux théâtres de Drury Lane et de Dorset Gardens, de 1701 à 1704, et l'ouvrage de Finger, exécuté le 11 mars 1701, fut si mal accueilli par le public, que l'artiste s'éloigna de l'Angleterre peu de temps après. Les ouvrages d'Eccles et de Purcell furent publiés en partition par Walsh, mais les deux autres sont restés en manuscrit. Gerber, qui place l'ouvrage de Finger sous la date de 1691 (*Neues Lex. der Tonk.*, t. II, p. 125) et cite Burney à ce sujet, s'est trompé, car cet historien de la musique donne les mêmes dates que M. Rimbault.

En 1702, Finger fut attaché à la musique de la chambre de Sophie-Charlotte, reine de Prusse. Pendant son séjour à la cour de Berlin, il y écrivit l'opéra allemand *Sieg der Schönheit über die Helden* (Le triomphe de la beauté sur les héros), qui fut représenté à la cour en 1706, et qui fut suivi de *Roxane*, également représenté en 1706. En 1717, Finger était maître de chapelle à la cour de Gotha. Aucun renseignement postérieur ne nous est parvenu sur cet artiste.

FINI (Michel), compositeur dramatique, né à Naples, dans les premières années du dix-huitième siècle, a écrit, à Venise, en 1731 et 1732, les intermèdes suivants : 1° *Pericca et Varrone*. 2° *I Dei birbi*. Il a écrit aussi un grand opéra qui a pour titre : *Gli Sponsali d'Enea*.

FINK (Godefroid-Guillaume), ancien rédacteur de la *Gazette musicale* de Leipsick, naquit à Sulza sur l'Ilm, le 7 mars 1783. Il reçut, dans sa jeunesse, des leçons de piano et d'orgue du *cantor* Gressler. Admis ensuite comme sopraniste au chœur du collége de Naumbourg, il continua ses études sous la direction du recteur de ce collége, Fürstenhaupt, et du magister Schocher. Suivant la notice relative à Fink, insérée dans l'*Universal Lexicon der Tonkunst*, dont il fut un des rédacteurs, il est dit que dès ce temps il se distingua par des essais de poésie latine, et des morceaux de musique religieuse, dont quelques-uns étaient écrits avec orchestre. En 1804, il commença ses études de théologie, qu'il ne termina qu'en 1809. Ce fut à cette époque qu'il publia quelques recueils de chansons allemandes avec accompagnement de piano, dont il avait fait les vers et la musique. En 1810, il fit aussi paraître chez Kühnel, à Leipsick, des chansons populaires, et des chants religieux à plusieurs voix. Les deuxième et troisième cahiers de ces collections furent publiés l'année suivante. Déjà il s'était fait connaître comme écrivain sur la musique par une dissertation sur la mesure et le rhythme, publiée dans les nos 13, 14 et 15 de la 11e année de la *Gazette musicale* de Leipsick (ann. 1808-1809). Ses conversations avec Auguste Apel avaient attiré son attention sur ce sujet; mais son travail, bien qu'étendu, est superficiel. Fink n'avait pas aperçu la grande et belle loi de combinaison des temps binaires à divisions binaires, des temps binaires à divisions ternaires, des temps ternaires à divisions binaires, et des temps ternaires à divisions ternaires, sur quoi repose toute la théorie de la rhythmique musicale. Sans la connaissance de cette loi, on ne fera jamais rien sur ce sujet qui ait quelque valeur.

En 1812, Fink établit une maison d'éducation à Leipsick; il la dirigea jusqu'en 1827. Pendant ces quinze années il publia un volume de poésies (chez Hartnock, en 1815), un livre intitulé : *les Dévotions* (chez Gueschen, en 1814), et un volume de sermons en 1815. Vers le même temps il fit paraître aussi des recherches sur quelques anciens chants de l'église tels que le *Dies iræ*, le *Stabat mater*, le *Salve regina*, dans le *Magasin pour les prédicateurs chrétiens*, publié par Tzschirner, et dans la *Gazette musicale* de Leipsick. En 1827, il s'est chargé de la rédaction de cette feuille, qui n'a pas conservé entre ses mains l'intérêt que Rochlitz avait su lui donner. Cependant l'auteur de l'article biographique de Fink, du Lexique de Schilling, dit que ses fonctions comme rédacteur de cette feuille le placent à la tête de la critique musicale. Il suffit de lire quelques articles de Fink pour être convaincu que le savoir lui manque dans la partie didactique de l'art, et qu'il n'a que des connaissances superficielles concernant son histoire. Dans le livre qu'il a publié sous ce titre : *Erste Wanderung der ältesten Tonkunst, als Vorgeschichte oder erste Periode derselben* (Première excursion dans la musique la plus ancienne, comme histoire préliminaire, ou première période de l'histoire de cet art), Essen, Bædecker, 1831, in-8°, les matériaux fournis par le grand ouvrage de la *Description de l'Égypte*, le voyage de Denon, les Mémoires

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de Jones traduits par M. de Dalberg, et d'autres livres modernes ne lui ont présenté que des faits dont il n'a point aperçu la liaison; ses vues manquent de portée, et rien ne s'élève au-dessus de la médiocrité dans ce petit volume. Après avoir rédigé la *Gazette générale de Musique* depuis 1827 jusqu'en 1841, il fut nommé professeur de musique à l'Université de Leipsick en 1842; mais il ne garda pas longtemps cette position, ayant désiré passer ses dernières années dans le repos. Le 10 août 1846, il fit avec sa femme et sa fille une excursion à Halle; mais, à peine arrivé dans cette ville, il y tomba malade, et, le 27 du même mois, il y mourut. Son portrait a été placé en tête du quarante-huitième volume de la *Gazette générale de Musique* de Leipsick. Fink a fourni des articles de musique à l'*Encyclopédie* allemande de Ersch et Gruber, au *Dictionnaire de la conversation* publié par Brockhaus à Leipsick, et à l'*Universal Lexicon der Tonkunst*, publié par M. Schilling.

Les compositions musicales de Fink consistent en quelques morceaux pour piano et violon; des chants à plusieurs voix; des chansons à boire; plusieurs suites de mélodies sur des poésies de Gœthe et d'autres; un recueil de *mille* lieder et chansons allemandes, sous le titre : *Musikalischer Hausschatz der Deutschen*, Leipsick, Mayer et Wigaud, 1843; cinq trios pour soprano, contralto et basse, Leipsick, Hofmeister, 1844; *Die deutsche Liedertafel* (La société allemande de chant), recueil de cent chants à quatre parties pour des voix d'hommes, Leipsick, G. Mayer, 1846. Parmi ses écrits relatifs à la musique, les plus considérables sont : 1° Celui qui a été cité précédemment sous le titre : *Erste Wanderung*, etc. 2° *Musikalische Grammatik oder theoretisch-praktischer Unterricht in der Tonkunst* (Grammaire musicale ou instruction théorique et pratique sur la musique). Leipsick, G. Wigand, 1836, in-16 de XVI et 282 pages, avec beaucoup d'exemples de musique. Il en a été fait une deuxième édition chez le même. 3° *Wesen und Geschichte der Oper. Ein Handbuch für alle Freunde der Tonkunst* (Essence et histoire de l'Opéra. Manuel pour tous les amateurs de musique), *ibid.*, 1838, 1 vol. in-8°. 4° *Der neumusikalische Lehrjammer, oder Beleuchtung der Schrift : Die alte Musiklehre im Streit mit unserer Zeit, von Marx* (La Nouvelle Méthode déplorable de musique, ou Examen de l'écrit de Marx, intitulé : *l'Ancien Enseignement de la musique en opposition avec notre temps*), *ibid.*, 1842, in-8°. 5° *System der musikal. Harmonielehre*, etc. (Système de la science de l'harmonie musicale, etc.). Leipsick, Mayer et Wigand, 1842, 1 vol. in-8°. 6° *Der Musikalische Hauslehrer* (l'Enseignement privé de la musique). Pesth, Heckenast, 1840. — Fink s'est occupé pendant plus de vingt ans de la préparation d'une histoire de la musique. Après sa mort, on a trouvé dans ses papiers un manuscrit qui paraît être le résultat de ce travail et qui a pour titre : *Handbuch der allgemeinen Geschichte der Tonkunst für Vorlesungen auf Academien, Gymnasien, Seminarien*, etc. (Manuel de l'histoire générale de la musique, pour des lectures dans les académies, gymnases, séminaires, etc.). Cet ouvrage n'a pas été publié jusqu'à ce jour (1860). Le seul écrit posthume de Fink qui a paru est une instruction élémentaire sur la composition, intitulée : *Musikalische Compositionlehre*, etc., Leipsick, Peters.

FINK (Charlotte), fille du précédent, se fit connaître comme pianiste de talent dans les concerts de Leipsick, en 1835 et dans les années suivantes, puis à Dessau et à Dresde; mais elle mourut à la fleur de l'âge, le 1er octobre 1843.

FINKE (Jean-George), bon facteur d'orgues à Saalfeld, dans la première partie du dix-huitième siècle, a construit plusieurs beaux instruments, parmi lesquels on remarque celui de Gera, qui a trois claviers, pédale, et quarante-deux jeux. En 1715, il a construit un autre orgue à deux claviers et pédale, composé de dix-huit jeux et d'une très-bonne harmonie.

FINKES (Dominique), compositeur de musique d'église et organiste, à Vienne, né en 1821, est fils d'un directeur du chœur à Gumpendorff. Doué d'une heureuse organisation et ayant fait de bonnes études, il se livra fort jeune à la composition de musique d'église et produisit avant l'âge de vingt ans plusieurs messes, beaucoup de motets et trois cantates religieuses. En 1840, il fut nommé organiste d'une des églises de Vienne, et, dans l'année suivante, il fit exécuter dans cette ville une messe nouvelle (en *mi* bémol) pour un chœur d'hommes et orchestre, qui fut considérée par les connaisseurs comme une œuvre de la plus grande distinction. En 1843, M. Finkes a fait entendre un oratorio, intitulé *Maria*, qui a obtenu les éloges de tous les artistes. Depuis lors, je n'ai plus eu de renseignements sur lui.

FINNO (Mag. Jacques), prédicateur à Abo, dans la Finlande, vécut dans la seconde moitié

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

du seizième siècle. On lui doit deux recueils intéressants qui ont pour titre : 1° *Cantiones piæ Episcoporum veterum in regno Suecia, præsertim magno Ducatu Finlandiæ usurpatæ, cum notis musicalibus*, Greifswald, 1582, et Rostock, 1625. 2° *Hymni ecclesiastici Finnici idiomatis aucti*. Sans date ni nom de lieu.

FINOLD ou **FINNOLT** (André), né à Neuhausen, dans la Thuringe, fut maître d'école à Schloss-Helderungen au commencement du dix-septième siècle. Il est auteur des ouvrages suivants : 1° *Magnificat Genethliacum*, 8 *vocum*. Erfurt, 1616, in-4°. 2° *Prodromus musicus, oder 3 Magnificat 8 vocibus*. Erfurt, 1629, in-4°. 3° *Die Frœlich Aufferstehung Jesus-Christi, mit 1, 2, 3 und 4 Stimmen gesetzt* (la Joyeuse Résurrection de Jésus-Christ, pour 1, 2, 3 et 4 voix), Erfurt, 1621.

FINOT. *Voyez* Prinot.

FINTH (...), luthier allemand, se fixa à Paris vers 1705, et se fit remarquer par la bonté des violons qu'il fabriqua jusqu'en 1780. Il avait pris Stradivari pour modèle, et le copia si bien, qu'on a souvent attribué ses instruments à ce luthier célèbre. Ses violons, tous vernis à l'huile, sont d'un beau fini.

FIOCCHI (Vincent), né à Rome, en 1767, a fait ses études musicales à Naples, au Conservatoire *della Pietà de' Turchini*, sous la direction de Fenaroli. Après avoir composé en Italie seize opéras, qui sont maintenant oubliés, il vint à Paris, en 1802, et y débuta par *le Valet des deux Maîtres*, ouvrage qui avait été déjà traité par Devienne, et qu'il remit en musique. Cette pièce eut peu de succès. Fiocchi se livra alors à l'enseignement du chant et de la composition. En 1807, il publia, conjointement avec Choron, un livre intitulé : *Principes d'accompagnement des écoles d'Italie*, Paris, Imbault, in-4°. Il écrivit aussi des *Ricercari* à deux et trois voix, avec basse chiffrée, dont quelques-uns ont été insérés dans la collection de pièces italiennes publiée chez Pleyel en 1808 : ces productions sont d'un bon style. Fiocchi avait été chargé de composer un opéra de *Sophocle* pour la distribution des prix décennaux qui devait avoir lieu en 1810; mais cette distribution n'ayant point été faite, l'auteur de l'opéra eut beaucoup de peine à obtenir que son ouvrage fût représenté; enfin, il le fut en 1811 et obtint un succès d'estime. Depuis lors, Fiocchi a écrit plusieurs opéras comiques qui n'ont point été représentés, ou qui n'ont point réussi. Il est mort à Paris, ignoré et dans une situation peu fortunée en 1843.

FIOCCO (Pierre-Antoine), né à Venise vers le milieu du dix-septième siècle, fut maître de chapelle à l'église Notre-Dame-du-Sablon, à Bruxelles, et eut le titre de maître de chapelle du duc de Bavière. On a imprimé de sa composition : 1° *Sacri Concerti, a una e più voci, con instromenti e senza*, op. 1, Anvers, 1691, in-4°. 2° *Missa e Motetti a* 1, 2, 3, 4 *et* 5 *voci, con* 3, 4 *e* 5 *stromenti*. Amsterdam, Roger. Beaucoup d'autre musique d'église de ce compositeur se trouve encore en manuscrit à Bruxelles, à Anvers et à Gand.

FIOCCO (Joseph-Hector), fils du précédent, naquit à Bruxelles, vers 1690. A la fin de 1731, il succéda à De Fesch (*voyez* ce nom) dans la place de maître de chapelle de l'église Notre-Dame d'Anvers. On ignore les motifs qui le firent se retirer en 1737. En 1732, il avait écrit une messe pour la fête de sainte Cécile, en *ré* majeur, à 5 voix, 2 violons, pardessus de viole, alto-viole, basse de viole, violoncelle solo et basse continue pour l'orgue. Le manuscrit de cette messe se trouve dans les archives de l'église Notre-Dame. On connaît aussi de Fiocco une messe de *Requiem* en *mi* bémol, à quatre voix, deux violons, basse continue et deux cors. Cette messe a été exécutée à la collégiale d'Anvers jusqu'au commencement du dix-neuvième siècle. On trouve dans les archives musicales de l'église Sainte-Walbruge, à Audenarde, un recueil manuscrit de motets composés par Fiocco. On connaît de sa composition : 1° *Adagio* et *Allegro* pour le clavecin, op. 1. Augsbourg, Lotter. 2° *Motetti a 4 voci, con 3 stromenti*. Amsterdam, Roger, 1730. Au nombre des motets qu'on exécutait annuellement au concert spirituel et qui obtenaient le plus de succès, était un *Confitebor tibi Domine* et un *Laudate pueri Dominum*, de Fiocco. Ce musicien vivait encore en 1752. — On trouve à la bibliothèque impériale, à Paris, une messe du cinquième ton et des psaumes, en manuscrit, sous le nom de *Dominique Fiocco*. Les circonstances de la vie de ce musicien sont inconnues.

FIODO (Vincent), né à Bari, dans le royaume de Naples, en 1782, fut élève du Conservatoire *della Pietà de' Turchini*, et fut dirigé dans ses études par Sala et Paisiello. Il se fit d'abord connaître par son oratorio de *Giuseppe riconosciuto*, qu'il composa au Conservatoire, en 1804. Depuis lors, il a donné à Rome, en 1808, *il Disertore*, et à Parme en 1809, *il Trionfo di Quinto Fabio*. Il a beaucoup écrit pour l'église, et l'on cite de lui une messe de morts, composée pour l'église

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

delle Anime del Purgatorio, à Naples. Depuis 1812, Fiodo s'est fixé à Pise, où il donnait encore des leçons de chant et de piano en 1828.

FIORAVANTI (Valentin), compositeur et maître de la chapelle de Saint-Pierre du Vatican, est né à Rome en 1770 (1). Après avoir appris les premiers principes de musique d'un vieil abbé romain, il alla à Naples, où il entra au Conservatoire *della Pietà de' Turchini*, sous la direction de Sala. Gerber parle d'un opéra, intitulé : *il Re de Mori*, par Pietro F., qui fut représenté à Rome en 1787 et qu'il croit être de Fioravanti. Je n'ai trouvé aucune indication de cet ouvrage dans les almanachs de spectacles italiens. Parmi les opéras connus de Fioravanti, le plus ancien a pour titre : *Con i matti il savio la perde, ovvero le Pazzie a vicenda* : il fut représenté à Florence, en 1791, au théâtre *della Pergola*. Cet ouvrage fut suivi de cinquante autres, qui ont été écrits pour les principaux théâtres de l'Italie; en voici les titres : *Amor aguzza l'ingegno; l'Amore immaginario; l'Astuta; la Cantatrice bizarra; le Cantatrice villane; il Furbo contra il Furbo* (Turin, 1795); *il Fabro parigino; gli Amanti comici* (Milan, 1796); *Lisetta e Gianino*; *i Puntigli per equivoco; l'Orgoglio avvilito; la Fortunata Combinazione; il Bello piace a tutti; l'Inganno cade sopra l'ingannatore; i Viaggiatori ridicoli; la Capricciosa pentita*, à Milan, 1801; *Amor e Dispetto; la Schiava di due padron*, à Milan, 1803; *le Avventure di Bertoldino; il Giudizio di Paride; l'Innocente Ambizione; l'Amor per interesse; l'Africano generoso; Adelson e Salvini; l'Ambiziane pentita; l'Avaro; la bella Carbonara; la Foresta d'Hermanstadt; Inganni ed Amore; il Matrimonio per Maggia; Nefte* (oratorio); *Paolina e Susella; Semplicità ed Astuzzia; il Villano in angustie; Ogni eccesso è vizioso; la Schiava fortunata; i Virtuosi ambulanti* (Paris, 1807); *la Sposa di due mariti; lo Sposo che più accommoda; Camilla* (1810); *Adelaide e Commingio*. La musique de Fioravanti a eu du succès, particulièrement dans le genre bouffe. On y remarque une verve comique très-piquante; malheureusement ses idées manquent d'originalité et sont souvent triviales. La vogue dont quelques-uns de ses ouvrages ont joui est due à la gaieté franche et naturelle, et à la bonne disposition périodique des phrases principales. La faveur publique qui accueillit les *Cantatrice villane* à Paris, en 1806, fit appeler le compositeur en cette ville l'année suivante. Il y écrivit la musique des *Virtuosi ambulanti*, dont le livret avait été tiré de l'ancien opéra comique de Picard, intitulé *les Comediens ambulants*. Un air bouffe de cet opéra, un duo, et le trio des *Cantatrice villane* sont les meilleurs morceaux connus de Fioravanti. Ses derniers ouvrages sont : *i Raggiri ciarlatanesehi*, à Naples; *Raoul de Crequi*, à Rome; *il Ciabottino*, au théâtre nuovo, de Naples. Kandler dit, dans sa Notice sur la situation de la musique à Rome, que ce compositeur a remplacé Zingarelli, comme maître de chapelle de Saint-Pierre du Vatican; mais M. l'abbé Baini fait voir dans son Catalogue des maîtres de cette chapelle (n°623), qu'il a succédé à Jannaconi le 23 juin 1816. Fioravanti était d'un caractère doux et obligeant; il vécut dans la retraite, à peu près oublié de tous les Italiens, et même des habitants de Rome, partageant son temps entre sa famille et les devoirs de sa place. Sa musique d'église est dans le style concerté. Il a écrit plusieurs messes et des motets pour un ou deux chœurs. On connaît de lui un *Salve Regina* à quatre voix, un *Stabat* à trois, avec orchestre, un *Miserere* en italien, pour trois soprani, violons, viole et orgue, un *Te Deum* à deux chœurs, et un *Dies iræ* à huit voix réelles et orchestre. Tous ces ouvrages se trouvent à Rome, en manuscrit. Fioravanti mourut à Capoue, dans un voyage qu'il faisait à Naples, le 16 juin 1837.

FIORAVANTI (Vincent), fils du précédent, né vers 1810, s'est fait connaître comme compositeur par plusieurs opéras dont quelques-uns ont obtenu des succès momentanés. Son premier ouvrage fut représenté à Naples, en 1831, sous le titre : *la portentosa Scimia*. Il donna ensuite dans la même ville, en 1831, *il Cieco del volo*, puis *i Due Caporali*, un de ses meilleurs ouvrages, représenté en 1835; *un Matrimonio in prigioni*, ibid., en 1838; *Mille Talleri*, à Rome, en 1839; *il Ritorno di Pucinello*, à Naples, 1839; *le Dame ed il Zocolajo*, ibid., 1840; *il Notaro d'Ubeda*, ibid., 1843; *Non tutti i pazzi sono all' ospitale*, à Turin, en 1844; *i Zingari*, à Naples; *X, Y, Z*, à Turin, en 1847. En 1833, M. Fioravanti a été nommé maître de chapelle d'une église de Naples.

FIORE (Ange-Marie), instrumentiste et compositeur, vécut à Turin, au service du duc de Savoie. Si l'on en croit Hawkins, il fut un des plus habiles violoncellistes de son temps. Il a publié un œuvre de dix solos pour

(1) M. le marquis de Villarosa en fait un Napolitain (*Memorie dei compositori di musica del regno di Napoli*, p. 58); mais il a été mal renseigné.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

le violon et de quatre solos pour le violoncelle sous ce titre : *Trattenimenti da camera*, op. 1. Amsterdam, Roger, 1701.

FIORE (Étienne-André), fils du précédent, maître de chapelle du roi de Sardaigne et membre de la société philharmonique de Bologne, naquit à Milan, vers la fin du dix-septième siècle. Quantz le connut à Turin en 1726; il y jouissait d'une brillante réputation. On connaît de lui les ouvrages suivants : 1° XII *Sonate da chiesa a due violini, violoncello e basso continuo, op.* 1. 2° *Il pentimento generoso*, opéra, 1719. 3° *Cantata a voce sola; Tortorelle imprigionate, etc., con cembalo*, en manuscrit.

FIORILLO (Charles), compositeur italien qui vivait au commencement du dix-septième siècle, a fait imprimer à Venise, en 1616, des madrigaux à cinq voix.

FIORILLO (Ignace), né à Naples, le 11 mai 1715, fit ses études musicales dans les conservatoires de Naples, sous la direction de Leo et de Durante. En 1736, il fit jouer à Venise *Mandane*, opéra sérieux; en 1738, *Artimene*, à Milan; en 1741, *il Vincitor di se stesso*, à Venise. Vers 1754, il devint maître de chapelle à Brunswick, et y composa la musique des ballets de Nicolini qui avaient alors beaucoup de vogue. En 1762, il fut appelé à Cassel comme maître de chapelle, avec des appointements de 1,000 écus d'Allemagne. Il occupa ce poste jusqu'en 1780, époque où il fut mis à la pension. Désirant goûter les charmes du repos pendant les dernières années de sa vie, il se retira alors à Fritzlar, et y vécut dans la tranquillité jusqu'à sa mort, qui eut lieu au mois de juin 1787. On trouve en manuscrit ses principaux ouvrages dans la bibliothèque de Cassel; les plus remarquables sont : 1° Trois *Te Deum*. 2° Un *Requiem*. 3° Deux *Miserere*. 4° Deux *Magnificat*. 5° L'oratorio d'*Isacco* de Métastase. 6° Plusieurs messes, psaumes et motets. 7° *Diana ed Endimione*, opéra représenté à Cassel en 1763. 8° *Artaserse*, opéra sérieux, *ibid.*, 1765. 9° *Nitteti*, opéra, *ibid.*, 1770. 10° *Andromeda*, opéra, *ibid.*, 1771. Le style de Fiorillo est simple, naturel et rempli de mélodie; mais il manque d'originalité, et sa manière n'est qu'une imitation de celle de Hasse.

FIORILLO (Frédéric), fils du précédent, est né à Brunswick en 1753. Dans sa jeunesse, il se livra d'abord à l'étude de la mandoline, sur laquelle il acquit une habileté peu commune; mais il renonça bientôt à cet instrument pour cultiver le violon, et quelques années de travail le mirent en état de se placer au rang des violonistes les plus distingués de son époque. En 1780, il fit un voyage en Pologne; trois ans après, on lui offrit la place de directeur de musique au théâtre de Riga; il n'occupa ce poste que jusqu'en 1785. Alors, il se rendit à Paris, se fit entendre avec succès au concert spirituel, et publia quelques ouvrages qui furent accueillis favorablement. Vers 1788, Fiorillo s'éloigna de Paris et se rendit en Angleterre, où il passa le reste de sa vie. La dernière fois qu'il parut en public, ce fut dans un concerto d'alto qu'il exécuta aux concerts d'Hannover-Square, en 1794. Il paraît qu'il vivait dans une grande obscurité, car les auteurs du *Dictionary of Musicians*, publié à Londres en 1824, avouent qu'ils n'ont recueilli aucun renseignement sur lui. En 1823, il vint à Paris, pour se faire traiter, par le célèbre chirurgien Dubois, d'une maladie qui exigeait les soins d'un habile opérateur, et dont il guérit. Son ami Sieber, éditeur de musique, voulant fêter son arrivée, rassembla quelques artistes qui exécutèrent plusieurs morceaux de Fiorillo, choisis dans ses anciennes compositions les plus estimées. Touché de ce témoignage d'estime et d'intérêt, mais aussi modeste que distingué par son talent, il s'approcha des exécutants, les remerciant de leur indulgence, mais demandant qu'on laissât *ces vieilleries*, disait-il, pour entendre des choses meilleures. On croit que Fiorillo est mort peu de temps après son retour en Angleterre, mais on n'a pas à cet égard de renseignements précis (1). Presque tous les ouvrages de cet artiste sont maintenant oubliés; un seul lui a survécu, mais celui-là suffit pour perpétuer le souvenir de son talent : on comprend que je veux parler de ses *Études de violon*, ouvrage éminemment classique, et qui indique non moins d'imagination que de connaissance du mécanisme de l'instrument. Quelles que soient les variations de goût et les caprices de la mode, les études de Fiorillo seront toujours utiles à ceux qui voudront analyser l'art de jouer du violon, pour en faire une application pratique. On doit à cet artiste les ouvrages dont les titres suivent : 1° Six trios pour deux violons et basse, op. 1, Berlin. Cet ouvrage a été gravé à Paris comme l'œuvre deuxième; il obtint un brillant succès dans sa nouveauté. 2° Six duos pour deux violons, op. 2,

(1) Fayolle, qui a donné un petit article sur Fiorillo dans le volume soixante-quatrième de la *Biographie universelle* de Michaud, le fait mourir à Londres, le 5 mai 1819; il a été trompé par ses renseignements, car je tiens de Sieber lui-même les détails sur le voyage de l'artiste à Paris, en 1823.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Berlin. Ces duos ont été publiés à Paris comme l'œuvre cinquième de Fiorillo. 3° Six quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 3, Berlin. L'édition de Paris porte l'indication d'œuvre premier. 4° Trente-six caprices ou études pour le violon, op. 3, Paris, Sieber. 5° Trois concertos pour le violon, œuvre quatrième, livres 1, 2 et 3, Berlin. Ces trois concertos, et un quatrième, ont été publiés à Paris, sans désignation d'œuvres. L'œuvre quatrième de cette ville est composé de six quatuors pour flûte, violon, alto et basse. 6° Six quatuors pour deux violons, alto et basse, œuvre sixième, livre 2e, Paris, Sieber. L'œuvre sixième de Berlin est composé de six duos pour deux violons. 7° Six sonates pour piano et violon, op. 17, Paris. 8° Six trios pour flûte, violon et alto, op. 8, *ibid.* 9° Trois sonates pour piano et violon, op. 9, Paris, 1787. 10° Six duos pour deux violons, 2e livre, œuvre dixième, *ibid.* 11° Six trios pour deux violons et basse, 2e livre, op. 11, *ibid.* 12° Trois quintettes pour deux violons, deux altos et basse, op. 12. 13° Six duos pour deux violons, 3e livre, op. 13, *ibid.* 14° Six duos *idem*, 4e livre, op. 15, *ibid.* 15° Six sonates pour violon et alto, faisant suite aux études, op. 15, Londres, 1796, Paris, Sieber, même année. 16° Trois quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 16, 3e livre, Paris. 17° Valses pour piano et flûte, Londres, 1798. 18° Trois duos pour violon et violoncelle, op. 32, Paris. Tous les ouvrages de Fiorillo, depuis dix-huit jusqu'à trente et un inclusivement, sont restés en manuscrit; il en est de même des œuvres trente-trois à soixante-huit inclusivement. 19° Trois duos pour deux violons, op. 60, Paris, Sieber. 20° Sonates à quatre mains pour piano, avec accompagnement de flûte, op. 71, Londres. On a du même artiste, sous désignation d'œuvres. 21° Cinq symphonies concertantes, n° 1 pour deux flûtes, nos 2, 3 et 5, pour deux violons, n° 4 pour deux hautbois, Paris. 22° Un quintetto pour cor, flûte ou hautbois ou clarinette, violon, alto et basse, réuni à deux autres de Punto et de Rosetti, Paris, Sieber. 23° Air hanovrien, varié pour piano, Londres. 24° Six quatuors pour deux violons, alto et basse, tirés des œuvres de Pleyel pour le piano, Paris, Pleyel. 25° Six duos pour deux violons, tirés des œuvres de Pleyel, en collaboration avec Fodor.

FIORINI (Hippolyte), compositeur, né à Ferrare, vers 1540, manifesta dès son enfance tant de dispositions pour la musique, et chantait avec tant de goût, qu'on l'appelait communément l'*Angioletto*. Il devint ensuite un compositeur habile et fut nommé maître de chapelle d'Alphonse II, duc de Ferrare. Il a publié plusieurs œuvres de musique d'église, tels que des psaumes, des motets, des messes et plusieurs recueils de sonnets et de madrigaux. Fiorini est mort à l'âge de soixante-douze ans. On trouve des madrigaux de cet artiste dans la collection qui a pour titre : *il Lauro verde, madrigali a sei voci, composti da diversi eccellentissimi musici*, Venise, 1586, et Anvers, Pierre Phalèse, 1591, in-4° obl.

FIORINO (Gaspard), né à Rossano, dans l'État vénitien, a été attaché à la chapelle de Saint-Marc, à Venise, en qualité de chanteur, dans la seconde moitié du seizième siècle. Il a publié trois livres de *Canzonette*, à trois et à quatre voix, à Venise, chez Jérôme Scotto, en 1574, in-4°. Le second livre a pour titre : *Canzonette a 3 e 4 voci, in lode e gloria d'alcune signore e gentildonne Genovesi.*

FIORONI (Jean-André), né à Pavie, en 1704, fit ses études musicales à Naples, et passa près de quinze années sous la direction de Leo. Il fut d'abord nommé maître de chapelle à Côme, et passa ensuite en la même qualité à la cathédrale de Milan, où il est mort en 1779. Les messes et les vêpres à huit parties réelles de ce compositeur, ainsi que ses autres compositions pour l'église, que l'on conserve dans les archives de la cathédrale de Milan, prouvent son profond savoir. On compte parmi ses élèves Qualia, Zucchinetti, l'abbé Plantanida et Bonesi.

FIRNHABER (J.-C.), claveciniste, né à Hildesheim, vers 1750, a passé la plus grande partie de sa vie à Pétersbourg, où il se livrait à l'enseignement. Il a fait graver, à Berlin, en 1779, deux œuvres de trois divertissements pour le piano, avec accompagnement de violon et violoncelle, et à Francfort, en 1784, cinq sonates pour le clavecin, avec violon obligé, et une sonate à quatre mains, œuvre troisième. Ces ouvrages sont remplis d'incorrections d'harmonie.

FISCH (William), né à Norwich, en 1775, eut pour premier maître de musique Michel Sharp, qui lui enseigna à jouer du hautbois. Il fut attaché comme hautboïste au théâtre de Norwich, dès sa jeunesse, et composa pour la scène quelques bagatelles qui furent applaudies, mais qui n'ont jamais été publiées. S'étant marié, il quitta le théâtre pour se livrer à l'étude du piano, sous la direction de Hugh Bond, organiste de la cathédrale d'Exeter. A la mort de Michel Sharp, il lui succéda en qualité de premier hautboïste aux concerts de Norwich, dans lesquels il fit entendre plusieurs

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

concertos de hautbois qu'il avait composés. Il a publié beaucoup de chansons anglaises dont il a composé les paroles et la musique, deux grandes sonates pour le piano, un concerto pour le hautbois, plusieurs rondos pour le piano, divers morceaux pour la harpe, un grand duo pour piano et harpe, des fantaisies, des variations, etc. Fisch a vécu dans la retraite pendant ses dernières années, jouissant d'une existence aisée que ses talents lui avaient procurée.

FISCHER (Jean-George), né vers 1630, fut d'abord *co-recteur* à Clausthal, et passa à Gœttingue, en 1674, en qualité de *cantor*. Il mourut dans cette ville, au mois d'août 1684. On a de lui un traité de la musique vocale, sous ce titre : *Manuductio latino-germanica ad musicam vocalem*. Gœttingue, 1680, in-8°.

FISCHER (Jean), né en Souabe, vers 1650, vint fort jeune à Paris, et se fit copiste de musique chez Lulli. Vers 1681, il entra comme musicien à l'église des Récollets à Augsbourg. De là, il passa à Anspach, comme musicien de la cour, en 1685, puis en Courlande. En 1701, il fut nommé maître de chapelle au service du duc de Mecklembourg-Schwerin ; mais son humeur inconstante lui fit encore quitter cette situation honorable pour aller à Copenhague, à Stralsund et à Stockholm. Ce fut dans cette dernière ville qu'il se fixa, comme maître de chapelle de la cour de Suède : il y mourut en 1721, à l'âge de soixante-dix ans, avec la réputation d'un savant compositeur. Suivant Moller (*Cimbria Literata*, t. I, p. 176), Jean Fischer, qui fut maître de chapelle à Schwerin, ne serait pas celui qui était né en Souabe et avait été copiste de Lulli ; il aurait vu le jour à Lubeck, et ne serait pas sorti de l'Allemagne. Le titre de l'ouvrage (n° 6) de ce Fischer ne serait pas non plus celui qui a été donné par Gerber, dans son nouveau Lexique des musiciens, car il serait ainsi conçu : *Triumphirende Helden-Musik der beyden Helden, Eugenii, prinzen von Savoyen, und Johannis, hertzogen von Marlboroug, in der Hochstættischen Schlacht* (Musique du triomphe de deux héros, Eugène, prince de Savoie, et Jean, duc de Marlborough, à la bataille de Hochstædt), Lubeck, 1706, in fol. Quoi qu'il en soit, voici la liste des productions attribuées à l'un de ces artistes, qui, tous deux, avaient le prénom de *Jean* : 1° *Musicalischen Mayenlust, aus 50 franzœsischen Liederyen von 2 Violinen und General-bass bestehend* (Divertissement musical, consistant en cinquante chansons françaises pour deux violons et basse), Augsbourg, 1681, in-4°. 2° *Himmlische Seelen Lust a voce sola con stromenti, aus 12 teutschen Arien, und 6 dergleichen Madrigalien bestehend* (Plaisir céleste de l'âme pour voix seule, avec accompagnement d'instruments, composé de douze airs allemands et de six madrigaux), Nuremberg, 1686. 3° *Musicalisches Divertissement*, à quatre voix, Augsbourg, in-fol., 1700. 4° *Tafel-Musik* (Musique de table), Hambourg, 1702, in-fol. Il y a une seconde édition de cet ouvrage qui a paru à Berlin, en 1709. 5° *Musicalische Fürsten-Lust bestehend aus 6 Ouvertures, Chaconnen und lustigen Suites, samt einem Anhange pœlnischer Tæntze a 2 violini, viola e basso* (Divertissement musical d'un prince, consistant en six ouvertures, chaconnes, etc., pour deux violons, alto et basse), Augsbourg, in-fol. 6° *Feld- und Helden Musik, über die 1704 bey Hochstædt geschehene Schlacht, worin die Violine der Marlborough und die Hoboe den Tallard verstellen* (Musique de camp et de héros sur la bataille qui fut donnée à Hochstædt en 1704, dans laquelle le violon est offert à Marlborough et le hautbois à Tallard). Suivant Gerber, Fischer avait étudié la composition sous Samuel Capricorne, avant de venir en France ; il jouait bien du violon et de la viole. C'était un homme singulier, bizarre ; mais il avait du savoir en musique et même du génie, dit-on.

FISCHER (Vitus), magister à Gaildorf en Franconie, vécut dans la seconde moitié du dix-septième siècle. Il est auteur d'un recueil de mélodies chorales qui a été publié à Nuremberg, en 1676, in-8°.

FISCHER (Jean-Gaspard-Ferdinand), maître de chapelle du margrave de Bade, naquit vers 1672. Il fut un des plus habiles clavecinistes de son temps, et ses ouvrages prouvent que son talent comme organiste n'était pas moins distingué. Parmi ses compositions, celles dont les titres suivent sont les plus connues : 1° *Le Journal du Printemps, consistant en airs et ballets à cinq parties, et les trompettes à plaisir* (*sic*). Op. 1. Augsbourg, chez Laurent Kronigen et les héritiers de Théophile Goebel, libraires, 1696, in-fol. 2° *Musicalische Blumen-Büschlein, bestehend in 8 Partien und einen variirten Arie.* Op. 2. 3° *Psalmi vespertini pro toto anno, quatuor voc. concert. 4 ripien. 2 V. et B. cont.* Op. 3. Augsbourg, 1701. 4° *VIII Litaniæ Lauretanæ et IV Antiphoniæ.* 5° *Ariadne Musica, Neo-Organœdum, per XX præludia, totidem fugas, atque V ricercatas, super totidem sacrarum annâ temporum ec-*

1*.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

clesiasticas cantilenas et difficultatum labyrintho educens, opus præstantissimum ultimumque. Augsbourg, 1710, in fol. 6° *Der Musicalische Parnassus, oder ein Ganz neu unter dem Namen der 9 Musen, aus 9 Partien bestehendes und auss Clavier eingerichtetes Schatzwerck.* Augsbourg, 1738, in-fol. 7° *Præludia et fugæ pro organo per 8 tonos ecclesiasticos,* ibid.

FISCHER (J.-P.-A.), médecin hollandais, né vers la fin du dix-septième siècle, fut organiste de la cathédrale d'Utrecht, dans la première moitié du dix-huitième. On a de lui : *Korte en grondig onderwijs van de transpositie, benevens eenige korte aanmerkingen over de musiek der Ouden, de onnoodigheid van eenige modis, en het ut, re, mi. Als mede de subsemitona of gesneede klavieren. Waer nog bij gevoegd is eene korte en gemakkelijke methode om een klavier gelijk te stemmen* (Instruction courte et fondamentale sur la transposition, etc.), Utrecht, Willem Stouw, 1728, gr. in-4°. Fischer a aussi publié : *Korte en noodigste grond-regelen van de bassus continuus benevens verscheidene aanmerkingen over deszelfs behandeling, voorgesteld en met eenige exempels verklaard* (Règles abrégées de la basse continue, etc.), Utrecht, 1733, in-4°. 2° *Verhandeling van de Klokken en het Klokkenspel, waarin behalve de opkomst van het Klokspel, alles wat omtrent de klokken aanmerkelijk is als : de stoffe, gewigt, grootte en klank derzelven, mitsgaders de compositie regels voor den toon, en de noodige wetenschap van 't versterken wordt voorgesteld;* etc. (Dissertation sur les cloches et sur les carillons, etc.), Utrecht, 1738, in-4°. Une seconde édition de cet ouvrage a été publiée sans nom d'auteur à Utrecht, en 1779, petit in-4°.

FISCHER (Chrétien-Frédéric), né à Lubeck le 23 octobre 1698, fit ses études dans cette ville, et apprit la musique et le contrepoint sous la direction d'un organiste habile nommé *Schieferdecker*. En 1725, il se rendit à Rostock, pour y faire un cours de jurisprudence ; il y fit exécuter une musique solennelle de sa composition. En 1727, il visita l'Université de Halle pour y continuer ses études. Nommé cantor à Ploen, il prit possession de cette place en 1729. Ce fut pour l'école de ce lieu qu'il écrivit un livre complet de chorals, ou musique simple, avec une préface et des recherches sur la composition ; mais ces ouvrages sont restés en manuscrit. En 1740, Fischer devint cantor à Kiel, et en 1748 il fut reçu membre de la Société musicale de Mizler. Le reste de sa vie est ignoré.

FISCHER (P.-Chrysandre), moine franciscain au couvent de St.-François à Munich, naquit en Bavière en 1718, et fit ses vœux en 1735. Il fut un des bons organistes de la grande école, dans la manière de Bach ; l'électeur Maximilien III l'estimait beaucoup. Fischer a composé pour son couvent plusieurs messes qui sont restées en manuscrit, et parmi lesquelles on cite avec beaucoup d'éloges un *Requiem* à quatre voix. Le P. Fischer est mort à Munich, en 1759.

FISCHER (Georges-Nicolas), organiste à Carlsruhe, vers le milieu du dix-huitième siècle, a publié, en 1762, un livre de chorals pour la principauté de Bade-Dourlach, sous le titre de *Bade-Durlachischer choralbuch*, Carlsruhe, in-4° obl.

FISCHER (Ferdinand), musicien de cour et de ville à Brunswick, né en 1723, fut un violoniste distingué. Après avoir voyagé quelque temps en Allemagne et en Hollande, il retourna à Brunswick en 1761, et y écrivit, pour l'usage du dernier prince, en 1763, six trios pour violon, et en 1765, six symphonies pour neuf instruments. Ayant composé, en 1800, une cantate pour l'anniversaire de la naissance de l'empereur de Russie, Paul Ier, il en reçut une riche tabatière d'or, avec une lettre de remercîment écrite de sa main. A l'âge de 80 ans, il dirigea encore, le 17 août 1803, un grand concert vocal et instrumental à Brunswick. On connaît six quatuors pour deux violons, alto et basse, de la composition de Fischer, lesquels sont restés en manuscrit.

FISCHER (l'abbé Paul), né en Bohême vers 1730, fut chapelain du comte de Hartig, à Prague. C'était un bon claveciniste, qui s'est fait connaître par quelques compositions qui ont été insérées dans les *Mélanges* de Haffner, et par six sonates pour le clavecin, qui furent imprimées en 1768, chez Breitkopf, à Leipsick.

FISCHER (Zacharie), fabricant de violons à Wurtzbourg, naquit dans cette ville, le 5 novembre 1730 ; il y est décédé le 27 nov. 1812. Ses instruments sont estimés. Il a fait annoncer dans les journaux, en 1786, qu'il employait dans la confection de ses instruments une invention nouvelle, au moyen de laquelle ils égalaient en bonté ceux de Stradivari et de Steiner. Cette invention consistait à ôter au bois sa verdeur, au moyen de la dessiccation dans le four ; plusieurs luthiers ont fait usage de ce moyen, mais on y a renoncé, parce qu'on s'est aperçu qu'un desséchement trop rapide et souvent

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

mal gradué énerve le bois et ôte au son l'éclat des vibrations.

FISCHER (Jean-Godefroid), docteur en musique, et professeur au Gymnase de Freyberg, naquit à Naundorf, le 15 septembre 1751, et fit ses études au Gymnase de Freyberg, depuis 1764 jusqu'en 1774; puis il alla étudier la théologie et la musique à Leipsick jusqu'en 1777. Dans cette même année, son goût pour la musique le décida à accepter la place d'organiste de l'église de Saint-André à Eisleben. En 1788, il prit le grade de docteur en musique, et fut fait quatrième professeur du Gymnase d'Eisleben. Après vingt et un ans de séjour dans cette ville, il retourna à Freyberg en 1799, et y fut nommé professeur au Gymnase. Il est mort dans cette position, à l'âge de 70 ans, le 7 septembre 1821. Fischer a fait imprimer divers ouvrages de sa composition, dont les titres suivent : 1° *Jugendlied dem Tode Herzogs Leopold von Braunschweig, in Gymnasium zu Eisleben am 30 juni 1785 gesangen. Klaviersauszug* (Chant sur la mort du duc Léopold de Brunswick, exécuté au Gymnase d'Eisleben le 30 juin 1785, arrangé pour le clavecin), Leipsick, 1785, 3 feuilles in-fol. 2° *Andante avec douze variations pour le clavecin*, Dresde, 1794. 3° *Friedenslied zum geselligen Vergnügen*, Berlin, Hummel. 4° *Caprice pour le clavecin*, Leipsick, 1795. 5° *Six fugues pour le clavecin et l'orgue*, 1796. Il a mis aussi en musique à plusieurs voix le *Pater* de Mahlmann, deux oratorios pour le vendredi saint, plusieurs psaumes, et d'autres morceaux pour l'église.

FISCHER (Jean-Chrétien), célèbre hautboïste, émule de Besozzi de Turin, naquit à Fribourg en Brisgaw, en 1733. En 1760, il fut engagé à l'orchestre de la chapelle de Dresde. Cinq ans après, il partit pour l'Italie, et y perfectionna son goût en étudiant la manière des grands chanteurs de cette époque brillante. Il ne quitta l'Italie que pour se rendre en Angleterre; mais le désir d'entendre Besozzi à Turin, l'ayant amené près de la France, il prit la résolution de passer par Paris, où il se fit entendre au concert spirituel. Son succès fut prodigieux. Arrivé à Londres, il y eut le titre de musicien de la chambre de la reine d'Angleterre. Pendant plus de trente ans, il y fut considéré comme le plus habile virtuose sur son instrument, malgré les progrès qui avaient été faits dans la musique instrumentale pendant ce temps. Burney, qui avait entendu souvent Besozzi, lui préférait Fischer en beaucoup de parties. Le 29 avril 1800, ayant été appelé au palais de Saint-James pour jouer sa partie dans un concert, au moment où il commençait un solo, il fut frappé d'apoplexie, et mourut une heure après. Le célèbre menuet de Fischer, qui eut une vogue extraordinaire vers 1780, avait été composé par cet artiste, homme d'esprit et d'un caractère indépendant, dont on cite quelques mots heureux. Park (*voyez* ce nom), rapporte sur lui, dans ses Mémoires, l'anecdote suivante : pressé par un grand seigneur anglais de souper avec lui après l'opéra, Fischer s'excusa, disant qu'il avait besoin de repos après la fatigue de la représentation; mais le lord ayant insisté, Fischer finit par accepter. A son entrée dans le salon de ce seigneur, il fut accueilli par de grandes démonstrations de joie, et le maître de la maison lui dit : *J'espère, mon cher M. Fischer, que vous avez apporté votre hautbois dans votre poche? — Non, milord, mon hautbois ne soupe jamais, et ce soir je l'imiterai.* Après avoir prononcé ces paroles, l'artiste sortit sans qu'on pût le retenir, et jamais depuis lors il n'accepta d'invitation. On a gravé de sa composition : 1° *Concerto pour le hautbois, la flûte ou le violon*. Berlin, Hummel. 2° *Six duos pour deux flûtes*. op. 2. *Ibid.* 3° *Dix solos pour hautbois ou flûte et basse*, ibid. 4° *Three concertis a oboe principale*, nos 8, 9 et 10. Londres, Preston. 5° *Three quartettis and two trios for german flutes, violin, viola, and violoncello, from eminent masters, revised by J. C. Fischer*. Ce musicien distingué a laissé en manuscrit quelques concertos pour le hautbois.

FISCHER (Louis), chanteur allemand de l'Opéra de Berlin, naquit à Mayence en 1745. Doué d'une belle voix de basse, il développa les avantages de cet organe par l'étude des principes de la musique. L'électeur de Mayence, l'ayant admis dans sa chapelle, lui permit d'aller achever son éducation vocale à Manheim, sous la direction de Raff, le plus grand chanteur que l'Allemagne a produit (*voy.* Raff). L'électeur Palatin sut apprécier le mérite de Fischer, et l'engagea à son service. L'artiste demeura onze ans à Manheim, puis il suivit la cour à Munich. Ce fut en cette dernière ville qu'il reçut un engagement pour le Théâtre national et impérial de Vienne : il accepta les propositions qui lui étaient faites, et chanta quatre ans à ce théâtre. N'ayant pu s'entendre avec les entrepreneurs, au renouvellement de ses engagements, il quitta Vienne et se rendit à Paris où il chanta avec beaucoup de succès au concert spirituel, en 1785; puis il alla à Naples, chanta à Caserte, devant le roi, le rôle

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de *Bartolo*, dans le *Barbier de Seville*, fut appelé à Rome, pour y chanter au théâtre *Argentina* dans un opéra de Marescalchi, et enfin joua à Venise au théâtre San-Benedetto, dans l'*Adamira* de Lucchesi. De retour dans sa patrie, en 1784, il accepta un engagement à la cour du prince de la Tour et Taxis, y resta cinq ans, et fit, en 1788, un voyage à Berlin. Le roi, l'ayant entendu avec plaisir, le rappela en 1789, pour jouer le rôle principal dans le *Brenno* de Reichardt. Le succès qu'il y obtint fut si remarquable, que le roi lui fit proposer un engagement pour le reste de sa vie, avec des appointements de deux mille thalers (7,500 francs), somme considérable pour ce temps. Fischer accepta, et dans le reste de sa carrière, il ne s'éloigna plus de Berlin que pour faire des voyages de peu de durée. C'est ainsi qu'en 1794 il se rendit à Londres, sur l'invitation de Salomon, pour y chanter aux concerts de Hannover-Square, et que, dans l'automne de 1798, il fit un second voyage à Vienne. A son retour il se fit entendre avec succès à Dresde et à Leipsick. L'étendue de sa voix, pleine et sonore, était depuis *ré* grave jusqu'à *fa* aigu. Un des rôles qui lui faisaient le plus d'honneur était celui d'*Oroe*, dans la *Semiramide* de Himmel. Cet artiste célèbre est mort à Berlin, en 1825. Reynold a gravé un portrait de Fischer qui est d'une grande ressemblance.

FISCHER (Jean-Charles-Chrétien), né en 1752, fut comédien dans sa jeunesse, et devint directeur du théâtre de Schwerin, en 1791. Quelques années après il se retira à Gustrow, où il fut nommé organiste de l'église paroissiale. Il est mort dans cette ville, à l'âge de 55 ans, le 30 septembre 1807. Fischer était à la fois littérateur et compositeur. Il a écrit plusieurs concertos pour le piano. Le septième, en *fa*, a été gravé à Amsterdam, chez Hummel, et à Paris, chez Sieber.

FISCHER (Mathieu), né le 26 novembre 1703 à Ried, dans le canton de Zusmarshausen (cercle du Haut-Danube), entra comme enfant de chœur, à l'âge de dix ans, au séminaire des chanoines réguliers de Ste-Croix à Augsbourg, y apprit la musique et y fit ses études littéraires. Ses progrès furent rapides; il était encore élève en rhétorique, et déjà il avait composé pour l'église beaucoup de morceaux à plusieurs voix, où l'on remarquait du talent. Il était aussi pianiste et organiste distingué. Le 9 septembre 1785, il prononça ses vœux au monastère de Ste-Croix, et le 20 mars 1789, il fut ordonné prêtre. Devenu organiste de son couvent, il acquit non-seulement un rare talent d'exécution par un exercice de vingt années, mais il fut aussi un compositeur de premier ordre pour l'orgue. A la suppression des couvents en Bavière, il resta comme directeur de chant à l'église de Ste-Croix ; mais en 1810, époque de la nouvelle organisation des paroisses à Augsbourg, il fut placé en la même qualité à l'église de St-Georges. Ses compositions pour l'église se trouvent en manuscrit dans plusieurs villes de la Bavière, et ont reçu partout un accueil flatteur.

FISCHER (Michel-Gothard), maître de concerts, organiste de l'église des Prédicateurs, et professeur d'harmonie et d'orgue à l'École normale des instituteurs évangéliques à Erfurt, naquit à Alach, près de cette ville, vers 1704, suivant Gerber, et le 3 juin 1773; d'après le Lexique de musique publié par Schilling. Il y a vraisemblablement erreur, quant à l'année, dans cette dernière date, car Fischer ayant été nommé maître de concerts du prince électeur de Mayence, baron de Dalberg, en 1790, n'aurait eu, à cette époque, que dix-sept ans. Quoi qu'il en soit, il fit ses premières études de musique au chœur du séminaire d'Erfurt, et devint ensuite élève de Kittel pour l'orgue et le contrepoint. Ses études étant achevées, il alla passer quelque temps à Jéna; mais il y resta peu, et bientôt il entra au service de l'électeur de Mayence; peu de temps après, il fut engagé à Erfurt, en remplacement de Hœssler, et dans le même temps il eut la place d'organiste des Carmes déchaussés, de cette ville. Plus tard, il eut l'orgue de l'église des Prédicateurs, et il fut nommé professeur à l'École normale, en 1816. Fischer était homme de talent comme organiste, et sa méthode d'enseignement le rendait recommandable comme professeur; malheureusement les quinze dernières années de sa vie furent si pénibles, à cause des vives douleurs que la goutte lui causait, qu'il fut souvent obligé de manquer à l'exercice de ses fonctions. Il mourut le 12 janvier 1820. Ses élèves chantèrent sur sa tombe deux motets qu'il avait composés pour ses funérailles. On a publié de cet artiste distingué les ouvrages dont les titres suivent : *Deux grands quatuors pour deux violons, alto et basse*, op. 1. Offenbach, 1790. 2° *Symphonie en* ut *pour quatorze instruments*, Hambourg. 3° *Grande sonate pour le clavecin*, op. 3. Erfurt. 4° *XII Orgelstücke, Hrn. Kittel gewidmet* (Douze pièces d'orgues dédiées à Kittel) op. 4. 1re partie. Erfurt, 1802. Cet ouvrage est excellent et prouve que Fischer fut un organiste de la bonne école. 5° *Quatre symphonies en* ut, si, mi *et* ré, *pour onze et*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

quatorze instruments, op. 5, 9, 13 et 19. 6e Concerto pour clarinette ou hautbois et basson, op. 11, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 7° Quintette pour deux violons, deux altos et basse, op. 7. *ibid.* 8° Concerto pour basson et orchestre, op. 8. *ibid.* 9° Quatuor pour piano, violon, alto et basse, op. 6. *ibid.* 10° Des caprices, rondos et exercices pour piano seul, *ibid.* 11° Quatre motets allemands et quatre airs pour un chœur de quatre voix, en partition. *ibid.* 12° Un livre de chorals arrangés à quatre parties pour l'orgue, avec des préludes. Gotha, Perthus. Une deuxième édition de cet ouvrage a été publiée en deux parties par M. A. G. Ritter, à Erfurt, chez Kœrner, en 1846. 13° Quelques cahiers de chansons allemandes avec accompagnement de piano. Une nouvelle édition complète des pièces d'orgue de Fischer, au nombre de *cent vingt*, a été publiée à Leipsick, en 1840.

FISCHER (Volbert), virtuose sur la harpe et sur le clavecin, est né à Tabor en Bohême, où son père lui enseigna les éléments de la musique. Plus tard il entra au séminaire des Jésuites à Neuhaus, et y fit ses humanités, qu'il acheva ensuite à Prague. Il ne quitta cette ville que pour se rendre en Pologne, où il passa sept années, étudiant avec ardeur la harpe, le clavecin et la composition. Après avoir fait un voyage en Italie, il se rendit à Paris et s'y fit entendre avec succès en 1787. On ignore ce qu'il est devenu depuis ce temps. Il y a lieu de croire qu'il est auteur de six symphonies pour deux violons, alto, basse, deux hautbois et deux cors, qui sont indiquées dans le catalogue de M. J. Traeg, marchand de musique à Vienne, en 1799.

FISCHER (Georges-Guillaume), amateur, était, en 1789, gouverneur du baron de Firks, et vivait à Vollstedt, près d'Eisleben. On a de lui : *Versuche in der Tonkunst und Dichtkunst* (Essais sur la musique et la poésie), Leipsick, 1784, in-4°. 2° *Musicalische Feierstunden für Liebhaber, leichter Klavierstücke* (Heures de récréation musicale pour les amateurs, pièces faciles pour le piano), Hambourg, 1790, in-fol. 3° *XII Leichte Tænze für Klavier* (Douze airs de danse faciles pour le clavecin), Leipsick, 1787, in-4°. 4° *Leichte Klavier und Singstücke*; 2te *Sammlung* (Pièces faciles pour le clavecin et le chant), Leipsick, 1788, in-4°. 5° *VI Walzer für Klavier* (Six valses pour le clavecin). Hambourg, 1790.

FISCHER (Ch.), directeur de musique et compositeur au théâtre de Hanovre, en 1795, a écrit pour ce même théâtre : 1° Un prologue musical pour l'anniversaire de naissance de la reine. 2° *Das Fest der Grazien* (La fête des Grâces). En 1790 il y avait aussi un musicien nommé *Fischer*, attaché comme pianiste au théâtre de Moscou. On ignore si c'est le même que celui de Hanovre. Gerber a supposé qu'il était fils de Ferdinand.

FISCHER (Ernest-Godefroid), membre honoraire de l'Académie des sciences de Berlin, professeur de mathématiques et de physique, à l'Institut des mines de Prusse, et à l'École du commerce, et suivant Lichtenthal, lieutenant d'artillerie. Ce savant estimable est avantageusement connu comme auteur de bons ouvrages sur les sciences naturelles et mathématiques, particulièrement par son traité de *Physique mécanique*, traduit de l'allemand en français avec des notes de M. Biot, publié à Paris, en 1800, et réimprimé plusieurs fois. Les auteurs du Lexique de musique, publié par Schilling, disent que M. Fischer a été en dernier lieu professeur de chant au Gymnase latin de Berlin, appelé *Zum grauen Kloster*. Il est mort dans cette situation, le 14 janvier 1829. On a de ce savant plusieurs écrits relatifs à la musique ; le premier a paru dans la dix-neuvième année de la *Gazette musicale* de Leipsick, sous ce titre : *Ueber die Einrichtung des vierstimmigen Choralgesangs in dem evangelischen Gottesdienste* (Sur l'introduction du chant choral à quatre voix dans l'office divin du culte protestant). En 1824, il a écrit des *Essais sur les vibrations des cordes tendues, particulièrement pour déterminer un bon tempérament dans l'accord des instruments* (insérés dans les Mémoires de l'Académie royale des sciences de Berlin). Ce mémoire a été réimprimé séparément sous ce titre : *Versuche über die Schwingungen gespannter Saiten, besonders zur Bestimmung eines sichern Maassstabes für die Stimmung*. Berlin, 1825, in-4°. Chladni a rendu compte de ce travail dans la *Gazette musicale* de Leipsick (an. 1825, col. 501 et suiv. et 705 et suiv.), et lui a donné des éloges, en faisant voir que M. Fischer a rectifié ou complété l'analyse des faits exposés par ses devanciers. On trouve dans cette dissertation une histoire abrégée des travaux de quelques géomètres célèbres sur le problème de la corde vibrante, et l'auteur y reproduit la formule de Taylor dont il développe les résultats. Il y propose un nouveau monocorde vertical avec une échelle graduée, et un chevalet mobile d'une construction fort ingénieuse. Postérieurement Scheibler (*voyez* ce nom), a publié des expériences et une théorie de tempérament

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

égal qui rendent à peu près inutile tout ce qu'on avait fait auparavant sur le même sujet. Un écrit posthume de Fischer, intitulé : *Ueber das akustiche Verhältniss der Accorde* (Sur la relation acoustique des accords), a été publié dans l'Annuaire du Gymnase de *Grauen Kloster* (*Jahresbericht des Berlinischen Gymnasiums zum grauen Kloster*). Berlin, 1835, in-4° de 66 pages. La dissertation de Fischer remplit les 44 premières pages de cet écrit, suivies de quelques tableaux.

FISCHER (Joseph), fils du célèbre chanteur Louis Fischer, est né à Vienne, en 1780. Son éducation fut particulièrement dirigée vers une connaissance approfondie de la musique. Son père ayant remarqué la belle voix de soprano qu'il avait reçue de la nature, conçut le projet de le préparer à lui succéder un jour sur la scène ; il lui donna des leçons de chant et le confia aux soins des meilleurs maîtres pour les langues, la poésie et la composition. Joseph n'était âgé que de seize ans, quand sa voix se changea en une basse forte et bien timbrée ; toutefois, son père ne lui permit pas de paraître sur la scène avant qu'il eût atteint sa vingt et unième année. En 1801, il fut engagé comme première basse au théâtre de Manheim ; son début y fut heureux, et l'on conçut dès lors l'espérance qu'il marcherait sur les traces de son père. En 1804, il reçut un engagement pour la cour du duc de Wurtemberg, comme chanteur et comme régisseur de l'Opéra ; mais il n'y resta que deux ans, et il quitta cette position pour entreprendre un long voyage. Après avoir visité la France, il parcourut l'Allemagne et chanta à Stuttgard, à Berlin et à Munich ; puis il partit pour l'Italie, où il a passé la plus grande partie de sa vie. Dans les derniers temps, il a été entrepreneur de l'Opéra à Palerme. Plus tard, il se retira à Manheim, et y vécut dans l'aisance avec sa femme, comtesse d'Ottweilar, fille naturelle du prince palatin de Deux-Ponts, qui lui a donné des richesses considérables.

Des critiques allemands assurent que Joseph Fischer a surpassé son père comme chanteur ; d'autres prétendent qu'il lui fut inférieur, quoiqu'il jouât avec beaucoup de succès dans quelques ouvrages importants, tels que *Don Juan* et *les Noces de Figaro*. Quoi qu'il en soit, il paraît que cet artiste ne jouit pas de beaucoup d'estime en Allemagne, ayant mis plusieurs fois peu de loyauté à faire rompre ses engagements, lorsqu'il espérait en obtenir d'autres plus avantageux dans d'autres villes : c'est ainsi qu'à Berlin on fut obligé de lui donner sa démission, parce que ses fréquentes insultes envers le public avaient irrité les habitants de cette ville ; c'est encore ainsi que, par une conduite semblable, il mit le roi de Bavière, qui avait des bontés pour lui, dans la nécessité de le congédier. Ce chanteur s'est fait connaître comme compositeur par dix ou douze recueils de chansons allemandes et italiennes, la plupart pour voix de baryton avec accompagnement de piano. Il avait annoncé l'intention de publier une méthode de chant, mais il n'a pas réalisé sa promesse. La fille adoptive de Fischer, Anna, fille légitime de Miedki, autrefois acteur et régisseur du théâtre de Stuttgard, est connue comme cantatrice dramatique, sous le nom de Maraffa-Fischer. En 1827, elle a paru à l'Opéra de Paris dans *Moïse*, de Rossini, mais sans succès. Elle partit ensuite pour l'Italie, où elle fut mieux accueillie ; elle chanta à Modène, à Rome et à Palerme, puis à Cadix. En 1837, elle était de retour en Allemagne et attachée au théâtre de Stuttgard.

FISCHER-ACHTEN (Mme Caroline), première chanteuse des théâtres d'Allemagne, est née à Vienne, vers 1806. Les premiers principes de musique et de chant lui furent enseignés dans l'école de Stockerau, près de Vienne, où son père était en garnison. Dans la suite (1825 à 1827), elle continua ses études dans la capitale de l'Autriche, et développa la puissance de son organe vocal en chantant les solos dans la musique des églises. Sa voix, fort belle, aurait eu besoin d'être exercée dans une véritable école de chant et de bonne vocalisation ; malheureusement, cette partie importante de l'art est peu connue en Allemagne, et l'éducation vocale de Mme Fischer ne fut pas dirigée comme il aurait fallu qu'elle le fût. Comme la plupart des bons chanteurs allemands, elle produisait de l'effet par le caractère dramatique de son talent, et par l'accent pénétrant de sa voix ; mais le mécanisme de la vocalisation et l'agilité lui manquaient absolument. Rœckel, Demmer, Goldank et Ciccimara ont entrepris à plusieurs reprises de lui donner ces qualités, mais sans succès. Mme Fischer débuta à Vienne, sous le nom de Mlle Achten, le 10 décembre 1827, dans l'opéra intitulé : *das blinden Harfener* (le Harpiste aveugle), et fut favorablement accueillie par le public. L'auteur de l'article qui concerne cette cantatrice, dans le Lexique de musique de M. Schilling, dit qu'elle a épousé l'acteur Frédéric Fischer dans l'automne de 1831 ; mais c'est une erreur, car Mme Fi-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

cher portait déjà son nom quand elle chanta à Paris en 1829, sous la direction de Rœckel. Elle obtint d'abord du succès dans cette ville; mais après l'arrivée de Mme Schroeder-Devrient, elle perdit beaucoup à être mise en comparaison avec cette grande actrice, dont la voix était moins belle que celle de Mme Fischer, mais qui avait sur elle l'avantage d'un talent éminemment dramatique. De retour en Allemagne, Mme Fischer a chanté une année au théâtre de Stuttgard, puis à Carlsruhe, et enfin, elle a signé un engagement de plusieurs années pour remplir le premier emploi à Francfort. Postérieurement elle a été attachée aux théâtres de Carlsruhe, de Brunswick, de Hambourg et de Leipsick. En 1847, elle était retournée à Brunswick. Elle s'est retirée de la scène en 1850. Ses meilleurs rôles étaient ceux d'*Alice*, dans *Robert le Diable*, de *Zerline*, dans *Don Juan*, de *Myrrha*, dans *le Sacrifice interrompu*, et de *Pamina*, dans *la Flûte enchantée*.

FISCHER (Jean-Gottlob), fut d'abord professeur de musique à l'école évangélique de Grabig, en Silésie; puis il occupa la même position à Grossglogau, où il vivait en 1840. Il est auteur d'une instruction sur l'enseignement de la musique et du chant, d'après la méthode de Pestalozzi, publiée sous ce titre : *Praktisches Leitfaden für Lehrer beim Gesangunterricht in Schulen*, Glogau, Fleming, 1836, in-8°, de XXII et 179 pages. En 1840, Fischer a publié une collection de chants pour quatre voix d'hommes.

FISCHER (Antoine), né à Augsbourg, vers 1782, a eu pour maître de musique son frère aîné, directeur du chœur à l'église catholique. Lorsque son éducation musicale fut achevée, il se rendit à Vienne, dans l'espoir de s'y faire connaître et d'y obtenir une position honorable; mais les premiers temps de son séjour en cette ville furent pénibles, et sa seule ressource fut de s'engager comme choriste au théâtre de Josephstadt. En 1800, il quitta ce théâtre pour passer à celui de Schikaneder, où on le chargea de quelques rôles secondaires. Vers le même temps, il commença à faire quelques essais assez heureux de composition. Mozart, Chérubini, Méhul, Elsner, étaient alors les maîtres en vogue aux théâtres de Vienne; Fischer les prit pour modèles; mais par malheur, il imita souvent leur style avec tant d'exactitude, qu'il fut accusé de plagiat; c'est au défaut d'originalité de sa musique qu'il faut attribuer le profond oubli où ses ouvrages sont tombés, quoiqu'ils aient obtenu du succès dans leur nouveauté. L'étude sérieuse qu'il avait faite des partitions des grands maîtres le rendait propre à bien diriger un orchestre; c'est à cet avantage qu'il fut redevable de la place de second directeur de musique qu'on lui confia au théâtre. Devenu plus libre dans la direction qu'il pouvait donner à son existence d'artiste, il aurait vraisemblablement perfectionné son talent de compositeur, si la mort n'était venue l'enlever en 1808, à la fleur de l'âge. Les opéras de Fischer qui ont été représentés à Vienne sont : 1° *Lanara, Kœnigin des Palmenhains* (la Reine des palmiers). 2° *Die Arme Familie* (la Pauvre Famille). 3° *Die Entlarvten* (les Démasqués). 4° *Die Scheidwand* (le Mur mitoyen). 5° *Die Verwandlungen* (les Métamorphoses). 6° *Raoul der Blaubarb* (Raoul Barbe-Bleue). 7° *Die beiden Geizegen* (les Deux Avares, d'après la partition de Grétry modernisée). 8° *Das Hausgesinde* (le Domestique). 9° *Switard's Zauberthal* (la Vallée enchantée de Switard). 10° *Das Singspiel auf dem Dache* (la Comédie sur le toit). 11° *Die Festung an der Elbe* (la Forteresse sur l'Elbe). 12° *Das Milchmædchen von Bercy* (la Laitière de Bercy). 13° *Thésée et Ariane*, pantomime. 14° *Der Wohlthatige Genius* (le Génie bienfaisant). 15° Une opérette pour les enfants. 16° Deux cantates de circonstance.

FISCHER (J.-M.), né en Bavière, vers 1808, fut d'abord professeur de musique à Hof, où il se trouvait en 1830, puis fut appelé à Deux-Ponts, pour y remplir des fonctions analogues. On a de lui un écrit qui a pour titre : *Die Grundbegriffe der Tonkunst in ihren natürlich Zusammenhange nebst einer geschichtlichen Entwickelung derselben* (les Principes naturels de la musique dans leur liaison normale, suivis de leurs développements historiques). Hof, G.-A. Grau, 1836, in-8°, de 90 pages. Ce petit ouvrage, destiné aux écoles et aux séminaires, est un bon abrégé des éléments de la musique.

FISCHER (Louis), cantor et organiste à Jéna, né dans la Thuringe, vers 1810, s'est fait connaître par une méthode pour enseigner les éléments de la musique aux enfants à l'aide d'un jeu de dés, en deux tableaux in-folio, publiée sous ce titre : *Musikalische Würfelspiel, oder die Kunst durch Würfel Kindern leicht und auf angenehme Weise die Noten, etc.*, Erfurt, Kœrner, 1838.

FISCHER (Adolphe), violoniste à Kœnigsberg, en 1829, fut nommé maître de chapelle dans la même ville, en 1835. Il y a fait représenter, en 1832, un petit opéra qui avait pour

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

titre : *die Alpenhütte* (la Chaumière des Alpes). On a publié quelques compositions de cet artiste, pour le violon.

FISCHER (Charles-Louis) n'est connu que par les diverses positions qu'il a occupées. En 1840, il était directeur d'une société de chant à Aix-la-Chapelle ; en 1843, il remplissait les mêmes fonctions à Metz. Deux ans plus tard, il était directeur du théâtre à Cologne, et enfin, en 1847, il dirigeait celui de Mayence. On connaît de lui des chansons à voix seule avec piano, publiées à Mayence, chez Schott ; des chansons de soldats, Cologne, Schloss, et le chant pour un chœur d'hommes à quatre parties avec orchestre, intitulé *Meeresstille und glückliche Fahrt* (la Mer calme et le voyage heureux), qui fut exécuté dans des fêtes musicales à Würzbourg, en 1845, à Cologne, en 1846, et à Dresde, en 1847.

FISCHER. Plusieurs musiciens de ce nom se sont aussi fait connaître par quelques compositions plus ou moins légères, plus ou moins importantes ; mais les circonstances de leur vie sont à peu près inconnues, et l'on n'a guère, en ce qui les concerne, que les titres de leurs ouvrages. Voici ceux que j'ai pu distinguer par les initiales de leurs prénoms :

Fischer (A.-J.). Gerber a cru que ce musicien était fils du chanteur Louis Fischer, mais il a été induit en erreur à cet égard. On a de lui : 1° Douze variations pour le clavecin sur l'air allemand : *Liebe wohnt auf allen Wegen*, op. 1, Offenbach, André, 1790. 2° *La Vie du pèlerin*, avec accompagnement de piano, Leipsick, chez Kühnel. 3° *Rondeau varié pour le piano*, Amsterdam, Hummel. 4° Six variations faciles pour le piano, Hambourg.

Fischer (F.-X.), guitariste à Prague, a publié quatre recueils de chansons allemandes avec accompagnements de guitare, un trio pour flûte, alto et guitare, œuvre 6e, et cinq valses pour guitare seule. Tous ces ouvrages ont paru à Prague, chez Berra.

Fischer (Christian), compositeur, s'est fait connaître par quelques petits ouvrages pour le piano, particulièrement des polkas et des valses, qui ont paru à Dusseldorf et à Mayence, sous le nom de *Fischer* (*C.*).

Fischer (J.-A.-H.), professeur de piano à Hambourg, a publié dans cette ville, depuis 1842 jusqu'en 1846, environ dix œuvres de petites pièces de différents genres pour le piano.

Fischer (J.-N.), vicaire de la paroisse, et directeur de la société de chant à Hildbourghausen, a publié dans cette ville, en 1839, des *Lieder* pour voix de basse, avec accompagnement de piano.

Fischer (Jean-Guillaume), né en Silésie, fit ses études musicales à Breslau et s'y fit connaître, vers 1820, par quelques ouvrages ; puis il fut organiste à Fribourg, où il se trouvait encore en 1834 ; quelques années après, il retourna à Breslau et y publia plusieurs bonnes compositions pour l'orgue. On a aussi de lui un écrit intitulé : *Beschreibung der grossen Orgel zu Breslau* (Description du grand orgue de Breslau), Breslau, 1821, in-8°.

FISCHHOF (Joseph), professeur de piano au Conservatoire de musique de Vienne, né en 1804, à Butschowitz, en Moravie, est mort à Bade, près de Vienne, le 28 juin 1857, à l'âge de 53 ans. Sa constitution faible et maladive ne l'empêcha pas de se livrer à l'étude presque dès le berceau, car, à l'âge de trois ans, il savait lire, et à sept, il apprenait la musique. Son père, négociant estimable et instruit, le mit au collége de Brünn, en 1813, pour l'étude des langues anciennes, qu'il acheva en 1819. Dans le cours de ces six années, il reçut des leçons de piano du professeur Jahelka, et plus tard, du maître de chapelle Rieger. Déjà il faisait preuve d'habileté comme exécutant et comme improvisateur au piano, quand son père l'envoya à Vienne pour y étudier la philosophie et la médecine. Là il prit des leçons de piano d'Antoine Halm, et devint élève du chevalier de Seyfried pour la composition. Des revers de fortune éprouvés par son père, et la mort de celui-ci, en 1827, le décidèrent à renoncer à la profession de médecin, et à faire usage de ses talents en musique pour assurer son existence. Dès ce moment, il donna des leçons de piano, et, en peu de temps, il se fit une réputation honorable comme professeur et comme compositeur. Instruit dans l'histoire et la théorie de la musique, il a publié quelques bons articles de critique sur cet art. Il possédait une bibliothèque choisie et nombreuse de littérature musicale et d'œuvres des grands maîtres, dont l'acquisition a été faite, après sa mort, pour la bibliothèque royale de Berlin. En 1833, il a été nommé professeur de piano du Conservatoire de Vienne, et y a introduit la méthode de Kalkbrenner par le *guide-mains*. Plus tard, il y a rempli temporairement les fonctions de directeur. On a de Fischhof les compositions dont les titres suivent : 1° Air de Rossini varié pour flûte, avec quatuor ou piano, Vienne, Leidesdorf. 2° Variations brillantes pour piano, guitare et flûte sur un thème original, Vienne, Pennauer. 3° Trois polonaises

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

avec trio pour le piano, op. 4, Vienne, Artaria. 4° Quatuor pour deux violons, alto et basse, op. 5. 5° Six valses pour le piano, op. 8, Breslau, Fœrster. 6° Grande marche à quatre mains, op. 9, Vienne, Diabelli. 7° Rondeaux brillants pour le piano, op. 10, 12 et 19, Vienne, Weigl et Leidesdorf. 8° *Les Adieux*, fantaisie caractéristique pour piano, op. 18, Vienne, Diabelli. 9° Variations avec orchestre, op. 15, *ibid.* 10° *Terpsichore*, collection de dix-huit valses brillantes pour le piano, Paris, Schlesinger. 11° *Vive la danse*, suite de valses brillantes, op. 17, Vienne, Leidesdorf. 12° Galops pour piano, op. 20, *ibid.* 13° Douze allemandes brillantes avec *coda*, Vienne, Mechetti. 14° Douze valses élégantes, Vienne, Diabelli. 17° Grande marche du régiment de Giulay, op. 11, *ibid.* 18° Deux grandes marches pour le piano, op. 16, Vienne, Weigl. 19° Chants à quatre voix d'hommes avec accompagnement de piano, op. 14, *idem*. 20° Marche de Paganini pour le piano, sur des motifs de ses concertos, Vienne, Leidesdorf. 21° Six valses autrichiennes pour le piano, op. 21, *ibid.* 22° Trois grandes marches pour le piano, op. 22, *ibid.* 23° Trois chants pour baryton avec piano, op. 37. 24° Trois chants pour voix de basse, *idem*, op. 39. Fischhof a laissé en manuscrit beaucoup de chansons allemandes qui passent pour des compositions fort distinguées en ce genre. En 1851, le gouvernement autrichien l'a chargé d'une mission à Londres, pour la section des instruments de musique, à l'exposition universelle. Il s'y occupa spécialement des pianos. De retour à Vienne, il mit en ordre les notes qu'il avait recueillies et en composa un ouvrage qui renferme beaucoup de choses utiles et intéressantes, lequel a été publié sous ce titre : *Versuch einer Geschichte des Clavierbaues, mit besonderem Hinblicke auf die Londonner grosse Industrie-Austellung im Jahre* 1851 (Essai d'une histoire de la construction du piano, avec des considérations particulières sur l'exposition universelle de Londres dans l'année 1851), Vienne, J.-B. Wallishauser, 1853, in-8° de 142 pages. Ce qui concerne l'histoire de la fabrication des pianos dans ce livre est précédé de quelques recherches sur l'épinette, le clavicorde et le clavecin. Fischhof était membre de l'Académie de Sainte-Cécile de Rome, correspondant de la Société néerlandaise pour les progrès de la musique, et des Sociétés musicales de Presbourg, Cracovie, Pesth, Lemberg, Gratz, Carlsbad, ainsi que du *Museum archéologique* de Linz.

FISCHIETTI (Dominique), né à Naples, en 1729 (1), apprit la musique et la composition au Conservatoire de San-Onofrio. En 1766, il se rendit à Dresde, où il fut placé comme compositeur de musique d'église. Le 2 juillet de la même année, on exécuta la première messe de sa composition. Sa réputation s'étant étendue, il fut appelé par l'archevêque de Salzbourg pour prendre la direction de sa chapelle. Il vivait encore en 1810. Les opéras de sa composition qui sont les plus connus sont : 1° *Solimano*, 1755. 2° *Lo Speziale*, 1755. 3° *Ritorno di Londra*, 1756. 4° *Il Signor dottore*, 1758. 5° *Il Siface*, 1761. 6° *Il Mercato di Malmantile*, 1766. 7° *La Molinara*, 1768. 8° *Ariana e Teseo*; 9° *la Nitteti*.

FISHER (Jean-Abraham), docteur en musique, naquit à Londres, en 1744. Il est auteur des ouvrages suivants : 1° *Monster of the wood* (le Monstre des forêts), opéra, publié chez Clementi avec accompagnement de piano. 2° *Sylph* (le Sylphe), opéra, *ibid.* 3° *Chansons anglaises*, Londres, Broderip. 4° *Neuf concertos pour piano*, publiés par Clementi et Broderip. 5° *Quatre concertos pour le hautbois*, Londres, Clementi. 6° *Divertissements pour deux flûtes*, ibid. 7° *Solos pour le violon*, ibid. 8° *Trios pour deux violons et basse*, Londres, Preston. On ignore l'époque de la mort de ce musicien.

FISIN (Jacques), né à Colchester, en 1755, commença l'étude de la musique sous Frédéric-Charles Reinhold. En 1777, il quitta Colchester et partit pour Londres, avec des lettres de recommandation pour Burney, dont l'amitié et les conseils lui furent très-utiles. En 1801, sa mauvaise santé l'obligea à fixer son séjour à Chester; il s'y livra à l'enseignement. Depuis lors, il est retourné à Colchester, où il vivait encore en 1840. Il a publié plusieurs recueils de chansons anglaises, de ballades, de duos, de *Glees*, trois sonates pour le piano, trois sonatines pour le même instrument et un ouvrage qui a pour titre : *Sacred Songs on the most proeminent incidents of Our Saviour's Life and Death* (Chants sacrés sur les événements les plus importants de la vie et de la mort de notre Sauveur), Londres (sans date).

FISMANN (François), violoniste distingué, compositeur et maître de chapelle de l'ordre des Frères de la charité, naquit à Altsedlitz en Bohême, en 1722. Après avoir fait ses études littéraires et musicales à Prague, il fit profession dans le couvent de son ordre, en 1742. Le supérieur de ce couvent, ayant remarqué les

(1) En 1725, suivant le marquis de Villarosa (*Mem. dei Compositori di musica del regno di Napoli*, p. 30).

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

talents naturels de Fismann pour la musique, le confia aux soins des maîtres de chapelle Seuche et Tuma, pour qu'ils lui enseignassent la composition. Fismann alla ensuite à Vienne, s'y fit entendre avec succès à la cour de l'empereur, et se lia avec beaucoup d'artistes dont les avis contribuèrent à perfectionner son talent. Chargé de la direction de la musique de l'église de son ordre, il écrivit beaucoup de morceaux de musique religieuse et les fit exécuter avec succès. Ayant été nommé supérieur du couvent de Vienne, il fut ensuite chargé des fonctions de provincial de la province allemande dans l'assemblée générale de l'ordre qui se tint à Rome. Le voyage d'Italie fut utile à ses connaissances en musique; il se fit applaudir à la cour du grand-duc de Toscane, Léopold, à Rome, chez le pape, et à Naples, chez le roi. Beaucoup d'ancienne et belle musique d'église de l'école italienne fut rassemblée par lui et rapportée à Vienne. C'est à son retour dans cette ville qu'il se lia avec Joseph et Michel Haydn d'une amitié qui ne s'est jamais démentie. Il mourut dans son couvent le 15 juillet 1774, laissant en manuscrit une très-grande quantité de musique de sa composition, que l'on conserve encore à Vienne dans la maison des Frères de la charité.

FISSMER (Wilhelm), professeur de piano et éditeur de musique à Minden, s'est fait connaître par quelques œuvres légères pour son instrument. On a aussi de lui une méthode de piano pour les enfants, intitulée : *Klavierschule für Kinder*. Minden, 1848, in-4° oblong, et des Exercices faciles pour le piano à quatre mains, op. 13 et 14, *ibid.*

FLACCOMIO (Jean-Pierre), prêtre, né à Milazzo en Sicile, fut d'abord maître de chapelle de Philippe III, roi d'Espagne, et devint ensuite aumônier du duc de Savoie. Il mourut à Turin, en 1617. Il a fait imprimer un recueil de musique sacrée de sa composition, sous ce titre : *Concentus in duos distincti choros, in quibus vesperæ, missæ, sacræque cantiones in Nativitate B. M. V. aliarumque virginum festivitatibus decantandæ continentur*. Mongitori, qui cite cet ouvrage dans sa Bibliothèque sicilienne (t. I, p. 395), n'en indique pas la date.

FLACCUS, fils de Claudius, a composé les tons des flûtes qui devaient régler la voix des acteurs, et les modes pour la déclamation de toutes les comédies de Térence. Tous les manuscrits indiquent, au commencement de chaque comédie, la nature de ce travail de Flaccus; ainsi on trouve en tête de l'*Andrienne* ces mots : *Modos fecit Flaccus Claudii filius tibiis paribus dextris et sinistris*. On manque de renseignements sur les circonstances de la vie de ce Flaccus; l'ancien grammairien Donatus, qui a fait un travail sur les comédies de Térence, et les commentateurs modernes tels que Saumaise, Mme Dacier, etc., ne nous apprennent rien à cet égard. Il n'est pas certain que le musicien dont il s'agit a été contemporain de Térence; quelques circonstances relatives aux flûtes qu'il a employées, mais qui ne peuvent être examinées ici, doivent faire croire qu'il n'a réglé les modes des comédies de cet auteur qu'à une époque postérieure au temps où elles ont été composées. On peut voir, dans le 6me volume de la *Revue Musicale*, le travail que j'ai fait sur la signification des mots *flûte droite* et *flûte gauche*, d'après les inscriptions des comédies de Térence.

FLADT (Antoine), célèbre hautboïste, né à Manheim en 1775, s'adonna fort jeune à l'étude de la musique et de son instrument, sous la direction de Ramm, artiste d'un rare mérite. Ses progrès furent rapides. Il n'était âgé que de quinze ans lorsqu'il fut placé, en 1790, à l'orchestre de Munich, après la mort de Lebrun. En 1793, il entreprit un premier voyage, joua avec succès à Ratisbonne et à Vienne, puis se dirigea vers l'Italie par Grætz, Laybach, Klagenfurt et Trieste. Il visita Venise, Vérone, Padoue, Vicence, fut partout applaudi avec enthousiasme, et retourna dans sa patrie par Roveredo et le Tyrol. Peu de temps après il fit un deuxième voyage sur le Rhin, dans la Saxe et la Prusse. De retour à Munich, il y passa quatre années, attaché à la cour et au théâtre comme hautboïste solo, excitant l'admiration générale chaque fois qu'il se faisait entendre. En 1798, il se rendit à Londres, et y joua dans les concerts et à la cour avec le plus brillant succès. Le prince de Galles (depuis lors roi d'Angleterre, sous le nom de Georges IV) voulut l'attacher à son service; mais Fladt refusa tous les avantages qu'on voulait lui faire, et retourna dans sa patrie. Plus tard, et jusqu'en 1810, il fit encore plusieurs voyages en Allemagne, en Bohême, en Hongrie et en France. Depuis cette dernière époque, il a vécu à Munich; il s'y trouvait encore en 1837, et était alors âgé de soixante-trois ans. Cet artiste distingué a publié de sa composition : 1° Concertino pour hautbois et orchestre, Mayence, Schott. 2° Deuxième concertino, en *ut*, Augsbourg, Gombart. 3° Huit allemandes et quatre valses pour deux flageolets, Mayence, Schott. 4° Vingt-quatre petites pièces pour deux flageolets, *ibid.* 5° Concertino

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

avec des variations pour hautbois, en *ut*, œuvre quatrième, Munich, Sidler.

FLAMAND-GRÉTRY (Louis-Victor), né le 25 novembre 1704, à la Fère en Tardenois (Aisne), commença ses études à Mantes (Seine-et-Oise), puis entra chez les religieux de Sainte-Geneviève, qu'il quitta pour passer chez les frères de la doctrine chrétienne. Bientôt dégoûté de cette carrière, il l'abandonna pour le commerce, et finit par se faire marchand de meubles et tapissier. Il s'était marié en 1787; mais son caractère difficile et tracassier le conduisit à demander le divorce après sept années d'union conjugale, et quoiqu'il fût père de sept enfants. Il l'obtint en 1794, se remaria peu de temps après, divorça encore, reprit sa première femme, dont il se sépara de nouveau, puis sa seconde, qui eut le même sort, et enfin épousa la nièce du compositeur Grétry, dont il joignit le nom au sien. Fier de cette alliance, il finit par se croire lui-même artiste et poète. Après la mort de l'oncle de sa femme, il acheta l'*Ermitage*, petite propriété située près de Montmorency, et illustrée par le long séjour que J.-J. Rousseau et Grétry y avaient fait tour à tour. M. Flamand conçut le projet d'offrir le cœur de l'artiste renommé aux magistrats de la ville de Liége, sa patrie. Par une incurie qu'on a peine à comprendre, les autorités municipales de cette ville laissèrent plusieurs mois sa lettre sans réponse, et finirent par lui écrire que son offre était acceptée, et qu'on le priait d'envoyer la relique *par le prochain courrier*. Irrité de cette irrévérence, Flamand prit la résolution de faire élever à l'Ermitage un monument où ces précieux restes devaient être déposés, et fit de grandes dépenses pour la réalisation de ce projet; mais sept ans après, et lorsqu'il ne songeait plus à l'offre qu'il avait faite aux habitants de Liége, ceux-ci se réveillèrent et firent réclamer l'exécution de l'engagement qui leur semblait avoir été pris envers eux par Flamand. Celui-ci mit alors autant de chaleur dans ses refus qu'il avait mis d'empressement dans son offre. Des plaidoiries s'ensuivirent, un jugement du tribunal civil de Pontoise, plusieurs arrêts de la cour royale de Paris, un arrêté de conflit du préfet de police, une ordonnance du roi qui maintint le conflit, de nouveaux arrêts de la cour royale de Paris, des ordonnances de référé, une décision du ministre de l'intérieur en faveur de Flamand, et enfin un arrêt du conseil d'état qui lui fit perdre sa cause en dernier ressort, donnèrent lieu à des dépenses considérables qui lui enlevèrent la plus grande partie de ce qu'il possédait. Environ quinze ans après l'offre qui en avait été faite par lui, le cœur de Grétry fut enlevé de l'Ermitage pour être transporté à Liége. Flamand a fait imprimer un long récit de toutes les tribulations que lui a causées ce singulier procès, sous ce titre : *Cause célèbre relative à la consécration du cœur de Grétry, ou Précis historique des faits énoncés dans le procès intenté à son neveu Flamand-Grétry par la ville de Liége, auquel sont jointes toutes les pièces justificatives*. Paris, 1824, in-4° de 63 pages, avec 31 pages de pièces justificatives. On trouve dans ce volume le portrait de Grétry, le *fac-simile* de son testament et d'une de ses lettres, enfin des vues lithographiées de l'Ermitage et du monument qui s'y trouve. On a aussi de Flamand un poème en huit chants intitulé : *l'Ermitage de J.-J. Rousseau et de Grétry*, avec un prologue, des notes historiques sur le compositeur, etc. Paris, 1820, un vol. in-8°. Il est mort dans cette ville au mois de juillet 1843.

FLAMEL (Nicolas), né à Pontoise, alla s'établir à Paris vers le milieu du quatorzième siècle, et fut écrivain-libraire juré de l'université. Par son économie, il avait amassé d'assez grandes richesses; mais on supposa qu'elles étaient plus considérables encore, et l'on prétendit qu'il les devait à la découverte de la pierre philosophale. Il est mort le 22 mars 1418. On lui attribue un livre qui a pour titre : *la Musique chimique;* il est douteux qu'il en soit l'auteur, et même que l'ouvrage existe.

FLAMINI (Flaminio), chevalier de l'ordre de Saint-Étienne et amateur, vivait à Rome au commencement du dix-septième siècle. Il a fait imprimer un ouvrage de sa composition sous le titre de : *Villanelle a 1, 2 e 3 voci, con stromenti e chitarra spagnola*. Rome, 1610.

FLANNEL (Égide), surnommé l'**ENFANT**, est cité par l'abbé Baini, dans ses Mémoires sur la vie et les ouvrages de Pierluigi de Palestrina (t. I, n° 350), comme un des compositeurs les plus remarquables du quatorzième siècle. Je n'ai trouvé, chez aucun ancien écrivain, le nom de ce musicien.

FLASCHNER DE RUHBERG (Gottlieb-Benjamin), né à Ober-Ullersdorf près de Zittau, le 21 décembre 1761, fut candidat au ministère ecclésiastique à Zittau, et amateur de musique distingué. Il a fait imprimer de sa composition : 1° Vingt chansons allemandes pour le clavecin, Zittau et Leipsick, 1789, in-4°. 2° *Neue Sammlung von Liedern für Klav., Harmonika und Gesang, nebst 4 Marschen* (Nouveau recueil de chansons pour une voix,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

clavecin et harmonica, etc.), *ibid.*, 1703. 3° Deux chansons avec accompagnement de clavecin. Offenbach, 1790.

FLASKA (Joseph-Ignace), hautboïste distingué, naquit à Opoczna, en Bohême, le 20 juillet 1706. Après avoir achevé ses études au séminaire des jésuites à Gitschin, où il était employé comme chantre, il fit un cours de philosophie à l'université de Prague, puis entra comme hautboïste dans la musique du régiment du comte Ogilo. Son talent d'exécution et ses connaissances étendues dans toutes les parties de la musique lui firent obtenir la place de chef de musique du même régiment; il en remplit les fonctions pendant plusieurs années, et composa beaucoup de musique d'harmonie et de marches qui sont encore estimées en Bohême. Il écrivit aussi des concertos pour son instrument; on les trouve en manuscrit dans plusieurs grandes bibliothèques en Allemagne. Plus tard, Flaska quitta le service militaire pour se retirer à Prague, où il fut placé comme bassoniste dans l'église métropolitaine. Il est mort dans cette ville, le 24 décembre 1772.

FLATH (Pierre), flûtiste, né à Southampton, en 1703, a composé six quatuors pour flûte, violon, alto et basse; op. 1. Paris, 1790, trois duos pour flûtes, op. 2. Heilbronn et Offenbach; et *trois duettini a due flauti*, ibid.

FLECHA ou FLECCIA (Mathieu), moine espagnol, naquit en 1481 à Prades, dans la Catalogne, étudia à Barcelone, et fut élève de Jean Castello, de cette ville, pour la musique. Il fut maître de musique des infants de Castille, et mourut, à l'âge de soixante-douze ans, au monastère de Poblet, en Catalogne. Ses œuvres musicales ont été recueillies par son neveu, dont la notice est l'objet de l'article suivant, et publiées sous ce titre : *las Enseladas de Flecha, musico de capilla que fue maestro de la serenissimas Infantas de Castilla, recopiladas por Fr. Matheo Flecha su sobrino con algunas suias y de otros autores por el mismo corregidas*. Prague, 1581.

FLECHA ou FLECCIA (Mathieu), neveu du précédent, naquit à Prades, vers 1520, et fit ses études musicales sous la direction de son oncle. Devenu religieux de l'ordre de St-François, il fut maître de chapelle de l'empereur Charles-Quint. Après l'abdication de ce prince, il vécut quelques années dans un couvent de la Bohême. En 1580, il rentra dans sa patrie et se retira dans une abbaye de Bénédictins à Solsona, petite ville de la Catalogne, où il mourut le 20 février 1604 (1). Ses ouvrages connus jusqu'à ce jour sont : 1° *Madrigali a quattro et cinque voci, con uno a sesta et un dialogo a otto, novamente composto;* libro primo. In Venezia appresso d'Ant. Gardano, 1568, in-4°. 2° *Libro de musica de punto* (Traité de l'usage du point dans la musique). Prague, 1581, in-4°. 3° *Divinarum completarum psalmi, lectio brevis, Salve Regina, cum aliquibus motteti*s. Prague, 1581, in-4°.

FLÉCHÉ (J.-A.), et non **DE LA FLÈCHE**, comme l'écrit Gerber, amateur de musique, est né à Marseille, le 23 avril 1770. Arrivé à Paris sous le consulat, il entra chez le frère du premier consul, Jérôme Bonaparte, en qualité de secrétaire; plus tard, lorsque ce prince devint roi de Westphalie, Fléché fut nommé son chambellan, et le suivit à Cassel. En 1811, il a écrit pour le théâtre de la cour la musique d'un opéra en deux actes intitulé : *le Troubadour*, et *l'Amour paternel*, cantate. On connaît aussi de cet amateur : 1° Rondo pour piano, violon et violoncelle, Paris, Pacini. 2° Airs variés pour piano seul, op. 4, 9, 11, Lille, Boehm. 3° Air russe, varié pour piano, op. 12, en *la*, Paris, Pleyel. 4° Deux airs bretons variés, op. 10, *ibid.* 5° Air prussien varié pour piano seul, Paris, Pacini. 6° Divertissement militaire pour le piano, op. 10, Lille, Boehm. 7° Fantaisie sur une nouvelle valse, *ibid.* 8° Air varié pour violon, avec accompagnement de quatuor ou de piano, op. 18, Paris, Pleyel. 9° Deux fantaisies pour piano et violon concertants, op. 3 et 19, Paris, Pleyel. 10° Beaucoup de romances avec accompagnement de piano.

FLECK (...); on a sous ce nom une méthode de clavecin qui a paru à Londres vers 1795, sous ce titre : *The Art of fingering the Harpsichord*.

FLEISCHER (Jean-Christophe), fabricant d'instruments à clavier, né vers 1690 à Hambourg, s'est fait connaître par quelques inventions dans son art, et particulièrement par un *théorbe-clavecin*, avec trois registres, deux de cordes à boyau, et le troisième de cordes d'acier. Il fut aussi l'auteur d'un *luth-clavecin*, monté d'un double rang de cordes à boyau.

(1) M. Mariano Soriano Fuertes s'est trompé (*Hist. de la Musica española*, t. II. p. 434-435) en disant que le compositeur flamand, Philippe-Marie Rogier, succéda à Flecha, au moment de sa mort, dans la place de maître de chapelle de la cour d'Espagne; c'est au moment de la retraite de ce moine que le compositeur belge prit possession de cette place; car il dirigea la chapelle de Philippe II, qui mourut en 1598.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

FLEISCHER (Frédéric-Gottlob), musicien au service du duc de Brunswick, et organiste à l'église de Saint-Martin et de Saint-Egide, naquit à Cœthen, le 14 janvier 1722. On le considérait, vers 1760, comme un des plus habiles clavecinistes de l'Allemagne, dans la manière de Bach. Il professa la musique à Brunswick, pendant près de soixante ans, et mourut le 4 avril 1800, dans la quatre-vingt-cinquième année de son âge. Il a été imprimé de sa composition : 1° *Odes pour voix seule avec accompagnement de clavecin*, 2 vol., Brunswick, 1756. La 3e édition a paru en 1776. 2° *Cantates amusantes*, ibid., 1760. 3° *Recueil de menuets et de polonaises pour le clavecin*, ibid. Cet ouvrage eut une seconde édition en 1768, et l'auteur l'augmenta de quatre sonates pour le clavecin. 4° *L'Oracle*, opéra de Gellert, arrangé pour le clavecin, *ibid.*, 1771. Reichardt parle avantageusement de cet ouvrage dans le 2e vol. de ses lettres, p. 51. — Fleischer a composé aussi la musique du drame intitulé : *Comala*. Ces deux derniers ouvrages sont arrangés pour le piano et publiés sous cette forme.

FLEISCHMANN (Sébastien), compositeur, né à Useldange, dans le comté de Luxembourg, en 1553, s'est fait connaître par une messe à six voix qui a été imprimée à Anvers, en 1597.

FLEISCHMANN (Jean-Georges), violoncelliste et compositeur pour son instrument, né en Russie vers le milieu du dix-huitième siècle, fut d'abord au service du duc de Courlande, et entra ensuite, en 1790, dans la musique de la chambre du roi de Prusse. Il a écrit quelques concertos pour le violoncelle, qui n'ont jamais été gravés.

FLEISCHMANN (Jean-Nicolas), organiste de l'église Saint-Nicolas de Gœttingue, a fait imprimer dans cette ville les ouvrages suivants : 1° *Arien, nebst einigen Akkompagnements, einem Trio und Chor aus dem Alexander Feste von Hændel für Clavier* (Airs, trio et chœur de la Fête d'Alexandre de Hændel, arrangés avec accompagnement de clavecin), 1785, in-4°. 2° *XII leichte Variationen für Klavier* (Douze variations faciles pour le clavecin), 1794, in-4°.

FLEISCHMANN (Frédéric), docteur en philosophie, secrétaire du duc de Saxe-Meinungen, et directeur de sa chapelle, naquit le 18 juillet 1706 à Wiedenfeld, près de Würzbourg. En 1776, il entra au Gymnase de Manheim, dont il suivit les cours pendant cinq ans. Il y commença l'étude de la musique et du piano. Les occasions fréquentes qu'il eut d'entendre de bonnes compositions bien rendues, à l'église et au théâtre, développèrent en lui le goût de cet art, et, bien qu'il ne le cultivât qu'aux heures de récréation, il y fit de rapides progrès. En 1782, il se rendit à Würzbourg pour y étudier la philosophie ; l'année suivante il prit le grade de docteur en cette faculté, puis il commença un cours de droit. Ses études terminées, il entra comme secrétaire particulier chez M. de Welden, président des états du prince de La Tour et Taxis, à Ratisbonne, et comme précepteur des fils de ce magistrat. Plus tard, le comte de Lehrbach, ambassadeur d'Autriche à Munich, lui offrit un emploi dans sa maison ; il était déterminé à l'accepter, mais sa nomination de secrétaire du duc de Saxe-Meinungen le fit renoncer à ce projet, et il entra au service de ce prince pour le reste de ses jours. Il mourut des suites d'une fièvre nerveuse, et à la fleur de l'âge, le 30 novembre 1798, regretté de tous ceux qui l'avaient connu, à cause de la noblesse de son caractère et de son amabilité. On a de cet artiste : 1° Un morceau littéraire sur la musique inséré dans la 1re année de la *Gazette musicale* de Leipsick (pag. 209 à 225), sous ce titre : *Wie muss ein Tonstück beschaffen seyn um gut genannt werden zu können? Was ist erforderlich zu einem vollkommenen Komponisten?* (Quelles qualités doit avoir un morceau de musique pour qu'on puisse le dire bon ? Que faut-il pour être compositeur parfait?) 2° Air avec des variations, Vienne, Kozeluch, 1787. 3° Concerto en *ut* majeur pour le clavecin, op. 1, Offenbach, 1797. 4° Sonate à quatre mains, pour le clavecin, op. 2, *ibid.*, 1796. 5° Concerto pour le clavecin (en *ré* mineur), op. 3, *ibid.*, 1796. 6° Concerto pour le même instrument, op. 4, *ibid.* 7° *Geisterinsel* (l'Ile des Esprits) opéra, paroles de Gotter, 1796. 8° Symphonie pour l'orchestre, en *la* majeur, op. 5, Offenbach, André, 1799 (œuvre posth.). 9° Quelques chansons allemandes, paroles de la princesse de Neuwied, Leipsick, 1798. 10° Chanson de berceau (tirée de l'*Esther* de Gotter), avec accompagnement de piano, Offenbach, 1796. 11° Symphonie concertante pour piano et violon, en manuscrit, chez André, à Offenbach.

FLEISCHMANN (Joseph-Christian), cantor à Meissen, s'est fait connaître par des *Lieder* et des chants poétiques à voix seule avec piano, lesquels ont été publiés à Meissen et à Leipsick, de 1835 à 1840.

FLEMING (Alexandre), ecclésiastique

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

écossais, était ministre à Neilston au commencement du dix-neuvième siècle. On a de lui deux écrits relatifs à l'introduction d'un orgue dans l'église de Saint-André à Glasgow. Ces écrits, publiés sous le voile de l'anonyme, ont pour titre : 1° *Letters to the lord Provost of Glasgow on the introduction of an organ into the church of St.-Andrew's Glasgow, to which are added remarks on the Rev. Jam. Bogg's treatise on the use of organs* (Lettres au Lord Prévôt de Glasgow sur l'introduction d'un orgue dans l'église de Saint-André, auxquelles sont ajoutées des remarques sur le traité de l'usage des orgues par le rév. James Bogg). Glasgow, 1808, in-8°. J'ai fait de vaines recherches dans les ouvrages des bibliographes anglais, particulièrement dans la Bibliothèque britannique de M. Watt, pour trouver des renseignements sur le livre de M. Bogg concernant l'usage des orgues; peut-être cet ouvrage n'a-t-il pas été imprimé. 2° *Answer to a statement of the procedings of the presbytery of Glasgow relative to the use of an organ in the public worship of God* (Réponse à un jugement rendu par le presbytère de Glasgow concernant l'usage de l'orgue dans le service divin), Glasgow, 1808, in-8°. L'essai de M. Fleming, pour le rétablissement de l'orgue dans les églises d'Écosse, est le premier qui a été fait depuis la réformation; l'auteur discute savamment le sujet dans ses lettres, et dans son second écrit.

FLEMMING (Guillaume), né en Silésie, dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle, a été, depuis 1800 jusqu'en 1820, professeur de musique à Breslau, puis à Glogau. Il est auteur d'un ouvrage qui a pour titre : *System des Elementarunterricht der praktischen Musik, ohne besondere Rücksicht auf ein Instrument* (Système d'enseignement élémentaire de la musique pratique, sans recourir à l'usage d'un instrument), Breslau, chez Holaufer, in-8°, 1817. On a du même musicien des chansons de table pour des voix d'hommes, Berlin, Trautwein, et trois suites de chansons allemandes avec accompagnement de piano et de guitare, Breslau, Gross.

FLEURY (Augustin), maître de chant de l'église de Bourges, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, a fait imprimer une messe à cinq voix, sous ce titre : *Missa quinque vocum ad imitationem moduli :* Memorare o Pilssima Virgo Maria, Paris, Robert Ballard, 1672, in-fol.

FLEURY (François-Nicolas), né à Châteaudun, vers 1650, vint à Paris dans sa jeunesse, et s'y adonna à l'étude du théorbe, instrument difficile, sur lequel il acquit une assez grande habileté. En 1657, il entra au service du duc d'Orléans, comme musicien de sa chambre. Il occupait encore cette place en 1678. Il a publié : 1° *Airs spirituels*, Paris, Ballard, 1660. 2° *Méthode pour apprendre facilement le théorbe*, Paris, 1678, in-4° obl. 3° *Carte des principes de musique*, Paris, 1678. 4° *Carte des accords de musique*. Sa Méthode pour le théorbe est un assez bon ouvrage.

FLEURY (Jean-Baptiste), chanoine de la collégiale de Sainte-Madeleine de Besançon, dans la seconde moitié du dix huitième siècle, a composé tout le chant du nouveau graduel et du nouvel antiphonaire de ce diocèse, en 1771. Ce chant, d'une mélodie traînante et dénuée de variété, a tous les défauts des plain-chants modernes. Il est à peine croyable qu'on se soit décidé à substituer de pareilles choses au chant grégorien qui, en dépit des altérations qu'on lui a fait subir, conserve toujours un grand caractère.

FLEURY (Charles-Émile), né à Paris (1), le 30 juillet 1810, fit ses premières études à Lyon, où ses parents s'étaient établis dans les premières années de son enfance, puis revint à Paris et fut admis comme élève au Conservatoire, le 20 avril 1820. Après y avoir reçu des leçons d'harmonie de Dourlen, il suivit le cours de composition de l'auteur de cette notice, et après le départ de ce maître pour la Belgique, il devint élève de Berton. En 1834, il concourut à l'Institut de France pour le grand prix de composition; mais, n'ayant pas réussi, il se livra à l'étude du chant et débuta, au mois d'avril 1836, comme ténor à l'Opéra-Comique. Il y chanta pendant deux ans; puis il fut attaché à plusieurs théâtres des départements, prit ensuite la direction du théâtre de Lyon, et enfin géra pendant quelques mois l'Opéra-National de Paris, après la ruine de l'entreprise formée par le compositeur Adolphe Adam. Depuis 1849, le nom de cet artiste a disparu du monde musical. On a publié de sa composition quelques petites pièces de chant, des romances et des nocturnes.

FLIES (Bernard), docteur en médecine, né à Berlin, de parents israélites, vers 1770, et baptisé dans cette ville en 1798, s'est fait connaître comme amateur de musique distingué. Bon pianiste et compositeur, il a donné, au Théâtre-National de Berlin, une opérette sous le

(1) Les registres du Conservatoire indiquent Lyon comme le lieu de la naissance; mais les renseignements que j'ai puisés dans les registres de l'Institut me paraissent plus exacts.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

titre de *la Regata de Venise, ou l'Amour parmi les gondoliers*, 1798. On connaît aussi de lui : 1° *Demande sans réponse*, pour le chant, avec accompagnement de piano, Berlin, 1796. 2° Menuet de *Don Juan*, avec des variations pour le piano, Zerbst, 1796. 3° *Sei Canzonette ital. in musica per Cembalo*, op. 3, Zerbst, 1799.

FLIGHT (...), facteur d'orgues anglais, au commencement du dix-neuvième siècle, a construit à Londres, en société avec Robson, l'orgue immense qui a été connu sous le nom d'*Apollonion*. Cet instrument, un des plus considérables qui aient été faits jusqu'aujourd'hui, était aussi le meilleur qu'on eût entendu en Angleterre. Les facteurs y avaient introduit certains perfectionnements de mécanisme qui sont entrés depuis lors dans la facture des orgues. Je l'ai entendu, en 1829, joué par M. Samuel Wesley, et j'en ai trouvé les jeux de fonds admirables pour le timbre et le volume des sons. Malheureusement, la spéculation qui avait été l'objet de la construction de cet instrument ne réussit pas. Six organistes pouvaient jouer simultanément sur ce géant des orgues ; on avait cru qu'il y aurait dans ce fait extraordinaire un attrait pour la curiosité du public ; mais la population de Londres montra peu d'empressement pour cette chose trop sérieuse pour elle, et les dix mille livres sterling (deux cent cinquante mille francs), dépensés par les facteurs pour la construction de leur instrument, furent perdus. Après être resté longtemps dans l'abandon, il a été démonté, et les matériaux ont été employés dans la confection d'autres orgues.

FLITTNER (Jean), compositeur distingué de chant choral, naquit le 1er novembre 1618, à Suhla, dans le Henneberg, où son père était propriétaire de mines et marchand de fer. Doué d'une heureuse organisation pour la musique, il se livra dès son enfance à l'étude de cet art. Ses parents l'avaient destiné à l'état ecclésiastique ; pour s'y préparer, il alla étudier aux universités de Wittemberg, Jéna, Leipsick et Rostock. En 1644, il obtint la place de cantor à Grimma, près de Greifswald ; plus tard, il fut diacre à Stralsund, où il mourut le 7 janvier 1678. Il est auteur d'un recueil de cantiques spirituels, divisé en six parties, qui a pour titre : *Himmlischen Lustgærtlein*, Greifswald, 1661, in-8°. La sixième partie de ce recueil est intitulée : *Suscitabulum musicum* (Réveil musical). Parmi plusieurs beaux cantiques de cette collection, on remarque la mélodie : *Ach was soll ich sunder machen !* (Hélas ! que dois-je faire, moi pécheur ?) qui a été, à tort, attribuée à Hammerschmidt dans plusieurs éditions de livres choraux, et dont la musique ainsi que la poésie appartiennent à Flittner.

FLOQUET (Étienne-Joseph), compositeur français, naquit à Aix, en Provence, le 25 novembre 1750. A six ans, il devint enfant de la maîtrise de Saint-Sauveur, dans sa ville natale. A cette époque, les études musicales étaient généralement mauvaises en France, surtout en province ; il y a donc lieu de croire que Floquet ne devint pas un savant musicien sous la direction du maître de Saint-Sauveur ; mais il était né avec des dispositions heureuses et une certaine facilité à trouver des mélodies expressives. Il écrivit à l'âge de onze ans un motet *à grand chœur* (comme on disait alors), qui fut fort applaudi. Les encouragements qu'on lui donnait le déterminèrent à se rendre à Paris, en 1769. Les auteurs du *Dictionnaire des Musiciens* (Paris, 1810) disent, à l'article *Floquet, qu'il fit d'abord, avec Lemonnier*, Bathylle et Théodore, *et ensuite* l'Union de l'amour et des arts. Il y a dans ce peu de mots erreur et inexactitude. *L'Union de l'amour et des arts*, ballet qui fit la réputation de Floquet, est composé, comme presque tous ceux qu'on donnait alors, de trois sujets différents, dont chacun forme un acte, *Bathylle et Chloé, Théodore*, et *la Cour d'amour*. Il fut représenté le 7 septembre 1773 ; le succès en fut prodigieux, et quatre-vingts représentations suffirent à peine à l'empressement des spectateurs. Ce n'est pas que la musique de cet ouvrage soit l'œuvre d'un génie original ; mais les chants en sont gracieux et moins lourds que ceux de la musique française de cette époque. On y trouve une chaconne qui a joui longtemps de la faveur du public, et que les amateurs jouaient avec délices sur leur clavecin. L'opéra d'*Azolan*, que Floquet fit représenter l'année suivante, n'eut pas le même succès, et fut retiré après sept ou huit représentations.

Ce fut alors que ce musicien réfléchit sur les défauts de son éducation, et qu'il résolut d'aller en Italie, pour y étudier le contrepoint sous d'habiles maîtres. Il y avait du courage dans une semblable résolution ; malheureusement les études musicales qui ne sont pas faites dans la jeunesse, ou même dans l'enfance, sont rarement profitables. Quoi qu'il en soit, Floquet se rendit à Naples et se mit sous la direction de *Sala*. Il alla ensuite à Bologne, pour y prendre des leçons du P. Martini. Ce fut, dit Laborde, après avoir profité des conseils de ces deux

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

maîtres, qu'il composa un *Te Deum* à deux chœurs et à deux orchestres, qui fut admiré des Italiens. Après avoir rempli les conditions du concours ordinaire, il fut nommé *Académicien philharmonique*, ce qui n'était pas alors un vain titre, comme aujourd'hui. De retour en France, Floquet donna, en 1778, *Hellé* en trois actes, à l'Opéra ; cet ouvrage n'eut aucun succès ; mais l'auteur se releva l'année suivante par *le Seigneur bienfaisant*, où il y a de la fraîcheur et du naturel, et qui fut applaudi, malgré la révolution que Gluck avait faite dans le goût de la musique. *La Nouvelle Omphale*, qu'on représenta au théâtre de la Comédie-Italienne, en 1781, fut la dernière production que Floquet livra au public.

Ses succès lui avaient tourné la tête au point qu'il imagina de remettre en musique, après Gluck, l'*Alceste* de Quinault, retouchée par Saint-Marc. Il eut assez de crédit pour faire mettre sa partition à l'étude ; mais la première répétition suffit pour faire voir que les prétentions de Floquet étaient ridicules, et son ouvrage fut rejeté sans appel. Le chagrin qu'il en ressentit altéra sa santé ; après quelques mois de langueur, il mourut le 10 mai 1785. Floquet était né avec quelque talent ; ses chants étaient plus gracieux, ses formes plus légères que celles des compositeurs français qui l'avaient précédé ; il ne lui manqua que d'arriver à propos ; car, quel que fût son mérite, il ne pouvait lutter contre Gluck ou contre Piccinni. Vingt ans plus tôt, il eut fait une sorte de révolution dans la musique dramatique française. M. de Boisgelou, qui l'avait connu, assure, dans ses mémoires manuscrits sur la musique, que ce fut, non le chagrin, mais la débauche qui le conduisit au tombeau ; dans les derniers temps, il ne vivait plus que chez des femmes perdues.

FLOR (Chrétien), organiste de l'église de Saint-Jean et Saint-Lambert à Lunebourg, vécut dans la seconde moitié du dix-septième siècle. Il a fait imprimer les ouvrages suivants de sa composition : 1° *Hochzeitlicher Freudensegen, genommen aus dem 9ten Hauptstücke des Buchs Tobiæ, mit 5 Sing- und 2 Geige-Stimmen zu dem Basso continuo gesetzt* (Les réjouissances d'une bénédiction nuptiale, d'après le verset IX du livre de Tobie, à cinq voix et deux violons avec basse continue), Hambourg, 1656, in-fol. 2° *Melodien zu Joh. Ristens musicalischen Seelen-Paradies* (Mélodies pour le paradis musical et sentimental de Jean Rist), 1re et 2e parties, Lunebourg, 1660 et 1662. 3° *Todes-Gedanken in dem Liede : Auf meinen lieben Gott, mit umgekehrtem Contrapuncte für Clavier* (Pensées sur la mort, contenues dans le cantique *Auf meinen lieben Gott*, en contrepoint double pour le clavecin), Hambourg, 1692. — Vers 1730, il y eut un autre organiste à l'église de Saint-Michel, à Lunebourg, nommé Godefroid-Philippe Flor peut-être était-il fils du précédent.

FLORENCIO (François-Augustin), licencié ès lettres, qui vivait à Madrid, vers la fin du dix-huitième siècle, est auteur d'un livre qui a pour titre : *Crotalogia, o ciencia de las Castañuelas, Instruccion cientifica del modo de tocar las castañuelas para baylar el Bolero*, etc. *Parte primera* (Crotalogie, ou art de jouer des castagnettes pour danser le boléro), Madrid, 1792, in-12. C'est, je crois, le seul ouvrage qu'on a sur ce sujet. La deuxième partie du livre n'a pas paru.

FLORENT (...), musicien qui vivait à Paris, en 1754, a publié une cantatille de sa composition, intitulée *Hercule et Omphale*.

FLORENTIUS, prêtre et musicien qui vécut vers la fin du quinzième siècle, ou au commencement du seizième, a écrit un traité de musique en trois livres, dont un beau manuscrit sur vélin, de quatre-vingt-quinze feuillets in-fol., se conserve dans la bibliothèque du marquis Jean-Jacques Trivulzio, à Milan. Lichtenthal a donné une description de ce manuscrit, dans sa *Bibliographie musicale* (t. IV, p. 467 et suivantes). On y voit que le volume commence par deux frontispices, dont un contient le titre suivant : *Florentii Musici Sacerdotisque ad illustrissimum ac amplissimum Dominum et D. Ascanium Mariam* SF. (*Sforziam*) *Vicecomitem ac Sancti Viti Diaconum Cardinalem Dignissimum Liber musices incipit* ; au second, on lit : *Florentius Musicus et Sacerdos Illmo ac amplissimo Ascanio Cardinali Domino suo S.* L'ouvrage de Florentius, divisé en trois parties, est subdivisé en plusieurs chapitres où il est traité des propriétés, de l'utilité et des effets de la musique, de la voix et de ses espèces, de la main musicale, des muances, des signes, de leur signification et de leur usage, des modes, de la connaissance des antiennes et des autres chants de l'église, des diverses espèces de figures de notes, des ligatures, des consonnances, du contrepoint, de la composition, des neumes et des cadences, du chant figuré, etc. Lichtenthal fait remarquer qu'Argelati, dans sa Bibliothèque des écrivains de Milan (t. II, part. I, p. 1375), a faussement attribué à un certain Flaminius le livre de Florentius.

FLOREZ (Henri), savant espagnol, né à

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Valladolid en 1701, entra dans l'ordre de Saint-Augustin en 1715, et mourut à Madrid en 1773. Il a laissé quelques détails sur le chant de l'office divin selon le rit mozarabique en usage en Espagne, dans une dissertation intitulée : *De Antiquâ Missâ hispanico seu officio mozarabico,* qu'il a insérée dans sa grande collection qui a pour titre : *La España sagrada ò teatro geografico-historico de la iglesia de España,* Madrid, 1747-1770, 29 vol. in-4°. Cette dissertation se trouve au tome 3, page 360.

FLORIANI (Christophe), né à Ancône dans les dernières années du seizième siècle, fut maître de chapelle de la cathédrale de Vienne. Il occupait déjà ce poste en 1620. Il a fait imprimer plusieurs ouvrages de sa composition pour l'église, et entre autres : 1° *Duo completoria quinque vocibus cum litaniis de B. V. M.* Venise, Barth. Magni, 1620, in-4°. 2° *Psalmi vespertini a cinque e sei, Lib.* 2. *op.* 5, ibid.

FLORIDO (François), maître de chapelle à Saint-Jean de Latran, à Rome, vécut vers le milieu du dix-septième siècle. Il a fait imprimer à Venise, depuis 1647 jusqu'en 1664, divers recueils de motets à deux, trois, quatre voix, des motets à huit, des offertoires à quatre, cinq, six et huit, 1652, deux *Salve Regina* à trois et cinq, et des litanies à cinq, 1652. Son dernier œuvre de motets à quatre voix a été publié en 1664.

FLORILLO (Charles), compositeur de l'école romaine, vécut dans la première moitié du dix-septième siècle. Il n'est connu que par un ouvrage intitulé : *Madrigali a cinque voci, libro primo.* Rome, Robletti, 1616.

FLORIMO (Le P. Jean-André), de l'ordre des Servites, fut maître de chapelle de la cathédrale de Bologne, et académicien philharmonique, dans la seconde moitié du dix-septième siècle. Il a publié plusieurs recueils de ses compositions, parmi lesquels on remarque : 1° *Concerti o Litanie a 4 e 5 voci, op.* 3. Bologne, Monti, 1673. 2° *Concerti, Inni, unica voce concinnata con istrumenti,* op. 4, ibid., 1673. 3° *Versi della turba a quattro voci per la domenica delle Palme e venerdì santo, con alcuni mottetti per il santo sepulcro;* ibid. 1682, in-4°.

FLORIMO (François), conservateur de la bibliothèque du Collége royal de musique de *S. Pietro in Majella,* à Naples, compositeur et professeur de chant, est né en 1800, à San-Giorgio di Polistina, bourg du royaume de Naples, dans la Calabre ultérieure première. A l'âge de douze ans, il entra au Collége royal de musique, situé alors à S. Sébastien. Furno lui donna des leçons d'harmonie et d'accompagnement; il étudia le piano sous la direction d'Elia, et Zingarelli lui enseigna le contrepoint et la composition. Pendant deux ans il étudia aussi le contrepoint chez Tritta, dans le but de connaître l'école de Leo et de Sala, différente de celle de Durante. On ne peut douter que l'instruction qu'il reçut de ce maître ne fût plus solide que celle de Zingarelli, vieillard rempli de préjugés et d'un esprit borné. Son premier ouvrage fut une cantate de louange pour le duc de Noja, directeur suprême du Collége royal de S. Sebastien. Il écrivit aussi une autre cantate qui fut exécutée par des amateurs chez ce seigneur. Pendant le cours de ses études chez Zingarelli, M. Florimo avait écrit une messe, un *Dixit,* un *Credo* et un *Te Deum,* et lorsqu'il reçut des leçons de Tritta, il composa une autre messe et une ouverture. Un chœur et une ouverture fuguée de sa composition furent exécutés à l'occasion de l'inauguration du portrait de Zingarelli dans le local des archives du Collége royal de musique, et une symphonie funèbre, qu'il avait composée pour la mort de son ami Bellini, servit aux funérailles de Zingarelli. Elle a été publiée, arrangée pour le piano à quatre mains, à Milan, chez Ricordi. On a aussi de M. Florimo beaucoup de mélodies pour voix seule avec piano, qui ont obtenu du succès, particulièrement celles qui ont pour titre *Ore musicali,* et vingt-quatre romances publiées à Milan, chez Ricordi. Le même artiste est aussi auteur d'une méthode de chant divisée en trois parties, qui a été publiée par le même éditeur. Nommé bibliothécaire du Collége royal de musique, en 1826, M. Florimo a trouvé ces archives dans un grand désordre; mais les soins assidus qu'il y a donnés depuis cette époque en ont fait un des dépôts d'archives artistiques les plus intéressants et les mieux tenus.

FLORINO (Gaspard), né vers la fin du seizième siècle, à Rosarno, petite ville de la Calabre ultérieure, a publié, à Venise, *Canzonette a tre e quattro voci,* lib. 1 et 2.

FLORIO (Georges), maître de chapelle de la cathédrale de Trévise, dans la seconde moitié du seizième siècle, s'est fait connaître par l'ouvrage intitulé : *Il primo libro de' Madrigali a sei voci.* In Venetia, appresso Angelo Gardano, 1589, in-4°. Ce recueil contient vingt madrigaux à six voix.

FLORIO (Jean), contrapuntiste italien du seizième siècle, dont on trouve des messes à cinq et à six parties dans deux manuscrits de la bibliothèque royale de Munich, paraît avoir

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

été au service de la cour de Bavière. Gerber suppose, dans son nouveau Lexique des musiciens, que c'est par erreur que Florio a été nommé *Jean*, et que ces messes sont vraisemblablement de Jacques Florus ou Florius, dont une première partie de motets a été publiée à Louvain en 1573 (*voyez* FLORIUS), suivant le catalogue de Draudius; mais Gerber se trompe à cet égard, car on trouve des madrigaux de Jean Florio dans le recueil qui a pour titre : *Il trionfo di Dori, descritto da diversi, et posto in Musica da altrettanti autori, a sei voci*, Venise, Gardane, 1596, in-4° obl., et Anvers, Pierre Phalèse, 1601 et 1614, in-4°.

FLORIO (PIETRO **GRASSI**), flûtiste italien, fut attaché à la chapelle de Dresde, en 1756, vint ensuite à Paris, et finit par se fixer à Londres. Il a fait graver dans cette ville quatre œuvres de solos, de duos et de trios pour flûte. Il est mort à Londres, en 1795, dans un état voisin de la misère.

FLORIO (G.), fils du précédent, né à Dresde, se livra comme son père à l'étude de la flûte, et se fit quelque réputation sur cet instrument, en jouant des solos dans les concerts de la célèbre cantatrice Mara, qui le protégeait. En 1803, elle voyagea avec lui en Allemagne, et essaya de le faire connaître comme compositeur, en chantant quelques-uns de ses airs; mais cette musique n'eut point de succès, malgré le talent de celle qui l'exécutait. On ne sait ce que Florio est devenu depuis cette époque.

FLORIUS (JACQUES), musicien bavarois, vivait à Munich dans les dernières années du seizième siècle. Il est connu par un recueil de motets et de magnificat intitulé : *Cantiones sacræ quinque vocum quas vulgo motetas vocant, quibus adjunctæ sunt octo Magnificat secundum octo tonos. Nunc primum lucem aspicientes, tum vivæ vocis, tum omni vario instrumentorum concentus accomodatæ singulari confectæ authore etc. Monachii, in officina musica Adami Berg*, 1590, in-4° obl. Suivant le catalogue de Draudius, un premier livre des motets du même Jacques Florius a été publié à Louvain, en 1573.

FLORSCHUTZ (EUCHARIUS), organiste de Saint-Jacques à Rostock, né à Lauter, près de Cobourg, en 1757, a fait représenter au théâtre de Lubeck, en 1792, un petit opéra de sa composition, intitulé : *Der Richter und die Gærtnerin* (le Juge et la Jardinière). On connaît aussi de lui : 1° *Romance variée pour le piano*, 1798. 2° *Canzonette variée pour le clavecin*, 1802. 3° *Grandes sonates à quatre mains pour le piano*, n° 1, en *mi* majeur, n° 2, en *la*. Leipsick, Kühnel. 4° *Capriccio con fughetta* pour piano, op. 5. *Ibid.* Florschutz avait écrit avant 1790 des trios pour piano et violon, qui sont restés en manuscrit. Florschütz remplissait encore ses fonctions d'organiste à Rostock, en 1819, et y fit exécuter, dans la même année, une de ses compositions pour l'église.

FLORSCHUTZ (GASPARD), libraire à Augsbourg au commencement du dix-septième siècle, se livra particulièrement au commerce de musique, et rassembla une grande quantité d'œuvres anciennes dont il a publié le catalogue avec plusieurs suppléments, sous ce titre : *Officina musica, selectissimorum tam veterum quam recentium auctorum, quæ extat in ædibus Caspari Florschütz, civis Augustani. In Augusta Vindelia*, 1628, in-4°.

FLOTTOW (FRÉDÉRIC, comte de), chambellan et directeur de la musique du grand-duc de Mecklembourg, est né, le 27 avril 1812, à Teutendorf, ancienne seigneurie de sa famille, dans le Mecklembourg. Son père, chef d'escadron au service de Prusse, le destinait à la diplomatie. Il fit avec lui un voyage à Paris, lorsque le jeune homme eut atteint l'âge de seize ans, et lui permit de se livrer à son goût pour la musique. M. de Flottow étudia la composition avec Reicha, dont il goûtait la méthode expéditive et peu sévère. A l'époque de la révolution de Juillet, il retourna dans sa famille et écrivit ses premiers ouvrages. Il était alors parvenu à sa dix-neuvième année. Lorsque l'ordre fut rétabli en France, il fit un second voyage à Paris et fut accueilli avec empressement par la société aristocratique. Son premier essai de musique dramatique avait été l'opéra de *Pierre et Catherine*, ouvrage qui avait été aussi le début d'Adolphe Adam à l'Opéra-Comique. Celui de M. de Flottow fut chanté par des amateurs sur le théâtre de l'hôtel de Castellane, et plus tard il fut représenté à Ludwigslust, devant la cour de Mecklembourg. Ses ouvrages suivants furent : *Theodor Körners Bergknappen* (les Mineurs de Théodore Kœrner), opéra allemand; *Rob-Roy*, qui fut joué dans un château près de Paris, et *la Duchesse de Guise*, représenté au théâtre Ventadour devant une société aristocratique, en 1840, au bénéfice des Polonais, et dans lequel Mme Anna de Lagrange, devenue célèbre comme cantatrice quelques années plus tard, fit le premier essai de son talent. Enfin M. de Flottow aborda la scène devant le vrai public au théâtre de la Renaissance, dans le drame intitulé *le Naufrage de la Méduse*, ouvrage fait en collaboration avec Pilati (*voyez* ce nom)

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

et représenté en 1839. Ce même drame fut joué en 1846, à Hambourg, sous le titre : *die Matrosen* (les Matelots), et comme l'œuvre de M. de Flottow seul. En 1840, il fit jouer, au théâtre de l'Opéra-Comique, *le Forestier*, livret de M. de Saint-Georges, qui fut traduit ensuite en allemand et représenté au théâtre de Vienne, en 1847. Dans l'hiver de 1843, M. de Flottow fit jouer sans succès à l'Opéra-Comique *l'Esclave du Camoëns*, en un acte, et dans la même année il écrivit un acte du ballet *Lady Henriette*, qui fut joué à l'Opéra : les deux autres actes avaient été composés par MM. Burgmüller et Deldevez. C'est le sujet de ce ballet que M. de Flottow reprit ensuite pour le faire arranger en opéra : il en fit la musique. Sous le titre de *Martha*, cet ouvrage eut le plus brillant succès que l'auteur ait obtenu à la scène, particulièrement en Allemagne. Le 30 décembre 1844, M. de Flottow fit représenter à Hambourg *Alessandro Stradella*, opéra en trois actes, qui avait été mis en musique par M. Niedermeyer, et qui avait été joué avec succès à l'Opéra de Paris, en 1837; car il semble qu'il est dans la destinée de M. de Flottow de refaire toujours les ouvrages des autres compositeurs. Quoi qu'il en soit, son *Stradella* fut bien accueilli en Allemagne, et fut joué à Berlin, à Dresde, à Vienne, à Prague, à Francfort, à Leipsick, et dans plusieurs autres villes. Ce fut, dit-on, à l'occasion de l'effet produit par cet ouvrage à Schwerin, devant la cour du duc de Mecklembourg, que ce prince accorda au compositeur le titre de son chambellan. En 1846, M. de Flottow fit jouer, à l'Opéra de Paris, *l'Ame en peine* qui eut un moment d'existence à la scène. Il est dit dans un article de la *Gazette générale de Musique* de Leipsick (1847, p. 69) que cet ouvrage n'est autre que *le Forestier*, du même auteur, refait et avec une musique en partie nouvelle. J'ignore si ce fait est exact, parce que la musique du *Forestier* n'a pas été publiée. C'est aussi le même ouvrage qui a été joué à Londres sous le titre de *Léoline*, en 1848. M. de Flottow partit de Paris, au commencement de 1847, pour aller écrire à Vienne son opéra de *Martha*, qui y fut représenté le 25 novembre de la même année; le succès fut si brillant que le compositeur ne fut pas rappelé moins de six fois dans le cours de la soirée. Un peu plus de dix ans après, le même ouvrage a été traduit en italien et en français et publié à Paris dans les deux langues. Joué au Théâtre-Italien de cette ville, il n'y a pas trouvé le même enthousiasme qu'en Allemagne, mais il s'est soutenu honorablement pendant quelques représentations. Il en a été de même à peu près à Bruxelles et dans quelques villes de province, sous la forme française. On cite quelques autres opéras écrits par M. de Flottow en Allemagne, mais qui ne sont pas connus en France. M. Bernsdorf, en particulier, parle dans son Dictionnaire universel de musique (*Universal Lexicon der Tonkunst*, t. II, p. 874) d'un *Rübezahl*, d'une *Grande Duchesse*, d'un *Albin*, ouvrages dont les deux premiers avaient déjà été traités par d'autres compositeurs, et que M. de Flottow paraît avoir refaits, suivant son habitude. Cet artiste amateur s'est livré à d'autres travaux qu'à ceux de la scène; on connaît de lui des trios pour piano, violon et violoncelle, douze duos pour piano et violoncelle avec Offenbach, sous les titres de *Chants du Soir* et de *Rêveries*, à Hambourg et à Vienne, des lieder, des romances et des chants à quatre voix.

M. de Flottow a de la mélodie, mais il manque d'originalité, de variété et de profondeur. Les premiers morceaux de ses opéras plaisent en général; mais la monotonie de manière, de style, de modulation, se fait bientôt sentir, et ses ouvrages soutiennent rarement le succès qu'ils ont obtenu d'abord, bien qu'il déploie une grande activité pour les faire valoir et pour les faire connaître partout. On a publié pour le piano quelques-uns de ses opéras; lui-même les a arrangés de diverses manières; mais tout cela sera bientôt oublié.

FLOTWELL (Célestin-Chrétien), né à Kœnigsberg, fit ses études à Jéna, devint recteur à l'école de la cathédrale de sa ville natale, et professeur à l'université. Il mourut en 1759. On a de lui deux petits ouvrages relatifs à la musique; l'un sous le titre : *Ein Wohlgerührtes Orgelwerk, als eine Anweizung zur Frucht des Geistes, aus Gal. V. 16. bey Einweihung der vortrefflichen neuen Orgel in der Kniphœsischen Domkirche, etc.* (Un orgue bien joué élève l'esprit), Kœnigsberg, 1721, in-4°; l'autre est une oraison funèbre du cantor Schwenkenbecher, intitulée : *Leichenrede auf den Tod des Cantor Schwenkenbecher*, Kœnigsberg, 1714, in-4°.

FLUDD (Robert), médecin et alchimiste, naquit, en 1574, à *Milgate*, paroisse de Bearsted, dans le comté de Kent. Après avoir fait ses études dans le collége de Saint-Jean, à Oxford, il voyagea pendant six ans en France, en Espagne, en Allemagne et en Italie. De retour en Angleterre, il fut fait docteur en médecine et membre du Collége des médecins. Il s'adonna principalement à l'étude de ce qu'on appelait alors *les sciences occultes*, et fit partie d'une

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

société d'alchimistes connue sous le nom de *Roses-Croix-Philosophes*. Il mourut le 8 septembre 1637, et fut inhumé dans l'église de Bearsted. Parmi se nombreux écrits, celui qui est intitulé *Utriusque Cosmi, majoris scilicet et minoris, metaphysica, physica atque technica historia*, Oppenheim, 1617, in-fol., contient deux parties, dont la seconde, divisée en six livres, traite de toutes les branches de la musique et des instruments. On y trouve la description d'un *cadran musical*, de *fenêtres musicales*, de *colonnades musicales*, et de beaucoup d'autres extravagances enfantées dans le cerveau de cet illuminé. Ce traité de musique est intitulé *Templum musices, in quo musica universalis tamquam in speculo conspicitur*.

La première partie du livre de Robert Fludd est divisée en deux traités, dont chacun est subdivisé en plusieurs livres. Le premier livre du premier traité expose les idées bizarres de l'auteur sur les éléments de l'univers; le second, la formation du monde par la combinaison de ces éléments; le troisième renferme une théorie de la musique mondaine, c'est-à-dire l'harmonie universelle prise dans les idées de Pythagore, mais arrangée avec toutes les folies de l'imagination de Fludd. Ce troisième livre est divisé en neuf chapitres, dans lesquels on ne pourrait trouver une idée raisonnable. Les quatre livres suivants traitent des créatures célestes, terrestres et des êtres inanimés. La seconde partie a pour titre : *De naturæ simia seu technica macrocosmi historia :* ce singe de la nature est l'art, considéré dans l'arithmétique, la géométrie, la musique, la peinture, l'art militaire, l'art de mesurer le temps, la cosmographie, l'astrologie et la géomancie. Le traité de la musique est divisé en sept livres. On y trouve d'abord une description du temple de cet art, dont la figure est en tête du volume. Le premier livre traite de l'objet de la musique; le second, du système musical; le troisième, des colonnes du temple, ou de la division du monocorde; le quatrième, de la division du temps représentée par les valeurs des notes de la musique, disposées sur un cadran, et par les proportions de ces valeurs; le cinquième, des consonnances et de leur harmonie; le sixième traite des instruments; enfin, le septième renferme la description d'un instrument gigantesque, imaginé par Fludd, pour exprimer l'harmonie universelle.

Keppler ayant pris la peine de combattre les folies de Fludd concernant l'harmonie universelle, dans l'appendice de ses *Harmonices mundi*, notre illuminé répondit à sa critique par un livre intitulé : *Monochordum mundi symphoniacum seu replicatio Rob. Fludd ad apologiam Jo. Keppleri*. Francfort, 1622, in-4°, qui fut réimprimé dans la même ville, en 1623, in-fol.

FLÜGEL (Gustave), compositeur et professeur de musique et de piano, né vraisemblablement à Dessau, vers 1819, fut élève de Frédéric Schneider, et continua ses études pendant neuf années, sous la direction de ce maître. Après s'être livré à l'enseignement, à Stettin, pendant plusieurs années, et y avoir vécu dans une situation peu fortunée, il s'est décidé à accepter une place obscure de professeur dans une école de la petite ville de Neuwied. Cependant, cet homme, si peu favorisé par le sort, a un talent réel, solide, une imagination pleine de poésie, et son mérite est incontestablement supérieur à celui de beaucoup d'autres artistes qui se sont faits de brillantes renommées avec des productions de moindre valeur. Je ne connais de Flügel que deux grandes sonates de piano, œuvres 4 et 7, la première en *si* majeur, l'autre en *si* mineur, et un ouvrage qui a pour titre *Phalænen*, lequel contient deux *scherzi*, une esquisse, une élégie et un *allegro appassionato:* tout cela est plein d'idées, de sentiment et d'élévation. On dit aussi que ses *Lieder*, dont il y a plusieurs recueils, sont d'une remarquable distinction. Il paraît que Flügel, étranger au savoir-faire, sans lequel il est difficile de se faire connaître aujourd'hui, cultive l'art pour lui-même et ne fait pas d'efforts pour sortir de son obscurité. Peut-être aussi la pauvreté lui est-elle un de ces obstacles qu'il est difficile de vaincre. Puisse les paroles d'un admirateur de tout talent vrai lui porter dans sa retraite des consolations et des encouragements !

FLUX (Charles), professeur de chant, né en Prusse, mais établi à Posen, s'est fait connaître par un ouvrage intitulé : *Funfzig zweistimmige Lieder zum Gebrauch in Schulen, nebst einer kurzen Theorie des Gesanges* (Cinquante chants à deux voix pour l'usage des écoles, avec une courte théorie du chant), Halle, Kummel, 1838, in-8°.

FOCKERODT (Jean-Arnold), écrivain sur la musique et compositeur, né à Muhlhausen, vers 1660, était, en 1700, cantor à Herford (Westphalie). Ses principaux ouvrages sont 1° *Der fünffte Tritt zu dem neu-geplantzen Westphælischen Lust-Garten, in vierstimmigen Arien mit 2 Violinen bestehend*, etc. (Le cinquième pas au jardin de plaisance Westphalien nouvellement planté, consistant en airs à quatre voix avec deux violons, etc.),

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Uuhlhausen, 1692, in-4°. 2° *Der Sechste Tritt*, etc. (Le sixième pas, etc.), *ibid.*, 1695, in-4°. Il est vraisemblable que quatre autres recueils d'airs du même genre avaient précédé ceux-ci. 3° *Musicalischer Unterricht, darinn die musicalischen Regeln aus mathematischen Principiis untersucht, vorgetrægen werden.* 1ste *Theil*, Muhlhausen, 1698, in-4°. 2e *Theil*, *ibid.*, 1716, in-4°. 3e *Theil*, Bielefeld, 1718, in-4° (Instruction musicale, dans laquelle les règles de la musique sont analysées par des principes mathématiques). Les trois parties réunies de cet ouvrage forment dix-huit feuilles d'impression.

FODOR (Joseph) (1), fils d'un officier hongrois, né à Venloo, en 1752, apprit les premiers principes de la musique d'un organiste de cette ville. Lorsqu'il eut atteint l'âge de quatorze ans, il se rendit à Berlin, où il devint élève de François Benda pour le violon. Il puisa dans l'école de ce grand artiste les principes d'une manière expressive, qui devint dans la suite le caractère distinctif de son talent. En 1787, il vint à Paris, s'y fit entendre avec succès, et acquit bientôt une réputation honorable. Vers la fin de 1794, il partit pour la Russie où il se fixa définitivement. Il est mort à Pétersbourg, le 3 octobre 1828. Les compositions de ce violoniste ont été bien accueillies du public dans leur nouveauté, et ne sont pas dépourvues de mérite. En voici la liste : 1° Six duos pour le violon, op. 1, Berlin et Paris. 2° Six solos pour le violon, op. 2, Paris. 3° Six duos *idem*, op. 3, Berlin et Paris. 4° Six quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 4. 5° Six *idem*, op. 5, Berlin. 6° Concerto pour le violon, op. 6, Paris. 7° *Idem*, op. 7 et 8, Paris. 8° Six quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 9. 9° Quatrième concerto pour le violon, op. 10, Paris. 10° Six duos *idem*, op. 11, Berlin et Paris. 11° Six *idem*, op. 12, Paris. 12° Six quatuors, op. 13, Offenbach. 13° Trois duos, op. 14, Paris. 14° Six *idem*, op. 15, Vienne. 15° Airs variés pour le violon avec basse, nos 1 à 34; Vienne, Berlin, Paris et Amsterdam. 16° Caprices pour violon seul, liv. I et II, Vienne. 17° Pots-pourris, nos 1 à 4, Paris. 18° Concertos pour le violon, nos 5 à 10, Vienne, Amsterdam et Paris. 19° Duos pour le violon, op. 10 à 25, Amsterdam. 20° Sonates pour le violon, op. 29, et beaucoup de recueils de petits airs en duos.

(1) Les auteurs du *Dictionnaire des Musiciens* (Paris, 1810-1811) se sont trompés en appelant ce musicien *Jean*, au lieu de *Joseph*. Je tiens mes renseignements, sur les *Fodor*, de M. Messemackers, professeur de piano à Bruxelles, qui est de la même famille et de la même ville.

La célèbre cantatrice Mme Mainvielle est fille de Joseph Fodor.

FODOR (Charles), frère du précédent, né à Venloo, en 1754, vint s'établir à Paris en 1778, et s'y livra à l'enseignement du clavecin jusqu'en 1799, époque de sa mort. Il a arrangé pour le piano deux œuvres de quatuors de Pleyel, des symphonies de Haydn et un grand nombre d'ouvertures. Il a publié aussi sept pots-pourris pour le même instrument.

FODOR (Antoine), le plus jeune des trois frères de ce nom, est né à Venloo, en 1759. Il apprit à jouer du clavecin d'un maître habile de Manheim, et devint lui-même un pianiste distingué. Vers 1790, il s'est fixé à Amsterdam, où il est mort, le 23 février 1849. Il dirigea, avec talent, pendant plusieurs années, les concerts de la société *Felix Meritis*. Il a beaucoup écrit pour son instrument, et ses ouvrages ont été recherchés dans leur nouveauté. Les plus connus sont : 1° Huit concertos pour le piano, œuvres 1er, 2, 3, 4, 5, 8, 12 et 15, Amsterdam et Paris. 2° Concertino, avec accompagnement d'orchestre, op. 21, Amsterdam. 3° Quatuors pour piano, deux violons et violoncelle, op. 7 et 14, Amsterdam et Paris. 4° Sonates en trios pour piano, violon et violoncelle, op. 9 et 11, Offenbach et Amsterdam. 5° Trois œuvres de sonates pour piano et violon, Amsterdam et Paris. 6° Trois sonates à quatre mains, œuvres 9, 10 et 16, Amsterdam. 7° Cinq sonates pour piano seul, *ibid.* 8° Quelques fantaisies et des airs variés.

FODOR (Mme Joséphine **MAINVIELLE**-) célèbre cantatrice, fille de Joseph Fodor, est née à Paris en 1793, et non en Russie, comme on l'a prétendu dans quelques notices biographiques; mais elle n'était âgée que de quinze mois lorsque son père partit pour aller à Saint Pétersbourg et l'emmena avec lui. Élevée pour la musique, elle acquit de bonne heure du talent sur la harpe et le piano; à onze ans elle se faisait entendre sur ces deux instruments dans les concerts que son père donnait. Trois ans plus tard, elle commença à se faire connaître comme cantatrice; elle débuta en 1810 au théâtre impérial dans les *Cantatrici villane*, de Fioravanti, et y fut applaudie dans soixante représentations. En 1812, elle épousa Mainvielle, acteur du Théâtre-Français au service de la cour de Russie. L'empereur Alexandre ayant supprimé ses troupes de comédiens étrangers, Mme Mainvielle-Fodor chanta quelque temps à Stockholm et à Copenhague, puis elle se rendit à Paris, où elle débuta le 9 août 1814, à l'Opéra-Comique. Au peu de succès qu'elle

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

obtint dans *la Fausse Magie*, *le Concert interrompu*, *le Calife de Bagdad*, *la belle Arsène*, *Zémire et Azor*, etc., il aurait été difficile de prévoir la brillante réputation qu'elle a acquise ensuite sur la scène italienne. La musique française allait mal au caractère de sa voix, parce que cette musique exige une prononciation nette et bien articulée, que Mme Mainvielle-Fodor n'a jamais eue. Confiante dans son avenir, mais comprenant que ses espérances ne se réaliseraient pas dans l'opéra français, elle saisit avec empressement l'occasion qui se présenta de remplacer au théâtre de l'Odéon Mme Barilli, enlevée par une mort prématurée à sa famille et à ses admirateurs. Engagée comme *prima donna*, Mme Mainvielle-Fodor ne craignit pas de se faire entendre dans les ouvrages qui avaient été les plus favorables au talent de Mme Barilli, et malgré les souvenirs que la célèbre cantatrice avait laissés dans la mémoire des habitués du Théâtre-Italien, elle sut s'y faire applaudir. Après avoir débuté, le 16 novembre 1814, dans *la Griselda*, de Paer, elle chanta avec succès dans les *Nozze di Figaro*, *il Re Teodoro*, *Peneloppe*, etc. En 1816, Mme Catalani, ayant obtenu le privilége de l'opéra italien, transporta ce spectacle au théâtre Favart. Mme Fodor y fut engagée avec Garcia, Crivelli, Porto, etc.; mais bientôt ces artistes, abreuvés de dégoûts par les prétentions de la directrice, qui voulait briller seule et ne voyait qu'avec peine des talents réels auprès d'elle, ces artistes, dis-je, résilièrent leurs engagements, et se rendirent à Londres. Mme Mainvielle-Fodor y chanta jusqu'au mois de juillet 1818, puis elle partit pour aller en Italie. A cette époque de sa carrière, sa voix, originairement dure et lourde dans la vocalisation, s'était assouplie par des études constantes, et avait acquis une douceur et un charme inexprimable. Engagée à Venise pour chanter au théâtre de *la Fenice*, elle s'y fit entendre pour la première fois dans l'*Elisabetta* de Carafa, et y obtint un de ces succès d'enthousiasme qu'on ne connaît qu'en Italie. Couronnée sur la scène après la première représentation, elle fut rappelée plusieurs fois chaque soir avec des trépignements et des cris d'admiration; des sonnets lui vinrent de toutes parts, et les principaux *dilettanti* se réunirent pour faire frapper à son effigie une grande médaille d'or; honneur qui n'avait été accordé qu'à Marchesi.

Le Théâtre-Italien de Paris, anéanti par la mauvaise administration de Mme Catalani, fut réorganisé au commencement de 1819, et Mme Fodor y fut engagée. Elle y reparut au mois de mai de cette année, et dès lors commença la plus belle partie de sa carrière; car son talent avait acquis tout son développement, et les opéras où elle se faisait entendre obtenaient seuls du succès. *L'Agnese*, de Paer, *il Matrimonio segreto*, *Don Juan*, *il Barbiere di Seviglia* et *la Gazza ladra* furent pour elle les occasions d'une suite de triomphes qui n'eurent point d'interruption pendant trois ans. Sa manière ne se faisait point remarquer par l'élévation du style, ni par un caractère passionné, mais par une justesse inaltérable des intonations, une grande pureté de son, beaucoup de perfection dans les détails, et un charme irrésistible dans l'accent de la voix. *Le Barbier de Séville*, de Rossini, n'avait eu aucun succès à la première représentation donnée au Théâtre-Italien de Paris; la métamorphose fut complète à la seconde, parce que Mme Fodor y avait pris la place de Mme Ronzi de Begnis, dans le rôle de *Rosine*, et dès lors seulement le bel ouvrage de Rossini fut compris par les Parisiens. Dans les derniers temps de son séjour à Paris, sa santé fut altérée par une affection du pylore qui n'avait point d'influence sur la pureté de son organe vocal, mais qui souvent la plongeait dans un état de faiblesse extrême. Les médecins conseillèrent un voyage en Italie; Mme Fodor se résolut à essayer en effet du changement de climat, et partit pour Naples au mois d'avril 1822. L'influence de ce climat fut si prompte et si salutaire, que la cantatrice put débuter au théâtre Saint-Charles, dans la Desdemona d'*Otello*, au mois d'août de la même année. L'enthousiasme des Napolitains fut égal à celui des habitants de Venise et de Paris; cet enthousiasme fut justifié par la manière dont Mme Fodor chanta les rôles de *Semiramide*, de *Zelmira*, et vingt autres qu'elle créa pendant son séjour à Naples, dans des opéras sérieux, bouffes et de demi-caractère. Ses succès ne furent pas moindres à Vienne, où elle chanta en 1823 pendant toute la saison. De retour à Naples, elle y resta engagée à l'Opéra jusqu'au mois d'août 1825. Ce fut alors qu'elle revint de nouveau à Paris, pour l'exécution d'un contrat qu'elle avait fait avec M. le vicomte de La Rochefoucauld, directeur général des beaux-arts. Le 9 décembre de la même année, elle reparut au Théâtre-Italien, dans la *Semiramide* de Rossini, qui n'était point encore connue des *dilettanti* parisiens. Elle y échoua si complétement, dès les premières scènes du premier acte, soit par l'effet de l'émotion, soit par l'altération de sa voix, qu'elle n'essaya

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

même pas de lutter dans le reste de la représentation, et qu'elle ne se fit plus entendre depuis lors à Paris. Un enrouement, non permanent, mais qui se manifestait après un quart d'heure d'exercice, se déclara dès ce moment, et l'obligea à garder un silence absolu. Dans ces circonstances, elle offrit à l'administration de la liste civile de rompre l'engagement qu'on avait contracté avec elle; mais l'espoir de voir dissiper ce qu'on ne considérait que comme un accident passager, fit rejeter ses propositions. Ce ne fut qu'après qu'on eut acquis la certitude de la prolongation indéfinie de sa maladie, qu'on refusa de payer ses appointements; alors elle exigea qu'on exécutât les clauses du contrat; un procès s'ensuivit; et ce procès allait être gagné par la cantatrice, quand l'administration éleva le conflit et fit porter la cause au conseil d'État. Cette discussion dura plusieurs années et se termina par une transaction en 1828. Devenue libre de nouveau, Mme Fodor voulut essayer encore du climat de l'Italie pour le rétablissement de sa santé; le ciel de Naples dissipa en effet cet enrouement obstiné dont elle n'avait pu triompher en France. Elle crut un instant pouvoir retrouver et les succès et la source de fortune que son talent lui procurait autrefois, et reparut au théâtre de Saint-Charles en 1828; mais elle n'était plus que l'ombre d'elle-même. Jamais sa voix ne reprit le velouté ni la puissance qui étaient ses qualités distinctives quelques années auparavant; la conviction de cette triste vérité obligea Mme Fodor à se retirer de la scène. Une notice sur cette cantatrice distinguée, par M. Charles Unger, a paru sous ce titre : *Joséphine Mainvielle-Fodor, Précis historique sur sa vie*, etc. Vienne, 1823, in-8°, avec le portrait de l'artiste.

FOELSING (J.), professeur de musique à Darmstadt, y vivait vers 1840-1850. Il s'est fait connaître par des collections de chants dont la première a pour titre : *Sammlung von ein, zwei- und dreistimmige Schulgesang* (Collection de chants pour les écoles à une, deux et trois voix). 1er Recueil, Darmstadt, in-12. Une deuxième édition a été publiée dans la même ville en 1845. Le deuxième recueil est intitulé : *Der Gesangfreund. Eine Liedersammlung für Schulen und Volksleben* (l'Ami du chant. Collection de *Lieder* pour les écoles et la vie populaire). Darmstadt (sans date), in-12. On y trouve cinquante-deux chants à une et deux voix, trente-cinq à trois, et treize à quatre.

FOENISECA (Jean), savant, né à Augsbourg, dans la seconde moitié du quinzième siècle, est connu par un traité des sept arts libéraux, qui a été imprimé sous ce titre : *Opera Joannis Foenisecæ Augustani hæc in se habent. Quadratum sapientiæ continens in se septem artes liberales veterum. Circulus bibliæ IIII. In quibus metaphysica mosaica commentaria harum.* A la fin du livre on lit : *Impresse Augustæ Vindelicorum omnibus impensis Joannis Miller atque Joannis Foenisecæ. Anno a nativitate Domini MDXV, ad IIII cal. Maias.* Petit in-4° de 20 feuillets. Au quinzième feuillet commence le petit traité intitulé : *Musica*, lequel contient en 6 pages une introduction à la musique pratique.

FOERNER (Chrétien), excellent constructeur d'orgues, naquit en 1610 à Wettin sur la Saale, où son père était bourgmestre et charpentier. Son beau-frère, Jean-Guillaume Stegmann, bourgmestre, organiste et facteur d'orgues, lui enseigna les principes de son art, la géométrie pratique et les autres branches des mathématiques. Ces connaissances lui furent d'un grand usage dans l'exercice de sa profession. La facture de l'orgue lui est redevable de plusieurs améliorations dans le système de la soufflerie. On lui attribue aussi l'invention de la *balance pneumatique*. Ses principaux ouvrages sont : 1° L'orgue de l'église d'Ulrich à Halle. 2° Celui du château d'Auguste à Weissenfels, de trente-trois jeux, deux claviers et pédale, qu'il acheva en 1673. Fœrner vivait encore en 1677, et était âgé de 67 ans. Il est auteur d'un traité de la construction de l'orgue qui a été imprimé sous ce titre : *Vollkommener Bericht wie eine Orgel aus wahren Grunde der Natur in allen ihren Stücken nach Anweisung der mathematischen Wissenschaften solle gemacht, probirt und gebraucht werden, und wie man Glocken nach dem Monochordo mensuriren und giessen.* Forkel, qui a cité cet ouvrage sous la date de 1684, ignorait où il a été imprimé. Je n'en ai trouvé d'exemplaire dans aucune des bibliothèques publiques de l'Allemagne.

FOERSTEMANN (Charles-Édouard), docteur en théologie et philosophie, secrétaire dirigeant de la Société Thuringienne-Saxonne pour la recherche des antiquités nationales, membre de l'Académie royale des sciences de Stockholm, né à Halle, a publié l'arbre généalogique du célèbre compositeur George-Frédéric Hændel, suivi de notices tirées de sources originales et authentiques, sous ce titre : *Georg Friedrich Händel's Stammbaum, nach Original-Quellen und authentischen*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Nachrichten aufgestellt und erlautert. Leipsick, Breitkopf et Hærtel, 1844, grand in-fol. avec trois tableaux in-plano. Ce travail est fait avec beaucoup de soins et de discernement.

FOERSTER (Gaspard), *le vieux* ou *l'ancien*, fut chantre et libraire à Dantzick vers 1645, et mourut au couvent Olivia, en 1652, après avoir embrassé la religion catholique. Le compositeur théoricien Marc Scacchi lui a dédié son livre intitulé : *Cribrum musicum*. Il semble, d'après un passage d'une lettre de cet écrivain à Chrétien Werner, que Foerster avait composé des *Præcepta theoretica* de musique.

FOERSTER (Gaspard), *le jeune*, naquit en 1617 à Dantzick; son père paraît avoir été frère du précédent. Après avoir étudié dans sa jeunesse les sciences, les langues et la musique, il entra comme chanteur dans la chapelle du roi de Pologne, et reçut des leçons de composition de Marc Scacchi. Le goût passionné qu'il prit pour cet art le détermina à demander un congé pour aller à Rome étudier dans l'école des successeurs de Palestrina. Après avoir passé quelque temps dans cette ville, il alla à Venise, où la noblesse le combla de présents et d'honneurs. Enfin, le désir de revoir sa patrie le ramena à Dantzick; en y arrivant, il y reçut du roi de Danemark, Frédéric III, sa nomination de maître de chapelle de ce prince, avec un traitement de 1,000 thalers. Foerster mit tous ses soins à rassembler, dans la chapelle qui lui était confiée, des artistes de talent; entre autres, Ernest Hinsch, organiste de la cour à Dantzick, élève de Froberger. Ce fut dans ce temps qu'il écrivit quelques-unes de ses meilleures compositions, particulièrement des trios pour deux violons et basse de viole qui, au dire de Mattheson, eurent alors un succès d'enthousiasme à Hambourg. Il paraît que le caractère inquiet de Foerster lui fit voir avec jalousie l'arrivée de la cantatrice française Mlle La Barre, qui fut appelée à la cour de Danemark, avec un traitement égal à celui du maître de chapelle. Cet événement, et la guerre malheureuse où le Danemark était engagé contre la Suède, le déterminèrent à demander son congé en 1657, et à se rendre de nouveau à Venise. Il y passa plusieurs années, et dans cet intervalle, la guerre ayant éclaté entre la république et les Turcs, Foerster servit quelque temps comme capitaine dans une compagnie, et fut fait chevalier de Saint-Marc. La paix ayant été rétablie entre le Danemark et la Suède, le roi rappela son maître de chapelle qui consentit volontiers à reprendre ses fonctions, parce que Mlle La Barre n'était plus à la cour de Copenhague. Toutefois, il n'y resta pas longtemps; la vie de cour n'était point faite pour lui, accoutumé à la liberté dont il avait joui à Venise; dès 1661 il donna sa démission, se retira à Hambourg, et prit sa demeure chez le célèbre violoniste de ce temps Samuel-Pierre de Sidon. La société de quelques artistes lui rendait le séjour de cette ville agréable; il ne la quitta que pour faire un voyage à Dresde, dans le dessein d'y voir l'illustre compositeur Henri Schütz, alors âgé de soixante-dix-sept ans. A son retour, il passa par sa ville natale, où il n'était pas allé depuis vingt ans. Le désir de s'y fixer lui vint à l'improviste; il acheta un logement au couvent Olivia, et ne le quitta plus jusqu'à la fin de ses jours, si ce n'est pour aller chaque semaine à la ville faire exécuter, sous sa direction, les ouvrages qu'il avait composés dans la solitude. Il mourut à l'âge de cinquante-six ans, et fut inhumé avec beaucoup de pompe au couvent Olivia, le 1er mars 1673.

Toutes les compositions de Foerster sont restées en manuscrit, et étaient déjà devenues si rares au temps de Mattheson, que ce critique ne put s'en procurer une seule à Dantzick, quarante ans après la mort de l'auteur. On ne connaît de lui qu'un canon à trois parties sur les paroles : *Ecce ancilla Domini*, qui a été inséré par Marc Scacchi, dans son *Cribrum musicum* (p. 213-215). Mattheson, à qui l'on doit ces détails sur la vie de Foerster, dit aussi qu'il a fait imprimer un livre qui a pour titre : *Musikalischer Kunstspiegel, worinn nicht allein die alten Zeichen auf den Linien gezeigt, sondern auch die Modi, und wie solche nach dem* mi fa *sollen unterschieden werden*. (Miroir de l'art musical, dans lequel on fait voir les anciens signes de la notation et les modes, et où l'on enseigne d'une manière claire les règles fondamentales de la composition). Mattheson dit (*Ehrenpforte*, etc., p. 76) que cet ouvrage a été tiré à un très-petit nombre d'exemplaires; mais il n'a pu indiquer ni le lieu ni la date de l'impression.

FOERSTER (Jean-Chrétien), constructeur d'orgues et de carillons, et campaniste habile, naquit à Oppeln, petite ville de la Silésie, en 1671. Pierre le Grand l'appela à Pétershourg, en 1710, et le chargea de la confection d'un carillon qui fut placé sur la tour de Saint-Jacques. Ce carillon complet a deux octaves de pédales. Les fonctions de carillonneur furent confiées à Foerster, qui les conserva jusqu'à sa mort.

FOERSTER (Jean-Jacques), fils du précédent, naquit à Pétershourg au commence-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ment du dix-huitième siècle, et succéda à son père dans les fonctions de carillonneur. En 1750, il était attaché comme violoniste à la chapelle et à la musique particulière de l'empereur de Russie. Il était renommé par son double talent de claveciniste et de constructeur d'orgues.

FOERSTER (Christophe), maître de chapelle du prince de Schwartzbourg-Rudolstadt, naquit à Babra, petite ville de la Thuringe, le 30 novembre 1693. Il était fort jeune lorsqu'il commença l'étude de la musique, de plusieurs instruments et de l'orgue, sous la direction de Pitzler. Il continua plus tard ces mêmes études en plusieurs endroits, particulièrement à Weissenfels, où il prit des leçons régulières d'harmonie et de composition chez Heinichen, qui fut depuis lors maître de chapelle à Dresde. Ce maître étant parti pour l'Italie, Foerster alla à Mersebourg étudier chez Kauffmann, qui acheva de l'instruire dans le contrepoint. En 1717, il fut attaché au service de la cour de Mersebourg en qualité de compositeur. Deux ans après, il fit à Dresde une visite à son ancien maître Heinichen, et en 1723, il alla à Prague pour assister aux fêtes données à l'occasion du couronnement de l'empereur. Il y fit la connaissance des maîtres de chapelle Fux et Caldara, du célèbre luthiste Conti, et de plusieurs autres artistes. Après avoir passé trente ans au service du duc de Mersebourg, Foerster entra, en 1748, en qualité de maître de chapelle chez le prince de Schwartzbourg-Rudolstadt; mais il ne jouit pas longtemps des avantages de sa nouvelle position, car il mourut le 6 décembre de la même année. La fécondité de ce musicien fut remarquable : Gerber assure qu'il a composé plus de trois cents morceaux, dont la plupart étaient des cantates avec orchestre, et des symphonies. Le plus grand nombre de ces morceaux est resté en manuscrit; parmi ceux qu'on connaît, on remarque : 1° Six sonates, et Six cantates pour le clavecin. 2° Douze concerts pour divers instruments. Ces trois œuvres, en manuscrit, sont dédiés à la duchesse de Mersebourg. 3° Une année entière de cantates pour l'église. Cette collection était en manuscrit chez C. P. E. Bach, à Hambourg. 4° Le psaume 116e (*Laudate Dominum*) à quatre voix, violon principal, deux violons, viole, orgue, deux trombes et timbales. 5° Cantate anniversaire de naissance, et deux cantates de noces, à quatre voix, avec accompagnement d'orchestre. 6° Un duo et trois cantates italiennes, avec orchestre. 7° Six ouvertures à six, sept et huit parties. 8° Six symphonies à quatre parties, premier recueil. 9° Cinq symphonies à six et dix parties, deuxième recueil. 10° Six symphonies pour deux violons, clavecin et plusieurs instruments de *ripieno*, Nuremberg, chez Hafner, gravé. 11° Six duos italiens avec deux violons et basse *ad libitum*, gravés par les soins de Telemann, après la mort de l'auteur.

FOERSTER (Emmanuel-Aloysius), pianiste et maître de chapelle à Vienne, naquit en Bohême en 1757, fit ses études à Prague, et se rendit à Vienne en 1779. Il est mort en cette ville, le 19 novembre 1823, à l'âge de 76 ans. Cet artiste s'est fait connaître dès 1790 par de nombreuses compositions tant pour le clavecin que pour d'autres instruments. En voici la liste : 1° 11 *Sonate a cembalo solo*, op. 1, Vienne, 1790. 2° *Idem*, op. 2, *ibid.*, 1791. 3° 12 *Deutscher Lieder*, *ibid.* 4° *Cantate auf die Huldigungs-Feyer Franzens, für Klavier*, ibid., 1792. 5° 3 *Duetti a cembalo con flauto o violino*, op. nos 1, 2, 3, *ibid.* 6° 3 *Sonatas for the piano-forte with german flute or violin*, op. 7, Londres, 1793. 7° *Deux quatuors pour clavecin, violon, alto et basse*, op. 8, liv. 1 et 2, Offenbach, 1795. 8° *Six quatuors pour deux violons, alto et basse*, op. 6, *ibid.* 9° *Sextuor pour piano, violon, alto, violoncelle, flûte et basson*, op. 9, *ibid.*, 1796. 10° *Deux quatuors pour clavecin, violon, alto et basse*, op. 10, liv. 1 et 2, *ibid.* 1796. 11° *Deux idem*, op. 11, liv. 1 et 2, *ibid.*, 1796. 12° *Deux solos*, op. 12, Vienne. 13° *Quartetto a cembalo, viol., alto e basso*, ibid. 14° *Due sonate per il cembalo*, op. 13, *ibid.*, 1802. 15° *X Variazioni per il cembalo*, ibid., 1802. 16° *Six quatuors pour violon*, op. 16, *ibid.*, 1799. 17° *Notturno concert., per 2 viol., 2 alt., flauto, oboe, fagotto, 2 corni, violoncello e contra-basso* n° 1, Augsbourg, 1799. 18° 11 *Sonate e due thema con dieci variaz. per il cembalo*, Vienne. 19° *Rondo e variaz. sull' duetto :* Pace, caro mio sposo, n° 14, Vienne et Offenbach. 20° *Huit variations sur un thème de Mozart*, Spire et Heilbronn, 1797. 21° *X variations en* la bémol, Heilbronn, 1797, 22° *Trois sonates pour le piano seul*, op. 17, Spire et Vienne. 23° *Trio pour clavecin, violon et basse*, op. 18, 1801. 24° Cavatevi padroni, *varié pour le clavecin*, Offenbach. 25° *Deux quintuors pour deux violons, deux altos et violoncelle*, op. 19 et 20, non gravés. 26° *Trois quatuors pour deux violons, alto et violoncelle*, op. 21. 27° *Trois sonates pour piano*, op. 22, nos 1, 2, 3. 28° *Grande sonate pour piano, a quatre mains*, op. 24. 29° *Fantaisie suivie d'une grande sonate pour le piano*, op. 25. 30° *Sept variations*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sur un thème de Mozart, pour le piano, 1803. 31° *Six sonates très-faciles pour le piano*, liv. 1 et 2. 32° *Quintuor pour deux violons, deux altos et basse*; Vienne, 1804. Foerster s'est aussi placé parmi les écrivains sur la musique par un traité d'harmonie et d'accompagnement qu'il a publié sous ce titre : *Anleitung zum Generalbass, mit Notenbeispielen in* 146 *Nummern*; Vienne et Leipsick, 1805, in-8°. Il y a de la méthode dans cet ouvrage.

FOERSTER (Édouard), compositeur et professeur de piano à Berlin, né à Dantzick, en 1805, est mort à Berlin, le 3 août 1857, à l'âge de cinquante-deux ans. On connaît de lui une symphonie et quelques ouvertures pour l'orchestre, des sonates de piano et plusieurs œuvres de musique vocale.

FOERTSCH (Jean-Philippe), poëte et compositeur dramatique, médecin et conseiller de l'évêque de Lubeck, naquit le 14 mai 1652, à Wertheim, dans le duché de Bade, où son père était bourgmestre. Jean-Philippe Krieger, maître de chapelle à Weissenfels, lui donna les premières leçons de composition; les cours de médecine qu'il suivit à Francfort, Jéna, Erfurt, Helmstadt et Altdorf, lui fournirent ensuite les occasions de compléter son instruction musicale sous la direction de plusieurs maîtres. Ses études terminées, il voyagea en Hollande, en France, se rendit à Hambourg, en 1671, et y entra comme ténor dans la chapelle du Conseil. Cette époque était celle de la création de l'Opéra allemand, et Hambourg était le lieu où ce genre nouveau était cultivé avec succès. Foertsch, séduit par l'intérêt que lui offrait la musique dramatique, consentit non-seulement à prendre un emploi dans la troupe chantante, mais se mit aussi à l'œuvre comme compositeur et comme poëte; car en peu de temps il écrivit les livrets et la musique des opéras dont voici les titres : *Crésus* (1684), *la Chose impossible* (1685), *Alexandre à Sidon* (1688), *Eugénie* (1688), *Xerxès* (1689), *Cain et Abel* (1689), *Cimbria* (1689), *Talestris* (1690), *Don Quichotte* (1690). Dans tous ces ouvrages, il joua lui-même un rôle. Le succès de ses compositions lui procura des propositions du duc de Schleswig, Chrétien-Albert, pour qu'il acceptât la place de maître de chapelle à Gottorff, et la ville de Lubeck lui offrit le titre de cantor. Il choisit la place de maître de chapelle, comme plus honorable et plus lucrative; mais il ne la garda pas longtemps, car il la possédait à peine depuis un an, quand la guerre vint désoler le Holstein et le Schleswig; il se vit obligé de quitter son poste et de se réfugier à Kiel, où il se fit recevoir docteur en médecine. Il exerça quelque temps cet art à Schleswig et à Husum, fut nommé, en 1689, médecin du duc de Bade, et passa, en 1694, au service de l'évêque d'Eutin, en qualité de conseiller et de médecin ordinaire, et enfin avec les mêmes titres à Lubeck, en 1705. Il vivait encore en 1708. Foertsch est vraisemblablement l'exemple unique d'un savant médecin qui a été en même temps compositeur distingué. Il avait aussi un savoir classique dans l'art d'écrire la musique, car, indépendamment de ses œuvres dramatiques, il a laissé en manuscrit des pièces de clavecin d'un bon style; et Mattheson, à qui nous devons des renseignements contemporains sur cet artiste, nous apprend (dans son *Patriote musical*) que Foertsch s'amusait souvent à écrire des canons artificiels qu'il envoyait au maître de chapelle Thiele, et dans lesquels on remarquait une connaissance profonde du contrepoint.

FOERTSCH (Wolfgang), organiste de l'église Saint-Laurent, à Nuremberg, né au commencement du dix-huitième siècle. Il a fait imprimer, en 1734, une fugue sur un thème allemand, sous le titre de *Musicalische Kirchenlust*; Nuremberg, in-fol., et une autre fugue sur le cantique : *Nun lobt meine Seele*, etc.

FOGAÇA (Jean), moine portugais et compositeur au monastère d'Ossa, près de Lisbonne, naquit dans cette ville, en 1589. Il apprit la musique sous la direction d'un maître nommé *Lobo*, fit ses vœux en 1608, et mourut à Lisbonne en 1658, dans sa soixante-neuvième année. Il a laissé, en manuscrit, des messes qui se trouvent dans la bibliothèque royale à Lisbonne.

FOGGIA (Rodesca di), maître de chapelle de la cathédrale de Turin, au commencement du dix-septième siècle, a fait imprimer un recueil de sa composition sous ce titre : *Messe e motetti a otto voci*; Venise, 1620.

FOGGIA (François), compositeur de l'école romaine, naquit à Rome, en 1604. Son premier maître de musique fut Antoine Cifra : il passa ensuite dans l'école de Bernardin Nanini, puis dans celle de Paul Agostini. Plus tard, il épousa la fille de ce dernier maître. Ses études étant terminées, il fut appelé, quoique fort jeune, comme maître de chapelle au service de l'électeur de Cologne, Ferdinand-Maximilien. De là, il se rendit à la cour de Bavière, y demeura plusieurs années, et n'en sortit que pour aller diriger la musique de l'archiduc Léopold d'Autriche. De retour en Italie, il fut maître des cathédrales de Narni et de Monte-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

fiascone, puis il eut à Rome la chapelle de Sainte-Marie-in-Aquiro et celle de Sainte-Marie-in-Transtevere; après quoi il entra comme maître de chapelle à Saint-Jean de Latran, au mois de décembre 1636, et y resta jusqu'à la fin de juillet 1661. Il passa alors en la même qualité à Saint-Laurent *in Damaso*. En 1646, on lui avait offert la place de maître de chapelle de Sainte-Marie-Majeure, mais il hésita longtemps, et la place fut donnée à Horace Benevoli. Après qu'Abbatini se fut retiré, on offrit de nouveau les mêmes fonctions à Foggia, et il en prit possession le 13 juin 1677. Il resta au service de cette basilique jusqu'à sa mort, qui eut lieu le 8 janvier 1688. Il fut inhumé à Sainte-Praxède. Son successeur à Sainte-Marie-Majeure fut son fils (Antoine Foggia), qui cessa de vivre au mois de mai 1707. F. Foggia est considéré à juste titre comme un des maîtres les plus habiles de l'école romaine appartenant au dix-septième siècle. Il fut un des premiers musiciens qui, en Italie, ont traité la fugue dans le style tonal: la plupart de ses prédécesseurs n'avaient écrit que des fugues réelles. Cette différence coïncide avec la transformation de la tonalité, développée par l'introduction des accords dissonants naturels dans la musique, vers le temps de la naissance de Foggia. L'harmonie de ce maître est douce, pure et correcte. On a de lui les productions dont voici les titres : 1° Deux livres de motets à deux, trois, quatre et cinq voix, Rome, Grignani, 1640 et 1645. 2° *Due libri di messe e motetti a* 2, 3 e 4 *voci*, Rome, Mascardi, 1550. 3° *Due libri di letanie e motetti a* 2, 3, 4, 5 *voci*, Rome, Mascardi, 1652. Il y a une deuxième édition de ces litanies, Rome, 1672. 4° *Due libri di salmi a* 4 *voci*, Rome, De Lazzaris, 1660. 5° *Motetti sagri a* 2, 3, 5 *voci*, Rome, Fei, 1661. 6° *Due libri di motetti a* 3 *voci pari*, 1662. 7° *Due libri di messe a* 4, 5, 8, 9 *voci*, Rome, 1665. 7° (*bis*) *Sacræ cantiones* 3 *voc. æqual. una cum Motettis de omni tempore, litaniis et Salve Regina de B. V. M.*, op. 3, Rome, Fei, 1665. C'est une seconde édition. 8° *Due libri di salmi a* 5 *voci*, Rome, Belmonti, 1667. 9° *Messe a* 2, 3, 4, 5 *voci*, Rome, Mutii, 1672. 10° *Messe e offertorii a* 2, 3, 4, 5 *voci*, ouvrage dédié à l'auteur même par Jean-Baptiste Cuffabri, Rome, 1675. 11° *Offertorii a* 4, 5, 6, 8 *voci*, 1681. On trouve aussi des motets de Foggia dans la collection de Spiridione; le P. Martini en a inséré deux dans le deuxième volume de son *Essai sur le contrepoint* (part. II, p. 47 et suivantes), et les a analysés. Indépendamment des ouvrages qui viennent d'être cités, il est peu d'églises à Rome où l'on ne conserve, dans les archives, des compositions manuscrites de Foggia, car ce maître fut aussi fécond que savant. Liberati, dans sa lettre à Octave Persapeggi, s'exprime ainsi (p. 28) sur ce maître : *Di Paolo Agostino, ingegno impareggiabile tra gli altri n'è stato degno scolaro e genero il Sig. Francesco Foggia, ancor vivente, benchè ottuagenario, et di buona salute per grazia speciale di Dio, e per benefizio publico, essendo il sostegno e il padre della musica e della vera armonica ecclesiastica, come nelle stampe ha saputo far vedere, e sentire tanta varietà di stile, ed in tutti far conoscere il grande, l'erudito, il nobile, il pulito, il facile, ed il dilettevole tanto al sapiente, quanto all'ignorante*, etc. Après l'époque de Foggia, la musique d'église dégénéra à Rome, comme dans tout le reste de l'Italie; le style concerté devint à la mode, et l'on n'entendit plus de véritable musique religieuse qu'à la chapelle pontificale, d'où elle disparaît aujourd'hui.

FOGLIANI (Louis), né à Modène, à la fin du quinzième siècle, fit de bonnes études dans sa patrie, et se rendit savant dans les langues anciennes et dans la musique. On voit par une lettre que lui écrivait Pierre Arétin, en date du 30 octobre 1537, qu'il avait conçu le projet de traduire les œuvres d'Aristote; mais il mourut avant d'avoir achevé ce travail, vers 1539, dans un âge peu avancé. C'est sans doute une partie de ce même travail qui se trouve dans l'ancien fonds des manuscrits de la Bibliothèque impériale de Paris, sous ce titre : *Ludovicus Folianus Mutinensis : Flosculi Philosophiæ Aristotelis et Averrois. Cod. sæc.* XVI, 6757. On a de ce savant : *Musica theorica, doctè simul ac dilucidè pertractata, in quâ quamplures de harmonicis intervallis non priùs tentatæ continentur speculationes*, Venise, 1529, in-fol. Cet ouvrage est divisé en trois parties; dans la première, l'auteur traite des proportions musicales; dans la seconde, des consonnances; et dans la troisième, de la division du monocorde, sujet qui ne présente que les questions des première et seconde sections, considérées sous d'autres aspects. Les principes développés par Fogliani, dans son livre, sont conformes à ceux de Ptolémée. Jean-Baptiste Doni dit que Fogliani fut le premier qui découvrit que le demi-ton *mi-fa* n'est pas le *limma*, c'est-à-dire moins que la moitié du ton, comme on le croyait auparavant, mais un *demi-ton majeur*, et il le loue d'avoir dissipé les ténèbres de l'ignorance de son temps à cet égard comme en ce qui concerne les propor-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tions des tierces majeure et mineure (1). Doni se trompe en donnant ces choses comme des découvertes de Fogliani, car, ainsi qu'on vient de le dire, cette doctrine n'est que celle du Diatonique-Syntон de Ptolémée; mais il a raison de dire que ce théoricien est le premier qui substitua cette même doctrine à celle de Pythagore dans la musique moderne, et c'est de la publication de son livre que date le système erroné de la nature des intervalles de la gamme et des proportions de ceux-ci, que la plupart des géomètres et physiciens s'obstinent encore à maintenir en dépit des nécessités tonales et harmoniques de la musique actuelle. En faisant des deux demi-tons de la gamme des demi-tons majeurs, bien qu'ils soient évidemment mineurs puisqu'ils sont attractifs, Fogliani ne put éviter l'absurde distinction des tons en majeurs et mineurs; car il fallait regagner d'un côté ce qu'on perdait de l'autre. De là toutes les conséquences erronées qui en découlent et qui ont mis depuis plus de trois siècles la théorie numérique de la musique en opposition formelle avec la pratique de l'art, et avec le sentiment des artistes. Fogliani a laissé en manuscrit un livre intitulé *Refugio di dubitanti*. Tiraboschi, qui le cite, croit qu'il traitait aussi de la musique, et dit qu'on présenta une requête, en 1538, afin d'obtenir un privilége de dix ans pour le faire imprimer; mais que des motifs, qu'on ne connaît pas, en empêchèrent la publication. Louis Fogliani s'est fait connaître aussi comme compositeur par des chants à plusieurs voix qui ont été insérés dans le précieux et rarissime recueil intitulé *Frottole*, publié par Petrucci de Fossombrone, à Venise, et divisé en neuf livres qui ont paru entre les années 1504 et 1508. Un exemplaire de cette collection est à la Bibliothèque royale de Munich. Parmi les morceaux de Fogliani qui s'y trouvent, le plus singulier est celui où les quatre voix, *cantus*, *altus*, *tenor* et *bassus*, chantent des paroles différentes.

FOGLIANI (Jacques), organiste de la cathédrale de Modène, y naquit en 1473, et mourut dans la même ville, le 4 avril 1548, à l'âge de soixante-quinze ans, ainsi que le démontre l'inscription qui fut placée sur sa tombe dans la cathédrale :

Memoriæ Jacobi Folliani
musicorum præstantissimi
Qui stanneis præsertim fistulis quæ
Follibus inflantur ingentem suis
Sonum concertavit.
Vixit ann. LXXV. Ob. IV. Id. Apr.
MDXLVIII.

Lancillotto parle de cet artiste dans sa chronique, sous la date du 14 juin 1547, à l'occasion du nouvel orgue de l'église de Saint-François, ouvrage de Maître Jean Cipria, de *Finale*, dans le duché de Modène, et dit que cet instrument est joué par Jacques Fogliani, organiste excellent (*Lo sonò M. Jacomo Fojano* (sic) *organista del Duomo eccellente et buonissimo*). Quelques chants à quatre voix de cet artiste se trouvent dans les livres septième et huitième des *Frottole*, imprimées à Venise, par Petrucci de Fossombrone, en 1507 et 1508. On trouve aussi trois madrigaux à trois voix du même Jacques Fogliani, sur les paroles *Poich'io vidi*, *Ma donna, io prend' ardire*, et *Io vorrei dio d'Amore*, en partition, dans le huitième volume des extraits faits par Burney, pour son Histoire de la musique, lequel est parmi les manuscrits du Muséum britannique, sous le n° 11,588 du supplément.

FOGLIETTI (l'abbé Ignace-Dominique). Il a paru sous ce nom une traduction italienne de la méthode de plain-chant de la Feillée; ce livre a pour titre : *Il canore ecclesiastico, ossia metodo facile per imparare il Canto fermo secondo le regole francesi, tradotto in lingua italiana ed ampliato*, etc., Pinarolo, 1785, in-4° (1).

FOIGNET (Charles-Gabriel), né à Lyon, vers 1750, montra dès son enfance d'heureuses dispositions pour la musique, et y fit de rapides progrès. En 1779, il se rendit à Paris, où il donna des leçons de ce qu'on appelait alors *la musique vocale*, c'est-à-dire, de solfége, de clavecin et de harpe. En 1782 il publia quelques petits ouvrages de musique instrumentale, entre autres, un recueil d'airs d'opéras et d'opéras comiques, arrangés pour piano ou clavecin, avec accompagnement de violon; ce recueil avait pour titre : *les Plaisirs de la société*. Plus tard, il a composé la musique de plusieurs

(1) Ludovico Fogliani Modenese... fu il primo a scoprire che il semi-tuono comune *mi-fa* non è altrimenti il Limma, o meno della metà del tuono, come comunemente si credeva, ma un maggiore semi-tuono, e che non era vero, che si adoprasse in pratica il Diatonico ditonico, ne che le nostre terze consonante fossero il Ditono, e *triemitonio Pitagorico*, *mi si bene gli intervalli* di sesquiquarta, e sesquiquinta proporzione, e simili altre cose, ch'egli cavò dalle tenebre dell' ignoranza di quel tempo (Op., t. I, p. 368).

(1) M. Gaspari, de Bologne, m'a indiqué un exemplaire qu'il possède de cet ouvrage, en un volume in-12, daté de Pinarolo, 1788. J'ignore si c'est une deuxième édition, ou si j'ai été induit en erreur par mes premiers renseignements.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

petits opéras pour les théâtres secondaires, et pour celui des jeunes élèves de la rue de Thionville. Voici les titres de ceux qui sont les plus connus : 1° *L'Apothicaire*, au théâtre des Beaujolais, en 1791. 2° *Le Mont Alphéa*, 1791, au théâtre Montansier. 3° *Le Pèlerin*, opéra en 3 actes, 1792. 4° *Michel Cervantes*. 5° *Les petits Montagnards*, 1793. 6° *Les deux Charbonniers*, 1793. 7° *Les Divertissements de la Décade*, au théâtre de la Cité, 1794. 8° *Les Jugements précipités*, vaudeville. 9° *Robert le Bossu*, opéra, 1795. 10° *Les Brouilleries*, 1795. 11° *Les Sabotiers*, 1796. 12° *L'Antipathie*, 1797. 13° *L'heureuse Rencontre*, 1797. 14° *Les Prisonniers français en Angleterre*, 1798. 15° *L'Orage*, 1798. 16° *Le Cri de la vengeance*, 1799. Foignet est mort à Paris, en 1823.

FOIGNET (François), fils aîné du précédent, né à Paris, vers 1783, apprit la musique fort jeune, et débuta, lorsqu'il était encore enfant, au *Théâtre des Jeunes Élèves*. Il s'y fit remarquer par son intelligence et son aplomb dans les morceaux de musique. Plus tard, il entra au *Théâtre des Jeunes Artistes*, de la rue de Bondy, et y joua avec beaucoup de succès dans les opéras, pantomimes et mélodrames, où il introduisait des romances et des airs qu'il chantait avec goût. Il écrivit alors la musique de plusieurs pantomimes et mélodrames, qui eurent du succès, et deux opéras intitulés : *les Noces de Lucette*, représenté en 1800, et *les Gondoliers*, en 1801. En 1806, un décret impérial ayant réduit le nombre des théâtres de Paris, celui des *Jeunes Artistes* fut supprimé, et Foignet s'engagea dans les théâtres des départements pour y chanter les rôles de *ténors*; plus tard, sa voix ayant baissé, il prit l'emploi de baryton, appelé, dans le langage des théâtres de France, *Martin*, *Lays* et *Solié*, du nom des acteurs qui ont joué d'origine les rôles de cet emploi. En 1825, Foignet chantait à Nantes; en 1829, il était attaché au théâtre de Lille; on le retrouve ensuite dans plusieurs villes du midi de la France, particulièrement à Angoulême, où il était régisseur du théâtre. Il mourut de misère à l'hôpital de Strasbourg, le 22 juillet 1845.

FOIGNET (Gabriel), deuxième fils de *Charles-Gabriel*, est né à Paris en 1790. Son père lui enseigna les premiers principes de la musique et de la harpe; devenu ensuite élève de Cousineau et de Naderman pour cet instrument, il s'est fait entendre avec succès dans quelques concerts, et a eu de la réputation comme professeur, particulièrement depuis 1812 jusqu'en 1825. Après avoir été attaché comme harpiste à plusieurs théâtres, et en dernier lieu à l'Opéra-Comique, il a donné sa démission de cette place en 1821. Depuis 1828, il ne s'est plus fait entendre en public. Foignet a publié de sa composition une polonaise pour harpe et cor, Paris, Lemoine aîné.

FOLIOT (Edme), né à Château-Thierry, fut d'abord maître de musique de la cathédrale de Troyes, et ensuite de la maison professe des jésuites à Paris. On a de lui des motets en manuscrit. Il mourut à Paris, en 1777.

FOLQUET DE MARSEILLE, troubadour, qui vécut à la fin du douzième siècle et au commencement du treizième. Il ne naquit pas à Romans, dans le Dauphiné, comme il est dit dans la *Biographie universelle* des frères Michaud, mais à Marseille, ainsi que l'indique la désignation jointe à son nom. Dans sa jeunesse il composa des chansons passionnées pour la belle Azeline de Roquemartine, dont il était épris, et pour plusieurs autres dames dont il eut les faveurs. Plus tard il alla en Italie, vécut à la cour de Frédéric II, près du marquis de Montserrat; puis à Savone, dans la maison du seigneur de Carret. Ce fut alors qu'il entra dans les ordres, et, devenu prêtre fanatique, il obtint l'évêché de Toulouse et prêcha pour la persécution contre les Albigeois (1). Il mourut le 25 décembre 1231. Une de ses chansons se trouve, avec la mélodie notée, dans un manuscrit du treizième siècle, conservé à la bibliothèque ambroisienne de Milan, lequel contient un recueil de chansons de troubadours du même temps. Son nom est écrit en tête de cette chanson : *Folches de Marseia*.

FOLZ (Hans), barbier et maître chanteur à Nuremberg, naquit à Worms, en 1479. Wagenseil le cite (*Von der Meistersængerkunst*, p. 534) comme auteur de mélodies intitulées : *Der Theil-ton*, *die Feil-Weis*, *der Baumton und der Freye-ton*. Il composait les paroles et la musique de ses pièces. Folz fut un grand partisan de la réformation.

FOND (Jean-François DE LA), né en France, à la fin du dix-septième siècle, se fixa à Londres, où il donnait des leçons de langues française et latine, ainsi que de musique. Il publia un livre dans lequel il proposait une nouvelle manière d'écrire la musique et d'accompagner la basse continue, sous le titre de *New System of Music, both theorical and practical, and yet not mathematical* (Nou-

(1) Millot, *Hist. des Troub.*, t. I, p. 390; et Francisque Mandet, *Histoire de la Langue romane* (le roman provençal), p. 359.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

veau système de musique théorique et pratique et néanmoins non mathématique); Londres, 1725, in-8°. Mattheson, dans son *Parfait Maître de chapelle* (p. 58), a rendu compte de cet ouvrage, qui est maintenant complétement oublié. Le livre devait être divisé en plusieurs volumes, car on lit à la fin du premier, *The end of the first volume :* mais celui-là seul a paru. Le système proposé par De la Fond consiste à composer l'échelle musicale de douze notes au lieu de huit, et à considérer ces notes comme représentant, non des intonations déterminées, mais les degrés d'une gamme quelconque, majeure ou mineure; et conséquemment de supprimer les clefs, dont l'objet est précisément de déterminer les intonations dans les octaves diverses. Cette rêverie n'a pas eu plus de succès que les tentatives multipliées qu'on a faites postérieurement pour modifier ou changer entièrement la notation de la musique.

FONGHETTI (Paul.), d'une noble famille de Vérone, fut amateur de musique distingué, et a publié des *Madrigali a due voci co'l liuto ossia ghitarone* (sic). *Verona, app. Franc. delle Donne et Scipione Vergne suo genero*, 1598, in-4°. On a aussi de cet amateur : *Madrigali a tre voci, cioe canto, alto e tenore, in Venetia app. Ricciardo Amadino*, in-4°.

FONSECA (Lucio-Pedro de), maître de chapelle à *Villa Viciosa* en 1640, naquit à Campo-Mayor en Portugal. On trouve plusieurs ouvrages de sa composition, en manuscrit, dans la bibliothèque royale de Lisbonne.

FONSECA (Christovan de), jésuite portugais, né à Evora en 1682, fut un des meilleurs compositeurs de musique d'église qu'ait produits le Portugal. Il était professeur au collége des Jésuites à Santarem, où il mourut, le 19 mai 1728. Parmi ses compositions, Machado cite (*Bibliot. Lusit.*, t. I, p. 576) un *Te Deum à quatre chœurs.*

FONSECA (Nicolas de), maître de chapelle et chanoine de l'église cathédrale de Lisbonne, fut élève de Lobo, fameux compositeur portugais. Il vivait en 1615. On trouve dans la bibliothèque royale de Lisbonne une messe à seize voix de sa composition.

FONTAINE (Noël), aumônier des Carmélites d'Avignon, né à Cavaillon, vivait vers le milieu du dix-huitième siècle. On a de lui des *motets à une et deux voix, avec orgue et instruments.* Ces ouvrages sont restés en manuscrit.

FONTAINE (Jeanne), fille d'un maître de danse de Cologne, naquit à Munster, le 20 mai 1770. Dans sa jeunesse, elle apprit à jouer du piano et les principes de l'art du chant. Après avoir chanté avec succès à Munster et à la cour de Bonn, elle obtint un emploi comme cantatrice chez le comte Bentheim de Steinfort. Elle y fit la connaissance du musicien Henri-Antoine Erux, l'épousa en 1791, et le suivit à Munich lorsqu'il obtint une place de violon dans l'orchestre de l'électeur. Ce fut au théâtre de la cour de Bavière qu'elle parut pour la première fois sur la scène, dans le rôle de la *reine de la nuit*, de *la Flûte enchantée*. Sa beauté, l'élégance de sa taille, le volume et l'étendue de sa voix, excitèrent le plus vif enthousiasme. Charmé des avantages qu'il trouvait dans cette jeune cantatrice, le maître de chapelle Winter entreprit de former son talent par des études de vocalisation, et la célèbre actrice Françoise Amberger perfectionna son jeu scénique par ses leçons. Ses progrès furent si rapides, que l'étonnement égala l'admiration publique quand elle reparut dans les principaux rôles des opéras allemands. Aussi belle que remarquable par ses talents, elle eut beaucoup d'adorateurs; mais on dit qu'elle fut toujours fidèle à son mari. Elle le suivit à Mayence, et n'y eut pas moins de succès qu'à Munich; mais la mort imprévue de son époux lui rendit insupportable le séjour de cette ville, et bientôt elle s'en éloigna pour paraître sur différents théâtres; partout elle fut accueillie par la faveur publique. Au milieu de ses succès, elle rencontra M. Fontaine, officier français, qui lui offrit ses vœux; elle unit son sort au sien, se retira du théâtre, et vécut heureuse jusqu'en 1797, où une mort prématurée l'enleva à ses amis, à l'âge de vingt-sept ans. La musique et l'art dramatique firent en elle une perte considérable; peu de cantatrices allemandes ont réuni autant d'éléments de succès.

FONTAINE (Antoine-Nicolas-Marie), violoniste, est né à Paris, en 1785. Les premières leçons de musique et de violon lui furent données par son père, musicien de l'Opéra; il fut ensuite, et successivement, élève de Lafont, de Kreutzer et de Baillot. Entré au Conservatoire de Paris en 1806, il obtint le premier prix de violon au concours de 1809. Vers le même temps, il étudia l'harmonie sous la direction de Catel et plus tard chez M. Daussoigne; puis il reçut des leçons de composition de Reicha. A peine les études de cet artiste furent-elles terminées, qu'il partit de Paris pour se faire entendre dans les départements de la France, en Belgique, et dans l'Allemagne du Rhin, au lieu de s'attacher à l'orchestre d'un théâtre, comme les autres élèves du Conservatoire.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Pendant plus de dix ans, il ne cessa de voyager pour donner des concerts, ne faisant, dans cet intervalle, que de courtes apparitions à Paris, pour y publier ses ouvrages. Enfin, fatigué de cette existence agitée, où les succès sont presque toujours compensés par des tribulations, il s'est fixé dans le lieu qui l'a vu naître, vers 1825, et depuis lors il s'y est livré à l'enseignement. Le roi Charles X l'avait nommé *Violon solo* de sa musique particulière ; la révolution de 1830 lui a enlevé le titre et les émoluments de cette place. M. Fontaine a publié beaucoup de concertos, solos et airs variés pour le violon, qui ont obtenu du succès, et que les violonistes ont souvent fait entendre dans les concerts. La liste de ses ouvrages publiés renferme : 1° Premier concerto de violon, en *ré* majeur, avec orchestre, Paris, Leduc. 2° Deuxième concerto, en *la* majeur, Paris, Janet. 3° Airs variés pour le violon, avec orchestre, ou quatuor, ou piano, nos 1 à 15, Paris, Janet, Leduc, Erard ; Milan, Ricordi, etc. 4° Trois grands rondos pour violon et orchestre, Paris, Hanry, Leduc, etc. 5° Cinq fantaisies pour violon et quatuor ou piano, *ibid.* 6° Duos concertants pour violon, Paris, Leduc, Janet et Cotelle. M. Fontaine a en manuscrit : 7° Troisième concerto, en *ut* ; quatrième, *idem*, en *ré* mineur ; cinquième, *idem*, en *mi* mineur. Ce dernier concerto a été exécuté par l'auteur, à la séance annuelle de la société des Enfants d'Apollon, en 1828. 8° Sérénade pour violon principal dialoguée avec l'orchestre (en *ut*). 9° Trio concertant pour piano, violon et violoncelle (en *mi* bémol) ; 10° Ouverture pour l'orchestre (en *mi* bémol) ; 11° *Benedictus* pour voix de soprano et chœur, avec orchestre. Son dernier ouvrage publié consiste en trois grands duos pour deux violons, op. 32, nos 1, 2, 3. Paris, Launer ; Mayence, Schott.

FONTAINE (Mortier de). *Voyez* Mortier de Fontaine.

FONTANA (Vincenzo), compositeur vénitien, vécut dans la première moitié du seizième siècle. On a imprimé de sa composition : *Canzone villanesche a tre voci alla napoletana. Libro primo. In Venetia, app. Ant. Gardano*, 1545, in-4° obl.

FONTANA (Bénigne), musicien italien, paraît avoir vécu en Allemagne vers le milieu du dix-septième siècle. Il a fait imprimer à Gosslar, en 1638, un recueil de motets à deux voix, sous ce titre : *Modulationes 2 vocum.*

FONTANA (Jean-Étienne), compositeur italien, vécut dans la première moitié du dix-septième siècle. Il a fait imprimer des messes, des motets, un *Miserere* et des litanies à huit voix, qui sont indiquées dans le catalogue de Pastorf, p. 7.

FONTANA (Jean-Baptiste), compositeur italien qui vivait en 1660, est auteur d'un recueil de *Sonate a 1, 2, 3, per violino, cornetto, fagotto, violoncello ed altri stromenti con basso continuo.* Cet ouvrage est indiqué dans le catalogue de Pastorf, p. 31.

FONTANA (Fabrice), organiste de Saint-Pierre du Vatican à Rome, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, naquit à Turin, en 1650. Il s'est fait connaître par un recueil de pièces d'orgue qui a pour titre : *Ricercari per l'organo*, Rome, 1677, in-4°.

FONTANA (Michel-Ange), compositeur au dix-septième siècle, a fait imprimer *Motetti e Messe a 2, 3 e 4 voci, con basso continuo*, Venise, 1679.

FONTANA (Antoine), né à Carpi, vers 1730, fut prêtre et académicien philharmonique de Bologne. Il fit exécuter dans cette ville, en 1770, un *Domine* de sa composition, que le docteur Burney entendit et dont il fait l'éloge dans la relation de son voyage en Italie.

FONTANA (Uranio), compositeur dramatique, fut, dit-on, élève du Conservatoire de Milan. Le premier ouvrage qui le fit connaître était un opéra semi-sérieux, intitulé *Isabella di Lara*, représenté à Rome, en 1837. Dans un voyage qu'il fit à Paris, en 1840, il écrivit pour le Théâtre de la Renaissance *le Zingaro*, opéra en deux actes. Dans la même année, il se rendit en Grèce avec le titre de directeur de musique du Théâtre-Italien d'Athènes ; mais il ne tarda pas à se dégoûter de cette position, car, vers la fin de 1841, il était de retour en Italie. Dans l'année suivante, il fit représenter à Padoue son opéra intitulé *Giulio d'Este*. Son meilleur ouvrage est incontestablement l'opéra sérieux *I Baccanti*, qu'il a écrit, en 1849, pour le théâtre de *la Scala*, à Milan. La musique de cet opéra a été arrangée pour le piano et publiée à Milan, chez Ricordi.

FONTANA. Trois chanteurs de ce nom se sont rendus célèbres. Le premier, *Pierre-Antoine*, né à Bologne, brillait vers 1690 ; le second, *Giacinto*, surnommé *Farfallino*, soprano, se fit admirer à Rome vers 1730, dans les rôles de femmes ; le troisième, *Augustin*, Piémontais, était au service de la cour de Sardaigne, en 1750. Il y a eu aussi une bonne basse chantante, dont les noms étaient *Nicolo Fontana*. Fontana était de Bologne : il chanta avec succès dans cette ville, vers 1830 ; puis il fut engagé à Modène, à Milan, à Turin, à Venise,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

à Rome, à Trieste. Il mourut à Mantoue, vers la fin de 1842.

FONTE (Nicolas), musicien vénitien, vécut dans la première moitié du dix-septième siècle. Il fut un des premiers compositeurs d'opéras représentés dans sa ville natale. En 1642, il a donné, au théâtre *San-Mosè*, *Sidonio e Dorisbe*, drame en 3 actes. Fonte fut un des compétiteurs de Cavalli pour la place d'organiste du second orgue de l'église Saint-Marc, de Venise. Cavalli obtint la place le 25 janvier 1639; mais Fonte fut considéré, dans ce concours, comme un artiste de grand mérite.

FONTEGO (Silvestre **GANASSI DEL**). *Voyez* Ganassi.

FONTEI (Nicolas), né en 1597 à Orci Nuovi, ou Orciano, dans les états de l'Église, s'est fait connaître comme compositeur de musique religieuse par les ouvrages intitulés : 1° *Melodiæ sacræ*, 2, 3, 4 et 5 *vocum et basso generali*, Venise, 1534. 2° *Bizzarrie poetiche a* 1, 2 *et* 3 *voci*, *libro* 1°, op. 2. Les deuxième et troisième livres ont paru en 1636 et 1639, à Venise, chez Alexandre Vincenti. 3° *Compieta a cinque con antifone ed alcuni salmi a tre, con due violini, et due Confitebor a tre*, op. 5, *ibid.*, 1640. 4° *Missa e salmi a* 4, 5, 6 *e* 8 *voci con violini*, op. 6, *ibid.*, 1647. 5° *Salmi brevi a otto voci co'l primo coro concertato*, op. 7, Venise, Gardano, 1647.

FONTEJO (Jean), compositeur, né en Danemark, fut envoyé par Christian IV en Italie, pour y perfectionner ses talents, vers 1595. Il se rendit à Venise et y devint élève de Jean Gabrieli, célèbre organiste de la république. Après avoir publié quelques ouvrages en Italie, il retourna en Danemark, où il était au service de la cour en 1606. On connaît, sous le nom de cet artiste : *Il primo libro de Madrigali*, Venise, 1599, in-4°. 2° *Il secondo libro de Madrigali a* 5 *e* 6 *voci*, Venise, 1599, in-4°.

FONTEMAGGI (Antoine), maître de chapelle de l'église Sainte-Marie-Majeure, né à Rome, a obtenu cette place le 26 août 1795, d'abord comme coadjuteur de Lorenzani, puis en titre, depuis 1806 jusqu'au 4 mai 1817, époque de sa mort. Il a laissé en manuscrit plusieurs morceaux de musique d'église de sa composition. Dans la collection de l'abbé Santini, à Rome, on trouve de Fontemaggi une messe à trois voix, deux messes à quatre, et une messe de *Requiem* avec deux *Dies iræ*, et deux *Libera*.

Son fils aîné, Dominique Fontemaggi, fut d'abord organiste de Saint-Jean de Latran, puis fut nommé maître de la chapelle de Sainte-Marie-Majeure; il a obtenu cette place le 15 juin 1823. Il est, depuis 1807, membre de la société de Sainte-Cécile, de Rome, et a été nommé, en 1832, examinateur des élèves, pour l'admission dans cette société. On connaît, sous son nom, plusieurs œuvres de musique d'église, en manuscrit.

FONTEMAGGI (Jacques), second fils d'Antoine, né à Rome, est organiste de Saint-Pierre du Vatican. En 1828, il a été nommé membre de l'Académie de Sainte-Cécile, et depuis 1830 il est un des examinateurs des élèves. Cet artiste s'est fait connaître comme compositeur dramatique par l'opéra *La Testa di bronzo*, représenté à Rome, en 1835. Dans la même année, il a fait exécuter à Naples *Jefte*, oratorio en trois parties. On connaît aussi de lui de la musique d'église, en manuscrit.

FONTENAY (Hugues de), né à Paris vers la fin du seizième siècle, fut chanoine de Saint-Émilien au diocèse de Bordeaux. On a de cet auteur divers ouvrages de musique sacrée, dont voici l'indication : 1° *Missa quatuor vocum ad imitationem moduli* Jubilate Deo. Paris, Pierre Ballard, 1622, in-4°. 2° *Missa quatuor vocum ad imitationem cantilenæ* « Voyez du gay printemps. » Paris, Pierre Ballard, 1622, in-4°. 3° *Missa sex vocum* ad libitum, *ibid.*, 1622, in-4°. 4° *Preces ecclesiasticæ*, *liber primus*, Paris, *ibid.*, 1625.

FONTENAY (Louis-Adel **DE BONNEFONS**, abbé de), est né à Castelnau-de-Brassac, en 1737. A l'âge de seize ans, il entra chez les Jésuites, et pendant quelques années il enseigna les humanités à leur collége de Tournon. Après la suppression de l'ordre, il se rendit à Paris, et fut employé, en 1770, à la rédaction des *Petites Affiches*, et à celle du Journal général de France. Ses opinions prononcées contre les principes de la révolution l'obligèrent à s'expatrier après les événements du 10 août; mais après le 18 brumaire an VIII, il profita de la loi d'amnistie et rentra en France, où il reprit ses travaux littéraires. Il mourut à Paris, le 28 mars 1806, dans un état voisin de la misère. Ce littérateur a publié un *Dictionnaire des artistes* (Paris, 1777, 2 vol. in-8°), compilation dans laquelle on trouve des renseignements sur quelques musiciens français.

FONTENELLE (M. **GRANGES DE**), compositeur, né en 1769 à Villeneuve d'Agen, reçut les premières leçons de musique d'un maître de cette ville. Venu jeune à Paris, il apprit l'harmonie sous la direction de Rey, chef d'orchestre de l'Opéra, et reçut des conseils de Sacchini pour la composition. Ses pre-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

miers ouvrages furent des cantates, entre autres celle de *Circé*, par J.-B. Rousseau. En 1799, il fit représenter *Hécube*, grand opéra en 3 actes, qui n'eut pas le succès qu'il méritait; on y remarquait quelques beaux airs, des chœurs énergiques, et *la colère d'Achille*, récitatif accompagné dont l'effet était prodigieux. Malheureusement, le style général de l'ouvrage rappelait alternativement la manière de Gluck, de Piccinni et de Sacchini. On reprochait aussi à M. de Fontenelle des emprunts faits à quelques autres maîtres, ce qui a fait dire que les paroles étaient de *Milcent*, et la musique de *Cent mille*. M. de Fontenelle a écrit un grand opéra sur le sujet de *Médée*, qui a été reçu, en 1802, à l'Académie royale de musique, mais qui n'a point été joué. En 1810, il a fait exécuter chez Davaux (*voyez* ce nom) des quatuors de violon de sa composition, qui ont été applaudis; on connaît aussi de lui une cantate intitulée : *Priam aux pieds d'Achille*, paroles de Coupigny. Il est mort à Villeneuve d'Agen, en 1819, à l'âge de 50 ans.

FONTMICHEL (Hippolyte-Honoré-Joseph **COURT DE**), compositeur-amateur, est né à Grasse (dép. du Var) en 1799. Le goût de la musique se manifesta en lui, dès son enfance, comme une passion insurmontable, et lui fit négliger toute autre carrière pour l'étude de cet art. Il fut admis comme élève du Conservatoire, le 8 octobre 1819. Devenu ensuite élève de Chelard, il obtint en 1822 le deuxième prix au concours de l'Institut. Après avoir publié quelques romances, il a donné à Marseille, en 1835, un opéra intitulé : *Il Gitano*, et l'année suivante il a fait représenter à l'Opéra comique *Le chevalier de Canolle*, ouvrage en trois actes, accueilli avec froideur par le public. M. Court de Fontmichel, qui a de la fortune, a, depuis cet échec, abandonné la carrière de la composition dramatique.

FONTON (Charles), orientaliste français, vivait à Constantinople en 1751, comme l'indique la date de deux ouvrages manuscrits, qui se trouvent à la bibliothèque impériale, sous le n° V, 1793, D, in-4°. L'un est une espèce de roman composé en persan, et traduit du turc en français par Fonton; l'autre, qui est de sa composition, a pour titre : *Essai sur la musique orientale, comparée à la musique européenne*. L'auteur paraît peu versé dans la matière qu'il traite; son ouvrage est d'ailleurs devenu inutile, depuis la publication du beau travail de Villoteau, inséré dans la *Description de l'Égypte* (*voyez* Villoteau), et de celui de Kiesewetter (*voyez* ce nom).

FORBES (Jean), musicien écossais, vécut dans la seconde moitié du dix-septième siècle, et s'est fait connaître par un ouvrage qui a pour titre : *Songs and fancies, to several musical parts, with a brief introduction to Musick* (chansons et caprices mis en musique à plusieurs parties, avec une courte introduction à l'art de la musique). Aberdeen, 1681, in-8°.

FORCADEL (Pierre), né à Saint-Pons en Languedoc, et non à Béziers, comme on le dit dans la *Biographie universelle*, fit dans sa jeunesse un voyage en Italie, et séjourna à Rome et dans quelques autres villes. Lorsqu'il fut de retour en France, Ramus lui fit obtenir en 1560, une chaire de mathématiques au Collége royal de Paris. Il conserva cette place jusqu'à sa mort, arrivée en 1576. Il était peu versé dans la littérature classique. Gassendi (*Vie de Peiresc*) prétend même qu'il n'avait point étudié le latin; cependant les nombreuses traductions qu'il a publiées d'ouvrages qui paraissaient pour la première fois en français, semblent prouver le contraire. On a de lui *Le livre de la musique d'Euclide*, Paris, 1572, in-8°. C'est une traduction inexacte de fragments peu intéressants, relatifs à la musique, qu'on attribue au célèbre géomètre grec (*voyez* Euclide). M. Louis Lucas (*voyez* ce nom) a reproduit la traduction de Forcadel, dans son livre intitulé : *Une révolution dans la musique* (p. 247-282).

FORCHT (François-Maurice), professeur de musique à Dresde, né le 2 octobre 1760, à Brandis, près de Leipsick, est mort le 14 décembre 1813, à Polenz, près de cette ville. Il a publié des airs nationaux de la Pologne, des gammes majeures et mineures pour le piano, et a rédigé quelques numéros d'un écrit périodique sur la musique intitulé : *Erato*.

FORD (Thomas), musicien de la suite du prince Henry, fils du roi Jacques Ier, est auteur de quelques canons et rondes, imprimés dans la collection d'Hilton, et d'un recueil d'airs de différents caractères, pour quatre voix, luth, orpharion ou basse de viole, publié sous ce titre : *Musike of sundrie kinds set forth in two Books, the first whereof are aires for four voices to the lute, orpharion, or bass-viol; with a Dialogue for two voices and two bass-viols in parts, tunde the lute-way. The second are pavens, gagliards, almaines, loies, giggs, thumpes, and such like, for two bass-viols the lira-way so made as the greatest number may serve to play alone, very easy to be performed*, Londres, 1607, in-fol.

FORD (Miss), née en Angleterre, virtuose

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sur l'harmonica, vers 1760, a publié une méthode sur l'art de jouer de cet instrument, sous le titre de : *Instruction for playing on the musical glasses*, Londres, 1760, in-8°.

FORD (David-Everard), professeur de musique et organiste à Lymington, ville du comté de Southampton, a publié, depuis 1822 jusqu'en 1836, sept livres de chants à deux voix avec accompagnement d'orgue pour les psaumes et hymnes, sous le titre : *Original Psalm and Hymn tunes*. Londres, Simpkin et Marshall, petit in-8° obl. Ford est aussi auteur d'un traité élémentaire de musique, dont il a été fait plusieurs éditions à Londres, sous le titre de : *Rudiments of Music*, in-12.

FORDUN (Jean de), le plus ancien historien écossais qui nous ait transmis une Chronique générale sur sa patrie. On croit qu'il naquit à *Fordun*, village du comté de Mearns, et comme il n'a poussé son histoire que jusqu'en 1360, on présume qu'il vécut vers le milieu du quatorzième siècle. Son livre est intitulé *Scoti chronicon, libri VI usque ad annum* 1360. Le vingt-neuvième chapitre contient des renseignements précieux sur l'ancienne musique des Écossais, des Anglais et des Irlandais. Hawkins en a donné un extrait, dans le quatrième volume de son Histoire de la musique, p. 7 et suiv.

FORENDINI (....), musicien italien, qui vivait dans la première moitié du dix-huitième siècle, a fait imprimer deux livres de sonates pour la flûte, à Paris.

FORESTEIN (Mathurin) ou **FORESTYN** (1), compositeur belge du quinzième siècle, dont on trouve des messes, particulièrement une sur la mélodie de la chanson de *l'homme armé*, parmi les volumes manuscrits de la chapelle pontificale, à Rome. L'incertitude qui résulte de l'irrégularité dans la manière d'écrire les noms propres jusqu'au commencement du seizième siècle, me fait croire qu'il y a identité entre le musicien, dont il s'agit dans cet article, et *Mathurin Forestier*, dont on trouve une chanson à quatre voix sur les paroles : *La hault Dalemagne*, p. 132 du recueil intitulé : *Canti cento cinquanta*, publié par Octave *Petrucci de Fossombrone*, à Venise, en 1503; car ce même recueil renferme des morceaux de la plupart des compositeurs du quinzième siècle, particulièrement d'Obrecht, d'Ockeghem, de Busnois, de Regis, etc. Le seul exemplaire connu aujourd'hui de ce précieux recueil est complet à la bibliothèque impériale de Vienne.

FORESTIER (Joseph), né à Montpellier (Hérault), le 5 mars 1815, a fait ses premières études musicales dans cette ville. Il était déjà d'une certaine habileté sur le cor, lorsqu'il se rendit à Paris, en 1832, dans le but de perfectionner son talent. Admis au Conservatoire le 1er novembre de la même année, il devint élève de Dauprat (Voir ce nom). Le second prix de cor lui fut décerné en 1833, et il obtint le premier en 1834. A cette époque, le cornet à pistons était en France dans sa nouveauté et avait un succès populaire : M. Forestier se mit à l'étude de cet instrument et en joua bientôt avec un talent très-remarquable. Attaché dès lors à l'orchestre des concerts de Musard, il était applaudi chaque soir avec enthousiasme par le public nombreux et sans cesse renouvelé qui assistait à ces concerts. La réputation que se fit cet artiste par son talent lui fit obtenir la place de professeur de cornet au gymnase de musique militaire : il conserva cette position jusqu'à la suppression de l'école. M. Forestier a publié de sa composition : 1° *Grande méthode complète de cornet à pistons, suivie de vingt-cinq études*. Paris, L. Mayaud et Comp. 2° Beaucoup de fantaisies et thèmes variés pour cornet à pistons et piano, la plupart sur des motifs d'opéras. Paris, L. Mayaud, Brandus.

FORKEL (Jean-Nicolas), écrivain célèbre sur la musique et compositeur, né le 22 février 1749 à Meeder, près de Cobourg, était fils d'un cordonnier. Son premier maître de musique fut le cantor ou magister de son village. Une vieille épinette qu'il trouva dans le grenier de la maison de son père, et qu'il rajusta lui-même, lui fournit les moyens de s'exercer et d'acquérir une certaine habileté dans l'exécution de la musique des anciens organistes, sans autre guide que son instinct. Il apprit aussi la composition par une lecture attentive du *Parfait maître de chapelle*, de Mattheson. Ses heureuses dispositions le firent admettre à l'âge de treize ans dans le chœur de l'église principale de Lunebourg, où il continua ses études musicales. Vers la fin de 1766, il obtint la place de *cantor* à Schwerin, quoiqu'il n'eût pas encore accompli sa dix-septième

(1) M. Stéphen Morelot remarque, dans son intéressante *Notice sur un manuscrit de la Bibliothèque de Dijon*, page 11, n° 1, que Jean Rothby, écrivain anglais sur la musique, qui paraît avoir vécu dans le quinzième siècle, défigure le nom de *Forestein* ou *Forestyn* en celui de *Forest Stane*. L'orthographe des noms est le supplice de quiconque s'occupe de recherches historiques au moyen âge, et jusque dans le seizième siècle. On peut voir un des exemples les plus remarquables d'altérations de ce genre dans le nom de *Barbireau* (Maître *Jacques*), dans ce Dictionnaire.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

année, et il alla s'établir dans cette ville. Le grand-duc, appréciateur éclairé des talents, lui donna des témoignages de son estime, et l'encouragea à continuer ses études.

Parvenu à l'âge de vingt ans, Forkel, qui avait déjà conçu le dessein de se livrer à des recherches sur l'histoire de la musique, comprit que, pour y réussir, il avait besoin d'acquérir des connaissances littéraires et scientifiques, que ses travaux de musicien lui avaient fait négliger jusqu'alors. Il se rendit à l'université de Gœttingue et y employa dix années à l'étude des langues anciennes, des mathématiques, de la philosophie et du droit. Toutefois il ne négligea pas la musique dont il donnait des leçons pour vivre. En 1778, il obtint le titre de directeur de musique de l'université de Gœttingue, et fut chargé, en cette qualité, de l'organisation des concerts publics de la ville. Le zèle qu'il déploya dans ces fonctions, et le mérite de quelques-uns de ses ouvrages, lui firent décerner spontanément le doctorat en philosophie et en musique, par l'université, en 1780. L'histoire de la musique, dont il s'occupait avec ardeur, lui avait fait rassembler une bibliothèque nombreuse où il puisait des matériaux; mais il ne se borna pas à ses propres richesses, car il visita les bibliothèques de Leipsick, Halle, Dessau, Berlin, Dresde, Prague, et y recueillit une multitude de documents intéressants.

Après la mort de Charles-Philippe-Emmanuel Bach, Forkel avait sollicité la place de directeur de musique à Hambourg; mais il eut le chagrin de se voir préférer Schwenke (*voyez* ce nom), qui, du reste, justifia sa nomination par son talent. Depuis ce temps, Forkel vécut paisiblement à Gœttingue, et y termina sa carrière, le 17 mars 1818. Sa bibliothèque fut vendue à l'encan après sa mort, et le catalogue fut imprimé sous ce titre : *Verzeichniss der von dem verstorbenen Doctor und Musikdirector Forkel in Göttingen nachgelassenen Bücher und Musikalien*. Gœttingue, 1819, petit in-8° de 200 pages. Forkel était un bon organiste dans la manière de J. S. Bach, mais seulement sous le rapport de l'exécution. Comme compositeur, il ne s'est point élevé au-dessus du médiocre. Les ouvrages qu'il a publiés en ce genre sont : 1° *Nouvelles chansons de Gleim, avec des mélodies pour le clavecin*, Gœttingue, 1775, in-4°. 2° *Six sonates pour le clavecin*, ibid., 1778. 3° *Six sonates, deuxième recueil*, ibid., 1779. 4° *Une sonate et un air avec dix-huit variations* pour le clavecin, 1781. 5° *Vingt-quatre variations pour le clavecin sur l'air anglais* : God save the King, Gœttingue, 1792, in-fol. 6° *Plainte d'une femme abandonnée auprès du berceau de son fils, being a favourite Scotch song, with* 20 *variat. for the piano-forte*, Londres, 1798. 7° *Trois sonates pour le piano-forte, avec accompagnement de violon et violoncelle*, op. 6, Londres, 1799. Il a laissé en manuscrit : 1° *Hiskias*, oratorio. 2° *Le pouvoir de l'harmonie*, cantate avec des chœurs doubles. 3° *Les bergers à la crèche de Bethléem*, cantate. 4° Plusieurs pièces de musique pour des occasions particulières, des morceaux de chant isolés, des chœurs, des symphonies, des sonates et des concertos pour clavecin. La plupart de ces ouvrages existent en manuscrits originaux dans la bibliothèque royale de Berlin. Mais c'est surtout comme musicien érudit que Forkel s'est fait une réputation solide et justement méritée. Toutes les parties de la littérature musicale ont été soumises à ses recherches; mais c'est principalement dans l'histoire et la bibliographie de l'art qu'il s'est distingué. Voici la liste de ses ouvrages : 1° *Ueber die theorie der Musik, insofern sie Liebhabern und Kennern derselben nothwendig und nützlich ist* (Sur la théorie de la musique, en tant qu'elle est utile ou nécessaire aux amateurs de musique), Gœttingue, 1774, in-4° de 38 pages. 2° *Musikalisch-kritisch Bibliothek* (Bibliothèque critique de musique), 3 vol. in-8°, Gotha, 1778, 1779. Cet ouvrage contient des extraits et des analyses critiques de quelques livres relatifs à la musique; Forkel aurait pu choisir les objets de ses observations avec plus de discernement qu'il ne l'a fait, la plupart des ouvrages qu'il analyse dans le sien étant d'un intérêt médiocre. 3° *Ueber die beste Einrichtung œffentlicher Concerte, eine Einladungsschrift* (Sur la meilleure organisation des concerts publics), Gœttingue, 1779, in-4°, une feuille et demie d'impression. Il y a des vues utiles dans ce petit écrit, où l'on reconnaît un musicien instruit. 4° *Genauere Bestimmung einiger musikalischen Begriffe. Eine Einladungsschrift* (Définition de quelques idées de musique), Gœttingue, 1780, 20 pages in-4°. Les définitions qu'on trouve dans cet opuscule sont celles de la *Musique*, du *Musicien*, de la *Direction d'un orchestre*, et d'un *Concert*. 5° *Musikalischer Almanach für Deutschland auf das Jahr* 1782, Leipsick, in-8°, 14 feuilles. *Musik. Almanach auf das Jahr* 1783, *ibid.*, in-8°, 14 feuilles. — *Idem, auf das Jahr* 1784, *ibid.*, 1784, in-8°, 18 feuilles. — *Idem, auf das Jahr* 1785, *ibid.*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

1789, in-8°, 11 feuilles (Almanach musical pour l'Allemagne, années 1782, 1783, 1784 et 1789). Forkel a fait voir dans ces recueils qu'un homme véritablement savant conserve sa supériorité jusque dans les moindres choses. Ces almanachs peuvent servir de modèles pour tous ceux du même genre qu'on entreprendra à l'avenir. 6° *Allgemeine Geschichte der Musik* (Histoire générale de la musique), 2 vol. in-4°. Le premier volume de cet ouvrage important a été publié en 1788, à Leipsick; le second n'a paru que treize ans après (en 1801). Les histoires de la musique de Burney et de Hawkins avaient été publiées avant que Forkel eût songé à mettre la sienne au jour; il a profité des nombreux matériaux qu'elles renferment, ainsi que des travaux de Marpurg et de quelques autres; mais on ne peut nier qu'il y ait dans son ouvrage un ordre plus méthodique, un ensemble plus satisfaisant que dans ceux de ses prédécesseurs. On y trouve une lecture immense, une érudition peu commune, une exactitude de faits et de dates qui laisse rarement à désirer; malheureusement ces qualités ne sont point accompagnées de l'esprit philosophique, sans lequel il ne peut exister de bonne histoire des arts. La manière de Forkel est lourde, diffuse et dépourvue de tout autre intérêt que celui des faits. Sa marche est lente; il s'attache aux moindres détails, et les discute plutôt en philologue qu'en historien. Il y a de certaines époques dans l'histoire de la musique qui, par leur importance, doivent fixer l'attention de l'historien de préférence à d'autres; mais Forkel a tout traité avec un soin également minutieux, même lorsque le manque absolu de documents le laissait livré aux simples conjectures. Ainsi, il a consacré *cent douze pages* in-4° à la musique des Égyptiens et des Hébreux, n'ayant pour guides que quelques passages obscurs de la Bible, et les rêveries d'une foule de commentateurs. A l'époque où il écrivait, l'expédition de l'armée française en Égypte n'avait point eu lieu, et n'avait pas encore livré à l'attention de l'Europe ces trésors de monuments, de faits et d'observations qui ont été consignés dans la *Description de l'Égypte*, publiée aux frais du gouvernement français; les musées égyptiens de Turin et de Paris n'existaient pas; les hypogées de Thèbes, qui renferment tant d'éléments d'instruction sur l'Égypte, n'étaient point ouverts; MM. Burckhardt, Belzoni, Gau, Caillaut et Drovetti n'avaient point encore arraché à cette terre classique les monuments dont ils ont inondé l'Europe, ni enrichi l'histoire de leurs observations; Villoteau n'avait pas publié le résultat de ses recherches sur la musique de l'Égypte, travail entrepris sur les lieux; Champollion jeune n'avait pas encore découvert les éléments du système hiéroglyphique à l'aide duquel on est parvenu à fixer quelques points importants de la chronologie égyptienne; enfin le moment n'était pas venu de faire l'histoire de la musique des Égyptiens, ni conséquemment celle des Hébreux, qui leur devaient une partie de ce qu'ils savaient de cet art, et les instruments qu'ils possédaient. Le reste du premier volume de l'histoire de Forkel (c'est-à-dire 320 pages environ) est consacré à la musique des Grecs et des Romains. La même érudition, les mêmes recherches, les mêmes défauts s'y retrouvent. Le second volume, qui paraît avoir coûté beaucoup de travail à Forkel, puisqu'il a employé treize ans à en rassembler les matériaux et à les coordonner, renferme la période qui s'étend depuis les premiers temps de l'Église jusque vers le milieu du seizième siècle. Cette partie de son ouvrage me paraît être la plus remarquable, par la sagacité avec laquelle il a dissipé l'obscurité qui régnait auparavant dans l'histoire du moyen âge. S'il n'a pas fait tout ce qu'on pouvait faire, c'est que des matériaux qu'on a découverts depuis peu lui manquaient. Forkel préparait la suite de son histoire, lorsque la mort le surprit. Ce qui lui restait à faire était considérable, car en suivant le même plan qu'il avait adopté pour le commencement de son ouvrage, il n'aurait pu faire moins de cinq ou six volumes. A sa mort, les matériaux qu'il avait préparés ont passé dans les mains de Schwickert, libraire de Leipsick, éditeur des deux premiers volumes. J'ai été consulté sur l'emploi de ces matériaux; des offres m'ont même été faites ainsi qu'à Choron pour que nous entreprissions de terminer l'ouvrage de Forkel, en nous servant de ce qu'il avait préparé; mais la difficulté d'écrire convenablement dans une langue étrangère, jointe à ce que j'avais conçu le plan d'une histoire de la musique qui diffère essentiellement de celui du savant Allemand, ne nous a pas permis de nous charger de cette tâche. Les autres ouvrages de Forkel sont : 7° *Allgemeine Litteratur der Musik oder Anleitung zur Kenntniss musicalischer Bücher*, etc. (Littérature générale de la musique, ou instruction pour connaître les livres de musique qui ont été écrits depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours), Leipsick, 1792, gr. in-8° de 540 pages. Les ressources que lui offrait la belle bibliothèque de l'université de Gœttingue, jointes à celles de la nom-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

breuse collection de livres qu'il avait rassemblée lui-même, lui fournirent les moyens de rédiger cette bibliographie musicale, livre excellent, qui a servi de base aux travaux du même genre qu'ont publiés Lichtenthal et Ch.-Ferd. Becker. 8° Une traduction allemande de l'histoire de l'Opéra Italien, d'Arteaga, avec des notes, Leipsick, 1789, 2 vol. in-8°. 9° *Ueber Johann Sebastian Bach's Leben, Kunst und Kunstwerke* (Sur la vie, le talent et les ouvrages de Jean-Sébastien Bach), Leipsick, 1803, in-4°; une deuxième édition de ce livre a été publiée. Cette biographie de Bach, entreprise à l'occasion de l'édition de ses œuvres de clavecin, publiée par Kuhnel, à Leipsick, a été traduite en anglais sous ce titre : *Life of John Sebastian Bach, with a critical view of his compositions*, Londres, 1820, in-8°. On trouve dans cet ouvrage l'exactitude ordinaire de Forkel; mais, n'ayant pas connu les grandes compositions de Bach pour l'église, il ne l'a considéré que comme organiste, en sorte qu'il n'a donné qu'une idée incomplète des talents de ce grand homme. Au nombre des travaux les plus intéressants et les plus importants de Forkel figure un gros volume in-folio dont l'existence a été ignorée du monde musical jusqu'à ce jour. Ce volume est la mise en partition des messes écrites, au quinzième siècle ou dans les premières années du seizième, par les maîtres les plus célèbres, et qui sont contenues dans les recueils précieux et rarissimes intitulés : 1° *Missæ tredecim quatuor vocum a præstantissimis artificibus compositæ. Norimbergæ, arte Hieronymi Graphæi*, 1539, in-4°. 2° *Liber quindecim Missarum a præstantissimis musicis compositarum, quarum nomina una cum suis autoribus sequens commonstrat*, etc. *Noribergæ, apud Joh. Petreium*, 1538, petit in-4° obl. Les messes extraites de ces recueils et mises en partition par Forkel sont : 1° *Ave Regina cœlorum* de J. Obrecht. 2° *Petrus Apostolus*, du même. 3° *Cujusvistoni*, d'Ockeghem. 4° *Salva nos*, d'Isaac. 5° *Fœhlich wesen*, du même. 6° *O Præclara*, du même. 7° *Fortuna*, de Josquin. 8° *L'Homme armé*, du même. 9° *Pange lingua*, du même. 10° *Da pacem*, du même. 11° *Sub tuum præsidium*, du même. 12° *Super voces musicales*, du même. 13° *La, sol, fa, re, mi*, du même. 14° *De Beata Virgine*, du même. 15° *Ave Maris Stella*, du même. 16° *Bon temps*, de Brumel. 17° *Sine nomine*, du même. 18° *A l'ombre d'un Buyssonet*, du même. 19° *Dominicale*, de Breittengasser. 20° *Cum jucunditate*, de Pierre de La Rue. 21° *O Gloriosa*, du même. 22° *De S. Antonio*, du même. 23° *Tous les regrets*, du même. 24° *Hercules dux Ferrariæ*, de Lupus. 25° *Adieu mes amours*, de Layolle. 26° *Missa duarum facierum*, de Pierre Moulu. Ce grand travail fut entrepris par Forkel à la demande de Joseph Sonnleithner, conseiller de régence à Vienne (*voyez* SONNLEITHNER), qui avait conçu le plan d'une histoire monumentale de la musique, et qui, possédant une fortune considérable, avait pris la résolution de faire les frais de cette grande entreprise, dont l'ensemble ne devait pas former moins de soixante volumes in-folio. Après que le manuscrit de Forkel fut terminé, on l'envoya à Leipsick pour qu'il fût gravé. Toutes les planches étaient achevées en 1806, et l'on en avait tiré les épreuves qui avaient été envoyées à Forkel pour la correction, lorsque après la bataille de Jéna l'armée française entra à Leipsick. Des soldats, logés dans l'imprimerie où se trouvaient les planches du recueil qu'on allait mettre sous presse, s'en emparèrent et les fondirent pour en faire des balles. Les épreuves seules qui avaient été envoyées à Forkel furent sauvées; il les réunit en un volume, après les avoir corrigées, et les fit relier. Ce volume, acquis après sa mort par la bibliothèque royale de Berlin, est aujourd'hui dans ce riche dépôt de reliques musicales. Mon excellent ami, feu M. le professeur Dehn, me l'a communiqué en 1849, et j'ai pu me former une opinion de la valeur de ce précieux volume; valeur d'autant plus grande, que les exemplaires des deux collections de Nuremberg sont d'une rareté excessive et rarement complets. Le tenor manque dans ceux de la bibliothèque impériale de Vienne. Le premier recueil complet s'est trouvé, en 1846, chez M. Butsch, libraire antiquaire, à Augsbourg. J'arrivai dans cette ville trois jours après qu'il avait été vendu à un étranger, avec le second recueil incomplet, pour la somme minime de 45 florins (98 francs 88 centimes). Un exemplaire complet du recueil des quinze messes publiées à Nuremberg, par Petreius, en 1538, est à la Bibliothèque royale de Munich.

FORMELLIS (GUILLAUME), compositeur belge du seizième siècle, fut attaché en qualité de tenor à la chapelle de l'empereur Maximilien II. Joanelli a inséré quelques motets de sa composition dans son *Thesaurus musicæ* (Venise, Ant. Gardane, 1568, in-4°).

FORMENTI (LAURENT), employé à l'administration du théâtre de la Scala à Milan, a publié un almanach des théâtres italiens, d'année en année, depuis 1785 jusqu'en 1800. Cet

© 2007 Lyon - Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

almanach, qui contient des notices sur les opéras, les compositeurs, les chanteurs et les musiciens d'orchestre, a pour titre : *Indice de' teatrali spettacoli di tutto l'anno della primavera* 1783 *a tutto il carnovale* 1784 (et ainsi des autres années) *con aggiunta dell' elenco de' virtuosi, cantanti, e ballerini; de' capi delle compagnie comiche italiane, de' pittori teatrali, e finalmente della nota delle Opere serie e buffe italiane scritte di nuovo in musica, dei respettivi maestri di cappella, ed in quali teatri*, Milano, presso Bianchi.

FORMSCHNEYDER (Jérome). *Voyez* Graphæus.

FORNACCI (D. Giacomo), moine célestin, né à Chieti vers 1500, a publié un recueil de motets, sous le titre de *Melodiæ ecclesiasticæ*, Venise, 1622.

FORNARINI (Étienne), chanteur de la chapelle pontificale, a écrit en 1500 des motets à cinq voix. (*Voyez* le catalogue de la collection de l'abbé Santini.)

FORNAS (Philippe), curé de Lacenas, en Beaujolais, naquit près de Béziers, en 1627. On a de lui : *l'Art du plain-chant*, Lyon, 1673, in-4°. Quoique le titre de cet ouvrage n'indique pas que ce soit une seconde édition, il est vraisemblable qu'il en avait été publié une autre précédemment, car l'auteur dit, page 42 : « Je finirais volontiers ici cet ou« vrage, si je ne me ressouvenais que la plu« part de ceux qui ont lu le premier essai que « j'en fis, il y a déjà quelques années, dési« raient que j'y ajoutasse quelque autre « chose. »

FORNASARI (D. Antoine), né à Reggio, en 1699, montra dès son enfance d'heureuses dispositions pour la musique, et fut envoyé fort jeune à Parme par le marquis Gaetan Canossa, son protecteur, pour étudier le violon sous la direction du chevalier Maurice Allai, virtuose renommé de cette époque. En peu de temps, Fornasari acquit beaucoup d'habileté sur cet instrument. De retour à Reggio, il fut chargé par le même marquis de la direction des concerts qui se donnaient dans son palais, et composa pour eux des symphonies et des concertos de toute espèce. Plus tard il reçut des leçons de Barbieri sur l'art d'écrire la musique vocale; mais peu satisfait de la méthode d'enseignement de son professeur, il se livra à l'étude des œuvres des grands maîtres, ainsi que des meilleurs traités de contrepoint, et parvint à une grande habileté dans l'art d'écrire les imitations, canons et fugues. Parmi ses ouvrages de musique pratique, on remarque le *Giuseppe riconosciuto*, qu'il composa sur le poëme de Métastase, beaucoup d'airs introduits dans divers opéras, et une grande quantité de musique d'église. Fornasari cultivait aussi les mathématiques et possédait l'art d'enseigner avec clarté. Il mourut à Reggio, le 24 juin 1775, à l'âge de soixante-quatorze ans. Il a laissé en manuscrit un livre intitulé : *Elementi di musica necessarij a sapersi per accompagnare la parte del basso nel cembalo*. Cet ouvrage était en 1786 entre les mains d'un M. Prosper Zitocchi de Reggio; postérieurement il est devenu la propriété de M. Gaspari, de Bologne. Enfin, Fornasari a pris part à la traduction italienne du *Gradus ad Parnassum* de Fux, faite par l'abbé Alexandre Manfredi, et publiée à Carpi en 1701; il en a particulièrement corrigé les exemples de contrepoint. Un frère de cet artiste, Dominique Fornasari, a eu de la réputation comme professeur de musique.

FORNASARI (Lucien), chanteur italien (basse), parut sur la scène vers 1828 pour la première fois et se fit entendre d'abord sur quelques théâtres de second et de troisième ordre. En 1831, il chanta au théâtre de la Scala à Milan. Dans l'année suivante il était à New-York, où il demeura trois ans. En 1835, on le retrouve à la Havane, et en 1836 il chantait à Mexico. De retour en Europe au commencement de 1840, il fut engagé au théâtre de Lisbonne et y resta jusqu'en 1842. Il reparut ensuite en Italie et se fit entendre avec succès à Rome, à Modène, à Palerme, à Turin et à Trieste. Engagé pour le théâtre italien de Londres en 1845, il y a reparu pendant plusieurs années. Fornasari avait une bonne voix de basse et chantait avec méthode.

FORNASINI (....), compositeur napolitain, vraisemblablement ancien élève du Collége de musique de Naples, a fait représenter dans cette ville, en 1831, un opéra qui avait pour titre : *la Vedova scaltra*. Huit années après, il a donné, au théâtre *Nuovo*, un autre ouvrage intitulé : *Roberto di' Costanza*. Je n'ai pas d'autre renseignement sur cet artiste.

FORNI (....), musicien italien, se fixa à Paris vers 1740. On a sous son nom un œuvre de sonates pour la basse, gravé à Paris, sans date.

FORNO (le baron Augustin), amateur de musique et violoniste, naquit à Palerme dans la première moitié du dix-septième siècle. Il y fit de bonnes études et perfectionna ses connaissances en voyageant pendant plusieurs années en Italie. De retour à Palerme, il fut nommé membre de l'Académie *del Buon*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Gusto. Il y mourut dans un âge avancé, le 10 novembre 1801. Se trouvant à Rome en 1768, il y écrivit un *Elogio di Tartini*, à l'occasion d'un *Miserere*, composé par ce grand artiste, à la demande du pape Clément XIV, et qui fut exécuté le mercredi saint de cette même année, à la chapelle pontificale. Forno fit imprimer cet éloge (ouvrage assez médiocre) à Rome, et le présenta au pape. On a aussi de cet amateur une dissertation intitulée : *Parere sopra la musica antica e moderna*, qui a été imprimée, avec l'éloge de Tartini et quelques autres opuscules du même, à Naples, en 1792, deux volumes in-12. Cette dissertation contient quelques bonnes choses concernant les progrès de la musique instrumentale, et des remarques sur les productions de Boccherini, de Haydn, de Mozart, de Wanhall, de Pleyel, de Viotti et de Jarnowick.

FORONI (Jacques), né dans un bourg des environs de Milan, le 25 juillet 1825, fit d'abord des études de mathématiques pour devenir ingénieur militaire; mais dominé par son goût pour la musique, il finit par s'adonner exclusivement à cet art. Il se fit d'abord connaître par quelques légères productions pour le piano et le chant publiées à Milan, chez Ricordi. En 1847, il fit représenter dans cette ville un opéra intitulé *Margherita*. Trois ouvertures à grand orchestre, de sa composition, la première en *ré*, la seconde en *mi* mineur, et la dernière en *la* majeur, ont été publiées à Milan, chez le même éditeur. En 1849, Foroni fut engagé comme directeur de la chapelle royale de Suède. Il a occupé cette position pendant neuf années, et est mort à Stockholm, le 8 septembre 1858. Il a écrit pour le théâtre de cette ville l'opéra intitulé : *les Gladiateurs*, et celui de *l'Avocat Pathelin*, qu'il ne put achever avant sa mort.

FORQUERAY (Antoine), célèbre joueur de basse de viole, de la musique de Louis XIV, naquit à Paris en 1671. Son père, qui était aussi habile violiste, lui enseigna la musique. A l'âge de cinq ans, il avait fait tant de progrès, qu'il excita l'étonnement de Louis XIV, qui l'appelait *son petit prodige*. Ayant obtenu une pension, Forqueray se retira à Mantes, où il mourut, le 28 juin 1745.

FORQUERAY (Jean-Baptiste-Antoine), fils du précédent, né à Paris, le 3 avril 1700, fut le plus habile joueur de basse de viole de son temps, comme l'avait été son père. Comme lui, il joua, à l'âge de cinq ans, devant Louis XIV, qu'il étonna par son exécution prodigieuse. Il était musicien ordinaire du roi, et se retira, avec la pension, dans un âge peu avancé.

FORQUERAY (Jean-Baptiste), fils de Jean-Baptiste-Antoine, né à Paris, vers 1728, joua aussi de la viole, et fit graver plusieurs livres de pièces pour cet instrument et pour le clavecin, dont quelques-unes sont de son père.

FORST (Jean-Bernard), né en 1600, à Mies en Bohême, fut le chanteur le plus habile qu'il y eut en Allemagne dans la seconde moitié du dix-septième siècle. Dans son enfance, il fut attaché à la cathédrale de Prague et s'y fit admirer pour la beauté de sa voix de contralto. Plus tard, il voyagea en Italie, recherchant tous les grands maîtres pour profiter de leurs leçons. Une superbe voix de basse-contre, un goût pur, une méthode parfaite, étaient les qualités qu'il possédait; elles ne tardèrent pas à lui faire une réputation brillante. Les princes de l'Allemagne le recherchaient avec empressement. Maximilien-Emmanuel, électeur de Bavière, Jean-Georges, électeur de Saxe, et l'empereur Léopold Ier le comblèrent de faveurs et d'éloges. Lorsque Forst se fit entendre à Vienne pour la première fois, l'empereur dit qu'il doutait que l'Europe eût jamais eu un musicien plus habile, et pour lui prouver sa satisfaction, il lui fit présent d'une chaîne d'or, et le nomma musicien de sa chambre. Les éloges et les preuves réelles de bienveillance dont le monarque le combla par la suite, finirent par exciter la jalousie des musiciens italiens de la chapelle impériale; Forst ayant été empoisonné, la voix publique les accusa de ce forfait. Les médecins ne négligèrent aucun moyen pour le sauver; mais les remèdes qu'ils lui administrèrent occasionnèrent une hémorragie qui l'affaiblit au point de l'obliger à renoncer au chant, et à sa place de la chapelle impériale. De retour à Prague, il parvint à rétablir sa santé, et fut nommé maître de chapelle de l'église de Tous-les-Saints, ainsi que de celle de Saint-Wenceslas, et basse-contre de la cathédrale. Quoique sa maladie lui eût fait perdre la force étonnante de voix qui le distinguait auparavant, il n'en fut pas moins admiré à cause de la beauté de sa méthode. L'empereur Joseph Ier étant venu à Prague, et l'ayant entendu chanter, assura qu'il payerait volontiers cent mille florins, s'il pouvait acheter une voix semblable. Il le combla de présents, et voulut, avant son départ pour Vienne, lui donner des lettres de noblesse; mais Forst l'ayant remercié, il lui accorda une pension annuelle de trois cents florins. Si ce prince voulut lui donner l'équivalent de ce que l'ar-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tiste refusait, il paraît qu'il n'évaluait pas à très-haut prix ses lettres de noblesse. Forst mourut en 1710, âgé de cinquante ans. Wenceslas Forst, son fils unique, né à Prague en 1687, n'avait que vingt-trois ans lorsqu'il obtint, à la mort de son père, la place de directeur de musique, à l'église de Saint-Wenceslas. Il était en même temps organiste excellent. Outre la musique, il avait étudié les langues anciennes de la Bohême, et y acquit tant d'habileté, qu'il fut nommé traducteur royal des manuscrits gothiques, allemands et latins. Il est mort vers 1709.

FORSTER (Georges), né à Annaberg en Saxe, vers 1512, fut, vers 1550, cantor à Zwickau, et ensuite, en 1564, à Annaberg. Quatre ans après, il fut appelé à la chapelle de Dresde, pour y remplir les mêmes fonctions. A la mort de Jean-Baptiste Pinello, il lui succéda comme directeur de la chapelle. Il mourut le 16 octobre 1587, à l'âge d'environ soixante-quinze ans. Ses productions sont répandues dans plusieurs recueils d'ouvrages de différents maîtres, qui ont paru depuis 1538 jusqu'en 1565. Le premier de ces recueils a pour titre : *Bicinia gallica, latina, et germanica, et quædam fugæ. Tomi duo.* Vitebergæ, apud Georg. Rhav, 1538, p. in-4° obl. Le premier volume, où se trouvent les morceaux de Forster, renferme quatre-vingt seize duos, par vingt-trois auteurs. Dans une collection de chansons à trois voix, intitulée : *Trium vocum cantiones centum*, etc., Norimbergæ, apud J. Petreium, 1541, plusieurs chants de Forster sont réunis à ceux des plus grands maîtres de ce temps. D'autres chansons ou motets à 4 et 5 voix du même musicien sont contenues dans les *Newe geistliche Gesænge CXXIII mit 4 und 5 Stimmen* (Nouveaux chants spirituels à 4 et 5 voix, etc.). Wittenberg, G. Rhau, 1544. Forster a été lui-même éditeur de deux recueils dont le premier a pour titre : *Auszug guter alter und neuer teutscher Liedlein, einer rechten teutschen Art, auf allerley Instrumenten, auserlesen*, etc. (Quintessence des meilleures chansonnettes allemandes, anciennes et modernes d'un bon style, choisies pour l'usage de toute espèce d'instruments). Deux parties in-4°, Nuremberg, chez Petreius, 1539-1540. Une deuxième édition, très-augmentée, de cette intéressante collection, a été publiée sous ce titre différent : *Ausbund schöner deutscher Liedlein zu singen, und auf allerley Instrumenten zu gebrauchen sonderlich auserlesen* (Fleurs des plus belles chansonnettes allemandes pour chanter, choisies spécialement pour l'usage de toute espèce d'instruments). Cinq parties in-4°, Nuremberg, Ulrich Neuber et Jean de Berg, 1550-1565. Les chansons à plusieurs voix de Forster, qui se trouvent dans les première, deuxième, troisième et cinquième parties, sont au nombre de trente-trois. Tout le recueil offre beaucoup d'intérêt, parce qu'on y trouve les compositions d'un grand nombre de musiciens allemands du seizième siècle dont les noms ne se voient point ailleurs : quelques autres sont célèbres depuis longtemps. Voici la liste de ces vieux artistes : Blankmuller, Gaspard de Bohême, G. Botsch, George Brack, Sébastien Von Brand, Arnold de Bruck, J. Chilian, Sixte Dietrich, Benoit Ducis, Mathieu Eckel, Henri Esteiwein, Jean Frosch (*voyez* ce nom), Jean Fuschwild, Wolfgang Grefinger, Greiter, Léonard Heindenheimer, Wolfgang Heinz, Mathieu Herrmann, Paul Hofheimer, H. Isaac, Jean-Léonard de Langenau, Erasme Lapicida, Laurent Leinlein, Machinger, Étienne Mahu, G. Meiller, G. Othmayr, Léonard Panning, Nicolas Piltz, George Pitschner, Samson, J. Schechinger, George Schönfelder, Louis Senfl, Jean Stahl, Th. Stolzer, Hans Tonglein, Rupert Unterholzer, G. Vogelhuber, Jean Wenck, Mathieu Wolf et Étienne Zierlein. Un exemplaire de ce précieux recueil est à l'université de Jena; un autre, à la bibliothèque royale de Munich. L'autre collection publiée par Forster est intitulée : *Selectissimarum Motetarum partim quinque, partim quatuor vocum, tomus primus. D. Georgio Forstero selectore.* Imprimabat Joh. Petreius Norimbergæ, anno MDXL, petit in-4° obl. Cette collection est divisée en deux séries : la première contient les motets à cinq voix; l'autre, les motets à quatre parties.

FORSTER ou **FORTIUS** (Nicolas), grand contrapuntiste allemand du seizième siècle, vécut à la cour de Joachim Ier, électeur de Brandebourg. Parmi ses compositions, on remarque une messe à seize voix : c'est une des plus anciennes compositions de ce genre, et peut-être même la première qui ait été faite.

FORSTER (Jean), né dans la Thuringe, au commencement du dix-huitième siècle, se livra dans sa jeunesse à l'étude du violon. En 1745, il alla se fixer à Paris, et entra comme violoniste à l'Opéra-Comique de la foire Saint-Laurent. On a de lui un livre de sonates pour deux violons, gravé à Paris, sans date.

FORSTMEYER (A. E.), musicien de la cour, à Carlsruhe, a fait graver à Manheim, vers 1780, *Six trios pour le clavecin*, op. 1,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

et un ouvrage intitulé : *Opera drammatica per la voce*, avec clavecin et violon, op. 2.

FORTIA DE PILES (le comte ALPHONSE), né à Marseille le 18 août 1758, ancien officier au régiment du Roi, fut gouverneur de cette ville, avant la révolution. Il étudia la composition sous Ligori, Napolitain, élève de Durante, et se livra avec passion à la culture de la musique et aux travaux littéraires. Il composa la musique de *la Fee Urgèle*, de *Venus et Adonis*, du *Pouvoir de l'amour*, de *l'Officier français à l'armée*, et fit représenter ces œuvres à Nancy, de 1784 à 1780. On connaît aussi de lui neuf œuvres de musique instrumentale qui ont été gravés à Paris, et qui se composent de sonates pour le piano, sonates pour le violoncelle, trios pour le violon, quatuors pour deux violons, alto et basse, ainsi que pour clarinette, hautbois et basson, quintettes pour flûte, hautbois, violon, alto et violoncelle, et une symphonie à grand orchestre. Le comte Fortia de Piles, parmi beaucoup d'écrits sur divers sujets, a publié une brochure qui a pour titre : *Quelques réflexions d'un homme du monde sur les spectacles, la musique, le jeu et le duel*, Paris, Porthmann, 1812, in-8°. L'auteur de cette brochure est mort à Sisteron, le 18 février 1826.

FORTIS (l'abbé JEAN-BAPTISTE) naquit à Padoue, au mois d'août 1741. Il était entré fort jeune dans l'ordre de Saint-Augustin, mais plus tard il obtint la permission d'en sortir. Il se mit à voyager et ne retourna en Italie qu'après la bataille de Marengo. Ayant été nommé préfet de la Bibliothèque de Bologne, en 1801, il mourut dans cette ville, le 21 octobre 1803. Dans son voyage en Dalmatie (*Viaggio in Dalmazia*, Venise, 1774, 2 vol. in-4°) il donne des renseignements sur la musique des Morlaques.

FORTLAGE (CHARLES), docteur en philosophie et professeur ordinaire à l'Université de Jéna, a publié un livre qui a pour titre : *Das musikalische System des Griechen in seiner Urgestalt* (le Système musical des Grecs dans sa forme primitive), Leipsick, Breitkopf et Hærtel, 1847, 1 vol., gr. in-4° de 140 pages, avec deux tableaux des modes grecs, d'après Alypius, dans les trois genres diatonique, chromatique et enharmonique. Il y a de bonnes choses dans cet ouvrage, concernant le système de tonalité de la musique grecque ; mais elles sont présentées sous une forme si prolixe, si remplie de détails fastideux et inutiles, que le lecteur se sent pris d'un dégoût invincible. Comme philosophe, M. Fortlage s'est fait connaître avantageusement par les écrits dont voici les titres : 1° *Genetische Geschichte der Philosophie seit Kant* (Histoire *génésique* de la philosophie depuis Kant), Leipsick, Brockhaus, 1852, 1 vol. gr. in-8°. 2° *System der Psychologie als empirischer Wissenschaft*, etc. (Système de psychologie comme science empirique, etc.), *ibid*, 1855, deux parties, gr. in-8°. Dans ces ouvrages, le savant professeur combat avec force les doctrines matérialistes des derniers apôtres d'une philosophie en démence qui, dans ces derniers temps, a compromis la destinée de la science en Allemagne.

FORTSCH (JEAN-PHILIPPE). On trouve sous ce nom, en manuscrit, à la Bibliothèque royale de Berlin, trente-deux canons, depuis deux voix jusqu'à huit, sur le choral : *Christ der du bist der helle Tag*, et d'autres canons ouverts et fermés.

FORTUILA (JEAN), musicien qui vécut dans la seconde moitié du quinzième siècle, n'est connu que par une chanson française à quatre voix sur les paroles *Damer* (d'aimer) *je me veul intremètre*, qui se trouve dans le recueil excessivement rare, publié par Petrucci de Fossombrone, à Venise, en 1505, sous le titre : *Canti cento cinquanta ;* par un *Asperges me*, également à quatre voix, et par un *Vidi aquam*, insérés dans les *Fragmenta Missarum*, mis au jour par le même, sans date.

FORTUNATI (FRANCESCO), compositeur, naquit à Parme, le 24 février 1746. Il était âgé de quatre ans, lorsque son père fut nommé gouverneur de la citadelle de Plaisance. A l'âge de sept ans, il commença l'étude de la musique sous la direction d'Omoboni Nicolini, père du compositeur dramatique de ce nom. Il fit ensuite ses humanités chez les Jésuites et sa philosophie chez les Bénédictins. Ses parents le destinaient à la profession d'avocat, mais ne se sentant point de dispositions pour cet état, il se livra entièrement à l'étude de la musique, obtint une pension de la cour, et fut envoyé à Bologne, dans l'école du père Martini, où il passa trois ans. Vers le milieu de 1769, il se rendit à Parme, lieu de sa naissance et y composa, la même année, son premier opéra, intitulé : *I Cacciatori e la Vendilatte*, qui eut du succès. Nommé maître de chapelle de la cour, et choisi pour donner des leçons de chant à l'archiduchesse Amalie, souveraine de Parme, il fut aussi chargé de la direction de l'Opéra. Il écrivit pour plusieurs villes d'Italie des opéras sérieux et bouffons, passa ensuite

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

en Allemagne, recommandé par son souverain, et séjourna trois fois à Dresde, pour y composer quelques ouvrages. De là il alla à Berlin, où Frédéric-Guillaume II attirait les artistes qui avaient quelque célébrité. Fortunati écrivit pour le roi plusieurs morceaux de musique vocale et instrumentale, et en fut richement récompensé. De retour à Parme, il reprit son emploi, et en remplit les fonctions jusqu'à la mort de son souverain, Louis-Ferdinand, en 1802. A la formation de l'Institut des sciences et des arts d'Italie, en 1810, il fut nommé l'un des huit membres de la section de musique. Parmi ses ouvrages qui ont eu le plus de succès, on cite *l'Incontro inaspettato* et *la Contessa per equivoco*.

FOSCHI (Charles), maître de chapelle à Santa-Maria *in Trastevere*, à Rome, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, a fait imprimer, en 1690, des cantates *a voce sola*, des offertoires et des messes à quatre voix.

FOSSIS (Pietro DE CA), le plus ancien maître connu de la chapelle de Saint-Marc, de Venise, fut élu le 31 août 1491. Il eut pour successeur, en 1527, Adrien Willaert, de Bruges (*voyez* ce nom). Jusqu'à ce jour (1860), aucune composition de ce maître n'a été découverte. J'ignore où le conseiller de Kiesewetter a trouvé que son nom s'écrivait aussi *De la Fossa*. Ce vieux maître est peut-être le même qui est nommé *Pietro de Lodi*, pour indiquer le lieu de sa naissance, dans le septième livre des *Frottole*, imprimé par Petrucci de Fossombrone, à Venise, en 1507. Si cette conjecture était fondée, on aurait de De Cà Fossis deux chants à quatre voix, sur les paroles : *El Basilischo ha lochio*, et *Haria voluto alhor che di lontano*.

FOSSIUS (Antoine), né au mois de mai 1646, en Danemark, dans un village sur le bord de la mer, dont son père était pasteur, fit ses premières études à l'école de ce lieu, et alla les continuer à l'université de Copenhague. De retour dans la maison paternelle, en 1673, il remplit pendant trois ans les fonctions de précepteur. En 1676, il obtint une place de *cantor* dans une commune rurale, dont il fut ensuite pasteur pendant vingt ans. Il mourut le 29 avril 1696. Fossius a publié une version des psaumes en vers danois, sur laquelle il a arrangé des mélodies de J. Krieger, Hammerschmidt, J. Theil, J. Pezelius et Rosenmuller. Fossius a laissé en manuscrit un traité *De Arte musica* (*voyez* Moller, *Cimbria literata*, t. I, p. 178).

FOSSONI (Thomas), carme au couvent de Ravenne, au commencement du dix-septième siècle, fut maître de chapelle à la cathédrale de cette ville. Il a fait imprimer : *Motetti a* 2, 3, 4 *e* 5 *voci*, Venise, 1642.

FOUCHETTI, ou plutôt **FOUQUET**, professeur de mandoline à Paris, a publié, en 1770, un ouvrage élémentaire pour cet instrument, sous ce titre : *Méthode pour apprendre à jouer facilement de la mandoline à quatre ou à six cordes*. Fouquet vivait encore en 1788.

FOUCHIER (Noel), musicien français, vécut dans la première moitié du seizième siècle. Il n'est connu que par deux motets, le premier à quatre voix, l'autre à cinq, lesquels sont insérés dans le troisième livre des *Mottetti del fiore*, publié à Lyon par Jacques Moderne, en 1539, et dans le quatrième livre du recueil qui a pour titre : *Liber quartus Mottetorum ad quinque et sex voces*. Ibid. 1539.

FOUGAS (....), né dans le midi de la France, vers 1785, entra au Conservatoire de musique de Paris, en 1790, et y devint élève d'Ozy. Admis à l'orchestre de l'Opéra italien, comme second basson, il a succédé à son maître, dans l'emploi de premier, au même théâtre, d'où il ne s'est retiré qu'après trente années de service. On a de cet artiste : Six duos pour deux bassons, liv. 1 et 2. Paris, Schonenberger.

FOUNDY (Claude-Guillaume LA). *Voyez* Nyon.

FOUQUÉ (Frédéric, baron **DE LA MOTTE**-), major de l'armée prussienne, poëte, romancier et musicien, est né le 12 février 1777, à Neubrandebourg. Neveu du général prussien Henri Auguste de la Motte-Fouqué, il reçut une brillante éducation, puis il entra au service militaire, et fit, comme lieutenant dans les gardes du roi, les campagnes du Rhin. Vers 1800 il se retira et vécut dans la solitude, d'abord à Berlin, puis à Neuhausen, près de Rothenau, et ensuite à Halle, où il donna des leçons de poésie et de musique. Plus tard il vécut à la campagne, et n'en sortit que pour reprendre du service, en 1813, lorsque toute la Prusse se leva pour secouer le joug de la France, affaiblie par les désastres de la campagne de Russie. Un corps de volontaires fut levé et organisé par lui, puis il entra comme lieutenant dans le régiment des cuirassiers de Brandebourg, y fut promu au grade de capitaine, et contribua à exciter l'enthousiasme de l'armée prussienne par des chants patriotiques, dont il avait fait la poésie et la musique. Après cette campagne, qui se termina en Allemagne

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

par les batailles de Leipsick et de Hanau, il demanda et obtint sa retraite, avec le grade de major et la croix de l'ordre de St-Jean. Depuis lors, M. de la Motte-Fouqué s'est de nouveau livré à la culture des arts qu'il affectionnait. Ses premiers ouvrages ont été publiés sous le pseudonyme de *Pellegrin;* mais le secret de ces publications a été bientôt connu. On ne cite ici ce littérateur musicien que comme auteur d'une dissertation intitulée : *Mélodie et Harmonie,* qui a été insérée dans la *Cæcilia* (t. VII, p. 225 et suiv.), d'une espèce de conte qui a pour titre : *le Musicien antimusical* (*Cæcilia,* t. II, p. 169 et suiv.), et pour les articles qu'il a insérés dans le Lexique universel de musique publié par M. Schilling. M. de la Motte-Fouqué est mort à Berlin, le 23 janvier 1843.

FOUQUET (...), organiste de l'église Saint-Honoré à Paris, vers 1750-1775, jouait aussi les orgues de Saint-Eustache et de Notre-Dame. On a de lui un livre de pièces de clavecin gravé à Paris, sans date.

FOUR (E. DU), organiste de Saint-Jean-en-Grève et de Saint-Laurent, à Paris, a publié, de sa composition, deux livres de petites pièces pour le clavecin, sous le titre de *Délassements de l'hiver,* Paris, sans date.

FOURNEAUX (Napoléon), né à Léard, dans le département des Ardennes, le 21 mai 1808, exerça d'abord la profession d'horloger. Arrivé à Paris en 1830, avec le dessein d'augmenter ses connaissances dans son état, il remarqua l'engouement du public pour le petit instrument appelé *accordéon,* qui, alors, était une nouveauté pour les Français. Son instinct pour la mécanique lui suggéra la pensée de perfectionner ce joujou et d'en faire un instrument régulier. En 1830, il acheta le fonds de Chameroy, facteur d'orgues à cylindres, et donna une grande extension à la fabrication des instruments à anches libres, dont il améliora le système par la manière de faire arriver le vent sur les anches. Ses efforts pour perfectionner la facture des orgues expressives furent récompensés à l'exposition de 1844, par la médaille d'argent qui lui fut décernée. Dans l'espace d'environ dix ans, ses affaires avaient pris une grande extension, et déjà il avait réalisé de grands bénéfices par ses travaux, lorsqu'il mourut à Aubanton, dans le département de l'Aisne, le 19 juillet 1846. On doit à Fourneaux la première idée des tables de répercussion pour augmenter la sonorité de l'*harmonium,* et pour la modifier.

FOURNEAUX (Napoléon), fils du précédent, né à Paris, en 1830, est facteur d'orgues à anches libres. Il est auteur d'un livre qui a pour titre : *Petit traité de l'orgue expressif, contenant l'historique de cet instrument, les noms et la définition de toutes les parties dont il est composé, la manière de les démonter, remonter et de les réparer par soi-même, etc.; suivi d'une notice explicative sur le nouveau système dit à laye mobile, développant les avantages que possèdent les orgues expressives construites d'après ce système.* Passy-lez-Paris, chez l'auteur, in-12 de 66 pages, avec deux planches.

FOURNIER (Pierre-Simon), graveur et fondeur de caractères, naquit à Paris, le 15 septembre 1712, et mourut dans la même ville, le 8 octobre 1768. Jusqu'à lui, les caractères dont on s'était servi en France pour l'impression de la musique, étaient faits sur le modèle des anciens poinçons gravés par P. Haultin, en 1525; les notes étaient dans la forme de losanges, les clefs ne ressemblaient point à celles de la musique écrite, et l'ensemble en était désagréable à l'œil, et difficile à lire. Fournier arrondit ses notes, et donna à l'ensemble de sa musique un aspect beaucoup plus satisfaisant. Il fit connaître son travail par un *Essai d'un nouveau caractère de fonte pour l'impression de la musique, inventé et exécuté dans toutes les parties typographiques,* Paris, 1750. Sur quelques observations qui lui furent faites, Fournier fit des corrections à son caractère, et en publia le résultat dans son *Traité historique et critique sur l'origine et les progrès des caractères de fonte pour l'impression de la musique, avec des épreuves de nouveaux caractères de musique, présenté aux imprimeurs de France,* Paris, 1765, in-4°, 50 pages. Dans la même année parut à Venise un essai de caractère assez semblable à celui de Fournier, gravé et fondu par Giacomo Falconi. Cet essai est intitulé : *Manifesto d'una nuova impresa di stampare la musica in caratteri gettati nel modo stesso come si scrive,* in-4°. Ces caractères servirent à imprimer *l'Arte pratica di contrapunto* du P. Paolucci, Venise, 1765, 2 vol. in-4°. Les caractères de Fournier sont maigres et petits; on a fait beaucoup mieux après lui. (*Voyez* Breitkopf, Gando, Godefroi et Duverger). Le *Traité historique et critique* de Fournier ne présente qu'une histoire incomplète de l'impression de la musique; mais, au milieu de quelques erreurs, on trouve de bons renseignements sur cette partie de l'art typographique en France.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

FOURNIER (A.-G.), professeur de musique à Paris, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, a écrit la musique d'un opéra comique intitulé : *les Deux Aveugles de Bagdad*, représenté à la Comédie Italienne en 1782. On a de ce même artiste des variations pour harpe et violon sur l'air : *O ma tendre musette*, Paris, Imbault.

FOURNIER-GORRE (....), professeur de musique à Paris, est auteur d'un traité élémentaire de musique intitulé : *Nouvelle méthode élémentaire, avec de nouveaux procédés*, Paris, 1822, in-12, avec six planches.

Un autre musicien, du nom de *Fournier* (Joseph), a écrit la musique de *Francesca di Rimini*, représenté à Livourne, en 1852. Le même artiste a vécu quelque temps à Milan, et y a publié des variations pour le piano, sur un thème du *Pirate*, Milan, Ricordi.

FOURNIER DE PESCAY (François), ancien chirurgien-major des armées, né à Bordeaux le 7 septembre 1771, a été professeur de pathologie à l'école secondaire de médecine de Bruxelles, puis secrétaire du Conseil de santé des armées, ensuite directeur du Lycée de Haïti, et enfin inspecteur général du service de santé de cette république. Fournier est mort vers 1803, à Pau (Basses-Pyrénées). Au nombre des ouvrages de ce médecin, on remarque un *Essai sur la musique considérée sous le rapport de son influence sur l'homme en santé, et sur l'homme malade*; cette dissertation a été lue à l'Académie royale des sciences dans les séances des 8 et 15 mars 1819. Il en a été publié un extrait dans la *Bibliothèque universelle*, août 1819, p. 290 et suiv.

FOURNIVAL (Richard DE), chancelier de l'église d'Amiens, était contemporain de saint Louis. Il était poëte et musicien, et nous a laissé vingt chansons notées de sa composition. Le Mss. 7222 de la bibliothèque impériale à Paris en contient cinq.

FOWKE (François), savant anglais, membre de la Société asiatique de Calcutta, a publié dans les Mémoires de cette académie (*Asiatic Researches*, t. 1, p. 295-299) une dissertation sur l'instrument indien appelé *vina*, sous ce titre : *On the vina, the indian lyre*. Cette description est accompagnée d'une planche représentant un musicien qui joue de l'instrument. La dissertation de Fowke a été traduite en français dans le premier volume des *Mémoires de la Société asiatique*, publiés par les soins de Langlès.

FOY (Jacques), fils d'un professeur de musique de Dorchester, est né en 1802. Son père lui enseigna les principes de son art, le piano et la harpe. En 1814, il joua devant la princesse Charlotte qu'il étonna par son exécution, quoiqu'il ne fût âgé que de douze ans. Il se rendit alors à Londres, où il continua ses études sous les meilleurs maîtres. Foy n'avait que dix-huit ans lorsqu'il perdit son père, ce qui l'obligea de retourner à Dorchester, pour y soutenir par son travail l'existence de sa mère, de trois frères et d'une sœur. Il s'y livra à l'enseignement, et composa beaucoup de musique instrumentale et vocale. Ses principaux ouvrages sont : *Deux Symphonies à grand orchestre*, qui ont été exécutées avec succès au concert de Dorchester; *Trois Concertos pour la harpe, trois ouvertures à grand orchestre, un quatuor avec chœur, quatre fantaisies pour la harpe, une* idem *pour le piano, deux duos pour piano et harpe, un quatuor pour harpe, flûte, clarinette et basson*, des *glees*, etc.

FOYTA (François), compositeur et violoniste, né en Bohême au commencement du dix-huitième siècle, a passé la plus grande partie de sa vie comme chef d'orchestre de théâtre, et comme premier violon à l'église des religieux de la Croix. Il est mort à Prague en 1776, laissant à sa famille une collection de symphonies et de musique d'église de sa composition.

FRANCIA (Grégoire), né à Rome dans la seconde moitié du seizième siècle, s'est fait connaître par deux livres de madrigaux à cinq voix, dont le premier a été publié à Venise, chez Gardane, en 1613, et le second en 1616, chez le même.

FRAENZL (Ignace), né à Manheim, le 3 juin 1736, entra comme violoniste à la chapelle du prince Palatin, le 28 novembre 1750; quelques années après, il devint maître de concerts, et enfin directeur de musique de la même cour. Fraenzl a fondé en Allemagne une école de violon qui brilla par l'élégance et le fini, plus que par l'élévation du style et le volume du son. Parmi ses élèves, son fils Ferdinand tient une des places les plus distinguées. Gervais, violoniste français, avait aussi reçu de ses leçons. Fraenzl a voyagé pendant plusieurs années en Allemagne, en France et en Angleterre; mais dès 1790, il était de retour à Manheim, et depuis lors il n'a plus quitté cette ville, où il vivait encore en 1812. Il a fait graver six concertos de violon à Paris, et le septième (œuvre 9) à Worms. On connaît aussi un œuvre de quatuors et un œuvre de trios de sa composition.

FRAENZL (Ferdinand), fils du précédent,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

est né à Schweitzingen, résidence d'été de l'électeur Palatin, le 24 mai 1770. Dès l'âge de cinq ans, son père lui enseigna la musique et le violon. A sept ans, il exécuta un concerto de violon dans un concert de la cour à Manheim, et son habileté précoce excita l'étonnement du prince et de tout l'auditoire. En 1782, il fut nommé violoniste de la cour, quoiqu'il fût seulement dans sa douzième année. Trois ans après, il entreprit avec son père un premier voyage dans l'Allemagne méridionale. Après avoir joué à Munich avec succès, il arriva, en 1786, à Vienne, où il ne fut pas moins bien accueilli. A Strasbourg, Richter et Pleyel lui donnèrent des leçons d'harmonie et de contre-point; mais bientôt il interrompit ses études pour se rendre à Paris par la Suisse, donnant partout des concerts, et se faisant applaudir. A Paris, il fit peu de sensation, parce que cette ville possédait alors plusieurs violonistes distingués, à la tête desquels Viotti s'était placé. En 1790, Fraenzl voyagea en Italie, s'arrêta quelque temps à Bologne pour prendre des leçons du P. Mattei, puis visita Rome, Naples, Palerme et plusieurs autres grandes villes où il se fit entendre. De retour en Allemagne, en 1792, il accepta au théâtre national de Munich la place avantageuse de premier violon solo, et l'occupa pendant plusieurs années, dirigeant dans le même temps la musique de la chapelle d'un riche négociant, composée de vingt musiciens. On ignore les motifs qui firent ensuite quitter cette position à Fraenzl, pour se rendre à Offenbach, où il resta près d'une année. Vers la fin de 1802, il retourna à Munich, s'y fit entendre à la cour, puis voyagea en Pologne, et se fixa pendant trois ans en Russie, demeurant alternativement à Saint-Pétersbourg et à Moscou.

Vers la fin de 1806, Fraenzl reçut à l'improviste, et sans l'avoir demandée, sa nomination de directeur de musique de la cour de Bavière, devenue vacante par la mort de Cannabich; il alla immédiatement prendre possession de cette place, à laquelle il joignit quelque temps après celle de directeur de musique de l'Opéra allemand. Pendant les premières années de son séjour à Munich, il donna des concerts à Francfort, à Offenbach et à Manheim, et toujours avec le même succès. Vers la fin de 1810, il fit un voyage à Amsterdam et à Paris, et au mois d'octobre 1814, il se fit entendre à Vienne; enfin le 19 février 1816, il donna un brillant concert à Leipsick. Sept années se passèrent ensuite sans qu'il s'éloignât de Munich; mais, en 1823, il fit un second voyage en Italie. Les habitants de Milan l'écoutèrent avec bienveillance, quoique déjà son talent fût déchu. Au retour de ce voyage, il passa à Paris, essaya de s'y faire entendre, mais reconnut bientôt qu'il n'y avait en cette ville aucune chance de succès pour lui. De retour à Munich, il y donna, au mois d'avril 1824, sa démission de la place de directeur de musique de l'Opéra allemand, ne conservant que la direction de l'orchestre de la chapelle royale. Au mois de décembre, le roi de Bavière lui accorda le titre et les avantages de maître de sa chapelle. Deux ans après, il obtint sa retraite, et quitta Munich pour aller s'établir à Genève, dont le climat lui plaisait. Il resta dans cette ville jusqu'au mois d'avril 1831; puis un vif désir de revoir les lieux où s'était passée son enfance le ramena en Allemagne. Il se fixa à Manheim; mais il n'y jouit pas longtemps de l'existence tranquille qu'il y était venu chercher, car il mourut au mois de novembre 1833, à l'âge de soixante-quatre ans.

La réputation de Fraenzl, comme violoniste, a été brillante dans son pays, surtout depuis 1790 jusqu'en 1815: il avait du goût, chantait avec grâce sur son instrument, et se faisait particulièrement remarquer par beaucoup de justesse dans les intonations; mais son style était petit; il tirait peu de son, et manquait absolument de variété, de force et de souplesse dans le mécanisme de l'archet. Sa manière était une reproduction assez exacte de celle de Jarnowick, mais un peu rajeunie.

Parmi les compositions de cet artiste, on remarque: 1° Huit concertos pour le violon, œuvres 2, 3, 5, 6, 7, 8, 12, 14, Offenbach, André, et Bonn, Simrock. 2° Une symphonie concertante pour deux violons, op. 4, Offenbach, André. 3° Quatre concertinos, œuvres 15, 20, 24 et 32, dont un avec chant, chœur, harpe et orchestre. 4° Variations brillantes avec orchestre, quintette et quatuor, œuvres 11, 25 et 26. 5° Neuf quatuors pour deux violons, alto et basse, livres 1, 2 et 3, Offenbach, André. 6° Trois grands trios pour deux violons et basse, op. 17, Bonn, Simrock. 7° Trois duos concertants pour deux violons, op. 22, Mayence, Schott. 8° *Der Luftball* (Le ballon aérostatique), opérette, Strasbourg, 1788. 9° *Adolphe et Clara*, opérette, écrit pour Francfort en 1800, et gravé en partition pour le piano, à Offenbach, chez André. 10° *Carlo-Fioras*, opéra historique, à Munich, en 1810. L'ouverture de cet ouvrage a été gravée pour l'orchestre, et réduite pour divers instruments. 11° *Hariadan Barberousse*, opéra historique, à Munich, en 1815. L'ouverture de cet ouvrage

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

a été gravée pour l'orchestre. 12° *Der Fassbinder* (le Tonnelier), opéra en un acte, 1824, pour Munich. 12° Plusieurs ouvertures pour l'orchestre. 14° Une symphonie, *idem*. 15° Trois recueils de romances françaises et de chansons allemandes et italiennes.

FRAGMENGO (Philippe), compositeur espagnol, vécut en Italie dans la seconde moitié du seizième siècle. Il a publié : *Madrigali a cinque voci*, Venise, 1584, in-4°.

FRAGUIER (l'abbé Claude-François), né à Paris, le 28 août 1666, fit ses études chez les Jésuites, et entra dans leur société en 1683. Après son noviciat, il fut envoyé à Caen pour y professer les belles-lettres. De retour à Paris, il lui fallut étudier la théologie ; mais le dégoût que lui inspira l'aridité de cette science le détermina à quitter les Jésuites, pour se livrer à la culture des lettres et à l'étude des philosophes de l'antiquité. Il remplaça Vaillant à l'Académie des inscriptions en 1705, et fut reçu à l'Académie française, trois ans après. Il mourut d'apoplexie, le 31 mai 1728. L'abbé Fraguier avait cru trouver dans un passage de Platon la preuve que les anciens avaient remarqué le rapport harmonieux des sons, et pratiqué la musique à plusieurs parties : il écrivit sur cet objet un mémoire, qui fut inséré dans la collection de l'Académie des inscriptions (t. III, p. 118, ann. 1725), et qui est intitulé : *Examen d'un passage de Platon sur la musique*. Burette réfuta victorieusement cette opinion dans son *Mémoire sur la symphonie des anciens* (Mémoires de l'Académie des inscriptions, tome IV, p. 110) ; mais, comme il arrive dans les discussions de tout genre, Fraguier ne fut pas convaincu. Marpurg a donné une traduction allemande de son mémoire, dans le deuxième volume de ses Essais (*Beytræg.*), p. 45.

FRAMERY (Nicolas-Étienne), né à Rouen, le 25 mars 1745, s'est fait connaître comme littérateur et comme musicien, mais ne s'est distingué dans aucun genre. Il était fort jeune lorsqu'il fut nommé surintendant de la musique du comte d'Artois. Framery fut un de ceux qui montrèrent le plus d'habileté à parodier des paroles françaises sur la musique de quelques opéras italiens. Les pièces qu'il arrangea sont : *La Colonie*, *l'Olympiade*, *l'Infante de Zamora* et *les deux Comtesses*. En 1785, il donna *la Sorcière par hasard*, opéra comique, dont il avait fait les paroles et la musique. Un concours avait été ouvert pour la composition des drames lyriques : Framery obtint le prix pour un opéra de *Médée*. Cet ouvrage fut confié à Sacchini ; mais ce compositeur mourut avant de l'avoir entrepris, et ce fut Framery lui-même qui en écrivit la musique : cet opéra n'a jamais été représenté. Les travaux de Framery relatifs à la littérature musicale sont : 1° *Lettre à l'auteur du Mercure* (dans le Mercure de septembre 1770, p. 181) : il y critique la musique de Gluck. 2° *Le Musicien pratique*, traduit de l'italien d'Azopardi, Paris, 1786, 2 vol. in-8°. Cet ouvrage est un traité de contrepoint fort médiocre ; Framery n'entendait rien à la matière : il ne savait pas même ce que c'est que le *stretto* de la fugue, dont il est parlé dans l'original ; et, ne trouvant point ce mot dans les dictionnaires, il crut qu'il s'agissait de quelque inutilité. Choron a donné, en 1824, une édition de ce livre mis dans un meilleur ordre, un vol. in-4°. 3° Le premier volume du dictionnaire de musique dans *l'Encyclopédie méthodique*, avec Ginguené et l'abbé Feytou ; ouvrage terminé depuis lors par M. de Momigny, Paris, 1791-1811, 2 vol. in-4°. Ce livre, où l'on a réuni les éléments les plus hétérogènes et les opinions les plus contradictoires, ne peut être d'aucune utilité. 4° *Mémoire sur le Conservatoire de musique*, Paris, 1795, in-8°. 5° *De l'organisation des spectacles de Paris*, Paris, 1791, in-8°. 6° *Avis aux poëtes lyriques, ou De la nécessité du rhythme et de la césure, dans les hymnes ou odes destinés à la musique*, Paris, 1796, in-8°. 7° *Discours couronné par l'Institut sur cette question : Analyser les rapports qui existent entre la musique et la déclamation, et déterminer les moyens d'appliquer la déclamation à la musique, sans nuire à la mélodie*, Paris, 1802, in-8°. 8° *Notice sur Joseph Haydn*, Paris, 1810, in-8°. 9° *Notice sur le musicien Della-Maria, mort depuis peu, et membre de la Société philotechnique*, Paris, 1800, in-8°. Framery a rédigé pendant quelques années le *Journal de musique* qui avait été fondé en 1764 par Mathon-de-la-Cour, continué par lui jusqu'en 1768, puis repris par M. de Framicourt et plusieurs fois interrompu. Il paraissait à Paris un cahier de ce journal, en plusieurs feuilles in-8°. Cette publication a cessé en 1778. Framery a aussi donné le *Calendrier musical universel, contenant l'indication des cérémonies d'église en musique, les découvertes et les anecdotes de l'année, la notice des pièces en musique représentées à Paris, Versailles, Saint-Cloud, sur différents théâtres de l'Europe*, etc., Paris, 1788-1789. Il n'a été publié que deux années de ce recueil, qui est assez bien fait, et qu'on peut considérer comme une continuation améliorée de l'*Almanach musical* publié par

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Mathon-de-la-Cour depuis 1775 jusqu'en 1778, et par Luneau de Boisgermain, depuis 1780 jusqu'en 1784. Après que la propriété des auteurs eut été reconnue par une loi, Framery établit une agence pour la perception de leurs droits dans toute la France, et il géra cet établissement jusqu'à sa mort, avec autant de zèle que de probité. Il est mort à Paris, le 26 novembre 1810, et a laissé en manuscrit des notices sur quelques musiciens, entre autres sur Gaviniès. Il était correspondant de l'Institut, et, en cette qualité, il travailla au *Dictionnaire des beaux-arts*, dont l'Académie a publié récemment des livraisons.

FRAMICOURT (Étienne-Honoré **DE**), ancien conseiller au présidial d'Angers, mort à Paris, en 1781, dans un âge peu avancé, était assez bon amateur de musique pour son temps, et jouait bien du violon. Dans sa jeunesse il avait fait un voyage à Berlin et y avait connu Marpurg, qui lui avait suggéré l'idée de faire paraître en France un recueil périodique sur la musique; Mathon-de-la-Cour en publiait un à des époques indéterminées depuis 1764 (Paris, un cahier in-8° formant chaque livraison). Il en abandonna la rédaction au mois d'août 1768, et M. de Framicourt fit reparaître ce journal en 1769. Il cessa d'y travailler après le numéro d'avril 1771. Framery s'en chargea alors et le continua jusqu'en 1778.

FRANCESCHI (François). On a sous ce nom un livre intitulé : *Apologia delle opere drammatiche di Metastasio*, in Lucca, per Domenico Marescandoli, in-8° de 300 pages, sans date. Le premier chapitre de cet ouvrage a pour titre : *De' difetti attribuiti all' opera di musica sistemata da Metastasio;* l'auteur examine tous les reproches qu'on a faits aux opéras de Métastase, sous le rapport de la musique; il y traite : 1° De la musique imitative de l'Opéra; 2° Du choix des sujets des drames de Métastase considérés sous le rapport musical; 3° Du récitatif de Métastase sous le rapport de la musique; 4° De la coupe des airs de ce poëte.

FRANCESCHINI (Petronio), compositeur dramatique, né à Bologne, vécut dans la seconde moitié du dix-septième siècle. En 1676, il écrivit, à Bologne, l'*Oronte di Memfi*, drame musical; en 1677, il donna au théâtre *Formagliari* de la même ville son opéra intitulé *Arsinoe*, qui fut joué aussi dans la même année au théâtre *San Angiolo*, à Venise. En 1679, Franceschini écrivit la musique du drame intitulé : *Apollo in Tessaglia*, qui fut représenté dans la même année sur le théâtre de sa ville natale. Deux ans après, il donna à Venise *Dionisio, ovvero, la Virtù trionfante del vizio*, dont une partie de la musique avait été composée par Jean-Dominique Partenio, musicien né dans le Frioul. (*Voyez* Partenio.)

FRANCESCHINI (Jean), né à Naples, vers 1760, a composé six duos de violon qui ont été gravés à Amsterdam. M. le marquis de Villarosa dit qu'il est aussi connu par plusieurs opéras de sa composition; mais il n'en indique pas les titres.

FRANCESCO CIECO. *Voyez* Landino (Francesco).

FRANCESCO DA PESARO, ainsi nommé à cause du lieu de sa naissance, fut un des organistes célèbres du quatorzième siècle. On voit par les registres de Saint-Marc, de Venise, qu'il succéda à *maître Zucchetto* dans la place d'organiste de cette église, et qu'il en remplit les fonctions, depuis le 10 avril 1337 jusqu'en 1308; mais on ne connaît jusqu'à ce jour aucune de ses compositions, et l'on ne sait pas quel était son nom de famille.

FRANCESCO DA MILANO ou **FRANCESCO MILANESE**, organiste et luthiste célèbre dans la première partie du seizième siècle, était de la famille des *Navizziani* de Milan. Indépendamment de son rare talent dans la musique, il possédait celui de la poésie. On trouve des pièces de vers composées par lui dans les recueils qui ont pour titres : 1° *Il quarto libro delle Rime di diversi*. Bologne, 1531, in-8°. 2° *Tempio della divina signora donna Giovanna d'Aragona fabricato da tutti i più gentili spiriti*. In Venezia, 1534; réimprimé dans la même ville, en 1561 (1). Francesco de Milan fut attaché à la cathédrale de cette ville, en qualité d'organiste, vers 1530. Il est cité par F. Doni, dans sa *Prima libreria* (Part. G, *della Musica stamp.*, p. 85) et par Piccinelli (*Aten. dei Letter. Milan.*, p. 197), comme auteur de divers recueils de pièces d'orgue et de luth, intitulés : 1° *Intabolatura di organo*, lib. 1. 2° *Intabolatura di liuto*, Milano, 1540. Ces recueils sont devenus de la plus grande rareté. On trouve aussi des pièces de luth de Francesco Milanese dans un recueil qui a pour titre : *Intabolatura de liuto de diversi Autori novamente stampata, et con diligentia revista*, etc. *Stampata ne la Città de Milano per Jo.-Antonio Castelliono al primo de Maggio 1530*, petit in-4°, obl. Ce recueil, qui paraît être une deuxième édition, d'après le titre, contient quarante-deux

(1) Voyez *Dizionario di opere anonime et pseudonime di Scrittori italiani*, di G. M. t. I, p. 428.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

pièces de luth, tels que fantaisies, toccates, saltarelles, pavanes, etc., composées par des luthistes de Milan, qui sont : *Francischo* (sic) *da Milano, M. Alberto da Milano, M. Marcho da Laquila, M. Jo.-Jacobo Albutio da Milano, M. Petro-Paolo Borrono da Milano* et d'autres. C'est peut-être le même recueil qui a été réimprimé sous ce titre : *Intabolatura di liuto de diversi con la Battaglia et altri cose bellissime, di M. Francisco da Milano.* A la seconde page on trouve cet autre titre : *Intavolatura di lauto. Libro primo,* et à la fin du recueil on lit : *In Vinegia per Francisco Marcolini di Forli, in la contrada di Santo Apostolo, ne le case de Frati di Crosachieri, ne gilanna* (gli anni) *del signore* 1536 *del mese di Magio.* Enfin, une partie des pièces contenues dans le recueil de Francesco de Milan a été réimprimée dans une collection qui a pour titre : *Hortus Musarum. In quo tanquam floseuli, quidam selectissimarum carminum. collecti sunt ex optimis quibusque auctoribus. Et primo ordine continentur qutomata, quæ Fantasiæ dicuntur. Deinde cantica quatuor vocum. Post carmina gravîora quæ motetta appellantur, eaque quatuor, quinque et sex vocum. Demum addita sunt carmina longe elegantissima duabus testudinibus canenda hactenus nunquam impressa. Collectore Petro Phalesio.* Lovanii, apud Phalesium, bibliopolam juratum, 1552. Les fantaisies pour le luth, au nombre de dix-neuf, sont de A. Rota, Francesco de Milan, Simon Seutler, Marc de Laquila, Jo. Jacq. Albutio, et P.-P. Borroni ; les pièces pour deux luths sont au nombre de vingt et une (1).

FRANCESCO DEGLI ORGANI. *Voy.* LANDINO (FRANCESCO).

FRANCHE (LOUIS-JOSEPH), premier violon de la Comédie française, en 1749, a fait graver à Paris un livre de sonates à violon seul, sans date.

FRANCHI (GIO.-PIETRO), né à Pistoie vers le milieu du dix-septième siècle, fut maître des concerts du duc Rospigliosi de Zagarolo. Il a publié : 1° *Sonate a tre,* Bologne, 1687, op. 1. 2° *Duetti da camera,* op. 2, Bologne, 1689, in-4°. 3° Duetti de *l'Amore, co'l basso numerato,* op. 3, ibid. 1689. 4° *Motetti a* 2 *e* 3, op. 4. Florence, 1690. 5° *Salmi pieni à* 4 *voci.* Bologne, Silvani, 1697.

FRANCHOMME (AUGUSTE), violoncelliste d'un talent fort distingué, est né à Lille (Nord) en 1809. Après avoir appris à jouer du violoncelle pendant quatre ans, sous la direction d'un maître assez médiocre, nommé M. Mas, il s'est rendu à Paris en 1825, et a été admis comme élève du Conservatoire, au mois de mars de la même année, dans la classe de Levasseur, auquel succéda bientôt après Norblin. Ses dispositions étaient si remarquables, et ses progrès furent si rapides, qu'il obtint le premier prix de violoncelle, au concours de la même année. Depuis lors M. Franchomme s'est fait une brillante réputation par les succès qu'il a obtenus dans tous les concerts où il s'est fait entendre, particulièrement dans ceux du Conservatoire. Une qualité de son pleine de charme, beaucoup de grâce et d'expression dans sa manière de chanter, et une justesse rare dans les intonations, sont les qualités par lesquelles cet artiste se distingue. Il ajoute à ce mérite celui d'écrire de la musique de fort bon goût pour son instrument, et cette musique est devenue le répertoire de la plupart des violoncellistes français. Voici la liste de ses ouvrages publiés jusqu'à ce jour : 1° Thème varié pour le violoncelle avec orchestre, œuvre 1er, Paris, Launer. 2° Variations sur un thème des *Deux Nuits,* Paris, Janet. 3° Thème original, op. 3, *ibid.* 4° Thème original varié avec orchestre, op. 4, *ibid.* 5° Thème original, op. 5, Paris, Schlesinger (Brandus). 6° Fantaisie sur des thèmes russes et écossais, avec quatuor ou orchestre, op. 6, Paris, Bernard Latte. 7° Douze caprices, op. 7, Paris, Janet et Cotelle. 8° Trois récréations, op. 8, Paris, B. Latte. 9° Chant d'adieu, op. 9, *ibid.* 10° Romance pour violoncelle, op. 10, Paris, Schlesinger (Brandus). 11° Trois nocturnes, *idem,* Paris, Latte. 12° Sérénade, op. 12, Paris, Cotelle. 13° Deux adagios pour violoncelle, op. 21 et 20. 14° Thème russe varié, avec deux violons, alto, violoncelle et contrebasse, op. 32. 15° Premier concerto pour violoncelle et orchestre, op. 33. M. Franchomme a écrit aussi en société avec Chopin un duo pour piano et violoncelle, sur des thèmes de *Robert le Diable,* Paris, Schlesinger (Brandus) ; un autre duo avec variations, en collaboration avec M. Bertini, et un troisième avec M. Osborne, Paris, B. Latte. Cet artiste a été employé comme violoncelliste, en 1825 et 1826, au théâtre de *l'Ambigu-Comique ;* en 1827, il est entré à l'orchestre de l'Opéra, mais il n'y est resté qu'un an ; ensuite il est passé au théâtre italien, où il est resté plusieurs années : enfin, il a fondé, avec Allard, des matinées annuelles de quatuors, qui obtiennent un grand succès, par la perfection de l'exécution.

(1) Voyez l'ouvrage de M. de Coussemaker intitulé : *Notice sur les collections musicales de la Bibliothèque de Cambrai, etc.* ; p. 106-113.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

FRANCISCELLO ou **FRANCISCHELLO** (...), célèbre violoncelliste, au commencement du dix-huitième siècle, n'est guère connu maintenant que par le peu que nous en ont appris Quantz et Geminiani, qui l'avaient entendu. On ignore en quel lieu de l'Italie il a pris naissance; si, comme le dit Gerber, il s'était retiré à Gênes dans les dernières années de sa vie, on pourrait croire qu'il était né dans cette ville; mais ce fait paraît n'avoir pour base qu'une anecdote peu vraisemblable, dont il sera parlé tout à l'heure. Quoi qu'il en soit, il paraît que ce fut à Rome que la réputation de Franciscello commença, peu de temps après la mort de Corelli. Il fit pour le violoncelle ce que ce grand artiste avait fait pour le violon, et peut-être est-il permis de le considérer comme celui qui a le plus contribué à faire substituer cet instrument à la basse de viole; il est du moins certain que celle-ci avait presque disparu des orchestres d'Italie avant 1730, tandis qu'on la trouvait presque partout en Allemagne, en France et en Angleterre. On ne peut douter que Franciscello n'ait eu un talent très-remarquable. Quantz, qui l'entendit à Naples, en 1725, en a parlé avec admiration, et Geminiani dit qu'un jour, ayant accompagné une cantate d'Alexandre Scarlatti avec violoncelle obligé, tandis que ce grand maître accompagnait au clavecin, celui-ci s'écria qu'il n'y avait qu'un ange, sous la forme humaine, qui pût jouer ainsi. Un peu plus tard, c'est-à-dire vers 1730, F. Benda l'entendit à Vienne; il a souvent déclaré depuis lors que le talent de Franciscello sur le violoncelle devint son modèle pour le violon. Après cette époque, on n'a plus de renseignements positifs sur cet artiste. Gerber dit que Duport l'entendit à Gênes : en supposant qu'il ait voulu parler de l'aîné des deux frères de ce nom, celui-ci n'aurait pu faire le voyage d'Italie avant 1764 ou 1765, époque où il n'était âgé que de vingt-deux ou vingt-trois ans, et où son talent commençait à se former. Or, l'anecdote rapportée par Geminiani, ayant eu lieu à Rome, ne peut se rapporter qu'à l'année 1715, où Scarlatti fit son dernier voyage dans cette ville, c'est-à-dire cinquante et un ou cinquante-deux ans avant le moment où Duport aurait pu entendre Franciscello. Il est difficile de croire que Franciscello, alors âgé de soixante-quinze ans environ, aurait eu un jeu inimitable, comme le dit Gerber. Les biographes qui ont copié Gerber, et en dernier lieu le Lexique universel de musique de Schilling, n'ont fait aucune réflexion sur cette singularité.

FRANCISCI (Érasme), littérateur, né à Lubeck, en 1627, était fils de François Fix, conseiller intime du duc de Brunswick; mais des revers de fortune ne lui permettant pas de porter le nom de sa famille avec honneur, il prit celui de *Franciscí*, sous lequel il est connu. Il mourut à Nuremberg, le 12 décembre 1684. Dans le troisième discours d'un ouvrage intitulé : *Wunderreicher Uebersug unsrer Welt, oder Erdumgebender Luft-Kreys*, Nuremberg, 1680, in-4°, il traite *de l'écho et des porte-voix*.

FRANCISCO (Louis de S.), moine franciscain, Portugais du seizième siècle, fut professeur de droit canon dans son ordre. On a de lui un ouvrage intitulé : *Globus canonum et arcanorum linguæ sanctæ ac divinæ scripturæ*, Rome, 1586, in-fol.; il y traite de la musique des Hébreux, au chapitre neuvième du dixième livre.

FRANCISQUE (Antoine), ancien joueur de luth français, qu'il ne faut pas confondre avec *Franciscque Corbet*, lequel vécut plus tard et se distingua aussi par son talent sur le luth (*voyez* Corbet). Antoine s'est fait connaître par un ouvrage de sa composition qu'il a publié sous ce titre : *le Trésor d'Orphée*, livre de tablature de luth, contenant une *Susanne un jour*, plusieurs *fantaisies, préludes, passamaises, pavanes d'Angleterre, pavanes espagnoles*, suites de *branles*, tant à corde avalée (descendue) qu'autres, *voltes* et *courantes*. Paris, veuve Robert Ballard, 1600, in-fol. On trouve, à la fin de ce recueil, une *Instruction pour réduire toutes sortes de tablatures de luth en musique et réciproquement*. Cette instruction a été traduite par Besard, au commencement de son *Isagoge in artem testudinariam* (*voyez* Besard).

FRANCISQUE-LA-FORNARA, castrat, né dans le royaume de Naples, en 1706, fut engagé pour la musique du roi de France, en 1710, et jouit pendant longtemps de la réputation d'habile chanteur. Sa voix était un contralto de la plus belle qualité; sa vocalisation était facile; il possédait surtout un trille naturel et de poitrine dont les battements étaient d'une netteté, d'une précision admirable. Il joignit à ce don de la nature la plus belle prononciation et l'expression la plus pénétrante. En s'amusant de l'escrime, dans une salle d'armes, il reçut un coup de fleuret dans la gorge qui altéra la beauté de son organe, et l'obligea à cesser de chanter des solos. Il vivait encore à Paris en 1780, âgé de soixante-quatorze ans.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

FRANCK (Guillaume), musicien du seizième siècle, a mis en musique *Cinquante psaumes de Marot*, Strasbourg, 1545, in-8°. Ce sont les mélodies qui sont restées en usage chez les protestants de France et de Hollande, et qui ont été mises à quatre parties par Bourgeois, par Goudimel et par Claudin Le Jeune.

FRANCK (Jean), musicien allemand, vivait à la fin du seizième siècle. Il a fait imprimer de sa composition : *Cantiones sacræ* 6, 7 *et* 8 *vocum*, Augsbourg, 1600, in-4°. Gerber attribue cet ouvrage à un dominicain, contemporain de Luther, qui embrassa le parti de la réformation, fut recteur à Eisfeld, et ensuite prédicateur évangélique à Leipsick. Il ne s'est pas souvenu qu'un contemporain de Luther (né en 1484 et mort en 1546) ne pouvait composer en 1600, et qu'il était peu vraisemblable qu'un pasteur de la religion réformée écrivît des motets latins.

FRANCK (Elsbeth), compositeur allemand du seizième siècle, est connu par un ouvrage intitulé : *Newe teutsche und lateinische Lieder, mit* 5 *Stimmen* (Nouvelles chansons allemandes et latines à trois voix). Francfort-sur-l'Oder, 1590, in-8°.

FRANCK (Melchior), compositeur remarquable par sa fécondité, naquit vers 1580, en Silésie, ou, selon l'Histoire des chansons, de Wetzel, à Zittau. En 1600, il vivait à Nuremberg; trois ans après, il devint maître de chapelle de la cour à Cobourg. Il mourut dans ce poste, le 1er juin 1639. Ce musicien a contribué à la création de formes nouvelles au commencement du dix-septième siècle. Son harmonie est bonne; les voix et les instruments chantent d'une manière naturelle; enfin, il fut un des premiers qui donnèrent de l'intérêt et du mouvement aux parties instrumentales. Ses compositions, devenues rares, et souvent incomplètes, sont recherchées, parce qu'elles sont caractéristiques d'une époque de l'art dans la musique de l'école allemande. Voici la liste de ses ouvrages : 1° *Musicalische Bergreyen*, Nuremberg, 1602. 2° *Contrapuncti compositi*, ibid., 1602, in-4°. 3° *Teutsche Psalmen und Kirchen Gesænge* (Psaumes et cantiques spirituels allemands), ibidem, 1602, in-4°. 4° *Neue Paduanen, Galliarden, etc., auff allerley Instrumenten zu bequemen* (Nouvelles pavanes, gaillardes, etc., disposées pour tous les instruments), ibidem, 1603, in-4°. 5° *Opusculum etlicher newer und alter Reuter Liedlein auff Allerley Art zu Musiciren mit* 4 *Stimmen gesetzt* (Quelques opuscules de nouvelles et d'anciennes chansons choisies à quatre voix, etc.), ibid., 1603, in-4°. Il y a une édition du même ouvrage publiée à Francfort, chez Stein. 6° *Neues Quodlibet mit* 4 *Stimmen componirt* (Nouveaux quolibets à quatre voix), Magdebourg, 1604, in-4°. Il y a aussi des éditions de Nuremberg et de Francfort. 7° *Farrago, dass ist Vermischung, viele weltliche Lieder, die in allen Stimmen einander respondiren, mit* 6 *Stimmen* (Mélanges de beaucoup de chansons mondaines, arrangées à six voix, etc.) 8° *Teutsche weltliche Gesænge und Tæntze von* 4, 5, 6 *und* 8 *Stimmen* (Chants populaires allemands, et danses à quatre, cinq, six et huit parties), 1604. 9° *Melodiæ sacræ*, 5, 6, 7, 8 *et* 12 *voc.*, 1re partie, 1604, 2e *idem*, 1606, 3e *idem*, 1607. 10° *Teutsche Gesænge und Tæntze mit* 4 *Stimmen* (Chants allemands et danses à quatre parties), Cobourg, 1605, in-4°. 10° (bis) *Melodiarum sacrarum* 5, 7, 8, 9, 10, 11 *et* 12 *vocibus concinendarum*. Cobourg, 1607, in-4°. 11° *Geistliche Gesænge und Melodien, meistens aus dem Hohenlinde Salomons genommen* (Chants spirituels et mélodies, etc.), 1608. 12° *Neue musicalische Intraden, auff allerhand Instrumenten, sonderlich auf Violen zu gebrauchen, mit* 6 *Stimmen* (Nouvelles entrées musicales, pour tous les instruments, et particulièrement pour les violes, à six parties), Nuremberg, 1608, in-4°. 13° *Flores musicales, newe anmuthige musikalische Blumen, mit* 4, 5, 6 *und* 7 *Stimmen* (Fleurs musicales à quatre, cinq, six et sept voix), Nuremberg, 1610, in-4°. 14° *Musikalische frælichkeit, von etlichen newen lustigen teutschen Gesængen, Tæntzen, Galliarden und Concerten, sampt einem Dialogo mit* 4, 5, 6 *und* 8 *Stimmen componirt*, etc. (Divertissement musical, composé de quelques nouvelles chansons allemandes, danses, gaillardes et concerts, etc., à 4, 5, 6 et 8 parties), Leipsick, 1610, in-4°. 15° *Tricinia nova, lieblicher amorosischer Gesænge mit schœnen poetischen Texten geziert* (Nouvelle musique à trois voix, composée de chansons amoureuses choisies, etc.), Nuremberg, 1611, in-4°. 16° *Vincula Natalitia aus* 9 *Psalmen bestehend*, 1611. 17° *VI Teutsche Concerte von* 8 *Stimmen* (Six concerts allemands à huit parties), 1611. 18° *Suspiria musica, oder* 12 *musicalische Gebetlein ueber die Passion, von* 4 *Stimmen*, 1612. 19° *Opusculum etlicher geistlichen Gesænge von* 4, 5, 6 *und* 8 *Stimmen* (Quelques opuscules de cantiques spirituels à quatre, cinq, six et huit voix), 1612. 20° *Ferculum Quodlibeticum e variis patellis ac versibus Rhopalicis*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

corratum, ac 4 vocibus concentum, 1613. 20° (bis) *Viridarium musicum continens amœnissimos et fragrantissimos ex sacra scriptura decerptos flosculos quos ad Dei ter optimi maximi laudem ecclesiæ usum quotidianum, depellendamque animæ tristissimæ melancholiam internam* 6, 7, 8, 9, 10 *vocibus harmonia suavissima composuit*, etc. Noribergæ, Fuhrmann, 1613, in-4°. 21° *Recreationes musicæ. Lustige teutsche Gesænge mit schœnen Texten, neben etlichen Galliarden*, etc., *mit* 4 *und* 5 *Stimmen, voce vel instrumentis zu gebrauchen* (Récréations musicales, chansons allemandes choisies avec de belles paroles, gaillardes, etc., à quatre et cinq parties, tant pour les voix que pour les instruments), Nuremberg, 1614, in-4°. 22° *Zweene* (sic) *Grab-Gesænge von* 4 *Stimmen* (Deux cantiques funéraires à quatre voix), 1614. 22° (bis) *Zwey newe Hochzeit-Gesang, zu hochzeitlichen ihren und gefallen, dem Erasmo Bauman, furstl. Sachshof organisten zu Coborgk* (sic), etc. (Deux nouveaux chants de noces à six voix, etc.) Cobourg, 1614. 23° *Threnodiæ Davidicæ, oder* 6 *stimmige Buss-Psalmen* (Les psaumes de la pénitence à six voix), Cobourg, 1615, in-4°. 24° *Die trostreichen Worte aus dem* 54^en^ *Capitel Esaiæ, v.* 7 *und* 8, *mit* 15 *Stimmen auf* 3 *Chœren* (Les paroles consolantes du LIVe chapitre d'Isaïe, v. 7 et 8, à quinze voix, en trois chœurs), Schleusingue, 1615, in-4°. 25° *Delitiæ Amoris, musicaltsche Wollust, allerhand amorische Sachen, beydes vom Componisten und Texten in sich begreiffend, mit* 6 *Stimmen* (Les délices de l'amour, volupté musicale, etc., à six voix), Nuremberg, 1615, in-4°. 25° *Fasciculus Quodlibeticus, von* 4, 5, 6 *Stimmen* (Recueil de quolibets, à quatre, cinq et six voix), *ibid.*, 1615, in-4°. Il y a des éditions de ce recueil de Cobourg, 1622, et de Jéna, 1624. 27° *Geistlicher musicaltsche Lust-Gærten, XXXV mit* 4, 5, 6 *bis* 9 *Stimmen gesetzte Gesænge enthaltend.* 1er *Theil* (Jardin de fleurs musicales spirituelles, depuis quatre jusqu'à neuf voix), Nuremberg, 1616. 28° *Lilia musicalia, schœne neue Liedlein mit lustigen Texten unterlegt, sammt etlichen Pavanen, Galliarden und Couranten*, Nuremberg, 1616, in-4°. 29° *Teutsches musicalisches frœhliches Convivium, in XII vierstimmigen, XV fünffstimmigen, V sechsstimmigen und II achtstimmigen Liedern* (Joyeux festin musical allemand, en douze chansons à quatre parties, quinze à cinq, cinq à six, et deux à huit), Cobourg, 1621. 30° *Oda paradisiaca auf D. Joan. Jac. Draco's Hochzeit für* 5 *Stimmen*, Cobourg, 1621. 31° *Laudes Dei vespertinæ, in etlichen teutschen* 6 *stimmigen Magnificat*, Cobourg, 1622 32° *Newer teutsche Magnificat I. II. III. IVter Theil mit* 4, 5, 6 *und* 8 *Stimmen* (Magnificat allemands à quatre, cinq, six et huit voix, 1re, 2e, 3e et 4e parties), Cobourg, 1622. 33° *Gemmulæ Evangeliorum Musicæ*, ou soixante-huit motets allemands à quatre voix, Cobourg, 1623. 34° *Newes liebliches musical. Lustgærtlein, in welchem schœne lustige anmuthige Sachen von allerley deutschen amorosischen Gesængen, neben etlichen newen Intraden bey ehrlichen Convivils, voce und instrumentis zu gebrauchen anzutreffen, gantz von newen mit* 5, 6 *und* 8 *Stimmen componirt* (Jardin de nouvelles fleurs musicales agréables, etc., à cinq, six et huit voix), Cobourg, 1623, in-4°, et Jéna, 1624. 35° *Gemmulæ Evangeliorum musicæ, oder Geistlich musicalisches Wercklein, etc. mit* 5 *Stimmen componirt*, Jéna, 1624. 36° *XXXX Teutsche lustige musicalische Tæntze mit* 4 *Stimmen* (40 danses agréables à 4 parties). Jehna (sic), 1624. 37° *Newes musicalisches Opusculum, in welchem etliche newe lustige Intraden und Aufzug mit* 5 *Stimmen* (Nouveaux opuscules musicaux, etc., à cinq parties), Jéna, 1624. 38° *Sacri convivii musica sacra*, collection de quatorze cantiques à quatre, cinq et six voix, Cobourg, 1628. 39° *Rosetulum musicum* consistant en trente-deux pièces à quatre, cinq et huit voix, *ibid.*, 1628. 40° *Citharæ ecclesiastica et scholastica*, contenant trente-trois morceaux à quatre voix, Nuremberg, sans date, in-4°. 41° *Psalmodia sacra*, contenant des chants chorals en contrepoint simple à quatre et cinq voix, *ibid.*, 1631. 42° *Dulces mundani exilii deliciæ*, pour une, deux, trois, quatre et huit voix, *ibid.*, 1631. 43° *Der ein und funfzigste Psalm für* 4 *Stimmen* (le 51e psaume à quatre voix), Cobourg, 1634 44° *Paradisus musicus, in LXVI der vornehmsten Sprüchen auf aus dem Esaia, für* 2, 3 *und* 4 *Stimmen*, 1^r^ *und* 2e *Theil*, 1636.

FRANCK (Michel), compositeur et poète lauréat, naquit à Schleusingen, le 10 mars 1600. Après avoir fait ses études à Cobourg, il apprit la profession de boulanger vers 1625. Trois ans après, il fut admis comme maître dans cette profession; mais après douze ans d'exercice, la guerre ayant éclaté, la ville de Schleusingen fut ravagée, et Franck perdit tout ce qu'il possédait. Dans cette position, il se

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

rendit à Cobourg, pauvre et chargé d'une nombreuse famille, n'ayant en quelque sorte d'autre ressource que la charité publique. Enfin, en 1644, on le nomma professeur des classes de cinquième et de sixième au collége de Cobourg, et cette situation le mit à l'abri du besoin. Dès lors il travailla avec tant d'ardeur à se distinguer comme poète et comme compositeur, qu'il acquit en peu de temps de la réputation par ses vers et par sa musique. Les poètes les plus célèbres étaient en correspondance avec lui. En 1650, il reçut la couronne poétique de laurier, et le célèbre Jean Rist le décora de l'ordre du Cygne, sous le nom de *Aurophilus*. Il mourut à Cobourg, le 24 septembre 1667. Beaucoup de ses poésies sont répandues dans les recueils de son temps; comme compositeur, il a publié : *Geistliches Harfenspiel, aus 30 vierstimmigen Arien nebst Generalbass* (Le jeu de la harpe spirituel, composé de trente mélodies à quatre voix, avec basse continue), Cobourg, 1657, in-4°. On a placé au bas de son portrait ces vers singuliers :

Præceptor, fidicen, pictor, cantorque, poeta,
Dogma, chelyn, panes, cantica sacra, modos;
Doctus, jucundus, promptus, devotus, acutus
Ingenio, digitis, mulcibere, ore, stylo;
Instillat, pulsat, pingit, decantat et ornat,
En nostri, Michael Francus, amoris onyx.

Michel Franck eut deux fils, Pierre et Sébastien, qui, tous deux furent attachés à la chapelle du prince de Saxe-Cobourg. On a de Pierre Franck le chant funèbre à quatre voix *Christus, Christus, Christus ist*, publié sous le titre : *Christritterlicher Todeskampf mit 4 Stimmen*, etc. Cobourg, 1657, in-4°.—Sébastien, l'aîné des fils de Michel, né à Schleusingen, le 18 janvier 1636, et mort à Cobourg le 13 avril 1668, fut d'abord magister et diacre à Schweinfurt. Il est auteur d'un livre de chant choral intitulé : *Rosarium animæ das ist Neues Davidisches Rosen-Gærtlein einer andæchtigen Gott-liebenden Seel*, etc. Cobourg, 1665, in-8°.

FRANCK (Jean), le jeune, bourgmestre à Guben, naquit dans ce lieu le 1er juin 1618, étudia à Guben, Stettin, Thorn et Kœnigsberg, le droit et la poésie, et mourut le 18 juin 1677. Il passe pour l'auteur du cantique allemand *Jesu meine Freunde*, etc., et a publié un recueil de psaumes et de chants spirituels sous ce titre : *Geistliches Zion, dass ist neue geistliche Lieder und Psalmen nebst beygefügten Theils bekannten, Theils lieblichen neuen Melodien, sammt Vaterunsers-Harfen*, etc. Guben, 1648, in-8°.

FRANCK (Jean-Wolfgang), médecin, né à Hambourg, en 1641, fut aussi compositeur dramatique. Vers 1668, il voyagea, se rendit en Espagne, et obtint la faveur du roi; mais cet avantage lui coûta la vie : il mourut empoisonné. Il a composé la musique des opéras suivants, qui ont tous été représentés à Hambourg : 1° *Michel et David*, 1670. 2° *Andromède et Persée*, 1670. 3° *La Mère des Macchabées*, 1670. 4° *Don Pedro*, 1670. 5° *Énée*, 1680, dont les airs ont été gravés. 6° *Jodelet*, 1680. 7° *Sémélé*, 1681. 8° *Annibal*, 1681. 9° *Charitine*, 1681. 10° *Dioclétien*, 1682, dont on a imprimé les airs. 11° *Attila*, 1682. 12° *Vespasien*, 1683. 13° *Cara Mustapha*, 1re partie. 14° *Le même*, 2e partie. Ces deux derniers opéras ont été représentés en 1686, et les airs ont été imprimés. On a aussi de ce compositeur : *Sonate a 2 violini et basso continuo*, op. 1, Amsterdam, Roger.

FRANCK (César-Auguste), pianiste et compositeur, est né à Liége (Belgique), le 10 décembre 1822. Ses premières études de musique et de piano furent faites au Conservatoire de cette ville. Lorsqu'il eut atteint sa quinzième année, il se rendit à Paris et obtint son admission au Conservatoire, le 2 octobre 1837, comme élève de piano, sous la direction de Zimmerman; peu de temps après, il devint élève de M. Leborne pour le contrepoint. En 1838, le premier prix de piano lui fut décerné au concours, et dans la même année, il obtint l'accessit de contrepoint. Le deuxième prix de composition lui fut décerné en 1839, et le premier dans l'année suivante. M. Franck s'est fixé à Paris, comme professeur de piano. Les principaux ouvrages de cet artiste sont : 1° Trois trios pour piano, violon et violoncelle, op. 1, Paris, chez l'auteur. 2° Quatrième trio idem, op. 2, *ibid.* 3° Eglogue pour le piano, op. 3, *ibid.* 4° Premier duo pour piano à quatre mains, sur le *God save the King*, op. 4 *ibid.* 5° Sonate pour le piano, *ibid.* 6° *Souvenir d'Aix-la-Chapelle*, pour le piano, op. 7, *ibid.* En 1846, M. Franck a fait exécuter à Paris *Ruth*, oratorio de sa composition.

FRANCK (Joseph), frère du précédent, né à Liége, vers 1820, commença ses études musicales au Conservatoire de cette ville, puis les termina au Conservatoire de Paris, où il fréquenta les cours de piano, d'orgue et de composition. Il est aussi violoniste. Après avoir été maître de chapelle et organiste de l'église des Missions Étrangères, puis de la paroisse Saint-Thomas-d'Aquin, il s'est retiré de ces emplois pour se livrer à l'enseignement du piano, de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

l'orgue et de la composition. Il a publié : 1° Recueil de huit motets religieux, à une et plusieurs voix et à deux chœurs, avec orgue et quatuor, Paris, l'auteur. 2° Première messe solennelle à quatre voix, orgue et contrebasse, *ibid.* 2° Deuxième messe à trois voix et orchestre, *ibid.* 4° Recueil de douze motets à plusieurs voix et orgue, *ibid.* 5° Plusieurs motets détachés avec orgue, *ibid.* 6° *Arène des organistes*, six préludes et six fugues pour l'orgue, *ibid.* 7° Cantate à quatre personnages avec grand orchestre, à l'occasion du mariage de la princesse Charlotte de Belgique avec l'archiduc Maximilien d'Autriche, *ibid.* 8° *Ode à sainte Cécile*, à grand orchestre, *ibid.* 9° Premier concerto pour piano, avec deux violons, alto et violoncelle ou grand orchestre, *ibid.* 10° Vingt-cinq études mélodiques faciles et progressives pour piano, *ibid.* 11° Plusieurs morceaux détachés pour piano, *ibid.* 12° *Manuel de la transposition et de l'accompagnement du plain-chant*, etc., *ibid.*

FRANCK (Édouard), pianiste et compositeur, né à Berlin, vers 1818, était à Breslau en 1838, et était alors âgé d'environ vingt ans. En 1843, il fit un voyage en Italie et vécut à Rome jusqu'à la fin de 1847 ; puis il retourna à Berlin, où il publia plusieurs œuvres de sa composition. Postérieurement il s'est fixé à Cologne, comme professeur de piano. On connaît de cet artiste plusieurs recueils de chants et de *Lieder* avec piano, œuvres 4 et 8, Berlin, Guttentag ; Sonate pour piano, œuvre 6, Berlin, Stern ; Caprices et pièces caractéristiques, op. 2 et 3 ; Scherzo, œuvre 7, etc.

FRANCK-DE-FRANKENAU (Georges), professeur et docteur en médecine à Wittenberg, puis conseiller de justice et premier médecin à Copenhague, naquit le 3 mai 1643, à Naumbourg, en Misnie, et mourut à Copenhague, le 10 juin 1704. On a recueilli après sa mort ses divers opuscules, sous le titre de *Satyræ medicæ viginti, quibus accedunt dissertationes sex, varii simulque rarioris argumenti*, Leipsick, 1722, in-8°. On y trouve une thèse qu'il avait soutenue à Heidelberg, en 1672, sous le titre de *Dissertatio de musica medico necessaria*, p. 464-490.

FRANCOEUR (François), surintendant de la musique du roi, né à Paris, le 28 septembre 1698, apprit dans sa jeunesse à jouer du violon, et entra, en 1710, à l'orchestre de l'Opéra, où il se lia avec Rebel d'une amitié qui ne s'est point démentie pendant le cours d'une longue vie. Vers le même temps, il fut admis dans la musique de la chambre du roi. Après vingt ans de service comme musicien ordinaire, il acheta une des charges des *vingt-quatre violons* du roi, et peu de temps après (en 1732), il traita aussi de la survivance de celle de compositeur de la chambre, dont il devint titulaire en 1733. En 1736, Rebel et Francœur, qui ne se séparèrent jamais, ni dans leurs entreprises, ni dans leurs travaux, furent nommés inspecteurs de l'Académie royale de musique (l'Opéra) ; la direction de ce spectacle leur fut confiée en 1751, et ils ne renoncèrent à cette entreprise qu'en 1767. En 1742, Francœur avait acheté la survivance de Colin de Blamont pour la charge de surintendant de la musique du roi ; il lui succéda en 1760. Le cordon de Saint-Michel lui fut accordé au mois de juin 1764. Après sa retraite de l'Opéra, il résigna toutes ses places et passa le reste de sa vie dans le repos. Il était âgé de quatre-vingts ans lorsqu'il dut subir le traitement de la pierre, opération dangereuse, surtout à cette époque, et dont il guérit néanmoins, quoiqu'on eût été obligé de la recommencer trois fois. Il est mort à Paris, le 6 août 1787, à l'âge de quatre-vingt-neuf ans. Dans sa jeunesse, Francœur avait publié deux livres de sonates pour le violon ; ce sont les seules productions dans lesquelles il n'a pas eu Rebel pour collaborateur. Il a écrit pour l'Opéra, conjointement avec ce musicien, les ouvrages suivants : 1° *Pyrame et Thisbé*, 1726. 2° *Tarsis et Zélie*, 1728. 3° *Scanderbeg*, 1735. 4° *Le Ballet de la paix*, 1738. 5° *Les Augustales*, prologue de Monterif, 1744. 6° *Zélindor*, 1744. 7° *Ismène*, 1747. 8° *Les Génies tutélaires*, 1757. 9° *La Princesse de Noisy*, 1760. Rien de tout cela ne s'élève au-dessus de la musique française de cette époque.

FRANCOEUR (Louis-Joseph), fils d'un violoniste de l'Opéra, et neveu du précédent, naquit à Paris, le 8 octobre 1738. Il n'était âgé que de sept ans lorsqu'il perdit son père : son oncle, qui n'avait point d'enfants, se chargea de son éducation, et le traita toujours comme un fils. Il le fit entrer dans les pages de la musique du roi, en 1746, et Louis-Joseph n'en sortit, en 1752, que pour entrer comme violon à l'orchestre de l'Opéra ; il n'était alors âgé que de quatorze ans. En 1754, il eut la survivance de la charge de *luth de la chambre*, dont l'organiste Marchand était alors titulaire ; mais cette charge fut supprimée avant que Francœur l'eût possédée. Nommé en 1764 second maître de musique à l'orchestre de l'Opéra, il succéda trois ans après à Berton qui en était le premier, et il conserva ce titre jusqu'en 1770,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ou il fut changé en celui de *directeur en chef de l'orchestre*. En 1770, il avait obtenu le titre de maître de musique de la chambre du roi; plus tard, il en fut le surintendant. Devenu entrepreneur de l'Opéra en 1702, en société avec Cellerier, il fit, avec son associé, *le Règlement pour l'Académie royale de musique*, qui fut imprimé à Paris, au mois d'avril de la même année (brochure in-4°), et qui a été en vigueur jusqu'au nouveau règlement de 1800. Arrêté dix-huit mois après *comme suspect*, par les révolutionnaires, il ne sortit de prison qu'après le 9 thermidor (août 1794). Peu de temps après, on le rappela à la tête de l'administration de l'Opéra conjointement avec Denesle; mais il ne garda pas longtemps cette position; on lui donna pour successeurs Devismes et Bonnet de Treiches. Ceux-ci ayant attaqué Francœur et Denesle dans un écrit intitulé : *Considérations sur les motifs qui ont servi de base à la réorganisation du théâtre de la République et des Arts*, Paris, sans date (1800), in-4°, ces derniers répondirent à ce pamphlet par une brochure qui avait pour titre : *Les citoyens Francœur et Denesle aux citoyens Devismes et Bonnet, ou réponse à l'écrit intitulé : Considérations sur les motifs*, etc., Paris, sans date (1800), in-4°. Retiré des affaires et de toute occupation, Francœur passa les dernières années de sa vie près de son fils, géomètre distingué qui lui fit obtenir une pension, comme ancien directeur de l'Opéra, par le crédit de Jérôme Bonaparte, frère de l'empereur Napoléon. Il mourut à Paris, le 10 mars 1804. Delaulnaye rapporte sur lui cette anecdote, dans la notice qu'il a fournie à la *Biographie universelle* des frères Michaud : déjà avancé en âge, Francœur rencontra un jour une femme peu jolie, dont la jupe s'accrocha en descendant de voiture. Frappé de la beauté de sa jambe, il en devint épris, et en moins de quinze jours il fut son époux. Comme compositeur, Francœur a donné, en 1766, à l'Opéra *Ismène et Lindor*, en un acte; en 1770, il refit une partie de l'opéra d'*Ajax*, pour une reprise de cet ouvrage. Il a laissé en manuscrit plusieurs opéras inédits et de la musique d'église; une grande partie de ces ouvrages a été acquise, vers 1821, par la Bibliothèque du Conservatoire de Paris. La meilleure production de cet artiste est un traité des instruments et de leur usage, publié sous ce titre : *Diapason général de tous les instruments à vent, avec des observations sur chacun d'eux*, Paris, 1772. in-fol. Choron (*voyez* ce nom) en a donné une nouvelle édition dont on a fondu les planches après un faible tirage, et qui n'est pas moins rare que la première. Au reste, après avoir été longtemps utile, ce livre est maintenant insuffisant, parce que tous les instruments à vent ont subi beaucoup de modifications, et parce qu'il en a été inventé plusieurs depuis que Francœur l'a publié.

FRANCOEUR (Louis-Benjamin), fils du précédent, est né à Paris, le 16 août 1773. Élevé au collége d'Harcourt, il y fit de faibles études; mais à peine en fut-il sorti, qu'il sentit la nécessité de s'instruire; il apprit le latin et se livra avec ardeur à l'étude des mathématiques. Employé comme sous-caissier à l'Opéra, sous l'administration de son père, il fut obligé de quitter cette place par la loi de la réquisition, qui l'envoya à l'armée du Nord; mais il n'y resta que quelques mois, et bientôt il revint à Paris pour veiller sur son père, dont les jours étaient menacés. Vers la fin de l'année 1794, il entra à l'École polytechnique, comme élève, et devint un des chefs de brigade des études, puis répétiteur de cette école célèbre. Lorsqu'il en sortit, il fut successivement, et d'une manière passagère, ingénieur-géographe, employé au trésor public, officier d'artillerie, ensuite instituteur de Jérôme Bonaparte, depuis lors roi de Westphalie. Nommé, en 1803, professeur de mathématiques à l'École centrale de la rue Saint-Antoine, il joignit à ces fonctions, l'année suivante, celles d'examinateur des candidats à l'École polytechnique, et, en 1805, il passa de la chaire des mathématiques élémentaires à celle du calcul différentiel et intégral. Depuis ce temps, les travaux de Francœur l'ont placé parmi les géomètres les plus distingués et les plus savants de la France. L'amitié qui l'unissait au général Carnot lui attira quelques persécutions en 1815 et 1816; d'abord on lui ôta sa place d'examinateur de l'École polytechnique, puis celle de professeur au Lycée Charlemagne; postérieurement on lui a rendu justice, et il a été fait chevalier de la Légion d'honneur. Francœur n'est point cité dans cette biographie pour ses ouvrages de mathématiques et d'astronomie, mais pour quelques opuscules relatifs à la musique, dont voici les titres : 1° *Rapports faits à la société pour l'instruction élémentaire, sur l'application de la méthode d'enseignement mutuel à la musique, par M. B. Wilhelm*, Paris, 1820, trois feuilles, in-8°. 2° *Rapports faits à la société d'encouragement pour l'industrie nationale, sur divers instruments de musique*, etc., Paris (imprimés en feuilles détachées et à diverses époques), in-8°. Francœur

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

a aussi donné quelques articles relatifs à la musique dans le *Dictionnaire de technologie*, entre autres, une description technique des procédés typographiques d'Olivier, pour la fonte des caractères et l'impression de la musique. Francœur est mort à Paris, le 15 décembre 1849.

FRANCO-MENDÈS (Joseph), violoniste et compositeur, naquit le 4 mai 1816, d'une famille distinguée d'Israélites portugais, fixée depuis longtemps à Amsterdam. Pendant qu'il faisait ses études au Collége, son penchant pour la musique se manifesta avec tant d'énergie, qu'il obtint de ses parents l'autorisation de se livrer exclusivement à l'étude de cet art. Praeger, professeur allemand de violon, fut chargé de lui donner les premières leçons de son instrument. Ses progrès furent rapides, non-seulement dans le mécanisme du violon, mais aussi dans la composition, dont il avait l'instinct et qu'il étudia sans maître. En 1831, il visita Londres et Paris, pour y faire la connaissance des artistes les plus renommés; puis il parcourut l'Allemagne, se faisant partout des amis, à cause de son caractère doux et bienveillant.

En 1836, Franco se fixa à Paris, où il reçut des conseils de Baillot qui exercèrent la plus heureuse influence sur son talent. C'est à ce maître célèbre qu'il fut surtout redevable de sa manière remarquable d'interpréter la musique classique, particulièrement les quatuors et quintettes de Mozart et de Beethoven. Les séances de ce genre de musique qu'il donna en 1841, en société avec son frère, fixèrent l'attention des artistes les plus distingués. Mais bientôt la santé de Franco-Mendès se dérangea; et dans l'été de cette même année, il éprouva le besoin de respirer l'air du pays natal. A peine arrivé à Amsterdam, il reçut l'invitation de se rendre à La Haye pour se faire entendre à la cour du roi des Pays-Bas. Le succès qu'il y obtint lui procura immédiatement des engagements dans plusieurs villes de la Hollande; malheureusement la maladie de nerfs, dont il avait ressenti les premières atteintes plusieurs mois auparavant, prit en quelques jours le caractère le plus grave, et il expira le 14 octobre 1841, à l'âge de vingt-cinq ans et demi. Deux quatuors de sa composition, pour deux violons, alto et basse, ont été couronnés en 1835 par la Société néerlandaise d'encouragement de la musique. Il a laissé en manuscrit une fantaisie pour le violon sur les motifs de *Norma*, et plusieurs autres solos pour le même instrument, ainsi que des duos pour violon et violoncelle faits en collaboration avec son frère, objet de la notice suivante.

FRANCO-MENDÈS (Jacques), frère du précédent et violoncelliste distingué, est né à Amsterdam, en 1812. Les premières leçons de son instrument lui furent données par le violoncelliste Praeger, et Bertelman lui enseigna les éléments de l'harmonie. En 1829, son père l'envoya à Vienne, où il devint élève de Merk (*voyez* ce nom). Sous la direction de ce maître habile, ses progrès furent bientôt remarquables. Jusqu'en 1831, Franco-Mendès était resté incertain sur l'usage qu'il devait faire de son talent; il ne savait résoudre cette question : s'il était appelé à cultiver l'art avec succès, ou s'il ne devait considérer la musique que comme le complément de son éducation; mais dès ce moment, sa vocation fut décidée, et la carrière d'artiste fut celle qu'il embrassa. Dans la même année, il fit, avec son frère, un voyage à Londres, puis à Paris. Ce fut dans cette dernière ville qu'il jeta les premières bases de sa réputation, en se faisant applaudir dans un concert que donnait Hummel. De retour dans les Pays-Bas, à la fin de 1831, Jacques Franco-Mendès obtint du roi le titre de violoncelliste de la cour. En 1833, les deux frères parcoururent l'Allemagne et se firent entendre avec succès à Leipsick, Dresde et Francfort. A Weimar, ils retrouvèrent Hummel qui, plein de bienveillance pour de jeunes artistes d'avenir, les appuya de son patronage. A son retour à La Haye, en 1834, Jacques reçut du roi Guillaume Ier le diplôme de premier violoncelle solo de sa musique. Ce fut alors qu'il commença à s'occuper sérieusement de la composition et qu'il écrivit ses premiers quatuors pour des instruments à cordes, dont un fut couronné par la Société néerlandaise d'encouragement de la musique. Diverses circonstances firent prendre aux deux frères, en 1836, la résolution de se rendre à Paris, pour y perfectionner leur talent par la fréquentation et les conseils des artistes les plus célèbres. Jacques s'y livra à des études persévérantes qui bientôt le mirent au rang des plus habiles violoncellistes de cette époque. Pendant les années 1840 et 1841, il donna avec son frère des matinées de quatuors où il se fit remarquer par son talent pour ce genre de musique. Ce fut dans cette dernière année qu'il eut le malheur de perdre son frère, et ce triste événement le jeta dans un découragement qui le fit renoncer à sortir de la Hollande pendant plusieurs années. Il se borna à parcourir les diverses provinces pour y donner des concerts, et à se faire entendre dans ceux des sociétés

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

musicales des villes les plus importantes. En 1845, il assista, à Bonn, aux fêtes données à l'occasion de l'inauguration de la statue de Beethoven, et eut l'imprudence de s'y faire entendre à la fin du troisième concert qui avait été d'une longueur excessive, et dans lequel le violoncelliste Ganz de Berlin avait déjà joué un solo; il y produisit une impression très-défavorable sur une assemblée dont l'attention avait été fatiguée jusqu'à l'excès. Il retourna de nouveau à Amsterdam. Postérieurement il s'est fixé à Paris. Au moment où cette notice est écrite (1860) il y est encore. On a publié de cet artiste plusieurs suites de fantaisies pour le violoncelle, sur des motifs d'opéras modernes; des caprices pour le même instrument; des fantaisies pour violon et violoncelle, en collaboration avec son frère; d'autres fantaisies pour violoncelle et piano; des variations avec orchestre; une élégie avec accompagnement de piano, œuvre 40; un grand duo pour deux violoncelles, etc. Il a en manuscrit plusieurs quatuors pour instruments à cordes, et deux quintettes pour deux violons, alto et deux violoncelles.

FRANÇOIS (Florent DES), maître de musique de la cathédrale de Noyon, vers le milieu du dix-septième siècle. On trouve plusieurs messes de sa composition dans le recueil publié par Ballard, en 1653, in-fol. La première, sous le titre de *Missa quatuor vocum ad imitationem moduli* Judica me Deus, est contenue au premier volume, n° 23; la seconde, à quatre voix, *ad imitationem moduli* Cantemus Domino, ibid., n° 24; la troisième, aussi à quatre voix, *ad libitum*, ibid., n° 25; la quatrième, à six voix, *ad imitationem moduli* Domina mundi, est au quatrième volume, n° 11.

FRANCON ou **FRANKON**, écrivain célèbre d'un traité de la musique mesurée (ainsi nommée par opposition au *plain-chant*), naquit à Cologne dans le onzième siècle. On l'a quelquefois confondu avec l'abbé d'Affligem du même nom; mais il était *écolâtre* de Liége (1), comme le disent Sigebert de Gembloux (*De script. ecclesiast.* c. 164) et Trithème (*De script. ecclesiast.* ann. MLX, n° 340). A l'égard de sa patrie, les uns l'ont fixée à Cologne, d'autres à Liége et même à Paris; mais lui-même nous la fait connaître dans son *Compendium de discantu*, qui commence par ces mots : *Ego Franco de Colonia.* J.-B. Doni (*Discorso sopra le consonanze*, in Op., t. I, p. 257), et les auteurs de *l'Histoire littéraire de la France* (t. VIII, p. 124), ne s'y sont pas trompés; c'est le P. Martini qui a fait de Francon un Parisien (*Storia della Mus.*, t. I, p. 160, n. 7), d'après un manuscrit de la bibliothèque Ambrosienne de Milan, intitulé : *Ars cantus mensurabilis edita a magistro Francone Parisiensi;* titre ajouté sans doute par quelque copiste ignorant. Ce manuscrit est celui dont l'abbé Gerbert s'est servi pour l'édition du Traité de la musique mesurée qu'il a donnée.

Francon fit ses études dans l'école de l'église de Liége, sous la direction d'Adelman, savant religieux de l'abbaye de Stavelot, et il y enseigna après lui. Il était philosophe, mathématicien, astronome et musicien, autant qu'on pouvait l'être au temps où il vécut. On ignore en quelle année il est mort. Il écrivait déjà avant le mois de février 1055, car il a dédié un livre de mathématiques à Hériman, archevêque de Cologne, qui est mort dans le même mois, et il vivait encore en 1083. Or, Jean de Muris nous apprend, dans un passage de son *Speculum musicæ*, cité par M. Théodore Nisard (*Revue de musique ancienne et moderne*, février, 1850, p. 94), que Francon était très-savant mathématicien (2).

Les écrits de Francon forment une époque importante dans l'histoire de l'art. Avant lui, ce qu'on connaissait des écrits des successeurs immédiats de Gui dont les ouvrages nous restent, n'indiquait point qu'il existât d'autre musique d'église que le plain-chant, ni qu'on possédât au onzième siècle un système de signes pour représenter diverses valeurs de temps et de mesure; enfin la *diaphonie*, ou harmonie

(1) Les bénédictins, auteurs de *l'Histoire littéraire de la France*, disent à ce sujet (t. VIII, p. 126) : « Francon, « que plusieurs modernes confondent avec l'abbé d'Affli- « ghem du même nom, en est fort différent, et par le « caractère de son état, et par le temps où il a fleuri. « En 1083, il était encore en vie; en 1066, il était revêtu « de la dignité de scolastique de la cathédrale à Liége. » Et plus loin : « Francon a aussi écrit sur la musique et « le plain-chant. » Et enfin, après avoir cité un manuscrit de l'abbaye de Lira, en Normandie, intitulé : *Ars Magistri Franconis de Musica mensurabili*, ils ajoutent : « Il ne paraît pas qu'il puisse y avoir de doute que ce « Francon, qualifié maître, ne soit le même que le « scolastique de ce nom. »

(2) Il y a eu un autre Francon cité par Hartzeim, dans sa Bibliothèque des écrivains de Cologne : il vivait en 1190; mais, suivant l'opinion émise par Steinen (*De Originibus Westphalicis*, fol. 4), cet auteur était né à Dortmund, en Westphalie. Il est certain qu'il fut recteur du prieuré de Saint-Benoît, dans cette ville. Au surplus, on ne connaît aucun titre d'ouvrage de ce moine, et l'on peut à peu près affirmer que ce n'est pas lui qui a écrit les traités de la Musique mesurée et du déchant.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

barbare composée de suites de quintes, d'octaves et de quartes, paraissait être la seule dont on fît quelquefois usage dans ce temps ; on ne trouve en effet dans ce qui nous reste de Bernon, de Guillaume d'Hirsauge, de Théoger de Metz, d'Aribon, de Jean Cotton et d'Engelbert d'Aimont, que le plain-chant, c'est-à-dire une musique non mesurée, et dépouillée d'harmonie, tandis que le traité de Francon, intitulé : *Ars cantus mensurabilis*, et son *Compendium de discantu*, nous offrent l'art sous un aspect d'avancement, soit à l'égard des valeurs de temps, soit par rapport à l'harmonie; ou, pour parler d'une manière plus exacte et écarter toute équivoque, ces ouvrages ont pour objet un art dont les auteurs qui viennent d'être nommés n'ont pas parlé, mais qui existait sans aucun doute de leur temps. Les objets dont s'occupent spécialement ces auteurs sont : le chant de l'église, la nature des intervalles, la solmisation, la constitution et la forme des tons du plain-chant, etc. Le défaut de rectitude dans les idées sur ce sujet a fait croire à Kiesewetter, à de Winterfeld et à Perne, que Francon, écolâtre de Liége, n'est pas le même que l'auteur des traités de musique mesurée et d'harmonie régulière qui portent son nom, et que celui-ci a dû vivre encore cent trente ou cent cinquante ans plus tard, c'est-à-dire vers la fin du douzième siècle, ou au commencement du treizième (on peut consulter à ce sujet une dissertation de Kiesewetter dans la *Gazette musicale de Leipsick*, ann. 1828, p. 795 et suivants, et le livre de de Winterfeld sur Jean Gabrieli et son époque). Le motif sur lequel ces écrivains fondent leur opinion, est qu'il est impossible que dans le peu de temps qui s'est écoulé entre l'époque de Gui d'Arezzo et celle de Francon, tout le système de la musique mesurée ait été inventé, et que les principes de l'harmonie régulière aient été trouvés. M. de Coussemaker s'est fait l'avocat de cette opinion, et par les mêmes motifs, dans le livre auquel il a donné le titre d'*Histoire de l'harmonie au moyen âge* (p. 144 et suivants) ; il disserte sur ce sujet, afin de découvrir un *Francon de Cologne* qui aurait pu écrire à la fin du douzième siècle le traité de la musique mesurée et celui du déchant. S'emparant de ce que j'ai dit dans une note de la première édition de cette Biographie, concernant un recteur du prieuré de Saint-Benoît de Cologne, qui portait le même nom et vivait en 1190, cette coïncidence heureuse le frappe, et il termine son plaidoyer par ces mots : *Nous n'oserions affirmer que c'est là Francon le mensuraliste, mais cela paraît bien probable* (p. 147). Je suis plus hardi que M. de Coussemaker, car j'affirme que le recteur du prieuré de Saint-Benoît n'est pas l'auteur des ouvrages dont il s'agit, par la raison très-simple qu'il était de Dortmund, en Westphalie, et que l'auteur du *Compendium de discantu* dit en propres termes : *Moi, Francon de Cologne*. Or, la ville de Dortmund n'est point un faubourg de Cologne, car elle en est à dix-sept lieues. Au surplus, on peut voir une réfutation des erreurs de Kiesewetter, de M. de Coussemaker et d'autres sur ce sujet, dans un écrit de M. Th. Nisard sur Francon de Cologne, qui renferme de très-bonnes choses, et dont les premiers chapitres ont été publiés dans la *Revue de musique ancienne et moderne* (voyez particulièrement le numéro de février 1856).

Kiesewetter essaie de corroborer ses arguments par cette considération, que Francon ne se donne pas pour inventeur des choses qu'il expose dans ses deux ouvrages, ce qui ferait remonter plus haut ces inventions, et les rendrait plus invraisemblables encore, au commencement du onzième siècle. Il est vrai que Francon dit, dans le prologue de son traité de la musique mesurée : *Nous nous proposons donc de traiter en abrégé de cette même musique mesurable, ne nous refusant pas d'intercaler (dans notre ouvrage) ce que d'autres ont dit de bon, ni d'éviter et de corriger leurs erreurs ; et si quelque chose de nouveau a été inventé par nous, nous le soutiendrons et le prouverons par de bonnes raisons* (1). Ces paroles font voir que l'auteur de l'abrégé du traité de musique de Jean de Muris cité par Burney (*A general history of Music*, t. II, p. 175), d'après un manuscrit du Vatican (n° 1146 du fonds de la reine de Suède), s'est trompé lorsqu'il a dit : *Post hunc* (*Guidonem*) *magister Franco qui invenit in cantu mensuram figurarum*, etc. L'assertion de cet auteur ne serait vraie que s'il avait dit : *Invenit in cantu mensuram quarundam figurarum*. Au reste, il n'est pas le seul qui, malgré le sens positif des paroles de Francon, lui a attribué l'invention des figures de la musique mesurée ; mais c'est particulièrement dans le quatorzième siècle que cette opinion s'est établie. Le premier écrivain qui l'a émise, paraît être Robert de Handlo, qui a écrit, en 1326, un

(1) Proponimus ergo ipsam mensurabilem musicam sub compendio declarare ; bene dicta aliorum non recusabimus interponere, errores quoque destruere et fugare ; et si quid novi a nobis inventum fuerit, bonis rationibus sustinere et probare.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

commentaire sur le traité de la musique mesurable de ce même Francon, sous la forme de dialogue entre Francon et le même Robert de Mandlo; ouvrage dont une copie se trouve au Musée britannique (n° 4900, 1, in-fol.) sous ce titre : *Regulæ cum maximis magistri Franconis, cum additionibus aliorum musicorum, compilatæ à Roberto de Handlo.* Un traité de musique intitulé : *Quatuor principalia tocius artis musicæ*, lequel est attribué à Thomas de Tewkesbury par Antoine Wood, mais qui, suivant l'opinion très-plausible de Burney (*History of Music*, t. II, p. 393), a été écrit par Simon Tunstede, en 1351, cet ouvrage, dis-je, contient un chapitre qui a pour titre : *De figuris inventis à Francone.* Ces auteurs avaient eu sans doute des manuscrits inexacts du traité de la musique mesurable de Francon. A l'égard de Marchetto de Padoue, de qui nous avons un important ouvrage sur la musique mesurée, écrit à la fin du treizième siècle, et terminé en 1283, il cite Francon en plusieurs endroits de son *Pomerium musicæ mensuratæ*, mais il ne le présente pas comme inventeur des éléments de ce genre de musique. Il y a donc lieu d'être étonné que Burney s'appuie de l'autorité de ce même traité de Marchetto de Padoue pour attribuer à Francon l'invention des quatre espèces de notes simples de l'ancienne musique mesurée (*A general History of Music*, t. II, p. 178), et qu'il cite à l'appui de son assertion le P. Martini (*Storia della musica*, t. I, p. 189), et l'abbé Gerbert (*De cantu et musica sac.*, t. I, p. 124), qui n'en disent pas un mot (1).

Il est incontestable que les ouvrages de Francon marquent un temps de progrès, mais non de création absolue. En faut-il conclure toutefois, comme Kiesewetter, de Winterfeld, Perne et M. de Coussemaker, que ces ouvrages ne sont pas du scolastique de Liége, et qu'ils appartiennent à une époque postérieure? Faut-il, enfin, ce qui est plus important, croire que la musique mesurée n'a pris naissance qu'au douzième siècle, conséquence nécessaire de l'opinion des érudits dont je viens de parler? Non, certes. La musique se présente dans l'histoire des temps anciens et chez tous les peuples du monde avec la mesure et le rhythme. C'est même par là qu'elle commence d'être, comme on en a eu la preuve chez les populations sauvages, découvertes au dix-huitième siècle dans l'Océanie. Il y avait des signes pour la notation de la mesure et du rhythme dans l'Inde plus de deux mille ans avant l'ère chrétienne; il y en eut chez les Grecs, et les peuples du Nord en ont eu dès le moyen âge, comme je le ferai voir en son lieu. Dans le moyen âge, comme partout et dans tous les temps, les mélodies des peuples furent mesurées et rhythmées, et quand on voulut les écrire, comme on écrivait les chants de l'église, il fallut des signes spéciaux pour rendre sensibles les durées proportionnelles des sons. De pareilles conséquences sont aussi certaines que si l'on en possédait les preuves écrites, parce qu'elles ressortent de la nature des choses. Si des documents plus anciens que les écrits de Francon n'ont point été découverts jusqu'à ce jour, cela n'autorise pas à croire qu'il n'en a point existé et même qu'il n'en existe pas encore; car bien des monuments de la plus haute importance pour l'histoire de l'art ont été trouvés depuis un demi-siècle par Perne, moi, MM. Danjou, Morelot et d'autres, et, sans aucun doute, on en découvrira encore. Francon, d'ailleurs, ne parle-t-il pas des auteurs qui l'ont précédé dans la doctrine de la musique mesurée? Cela ne suffit-il pas pour démontrer que la chose n'était pas nouvelle de son temps? De plus, possédât-on les écrits des prédécesseurs de Francon, pourrait-on en conclure qu'on aurait ainsi le commencement de la musique mesurée? Nullement; car les choses existent longtemps avant qu'on songe à en faire la théorie et le système. La notation en neumes lombards devint avec le temps une notation mesurée: qui pourrait dire où il faut remonter pour trouver l'origine des transformations qui s'y opérèrent sous ce rapport? Un moine de Mont-Cassin, qui écrivait au onzième siècle un traité *De musica antiqua et nova*, découvert par MM. Danjou et Morelot, nous met sur la voie à ce sujet. Son livre méritera d'être étudié avec soin; mais ne nous flattons pas de l'espoir d'y trouver le commencement de la *musique mesurée*; ce n'est pas de cela qu'il s'agit ni dans l'ouvrage de Francon, ni dans ceux de ses prédécesseurs, ni chez ses successeurs; mais bien d'un système de relation de figures de durée de notes suivant de certaines conventions absurdes dont l'usage se perpétua en partie jusqu'au commencement du dix-septième siècle. Cette seule

(1) Il n'est pas moins singulier que Gerbert ait dit (*De Cantu et musica sacra*, t. I, p. 124), que Marchetto de Padoue a cité Francon dans l'épître dédicatoire de son *Pomerium musicæ mensuratæ*, à Robert, roi de Sicile, et qu'il ait répété cette erreur dans l'avertissement placé en tête de l'édition qu'il a donnée des ouvrages de ce même écrivain (*Script. eccles. de musica sac. potiss.*, t. III, p. 64), car dans cette épître, insérée au même recueil (t. III, p. 122-123) on ne trouve pas le nom de Francon.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

observation suffit pour faire voir que tous les raisonnements de Kiesewetter tombent à faux. O archéologues musiciens! Vous avez le désir sincère de porter la lumière dans l'histoire de votre art; mais c'est vous qui l'environnez de ténèbres par vos disputes de mots, vos textes mal entendus, vos conjectures hasardées et vos doutes sur les choses les plus évidentes! Disons-le donc avec assurance, l'opinion de Kiesewetter, de Winterfeld, de Perne et de M. de Coussemaker, n'a pas de base solide, et les arguments négatifs de ces savants contre l'identité de Francon le scolastique et de l'auteur de l'*Ars cantus mensurabilis* tombent devant les considérations qui précèdent, devant les faits que j'ai analysés et devant les preuves de cet identité fournies par Sigebert, par l'anonyme de Gembloux et par Trithème.

Il y a d'ailleurs, indépendamment de la question de l'ancienneté de la musique mesurée, des preuves que Francon a écrit bien antérieurement à la fin du douzième siècle; en voici quelques-unes : Walter Odington, moine d'Evesham, au comté de Worcester, en Angleterre, auteur d'un grand traité de toutes les parties de la musique, composé au commencement du règne de Henri III, c'est-à-dire vers 1217 (1), s'exprime ainsi, au quatrième chapitre du sixième livre de cet ouvrage : *Diversæ sunt in modis doctrinæ; dicitur a Francone quinque modos esse*, etc. Or, puisqu'il existait déjà, dans les premières années du treizième siècle, diverses doctrines sur les modes, c'est-à-dire sur les combinaisons des temps de la mesure, il est évident que le système de la musique mesurée était déjà ancien, car on ne discute point sur les théories des choses nouvelles, surtout quand elles offrent la complication qu'on remarque dans le système de la notation noire de Francon, et dans un temps où les découvertes se propageaient avec beaucoup de lenteur.

Marchetto de Padoue dit aussi, dans le quatrième chapitre du *Traité de l'application du temps imparfait*, qu'il y avait une grande différence, entre les Italiens et les Français, dans la manière de proportionner et de chanter les notes dans le temps imparfait, les premiers voulant que la note finale fût parfaite, et les autres qu'elle fût imparfaite, et Marchetto juge le différend en faveur des Français. Le passage est assez intéressant pour être rapporté textuellement; le voici : *Sciendum est autem, quod inter Italicos et Gallicos est magna differentia in modo proportionandi notas, similiter in modo cantandi de tempore imperfecto. Nam Italici semper attribuunt perfectionem a parte principii; unde Italici dicunt, quod nota finis plus continet de perfectione, eo quod finis. Sed Gallici oppositum dicunt, scilicet quod hoc sit verum de tempore perfecto; de imperfecto autem dicunt ipsi, finalis semper est imperfectior, eo quod finis. Qui ergo rationabilius cantant? Et respondemus, quod Gallici : cujus ratio est, quia sicut in re perfecta ultimum complementum imperfectio ipsius dicitur esse a parte finis (perfectum enim est, cui nulla deest non solum a parte principii, sed etiam a parte finis); ita in re imperfecta imperfectio et defectus ipsius sumitur a parte finis*; etc. Ces différences dans la manière dont deux peuples concevaient les proportions des modes, n'ont pu s'établir qu'après un très-long exercice de la musique mesurée; telle était l'incertitude sur la valeur réelle des notes dans beaucoup de cas, à l'égard de cette singulière notation, que les discussions n'avaient pas cessé à la fin du quinzième siècle, et que les ouvrages de Tinctoris en sont remplis. Qu'on juge d'après cela de l'ancienneté qu'avait déjà vers 1217 le système exposé par Francon, puisqu'il y avait diverses autres doctrines qui balançaient la sienne.

Enfin, une dernière preuve de l'antiquité de la notation de cet écrivain se trouve dans deux passages du traité de la musique pratique de Jean de Muris (*apud Gerberto*, t. III. p. 204, 295) : *De figura autem primi et quarti gradus antiqui pauca locuti sunt*, dit ce savant, *sed de figuris secundi et tertii rationabiliter tractaverunt*, etc.; et plus loin : *Remanet inquirendum de nominibus figurarum, quæ notulæ dicuntur. In primo gradu sic possumus nominare : triplex longa, duplex longa, simplex longa. In secundo insequendo nomina antiquorum, longa perfecta, longa imperfecta, brevis*, etc. Il est évident que l'épithète de *antiqui* s'applique à Francon et à ses contemporains, car cet écrivain fait un usage habituel des noms de *longues parfaites*, *longues imparfaites* et *brèves*; or, les auteurs qui étaient considérés comme anciens en 1325 ne sont certainement pas ceux qui auraient vécu à la fin du douzième siècle.

Bottée de Toulmon est allé plus loin que ceux qui ont mis en doute l'époque où Francon a pu écrire ses traités de musique mesurée et de contrepoint, et qui l'ont rajeunie d'un siècle; car, prenant pour base d'une opinion

(1) Je possède une copie de cet ouvrage.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

nouvelle un passage du 26e chapitre d'un traité *général* de musique, écrit au treizième siècle par le dominicain Jérôme de Moravie, passage qu'il n'entend pas et qu'il explique mal, il établit, dans un *Rapport au Comité historique* dont il était membre, que l'opinion qui attribue ces ouvrages à l'écolâtre de Liége est erronée, et qu'ils ont été écrits à l'époque même où vivait Jérôme; ce que celui-ci affirmerait, d'après les leçons orales d'un certain Jean de Bourgogne, qui fut son maître (1). Pour rendre évident le ridicule de cette thèse, il suffirait sans doute de rappeler l'accord de tous les manuscrits qui renferment l'*Ars cantus mensurabilis* et le *Compendium de Discantu*, sous le nom de Francon; de citer les paroles du moine Walter Odington, dans un livre écrit avant celui de Jérôme de Moravie; celles de Marchetto de Padoue en plusieurs endroits du *Pomerium musicæ mensuratæ*, composé dans le même siècle; le Dialogue de Robert de Handlo, daté de 1326; le livre de Simon *Tunstede*, terminé en 1351; un Traité manuscrit du Muséum britannique intitulé : *Musica Magistri Frònconis, cum additionibus et opinionibus diversorum*, écrit vers 1470 par Jean Hamboys, docteur en musique; enfin, les autorités de Jean de Muris, de Gafori, de Morley, de Spataro et vingt autres écrivains renommés à juste titre et tous anciens, lesquels proclament la gloire de Francon et témoignent de l'importance de ses écrits. Cependant, il faut faire voir que le passage si singulièrement interprété n'a nullement le sens qu'on lui a prêté. En voici les termes : « *Hanc* (positionem Johannis de Garlandia) *declarans subsequitur positio tertia Johannis videlicet de Burgundia, ut ex ore ipsius audivimus, vel secundum vulgarem opinionem, Franconis de Colonia, quæ talis est*, etc. » Cette phrase est obscure et, sans aucun doute, mal construite; mais de quoi s'agit-il? D'une opinion de Jean de Bourgogne, que Jérôme de Moravie a entendue de sa propre bouche, sur un point de théorie conforme à la doctrine universellement attribuée à Francon de Cologne. M. Nisard a très-bien saisi le sens du passage : Quant à M. de Coussemaker, bien qu'il rejette l'interprétation de Bottée de Toulmon, il n'énonce pas son opinion d'une manière précise, et il fait sur le passage en question ce singulier commentaire : « Ces mots, *ut ex ore ipsius audivimus*, signifient-ils que, sur le dire de Jean de Bourgogne, et malgré l'opinion contraire généralement reçue, Jérôme de Moravie lui aurait attribué ce traité? Cela nous paraît difficile à admettre. Si Jérôme avait cru que Jean de Bourgogne était l'auteur de ce traité, il ne se serait pas contenté, pour combattre une opinion contraire aussi accréditée, de produire d'une manière timide et vague le simple témoignage de Jean de Bourgogne lui-même. En tout cas, l'affirmation de Jérôme ne nous paraîtrait pas assez concluante pour détruire le sentiment généralement adopté (2). » Il ne s'agit là d'affirmation d'aucune espèce; pas même que Jean de Bourgogne (*voyez* ce nom) se serait attribué ce qui appartient à Francon; car si Jérôme de Moravie avait voulu donner ce sens à ses paroles, il se serait exprimé d'autre manière, et à peu près en ces termes : *tribuens sibi Johannes scilicet de Burgundia ut ex ore ipsius audivimus, quod, secundum vulgarem opinionem, Franconis de Colonia doctrinam esse.* Enfin, n'oublions pas que Jérôme de Moravie lui-même a pris pour guide, en matière de musique mesurée, le traité de Francon de Cologne, et qu'il lui a emprunté la plus grande partie du 26e chapitre de sa compilation. Comment peut-on imaginer après cela qu'il ait voulu élever des doutes sur l'authenticité de son œuvre?

Ce n'est pas assez de mettre au néant une bévue telle que celle de Bottée de Toulmon, il faut saisir cette occasion pour signaler le penchant des archéologues de nos jours à exhumer des noms obscurs et des faits sans autorité, pour les opposer à ce qu'il y a de plus patent dans l'histoire, et cela dans le seul but de se donner pour les Christophe Colomb d'un nouveau monde musical. Qu'importe qu'il y ait eu quelque part un auteur inconnu d'un livre associé à son sort, et dont on découvre par hasard une copie unique, puisque, par leur obscurité même, l'homme et le livre n'ont exercé aucune influence sur l'art et sur la science? Les noms connus de tous et glorifiés dans tous les temps; les ouvrages dont les copies sont multipliées et se sont répandues partout, voilà ce qui seul a de la valeur et fait époque dans l'histoire de la musique.

On a vu précédemment que Francon est auteur de deux traités de musique dont un a pour titre : *Ars cantus mensurabilis* et l'autre, *Compendium de Discantu, tribus capitibus.*

(1) Voyez les réfutations faites par M. Nisard de l'argumentation de Bottée de Toulmon, dans *la Revue de musique ancienne et moderne* (n° de février 1856, pages 81 et 82, ainsi que dans la nouvelle édition de *la Science et la pratique du plain-chant*, de D. Jumilhac, p. 152, etc.

(2) *Histoire de l'harmonie au moyen âge*, p. 147 et 148.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Le premier de ces ouvrages existe en manuscrit dans la bibliothèque Ambrosienne de Milan, côté D. 5. in-folio; au Muséum Britannique, où j'en ai trouvé une assez bonne copie du quinzième siècle, in-4° sous le n° 8860, inconnue à Burney; le manuscrit qui a été consulté à Oxford par cet historien de la musique, et dont il a fait des extraits, contient les deux ouvrages; l'*Ars cantus mensurabilis* est divisé en six chapitres dans ce manuscrit. Les auteurs de l'Histoire littéraire de la France mentionnent aussi un manuscrit in-folio, qui se trouvait à l'abbaye de Lira, en Normandie, et qui avait pour titre : *Ars Magistri Franconis de Musica mensurabili*. Ce volume existe vraisemblablement aujourd'hui dans quelque bibliothèque publique de la Seine-Inférieure ou du Calvados. A la bibliothèque impériale de Paris, il y en a deux copies, l'une dans le fonds de Fontanieu (E. 30, in-8°), indiquée comme *anonyme*, si chargée d'abréviations et si fautive, qu'elle ne serait d'aucune utilité, s'il ne s'y trouvait quelques passages qui ne sont pas dans les autres manuscrits; l'autre, bon manuscrit qui m'a été utile, et dont il a été fait une copie fort exacte par un élève de l'école des Chartres, laquelle, je crois, a été acquise par Bottée de Toulmon. Dans un manuscrit du quinzième siècle, existant à la bibliothèque de Ferrare, on trouve le traité de la musique mesurée sous le titre : *Mag. Franconis de Modis*. Enfin, une rédaction assez bonne du texte de Francon se trouve dans le grand traité de musique de Jérôme de Moravie, dont le manuscrit unique est à la bibliothèque impériale de Paris (Supplém. latin, n° 1817, ancien fonds de Sorbonne). Elle forme en grande partie le 26e chapitre de l'ouvrage : il s'y trouve d'assez notables différences avec les autres manuscrits. Perne en a fait une copie que j'ai; mais elle est si remplie de non-sens, par les difficultés que Perne a trouvées dans la lecture du manuscrit, ainsi que par son insuffisante connaissance du latin, que cette copie ne peut être d'aucune utilité. Ainsi l'on y lit *nuno non et* pour *nec non*, *opera* pour *oportet*, *minimus quod* pour *minori quam*, *grossior* pour *crassior*, *sicut* pour *secundum*, *sine* pour *scilicet*, et cent autres choses semblables.

Les manuscrits connus de l'art du chant mesuré sont plus ou moins chargés de fautes dans le texte et dans les exemples; ceux-ci, dont les portées sont préparées, manquent même souvent. Burney déclare que les exemples du manuscrit d'Oxford sont si fautifs, que la plupart sont inintelligibles, et que beaucoup d'autres n'ont point été écrits, quoique les lignes aient été tracées (*Hist. of music*, t. 2, p. 154). La plus mauvaise copie est évidemment celle qui a été faite pour l'abbé Gerbert d'après le manuscrit de la bibliothèque Ambrosienne. Le texte et les exemples y sont également défigurés. Bottée de Toulmon a fait connaître dans un article de la *Gazette musicale* de Paris (3e année, n° 9) quelques-unes des fautes les plus grossières du texte donné dans l'édition de ce savant (*Script. ecclesiast. de Musica sac.* t. III, p. 1-16), entre autres, dans un paragraphe où le mot *Lyra*, qui ne forme aucun sens dans les phrases, est employé sept fois pour *Littera* (p. 12). Bien d'autres fautes encore sont répandues dans ce texte; il en est même qu'on est étonné de trouver dans un livre dont l'éditeur écrivait bien en latin; par exemple, ce passage (p. 9, col. 1.) : *Præterea istæ sex pausæ sex tractatibus* (tractibus) *designantur subtilibus, quæ* (qui) *etiam pausæ appellantur, quarum prima* (quorum primus), *quæ perfecta* (qui perfectus) *dicitur, qualuor tangens lineas, tria spatia comprehendit* (1), etc. Il semble en vérité que Gerbert n'ait rien compris à ce qu'il transcrivait. A l'égard des exemples notés, le mal est beaucoup plus grave, car beaucoup d'exemples ne correspondent point aux passages du texte où on les a placés, les notes sont souvent fausses, les clefs sont changées en plusieurs endroits, et les parties ont été interverties de telle sorte, que la voix supérieure est devenue l'inférieure et réciproquement; enfin, plusieurs passages, où il y a eu originairement des exemples, en sont dépourvus. Cependant le manuscrit de l'Ambrosienne de Milan, d'après lequel cette copie a été faite, est le plus beau, le plus correct et le plus complet connu jusqu'à ce jour. En 1841, me trouvant à Milan pour quelques jours, j'ai lu ce manuscrit et ai relevé sur un exemplaire de l'ouvrage publié par Gerbert toutes les fautes de son texte; j'ai pris le calque de tous les exemples notés et j'ai marqué la place de chacun; regrettant toutefois que le temps dont je pouvais disposer ne me permit pas de prendre la copie entière; mais cette copie a été faite avec beaucoup de soin en 1847, par MM. Danjou et Morelot (*voyez* ces noms), et depuis lors elle a été communiquée à M. de Coussemaker.

Le traité du chant mesuré n'est pas divisé de la même manière dans tous les manuscrits; dans celui qui a servi pour l'édition donnée

(1) Le pronom et le nom de nombre se rapportent aux traits déliés (*Tractibus subtilibus*), qui sont les signes des pauses.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

par Gerbert, on trouve cette division : 1° La préface, qui commence par ces mots : *Cum de plana musica*, etc. 2° CAPUT I. *De divisione musicæ mensurabilis, et ejus speciebus.* 3° CAP. II. *De definitione discantus et divisione.* 4° CAP. III. *De modis cuilibet discantus.* 5° CAP. IV. *De figuris sive signis cantus mensurabilis.* 6° CAP. V. *De ordinatione figurarum ad invicem.* 7° CAP. VI. *De plicis in figuris simplicibus.* 8° CAP. VII. *De ligaturis, et earum proprietatibus.* 9° CAP. VIII. *De plicis in figuris ligatis.* 10° CAP. IX. *De pausis*, et *quomodo per ipsas modi ad invicem variantur.* 11° CAP. X. *Quot figuræ simul legabiles sint.* 12° CAP. XI. *De Discantu et ejus speciebus.* 13° CAP. XII. *De copula.* 14° CAP. XIII. *De Ochetis.* Dans le manuscrit du Musée britannique, les chapitres quatrième et cinquième n'en forment qu'un; il en est de même du douzième et du treizième. Le manuscrit du fonds de Fontanieu, de la bibliothèque impériale, n'a aucune division. Le manuscrit d'Oxford (842, f. 49) est divisé en six chapitres seulement, ce qui a fait croire à Forkel et à Lichtenthal qu'il est incomplet; ils n'ont point vu que ces six chapitres contiennent tout l'ouvrage. Ils ont pour titres : 1° *Capitulum primum continet prologum et definitiones terminorum ad istum tractatum pertinentium Cap.* 2. *De figuris vocis simplicis, sive de notis non ligatis. Cap.* 3. *De ligatis, sive de figuris compositis. Cap.* 4. *Est de pausis et earum diversitate. Cap.* 5. *Est de diversarum vocum debita concordantia et Discantu. Cap.* 6. *Diffinit copulam et organum, et eorum species.* Le prologue et les définitions des termes du premier chapitre renferment le contenu des trois premiers chapitres du manuscrit de Milan. Le deuxième chapitre contient les quatrième, cinquième et sixième du même manuscrit; le troisième renferme les chapitres septième et huitième; le quatrième correspond aux neuvième et dixième; le cinquième, au onzième, et le sixième aux douzième et treizième. Burney a donné une bonne description du livre de Francon, d'après ce manuscrit, dans le deuxième volume de son Histoire de la musique (p. 179 à 192).

Burney est aussi le premier écrivain qui a fait connaître le petit traité du déchant, d'après un manuscrit d'Oxford. Ce traité, où Francon nous apprend quel était le lieu de sa naissance, est divisé en trois chapitres. Burney en a indiqué le contenu (t. II, p. 152-154). Le manuscrit d'Oxford a été longtemps le seul qu'on connût de cet ouvrage; j'en ai trouvé un autre à la bibliothèque impériale de Paris, donné comme anonyme en tête de l'ouvrage, et non porté au catalogue.

J'ai fait un long travail sur les ouvrages de Francon; j'en ai corrigé le texte d'après une collation des manuscrits, avec l'édition donnée par l'abbé Gerbert, dans le troisième volume de sa Collection des écrivains ecclésiastiques sur la musique; j'ai restitué avec beaucoup de soin et de peine les exemples altérés, omis ou tronqués dans la plupart des manuscrits; j'ai fait une traduction française des deux traités; j'y ai joint des extraits des commentaires de Robert de Handlo, de Simon Tunstede et de Jean Hamboys, d'un curieux traité de musique anonyme du douzième siècle, du *Pomerium musicæ mensuratæ* de Marchetto de Padoue, beaucoup de notes, et une dissertation sur le système des proportions de la notation noire en usage jusque dans la seconde partie du quatorzième siècle. J'attendrai que M. de Coussemaker ait donné l'édition qu'il prépare des écrivains du moyen âge sur la musique, afin de juger si la publication de mon travail pourrait être encore utile.

FRANK. (*Voyez* FRANKE.)

FRANKE (F.-C.), pianiste et virtuose sur la contrebasse, vécut d'abord à Berlin, puis s'établit à Dessau en 1833; en 1841, il était à Quedlinbourg. On a de lui des polonaises, des airs variés et des pièces brillantes pour le piano, ainsi que des chansons allemandes avec accompagnement. Toutes ces productions ont été gravées à Berlin. On lui doit aussi une méthode de contrebasse intitulée *Anleitung den Contrabass zu spielen*. Chemnitz, Hœcker.

Plusieurs autres artistes de ce nom se sont fait connaître depuis 1830. Léopold Franke est un hautboïste allemand qui a du talent et qui a publié des œuvres pour son instrument, entre autres un *Rondo brillant* pour hautbois, avec quatuor ou piano, op. 11, publié à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel.

Sylvain Franke, clarinettiste à Weimar, a publié en 1833 des variations et un rondeau sur un thème de *la Muette de Portici*, pour clarinette et orchestre ou piano, à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel.

FRANKENBERG (FRANÇOIS), chanteur qui a eu de la réputation en Allemagne, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, est né à Maltighoven (Bavière), en 1759. Ayant été envoyé à Vienne pour y faire des études dans les sciences, il cultiva aussi la musique. L'empereur Joseph II ayant eu occasion de l'entendre, fut frappé de la beauté de sa voix

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de basse, et l'engagea à la développer et à entrer au théâtre. Frankenberg débuta en 1779, au théâtre de Vienne, dans un opéra intitulé : *Der Jahrmarkt* (la foire). Il y obtint du succès, et après plusieurs années de séjour à Vienne, il se rendit à Berlin, où il parut pour la première fois en 1788, dans *le Docteur et l'Apothicaire*, opéra de Dittersdorf. La justesse de ses intonations, le beau timbre de sa voix et son expression dramatique le firent accueillir avec des applaudissements ; ses qualités sociales lui méritèrent l'estime de tous ceux qui le connurent. Malheureusement il n'eut pas le temps de donner à son talent le développement dont il était susceptible : il mourut à l'âge de trente ans, le 10 septembre 1789. Gerber dit que cet artiste a écrit sa vie, et qu'elle a été publiée sous le titre de *Leben und Charakter Frankenberg's* ; je n'ai pu découvrir cet écrit, ni connaître la date et le lieu de sa publication.

FRANKLIN (Benjamin), un des hommes les plus justement célèbres du dix-huitième siècle, naquit le 6 janvier 1706, à Boston, dans l'Amérique septentrionale, d'une famille d'artisans. Trop pauvre pour lui faire donner une éducation brillante, son père se borna à lui faire apprendre à lire, à écrire et à calculer. Plus tard, Franklin acquit des connaissances étendues, mais il ne les dut qu'à son amour pour l'étude et à ses efforts constants. Tour à tour ouvrier imprimeur, propriétaire d'imprimerie, directeur des postes de Philadelphie, économiste, écrivain, député à l'assemblée générale de la Pensylvanie, il vit s'étendre sa réputation d'homme de génie et de sage, qui l'a fait ranger parmi ceux qui ont rendu les plus grands services à l'instruction et à l'émancipation de l'Amérique. L'histoire de ce philosophe n'appartient pas à la nature de ce livre ; c'est pourquoi il n'en est parlé ici que pour les expériences d'acoustique qui l'ont conduit à la construction de l'*harmonica* connu sous son nom. On peut voir des détails sur ces expériences dans l'édition complète de ses œuvres publiée à Londres, en 1806, 3 vol. in-8°. Les principales pièces de ce recueil, relatives à la musique sont : 1° La description de l'harmonica, dans une lettre adressée au P. Beccaria de Turin. 2° Des considérations sur l'utilité des chants populaires. 3° Des remarques sur la déclamation dans les airs. Ces opuscules ont paru pour la première fois dans un recueil de pièces publié à Londres en 1779, in-4°, sous ce titre : *Philosophical, political and miscellaneous pieces, with plates*. Une traduction allemande de cette collection, par Wenzel, a paru à Dresde, en 1780, 3 vol. in-8°. Franklin est mort à Philadelphie, le 17 avril 1790, à l'âge de quatre-vingt-quatre ans.

FRANTZ (Klamer-Guillaume), organiste de l'église Saint-Ulrich, à Halle, fut, depuis 1802, collaborateur à l'école de l'église cathédrale de cette ville, puis il obtint la place de prédicateur à Oberbörnecke, près d'Egeln, en Saxe, et enfin il accepta celle d'organiste à Halle. Bien qu'il eût atteint l'âge de soixante-treize ans, il y cultivait encore l'art avec beaucoup d'activité en 1843. On a de ce savant : 1° *Anweisung zum melodiren für angehende Organisten und Dilettanten der Musik* (Instruction sur la modulation, à l'usage des organistes commençants et des amateurs de musique, etc.), Leipsick, Breitkopf et Hærtel, 1828, in-4°. 2° *Ueber der dem ältern Kirchenchoræle* (Sur les anciens chorals d'église, expliqués par des exemples), Quedlinbourg, chez Basse, 1818, in-8° de 77 pages. 3° *Ueber Verbesserung der musikalischen Liturgie* (Sur les améliorations à introduire dans la Liturgie musicale des églises évangéliques), Halberstadt, Vogler, 1819, in-8°. 4° *Vorschlæge zur Verbesserung der musikalisches Theils d. Kultus* (Propositions d'amélioration pour la partie musicale du culte), Quedlinbourg, 1817, in-8° de 32 pages. Frantz a fait aussi insérer quelques bons articles dans la *Gazette musicale de Leipsick*, entre autres : *Ueber Gemüthsstimmung in musikalischer Einsicht* (Sur la disposition de l'âme, sous le rapport musical, ann. 1802, n° 41), et *Die Singchære, eine nützliche Anstalt* (Les chœurs de chants, institution utile, ann. 1802, n° 43). Il a fait aussi imprimer : *Choralbuch, enthaltend die bekanntesten Chorœle des protestantischen Kirche Deutschlands, mit reinen Melodien und reinen uberall ausgeschriebenen Harmonien* (Livre choral, contenant les chants les plus usités des églises protestantes de l'Allemagne, avec les mélodies pures, etc.), Halberstadt, 1811, Vogler, in-4° obl. ; 96 *alte und unbekannte Choralmelodien, mit Anmerkungen*, etc. (Quatre-vingt-seize mélodies chorales anciennes et inédites, avec des remarques), Quedlinbourg, 1831, in-8°, et quelques chansons avec accompagnement de piano, à Dresde.

FRANZ (Ignace), né à Protzau, le 12 octobre 1720, étudia à Glatz et à Breslau, pour être prêtre. En 1740, il entra au séminaire d'Olmütz, et deux ans après il y reçut les ordres. Nommé chapelain à Glogau en 1742, il resta dans cette situation jusqu'en 1753, où il fut envoyé comme pasteur à Schlawa. Peu de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

temps après, il fit un voyage à Rome. De retour dans sa patrie, il fut nommé, en 1766, inspecteur des presbytères de Schwiebut, Guhrau et Schlawa, puis recteur de l'Alumnat de Breslau, et enfin, en 1778, directeur du séminaire de cette ville, où il est mort en 1791. On a de cet ecclésiastique : 1° *Schlesisches Gesangbuch zum Gebrauch der Romisch-Katholischen, darin Gesænge auf alle hohe und viele andere Festtage und so wie befindlich sind nebst den dazu gehœrigen Melodien in Noten* (Livre de chant de la Silésie, etc.), Breslau, 1768. 2° *Choralbuch oder Melodien zum Gesangbuch* (Livre choral, ou mélodies pour le livre de chant), Breslau, 1778, in-4°.

FRANZ (Charles), né, en 1738, à Langenbielau, près de Reichenbach, entra à l'âge de neuf ans chez son oncle, qui était intendant et corniste chez le comte Zerotin, à Falkenberg, et y demeura jusqu'à sa dix-huitième année. Il apprit de lui à jouer du cor, et acquit sur cet instrument une habileté qui passait alors pour extraordinaire. Après avoir atteint sa vingtième année, il entra au service de l'évêque d'Olmütz, en qualité de premier cor, et se fit admirer dans sa chapelle, par sa facilité à parcourir sur son instrument une étendue extraordinaire. Après la mort de l'évêque, il passa au service du prince Esterhazy, à Vienne, et y resta quatorze ans, sous la direction de Haydn. Le goût du prince pour le baryton, sorte de basse de viole d'amour, et la musique que Haydn composait pour cet instrument, lui suggérèrent le désir de l'étudier; mais il dut se faire lui-même un plan d'études, car il n'existait ni maître ni méthode qu'il pût consulter. Le baryton, monté de sept cordes de boyau, et de quatorze cordes métalliques qui passent sous le manche et à travers le chevalet, est fort difficile à jouer; mais il produit de certains effets mélancoliques pleins de charme. Franz, devenu le plus habile barytoniste de l'Europe, ne quitta le service du prince Esterhazy que pour entrer chez le cardinal Bathiany, à Presbourg; il demeura huit ans dans cette situation et ne la quitta que lorsque le cardinal fut obligé de congédier sa musique, à l'avénement de l'empereur Joseph II. Il retourna alors à Vienne, et y resta deux ans sans emploi. C'est à cette époque, c'est-à-dire en 1784 et 1785, qu'il publia douze concertos pour le baryton. Depuis 1786 jusqu'en 1788, Franz voyagea en Allemagne, dans l'intention d'y trouver une place convenable; partout il se fit applaudir, mais le baryton n'étant pas un instrument de chapelle, il ne put obtenir de bonne position. Il paraît que, depuis ce temps, il s'est rendu en Russie. On ne sait rien de ses dernières années.

FRANZ (Joachim-Frédéric), fils d'un organiste, facteur d'orgues, né à Havelberg, vers 1748, fut bon organiste et professeur de composition à Rathenau. Il possédait une belle voix de ténor, et chantait bien la musique d'église. Il a composé des cantates, parmi lesquelles on remarque particulièrement *die Tageszeiten* (les Parties du jour).

FRANZ (Joachim-Louis), frère puîné du précédent, né à Havelberg, en 1750, fut cantor et organiste à Kyritz, dans le Brandebourg. Il mourut dans cette petite ville en 1789, avec la réputation d'un des organistes les plus distingués de son temps. Marpurg le cite particulièrement pour son excellente exécution des fugues de Jean-Sébastien Bach. On entend encore, dans les églises du Brandebourg, de bonnes compositions de Franz, dont il n'a été rien publié.

FRANZ (Jean-Chrétien), frère cadet des précédents, est né à Havelberg, le 19 juin 1762. Après avoir terminé ses études littéraires, il fit un cours de théologie jusqu'à l'âge de dix-huit ans; mais la beauté de sa voix de basse le détermina à renoncer à cette étude, pour se livrer à celle du chant, sous la direction d'un bon maître italien, nommé Conciliani. En 1782, il entra au service du comte de Schwerin, ministre et grand écuyer, à Potsdam, et fut employé dans la musique de la chambre du prince héréditaire de Prusse (plus tard Frédéric-Guillaume III). Les voyages qu'il fit ensuite avec son maître achevèrent de former son goût, et augmentèrent ses connaissances dans l'art du chant, par les occasions qu'il eut d'entendre quelques artistes distingués. Après avoir été quelque temps sous-bibliothécaire de la Bibliothèque royale, il eut un engagement comme première basse de l'Opéra italien. Avant lui, jamais un chanteur allemand n'avait paru sur ce théâtre. En 1791, il cessa de chanter l'opéra bouffe, pour prendre les premiers rôles dans l'opéra sérieux; son début en ce genre eut lieu dans *Axur*, de Salieri, le 19 novembre de cette année. Dès 1795, il s'était fait connaître comme compositeur par quelques chansons avec accompagnement de piano, qui furent insérées par Bœheim dans sa collection de chants à l'usage des loges maçonniques. En 1805, il donna à Berlin une opérette en un acte, intitulé : *Edelmuth und Liebe* (Magnanimité et amour), dont il avait composé la musique et les paroles; cet ouvrage

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

fut joué avec succès. Franz est mort en cette ville, le 28 février 1814.

FRANZ (Étienne), né à Vienne, en 1785, n'était âgé que de cinq ans lorsque son père, bon professeur de musique, lui donna les premières leçons. Il lui enseigna d'abord le violon, mais ayant remarqué dans cet enfant une belle voix de soprano, il lui fit apprendre les principes du chant, et essaya de le faire entrer dans la chapelle de la cour; mais n'ayant pu y réussir, il le fit recevoir comme enfant de chœur au couvent des Piaristes de Josephstadt, à l'âge de neuf ans. Cette situation procura au jeune Franz l'occasion de faire un cours d'études classiques. Partageant son temps entre les humanités et le chant, il continuait aussi à jouer du violon, et recevait des leçons pour cet instrument du violoniste Dominique Ruprecht. Celui-ci, par ses instances auprès d'Albrechtsberger, obtint de ce savant homme qu'il donnât des leçons d'harmonie et de composition à son élève, et lui enseignât aussi à jouer du piano. Joseph Haydn avait connu Franz, le père, à la chapelle du prince Esterhazy; il permit à son fils d'aller le voir souvent; dans tous ses visites au grand homme, Franz apprenait toujours quelque chose d'utile. Déjà il possédait des connaissances assez étendues en musique, et il avait achevé la première année d'un cours de philosophie, lorsque son père, qui avait d'autres enfants, et qui craignait de ne pouvoir lui procurer les moyens d'achever ses études supérieures, le fit entrer dans une maison de commerce, pour y apprendre la tenue des livres et les arbitrages du change. Le jeune artiste ne se sentait pas de goût pour cette carrière; mais il s'était soumis aux volontés de son père : une circonstance heureuse vint le rendre à l'art pour lequel il sentait qu'il était né. Il avait souvent exécuté sa partie de violon dans des quatuors chez un gentilhomme riche, père de plusieurs enfants; ce seigneur lui proposa la place de professeur de musique de ses enfants et de premier violon de ses concerts; Franz accepta avec joie cette proposition, et prit possession de son nouvel emploi en 1803, à l'âge de dix-huit ans. En 1806, il se rendit à Saint-Pétersbourg, et y contracta un engagement pour diriger une éducation particulière; mais il le rompit bientôt, parce que ses fonctions ne lui laissaient pas assez de temps pour ses études. De retour en Allemagne, en 1807, il accepta une place de directeur de musique chez un grand seigneur dont les terres étaient situées dans le comté de Stuhlweissenbourg. Pendant les six années qu'il passa dans cette situation, il composa beaucoup de musique religieuse et instrumentale. Son engagement étant terminé, il retourna dans sa ville natale, où l'emploi de premier violon du théâtre *an der Wien* lui fut confié. L'intendant de la musique de la cour, comte de Kusstein, et le premier maître de chapelle Salieri, l'ayant entendu en différentes occasions, le recommandèrent à l'empereur, et le lui présentèrent. Ce prince, charmé de son talent, lui promit la première place vacante dans sa chapelle; il l'obtint, en effet, en 1816, au moment où l'on venait de lui offrir un engagement avantageux pour la Russie. Depuis ce moment jusqu'en 1820, il se fit entendre souvent dans les concerts, où il exécutait toujours des morceaux nouveaux composés par lui. En 1818, il avait quitté le théâtre pour se vouer plus particulièrement à l'enseignement; vers ce temps, l'institut créé pour les pensions des artistes, auquel il avait rendu des services signalés, le nomma son secrétaire, et lui confia la direction des deux grands concerts annuels qui étaient donnés au bénéfice de la caisse. La manière dont il s'acquitta des fonctions qu'on lui avait confiées lui procura la protection du comte de Dietrichstein, qui lui fit obtenir, en 1828, la direction supérieure des théâtres impériaux.

Franz a composé : 1° Trois quatuors pour flûte, violon, alto et basse, œuvres 1 (en *ut*), 4 (en *fa*), 8 (en *ré*), Vienne, Artaria. 2° Plusieurs quatuors pour violon, *ibid.* 3° Un septuor pour violon obligé, hautbois, flûte, cor, etc. 4° Un quintette pour violon. 5° Un *idem* pour flûte. 6° Cinq airs variés pour violon et quatuor, Vienne, Artaria et Haslinger. 7° Une grande symphonie pour l'orchestre. 8° Deux œuvres de duos pour deux flûtes, Vienne, Artaria. 9° Quelques thèmes variés pour piano et violon, *ibid.* 10° Duo concertant pour hautbois et flûte, avec orchestre. 11° Un rondo pour harpe et orchestre. 12° Quinze ouvertures pour des drames. 13° Quatre-vingt-dix entr'actes pour des drames et comédies. 14° Plusieurs morceaux pour guitare. 15° Deux recueils de poésies de Théodore Kœrner, mis en musique pour une voix avec accompagnement de piano, Vienne, Artaria. 16° Une messe solennelle, avec graduel et offertoire.

FRANZ (Robert), un des meilleurs compositeurs allemands de chansons, est né à Halle, le 28 juin 1815. Il avait atteint l'âge de quatorze ans, lorsqu'il se livra à l'étude de la musique. Lorsqu'il eut acquis des connaissances pratiques suffisantes dans cet art, il se rendit à Dessau et y fit un cours de composition

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sous la direction de Frédéric Schneider. De retour dans sa ville natale, il y a obtenu successivement les places de directeur d'une Académie de chant, de chef d'orchestre des concerts de symphonie, d'organiste et de professeur de musique à l'Université. Les mélodies de sa composition ont eu beaucoup de succès, particulièrement dans la Saxe. Ses œuvres les plus connues en ce genre sont : 1° Douze chants a voix seule avec piano, op. 1, Leipsick, Breitkopff et Hærtel. 2° Six *idem*, op. 3, *ibid.* 3° Douze *idem* en deux suites, op. 4, Leipsick, Kistner. 4° Douze *idem* en deux suites, op. 5, Leipsick, Whistling. 5° Six *idem*, op. 6, *ibid.* 6° Six *idem*, op. 7, *ibid.* 7° Six *idem*, op. 8, Leipsick, Breitkopff et Hærtel. 8° Six *idem*, op. 9, Vienne, Haslinger. 9° Six *idem*, op. 11, Berlin, Stern.

FRANZ (Jean), docteur en philosophie, professeur à l'Université de Berlin, est auteur d'une dissertation littéraire et critique sur les musiciens grecs dont les écrits sont parvenus jusqu'à nous, et qu'il a publiée sous ce titre : *De Musicis Græcis commentatio*, Berlin, 1840, in-4° de 23 pages. On y trouve à la fin le texte du commentaire du moine Barlaam (*voyez* ce nom) sur trois chapitres du troisième livre des *Harmoniques de Ptolémée*, d'après un manuscrit de la Bibliothèque royale de Naples.

FRANZONI (Amand), né à Mantoue, vers 1575, fut maître de chapelle de l'église ducale de Sainte-Barbe, dans cette ville, et académicien *olimpico*. Il s'est fait connaître par des recueils de chants à trois voix, intitulés : 1° *Il primo libro delli fioretti musicali a 3 voci*, Venezia, Ricc. Amadino, 1602, in-4°. 2° *Il secondo libro delli fioretti*, etc., *ibid.*, 1607, in-4°. 3° *Il terzo libro*, etc., ibid., 1617, in-4°.

FRASCHINI (Gaetano), ténor dramatique né a Pavie, en 1815, se livra d'abord à l'étude de la médecine; mais doué d'une des voix de ténor les plus puissantes qu'on ait entendues au théâtre, il prit la résolution de la cultiver et prit des leçons d'un maître nommé *Moretti*, qui lui fit faire de rapides progrès. En 1837, Fraschini fit l'essai de son puissant organe vocal dans la cathédrale de Pavie; l'effet qu'il produisit le fit engager immédiatement pour chanter à Pavie le second ténor dans le *Belisario* de Donizetti, puis, à la foire de Bergame, le rôle de *Rodrigo* dans l'*Otello* de Rossini. Étonné de trouver un pareil rival, l'*Otello* qui, je crois, était Poggi, ne dut pas lui dire avec trop d'assurance, dans la belle scène du second acte, *ti dispresso* (je te méprise). En 1840, Fraschini chanta au théâtre de *la Scala*, de Milan, et y produisit une profonde impression. De là, il alla à Naples et fut attaché pendant plusieurs années au théâtre Saint-Charles. Je l'y trouvai en 1841; il remplissait cette vaste salle de sa voix formidable, et attaquait les notes les plus aiguës avec une énergie extraordinaire. Je le retrouvai à Bergame, en 1850, et fus frappé de retrouver sa solide voix qui n'avait rien perdu de sa fraîcheur, en dépit de la musique exagérée sur laquelle il avait dû s'exercer depuis neuf ans; mais il avait appris à mieux chanter. Les villes où il s'est fait entendre sont Milan, Naples, Bologne, Venise, Turin, Padoue, Vicence, Londres, Bergame, Vienne, où il est retourné plusieurs fois, et où il se soutenait dans la faveur du public, en 1852.

FRASI (Félix), compositeur, né dans la Lombardie vers 1805, fut élève du Conservatoire de Milan et y fit toutes ses études musicales. Sorti de cette école, il se fit quelque réputation comme pianiste et comme organiste, et publia chez Ricordi, à Milan, des sonates de piano et des pastorales pour l'orgue. A l'âge de vingt et un ans, il obtint la place de maître de chapelle de la cathédrale de Vercell, dans le Piémont. En 1827, il donna au théâtre de *la Scala*, à Milan, *la Selva di Hermanstadt*, opéra *semi-seria*, auquel les amis de l'auteur procurèrent le succès d'un moment. Le meilleur morceau de cet ouvrage était l'ouverture, qui a été publiée chez Ricordi. Après le départ de Vaccaj, en 1845, Frasi fut désigné pour remplir les fonctions de censeur au Conservatoire de Milan; mais n'ayant ni assez d'initiative, ni assez d'autorité personnelle, il laissa dépérir cet établissement. Il mourut jeune encore en 1849, et eut pour successeur Lauro Rossi dans la direction du Conservatoire.

FRAUENLOB (Henri), ou, selon l'orthographe du manuscrit de Jéna, de celui de Wurzbourg, et de la chronique d'Albert de Strasbourg, *Vrouwenlop*, maître chanteur (en allemand *Meistersænger*), vécut dans la dernière partie du treizième siècle et au commencement du quatorzième. On a supposé que le nom sous lequel il est connu n'est pas celui qui lui avait été transmis par ses parents, et qu'il lui a été donné à cause de la nature de ses productions, parce que ce nom signifie en allemand *louangeur des femmes*. On l'a aussi appelé *le Maître de Meissen*, à cause du lieu de sa naissance. Quoi qu'il en soit, Frauenlob occupe une place très-élevée parmi les trouvères de l'Allemagne. Meissen, où ce poëte musicien reçut son éducation, avait une école annexée à la cathé-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

drale, où les jeunes gens pauvres recevaient gratuitement leur instruction; ce fut là que Frauenlob fit ses études littéraires et musicales. Plusieurs passages de ses poésies nous apprennent que sa jeunesse s'écoula dans une situation voisine de la misère. Résolu d'en sortir, il se mit à parcourir l'Allemagne, allant de château en château, de palais en palais, et, suivant l'usage de ce temps, y chantant ses cantiques religieux et ses chansons amoureuses. Ainsi, on le trouve à des époques diverses en Danemark, à la cour d'Eric VIII, dont il éprouve la générosité; chez le duc Henri de Mecklenbourg; chez le margrave de Brandebourg; à Brême, près de l'évêque Giselbrecht; chez le duc Henri de Breslau; à la cour de Wenceslas de Bohême; à celle de l'empereur Rodolphe; puis en Bavière, près du duc Othon et, enfin, chez le duc de Carinthie, Meinhard V. Il suivit Rodolphe de Hapsbourg dans son expédition contre Ottokar de Bohême, et assista à la bataille de Marchfeld, où ce prince périt en 1278. On le retrouve à Rostock, lorsque Waldemar de Brandebourg y donna des fêtes magnifiques, en 1311. Dans les intervalles de ses longues pérégrinations, Frauenlob retournait souvent à Mayence : il y passa ses dernières années, donnant des leçons de poésie et de musique à ceux qui aspiraient à la profession de maître chanteur. Il y mourut le 29 novembre 1318. Albert de Strasbourg (*Script. Germaniæ hist. illustr.*, t. II, p. 108) dit que les dames portèrent son corps depuis sa demeure jusqu'au lieu de la sépulture, pleurant et poussant des cris de douleur. Frauenlob avait joui d'une grande réputation pendant sa vie; elle s'accrut encore après sa mort. Son mérite principal consistait dans la science de la versification et la variété des rhythmes. On dit qu'il en avait inventé trente-cinq. La plus célèbre de ses compositions est son cantique ou *Leich* en l'honneur de la Vierge, divisé en trente strophes. Ses œuvres se composent de trois cantiques de ce genre, un grand nombre de pièces appelées *Spruche*, en 448 strophes, et treize *Lieder* formant ensemble 51 couplets. Dix-sept manuscrits, parmi lesquels on remarque ceux de la bibliothèque impériale de Paris, de Vienne, de Jéna et de Heidelberg, renferment les œuvres de ce maître chanteur. Ettmuller en a donné une bonne édition intitulée : *Heinrichs von Meissen des Frauenlobes Leich, Spruche, Streitgedichte und Lieder;* Quedlinbourg, 1843. Frédéric Henri de Hagen a publié trois chants de Frauenlob avec les mélodies, d'après le manuscrit de Jéna, dans sa grande collection des *Minnesinger* (chanteurs d'amour), tome IV, p. 828-831, n° XXVI.

FRECH (Jean-Georges), fils d'un horloger et facteur d'orgues, né à Stuttgard vers 1780, fréquenta le collége de cette ville jusqu'à sa treizième année, et apprit avec les éléments de la langue latine et des diverses branches de connaissances nécessaires à un instituteur, ceux de la musique, quoiqu'il ne montrât d'abord aucune disposition pour cet art. Plus tard, le goût lui vint pour le chant et pour l'orgue, et ce goût devint bientôt une passion qui lui fit employer une partie des nuits à étudier les œuvres des bons auteurs de ce temps. En 1806, il eut une place de sous-maître dans l'école de Degerloch, village situé près de Stuttgard, qui lui procura l'occasion d'augmenter ses connaissances en musique en l'enseignant lui-même. Il prit des leçons d'harmonie de H. Knecht; Sutor lui enseigna la composition; Nauz, le violon; Krüger, la flûte, et Scherzer, le violoncelle. Un cours d'enseignement ayant été ouvert d'après la méthode de Pestalozzi, pour les instituteurs des environs de Stuttgard, Frech y fit ses premiers essais de composition; on le chargea aussi de donner, dans une division de ce cours, des leçons de chant, d'après la méthode de Nægeli. La commission administrative du séminaire des instituteurs évangéliques ayant pu apprécier son savoir, le plaça, en 1811, comme sous-maître dans une école modèle érigée à Esslingen pour les instituteurs protestants, mais il n'eut sa nomination définitive qu'en 1813. Dès ce moment, il se mit à étudier avec ardeur les ouvrages théoriques de musique, et tout ce qui a rapport à la pédagogie. En 1820, on le nomma organiste et directeur de musique de l'église principale de Stuttgard. Dans cet emploi, il eut à diriger, les dimanches et jours de fête, la musique exécutée par les élèves du séminaire qu'il avait presque tous formés lui-même. Le gouvernement le chargea, en 1832, de l'inspection des orgues dans tout l'arrondissement du Necker, et, dans l'année suivante, il fut appelé à la direction de l'établissement d'Esslingen pour la musique, où il était encore en 1845. Les productions de cet instituteur laborieux et zélé se composent d'un livre de chorals à quatre voix, fait en société avec Kœcher et Silcher, une messe allemande pour quatre voix d'hommes, le *Vater unser* (Pater noster) de Muhlmann, des quatuors pour quatre voix d'hommes, des préludes pour l'orgue, etc. La plupart de ses ouvrages ont été publiés à Esslingen, chez Dannheimer. Plusieurs ont déjà

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

eu trois ou quatre éditions. On connaît de lui en manuscrit des cantates religieuses avec orchestre pour toutes les fêtes de l'année, *le Printemps*, cantate avec orchestre, *Abraham sur la montagne*, oratorio, *Montezuma*, grand opéra en trois actes, beaucoup de morceaux de différents genres pour le piano, de bonnes pièces d'orgue, ouverture à grand orchestre pour servir d'introduction à la Cloche de Schiller, composée par Romberg, beaucoup de chants pour une ou plusieurs voix, avec ou sans accompagnement. Plusieurs de ces mélodies sont devenues populaires dans le Wurtemberg.

FREDDI (Anadeo), prêtre et compositeur, né dans l'État vénitien, vers la fin du seizième siècle, fut d'abord maître de chapelle à Trévise, et ensuite à l'église cathédrale de Padoue. On a imprimé les ouvrages suivants de sa composition : 1° *Madrigali, libro primo*, Venise, 1601, in-4°. 2° *Madrigali, libro secundo*, ibid., 1602, in-4°. 3° *Missa, Vespro e Compiete a* 5 *voci*. Venise, Ric. Amadino, 1610. 4° *Sacræ modulationes* (motets) *a* 2, 3 *e* 4 *vocibus*, Venise, 1617. 5° *Salmi integri a* 4 *voci*, op. 8, Venise, Barth. Magni, 1620. 6° *Divinæ laudes a* 2, 3, 4 *voc. cum basso, lib.* 4. 7° *Hinni concertati a* 2, 3, 4 *e* 6 *voci con due instrumenti acuti ed uno grave per le sinfonie*. 8° *Antifone a* 4 *voci*, 1642, in-4°.

FRÉDÉRIC II, dit *le Grand*, roi de Prusse, naquit à Berlin le 24 janvier 1712, et mourut à Potsdam, le 17 août 1786. L'histoire de ce prince et de son règne ne peut trouver place ici ; il n'y peut être considéré que comme amateur de musique, comme protecteur des artistes, et comme ayant cultivé cet art avec quelque succès. Il n'était âgé que de douze ans, lorsque la reine Sophie-Dorothée, sa mère, lui donna pour maître de clavecin l'organiste de la cathédrale de Berlin ; mais les difficultés de cet instrument le rebutèrent. La flûte, au contraire, devint pour le prince royal l'objet d'un goût passionné. En 1728, il prit des leçons de Quantz pour cet instrument, et c'est aux préceptes et à l'exemple de cet artiste distingué qu'il fut redevable d'une bonne embouchure. On sait quelle fut la sévérité du roi Frédéric-Guillaume pour son fils, et son aversion pour la musique. Il défendit au jeune prince de continuer à s'en occuper, et menaça de la corde quiconque serait assez hardi pour l'aider à lui désobéir sur ce point. Cependant Frédéric trouva le moyen d'éluder la défense en prenant pour valet de chambre le flûtiste Fredersdorf. Suivi de ce serviteur, il allait, sous prétexte de la chasse, chercher les endroits les plus écartés dans l'épaisseur des bois pour y jouer des duos de flûte. En 1734, lorsqu'il reçut en apanage le comté de Ruppin, à l'occasion de son mariage avec Elisabeth-Christine de Brunswick, il s'établit au château de Rheinsberg, et devenu complétement étranger à la politique, il s'y livra avec ardeur à la culture des lettres et de la musique. Au nombre des amis et des personnes qu'il réunit autour de lui, se trouvaient le compositeur Graun, les Benda, et le célèbre flûtiste Quantz. D'après les conseils de ce dernier, il forma, en 1730, la musique de sa chapelle. Dès ce moment commencèrent les concerts quotidiens dans lesquels le prince exécutait les concertos et les solos écrits pour lui seul par Quantz ; et cet usage continua pendant la plus grande partie de son règne. Appelé au trône en 1740, par la mort du roi Frédéric-Guillaume Ier, il organisa sa musique sur des bases plus larges, nomma Charles-Philippe-Emmanuel Bach premier claveciniste de sa chambre, avec la charge d'accompagner les solos de flûte du roi, à de certaines heures déterminées, ce qui n'était pas sans difficulté, à cause du défaut de mesure dans l'exécution du monarque, et tous les soirs il y eut concert privé avec orchestre dans les appartements royaux, lorsqu'il n'y avait pas opéra. Quantz écrivit pour ces concerts environ *trois cents concertos de flûte* avec orchestre, et *deux cents solos* avec accompagnement de clavecin. Frédéric lui-même composa une centaine de morceaux pour son instrument favori. Il n'écrivait que la partie principale de ces solos et chargeait Jean-Frédéric Agricola (*voyez* ce nom), d'abord organiste de la cour, puis maître de chapelle, après la mort de Graun, de mettre en ordre ses esquisses et d'en écrire l'instrumentation. On trouve aussi de la composition de ce prince, à la bibliothèque royale de Berlin, un ouvrage en partition qui a pour titre : *Serenata fatta per l'arrivò de la Regina madre a Charlottenbourg, rappresentata quella prima volta il* 4 *d'agosto* 1747. Frédéric n'est pas le seul auteur de cet ouvrage : on y trouve un air composé par Quantz pour la cantatrice *Astrua*, un autre de Nichelmann, et un duo suivi d'un chœur par Graun. La même bibliothèque renferme les manuscrits originaux de deux airs composés par le roi, pour le célèbre chanteur *Porporino*, et qui furent intercalés dans *la Cleofide*, opéra de Hasse.

Bien que fort économe, Frédéric faisait des dépenses considérables pour son théâtre d'opéra,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

car il y voulait entendre les meilleurs chanteurs italiens. Le goût de cette musique lui avait été inspiré par Quantz, qui avait voyagé en Italie et y avait entendu les artistes les plus célèbres. Dans son aversion pour l'allemand, le roi n'admettait pas qu'on pût chanter dans cette langue, et l'italien lui paraissait spécialement destiné pour la musique. Cependant il n'aimait pas les opéras des compositeurs italiens de son temps, et tandis qu'il ne voulait entendre d'autres chanteurs que ceux de l'Italie, sauf la *Mara*, dont le talent trouva grâce devant lui, il faisait composer ses opéras italiens par des Allemands. Hasse, Graun et Agricola furent ses compositeurs de prédilection; les ouvrages de Graun, particulièrement, eurent toujours beaucoup de charme pour lui. La plupart des ouvrages de ce maître furent écrits pour la cour de Prusse. On rapporte que Frédéric fit exécuter pour lui seul, en 1763, le *Te Deum* de Graun dans la chapelle de Charlottenbourg : lorsqu'il en sortit, il était silencieux; mais ses traits laissaient voir une vive émotion. Il conserva jusqu'à la fin de sa vie ses préventions contre la musique des compositeurs italiens; car lorsque Reichardt lui fut présenté à Potsdam, en 1775, il lui adressa la parole en ces termes : « D'où êtes-vous? — De Kœnigsberg, en Prusse. — Où avez-vous appris la musique? — A Berlin et à Dresde. — Êtes-vous allé en Italie? — Non, Sire, mais... — C'est votre bonheur. Gardez-vous des Italiens modernes. » Ces Italiens modernes dont parlait le roi étaient Piccinni, Sacchini, et de plus Paisiello et Cimarosa qui débutaient par des œuvres pétillantes de verve.

J'emprunte à une suite d'articles publiés par Édouard Fétis, dans la *Gazette musicale de Paris*, sur Frédéric II, considéré comme virtuose, compositeur et amateur de musique (1), les détails suivants qui sont une peinture exacte des concerts quotidiens du grand roi : « Les concerts de *Sans-Souci* avaient lieu en « petit comité. Ils avaient pour auditeurs les « gentilshommes de service au palais. Toutefois, s'il se présentait quelque étranger, « amateur de musique, qui eut le désir d'y « assister, il obtenait la faveur d'y être admis. « Voici l'étiquette suivie en pareil cas. A six « heures, les personnes priées étaient introduites dans une pièce attenante à la salle de « concert, où se tenaient les gentilshommes et « les musiciens, en attendant que le roi donnât « l'ordre de les introduire. De cette pièce on « entendait habituellement Frédéric exécuter « des préludes et des exercices pour se mettre « en haleine, de même que les lutteurs du « cirque essayaient leur force avant d'entrer « en lice, de même encore que les chanteurs « d'opéra filent des sons dans leur loge, et « jusque dans les coulisses du théâtre. Quand « le roi est satisfait de son embouchure et de « ses doigts, il fait un signe, la porte s'ouvre, « et les musiciens gagnent silencieusement « leur place, suivis de l'auditoire, qui se tient « respectueusement à distance. Benda prend « la direction de l'orchestre, Quantz se tient « à ses côtés; le concert commence. Frédéric « joue un premier concerto, puis un second, « puis un troisième. C'est le nombre ordinaire, « jamais moins, rarement plus. L'intervalle « entre chaque morceau est de courte durée. « Il est rempli par quelques réflexions du roi « sur le goût musical et sur les innovations que « repousse S. M. Prussienne, attachée aux « formes qu'avait l'art dans sa jeunesse, et « confirmée dans cet attachement par l'opi- « nion de Quantz, qui, devenu vieux, ne voyait « aucune bonne raison pour qu'on fît autre « chose que ce qu'il avait fait jadis. Du reste, « les auditeurs peuvent dire sans flatterie, que « Frédéric tire un beau son de la flûte à deux « clefs, façonnée des mains de Quantz, avec le « meilleur bois et les plus grands soins; qu'il « dit l'*adagio* avec sentiment, et qu'il se joue « habilement des complications du mécanisme. « Placé près de Benda, comme nous l'avons « dit, Quantz indiquait de la main le mouvement de chaque morceau. De temps en temps « il criait *bravo* pour encourager son royal « élève, et applaudissait quand le concerto « était fini. C'était un privilége que n'avait « aucun autre musicien. L'ignorance de cette « règle de l'étiquette faillit être funeste à « Charles Fasch, claveciniste accompagnateur « et artiste d'un vrai mérite. Le jour de son entrée en fonctions, Quantz ayant, suivant son « habitude, crié *bravo* après un passage difficile, heureusement réussi par le roi, Fasch « crut devoir renchérir, par un *bravissimo* net- « tement articulé, sur l'enthousiasme du vieux « maître. Frédéric s'arrêta, et jetant sur l'au- « dacieux musicien ce regard qui faisait trembler les plus résolus, il lui intima l'ordre de « sortir sur-le-champ. On eut toutes les peines « du monde à obtenir la grâce du pauvre Fasch, « en expliquant que, nouveau venu, il ignorait « les usages de la Cour. »

Vers 1775, Frédéric, ayant perdu plusieurs

(1) Ces détails sont tirés de l'édition complète de Frédéric II, publiée par l'ordre du gouvernement prussien, Berlin, 1846 et années suivantes.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

dents, cessa de jouer de la flûte et bientôt après se dégoûta de toute espèce de musique. Ainsi parut être justifié le mot qu'avait dit autrefois un musicien de sa chapelle : *Si vous croyez que le roi aime la musique, vous vous trompez ; il n'aime que la flûte, et, encore, n'aime-t-il que la sienne.*

Frédéric le Grand avait composé deux marches militaires, la première, en 1745, pour le régiment des dragons du roi, la seconde pour le drame de Lessing : *Mina de Bernheim*. Ces deux marches, dont les partitions appartiennent au roi de Prusse actuel, ont été exécutées à la cour de Berlin, le 31 mai 1840, anniversaire séculaire de l'avénement de Frédéric au trône. Le 13 septembre de la même année, on célébra l'anniversaire, également séculaire, de la fondation de la *loge-mère nationale*. Les membres de cette loge, au nombre de seize cents, défilèrent aux sons de la *Marche des dragons du roi*, instrumentée dans le système de musique militaire moderne par M. Schmidt.

FRÉDÉRIC. *Voyez* Duvernoy.

FRÉDÉRIC. *Voyez* Kauné.

FREDERICI ou **FRIEDERICI**, ou enfin **FRIEDRICH** (Chrétien-Ernest), inventeur d'un instrument à clavier auquel il avait donné le nom de *Vortbien*. Cet artiste, élève de Silbermann, et facteur d'orgues de la cour ducale de Gotha et d'Altenbourg, naquit à Merona, en 1712. Il employa une partie de sa vie au perfectionnement du clavecin, et inventa divers procédés pour les modifications du son. On a aussi de lui des orgues renommées pour la perfection du mécanisme et la bonne harmonie : de ce nombre sont les orgues de Chemnitz et de Zeitz. Frederici est mort en 1779. Il travaillait habituellement avec son frère. En 1753, ils construisirent ensemble l'orgue de Merona, en Saxe (leur ville natale), composé de trente jeux, deux claviers à la main et un clavier de pédales. Ils y introduisirent un jeu de leur invention qu'ils appelaient le *Don*. Chrétien-Ernest Frederici a publié, à l'occasion d'une machine qu'il avait inventée pour obtenir une double résonnance harmonique d'une seule corde, un petit écrit qui a pour titre : *Neue Erfindung einer Maschine beym Claviere, dass es klinge, wie ein monochordischer Doppelklang*, Gera, 1781.

FREDOLI (Anédée), compositeur, né à Padoue, vers la fin du seizième siècle, a publié deux livres de madrigaux à cinq voix. Venise, chez Jacques Vincenti, 1600 et 1614, in-4°.

FREEKE ou **FREKE** (Jean), écrit à tort Freake par Gerber, fut chirurgien à l'hôpital de Saint-Barthélomé, de Londres. On a de lui : *A letter to the President of the Royal society, including a Paper of the late Rev. M. Creed, concerning a machine to write down ex tempore Volontaries or other pieces of Music ;* dans les *Transactions philosophiques* de la Société royale de Londres, t. XLIV, part. II, pag. 443. ann. 1747.

FREGE (Louis), littérateur prussien, n'est connu que par une histoire des chants nationaux composés en diverses circonstances pour les rois de Prusse, à l'imitation du chant anglais *God save the King*. Ce petit ouvrage a pour titre : *Zur Geschichte des preussischen Volksliedes, mit einem Anhange von Liedern aus neuester Zeit*, Berlin, 1850, gr. in-8° de 32 pages.

FREGOSO (le chevalier Antoine-Fileremo), poëte, né à Gênes, vers la fin du quinzième siècle, brilla à la cour de Louis Sforce, duc de Milan, jusqu'en 1500, époque où ce duc fut envoyé prisonnier en France. Fregoso se retira alors dans une campagne nommée *Colterano*, près de Lodi, où il paraît avoir passé le reste de ses jours. C'est de là qu'il prit le nom de *Fileremo*, qui signifie *ami de la retraite*. Il vivait encore en 1515, car l'Arioste, qui publia pour la première fois son *Orlando furioso* dans cette même année, l'a mis au nombre des amis par qui il feint d'être attendu, au retour de son long voyage (stance 16e, chant 45e). Parmi ses ouvrages on trouve *Dialogi di Fortuna e Musica*, Venise, 1521, in-8°. Oldoini cite cet ouvrage dans son *Athenæum Ligusticum*, sous le titre latin : *Dialogi fortunæ et musices ;* cependant il est certain qu'il est écrit en italien, et il y a peu de vraisemblance qu'il ait été traduit en latin. Au surplus, il faut se défier d'Oldoini, qui est fort inexact. Ces dialogues ont été réimprimés dans le volume qui a pour titre : *Opera nova del cavalier Fregoso Antonio Phileremo : Lamento d'amore mendicante ; Dialogo di Musica ; pergoletta de le laudi d'amore ; discorsi cottidiani non vulgari ; de l'instituto naturale ; de la probità ; de i tre peregrini. Stampato in Vinegia per Nicolo Zoppino di Aristotile di Ferrara ne l'anno di nostra salute*, 1525, in-4°. Il y en a une autre édition imprimée par le même Nicolas Zoppino, en 1528. Toutes deux sont assez rares. Le dialogue sur la musique est un petit poëme en quatre chants, et en *terza rima*.

FREGUGLIA (Nicolas), vraisemblablement amateur de musique à Ferrare, dans la

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

première moitié du dix-huitième siècle, est auteur d'un écrit anonyme intitulé : *Risposta ad un amico sopra il quesito : Come si debbono intendere nella musica la voce ed il tono.* Ferrare, Bernardino Pomatelli, 1721, in-4°. (Voyez *Dizion. di opere anonime e pseud. di scritt. italiani*, t. II, p. 455.)

FREIER (Auguste). *Voyez* Freyer.

FREIG (Jean-Thomas), philosophe, jurisconsulte et littérateur, naquit à Fribourg, en Brisgau, en 1543. Il étudia les belles-lettres sous Glaréan et Ramus, les enseigna ensuite à Bâle, et succéda enfin à Valentin Erythræus dans la place de recteur du collége d'Altorf, en 1575. Il mourut de la peste à Bâle, le 16 janvier 1583. Ce savant a fait imprimer *Pædagogus ostendens quâ ratione prima artium initia pueris quam facillime tradi possint*, Bâle, 1582, in-8°. On y trouve une instruction abrégée de musique, en forme de dialogue, depuis la page 157 jusqu'à 218. On a aussi de lui *Petr. Rami professio regia, hoc est septem artes liberales in tabulas perpetuas relatæ*, Bâle, 1570, in-fol. Cet ouvrage est une sorte de résumé des cours de Ramus (la Ramée) dans l'Université de Paris. Il est divisé en sept parties, dont une est relative à la musique.

FREILLON-PONCEIN (Jean-Pierre), prévost des hautbois de la grande écurie du roi Louis XIV, a publié une espèce de livre élémentaire, pour le jeu des instruments à vent; ce livre a pour titre : *la Véritable Manière d'apprendre à jouer du hautbois, de la flûte et du flageolet, avec les principes de la musique pour la voix et pour les instruments*, Paris, 1700, in-4° oblong.

FREISLICH (Maximilien-Théodore), maître de chapelle à Dantzick, né à Immelborn, près de Meinungen, le 7 février 1675, est compté parmi les bons compositeurs de son temps, particulièrement pour l'église. Ses ouvrages sont restés en manuscrit. On lui avait aussi confié la place de chef d'orchestre au théâtre de Dantzick. Il est mort en cette ville, le 10 avril 1731.

FREISLICH (Jean-Balthazar-Chrétien), neveu du précédent, né à Immelborn, vers la fin du dix-septième siècle, fit dans sa jeunesse des études pour l'orgue et la composition, et alla, en 1720, disputer la place de maître de chapelle de la cour à Sondershausen contre Stoelzel, homme d'un mérite bien supérieur au sien, mais sur lequel il l'emporta par l'influence de ses protecteurs. Il ne faut pas croire toutefois que Freislich fût sans talent comme compositeur; Adlung, son contemporain, dit que ses ouvrages se distinguaient par la nouveauté des idées, ce qui est certainement une qualité précieuse. Il a beaucoup écrit pour l'église et pour la chambre, mais la seule production qu'on cite particulièrement de lui est un trio pour clavecin qui se trouvait en manuscrit chez Breitkopf, à Leipsick, en 1760. Pendant qu'il était au service du prince de Sondershausen, il fut envoyé à Dresde chez Hebenstreit pour y apprendre à jouer du *pantalon*, instrument polycorde inventé par celui-ci, et dont la difficulté était si grande, qu'après avoir passé un an chez ce maître, Freislich n'avait appris à jouer qu'un seul morceau lorsqu'il revint chez le prince; cependant, ce morceau ayant suffi pour faire comprendre quel était l'effet de l'instrument, le prince n'eut point de regret à la dépense qu'il avait faite pour ce résultat.

En 1731, Freislich fut appelé à Dantzick pour succéder à son oncle; il mourut dans cette ville, vers 1768.

FREITAG ou **FREYTAG** (Frédéric-Gotthilf), savant bibliographe allemand, naquit, en 1723, à Pforta, dans la haute Saxe. Après avoir fait ses études sous la direction de son père, recteur du Gymnase de cette ville, il fut envoyé à Leipsick pour y suivre les cours de l'Université. Entraîné par son goût passionné pour les livres, il se livra exclusivement à l'étude de l'histoire littéraire, qu'il a enrichie d'ouvrages très-estimés, parmi lesquels on remarque surtout ses *Analectes* et son *Apparat littéraire*. Au nombre des livres qu'il a publiés, Adlung place une dissertation qui a pour titre : *Quid sit musice vivere?* Jéna, 1750, in-4°. Freitag est mort à Naumbourg, dont il était bourgmestre, le 12 février 1770.

FREMART (Henri), prêtre, chanoine de Saint-Anian, et vicaire de l'église Notre-Dame de Paris, vers le milieu du dix-septième siècle, fut attaché d'abord à la cathédrale de Rouen, en qualité de maître de musique, depuis 1611 jusqu'en 1625. Il a publié les ouvrages suivants de sa composition : 1° *Missa quatuor vocum* AD PLACITUM, dans le recueil de messes publié par Ballard, en 1642, in-fol., tome Ier, n° xx. 2° *Missa quatuor vocum ad imitationem moduli* CONFUNDANTUR SUPERBI, ibid., n° 21. 3° *Missa quinque vocum ad imitationem moduli* VERBA MEA AURIBUS PERCIPE DOMINE, ibid., t. III, 1643, n° 25. 4° *Missa quinque vocum ad imitationem moduli* EXIPE ME DOMINE, ibid., 1643, t. III, n° 16. 5° *Missa quinque vocum ad imitationem moduli* DOMINE NE LONGE, ibid., n° 17. 6° *Missa sex vocum*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ad imitationem moduli JUBILATE DEO, ibid., 1645, t. IV, n° 10. 7° *Missa sex vocum ad imitationem moduli* SALVUM ME FAC DEUS, ibid., n° 9.

FRÉMAUX (JEAN), poëte et musicien, naquit à Lille, au commencement du treizième siècle. Nous avons de lui trois chansons notées qu'on trouve dans le manuscrit de la Bibliothèque impériale, coté 7222 (ancien fonds).

FRENEUSE. *Voyez* LEGERE DE LA VIEVILLE.

FRENZEL (JEAN-THÉOPHILE), professeur de philosophie et avocat à Budissin, né à Schœnau, dans la Lusace supérieure, le 19 février 1725, a publié un livre qui a pour titre : *Predigt catechismus, oder Anweisung, wie eine Predigt wohl und gut zu behalten; nebst einigen Gedanken von dem Schuldiger verhalten in Ansehung der Kirchenmusik,* Wittenberg et Zerbst, 1754, in-8°.

FRÈRE (ALEXANDRE), auteur d'un traité de musique publié en 1706. On voit au titre de ce livre que l'auteur était *cy-devant de l'Académie royale de musique* (l'Opéra). Des mémoires manuscrits, composés de pièces authentiques sur ce spectacle, et qui ont passé de la bibliothèque du bibliomane Bouillard dans la mienne, font voir que Frère était encore pensionnaire de l'Opéra en 1738, pour une somme de deux cents livres. Or, s'il était déjà retiré en 1706 avec la pension, il avait dû entrer à l'Opéra au plus tard en 1690, car on ne pouvait y obtenir de pension qu'après quinze années de service; d'où l'on peut conclure qu'il avait dû naître vers 1665, en supposant qu'il eût environ vingt-cinq ans lorsqu'il entra à l'orchestre de l'Opéra. Il était donc âgé d'environ soixante-treize ans, en 1738. Il avait cessé de vivre en 1755, car son nom ne figure pas dans le tableau des pensions de cette époque, donné, par le président Durey de Noinville, *dans son Histoire de l'Opéra.*

Le livre de Frère a pour titre : *Transpositions de musique réduites au naturel par le secours de la modulation; avec une pratique des transpositions irrégulièrement écrites; et la manière d'en surmonter les difficultés,* Paris, Christophe Ballard, 1706, in-8°. Roger, d'Amsterdam, en donna une deuxième édition en 1710, sous le même titre. Ballard a réimprimé cet ouvrage avec quelques changements, en 1715; cette édition est intitulée : *les Transpositions de musique de toutes les manières, pour servir de supplément à toutes les autres méthodes.* Considéré sous le rapport historique, cet ouvrage n'est pas sans importance, car c'est le premier où la transposition, dans le système de la tonalité moderne, a été enseignée; auparavant, on ne connaissait que la transposition suivant le système des hexacordes, *transposition fort simple et qui n'offre* point les difficultés de l'autre. Le livre de Frère manque de méthode et de clarté, mais on y trouve beaucoup d'observations curieuses qui prouvent que l'auteur était un musicien expérimenté.

FRÉRON (ÉLIE-CATHERINE), critique du dix-huitième siècle, moins connu aujourd'hui par son *Année littéraire* que par ses querelles avec Voltaire, et les traits lancés contre lui par ce célèbre écrivain. Il naquit à Quimper, en 1719, entra chez les Jésuites dans sa jeunesse, et fut dirigé dans ses études par les P. Brumoy et Bougeant. Arrivé à Paris, il professa pendant quelque temps au Collége de Louis le Grand. Il est mort le 10 mars 1776. On a de lui une critique de l'*Essai sur l'Opéra,* de Rémond-de-Saint-Mard, dans le deuxième volume de ses *Lettres sur quelques écrits de ce temps* (Genève, 1749, 2 vol. in-8°). Hertel a inséré une traduction allemande de cette critique dans son recueil d'écrits sur la musique (*Samml. mus. Schriften,* p. 197-250). On a aussi de Fréron : *Deux lettres sur la musique française, en réponse à celle de J.-J. Rousseau,* Paris, 1753, in-8°. Ces écrits sont fort médiocres.

FRESCHI (JEAN-DOMINIQUE), prêtre, né à Vicence, dans la première moitié du dix-septième siècle, s'est fait connaître avantageusement comme compositeur de musique d'église et de théâtre. Fixé à Venise, il a presque toujours travaillé pour l'Opéra de cette ville. Plus tard, il est retourné à Vicence, en qualité de maître de chapelle de la cathédrale. Ses principaux ouvrages sont : 1° *Missa a cinque voci e salmi a 3, 4 e 5 voci, con tre stromenti,* Venise, 1660. 2° *Missa a 6 voci e salmi a 2, 3 e 6 voci, con 4 e 5 stromenti,* op. 2, Venise, 1673, in-4°. Parmi ses opéras, on remarque : 3° *Elena rapita da Paride,* Venise, 1677. 4° *Sardanapalo,* ibid., 1678. 5° *Tullia Superba,* ibid., 1678. 6° *Circe,* ibid., 1679. 7° *Berenice,* ibid., 1680 (1). 8° *Olimpia vendicata,* ibid., 1681. 9° *Pompeo Magno,* ibid. 1681. Cet ouvrage a été repris dans la même ville en 1684 et en 1687. 10° *Giulio Cesare trionfante,* Venise, 1682. 11° *Silla,* ibid.,

(1) Cet opéra n'est pas mentionné dans la *Dramaturgia* d'Allacci; mais j'en ai trouvé le livret, imprimé à Venise, *presso Nicolini,* 1680, in-12, à la bibliothèque *San-Marco.*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

1685, repris en 1690. 12° *L'Incoronazione di Dario*, ibid., 1684. 13° *Teseo tra le rivali*, 1685. 14° *Dario*, ibid., 1685.

FRESCOBALDI (JÉRÔME), le plus habile, le plus savant et le plus célèbre organiste de la fin du seizième siècle et de la première moitié du dix-septième, est né à Ferrare, comme le fait voir positivement l'inscription suivante qui accompagne son portrait gravé : *Hieronymus Frescobaldus Ferrariensis, organista ecclesiæ D. Petri in Vaticano*, etc. Il y a moins de certitude à l'égard de l'époque où il a vu le jour. Le portrait dont il vient d'être parlé est placé en tête des premier et deuxième livres des *Toccate, Canzone*, etc., de cet artiste, publiés en 1637, et il est dit dans l'inscription que Frescobaldi était représenté à l'âge de trente-six ans. Hawkins avait tiré de là l'induction qu'il avait dû naître vers 1601 (*A general History of the science and practice of Music*, t. IV, p. 174), et il avait été copié par Gerber dans son premier *Dictionnaire des musiciens*, et par Choron et Fayolle. Depuis lors, Gerber ayant eu connaissance de l'édition publiée à Rome, en 1627, du deuxième livre des *Toccate*, etc., à laquelle est ajouté le même portrait, avec la même inscription, il en a conclu, dans son nouveau Lexique, que Frescobaldi était né en 1591. Cette date, bien que rapprochée de la véritable, n'est cependant pas assez reculée, car les premières productions de ce célèbre organiste, publiées en 1608, annoncent trop de talent et de connaissance de l'art d'écrire pour être l'ouvrage d'un jeune homme de dix-sept ans. D'ailleurs, le portrait avec la date dont il s'agit se trouve placé pour la première fois dans l'ouvrage qui a pour titre : *Capricci sopra diversi soggetti*, et dont la première édition a été publiée à Rome en 1624. La date réelle de la naissance de l'artiste doit donc être 1587 ou 1588, en sorte qu'il aurait eu environ vingt ou vingt et un ans à l'époque de la publication de son premier ouvrage. D'un autre côté, elle ne peut remonter davantage, car on voit par une brochure écrite de Rome, le 1er octobre 1639, par l'abbé Maugars, prieur d'Ernac, et publiée sous le titre de *Réponse à un curieux sur le sentiment de la musique d'Italie* (sans date ni nom de lieu, in-12), que Frescobaldi était alors dans toute la puissance de son talent, et qu'il excitait la plus vive admiration parmi les Romains. Della Valle dit aussi, dans le *Discours sur la musique de ce temps* (œuvres de J.-B. Doni, t. II, p. 259), daté du 16 janvier 1640, que Frescobaldi, qui alors vivait, était *un Hercule* placé dans Saint-Pierre, et qu'il frappait d'étonnement ceux qui l'entendaient. Or, il est vraisemblable que l'artiste dont le talent avait tant de puissance, devait être jeune encore, et ne pouvait avoir plus de cinquante-trois ou cinquante-quatre ans.

Augustin Superbi et Quadrio nous apprennent que Frescobaldi eut pour maître de musique Alexandre Milleville, né comme lui à Ferrare, et qui fut un des artistes les plus distingués de son temps, comme organiste et comme compositeur. Quadrio ajoute que Frescobaldi possédait une si belle voix dans sa jeunesse, et chantait avec tant de goût, que les amateurs de musique le suivaient de ville en ville pour avoir le plaisir de l'entendre. Superbi dit (*Apparato degli Uomini illustri della città di Ferrare*, p. 133) que cet artiste possédait déjà dans sa jeunesse une grande habileté sur l'orgue, qu'il se rendit dans les Pays-Bas, où il séjourna plusieurs années, qu'il alla ensuite à Milan, et enfin à Rome. Ces faits sont démontrés par une publication dont l'existence a été longtemps ignorée, et qui fournit à ce sujet un renseignement intéressant. Cet ouvrage, dont un exemplaire se trouve à Paris, dans la bibliothèque de M. Farrenc (voyez ce nom), a pour titre : *Di Girolamo Frescobaldi il primo libro de' madrigali a cinque voci, nuovamente composti e dati in luce*. In Anversa appresso Pietro Phalesio, 1608, in-4° obl. L'épître dédicatoire de Frescobaldi à l'archevêque de Rhodes, Guido Bentivoglio, est datée d'Anvers, le 10 juin 1608. On ne peut douter que ces madrigaux ne soient le premier ouvrage de l'organiste de Ferrare ; il devait être âgé d'environ vingt ou vingt et un ans à l'époque de leur publication. Dans la même année, il se rendit à Milan et y fit paraître un autre ouvrage qui porte aussi la date de 1608, et qui dut être imprimé entre les mois de juillet et de décembre.

On ne sait pas s'il demeura longtemps en cette ville, car les renseignements manquent absolument sur les événements de sa vie depuis 1608 jusqu'en 1614, où on le trouve à Rome. Il y a lieu de croire cependant qu'il y revit son maître Milleville, car on sait que ce fut avec lui qu'il se rendit à Rome. Ce fut aussi dans cet intervalle qu'il acquit, comme organiste, la grande réputation qui le fit choisir pour le service de l'orgue de Saint-Pierre du Vatican. Telle était sa renommée, qu'un auditoire de trente mille personnes se réunit dans cette église la première fois qu'il s'y fit entendre (*Voyez* Baini, *Memorie stor. crit. della*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

vita e delle opere di G. P. da Palestrina, t. I, n° 230). Cet événement dut se passer au plus tard en 1614, car l'épître dédicatoire du premier livre des *Toccate* de Frescobaldi, au cardinal duc de Mantoue et de Montferrat, est datée du 22 décembre de cette année, et l'on voit par le titre de la première édition de l'ouvrage, publié en 1615, que déjà l'auteur était organiste de Saint-Pierre. Il est donc évident que c'est à tort que Hawkins (*Hist. of music*, t. IV, p. 174) a dit que cet artiste obtint cette place vers l'âge de trente-trois ans, car il devait être alors dans sa vingt-cinquième ou dans sa vingt-sixième année. Les erreurs contenues dans l'article *Frescobaldi*, du Lexique universel de musique publié par M. Schilling, ne sont pas moins évidentes; il y est dit que l'artiste retourna à Rome en 1627, et qu'il obtint la place d'organiste de Saint-Pierre vers 1630; or, il n'est point retourné dans cette ville, car il n'y avait jamais été avant de s'y rendre pour être organiste au Vatican; il y était en 1614, et depuis lors on l'y retrouve toujours, si ce n'est peut-être en 1630, qu'il aurait quitté cette ville pour faire un voyage à Florence, où il a publié : *Il primo libro, Arie musicali*.

On lit aussi, dans le même article, que la date de la mort de Frescobaldi est inconnue, mais qu'il y a lieu de croire qu'il cessa de vivre dans les quarante premières années du dix-septième siècle; autre erreur démontrée par ce que dit Della Valle, et surtout par le voyage de Froberger à Rome pour prendre de ses leçons; ce dernier ne revint en Allemagne qu'en 1654, après avoir séjourné trois années près de son maître, aux frais de l'empereur Ferdinand III. Il est donc certain que Frescobaldi n'a pas dû cesser de vivre avant cette époque, ou que la date de sa mort a précédé de peu de temps le retour de Froberger dans sa patrie.

Voilà bien du pédantisme pour des dates en apparence assez indifférentes; mais l'artiste dont il s'agit fut un si grand homme, que j'ai cru devoir faire quelques efforts pour donner à sa biographie des bases plus positives que celles dont on s'est servi jusqu'à ce jour.

Les compositions de Frescobaldi que nous possédons nous dispensent de recourir aux éloges de ses contemporains pour nous faire une juste idée de son mérite; elles démontrent qu'il fut un de ces hommes rares dont l'influence sur l'art de leur époque est irrésistible. Hawkins a dit (t. IV, p. 174 et 175) qu'il fut le premier Italien qui joua des fugues sur l'orgue; Gerber, Choron et Fayolle, le Lexique universel de musique, et d'autres encore, n'ont pas manqué de copier cette inexactitude, parce que rien n'est plus rare qu'une connaissance approfondie de l'histoire de la musique. Si ces écrivains avaient examiné les pièces d'orgue d'André et de Jean Gabrieli, qui ont précédé Frescobaldi, ils y auraient trouvé des fugues à trois et quatre parties aussi bien que dans celles de l'organiste de Saint-Pierre. La seule différence est que les fugues d'André Gabrieli sont *réelles*, c'est-à-dire sans mutation dans la *réponse* du *sujet*, parce que la tonalité du plain-chant prévalait encore de son temps, tandis que la plupart des fugues de Frescobaldi, basées sur la tonalité de la note sensible, sont *tonales*, c'est-à-dire régulièrement modulées, et plaisent davantage à notre oreille, accoutumée à ce système de tonalité moderne. C'est à cette cause aussi qu'il faut attribuer l'harmonie gracieuse et piquante qu'on remarque dans les *canzoni*, les caprices et les toccates de ce célèbre artiste; et l'on ne peut mettre en doute que cet avantage, non moins que la féconde imagination empreinte dans les développements de ses sujets, n'ait contribué à sa célébrité. Samuel Scheidt, son contemporain, grand organiste aussi, et génie d'invention, est à peine connu, si ce n'est de quelques érudits, parce que ses pièces, bien que remarquables par leur mérite, sont toutes écrites dans la tonalité ancienne. Cette tonalité, admirable dans la musique religieuse et vocale, par sa noblesse et son calme, est presque un contre-sens dans la musique instrumentale, dont les allures sont vives, et qui devient monotone quand on n'y remarque pas de modulations inattendues. Frescobaldi s'est conformé à la tonalité du plain-chant dans ses *Magnificat*, hymnes et antiennes, dont il a traité les sujets d'une manière grave et convenable au service divin; dans ces pièces, son style est tout différent de ce qu'il est dans les *canzoni* et dans les toccates.

Les plus grands artistes paient quelquefois un tribut au goût de leur temps, ce goût fût-il des plus mauvais : Frescobaldi offre un exemple de ces sortes d'erreurs dans ses *Ricercari et canzoni francesi sopra diversi obblighi*, publiés à Rome en 1615. Ces caprices sont destinés à être exécutés sur l'orgue ou joués par divers instruments. Ils sont écrits à deux, trois et quatre parties. Le plus grand nombre est digne de l'auteur, mais on en trouve quelques-uns entachés des folies imaginées par quelques compositeurs de son temps. Le trente-quatrième, par exemple, est établi sur l'obligation qu'aucune des quatre parties ne marche par

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

degrés conjoints; le trente-septième est un caprice chromatique avec des ligatures qui doivent toutes se résoudre en montant, ce qui produit de fort mauvaises successions d'harmonie; dans le trente-huitième, il faut que l'organiste, en exécutant les quatre parties écrites, trouve à placer une cinquième partie, composée de huit notes qui doivent toujours être répétées, et cette partie doit être chantée par lui. Ces tours de force et ces énigmes ne sont point l'objet réel de l'art.

Tous les renseignements qui ont été donnés jusqu'ici sur les œuvres de Frescobaldi sont incomplets ou inexacts : Voici ceux que j'ai pu me procurer. 1° *Di Girolamo Frescobaldi il primo libro di madrigali a cinque voci, nuovamente composti e dati in luce.* In Anversa, appresso Pietro Phalesio, 1608, in-4° obl. 2° *Il primo libro, Fantasie a due, tre e quattro.* Milano, 1608, in-4°. 3° *Ricercari et canzoni francesi, fatti sopra diversi obblighi in partitura.* Roma, Nicolo Borboni, 1615, in-fol. L'ancien catalogue de Breitkopf indiquait, sous le nom de Frescobaldi, 39 *Ricercari a più soggetti;* à la vente faite par la maison Breitkopf et Hærtel, à Leipsick, en 1836, j'ai acquis cet œuvre, et j'ai vu que ce n'est qu'une ancienne copie manuscrite de l'ouvrage précédent. 4° *Toccate e partite d'intavolatura di cembalo di Girolamo Frescobaldi, organista di San-Pietro in Roma.* Roma, Nicolo Borboni, 1615, in-fol.; gravé sur des planches de cuivre. La partie de la main droite est sur une portée de six lignes, et celle de la main gauche sur une portée de huit lignes; ce mode de notation ajoute beaucoup de difficultés, pour la lecture, à celles qui existent dans la musique de Frescobaldi. Le même système de notation pour la musique d'orgue et de clavecin a subsisté, après Frescobaldi, chez les organistes italiens. Je possède plusieurs œuvres de la fin du dix-septième siècle, en manuscrit, qui sont notées ainsi. Les principaux ouvrages de Frescobaldi sont gravés de la même manière; il est regrettable qu'on n'en ait pas publié d'édition plus commode, afin de perpétuer le souvenir du talent d'un si grand artiste. J'ai vu une deuxième édition de cet ouvrage datée de Rome, 1627; ou plutôt, cette édition n'est pas réelle, car je l'ai comparée à la première, et je les ai trouvées semblables dans certains accidents de la gravure qui démontrent l'identité : le frontispice seul a été changé. Mais on trouve dans les exemplaires de 1627 le portrait qui n'est pas dans ceux de 1615. Les planches de cette première édition ont encore été reproduites dans un troisième tirage, mais cette fois avec une addition de 25 pages. Cette édition a pour titre : *Toccate d'intavolatura di cembalo ed organo, partite di diversi arie, correnti, balletti, ciacone, passacagli.* Rome, 1637, in-fol., avec le même portrait. Le P. Martini indique une dernière édition sous la date de 1637; c'est sans doute une faute d'impression; il faut lire 1637. 5° *Il secondo libro di toccate, canzoni, versi d'inni, magnificat, gagliarde, correnti ed altre partite d'intavolatura di cembalo ed organo.* Rome, Nicolo Borboni, 1616, in-fol. Les planches de cette édition ont été reproduites comme deuxième et comme troisième éditions, en 1627 et 1637, avec de nouveaux frontispices et le portrait. Hawkins a donné, dans le quatrième volume de son *Histoire de la musique* (p. 176 et suiv.), un canzone varié tiré de ce livre, et traduit en notation moderne; j'ai aussi tiré de cet œuvre, pour mon livre intitulé *la Science de l'organiste,* un autre canzone varié, et l'*Ave maris stella,* morceau d'une perfection achevée, où le sujet est traité dans une suite de versets, et qui est terminé par une belle fugue. 6° *Capricci sopra diversi soggetti.* Rome, 1624, in-fol. C'est avec cet ouvrage que le portrait de Frescobaldi a paru pour la première fois; on a vu précédemment que l'artiste avait alors trente-six ans. La deuxième édition a été publiée à Venise, en 1626, et la troisième dans la même ville, en 1641. 7° *Il primo libro delle canzoni a* 1, 2, 3, 4 *voci, per sonare, o per cantare con ogni sorte di stromenti.* Rome, 1628, in-4°, parties séparées. Bartolomeo Grassi, élève de Frescobaldi et organiste à Sainte-Marie in Aquirio, à Rome, a publié, dans la même année en cette ville, le même ouvrage en partition, sans paroles; une autre édition de son travail a paru à Venise en 1654, in-4°. Le Lexique universel de musique de Schilling tombe dans une singulière inadvertance, en disant que ce fut à Londres que Grassi publia son édition. Gerber cite : *In partitura, il secondo libro delle canzoni a* 1, 2, 3 *e* 4 *voci. Per sonare con ogni sorte di stromenti.* Je n'ai vu nulle part l'indication de ce deuxième livre; je doute de son existence. 8° *Il primo libro, Arie musicali.* Firenze, 1630. C'est cet ouvrage, cité par le P. Martini, qui m'a fait dire que peut-être Frescobaldi a fait un voyage à Florence vers 1630. 9° *Fiori musicali di toccate, Kyrie, canzoni, capricci et ricercari in partitura a quattro per sonatori,* op. 12. Rome, 1635. Cette collection de pièces a été réimprimée à Venise, dans la

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

même année, chez Alexandre Vincenti, in-fol. Walther indique des motets de Frescobaldi pour une, deux, trois et quatre voix; je ne les connais pas. Clementi a publié quelques fugues de Frescobaldi, dans sa belle collection de pièces pour le clavecin et l'orgue, Londres (sans date), 4 vol. in-4° obl.

FRETEVAL (Mathieu DE), connu sous le nom de *Vidame de Chartres*, était fils de Geoffroy de Freteval, auquel il succéda dans la dignité de vidame (tenancier) du pays Chartrain. Les Freteval étaient de la maison de Vendôme. Mathieu, dont il s'agit, est qualifié de *Panetier de France*, dans un état de la maison de Philippe le Bel, de l'an 1288 : il vivait encore en 1201. Ses liaisons avec Thibaut, comte de Champagne et roi de Navarre, lui donnèrent le goût de la poésie et de la musique, qu'il cultiva avec assez de succès. Il nous reste neuf chansons notées de sa composition : on en trouve sept dans les manuscrits de la Bibliothèque impériale de Paris, cotés 65 et 66 (fonds de Cangé), et 7222 (ancien fonds).

FREUBEL (J.-L.-P.-L.), violoniste et compositeur, né à Berlin, s'est fixé vers 1802 à Amsterdam, où il a été fait chef d'orchestre. En 1797, il a publié à Berlin un *Air des deux Savoyards*, varié pour le clavecin, puis des variations sur la romance : *l'Amour est un enfant trompeur*. Il a fait paraître à Amsterdam, en 1802, *Symphonie concertante pour deux violons principaux*, op. 3.

FREUDENBERG (Mlle DE), fille d'un colonel au service du prince de Hesse, est considérée, d'après l'autorité d'Adlung, comme auteur d'un petit traité anonyme d'harmonie et d'accompagnement, dont la première édition a été publiée sous ce titre : *Kurze Anführung zum Generalbass, darinnen die Regeln welche bei Erlernung des Generalbasses zu wissen nœthig, kürzlich und mit wenig Worten enthalten sind. Allen Anfængern des Claviers zu nützlichem Gebrauch zusammengesetzt*, Leipsick, 1728, 6 feuilles in-8°. La deuxième édition a été publiée dans la même ville en 1733, in-8°; la troisième, en 1744, in-4°; et la quatrième, avec un titre abrégé, en 1752, in-8°.

FREUDENBERG (Charles-Gottlieb ou Théophile), premier organiste de l'église de Sainte-Marie-Madeleine, à Breslau, est né le 15 janvier 1797 à Sipta, petit village de la Silésie. Après avoir fait ses études littéraires au Gymnase de Hirschberg, puis chez le pasteur de Seltendorf, il servit, en 1815, comme volontaire dans un corps de chasseurs, pendant la guerre contre la France. De retour dans sa patrie, il se livra à l'étude de la théologie pour satisfaire au désir de son père; mais son penchant pour la musique lui fit bientôt abandonner cette science pour aller chez l'organiste et *cantor* Klein, à Schmiedeberg, qui lui enseigna la théorie de l'art et les principes du jeu de l'orgue. Après deux années d'études sous la direction de ce maître, il se rendit à Breslau, où il reçut des leçons de Berner et de Joseph Schnabel; puis, il alla à Berlin et passa une année dans cette ville pour y compléter son instruction musicale près de Zetter, de Klein, de Wilhelm Bach, et y étudier la méthode de Logier (*voyez* ce nom). En 1823, Freudenberg s'établit à Breslau, et y ouvrit un cours d'après le système de ce dernier, qui eut un moment de vogue dans l'Allemagne du nord. Quelques années plus tard, Freudenberg fit un voyage en Italie, et visita Rome et Naples. Lorsqu'il fut de retour à Breslau, il y prit possession, en 1829, de la place d'organiste qu'il occupe encore au moment où cette notice est écrite (1860). On a publié de la composition de cet artiste le psaume 75 pour voix seule, chœur et orchestre; des Lieder avec accompagnement de piano; une musique funèbre pour l'orgue; des chœurs à quatre parties pour des voix d'hommes, et quelques petites pièces pour le piano.

FREUDENFELD (E.-A.), professeur de piano à Berlin, s'est fait connaître par les ouvrages dont les titres suivent : 1° *Capriccio per il piano-forte*, Berlin, Ochmigke. 2° Six Variations pour le piano sur l'air allemand : *Wir winden dir*, ibid. 3° *Leitfaden zum ersten Unterricht im Klavierspielen nebst einer Musikbeilage mit Erlauterungen* (Guide pour la première instruction dans l'art de jouer du piano, etc.), Berlin, Trautwein, sans date.

FREUDENTHAL (Jules), flûtiste de la chapelle du duc de Brunswick, né vers 1802, a fait peu d'études, et doit être considéré comme un musicien d'instinct plutôt que comme un professeur. On a de lui des divertissements pour la flûte avec accompagnement de piano, gravés à Brunswick chez Specht; trois polonaises pour violon et piano; pot-pourri pour les mêmes instruments sur des motifs de la *Muette de Portici*, Leipsick, Breitkopf et Hærtel; et une scène pour voix de ténor avec accompagnement de piano. Il est auteur de Lieder, de ballades, et d'autres pièces de chant.

FREUDENTHALER (Jean-Guillaume), né à Neckargartach, près de Heilbronn, en 1761, entra dans sa jeunesse comme ouvrier

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

chez Silbermann, de Strasbourg, et travailla ensuite chez Érard à Paris. Ayant fait un voyage à Londres, en 1788, il y étudia les règles de la construction des grands pianos, suivant les principes du mécanisme anglais, et de retour à Paris, il établit des ateliers pour la fabrication des instruments d'après ce système. Il eut bientôt de la réputation pour la solidité et la puissance de son de ses pianos, dont le seul défaut consistait dans la lourdeur du mécanisme, défaut qui était aussi celui des pianos anglais de cette époque. Les améliorations introduites plus tard dans la construction du piano à queue, tant sous le rapport de la légèreté du mécanisme que sous celui de la qualité moelleuse et chantante du son, ont fait oublier les anciens instruments de Freudenthaler; mais cet artiste n'en mérite pas moins d'être placé au nombre des bons facteurs de son temps. Il est mort à Paris, le 25 mars 1824, laissant à ses deux fils sa fabrique dans un état prospère; mais ceux-ci ont cessé la fabrication peu de temps après.

FREUND (Philippe), pianiste et compositeur à Vienne, à la fin du siècle précédent et au commencement du dix-neuvième, a fait graver, depuis 1798 jusqu'en 1803 : 1° *VII Variazioni per il piano-forte*, Vienne, 1798. 2° VIII variations sur l'air allemand : *Seit ich so viele Weiber sah*, n° 2, op. 4, Vienne, Artaria, 1799. 3° Grand trio pour piano, violon et violoncelle, n° 1, op. 16. 4° Trois quatuors pour deux violons, alto et violoncelle, op. 17. 5° Grand trio pour violon, alto et violoncelle, op. 5, 1802. 6° VII variations pour le piano, op. 22, Vienne, 1803. On ignore l'époque de la mort de cet artiste, qui a disparu de l'activité de l'art en 1805.

FREUNDTHALER (Cajetan), compositeur qui paraît avoir vécu à Vienne, et qui est connu par les titres de plusieurs ouvrages indiqués au catalogue de Traeg, imprimé en 1799 à Vienne. Voici ces titres : I. Musique d'église. 1° Dix messes à quatre voix, dont quelques-unes avec deux violons et orgue, et d'autres avec deux cors. 2° *Salve Regina*, à quatre voix, deux violons et orgue. 3° *Ave Regina*, pour ténor seul, deux violons et orgue. 4° *Regina cœli*, pour voix de basse, deux violons, flûte, deux cors et orgue. 5° *Veni Sancte Spiritus*, à quatre voix, deux violons, viole, deux flûtes, deux cors, timbale et orgue. 6° *Tantum ergo*, à quatre voix, deux clarinettes, deux cors et orgue. 7° Litanies à quatre voix, deux violons, flûte, deux cors et orgue. 8° Litanies à quatre voix, deux violons et orgue. 9° *Alma redemptoris*, pour soprano, deux violons, viole et basse. 10° Motet à quatre voix, deux violons et orgue. II. Musique instrumentale. 11° Quatre symphonies à grand orchestre. 12° Nocturne pour plusieurs instruments. 13° Quintette pour quatre violes et violoncelle. 14° Six suites d'harmonies, dont plusieurs avec des cors de bassette. 15° Plusieurs recueils de danses.

FREY (Hans), beau-père d'Albert Durer, naquit à Nuremberg vers 1440, et fut musicien instruit, luthiste habile, mécanicien ingénieux et fabricant de luths. Baron s'est trompé sur le temps où vécut cet artiste, et sur le lieu où il habitait, lorsqu'il a dit, dans ses Recherches sur le luth (*Untersuchung der Laute*, p. 92), que Frey exerçait la profession de luthier à Bologne en 1415. Dans les actes de décès de Saint-Sébald, à Nuremberg, on voit que Jean Frey, luthiste (*citharœdus*), mourut en 1523. Albert Durer avait épousé sa fille, en 1494. Fuesli dit, dans le troisième volume du supplément de son Dictionnaire des peintres et des graveurs de la Suisse, que Jean Frey, mort à Nuremberg en 1525, après une maladie de six ans, construisait en bois des fontaines portatives fort ingénieuses : il dit aussi que cet artiste était musicien de profession.

FREY (J.), ancien élève du Conservatoire de musique de Paris, pour le violon, et éditeur de musique dans cette ville, depuis 1811, est entré à l'orchestre de l'Opéra en 1817, pour y jouer de la viole, et a fait partie de cet orchestre jusqu'en 1857. Il était membre de la Société des concerts du Conservatoire, et y jouait du même instrument. Frey a publié une *Méthode de tambour de basque*, Paris, chez l'auteur.

FREY (M.), maître de chapelle de la cour de Manheim, mort le 10 août 1832, est auteur d'un opéra qui a été représenté sous le titre de *Jery et Bâtely*. L'ouverture de ce petit opéra a été gravée pour le piano, à Manheim, chez Heckel. Frey était violoniste habile; il a publié quelques compositions pour son instrument.

FREYLINGHAUSEN (Théophile-Anastase), professeur de théologie et directeur de la maison des orphelins à Halle, né dans cette ville le 12 octobre 1718, et mort le 18 février 1785, a mis à la tête d'un livre de chant de la maison des orphelins de Halle, 1re partie, une préface sur le chant et l'usage de la musique dans l'église.

FREYSINGER (Sébastien), né à Weilheim, en Bavière, fit ses études au séminaire

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de Munich, et y puisa une bonne éducation musicale ; ensuite il se livra à l'étude du droit. Plusieurs de ses compositions ont été publiées à Augsbourg chez Lotter, entre autres, des cantiques pour le service divin, et une messe allemande à quatre voix. On a aussi de lui un offertoire, *Ecce lignum crucis,* qui est considéré comme un des bons ouvrages de ce genre. Freysinger est mort en 1805.

FREYSTÆDLER (François-Jacques), né, le 13 septembre 1768, à Salzbourg, où son père était chef du chœur de l'église Saint-Sébastien, entra avant l'âge de sept ans dans la chapelle du prince comme soprano. Plus tard, lorsqu'il eut perdu la voix, il reçut des leçons d'orgue de Georges Lipp, deuxième organiste de la cour, et beau-père de Michel Haydn. Ses progrès furent si rapides, qu'à l'âge de quatorze ans il put remplacer son maître à l'église. Quelque temps après, il obtint la place d'organiste de la cathédrale, dans un concours où il eut à lutter contre trente-trois concurrents. Après avoir occupé cette position pendant près de six années, il quitta tout à coup Salzbourg, parce que ses parents avaient résolu de lui faire embrasser l'état monastique, pour lequel il n'avait point de penchant, et il alla s'établir à Munich, où il vécut en donnant des leçons. Il resta peu de temps dans cette ville, et préféra le séjour de Vienne, où il trouva dans son compatriote Mozart un protecteur zélé. Arrivé dans la capitale de l'Autriche, le 15 mai 1788, il n'a plus quitté cette ville depuis lors ; il y vivait encore en 1836. Pendant près de cinquante ans, il s'y est livré à l'enseignement de la musique, et particulièrement du piano. Parmi les compositions de Freystædler qui ont été publiées, on remarque des pièces caractéristiques, telles que : 1° *Le Siége de Belgrade, la Matinée, le Midi et le Soir du printemps,* Vienne, 1791. 2° Sonate pour clavecin et violon, op. 1, Vienne, Artaria. 3° Trois sonates pour clavecin et violon, op. 2, *ibid.*, 1791. 4° Trio pour clavecin, violon et violoncelle, *ibid.* 5° Six sonatines pour piano, op. 7, 1798. 6° Six petites pièces pour le clavecin, op. 8, *ibid.* 7° Sonate pour piano, op. 9, *ibid.*, 1798. 8° Six chansons allemandes avec accompagnement de clavecin, Vienne. 9° Quatorze variations pour le clavecin sur l'*Andante si renommé de Haydn,* Vienne, Eder. 10° Douze variations pour le clavecin sur l'air : *Mamma mia, non mi gridate,* ibid., 1800. 11° Huit variations pour piano sur une mélodie d'Alcina, Leipsick, Kühnel. 12° Études ou quarante variations instructives pour le piano, *ibid.* Freystædler a laissé en manuscrit plus de soixante œuvres de différents genres.

FREYTAG (.....). *Voyez* Bolliod de Mermet.

FREZZA (Giuseppe), surnommé *dalle Grotte,* parce qu'il était né au bourg de *Grotte,* en Sicile, fit ses études au collége d'Aquapendente, puis fut mineur conventuel, professeur de théologie et de son ordre au couvent de Padoue, vers la fin du dix-septième siècle. Il a donné un traité du plain-chant, sous le titre suivant : *Il Cantore Ecclesiastico per istruzione de' religiosi minori conventuali,* Padoue, 1698, in-4°. La deuxième édition de ce livre a pour titre : *Il Cantore Ecclesiastico per istruzione de' religiosi minori conventuali e benefizio commune di tutti gli ecclesiastici, del P. Giuseppe Frezza dalle Grotte, alunno del conventu di S. Maria d'Aquapendente, maestro in Sacra teologia. In Padova, nella stamperia dell' Seminario.* Appresso Giovanni Manfré, 1715, gr. in-4° de 140 pages. La troisième édition a paru dans la même ville, en 1733, in-4°. Ces deux dernières éditions sont des reproductions exactes de la première.

FREZZOLINI (Erminie), cantatrice remarquable de l'époque actuelle (1838 à 1858), est née à Orvieto, en 1818. Son père, Joseph Frezzolini, *buffo cantante,* qui chanta sur les théâtres principaux de l'Italie, depuis 1824 jusqu'en 1848, lui donna les premières leçons de musique ; puis elle apprit les éléments du chant chez Nuncini, de Florence. Envoyée ensuite à Milan, elle y devint élève de Ronconi (père), puis de Manuel Garcia ; elle acheva son éducation vocale à Florence, sous la direction de Tacchinardi. Son début se fit sur le théâtre de cette ville, en 1838, dans la *Beatrice di Tenda* de Bellini, et dans *Marco Visconti* de Vaccaj. Dans la même année, elle chanta à Sienne et à Ferrare, puis à Pise, à Reggio, à Perugia et à Bologne, en 1839. Sa réputation s'étendit bientôt dans toute l'Italie, et les théâtres de *primo cartello* commencèrent à lui offrir des engagements. Au carnaval de 1840, elle chanta, à *la Scala* de Milan, la *Lucrezia Borgia* de Donizetti, avec un brillant succès. Appelée ensuite à Vienne, elle y chanta pendant toute la saison du printemps, puis elle se rendit à Turin, où elle épousa le ténor Poggi ; mais elle conserva toujours à la scène son nom de *Frezzolini.* Au printemps de 1841, elle se rendit à Londres, où elle produisit une vive sensation. De retour en Italie, elle y trouva de beaux engagements et se fit applaudir à Trieste, à Rome, à Venise, à Naples et dans plusieurs au-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

très grandes villes. En 1848, la Frezzolini reçut un engagement pour Pétersbourg et s'y fit admirer. Elle y resta pendant deux ans; mais la fâcheuse influence du rude climat de la Russie l'obligea à retourner en Italie pour y rétablir sa santé. Dans les années 1850 à 1853, elle chanta alternativement à Londres et à Madrid; ce ne fut que le 30 novembre de cette dernière année, qu'on l'entendit à Paris pour la première fois, dans *I Puritani*. Sa beauté à la scène, la noblesse de son maintien et de son geste, enfin son style large, dramatique et original, lui firent bientôt de nombreux partisans; mais déjà la fraîcheur de sa voix avait disparu et la fatigue s'y faisait sentir. La pente sur ce déclin est toujours rapide; le mal empira d'année en année, et en 1855, la carrière de la cantatrice était finie pour les grands théâtres de l'Europe. Postérieurement elle s'est rendue en Amérique où elle a retrouvé ses anciens succès, et de plus les démonstrations d'enthousiasme excentrique que des populations, jeunes encore pour l'art, prodiguent volontiers. Parfois incorrect et hasardé, mais plein d'élan et d'entraînement, le chant de cette cantatrice impressionnait vivement l'auditoire, lorsque sa voix avait encore toute sa pureté.

FRIBERTH (Charles), fils d'un instituteur de Weilersdorf, dans la basse Autriche, naquit le 7 juin 1756. Jeune encore, mais possédant des connaissances assez étendues en musique, il se rendit à Vienne, où il reçut des conseils des compositeurs de la cour, Bono et Gassmann. En 1759, il entra comme ténor dans la chapelle du prince Esterhazy; à son retour à Vienne, il fut nommé maître de chapelle à l'église des Jésuites et à la chapelle italienne. Dans l'Annuaire musical de Vienne et de Prague, pour l'année 1796, il est donné beaucoup d'éloges à ses compositions religieuses. On connaît de lui aujourd'hui, en manuscrit, neuf messes, cinq motets, un *Stabat*, un *Requiem*, des graduels et des offertoires. Le style en est agréable, l'harmonie douce et pure, quoique le caractère ne soit pas celui de la véritable musique d'église. On reprochait à Friberth d'user de trop de ménagements avec ses élèves dans l'enseignement du chant, et de ne pas les accoutumer à émettre le son avec une puissance suffisante. La faible constitution de sa fille (Antoinette), dont il fit une cantatrice agréable, lui avait fait contracter l'habitude de ces ménagements. Cet artiste est mort octogénaire, à Vienne, le 6 août 1816.

FRIBERTH (Joseph) était à Vienne, en 1770, en qualité de chanteur de la chapelle impériale. Il ne quitta cette position que pour aller à Passaw comme maître de chapelle du prince. Il y composa les opéras dont les titres suivent : 1° *Das Loos der Götter* (la Destinée des dieux). 2° *Die Wirkung der Natur* (la Force de la nature). 3° *Adelstan et Roschen*. 4° *Die kleine Aehrenleserin* (la petite Glaneuse). Friberth est mort dans les premières années du dix-neuvième siècle.

FRICHOT (...), musicien français, fixé à Londres, vers 1790, est le premier inventeur du *cor-basse*, instrument auquel on a donné depuis lors le nom d'*ophicléide*. En 1800, il publia, à Londres, une description de cet instrument et une instruction sur la manière d'en jouer, dans un ouvrage intitulé : *A complete Scale and gammut of the bass-horn, a new instrument, invented by M. Frichot, and manufactured by J. Astor* (Échelle complète et gamme du cor-basse, instrument nouveau inventé par M. Frichot, et fabriqué par J. Astor). L'inventeur a changé tout le système de la musique d'instruments à vent, en lui donnant des basses qui lui manquaient, car le basson était trop faible pour remplir cet office, et le serpent trop imparfait. Il est cependant nécessaire de faire remarquer qu'il y a beaucoup d'analogie, pour la qualité des sons, entre l'ophicléide et le serpent perfectionné auquel on a donné le nom de *basson russe*; or, un musicien de l'église de Saint-Pierre, à Lille, nommé *Regibo*, avait déjà, en 1780, perfectionné le serpent par une nouvelle perce de l'instrument, et par l'addition de plusieurs clefs, en sorte que ce Regibo peut être considéré comme le premier inventeur du basson russe, qui nous est revenu du Nord près de trente ans après. Au reste, l'*ophicléide*, instrument très-imparfait, à cause de ses trous énormes, mal bouchés par les clefs, de son défaut de justesse et de sa sonorité inégale, a été remplacé avec avantage par le *bass-tuba* et par le *saxhorn-basse*, instruments à cylindres.

FRICK (Christophe) ou **FRICCIUS**, magister, naquit à Burgdorff, près de Lunebourg, en 1577. A la mort de son père, qui était pasteur et surintendant, il obtint les deux places que celui-ci avait occupées, et quelque temps après fut nommé pasteur et surintendant de la cathédrale de Bardowick, où il mourut en 1640, âgé de soixante-trois ans. Ce savant a fait imprimer : 1° *Musica Christiana, oder Predigt über die Worte, Psalm* 98, Lobet den Herrn mit harfen und Psalmen, *darinnen von dem Ursprung, Brauch und Erhaltung christlicher Musick fürnehmlich gehandelt wird*,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

zur Einweihung einer neuen Orgel (La musique chrétienne, ou sermon sur ces paroles du psaume 98, *Louez le Seigneur avec la harpe et les cantiques*, dans lequel l'origine, l'usage et l'entretien de la musique d'église sont amplement traités, à l'occasion de la dédicace d'un nouvel orgue), Leipsick, 1615, in-4°. Ce sermon fut réimprimé avec un autre sur le même sujet, prononcé par l'auteur à Bardowick, en 1630, sous le titre : *Musik-Büchlein, oder nützlicher Bericht von dem Ursprung, Gebrauch und Erhaltung christlicher Musik herausgegeben* (Petit livre de musique, ou avis profitable sur l'origine, l'usage et l'entretien de la musique d'église), Lunebourg, 1631, in-8°. Une autre édition a paru dans le même lieu, en 1643, in-8°.

FRICK ou **FRIKE** (Philippe-Joseph), né à Wallanzheim, près de Wurzbourg, le 27 mai 1740, fut d'abord organiste à la cour du margrave de Baden-Bade, puis, ayant acquis une rare habileté sur l'harmonica, il voyagea pour donner des concerts avec cet instrument : ses premières excursions commencèrent en 1769. L'harmonica dont il se servait avait été construit par lui-même, d'après le système de Franklin. Il fit ensuite des recherches pour en augmenter les ressources par un clavier ; mais il n'a pas publié le résultat de ses travaux pour cet objet. Le problème qu'il s'était proposé a été résolu plus tard par Röllig (*voyez* ce nom). Pendant plusieurs années, Fricke séjourna à Petersbourg et y eut le titre de maître de piano de la grande-duchesse, sœur de l'empereur Pierre III. Arrivé à Londres vers 1780, il y eut de brillants succès comme pianiste et comme virtuose sur l'harmonica ; mais l'effet nuisible que produisait cet instrument sur sa santé le décida à cesser d'en jouer, en 1786. Le reste de sa vie fut employé à donner des leçons de piano et d'harmonica ou d'accompagnement. Cet artiste mourut à Londres, le 15 juin 1798, à l'âge de cinquante-huit ans. On a de lui plusieurs ouvrages relatifs à l'harmonie pratique : le premier, qui a paru en allemand, est une table de successions d'accords pour la modulation ; il a pour titre : *Ausweihungstabellen für Klavier- und Orgelspieler*, Vienne, 1772, sept feuilles in-4° obl. Le nom de l'auteur est écrit *Frick* au frontispice de cet ouvrage. L'artiste traduisit ensuite cet ouvrage en anglais et le publia sous ce titre : *The art of musical modulation, rendered easy and familiar, digested in twelve tables, shewing the shortest Method of modulating thro' all the Keys in three and four parts* (l'Art de la modulation musicale, résumé en douze tableaux présentant la plus courte méthode pour moduler dans tous les tons, à trois et quatre parties). Londres, Napier, 1780, in-4° obl. (1). Le nom de l'auteur est écrit *Frike* au frontispice. Une traduction française du même ouvrage a été publiée ; elle est intitulée : *l'Art de moduler en musique, rédigé en douze tables, montrant la manière la plus courte et la plus aisée de moduler dans tous les tons*, etc., Paris, Imbault, sans date (1790), in-4° obl. Le *Dictionnaire d'harmonie* cité par Meusel, dans son *Lexique des artistes*, comme un ouvrage de Frick, n'est autre que celui-ci, lequel est en effet une sorte de dictionnaire des successions d'harmonie modulante. Le second ouvrage publié sous le nom de *Frike* est un traité d'accompagnement de la basse continue, intitulé : *A Treatise on Thorough-Bass, containing a plain and easy Method for the performance by the help of many examples and several new essential Rules*, etc. (Traité de la basse continue, contenant une méthode pour l'exécution, etc.), Londres, 1780, grand in-4° obl. Une deuxième édition a été publiée avec cet autre titre : *Treatise on Thorough-Bass, containing the pure Method of Figuring, and a Repertory of every Chord in Harmony*, Londres (sans date), in-4° obl. Enfin, on a de Frike un troisième ouvrage concernant l'harmonie, intitulé : *A Guide in Harmony ; containing the various manners in which every Chord in four parts can be prepared, resolved, or otherwise freely used* (Guide dans l'harmonie, renfermant les diverses manières dont chaque accord à quatre parties peut être préparé, résolu, ou bien employé librement) ; Londres, 1795, 1 vol. in-4° obl. On connaît aussi du même artiste des pièces à quatre mains pour le piano, intitulées : *Duetts for two performers on a piano-forte, with additional keys*, Londres, Corri, 1796, et trois trios pour piano, violon et violoncelle, Londres, Preston, 1797.

FRIDERICI ou **FRIEDRICH** (Daniel), magister et *cantor primarius* à Rostock, naquit à Eisleben, vers la fin du seizième siècle. Il est connu comme écrivain sur la musique et comme compositeur, par les ouvrages suivants : 1° *Musica figuralis, oder neue, klærliche,*

(1) Je me suis trompé lorsque j'ai dit, dans la première édition de cette Biographie, que la deuxième édition de cet ouvrage de Frike a pour titre : *A Guide of Harmony*. Je n'avais alors ni l'un ni l'autre livre ; je les ai maintenant sous les yeux. Celui que je croyais une seconde édition du premier est un ouvrage entièrement différent, ainsi que l'indique avec clarté le titre rapporté dans l'article ci-dessus.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

richtige und verstændliche Unterweisung der Singkunst, mit gewissen Regeln, klaren und verstændlichen Exempeln, neben vollkommener Erklærung der modorum musicorum, etc. (La musique figurée, ou instruction nouvelle, claire et exacte de l'art du chant, etc.), Rostock, 1614. La seconde édition, publiée dans la même ville, est de 1618, in-8°; la troisième, qui est de 1638, se trouve dans ma bibliothèque; la quatrième, indiquée par Forkel (*Allgem. Litter. der Musik*), est de 1649, in-8°; la cinquième, dont il y a un exemplaire à la Bibliothèque impériale de Paris, est de 1660, in-8°; enfin, la sixième porte la date de 1677. Toutes ont paru à Rostock. 2° *Sertum musicale primum, oder erstes musikalisches Krætzlein, dass ist, der erste Theil dreystimmiger Concerten* (Premier bouquet musical, contenant la première partie de concerts à trois voix), Greifswald, 1625, in-4°, troisième édition. La première est probablement de 1614, car l'épître dédicatoire est datée du 1er janvier de cette année. 3° *Anderes Musikalisches Krætzlein, etc., mit 4 Stimmen* (Deuxième bouquet musical, etc., à quatre voix), Rostock, 1619; deuxième édition, 1625. 4° *Erster Theil newer lieblicher Concerten mit 3 Stimmen*, Rostock, 1617, in-4°. 5° *Erstes musikalisches Strausslein, von schœnen wohlriechenden Blümlein, so in Venus Garten gewachsen*, etc. (Premier bouquet musical, composé de fleurs odoriférantes écloses dans le jardin de Vénus), première partie, à trois et quatre voix, quatrième édition, Rostock, 1629. L'épître dédicatoire est datée de 1614, et signée Dan. Friedrich stud. 6° *Anderes mus. Strausslein, etc., mit 4 und 5 Stimmen* (Deuxième bouquet musical, etc.). 1624. L'épître dédicatoire est datée d'Oldenbourg, 1617, et signée *Daniel Friedrich*, cantor dans cette ville. 7° *Amores musicales, lustige, weltliche Liedlein* (Cantiques mondains et agréables à trois et huit voix), Rostock, 1624. 8° *Amores musicales, 2r Theil newer Liedlein nach Art der Villanellen mit 4 und 5 Stimmen*, Hambourg, 1618. 9° *Kurtzweiliges Quolibet von 3 Stimmen, nebst einem musikalischen Dialogo von 6 Stimmen* (Quolibet plaisant à cinq voix, suivi d'un dialogue musical à six voix), Rostock, 1622, in-4°. 10° *Pietnia sacra*, Rostock, 1623. 11° *Horæ musicales, oder newe gantz lustige Ehrenliedlein mit 4, 5 und 6 Stimmen gesetzt* (Chansons sérieuses et agréables, etc.), Rostock, 1624. 12° *Amuletum musicum contra melancholiam*, etc., *das ist: lustige, frælich. und anmuthige weltliche Lieder mit 5 Stimmen* (Amulette musical contre la mélancolie, etc., c'est-à-dire, chansons mondaines, agréables et joyeuses à cinq voix), Rostock, 1627, in-4°. 13° *Deliciæ juveniles, bestehend aus 4 stimmigen Liederen* (Les délices de la jeunesse, consistant en chansons à quatre voix), Rostock, 1634.

FRIDERICI (Valentin), théologien et philologue allemand, fils d'un coutelier de Smalkalde, naquit le 28 avril 1650. Après avoir fait ses études à Leipsick, il y fut d'abord assesseur de la faculté de philosophie, bachelier en théologie, et enfin professeur de langue hébraïque. A l'âge de soixante ans, il retourna dans sa ville natale et y mourut le 23 avril 1702. Par son testament, il fonda une caisse de secours pour les veuves des professeurs de philosophie. Au nombre de ses écrits on remarque une dissertation qui a pour titre : *Responsio Andreæ Goldbach de filiâ vocis*, Leipsick, 1670, in-4°. Je n'en parle ici que pour faire remarquer l'erreur de Gerber, qui, dans son nouveau Lexique des musiciens, a donné place à un article sur Friderici, parce qu'il a cru que son livre était un traité de la voix, tandis que c'est une défense des preuves de la révélation contre les attaques d'André Goldbach.

FRIDERICI (Joseph), facteur d'orgues à Hildesheim, a été signalé, en 1844, par le *Correspondant de Hambourg*, pour des perfectionnements de mécanisme qu'il a introduits dans la pédale de l'orgue de l'église de la Madeleine de Hildesheim, construit par lui.

FRIDZERI (Alexandre-Marie-Antoine **FRIXER**, dit), violoniste, compositeur et virtuose sur la mandoline, naquit à Vérone, le 16 janvier 1741. A peine âgé d'un an, il perdit la vue, qu'il n'a point recouvrée depuis lors. Dès ses premières années, il montra du goût pour la musique; à huit ans, il fabriquait de petits instruments qui lui servaient à montrer son aptitude pour la musique. Cinq maîtres différents lui enseignèrent à jouer du violon, mais toutes leurs leçons réunies ne lui composèrent pas un cours d'études de plus de huit ou neuf mois. A onze ans, il se fit sa première mandoline sur laquelle il acquit seul le rare talent qui le distingua par la suite. Il apprit seul aussi depuis lors à jouer de la flûte, de la viole d'amour, de l'orgue, du cor et de plusieurs autres instruments. Il ne reçut jamais de leçons d'harmonie ni de contrepoint, et les compositions qu'on a de lui ont été écrites d'instinct. En parlant de lui dans sa vieillesse, il disait qu'à vingt ans il était musicien, architecte et poète, mais que son goût pour la mu-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sique l'emporta sur celui des autres arts. Pendant trois ans, il fut organiste de la chapelle dite *la Madona del Monte Berico*, à Vicence, où il avait été élevé. A vingt-quatre ans, il quitta la maison paternelle pour voyager avec un de ses amis, malgré la situation pénible où le plaçait sa cécité. Les concertos de Tartini, et quelques morceaux de Ferrari et de Pugnani composaient tout son répertoire; il y avait ajouté quelques morceaux de sa composition. Partout il eut des succès, tant sur le violon que sur la mandoline. Arrivé à Paris, il se fit entendre au concert spirituel et y débuta par un concerto de Gaviniès. Après deux années de séjour dans cette ville, il parcourut le nord de la France, la Belgique et l'Allemagne du Rhin; donnant partout des concerts et se faisant applaudir. En remontant le Rhin, il était arrivé à Strasbourg; cette ville lui plut, et il y demeura dix-huit mois. Il y composa deux opéras en trois actes qui ne furent point représentés, puis il retourna à Paris, et y arriva en 1771. Ce fut alors qu'il fit graver ses premières compositions, qui consistaient en six quatuors pour deux violons, alto et basse, et six sonates pour la mandoline. L'année suivante, il donna à la Comédie italienne *les Deux Miliciens*, opéra comique en un acte, qui commença sa réputation de compositeur d'une manière brillante, parce qu'on y trouvait un sentiment juste de la scène, de l'élégance dans la mélodie, enfin, une harmonie naturelle. Après ce succès, il partit pour le midi de la France, où les amateurs des villes les plus importantes lui firent un accueil distingué. De retour à Paris, il imagina un bureau typographique pour écrire la musique, en construisit lui-même le modèle, et s'en servit pour la composition de son opéra intitulé : *les Souliers mordorés*, qui fut représenté en 1776, et qui a toujours été considéré en France comme le meilleur ouvrage de l'auteur. Au moment où il venait d'obtenir ce nouveau succès, le comte de Châteaugiron proposa à Fridzeri de l'accompagner dans une de ses terres, en Bretagne; l'artiste accepta et passa douze ans dans cette retraite. Cependant il fit quelques voyages à Paris dans cet intervalle, et dans l'un d'eux il donna l'opéra comique intitulé : *Lucette*, qui ne réussit pas, bien que le compositeur ait toujours considéré cet ouvrage comme supérieur aux *Souliers mordorés*, et aux *Deux Miliciens*. Pour se consoler de cet échec, il fit graver, avant de retourner en Bretagne, deux concertos de violon qui avaient été entendus avec plaisir au concert spirituel. La révolution survint et obligea le comte de Châteaugiron à sortir de France. Privé tout à coup, par cet événement, de ressources sur lesquelles il avait cru pouvoir compter jusqu'à la fin de ses jours, Fridzeri se vit contraint de recommencer ses voyages. D'abord il s'arrêta à Nantes, et y fonda une académie philharmonique; mais les terribles drames de la guerre de la Vendée obligèrent le malheureux artiste à se réfugier à Paris, en 1794. Le Lycée des arts, qui venait d'y être établi, le reçut au nombre de ses membres. Il y joua plusieurs fois des concertos de violon et des morceaux concertants sur la mandoline. Peu de temps après, il fonda une nouvelle académie philharmonique, l'établit d'abord au Palais-Royal, puis la transporta au magasin de l'Opéra, rue Saint-Nicaise. La mauvaise fortune, qui l'avait poursuivi pendant la plus grande partie de sa vie, lui fit encore en cette occasion choisir ce local; car il y était à peine établi depuis dix-huit mois, lorsque l'explosion de la machine infernale du 3 nivôse an IX (décembre 1801) eut lieu précisément dans la rue Saint-Nicaise, et anéantit le peu que Fridzeri possédait. Heureusement cet artiste était doué d'une de ces âmes courageuses que l'adversité ne saurait abattre, et quoique âgé de plus de soixante ans, il reprit le cours de ses voyages avec ses deux filles qui étaient bonnes musiciennes, qui chantaient bien, et dont l'aînée était d'une certaine habileté sur le violon. Aimable vieillard, Fridzeri sut intéresser en sa faveur les habitants de la Belgique au milieu desquels il se rendit; on l'accueillit à Anvers; il s'y fixa comme professeur, et y établit un commerce de musique et d'instruments. Il est mort dans cette ville, en 1810. Pendant son dernier séjour à Paris, Fridzeri avait écrit pour l'Opéra un ouvrage intitulé : *les Thermopyles ;* cet opéra fut reçu pour être joué, mais il n'a jamais été représenté. L'auteur en a fait graver une scène avec accompagnement de piano. Il a aussi publié dans le même temps un œuvre de duos pour deux violons, une symphonie concertante pour deux violons, alto et orchestre, un deuxième livre de six quatuors pour deux violons, alto et basse, et un recueil de six romances avec accompagnement de piano.

FRIEDEL (ZACHARIE), facteur d'orgues, vivait à Zittau au commencement du dix-septième siècle. En 1611, il répara l'orgue de l'église Saint-Jean de cette ville, y ajouta de nouveaux jeux, fit une nouvelle soufflerie et un sommier pour le positif. En 1613, il construisit aussi pour le chœur de la même église un positif de sept jeux, à l'usage des vêpres.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

FRIEDLOWSKY (Joseph), virtuose de premier ordre sur la clarinette, est né au bourg de Sainte-Marguerite, près de Prague, le 11 juillet 1777. Il eut pour premier maître de chant et de violon Wadizeo, instituteur à Anchonitz, village à proximité de sa demeure. Lorsqu'il eut perdu la belle voix de soprano qu'il avait reçue de la nature, il se livra à l'étude de la clarinette et du cor de bassette, sous la direction de Nejebse, premier clarinette du théâtre de Prague. Ses progrès furent si rapides, qu'en peu de temps il fut en état d'occuper la première place dans l'harmonie de la garde de la ville. Sa renommée ne tarda point à s'étendre; en 1802, il fut appelé dans la capitale de l'Autriche pour être placé comme première clarinette dans l'orchestre du théâtre sur la Vienne. Le beau son, toujours pur, et tour à tour doux ou puissant, qu'il tirait de son instrument; son style élégant et plein d'expression; le brillant de son exécution dans les traits rapides et difficiles, sont les qualités qui lui assurèrent l'estime et l'admiration de tous les artistes. Lorsque le Conservatoire de Vienne fut institué, Friedlowsky y fut appelé comme professeur; cette école lui doit une multitude de bons élèves. En 1822, un décret impérial lui assura la survivance de la place de première clarinette de la chapelle de la cour; il est devenu titulaire de cette place en 1832. Père de quatre enfants, il a eu le bonheur de les voir placés parmi les bons artistes. L'aîné de ses fils (François), né à Prague le 27 mars 1802, élève de Bœhm pour le violon, et de Moscheles pour le piano, donne des leçons de ces deux instruments. Calligraphe distingué, il possède le génie des langues à un degré fort rare, car il lit, écrit et parle avec facilité l'allemand, le bohémien, le latin, le français, l'italien, l'anglais, le grec et le turc. Antoine, second fils de Friedlowsky, né à Vienne le 2 août 1804, marche sur les traces de son père comme virtuose sur la clarinette; il est placé comme clarinettiste solo à l'orchestre de Hofburgtheater. Les deux filles de Joseph, Éléonore et Marie, sont d'estimables cantatrices de concert et d'église.

FRIEDRICH DE FRIEDENBERG (Ignace), né à Prague en 1710, entra fort jeune dans l'ordre des Bénédictins, à Sainte-Marguerite. Lié d'amitié avec Stammitz, il prit de lui des leçons de violon; mais bientôt il renonça à cet instrument pour le violoncelle, sur lequel il acquit un talent remarquable. Il jouait sur cet instrument les concertos de violon les plus difficiles. Frédéric II, roi de Prusse, qui l'entendit à Wahlstadt, en Silésie, témoigna de l'admiration pour son habileté. Ce moine a écrit beaucoup de solos et de concertos pour le violoncelle, et l'on conserve à Wahlstadt deux offertoires qu'il y a composés. Il est mort à Prague, le 7 janvier 1788.

FRIEDRICH (Joseph), organiste à Breslau, est né à Neisse, le 14 octobre 1764. Après y avoir fait ses humanités, il alla achever ses études à l'université de Breslau, depuis 1781 jusqu'en 1784. Un penchant décidé pour la musique le porta à abandonner la carrière des lettres, pour s'occuper uniquement de cet art. En 1790, il fut nommé organiste en second de la cathédrale de Breslau, et lorsque en 1810 l'église de Sainte-Croix fut détachée de la cathédrale pour former une paroisse à part, il en fut nommé organiste. Avant l'apparition de Berner, Friedrich était considéré comme un des meilleurs organistes de Breslau. On remarquait en lui une vivacité extraordinaire dans les préludes, et beaucoup de goût dans le mélange des jeux de l'orgue.

FRIEDRICH (E.-F.), pianiste et professeur de son instrument à Magdebourg, a vécu quelque temps à Paris, et y a reçu des leçons de Chopin. Dans les années 1844, 1845 et 1846, il a fait des voyages à Hambourg, à Berlin et à Dresde : il s'y est fait entendre avec succès dans les concerts. On a de cet artiste des rondos, des études, des marches, des romances pour piano, et beaucoup de bagatelles de différents genres pour le même instrument.

FRIES (Jean), en latin *Frisius*, théologien et littérateur, naquit en 1505 à Greiffensée, dans le canton de Zurich. Après avoir fait un voyage en Italie, il revint à Zurich, et fut placé à la tête du collége de cette ville. Il cultivait la musique et composait pour ses élèves des chants à plusieurs parties, sur les plus beaux morceaux des poëtes grecs et latins. Il mourut à Zurich en 1565. On trouve au nombre de ses ouvrages : *Isagoges musicæ, cui accesserunt omnia Horatii carminum genera*, Bâle, 1554, in-4° obl. Il y a des exemplaires de cette même édition qui ont un autre frontispice, dont le titre offre cette différence : *Brevis musicæ isagoge, accesserunt priori editioni omnia Horatii carminum genera, quatuor vocibus*. Tiguri, Trasch, 1554, in-4° obl. L'édition prétendue de 1555, citée par M. Brunet (*Manuel du libraire*, t. II, pages 333 et 640), est aussi la même, avec un nouveau frontispice.

FRIESE (Henri), organiste à Nordhausen,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

au commencement du dix-huitième siècle, a publié un livre choral pour le chant, avec la basse chiffrée pour l'accompagnement de l'orgue, sous ce titre : *Choral Gesang-Buch a canto et basso zusammen getragen von*, etc. Nordhausen, 1712, in-4° obl. Le frontispice, gravé en taille-douce, représente l'auteur au clavier de l'orgue.

FRIESE (Frédéric-François-Théodore), organiste et instituteur à Doberan, a publié en 1841 les chants chorals en usage dans le Mecklenbourg-Schwerin, à quatre parties pour l'orgue ou le piano, sous ce titre : *Die gebrauchlichsten Chorœle der Mecklenburg-Schwerinschen Kirche; vierstimmig gesetzt, mit Zwischenspielen, Verschen*, etc. Leipsick, F. Whistling, 2 vol. in-4°. On connaît aussi de cet artiste *la Marche de parade de Schwerin*, pour le piano, Hambourg, Cranz, et quelques autres petites compositions.

FRIETZSCH (Mathieu-Fr.). Forkel et Lichtenthal citent dans leurs *Bibliographies musicales* un livre de cet auteur, intitulé : *Dubium physicum quoad sonum in campana vulgò creditum extricatum*, Lipsiæ, 1689, in-4°. Cette dissertation, relative au préjugé populaire qui faisait autrefois sonner les cloches pendant les orages, n'a point de rapport avec la musique.

FRIKER ou FRICKER (Marc-Jean-Louis), pasteur dans le Wurtemberg, vers le milieu du dix-huitième siècle, a inventé une théorie de la musique, basée sur des principes d'arithmétique différents de ceux de la théorie d'Euler, et qu'il opposa à celle-ci. Il n'a point publié cette théorie, mais il en a été répandu des copies manuscrites d'après lesquelles Oettinger a composé sa dissertation sur la philosophie d'Euler et de Friker, à l'égard de la musique (*Die Eulerische und Frikerische Philosophie ueber die Musik*, Neuwied, 1761, in-8°). Il paraît que Friker a pris ensuite sa théorie de la musique pour base d'un système de métaphysique dont le même Oettinger a donné l'analyse dans son livre intitulé : *Irdischen und himmlischen Philosophie*, t. II, p. 256 et suiv.

FRISCHLIN (Nicodème), célèbre philologue, naquit, le 22 septembre 1547, à Balingen, dans le duché de Wurtemberg. Ses études, qu'il fit dans l'université de Tubingen, furent si brillantes, qu'elles lui suscitèrent un grand nombre d'ennemis, et sa vie fut aussi agitée que son mérite était grand. Ayant déplu au duc de Wurtemberg, il fut arrêté et mis dans la forteresse d'Aurach. Il chercha à s'évader en attachant à sa fenêtre ses draps coupés en bandes; ces bandes se rompirent, et il tomba sur des rochers, où il fut brisé, dans la nuit du 29 novembre 1590. Frankenau (*In Dissert. Med.*, p. 472) cite de Frischlin : *Encomio Musicæ, oratio;* mais sans indiquer le lieu ni la date de l'impression.

FRISCHMUTH (Marc-Hilaire), pseudonyme. *Voyez* Fuhrmann (Martin-Henri).

FRISCHMUTH (Léonard-Louis), professeur de clavecin à Amsterdam, vers le milieu du dix-huitième siècle, a eu de son temps la réputation de compositeur habile. Il a publié, en 1758, un livre élémentaire, en hollandais, sous ce titre : *Korte en zakelijke Onderwijzings Gedagten over de Beginselen en Onderwijzingen van's Clavecimbel* (Instruction abrégée et essentielle sur l'étude et l'enseignement élémentaire du clavecin); Amsterdam, Olofsen, in-4°. On a aussi de cet artiste : 1° Deux recueils de petites pièces pour le clavecin, Amsterdam. 2° Six trios pour clavecin, flûte et basse de viole, *ibid.*, 1762. 3° Trois concertos de Tartini, arrangés pour le clavecin.

FRISCHMUTH (Jean-Chrétien), directeur de musique au théâtre national de Berlin, naquit à Schwabhausen, dans le duché de Gotha, en 1741. Il fut attaché pendant plusieurs années à des troupes de comédiens ambulants, comme musicien et comme acteur, demeura ensuite à Gotha, et se rendit à Berlin, en 1785, pour y être employé comme directeur de musique au théâtre de Doebblin. En 1787, il entra au théâtre national, pour y remplir les mêmes fonctions. Il est mort à Berlin, le 31 juillet 1790. Cet artiste s'est fait connaître comme compositeur par trois opérettes : 1° *Das Modereich* (l'Empire de la mode). 2° *Die kranke Frau* (la Malade). 3° *Clarice*. On a aussi gravé de sa composition à Amsterdam : 1° Trois sonates pour le piano. 2° Deux œuvres de duos de violon. Peu de temps avant sa mort, il publia à Berlin, chez Hummel, douze airs pour deux violons, op. 5.

FRISIUS (Jean). *Voyez* Fries.

FRISONI (Laurent), prêtre de Milan, qui vivait au commencement du dix-septième siècle, est auteur d'un traité du plain-chant intitulé : *Trattato del canto fermo*, Milan, 1628.

FRITELLI (le P. **FAUSTO**), mineur conventuel et maître de chapelle de la cathédrale de Sienne, vers le milieu du dix-huitième siècle, ouvrit en cette ville une école publique de musique, vers 1740, dans laquelle il substituait à l'ancien système de solmisation par les

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

nuances, encore en usage alors dans toute l'Italie, celui de la gamme complète attribué à Anselme de Flandre (*voyez* ce nom). Suivant *les Notices sur les écrivains de Bologne*, par Fantuzzi, t. V, p. 344, n° 5, le P. Fritelli publia, en 1745, un écrit pour la défense de la réforme qu'il entreprenait, laquelle était attaquée par les autres professeurs de musique de Sienne, particulièrement par François Provedi (*voyez* ce nom), qui avait publié une brochure à ce sujet. L'ouvrage du P. Fritelli est devenu si rare, que son titre même n'est pas connu jusqu'à ce jour. Au reste, la réforme entreprise par ce maître a fini par triompher des préjugés des musiciens italiens en faveur de l'ancienne solmisation, mais elle n'a été complète que dans le commencement du dix-neuvième siècle.

FRITSCH (Thomas), fils d'un docteur en médecine et en philosophie de Gœrlitz, naquit dans cette ville, le 25 août 1563. Après la mort de Jean Heinsius, il lui succéda comme magister, puis il entra dans un couvent de la Bohême et y fit ses vœux. Plus tard, il fut envoyé au couvent de Saint-Mathieu à Breslau. Il y est mort dans les premières années du dix-septième siècle. Draudius, dans sa *Bibliothèque classique*, cite un recueil de motets de Fritsch, sous le titre de *Opus musicum, von 5, 6, 8, 9 und mehr Stimmen auf alle Festtage zu gebrauchen* (Œuvre musicale à cinq, six, huit, neuf et un plus grand nombre de voix, pour tous les jours de fête), Leipsick, in-4°.

FRITSCH (Balthasar), compositeur de musique instrumentale, né à Leipsick, vers 1580, a publié plusieurs recueils de pièces pour des violes et basse de viole : 1° *Neuwe kunstliche und lustige Paduanen und Gagliarden mit 4 Stimmen*, Francfort, 1606, in-4°. Je crois que c'est le même ouvrage qui est indiqué dans le second catalogue de Francfort de 1606, sous le titre de : *Primitiæ musicales Paduanas et Gagliardas quas vocant plures egregias complectentes*, Francfort, Stein, in-4°. Draudius a cité ce titre d'une manière inexacte dans sa *Bibliothèque classique*. 2° *Newe teutsche Gesæng, nach Art der welschen Madrigalien mit 5 Stimmen* (Nouveaux chants allemands, dans la manière des chansons flamandes, à cinq voix), Leipsick, 1608, in-4°.

FRITSCH (Louis), né à Eisleben, le 28 juillet 1809, n'a point eu d'autre guide que lui-même pour l'étude du piano, et a reçu des leçons de Frédéric Schneider, à Dessau, pour la composition. Il est considéré dans sa patrie comme un pianiste distingué. Établi à Dessau comme professeur de son instrument, il a formé de bons élèves. Le duc régnant lui a accordé le titre de pianiste de la cour. On connaît de lui quelques compositions pour le piano, parmi lesquelles on remarque deux pièces de salon intitulées : *Idylles*.

FRITSCHE (Godefroid), facteur d'orgues de l'électeur de Saxe, à Dresde, fut, au commencement du dix-septième siècle, un des artistes les plus célèbres en son genre. Au nombre de ses ouvrages on remarque l'orgue de Schloss-Kirche, à Dresde, de trente-trois jeux, celui de la Trinité à Sondershausen, composé du même nombre de jeux (cet orgue fut détruit par un incendie, le 3 juin 1621, quatre ans après sa construction), et celui de l'église Sainte-Marie-Madeleine, à Hambourg, avec vingt-trois jeux. Prætorius considérait cet instrument comme un des meilleurs de toute l'Allemagne.

FRITZ (Joachim-Frédéric), en latin *Fritzius*, maître de chapelle à Grœtz, en Styrie, vers la fin du seizième siècle, s'est fait connaître comme compositeur pour l'église par les ouvrages dont les titres suivent : 1° *Psalmus XCIV quinque vocibus*, Græcii, per Georg. Wildmanstadium, 1588, in-4° obl. 2° *Brevis sed admodum pia commune facti ex sacris literis collecta, qua cuncti in extremum diem et gloriosissimum Jesu-Christi*, etc., *quinque vocibus*, ibid., 1588, in-4° obl.

FRITZ (Barthold), célèbre facteur d'instruments et mécanicien de Brunswick, était fils d'un meunier, et naquit près de cette ville en 1697. Destiné à l'état de son père, on ne lui fit point faire d'études; mais par la seule force de son génie, il parvint à deviner les principes de la construction de l'orgue, et fit seul plusieurs positifs, clavecins et clavicordes. Son premier instrument, petit clavicorde de quatre octaves, fut construit en 1721 : dans la suite, ses ateliers eurent une si grande activité, que près de cinq cents clavecins et clavicordes, grands et petits, ont été fournis par lui, tant en Allemagne qu'à l'étranger. Tous ces instruments se faisaient remarquer par la beauté des sons, particulièrement dans la basse. Outre son mérite comme facteur d'instruments, il avait le talent d'inventer des machines ingénieuses, telles que des horloges à carillons et des oiseaux chanteurs. Il fut aussi l'inventeur de métiers à tisser, et d'un moulin horizontal qu'on a imité après lui. Cet artiste distingué est mort à Brunswick, le 17 juillet 1766. En 1756 (non en 1757, comme l'ont dit Gerber, Choron et Fayolle, et le Lexique de Schilling), il publia une méthode pour

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

accorder les instruments à clavier d'après une partition tempérée, par quintes et octaves, sans aucune reprise et sans vérification par les tierces, en commençant par *fa* de la clef de *fa* à la quatrième ligne, accordant ensuite la quinte *ut*, puis l'octave grave de cette dernière note, et continuant de la même manière jusqu'à la douzième quinte. Cette méthode eut un si grand succès, que Breitkopf en publia une deuxième édition six mois après, sous ce titre : *Anweisung, wie man Claviere, Clavecins, und Orgeln, nach einer mechanischen Art, in allen zwolf Tœnen gleich rein Stimmen kœnne, dass aus solchen allen sowohl Dur als Moll wohlklingend zu spielen sey*, Leipsick, 1757, in-4°. La préface de la première édition est datée du 1er octobre 1750 ; celle de la seconde porte la date du 4 avril 1757. Une troisième édition a été publiée en 1780, à Leipsick, chez Breitkopf. Lichtenthal est tombé dans une erreur singulière, à propos de cette troisième édition ; il en a fait un ouvrage différent des deux premières, et l'a attribué à un autre auteur dont il a écrit le nom *Fritze* (voyez *Bibliog. della mus.*, t. IV, p. 51). A la fin de la deuxième édition, on trouve un catalogue de tous les instruments fabriqués par Fritz jusqu'en 1757, et de leurs possesseurs. Une traduction hollandaise de l'*Instruction pour l'accord des instruments* a été publiée à Amsterdam, par Hummel, sous ce titre : *Onderwijs om Clavieren en Orgels te stemmen*.

Quel qu'ait été le succès obtenu par le livre de Barthold Fritz, sa méthode est vicieuse et absolument inapplicable aux instruments à clavier, nonobstant l'opinion favorable sur son principe que Momigny (*voyez* ce nom) a exprimée dans sa *Seule vraie théorie de la musique* ; car une succession de douze quintes, parfaitement justes, engendre un treizième son, trop élevé d'un peu plus d'un huitième de ton. Cette succession de douze quintes, exprimée par la progression triple un, trois, neuf, vingt-sept, quatre-vingt-un, etc., est la base d'un système que l'abbé Roussier, et longtemps après, M. Barbereau (*voyez* ce nom), ont essayé vainement de mettre en vogue. Fritz, et les accordeurs qui ont fait usage de sa méthode, n'ont pu parvenir à un bon accord du piano, qu'en tempérant à leur insu les quintes qu'ils croyaient faire justes, ou en altérant les octaves, ce qui est le système le plus défectueux. En l'absence de la vérification des tierces, il n'y a pas de bon accord possible des instruments à clavier.

FRITZ (Gaspard), né à Genève en 1716, fut un violoniste distingué, et composa pour son instrument et pour le clavecin. Dans sa jeunesse il prit à Turin des leçons de violon de Somis. Burney le connut en 1770 à Genève, d'où il n'était plus sorti depuis trente ans. L'historien anglais de la musique accorde beaucoup d'éloges à l'énergie et à la puissance de son jeu. Fritz est mort à Genève en 1782, à l'âge de soixante-six ans. Sennebier (*Histoire littéraire de Genève*, t. III, p. 325 et suiv.), dit qu'il a publié : 1° Six quatuors pour le violon. 2° Six solos pour le même instrument, premier livre. 3° Six solos, *idem.*, deuxième livre. 4° Six trios, *idem.* 5° Six duos pour deux violons. 6° Six symphonies (Burney parle avantageusement de cet œuvre). 7° Un grand concerto pour le clavecin. 8° Variations pour le clavecin sur le vaudeville de *la Bataille d'Ivry*. Chladni, dans des observations sur l'ancien Lexique de Gerber, qu'il fit insérer au journal de musique publié par Henri Christophe Koch (*Journal der Tonkunst*, p. 191 et suiv.), est tombé dans une singulière inadvertance, en attribuant à Gaspard Fritz (p. 194) des *Observations sur les principes de l'Harmonie*, publiées en 1763, lesquelles sont l'ouvrage de Jean-Adam Serre. Ce pauvre Gerber, sans examiner le fait, a cru Chladni sur parole et n'a pas manqué d'ajouter cet ouvrage (Nouveau Lexique) à la liste qu'il avait donnée de ceux de Fritz, et Lichtenthal a copié aveuglément Gerber dans cette erreur, qui a été aussi reproduite dans le Dictionnaire universel de musique publié par Schilling.

FRIZZI (Benoît), médecin et ingénieur à Trieste, au commencement du dix-neuvième siècle, est auteur d'un Essai de biographie sur les médecins et les mathématiciens qui ont écrit sur les rapports de la médecine et des mathématiques avec la musique. Son livre a pour titre : *Dissertazione di Biografia musicale*, Trieste, 1805, 106 pages, in-8°.

FROBERGER ou **FROHBERGER** (Jean-Jacques), célèbre claveciniste et organiste du dix-septième siècle, était fils d'un cantor de Halle, en Saxe, et naquit en 1635. Des dispositions peu ordinaires lui firent faire de rapides progrès. Il n'était âgé que de quinze ans, lorsque l'ambassadeur de Suède, charmé de la beauté de sa voix et de son habileté précoce sur le clavicorde, l'emmena à Vienne, et le présenta comme un prodige à l'empereur Ferdinand III. Ce prince le prit sous sa protection, et l'envoya à Rome pour y étudier sous la direction de Frescobaldi (*voyez* ce nom). Sous un tel maître, Froberger acquit, après

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

trois années d'études, un talent de premier ordre. En 1655, il quitta l'Italie pour retourner en Allemagne, s'arrêta à Paris où il se fit entendre avec succès, et appliqua au clavecin certains ornements que Gauthier l'ancien avait mis alors en vogue sur le luth. En retournant à Vienne, il visita Dresde, et exécuta devant l'électeur Jean-Georges II six toccates, huit caprices, deux *ricercari*, et des petites pièces appelées *suites*, de sa composition, dont il offrit ensuite le manuscrit à l'électeur qui, pour le récompenser, lui fit présent d'une chaîne d'or, le traita avec distinction, et lui remit à son départ une lettre pour l'empereur. Froberger était alors le claveciniste le plus habile et l'organiste le plus savant que l'on connût en Europe; Ferdinand le nomma organiste de sa cour, et le combla de faveurs.

En 1662, l'artiste, devenu célèbre dans sa patrie, eut le désir d'étendre sa renommée dans les pays étrangers; il obtint un congé de l'empereur, et se dirigea vers l'Angleterre, en passant par la France. Malheureusement il fut rencontré par des brigands qui le dépouillèrent; un méchant habit de matelot dans lequel il avait caché quelques ducats, était tout ce qui lui restait; mais ce peu de ressources devait encore lui être enlevé, car un corsaire captura le bâtiment qui le transportait. Poussé par le désespoir, Froberger se jeta à la mer pour se soustraire à la captivité. Habile nageur, il essaya de gagner la côte, qui n'était pas éloignée; des pêcheurs, l'ayant aperçu, le secoururent, et lui firent enfin aborder cette Angleterre, qu'il avait voulu visiter et dont la vue lui coûtait si cher. Couvert de haillons, il chemina vers Londres, sans autres moyens d'existence que la commisération publique; c'est ainsi qu'il arriva dans la capitale de l'Angleterre, ne sachant où reposer sa tête. Tout à coup, les sons de l'orgue se font entendre : l'artiste infortuné était près de l'abbaye de Westminster; la vue de cette église majestueuse émut son cœur du besoin de remercier Dieu de lui avoir conservé la vie, après tant de dangers. Il entra dans le temple, s'agenouilla, et sa prière fut si fervente, qu'il ne s'aperçut pas que le service divin avait fini, que l'église était déserte, et que les portes allaient se fermer sur lui. — Mon ami, il est temps de sortir, dit derrière lui une voix dure et rauque de vieillard; Froberger se leva pour obéir immédiatement à l'ordre presque menaçant qu'il venait de recevoir. — Vous paraissez être malheureux, poursuit son compagnon, pendant qu'il fermait les portes. — Vous pouvez voir, dit Froberger que le bonheur ne m'a pas choisi pour son enseigne; les brigands et les corsaires m'ont mis dans l'état où vous me voyez; réellement, je ne sais comment apaiser la faim qui me tourmente, ni dans quel endroit reposer ma tête fatiguée. Telle est mon histoire. — La croira qui voudra, murmura à voix basse le vieillard. Écoutez, cependant, ajouta-t-il en élevant la voix, la proposition que je veux vous faire. Vous voyez en moi l'organiste de cette église et celui de la cour; si vous voulez être mon souffleur, il sera pourvu à tous vos besoins; vous aurez le logement, la table, et vous serez vêtu convenablement.

Il y a loin de la place d'organiste de la cour de Vienne à celle de souffleur de Westminster; il y a plus loin encore du plus grand talent de l'époque aux fonctions mécaniques d'une condition servile; mais le besoin fait taire l'orgueil : Froberger accepta avec joie l'humble condition qui lui était offerte, espérant sans doute quelque circonstance heureuse où il pourrait reprendre son rang comme artiste. Elle ne tarda point à se présenter. Vingt fois il lui était venu à la pensée de se révéler tout à coup par quelque brusque improvisation sur le clavier de l'orgue de Westminster; mais la crainte de n'être compris que par le maître qu'il servait, et de perdre l'emploi qui lui donnait du pain, sans rien faire pour trouver une condition meilleure, l'avait toujours détourné de ce projet; mais les fêtes qui eurent lieu au mariage de Charles II avec Catherine de Portugal lui fournirent à l'improviste les moyens de se faire connaître pour ce qu'il était. Il avait accompagné son maître à la cour, où celui-ci devait jouer de l'orgue pendant le festin royal. Ébloui par les magnificences qu'il avait sous les yeux, Froberger oublia de baisser les soufflets, et l'instrument cessa tout à coup de se faire entendre sous les doigts de l'organiste. Transporté de fureur, celui-ci s'élança vers le souffleur, l'accabla d'injures et le frappa au visage. L'indignation rappela sur-le-champ le grand artiste à lui-même, et peut-être aurait-il châtié le colérique vieillard, si celui-ci ne s'était retiré dans une chambre voisine avec les autres membres de la chapelle. L'idée d'une plus noble vengeance se présenta alors à l'esprit de Froberger. Après avoir enflé les soufflets, il se mit au clavier, et commença un thème qu'il accompagna de dissonances multipliées, faisant successivement de celles-ci des résolutions heureuses et inattendues. Lui seul était capable de traiter un sujet de cette manière. Tous les yeux

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

s'étaient tournés vers l'orgue, et l'on se demandait quel pouvait être l'artiste qui possédait un si beau talent; une dame qui avait connu Froberger à Vienne, et qui l'avait souvent entendu, ne douta pas que ce fût lui; elle le fit appeler, et le présenta au roi, qui l'accueillit avec distinction. Charles II fit apporter un clavecin près de lui, et pendant près d'une heure, l'artiste charma toute la cour. Le roi le récompensa sur-le-champ en lui donnant une chaîne d'or que lui-même avait portée. Dès ce moment, Froberger fut l'homme à la mode, jouit de toutes sortes de faveurs auprès des grands, et fut pendant plusieurs années comblé d'honneurs et de richesses.

Cependant le souvenir de ses engagements à la cour de Vienne lui revint à la mémoire avec le désir de revoir sa patrie; il espérait y retrouver la protection que l'empereur avait autrefois accordée à ses talents, et y jouir en paix des biens qu'il avait amassés. Mais ses ennemis avaient mis à profit sa longue absence, et les bonnes grâces du monarque s'étaient refroidies pour lui. L'envie, la cabale triomphèrent du talent, et le favori d'autrefois n'osa plus même approcher du trône. Profondément blessé, Froberger demanda sa retraite, faveur qu'on ne refuse guère aux hommes tombés dans la disgrâce; son congé lui fut accordé en termes flatteurs, et pour la dernière fois il sortit des murs de Vienne, se dirigeant vers Mayence où il passa ses dernières années dans l'aisance, mais incessamment tourmenté par le regret de ne plus jouir de ces faveurs de cour qui étaient devenues pour lui un besoin impérieux. Mécontent des autres et de lui-même, il mourut célibataire à Mayence en 1695, à l'âge de soixante ans. Dans les dernières années de sa vie, il paraît avoir occupé ses loisirs en écrivant plusieurs cahiers de notes pour ses mémoires. Ces manuscrits étaient passés en la possession de Mattheson, qui s'en est servi pour la notice qu'il a consacrée à cet artiste, dans son livre intitulé : *Grundlage einer Ehrenpforte.*

Froberger n'a rien publié de ses ouvrages; ce n'est qu'après sa mort qu'on a recueilli ce qu'on en a retrouvé dans ses papiers, et qu'on les a mis au jour sous des titres qui font voir l'estime qu'on en faisait, longtemps même après que l'auteur eut cessé de vivre. Le premier recueil de ses compositions est intitulé : *Diverse curiose e rarissime partite di toccate, ricercate, capricci e fantasie*, etc.; *per gli amatori di cimbali, organi e istrumenti. Moguntiæ*, 1695, in-fol. Il paraît, par le catalogue de Traeg, qu'une seconde édition du même recueil a été publiée à Mayence, en 1690. Un deuxième recueil de pièces du même auteur a paru dans la même ville, sous ce titre : *Diverse ingeguiosissime, rarissime e non mai più viste curiose partite di toccate, canzone, ricercate, alemande, correnti, sarabande e gigue di cimbali, organi e istrumenti. Moguntiæ, per la prima volta con diligentissimo studio stampate*, 1714, in-fol., gravé. Le style de cet artiste est sévère; il appartient plus au goût d'harmonie de l'école allemande de Keri et de quelques autres anciens organistes qu'à celui de son maître Frescobaldi, dont il n'a ni l'élégance, ni la clarté.

FROEHLICH (Abraham-Emmanuel), prédicateur et poète suisse, né à Brugg, dans l'Argovie, le 1er février 1790, est fils d'un instituteur de ce lieu. En 1835, il a été appelé à Aarau, en qualité de prédicateur et de professeur à l'école de cette ville. On a de lui des poèmes épiques, des fables et des élégies dont on vante l'originalité et la fraîcheur. Il n'est cité ici que pour un discours intitulé : *Ueber den Kirchengesang der Protestanten* (Sur le chant d'église des protestants), Zurich, 1846, in-8°.

FROEHLICH (Frédéric-Théodore), frère du précédent, naquit à Brugg, le 25 février 1803. Élevé dans la maison paternelle jusqu'à l'âge de dix-sept ans, il y apprit les langues anciennes, ainsi que les éléments de la musique et du piano, pour lesquels il éprouvait un penchant irrésistible. Longtemps avant de se livrer à l'étude de l'harmonie et du contrepoint, il composait des danses, des marches et d'autres petites pièces pour le piano, où l'on remarquait de l'instinct et du goût. Vers 1820, il se rendit à Zurich, où il suivit les cours d'histoire, de philologie et de droit; mais ces études sérieuses ne le détournèrent pas de la culture de la musique. Il fréquentait assidûment les concerts, particulièrement ceux que donnait encore Nægeli à cette époque. Après deux ans de séjour à Zurich, il alla fréquenter les cours de l'Université de Bâle; il y écrivit beaucoup de chansons qui eurent du succès; mais bientôt il comprit la nécessité d'étudier l'art d'une manière plus sérieuse, et la Suisse ne lui offrant pas de ressources suffisantes pour son instruction, il partit pour Berlin, en 1823. Quelques lettres de recommandation qu'il avait apportées lui procurèrent l'avantage d'être admis dans l'Académie de chant, où il trouva un enseignement solide, ainsi que dans les meilleurs orchestres de cette capitale. Malheureusement une maladie sérieuse

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

l'obligea à retourner près de sa famille dans l'été de 1824, pour y rétablir sa santé. Il y resta jusqu'au mois d'avril 1820. Ayant obtenu alors du gouvernement de son pays des ressources suffisantes pour retourner à Berlin, il partit pour cette ville, où il retrouva dans Zelter les mêmes dispositions bienveillantes qu'à l'époque de son premier séjour dans la capitale de la Prusse. Les leçons de ce professeur, celles de Bernard Klein, et sa liaison d'amitié avec Mendelssohn, lui donnèrent une vive émulation, et lui firent faire de rapides progrès dans son art. Dans le même temps, il suivit avec assiduité les leçons de Ritter, du savant Bœckh, de Schleiermacher et de l'illustre de Humboldt, apprenant aussi les langues française, italienne et anglaise. Son goût le portait vers la musique religieuse, ainsi qu'on le voit par ses premières compositions, qui consistent en motets, cantates d'église et messes. Le 137e psaume, qu'il écrivit pour chœur et grand orchestre, fut exécuté, à Berlin, sous la direction de Klein, et obtint les éloges de ce maître et ceux des artistes. Il écrivit aussi à Berlin plusieurs sonates pour piano et violon, quelques quatuors pour les instruments à archet, deux symphonies et un grand nombre de *Lieder*, qui se distinguent par le charme de la mélodie.

En 1830, Frœhlich fut appelé à Aarau, en qualité de directeur de musique. L'école de musique de la ville et du canton fut confiée à ses soins ; il eut aussi la direction d'une société de chant en chœur, ainsi que d'un petit orchestre d'amateurs. A ces occupations il ajouta un grand nombre de leçons particulières ; néanmoins, son activité était telle, que, dans l'espace de six années, il écrivit cinquante chants en chœur pour des voix d'hommes ; cinquante chansons pour les enfants ; vingt motets ; deux oratorios de Noël et de la Passion ; un *Miserere* à douze voix réelles, le premier psaume pour chœur et orchestre, terminé par une double fugue vocale et instrumentale ; plusieurs symphonies, dont une fut exécutée avec succès par l'orchestre de Zurich ; dix-neuf sonates de piano, et un nombre immense de mélodies à voix seule avec piano, dont il a été publié dix recueils. Tant de travaux usèrent avant le temps une constitution nerveuse. La mélancolie habituelle de Frœhlich avait son principe dans une affection de poitrine qui prit par degrés un caractère plus alarmant. Au mois d'avril 1830, il dirigeait encore une fête musicale à Brugg, sa ville natale, et y faisait exécuter ses dernières compositions, et moins de deux mois après, il était couché dans le cimetière de ce lieu, appelé *Rosengärten*. Il mourut le 16 octobre 1830.

FROELICH (Georges), né à Launitz vers 1500, fut pendant dix ans employé à la chancellerie de Nuremberg, puis à celle d'Augsbourg, et devint échevin de cette dernière ville. Il a écrit, pour le recueil de psaumes et de cantiques à quatre et huit voix, intitulé : *Etliche Psalmen und geistliche Lieder mit acht, sechs, fünff, und vier Stimmen* (Augsbourg, M. Kreisstein, 1540), une préface sous le titre de : *Vom Preiss, Lob und Nutzbarkeit der lieblichen Kunst Musica* (De la valeur, de la louange et de l'utilité de l'art aimé de la musique). Cette dissertation a été reproduite, en 1729, dans la troisième partie du premier volume de la collection qui a pour titre : *Sylloge variorum opusculorum*, in-8°, p. 509-581.

FROELICH (Joseph), écrivain didactique sur la musique et compositeur, né à Würzbourg, le 28 mai 1780, est fils d'un chef du chœur de l'église principale de cette ville, qui était aussi recteur du collége Pleichach. Il n'avait que quatre ans quand il perdit son père ; dans sa douzième année, il fut reçu comme élève à l'institution pour les étudiants pauvres de l'hôpital de Würzbourg. Il reçut dans cette maison sa première éducation musicale, y acheva ses humanités et y fit un cours de philosophie. En 1801, le prince-évêque de Würzbourg l'admit dans sa chapelle ; cette position lui fournit l'occasion d'augmenter ses connaissances en musique, sans négliger toutefois ses autres études littéraires et scientifiques, particulièrement celle du droit qui l'occupait alors spécialement. Ce fut à cette époque qu'il fit ses premiers essais de composition ; mais les nombreuses occupations de toute sa vie ne lui ont permis de cultiver cette branche de l'art que d'une manière secondaire. Il existait alors à Würzbourg une société de musique parmi les élèves de l'université ; elle fut transformée en Académie dans l'année 1804, et Frœlich en fut nommé directeur ; il reçut comme tel une rétribution du gouvernement. Cette institution prit surtout un grand développement en 1811, lorsque le directeur eut obtenu qu'on y attachât des professeurs pour tous les instruments ; c'est à cette occasion que Frœlich publia une méthode complète de musique qui renferme non-seulement les principes élémentaires de cet art, mais aussi des méthodes particulières pour tous les instruments. Cet ouvrage a obtenu un succès d'estime dans toute l'Allemagne. En 1820, l'école dirigée par

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ce savant laborieux devint d'une plus grande importance, lorsqu'on y eut ajouté l'enseignement pratique du chant, qui y avait manqué jusqu'alors. En 1811, il avait été nommé professeur de la faculté de philosophie à l'université; plus tard, il joignit à toutes ses autres fonctions celles de professeur d'esthétique et de pédagogie. Au milieu de toutes les occupations dont il est surchargé, Frœlich a trouvé le temps d'écrire de bons articles de critique dans la *Gazette musicale de Leipsick* et dans l'écrit périodique intitulé : *Cæcilia;* enfin, il a pris une part active à la rédaction de l'Encyclopédie de Ersch et de Gruber, à laquelle il a fourni un grand nombre de bons articles sur la musique. Les principaux ouvrages de cet artiste littérateur sont : 1° *Vollständige theoretisch-praktische Musiklehre für alle bei dem Orchester gebrauchliche Instrumente, zum Gebrauche für Musikdirectoren, Lehrer und Liebhaber, in 4 Abtheilungen* (Méthode complète de musique théorique et pratique pour tous les instruments employés dans l'orchestre, à l'usage des directeurs de musique, professeurs, etc., divisée en quatre parties), Bonn et Cologne, chez Simrock (sans date), mais publié en 1810 et 1811. La première partie de ce grand ouvrage contient l'introduction aux principes généraux de la musique et la méthode de chant; la seconde renferme des observations générales sur les instruments à vent en bois, et les méthodes de clarinette, de hautbois, de basson et de flûte; la troisième, des observations générales sur les instruments de cuivre, et les méthodes de cor, de trompette, de trombone et de serpent; la quatrième, des observations générales sur les instruments à archet, et les méthodes de violon, d'alto, de violoncelle et de contrebasse. 2° Sérénade pour flûte, clarinette, alto et basson ou violoncelle, Mayence, Schott. 3° Six duos pour clarinette et violon, op. 5, Bonn, Simrock. 4° Concerto pour le piano à quatre mains (en *ré*), Bonn, Simrock. 5° Sonate pour piano et violon, Vienne, Haslinger. 6° Sonates pour piano à quatre mains, n° 1 (en *sol*), n° 2 (en *fa*), œuvre 3e, Bonn, Simrock. 7° Marche funèbre pour le piano, pour le professeur Siebold, Offenbach, André. 8° *Idem*, pour le professeur Thomann, *ibid.* 9° En manuscrit, des symphonies, des cantates, un opéra, etc. Au moment où cette notice est revue (1860), M. Frœlich vit encore à Würzbourg.

FROLICH (...), né en Allemagne dans les dernières années du dix-huitième siècle, était, en 1853, directeur du chœur de l'Opéra de Copenhague, et devint, peu de temps après, directeur de ce théâtre. En 1850, il a fait représenter une opérette intitulée : *la Nuit avant la noce*, et deux ans après, il a donné au concert des amateurs une symphonie de sa composition. On n'a plus de renseignements sur sa personne après cette époque.

FROMELT (A.), pianiste à Berlin, s'est fait connaître par quelques compositions légères pour son instrument. On y remarque : 1° Sonatine pour le piano à quatre mains, Berlin. 2° Trois sonatines faciles pour piano seul. Liv. I et II, Berlin, Lischke. 3° Plusieurs rondos et pots-pourris sur des thèmes de Rossini et de Spohr. 4° Beaucoup de thèmes variés sur des thèmes d'opéras français et italiens, Berlin. 5° Plus de vingt recueils de danses de différents caractères, *ibid.* 6° Plusieurs recueils de chansons allemandes avec accompagnement de piano, *ibid.*

FROMM (André), né dans la Marche de Brandebourg en 1620, fut d'abord professeur à l'école normale de Stettin, et se rendit en 1668 à Prague, où il embrassa le catholicisme. Quelque temps après, il eut un canonicat à Leitmeritz, puis fut chanoine régulier à Kamnitz, et enfin entra à l'abbaye de Prémontrés de Strahow. Par une singulière coïncidence, ses deux fils entrèrent le même jour que lui dans cette abbaye, et sa fille se fit religieuse du même ordre à Doxan. Fromm est mort à Strahow, le 16 octobre 1685. Il avait fait imprimer à Stettin, en 1740, une espèce d'Oratorio à quatorze voix en deux chœurs, sous le titre de : *De Divite et Lazaro*, puis des dialogues pour la Pentecôte, à dix voix.

FRONTORJ (Louis), musicien, né à Cento, dans les États Romains, en 1805, aujourd'hui maître de chapelle à Frosinone, est auteur d'un livre qui a pour titre : *Le trentatre giornate musicali, ossia la vera teoria della musica divisa in trentatre lezioni*. Bologne, 1831. C'est une œuvre de peu de valeur, que l'auteur écrivit à l'occasion d'une question posée par quelques musiciens de Bologne qui lui refusaient le diplôme de membre de l'Académie des philharmoniques, quoiqu'il eût déjà composé plusieurs ouvrages, entre autres une fugue à cinq voix. La publication de ce livre, où M. Frontorj traite rudement ses adversaires, fut le signal d'une guerre de plume dans laquelle les deux partis montrèrent une ignorance égale de la théorie de l'art sur lequel ils dissertaient.

FROSCH (Jean), en latin *Froschius*, auteur d'un traité de musique publié sous ce titre : *Rerum musicarum opusculum rarum ac in-*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

signe, totius ejus negotii rationem mira industria et brevitate complectens, jam recens publicatum. Argentorati, apud Petrum Schœffer et Mathiam Apiarium, anno salutis 1535, petit in-fol. On ne sait rien de la vie de l'auteur de ce livre; on présume seulement qu'il était peut-être le même qu'un Carme de Bamberg, qui fut docteur de théologie à Augsbourg, et qui mourut en 1553 à Nuremberg, comme pasteur de Saint-Sébald. Le P. de Villiers n'en parle pas dans sa *Bibliotheca carmelitana*, et Weith n'en dit rien dans la *Bibliotheca Augustana*. Il se pourrait que le moine dont il s'agit fût en effet l'auteur du livre, car l'épître dédicatoire est datée de Strasbourg, 1532, quoique l'ouvrage n'ait paru qu'en 1535; les éloges donnés au livre dans ces mots : *Opusculum rarum ac insigne*, peuvent faire croire qu'il n'a été publié qu'après la mort de Frosch. Quoi qu'il en soit, le livre n'est pas sans intérêt; les treize ou quatorze premiers chapitres sont à la vérité purement spéculatifs, comme plusieurs traités de musique de ce temps, mais les derniers contiennent de bonnes choses relatives à la pratique de l'art. La Borde, ou plutôt ses ouvriers compilateurs ont cité avec leur étourderie ordinaire le livre de Frosch sous le nom de *Freschi*, et ont ajouté : *De Bure, dans sa Bibliographie instructive, dit que c'est un livre fort ingénieux.* Or, De Bure cite fort bien le livre de Frosch sous le véritable nom de l'auteur, dans la partie des *Sciences et arts* de sa Bibliographie, et n'y dit pas un mot de la sottise que La Borde lui prête. Mais le plus plaisant de tout cela est que Gerber, Choron et Fayolle, Lichtenthal et d'autres ont fait deux articles de *Frosch* et de *Freschi*, et ont cité deux fois le *Rerum musicarum opusculum* avec sa date, sans se souvenir qu'il s'agissait du même livre et du même auteur : tous se sont appuyés des autorités de La Borde et de De Bure.

Jean Frosch s'est fait connaître aussi comme compositeur, car on trouve une chanson à plusieurs voix, sous son nom, dans une collection publiée en 1540, par Sigismond Salblinger, sous ce titre : *Selectissimæ nec non familiarissimæ cantiones ultra centum* (voyez *Kriesstein*), et une autre dans le recueil de chansonnettes allemandes, anciennes et modernes, publiée par Georges Fœrster (*voyez* ce nom).

FROSCHAUER (Jean), imprimeur à Augsbourg, vers la fin du quinzième siècle et au commencement du seizième, a gravé des caractères de plain-chant et de musique en bois, qui ont servi pour l'impression de la deuxième édition du livre de Michel Reinsheck, ou Reinspeck, ou Kienspeck, de Nuremberg, intitulé : *Lilium musicæ planæ*, Augsbourg, 1498. Les caractères de musique de Froschauer paraissent être ceux dont Conrad Peutinger s'est servi pour sa belle collection de motets publiée, en 1520, à Augsbourg, sous ce titre : *Liber selectarum cantionum quas vulgo motetas appellant, sex, quinque et quatuor vocum.* Cependant, Antoine Schmid croit que Froschauer imprimait la musique, non avec des caractères mobiles, mais avec des planches gravées en bois (voyez *Octaviano dei Petrucci*, p. 158).

FROVO (Jean-Alvarès), chapelain et bibliothécaire du roi Jean IV de Portugal, naquit à Lisbonne en 1608, et mourut en 1671. Il était compositeur et a laissé en manuscrit des messes, hymnes, lamentations, psaumes, répons, etc. Comme écrivain sur la musique, il est connu par un livre intitulé : *Discursos sobre a perfeçaõ de diatessaron.* Lisbonne, 1622, in-4°. Frovo a reproduit dans cet ouvrage une partie des arguments d'André de Paep en faveur de la quarte, considérée comme une consonnance parfaite. Je possède une traduction latine du livre de Frovo, en manuscrit, dont l'auteur m'est inconnu. On trouvait autrefois dans la bibliothèque du roi de Portugal d'autres traités de musique de cet écrivain, dont voici les titres indiqués par Machado (Bibliot. Lusit., t. II, p. 586) : 1° *Speculum universale, in quo exponuntur omnium ibi contentorum auctorum loci, ubi de quolibet musices genere disserunt, vel agunt,* deux volumes in-fol., manuscrit de 589 pages, daté de l'année 1651. 2° *Theorica et practica de musica*, fol., Mss. 3° *Breve explicaõ da musica*, in-4°. Mss.

FRUH (Gottlieb), organiste de l'église de Saint-Blaise, à Mulhausen, né dans cette ville, vers le milieu du dix-huitième siècle, a publié, en 1783, trois sonates faciles pour le clavecin. Il a laissé en manuscrit des concertos et des sonates pour la harpe, ainsi que des préludes pour l'orgue.

FRUH (Annin), de la même famille, est né à Mulhausen, en 1820. Après avoir fait de bonnes études au collége de cette ville, et avoir suivi les cours de théologie à l'université de Jéna, il se rendit à Berlin, et se livra exclusivement à son goût pour la musique. Élève de Dehn pour la composition, il a fait sous sa direction toutes les études du contrepoint et de la fugue. Ses premières compositions ont paru en

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

1847 ; elles consistent en cahiers de chants à voix seule avec accompagnement de piano, et quelques morceaux pour cet instrument. Dans l'année suivante, il donna, au théâtre de Kœnigstadt, l'opéra *die Bergknappen* (les Chevaliers de la montagne). Depuis lors, il s'est livré à l'enseignement du chant et de la musique élémentaire. Ses observations sur la difficulté qu'éprouvent les élèves à fixer dans leur mémoire la relation des intonations des sons représentées par les signes de la notation, le conduisirent à la conception d'un tableau mécanique auquel il a donné le nom de *Semeio-Melodicon* qui, par le moyen de certains ressorts et de diverses combinaisons de changements de clefs, fait entendre par un timbre l'intonation de chaque note. Au commencement de 1858, Armin Früh s'est rendu à Paris pour y faire connaître son système d'enseignement à l'aide de cette machine ; mais il n'a pas obtenu le succès qu'il avait espéré.

FRUHOF (Henri-F.-Guillaume), amateur de musique et professeur au collége de Creuzbourg, est né à Rudolstadt, le 15 janvier 1800. En 1816, il entra au séminaire de Breslau, y resta deux ans, et pendant ce temps il reçut des leçons de Berner pour le piano et l'orgue. Vers la fin de 1818, il entra dans la maison du comte de Reichenbach-Kruschnitz, en qualité de précepteur ; il ne quitta cette position que pour prendre celle de professeur à Creuzbourg. On a de cet amateur : 1° Polonaise pour piano, Breslau, chez G. Fœrster. 2° Variations sur une valse de Vienne, Breslau, Grüson et C°.

FRUYTIERS (Jan ou Jean), poète et musicien flamand du seizième siècle, vivait à Anvers en 1565. Il avait embrassé le luthéranisme, et il traduisit en cantiques l'*Ecclésiastique* (un des livres de la Bible), avec le chant, pour l'usage de ses coreligionnaires. Cet ouvrage fut imprimé sous ce titre : *Ecclesiasticus oft de wise sproken Jesu des soons Syrach : na eerstmal deurdeelt ende ghestelt in Liedekens, op bequam en ghémeyne voisen, naer wewijsen der musijck-noten by gheuoche, deur Jan Fruytiers* (L'Ecclésiastique ou les proverbes de Jésus, fils de Syrach, divisé pour la première fois en chansons, adaptées à des airs convenables et populaires, ainsi qu'on le voit dans la musique notée ajoutée par Jean Fruytiers). *Ghedruct tot Antwerpen, etc., by Willem Silvius, drucker der Con. maj.* 1565, in-8°. La musique est imprimée avec les beaux caractères de Plantin. Ce livre, fort rare, est une curiosité historique, car il est imprimé avec un privilége accordé le 10 mai 1565, par la gouvernante des Pays-Bas, peu de mois avant la publication, par cette même princesse, des ordonnances de Philippe II contre les hérétiques, qui furent le signal du soulèvement de ces provinces et de la *guerre des Gueux*. Il est presque inutile de dire que l'œuvre de Fruytiers fut mise à l'index à Rome. La plupart des chants de ce recueil de cantiques sont des airs populaires flamands de cette époque : le cantique trente-cinquième, traduit du chapitre vingt-quatrième de l'Ecclésiastique (La Sagesse se louera elle-même, etc.) (1), a pour mélodie une danse française du quinzième siècle, appelée *l'homme armé*, laquelle est transformée en une chanson flamande dont les premiers mots sont : *Tot my so wilt ue keeren*. Cette danse n'a pas de rapport avec la célèbre chanson de *l'homme armé*, qui a servi de thème à beaucoup de compositeurs des quinzième et seizième siècles, pour des messes entières ; celle-ci est en mesure ternaire, tandis que la danse de *l'homme armé* est à deux temps et a le caractère d'une ronde.

FUCHS (Pierre), violoniste distingué, né en Bohême, vers le milieu du dix-huitième siècle, vivait à Prague en 1708. Plus tard, il s'établit en Hongrie, y demeura quelques années, et fut appelé à Vienne, en 1794, en qualité de premier violon de la chapelle de la cour. Il conserva cette position jusqu'à sa mort, qui eut lieu en 1804. Il a formé beaucoup de bons élèves, et a publié quelques compositions pour son instrument, parmi lesquelles on remarque deux œuvres de sonates, avec accompagnement de violoncelle, Vienne, 1791 et 1796 ; plusieurs thèmes variés, *ibid.* ; et un concerto (en *mi* bémol) gravé à Offenbach, chez André.

FUCHS (Georges-Frédéric), né à Mayence, le 5 décembre 1752, apprit dès son enfance à jouer de la clarinette, du cor et du basson. Il devint ensuite élève de Cannabich pour la composition. Après avoir été simple musicien dans quelques régiments allemands, il parvint au grade de chef de musique dans celui de Deux-Ponts, et se rendit à Paris, en 1784. A l'époque de l'organisation du Conservatoire de musique de Paris (1795), il y fut appelé comme un des douze professeurs de clarinette qu'on avait chargés du soin de former des musiciens pour les armées de la République. Compris dans la réforme de l'an x (1801), il fut en quelque sorte à la solde des marchands de musique jusqu'à la fin de sa vie, et arrangea pour eux des

(1) *Sapientiæ laudabit animam suam*, etc.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

pièces de tout genre pour divers instruments, particulièrement des suites d'harmonie qui étaient alors considérées en France comme ce que l'on connaissait de meilleur en ce genre. Il est mort à Paris, le 9 octobre 1821, à l'âge de soixante-neuf ans. Cet artiste n'était pas dépourvu de mérite; son harmonie ne manquait ni d'effet ni de pureté : il fut un des compositeurs et arrangeurs de musique instrumentale les plus féconds de son temps. On a de lui : 1° Dix-sept suites d'harmonie militaire pour dix parties, Paris, Naderman et Imbault. 2° Une très-grande quantité de marches et de pas redoublés, Paris, Sieber, Naderman, Imhault, Pleyel, etc. 3° Plusieurs recueils de fanfares pour deux ou quatre trompettes, deux cors, trombone et timbales. 4° Des concertos pour clarinette, flûte, cor, et des symphonies concertantes pour les mêmes instruments, Paris, Naderman. 5° Un sextuor pour clarinette, cor, basson, violon, alto et contrebasse, op. 34, Paris, Imbault. 6° Des quatuors pour clarinette et divers autres instruments, op. 5, 6, 7, 13, 19, *ibid.* 7° Deux œuvres de trios pour clarinette, cor et basson, et un œuvre de trios pour deux violons et basse, op. 45, liv. I et II, dédiés à Haydn, Paris, Sieber. 8° Onze œuvres de duos pour divers instruments à vent, *ibid.* 9° Une multitude de morceaux d'opéras arrangés pour divers instruments.

FUCHS (C.-Ferdinand), ancien élève du Conservatoire de Vienne, est mort dans cette ville, le 8 janvier 1848, membre de l'orchestre du théâtre impérial de l'Opéra. Il avait vécu pendant quelques années à Prague et y avait été attaché au Théâtre-National comme violoniste. En 1842, il fit représenter à Vienne son opéra intitulé : *der Tag der Verlobung* (le Jour des fiançailles), qui fut suivi de *l'Étudiant de Salamanque*. Son meilleur ouvrage est *Guttenberg*, opéra romantique, qui eut du succès et qui indiquait un talent d'avenir. Cet ouvrage fut représenté à Vienne en 1840, et fut également bien accueilli à Grætz, à Hambourg, à Prague et à Dresde. Une ouverture de concert, composée par Fuchs, fut aussi exécutée à Prague avec succès en 1841, et d'autres ouvrages du même artiste reçurent un bon accueil dans les concerts de Vienne. Enfin, on connaît de lui des mélodies à voix seule avec piano, qui se font remarquer par la distinction des idées.

FUCHS (J.-L.), professeur de piano et d'harmonie, né en Saxe, vivait à Saint-Pétersbourg, vers 1836. Il y a publié un livre qui a pour titre : *Harmonielehre für Damen, enthaltend alle verkenntnisse die eine gute Klavierspielerin oder Sängerin*, etc, Pétersbourg et Leipsick, Leede, in-8°. Une traduction française de cet ouvrage, par M. Eugène Malan, a été publiée dans les mêmes villes ; elle est intitulée : *Traité d'harmonie mis à la portée des dames.*

FUCHS (Aloys), employé au ministère de la guerre de l'empire d'Autriche, naquit, le 26 juin 1799, à Raase, dans la Silésie autrichienne, où son père était maître d'école. Dès son enfance, il apprit les éléments de la musique et du piano. A l'âge de onze ans, il entra chez les Minorites de Troppau et y reçut des leçons d'orgue et de violoncelle. Il y fit aussi son cours d'humanités. En 1810, il se rendit à Vienne pour y étudier la philosophie et la jurisprudence. Il forma dans cette ville des liaisons d'amitié avec les artistes les plus célèbres, et ce fut alors qu'il commença la belle collection d'œuvres musicales et d'autographes dont Fischoff a publié le catalogue. En 1823, Fuchs entra dans l'administration de la guerre ; mais ses occupations dans les affaires ne le détournèrent pas de son penchant pour la musique, car c'est à cette époque qu'il se livra à des études sérieuses sur l'histoire de l'art. Il est mort à Vienne au mois de mars 1853.

FUEHRER (Robert), organiste de la cathédrale de Prague et professeur à l'école d'orgue de cette ville, est né en Bohême, dans les premières années de ce siècle. Ses premières compositions commencèrent à paraître vers 1830 ; quoiqu'elles soient d'un genre sérieux et en grande partie destinées à l'orgue et à l'église, elles se sont succédé avec rapidité. Ses principaux ouvrages sont ceux-ci : 1° *Praktische Anweisung zum regelrechten Erlernen des Pedalgebrauches auf der Orgel, in* 46 *Uebungs-Beispielen bearbeitet* (Instruction pratique pour apprendre d'une manière régulière l'usage de la pédale de l'orgue, en quarante-six exercices), Prague, Berra. 2° *Cypressen-Laub*, six préludes faciles pour l'orgue, etc., *ibid.* 3° Prélude pour les fêtes solennelles, composé pour l'orgue à deux claviers, *ibid.* 4° Douze petites fugues dans toutes les formes du contrepoint libre, *ibid.* 5° Fugue élégiaque pour l'orgue, *ibid.* 6° Trois préludes sur d'anciens chants d'église de la Bohême. 7° Trente-deux préludes courts pour l'orgue, dans tous les tons majeurs et mineurs, *ibid.* 8° Six préludes faciles pour l'orgue, *ibid.* 9° Messe (en *ré*) à quatre voix, deux violons, alto, flûte, deux hautbois, deux bassons, deux cors, deux trompettes, trombone basse, timbales, violoncelle,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

contrebasse et orgue, *ibid.* 10° Première et deuxième messes (en *sol*) à quatre voix, orchestre et orgue, *ibid.* 11° Grande messe à quatre voix, orchestre et orgue, Vienne, Haslinger. 12° Petite messe (en *ut*) pour quatre voix, deux violons, basse et orgue, *ibid.* 13° Messe pour le jour de Pâques, à quatre voix, deux violons, alto, basse et orgue, avec les instruments à vent *ad libitum*, Prague, Berra. 14° Messe et psaumes des vêpres pour le Samedi saint, à quatre voix, deux violons, basse et orgue, avec deux trompettes et timbales *ad libitum*, *ibid.* 15° Messe couronnée pour quatre voix, orchestre et orgue, *ibid.* 16° Huit petites messes des dimanches, pour quatre voix, deux violons, alto, basse et orgue, avec deux hautbois et deux cors *ad libitum*, *ibid.* 17° Graduel et offertoire pastorals à quatre voix, deux violons, alto, basse et orgue obligé, avec les instruments à vent et timbales *ad libitum*, *ibid.* 18° Hymne pastoral pour la fête de l'Épiphanie, à quatre voix, orchestre et orgue, Prague, Hoffmann. 19° *Te Deum*, idem, Vienne, Haslinger. 20° *Praktische Anleitung zu Orgel-compositionen*, etc. (Introduction pratique à la composition pour l'orgue), Prague, Berra.

FUENLLANA (Michel DE), musicien espagnol qui vécut dans la première moitié du seizième siècle, était né à Nava-el-Carnero, près de Madrid. Il s'est fait connaître par un recueil de pièces pour la viole, intitulé : *Orfenica Lyra : libro de Musica para Vihuela*, Séville, 1554, in-fol.

FUENTES (D. Pascal), compositeur de musique d'église, naquit au commencement du dix-huitième siècle, à Alhaida, bourg d'Espagne, dans la province de Valence. Il fut nommé maître de chapelle de la cathédrale de Valence, le 8 juin 1757, après avoir dirigé pendant plusieurs années la chapelle de Saint-André, une des églises principales de cette ville. Fuentes mourut le 26 avril 1768. Il est considéré dans sa patrie comme un digne continuateur de l'excellente école valencienne de musique d'église. Il a composé un grand nombre de psaumes, messes et motets, depuis six jusqu'à douze voix réelles, et plusieurs autres messes, *Te Deum* et *Villancicos* (Cantiques de Noël) avec orchestre.

FUENTES (François de Sainte-Marie DE), moine espagnol de l'ordre des Franciscains de Jérusalem, au monastère de Madrid, vécut dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. On a de lui un livre qui a pour titre : *Dialectos musicos, en donde se manifestan los mas principales elementos de la armonia, desde las reglas de Canto llano hasta la composicion* (Dialectes musicaux, où l'on expose les éléments de l'harmonie, depuis les règles du plain-chant jusqu'à la composition), Madrid, Fernandez, 1778, petit in-4°.

FUETSCH (Joachim-Joseph), violoncelliste de la chapelle de Salzbourg, naquit dans cette ville, le 12 avril 1766. Le directeur du chœur de la cathédrale, nommé Jacques Freistædler, lui enseigna les premiers principes de la musique. Admis dans cette église comme enfant de chœur en 1775, il y resta huit années. Pendant ce temps il reçut des leçons de violon de Joseph Hafeneder, puis il passa sous la direction de Léopold Mozart pour cet instrument. En 1784, il commença l'étude du violoncelle sans maître, et se dirigeant seulement par la connaissance qu'il avait du violon, ce qui ne l'empêcha pas de faire d'assez rapides progrès pour être en état d'accepter la place de violoncelliste de la cour, après la mort d'Antoine Ferrari. Heureusement, Louis Zardonati, violoncelliste italien, fut appelé vers ce temps de Vérone par l'archevêque de Salzbourg, et engagé pour un an ; Fuetsch profita de cette circonstance pour étudier avec soin le mécanisme du violoncelle. Vers le même temps, il prit aussi des leçons de l'abbé Louis Gatti pour le contrepoint, et plus tard il acheva le cours de ses études de composition sous la direction de Michel Haydn. Cet artiste a écrit des solos, des concertos et trois sonates pour son instrument. Tous ces ouvrages sont restés en manuscrit. Haslinger, de Vienne, a publié deux recueils de chants à trois voix d'hommes, et deux recueils à quatre, de la composition de Fuetsch.

FUGER (Théophile-Chrétien), fils d'un ecclésiastique protestant de Heilbronn, naquit dans cette ville, le 3 juillet 1749. Il étudia seul la musique, et parvint à une grande habileté sur le clavecin par des exercices constants sur les fugues et autres pièces de Jean-Sébastien Bach. Après avoir habité dans plusieurs villes de l'Allemagne, notamment à Dresde et à Leipsick, il se fixa à Tubinge vers 1782, et publia l'année suivante, à Zurich, des pièces caractéristiques pour le clavecin, sous ce titre : *Characteristich Klavier-Stücke*. L'auteur s'est proposé de peindre dans ces pièces, autant qu'on peut le faire en musique, les diverses situations de l'âme.

FUHRMANN (Martin-Henri), cantor au Gymnase de Frédéric Werder, à Berlin, au commencement du dix-huitième siècle. Pédant

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ridicule et grossier, il fut admirateur fanatique des écrits de Mattheson, et prit parti dans les discussions où ce critique se trouvait engagé, par des brochures furibondes dont les titres suffisent pour faire apprécier la nature de son esprit. Ces écrits sont illisibles. Ses deux premiers ouvrages sont deux méthodes de musique qui, sous des titres bizarres, ne sont pas dépourvues de tout mérite; elles sont intitulées : *Musikalischer Trichter, dadurch ein geschickter Informator seinen Informandis die edle Singekunst nachheutiger Manier bald und leicht einbringen kan*, etc. (Entonnoir musical, au moyen de quoi un maître habile peut infiltrer d'une manière rapide et facile le noble art du chant à son élève, et dans lequel on a redressé les erreurs, expliqué les points obscurs, rétabli ce qui manquait, avec une préface sur la perfection, la puissance, l'utilité et la nécessité de la musique actuelle, par un membre de la société de musique et de chant), Francfort-sur-l'Oder, 1706, in-4°, oblong de 148 pages. La préface est une des meilleures choses écrites par Fuhrmann, quoique le style en soit fort mauvais. 2° *Musica vocalis in nuce, das ist : richtige und völligen Unterweisung zur Singekunst* (La musique vocale dans une noix, c'est-à-dire, Méthode exacte et complète de l'art du chant), Berlin, 1728, in-8°. Gerber croit que cette édition doit être la deuxième de l'ouvrage, parce que Fuhrmann dit, dans la préface d'un de ses opuscules, que celui-ci a été publié en 1715. Quelques critiques de cette méthode de chant ayant été faites, Fuhrmann se défendit à sa manière, dans un écrit dont voici le titre : 3° M. H. F. G. T. C. *Musikalische Striegel*, etc. (L'étrille musicale de M. H. Fuhrmann, servant premièrement à exclure ignominieusement de la société de chant et de musique les *virtuoses superlatifs* qui n'étendent pas les bornes du domaine musical comme artistes du chœur, mais qui, en qualité de racleurs, prennent la place d'Apollon et font entendre au peuple une barbarie vide de musique; secondement, les charlatans *super-prudens*, qui se débattent *sine fronte et fonte*, dans l'entonnoir de l'auteur; servant d'avertissement aux régulateurs, d'instruction aux apocryphes, et de punition à la jalousie; etc.), Athènes sur la Pleisse (sans date), 30 pages en petits caractères. 4° *Gerechtigkeits Wag Schal*, etc. (Balance de Thémis, etc.). Le reste du titre, qui est fort long, est rimé en mauvais allemand; il y est dit que Mattheson a vaincu ses adversaires Meyers et Guden, et qu'il les a fait voler en l'air comme des gens de peu de poids. Altona, 48 pages in-8°. Fuhrmann n'a pas mis son nom à ce pamphlet. Ce fut la première lance qu'il rompit en faveur de Mattheson. 5° *Das in unsern Opern-Theatris und Comœdien-Bühnen siechende Christenthum und siegende Heidenthum*, etc. (Le christianisme maladif et le paganisme vainqueur dans nos théâtres d'Opéra et de Comédie, etc.), imprimé à Canterbury (Berlin) en 1728, 32 pages in-8°. 6° *Die an der Kirchen Gottes gebauete Satans-Capelle*, etc. (La chapelle de Satan bâtie près des églises de Dieu, etc., représentée par Marc Hilaire Frischmuth), Cologne sur le Rhin, 96 pages in-8°. 7° *Die von den Pforten der Hœllen besturmte aber vom Himmel beschirmte Evangelische Kirche*, etc. (L'église évangélique attaquée par les portes de l'enfer, mais protégée par le ciel. Texte pour la musique religieuse, à l'occasion du jubilé évangélique célébré en 1730), trois feuilles in-8°, sans nom de lieu (Berlin).

FULBERT, évêque de Chartres, naquit dans la seconde moitié du dixième siècle, et mourut en 1029. Il composa les paroles et le chant de plusieurs hymnes autrefois en usage dans les églises de France, entre autres celle qui commence par ces mots : *In Deum trinum*.

FULLSACK (Zacharie), compositeur de musique instrumentale, né en Allemagne dans la seconde moitié du seizième siècle, a publié une collection de pièces à cinq parties, pour divers instruments, sous ce titre : *Ausserlesene Paduanen und Galliarden zu 5 Stimmen, auff allerley Instrumenten zu Gebrauchen*. Hambourg, 1607, in-4°.

FUMAGALLI (Adolphe), pianiste distingué, et compositeur pour son instrument, né le 19 octobre 1828, à Inzago, dans la province de Milan, est décédé à la fleur de l'âge à Florence, le 3 mai 1856: il n'était parvenu qu'à sa vingt-huitième année. Une maladie aiguë l'a enlevé à sa famille, à ses amis et à l'art dans l'espace de trois jours. Il avait fait, au Conservatoire de Milan, ses études de piano, sous la direction d'Angeleri. En 1848, il donna ses premiers concerts dans cette ville et y produisit une vive sensation par son talent; puis il se rendit à Turin et de là à Paris, où la vélocité de son jeu, et particulièrement l'habileté de sa main gauche, fixèrent sur lui l'attention publique. En 1854, il fit un voyage en Belgique et fut chaleureusement applaudi à Bruxelles, Gand, Liége et Anvers. Deux ans après, il retourna en Italie et donna à Milan, Venise, Bologne et Florence des concerts dans lesquels il excita l'enthousiasme de ses compa-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

triotes. Ce fut au milieu de ses triomphes que la mort vint le saisir. Fumagalli avait épousé la fille de M. Bonoldi, éditeur de musique à Paris, et en avait eu deux fils, restés orphelins. Le premier ouvrage de cet artiste est une fantaisie sur *I Puritani*, publiée à Milan, chez Ricordi. Le même opéra lui a fourni les thèmes d'une autre grande fantaisie de concert, œuvre 28, *ibid.* On connaît de lui d'autres morceaux du même genre sur *la Favorite*, de Donizetti, sur *Lucie de Lammermoor*, sur *Norma*, etc.; des morceaux de salon; des caprices, galops fantastiques, tarentelles, marches; beaucoup de petits morceaux dans la manière des pianistes de l'époque actuelle, et un concerto fantastique avec orchestre, intitulé : *les Clochettes*, op. 21, Milan, Ricordi.

FUNCK (Frédéric), en latin Funccius, cantor à l'école de Saint-Jean de Lunebourg, vécut vers 1660. On a de ce musicien un traité élémentaire intitulé : *Janua latino-germanica ad Artem musicam, clavibus facilioribus in usum scholæ senatoriæ Luneburgensi. Typis Georgii Berentini*. Sans nom de lieu (Lunebourg) et sans date (entre 1670 et 1680).

FUNCK (David) ou **FUNC**, né à Reichenbach, vers 1630, ou plutôt en Bohême, suivant ce que nous apprend Georges Falck, dans l'épître dédicatoire de son livre intitulé : *Idea boni cantoris* (1). Il fut, selon l'opinion de Mattheson et de Walther, un des musiciens de l'Allemagne les plus distingués de son temps. Également habile sur le violon, la basse de viole, le clavicorde et la guitare, ses compositions se faisaient remarquer par un excellent style, particulièrement dans la musique d'église. Ses connaissances dans la jurisprudence, les sciences et la poésie, étaient étendues. Malheureusement tous ses talents étaient ternis par son penchant à la débauche; loin de s'affaiblir dans sa vieillesse, ce vice ne fit que s'accroître et le conduisit à une fin misérable, après une vie pénible et agitée. Funck remplit d'abord les fonctions de cantor à l'école de Reichenbach, après quoi il passa au service de la princesse souveraine de la Frise orientale, en qualité de secrétaire. Il occupait déjà cette place en 1670, lorsqu'il publia un livre de pièces pour quatre basses de viole sous ce titre : *Stricturæ viola di gambicæ ex sonatis, aritis, etc., quatuor violis da gamba concinendis*, in-fol. obl. Vers 1682, il suivit en Italie la princesse et y demeura sept ans avec elle; mais après la mort de celle-ci, il revint en Allemagne, en 1689, à l'âge de soixante ans. Il n'eut d'abord d'autres ressources que de donner des leçons de clavicorde et de guitare aux enfants de quelques négociants, mais ensuite il obtint les places d'organiste et de précepteur à l'école de jeunes filles de Wunsiedel. Il y vécut dans la tranquillité pendant près d'une année; mais son funeste penchant le priva encore de cette ressource. Sa conduite scandaleuse envers quelques-unes de ses élèves fut découverte, et la fuite seule put le mettre à l'abri de la vengeance des parents. Après avoir marché pendant toute la nuit sur la neige, il arriva dénué de tout et mal vêtu près des portes du château de Schleiz, dont l'entrée lui fut d'abord refusée, à cause du mauvais état de ses vêtements; mais il lui fut enfin accordé de se faire entendre devant le seigneur du lieu qui, charmé par son habileté, quoiqu'il n'eût pas un seul doigt qui ne fût attaqué par la goutte, le fit habiller de neuf et le garda près de lui pendant trois mois. Cependant les réclamations des autorités de Wunsiedel et la demande de l'extradition de Funck étant parvenues au château, le comte de Schleiz se vit obligé de le renvoyer, après lui avoir donné de l'argent pour la continuation de son voyage. Parti secrètement du château, Funck se dirigea vers la principauté de Schwarzbourg; mais quelques jours après il fut trouvé mort dans un champ près d'Arnstadt. La musique d'église de cet artiste a eu de la réputation; elle est restée en manuscrit. Parmi ces ouvrages, on remarque un drame pour la passion, dont la musique et la poésie étaient de Funck. On a aussi un traité élémentaire de musique sous son nom, sans date ni nom de lieu; cet ouvrage a pour titre : *Compendium Musices*, in-8°. C'est par erreur que Gerber a dit que ce livre a été imprimé à Leipsick en 1670.

FUNK (Gottfroid-Benoît), né à Hartenstein, dans le comté de Schœnbourg, le 20 novembre 1754, fit ses études à Freiberg et à l'Université de Leipsick. En 1750, il se rendit à Copenhague, pour être précepteur des enfants du prédicateur de la cour, Cramer. Ayant été nommé professeur à l'école de la cathédrale de Magdebourg en 1769, il alla prendre possession de cette place, et, en 1772, il devint recteur de cette même école. L'estime dont il jouissait le fit nommer, contre son gré, conseiller du consistoire, en 1785. Il est mort à Magdebourg, le 18 juin 1814, à l'âge de quatre-vingts ans. Savant théologien, il fut aussi musicien distingué, bon pianiste et chanteur agréable. Pendant son

(1) On y lit : *David Funccius Bohemus beschreibet gar schön und kunstlich edle Musik-Kunst, wie folget, etc.* Falck était contemporain de Funck.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

séjour à Copenhague, il vécut dans l'intimité de quelques savants, artistes ou poetes, au nombre desquels était Klopstock, qui l'encourageait à composer des cantiques, genre de musique où il montrait du talent. Il a fait insérer dans le *Spectateur du Nord*, publié par Cramer (Copenhague, 1759-1770), trois articles sur la musique. Le premier a pour titre : *Von der Musik, als einem Theile einer guter Erziehung* (De la musique comme partie nécessaire d'une bonne éducation), ann. 1759, p. 80. Le deuxième est intitulé : *Von der Musik* (De la musique en général), 1760, p. 124 et 153. Le troisième traite de la musique d'église (*Ueber die Musik beym Gottesdienste*, idem, p. 179). Ces articles ont été réunis dans les œuvres complètes de Funk, publiées en deux volumes in-8°. On y trouve aussi sa biographie écrite par lui-même, morceau rempli d'intérêt.

FUNK (Christophile-Benoit), frère du précédent, magister et professeur de physique à l'Université de Leipsick, naquit à Hartenstein, le 3 juillet 1736. Il est mort à Leipsick, le 10 avril 1786. On a de ce savant une dissertation intitulée : *De sono et tono* (Leipsick, 1779, 16 pages in-4°), qui a été traduite en allemand, sous le titre de : *Versuch ueber die Lehre vom Schall und Ton*, dans le Magasin de physique, de mathématiques et d'économie de Leipsick, années 1781 et 1782. Funk a publié une suite de son ouvrage intitulée : *De sono et tono continuatio*, Leipsick, 1782, in-4° de 8 pages.

FURCHHEIM (Jean-Guillaume), compositeur allemand dans la seconde moitié du dix-septième siècle, fut d'abord organiste de l'électeur de Saxe, Jean-Georges II, et ensuite maître de chapelle de son successeur Georges III. On connaît de lui deux recueils de pièces instrumentales qui ont pour titres : 1° *Ausserlesenes Violinen-Exercitium, aus verschiedenen Sonaten, nebst ihren Arien, Balletten, Allemanden, Couranten, Sarabanden und Giguen, von 5 Partien bestehend* (Exercices choisis pour violon, extraits de différentes sonates, suivis d'airs, ballets, allemandes, courantes, sarabandes, gigues, consistant en cinq parties), Dresde, 1687, in-fol. 2° *Musikalische Tafel-Bedienung von 5 Instrumenten, als 2 Violinen, 2 Violen, 1 Violon, nebst den G. B.* (Musique de table pour cinq instruments, tels que deux violons, deux violes, une basse, avec basse continue), Dresde, 1674, in-fol.

FURIO (le P. Michel-Ange), religieux cordelier, né à Todi, a écrit un traité de musique intitulé : *Armonica Coltura*. Le manuscrit original de ce livre était dans la bibliothèque du P. Martini, à Bologne.

FURLANETTO (Bonaventure), surnommé *Musin*, maître de la chapelle de Saint-Marc, à Venise, naquit en cette ville le 27 mai 1738. On ignore d'où lui venait le surnom de *Musin*. Les premières leçons de musique lui furent données par son oncle Nicolas Formenti, vieil écuyer du Doge, qui jouait de l'orgue avec quelque habileté. Furlanetto passa ensuite sous la direction de Jacques Bolla, prêtre de la paroisse de Sainte-Marguerite, et apprit de lui les éléments de l'harmonie et de l'accompagnement ; mais il n'eut point d'autre maître que lui-même pour le contrepoint et la fugue. Ce fut surtout par des exercices pratiques qu'il devint habile dans l'art d'écrire, et qu'il acquit une rare expérience dans cet art ; ses meilleures études furent celles qu'il fit en écrivant beaucoup de messes, de motets et de vêpres pour les diverses églises de Venise. Après avoir terminé ses études littéraires et scientifiques au collége des jésuites, il entra dans les ordres ; puis il se livra exclusivement à la culture de la musique, et sa réputation s'établit si bien en peu de temps, qu'il fut un des trois compositeurs choisis pour écrire toute la musique d'un des trois jours de la solennité du bienheureux Jérôme Emiliani, fondateur de la congrégation Somasque, dans l'église de Sainte-Marie *della Salute*. Cette solennité, où toutes les paroisses assistèrent, ainsi que les moines et les religieuses des principaux couvents de Venise, avait attiré dans cette ville une multitude d'étrangers. Une anecdote rapportée par le biographe de Furlanetto fait connaître l'estime dont ce musicien jouissait ; la voici : Balthazar Galuppi, célèbre maître de son temps, et l'un des créateurs du véritable opéra bouffe, n'ayant pas le temps de terminer une messe qu'il avait ébauchée et qui lui était demandée, ne voulut point confier le soin de l'achever au vice-maître de chapelle de Saint-Marc, ni aux organistes de cette église ; mais il fit venir le jeune Furlanetto, lui remit son manuscrit, et lui dit : *Tenez, achevez cela, et souvenez-vous en travaillant que cette messe doit porter mon nom.*

Furlanetto avait à peine atteint l'âge viril quand il fut nommé maître des jeunes filles de l'hôpital de *la Pietà*, emploi fort recherché, et qui procurait beaucoup de considération à l'artiste qui en était chargé. Le jeune maître écrivit pour ses élèves une quantité considé-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

rable de messes, d'oratorios, de cantates et de pièces de musique religieuse de tout genre; cette musique, exécutée avec beaucoup d'ensemble sous sa direction, attirait les Vénitiens et les étrangers à cet hôpital, où toutes les parties vocales et instrumentales, même les flûtes, hautbois et cors, étaient exécutées par de jeunes filles. Encouragé par ses succès, il se présenta pour une place d'organiste de Saint-Marc, vacante par l'absence de Ferdinand Bertoni; mais cette place fut donnée injustement à François Bianchi, qui n'avait pas les connaissances nécessaires pour remplir cet emploi. Furlanetto fut consolé de cet échec, quelque temps après, par sa nomination de vice-maître de la chapelle de Saint-Marc, d'abord provisoirement en 1794, puis définitivement en 1797. Il succéda ensuite à Bertoni comme maître de cette chapelle. C'est dans cette dernière position qu'il a donné les témoignages les plus éclatants de son habileté à traiter la musique d'église, dans le style fugué le plus riche de détails et d'artifices. Sa manière élégante et claire dans la distribution des parties et dans l'art de les faire chanter, l'expression qu'il savait donner aux paroles, et le naturel de ses mélodies, le placent à un rang distingué parmi les bons compositeurs de musique d'église, dans le style concerté. On cite particulièrement comme des chefs-d'œuvre d'expression pathétique ses oratorios *la Caduta delle mura di Gerico*, et *la Sposa de' Sacri Cantici*, ses deux *Miserere*, dont l'un fut écrit pour l'hôpital de *la Pietà*, et l'autre pour celui des *Mendicanti;* enfin, son grand *Te Deum*, composé pour la chapelle de Saint-Marc. Furlanetto a écrit aussi beaucoup de psaumes où l'on remarque du génie; ce genre de musique était celui qu'il affectionnait. Parmi ses autres compositions, on cite particulièrement sa cantate théâtrale *Galatea*, ses deux oratorios *il Tobie* et *il Voto di Jefte*, un *Laudate pueri* à trois voix, avec une partie de contrebasse obligée, qui a été écrite pour le célèbre Dragonetti, et la cantate religieuse *il S. Giovanni Nepomuceno*, qui fut chantée par Pacchiarotti. Dans un inventaire de la musique existante autrefois dans la chapelle de Saint-Marc, lequel est cité par M. Caffi (*voyez* ce nom), on voit aussi, sous le nom de Furlanetto : Neuf Leçons pour la semaine sainte; *Vexilla regis*, à quatre voix; *Ave, sanguis;* Messe de Requiem, *a capella; Libera me Domine;* des Introïts avec orchestre; des Antiennes pour diverses cérémonies; les psaumes *Exaudiat*, *Benedicam*, *Deus in adjutorium* et *Deus noster; Tantum ergo*, à quatre voix seules; *Pange lingua*, pour les processions; un Invitatoire pour les vigiles de Noël, et quelques motets.

En 1811, Furlanetto fut nommé maître de contrepoint de l'Institut philharmonique de Venise. Il écrivit à cette occasion un traité de fugue et de contrepoint dont il a été répandu des copies par ses élèves, mais qui est resté en manuscrit. Ce savant musicien a cessé de vivre le 6 avril 1817, à l'âge de 70 ans. M. François Caffi (*voyez* ce nom) a publié une notice sur sa vie et ses ouvrages sous ce titre : *Della Vita et del Comporre di Bonaventura Furlanetto detto Musin, Veneziano, maestro della cappella ducale di S. Marco, in Venezia*, Picotti, 1820, 40 pages in-8°, avec le portrait de Furlanetto, gravé par Dala, d'après Lorenzini.

FÜRSTENAU (Gaspard), fils d'un musicien de la chapelle de l'évêque de Münster, naquit en cette ville, le 26 février 1772, et fut élève de son père pour le hautbois. Devenu orphelin, il fut confié aux soins d'Antoine Romberg, père des artistes célèbres de ce nom. Ce bon Romberg jouait du basson et affectionnait beaucoup son instrument : il voulut déterminer son élève à le cultiver de préférence au hautbois; mais celui-ci, fatigué d'être obligé d'apprendre des instruments qu'il n'aimait pas, obtint enfin qu'on lui laissât choisir celui qui lui plaisait; il prit la flûte et s'y distingua en peu de temps par son habileté. A l'âge de quinze ans, il fut admis dans un corps de musique militaire, et l'année suivante, il entra comme flûtiste dans la chapelle de l'évêque. Il prit alors des leçons de composition chez Anton, organiste de la cathédrale, mais sans interrompre ses études de flûte. En 1793, il fit son premier voyage en Allemagne, et l'année suivante, il entra comme première flûte dans la chapelle d'Oldenbourg; le duc le choisit en même temps pour son maître de musique et pour celui de toute la famille ducale. La chapelle de cette petite cour ayant été supprimée en 1811, Fürstenau fit avec son fils des voyages dans les principales villes de l'Europe et recueillit partout des applaudissements. Ce digne artiste est mort à Oldenbourg, le 11 mai 1819, d'une atteinte d'apoplexie. Les principaux ouvrages qu'il a publiés sont : 1° Premier concerto pour flûte et orchestre (en *ré*), Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 2° Deuxième *idem* (en *sol*, op. 12), Leipsick, Peters. 3° Deux symphonies concertantes pour deux flûtes, arrangées de Pleyel et Fränzl. 4° Environ quinze œuvres de pot-pourris, rondos, pots-pourris et

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

airs variés pour flûte principale et orchestre. 5° Dix œuvres de duos pour deux flûtes, op. 2, 5, 6, 11, 20, 21, 26, 30, 39, 40. Leipsick, Offenbach, Hambourg. 6° Quelques airs variés, pots-pourris et morceaux détachés pour flûte seule.

FÜRSTENAU (Antoine-Bernard), fils du précédent, est né à Münster, le 20 octobre 1792. A peine âgé de six ans, il reçut des leçons de flûte de son père, et ses progrès furent si rapides, qu'après avoir atteint sa septième année, il put se faire entendre dans un concert public. La flûte précieuse dont le duc lui fit ensuite présent fut un stimulant pour son zèle, et son talent précoce s'accrut dans une progression qui tenait du prodige. Chaque fois qu'il se faisait entendre à Oldenbourg et à Brême (où il faisait des excursions avec son père), il excitait autant d'étonnement que de plaisir. A l'âge de neuf ans, il commença à étudier les éléments de l'harmonie et de la composition; mais le défaut de méthode et de précision dans la manière d'enseigner de son maître, ami de son père, lui rendirent ces premières études pénibles et peu profitables; son instinct et sa propre expérience l'instruisirent mieux plus tard, et le mirent en état d'écrire avec une correction suffisante ses compositions instrumentales. En 1803, son père entreprit avec lui un premier grand voyage qui les conduisit à Hambourg et à Copenhague. Deux années après, ils firent un second voyage, traversèrent l'Allemagne, et visitèrent Saint-Pétersbourg. Plus tard, ils ne laissèrent presque jamais écouler un an sans faire quelque excursion, et lorsque la chapelle du duc d'Oldenbourg fut supprimée, en 1811, le père et le fils, devenus inséparables pour l'effet de leurs concerts, parcoururent une grande partie de l'Europe, et partout le jeune Fürstenau recueillit des témoignages d'admiration pour son beau talent. Fatigué de voyages, il accepta, en 1817, une place à l'orchestre de Francfort-sur-le-Mein, et se transporta dans cette ville avec toute sa famille. La liaison d'amitié qu'il y forma avec Volweiler exerça une heureuse influence sur ses connaissances dans l'art d'écrire, et cette époque de sa vie est peut-être celle où son talent prit le plus de développement, à cause des méditations auxquelles il put se livrer.

Cependant, rétabli d'une longue indisposition, Gaspard Fürstenau ne pouvait se plaire dans l'inaction; le désir de recommencer ses voyages lui était revenu; pour lui complaire, Antoine-Bernard consentit à le suivre, et tous deux se remirent en route, après que la famille eut repris sa résidence à Oldenbourg. Après avoir visité, pendant l'année 1818, l'Allemagne méridionale et la Hollande, les deux artistes arrivèrent à Aix-la-Chapelle pendant que le Congrès y était assemblé; le fini remarquable de leur exécution produisit une vive sensation dans cette ville. De retour à Oldenbourg au commencement de 1819, Antoine-Bernard eut la douleur de perdre son père, qui avait été pour lui l'ami le plus tendre et à qui il devait son talent. Le chagrin qu'il en conçut développa en lui le germe d'une fièvre scarlatine maligne qui mit ses jours en danger, et dont la convalescence fut lente. Rendu enfin à la santé, il accepta la place de première flûte à la chapelle royale de Dresde, déterminé particulièrement en cela par le désir de connaître Charles-Marie de Weber, alors directeur de cette chapelle. Il s'éloigna donc d'Oldenbourg avec sa mère et ses sœurs, et se rendit à son nouveau poste en 1820. Il y reçut l'accueil le plus flatteur et le plus cordial de la cour, des artistes et du public. La situation agréable qu'il avait trouvée à Dresde lui permit de s'occuper de la publication de beaucoup d'ouvrages qu'il avait en portefeuille, ou qu'il écrivit alors. On croit que Weber ne fut pas étranger à la facture de l'instrumentation de ses concertos et de ses autres grandes compositions pour son instrument. Ce fut aussi à cette époque de sa carrière qu'il forma plusieurs élèves qui sont aujourd'hui placés comme des artistes distingués dans les villes les plus importantes de l'Allemagne. Sa vie était devenue plus sédentaire, quoiqu'il n'eût pas absolument renoncé aux voyages. En 1823, il en fit un en Danemark; en 1824, un autre en Bavière; en 1826, il visita Paris et Londres. Ce fut entre ses bras que Charles-Marie de Weber s'éteignit dans cette dernière ville. En 1828, Fürstenau donna des concerts à Vienne et à Prague; dans l'année suivante, il visita Münster et Oldenbourg, villes où s'était passée son enfance, et qui avaient vu ses premiers succès. En 1830, il parcourut de nouveau le Danemark et la Suède; dans les années 1831 et 1832, il visita Hambourg, Berlin, et quelques autres grandes villes de l'Allemagne septentrionale. Depuis lors, les voyages ont eu pour lui un nouvel intérêt par les succès de son fils.

Fürstenau a été considéré à juste titre en Allemagne comme un des premiers, si ce n'est le plus habile des flûtistes de l'Europe. Son talent était aussi remarquable par la pureté, le volume et les nuances du son, la promptitude

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

et la netteté des coups de langue, que par l'élégance du style, l'expression et le caractère élevé des pensées. La musique composé par cet artiste est d'ailleurs estimée comme ce qui a été fait de meilleur pour la flûte dans ces derniers temps. En 1840, j'ai connu Fürstenau à Dresde; il était encore plein de feu et d'enthousiasme pour son art. Il est mort en cette ville, le 18 novembre 1852. Au nombre de ses ouvrages, on remarque : 1° Douze concertos pour flûte et orchestre, œuvre 12 (en *mi* mineur), 33, 35 (en *ut* dièse mineur), 40, 41, 52, (en *la* bémol), 58, 63, imprimés à Leipsick et Brunswick, 77 (en *mi*), à Offenbach, 84 (en *ré*), Halle, Helmuth, 87 (deuxième symphonie concertante pour deux flûtes, en *mi*), *ibid.* 2° Deux polonaises pour flûte et orchestre, œuvres 3, Hambourg, Bœhme, et 31 (en *fa*), Leipsick, Probst. 3° Quatorze thèmes variés pour flûte et orchestre ou quatuor, œuvres 4, 26, 27, 30, 34, 43, 45, 53, 70, 72, 82, 86, 93. 4° Six nocturnes pour flûte et piano, œuvres 68, 73, 76, 78, 79, 81, Vienne, Copenhague, Dresde, Leipsick. 5° Duos pour deux flûtes, œuvres 13, 25, 32, 36, 37, 56, 59, 61, 75, 83, 85, 89, Leipsick, Copenhague, Londres, Dresde. 6° Exercices et grandes études pour flûte seule, œuvres 15 et 20; caprices, œuvre 80, Leipsick. 7° Plusieurs rondeaux, pots-pourris, etc. 8° Méthode de flûte, œuvre 42, Leipsick, Breitkopf et Hærtel; bon ouvrage devenu classique en Allemagne. 9° Quatuor pour quatre flûtes, morceau traité avec beaucoup d'adresse et d'intelligence. 10° Un article inséré dans la vingt-septième année de la *Gazette musicale de Leipsick* (p. 709), sous ce titre : *Etwas ueber die Flœte und das Flœtenspiel* (Idées sur la flûte et sur le jeu de cet instrument).

FÜRSTENAU (Maurice), fils d'Antoine-Bernard, est né à Dresde, en 1824. Élève de son père pour la flûte, il avait à peine atteint l'âge de six ans lorsqu'il commença l'étude de cet instrument, et au mois d'octobre 1832, il put se faire entendre dans un concert public et y exciter l'étonnement des habitants de Dresde. Dans sa neuvième année, il joua, au commencement de 1833, dans un concert de la cour, en présence du roi, qui, pour lui témoigner sa satisfaction, lui remit une précieuse montre en or. Depuis lors, le jeune Fürstenau a accompagné son père dans ses voyages en Allemagne, et partout son talent précoce a fait naître le plus vif intérêt. Dans les années 1845 et 1846, il a fait de nouveaux voyages comme virtuose et a obtenu partout des succès.

FUSS (Jean), né en 1777 à Telma en Hongrie, reçut sa première éducation à Baja, où il était enfant de chœur. Dès ses premières années, on reconnut en lui d'heureuses dispositions pour la musique. Destiné à l'enseignement, il fit de rapides progrès dans cet art et dans les sciences. Placé ensuite comme précepteur dans une noble famille du comté de Stuhl-Weissenbourg, il y fit ses premiers essais de composition pour l'église, et pour de petits théâtres de société. Plus tard, il obtint une place de maître de musique à Presbourg, et fit représenter au théâtre de cette ville le duodrame intitulé : *Pyrame et Thisbé*, qui obtint beaucoup de succès. Peu de temps après, il se rendit à Vienne, pour y faire un cours complet de contrepoint, sous la direction d'Albrechtsberger. Ce fut dans cette ville qu'il écrivit un grand nombre de productions pour le piano qui le firent connaître avantageusement des artistes et des amateurs. Les conseils bienveillants de Joseph Haydn lui furent d'un grand secours pour la clarté du style et la bonne disposition des idées. Plus avancé en âge, Fuss accepta la place de directeur de la musique du théâtre de Presbourg, et ses efforts ne contribuèrent pas peu à l'amélioration de l'exécution de la musique dramatique dans cette ville. Le théâtre ayant été fermé pendant la saison d'été, il retourna à Vienne, y donna des leçons et se mit à travailler pour la scène. On dit qu'il était en même temps chargé de la correspondance de la *Gazette musicale de Leipsick*. Tant de travaux, peu d'accord avec sa faible constitution, lui causèrent une irritation nerveuse, et détruisirent sa santé. On lui conseilla l'usage des bains chauds d'Ofen, en Hongrie. Ce voyage, qui lui offrait l'occasion de revoir un frère et des amis de sa jeunesse, sembla le ranimer : on conçut l'espoir de le rendre à la santé; mais bientôt une fièvre maligne et nerveuse survint et le mit au tombeau après quatre jours de maladie, le 9 mars 1810. On connaît de cet artiste : 1° *Pyrame et Thisbé*, mélodrame avec des airs et des chœurs. 3° *Watwort*, idem. 3° *Isaac*, idem. 4° *Judith*, idem. 5° *Jacob et Rachel*, idem. 6° *Der Kœfig* (la cage), opérette. 7° *La Botte de Pandore*, idem. 8° Une messe solennelle et plusieurs morceaux de musique d'église. 9° Ouverture pour la tragédie de Schiller, *la Fiancée de Messine*. 10° Une pantomime, gravée à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel. 11° Un quatuor pour flûte, œuvre 3, Vienne, Haslinger. 12° Des trios pour clarinette, alto et basse, Vienne, Artaria. 13° Un quatuor pour le cor de bassette, op. 2, Vienne, Haslinger. 14° Des

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sonates pour piano et violon, op. 4, 34, 36 et 39, Vienne, Artaria et Haslinger. 15° Des sonates pour piano à quatre mains, œuvres 7 et 38, Vienne, Diabelli et Haslinger. 16° Sonates pour piano seul, op. 18, Vienne, Diabelli. 17° Des rondeaux *idem*, op. 20 et 37, *idem*. 18° Des variations *idem*, op. 11 et 12, *idem*. 19° Cinq recueils de danses, *idem*, *ibid*. 20° Des recueils de chansons allemandes, avec accompagnement de piano, œuvres 9, 16, 22, 23, 29 et 31, Vienne, Leipsick et Bonn.

FUX (Mathieu), très-bon fabricant de luths, attaché à la cour de Vienne, dans le dix-septième siècle.

FUX (Jean-Joseph), ou plutôt vraisemblablement **FUCHS**, compositeur et écrivain didactique sur la musique, naquit dans la Haute-Styrie en 1660, et fut maître de chapelle de la cour de Vienne pendant quarante ans, sous les règnes des empereurs Léopold, Joseph Ier et Charles VI, qui étaient fort instruits dans la musique. Dlabacz dit que son éducation musicale fut faite en Bohême, et qu'il augmenta ses connaissances en visitant les meilleures chapelles de l'Allemagne, de la France et de l'Italie. Ces renseignements sont à peu près tout ce qu'on possède sur ce maître. On ignore en quelle année il se fixa à Vienne, mais on sait qu'en 1695 il était déja au service de la cour impériale. Les trois empereurs dont il fut le maître de chapelle lui témoignèrent toujours beaucoup d'estime. Les premiers ouvrages de Fux furent des compositions religieuses qui sont restées en manuscrit, particulièrement des messes à trois et à quatre voix, avec orgue ou orchestre. Son service à la cour impériale l'obligeait aussi à écrire des pièces de musique instrumentale; il en publia un recueil à Nuremberg, en 1701, sous ce titre : *Concentum musico-instrumentalem in 7 partitas divisum*, in-fol. Cet ouvrage est dédié à l'empereur Joseph Ier. Après cette publication, il écrivit la musique du drame *la Clemenza di Augusto*, en 1702, par ordre de l'impératrice Éléonore-Madeleine Thérèse, pour la fête patronale de l'empereur Léopold Ier. Dans la même année il composa par ordre de Joseph Ier, roi des Romains, l'opéra *semi-seria* intitulé *Offendere per amore, ovvero la Telestilla*, qui fut représenté pour fêter le jour de naissance de la reine des Romains Amélie-Wilhelmine. Fux écrivit en 1710, par ordre de l'empereur Joseph Ier, *la Decima fatica di Ercole, ovvero la Sconfita de Gerione in Spagna*, drame historico-pastoral, qui fut représenté pour le jour anniversaire de naissance de Charles III, roi d'Espagne (1); et, en 1714, il écrivit pour l'anniversaire de la naissance de l'archiduchesse, tante de l'empereur Charles VI l'opéra intitulé : *Elisa*. L'empereur fut si satisfait de cet ouvrage, que, pour donner à son maître de chapelle un témoignage éclatant de son estime, il voulut accompagner lui-même au clavecin pendant la troisième représentation. Ce fut à cette occasion que Fux, placé près de l'empereur et lui tournant les feuilles de la partition, s'écria, voyant l'habileté du monarque dans l'art d'accompagner : *Quel dommage que Votre Majesté ne soit pas un maître de chapelle! — Il n'y a pas de mal, monsieur le maître,* répondit en riant Charles VI ; *je me trouve bien comme cela.* Après la représentation, il y eut une loterie de bijoux pour les exécutants de l'ouvrage; la valeur des lots était depuis 500 jusqu'à 2,000 florins, et tous les numéros étaient gagnants. La partition d'*Élisa* fut gravée à Amsterdam, en 1715, chez Le Cène, et les exemplaires, tirés à petit nombre sur un papier de choix, furent vendus 30 florins de Hollande. Le même ouvrage fut repris en 1719, et en 1729.

L'année 1723 fut une des plus glorieuses de la vie de Fux. A l'occasion du couronnement de Charles VI, comme roi de Bohême, qui devait se faire à Prague, le maître de chapelle fut chargé d'écrire le grand opéra *Costanza e Fortezza*. Tous les chanteurs et musiciens de la chapelle impériale furent envoyés dans la capitale de la Bohême et se joignirent aux principaux artistes de cette ville et à beaucoup d'autres qu'on avait fait venir d'Italie et d'Allemagne. Fux était atteint de la goutte; l'empereur le fit transporter à Prague en litière, pour qu'il pût assister à la représentation de son ouvrage, et fit placer son fauteuil près du sien. Le chœur était formé de cent chanteurs, et deux cents musiciens composaient l'orchestre. Le maître italien Caldara dirigeait l'exécution. Une multitude d'étrangers et d'artistes de distinction s'étaient rendus à Prague pour cette occasion solennelle; ils donnèrent des applaudissements à la composition de Fux, et rien ne manqua à la gloire du vieux maître. Burney, qui paraît avoir vu la partition de *Costanza e Fortezza*, dit que les chœurs de cet ouvrage sont dans le style français de l'époque où ils ont été écrits. Les airs de ballets de la pièce

(1) L'archiduc Charles, que l'empereur Joseph Ier fit reconnaître par le pape Clément XI, comme roi d'Espagne, sous le nom de *Charles III*, pendant la guerre de la succession de Charles II, et qui fut le compétiteur de Philippe V, ne régna jamais sur l'Espagne

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

n'avaient pas été composés par Fux. Le livret imprimé à Vienne nous informe de cette circonstance; il a pour titre : *Costanza e Fortezza, festa teatrale per musica, da rappresentarsi nel reale castello di Praga, per il felicissimo giorno natalizio della sua Ces. et Cat. Reale Maestà di Elisabeta-Christina, Imperatrice regnante, per commando della S. C. et C. Reale Maestà di Carlo VI, imper. de Romani sempre augusto, l'anno* 1723. La Poesia e del sig. *Pietro Paccati, poeta di S. M. Ces.; la musica è del sig. Gio. Gioseffo Fux, maestro di cappella di S. M. Ces.; con le Arie per i balli del sig. Nicolo Matthei, direttore della musica istrumentale di S. M. Ces. e cat.* Vienna d'Austria, appresso Gio. Piet. Van Ghelen; in-8°.

Un nouveau témoignage d'estime fut donné par l'empereur à son maître de chapelle en 1725, lorsque le monarque voulut faire la dépense nécessaire pour l'impression du grand traité de composition auquel Fux avait consacré plusieurs années, et qu'il publia sous ce titre : *Gradus ad Parnassum, sive Manuductio ad compositionem musicæ regularem*, etc. Cet ouvrage, devenu classique, est aujourd'hui la seule production de Fux généralement connue dans le monde musical. Le dernier ouvrage du vieux maître fut l'opéra *Enea negli Elisi*, écrit à Vienne en 1731. Il était alors âgé de soixante-onze ans et accablé d'infirmités. Il est mort à Vienne, le 14 février 1741, à l'âge de 81 ans. La découverte de cette date certaine est due aux recherches du savant et exact Antoine Schmid (*voyez* ce nom) : il la fait connaître dans son livre intéressant sur la vie et les ouvrages de Gluck (p. 25, dans la note). L'absence de renseignements plus complets sur la carrière de Fux ne doit être attribuée qu'à lui-même, car Mattheson insista deux fois près de lui afin d'obtenir les renseignements biographiques nécessaires pour l'article qu'il lui destinait dans son livre intitulé : *Grundlage einer Ehrenpforte*. Il est vrai que le critique de Hambourg avait blessé la susceptibilité de Fux en attaquant, dans le deuxième volume de son *Nouvel orchestre*, les principes de l'ancienne solmisation, qui étaient ceux que Fux enseignait encore, suivant la doctrine des écoles d'Italie. Ce qu'il y eut de plus singulier, c'est que Mattheson dédia ce volume au maître de chapelle, qui peut-être considéra cette dédicace comme une insulte. Fux remercia cependant Mattheson, mais on voit percer un certain orgueil dans sa réponse à la demande que celui-ci avait faite de documents pour sa biographie. « Je pourrais sans doute (lui dit-il) « écrire des choses avantageuses à ma per- « sonne, et dire comment je me suis élevé dans « mes diverses fonctions, s'il n'était contre la « modestie de faire soi-même son propre éloge. « Il doit me suffire d'avoir été trouvé digne « d'être premier maître de chapelle de Char- « les VI. »

Les productions de Fux sont de quatre espèces, savoir : 1° La musique d'église. 2° Les opéras. 3° La musique instrumentale. 4° Son traité du contrepoint et de la fugue. En voici la liste et l'analyse rangées dans ce même ordre. I. MUSIQUE D'ÉGLISE. 1° *Missa, Kyrie cum Gloria, Credo, Sanctus et Agnus*, à quatre voix et orgue. 2° *Missa canonica, Kyrie cum Gloria, Credo, Sanctus et Agnus*, pour quatre voix et orgue. 3° *Missa beatissimæ Virginis immaculatæ conceptionis, Kyrie cum Gloria, Credo, Sanctus et Agnus*, à quatre voix, deux violons, alto, deux hautbois, cor, trois trombones et orgue. 4° *Missa pro solemn. fest. Kyrie cum Gloria, Credo, Sanctus et Agnus*, pour quatre voix, deux violons, deux hautbois, alto et orgue. 5° *Missa canonica, Kyrie cum Gloria, Credo, Sanctus et Agnus*, à quatre voix, deux violons, alto, deux hautbois et orgue. 6° *Missa brevis, Kyrie cum Gloria, Credo, Sanctus et Agnus*, à quatre voix, deux violons, alto, deux hautbois, deux trompettes, timbales et orgue. 6° (*bis*) *Missa pro defunctis*, à quatre voix et instruments, écrite en 1697. 6° (*ter*) *Requiem* à cinq voix et instruments, composé pour les obsèques de l'impératrice Léonore, femme de Léopold Ier. La partition de cet ouvrage est à la bibliothèque royale de Berlin. 7° Motet, *Ad te, Domine, levavi animam meam*, à quatre voix et orgue. Ce morceau se trouve en partition dans le chapitre du *stile à capella* du *Gradus ad Parnassum*. 8° Psaume III : *Confitebor tibi, Domine*, à quatre voix, deux violons, deux hautbois, deux violes, violoncelle et orgue. Tous ces ouvrages existaient dans l'ancien assortiment de musique manuscrite de Breitkopf à Leipsick ; le catalogue de la grande vente faite publiquement au mois de juin 1836 fait voir qu'il ne restait plus de tout cela qu'une messe en *sol* mineur. 9° *Missa in contrapunto nell' terzo tono*. 10° *Libera me, Domine*. 11° *Salve Regina*. Ces trois dernières compositions sont indiquées dans le catalogue du marchand de musique Traeg, publié à Vienne en 1804. 12° *Missa col titolo* d'Alternazione, *a quattro voci ed organo*. Cette messe est citée

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

par Fux dans son *Gradus ad Parnassum*. 13° *Missa* De vicissitudinis *quatuor vocum et organo*. Le *Kyrie* de cette messe se trouve en partition dans le même ouvrage. 14° *Missa* In fletu solatium *quatuor vocum et organo*. Le *Kyrie*, à quatre voix, et le *Christe*, à trois, de cette messe sont en partition dans le même livre. 15° *Missa* Credo in unum Deum, *quatuor vocum et organo*. L'*Amen* du *Credo* de cette messe est en partition dans le même livre. 15° (*bis*) *Missa Constantiæ*, à quatre voix, deux violons, violes, trois trombones et orgue. 16° *Ave Maria*, à quatre voix, sans orgue. Il est en partition dans le même livre. La bibliothèque royale de Berlin possède, du même maître : la messe de *Requiem* à quatre voix et instruments composée en 1697, en partition; une messe solennelle à quatre voix et orchestre, *idem*; une messe canonique à quatre voix, sans orgue, *idem*; le *Requiem* à cinq voix avec instruments (en *ut* mineur) composé pour les funérailles de l'impératrice, *idem*; un *Kyrie* à cinq voix et orchestre, *idem*; *Dies iræ* (en *mi* mineur) à huit voix avec quatre violes et instruments à vent, *idem*; un *Requiem* à quatre voix, *a capella*, sans accompagnement, *idem*; le psaume *Laudate pueri*, à six voix, *a capella*, sans orgue, *idem*; le psaume *Lætatus sum*, à huit voix avec instruments; et enfin, la partition originale d'une messe pour le carême (*Missa quadragesimalis*), à quatre voix, sans orgue, écrite en 1716. 16° (*bis*) *La Deposizione della croce di Gesù Cristo*, oratorio écrit en 1728 et exécuté dans la même année, puis repris en 1738. Tous ces ouvrages font voir que Fux possédait les bonnes traditions des écoles italiennes dans l'art d'écrire. Son harmonie est pure; sa modulation naturelle, quoiqu'elle ne soit pas dépourvue de cadences inattendues. Son style fugué est élégant et vif; les voix sont bien placées, chantent d'une manière facile, et souvent leurs entrées sont d'un effet heureux et piquant. Avec tant de mérite comme compositeur, Fux ne méritait pas l'oubli où il est tombé de nos jours, ni la réputation de musicien pédant qu'il a eue longtemps.

II. OPÉRAS. 1° *La Clemenza di Augusto*, représenté à Vienne en 1702, pour la fête patronale de l'empereur Léopold Ier. 2° *Offendere per amare ovvero la Telesilla*, représenté à Vienne, dans la même année, pour l'anniversaire du jour de naissance de la reine des Romains, Amélie Wilhelmine. 3° *Decima fatica di Ercole, ovvero la Sconfita di Gerione in Spagna*, drame historico-pastoral, représenté à Vienne, en 1710. 4° *Elisa*, opéra, gravé en partition sous ce titre : *Elisa, festa teatrale per musica, rappresentata nel giardino del Imperiale Favorita per il felicissimo giorno natalizio della S. C. et catolica R. M. di Elisabetta Christina Imperatrice regnante, per comando della S. Ces. Cat. Real Maesta di Carlo VI. Poesia de P. Pariati, Musica di Gio. Giuseppe Fux*; Amsterdam, chez Le Cène, 1715. 5° *Angelica vincitrice d'Alcina*, opéra représenté à Vienne, en 1716, pour l'anniversaire du jour de naissance de l'archiduc Léopold. 6° *Psyche*, opéra en trois actes, 1719. La partition manuscrite de cet ouvrage existait chez Traeg, à Vienne, en 1804. 7° *La Corona d'Arianna*, opéra représenté à la cour impériale, en 1726. 8° *Costanza e Fortezza*, fête théâtrale, représentée à Prague en 1723. 9° *Enea negli Elisi*, à Vienne, en 1731. III. MUSIQUE INSTRUMENTALE. 1° *Concentus musico-instrumentalis in 7 partitas divisus*. Nuremberg, 1701, in-fol. 2° Six ouvertures pour deux violons, viole, basse, deux hautbois et un basson, Vienne (sans date), in-fol. 3° Trios pour deux violons et basse, en manuscrit. Mattheson fait un pompeux éloge de cet ouvrage dans sa *Critica musica* (t. I, p. 131, n° 1), et dit même que Fux y est incomparable IV. DIDACTIQUE. *Gradus ad Parnassum, sive manuductio ad compositionem musicæ regularem, methodo novâ ac certâ, nondum ante tam exacto ordine in lucem edita : elaborata à Joanne Josepho Fux*, etc., Viennæ Austriæ, Typis Joannis Petri Van Ghelen, 1725, in-fol. Cet ouvrage est divisé en deux livres. Le premier, qui renferme vingt-trois chapitres, est entièrement relatif aux proportions des intervalles des sons, d'après les principes numériques des géomètres. Le dernier chapitre de ce livre est le seul qui se rapporte à l'objet que Fux s'était proposé : il renferme des notions sur les intervalles considérés sous le rapport musical, et sur leur mouvement dans l'harmonie. Le deuxième livre, composé de dialogues entre un maître et son élève, renferme des instructions sur les différents genres de contrepoints simples et doubles, sur l'imitation et la fugue à deux, trois et quatre parties, et sur l'application de ces choses dans les différents styles de la composition, avec beaucoup d'exemples. Le livre de Fux a été l'objet de beaucoup d'éloges exagérés et de critiques injustes. On ne peut nier que l'ordre établi, dans cet ouvrage, pour la progression des études ne soit excellent, rationnel et fondé sur un très-bon système d'analyse de l'art d'écrire. Cet

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ordre a été trouvé si bon, que tous les traités de contrepoint et de fugue publiés postérieurement ont été calqués sur le même plan, bien que les détails aient été perfectionnés. Sans doute, Fux a trouvé les éléments de sa classification dans les ouvrages de J. M. Bononcini, de Cerreto, de Tevo, de Penna, et même dans les Institutions harmoniques de Zarlino; mais la liaison des faits n'avait pas encore été aussi bien établie que dans son livre. Sous ce rapport, *le Parfait Maître de chapelle* de Mattheson, et le *Tractatus musicus compositorio-practicus* de Spiess, publiés plusieurs années après le *Gradus ad Parnassum*, sont fort inférieurs à ce livre, bien qu'ils renferment des choses estimables sur diverses parties du style moderne, trop négligées par Fux. Le plus important et le plus juste reproche qu'on peut faire à ce maître, est d'avoir manqué absolument de critique et de raisonnement dans l'analyse des règles qu'il a données; règles puisées dans un très-bon sentiment de pratique, mais dont il n'a presque jamais aperçu la véritable origine. Lorsqu'il veut résoudre des difficultés proposées par son élève, il ne trouve que de niaises réponses, où la question est éludée plutôt qu'éclaircie. A l'égard de quelques exemples de contrepoint simple de son livre, qui ont été l'objet d'amères critiques, il faut remarquer que l'ancienne tonalité, prise pour base de son travail, a des résultats qui choquent les habitudes de notre oreille, mais qui ne paraissaient pas aussi étranges à l'époque où Fux écrivait, parce qu'on était plus accoutumé à entendre de la musique composée dans cette tonalité. Le seul tort qu'on peut reprocher à l'écrivain, sous ce rapport, est d'avoir voulu introduire dans cette tonalité certaines circonstances harmoniques qui y sont absolument étrangères; par exemple la quinte dans le retard de la sixte par la septième qui jette dans l'harmonie beaucoup de dureté, parce qu'elle n'est pas analogue à la constitution de l'accord non retardé. Fux a manqué de discernement en plusieurs choses de ce genre, n'ayant point fait la distinction de l'harmonie qui appartient à la tonalité du plain-chant, et de celle qui est de l'essence de la tonalité moderne.

On s'est étonné que Fux ait écrit son livre en latin, ce qui en a rendu l'usage à peu près inutile aux musiciens, dont l'éducation littéraire est en général négligée; mais, né dans la Styrie, il connaissait peu le génie du bon allemand, et l'on voit, par les lettres qu'il a écrites à Mattheson, que son style en cette langue était fort mauvais. L'ouvrage de Fux a été traduit en allemand par Mizler, sous ce titre : *Gradus ad Parnassum oder Anführung zur Regelmæssigen musikalischen Composition*, Leipsick, Mizler, 1742, in-4°. Cette traduction, qui a le mérite d'être fidèle, est incommode parce que les exemples ont été séparés du texte et gravés à part. L'exécution typographique de la traduction italienne faite par l'abbé Alexandre Manfredi est préférable, parce que la disposition originale de l'ouvrage y a été conservée; elle est intitulée : *Salita al Parnasso o sia Guida alla regolare composizione della musica, con nuovo e certo metodo non per anche in ordine sì esatto data alla luce, e composta da Giovanni Giuseppe Fux*, etc., In Carpi, 1761, in-fol. En 1773, une fort mauvaise traduction française, faite par un maître de musique de la maison de Saint-Cyr, nommé Pietro Denis, parut sous ce titre : *Traité de composition musicale fait par le célèbre Fux.* Il semble, d'après ce que dit ce Denis que Cafaro, appelé par lui *Caffro*, avait fait une autre traduction italienne du *Gradus ad Parnassum*, et qu'il en avait introduit l'usage dans le Conservatoire qu'il dirigeait; mais ce fait ne s'est pas vérifié depuis lors. A l'égard de la traduction française, on n'y trouve du premier livre que le dernier chapitre; et toute la fin du deuxième, relative aux divers styles, y manque aussi. La traduction est en elle-même inexacte et mal écrite, et l'exécution typographique en est si mauvaise, que l'ouvrage est à peine lisible. Il y a aussi une traduction anglaise, ou plutôt un résumé du *Gradus* sous ce titre : *Faux's* (et non *Feaux's*, comme il est dit dans le catalogue de Preston, Londres, 1797) *practical rules for learning composition, translated from the latin*, Londres, 1791, in-4°. La forme du dialogue a été remplacée dans ce volume par un exposé succinct des règles : la plupart des exemples ont été conservés. Le P. Paolucci a inséré un exemple de style fugué extrait de l'ouvrage de Fux, au commencement du deuxième volume de son *Arte pratica di contrapunto*. On trouve deux lettres de Fux à Mattheson sur la solmisation et le nombre des modes, dans le deuxième volume de la *Critica musica* de ce dernier (p. 185 et 197).

FUX. *Voyez* Fucus.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

GABRIANI (Maximilien), moine de Montcassin, fut organiste de l'église paroissiale de Gassino, bourg du Piémont. On a imprimé sous son nom l'ouvrage qui a pour titre : *Vespri e versetti per comodo del coro a 4 voci*, raccoltati da Alessandro Vincenti Stampatore, in Venezia, 1630, in-4°.

GABELLONE (Gaspard), compositeur napolitain, né vers 1750, fit ses études dans un des conservatoires de cette ville, et devint un des meilleurs maîtres de chant de l'Italie. Contrapuntiste instruit, il a beaucoup écrit pour l'église, et sa musique était estimée. On cite particulièrement sa grande messe de *Requiem* comme un modèle en son genre. La Bibliothèque du collége royal de musique de *S. Pietro in Majella*, à Naples, renferme les ouvrages suivants de Gabellone : 1° *Messe* à quatre voix et instruments, manuscrit original. 2° Passion pour le Vendredi saint, écrite en 1774. 3° Fugues à deux voix, écrites en 1785. 4° *Christus* et *Miserere* à quatre voix. 5° Trois *Tantum ergo*. 6° Des airs détachés et des cantates.

GABLER (Mathias), docteur en théologie et en philosophie, né à Spalth, en Franconie, le 22 février 1730, entra d'abord chez les Jésuites, en 1769, à Ingolstadt, fut ensuite conseiller de l'électeur de Bavière, et enfin pasteur à Wembdingen, en 1788. On a de lui une dissertation intitulée : *Der Instrumentalton, eine physiktsche Abhandlung* (Dissertation physique sur le ton des instruments), Ingolstadt, 1776, in-4°. Ce savant est mort à Wembdingen, le 30 mars 1805.

GABLER (...), excellent facteur d'orgues, vivait vers le milieu du dix-huitième siècle à Ravensbourg, en Souabe, et mourut en cette ville, vers 1784. Parmi les bons ouvrages qu'il a construits, on remarque l'orgue de Wittenberg, celui de l'abbaye d'Ochsenhausen, et surtout celui de l'abbaye de Weingarten, un des plus beaux et des plus grands qu'il y eût en Allemagne. Cet instrument était composé de soixante-seize jeux effectifs, dont plusieurs de trente-deux pieds ouverts, quatre claviers à la main, et un clavier de pédale. Dom Bédos en a donné la description (dans *l'Art du facteur d'orgues*), avec une planche qui représente la façade de cet orgue.

GABLER (Christophe-Auguste), professeur de piano et compositeur pour cet instrument à Reval, sur la Baltique, est né à Muhltroff, dans le Voigtland, le 15 mars 1767. Fils d'un prédicateur, il était destiné à l'état ecclésiastique, et son père lui fit faire, en 1790, un cours de théologie à Leipsick. Quatre ans après, il eut la place de secrétaire chez le comte de Kospoth ; mais, ne trouvant pas dans cette position les avantages qu'il avait espérés, il la quitta bientôt, et retourna à Leipsick pour y étudier le droit. Il s'appliqua en même temps avec assiduité à l'étude de la musique, sous la direction de A.-E. Müller, qui fut à la fois son professeur et son ami. En 1800, il enseignait déjà cet art à Reval, et y donnait des concerts où il se faisait remarquer par son habileté sur le piano autant que par le bon goût de ses compositions. Depuis lors il n'a quitté cette ville que pour aller passer les trois dernières années près de ses enfants, à Pétersbourg, où il est mort, le 15 avril 1839. Parmi les compositions de cet artiste, on remarque : 1° *Der Pilger am Jordan* (le Pèlerin au Jourdain), oratorio, en partition réduite pour le piano, Leipsick, 1798, Breitkopf et Hærtel. 2° Chant funèbre sur la tombe d'un ami, à quatre voix, avec accompagnement d'orchestre ou de piano, *ibid.* 3° Six sonates pour piano seul. 4° Quinze sonates pour piano seul ; polonaises, rondeaux, marches, variations pour piano à quatre mains, *ibid.* 5° Chansons allemandes, avec accompagnement de piano, quatre recueils, *ibid.* 6° Chants maçonniques, avec un hymne à l'empereur de Russie, à quatre voix avec accompagnement de piano, *ibid.* 7° *Der Abschied vom Dœrfschen* (l'Adieu au village), poëme, à huit voix avec accompagnement de piano, *ibid.* 7° (*bis*) Cantate funèbre pour la mort de la célèbre cantatrice Mme Mara. 8° Thèmes variés pour piano seul, dix œuvres, Leipsick, Breitkopf et Hærtel, Peters. 9° Sonates et fantaisies pour harpe et violon ou flûte, *ibid.* 10° Airs variés pour violon, avec accompagnement d'un second violon, viole et basse. 11° Variations pour deux cors et piano.

Jeannette Gabler, fille de cet artiste, né à Reval, s'est fait entendre avec succès sur le piano, dans les concerts de cette ville. Elle a

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

publié à Leipsick un rondeau pour le piano, et six chansons allemandes.

GABRIELI (André) ou **GABRIELLI**, musicien distingué, né à Venise peu après 1510, dans le quartier appelé *Canareggio*, était issu d'une famille noble de cette ville. Après avoir fait de bonnes études musicales sous la direction d'Adrien Willaert, il entra en 1536, comme chantre, à la chapelle ducale de sa ville natale; puis il fut choisi pour succéder, non à Annibal ou Hannibal de Padoue, comme il a été dit dans la première édition de cette biographie, mais à Claude Merulo, dans la place d'organiste du second orgue de la cathédrale de Saint-Marc, le 30 septembre 1566. Pendant trente ans, il remplit les fonctions de cette place; il mourut à la fin de l'année 1586. André Gabrieli est souvent désigné par ses contemporains sous le nom d'*André Gabrieli da Canareio* (1), c'est ainsi qu'il est cité par Garzoni, dans le treizième discours de sa *Piazza universale;* mais cet auteur ne dit pas ce qui avait fait ajouter ce nom de *Canareio*, ou plutôt *Canareggio*, à celui de *Gabrieli*. Quelques écrivains ont cru qu'André Gabrieli fut le frère de Jean Gabrieli, célèbre organiste et compositeur vénitien qui vécut à la fin du seizième siècle et au commencement du dix-septième (2); mais c'est une erreur : il était l'oncle et il fut le maître de celui-ci, ainsi que nous l'apprend Jean Gabrieli dans l'épître dédicatoire de la collection intitulée : *Concerti di Andrea e di Gio. Gabrieli, organisti della serenissima Signoria di Venezia : continenti musica di chiesa, madrigali,* etc. (Venise, Gardane, 1587). Il y dit : « Si André « Gabrieli n'avait été mon oncle, j'oserais af- « firmer que, comme il y a en général peu de « peintres et de sculpteurs à la même hauteur, « de même il y a peu de musiciens et d'orga- « nistes qui l'aient égalé. Mais, n'étant guère « moins pour lui qu'un fils par les liens du sang, « je ne puis dire librement ce que m'inspire- « raient le sentiment et la vérité. Qui pour- « rait nier d'ailleurs qu'il a été admirable dans « chaque partie de l'harmonie, et en quelque « sorte divin? Je pourrais sans crainte faire « l'éloge de son habileté, de ses rares inven- « tions, de ses formes nouvelles et des grâces « de son style, etc. » La plupart des contemporains et des successeurs d'André Gabrieli confirment les éloges que son neveu accorde à ses talents, et Alberici dit de lui, dans son Catalogue des écrivains illustres de Venise (p. 8) : *Uomo di gran valore, e molto stimato e massimo nella musica.*

Les compatriotes de Gabrieli lui donnèrent un témoignage de leur estime pour son mérite lorsqu'ils le chargèrent, en 1574, de composer la musique pour les fêtes publiques qui furent données à Henri III, pendant le séjour qu'il fit à Venise, à son retour de Pologne, pour succéder à son frère Charles IX, comme roi de France. Des morceaux de tout genre furent écrits pour cette occasion par le célèbre artiste; il en a été inséré deux dans la collection publiée par Gardane, en 1587, sous le titre de *Gemme musicali*. L'un est écrit à douze voix en deux chœurs, l'autre à huit voix, également divisées en deux chœurs. Ces morceaux donnent une haute idée de l'habileté de Gabrieli dans l'art d'écrire. On connaît de ce musicien : 1° *Sacræ cantiones, vulgo Motetta appellatæ, quinque vocum, tum viva voci, tum omnis generis instrumentis cantata commodissimæ, liber primus.* Venetiis, apud Ant. Gardanum, 1565, in-4° obl. Il y en a une deuxième édition datée de Venise, 1584. 2° *Missarum sex vocum lib.* 1, Venetiis, 1570. 3° *Madrigali a cinque voci, lib.* 1, ibid. 1572. Cette édition n'est pas la première, car le frontispice de mon exemplaire porte : *Di Andrea Gabrieli organista della illust. S. di Venetia in S. Marco il primo libro di Madrigali a cinque voci, novamente con ogni diligentia (sic) ristampati.* Il existe une autre édition, imprimée en 1587, chez Angelo Gardano, in-4° obl. L'ouvrage contient vingt-quatre madrigaux et six canzoni. 4° *Madrigali a cinque e sei voci con un dialogo ad otto, libro secondo,* ibid., 1572, Nuremberg, 1572, in-4°. Il existe une autre édition de ce second livre de madrigaux à cinq voix, imprimée chez Ange Gardano, en 1588, in 4° obl. L'ouvrage renferme vingt-deux madrigaux à cinq voix, deux à six, et un dialogue à huit. 5° *Il primo libro de' madrigali a tre voci,* Venise, 1575, Nuremberg, même année. 6° *Liber 1 cantionum ecclesiast. 4 vocum omnibus sanctor. solemnitat. deserv.,* Venise, 1576, in-4°. La deuxième édition de ce livre de motets à quatre voix a pour titre : *Ecclesiasticorum cantionum quatuor vocum omnibus sanctorum solemnitatibus deserventium liber primus.* Venetiis, apud Angelum Gardanum, 1589, in-4° obl. 7° *Cantio-*

(1) M. l'abbé Baini écrit *Andrea di Canareggio* (Mém. stor. crit., t. I, p. 147, n. 226); mais il n'a pas su que ce musicien est le même qu'André Gabrieli.

(2) L'abbé Baini a fait cette faute dans ses Mémoires sur la vie et les ouvrages de Pierluigi de Palestrina (t. II, p. 316, n. 650).

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

num sacrarum pars 1, 6—16 *voc.*, Venise, 1578, in-4°. 8° Madrigali a 3—6 voci, lib. II, Ven., 1582. 9° *idem*, lib. III, Ven., 1585. 10° *Canzoni alla francese per l'organo*, Venezia, 1571. Deuxième édition, Venise, 1605. La deuxième partie de ce recueil a paru dans la même année et dans la même ville. 11° *Psalmi Davidici, qui pœnitentialis nuncupantur, tum omnis generis instrumentorum, tum ad vocis modulationum accomodati sex vocum.* Ibid., 1585, in-4°. 12° *Il primo libro de' Madrigali a 6 voci.* In Venetia per Angelo Gardane, 1578, in-4°. La deuxième édition a paru chez le même, en 1586. 13° *Il secondo libro de' Madrigali a 6 voci.* Ibid., 1580, in-4°. La deuxième édition a paru chez le même en 1586. 14° *Sonate a cinque per i stromenti*, Venezia, appresso Ang. Gardane, 1586, in-4°. 15° *Canti concerti di Andrea e di Gio. Gabrieli, organisti della serenissima Signoria di Venezia: continenti musica di chiesa, madrigali ed altri ver voci e stromenti musicali a 6, 7, 8, 10 e 16. Novamente con ogni diligenza dati in luce.* In Venezia, appresso Angelo Gardane, 1587. Ce recueil, publié par Jean Gabrieli, après la mort de son oncle, contient soixante-sept morceaux de celui-ci, et dix de l'éditeur. Les pièces d'orgue d'André Gabrieli ont été recueillies avec celles de son neveu, et publiées dans trois recueils intitulés : *Intonazioni d'organo, lib.* 1, Venise 1593. *Ricercari per l'organo, lib.* 2, ibid., 1593. *Ricercari per l'organo, lib.* 3, ibid., 1595. Ces trois collections sont citées par le P. Martini dans l'*Indice* des auteurs de son histoire de la musique (t. 1er et 2e). On trouve un sonnet à cinq voix d'André Gabrieli dans un recueil qui a pour titre : *Corona di dodici sonetti di Gio. Battista Zuccarini alla gran duchessa di Toscana, posta in musica da dodici eccellentissimi autori, a cinque voci.* In Venezia, appresso Angelo Gardane, 1586. Il y a des madrigaux composés par André Gabrieli dans les recueils qui ont pour titre : 1° *Musica divina di XIX autori illustri a 4, 5, 6 e 7 voci, nuovamente raccolta da Pietro Phalesio, e data in luce; nella quale si contengono i più eccellenti madrigali che hoggidi si cantino.* In Anversa appresso Pietro Phalesio et Giovanni Bellero, 1585, in-4° obl. 2° *Harmonia celeste, di diversi eccellentissimi musici a 4, 5, 6, 7, e 8 voci, nuovamente raccolta per Andrea Pevernage, e data in luce.* In Anversa appresso Pietro Phalesio et Giovanno Bellero, 1593, in-4° obl. 3° *Symphonia angelica, di diversi eccellentissimi musici a 4, 5 et 6 voci, nuovamente raccolta per Huberto Waelrant e data in luce.* In Anversa, appresso Pietro Phalesio et Giov. Bellero, 1594, in-4° obl. Les élèves les plus distingués d'André Gabrieli sont Jean Gabrieli, Léon Hassler, qui reçut ses conseils pendant une année, et le célèbre organiste hollandais Swelling, qui prit de lui des leçons d'orgue, bien qu'il fût élève de Zarlino pour les autres parties de son art.

GABRIELI (Jean), neveu du précédent, né à Venise en 1557, suivant son épitaphe, eut, comme on l'a vu dans l'article précédent, André Gabrieli, son oncle, pour maître de chant, d'orgue et de composition. La vie de ce grand artiste est tout entière dans ses travaux, dans son influence sur l'art de son temps, et dans l'opinion que ses contemporains et ses successeurs ont eue de ses talents; car les circonstances de cette vie sont presque complétement ignorées. M. de Winterfeld, qui a fait de Jean Gabrieli le prétexte d'un gros livre, où l'on trouve de fort bonnes choses noyées dans une multitude de détails étrangers au sujet (1), M. de Winterfeld, dis-je, n'a pas fourni, en réalité, de renseignements positifs sur cet homme remarquable, et ce qu'il en dit pourrait être renfermé en vingt-cinq ou trente lignes, y compris les titres des ouvrages. Tout ce qu'on sait à l'égard de sa personne, c'est qu'il était déjà connu avantageusement comme compositeur en 1575; qu'il succéda à Claude Merulo, en 1584 (style vénitien), ou 1er janvier 1585, comme organiste du premier orgue de l'église Saint-Marc, et qu'il mourut selon toute vraisemblance en 1612, puisqu'il eut pour successeur, le 12 août de cette année, Jean-Paul Savii, dans la place d'organiste du premier orgue de Saint-Marc à Venise; mais suivant son épitaphe, il serait mort seulement le 12 août 1613, à l'âge de 56 ans, plein de force encore et de génie d'invention. Cette épitaphe, placée sur sa tombe dans l'église des frères Augustins de Saint-Étienne, à Venise, est conçue en ces termes : *Hic situs est Johannes Gabrielius, vir ad laudem natus, ciendi motos arte clarissimus : cujus pectus insiderant virtus et gratiæ, quique tuum fuit, heu! Melpomeno, decus. Lugete organa : mens vestra et vita periit mense Augusti, die XII, anno ætatis sux LVI, anno humanæ salutis MDCXIII.* Il ne paraît pas s'être jamais

(1) *Johannes Gabrieli und sein Zeitalter* (Jean Gabrieli et son ancienne époque), Berlin, Schlesinger, 1834, 2 parties gr in-4° de texte, et une partie de musique gravée.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

éloigné de Venise. La bienveillance dont l'honoraient le duc de Bavière, Albert V, et les princes ses fils ; ses relations amicales avec la célèbre famille des Fugger, d'Augsbourg, avec l'illustre compositeur Jean-Léon Hassler, son condisciple, avec Gruber et d'autres personnes distinguées de l'Allemagne, le firent solliciter plusieurs fois de se rendre en ce pays ; mais les fonctions qu'il remplissait à Saint-Marc et ses travaux semblent avoir été des obstacles invincibles à la réalisation de ce vœu. Georges Fugger, qui était particulièrement son ami, l'avait invité en 1597 à ses noces ; Gabrieli, sensible à ce témoignage d'amitié, lui dédia, ainsi qu'à ses frères, la première partie de ses *Symphonies sacrées*. Le style de l'épître dédicatoire, assez peu clair en général, nous laisse dans l'incertitude sur le parti qu'il prit à l'égard du voyage qui lui était proposé : il y a pourtant lieu de croire qu'il ne le fit pas. Au surplus Marc Fugger ayant cessé de vivre presque à l'improviste, le 15 juin 1597, le mariage de ses fils fut retardé d'une année ; ce qui ajoute à la vraisemblance que Jean Gabrieli n'alla point à Augsbourg.

La réputation dont cet artiste jouissait parmi ses contemporains était digne d'envie ; mais elle n'était pas au-dessus de son mérite. Personne ne pouvait être meilleur juge de ce mérite que son élève Henri Schütz, homme de génie qui a lui-même exercé une puissante influence sur la musique de son temps en Allemagne. Voici comment il s'exprime : « J'allai « passer les premières années d'apprentissage « de mon art chez le grand Gabrieli. O dieux « immortels ! quel homme que Gabrieli ! Si « l'antiquité, si riche en expressions, l'avait « connu, elle l'aurait mis au-dessus des Am- « phions, et si les muses souhaitent le mariage, « Melpomène n'eût point voulu d'autre époux « que lui, tant il est grand dans l'art du « chant. » Michel Prætorius donne aussi beaucoup d'éloges à Jean Gabrieli, dans le troisième volume de son livre intitulé : *Syntagma musicum*. Mais il est inutile de recourir à l'opinion des contemporains de cet artiste, puisque nous possédons ses ouvrages. Ils nous instruisent mieux sur la nature de son talent que ne pourraient le faire par leurs discours les critiques les plus judicieux. L'examen de ces productions m'a fait reconnaître que le style de Jean Gabrieli est essentiellement différent de celui des grands maîtres de l'école romaine, particulièrement de J. Pierluigi de Palestrina, et que ce style peut être considéré comme un type de cette école vénitienne dont Monteverde et Jean Croce offrent dans leurs ouvrages de belles modifications. L'effet, abstraction faite de la forme et de toute convention, est évidemment la loi qui a guidé ces hardis inventeurs. Jean Gabrieli est souvent incorrect ; le style fugué ne lui est pas inconnu ; il en fait quelquefois usage avec une certaine élégance d'instinct ; mais il ne le manie pas en maître, et sous ce rapport il est non-seulement fort inférieur à Palestrina, qui laisse loin derrière lui tous ceux qui ont essayé de l'imiter, mais même à beaucoup d'autres musiciens du seizième siècle. Le génie de Gabrieli ne le portait point vers ce genre dans la musique vocale ; ce n'est que dans les pièces d'orgue qu'il en tire bon parti, parce que, moins gêné pour le mouvement dans les parties instrumentales que dans les vocales, il se sent plus libre, plus hardi ; il traite ses pièces plutôt en *ricercari* qu'en véritables fugues. Ce qui brille essentiellement dans les productions de cet artiste, c'est la nouveauté des formes, l'inusité (pour le temps où il écrivait) ; or, c'est cela qui constitue le génie de transition. C'est principalement dans ses Symphonies sacrées, publiées en 1597, que sa faculté d'invention est dans tout son éclat. Ses motets à deux, trois et quatre chœurs qu'on trouve dans ce recueil ; la manière admirable dont il fait quelquefois intervenir une voix seule dans de longues phrases, et sans aucun accompagnement ; l'effet qu'il sait tirer du dialogue des instruments et des chœurs, sont des choses qui décèlent une puissante imagination. Une idée non moins remarquable est celle qu'il a essayée dans un morceau des *Concerti* réunis à ceux de son oncle, dans le recueil publié en 1587, et qu'il a reproduite depuis, à trois chœurs, dans ses *Sacræ symphoniæ ;* idée qui consiste à établir différents chœurs qui dialoguent dans des systèmes de voix absolument différents, l'un, composé de toutes voix graves, le second de voix moyennes, le troisième de voix aiguës. L'opposition d'effet de ces trois systèmes de chœurs a quelque chose de magique.

Comme organiste, Jean Gabrieli ne mérite pas moins d'être compté parmi les plus grands artistes. Il fut intermédiaire entre Claude Merulo et Frescobaldi. S'il a moins de charme que ce dernier dans ses pièces d'orgue, il a plus que son prédécesseur l'art de relever l'intérêt des sujets qu'il choisit par des harmonies piquantes, inattendues, et qui ont une tendance marquée vers la tonalité moderne, comme les productions du génie de Monteverde, son contemporain.

On trouve les premières productions de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Gabrieli dans un recueil qui a été publié à Venise, en 1575, chez les héritiers de Jérôme Scotto, sous ce titre : *Il secondo libro de' madrigali a 5 voci de' floridi virtuosi del serenissimo Duca di Baviera, con una a dieci.* Ses autres ouvrages connus sont : 1° *Psalmi pœnitentiales sex vocibus concin.* Venetiis, 1583, in-4°; 2° *Madrigali a sei voci o istromenti, da cantare ossia da suonare,* Venezia, 1585; 3° *Il primo libro di madrigali et ricercari a quattro voci*, Venezia, appresso A. Gardane, 1587, in-4°; 4° *Canti concerti di Andrea e di Gio. Gabrieli, organisti della serenissima Signoria di Venezia, continenti musica di chiesa, madrigali ed altri per voci e stromenti musicali a* 6, 7, 8, 10, 12 *et* 16, etc. In Venetia, appresso Angelo Gardane, 1587; 5° *Ecclesiasticæ cantiones quatuor, quinque et sex vocibus,* Venetiis apud Ang. Gardane, 1589, in-4°; 6° *Intonazioni d'organo, lib.* 1, Venise, 1593; 7° *Ricercari per l'organo, lib.* 2, ibid., 1595; 8° *Ricercari per l'organo, libro terzo*, ibid.; 9° *Sacræ symphoniæ Joh. Gabrielis seren. Reip. Venetiar. organistæ in ecclesia divi Marci : senis* 7, 8, 10, 12, 14, 15 *et* 16 *tam vocibus quam instrumentis.* Editio nova, Venetiæ, apud Angelum Gardanum, 1597. La date de la première édition de cet ouvrage ne m'est pas connue. Après la mort de Gabrieli, une deuxième édition du second livre de cette collection précieuse a été publiée à Venise, en 1615. Georges Gruber, ami de Gabrieli, était dépositaire de quelques morceaux de ce grand maître, entre autres d'un madrigal de noces à 16 voix; il réunit ces morceaux à des compositions de Jean-Léon Hassler, et en donna une bonne édition correcte, sous ce titre : *Reliquiæ sacrorum concentuum Giov. Gabrielis et Joh. Leonis Hasleri, utriusque præstantissimi musici, et aliquot aliorum præcellentium ætatis nostræ artificum motettæ* 6, 7, 8, 9, 10, 13, 14, 16, 18, 19 *vocum.* Typis et sumptibus Pauli Kaufmanni, Nuremberg, 1615. Cette collection renferme dix-neuf morceaux de Gabrieli. On trouve des productions de cet artiste dans toutes les collections de pièces choisies des meilleurs maîtres, publiées à Venise, à Nuremberg, à Augsbourg et à Anvers, depuis 1580 jusqu'en 1620, notamment dans : 1° *Il Lauro verde, madrigali a sei voci di diversi eccellentissimi musici, aggiuntevi di più doi madrigali a otto voci, l'uno d'Alessandro Striggio, l'altro di Gio. Gabrieli,* Venezia, Ang. Gardane, 1590, in-4°, et Anvers, Pierre Phalèse et Jean Bellere, 1591, in-4° obl. Il y a plusieurs autres éditions de ce recueil publiées à Venise et à Anvers. 2° *Il trionfo di Dori descritto da diversi, e posto in musica da altrettanti autori, a sei voci,* Venise, Gardane, 1596, in-4°. Il y a des exemplaires de cette édition qui, par suite d'arrangements entre l'éditeur de Venise et Pierre Phalèse, portent l'indication d'Anvers, même année. Phalèse publia ensuite une autre édition (en 1601), dans laquelle il retrancha l'épître dédicatoire de Gardane à Léonard Sanudo; enfin le même Phalèse publia encore une autre édition de la même collection en 1614, in-4° obl. Il y a cinq morceaux de Gabrieli dans le Triomphe de Dori. 3° La collection de Bodenschatz intitulée : *Florilegium portense,* etc., Leipsick, 1606, 1618. M. De Winterfeld a publié plusieurs fragments de Gabrieli, en partition, dans son livre sur ce grand artiste. M. Ferd. Becker a fait imprimer à Leipsick trois chants à deux chœurs du même, et le motet *Benedixisti Domine,* pour deux soprani, deux ténors et trois basses, a paru en partition à Berlin, chez Bote et Bock.

GABRIELI (Domenico), compositeur dramatique et virtuose sur le violoncelle, surnommé *Menghino del violoncello,* né à Bologne vers 1640, fut d'abord attaché à l'église de Saint-Pétrone de cette ville, et passa ensuite au service du cardinal Panfili, grand prieur de Rome, comme on le voit par le titre d'un de ses ouvrages publié à Bologne, en 1691. C'est par erreur que Gabrieli est désigné comme Vénitien, dans la *Dramaturgia* d'Allacci, édition de 1755 (p. 402). Les opéras qu'on connaît de lui sont : 1° *Cleobulo,* au théâtre *Formagliari* de Bologne, en 1685, et qui fut repris au théâtre *degli Accademici uniti,* dans la même ville, en 1694. 2° *Gige in Lidia*, à Bologne, 1685. 3° *Clearco in Negroponte*, à Venise, en 1685. 4° *Rodoaldo Re d'Italia,* 1685, à Venise. 5° *Theodora Augusta,* 1685. 6° *Le generose gare tra Cesare e Pompeo,* 1686. 7° *Mauritzio,* au théâtre *S. Salvatore,* à Venise, en 1687; à Padoue, en 1691, et à Bologne, au théâtre *Malvezzi,* en 1697. 8° *Carlo il Grande,* 1688. 9° *Gordiano,* au théâtre *S. Salvatore,* à Venise, 1688. Ses autres ouvrages connus sont : 1° *Cantate a voce sola,* Bologne, 1691, in-4°. Il paraît par la dédicace, qui est de Marino Silvani, que Gabrieli était mort avant la date de cette édition. 2° *Vexillum pacis* (Collection de motets) *a alto solo con stromenti,* Bologne, 1695. 3° *Balletti, gighe, correnti e sarabande a due violini e violoncello con basso continuo,* Bologne, 1703, gravé, op. 1er.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

C'est une réimpression. Gabrieli fut nommé membre de l'Académie des philharmoniques en 1676, et en fut prince en 1685.

GABRIELLI (Catherine), célèbre cantatrice, née à Rome, le 12 novembre 1730, eut pour père un cuisinier du prince Gabrielli. Douée par la nature d'une voix admirable, elle était arrivée à l'âge de quatorze ans sans avoir eu d'autre guide dans l'art du chant que son goût naturel, et la tradition des chanteurs qu'elle entendait quelquefois au théâtre *Argentina*. Un jour qu'elle chantait, pour se délasser de son travail, un air difficile de Galuppi, le prince Gabrielli, qui se promenait dans ses jardins, l'ayant écoutée, demanda comment une telle virtuose se trouvait chez lui; on lui répondit que ce n'était que la fille de son cuisinier : *S'il en est ainsi*, dit-il, *mon cuisinier sera bientôt un âne d'or*. Ayant fait venir Catherine en sa présence, il lui fit chanter quelques morceaux dont elle se tira à merveille. Elle était d'ailleurs fort jolie, quoiqu'elle louchât un peu. Charmé de ce qu'il voyait et de ce qu'il entendait, le prince se chargea de l'éducation de la jeune cantatrice, et la confia aux soins de Garcia, dit *Lo Spagnoletto*. Elle passa ensuite sous la direction de Porpora. Le prince donnait souvent des concerts chez lui pour faire entendre sa protégée, et bientôt, il ne fut plus parlé que de *la Cochetta di Gabrielli* (la petite cuisinière de Gabrielli). Ce dernier nom lui est resté. Lorsqu'elle eut atteint l'âge de dix-sept ans (en 1747), elle débuta au théâtre de Lucques comme *prima donna*, dans la *Sofonisba*, de Galuppi: l'enthousiasme qu'elle fit naître alla jusqu'à la frénésie. Son talent était le chant de bravoure ; sa vocalisation était facile, et l'étendue de sa voix tenait du prodige. Ce genre de mérite a toujours fait plus d'effet sur le public que l'expression et la correction du style. De là vient que Guadagni, qui possédait au plus haut degré ces qualités du chant, et qui était à Lucques avec la Gabrielli, eut beaucoup de peine à soutenir sa réputation près d'elle. Néanmoins ce célèbre sopraniste, au lieu d'en concevoir de la jalousie, donna des conseils à sa jeune rivale, et s'attacha à former son goût. Elle ne fut point ingrate, et l'on assure qu'elle devint éperdument amoureuse de son nouveau maître. Après avoir paru avec un succès égal sur plusieurs théâtres d'Italie, elle alla à Naples, en 1750, et débuta dans la *Didone*, de Jomelli. Il y a dans cet opéra un air (*Son regina e sono amante*) qui était l'écueil de plusieurs cantatrices : la *Gabrielli* le chanta avec un talent si rare, que les Napolitains furent dans l'ivresse, et que sa réputation fut à jamais établie dès ce moment. Métastase, qui dirigeait alors le théâtre de Vienne, s'empressa de la faire venir en cette ville, où elle eut le titre de première cantatrice de la cour. Charmé par le talent de cette femme extraordinaire, l'empereur François Ier n'allait au théâtre que lorsqu'elle chantait. Métastase lui donna des leçons, et perfectionna sa déclamation théâtrale. On dit qu'il ne fut pas insensible à ses charmes ; mais elle ne répondit pas à son amour. Partagée entre son goût pour les comédiens, et le désir d'acquérir des richesses qu'elle ne pouvait obtenir que de la prodigalité des grands seigneurs, elle trompait les uns et les autres. Son inconstance pensa lui causer à Vienne un accident très-fâcheux. L'ambassadeur de France et celui de Portugal en étaient tous deux amoureux, et tous deux se croyaient sans rivaux. Cependant le Français, soupçonnant enfin qu'il était trahi, trouva le moyen de se cacher dans la maison de sa maîtresse. Il ne tarda point à voir sortir un amant de la chambre de la Gabrielli. Furieux, il s'élance contre elle, et sans doute il l'aurait percée de son épée, si le busc de son corset n'eût opposé de la résistance; elle ne reçut qu'une blessure légère. L'ambassadeur, rentrant en lui-même, se jeta à ses genoux pour lui demander son pardon ; il l'obtint à la condition d'abandonner son épée à la cantatrice, qui voulait y faire graver ces mots : *Épée de M. ..... qui osa frapper la Gabrielli tel jour*, etc. ; mais Métastase parvint à la faire renoncer à son projet, et à rendre l'épée. Elle quitta Vienne en 1765, comblée de richesses, et se rendit en Sicile, où elle excita le même enthousiasme : elle y donna aussi des preuves de ses caprices ordinaires. Le vice-roi l'avait invitée à dîner avec la plus haute noblesse de Palerme ; elle tardait à se rendre au palais à l'heure fixée, on envoya chez elle pour savoir la cause de ce retard. Le valet de chambre chargé de cette commission trouva la Gabrielli lisant dans son lit. Elle le pria de faire ses excuses, et de dire qu'elle avait oublié cet engagement. Le vice-roi lui pardonna cette impertinence ; mais le soir, lorsque les conviés se rendirent au théâtre, la Gabrielli joua et chanta son rôle à demi-voix et avec la dernière négligence. Ne voulant point souffrir ce nouveau caprice, le vice-roi l'envoya en prison. Pendant douze jours qu'elle y resta, elle donna de somptueux repas, paya les dettes des détenus, et distribua beaucoup d'argent aux pauvres. Le soir, elle réunissait chez elle les prisonniers, et leur chantait de la meilleure grâce

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

les airs où son talent se déployait avec le plus d'avantage. Le vice-roi fut enfin contraint de céder aux vœux du public ; quand la cantatrice sortit de prison, elle était attendue par une foule de pauvres qui l'accompagnèrent chez elle en triomphe. En 1767, elle se rendit à Parme, où l'infant don Philippe devint éperdument épris de ses charmes et de son talent. Il lui passait tous ses caprices ; mais il la tourmentait par sa jalousie, jusqu'à l'enfermer quelquefois chez lui dans une chambre dont il gardait la clef. Il en résultait des scènes violentes, dans lesquelles la Gabrielli s'oubliait au point d'appeler le prince *gobbo maledetto* (maudit bossu). Enfin, elle s'évada secrètement de Parme (en 1768), et alla en Russie, où Catherine II l'appelait depuis longtemps. Lorsqu'il fut question de régler ses honoraires, la cantatrice demanda cinq mille ducats. *Cinq mille ducats!* lui répondit l'impératrice : *je ne paie sur ce pied-là aucun de mes feld-maréchaux. — Votre Majesté n'a qu'à faire chanter ses feld-maréchaux* (1). Catherine II paya les cinq mille ducats. Après un séjour de plusieurs années à Pétersbourg, la Gabrielli retourna en Italie, ayant amassé le capital d'un revenu de quatre mille écus romains (environ vingt-quatre mille francs). Elle chanta à Venise (en 1777) avec Pacchiarotti, et quoiqu'elle eût alors près de quarante-sept ans, ce grand chanteur, malgré son talent admirable, se crut perdu la première fois qu'il se trouva en scène avec elle. Elle déploya ce jour-là tant de moyens, tant d'habileté dans un air de bravoure, que Pacchiarotti s'enfuit derrière les coulisses, en s'écriant : *Povero me! povero me! questo è un portento* (Malheureux que je suis ! ceci est un prodige). Ce ne fut pas sans peine qu'on l'engagea à reparaître pour achever l'ouvrage. Il chanta avec tant d'expression un air qu'il adressait à la Gabrielli, qu'elle en fut émue autant que les spectateurs. A Milan (1780), ses succès furent balancés par ceux de Marchesi, qui chantait dans la même manière ; et comme il arrivait souvent alors, les spectateurs se partagèrent en deux partis qui se battaient dans la salle du spectacle, et même dans les rues et dans les cafés, pour la cause de leurs protégés. Après cette saison, la Gabrielli se retira à Rome, avec sa sœur *Anna*, qui l'avait suivie partout comme *seconda donna* : elle y vécut de ses épargnes qui, bien que réduites à environ douze mille livres de rente par ses prodigalités, suffirent cependant pour assurer son indépendance jusqu'à la fin de sa vie. Elle est morte d'un rhume négligé, au mois d'avril 1796. Elle n'avait jamais voulu contracter d'engagement pour l'Angleterre. « Sur le théâtre de Londres (disait-elle), je ne « pourrais suivre toutes mes fantaisies ; si je « me mettais dans la tête de ne pas vouloir « chanter, la populace m'insulterait, et peut-« être m'assommerait : j'aime mieux dormir « en paix ici, fût-ce même en prison. » Quoique capricieuse et légère, la Gabrielli était bonne ; elle faisait beaucoup d'aumônes. Sa conversation était spirituelle, et souvent il lui échappait des traits remplis d'originalité. Dans les dernières années de sa vie, elle donnait des concerts où se rendait la noblesse, qui la traitait avec distinction ; mais elle y chantait rarement.

(1) On attribue une réponse à peu près semblable à Caffarelli.

GABRIELLI (Françoise), dite la *Ferrarese*, ou la *Gabriellina*, pour la distinguer de la précédente, naquit à Ferrare en 1755. Ayant remarqué qu'elle était douée d'une jolie voix de soprano aigu, son père la conduisit à Venise, où elle entra au Conservatoire de l'*Ospedaletto*, en 1770. Cette école était alors dirigée par Sacchini, qui donna des soins particuliers à la Gabriellina. Dans une des fêtes du Conservatoire, elle fut entendue par le directeur du théâtre de Saint-Samuel, qui la fit débuter en 1774, comme *seconda donna*. Le succès qu'elle obtint la fit bientôt passer aux rôles de *prima donna buffa* ; et ce fut en cette qualité qu'elle parut sur plusieurs théâtres d'Italie. En 1778, elle se trouvait à Florence, et en 1782 à Naples. Elle fut appelée à Londres en 1786, et y chanta avec la célèbre Mara. Après avoir passé quelques années dans cette ville, elle retourna en Italie, et se fit entendre à Turin. Peu de temps après, se trouvant assez riche, elle se retira à Venise, où elle est morte en 1795. Cette cantatrice était excellente musicienne ; son chant était brillant et pur, mais on lui reprochait de manquer d'expression. Elle était fort jolie, et, suivant l'usage, elle eut beaucoup d'amants et d'aventures galantes.

GABRIELLI (le comte Nicolas), compositeur amateur, né à Naples, vers 1810, a reçu quelques leçons d'harmonie et d'instrumentation de Donizetti, avec qui il était lié d'amitié. Précédemment il avait étudié l'art du chant avec M. Busti ; mais, à vrai dire, le comte Gabrielli est un de ces musiciens de nature qu'on rencontre souvent en Italie, et qui devinent l'art avec plus de facilité qu'ils ne l'apprennent. Il a écrit la musique de plusieurs opéras

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

qui ont été représentés au théâtre *Nuovo* de Naples, et dans lesquels on trouvait des mélodies faciles et un certain instinct de l'effet dramatique. Ces ouvrages ont été mis en scène depuis 1835 jusqu'en 1847; en voici la liste : 1° *I Dotti per fanatismo*, opéra bouffe, en septembre 1835. 2° *La Lettera perduta*, idem, 1836. 3° *La Parola di matrimonio*, en un acte, 1837. 4° *L'Americano in Fiera*, en deux actes, 1838. 5° *L'Affamato senza danaro*, en un acte, 1839. 6° *Il Padre della debutante*, en deux actes, 1839, joué avec succès et repris dans l'année suivante. 7° *La Marchesa e la Ballerina*, au printemps de 1840. 8° *Il Condannato di Saragossa*, opéra semi-seria, dans l'été de 1842. 9° *Sara, ovvero la Pazza della Scozia*, en deux actes, écrit pour le théâtre *Carolino* de Palerme, et représenté sans succès, le 30 mars 1843. 10° *Il Gemello*, opéra bouffe en deux actes, au théâtre du *Fondo*, au printemps de 1845. 11° *Una Passegiata sul palchetto a vapore*, au petit théâtre de *la Fenice*, pendant le carnaval de 1846. 12° *Giulia di Tolosa*, opéra semi-sérieux, au théâtre du *Fondo*, en 1847. Le comte Gabrielli a de plus écrit la musique de soixante ballets, pour les théâtres *San-Carlo* et du *Fondo*. Fixé à Paris depuis plusieurs années, il a donné d'abord, avec M. Théophile Gautier, *Gemma*, ballet en deux actes à l'Opéra, le 31 mai 1854, puis avec M. De Saint-Georges, *Les Elfes*, ballet en trois actes, joué au mois d'août 1856. Le 17 décembre 1859 il a fait jouer au théâtre de l'Opéra-Comique : *Don Gregorio*, en trois actes, ouvrage très-faible qui n'a pas eu de succès, et dans l'année suivante son opérette intitulé *le Petit Cousin* a été représenté au théâtre des *Bouffes-Parisiens*.

GABRIELSKI (Jean-Guillaume), musicien de la chambre du roi de Prusse, et première flûte du théâtre royal de Berlin, est né en cette ville, le 27 mai 1791. Son père, Polonais de naissance, était sous-officier d'artillerie. Jusqu'à sa onzième année, Gabrielski fréquenta l'école du régiment où son père servait. Celui-ci jouait du violon; il donna des leçons de cet instrument à son fils dès l'âge de sept ans. Ses progrès furent si rapides, qu'après un an d'étude il fut en état de jouer des danses dans les guinguettes. Ce travail, devenu bientôt trop pénible pour ses forces, lui fit prendre la musique en aversion, et, sans doute, il se serait livré à une autre profession, si son père le lui eût permis. A l'âge de neuf ans, il abandonna le violon pour la flûte, qu'il apprit aussi d'abord sous la direction de son père, et dont un meilleur mécanisme lui fut ensuite enseigné par un capitaine d'artillerie nommé Vogel. Ce n'est que de ce moment que le jeune Gabrielski commença à se faire des idées justes de la musique comme art : une circonstance heureuse vint augmenter ses connaissances. Schroeck, artiste distingué et première flûte de la chapelle du roi, demeurait dans le voisinage de ses parents. Gabrielski allait souvent se placer sous ses fenêtres pour écouter le jeu brillant de cet homme de mérite, qui, ayant été informé de cette circonstance, lui permit de venir le voir souvent. En 1810, Gabrielski commença à se faire entendre dans les concerts; l'année suivante, il en donna un à son bénéfice, dans lequel il exécuta sa première composition qui consistait en un adagio suivi de variations avec orchestre. Lorsque la Prusse se leva en masse, en 1813, il voulut entrer dans un corps de cavalerie; mais, dans une leçon de manége, il tomba de cheval et se cassa le bras, ce qui l'obligea de renoncer à son projet. En 1814, il accepta un engagement comme flûtiste du théâtre de Stettin. Le loisir dont il jouissait dans cette ville lui permit de se livrer à la composition et d'écrire beaucoup de musique pour son instrument. En 1816, il quitta Stettin, pour entrer dans la chapelle du roi à Berlin. L'année suivante, il commença un cours régulier d'harmonie et de composition sous la direction du maître de chapelle Gürlich, et plus tard chez Seidel, également maître de chapelle. Il termina ses études chez Birnbach, directeur de musique à Berlin. Les congés trop limités qui lui étaient accordés ne lui permettaient pas d'entreprendre de grands voyages; il allait rarement plus loin que Stettin, Stralsund, Rostock, Lubeck, Hambourg ou Brême. Cependant, en 1822, il se rendit en Pologne, en passant par la Silésie, et donna des concerts à Varsovie.

Les compositions de Gabrielski pour la flûte sont en grand nombre; on y remarque : 1° Trois concertos pour flûte et orchestre, œuvres 48, 50 et 75, Leipsick, Breitkopff et Hærtel. 2° Cinq concertinos pour le même instrument. 3° Plusieurs adagios et rondeaux ou polonaises. 4° Trois grands quatuors pour quatre flûtes, œuvre 55, Leipsick, Breitkopff et Hærtel. 5° Quatuor pour flûte, violon, alto et basse, œuvre 60, Leipsick, Probst. 6° Trios pour trois flûtes, œuvres 6, 10, 31, 32, 35, 41, 58, Leipsick, Breitkopff et Hærtel; Berlin, Schlesinger. 7° Trios pour flûte, violon et basse, œuvre 45. 8° Environ quinze œuvres de duos pour deux flûtes, et un très-grand nombre d'airs variés,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

divertissements, polonaises, rondeaux, etc. Le nombre des productions de cet artiste s'élève à plus de cent vingt œuvres. En 1847, Gabrielski était directeur de musique au théâtre de Cœthen; il était alors âgé de cinquante-six ans.

GABRIELSKI (Jules), frère du précédent, et flûtiste comme lui, est né à Berlin, le 4 décembre 1800. Élève de son frère pour la flûte, il étudia aussi le hautbois et entra à l'âge de quinze ans dans la musique du deuxième régiment de la garde royale. En 1825, il reçut sa nomination de membre de la chapelle royale. On a de lui quelques compositions pour la flûte.

GABUSSI (Jules-César), en latin *Gabutius*, né à Bologne, dans la première moitié du seizième siècle, fut maître de chapelle de la cathédrale de Milan. On connaît de sa composition : 1° *Mottetti a cinque et sei voci, libro primo*, Venise, Ange Gardane, 1586, in-4°. 2° *Magnificat a cinque et sei voci et Mottetti con* Te Deum *a otto voci*, Milano, 1587, in-4°.

GABUSSI (Vincenzo), professeur de chant et compositeur, né à Bologne dans les premières années de ce siècle, a fait ses études sous la direction de plusieurs maîtres dans sa ville natale, et, en dernier lieu, a reçu des leçons de contrepoint de Stanislas Mattei. Son premier opéra, dont le titre est maintenant inconnu, fut représenté sans succès, à Modène, en 1825. Dans la même année, il se rendit à Londres, où il trouva une puissante protection dans la haute aristocratie, comme professeur de chant et comme accompagnateur. Il résida dans la capitale de l'Angleterre et y amassa des économies assez considérables pour pouvoir vivre à Bologne dans une situation aisée. De retour en Italie, vers 1840, il se rappela au souvenir de ses compatriotes par l'opéra intitulé : *Clemenza di Valois*, qui fut représenté au théâtre de *la Fenice*, à Venise, en 1841, et qui fut joué à Milan, quelques mois après. *Non piacche a Venezia; dispiacche a Milano*, dit M. Regli, dans *la Strenna teatrale Europea* de 1843. La partition réduite pour le piano fut publiée par Ricordi dans la même année. La conception dramatique de cet ouvrage n'est pas forte; mais on y trouve des mélodies agréables, des duos et des morceaux d'ensemble bien écrits pour les voix et d'une exécution facile. On a de Gadussi douze arieties italiennes pour voix de contralto et mezzo-soprano avec accompagnement de piano (Milan, Ricordi); six duos *idem*, *ibid.*, et des duos, trios et quatuors de chambre publiés en morceaux détachés. Ces compositions ont eu du succès dans les salons. Ce genre est celui qui convenait au talent du compositeur.

GACES BRULÉS ou **BRULEZ**, le plus fécond et le meilleur chansonnier du treizième siècle, vivait en 1235. Dans quelques manuscrits, on trouve son nom écrit *Gaste-Blé*, ce qui a fait croire qu'il était Champenois, parce qu'il y avait de son temps une famille noble de ce nom en Champagne. Il nous apprend, dans une de ses chansons, qu'il a voyagé en Bretagne, mais qu'il n'était point de cette province :

« Les oisillons de mon païs
« Ai oïs en Bretaingnant. »

C'est-à-dire : « *J'ai entendu en Bretagne les oiseaux de mon pays.* » Il y a, de ce trouvère, soixante-dix-neuf chansons. On en trouve soixante-trois dans les divers manuscrits de la Bibliothèque impériale de Paris, avec les airs de quelques-uns.

GADE (Théodore), compositeur de musique de danse, à Berlin, vers 1820, a publié un très-grand nombre de recueils de danses de différents caractères, dont il a puisé les motifs particulièrement dans la musique de Spontini, quoique le caractère des œuvres de ce compositeur soit en général peu favorable au rhythme de la danse. On a aussi de Gade un ballet qui a pour titre : *les Campagnards jaloux*, et beaucoup de chansons allemandes, avec accompagnement de piano. A l'égard de quelques pièces pour le piano qu'il a publiées, elles ont eu peu de succès.

GADE (Niels-Guillaume), compositeur, organiste et directeur de la société des concerts à Copenhague, est né dans cette ville, le 22 octobre 1817. Fils d'un fabricant d'instruments de musique, il montra dès son enfance de belles dispositions pour l'art qu'il a cultivé depuis lors avec succès. Des maîtres obscurs lui enseignèrent les éléments du piano, du violon et de la guitare; mais ses heureuses facultés suppléèrent à l'insuffisance de son éducation musicale. Bien jeune encore, il fut admis comme violoniste dans l'orchestre de la chapelle royale. Vers le même temps commencèrent ses travaux dans la composition : il reçut, dit-on, quelques leçons d'harmonie de Weyse; mais il est vraisemblable que ce fut par la lecture des partitions qu'il acquit son instruction la plus solide. En 1841, Gade prit part à un concours ouvert dans sa ville natale par une société d'amateurs pour la meilleure ouverture à grand orchestre. *Ossian* fut le sujet qu'il choisit pour

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sa composition romantique. Spohr et Frédéric Schneider avaient été choisis pour juges du concours : ils décernèrent le prix à l'ouvrage de Gade. Cette ouverture a été publiée aux frais de la société qui avait ouvert le concours, et souvent exécutée à Leipsick, à Dresde, à Cassel et à Prague, aux applaudissements du public. Encouragé par ce succès, Gade écrivit sa première symphonie (en *ut* mineur) et l'envoya à Leipsick ; Mendelsohn en dirigea l'exécution dans un concert du Gewandhaus. L'impression qu'elle produisit fut si favorable, et les journaux de musique en parlèrent avec tant d'éloges, que le roi de Danemark accorda un subside au jeune artiste pour faire un voyage en Italie. Il y prolongea son séjour jusque vers la fin de 1845. De retour à Copenhague au commencement de l'année suivante, Gade n'y resta pas longtemps, car il fut appelé à Leipsick peu de mois après pour diriger les concerts du Gewandhaus, en remplacement de Mendelsohn, à qui le roi de Prusse venait d'assurer une position honorable à Berlin (*voyez* MENDELSOHN-BARTHOLDY). Pendant son séjour à Leipsick, Gade fit preuve de beaucoup d'activité dans la production de ses ouvrages, car, dans l'espace de trois ans et quelques mois, il écrivit et fit exécuter sa seconde et sa troisième symphonies, deux ouvertures ; une grande cantate de fête ; un poëme dramatique intitulé : *Comala*, pour voix seules, chœur et orchestre ; une sonate pour piano et violon ; un quintette et un *ottetto* pour des instruments à cordes ; diverses pièces pour le piano, et des chants à voix seule avec piano et à plusieurs voix.

Cependant Mendelsohn n'avait pas tardé à éprouver à Berlin des dégoûts qui le décidèrent à donner sa démission de ses emplois : il revint à Leipsick et y reprit sa position de directeur des concerts. Dès ce moment, la situation du jeune compositeur danois devint fausse, n'y ayant plus de fonctions déterminées, quoiqu'on lui eût offert une place de professeur au Conservatoire de cette ville ; ces circonstances le décidèrent à retourner dans sa patrie, en 1848. Arrivé à Copenhague, il y accepta une place d'organiste de la cour et la direction de l'orchestre de la Société des concerts. Depuis cette époque, il a écrit deux symphonies nouvelles ; une ballade sur des traditions populaires du Danemark, pour des voix seules, chœur et orchestre ; une grande pièce pour quatre voix, orchestre et piano obligé ; quelques morceaux de piano de diverses formes, et des chants danois. De ses ouvrages, dont le nombre s'élève jusqu'à ce jour (1860) à quarante-cinq environ, on a publié ceux-ci : 1° *Ossian*, ouverture couronnée, op. 1, à grand orchestre, Leipsick, Breitkopff et Hærtel. 2° Œuvre deuxième, inconnue. 3° *Sange af Agnete og Havemanden*, poëme dramatique en langue danoise, par Anderson, avec accompagnement de piano, op. 3, Copenhague, Lose. 4° *Nordiske Tonebilleder*, fantaisie pour piano à quatre mains, op. 4, *ibid.* 5° Première symphonie en *ut* mineur, à grand orchestre, op. 5, Leipsick, Kistner. 6° Sonate pour piano et violon (en *la*), op. 6, Leipsick Breitkopff et Hærtel. 7° *Im Hochlande* (dans les montagnes), ouverture écossaise à grand orchestre (en *ré*), op. 7, Leipsick, Kistner. 8° Quintette pour deux violons, deux altos et violoncelle, op. 8, Leipsick, Breitkopff et Hærtel. 9° Neuf Lieder dans le style populaire, pour deux soprani avec piano, op. 9, *ibid.* 10° Deuxième symphonie à grand orchestre (en *mi*), op. 10, *ibid.* 11° Chants pour des voix d'hommes à quatre parties, op. 11, *ibid.* 12° *Comala*, poëme dramatique pour voix seule, chœur et orchestre, op. 12, *ibid.* 13° Cinq chants pour soprano, contralto, ténor et basse, op. 13, Leipsick, Kistner. 14° Ouverture à grand orchestre (en *ut*), n° 3, œuvre 14, Leipsick, Breitkopff et Hærtel. 15° Troisième symphonie à grand orchestre (en *la* mineur), op. 15, *ibid.* Sans numéros d'œuvres ou inédits : 16° *Erlkönigs Tochter* (la Fille du roi), tiré d'une ballade populaire du Danemark, pour voix solo, chœur et orchestre. 17° *Danske Sange* (chants danois en deux suites), Copenhague, Lose et Olsen. 18° *Frühlingsblumen*, fantaisie pour piano, *ibid.* 19° *Scandinaviske Folkesange* (chants populaires scandinaves arrangés pour piano), *ibid.* 20° *Farvel Lille Grete*, romance avec accompagnement de piano, *ibid.* 21° Quelques petites pièces de formes diverses pour piano, *ibid.* 22° Deuxième acte d'un ballet intitulé : *Napoli*, arrangé pour piano, *ibid.* Le premier acte avait été écrit par Hellsted, et le troisième par Pauli. 23° Quatrième symphonie à grand orchestre (en *mi* bémol). 24° Cinquième symphonie à grand orchestre, avec piano obligé. 25° Grande cantate de fête, exécutée à Leipsick en 1845. Divers autres ouvrages produits depuis 1850, et qui me sont inconnus.

Les compositions de Gade n'indiquent pas en lui la faculté de création : la nature de ses idées, l'enchaînement des périodes, le style, enfin, dérivent évidemment de la manière de Mendelsohn. L'engouement de Leipsick, et en général de la Saxe pour les œuvres du jeune compositeur, s'est bientôt dissipé, quand la

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

fatigue produite par la monotonie de ce style a commencé à se faire sentir, sans qu'on se rendît précisément compte des causes de cette fatigue.

GAEBLER (E. F.), directeur de musique et professeur de cet art à la Maison des orphelins et au Pædagogium de Zullichau, est né dans le courant de 1815. Il reçut sa première instruction musicale de C. Karow, professeur supérieur au séminaire de Bunzlau, de qui il apprit particulièrement les éléments du piano et de l'orgue. Ensuite il se rendit à Berlin, où il devint élève de W. Bach pour l'orgue et la musique d'église. Il y suivit aussi les leçons du professeur Marx, à l'université. Lorsque Kœhler (*voyez* ce nom) mourut à Zullichau, Gaebler fut appelé dans cette ville pour le remplacer dans les divers emplois mentionnés ci-dessus. Il s'est fait connaître par des compositions de musique d'église parmi lesquelles on remarque : 1° Le trente-quatrième psaume pour quatre voix d'hommes en chœur, op. 1, Berlin, Guttentag. 2° Le trente-sixième psaume, *idem.*, op. 2, *ibid.* 3° Douze petites pièces d'orgue, op. 4, *ibid.* 4° Huit préludes d'orgue pour des chorals, op. 5, *ibid.* 5° *Choral Buch* (livre choral pour deux ténors et basse), op 6, *ibid.* 6° Hymne de fête pour un chœur d'homme, op. 9., *ibid.* 7° Introduction et fugue pour l'orgue à quatre mains, op. 10, *ibid.* 8° Deux motets allemands pour un chœur d'hommes à quatre parties, op. 11, *ibid.*

GÆHLER (J. DE), conseiller de conférence et premier bourgmestre à Altona, naquit dans cette ville en 1748 et y mourut en 1825. Élève de Ch. Ph. Emm. Bach, il fut un claveciniste distingué. On a de lui quelques bons articles publiés dans les premières années de la *Gazette générale de musique* de Leipsick.

GÆHRICH (WENCESLAS), musicien de la chapelle du roi de Prusse, né en Bohême vers 1798, fut d'abord attaché à l'orchestre de Leipsick. Artiste organisé de la manière la plus heureuse pour la composition, et doué d'une imagination originale, mais dominé par la paresse, et donnant peu de soins à ses productions, il n'a pas réalisé tout ce qu'on pouvait attendre de lui. Ses premières œuvres, publiées en 1818, et dans les années suivantes, à Leipsick, consistèrent en cinq recueils de danses de différents caractères, pour l'orchestre et pour le piano. Une multitude d'idées neuves se faisaient remarquer dans ces légères compositions. Un concertino pour alto et orchestre fut ensuite publié par M. Gœhrich, et augmenta l'espoir que ses amis avaient en lui pour l'avenir. Malheureusement ses ouvrages se succédaient avec beaucoup de lenteur ; ce ne fut qu'en 1832 qu'il fit paraître à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel, deux symphonies à grand orchestre (en *mi* bémol et en *ré*), compositions de haute portée, suivant quelques journaux, qui réalisent les prévisions de ceux qui connaissaient déjà une partie des facultés de l'artiste. Postérieurement il a écrit la musique de plusieurs ballets pour le théâtre royal de Berlin, l'opéra intitulé *die Kreolin* (la Créole), des ouvertures, un quatuor pour piano, violon, alto et basse, op. 4, six Lieder pour des voix d'hommes et quelques autres compositions. Ses derniers ouvrages ont été publiés en 1850.

GÆNSBACHER (JEAN-BAPTISTE), maître de chapelle de l'église métropolitaine de Saint-Étienne, à Vienne, est né le 8 mai 1778 à Sterzing, dans le Tyrol (1). Son père, instituteur et directeur de chœur, l'instruisit dans le chant, et lui donna des leçons d'orgue et de plusieurs autres instruments. Les progrès du jeune Gœnsbacher furent rapides. Il n'avait que huit ans lorsqu'il fut employé comme enfant de chœur à Inspruck, puis à Halle, et déjà il lisait avec facilité toute espèce de musique. En 1789, il alla à Botzen où un religieux, nommé le P. Reiner, lui donna des leçons d'orgue ; Neubauer lui apprit à jouer du violon, et le P. Fende lui enseigna le violoncelle. Le collége de cette ville lui offrit en même temps l'occasion de faire un cours d'humanités. A sa sortie du collége, il obtint une place de précepteur ; mais en 1795 il abandonna cette position, pour aller à Inspruck faire un cours de philosophie, n'ayant d'autres moyens d'existence que de donner quelques leçons, et de chanter en qualité de choriste dans les églises ; ce fut à cette époque qu'il s'essaya dans la composition, en écrivant des morceaux de piano, des canons, des sérénades, des motets et une *messe* avec accompagnement d'instruments à vent. Les armées françaises menacèrent l'année suivante l'existence de l'Autriche, et Gœnsbacher quitta ses études favorites pour voler à la défense de sa patrie. Après avoir servi dans une compagnie de tirailleurs tyroliens, il fut mis à la tête d'un corps de trois cents hommes de la Landsturm, se distingua, et fut récompensé par la petite médaille d'or comme quelques officiers de troupes.

(1) Suivant la *Gazette générale de musique* de Leipsick, le 7 du même mois ; mais la date donnée dans le *Lexique* de Schilling et par M. Ant. Schmidt, dans ses Biographies de quelques musiciens de Vienne, paraît être exacte, car ce dernier a travaillé sur de bons Mémoires.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

régulières. Retiré du service militaire après la paix, il se rendit à Vienne, en 1802, pour y étudier l'harmonie sous la direction de l'abbé Vogler, qui l'initia à son système. De bienveillants amis venaient alors à son secours pour l'aider à faire ses études; peu de temps après, il fut admis dans la maison du comte Firmian, conseiller de l'empire, et dès lors il put se livrer entièrement à des études de musique théorique et pratique. Il passa les années suivantes tantôt dans le lieu de sa naissance, tantôt à Waradin, chez son élève le comte Erdœdy; puis il retourna à Vienne, pour y prendre des leçons de contrepoint d'Albrechtsberger. Appelé au château de Trummersdorf par le comte Firmian, son protecteur, il interrompit de nouveau ses études didactiques pour s'y rendre. Après une saison d'été passée dans cette terre, Gœnsbacher retourna à Inspruck, où il fit un séjour de plusieurs années, interrompu seulement par quelques visites à sa mère, veuve alors, et qui demeurait toujours à Sterzing. En 1810, il visita son ancien maître Vogler à Darmstadt, et s'y lia d'amitié avec Charles-Marie de Weber, Meyerbeer et Godefroid Weber. Cette amitié ne s'est jamais démentie. On sait en quels termes touchants l'auteur du *Freyschütz* s'est exprimé sur ces liens qui unissaient d'éminents artistes, dans ses lettres à Godefroid Weber, publiées dans la *Cæcilia*, et traduites dans le sixième volume de la *Revue musicale*. Gœnsbacher passa la deuxième moitié de l'année 1810 chez son Mécène, en Bohême, et y écrivit un grand *Requiem* (imprimé depuis lors) pour les obsèques de la comtesse Althan, qui lui avait laissé un legs considérable par son testament.

Les événements de l'année 1813 réveillèrent tout à coup l'ardeur belliqueuse de Gœnsbacher; il rentra au service militaire avec le grade de capitaine, se distingua à la tête d'un corps franc organisé à Klagenfurt, fit ensuite la campagne de Naples contre Murat, et reçut, en 1817, la grande médaille d'or décernée aux officiers qui avaient fait preuve de mérite. Rentré dans la vie civile, il reprit ses travaux d'art, mais il fut longtemps encore avant d'obtenir une position convenable pour son talent; enfin, en 1823, la place de maître de chapelle de Saint-Étienne devint vacante par la mort de Preindl, et elle lui fut donnée. Il était alors âgé de quarante-cinq ans.

Les compositions de ce maître se divisent en trois classes : 1° La musique d'église. 2° La musique instrumentale. 3° La musique de chant avec ou sans accompagnement. I. MUSIQUE D'ÉGLISE. 1° *Requiem*, à quatre voix, orchestre et orgue, œuvre 15, Vienne, Haslinger. 2° Messe (en *si* bémol), à quatre voix, orchestre et orgue, œuvre 32, Vienne, Diabelli. 3° *Requiem*, à quatre voix, orchestre et orgue, op. 38, *ibid.* 4° Messe à quatre voix, orchestre et orgue, op. 41, Vienne, Haslinger. 5° Treize autres messes solennelles, en manuscrit. 6° Offertoire (*Domine Deus salutis meæ*), pour voix de basse, chœur, orchestre et orgue, *ibid.* 7° *Ecce sacerdos magnus*, hymne à quatre voix et orchestre, op. 39, Vienne, Diabelli. 8° Graduel (*Si ambulavero*), pour quatre voix et orchestre, op. 42, Vienne, Haslinger. 9° Offertoire (*Inclina, Domine*), pour quatre voix, orchestre et orgue, op. 43, *ibid.* 10° Vingt-six graduels pour différentes voix, chœur, orchestre et orgue, en manuscrit, ainsi que plusieurs offertoires, motets, motets funèbres, hymnes, psaumes; deux *Requiem;* chant pour l'avent; séquences pour les processions; neuf *tantum ergo;* cinq litanies, dont une pour l'office de la vierge Notre-Dame de Lorette, et une autre sur des paroles allemandes; un *Asperges;* deux *Salve Regina;* trois *Ave Maria;* plusieurs vêpres; un *Ecce sacerdos;* quatre psaumes de vêpres; deux *Regina cœli;* deux *Te Deum*, etc. II. MUSIQUE INSTRUMENTALE. 1° Sérénade pour guitare, flûte, violon et alto, op. 12, Vienne, Haslinger. 2° Sérénade pour clarinette, alto, violoncelle et guitare, op. 28, Augsbourg, Gombart. 3° Deux sonates pour guitare et violon, op. 10, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 4° Trio (en *fa*) pour piano, violon et violoncelle, op. 16, Augsbourg, Gombart. 5° Sonate (en *sol*), pour piano, violon et violoncelle, Vienne, Haslinger. 6° Sonates pour piano et violon (en *mi*), op. 5, Vienne, Haslinger, (en *ut*), op. 11, Augsbourg, Gombart. 7° Nocturne pour piano et violon, Vienne, Mollo. 8° Airs variés, divertissements, rondeaux et sonates pour piano à quatre mains, œuvres 9, 20, 28, 29, 30, 31, Vienne, Leipsick et Berlin. 9° Plusieurs airs variés pour piano et violon, Vienne, Haslinger. 10° Airs variés pour piano seul, *ibid.* 11° Deux marches et deux suites pour musique militaire. 12° Douze marches pour plusieurs trompettes. 13° Concertino pour clarinette et orchestre. 14° Trois recueils de danses allemandes pour l'orchestre. 15° *Amusement des tirailleurs tyroliens*, thème varié pour orchestre complet. 16° Ouverture et musique pour *les Croisés* de Kotzebue. 17° Symphonie à grand orchestre. III. MUSIQUE DE CHANT. 1° *Trois terzetti a 2 soprani e tenore con*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

piano forte, op. 1, Berlin, Schlesinger. 2° Six recueils de chansons allemandes pour voix seule avec accompagnement de piano, œuvres 4, 9, etc., Leipsick, Offenbach, Berlin. 3° L'*Attente*, de Schiller, pour voix seule avec accompagnement de piano, Bonn, Simrock. 4° Six chansons allemandes avec accompagnement de guitare, op. 5, Leipsick, Peters. 5° Trois chansons italiennes avec guitare, op. 17, Augsbourg, Gombart. 6° Trois quatuors pour quatre voix; quatorze canons; six cantates de circonstance; le *Coucou* de Gellert, etc., etc. Gœnsbacher est mort à Vienne, le 13 juillet 1844.

GÆRTNER (Antoine), facteur d'orgues à Tachau, en Bohême, né vers 1730, a construit, en 1763, le grand orgue de l'église métropolitaine de Prague, et n'a reçu pour cet ouvrage que la minime somme de six mille florins. L'instrument est composé d'un grand nombre de jeux, de trois claviers à la main et d'un clavier de pédales. Gœrtner a fait aussi le bel orgue du couvent de Tepel, considéré comme un ouvrage parfait en son genre. (*Voyez* l'article sur les orgues d'église de la Bohême, dans la *Statistique* de Riegger, septième cahier, p. 106; la description de l'orgue de Strahow, par J.-L. Oelschlœgeld, et la description de la ville de Prague, par Schaller, t. Ier, p. 185.)

GÆRTNER (Jean), première flûte de l'ancienne chapelle de la cour à Fulde, né au Mont-Saint-Pierre, près de cette ville, en 1740. L'évêque primat de Fulde, grand ami des arts, l'envoya à Manheim chez Wendling qui, par ses soins, en fit un artiste distingué. Gœrtner perfectionna ensuite son talent par ses voyages en Allemagne. De retour à Fulde vers 1778, il y est mort en 1789. Ce musicien s'est fait connaître par quelques compositions pour la flûte, des cantates et des opérettes qui sont restées en manuscrit.

Un autre musicien nommé Gaertner (J.-A.) a publié des danses allemandes pour la guitare à Posen et à Leipsick; des airs variés pour piano, Leipsick, Breitkopf et Hœrtel; et des chansons allemandes à voix seule, avec accompagnement de piano. Cet artiste a vécu en Pologne pendant quelques années.

GAETANO (...), compositeur italien, vécut en Pologne dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, et fut maître de chapelle du roi Stanislas-Auguste Poniatowski. Il écrivit un opéra polonais intitulé : *Zolniertz Czarnoxieznik* (le Soldat sorcier). On n'a pas d'autres renseignements sur cet artiste.

GAFFAREL (Jacques), hébraïsant et orientaliste, né, en 1601, à Maunes, en Provence, fut quelque temps bibliothécaire du cardinal de Richelieu. Il mourut à Sagonce, en 1681, à l'âge de quatre-vingt-neuf ans. Fabricius cite (Biblioth. græc. et antiq.) un traité intitulé : *De musica Hebræorum stupenda*, par Gaffarel, qui, selon ce bibliographe, serait resté en manuscrit. Cependant on voit dans les *Observation. Miscellan.* (t. II, p. 121) que cet ouvrage a été imprimé en 1623.

GAFFI (Bernard), compositeur de l'école romaine, vécut dans les premières années du dix-huitième siècle. On a publié de sa composition : *Cantate de l'Amore a voce sola*. Roma, Mascardi, 1700. On trouve aussi de ce maître, dans la bibliothèque du Lycée communal de musique, à Bologne : *Cantate a voce sola con violini et due bassi*, en manuscrit.

GAFFORINI (Élisabeth), célèbre cantatrice, brilla sur les théâtres de l'Italie, de l'Espagne et du Portugal, depuis 1790 jusqu'en 1812; elle chanta encore le 15 mai 1815 au théâtre de *la Scala*, dans une cantate composée par Federici pour l'arrivée de l'archiduc d'Autriche dans cette ville. J'ai cherché en vain des renseignements sur cette virtuose du chant dans les biographes, dans les almanachs de spectacle d'Italie, et même dans les notices publiées par Gervasoni sur les musiciens italiens du dix-huitième siècle. Tout ce qu'on sait d'elle, c'est qu'après avoir débuté au théâtre de Vienne en 1789, elle chanta avec succès à Venise, à Bologne, à Naples, jusqu'en 1795 où elle fut engagée au théâtre de Madrid. Puis elle alla à Lisbonne, où elle chanta pendant deux ans avec Crescentini. De retour en Italie vers la fin de l'année 1800, elle chanta à Milan au printemps de 1801, puis à Turin, et revint à Milan pour le carême de 1802. En 1805, elle était à Florence, l'année suivante à Milan, où elle retourna encore en 1808, 1810 et 1811. La réputation de cette cantatrice fut brillante. Au bas de son portrait, gravé à Milan, on a placé ces deux vers qui font voir qu'elle était belle et que son chant était admiré :

La vedi o l'odi, eguale è il suo periglio :
Ti vince il canto o ti rapisce il ciglio.

GAFORI ou **GAFORIO** (Franchino), en latin **GAFURIUS**, écrivain didactique sur la musique, naquit à Lodi le 14 janvier 1451. Son père, simple soldat, s'appelait *Bettino Gafori*, et sa mère, *Catherine Fixaraga*. Destiné à l'état ecclésiastique par ses parents, il étudia la théologie, le plain-chant et la composition de la musique. Son maître dans cet

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

art fut un moine nommé *Godendach*, qu'il appelle *Bonadies* dans ses écrits. Ayant été ordonné prêtre, il alla pendant deux ans à Mantoue près de son père qui était au service de Louis de Gonzague. Gafori y passa deux années uniquement livré à l'étude de la théorie de la musique; puis il alla à Vérone, où il continua pendant deux autres années les mêmes études. Il ne quitta Vérone que pour suivre à Gênes Prosper Adorno, sixième doge de cette famille qui, après avoir été chassé de Gênes par Fregoso, y rentra en 1477; mais, après la victoire qu'il remporta le 7 août 1478 sur les troupes de Jean Galéas, il fut obligé de nouveau de s'enfuir, et de gagner à la nage un vaisseau qui le conduisit à Naples, n'ayant d'autre compagnon de sa fuite que Gafori. Celui-ci trouva dans cette ville Jean Tinctor ou Tinctoris, Guillaume Garnier ou Garnerius et Bernard Hycart, savants musiciens belges, dont la fréquentation fut utile à Gafori. Le premier avait achevé depuis peu de temps les traités de musique que nous avons de lui. Fink dit, dans l'article du *Lexique musical* de Schilling, sur Gafori, que ce musicien soutint à Naples des discussions sur la théorie musicale avec ces savants; mais il se trompe; ce fut avec Philippe Bononio, surnommé *Philippe de Caserte* à cause du lieu de sa naissance, qu'il eut ces discussions publiques qui étaient dans l'esprit de ce temps. Deux ans après son arrivée à Naples, il y publia son premier traité de musique qui le fit connaître avantageusement. Cependant sa situation était précaire dans cette ville, car son protecteur Adorno, dépouillé lui-même de ses biens par les Génois, ne pouvait plus rien pour sa fortune. Deux fléaux (la peste et la guerre), apportés par les Turcs dans le royaume de Naples, obligèrent Gafori à s'en éloigner et à chercher un asile à Lodi, sa ville natale. Il y resta peu de temps, parce que le chanoine Barni lui donna le conseil de se rendre à Monticello, dans le Crémonais, où il fut engagé comme maître du chœur par l'évêque Charles Pallavicini. Il y donna pendant trois ans des leçons de musique, et alla ensuite à Bergame pour y remplir les fonctions de chantre et de professeur, mais bientôt, à la recommandation de Barni, chanoine de Lodi et vicaire de l'archevêque de Milan, il fut nommé, en 1484, non pas maître de chapelle de la cathédrale, comme le disent Gerber, Choron et Fayolle, et Fink, mais chantre du chœur de cette église, maître des enfants, et premier chantre de la chapelle du duc L. Sforce. Il remplit avec distinction ces fonctions, particulièrement celles de professeur de musique de l'école fondée pour lui. Il mourut à Milan le 24 juin 1522, à l'âge de 71 ans, et plein de force intellectuelle; car deux ans auparavant il soutenait une vive dispute avec J. Spataro, et, dans un écrit qu'il publia à cette occasion, fit preuve de beaucoup de vivacité d'esprit.

Gafori a exercé une puissante influence sur les études musicales de son temps. La plupart des écrivains sur la musique, qui lui succédèrent immédiatement, citent ses opinions comme des autorités. Vainqueur dans les discussions qu'il eut à soutenir contre ses contemporains, il eut l'avantage par son érudition musicale; mais il gâta ses succès par le défaut de politesse et par l'orgueil qui règnent dans ses écrits. Considéré dans sa doctrine, il est inférieur à Tinctoris, son contemporain, sous le rapport de la méthode et des connaissances pratiques de l'art; celui-ci a traité de la solmisation, de la tonalité, de la notation et de l'art d'écrire avec un talent très-remarquable pour le temps où il a vécu; il paraît avoir attaché peu d'importance aux considérations arithmétiques de la constitution des intervalles; Gafori, au contraire, a fait de cette partie de la science l'objet de travaux considérables. Sa *Musique pratique* est un ouvrage du plus haut intérêt; mais il est évident que l'auteur s'est servi avec avantage, pour les deuxième et troisième livres, des traités de Tinctoris, particulièrement du *Tractatus de contrapuncto*, qui était terminé vingt ans avant que son livre parût; mais ses exemples sont moins bien écrits. Le quatrième livre de cet ouvrage est ce qu'on possède de plus complet et de meilleur sur les proportions des valeurs de notes dans la notation difficile et compliquée des quinzième et seizième siècles. Cet ouvrage donne un avantage incontestable à Gafori sur tous les auteurs didactiques de musique qui ont écrit vers la fin du quinzième siècle et au commencement du seizième. La plupart de ces auteurs, préoccupés de la tonalité de la musique grecque, et du système des proportions numériques des intervalles, se sont consumés en efforts vains pour ressusciter un art qui n'avait plus d'analogie avec les besoins de leur époque, et pour donner, par le calcul, à l'art pratique, des bases que celui-ci ne pouvait trouver qu'en lui-même. De là vient que les traités de musique de ces auteurs ont eu peu d'influence sur les développements de cet art, et n'ont plus aujourd'hui d'intérêt que par quelques faits historiques qui se rattachent à l'époque où ils ont paru. Gafori a payé le tribut à son temps, et s'est aussi beaucoup occupé et

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

des modes de la musique grecque, et du calcul des intervalles par les divisions du monocorde. Son premier ouvrage, qu'il fit paraître à Naples en 1480, et le quatrième, qu'il publia à Milan en 1508, sont remplis de ces choses; mais le nom de l'auteur de ces livres n'aurait pas eu tant de célébrité s'il n'eût été attaché qu'à ceux-là : cette célébrité est due principalement au traité de musique pratique. C'est donc à tort que Fink dit, dans l'article *Gafor* du Lexique de Schilling, que l'ouvrage le plus important de cet écrivain est celui qui a pour titre : *De harmonia musicorum instrumentorum opus.* Les trois premiers livres de cet ouvrage ne renferment que des commentaires sur la doctrine des intervalles des modes grecs exposés par Boëce, d'après les anciens théoriciens; les neuf premiers chapitres du quatrième livre ont pour objet les propriétés et l'usage de ces modes; les chapitres X, XII, XIII, XIV et derniers renferment un exposé du système de Pythagore sur l'analogie de la musique avec l'harmonie universelle. Ces derniers chapitres ne sont pas sans intérêt; mais, en somme, l'utilité de l'ouvrage a été très-inférieure à celle du traité de la musique pratique, et son intérêt historique n'est pas comparable à celui de l'autre ouvrage.

Les écrits publiés par Gafori ont eu de nombreuses éditions qui attestent le succès qu'ils ont obtenu dans la nouveauté. En voici l'indication : 1° *Clarissimi et præstantissimi musici Franchini Gafori Laudensis theoricum opus musicæ disciplinæ.* Impressum Neapoli, per Franciscum di Dino Florentinum, anno Domini MCCCCLXXX, die octavo octobris, in-4° de 114 feuillets. Si Gafori a été l'éditeur de son ouvrage, ce titre annonce peu de modestie. Cette édition est la première de ce livre; elle est fort rare. Gerber a fait un double emploi en citant deux ouvrages de Gafori imprimés à Naples en 1480, l'un sous ce titre : *De effectibus et commendatione musicæ;* l'autre, sous celui-ci : *Theoricum opus harmonicæ disciplinæ.* Le premier n'est que l'intitulé du premier chapitre du même ouvrage, le second est inexact. Fink n'a rien su de tout cela, et a copié Gerber. Burney a très-bien remarqué que ce traité de musique, divisé en cinq livres, renferme une sorte d'abrégé du traité de Boëce dans les quatre premiers; le dernier est un exposé de la tonalité de la musique grecque, suivi de celui du système de solmisation attribué à Gui d'Arezzo. La deuxième édition a pour titre : *Theorica musica Franchini Gafuri Laudensis.* Impressum Mediolani per magistrum Philippum Mantegatium dictum Cassanum, opera et impensa magistri Joannis Petri de Lomacio, anno salutis MCCCCLXXXXII, die quindecimo decembris, in-4°. Cette édition n'est point identique avec la première; de nombreux changements y ont été faits par l'auteur, tant dans la forme du livre que dans le style : il y a peu de chapitres où quelqu'un de ces changements ne se fasse apercevoir. Le catalogue des livres de M. Reina, de Milan, dont la vente a été faite à Paris en 1854, indique (n° 712) une édition de ce livre sous la date de 1482 : c'est une erreur du rédacteur de ce catalogue; c'est 1492 qu'il faut lire. Il y a un exemplaire sur vélin de celle-ci à la bibliothèque impériale, à Paris. Au catalogue de la bibliothèque de Soubise, on trouve la citation d'une édition du même ouvrage, sous la date de 1486; c'est une faute d'impression : cette édition n'existe pas. 2° *Practica musicæ (sive musicæ actiones in IV libris).* Mediolani, per Guil. Siguerra, 1496, in-fol. Les nombreux exemples dont cet ouvrage est rempli sont imprimés par des planches gravées en bois. Le premier livre traite des principes et de la constitution de tons du plain-chant. Il contient quelques intonations conformes au rit ambrosien. Le deuxième livre est relatif à toutes les parties de la notation, le troisième au contrepoint, et le dernier aux proportions des notes, des temps, des prolations et des modes. Une deuxième édition de ce bon ouvrage a été publiée l'année suivante à Brescia, sous ce titre : *Musice utriusque cantus practica excellentis Franchini Gafori Laudensis libri quatuor modulatissima.* Impressa Brixiæ, opera et impensa Angeli Britannici : anno salutis millesimo quadringentesimo septimo : nono Kalend. octobris (1497), in-fol. La troisième édition, publiée aussi à Brescia, est intitulée : *Practica musicæ utriusque cantus Franchini Gafori.* Impressa per Bern. Misintani de Papia, 1502, in-fol. La quatrième a pour titre : *Franchini Gaffori* (sic) *practica musicæ utriusque cantus*, Venitiis, 1512, in-fol. Les plus rares de ces éditions sont celles de Milan, 1490, et Venise, 1512. Il y en avait des exemplaires dans la collection de feu M. Reina. Van Praet cite un exemplaire sur vélin de celle de 1496. 3° *Angelicum ac divinum opus musice Franchini Gafurii Laudensis regii musici, ecclesiæque Mediolanensis phonasci : materna lingua scriptum.* Impressum Mediolani per Gotardum de Ponte, anno salutis millesimo quingentesimo octavo, die decima septembris (1508), in-fol. M. Bru-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

net cite une édition de ce livre sous la date de 1500, dans son *Manuel du libraire;* je crois que c'est une erreur, car je n'ai trouvé nulle part de traces de cette édition. Forkel et Lichtenthal disent que cet ouvrage est en général semblable au *Theoricum opus musicæ disciplinæ;* Fink dit qu'il ressemble beaucoup au *Traité de musique pratique;* le fait est qu'il est absolument différent de ces deux ouvrages, quant à la forme. C'est un abrégé de musique divisé en cinq petits traités, en langue italienne.

Le second et le troisième chapitres du troisième livre du *Theoricum opus musicæ disciplinæ* sont traduits dans cet ouvrage, et forment les premiers chapitres du premier traité : c'est par cela seulement que ces deux livres ont quelque rapport. Le reste du premier traité concernant les proportions des intervalles a fourni par la suite la matière du quatrième ouvrage de Gafori, et a reçu dans celui-ci de grands développements. Les quatre traités suivants sont purement relatifs à la pratique de l'art. Le dernier est un abrégé du quatrième livre du *Traité de la musique pratique*, mais sans les exemples. Gafori dit, au commencement de son ouvrage qu'il l'a écrit en langue vulgaire parce que la plupart des musiciens sont illettrés, et n'entendent ni ses autres livres, ni ceux des bons auteurs latins (1). Il excuse les imperfections de son style par le peu d'habitude qu'il avait d'écrire en italien. Il est certain que sa diction est fort incorrecte, et que son orthographe est plus vicieuse qu'elle ne l'était en général de son temps; on voit que l'habitude d'écrire en latin le rend inhabile à manier la langue italienne. On a cependant reproché à sa latinité beaucoup d'imperfections; il me semble que c'est à tort, et que son style n'est pas inférieur à celui des bons écrivains didactiques du quinzième siècle. On peut même dire qu'il se servait de la langue latine avec une certaine élégance, quand il n'était pas contraint par l'aridité du sujet, comme le prouve cette jolie épigramme où il rappelle que son adversaire Spataro (*voyez* ce nom) avait fait autrefois des fourreaux d'épées.

(1) *Perchè molti illetterati fanno professione de musica, et con grande difficultade pervengono a la vera cognitione de li precepti harmonici per non intendere le opere nostre et de altri degni auctori latini quale son scripte con qualche ornato et alquanto obscuro stillo; havemo consyderato subvenire non solamente a lor voti e desiderii; ma anchora a la devotione di molte donne religiose intente ad laudare lo eterno Dio con tutta la corte celeste*, etc.

Qui gladios quondam corio vestibat et enses
Pelleret ut illi sordidus arte fames:
Musicolas audet rabido nunc carpere morsu,
Proh pudor! et nostro detrahit ingenio.
Phœbe, diù tantumne scelus patieris inultum?
Nec sævus tanti criminis ultor eris?

Apollon répond :

Non impune feret, sed qualis Marsya victus,
Pelle tegat gladios perfidus arte suâ.

4° *Franchini Gafurii Laudensis regii musici publice perfitentis : Delubrique Mediolanensis Phonasci : De harmonica musicorum instrumentorum opus.* Impressum Mediolani per Gotardum Pontanum Calcographum die XXVII novembris 1518. Authoris præfecturæ anno trigesimo quinto. Leone decimo pontifice maximo : ac christianissimo Francorum rege Francesco duce Mediolani, felici auspicio regnantibus, in-fol. A la fin de cet ouvrage se trouve une notice succincte sur la vie de Gafori par Pantaléon Melegoli, de Lodi. On y voit que ce maître avait écrit beaucoup de traités de musique pour ses élèves, et qu'il n'en a fait imprimer que ceux qu'il considérait comme les plus importants. Melegoli dit aussi que Gafori avait fait traduire à ses dépens, du grec en latin, les livres d'Aristide Quintilien, de Manuel Brienne, de Bacchius et de Ptolémée; circonstance qui rend assez vraisemblable l'opinion répandue qu'il ne savait pas le grec. M. Brunet indique une édition de ce quatrième ouvrage de Gafori qui aurait paru à Milan en 1508, et il en cite un exemplaire qui aurait appartenu à Boisgelou, et qui aurait été vendu vingt-huit francs : c'est une erreur; j'ai vu l'exemplaire de Boisgelou; il était de l'édition de 1518. Je ne crois pas à l'existence de celle de 1508, dont aucun auteur n'a parlé. 5° *Apologia Franchini Gafurii adversus Joannem Spatarium et complices musicos Bononienses,* 1520. J'ai dit, dans la première édition de mon livre, que cet opuscule ne porte pas de date d'impression : c'était une erreur. J'en ai vu un exemplaire à la Bibliothèque de Saint-Marc à Venise, en 1841, et j'y ai trouvé à la fin : *Impressum Taurini per magistrum Augustinum de Vimercato. Anno Domini M. D. XX. die* xx *aprilis*, in-fol. L'ouvrage est composé de dix feuillets non chiffrés. M. Brunet, qui cite cette pièce, ajoute à la description qu'il en donne, cette note : « Spa- « tarius ou Spadarius, vulgairement Spataro, « et un certain Joannes Vaginarius avaient « écrit contre Gafori. Leur critique fit naître, « outre la réponse ci-dessus, une autre apolo- « gie, imprimée également à Turin en 1521. »

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

M. Brunet se trompe à l'égard du certain *Joannes Vaginarius*, qui n'est autre que Jean Spataro à qui Gafori donna cette épithète par mépris, parce qu'il avait été dans sa jeunesse faiseur de fourreaux d'épées. Quant à l'autre apologie, on la trouve dans un recueil qui a pour titre : *Quae in hoc opera continetur. Maphei Vegii laudens. Pompeana. Epigrammata in rusticos conuiuium deorum. Barth. Ponteroli jurisconsulti Laudens. Albula. Barth. Philippinei Gaphuriani nomines assertoriis in Jo. Vaginarium Bononien. Apologia ad Ant. de Fantis theologum Taruisium.* Impressum Mediolani per Joan. de Castilliono impensis Andreæ Calvi, M. D. XXI, die xi octobris, in-4°. « La suscription ci-dessus, dit « M. Brunet, se trouve à la fin de l'*Albula*, « de Ponterol, c'est-à-dire, au verso du troi- « sième feuillet de la signature H. C'est là que « finissaient plusieurs exemplaires de ce re- « cueil que nous avons vus, et où manquait « conséquemment l'apologie de Gaphori. Cette « dernière pièce, qui doit être réunie aux « autres, puisque le titre du recueil l'indique, « a été imprimée séparément à Turin, comme « on le voit dans la souscription finale : *Tau- « rini, per Franc. da Sylva*, impensis Andreæ « Calvi, tertio kl. septembris, 1521. »

Hawkins, qui possédait un exemplaire de l'Apologie de Gafori, en a donné un extrait dans le deuxième volume de son *Histoire de la musique* (p. 537-541). Spataro, professeur de musique et maître de chapelle de Saint-Pétrone, à Bologne, ayant cru remarquer quelques erreurs de calcul, relatives aux proportions des intervalles, dans le dernier ouvrage de Gafori publié au mois de novembre 1518, adressa au mois de février suivant à l'auteur une lettre dans laquelle il relevait ces fautes. Gafori répondit avec amertume. Une seconde lettre, datée du mois de mars, fut écrite par Spataro, et dans celle-ci Gafori était accusé de vanité et d'ignorance. Le vieux maître de Milan, plus irrité encore, ne garda dans sa réponse aucun ménagement avec son adversaire. Alors Spataro fit de cette discussion une affaire d'école, prit le témoignage des principaux musiciens de Bologne et celui d'Aaron (*voyez* ce nom), qui prononcèrent en sa faveur; de nouvelles lettres furent écrites à Gafori; la dernière était datée du 16 octobre 1519. Le maître de Milan avait dédaigné de répondre à ces dernières, et son silence avait été pris pour une défaite, dont l'école de Bologne tira vanité. Mais tout à coup parut l'apologie citée précédemment. Gafori ne montra point dans cette réponse la sagesse qui convenait à son âge (il avait alors près de soixante-dix ans); les injures les plus grossières y sont accumulées. Il y appelle son adversaire insolent, ignorant, illettré, qui n'a aucune connaissance du latin, et qui, sans s'être élevé au-dessus des classes les plus vulgaires, a cependant l'impudence d'enseigner non-seulement la musique, mais la philosophie et les mathématiques. *Vous semblez* (dit-il) *vouloir imiter votre maître Ramis (aussi vil que vous) en pétulance et en ingratitude*, etc.; le reste est dans ce goût. Spataro répondit à l'écrit de Gafori par une brochure intitulé : *Errori di Franchino Gaforio di Lodi in sua defensione*, Bologne, 1521, in-4°. Dans ce pamphlet, toute l'école de Milan était attaquée avec violence; dès lors, l'affaire devint générale. Les amis et les principaux élèves de Gafori écrivirent, les uns en prose, les autres en vers, contre son antagoniste. Parmi ces musiciens, on remarque particulièrement Bartolomé Filippino, Denis Bripio, Jacques-Antoine Ricci, de Milan, Gaudence Merula, et d'autres savants de Plaisance et de Parme; enfin Gafori lui-même qui écrivit à ce sujet deux lettres, et fit l'épigramme qui a été rapportée plus haut. Le nom de *Spataro*, qu'on changeait en celui de *Spadario*, devint un sujet de plaisanteries, et l'on écrivit : *Non enim majores sui spatas fabricari solebant, cum vaginas tantum consuerent, atque componerent.* Le nom de *Giovanni Vaginario* en resta à Spataro. Le recueil de tous ces opuscules satiriques fut publié à Turin, par François de Sylva, en 1521, et mit fin à cette querelle, qui hâta peut-être la mort de Gafori. Au fond, ce célèbre théoricien était fondé dans la plupart de ses assertions, particulièrement lorsqu'il soutenait que la différence numérique du demi-ton *majeur* et du demi-ton mineur est comme 80 : 81. A l'égard de la division du ton en *neuf commas*, qui était rejetée par Gafori et admise par son adversaire, il y avait malentendu; car le comma n'est pas une fraction invariable de l'intervalle, puisqu'il y en a de différentes dimensions, comme $\frac{16}{15}$, $\frac{25}{24}$, $\frac{81}{80}$, $\frac{128}{125}$, etc. Au surplus, rien de tout cela ne méritait le bruit qu'on en fit alors. Dans les *Opera varia* de Maffei Vegius (Milan, 1497, in-fol.), on trouve au commencement du volume une lettre de Gafori, intitulée : *Franchinus Gafurius... Jacobo Antiquario... salutem.*

Draudius indique dans sa *Bibliothèque classique* (p. 2641), sous le nom de *Gaffurius : De musica practica, theorica et instrumentali*, in-fol., 1518; Walther, et d'après lui

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Gerber, ont cru qu'il s'agissait d'une réimpression en un seul volume du *Theoricum opus*, de la *Practica musicæ* et de l'*Opus de harmonia musicorum instrumentorum*; mais ils se sont trompés; Draudius n'a fait qu'une désignation inexacte de ce dernier ouvrage.

GAGGI (Jean), né à Sienne, vers la fin du dix-huitième siècle, eut pour maître de musique Lapini, et apprit les mathématiques sous le genevois Salari. En 1802, il fut nommé maître du collége Tolomei, à Sienne, et organiste du consistoire suprême. Gervasoni cite des compositions sacrées de Gaggi, écrites dans le style sévère, et dont il fait l'éloge.

GAGLIANO (Marco di ZANOBI DE), chanoine de la basilique ambroisienne de Saint-Laurent, à Florence, et protonotaire apostolique, naquit d'une famille noble, à Florence, dans la seconde moitié du seizième siècle. En 1602, il devait être déjà âgé d'au moins vingt-cinq ans, car on voit, par une délibération du chapitre de Saint-Laurent, qu'il fut appelé dans cette année à remplir l'emploi de maître de chapelle de cette même église. Louis Bati, chanoine de la basilique de Saint-Laurent, élève de Corteccia (*voyez* ce nom), et maître de chapelle de la cour des Médicis, dirigea les études de Marc de Gagliano, dans toutes les parties de la musique. Celui-ci jouissait dans sa patrie d'une grande réputation d'habileté : ses compositions y étaient accueillies avec beaucoup de faveur. Lorenzo Parisi, médecin florentin contemporain de Marco de Gagliano et grand amateur de musique, cite de lui, dans un de ses dialogues, deux mélodies qui furent célèbres à cette époque; la première commençait par ces paroles : *Bel pastor del cui bel guardo;* l'autre, par celles-ci : *Ecco solinga delle selve amica.* Suivant l'opinion de Louis Picchianti, à qui j'emprunte ces détails, dans une très-bonne notice sur quelques anciens musiciens de Florence (1), le meilleur ouvrage de Marco de Gagliano est son *Recueil de répons pour la Semaine sainte*, qui fut imprimé chez Bartolomeo Magni, à Venise, en 1630. Ces compositions jouissaient de tant d'estime à Florence, qu'on les exécutait encore à la basilique de Saint-Laurent au commencement du dix-neuvième siècle. Marco de Gagliano mourut à Florence, le 24 février 1642, et ses obsèques furent célébrées le 26 du même mois, suivant le livre mortuaire du chapitre (*voir* l'article *Effrem*). Gagliano était membre de l'Académie des *Elevati* de Florence, sous le nom de l'*Affannato*.

(1) *Gazetta musicale di Milano*, 1841, n° 1.

La production la plus importante de ce compositeur est l'opéra intitulé : *la Dafne*, qu'il écrivit à la fin de l'année 1607, pour les noces du prince, fils aîné du duc de Mantoue, avec la fille du duc de Savoie, et qui a été publié sous ce titre : *la Dafne di Marco da Gagliano nell' Academia de' Gli Elevati l'Affannato, rappresentata in Mantoua.* In Firenze appresso Cristoforo Marescotti, MDCVIII, in-fol. Cet ouvrage est de la plus grande rareté : on en trouve un exemplaire à la Bibliothèque royale de Berlin. Dans l'avis au lecteur, concernant l'usage qu'il a fait en plusieurs endroits des ornements du chant, tels que les groupes, trilles et passages rapides de vocalisation, il dit qu'en général il faut s'en abstenir, et qu'on doit avoir égard à la place et aux circonstances où il convient de les employer. Il nous apprend aussi que la cantatrice pour qui il a écrit ces passages, particulièrement dans un air sur ces paroles : *Chi da lacci d'amore vive disciolto*, s'appelait *Catherine Martinelli*, et qu'elle les exécuta avec une remarquable légèreté. Parmi les morceaux les plus beaux de l'ouvrage de Gagliano, j'ai été frappé surtout de la mélodie naïve et pleine d'expression de l'air dont il vient d'être parlé, et de la canzonette : *Non curi la mia pianta.*

Les autres ouvrages connus de ce musicien sont ceux-ci : 1° *Misse a cinque voci, libro* 1°; in Venezia, app. Ang. Gardano, 1579, in-4°. 2° *Responsori della Settimana santa a 4 voci*, ibid., 1580, in-4°. 3° *Il primo libro de' madrigali a 5 voci*, ibid., 1602, in-4° obl. Une deuxième édition du même livre de madrigaux a été publiée chez le même, en 1606, in-4° obl. 4° *Il secondo et il terzo libro de' madrigali a 5 voci*, ibid., 1601, in-4°. Cette date indique évidemment qu'il y a eu une édition du premier livre antérieure à celle de 1602. Il y a aussi une édition du second et du troisième livre publiée en 1606. J'ignore la date du quatrième livre. 5° *Libro quinto de' madrigali a 5 voci*, ibid., 1606, in-4° obl. Walther cite (*Musical. Lexicon*, p. 270) une édition de ce cinquième livre, imprimée, selon lui, chez Ange Gardano, en 1658 : un exemplaire de cette édition se trouvait chez l'historien de la musique Burney (n° 3560 de son catalogue). Ce sont les héritiers de l'imprimeur, et non lui-même, qui ont publié cet ouvrage, car Ange Gardano avait cessé de vivre près d'un demi-siècle avant 1658. 6° *Musiche a una, due e tre voci;* in Venetia, appresso Ricciardo Amadino, 1615, in-fol. Ces duos et trios sont accompagnés par la basse continue. Leur style n'est pas, comme

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

celui de Vitali (*voyez* ce nom), dans la manière développée plus tard par Clari et Steffani; car on n'y voit presque pas d'imitations fuguées ou canoniques. La mélodie y est en général monotone, et l'harmonie manque de pureté. 7° *Libro sesto de' madrigali a 5 voci.* In Venezia, app. Bart. Magni, 1617, in-4°. Une discussion survenue, à l'occasion de ce livre de madrigaux, entre Gagliano et Mutio Effrem (*voyez* ce nom), fut cause que celui-ci fit réimprimer en partition tous les madrigaux qui y sont contenus, et les acompagna de notes sévères dans lesquelles il analysa toutes les fautes de tonalité, de rhythme et d'harmonie qui s'y trouvent.

GAGLIANO (Jean-Baptiste ZANOBI DE), frère du précédent, né à Florence vers 1580, fut attaché au service de la maison de Médicis et succéda, en 1613, à Alphonse Benevenuti, chapelain de la basilique de Saint-Laurent, dans l'emploi de maître des clercs de cette collégiale. Il s'est fait connaître par des motets et des madrigaux qui ont été publiés sous les titres suivants: 1° *Motetti, letanie et Salve Regina a 4 voci,* Venise, 1603, in-4°. 2° *Madrigali a cinque voci,* Venise, 1606. 3° *Motetti a 6 e 8 voci,* ibid., 1623.

GAGLIANO (Alexandre), fondateur de l'école de lutherie de Naples, et chef de la famille de ce nom, commença à travailler vers 1665, et vivait encore en 1725; car un violon de cette date avec son nom a été possédé par mon père. Alexandre Gagliano a donc dû parvenir à un âge très-avancé : sa carrière dans la lutherie a été d'environ soixante ans.

GAGLIANO (Nicolas), luthier distingué, né à Naples, vers 1675, a commencé à travailler vers 1700, et produisait encore en 1740. Les instruments sortis de ses mains sont en très-grand nombre. Ses violons ont du brillant; mais ils n'ont ni le moelleux de ceux de Stradivari, ni la puissance de ceux de Guarneri.

GAGLIANO (Janvier), frère du précédent, né à Naples, vers 1680, était aussi luthier, et travailla depuis 1710 environ jusque vers 1750. Ses instruments sont moins répandus dans le commerce que ceux de Nicolas. La qualité de son des violons de ces artistes a beaucoup d'analogie.

GAGLIANO (Ferdinand), fils aîné de Nicolas, a commencé à travailler seul vers 1730, et l'on connaît des violons et basses sortis de ses ateliers jusqu'en 1781. Ses formes, un peu aplaties, sont les mêmes que celles de son père. Je connais de lui un très-bon alto daté de 1753.

GAGLIANO (Joseph), second fils de Nicolas, naquit à Naples en 1726; il y travaillait encore en 1793. On connaît de lui des violons estimés. Un de ces instruments, daté de Naples 1789, était en vente chez MM. Cocks, éditeurs de musique à Londres, en 1852, pour la somme de vingt livres sterling.

GAGLIARDI (Dionisio-Poliani), élève du Collége royal de musique à Naples, a débuté comme compositeur au théâtre *del Fondo* de cette ville, en 1829, par un opéra bouffe, intitulé : *l'Antiquario e la Modista*, représenté le 20 novembre avec un succès d'enthousiasme, et tombé le lendemain. En 1839, il donna *i due Gemelle* (les *deux* Jumelles), qui réussit et fut repris en 1840, 1843 et 1844. Dans la même année, il avait déjà fait jouer au théâtre *Nuovo : la Strega di Dernegleuch* (la Sorcière), qui avait été bien accueilli. Au mois de mars 1852, il donna au même théâtre : *il Langravio di Turingia,* qui, suivant l'expression italienne, *fit fureur. Casa da vendere* (Maison à vendre) fut moins heureuse sur la même scène, en 1854. Le compositeur ne réussit pas mieux avec *Pulcinella condannato* (Polichinel condamné), représenté dans l'année suivante. Peu de temps après avoir donné cet ouvrage, Gagliardi mourut à la fleur de l'âge, dans sa ville natale. Près de dix ans après sa mort, son opéra *il Langravio di Turingia* fut repris au théâtre Nuovo, sous le titre : *Candida e Luigi.*

GAGNI (Angelo), compositeur dramatique, né à Florence, vers le milieu du dix-huitième siècle, a fait représenter à Milan, en 1783, *i Pazzi gloriosi,* opéra bouffe. Gerber cite aussi, comme un deuxième ouvrage, *i Matti gloriosi*, joué en 1780; mais c'est évidemment la même pièce que la première.

GAIL (Jean-Baptiste), né à Paris, le 4 juillet 1755, se livra dans sa jeunesse à l'étude de la langue grecque, et se fit connaître en 1784 et 1786 par des traductions de morceaux de Lucien et de Xénophon, qui furent suivies de la traduction de *Thucydide* (Paris, 1795, dix volumes in 8°), de celle des œuvres complètes de *Xénophon* (Paris 1795—1815, dix volumes in-4°), et d'éditions grecques, latines et françaises de *Bion*, de *Moschus*, d'*Anacréon*, etc. Nommé professeur de littérature grecque au Collége de France, le 5 avril 1791, il obtint en 1809 d'entrer à l'Académie des inscriptions et belles-lettres de l'Institut, et remplaça ensuite La Porte-Du-Theil, comme conservateur des manuscrits grecs et latins de la Bibliothèque impériale de Paris. Il est mort en cette ville,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

le 5 février 1820. Dans l'édition d'*Anacréon* qu'il a publiée en 1790, in-4°, il a inséré une *Dissertation sur la musique grecque*, morceau faible, tiré en grande partie du *Voyage d'Anacharsis*, de l'abbé Barthélemy.

GAIL (Mme Edme-Sophie **GARRE**), née à Melun, en 1776, est du petit nombre des femmes qui se sont distinguées dans la musique par le talent de la composition. Fille d'un chirurgien habile qui avait obtenu par son mérite le cordon de Saint-Michel, et qui était lié d'amitié avec beaucoup d'artistes et de gens de lettres, Mlle Garre prit de bonne heure le goût des arts, et ses heureuses dispositions pour la musique se développèrent dès l'enfance par les encouragements qu'elle reçut. A douze ans, elle possédait déjà un talent remarquable sur le piano, elle chantait, sinon avec méthode, au moins avec goût, et dès 1790, elle faisait insérer dans les journaux de chant de La Chevardière et de Bailleux des romances et des chansonnettes qui étaient le prélude des choses gracieuses et élégantes auxquelles elle a dû plus tard sa brillante réputation. Lorsqu'elle eut atteint sa dix-huitième année, sa famille lui fit épouser l'helléniste Gail. Cette union ne fut point heureuse. Une incompatibilité d'humeur et de goûts amena, au bout de quelques années, une séparation devenue nécessaire. Rendue à la liberté, Mme Gail se livra avec ardeur à son penchant pour la musique, et fit des études de chant sous la direction de Mengozzi. La révolution avait ruiné la fortune de son père ; elle n'était pas riche, et elle sentait la nécessité d'utiliser ses talents. Ce fut ce qui la décida à voyager pour donner des concerts. Après avoir visité les provinces méridionales de la France, elle parcourut l'Espagne, et partout elle recueillit des applaudissements. De retour à Paris, elle s'y livra à la composition de romances charmantes qui furent accueillies avec transport. Dès 1797, elle avait donné un échantillon de son instinct dramatique en écrivant deux airs pour le drame de *Montoni*, que Duval fit représenter au théâtre de la Cité. Ce premier essai fut suivi d'un opéra en un acte, composé pour un théâtre de société, et auquel Méhul donna des éloges. Le besoin d'études plus sérieuses qu'elle n'en avait fait jusque-là dans l'art d'écrire, se faisait sentir à son esprit : elle résolut de compléter son instruction, se confia aux soins de l'auteur de ce dictionnaire, et fit un cours d'harmonie et de contrepoint, qu'elle acheva ensuite sous la direction de Perne et de Neukomm, après que son premier maître eut quitté Paris. Les succès qu'obtenaient dans le monde ses compositions fugitives lui faisaient désirer depuis longtemps d'essayer ses forces sur la scène ; sa première tentative fut heureuse, car elle produisit *les Deux Jaloux*, joli opéra comique qui fut représenté, en 1813, au théâtre Feydeau. Mme Gail était alors dans sa trente-huitième année. Le mérite principal de cet ouvrage consistait dans le naturel des mélodies de quelques airs ; on y trouvait aussi un trio en canon d'un effet agréable ; enfin le succès fut complet et d'autant plus remarquable, que c'était le premier de ce genre qu'une femme eût obtenu. Dans la même année, Mme Gail donna au même théâtre *Mademoiselle de Launay à la Bastille*, opéra-comique en un acte qui ne réussit point, quoiqu'il y eût de jolies choses dans la musique. En 1814, deux opéras de Mme Gail furent donnés au théâtre Feydeau. Le premier, intitulé *Angela, ou l'atelier de Jean Cousin*, avait été composé en société avec Boieldieu ; quelques morceaux de la musique furent applaudis, mais la pièce fut reçue avec froideur. Le second ouvrage avait pour titre *la Méprise* ; il fut plus malheureux encore qu'*Angela*.

En 1816, Mme Gail partit pour Londres, où elle se fit entendre avec succès comme cantatrice dans le genre de la romance. De retour à Paris, elle se livra pendant quelque temps à la composition de ces pièces légères, et fit paraître trois recueils de nocturnes français et italiens, ainsi qu'un grand nombre de romances, parmi lesquelles on a remarqué surtout *la jeune et charmante Isabelle ; N'est-ce pas elle ; Heure du soir ; le Souvenir du diable ; Viens écouter ce doux serment*, et la tyrolienne, *Celui qui sut toucher mon cœur*. Une manière originale distingue ces productions ; les formes en étaient nouvelles quand elles parurent ; elles ont été imitées depuis lors, mais avec moins de bonheur. Après un repos de plusieurs années, Mme Gail rentra dans la carrière dramatique par l'opéra de *la Sérénade* (en 1818), arrangé d'après la comédie de Regnard par Mme Gay. Le succès de cet ouvrage fut complet : la musique s'y faisait surtout remarquer par un bon sentiment de l'expression scénique. Ce fut la dernière production de l'auteur.

Peu de temps après la première représentation de *la Sérénade*, Mme Gail partit pour l'Allemagne avec Mme Catalani ; elle y donna quelques concerts avec cette cantatrice célèbre dans les villes principales, particulièrement à Vienne ; mais elle ne tarda point à revenir à Paris. La composition de plusieurs opéras,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

qu'elle destinait au théâtre Feydeau, l'occupait tout entière, et elle s'y livrait avec ardeur, lorsqu'elle succomba aux atteintes d'une maladie de poitrine, le 24 juillet 1810, à l'âge de quarante-trois ans. Après sa mort, on a publié deux recueils de nocturnes et un cahier de romances qu'elle avait laissés en manuscrit.

La réunion de talents qu'on trouvait en Mme Gail la rendait fort remarquable. Profondément musicienne, elle accompagnait la partition avec aplomb et intelligence, chantait avec goût et avec beaucoup d'expression, formait de très-bons élèves, et composait avec facilité de jolies choses qui ont obtenu une vogue décidée. Douée d'ailleurs de beaucoup d'esprit et d'un caractère aimable, elle semblait n'attacher aucun prix à ces avantages, et savait se faire pardonner sa supériorité sur les autres femmes par celles mêmes qu'elle éclipsait. Elle avait beaucoup d'amis, et elle eut le rare bonheur de les conserver.

GAIL (Jean-François), fils des précédents, né à Paris, le 28 octobre 1795, fit ses études au Collége Louis-le-Grand, et en sortit à l'âge de dix-huit ans pour entrer à l'École normale. En 1818, il fut nommé professeur d'histoire à l'École militaire de Saint-Cyr. En 1820, il quitta cette place pour celle de suppléant de son père au Collége de France. On a de Gail des mémoires sur différents sujets de littérature ou d'histoire ancienne, et une édition des petits géographes grecs (Paris, 1827 et ann. suiv.); mais il n'est cité ici que pour un petit écrit intitulé : *Réflexions sur le goût musical en France*, Paris. 1832, in-8°. Une analyse de cette brochure se trouve dans le douzième volume de la *Revue musicale*. Gail a écrit dans les journaux quelques articles concernant la musique, qui ne sont pas signés. Il est mort à Paris, le 22 avril 1845.

GAILLARD (Jean-Ernest). *Voyez* Gaillard).

GALAVOTTI (Jérôme), maître de chapelle de Sainte-Marie *in Trastevere*, à Rome, vivait vers la fin du dix-septième siècle. On a de lui des messes à quatre, cinq, six et huit voix, imprimées à Rome en 1690.

GALEAZZI (François), né à Turin, en 1758, se fixa à Rome comme professeur de violon et comme compositeur de musique instrumentale. Il fut pendant quinze ans premier violon du théâtre *Valle*. Plus tard, il s'établit à Ascoli et s'y maria. Il mourut à Rome en 1819, dans un voyage qu'il y avait fait, pour surveiller la gravure des planches de la deuxième édition de ses *Éléments de musique*. On a de cet artiste un très-bon livre qui n'a pas eu le succès qu'il méritait; cet ouvrage a pour titre : *Elementi teorico-pratici di musica con un saggio sopra l'arte di suonare il violino analizzata, ed a dimostrabili principi ridotta, opera utilissima a chiunque vuol applicare con profitto alla musica e specialmente a' principianti, dilettanti, e professori di violino*, tom. 1°, Roma, 1791, Stamperia Pilucchi Cracas, in-8°; tom. 2°, Roma, 1796, nella stamperia di Michele Puccinelli a Tor Sanguigna, in-8°. Le premier volume renferme les éléments de la musique et un traité de l'art de jouer du violon, avec des tables d'exemples imprimées en beaux caractères mobiles; le deuxième contient une bonne préface en XXVI pages, un abrégé bien fait de l'histoire de la musique, un bon traité d'harmonie et de contrepoint, et un traité de la mélodie terminé par des règles pour l'arrangement de la partition, et par des instructions sur la nature et l'usage des divers instruments. Les tables d'exemples de ce volume sont gravées sur bois et sur cuivre. Lichtenthal a cru que la date de l'impression de ce deuxième volume était celle d'une deuxième édition : c'est une erreur. En 1817, le premier volume d'une deuxième édition de cet ouvrage parut à Ascoli; le reste n'a pas été publié.

GALENO (Giovan-Battista), musicien italien qui vécut dans la seconde moitié du seizième siècle, nous apprend, dans l'épître dédicatoire de son premier livre de madrigaux à sept voix, adressée à l'empereur Rodolphe II, qu'il était au service de ce prince, et qu'il avait été attaché à celui de la maison souveraine d'Autriche dès les premières années de sa jeunesse. On a de cet artiste les ouvrages dont voici les titres : 1° *Madrigali a cinque voci, libro* 1°, Venise, Angelo Gardano, 1587, in-4°. Une deuxième édition de ce livre a été imprimée à Anvers, chez Phalèse, en 1504, in-4° obl. 2° *Il primo libro de' Madrigali a sette voci*. In Venetia, app. Amadino, 1598, in-4°.

GALEOTTI (Étienne), violoncelliste, né à Velletri dans la première moitié du dix-huitième siècle, a vécu quelque temps en Hollande; mais le climat de ce pays ayant altéré sa santé, il retourna dans sa patrie, après avoir fait un court séjour à Paris. On ignore ce qu'il est devenu depuis ce temps. On connait de cet artiste : 1° Six trios pour deux violons et violoncelle, œuvre 2e, Amsterdam, 1760. 2° Six trios, *idem*, op. 3, *ibid*. 3° Six solos pour violoncelle, op. 4, Paris, 1785.

GALET (François). *Voyez* Gallet.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

GALETTI (Jean-André), bon chanteur italien, né à Cortone, dans la Toscane, vers 1710, fut appelé, en 1750, au service du duc de Saxe-Gotha. Sa voix était un baryton de la plus belle qualité, et la partie la plus brillante de son talent était l'art de déclamer le récitatif d'une manière dramatique. Il possédait des connaissances assez étendues dans les langues et dans la poésie, avantage qui le mettait au-dessus des autres chanteurs de son temps. C'est lui qui a écrit le libretto de l'opéra *Ciro riconosciuto* que Georges Benda mit en musique. Galetti est mort à Gotha, le 25 octobre 1784.

GALETTI (Élisabeth), femme du précédent, eut un talent distingué comme cantatrice. Née à Bourlach vers 1730, elle était fort jeune lorsqu'elle fut engagée au service du duc de Saxe-Gotha. Galetti en devint amoureux et l'épousa en 1754. On dit qu'elle a eu quelque part dans les poésies connues sous le nom de son mari.

GALIBERT (Pierre-Christophe-Charles), compositeur, né à Perpignan (Pyrénées-Orientales), le 8 août 1826, commença dans sa ville natale ses études de musique. En 1845, il se rendit à Paris et fut admis comme élève au Conservatoire, le 15 mars de la même année. MM. Bazin et Elwart lui donnèrent des leçons d'harmonie, et M. Halévy fut son maître de contrepoint. En 1851, il prit part au concours de composition de l'Institut et obtint le second grand prix pour la cantate intitulée : *le Prisonnier*. Le premier grand prix lui fut décerné en 1853 pour la cantate dont le sujet était *les Rochers d'Appenzell*. Au mois de décembre de la même année, il partit pour l'Italie et passa deux années à l'Académie de France à Rome. Pendant ce séjour il écrivit quelques compositions vocales et instrumentales. Il visita ensuite plusieurs autres villes de l'Italie et de l'Allemagne. De retour à Paris, en 1857, il composa pour le théâtre des Bouffes-Parisiens le petit opéra intitulé : *Après l'orage*, dont la représentation fut bien accueillie du public. Malheureusement ce jeune artiste, qui annonçait du talent, fut enlevé après une courte maladie, dans les premiers jours du mois d'août 1858, à l'âge de trente-deux ans.

GALILÉE ou **GALILEI** (Vincent), gentilhomme florentin, né vers 1533, épousa, en 1562, Julie, fille de Cosme Venturi, d'une illustre famille de Pistoie. C'est à cette union que l'immortel Galileo-Galilei dut le jour. Ce fut Vincent Galilée qui se chargea de l'éducation de son fils, et qui lui inspira le goût des mathématiques, qu'il cultivait lui-même avec succès : il est mort vers la fin du seizième siècle. Vincent Galilée était surtout remarquable par ses connaissances en musique; il jouait très-bien du luth et de la viole, et a composé des pièces pour ces deux instruments. Lié d'amitié avec Jean Bardi, de la famille des comtes de Vernio, qui tenait à Florence une sorte d'académie de beaux-arts, il fit les premiers essais pour la création de la musique dramatique. Doni (*Trattato della musica scenica*, *in Op.*, t. II, p. 23) dit que Galilée mit en musique l'épisode du comte Ugolin, pour voix seule, avec accompagnement de plusieurs violes, et qu'il le chanta avec beaucoup de succès dans la société de Bardi. Cet essai fut suivi des *Lamentations de Jérémie*, traitées dans la manière dramatique, et qu'il fit entendre dans plusieurs endroits. Les ouvrages de Galilée, relatifs à la théorie musicale, sont : *Discorso della musica antica e della moderna*, Florence, 1581, in-fol. Cet ouvrage, comme les *Dimostrazioni armoniche* de Zarlin, est rempli de pédantesques et infructueuses discussions sur l'échelle et les modes de la musique grecque, le diatonique syntono de Didyme et celui de Ptolémée. L'auteur s'y prononce en faveur de la musique des anciens contre celle des modernes, et condamne, *comme ridicules*, les compositions savantes du seizième siècle. Il y a une seconde édition de ce dialogue, datée de Florence, 1602, in-fol.; elle a pour titre : *Dialogo della musica antica e moderna, di Vincentio Galilei, in sua difesa contra Joseffo Zarlino*, Fiorenza, Filippo Giunti, 1602, in-fol. Cette édition diffère de la première en ce qu'on y a ajouté son pamphlet contre Zarlino. 2° *Il Fronimo, dialogo sopra l'arte del bene intavolare e rettamente suonare la musica*, Venise, 1583, in-fol. : ouvrage fort intéressant pour l'histoire de la musique. Dans son dialogue sur la musique ancienne et moderne, Galilée avait attaqué Zarlino sur quelques passages des *Dimostrazioni armoniche*. Zarlino répondit par des arguments solides dans ses *Sopplimenti musicali*, imprimés en 1588. Galilée publia contre ce nouvel ouvrage et contre la personne de Zarlino l'opuscule suivant : *Discorso intorno alle opere di messer Gioseffo Zarlino di Chioggia*, Florence, 1589, in-8°. On n'y trouve que des injures et des divagations. Tout l'avantage de cette discussion resta à Zarlino.

GALILEO-GALILEI, fils du précédent, illustre philosophe qui peut être considéré comme le créateur de la physique expérimentale, naquit à Pise, le 18 février 1564. Après

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

avoir fait à Florence ses études littéraires, il apprit les *mathématiques sous la direction de* son père; mais, c'est surtout à lui-même qu'il dut les vastes connaissances qui l'ont ensuite conduit à une immortelle célébrité. La vie, les découvertes et les principaux ouvrages de cet homme remarquable n'appartiennent pas à l'objet de ce dictionnaire biographique; il n'y est cité que pour ses recherches sur les vibrations des cordes, la concordance harmonieuse des sons et les proportions des intervalles, consignées dans ses *Discorsi e dimostrazioni matematiche*, dont la première édition fut publiée à Florence en 1638. On reconnaît dans ces recherches les vues élevées de leur auteur: elles se trouvent dans l'édition complète des œuvres de Galilée publiée à Bologne, en 1655, tome 2e, pages 74 et suivantes. Galilée est mort à Arestri, près de Florence, le 8 janvier 1642.

GALIN (Pierre), né à Samatan (Gers), en 1786, de parents pauvres, commença ses études fort jeune, et s'appliqua particulièrement aux mathématiques, où il fit de rapides progrès: son éducation fut terminée au Lycée de sa ville natale. Sorti du collége, il se livra à l'étude du commerce et fut employé par les banquiers qui estimaient son habileté dans le calcul des changes étrangers. Ses vues s'étaient tournées vers de nouvelles considérations sur le perfectionnement des relations commerciales; dans le dessein d'y donner de la suite, il voulait se rendre en Amérique; mais ses protecteurs l'engagèrent à renoncer à ce projet et à se livrer à l'enseignement. Il reprit alors ses premières études, fut bientôt nommé professeur de mathématiques au Lycée de Bordeaux, et plus tard remplit les mêmes fonctions à l'École des sourds et muets de cette ville. Outre les mathématiques pures, il cultivait aussi avec succès les applications de cette science à la physique et à l'astronomie. La lecture des ouvrages des plus célèbres métaphysiciens lui fit considérer l'idéologie comme la clef des méthodes d'enseignement, et son esprit, où brillaient les qualités d'un penseur distingué, s'attacha dès lors au perfectionnement de la didactique de plusieurs sciences, particulièrement de la musique. Galin avait voulu d'abord étudier cet art comme un délassement; mais, ainsi qu'il arrive à tous ceux qui ne l'apprennent point dans l'enfance, il y trouva de grandes difficultés, et se persuada que celles-ci ne prenaient leur origine que dans l'imperfection des méthodes ordinaires. Quelques idées, qu'il crut nouvelles, lui persuadèrent qu'il était destiné à opérer une réforme radicale dans l'enseignement de l'art; il s'y attacha, et le résultat de ses travaux fut la méthode du *Méloplaste*, dont il essaya l'application dans un cours qu'il ouvrit à Bordeaux en 1817. Le succès qu'il obtint, et sur lequel il se fit peut-être illusion, lui fit rédiger et publier son *Exposition d'une nouvelle méthode pour l'enseignement de la musique*, Bordeaux et Paris, Rey et Gravier, 1818, un vol. in-8°. Il règne dans cet ouvrage un esprit philosophique très-remarquable, et la netteté des idées, l'ordre de leur enchaînement, le style, doivent le faire considérer comme une production distinguée, quelle que soit d'ailleurs l'opinion qu'on ait de l'utilité de la méthode en elle-même.

Débarrasser l'enseignement de la musique de la nécessité de lire des notes diversifiées par les signes de leur durée, de discerner les diverses acceptions de ces notes en raison des clefs; éviter la multiplicité des signes de toute espèce: tel était le but que Galin s'était proposé, et qu'il crut avoir trouvé au moyen d'une portée vide figurée sur un tableau, et d'une baguette que le professeur promène sur les lignes ou dans les intervalles de cette portée, en chantant des airs connus, dans lesquelles il substitue aux paroles le nom des notes, au moment où la baguette se place sur la ligne ou dans l'espace qui appartient à chacune. La portée vide est ce que l'inventeur appelle le *méloplaste*. A l'égard de la division du temps, Galin en donnait la démonstration au moyen d'un chronomètre comparatif qu'il appelait *chronomériste*. L'idée de méloplaste, c'est-à-dire d'un lieu pour la position indéterminée, des notes, était loin d'être nouvelle, car elle n'est qu'une variété de la *main musicale* attribuée à Gui d'Arezzo. En effet, les cinq doigts de la main étant ouverts, représentent les lignes et les intervalles sur lesquels l'index de l'autre main se promenait pour indiquer aux élèves la note qu'ils devaient entonner. Cette méthode de la main a été la seule en usage pour l'enseignement de la musique jusque dans la seconde moitié du seizième siècle. Rameau en a reproduit l'idée en 1760, dans son *Code de musique*; Séhald Heyden (*voyez* ce nom) et, près de trois siècles plus tard, Jacob (*voyez* ce nom), musicien de l'Opéra, dans sa *Méthode de musique*, imprimée à Paris, en 1769, ont proposé l'usage d'une portée sans clef, qui est le fondement du méloplaste. Le défaut radical de cette méthode, comme de toutes celles du même genre, est qu'il faut finir par montrer aux élèves de la musique écrite et chargée de tous les signes dont l'usage ne leur est pas habituel,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

et dont l'aspect compliqué n'a point de rapport avec les idées simples auxquelles ils sont accoutumés. Alors se révèle une vérité incontestable : c'est qu'on a appris quelque chose qui peut servir d'introduction à l'étude de la musique, mais qui n'est pas la musique elle-même.

Galin paraît avoir prévu les difficultés qu'on pouvait lui opposer à cet égard, car il dit, en parlant de ses succès, dans l'ouvrage cité précédemment (p. 6) : « De jeunes enfants de sept « à neuf ans ont pu chanter au bout de huit « mois, à livre ouvert, une classe étendue de « morceaux de musique dans tous les tons, « tous les modes, et à toutes les clefs ; un autre « élève de l'âge de douze ans, dont par conséquent l'intelligence est plus affermie, a pu « faire les mêmes choses au cinquième mois ; « et si une pièce de musique renferme de « vraies difficultés, trois ou quatre lectures « consécutives les mettent en état de les vaincre « d'eux-mêmes, et de la chanter couramment. « Si je leur délivre, la veille, des parties qui « leur soient inconnues d'un morceau d'ensemble, ils peuvent le lendemain exécuter « cet ensemble avec pureté et précision, etc. » Galin était de bonne foi dans ses assertions, car il était honnête homme ; mais, médiocre musicien, il s'abandonnait aux illusions d'apparents succès d'école dont j'ai vu depuis lors beaucoup d'exemples. En réalité, depuis près de quarante ans, on ne cite pas un musicien de quelque valeur qui ait été formé par la méthode du méloplaste, quoique les écoles où l'on enseigne cette méthode se soient multipliées. La question complexe du changement de la notation de la musique et des méthodes d'enseignement basées sur la substitution des chiffres aux notes, est traitée à fond dans la troisième édition de mon livre intitulé : *la Musique mise à la portée de tout le monde* (pages 60-94). Il faut lire cette partie de l'ouvrage, si l'on veut avoir des notions précises de ces choses.

Le favorable accueil qui fut fait au *Méloplaste*, dans sa nouveauté, détermina Galin à se rendre à Paris pour y enseigner d'après cette méthode : il y arriva en 1819, et se mit à l'œuvre. Son élocution facile, la lucidité philosophique de ses idées, et sa foi dans l'œuvre qu'il voulait accomplir, lui procurèrent bientôt beaucoup de vogue. Malheureusement ses forces physiques ne répondaient pas à l'activité de son esprit ; ses efforts altérèrent sa santé, et une maladie de poitrine l'enleva le 31 août 1821. Il avait préparé une édition plus développée de sa méthode que la première exposition ; cette édition a été publiée à Paris, en 1824, sous ce titre : *Méthode du Méloplaste pour l'enseignement de la musique*, un vol., in-8°. M. Lemoine, élève de Galin, en a fait paraître une troisième à Paris, en 1831, un vol. in-8° (*voyez* Gaslin, Paris (*Aimé*) et Cuvé).

GALL (J.), fabricant d'instruments à Vienne, dans les premières années du dix-neuvième siècle, est auteur d'un guide ou instruction sur la manière d'accorder, de régler et de réparer les instruments à clavier tels que les clavecins et pianos, intitulé : *Clavier-Stimbuch oder deutliche Anweisung, wie jeder Musikfreund sein Clavier, Flügel, und Fortepiano selbst stimmen, repariren, und bestmöglichst gut erhalten könne*. Vienne, K. Kupfer, 1805, in-8°.

GALLAND (Antoine), professeur d'arabe au Collége de France, et membre de l'Académie des inscriptions, naquit en Picardie, au village de Rollot, en 1646. Après avoir fait un voyage dans le Levant pour se fortifier dans la connaissance des langues orientales, il revint à Paris, où il fut admis à l'Académie des inscriptions, et, en 1709, il obtint la place de professeur au Collége royal. Il est mort à Paris, le 17 février 1715. Forkel, Gerber, Choron, et tous les bibliographes et biographes qui les ont copiés, ont dit qu'on trouve au premier volume (p. 104) des Mémoires de l'Académie des inscriptions et belles-lettres une *Dissertation sur la trompette chez les anciens*, écrite par Galland ; il y a dans cette assertion une erreur singulière. Ce qu'on appelle le *Mémoire* de Galland n'est qu'une analyse en cinq pages d'un traité fort ample qu'il avait fait sur cette matière, et dont il avait fait des lectures à l'Académie en 1706, 1707 et 1708. L'ouvrage était divisé en trois parties ; dans la première, l'auteur établissait philologiquement l'origine de la trompette et de ses différentes espèces ; dans la seconde, il traitait de l'usage de la trompette droite, σαλπιγξ des Grecs et *tuba* des Latins ; la troisième avait pour objet la trompette courbe, *lituus* et *buccina*. Il paraît que le manuscrit de cet intéressant ouvrage s'est perdu ; l'analyse seule, par le secrétaire perpétuel de l'Académie, a été publiée ; c'est cette analyse que les auteurs cités précédemment ont prise pour le travail de Galland.

GALLAND (P.-J.), maître de pensionnat à Paris, a publié un livre élémentaire intitulé : *Cours pratique d'éducation*, Paris, 1817, 3 vol. in-12, avec 29 planches. On y trouve un

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

petit traité de musique. La deuxième édition a paru sous ce titre : *Cours complet d'instruction, à l'usage des jeunes demoiselles, et convenable aux jeunes gens qui n'ont pas été à portée de suivre les études de collége,* etc., Paris, 1826, 6 vol. in-12, avec 32 planches. Un abrégé de cet ouvrage a pour titre : *Principes élémentaires de lecture, d'écriture, de musique et de dessin, extraits du Cours pratique d'éducation,* Paris, 1817, in-12.

GALLAS (Abraham), né à Amsterdam, vers 1740, d'une famille israélite, étudia la médecine à l'Université d'Utrecht, et soutint, le 5 avril 1759, pour obtenir le doctorat, une thèse qui a été publiée sous ce titre : *Dissertatio physico-medica inauguralis de voce, loquela et cantu. Trajecti ad Rhenum,* 1759, in-4° de 38 pages, avec une planche de musique.

GALLAY (Jacques-François), virtuose sur le cor, et professeur de son instrument au Conservatoire de Paris, est né à Perpignan (Pyrénées-Orientales), le 8 décembre 1795. A l'âge de dix ans, il commença l'étude du solfége sous la direction d'un musicien nommé Artus ; deux ans après, son père, assez bon amateur corniste, lui donna les premières leçons de cor ; mais ce fut surtout par ses propres efforts qu'il parvint à développer ses heureuses dispositions pour cet instrument. Une maladie du premier cor du théâtre de Perpignan lui fournit l'occasion de se faire entendre en public. Dans une représentation des *Visitandines,* de Devienne, il joua le solo qui s'y trouve, et y obtint, à l'âge de quatorze ans, un succès qui fit prévoir ceux qui lui étaient réservés pour la suite de sa carrière. Malheureusement, livré à lui-même, et privé de bons modèles, il était dans l'incertitude sur la direction qu'il devait donner à ses études. Les artistes distingués qui visitaient Perpignan lui conseillaient de se rendre à Paris pour y suivre les cours du Conservatoire, mais l'attachement du père de Gallay pour son fils lui faisait écarter toutes les propositions de ce genre. En 1818, une société musicale fut organisée à Perpignan, et Gallay en fut nommé le directeur. Vers la même époque, Ozi, fils de l'ancien professeur de basson, s'établit dans cette ville ; c'était un musicien instruit comme pianiste et comme harmoniste ; le jeune Gallay suivit ses cours, et six mois après, il exécuta à la société de musique un concerto de cor de sa composition, qui fut applaudi avec enthousiasme. Enfin, au mois de juin 1820, il lui fut permis d'aller à Paris. A peine arrivé dans cette ville, il se rendit auprès de Dauprat qui l'accueillit avec bienveillance et le recommanda à Perne, alors inspecteur du Conservatoire. Celui-ci fit quelques difficultés pour l'admettre dans une classe d'instrument, à cause de son âge ; mais enfin, il céda aux instances de M. Gallay et le fit passer sous la direction de Dauprat. Après une année d'études, le premier prix lui fut décerné, et depuis lors ses succès l'ont placé au rang des instrumentistes les plus habiles et les plus célèbres. Une belle qualité de son, même dans les notes bouchées, beaucoup de sûreté dans l'attaque et de netteté dans l'exécution des traits, telles sont les qualités par lesquelles M. Gallay se recommande. Le seul reproche qui paraît pouvoir lui être adressé, c'est d'avoir borné l'étendue qu'il parcourt sur le cor, en sorte qu'il semble vouloir, comme Frédéric Duvernoy, se renfermer dans les bornes du cor mixte, d'où naît une certaine monotonie, que ne peut faire oublier toute la perfection possible dans les détails. En 1825, M. Gallay entra à l'orchestre du Théâtre Italien, après avoir été quelque temps à celui de l'Odéon ; vers le même temps il fut admis à la chapelle du roi. Les événements du mois de juillet 1830 ayant fait supprimer cette chapelle, M. Gallay perdit sa place comme tous les autres artistes ; mais, en 1832, il est entré dans la musique particulière du roi Louis-Philippe. Il a succédé à son maître Dauprat, comme professeur au Conservatoire de Paris. Parmi les compositions de cet artiste, on remarque : 1° Premier concerto (en *fa*), œuvre 18, Paris et Leipsick. 2° Rondeau pastoral pour cor et orchestre, op. 6, Paris, Zetter. 3° Plusieurs fantaisies pour cor et orchestre ou piano. 4° Plusieurs solos, *idem.* 5° Trente études pour cor solo, précédées d'une gamme enharmonique avec des signes indiquant les mouvements de la main du pavillon, op. 13. 6° Douze duos concertants pour deux cors, op. 2, Paris, Pacini. 7° Douze nocturnes brillants et faciles pour deux cors, op. 3, *ibid.* 8° Plusieurs duos pour cor et piano, ou cor et harpe. 9° Vingt-quatre duos pour deux cors, op. 16. 10° Deuxième concerto pour cor et orchestre, op. 28. 11° Trois récréations pour le cor, op. 22.

GALLEAZZI ou **GALEAZZI** (Antoine), compositeur dramatique, naquit à Brescia dans les premières années du dix-huitième siècle. On cite de lui deux opéras représentés à Venise, le premier sous ce titre : *Zelmira in Creta,* 1729 ; le second, *Il Trionfo della costanza in Statira,* 1731. En 1750, Galeazzi a refait une partie de la musique de l'opéra de Pescetti *i Tre difensori della Patria,* et l'ouvrage ainsi arrangé fut représenté au théâtre Obizzi de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Padoue dans la même année. Il est vraisemblable que Galleazzi a cessé de vivre peu de temps après 1731, car on ne trouve plus d'indication d'ouvrage de sa composition après cette année.

GALLENBERG (Wenceslas - Robert, comte DE), baron de Thurn, Rossek et Gallenstein, seigneur d'Rinœd, avoyer héréditaire de Menkendorf, etc., est né à Vienne, le 28 décembre 1783. Toutes les sciences et tous les arts entrèrent dans le plan de son éducation, mais la musique devint bientôt l'objet particulier de ses études. Fort jeune encore, il écrivit des ouvertures, des morceaux de chant et des opérettes; plus tard, il alla en Italie, y fit la connaissance de Barbaja, et composa pour cet entrepreneur de théâtres une multitude de ballets, dont plusieurs obtinrent du succès. Barbaja ayant accepté l'entreprise du théâtre italien de Vienne, le comte de Gallenberg fut son associé, et écrivit plusieurs nouveaux ballets. En 1820, il prit seul la direction du théâtre de la Porte-de-Carinthie, et y perdit des sommes considérables. Le théâtre dut être fermé, et le comte se vit obligé, par le dérangement de ses affaires, de s'éloigner de Vienne et de se réfugier en Italie, où il a vécu depuis ce temps. Les principaux ballets composés par lui sont : 1° *Alfred le Grand*, en trois actes. 2° *Jeanne d'Arc*, idem. 3° *Arsena*. 4° *Il ritorno d'Ulisse*. 5° *Margherite, regina di Catana*. 6° *Le Tombeau d'Ismaan*. Le nombre des compositions de ce genre produites par M. de Gallenberg est d'environ cinquante. *Alfred le Grand* a été joué à l'Opéra de Paris, avec des changements de Gustave Dugazon. On a aussi de M. de Gallenberg quelques morceaux pour le piano, entre autres des *marches caractéristiques* pour le piano à quatre mains, œuvre 11, Vienne, Mechetti; une grande sonate pour piano seul, œuvre 15, Vienne, Weigl; des fantaisies, rondeaux, polonaises, etc., œuvres 4, 5, 14, 34 et 35, Leipsick et Vienne. Le comte de Gallenberg est mort à Rome, le 13 mars 1839.

GALLERANO (Léandre), moine franciscain et compositeur de musique d'église, naquit à Brescia, vers la fin du seizième siècle. Après avoir rempli quelque temps les fonctions d'organiste à l'église Saint-François de cette ville, il obtint la place de maître de chapelle à Saint-Antoine de Padoue. Il était membre de l'Académie des Occulti, sous le nom de *l'Involato*. On connaît de ce maître : 1° *Il primo libro delle Messe a 4 e 5 voci*, op. 1er, Venise, Alex. Vincenti, 1619, in-4°. 2° *Il secondo libro*, idem, op. 3, *ibid.*, 1620, in-4°. 3° *Salmi intieri a 4 voci*, op. 5, Venise, Bart. Magni, 1624, in-4°. 4° *Missarum et Psalmorum 5 vocibus liber primus*, op. 14, Venise, Alex. Vincenti, 1628, in-4°. 5° *Missa e salmi concertati a 3, 5 e 8 voci, con ripieni*, ibid., 1629. 6° *Missa e salmi concertati a otto voci, aggiuntovi il terzo coro ad libitum*, op. 16, ibid., 1630. Une deuxième édition de cet ouvrage a été publiée à Venise, en 1641. 7° *Il primo libro de' Motetti a 1, 2, 3, 4 e 5 voci con organo*, ibid. 8° *Motetti a voce sola con organo*, ibid. 9° *Compiete e Letanie a otto voci con istromenti*, ibid.

GALLET (François), en latin *Galletius* (1), né à Mons, en Hainaut, vers le milieu du seizième siècle, fut musicien attaché au Collége de Saint-Amat, à Douai. On connaît sous son nom un œuvre de motets qui a pour titre : *Sacræ cantiones quinque, sex et plurimum vocum, tum instrumentorum cuivis generi, tum vivæ voci aptissimæ. Auctore Francisco Galletio Montensi quondam insignis collegii Divi Amati, apud Duacenses, phonasco.* Duaci, ex officina Johannis Bogardi, 1586, in-4°. Ce recueil contient vingt motets à cinq voix; sept à six voix; et deux à huit voix. On a aussi de Gallet les hymnes du commun des saints suivis de faux-bourdons, sous ce titre : *Hymni communes Sanctorum, juxta usum romanum, quatuor, quinque et sex vocum, tam instrumentorum cuivis generi, quam vivæ voci aptissimi. His accessere quidam moduli, qui vulgo falsibordonis nuncupantur. Auctore*, etc., ibid., 1596, in-4° obl. M. C.-F. Becker cite aussi de Gallet un recueil de motets à trois et un plus grand nombre de voix (*Die Tonwerke des 16ter und 17ter Jahrhunderts* col. 103), intitulé : *Cantiones sacræ tres et plurium vocum*. Duaci, apud Bellerum, 1600, in-4°. Cependant le catalogue de Bellère, imprimé à Douai, avec les suppléments, 1603-1605, ne mentionne pas cet ouvrage. Le titre est vraisemblablement rapporté avec inexactitude par M. Becker; au lieu de *tres et plurium vocum*, il faut lire : *quinque et plurimum*, suivant l'indication du catalogue de Bellère. Quant à la date de 1600, s'il n'y a pas d'er-

(1) M. De Coussemaker, d'après le catalogue de Bellère, écrit *Galete* (*Mathieu*); il y a eu erreur dans la rédaction de ce catalogue, car les titres que je rapporte sont pris sur les ouvrages mêmes. Quant à la date de 1569 donnée aux *Hymni communes Sanctorum* par M. De Coussemaker, c'est sans doute celle d'une édition antérieure, ou, ce qui est plus vraisemblable, ce n'est qu'une transposition de chiffres. Remarquons que dans la citation de M. Becker, le prénom est aussi *François*.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

reur, elle indique ou une nouvelle édition du premier ouvrage dont j'ai rapporté le titre exact, ou un changement de frontispice.

GALLI (Vincent), en latin *Gallus*, religieux franciscain, né en Sicile, vers le milieu du seizième siècle, fut maître de chapelle de la cathédrale de Palerme. Du produit de ses compositions, il fit agrandir le couvent de l'Annonciation de cette ville, et fit graver sur une colonne ces mots : *Musicâ Galli*. On connaît de ce maître : 1° *Il primo libro di madrigali a cinque voci*, Palerme, J.-Fran. Carrava, 1589, in-4°. 2° *Due Misse a* 8 *et* 12 *voci*, Rome, 1590. La première de ces messes (à huit voix) est à deux chœurs; la deuxième (à douze voix) est divisée en trois chœurs. 3° *Salmi del Re David a otto voci, libro primo*, Palerme, J.-B. Maringo, 1607.

GALLI (François **SCOTTO**), né à Césène, dans la seconde moitié du seizième siècle, fut moine franciscain et maître de chapelle de la cathédrale de Fano, dans les États romains. On a imprimé de sa composition : *Motetti a otto voci e due a quattro, libro primo*, Venise, Ricc. Amadino, 1600, in-4°.

GALLI (Philippe), célèbre chanteur, est né à Rome, en 1785. Son père, chef de la *Floreria* pontificale, c'est-à-dire, gardien des ornements sacerdotaux et de la tiare du pape, jouissait d'un revenu assez considérable, et destinait le jeune Galli à l'état ecclésiastique. Il lui fit donner une éducation soignée; mais le goût du théâtre, qui se manifesta bientôt chez son fils, dérangea ses projets, et l'obligea à céder au penchant qui l'entraînait vers la carrière dramatique. Dès l'âge de dix ans, Galli était déjà musicien fort habile, et faisait admirer son double talent de claveciniste et d'accompagnateur. Il cultivait dans le même temps ses heureuses dispositions pour le chant; ses études dans cette partie de la musique devinrent sérieuses, après que sa voix eut acquis les qualités d'un beau ténor. A dix-huit ans, il se maria. Jusque-là, la musique n'avait été considérée par lui que comme un agréable délassement; mais sa nouvelle situation lui fit sentir le besoin d'un état, et il se décida à débuter en public. Il avait vingt et un ans quand il se fit entendre pour la première fois sur un théâtre; ce fut à Bologne, au carnaval de 1804, qu'il débuta dans *la Caccia di Enrico IV*, de Generali. Le succès qu'il y obtint semblait décider de son avenir et le ranger dans la classe des meilleurs ténors de l'Italie; mais six ans après, une maladie très-grave changea la nature de son organe, et le fit passer à l'état de basse-taille. Il craignit d'abord que cet accident ne l'arrêtât au milieu de sa carrière; mais Paisiello lui conseilla de cultiver le nouveau genre de voix qu'il devait à un jeu peu ordinaire de la nature; il suivit ce conseil et s'en trouva bien, car l'exercice développa en lui un organe doué d'une intensité de son peu commune. En peu de temps il devint l'émule des basses chantantes les plus renommées de l'Italie. Son début dans son nouvel emploi eut lieu dans le carnaval de 1812, au théâtre *S. Mosè* de Venise; il y chanta le rôle de *Taruboto* de *l'Inganno felice* de Rossini. L'année suivante, il se fit admirer à Milan dans le *Cicisbeo burlato*, et surtout dans le rôle de *Sigillaro* de *la Pietra del paragone*, qu'il créa de la manière la plus originale. Les rôles de bey, dans *l'Italiana in Algieri*, et de Turc, dans *il Turco in Italia* (1814), mirent le sceau à sa réputation, après qu'il se fut fait admirer, à Barcelone, dans le *Sargine* de Paer, dans *l'Agnese* du même compositeur, et dans *Don Juan*. Jusque-là, il ne s'était essayé que dans le genre bouffe et dans le drame de demi-caractère, et il n'avait pas fait voir jusqu'où pouvaient s'élever ses facultés dans l'expression dramatique : Rossini lui fournit l'occasion de montrer son talent en ce genre dans le rôle de *Fernando* de *la Gazza ladra*, qu'il écrivit pour lui à Milan, en 1817, et ce fut encore ce maître qui le fit connaître comme acteur tragique dans *Maometto*, à Naples, en 1820. Le 18 septembre de l'année suivante, Galli débuta à Paris dans son beau rôle de Fernando, et y fit admirer son exécution énergique, particulièrement au deuxième acte; mais pour la première fois, soit par l'influence du climat, soit que cet artiste se sentît gêné sur la petite scène du théâtre Louvois, un phénomène se fit remarquer dans sa voix; ce fut l'impossibilité de chanter avec justesse toute la partie de son rôle au premier acte; rien ne put empêcher qu'il restât sensiblement au-dessous du ton. Quelque temps après, Galli quitta la France; mais ce fut pour y revenir au mois d'août 1825. Comme acteur, comme chanteur habile, et comme musicien, il se fit admirer dans plusieurs rôles tragiques; cependant on eut lieu de s'apercevoir que le temps commençait déjà à donner de la lourdeur à sa vocalisation, et que certains traits qu'il exécutait autrefois avec facilité étaient devenus pénibles pour lui. En 1828, Galli s'éloigna de Paris pour se rendre en Espagne; puis il retourna en Italie, et chanta à Rome et à Milan, en 1830. Dans l'année suivante, il se rendit à Mexico et y resta attaché au Théâtre-Italien,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

pendant les années 1832, 1833, 1834, 1835 et 1836. De retour en Europe, il fut engagé, en 1839, pour le théâtre de Barcelone, chanta sans succès à Milan dans l'année suivante, et fut enfin obligé d'accepter une place de chef des chœurs aux théâtres de Madrid et de Lisbonne.

Galli, homme aimable, instruit et poli, n'avait d'autre défaut que celui d'une invincible prodigalité qui le mit toujours à la gêne, quoique, dans sa longue carrière, il ait gagné des sommes considérables. Parvenu à la vieillesse, il arriva dans le dénûment à Paris, aux derniers mois de 1842. Pour lui donner du pain, le gouvernement français le fit professeur de chant au Conservatoire. Son revenu le plus clair consistait dans le produit d'un concert que donnaient pour lui chaque année les chanteurs du Théâtre-Italien. Mais la révolution de 1848 lui enleva cette ressource. Alors il tomba dans la misère, languit quelques années, et mourut à l'âge de soixante et dix ans, le 3 juin 1853.

GALLIARD (Jean-Ernest), fils d'un perruquier français, naquit à Zell, en 1687. Il eut pour premier maître de musique Marschall, puis il étudia sous Farinelli, directeur des concerts à Hanovre, et enfin il reçut des leçons de Steffani, qui demeurait alors dans la même ville. Ayant été admis dans la musique du prince Georges de Danemark, il y resta jusqu'au mariage de ce prince. Il se rendit alors en Angleterre, et à la mort de Baptiste Draghi, il obtint la place de maître de chapelle de la reine douairière Catherine, veuve du roi Charles II, à *Somerset-house*. Cette place devint alors une sinécure. Il composa vers le même temps un *Te Deum*, un *Jubilate* et trois antiennes, qui furent exécutées à Saint-Paul et à la chapelle royale, en actions de grâces pour les victoires remportées par Marlborough pendant la guerre de la succession.

En 1712, Galliard mit en musique *Calypso et Télémaque*, qui fut représenté à Haymarket, et quelques années après à *Lincoln's-Inn-Fields*. Cet opéra fut suivi de *Pan et Syrinx*, de *Jupiter et Europe*, du *Nécromancien*, de *Harlequin Faustus*, de *Pluton et Proserpine*, et d'*Apollon et Daphné*. Un de ses derniers intermèdes est intitulé *The Royal Chace, or Merlin's cave;* on y trouve un air commençant par ces mots : *With early horn*, qui eut tant de succès, que le public le fit répéter à plus de cent représentations. Galliard a aussi publié à diverses époques les ouvrages suivants : 1° *Six cantates*. 2° *Trois cantates*. 3° *Six solos pour flûtes, avec basse continue*. 4° *Six solos pour violoncelle ou basson*. 5° *Hymne du matin, d'Adam et Ève, tiré du cinquième livre du Paradis perdu*, Londres, 1728. 6° Enfin une traduction de l'ouvrage intitulé *Opinioni de' cantori antichi e moderni*, de Tosi, sous ce titre : *Observations on the florid song, or sentiments of the ancient and modern singers*, Londres, 1742. Galliard est un des musiciens qui établirent, vers 1710, l'Académie de la musique ancienne, où l'on n'exécutait que les œuvres des compositeurs des seizième et dix-septième siècles. Cette institution cessa d'exister au bout de dix-huit ans; mais, en 1776, on la rétablit sur le plan de Bates, et elle s'est maintenue depuis lors. En 1745, Galliard eut un concert à son bénéfice dans *Lincoln's-Inn-Fields*, auquel on exécuta les deux tragédies du duc de Buckingham, intitulées : *Brutus* et *Jules César*, dont il avait fait la musique, et une pièce instrumentale singulière, de sa composition, pour vingt-quatre bassons et quatre contre-basses. Galliard est mort au commencement de 1749, laissant quelques ouvrages inédits ou incomplets, tels qu'*Oreste et Pilade, ou la Force de l'amitié*.

GALLICULUS (Michel **DE MURIS**), moine de l'ordre de Cîteaux, vivait dans le quinzième siècle ou au commencement du seizième. Il a écrit un traité *De vero modo psallendi*, dont le manuscrit se trouve à Oxford dans le fonds d'Ashmol. Ornithoparcus a cité cet auteur (lib. 1, c. 12).

GALLICULUS (Jean), compositeur et écrivain didactique, né dans la seconde moitié du quinzième siècle, vivait à Leipsick, en 1520, ainsi que le prouve l'épître dédicatoire de son *Traité de la composition du chant* à Georges Rhau, datée de cette ville. Il y a lieu de croire que le véritable nom de cet artiste a été latinisé. On a de ce Galliculus un petit ouvrage dont la première édition parut sous ce titre : *Isagoge de compositione cantus*, Lipsiæ, 1520, petit in-8°, de trois feuilles. Ce titre ne répond pas à la nature de l'ouvrage, car celui-ci est plutôt un traité du contrepoint qu'un livre sur l'art de composer des mélodies. On y pourrait désirer plus de méthode dans la distribution des objets; mais il ne manque pas de clarté; sa forme abrégée a contribué à son succès qui a dû être considérable, si l'on en juge par le nombre des éditions qui en ont été faites. La deuxième est inconnue à tous les bibliographes; elle se trouve dans ma bibliothèque et a pour titre : *Libellus de compositione cantus*, Vitebergæ, apud Georgium Rhau, anno 1538,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

in-8°, de trois feuilles (1). La troisième, publiée sous le même titre, par le même imprimeur, a paru en 1546, in-8°. La quatrième, intitulée : *Isagoge de compositione cantus*, porte la date de 1548. La cinquième (*Libellus*, etc.), est de 1551. La sixième est de 1555. On trouve dans ce petit livre des fragments de compositions à trois et quatre voix, gravés en bois. Gelliculus s'est fait connaître aussi par diverses compositions de motets et de psaumes qui ont été insérés dans les recueils dont les titres sont : 1° *Novum et insigne opus musicum, sex, quinque et quatuor vocum*, etc., Norimbergæ, ap. Hieron. Graphæium, 1537, in-4°. 2° *Psalmorum selectorum Tomus primus a præstantissimis Musicis Harm., quatuor aut quinque vocum*, Norimbergæ, apud Joh. Petreium, 1538, in-4°. 3° *Vesperarum precum officia, Psalmi feriarum et dominicalium dierum totius anni, Hymni et Responsoria*, etc., Vitebergæ. apud G. Rhav, 1540, in-4° obl. 4° *Harmoniæ selectæ quatuor vocum de Passione Domini*, ibid., 1538, in-4° obl.

GALLIMARD (Jean-Ernz), mathématicien médiocre, né à Paris, en 1685, mourut dans la même ville, le 12 juin 1771, à l'âge de quatre-vingt-six ans. Il a publié un petit écrit sous ce titre : *La théorie des sons applicable à la musique, où l'on démontre, dans une exacte précision, les rapports de tous les intervalles diatoniques et chromatiques de la gamme*, Paris, Ballard, 1754, in-8°, de seize pages. Le même ouvrage remanié a reparu dans la même année sous ce titre, bien long pour si peu de chose : *Arithmétique des musiciens, ou Essai qui a pour objet diverses espèces de calcul des intervalles ; le développement de plusieurs systèmes de sons de la musique ; des expériences pour aider à discerner quel est le véritable, c'est-à-dire celui de la voix ; la description de celui qu'on suppose l'être sur quelques instruments ; ses rencontres avec celui du clavecin, et leur disparité dans tous les modes imaginables ; des soupçons sur le nombre que l'oreille aperçoit dans tous ou presque tous les accords de deux sons, notamment dans ceux qui forment des intervalles superflus ou diminués ; une hypothèse relative aux sons harmoniques, et les moyens de faire rendre par une même corde en même temps deux sons dont l'intervalle ne soit pas une consonnance. On y a ajouté une explication des propriétés les plus connues des logarithmes par celle qu'ils ont de mesurer les intervalles.* On voit par ce titre que Gallimard n'avait pas l'art d'exprimer ses idées avec simplicité, quoiqu'il eût mis pour épigraphe à sa brochure : *cum veritate simplicitas et ordo* ; toutefois, son petit ouvrage est un manuel qui n'est pas sans utilité.

GALLIMBERTI (Ferdinand), violoniste distingué et compositeur, né à Milan dans la première moitié du dix-huitième siècle, s'est fait connaître par quelques symphonies restées en manuscrit, qui ne manquent pas de mérite. On en trouvait deux dans l'ancien assortiment de Breitkopf à Leipsick, la première pour deux violons, alto et basse (en *la*), la seconde (en *ré*) pour deux violons, alto, basse et deux cors.

GALLINO (Grégoire), maître de chapelle de la petite ville de Gemona, dans le Frioul, vers le milieu du dix-septième siècle, a fait imprimer à Venise des messes et des psaumes de sa composition.

GALLITZ (Georges), en latin *Gallitzius*, naquit, le 22 février 1652, à Berzevitz, dans la Hongrie supérieure, fit ses études à Breslau, et obtint à Wittenberg le diplôme de *magister*. Il fut d'abord sous-recteur, puis recteur du Gymnase (collége) de Brême, et mourut dans cette ville, le 15 avril 1694. C'était un savant musicien dont les compositions étaient estimées. Elles sont restées en manuscrit.

GALLO (Dominique), compositeur et violoniste distingué, né à Venise, vers 1730, a beaucoup écrit pour l'église, et s'est fait connaître par des sonates de violon et des symphonies qui ont eu du succès. Tous ses ouvrages sont restés en manuscrit. On trouvait dans l'ancien assortiment de Breitkopf, à Leipsick, trois symphonies de sa composition, pour deux violons, alto et basse (*voyez* le supplément du catalogue thématique de Breitkopf, ann. 1767).

GALLO (Ignace), musicien napolitain, né dans la seconde moitié du dix-septième siècle, fut élève d'Alexandre Scarlatti ; il devint un des maîtres du conservatoire de *la Pietà de' Turchini*, en 1731. Gallo a écrit de la musique pour quelques couvents dont il était maître de chapelle : toutes ces compositions sont restées en manuscrit.

GALLOIS (Jean LE), abbé, un des fondateurs du *Journal des Savants*, naquit à Paris, le 11 juin 1632. Ses études furent excellentes et il acquit de grandes connaissances dans les langues grecque et hébraïque. Ce fut Colbert qui chargea l'abbé Le Gallois de la rédaction du *Journal des Savants*, en 1666.

(1) Il y en a aussi un exemplaire à la bibliothèque impériale à Paris (n° 9170, vol. in-8°).

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Admis en 1668 à l'Académie des sciences, il le fut en 1673 à l'Académie française. A la mort de Colbert, il obtint la place de garde de la Bibliothèque du roi; mais, l'ayant perdue quelques années après, pour l'en dédommager, on le nomma professeur de grec au Collége royal. Il mourut à Paris, le 10 avril 1707. On a de lui : *Extrait d'une lettre de dom Quesnel, touchant les effets extraordinaires d'un écho* (Mémoires de l'Académie des sciences, ann. 1692).

GALLOIS (... LE). On a sous ce nom un petit écrit qui a pour titre : *Lettre de M. le Gallois à mademoiselle Regnault de Solier touchant la musique*, Paris, E. Michalest et G. Quinet, 1680, in-12. Ce petit ouvrage fournit d'utiles renseignements sur les musiciens français et la musique, sous les règnes de Louis XIII et de Louis XIV.

GALLOIS (LE). *Voyez* GRIMAREST.

GALLOIS-GOURDIN fut premier chapelain (maître de chapelle) du roi de France Louis XI, suivant une ordonnance des gens de chapelle de ce prince, datée du mois de janvier 1462. Il succéda en cette qualité au célèbre maître Jean Okeghem, qui, d'après un autre compte des officiers de la maison *qui ont eu des robes et chaperons faits de drap noir pour les obsèques du corps du feu roy* (Charles VII), occupait encore ce poste au mois de juillet 1461. Enfin, une troisième ordonnance, du mois de septembre 1466, fait voir que Gallois-Gourdin avait cessé de vivre, ou qu'il s'était retiré, car il n'y figure plus, et le premier chapelain était alors Jehan Lardois (*voyez* pour ces comptes le Mss. de la Bibl. impériale, à Paris, in-fol., F. 2,540 du supplément).

GALLUCCIO (GERARDO), maître de chapelle à Pavie, dans les dernières années du seizième siècle, a fait imprimer de sa composition : *Messa, Salmi, Compiete, Letanie della Madonna, con aggiunta di Falsi Bordoni, a quattro voci.* In Venezia; app. Angelo Gardano, 1597, in-4°.

GALLUS (JACQUES), compositeur de grand mérite, né à Krain dans la Carniole, vers 1550. Son nom véritable était *Hænel* ou *Hæhn* ou *Hændl*, suivant la prononciation ancienne et populaire (mot qui signifie *Coq*) : d'après l'usage de son temps, il l'avait latinisé. Après avoir été quelque temps maître de chapelle de Stanislas Pawlowski, évêque d'Olmutz, il fut appelé à remplir les mêmes fonctions dans la maison de l'empereur. Il mourut à l'âge de quarante et un ans, à Prague, le 4 juillet 1591. Plusieurs poëtes, entre autres Jean Kerner Pilsenius et Jean Mylius Vodnianus, déplorèrent sa mort dans des pièces de vers, dont le nombre fut si considérable, que Wenceslas Dobrzinsky en a formé un recueil conservé encore aujourd'hui dans la bibliothèque du couvent de Strahow, près de Prague. Dlabacz a rapporté dans sa statistique de la Bohême dix-huit vers latins à la louange de Gallus, composés par le fils de cet artiste (Martin Gallus), et Gerber nous fait connaître un même nombre de vers allemands qui se trouvent au bas du portrait du compositeur, gravé sur bois en 1593, avec cette inscription : *Image du très-célèbre musicien Jacques Gallus, autrement appelé Handl.* Un autre portrait, également gravé sur bois, en 1590, porte cette inscription latine : *Jacobus Händl* GALLUS *dictus, Carniolus, ætatis suæ* XL. Anno M.D.XC.

L'empereur avait accordé un privilége de dix ans à Gallus, pour la publication de ses ouvrages; il les a fait paraître sous ces titres : 1° *Missæ selectiores quædam, pro ecclesia Dei non inutiles, quinque, sex et octo vocum.* Prague, 1580, in-4°. Un exemplaire de cet ouvrage rarissime, divisé en quatre livres, est à la Bibliothèque royale de Berlin; malheureusement il y manque la partie d'*alto*. La Bibliothèque impériale de Vienne en possède un exemplaire complet. 2° *Musicum opus quinque, sex et octo vocum*, première partie, Prague, 1580; deuxième et troisième parties, *ibid.*, 1587; quatrième partie, *ibid.*, 1590. Il a été donné de nouvelles éditions de cet ouvrage à Francfort et à Nuremberg, 1588 à 1591. Le dernier motet de la dernière partie est à vingt-quatre voix divisées en quatre chœurs de six parties chacun. 3° *Moralia quinque, sex et octo vocibus concinnata, atque tam seriis quam festivis cantibus voluptati humanæ accommodata*, Norimbergæ, 1586, in-4°. Ce recueil contient quarante-sept morceaux de différents genres. L'édition de 1596, publiée dans la même ville et citée par Gerber, me paraît douteuse. 4° *Harmoniæ variæ quatuor vocum*, Prague, 1591. 5° Lib. III *Harmoniarum moralium* 4 *vocum*, ibid., 1591, in-4°. 6° *Sacræ cantiones de præcipuis festis per totum annum* 4, 5, 6, 8 *et plur. voc.*, Nuremberg, 1597, in-4°. 7° *Motettæ quæ præstant omnes*, Francfort, 1610. Trente-trois morceaux choisis dans les œuvres de Gallus ont été recueillis par Bodenschatz, dans sa grande collection de motets intitulée : *Florilegium portense* (*voyez* BODENSCHATZ). On a publié un motet de ce musicien (*Ecce quomodo moritur justus*)

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

dans le volume de la douzième année de la *Gazette musicale* de Leipsick.

Gallus partage avec Leon Hassler et Adam Gumpelzhaimer la gloire d'avoir représenté dignement l'école de composition de l'Allemagne pendant la dernière partie du seizième siècle. Ainsi que le dernier de ces auteurs, il a souvent hasardé de nouvelles harmonies d'un bon effet, qui préparaient l'art à la transformation de la tonalité; mais sa manière d'écrire était moins élégante que celle d'Adam Gumpelzhaimer. Il faisait un usage fréquent de changements de tons qui n'étaient pas toujours doux à l'oreille; il ne pouvait guère en être autrement, car l'élément harmonique de la transition naturelle n'existait pas encore. L'auteur de l'article *Gallus* du Lexique universel de musique publié par Schilling assure que les œuvres de cet artiste peuvent être comparées avec avantage aux productions des meilleurs maîtres italiens de son temps, et même avec les ouvrages de Palestrina. Il s'agit ici de choses si différentes, et dans les conceptions générales, et dans les détails, qu'il n'y a réellement pas de comparaison possible; en ce qui concerne Palestrina, on ne peut voir qu'une chose dans l'assertion de l'écrivain, à savoir une ignorance complète de la valeur des compositions de l'illustre maître de l'école romaine. Il faut avoir vu beaucoup de ces compositions, et les avoir étudiées longtemps pour comprendre l'immense supériorité de leur auteur sur Gallus dans l'art d'écrire, malgré le mérite incontestable de celui-ci.

GALLUS (Jean). *Voyez* Madaritsch (Jean).

GALTUS (Gerner), facteur d'orgues à Amsterdam, vécut vers le milieu du dix-septième siècle. On a de lui l'orgue de Monnikendam, qui a deux claviers à la main et un clavier de pédales; il a été construit en 1640. En 1650, il a commencé l'orgue de l'église neuve d'Amsterdam; mais, la mort l'ayant empêché de terminer son travail, ce fut un autre facteur, nommé Hagelbeer, qui mit la dernière main à cet instrument, et qui l'acheva en 1651.

GALUPPI (Balthasar), dit *Buranello*, parce qu'il était né, le 18 octobre 1706, dans l'île de Burano, à huit lieues de Venise, fut l'un des compositeurs les plus originaux de l'Italie, dans le genre comique. Les premiers principes de la musique lui furent enseignés par son père, barbier de profession, lequel jouait du violon dans les entr'actes au théâtre de Comédie. A peine âgé de seize ans, Galuppi se rendit à Venise et y vécut avec le salaire qu'il recevait comme organiste de plusieurs églises. Bien que fort ignorant des principes de l'art, il osa mettre en musique un opéra bouffe qui avait pour titre : *la Fede nell' incostanza, ossia Gli Amici rivali*, qui fut outrageusement sifflé. Désespéré de cette mésaventure, Galuppi était presque résolu d'abandonner la musique et d'embrasser la profession de son père, lorsqu'il eut le bonheur d'inspirer de l'intérêt à l'illustre Marcello (*voyez* ce nom), qui, ayant reconnu les heureuses dispositions du jeune Balthasar, le fit entrer dans l'école de *Lotti*, où il se livra à l'étude du contrepoint avec ardeur pendant trois années. Lotti eut bientôt distingué Galuppi entre ses autres élèves, et lui témoigna une affection qui excita la jalousie de *Pollarolo*, élève alors de la même école. *En voici un*, dit-il un jour en désignant le Buranello, *qui sera bon pour faire la barbe.* — Oui, répondit Galuppi, *je la ferai à moi et à vous.* Lorsqu'il se crut assez habile pour aborder la scène, il eut encore recours à la bonté de Marcello, qui écrivit pour lui le livret de *la Dorinda*, dont il composa la musique: cet ouvrage fut représenté au théâtre de Sant' Agnelo, pendant la foire de l'Ascension, en 1729, et fut bien accueilli du public. Dans cet ouvrage, comme dans ses autres opéras, Galuppi ne brille point par la force de l'harmonie; mais une gaieté soutenue, une verve inépuisable, et les formes gracieuses de son chant lui ont acquis une célébrité qui a résisté longtemps aux caprices de la mode. Ses opéras, il est vrai, ont disparu de la scène, et la révolution opérée dans les formes dramatiques les en a vraisemblablement éloignés pour jamais; mais les compositeurs y trouveront toujours un modèle des qualités les plus essentielles du genre comique. Galuppi se livra aussi à l'étude du clavecin, et devint un des artistes les plus habiles sur cet instrument. Depuis 1729, les succès de ce compositeur sur tous les théâtres d'Italie furent presque sans interruption jusqu'à sa mort. Devenu maître de chapelle de Saint-Marc, le 6 avril 1762, organiste de plusieurs églises, et maître du Conservatoire *degli Incurabili*, il occupa ces places jusqu'à l'âge de soixante-trois ans, où il fut appelé en Russie par l'impératrice Catherine II. Outre un traitement de quatre mille roubles, on lui assurait un logement, et une voiture de la cour était mise à sa disposition. L'orchestre qu'il y trouva pour exécuter ses opéras était détestable, et n'avait pas même l'idée des nuances du *piano* et du *forte*; par ses soins, il parvint à le rendre plus supportable. Le premier opéra que Galuppi donna à Pétersbourg fut *Didone abbando-*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

nata; l'impératrice en fut si satisfaite qu'elle envoya à Galuppi, le lendemain de la première représentation, une tabatière d'or enrichie de diamants, avec mille ducats, *que la reine de Carthage lui avait*, disait-elle, *légués par son testament*. Galuppi revint à Venise en 1768, et y reprit ses travaux et ses emplois. Il continua d'écrire pour le théâtre jusqu'en 1777, et pour l'église jusqu'à sa mort, arrivée au mois de janvier 1785. Burney le vit à Venise en 1770, entouré d'une famille nombreuse, et comblé d'honneurs et de biens. Il avait conservé toute la vivacité, tout le feu, toute la gaieté de sa jeunesse, et ces qualités se manifestèrent jusque dans ses derniers ouvrages. Voici la liste de ses opéras : 1722, *Gli Amici rivali*; *la Fede nell' incostanza*; 1729, *Dorinda*; 1730, *Odio placato*; 1733, *Argenide*; 1735, *l'Ambizione depressa*; 1736, *Elisa regina di Tiro*; *la Ninfa Apollo*; *Tamiri*; *Ergilda*; 1737, *Alvilda*; 1740, *Gustavo I, re di Svezia*; *Aronte, re de' Sciti*; 1741, *Berenice*; 1744, *Madame Ciana*; *l'Ambizione delusa*; *la Libertà nociva*; 1745, *Forze d'amore*; 1746, *Scipione nelle Spagne*; 1747, *Arminio*; 1749, *Arcadia in Brento*; 1750, *il Page della Cucagna*; *Arcifanfano, re de Matti*; *Alcimena, principessa dell' isole Fortunate*; *il Mondo della luna*; 1751, *la Mascherata*; 1752, *Ermelinda*; *il Mondo alla rovescia*; *il Conte Caramela*; *le Virtuose ridicole*; *Calamità de' Cuori*; 1753, *i Bagni d'Abono*; 1754, *il Filosofo di campagna*; *Antigona*; *il Povero superbo*; 1755, *Alessandro nell' Indie*; *la Diavolessa*; 1756, *Nozze di Paride*; *le Nozze*; 1757, *Sesostri*; *la Partenza ed il ritorno de' Marinari*; 1760, *Adriano in Siria*; 1761, *l'Amante di tutte*, *Artaserse*; *i Tre amanti ridicoli*; *Ipermestra*; 1762, *Antigono*; *il Marchese villano*; *Viriate*; *l'Uomo femina*; 1763, *il Puntiglio amoroso*; *il Re alla caccia*; 1764, *Cajo Mario*; *la Donna di governo*; 1764. En 1782, Galuppi composa la musique de la cantate à cinq voix : *il Ritorno di Tobia*, qui fut chantée au Conservatoire *degli Incurabili*, à l'occasion de l'arrivée du pape Pie VI à Venise. La musique d'église de Galuppi est restée en manuscrit, comme ses opéras : il est faible d'invention et de facture dans cette partie de ses ouvrages. On trouve, à la Bibliothèque impériale, à Paris, un *Salve Regina* de sa composition. M. l'abbé Santini, de Rome, possède trois messes à quatre voix; le psaume *In te Domine* à cinq voix; *Victimæ paschali* à quatre voix, et des motets à quatre voix, de cet auteur. Parmi les oratorios de Galuppi, on distingue particulièrement *la Fornace di Babilonia*, *Debbora profetessa*, et *Moyses de Sinaï reversus*.

GAMA (MM.). Deux frères de ce nom, facteurs de pianos à Nantes, ont imaginé et exécuté, en 1827, après beaucoup d'essais, un instrument à clavier et à archet, auquel ils ont donné le nom de *Plectro-euphone*. Cet instrument, du même genre que le *Polyplectron* que M. Dietz fils fit entendre dans le même temps, et que plusieurs autres instruments à archet et à clavier, a été entendu à Nantes et à Paris. Comme tous ces instruments, il avait de beaux sons graves, mais le haut avait plus d'analogie avec la vielle qu'avec le violon. Le *Plectro-euphone* est maintenant oublié.

GAMBALE (Emmanuel), professeur de musique à Milan, né au commencement du dix-neuvième siècle, a fixé sur lui l'attention publique par un nouveau système de notation musicale combiné d'une manière ingénieuse, et dont il publia l'exposé sous ce titre : *la Riforma musicale, riguardante un nuovo stabilimento di segni e di regole per apprendere la musica*, Milano, coi tipi di Paulo Andrea Molina, 1840, trente-huit pages gr. in-8°, avec dix-huit pages de musique. La base du système consiste à représenter chacun des sons de l'échelle chromatique par un signe spécial, et conséquemment à supprimer les dièses, bémols, et bécarres, au moyen d'une portée de six lignes divisée en deux groupes de trois lignes, que sépare un intervalle plus grand entre la troisième et la quatrième lignes. Chaque degré et chaque espace de la portée représentent deux sons; le premier, nommé vulgairement *naturel*, est exprimé par une note blanche, et le son supérieur ou *dièse*, par une note noire sur la même position. De plus, l'espace double de la troisième ligne à la quatrième fournit deux positions, à savoir, une au-dessus de la troisième ligne, et une au-dessous de la quatrième, d'où il résulte que quatre des douze sons chromatiques de l'octave sont renfermés dans ce seul espace. Par cela même que plusieurs sons occupent la même position dans la portée, les clefs de la notation ordinaire perdent leur signification et sont supprimées. Les douze sons chromatiques d'une octave trouvent leur place sur trois lignes et dans les espaces, et la portée de six lignes représente deux octaves complètes. Il suffit à M. Gambale de distinguer les autres octaves par les chiffres 1, 2, 3, 4, etc. Mais les notes blanches et noires ayant pour objet d'être les signes des intonations, il faut, de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

toute nécessité, que M. Gambale imagine un système nouveau de signes de durée : ce qu'il fait, en effet, tant pour les sons que pour les silences; et par cela même que le contenu des temps de la mesure n'est plus représenté par les formes des notes, l'usage des barres de mesure disparaît également. Tel est, en abrégé, le système de M. Gambale. Il a fait disparaître les dièses, bémols, bécarres, les clefs, ainsi que l'expression de deux sons par un même nom de notes; il a supprimé un grand nombre de lignes accidentelles pour les sons suraigus ou pour les sons graves, et enfin, il a réduit de beaucoup l'espace de la notation, et quant à la nouveauté de ses signes, il peut dire aux musiciens qui les improuvent à cause de leur étrangeté : *Apprenez-les par l'usage, comme vous avez appris ceux de votre notation.* Mais, comme tous les critiques de la notation en usage et inventeurs de systèmes nouveaux, il n'a pas compris que ce qu'il considère comme les défauts de la notation vulgaire constitue précisément son avantage immense, lequel consiste à peindre aux yeux les groupes les plus compliqués de sons et de durées au premier aspect, sans qu'il soit nécessaire de faire aucune opération mentale, ni de porter l'attention sur les détails inséparables des systèmes qui ont pour objet la simplification. C'est précisément parce qu'elle est composée d'un grand nombre de signes, ayant tous une destination spéciale qui ne se confond point avec d'autres, que cette notation est celle qui atteint mieux le but. Toute entreprise qui aura pour objet de lui en substituer une autre sera toujours infructueuse. M. Gambale a eu la preuve de cette vérité par sa propre expérience. En 1846, il ouvrit une école pour la propagation de son système, qu'il réduisit en tableaux publiés sous ce titre : *la Prima parte della Riforma musicale concernente la fonica e grafica espressione dei suoni, delle loro distanze e delle loro durate, esposta in sei prospetti*, Milano, 1846, in-fol. de douze planches. De plus, il traduisit dans son système de notation et pour l'usage de ses élèves les cinquante leçons progressives de la méthode d'Adam pour le piano, des œuvres de Corticelli, Hunten, Kalkbrenner, Thalberg, Wilmers, Liszt, Chopin, le *Gradus ad Parnassum* de Clementi, le recueil de *partimenti* ou basses chiffrées de Fenaroli, et des morceaux de chant. Tout cela fut publié, et beaucoup d'argent fut dépensé; mais le résultat fut celui de toutes les entreprises désespérées qui ont eu pour objet de changer la seule langue qui soit véritablement universelle; c'est-à-dire, beaucoup d'efforts en pure perte, l'existence d'un homme intelligent perdue dans des illusions irréalisables, et de grandes dépenses infructueuses. M. F.-A. Hœser a fait une traduction allemande de l'écrit de M. Gambale sur la réforme musicale, sous ce titre : *Die musikalische Reform. Ein neuen System von Zeichen und Regeln, die Musik zu erlernen*, Leipsick, Breitkopf et Hærtel, 1845, in-8°. M. Gambale a traduit mon *Grand Traité d'harmonie* en italien, sous ce titre : *Trattato complete della teoria e della pratica dell' Armonia di F.-J. Fétis*, etc. *Prima traduzione dall' originale francese*, Milano, presso F. Lucca, un volume gr. in-4°. Une autre traduction italienne, par M. Mazzucato, a paru à Milan, chez Ricordi.

GAMBARA (Charles-Antoine), chevalier de l'ordre de la Couronne de fer, est né à Venise, en 1774, de parents nobles, et a fait ses études au Collége des nobles, à Parme, où il passa huit années. Le goût de la musique s'est manifesté en lui dès son enfance; il s'est livré de bonne heure à l'étude du violon sous la direction de Melegari, du violoncelle, sous Ghiretti, musicien de la chambre du duc de Parme, et du contrepoint, sous le maître de chapelle J. Colla. Après sa sortie du collége, il s'est rendu à Brescia, où il a achevé ses études musicales sous la direction de Capnetti, maître de chapelle de la cathédrale. On connaît de sa composition : 1° Quatre symphonies à grand orchestre. 2° Une concertante pour plusieurs instruments. 3° Un quintetto pour harpe, violon, mandoline, viole et violoncelle. 4° Deux œuvres de trios pour deux violons et basse. 5° Deux œuvres de quatuors. 6° Plusieurs morceaux de musique vocale. Aucun de ces ouvrages n'a été gravé. M. Gambara est auteur d'un petit poëme à la louange de Haydn, qui a pour titre : *Haydn coronato in Elicone*, Brescia, per Nicolo Bertoni, 1819, in-8°.

GAMBARO (Jean-Baptiste), virtuose sur la clarinette, né à Gênes, en 1785, se fixa à Paris, en 1814, après avoir été chef de musique d'un régiment italien au service de France. Il y établit un commerce de musique, particulièrement pour les instruments à vent et les corps de musique militaire. En 1816, il entra comme première clarinette à l'orchestre du Théâtre-Italien, dont madame Catalani venait de prendre la direction. Un beau son, une manière noble et expressive de chanter sur son instrument, étaient les qualités distinctives de son talent. Ce fut lui qui exerça une influence très-salutaire sur le jeu de Berr (*voyez* ce nom), devenu

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

seconde clarinette près de lui dans le même orchestre. En 1823, Gambaro ressentit les premières atteintes d'une maladie de poitrine; il mourut, jeune encore, dans l'été de 1828. On a de lui : Trois quatuors concertants pour flûte, clarinette, cor et basson, op. 4. Paris, chez l'auteur et Leipsick, Breitkopf et Hærtel; premier et deuxième concertos pour la clarinette, *ibid.*; Trois duos pour deux clarinettes, op. 3; Trois, *idem.*, op 6; Douze caprices pour la clarinette, œuvre 18; plusieurs fantaisies pour clarinette et orchestre ou quatuor; plusieurs recueils pour harmonie militaire, extraits des opéras italiens.

GAMBERINI (Michel-Ange), né à Cagli, vécut vers le milieu du dix-septième siècle, et fut maître de chapelle de l'église Saint-Venance à Fabriano. On connaît de lui un œuvre de motets qui a été imprimé à Venise, en 1655.

GAMBINI (C. A.), pianiste et compositeur, né à Gênes, vers 1818, a commencé à se faire connaître par des productions pour son instrument, vers 1838. D'abord imitateur de Thalberg et de Dœhler, comme la plupart des pianistes de la même époque, il a comme eux substitué les arpéges aux gammes dans les traits brillants et a cherché des effets dans la puissance de la sonorité. Plus tard, il est quelquefois rentré dans des voies plus classiques, notamment dans ses douze études, œuvre 30, et surtout dans son premier trio (en *mi*) pour piano, violon et violoncelle concertants, op. 54. Plus tard encore, ayant pris, dans sa ville natale une position qui le fait en quelque sorte le chef de la musique dans cette partie de l'Italie, il a donné plus de portée à sa pensée, et a écrit diverses cantates, drames mêlés d'orchestre et de chant; et, enfin, a abordé la scène en 1853, par l'opéra sérieux *Eufemio di Messina*, représenté avec succès sur le théâtre Carcano, à Milan. On connaît aussi de lui un *Colombo*, dont il a été exécuté des fragments à Gênes, en 1846.

GAMBLE (Jean), violoniste et compositeur anglais, eut pour maître Ambroise Beyland, bon artiste de son temps. Gamble fut d'abord attaché à l'orchestre d'un théâtre particulier, puis il entra au service du roi d'Angleterre Charles II, comme musicien de la chambre. Il a composé les airs de ballets et les divertissements de plusieurs pièces de théâtre, et l'on a de lui des airs avec accompagnement de théorbe et de basse de viole. Il en a paru deux recueils sous le titre de *Ayres and dialogues to be sung to the theorbo-lute or bass-viol.* London, Humphry-Mosley, 1657, petit in-fol. L'autre recueil a pour titre : *Ayres and dialogues for one, two and three voyces, to be sung either to the theorbo-lute or bass-viol.* The second book. London, Nathaniel Ekin, 1659, petit in-fol. On trouve en tête du premier recueil le portrait de Gamble, gravé par J. Cross.

GAMMERSFELDER (Jean), musicien du seizième siècle, l'un des premiers compositeurs de chants simples pour tous les psaumes, lesquels ont été publiés en un recueil intitulé : *Der Ganze Psalter in Gesangsweyss.* Nuremberg, 1542, in-8°. (Voyez *Neues Repertorium von seltenen Büchern*, Nuremberg, 1796, deuxième partie, p. 16.)

GANASSI (Sylvestre), surnommé **DEL FONTEGO** à cause du lieu de sa naissance, bourg de l'État vénitien, a été attaché comme instrumentiste à la musique de la Seigneurie de Venise, dans la première moitié du seizième siècle. On a de cet artiste deux ouvrages aussi intéressants par leur objet que par leur excessive rareté; le premier a pour titre : *La Fontegara, la quale insegna di suonare il flauto con tutto l'arte opportuna ad essa istria (industria) massime il diminuire, il quale sara utile ad ogni instrumento di fiato e chorde et anchora a chi si diletta di canto. Composto per Sylvestro di Ganassi del Fontego sonator della Illma S^a di V^a.* A la fin du volume on lit : *Impressum Venetiis per Sylvestro di Ganassi del Fontego, sonator della Illma Signoria di Venetia hautor pprio (proprio).* MDXXXV, in-4° obl. de 163 feuillets non chiffrés. Les feuilles ont des signatures. Le frontispice est gravé et représente des personnages chantants accompagnés par trois flûtes. L'instrument dont il s'agit ici est la flûte à bec et à sept trous : elle se divisait en quatre espèces, c'est-à-dire, le soprano, le contralto, le ténor et la basse. Les pages 6 à 15 représentent les flûtes avec les trous ouverts ou bouchés pour former toutes les notes. Ce livre est le plus ancien où l'on trouve des règles pour employer divers ornements de la mélodie, dont on a fait ensuite usage non-seulement dans la musique instrumentale, mais aussi dans l'art du chant. Le second ouvrage de Ganassi est un traité de l'art de jouer de la viole, intitulé : *Regola Rubertina, regola che insegna a sonar de viola d'archo tastata, de Silvestro Ganassi del Fontego.* Frontispice gravé qui représente un concert. L'ouvrage est divisé en deux parties. La première est composée de 50 pages petit in-4° obl. Les feuillets sont chiffrés au recto. A la fin de la dernière page on lit : *In Venetia ad istantia de l'autore*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

M.D.XLII. La deuxième partie a pour titre : *Lettione seconda pur della prattica di sonare il violone d'arco da tasti, composta per Silvestro Ganassi del Fontego desideroso nella pictura, la quale tratta dell' effetto della corda falsa, giosta et media, et il ponere li tasti con ogni razon e prattica, et ancora lo accordare ditto violone con la diligentia conveniente in diverse maniere, et accomode ancora per quelli che sonano la viola senza tasti. Con una nuova tabolatura di lauto*, etc. Cette partie contient 24 feuillets doubles non chiffrés. A la fin du dernier feuillet on lit : *Stampato per l'autore proprio nel* M.D.XXXXIII. Le P. Martini a donné d'une manière incorrecte le titre de ce dernier ouvrage, et il a été copié par les biographes et bibliographes. Draudius semble indiquer, dans sa Bibliothèque classique (p. 1650), qu'il a été fait une traduction latine de ce livre sous le titre : *Institutio ad testitudinem et chelyn ;* mais cette traduction n'existe pas. Ce livre, dont la rareté est excessive, est intitulé : *Regola Rubertina*, parce qu'il a été publié sous les auspices de Robert Strozzi, de l'illustre famille florentine de ce nom. On voit, dans la première partie, que la viole (à cases sur la touche) se divisait en trois espèces principales qui étaient le soprano, le ténor et la basse (1). Ganassi cite (2me partie, chap. XVI) Julien Tiburtino et Louis Lasagnino, de Florence, comme les plus habiles joueurs de viole de son temps.

GANCALDI (Charles), avocat à Bologne, né dans cette ville, en 1788, est auteur de l'écrit intitulé : *Elogio a Felice Radicati, maestro di musica.* Bologne, Nobili, 1829, in-4°.

GANDINI (le chevalier Antoine), maître de chapelle du duc de Modène, né à Bologne, vers 1780, est élève du P. Mattei pour la composition. Il a écrit, pour le théâtre royal de Turin, l'opéra de *Ruggero*, et, pour celui de Modène, *Erminia* et *Antigono*. On connaît aussi plusieurs cantates de sa composition. En 1827, il a fait jouer avec succès *Zaira*, au théâtre ducal de Modène. Cet ouvrage a été repris en 1830. Dans l'année suivante, il a fait jouer, au même théâtre, *Isabella de Lara*. En 1834, il y a donné *Maria di Brabante*, et enfin, après un silence gardé pendant huit années, il a fait représenter, au même théâtre, *Adelaide di Borgogna*, en 1842. Gandini avait atteint alors l'âge de soixante-deux ans ; ce fut son dernier ouvrage dramatique. Quelques morceaux de ses opéras ont été publiés séparément à Milan, chez Ricordi. Cet artiste a été fondateur de l'Institut philharmonique de Modène.

GANDINI (Salvator), ecclésiastique dont la vie est ignorée, florissait vers le milieu du dix-septième siècle. On a imprimé de sa composition un ouvrage qui a pour titre : *Messa e salmi della B. V. a quattro e cinque voci con duo violini ad libitum*, Venise, Franç. Magni, 1658, in-4°.

GANDO (Nicolas), fondeur en caractères, né à Genève au commencement du dix-huitième siècle, alla d'abord à Berne, et se rendit ensuite à Paris, où il établit une fonderie qui eut une sorte de célébrité. Il s'était attaché particulièrement à perfectionner les caractères propres à imprimer la musique. Ce typographe est mort à Paris vers 1767. Son fils, Pierre-François, né à Genève, en 1733, mort à Paris en 1800, était devenu son associé. Tous deux ont publié plusieurs essais de caractères, et des observations qui ne manquent pas d'intérêt sur divers objets de leur art, parmi lesquels on remarque : 1° *Observations sur le traité historique et critique de M. Fournier le jeune, sur l'origine et les progrès des caractères de fonte pour l'impression de la musique*, Paris, 1766, in-4° de 27 pages. On trouve dans cet écrit six morceaux d'ancienne musique, provenant du fonds de Ballard, et un motet imprimé selon le procédé de Gando, avec une presse dont il se dit l'inventeur, où les notes et les lignes s'imprimaient à part. (*Voyez* le *Journal des Savants*, octobre, 1766.) 2° *Psaume CL*, petit motet par M. l'abbé Roussier, imprimé avec les caractères de Gando père et fils, Paris, 1766, in 4°, de 8 pages. Fournier répliqua aux attaques de Gando, et sa réponse (réimprimée dans son *Manuel typographique*, pag. 289—306) contient une accusation de plagiat contre les Gando, et critique vivement leurs caractères. Ceux-ci sont d'un aspect plus agréable que les siens ; toutefois les uns et les autres étaient fort inférieurs à ceux que Breitkopf avait fait connaître précédemment, et tous ont été effacés depuis par ceux de MM. Olivier et Godefroi, et surtout par ceux de M. E. Duverger.

GANNASSI (le P. Jacques), né à Trévise, dans les premières années du dix-septième siècle, y fut moine franciscain, et maître de chapelle à l'église Sainte-Marie. On connaît sous son nom un œuvre qui a pour titre : *Vespertina Psalmodia totius anni solemnit.*

(1) Voyez, sur ce sujet, mon livre intitulé : *Antoine Stradivari, luthier célèbre, connu sous le nom de Stradivarius ; précédé de recherches historiques et critiques sur l'origine et les transformations des instruments à archet.* Paris, Vuillaume, 1856, pp. 58 18.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Item cantica duo B. M. V. quatuor vocibus, Venise, Alex. Vincenti, 1637, in-4°.

GANSBACHER (Jean). *Voyez* Gensbacher.

GANSPECKH (Guillaume), fils de Gaspard-Joseph, musicien de l'électeur de Bavière, naquit à Munich, en 1691. Son père lui enseigna la musique et pendant ce temps il fit à Munich ses études littéraires et philosophiques. Quand elles furent achevées, il entra chez les Prémontrés de Ranshoven et y prit l'habit de chanoine régulier. On ignore l'époque de sa mort. Ganspeckh a publié à Munich, en 1724 : *Octiduum sacrum*, contenant huit messes brèves à quatre voix, deux violons *ad libitum* et orgue, op. 1. Le baron d'Arétin a possédé en manuscrit un autre œuvre de ce musicien, contenant douze offertoires pour le commun des saints et des temps, à quatre voix, avec accompagnement de deux violons obligés et orgue.

GANSWIND (...), virtuose sur la viole d'amour, est né en Bohême, vers 1775. Il vivait à Prague, en 1807, comme officier de la maison du comte de Buquoi, et se faisait alors entendre avec un brillant succès dans les concerts. Plusieurs concertos, des sonates, trios et duos ont été écrits par lui pour son instrument. Il a formé de bons élèves, parmi lesquels on remarque MM. Powliezek, secrétaire du prince de Furstenberg, Eberle ; secrétaire de l'archevêque Przichowsky, et surtout François Richter, le plus habile de tous.

GANTEZ (Annibal), prieur de la Madeleine, en Provence, chanoine semi-prébendé, maître des enfants de chœur et de la musique à l'église de Saint-Étienne d'Auxerre, naquit à Marseille au commencement du dix-septième siècle. Il avait été d'abord maître de musique des cathédrales d'Aix, d'Arles et d'Avignon, puis il avait rempli les mêmes fonctions à Paris, dans les églises Saint-Paul et des Innocents. Ce musicien a fait imprimer *l'Entretien des musiciens*, Auxerre, 1643, petit in-12 de deux cent quatre-vingt-quinze pages. Cet ouvrage est composé de cinquante-neuf lettres sur des objets relatifs à la musique d'église en France. On y voit (p. 278) que l'auteur avait fait imprimer précédemment un recueil d'airs, dédié au maréchal de Schomberg, une messe à plusieurs voix, intitulée : *Lætamini*, dédiée à l'abbé de Roches, et une autre dédiée à Mlle de Saint-Géran. *L'Entretien des musiciens* fournit des renseignements pleins d'intérêt sur l'état de la musique en France, et sur quelques musiciens qui vivaient sous le règne de Louis XIII et au temps de la minorité de Louis XIV. Castil-Blaze en a publié un curieux fragment dans son *Histoire de la chapelle de musique des rois de France*. On trouve dans le *Mercure* du mois de décembre 1738 (p. 2548) une lettre très-détaillée de l'abbé Lebeuf sur Gantez, et sur son livre.

GANTZLAND (Chrétien), était étudiant en droit à l'Université de Jéna lorsqu'il publia la thèse intitulée : *Dissertatio inauguralis juridica de Buccinatoribus eorumque jure*, Jéna, 1711, in-4° de cinquante-deux pages, avec un poëme de deux pages sur la trompette. Cette dissertation est attribuée à Wildvogel (Chrétien), dans la première édition de cette *Biographie universelle des musiciens* ; mais ce savant a seulement présidé comme professeur à la discussion de la thèse.

GANZ. Trois frères de ce nom se sont fait connaître comme musiciens distingués en Allemagne. L'aîné, Adolphe Ganz, est né à Mayence, le 14 octobre 1790. Il reçut de son père, bon musicien de cette ville, les premières instructions de musique et de violon ; plus tard, il apprit à jouer de plusieurs autres instruments. Sébastien Holbusch lui fit faire ensuite un cours d'études d'harmonie. En 1819, il obtint la place de directeur de musique de la ville de Mayence. Il l'occupa pendant quatre ans ; puis, en 1825, le grand-duc de Hesse-Darmstadt (Louis II) lui accorda le titre et la position de maître de chapelle de la cour, sans qu'il quittât néanmoins Mayence. Dans cette situation, Ganz a écrit un mélodrame avec chœur ; plusieurs ouvertures et marches pour des drames et tragédies ; des *Lieder* et des chants pour des chœurs d'hommes.

GANZ (Maurice), premier violoncelliste de la musique du roi de Prusse, à Berlin, est né à Mayence, en 1804. Les premières leçons de musique lui furent données par son père, qui jouait bien du violoncelle. A l'âge de onze ans, le jeune Ganz faisait déjà admirer son habileté sur cet instrument. Il acheva ses études musicales sous la direction de Stiastny, bon maître de Francfort-sur-le-Mein, puis il entra comme premier violoncelle au Théâtre-National de Mayence, où son frère aîné, Adolphe Ganz, était chef d'orchestre. En 1826, Maurice a été appelé à Berlin, pour remplir dans la chapelle royale la place de premier violoncelle, précédemment occupée par les célèbres artistes Duport et Romberg. En 1833, il a fait un voyage à Paris et à Londres, pour y donner des concerts, et, en 1837, il est retourné dans cette dernière ville, où il s'est fait entendre dans un des concerts

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de la Société philharmonique. Il était aux fêtes de Bonn, dans le mois d'août 1845, pour l'inauguration de la statue de Beethoven, et il s'y fit entendre dans un concert. Les qualités qui distinguent le talent de Ganz sont un son plein de rondeur et de moelleux, et une exécution brillante dans les traits. On a publié de cet artiste des concertos et des variations pour violoncelle; des duos pour violon et violoncelle et pour piano et violoncelle, etc., à Berlin et à Mayence. Ses principaux ouvrages sont : Premier concerto pour violoncelle et orchestre, op. 9, Berlin, Schlesinger; deuxième concerto *idem*, op. 21, Mayence, Schott; premier concertino pour violoncelle et orchestre, op. 12, Leipsick, Hofmeister; deuxième *idem*, op. 19, *ibid.*; trio pour violon, alto et violoncelle, op. 8, Mayence, Schott; trois *Lieder* pour voix seule, avec accompagnement de violoncelle obligé et piano, *ibid.*

GANZ (Léopold), frère des précédents, directeur des concerts et violon solo du roi de Prusse, est né à Mayence, en 1806. Encore enfant, il entra comme violoniste au théâtre de Mayence, reçut des leçons d'un bon élève de Spohr, et s'exerça avec son frère à des effets d'ensemble pour le violon et le violoncelle, à l'imitation des frères Bohrer. En 1826, ils succédèrent à ces deux artistes dans la musique du roi, à Berlin. Léopold a publié, avec son frère, des duos brillants pour violon et violoncelle, Mayence, Schott. C'est dans ces duos que les frères Ganz ont été souvent applaudis, à cause du brillant et du fini de leur exécution. Léopold Ganz a voyagé en Hollande, en 1825, et a joué avec de brillants succès à La Haye, à Rotterdam et à Amsterdam. En 1835, il a visité l'Angleterre avec son frère Maurice.

GARAT (Pierre-Jean), né à Ustaritz, petite ville du département des Basses-Pyrénées, le 25 avril 1764, fut le chanteur le plus étonnant qu'ait eu la France. Fils d'un avocat distingué, il n'était pas destiné à la profession d'artiste; mais, guidé par un instinct irrésistible, il fut musicien presque en naissant. Sa mère, qui possédait une belle voix, et qui chantait fort bien dans l'ancien style, lui donna les premières leçons. Il apprit ensuite les principes de la vocalisation d'un maître italien nommé Lamberti, qui habitait à Bayonne. Mais ce fut après que la famille de Garat se fut établie à Bordeaux qu'il eut occasion de développer le talent extraordinaire dont la nature l'avait doué. François Beck, compositeur excellent et directeur de l'orchestre du grand théâtre, ayant entendu le jeune Garat, reconnut bientôt tout ce qu'on pouvait attendre d'une organisation telle que la sienne; il se plut à cultiver de si heureuses dispositions, et s'attacha surtout à perfectionner le goût et le sentiment du beau qui étaient naturels à son élève. C'est à ce maître habile que Garat reconnaissait devoir ce qu'il savait en musique, et la direction donnée à son talent.

Garat trouvait dans la volonté de son père de grands obstacles à satisfaire son penchant pour la musique. Destiné à la profession d'avocat, il était obligé de suivre des cours pour s'y préparer, et ne pouvait se livrer à son goût favori qu'en cachette, et au moyen des petites ruses de sa mère. Lorsqu'il eut atteint sa seizième année, on l'envoya à Paris pour y faire son droit; mais on pense bien que dès qu'il se vit libre, ce ne fut pas à étudier le Digeste et ses commentateurs qu'il employa son temps. Bientôt lié avec les principaux artistes et amateurs, notamment avec le fameux chevalier de Saint-Georges, il n'eut plus d'autre occupation que celle d'étudier l'art pour lequel il était si heureusement organisé. Cette époque était la plus favorable au développement de ses facultés extraordinaires. La querelle des Gluckistes et des Piccinnistes avait fait de la musique l'objet à la mode. Sous quelque bannière qu'on fût engagé, on n'en parlait qu'avec un enthousiasme qui se trouvait d'accord avec l'ardente imagination du jeune Garat.

L'arrivée de MMmes Todi et Mara à Paris, leur rivalité, et l'éclat de leur talent dans des genres différents, occupèrent le public comme l'avaient fait précédemment Gluck et Piccinni, et firent une profonde impression sur Garat. Pour la première fois il eut l'idée d'un chant pur, élégant et correct, d'une vocalisation parfaite, et d'une expression naturelle sans exagération et sans cris. C'est de ce moment que date son talent.

Cependant l'étude du droit était absolument négligée par le jeune musicien. Son père, homme sévère et peu sensible à la musique, s'aperçut enfin que sa volonté était méconnue : de vifs reproches furent adressés par lui à son fils, et bientôt celui-ci cessa de recevoir la pension qui l'avait alimenté jusqu'alors. Garat était habitué à la liberté et à l'aisance de la société choisie qu'il fréquentait; la privation de moyens de fournir à ses dépenses lui fut donc très-pénible. Mais la fortune veillait sur lui, et bientôt sa nomination à la place de secrétaire particulier du comte d'Artois le mit dans une situation plus brillante qu'auparavant. Ce n'est pas tout. Le prince, charmé des

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

talents de son secrétaire, en parla à la reine, qui voulut l'entendre et qui en fut si satisfaite, qu'elle l'admit à l'honneur de faire de la musique avec elle. On conçoit l'effet de pareilles séductions sur l'esprit d'un jeune homme ardent : dans son ivresse, il osa écrire à son père qu'il devait voir qu'on peut se faire une existence honorable par la culture des arts aussi bien que par la jurisprudence. Il n'en reçut que cette réponse : *Je n'ignorais pas que, dans Rome dégénérée, des baladins et des histrions ont été les favoris des empereurs.* La faveur dont il jouissait à la cour avait donné à Garat la prétention de trancher du grand seigneur, et le jetaient dans des dépenses considérables. De 1787 à 1789, la reine fit payer deux fois ses dettes.

Toute relation avait cessé entre Garat et son père, lorsque le comte d'Artois fit un voyage à Bordeaux : son secrétaire l'accompagna. Arrivé dans cette ville, il employa le crédit des amis de sa famille pour y rentrer en grâce ; mais ce fut inutilement : on ne voulut point le recevoir. Beck, son ancien maître, n'était point alors dans une situation fortunée. Quelques personnes conçurent le dessein de donner un concert à son bénéfice où Garat devait chanter ; mais on n'espérait pas obtenir le consentement de son père : on se trompait. *Le talent de mon fils,* dit-il, *lui a coûté un établissement honorable et l'amitié de son père : qu'il lui serve du moins à faire une bonne action.* Malgré son aversion pour tout ce qui pouvait lui rappeler la cause de ses chagrins, il se laissa conduire à ce concert ; Garat s'y surpassa, et finit par attendrir celui qui n'avait pas voulu lui pardonner jusqu'alors. Le père embrassa son fils et ne se sépara de lui que réconcilié.

De retour à Paris, Garat ne tarda point à y trouver un nouvel aliment à son désir de perfectionner son goût. Les fameux bouffons, connus sous le nom de *Troupe de Monsieur,* y débutèrent en 1789. Dans cette troupe, la plus parfaite qui ait jamais été rassemblée peut-être, brillaient Mandini, Viganoni, MMmes Morichelli et Banti, chanteurs admirables d'une école dont les traditions sont perdues. Garat était mieux qu'un autre en état de juger du mérite de ces virtuoses ; aussi avaient-ils fait une si forte impression sur lui, que, dans les derniers temps de sa vie même, il n'en parlait qu'avec admiration. Il savait encore non-seulement les morceaux qu'ils chantaient, mais les inflexions et les fioritures de chaque phrase ; car sa mémoire, pour ce qui est relatif à la musique, tenait du prodige. C'est cette mémoire qui l'a toujours si bien servi, qu'indépendamment de son génie inépuisable pour les embellissements du chant, il s'emparait à l'instant et pour toujours de tout ce qui était bon.

Jusqu'à la révolution, Garat n'avait usé de son talent qu'en amateur ; après qu'elle eut renversé l'édifice de sa fortune, il dut songer à en tirer parti pour assurer son existence. Cependant les circonstances n'étaient point favorables à la culture des arts dans les années 1793 et 1794, époque du régime affreux connu sous le nom de *règne de la terreur.* Le célèbre violoniste Rode conçut le projet de passer en Angleterre, et détermina Garat à l'accompagner. Ils s'embarquèrent en effet, mais des vents contraires jetèrent vers les côtes d'Allemagne le bâtiment qui les portait, et ils furent contraints de se rendre à Hambourg.

Cette ville riche et commerçante avait recueilli beaucoup d'émigrés français. Les plaisirs de toute espèce s'y trouvaient réunis. Un bon spectacle et d'excellents concerts y offraient des ressources aux amateurs de musique. Les deux virtuoses y obtinrent des succès d'enthousiasme ; néanmoins la crainte qu'un séjour trop prolongé en pays étranger ne les fît considérer comme émigrés les ramena en France, avant la fin de 1794. L'année suivante, les fameux concerts de Feydeau commencèrent : Garat se fit entendre publiquement à Paris pour la première fois. Il n'est pas possible de donner une idée de l'impression qu'il y produisit ! D'autant plus étonnant qu'il chantait avec une égale supériorité les belles scènes des opéras de Gluck, les airs sérieux italiens, les airs bouffes de la même école, et jusqu'à la romance, il recueillit des applaudissements unanimes, et fixa pour toujours sa réputation. Le nom de Garat rappela dès lors l'idée de la perfection dans le chant.

Vers le même temps, le Conservatoire de musique fut institué, et Garat, qui y fut appelé comme professeur de chant, commença à former une série d'élèves qui, depuis lors, a fourni tant d'artistes distingués aux divers théâtres de la France, et même à ceux des pays étrangers. Doué d'une chaleur entraînante, et de la faculté si rare de communiquer aux autres ses propres sensations, il a su mieux qu'un autre exciter l'émulation des élèves, faire naître en eux le sentiment du beau, et leur inspirer la confiance du talent. Ces qualités sont plus rares que la connaissance la plus parfaite du mécanisme du chant : c'est sous ce rapport que nous ne craignons pas d'affirmer qu'aucun professeur ne les a possédées comme Garat.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Mme Barbier Walbonne, Mlle Chevalier (plus tard Mme Branchu), Roland, Nourrit, Despéramons, Ponchard, Levasseur, Mmes Duret, Boulanger, Rigaut et une foule d'autres, ont été formés par ses soins, et lui ont dû la plus grande partie de leurs succès. Un professeur comme Garat est une espèce de miracle, un effort de la nature; aussi n'est-il point remplacé : il ne le sera peut-être jamais. Il est difficile de prévoir les résultats qu'il aurait obtenus, si la partie technique de son art eût été dès l'enfance la base de son éducation vocale; malheureusement son savoir n'égalait pas son instinct. Sa dernière élève fut Mlle Duchamp, qui avait un talent plein d'élévation, mais dont la voix subit de bonne heure une altération grave qui borna sa carrière d'artiste. Garat en devint éperdument amoureux à l'âge de près de cinquante-cinq ans, et l'épousa.

Les concerts de la rue de Cléry, qui succédèrent à ceux du théâtre Feydeau, en 1800, furent les derniers où Garat se fit entendre en public. Les dignités auxquelles son oncle, le comte Garat, fut élevé sous le consulat et sous l'empire, l'obligèrent à une espèce de retraite, dont il fut, dit-on, indemnisé par une pension. Quelques salons privilégiés devinrent donc le théâtre rétréci de ses succès. Son auditoire, réduit à quelques artistes et à des amateurs distingués, était peu nombreux; mais les applaudissements, donnés à propos et avec conviction, sont plus flatteurs que ceux qu'on arrache au caprice de la multitude ignorante.

Jusqu'à l'âge de près de cinquante ans, Garat excita l'étonnement et l'admiration; les artistes étrangers les plus célèbres avouaient que la réunion de tant de qualités supérieures était ce qu'ils avaient entendu de plus prodigieux. Telle était l'opinion de Marchesi et de Crescentini; Piccinni et Sacchini la partageaient. Réunissant tous les registres de voix dans sa voix singulière; ayant une égale flexibilité dans toute son étendue; doué d'une inépuisable fécondité pour les fioritures qu'il faisait toujours de bon goût et appropriées au caractère du morceau; ayant la plus belle prononciation qu'on ait jamais eue; enfin possédant une verve et une sensibilité extraordinaires, il maniait tous les styles avec une égale perfection. Nul n'a possédé la tradition de Gluck aussi bien que lui; nul n'a été plus entraînant dans le pathétique, plus élégant dans le demi-caractère, plus comique dans le bouffe. Qui ne l'a pas entendu dans son brillant, ne se doute pas de la perfection qu'on peut mettre, même dans le chant d'une romance. Il en avait composé de charmantes qui ont eu beaucoup de vogue : telles sont celles de *Bélisaire*, *Je t'aime tant*, *le Ménestrel*, etc. On a dit souvent qu'il n'était pas musicien : il est vrai qu'il ne lisait pas avec facilité à première vue. Il avait besoin de déchiffrer seul et lentement à son piano, ou d'entendre une fois le morceau dont il voulait prendre une idée; mais telle était sa facilité, qu'il en saisissait à l'instant le caractère et les proportions, et qu'il le chantait avec un fini qu'on aurait cru ne pouvoir être le résultat que de longues études. D'ailleurs, les qualités principales du musicien, la justesse d'oreille et le sentiment de la mesure, étaient chez lui dans une perfection qui tenait du prodige. *Quel dommage*, disait un jour Legros, *que Garat chante sans musique!* — *Sans musique!* s'écria Sacchini; *Garat est la musique même.*

Dans les dernières années de sa vie, il perdit la voix : cette perte l'affligea sensiblement. Il ne pouvait s'accoutumer à l'idée de décroître. Le souvenir de sa renommée, loin de charmer sa vieillesse, était un tourment pour lui, parce qu'il était encore avide de succès qu'il ne pouvait plus obtenir. Il cherchait à se faire illusion, et chantait encore; mais il n'était plus que l'ombre de lui-même. L'aspect d'un beau talent dans la décrépitude n'inspirait plus que de la pitié à ses amis. Il s'en aperçut enfin; la conviction que tout était fini pour lui altéra sa santé et finit par lui donner la mort, le 1er mars 1823, à l'âge de cinquante-neuf ans.

Ainsi finit un des chanteurs les mieux organisés qu'il y ait eu, et le plus étonnant peut-être; car une éducation forte, comme celle qu'on recevait autrefois dans les écoles d'Italie, n'avait point dirigé ses premiers pas; il ne dut ce qu'il fut qu'à son génie, à ses propres observations, et à la sensibilité musicale la plus exquise. Par une singularité inexplicable, Garat, bien que convaincu de l'éminence de son talent, ne parut pas comprendre que ce talent suffisait pour fixer sur lui l'attention publique. Il voulut occuper de sa personne, non-seulement le monde des salons, mais le peuple, par des excentricités de vêtements, d'allures et de langage qui approchaient souvent du ridicule. Faire de l'effet, être l'homme à la mode, était sa préoccupation de tous les instants. Il était heureux si, dans les promenades publiques, il entendait dire de toutes part : *Voilà Garat.* Passer inaperçu dans la rue était pour lui un chagrin véritable. Lorsque la génération qu'il avait charmée eut disparu, il eut souvent ce désappointement; mais, ne pouvant s'y accoutumer, il essaya de ramener sur lui l'attention

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

des passants en se montrant dans la rue avec des bottes rouges. Exaspéré par l'indifférence avec laquelle on le voyait dans cet accoutrement : *Les misérables!* s'écria-t-il; *autrefois ils m'auraient suivi jusqu'au bois de Boulogne !*

GARAT (Joseph-Dominique-Fabry), frère consanguin du précédent, naquit à Bordeaux, en 1774. La nature lui avait donné une voix de ténor fort belle; malheureusement, il ne songea point à la cultiver dans l'âge où la souplesse de l'organe pouvait faciliter ses études, et surtout il négligea son éducation musicale qui, depuis lors, est toujours restée incomplète. Ce ne fut qu'à l'âge de vingt-cinq ans qu'il put se livrer au travail sur l'art du chant, après avoir suivi quelque temps le parti des armes. De retour dans sa ville natale, il reçut des leçons de Mengozzi et de Ferrari. Séparé de ces deux artistes habiles, il vint à Paris, et prit pour maître Gérard; mais ce fut surtout aux conseils de son frère qu'il fut redevable des progrès qu'il fit dans le chant français, pour lequel il avait des dispositions particulières. Possédant, comme la plupart des chanteurs méridionaux, l'avantage d'une prononciation nette et bien articulée, c'était surtout par l'expression des paroles qu'il brillait, et cè fut ce qui le détermina à cultiver particulièrement le genre de la romance, auquel il a dû sa réputation. Il en composait par instinct de fort jolies qui ont eu beaucoup de succès; on peut citer entre autres: *le Printemps et l'amour; Elisca ou le Russe; l'Étoile du soir; Vais vous revoir; la Valse; la Mort d'Erbal; le Guerrier écossais*, etc. Fabry Garat occupait, vers 1808, un emploi de finance dans les départements de la Belgique; lorsque ce pays cessa de faire partie de la France, il se vit privé de sa place. Forcé de chercher des ressources dans son talent, il donna des leçons de chant, et voyagea pour donner des concerts. Plus tard, il entra au ministère des finances, comme sous-chef de bureau.

GARAUDÉ (Alexis DE), professeur au Conservatoire de musique de Paris, est né à Nancy, le 21 mars 1779. Son père, conseiller au parlement de cette ville, lui fit donner une éducation brillante, dans laquelle la musique n'entra que comme un délassement à des études sérieuses; plus tard, lorsque la révolution eut renversé la fortune de sa famille, cet art devint sa ressource, et il en fit une étude plus suivie. Arrivé à Paris, il y prit des leçons de Cambini pour l'harmonie et la composition; quelques années après, il fit un nouveau cours de ces sciences sous la direction de Reicha. Crescentini et Garat lui donnèrent des conseils pour l'art du chant, et lui-même transmit ensuite leurs principes à ses élèves. En 1808, il fut admis parmi les chanteurs de la chapelle impériale. Il conserva cette position dans la chapelle du roi, à la restauration. La révolution de juillet 1830 l'a privé de cette place. Nommé professeur de chant au Conservatoire en 1816, il en remplit les fonctions jusqu'en 1841. Cet artiste s'est particulièrement occupé de la didactique de plusieurs parties de l'enseignement de la musique, notamment du solfége, du chant et de l'harmonie. Il a publié sur ces objets des ouvrages estimés qui ont obtenu les honneurs de plusieurs éditions. Parmi les élèves qu'il a formés, on remarque Clotilde Colombelle, qui, sous le nom de *Coreldi*, s'est fait entendre avec succès sur les grands théâtres de Naples et de Milan. Les principaux ouvrages de Garaudé sont : 1° *Méthode de chant*, œuvre 25, Paris, 1800. Cette méthode a été entièrement refondue et considérablement augmentée dans la *Méthode complète de chant*, œuvre 40, du même auteur. 2° *Solfége ou méthode de musique*, op. 27. 3° *Soixante solféges progressifs, ou nouveau cours de lecture musicale*, op. 41. Il y a une troisième édition des solfèges de Garaudé, divisée en deux parties : 4° *Vingt-quatre vocalises, ou études caractéristiques de l'art du chant*, composées pour les examens et les concours du Conservatoire, op. 42. 5° *La Lyre enchantée*, opéra non représenté, réduit pour le piano. 6° *Messe solennelle à trois voix*, op. 43. 7° *Méthode complète de piano*. 8° Sept œuvres de sonates et de variations pour le piano. 9° Trois quintetti pour deux violons, alto et deux violoncelles. 10° Huit œuvres de duos, airs variés, etc., pour le violon. 11° Treize œuvres de quatuors, trios, duos, solos, etc., pour la flûte. 12° Trois œuvres, *idem*, pour clarinette. 13° Deux œuvres pour le violoncelle. 14° Trois œuvres pour la harpe. 15° Environ deux cents morceaux de chant italien et français, tels que airs, duos, cantates, nocturnes, romances, etc. 16° *L'Harmonie rendue facile, ou théorie pratique de cette science*, Paris, 1855, gr. in-4°. Tous ces ouvrages ont été publiés à Paris. Dans sa vieillesse, Garaudé fit un voyage en Espagne dont il a rendu compte dans un livre intitulé : *l'Espagne en* 1851, *ou impressions de voyage d'un touriste dans les diverses provinces de ce royaume*; Paris, 1852, 1 vol. in-8°. Garaudé est mort à Paris, le 25 mars 1852.

GARAUDÉ (Alexis-Albert-Gauthier),

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

fils naturel du précédent et de Clotilde Colombelle, dite *Coreldi*, cantatrice, est né à Choisy-le-Roi (Seine), le 27 octobre 1821. Entré au Conservatoire de Paris dans sa huitième année, le 18 avril 1829, il y fit toutes ses études musicales, qui ne furent terminées qu'en 1842. Tous les prix de solfége, d'orgue et de composition lui furent successivement décernés. Élève d'Halévy pour le contrepoint, il prit part au concours de l'Institut de France, en 1841, et obtint le second grand prix. Doué d'une organisation d'élite et bon musicien, Garaudé possédait un des plus beaux talents qu'on ait connus pour l'accompagnement. Il fut pendant plusieurs années accompagnateur au théâtre de l'Opéra-Comique. On lui doit les réductions de plusieurs grandes partitions de Meyerbeer, d'Halévy et d'autres compositeurs. Il a publié aussi quelques légères productions pour le piano. Une mort prématurée l'a enlevé à l'art et à ses amis, le 6 août 1854, à l'âge de trente-trois ans.

GARCIA (François), compositeur portugais, né dans la seconde moitié du seizième siècle, est connu comme auteur d'un recueil de messes intitulé : *Missas de varios tonos*, Lisbonne, Pierre Craesbeck, 1609, in-fol.

GARCIA (D. François-Xavier), prêtre et compositeur espagnol, naquit en 1731 à Naida, évêché de Calahorra, dans la province de Logroño. Après avoir reçu sa première éducation musicale en Espagne, il alla passer quelques années en Italie où il acheva ses études sous la direction de plusieurs bons maîtres. Il s'y fit connaître avantageusement comme compositeur et y fut désigné sous la dénomination de *lo Spagnoletto*, qu'il conserva après son retour dans sa patrie. En 1756, il obtint la place de maître de chapelle de la Seu de Saragosse, et entreprit la réforme de la musique d'église, de laquelle il bannissait le style fugué, s'attachant surtout à l'expression des paroles. Ses compositions, très-recherchées dans toute l'Espagne, sont nombreuses : il les écrivait presque toujours à huit voix réelles en deux chœurs. On y remarque des messes, des motets pour toutes les fêtes de l'année, et particulièrement ses Répons de Noël et de la fête des Rois, ainsi qu'un *Dixit Dominus*, ouvrages d'une beauté achevée. Garcia était aussi recommandable par sa bonté que par son talent. Il mourut en prodiguant ses soins aux pestiférés de Saragosse, le 20 février 1800, à l'âge de soixante-dix-huit ans.

GARCIA (Manuel-del-Popolo-Vicente), compositeur et célèbre chanteur dramatique, naquit à Séville, le 22 janvier 1775. Admis comme enfant de chœur de la cathédrale, à l'âge de six ans, il y fit ses premières études musicales, et y eut pour maîtres don Antonio Ripa et Juan Almarcha. Il n'y avait point alors de théâtre à Séville, et la musique d'église était la seule qu'on y entendait. Ce genre fut aussi celui vers lequel les idées du jeune Garcia se dirigèrent d'abord. A l'âge de dix-sept ans, il était déjà connu avantageusement comme chanteur, compositeur et chef d'orchestre. Sa réputation s'étendit bientôt, et le directeur du théâtre de Cadix l'attira près de lui, et le fit débuter dans une *Tonadilla* où Garcia fit entrer plusieurs morceaux de sa composition. Sa voix avait du timbre, de l'agilité et de l'étendue, mais il avait, disait-il lui-même plus tard, tant de gaucherie sur la scène, qu'il aurait été impossible aux plus clairvoyants de découvrir en lui le germe du talent dramatique qui, depuis lors, a fait sa réputation. De Cadix il se rendit à Madrid où il débuta comme chanteur dans un *oratorio*. Il y fut applaudi, et le succès de plusieurs *tonadillas* qu'il y composa ne lui fut pas moins favorable. Dans une excursion qu'il fit à Malaga, il écrivit son premier opéra intitulé *el Preso;* le sujet de cet ouvrage était imité de l'opéra comique français, *le Prisonnier ou la Ressemblance*. Garcia était encore en cette ville, lorsque la fièvre jaune s'y déclara et y fit d'affreux ravages ; échappé à ce danger, il retourna à Madrid, où il mit à la mode les petits opéras comiques en un ou deux actes, semblables à ceux qu'on jouait alors en France, et dont les livrets étaient presque tous traduits du français. Parmi ces ouvrages, on remarque *el Poeta calculista*, monodrame en un acte, écrit en 1805, et qui fut entendu à Paris quatre ans plus tard. C'est dans cet ouvrage que fut intercalé le fameux chant devenu depuis lors populaire dans toute l'Espagne : *Yo che son contrabandista*. La propriété de cette originale mélodie a été contestée à Garcia, mais à tort, car il en est réellement l'auteur. Les opéras de Garcia furent représentés sur la plupart des théâtres de l'Espagne, et y obtinrent du succès ; mais déjà ce pays était trop petit pour son ambition d'artiste ; le besoin de se produire au grand jour du monde musical l'aiguillonnait : il se décida à se rendre à Paris, et quoiqu'il n'eût jamais chanté en italien, quoiqu'il n'eût même jamais fait de véritable étude du chant, il osa débuter à l'Opéra-Bouffe, le 11 février 1808, dans la *Griselda* de Paër, et fit pardonner sa témérité par ses succès. Son âme ardente lui fournissait

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

les moyens de triompher de toutes les difficultés. Il n'y avait pas un mois qu'il était au Théâtre-Italien, et déjà il était devenu le chef de la troupe chantante, composée d'artistes distingués qui possédaient un talent pur, mais un peu froid ; Garcia les échauffait de sa verve indomptable. Garat, bon juge des qualités et des défauts des chanteurs, disait alors de lui : *J'aime la fureur andalouse de cet homme ; elle anime tout.* Ce fut alors que je connus Garcia, et que nous nous liâmes d'amitié par l'analogie de nos goûts en musique. Le 13 mars 1809, il chanta, dans une représentation à son bénéfice, son monodrame *el Poeta calculista*. L'enthousiasme du public pour cette musique espagnole, la première qu'on eût entendue à Paris, se manifesta en faisant répéter quatre morceaux par le chanteur ; Garcia fut obligé d'interrompre les représentations de l'ouvrage, parce que ces témoignages répétés de l'estime publique lui causaient beaucoup de fatigue.

Au commencement de 1811, il partit pour l'Italie : à Turin, à Naples, à Rome, il fut accueilli comme un artiste distingué. Murat le nomma, en 1812, premier ténor de sa musique particulière et de sa chapelle. Cette époque de la vie de Garcia fut celle où il acquit une connaissance théorique de l'art du chant. A Naples, il s'était lié d'amitié avec Anzani, un des meilleurs ténors de l'ancienne école italienne ; les conseils de cet artiste lui dévoilèrent les secrets de cet art, et devinrent la base de la méthode que Garcia employa ensuite avec ses élèves. En 1812, il fit jouer au Théâtre-Saint-Charles, à Naples, son opéra *il Califo di Bagdad*, qui fut vivement applaudi. En 1815, Rossini écrivit pour lui dans la même ville un des rôles de l'*Elisabetta ;* l'année suivante, il lui confia à Rome le rôle d'Almaviva dans *le Barbier de Séville*. De retour à Paris vers la fin de l'année 1816, il y débuta, le 17 octobre, comme premier ténor du Théâtre-Italien, placé alors sous la direction de madame Catalani. Les amateurs habitués de ce théâtre remarquèrent les progrès que l'artiste avait faits en Italie, et le rôle de *Paolino* dans *il Matrimonio segreto* fut pour lui un véritable triomphe ; ses succès se consolidèrent dans la *Griselda, Così fan tutte, l'Italiana in Algeri, il Califo di Bagdad* et *le Nozze di Figaro*. Bientôt cependant, dégoûté des tracasseries que lui faisait subir l'administration du théâtre, et de la position subalterne où les prétentions de la directrice voulaient le placer, il rompit son engagement, et partit pour l'Angleterre, vers la fin de 1817. Dans le cours de cette année, il avait écrit pour l'Opéra-Comique *le Prince d'occasion*, en 3 actes, qui fut représenté au mois de mars : cet ouvrage eut peu de succès. A Londres, il chanta avec madame Foder *le Barbier de Séville* et une multitude d'autres ouvrages anciens et modernes. De retour à Paris au mois de novembre 1819, il y fit sa rentrée au théâtre par *le Barbier de Séville* qu'on y entendait pour la première fois, et qui fit enfin connaître Rossini aux Français. Depuis ce moment jusqu'en 1824, Garcia ne quitta plus le Théâtre-Italien de cette ville ; on peut considérer cette époque comme la plus brillante de sa carrière, soit comme chanteur, soit comme compositeur. *Otello, Don Juan* et *le Barbier* lui fournirent les moyens de mettre en évidence la flexibilité de son talent, et les ressources de son jeu énergique. Il avait écrit pour l'Opéra *le Grand Lama* et *l'Origine des Grâces*, mais ces ouvrages ne furent pas représentés. *La Mort du Tasse* et *Florestan*, autres opéras en trois actes, eurent un sort plus heureux, et furent joués en 1821 et 1822. Garcia donna aussi, au Théâtre-Italien, *il Fazzoletto*, en un acte, et, au Gymnase dramatique, *la Meunière*. C'est aussi à cette époque de sa vie que Garcia commença à fonder une école de chant qui, par ses résultats, l'a classé parmi les professeurs les plus distingués de cet art difficile.

Au printemps de 1824, il retourna à Londres comme premier ténor du théâtre du Roi. Malgré les travaux dont il était accablé pour le service de la scène, il y reprit ses cours de chant, et telle fut la vogue dont il jouit, qu'il eut quelquefois quatre-vingts élèves à ses leçons. L'éducation vocale de sa fille, l'illustre Marie Malibran de Bériot, fut aussi terminée alors, et ce fut à Londres qu'elle parut au théâtre pour la première fois (en 1825), dans le rôle de Rosine du *Barbier*. Déjà Garcia avait formé le projet de se charger de l'entreprise du théâtre de New-York ; il le réalisa dans cette même année, et s'embarqua à Liverpool. La troupe qu'il conduisit dans l'Amérique septentrionale se composait de lui-même, de Crivelli fils, ténor, de son fils Manuel et d'Angrisani, bouffes chantants, de Rosich, *buffo caricato*, de madame Barbieri, de madame Garcia et de sa fille. Un tel ensemble de talents était une chose inconnue chez les Américains ; l'enthousiasme des habitants de New-York n'eut point de bornes. Garcia livra tour à tour à leur admiration *Otello, Romeo, il Turco in Italia, Don Juan, Tancredi, la Cenerentola*, enfin *l'Amante astuto* et *la Figlia dell' aria*, ouvrages écrits par lui-même, pour sa fille et

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

pour Angrisani. Les succès de son entreprise étaient tels, que jamais il n'eût songé à l'abandonner, si la rigueur du climat n'eût porté atteinte à l'organe des chanteurs. Garcia s'éloigna en 1827 de New-York pour se rendre à Mexico, dont le ciel est plus favorable à la santé des artistes. Les premiers opéras qu'il y fit jouer étaient en italien; mais les Mexicains, qui goûtaient fort la musique, n'entendaient rien aux paroles. Il fallut les traduire, et ce fut encore Garcia qui fit cet immense travail. Après dix-huit mois de séjour dans la capitale du Mexique, il sentit le besoin du repos et voulut revenir en Europe; il rassembla ce qu'il avait de plus précieux, et se mit en route pour la Vera-Crux, où il devait s'embarquer; mais malgré la protection de son escorte, son convoi fut arrêté et pillé par des brigands masqués qui lui enlevèrent tout ce qu'il possédait, entre autres choses de prix, une cassette qui contenait mille onces d'or. L'énergie de Garcia ne l'abandonna pas dans ce désastre; il revint à Paris, et y ouvrit des cours de chant qui furent fréquentés par beaucoup de jeunes artistes et d'amateurs distingués. Il reparut aussi au Théâtre-Italien dans *Don Juan* et dans *le Barbier*; mais l'âge, les fatigues et ses malheurs avaient altéré sa voix; il comprit qu'il n'était plus lui-même, et se retira pour toujours. Entièrement livré aux soins de l'éducation vocale de ses élèves et à ses travaux comme compositeur, il passa doucement ses dernières années. Il est mort, à Paris, le 2 juin 1832, dans sa cinquante-huitième année.

Comme chanteur et comme acteur, Garcia avait une verve irrésistible; sous ce rapport, il n'a jamais été égalé. Il avait en général un très-bon sentiment de musique, même dans les choses gracieuses; mais quelquefois il portait l'usage des fioritures jusqu'à l'excès. Son imagination lui fournissait des formes nouvelles pour ces fioritures, ce qui donnait à son chant quelque chose d'original et d'inusité.

Comme compositeur, il mérite moins d'éloges. Sa facilité à écrire était grande, mais il en abusait et ne choisissait pas assez ses idées. Il a eu rarement des succès décidés pour ses ouvrages, mais il se consolait facilement de leurs échecs, parce qu'ils lui avaient coûté peu de peine à écrire. Au milieu des agitations de sa vie dramatique et aventureuse, on est étonné qu'il ait trouvé le temps d'écrire l'énorme quantité d'opéras qu'on connaît sous son nom. Il en a laissé un grand nombre inédits et dont les titres ne sont même pas tous connus. On peut diviser ses ouvrages en trois classes : I. Opéras espagnols. 1° *El Preso*, en un acte, à Malaga. 2° *El Posadero*, en un acte, à Madrid. 3° *El Preso por amor*, monodrame en un acte. 4° *Quien porfia mucho alcanza*, opéra en un acte. 5° *El Relax de Madera*. 6° *El Criado fingido*, en un acte. 7° *El Cautiverio aparente*, en deux actes. 8° *Los Ripios del maestro Adan*, en un acte. 9° *El Hablador*. 10° *Florinda*, monodrame. 11° *El Poeta calculista*, 1805, en un acte. Tous ces ouvrages furent représentés à Madrid. 12° *Abufar*, en trois actes, en 1828, à Mexico. 13° *Semiramis*, en trois actes, en 1828, à Mexico. 14° *Acendi*, opéra en deux actes. 15° *El Jitano por amor*, en deux actes. 16° *Los Maridos solteros*, en deux actes, à Mexico. 17° *Xaira*, en deux actes, à Mexico. II. Opéras italiens. 18° *Il Califo di Bagdad*, à Naples, en 1812. 19° *La Selva nera*, ballet en trois actes, à Milan. 20° *Il Fazzoletto*, en un acte, 1823, à Paris. 21° *Astuzie e prudenza*, à Londres, en 1825, un acte. 22° *L'Amante astuto*, en un acte, 1827, à New-York. 23° *La Figlia dell' Aria*, en un acte, 1827, à New-York. 24° *Il Lupo d'Ostende*, en deux actes. 25° *I Banditi*, en deux actes. 26° *La Buona famiglia*, en un acte, paroles et musique de Garcia. 27° *Don Chisciotte*, en deux actes. 28° *La Gioventù d'Enrico V*, en deux actes. 29° *Le tre Sultane*, en deux actes. 30° *Un Ora di matrimonio*, paroles italiennes et espagnoles, joué à Mexico. 31° *Zemira e Azor*, en deux actes. 32° Cinq petits opéras de salon avec accompagnement de piano, intitulés : *L'Isola disabitata, li Cinesi, un avertimenti ai Gelosi, i tre Gobbi, il finto Sordo*. III. Opéras français. 33° *Le Prince d'occasion*, en trois actes, à l'Opéra-Comique, 1817. 34° *Le Grand Lama*, en trois actes, paroles de M. de Jouy, non représenté. 35° *L'Origine des Grâces*, en un acte, non représenté. 36° *La Mort du Tasse*, en trois actes, joué à l'Opéra en 1821. 37° *Florestan*, en trois actes, à l'Opéra, en 1822. 38° *Sophonisbe*, en trois actes, paroles de M. de Jouy, non représenté. 39° *La Meunière*, en un acte, au Gymnase dramatique, 1823. 40° *Les Deux contrats*, en deux actes, 6 mars 1824, à l'Opéra-Comique.

Les principaux élèves chanteurs formés par Garcia sont : madame Malibran de Bériot, sa fille; mesdames Rimbault, Ruiz-Garcia, Méric-Lalande, Favelli, comtesse Merlin, MM. Adolphe Nourrit, Géraldy, et son fils Manuel Garcia, bon professeur.

GARCIA (Manuel), fils du précédent, né

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

à Madrid, le 17 mars 1805, fit ses premières études musicales sous différents maîtres peu connus, pendant le séjour de son père à Naples, depuis 1811 jusqu'au commencement de 1810, puis à Paris, où il fut de retour avec sa famille à la fin de cette dernière année. Parvenu à l'âge d'environ quinze ans, il reçut de l'auteur de cette notice quelques leçons d'harmonie. Dans le même temps, Garcia fit aussi commencer l'étude du chant à son fils ; mais l'éducation vocale de celui-ci était encore peu avancée quand, à la fin de 1825, toute la famille Garcia fut engagée pour l'opéra italien que le directeur de théâtre, *Price*, établissait alors à New-York. Le jeune Garcia devait y chanter les secondes basses. Après le retour de sa sœur, Mme Malibran, à Paris, il partit de New-York avec son père, sa mère, et sa jeune sœur Pauline, pour l'Amérique du Sud et fut quelque temps attaché au théâtre de Mexico. De retour à Paris, en 1829, Manuel Garcia, dont la voix fut toujours mauvaise, abandonna la scène et se borna à seconder son père pour l'enseignement du chant, dans le cours que celui-ci avait ouvert à Paris, et dans lequel d'excellents élèves, au nombre desquels est Géraldy, furent formés. Il acquit dans cette pratique de l'enseignement, sous l'impulsion de son père, beaucoup d'expérience. Plus tard, il se livra à de sérieuses études sur la conformation de l'organe vocal, sur les limites de ses registres, et sur son mécanisme dans le chant. En 1840, il présenta à l'Académie des sciences de l'Institut de France un *Mémoire sur la voix humaine* sur lequel Magendie, Savart et Dutrochet firent un rapport qui fut lu à la séance du 12 avril 1841. Manuel Garcia avait établi dans ce mémoire : 1° Que la voix de fausset ne commence pas nécessairement là où finit la voix de poitrine, et que le chanteur peut descendre en sons de fausset plusieurs notes au-dessous de celle où s'arrête la voix de poitrine. Dès 1827, le docteur Rush avait signalé ce fait dans sa *Philosophie de la voix humaine* (1), et les bons maîtres de chant accoutument leurs élèves à l'exercice qui consiste à donner alternativement en voix de poitrine et en fausset certaines notes plus graves que la limite aiguë de la voix de poitrine : Mengozzi a placé des exercices de ce genre dans la *Méthode de chant du Conservatoire de Paris*, publiée en 1805 (2). 2° Que la voix de poitrine et la voix de tête ou de fausset sont produites chacune par une modification particulière et importante de l'organe vocal ; ce qui depuis longtemps est hors de doute pour les physiologistes et pour les bons maîtres de chant ; mais ici une observation très-juste appartient à Garcia, à savoir que l'épuisement de l'air contenu dans la poitrine est plus rapide dans la production d'une note en voix de fausset que celle de la même note en voix de poitrine. L'expérience démontre en effet que s'il faut de vingt-quatre à vingt-six vibrations du pendule d'un métronome, à un degré déterminé de mouvement, pour épuiser l'air dans l'émission d'une note en voix de poitrine, le même épuisement a lieu entre seize et dix-huit vibrations du même mouvement, dans la production de la même note en voix de tête. 3° Que la voix est susceptible de produire les mêmes sons en deux timbres différents, dont l'un s'appelle *timbre clair* (ou *voix blanche*), et l'autre, *timbre sombre* (ou *voix sombrée*). 4° Que dans la production diatonique des sons du grave à l'aigu, le larynx s'élève progressivement, et que le voile du palais est alors constamment abaissé, tandis que dans la même production ascendante, le larynx reste constamment fixé dans sa position la plus basse, et le voile du palais est relevé. Quelques mois avant que le Mémoire de M. Manuel Garcia eût été présenté à l'Académie des sciences, une observation semblable avait été soumise à la même société savante par MM. Diday et Petrequin, dans un Mémoire qui avait pour objet l'étude physiologique de la voix sombrée. 5° Qu'il existe chez quelques chanteurs un registre inférieur aux notes les plus graves qui peuvent être données en voix de poitrine par les basses-tailles. Ce registre, appelé *Contrebasse* par M. Garcia, et qu'on appelait autrefois *Basse-contre* en France, s'entend dans tout son développement chez quelques chantres de la chapelle impériale de Russie. Ce registre est produit vraisemblablement par la même modification de l'organe vocal signalée par Ferrein (*voyez* ce nom), laquelle engendre les sons qu'on remarque chez quelques enfants de chœur qui chantent *en grosse voix*, suivant l'expression populaire. M. Garcia a reçu les félicitations de l'Académie des sciences sur la valeur de ses observations.

Ayant été nommé professeur de chant au Conservatoire de Paris, M. Garcia publia pour ses élèves, et surtout pour les professeurs, un *Traité complet de l'art du chant, en deux parties*, Paris, 1847, 1 vol. gr. in-4° ; bon ouvrage, soit au point de vue de la théorie, soit à celui de la pratique, et dans lequel on remar-

(1) *The Philosophy of the human voice*, etc. Philadelphie, 1827, p. 98-99.

(2) P. 15 et 16.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

qua une multitude d'observations aussi neuves que justes. Il en a été fait une deuxième édition avec quelques changements dans la première partie, en 1847. M. C. Wirth en a fait une traduction allemande qui a été publiée avec le texte original à Mayence chez Schott. Dans son enseignement à Paris, M. Garcia a formé de bons élèves parmi lesquels on remarque sa femme (Mme Eugénie Garcia), Jenny Lind, devenue si célèbre, Henriette Nissen (plus tard Mme Saloman), etc. Vers 1850, il a donné sa démission de professeur au Conservatoire et s'est fixé à Londres, où il continue de se livrer avec succès à l'enseignement du chant.

GARCIA (Mme Eugénie), femme du précédent et son élève pour le chant, née à Paris, vers 1818, brilla pendant plusieurs années sur les théâtres principaux de l'Italie. En 1836, elle chanta à Milan et à Novare, puis à Vienne; *dans l'année suivante, à Turin et à Rome*; à Parme, Florence, Bergame et Padoue, en 1838; de nouveau à Rome, en 1839; à l'Opéra-Comique de Paris, en 1840 et 1841; à Londres, en 1842 et 1843; et enfin, à Milan, en 1840. Retirée du théâtre et séparée de son mari, elle s'est fixée à Paris et s'y livre à l'enseignement du chant.

GARCINS (Laurent), littérateur, naquit à Neuchâtel, vers 1734, et mourut à Paris, en 1788. Après avoir publié quelques pièces de poésie, il fit paraître un livre qui a pour titre : *Traité du mélodrame, ou réflexions sur la musique dramatique*, Paris, de l'imprimerie de Vallat-Lachapelle, 1772, in-8°. Cet ouvrage, où l'auteur n'a pas mis son nom, ne répond pas à son titre, on ce qu'il n'est point conçu d'après un plan didactique des divers genres d'opéras; mais il s'y trouve de bonnes observations, et Garcins s'y est montré supérieur à tous les littérateurs français de son temps qui ont écrit sur la musique.

GARDANE (Antoine), en italien *Gardano*, musicien français, naquit au commencement du seizième siècle ou dans les dernières années du quinzième. Du Verdier, qui le cite dans sa *Bibliothèque française*, ne dit point en quelle province il vit le jour. Outre la profession de musicien, il exerçait celle d'imprimeur; il s'établit à Venise en cette qualité, mais on ignore en quelle année. Ce fut certainement au plus tard en 1537, car il réimprima en cette ville le septième livre des motets pour l'Avent, Noël, etc., publié précédemment par Pierre Attaignant à Paris (1535, in-4°) sous ce titre : *Musicales motettos quatuor, quinque et sex vocum modulos Dominici adventus, nativitatisque ejus ac sanctorum eo tempore occurrentium habet*. Les compositeurs dont on trouve des motets dans ce recueil étaient la plupart Français, ce sont : Claudin (Claude de Sermisy), L'Héritier, Mouton, Rousée, Lebrun, etc. Gardane n'était pas seulement imprimeur de musique; on sait que ses presses servaient aussi pour les sciences et la littérature, car il publia les *Pistole* de *Nicolo Franco*, avec cette date : *Venetiis, apud Antonium Gardane*, 1538, in-8°. En 1538, il fit paraître vingt-cinq chansons françaises à quatre voix, choisies dans les recueils publiés précédemment par Pierre Attaignant à Paris; on y trouve des morceaux de Clément Janequin, Certon, Hesdin, Le Heurteur, Passereau, et d'autres, la plupart Français. Dans un recueil de motets intitulé : *Motetti del Frutto*, que Gardane publia en 1539, on trouve quelques morceaux de sa composition. On a aussi de lui un recueil de chansons françaises à deux voix avec quelques autres de différents auteurs. Cet ouvrage a pour titre : *Canzoni francese a due voci da Antonio Gardane, insieme alcuni d'alteri* (sic) *autori*, Venise, Antoine Gardane, 1504, in-4° obl. Du Verdier dit qu'il a fait aussi imprimer plusieurs chansons françaises à quatre parties dans divers recueils. Chaque année, Gardane publiait de nouveaux recueils de messes, de motets, de chansons ou de madrigaux; en 1561, il fit paraître : *Primo secondo et terzo libro de' capricci di Jachetto Berchem*. En 1571, il eut pour successeurs ses fils Ange et Alexandre.

GARDANE (Ange et Alexandre), fils du précédent, lui succédèrent en 1571, et imprimèrent en société jusqu'en 1575. Il paraît qu'Alexandre se sépara alors de son frère, et qu'il imprima de la musique pour son compte particulier. On le trouve encore à Venise en 1580, mais plus tard il transporta ses presses à Rome, car on a de la musique imprimée chez lui, et datée de cette ville, 1584. Les presses d'Ange Gardane eurent une prodigieuse activité jusque vers 1610. Il paraît certain qu'il cessa de vivre vers cette époque, et que les œuvres de musique imprimées postérieurement et qui portent son nom ont été publiées par ses héritiers (*voyez* Magni). On en trouve encore à la date de 1650.

GARDE (N. DE LA). *Voyez* Lagarde (de).

GARDETON (César), amateur de musique, est né à Marseille en 1786. Après avoir fait ses études, il s'est rendu, vers la fin de 1814, à Paris, où il s'est occupé de compilations et

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de traductions littéraires et musicales. Le premier ouvrage qu'il fit paraître est un almanach intitulé : *Annales de la musique, ou almanach musical pour l'an* 1819, Paris, 1819, un vol. petit in-12. Le volume de la deuxième année a pour titre : *Annales de la musique, ou almanach musical de Paris, des départements et de l'étranger, pour l'an* 1820, *suivi d'une esquisse de l'état actuel de la musique, de notices sur la musique et sur les artistes*, etc., etc., Paris, 1820, un vol. in-12. Gardeton a publié, sous le voile de l'anonyme : *Bibliographie musicale de la France et de l'étranger, ou répertoire général systématique de tous les traités et œuvres de musique vocale, instrumentale, imprimés ou gravés en Europe jusqu'à ce jour*, etc., Paris, Niogret, 1822, un vol. in-8° de six cent huit pages : titre mensonger d'une détestable rapsodie dénuée d'ordre, de plan, et qui fourmille d'erreurs et de bévues. L'auteur est mort à Saint-Germain, près de Paris, en 1831.

GARDI (François), compositeur dramatique italien, né vers le milieu du dix-huitième siècle, est connu par les opéras suivants : 1° *L'Incantesimo senza magia*, 1784. 2° *La Muta per amore*, 1785. 3° *La Donna ve la fa*, 1785. 4° *La Bella Lauretta*, 1786. 5° *Enea nel Lazio*, à Modène, 1786. 6° *Un Buco nella porta*, 1787. 7° *Il Convito di pietra, ossia il D. Giovanni*, à Venise, 1787. 8° *L'Americana*, 1788. 9° *La Fata capricciosa*, 1789, à Venise. 10° *Teodolinda*, 1790, idem. 11° *La Bottega di Caffe*, 1790. 12° *Il Nuovo convitato di Pietra*, 1791, à Bologne. Son oratorio *Abrahami sacrificium* a eu une belle réputation en Italie dans les dernières années du dix-huitième siècle : il passe pour son plus bel ouvrage.

GARDINER (William), littérateur anglais, est né à Leicester, le 15 mars 1770. Il apprit la musique dans son enfance, joua du violon, et composa des chansons anglaises et des duos de chant qui furent publiés chez Longman et Broderip, avec les initiales W. G. Leicester. Il est auteur d'un livre assez curieux qui a pour titre : *Music of Nature, or an Attempt to prove that what is passionate and pleasing in the Art of singing, Speaking and Performing on musical instruments, is derived from the sounds of the animated World* (la Musique de la nature, ou essai tendant à prouver que ce qu'il y a de passionné et d'agréable dans l'art du chant, de la parole et de l'exécution sur les instruments de musique, est dérivé des sons de la nature animée). Londres, 1830, in-8°. Cette thèse a été reprise jusqu'à un certain point et développée par M. Kastner (*voyez* ce nom) dans son livre intitulé : *la Harpe d'Eole et la musique cosmique*. On a aussi de Gardiner un livre intitulé : *Music and Friends; or pleasant recollections of a Dilettante* (Musique et amis, ou réminiscences agréables d'un amateur). Londres, Longman, Orme, etc., 1838, 2 vol. in-8°. Il y donne des renseignements sur sa vie et sur quelques musiciens anglais avec lesquels il a eu des relations.

GARGANO (Théophile), né à Gallèse, dans la seconde moitié du seizième siècle, fut agrégé au Collége des chapelains chantres de la chapelle pontificale, en 1601. Ce musicien a composé deux versets du *Miserere*, l'un à quatre voix, l'autre à cinq, qui ne manquent pas de mérite, et qui ont été exécutés à la chapelle sixtine postérieurement à celui de Palestrina. Il était contraltiste de cette chapelle. A sa mort, qui arriva en 1648, il fit par son testament une fondation pour quatre jeunes gens de Gallèse qui devaient étudier la musique à Rome.

GARGANO (Joseph), né à Naples, vers le milieu du dix-huitième siècle, fut élève de Fenaroli au Conservatoire de Loreto. Il enseigna ensuite dans la même école. Ses meilleurs ouvrages sont écrits pour l'église. On cite de lui plusieurs messes, des *Dixit* et des motets à grand orchestre. Gargano est mort à l'âge de cinquante-trois ans.

GARKE (Henri), musicien à Halberstadt, dans les premières années du dix-neuvième siècle, est auteur d'un petit ouvrage publié sous le voile de l'anonyme, avec ce titre : *Musikalischer Catechismus nebst einem Anhange für kleiner Singinstitute eingerichtete* (Catéchisme musical suivi d'un supplément disposé pour les petits instituts de chant). Halberstadt, 1820, in-8°. Cette édition est la deuxième ; j'ignore la date de la première.

GARLANDE (Jean DE), écrivain sur la musique, supposé être le même ecclésiastique que Garland, Gerland et enfin Jarland, chanoine régulier et scolastique de S.-Paul de Besançon, qui vécut dans la première moitié du douzième siècle. Le P. Pez (1) a essayé de prouver que celui-ci était originaire de la Lorraine. Cependant Gerland se dit lui-même Besançonais, dans le prologue, publié par D. Martenne (2), de son livre intitulé : *Candelu*

(1) *Thesaurus anecd. noviss.*, t. II. *Dissert. Isag.*, p. 16.
(2) *Thesaurus anecd.*, t. I, p. 373.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Evangelica, et le nom qu'il se donne est celui de Jarland (*Jarlandus Chrysopolitanus, S. Pauli scholarum Præceptor et Canonicus*). *Chrysopolis* est le nom latin de Besançon. Suivant le P. Pez et les auteurs de l'*Histoire littéraire de la France* (1), Gerland étant venu à Besançon, y fut pourvu d'un canonicat et de l'emploi de scolastique dans l'église collégiale de S.-Paul. Ce fut, disent-ils, peu de temps avant l'an 1131, époque d'une révolution arrivée dans le chapitre de cette église, dont une partie embrassa la vie régulière sous la conduite d'un prieur, et l'autre persévéra dans son ancien état. Gerland se rangea du côté des premiers et fonda à Lanthenans, village près de Baume-les-Dames, une abbaye de chanoines réguliers, où l'on croit qu'il mourut. Le dernier renseignement qu'on possède sur la vie de ce scolastique est qu'il vivait encore en 1148; car un auteur contemporain parle d'un voyage qu'il fit alors sur le Rhin, en compagnie d'Adalbéron, archevêque de Trèves (2). Après cette époque, l'histoire se tait sur lui. On ne parlera point ici de ses traités de théologie, de dialectique et de chronologie ecclésiastique, qui n'appartiennent pas à l'objet de ce dictionnaire : c'est comme auteur d'un livre sur le plain-chant et sur la musique mesurée que Jean de Garlande y est mentionné. Mais d'abord une question se présente, à savoir, s'il y a identité entre ce Jean de Garlande et Gerland ou Jarland? Rien n'en établit la preuve. Tout ce qu'on sait d'une manière positive, c'est que Gerland était savant dans le *trivium* et dans le *quadrivium*, qui, au moyen âge, renfermaient toute la science de ce qu'on appelait alors les sept arts libéraux, au nombre desquels était la musique. Ce fait résulte d'une lettre que lui écrivait Hugues Metel, son ami et compatriote, pour le détourner d'une hérésie à laquelle il se laissait entraîner, et qui lui est adressée en ces mots : *Gerlando scientia Trivii Quadriviique onerato et honorato Hugo Metellus, etc.* Mais de ce que Gerland était savant dans la musique ne découle pas la démonstration qu'il est le même personnage que Jean de Garlande, auteur d'un traité de cet art. Aucun des contemporains ni des historiens ecclésiastiques ne l'appelle Johannes de Garlandia. L'écrivain le plus ancien chez qui l'on trouve ce dernier nom, et qui fait connaître l'ouvrage de Jean de Garlande, est le dominicain Jérôme de Moravie, auteur d'une compilation de divers traités de musique, qui écrivait en 1260, c'est-à-dire cent douze ans après le dernier renseignement historique qu'on possède sur Gerland. Or, Jérôme ne dit pas un mot d'où l'on puisse conclure que les deux noms désignent la même personne.

Quoi qu'il en soit, Jean de Garlande, dont il s'agit ici, est incontestablement l'auteur du traité de musique rapporté en tout ou en partie par Jérôme de Moravie dans sa compilation. Ce traité a été longtemps inconnu. M. E. De Coussemaker dit (3) que *Jérôme de Moravie* l'a inséré dans son ouvrage : c'est parler, ce me semble, d'une manière trop absolue; car Jérôme de Moravie (*voyez* ce nom) était compilateur et non copiste. Il a dû retrancher du traité de Jean de Garlande, et quelquefois y ajouter. Lui-même, d'ailleurs, nous en avertit, car il *blâme parfois son auteur*, par exemple, dans le vingt-sixième chapitre (4), où, parlant du *hoquet*, il appelle défectueuse la position de l'exemple donné par Jean de Garlande. Immédiatement après, il nous informe qu'à ce que *Jean a dit concernant la musique plaine*, il a ajouté ce qui regarde la longueur et la brièveté du son, *ce qui*, dit-il, *est appelé mode du son parmi nous* (5). Au surplus, un manuscrit de l'ouvrage de Garlande existe à la Bibliothèque du Vatican, sans nom d'auteur; MM. Danjou et Stéphen Morelot (*voyez* ces noms) en ont fait une copie pendant leur séjour à Rome, en 1847; ils l'ont communiqué à M. De Coussemaker, qui y a trouvé grand nombre de variantes. Une découverte récente fournira enfin le moyen de publier l'ouvrage de Jean de Garlande dans son intégrité. Elle est due à M. Grosjean, organiste intelligent de la cathédrale de Saint-Dié (Vosges), qui a trouvé dans la Bibliothèque publique de cette ville un manuscrit du quinzième siècle, lequel renferme le *Lucidarium in arte musicæ* de Marchetto de Padoue, l'*Ars cantus mensurabilis*, de Francon, tous deux complets, cinq autres petits traités ou extraits de divers ouvrages, et enfin, au n° 6, *Introductio musicæ planæ et étiam musicæ mensuratæ secundum magistrum Johannem de Galandia* (sic) *musicæ sapientissimum*. Ce traité, le plus considérable du recueil, a 39 feuillets. L'écriture du manuscrit est bonne, mais chargée d'abréviations. La collation de ce manuscrit précieux avec la copie de MM. Danjou et Morelot

(1) Tom. XII, p. 275.

(2) *Gest. Archiep. Trevir. apud D. Mart. Ampliss. collect.*, t. IV, p. 206.

(3) *Histoire de l'harmonie au moyen âge*, p. 47.

(4) P. 154 du manuscrit de la Bibliothèque impériale de Paris.

(5) Loc. laud., f° 152.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

et le manuscrit de Jérôme de Moravie produira sans nul doute un bon texte.

L'abbé Gerbert a publié dans sa collection *des écrivains ecclésiastiques sur la musique* (1), d'après un manuscrit de la Bibliothèque impériale de Vienne, des fragments de Gerland sur les mesures des jeux de flûte de l'orgue, sur les cloches, et sur certains remèdes propres à améliorer la sonorité de la voix.

GARNERIO (Guillaume), ou plutôt **GARNIER**, en latin *Garnerius* ou *Guarnerius*, musicien qui a eu de la célébrité dans la *seconde moitié du quinzième siècle*. Il est vraisemblable qu'il était né en Belgique, et que son nom était Garnier ou Guarnier, car, dans un manuscrit du commencement du seizième siècle, qui contient des chansons françaises et flamandes à trois et à quatre parties, lequel a appartenu à l'abbé de Tersan, et qui est devenu la propriété de lord Spencer, on en trouve une qui commence par ces mots *Consolés moi*, et qui porte en tête : *Guilh. Guarnier Belg.* On trouve aussi un motet de Guarnier dans le recueil publié par Attaignant, à Paris, en 1520, et une chanson française à quatre voix, dans le XIe *livre publié par le même éditeur, en 1542*. Quoi qu'il en soit, Garnerio ou Garnier fut un célèbre professeur de musique, qui d'abord ouvrit des cours à Milan, et qui fut ensuite appelé à Naples pour enseigner dans l'École de musique fondée par le roi Ferdinand de Sicile. Il vivait dans cette ville en 1480, ainsi que le prouve un passage de la vie de Gafori par Pantaléon Melegoli.

GARNIER (Honoré), musicien français, accompagnateur de la musique de Stanislas, roi de Pologne, vivait à Paris dans la première moitié du dix-huitième siècle, et mourut à Nancy en 1769. Il s'est fait connaître par un ouvrage qui a pour titre : *Méthode pour l'accompagnement du clavecin, et bonne pour les personnes qui pincent de la harpe*, Paris, 1766, in-4°. Cette méthode est établie sur les principes de la basse fondamentale.

GARNIER (Adrien), né à Lyon, vers 1740, apprit fort jeune le violon, et acquit une certaine habileté sur cet instrument. En 1770, il fit graver dans sa ville natale *six solos pour* le violon, op. 1. Cinq ans après, il se rendit à Paris, entra à l'Opéra en 1777, et mourut au mois de novembre 1787.

GARNIER (François-Joseph), connu sous le nom de *Garnier l'aîné*, naquit, en 1759, au village de Lauris, dans le département de Vaucluse (2). Neveu d'un basson de l'Opéra, il se rendit à Paris, près de ce parent qui le confia au vieux hautboïste Sallentin. En 1778, il entra *à l'orchestre de l'Opéra, en qualité de second* hautbois; mais bientôt il eut surpassé son maître en habileté. Admis dans la musique du roi, en 1784, deux ans plus tard il devint premier hautbois de l'Académie royale de musique. Plusieurs fois Garnier s'était fait entendre avec succès au Concert spirituel, et sa réputation comme hautboïste était brillante, quand la révolution survint et lui fit perdre une partie des avantages dont il jouissait à la cour et dans le monde. Il chercha alors à entrer dans l'administration de la guerre, et fut nommé commissaire ordonnateur. A Francfort, où il se trouvait avec le général Moreau, il fit admirer son talent dans un concert que Kreutzer y donna. Attaché ensuite à l'armée de Championnet en Italie, il visita Rome et Naples. Rentré en France, après avoir acquis assez de bien pour vivre dans l'indépendance, et retiré de tous ses emplois, Garnier voulut réaliser le projet qu'il avait formé depuis longtemps de finir ses jours dans le lieu qui l'avait vu naître, et *dont il avait conservé un souvenir plein* de charme : il se mit donc en route pour le midi de la France. Arrivé à Lauris, il y retrouva des parents et des amis d'enfance qui lui firent fête ; mais après les premiers moments d'effusion, après avoir parcouru les bords de la Durance, qui n'eurent plus pour lui les séductions de la jeunesse, il s'aperçut que le bonheur champêtre qu'il y était allé chercher n'était *plus à son usage. L'art lui manquait* : faire et entendre de la musique étaient devenus un besoin impérieux qu'il ne pouvait satisfaire. En vain cherchait-il sur son hautbois des distractions à son ennui; il n'y avait point à Lauris d'oreilles ni de cœurs qui s'émussent à ses accents. Quelques jeunes paysans, à la vérité, avaient consenti à devenir ses élèves, et par ses soins faisaient des progrès dans leurs études ; plus tard même, il parvint à former un corps de musique d'harmonie par les mêmes ressources; mais accoutumé à la perfection des artistes célèbres avec lesquels il avait vécu, il *faisait incessamment des comparaisons qui le* jetaient dans le découragement. L'ennui, cette cruelle maladie de l'âme, devint plus fort que ses résolutions, et le dessécha par degrés. Il mourut ignoré dans sa retraite vers 1825, à

(1) T. II, p. 271, 278.

(2) J'ai dit, dans la première édition de cette Biographie, que Garnier était né à Paris : c'était une erreur puisée dans une notice que Roquefort m'avait envoyée.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

l'âge d'environ soixante-six ans (1). On connaît de lui : 1° Premier, deuxième et troisième concertos pour hautbois, Paris, chez l'auteur. 2° Première et deuxième symphonie concertante pour deux hautbois, Paris, Erard. 3° Symphonie concertante pour flûte, hautbois et basson, op. 4, Paris, Naderman. 5° Six duos pour hautbois et violon, op. 7, *ibid.* 6° *Méthode pour le hautbois, contenant les principes nécessaires pour bien jouer de cet instrument*, etc., Paris, Pleyel.

GARNIER (Joseph), frère du précédent, connu sous le nom de *Garnier jeune*, joua du hautbois comme l'aîné, et entra à l'orchestre de l'Opéra comme second, en 1780 ; mais l'instrument qu'il cultiva de préférence fut la flûte, et ce fut celui qu'il joua ensuite dans le même orchestre. Il se retira en 1814, avec la pension, après vingt cinq ans de service. Cet artiste a publié : 1° Premier concerto pour la flûte, Paris, Naderman. 2° Trios pour flûte, cor et basson ou violoncelle, Paris, Janet. 3° Quatre livres de six duos chaque, pour deux flûtes, Paris, Naderman et Schlesinger. 4° Études pour la flûte, Paris, Janet. 5° *Méthode de flûte*, Paris, Janet.

GARTNER (Joseph), facteur d'orgues et de pianos de la cour impériale d'Autriche, né en Bohême, s'est fixé à Prague. Il est auteur d'un petit ouvrage intitulé : *Kurze Belehrung über die innere Einrichtung der Orgeln*, etc. (Instruction abrégée sur la disposition intérieure de l'orgue, etc.), Prague, 1832, in-8° de VIII et 34 pages, avec cinq planches lithographiées. Cet opuscule a été publié aux frais de la Société des amis de la musique d'église en Bohême, pour l'usage des jeunes organistes, et pour leur apprendre à tenir en bon état l'instrument qui leur est confié. Une deuxième édition a paru à Prague, chez Hofmann, en 1841, in-8°.

GARULLI (Bernardino), musicien italien, vécut dans la seconde moitié du seizième siècle. On connaît sous son nom un recueil de motets intitulé : *Modulationum quinque vocum liber primus*, Venetiis, apud Hieronymum Scotum, 1562, in-4° obl.

GARZONI (Thomas), auteur italien du seizième siècle, naquit à Bagnacavallo, dans la Romagne, au mois de mars 1549. Après avoir fait ses études à Ferrare et à Sienne, il alla en 1566 prendre à Ravenne l'habit de chanoine régulier de Latran. Il mourut dans sa patrie, le 8 juin 1589. On a de lui plusieurs ouvrages bizarres, parmi lesquels se trouve celui qui est intitulé : *Piazza universale di tutte le professioni del mondo*, Venise, 1585, in-4°. Il y en a des éditions de 1589 et de 1651. Cet ouvrage est divisé en cent cinquante-cinq discours, sur toutes les professions des hommes : le second et le quarante-deuxième traitent de *Musici, cosi cantori, come suonatori, ed in particolare de' Pifferi*. On connaît une traduction française de cet ouvrage, une autre latine par Mich.-Gasp. Landorp, et une allemande, sous le titre de *Schauplatz von allerley Künsten*, 1626, 1646, 1659, et Francfort 1719.

GASCHIN (Madame la comtesse Fanny Gaschin-de-Rosenberg), fille du comte Jean Suminsky, et femme du comte polonais Amand de Gaschin, est née à Thorn, le 9 mars 1818. Dès ses premières années, elle fit remarquer son heureuse organisation pour la musique, et son talent sur le piano se développa rapidement. Les virtuoses Liszt, Thalberg et Henselt devinrent ses modèles, et avant l'âge de vingt ans, son habileté égalait celle des artistes les plus renommés. Ses compositions ont de l'analogie avec le style de Chopin. Parmi ses productions, qui sont au nombre d'environ vingt œuvres, on remarque : 1° *Réverie*, romance sans paroles pour le piano, op. 8. Berlin, Bothe et Bock. 2° *Mazourka*, pour le piano, œuvre 10, *ibid.* 3° *Charme brisé : (Qu'est-ce que l'illusion? C'est le bonheur; qu'est-ce que le bonheur? Une illusion)*, poëme harmonique pour le piano, op. 9, *ibid.*

GASCOGNE (Mathieu), **GASCONGNE** ou **GASCOINE**, musicien français, vivait au commencement du seizième siècle. Il fut vraisemblablement attaché à la chapelle de quelque prince, mais non à celle du roi de France, car je n'ai point trouvé son nom dans les ordonnances ni dans les comptes de cette chapelle. Dans le recueil intitulé : *Liber undecimus XXVI musicales habet modulos, quatuor et quinque vocibus editos, Parrhisiis in vico Citharco prope sanctorum Cosmi et Damiani templum in ædibus Petri Attaignant musicæ calcographi*, in-4°, gothique, on trouve cinq motets de Gascogne à quatre parties. Quelques morceaux du même contrepointiste sont aussi dans le *Concentus harmonicus octo, sex, quinque et quatuor vocum, omnium jucundissimi, nusquam antea sic editi*, de Salblinger (Augsbourg, Phil. Uhlard, 1545). Deux motets de Gascogne sont aussi dans le *Liber secundus : quatuor et viginti musicales quatuor vocum motetos habet*,

(1) Voyez l'écrit de M. J. F. Porte intitulé : *Des moyens de propager le goût de la musique en France*; Caen, 1833, in 8°.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

publié par Pierre Attaignant, 1534 ; un *Magnificat* du même est dans le sixième livre du même éditeur qui a pour titre : *XIII Quinque ultimorum tonorum Magnificat continent. Parhisiis*, etc. *Mense septemb.* 1534 ; et enfin, deux psaumes à quatre voix du même sont dans le neuvième livre du même éditeur, intitulé : *XVIII Daviticos* (sic) *musicales psalmos habet*, 1534. L'abbé Baini indique des messes sur des chansons françaises, écrites par Gascogne, lesquelles se trouvent dans les archives de la chapelle pontificale, à Rome. Sous le nom de *Gascong*, il y a aussi des messes manuscrites à quatre voix (cod. 7) dans la Bibliothèque de Munich. Enfin, un recueil manuscrit de messes du seizième siècle qui existe à la Bibliothèque publique de Cambrai, sous le n° 3, contient trois messes de Gascongne à quatre voix ; la première est intitulée : *Pourquoi non ;* elle est la quatrième du recueil ; la *seconde a pour titre : Sateuzin ;* c'est la septième du volume ; la troisième, intitulée : *Vos qui in turribus*, est la treizième du volume.

GASPAR ou GASPARD, savant musicien belge, dont le nom de famille était Van Weerbeke, naquit à Audenaerde, en Flandre, vers 1440, ou un peu auparavant. Il fut élève d'Ockeghem, comme le prouvent ces vers de la déploration de Guillaume Crespel, sur la mort de ce maître :

Agricola, Verbonnet, Prioris,
Josquin Des Prez, Gaspard, Brumel, Compère,
Ne parlez plus de joyeux chants ne ris,
Mais composez un *Ne recorderis*
Pour lamenter nostre maistre et bon père.

On voit dans un registre de comptes de la ville d'Audenaerde, que le 14 novembre 1490, *Gaspar Van Weerbeke, maître de chant du duc de Milan, revint dans sa ville natale, et que le magistrat lui présenta quatre lots de vin.* La patrie de ce musicien distingué était inconnue, ainsi que son nom de famille, et la position qu'il avait occupée était ignorée, avant que M. Vanderstraet, auteur de plusieurs opuscules relatifs à l'histoire de la musique, eût fait la découverte de ce document dans les archives de la ville d'Audenaerde, où il est né (*voyez* Vanderstraet). Il a eu l'obligeance de me le communiquer immédiatement. Si nous cherchons quel fut le duc de Milan qui eut Gaspard Van Weerbeke à son service, nous trouverons que ce dut être Jean-Galéas-Marie Sforce, qui succéda à son père, en 1476, et mourut empoisonné par son oncle Ludovic Sforce, en 1494, au château de Pavie, où il était retenu prisonnier. L'usurpateur Ludovic, qui avait gouverné jusqu'alors au nom de son neveu, avait éloigné, dans les dernières années, les anciens serviteurs de la maison ducale et les avait remplacés par ses créatures. Ce fut alors, sans doute, que Gaspar dut s'éloigner de Milan et retourner dans sa patrie. Il eut pour successeur Gafori (*voyez* ce nom), déjà premier chantre de la cathédrale de Milan depuis 1484, et qui, ayant suivi la fortune du duc Ludovic dans les mauvais jours, dut jouir de sa faveur après que ce prince fut rentré à Milan par trahison, et se fut emparé du pouvoir. Les *manuscrits de* la chapelle pontificale, notamment le volume coté 14, renferment des messes qui portent le nom de *Gaspar*. Sous le titre de *Misser* (sic) *Gaspar*, le célèbre imprimeur Ottaviano Petrucci a publié, en 1509, à Venise, un recueil de cinq messes de cet artiste, à quatre voix, lesquelles ont pour titres : *Ave regina cœlorum ; O Venus bauth* (beauté) ; *E trop penser ; Octavi toni ; Se mieulx ne vient*, petit in-4° obl. Les *Fragmenta missarum*, publiés par le même imprimeur, dans la même année, renferment aussi un *Salve Sancta parens* et deux *Credo* à quatre voix de Gaspar, dont le premier est tiré de sa messe intitulée : *Cardinale ;* et dans le recueil intitulé : *Missarum diversorum auctorum liber primus*, imprimé par le même, à Venise, en 1508, on trouve la messe *Vas tu pas* (Ne veux-tu pas?) du même maître. Dans le quatrième livre de motets publiés par le même imprimeur, en 1505, il y a du même artiste trois motets à quatre voix. Les *Motetti XXXIII*, Venise, Petrucci, 1502, petit in-4°, *en* contiennent neuf à quatre voix, par Gaspar, et l'on en trouve un à cinq voix sur les paroles *Dulcis amica Dei digna*, dans les *Motetti a cinque libro primo*, Venise, Petrucci, 1505, in-4° obl. Enfin, le *Liber secundus Lamentationum*, Venise, Petrucci, 1506, contient quatre lamentations à quatre voix de ce compositeur.

GASPAR (Michel). On attribue à un *médecin de ce nom un opuscule sur* l'usage de la musique dans la médecine, dont la première édition a paru à Utrecht, et dont la deuxième a été publiée sous ce titre : *De arte medendi apud priscos musices ope atque carminum. Epistola ad Antonium Relhan M. D. Coll. Med. Lond. Soc. et Cens.* Editio altera et auctior, Londres, 1783, in-8°. On a rendu compte de cet écrit dans la *Critical Review* de l'année 1783, t. 55, p. 340, et dans le *Journal encyclopédique* du mois de mai 1784, p. 171.

GASPARD DE SALO, ainsi nommé parce qu'il était né dans la petite ville de Salo, sur le lac de Garde, en Lombardie, fut un des

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

meilleurs luthiers italiens du seizième siècle. Il vécut et travailla à Brescia, depuis 1565 environ jusque vers 1615, c'est-à-dire, pendant près de cinquante ans; car on trouve des instruments sortis de ses mains, à ces époques éloignées. Gaspard était renommé particulièrement pour ses violes, basses et contrebasses de viole. Le célèbre contrebassiste Dragonetti (*voyez* ce nom) a possédé un instrument de ce luthier qui était admirable sous les rapports de la distinction du son et de l'égalité. C'était un ancien *violone*, ou contrebasse de viole, qu'il avait fait monter en contrebasse moderne. Par son testament, Dragonetti a laissé cet instrument à la ville de Venise, sa patrie. On connaît peu de violons de Gaspard de Salo; cependant il s'en est trouvé un très-bon, portant la date de 1570, dans une collection d'instruments précieux qui fut vendue à Milan, en 1807. Le baron de Bagge en possédait un dont Rodolphe Kreutzer parlait souvent avec admiration. Je connais aussi entre les mains de M. T. Forster, amateur anglais, un violon qui porte intérieurement l'inscription *Gasparo di Salo in Brescia*, 1613. Sa qualité de son est claire, mais courte. C'est un produit dégénéré de la vieillesse de l'auteur. Le patron des violons de cet artiste est plus allongé, et les voûtes sont plus élevées que dans les instruments de Crémone.

GASPARD (...), clarinettiste allemand, attaché à la musique du prince de Conti, à Paris, a fait graver en cette ville et a publié en 1775 six quatuors pour clarinette, violon, viole ou violoncelle et basson.

GASPARI (Gaetano), né à Bologne, le 14 mars 1807, n'apprit la musique dans sa jeunesse que pour en faire un délassement pendant ses études de collége : cependant il montrait beaucoup de goût pour cet art, particulièrement pour le chant. A peine âgé de douze ans, il jouait passablement du piano. En 1820, il entra au Lycée communal de musique, sous la discipline de Benedetto Donelli, qui, plus tard, lui enseigna aussi l'accompagnement de la basse chiffrée et le contrepoint. Ayant terminé ses études de langue latine, il suivit un cours de philosophie; mais alors il reconnut l'impossibilité de faire concurremment avec succès des études sérieuses de genres très-différents. D'après les conseils de son maître, Donelli, il prit la résolution de se livrer exclusivement à la culture de la musique. En 1824, il obtint au Lycée le second prix de piano, et le premier lui fut décerné en 1825. Dans l'année suivante, M. Gaspari commença l'étude du contrepoint, sous la direction de ce même Donelli, à qui cette partie de l'enseignement avait été confiée provisoirement, après la mort de Stanislas Mattei, arrivée le 12 mai 1825. Bien que le maître fût assez mal habile contrepointiste, l'élève fit néanmoins assez de progrès pour que le second prix lui fût décerné : il obtint le premier en 1827. Appelé peu de temps après à Cento, en qualité de maître de chapelle de la ville et de la collégiale, il accepta cette position, le 31 mars 1828. Le mois suivant, il obtint le diplôme de maître honoraire de l'Académie philharmonique de Bologne. M. Gaspari demeura à Cento jusqu'en 1836, autant estimé qu'aimé des habitants de cette petite ville. Vers la fin de cette année, il passa à Imola comme maître de chapelle de la cathédrale ; mais il n'y resta que quelques mois, parce que son ancien maître, Donelli, ayant été nommé maître de *S.-Petronio*, à Bologne, et professeur titulaire de contrepoint au Lycée communal de musique, désira l'avoir près de lui pour l'aider et le remplacer lorsque la santé de ce maître, déjà fort mauvaise, l'empêcherait de remplir ses fonctions. Touché de tant d'affection, et désireux de se retrouver au milieu de sa famille, M. Gaspari renonça à sa place de maître de chapelle et retourna à Bologne au commencement de 1839. La mort de Donelli, qui suivit de près son retour dans sa ville natale, fit évanouir toutes ses espérances : il dut accepter l'emploi de maître des chœurs au théâtre, et se soumettre à un concours, pour obtenir sa nomination de professeur de solfége au Lycée, le 12 août 1840, aux minimes appointements de dix écus romains (cinquante-quatre francs) par mois ! Cette époque de la vie de l'estimable artiste ne fut point heureuse : de 1842 à 1846, il eut à supporter des tracasseries qui troublèrent sa tranquillité, particulièrement de la part des membres de l'Académie des philharmoniques; ce qui, pour le rédacteur de cette notice, n'a rien d'étonnant ; car il a connu la plupart de ces académiciens en 1841, et il a pu observer leur jalousie, leur caractère envieux à l'égard des hommes d'un mérite réel, leur morgue, leur pédantisme, et, au résumé, leur médiocrité, pour ne rien dire de pire. Toutefois, l'espèce de persécution qu'eut à subir M. Gaspari pendant une certaine période eut des résultats avantageux pour lui et pour l'art, car il se renferma en lui-même, chercha des consolations dans l'étude, recueillit des livres didactiques qu'il lut avec fruit, prenant sa part de ce qu'il y trouvait de bon, s'en formant une instruction solide, et donnant

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

une preuve évidente de son mérite dans un *Miserere* à cinq voix qu'il publia à Milan, au mois d'avril 1840, et qui réduisit ses ennemis au silence. Depuis cette époque jusqu'en 1857, l'attention de M. Gaspari se tourna tout entière vers la littérature de la musique et vers son histoire : il se forma une bibliothèque spéciale de cette littérature, qui est aujourd'hui une des plus riches par le choix et la rareté des ouvrages, et rassembla d'immenses matériaux pour la compilation d'une bibliographie de l'ancienne musique italienne; travail dont on a déjà pu apprécier la grande valeur par les excellents articles qu'il a fait insérer dans la *Gazette musicale de Milan*, en 1854 et 1855 (années XII et XIII). La place de maître de chapelle de *S.-Petronio* ayant été mise au concours, M. Gaspari l'obtint le 20 mai 1857; alors se réveillèrent les haines et les ardentes polémiques assoupies depuis onze ans; mais la presse en fit justice. L'éminent professeur s'est depuis lors livré à la composition des ouvrages destinés au service de la chapelle qu'il dirige, ainsi qu'aux soins réclamés par la Bibliothèque du Lycée musical, dont la conservation lui a été confiée depuis le 20 décembre 1850. La catalogue illustré de cette célèbre Bibliothèque, qui fut formée autrefois par le P. Martini, a été entrepris par M. Gaspari, et l'on ne peut douter qu'il n'accomplisse cette tâche de manière à mériter les applaudissements des hommes livrés à l'étude sérieuse de l'histoire de l'art. Son exactitude scrupuleuse, sa dextérité à saisir le côté intéressant des ouvrages, et ses connaissances positives dans l'histoire de la littérature musicale, ne laissent point de doute sur le mérite de ce travail, dont la publication est ardemment désirée. Si M. Gaspari n'a pas cultivé le genre de la musique dramatique, ce n'est pas par répugnance, mais par défaut d'opportunité. La musique religieuse est la seule dont il s'est occupé : on n'a publié qu'un petit nombre de ses ouvrages en ce genre. Son style est noble, sévère, mais n'a pas de sécheresse scolastique; lorsqu'il y traite le style d'imitation et de fugue, c'est avec liberté et d'une manière naturelle; les parties sont bien placées, et l'instrumentation, dégagée de complications qui se perdent sous les voûtes d'une église, est dans les conditions nécessaires pour produire de l'effet.

Parmi les morceaux remplis d'intérêt que M. Gaspari a fait insérer dans la *Gazette musicale de Milan*, on remarque celui qui a pour titre : *la Musica in Bologna*, dont il a été fait un tiré à part, *Milan, Tito di Gio. Ricordi*, gr. in-8° de trente-deux pages. Ce digne artiste, modeste autant que savant, est académicien philharmonique de Bologne, correspondant de l'Académie impériale des beaux-arts de l'Institut de France, et associé correspondant de l'Académie royale des beaux-arts de Florence.

GASPARINI (Francesco), né à Lucques, vers 1665, se rendit à Rome pour y achever ses études de musique, et y eut pour maîtres Corelli et le célèbre organiste Bernard Pasquini. Il fut académicien philharmonique, et maître de musique au Conservatoire de la Pietà à Venise. En 1735, le chapitre de Saint-Jean de Latran, à Rome, le nomma maître de chapelle de cette église; le mauvais état de sa santé l'empêchant d'en remplir les fonctions, on nomma Jérôme Chiti vice-maître de chapelle, pour le remplacer; mais Gasparini étant mort au mois d'avril 1737, Chiti lui succéda, comme maître de chapelle en titre. On considère encore Gasparini en Italie comme un des plus habiles compositeurs de son temps, soit pour l'église, soit pour le théâtre. Il a été le maître du célèbre compositeur B. Marcello.

Les principaux opéras de Gasparini sont : 1° *Tiberio*, à Rome, 1702. 2° *Amor della patria*, 1703. 3° *Imenei stabiliti dal caso*, ibid. 4° *Il Miglior d'ogni amore*, ibid. 5° *Il Principe tra i vassali*, ibid. 6° *Fede tradita vendicata*, 1704. 7° *La Maschera levata al vizio*, ibid. 8° *Amleto*, 1705. 9° *Antioco*, ibid. 10° *Fredegonda*, ibid. 11° *Il Principato custodito dalla frode*, 1706. 12° *Statira*, 1707. 13° *Jaicon, rè della China*, ibid. 14° *Amor generoso*, ibid. 15° *Anfitrione*, ibid. 16° *Flavio Anicio Olibrio*, 1708. 17° *L'Alcide o violenza d'amore*, 1709. 18° *Engelberta*, ibid. 19° *La Principessa fedele*, ibid. 20° *Sesostri rè d'Egitto*, 1710. 21° *Tamerlano*, ibid. 22° *Costantino*, poésie d'Apostolo Zeno, représenté au théâtre S.-Cassiano, à Venise, 1711. 23° *Merope*, ibid. 24° *La Pazzia amorosa*, ibid. 25° Le second acte d'*Eraclio* de Bernardoni, 1712. 26° *Mosè liberato dal Nilo*, oratorio. ibid. 27° *La Verità nell' inganno*, 1713. 28° *Bajazette*, 1719. 29° La même pièce, autre musique, 1723. 30° *Equivoci d'amore e d'innocenza*, ibid. 31° *Fede in cimento*, 1730. 32° *La Ninfa Apollo*, ibid.

Outre ces ouvrages dramatiques, et une grande quantité de musique d'église, on connaît aussi de Gasparini : 1° *Douze cantate da camera a voce sola*, Lucques, 1697. c'est la deuxième édition; la première avait paru à Rome, en 1695. 2° *Trois cantate a soprano*,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Mss, chez Breitkopf. 3° *Trois cantate a voce sola*, Mss. 4° *Polastrello e Parpagnano, intermezzo*, 1700.

L'ouvrage par lequel Gasparini est aujourd'hui le plus connu est un traité d'accompagnement intitulé : *l'Armonico prattico al cembalo, ovvero regole, osservazioni ed avertimenti per ben suonare il basso e accompagnare sopra il cembalo, spinetta ed organo*, Venise, 1683, in-4°. Il y en a aussi des éditions de 1708, 1715, 1745, 1754 et 1764. La septième a paru à Venise, en 1802, in-4°. L'auteur n'a eu pour but, comme le titre du livre l'indique, que de former des accompagnateurs : il a développé dans un petit nombre de pages la tradition des écoles d'Italie sur cette matière, et, sous ce rapport, son ouvrage a été longtemps le meilleur de son espèce; il jouit même encore de beaucoup de considération parmi les Italiens, quoique celui de Fenaroli soit préférable, sous les rapports de l'ordre et de la clarté..

GASPARINI (Michel-Ange), contraltiste célèbre, vers la fin du dix-septième siècle, et compositeur de mérite, naquit à Lucques, et paraît avoir été de la même famille que le précédent. Il fut élève de Lotti, et fonda à Venise une école de chant où beaucoup de chanteurs distingués, entre autres la célèbre Faustine Bordoni, se sont formés. Gasparini a fait représenter sur le théâtre de Venise plusieurs opéras; ceux qu'on connaît aujourd'hui sont : *Il principe Selvaggio* (1695); *il Rodomonte* (1714); *Arsace; Lamano* (1719); *il Piu fedel tra gli amici* (1721). Gasparini est mort à Venise, vers 1732.

GASPARINI (Quirino), maître de chapelle du roi de Sardaigne, à Turin, obtint cette place en 1749, et l'occupait encore en 1770. Il fut aussi un violoncelliste distingué. Gasparini a beaucoup écrit pour l'église. On connaît de lui en manuscrit un *Stabat Mater a due soprani, con violini et basso*, Turin, 1758, in-4°. Le catalogue de Traeg, de Vienne, indique de sa composition : 1° *Motetto de morte*. 2° *Adoramus te*. 3° *Christe redemptor*. 4° *Tantum ergo*. On a gravé à Londres six trios pour deux violons et violoncelle, sous le nom de Gasparini.

GASSE (Ferdinand), né à Naples, au mois de mars 1788, alla avec sa famille s'établir en France, dans sa jeunesse, et entra comme élève au Conservatoire de musique, au mois de floréal de l'an VI. Après avoir étudié le violon sous la direction de Rodolphe Kreutzer, et l'harmonie dans l'école de Catel, il obtint le premier prix au concours de 1801. Dans la même année, il entra dans la classe de composition de Gossec, obtint le second prix au concours de 1804, et l'Institut lui décerna le premier grand prix en 1805, avec le titre de pensionnaire du gouvernement à Rome. Arrivé dans cette ville, il continua ses études de musique classique, et envoya à la classe des beaux-arts de l'Institut de France plusieurs morceaux de musique d'église, fruits de ses travaux. Méhul fit en 1808 un rapport favorable sur un *Te Deum* à deux chœurs et sur un *Christe eleison*, en fugue à six voix sans accompagnement, que Gasse avait fait parvenir à l'Institut. Au mois de janvier 1812, il fit représenter à Naples un opéra bouffe en deux actes intitulé : *la finta Zingara*. De retour en France dans le cours de la même année, il rentra comme violoniste à l'orchestre de l'Opéra, où il était déjà avant son départ pour l'Italie. Il s'est retiré avec la pension en 1835. Gasse s'est fait connaître en France comme compositeur, par plusieurs opéras dont voici les titres : 1° *Le Voyage incognito*, en un acte, à l'Opéra-Comique, en 1819. 2° *L'Idiote*, en trois actes, au même théâtre, en 1820. 3° *Une Nuit de Gustave Wasa*, en deux actes, au même théâtre, en 1825. Il a aussi publié : 1° Trois duos pour deux violons, op. 1, Paris, S. Gaveaux. 2° Duos faciles pour deux violons, livres deuxième et troisième, Paris, Frey. 3° Trois grands duos concertants, *idem*, livre quatrième, *ibid.* 4° Trois duos faciles et progressifs, *idem*, livre cinquième, Paris, Troupenas. 5° Trois sonates faciles pour violon et basse, *ibid.*

GASSENDI (Pierre **GASSEND**, plus connu sous le nom de), professeur royal de mathématiques et de philosophie à Paris, naquit au village de Chantersier, près de Digne en Provence, le 22 janvier 1592, et mourut à Paris, le 14 octobre 1655. On a de lui un traité sur la musique intitulé : *Manuductio ad theoriam musices*, Paris, 1654. Cet ouvrage, divisé en quatre chapitres, a été réimprimé dans les éditions complètes de ses œuvres publiées à Lyon, en 1658, 6 vol. in-fol.; et à Florence, en 1728. On le trouve dans le cinquième volume de chacune de ces collections. C'est un opuscule de peu de valeur, et peu digne d'un philosophe si distingué.

GASSMANN (Florian-Léopold), maître de la chapelle impériale, naquit le 4 mai 1729, à Brux, en Bohême. Ses parents l'envoyèrent jeune au séminaire de Kommotau, pour y faire ses études et apprendre la musique. Ses dispo-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sitions heureuses pour cet art le firent remarquer par Woherzil, directeur du chœur de l'église de Brux, et ce maître se chargea du soin de lui enseigner tout ce qu'il savait lui-même. A l'âge de douze ans, Gassmann jouait de plusieurs instruments, particulièrement de la harpe, et chantait avec une voix agréable. Cependant son père ne le destinait point à être musicien de profession, et voulait lui faire apprendre les éléments du commerce; de son côté, Gassmann éprouvait un invincible dégoût pour l'état qu'on voulait lui donner, et voulait être artiste. Les discussions du père et du fils à ce sujet se terminèrent par la fuite de celui-ci; il s'éloigna du lieu de sa naissance avec un seul florin dans sa poche, et sa harpe sur le dos. Carlsbad fut la première ville vers laquelle il se dirigea; une nombreuse noblesse y était rassemblée en ce moment; quinze jours suffirent au *petit virtuose pour s'y faire remarquer* par son jeu et par son chant, et pour y gagner une somme d'environ 1,000 écus. Tant de richesses lui parurent inépuisables; il se mit à vivre splendidement, et voulut visiter l'Italie, dont il avait entendu parler comme de la patrie de la musique; mais bientôt l'argent qu'il avait gagné si facilement se trouva dissipé, et lorsqu'il arriva à Venise, il s'aperçut qu'il ne lui restait plus rien, et qu'il se trouvait loin de sa patrie, dans un pays qui ne lui offrait aucune ressource, et dont il ignorait la langue. Cette situation pénible lui arracha des larmes. Un prêtre vint à passer et s'informa des causes de sa tristesse; heureusement Gassmann savait un peu de latin qui lui servit à expliquer tant bien que mal le sujet de ses pleurs; heureusement aussi le prêtre qui l'interrogeait était par sa charité digne de son ministère. Il emmena le jeune homme à sa demeure, le traita comme un fils, et lui *donna* des maîtres qui l'instruisirent et développèrent ses heureuses facultés. Quoique le jeune Gassmann fît de rapides progrès dans les sciences et dans la littérature, la musique était l'objet de ses plus constantes études; cette vocation prononcée détermina le protecteur de l'artiste à l'envoyer à Bologne, pour étudier sous la direction du savant P. Martini. Deux années passées dans cette école le mirent en état d'occuper à Venise une place d'organiste dans un couvent de religieuses. Son talent produisit une vive sensation dans le monastère, et l'une *des nonnes en parla* avec admiration au comte Léonard Veneri. Amateur de musique passionné, le comte désira connaître le jeune artiste, et l'intérêt que celui-ci lui inspira le détermina à le retirer chez lui. Ce généreux seigneur mit à la disposition de Gassmann une partie de son palais, ses domestiques, sa table avec l'autorisation d'inviter chaque jour dix à douze personnes, enfin sa bourse sans restriction. Gassmann ne se laissa point éblouir par *les avantages de cette existence opulente*; son art suffisait à ses besoins; il continua de vivre avec simplicité, et l'estime de son Mécène pour lui s'en augmenta. Ce temps fut celui où Gassmann commença à se faire connaître comme compositeur dramatique; plusieurs églises lui demandèrent aussi des messes et des motets de sa composition.

En 1765, Gassmann fut appelé à Vienne par l'empereur François Ier; ses compositions y eurent tant de succès, que la direction du théâtre fit avec lui un traité qui l'obligeait à fournir un certain nombre d'opéras, moyennant une pension annuelle de 400 ducats. Joseph II, qui aimait la musique de Gassmann, récompensa son mérite en le nommant compositeur de la cour, et, en 1771, il lui donna le titre de maître de chapelle, après la mort de Reuter, avec des appointements qui furent portés progressivement jusqu'à 800 ducats. Jouissant d'une *brillante réputation*, et *comblé* des faveurs de la fortune, Gassmann, parvenu à l'âge de quarante ans, désirait se marier, et recherchait la main de la fille du baron de Damm, dont la mère était une comtesse d'Erlach. De grands revers avaient accablé cette noble famille pendant la guerre de sept ans, et telle avait été sa décadence, que le baron avait été obligé de se livrer au commerce pour faire vivre sa femme et ses enfants. L'empereur n'aimait pas que les personnes attachées à sa maison se mariassent; mais une circonstance indifférente en apparence aplanit *les difficultés* que Gassmann redoutait. Un jour il parut à la cour, sortant de chez sa maîtresse, et n'ayant pas remarqué quelques fils de soie qui s'étaient attachés à ses habits; on lui fit des plaisanteries à ce sujet; l'empereur les entendit et lui demanda en riant quand il comptait se marier. — Je n'attends, répondit le maître de chapelle, que l'autorisation de Votre Majesté. — Eh bien donc, je la donne! dit Joseph II. Les noces se firent quelques jours après (en 1769). Cette union fut pour Gassmann la source d'un bonheur doux et tranquille; mais il en jouit peu de temps, car un accident funeste détruisit sa santé, et le conduisit au tombeau, avant qu'il eût atteint l'âge de quarante-cinq ans. Un tendre souvenir de reconnaissance l'attachait à l'Italie qui avait été

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

pour sa jeunesse hospitalière et bienveillante. Rarement il laissait passer plus d'une année sans y retourner pour visiter ses amis, particulièrement le comte Veneri. Dans un de ses voyages, il eut le malheur de tomber en sautant de voiture; ses habits s'accrochèrent, et il fut traîné à une certaine distance; deux côtes furent fracturées, et l'estomac fut comprimé sur le cœur. Quelque temps après on s'aperçut que des polypes s'étaient formés à ce viscère; le mal fit des progrès rapides, et la mort l'enleva à l'art, à sa famille et à ses amis, le 22 janvier 1774, à l'âge de quarante-cinq ans moins quelques mois. Sa deuxième fille ne vit le jour que trois mois après sa mort. L'impératrice Marie-Thérèse offrit d'être marraine de cet enfant, et fit à la mère une pension pour ses filles. Outre ses fonctions de maître de chapelle de l'empereur, Gassmann avait aussi celles de bibliothécaire de la Bibliothèque impériale de musique, la plus considérable qui existât alors en Europe : il en rédigea le catalogue.

En 1772, Gassmann avait fondé une caisse pour les veuves des musiciens indigents. Le fonds devait s'accroître chaque année par de grands concerts, qui produisaient quelquefois des recettes de 10,000 francs. Cette institution subsiste encore. Le meilleur élève de cet artiste distingué a été Salieri. Les principales compositions de Gassmann pour l'église sont : 1° Plusieurs messes avec chœur et orchestre, entre autres un *Dies iræ* retouché plusieurs fois. 2° Plusieurs psaumes, hymnes et offertoires. 3° *Betulia liberata*, oratorio qui a obtenu un brillant succès, et qui se fait remarquer par un rare mérite de facture. Parmi ses opéras, les plus connus sont : 1° *Merope*. 2° *Issiphile*. 3° *Catone in Utica*. 4° *Ezio*, avec deux musiques différentes. Tous ces ouvrages et plusieurs ballets furent écrits en Italie avant que Gassmann eût été appelé à Vienne. 5° *L'Olimpiade*, à Vienne, 1764. 6° *Il Mondo nella luna*, à Venise, 1765. 7° *Il Trionfo d'amore*, à Venise, 1767. 8° *L'Uccellatore*. Cet ouvrage a été écrit deux fois, la première à Vienne, la seconde à Venise. 9° *Il Filosofo innamorato*, 1768. 10° *Un Pazzo ne fà cento*, à Venise, 1769. 11° *I Viaggiatori ridicoli*, à Vienne, 1769. 12° *L'Amor artigiano*. Cet opéra a été écrit deux fois; la dernière à Milan, en 1770. 13° *Il Filosofo innamorato*, avec une nouvelle musique, Vienne, 1771. 14° *La Pescatrice*. 15° *I Rovinati*, 1772. 16° *La Casa di campagna*. 17° *Amore e Venere*. Il y a deux opéras allemands du même compositeur intitulés : 18° *Die Junge Græfin* (la Jeune Comtesse). 19° *Die Liebe unter den Handwerksleuten* (l'Amour parmi les ouvriers). La musique instrumentale de Gassmann qui est connue se compose de : 1° Quinze symphonies pour l'orchestre, dont une partie se trouvait dans l'ancien assortiment de Breitkopf, en manuscrit. 2° Six quatuors pour violon, flûte, alto et basse, Paris. 3° Six quintettes pour deux violons, deux violes et basse, *ibid.* 4° Six quatuors pour deux violons, alto et violoncelle concertants, Amsterdam. 5° Six quatuors pour deux violons, alto et basse, chacun avec deux fugues, Vienne, 1805 (œuvre posthume).

GASSNER (Ferdinand-Simon), directeur de musique de la cour du grand-duc de Bade, à Carlsruhe, et littérateur-musicien, naquit à Vienne, le 6 janvier 1798. Ses heureuses dispositions pour la musique se firent apercevoir dès son enfance. Témoin des leçons de violon qu'on donnait à son frère aîné, il retenait dans sa mémoire et chantait toutes les pièces qu'il lui entendait jouer; puis, lorsque la leçon était finie, il prenait l'instrument et parvenait à exécuter tout ce qu'il avait entendu. Son père ayant été appelé à Carlsruhe, comme peintre du théâtre, le jeune Gassner fut conduit en cette ville et suivit les cours du collége, pour se préparer aux études universitaires; mais son penchant pour la culture de la musique prenant chaque jour plus de force, il finit par se livrer exclusivement à cet art. Ayant été admis parmi les membres de la chapelle du prince, il donna le premier indice de son talent par la composition d'un petit opéra intitulé : *le Naufrage*. Après avoir jeté les yeux sur la partition de cet essai, les artistes célèbres Danzi et Fesca prirent la résolution d'aider le jeune auteur par leurs conseils. En 1816, le nouveau Théâtre-National de Mayence ayant été ouvert, Gassner y obtint une place de violon dans l'orchestre, quoiqu'il ne fût âgé que de dix-huit ans. Il y fut remarqué par Gottfried Weber, qui avait alors l'intendance de ce théâtre, et qui fit de Gassner son élève pour la composition. La place de directeur de musique de l'Université de Giessen étant devenue vacante, Gassner l'obtint, à la recommandation de Weber. Cette situation lui fournit l'occasion d'achever ses études en philosophie, et au mois d'octobre 1819, il obtint le diplôme de docteur en cette faculté. Reçu comme professeur agrégé de cette Académie, il fit pendant six années des cours de philosophie, sans cesser de donner ses leçons de musique et de chant. C'est à cette même époque qu'il commença la

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

publication d'un calendrier dont chaque jour répondait au nom d'un musicien plus ou moins connu, avec des canons au commencement de chaque mois, des notices et des anecdotes. Ce calendrier, intitulé : *Musikalischer Haus-Freund* (l'Ami musical de la maison), parut, sans nom d'auteur, depuis 1822 jusqu'en 1835, chez Schott, à Mayence, en un cahier in-4° d'environ quarante pages. En 1826, Gassner retourna à Carlsruhe et entra dans la musique du grand-duc de Bade comme violoniste. Trois ans après, on lui confia l'enseignement des choristes du théâtre de la cour, et la place de directeur de musique lui fut donnée en 1830. Ce fut vers cette époque qu'il s'occupa avec activité de la didactique de la musique et de la littérature de cet art. Son premier ouvrage est intitulé : *Partiturkenntniss, ein Leitfaden zum Selbstunterricht für angehende Tonsetzer, oder solche, welche Arrangiren, Partiturlesen lernen, oder sich zu Dirigenten von Orchestern oder Militärmusiken bilden wollen*, etc., Carlsruhe, Chr.-Th. Groos, 1838, deux volumes in-8°. Cet ouvrage a été traduit en français sous ce titre : *Traité de la partition, ou guide servant, sans maître, à l'instruction des jeunes compositeurs*, etc. Traduit de l'allemand par *Frédéric Hofer*; Paris, Richault, 1851, deux volumes gr. in-8°, dont un de planches de musique. Bien que ce manuel ne soit pas dépourvu de mérite, il est aujourd'hui incomplet, à cause des transformations que certaines familles d'instruments ont subies. En 1841, Gassner commença la publication d'un écrit périodique pour les sociétés musicales de l'Allemagne et les amateurs, qui parut sous ce titre : *Zeitschrift für Deutschlands Musik Vereine und Dilettanten*, et fut publié à Carlsruhe, chez Müller, en format in-8°. Cette revue fut continuée jusqu'à la fin de 1845. Ce littérateur-musicien ajouta aussi, en 1842, une suite au volume de supplément du *Lexique universel de musique*, publié par le docteur Gustave Schilling, spécialement pour la partie biographique. Ce travail est devenu la base d'un dictionnaire portatif de musique que Gassner publia ensuite en lui donnant aussi le titre de : *Universal-Lexikon der Tonkunst* (Stuttgart, Franz Köhler, 1849, 1 vol. gr. in-8° de 918 pages. Les dictionnaires de Walther, de Gerber et de Schilling ont fourni la matière de ce volume. Ces sortes d'ouvrages, trop abrégés et faits trop à la hâte pour avoir une valeur réelle comme œuvres de littérature musicale, ne sont bons que pour les amateurs qui cherchent des renseignements en quelques mots sur les objets de leur curiosité. Gassner est mort à Carlsruhe, le 25 février 1851, à l'âge de cinquante-trois ans. Il était membre de la Société de Ste-Cécile de Rome et de plusieurs associations musicales de l'Allemagne. Il a écrit quelques petits opéras, dont les partitions sont restées en manuscrit, et a publié quelques morceaux pour le chant avec piano. En 1846, il a donné aussi une suite de son *Traité de la partition*, sous le titre : *Dirigent und Ripienist, für angehende Musikdirigenten, Musiker und Musikfreunde* (Manuel du directeur d'orchestre, du musicien, etc., à l'usage des chefs d'orchestre commençants, des exécutants et des amateurs de musique); Carlsruhe, Groos, in-8°.

GASSOT, de Soissons, fut ménestrel de la chambre du roi de France Charles V, suivant une ordonnance concernant la maison de ce prince, en date du mois de mai 1304 (Mss. de la bibl. impériale, à Paris, F. 540 du supplém.). Ce musicien jouait du cornet, et recevait quatre sous par jour.

GASTINEL (Léon-Gustave-Cyprien), violoniste et compositeur, est né à Villers-les-Pots, près d'Auxonne (Côte-d'Or), le 13 août 1823, suivant les registres du Conservatoire de Paris, ou le 15 du même mois, d'après la notice de M. Poisot, dans sa brochure intitulée : *les Musiciens bourguignons*. Il apprit d'abord à jouer de la flûte; mais après que ses parents se furent établis à Lyon, il abandonna cet instrument pour le violon et pour le piano, qui lui furent enseignés par Mercier et par Senart. Admis au Conservatoire de Paris, le 22 décembre 1840, il y continua ses études de violon pendant trois ans, et suivit un cours d'harmonie. Devenu élève d'Halévy, en 1843, il fit, sous sa direction, des études de contrepoint. En 1846, il prit part au concours de l'Institut de France, et le premier grand prix de composition lui fut décerné pour la cantate dont le sujet était *Vélasquez*. Devenu, à ce titre, pensionnaire du gouvernement, il se rendit en Italie. Pendant son séjour à Rome, il fit exécuter, en 1848, une messe à quatre voix, chœur et orchestre, à l'église Saint-Louis-*des-Français*. A *Naples*, il écrivit un opéra italien; mais les troubles politiques de cette époque en empêchèrent la représentation. De retour à Paris, à la fin de 1849, il composa deux ouvertures à grand orchestre qui furent exécutées aux séances publiques de l'Académie des beaux-arts de l'Institut, aux mois d'octobre de la même année et de 1850. Un opéra comique en un acte, composé par M. Gastinel, et

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

qui avait pour titre : *le Miroir*, fut représenté à Paris, le 10 janvier 1855, mais ne réussit pas. Le jeune artiste fut plus heureux dans un concert de l'Association des musiciens, où il fit entendre le motet *Ave Regina cœlorum*, dont le caractère et la facture obtinrent les éloges des connaisseurs. Ses quatuors pour des instruments à cordes, qui ont été exécutés au mois de mai 1854, par MM. Alard, Blanc, Casimir, Ney et Franchome, dans leurs séances annuelles, ont été écoutés avec plaisir. En 1853 et 1854, M. Gastinel a fait chanter douze motets aux saluts de la Vierge et du Saint-Sacrement, dans l'église de Saint-Vincent-de-Paule. Le 12 mai 1860, il a fait représenter, au théâtre des Bouffes-Parisiens, *Titus et Bérénice*, opérette bouffe en un acte, dont la musique, bien faite, était un peu trop sérieuse pour le sujet de la pièce et pour le public vulgaire qui fréquente ce théâtre. Deux suites de morceaux pour piano, violon et violoncelle, de sa composition, ont été publiées à Paris, chez Richault, sous le titre de : *Souvenirs d'Italie, Rome et Naples.* D'autres ouvrages ont paru chez le même éditeur, à savoir : 1° Air varié pour violon avec piano, op. 1. 2° Première symphonie concertante pour deux violons, avec orchestre, op. 2. 3° Fantaisie pour violon avec piano, op. 4. Le même artiste a en portefeuille l'oratorio intitulé . *le Dernier Jour.*

GASTOLDI (Jean-Jacques), bon compositeur et poète, naquit à Caravaggio vers le milieu du seizième siècle. Après avoir été pendant quelques années maître de chapelle de l'église ducale de Santa-Barbara, à Mantoue, il passa en la même qualité à Milan, vers l'année 1592. Ces renseignements sont les seuls qu'on possède sur ce maître, dont le mérite est fort distingué. Gastoldi a fait preuve de fécondité par le nombre de ses ouvrages, et d'esprit dans la manière dont il a traité les sujets de plusieurs compositions. On connaît de lui : 1° *Canzoni a cinque voci,* lib. 1, Venise, 1581. 2° *Canzonette a quattro,* ibid., 1581. 3° *Canzonette a quattro,* lib. 2, Mantoue, 1582, in-4°. 4° *Il Primo libro di madrigali a sei voci,* Venise, 1584. 5° *Il Terzo libro di canzonette a quattro voci,* Mantoue, 1588. 6° *Il Primo libro de' madrigali a cinque voci,* Venise, 1588, in-4°. 7° *Psalmi ad vesperas quatuor vocibus, cum cantico B. M. V.* Venise, Ricc. Amadino, 1588, in-4°. 8° *Il Secondo libro de' madrigali a 5 voci,* Venise, 1589. 9° *Completorium ad usum Roman. eccles. perfect.,* ibid., 1589, in-4°. 10° *Salmi per tutto l' anno a quattro voc.* Venise, 1590. Il y a de cet œuvre une deuxième édition, dont j'ignore la date. 11° *Balletti a cinque con i versi per cantare, sonare e ballare, con una mascherata di cacciatori a sei voci, ed un concerto di pastori ad otto.* Venise, 1591, in-4°. La deuxième édition a été publiée dans la même ville, en 1595 ; la troisième, à Anvers, par Pierre Phalèse, en 1596 ; la quatrième, par le même imprimeur, en 1605 ; la cinquième, à Venise, en 1607. Enfin, il y en a eu une dernière édition publiée à Anvers, en 1637 ; celle-ci se trouvait dans la bibliothèque de Burney (*voyez* son catalogue n° 337). Ce recueil renferme des morceaux traités d'une manière fort originale. 12° *Canzonette a tre con un balletto nel fine,* Venise, 1592, petit in-4°. Il y a une deuxième édition de ce recueil publiée à Anvers, en 1606, in-4°. 13° *Balletti a tre da cantare, suonare e ballare,* Venise, 1593, Anvers, 1606, in-4° oblong. 14° *Canzonette a 3,* lib. 2, Milano, 1596. 15° *Canzonette a 3,* lib. 3, Milan, 1595, Venise, 1597. 16° *Canzonette a tre,* lib. 4, Milan, 1596, Venise, 1597. 17° *Concerti musicali a otto voci commodi per concertare con ogni sorte di stromenti.* Ces concerts sont à huit voix divisées en deux chœurs, Milan, 1598, Anvers, Pierre Phalèse, 1610, in 4° obl. 18° *Messe a 5, 6 et 8 voci,* Venise, 1600. 19° *Integra solemnitatum vespertinum psalmodia cum cantico B. Virginis quinque voc.,* Venise, 1600. 20° *Tricinia,* etc., Nuremberg, Vales. Haussmann, 1600, in-4°. Il paraît que cette collection n'est qu'une traduction allemande d'un choix des *Canzonette a tre* citées précédemment. 21° *Madrigali a cinque et sei voci,* lib. 3, Milan, 1599. 22° *Tutti le Salmi che nelle solennità dell' anno si cantano al Vespro a 4 voci,* Venise, Amadino, 1601, in-4°. 23° *Vespert. omn. solemnit. Psalmodia quinque vocibus,* lib. 2, *ibid.,* 1602. 24° *Balletti a tre, con intavolatura del liuto,* Venise, 1604. Je crois que cet ouvrage n'est qu'une tablature de luth du n° 13. 25° *Messe a otto voci,* Venise, 1607. 26° *Madrigali a 5, 6, 8 et 9 voci,* Venise, 1609. 27° *Salmi intieri che nelle solennità dell' anno si cantano al Vespro a sei voci,* ibid., 1607, in-4°. 28° *Missarum 4 vocum liber primus,* ibid., 1611. Gastoldi fut un des compositeurs distingués qui, suivant le P. Martini (*Saggio fondam. prat. di contrapp.,* t. II, p. 74) se sont réunis pour témoigner leur estime envers Palestrina, en lui dédiant un recueil de psaumes à cinq voix, en 1592. Martini ne dit pas où a été

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

publié ce recueil. On trouve des madrigaux de Gastoldi dans le recueil publié à Anvers, par André Pevernage, chez Pierre Phalèse, en 1593, sous le titre de : *Harmonie celeste di diversi eccellentissimi musici*, etc., dans la *Melodia olympica*, etc., donnée par Pierre Phillips, compositeur anglais, à Anvers, chez Phalèse, en 1594, dans *Il Trionfo di Dori*, Venise, 1596, Anvers, etc., dans les *Madrigali a otto voci di diversi eccellenti e famosi autori, con alcuni dialoghi et echo, per cantare e sonare a due chori*, publié à Anvers, par Pierre Phalèse, en 1596, in-4° oblong, et dans d'autres recueils.

GASTRITZ (Mathias), organiste à Amberg (Bavière), vécut dans la seconde moitié du seizième siècle. Il a fait imprimer de sa composition les ouvrages dont voici les titres : 1° *Novæ Harmonica cantiones et pix ita etiam suaves et jucundæ, quinque vocibus concinnatæ, et nunc primum in lucem editæ;* Norimbergæ in officina Ulrici Neuberi, 1569, in-4° obl. 2° *Carmina latina quatuor vocum*, ibid., 1569, in-4° obl. 3° *Teutsche und latein Lieder mit 4 Stimmen* (chants allemands et latins à quatre voix), *ibid.*, 1569, in-8° obl. 4° *Kurze und sonderliche neue Symbolum etlicher Fursten und Herrn, neben andern mehr schönen Liedlein mit fünf und vier Stimmen, auf alle Instrumenten zu gebrauchen ;* Nuremberg, Dietrich Gerlache, 1571, in-4° obl.

GATAYES (Guillaume-Pierre-Antoine), né à Paris, le 20 décembre 1774, était fils naturel du prince de Conti et de la marquise de Silly. Destiné dès son enfance à l'état ecclésiastique (parce que son frère, marquis de Montréal et enfant naturel comme lui, était destiné à recueillir la fortune de la marquise), on lui fit commencer les études nécessaires, et on le mit au séminaire, sous le nom de *l'abbé Vénicourt*. Dominé par un penchant irrésistible pour la musique, il y avait introduit en secret une guitare sur laquelle il étudiait, à l'aide d'une méthode, les positions et les accords. Le *pianissimo* qu'il employait dans ses exercices n'empêcha pas que la guitare ne fût découverte et qu'on ne la lui enlevât. Désespéré de ce contretemps, il résolut de s'affranchir de toute gêne, et s'enfuit du séminaire, en 1788. Dès lors, sa mère ne voulut plus s'occuper de lui. Les troubles de la révolution survinrent, le prince et la marquise sortirent de France, et leur fils, âgé seulement de seize ans, se trouva livré à ses propres ressources. Une blessure grave au genou le retenant au lit : il en profita pour continuer ses études de guitare. Ce fut alors qu'il quitta le nom de *Vénicourt* pour celui de *Gatayes*, dans le but de faire oublier son origine aux hommes qui se partageaient le pouvoir révolutionnaire. Le hasard le mit précisément dans le même temps sous la protection d'un conventionnel dont le nom remplissait la France d'épouvante : cet homme était Marat. Il se trouva que Gatayes habitait la même maison que lui et sur le même palier. Il chantait souvent des romances charmantes de sa composition et s'accompagnait de la guitare. Cette musique toucha le monstre : un matin il entra chez le voisin qui lui charmait l'oreille, l'obligea de continuer et après l'avoir écouté pendant une demi-heure, il sortit en l'invitant à venir quelquefois causer avec lui. Ce fut peu de mois après que Marat fut frappé mortellement dans son bain par Charlotte Corday. Attiré par le bruit et les cris, Gatayes courut à l'appartement de son voisin, naguère si redoutable : il vit cette belle fille, au regard noble et pudique, calme au milieu du peuple en fureur qui se précipitait sur elle, et résignée au sort qui l'attendait.

Le nom de Gatayes commençait à être connu par ses romances, qui eurent un succès de vogue, et dont une, *Mon délire*, fut chantée par toute la France. En 1790, il avait fait paraître sa méthode de guitare, écrite à l'âge de dix-sept ans, et qui fut longtemps la seule en usage en France. En 1793, Gatayes prit quelques leçons de harpe, et deux ans après il publia une méthode pour cet instrument. Il a beaucoup écrit pour la guitare et pour la harpe. Ses principaux ouvrages sont : 1° Trios pour guitare, flûte et violon, œuvres 55, 56, 57, 69, 77, 84 et 85 ; Paris, Janet, Frère, Langlois. 2° Duos pour deux guitares ou pour guitare et piano, œuvres 14, 25, 27, 31, 52, 44, 47, 49, 57, 58 et 59; Paris, Meissonnier, Aulagnier, etc. 3° Duos pour guitare et violon, ou guitare et flûte, œuvres 35, 39, 41, 42, 43, 48, 49, 65, 68, 70, etc. ; Paris, Janet, Meissonnier, Sieber. 4° Préludes, divertissements, etc., pour guitare seule. 5° *Méthode de guitare ;* Paris, Frère, Janet. 6° *Nouvelle methode de guitare ;* Paris, Leduc. Une traduction allemande de celle-ci a été publiée à Offenbach, chez André. 7° *Petite méthode de guitare ;* Paris, Janet. 8° Duo pour harpe et cor, op. 22 ; Paris, J. Meissonnier. 9° Duo pour harpe et guitare, op. 25, *ibid.* 10° Sonates pour harpe, œuvres 11, 13 ; Paris, Leduc, Janet. 11° *Méthode de harpe ;* Paris, Janet.

GATAYES (Joseph-Léon), fils du précé-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

dent, harpiste distingué, compositeur pour son instrument et critique spirituel, est né à Paris, le 25 décembre 1805. Il reçut de son père sa première éducation musicale et se livra fort jeune à l'étude de la harpe, sous la direction de Cousineau. Élève du collége Louis-le-Grand, il en suivait les cours comme externe et avait chez son père un répétiteur, afin de continuer ses études de musique dans les intervalles des classes. Un vieux musicien allemand, nommé Stumpz, lui donna quelques leçons d'harmonie; mais ce fut surtout par la lecture de divers traités de composition et par l'analyse des partitions de bons maîtres que M. Gatayes apprit l'art d'écrire ses idées musicales. La nature l'avait organisé pour la musique, et ses débuts furent ceux d'un artiste d'avenir; l'un des premiers parmi les harpistes, il avait compris les avantages de la harpe à double mouvement d'Érard, en avait fait une étude sérieuse, et avait acquis sur cet instrument un degré d'habileté fort remarquable; la musique qu'il avait composée pour son usage personnel est même restée inédite, à cause des grandes difficultés de combinaisons harmoniques qu'il y avait mises, et qui auraient été inabordables pour les amateurs. Malheureusement ses goûts étaient divers; sa passion pour l'équitation, ses relations avec quelques hommes d'esprit un peu trop enclins à ce qu'en dépit du dictionnaire de l'Académie française on appelle *la flânerie;* enfin, la maladie du journalisme, qui absorbe sans profit tant d'intelligences de notre temps; tout cela réuni fit que, par degrés, l'artiste sentit son ardeur s'attiédir, et que le critique finit par prendre sa place. Une intime amitié l'unit au littérateur Alphonse Karr : cette liaison ne fut pas une des moindres causes du changement qui s'opéra dans la carrière de Léon Gatayes. Dans sa jeunesse il a publié beaucoup de petites choses pour la harpe, parmi lesquelles je trouve des *Études récréatives doigtées,* œuvre 107; Paris, Richault; au nombre de ses ouvrages plus sérieux se trouvent plusieurs fantaisies pour harpe seule, et quelques duos pour harpe et piano faits en collaboration avec le pianiste Schuncke, entre autres de grandes variations en duo sur la marche de *Moïse* (de Rossini); enfin des *Études caractéristiques* pour la harpe.

M. Gatayes a fait, comme critique musicien, un feuilleton hebdomadaire aux journaux *le Corsaire, le Journal de Paris, la Chronique de France* et *la Gazette de Paris* (depuis la création de ce dernier journal). Depuis longtemps il est un des collaborateurs du *Ménestrel.* Son expérience de l'équitation et sa connaissance du cheval lui ont fait confier, dans *le Siècle*, toutes les questions hippiques; et le *Journal des Haras* l'a compté pendant plusieurs années au nombre de ses rédacteurs.

GATAYES (Félix), deuxième fils de Guillaume-Pierre-Antoine, est né à Paris, en 1809. Dès ses premières années, il apprit la musique en se jouant, et plus tard il devint pianiste remarquable sans avoir eu de maître. Frappé de sa belle organisation, pour l'avoir entendu par hasard, Liszt lui donna quelques leçons, qui suffirent à la transformation de son talent. Mais la composition seule semblait le préoccuper : élève de M. Henri Cohen (*voyez* ce nom) pour l'harmonie, il porta dans cette science plus d'attention qu'il n'en avait mis dans les autres études. En 1837, il parcourut le midi de la France et produisit une vive impression dans ses concerts. Il improvisait avec une rare facilité et trouvait des traits inattendus où l'on apercevait le cachet du génie. Un caractère bizarre, un esprit sans suite et sans règle gâtèrent tout cela : en dépit des dons que la nature lui avait prodigués, l'artiste n'accomplit pas sa destinée. Des symphonies et des ouvertures, qu'il avait fait entendre dans les concerts populaires de cette époque, avaient donné à quelques connaisseurs l'opinion la plus favorable de son avenir. On lui confia la composition de la musique d'un ballet destiné à mettre en relief le talent de Mlle Dumilâtre, danseuse alors fort aimée du public (1842). Un soir, après un spectacle court, l'orchestre de l'Opéra essaya quelques morceaux de cet ouvrage et les applaudit chaleureusement. Le chorégraphe Mazilier, auteur du plan du ballet, le pressa d'achever sa partition; Gatayes promit de s'en occuper sans relâche, et... le lendemain il partit pour l'Irlande ! A Londres, où il s'était fait entendre avec succès, il prit la résolution de donner un concert qui fut annoncé au public par d'énormes affiches. Le jour venu, les artistes, les amateurs se rendent à la salle de concert, mais Gatayes s'était embarqué pour l'Amérique deux jours auparavant. C'est ainsi que, constamment errant, il parcourt depuis vingt ans l'Europe, l'Amérique et l'Australie, laissant échapper çà et là de belles inspirations, et n'en recueillant le fruit ni pour sa renommée ni pour sa fortune. Dans ces derniers temps, la difficulté de disposer d'un grand orchestre pour faire exécuter ses ouvrages, a tourné ses vues vers la musique militaire, pour laquelle il instrumente à merveille. Ce ne sont point des

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

marches ni des pas redoublés qu'il compose, mais des symphonies qui souvent ont un sujet pittoresque, par exemple : *les Moissonneurs ; Dans la Vallée ; Marche héroïque ; Chasse ; Scène*, etc., etc. La plupart de ces compositions ont fait sensation dans quelques villes de l'Allemagne rhénane, dans plusieurs autres de France, et, dans la saison de 1860, à Brighton.

GATHY (Auguste), littérateur-musicien, né à Liége, le 14 mai 1800, fut d'abord attaché à une librairie à Hambourg, sans toutefois négliger la musique, qu'il avait apprise dans son enfance. Plus tard, il a eu pour maître de composition Frédéric Schneider, de Dessau, et a fait sous sa direction un cours complet, depuis 1828 jusqu'à la fin de 1830. De retour à Hambourg, il a rédigé une gazette musicale qui avait pour titre : *Musikalische Conversations-Blatt, Musikfreunde und Kunstlern geweiht* (Feuille de Conversation musicale, etc.), gr. in-8° (Hambourg, Schuberth et Niemeyer). Précédemment Gathy avait donné dans les journaux littéraires et dans les gazettes musicales de l'Allemagne beaucoup d'articles relatifs à la musique, et dans *l'Europe littéraire*, journal publié à Paris, en 1833, un grand article intitulé : *De la musique en Allemagne*. En 1841, Gathy est venu se fixer à Paris, et s'y est livré à l'enseignement, sans cesser ses travaux de littérature musicale. Malheureusement, cet homme excellent, modèle d'une âme pure et bienveillante, avait une santé déplorable, résultat de sa conformation contrefaite. Par la variété de ses connaissances et la pureté de son goût dans l'art, il aurait pu produire des ouvrages de haute valeur ; mais son état habituel de souffrance le mettait souvent dans l'impossibilité de se livrer au travail. Il est auteur d'un dictionnaire abrégé de musique et de biographie musicale, dont la première édition a paru sous ce titre : *Musikalisches Conversations-Lexikon, Encyklopædie der gesammten Musik-Wissenschaft für Künstler, Kunstfreunde und Gebildete, unter Mitwirkung von Ortlepp, J. Schmitt, Meyer, Zœllner, redigirt von A. Gathy*, Leipsick, Hambourg et Itzehoe, Schuberth et Niemeyer, 1835, gr. in-8°. La deuxième édition a été publiée à Hambourg, en 1840, un volume gr. in-8°. Dans ses dernières années, Gathy en préparait une troisième, pour laquelle il avait fait de patientes recherches et avait entrepris un voyage en Allemagne, dans lequel l'énergie de sa volonté avait soutenu une lutte constante contre la débilité de ses forces. Il est mort à Paris, le 8 avril 1858, au moment où il mettait en ordre les notes qu'il avait recueillies. Il était membre de la Société musicale de Presbourg, et de la Société hollandaise de Rotterdam, pour l'encouragement de la musique. Comme compositeur, Gathy a publié à Paris *les Polonais*, chant patriotique. Il avait en manuscrit des romances françaises et allemandes, ainsi que des compositions de différents genres.

GATTA (Marco della), prêtre napolitain et semainier de la cathédrale de Naples, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, est auteur d'un traité de plain-chant intitulé : *Breve ragguaglio delle principali regole del conto fermo gregoriano, parte prima divisa in nove dialoghi con breve appendice del canto fratto, dal sacerdote D. Marco della Gatta, Eddomadario del duomo di Napoli, per uso e studio de' convittori del seminario diocesano*, etc., Naples, 1793, in-4°. La seconde partie de cet ouvrage est intitulée : *Esempii e cantilene di canto fermo gregoriano, con appendice di Messe ed officiatura de' morte, parte seconda. Opera nuova*, etc., Naples, 1794, in-4°.

GATTEY (François), directeur de l'Administration des poids et mesures, né à Dijon, en 1733, fut mathématicien distingué. Il est mort à Paris, le 7 décembre 1819. Aussi exercé dans les arts que dans les sciences, il s'était particulièrement occupé de musique et de peinture dans sa jeunesse. Il a publié beaucoup d'ouvrages sur les applications des mathématiques aux mesures agraires et de capacité, ainsi que sur certains instruments de calcul. Il n'est cité ici que pour avoir fait insérer dans le *Journal de Paris*, de 1785, n° 22, une lettre sur une machine propre à écrire les improvisations d'un compositeur exécutées sur un instrument à clavier. *Voyez* à ce sujet les articles Engramelle, Frecke (Jean) et Unger.

GATTI (Simon), musicien, né à Venise, vers le milieu du seizième siècle, fut directeur de la musique de l'archiduc Charles d'Autriche, puis attaché à la chapelle de l'électeur de Bavière Albert V. En 1579, il a publié à Venise, chez Ange Gardane, un recueil de messes à cinq et à six voix, sous ce titre : *Simonis Gatti missæ tres, quinque et sex vocibus decantandæ, lib. 1*, in-4° obl. Il a écrit la musique de plusieurs drames sacrés ou mystères pour le duc de Bavière ; ce prince lui fit présent de vingt florins d'or après l'avoir entendu chanter dans un de ces ouvrages.

GATTI (Théobalde), né à Florence, vers 1630, fut compositeur dramatique et se distingua par son talent sur la basse de viole. Quel-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ques ouvertures des premiers opéras de Lulli étant parvenues en Italie, Gatti fut, dit-on, frappé de leur mérite et voulut connaître leur auteur. Il se rendit à Paris et courut immédiatement chez son compatriote, à qui il dit le sujet de son voyage. Flatté de ce témoignage d'estime, où se cachait peut-être un intérêt personnel, Lulli donna à Théobalde une place dans l'orchestre de l'Opéra; celui-ci la garda près de cinquante ans. Il mourut à Paris, en 1727, et fut inhumé à l'église Saint-Eustache, sa paroisse. Dans ses compositions, Gatti imita le style de Lulli. Le 23 mars 1691, il donna à l'Opéra *Coronis*, pastorale en trois actes avec un prologue, et le 16 septembre 1701, il fit *représenter Sylla*, tragédie lyrique en cinq actes, où il fit quelques changements dans la même année, et qui fut reprise en 1720 et en 1732. Cet artiste a aussi publié à Paris, chez Ballard, douze airs italiens, dont deux à deux voix, 1696, in-4°.

GATTI (Louis), né à Mantoue, vers 1750, fut reçu dans les ordres et prit le titre d'abbé, ce qui ne l'empêcha pas de se livrer à son goût pour la composition des opéras. En 1784, il donna, à Plaisance, *l'Olimpiade*, son premier ouvrage. Deux ans plus tard, il écrivit pour le théâtre de Lucques *la Nitteti*, opéra sérieux en trois actes, et il fit représenter en 1787, à la foire de Mantoue, son opéra de *Demofoonte*, qui fut suivi, *en 1788, de la Mort d'Abel*, oratorio. Appelé à Salzbourg, en 1790, il y remplaça Perez, en qualité de maître de chapelle. Il a écrit dans cette ville beaucoup de musique d'église qui est restée en manuscrit.

Un compositeur du nom de *Gatti*, né à Naples, et vraisemblablement élève du Collége de musique de cette ville, a fait représenter à Messine (Sicile), en 1841, un opéra intitulé : *Erberto di Vallellina*.

GATTONI (L'abbé Jules-César), chanoine de la cathédrale de Como, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, a fait insérer dans les *Opuscoli scelti di Milano* (t. VIII, 1785, p. 298) une lettre de onze pages sur une sorte de harpe éolienne gigantesque qu'il avait imaginée; cette lettre a pour titre : *Lettera al Ch. Sig. Di Pietro Moscati sopra una nuova maniera di scoprire i piu piccoli cambiamenti nell' atmosfera con un' apparato infinitamente piu sensibile degli altri fino ad ora conosciuti*. L'abbé Gattoni avait attaché quinze cordes métalliques et de boyau au haut d'une tour élevée de cinquante-deux brasses, et distante de cent cinquante pas de sa maison, placée en face de ladite tour, et à laquelle il fixa les autres extrémités des cordes, lesquelles formaient une espèce de harpe en plan incliné, appelée par l'abbé Gattoni *Harmonica meteorologica*. L'opération réussit bien d'abord, et donna des résultats d'une harmonie agréable; mais bientôt l'accord fut rompu par les influences atmosphériques, et l'auteur de cette invention imagina alors d'en faire un instrument d'observations météorologiques, au moyen des variétés d'intonation des cordes résultant des divers états de l'atmosphère.

GATZMANN (Wolfgang), luthiste qui vécut à Francfort-sur-le-Mein, au commencement du dix-septième siècle, s'est fait connaître par un ouvrage qui a pour titre : *Phantasiarum seu cantionum liber primus*, Francfort, 1610, in-4°.

GAUBERT (Denis), maître de chant à Paris, au commencement du dix-neuvième siècle, a été professeur de solfége au Conservatoire de cette ville dans l'origine, puis réformé en 1802. On connaît de lui un recueil de six romances avec accompagnement de piano, Paris, 1802; et un autre qui a pour titre : *Cinquième églogue de Virgile, et quatre romances avec accompagnement de piano*, Paris, 1803. Dans la même année, il a fait insérer au *Mercure de France* (p. 220) un article intitulé : *Quelques idées sur un recueil de musique*. Il y critique avec raison le *Dictionnaire lyrique* de Dubreuil.

GAUCQUIER (Alard **DUNOYER**, dit **DU**), en latin *Nucæus*, né à Lille (Flandre), dans la première moitié du seizième siècle, fut d'abord chantre de la chapelle de l'empereur Ferdinand Ier, puis de Maximilien II, suivant un état de la musique de ces princes que j'ai consulté à la Bibliothèque impériale de Vienne; ensuite, il fut maître de chapelle de l'archiduc Matthias, alors vice-roi de Hongrie, à Presbourg, et plus tard roi de Hongrie, de Bohême, et enfin empereur. Du Gaucquier était un musicien de grand mérite : j'en ai acquis la preuve par une messe (*sine nomine*) à huit voix, que je possède en partition. On a de lui un ouvrage qui a pour titre : *Quatuor Missæ, quinque, sex et octo vocum; auctore Alardo Nuceo vulgò Du Gaucquier, Insulano, Sereniss. Principis Matthiæ Austrij*, etc., *musicorum præfecto*, jam primum in lucem editæ, Antverpiæ, ex officina Christophori Plantini, typographi regii, 1581, in-fol. max. de quatre-vingt-quinze feuillets. Le volume commence par un motet : *In aspersione aquæ benedictæ*; la première messe (*Mœror cuncta tenet*) est à cinq voix; la deuxième (*sine no-*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

mine), et la troisième (*Beati omnes*), sont à six voix, et la dernière (*sine nomine*) est à huit voix. Toutes les parties sont imprimées en regard.

GAUDENCE, surnommé *le philosophe*, écrivain grec sur la musique, dont il nous reste un petit ouvrage intitulé : *Introduction harmonique* (Ἁρμονικὴ εἰσαγωγή). On ignore quelle fut sa patrie, et l'on manque de renseignements sur les circonstances de sa vie. Fabricius (*Bibl. græc.*, t. II, p. 204) présume qu'il vécut avant Ptolémée. Sa doctrine est basée sur celle d'Aristoxène. On trouve dans presque toutes les grandes bibliothèques de l'Europe des manuscrits du traité de Gaudence. Il a été traduit trois fois du grec en latin. Le premier traducteur fut un nommé Mutianus, scolastique qui vivait au cinquième siècle de l'ère chrétienne, qui a aussi traduit les homélies de saint Jean Chrysostome, et qui fut l'ami de Cassiodore, par qui il est cité avec éloge (*Divin. lect.*, c. 8). Cette traduction paraît être perdue. La seconde, qui se trouvait manuscrite dans la bibliothèque du P. Martini, a été faite par Herman Crusserius, écrivain du seizième siècle ; et la troisième, par Marc Meibomius, a été publiée avec le texte grec et des notes, dans ses *Antiquæ musicæ auctores VII*, Amsterdam, Elzevier, 1652, in-4°. M. le docteur Franz, professeur de philosophie à l'Université de Berlin, a signalé une lacune de texte de Gaudence, dans l'édition de Meibomius, qu'il a restituée d'après un manuscrit du Vatican (1).

GAUDIO (Antoine **DEL**), compositeur romain, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, est connu par deux opéras. Le premier (*Almerico in Cipro*), a été représenté en 1675 ; le second (*Ulisse in Feacia*), en 1681.

GAUDIO DEL MEL. *Voyez* Goudimel.

GAULTIER (Pierre), musicien, né à la Ciotat, en 1604, obtint de Lulli la permission d'établir un Opéra dans les villes de Marseille et de Montpellier, moyennant une somme qu'il paya à ce compositeur. Il fit l'ouverture de son théâtre de Marseille le 28 janvier 1682, et y fit représenter un opéra intitulé : *le Triomphe de la Paix*, dont il avait composé la musique. Brossard assure qu'il y avait de fort belles choses dans cet ouvrage, et que Gaultier était un très-habile musicien. Après la mort de Lulli, il obtint d'étendre son arrondissement théâtral jusqu'à Toulouse, et il s'embarqua à Cette, en 1697, pour se rendre avec sa troupe dans le Languedoc ; mais une tempête engloutit son vaisseau, et il périt avec toute sa suite. La Borde dit, dans son *Essai sur la musique* (t. III, p. 422), que ce fut en retournant du port de Cette à Marseille que Gaultier fut victime de cette tempête, mais il se trompe ; Titon du Tillet était mieux instruit de cette circonstance. Le même La Borde a aussi commis une erreur dans l'orthographe du nom de ce musicien, qu'il écrit *Gautier*. Les auteurs du *Dictionnaire historique des musiciens* (Paris, 1810 à 1811) ont aussi défiguré son nom en l'écrivant *Gauthier*. Les mêmes auteurs se sont trompés en quelques circonstances de sa vie : ils disent que sa troupe d'Opéra desservait alternativement les théâtres de Lyon, de Marseille et de Montpellier ; mais jamais Gaultier n'eut l'entreprise du spectacle de la première de ces villes. Ils disent enfin que le bruit a couru que Jean-Jacques Rousseau avait trouvé la musique du *Devin de village* dans les papiers de ce Gaultier, et qu'il l'avait arrangée sur ses paroles : c'est une erreur manifeste ; on ne pourrait attribuer la musique légère du *Devin de village* à un musicien qui a écrit dans le style et à l'imitation de Lulli. Ils ont confondu Gaultier avec Denis Gautier, dit *le Vieux* (*voyez* ce nom), qui était de Lyon, et dont la musique plus légère se prêtait davantage à cette historiette. Les mêmes auteurs ajoutent que l'anecdote n'a pas fait fortune ; mais ils citent Rey et Devisme, qui attribuaient la musique du *Devin du village* à un musicien de Lyon nommé *Garnier*, qu'ils confondent encore avec *Granet* (*voyez* ce nom). Le Gallois, dans sa *Lettre à mademoiselle Regnault de Solier touchant la musique* (Paris, 1680), cite (p. 72) Gaultier comme un des meilleurs clavecinistes de son temps, dans la manière de Chambonnières, et dit qu'il s'était lié d'une étroite amitié avec Hardelle, le plus habile élève de cet artiste renommé ; il dit aussi que celui-ci lui avait laissé par testament toutes ses pièces de clavecin ; enfin, on voit par la lettre même de Le Gallois que Gaultier avait succédé à Hardelle dans la charge de claveciniste de la chambre du roi.

GAULTIER (L'abbé Aloysius-Édouard-Camille), né en Italie, de parents français, vers 1755, vint en France fort jeune, y fit une partie de ses études, retourna ensuite en Italie, et reçut les ordres à Rome. En 1780, il alla se fixer à Paris et s'y occupa sans relâche de ses idées sur l'amélioration de l'éducation de la jeunesse par de nouvelles méthodes. Il publia

(1) Cf. *De Musicis græcis commentatio, scripsit Joannes Franzius* (Berlin, 1840, in-4°), p. 9.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

dès lors une série d'ouvrages sur ce sujet qui ont obtenu le plus brillant succès, et dont il a été fait de nombreuses éditions. La révolution l'obligea de sortir de France : il se retira d'abord en Hollande, puis à Londres, où il continua ses travaux. De retour enfin dans sa patrie primitive en 1801, il y ouvrit de nouveaux cours, et forma des professeurs pour l'enseignement de ses méthodes. Cet homme vertueux et utile est mort à Paris, le 19 septembre 1818. Au nombre de ses ouvrages, il en est un qui a été inconnu à ses biographes, et que M. Quérard n'a point cité dans sa *France littéraire ;* il a pour titre : *Éléments de musique propres à faciliter aux enfants la connaissance des notes, des mesures et des tons, au moyen de la méthode des jeux instructifs,* Paris, 1789, chez l'auteur. Lichtenthal, dans sa *Bibliographie de la musique*, confond l'auteur de ce livre avec l'abbé Gauthier ou Gautier (Joseph), chanoine régulier de la congrégation de Notre-Sauveur, mort à Nancy, vers 1770, et lui attribue un ouvrage de ce dernier, intitulé : *Observations sur la lettre de M. Rousseau de Genève à M. Grimm,* 1752 (sans nom de lieu), in-12. Gerber, et d'après lui Lichtenthal, ont cru qu'il s'agissait d'une réfutation de la lettre de J.-J. Rousseau sur la musique française, tandis qu'il n'est question dans cette brochure que du discours de l'écrivain célèbre sur les lettres et les sciences, couronné par l'Académie de Dijon.

GAUTHEROT (Nicolas), né à Is-sur-Tille (Côte-d'Or), en 1753, mort à Paris, le 20 novembre 1803, est auteur d'un mémoire intitulé : *Sur la Théorie des sons,* Paris, 1800, in-8°.

GAUTHEY (Émilian-Marie), inspecteur général des ponts et chaussées, membre de l'Académie des sciences de Dijon, né à Châlon-sur-Saône, le 3 décembre 1732, mort le 14 juillet 1806, a publié plusieurs ouvrages sur des sujets de mécanique et de mathématiques appliquées, au nombre desquels on remarque : *Expériences sur la propagation des sons et de la voix dans les tuyaux prolongés à une grande distance,* Paris, 1785, in-8°.

GAUTHIER DE SOIGNIES, trouvère du treizième siècle, était ainsi appelé parce qu'il était né dans la petite ville de Soignies, en Hainaut. Il vivait en 1250. Les manuscrits de la Bibliothèque impériale à Paris contiennent sept chansons notées de sa composition.

GAUTHIER (Pierre), directeur du théâtre de Rouen, dans les premières années du dix-huitième siècle, est auteur de plusieurs livres d'*Airs à chanter* qui ont été publiés chez les Ballard, et qu'on a faussement attribués à Denis Gautier le luthiste. Gauthier était né à Rouen et mourut d'apoplexie dans cette ville, vers 1711. Dom Caffiaux a confondu ce musicien avec Gautier (J.-A.), auteur de quelques ouvrages pour la flûte (*Catalogue des musiciens*, etc., à la suite de l'Histoire manuscrite de la musique, p. 1149).

GAUTHIER (L. E.), professeur de littérature à Caën, est auteur d'un éloge d'Alexandre Choron, ouvrage couronné par l'Académie de cette ville, et qui a été publié à Paris, en 1845, in-8° de 118 pages.

GAUTHIER (C.), avocat à Paris, mort en 1837, a publié en collaboration avec M. Vulpian, autre avocat de la Cour royale de Paris, un livre intitulé : *Code des théâtres, ou manuel à l'usage des directeurs, entrepreneurs et actionnaires de spectacles, des auteurs et artistes dramatiques*, etc. Paris, Warée aîné, 1820, 1 vol. in-18.

GAUTHIER (Gabriel), professeur à l'Institution impériale des jeunes aveugles de Paris, et aveugle lui-même, est né, en 1808, d'une famille de cultivateurs, dans la partie montagneuse du département de Saône-et-Loire. La petite vérole le priva de la vue à l'âge de onze mois. Huit ans après sa naissance, il perdit son père. Déjà d'heureuses dispositions pour la musique se faisaient remarquer en lui : son oncle, curé d'une commune de ce pays, résolut de les mettre à profit pour assurer son existence. Au mois d'avril 1818, il le fit entrer à l'Institution des jeunes aveugles, où il reçut son éducation littéraire et musicale. L'étude à laquelle il se livra de préférence fut celle de l'harmonie et de la composition. Il se faisait lire les meilleurs ouvrages sur ces parties de l'art, et les méditait avec soin. Devenu harmoniste habile, il fut chargé d'enseigner, en 1827, à ses camarades la science dont il avait acquis la connaissance. Après avoir formé beaucoup d'élèves pour l'orgue et la composition, il sortit de l'Institution, en 1840. Quelques années après, il fut nommé organiste de la paroisse de St-Étienne-du-Mont, à Paris. Cet artiste a publié les ouvrages suivants : 1° *Répertoire des maîtres de chapelle, ou recueil complet de musique*, Paris, Périsse frères, 1842-1845, 5 vol. in-4°. Cette collection, qui devait former environ 12 volumes, n'a pas été continuée. 2° *Considérations sur la question de la réforme du plain-chant, et sur l'emploi de la musique ordinaire dans les églises*, Saint-Denis, imprimerie de Prévot, 1845, in-8° de 32 pages. 3° *Le Mécanisme de la composition instrumentale, ou explication analytique de*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

toutes les productions de musique instrumentale, Paris, imprimerie de Vinchon, 1845, in-12 de 240 pages.

. **GAUTIER** (Denis), sieur de Neue, célèbre joueur de luth. Vers la fin de sa vie, on ne l'appelait que Gautier *le Vieux* ou *l'Ancien*, pour le distinguer d'un autre Gautier, aussi joueur de luth, dont il sera parlé dans l'article suivant. Gautier le Vieux était né à Lyon vers 1620. Ses talents l'appelèrent à Paris, où il fut attaché à la cour. En 1664, il publia en cette ville un ouvrage pour son instrument, sous le titre de : *Livre de tablature de pièces de luth sur différents modes*. Il vivait encore dans la même ville, en 1678, ainsi qu'on le voit dans un article du *Mercure galant* de cette année (mois de mars, p. 169). Les auteurs du *Dictionnaire historique des musiciens* (Paris, 1810-1811) disent qu'il a aussi publié un ouvrage sous ce titre : *l'Homicide, le Canon et le Tombeau de l'Enclos*. Il y a dans ce passage autant d'erreurs que de mots. Les pièces dont il est ici question sont des morceaux pour le luth qui font partie du recueil pour cet instrument cité précédemment, et n'en forment point le titre. La troisième pièce n'appartient point à ce recueil, *mais à un autre qui paraît avoir* été publié longtemps après ; son titre véritable est : *le Tombeau de mademoiselle de Lenclos*. D'ailleurs, tout se réunit pour démontrer que le vieux Gautier n'a pu être l'auteur de ce morceau, car étant né en 1620, il n'est guère vraisemblable qu'il ait pu exprimer le regret que lui aurait inspiré la perte de Ninon de Lenclos, puisque cette femme célèbre ne mourut que le 17 octobre 1706 : or, Gautier aurait été alors âgé de quatre-vingt-six ans. Mais il est une preuve certaine que Gautier ne vivait plus alors, car Le Gallois, dans sa *Lettre à mademoiselle Regnault de Solier touchant la musique*, dit expressément (p. 62) : « On a vu pour « le luth les deux Gautier, Hemon, Blanc-« rocher, Du But le père, Porion ; et on y « voit maintenant M. Du But le fils, M. Mouton, « M. de Solera, M. Galot, etc. » Ceci fut écrit en 1680 et démontre qu'à cette époque Gautier ne vivait plus, ou du moins qu'il n'écrivait plus pour son instrument. Il a dû donc cesser de vivre entre 1678 et 1680.

GAUTIER (Eusémond), surnommé *le Jeune*, parce qu'il se fit connaître plus tard que le précédent, était aussi un luthiste fort habile. Il naquit aux environs de Vienne, dans le Dauphiné, vers 1635 (1). M. de Boisgelou, dans son catalogue manuscrit des auteurs dont les œuvres se trouvent à la Bibliothèque impériale de Paris, prétend qu'il était né à Paris ; Titon du Tillet assure que les deux Gautier étaient de Lyon. On voit par *l'État de la France* de 1671 que celui-ci était luthiste de la chambre du roi dès 1669. D'après le passage de Le Gallois qui a été cité dans l'article précédent, Gautier le Jeune avait cessé de vivre en 1680 : il est donc aussi vraisemblable qu'il ne fut pas l'auteur de la pièce de luth connue sous le titre de : *Tombeau de mademoiselle de Lenclos*, et qu'il y eut un troisième luthiste du nom de Gautier qui vécut plus tard, et qui exprima, comme le dit La Borde, les regrets que la mort de cette fille célèbre avait causés à son auteur. Il y a deux livres de pièces de luth en tablature, de Gautier le Jeune, gravés à Paris, sans date.

GAUTIER (J.-A.), professeur de flûte qui a eu quelques succès à Paris vers 1754, vivait encore en 1791. On a de lui un livre de duos pour la flûte et un œuvre de trios pour le même instrument, gravés à Paris, sans date.

GAUTIER (Jean-François-Eugène), violoniste et compositeur, est né à Vaugirard, près de Paris, le 27 février 1822. Admis comme élève au Conservatoire, le 10 décembre 1831, il y reçut des leçons d'Habeneck pour le violon, et d'Halévy pour la composition. Le premier prix de violon lui fut décerné au concours en 1838. Il obtint le second grand prix de composition au concours de l'Institut, en 1842. On a de M. Gautier quelques ouvrages pour le violon, publiés à Paris. Il a donné à Versailles, en 1845, l'opéra comique intitulé : *l'Anneau de Marie ;* en 1848, à Paris, *les Barricades*, en collaboration avec M. Pilati, et, en 1851, *Murdock le Bandit*, en un acte, au Théâtre Lyrique ; *Flore et Zéphire*, opéra comique, en un acte, au même théâtre, en 1852 ; *Choisy le Roi*, idem, au même théâtre, 1852 ; *le Mariage extravagant*, joli ouvrage, en un acte, au théâtre de l'Opéra-Comique, en 1857 ; *le Docteur Mirobolan*, en un acte, à l'Opéra-Comique, le 22 août 1860. En 1848, on a exécuté, aux concerts du Conservatoire de musique, un *Ave Maria* de M. Gautier, morceau distingué de musique d'église : il était alors second chef d'orchestre du Théâtre-National, devenu plus tard le Théâtre-Lyrique.

GAUZARGUES (Charles), abbé, né à Tarascon, en Provence, se livra fort jeune à l'étude de la musique, et après avoir été enfant de chœur dans sa ville natale, fut sous-

(1) Voyez le *Catalogue des Dauphinois dignes de mémoire*, par M. Colomb de Batines ; Grenoble, 1840, première partie, p. 81.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

chantre à Nîmes et à Montpellier. Il se rendit à Paris, en 1750, dans l'intention d'y augmenter ses connaissances par les conseils de Rameau, qui l'accueillit et lui fit faire quelques études d'harmonie. L'année suivante, l'abbé Gauzargues fit entendre, à Versailles, quelques motets de sa composition; ils furent goûtés particulièrement par le Dauphin, qui le recommanda à l'évêque de Rennes, directeur de la chapelle du roi. Cette haute protection lui valut sa nomination de maître de la chapelle royale, et il entra en exercice de cette place au mois d'avril 1758. Pendant les dix-huit années qu'il l'occupa, il écrivit environ quarante motets avec orchestre. Retiré en 1775, il vécut ensuite à Saint-Germain chez un grand seigneur, ami et protecteur des arts. Arrêté pendant les troubles révolutionnaires, il fut sauvé, comme beaucoup d'autres, par la réaction du 9 thermidor. Il est mort à Paris, en 1799. Partisan exclusif de la théorie de Rameau sur la basse fondamenale, l'abbé Gauzargues en a exposé les principes dans un livre intitulé : *Traité de l'harmonie à la portée de tout le monde*, Paris, Desenne, 1708, in-8°.

GAVAUDAN (Jean-Baptiste-Sauveur), acteur de l'Opéra-Comique, est né le 8 août 1772, à Salon, en Provence. Fils d'un maître de musique de cette province, il passa ses premières années à Nîmes, où son père était attaché à une maison religieuse. Dès l'âge de cinq ans, il avait commencé l'étude des principes de la musique : ses sœurs, plus âgées que lui, semblaient annoncer du talent; elles furent appelées à Paris pour débuter à l'Opéra, et Gavaudan les suivit dans cette ville avec toute sa famille. A sept ans, il perdit son père, se trouva sans ressources, et n'eut d'autre moyen d'existence que de s'engager comme mousse dans la marine royale. Il servit en cette qualité sur l'escadre du comte de Grasse, et ne revint à Paris qu'après la paix, en 1783. Il y reprit ses études musicales, et après avoir achevé son éducation, fut admis dans les bureaux de l'Opéra. Cependant ce n'était pas au simple emploi de commis que la nature le destinait; il le sentit, et dans le dessein de céder à son goût pour le théâtre, il se confia aux soins de Persuis, qui lui donna des leçons de chant. En 1791, il débuta au théâtre Montansier : le succès qu'il y obtint fut tel, qu'il n'y joua que deux fois, et qu'il fut immédiatement engagé pour le théâtre de Monsieur, où se jouait alternativement l'opéra italien par une troupe excellente dirigée par Viotti, et l'opéra comique français, dans lequel Martin brillait en première ligne. Gavaudan y jeta les premiers fondements de sa réputation dans les rôles de Félix de *l'Amour filial*, et de Belfort dans *les Visitandines*. Au milieu de ses succès, la loi de recrutement du 23 août 1793 vint le frapper; mais il ne resta pas longtemps à l'armée; les amis qu'il avait dans le Comité de salut public le firent mettre en réquisition comme artiste, et il ne tarda point à reparaître à Paris. En 1794, il quitta le théâtre Feydeau pour entrer à l'Opéra-Comique de la Salle Favart. D'abord, il n'y fut que le double de Michu et d'Ellevion, mais, en 1797, il sortit de cet emploi secondaire par la manière dont il joua le rôle de Padilla dans *Ponce de Léon*. La gaieté qu'il mit dans ce rôle fit croire que la nature ne l'avait destiné qu'à jouer des caricatures; mais il ne tarda point à se faire une brillante réputation dans un emploi très-différent : celui des premiers ténors du genre dramatique. Les opéras dans lesquels il fit remarquer ce talent sont ceux de *Montano et Stéphanie*, *Artodant*, *Beniowski*, *Zoraïme et Zulnar*, et *le Délire*. Assez médiocre chanteur, il y remplaçait par des cris les sons qui manquaient à sa voix; mais il possédait une qualité qui a toujours eu beaucoup de puissance sur des spectateurs français, une chaleur entraînante, quoiqu'elle sortît des bornes prescrites par le goût, et que souvent son débit manquât de justesse. En 1801, lors de la réunion des deux troupes des théâtres Favart et Feydeau, Gavaudan fut compris au nombre des sociétaires, et il conserva cette position jusqu'en 1810, où des difficultés qu'on lui fit sur ses opinions politiques l'obligèrent à demander sa retraite. Il se rendit alors à Bruxelles, et y fut, pendant quelque temps, directeur du Théâtre-Royal. Plus tard, il voyagea en France et donna des représentations dans les villes principales. Rappelé à l'Opéra-Comique, en 1824, par le directeur de ce théâtre, il y reparut dans les rôles qui avaient fait autrefois sa gloire; mais il n'était plus que l'ombre de lui-même. Sa voix usée, chevrotante, prêtait une sorte de ridicule à l'emploi dans lequel il se faisait entendre; néanmoins, l'éducation musicale des habitués du théâtre Feydeau était alors si peu avancée, et leur confiance dans les anciennes renommées était telle, qu'ils applaudirent avec chaleur les restes d'un talent qui ne méritait plus que de la pitié. L'engouement ne tarda point à se dissiper, et Gavaudan, convaincu enfin qu'il était au bout de sa carrière dramatique, s'est retiré définitivement au commencement de l'année 1828. Il est mort à Paris, le 10 mai 1840.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

GAVAUDAN. Deux sœurs de l'acteur dont il est parlé dans l'article précédent ont été admises comme cantatrices de l'Opéra. L'aînée débuta, le 31 août 1787, par le rôle de *l'Aurore* dans *Cephale et Procris*; elle était jolie, mais c'était à peu près son seul mérite : jamais elle ne put s'élever au-dessus des rôles de coryphée. Elle épousa Lainez, acteur de l'Opéra, et se retira presque aussitôt après son mariage. Elle est morte à Paris, le 15 juin 1810. La plus jeune, qui était connue des habitués de l'Opéra sous le nom de *Spinette*, à cause de la réputation d'habileté qu'elle avait acquise dans le rôle de *Spinette*, de *Tarare*, était d'abord entrée dans les chœurs de l'Opéra, à l'époque même où sa sœur débuta, et y était restée jusqu'en 1785, sans être remarquée, lorsqu'elle sortit tout à coup de l'obscurité par le rôle de *Julie*, dans *les Prétendus*, où elle fit admirer la fraîcheur de sa voix et la finesse de son jeu. Au commencement de la révolution, elle quitta Paris pour se rendre en Allemagne. Elle est morte à Hambourg, en 1805. Une troisième sœur des demoiselles Gavaudan, nommée Émilie, fut choriste au théâtre Feydeau, puis débuta sans, être remarquée, dans quelques rôles de peu d'importance, et finit par devenir la femme de Gaveaux. Elle vivait encore à Paris en 1836.

GAVAUDAN. Deux actrices de ce nom, nièces des précédents, ont joué pendant quelques années au théâtre Feydeau. Rosette, l'aînée, débuta; en 1790, avec quelque succès, dans les seconds rôles de femmes qu'on appelait alors du nom ridicule de *Corsets*, tandis que sa sœur, Aglaé, chantait dans les chœurs. En 1800, celle-ci fut aussi chargée de quelques rôles de peu d'importance; toutes deux furent comprises dans la réforme, après la réunion des deux théâtres d'Opéra-Comique. Rosette Gavaudan a épousé Frédéric Kreubé, ancien chef d'orchestre du théâtre Feydeau et compositeur dramatique.

GAVAUDAN (Alexandrine-Marie-Agathe **DUCAMEL** (1)), femme de l'ancien acteur de l'Opéra-Comique, est née à Paris, le 15 septembre 1781. Une voix agréable, de la facilité et un jeu spirituel lui procurèrent des succès brillants à l'Opéra-Comique du théâtre Favart, où elle débuta, en 1798, dans l'emploi qu'on appelait alors *les jeunes Dugazon*. Elle y fit d'abord peu de sensation, parce que les occasions lui manquaient pour le développement de ses facultés. A cette époque, le public attachait plus d'importance au jeu des acteurs qu'à leur chant; Mme Gavaudan s'occupa donc plus du soin de devenir actrice remarquable que cantatrice habile. Carline Nivelon, admirable par la naïveté de son jeu, et Mme Saint-Aubin, qui réunissait l'esprit à la simplicité, devinrent ses modèles. Sans les égaler, elle sut s'approprier quelques-unes de leurs qualités, et à force de travail et de persévérance, elle se plaça au rang des meilleurs acteurs de l'Opéra-Comique de ce temps. Après avoir joué avec succès pendant vingt-cinq ans aux théâtres Favart et Feydeau, dans une multitude d'opéras de tout genre, et notamment dans *le Diable à quatre*, *Françoise de Foix*, *Jean de Paris*, *le Petit Chaperon rouge*, etc., elle s'est retirée de la scène, le 19 décembre 1822, avec la pension de sociétaire de l'Opéra-Comique. Mme Gavaudan est morte à Passy, le 24 juin 1850.

GAVEAUX (Pierre), acteur de l'Opéra-Comique et compositeur dramatique, naquit à Béziers (Hérault), au mois d'août 1761, et non en 1764, comme il est dit dans le *Dictionnaire des musiciens* de Choron et de Fayolle. A l'âge de sept ans, il entra comme enfant de chœur à la cathédrale de sa ville natale. Sa voix était jolie; cet avantage lui fit confier pendant près de dix ans l'exécution des solos dans tous les motets. Destiné à l'état ecclésiastique, il apprit le latin et fit sa philosophie. Parvenu à l'âge de dix-sept ans, il désirait aller à Naples pour y acquérir des connaissances plus étendues dans la musique; mais l'évêque de Béziers le retint par la promesse d'un bénéfice. La mort de ce prélat dérangea les projets de Gaveaux, et lui fit accepter une place de premier ténor à la collégiale de Saint-Séverin de Bordeaux. Arrivé dans cette ville, il se mit sous la direction de François Beck pour apprendre la composition. Combès, organiste de la cathédrale de Béziers, lui avait autrefois donné quelques leçons de cet art; mais Gaveaux n'était âgé que de douze ans lorsqu'il perdit ce maître, et depuis lors il avait été abandonné à lui-même. Il fit exécuter à Bordeaux quelques motets qu'il avait composés sous les yeux de Beck, et le succès qu'ils obtinrent décida de sa vocation pour la musique. Tout à coup il quitta le petit collet, et s'engagea comme ténor au théâtre de Bordeaux. Il y débuta avec succès, puis se rendit, en 1788, à Montpellier, où il ne fut pas

(1) J'ai donné, dans la première édition de la *Biographie universelle des musiciens*, le nom de famille Maigrot à madame Gavaudan, d'après le registre des réceptions d'acteurs du Théâtre-Italien (*Archives de l'Opéra-Comique*); M. Ed. de Manne, qui a fait l'article concernant cette actrice, dans la *Biographie générale* de MM. Didot, d'après des documents inédits, dit qu'elle se nommait *Ducamel*.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

moins heureux. Après avoir voyagé dans le midi de la France, il fut appelé à Paris, en 1789, pour chanter le premier ténor au Théâtre de Monsieur, qui était alors aux Tuileries. Quelque temps après, la troupe de ce théâtre alla jouer avec les bouffons italiens à la foire Saint-Germain; pendant ce temps on construisait la salle Feydeau, qui ouvrit le 6 janvier 1791, et dans laquelle les deux troupes d'Opéra italien et français furent réunies. Depuis lors, Gaveaux n'a plus joué et chanté que dans cette salle. A la réunion des deux troupes d'Opéra-Comique des théâtres Favart et Feydeau, en 1801, Gaveaux devint sociétaire de cette nouvelle compagnie, mais il n'y occupa plus qu'une position inférieure à celle qu'il avait eue jusqu'alors, comme chanteur et comme compositeur, car le genre de musique qui avait été en vogue depuis dix ans subit alors de notables modifications, et le chant de Gaveaux n'avait pas le charme de celui d'Elleviou et de Martin. Une atteinte d'aliénation mentale l'obligea à quitter la scène, en 1812. Rendu à la raison après un traitement de quelques mois, il parut guéri pendant plusieurs années; mais une nouvelle atteinte survint en 1819, et cet artiste, retiré dans une maison de santé près de Paris, mourut le 5 février 1825, dans un état de démence complète.

Pendant sa carrière dramatique, Gaveaux écrivit pour le Théâtre Feydeau beaucoup d'opéras où l'on remarque une certaine facilité de style et un bon sentiment de la scène, mais qui laissent désirer plus d'originalité dans les idées. La liste de ses opéras renferme les ouvrages dont les titres suivent : 1° *Le Paria, ou la Chaumière indienne*, en deux actes, au Théâtre Feydeau, 1792. 2° *Les Deux Suisses*, en un acte, au même théâtre; le titre de cet ouvrage fut changé après les événements du 10 août en celui de : *l'Amour filial, ou la Jambe de bois*. 3° *Les Deux Ermites*, en un acte, 1793. 4° *La Famille indigente*, en un acte, 1793. 5° *La Partie carrée*, en un acte, 1793. 6° *Sophronime*, en deux actes, 1794. 7° *Le Petit Matelot*, en un acte, 1795. 8° *Lise et Colin*, en deux actes, 1795. 9° *Le Diable couleur de rose, ou le bonhomme Misère*, au Théâtre Montansier, en 1804. 10° *Le Réveil du peuple*, hymne chanté à l'Opéra, après le règne de la terreur, 1795. 11° *Tout par hasard*, en un acte, au Théâtre Feydeau, 1796. 12° *Céliane*, en un acte, 1796. 13° *Delmon et Nadine*, en deux actes, 1796. 14° *La Gasconnade*, en un acte, 1796. 15° *Le Traité nul*, en un acte, 1797. 16° *Sophie et Moncars, ou l'Intrigue portugaise*, en deux actes, 1797. 17° *Léonore, ou l'Amour conjugal*, en trois actes, 1798. Cet ouvrage, le meilleur que Gaveaux a écrit, a fourni le sujet du célèbre opéra de Beethoven connu sous le nom de *Fidelio*. 18° *Les Noms supposés*, en un acte, 1798. 19° *Les Deux Jockeys*, en un acte, 1799. 20° *Owinska*, en trois actes, 1800. 21° *Le Locataire*, en un acte, au Théâtre Favart, 1800. 22° *Le Trompeur trompé*, en un acte, au Théâtre Feydeau, 1800. 23° *Avis aux femmes*, en un acte, 1804. 24° *Le Bouffe et le tailleur*, en un acte, au Théâtre Montansier, 1804. 25° *Trop tôt*, en un acte, au même théâtre, 1804. 26° *Le Mariage inattendu*, en un acte, au même théâtre, 1804. 27° *Un Quart d'heure de silence*, en un acte, au Théâtre Feydeau, 1804. 28° *L'Amour à Cythère*, ballet en deux actes, à l'Opéra, 1805. 29° *Monsieur Deschalumeaux*, en trois actes, au Théâtre Feydeau, 1805. 30° *Le Diable en vacance, suite du Diable couleur de rose*, en un acte, au Théâtre Montansier, 1805. 31° *L'Échelle de soie*, en un acte, au Théâtre Feydeau, 1808. 32° *La Rose blanche et la Rose rouge*, en trois actes, 1809. 33° *L'Enfant prodigue*, en trois actes, 1811. 34° *Une Nuit au bois, ou le Muet de circonstance*, en un acte, 1818. C'est le dernier ouvrage de Gaveaux, et le seul qu'il a écrit après sa première atteinte d'aliénation mentale. 35° *Pygmalion*, scène lyrique de Jean-Jacques Rousseau, inédite. Gaveaux a publié un recueil de Canzonettes italiennes dédiées à Garat, Paris, 1800, et un recueil de romances françaises.

Comme chanteur, Gaveaux s'est distingué dans les premiers temps de sa carrière dramatique par une voix agréable, légère et facile, par la chaleur et l'expression dramatique. Excellent musicien, il guidait les autres acteurs dans les morceaux d'ensemble, et communiquait beaucoup de verve à l'exécution. Dans les dix dernières années de sa vie théâtrale, sa voix avait perdu son timbre, était devenue sourde et nasale, ce qui fut cause qu'on ne lui confia plus que des rôles de peu d'importance. Ceux qui le firent connaître avantageusement, à l'époque de ses débuts, furent Floresky, dans *Lodoïska* de Cherubini, *Roméo* de Steibelt, *Belfort*, dans *les Visitandines*. En 1804, Gaveaux fut nommé chanteur de la chapelle de l'empereur Napoléon.

GAVEAUX (Simon), frère aîné du précédent, né à Béziers en 1759, fut attaché au Théâtre Feydeau comme répétiteur et souffleur de musique. En 1795, il établit à Paris une maison de commerce de musique en société

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

avec son frère. Il est auteur d'une *Méthode de flageolet*.

GAVINIÉS (Pierre), violoniste célèbre, naquit à Bordeaux (1), le 11 mai 1728, suivant *l'Essai sur la musique* de La Borde, ou, selon une notice de Mme de Salm, le 20 mai 1720. La dernière date est plus vraisemblable, car il aurait eu treize ans au lieu de onze lorsqu'il fit admirer son talent à Paris. On ignore le nom du maître qui dirigea ses études; il y a lieu de croire qu'il ne dut qu'à lui-même, et aux occasions qu'il eut d'entendre quelques bons violonistes italiens, la rare habileté qui le distingua, et qui fit de lui le chef de l'école française du violon. En 1741, il parut au concert spirituel et y excita le plus vif étonnement par les qualités précoces d'un talent qui alla toujours grandissant. Lorsque Gaviniés eut atteint la force de l'âge, les caractères de ce talent consistèrent en un mécanisme d'archet qui lui permettait de se jouer des plus grandes difficultés, en une justesse parfaite, en un stylo imposant, enfin en une expression pleine de charme et de sensibilité, particulièrement dans l'adagio. Ce sont ces grandes et rares qualités qui frappèrent Viotti lorsqu'il eut entendu Gaviniés, et qui le lui firent appeler *le Tartini* français. Le talent de cet artiste se fit particulièrement apprécier à sa juste valeur dans diverses occasions où il se fit entendre au concert spirituel, après des violonistes d'un mérite incontestable. C'est ainsi que la palme lui fut donnée après des luttes avec Pugnani, Dominique Ferrari et Jean Stamitz.

La jeunesse de Gaviniés fut orageuse. Sa passion pour les femmes ne connaissait pas de frein, et la licence des mœurs de son temps ne secondait que trop son penchant. Une intrigue d'amour avec une dame de la cour l'obligea de s'éloigner furtivement de Paris, pour se soustraire à la vengeance d'un époux outragé; mais il fut arrêté à quatre lieues de Paris, et les ennuis d'une prison lui donnèrent, pendant une année, le temps de réfléchir sur les inconvénients d'une vie agitée. Il paraît que ce temps ne fut point en effet perdu pour lui, et que sa raison s'était mûrie lorsqu'il sortit de sa retraite forcée. Dans l'âge mûr, il eut toutes les qualités de l'homme estimable, et de ses premiers écarts il ne lui resta que cette rectitude de jugement, cette connaissance des hommes et des choses, enfin, cette exquise politesse qui s'acquièrent par la fréquentation du grand monde. Ce fut dans sa prison qu'il composa la romance pour violon qui a eu longtemps de la célébrité, sous le nom de *Romance de Gaviniés*. Lorsqu'il jouait ce morceau, sur lequel il improvisait des variations, il mettait tant d'expression dans son jeu, qu'il faisait verser des larmes à son auditoire. A soixante-treize ans, il l'exécuta dans un concert, et causa la plus vive émotion à ceux qui l'entendirent. Rentré dans le monde, Gaviniés ne s'occupa plus que de son art. Il forma, conjointement avec Gossec, l'entreprise du Concert spirituel, et jamais cet établissement ne fut aussi bien administré que par ces deux artistes.

Comme professeur, Gaviniés ne se distingua pas moins que comme virtuose. Il a formé beaucoup d'élèves qui possédèrent un très-bon mécanisme du violon, et à qui il ne manqua, pour être de grands artistes, que de joindre le génie au savoir. On cite, parmi ceux qui se sont fait particulièrement remarquer, Capron, Lemierre, Paisible, Le Duc aîné, l'abbé Robinot, Guénin, Imbault et Baudron. En 1704, il fut nommé professeur au Conservatoire, qui venait d'être établi par un décret de la Convention; mais il n'entra en fonctions qu'en 1706. Son meilleur élève dans cette école fut Verdiguiés, qui se fit entendre avec succès dans les concerts du Conservatoire, et qui fut un des premiers violons de l'Opéra. Gaviniés mourut le 9 septembre 1800, considéré comme le chef et le fondateur de l'école française du violon. Le Conservatoire de musique de Paris assista en corps à ses obsèques, et Gossec prononça sur sa tombe son oraison funèbre. Mme Constance Pipelet, qui devint princesse de Salm, a prononcé l'éloge de Gaviniés en 1801, au Lycée des arts; cet éloge, où l'on trouve des anecdotes intéressantes sur la vie de l'artiste, a été publié à Paris l'année suivante sous ce titre : *Éloge historique de Pierre Gaviniés* (in-8°). Fayolle (*voyez* ce nom) a publié aussi : *Notices sur Corelli, Tartini, Gaviniés et Viotti*, Paris, 1810, in-8°. *Le Mercure de France* du mois de mai 1752 contient (p. 181) un éloge pompeux de Gaviniés, qui venait de se faire entendre au concert spirituel.

Cet artiste avait des connaissances assez étendues en littérature. Il avait été lié d'amitié

(1) J'ai quelques doutes sur le lieu de naissance de cet artiste indiqué par La Borde et par madame de Salm. Il y avait à Paris, en 1753, et dans les années suivantes, un maître luthier nommé *Gaviniés*, qui demeurait rue Saint-Thomas du Louvre. Je connais un violon de ce luthier, qui porte la date de 1751. Ce Gaviniés ne serait-il pas le père du violoniste? Demeurait-il à Bordeaux avant de se fixer à Paris? Ce qui est certain, c'est que Gaviniés n'était âgé que de treize ans lorsqu'il se fit entendre pour la première fois au concert spirituel, et qu'il est peu vraisemblable qu'il soit venu seul à Paris, à cet âge.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

avec J.-J. Rousseau. Ce sont vraisemblablement ses rapports avec ce grand écrivain qui lui ont fait attribuer par l'abbé Roussier (suivant le témoignage de De l'Aulnaye) la rédaction de l'écrit polémique intitulé : *Errata de l'Essai sur la musique ancienne et moderne* (de La Borde), *par Mme ****, Paris, 1781, in-8°, et réimprimé plusieurs fois dans les dernières éditions des œuvres du philosophe de Genève. Mme de Salm a aussi adopté l'opinion que Gaviniés est le véritable auteur de cette brochure. On sait que La Borde a attaqué sans ménagement l'auteur du *Dictionnaire de musique* et de la *Lettre sur la musique française* en plusieurs endroits de son livre : l'*Errata* a pour objet de venger la mémoire de l'illustre écrivain. L'auteur de cette brochure remplit sa mission avec une logique serrée, et démontre avec succès l'ignorance ou la mauvaise foi du détracteur ; mais il garde peu de ménagements dans son style. Or, il ne paraît pas vraisemblable que Gaviniés ait écrit avec dureté contre La Borde, qui lui avait consacré un article bienveillant dans le troisième volume de son livre. Quoi qu'il en soit, La Borde se répandit en invectives contre son critique, dans le supplément de son *Essai*, et la dame anonyme, ou Gaviniés, termina la discussion par un petit écrit intitulé : *Mon dernier mot*, Paris, 1781, in-8°.

Gaviniés est connu comme compositeur par un opéra comique en trois actes qui a été représenté avec succès en 1760, à la Comédie-Italienne, sous le titre : *le Prétendu*. Il a publié pour le violon : 1° Premier concerto (en *la*), Paris, Sieber. 2° Deuxième *idem* (en *fa*), *ibid*, 3° Troisième *idem* (en *ré*), *ibid*. 4° Quatrième *idem* (en *mi*), *ibid*. 5° Cinquième *idem* (en *la*), *ibid*. 6° Sixième *idem* (en *ré*), *ibid*. 7° Six sonates pour violon solo, avec accompagnement de basse, œuvre 1, Paris, Sieber. 8° Six sonates, *idem*, œuvre 3me, *ibid*. 9° *Les Vingt-Quatre Matinées*, études pour le violon, dans tous les tons, Paris, Imbault (Janet), 1794 : ouvrage excellent rempli de grandes difficultés propres à donner un brillant mécanisme de l'instrument. Gaviniés les jouait avec une rare habileté. 10° Trois sonates pour violon seul, dont une en *fa* mineur, intitulée : *le Tombeau de Gaviniés*, Paris, Naderman, 1801 (œuvre posthume).

GAWLER (...), organiste à Londres, a publié pour son instrument : 1° *Harmonia sacra, a collection of Psalm-Tunes, with interludes, and with a thorough-bass, forming a most complete work of sacred Music*, Londres, Clementi. 2° *Dr Watt's divine Music*, ibid. 3° *Lessons for the harpsichord*, ibid. 4° *Single voluntaries for the organ*, ibid. 5° 24 *Interludes or short voluntaries for the organ*, ibid.

GAWTHORN (Nathaniel). Sous ce nom d'un musicien anglais, sur lequel je n'ai pas de renseignements, on a une collection très-rare de psaumes à quatre parties qui a pour titre : *Harmonia perfecta : a compleat collection of Psalm-Tunes in four parts, fitted to all the various measures now in use, etc.*, Londres, 1730, in-8°.

GAY (Marie-Françoise-Sophie), née à Paris, le 1er juillet 1776, était fille d'un agent de change, nommé Nichault de Lavalette, qui lui fit donner une brillante éducation. Elle cultiva particulièrement la musique dans sa jeunesse ; Steibelt fut son maître de piano, et Candeille lui donna des leçons de composition. Mariée à l'âge de dix-sept ans à M. Liottier, agent de change comme son père, elle parut dans le monde, à l'époque du directoire, comme une des plus belles femmes de Paris, et ne se fit pas moins remarquer par ses talents et par son esprit que par sa beauté. Son union ne fut point heureuse ; un divorce la rompit. Devenue libre, madame Sophie de Lavalette épousa, en 1799, M. Gay, qui, sous le consulat, obtint la place de receveur général du département de la Roër. Dès lors, madame Gay fixa son séjour à Aix-la-Chapelle. Sa maison devint le rendez-vous de toutes les personnes de distinction qui visitaient cette ville et Spa. La destitution de son mari la ramena à Paris vers 1810, et depuis lors elle n'a plus quitté cette ville, si ce n'est pour faire un voyage en Suisse et en Italie avec sa fille (mademoiselle Delphine Gay, qui fut ensuite madame de Girardin). Madame Gay s'est fait un nom dans la littérature par des romans où l'on trouve de l'intérêt, et un style élégant et facile. Elle a aussi donné quelques comédies ; mais moins heureuse au théâtre que chez son libraire, elle n'a pu y faire vivre aucune de ses productions, à l'exception de *la Sérénade*, arrangée en opéra comique d'après Regnard (musique de madame Gail), et du *Maître de chapelle*, arrangé d'après *le Chanoine de Milan*, comédie de Duval, et qui s'est soutenu par la musique de Paer et le chant de Martin. Comme musicienne, madame Gay aurait pu acquérir de la renommée, si le monde et la littérature ne l'eussent distraite de la culture de cet art. Il existe à la Bibliothèque du Conservatoire de Paris une cantate avec orchestre de sa composition, qui indique du talent ; elle a publié plusieurs romances avec accompagne-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ment de piano, entre autres *Mœris*, qui ont obtenu du succès. Dans sa jeunesse, elle a été comptée au nombre des pianistes distingués : Steibelt avait été son maître de piano. Madame Gay est morte à Paris, le 5 mars 1852.

GAYE (Jean), né dans un village près de Toulouse, vers 1640, était doué d'une belle voix de ténor élevé, qu'on désignait autrefois en France sous le nom de *haute-contre*. Après avoir été enfant de chœur à Toulouse, il fut employé à la cathédrale de Béziers. Sa voix ayant acquis tout son développement, Gaye se rendit à Paris. Sur la recommandation de Lulli, il fut admis comme ténor de la chambre et de la chapelle du roi, en 1666. Lorsque Lulli eut obtenu le privilége de l'Opéra, il engagea Gaye comme premier ténor de son théâtre, et lui fit chanter les premiers rôles, avant que Dumeni eût débuté. Gaye chanta pour la première fois, en 1673, dans *Cadmus*. Après la mort de Lulli, il se retira du théâtre, et ne chanta plus qu'à la cour. Il obtint ensuite la charge de valet de chambre de la Dauphine, et mourut en 1701. On rapporte sur ce chanteur l'anecdote suivante. Dans une partie de débauche, il s'était servi de paroles offensantes sur l'archevêque de Reims, grand maître de la chapelle du roi. Revenu à lui, et redoutant les suites de son imprudence, il alla se jeter aux pieds de Louis XIV, lui avoua sa faute, et le pria de la lui pardonner. Quelques jours après, il chantait à la chapelle, et l'archevêque, instruit des propos du chanteur, dit assez haut pour être entendu : « C'est dommage, le pauvre Gaye perd sa voix ! — Vous vous trompez, dit le roi, il chante bien, mais il parle mal. »

Gaye a eu un fils (Jacques) qui entra comme ténor à la chapelle du roi, en 1692, et qui fut valet de chambre de la duchesse de Bourgogne.

GAYER (Jean-Joseph-Georges), maître de concerts du Landgrave de Hesse-Hombourg, né à Engelhaus, en Bohême, le 17 avril 1748, fut un violoniste habile et un compositeur agréable. Ses premières études embrassèrent non-seulement la musique vocale, mais le clavecin, le violon, la trompette et le cor. Plus tard il étudia de préférence le violon et l'harmonie. Après avoir été pendant deux ans organiste dans une ville qu'on ne désigne pas, il se rendit à Prague pour y perfectionner son talent sur le violon, sous la direction de Pichl, et pour prendre des leçons de composition chez Loos. Il fit ensuite en Allemagne un grand voyage d'artiste, dans lequel il obtint des succès. La conversation instructive d'Enderle l'arrêta plusieurs mois à Darmstadt ; de là il se rendit à Hambourg en 1774, et depuis lors il n'a plus quitté cette ville. Il y est mort, en 1811, à l'âge de soixante-trois ans. Il y a des compositions de Gayer pour tous les instruments. Au nombre de ses ouvrages, on remarque un oratorio de la Passion intitulé : *l'Ange, l'homme et l'ennemi*, plusieurs messes et motets à quatre voix et orchestre, quarante concertos pour le violon, trente grandes symphonies, quinze concertos pour le cor, trois concertos pour le basson, six symphonies concertantes pour deux clarinettes, un concerto pour le hautbois, un concerto pour la flûte, quatre sonates pour le piano, et une multitude de petits morceaux pour divers instruments. Toute cette musique est restée en manuscrit.

GAZZANIGA (Joseph), maître de chapelle de la cathédrale de Crême, est né à Vérone, au mois d'octobre 1743. A peine avait-il commencé ses humanités, que son père lui fit prendre l'habit ecclésiastique ; cependant, se sentant peu de goût pour cet état, il cultivait en secret la musique, et négligeait les études qu'on voulait lui imposer. A l'âge de dix-sept ans, il perdit son père ; alors il se rendit à Venise avec des lettres de recommandation pour Porpora. Ce compositeur habile venait de recevoir sa nomination de maître au Conservatoire de Sant' Onofrio, à Naples. Il emmena avec lui le jeune Gazzaniga, en qui il avait reconnu d'heureuses dispositions, et le fit admettre gratuitement pour sept années dans la même école. Après avoir achevé son engagement, Gazzaniga passa en 1707 sous la direction de Piccinni, et employa trois ans à terminer ses études auprès de ce grand maître. Vers 1770, il se rendit à Venise, se lia d'amitié avec Sacchini, et reçut de lui des conseils qui complétèrent son éducation musicale. Sacchini, qui prenait à lui le plus vif intérêt, lui procura l'occasion d'écrire son premier opéra à Vienne, sous le titre de : *Il Finto Cieco*. De retour en Italie, il composa pour divers théâtres : 1° *La Locanda*, 1771. 2° *Il Calandrino*, 1771. 3° *L'Isola d'Alcina*, 1772. 4° *Exio*, 1772. 5° *La Tromba di Merlino*, 1772. 6° *La Donna soldato*, 1774. 7° *Il Ciarlatano in fiera*, 1774. 8° *Marino Carbonaro*, 1775. 9° *La Fedeltà d'amore alla prova*, 1776. 10° *Armida*, 1777. En 1770, Gazzaniga fut demandé à Naples où il passa trois années, occupé à écrire pour les différents théâtres de cette ville. De là il alla à Palerme et y composa : 11° *Il Ritorno d'Ulisse*, 1781. 12° *Penelope*, 1781, et une messe solennelle pour la fête de Sainte-Cécile. De retour sur le conti-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

nent, il écrivit : 13° *Le Vendemie*, à Venise, en 1785. 14° *La creduta Infedele*, à Naples, 1785. 15° *Il Seraglio d'Osmanno*, à Florence, 1785, joué dans la même année à Milan. 16° *Circe*, à Venise, 1786. 17° *Le Donne fanatiche*, dans la même ville, 1786. 18° *La Dama incognita*, 1787. 19° *La Cameriere di spirito*, à Venise, 1787. 20° *La Didone*, dans la même ville, 1787. 21° *La Contessa di nuova luna*, à Dresde, en 1778. 22° *La Donna capricciosa*, 1780. 23° *Il Convitato di Pietra*, à Bergame, 1788, joué l'année suivante à Milan. 24° *L'Italiana in Londra*, à Plaisance, en 1789. 25° *L'Impresario in angustie*, à Ferrare, 1789. 26° *La Moglie capricciosa*, 1789. 27° *Idomeneo*, à Padoue, 1790. 28° *La Disfatta de' Mori*, à Turin, 1791. Gazzaniga était occupé à écrire cet ouvrage, quand on lui offrit la place de maître de chapelle à la cathédrale de Crema ; il l'accepta, et depuis lors il écrivit peu pour le théâtre. On ne cite plus de lui, depuis cette époque, que *Don Giovanni Tenario*, joué à Lucques, en 1792, et *Il Marito migliore*, à Milan, en 1801. On connaît aussi quelques cantates de Gazzaniga, un *Stabat mater*, et un *Te Deum* à quatre voix et orchestre. En 1815, Gazzaniga vivait encore à Crema ; il était alors âgé de soixante et dix ans. Il était mort avant 1819, mais j'ignore la date précise de son décès.

GEBAUER (Michel-Joseph), fils aîné d'un musicien de régiment, naquit à La Fère (Aisne), en 1763. Il n'était âgé que de quatorze ans lorsqu'il perdit son père, et dès lors il devint le chef de sa famille et le guide de ses frères. Ce fut à cet âge qu'il eut une place de hautboïste dans la musique de la garde suisse du roi. A vingt ans, il fut placé comme alto dans la chapelle de Versailles. Il jouait aussi bien du violon que de plusieurs instruments à vent, et l'on croit qu'il serait devenu un violoniste de premier ordre, s'il n'eut perdu par accident une phalange du petit doigt de la main gauche. Pour jouer du hautbois, il ajusta à son doigt une phalange mécanique. En 1791, il entra dans le corps de musique de la garde nationale de Paris, qui devint ensuite le noyau du Conservatoire. Appelé dans cette école, en 1794, comme professeur, il y resta sept ans, et n'en sortit qu'en 1802, lorsque le nombre des artistes qui enseignaient dans cet établissement fut réduit de plus de moitié. C'est alors qu'il devint chef de musique de la garde des Consuls, puis de la garde impériale, et cette époque est celle où il écrivit une immense quantité de marches et de pas redoublés qui furent considérés comme ce qu'on possédait de meilleur en France pour la musique militaire. Obligé par sa place à suivre l'armée dans les campagnes de 1805, 1806, 1809 et 1812, il eut occasion d'étudier en Allemagne l'état perfectionné de quelques instruments à vent, et le système de musique militaire qui y était alors en usage ; cette étude ne fut perdue ni pour lui, ni pour la musique de la garde, car il fit à celle-ci plusieurs améliorations importantes. Cet artiste recommandable succomba aux fatigues de la retraite de Moscou, dans le mois de décembre 1812. Il était hautboïste de la chapelle de l'empereur Napoléon. On a publié beaucoup d'ouvrages de sa composition, parmi lesquels on remarque : 1° Six duos pour violon et alto, œuvre 1, Paris, Sieber. 2° Six *idem*, op. 5, Paris, Janet. 3° Six duos pour deux violons, op. 10, Mayence, Schott. 4° Trois *idem*, op. 38, Paris, Jouve. 5° Six *idem*, œuvre posthume, Paris, Schonenberger. 6° Deux quatuors pour flûte, clarinette, cor et basson, œuvre posthume, *ibid.* 7° Duos pour deux flûtes, œuvres 9, 11 et posthume, Paris, Sieber et Schonenberger. 8° Duos pour flûte et violon, op. 16, 19, Paris, Sieber. 9° Duos pour flûte et basson, œuvre 17, *ibid.* 10° Duos pour flûte et cor, liv. Ier et II, Paris, Jouve. 11° Duos pour deux clarinettes, op. 12, 18 et 27, Paris, Sieber, Schonenberger. 12° Duos pour clarinette et basson, op. 22, Paris, Schonenberger. 13° Douze marches pour le piano, Vienne, Weigl. 14° Plus de deux cents marches ou pas redoublés pour musique militaire et morceaux d'opéras arrangés en harmonie, répandus dans les journaux d'harmonie publiés par Le Duc et par Gaveaux, ou inédits. 15° Une multitude de pots pourris, airs variés, et morceaux d'opéras, arrangés pour divers instruments.

GEBAUER (François-René), frère du précédent, professeur de basson au Conservatoire de Paris, est né à Versailles (Seine-et-Oise), en 1773. Après avoir fait ses études musicales sous la direction de son frère, il reçut des leçons de Devienne pour le basson. A l'âge de quinze ans, il entra comme bassoniste dans la garde suisse, à Versailles, puis il suivit son frère aîné dans la musique de la garde nationale de Paris. Admis comme professeur de basson au Conservatoire de cette ville, à l'âge de vingt-trois ans, il fut compris dans la réforme de 1802, parce qu'il était plus jeune que Ozy et Delcambre ; mais à la retraite de ce dernier, en 1825, Gebauer lui a succédé. Au mois de janvier 1801, il était entré à l'orchestre de l'Opéra ; il s'est retiré au commencement de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

1826, après vingt-cinq ans de service. Gebauer a été aussi attaché à la chapelle de l'empereur Napoléon, et a conservé son emploi après la restauration jusqu'à la suppression définitive de cette chapelle, par suite de la révolution de juillet 1830. Il était chevalier de la Légion d'honneur depuis 1814. Cet artiste s'est fait remarquer par la beauté du son qu'il tirait du basson, par son habileté à corriger le défaut de justesse de cet instrument, et par la netteté de son exécution dans les traits les plus difficiles ; malheureusement, il n'a pas joint à ces qualités celles d'un style élégant : le sien était vulgaire, et sa manière de chanter était dépourvue d'expression. Comme compositeur, il a montré moins de génie que de fécondité : ses ouvrages sont en grand nombre. On y compte : 1° Huit symphonies concertantes pour flûte, clarinette, cor et basson, Paris, Hentz-Jouve, Sieber. 2° Six œuvres de quintettes pour divers instruments à vent, *ibid.* 3° Treize concertos pour le basson avec orchestre, *ibid.* 4° Trente-six marches militaires et morceaux de différents genres pour harmonie, Paris, Sieber, Le Duc, Gaveaux, etc. 5° Quatuors pour divers instruments, notamment pour flûte, clarinette, cor et basson, op. 20, 27, 41, lettre A et lettre F, Paris, Pleyel, Sieber, Hentz, Lemoine. 6° Trios pour divers instruments à vent, œuvres 29, 32, 39, 42, 46, et lettre D, *ibid.* 7° Vingt-six œuvres de duos pour flûtes, clarinettes, bassons, etc., renfermant cent dix-huit duos, *ibid.* 8° Plus de quarante œuvres de sonates, solos, exercices, études, etc., pour divers instruments à vent, particulièrement pour basson, *ibid.* 9° Une multitude d'airs variés, pots-pourris, fantaisies, etc., pour flûte, basson, *ibid.* 10° Deux ouvertures pour l'orchestre. 11° *Méthode pour le basson.* Il est mort à Paris, au mois de juillet 1845. Sa fille, Herminie, était cantatrice ; après avoir brillé longtemps dans les concerts, à Paris, elle s'est rendue en Italie, et a chanté sur les théâtres de Bergame, de Florence, de Livourne, de Parme, de Reggio et de Turin, depuis 1832 jusqu'en 1840. Depuis cette dernière année, on n'a plus de renseignements sur elle.

GEBAUER (Étienne-François), frère des précédents, né à Versailles (Seine-et-Oise), en 1777, a eu pour maître de musique son frère aîné (Michel-Joseph), et a reçu ensuite des leçons de Hugot pour la flûte. Entré à l'orchestre de l'Opéra-Comique, en 1801, comme deuxième flûte, il a pris la place de première en 1815, et s'est retiré à la fin de 1822, dans un état de santé déplorable, qui l'a conduit au tombeau peu de mois après. Cet artiste a publié beaucoup de compositions, parmi lesquelles on remarque : 1° Dix-neuf œuvres de duos pour deux flûtes, Paris, Le Duc, Gaveaux, Erard, Hentz, Petit, Schonenberger. 2° Plusieurs œuvres de duos pour deux violons, *ibid.* 3° Sonates pour flûte avec accompagnement de basse, œuvres 8, 14, Paris, Erard, Frère. 4° Plus de cent solos détachés pour flûte seule, airs variés, etc., Paris, Petit, Schonenberger, etc. 5° Gamme pour la flûte suivie de dix-huit airs, Paris, Erard. 6° Airs variés pour clarinette, Paris, Petit, Troupenas.

GEBAUER (Pierre-Paul), quatrième frère de la même famille, est né à Versailles, en 1775. Il eut moins de réputation que ses frères, parce qu'il mourut jeune, mais il ne manquait pas de talent, et lorsqu'il exécutait avec eux des quatuors ou des symphonies concertantes pour flûte, hautbois, cor et basson, il se faisait remarquer par la précision de son exécution. Il fut quelque temps employé comme second cor au théâtre du Vaudeville. On connaît de lui vingt duos pour deux cors, Paris, Sieber.

GEBAUER (François-Xavier), né en 1784 à Eckersdorf, dans le comté de Glatz, est fils d'un instituteur, qui se chargea lui-même du soin de son éducation. Ayant été nommé organiste à Frankenstein, il occupa cette place pendant deux ou trois ans, puis il se rendit à Vienne, en 1810, et y eut tant de succès par son exécution sur le *physharmonica*, qu'il prit la résolution de se fixer dans cette ville et de renoncer à sa place d'organiste. Il jouait bien du piano et du violoncelle, et donna des leçons de ces instruments. Vers la fin de la même année, il fut nommé directeur du chœur de l'église des Augustins, et y opéra des améliorations considérables dans l'exécution de la musique. En 1819, il organisa des concerts spirituels qui sont encore aujourd'hui florissants. Au retour d'un voyage qu'il fit, en 1822, dans la Suisse, sa santé s'altéra, et le 13 décembre de la même année, il cessa de vivre, regretté de toutes les personnes qui l'avaient connu. On a de cet artiste un *Tantum ergo*, des chœurs, et des chansons allemandes avec accompagnement de piano.

GEBAUER (Auguste), littérateur allemand, vivait à Leipsick, en 1830. Il a publié un grand nombre d'ouvrages sur divers sujets, parmi lesquels on remarque : *Dr Martin Luther und sein Zeitgenossen als Kirchen-Lieder, Dichter ; nebst Luther's Gedanken über die Musik und einigen poetischen Rei-*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

quien (*Le docteur Martin Luther et ses contemporains, comme compositeur de cantiques et poète*; suivi des idées de Luther sur la musique et de quelques fragments poétiques), Leipsick, 1818, 1 vol. in-8°.

GEBEL (Georges), né à Breslau, en 1685, était fils d'un tailleur, qui voulait lui faire embrasser son état; mais entraîné par un goût passionné pour la musique, il jeta l'aiguille à l'âge de dix-huit ans, et alla chez Winkler, organiste de la cathédrale de Breslau, pour en recevoir des leçons. Krause, successeur de Winkler, perfectionna ensuite son talent par ses conseils. En 1709, il fut appelé à Brieg pour y remplir les fonctions d'organiste, et vers le même temps il se lia d'amitié avec Stœlzel, maître de chapelle de Gotha, qui lui prêta des livres dans lesquels il étudia le contrepoint et la composition. En 1713, il obtint la place d'organiste de l'église Saint-Christophe, à Breslau; il en remplit les fonctions jusqu'à sa mort. Dans les dernières années de sa vie, il construisit un clavicorde dont le clavier était divisé par quarts de ton, et un grand clavecin avec un clavier de pédales. Ce musicien a laissé en manuscrit : 1° Différentes pièces pour le clavicorde. 2° Quelques canons, dont un à trente voix. 3° Un psaume pour deux chœurs. 4° Une messe pour deux chœurs avec accompagnement d'instruments. Tous ces morceaux furent écrits à Brieg depuis 1709 jusqu'en 1713. Les autres compositions de Gebel sont datées de Breslau. 5° Quarante-huit chorals pour l'orgue entremêlés d'airs connus. 6° Quarante-huit pièces de concert, dont quelques-unes avec des instruments à vent. 7° Soixante cantates spirituelles avec des solos, des duos et des trios. 8° Vingt-quatre psaumes accompagnés d'instruments. 9° Un oratorio pour la Passion, en sept parties, avec accompagnement d'instruments. 10° Vingt-quatre grands concertos pour clavecin. 11° Vingt-quatre préludes pour l'orgue, à deux claviers et pédales. 12° Vingt-quatre chorals variés pour l'orgue avec pédale. Gebel mourut à Breslau, en 1749.

GEBEL (Georges), fils aîné du précédent, naquit à Breslau, le 15 octobre 1709. Sa faible constitution laissait peu d'espoir qu'il pût vivre, et ses premières années se passèrent dans un état de souffrance qui n'éprouvait de soulagement que lorsqu'il promenait ses petites mains sur le clavier d'un clavecin. Ses dispositions pour la musique se manifestaient avec tant de force, que son père commença à lui enseigner les principes de cet art à l'âge de trois ans. Les progrès du jeune Gebel furent rapides; à six ans, il commença à se faire entendre sur le clavecin dans des concerts particuliers. Un an après, il apprit à jouer du violon et commença l'étude de l'harmonie; enfin, à l'âge de huit ans, il put accompagner des chorals et faire des préludes sur l'orgue. Le bruit des prodiges de cet enfant se répandit bientôt au dehors, et le petit Gebel fut demandé dans plusieurs cours. Dans sa onzième année, il se fit entendre à Oels, et y excita une admiration générale par son talent. Depuis ce temps, son père le chargea presque toujours de remplir ses fonctions d'organiste : il s'acquitta fort bien de cette tâche. Déjà il était renommé pour son talent de musicien avant qu'on eût songé aux autres parties de son éducation; le père du jeune artiste comprit enfin la nécessité de lui donner quelque instruction littéraire, et l'envoya au Gymnase de Breslau. Pendant ce temps, il apprit aussi les principes de la composition. Son habileté précoce lui avait fait des amis parmi quelques artistes distingués, tels que Krause, organiste de la cathédrale, Hofmann, second organiste de l'église Sainte-Élisabeth, et le célèbre luthiste Kropfgans; leurs conseils achevèrent de développer son talent. A l'âge de vingt ans, il fut nommé deuxième organiste de l'église Sainte-Marie-Madeleine. Quelque temps après, le duc d'Oels lui donna le titre de son maître de chapelle, mais Gebel n'accepta sa nomination qu'à la condition qu'il garderait sa place d'organiste à Breslau, et qu'il ne dirigerait la musique à Oels qu'aux fêtes solennelles : ces propositions furent acceptées.

En 1739, Gebel fut appelé à Varsovie, pour entrer dans la chapelle du comte de Brühl; il se rendit dans cette ville, puis il suivit la cour à Dresde. Il y trouva une demoiselle qui portait son nom, et qui était distinguée comme peintre de portraits; Gebel devint l'époux de cette jeune personne, et se prit de passion pour la peinture où il se distingua bientôt comme dans la musique. Ce fut aussi vers le même temps qu'il apprit à jouer du *pantalon*, sous la direction de son inventeur le vieux Hebenstreit; malgré les difficultés excessives de cet instrument, il fut, après une année d'étude, en état d'y jouer des sonates, des fugues, et d'autres pièces d'harmonie. Il y avait douze ans qu'il était au service du comte de Brühl, lorsque le prince de Schwarzbourg-Rudolstadt lui offrit la direction de ses concerts : il l'accepta et prit immédiatement possession de sa nouvelle place. Le maître de chapelle du prince était vieux; Gebel dut remplir ses fonc-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tions, et dans l'espace de six ans, il écrivit deux années complètes de musique d'église pour toutes les fêtes et pour les dimanches, plusieurs opéras, parmi lesquels on remarque : *Œdipe*, 1751 ; *Médée*, 1752 ; *Tarquin le Superbe*, 1752 ; *Sophonisbe*, 1753 ; *Marc-Antoine*, 1753 ; plus de cent symphonies ; des concertos pour le piano et d'autres instruments, etc. A Dresde, il avait écrit un petit opéra, intitulé : *Serpillo et Melisse ;* un oratorio pour le carême ; un psaume rempli de fugues ; différents morceaux d'église ; des symphonies ; des concertos pour le clavecin et pour le paptalon. Tant de travaux faits en peu d'années altérèrent sa santé ; il fut atteint d'hypocondrie, et le mal fit de si rapides progrès, que rien ne put le sauver, et qu'il mourut le 24 septembre 1753.

Les dernières productions de cet artiste se ressentent de la précipitation qu'il a mise à les écrire, et de la préférence qu'il accordait à la peinture, vers la fin de sa vie. Tel était son goût pour cet art, que sa maison était remplie de tableaux peints par lui ; ouvrages médiocres qui n'ont rien fait pour sa gloire, et qui l'ont empêché de réaliser dans la musique les espérances que sa jeunesse avait données.

GEBEL (A.-François), compositeur allemand, a vécu longtemps à Vienne, et s'est fixé à Moscou, en 1834. Il y avait organisé des séances musicales, dans lesquelles il faisait entendre des quatuors, quintettes et sextuors pour les instruments à cordes, de sa composition. Il a publié beaucoup d'ouvrages parmi lesquels on remarque : 1° Une ouverture pour l'orchestre (en *ré* mineur), Vienne, Haslinger. 2° Deux suites d'harmonie à six parties, op. 11, *ibid.* 3° Un quatuor pour deux violons, alto et basse (en *ré*), Leipsick, Peters. 4° Huit variations pour la flûte sur un air allemand, op. 14, Vienne, Haslinger. 5° Des pièces pour la guitare. 6° Grande sonate pour piano et violoncelle (en *mi*), Vienne, Artaria. 7° Des variations pour le piano, Leipsick, Hofmeister. 8° Des cantates pour piano seul, Vienne, Artaria et Haslinger. 9° Des fantaisies pour cet instrument. 10° Des préludes pour l'orgue, op. 15, Leipsick, Hofmeister. 11° Des chansons allemandes, Breslau, Fœrster.

GEBHARD (Charles-Martin-François), docteur et professeur ordinaire de théologie à l'Université d'Erfurt, pasteur à Saint-André, assesseur du ministère évangélique et membre de l'Académie des sciences utiles de Mayence, mort le 16 décembre 1813, a lu le 4 août 1796, dans une assemblée de cette Académie, un mémoire *Sur les bornes de la musique à l'égard de la toute-puissance qu'on lui attribue sur le cœur humain*. L'objet de l'auteur était de démontrer que cette puissance est limitée, et qu'elle varie en raison de l'organisation des individus ; discussion oiseuse d'un fait qui a toute l'évidence d'un lieu commun. L'auteur n'a point publié son travail. Il y a une bonne préface de vingt pages écrite par Gebhard en tête du livre de chant simple (*Choralgesang*) laissé inachevé par le cantor Weimar, et publié, en 1803, avec des basses, par l'organiste Kittel. Dans cette préface, Gebhard traite de l'origine des livres de chant ; il y donne une biographie abrégée de Weimar, et quelques notices littéraires sur les compositeurs de mélodies chorales.

GEBHARD (Jean-Godefroid), directeur de musique au séminaire de Barby, petite ville de la Saxe, de 1784 à 1790. Il a publié de sa composition : 1° Sonate pour clavecin, Leipsick, 1784. 2° Recueil de petites pièces faciles pour le clavecin et pour l'orgue, première partie, Barby, 1786, 18 pages in-4° ; deuxième partie, *ibid.*, 1788, 18 pages in-4°.

GEBHARD (Martin-Antoine), né en Bavière, en 1770, fut d'abord moine bénédictin à l'abbaye de Benedictbeuern, puis, à l'époque de la suppression de cet ordre, il fut nommé curé de la paroisse de Steindorf, près d'Augsbourg, où il vivait encore en 1831. Après cette époque, on ne trouve plus aucun renseignement sur sa personne. Gebhard est auteur d'un livre qui a pour titre : *Harmonie. Erklærung dieser idee in drei Buchern und Anwendung derselben auf den Menschen in allen Beziehungen* (Harmonie. Explication de cette idée en trois livres, et son application dans toutes les institutions humaines), Munich, Falter, 1817, in-4°. Le premier livre de cet ouvrage traite de l'harmonie dans la musique ; le second, de l'harmonie dans le temps et dans l'histoire du temps ; le troisième, de l'harmonie dans la philosophie. L'auteur de cet ouvrage, dont la conception est très-originale, nous apprend dans sa préface que, dès 1790, son attention s'était fixée sur ces deux questions qu'il s'était posées : 1° *Pourquoi les anciens philosophes rangeaient-ils la musique au nombre des sciences ?* 2° *Et pourquoi les modernes l'en excluent-ils ?* Ses méditations sur ce sujet ne le conduisirent à aucun principe déterminé pendant plusieurs années ; mais après la suppression de son couvent, en 1803, il eut plus de loisir pour s'en occuper. Malheureusement, il n'avait plus à sa dispo-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sation la riche bibliothèque de ce monastère : il fut donc réduit à chercher en lui-même les bases premières de son système. Ce qu'il voulait, c'était de faire de l'harmonie musicale un des objets essentiels de la philosophie ainsi que des mathématiques. Bien qu'il n'eût pas lu le *Traité des harmonies du monde*, de Kepler, il voulait surtout rattacher la musique à l'astronomie. De ses réflexions sur ce sujet sortit enfin le principe que le fondement de l'art et de la science n'est autre chose que le mouvement dans le temps. En conséquence, de cette idée, il imagina une science première de la musique à laquelle il donna le nom de *chronométrie*, et il publia un premier essai de cette science sous le titre de : *Versuch zu Begründung einer Wissenschaft, Chronometrie genannt* (Essai pour la création d'une science appelée *Chronométrie*). Nuremberg, Stein, 1808, in-8°, avec une planche. Il fut rendu compte de cet écrit dans la *Gazette littéraire universelle* de Halle (avril, 1810, n° 188) ; mais le critique, se bornant à l'analyse de quelques paragraphes, ne se hasarda pas à porter un jugement sur la valeur de la science nouvelle à laquelle Gebhard voulait donner l'existence. Celui-ci comprit qu'il devait donner plus de développement à son système, et se remit à l'œuvre pour mettre au jour l'ouvrage cité précédemment. En voici le résumé en quelques mots.

Le temps appelé *intensif* ou *proportionnel* par Gebhard, est l'objet de la chronométrie. Considéré à ce point de vue, le temps n'est autre chose que *la durée* : sa notion se combine avec celle du *mouvement* ou de *la vitesse*. La vitesse n'est qu'une déduction proportionnelle du temps : de la vitesse dans la durée déterminée s'engendre toute la musique, toute l'harmonie ; car le son grave ou aigu est le produit proportionnel de la vitesse dans le temps ; d'où il suit que les accords sont des proportions. Or, la vitesse dans le temps est aussi le principe de la durée, de sa mesure et du rhythme ; d'où il suit que le temps proportionnel est la loi suprême de la musique. Il peut donc, dit Gebhard, y avoir une chronométrie comme il y a une géométrie pour l'étendue, qui est proportionnelle à l'égard de l'espace, comme le temps proportionnel par rapport au temps absolu. Mais cette science est plus générale que la géométrie, car elle comprend la partie théorique et démonstrative, qui s'appelera *chronomathesis*, et la science de ses rapports avec l'intelligence, le sentiment, l'art et le beau, à laquelle on donnera le nom de *Chronosophie*. Jusque-là tout est bien ; mais lorsque Gebhard arrive à l'application de ces données générales pour la formation de la science de l'art proprement dit, de l'art pratique, qui seul a une existence sensible, il s'égare. Son *Globe musical*, avec son équateur, son méridien, ses lignes écliptiques et ses pôles ; ses rapports de la tonalité avec la mesure de la circonférence du cercle, du carré, du cône, de l'ellipse et de la pyramide ; mille autres aperçus de même genre, ne sont que des jeux d'une imagination hardie entraînée jusqu'à l'absurde par l'abus du système. On y reconnaît, sans aucun doute, un penseur d'un ordre peu commun, et l'ouvrage offre l'intérêt de toute conception vraiment originale ; mais on regrette que de pareils efforts de l'esprit n'aboutissent qu'au néant.

GEBHARD (Fr.-Albert) ; une esquisse biographique sur le célèbre pianiste Field, signée de ce nom, a paru dans l'écrit périodique intitulé : *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode* (Journal de Vienne pour l'art, la littérature, le théâtre et la mode), ann. 1837, pages 305—308, 313—316 et 321—324.

GEBHARDI (Louis-Ernest), organiste de l'église évangélique d'Erfurt et directeur de musique dans cette ville, où il est né vers la fin du dix-huitième siècle, est considéré comme un musicien instruit. Il a publié de sa composition : 1° 30 *Orgelvorspiele für Anfænger nebst einigen Fughetten* (Trente préludes d'orgue pour les commençants, suivis de quelques petites fugues), op. 5, Leipsick, Hofmeister. 2° 24 *Orgelstücke, als Fortsetzung der Orgelvorspiele* (Vingt-quatre pièces d'orgue, comme suite des préludes, etc.), op. 6, *ibid.* 3° Quinze pièces d'orgue, op. 8, *ibid.* 4° *Evangel. Choralbuch, nebst Intonationen und Responsionen, Vater unser und Einsetzungs-Worten, auf zwei verschiedene Melodie, Epistel und Evangelium* (Livre choral évangélique, suivi d'intonations, de répons, du *Pater noster*, etc.), op. 9, Erfurt et Leipsick, 1825, in-4°. 5° Quarante-six chants à deux, trois et quatre voix, à l'usage des gymnases, écoles, etc., première partie, Erfurt, 1823, in-4°. 6° Cinquante-deux chants, etc., deuxième partie, *ibid.* Une deuxième édition de ce recueil a été publiée à Leipsick, chez Hartknoch, en 1826. 7° *Generalbass-schule, oder vollstændige Unterricht in der Harmonie im Tonsetzlehre* (École de la basse continue, ou instruction complète pour l'harmonie et la science musicale), premier volume,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Erfurt et Leipsick, 1828, in-4°; deuxième volume, *ibid.*, 1831, in-4°. Une deuxième édition a été publiée à Leipsick, en 1838, deux volumes in-4°. Je crois que ce n'est que la première reproduite avec un nouveau frontispice. Les compatriotes de M. Gebhardi lui reprochent le style incorrect de cet ouvrage, et considèrent ce défaut comme la cause du peu de succès qu'il a eu. 8° *Cours pratique du jeu d'orgue, ou exercices gradués avec les instructions nécessaires*, op. 12 (en allemand et en français), Erfurt et Leipsick, Hartknoch, 1837, in-fol. obl. de XII et 87 pages.

GEBHART (Antoine), organiste de l'église du consistoire et professeur au Collége de Dillingen, au moment où cette notice est écrite (1860), a publié un choix d'articles des journaux allemands de musique, avec des notes, sous le titre de *Repertorium der musikalischen Journalistik*, Dillingen, 1850-1851, in-8°. Cette publication n'a pas eu de succès et a été abandonnée : quatre livraisons seulement, formant trois cent vingt pages, ont paru. Quelques bons articles de Gebhart, sur l'histoire de la musique en Bavière, s'y trouvent dans les troisième et quatrième livraisons.

GEHIRNE (François), directeur du chœur de l'ancien couvent de Saint-Mathias, à Breslau, naquit en 1752. Hoffmann, à qui nous devons quelques renseignements sur les compositions de ce moine, n'a pu rien découvrir concernant les événements de sa vie, pour son *Dictionnaire des musiciens de la Silésie*. Il nous apprend qu'il existe encore en manuscrit beaucoup de compositions de Gehirne pour l'église, et qu'elles donnent une idée avantageuse de son mérite. Son maître de composition avait été J.-G. Hoffmann, organiste à Breslau. Le 13 mars 1811, Gehirne fut trouvé mort dans sa chambre.

GEHOT (Jean), violoniste et compositeur, né en Belgique vers 1756, vivait à Londres en 1784, et a voyagé en France et en Allemagne depuis 1780. Il a publié à Paris et à Berlin : 1° Six quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 1. 2° Six trios pour deux violons et violoncelle, op. 2. 3° Six trios pour violon, alto et basse, op. 3. 4° Six duos pour violon et violoncelle, op. 4. En 1784, il fit paraître à Londres un traité des éléments de la musique, sous ce titre : *A treatise on the theory and practice of Music together with scales of every musical instruments*, etc., in-8°. Cet ouvrage fut suivi d'une méthode de violon intitulée : *Art of bowing the violin*. Londres, Rolffs, in-4°. En 1790, Gehot a publié un traité général des instruments; cet ouvrage a pour titre : *The complete instructor for every instrument*.

GEHRA (Jean-Henri), musicien de la chambre du comte de Reuss et organiste de l'église métropolitaine de Géra, naquit à Langenweise, près d'Ilmenau, vers 1715, et mourut le 20 septembre 1785. Cet artiste jouit de la réputation d'un des organistes les plus habiles de son temps. Ses compositions, qui consistent en cantates religieuses, sont restées en manuscrit.

GEHRA (Jean-Théophile), fils du précédent, eut un talent remarquable sur le piano et la harpe. Il naquit à Géra, vers 1745, et reçut sa première éducation musicale de son père. En 1770, il fut un voyage en Allemagne et en France. Il arriva à Lyon, en 1772, y établit un commerce de musique, et employa tout le temps que ses affaires lui laissaient à composer et à donner des leçons. Il mourut en 1778, laissant en manuscrit quelques compositions pour le piano et la harpe, et plusieurs concertos pour la flûte. Il ne paraît pas qu'il ait été rien publié de ses ouvrages.

GEHRING (Jean-Michel), corniste distingué, naquit à Durrfeld, dans l'évêché de Würzbourg, le 14 août 1755. En 1703, il fut envoyé par son père au couvent d'Ebrach pour s'y préparer à l'état ecclésiastique; mais il préféra le chant et le violon à l'étude des langues anciennes; celles-ci furent négligées. Plus tard, lorsqu'il étudia à Würzbourg, il y connut l'abbé Wogler, qui lui enseigna la théorie de la musique, et qui décida sa vocation pour cet art. De retour chez son père, qui était inspecteur des chasses, et qui commençait à vieillir, Gehring prit la résolution de l'aider dans ses fonctions, et de devenir comme lui un habile chasseur. Il crut que pour atteindre ce but, il était nécessaire qu'il sût jouer du cor; ses progrès furent si rapides, que deux ans lui suffirent pour exécuter sur la trompe de chasse tout ce que les artistes les plus habiles pouvaient faire sur le cor d'harmonie. Après la mort de son père, il entra comme chasseur au service du baron de Bender, qui lui fit donner quelques leçons par Hummel, artiste distingué de l'orchestre de Dresde. Pendant la guerre pour la succession de la Bavière, le baron de Bender se rendit à Vienne, et y emmena Gehring. Le talent de celui-ci y produisit une vive sensation. Après lui avoir entendu jouer plusieurs concertos à première vue, l'archiduc Maximilien le prit sous sa protection, le fit admettre dans les concerts de la cour, et

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

lui fit donner la place de premier cor à l'orchestre du Théâtre-Italien. Vers 1781, il entra dans la chapelle du prince de Graschalkowitsch. En 1785, il obtint un congé et fit un voyage en Allemagne et en Suisse, en société avec Tyrey. Partout il eut des succès. Le célèbre corniste Lebrun n'en parlait qu'avec admiration, et disait qu'il avait entendu Gehring monter et descendre trois fois de suite, sans reprendre haleine, une gamme de deux octaves et demie, dans un mouvement excessivement rapide et avec une précision parfaite. De retour à Vienne, cet artiste joignit à sa place de premier cor celle de ténor de la chapelle du prince Graschalkowitsch, à cause de sa belle voix. Gehring est mort à Vienne, dans les premières années du dix-neuvième siècle. On ne connaît aucun morceau de sa composition.

GEHRING (Louis), né à Rudolstadt, vers 1702, était fils de Jean-Guillaume, maître de chapelle, et non du corniste Jean-Michel Gehring, comme il est dit dans le *Luxique général de la musique*, publié par Schilling (1). Élevé sous les yeux de son père, artiste de mérite, Gehring devint un des premiers flûtistes de son temps, en Allemagne. En 1780, il se rendit à Vienne et se fit entendre devant l'empereur Joseph II qui, charmé de son jeu, l'admit dans sa chapelle comme flûtiste solo. Plus tard, il ne lui accorda pas seulement un congé pour voyager en Allemagne, en France et en Italie, mais il lui fit une pension sur sa cassette, pour subvenir aux frais du voyage. Lorsque Gehring mourut vers 1810, il était encore porté sur l'état des pensions. Cet artiste n'a publié aucune composition.

Un fils de Louis Gehring, nommé Guillaume-Henri, était, en 1840, attaché à la chapelle royale, à La Haye, comme trompettiste.

GEIB (Georges), professeur de piano et d'harmonie à New-York, est né dans cette ville, en 1780. Il s'est fait connaître par un ouvrage intitulé : *Patent analytical and grammatical system of teaching the science of the composition of Music in all its branches, and the practice of the piano-forte* (Système analytique et grammatical (breveté d'invention) pour l'enseignement de la composition de la musique dans toutes ses branches, et de la pratique du piano), New-York, 1818, 1 vol. gr. in-4° de soixante pages de texte, avec quatre tableaux et dix-huit pages d'exemples de musique. Le système d'harmonie exposé dans cet ouvrage n'a rien que de vulgaire; mais la méthode du mécanisme du piano est originale, par la représentation de l'articulation, au moyen de ressorts qui figurent les doigts, la main et le poignet.

GEIBEL (Frédéric), né à Wetzlar, le 5 mars 1803, est compté parmi les meilleurs facteurs d'orgues modernes de l'Allemagne. Il avait établi ses ateliers à Dessau. L'orgue de l'église principale de cette ville est un de ses ouvrages les plus remarquables. Cet artiste est mort avant d'avoir accompli sa trente-huitième année, à Dessau, le 5 décembre 1840.

GEIBEL (Ernest); on a sous ce nom un petit écrit intitulé : *Auf Felix Mendelsohn-Bartholdy's Tod* (Sur la mort de Mendelsohn Bartholdy), Hambourg, Perthes-Besser, 1848, gr. in-8°.

GEIER (Martin), né à Leipsick, le 24 avril 1614, mort à Freiberg, le 12 décembre 1680, fut prédicateur de la cour et conseiller d'église à Dresde. Le 17 novembre 1672, il prononça l'oraison funèbre du célèbre maître de chapelle Henri Schutz. Cet éloge renferme des renseignements intéressants sur la vie de ce grand artiste. Il a été inséré dans le recueil posthume des sermons de l'auteur intitulé : *Miscellan-predigter*, Leipsick, 1687, in-4° (p. 137).

GEIGER (Joseph), pianiste et compositeur à Vienne, né dans la basse Autriche, vers 1809, s'est fait connaître par des compositions pour son instrument, pour l'église et pour le théâtre. Ses œuvres pour le piano sont de peu d'importance; elles consistent en marches (op. 8), caprices (op. 5), divertissements (op. 9), rondeaux (op. 10), etc., publiés à Vienne, chez Diabelli et Haslinger. Parmi ses œuvres plus sérieuses, on remarque le graduel *O Deus, ergo*, à quatre voix et orgue, op. 6, Vienne, Diabelli, et la messe solennelle à quatre voix et orchestre, op. 7, gravée en partition chez le même éditeur. M. Geiger a fait aussi l'essai de son talent au théâtre par un opéra tragique en quatre actes, intitulé *Wlasta*, qui fut représenté à Vienne, au mois de décembre 1840. Cet ouvrage ne réussit pas et fut jugé avec beaucoup de sévérité par la critique des journaux de musique de l'Allemagne.

GEIGER (Constance), fille du précédent, née à Vienne, en 1836, est une de ces merveilles de précocité si abondantes dans ce siècle, et qui aboutissent rarement à des résultats so-

(1) Il est assez curieux de voir qu'après avoir fixé la date de la naissance du père prétendu au 14 août 1753, l'auteur de cet article fasse naître le fils en 1702, c'est-à-dire sept ans après. C'est avec cette négligence et ce peu de critique que sont faits beaucoup de recueils biographiques.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

habiles dans un âge plus avancé. A six ans, Mlle Geiger étonnait déjà par son habileté sur le piano; à neuf ans, elle avait dix œuvres de sa composition publiées à Vienne, chez Diabelli. On y trouvait de petites pièces pour le piano; des *Lieder* à voix seule avec accompagnement de cet instrument; un *Ave Maria* pour soprano, chœur et orgue; un petit duo pour ténor et basse, etc. Au moment où cette notice est écrite, Mlle Geiger est âgée de vingt-deux ans; elle ne paraît pas avoir réalisé ce que faisait espérer son enfance.

GEIJER (Erik-Gustave), célèbre historien et poëte suédois, naquit à Ransaetter, dans le Wermeland, le 12 janvier 1783. Dans sa jeunesse, il montra peu de goût pour les études sérieuses et s'attacha à la culture des arts, particulièrement de la musique, dans laquelle il acquit beaucoup d'habileté; mais plus tard, son esprit se tourna vers les études historiques, et, doué des plus rares facultés, il y fit de rapides progrès. Ses profondes recherches et ses découvertes dans les sources scandinaves de l'histoire de sa patrie fixèrent bientôt sur lui l'attention de l'Europe septentrionale, et lui procurèrent les positions les plus honorables. Nommé professeur d'histoire à l'Université d'Upsal, en 1817, il exerça par ses leçons une grande influence sur la jeunesse suédoise qu'il a, en quelque sorte, régénérée. Il conserva cette place jusqu'en 1846, où le mauvais état de sa santé l'obligea de donner sa démission. Plusieurs fois réélu recteur de l'Université d'Upsal, il avait été membre des Diètes de 1828 et de 1840; enfin, la dignité d'évêque lui avait été offerte par plusieurs diocèses, et il avait décliné cet honneur pour se livrer en liberté à ses travaux. Il est mort à Upsal, le 23 avril 1847. Ce n'est ni comme historien, ni comme poëte, que Geijer est mentionné ici, mais comme auteur de mélodies d'un goût très-original qui ont paru à diverses époques en feuilles détachées, et pour le recueil qu'il a publié à Upsal, en 1824, avec Lindblad, sous un titre suédois qui signifie : *Musique pour le chant et pour le piano-forte*, in-4° obl. Geijer a rendu aussi un service signalé à l'histoire de la musique en recueillant, dans les sources les plus pures, les anciens chants populaires de la Suède, qu'il a publiés en collaboration avec Afzélius (*voyez* ce nom), sous le titre : *Svenska Folkvisor* (Chants populaires suédois), Stockholm, 1814-1816, trois volumes in-8°, dont il a paru une deuxième édition en 1846. Geijer a donné particulièrement des soins à toute la partie musicale de ce recueil.

GEISLER (Jean-Gottlob), membre des sociétés d'histoire naturelle de Halle et de Jéna, vivait à Zittau vers 1795. Il y est mort le 13 février 1827. Au nombre des écrits qu'il a publiés, on en trouve un qui a pour titre : *Beschreibung und Geschichte der neuesten und vorzügl. Instrumente und Kunstwerke für Liebhaber und Kunstler* (Description et histoire des instruments et ouvrages d'art les plus nouveaux et les plus importants, pour les amateurs et les artistes), douze parties gr. in-8°, en quatre volumes, avec cinquante-quatre planches, Zittau, 1792—1800. Dans le quatrième volume, on trouve (p. 161) quelques idées concernant la construction des pianos à archet (*Bogen-Klavier*). Une deuxième édition de cet ouvrage a été publiée en 1811.

GEISSLER (Charles), cantor et directeur de musique à Zschopau, en Saxe, dans l'Erzgebirge, est né à Mulda, près de Frauenstein, le 28 avril 1802. Dès l'âge de vingt ans, il obtint les places d'organiste et de troisième professeur au collége de Zschopau; puis il y fut second collègue, et enfin il prit, en 1833, possession des places de cantor et de directeur de musique dans la même ville. Il a publié des pièces d'orgue où l'on remarque du mérite. Ses principaux ouvrages en ce genre sont : 1° Vingt préludes pour des chorals dans des mouvements lents, à l'usage des organistes commençants, Leipsick, Hofmeister. 2° Vingt-quatre préludes à trois et à quatre parties, à l'usage des organistes commençants, deuxième suite, op. 4, *ibid.* 3° Trois fantaisies avec fugues à l'usage de l'office divin, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. Le nombre des productions de cet artiste s'élève aujourd'hui à près de cent. On y remarque beaucoup de recueils de chants à voix seule ou à plusieurs voix; un livre choral à quatre parties contenant cent quatre-vingts mélodies pour un chœur d'hommes (Meissen, Gœdsche), neuf mélodies pour le *Vater unser*, (*Pater noster*), à quatre voix avec accompagnement d'orgue, plusieurs recueils de préludes et de fugues pour cet instrument, des pots-pourris pour le piano sur des airs nationaux du Tyrol et de la Bohême, et des recueils de danses pour cet instrument. Ses œuvres pour l'orgue s'élèvent au nombre de trente recueils publiés à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel, Hofmeister, Kistner et Klemm.

Un autre musicien du nom de Geissler (Henri), fixé d'abord à Hanovre, a publié dans cette ville des sonates, des variations pour le piano, et quatre recueils de chants pour quatre voix d'hommes. Plus tard, M. Geissler, qui

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

avait fait de bonnes études universitaires, a été nommé recteur du Gymnase (collége), à Ellenbourg, dans la province de Brandebourg, où il a fait exécuter, en 1843, le psaume 100e à deux chœurs, de sa composition.

Un autre pianiste, nommé aussi Henri Geissler, donnait des concerts à Vienne, en 1840 Imitateur de Liszt, cet artiste jouait ses propres compositions intitulées : *Hexameron*, *Stances humoristiques*, *Mélodies hongroises*. *poëmes improvisés*, etc. *Parturiunt montes!* s'écriait le critique qui rendait compte de ces nouveautés. Depuis dix-huit ans, on n'a plus entendu parler de l'artiste dont il s'agit.

Un compositeur, du nom de Geissler (Joseph), a fait exécuter à Kœnigsberg, en 1829, une messe solennelle avec orchestre et un chant pour un chœur d'hommes, dont la *Gazette générale de musique* de Leipsick a fait l'éloge (ann. 32, p. 715).

Je ne trouve pas d'autres renseignements sur ces artistes, qui ne sont pas même mentionnés dans les derniers Lexiques biographiques de l'Allemagne.

Enfin, il est encore un musicien du nom de Geissler (Charles-Frédéric-Auguste), né près de Zittau, en 1804, et qui, après la mort de Wagner, lui a succédé, en 1832, comme organiste de l'église de l'Université, à Leipsick. Il y fonda la société de chant appelée : *Pauliner-Verein*, pour l'exécution de la musique d'église classique, et quelques années après, il fut nommé directeur de la Société de chant *Orpheus*, composée de vingt-quatre membres des deux sexes. Comme organiste et comme chef d'orchestre, cet artiste jouit de beaucoup de considération à Leipsick.

GELBKE (Ferdinand-Adolphe), né en Danemark, vers 1820, si je suis bien informé, a fait ses études à l'Université de Leipsick, puis a vécu quelque temps à Hambourg. En 1842, il publia un recueil de douze *Lieder* pour voix seule, avec accompagnement de piano, op. 1, chez Breitkopf et Hærtel. Assez incorrectement écrit, cet ouvrage est néanmoins digne d'attention par l'originalité des idées. Aucune autre production musicale n'a paru, du moins à ma connaissance, sous le même nom : peut-être M. Gelbke les a-t-il publiées en Danemark. Mais il est un ouvrage d'un genre très-différent par lequel cet auteur s'est signalé; c'est une satire qui a pour titre : *Octavianus Magnus, ein satyrisches Gedicht in 4 Gesängen* (Octavien le Grand, poëme satirique en quatre chants); Hambourg, Hoffmann et Campe, 1844, in-8°. Je ne connais cet ouvrage que par son titre : suivant les renseignements qui me sont parvenus, ce poëme aurait pour objet la musique et serait dirigé contre Mendelsohn, dont l'auteur aurait eu à se plaindre, et qui serait désigné sous le nom d'*Octavianus Magnus*. On ajoute que, par l'influence de Gade (*voyez* ce nom), l'ouvrage a été supprimé par Gelbke, et les exemplaires retirés.

GELEITSMANN (Antoine), luthiste et poëte, était, en 1740, attaché à la musique particulière de l'évêque de Wurzbourg. On a de sa composition trois suites de pièces pour le luth, en manuscrit.

GELINEK (Hermann-Antoine), surnommé *Cervetti*, virtuose sur le violon, naquit le 8 août 1709 à Horzeniowecs, en Bohême, et entra à l'abbaye de Prémontrés de Seelau, le 1er novembre 1728. Après qu'il eut été ordonné prêtre, il fut envoyé à Vienne pour y étudier le droit. De retour dans son cloître, il y fut nommé professeur d'histoire générale, de droit canon, et directeur de musique de l'église. L'orgue et le violon étaient les instruments qu'il aimait; il en avait fait une étude approfondie, et son habileté le plaça, au bout de quelques années, au rang des meilleurs artistes de la Bohême. Les succès qu'il obtenait lui inspiraient depuis longtemps le désir de voyager à l'étranger; les obstacles qu'il rencontra pour la réalisation de ce projet le déterminèrent à partir secrètement de son couvent. Il se dirigea vers la France, en 1760, arriva à Paris, et se fit entendre en présence du roi qui, en témoignage de sa satisfaction, lui fit remettre une tabatière d'or enrichie de brillants. De là, il se rendit à Naples, où il demeura plusieurs années. Ce fut en Italie qu'il prit le nom de *Cervetti*, afin de cacher sa retraite à ses supérieurs. De retour en Bohême, il passa plusieurs années dans son couvent; mais le désir d'entendre souvent de la musique lui fit solliciter la permission de passer quelque temps à Prague; il l'obtint de son abbé, et se rendit chez le grand prieur de l'ordre de Malte. La liberté dont il y jouissait lui aurait vraisemblablement fait oublier de retourner dans le cloître, si son abbé ne l'y eût rappelé. Il n'était déjà plus jeune; cependant son goût passionné pour la musique lui rendait si pénible la gêne de la vie monastique, qu'il prit la résolution de s'y soustraire encore une fois. Il partit en secret, et entreprit un second voyage en Italie. Le maître de chapelle Pichl l'y rencontra, et ce fut lui qui annonça aux chanoines réguliers de Seelau la mort de leur frère. Il l'avait trouvé sans mouvement

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sur son lit, le violon et l'archet à la main, le 5 décembre 1770. Plusieurs concertos et sonates de Gélinek ont été gravés en Allemagne. Il a laissé en manuscrit des pièces d'orgue et de la musique d'église.

GÉLINEK (L'abbé Joseph), né en 1757, à Selcz, en Bohême, fit ses études chez les Jésuites, au Mont-Sacré, et les acheva à l'Université de Prague. La musique avait occupé sa première enfance ; Segert, organiste d'un rare mérite (*voyez* ce nom), lui donna plus tard des leçons d'orgue et de composition. En 1783, Gélinek entra au Séminaire de Prague pour y suivre un cours de théologie ; il fut ordonné prêtre en 1786. A cette époque, Mozart se rendit à Prague pour y écrire son opéra de *Don Juan ;* il y entendit Gélinek improviser sur un thème de sa composition, et dès lors il prit de l'estime pour son talent. Sur la recommandation de ce grand homme, le comte Philippe Kinsky de Wohyniez prit Gélinek pour chapelain et maître de piano de sa maison, et peu de temps après il le conduisit à Vienne. Gélinek resta pendant deux ans dans la maison de ce seigneur, puis il entra dans la famille du prince Joseph Kinsky, en qualité de précepteur, et y demeura treize années. Pendant ce temps, l'amitié qui l'unissait à Mozart devint chaque jour plus intime ; il écrivit sous sa direction des variations sur des thèmes de l'illustre compositeur, et publia à Vienne ces premiers essais. Cependant il comprenait que son éducation musicale avait besoin d'être complétée par des études plus fortes ; sa conviction à cet égard le conduisit chez Albrechtsberger, pour y prendre des leçons de contrepoint. Sa réputation comme pianiste et comme compositeur de choses légères s'augmenta chaque jour, et bientôt sa musique obtint une vogue extraordinaire. Cette vogue a duré environ douze ou quinze ans, terme considérable pour des productions de ce genre. L'époque la plus brillante de la carrière de Gélinek fut de 1800 à 1810.

La liste des compositions de cet artiste est considérable ; on y remarque : 1° Des trios pour piano, violon et violoncelle, œuvres 10 et 21, Vienne, Artaria, Cappi. 2° Des sonates pour piano, violon et violoncelle, ou pour piano et violon, œuvres 11, 13 et 35, Vienne, Offenbach et Paris. 3° Quelques œuvres de sonates pour piano seul, Vienne, Offenbach, Berlin, Mayence et Hambourg. 4° Beaucoup de fantaisies, caprices, rondeaux, pots-pourris, la plupart sur des thèmes connus. On a attribué à Gélinek beaucoup de choses de ce genre dont il n'est point l'auteur. Les marchands de musique de Paris avaient à leur solde des ouvriers musiciens qui fabriquaient pour eux de la musique de Gélinek, la seule que le monde frivole voulût alors jouer sur le piano. 5° Environ cent vingt-cinq thèmes variés pour piano seul, publiés dans les principales villes de l'Europe, et dont tous les marchands de musique ont donné des éditions. André, d'Offenbach, a fait paraître un catalogue thématique de ces morceaux jusqu'au numéro cent. Une certaine manière élégante et facile distingue ces petites compositions de Gélinek ; c'est à cette qualité qu'il a dû ses éclatants succès. Cet artiste est mort à Vienne, le 13 avril 1825, à l'âge de soixante-huit ans.

GÉLINEK (Guillaume), né à Paris, en 1767, reçut son éducation musicale dans l'église Saint-Eustache, où il était enfant de chœur. Élève de Cousineau, père, pour la harpe, il donna des leçons de cet instrument, et entra à l'orchestre de l'Opera, comme contrebasse, en 1793. Il y resta jusqu'à la fin de 1832, en sorte que son service dans cet orchestre dura quarante ans. Admis à la chapelle de l'empereur Napoléon, il a été conservé dans l'organisation de celle du roi en 1814, et y est resté jusqu'à la dissolution de cette chapelle en 1830. En 1798, il a publié un recueil de valses, anglaises, allemandes, etc., pour la harpe, et depuis lors il a fait paraître quelques romances avec accompagnement de cet instrument. Vers 1810, il a construit une harpe portative avec un nouveau mécanisme pour les demi-tons ; cet instrument n'a pas eu de succès. En 1820, Gélinek a publié un ouvrage qui a pour titre : *Exercice de modulation sur une progression ascendante*, etc. Cet exercice est précédé d'une instruction sur l'usage de nouveaux signes inventés par l'auteur pour indiquer d'une manière précise l'emploi des pédales de la harpe, sans avoir égard à l'aspect de la musique et des signes d'intonation qui y apparaissent. Il a été rendu compte de cette invention dans le cinquième volume de la *Revue musicale* (p. 127 et suiv.). On a aussi du même artiste deux notes, l'une sur la contrebasse, l'autre sur l'archet de cet instrument, dans la *Revue musicale* (t. V, p. 169 et suiv.).

GELZMAN (Wolfgang), organiste et compositeur à Francfort, au commencement du dix-septième siècle, est auteur d'un recueil de pièces instrumentales intitulé : *Phantasiæ, sive Cantiones mutæ ad 12 modos figurales*, Francfort, 1615.

GEMAL-EL-DYN, écrivain arabe sur la musique, est auteur d'un traité de cet art,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

d'après le système des Persans, dont l'échelle des sons est divisée par quarts de ton. Un manuscrit de cet ouvrage fut rapporté de l'Égypte par Villoteau (*voyez* ce nom) : le célèbre orientaliste Sylvestre de Sacy le traduisit à sa demande, et corrigea dans la traduction les négligences, contresens et transpositions du copiste arabe. On ignore ce que sont devenus l'ouvrage original et la traduction de M. de Sacy, après la mort de Villoteau.

GEMINIANI (François), violoniste, compositeur et écrivain didactique qui a joui d'une grande célébrité en Angleterre, est né à Lucques, vers 1680. Ses premières études musicales furent dirigées par A. Scarlatti. Il devint ensuite élève de Carlo-Ambrosio Lunati, surnommé *il Gobbo*, habile violoniste, et enfin passa dans l'école de Corelli. En 1714, il alla en Angleterre, où sa brillante exécution lui procura bientôt de la réputation. Deux ans après son arrivée à Londres, il publia douze sonates pour violon et basse ou clavecin, qu'il dédia au baron de Kielmansegge, chambellan du roi Georges Ier : cet ouvrage eut un brillant succès. Le baron, qui était le principal protecteur de Geminiani, en parla au roi, et obtint la permission de faire exécuter en sa présence, par Geminiani, quelques-unes de ses productions : ce fut Handel qui tint le clavecin, et Geminiani joua de manière à justifier la protection de ses amis.

Malheureusement, il était enthousiaste de la peinture au point de se jeter dans de grands embarras pour satisfaire ses fantaisies en ce genre, et se procurer des tableaux de prix. Ses imprudences allèrent si loin, qu'elles finirent par compromettre la sûreté de sa personne, et qu'il fut obligé de se mettre sous la protection d'une loi qui assurait la liberté des gens attachés à la haute noblesse anglaise. Le comte d'Essex le plaça sur la liste de ses domestiques.

La place de maître de musique et de compositeur des États d'Irlande étant devenue vacante en 1727, le comte d'Essex la demanda à Robert Walpole pour Geminiani ; mais celui-ci la refusa, disant qu'un catholique ne pouvait l'exercer : la place fut donnée à Mathieu Dubourg, qui avait été élève de celui à qui on la refusait.

Cependant les ouvrages que Geminiani publiait chaque année augmentaient sa réputation. Outre ses œuvres de *concerti*, il avait arrangé en concertos les solos de Corelli et six sonates du même auteur ; mais la publication de ces divers ouvrages avait peu amélioré sa situation. Le manuscrit de son deuxième œuvre ayant été surpris par Walsh, celui-ci donna à l'auteur l'alternative d'en surveiller l'impression, ou de le voir paraître rempli de fautes. Geminiani, indigné de cette proposition audacieuse, lui intenta un procès : Walsh fut obligé de donner une indemnité, et l'ouvrage parut sous la surveillance de l'auteur. Outre ses compositions instrumentales, Geminiani avait fait paraître quelques ouvrages didactiques, tels que son *Art de jouer du violon* (The art of playing the violin), et son *Guide harmonique* (*Guida armonica o Dizionario armonico*). Celui-ci trouva de nombreux détracteurs à l'époque de sa publication. Dans un voyage que fit l'auteur à Paris, il se lia avec le P. Castel, qui fit imprimer dans le *Journal des Savants* une analyse apologétique du *Guide harmonique*. De retour en Angleterre, Geminiani la traduisit en anglais et la publia pour imposer silence aux critiques. Après quelques autres voyages et un séjour à Paris, pendant lequel il donna des éditions améliorées de plusieurs de ses ouvrages, Geminiani retourna en Angleterre, en 1755, y fit paraître de nouveaux ouvrages, et publia une sorte de journal de musique, sous le titre de *the Harmonical Miscellany* (Mélanges harmoniques) ; mais le peu de succès obtenu par cette publication le fit renoncer à l'entreprise après deux numéros. En 1761, Geminiani alla en Irlande, où Dubourg, qui était alors chef de l'orchestre du roi, l'accueillit avec la reconnaissance qu'il devait à son ancien maître. Celui-ci avait employé plusieurs années à rassembler et à mettre en ordre les matériaux d'un livre considérable sur la musique ; mais bientôt après son arrivée à Dublin, une femme qui était à son service, et qui, sans doute, y était entrée dans le dessein de le voler, lui déroba son manuscrit, qu'on n'a pu retrouver depuis lors. Cette perte fit une impression profonde sur l'esprit de Geminiani, et avança probablement la fin de sa vie. Il mourut à Dublin, le 17 septembre 1762, à l'âge de quatre-vingt-trois ans.

Comme exécutant, Geminiani paraît avoir eu un talent de premier ordre, car on ne voit pas que son mérite ait jamais été contesté. L'opinion n'est pas aussi unanime à l'égard de ses compositions. Les uns, tels que Avison, les citent comme des modèles d'une excellente musique instrumentale ; d'autres, comme le docteur Burney, disent, au contraire, que sa musique, bonne quant à l'harmonie, est défectueuse dans le rhythme et dans la mélodie. Quoi qu'il en soit, on voit qu'il s'était proposé

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de s'écarter du style de Corelli; mais si les formes de ses compositions sont plus modernes, plus jeunes que celles de ce grand maître, il s'en faut qu'on y trouve autant de verve, d'invention, et que le style en soit aussi pur. Comme écrivain didactique, Geminiani mérite des éloges pour son *Art de jouer du violon*, qui est un bon livre élémentaire; mais le reste de ses ouvrages, et surtout son *Guide harmonique*, sont au-dessous de la critique. Ce dernier ne contient qu'une collection de résolutions harmoniques, écrites d'un style incorrect.

Voici la liste de ouvrages pratiques et théoriques de cet auteur : 1° 12 *Solos for a violin* (Douze solos pour violon), op. 1, Londres, 1716. 2° 6 *Concertos in 7 parts*, op. 2, Londres, 1732, et Paris, 1755, en partition. 3° 6 *Concertos in 7 parts*, op. 3, Londres, deuxième édition, Paris, 1755, en partition. 4° Douze solos pour violon, op. 4, Londres, 1739. 5° Six solos pour violoncelle, op. 5. Ils sont extraits des solos de violon. 6° Six concertos, Londres, 1741. 7° 6 *Concertos in 8 parts*, op. 7. 8° Douze sonates pour violon, op. 11, Londres, 1758. 9° Douze trios, en deux recueils. 10° Six trios tirés de l'œuvre 1. 11° *Lessons for the harpsichord* (Leçons de clavecin), Londres; Burney assure qu'elles sont inexécutables. 12° *The Harmonical Miscellany, containing sundry modulations on a Bass, calculated for the improvement of students in music*, etc. (Mélanges harmoniques, etc.), deux suites, Londres, 1755. On y trouve une pièce intitulée : *la Forêt enchantée*. 13° *Rules for playing in taste* (Règles pour exécuter avec goût) et *Treatise on good taste* (Traité sur le goût), Londres, 1739 et 1747. E.-L. Gerber (*Neues hist. Lex. der Tonk.*, t. Ier, p. 285) dit que ces deux ouvrages ont été traduits en français; je crois que c'est une erreur. 14° *The Art on playing the violin, containing all the rules necessary to attain perfection on that instrument*, etc. (L'art de jouer du violon, contenant toutes les règles nécessaires pour arriver à la perfection sur cet instrument), Londres, 1740. La deuxième édition a pour titre : *The entire new and compleat Tutor for the violin, containing*, etc., Londres, Preston (sans date), in-4°. La traduction française a paru peu de temps après; une seconde édition de cette traduction a été publiée depuis lors par Sieber fils, à Paris. Il y a aussi une traduction allemande, datée de Vienne, 1785. 15° *Guida armonica, o Dizionario armonico, being a sure guide to harmony and modulation* (Guide harmonique, etc.), Londres, 1742. On trouve une analyse de cet ouvrage dans le second volume des notices (*Nachrichten*) de Hiller, p. 82. Une traduction française a paru en 1750, et une hollandaise, sous le titre de *Dictionarium harmonicum of zekere Wegwijzer tot de ware Modulatie*, a été publiée dans la même année. Il y a une suite de cet ouvrage intitulée : *Supplement to the Guida armonica, with examples shewing it 's use in composition*, Londres, Johnson (sans date), in-4°, avec dix pages de musique. 16° *The Art of accompaniment. containing a new and well-digested Method to learn to perform Thorough Bass on the Harpsichord, Organ*, etc. (L'art de l'accompagnement, etc.), Londres, Preston, vers 1755.

GEMMINGEN (Eberhard-Frédéric, baron de), conseiller privé du duc de Würtemberg, président de la régence de Stuttgard et du tribunal de la banque, naquit à Heilbronn, le 5 novembre 1726. Après avoir terminé d'une manière brillante ses études à Tubinge et à l'Université de Gœttingue, il fit quelques voyages pour compléter son instruction dans les sciences et dans les arts. La musique avait particulièrement occupé sa jeunesse; il la cultiva toujours comme un délassement à ses travaux, et fut un des amateurs les plus distingués de l'Allemagne. Il n'était âgé que de vingt-deux ans, lorsqu'il fut nommé, en 1748, conseiller du gouvernement à Stuttgard; dans la suite, d'autres dignités et d'autres honneurs lui furent accordés. Il mourut à Stuttgard, le 19 janvier 1791. On trouve des détails étendus sur sa vie dans le *Nécrologe* de Schlichtegroll, ann. 1791, t. II, avec des additions dans le deuxième volume de 1792. Le baron de Gemmingen possédait un talent remarquable sur le piano; il a beaucoup écrit pour cet instrument, mais la plupart de ses ouvrages sont restés en manuscrit; on n'en a publié que trois sonates à quatre mains, op. 1, Offenbach, 1786.

GENAST (François-Édouard), chanteur et acteur au théâtre du grand-duc de Saxe-Weimar, est né à Weimar, en 1789. Il a reçu, dit-on, des leçons de chant des meilleurs maîtres de l'Allemagne. Sa voix était un baryton d'un timbre agréable; mais elle avait peu de puissance. Le rôle de *don Juan* est celui qui lui a fait le plus d'honneur; il l'a joué partout avec le plus heureux succès, et c'est principalement à ce rôle qu'il a dû la faveur dont il a joui à Hambourg, à Leipsick, à Berlin, et dans quelques autres villes où il a donné des représentations. A Berlin, on le préférait à Blum,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

BIOGRAPHIE

UNIVERSELLE

DES MUSICIENS

G

GIBBONS (Roland ou Orlando), compositeur anglais qui a eu de la célébrité dans sa patrie, naquit à Cambridge en 1583. A l'âge de vingt et un ans, il fut nommé organiste de la chapelle royale, et en 1622, il obtint le grade de docteur en musique à l'université d'Oxford. Trois ans après, il mourut de la petite vérole à Canterbury, où il avait été envoyé pour assister aux solennités du mariage de Charles Ier avec Henriette de France. Il fut inhumé dans l'église cathédrale de cette ville. On connaît de ce compositeur : *Madrigals in five parts for voices and viols*, Londres, 1612. Ces madrigaux sont bien écrits; mais la musique d'église de Gibbons est supérieure à ses autres compositions; on cite surtout ses antiennes comme des modèles de ce genre de musique. On les trouve répandues dans presque toutes les collections de musique sacrée publiées en Angleterre, et son *Hosanna* y est célèbre. Le docteur Crotch a publié dans ses *Specimens* le madrigal à cinq voix *Silver Swan*, de Gibbons. Les leçons pour l'épinette, composées par cet artiste, et qui se trouvent dans la collection intitulée : *Parthenia*, ainsi que les préludes et autres pièces d'orgue insérés par Smith dans sa *Musica antiqua*, prouvent qu'il était organiste distingué. Son portrait se trouve dans le quatrième volume de l'*Histoire de la musique* de Hawkins, p. 34.

GIBBONS (Édouard), frère aîné du précédent, né à Cambridge, comme lui, était bachelier en musique à l'université de cette ville, et fut admis dans celle d'Oxford au mois de juillet 1592. Appelé ensuite à Bristol pour être organiste de l'église cathédrale, il réunit à ses fonctions celles de vicaire, de sous-chantre, et de directeur du chœur au même lieu. En 1604, il entra à la chapelle royale. Son attachement à la cause de Charles Ier le compromit dans sa vieillesse. Il avait donné au roi une somme de mille livres sterling; cet acte de dévouement le fit bannir de l'Angleterre avec ses fils, par Cromwell, quoiqu'il fût alors âgé de plus de quatre-vingts ans. Plusieurs compositions d'Édouard Gibbons existent dans la bibliothèque de l'école de musique à Oxford.

GIBBONS (Ellis), frère puîné d'Orlando, né à Cambridge, vers la fin du seizième siècle, a été nommé par Wood *l'admirable organiste de Salisbury*. Malheureusement il ne reste rien des pièces d'orgue de cet artiste; et deux madrigaux, l'un à cinq voix, l'autre à six, sont les seules compositions qu'on connaisse de lui. Ils sont dans la collection qui a pour titre : *le Triomphe d'Oriane* (*the Triumph of Oriana*).

GIBBONS (Christophe), fils d'Orlando, étudia la musique dès ses premières années chez son oncle Ellis Gibbons, organiste à Salisbury. Admis dans le chœur de la chapelle de Charles Ier, il eut, après la restauration, les places d'organiste de Charles II et de l'abbaye de Westminster. Le roi, qui aimait Gibbons à cause du dévouement que sa famille avait montré à la royauté dans des circonstances pénibles, le recommanda à l'université d'Oxford, pour qu'on lui conférât le grade de docteur en musique; il l'obtint au mois de juillet 1664, et mourut le 20 octobre 1676, dans la paroisse de Sainte-Marguerite, au quartier de Westminster. On ne connaît de cet artiste, dont le talent paraît avoir été médiocre, que quelques antiennes, particulièrement : *Help me, o Lord;*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Lord, I am not high minded, et *Teach me, o Lord*. On croit qu'il fut un des auteurs du recueil qui a pour titre : *Cantica sacra, containing hymns and anthems, for 2 voices to the organ*, Londres, 1674, in-fol. Gibbons est ce même organiste de Westminster qui eut pour souffleur d'orgue l'illustre Froberger, et qui le traita si mal (*Voyez* Froberger).

GIBEL (Otmon), en latin *Gibelius*, compositeur et théoricien distingué, naquit en 1612, à Borg, dans l'île de Femern, dans la Baltique, près des côtes du Holstein, où son père était ecclésiastique. Ayant été forcé de quitter son pays natal, à cause de la peste qui le ravageait, il se retira à Brunswick, où il trouva auprès de quelques parents les secours qui lui étaient nécessaires, tant pour son entretien que pour la continuation de ses études. Heureusement pour lui, le savant cantor Henri Grimm se trouvait aussi à Brunswick, où il s'était retiré après la destruction de Magdebourg, en 1631. Il profita si bien des instructions de cet habile maître, dans la théorie et la pratique de l'art musical, qu'il put être nommé cantor de ville à Schauenbourg, avant même que ses études fussent terminées. Il prit possession de cet emploi, en 1634, à l'âge de vingt-deux ans; mais il ne le garda que huit années. En 1642, il se rendit à Minden, où il fut d'abord sous-correcteur, et ensuite cantor et directeur de l'école après la mort de Scheffer. Enfin, après quarante ans d'exercice de ses fonctions, il mourut en 1682, à l'âge de soixante et dix ans. Les ouvrages imprimés de Gibel sont : 1° *Seminarium modulatoriæ vocalis, das ist ein Pflantz-Garten der Singkunst*, Zelle, 1645, in-4°. La deuxième édition a été publiée à Brême, Kœhler, 1657, in-8°. C'est une méthode de chant, où l'on trouve les exercices de vocalisation qu'on a reproduits jusqu'aujourd'hui dans les livres de cette espèce : elle contient aussi un grand nombre de pièces à deux, trois et quatre voix, soit des compositeurs allemands du temps de Gibel, soit de lui-même. 2° *Kurtzer jedoch grundlicher Bericht von den Vocibus musicalibus, darinnen gehandelt wird von den musikalischen Syllabisation, oder von der Solmisation*, etc. (Avertissement court mais essentiel sur les voix, où l'on traite de la syllabisation et de la solmisation, etc.), Brême, 1639, in-8°. Ce livre, où les avantages et les défauts des systèmes de solmisation par les hexacordes et par sept syllabes sont exposés avec clarté, est le meilleur livre qu'on ait pour l'histoire des disputes élevées à ce sujet, bien que renfermé dans quatre-vingt-quinze pages in-8° seulement. 3° *Introductio musicæ theoricæ didacticæ in qua præcipua ejus principia cum primis vero mathematica*, etc. *Pars generalis*, Brême, 1660, in-4°. Gibel promettait, dans l'introduction de cet ouvrage, une deuxième partie, qui n'a pas paru. Printz dit que la situation peu fortunée de Gibel ne lui permit pas de faire imprimer la suite de son ouvrage (voyez *Histor. Beschreibung der Singkunst*, c. XII, p. 145). Il serait cependant possible que le livre dont le titre suit fût précisément cette deuxième partie. 4° *Propositiones mathematico-musicæ, das ist musikalische Aufgaben aus der Mathesi demonstrirt*, Minden, 1666, in-4°. 5° *Geistliche Harmonien von 1 bis 5 Stimmen, Theils ohne, Theils mit Instrumenten* (Harmonie spirituelle depuis une jusqu'à cinq voix, partie sans instruments, et partie accompagnée), Hambourg, 1671, in-4°.

GIBELLI (Laurent), maître de chapelle de l'église Saint-Barthélemy à Bologne, fut, dit-on, un des derniers élèves du P. Martini; cependant son nom ne figure pas dans la liste des écoliers de ce savant maître donnée par le P. Della Valle, dans ses *Memorie storiche dei P. M. Giambattista Martini* (p. 9 et 10, n. *a*). Quoi qu'il en soit, Burney, qui connut Gibelli à Bologne, dit que c'était un savant homme, mais dépourvu de génie mélodique. Gibelli avait été agrégé à l'Académie des philharmoniques de Bologne, en 1743; il en fut prince en 1753. Après avoir été maître de chapelle des chanoines de Saint-Sauveur et de Saint-Barthélemy, il occupa la même position à l'église des Théatins, et obtint la place de maître de la congrégation de l'oratoire de Saint-Philippe. Ses ouvrages sont conservés en manuscrit dans l'église dont il était le maître de chapelle. Un *Magnificat* de sa composition a été exécuté avec succès dans plusieurs églises de Bologne. Rellstab, de Berlin, possédait un *Kyrie* et un *Gloria* en partition, de ce maître. Gibelli est mort à Bologne, en 1811, dans un âge avancé. Un littérateur, nommé Pancaldi (C.), a fait imprimer une notice sur ce compositeur, sous ce titre : *Vita di D. Gibelli, celebre contrappuntista e cantore*, Bologne, 1850, in-8°.

GIBELLINI ou **GHIBELLINI** (Elisée), né à Osimo, dans la Marche d'Ancône, vers 1520, fut maître de chapelle de l'église de la confrérie du Saint-Sacrement, à Ancône, où il se trouvait encore en 1581. On a imprimé de sa composition : 1° *Motetta super plano cantu cum quinque vocibus et in festis solemnibus decantanda*, Venetiis, apud Hiero-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

nymum Scotum, 1540, in-4°. J'ignore si c'est le même ouvrage qui a été reproduit avec un nouveau frontispice sous ce titre : *Motettorum cum quinque vocibus liber primus*, Venetiis, apud Hieronymum Scotum, 1548, in-4° obl. 2° *Madrigali a tre voci*, in Venetia, app. Ant. Gardane, 1552, in-4° obl. 3° *Introitus missarum de festis per cursum anni, quinque vocum*, Rome, 1565, in-fol. 4° *Il primo libro de' Madrigali a cinque voci*, in Venetia, app. Angelo Gardane, 1581, in-4°.

GIBELINI (Jérôme), compositeur du dix-septième siècle, n'est connu que par deux collections de psaumes intitulées : *Salmi di Vespro a due et tre voci*, Venise, 1624, et *Salmi spezzati a due e tre voci*, Venise, 1626.

GIBELLINI (Nicolas), moine augustin et compositeur du dix-septième siècle, né à Norcia, dans les États du pape, fut maître de chapelle à l'église Saint-Étienne de Venise, et publia dans cette ville : *Motetti a più voci concertati*, 1655, in-4°.

GIBERT (Paul-César), fils d'un officier de la maison du roi, naquit à Versailles, en 1717, et fut envoyé dans sa jeunesse en Italie, où il étudia la musique sous divers maîtres habiles. Lalande dit (*Voyage en Italie*, t. VII, p. 105) que Gibert vécut pendant plusieurs années à Naples, qu'il y prit des leçons des meilleurs maîtres des conservatoires, et qu'il y était employé à faire des engagements de bons chanteurs pour la chapelle du roi. Ce fut lui qui envoya à Paris les castrats dont plusieurs chantaient encore à Versailles les parties de contralto, au moment de la révolution de 1789, particulièrement Albanèse (*voyez* ce nom). De retour en France, il se livra à l'enseignement, et écrivit pour ses élèves un ouvrage qui fut gravé à Paris, sous le titre de : *Solfèges ou leçons de musique, sur toutes les clefs et dans tous les tons, modes et genres, avec accompagnement d'une basse chiffrée, très-utile aux personnes qui veulent apprendre l'accompagnement du clavecin, et qui désirent acquérir l'usage de s'accompagner elles-mêmes, avec un précis des règles de la musique*, Paris, 1783, in-4°. Il a composé la musique de quelques divertissements ou opéras pour la Comédie-Italienne. Les plus connus sont ceux dont les noms suivent : *la Sibylle*, 21 octobre 1738; *le Carnaval d'été*, 11 août 1750; *la Fortune au village*, 8 octobre 1760; les airs de *Soliman ou les trois Sultanes*, en 1761; *Apelle et Campaspe*, 21 avril 1763. Il a écrit aussi, pour l'Opéra, *Deucalion et Pyrrha*, par les de Watelet. Gibert est mort à Paris, en 1787.

GIBOIN (Gilbert), né à Montargis, fut organiste à Orléans, dans les premières années du dix-septième siècle. Il jouait de la harpe avec une habileté extraordinaire pour le temps où il vécut. On connaît de sa composition : *Chansons de printemps avec les ayrs nouveaux et la basse*, Paris, Ballard, 1622, in-4° obl.

GIBSON (Edmond), évêque de Londres, né en 1669, à Knip, dans le Westmoreland, reçut sa première instruction dans une école de ce comté, et fut ensuite admis à l'université d'Oxford, où il se livra particulièrement à l'étude des langues du Nord, et à celle des antiquités de son pays. C'était un homme vertueux et savant. Il mourut à Londres, le 6 septembre 1748, à l'âge de 70 ans. Il a donné une édition de la *Cantilena rustica*, de Jacques V, roi d'Écosse (Oxford, 1691, in-4°), avec des notes savantes et curieuses, qui ne sont pas sans intérêt pour l'histoire de la musique. Il a écrit aussi un petit traité du chant des églises anglicanes, sous ce titre : *Method, or course of singing in Church*. Cet écrit se trouve dans l'*Appendix* du livre de Gibson intitulé : *Direction to the clergy of the Diocese of London*, Londres, 1727, in-4°.

GIDE (Casimir), fils d'un libraire de Paris, et d'une dame qui a eu de la réputation pour la beauté de sa voix, et qui était de la chapelle du roi, est né à Paris le 4 juillet 1804. Destiné à la profession de son père, il n'avait appris la musique que pour cultiver cet art en amateur; cependant après avoir fait quelques études au Conservatoire de Paris, où il avait été admis, le 13 mars 1817, comme élève de Dourlen pour l'harmonie, il se sentit entraîné par un goût passionné pour la composition, et satisfit son penchant en écrivant des morceaux de toute espèce pour des vaudevilles et des drames. C'est ainsi qu'il composa la musique du drame de M. Duport, représenté, en 1828, au théâtre des Nouveautés, sous le titre : *les Trois Marie*. Le 17 octobre 1830, il fit représenter à l'Opéra-Comique un petit opéra en un acte intitulé : *le Roi de Sicile*. Cet ouvrage n'eut point de succès. M. Gide fut plus heureux dans *la Tentation*, grand ballet en cinq actes, avec des chœurs, qu'il avait composé en collaboration avec M. Halévy, et qui fut représenté à l'Opéra le 20 juin 1832. Il a mis dans cet ouvrage des airs de danse fort jolis, particulièrement un galop qui a eu beaucoup de vogue. Il composa ensuite la musique de *l'Angelus*, opéra-comique en un acte, qui a été joué le 7 juillet 1834. En 1847, on représenta à l'Opéra de Paris *Ozai*,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ballet en 3 actes dont il avait écrit la musique. Depuis cette époque, M. Gide a succédé à son père dans la librairie, et semble ne plus vouloir écrire pour le théâtre.

GIESE (Théophile-Chrétien), né au mois de novembre 1721, à Crossen dans la Basse-Silésie, fut pasteur luthérien à Kesselsdorf, puis sous-diacre en 1755, et enfin archidiacre de la cathédrale de Gœrlitz, en 1760. Il mourut en cette ville, le 28 décembre 1788. Cet ecclésiastique est auteur de plusieurs savants ouvrages. On lui a attribué la description historique de l'orgue de l'église Saint-Pierre et Saint-Paul de Gœrlitz (*Historische Nachricht von den Orgeln der Petri und Pauli Kirche in Gœrlitz*, Gœrlitz, 1766, in-4°); mais Gerber, qui s'est procuré ce petit ouvrage, a reconnu que son auteur est Chrétien-Daniel Brückner (*voy.* ce nom). Il est singulier que Lichtenthal n'ait pas remarqué ce fait dans le Lexique de Gerber, et qu'il ait placé l'ouvrage dont il s'agit sous le nom de Giese, dans sa *Bibliographie de la musique*.

GIESSE (Charles), amateur de musique à Wittenberg, vers la fin du dix-huitième siècle, a publié une romance de sa composition intitulée : *Theobald und Rœschen*, avec accompagnement de piano. Dresde, Hilscher, 1799. Cette production ayant été critiquée dans la première année de la *Gazette musicale de Leipsick*, Giesse attaqua le rédacteur de cette critique dans une lettre qui se trouve à l'*Intelligenzblatt* de cette gazette, t. I, p. 101.

GIESSENDORFER (...). On trouve sous ce nom, dans le catalogue de Traeg de Vienne (1799), l'indication d'un concerto pour le clavecin avec accompagnement de deux violons, alto et basse, et de préludes d'orgue. Ces deux ouvrages étaient en manuscrit.

GIGLI (Jules), musicien, né à Imola, vers le milieu du seizième siècle, a publié une collection de morceaux à cinq voix de vingt-sept différents auteurs et de lui-même, sur ces paroles : *Ardo, si, ma non t'amo*, etc. Ce recueil a pour titre : *Sdegnosi ardori : musica di diversi autori sopra un istesso soggetto di parole a 5 voci*. Munich, 1585, in-4°.

GIGLI (Thomas), compositeur de madrigaux, naquit en Sicile dans la seconde moitié du seizième siècle. On trouve plusieurs morceaux de sa composition dans le recueil intitulé : *Infidi lumi*, Palerme, 1603.

GIGLI (Jean-Baptiste), dit *il Tedeschino*, compositeur au service du grand-duc de Toscane, vers la fin du dix-septième siècle, a publié à Bologne, en 1690, un ouvrage intitulé : *Sonate da chiesa e da camera a tre stromenti, col basso continuo per l'organo*, in-fol.

GIGAULT (Nicolas), organiste de Saint-Martin, de Saint-Nicolas des Champs et de l'église du Saint-Esprit, à Paris, naquit à Claye, en Brie, vers 1645. Il eut pour maître Titelouze, organiste à Paris. Gigault est un des bons organistes français de l'école du dix-septième siècle, bien supérieure à celle du dix-huitième. Il a publié pour son instrument : 1° *Livre de musique pour l'orgue, contenant plus de cent quatre-vingts pièces de tous les caractères, dédié à la Vierge*, Paris, 1685, in-4° obl. 2° *Livre de Noëls diversifiés à deux, trois et quatre parties*, Paris, 1685, in-4° obl.

GIL (...), moine portugais, né à Lisbonne, vers la fin du seizième siècle, eut pour maître de musique le compositeur Duarte Lobo, et fut maître de chapelle dans un couvent de Franciscains, à Guarda. Il mourut dans ce monastère, en 1640. Les compositions de ce maître sont restées en manuscrit. Parmi ces ouvrages Machado cite (*Bibliot. Lusit.*, t. II, p. 380) ceux-ci : 1° Huit messes pour tous les tons à plusieurs voix. 2° Psaumes de tous les tons. 3° Psaumes et complies à six voix. 4° Motets à quatre voix.

GIL (François d'Assise), compositeur et professeur d'harmonie au Conservatoire royal de musique de Madrid, est né à Cadix, en 1829. Doué d'une heureuse organisation pour la musique, il n'avait trouvé dans sa ville natale que des ressources insuffisantes pour son instruction, lorsque le *Traité d'harmonie* de l'auteur de cette notice lui tomba entre les mains, et dissipa tout à coup l'obscurité qui lui avait paru être inséparable de cette science. La prédilection que lui avait inspirée ce livre lui persuada d'en faire une traduction en langue espagnole, qu'il publia sous ce titre : *Tratado completo de la teoria y practica de la Armonia*, Madrid, M. Salazar, 1850, un volume gr. in-4°. Dans la même année, il fit le long trajet de Cadix à Bruxelles pour venir demander à l'auteur de cet ouvrage de l'admettre au nombre de ses élèves pour la composition. Il fit sous sa direction un cours complet de contrepoint, et ses progrès furent si rapides, qu'au printemps de 1852, il put écrire une fugue à huit voix réelles, avec tous les développements de la science, ouvrage très-remarquable, et, dans l'été de la même année, il obtint au concours le premier prix de composition. De retour en Espagne, au commencement de 1853,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

M. Gil a été nommé, par la reine Isabelle, professeur d'harmonie au Conservatoire de Madrid. Une lutte s'établit alors entre lui et Carnicer (*voyez* ce nom) sur la science de l'harmonie; mais la vieille routine de ce maître ne put tenir contre la clarté des démonstrations faites par Gil. Celui-ci, demeuré vainqueur, a fait pour ses élèves un résumé de cette doctrine qu'il a publié sous ce titre : *Tratado elemental teorico-practico de Armonia, dedicado à M. F.-J. Fétis*, etc., Madrid, Casimiro Martin, 1856, un volume gr. in-8° de quatre-vingt-huit pages. M. Gil a fourni un grand nombre d'articles à la *Gaceta musical de Madrid*, publiée, en 1855 et 1856, par M. Hilarion Eslava (*voyez* ce nom). Il a aussi composé plusieurs opéras pour le Théâtre-Espagnol de Madrid.

GILBERT (Alphonse), né à Paris, le 2 février 1805, fut admis au Conservatoire de cette ville, le 9 octobre 1822, comme élève de l'auteur de cette notice, pour le contrepoint. En 1827, il obtint le second grand prix de composition musicale de l'Institut de France, pour la cantate d'*Orphée*. Il fut attaché pendant plusieurs années à l'orchestre du théâtre de l'Odéon, en qualité de violoncelliste. Il a obtenu plus tard la place d'organiste à l'église Notre-Dame de Lorette, à Paris. En 1847, le premier prix lui fut accordé au concours ouvert par le ministre de l'intérieur pour la composition de chants historiques et religieux.

GILES (Nathaniel), organiste du roi d'Angleterre Charles Ier, naquit à Worcester, en 1558. En 1585, il était bachelier en musique, organiste et directeur de la musique de la chapelle Saint-Georges, à Windsor. Après la mort de Guillaume Hunni (1597), on le chargea de l'éducation des enfants de chœur de la chapelle royale; plus tard, il obtint la place d'organiste de cette chapelle. En 1622, le grade de docteur en musique lui fut conféré. Il mourut à Windsor, le 24 janvier 1633. Ce musicien n'a écrit que pour l'église; ses compositions sont restées en manuscrit.

GILLES (Jean), né à Tarascon, en 1669, fit ses premières études musicales à Aix, en Provence, sous la direction d'un maître de chapelle nommé Poitevin. Il fut le condisciple de Campra. Après la mort de son maître, Gilles lui succéda, mais il quitta bientôt sa place pour celle de maître de chapelle à Agde. Sa réputation s'étendit dans tout le midi : l'évêque de Rieux ayant entendu parler avantageusement de ses talents, demanda pour lui la maîtrise de Saint-Étienne de Toulouse; mais elle venait d'être donnée à un musicien italien nommé Farinelli. Il y eut entre ces deux artistes un combat de générosité, à la suite duquel Gilles fut obligé de se rendre à Toulouse et de permuter avec Farinelli; ce changement de situation eut lieu en 1697. Bien qu'âgé seulement de vingt-huit ans, Gilles avait déjà composé plusieurs messes et d'autres ouvrages pour l'église; malheureusement, il mourut jeune, en 1705, et ne put multiplier ses productions. Au nombre de ses meilleurs ouvrages, on place une *Messe des morts*, qu'il avait écrite pour deux conseillers au Parlement de Toulouse qui avaient cessé de vivre à peu près dans le même temps. Les héritiers de ces magistrats voulurent ensuite discuter le prix de l'ouvrage, mais le compositeur rejeta leurs offres, et déclara que la messe ne servirait que pour lui. En effet, il mourut peu de temps après. La messe des morts composée par Gilles se trouve en manuscrit à la Bibliothèque impériale de Paris. Elle a été exécutée dans l'église de l'Oratoire de Paris, pour le service funèbre de Rameau. Un *Diligante*, un *Benedictus* et cinq autres motets du même auteur sont aussi en manuscrit dans la même Bibliothèque.

GILLES (Henri-Noël), né à Paris, en 1779, entra au Conservatoire de musique en 1796, dans la classe de hautbois de Sallentin. L'année suivante, il obtint le deuxième prix de cet instrument au concours; le premier prix lui fut décerné en 1798. Un son agréable, un style élégant et doux, telles étaient les qualités de son talent. Entré à l'orchestre du théâtre Feydeau, en 1799, il y resta comme second hautbois les deux premières années, devint premier en 1801, et quitta cet orchestre, en 1803, pour entrer à celui de l'Opéra-Italien, où il demeura jusqu'en 1814. Dans cet intervalle, il joua plusieurs fois et toujours avec succès, des solos dans les concerts de la semaine sainte, qu'on donnait à ce théâtre. A l'époque de la restauration (1814), l'attachement de Gilles pour Napoléon le décida à s'éloigner de la France; il se rendit d'abord à New-York, puis s'établit à Philadelphie. Cet artiste a publié : 1° Air varié pour hautbois, violon, viole et basse; Paris, madame Duhan. 2° Petits airs et thème varié pour la guitare. 3° Trois romances, avec accompagnement de guitare; Paris, Hanry. 4° Six, *idem*, Paris, Hanry.

GILLIER (Jean-Claude), violon de la Comédie-Française, né à Paris, en 1667, est mort en cette ville, en 1737, à l'âge de soixante et dix ans. Il a écrit la musique primitive des

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

petites comédies et des divertissements de Regnard et de Dancourt.

GILSON (Conr.), professeur de musique à Edimbourg, né en Écosse, vers 1715, a publié un traité du chant intitulé : *Lessons on the Pratica of singing*, Édimbourg, 1759, in-4°.

GIMENO (Joachin), né à Santo-Domingo de la Calzada, le 21 novembre 1817, entra dans la Compagnie de Jésus à Madrid, le 28 avril 1834. Dès son enfance, il avait appris la musique : cet art continua d'être cultivé par lui, après son entrée chez les Jésuites. Après les événements qui amenèrent en Espagne la suppression des ordres religieux, le P. Gimeno se retira en Belgique, et s'y occupa de l'éducation de la jeunesse au collége de Saint-Michel, à Bruxelles. Attaqué d'une maladie de langueur, il est mort à Nivelles (Brabant), le 29 novembre 1849. On a imprimé de sa composition : 1° *Cantate à quatre voix avec accompagnement de grand orchestre*, composée pour une distribution de prix au collége de Saint-Michel, Bruxelles (s. d.), lithographie de Persenaire. 2° *Tota pulchra*, solo concertant pour basse-taille et violoncelle, avec accompagnement de deux violons, alto et basse, *ibid.* 3° *O salutaris hostia*, trio pour ténor, baryton et basse, avec accompagnement de deux violons, alto, violoncelle et cornets concertants, *ibid.* 4° *Ave Maria*, duo pour deux soprani, avec accompagnement d'harmonium ou de piano, ou d'orchestre, *ibid.* 5° *Colleccion de canticos al sagrado corazon de Jesus y Maria santisima con varias letrillas, musica escogida por*, etc. Bruxelles, Labauze et Persenaire. Le P. Gimeno a laissé en manuscrit plusieurs autres compositions.

GIN (Pierre-Louis-Claude), ancien magistrat, auteur d'une mauvaise traduction de l'Iliade, naquit à Paris en 1726, et mourut dans la même ville, le 19 novembre 1807, à l'âge de 81 ans. Ce médiocre littérateur a publié une brochure intitulée : *De l'influence de la musique sur la littérature; discours prononcé, le 11 vendémiaire an XI, à la séance publique de la Société académique des sciences et arts séant à l'Oratoire*, Paris, 1802, in-12. L'auteur prétendait y démontrer que la décadence de la littérature est le fruit des progrès de la musique; thèse non moins ridicule par ses aperçus que par l'exécution et le style.

GINESTET (Prosper DE), compositeur, fils d'un magistrat, est né à Aix, en Provence, vers 1796. Après avoir fait longtemps de la musique la principale occupation de sa vie, il entra dans les gardes du corps de Louis XVIII. Il ne quitta ce service que pour passer comme officier dans un régiment; mais après la révolution de juillet 1830, il donna sa démission, pour ne pas manquer au serment de fidélité qu'il avait fait à la famille royale de la branche aînée. Attaché au parti de l'opposition légitimiste, il prit part alors à la rédaction de *l'Avenir*, journal de cette opposition, et y fit les articles du feuilleton sur l'Opéra, le Théâtre Italien, l'Opéra-Comique et les concerts. Les premières productions de M. de Ginestet consistent en duos et nocturnes pour piano et violon, ou piano et violoncelle. Plus tard il a donné à l'Opéra-Comique : 1° *L'Orphelin et le Brigadier*, opéra en 2 actes, représenté le 13 septembre 1827; cet ouvrage ne réussit pas. 2° A l'Opéra : *François Ier à Chambord*, opéra en 2 actes, représenté le 15 mars 1850. 3° A l'Opéra-Comique : *Le Mort fiancé*, en un acte, le 10 janvier 1853.

GINESTET (E. DE), frère du précédent, amateur distingué sur le violoncelle, a publié des nocturnes concertants pour piano et violoncelle, un duo pour les mêmes instruments, et des airs variés pour violoncelle, Paris, A. Petit.

GINGUENÉ (Pierre-Louis), littérateur, né à Rennes le 25 avril 1748, se rendit à Paris, après avoir terminé ses études avec succès. Quelques poésies, assez froidement accueillies, marquèrent ses premiers pas dans la carrière littéraire. Il comprit bientôt que la nature ne l'avait pas fait poëte. Doué de plus de talent pour la critique, ce fut par les journaux qu'il commença sa réputation. Ses lettres sur les *Confessions de J.-J. Rousseau* le firent connaître avantageusement. Assez bon musicien et amateur passionné de musique italienne, il prit avec chaleur la défense de cette musique et de Piccinni contre les attaques des Gluckistes; ses liaisons avec l'auteur de *Didon* et de *Roland* lui procurèrent alors les matériaux dont il s'est servi plus tard pour la notice qu'il a publiée sur la vie et sur les ouvrages de cet artiste célèbre. La littérature italienne et la littérature de la musique devinrent dès lors les objets des travaux constants de Ginguené; c'est par ces mêmes travaux qu'il a transmis d'une manière solide son nom à la postérité. Tout le monde connaît son *Histoire littéraire d'Italie*, qu'il n'eut pas le temps d'achever, et qui fut continuée par M. Salfi. Monument de savoir, de goût et de saine critique, ce livre sera toujours considéré comme une des meil-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

leures productions de notre temps. Incarcéré pendant le règne des fureurs révolutionnaires, Ginguené eut à craindre un moment pour sa vie; mais l'événement qui vint changer le système du gouvernement au 9 thermidor, le rendit aux lettres et à la liberté. Tour à tour appelé à la direction de l'instruction publique, près du ministère de l'intérieur, nommé membre de l'Institut de France, dans la classe de littérature ancienne, ambassadeur auprès du roi de Sardaigne, et membre du Tribunat, il se montra digne de ces distinctions par ses talents et par sa probité. Quoique recherché dans le monde par l'agrément de son esprit et la variété de ses connaissances, il y allait peu, et dans ses dernières années il ne sortait presque plus de chez lui, consacrant toutes les heures au travail ou à sa famille. Les proscriptions dont quelques-uns de ses amis avaient été frappés en 1815 l'affligèrent; sa santé s'altéra, et il mourut le 10 novembre 1816, à l'âge de soixante-huit ans. Sa riche bibliothèque, dont le catalogue a été publié en 1817, renfermait une nombreuse collection de livres relatifs à l'histoire et à la littérature de la musique. Garat, de l'Académie française, a publié une *Notice sur la vie et les ouvrages de P.-L. Ginguené*, Paris, 1817, in-8°.

Les ouvrages où Ginguené a traité de la musique sont : 1° *Lettres et articles sur la musique, insérés dans les journaux sous le nom de* Mélophile, *pendant nos dernières querelles musicales*, en 1780, 1781, 1782 et 1783, Paris, 1783, in-8°. 2° *Dictionnaire de musique* de *l'Encyclopédie méthodique*, Paris, 1791-1818, deux volumes in-4°. Ce dictionnaire fut commencé par Ginguené et Framery. L'abbé Feytou avait fourni quelques articles de théorie d'après un nouveau système. Le plan était mauvais, car on avait conservé pour la base de l'ouvrage les articles du dictionnaire de musique de J.-J. Rousseau, qui sont souvent attaqués dans les additions de l'abbé Feytou ou de Framery. Ginguené s'était chargé des articles historiques; ce sont les meilleurs du livre; il est vrai que la plupart sont traduits de *l'Histoire de la musique* de Burney. La première partie du premier volume avait paru en 1791; les troubles de la révolution interrompirent le travail, et Ginguené resta étranger au reste de la publication. 3° *Notice sur la vie et les ouvrages de Piccinni*, Paris, veuve Panckouke, 1800, in-8° de xi et 144 pages. Cette notice, bien écrite, a de l'intérêt; mais Ginguené y laisse apercevoir de la partialité en faveur de Piccinni contre Gluck. 4° *Rapport fait à la classe des beaux-arts de l'Institut de France par M. Ginguené, au nom de la commission, dans la séance du samedi 21 octobre 1815, sur une nouvelle exposition de la sémélographie, ou notation musicale des Grecs, par M. Perne*, Paris, 1815, douze pages in-4°. 5° *Histoire littéraire d'Italie*, continuée par Salfi, Paris, 1811-1835, quatorze volumes in-8°. On trouve dans cet ouvrage des renseignements utiles et curieux sur l'étude de la musique au onzième siècle et sur Gui d'Arezzo (t. Ier, p. 134 et suiv.), sur les troubadours provençaux (t. Ier, p. 241-334), sur quelques musiciens célèbres de l'Italie, aux quatorzième et quinzième siècles, tels que François Landino (t. II et III en divers endroits), et sur le drame en musique (t. VI, p. 450-486). Salfi a ajouté dans le dixième volume du même ouvrage un long morceau (p. 403-424) à ce que Ginguené avait écrit sur la musique. Ce passage est relatif aux musiciens et aux théoriciens de musique qui ont vécu en Italie dans le seizième siècle : il fourmille d'erreurs.

GINI (Jean-Antoine), maître de chapelle du roi de Sardaigne, à Turin, vers 1728, a écrit la musique de deux opéras, *Mitridate* et *Tamerlano*, qui ont été représentés dans cette ville.

GINZLER (Simon), luthiste allemand, vécut à Venise, dans la première moitié du seizième siècle. On a de lui un livre de pièces de luth, en tablature, sous ce titre : *Intabolatura de Lauto de ricercari, motetti, madrigali et canzon francese. Libro primo*, in Venetia, Ant. Gardane, 1547, in-4° obl.

GIOBERTI (Vincent), prêtre piémontais, né à Turin, le 5 avril 1801, fit ses études à l'Université de cette ville. Après avoir reçu le grade de docteur en théologie, il fut appelé en 1825 à professer cette science dans la même université. Impliqué dans une conspiration républicaine, en 1833, il fut arrêté et exilé sans jugement. Après avoir passé une année à Paris, il se rendit à Bruxelles, où il demeura jusqu'en 1843, dans la position de professeur à l'Institution Gaggia. Ce fut là qu'il écrivit tous ses livres de philosophie, ouvrages remarquables par l'élévation des idées autant que par la beauté du style, mais dont la plupart sont étrangers à l'objet de ce dictionnaire. Il n'est cité ici que pour le traité *del Bello*, qui a été traduit en français par M. Bertinatti, sous ce titre : *Essai sur le beau, ou éléments de philosophie sthétique*, Bruxelles, Méline, Cans et Ce, 1843, un volume in-8°. Gioberti y traite

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

du beau dans la musique, et établit d'une manière admirable que la conception du beau dans cet art est complétement idéale et procède d'une révélation divine. Gioberti est mort à Paris, le 25 octobre 1851.

GIOJA (Gaetan), chef d'orchestre au théâtre de Turin, en 1810, et compositeur de musique de ballets, a eu de la réputation en Italie pour ce genre d'ouvrages. En 1801, il a écrit à Turin les ballets suivants qui ont été représentés aussi à Milan et dans d'autres villes : 1° *Cesare in Egitto*, en trois actes. 2° *Le Nozze di Figaro*. 3° *Gundeberga*. 4° *I Morlacchi*. En 1815, Gioja était attaché au théâtre de la Pergola, à Florence, et y écrivit le ballet de *Niobe*, qui fut ensuite joué à Milan ; en 1816, il donna, à Florence, *Odoacre*, et dans la même année, à Milan, *Tamerlano*. Gioja est mort jeune encore à Milan, en 1826.

GIORDANI (Jacques), compositeur, s'est fait connaître vers le milieu du dix-septième siècle par un ouvrage intitulé : *Musica per la Passione di Giesù Cristo a tre, con stromenti*. Cet ouvrage se trouve en manuscrit dans la bibliothèque de M. l'abbé Santini, à Rome.

GIORDANI (le P. Dominique-Antoine), franciscain du couvent de Rocca Sinibalda, dans les États romains, fut d'abord maître de chapelle des cathédrales de Narni et de Rieti, et occupa en dernier lieu une position semblable à l'église des XII Apôtres, à Rome. On connaît de sa composition un recueil d'offertoires intitulé : *Armonia sacra a 2 voci, che contiene tutti gli offertori della prima domenica della SS. Trinità all' ultima dopo Pentecoste*, Rome, 1724.

GIORDANI (Joseph), surnommé *il Giordanello*, et dont le nom de famille était *Carmine*, naquit à Naples, en 1753, et fut admis fort jeune au Conservatoire de Loreto, où il devint le condisciple de Cimarosa et de Zingarelli. Également distingué comme claveciniste, comme violoniste et comme compositeur, il n'était âgé que de dix-huit ans lorsqu'il écrivit, pour le théâtre de Pise, son premier opéra intitulé : *l'Astuto in imbroglio*. La famille de Giordani, composée de son père, de deux frères et de trois sœurs, formait une troupe chantante qui jouait des farces et des opéras bouffes dans un des petits théâtres de Naples. Toute cette famille partit pour Londres, vers 1782, pendant que Giordanello étudiait au Conservatoire de Naples, et obtint des succès d'enthousiasme au théâtre de Hay-Market, dans de petits opéras du genre napolitain. Actrices aussi piquantes et aussi spirituelles que cantatrices agréables, les sœurs de Giordani étaient obligées de répéter chaque soir plusieurs airs de leurs rôles et attiraient la foule. Lorsque Giordani fut sorti du Conservatoire de Loreto et eut donné son premier opéra, son père l'appela à Londres ; il s'y rendit, et son premier ouvrage dramatique fut une sorte de pasticcio intitulé : *Artaserse*, dont il avait écrit une grande partie, et qui servit aux débuts de Millico, en 1772. Il y avait dans cet opéra un air (*Infelice, ah ! dove io vado*) qui obtint alors un succès de vogue. *L'Antigono*, opéra sérieux écrit entièrement par Giordani, succéda à cet ouvrage. Les leçons de chant, de clavecin, et la publication de plusieurs compositions de musique vocale et instrumentale occupèrent cet artiste pendant les années suivantes, et l'on ne connaît de lui que l'opéra bouffe *il Baccio*, qui ait été représenté à Londres, depuis 1774 jusqu'en 1779. De retour en Italie au printemps de 1782, il écrivit, pour le théâtre de Mantoue, *il Ritorno d'Ulisse*, qui fut représenté le 20 décembre de la même année. Cet ouvrage fut suivi de *Acomato*, opéra sérieux, à Pise, 1783. Dans les années suivantes il écrivit : *Erifile*, à Bergame, 1783 ; *Epponina*, à Novare, 1783 ; *Elpinice*, à Bologne, 1784 ; *Tito Manlio*, à Gênes, 1784 ; *Pizzaro nell' Indie*, à Florence, 1784 ; *la Morte d'Abele*, oratorio, à Jesi, 1785 ; *Osmane*, à Bergame, 1785 ; *la Vestale*, à Modène, 1786 ; *Ifigenia in Aulide*, Rome, 1786 ; *l'Impegno, ossia chi la fà l'aspetta*, à Rome, 1786 ; *Ferdinando nel Messico*, Rome, 1786 ; *I Ripieghi fortunati*, intermède, à Rome, 1787 ; *Alciade e Telesia*, à Rome, 1787 ; *Caio Ostilio*, à Faenza, 1788 ; *Ariarate*, à Turin, 1788 ; *la Distruzzione di Gerusalemme*, à Naples, 1788 ; *il Corvivo*, dans la même ville, 1788 ; *la Disfatta di Dario*, à Milan, 1788 ; *Cajo Mario*, à Venise, 1790 ; *Medonte, re d'Epiro*, à Rome, 1791 ; *Don Mitrillo contrastato*, à Venise, 1791 ; *Atalanta*, à Turin, 1792. Appelé à Lisbonne, pour y diriger le Théâtre-Italien, Giordani est mort en cette ville, au mois de mai 1794.

On a souvent confondu les compositions instrumentales de Giordanello avec celles de son frère aîné Thomas Giordani ; celles qui lui appartiennent sont : 1° Trois quintettes pour clavecin, deux violons, alto et basse, op. 1, Londres, 1776, Offenbach. 2° Trois *idem*, op. 2, Londres, 1777, Offenbach. 3° Trois quatuors pour piano, deux violons et basse, op. 3,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Offenbach. 4° Quatorze préludes pour le clavecin, Londres, 1770. 5° Six petites sonates pour le clavecin, op. 5, Londres, 1780. 6° Six petits duos pour le clavecin à quatre mains, Londres, 1780. 7° Six trios pour clavecin, violon et violoncelle, op. 7, Londres, 1780. 8° Douze leçons pour le clavecin, op. 8, Londres, Berlin, Hummel. 9° Trois concertos pour violon et orchestre, Londres, 1781, Berlin, Hummel, comme œuvre 4e. 10° Trois sonates pour piano à quatre mains, op. 10, Londres, 1781. 11° Six quatuors pour deux violons, viole et basse, op. 11, Londres, Paris, 12° Six leçons progressives pour le clavecin, Londres, 1782. 13° Six trios pour piano, violon et violoncelle, publiés chez Hummel, comme l'œuvre 11e. Après le retour de Giordani en Italie, il écrivit encore un grand nombre de compositions instrumentales dont il a été répandu des copies manuscrites. On en a gravé : 14° Trois trios pour clavecin, violon et violoncelle, op. 27, Berlin, Hummel. 15° Six *idem*, op. 29, Londres. 16° Trois concertos pour violon, op. 31, Berlin, Hummel. 17° Trois trios pour piano, op. 32, Londres, Preston. 18° Six grands trios pour piano, op. 35, *ibid.* On connaît aussi de ce compositeur : 19° Duos pour deux voix de soprano, Londres, 1779. 20° Cinq livres de canzonettes italiennes à voix seule, *ibid.* Comme compositeur de musique d'église, Giordani s'est fait connaître par des litanies à quatre voix et orchestre, et par les psaumes *Lætatus sum*, *Cum invocarem*, *In te Domine speravi*, et *Qui habitat*, à quatre voix et orchestre. On trouve de ce maître, en manuscrit, à la Bibliothèque royale de Berlin : *Le tre ore d'agonia di N. S. Gesù Cristo*, oratorio.

GIORDANI (Thomas), frère aîné du précédent, né à Naples, vers 1744, se rendit à Londres avec sa famille, en 1762, et y parut au théâtre de Hay-Market, comme bouffe chantant, dans de petits opéras exécutés par ses frères et sœurs. Fixé dans la capitale de l'Angleterre, comme professeur de musique, il écrivit beaucoup de compositions instrumentales et vocales qu'on a souvent confondues avec celles de son frère. En 1779, il s'associa avec Leoni pour établir un Opéra à Dublin. Giordani était le directeur et le compositeur du théâtre; cette entreprise ne réussit pas, et Giordani fut obligé de manquer à ses engagements. Ce fâcheux événement ne l'empêcha pas de s'établir à Dublin et de s'y marier. Il y vivait encore en 1816, à l'âge de soixante-douze ans. On ne sait pas d'une manière certaine si l'opéra bouffe *il Baccio* est l'ouvrage de Thomas ou de Joseph Giordani. On a imprimé pour le piano l'ouverture et les airs d'un opéra anglais que Thomas a fait représenter à Dublin, en 1789, sous ce titre : *Perseverance, the third time is the best*. Son oratorio d'*Isaac* a été considéré comme une bonne production dans son genre. Au nombre de ses divers ouvrages de musique instrumentale et vocale, on cite : 1° Cinq livres de duos pour deux flûtes, Londres, 1775-1785. 2° 6 *Songs, from the reliques of ancient poetry* (six chansons anglaises, tirées des anciennes poésies), *ibid.* 3° Six trios pour deux flûtes et basse, Londres, Berlin. 4° Leçons faciles pour le clavecin, Londres. 5° Six sonatinas for the Harpsichord, *ibid.* 6° Six duos pour deux violoncelles, op. 5, *ibid.* 7° Six trios pour flûtes et violoncelle, tirés d'airs d'opéras, op. 9, *ibid.*

GIORGETTI (Ferdinand), violoniste et compositeur, est né à Florence, en 1796. A l'âge de trois ans, il commença à jouer seul d'un petit violon que son père, professeur de mathématiques, lui avait donné. A cinq ans, il prit les premières leçons d'un maître nommé François Giuliani. Giorgetti n'était âgé que de quinze ans quand il fut attaché comme violoniste à la musique de la chambre de la reine d'Etrurie, et voyagea à sa suite en Espagne et en France. Cette princesse ayant pour demeure le château de Compiègne, le jeune artiste vécut dans cette résidence pendant deux ans, et profita de la proximité de Paris pour faire plusieurs excursions dans cette ville, et y entendre les violonistes les plus remarquables. Rode devint particulièrement son modèle, et ce fut d'après lui qu'il réforma son mécanisme d'archet et son style. Après les événements politiques de 1814, Giorgetti retourna à Florence, où il fut atteint, peu de temps après, d'une maladie grave dont il n'a jamais été entièrement guéri, et qui l'a laissé dans un état valétudinaire pour le reste de ses jours. Presque toujours renfermé dans sa maison, à cause de ses souffrances, il chercha dans la composition des distractions à ses maux. Disma Ugolini, maître renommé à Florence, lui enseigna l'harmonie; mais ce fut surtout dans la lecture des ouvrages de Reicha et des partitions des grands maîtres, que Giorgetti apprit l'art d'écrire avec élégance. En 1839, il fut nommé professeur de violon au Lycée impérial et royal de Florence, en remplacement de Tinti, décédé depuis peu. Son enseignement a été fructueux, car plusieurs élèves sortis de son école, tels que Joseph Giovacchini, César Corazzi, Robert Ferroni, Jean Bruni,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Tito Brogialdi et d'autres, sont devenus de bons artistes. Parmi les œuvres de Giorgetti, dont une partie est encore inédite, on remarque : 1° Trois trios pour deux violons et violoncelle, dédiés à Paganini, lesquels ont été gravés à Florence et à Paris. 2° Variations sur un thème original, dédiées à Spohr. 3° Autres variations sur un thème de Mozart, dédiées au célèbre clarinettiste Cavalini, Milan, F. Lucca. 4° *Idem* sur des motifs de *la Sonnanbula*, ibid. 5° *Idem* sur un thème du *Pirate*, ibid. 6° *Duo concertant* pour deux violons, intitulé : *l'Emulazione*, dédié au roi de Danemark; Florence, Lorenzi. 7° *Concerto dramatico*, exécuté au casino de Florence par Giovacchini, élève du compositeur. 8° *Quintetto* pour deux violons, deux violes et violoncelle, dédié au prince Poniatowski ; Milan, Ricordi. 9° *Primo quartetto per due violini, viola e violoncello, dedicato a Rossini*, gravé en partition, Milan, Ricordi. 10° *Secondo quartetto* idem, dédié à Spohr, gravé en partition, *ibid.* 11° *Terzo quartetto* idem, op. 31, dédié à Fr. Fétis, *ibid.* 12° Deux sextuors pour deux violons, deux violes, violoncelle et contrebasse, dédiés à Rossini et à Liszt. 13° Sextuor pour piano, deux violons, alto, violoncelle et contrebasse, dédié à madame Cambiasi, pianiste milanaise. 14° Messe de *Requiem*, dont le *Dies iræ* seulement a été publié à Florence, chez Lorenzi. 15° Messe solennelle exécutée à Pescia, en 1834. 16° Psaume des vêpres, dédié au pape Grégoire XVI, qui, en témoignage de satisfaction, a fait M. Giorgetti chevalier de la Milice-Dorée. 17° *Le Turbe nel Deserto*, oratorio présenté à l'ex-duc de Lucques, qui a décoré l'auteur de l'ordre de Saint-Louis. 18° Quintetto pour deux violons, alto, violoncelle et contrebasse. On connaît aussi de M. Giorgetti des *duos concertants* pour deux violons, op. 7, et des *duos d'études* pour le même instrument, op. 15, publiés à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel.

GIORGI (Jean), compositeur de l'école romaine, né vers la fin du dix-septième siècle, fut nommé maître de chapelle de Saint-Jean de Latran, au mois de septembre 1710, et mourut au mois de janvier 1725. Ce maître a écrit des offertoires à deux, quatre, six et huit voix; des messes à cinq et à huit voix, et des psaumes à six voix. Toute cette musique existait autrefois en manuscrit à Saint-Jean de Latran et à Sainte-Marie-Majeure, mais elle a disparu avec le reste des archives musicales si précieuses de ces anciennes chapelles. L'abbé Santini donne à ce musicien le titre de maître de chapelle de cette dernière église, dans son catalogue (Rome, 1820, in-12) ; c'est une erreur.

GIORGI (Philippe), chanteur distingué, a vécu vers le milieu du dix-huitième siècle. Après avoir brillé comme ténor au théâtre *Argentina*, de Rome, il passa à Pétersbourg pour y chanter au Théâtre Italien qu'on venait d'y établir. J'ignore si cet artiste est l'auteur d'un opéra de *Don Chisciotto*, qui est connu en Italie sous le même nom.

GIORGI-RIGHETTI (Mme Marie), dame bolonaise et cantatrice distinguée, naquit à Bologne en 1785, et reçut une très-bonne éducation musicale. Son nom de famille était Giorgi. Mlle Giorgi fut engagée en 1804 pour le Théâtre-Italien de Paris et y chanta avec succès. Elle était recherchée particulièrement pour les concerts de la Cour impériale de ce temps. En 1806, elle retourna en Italie. Ce fut pour elle que Rossini écrivit en 1816 le rôle de *Rosine*, dans *le Barbier de Séville*, qu'elle chanta à Rome avec Garcia, Botticelli et Zamboni. Elle avait épousé depuis plusieurs années M. Righetti, avocat à Bologne, et ne cultivait plus la musique que comme *dilettante*. Habile pianiste et femme d'esprit, elle réunissait chez elle une élite d'artistes et d'amateurs, et sa maison était le rendez-vous des étrangers de distinction qui visitaient Bologne. Elle vivait encore en 1840. On a de cette dame un écrit qui a pour titre : *Cenni di una donna già cantante sopra il maestro Rossini, in riposta a ciò che ne scrisse nella state dell' anno* 1822 *il giornalista inglese in Parigi, e fu riportato in una gazzetta di Milano dello stesso anno*. Bologne, 1823, *per le stampe dei Sassi*, in-8°. Mme Giorgi-Righetti réfute dans cette brochure les anecdotes imaginées à plaisir qu'on débitait alors sur l'illustre maître : elle y rapporte, dans un style élégant et facile, l'histoire pleine d'intérêt des premières représentations d'*il Barbiere*, à Rome, où elle-même était actrice.

GIORGIO (...), surnommé **DI ROMA**, parce qu'il était né à Rome, fut attaché pendant quelques années au Théâtre-Italien de Paris, en qualité de choriste et d'accordeur de pianos. Il est auteur du *Manuel simplifié de l'accordeur, ou l'art d'accorder le piano mis à la portée de tout le monde*, Paris, Roret, 1834, in-18 de 52 pages, avec deux tableaux lithographiés. Une deuxième édition, à laquelle on a fait quelques additions avec trois planches, a paru dans la même année, chez le même éditeur. L'ouvrage fut écrit originai-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

rement en italien et traduit en français par un ami de l'auteur.

GIORGIS (Joseph), violoniste, né à Turin, en 1777, reçut des leçons de Colla pour son instrument, et ne fut pas, comme on le dit dans le *Dictionnaire de Choron et Fayolle*, élève de Viotti. Les seuls conseils qu'il reçut de ce grand artiste consistèrent en une lettre que celui-ci lui écrivit après l'avoir entendu. Venu à Paris en 1807, il s'y fit entendre dans plusieurs concerts sans exciter une vive sensation et y publia quelques compositions. Blangini, son compatriote, à qui il avait été recommandé, le fit entrer dans la musique du roi de Westphalie, Jérôme-Napoléon. Les événements de la guerre de 1813 l'obligèrent à quitter précipitamment Cassel. Rentré en France, il voyagea pendant quelques années pour donner des concerts avec sa femme, nièce de Lamparelli, qui avait été aussi attachée au théâtre de Cassel comme seconde femme. En 1820, il se fixa à Paris; trois ans après il entra à l'orchestre de l'Opéra-Comique comme un des premiers violons. Devenu vieux, il a été mis à la retraite en 1834. Parmi les compositions de cet artiste qui ont été publiées, on remarque : 1° Des pots-pourris pour violon et orchestre, Paris, Mme Duhan. 2° Romance de *Richard*, variée pour violon et orchestre, Bruxelles, Plouvier. 3° Trois trios pour violons et basse, op. 4, Paris, Mme Duhan. 4° Plusieurs airs variés, avec accompagnement de quatuor ou d'un second violon et violoncelle, *ibid.* 5° Duos faciles pour deux violons, livres I et II, Paris, Hanry.

GIORNOVICHI. *Voyez* Jarnowick.

GIOSA (Nicolas DE), compositeur napolitain, élève du Collége royal de musique de cette ville, et de Mercadante pour la composition, a fait représenter dans la même ville, en 1842, *la Casa di tre artisti*, opéra bouffe, et, en 1845, *Elvino*, drame lyrique.

GIOVANELLI (Pierre), en latin *Joannellus*, musicien, né à Gandino, dans la province de Bergame, au commencement du seizième siècle, s'est fait connaître comme éditeur d'une précieuse collection de motets d'anciens maîtres, dont le plus grand nombre fut attaché à la chapelle des empereurs Maximilien II et Ferdinand Ier. Cette collection, divisée en cinq livres, est intitulée : *Novus Thesaurus musicus;* elle a été imprimée à Venise, chez Antoine Gardane, en 1568, in-4°. Les cinq livres réunis forment 407 pages, à la partie du *Cantus*. On y trouve 257 motets à quatre, cinq, six, sept et huit voix. Les noms des compositeurs sont : Jacques Regnart, Jean Louys, Christian Hollander, Mathias Zapfel, Henri Delacourt, Pierre Speillier, Michel des Buissons, Georges Prenner, Jo. Castileti (Guioz), Verdière, Jacques Vaet, Michel Deiss, Alexandre Uttendaler, Simon Le Roy, Jean Chaynée, Orl. Lasso, Étienne Mahu, François de Nieuport, Antoine Gallus (Le Coq), Jean de Cleve, Jean Deslins, Philippe Le Duc, Guillaume Fornelis, Adam Dupont, Jacques de Wert, Jacques de Broucke, André Pevernage, Lambert de Sayne, Josquin de Près, Grégoire Trehou, Ant. Delacourt, et André Gabrieli. Les *Lamentations de Jérémie*, par Étienne Mahu, contenues dans le premier livre, sont une œuvre capitale dont la facture est de la plus grande beauté en son genre. Je possède l'exemplaire de dédicace de la collection de Giovanelli, avec les armes de la maison de Bavière, peintes en couleurs, avec cette inscription : *Illustrissimo Serenissimoque Principi ac Domino, Domino Gulielmo Comiti Palatino Rheni utriusque Bavariæ Duci, etc. Domino suo colendissimo ac gratiosissimo, Petrus Joannellus de Gandino, officii ac observantiæ ergo dono dedit.*

GIOVANELLI (Roger ou Ruggiero), compositeur célèbre de l'école romaine, naquit à Velletri, vers 1560. On ignore le nom du maître qui a dirigé ses études dans la musique. On voit, par le titre d'un de ses ouvrages, qu'il était déjà maître de chapelle à Saint-Louis-des-Français (à Rome), en 1587. De là, il passa à l'église du Collége allemand, et après la mort de Pierluigi de Palestrina, il fut jugé digne de succéder à ce grand homme dans la place de maître de chapelle de Saint-Pierre du Vatican. Sa nomination à cette place est du 12 mars 1594; il entra en fonctions le 15 du même mois. Le 7 avril 1599, il fut agrégé au Collége des chapelains chantres de la chapelle Sixtine. Ce maître vivait encore en 1615, car il publia cette même année *le Graduel des saints*, qu'il avait corrigé ou plutôt altéré. Giovanelli est considéré comme un des meilleurs maîtres d'un temps où les grands artistes abondaient dans l'école romaine. Son mérite n'est point au-dessous de sa renommée. Ses ouvrages se font particulièrement remarquer par un rare mérite de facture, et par une harmonie pure, bien que remplie. Il s'est distingué surtout dans le genre des madrigaux, des canzonettes et des villanelles, quoique son habileté ait été aussi remarquable dans la musique d'église. Les ouvrages de sa composition qu'on a publiés sont : 1° *Il Primo*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

libro di madrigali a cinque voci, Venise, Gardane, 1586. 2° *Il Secondo libro* idem, *ibid.*, 1587, réimprimé à Venise, chez Angelo Gardane, en 1607, in-4°. 3° *Il Terzo libro* idem, *ibid.*, 1589 et 1599. 4° *De' Madrigali sdruccioli a 4 voci, il primo libro*, Venise, Vincenti, 1587. 5° *De gli sdruccioli Madrigali a 4 voci, il 2° libro*, ibid. 6° *Il Primo libro di motetti, a* 5-8 *voci*, Rome, Coattino, 1594. 7° *Il Secondo libro* idem, *ibid.*, 1592. 8° *Canzonette a tre voci con l'intavolatura del liuto*, Rome, Coattino, 1592. 9° *Le Villanelle eterie alla napolitana a* 3 *voci*, Rome, Coattino, 1593; une deuxième édition de cet ouvrage a été publiée à Venise, chez Barthelomé Magni, en 1624, sous ce titre : *Libro primo della villanelle a* 3 *voci*. Outre ces ouvrages, une très-grande quantité de messes, de motets et de psaumes, composés par Giovanelli, se trouvent en manuscrit dans les archives de la basilique du Vatican, et dans celles de la chapelle Sixtine. Parmi ces productions, on remarque la messe à huit voix composée sur le madrigal de Palestrina *Vestiva i colli*, et le *Miserere* à quatre voix avec le dernier verset à huit voix, composé pour la semaine sainte, et qui se chantait avant que celui de Grégoire Allegri fût écrit. On trouve quelques motets et psaumes à huit voix, de Giovanelli, dans les recueils de Fabio Costantini (*voyez* ce nom), et des madrigaux de sa composition dans les collections dont les titres suivent : 1° *Spoglia amorosa, madrigali a cinque voci di diversi eccellentissimi musici*, etc., Venise, chez les héritiers de Jérôme Scoto, 1585. 2° *Melodia olympica di diversi eccellentissimi musici, a* 4, 5, 6 *e* 8 *voci*, etc., publié par Pierre Philipps, chez Phalèse et Jean Bellère, à Anvers, 1594, in-4° obl. 3° *Il Lauro Verde, madrigali a sei voci, composti da diversi eccellentissimi musici*, etc., Venise et Anvers, 1591. 4° *Il Trionfo di Dori descritto da diversi e posto in musica da altrettanti musici, a* 6 *voci*, etc., Venise, 1596, in-4°, Anvers, Pierre Phalèse, 1596, 1601, 1614, in-4° obl. 5° *Il Paradiso musicale di madrigali e canzoni a cinque voci*, etc., Anvers, Pierre Phalèse, 1596, in-4° obl. 6° *Madrigali a otto voci di diversi eccellentissimi e famosi autori*, etc., Anvers, Pierre Phalèse, 1596, in-4°. Le pape Paul V ayant ordonné à Roger Giovanelli de corriger le graduel, pour l'usage de la chapelle pontificale, ce savant musicien employa près de sept années à ce travail. Rien ne fut épargné pour que le livre fût établi avec luxe. Jean-Baptiste Raimondi, directeur de l'imprimerie Médicis, pour les langues orientales, fondit de beaux caractères de plain-chant sur une grande échelle, et les deux parties de ce *Graduel* parurent en deux volumes, in-fol. max., le premier en 1614, le second en 1615. Le premier de ces volumes, qui contient le graduel des temps est intitulé : 1° *Graduale de tempore juxta ritum sacrosantæ romanæ ecclesiæ cum cantu Pauli V Pont. Max. jussu formato. Cum privilegio*, Romæ, ex typographia medicæa, anno 1614. Le deuxième, contenant le graduel des saints, a pour titre : *Graduale de sanctis juxta ritum sacrosanctæ romanæ ecclesiæ cum cantu Pauli V Pont. Max. jussu reformato. Cum privilegio*, Romæ, ex typographia medicæa, anno 1615. Lorsque j'ai parlé de ce travail, dans la première édition de *la Biographie universelle des musiciens*, je n'en avais pas vu d'exemplaire, et je n'étais que l'écho de l'opinion des Baini : mais j'ai examiné les volumes pendant mon séjour à Rome, en 1841, et j'ai vu avec regret que Giovanelli s'est écarté, en beaucoup de passages, des bonnes leçons des anciens manuscrits.

GIOVANNI (Scipion), organiste du dix-septième siècle, est cité par Walther, d'après le catalogue de Pastorf, comme auteur d'une collection de pièces de clavecin intitulée : *Partitura di cembalo ed organo, toccate, romanesche, partite sopra il basso di Fiorenza a Mantoua, capricci, correnti, balletti, e gagliarde diverse.*

GIOVIO (le comte Jean-Baptiste), amateur de musique et littérateur, né à Como, le 10 décembre 1748, mort en cette ville, le 17 mai 1814, a publié quelques notices sur l'orgue, à propos de l'instrument que le célèbres facteurs Serassi ont placé dans le sanctuaire *del Crocefisso*, à Como. Cet opuscule a pour titre : *Pel nuovo organo, opera de' Signori Serassi nel santuario del Crocefisso. Lettera e descrizione*, Como, Carl' Antonio Ostinelli, 1808, 26 pages in-8°.

GIPPENBUSCH (Jacques), jésuite, né à Spire en 1612, entra dans son ordre en 1629, et fut chargé d'enseigner la littérature grecque et latine à Cologne. Il était en même temps directeur du chœur. Il mourut le 3 juillet 1664. Ses compositions connues sont : 1° *Cantiones musicæ* 4 *vocum.* 2° *Psalteriolum harmonicum cantionum catholicarum per annum quatuor vocibus concinnatum*, Coloniæ, 1662, in-8°. 3° *Cantiones et motettæ selectissimæ.*

GIRACE (...). Un compositeur de ce nom a fait représenter sur divers théâtres de l'Italie, dans la deuxième moitié du dix-huitième siècle,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

les opéras dont les titres suivent : 1° *Il Sordo.* 2° *Un perfetto Ricambio.* 3° *Molto paura e nessun male.* 4° *Riconoscenza ed amore*, cantate.

GIRANEK (Antoine), violoniste et compositeur, né en Bohême vers 1712, vécut quelques années à Prague, se rendit ensuite à Varsovie pour entrer dans la chapelle du roi, comme premier violon, et mourut à Dresde, avec le titre de directeur de musique, le 16 janvier 1761. Il possédait un talent remarquable sur le clavecin. Les compositions de cet artiste consistent en vingt-quatre concertos pour le violon, plusieurs concertos pour le clavecin, la basse de viole et la flûte. La plupart de ces ouvrages sont restés en manuscrit. Giranek fut le père de la célèbre cantatrice allemande Mme Koch.

GIRARD (Philippe-Henri de), célèbre ingénieur mécanicien et premier inventeur des machines à filer le lin, naquit à Lourmarin (Vaucluse), le 1er février 1775, d'une famille ancienne qui avait été persécutée, sous le règne de Louis XIV, pour la cause du protestantisme. Dès son enfance, Philippe de Girard montra les plus rares dispositions pour la mécanique. Obligé de sortir de France avec sa famille par les événements de la première révolution, il se fit industriel dans les pays étrangers, quoique bien jeune, ne réussit pas dans ses entreprises, et revint en Provence sous le Consulat. Plus tard, ne trouvant pas dans le gouvernement français les encouragements qu'il avait espérés, il s'expatria de nouveau et porta en Autriche, puis en Pologne, son génie industrieux. En 1826, l'empereur de Russie le nomma ingénieur en chef des mines de Pologne; mais les événements de 1830 le privèrent encore de cette position. Rentré de nouveau en France en 1844, Philippe de Girard reçut de toute part des témoignages d'intérêt et d'admiration pour ses nombreuses et importantes découvertes; mais il ne jouit pas longtemps du bien-être qui lui était donné après une vie agitée, car il mourut le 26 août 1845, à l'âge de 70 ans. On n'a point à s'occuper ici de ses nombreuses inventions telles que les lampes hydrostatiques, ses perfectionnements des machines à vapeur, les machines à filer le lin, la fabrication des bois de fusil par la mécanique et beaucoup d'autres; les renseignements sur ces objets se trouvent dans les biographies générales et dans les ouvrages spéciaux qui concernent l'industrie; il n'est cité dans ce livre que pour l'invention d'un *piano octaviant*, qu'il construisit en Pologne et qui fut transporté à Vienne, en 1842. Léopold De Meyer et Liszt le jouèrent alors devant la famille impériale. Cet instrument fut placé à l'exposition de l'industrie, à Paris, en 1844. En 1855, M. Blondel, facteur de pianos à Paris, mit à l'exposition universelle un piano octaviant, qui n'était que la reproduction exacte du système de Girard. La famille de ce mécanicien adressa au jury des réclamations accompagnées de pièces qui démontraient la priorité et l'identité d'invention : le jury fit droit à la réclamation, en l'insérant dans ses procès-verbaux.

GIRARD (Narcisse), directeur général de la musique et premier chef d'orchestre du théâtre de l'Opéra, à Paris, naquit à Nantes (Seine-et-Oise), le 27 janvier 1797. Admis au Conservatoire, le 12 février 1817, comme élève violoniste, sous la direction de Baillot, il obtint le deuxième prix de son instrument au concours de 1819, et le premier lui fut décerné dans l'année suivante. Il reçut dans la même école des leçons de contrepoint de Reicha. En 1830, M. Girard dirigea l'orchestre de l'Opéra Italien, en remplacement de Grasset, qui s'était retiré; mais il ne conserva cette position que pendant deux années. En 1837, il succéda à Valentino dans la direction de l'orchestre de l'Opéra-Comique : il ne quitta cette place qu'en 1846, lorsqu'il fut appelé à la direction de l'orchestre de l'Opéra, laissée vacante par Habeneck (*voyez* ce nom), qui venait d'être frappé d'apoplexie. Dix ans plus tard, il a été nommé directeur général de la musique de ce théâtre. En 1847, il succéda aussi à Habeneck en qualité de professeur de violon au Conservatoire et de chef d'orchestre de la Société des Concerts. Comme compositeur, M. Girard a écrit la musique des *Deux voleurs*, opéra-comique en un acte, joué en 1841, et d'un ouvrage intitulé : *le Conseil des Dix*, en un acte, joué aussi au théâtre de l'Opéra-Comique, en 1842. Ces deux partitions, écrites d'un style léger et de peu de portée, ont été bientôt oubliées. Cet artiste a arrangé en symphonie la sonate pathétique de Beethoven, et l'a fait exécuter dans un concert donné par Liszt, à l'ancienne salle Saint-Jean de l'hôtel de ville de Paris, en 1832. Comme chef d'orchestre, Girard était soigneux, exact et avait de l'aplomb; mais il manquait de verve et de poésie. Il est mort presque subitement, le 16 janvier 1860. Il dirigeait l'orchestre à une représentation des *Huguenots*; pendant le troisième acte, il se sentit sérieusement indisposé; on le transporta chez lui, et à minuit il avait cessé de vivre.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

GIRAUD (François-Joseph), violoncelliste et compositeur, entra à l'orchestre de l'Opéra, en 1752, et se retira à la fin de 1767. Il était aussi musicien de la chapelle et de la chambre du roi. Quelques motets qui furent exécutés au Concert spirituel commencèrent sa réputation : on remarqua surtout un *Regina Cœli* d'un bon effet, qui fut répété souvent. Il fit en collaboration avec Berton père, *Deucalion et Pyrrha*, en un acte, représenté avec succès à l'Opéra, en 1755. En 1762, il donna seul *l'Opéra de Société*, en un acte, paroles de Mondorge. On connaît aussi de ce musicien un livre de sonates pour le violoncelle, qui a été gravé à Paris, sans date.

GIRAULT (Claude-Xavier), né à Auxonne, en Bourgogne, le 13 avril 1764, était fils d'un médecin. Ses études de droit terminées, il fut reçu avocat au Parlement de Dijon, le 21 juillet 1783, et nommé, quelques années après, conseiller auditeur à la chambre des comptes de Bourgogne et de Bresse. Ses goûts le portaient vers les études historiques; le riche dépôt de chartes et de titres originaux qu'il avait sous la main facilita ses recherches, et lui procura des connaissances spéciales auxquelles il dut ses succès. Après avoir obtenu, au concours, le prix pour une question historique proposée par l'Académie de Besançon, il fut admis dans cette Académie et dans celle de Dijon. Dès lors, il se livra presque sans relâche à des travaux sur l'histoire littéraire et sur différents points d'antiquité; une multitude d'écrits fut publiée par lui sur divers objets plus ou moins intéressants, et dans tous il montra du savoir et de l'exactitude. Nommé maire d'Auxonne, en 1801, il se démit de cette place après quatre ans, puis fut conservateur de la Bibliothèque de cette ville : il retourna à Dijon, en 1808, pour y exercer la profession d'avocat. En 1821, il fut appelé aux fonctions de juge de paix et mourut le 5 novembre 1823. Parmi les nombreux ouvrages de ce savant, on remarque une *Lettre à M. Millin sur la musique des Hébreux, et sur l'ancienneté de la musique dans les églises*. Cette lettre est insérée dans le *Magasin Encyclopédique*, an. 1810, t. Ier, p. 515-532. Il en a été tiré à part quelques exemplaires.

GIRAULT (Auguste), premier violon du théâtre Montansier, à Paris, né dans cette ville, vers 1770, mort en 1800, a publié un œuvre de six duos pour deux violons, divisé en deux livres, Paris, Pleyel.

GIRBERT (Christophe-Henri), professeur de musique à Bayreuth et compositeur, naquit, le 8 juillet 1751, à Frœhestokheim, en Franconie, où son père était prédicateur. Un goût passionné pour la musique et une persévérance à toute épreuve le conduisirent à un certain degré d'instruction dans cet art, car sa mère était si pauvre, qu'elle ne put lui donner de maître. Quelques leçons que lui donna Stadler, cantor à Bimbach, furent les seules qu'il reçut jamais. Parvenu à jouer plusieurs pièces de clavecin et d'orgue, il se rendit à Bayreuth pour y donner des concerts, et le peu d'argent qu'il en retira lui servit à acheter des livres et de la musique pour s'instruire. Ce temps est celui de ses plus grands progrès. En 1784, le directeur du théâtre Schmidt lui proposa d'être le maître de musique de sa troupe ambulante; Girbert accepta ces propositions, et sa nouvelle position lui procura l'avantage de connaître et d'entendre des artistes distingués à Anspach, Nuremberg, Salzbourg et Passau. De retour à Bayreuth après treize mois, il reprit ses paisibles fonctions de professeur de musique et ses travaux comme compositeur. Il a laissé en manuscrit : 1° Sept petits opéras, qu'il avait écrits pour la troupe de Schmidt. 2° Quatre concertos pour le clavecin, écrits avant 1777. 3° Six sonates pour le piano. 4° Cinq autres, *idem*. 5° Deux symphonies à huit et dix instruments. 6° Cinq quatuors faciles pour le violon.

GIRBERT (Jean-Georges), de la même famille, né à Bayreuth, était en 1844 cantor à Gössnitz, dans le duché de Saxe-Hildburghausen. Il est auteur d'un livre élémentaire qui a pour titre : *Kleine theoretisch-praktische Tonschule, oder die wichtigsten Regeln der Tonsetzkunst in ihrer Anwendung in zahlreichen Beispielen und Aufgaben* (Petite méthode théorique et pratique de musique, ou les règles les plus importantes de la composition dans leur application à de nombreux exemples), Weimar, 1845, gr. in-4° de x et 170 pages.

GIRELLI (Santino), né à Brescia, dans la seconde moitié du seizième siècle, s'est distingué par ses compositions d'un bon style pour l'église. On connaît de lui les ouvrages dont voici les titres : 1° *Salmi brevi per tutto l'anno a otto voci, con due* Dixit *e un* Magnificat *concertati all' uso moderno e litanie della* B. V., in Venezia, Bart. Magni, 1620, in-4°. 2° *Salmi intieri per vespri a 5 voci con* Dixit *e* Magnificat *concertati*, Venise, Alex. Vincenti, 1626, in-4°. 3° *Messe concertate a 5 e 8 voci con una messa per i defonti*, Venise, Bart. Magni, 1627, in-4°.

GIROD (le Rev. P. Louis), de la compagnie de Jésus, professeur au Collége de Namur

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.alnay@free.fr

(Belgique), et amateur distingué de musique, est né le 27 septembre 1816, à Estavayer, canton de Fribourg (Suisse). Pendant quatre années, il y fit des études de solfége, de piano, d'orgue et d'harmonie; études qu'il continua à Fribourg pendant cinq autres années, en y ajoutant celle du contrepoint. A l'âge de dix-sept ans, le P. Girod entra dans la Compagnie de Jésus, après avoir étudié dans les maisons de cet institut, à Estavayer et à Fribourg, les lettres, la philosophie, les mathématiques, la physique et la théologie. Il exerça pendant sept ans les fonctions d'organiste et de maître de chapelle dans les maisons des jésuites à Estavayer et à Fribourg, et les continua pendant trois ans dans diverses localités de France et à Mélan (Savoie), puis à Namur (Belgique), où la direction de tout ce qui concerne la musique lui est confiée depuis 1851. Le P. Girod a enseigné la littérature au collége de Fribourg, et la philosophie au collége de Mélan. Pendant deux ans, il a été chargé de la préfecture des études au collége d'Estavayer, et il a enseigné à Namur les antiquités romaines pendant neuf années; puis il a cessé ses fonctions de professeur pour celles de prédicateur. Le P. Girod est auteur d'un livre intitulé : *De la Musique religieuse*, Namur, 1855, volume in-8° de deux cent cinquante-sept pages. L'objet de cet ouvrage est de défendre les formes de la musique moderne et son système d'harmonie et d'instrumentation contre l'opinion de quelques écrivains qui voudraient que ce genre de musique fût ramené à la sévérité des formes du seizième siècle et à sa tonalité. Quelques-uns même voudraient l'abolition de la musique dans les églises et le retour pur et simple au plain-chant. C'est à ces exagérations que répond l'écrit du P. Girod. Dans diverses circonstances, ce digne ecclésiastique a composé environ cinquante pièces d'orgue et vingt motets qui sont encore inédits.

GIROLAMO, surnommé **DA UDINE**, à cause du lieu de sa naissance, fut un célèbre joueur de cornet, et reçut, le 29 juillet 1507, sa nomination de chef du corps de musique d'instruments à vent au service de la Sérénissime Seigneurie de Venise. Garzoni en parle avec éloge dans son livre intitulé : *Piazza universale di tutte le professioni del mondo*, Venise, 1585 (*Discorso* 42), et dit qu'il fut compositeur de mérite. On a de lui un livre d'une rareté excessive qui a pour titre : *il Vero modo di diminuire* (1) *con tutte le sorti di stromenti*, Venise, 1584, in-4°. J'ai vu la partie de ténor d'un ouvrage qui a pour titre : *Motetti a quattro voci da cantare e suonare negl' instrumenti di tutto genere, da Giron di Udine, musico della illustr. Signioria* (sic) *di Venetia*, in Venetia, app. di Antonio Gardane, 1551, in-4°, obl. Aucun musicien du nom de *Giron* ne figure dans les anciennes listes de musiciens au service de la république de Venise : il y a donc lieu de croire que Giron est le même artiste que Girolamo (Jérôme) (1). Deux frères de Girolamo d'Udine, Zuane (Jean), et Nicolò, ont été aussi joueurs de cornet dans la musique du gouvernement de Venise (2).

GIRONI (M. l'abbé Robustiano), directeur de l'Académie impériale et royale de Brera, à Milan, naquit à Gorgonzola, près de Milan, le 24 octobre 1769. Après avoir fait ses études au Séminaire de cette ville, il entra dans la congrégation des oblats de Saint-Ambroise et de Saint-Charles-Borromée; puis il alla enseigner la rhétorique au Collége de Gorlo. Après l'invasion de l'Italie par les armées françaises, il obtint une place de sous-bibliothécaire à l'Université de Brera. L'abbé Gironi est mort à Milan, le 1er avril 1838. Au nombre des ouvrages publiés par ce savant, on en remarque un relatif à la musique des Grecs, intitulé : *Saggio intorno alla musica de' Greci*, Milano, Ferrario, 1822, in 4°, avec dix planches. Cet ouvrage est exécuté avec beaucoup de luxe typographique. On lit dans le supplément du *Manuel du Libraire* de M. Brunet (t. II, p. 92), l'anecdote suivante sur ce livre : « Cette « dissertation n'étant point destinée au com- « merce, il n'en a été tiré que trente exemplaires, « et l'auteur en a fait hommage à une dame à « l'occasion de son mariage. Les gravures sont « faites d'après les dessins de peintres célèbres. » L'auteur m'ayant fait l'honneur de m'envoyer un de ces précieux exemplaires, j'ai pu lire son ouvrage, et j'y ai reconnu un mérite incontestable d'érudition.

GIROUST (François), n'est pas né à Orléans, comme le disent les auteurs du livre intitulé : *les Hommes illustres de l'Orléanais* (t. Ier, p. 70), mais à Paris, le 9 avril 1730. Il entra comme enfant de chœur à l'église Notre-Dame dès l'âge de sept ans, et y apprit la musique et l'harmonie sous la direction de Goulit, maître de cette cathédrale. On lit dans une notice sur la vie et les ouvrages de ce musicien,

(1) *Diminuire* signifie *faire des variations*.

(1) Dans le dialecte vénitien, Giron est l'abrégé de *Geronimo*, qui est la même chose que *Girolamo*.

(2) Voyez le livre de M. Caffi, concernant la chapelle de Saint-Marc, de Venise, t. II, p. 30.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

publiée par sa veuve, qu'un prix consistant en une médaille d'or ayant été proposé en 1768, pour l'auteur de la meilleure musique écrite sur le psaume : *Super flumina Babylonis*, vingt-cinq ouvrages furent envoyés à Dauvergne, et que deux de ces psaumes partagèrent les suffrages; on décida qu'une seconde médaille serait accordée, et quand on eut décacheté les noms des auteurs, il se trouva que Giroust avait mérité les deux prix. Il était alors maître de musique de l'église métropolitaine d'Orléans; son succès le fit appeler à Paris, pour être maître de la chapelle des Innocents. En 1775, il succéda à l'abbé Gauzargues dans la place de maître de la chapelle et de surintendant de la musique du roi. Il écrivit pour cette chapelle beaucoup de motets, et fit exécuter au Concert spirituel plusieurs oratorios, entre autres celui du *Passage de la mer Rouge*. Giroust avait écrit pour l'Opéra un *Télèphe*, un cinq actes, qu'il ne put faire représenter, malgré l'autorité que lui donnait sa position. Il mourut à Versailles, le 28 août 1799. Sa veuve, Marie-Françoise de Beaumont d'Aventois, a publié un *Éloge historique de François Giroust*, Versailles, 1790, in-8°, dont il a été fait une deuxième édition en 1804. Dans cet opuscule, Giroust est présenté comme un homme de génie et un grand compositeur, ce qui est fort excusable; mais ce qui ne l'est pas, c'est que les auteurs du *Dictionnaire historique des musiciens* aient copié ces éloges sans restriction. La collection des partitions originales de Giroust a été acquise par la bibliothèque du Conservatoire de Paris; j'ai examiné cette musique, et je puis déclarer que tout y est misérable, d'un mauvais style et mal écrit.

GIRSCHNER (Christian-Frédéric-Jean), fils d'un soldat, est né à Spandau, en 1794. Après avoir été fifre dans le régiment de son père, il alla faire des études sérieuses de musique à Francfort-sur-l'Oder, puis se rendit à Berlin, où il arriva en 1820. Il y obtint une place d'organiste qu'il occupa pendant deux ans; mais Logier (*voyez* ce nom) étant arrivé dans cette ville, dans les derniers mois de 1821, pour y établir une école de musique et de piano d'après sa méthode du *Chiroplast*, Girschner s'attacha à lui, étudia le mécanisme de sa méthode et devint, en 1822, le directeur de l'Académie logérienne. Une polémique s'établit bientôt en Allemagne sur les avantages prétendus et les défauts de cette méthode. Stoepel, la *Gazette générale de musique de Leipsick*, Erdmann, plusieurs professeurs de musique de Hambourg, particulièrement Julich, qui avait établi dans cette ville une école par le même système, Logier lui-même, y prirent part, ainsi que Girschner, qui publia, pour la défense de la méthode, une brochure de trente-trois pages, intitulée : *Ueber J.-B. Logier's neues System des musikalische Unterrichts, oder wodurch unterscheidet sich der Logiersche System von den alten?* etc., Berlin, Trautwein, 1828, in-8°, avec une planche lithographiée. Toutefois, les adversaires de la méthode l'emportèrent dans l'opinion publique, les écoles logériennes furent abandonnées, et Girschner fut obligé de chercher d'autres ressources pour son existence. En 1833, il fut le rédacteur d'une gazette musicale de Berlin (*Berliner Musikalische Zeitung*); mais ce journal ne put se soutenir au delà d'une année. En 1830, Girschner avait fait représenter, au théâtre Kœnigstadt, l'opéra intitulé : *Undine*, qui eut quelque succès. En 1834, il donna, au même théâtre, *die 3 Schulmeister* (les trois Maîtres d'école). En 1835, on le trouve à Potsdam, comme professeur de piano. Deux ans après, il était à Dantzick, en qualité de directeur de musique de la ville et d'une société de chant; mais il n'y resta qu'une année, et déjà, en 1838, il s'arrêtait à Jéna, où il faisait exécuter un psaume de sa composition, et quelques mois après, il était à Aix-la-Chapelle, comme directeur d'une société chorale d'hommes. Ayant obtenu la place d'organiste de la chapelle évangélique de la rue du Musée, à Bruxelles, au mois d'octobre 1840, il s'établit dans cette ville, et fut nommé professeur d'orgue au Conservatoire, dans l'année suivante. Il aurait pu s'y faire une réputation honorable d'artiste; malheureusement, l'ivrognerie l'entraînait à des excès qui compromettaient souvent sa dignité : ces désordres devinrent si graves, qu'il fallut lui donner sa démission de professeur au Conservatoire, en 1848, et bientôt après il perdit sa place d'organiste. Il vécut ensuite quelques mois à Gand, puis fut obligé d'en partir pour la même cause. Il disparut pendant plusieurs années, puis j'appris, en 1851, qu'il était chef d'orchestre du théâtre de Rochefort, en France. Depuis lors, je n'en avais plus entendu parler, lorsque les journaux ont annoncé sa mort, au mois de juin 1860. Il était décédé à Libourne (Gironde), à l'âge de soixante-six ans. Girschner avait du talent pour la composition, et aurait pu faire de bonnes choses, si sa vie eût été mieux réglée. J'ai de lui quelques morceaux de musique d'église bien écrits. Il a écrit aussi des sym-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

phonies et des ouvertures, dans lesquelles l'instrumentation est bien traitée : une de ses ouvertures a été exécutée à Berlin avec succès, en 1835; enfin, on a de lui des chœurs pour voix d'hommes, d'un bon effet et qui sont au répertoire de sociétés chorales de la Belgique et des provinces rhénanes. On a publié plusieurs œuvres de sa composition, entre lesquelles on a remarqué : Psaume pour un chœur d'hommes à quatre parties avec orchestre, œuvre 12e (*Gross ist der Herr*), Berlin, 1833, et six *Lieder* pour voix de *mezzo soprano* ou ténor, en deux suites, Erfurt, Kœrner, 1839.

Girschner a eu deux filles qui se sont fait connaître, l'aînée, comme pianiste ; la plus jeune, comme harpiste.

GITTER (J.), musicien attaché à la cour de Manheim, depuis 1780 jusqu'en 1795, a publié de sa composition : 1° Trois quatuors pour flûte, violon, alto et basse, op. 1, Manheim. 2° Trois duos pour deux violons, op. 2, Mayence. 3° Trois duos pour deux flûtes, op. 3, *ibid.* 4° Six duos pour deux violons, op. 5, *ibid.*

GIUBILEI (le P. André), né à Pistoie, maître de chapelle de l'église et du monastère de l'Enfant Jésus, fut agrégé au Collége des chapelains chantres de la chapelle pontificale, à Rome, en 1758. Ce maître était un savant compositeur, qui a beaucoup écrit pour l'église ; ses ouvrages sont restés en manuscrit.

GIULIANI (François), né à Vienne, dans les dernières années du seizième siècle, s'est fait connaître comme compositeur de musique d'église, par des messes imprimées à Venise, en 1630.

GIULIANI (Antoine), claveciniste accompagnateur du théâtre de Modène, a donné à ce théâtre, en 1784, un opéra bouffe intitulé : *Guerra in pace.*

GIULIANI (François), professeur de violon, de harpe, de chant et de piano, naquit à Florence, en 1760. Élève de Nardini pour le violon, il fit de rapides progrès sous la direction de ce maître, et fut nommé, fort jeune, premier violon du Nouveau-Théâtre. Son maître de contrepoint fut Bartholomé Felici, On a gravé de la composition de cet artiste : 1° Deux quatuors pour deux violons, alto et basse, Offenbach, André. 2° Trois duos pour deux violons, op. 1, Berlin et Amsterdam, Hummel. 3° Six duos concertants pour deux violons, Londres. 4° Six duos pour violon et violoncelle, op. 8, *ibid.* On a aussi de Giuliani quelques compositions vocales. Cet artiste vivait encore à Florence, en 1810.

GIULIANI (Cécile), née *Bianchi*, fut une cantatrice distinguée de la fin du dix-huitième siècle. En 1790, elle chantait avec un brillant succès au théâtre de la Scala, à Milan. Engagée au Théâtre-Impérial de Vienne, en 1791, en qualité de prima donna, elle y était encore en 1796, et jouissait de la faveur du public. Cette cantatrice se faisait remarquer par l'étendue, la pureté et la flexibilité de sa voix. Elle exécutait de la manière la plus brillante les traits les plus difficiles.

GIULIANI (Mauro-G.), virtuose sur la guitare, né à Bologne, vers 1780, s'est fait connaître en Italie par son talent d'exécution et par sa musique, supérieure à ce qu'on connaissait alors pour la guitare. Vers la fin de 1807, cet artiste se rendit à Vienne, et s'y fixa. En 1821, il était à Rome ; mais il partit bientôt après pour Saint-Pétersbourg, où il est resté plusieurs années. On connaît sous son nom : 1° Trois concertos pour guitare et orchestre, œuvres 30, 36 et 70, Vienne, Haslinger, Artaria, Diabelli. 2° Un grand quintette pour guitare, deux violons, alto et basse, Milan, Ricordi. 3° Des thèmes variés pour guitare, avec accompagnement de quatuor, op. 65, 101, 102, 203, Milan, Ricordi, Vienne, Diabelli. 4° Sérénade concertante pour guitare, violon et violoncelle, op. 19, Vienne, Artaria. 5° Une multitude de duos, pots-pourris, divertissements, valses, polonaises, etc., pour deux guitares. 6° Environ cinquante œuvres de morceaux pour guitare seule, renfermant des sonates, études, rondeaux, caprices, pots-pourris, airs variés, etc.

Giuliani a eu une fille, Madame Emilie Giuliani-Gugielmi, guitariste habile, qui était à Vienne, en 1841.

GIULIANO TIBURTINO, musicien distingué du seizième siècle, est connu par un ouvrage devenu fort rare, et intitulé : *Fantasie e Ricercari a tre voci accomodate da cantare e sonare per ogni instrumenti, composte da mes. Giuliano Tiburtino musico eccellentissimo, con la giunta di alcuni altri ricercari, e madrigali a tre voci, composti da lo eccellentissimo Adriano Willaert, e Cipriano Rore suo discepolo*, Venezia, 1579.

GIULINI (André), maître de chapelle de la cathédrale d'Augsbourg, naquit en cette ville, vers 1730. Dans sa jeunesse, il étudia chez les Jésuites, et composa, pour leur maison, la musique de plusieurs drames, et des méditations. Plus tard, lorsqu'il eut été appelé à la maîtrise de la cathédrale (1760), il écrivit un grand nombre de messes, de vêpres, des symphonies, etc., où l'on remarque un style sévère

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

et correct. Toute sa musique est restée en manuscrit.

GIUSTINI (Louis), claveciniste et compositeur, né à Pistoie, dans les premières années du dix-huitième siècle, a écrit douze sonates pour le clavecin, qui ont été gravées à Amsterdam en 1730.

GIVENCI ou GIVENCHI (Le sire Adam de), appelé *Guenci*, par la Croix-du-Maine, fut un trouvère du pays d'Artois (Pas-de-Calais), et prit son nom d'une commune de cette province de France. M. Arthur Dinaux (*les Trouvères Artésiens*, p. 44) fixe vers l'an 1200 l'époque où il florissait. Les événements de sa vie ne sont pas connus. Il reste huit chansons de ce trouvère, avec les mélodies notées dans le Mss. 7222 de la bibliothèque impériale de Paris (ancien fonds), et dans un autre qui provient de la bibliothèque de Noailles.

GIZZI (Dominique), célèbre professeur de chant et compositeur, né en 1084 à Arpino, petite ville du royaume de Naples, eut pour premier maître de musique son compatriote *M. T. Angelio*, maître de chapelle, qui avait été élève de Carissimi. Quoique très-vieux, Angelio prit plaisir à développer les heureuses dispositions du jeune Gizzi, et il ne songea à l'envoyer à Naples pour y continuer ses études, qu'après en avoir fait un chanteur déjà fort habile, et après lui avoir donné les premières connaissances du contrepoint. Gizzi entra au Conservatoire de S. Onofrio, dirigé alors par A. Scarlatti, et devint le compagnon de Porpora et de Durante. Il se livra alors à la composition et écrivit plusieurs œuvres pour l'église et la chambre; mais Scarlatti ayant reconnu en lui les qualités d'un grand maître de chant, l'engagea à ouvrir une école propre à former d'habiles chanteurs; Gizzi suivit ce conseil, et de cette école sortirent Fr. Feo et l'admirable sopraniste G. Conti, qui, par reconnaissance pour son maître, prit le surnom de *Gizziello*. Vers 1740, Gizzi cessa de donner des leçons et se retira dans sa ville natale, où il mourut cinq ans après.

GIZZIELLO (Joachim), *Voyez* Conti (Gioacchino).

GLACHANT (Auguste), ancien élève du Conservatoire de musique de Paris, né dans cette ville, en 1786, fut quelque temps violon du théâtre des Variétés et s'y trouvait encore en 1823. En 1824, il passa à l'orchestre du Théâtre-Français et y resta jusqu'en 1830; il donna alors sa démission, pour se fixer dans un chef-lieu de département. Après cette époque, on ne trouve plus le renseignement sur sa personne. Il a publié : 1° Trois duos pour deux violons, op. 1, Paris, Janet. 2° Symphonie concertante pour deux violons, op. 2, *ibid.* 3° Trois duos pour deux flûtes, op. 2, *ibid.* 4° Trois quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 3, Paris, Janet.

GLÆSER (Michel), facteur d'orgues, né à Geinau (Saxe), en 1692, a eu de la réputation en Allemagne, par les positifs et autres petits instruments qu'il a construits. Il mourut en 1774, à l'âge de 82 ans.

GLÆSER (Jean-Michel), violoniste, né à Erlangen en 1725, fut d'abord attaché à la chapelle d'Anspach, et retourna en 1775 dans sa ville natale pour y être, suivant l'expression allemande, *musicien de ville*. Il y vivait encore en 1790. On a publié de cet artiste six symphonies pour l'orchestre, op. 1, Amsterdam, 1784.

GLÆSER (Charles-Louis Traugott), directeur de musique et professeur au séminaire de Weissenfels, né en 1747, fut considéré dans sa patrie comme un homme de mérite. Il mourut à Weissenfels, le 31 janvier 1797, à l'âge de 50 ans. Il a écrit beaucoup de musique d'église qui est restée en manuscrit. Le seul ouvrage qu'il a publié contient une suite de petits morceaux de piano dans tous les tons, pour l'enseignement, avec une préface de J. Fr. Doles; cet ouvrage a pour titre : *Kurze Clavierstüke zum Gebrauche beim Unterricht*, Weissenfels, 1794.

GLÆSER (Charles-Gottlieb), fils du précédent, est né à Weissenfels, le 4 mai 1784. Après la mort de son père, il se rendit à Leipsick, pour y continuer ses études à l'école de Saint-Thomas; il y reçut les leçons de Hiller. Eberhard Muller lui donna ensuite des leçons de piano et d'harmonie, et il apprit à jouer du violon sous la direction de Campagnoli. Après qu'il eut atteint sa vingtième année, il suivit un cours de droit à l'université, quoiqu'il eût préféré la théologie, afin d'être chantre de paroisse. Lorsqu'il eut passé ses examens, en 1808, il alla occuper une place de peu d'importance à Naumbourg; mais il ne resta pas longtemps dans cette ville; son goût passionné pour la musique le ramena à Leipsick; il s'y fit correcteur chez Kühnel. Son séjour dans cette ville fut marqué par ses progrès comme organiste et comme compositeur. Ses études étant achevées, il accepta l'offre qui lui fut faite d'une place de directeur de musique à Barmen, en Westphalie. Dès ce moment, toutes ses vues se tournèrent vers les moyens de faciliter l'enseignement, et les ouvrages qu'il publia furent

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

particulièrement destinés à ses élèves. La guerre de 1813 obligea Glæser de s'éloigner de Barmen. Il fit des voyages à Berlin, Weissenfels, Naumbourg et Leipsick, puis s'enrôla comme volontaire, et passa le Rhin avec les armées alliées. Après la campagne de 1814, il retourna à Barmen et reprit ses travaux. Il établit plus tard en cette ville un bureau d'abonnement de musique et un commerce d'instruments. Glæser est mort à Barmen, le 10 avril 1820, des suites d'une douloureuse et longue maladie de peau, avant d'avoir atteint sa quarante-cinquième année. Au nombre de ses productions on compte : 1° *Neue praktische Klavierschule* (Nouvelle école pratique du clavecin, etc.), première partie, Barmen, 1817. La deuxième partie de cette méthode de piano était terminée, mais non publiée, quand Glaeser a cessé de vivre. 2° *Karl Glæser's Liederbuch* (Livre de chant de Glaeser, etc.); Barmen, 1819. Ce recueil était destiné à une classe d'enfants que l'auteur faisait chanter d'oreille, avant de leur enseigner la lecture de la musique. Il en a paru une deuxième édition en 1822. 3° Chants pour les poésies de Leith, avec accompagnement de piano, plusieurs cahiers, Barmen, 1821-1828. 4° Exercices de lecture de musique en dix-sept grands tableaux, pour les écoles; Barmen, 1821. 5° *Musikalische Schulgesangbuch, methodisch geordnet nach Natorp's Anleitung zur Unterweisung in singen* (Manuel musical de chant d'après l'Introduction à l'enseignement du chant de Natorp), première et deuxième parties, 1821-1823. La deuxième édition de cette méthode a paru en 1827. 6° Chants chorals et poésies de Mohn à quatre voix, à l'usage des sociétés de chant, et des chœurs d'église; Essen, Bædecker. 7° *Dreystimmige Chorale* (Chants chorals à trois voix), à l'usage des écoles moyennes, des gymnases et des paroisses où l'on chante sans orgue; Barmen, 1828. 8° *Kurze Anweizung zum Choralspiel* (Instruction courte sur l'art d'accompagner les mélodies chorales, etc.); Essen, Bædecker, 1824. 9° *Vereinfachter zum Kurzgefasster Unterricht in der Theorie der Tonsetzkunst, mittelst eines musikalisches Compasses* (Méthode brève et simplifiée de la théorie de la musique, au moyen d'un compas musical), *ibid.* 1828. On a aussi de Glæser des sonates, airs variés et autres morceaux pour le piano, quelques pièces pour la guitare, et d'autres petites compositions.

GLÆSER (François), compositeur, né en Autriche dans l'année 1792, fit ses études musicales à Vienne et y fut ensuite directeur de musique au Théâtre-sur-la-Vienne. Il a écrit un très-grand nombre de mélodrames, pantomimes et vaudevilles. Il y fit aussi représenter plusieurs opéras, parmi lesquels on remarque : 1° *Armide la magicienne*, en 1828. 2° *Der Brief an Sich selbst* (La lettre écrite à soi-même), en 1820. 3° *Elsbeth*, opéra comique et romantique, en 1828. 4° *Helindor*, opéra féerique, en 1826. 5° *Sauetœpfchen*, etc., (le Chevalier aux éperons d'or), opéra romantique, en 1824. 6° *Sonderbar Laune* (l'Humeur singulière), opéra comique, en 1825. En 1830, il succéda à Siegmayer dans la place de chef d'orchestre du théâtre Kœnigstadt à Berlin, et y fit représenter les opéras dont voici les titres : 7° *Die Brautschau* (les Fiançailles). 8° *des Adlers Horst* (l'Aire de l'aigle); *Andréa; l'Œil du Diable; Aurora; les quatre Fils Aymon*. Plusieurs de ces ouvrages ont été gravés en partition pour le piano, à Berlin, chez Trautwein. Glæser a écrit dans cette ville une ouverture de fête, un finale pour la *Claudine*, de Gœthe, et des vaudevilles, pantomimes et farces. On a aussi de Glæser quelques petites compositions pour divers instruments, des arrangements de morceaux de différents maîtres, et des romances allemandes.

En 1842, cet artiste a été appelé à Copenhague en qualité de maître de chapelle; trois ans après il a été fait directeur du Conservatoire de cette ville, et le roi de Danemark l'a décoré de l'ordre de Danebrog en 1847.

GLANNER (Gaspard), compositeur allemand du seizième siècle, et organiste à Salzbourg, a fait imprimer des motets ou *Cantiones sacræ* de sa composition, Munich, 1578 et 1580, et des chants sacrés et profanes à quatre et cinq voix. Cet ouvrage a pour titre : *Erster Theil newer teutscher geistlicher und weltlicher Liedlein, mit 4 und 5 Stimmen zu singen, und auf allerley Instrumenten zu gebrauchen, durch Casparum Glanner, Fürstl. Salzburgischen Organisten*, Munich, Adam Berg, 1578-1580, in-4°.

GLARÉAN (Henri **LORIT**), poëte couronné, philosophe, mathématicien et historien, fut un des hommes qui contribuèrent le plus activement au progrès des sciences et des arts dans le seizième siècle. Le nom de *Glareanus* lui fut donné parce qu'il naquit dans le canton de Glaris, en 1488. Fils de cultivateurs qui vivaient dans l'aisance, mais qui avaient beaucoup d'enfants, il fut employé à la garde des troupeaux jusqu'à l'âge de douze ans. Ses heureuses dispositions pour la poésie se développèrent si bien, par la méditation dans les solitudes où le

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

conduisait son existence de pâtre, que ses parents, émerveillés, consentirent à l'envoyer à Berne, pour y commencer des études littéraires. Michel Rubellus, professeur en cette ville, lui inspira le goût de la belle latinité, forma son style et lui enseigna les éléments de la musique. Sorti de chez ce maître, Glaréan se rendit à l'Université de Cologne, où il demeura sept ans. Ce fut là qu'il reçut de Cochlæus (*voyez* Cochlée) des leçons de théorie et de pratique de la musique. C'est à Cologne que Glaréan fut couronné comme poëte, en 1512, par Maximilien Ier, après avoir chanté le panégyrique de ce prince, en présence de toute la cour, en s'accompagnant d'un instrument. En 1517, il s'établit à Paris et y fonda un pensionnat. Schreiber a démontré, dans une monographie intéressante de ce savant, qu'il ne fut jamais professeur à l'Université, comme on le croit généralement. Parvenu à l'âge de trente ans, Glaréan éprouva le besoin de retourner dans sa patrie. Son projet fut d'abord de s'établir à Zurich; mais sur les instances des chefs de l'Université de Bâle, il alla demeurer dans cette ville, et y fonda une institution libre, quoiqu'il y fît des cours publics. Son savoir était universel, et dans tous ses travaux il a porté des vues profondes qui décèlent l'homme supérieur. Amateur passionné des arts, il cultiva surtout avec succès la poésie et la musique. Ses vers latins étaient admirés de son temps. Des troubles religieux ayant éclaté à Bâle, vers 1520, Glaréan n'y voulut point prendre part, et comme il arrive presque toujours en pareille circonstance, sa sagesse lui fit des ennemis dans tous les partis. Ami du repos, il se retira alors à Fribourg, en Brisgau, y ouvrit un cours d'histoire et de littérature, et y attira un grand nombre d'élèves qui devinrent par la suite des savants distingués, et répandirent le goût des lettres dans toute l'Allemagne. Dans sa jeunesse, Glaréan avait eu de la gaieté; mais les injustices dont il fut victime, et la perte de quelques amis, rendirent son humeur chagrine lorsqu'il fut devenu vieux. Il passa ses dernières années dans une retraite absolue, et mourut à Fribourg, le 28 mai 1565, à l'âge de soixante-quinze ans. Glaréan se maria à Bâle, à l'âge de trente-quatre ans, avec une femme qu'il aimait beaucoup, et avec laquelle il vécut dix-sept ans; mais il n'en eut pas d'enfants, et il en fut de même d'un second mariage.

Érasme, ami de Glaréan, Juste Lipse, Vossius, et d'autres savants hommes, lui ont accordé des éloges; le premier, particulièrement, a dit de lui : « Henri Glaréan, à la fleur « de l'âge, d'une santé robuste, et d'une acti- « vité infatigable, très-expérimenté dans la « dialectique, s'est approché du sommet de la « théologie... de laquelle, cependant, il s'est « retiré, à cause de la glaciale et pointilleuse « subtilité qui, maintenant, est presque seule « applaudie dans les écoles... Ses essais, « comme poëte, ne sont pas dépourvus de « grâce. Il possède de grandes connaissances « en histoire... C'est dans la musique, la géo- « graphie et les autres sciences mathémati- « ques que consiste sa force principale... Mo- « mus lui-même ne pourrait découvrir en lui « d'autre défaut que l'excessive franchise avec « laquelle il se déchaîne contre les sophistes. « Glaréan descend contre eux dans l'arène « avec une ardeur égale à celle dont Hercule « était animé quand il combattait les mon- « stres. Pour peu qu'avec eux il y ait avantage « à crier bien fort, les poumons ne lui font pas « défaut plus que le courage herculéen... Au « surplus, il est éloigné de toute présomption. « Ses procédés sont remplis de complaisance « et se conforment aux usages de la bonne « société. »

Plus tard, il paraît qu'il y eut quelque refroidissement dans la liaison de ces deux hommes célèbres; ce qui a été attribué aux railleries que Glaréan se permettait quelquefois sur le système de prononciation de la langue grecque qu'Érasme avait essayé de faire adopter, et à la jalousie que ce dernier aurait eue parce que le savant professeur de Bâle et de Fribourg possédait des connaissances plus profondes que les siennes dans l'histoire et dans les antiquités. Quoi qu'il en soit, il est remarquable que Glaréan fut le seul de ses amis qu'Érasme oublia dans son testament.

A l'égard de la théorie de la musique, on peut considérer Glaréan comme un des auteurs qui l'ont exposée avec le plus de clarté et de savoir dans le seizième siècle. Le premier ouvrage qu'il a publié sur cet art a pour titre : *Isagoge in musicen Henrici Glareani Helvetii poet. laur. e quibusdam bonis authoribus latinis et græcis ad studiosorum utilitatem multo labore elaborata. Ad Falconem Coss. urbis Aventicensis*, petit in-4° de vingt feuillets non chiffrés, avec les signatures *A* 2—*E* 3, sans nom de lieu et sans date; mais l'ouvrage a été vraisemblablement publié en 1516, car l'épître dédicatoire de Glaréan, qui remplit le verso du premier feuillet, a pour souscription : *Basileæ, anno Christi* MDXVI, *ad idus martias*. Ce petit ouvrage est de la plus grande

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

rareté. A la publication du catalogue de feu Van Hulthem, je fus étonné de trouver dans le deuxième volume (n° 9748) le même opuscule indiqué sous ce titre : *Isagoge in musicen Henrici Glariani* (sic) *Helvetii Pact. laur. ad Falconem coss. urbis Aventicensis*, Basiliæ, 1506, petit in-4°, etc. Il ne me fut pas difficile de voir que *Glariani* pour *Glareani*, et *Pact. laur.* pour *Poet. laur.*, étaient des fautes d'impression. Quant à la date de 1506, elle me paraissait évidemment fausse, car Glaréan n'a été poëte couronné qu'en 1512. Cependant, pour éclaircir le fait, j'ai écrit à M. Voisin, bibliothécaire de l'Université de Gand, et laborieux rédacteur du catalogue de la nombreuse bibliothèque de Van Hulthem ; il a eu l'obligeance de confirmer mes conjectures, et de m'envoyer le titre véritable, tel qu'il est ci-dessus, avec la description du volume. Je ne fais ces remarques qu'afin d'éviter que quelque compilateur ne copie étourdiment le titre du catalogue Van Hulthem, en s'appuyant de son autorité, et qu'une nouvelle erreur ne s'accrédite ainsi dans la bibliographie de la musique, où il y en a déjà trop. L'opuscule de Glaréan est divisé en dix chapitres qui n'ont point de titres, et qui traitent de la solmisation, des muances, des intervalles, de la constitution des tons ou modes, et de leur usage. L'ouvrage est terminé par un éloge en vers de la musique.

Trente et un ans s'écoulèrent entre l'époque de la publication de ce premier ouvrage et celle d'un deuxième traité de musique beaucoup plus important ; celui-ci a pour titre : *Glareani Dodecachordon*. A la dernière page, au-dessous des *errata*, on lit : *Basileæ per Henrichum Petri mense septembri anno post Virginis partum* MDXLVII, in-fol. de quatre cent cinquante pages, avec neuf feuillets d'épître dédicatoire et d'*index* non chiffrés, et trois pages d'*errata* à la fin. L'objet de Glaréan est de démontrer, dans ce livre savant et bien écrit, que les tons du plain-chant, qui servaient de base à toute la musique de son temps, ne sont pas au nombre de *huit*, comme le prétendent la plupart des auteurs qui ont traité de la tonalité du plain-chant, mais au nombre de douze qui correspondent à chacun des modes de l'ancienne musique grecque. Déjà vers la fin du huitième siècle, une discussion avait été agitée à ce sujet, et l'on avait même voulu porter les tons du chant ecclésiastique jusqu'à quatorze. Les partisans de ce système disaient : « Les sons de la musique se représentent par « les sept lettres A, B, C, D, E, F, G (qui cor- « respondent aux notes *la, si, ut, ré, mi, fa, « sol*) ; or, chacune de ces lettres peut être la « première d'une échelle musicale, d'où il suit « qu'une nouvelle suite de lettres est engen- « drée et représentée, dans des sons plus « élevés par *a, b, c, d, e, f, g*. Or, les mélo- « dies sont de deux sortes, savoir, celles qui « ont leur note fondamentale à la quatrième « note du ton, et celles qui ont cette note à la « tonique, en sorte qu'on doit compter qu'il « y a quatorze modes ou tons ; mais attendu « que la lettre B n'a pas de quinte juste, ce « nombre doit être réduit à douze. » On prétend que le sujet de la discussion entre les partisans de huit tons et ceux de douze modes fut soumis à Charlemagne, et qu'après avoir écouté tous les arguments, ce prince décida que huit tons étaient suffisants (*octo modi videntur sufficere*). L'ouvrage de Glaréan est divisé en trois livres. Le premier traite du plain-chant, selon les principes établis dans la plupart des livres de cette espèce. L'auteur y a refondu, dans les premiers chapitres, la plus grande partie de son petit traité de musique publié en 1510. Il y expose la doctrine des huit tons usités du plain-chant, mais avec des considérations importantes qui rendent cette première partie du livre fort instructive. Dans le second livre, il établit sa doctrine des douze modes. Quoique cette partie de l'ouvrage ait été souvent attaquée et par les contemporains et par les successeurs de Glaréan, on ne peut nier que les chants de cinquième et du septième tons n'appartiennent au onzième mode transposé ; car ils ont pour base les mêmes espèces de quintes et de quartes, et leurs demi-tons doivent se trouver aux mêmes places. De même, les chants du premier ton, avec la sixième note abaissée, sont du neuvième mode transposé. La plupart des auteurs de traités de plain-chant n'ont rien compris à cela.

Le troisième livre du *Dodecachordon* est consacré à l'application de la doctrine des douze modes à la musique harmonique et mesurée. Cette partie de l'ouvrage est du plus haut intérêt, à cause des nombreux exemples de musique à plusieurs parties puisés par Glaréan dans les œuvres des compositeurs des quinzième et seizième siècles, entre autres d'Ockeghem, d'Obrecht, de Josquin Deprès, et autres. Ce recueil est d'autant plus précieux sous ce rapport, que les ouvrages de ces maîtres sont d'une rareté excessive, et qu'il est surtout difficile d'en trouver les différentes parties réunies. Au résumé, le livre de Glaréan est de grande valeur pour l'histoire de la mu-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sique ; il offre la preuve la plus complète du profond savoir de Glaréan dans cet art. Tout y est traité avec ordre, méthode, et l'esprit d'analyse y brille à un haut degré. Un abrégé de cet excellent ouvrage a été fait par Jean Litavicus Wonegger, et a paru sous ce titre : *Musicæ epitome ex Glareani Dodecachordo.* Ce volume, composé de 150 pages chiffrées petit in-8°, et de quatre feuillets d'épître dédicatoire, non chiffrés, est terminé par cette souscription : *Basileæ per Henricum Petri, mense* (sic) *martio, anno* MDLVII. L'épître dédicatoire est datée de Fribourg en Brisgau, 1556. Une autre édition de ce petit ouvrage a été publiée deux années après, c'est-à-dire en 1559 ; celle-là a pour titre : *Musicæ epitome ex Glareani Dodecachordo und cum quinque vocum melodiis super ejusdem Glareane Panegyrico de helveticarum XIII urbium laudibus, per Manfredum Barbaricum Coregiensem.* Le format et le nombre des pages chiffrées du *Traité de Musique* sont semblables à l'édition précédente, mais l'épître dédicatoire, datée de Fribourg 1550, a cinq pages, et la souscription est au dernier feuillet conçue en ces termes : *Basileæ ex officina Hieronymi Curionis, impensis Henrici Petri, anno* MDLIX, *mense martio.* Quoiqu'on puisse croire que cette deuxième édition n'est que la précédente renouvelée par un titre et une épître dédicatoire, elle est pourtant réelle, car au titre courant de la page 19 de l'édition de 1557, il y a *compendium*, et à la même page, édition de 1559, on lit *compendium*. Il existe une traduction allemande de l'abrégé de Wonegger ; elle a pour titre : *Uss* (sic pour *Aus*) *Glareani Musik ein Usszug* (pour *Auszug*), *mit Bewilligung und Hilf Glareani, allen christlichen Kirchen alt und gœttliche Gesang zu lernen, auch zu verstan ganz nuzlich, und denen zu Hilf, so Mathemath und villicht der latinschen* (sic) *Sprach mit ganz Unterricht*, Bâle, Henri Petri, 1557, in-8°. Un exemplaire de cette traduction est à la Bibliothèque royale de Munich ; je n'en connais pas d'autre. A l'égard du panégyrique des villes fédérées de la Suisse par Glaréan, mis en musique à cinq voix, par Manfred Barbarin, et qui est composé de 102 pages petit in-8°, ajoutées à l'ouvrage de Wonegger, ce n'est que la reproduction d'une édition de cet œuvre publiée à Bâle en 1558 chez Henri Petri, et intitulée : *Quinque vocibus cantiones elegantissimæ in gratiam et laudem tredecim urbium Helvetiæ.* L'abrégé du Dodécacorde, par Wonegger, est divisé en deux parties : la première, qui contient seize chapitres, est relative aux principes de la musique plaine (*planus-cantus*), et à la constitution des tons ; c'est un résumé bien fait des deux premiers livres. Wonegger dit avec raison, dans son épître, qu'il n'a rien négligé de ce qui pouvait établir le système de Glaréan pour la division des douze modes. La deuxième partie, divisée en douze chapitres, est un abrégé du troisième livre sur le chant mesuré.

Draudius et l'*Athenæ Rauricæ* citent un livre de Glaréan intitulé, selon le premier : *De musices divisione ac definitione*, Bâle, 1549, in-fol., et suivant l'autre : *De Arte musicâ*. Walther, qui suit en cela Draudius, dans son *Lexique* de musique, conjecture que cet ouvrage doit être une réimpression de celui de 1516. Forkel, Gerber, Lichtenthal, et tous les copistes, ont répété cette erreur. Le fait est que cet ouvrage n'existe pas, et que le titre : *De musices divisione ac definitione*, n'est que celui du premier chapitre du Dodécacorde ; en sorte qu'il y a lieu de croire que Draudius a cité le livre d'après un exemplaire dont le frontispice manquait, et que, par une faute d'impression, on aura mis dans son catalogue 1549 pour 1547. Glaréan avait préparé une excellente édition des œuvres de Boèce ; elle n'a paru que sept ans après sa mort, par les soins de Martianus Rota, sous ce titre : *Anitii Manilii Severini Boethii, philosophorum et theologorum principis opera omnia*, Basileæ, ex officina Henrici Petrinæ, 1570, in-fol. de 1,540 pages chiffrées, et de 22 feuillets d'épîtres, préfaces et tables. On a joint à cette édition les commentaires de Jean Marmelius et de Rodolphe Agricola sur le traité des consolations de la philosophie, et ceux de Gilbert Porreta sur celui de la Trinité. Glaréan n'a point fait de commentaires ni de notes sur les cinq livres du *Traité de musique* de Boèce ; mais, en plusieurs endroits, il a ajouté des figures pour l'intelligence du texte, et il a corrigé avec soin ce texte, le donnant tel qu'il est dans les meilleurs manuscrits, et mettant à la marge ses corrections. Il est à regretter que des fautes assez considérables se soient glissées dans l'impression, et ne soient point réparées par une table d'*errata*. Je les ai toutes corrigées dans mon exemplaire pour une édition du *Traité de musique* de Boèce, que je me proposais de donner avec une traduction française.

Jodocus Castner a publié, à l'occasion de la mort de Glaréan, un recueil d'éloges intitulé : *Epicedion et epigrammata quædam funebria de obitu Henrici Loriti Glareani*. Basileæ,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

1565, in-4°. M. Henri Schreiber a donné une très-bonne monographie de ce savant, sous ce titre : *Heinr. Loritus Glareanus gekrönter Dichter und Mathematiker aus dem 16. Jahrhundert*, etc. (Henri Lorit Glaréan, poëte couronné et mathématicien du seizième siècle, etc.), Fribourg en Brisgau, 1837, in-4°.

GLASER (Jean-Adam), né en Allemagne dans la seconde moitié du dix-septième siècle, était étudiant en philosophie à Schauenstein, lorsqu'il y soutint une thèse sur les instruments de musique dont il est parlé dans les psaumes IV et V. Cette thèse fut ensuite imprimée sous ce titre : *Exercitatio philologica de instrumentis Hebræorum musicis ex psalm. 4 et 5*, Leipsick, 1686, in-4° de deux feuilles et demie. Ugolini a inséré la dissertation de Glaser dans son *Trésor de l'antiquité sacrée*, t. XXXII, p. 157.

GLAUCUS, philosophe, né à Rhegium (aujourd'hui Reggio, dans le royaume de Naples), a écrit, selon Plutarque, un *Traité historique des poëtes et des musiciens de l'antiquité*, que d'autres écrivains ont attribué à l'orateur Antiphon. Diogène Laërce dit que Glaucus était contemporain de Démocrite le philosophe, et qu'il avait eu pour maître un pythagoricien.

GLEICH (Ferdinand) ; sous ce nom d'un écrivain sur lequel on n'a pas de renseignements, a été publié un livre intitulé : *Wegweiser für Opernfreunde. Erläuternde Besprechung der mächtigsten auf dem Repertoire befindlichen Opern, nebst Biographien der Componisten* (Guide des amateurs d'opéras. Résumé explicatif de ce qui concerne les opéras qui sont au répertoire, avec les biographies des compositeurs), Leipsick, H. Matthes, 1857, un volume petit in-8°.

GLEICHEN (André), directeur de musique au Gymnase de Géra, naquit à Erfurt, le 4 février 1625. En 1648, il entra en fonctions à Géra ; il les remplit pendant quarante-cinq ans et mourut le 25 février 1693. Plusieurs éloges funèbres furent prononcés sur sa tombe par les professeurs de Géra, et le recteur du Gymnase de cette ville. Kœber fit imprimer à cette occasion une dissertation intitulée : *De Musicæ quibusdam admirandis*, Geræ, 1695, in-4°. Le docteur Jean-André Gleichen, fils du directeur de musique, rassembla les oraisons funèbres qui avaient été faites pour son père, et les publia avec la dissertation de Kœber, à Dresde, en 1714. On trouve dans ce recueil le portrait d'André Gleichen. On a de ce musicien deux petits traités de musique, à l'usage des élèves du Gymnase de Géra ; le premier a pour titre : *Compendium musicum instrumentale*, Leipsick, 1651, in-8°, réimprimé en 1655, deux feuilles et demie. Le deuxième est intitulé : *Compendium musicum vocale*, Jéna, 1657, in-8°.

GLEICHMANN (Jean-Georges), bourgmestre et organiste à Ilmenau, dans la Thuringe, naquit à Steitzen, près d'Eisfeld, le 22 décembre 1685. Après avoir reçu des leçons d'orgue et de clavecin de Zahn, organiste de Hildbourg, il fut lui-même nommé organiste à Schaickau, près de Cobourg, en 1706 ; puis il fut appelé à Ilmenau, en 1717. En 1744, on le choisit pour être bourgmestre de ce lieu. Après cette époque, on n'a plus de renseignements sur lui. Gleichmann inventa, à l'âge de vingt-quatre ans (en 1709), un clavecin-viole qui a été imité par un de ses parents, nommé Reisch, en 1758. Plus tard, il fit aussi un clavecin-luth, monté de cordes de boyau qui étaient pincées par des crochets. C'est ce dernier instrument que Dietz a renouvelé depuis lors par un mécanisme tout nouveau, sous le nom de *claviharpe*, et en substituant aux cordes de boyau des cordes métalliques filées de cannetille.

GLEICHMANN (Jean-André), directeur de musique à la cour du duc de Hildburghausen, est né à Bockstadt, le 13 février 1775. Dans sa jeunesse, ses études ne se sont pas bornées à la musique ; il a reçu une bonne éducation littéraire et scientifique. On connaît peu de compositions de cet artiste ; celles qu'on peut citer sont : 1° *Verbesserte Melodie der Einsetzungsworte der heiligen Abendmahlen* (Mélodies corrigées des paroles de consécration de la sainte Cène), avec accompagnement d'orgue, Hildbourg et Brunswick. Cet ouvrage est estimé en Allemagne. 2° Deux recueils de *Lieder*, avec accompagnement de piano. 3° Pot-pourri pour piano et clarinette ou violon, Hildburghausen. 4° Cantates religieuses pour des chœurs de voix d'hommes, n°s 1 et 2. Hildburghausen, Kesselring, 1837-1840. En partition. 5° Cantate pour la fête de la Réformation, à quatre voix et orchestre. Meiningen, 1838. C'est particulièrement comme critique que M. Gleichmann occupe une place distinguée parmi ses compatriotes. La plupart de ses articles en ce genre ont paru dans la *Gazette musicale* de Leipsick. Les principaux sont : 1° *Recherches sur la théorie du troisième son (au grave)*, ann. 1805, pag. 277. 2° Sur la *manière* et la

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

mode dans la musique pratique, particulièrement dans l'exécution sur le violon, ann. 1814, p. 173. 3° Sur l'invention de l'*Aeoline* ou de l'*Aeolodicon*, 1820, p. 505. 4° Exposé de quelques principes posés par les anciens Grecs dans la musique, 1822, p. 193. 5° Observations sur la musique considérée comme science, 1828, p. 729, deuxième partie, 1830, p. 839. 6° Du mérite de la musique d'église, 1831, p. 837. Plusieurs articles du même auteur ont été publiés dans la *Cæcilia;* le plus considérable consiste dans des *Observations sur la prétendue influence du climat sur la voix humaine* (t. XII, p. 169).

GLEISSNER (François), né à Neustadt en 1760, était, vers 1800, musicien de la chapelle de l'électeur de Bavière. Il fut envoyé fort jeune au séminaire d'Amberg, et y montra de rares dispositions pour la poésie et pour la musique. Doué d'une belle voix, il chantait au chœur; plus tard il y joua la partie de contrebasse. Il n'était âgé que de dix-huit ans lorsqu'il écrivit, en 1778, un *Requiem* pour la mort du prince électoral Maximilien-Joseph de Bavière. Quelques années après, il se rendit à Munich pour y achever ses études de philosophie. Il y compléta ses connaissances dans la musique. Cet artiste s'est fait connaître avantageusement et par ses compositions, et par l'invention de la gravure de la musique sur pierre, dont il dut l'idée aux recherches et aux procédés de Senefelder pour la lithographie. Les plus grandes difficultés qu'il rencontra pour l'emploi de ses procédés consistaient dans la forme et dans les fonctions de la presse; ces difficultés furent levées par l'éditeur de musique Falter, de Munich, avec qui Gleissner s'associa. Le premier ouvrage imprimé par ce procédé fut un recueil de six chansons avec accompagnement de piano, composé par ce dernier; il parut à Munich, chez Falter en 1798. En 1799, Gleissner suivit M. André à Offenbach et y fonda un grand établissement d'imprimerie lithographique pour le compte de cet éditeur; on sait que cet établissement est devenu par la suite un des plus florissants de l'Europe. Plus tard, Gleissner fit aussi des voyages à Vienne, dans le but de propager son invention de la lithographie de la musique. De retour à Munich, il y fut nommé membre de la commission royale pour la répartition des contributions directes, et inspecteur de l'imprimerie. Il occupait encore ces emplois en 1815. Le *Lexique de musique* de Schilling, qui ne contient pas même ces détails biographiques sur Gleissner, dit que ses compositions sont estimées en Allemagne, mais ne sont pas connues en France. Au nombre de ses ouvrages on compte : 1° Symphonies faciles, œuvre premier, nos 1, 2, 3, Offenbach, André. 2° *Idem* pour deux violons, alto, basse, deux hautbois et deux cors, op. 15, Vienne, Haslinger. 3° Six pièces pour flûte, trois clarinettes, deux cors et basson, Offenbach, André. 4° Trois quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 13, Vienne, Haslinger. 5° Quatuors pour flûte, violon, alto et basse, op. 38, Leipsick. 6° Six duos pour deux flûtes, op. 12, Vienne, Haslinger. 7° Des variations pour flûte. 8° Des duos faciles pour deux cors ou deux trompettes, Munich, Falter. 9° Deux œuvres de sonates pour piano et violon, Vienne, Haslinger. 10° Plusieurs recueils de petites pièces pour le piano, *ibid.* 11° Des menuets, des allemandes et des valses, Vienne et Munich. 12° Six messes brèves et offertoires à quatre voix, orchestre et orgue, op. 2, Augsbourg, Lotter. 13° *Der Pachtbrief* (le Bail), petit opéra, gravé en extraits pour le piano. 14° Quelques ballets héroïques représentés à Munich, et parmi lesquels on remarque *Paul et Virginie*. 15° *Agnès Bernauerin*, mélodrame qui a obtenu un brillant succès à Munich. 16° *Lazare*, oratorio, exécuté à Munich en 1795.

GLEITSMANN (Paul), maître de chapelle et valet de chambre du comte de Schwarzbourg à Arnstadt, naquit à Weissenfels, où son père était musicien de la ville. Le maître de concert Jean Bœhr lui enseigna la composition. Gleitsmann obtint sa nomination de maître de chapelle en 1690, et mourut le 11 novembre 1710. On a imprimé de ce musicien : *Concentus harmonicus, oder 20 Stücke für 2 Violinen und Cont.*, Nuremberg, 1703.

GLEITSMANN (...), luthiste et compositeur, vraisemblablement fils du précédent, naquit à Arnstadt, vers la fin du dix-septième siècle. En 1716, il étudiait le droit à Leipsick; il alla ensuite à Prague pour y perfectionner son talent dans la musique et fut placé comme musicien de chambre au service du prince de Würzbourg. Il y avait autrefois, chez Breitkopf, 12 *partite a Liuto solo*, et un trio pour luth, violon et basse, en manuscrit, de la composition de Gleitsmann.

GLETTINGER (Jean), organiste de l'église Sainte-Élisabeth, à Breslau, naquit en cette ville, le 20 août 1661. Son père, qui était musicien à Sainte-Marie-Madeleine, lui enseigna à jouer du clavecin, du violon, de la basse de viole, de la harpe et de plusieurs instruments à vent. En 1684, il voyagea dans la Po-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

logne prussienne, dans le Brandebourg, dans la Poméranie ; puis il s'établit à Dantzig, en 1685, comme musicien du conseil. De retour à Breslau, il fut nommé organiste à Sainte-Élisabeth, et occupa cette place jusqu'à sa mort, en 1739. Je possède en manuscrit dix fantaisies pour l'orgue, à deux claviers et pédale, composées par cet artiste.

GLETTLE (Melchior), maître de chapelle de la cathédrale d'Augsbourg, naquit à Bremgarten, en Suisse, dans la première moitié du dix-septième siècle. On a imprimé de ce maître : 1° *Expeditionis musicæ classis I. Motettæ sacræ concertatæ* 36 ; 18 *vocales tantum absque instrumentis ;* 18 *vocales ac instrumentis simul ; potissimum* 2, 3, 4, 5, *cum nonnullis* 6, *duabus* 7, *et una* 8 *voc.* Opus 1, August., 1667, in-4°. 2° *Ejusdem classis II. Missæ* 5 *voc. concert. necessarium, et* 5 *instrum. concert. ad libitum, cum capella* 5 *vocum*, ibid., 1667. 3° *Ejusdem classis III. Psalmi breves, breviores, brevissimi,* 5 *voc. concert. necess. et* 5 *instr. concert. ad libit.*, ibid., 1667. 4° *Ejusdem classis IV. Missæ concertatæ* 5 *vocibus conc. necess.* 5 *instrum. concert. ad libit.*, 5 *ripienis seu pleno choro ; addita una ab* 8 *vocib. et* 7 *instr., op. III*, ibid., 1670, in-4°. 5° *Ejusdem classis V. Motettæ* 36 *a voce sola et* 2 *violinis, cum aliis quoque instr.*, ibid., 1667. 6° *Musica generalis latino-germanica, oder neue lateinische und teutsche weltlichen Mus. conc. von.* 1, 2, 3, 4, 5 *Stimmen, theils mit* 2 *Violinen ad libit., samt* 2 *Sonaten und* 36 *Trompeter-Stücklein, auf* 2 *Trompetten-Marinen*, ibid., 1674, in-4°. 7° *Musicæ generalis latino-germanicæ classis II, oder neue lateinisch und teutschen weltlicher musikalischer Concerten, anderer Theil, von* 2 *und* 3 *Stimmen, ohne Instrum., Opus VIII. posthumum II*, ibid., 1684. 8° *Psalmi* 18 *omnibus totius anni dominicis ac festis ad vesperas concinnendi,* 3 *voc.*, ibid., 1685.

GLIMES (Jean-Baptiste-Jules **DE**), né à Bruxelles, le 24 janvier 1814, fut envoyé, à l'âge de six ans, à l'École royale de musique de cette ville, et y apprit le solfége, puis les éléments du piano. Il reçut ensuite quelques leçons d'harmonie de M. Charles-Louis Hanssens, d'après la méthode de Reicha (*voyez* ce nom). Enfin, lorsque l'auteur de cette notice fut appelé à Bruxelles pour y occuper les places de maître de chapelle du roi des Belges et de directeur du Conservatoire, de Glimes devint un de ses élèves et refit, sous sa direction, des études de composition. Ses progrès furent rapides, et il put bientôt occuper la position de répétiteur du cours. Après le mort de Cassel (*voyez* ce nom), M. de Glimes fut chargé par intérim de l'enseignement du chant au Conservatoire pendant les années 1837 et 1838. En 1839, il fut professeur-adjoint de Géraldy (*voyez* ce nom) pour cette partie de l'art, dans la même école ; mais il quitta cette position, en 1840, pour se livrer à la composition et faire des cours particuliers de chant et d'accompagnement. Il a eu l'honneur de donner des leçons de chant au prince Albert de Saxe-Cobourg, pendant son séjour à Bruxelles. En 1842, il est allé à Londres comme professeur de chant, et depuis lors il a passé alternativement une partie de l'année dans cette capitale, et l'autre partie à Bruxelles, puis il s'est fixé de nouveau dans cette dernière ville. Professeur distingué, et l'un des meilleurs accompagnateurs au piano de l'époque actuelle, M. de Glimes s'est aussi fait connaître comme compositeur de romances et de mélodies charmantes, où l'on remarque un goût fin dans les idées et dans la forme, une harmonie distinguée et l'expression juste de la parole. La plupart ont été publiées à Paris et à Bruxelles. Parmi celles qui ont eu le succès le plus décidé, on remarque celles-ci : *le Papillon ; la Neige ; A une Femme ; une Nuit d'été ; Laisse-toi donc aimer ; Rose et papillon ; la Tombe et la Rose ; le Prisonnier et l'Hirondelle ; ô ma Charmante ; l'Extase ; Dieu qui sourit ; Étoile de l'amour ; Tu vas partir ; Belle épousée*, à deux voix ; *l'Oiseau bleu*, idem ; *le Pays inconnu*, idem ; etc., etc. Il a fait exécuter, à la Société de l'hôtel d'Angleterre, à Bruxelles, une ouverture à grand orchestre ; une ouverture, pour le drame *Artevelde*, a été exécutée au grand théâtre de Bruxelles. M. de Glimes a écrit aussi *la Maison inhabitée*, ballet, au même théâtre ; *Tobie*, trio à trois voix ; *les Trois sœurs*, trio pour trois voix de soprano ; *les Tyroliennes*, quatuor de chant, etc., etc. Il a formé une belle bibliothèque de musique composée de *huit cents* grandes partitions, de beaucoup d'autres pour le piano, d'un grand nombre d'œuvres manuscrites des maîtres les plus célèbres, dont quelques-unes autographes, et d'une nombreuse collection d'ouvrages théoriques et historiques.

GLINKA (Michel **DE**), compositeur russe, naquit en 1804, d'une famille noble et riche, dans une terre près de Smolensk. Bercé par les mélodies si originales de sa patrie, il conçut pour elles, dès son enfance, un goût passionné qui ne s'est pas affaibli par la suite, et qui a exercé sur son talent une influence considéra-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ble. On ignore le nom du maître qui dirigea ses premières études musicales : il était âgé de dix-huit ans lorsqu'il reçut, à Moscou, des leçons de piano de Field, et c'est à ce maître de la bonne école d'autrefois qu'il fut redevable de l'exécution élégante autant qu'expressive qu'il eut, dans sa jeunesse, sur cet instrument. Homme de plaisir et jouissant, par les avantages de la naissance et de la fortune, de tous les agréments réservés en Russie aux membres de la haute société, M. de Glinka ne considéra d'abord la musique que comme *un art d'agrément*, suivant l'expression usitée dans le monde. Son heureux instinct lui inspirait des mélodies où se révélait un sentiment très-fin de cet art : elles se répandaient chez les amateurs, et les éditeurs s'empressaient de les publier. Le pianiste et compositeur distingué Henselt a pris quelques motifs de ces mélodies comme thèmes de plusieurs morceaux de piano. Glinka laissa aussi mettre au jour de jolies inspirations pour cet instrument sur lequel il brillait.

Après avoir résidé quelque temps à Varsovie, d'où il ne s'éloigna que par suite des événements de 1830, il obtint de son gouvernement l'autorisation de se rendre en Italie. Il séjourna d'abord à Vienne pendant plusieurs mois, puis il se rendit à Venise, où il s'arrêta pour jouir de la vie facile et polie de cette reine de l'Adriatique. A Milan, il publia des *canzones* italiens ; des divertissements pour piano et instruments à cordes sur des thèmes de Bellini et de Donizetti ; une sérénade pour piano, harpe, cor, basson, alto, violoncelle et contrebasse, sur des motifs d'*Anna Bolena* ; un sextuor original pour piano, deux violons, alto, violoncelle et contrebasse ; des variations brillantes et des rondeaux pour piano seul, sur des thèmes de la *Somnambule* de Bellini, enfin, des danses pour piano à quatre mains. En 1833, M. de Glinka était à Naples et y charmait les salons par son talent de pianiste, par ses cantilènes que chantait Iwanoff, alors dans la possession complète de son admirable voix de ténor, et par la manière dont le compositeur les accompagnait. En 1836, il était de retour à Pétersbourg, après s'être arrêté quelque temps à Berlin, où Dehn lui donna des leçons de contrepoint. Un changement considérable s'était alors opéré en lui : de délassement que la musique était autrefois, elle était devenue pour lui une chose sérieuse, parce qu'il avait compris qu'il était destiné à y occuper un rang d'artiste par son talent. Le désir de révéler à sa patrie ce talent par une grande composition lui fit entreprendre l'opéra en langue russe dont le titre traduit est : *la Vie pour le Czar*. Plusieurs années furent employées par M. de Glinka à la composition de cet ouvrage, qui fut représenté, en 1839, au théâtre du Grand-Opéra de Saint-Pétersbourg. Un succès d'enthousiasme l'accueillit, et l'auteur fut placé immédiatement par l'opinion publique au rang des plus célèbres compositeurs. La cour impériale avait pris intérêt à la mise en scène de l'œuvre patriotique de M. de Glinka, et rien n'avait été négligé pour donner de l'éclat à sa représentation. Léonoff, fils naturel du célèbre pianiste Field, ténor et bon musicien, une cantatrice russe dont l'éducation avait été faite en France, et qui fut connue à Paris sous le nom de mademoiselle Verteuil, madame Stepanowa, seconde femme, et le bassiste Péterof, chantèrent convenablement les rôles ; les chœurs furent très-bien exécutés, et l'orchestre, dirigé avec soin par Cavos, artiste italien de beaucoup de mérite, rendit avec exactitude les intentions du compositeur.

A la première partition de M. de Glinka succéda un grand opéra en cinq actes, *Rouslann et Lioudmila*, dont le sujet, pris dans l'histoire ancienne des Russes et des grands-ducs de Kiew, est populaire chez les Russes par le poëme de Pouschkine. Quoique cette composition ait été bien accueillie, le succès n'eut pas autant d'éclat que celui de *la Vie pour le Czar*. La faveur dont l'auteur jouissait à la cour impériale lui fit obtenir l'autorisation de faire de nouveaux voyages dans le midi de l'Europe. M. de Glinka était âgé de quarante ans lorsqu'il arriva à Paris, en 1844. Inconnu de tous, à l'exception de quelques artistes qui avaient visité la Russie, il voulut prendre position en France parmi les compositeurs renommés, et le seul moyen qui lui fut offert consista à donner un concert pour y faire entendre quelques fragments de ses œuvres. A cet effet, il loua la salle de Herz, y fit réunir un orchestre sous la direction de M. Tilmant, et y fit entendre quelques morceaux de peu d'importance qui ne pouvaient donner qu'une idée fort imparfaite de ses grands ouvrages. Le public, qui n'entendait pas les paroles et ne connaissait rien des situations dramatiques auxquelles appartenaient les choses qu'il entendait, trouva cette musique ennuyeuse, et les artistes ne considérèrent M. de Glinka que comme un arrangeur habile des mélodies de son pays, dont il a fait, en effet, un emploi très-large dans ses deux opéras.

Trompé dans son attente, et blessé qu'on

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

l'eût jugé avec précipitation d'une manière défavorable, dans une ville dont l'opinion lui avait paru importante, il partit vers le milieu de 1845. Au mois de juillet de la même année, il était à Valladolid, et au mois d'octobre il arriva à Madrid. L'objet de son voyage était de recueillir dans la péninsule une riche collection de mélodies populaires du pays. Homme du monde et ami du plaisir, il passa plusieurs années en Espagne, dans le *dolce far niente*, ou n'ayant d'autre occupation que celle de collectionneur et d'arrangeur d'airs populaires. Ses amis voyaient avec regret s'écouler le temps sans qu'il produisît rien de sérieux pour l'art; mais il était dans une de ces phases de dégoût qui sont plus fréquentes qu'on ne pense, même chez les artistes qui n'ont connu que le succès. M. de Glinka ne retourna en Russie qu'à la fin de 1852 : alors il parut se réveiller et vouloir rentrer avec activité dans la carrière où il s'était précédemment distingué. Un changement se fit bientôt dans sa position, car l'empereur de Russie lui confia la direction de sa chapelle et de l'Opéra. Ses nouvelles fonctions lui inspirèrent le goût de la musique d'église; il écrivit plusieurs œuvres de ce genre, au nombre desquelles était une messe avec orchestre à laquelle il mettait la dernière main lorsque la mort le surprit à Berlin, le 15 février 1857, à l'âge de cinquante-trois ans. Sa perte est regrettable pour les progrès de la musique en Russie; car, quel que soit le jugement que portera la postérité des deux grands ouvrages qui ont fait sa réputation chez ses compatriotes, elle ne pourra méconnaître dans sa musique un caractère tout spécial qui s'éloigne des tendances et des formes de la musique des écoles française, italienne et allemande, de toutes les époques. Les partitions réduites pour le piano de *la Vie pour le Czar*, et de *Rouslann et Loudmila*, ont été gravées à Saint-Pétersbourg, où l'on s'occupe de la publication des œuvres posthumes de M. de Glinka.

GLIRO (Jean-François), compositeur du seizième siècle, né à Bari, dont on trouve quelques compositions dans le *Primo libro a due voci di diversi autori di Bari*, publié à Venise, en 1585, par De Antiquis.

GLISS (Jean), bon facteur d'orgues à Nuremberg, dans la première moitié du dix-huitième siècle, a construit dans l'église luthérienne de cette ville, en 1737 et 1738, un orgue de trente et un registres avec deux claviers et pédales.

GLOEGGL (François-Xavier), maître de chapelle de l'église cathédrale de Linz, naquit dans cette ville, le 21 février 1764. Bénédict Kraus fut son maître de chant; il apprit le violon sous la direction de Freudenthaler et d'Antoine Hoffmann, et chez le tromboniste Messerer, à Vienne. Il n'était âgé que de dix-huit ans lorsqu'il fut nommé directeur de musique au théâtre de Linz; quelques années après, il ouvrit une école publique de musique dans cette ville. Sa nomination de maître de chapelle de la cathédrale lui fut accordée en 1790. Parvenu à l'âge de soixante-huit ans, Gloeggl a célébré en 1802 son jubilé de 50 ans comme directeur de musique. On a de cet artiste les ouvrages dont voici les titres : 1° *Musikalische Monatschrift* (Journal mensuel de musique), Linz, 1803. Quatre numéros seulement ont paru dans les mois de juillet, août, septembre et octobre. Cette publication, n'ayant point de succès, fut alors arrêtée. 2° *Ein musikalische Blatter zur Zeit* (Petite feuille périodique musicale), Linz, 1810, in-8°. Ce journal n'a eu qu'une année d'existence. 3° *Erklarung des musikalischen Haupt-zirkels* (Explication claire du domaine supérieur de la musique), Linz, 1810. Cet ouvrage est un petit traité d'harmonie. 4° *Allgemeines musikalischer Lexikon, aus den bewahrtesten Schrifstellern gesammelt* (Dictionnaire général de musique en quatre livraisons, recueilli d'après les meilleurs auteurs), Linz, 1822, in-8°, livre qui n'a point été achevé et n'a pas été mis dans le commerce, n'ayant été imprimé que jusqu'à la page 248. Il s'en trouve quelques exemplaires en cet état entre les mains de plusieurs artistes à Vienne et dans plusieurs autres villes de l'Autriche. 5° *Musikalish Notizen* (Notices musicales). Cet écrit devait être une sorte de journal paraissant à des époques indéterminées : il n'en a paru que trois numéros. 6° *Der musikalische Gottesdienst, oder Anleitung wie dieser nach höchster Vorschrift solle gehalten werden*, etc. (Le service divin en musique, ou introduction à sa connaissance, d'après les meilleurs ouvrages connus, etc.), Linz, 1822. Gloeggl a laissé en manuscrit plusieurs autres productions.

GLOEGGL (François), fils du précédent, né à Linz vers 1788, est élève de son père pour la musique. Fixé à Vienne, il s'y est livré à l'enseignement et a publié plusieurs ouvrages méthodiques. Il est archiviste et secrétaire de la Société des amis de la musique de l'empire d'Autriche, et directeur de musique à l'église de Saint-Paul. Les ouvrages de François Gloeggl ont été attribués à son père par plusieurs auteurs; ce sont ceux dont voici les titres :

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

1° *Allgemeine Anfangsgründe der Tonkunst* (Éléments généraux de la musique), Vienne, chez l'auteur, in-8°. André a publié une édition de cet ouvrage, à Offenbach (sans date), in-8°. 2° *Kurzgefasstes Schulbuch der Tonkunst* (Manuel abrégé de musique à l'usage des écoles), Vienne, chez l'auteur, in-4°. 3° *Musikalische Zeitung für die Oesterreichischen Staaten* (Gazette musicale des États autrichiens), Vienne, chez l'auteur, première année, 1812, in-4°; deuxième année, 1813. Cette deuxième année n'a pas été achevée; elle finit au treizième numéro. 4° *Kirchen Musik-Ordnung; erklarendes Handbuch des musikalischen Gottesdienst für Kappelmeister, Regenschori, Sänger und Tonkünstler* (l'Ordre de la musique d'église; manuel instructif du service divin pour les maîtres de chapelle, les directeurs de chœur, les chanteurs et les musiciens), Vienne, chez l'auteur, 1828, in-4°. Cet ouvrage semble n'être qu'une nouvelle édition du livre de François-Xavier Glœggl sur le même sujet. 5° Calendrier musical pour les États autrichiens, Vienne, 1842, in-8°.

GLOESCH (Charles-Guillaume), fils de Pierre Glœsch, hautboïste de la musique de chambre du roi de Prusse, naquit à Berlin en 1732, et apprit, sous la direction de son père, à jouer de la flûte et du clavecin. Vers 1765, il fut attaché au prince Ferdinand de Prusse, comme musicien de la chambre et comme maître de clavecin de la princesse. Il est mort à Berlin, le 21 octobre 1809, à l'âge de 77 ans. Cet artiste a composé la musique de deux petits opéras : 1° *la Fête des Vertus et des Grâces*, en 1773. 2° *Der Bruder Graurok und die Pilgerinn* (le Moine gris et la Pèlerine); ce dernier a été publié en extrait pour le piano chez Rellstab, à Berlin. Les œuvres de musique instrumentale composées par Glœsch sont : 1° Marche variée pour plusieurs instruments, Berlin, 1779. 2° Six duos pour flûte ou violon et basse, op. 1, *ibid.*, 1779. 3° Trois concertos pour flûte, opera 2. 4° Six sonatines pour clavecin, op. 3, 1780. 5° Vaudeville de *Figaro*, varié pour clavecin, Amsterdam.

GLOGGNER (Gothard), né le 7 septembre 1765, à Kreut, en Bavière, reçut son instruction littéraire et musicale chez les Bénédictins de Tegernsée, entra dans cet ordre en 1781, et fut ordonné prêtre le 18 octobre 1789. L'abbé du monastère ayant remarqué les heureuses dispositions de Gloggner pour la musique, lui fit donner des leçons de composition par Michl, maître de chapelle du prince électoral de Bavière; ses progrès furent rapides. Gloggner a écrit pour son couvent plusieurs messes et cantates d'église qui se sont fait remarquer par leur style facile et agréable. Après la suppression du monastère de Tegernsée, Gloggner s'est occupé de l'instruction de la jeunesse de ce lieu. Il vivait encore en 1817.

GLOVATZ (Henri), facteur d'orgues allemand du seizième siècle, vivait à Rostock, vers 1590. Il y construisit, en 1593, un orgue de trente-neuf jeux, dont on trouve la description dans les *Syntagm. mus.* de Prætorius, t. II, p. 64.

GLUCK (Jean), diacre à Markswœrzenbach, sur la Saale, naquit à Plauen dans la première moitié du dix-septième siècle. Ce musicien a écrit sept morceaux dans le style madrigalesque, pour les sept dernières paroles de Jésus-Christ sur la croix; l'ouvrage a pour titre : *Heptalogus Christi musicus, musicæ ecclesiasticæ prodromus, oder musikalischen Betrachtung den 7 Worte Christi am Creutz gesprœchen, als ein Vortrab einer geistlichen Kirchenmusik*, Leipsick, 1660. La même idée a servi de thème à J. Haydn, plus d'un siècle après, pour un de ses plus beaux ouvrages.

GLUCK (Christophe-Willibald), illustre compositeur dramatique, partage avec plusieurs grands hommes la singulière destinée d'avoir illustré le cours d'une vie dont les circonstances les plus importantes ont été longtemps inconnues et ont donné lieu aux assertions les plus contradictoires. Le *Lexique allemand de la conversation*, d'après Forkel, et la *Biographie universelle* des frères Michaud, disent qu'il naquit, en 1714, dans le Haut-Palatinat, sur les frontières de la Bohême; Lipowsky, dans son *Lexique des musiciens de la Bavière*, place la date de sa naissance au 14 février 1712, et ajoute qu'il dut le jour à des parents obscurs et pauvres du Palatinat; j'ai suivi cette indication dans la première édition de mon livre. Le P. Diabacz, de l'ordre des Prémontrés, au couvent de Strahow, en Bohême, publia, dans la septième partie de la *Statistique de la Bohême*, un essai sur les artistes de cette partie de l'empire d'Autriche, dans lequel il établissait que Christophe Gluck était né en 1714, à Weidenwangen, dans le Haut-Palatinat, où son père était chef des gardes-chasse du prince de Lobkowitz. Gerber suivit ce renseignement dans son *Nouveau Lexique des artistes musiciens* (t. II, col. 344) Le même P. Diabacz donna ensuite (1815) son *Lexique général et historique des*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

artistes de la Bohême (1), où il ajoutait au prénom de Christophe, connu jusqu'alors, celui de Willibald, et disait que Gluck était né le 4 juillet 1714, à Weidenwang, que son père se nommait *Alexandre* et sa mère, *Walburge*. Dans l'article *Gluck* du *Dictionnaire* de Schilling (2), la date du 4 juillet 1714 est répétée, mais le prénom de Willibald est supprimé, ainsi que ceux des parents de l'artiste.

Un document qui renversait toutes ces données parut, en 1832, dans un journal qui se publiait à Munich sous le titre de : *Feuille bavaroise pour l'histoire, la statistique, la littérature et l'art* (3) : il fut répété par plusieurs autres. Ce document, découvert par un curé de Neustadt, sur la Naab, nommé *Lintl*, est un acte de baptême par lequel il paraissait que Gluck était né dans ce village, en 1700. Il est ainsi conçu : *25 martii anno 1700 baptizatus est à me M. Andrea Dozler, cooperator, Joannes Christophorus, Joannis Adami Gluck, venatorii aulici et Annæ Catharinæ filius legitimus, tenante prænobili Domino Joanne Christophoro Pfreimbder de Bruckenthurn et Altensteinreith.* De ce document il résultait que Gluck serait né à Neustadt et non à Weidenwang; qu'il se serait appelé *Jean-Christophe* et non *Christophe-Willibald;* que son père se serait appelé *Jean-Adam* au lieu d'*Alexandre*, et sa mère *Anne-Catherine* au lieu de *Walburge;* enfin, qu'il serait né quatorze ans avant l'époque indiquée par Forkel, Dlabacz et leurs copistes. Gassner s'empressa de recueillir cette version nouvelle pour le supplément du *Lexique* de Schilling; mais il est revenu à celle de Dlabacz et de Schilling dans son *Dictionnaire universel de musique* (4). Le fait est que le document découvert par le curé de Neubaus se rapporte à un individu différent du grand artiste connu par les belles créations admirées dans toute l'Europe : cette vérité est démontrée par deux autres documents originaux qui existaient dans la précieuse collection d'Aloïs Fuchs, qui fut chanteur de la chapelle impériale et employé de la chancellerie de la guerre, à Vienne. Le premier de ces monuments historiques est un certificat de vie délivré à Gluck par le marquis de Noailles, ambassadeur à Vienne, et dans lequel on lit :

« Nous, Emmanuel-Louis, marquis de Noail-
« les..., certifions à tous ceux à qui il appar-
« tiendra que *Christophe Gluck, né le deux*
« *juillet mil sept cent quatorze*, compositeur
« et directeur de la musique de Sa Majesté Im-
« périale, demeurant en cette ville, rue de Ca-
« rinthie, paroisse Saint-Étienne..., est ac-
« tuellement vivant, pour s'être présenté
« aujourd'hui devant nous, à l'effet d'obtenir
« le présent certificat de vie, qu'il a signé
« avec nous. En foi de quoi, etc... Fait à
« Vienne, en notre hôtel, le huit octobre mil
« sept cent quatre-vingt-cinq. » L'autre document est l'extrait des registres de la paroisse de Weidenwang, près de Neumarkt, en cette forme :

Baptizans.	Baptizatus	Parentes	Levantes
Simon Palst, 4 juli 1714.	Christophorus Willibaldus.	Alexander Glück uxor Walburga venat.	Christoph. Fleischmann hospes in Weidenwang.

Il résulte de cette pièce que la date du 4 juillet, donnée par Dlabacz et adoptée dans le *Lexique* de Schilling comme celle de la naissance de Christophe-Willibald Gluck, est celle du jour de son baptême. Enfin, des deux documents qui viennent d'être cités, et qui ont été publiés pour la première fois dans la *Gazette générale de musique de Leipsick*, n° 10 de l'année 1832, il est prouvé que l'illustre compositeur naquit le 2 juillet 1714, que ses prénoms étaient Christophe-Willibald, que son père se nommait Alexandre, sa mère, Walburge, et, enfin, que le lieu de la naissance fut Weidenwang, près de Neumarkt, dans le Haut-Palatinat, aux frontières de la Bohême.

Antoine Schmid, savant conservateur de la Bibliothèque impériale de Vienne, a publié, en 1854, une monographie de la vie et des œuvres de Gluck dans laquelle il a porté les soins minutieux qu'on remarque dans tous ses ouvrages. J'emprunte à ce livre des renseignements sur la jeunesse de ce grand artiste qui n'ont pas été connus antérieurement à cette publication. Les premières années de son enfance se passèrent dans la seigneurie d'Eisenberg, qui appartenait au prince de Lobkowitz, dont Alexandre Gluck était serviteur. Il reçut sa première instruction élémentaire dans l'école de ce lieu. A l'âge de douze ans, il fut envoyé au Collége des Jésuites dans la petite ville de Kommotau et y fit ses études entre les années 1726 et 1732. Il y reçut des leçons de ch nt, de violon, de clavecin et d'orgue, et fut employé à chanter au chœur dans l'église

(1) *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen, etc.* Prague, 1815, 4°, 1er vol. col., 169.

(2) *Universal Lexikon der Tonkunst.* T. III, p. 254.

(3) *Bayrischen Blatter für Geschichte, Statistik, Literatur und Kunst*, 1832. n° 21.

(4) *Universal Lexikon der Tonkunst.* Stuttgart, 1849, grand in-8.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de Saint-Ignace. Dans l'année 1732, Gluck, parvenu à l'âge de dix-huit ans, se rendit à Prague, dans le but d'y continuer ses études musicales. En allant chanter et jouer du violon dans les églises de cette ville pour gagner quelque argent, il fut remarqué dans celle du couvent polonais de Sainte-Agnès par le P. Czernohorsky, grand musicien qui fut le maître du célèbre organiste Seger. Gluck se perfectionna, sous sa direction, dans l'art du chant et apprit à jouer du violoncelle, qui devint son instrument favori. Les dimanches et fêtes, il allait de village en village chanter dans les églises, et jouer du violon pour la danse des paysans; et de temps en temps il donnait de petits concerts dans les villes les plus importantes du pays et s'y faisait entendre sur le violon. En 1736, il se rendit à Vienne, où vivaient encore, lorsqu'il y arriva, les célèbres maîtres Antoine Caldara, Jean-Joseph Fux, les frères François et Ignace Conti, ainsi que Joseph Porsile, musicien de la cour impériale, et compositeur distingué d'opéras. Le jeune artiste ne pouvait arriver dans des circonstances plus heureuses pour augmenter ses connaissances dans l'art.

Vers le même temps, le prince de Melzi, dont la résidence était à Milan, se trouvait dans la capitale de l'Autriche. Frappé de l'heureuse organisation de Gluck, qu'il avait rencontré dans le palais du prince de Lobkowitz, il l'engagea pour sa musique particulière et l'emmena à Milan, où il le confia aux soins de Jean-Baptiste Sammartini, compositeur et organiste de grand talent, pour qu'il complétât son instruction dans l'harmonie et dans le contrepoint. Après quatre ans d'études, Gluck se sentit en état d'écrire pour le théâtre. Son premier opéra, intitulé : *Artaserse*, fut représenté à Milan, en 1741; il fut suivi d'*Ipermnestre* et de *Demetrio*, à Venise (1742); de *Demofonte*, à Milan (1742); de l'*Artamene*, à Crémone (1743); de *Siface*, à Milan (1743); de l'*Alessandro nell' Indie*, à Turin (1744), et de la *Fedra*, à Milan (1744).

Toutes ces productions, ayant été bien reçues du public, mirent Gluck au rang de meilleurs compositeurs; sa réputation s'étendit, et l'administration de l'Opéra de *Hay-Market*, à Londres, l'appela, en 1745, pour écrire deux ouvrages. Il ne paraît pas que Gluck ait complétement réussi dans ces compositions, dont l'une avait pour titre : *la Caduta de' Giganti*, représentée le 7 janvier 1746, et dont l'autre était *l'Artamene*, joué à Crémone, en 1744. Hændel les ayant entendues, les déclara détestables, et depuis lors il manifesta toujours peu d'estime pour les talents de ce grand artiste. Il est vrai que, jusque-là, Gluck semblait avoir méconnu la destination de son génie; il avait obtenu des succès, mais dans une route qu'il avait trouvée tracée, et dans le style qui était alors en vogue en Italie. C'est à l'époque de son voyage en Angleterre qu'une révolution se fit dans son esprit, et qu'il commença à chercher la vérité dramatique pour laquelle il était né.

Une circonstance, indifférente en apparence, fut la cause de ce grand changement; la voici : indépendamment des deux opéras qu'on avait demandés à Gluck pour le théâtre de Londres, on l'avait engagé à arranger un *pasticcio*. On sait que ce sont des poëmes auxquels on adapte des morceaux de musique choisis dans d'autres opéras. Il prit donc dans tous ses ouvrages les morceaux qui avaient toujours été applaudis, et les arrangea avec le plus d'art et d'habileté qu'il put sur le poëme qui lui avait été donné, et qui s'appelait, à ce qu'on croit, *Pyrame et Thisbé*. A la représentation, Gluck fut étonné de voir que les mêmes morceaux qui avaient produit le plus grand effet dans les opéras pour lesquels ils avaient été composés, n'en faisaient pas, transportés sur d'autres paroles et adaptés à une autre action. En y réfléchissant, il jugea que toute musique bien faite a une expression propre à la situation pour laquelle elle a été composée, et que cette expression est une source d'effet plus riche et plus puissante que le plaisir vague dont l'oreille est chatouillée par un arrangement de sons bien combinés. Il conclut aussi de ce qu'il avait remarqué dans son *pasticcio* que la force du rhythme et de l'accent des paroles est un puissant auxiliaire pour le musicien, quand il sait en tirer parti. Il prit dès lors la résolution de renoncer au genre italien de son temps, dont on pouvait dire avec raison, comme l'abbé Arnaud, que l'*Opéra était un concert* dont le drame était le prétexte.

Dans un intervalle entre les représentations de ses opéras à Londres, Gluck avait fait un court voyage à Paris pour y entendre les opéras de Rameau, qui lui suggérèrent ses premières idées sur la déclamation du récitatif. Revenu à Londres, et après y avoir rempli ses engagements, il retourna en Allemagne par Hambourg et s'arrêta quelque temps à Dresde, vers la fin de l'année 1746.

De retour à Vienne, Gluck y composa quelques opéras et des symphonies (1). Il n'était

(1) Les thèmes de six de ces symphonies sont rapportés dans le *Catalogue thématique de la musique en vente chez Breitkopf*, à Leipsick, 1762.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

pas né pour ce dernier genre ; la musique n'était quelque chose pour lui que lorsqu'elle était appliquée non-seulement à des paroles, mais à une action dramatique. Pendant la durée de son séjour dans la capitale de l'Autriche, il chercha à réparer le vice de sa première éducation. La nature lui avait donné le goût de la littérature comme celui de la musique ; il se mit à travailler avec ardeur. L'étude de langues, la lecture des meilleurs ouvrages en tout genre, et la conversation des hommes de mérite fortifièrent ses idées sur la nécessité d'une réforme de la musique dramatique, et c'est de cette époque que ses ouvrages prirent insensiblement la teinte de son genre particulier. Le style de Gluck avait pris un caractère évidemment plus dramatique et plus grandiose dans *la Semiramide riconosciuta* qu'il écrivit à Vienne, en 1748, sur le poëme de Métastase : déjà son récitatif y est plus accentué que dans ses productions précédentes, et son harmonie y prend une teinte plus germanique.

En 1749, il fut appelé à Copenhague pour y composer une sérénade en deux actes, intitulée : *Filide*, à l'occasion du jour de naissance du roi Christian VII. La partition de cet ouvrage existe à la Bibliothèque royale de Berlin (1).

La réputation toujours croissante de Gluck le fit rappeler en Italie, en 1750 ; là il écrivit, pour le théâtre Argentina, à Rome, *Telemacco*, et *la Clemenza di Tito* ; à Naples, *il Trionfo di Camillo* ; et *l'Antigono*, à Rome. C'est dans le *Telemacco* que Gluck employa, dans un chœur, le motif qui lui a servi plus tard pour l'introduction de l'ouverture d'*Iphigénie en Aulide*. Ce motif avait été trouvé auparavant et traité par Feo, compositeur napolitain, dans une messe dont la partition manuscrite se trouve à la Bibliothèque du Conservatoire de musique à Paris. L'ouverture du même *Telemacco* est devenue celle d'*Armide* ; cette circonstance fait voir le cas qu'on doit faire des critiques de journaux ; car les gens de lettres et les *connaisseurs* du temps ne manquèrent pas de féliciter l'auteur d'*Armide* sur le ton chevaleresque qu'il avait si heureusement mis dans cette ouverture.

Dans les ouvrages dont on vient de parler, Gluck avait commencé la réforme de son style ; chaque nouvelle production de sa plume était un pas de plus dans la route qu'il s'était tracée. C'est dans ces idées qu'il écrivit, à Vienne, de 1761 à 1764, *Alceste*, *Pâris et Hélène* et *Orphée*. Pour achever la révolution musicale qu'il avait entreprise, il avait besoin d'un poëte qui comprît ses idées, qui voulût s'y prêter, et qui eût assez de talent pour le faire avec succès. Il rencontra tout ce qu'il pouvait désirer dans Calzabigi, auquel il dut les pièces qui viennent d'être citées. Moins riches de poésie que les drames de Métastase, mais plus heureusement disposés pour la musique, les poëmes de ces opéras présentent des situations dramatiques du plus bel effet. Rien de plus favorable aux inspirations du musicien que les belles scènes où Alceste consulte l'oracle sur le sort de son époux, et se dévoue pour le sauver ; rien surtout n'est comparable au magnifique tableau du deuxième acte d'*Orphée*. C'est dans ce second acte que Gluck s'est élevé au plus haut degré du sublime où il soit jamais parvenu. Dès la première ritournelle, le spectateur pressent tout l'effet de la scène qui va se passer sous ses yeux. La gradation parfaite observée dans les sensations du chœur des démons, la nouveauté des formes, et surtout le pathétique admirable qui règne dans tout le chant d'*Orphée*, font de cette scène un chef-d'œuvre qui résistera à tous les caprices de la mode, et qui sera toujours considéré comme une des plus belles productions du génie.

Gluck a mis en tête de ses partitions d'Alceste et de Pâris et Hélène deux épîtres dédicatoires dans lesquelles il rend compte de ses idées sur la musique dramatique, et du plan qu'il a suivi dans ses ouvrages. Il est curieux de voir Gluck faire en quelque sorte lui-même l'histoire de ses idées sur la nature de l'Opéra. Je crois devoir donner ici ces deux morceaux, et je pense qu'on les verra avec plaisir, parce qu'ils sont de nature à mieux faire connaître les principes de cet artiste célèbre, que ne pourraient le faire des volumes de dissertations.

ÉPÎTRE DÉDICATOIRE D'ALCESTE.

« Lorsque j'entrepris de mettre en musique « l'opéra d'*Alceste*, je me proposai d'éviter « tous les abus que la vanité mal entendue des « chanteurs et l'excessive complaisance des « compositeurs avaient introduits dans l'Opéra « italien, et qui, du plus pompeux et du plus « beau des spectacles, avaient fait le plus ca- « nuyeux et le plus ridicule. Je cherchai à ré- « duire la musique à sa véritable fonction, « celle de seconder la poésie pour fortifier « l'expression des sentiments et l'intérêt des « situations, sans interrompre l'action et la « refroidir par des ornements superflus ; je crus « que la musique devait ajouter à la poésie ce

(1) Antoine Schmid a ignoré la circonstance de ce voyage de Gluck à Copenhague, et n'a pas eu connaissance de l'ouvrage qu'il y écrivit.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

« qu'ajoutent à un dessin correct et bien com-
« posé la vivacité des couleurs et l'accord heu-
« reux des lumières et des ombres, qui servent
« à animer les figures sans en altérer les
« contours. Je me suis donc bien gardé d'in-
« terrompre un acteur dans la chaleur du
« dialogue, pour lui faire attendre une en-
« nuyeuse ritournelle, ou de l'arrêter au mi-
« lieu de son discours sur une voyelle favorable,
« soit pour déployer dans un long passage
« l'agilité de sa belle voix, soit pour attendre
« que l'orchestre lui donnât le temps de re-
« prendre haleine pour faire un point d'orgue.

« Je n'ai pas cru non plus devoir ni passer
« rapidement sur la seconde partie d'un air,
« lorsque cette seconde partie était la plus im-
« portante, afin de répéter régulièrement
« quatre fois les paroles de l'air, ni finir l'air
« où le sens ne finit pas, pour donner au chan-
« teur la facilité de faire voir qu'il peut varier
« à son gré, et de plusieurs manières, un pas-
« sage.

« Enfin, j'ai voulu proscrire tous ces abus
« contre lesquels, depuis longtemps, se ré-
« criaient en vain le bon sens et le bon goût.

« J'ai imaginé que l'ouverture devait pré-
« venir les spectateurs sur le caractère de
« l'action qu'on allait mettre sous ses yeux, et
« leur indiquer le sujet; que les instruments
« ne devaient être mis en action qu'en propor-
« tion du degré d'intérêt et de passion, et qu'il
« fallait éviter surtout de laisser dans le dia-
« logue une disparate trop tranchante entre
« l'air et le récitatif, afin de ne pas tronquer à
« contre-sens la période, et de ne pas inter-
« rompre mal à propos le mouvement et la
« chaleur de la scène.

« J'ai cru encore que la plus grande partie
« de mon travail devait se réduire à chercher
« une belle simplicité, et j'ai évité de faire
« parade de difficultés aux dépens de la clarté;
« je n'ai attaché aucun prix à la découverte
« d'une nouveauté, à moins qu'elle ne fût na-
« turellement donnée par la situation, et liée
« à l'expression; enfin il n'y a aucune règle
« que je n'aie cru devoir sacrifier de bonne
« grâce en faveur de l'effet.

« Voilà mes principes; heureusement le
« poëme se prêtait merveilleusement à mon
« dessein. Le célèbre auteur d'*Alceste* (1),
« ayant conçu un nouveau plan de drame
« lyrique, avait substitué aux descriptions
« fleuries, aux comparaisons inutiles, aux
« froides et sentencieuses moralités, des pas-
« sions fortes, des situations intéressantes, le
« langage du cœur et un spectacle toujours
« varié. Le succès a justifié mes idées, et l'ap-
« probation universelle, dans une ville aussi
« éclairée (2), m'a démontré que la simplicité
« et la vérité sont les grands principes du beau
« dans toutes les productions des arts, etc. »

(1) Calzabigi.
(2) Vienne.

Il me semble qu'on ne peut lire cette sorte de profession de foi de Gluck, en ce qui concerne l'Opéra, sans être frappé des considérations suivantes : il était âgé de quarante-quatre ans lorsqu'il écrivit *Alceste*, où il se conforma pour la première fois aux principes qu'il expose dans son épître; jusque-là il avait suivi d'une manière plus ou moins absolue les formes arrêtées par les compositeurs italiens qui l'avaient précédé. Plus de vingt opéras écrits par lui, soit en Italie, soit en Angleterre, soit à Vienne, ne faisaient voir que de légères traces d'individualité, et depuis vingt et un ans il parcourait la carrière du théâtre lorsqu'il imagina d'y porter la réforme : n'est-il pas évident, d'après cela, que le talent de Gluck fut plutôt le résultat de la réflexion et d'une sorte de philosophie de l'art, que d'un penchant irrésistible, tel qu'il s'en est manifesté dans l'organisation de certains grands artistes? Remarquez, au reste, que ce n'est pas le premier exemple d'une grande et juste renommée fondée par suite de méditations tardives. Rameau, qui précéda Gluck, et qui fut aussi réformateur, avait près de soixante ans quand il écrivit son premier opéra. Jusque-là il s'était borné à réfléchir sur les défauts de la musique de son temps. La suite fera voir que Gluck n'entra que pas à pas dans sa route particulière, et qu'en continuant de se faire une philosophie de la musique dramatique, il apporta dans ses premières idées des modifications qui ont achevé d'imprimer à ses productions le cachet d'individualité auquel il a dû sa grande renommée. Remarquez encore que cette approbation dont il se vante n'était pas si universelle qu'il vient de le dire; car il va se plaindre tout à l'heure des critiques qu'on a faites de ses idées. Dans le fait, cette approbation s'était bornée à celle de quelques amis et de la cour de l'empereur, qui était fort habile en musique. Écoutons ce que Gluck va nous dire à ce sujet dans son épître dédicatoire de *Pâris et Hélène*.

« Je ne me suis déterminé à publier la musi-
« que d'*Alceste* que dans l'espoir de trouver des
« imitateurs. J'osais me flatter qu'en suivant
« la route que j'ai ouverte, on s'efforcerait de
« détruire les abus qui se sont introduits dans

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

« le spectacle italien, et qui le déshonorent. « Je l'avoue avec douleur, je l'ai tenté vainement jusqu'ici. Les demi-savants, les docteurs de goût, *i buongustai*, espèce malheureusement trop nombreuse, et de tout temps mille fois plus funeste au progrès des arts que celle des ignorants, se sont déclarés contre une méthode qui, en s'établissant, anéantirait leurs prétentions.

« On a cru pouvoir prononcer sur l'*Alceste* d'après des répétitions informes, mal dirigées et plus mal exécutées ; on a calculé, dans un appartement, l'effet que cet opéra pourrait produire sur un théâtre ; c'est avec la même sagacité que, dans une ville de la Grèce, on voulut juger autrefois, à quelques pieds de distance, de l'effet de statues faites pour être placées sur de hautes colonnes. Un de ces délicats amateurs, qui ont mis toute leur âme dans leurs oreilles, aura trouvé un air trop âpre, un passage trop dur ou mal préparé, sans songer que, dans la situation, cet air, ce passage, étaient le sublime de l'expression, et formaient le plus heureux contraste. Un harmoniste pédant aura remarqué une négligence ingénieuse ou une faute d'impression, et se sera empressé de dénoncer l'une et l'autre, comme autant de péchés irrémissibles contre les mystères de l'harmonie ; bientôt après une foule de voix se seront réunies pour condamner cette musique comme barbare, sauvage, extravagante.

« Il est vrai que les autres arts ne sont guère plus heureux, et Votre Altesse en devine la raison. Plus on s'attache à chercher la perfection et la vérité, plus la précision et l'exactitude deviennent nécessaires. Les traits qui distinguent Raphaël de la foule des peintres sont en quelque sorte insensibles ; de légères altérations dans les contours ne détruiront point la ressemblance dans une tête de caricature, mais elles défigureront entièrement le visage d'une belle personne : je n'en veux pas d'autre preuve que mon air d'Orphée, *Che faro senza Euridice?* Faites-y le moindre changement, soit dans le mouvement, soit dans la tournure de l'expression, et cet air deviendra un air de marionnettes. Dans un ouvrage de ce genre, une note plus ou moins soutenue, une altération de force ou de mouvement, un *appogiature* hors de place, un trille, un passage, une roulade, peuvent ruiner l'effet d'une scène tout entière. Aussi lorsqu'il s'agit d'exécuter une musique faite d'après les principes que j'ai établis, la présence du compositeur est-elle, « pour ainsi dire, aussi nécessaire que le soleil « l'est aux ouvrages de la nature ; il en est l'âme « et la vie ; sans lui, tout reste dans la confusion et le chaos : mais il faut s'attendre à rencontrer ces obstacles tant qu'on rencontrera « dans le monde de ces hommes qui, parce « qu'ils ont des yeux et des oreilles, n'importe « de quelle espèce, se croient en droit de juger « des beaux-arts, etc., etc. » Il y a loin, comme on voit, de ces plaintes amères aux enchantements de l'épître dédicatoire d'*Alceste*.

En 1765, Gluck fut chargé de composer la musique d'un opéra pour le mariage de Joseph II ; dans cet ouvrage (*il Parnasso confuso*), l'archiduchesse Amalie chantait le rôle d'Apollon ; les autres archiduchesses Élisabeth, Joséphine et Charlotte, représentaient les trois Grâces ; et l'archiduc Léopold était au clavecin. Gluck écrivit aussi pour la fête de l'empereur François Ier, dans cette même année, *la Corona*, action théâtrale de Métastase, qui fut aussi exécutée par les princesses de la famille impériale. Ce genre d'ouvrage ne convenait pas plus au talent de l'illustre compositeur que celui de l'opéra comique, qu'il traita plusieurs fois pour les divertissements de la Cour. Il se retrouva dans son domaine véritable lorsqu'il écrivit, en 1766, l'*Alceste*, de Calzabigi, qui fut représentée à Vienne, l'année suivante. En 1769, Gluck écrivit, pour la Cour de Parme, les intermèdes intitulés : *le Feste d'Apollo ; Bauci et Filemone*, et *Aristeo*.

Ce grand artiste, dont l'Allemagne et l'Italie admiraient les talents, n'était cependant pas encore satisfait des résultats qu'il avait obtenus dans ses derniers ouvrages. L'idée d'un poëme régulier, dont la musique ne ferait que fortifier les situations sans l'isoler de la pensée du poëte, occupait sans cesse son imagination. Il crut que la scène française était plus propre qu'une autre à réaliser son dessein, et il en parla au bailli du Rollet, qui se trouvait à Vienne en 1772, attaché à l'ambassade de France. C'était un homme d'esprit, qui avait le goût et l'habitude du théâtre, et qui, malgré ses préventions en faveur de l'Opéra français, fut vivement frappé des idées que lui présenta Gluck. Il les adopta avec chaleur, et de concert avec lui, choisit l'*Iphigénie* de Racine, comme le sujet le plus propre à réunir tout l'intérêt de la tragédie aux grands effets d'une musique passionnée et dramatique. Gluck se mit aussitôt à l'ouvrage, et, dès la fin de la même année, on fit à Vienne des répétitions d'essai du nouvel opéra.

Le bailli du Rollet écrivit alors à l'adminis-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tration de l'Opéra pour lui proposer d'engager le célèbre musicien à venir monter son ouvrage à Paris. Sa lettre, dans laquelle il entrait dans beaucoup de détails sur le nouveau système de musique dramatique qui avait été adopté dans la composition de l'*Iphigénie*, fut insérée dans le *Mercure de France*, au mois d'octobre 1772. Ce fut le premier signal de la fameuse polémique des *Gluckistes* et des *Piccinnistes*. Une autre lettre, écrite par Gluck lui-même au commencement de 1773, succéda à celle de du Rollet. Beaucoup d'opposition au projet d'une révolution musicale se rencontrait dans l'administration de l'Opéra; on eut recours à la Dauphine, Marie-Antoinette, qui avait été élève de Gluck, et toutes les difficultés furent levées. Après de nombreuses répétitions d'une composition que les musiciens français d'alors ne parvinrent à exécuter qu'avec beaucoup de peine, *Iphigénie en Aulide* fut représentée pour la première fois à l'Opéra le 19 avril 1774. Gluck était alors âgé de soixante ans; ainsi, c'est dans l'âge où les hommes de talent voient s'affaiblir la force de leur génie, que le sien brilla de son éclat le plus vif, et qu'il établit les bases les plus solides de sa réputation.

Cette musique vraie, pathétique, dont aucune autre jusque-là n'avait donné l'idée, fit un effet prodigieux sur les habitués de l'Opéra. Le public français y trouvait ce qu'il recherchait alors au théâtre : la vérité dramatique et beaucoup de respect pour les convenances de la scène. Les vieux admirateurs de la musique de Lulli et de Rameau regrettaient, il est vrai, le bon temps où les chants de *Bellérophon*, d'*Amadis* et des *Indes galantes* charmaient leur jeunesse; mais ils étaient en petit nombre. Les querelles des Bouffons (en 1753) avaient disposé les esprits à croire qu'on pouvait faire d'autre musique que la musique française de ce temps. Les littérateurs qui, à cette époque, donnaient le ton en toutes choses, se firent les prôneurs d'une innovation qui était favorable à leurs prétentions (1); la haute société fit le reste : car la cour protégeait Gluck, et l'on devait être de l'avis de la cour. Après *Iphigénie* vinrent *Orphée* et *Alceste*, qui furent traduits sur les partitions italiennes. Gluck y fit les changements qu'exigeait son nouveau système dramatique; *Alceste* y gagna. il n'en fut pas de même d'*Orphée*. Il n'y avait point, en France, de contralto pour chanter le rôle principal; il fallut transposer ce rôle et l'ajuster pour une *haute-contre*, ce qui ôtait à la musique le caractère de profonde mélancolie qui convenait si bien au sujet : c'était déjà un mal; mais ce n'était pas tout. Par un excès de complaisance pour Legros, l'acteur le plus renommé de cette époque, Gluck consentit à ajuster quelques traits de mauvais goût dans le rôle principal, ce qui est d'autant plus remarquable, que ce grand musicien n'avait jamais eu de ces sortes de condescendances, même lorsqu'il écrivait en Italie.

Tel qu'il est, cet ouvrage est néanmoins encore un chef-d'œuvre; aussi obtint-il, ainsi qu'*Alceste*, un succès d'enthousiasme. La réputation de Gluck était si bien établie, qu'on n'osait plus prononcer le nom d'un autre musicien. C'était une espèce de délire; on sollicitait la faveur d'être admis aux répétitions de ses ouvrages, comme on aurait pu le faire pour le meilleur spectacle. Les répétitions générales d'*Orphée* et d'*Alceste* furent les premières qu'on rendit publiques en France. L'affluence qui s'y porta fut immense; on fut obligé de renvoyer plusieurs milliers de curieux. Ces répétitions n'étaient pas moins piquantes par les singularités de l'auteur, ses boutades et son indépendance, que par la nouveauté de la musique. C'est là qu'on vit des grands seigneurs, et même des princes, s'empresser de lui présenter son surtout et sa perruque quand tout était fini; car il avait l'habitude d'ôter tout cela, et de se coiffer d'un bonnet de nuit avant de commencer ses répétitions, comme s'il eût été retiré chez lui. Il avait donné, en 1775, le petit opéra de *Cythère assiégée*, qui eut peu de succès; l'abbé Arnaud dit, à propos de cet ouvrage, qu'Hercule était plus habile à manier la massue que les fuseaux. Les amateurs de la vieille musique française reprochaient à l'*Iphigénie* de Gluck d'être trop italienne, tandis que d'autres, initiés à la connaissance des œuvres de Jomelli, de Traetta et de Piccinni, lui trouvaient le défaut contraire. Ces derniers, qui étaient en assez grand nombre et qui avaient quelque crédit, obtinrent qu'on fît venir Piccinni à Paris, et qu'on le chargeât de la composition d'un opéra. Cet adversaire était plus difficile à vaincre que Rameau et Lulli; aussi Gluck ne put-il se défendre de montrer de l'humeur, quand il eut appris qu'on avait donné à son antagoniste l'opéra de *Roland* à faire concurremment avec lui; il était alors à Vienne,

(1) « Toutes les musiques que je connais, écrivait l'abbé Arnaud, quelques jours après la première représentation d'*Iphigénie*, sont à celle de M. Gluck ce que les tableaux de genre sont aux tableaux d'histoire; ce que l'épigramme et le madrigal sont au poème épique; jamais on ne donna ce caractère de magnificence et de grandeur aux compositions musicales. »

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

où il venait de terminer son *Armide* (en 1777). Il avait commencé le *Roland*, mais l'engagement de Piccinni le fit renoncer à cet ouvrage, et il écrivit à ce sujet au bailli du Rollet, son ami, une lettre pleine d'expressions hautaines et dédaigneuses, qui fut insérée dans l'*Année littéraire*, et qui devint une déclaration de guerre en forme (1).

Deux partis violents se formèrent aussitôt : les gens de lettres s'enrôlèrent dans l'un ou dans l'autre, et les journaux furent remplis tous les matins d'épigrammes, de bons mots et d'injures que les coryphées de chaque parti se décochaient (2). Les chefs des *Gluckistes* étaient Suard et l'abbé Arnaud ; du côté des *Picciniistes* on comptait Marmontel, La Harpe, Ginguené, et jusqu'au froid d'Alembert. La plus haute société, les femmes du meilleur ton, entraient avec chaleur dans cette querelle grotesque. Les soupers, alors à la mode, réunissaient les antagonistes, encore émus des impressions qu'ils venaient de recevoir au théâtre ; ils devenaient une arène, où l'on combattait avec chaleur pour des opinions mal définies ; on y entendait pousser des cris inhumains, et tout y présentait à l'œil de l'observateur un spectacle plus curieux que celui pour lequel on disputait. Cet état de choses dura jusqu'en 1780, époque où Gluck retourna à Vienne ; alors les esprits se calmèrent, et l'on comprit qu'il valait mieux jouir des beautés répandues dans *Armide* et dans *Roland* que disputer sur leur mérite.

Armide fut représentée le 8 mars 1777 ; son succès ne vérifia pas les prédictions de Gluck. Loin de faire tourner la tête aux habitants de Paris, cette pièce fut reçue d'abord avec froideur ; il fallut du temps pour la comprendre ; mais insensiblement on s'y accoutuma ; chaque reprise qu'on en fit augmenta le nombre de ses partisans, et l'indifférence finit par se transformer en enthousiasme. Cette indifférence, qui s'était manifestée aux premières représentations d'un ouvrage si plein de charme, n'est pas un des événements les moins singuliers de l'histoire de l'art : peut-être ne fut-ce que l'étonnement d'y trouver des chants qu'on n'attendait pas du génie énergique de Gluck.

Il n'en fut pas de même d'*Iphigénie en Tauride* ; tout Paris fut entraîné par cette merveille d'expression dramatique ; les ennemis de l'auteur furent même forcés de garder le silence. Quel moyen, en effet, de disputer contre de pareilles beautés, contre ce magnifique premier acte, contre ce *sommeil d'Oreste*, et contre tant de créations répandues à pleines

(1) « Je viens de recevoir, mon ami (écrivait-il), votre lettre du 18 janvier, par laquelle vous m'exhortez à continuer de travailler sur les paroles de l'opéra de *Roland* ; cela n'est plus faisable, parce que quand j'ai appris que l'administration de l'Opéra, qui n'ignorait pas que je faisais *Roland*, avait donné ce même ouvrage à M. Piccinni, j'ai brûlé tout ce que j'en avais déjà fait, qui peut-être ne valait pas grand'chose, et en ce cas le public doit avoir obligation à M. Marmontel qu'on ne lui fit pas entendre une mauvaise musique. D'ailleurs, je ne suis plus homme fait pour entrer en concurrence : M. Piccinni aurait trop d'avantage sur moi, car, outre son mérite personnel, qui est assurément très-grand, il aurait celui de la nouveauté, moi ayant donné à Paris quatre ouvrages bons ou mauvais, n'importe ; cela use la fantaisie ; et puis je lui ai frayé le chemin, il n'a qu'à me suivre. Je ne vous parle pas de la protection : je suis sûr qu'un certain politique de ma connaissance (Caraccioli) donnera à dîner et à souper aux trois quarts de Paris pour lui faire des prosélytes, et que Marmontel, qui sait si bien faire des contes, contera à tout le royaume le mérite exclusif de M. Piccinni. Je plains en vérité M. Hébert (directeur de l'Opéra) d'être tombé dans les griffes de pareils personnages, l'un amateur exclusif de musique italienne, l'autre, auteur dramatique d'opéras prétendus comiques. Ils lui feront voir la lune à midi. »

Après avoir parlé avec enthousiasme de son *Armide* et d'*Alceste*, il ajoute : « Il faut finir, autrement vous croiriez que je suis devenu fou ou charlatan. Rien ne fait un si mauvais effet que de se louer soi-même, cela ne convenait qu'au grand Corneille ; mais quand Marmontel ou moi nous nous louons, on se moque de nous et on nous rit au nez. Au reste vous avez raison de dire qu'on a trop négligé les compositeurs français, car, ou je me trompe fort, je crois que Gossec et Philidor, qui connaissent la coupe de l'opéra français, serviraient infiniment mieux le public que les meilleurs auteurs italiens, si on ne s'enthousiasmait pas pour tout ce qui a l'air de nouveauté. »

(2) Le *Journal de Paris*, la *Gazette de littérature*, le *Mercure* et l'*Année littéraire*, furent remplis, pendant plus de deux ans, d'une foule d'articles satiriques dont l'abbé Arnaud, Suard, La Harpe, Marmontel et Framery étaient les auteurs. L'abbé Leblond a réuni toutes ces pièces dans un volume qui a pour titre : *Mémoires pour servir à la révolution opérée dans la musique, par M. le chevalier Gluck*. Paris, 1781, in-8° de 491 pages. Parmi les anecdotes qui s'y trouvent, celles-ci pourront faire juger de la disposition d'esprit des antagonistes :

« On donnait la semaine dernière, à l'Opéra, *Alceste*, tragédie de M. le chevalier Gluck. Mademoiselle Levasseur jouait le rôle d'Alceste ; lorsque cette actrice, à la fin du second acte, chanta ce vers sublime par son accent : *Il me déchire et m'arrache le cœur*, une personne s'écria : *Ah ! mademoiselle, vous m'arrachez les oreilles !* Son voisin, transporté par la beauté de ce passage et par la manière dont il était rendu, lui répliqua : « Ah ! monsieur, quelle fortune si c'est pour vous en donner d'autres ! » (Journal de Paris, 1777).

« Savez-vous, disait quelqu'un (l'abbé Arnaud) à l'amphithéâtre, que Gluck arrive avec la musique d'*Armide* et de *Roland* ? — De Roland ! dit son voisin, mais M. Piccinni travaille actuellement à le mettre en musique ! — Eh bien, répliqua l'autre, tant mieux, nous aurons un *Orlando* et un *Orlandino*. »

On sait que les détracteurs de Gluck le logeaient rue du *Grand Hurleur* ; ceux de Piccinni indiquaient son adresse *Rue des petits chants* (des Petits-Champs).

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

mains dans cette belle production ? Cependant Gluck était âgé de soixante-cinq ans lorsqu'il l'écrivit. Son rival Piccinni avait aussi composé une *Iphigénie en Tauride;* mais, malgré les beautés réelles qu'on y trouve, cet ouvrage ne put lutter contre celui de Gluck, et la victoire demeura à celui-ci.

Le peu de succès d'*Echo et Narcisse* (représenté le 21 septembre 1779), dernière composition de ce grand artiste, ne put nuire à sa renommée, trop bien établie. Il y a, d'ailleurs, dans cet ouvrage un chœur délicieux (*le dieu de Paphos et de Gnyde*) (Cnide), digne de son génie. Il avait projeté d'écrire l'opéra des *Danaïdes*, pour terminer sa carrière; mais une attaque d'apoplexie, qui diminua sensiblement ses forces, le fit renoncer à cette entreprise; il confia le poëme à Salieri, et retourna à Vienne, où il jouit encore, pendant quelques années, de sa renommée et de l'aisance qu'il avait acquise par ses travaux. Une seconde attaque d'apoplexie l'enleva à ses amis et à l'art musical, le 25 novembre 1787. Il laissait à ses héritiers une fortune de six cent mille francs.

Un instinct, qu'il serait difficile d'analyser, indique à tous les hommes fortement organisés la position la plus favorable au développement de leurs facultés. C'est ce même instinct qui fit désirer à Gluck d'écrire pour l'Opéra français. Il sentait que c'était là que son système de vérité dramatique serait le mieux accueilli, et qu'il pourrait s'y livrer avec le plus abandon. Il savait que les Français étaient ce qu'ils sont encore aujourd'hui, c'est-à-dire moins sensibles aux beautés de la musique en elle-même, qu'à son application à l'action scénique, et qu'ils sacrifiaient volontiers les jouissances de leur oreille à celles de leur raison. Or, cette disposition, si nécessaire pour goûter la musique de Gluck, il ne la trouvait qu'en France. Tout en rendant justice à la force de son génie, les Italiens, et même les Allemands, ne pouvaient se soustraire aux conséquences de leur conformation, ni oublier que la musique était plutôt pour eux un plaisir sentimental qu'une récréation de l'esprit. Cette musique, ils la voulaient dominante et non point accessoire de l'action tragique, comme Gluck la fit quelquefois. Ils avouaient volontiers que ce grand musicien composait le récitatif mieux qu'aucun autre; mais ils lui reprochaient de le multiplier à l'excès, et de briser souvent la phrase musicale en faveur de la poétique. Le soin qu'il a pris de développer, dans l'épître dédicatoire de l'*Alceste* italienne, les principes qui l'avaient guidé dans la composition de cet ouvrage, prouve qu'il avait reconnu la nécessité de justifier son système auprès de ses compatriotes.

J'ai dit que les Français seuls rendirent d'abord justice à ce grand homme; le pays qui l'avait vu naître ne montra pas seulement de l'indifférence pour sa musique; des critiques amères y furent publiées sûr les inventions qui s'y trouvaient : on crut les flétrir en disant *qu'elles n'étaient bonnes que pour les Français*. L'un des antagonistes les plus ardents de la musique de Gluck fut le savant Forkel, dont l'esprit sec et pédant était incapable de sentir ce qui tient à l'imagination et à la poétique de la musique. A propos de la publication d'une brochure qui parut à Vienne, en 1775, sur la révolution musicale opérée par Gluck (1), il inséra dans le premier volume de sa *Bibliothèque de musique* (2), une longue dissertation où il attaqua sans ménagement le système du grand artiste. Aux raisons qu'il donne pour soutenir son opinion, il est évident qu'il n'avait pas aperçu ce qu'il y avait de neuf et d'inventé dans l'objet de ses dénigrements.

Ce fut encore un homme de lettres qui, le premier, comprit en Allemagne le mérite du célèbre compositeur. Wieland, à la même époque où Forkel publiait sa diatribe, s'exprimait ainsi sur l'auteur *d'Iphigénie* : « Grâce au génie « puissant du chevalier Gluck, nous voilà donc « parvenus à l'époque où la musique a recou- « vré tous ses droits : c'est lui, et lui seul, qui « l'a rétablie sur le trône de la nature, d'où la « barbarie l'avait fait descendre, et d'où l'igno- « rance, le caprice et le mauvais goût la te- « naient jusqu'à présent éloignée. Frappé « d'une des plus belles maximes de Pythagore, « *il a préféré les muses aux sirènes* (3), il a « substitué à de vains et faux ornements cette « noble et précieuse simplicité qui, dans les « arts comme dans les lettres, fut toujours le « caractère du vrai, du grand et du beau. Eh ! « quels nouveaux prodiges n'enfanterait pas « cette âme de feu, si quelque souverain de « nos jours voulait faire pour l'Opéra ce que « fit autrefois Périclès pour le théâtre d'Athè- « nes ! » L'admiration si bien exprimée par le littérateur allemand ne trouva point d'échos parmi les musiciens de la Germanie, pendant le reste du dix-huitième siècle. Vienne, témoin des premiers triomphes de Gluck, continue

(1) *Ueber die Musik des Ritters Christoph von Gluck*, etc. 1775, in-8°.

(2) *Musikalisch-Kritische Bibliothek, von Johann Nicolaus Forkel*, t. 1er, p. 55.

(3) Ces mots ont été placés comme devise au bas du portrait de Gluck.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

même à se montrer insensible à sa gloire ; mais l'Allemagne du nord est revenue de ses préjugés, et proclame aujourd'hui le nom de Gluck comme un de ceux dont elle s'honore le plus.

Dans le vrai, les compatriotes de Gluck goûtèrent peu sa nouvelle manière, et ce fut surtout ce motif qui lui fit désirer de travailler pour l'Opéra français. Il lui avait suffi de jeter les yeux sur les partitions de Lulli, de Rameau et de leurs imitateurs, pour voir que c'était par leurs qualités dramatiques que ces auteurs avaient réussi. Le récitatif de Lulli était de la déclamation notée, et cette déclamation occupait une grande place dans les ouvrages de ce vieux musicien. Rameau se distinguait surtout par la beauté de ses chœurs, et les chœurs entraient pour beaucoup dans le système de Gluck. Tout lui faisait donc pressentir que la France serait le théâtre de sa gloire, et il ne se trompait pas. D'ailleurs, les littérateurs, qui devaient appuyer son système, étaient sans influence à Vienne, et ils dictaient les arrêts du goût à Paris. Ils contribuèrent beaucoup à donner de l'éclat à ses succès dans cette dernière ville, mais peut-être lui furent-ils quelquefois nuisibles. Loin de chercher à modérer ses idées, ces gens de lettres le poussèrent sans cesse vers l'expression dramatique, à laquelle ils voulaient que tout fût sacrifié. C'est sans doute à ces amis imprudents qu'il faut attribuer l'exagération dans laquelle il tombe en plusieurs endroits. Cette exagération se fait remarquer à la multitude de phrases courtes de mélodie qu'il a introduites au milieu de son récitatif, et qui, sans être des airs, empêchent qu'on ne sente le commencement des airs véritables, et jettent de la monotonie dans le développement des scènes.

Les transformations de quelques parties de l'art musical, surtout de l'instrumentation et des développements de l'idée principale, ont dû faire vieillir les compositions de Gluck sous certains rapports ; mais pour juger du mérite de ses ouvrages, il ne faut pas les comparer avec les produits d'une époque de l'art d'instrumenter plus avancée que celle où il a vécu ; il faut voir en quel état il a trouvé cet art, ce qu'il a fait pour le perfectionner, et surtout, ne pas oublier qu'il s'était renfermé dans les conditions du système d'expression dramatique. On peut ne pas aimer ce système, et l'on conçoit que les amateurs passionnés de la musique purement italienne n'y trouvent guère de plaisir ; mais une fois le système admis, on est forcé d'avouer que Gluck a déployé une supériorité, une force d'invention, dont rien n'avait donné l'idée avant lui, et qui n'a point été égalée en son genre. Quel est le musicien, assez éclairé pour n'avoir point de prévention, qui refusera son admiration à la grandeur qui brille dans le dessin des rôles d'Agamemnon et de Clytemnestre? Qui sera insensible à des mélodies expressives, telles que : *Armez-vous d'un noble courage ; Par un père cruel à la mort condamnée ; Alceste, au nom des dieux?* Qui n'éprouvera les plus vives émotions aux accents passionnés d'*Alceste*, aux voluptueuses cantilènes d'*Armide*, aux tourments si bien exprimés d'*Oreste*, aux regrets touchants d'*Orphée?* Qui ne voudra rendre hommage à la vaste raison qui domine toujours la création mélodique, sans nuire à la verve de l'inspiration? Les beautés répandues dans les partitions de Gluck sont de tous les temps, pour qui cherche dans la musique autre chose que des formes d'époques que le temps engloutit.

Ces beautés, il est vrai, ne sont pas sans mélange. On a reproché à Gluck, avec raison, de chanter quelquefois péniblement ; de manquer de variété dans ses tours de modulation et d'avoir évité avec affectation le développement des formes musicales. Il faut l'avouer, ces reproches ne sont pas dénués de fondement. Soit système, soit qu'on ne puisse posséder une qualité éminente qu'aux dépens de quelque autre, il est certain que les mélodies des airs de Gluck sont quelquefois communes ; qu'il y néglige trop la période ; et que, lorsqu'il n'a pas quelque grande catastrophe à peindre ou quelque sentiment énergique à exprimer, il tombe dans la monotonie. Mais il rachète ces défauts par de si grandes qualités, qu'ils ne sauraient porter atteinte à sa renommée. Gluck n'était pas harmoniste correct, mais il avait le génie de l'harmonie. Son orchestre est souvent écrit avec un embarras apparent, et cependant il produit toujours de l'effet. On ne connaît de lui que deux morceaux de musique d'église, à savoir le psaume *Domine Dominus noster*, et un *De profundis* qui a eu de la réputation, mais qui n'est que médiocre.

Deux choses sont remarquables dans les épîtres que Gluck a mises en tête de ses partitions d'*Alceste*, de *Paris et Hélène* et dans toute sa correspondance : l'une est l'amertume qui perce à chaque phrase sur les critiques dont sa nouvelle manière avait été l'objet ; l'autre, la naïveté d'amour-propre à laquelle il s'est toujours abandonné, et qu'il a laissé voir dans toutes les occasions. Il n'y a guère d'homme de génie qui n'ait le sentiment de sa

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

supériorité; ceux qui affectent de la modestie, et qui repoussent les éloges, obéissent plutôt aux convenances sociales qu'au témoignage de leur conscience; mais il y a des bornes qu'on ne peut franchir dans l'expression de la bonne opinion qu'on a de soi-même : Gluck ne les connut jamais. Son langage prenait souvent la teinte d'un orgueil insupportable, surtout lorsqu'il s'agissait d'un rival. Les éloges des gens de lettres avaient fini par ajouter à ses dispositions naturelles la conviction que son genre était non-seulement le meilleur, mais le seul admissible. « Vous me dites, écrivait-il au « bailli du Rollet, que rien ne vaudra jamais « *Alceste;* mais je ne souscris pas encore à « votre prophétie. *Alceste* est une tragédie « complète, et *je vous avoue qu'il manque « très-peu de chose à sa perfection;* mais « vous n'imaginez pas de combien de nuances « et de routes différentes la musique est susceptible. L'ensemble de l'*Armide* est si différent de celui de l'*Alceste*, que vous croiriez « qu'ils ne sont pas du même compositeur; « aussi ai-je employé le peu de suc qui me restait pour achever l'*Armide :* j'ai tâché d'y « être plus peintre et plus poëte que musicien; « enfin, vous en jugerez, si on veut l'entendre. « Je vous confesse qu'avec cet opéra j'aimerais « à finir ma carrière; il est vrai que pour le « public il lui faudra au moins autant de « temps pour le comprendre qu'il lui en a « fallu pour comprendre l'*Alceste*. Il y a une « espèce de délicatesse dans l'*Armide* qui « n'est pas dans l'*Alceste;* car j'ai trouvé le « moyen de faire parler les personnages *de « manière que vous connaîtrez d'abord à « leur façon de s'exprimer, quand ce sera « Armide qui parlera ou une suivante*, etc. » La reine de France, Marie-Antoinette, lui demandait un jour où il en était de la composition d'*Armide : Madame*, dit-il, *cet opéra sera bientôt fini, et vraiment cela sera superbe!*

CATALOGUE CHRONOLOGIQUE

des opéras, intermèdes et ballets de Gluck.

1741. *Artaserse*, de Métastase, à Milan.
1742. *Demofoonte*, idem, ibid.
» *Demetrio*, sous le nom de *Cleonice*, du même, à Venise.
» *Ipermnestra*, du même poëte, à Venise.
1743. *Artamene*, à Crémone.
» *Sifoce*, à Milan.
1744. *Fedra*, à Milan.
1745. *Alessandro nell' Indie*, de Métastase; sous le titre de *Poro*, à Turin.
1746. *La Caduta de' Giganti*, à Londres.
1746. *L'Artamene*, refait en partie à Londres.
» *Piramo e Tisbe*, pasticcio, ibid.
1748. *La Semiramide riconosciuta*, de Métastase, à Vienne.
1749. *Filide*, sérénade en deux actes, à Copenhague.
1750. *Telemacco*, à Rome.
1751. *La Clemenza di Tito* de Métastase, à Naples.
1754. *L'Eroe Cinese*, du même, à Schœnbrunn, puis à Vienne, en 1755.
» *Il Trionfo di Camillo*, à Rome.
» *Antigono*, de Métastase, ibid.
1755. *La Danza*, du même, au château impérial de Luxembourg.
» Airs nouveaux pour la pastorale *les Amours champêtres*, à Vienne.
1756. *L'Innocenza giustificata*, à Vienne.
» *Il Re pastore*, de Métastase, ibid.
» Airs nouveaux pour *le Chinois poli*, opéra comique du théâtre de la foire au château de Luxembourg.
» Vaudevilles pour *le Deguisement pastoral*, au château de Schœnbrunn.
1758. Airs pour la féerie *l'Ile de Merlin*, à Schœnbrunn.
» Airs nouveaux pour l'opéra comique *la fausse Esclave*, à Vienne.
1759. Airs pour la pièce de Favart, *Cythère assiégée*, à Vienne.
1760. Airs pour la comédie *l'Ivrogne corrigé*, à Vienne.
» *Tetide*, opéra en trois actes, de Magliavacca, ibid.
1761. Airs nouveaux pour *le Cadi dupé*, de Monsigny, ibid.
» *Don Juan*, ballet, ibid.
1762. *On ne s'avise jamais de tout*, opéra comique, remis en musique, ibid.
» Airs nouveaux pour la comédie *l'Arbre enchanté*, ibid.
» *Il Trionfo di Clelia*, de Métastase, à Bologne.
» *Orfeo ed Euridice*, de Calzabigi, à Vienne.
1763. *Ezio*, de Métastase, à Vienne.
1764. *La Rencontre imprévue*, de Dancourt, en opéra comique, pour le théâtre de la cour, à Vienne, arrangé plus tard en allemand, sous le titre : *Die Pilgrime von Mekka* (les Pèlerins de la Mecque), ouvrage où l'on ne peut reconnaître le génie de Gluck.
1765. *Il Parnasso confuso*, de Métastase, à Schœnbrunn.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

1765. *Telemacco, ossia l'Isola di Circe,* refait en partie, à Vienne.
» *La Corona*, de Métastase, à Vienne.
1767. *Alceste*, de Calzabigi, ibid.
1769. *Paride ed Elena*, de Calzabigi, ibid.
» *Le Feste d'Apollo*, à Parme.
» *Bauci e Filemone*, ibid.
» *Aristeo*, ibid.
1774. *Iphigénie en Aulide*, du bailli du Rollet, à Paris.
» *Orphée et Eurydice*, arrangé pour la scène française, ibid.
1775. *L'Arbre enchanté*, de Vadé, à Versailles.
» *Cythère assiégée*, de Favart, ibid.
1776. *Alceste*, arrangé pour la scène française, à Paris.
1777. *Armide*, de Quinault, ibid.
1779. *Iphigénie en Tauride*, de Guillard, ibid.
» *Écho et Narcisse*, du baron de Tschudi, ibid.

A ces ouvrages dramatiques, il faut ajouter : 1° Le huitième psaume : *Domine Dominus noster*. 2° Le psaume de la pénitence *De Profundis*, pour chœur et orchestre. 3° Six symphonies pour deux violons, alto, basse et deux cors. 4° Huit chants de Klopstock pour voix seule, avec accompagnement de clavecin. 5° Une partie de la cantate religieuse intitulée : *le Jugement dernier*, terminée par Salieri.

Les partitions de Gluck qui ont été imprimées ou gravées sont celles-ci : 1° *Orfeo ed Euridice, azione teatrale*, in Parigi, 1764, in-fol. de 138 pages, gravé par Chambon avec le frontispice dessiné par Monnet (1). 2° *Alceste, tragedia* (avec le texte italien), gravée à Vienne, Vienne, 1769, in-fol. Les exemplaires sont très-rares. 3° *Paride ed Elena, dramma per musica, dedicata a Sua Altezza il signor Duca Don Giovanni di Braganza*, in Vienna, nella stamperia aulica di Giovanni Tomaso de Trattern, 1770, gr. in-fol. Cette partition est imprimée en caractères de musique mobiles. Elle est aussi rare que les précédentes. Les partitions d'*Iphigénie en Aulide*, d'*Orphée*, d'*Alceste* (avec les paroles françaises), d'*Armide*, d'*Iphigénie en Tauride*, de *Cythère assiégée* et d'*Écho et Narcisse*, furent publiées par Deslauriers dans les années où ces ouvrages furent représentés pour la première fois. Ces partitions sont remplies de fautes et fort incommodes pour la lecture, parce que l'éditeur, par économie, n'a pas conservé toutes les portées des manuscrits originaux, et qu'il faut à chaque instant chercher ce que doit jouer un instrument sur la portée d'un autre. Il serait désirable que de nouvelles éditions régulières et correctes de ces beaux ouvrages fussent faites pour rendre un juste hommage à la mémoire d'un si grand artiste. Une édition réduite pour le piano des partitions d'*Alceste, Armide, Iphigénie en Aulide, Iphigénie en Tauride* et *Orphée* a été publiée à Paris, chez Brandus, en format in-4°; on trouve dans la même maison une autre édition portative, in-8°. Schlesinger, à Berlin, a publié une édition de ces cinq opéras avec des paroles françaises et allemandes. L'éditeur Challier, de la même ville, en a donné une avec les paroles allemandes et italiennes. Enfin, Simrock, de Bonn, a publié l'*Alceste* avec des paroles allemandes seules. Il existe plusieurs éditions du *De Profundis* avec orchestre en partition, en France et en Allemagne, particulièrement à Bonn, chez Simrock.

Les partitions manuscrites des opéras italiens de Gluck se trouvent dans les grandes Bibliothèques impériale de Vienne, royale de Berlin, impériale de Paris et dans quelques collections particulières. Aloys Fuchs, cité déjà dans cette notice, eut la bonne fortune d'acquérir une quantité considérable de manuscrits originaux qui furent retrouvés, en 1809, dans la maison de campagne où la veuve de l'illustre compositeur s'était retirée, et qui était située à Kalschspurg, près de Vienne. Antoine Schmid a donné la description de ces précieux autographes dans son livre sur la vie et les ouvrages de Gluck (2). On trouve aussi à la Bibliothèque royale de Berlin, dans le fonds de Pœlchau, quelques airs et scènes des opéras italiens de Gluck en manuscrits originaux.

Plusieurs portraits de cet artiste illustre ont été gravés ou lithographiés. Le premier a été

(1) J'ai dit, dans la première édition de cette biographie, que les partitions de *Pâris et Hélène* et d'*Alceste*, avec les paroles italiennes, furent publiées à Paris et que le comte Durazzo en fit la dépense; c'est une erreur : la partition seule de l'*Orfeo* fut envoyée par ce seigneur à Favart pour qu'il la fit graver à Paris; Favart la confia à Mondonville qui la remit au graveur. La dépense fut de 2,000 livres; mais personne ne voulut se donner la peine de corriger les épreuves, et la partition fut imprimée avec un si grand nombre de fautes à un premier tirage, qu'il fallut que le comte Durazzo payât ensuite 500 francs à Duni (*voyez* ce nom) pour les corriger. On peut consulter, à ce sujet, les *Mémoires* et la correspondance de Favart, tome IIe. La partition de l'*Orfeo* est d'une grande rareté.

(2) *Christoph Willibald Ritter von Gluck*, p. 438-441

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

gravé par Saint-Aubin, en 1781, d'après un portrait peint par Duplessis, en 1775, lorsqu'il était parvenu à l'âge de soixante et un ans. Un autre a été gravé par Miger, à Paris, d'après la même peinture de Duplessis. On en trouve un autre, gravé au pointillé d'après un buste de Houdon, en tête du volume qui a pour titre : *Mémoires pour servir à l'histoire de la Révolution opérée dans la musique par M. le chevalier Gluck* (Paris et Naples, chez Bailly, 1781, in-8°). Celui qui est placé au frontispice de la cinquième année de la *Gazette générale de musique de Leipsick* a le mérite de la ressemblance. Il y en a un fort mauvais, exécuté par le moyen d'un instrument appelé *physionotrace*, par Quenedey. Il en existe un gravé au pointillé par Philippeaux, d'après un tableau peint par Houdeville. Un portrait lithographié a été publié à Munich, par Winter; un autre, à Vienne, chez Geiger, et un troisième, à Manheim, chez Heckel. Le plus beau est celui que j'ai fait lithographier par Maurin, à Paris, pour l'ouvrage que je publiais sous le titre de : *Galerie des musiciens célèbres*, et qui a été arrêté, en 1820, par la banqueroute de l'éditeur.

Les principaux ouvrages à consulter, pour l'histoire des impressions produites par les grandes œuvres de Gluck, sont : 1° Le volume de Mémoires qui vient d'être cité. 2° J.-G. Siegmeyer, *Ueber den Ritter Gluck und seine Werke. Briefe von ihm und andern berühmten Männern seiner Zeit* (Sur le chevalier Gluck et sur ses œuvres. Lettres de lui et d'autres hommes célèbres de son temps), Berlin, 1825, 1 vol. in-8°. Une deuxième édition de cet ouvrage a été publiée à Berlin, en 1837. 3° Fr.-Just. Riedel, *Ueber die Musik des Ritters Christoph von Gluck* (Divers écrits rassemblés et publiés par Fr.-Just. Riedel sur la musique du chevalier de Gluck), Vienne, 1775, in-8°. Ce petit volume contient la traduction de deux lettres françaises qui parurent immédiatement après la représentation d'*Iphigénie en Aulide*, et celle d'un dialogue de Roline entre Lulli, Rameau et Orphée. 4° *Etwas über Gluckischte Musik und die Oper Iphigenia in Tauris auf dem Berlinischen National Theater* (Quelque chose sur la musique de Gluck et l'opéra *Iphigénie en Tauride*, représenté au Théâtre-National de Berlin), sans nom d'auteur, Berlin, Hummel, in-8°, sans date (1799). 5° Miel, *Notice sur Christophe Gluck, célèbre compositeur dramatique*, Paris, 1840, in-8°. 6° Sollé, *Études biographiques, anecdotiques et esthétiques sur les compositeurs qui ont illustré la scène française*. Gluck, Annecy, 1853, in-12. 7° *Christophe Willibald Ritter von Gluck. Dessen Leben und tonkünstlerisches Werken, von Anton Schmid*, etc. (Christophe-Willibald chevalier de Gluck. Sur sa vie et son génie musical, par M. Antoine Schmid), Leipsick, Fr. Fleischer, 1854, 1 vol. gr. in-8° de 508 pages. Ouvrage remarquable par les recherches, mais trop chargé de détails dépourvus d'intérêt. On peut consulter aussi les œuvres de l'abbé Arnaud et de Suard.

GNADENTHALER (Jérôme), organiste à Ratisbonne, vers la fin du dix-septième siècle, est auteur de différents recueils de chants profanes et de motets qui ont paru sous les titres suivants : 1° *Délices de musique*, première partie, Nuremberg, 1675, deuxième partie idem, *ibid.*, 1676. 2° *Exercices de dévotion* (chansons spirituelles à deux voix), *ibid.*, 1677. 3° *Réjouissance religieuse de l'âme* (vingt-cinq airs de ténor avec accompagnement de deux violons et basse continue), *ibid.*, 1685. 4° *Florilegium musicæ*, ibid., 1587. 5° *Facéties musicales* (cent quatorze morceaux à plusieurs voix), *ibid.*, 1695. 6° *Horloge musicale*, qui indique les premiers principes du chant. Cet ouvrage a eu deux éditions; la première a paru à Nuremberg en 1687.

GNECCO (François), né à Gênes, en 1769, fut destiné par sa famille à la profession de négociant; mais un penchant irrésistible le portant vers l'étude de la musique, il fut mis sous la direction de Mariani, maître de la chapelle Sixtine et de la cathédrale de Savone, homme fort instruit dans son art. Ses études achevées, Gnecco se livra à la composition dramatique et écrivit avec quelque succès pour les théâtres de Naples, de Venise, de Milan, de Rome, de Gênes, de Padoue et de Livourne. Ses opéras les plus connus sont : 1° *Lo Sposo di tre, marito di nessuna*, à Milan, 1793. 2° *Gli Bramini*. 3° *Argete*. 4° *Le Nozze de' Sanniti*. 5° *La Prova d'un opera seria*. 6° *Le Nozze di Lauretta*. 7° *Carolina e Filandro*. 8° *Il Pignattaro*. 9° *La Scena senza scena*. 10° *Gli ultimi due Giorni di Carnavale*. 11° *La Prova degli Orazzi e Curiazi* (1). 12° *Arsace e Semiramide*. 13° *I falsi Galantuomini*, au théâtre *Carcano* de Milan, à l'automne de 1800. 14° *Gli Amanti filarmonici*. Gnecco est mort à Milan, en 1810, avant d'avoir achevé un opéra bouffe intitulé : *la*

(1) Je pense que ce titre, donné par l'almanach *Indice teatrale*, n'est qu'une variante de *la Prova d'un opera seria*.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Conversazione filarmonica, pour lequel il était engagé. De tous ses ouvrages, on n'a représenté à Paris que *la Prova d'un opera seria*. Le style de ce compositeur est lâche, et son chant est souvent trivial ; mais il ne manque pas d'effet scénique.

GNOCCHI (Jean-Baptiste) est cité par Walther comme auteur de messes à quatre voix, qui ont été imprimées. Il ne dit pas en quel temps ce musicien a vécu.

GOBERT (Thomas), maître de musique de la chambre du roi de France sous les règnes de Louis XIII et de Louis XIV, a mis en musique, à quatre parties, la paraphrase des psaumes en vers de l'évêque de Grasse et de Vence, Antoine Godeau. Cet ouvrage a été publié à Paris, en 1659, in-12. Il y a lieu de croire que Gobert était né en Picardie. Gantez dit de lui, dans l'*Entretien des musiciens* : « A tout le moins « il a esté maistre à Péronne, et de là fist un « beau saut chez M. le Cardinal, et un meilleur « chez le roy, puisqu'il est maistre de sa cha- « pelle qu'il gagnat au prix. Bien que ses en- « nemis disent que c'est par la faveur de son « éminence, toutefois on ne le doibt point « croyre, car à Paris ils sont médisants, etc. » M. Ch. Gomart établit, d'après des pièces authentiques (1), que Gobert était chanoine de Saint-Quentin dès 1650, et qu'il figure encore en cette position et en celle de maître de musique privilégié dans un inventaire fait le 14 octobre 1669, après l'incendie de la même collégiale.

GOBLAIN (Joseph-Albert), répétiteur à l'ancien théâtre de l'Opéra-Comique de la foire Saint-Laurent, a donné à la Comédie italienne la musique de *la Suite des Chasseurs et la Laitière*, de *la Fête de Saint-Cloud*, et *l'Amant invisible*, comédie à ariettes en trois actes.

GOCCINI (Jacques), né à Bologne en 1672, eut pour maître de contrepoint Jacques-Antoine Perti. Il fut organiste et compositeur distingué de musique d'église. En 1701, l'Académie des philharmoniques de Bologne l'admit au nombre de ses membres : il en fut prince en 1706. Appelé à Bergame, en qualité de maître de chapelle, en 1718, il y passa le reste de ses jours. Ses compositions sont restées en manuscrit.

GODART ou GODARD (...), musicien français, a joui d'une certaine réputation vers le milieu du seizième siècle par ses chansons à quatre voix. Dans les comptes de la Sainte-Chapelle du Palais, que j'ai consultés aux archives de l'empire, à Paris, j'ai vu son nom figurer comme ténor, depuis 1541 jusqu'en 1568. Les douzième, treizième et quinzième livres de *Chansons à quatre parties*, publiés par Attaingnant à Paris, 1543-1544, in-8° obl., contiennent des pièces de Godart. On en trouve aussi : 1° dans le quatrième livre des *Chansons à quatre parties, auxquelles sont contenues trente-six chansons composées à quatre parties par bons et excellents autheurs*, Paris, Adrian Le Roy et Robert Ballard, 2 décembre 1553. La chanson de Godard (sic), *l'Homme est heureux*, qui est dans ce livre, est fort agréable, pour le temps où elle a été composée. Dans la deuxième édition du *Quart livre*, etc., imprimée par les mêmes en 1561, in-4° oblong., on retrouve cette même chanson et une autre sur ces paroles : *Que gagnez-vous*, etc.

GODECHARLE (Eugène-Charles-Jean), né à Bruxelles, le 15 janvier 1742, était fils de Jacques-Antoine Godecharle, né dans la même ville en 1712, qui fut maître de musique de la paroisse Saint-Nicolas, et basse chantante à la chapelle du prince Charles de Lorraine, gouverneur des Pays-Bas. Eugène Godecharle est le même artiste que Gerber et ses copistes appellent *Godchalk*. Après avoir appris les éléments de la musique sous la direction de son père, il fut admis dans la chapelle royale, comme enfant de chœur, et montra des dispositions si heureuses pour le violon, que le prince l'envoya à Paris pour y prendre quelques leçons d'un bon maître. De retour à Bruxelles, il rentra à la chapelle pour y jouer la partie de viole ; sa nomination à cette place est du 8 mars 1773 ; ses appointements annuels ne furent pendant treize ans que de 140 florins. La place de maître de musique de l'église Saint-Géry étant devenue vacante en 1776, Godecharle l'obtint et en remplit les fonctions jusqu'à sa mort. Le décès du maître de chapelle de la cour, Croes, en 1786, décida Godecharle à se présenter pour le remplacer ; il avait pour concurrent Mestrino, arrivé récemment de la Bohême à Bruxelles, et Vitzthumb, chef d'orchestre du théâtre ; ce dernier obtint la place, quoique Godecharle eût plus de talent que lui pour la composition. Obligé de rester dans sa position de simple viole, Godecharle n'obtint la place de premier violon qu'en 1788. Il mourut à Bruxelles vers 1814. Homme de talent comme violoniste, comme harpiste et comme compositeur, Godecharle a publié quelques

(1) Dans ses *Notes historiques sur la maîtrise de Saint-Quentin*, p. 51.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

œuvres de musique instrumentale, et a laissé en manuscrit beaucoup de bonne musique d'église. Parmi ses ouvrages imprimés, on remarque : 1° Sonates à violon seul avec basse continue, œuvre 1er, Bruxelles, Ceulemans. 2° Symphonie nocturne à deux violons, deux hautbois, deux cors, petite flûte et tambour, *ibid.* 3° Six symphonies pour deux violons, viole, basse, deux hautbois et deux cors, Paris, Huet. 4° Trois sonates pour la harpe avec accompagnement de violon, Bruxelles, Cromm et Ceulemans. 5° Trois sonates pour le piano avec accompagnement de violon, op. 5, *ibid.*

GODECHARLE (Lambert-François), frère du précédent, né à Bruxelles, le 12 février 1751, fit ses études de musique comme enfant de chœur de la chapelle royale, et reçut de Croes, maître de cette chapelle, des leçons de composition. En 1771, il fut nommé basse chantante de la musique et de la chapelle du prince Charles de Lorraine; il y resta jusqu'à l'invasion des Pays-Bas par l'armée française. En 1782, il avait remplacé son père comme maître de musique de l'église Saint-Nicolas; il conserva cet emploi jusqu'à sa mort qui eut lieu le 20 octobre 1819. Godecharle a laissé en manuscrit trois *Tantum ergo* à quatre voix, deux *Salve regina*, une messe solennelle, un *Libera*, et un morceau connu sous le nom de *Musique des Capucins par Godecharle*. Cet artiste fut nommé membre de l'Institut des Pays-Bas, en 1817.

Deux autres frères des artistes précédents ont été attachés à la chapelle royale de Bruxelles; le premier (Joseph-Antoine), né le 17 janvier 1740, y jouait la partie du premier hautbois; l'autre (Louis-Joseph-Melchior), né le 5 janvier 1748, fut basse chantante de la chapelle comme son père et son frère. Il était en même temps sous-maître à l'école de dessin de Bruxelles. Sa position n'était pas heureuse; le désespoir le porta à mettre fin à ses jours. Un autre frère de ces artistes fut un sculpteur de mérite.

GODENDACH (Jean). *Voyez* Gutentag.

GODEFROID, dit *de Furnes*, parce qu'il était né dans cette ville, vers le milieu du quatorzième siècle, est mentionné dans les comptes de la cathédrale de Rouen, comme ayant fait des réparations considérables à l'orgue de cette église en 1382 : ce qui prouve qu'à cette époque reculée la facture des orgues était plus avancée dans les Pays-Bas qu'en France, et même à Paris, puisqu'on était obligé d'aller chercher si loin un homme capable de faire ces réparations dans la capitale de la Normandie (1).

GODEFROID (Jules-Joseph), harpiste et compositeur, naquit à Namur, le 23 février 1811, de parents liégeois, qui allèrent s'établir à Boulogne (Pas-de-Calais), en 1824. Son père, bon musicien, fonda l'école de musique de cette dernière ville. Élevé dans une famille dont tous les membres cultivaient cet art avec succès, Jules Godefroid y fit de rapides progrès. Le 23 octobre 1826, il fut admis au Conservatoire de Paris, comme élève de harpe, sous la direction de Naderman aîné. Deux ans après, il obtint le second prix de cet instrument; mais le concours de 1829 ne lui ayant pas été favorable, il quitta l'école le 1er novembre de cette année. Il avait reçu des leçons de Lesueur sur la composition libre, mais n'avait pas fait d'études régulières d'harmonie ni de contrepoint dans le Conservatoire. De retour à Boulogne, il s'y livra à l'enseignement de la harpe, qui alors était encore cultivée par les amateurs, particulièrement dans les familles anglaises qui se trouvaient en grand nombre à Boulogne. C'est alors aussi que le jeune artiste commença à exercer son talent dans la composition par des œuvres pour son instrument, des ouvertures, une fantaisie militaire qui fut exécutée à l'occasion de l'inauguration de la statue de Napoléon sur la colonne de Boulogne, et des mélodies qui ont eu de la vogue et parmi lesquelles on remarque : *Salvator Rosa, le Lac de Genève, la Veille des noces, Julie aux cheveux noirs* et *l'Enlèvement*. En 1830, il fit jouer à l'Opéra-Comique, relégué alors au petit théâtre de la place de la Bourse, un joli ouvrage intitulé : *le Diadesté, ou la Gageure arabe*. La partition, sagement écrite, bien instrumentée, était un bon début, quoiqu'on n'y remarquât pas beaucoup d'originalité dans les idées. Un succès fut le résultat de ce premier essai. En 1837, Jules Godefroid fit un voyage en Belgique, visita Namur, Liége, Bruxelles, et y donna des concerts dans lesquels son talent sur la harpe fut chaleureusement applaudi. Il vint me voir alors et me parla de ses espérances dans la carrière de compositeur dramatique. *Ne travaillez*, lui dis-je, *que sur des ouvrages d'auteurs connus et qui ont l'habitude de la disposition d'un sujet; car la musique, en France, ne peut*

(1) Voyez l'écrit de l'abbé Langlois contenant la *Revue des maîtres de chapelle et musiciens de la métropole de Rouen*, dans le *Précis analytique des Travaux de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts* de cette ville, Rouen, 1850, in-8°.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sauver une pièce mal faite. Mais déjà il avait reçu le livret d'un opéra-comique en deux actes qui avait pour titre : *la Chasse royale,* et quelques morceaux de la partition étaient composés. L'ouvrage fut joué au Théâtre de la Renaissance, le 20 octobre 1839 ; la pièce, fort mauvaise, entraîna la chute de la partition dans laquelle il y avait plusieurs morceaux distingués. Affligé de cet échec inattendu, Godefroid laissa abattre son courage ; sa santé se dérangea et il mourut le 27 février 1840, au moment où il entrait dans sa trentième année. S'il eût vécu, il se fût vraisemblablement fait un nom honorable parmi les compositeurs de la scène française.

GODEFROID (Dieudonné-Joseph-Guillaume-Félix), frère du précédent, harpiste célèbre et compositeur, est né à Namur, le 24 juillet 1818. Transporté à Boulogne, avec sa famille, à l'âge de six ans, il apprit les éléments de la musique dans l'école fondée par son père en cette ville. Admis au Conservatoire de Paris, le 11 octobre 1832, il y devint élève de Naderman pour la harpe. Son frère lui avait donné précédemment des leçons de cet instrument. Félix Godefroid obtint le second prix de harpe au concours de 1835 ; mais ayant eu occasion d'entendre Labarre, et plus tard Parish-Alvars, il comprit qu'il ne pouvait plus rien apprendre de Naderman, et il sortit du Conservatoire, le 9 décembre 1835. Il avait appris aussi à jouer du piano dès l'âge de six ans et était parvenu au point de jouer la musique la plus difficile ; mais son talent sur cet instrument n'a été pour lui qu'une ressource utile pour son existence lorsque la harpe fut abandonnée par les amateurs, à cause des difficultés qu'ils éprouvaient dans le mécanisme des pédales à double mouvement. C'est surtout à son talent de harpiste que Félix Godefroid doit sa brillante renommée. Par ses longues et patientes études, la musique de harpe s'est enrichie d'effets nouveaux, et, comme Parish-Alvars, il a donné à la main gauche une importance égale à celle de la droite. De là des combinaisons de traits et d'effets d'harmonie inconnus avant lui. En 1839, Félix Godefroid, âgé seulement de vingt et un ans, avait fait un premier voyage en Allemagne pour y donner des concerts, et y avait fait impression par son talent, qui n'était cependant que le prélude de celui qu'il doit à ses longues et persévérantes études depuis cette époque. Encouragé par le célèbre facteur de pianos et de harpes, Pierre Erard, il se rendit à Londres, où il a fait des séjours plus ou moins prolongés à diverses époques. Il a aussi voyagé en Espagne, en Hollande, en Belgique, en a visité les villes principales et y a donné des concerts. En 1850, il a été appelé à Bruxelles pour s'y faire entendre dans un grand concert, à l'occasion du vingt-cinquième anniversaire du règne du roi Léopold Ier ; et il a reçu dans cette solennité la décoration de l'ordre institué par ce monarque. Félix Godefroid vit habituellement à Paris : il y a publié la plupart de ses ouvrages. Dans l'été de 1858, il a fait représenter, au Théâtre-Lyrique de cette ville, un opéra en un acte intitulé : *la Harpe d'or.* Cet ouvrage a été bien accueilli par le public. On a publié de Godefroid pour la harpe : 1° Études caractéristiques pour harpe seule, sous les titres suivants : *le Rêve ; la Mélancolie ; la Danse des Sylphes ; les Rives de la Plata ; Souvenir castillan ; Boléro.* 2° Duo pour deux harpes, ou pour harpe et piano, à Paris, chez Chaillot. 3° Mélodies de Schubert, pour harpe seule, *ibid.* 4° Des rondeaux, des fantaisies, des variations. Il a en manuscrit des compositions difficiles pour les concerts. On a aussi du même artiste quelques morceaux de différents caractères pour le piano.

GODNER (madame Augustine **DE**), cantatrice distinguée, née à Francfort-sur-le-Mein, le 5 mars 1797, est la fille de madame Engst, actrice remarquable du théâtre allemand. Après la mort de sa mère, elle fut adoptée par madame Aschenbrenner, autre actrice renommée en Allemagne, et ses études furent dirigées vers la carrière du théâtre, dès sa plus tendre enfance. Dans les rôles d'enfant qu'elle remplissait, elle se fit remarquer de bonne heure ; on ne la désignait alors que sous le nom de *la gentille petite aux cheveux noirs.* Après avoir fait des études de chant sous la direction de Danzi, elle parut avec succès sur les théâtres de Stuttgard et de Hambourg. La beauté de sa voix et l'expression de son chant dramatique la rendirent bientôt célèbre en Allemagne, et les journaux retentirent d'éloges accordés à son talent. A Hambourg elle épousa l'acteur Krüger, puis, sous le nom de *madame Krüger Aschenbrenner,* elle parcourut l'Allemagne, chanta à Vienne, à Munich, à Berlin, et se fit partout applaudir dans *Otello, le Freyschütz, la Famille suisse,* et autres grands ouvrages des théâtres italien et allemand. Les biographes de l'Allemagne ne s'expliquent pas sur les motifs qui la firent se séparer de son premier mari, mais ils disent que ce fut après cette séparation qu'elle fut engagée en 1810 au théâtre de la cour à Darmstadt. Après la mort du grand-duc,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

en 1831, le théâtre cessa d'exister, et madame Aschenbrenner se retira avec une pension considérable de la cour. Elle a épousé, vers le même temps, M. de Godner, écuyer du grand-duc, et vit encore à Darmstadt.

GŒBEL (Jean-Ferdinand), directeur d'orchestre du théâtre de Breslau, est né en 1817 à Baumgarten, près de Frankenstein, en Silésie. A l'âge de quatorze ans, il fut envoyé au collége de Glatz, puis il alla faire ses études musicales au conservatoire de Prague. Pixis y fut son maître de violon, et Dionys Weber lui enseigna la composition. En 1840, il obtint la place de premier violon solo au théâtre de Breslau, et celle de directeur d'orchestre du même théâtre lui fut donnée en 1844. Ses compositions consistent en thèmes variés pour le violon, ouvertures à grand orchestre, et plusieurs suites de *Lieder*, qui ont été publiés chez Cranz et chez Leukart, à Breslau; enfin, on a de lui un grand nombre de chants pour voix d'hommes en chœur.

GŒCKINGK (Léopold-Frédéric-Guillaume **DE**), né à Groningen (Halberstadt) en 1745, mort le 18 février 1828, fut d'abord délégué de la chancellerie de Prusse à Elrich, et fut nommé en 1791 conseiller particulier des finances de la Prusse méridionale, à Berlin. Il a donné une notice biographique de la célèbre pianiste *Thérèse Paradies*, dans le huitième numéro du journal intitulé : *Journal von und für Deutschland* (Journal de l'Allemagne et pour l'Allemagne), ann. 1785.

GŒHRING (J.-G.), violoniste à Cobourg, en 1841, fut élève de Spohr à Cassel, et se trouvait à Brunswick en 1835. Il a publié de sa composition : *Introduction et thème varié pour le violon, avec quatuor ou piano.* Op. 1, Brunswick, Meyer.

GŒPFERT (Charles-Théophile), maître de concert à Weimar, fut un des meilleurs violonistes de son temps, en Allemagne; il naquit à Weissenstein (Saxe), en 1733. Après avoir fait ses études musicales comme enfant de chœur à l'école de Sainte-Croix et à la chapelle de Dresde, il alla à Leipsick faire un cours de jurisprudence. Au moment de son départ, son père lui remit un violon en lui disant : *Mon fils, prends cet instrument : tu connais ma position, et tu sais que je ne puis guère te donner davantage. Si tu es heureux, tu pourras te passer facilement de mon faible secours; si tu ne l'es pas, le peu que je pourrais te donner ne saurait t'aider.* Jusqu'en 1764, la fortune ne sembla pas être favorable à Gœpfert; mais s'étant rendu à Francfort dans cette année, à l'occasion du couronnement de l'empereur Joseph II, il s'y fit entendre avec succès et commença à recueillir les fruits de ses efforts et de son talent. Il fit dans cette ville la connaissance de Ditters de Dittersdorf, étudia sa manière et se l'appropria pour ses compositions. En 1765, il fut engagé au grand concert de Francfort comme violon solo : après avoir occupé cette place jusqu'en 1769, il partit pour Berlin et resta une année alternativement dans cette ville et à Potsdam. En 1770, il passa à Weimar, dans le dessein de se rendre en Angleterre; mais après l'avoir entendu, la grande-duchesse douairière le nomma maître de concert; le successeur de cette princesse le maintint dans sa place. Gœpfert la conserva jusqu'à sa mort qui arriva le 3 octobre 1798. On a imprimé de sa composition six polonaises pour violon principal et orchestre : il les exécutait avec un rare talent. Le violoniste allemand Kranz a été son élève.

GŒPFERT (Charles-André), clarinettiste et compositeur, naquit le 16 janvier 1768, à Rimpar, près de Würzbourg. Il commença l'étude de la musique dès sa plus tendre jeunesse, et prit des leçons de chant, de piano et d'orgue; il passa ensuite sous la direction du virtuose Meisner, musicien de la chambre à Würzbourg, pour l'étude de la clarinette. A seize ans, ses progrès avaient été si rapides, que son talent n'avait déjà plus besoin d'autre guide que lui-même. Il se livra alors à l'étude de la composition. En 1788, il fut engagé comme première clarinette dans la chapelle de Meinungen. Dix ans après, sa réputation le fit appeler à Vienne, mais il ne put obtenir de son gouvernement la permission de s'y rendre; ce refus fut adouci par la promesse de lui confier la direction de la chapelle, mais son espoir à cet égard ne se réalisa pas. Vers le même temps, plusieurs de ses ouvrages parurent à Leipsick, à Bonn et à Offenbach. Gœpfert est mort à Meinungen, le 11 avril 1818, des suites d'une maladie de poitrine. On a de lui : 1° Premier concerto pour clarinette (en *si* bémol), Bonn, Simrock. 2° Deuxième *idem* (en *mi*), Offenbach, André. 3° Symphonie concertante pour clarinette et basson, *ibid.* 4° Troisième concerto, op. 20 (en *si*), *ibid.* 5° Quatrième *idem*, op. 36 (en *mi*), *ibid.* 7° Premier pot-pourri pour clarinette et orchestre, op. 32, Leipsick, Hofmeister. 8° Deuxième *idem*, op. 38 (en *fa*), Offenbach, André. 9° Fantaisie militaire pour l'orchestre, op. 33 avec le portrait de l'auteur, Leipsick, Hofmeister, 1814. 10° Douze pièces d'harmonie pour deux clari-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

nettes, deux cors et basson, op. 26, liv. I et II, Offenbach, André. 11° Dix-huit pièces, *idem*, pour deux clarinettes, deux cors, hautbois ou flûte, trompette, basson et serpent, *ibid.* 12° Variations pour flûte et orchestre, op. 28, *ibid.* 13° Deux quatuors pour clarinette, violon, alto et basse, op. 10, *ibid.* 14° Trois quatuors *idem*, *ibid.* 15° Deux œuvres de duos pour clarinettes en *ut*, op. 19 et 22, *ibid.* 16° Six duos faciles pour deux clarinettes, op. 30, Leipsick, Hofmeister. 17° Concerto pour cor (en *fa*), op. 21, Offenbach, André. 18° Vingt-quatre petits duos pour deux cors, op. 23, *ibid.* 19° Vingt-quatre *idem*, op. 31, Leipsick, Hofmeister. 20° Sonate pour deux guitares et flûte, op. 11, *ibid*, 21° Plusieurs sonates et duos pour guitare et flûte, et guitare et basson, op. 13, 15, 17 et 18, *ibid.* 22° Sonate pour piano et cor, op. 35, Leipsick, Hofmeister. 23° Trois recueils de chansons, à voix seule, avec accompagnement de piano, Offenbach, André. Gœpfert a laissé en manuscrit trois symphonies pour l'orchestre, un concerto pour hautbois, deux trios concertants pour trois cors, un quatuor pour quatre cors, un quatuor pour cor, violon, alto et violoncelle, deux symphonies concertantes pour deux bassons, un concerto pour trompette, et plusieurs autres productions.

GOERMAR (Chrétien-Auguste), organiste à Colleda, dans la Thuringe, s'est fait connaître, en 1799, par douze préludes faciles pour l'orgue, publiés à Leipsick.

GOEROLDT (Jean-Henri), né le 13 décembre 1773, à Stempeda, village du comté de Stolberg, a appris la musique sous la direction de Georges-Frédéric Wolf, auteur d'un Dictionnaire de musique et de plusieurs autres ouvrages (*voyez* ce nom). En 1803, il a été appelé à Quedlinbourg comme directeur de la musique d'église. Il remplissait encore ces fonctions en 1832. M. Gœroldt a publié quelques petites pièces pour le piano et des mélodies chorales pour quatre voix d'hommes, avec accompagnement d'orgue, Quedlinbourg, Basse, in-8°. Il avait en manuscrit des cantates, des hymnes, des motets et des airs. C'est particulièrement par des traités concernant l'harmonie et l'art du chant que cet artiste est connu. Ces ouvrages ont pour titres : 1° *Leitfaden zum Unterricht im Generalbass und in der Composition* (Guide pour l'instruction dans la basse continue et la composition), première partie, Quedlinbourg, 1815, gr. in-8°. Deuxième partie, 1816, *ibid.* La deuxième édition de cet ouvrage a été publiée en 1828, et la troisième en 1832. Celle-ci a pour titre : *Gründlicher Unterricht im Generalbass und in der Composition*, Leipsick, 1832, in-8°. Je ne sais si c'est le même ouvrage qui est cité dans le *Volstændiges Bücher-Lexikon* de Kayser, sous ce titre : *Handbuch der Musik, der Generalbasses und der Composition*, Quedlinbourg, Basse, 1832. 2° *Der Kunst nach Noten zu singen, oder praktische Elementar-Gesanglehre*, etc. (Méthode élémentaire et pratique du chant d'après les notes), Quedlinbourg, 1832, gr. in-8°. C'est une deuxième édition. 3° *Ausführliche theoretisch-praktische Hornschule vom ersten Elementar-Unterricht, bis zur vollkommensten Ausbildung* (Méthode complète théorique et pratique de cor, depuis les premiers éléments jusqu'à l'instruction complète), Quedlinbourg, Basse, 1830, in-4°. 4° *Die Orgel und deren Zweckmæssinger Gebrauch beim œffentlichen Gottesdienst. Ein Handbuch für angehende Organisten, Prediger, Kirchen-inspectoren und Kirchenpatrone* (L'Orgue et son usage conforme aux offices divins. Manuel pour les organistes commençants, prédicateurs, inspecteurs et patrons d'églises), Quedlinbourg, Baker, 1835, in-8°. 5° *Gedanken und Bemerkungen über Kirchen-musik* (Idées et remarques sur la musique d'église), dans l'écrit périodique intitulé : *Eutonia*, 1830, t. IV, pages 1-16.

GOERRES (Jacques-Joseph), docteur et professeur de philosophie à Munich, précédemment à Coblence, est né dans cette dernière ville, le 25 janvier 1776. Au nombre de ses ouvrages, il en est un qui a pour titre : *Aphorism über die Kunst* (Aphorismes sur l'art), Coblence, 1814, in-8°. Ce livre renferme des idées d'un ordre élevé concernant la musique. Gœrres est mort à Munich, le 29 janvier 1848.

GOES (Damien DE), historiographe portugais, naquit en 1501, au bourg d'Alenquer, d'une famille noble et distinguée. Après qu'il eut fait, sous d'habiles maîtres, de bonnes études qu'il termina à l'Université de Padoue, les rois de Portugal don Sébastien et Jean III l'employèrent dans diverses négociations en France, en Italie, près du pape Paul III, qui l'honorait de sa bienveillance, en Suède, en Pologne et en Danemark. Retiré dans les Pays-Bas pour s'y livrer à ses travaux littéraires, il vécut particulièrement à Louvain, où plusieurs ouvrages de sa composition ont été imprimés. Quelques petits voyages qu'il fit en Hollande et en Allemagne lui procurèrent la connaissance d'Érasme et de Glaréan, dont il fut l'ami pendant le reste de sa vie. Ce fut dans les conversations qu'il eut à Fribourg avec ce dernier

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

qu'il eut occasion de lui faire apprécier ses profondes connaissances dans la musique. De retour en Portugal, de Goes fut nommé par le roi Jean III historiographe du royaume, et garde-major de la tour de Tombo, emploi considéré comme une des premières charges de l'État. Il mourut à Lisbonne, au mois de décembre 1560, à l'âge de cinquante-neuf ans. De Goes savait le grec, le latin, l'arabe, l'éthiopien, et parlait les langues modernes de l'Europe avec beaucoup de facilité. On a de lui beaucoup de bons ouvrages sur l'histoire et les antiquités, qui ont été imprimés à Louvain, à Cologne, à Paris et à Lisbonne. Ses études dans la musique avaient été celles qu'aurait pu faire un maître de chapelle. Il jouait bien de plusieurs instruments. Glaréan a inséré dans son *Dodecachordon* un motet (*Ne lætetis inimica mea*) à trois voix (p. 264), qui est bien écrit, dans la manière de Josquin Deprès, et qui n'a d'autre défaut qu'un peu de nudité dans l'harmonie. Le catalogue de la bibliothèque de musique du roi de Portugal, publié à Lisbonne par Craesbeke, indique beaucoup de compositions de de Goes qui y étaient conservées. Machado dit, dans sa Bibliothèque (t. Ier, p. 617), que ces ouvrages étaient exécutés avec succès dans les églises portugaises. On trouve un motet à six voix de la composition de de Goes dans le rarissime recueil intitulé : *Cantiones septem, sex et quinque vocum. Longe gravissimæ juxta ac amœnissimæ, in Germania maxime hactenus typis non excusæ*, Augustæ Vindelicorum, Melchior Kriesstein excudebat, 1545, petit in-4° obl. Les autres musiciens dont il y a des morceaux dans ce recueil sont : Dietrich, Noé, Maistre Jan, Adrien Willaert, Josquin Deprès, Lupi, Claudin, Tilman Susato, Consilium, Benedict, Jean Heugel, Morales, Jorius Wender, Thomas Crequillon, Hesdin, Jacquet, et plusieurs anonymes. De Goes a laissé en manuscrit un livre intitulé : *Tractado theorica da Musica*, cité avec d'autres ouvrages par le chevalier d'Oliveyra.

GOETHE (Jean-Wolfgang), illustre poëte allemand, né à Francfort-sur-le-Mein, le 28 août 1740, est mort à Weimar, le 22 mars 1832. La biographie de cet homme célèbre, l'histoire de ses idées, de ses travaux et de son influence sur la langue et la littérature de l'Allemagne, n'appartiennent pas à mon livre : il n'est mentionné ici que pour sa correspondance avec Zelter (*voyez* ce nom), qui a été publiée sous ce titre : *Briefwechsel zwischen Gœthe und Zelter in den Jahren 1796 bis 1832, herausgegeben von Dr. Fried. Wilh. Riemer* (Correspondance entre Gœthe et Zelter, dans les années 1796 à 1832, publiée par le docteur Fr.-W. Riemer), Berlin, 1833, six volumes in-8°. On lit avec intérêt, dans cette collection, quelques lettres où Gœthe expose ses idées sur la musique, et ses opinions concernant le mérite de quelques compositeurs.

GOETHE (Walter DE), petit-fils du précédent, né à Weimar, en 1816, s'est fait connaître par des essais de composition en différents genres. En 1830, il a fait représenter à Vienne, puis à Weimar, un opéra en un acte, sous le titre de : *Anselmo Lancia ;* cet ouvrage n'obtint pas de succès. En 1846, un opéra en trois actes, du même compositeur-amateur, intitulé : *der Gefangen von Bologna* (le Prisonnier de Bologne), a été joué au théâtre de Weimar. On connaît aussi, sous le même nom, des recueils de *Lieder* avec accompagnement de piano, op. 1, Leipsick, Breitkopf et Hærtel, op. 14, Vienne, Haslinger, et quelques œuvres pour le piano.

GOETTING (Valentin), écrivain sur la musique, né à Witzenhausen, dans la Thuringe, paraît avoir vécu à Erfurt, dans la deuxième moitié du seizième siècle. Il a publié un livre élémentaire sur la musique, dans lequel il a résumé en neuf tableaux la doctrine de Glaréan, concernant les douze modes de la tonalité du plain-chant. A la suite de ces tableaux, on trouve quelques morceaux à trois et à quatre voix, dans le style fugué. L'ouvrage a pour titre : *Compendium musicæ modulativæ*, Erfurt, 1587, in-8°. Cette édition est la deuxième : j'ignore la date de la première.

GOETTING (Henri), pasteur à Cletlstadt, près de Francfort-sur-l'Oder, au commencement du dix-septième siècle, est auteur d'une musique à quatre voix sur le catéchisme de Luther, avec une instruction élémentaire, publiée sous ce titre : *Catechismus Luthert von Wort zu Wort in vier Stimmen schoen und lieblich componirt, beneden einem Bericht, wie junge Knaben und Maedchen innerhalb 12 Stunden in Musicam begriefen koennen*. Francfort, 1605, in-8°.

GOETTLE (Jean-Melchior), maître de chapelle de la cathédrale d'Augsbourg, dans la seconde moitié du dix-septième siècle. Il a fait imprimer dans cette ville, en 1670, un recueil de messes concertées de sa composition.

GOETZ (François), violoniste et compositeur, né en 1755 à Straschetz, en Bohême, fit ses études musicales et littéraires comme enfant de chœur chez les Jésuites du Mont-Sacré, près de Pribram, et ensuite au sémi-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

naire de Saint-Wenceslas. Après qu'il eut été gradué bachelier, il fit un cours d'histoire ecclésiastique à l'Université de Prague, dans l'intention d'entrer dans l'ordre de Saint-Benoît; mais il changea ensuite de projet, et se rendit à Brünn, où la place de premier violon du théâtre lui avait été offerte. Après avoir passé quelques années dans cette ville, il voyagea dans la Silésie, et y fut employé comme chef d'orchestre dans les églises de plusieurs abbayes. Dans un séjour qu'il fit à Breslau, il y fit la connaissance de Dittersdorf qui lui procura la place de chef d'orchestre dans la chapelle de Johannisberg. Après que cette chapelle eut été dissoute, Gœtz retourna à Breslau et s'y fit entendre à l'occasion du couronnement du roi Frédéric-Guillaume. Rappelé ensuite à Brünn par le baron Kaschnitz, il y fut chargé de la direction de l'orchestre du théâtre; mais il ne garda pas longtemps cette position, car, en 1787, il fut nommé maître de chapelle de l'archevêque d'Olmütz. C'est dans cette place qu'il a écrit la plupart de ses ouvrages, lesquels consistent en symphonies pour l'orchestre, concertos, sonates, trios et duos pour le violon. Toutes ces productions sont restées en manuscrit. Quelques-unes de ses symphonies ont été exécutées à Prague aux couronnements des empereurs Léopold II, en 1791, et François Ier l'année suivante. Gœtz vivait encore à Olmütz en 1799, suivant le Dictionnaire des artistes (*Kunstler Lexikon*) de Mensel (tome I, p. 207). Les renseignements manquent sur sa personne depuis cette époque.

GOETZE (George-Henri), ministre luthérien, né à Leipsick, le 11 août 1667, fit ses études aux universités de Wittenberg et de Jéna. En 1688, il fut professeur adjoint à Wittenberg, puis prédicateur à Burg en 1690; il remplit l'année suivante les mêmes fonctions à Chemnitz, fut appelé à Dresde, en 1694, puis à Annaberg, en 1697, et enfin à Lubeck, en 1702. Il mourut dans cette dernière ville, le 25 avril 1728, et selon d'autres biographes, le 25 mars 1720. On a de ce savant théologien quelques ouvrages où l'on trouve des choses utiles pour l'histoire de la musique; ils ont pour titre : 1° *De Odio pontificiorum in hymnos ecclesiæ Lutheranæ*, Dresde, 1702, in-4°. 2° *De Hymnis et hymnopœis Lubecensibus, hoc est Lübeckische Liederhistorie*, Lubeck, 1709, in-4° de 32 pages, réimprimé à Lubeck, en 1721. Il y a des exemplaires de la même date dont le frontispice a été changé et dont le titre est : *Sendschreiben an den Herrn Verfasser des evangelischen Liederschatze... Jo.-Christ. Olearius*. Cette dissertation, adressée à Jean-Christophe Olearius, renferme de curieux détails sur les chants locaux de Lubeck. Gœtze a réimprimé l'oraison funèbre du chantre Lossius, par Bachmeister, dans ses *Elogia Germanorum quorumdam Theolog. sæculi XVI et XVII*, Lubeck, 1708, in 8° (*voyez* Bachmeister).

GOETZE (Jean-Melchior), docteur en théologie et conseiller du consistoire d'Halberstadt, naquit en Thuringe, vers le milieu du dix-septième siècle. En 1683, il fut appelé aux fonctions de prédicateur de l'église Saint-Martin, à Halberstadt, fut vice-surintendant en 1707, et conseiller du consistoire en 1716. Il mourut en 1728. Gœtze est auteur d'un éloge de Werkmeister, organiste et écrivain sur la musique (*voyez* Werkmeister), qui a été imprimé sous ce titre : *Der weit berühmte Musicus und Organista wurde bei trauriger Leich-Bestellung des weyl. Edlen und Kunst-Hoch-erfahrnen Herrn Andreas Werkmeister, etc., in einer Stand-Rede dargestellt*, Halberstadt, 1707, 2 feuilles in-8°.

GOETZE (Nicolas), claveciniste et violoniste à Rudolstadt, fut d'abord au service du prince de Waldeck. Il demeurait à Augsbourg vers 1740, et y fit paraître une sonate pour le clavecin avec accompagnement de violon; il en annonçait alors cinq autres, qui ne paraissent pas avoir été publiées.

GOETZE (Jean-Nicolas-Conrad), violoniste et compositeur, est né à Weimar, le 11 février 1791. Dès son enfance, il montra d'heureuses dispositions pour la musique, qui décidèrent son père, membre de la chapelle de la cour, à lui faire donner, à l'âge de sept ans, des leçons de violon, de clavecin et d'harmonie. Ses progrès furent si rapides, que le maître de chapelle Kranz en fut émerveillé et recommanda cet enfant à la grande duchesse Amélie. Généreuse autant que sensible aux beautés de l'art, la princesse admit le jeune Gœtze à ses soirées musicales, et l'encouragea par ses bienfaits. Parvenu à l'âge de quinze ans, il possédait déjà un talent remarquable sur le violon. Un comte polonais, qui l'avait entendu à la cour, lui proposa de le suivre à Leipsick, où le jeune artiste se fit entendre avec succès. Après quelques mois de séjour dans cette ville, Gœtze retourna à Weimar et y entra dans la chapelle ducale, vers la fin de 1806. La grande-duchesse Amélie étant morte peu de temps après, Gœtze trouva une autre protectrice non moins généreuse dans la grande duchesse héréditaire Marie Paulowna, qui l'envoya, à ses frais, per-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

fectionner son talent sous la direction de Spohr, et plus tard le confia aux soins de A. E. Muller, à Weimar, pour l'étude de la composition. Ce fut près de ce maître qu'il écrivit ses premiers quatuors qui, quelques années après, furent publiés à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel, ainsi qu'un concerto qu'il exécuta aux concerts de la cour avec un brillant succès, et qui lui fit obtenir de sa noble protectrice une pension pour se rendre à Paris, où il arriva en 1813. Nonobstant les agitations de cette époque désastreuse pour la France, et bien qu'il eût été obligé de servir dans la garde nationale parisienne, il put être admis au Conservatoire, par l'intervention du comte de Saint-Aignan, ambassadeur de France près des cours saxonnes, pour y recevoir des leçons de violon de Kreutzer, et de contrepoint de Cherubini. Après un séjour de huit mois à Paris, Gœtze retourna à Weimar, d'où il ne s'est éloigné deux ou trois fois que pour des voyages d'art, particulièrement à Vienne, où il a brillé comme violoniste. Quelques opéras qu'il fit jouer au théâtre de Weimar justifièrent par leur succès la haute protection dont l'artiste avait été l'objet jusqu'alors. En 1826, la place de répétiteur du théâtre de la cour lui fut donnée, et il la remplit avec intelligence. En 1848, Gœtze a été admis à la retraite.

Cet artiste a beaucoup écrit en différents genres de musique. Son premier opéra, intitulé : *le Marché*, joué en 1819, fut accueilli avec faveur. Il fut suivi d'*Alexandre en Perse*, en quatre actes, qui, au moyen de quelques changements et de coupures bien faites, eut un bon nombre de représentations et fut repris plusieurs fois avec succès. En 1822, Gœtze fit jouer, à Weimar, *l'Oracle*, qui fit une vive impression sur le public. La grande-duchesse témoigna sa satisfaction au compositeur par le don d'une riche tabatière en or. Enfin, en 1834, il donna, au même théâtre, *le Gallego*, opéra romantique en quatre actes, qui fut l'objet de beaucoup de critiques et d'autant d'éloges dans les journaux de musique. Gœtze a écrit aussi la musique de plusieurs vaudevilles et mélodrames. On a de lui des ouvertures pour l'orchestre; un quatuor brillant pour des instruments à cordes, œuvre 2, Leipsick, Breitkopf et Hærtel; trois autres quatuors *idem*, op. 5, *ibid.*; des variations pour violon avec accompagnement; dix trios faciles pour deux violons et violoncelle, Weimar, Voigt; des œuvres de différents genres pour piano; des *Lieder*, etc. Un frère de cet artiste (Benjamin Gœtze) a été musicien de ville à Jéna.

GOETZEL (François-Joseph), flûtiste distingué de la chapelle de l'électeur de Saxe, à Dresde, occupait cette place en 1750. Il a laissé en manuscrit six concertos pour la flûte, et quelques trios pour le même instrument.

GOEZ (...), facteur d'orgues, vivait en 1680. Il a construit à Farth, dans la principauté d'Anspach, un instrument de vingt-quatre jeux, avec deux claviers et pédale.

GOFFER (Jean), facteur d'orgues, vivait à Striegau, au commencement du dix-septième siècle. Il a construit à Reichenbach, en 1632, un orgue de vingt-deux jeux, trois claviers et pédales.

GOGAVIN (Antoine-Hermann), ou **GOGAVA**, né à Grave, Brabant hollandais, dans la première partie du seizième siècle, exerça la médecine à Venise, où il se lia avec le célèbre musicien Zarlino, qui l'engagea à traduire quelques-uns des auteurs grecs qui ont traité de la musique. Gogavin suivit ce conseil, et publia une traduction latine des traités d'Aristoxène, de Ptolémée, et de quelques fragments d'Aristote et de Porphyre. Son travail a paru sans les textes originaux sous ce titre : *Aristoxeni musici antiquissimi Harmonicorum elementorum Libri III. Ptolemæi Harmonicorum seu de musica Lib. III. Omnia nunc primum latinè conscripta et edita.* Venetiis, 1552, in-4°. Les manuscrits dont Gogavin s'est servi pour son édition étaient peu exacts, et sa traduction n'est pas bonne; mais elle a été pendant plus d'un siècle la seule qu'on eût des ouvrages d'Aristoxène et de Ptolémée. Les versions de Meibomius et de Wallis (*voyez* ces noms), ont fait oublier la sienne. Le P. Martini indique, dans le troisième volume de son *Histoire de la musique* (p. 250), une autre édition de la traduction de Gogavin, sous la date de 1572 : je crois qu'il y a erreur ou faute typographique dans cette citation, et que cette édition de 1572 n'existe pas.

GOGUET (Antoine-Yves), savant jurisconsulte, né à Paris, le 18 janvier 1716, mort de la petite vérole, le 2 mai 1758, est auteur d'un très-bon livre, pour l'époque où il fut composé, lequel a pour titre : *De l'origine des lois, des arts et des sciences, et de leurs progrès chez les anciens peuples.* Paris, 1758, 3 vol. in-4°; *ibid.*, 6 vol. in-12. Il y en a deux autres éditions, la première de 1778, 6 vol. in-12, l'autre de 1809, 3 vol. in-8°. Ce qui concerne la musique est la partie la plus faible de cet ouvrage.

GOLD (Leonhard), violoniste et compositeur, né à Odessa, en 1818, reçut dans cette

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ville sa première éducation musicale, puis fut envoyé par ses parents au Conservatoire de Vienne pour y achever ses études. Sorti de cette école en 1836, il étonna les connaisseurs par la pureté de son jeu et le brillant du mécanisme de son archet, dans les concerts où il se fit entendre. Dans la même année, il fit exécuter à Vienne une ouverture de sa composition. Il avait écrit aussi un opéra italien qui fut représenté à Odessa en 1837, après le retour du compositeur en cette ville. En 1839, Gold voyagea en Russie pour y donner des concerts. De retour dans sa ville natale en 1840, il a été mis en possession de la place de violon solo au théâtre. On manque de renseignements sur la suite de la carrière de cet artiste.

GOLDAST DE HELMINSFELD (Melchior), historien et jurisconsulte, né à Esperi en Suisse, près de *Bischoffzell*, le 6 janvier 1576, vécut dans la misère à Genève et à Lausanne, et mourut à Giessen, dans la principauté de Hesse-Darmstadt, le 11 août 1635. Dans l'ouvrage qu'il a publié sous ce titre : *Alamanicarum Rerum Scriptores, etc.* (Francfort, 1606, 3 v. in-fol.), il a traité de l'invention, des transformations, de la rénovation et de la perfection de la musique. Il la divise en musique chorale et musique mesurée.

GOLDBACH (Chrétien), conseiller du roi de Prusse à Kœnigsberg, et membre de l'Académie de sciences de Pétersbourg, s'est fait un nom honorable parmi les mathématiciens par les mémoires qu'il a fournis aux actes de cette académie dans les années 1728-1744 ; sa mort paraît être arrivée vers cette dernière année. Dans les *Acta Eruditorum* de 1717, il a fait insérer (p. 114), un morceau intitulé : *Temperamentum musicum universale.*

GOLDBERG (Jean-Gottlieb ou Théophile), musicien au service du comte de Bruhl, à Dresde, en 1757, paraît avoir vécu de 1720 à 1760. Il a été considéré en Allemagne comme un des meilleurs élèves de Jean-Sébastien Bach. Reichardt a donné de grands éloges à son talent ; il le considérait comme un musicien d'un ordre supérieur. Son caractère était mélancolique ; on l'accusait d'égoïsme et d'orgueil. Tout ce qu'il a écrit est d'une grande difficulté, dans la manière de Bach ; pourtant il avait l'habitude d'appeler ses ouvrages des *bagatelles pour les dames.* On connaît de lui en manuscrit plusieurs concertos pour le clavecin, dont un en *mi* bémol, et un autre en *ré* mineur, des préludes et fugues pour le clavecin, vingt-quatre polonaises, une sonate pour le clavecin avec un menuet et douze variations, et six trios pour flûte, violon et basse. La Bibliothèque royale de Berlin possède de cet artiste des préludes et fugues pour clavecin ou orgue, et en manuscrits originaux, un motet allemand à six voix, deux violons, deux altos, basse et orgue, ainsi que le 12me psaume à quatre voix, deux violons, alto et basse.

GOLDBERG (H.), cantor à la synagogue de Brunswick et professeur de la population israélite de cette ville, est auteur d'un recueil intitulé : *Gesænge für Synagogen* (Chants pour les Synagogues), Brunswick, 1845, in-8°. Une deuxième édition de ce recueil a été publiée en 1845, et une troisième en 1855, avec une préface de M. Freudenthal, directeur de musique dans la même ville. Bien que le titre soit en langue allemande, tous les chants sont sur le texte hébreu.

GOLDHORN (Jean-David), docteur et professeur de théologie, pasteur de l'église Saint-Nicolas, à Leipsick, naquit à Puchau, près de Wurzen, le 12 septembre 1774, et mourut à Leipsick, le 23 octobre 1836. On a de lui une dissertation sur la musique d'église intitulée : *Ein Wunsch für die Kirchlich Jubelfeier der Augsburgischen Confession in musikalischer Hinsicht* (Un désir en ce qui concerne la musique dans la fête jubilaire des églises de la confession d'Augsbourg). Cette dissertation a paru d'abord dans la Gazette des églises (*Kirchen Zeitung*), de Zimmermann, en 1829, puis a été réimprimée dans l'écrit musical périodique intitulé : *der Eutonia,* 1830, t. III, p. 187-200.

GOLDINGHAM (Jean), major du génie à Madras, a rendu compte d'expériences faites sur la vélocité du son aux forts Saint-Georges et Saint-Thomas de Madras, avec des canons de 24, chargés de huit livres de poudre à la distance d'environ quatre mille huit cents toises. On trouva que la vitesse du son était entre mille quatre-vingt-dix-neuf et onze cent soixante-quatre pieds anglais par seconde. Les chronomètres dont on se servait étaient d'Arnold, et l'on tenait note de l'état du baromètre, du thermomètre et de l'hygromètre. Cette vitesse est beaucoup moins rapide que celle qui fut observée dans des expériences faites, en 1822, entre Monthéry et Villejuif, par des membres de l'Institut de France. Le Mémoire de M. Goldingham a été publié sous ce titre : *Experiments for ascertaining the velocity of sound, at Madras,* dans les *Annals of Philosophy* de Thomson (sept. 1825, p. 201), et dans la première partie des *Transactions philosophiques,* de la même année.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

GOLDNER (Madame Augustine **DE**), cantatrice distinguée, née à Francfort-sur-le-Mein, le 5 mars 1797, est la fille de madame Engst, actrice remarquable du théâtre allemand. Après la mort de sa mère, elle fut adoptée par madame Aschenbrenner, autre actrice renommée en Allemagne, et ses études furent dirigées vers la carrière du théâtre, dès sa plus tendre enfance. Dans les rôles d'enfant qu'elle remplissait, elle se fit remarquer de bonne heure : on ne la désignait alors que sous le nom de *la gentille petite aux cheveux noirs*. Après avoir fait des études de chant sous la direction de Danzi, elle parut avec succès sur les théâtres de Stuttgard et de Hambourg. La beauté de sa voix et l'expression de son chant dramatique la rendirent bientôt célèbre en Allemagne, et les journaux retentirent d'éloges accordés à son talent. A Hambourg, elle épousa l'acteur Krüger, puis, sous le nom de madame Krüger-Aschenbrenner, elle parcourut l'Allemagne, chanta à Vienne, à Munich, à Berlin, et se fit partout applaudir dans *Otello*, *le Freyschütz*, *la Famille suisse*, et autres grands ouvrages des théâtres italien et allemand. Les biographes de l'Allemagne ne s'expliquent pas sur les motifs qui la firent se séparer de son premier mari, mais ils disent que ce fut après cette séparation qu'elle fut engagée, en 1819, au théâtre de la cour à Darmstadt. Après la mort du grand-duc, en 1831, ce théâtre cessa d'exister, et madame Krüger-Aschenbrenner se retira avec une pension considérable de la cour. Elle a épousé vers le même temps M. de Goldner, écuyer du grand-duc, et vivait encore à Darmstadt, en 1837.

GOLDSCHAD (Gottlelf-Conrad), pasteur, à Leubnitz, né à Posendorf, près de Dresde, le 18 mai 1719, fit ses études à Wittenberg, fut nommé, en 1744, régent du Collége de la Croix, à Dresde, puis, en 1750, recteur à Sainte-Anne. Il perdit, en 1760, tout ce qu'il possédait, avec sa bibliothèque, par les dévastations du siége de cette ville. En 1763, il fut nommé pasteur à Leubnitz. Comme recteur de Sainte-Anne, il a publié à Dresde, en 1751, un programme académique intitulé : *Chorus musicus gloriam Christi celebrans ex ps.* 68. 20.

GOLDSCHMIDT (Sigismond), pianiste et compositeur, né à Prague, le 28 septembre 1815, a fait ses études musicales dans cette ville et a reçu des leçons de piano de Dreyschock. Après avoir résidé à Berlin pendant les années 1843 et 1844, il a vécu à Paris de 1845 à 1849, puis il est retourné à Prague. Cet artiste distingué a fait exécuter dans cette ville, en 1839, une ouverture intitulée : *Roméo et Juliette*. Une deuxième ouverture, qui a pour titre : *Frühlingsgenuss* (les Plaisirs du printemps), fut exécutée avec succès à Prague, en 1843, puis à Berlin et à Leipsick, et, enfin, M. Goldschmidt en fit entendre une troisième, intitulée *Ondine*, dans cette dernière ville. On a publié de sa composition des études pour piano, œuvres 4 et 13; des sonates pour le même instrument, œuvres 3 et 8; des pièces de différents genres, et des *Lieder* avec accompagnement de piano. M. Goldschmidt est membre de l'Académie des beaux-arts de Stockholm.

GOLDSCHMIDT (Otto), pianiste et compositeur, né à Hambourg, en 1829, a fait ses études musicales au Conservatoire de Leipsick. Ses maîtres ont été Mendelsohn et M. Hauptmann. Après avoir terminé son éducation musicale, il est parti pour l'Amérique septentrionale. Pendant son séjour aux États-Unis, on a publié de sa composition un concerto pour le piano, diverses pièces pour le même instrument et des *Lieder*. Cet artiste a épousé la célèbre cantatrice Jenny Lind.

GOLDSCHMIDT (Mme); *voyez* Lind (Jenny).

GOLDWIN (Jean), ou **GOLDING**, fut élève du docteur Child, et lui succéda au mois d'avril 1697, comme organiste de la chapelle de Saint-Georges à Windsor. En 1703, il joignait à cette place celle de directeur du chœur de la même chapelle. Il conserva ces emplois jusqu'à sa mort, qui arriva le 7 novembre 1719. Il a laissé plusieurs antiennes à quatre voix de sa composition; le docteur Boyce en a publié une (*I have set God always before me*); deux autres ont été insérées dans l'*Harmonia sacra* de Page.

GOLLMICK (Charles), fils d'un acteur de l'Opéra allemand, né à Dessau, le 10 mars 1790, reçut sa première éducation à Cologne, où Bernard Klein fut son condisciple. La vie aventureuse de théâtre que suivait son père interrompit souvent ses études. En 1812, il alla pour la seconde fois à Strasbourg. Il y fit un cours de théologie, et vécut en donnant des leçons de latin et de musique. Pendant qu'il y continuait ses études sérieuses, il apprit la composition sous la direction du maître de chapelle Spindler. Dès son enfance, il avait montré beaucoup de dispositions pour cet art; il n'était âgé que de onze ans lorsqu'il publia son premier recueil de six chansons, chez André, à Offenbach. Organiste et pianiste assez

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

habile, il se faisait entendre avec succès dans les églises et dans les concerts. En 1817, il se rendit à Francfort où il donna des leçons de langue française pour vivre. Bientôt après, Spohr l'engagea comme timbalier à l'orchestre du théâtre de cette ville ; il se maria, et vécut plusieurs années dans cette position. Plus tard, il a fait un séjour de plusieurs années à Londres ; mais il est retourné vraisemblablement en Allemagne, car on a publié de lui un petit ouvrage en deux parties, sous ce titre : *Handlexikon der Tonkunst* (Dictionnaire portatif de musique), Offenbach, André, 1837, 1 vol. petit in-8°. La deuxième partie de cet ouvrage renferme des notices abrégées de musiciens. On a de cet artiste : 1° Des rondeaux et autres pièces pour le piano à quatre mains, op. 10, 14, 19, 23, Offenbach, André. 2° Sonates pour piano seul, op. 9 et 11. 3° Des polonaises et des pots-pourris *idem*, op. 12, 17, 20, *ibid*. 4° Des thèmes variés, op. 8, 13, 15, 16, 18, 22, *ibid*. 5° Des chansons allemandes, avec accompagnement de piano ou de guitare, *ibid*. Mais c'est principalement comme critique que M. Gollmick s'est fait connaître, par des articles relatifs à la musique, qu'il a fait insérer dans plusieurs journaux. Ces articles se font en général remarquer par leur ton satirique. Cet artiste a aussi publié une sorte de dictionnaire de musique sur un nouveau plan ; l'ouvrage a pour titre : *Critische Terminologie für Musiker und Musikfreunde* (Terminologie critique pour les musiciens et les amis de la musique), Francfort-sur-le-Mein, 1833, in-8° de 225 pages. Il y en a une deuxième édition publiée à Francfort-sur-le-Mein, en 1839, gr. in-12 de XII et 252 pages. Ce livre est divisé en six classes de mots : la première renferme les termes qui se rapportent aux diverses modifications du son ; la seconde, aux mots relatifs à la mesure et au rhythme ; la troisième, à ceux qui indiquent le caractère des morceaux de musique ; la quatrième, à l'expression ; la cinquième, aux termes généraux ; la sixième, aux choses historiques. Un index des mots renvoie pour chacun à la page où il se trouve. On connaît aussi de cet auteur : *Musikalische Novellen und Silhouetten* (Nouvelles et Silhouettes musicales). Zeitz, Schöferdecker, 1842, in-8° ; une notice nécrologique sur Guhr, Francfort, 1840, in-8°, et quelques autres opuscules de peu d'importance.

GOLTERMANN (Georges), violoncelliste et compositeur, est né à Hanovre en 1832. Après avoir vécu quelque temps à Munich, il a occupé une place de directeur de musique à Wurzbourg, puis s'est établi à Francfort sur-le-Mein, où il est en ce moment (1860). On a publié de sa composition un concerto pour violoncelle, ainsi que différentes pièces pour le même instrument, quelques sonates pour piano et violoncelle et des *Lieder*. Une symphonie écrite par ce jeune artiste a été exécutée dans les concerts de Leipsick.

GOMART (L'abbé), curé de Perrenchères, au diocèse de Séez (Orne), précédemment curé de Saint-Symphorien-des-Bruyères, au même diocèse, est auteur d'un livre qui a pour titre : *Manuel du chantre, contenant une nouvelle méthode de plain-chant ; les éléments comparés de la musique et du plain-chant musical ; un ample recueil de pièces diverses, dont beaucoup de composition nouvelle*, etc., Paris, Langlois et Leclerc (sans date), un vol. in-12, deuxième édition ; la première a été publiée en 1837. Il y en a eu une troisième, publiée à Paris, chez Langlois et Leclerc, 1844, un vol. in-12. Ce livre est un des plus mauvais ouvrages qui aient été publiés sur le même sujet. Le prétendu *plain-chant musical*, monstruosité mise en vogue dans certaines provinces de France, en est la base.

GOMART (Charles-Marie-Gabriel), chevalier de la Légion d'honneur, né à Ham (Somme), le 1er juillet 1805, a fait ses études au collége de Soissons. Fixé à Saint-Quentin depuis 1838, il a occupé ses loisirs par des travaux relatifs aux arts, à l'histoire et à la littérature. Musicien amateur, président de la société de l'orchestre du théâtre de Saint-Quentin, pendant plusieurs années ; il a publié, d'après des documents originaux, des *Notes historiques sur la Maîtrise de Saint-Quentin et sur les célébrités musicales de cette ville*, ouvrage qui peut fournir des renseignements intéressants pour l'histoire de la musique au seizième siècle, dans le nord de la France (1). Les autres ouvrages de M. Gomart, ainsi que ses nombreux mémoires insérés dans des collections académiques et dans des revues périodiques, ne concernent pas l'objet de ce dictionnaire.

GOMBERT (Nicolas), un des plus célèbres compositeurs belges de la première moitié du seizième siècle, naquit à Bruges (Flandre occidentale), suivant ce que nous apprenons du titre de l'édition du premier livre de ses motets à quatre voix, publiée à Venise, chez Jérôme Scotto, en 1540, sous ce titre : *Nicolai Gom-*

(1) Ces notes ont été publiées dans les *Annales de la Société académique de Saint-Quentin*, tome VIIIe (1850), page 212, et dans le 1er volume des *Études Saint-Quentinoises*, page 261.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

berti Flandri Brugensis musici excellentissimi Motettorum quatuor vocum liber primus. L'abbé Baini s'est trompé lorsqu'il a fait de Gombert un prédécesseur de Josquin Deprès (*Mem. stor. crit. della vita e delle opere di Giov. Pierluigi da Palestrina*, t. Ier, p. 550), dont il fut au contraire l'élève, et en le faisant vivre en 1400. La preuve que Gombert a été le disciple de Josquin Deprès se trouve dans la *Déploration* de Gérard Avidius, de Nimègue, sur la mort de ce maître célèbre, et par le témoignage d'Hermann Fink. On sait en effet que cette même *Déploration* a été mise en musique à six voix par Gombert. L'époque précise de la naissance de cet excellent musicien n'est pas connue : les écrivains belges qui ont vécu de son temps se taisent sur ce point. Il ne paraît pas qu'il ait vu le jour avant les dernières années du quinzième siècle, ni peut-être avant les premières du seizième siècle ; car son nom ne paraît dans aucun recueil de compositions publié antérieurement à 1530. La plus ancienne collection de motets où l'on trouve un morceau de lui est le septième livre publié à Paris sous ce titre : *Liber septimus XXIIII trium, quatuor, quinque, sex vocum modulos Dominici Adventus, Nativitatisque, ac Sanctorum eo tempore occurrentium habet ;* Parisiis, in vico Citharæ, apud Petrum Attaingnant, musices calcographum, in-4° obl. Il n'y a point de date à ce livre, mais le huitième ayant paru en 1534, celui-ci doit être de la même année.

Gombert était ecclésiastique. Il paraît qu'il fut attaché d'abord au chœur de l'église Notre-Dame, d'Anvers, si toutefois c'est lui qui est désigné dans les registres de cette ancienne collégiale, sous le nom de *Maître Nicolas*. Thuringius (1), Walther (2), Gerber (3) et Kiesewetter (4), disent que Gombert fut maître de chapelle de l'empereur Charles-Quint ; la même qualité a été attribuée à Clément *non papa* et à Thomas Créquillon ou Cricquillon (*voyez* ces noms) ; mais personne n'a songé à examiner en quel ordre ils auraient pu se succéder dans cette position. Les incertitudes à cet égard proviennent de ce qu'on n'a pas su qu'il y avait trois chapelles de musique attachées à la maison impériale : la première, à Vienne, au service de l'empereur ; l'autre, à la cour du même prince, comme roi d'Espagne, à Madrid, et la troisième, à Bruxelles, moins nombreuse, pour le service des princes gouverneurs des Pays-Bas, au nom du même monarque. On voit, dans la notice de Clément *non papa*, qu'il fut maître de la chapelle impériale de Vienne ; Gombert était, en 1530 et 1534, maître des enfants de chœur de la chapelle de Madrid, suivant les registres des archives du royaume de Belgique. On ne trouve immédiatement avant lui dans cette charge que Jacques Champion, qui succéda à Nicole Carlier, lorsque celui-ci mourut, en 1526. C'est donc entre les années 1526 et 1530 qu'il fut appelé aux fonctions de maître des enfants de la chapelle, et vraisemblablement vers cette dernière date. Quelle était sa position dans cette chapelle auparavant ? Vraisemblablement celle de simple chantre, ainsi que l'avaient été précédemment d'autres musiciens de la même chapelle avant d'obtenir les positions de maître des enfants ou de maître de chapelle. Gombert est qualifié simplement du titre de *musicien de l'empereur* (musicus imperatorius) au titre d'un de ses ouvrages imprimé chez Gardane, à Venise, en 1551 ; mais l'éditeur était fort mal informé, car il devait être élevé alors à la position de maître de chapelle : il est certain du moins qu'il n'était plus maître des enfants, puisqu'on voit, dans les comptes de la chapelle, aux archives du royaume de Belgique, qu'un certain Jean Taisnier occupait cette place en 1543. D'autre part, Cornelle Canis (*voyez* Canquillon, t. II, p. 288, note 1) était maître de la même chapelle, en 1548 : Gombert n'y était donc plus alors, et, sans doute, il avait obtenu dans les Pays-Bas quelqu'un des bénéfices qui étaient à la nomination de l'empereur ; car il vivait encore en 1550, si l'on s'en rapporte à ce passage de la *Practica musica* d'Hermann Finck, publiée dans la même année : « De nos « jours *il existe* plusieurs nouveaux inven- « teurs, parmi lesquels on distingue Nicolas « Gombert, élève de Josquin, de pieuse mé- « moire, et qui a montré à tous les composi- « teurs le chemin et même le sentier pour « trouver des fugues et toutes les subtilités (de « l'art ; enfin, qui a fait entendre une musique « toute différente de la précédente. Il évite, en « effet, les pauses, et sa composition est à la « fois remplie d'harmonie et de recherches « fuguées (1). »

(1) *Opusc.* P. II, cap. 4, p. 20.

(2) *Musikalisches Lexicon*, p. 286.

(3) *Neues hist.-biogr. Lexikon der Tonkünstler*, II. Art. *Gombertus*, col. 357.

(4) *Die Verdienste der Niederländer in die Tonkunst*, p. 35 — *Geschichte der Europ. Abendland. oder unsrer heutigen Musik*, p. 56. — *Catalog. der Samml. alter Musik*, p. 36.

(1) Nostro vere tempore novi sunt inventores, in quibus est Nicolaus Gombert, Jusquini piæ memoriæ discipulus qui omnibus musicis ostendit viam, imo semitam ad

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Les éloges accordés à Gombert par Hermann Finck n'ont rien d'exagéré ; ce que j'ai examiné et mis en partition parmi ses ouvrages m'a fait voir que l'art d'écrire avec facilité dans le style fugué et d'imitation le distinguait éminemment. Il ne fut pas moins remarquable par l'élévation de son style dans certaines compositions dont les paroles ont un caractère grave, genre de mérite bien rare et même à peu près inconnu dans la première moitié du seizième siècle. Gombert fut en cela le précurseur du style de Palestrina qui n'a rien produit de plus beau que le *Pater noster* de ce musicien, exécuté dans un de mes concerts historiques, et qui a produit une profonde impression sur l'auditoire. Trois artistes belges de la même époque sont cités par les auteurs contemporains comme les chefs d'école de cette période de l'art ; ce sont : Clément *non papa*, Créquillon (*voyez* ces noms) et Gombert. Nonobstant le haut mérite des deux autres, Gombert me paraît avoir des qualités de sentiment supérieures à ce qu'on trouve chez ses émules. Il ajoute à ces avantages celui d'une rare fécondité : on en peut juger par la liste de ses ouvrages connus jusqu'à ce jour.

1° *Il primo libro de' Motetti a quattro voci*, in-4°, sans date et sans nom de lieu. Le nom de l'auteur est écrit Gomberth. Un exemplaire de cette édition est à la Bibliothèque royale de Munich. La deuxième édition a pour titre : *Nicolai Gomberti Flandri Brugensis musici excellentissimi Motettorum liber primus*, Venetiis, apud Hieronymum Scotum, 1540, in-4° obl. La troisième édition est intitulée : *Di Nic. Gombert il primo libro de' Mottetti a quattro voci*, in Venetia, app. Ant. Gardano (*sic*), 1544, in-4° obl. Ce premier livre a été réimprimé avec ce titre latin : *Nicolai Gomberti musici imperatorii Motectorum nuperrimi maxima diligentia in lucem editorum liber primus quatuor vocum*, Venetiis, apud Antonium Gardanum, 1551, in-4° obl. Je possède un exemplaire de ce premier livre, avec le titre italien, le nom du même imprimeur et la date de 1550. Je n'ai pu vérifier si c'est l'édition de 1544, avec un nouveau frontispice, ou si c'est la même qu'on a reproduite avec un titre latin, en 1551. 2° *Nicolai Gomberti Musici excellentissimi Pentaphthongos Harmonia, quæ quinque vocum Motetta vulgo nominantur. Additis nunc ejusdem quoque ipsius Gomberti, nec non Jachetti et Moralis Motettis*, etc. *Liber primus*, Venetiis, apud Hieronymum Scotum, 1541, in-4° obl. Antoine Gardane a donné une édition de ce livre de motets à cinq voix, en 1551, avec ce titre : *Nicolai Gomberti musici excellentissimi Motectorum cum quinque vocibus liber primus*, in-4° obl. 3° *Nicolai Gomberti Musici solertissimi Motectorum quinque vocum maximo studio in lucem editorum liber secundus*, Venetiis, apud Hieronymum Scotum, 1541. Une autre édition de ce second livre a été publiée chez Antoine Gardane, en 1552, in-4°. Il y a des exemplaires des deux livres réunis, avec le nom du même imprimeur, et la date de 1552. 4° *Nicolai Gomberti Musici imperatorii Motectorum, nuperrime maxima diligentia in lucem editorum liber secundus*, Venetiis, apud Hieronymum Scotum, 1541, in-4° obl. C'est le second livre des motets à quatre voix. Il y en a d'autres éditions données à Venise, chez Antoine Gardane, et à Lyon, chez Jacques Moderne. 5° *Missarum quinque vocibus liber primus*, Venetiis, apud Ant. Gardanum, 1549, in-fol. Les cinq parties sont imprimées en regard. 6° Les chansons françaises et flamandes du même artiste formant le cinquième livre d'une collection publiée à Anvers ; le titre de ce volume est : *Le cinquiesme livre contenant trente-deux chansons à cinq et à six parties composées par Maistre Nicolas Gombert et aultres excellents autheurs, convenables et propices à jouer sur tous les instrumentz, correctement imprimées en Anvers, par Tylman Susato, l'an* 1544, *au mois de décembre*, in-4° obl. Beaucoup de compositions de Gombert, soit de musique religieuse, soit de musique profane, ont été insérées dans les recueils publiés en Italie, en Allemagne, en France et en Belgique, particulièrement dans ceux-ci. 7° *Motetti del Frutto. Liber primus cum quinque vocibus* (*sic*), in Venetia ne la stampa d'Antonio Gardano, 1538, petit in-4° obl. 8° *Motetti del Frutto a sei voci. ibid.*, 1539, petit in-4° obl. 9° *Motetti del Fiore a quattro voci. Libri* 1, 2, 3 et 4, Lugduni, per Jacobum Modernum de Pinguento (*sic*), 1532-1539, in-4°. Le premier livre renferme trois motets de Gombert (pages 13, 41 et 44). Le second livre contient six motets (pages 3, 17, 19, 27, 32, 34) ; et l'on en trouve deux dans le troisième livre, p. 50 et 57. 10° *Fior di Motetti tratti dalle Mottetti del Fiore a quattro voci*, in Venetia, presso Ant. Gardano, 1539, petit in-4° obl. Une autre édition du même recueil a été publiée sous le titre latin : *Flos Florum, cum*

quærendas fugas ac subtilitatem, ac est author musices plane diversæ à superiori. Is enim vitat pausas, et illius compositio est plena cum concordantiarum tum fugarum.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

quatuor vocibus. Liber primus et *liber secundus*, ibid., 1545, in-4° obl. Le premier livre renferme les motets de Gombert : *Ave Sanctissima Maria* et *Fuit homo missus a Deo* ; l'on trouve dans le second, *Tu es Petrus* et *Absolve me*. 11° *Cantiones septem, sex et quinque vocum. Longe gravissimæ, juxta ac amœnissimæ, in Germania maxime hactenus typis excusæ*, Augustæ Vindelicorum, Melchior Kriesstein excudebat, 1545, petit in-4° obl. 12° *Novum et insigne opus musicum, sex, quinque et quatuor vocum, cujus in Germania hactenus nihil simile unquam est editum*, Noribergæ, arte Hieronymi Graphæi, 1537, petit in-4° obl. 13° *Tomus secundus Psalmorum selectorum quatuor et quinque vocum*, Norimbergæ, apud Jo. Petreium, 1539. 14° *Tomus tertius*, etc., *ibid.* 1542. 15° *Selectissimarum Motetarum partim quinque, partim quatuor vocum. Tomus primus. D. Georgio Forstero selectore*, imprimebat Jo. Petreius, 1540, in-4° obl. 16° *Ecclesiasticæ cantiones quatuor et quinque vocum, vulgo Moteta vocant, tam ex veteri, quam ex novo Testamento, ab optimis quibusque hujus ætatis Musicis compositæ. Antea nunquam excusæ*, Antverpiæ, per Tilemanum Susato, 1553, in-4° obl. *Lib.* 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7. Les motets de Gombert remplissent tout le quatrième livre. 17° *Sacrarum cantionum, vulgo hodie Motetta vocant, quinque et sex vocum ad verum harmoniam concertumque ab optimis quibusque Musicis in philomusorum gratiam compositarum libri tres*, Antwerpiæ, per Johannem Latium (Jean Laet), 1554-1555, in-4° obl. On trouve dans ce recueil trois motets à six voix de Gombert, (les livres deuxième et troisième), lesquels sont d'une grande beauté en leur genre. 18° *Cantiones quinque vocum selectissimæ a primariis Germaniæ inferioris, Galliæ et Italiæ Musicis magistris editæ. Antehac typis nondum divulgatæ. Numero viginti octo*, Argentorati, per Petrum Schœffer, 1539, in-4° obl. De ces vingt-huit motets, neuf à cinq voix sont de Gombert. 19° *Cantionum sacrarum vulgo Moteta vocant, quinque, sex et plurium vocum ex optimis quibusque Musicis selectarum libri octo*, Lovanii, apud Petrum Phalesium, 1554-1555, in-4° obl. Cinq motets à cinq et six voix, de Gombert, sont contenus dans le douzième livre de ce recueil. 20° *Evangelia Dominicorum et Festorum dierum, musicis numeris pulcherrime comprehensa et ornata quatuor, quinque, sex et plurium vocum. Tomi sex*, Noribergæ, in officina Johannis Montani et Ulrici Neuberi, 1554-1556, in-4° oblong. Les pièces de Gombert contenues dans ces six volumes, sous le titre : *Evangelia et sententiæ piæ quatuor, quinque et sex vocum*, sont au nombre de dix-huit, à savoir, t. Ier, n°s 14 et 24 ; t. II, n° 25 ; t. III, n°s 41, 47 ; t. IV, n° 27 ; t. V, n°s 8, 11, 19, 24, 25, 27, 30, 31 ; t. VI, n°s 21, 25, 36, 37. 21° *XII Motets à quatre et cinq voix de divers auteurs*, Paris, par Pierre Attaingnant, 1520, in-8° obl. On y trouve le motet à quatre voix de Gombert *Angelus Domini*. 22° *Liber triginta novem Motettorum quatuor vocum, diversorum authorum*, Ferrariæ, in ædibus Francisci Rubei, de Valentia, expensis et labore Joannis de Bulghat, Henrici de Campis et Antonii Hacher, sociorum, 1538, in-4° obl. Deux motets de Gombert se trouvent dans ce rarissime recueil, p. 10 et 23. 23° *Motetti de la Simia, Lib. I, quinque vocum*, ibid., 1539. Ce recueil renferme deux motets à cinq voix de Gombert, p. 3 et 7. 24° *Motettorum a Jacobo Moderno, alias* Grand-Jaques, *in unum coactorum et ab eodem impressorum. Libri* 1-5, *ad quatuor, quinque, sex et septem voces*, Lugduni, per Jacobum Modernum, 1532-1542, in-4°. Ce recueil contient quatorze motets à cinq voix, et un *Beatus vir*, à six, de Gombert. 25° *Motetti a sei voci da diversi excellentissimi musici composti. Libro primo.* Venetiis, apud Hieronymum Scotum, 1549, in-4° obl. On trouve dans ce recueil cinq motets à six voix, de Gombert, p. 2, 4, 20, 24, 29. 26° *Psalmorum selectorum a præstantissimis hujus nostri temporis in arte musica artificibus in harmonia quatuor, quinque et sex vocum redactorum Tomi quatuor*, Noribergæ, ex officina Joannis Montani et Ulrici Neuberi, 1553-1554, in-4° obl. On trouve dans ce recueil huit psaumes de Gombert à cinq et six voix, à savoir, t. Ier, n°s 9, 10 ; t. II, n° 21 ; t. III, n° 14 ; t. IV, n°s 2, 10, 21, 22. 27° Dans la grande collection de messes imprimées par Adrien Le Roy et Robert Ballard, on trouve la messe à quatre voix de Gombert sur le thème de la chanson *Je suis déshéritée*. 28° Le troisième volume d'une collection manuscrite de musique du seizième siècle, laquelle se trouve à la Bibliothèque du Conservatoire de Paris, sous le nom de *Collection Eler*, renferme dix-neuf motets de Gombert, à cinq voix, en partition. Ils sont extraits des deux livres publiés à Venise, chez Scoto et Gardane. Les chansons de ce maître sont répandues dans divers recueils ; les principaux sont ceux-ci : 29° *Chansons à quatre, cinque* (sic), *six et huit par-*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ties. Livres I à 13, Anvers, par Tylman Susato, 1545-1550, in-4° obl. Les livres Ier, II, IV, V, VI, VII, XII et XIII, renferment des chansons de Gombert, à cinq et six voix. C'est dans le septième volume que se trouve la complainte de Gérard Avidius, de Nimègue, sur la *mort de Josquin Deprès*, mise en musique à six voix par Gombert, et qui a pour titre : *In Josquinium a Prato musicorum principem Nænia sex vocum*. On trouve dans le même volume la complainte mise en musique à quatre voix par Benoit d'Appenzell (*voyez* BENEDICTUS). 30° *Le Paragon des chansons*, livres 1 à 10, à Lyon, par Jacques Moderne, dit *Grand Jacques*, 1540-1543, in-4° obl. Les livres I, II et IX contiennent des chansons à quatre voix de Gombert. 31° *Six Gaillardes et six Pavannes avec treize chansons musicales à quatre parties*, à Paris, par Pierre Attaignant, 1529, in-8° obl. Le n° 7 de ce recueil est une chanson très-plaisante de Gombert sur ces paroles : *Alleluja me faut chanter*. Le ténor a le chant de l'*Alleluia* du graduel de la messe du dimanche de Pâques, sur lequel les autres voix font un joli badinage en contrepoint d'imitation. 32° Plusieurs chansons du même maître se trouvaient dans un manuscrit du seizième siècle qui a appartenu à la duchesse d'Orléans, mère du roi Louis-Philippe, et qui est passé dans la bibliothèque du Palais royal, d'où il a disparu au mois de février 1848. On y remarquait particulièrement les chansons dont les premiers mots sont : *Mon pensement* (ma pensée) *ne gist qu'en ombre; Quand d'ung chascun; Si de me voir*, etc. 33° Le vingtième livre de *Chansons à quatre et cinq parties*, publié par Adrien Le Roy et Robert Ballard, à Paris, en 1567, renferme les chansons qui commencent par *Hâtez-vous*, à quatre voix; *Ma maistresse*, à cinq voix. 34° On en trouve aussi dans le *Premier recueil des recueils composés à quatre parties, imprimé en quatre volumes*, à Paris, chez les mêmes éditeurs, 1563, in-4° obl.; elles commencent par ces mots : *Hors envieux; Toutes les nuicts; Mon pensement* (même chanson que celle du manuscrit de la duchesse d'Orléans). 35° Enfin, le *Premier livre de chansons à trois parties composées par plusieurs autheurs*, chez les mêmes, 1578, in-4° obl. contient la chanson de Gombert *C'est mon amy*, cantilène d'une remarquable naïveté.

GOMES (JEAN), compositeur, né à Beiros, dans la province d'Alentejo, en Portugal, eut pour maître de musique Antoine Ferro de Portalègre. Il fut trésorier et musicien de la chapelle du prince à Villaviciosa, et mourut en cette ville, en 1653. Machado dit (*Biblioth. Lusit.*, t. II, p. 669) que ses œuvres de musique d'église existaient de son temps dans la Bibliothèque du roi de Portugal, sans doute en manuscrit.

GOMEZ (THOMAS), abbé de l'ordre de [illegible]-teaux, né à Cauca, au diocèse de Ségovie, dans la Vieille-Castille, était savant dans la théologie et dans la philosophie. Il mourut à Barcelone en 1608. On lui attribue un traité de plain-chant intitulé : *Reformacion del canto llano; mais on ne dit pas si cet ouvrage a été imprimé.*

GOMEZ-DA-SILVA (ALBERT-JOSEPH), compositeur et organiste portugais, vécut à Lisbonne vers le milieu du dix-huitième siècle. Il est auteur d'un opuscule qui a pour titre : *Regras de acompanhar para cravo, ou orgaõ e ainda tambem para qualquer outro instrumento de vozes, reduzidas a breve methode, e facil percepçaõ. Dedicado a Sua Magestade fidelissima D. Joseph I, que Deos guarde* (Règles de l'accompagnement pour le clavecin ou l'orgue, de même que pour tout autre instrument servant à accompagner les voix, enseignées par une méthode courte et facile à comprendre). Lisboa (Lisbonne), na officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno. 1758, petit in-4° de VIII et 42 pages. Les exemples d'harmonie qu'on trouve dans ce petit ouvrage ne donnent pas une opinion favorable du goût et du savoir de l'auteur.

GOMIS (JOSEPH-MELCHIOR), compositeur dramatique, né en 1703 à Anteniente, dans le royaume de Valence, en Espagne, fut reçu à Valence comme enfant de chœur, à l'âge de sept ans, dans une maison de chanoines réguliers, où avait été faite l'éducation musicale de Vincent Martini, auteur de *la Cosa rara*. Les progrès de Gomis dans la musique furent si rapides, qu'on le choisit pour enseigner le chant dans cette maison, avant qu'il eût atteint sa seizième année. Vers le même temps, il reçut des leçons de composition du P. Pons, moine catalan qui était fort instruit dans les différentes parties de l'art. Ce professeur avait donné à son élève le conseil d'étudier les œuvres de musique religieuse qui enrichissaient les bibliothèques des églises et des couvents de Valence : cette étude est en effet la meilleure qu'on puisse faire, après avoir appris d'une manière analytique les principes de l'art d'écrire. A l'âge de vingt et un ans, Gomis fut nommé chef de musique de l'artillerie à Valence. Jusque-là, il ne s'était occupé que de musique d'église; sa nouvelle position l'obli-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

gea à étudier les ressources et les effets des instruments à vent; plus tard cette étude lui fut utile pour l'instrumentation de ses opéras. En 1817, son goût pour la musique dramatique le décida à donner sa démission et à se rendre à Madrid. Il y portait les partitions de plusieurs petits opéras qu'il avait composés; l'*Adeana* (la paysanne) fut le seul qu'il put faire représenter, mais le succès qu'il obtint fixa sur l'auteur l'attention publique, et le résultat de la représentation de cet ouvrage fut la nomination de Gomis à la place de chef de musique de la garde royale. Les événements de 1823 l'amenèrent à Paris. Le désir de s'y distinguer par des succès au théâtre l'occupa dès lors tout entier; mais les abords de la scène sont difficiles, et les succès sont souvent précédés par de longues tribulations. Gomis en eut la preuve, car ses actives démarches pendant trois ans, ni la protection de Rossini, ne purent lui procurer un libretto pour écrire un opéra. Fatigué de sollicitations et de vaines démarches près des gens de lettres, il partit pour Londres en 1826, et s'y livra à l'enseignement du chant. Les romances, boléros et airs espagnols qu'il y publia furent accueillis avec faveur; il fit aussi exécuter avec succès au concert philharmonique l'*Inverno*, quatuor à quatre voix avec accompagnement d'orchestre; enfin, dans le même temps il publia une méthode de musique avec des solfèges, dont il parut aussi une édition à Paris. Dans un voyage qu'il fit en cette ville en 1827, il obtint un poëme d'opéra-comique, objet de tous ses désirs. De retour à Londres, il se mit immédiatement à l'ouvrage, et bientôt il envoya sa partition au directeur de l'Opéra-Comique. Peu de temps après, il reçut l'invitation de venir diriger les répétitions; mais à peine celles-ci furent-elles commencées, que le directeur du théâtre refusa de faire jouer la pièce. Un procès fut la suite de ce refus, et le directeur fut condamné à payer à Gomis une somme de trois mille francs, à titre de dommages-intérêts; cette somme fut payée, mais l'opéra ne fut point joué. Les lenteurs de ces discussions et de la procédure avaient fait perdre au compositeur les avantages de sa position de professeur de chant, à Londres; il se décida à ne plus retourner dans cette ville, et à subir la destinée de compositeur dramatique à Paris. Après une vaine attente de près de huit années, les vœux de Gomis furent enfin exaucés, et le 29 janvier 1831, il put entendre au théâtre Ventadour la première exécution de son opéra en deux actes, *le Diable à Séville*. Il y avait de l'originalité dans la musique de cet ouvrage; on y remarqua particulièrement un chœur de moines d'un fort bon caractère; mais le rhythme et la modulation de la musique espagnole s'y reproduisant dans la plupart des morceaux, il en résultait pour l'ensemble de l'ouvrage une teinte monotone qui nuisit à la durée du succès. D'ailleurs, mal prosodiée et peu favorable à la voix (défauts singuliers dans l'œuvre d'un ancien professeur de chant), cette musique ne fut chantée ni dans les salons ni dans les concerts. Les mêmes qualités, les mêmes défauts, se sont reproduits dans *le Revenant*, opéra-comique joué sans succès, en 1833, et dans *le Portefaix*, ouvrage en trois actes, qui fut encore plus malheureux. Gomis avait incontestablement du talent; mais ce talent était peu susceptible de variété; il y a lieu de croire que, s'il eût vécu, il n'aurait jamais obtenu de succès populaires. Un grand opéra qu'il avait écrit pour l'Académie royale de musique n'a pas trouvé de faveur auprès de l'administration de ce théâtre, et n'a point été joué. Les contrariétés de la vie dramatique avaient rendu cet artiste morose, et sa santé s'était altérée; ses dernières années furent souffrantes. Heureusement l'amitié de Cavé, alors chef de la division des beaux-arts au ministère de l'intérieur, l'avait mis à l'abri du besoin, en lui faisant obtenir une pension du gouvernement. Gomis est mort à Paris le 26 juillet 1836.

GOMOLKA (Nicolas), musicien polonais du seizième siècle, vécut sous le règne d'Étienne Battory. M. Sowinski dit (*les Musiciens Polonais*, p. 222) que plusieurs historiens placent l'époque de sa naissance en 1504, mais que le grand ouvrage qui l'a fait connaître ayant été imprimé en 1580, il est vraisemblable qu'il a vu le jour quelques années plutôt. Gomolka a composé les mélodies d'une très-bonne traduction polonaise des psaumes de David par le poëte Jean Kochanowski. Le titre de ce recueil est celui-ci : *Melodye na Psalterz ofiarowane Iegomosti Xiendzu Pietrowi Myszkowskiemu Biskupowi Krakowskiemu panu mutie miloscziwemu* etc. (Mélodies pour le psautier polonais, composées par Nicolas Gomolka, et dédiées à Son Eminence Monseigneur Pierre Myskowski, évêque de Cracovie, etc.), Cracovie, 1580, in-4°, de quarante et une feuilles. M. Joseph Cichocki, amateur distingué de Varsovie, a publié quelques psaumes de Gomolka, traduits en notation moderne par Jean Zandman, professeur de chant, sous ce titre : *Chants d'église à plusieurs voix des anciens compositeurs polonais, première livraison contenant dix*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

psaumes de Nicolas Gomolka. Varsovie, Sennewaldt, et Leipsick, Hoffmeister, 1838. M. Sowinski a reproduit cinq de ses psaumes dans son livre intitulé : *les Musiciens Polonais*, Gomolka mourut le 5 mars 1600 à Chorawia, ainsi qu'on le voit par son épitaphe sur le tombeau qui lui a été élevé à Jaslowiec où il était né. Cette épitaphe se trouve dans le livre de M. Sowinski (p. 235).

GONELLA (Joseph), compositeur italien du commencement du dix-huitième siècle, dont Paolucci a donné un *Dona eis requiem* concerté à quatre voix, deux violons, viole et orgue. (*Arte pratica di Contrappunto*, part. II°, p. 40 et suiv.), morceau fugué à deux sujets. Paolucci ne fournit aucun renseignement sur ce compositeur, qui paraît avoir été moine.

GONET (Valérien), musicien, né à Arras, dans la seconde moitié du seizième siècle, a écrit des *Magnificat* à quatre, cinq et six parties qui sont contenus dans un manuscrit du dix-septième siècle, lequel est à la Bibliothèque de Cambrai, sous le n° 14. En tête du volume se trouve une épître dédicatoire de Gonet, aux chanoines de la cathédrale de Cambrai. M. de *Coussemaker*, qui a donné la description de ce manuscrit, dans ses *Notices sur les collections musicales de la Bibliothèque de Cambrai* (p. 45), présume que Gonet a été élève, puis maître de la maîtrise de l'église Notre-Dame de Cambrai. Dix *Magnificat*, une fantaisie instrumentale à quatre parties, et un motet à huit pour le jour de l'Annonciation de la Vierge se trouvent dans ce volume. A la fin de la fantaisie, datée de 1615, on lit : *V. Gonet phonascus atrebatensis* c'est-à-dire, directeur du chœur de la cathédrale d'Arras.

GONSALVES (Jean), musicien portugais, né à Elvas, dans la province de d'Alentejo, fut attaché à l'église cathédrale de Séville. Il a laissé en manuscrit quelques compositions religieuses, indiquées dans le catalogue de la Bibliothèque de musique du roi de Portugal, publié par Craesbeck, en 1640.

GONTHIER (Rose Françoise **CARPENTIER**, connue sous le nom de madame), née à Metz, le 4 mars 1747, débuta à Bruxelles, à l'âge de vingt ans, dans l'emploi des duègnes d'opéra comique et des soubrettes de comédie. Après avoir été attachée pendant près de huit années à la troupe du prince Charles de Lorraine, gouverneur des Pays-Bas, elle débuta à la Comédie-Italienne, en 1778, par les rôles de *Simonne*, du *Sorcier*, de la mère *Bobi*, dans *Rose et Colas*, et d'*Alix*, dans *les Trois Fermiers*. Cette actrice n'était pas musicienne et n'avait qu'une mauvaise voix de contralto ; mais son intelligence de la scène et sa manière de dire étaient parfaites. Elle n'est citée ici que pour l'histoire de l'opéra comique français. Elle n'ignorait pas son peu d'aptitude à la musique ; lorsque Boieldieu écrivit pour elle le rôle de *Ma Tante Aurore*, elle lui disait : *Mon jeune ami, si vous parvenez à me faire chanter de manière à vous satisfaire, je vous tiens pour un homme habile*. Il lui fit le duo : *Quoi! vous avez connu l'amour?* et les couplets : *Je ne vous vis jamais rêveuse*, et par le chant syllabique de ces morceaux, il lui procura l'occasion de s'y faire applaudir avec enthousiasme, parce qu'elle les disait de la manière la plus spirituelle. Madame Gonthier s'est retirée en 1804. Elle est morte à Paris, le 7 décembre 1829, à l'âge de près de quatre-vingts ans. Elle était depuis longtemps femme d'Allaire, ancien et médiocre acteur de l'Opéra-Comique.

GONZALES (Antoine), maître de piano et d'accompagnement à l'Institut musical de Bergame, et organiste de l'église Sainte-Marie-Majeure de cette ville, naquit à Gromo, dans le Bergamasque, en 1764, et reçut à Bergame les premiers principes de musique du maître Focaccia. Plus tard, il alla terminer ses études musicales sous la direction de Quaglia. Son premier ouvrage fut une farce qu'il fit représenter à Venise au théâtre *S. Mosè*, sous le titre : *il Calandrino*. De retour à Bergame, il se livra particulièrement à la composition de la musique d'église. A l'orgue, il avait un style grave et sévère. Cet artiste vivait encore à Bergame en 1814.

GOODBAN (Thomas), né à Canterbury, de parents musiciens, vers 1780, fit ses études musicales sous la direction de Samuel Porter, organiste de la cathédrale. Le violon et le piano furent les instruments qu'il choisit, et plus tard, il en donna des leçons. En 1810, il fut chargé de la direction d'une société de musique qui avait été fondée par son père, et cette société lui offrit, en 1819, un vase d'argent avec une inscription honorable, en témoignage des services qu'il lui avait rendus. Les principaux ouvrages de cet artiste sont : 1° *A complete Guide to the Violin*, Londres, 1810. 2° *A Guide to the Piano*, ibid., 1811. Une deuxième édition de cet ouvrage a paru en 1823. 3° *The Rudiments of Music with progressive exercises*, ibid., 1820. On a de M. Goodban quelques *glees* ou chansons à plusieurs voix.

GORCZYÇKI (l'abbé Grégoire), compositeur polonais, vécut dans la première moitié

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

du dix-huitième siècle, et mourut le 30 avril 1734, suivant son épitaphe placée dans la chapelle de la Vierge, à la cathédrale de Cracovie. Il fut maître de chapelle et directeur du Collége des Rorariste, institué par Sigismond Ier, pour l'exécution des messes en musique dites : *Messes Rorate*. Ce fut lui qui dirigea la musique au service du roi Jean Sobieski et de la reine Marie-Casimire, ainsi que du roi Auguste III. Les fatigues que lui firent éprouver ses fonctions dans cette dernière circonstance lui occasionnèrent une maladie qui le conduisit au tombeau. Savant dans l'art du contrepoint, l'abbé Gorczyçki a écrit huit messes à quatre voix sans accompagnement, dont six se sont égarées ; deux seulement existent en manuscrit original dans les archives de la cathédrale de Cracovie. Elles sont écrites dans le système de l'ancienne notation, sans division de mesures. M. Joseph Krogulski, directeur de musique de la maison des Piaristes, à Varsovie, et compositeur distingué, les a mises en partition et notées dans le système moderne, et M. Cichoçki les a publiées, en 1838, dans la deuxième livraison de son recueil des compositions des anciens maîtres polonais. La première est une messe pascale, et l'autre, une messe de l'*Avent*. M. Sowinski a reproduit, dans son livre des *Musiciens polonais*, le *Kyrie* de la messe pascale (p. 237-240), et le *Rorate* de la seconde (p. 241-243). Le style est celui des maîtres de la fin du seizième siècle et du commencement du dix-septième.

GORCZYNSKI ou **DE GORCZYN** (Jean-Alexandre), musicien, graveur et littérateur polonais, vécut à Cracovie, vers le milieu du dix-septième siècle. Au nombre de ses ouvrages est une tablature musicale, ou traité élémentaire de musique qui a pour titre : *Tabulatura muzyki abo zoprawa muzykalna*, etc., Cracovie, 1647, in-8° de vingt-huit feuillets et quatre planches (*voyez* le livre de M. Sowinski, intitulé : *les Musiciens polonais*, p. 236).

GORDIGIANI (Jean-Baptiste), professeur de chant au Conservatoire de Prague, est né, vers 1800, à Modène, où son père, Antoine Gordigiani, était attaché au théâtre, comme chanteur. Dès ses premières années, son éducation musicale commença. A l'âge de huit ans, il chanta, à Monza, dans une cantate d'Asioli, à l'occasion d'une fête donnée au prince Eugène Beauharnais, vice-roi du royaume d'Italie. Peu de temps après, il entra au Conservatoire de Milan, comme élève pensionnaire, et y resta six ans, pour l'étude du chant et de la composition. Il suivit son père à Florence, en 1815, et fut attaché au théâtre de la Pergola, en 1817. Dans l'année suivante, il chantait à Pise. Après la mort de son père, il abandonna la carrière du théâtre pour laquelle il ne se sentait pas de vocation, et se borna à chanter dans les concerts et à se livrer à l'enseignement du chant. Après avoir passé quelque temps à Milan, il se rendit en Allemagne et s'arrêta à Ratisbonne pendant environ dix-huit mois, comme professeur. De là, il alla à Prague, en 1822, et y obtint la place de maître au Conservatoire pour l'enseignement de l'art du chant. Depuis lors, il n'a plus quitté cette ville. Je l'ai connu dans cette position au mois de juillet 1858, et j'ai trouvé en lui un artiste doué d'un bon sentiment de l'art et un homme d'esprit, ayant de l'instruction et de l'amabilité. M. Gordigiani est aussi compositeur. Il a fait représenter, à Prague, deux opéras, en 1845, le premier intitulé : *Pygmalion*, l'autre *Consuelo* ; mais il cultive particulièrement le style de la musique d'église. On a publié de sa composition : 1° *Regina cœli*, *Salve Regina* et *Pater noster*, pour quatre voix et orgue, Prague, Berra. 2° Quatre hymnes : *O Sanctissima* ; *Cantate Domino* ; *Ave regina* ; *Alma Redemptoris*, idem, op. 7, *ibid.* 3° *Ecce quomodo moritur justus*, idem, op. 8, *ibid.* 4° *Ave Maria*, idem, *ibid.* 5° *Salve mundi Domina*, idem, *ibid.* 6° Douze canzonnettes italiennes à voix seule avec piano, op. 13, *ibid.* 7° Six *Lieder* à voix seule avec piano, op. 16, *ibid.* 8° Douze marches triomphales de cavalerie pour quatre trompettes et timbales, *ibid.*

GORDIGIANI (Louis), frère puîné du précédent, est né à Florence, en 1814, et a fait ses études musicales en cette ville. Son premier ouvrage connu est une cantate qu'il fit exécuter à Florence, en 1835. Deux ans après, il fit représenter au théâtre de la Pergola un opéra, intitulé *Fausto*, qui ne fut considéré que comme un essai, et dans lequel on remarque seulement quelques mélodies faciles. Au mois de juin 1841, Gordigiani donna, au même théâtre, *Gli Aragonesi in Napoli*, opéra qui fut bien accueilli et fut joué dans la même année, à Livourne, avec succès. *I Ciarlatani*, troisième ouvrage dramatique de ce compositeur, joué au théâtre Leopoldo, à Florence, en 1843, ne réussit pas ; *un Eredità in Corsica*, opéra chanté par la famille du prince Poniatowski, au théâtre Cocomero, en 1847, fut plus heureux ; mais de ces diverses épreuves résulte la démonstration que le talent

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de Gordigiani n'a pas trouvé sa voie au théâtre. Son domaine véritable devait être dans la musique de chambre et surtout dans ces mélodies à voix seule ou à deux voix avec piano, dont il a publié un grand nombre. Remarquables par l'originalité des idées, par l'expression des paroles et par une harmonie distinguée, quelques-unes de ces petites pièces sont des œuvres parfaites en leur genre. Ses romances *l'Invito*, *l'Innamorato*, *l'Esule*, *la Gondoliera*, *la Sera*, et ses ariettes *l'Amore tranquillo*, et *la Danza*, sont de ce nombre. On a aussi du même artiste des duos et des petits trios de chambre qui se font remarquer par la délicatesse et la grâce. La plupart de ses mélodies pour une, deux et trois voix ont été recueillies en albums, parmi lesquels on distingue *In riva all' Arno*, composé de six romances et quatre duos, et le *Mosaico Etrusco*, contenant deux ariettes, deux romances, trois duos et trois petits trios. Gordigiani a fait aussi une publication pleine d'intérêt dans une collection d'airs populaires toscans avec accompagnement de piano, en trois recueils. Toute cette musique a été publiée par Ricordi, à Milan. Gordigiani est mort à Florence en mai 1860.

GORDON (le capitaine W.), né en Suisse d'une famille d'origine anglaise, dans les dernières années du dix-huitième siècle, se livra dès sa jeunesse à l'étude de la musique, dans ses moments de loisirs. Amateur passionné de la flûte, il devint élève de Drouet pour cet instrument et acquit une brillante exécution. Ayant pris du service dans les troupes suisses, après la chute de l'empire français, il parvint au grade de capitaine dans un des régiments suisses de la garde royale en garnison à Paris. Ce fut dans cette ville qu'il entreprit, vers 1820, la réalisation d'un projet de réforme qu'il avait conçu pour son instrument. Ce projet avait pour objet de modifier la perce de l'instrument, dans le but d'obtenir pour l'échelle chromatique des sons une division plus juste de la colonne d'air, et de rendre le doigté plus facile au moyen de croissants attachés à des tiges de clefs, par lesquels plusieurs mouvements pouvaient être exécutés par un seul doigt. Dès 1827, il avait déjà fait fabriquer par des ouvriers de Paris quelques instruments bien imparfaits encore, mais qui démontraient la possibilité d'atteindre au but par des améliorations progressives. La révolution de 1830 ayant privé M. Gordon de sa position, par le licenciement des régiments suisses, il prit le parti de s'occuper d'une manière sérieuse de sa nouvelle flûte, dans laquelle il espérait trouver la source d'une fortune pour sa femme et ses enfants. Dans un voyage que Boehm (*voyez* ce nom) avait fait à Paris, il lui avait communiqué ses vues pour une nouvelle et meilleure construction de la flûte : il apprit plus tard que cet artiste célèbre s'occupait à Munich de recherches pour le même objet, et qu'il faisait fabriquer ce genre d'instruments par d'habiles ouvriers : M. Gordon prit alors la résolution de se rendre dans cette ville, et de faire fabriquer sa nouvelle flûte par ces mêmes ouvriers. Il arriva à Munich au commencement de 1833, et y resta environ six mois qui furent employés à la construction de deux instruments. Persuadé alors qu'il était parvenu à la parfaite réalisation de son système, il fit imprimer des propectus du nouvel instrument, et les répandit en Allemagne, à Paris et à Londres. Il se rendit alors dans cette dernière ville, se berçant de l'espoir que les demandes de sa nouvelle flûte lui arriveraient de toutes parts : mais le temps se passa dans une attente vaine, et après de grandes dépenses qui avaient empiré sa situation, M. Gordon retourna dans sa famille à Lausanne. Préoccupée de son idée fixe, sa tête se dérangea dans l'été de 1836, et bientôt l'aliénation mentale fut complète. Au commencement de 1839, Gordon vivait encore, mais aucune amélioration n'était survenue dans son état. Depuis lors, on n'a plus eu de renseignements sur sa personne. M. V. Coche a donné la figure de la flûte inventée par cet amateur dans son écrit intitulé : *Examen critique de la flûte ordinaire comparée à la flûte de Boehm*, Paris, 1838, in-8°. Ce dernier a été accusé de s'être emparé de l'idée première de Gordon, et de l'avoir seulement perfectionnée : il s'en est défendu par une lettre écrite de Munich, le 2 juin 1838, et publiée par M. Coche dans l'écrit indiqué ci-dessus : il s'en est expliqué de nouveau dans son écrit traduit en français, sous ce titre : *De la fabrication et des derniers perfectionnements des flûtes*, Paris, Godefroy aîné, 1848, in-8°.

GORI (Antoine-François), philologue et polygraphe, né à Florence, le 9 décembre 1691, fut ordonné prêtre, en 1717, et attaché en cette qualité au baptistère de Saint-Jean. Il mourut dans sa ville natale, le 20 janvier 1757. Ce savant a été l'éditeur du traité de Doni intitulé : *Lyra Barberina*, auquel il a joint plusieurs ouvrages déjà publiés ou inédits du même auteur, et quelques pièces relatives à la musique par d'autres écrivains

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

(*voyez* DONI). Gori était bon musicien et possédait les qualités nécessaires pour diriger cette édition, qui ne parut que plusieurs années après sa mort, par les soins de Passeri.

GORIA (ALEXANDRE-ÉDOUARD), pianiste et compositeur pour son instrument, né à Paris, le 21 janvier 1823, fut admis comme élève au Conservatoire de cette ville, à l'âge de huit ans environ, le 15 novembre 1830. Il eut pour maîtres de piano M. Laurent, puis Zimmerman, et suivit un cours d'harmonie, sous la direction de Dourlen. En 1834, il obtint au concours le deuxième prix de piano, et le premier prix lui fut décerné dans l'année suivante. Ses études furent terminées en 1839. Depuis lors, il s'est livré à l'enseignement et s'est fait connaître du monde musical par un grand nombre de pièces de différents genres pour le piano, lesquelles ont obtenu beaucoup de succès chez les amateurs. Parmi ces morceaux, au nombre de plus de cent, on trouve des études, des fantaisies, des caprices, des solos de concert, des nocturnes, des thèmes variés, des mazurkas, des polkas, etc. Une de ses meilleures pièces est sa fantaisie sur les *Plaintes de la jeune fille*, de Schubert. Une fièvre cérébrale a enlevé cet artiste distingué à la fleur de l'âge : il est décédé à Paris, le 6 juillet 1860.

GORLIER (SIMON), musicien et imprimeur à Lyon, a vécu vers le milieu du seizième siècle. Du Verdier a donné les titres de quelques ouvrages de cet artiste; les voici : 1° *Tabulature de la flûte d'Allemand*, Lyon, 1558, imprimé par Gorlier. 2° *Premier livre de tabulature d'Espinette, chansons, madrigales et galliardes*, Lyon, 1560, in-4°, imprimé par Gorlier. 3° *Livre de tabulature de guiterne*, ibid., Gorlier. 4° *Tabulature du cistre*, ibid., Gorlier. 5° *Livre de musique tant à jouer qu'à chanter à quatre ou cinq parties*, Lyon, Gorlier, 1561, 5 vol. in-4°.

GORONCZKIEWICZ (Vincent) est fils d'un organiste de la cathédrale de Cracovie. Lorsque son père alla se fixer à Varsovie, il lui succéda dans ses fonctions d'organiste et fut aussi chargé de la direction de l'orchestre de la cathédrale. Il s'est fait connaître par un *cantional*, intitulé : *Spiewy chorał kosciola Rzymsko-Katolickiego* (Chants choraux de l'église catholique romaine, tels qu'ils sont chantés dans la cathédrale de Cracovie, harmonisés pour l'usage des paroisses), en deux suites, Varsovie, Spies et Ce, 1848. M. Goronczkiewicz jouit de beaucoup de considération dans sa patrie.

GOSS (JEAN), musicien anglais, professeur d'harmonie à l'Académie royale de musique de Londres, et organiste de la cathédrale de Saint-Paul, est né vers 1810. On a de lui les ouvrages dont voici les titres : 1° *An introduction to Harmony and Thourough-Bass with numerous examples and exercises* (Introduction à l'harmonie et à la basse chiffrée, avec de nombreux exemples et exercices), Londres, Cramer, Beale et Ce, sans date (1847), un volume gr. in-4°, deuxième édition (j'ignore la date de la première). 2° *Organist's companion; a series of voluntaries for the commencement, middle, and conclusion of Divine service; Also a collection of interludes or short Symphonies to be played between the verses of the Psalms and Hymns* (Le compagnon de l'organiste; suite de préludes pour le commencement, le milieu et la fin du service divin; avec une collection de versets, ou morceaux courts pour être joués entre les strophes des psaumes et des hymnes), Londres, sans date, deux volumes in-4°. 3° *Sacred Minstrel* (le Chanteur religieux), Londres, sans date, trois volumes in-8°.

GOSSE (MAISTRE ou MAÎTRE), musicien français du seizième siècle, est cité au nombre des musiciens de la cour de Henri II, roi de France, dans un *Compte des officiers domestiques* de ce prince, depuis 1547 jusqu'en 1549 (Mss. de la Bibl. impér., n° 540, t. III du supplément). Des motets de cet artiste ont été publiés dans le recueil intitulé : *Modulationes aliquot quatuor vocum selectissimis musicis compositæ, etc.*, Norimbergæ, Joh. Petreius, 1538, in-4° obl.; dans le recueil de Georges Færster qui a pour titre : *Selectissimarum Motettorum partim quinque, partim quatuor vocum tomus primus*, Nuremberg, Jean Petreius, 1540, in-4°; dans le neuvième livre publié par Attaingnant, à Paris, 1534, in-4° obl.; enfin, dans le *Tertius liber Motettorum ad quinque et sex voces*, dont Jacques Moderne fut l'éditeur, Lyon, 1538, in-4°. Des chansons françaises du même à quatre parties sont dans les XIe, XIIe et XVIe livres de la collection publiée par Attaingnant, Paris, 1543-1545, petit in-4° obl. Adrien le Roy et Robert Ballard ont aussi publié une chanson à quatre parties de Gosse, commençant par ces mots : *Se fille*, dans le deuxième livre du *Recueil des recueils de chansons composées à quatre parties, de plusieurs autheurs, imprimés en quatre livres*, Paris, 1567, in-4°.

GOSSE (ÉTIENNE), littérateur, membre de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

la Société philotechnique de Paris, né à Bordeaux en 1775, est mort à Toulon, le 21 février 1854. Au nombre de ses écrits, on en trouve un qui a pour titre : *De l'abolition des privilèges et de l'émancipation des théâtres*, Paris, Delaunay, 1830, in-8°. On trouve dans cette brochure quelques faits curieux relatifs à l'Opéra et à l'Opéra-Comique.

GOSSEC (François-Joseph), né à Vergnies, village du Hainaut (Belgique), le 17 janvier 1733, mort à Passy, le 16 février 1829. Cet habile artiste, dont les heureuses dispositions pour la musique s'étaient manifestées de bonne heure, fut placé, à l'âge de sept ans, comme enfant de chœur à la cathédrale d'Anvers. Après y avoir passé huit années, il en sortit pour se livrer à l'étude du violon et de ce qu'on nommait alors *l'art de la composition*. Ses progrès furent rapides, et bientôt ses amis jugèrent que le séjour de Paris était le seul qui convint à ses talents. Il y arriva à l'âge de dix-huit ans, en 1751, et n'eut d'abord d'autre ressource que d'entrer chez le fermier général La Popelinière, pour diriger l'orchestre que ce financier entretenait à ses frais. Alors Rameau était dans toute sa gloire. C'est sous ses yeux que Gossec fit son début dans la capitale de la France, et ce fut dès ce moment que celui-ci comprit tout ce qu'il y avait à faire pour réformer la musique française. Le style instrumental lui parut surtout mériter son attention. En effet, si l'on excepte quelques sonates de violon, et les pièces de clavecin de Couperin et de Rameau, il n'existait rien en ce genre qui méritât quelque estime parmi les productions françaises; la symphonie proprement dite y était absolument inconnue. Les premières furent publiées par Gossec, en 1754; c'était une chose nouvelle; on n'en sentit pas d'abord tout le prix; mais, après les avoir entendues au Concert spirituel plusieurs années consécutives, le public commença à goûter ces formes vigoureuses d'harmonie et d'instrumentation, et les ouvertures de Lulli ou de Rameau ne purent plus soutenir la comparaison dans un concert. Il est assez remarquable que ce fut dans l'année même où Gossec tentait cette innovation en France, que la première symphonie de Haydn fut écrite.

Devenu vieux, Rameau cessa d'écrire pour le théâtre; et La Popelinière, qui n'avait établi son orchestre que pour essayer ses ouvrages, le réforma. Alors Gossec entra chez le prince de Conti, comme directeur de sa musique. Cette situation était avantageuse; il profita des loisirs que lui laissait sa place, pour se livrer au travail, et des compositions de tout genre en furent le fruit. Ses premiers quatuors parurent en 1759, et eurent tant de succès, que l'édition de Paris fut contrefaite, dans l'espace de deux ans, à Amsterdam, à Liége et à Manheim. Mais l'ouvrage qui fit le plus d'honneur à Gossec, et qui fonda sa réputation, fut sa messe des Morts, qu'il fit graver en 1760, et qui fut exécutée à Saint-Roch avec un effet prodigieux. Philidor, qui était alors le musicien le plus en réputation, dit en sortant de l'église qu'il donnerait tous ses ouvrages pour avoir fait celui-là.

Ce ne fut qu'en 1764 que Gossec s'essaya dans le style dramatique par le petit opéra du *Faux Lord*, qui fut représenté à la Comédie-Italienne, et qui ne se soutint que par la musique. Mais *les Pêcheurs*, qui furent joués le 8 avril 1766, eurent tant de succès, que ce fut presque le seul opéra qui occupa la scène pendant le reste de l'année. *Le Double Déguisement, Toinon et Toinette*, au même théâtre; et à l'Opéra : *Sabinus*, *Alexis et Daphné*, *Philémon et Baucis*, *Hylas et Sylvie*, *la Fête du Village*, *Thésée*, *Rosine*, etc., ont achevé de classer Gossec parmi les compositeurs dramatiques les plus distingués de l'école française.

En 1770, il fonda le *concert des amateurs*, dont l'orchestre était dirigé par le fameux chevalier de Saint-Georges. C'est de cette institution que date la première impulsion donnée au perfectionnement de l'exécution instrumentale en France, et Gossec peut être considéré comme y ayant eu la plus grande part. Jusqu'alors les partitions les plus chargées d'instruments n'avaient renfermé que deux parties de violon, viole, basse, deux hautbois et deux cors. Gossec sentit qu'avec de nouveaux instruments on parviendrait à varier les effets, et il écrivit pour le concert des amateurs sa vingt-unième symphonie, en *ré*, dont l'orchestre se composait de deux parties de violon, viole, violoncelle, contrebasse, deux hautbois, deux clarinettes, flûte, deux bassons, deux cors, deux trompettes et timbales. L'effet en fut très-remarquable. Dans le même temps, Gossec écrivit sa symphonie de la chasse, qui depuis a servi de modèle à Méhul pour son *Ouverture du Jeune Henri*.

L'entreprise du Concert spirituel était devenue vacante, en 1773; Gossec s'en chargea en société avec Gaviniès et Leduc aîné. Pendant les quatre années de sa direction, cet établissement prospéra, et le goût s'améliora par le bon choix des ouvrages qu'on y exécuta,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

et par le grand nombre des talents étrangers qui y furent attirés. Mais le service le plus essentiel que Gossec rendit à la musique française fut l'institution de l'École royale de chant, première origine du Conservatoire. La direction de cette école, fondée en 1784, fut confiée à ce savant musicien, qui en avait conçu le plan, par le baron de Breteuil. C'est là que furent formés quelques-uns des acteurs qui ont brillé depuis lors sur les principaux théâtres de Paris. Gossec y donnait des leçons d'harmonie et de contrepoint : il commença ainsi l'édifice de l'école française, qui, depuis lors, s'est placée très-haut dans l'opinion des artistes de toute l'Europe pendant une période d'environ quarante ans.

Les fêtes nationales de la Révolution française ouvrirent un nouveau champ aux talents de Gossec. La plupart de ces fêtes ayant lieu en plein air, il était difficile d'y faire usage des instruments à cordes : Gossec imagina d'accompagner les hymnes et les chœurs avec des orchestres d'instruments à vent, et il écrivit dans ce système un grand nombre de morceaux, et même plusieurs symphonies qui se distinguent par une rare énergie. Toute cette musique excitait alors le plus vif enthousiasme. Ses opéras du *Camp de Grandpré* et de *la Reprise de Toulon* se firent aussi remarquer, dans le même temps, par les mêmes qualités. Ce fut dans le premier de ces ouvrages qu'il arrangea en chœur et à grand orchestre l'*Hymne des Marseillais*, avec une harmonie remarquable par son élégance et sa vigueur.

Lors de l'établissement du Conservatoire, en 1795, Gossec fut nommé l'un des inspecteurs de cet établissement, et concourut activement à son organisation, ainsi qu'à la formation de plusieurs ouvrages élémentaires destinés à l'enseignement des élèves. Quoique déjà fort âgé, il ne montrait pas moins d'ardeur et d'activité que ses jeunes confrères Méhul et Cherubini ; et même ce fut lui qui eut la plus grande part à la rédaction et à la confection des diverses parties du volumineux solfége que les professeurs du Conservatoire ont publié. Il ne se borna point à ce travail ; car, lorsque l'on crut les études assez avancées pour pouvoir joindre une chaire de composition à celles qui existaient déjà, ce fut lui qui se chargea des fonctions de professeur, et pendant plus de douze ans, c'est-à-dire jusqu'en 1814, il remplit ces fonctions avec zèle. Ainsi, il enseigna les principes de son art jusqu'à l'âge de quatre-vingt-un ans. Au nombre des élèves qu'il a formés, on distingue Catel, mort à Paris, en 1831 ; Androt, qui mourut jeune à Rome ; Dourlen, Gasse et Panseron.

A l'époque de la formation de l'Institut, Gossec y fut appelé comme membre de la section de musique, dans la classe des beaux-arts, et Napoléon lui accorda la décoration de la Légion d'honneur, lorsqu'il institua cet ordre. Après la dissolution du Conservatoire de musique, en 1815, il fut admis à la pension, et cessa de s'occuper de son art, pour goûter le repos qui lui était nécessaire après tant de travaux. Toutefois, il continua de fréquenter les séances de l'Académie des beaux-arts jusqu'en 1823 ; mais alors, ayant atteint l'âge de quatre-vingt-dix ans, ses facultés s'affaiblirent, et il se retira à Passy, où le reste de ses jours s'écoula paisiblement.

Gossec est un exemple remarquable de ce que peuvent produire le travail et l'étude. Fils d'un laboureur, dénué des avantages de la fortune et du secours des maîtres, il s'est formé seul, et s'est acheminé vers une route pure et classique, dont il semblait devoir être écarté par tout ce qui l'environnait. Placé dans une école imbue des préjugés les plus nuisibles, il a su se préserver de ses erreurs, et a jeté les bases de la splendeur où la musique française est parvenue. L'étude des modèles classiques et je ne sais quel pressentiment de la science, qui en est le génie, lui avaient fait devancer l'époque où cette science devait s'organiser et prendre de la consistance en France ; et lorsque les circonstances vinrent seconder ses vœux et ses efforts, on le vit, bravant les atteintes de l'âge, prodiguer à une jeunesse studieuse l'instruction qu'il ne devait qu'à lui-même, et qui était le fruit d'un travail constant.

Voici la liste des ouvrages les plus connus de ce musicien laborieux :

1° Musique dramatique : à l'Opéra, 1773, *Sabinus*, trois actes ; 1775, *Alexis et Daphné*, un acte ; *Philémon et Baucis*, un acte ; 1776, *Hylas et Sylvie*, un acte ; 1778, *la Fête du Village*, un acte ; 1782, *Thésée* de Quinault, remis en musique, trois actes ; 1796, *la Reprise de Toulon*. A la Comédie-Italienne : 1764, *le Faux Lord*, un acte ; 1766, *les Pêcheurs*, un acte ; 1767, *Toinon et Toinette*, un acte ; *le Double Déguisement*, un acte. Cet ouvrage n'eut qu'une représentation. A la Comédie-Française, les chœurs d'*Athalie*. Gossec avait en portefeuille quelques opéras non achevés, parmi lesquels se trouvait une *Nitocris*, à laquelle il travaillait encore à l'âge de soixante-dix-neuf ans.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

2° Musique d'église. Plusieurs messes avec orchestre; plusieurs motets pour le Concert spirituel, entre autres, un *Exaudiat*, qui fut redemandé plusieurs fois; la célèbre messe des Morts qui a été gravée en 1760, et dont les planches ont été volées et fondues; un *Te Deum*, qui eut beaucoup de réputation; *O Salutaris hostia*, à trois voix, sans accompagnement, qui fut écrit à un déjeuner chez M. de La Salle, secrétaire de l'Opéra, au village de Chenevières, et chanté à l'église du lieu, deux heures après, par Rousseau, Lais et Chéron. Ce morceau, devenu célèbre, a été intercalé dans l'oratorio de *Saül*. Quelques oratorios exécutés au Concert spirituel, parmi lesquels on distinguait celui de la *Nativité*. Il y avait dans cet ouvrage un chœur d'anges très-remarquable, qui se chantait au-dessus de la voûte de la salle.

3° Musique a l'usage des fêtes patriotiques : 1° Chant du 14 juillet (*Dieu du peuple et des rois*). 2° Chant martial (*Si vous voulez trouver la gloire*). 3° Hymne à l'Être Suprême (*Père de l'univers*). 4° Hymne à la liberté (*Vive à jamais la liberté*). 5° Autre (*Auguste et constante image*). 6° Hymne à l'humanité (*O mère des vertus*). 7° Hymne à l'égalité (*Divinité tutélaire*). 8° Hymne funèbre aux mânes des députés de la Gironde. 9° Hymne patriotique (*Peuple, réveille-toi*). 10° Hymne à trois voix pour la fête de la Réunion. 11° Chant funèbre sur la mort de Ferraud. 12° Serment républicain (*Dieu puissant*). 13° Chœurs et chants pour l'apothéose de Voltaire. 14° *Idem* pour l'apothéose de J.-J. Rousseau. 15° Musique pour l'enterrement de Mirabeau, qui fut depuis employée pour les obsèques du duc de Montebello, etc.

4° Musique instrumentale. Vingt-neuf symphonies à grand orchestre, dont trois pour instruments à vent; trois œuvres de six quatuors pour deux violons, alto et basse; une œuvre de quatuors pour flûte, violon, alto et basse; deux œuvres de trios pour deux violons et basse; deux œuvres de duos pour deux violons. Six sérénades pour violon, flûte, cor, basson, alto et basse; une symphonie concertante pour onze instruments obligés; plusieurs ouvertures détachées, etc., etc. Toute cette musique a été publiée à Paris, chez Venier, Bailleux, La Chevardière, Sieber, etc.

5° Littérature musicale. 1° Exposition des principes de la musique, servant d'introduction aux solfèges du Conservatoire. 2° Deux rapports lus à l'Institut sur le progrès des études musicales et sur les travaux des élèves pensionnaires à Rome. 3° Divers rapports sur des instruments ou des méthodes soumis à l'examen de l'Institut ou du Conservatoire.

6° Musique élémentaire. Beaucoup de morceaux à deux, trois et quatre parties dans les solfèges du Conservatoire.

Une récapitulation si considérable, bien qu'abrégée, doit frapper d'étonnement, si l'on fait attention aux nombreuses occupations qui ont rempli la vie de Gossec, soit comme professeur, soit comme directeur de divers établissements de musique, soit enfin comme inspecteur du Conservatoire. M. Pierre Hédouin, amateur distingué, a publié une notice sur cet artiste, sous le titre : *Gossec, sa vie et ses ouvrages*, Valenciennes, 1852, in-8°, avec le portrait de Gossec.

GOSSELIN (Jean), bibliothécaire du roi, né à Vire en Normandie, vers 1506, mourut d'une manière malheureuse à l'âge de près de cent ans, au mois de novembre 1604. Resté seul dans sa chambre, il tomba dans le feu et fut trouvé le lendemain à moitié consumé. Au nombre de ses ouvrages, on remarque celui qui a pour titre : *La Main harmonique, ou les principes de musique ancienne et moderne, et les propriétés que la moderne reçoit des sept planètes*, Paris, 1571, in-fol.

GOSTENA (Jean-Baptiste **DELLA**), musicien italien, né à Gênes vers le milieu du seizième siècle, est connu par des *Madrigali a 4 voci*, Venise, Ange Gardane, 1582, in-4° obl.

GOSWIN (Antoine), musicien au service de la cour électorale de Bavière, vers la fin du seizième siècle et au commencement du dix-septième, a publié de sa composition des motets (*Cantiones sacræ*) à cinq et six voix, à Nuremberg en 1583, et des chansons allemandes à trois voix, intitulées : *Neue teutsche Lieder mit dreyen Stimmen zu singen, und auf allerley Instrumenten zu gebrauchen*. Nuremberg, in 4° obl., 1581. Le baron d'Arétin possédait en manuscrit des madrigaux à cinq voix de cet auteur, datés de 1615. Goswin avait été d'abord attaché à la chapelle du prince-évêque de Liége.

Il y a un autre musicien nommé Goswin ou Goswein (Dominique), auteur de messes courantes appelées *Missæ communes*.

GOTHART (Jean). *Voy.* Faber (Henri).

GOTSHOVIUS (Nicolas), organiste de l'église Sainte-Marie à Rostock, naquit dans cette ville vers 1575. On a de lui : 1° *Sacrarum cantionum et motectarum* 4-9 *vocum, in gratiam ecclesiarum recens editarum centuriæ*, Rostock et Hambourg, 1608, in-4°.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

2° *Decas musicalis prima sacrarum odarum*, 4-10 *vocum*, Rostock, 1603.

GOTTHOLD (Frédéric-Auguste), était directeur du Collége Fréderic, à Kœnigsberg, en 1811, et occupait encore cette position en 1841. Les biographes allemands ne fournissent aucun renseignement sur sa personne. Il a publié un écrit qui a pour titre : *Gedanken über den Unterricht im Gesange auff öffentlichen Schulen* (Idées sur l'enseignement du chant dans les écoles publiques), Kœnigsberg, 1811, in-4°. On a aussi de lui : *Ueber des Fürsten Anton Radziwill compositionen zu Goethe's Faust* (Sur les compositions du prince Radziwill pour le *Faust* de Gœthe). Première édition, Kœnigsberg, 1839, in-8°. Deuxième édition, avec une suite, *ibid.* 1841, in-8°.

GOTTIERO (Jean-Vincent), compositeur né à Bari, vers le milieu du seizième siècle, est un des auteurs dont quelques morceaux ont été choisis par De Antiquis pour former le recueil intitulé : *Il Primo Libro de Canzoni a 2 voci di diversi autori di Bari*, Venise, 1585, in-4°.

GOTTSCHALDT (Jean-Jacques), magister et diacre à Eubenstock, naquit en ce lieu le 21 avril 1688, fit ses études à Altenbourg, Leipsick et Wittenberg, et occupa d'abord les places dont il est parlé ci-dessus ; puis il devint pasteur à Schœneck, en Saxe (1730), et y mourut le 15 février 1759. On a de cet ecclésiastique sept pièces in-8°, publiées depuis 1737 jusqu'en 1748, sous ce titre : *Sammlung von allerhand Lieder-Remarquen* (Recueil de toutes sortes de remarques sur les chansons).

GOTTSCHALK (L. Moreau), pianiste compositeur pour son instrument, est né, dit-on, à la Nouvelle-Orléans, en 1828. Il a voyagé pendant quelques années en Europe ; a visité l'Allemagne, Paris et l'Angleterre, puis a vécu à New-York, où il se livrait à l'enseignement. Parmi ses premiers ouvrages, ceux qui ont obtenu de succès sont : 1° *Bamboula*, danse de nègres pour piano seul, op. 2. 2° *La Savane*, ballade créole, *idem*, op. 3. 3° *Le Bananier*, chanson nègre, op. 5. 4° Caprice élégant sur des motifs du *Songe d'une nuit d'été*, op. 9. 5° *Le Mancenillier*, sérénade, op. 11.

GOTTSCHED (Jean-Christophe), polygraphe qui a joui d'une brillante réputation, et qui est maintenant oublié, naquit le 2 février 1700 à Judithen-Kirch, près de Kœnigsberg, où son père était ministre protestant. Ayant terminé ses études, Gottsched fut nommé président de la Société poétique de Leipsick, en 1726. Après avoir enseigné la philosophie et la poésie à l'université de cette ville, il fut nommé décemvir et doyen du grand collége des princes. Il mourut le 12 décembre 1766. On a de ce savant plusieurs dissertations relatives à la musique ; elles ont pour titre : 1° *Gedanke vom Ursprung und Alter der Musik* (Idées sur l'origine et l'antiquité de la musique), dans la Bibliothèque de Mizler, t. I, part. V, p. 1, ann. 1738. 2° *Gedanke von den Opern oder Singspielen* (Idées sur les opéras ou drames musicaux), dans le *Kritische Dichtkunst* du même auteur, Leipsick, 1730, t. II, chap. 12, p. 603-613. On trouve dans la Bibliothèque de Mizler, t. II, part. III, p. 1-40, une réfutation de cet article dirigé contre l'Opéra. Le docteur Hudemann, de Hambourg, a donné aussi dans le même recueil, t. II, part. III, p. 120-151, une dissertation où les idées de Gottsched sont combattues. 3° *Antwort auf D. Hudemanns Abhandlung von den Vorzügen der Oper von Tragœdien und Comœdien* (Réponse à la dissertation du docteur Hudemann concernant la supériorité de l'opéra sur la tragédie et la comédie), dans la Bibliothèque de Mizler, t. III, p. 1-46. 4° *Gedanken von den Cantaten* (Idées sur les cantates), dans le *Kritische Dichtkunst* de l'auteur, 1750, et dans la Bibliothèque musicale de Mizler, t. I, part. VI, p. 1-16.

GOTTSCHED (Louise-Aldégonde-Victoire), femme du précédent, naquit à Dantzick, le 11 avril 1713. Fille d'un médecin du roi de Pologne et d'une mère instruite, elle reçut une bonne éducation, et apprit à parler avec facilité les langues française, anglaise, italienne, allemande et polonaise. Elle acquit aussi des connaissances, qui sont rarement le partage des femmes, dans la philosophie, les mathématiques, l'histoire et la poésie. Son penchant pour l'étude la conduisit même à apprendre le latin et le grec. Son application au travail affaiblit sa santé ; elle mourut à Leipsick le 26 juin 1762. Au nombre des ouvrages de cette femme distinguée, on trouve : *le Petit Prophète de Bohemischbroda, ou prophéties de Gabriel-Jean-Népomucène-François-de-Paule Waldstorch, dit Waldstœrchel*, Prague, 1753, in-8°. Cet écrit satirique, imitation allemande du *Petit prophète de Bohemischbroda*, de Grimm, est dirigé contre l'opéra comique de Weise intitulé : *les Femmes métamorphosées*. Madame Gottsched a traduit en allemand un choix de mémoires et de dissertations de l'*Académie des inscriptions* (Leipsick, 1753-1754, 2 vol. in-8°). On y trouve l'analyse du mémoire de Galland sur l'origine et l'usage de la

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

trompette chez les anciens, et celle du mémoire de l'abbé Fraguier sur un passage de Platon relatif à la musique.

GOTTWAL (...), violoniste allemand, qui vivait à Paris en 1754, a fait graver dans cette ville un *Livre de sonates en trios pour deux violons et basse.*

GOTTWALD (Joseph), organiste de la cathédrale de Breslau, naquit le 6 août 1754, dans le comté de Glatz, à Wilhelmsthal, où son père, assez bon musicien, était meunier. Celui-ci donna à son fils les premières leçons de musique, puis l'envoya, à l'âge de neuf ans, continuer ses études à Wolferstdorf, sous la direction de Rupprecht. Trois ans après, Gottwald fut rappelé par son père ; mais son aversion pour la profession de meunier décida ses parents à le faire entrer comme enfant de chœur chez les dominicains de Breslau. Quelques années après, il fut choisi pour jouer l'orgue de leur église. C'est à cette époque qu'il étudia l'harmonie et la composition. En 1783, il fut nommé premier organiste à l'église de la Croix. En 1819, il a obtenu la place d'organiste de la cathédrale de Breslau. Il était alors âgé de 65 ans. Le talent de cet artiste sur l'orgue a été renommé dans la Silésie. Ses compositions pour l'église consistent en dix hymnes, deux vêpres complètes, trois messes avec orchestre et six offertoires. Il a participé à la rédaction de l'ouvrage qui parut en 1804 à Breslau, chez Gruss et Barth, sous le titre de : *Mélodies et recueil d'airs à l'usage de la jeunesse des écoles catholiques.* Gottwald est mort à Breslau, le 25 juin 1833.

GOUDAR (Ange), fils d'un inspecteur général du commerce au port de Marseille, naquit à Montpellier dans la première moitié du dix-huitième siècle. Il voyagea quelque temps en Italie, vécut à Livourne, à Venise et à Naples, eut partout une vie agitée, et mourut à Londres, vers 1786, dans une situation peu fortunée. Littérateur assez médiocre, il a écrit sur toutes sortes de sujets. C'est lui qui est le véritable auteur de l'ouvrage singulier publié sous le pseudonyme de *Jean-Jacques Sonnette*, et qui a pour titre : *le Brigandage de la musique italienne*, Amsterdam et Paris, Bastien, 1780, in-12 de 175 pages. On a aussi de Goudar : *Observations sur les trois derniers ballets qui ont paru aux Italiens et aux Français*, savoir : *Télémaque, le Sultan généreux, la Mort d'Orphée*, Paris, 1750, in-12 de 46 p.

GOUDAR (Madame Sara), femme du précédent, née à Londres, est morte à Paris, vers 1800, dans un état voisin de la misère. Elle a publié : *Remarques sur la musique et la danse, ou lettres à Milord Pembroke*, Paris, 1773, in-8°. Ces remarques portent au frontispice les lettres initiales du mari ; cependant madame Sara Goudar les a insérées dans ses œuvres mêlées. Celles-ci ont paru à Amsterdam en 1777, en deux volumes in-12. Le deuxième volume renferme douze lettres sur la musique italienne et sur la danse ; les deux premières sont celles qui avaient été publiées en 1773. Ces lettres, assez spirituelles, ont une certaine liberté d'expression qui a de l'analogie avec l'esprit français.

GOUDIMEL (Claude), musicien célèbre du seizième siècle, a été mal connu de la plupart des auteurs qui ont écrit sur sa vie et sur ses ouvrages. Son nom même a été altéré jusqu'à devenir méconnaissable. Antimo Liberati l'appelle *Gaudio Mell*, dans ses lettres à Ovide Persapeggi ; il a été copié par Adami (*Osservaz. per ben regolare il coro della capp. pontif.*, p. 169) et par le P. Martini ; de Thou lui donne le nom de *Gaudimelus* (1), orthographe adoptée également par l'abbé Gerbert (2) et par Walther ; Gisbert Voet écrit *Gaudimellus* (3) ; Varillas, *Gaudinel* (4) ; Jérémie de Pours, *Guidomel* (5) ; Draudius, *Condinellus* (6). Les copistes des compositions de Goudimel, dont les manuscrits se trouvent à Rome en plusieurs églises, ont aussi altéré de beaucoup d'autres manières le nom de ce musicien. L'abbé Baini a remarqué dans ces manuscrits les orthographes suivantes : *Goudmel, Gudmel, Godmel, Godimel, Gaudimel* et *Gaudiomel*. On aurait évité toutes ces ridicules altérations de nom si l'on avait copié celui qui se trouve sur tous les ouvrages publiés par Goudimel, et la signature de ses lettres latines insérées dans le *Melissi Schediasmatum Reliquiæ*.

Le prénom du compositeur a été aussi la source d'une autre erreur, car Varillas l'a confondu avec Claude ou Claudin le Jeune. Voici ce qu'il en dit : *Mandelot* (gouverneur de Lyon) *se mit inutilement en devoir d'empêcher à Lyon le massacre de treize cents calvinistes, et surtout de l'incomparable musicien Gaudinel, connu sous le nom de Clau-*

(1) Histor. lib. LII, p. m. 1084.
(2) *De Cantu et mus. sacr.* t. II, p. 334.
(3) *Polit. eccles.*, t. I, p. 334.
(4) *Histoire de Charles IX*, livre XI, pages 471-472, édition de Paris, in-12, 1684.
(5) *Divine Mélodie du saint Psalmiste*, liv. II, chap. 41, p. 581.
(6) *Biblioth. class.*, t. II.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

din le Jeune. Son plus grand crime fut d'avoir inventé les beaux airs des psaumes de Marot et de Bèze, qui se chantaient au prêche, etc. L'origine de cette erreur vient sans doute de ce que Claude le Jeune arrangea aussi les psaumes de Marot et de Bèze à plusieurs voix; mais Varillas aurait dû se souvenir que ce musicien vécut plusieurs années après la Saint-Barthélemy. (*Voyez* Le Jeune).

Le lieu de la naissance de Goudimel est l'objet d'opinions différentes. Suivant Antimo Liberati (*Lett. in riposta ad una del sign. Ovidio Persapeggi, etc.*, pag. 22), il était Flamand : *Gaudio Meli flandro, huomo di gran talento, e di stile molto culto e dolce, etc.* Octave Pitoni, savant maître de l'école romaine, auteur de notices sur les compositeurs de cette école, dont le manuscrit se trouve dans la bibliothèque du Vatican, dit que Goudimel était né à Vaison, petite ville du comtat d'Avignon (Vaucluse); mais quelques vers latins insérés dans les fragments poétiques de Melissus, où la mort de l'artiste célèbre est déplorée, font voir qu'il était né dans des lieux arrosés par le Doubs. Voici ces vers :

Goudimel ille meus, meus (heu!) Goudimel ille est
Occisus. Testes vos, Arar et Rhodane,
Semineces, vivoque simul violenter utrisque
Absorptus visi plangere gurgitibus.
Sequana cum Ligeri flevit, flevitque Garumna;
Præcipuè patrius flevit amore Dubis (1).

Il est difficile de décider si ce sont ces vers, ou quelque indication particulière qui ont fait dire à Duverdier que Goudimel est né à Besançon; mais on ne peut mettre en doute, d'après ces indications contemporaines, qu'il a vu le jour dans la Franche-Comté.

L'époque précise de la naissance de Goudimel n'est pas connue; mais il y a lieu de croire qu'elle doit être fixée vers 1510. Liberati, Pitoni, l'abbé Baini et d'autres nous apprennent, d'après d'anciennes notices manuscrites, que Jean Pierluigi de Palestrina se rendit à Rome en 1540, à l'âge de seize ans, qu'il y entra dans l'École de musique fondée en cette ville peu de temps auparavant par Goudimel, et qu'il y eut pour condisciples Jean Animuccia, Étienne Bettini, surnommé *il Fornarino*, Alexandre Merlo, connu sous le nom de *Della Viola*, Jean Marie Nanini, et quelques autres, qui devinrent par la suite d'habiles maîtres. Or, on ne peut supposer que Goudimel ait acquis, avant l'âge d'environ trente ans, le savoir et l'expérience nécessaires pour enseigner l'art d'écrire en musique dans une école publique où se réunissaient de tels élèves. Je dois faire remarquer ici une erreur dans laquelle je suis tombé avec Burney (1). Il me semblait douteux qu'un musicien huguenot eût été établir une école de musique à Rome, et l'altération du nom de Goudimel en celui de *Gaudio Meli*, ainsi que la qualification de *Flamand*, m'avaient fait croire que les auteurs italiens s'étaient trompés, et qu'ils avaient confondu le maître dont il s'agit avec Renaut ou Rinaldo de Melle, compositeur liégeois du seizième siècle dont on a plusieurs ouvrages, et qui a été réellement à Rome maître de chapelle pendant plusieurs années. Telle est l'opinion que j'ai émise dans mon *Mémoire sur les musiciens néerlandais* (p. 45). J'aurais dû me souvenir des motets, des *Magnificat* et des messes de Goudimel, publiés en 1554, 1557 et 1558, qui prouvent qu'il n'a embrassé la religion réformée que postérieurement à cette époque, et conséquemment, qu'il n'y a pas d'objection solide contre son séjour à Rome en 1540.

On ne sait rien des circonstances de sa vie antérieurement à l'établissement de son école dans la capitale du monde chrétien; mais il est certain qu'il reçut dans sa jeunesse une instruction solide non-seulement dans la musique, mais aussi dans les lettres, car ses épîtres latines, adressées à son ami Paul Melissus, sont écrites d'un style élégant et pur. En 1555, Goudimel était à Paris, et il s'y était associé à Nicolas Du Chemin pour l'impression des œuvres de musique. Ce fait, ignoré de la plupart de ceux qui ont écrit sur la vie de cet artiste, est démontré par le frontispice d'un de ses ouvrages, également peu connu (*la Musique des Odes d'Horace*); on y lit : *Ex typogr. Nicol. Du Chemin et Claudii Goudimelli.* Cette association avait déjà cessé en 1556, car les messes de Pierre Colin, imprimées dans cette année (in-fol. max.) par Nicolas Du Chemin, n'ont au frontispice que le nom de cet imprimeur. Un passage de l'*Histoire de la naissance et des progrès de l'hérésie* par Florimont de Rémond (liv. VIII, ch. XVI, p. 1049), pourrait faire croire que Goudimel alla ensuite à Genève, et qu'il y fit la connaissance de Calvin. Voici ce passage : « Calvin eut le soin de les mettre (les psaumes « de Marot et de Bèze) entre les mains des « plus excellents musiciens qui fussent lors en « la chrétienté, entre autres de Goudimel, et « d'un autre nommé Bourgeois, pour les cou-

(1) *Melissi Schediasmatum reliquiæ*, p. 79.

(1) *A General History of Music*, t. III, p. 186.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

« cher en musique... Dix mille exemplaires « furent faits dès lors de ces psaumes rhymés, « mis en musique et envoyez partout. A ce « commencement chacun les portait, les chan- « tait comme chansons spirituelles, mesmes « les catholiques, ne pensant pas faire mal. » Il me paraît y avoir une erreur dans ce passage en ce qui concerne Goudimel. D'abord, ni ce musicien, ni Bourgeois, ne sont les auteurs des mélodies des psaumes en usage dans les églises réformées; car ces mélodies, qui succédèrent aux airs populaires sur lesquels on avait chanté d'abord les traductions de Marot et de Bèze, furent arrangées d'après d'anciennes mélodies allemandes, ou composées par un musicien assez obscur nommé Guillaume Franc ou Franck, et imprimées pour la première fois à Strasbourg, en 1545 (*voyez* FRANCK). Ce fait est démontré par le passage d'une lettre de Constant de Rebecque, professeur de Lausanne, à Bayle, rapporté par celui-ci à l'article *Marot* de son *Dictionnaire historique* (note *N*). Il y est dit : « J'ai découvert une chose assez « curieuse, c'est un témoignage que M. de « Bèze donna de sa main, et au nom de la « compagnie ecclésiastique, à Guillaume Franc, « le 2 de novembre 1552, où il déclare que « c'est lui qui a mis le premier en musique les « psaumes comme on les chante dans nos « églises, et j'ai encore un exemplaire des « psaumes imprimés à Genève, où est le nom « de ce Guillaume Franc, et outre cela, un pri- « vilége du magistrat, signé Gallatin, scellé de « cire rouge, en 1564, où il est aussi reconnu « pour l'auteur de cette musique. » En second lieu, si Calvin a conçu le projet de faire mettre en musique à plusieurs parties ces mêmes mélodies des psaumes, comme un moyen de propagande, à cause de l'usage général, à cette époque, de la musique vocale en harmonie, il paraît que ses idées ne furent pas alors goûtées par les autres membres du consistoire de Genève, ce qui fut cause que Bourgeois revint à Paris, en 1557. Il y a donc peu d'apparence que Goudimel ait choisi ce moment pour s'éloigner de cette ville et pour aller à Genève. Les psaumes de Bourgeois, à plusieurs parties, furent publiés à Paris en 1561, mais ceux de Goudimel ne parurent qu'en 1565, et Calvin était mort depuis le 27 mai 1564. Rien ne justifie donc l'assertion de Florimont de Rémond. Il ne paraît pas prouvé, d'ailleurs, que Goudimel ait eu le dessein d'abandonner la religion catholique pour la réforme, lorsqu'il s'occupa de l'arrangement des psaumes à quatre parties. Ainsi que le remarque fort bien Flor. de Rémond lui-même, les catholiques ne virent d'abord rien qui fût contraire à la foi dans la traduction française en vers des psaumes de David, et personne n'aperçut d'inconvénient à les chanter. La Sorbonne elle-même, consultée à ce sujet, avait donné, le 10 octobre 1561, une déclaration qui se terminait ainsi : *Nous n'avons rien trouvé contraire à notre foi catholique, ains conforme à icelle, et à la vérité hébraïque; en témoignage de quoi nous avons signé la présente certification.* Le 10 octobre suivant, Charles IX accorda un second privilége pour imprimer ces psaumes, *traduits selon la vérité hébraïque et mis en rime française et bonne musique.* Un autre privilége fut concédé, le 16 juin 1564, pour une autre édition des mêmes psaumes donnée par Plantin, et approuvée par un docteur *à ce député par le conseil.* Or, c'est dans l'année suivante, c'est-à-dire en 1565, que Goudimel a fait paraître ses psaumes à quatre parties. Au surplus, Bayle a remarqué avec beaucoup de justesse que ces psaumes harmonisés n'ont jamais été chantés dans les temples protestants, et nous avons une preuve certaine que le compositeur ne les destinait pas à l'usage de ces temples, dans la déclaration que Goudimel fait lui-même au verso du frontispice de son édition; elle est conçue en ces termes : *Nous avons adiousté au chant des psaumes, en ce petit volume, trois parties : non pas pour induire à les chanter en l'église, mais pour s'esiouir en Dieu particulièrement ès maisons. Ce qui ne doit être trouvé mauvais, d'autant que le chant duquel on use en l'église, demeure en son entier, comme s'il estoit seul.* C'est donc à tort que Varillas a dit que le plus grand crime de Goudimel *fut d'avoir inventé les beaux airs des psaumes de Marot et de Bèze qui se chantaient au prêche.* De ce que Goudimel a harmonisé le chant des psaumes à quatre parties ne résulte pas la preuve qu'il ait eu, en faisant ce travail, l'intention d'abandonner la foi catholique, surtout si l'on se rappelle qu'il publiait des *Magnificat* et des messes de sa composition en 1557 et 1558; mais il est vraisemblable qu'après le succès du recueil des psaumes, les réformés de France auront fait des efforts pour attirer à eux un artiste de si grande renommée, et que le compositeur se sera trouvé engagé, presque sans le savoir, dans la nouvelle religion. Quoi qu'il en soit, son affiliation aux huguenots le conduisit à une fin prématurée et à une mort violente, car il fut une des victimes du massacre de la Saint-Barthélemy. D'Aubigné s'est trompé

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

quand il a placé Goudimel au nombre de ceux qui périrent à Paris dans cette journée (1); ce fut à Lyon que Goudimel périt avec les Calvinistes qu'on tua le 24 août 1572, et qu'on précipita dans le Rhône. L'historien de Thou, Varillas, et le Martyrologe des protestants, ne laissent point de doute a cet égard. Ce dernier ouvrage ajoute au récit abrégé de sa mort le passage suivant : « Claude « Goudimel, excellent musicien, et la mémoire « duquel sera perpétuelle, pour avoir heureu- « sement besogné sur les psaumes de David en « français, la plupart desquels il a mis en mu- « sique, en forme de motets à quatre, cinq, « six et huit parties, et sans la mort eût tôt « après rendu cet œuvre accompli. Mais les « ennemis de la gloire de Dieu et quelques « méchants envieux de l'honneur que ce per- « sonnage avait acquis, ont privé d'un tel « bien ceux qui aiment une musique chré- « tienne (2). » Melissus, ami de Goudimel, a fait une épigramme latine, où il dit que cet infortuné musicien eût trouvé plus d'humanité sur les flots que dans sa patrie (3). Il y a d'autres pièces de vers latins, qui ne sont pas de Melissus, dans le recueil des œuvres poétiques de celui-ci, sur la mort du célèbre musicien. Quatre épitaphes, la première en français, la deuxième en latin, et les dernières en grec, pour le même artiste, ont été insérées dans le recueil intitulé : *La fleur des chansons des deux plus excellents musiciens de notre temps, etc.* Lyon, 1574, in-4°.

Goudimel a été certainement un musicien instruit et un bon professeur, puisqu'il a formé plusieurs élèves qui se sont placés au premier rang des maîtres dans l'art d'écrire en musique. Les morceaux de sa composition que j'ai mis en partition m'ont démontré que son harmonie est toujours pure; cependant il était bien inférieur à Clément Jannequin, à Verdelot et à Arcadet pour l'élégance et l'esprit dans les chansons françaises. Les mouvements des voix, dans les compositions de cette espèce, sont souvent lourds et manquent de grâce. Un de ses meilleurs ouvrages, à cause du mérite rhythmique, et pourtant le moins connu, est le recueil des Odes d'Horace à quatre parties qu'il a publié en 1555.

Parmi les compositions de Goudimel, les plus anciennes sont vraisemblablement celles qu'il écrivit pour l'église pendant qu'il était à Rome, et qui existent en manuscrit dans les archives de la chapelle du Vatican, et chez les PP. de l'Oratoire, à Sainte-Marie in Vallicella. Ces compositions sont des messes et des motets à cinq, six, sept, huit et douze voix. Il en existait autrefois d'autres à Saint-Laurent *in Damaso* et dans d'autres églises; mais elles ont été dispersées dans les derniers temps. A l'égard des morceaux qui portent le nom de *Claudin* dans la collection imprimée à Venise chez Gardane, en 1539, sous le titre de *Motetti del frutto*, ils ne sont ni de Goudimel ni de Claude le Jeune, comme le croyait Burney (*Gener. Hist. of Music*, t. III, p. 266), copié par Gerber, et celui-ci par Fink, dans le galimatias sur *Goudimel* qu'il a inséré au *Lexique de musique* publié par M. Schilling, mais de Claude de Sermisy. Le savant Antoine Schmid est tombé dans cette confusion de noms, pages 117 et 244, où il renvoie par la table des artistes, dans son livre sur Octavien *dei Petrucci*. Les ouvrages authentiques de Goudimel, publiés sous son nom sont : 1° Quelques motets à quatre parties dans le recueil intitulé : *Liber quartus ecclesiasticarum cantionum 4 vocum vulgò moteta vocant.* Anvers, Tylman Susato, 1554, in-4° obl. Burney en a extrait le motet : *Domine, quid multiplicati sunt*, et l'a publié en partition, dans le troisième volume de son *Histoire générale de la musique*, p. 267 et suiv. 2° *Q. Horatii Flacci poetæ lyrici odæ omnes quotquot carminum generibus differunt ad rhythmos musicos redactæ.* Parisiis ex typograph. Nicol. Duchemin et Claudi Goudimelli, 1555, in-4° obl. 3° *Chansons spirituelles de Marc-Antoine de Muret mises en musique à quatre parties;* à Paris, par Nicolas Duchemin, 1555. Il y a dix-neuf chansons dans ce recueil, dont les vers sont fort mauvais, et la musique lourde, quoique bien écrite. 4° *Magnificat ex oct. mod. quinque voc.* Paris, Adrien Leroy et Robert Ballard, 1557. 5° *Missæ tres a Claudio Goudimel præstantissimo musico auctore nunc primum in lucem editæ cum quatuor vocibus, ad imitationem modulorum :* Audi filia; Tant plus je metz; De mes ennuis; *item missæ tres a Claudio de Sermisy, Joanne Maillard, Claudio Goudimel cum quatuor vocibus conditæ et nunc primum in lucem editæ ad imitationem modulorum :* Plurium modulorum; Je suis des-héritée; Le bien que j'ai. *Lutetiæ, apud Adrianum Leroy et Robertum Ballard regis typographos in vico sancti Joannis Bel-*

(1) *Histoire universelle*, t. II, liv. I, chap. IV, an. 1572.
(2) *Martyrol.* liv. X, fol. 772.
(3) *Melissi Schediasmatum reliquiæ* (Paris, 1575, in-8°), p. 79, ou *Melissi Schediasmata poetica*, Paris, 1586, in-8°.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

lovacensis, sub intersigno divæ Genovefæ, 1558. Dans le troisième livre des messes de Jean Pierluigi de Palestrina, il y en a une intitulée *Missa brevis*, dont cet illustre maître a pris le thème, les imitations, les *andamenti* et le système fugué de la messe *Audi filia* de Goudimel, et les a employés avec la supériorité de talent qui est le cachet de toutes ses productions. 6° *Les Psaumes de David mis en musique à quatre parties, en forme de motets*, à Paris, par Adrien le Roy et Robert Ballard, 1562, in-4°. Draudius, avec son inexactitude ordinaire, a indiqué cet ouvrage sous la date de 1565, il a été copié par Gerber et par l'abbé Baini, et ceux-ci par Fink et Kandler. Draudius avait confondu cet ouvrage avec celui dont il sera parlé tout à l'heure; M. l'abbé Baini est tombé dans la même erreur (*Mem. stor. crit.*, t. I, p. 21, n° 29), car il indique comme une deuxième édition de cet œuvre la quatrième réimpression de l'autre. Au surplus, Draudius a accumulé les bévues sur Goudimel, car, en défigurant son nom, il a latinisé le titre de l'ouvrage suivant sous celui-ci : *Claud. Condinelli ad Psalmos Davidis Harmoniæ 4 vocum*, Paris, ap. Adrian. Regium 4°. Ce titre pourrait faire croire que Goudimel a mis en musique le texte latin des psaumes de David, ce qui n'est pas. Les psaumes indiqués ici ne sont qu'au nombre de seize; ils sont réellement traités en forme de motets, avec des imitations en style fugué sur les mélodies, tandis que dans le recueil des psaumes de Marot et de Bèze, à quatre parties, l'harmonie est note contre note, et les psaumes, au nombre de cent cinquante, sont suivis du décalogue, du cantique de Siméon, et des prières avant et après le repas, également en musique à quatre parties. 7° *Les psaumes mis en rime française, par Clément Marot et Théodore de Bèze. Mis en musique à quatre parties par Claude Goudimel.* Sans nom de lieu, mais avec ces mots au bas du frontispice : *Par les héritiers de François Jaqui*, 1565, in-12. La musique des quatre parties est imprimée en regard. La mélodie est au ténor. Il y a une seconde édition de ce recueil publiée à Genève, dans la même année, une troisième (sans nom de lieu, mais dans la même ville), par Pierre de Saint-André, 1580, petit in-8° oblong, et une dernière, à Charenton, en 1607. 8° *La fleur des chansons des deux plus excellents musiciens de notre temps, à savoir de Orlande de Lassus, et de D. Claude Goudimel : Celles de M. Cl. Goudimel n'ont jamais été mises en lumière;* à Lyon, par Jean Bavent, 1574. Premier livre à quatre parties, in-12 oblong; deuxième livre à cinq parties, 1575. Il n'y a que deux morceaux de Goudimel dans le premier livre, mais on en trouve sept dans le second. Burney a indiqué cet ouvrage sous la date de 1570 (*A General hist. of music*, t. III, p. 263), et il a été copié par M. l'abbé Baini. Draudius a cité sous le nom de Goudimel un recueil intitulé : *Flores cantionum quatuor vocum*, Lugduni, 1574; ce n'est que le précédent, dont le titre est latinisé. Cependant, tous les biographes et historiens de la musique ont cru qu'il s'agissait d'une autre production. Dans le sixième livre de *Chansons nouvellement composées en musique par bons et excellens musiciens, de l'imprimerie d'Adrian le Roy et Robert Ballard, imprimeurs du Roi, rue Saint-Jean de Beauvais, à l'enseigne Sainte Geneviève*, 1556, in-4° obl., on trouve une chanson de Goudimel à quatre parties, sur les paroles : *Si planterai-je le may*. Dans le huitième livre du même recueil, Paris, 1557, il y a deux autres chansons de ce compositeur; la première : *Je ne t'accuse amour;* la seconde : *Si on pouvoit acquerir*. Elles n'ont pas été réimprimées dans le recueil de Lyon.

GOUGELET (Pierre-Marie), organiste de Saint-Martin des Champs, né à Châlons en 1726, fit ses études de musique à la maîtrise de la cathédrale de cette ville, et fut ensuite envoyé à Paris chez un oncle qui voulut lui faire abandonner son art pour la finance, mais qui ne put lui faire goûter son projet. Il composa un *Exaudiat* et un *Domine salvum* qui furent exécutés à Versailles, en 1744. Cet artiste mourut à Paris, le 27 janvier 1790. Il a publié une *Méthode ou abrégé des règles d'accompagnement de clavecin, et recueil d'airs avec accompagnement d'un nouveau genre*, Paris (sans date). On a aussi sous le nom de ce musicien deux recueils d'ariettes d'opéras français avec accompagnement de guitare, Paris, 1768.

GOUGH (Jean), physicien et mathématicien anglais, vivait au commencement du dix-neuvième siècle. Au nombre de ses écrits, on remarque : 1° *An investigation of the method whereby men judge by the ear of the positions of sonorous bodies relative to their own persons* (Recherche sur la manière dont les hommes jugent par l'oreille des positions des corps sonores relativement à leur propre personne), Londres, 1807, in-8°. 2° *The nature of the grave harmonics* (La nature des sons harmoniques graves), dans le journal de physique de Nicholson, 1805. 3° *On the nature of*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sounds, in reply to D. Young (Sur la nature des sons, en opposition au D. Young), *ibid.*, p. 139. 4° *The theory of compound sounds* (Théorie des sons combinés), *ibid.*, p. 152. 5° *Experiments and remarks on the augmentation of sounds* (Expériences et remarques sur l'accroissement d'intensité des sons), *ibid.*, 1805, p. 65. 6° *A mathematical theory of the speaking trumpet* (Théorie mathématique de la trompette parlante), *ibid.*, 160. 7° *Observations on the theory of ear trumpets, with a view to their improvement* (Observations sur la théorie des cornets acoustiques, avec un aperçu de leurs perfectionnements), *ibid.*, 1807, p. 310. 8° *On the place of a sound, produced by a musical string* (Sur le lieu d'un son produit par une corde), *ibid.*, 1811.

GOULIN (Pierre), contemporain de Guillaume Dufay, fut maître des enfants de chœur de la collégiale de Saint-Quentin, en 1412 (*voyez* les *Manuscrits de la Fons*, publiés par M. Gomart, première partie, p. 302). On ne connaît jusqu'à ce jour aucun ouvrage écrit par Goulin.

GOUNOD (Charles-François), compositeur, né à Paris le 17 juin 1818, a reçu des leçons d'Halévy, pour le contrepoint, au Conservatoire, dans les années 1836-1838, et a fait des études pratiques de composition sous la direction de Lesueur, puis de Paër. En 1837, il obtint un second prix au concours de l'Institut, et le premier lui fut décerné en 1839, pour la composition de la cantate intitulée *Fernand*. Devenu pensionnaire du gouvernement à ce titre, il se rendit à Rome et s'y livra particulièrement à l'étude du style de la musique d'église. En 1843, il était à Vienne et y fit exécuter à l'église Saint-Charles une messe pour des voix seules, imitée du style de Palestrina. De retour à Paris, il fut chargé de la direction de la musique à l'église des *Missions étrangères*, et parut vouloir embrasser l'état ecclésiastique, dont il porta même l'habit. Jusqu'en 1851, le silence le plus absolu régna dans le monde musical sur la personne et les travaux de M. Gounod : la *Gazette musicale de Paris* avait seulement annoncé, en 1846, qu'il venait d'entrer dans les ordres. Mais tout à coup il se fit une révélation par un article inséré dans l'*Athenæum* de Londres, et qui fut attribué alors à M. Viardot, mari de la célèbre cantatrice de ce nom, et littérateur connu par de bons ouvrages relatifs aux arts. On y rendait compte d'un concert donné à *Saint-Martin-Hall*, où quatre compositions de M. Gounod avaient été exécutées, et l'on y remarquait des passages tels que ceux-ci : « Cette musique « ne nous rappelle aucun autre compositeur « ancien ou moderne, soit par la forme, soit « par le chant, soit par l'harmonie : elle n'est « pas nouvelle, si nouveau veut dire bizarre ou « baroque ; elle n'est pas vieille, si vieux veut « dire sec et raide, s'il suffit d'étaler un aride « échafaudage derrière lequel ne s'élève pas « une belle construction ; c'est l'œuvre d'un « artiste accompli, c'est la poésie d'un nou- « veau poëte...

« ... Que l'impression produite sur l'audi- « toire ait été grande et réelle, cela ne fait nul « doute ; mais c'est de la musique elle-même, « non de l'accueil qu'elle a reçu, que nous « présageons pour M. Gounod une carrière peu « commune ; car s'il n'y a pas dans ses œuvres « un génie à la fois vrai et neuf, il nous faut « retourner à l'école, et rapprendre l'alphabet » de l'art et de la critique. »

Cet article, en forme de prophétie, qui fut répété dans la *Gazette musicale de Paris*, (26 janvier 1851), produisit une sensation d'autant plus vive, que la *Sapho* de M. Gounod, première œuvre dramatique de ce compositeur, était à l'étude à l'Opéra, et devait être bientôt représentée. L'attention publique était éveillée autant que l'auteur pouvait le désirer, lorsque son ouvrage fut joué pour la première fois, le 16 avril de la même année. Le succès ne répondit pas aux espérances des amis du compositeur. Il y eut à cela plusieurs causes dont les plus importantes étaient un livret mal fait, et l'absence d'unité, de logique des idées, et de périodicité des phrases dans la partition. Cependant, en dépit des longueurs excessives du récitatif, de la prétention trop persistante d'éviter les formes consacrées par le génie des maîtres, et de l'inexpérience de l'effet scénique, il y avait dans cette musique un sentiment de poésie qui ne pouvait être méconnu, et qui jetait à chaque instant des éclairs d'inspiration. *Sapho* ne réussit pas et n'eut qu'un très-petit nombre de représentations ; mais de ce que les connaisseurs avaient entendu, ils conclurent que M. Gounod était un artiste d'avenir. Des chœurs écrits par lui pour *Ulysse*, tragédie de M. Ponsard, furent la première production de son talent qui succéda à *Sapho* ; cette tragédie fut représentée au Théâtre-Français, en 1852. Dans cette œuvre, le compositeur s'est attaché à la recherche du caractère antique, soit par le rhythme, soit par des modulations inusitées. Bien qu'il résulte de ce système une certaine teinte monotone, à laquelle fait pour-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tant diversion le chœur séduisant des *Servantes infidèles*, un talent véritable se montre avec évidence dans la plus grande partie de l'ouvrage. Malheureusement la lenteur de l'action, et l'absence d'intérêt dans la tragédie, ont rendu le succès impossible, et le travail distingué du compositeur a été perdu pour le public. *La Nonne sanglante*, grand opéra, joué pour la première fois le 18 octobre 1854, a marqué un progrès de M. Gounod en certaines parties essentielles de la musique dramatique, particulièrement dans la conduite des idées, dans la forme, et dans le coloris instrumental. Tout n'y est pas à une hauteur égale ; on peut même y signaler des parties très-faibles, et la fatigue de l'imagination se fait sentir jusqu'à la fin, depuis le milieu du troisième acte ; mais un duo de la plus grande beauté au premier acte, presque tout le second, un air et un duo au troisième, font voir dans le talent du compositeur une progression évidemment ascendante. Il est fâcheux que ce talent se soit appliqué à des livrets défectueux qui l'ont entraîné dans leur chute : *La Nonne sanglante* n'a pu se soutenir à la scène. *Le Médecin malgré lui*, de Molière, arrangé en opéra-comique, et que M. Gounod a donné au Théâtre-Lyrique en 1858, est son premier essai de musique comique. Quelques bons morceaux se trouvent dans cette partition ; mais on y sent que le talent de l'artiste n'est pas fait pour ce genre.

Le 19 mars 1859 est le grand jour de la vie d'artiste de M. Gounod : ce fut celui de la première représentation de *Faust*, son œuvre capitale jusqu'au moment où cette notice est écrite. Le cachet de l'originalité est empreint sur cette production : il n'en faut pas davantage pour donner la certitude que la partition de *Faust* passera à la postérité, quoiqu'on y puisse d'ailleurs reprendre à certains égards, comme une des belles créations de l'école française dans le genre de la musique dramatique. Si les rôles de Faust et de Méphistophélès n'y satisfont pas d'une manière complète à ce qu'on attend de ces personnages fantastiques, celui de Marguerite est d'une beauté achevée. Quelques parties du premier acte, presque tout le second, et surtout le troisième, sont l'œuvre d'un talent de premier ordre. Dans ce troisième acte, l'air de Faust, *Salut, demeure chaste et pure*, celui de Marguerite (la chanson du *Roi de Thulé*), le quatuor de la promenade, le duo de Faust et de Marguerite : *Laisse-moi contempler ton visage*, et cette phrase : *O nuit d'amour, ciel radieux*, sont de véritables inspirations du génie. Il y a aussi de beaux chœurs bien rhythmés dans le second et le troisième actes. Celui des vieillards, dans l'introduction du second acte, est d'une naïveté charmante. La marche du quatrième acte est aussi très-remarquable. Malheureusement l'inspiration ne se soutient pas après ce morceau, et là où commence la partie sombre du drame, elle abandonne le compositeur. Lorsque M. Gounod cherche la force, il ne trouve que le bruit. Le trio du duel, le morceau d'ensemble qui le suit, la scène où Méphistophélès pousse Marguerite au désespoir dans l'église, et le trio final de la prison, sont plus ou moins manqués. Il en est de même du sabbat du Brocken, à l'exception de la chanson à boire de Faust. D'ailleurs, cette partie de l'ouvrage réveille trop le souvenir du second acte du *Freischütz*.

Il y a de belles choses dans *Philémon et Baucis*, opéra en trois actes, qui suivit le succès de *Faust*, et fut représenté, pour la première fois, au Théâtre-Lyrique, le 18 février 1860. On y retrouve les précieuses qualités du compositeur, particulièrement dans une multitude de détails charmants ; mais l'inspiration sentimentale y est moins heureuse, parce que le sujet du drame est faux. Cet ouvrage ne s'est pas soutenu à la scène. Au moment où ceci est écrit, le grand opéra de M. Gounod, *la Reine de Saba*, est en répétition à l'Académie impériale de musique.

La musique religieuse a été d'abord, comme il a été dit ci-dessus, l'objet principal des travaux du compositeur : il a écrit des messes, des psaumes, des motets pour un ou deux chœurs, pour des voix seules ou avec orchestre. L'*Agnus Dei*, extrait d'une de ces messes, fut un des morceaux exécutés dans le concert de Londres dont il est parlé dans l'article de l'*Athenæum* de 1851 ; depuis lors il a été entendu aux concerts de la Société du Conservatoire, à Paris, et y a produit une vive impression par sa belle et noble inspiration. Une messe, composée par M. Gounod pour des voix seules, a été exécutée dans l'église Saint-Germain-l'Auxerrois ; les amis de l'auteur m'en avaient dit merveille ; mais elle n'a pas été trouvée à la hauteur de leurs éloges par les connaisseurs. Le même artiste a écrit aussi de la musique instrumentale, particulièrement des symphonies qu'on a entendues à la Société des concerts du Conservatoire et dans les séances de l'Association des jeunes artistes de cette école : elles ont été considérées comme des œuvres distinguées.

Dans les œuvres dramatiques de M. Gounod,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

le récitatif a de la vérité d'expression et dit bien les paroles; les chœurs ont une puissance magistrale et vigoureuse de rhythme; la mélodie s'y trouve, et même elle y est parfois d'une rare suavité; il s'y joint une harmonie souvent remarquable par l'élégance et l'inattendu des successions; l'instrumentation est riche d'effets; mais lorsque la force, la vigueur d'expression, l'élan inspiré sont nécessaires pour la situation du drame, ces qualités font souvent défaut à M. Gounod, comme le prouvent les derniers actes de *Faust*. Il a du sentiment; mais ce sentiment est réservé, contenu par l'intelligence; il ne déborde pas. Partout on aperçoit l'esprit fin, délicat, analytique; partout on sent le mérite d'une facture de maître; mais ces qualités, si précieuses qu'elles soient, ne peuvent tenir lieu de l'inspiration énergique, lorsque celle-ci est réclamée par l'action dramatique.

M. Gounod a épousé une des filles de feu Zimmerman (*voyez* ce nom). Il était, depuis 1852, chargé de la direction de l'*Orphéon*, réunion chorale des écoles communales de musique, à Paris; mais il a donné sa démission de cette place en 1860, pour se livrer exclusivement à ses travaux.

GOUPILLET (André), maître de musique de l'église de Meaux, obtint en 1685 la direction de la musique de la chapelle de Versailles, par la protection de Bossuet. Plusieurs motets furent composés pour lui par Desmarets. Informé de cette supercherie, Louis XIV interrogea Goupillet qui avoua le fait. *Avez-vous du moins payé Desmarets?* lui demanda le roi; le musicien ayant répondu affirmativement, le roi, indigné, fit défendre à Desmarets de paraître devant lui, et obligea Goupillet à donner sa démission; mais pour le consoler, il lui accorda la pension de vétérance, et quelque temps après, il lui fit donner un canonicat. Le pauvre homme ne jouit pas longtemps des avantages de sa nouvelle position, car il mourut peu d'années après. On trouve à la Bibliothèque impériale, à Paris, des motets de Goupillet (peut-être ceux qui ont été composés par Desmarets), en manuscrit.

GOURNAY (B.-C.), ancien avocat au parlement de Paris, mort vers 1794, a publié divers ouvrages de littérature et d'économie politique. Il est aussi auteur d'un petit écrit intitulé : *Lettre à M. l'abbé Roussier sur une nouvelle règle de l'Octave que propose M. le marquis de Culant*. Paris, 1785, in-8° de quatre feuilles.

GOUST (Jean de), flûtiste de la Comédie-Française en 1753, a fait graver un livre de sonates à deux flûtes de sa composition.

GOUSSU (Roger), maître de chapelle du duc d'Aumale, au château d'Ennet, naquit vers le milieu du seizième siècle. Il se distingua par ses succès au concours du *Puy de musique* d'Evreux, en Normandie, car il obtint, en 1578, le prix de la lyre d'argent pour la composition de la chanson française commençant par ces mots : *Aux Créanciers;* en 1580, le prix de la harpe d'argent pour le motet *Aspice, Domine;* en 1583, le prix de la lyre, pour la chanson *O beau laurier;* en 1584, le prix du luth d'argent, pour la chanson *le boiteux Mary;* en 1585, le même prix pour la chanson *Quand l'infidelle usoit;* et enfin, en 1586, le premier prix de l'orgue d'argent, pour le motet *Respice in me*.

GOUVY (Théodore), compositeur distingué, est né de parents français, le 2 juillet 1819, à Goffontaine, près de Saarbrück. Son père, qu'il perdit à l'âge de dix ans, était propriétaire de forges. Son heureuse organisation pour la musique se manifesta dès ses premières années; à l'âge de six ans, il improvisait des variations sur une petite harpe à sept cordes. Envoyé par sa famille au Collége de Metz, il y fit ses études littéraires et obtint, à dix-sept ans, le grade de bachelier ès lettres. Jusqu'à cette époque il n'avait reçu que de médiocres leçons de piano, ne jouant que les bagatelles à la mode, et vivant dans une ignorance complète des œuvres des grands maîtres. Arrivé à Paris, où il devait suivre les cours de droit, il eut, par une heureuse circonstance, l'occasion d'assister au concert de la société du Conservatoire un jour que l'on y exécutait la septième symphonie (en *la*) de Beethoven. Pour la première fois, il entendait de la musique dans la manifestation de toute sa puissance; l'horizon immense de l'art idéal, infini, se révéla à son imagination : il comprit alors quelle était sa propre destination, et le peu de penchant qu'il avait eu jusque-là pour l'étude du code devint une répugnance invincible. Sans tarder davantage, il écrivit à sa famille pour l'informer qu'il voulait être musicien. Une déclaration si contraire aux projets qui avaient été formés pour son avenir rencontra de l'opposition; M. Gouvy eut à soutenir d'assez vifs combats; mais ils furent de courte durée, et bientôt il put se livrer en liberté à l'étude de l'art vers lequel il se sentait entraîné. Billard, élève de Henri Herz, fut le maître qu'il choisit pour le piano; mais le travail du mécanisme d'un instrument ne pouvait absorber longtemps son

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

attention ; il brûlait surtout du désir de connaître les règles de l'art d'écrire la musique, ou, suivant l'expression consacrée, *de la composition*. Elwart, professeur au Conservatoire, devint son guide pour cette étude. Pendant trois ans, il apprit, sous sa direction, l'harmonie et le contrepoint ; puis il se rendit à Berlin, où les occasions fréquentes qu'il eut d'entendre de la bonne musique bien exécutée, ainsi que ses relations avec plusieurs artistes de mérite, perfectionnèrent son éducation musicale. Ce fut dans cette ville que M. Gouvy débuta dans la carrière du compositeur, par la publication de deux études pour le piano, op. 1, et d'un chant avec piano, intitulé : *Gondoliera*.

Après une année de séjour à Berlin, le jeune artiste partit pour l'Italie, où il passa quinze mois, plus occupé de produire que d'écouter la musique théâtrale alors en vogue au delà des Alpes, mais peu analogue à sa manière de sentir et de comprendre l'art. De retour à Paris, en 1846, il y apportait son premier trio pour piano, violon et violoncelle, et sa première symphonie (non encore publiée), qui fut exécutée dans la même année par une société d'amateurs connue alors sous le nom de *Cercle de Bèze*. Au mois de décembre 1847, il donna son premier concert dans la salle Herz : l'orchestre du Théâtre-Italien, dirigé par Tilmant, y exécuta la deuxième symphonie de M. Gouvy (en *mi* bémol), publiée comme première de l'auteur (œuvre 0), et deux ouvertures de concert, qui n'ont pas été gravées. L'effet produit par ces ouvrages, à part quelques critiques sur les détails, fut favorable, et l'auditoire les accueillit comme d'heureux présages d'une belle carrière d'artiste. L'institution d'une nouvelle société de concert, en 1848, sous le nom d'*Union musicale*, offrit à M. Gouvy l'occasion d'y faire entendre, pour la première fois, sa deuxième symphonie (en *fa*), œuvre 12. Dans l'hiver de 1849-1850, il fit son premier voyage à Leipsick et y dirigea lui-même l'exécution de cette même symphonie dans la salle du Gewandhaus ; le succès sympathique qu'elle y obtint fut un beau jour pour le compositeur. Chaque fois que M. Gouvy est retourné dans cette ville et y a fait entendre ses œuvres, il y a reçu le même accueil et y a trouvé la même bienveillance chez les musiciens et dans le public. Il en fut de même à Cologne, où Hiller avait appelé M. Gouvy : en 1856 et au mois d'avril 1861, il y dirigea ses symphonies en *ré* mineur et en *ut* au concert du Gürzenich, et les applaudissements unanimes des artistes et des amateurs lui furent prodigués. Au reste, la France n'a pas moins bien traité ce compositeur distingué, car, depuis 1850, les diverses sociétés musicales de Paris, notamment celle de *Sainte-Cécile*, dirigée par Seghers, et la société des jeunes artistes du Conservatoire, sous la direction de M. Pasdeloup, ont fait entendre presque chaque année quelque grande composition de M. Gouvy.

Enfant de l'école moderne de l'Allemagne pour la musique instrumentale, ce compositeur ne peut ni ne veut renier sa famille. Il a du sentiment, de la mélodie et des rhythmes originaux et bien caractérisés ; mais la facture de ses ouvrages, leurs harmonies, leur instrumentation et leur plan de conduite procèdent de Weber et de Beethoven. Çà et là, le connaisseur remarque un certain embarras et d'assez fréquentes incorrections dans la manière d'écrire ; des dissonances qui n'ont point de résolution, ou qui en ont de mauvaises ; enfin des mouvements de basse qui ne tombent pas toujours sur les bonnes notes. Ces défauts résultent d'une éducation musicale qui n'a pas été commencée et développée dans la première jeunesse ; mais ils sont rachetés par la vitalité de la pensée et du sentiment. En somme, les ouvrages de M. Gouvy sont dignes de beaucoup d'estime et lui assurent une place honorable parmi les meilleurs compositeurs de l'époque actuelle.

Le catalogue de ses productions, publiées jusqu'à ce jour (1862), est composé de la manière suivante : Deux études pour le piano, op. 1, Berlin, Bote et Bock. *Gondoliera*, morceau de chant avec piano, op. 2, *ibid.* Première sérénade pour piano, op. 3, Paris, Maho. Deuxième, troisième, quatrième et cinquième sérénades pour piano seul, op. 4, 5, 6, 7, Paris, Richault. Premier trio (en *mi* majeur) pour piano, violon et violoncelle, op. 8, *ibid.* Première symphonie (en *mi* bémol), op. 9, *ibid.* Sixième sérénade pour piano seul, op. 10, *ibid.* Sérénade en quintette pour deux violons, alto, violoncelle et contrebasse, ou pour piano à quatre mains, op. 11, *ibid.* Deuxième symphonie (en *fa*), op. 12, *ibid.* Première ouverture de concert (en *ré*), op. 13, *ibid.* Deuxième *idem* (en *mi*), op. 14, *ibid.* *Le dernier hymne d'Ossian*, scène lyrique pour voix de basse et orchestre ou piano, op. 15, *ibid.* Deux quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 16, *ibid.* Sonate pour piano seul, op. 17, *ibid.* Deuxième trio (en *la* mineur) pour piano, violon et violoncelle, op. 18, *ibid.* Troisième trio (en *si* bémol), *idem*, op. 19, *ibid.* Troisième sym-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

phonie (en *ut* majeur), op. 20, *ibid.* Six mélodies pour voix de baryton avec piano, op. 21, *ibid.* Quatrième trio (en *fa*) pour piano, violon et violoncelle, op. 22, *ibid.* Douze chœurs à quatre voix d'hommes, sans accompagnement, op. 23, *ibid.* Quintette pour piano, deux violons, alto et violoncelle, op. 24, *ibid.* Quatrième symphonie (en *ré* majeur), op. 25, *ibid.* Douze *Lieder*, paroles allemandes et françaises, pour ténor et piano, op. 26, *ibid.* Trois sérénades (septième, huitième et neuvième) pour piano seul, op. 27, *ibid.* *Décameron*, dix morceaux pour piano et violoncelle, op. 28, *ibid.* Deuxième sonate pour piano seul, op. 29, *ibid.* Cinquième symphonie (en *si* bémol), op. 30, *ibid.* Les ouvrages non encore publiés par M. Gouvy sont ceux-ci : Quatuor pour piano, violon, alto et basse, op. 31. Trois chœurs pour deux parties de soprano, ténor et basse, sans accompagnement, op. 32. Cinquième trio pour piano, violon et violoncelle (en *sol*), op. 33. Sixième symphonie à grand orchestre, op. 34. Hymne et marche triomphale, *idem*, op. 35. Sonate pour piano à quatre mains, op. 36. D'autres compositions du même artiste sont considérées par lui comme des premiers essais, et ne sont pas destinées à voir le jour ; elles consistent en quatre quatuors pour deux violons, alto et basse ; une symphonie à grand orchestre ; une messe pour des voix d'hommes, sans accompagnement, et une ouverture de concert.

GOUY (JEAN DE) ou **DE GOUI**, musicien français, vécut à Paris dans la première partie du dix-septième siècle. On a imprimé de lui : *Airs pieux à quatre parties*, Paris, Ballard, 1630, in-8° obl. Les paroles de ces airs sont les paragraphes de cinquante premiers psaumes par Godeau, d'abord évêque de Grasse, puis de Vence. De Gouy dit, dans sa préface, qu'il a pris la résolution d'abandonner la musique mondaine et d'employer le reste de ses jours à travailler pour la gloire de Dieu et l'édification de son prochain, selon sa profession. Ses chants ont le caractère des airs de cour de la même époque ; mais l'ouvrage eut peu de succès, parce que les psaumes sont écrits à quatre parties. L'édition complète des psaumes de Godeau, avec les chants d'Auxcousteaux (*voyez* ce nom), a eu beaucoup plus de popularité.

GRABE (...), moine d'un couvent de Bénédictins de Neuenzell, dans la Basse Lusace, né en Bavière vers 1770, a écrit pour le chœur de son église des messes, des psaumes, un *Te Deum* et des hymnes, qui sont restés en manuscrit. Grabe vivait dans son monastère en 1800 ; on ignore ce qu'il est devenu depuis ce temps.

GRABELER (P.), compositeur et violoniste à Aix-la-Chapelle, né à Bonn, le 1er août 1796, s'est fait connaître par la musique du 145me psaume à quatre voix et orchestre ; par l'oratorio : *le Jugement de Salomon*, qui fut exécuté à Bonn, le 5 juillet 1829, et par des chansons avec accompagnement de piano. Cet artiste est mort à Bonn, le 16 décembre 1830.

GRABOWSKA (Madame la comtesse CLÉMENTINE), d'une ancienne famille polonaise, est née dans le duché de Posen, en 1771. Douée d'un talent distingué pour la musique, et pianiste remarquable, elle a publié des sonates pour le piano, œuvres 1 et 2, Posen, Simon ; des variations pour le même instrument sur l'air : *Narguons la tristesse*, ibid. ; deux polonaises, *ibid.* ; et une grande polonaise, Varsovie, Brzezina. En 1813, la comtesse Grabowska s'est fixée à Paris ; elle y vivait encore, en 1830. M. Sowinski ne fournit pas de nouveaux renseignements sur cette dame dans son livre sur *les Musiciens polonais*.

GRABOWSKI (STANISLAS), pianiste polonais, fut attaché, comme professeur de son instrument, au Lycée de Krzemieniec, depuis 1817 jusqu'en 1828 ; puis il se fixa à Vienne, où il est mort en 1852, suivant un journal polonais cité par M. Sowinski. On a de cet artiste quelques légères compositions pour le piano, particulièrement des polonaises et des mazurkas, entre lesquelles on remarque celle qui a pour titre : *Petit tableau musical ou septième polonaise dramatique*, Vienne, Müller.

GRABU (Louis), musicien français, s'établit à Londres, vers 1680. Dryden ayant écrit une sorte d'opéra, intitulé : *Albion and Albanius*, qui était une satire mordante de la fin du règne de Charles II, Grabu en composa la musique, et l'ouvrage fut représenté au théâtre de Dorset-Garden, en 1685, année même de la mort du roi. Le parti de la cour fit un mauvais accueil à cet opéra, qui ne fut joué que six fois. Dryden fit imprimer son ouvrage avec une préface où le talent du compositeur français est mis au-dessus de celui de Purcell et des autres musiciens anglais ; l'esprit national en fut blessé, et l'on fit contre la musique d'*Albion and Albanius* une ballade satirique dont la plupart des complets finissent par : *and Monsieur Grabu*. Hawkins l'a rapportée en entier dans son *Histoire générale de la musique* (t. IV, p. 396). La partition complète de l'opéra a été imprimée à Londres, en 1687, in-4°. Les exemplaires en sont devenus fort rares.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

GRADEHAND (Frédéric-L.), organiste de l'église Saint-Georges et professeur de piano à Leipsick, naquit le 24 décembre 1812, à Brehna, près de Bitterfeld, et fit ses études musicales à l'école Saint-Thomas de Leipsick, sous la direction du cantor Théodore Weinlig. Musicien instruit, il a écrit de bons motets pour l'église, une symphonie qui a été exécutée dans les concerts de Leipsick, et un recueil de huit pièces pour l'orgue, publié dans cette ville, chez Prosch. Ce recueil donne une opinion avantageuse du talent de son auteur, comme organiste. Gradehand est mort à Leipsick, le 3 juin 1842, avant d'avoir accompli sa trentième année.

GRADENIGO (Zuane ou Jean), musicien vénitien sur qui l'on n'a pas de renseignements, mais qui vécut dans la seconde moitié du seizième siècle, est connu par un œuvre qui a pour titre *Madrigali a 5 voci, libro primo*, in Venetia, appresso Gardano, 1574, in-4°.

GRADENTHALER (Jérôme), organiste et compositeur à Ratisbonne, dans le dix-septième siècle, s'est fait connaître par les ouvrages dont les titres suivent : 1° *Deliciæ musicæ*, première partie, Nuremberg, 1675, in-4°. 2° *idem*, deuxième partie, *ibid.*, 1676, in-4°. 3° Exercices récréatifs de dévotion en dix-huit cantiques allemands et latins pour voix seule, avec basse continue ou accompagnement de théorbe. 4° *Heilige Seelenlust* (Délices sacrées de l'âme) en vingt-cinq airs pour voix de ténor, avec accompagnement de quatre violons et basse continue), Nuremberg, 1685, in-4°, op. 8. 5° *Florilegium musicum*, ibid., 1687, in-8°. 6° *Facetiæ musicales*, consistant en cent quatorze morceaux de tout genre, *ibid.*, 1695, in-fol. 7° Airs pour les chansons spirituelles de Jean-Louis Prasch, Ratisbonne, 1686, in-8°. On a du même artiste une sorte de méthode de musique intitulée : *Horologium musicum, oder treu wohl gemeinter Rathvermittelst dessen ein Knabe von 9 und 10 Jahren den Grund der edlen Musik und Singkunst mit Lust und leichter Mühe kürzlich lernen kann* (Horloge de musique, ou conseil pour enseigner la musique et le chant à un garçon de neuf ou dix ans avec facilité, et en peu de temps), Ratisbonne, 1676, in-8°. Cette première édition est sans nom d'auteur. La deuxième a été publiée à Nuremberg, en 1687, 76 pages in-8°.

GRÆBNER (Jean-Christophe), facteur d'orgues et de divers instruments, vivait à Dresde vers la fin du dix-septième siècle. En 1692, il construisit l'orgue de l'église Saint-Jean de cette ville, composé de onze jeux.

GRÆBNER (Jean-Henri), fils du précédent, fut facteur de clavecins de la cour de Dresde. Les instruments sortis de ses ateliers ont eu de la réputation en Allemagne, et se sont répandus jusque dans la Pologne et la Livonie. Græbner est mort à Dresde, en 1777.

GRÆBNER (Jean-Godefroid), fils aîné de Jean-Henri, né à Dresde, en 1730, fut, comme son père, facteur d'orgues et de clavecins de la cour. Ses instruments ont été recherchés en Allemagne, dans le Nord, et jusque dans la Crimée. En 1786, il commença à fabriquer de grands pianos dont cent soixante et onze étaient déjà sortis de ses ateliers en 1796. Cet artiste est mort dans les premières années du dix-neuvième siècle.

GRÆBNER (Guillaume), frère de Jean-Godefroid, naquit à Dresde, en 1737. Il ne se sépara jamais de son frère, et partagea ses travaux dans la facture des orgues et des pianos. On ignore l'époque de sa mort.

GRÆBNER (Charles-Auguste), troisième fils de Jean-Henri, naquit d'une seconde femme de celui-ci, en 1749. Il se distingua aussi comme facteur d'instruments. Après la mort de son père, il se sépara de ses frères, et établit une manufacture de pianos. Il inventa, en 1787, des pédales particulières pour cet instrument.

GRÆEN (Henri-Libert), musicien, né vers la fin du seizième siècle, ou dans les premières années du dix-septième, est auteur de deux motets qui ont été insérés dans la collection intitulée : *Pratum musicum*, Anvers, 1634, in-4°. Ces motets sont : 1° Le psaume *Miserere mei Deus* à deux et trois voix avec chœur (sous le n° 33). 2° *O beata Virgo Maria*, à quatre voix (n° 34).

GRÆENSER (Charles-Auguste), né à Dresde, le 14 décembre 1794, apprit, sous la direction de son père, les premiers principes de la musique. Dès l'âge de sept ans, il reçut de Knoll, musicien de la chambre du duc de Courlande, des leçons de flûte ; deux ans après, il essaya de se faire entendre en public et reçut des applaudissements accordés à sa jeunesse. Encouragé par ce premier début, il continua ses études avec ardeur. Dans les années 1806 à 1808, il donna des concerts à Teeplitz pendant la saison des bains ; de 1810 à 1813, il fit partie du corps de musique de Krebs, à Dresde, bonne école préparatoire pour toutes les branches de la musique, et il reçut des leçons de Stendel, alors hautboïste des chasseurs du

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

prince électeur, et plus tard première flûte de la chapelle du roi de Saxe. En 1814, Grœnser accepta la place de première flûte du concert et du théâtre de Leipsick. Depuis lors, il s'est fait entendre chaque année en public, et a toujours été bien accueilli. On a gravé de la composition de cet artiste : Trois grands duos pour deux flûtes, op. 1, Leipsick, Probst. Comme écrivain, M. Grœnser a publié, dans la *Gazette musicale de Leipsick* (année 1824, n° 24), une réponse à un article de M. le docteur Pottgiesser : *Sur les défauts de la flûte*. En 1828, il a aussi donné dans les nos 7, 8, 9 et 10 de la même gazette un morceau intitulé : *Passages intéressants pour les flûtistes, tirés du livre : A Word or two on the flute by W. N. James* (Edimburg and London, 1826), *accompagnés d'annotations par Charles Grœnser*. Enfin, l'article *Flûte*, inséré dans le *Hausiexikon*, publié chez Breitkopf et Hærtel, est de M. Grœnser.

GRÆF (Jean), facteur d'orgues à Lobenstein, dans la première partie du dix-huitième siècle, a construit sous la direction de Sorge, depuis 1734 jusqu'en 1740, le grand orgue de Lobenstein, composé de trente-cinq jeux, trois claviers et pédales.

GRÆF (Marie-Madeleine), artiste qui fut un prodige d'organisation musicale et d'habileté dans son enfance, et dont on n'a plus entendu parler ensuite, naquit à Mayence, au mois de novembre 1754. A l'âge de dix ans, elle donna (au mois de novembre 1764) deux concerts à Francfort, où elle exécuta : 1° Des concertos de piano avec une rare agilité. 2° Des concertos de harpe. 3° Un duo sur la harpe et le piano réunis sous ses mains. 4° L'accompagnement en basse chiffrée d'un solo de violon. 5° Des fantaisies improvisées sur le piano. 6° Des variations improvisées sur un thème donné par un des auditeurs. On lui fit aussi nommer les sons et les accords qu'on faisait entendre loin d'elle sur un instrument; enfin elle joua des solos sur le piano dont le clavier était couvert d'un voile, et sur la harpe renversée du haut en bas. Il est peu vraisemblable que des variations pour le piano sur un air de *Joconde*, et un rondeau *Alla polacca*, op. 2, pour le même instrument publié sous le nom de *Maria Graff*, à Hambourg, chez Cranz, soient de celle qui est l'objet de cet article, car elle aurait eu plus de soixante ans quand elle aurait écrit ces morceaux. D'ailleurs il n'y a pas identité absolue de nom.

GRÆFE (Jean-Frédéric), conseiller de chambre et des postes du duc de Brunswick, né à Brunswick, en 1711, fut un des amateurs de musique les plus distingués de son temps, en Allemagne. Il mourut dans sa ville natale, le 8 février 1787, à l'âge de soixante-seize ans. Les compositions connues de cet amateur sont : 1° Une collection d'odes avec les airs, quatre parties, Halle, 1737. La troisième édition a été publiée en 1743. 2° Odes et pastorales mises en musique, Leipsick, 1744, in-fol. 3° Cinquante psaumes, odes et chansons spirituelles, avec accompagnement de clavecin, Brunswick, 1760, in-fol. 4° *L'Amour*, cantate de Destouches, mise en musique, Berlin, 1765, in-4°. 5° La même, avec une autre musique, Leipsick, 1762, petit in-fol. 6° Six odes et chansons spirituelles, avec basse continue, Hambourg, 1767, in-fol. 7° Odes et chansons de Hagedorn mises en musique, première partie, 1767; deuxième partie, 1768. Quelques pièces détachées dans les recueils du temps.

GRÆFENHAHN (Wolfgang-Louis), magister et professeur au collége d'Ernest, à Bayreuth, né le 12 avril 1719, mort le 5 mai 1767, a fait imprimer un programme intitulé : *Wettstreit der Mahlerey, Musik, Poesie und Schauspielkunst* (Concours de la peinture, de la musique, de la poésie et de l'art dramatique), Bayreuth et Hof, chez Bierling, 1746, quatre-vingt-quinze pages in-8°. Le discours académique sur la musique, prononcé à cette occasion, par un étudiant nommé Ferdinand-Louis Braun, de Weimar, a été inséré dans le quatrième volume de la Bibliothèque musicale de Mizler.

GRÆFF (J.-G.), flûtiste allemand, établi à Londres dans les dernières années du dix-huitième siècle, a publié dans cette ville quatre concertos pour son instrument; une ouverture en symphonie, op. 11, chez Clementi; trois duos pour le piano à quatre mains, op. 12, *ibid.*, 1799. Cet artiste se faisait encore entendre à Londres, dans les concerts, en 1803; mais, après cette époque, on ne trouve plus de renseignements sur sa personne.

GRÆFFER (Antoine), professeur de musique et guitariste à Vienne, naquit dans cette ville, vers 1780. Il a publié un grand nombre de variations, de fantaisies, de rondeaux et d'autres morceaux pour la guitare, ainsi qu'une méthode pour cet instrument, sous le titre de *Systematische Guitarrenschule*, deux parties, in-4°, Vienne, Strauss, 1811. Une deuxième édition a paru dans la même ville, chez Schaumburg, petit in-fol. On connaît aussi sous le nom de cet artiste un écrit intitulé : *Ueber Tonkunst, Sprache und*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Schrift, Fragment (Fragment sur la musique, la parole et l'écriture), avec deux planches de signatures des compositeurs et des écrivains les plus célèbres, Vienne, Sollinger, 1830, in-8° de VIII et 70 pages.

GRÆSER (*Jean-Chrétien-Godefroid*), *né* à Arnstadt, en 1766, fut candidat prédicateur à Dresde, et mourut à l'âge de vingt-quatre ans, au château d'Erbach. On a imprimé de sa composition : 1° Chants avec accompagnement de piano, Leipsick, 1785. 2° Trois suites de sonates pour le piano, Leipsick, 1786 et 1787. 3° Six *sonates faciles, ibid.* 4° Sonates pour piano et violon obligé, Dresde, 1793. Ce dernier ouvrage n'a paru qu'après la mort de l'auteur.

GRÆTZ (Joseph), professeur de piano et de composition, a joui d'une belle réputation en Allemagne, particulièrement en Bavière et à Munich, quoiqu'il ne se soit jamais fait entendre en public, et que le peu qu'on connaît de ses ouvrages ne s'élève point au-dessus du médiocre. Il possédait une profonde connaissance pratique de l'art, et savait communiquer avec clarté ce qu'il avait appris : de là vient qu'il exerça une grande influence sur la musique à Munich tant qu'il vécut. Grætz naquit le 2 décembre 1760, à Vohebourg, en Bavière, et fut élevé dans l'abbaye de Rohr, près d'Abensberg, où il y avait un bon chœur et d'habiles maîtres de musique. Il continua ses études à l'Université d'Ingolstadt, où il remplit d'abord les fonctions d'organiste, chez les *Jésuites*. De là il alla exercer le même emploi au Séminaire de Neubourg; il y fit un cours de rhétorique et de philosophie. Il se livra ensuite à l'étude de la jurisprudence, et fut employé pendant une année comme juge provincial à Vohebourg. Mais son goût le portant exclusivement vers la musique, il quitta tout pour aller étudier cet art chez Michel Haydn, à Salzbourg. Là il trouva un riche protecteur qui lui fournit les moyens d'aller achever son éducation musicale en Italie. Arrivé à Venise, il s'y mit sous la direction de Bertoni. En quittant cette ville, il alla visiter Padoue, Vérone, Vicence et d'autres parties de l'Italie. En 1788, il arriva à Munich, et depuis lors il ne s'est plus éloigné de cette ville; il y passa les trente-huit dernières années de sa vie, et y mourut d'une atteinte d'apoplexie, le 17 juillet 1826, à l'âge de soixante-six ans. Charles Cannabich, Lauska, Hoffmann, l'abbé Ladurner, Ett, Morait, Lindpaintner, Neuner et beaucoup d'autres artistes distingués le choisirent pour maître, et le considérèrent toujours comme un homme supérieur en son genre. La plus grande partie de sa vie s'était passée à étudier les productions des meilleurs maîtres, et à analyser les principes qui les avaient dirigés dans leur manière d'écrire. Il n'a point été remplacé comme professeur, et l'on assure qu'une sorte de décadence de la musique s'est fait remarquer à Munich après sa mort. Grætz avait le titre de pianiste de la cour, mais il n'y fut jamais appelé pour y faire aucun service. Il vécut toujours indépendant, occupé de donner des leçons en ville. Comme compositeur, il a écrit la musique du petit opéra comique *Das Gespenst mit der Trommel* (le Revenant avec son tambour), dont le sujet était pris du *Tambour nocturne* de Destouches. Cet ouvrage, écrit d'une manière sérieuse, n'eut aucun succès. On en peut dire à peu près autant de ses messes et autres morceaux de musique, composés dans un style moderne, et qui ne furent jamais entendus que dans l'église des Augustins à Munich. Le génie manquait dans tout cela. Grætz a laissé en manuscrit un traité de musique intitulé : *Gründe zur Tonsetzkunst* (Principes pour la composition). Cet ouvrage forme un volume petit in-4° de 445 pages.

GRAF, en latin **GRAVIUS** (Jean-Jérôme), issu d'une famille noble, naquit à Salzbach, le 19 novembre 1648. Dans sa jeunesse, il visita beaucoup d'écoles, tant dans sa patrie qu'à l'étranger. En 1672, il suivit le docteur en droit Boeckelmann à Leyde, et y fit un cours de jurisprudence pendant trois ans, sans négliger l'étude de la musique, où il acquit des connaissances étendues. Il donna en Hollande des preuves de valeur, car lorsque les Français voulurent surprendre Leyde en 1672, les étudiants de l'Université les repoussèrent, et Graf fut du nombre de ceux qui obtinrent des états généraux une médaille d'or frappée en mémoire de cet événement, et dont chaque exemplaire portait le nom de l'étudiant à qui elle était donnée. Appelé à Brême en 1677, comme professeur de chant du Gymnase académique, Graf y resta pendant trente ans; puis il obtint une place analogue à Berlin. Instruit dans toutes les parties de la musique, composant avec facilité, il jouait aussi de plusieurs instruments. Le roi Frédéric Ier voulut le nommer son maître de chapelle, mais Graf refusa cette place et se contenta de faire exécuter ses compositions dans l'église réformée, et dans les concerts qu'il donnait chez lui. Il mourut à Berlin, le 12 mai 1729. Les ouvrages qu'il a publiés, sont : 1° *Kurze Beschreibung*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

von der Construction der Trompet marin (Description abrégée de la construction de la trompette marine), Brême, 1681, une feuille d'impression. 2° Chansons spirituelles à deux voix de dessus et basse continue, Brême, 1683, in-8°. 3° *Rudimenta musicæ poeticæ*, Bremæ, 1685, in-8°. 4° *Gespræch swischen dem Lehrmeister und Knaben von der Singkunst* (Dialogue entre le maître et les élèves sur l'art du chant), Brême, 1702, in-8°.

GRAF (Jean), maître de chapelle du prince de Schwartzbourg-Rudolstadt, né au territoire de Nuremberg, apprit à jouer du violon et étudia les règles de la composition sous différents maîtres. Dans sa jeunesse, il obtint une place de violoniste à Nuremberg; plus tard il entra comme maître de hautbois au régiment de Lœffelholz en Hongrie, où il eut seize hautboïstes sous sa direction. Cette position lui procura deux fois l'occasion d'aller à Vienne et d'y augmenter ses connaissances dans la musique. Il ne quitta sa place que pour entrer au service de l'électeur de Mayence, puis du prince de Bamberg. Enfin, il fut appelé à Rudolstadt comme maître de concert; il y mourut, avec le titre de maître de chapelle, vers 1745. Les compositions de Graf qui ont été publiées sont : 1° Six sonates pour violon seul avec basse continue, op. 1, Bamberg, 1718. 2° Six *idem*, op. 2, Rudolstadt, 1723. 3° Six petites pièces pour deux violons, viole et basse, op. 5, *ibid.* 1739, in-fol. Un motet à neuf parties (*In convertendo*), de cet artiste, existe en manuscrit à la Bibliothèque Impériale, à Paris.

GRAF (Charles-Frédéric)(1), ou **GRAAF** suivant l'orthographe hollandaise, fils du précédent, naquit dans la principauté de Schwartzbourg, vers 1726. Il fut d'abord maître de chapelle du prince de Schwartzbourg-Rudolstadt; puis il entra en la même qualité au service du prince d'Orange, et passa le reste de ses jours à La Haye, où il vivait encore en 1802. Cet artiste a publié, à Amsterdam et à La Haye, cinq œuvres de six symphonies pour l'orchestre, dont les débuts se trouvent dans le catalogue thématique de Breitkopf; quinze concertos pour le violon, et deux œuvres de trios pour deux violons et basse. On connaît aussi de lui : 1° Duo économique pour un violon à deux mains et à deux archets, op. 27, Berlin, Hummel. 2° Six duos pour violon et alto, op. 28, *ibid.* 3° Deux sonates à quatre mains pour le clavecin, op. 29. 4° Pot-pourri à quatre mains, op. 31, *ibid.*, 1797. 5° Fables pour le chant avec accompagnement de clavecin, livre I et II, op. 32, *ibid.* 6° Sonate pour piano et violon, op. 33. Au mois de juillet 1802, Graaf a fait exécuter dans l'église luthérienne de La Haye un *Oratorio* de sa composition pour célébrer la paix. Cet ouvrage a été estimé. Graaf s'est aussi fait connaître comme théoricien de musique par un livre intitulé : *Proeve over de Natuur der Harmonie, etc.* (Démonstration de la nature de l'harmonie dans la basse continue, avec une instruction pour chiffrer celle-ci correctement). La Haye, Vitteleren, 1781.

GRAF (Frédéric-Hermann), frère cadet du précédent, naquit à Rudolstadt, en 1727. En 1752, il se rendit à Hambourg, où il donna des concerts jusqu'en 1764, et fit admirer son habileté sur la flûte. Plus tard, il voyagea en Angleterre, en Hollande, en Suisse, en Italie et dans une grande partie de l'Allemagne. Fatigué de sa vie errante, il accepta une position fixe dans la chapelle du comte de Bentheim, à Steinfurt; mais bientôt après il fut appelé à La Haye, et il s'y rendit avec sa famille. En 1779, il reçut un engagement pour aller à Vienne composer un opéra pour le théâtre allemand; en 1783 et 1784, on le chargea du soin de diriger le grand concert qui venait d'être établi à Londres, et de composer une partie de la musique qu'on y exécutait : il remplit cette tâche à la satisfaction générale. Des efforts furent faits alors pour le décider à se fixer en Angleterre, mais il préféra retourner à Augsbourg, où il avait succédé à Seyffert, en qualité de maître de chapelle. Il y reçut, au mois d'octobre 1789, le diplôme de docteur en musique de l'Université d'Oxford, en témoignage de l'estime que les Anglais avaient pour ses talents et sa personne. Graf mourut à Augsbourg, le 19 août 1795, dans la soixante-huitième année de son âge. Il a publié deux œuvres de trios pour deux flûtes et basse, plusieurs concertos pour la flûte, et deux quatuors pour flûte, violon, alto et basse. On trouve les débuts de ces compositions dans le catalogue thématique de Breitkopf (Leipsick, 1760-1787); mais le catalogue de Traeg, publié à Vienne, indique un plus grand nombre d'ouvrages du même artiste, en manuscrit, car on y compte vingt-quatre concertos pour la flûte; deux concertos pour flûte d'amour; deux symphonies concertantes pour flûte et violon; deux symphonies concertantes pour deux flûtes; dix-huit quatuors pour deux violons, alto et

(1) On n'est pas d'accord sur les prénoms de cet artiste; à Rudolstadt, on lui donne ceux de *Chrétien-Ernest*.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

basse; douze quatuors pour flûte, violon, basse de viole et violoncelle; deux quatuors pour deux flûtes, viole et basse; un *idem* pour quatre flûtes; un *idem* pour hautbois, violon, *basson et violoncelle*; *six duos pour deux flûtes*, et douze solos pour le même instrument. On connaît aussi de Graf cinq concertos pour flûte, violon, violoncelle et orchestre, composés à Londres; l'oratorio *le Fils prodigue*; le psaume 29, d'après la traduction de Cramer; *les Bergers à la crèche de Bethléem*, oratorio, poésie de Ramler; *le Déluge*, autre oratorio; *Andromède*, cantique héroïque; *Invocation à Neptune*, cantate exécutée à Londres, en 1784.

GRAFF (Jean-Chrétien), fils d'un recteur d'Erfurt, avait reçu de la nature beaucoup de goût et de facilité pour la musique. Il aimait particulièrement à entendre jouer de l'orgue par le célèbre organiste Pachelbel, et ce fut en écoutant ce maître qu'il apprit à jouer du clavecin, et qu'il devint habile dans son art. Après avoir été organiste de Saint-Thomas d'Erfurt, puis de deux autres églises, il fit, en 1694, un voyage dans la Basse-Saxe, et ce fut alors qu'il reçut les premières instructions régulières pour l'orgue et la composition chez Bœhmen. Il fut ensuite nommé organiste à Magdebourg, et mourut dans cette ville, en 1709. Gerber a possédé des pièces d'orgue en manuscrit, de la composition de cet artiste.

GRAFF (Madame Charlotte), fille de Joseph-Michel Bœheim, acteur allemand de quelque mérite, est née à Berlin, en 1782, et y a reçu des leçons de chant et de piano. Elle débuta, en 1800, au Théâtre-National de Berlin et obtint des succès dont elle était plus redevable à la beauté de sa voix qu'à son habileté. En 1804, elle entreprit un voyage en Allemagne; l'année suivante, elle était à Stuttgard; l'accueil qu'on lui fit en cette ville fut si favorable, qu'on lui proposa immédiatement un engagement de plusieurs années. Par son mariage avec le violoncelliste Graff, cet engagement se prolongea jusqu'en 1811, époque où elle en contracta un autre pour le théâtre de Francfort-sur-le-Mein. Elle n'y réussit pas moins que dans les autres villes. Madame Graff a quitté la scène en 1815, et a continué de résider à Francfort. Elle est morte dans cette ville, en 1831.

GRAFF (Conrad), facteur de pianos de la cour de Vienne, est né à Riedlingen, en Souabe, le 17 novembre 1783. Après avoir appris la menuiserie, il voyagea à l'étranger, se rendit à Vienne, en 1797, et entra dans le corps franc de chasseurs qui venait d'être organisé. Un mal au pied lui fit obtenir son congé après quatre ans de service. Il entra alors chez Jacques Schelcke, facteur de pianos. Bientôt initié aux détails mécaniques de cet instrument, il travailla pour lui-même en 1804, et ses recherches constantes, son intelligence et ses vues d'améliorations le conduisirent en peu de temps à se faire une honorable réputation. Il fut longtemps un des meilleurs facteurs de pianos de Vienne, et posséda des ateliers considérables et des magasins somptueux.

GRAFFIGNA (Achille), directeur du Théâtre-Italien d'Odessa et compositeur dramatique, est né en Lombardie, vers 1817, et a fait ses études musicales au Conservatoire de Milan. Son début dans sa carrière se fit à Lodi, en 1838, par un petit opéra qui avait pour titre : *un Lampo d'infidelità* (un Éclair d'infidélité). Le livret de cet ouvrage était fort mauvais, et la musique n'était guère meilleure; cependant le public fut indulgent à cause de la jeunesse du compositeur. Le résultat de cet essai fut le mariage du maëstro avec la prima donna Triulzi, qui avait chanté le rôle principal de l'ouvrage. Dans l'automne de 1841, M. Graffigna donna, à Milan, l'opéra *Ildegonda e Riccardo*. Il écrivit, en 1842, pour le théâtre de Vérone, *Eleonora di S. Bonifazio*, et fit jouer deux ans après, à Florence, *Mignoni e Fanfan*. Peu de temps après, l'artiste fut appelé à Odessa en qualité de directeur de musique de l'Opéra-Italien, et écrivit, pour cette ville, *Gli ultimi Giorni di Suli* et *Ester d'Engaddi* : ces deux ouvrages y ont été représentés en 1845. Depuis cette époque, on ne trouve plus de renseignements sur M. Graffigna.

GRAFFUS ou **GRAFF** (Valentin), luthiste et compositeur, né en Hongrie, dans la première moitié du seizième siècle, paraît avoir joui de quelque renommée, car il est cité avec éloge par Garzoni dans sa *Piazza Universale* (*discorso* 54). Graff a publié un recueil de pièces pour le luth, sous ce titre : *Pars I Harmoniarum musicarum in usum testudinis*, Anvers, 1569.

GRAGNANI (Philippe), guitariste distingué de son temps et compositeur, naquit à Livourne, en 1767. Après avoir appris le contrepoint sous la direction de Luchesi, il étudia les meilleurs ouvrages théoriques et pratiques, pour compléter son éducation de compositeur de musique d'église; mais le hasard lui ayant mis une guitare dans les mains, il s'attacha à cet instrument, et en étendit les ressources par la musique qu'il écrivit. Gragnani vivait encore

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

en 1812, et n'était âgé que de quarante-cinq ans : j'ignore ce qu'il est devenu depuis lors. On a de cet artiste : 1° Quatuor pour deux guitares, violon et clarinette, op. 8, Paris, Carli, Richault. 2° Sestetto pour flûte, clarinette, violon, deux guitares et violoncelle, op. 9, *ibid.* 3° Trios pour trois guitares, op. 12, *ibid.* 4° Trio pour guitare, flûte et violon, op. 13. 5° Duos pour deux guitares, œuvres 1, 2, 3, 4, 6, 7, 14, Paris, Carli, Meissonnier, Richault; Augsbourg, Gombart. 6° Duos pour guitare et violon, Milan, Ricordi. 7° Duos faciles pour guitare et piano, Paris, Meissonnier. 8° Fantaisie pour guitare seule, op. 5, Paris, Carli, Richault. 9° Thèmes variés pour guitare seule, œuvre 10, *ibid.* 10° Exercices *idem*, op. 11, *ibid.* 11° Divertissement, op. 15, Milan, Ricordi. 12° *La Partenza*, sonate sentimentale, *ibid.*

GRAHAM (Georges-Farquhar), amateur de musique et littérateur écossais, s'est fait connaître par un écrit qui a pour titre : *An Account of the first Edinburg musical Festival, held between the 30th of octobre and 5th november* 1815, *with an Essay, containing some general observations on Music* (Description de la première fête musicale d'Edimbourg donnée depuis le 30 octobre jusqu'au 5 novembre 1845, avec un essai contenant quelques observations générales sur la musique), Edimbourg, 1816, petit in-8° de deux cent treize pages. Il y a une deuxième édition de cet ouvrage publiée à Edimbourg, en 1835, in-8°.

GRAHL (André-Traugott), né à Dresde, vers 1745, fut élevé à l'école de l'église de la Croix, dans cette ville, et acheva ses études à l'Université de Leipsick. Il a publié : *Odes et chansons mises en musique*, Leipsick, 1770, in-4° obl.

GRAHL (Frédéric-Benjamin), né à Dresde, a fait imprimer de sa composition *douze variations pour le piano*, premier recueil, Dresde, Meinhold, 1801.

GRAICHEN (Jean-Jacques), facteur d'orgues privilégié du prince de Gradenbourg-Culmbach, apprit son art chez Trost, vers 1725. Il a construit des orgues à Culmbach, où il était fixé, à Neustadt, à Berg, Trebgast, Bischofsgrün et Worsberg. Son dernier ouvrage, terminé en 1750, fut l'orgue de Lichtenberg, qui n'est point réussi. Il paraît que le chagrin que Graichen en eut le conduisit au tombeau peu de temps après.

GRAINVILLE (Jean-Baptiste-Christophe), littérateur, né à Lisieux, le 15 mars 1760, fut avocat au Parlement de Rouen ; mais la fatigue que lui causait cette profession, le détermina à ne l'exercer que peu de temps. Il se retira dans sa ville natale et s'y livra à des travaux littéraires et au plaisir de la chasse, pour lequel il avait un goût passionné. Il mourut d'une maladie de poitrine, le 19 décembre 1805. On a de Grainville une traduction française du poëme d'Yriarte sur la musique, suivie de la traduction du poëme latin de Lefevre sur le même sujet (Paris, an VIII, un volume in-12). Cette traduction est fort mauvaise ; Grainville savait mal l'espagnol, et n'avait aucunes notions de musique : de là vient que son livre est rempli de contre-sens. Les notes que Langlé y a ajoutées sont dénuées d'intérêt. Le manuscrit de l'ouvrage d'Arteaga, intitulé : *Del ritmo sonoro et del ritmo muto*, lui fut confié pour en faire la traduction ; cette traduction n'a point paru, mais Grainville en a extrait une dissertation sur les différents rhythmes employés par les poëtes dramatiques grecs, et l'a publiée dans le *Magasin encyclopédique* de Millin (6me ann., t. V, p. 1 et suiv.).

GRAMAYE (Jean-Baptiste), docteur en droit et professeur à l'Université de Louvain, naquit à Anvers vers la fin du seizième siècle. La passion des voyages le conduisit en Hollande, en Allemagne, en Italie et en Espagne. Devenu prisonnier des Barbaresques dans ce dernier pays, il fut emmené en esclavage en Afrique. De retour dans sa patrie, il fut comblé de témoignages d'estime et d'intérêt ; mais son goût pour les voyages le conduisit encore dans le nord de l'Allemagne, et dans une excursion qu'il fit à Lubeck, il mourut en 1635. Dans son ouvrage intitulé : *Africæ illustratæ libri X* (Tournai, 1622, in-4°), il a traité *De musica latina, græca, maurica, et instrumentis barbaricis.*

GRAMMONT (Madame DE), connue d'abord sous le nom de Mademoiselle Renaud d'Allen, est née à Paris, d'une famille noble, vers 1790. La révolution française ayant ruiné ses parents, mademoiselle Renaud résolut de tirer parti pour son existence de ses dispositions pour la musique. Admise au Conservatoire comme élève, elle y apprit le chant et le piano, puis se livra à l'enseignement et fonda une école publique de musique pour les jeunes filles. Vers 1820, elle a épousé M. de Grammont, et depuis plusieurs années elle a cessé de faire sa profession de la musique. On a de madame de Grammont un *Thème varié pour le piano* (Paris, chez l'auteur), quelques roman-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ces, et des *Principes de musique*, dont la deuxième édition a été publiée à Paris, chez Nouzon, 1823, in-4° de 32 pages.

GRAMONT (H. DE), professeur de plain-chant au grand séminaire de Paris, est né dans cette ville en 1808, et a appris l'art du chant sous la direction de Plantade. Il est auteur d'une *Méthode abrégée de plain-chant, contenant quelques principes élémentaires pour bien chanter*. Paris, Gaume frères, 1845, in-8° de 31 pages.

GRANARA (ANTOINE), compositeur, né à Gênes en 1809, a fait ses études musicales à Novare, sous la direction de Generali. En 1832, il a fait jouer, dans sa ville natale, son premier opéra sous le titre de *Elisa di Montaltieri*, qui obtint un succès d'enthousiasme, et qui fut joué au théâtre de la Scala à Milan, dans l'année suivante. Il écrivit, en 1836, *Giovanna di Napoli* pour le théâtre de la *Fenice*, à Venise, et dans la même année il fit représenter dans la même ville *Un' Avventura teatrale*, opéra bouffe. Les morceaux détachés de ce dernier ouvrage et ceux d'*Elisa di Montaltieri* ont été publiés avec accompagnement de piano, chez Ricordi, à Milan. Depuis 1836, le maître Granara a disparu du monde musical, et l'on n'a plus eu de renseignement sur sa personne.

GRANATA (JEAN-BAPTISTE), célèbre guitariste, né à Bologne au commencement du dix-septième siècle, y a publié *Soavi concenti di Sonate musicale per la chitarra spagnuola, libri diversi*, 1659, in-4°.

GRANCINI (MICHEL-ANGE), compositeur milanais du dix-septième siècle, obtint, à l'âge de dix-sept ans, la place d'organiste de l'église *del Paradiso*, à Milan. Déjà à cette époque, il publiait ses premiers ouvrages qui consistaient principalement en madrigaux. Sa brillante réputation lui fit obtenir, jeune encore, la place d'organiste de la cathédrale de Milan, puis celle de maître de chapelle de la même église. Un décret de saint Charles Borromée, rendu en 1566, avait exclu de ces fonctions les hommes mariés ; mais Grancini obtint une dispense accordée à ses talents. On ignore la date de la mort de cet artiste. Piccinelli, dans son *Aten. dei litterati milanesi* (page 425) dit que Grancini a publié vingt-trois ouvrages de sa composition contenant des messes, des psaumes, des motets, des madrigaux et des chansons italiennes ; mais il n'en donne pas les titres ; je n'ai connaissance que de ceux-ci : 1° *Novelli Fiori ecclesiastici nel organo all' uso moderno da Michel-Angelo Grancini, organista nella metropolitana di Milano, divisi in messe, salmi, motetti, magnificat e litanie della Madona, a quattro voci, opera nona;* in Milano, appresso Gregorio Rolla, 1643, in-4°. 2° *Corona ecclesiastica divisa in parte, dove sono motetti, messe, salmi, litanie a 2, 3, 4 e 5 voci*, op. 13, Milano, app. Ch. Magno, 1649. 3° *Il settimo libro di sacri concerti a 2, 3, 4 voci*, op. 14, ibid., 1649. 4° *Vari concerti a otto voci : messe, motetti, magnificat e litanie della B. V.*, op. 15, ibid., 1652. 5° *Giardino spirituale di vari fiori musicali a 4 voci concertati di messe, salmi, motetti, antifone e litanie della B. V.*, op. 16. ibid. 1655.

GRANCINO (PAUL), luthier de Milan, vécut dans la seconde moitié du dix-septième siècle, et apprit son état dans l'atelier de Nicolas Amati, à Crémone. Ses instruments, en très-grand nombre, particulièrement ses violons, sont datés depuis 1670 jusqu'en 1690. Grancino est un des bons luthiers du second ordre.

GRANCINO (JEAN), fils du précédent et son élève, succéda à son père en 1690, et travailla jusque vers 1710. Beaucoup de violons, violes et violoncelles de cet artiste sont répandus dans le commerce.

GRANCINO (JEAN-BAPTISTE), second fils de Paul, fut d'abord associé aux travaux de son frère, dont il se sépara ensuite. Il a moins produit que lui. Platel, excellent professeur du Conservatoire de Bruxelles et virtuose sur le violoncelle, possédait une bonne basse de Jean-Baptiste Grancino.

GRANCINO (FRANÇOIS), fils de Jean, travailla aussi à Milan. Il succéda à son père en 1710. On connaît de lui un violon qui porte la date de 1746. Il produisit beaucoup.

GRANDFOND (EUGÈNE), né à Compiègne, au mois de février 1780, a fait ses études littéraires au collége de Vernon, puis est entré au Conservatoire de musique de Paris, comme élève. Kreutzer aîné fut son maître de violon, et Berton lui donna des leçons d'harmonie. En 1809, il fut choisi pour être deuxième chef d'orchestre au théâtre de Versailles. Il a publié quelques romances avec accompagnement de piano, Paris, Leduc, et a composé plusieurs concertos de violon qui sont restés en manuscrit. Le 6 mars 1810, il a fait représenter au théâtre de l'Opéra-Comique un petit opéra en un acte, intitulé : *Monsieur Desbosquets :* cet ouvrage n'a point réussi.

GRANDI (ALEXANDRE DE), l'un des plus habiles compositeurs italiens pour la musique

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

d'église, dans le cours du dix-septième siècle, naquit à Venise, et fut élève du célèbre organiste Jean Gabrieli. Il obtint d'abord la place de maître de chapelle de l'Académie *della morte* à Ferrare, en 1597; appelé ensuite à Venise, par la protection de son ancien maître, il fut nommé chantre de la chapelle de Saint-Marc, le 31 août 1617, aux appointements de quatre-vingts ducats. La place de maître de chant du Séminaire ducal étant devenue vacante, dans l'année suivante, par la retraite du prêtre Gaspard Lucadello, Grandi l'obtint par décret du 21 août 1618. Le 17 novembre 1620, il succéda à Marc-Antoine Negri dans la place de vice-maître de la chapelle de Saint-Marc, et son traitement fut porté à cent vingt ducats. Il paraît que des avantages plus considérables lui furent offerts, avec la place de maître de chapelle de l'église Sainte-Marie-Majeure à Bergame, car il accepta cette position en 1627. Il mourut de la peste dans cette ville, en 1630, à l'âge d'environ cinquante-quatre ans. Parmi les nombreux ouvrages qu'il a publiés, on remarque les suivants : 1° *Madrigali concertati*, troisième édition, Venise, 1619, in-4°. 2° *Salmi per i vespri di tutto l'anno con le litanie della B. V.*, Te Deum e Tantum ergo *a 4 voci pieni*, op. 2, Bologne, Mar. Silvani, 1607, in-4°. 3° *Motetti a 2, 3 et 8 voci*, six suites. La première porte la date de Palerme, 1619, in-4°. Le premier livre de ces motets, avec une messe à quatre voix, a été réimprimé en 1621, à Venise, chez Vincenti; le second livre, qui contient vingt-deux motets à trois et à quatre voix, est daté de 1623. 4° *Messe concertate, a 8 voci*. 5° *Missa e Salmi a 2, 3 e 4 voci, con basso e ripieni*. 6° *Salmi breve a 8 voci, raccolti da Alessandro Vincenti*, Venise, 1623. 7° *Motetti e Litanie della B. V., a 5 voci*. C'est le troisième livre de motets à deux, trois et quatre voix, daté de 1621; le quatrième livre, qui renferme dix-sept motets est de la même date. 8° *Celesti fiori, a 1, 2, 3 e 4 voci*. 9° *Motetti a 1-4 voci*, con 2 *violini*, trois suites. 10° *Motetti a 1 e 2 voci per cantare e sonare nel chitarone*, Venise, Alexandre Vincenti, 1621, in-4°. 11° *Motetti a 1 e 2 voci con sinfonia di due violini lib. 5*, ibid., 1620, in-4°. 12° *Messa e salmi concertati a 3 voci*, ibid., 1630, in-4°. 13° *Cantate e Arie, a 2 e 3 voci, con 2 violini*, ibid., 1627. 14° *Liber sextus motettorum duobus, tribus et quatuor vocibus cum basso continuo*, op. 20, Anvers, 1640, in-4°. Il y a des messes de Grandi dans la collection publiée par Donfrid. Après la mort de cet artiste, un musicien de la chapelle ducale de Saint-Marc, nommé Leonardo Simonelli, a publié un recueil de compositions posthumes du même maître sous ce titre : *Motetti concertati a 2, 3 e 4 voci, con alcune cantilene nel fine*, Venise, Bart. Magni, 1632, in-4°. Je possède un exemplaire complet d'un œuvre de Grandi que je n'ai vu cité dans aucun catalogue; il a pour titre : *Il primo libro de Motetti a due, tre, quattro, cinque e otto voci, con una Messa a quattro voci, accomodati per cantarsi nell' organo, clavicembalo, chitarone, o altro simile stromento, con il basso per sonare, di Alessandro Grandi, vice Maestro di capella della Serenissima Signoria di Venetia in S. Marco. Novamente in questa quarta impressione con ogni diligenza corretti et ristampati*, in Venetia, app. Alessandro Vincenti, 1621, in-4°.

Dans son catalogue de la musique de la Bibliothèque impériale de Paris, Boisgelou distingue deux compositeurs du nom de Grandi (Alexandre). Je ne sais sur quoi il fonde son opinion à cet égard.

Alexandre Grandi appartient à la nouvelle école de Monteverde et de Gabrieli et se distingue surtout par ses tendances à la mélodie. On ne trouve presque rien des formes de l'ancien contrepoint dans ses ouvrages. Ses motets à deux voix avec orgue peuvent être considérés comme le type primitif de la musique d'église moderne.

GRANDI (Vincent), compositeur, fut nommé maître de chapelle de la cour de Modène, le 1er janvier 1682, et, par des motifs inconnus, fut congédié le 21 avril de l'année suivante. On trouve, dans la Bibliothèque ducale, la partition manuscrite de *la Caduta d'Adamo*, oratorio, et de quelques cantates de la composition de cet artiste.

GRANDI (Guido), moine Camaldule et mathématicien distingué, naquit à Crémone, le 1er octobre 1671. Il avait été baptisé sous les noms de François-Louis, mais il les quitta en prononçant ses vœux, pour celui de Guido. Il venait d'être désigné par ses supérieurs pour enseigner la théologie à Rome, lorsque la publication d'un ouvrage sur la solution d'un problème relatif à la construction des voûtes fixa sur lui l'attention du grand-duc de Toscane, qui le retint dans ses États, et le nomma professeur à l'Université de Pise, en 1700. Dès lors, le P. Grandi se livra sans réserve à ses travaux sur les mathématiques. Il entretint pendant longtemps une correspondance avec les mathématiciens les plus célèbres de son

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

temps, tels que Leibnitz, Newton, Bernouilli et Baglivi, qui lui donnèrent des témoignages d'estime et d'affection. Ses dernières années furent agitées par ses discussions avec les moines de son ordre. Après avoir langui deux ans dans un état de grande faiblesse, il mourut le 4 juillet 1742. Au nombre des ouvrages de ce savant, on remarque des recherches sur la nature et les propriétés du son, qui ont été insérées dans les *Transactions philosophiques*, sous ce titre : *On the nature and property of sounds* (vol. 26, n° 310, p. 270). Ce travail a procuré au P. Grandi une place à la Société royale de Londres.

GRANDIS (VINCENT DE), né à Monte Albotto, dans l'État de l'Église, fut admis comme chantre contralto à la chapelle pontificale, le 28 octobre 1605. Il a fait imprimer plusieurs ouvrages de sa composition, parmi lesquels on remarque des antiennes à six et à huit voix, publiées à Rome, en 1601, et une collection de psaumes en partition, analysés et mis au jour par les soins de Philippe Kespeol.

GRANDVAL (NICOLAS RAGOT DE), né à Paris, en 1676, fut attaché, comme maître de musique, à une troupe de comédiens ambulants, pour laquelle il écrivait des divertissements dont il composait la musique. Un air d'une de ces petites comédies, intitulée : *le Séjour à Paris*, a été publié dans le *Mercure galant*, au mois d'octobre 1722 (p. 68). Fatigué de sa vie errante, Grandval revint à Paris, et eut l'emploi d'organiste dans une des paroisses de cette ville. Il mourut le 16 novembre 1753. Un livre de cantates de sa composition a été publié en 1729. On a aussi de lui un *Essai sur le bon goût en musique*, Paris, Prault, 1732, in-12. Grandval cultivait les lettres, et a publié quelques comédies et des parodies. Il fut le père d'un célèbre acteur de la Comédie-Française qui portait son nom.

GRANIER (...), joueur de basse de viole au service de la reine Marguerite, vécut à Paris, vers la fin du seizième siècle. On croit qu'il mourut en 1600.

GRANIER (LOUIS), né à Toulouse en 1740, fit ses études musicales dans cette ville, et se rendit ensuite à Bordeaux, où il devint maître de musique de l'Opéra. Quelques années après, il passa au service du prince Charles de Lorraine, en qualité de premier violon de son spectacle. Pendant son séjour à Bruxelles, il mit en musique les chœurs d'*Athalie* de Racine : cet ouvrage lui mérita la protection spéciale du prince et fut bien accueilli du public. Sa réputation l'ayant fait appeler à Paris, il entra à l'Opéra en 1700, non comme attaché à la direction de ce spectacle ni comme chef d'orchestre, ainsi que le disent les auteurs de la *Biographie Toulousaine* (Paris, 1823, 2 vol. in-8°), mais comme un des seconds violons. Il occupa cette place pendant vingt ans, et se retira dans sa ville natale en 1787, avec la pension qu'il avait acquise par ses services. Il est auteur de fragments ajoutés à l'opéra de *Tancrède*, de plusieurs divertissements, ballets et airs de danse, de l'opéra de *Théonis*, fait en collaboration avec Berton le père, et de la nouvelle musique introduite dans la tragédie de *Bellérophon*, également avec Berton. Enfin Granier s'est fait aussi connaître du public, comme compositeur de musique instrumentale, par des sonates et des airs pour le violon. Il est mort à Toulouse en 1800.

Un autre musicien du nom de Granier (François), a publié à Paris, en 1734, six solos pour le violoncelle, op. 1.

GRANJON (ROBERT), libraire, graveur et fondeur de caractères du seizième siècle, naquit à Paris, car il se qualifie *parisiensis* au frontispice d'un livre imprimé par lui. M. G. Peignot dit (*Dict. rais. de Bibliolog.* Supplém., p. 140) qu'il exerça depuis 1523 jusqu'en 1573 : on verra tout à l'heure que ses travaux s'étendent au delà de cette dernière date. S'il est vrai qu'il se soit fait connaître dès 1523, il commença fort jeune et mourut très-vieux, car il imprimait encore à Rome en 1582. Tous les historiens de la typographie française paraissent avoir ignoré les principales circonstances de la vie et les travaux les plus importants de cet artiste recommandable. Il a gravé un caractère de musique très-différent de ceux dont on se servait alors dans toute l'Europe, car il arrondit les notes au lieu de leur donner la forme de losange ; mais il ne borna pas son amélioration à ce changement de forme, car il supprima toutes les ligatures et les signes de proportions qui rendaient alors la musique difficile à lire et à exécuter, de telle sorte qu'il réduisit toutes les valeurs de temps à la division binaire : simplification qui aurait dû assurer le succès des livres publiés par Granjon, et qui paraît au contraire leur avoir nui ; car, bien qu'il eût obtenu un privilége pour l'emploi de ses types pendant plusieurs années, il ne paraît en avoir fait usage qu'en 1550. A cette époque, il avait quitté Paris, s'était établi à Lyon et s'y était fait imprimeur. Au reste, Granjon n'est pas le premier qui ait gravé des caractères de musique dans ce système, car Étienne Briard de Bar-le-Duc (*voyez* BRIARD),

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

l'avait devancé de plus de vingt-cinq ans dans ceux qu'il grava et fondit pour les œuvres de Carpentras, publiées à Avignon en 1532. Les livres de musique mis au jour par Granjon dans cette même année ont pour titre : *Premier trophée de musique, composé des plus harmonieuses et excellentes chansons choisies entre la fleur et composition des plus fameux et excellents musiciens, tant anciens que modernes, le tout à quatre parties*, en quatre volumes. 2° *Second trophée de musique*, etc. 3° *Chansons nouvelles, composées par Barthélemy Beaulaigne, excellent musicien, et par lui mises en musique à quatre parties*, et *en quatre livres* (*voyez* Beaulaigne). 4° *Motets nouvellement mis en musique à quatre, cinq, six, sept et huit parties, en quatre livres, par Barthélemy Beaulaigne, excellent musicien.* Les caractères gravés par Granjon ont le défaut d'être un peu trop petits, mais leur aspect est agréable.

Cet artiste distingué fut appelé à Rome par le pape pour dessiner, graver et fondre les lettres majuscules et capitales de l'alphabet grec; les historiens de la typographie, qui nous apprennent ce fait, ne font pas connaître l'époque précise du voyage de Granjon, et semblent avoir ignoré quelle fut la fin de sa carrière. La première édition du *Directorium chori* de Guidetti (*voyez* ce nom), nous fournit un renseignement précieux à cet égard, car on voit au frontispice qu'elle fut imprimée par le même Robert Granjon en 1582 (*Permissu superiorum.* Romæ apud Robertum Gran Jon, Parisiens., 1582). On ne trouve aucune indication dans le livre qui fasse connaître si Granjon avait gravé les caractères de plain-chant qui ont servi à l'impression; mais cela est vraisemblable, car un artiste tel que lui n'aurait pas imprimé avec d'autres caractères que les siens. Granjon, devenu sans doute fort vieux à l'époque de la publication du *Directorium chori*, mourut peu de temps après, ou du moins cessa de travailler, car le livre du *Chant de la Passion de Jésus-Christ*, d'après les quatre évangélistes, publié en 1586 par Guidetti, fut imprimé par Alexandre Gardane.

GRANOM (...), amateur de musique, né en Angleterre, a fait graver à Londres, non vers 1760, comme le disent les auteurs du *Dictionnaire des musiciens* (Paris, 1810-1811), mais en 1751, un livre de douze sonates pour la flûte, œuvre premier, et en 1755, six trios pour le même instrument.

GRANZIN (Louis), organiste à Dantzick, né vers 1810, à Halle sur la Saale, fit ses études d'harmonie et de composition sous la direction de Niemeyer. Après avoir rempli pendant quelques années les places de cantor et de professeur de musique à Marienwerder, dans l'école de la ville, il obtint, au commencement de 1840, la place d'organiste à Dantzick. Plein d'amour pour son art et homme d'intelligence, Granzin, unissant ses efforts à ceux de Markull (*voyez* ce nom), fut l'âme de la musique à Dantzick depuis son arrivée dans cette ville. Son Oratorio de *Tobie*, fut exécuté dans cette ville en 1845, avec succès. Dans la même année, il fit entendre à Kœnigsberg un *Te Deum* de sa composition, à l'occasion du jour de naissance du roi. On connaît aussi de lui un *Crucifixus* à six voix et orgue, un *Domine salvum fac regem*, des *Lieder*, avec accompagnement de piano, et quelques pièces d'orgue. Granzin a publié quelques bons articles dans la quarante-septième année de la *Gazette générale de musique de Leipsick.*

GRAPHÆUS (Jérôme), dont le nom était *Andræ* ou *Andreæ* et, selon d'autres renseignements, *Resch*, fut imprimeur et graveur de caractères de musique à Nuremberg; il naquit dans cette ville, et y mourut le 7 mai 1556. Il changea d'abord son nom en celui de *Formschneider*, c'est-à-dire faiseur de formes (d'imprimerie); plus tard, il le traduisit en celui de *Graphæus*, qu'il tira du grec. Ce typographe succéda, en 1533, à Jean *Ott* ou *Otto*, et imprima, jusqu'à l'époque de sa mort, des recueils de compositions musicales rares et estimés, parmi lesquels on remarque en première ligne la précieuse collection de messes, intitulée : *Missæ tredecim quatuor vocum a præstantissimis artificibus compositæ*, Nuremberg, 1550, in-4°. Ce rarissime recueil contient deux messes d'Obrecht, deux idem d'Isaac, cinq de Josquin Deprès, trois de Pierre de la Rue, et une de Brumel.

GRAPP (...), facteur d'orgues allemand, vers la fin du dix-septième siècle, a fait, en société avec Prediger, l'orgue de l'église d'Anspach, composé de vingt-six jeux, deux claviers et pédales. Cet instrument a été terminé en 1694.

GRAS (Madame **DORUS**), dont le nom de famille était *Steenkiste*, est née à Valenciennes, en 1807. *Dorus* est le nom de sa mère. Fille d'un chef d'orchestre du théâtre de cette ville, musicien de mérite, mademoiselle Dorus commença l'étude de la musique dès ses premières années, sous la direction de son père. A l'âge de quatorze ans, elle se fit entendre dans un

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

concert avec tant de succès, que l'autorité locale lui accorda un subside pour se rendre à Paris et y suivre les cours de chant du Conservatoire. Elle fut admise dans cette école au mois de décembre 1821, y reçut des leçons de vocalisation de Henri, et Biangini fut son professeur de chant. Douée d'une voix très-pure et d'une grande facilité pour l'exécution des traits rapides, mademoiselle Dorus obtint le premier prix de chant au concours de 1822. Paer et Bordogni perfectionnèrent ensuite son éducation vocale. Charmé de ses grands progrès, le premier de ces maîtres lui procura le titre de cantatrice de la chambre du roi. En 1825, la jeune artiste commença des voyages pour se faire entendre dans les concerts; arrivée à Bruxelles, elle y obtint un véritable triomphe dans un concert qu'elle donna au Théâtre-Royal. Son succès fixa sur elle l'attention de M. le comte de Liedekerke, alors commissaire royal près du théâtre, au nom de qui des propositions furent faites à mademoiselle Dorus pour un engagement, comme première chanteuse. Elle n'avait fait jusqu'à ce moment aucune étude relative à l'art dramatique. Ce fut Cassel (*voyez* ce nom), ancien élève de Garat et acteur du théâtre de Bruxelles, qui lui servit de guide pour cette nouvelle direction de son talent. Après six mois d'un travail assidu sous ce maître, mademoiselle Dorus débuta au théâtre de la Monnaie, et y reçut du public l'accueil le plus flatteur.

La révolution de 1830 ayant suspendu le cours des brillantes représentations de mademoiselle Dorus, elle se retira momentanément à Valenciennes; cependant elle retourna bientôt à Bruxelles, dans le but de prouver sa reconnaissance au public de cette ville, en apportant le concours de son talent dans un concert donné au bénéfice des blessés de septembre. Ce fut là qu'elle reçut l'invitation de se rendre à Paris pour entrer à l'Opéra. Elle y débuta, le 9 novembre 1830, dans *le Comte Ory*, où elle obtint un beau succès. A la retraite de madame Damoreau (1835), mademoiselle Dorus prit, comme chef d'emploi, possession de ses rôles de *la Muette*, de *Guillaume Tell*, de *Fernand Cortez* et du *Rossignol*. Elle avait créé les rôles de Thérésina dans *le Philtre*, d'Alice dans *Robert le Diable*, et du page dans *Gustave*. Chaque jour marquait les progrès de cette artiste consciencieuse, dont l'émission de voix et la légèreté de vocalisation ne laissaient rien à désirer. Dans ses représentations à Toulouse, à Strasbourg, à Metz, à Nancy, à Lille, dans toutes les villes importantes de la France, enfin, elle obtint les plus brillants succès. Appelée à Londres, en 1839, elle y trouva un accueil enthousiaste, et de séduisantes propositions lui furent faites pour la fixer dans cette ville. Mariée, le 9 avril 1835, à M. Gras, l'un des premiers violons de l'Opéra, la cantatrice conserva son nom de demoiselle au théâtre pendant plusieurs années. Parmi les rôles qu'elle créa sous ce même nom, on remarque ceux d'Eudoxie dans *la Juive*, de Marguerite de Valois dans *les Huguenots*, et de Ginevra dans *Guido*.

En 1840, la direction de l'Opéra fut changée; M. Léon Pillet s'en chargea, et la domination de M. Stolz à ce théâtre commença après son succès dans *la Favorite*. Dès ce moment, il n'y eut plus qu'ennuis pour madame Dorus-Gras dans ses relations avec l'administration. Tous les bons rôles de femme de *la Reine de Chypre*, *Charles VI*, *Don Sébastien*, *le Lazarone*, *Marie Stuart*, furent écrits, dans les années 1841, 1842, 1843 et 1844, pour madame Stolz, qui ne voulait pas admettre près d'elle de talent vrai qui eût rendu sensibles les imperfections de son chant. Fatiguée de cette situation, madame Dorus-Gras se retira de l'Opéra, en 1845; mais elle chanta encore pendant plusieurs années, et toujours avec de brillants succès, soit au théâtre, soit dans les concerts, et dans cette même année on la trouve à Arras, à Rouen, à Dijon et à Orléans. En 1846, elle chanta à Nantes, à Lyon et à Marseille. En 1847, elle reparut avec éclat dans les concerts de Paris et retrouva à Londres les applaudissements qu'elle y avait recueillis dans les années précédentes. Elle y retourna en 1848 et chanta, l'année suivante, au théâtre de Covent-Garden, dans *la Muette* d'Auber, traduite en italien. Dans les années 1850 et 1851, madame Dorus-Gras ne s'éloigna plus de Paris, mais elle y chanta encore dans quelques concerts. Ce fut la fin de sa carrière d'artiste, carrière bien remplie et qui a laissé de beaux souvenirs.

GRASSBACH (Valentin) se trouvait comme étudiant en théologie à l'Université de Jéna, en 1622. Il y fit imprimer alors le cinquième verset du soixante-deuxième chapitre d'Isaïe, à cinq voix.

GRASSE (Balthasar), facteur d'orgues allemand, au commencement du dix-septième siècle, a construit, en 1612, à Habelschwerd, un instrument de vingt-quatre jeux, deux claviers et pédale.

GRASSET (Jean-Jacques), violoniste et ancien chef d'orchestre de l'Opéra-Italien de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Paris, est né en cette ville, vers 1709. Élève de Berthaume pour le violon, il acquit, sous la direction de ce maître, un son pur et doux, mais peu volumineux, beaucoup de justesse et du mécanisme. Enlevé à ses travaux d'artiste pendant la révolution française par la loi de la réquisition, Grasset fut obligé de se rendre à l'armée, et d'y servir pendant les guerres d'Allemagne et d'Italie; mais il mit à profit cette circonstance pour former son goût en écoutant la musique italienne. De retour à Paris, il se livra de nouveau à la profession d'artiste musicien, et se fit entendre dans les concerts. Une place de professeur de violon étant devenue vacante en 1800, par la mort de Gaviniès, elle fut mise au concours quelques mois après, et Grasset l'obtint. Ce fut dans cette circonstance que je l'entendis pour la première fois; son succès ne fut pas un instant douteux, et sa supériorité sur ses compétiteurs Guénin, Gervais, Guérillot et quelques autres, ne fut pas plus contestée par l'auditoire que par les juges du concours. Environ deux ans après, Bruni quitta la direction de l'Opéra-Italien, qui n'avait été rétabli à Paris que dans l'hiver de 1801; la place fut confiée à Grasset qui, dès ce moment, acquit la réputation méritée d'un bon directeur de musique, et qui la conserva près de vingt-cinq ans. Toutes les administrations qui se succédèrent dans l'exploitation de l'Opéra-Italien choisirent cet artiste pour diriger l'orchestre, et dans ce long espace de temps, il joua toujours les solos de violon avec succès. Dans les dernières années, on remarqua que son énergie avait diminué. Il s'est retiré en 1820, quoique l'*Almanach des spectacles* indique encore son nom comme celui du chef d'orchestre dans l'année suivante. Grasset s'est distingué comme compositeur pour son instrument; il y a du goût et de la grâce dans sa musique. Il a publié: 1° Premier concerto pour violon, op. 1 (en *ré*), Paris, Imhault (Janet). 2° Deuxième *idem*, op. 2 (en *si* bémol), *ibid.* 3° Troisième *idem*, op. 4 (en *la* mineur), Paris, Sieber. 4° Duos pour deux violons, livres 1, 2, 3, 4, 5, œuvre 9, œuvre A, Paris, Sieber; Schlesinger. 5° Sonate pour piano et violon, op. 3, Offenbach, André. Grasset est mort à Paris, le 25 août 1839.

GRASSI (François), maître de chapelle de l'église Saint-Jacques des Espagnols, à Rome, vers la fin du dix-septième siècle, puis maître de chapelle de l'église de l'Enfant Jésus, a laissé en manuscrit un *Miserere* à huit, deux *Dixit* à huit, des messes à quatre, un *Confitebor* à huit et plusieurs autres morceaux de musique d'église. En 1701, Grassi a fait exécuter, dans l'église *della Pietà* l'oratorio : *il Trionfo de' Giusti.*

GRASSI (Madeleine), cantatrice, née à Parme, vers 1780, apprit fort jeune la musique, sous la direction de Toscani. Ses progrès furent rapides; cependant, elle ne paraissait pas destinée au théâtre, lorsque des circonstances inattendues l'obligèrent d'y paraître. Son premier début se fit au théâtre de Parme, au carnaval de 1800. Depuis lors elle a eu des succès dans plusieurs grandes villes.

Un compositeur, nommé Grassi (Carlo), a fait représenter à Barcelone, en 1843, un opéra qui avait pour titre : *il Proscritto d'Altenbourg.* Je n'ai pas d'autre renseignement sur cet artiste.

GRASSINEAU (Jacques), auteur du premier dictionnaire de musique anglais, naquit à Londres de parents français, vers 1715. Après avoir fait de bonnes études, et avoir acquis quelques légères connaissances dans la musique, il devint secrétaire d'un pharmacien nommé Godfrey, qui demeurait dans la rue de Southampton, Covent Garden. Cette situation ne convenant point à ses goûts, il en sortit et s'attacha au docteur Pepusch, qui l'employa à traduire en anglais les auteurs grecs sur la musique, d'après la version latine de Meibomius. Après qu'il eut fini ce travail, Pepusch lui conseilla d'entreprendre la traduction du *Dictionnaire de musique* de Brossard, et lui-même fournit à Grassineau des additions aux articles originaux, ainsi que plusieurs articles entièrement neufs. Le résultat de ce travail fut publié sous ce titre : *A musical Dictionary, being a collection of terms and characters as well antient as modern; including the historical, theorical and practical parts of Music,* etc. (Dictionnaire de musique ou collection de mots et de signes anciens et modernes; contenant les diverses parties historiques, théoriques et critiques de la musique, etc.), Londres, 1740, in-8° de trois cent quarante-huit pages. Beaucoup de fautes ont été faites par Grassineau dans ce travail, parce qu'il n'était pas assez instruit en musique pour comprendre la valeur exacte des termes. Il était mort avant 1769, époque où Robson a donné une nouvelle édition du dictionnaire de Grassineau, avec un supplément tiré de celui de J.-J. Rousseau.

GRASSINI (François-Marie), compositeur italien du dix-septième siècle, a fait imprimer : *Motetti concertati, a 2, 3, 4 e 5 voci, con et senza violini, e con Letanie della B. V.* Cet

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ouvrage est cité par Walther, sans date et sans nom de lieu.

GRASSINI (Joséphine), cantatrice italienne, a joui de beaucoup de célébrité à la fin du dix-huitième siècle et au commencement du dix-neuvième. Elle naquit à Varèse, dans la Lombardie, en 1773; son père était cultivateur. La rare beauté de sa voix et les charmes de sa personne décidèrent le général Belgiojoso à se charger de son éducation d'artiste. Il lui donna les meilleurs maîtres qu'il y eût à Milan, et ceux-ci ne négligèrent rien pour développer les heureuses facultés de la jeune cantatrice. Ses progrès, dans la bonne et large manière de l'ancienne école, furent rapides. Sa voix, contralto vigoureux et d'un accent expressif, ne manquait pas d'étendue vers les sons élevés, et sa vocalisation avait de la légèreté, qualité fort rare dans les voix fortement timbrées. L'avantage qu'elle eut de chanter à ses débuts avec les premiers artistes de son temps, c'est-à-dire, Marchesi et Crescentini, donna à son talent un caractère de grandeur et de perfection inconnu maintenant, parce que les modèles manquent. Madame Grassini parut pour la première fois sur le théâtre de *la Scala*, à Milan, au carnaval de 1794. Elle y chanta avec Marchesi et le ténor Lazzarini dans l'*Artaserse* de Zingarelli, et dans le *Demofoonte* de Portogallo. Ses succès furent éclatants dans ces deux ouvrages; dès ce moment elle se posa comme une des cantatrices les plus remarquables de l'époque, et bientôt après comme la première. Les principaux théâtres de l'Italie la recherchèrent, et partout elle fut applaudie avec transport. Milan la rappela en 1796, pour chanter, pendant la saison du carnaval, l'*Apelle e Campaspe* de Tractta, et la *Giulietta e Romeo* de Zingarelli, avec Crescentini et le ténor Adamo Bianchi. L'année suivante, elle excita le plus vif enthousiasme au théâtre de *la Fenice*, à Venise, dans le rôle d'*Orazio* de l'opéra de Cimarosa. Dans l'été de cette même année 1797, madame Grassini fut engagée à Naples pour chanter à Saint-Charles pendant les fêtes du mariage du prince héréditaire. Entourée d'hommages par les hommes les plus distingués, excitant chez les femmes des transports d'admiration, il ne manquait déjà plus rien à la gloire de la cantatrice. De retour à Milan en 1800, elle ne s'y fit pas entendre au théâtre, mais après la bataille de Marengo, elle chanta dans un concert devant le premier consul Bonaparte qui l'emmena à Paris, et la fit chanter, le 22 juillet de la même année, à la grande fête nationale qui fut donnée au Champ de Mars, et dans laquelle on avait réuni huit cents musiciens. Ce fut à cette époque qu'elle donna deux concerts à l'Opéra, et que je l'entendis, dans tout l'éclat de son talent. Sa voix égale et pure dans toute son étendue, sa belle et libre émission du son, sa grande manière de phraser, sont encore présentes à ma mémoire. Il n'y avait point alors à Paris d'Opéra sérieux où madame Grassini aurait pu être engagée; elle quitta donc cette ville, après avoir été magnifiquement récompensée par Napoléon, et se rendit en Allemagne. Au mois de novembre 1801, elle était à Berlin, où elle annonça des concerts qui paraissent n'avoir point été donnés. En 1802, elle fut engagée à Londres pour succéder à la célèbre cantatrice Bandi, avec des appointements de trois mille livres sterling pour les mois de mars à juillet. Rappelée en France, en 1804, par l'empereur, elle fut spécialement attachée au théâtre et aux concerts de la cour, et pendant plusieurs années elle y chanta avec Crescentini, Brizzi, Crivelli, Tacchinardi, et madame Paër. Ses appointements étaient de 36,000 francs, non compris environ 15,000 francs de gratification, et sa pension fut réglée à 15,000 francs. Parmi les rôles que madame Grassini chanta aux théâtres des Tuileries et de Saint-Cloud, il faut citer surtout celui de *Didone* que Paër écrivit pour elle, et qu'elle rendait avec un rare talent et une expression dramatique digne des plus grands éloges. Les événements qui renversèrent le trône impérial privèrent madame Grassini des avantages qu'elle trouvait à la cour de France; mais lorsqu'ils arrivèrent, sa voix avait déjà perdu beaucoup de sa fraîcheur et de son étendue. Elle retourna en Italie, se fit entendre à Milan dans deux concerts au mois d'avril 1817, et cessa bientôt après de paraître en public. Il est dit dans le *Dictionary of musicians* qu'elle chanta au théâtre de Florence en 1825; ce fait paraît au moins douteux. Madame Grassini est morte à Milan, au mois de janvier 1850, à l'âge de soixante-dix-sept ans.

GRATIANI, ou plutôt **GRAZIANI** (Bonifacе), maître de chapelle de l'église des Jésuites à Rome, naquit à Marino, près de cette ville, en 1609, et mourut à Rome en 1672. Il a laissé de nombreuses compositions pour l'église, qui ont été fort estimées de son temps, et dont une partie a été publiée après sa mort, par les soins de son frère. On en trouve la liste à la tête de son cinquième livre de motets, imprimé en 1676. La voici telle qu'elle est rédigée : *Tavola dell' opere ecclesiastiche del*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Gratiani, stampate sin'all'anno 1670. 1° *Motetti a* 2-6 *voci, libri cinque* (1), *opera prima.* 2° *Motetti a* 2-6, *libri sei, op.* 2. 3° *Il primo libro de motetti a voce sola, opera terza.* 4° *Salmi a* 5 *da cantarsi con organo e senza, libri sei,* op. 4. 5° *Salmi a* 5 *concertati, libri sei, op.* 5. 6° *Il secondo libro de motetti a voce sola, op.* 6. 7° *Motetti a* 2, 3, 4 *e* 5, *libri quattro, opera settima.* 8° *Il terzo libro de motetti a voce sola, op.* 8. 9° *Li responsorii della Settimane Santa a* 4, *libri cinque, op.* 9. 10° *Il quarto libro de motetti a voce sola, op. decima.* 11° *Letanie della madonna a* 3, 4, 5 *e* 8, *libri cinque, op.* 11. 12° *Motetti a* 2-5, *libri quattro, op.* 12. 13° *Salve ed altre Antifone della madonna, che si cantano dopo il divin'officio, a* 4, 5 *e* 6, *con i ripieni, libri sei, op.* 13. 14° *Antifone per diverse festività dell'anno, a* 2, 3 *e* 4, *libri cinque,* op. 14. 15° *Motetti a* 2 *e* 3 *cavati della prima e seconda opera.* 16° *Sacri concerti a* 2, 3, 4 *e* 5, *libri cinque, op.* 15. 17° *Il quinto libro de motetti a voce sola, op.* 16. 18° *Salmi vespertini concertati a due chori, libri undici, op.* 17. 19° *La prima muta delle Messe a* 4 *e* 5, *libri sei, op.* 18. 20° *Il sesto libro de motetti a voce sola, op.* 19. 21° *Motetti a* 2, 3, 4 *e* 5, *libri quattro, op.* 20. 22° *Inni vespertini* 40, *per tutte le principale festività dell'anno a* 2, 3, 4 *e* 5, *alcuni con i ripieni, libri sei, op.* 21. 23° *La seconda muta delle Messe a* 4, 5 *e* 8, *libri sei, op.* 22. 24° *Motetti a* 2, 3 *e* 4, *libri quattro, op.* 23. 25° *Motetti a* 2, 3, 4 *e* 5, *libri cinque, op.* 24. 26° *Musiche sacre et morali a* 1, 2, 3 *e* 4 *voci co'l basso per l'organo*, Roma, Mascardi, 1678, in-4°.

RESTANO DA STAMPARSI.

1° *Diverse mute de'motetti a* 2, 3, 4, 5 *e* 8. 2° *Dialoghi ed oratori a* 2, 3, 4 *e* 5, *con sinfonia e senza.* 3° *La seconda muta de Salmi a due chori concertati.* 4° *Opere volgari, spirituali e morali a* 1, 2, 3 *e* 4.

GRAUN (CHARLES-HENRI), maître de chapelle du roi de Prusse, naquit en 1701, à Wahrenbrück, petite ville du cercle de la Saxe électorale, où son père, Auguste Graun, était receveur général des accises. Charles-Henri était le plus jeune de trois frères dont l'aîné, Auguste-Frédéric, est mort, en 1771, à Mersebourg, où il était cantor de l'église principale et de la ville. Un *Kyrie* et *Gloria* à quatre voix et instruments de sa composition se conserve en manuscrit à la Bibliothèque royale de Berlin. Le second frère, Jean-Théophile Graun, maître de concert à Berlin, sera l'objet de l'article suivant. Tous trois montrèrent dans leur enfance d'heureuses dispositions pour la musique; Charles-Henri se distinguait particulièrement. Il se rendit fort jeune, avec ses frères, à Dresde, et y fut admis à l'École de la Croix, où les jeunes gens recevaient alors une éducation toute musicale. Les frères Graun y entrèrent en 1713; le plus jeune fut employé au chœur comme soprano et reçut des leçons de chant de Grundig, bon maître, qui avait fait une étude particulière de cet art. Pour toutes les autres parties de la musique, Graun fut confié aux soins de Chrétien Pezold, organiste de la chapelle et claveciniste de la musique du roi. En peu de temps, Graun surpassa tous ses condisciples par son habileté sur le clavecin et dans l'art du chant. Sensible aux beautés de la musique de son temps, et surtout admirateur des opéras de Reinhard Keiser, compositeur de génie qui donna l'impulsion à la musique dramatique en Allemagne (*voyez* KEISER), Graun saisissait avec empressement les occasions où il pouvait se procurer quelques morceaux de cet artiste remarquable, ou les entendre.

La voix de Graun s'était, à l'âge de la puberté, changée en un ténor, mais d'une qualité faible et qui ne pouvait se développer qu'avec le temps. Il mit à profit cet intervalle pour étudier la composition sous la direction de Jean-Christophe Schmidt, maître de chapelle du roi de Pologne, et homme instruit. L'année 1719 fut heureuse pour Graun, car elle lui procura l'avantage d'entendre, pendant le séjour de la cour, plusieurs opéras composés par Lotti, et chantés par la femme de ce maître, par madame Tesi, par Marguerite Durantasti, par Bernard Senesino, par Matteo Borselli et par d'autres bons chanteurs. Son heureuse mémoire lui permit de retenir et de noter les mélodies de ces ouvrages et les fioritures que les chanteurs y ajoutaient. C'est à cette circonstance de sa vie qu'il faut attribuer la direction que Graun donna à ses talents comme compositeur d'opéras et comme chanteur. Après la clôture du théâtre, il quitta l'école pour laquelle il avait déjà écrit quelques motets; il resta cependant encore quelques années à Dresde et s'y fit des protecteurs qui lui furent utiles plus tard. Le nombre de morceaux d'église qu'il composa, pendant ce temps, pour son ancien maître Grundig ou pour son successeur Théo-

(1) Les nombres de livres indiqués dans ces titres sont ceux des volumes de parties séparées de chaque voix et de l'orgue.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

dore Christlieb Reinholdt fut si considérable, qu'on aurait pu en former deux services annuels complets. Parmi ces morceaux se trouve un grand oratorio pour la fête de Pâques. Une aventure singulière marqua la fin de son séjour à Dresde. Peu de temps avant de quitter cette ville, il travaillait dans le pavillon d'un grand jardin qui appartenait à un architecte de ses amis, nommé Harger. Un orage se déclara tout à coup : Graun quitta la table sur laquelle il écrivait et s'éloigna ; mais à peine eut-il quitté le pavillon, que la foudre y tomba et consuma la table et la partition qu'il y avait laissée. Les amis de Graun augurèrent de cet événement que sa vie serait heureuse. Au nombre de ces personnes se trouvaient le célèbre luthiste Weiss et Quanz, avec qui il fit en 1725 un voyage à Prague, pour assister à la représentation de l'opéra de Fux (*Costanza e Fortezza*). Sur la recommandation de Kœnig, poëte de la cour, Graun fut engagé comme ténor à l'Opéra de Brunswick, et y débuta, au commencement de 1726, dans un opéra du maître de chapelle Schurmann, intitulé *Henricus Auceps*. Les airs du rôle qu'on lui avait donné ne plaisaient point à Graun ; il en écrivit d'autres, dont le duc et sa cour furent si satisfaits, que la composition de l'opéra de la foire d'été fut confiée à leur auteur. Cet opéra, intitulé *Polydore*, était en allemand : il fut accueilli par des applaudissements unanimes, et procura à Graun l'emploi de vice-maître de chapelle, qu'il cumula avec celui de ténor de l'Opéra. *Polydore* fut suivi de plusieurs autres opéras, composés pour le théâtre de Brunswick, et d'un oratorio pour la fête de Noël. Tous ces ouvrages obtinrent du succès. Comme chanteur, Graun n'était pas sans mérite, mais il n'avait aucun talent pour l'action dramatique. Indépendamment de ses travaux pour le théâtre, on lui demandait souvent des morceaux de musique d'église ; il en écrivit un grand nombre. Il dut aussi composer, en 1731, toute la musique funèbre pour les funérailles du duc Auguste-Guillaume. Le successeur de ce prince (Louis-Rodolphe) le confirma dans ses emplois et lui accorda les mêmes appointements. Il en fut de même à l'avénement du duc Ferdinand-Albert ; mais Frédéric II, prince royal de Prusse, ayant demandé à ce duc de lui céder Graun, l'artiste partit pour Rheinsberg, en 1735. Son occupation principale consista d'abord à chanter dans les concerts ; mais ensuite Frédéric l'employa à composer la musique des cantates dont il faisait les vers en français, et qu'il faisait ensuite traduire en italien par le poëte Bottarelli. Le prince étant monté sur le trône en 1740, Graun fut chargé du soin de composer la musique funèbre pour les funérailles du roi Frédéric-Guillaume. On fit venir les chanteurs de l'Opéra de Dresde pour l'exécuter, et l'ouvrage fut imprimé avec les paroles latines, aux frais du roi. Cette partition est un des meilleurs ouvrages de Graun. Dans le cours de la même année, il fut aussi envoyé en Italie par le roi, pour y engager une troupe complète d'Opéra. Graun employa près d'un an à visiter Venise, Bologne, Florence, Rome et Naples. Il y eut des succès comme compositeur et comme chanteur. Bernacchi, alors un de plus grands chanteurs de l'Italie, ne le jugea pas indigne de ses éloges. De retour en Allemagne, après avoir rempli sa mission à la satisfaction du roi, Graun composa chaque année des opéras pour le théâtre de la cour et beaucoup d'autres ouvrages de musique instrumentale et vocale. Frédéric II, qui montrait peu d'estime pour la littérature de son pays, n'aimait que la musique des compositeurs allemands, et celle de Graun avait particulièrement du charme pour lui. Il lui témoigna toujours beaucoup d'estime et porta ses appointements jusqu'à deux mille thalers (sept mille cinq cents francs), somme considérable pour ce temps. Après vingt-quatre ans de service à la cour de Prusse, Graun mourut à Berlin, le 8 août 1759, regretté de tous les artistes.

Les circonstances favorables où il s'était trouvé lui avaient fait acquérir une habileté dans l'art du chant presque inconnue de son temps chez les Allemands. Sa voix était un ténor élevé d'un médiocre volume, mais facile et expressive. Sa vocalisation était brillante et légère, mais son trille était défectueux. Comme compositeur il a joui longtemps en Allemagne d'une haute réputation ; son Oratorio, *La mort de Jésus*, a été particulièrement considéré comme un chef-d'œuvre en son genre. Les chœurs en sont estimables par la clarté de leur facture ; toutefois il me semble que le mérite de cet ouvrage est au-dessous de sa réputation. Rien d'original ne s'y fait remarquer, et souvent la conception laisse désirer plus de force. Graun imitait souvent les maîtres italiens de son temps. Ses mélodies sont suaves, gracieuses ; mais elles manquent d'originalité. Parmi ses ouvrages principaux on cite : Opéras. 1° *Polydore*, à Brunswick, 1726. 2° *Sanico et Sinide*, dont le livret a été traduit de l'italien, *ibid.* 3° *Iphigénie en Aulide*, en allemand, *ibid.* 4° *Scipion l'Africain*, en

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

allemand. 5° *Pharaon*, avec des airs italiens et des récitatifs allemands, *ibid.* 6° *Rodelinda*, à Berlin, 1741, en italien. 7° *Cleopatra*, *ibid.*, 1742. L'analyse de ces deux derniers ouvrages se trouve dans *le Musicien critique* de Scheibe, p. 786. 8° *Artaserse* de Métastase, *ibid.*, 1743. 9° *Catone in Utica*, de Métastase, *ibid.*, 1744. 10° *Alessandro nelle Indie*, de Métastase, *ibid.*, 1744. 11° *Lucio Papirio*, d'Apostolo Zeno, *ibid.*, 1745. 12° *Adriano in Siria*, de Métastase, *ibid.*, 1745. 13° *Demofoonte*, de Métastase, *ibid.*, 1746. L'air de cet opéra, *Misero pargoletto*, toucha l'auditoire jusqu'aux larmes. 14° *Cajo Fabrizio*, d'Apostolo Zeno, *ibid.*, 1747. 15° *Le Feste galante*, traduit en italien du français, de Duché, *ibid.*, 1747. 16° Récitatifs, chœurs et un duo pour une pastorale, dont l'ouverture et quelques airs étaient du roi Frédéric II; le reste était de Quanz et de Nichelmann, Potsdam, 1747. La célèbre cantatrice Astrua y débuta. 17° *Cinna*, de Villati, Berlin, 1748. 18° *Europe galante*, traduit du français, *ibid.*, 1748. 19° *Ifigenia in Aulide*, traduit de Racine, par Villati, *ibid.*, 1749. 20° *Angelica e Medoro*, par Villati, d'après Quinault, *ibid.*, 1749. 21° *Coriolano*, par Villati, *ibid.*, 1750. 22° *Medonte*, *ibid.*, 1750. 23° *Mitridate*, traduit de Racine, *ibid.*, 1751. 24° *Armida*, traduit de Quinault, *ibid.*, 1741. 25° *Britannico*, traduit de Racine, *ibid.*, 1752. On cite le chœur de cet opéra, *Vanne Neron spietato*, comme excellent. 26° *Orfeo*, *ibid.*, 1752. 27° *Il Giudizio di Paride*, de Villati, *ibid.*, 1752. 28° *Silla*, écrit en français par Frédéric II, et traduit en italien par Tagliazucchi, *ibid.*, 1753. 29° *Semiramide*, traduite de Voltaire, *ibid.*, 1754. 30° *Montezuma*, *ibid.*, 1755. 31° *Ezio*, de Metastasio, *ibid.*, 1755. 32° *I Fratelli nemici*, *ibid.*, 1756. 33° *Merope*, *ibid.*, 1756. 34° Deux prologues de circonstance, beaucoup d'airs, duos et trios, ainsi que plusieurs chœurs ont été extraits des plus beaux opéras de Graun, et publiés en partition à Kœnigsberg, 1773-1774, en quatre vol. in-fol. Kirnberger a donné ses soins à ce recueil. Les autres ouvrages de ce compositeur qui ont été imprimés, sont : 35° *Te Deum* avec chœur et orchestre, en partition, Leipsick, 1757. 36° *Lavinia e Turno*, cantate, Leipsick, Breitkopf. 37° *Der Tod Jesu* (la mort de Jésus), oratorio, Leipsick, 1760. Il en a paru une deuxième édition, en 1766, et le maître de chapelle Hiller en a donné un extrait pour le clavecin. Le texte de cet oratorio est de Ramler. 38° Recueil d'Odes choisies pour chanter au clavecin, Berlin, 1761. Wever a été l'éditeur de cette collection. 39° Cantates d'église au nombre d'environ vingt-cinq, avec orchestre. Ces cantates se trouvaient en manuscrit chez Breitkopf, à Leipsick, en 1761. 40° Deux cantates de *la Passion*, en manuscrit, chez Breitkopf. Une de ces cantates est avec accompagnement de trois flûtes à bec, trois flûtes traversières, trois hautbois, deux violons, alto, un basson, orgue, et un chœur à quatre voix. 41° *Missa, Kyrie cum Gloria, 4 voc., 2 violini, viola, 2 corni, 2 oboi et org.* La partition manuscrite de cette messe existait chez Breitkopf. 42° Environ vingt motets latins à quatre voix, sans accompagnement, en manuscrit, *ibid.* 43° Près de deux années complètes de musique religieuse, composées à Dresde et à Brunswick. 44° Trois recueils de concertos pour la flûte, avec accompagnement de plusieurs instruments, composés pour le roi de Prusse, en manuscrit. 45° Douze concertos pour le clavecin, avec accompagnement de deux violons, alto et basse, en quatre recueils manuscrits. Quelques autres compositions instrumentales. La plupart des opéras de Graun se trouvent en partitions manuscrites à la Bibliothèque royale de Berlin, ainsi que ses ouvrages pour l'église et sa musique instrumentale. On y voit aussi, en manuscrits autographes, cinq volumes d'esquisses de morceaux de tout genre, l'opéra d'*Artaserse*, et beaucoup de cantates et d'autres morceaux de circonstance.

Graun s'est marié deux fois avantageusement et a eu de ses deux femmes quatre fils et une fille. Aucun de ses enfants n'a cultivé la musique. Le portrait de cet artiste a été gravé plusieurs fois.

GRAUN (Jean-Gottlieb ou Théophile), frère du précédent, maître de concert ou chef d'orchestre du roi de Prusse, naquit à Wahrenbrück, près de Dresde, vers 1698. Après avoir fait ses études au collége de la Croix à Dresde, il en sortit en 1718 et reçut ensuite des leçons de violon et de composition de Pisendel; puis il alla en Italie perfectionner son talent et étendre ses connaissances. A Padoue, il fut présenté à Tartini, dont il adopta la manière. De retour à Dresde en 1726, il fut bientôt après appelé à Mersebourg comme directeur de musique; mais il quitta cette ville, l'année suivante, pour entrer au service du prince de Waldeck, qu'il quitta aussi bientôt après pour passer chez le prince royal de Prusse à Rheinsberg. Il y obtint le titre de maître de concert et le conserva jusqu'à sa mort, qui

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

eut lieu le 21 octobre 1771. Habile sur le violon et chef d'orchestre expérimenté, il était aussi compositeur instruit et se distingua particulièrement dans la musique instrumentale. On n'a imprimé de ses ouvrages qu'un seul œuvre de six trios pour le violon, publié à Morsebourg en 1726; mais il en a laissé un très-grand nombre en manuscrit. On trouvait dans l'ancien assortiment de Breitkopf environ quarante symphonies pour l'orchestre, vingt-neuf concertos pour le violon, plusieurs symphonies concertantes de violon et basse de viole, environ vingt-quatre quatuors pour deux violons, viole et basse, trente-six trios pour deux violons et basse, des solos détachés pour le violon, quelques *Salve regina*, etc.; toute cette musique est maintenant dispersée. Un grand nombre de ses ouvrages est en manuscrit à la Bibliothèque royale de Berlin.

GRAUPNER (Christophe), maître de chapelle du prince de Hesse-Darmstadt, naquit à Kirchberg, en Saxe, en 1683 ou 1684. Il y apprit les principes de musique à l'école publique et reçut quelques leçons de piano de l'organiste Küster. Cet organiste ayant été appelé à Reichenbach, Graupner l'y suivit et continua de travailler sous sa direction pendant deux ans. Il se rendit ensuite à l'école Saint-Thomas de Leipsick, et y passa neuf années entières. Pendant qu'il y faisait ses études littéraires et qu'il y faisait un cours de droit, le cantor Schell lui fit continuer l'étude du clavecin, et Kuhnau lui enseigna la composition. En 1700, l'invasion de la Saxe par les Suédois obligea Graupner à s'enfuir à Hambourg. Lorsqu'il arriva dans cette ville, il ne possédait plus que deux thalers (écus de Prusse et de Saxe). Heureusement la place d'accompagnateur au clavecin à l'orchestre de l'Opéra était alors vacante par le départ de Jean-Chrétien Schieferdecker; Graupner l'obtint, et les trois années qu'il passa dans cette situation furent les plus utiles pour son éducation musicale, car le théâtre de Hambourg était alors placé sous la direction de l'illustre compositeur Reinhard Keiser. Ce maître devint le modèle de Graupner, et les ouvrages que celui-ci écrivit ensuite pour la scène furent faits d'après le style du célèbre compositeur de Hambourg. Des chagrins d'amour décidèrent Graupner à s'éloigner de cette ville; la place de vice-maître de chapelle du Landgrave de Darmstadt lui fut offerte en 1710, il l'accepta. Dix ans après, il eut celle de premier maître. Il mourut à Darmstadt le 10 mai 1760, à l'âge de 76 ans. Les ouvrages connus de Graupner sont : 1° *Didon*, opéra, Hambourg, 1707. 2° *Hercule et Thésée*, ibid., 1708. 3° *Antiochus et Stratonice*, ibid., 1708. 4° *Bellerophon*, ibid., 1708. 5° *Samson*, ibid., 1709. 6° Huit suites pour le clavecin, publiées à Darmstadt en 1718. 7° *Fruits mensuels pour le clavecin*, consistant en préludes, allemandes, courantes, sarabandes, menuets, gigues, etc., la plupart pour les commençants, Darmstadt, janvier 1722. Une livraison de ce recueil a été publiée chaque mois de l'année 1722, chez l'auteur. 8° Huit suites de pièces pour le clavecin, consistant en allemandes, courantes, sarabandes, gigues, airs, gavottes, dédiées au prince Ernest-Louis de Darmstadt, première partie, Darmstadt, 1726. 9° *Les Quatre Saisons*, concert en quatre parties pour le clavecin, ibid., 1735. Les opéras de *Didon* et d'*Antiochus*, ainsi que des cantates d'église de ce compositeur, sont en partitions autographes à la bibliothèque royale de Berlin.

GRAVINA (Dominique), vicaire général de l'ordre des Dominicains, né à Naples au commencement du dix-septième siècle, est cité par Joecher, dans son *Lexique des savants*, comme auteur d'un ouvrage manuscrit intitulé : *De choro et cantu ecclesiastico*.

GRAVRAND ou **GRAVERAND** (Joseph), dit **GRAVRAND L'AINÉ**, né à Caen le 2 avril 1770, a fait ses premières études de musique à la maîtrise de Saint-Pierre et dans celle de Saint-Sulpice de cette ville. A l'âge de neuf ans, il eut pour maître de violon un élève de Capron, nommé Quéru; plus tard il se rendit à Paris, et y termina ses études sous la direction de Baillot. Après avoir été plusieurs années violoniste au théâtre de Caen, Gravrand en devint le chef d'orchestre. Professeur de violon et de chant, il conduisit pendant plusieurs années avec talent le concert des amateurs. On a de cet artiste distingué sept recueils de duos pour deux violons, œuvres 1, 2, 3, 4, 5, 7, 8, Paris, Gaveaux, P. Petit et Schlesinger. Ces ouvrages ont obtenu à juste titre un brillant succès. Gravrand a aussi publié trois trios pour deux violons et violoncelle, op. 6, Paris, S. Gaveaux. Si je suis bien informé, Gravrand est décédé à Caen en 1847, à l'âge de 77 ans.

GRAZIANI (Le P. Thomas), religieux franciscain, né à Bagnacavallo (États Romains), fut maître de chapelle du couvent de son ordre à Milan, et vécut dans la seconde moitié du seizième siècle et au commencement du dix-septième. On connaît de sa composition les ouvrages dont voici les titres : 1° *Messe a cinque voci, libro primo*. Venise, R. Amadino, 1569.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

2° *Psalmi omnes ad vesperas, quatuor vocum.* Venise, Ange Gardane, 1587. 3° *Compiete a otto voci.* Venise, Ric. Amadino, 1601. 4° *Vesperi per tutto l'anno a otto voci*, ibid., 1603. 6° *Sinfonie partenici, litanie a 4, 5, 6 e 8 voci*, Venise, J. Vincenti, 1617. 6° *Responsoria in solemn. S. Francisci 4 vocibus, et Salve sancte Pater concert.* Op. 10, *ibid.*, 1627. 7° *Libro primo di Madrigali a cinque voci.* Venise, Ang. Gardano, 1588, in-4°.

GRAZIANI (Bonifacie), *voyez* Gratiani.

GRAZIANI (...), violoncelliste italien, fut le maître de violoncelle du roi Frédéric-Guillaume II, lorsqu'il n'était que prince royal. A l'époque de l'arrivée de Duport à Berlin, Graziani ne put se soutenir à côté de lui : il fut éloigné de la cour et mourut en 1787. Cet artiste a publié six solos pour violoncelle, op. 1, Berlin, et six autres solos, op. 2, Paris.

GRAZIOLI (Jean-Baptiste), né à Venise vers 1755, fut élève de Bertoni et le remplaça momentanément comme organiste, en 1778, lorsque ce maître obtint un congé pour se rendre à Londres. La manière distinguée dont il s'acquitta de ses fonctions dans cette circonstance fut cause que les procurateurs de l'église de Saint-Marc le choisirent après la mort de l'organiste Dominique Bettoni, pour lui succéder, et l'élurent le 28 mai 1782, aux appointements de deux cents ducats. On a imprimé de sa composition en Allemagne, vers 1799 : 1° Six sonates pour le clavecin, op. 1. 2° Six idem, op. 2. 3° Six sonates pour clavecin et violon, op. 3. Kandler parle avec éloge des pièces d'orgue de cet artiste, qui est mort à Venise, en 1820.

Un autre compositeur nommé *Grazioli* vivait à Rome, il y a quelques années, et y a écrit pour le théâtre et pour l'église. Sa musique religieuse n'a point le caractère grave, convenable au sujet; il a mieux réussi au théâtre. On connaît de lui les opéras intitulés : 1° *Il Pellegrino bianco.* 2° *Il Taglialegno di Dombar*, Rome, 1828.

GREATING (Thomas), musicien anglais, vivait dans la seconde moitié du dix-septième siècle. Il a fait imprimer une méthode pour apprendre à jouer du flageolet, intitulée : *The pleasant companion, or new lessons and instructions for the flageolet*, printed for John Playford, 1675. Il y a lieu de croire que cet ouvrage n'est que la traduction d'un autre qui avait paru précédemment en latin, sous ce titre : *Directiones ad pulsationem elegantis et penetrantis instrumenti, vulgo flageolet dicti : Socius jucundus, seu nova collectio lectionum ad instrumentum flageolet*, Londini, 1667. Cet ouvrage est la plus ancienne instruction sur l'art de jouer du flageolet dont j'aie connaissance.

GREAVES (Thomas), musicien anglais sur qui les historiens de la musique, Burney et Hawkins, ne fournissent aucun renseignement, vécut au commencement du dix-septième siècle, et publia un ouvrage intitulé : *Songes of sundrie kindes : first, Aires to be sung to the lute and bass viol; next, Songes of Sadness, for the viols and voyce; lately, Madrigales, for five voyces* (Chansons de divers genres; premièrement, airs à chanter avec le luth et la basse de viole; en second lieu, chansons mélancoliques pour les violes et la voix; et enfin, madrigaux à cinq voix). *London, imprinted by John Windet Dwelling at Powles Wharfe, at the sign of the Cross Keys, and are there to be sold;* 1604, petit in-4°. Cet ouvrage, d'une rareté excessive, n'est connu aujourd'hui que par un exemplaire qui a été vendu en 1842 avec la collection de livres de M. Chalmers, auteur de la *Vie de Marie, reine d'Écosse*, à Londres, au prix de huit guinées. Cet exemplaire, qui se trouvait deux ans après chez MM. Calkin et Budd, a été acquis au même prix par M. Chappell.

GREBER (Jacques), musicien allemand, né dans la seconde moitié du dix-septième siècle, se rendit à Londres en 1703. En 1705, il écrivit, pour l'ouverture du théâtre de Hay-Market, une espèce de mélodrame intitulé : *The Loves of Ergasto;* cet ouvrage fut suivi, en 1706, de *The Temple of Love* (le Temple de l'Amour). On connaît de Greber, en manuscrit, une cantate pour voix de basse, avec accompagnement de flûte et de clavecin.

GRECA (Antoine LA), surnommé *Fardiola*, du nom de son maître, musicien bénéficié de l'église de Palerme, naquit en cette ville en 1632, et y mourut, à l'âge de 37 ans, le 8 mai 1668. On connaît sous son nom une collection de motets intitulée : *Armonia sacra a 2, 3, 4 voci, op. 1, libro 1*, Palerme, 1647, in-4°. L'auteur de cet œuvre n'était âgé que de seize ans lorsqu'il fut publié.

GRECO (Gaetano), habile contrapuntiste, naquit à Naples, vers 1680. Ayant été admis comme élève au Conservatoire *dei Poveri di Giesù Cristo*, il eut pour maître Alexandre Scarlatti, à qui il succéda dans les fonctions de professeur de composition. De là il passa au Conservatoire de *S. Onofrio*. On ignore l'époque de sa mort. Son plus beau titre de gloire est d'avoir été le premier maître de Pergolèse

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

et de Vinci. On connaît en manuscrit des *Litanies à quatre voix avec deux violons, viole et basse pour l'orgue*, de Gaetano Greco, très-bon ouvrage qui a servi de modèle à Durante pour des compositions du même genre. On a aussi du même maître de bonnes toccates et fugues pour l'orgue, dont une copie existe dans la collection de l'abbé Santini, à Rome.

GREEF (Wilhelm), professeur de chant au Séminaire des instituteurs, depuis 1830, à Meurs (province rhénane des États prussiens), et organiste dans le même lieu depuis 1833, est né le 18 décembre 1809 à Keltwig sur la Murr. Il s'est fait connaître par la publication de divers recueils de chants, parmi lesquels on remarque : 1° *Männerlieder alte und neue für Freunde des mehrstimmigen Männergesanges* (Chants pour des voix d'hommes, anciens et nouveaux, pour les amis des chants de chœurs d'hommes, à plusieurs parties). Essen, Bädeker, in-8° obl. M. Greef est un des compositeurs de cette collection, dont la quatrième édition stéréotype a paru en 1848. Chacune de ces éditions a été tirée à dix mille exemplaires. 2° *Geistliche Männerchöre alte und neue*, etc. (Chants religieux anciens et nouveaux pour des chœurs d'hommes), *ibid.*, 1851, in-8° obl. M. Greef a été aussi éditeur, conjointement avec M. Louis Erk, de plusieurs collections de chants populaires, à l'usage des écoles et des réunions intimes, sous le titre de : 1° *Liederkranz. Auswahl heiterer und ernster Gesänge für Schule, Haus und Leben*, en trois suites, *ibid.*, petit in 8°. La neuvième édition stéréotype de ce recueil a été publiée en 1847. Il en a été vendu plus de cent mille exemplaires. 2° *Sängerhain. Sammlung heiterer und ernster Gesänge für Gymnasien, Real-und Bürgerschulen*, en cinq suites, *ibid.* 1850, in-8° oblong.

GREEN (Samuel), célèbre facteur d'orgues anglais, naquit en 1740. Il fit son apprentissage pour l'art de la construction de ces instruments dans les ateliers de Byfield, de Bridge et de Jordans, les meilleurs facteurs de cette époque, en Angleterre. Plus tard, il fut lié d'intérêt avec Byfield le jeune, qui fut son collaborateur pour plusieurs instruments. Son grand mérite lui avait procuré le patronage du roi Georges III, et Burney dit qu'à l'époque où il écrivait son *Histoire de la musique* (1776-1789), Green était en possession de la faveur publique et l'emportait sur tous les autres facteurs anglais. M. le docteur Rimbault, très-bon juge en tout ce qui concerne la musique, dit que les orgues construites par ce facteur se font remarquer par le charme, la distinction et l'originalité des timbres : il ajoute que Green n'a jamais été surpassé dans cette partie si importante de l'art (Voyez *New History of Organ*, par M. Rimbault, p. 104, dans le livre de M. Ed. J. Hopkins, *The Organ : its History and Construction*, Londres, 1855, gr. in-8°). Green mourut à Isleworth, à l'âge de 56 ans, le 14 septembre 1796. Son activité productive avait été considérable. Les orgues construites par lui sont : I. *Orgues de cathédrales et de colléges :* 1° à Canterbury (1784); 2° à Wells (1786); 3° à Windsor (1790); 4° à Lichtfield (1789); 5° à Salisbury (1792); 6° à Rochester (1791); 7° à Bangor (1779); 8° à York (restauré seulement); 9° à Cashel (1786); 10° au nouveau collége d'Oxford (restauré seulement); 11° au collége de la Trinité, à Dublin; 12° au collége de Winchester (1788). — II. *Orgues de chapelles, à Londres :* 13° à l'hôpital de Sainte-Catherine (1778); 14° à Saint-Botolph, Aldersgate street; 15° à Saint-Pierre-le-Pauvre; 16° à Sainte-Marie, de Hill; 17° à Saint-Michel (Cornhill); 18° à Saint-Olaf, Hart street (1781); 19° à la chapelle de Broad street (Islington); 20° à la chapelle de la Madeleine; 21° à Freemasons Hall. — III. *Orgues pour diverses localités :* 22° à Saint-Pétersbourg; 23° à l'hôpital de Greenwich (1789); 24° à Sleaford, dans le comté de Lincoln; 25° à Saint-Thomas d'Hardwick, à Manchester (1787); 26° à Helston, dans le comté de Cornouailles (1796); 27° à Walsal, dans le comté de Stafford; 28° à Wrexham; 29° à Wycombe; 30° à Nayland, dans le duché d'Essex; 31° à Wisbeach, près de Cambridge (1780); 32° à Cirencester; 33° à Macclesfield; 34° à Saint-Pierre, de Stockport (1788); 35° à Bath; 36° à la chapelle de Saint-Michaël; 37° à Tunbridge; 38° à Loughborough; 39° à Tamworth; 40° à Walton; 41° à Leigh; 42° à Chatham; 43° à Bolton, dans le comté de Lancastre (1795); 44° à Crambourne, dans le Cournouailles; 45° dans la chapelle épiscopale d'Aberdeen; 46° à l'église de Kingston (à la Jamaïque).

GREEN (James), organiste et directeur du chœur de la paroisse de Hull, dans le comté d'York, en Angleterre, vers 1710. On a de lui un livre de psalmodie et de chants pour les antiennes à deux ou à quatre voix, avec les ornements en usage dans ce temps, précédés de principes de musique basés sur l'ancienne méthode de solmisation par les muances. Ce recueil a pour titre : *A Book of Psalmody : containing chantingtunes for Venite exultemus, Te Deum laudamus, Jubilate Deo,*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Magnificat, Cantate Domino, Nunc dimittis, and the reading-Psalms, with thirteen Anthems, and great variety of Psalm-tunes in four parts, both to the old and new versions (Livre de Psalmodie, contenant les chants pour le *Venite exultemus*, etc., et les psaumes courants, avec treize antiennes et une grande variété de chants des psaumes à quatre parties, sur l'ancienne et la nouvelle version). La onzième édition de ce livre a été publiée à Londres, chez Hitch et Hawes, en 1751, 1 vol. in-8°. Les chants de Green ont été en usage pendant près d'un siècle dans les paroisses de Hull, Lincoln, Lowth et Gainsborough.

GREENE (Maurice), fils d'un ecclésiastique anglais, naquit à Londres, en 1696, et fit ses premières études de musique dans le chœur de Saint-Paul, sous la direction de King. Richard Brind, organiste de cette cathédrale, lui donna ensuite des leçons d'orgue. En 1716, Greene, âgé seulement de vingt ans, fut nommé organiste de Saint-Dunstan, à Londres; au mois de février 1717, il succéda à Purcell, comme organiste de Saint-André (Holborn), et l'année suivante, l'orgue de Saint-Paul étant devenu vacant par la mort de Brind, il l'obtint avec cinquante livres sterling d'appointements. Après la mort du docteur Croft, en 1727, Greene fut nommé organiste et compositeur de la chapelle royale. Trois ans après, il prit le grade de docteur en musique à l'Université de Cambridge, et il obtint en même temps le titre de professeur de cette Université, en remplacement du docteur Tudway. Le morceau qu'il composa pour son exercice de docteur en musique fut l'ode de sainte Cécile, de Pope.

Homme médiocre, bien que considéré par ses compatriotes comme un artiste distingué, le docteur Greene, comme tous ceux de son espèce, réussissait surtout par l'intrigue et la flatterie près des hommes puissants qui pouvaient lui être utiles. C'est ainsi qu'il témoignait à Hændel une amitié vive et une admiration sans bornes, tandis qu'il agissait de même auprès de Bononcini, rival de ce grand homme, dénigrant l'un auprès de l'autre. Hændel, ayant découvert ce manége, rompit avec Greene et l'accabla de son mépris; alors celui-ci leva le masque et devint un des plus ardents détracteurs de l'illustre maître. Plus tard, sa conduite fut plus blâmable encore envers Bononcini, dans la malheureuse affaire du Madrigal de Lotti (*voyez* Bononcini), et ce dernier trait le rendit si odieux, qu'il fut obligé de se retirer de l'Académie de musique. Un héritage considérable qu'il recueillit après la mort de son oncle *Sergeant Greene*, le consola de ses disgrâces, et le mit en état de vivre dans l'indépendance. Il mourut à Londres, le 1er septembre 1755. Greene avait composé une suite de leçons pour le clavecin et se proposait de la publier, mais un marchand de musique, nommé Wright, s'en procura une copie prise furtivement, et la fit paraître avec tant de fautes, que Greene fut obligé de la désavouer et de nier qu'il en fût l'auteur. Telle est du moins la version de cette anecdote présentée par quelques écrivains anglais; mais il paraît que les amères critiques que Hændel fit de cet ouvrage furent la cause principale du désaveu de Greene. Il a beaucoup écrit pour l'église et a composé plusieurs opéras anglais : on a dit que sa musique dramatique n'était que de la psalmodie, et que ses antiennes sentaient le théâtre. Parmi les ouvrages de sa composition qui ont été publiés, on cite, outre les leçons de clavecin dont il a été parlé précédemment : 1° *Te Deum*, exécuté dans l'église de Saint-Paul, en 1724. 2° Quarante antiennes avec orchestre, dans le style dramatique de son temps. 3° *The Amoretti of Spencer* (sonnets en musique). 4° *Song of Deborah*. 5° *Collection of catches, canons and two parts songs*. 6° Deux livres de cantates et de chansons anglaises, Londres, in-fol. 7° 6 *select anthems in score* (Six antiennes choisies en partition), par Greene, Croft et Purcell, Londres, Preston. 8° Trois concertos pour le clavecin, Londres, Bland. 9° Leçons pour le clavecin, *ibid.* 10° Trois sonates séparées pour le clavecin, *ibid.* 11° Sonate pour clavecin et violon, Londres, Preston. 12° *XII capital voluntaries with fugues* (Douze grands préludes avec fugues), Londres, Bland. 13° Quatuors pour quatre violes, Londres, Preston. Dans ses dernières années, Greene s'occupa presque exclusivement de corriger les fautes de copie des meilleurs morceaux de musique d'église composés par les compositeurs les plus célèbres de l'Angleterre, et de les disposer en collection. Avant de mourir, il remit ce travail au docteur Boyce, son ami, qui le termina et le publia sous le titre de *Cathedral Music* (*voyez* Boyce). Cette collection est la plus belle et la plus complète qui ait paru en Angleterre.

GREFINGER ou **GRÆFINGER** (Jean-Wolfgang), musicien allemand ou plutôt croate, naquit dans le second moitié du quinzième siècle. Il fut prêtre et vécut à Vienne. Comme musicien, il fut élève de Paul Hoffheimer. On connaît de lui quelques odes

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

à quatre voix imprimées dans le recueil rarissime qui a pour titre : *Aurelii Prudentii Cathemerinon : hoc est Diurnarum rerum opus varium, et cum linguæ elegantia, tum sententiarum gravitate, frequenti lectione dignissimum. Cujus singulis Odis singulas harmonias quatuor vocum, nusquam antea impressas, Hieronymus Victor calcographus, singulari diligentia emendatus, in studiosorum communem utilitatem adjecit : componente aliquando eas Domino Wolfgango Græfinger Pannone, Sacerdote Musices peritissimo,* Viennæ Austriæ, anno 1515, in-4°. Ce recueil est précédé d'une préface de Rodolphe Agricola. On trouve deux motets de Græfinger, à quatre et cinq voix, dans le recueil intitulé : *Secundus Tomus novi operis musici, sex, quinque et quatuor vocum, nunc recens in lucem æditus,* Noribergæ in celeberrima Germaniæ urbe arte Hieronymi Graphei civis Noribergensis, 1538, petit in-4° obl. On trouve aussi des pièces de cet auteur dans le recueil qui a pour titre : *Sacrorum Hymnorum liber primus. Centum et triginta quatuor Hymnos continens, ex optimis quibusque Authoribus musicis collectus,* Vitebergæ, apud Georgium Rhav, anno 1542, petit in-4° obl. Grefinger fut éditeur du rare antiphonaire imprimé à Vienne, en caractères gothiques et en notation allemande, sous ce titre : *Psalterium Patauiense Antiphonis, Responsoris Hymnisque in notis musicalibus.* Au deuxième feuillet on lit : *Nocturnus dominicalis incipit Psalterium cum notis, Antiphonis et Hymnis Dominicis diebus ad matutinas ;* et à la fin : *Psalterium Davidicum cum suis Antiphonis, Responsoris ac Hymnis. Sub notis recte ipm. concernentibus : per Joannem Winterburger ciuem Vienn., anno Domini* 1512, *studiose iusta ritum patauiens. impressum : et per Dominum Wolfgangum Grefinger musicum diligenter emendatum,* in-fol.

GRÉGOIRE Ier (S.), surnommé LE GRAND, fut élu pape en 590, et succéda à Pélage II. Il était fils du sénateur Gordien, et descendait d'une ancienne famille patricienne. Il mourut à Rome, le 12 mars 604, à l'âge de soixante-deux ans, et dans la quatorzième année de son pontificat. Les événements de sa vie appartiennent à l'histoire de l'Église, et ce n'est point ici qu'ils doivent être rapportés : on se bornera donc dans cette notice à rappeler la réforme que ce pape fit du chant ecclésiastique, lequel, depuis ce temps, prit son nom, et fut appelé *Grégorien*. A vrai dire, il serait très-difficile de déterminer avec précision en quoi consista cette réforme : on sait seulement que Grégoire composa l'antiphonaire de fragments pris dans le chant de l'église grecque, réunis aux mélodies de saint Ambroise, de Paulin, de Licentius et de quelques autres auteurs des premiers chants de l'église d'Occident ; c'est pourquoi cet antiphonaire fut appelé *centonien*. Mais, suivant la tradition, ce n'est point à cela seul que se serait borné le travail du saint pontife ; car on lui attribue la constitution définitive de la tonalité du plain-chant dans les huit tons vulgaires. A ce sujet plusieurs observations se présentent. La tonalité des chants de l'église grecque avait été formée sur le modèle des sept modes les plus anciens, déjà abandonnés au temps d'Aristoxène (environ trois cents ans avant Jésus-Christ), et reproduits de nouveau avec d'autres noms par Ptolémée. A ces sept modes, l'Église grecque en avait ajouté un huitième, qui était la répétition du premier à l'octave supérieure. Ces huit modes de l'église grecque commençaient par l'*hypodorien* (lequel était le plus grave), et se suivaient dans l'ordre diatonique, en s'élevant chacun d'un degré. Suivant la tradition, saint Ambroise n'aurait pris pour le chant de son église que quatre de ces modes, c'est-à-dire, le quatrième (*dorien*), le cinquième (*phrygien*), le sixième (*lydien*) et le septième (*mixolydien*). J'ai suivi cette tradition autrefois ; mais, en 1850, j'ai trouvé des chants du mode hypodorien (deuxième des tons ordinaires du plain-chant) et de l'hypolydien (sixième du plain-chant) dans un livre de chœur du chant ambroisien, manuscrit de la fin du treizième siècle qui est à la Bibliothèque ambrosienne de Milan. Si saint Ambroise a pris, pour le chant de son église, la tonalité grecque tout entière, il est au moins douteux qu'il en ait fait la classification en quatre tons *authentiques* et quatre tons *plagaux*, telle qu'elle est dans la constitution du plain-chant. Camille Perego dit, dans sa *Règle du chant ambrosien*, qu'il n'y eut, antérieurement à Guido d'Arezzo, d'autres tons que les quatre authentiques, lesquels étaient fatigants et peu agréables, et que ce fut ce moine qui y ajouta les quatre tons plagaux (1). Une erreur si singulière a droit d'étonner de la part d'un homme aussi instruit que le prêtre Perego ; car, dès le

(1) Prima di Guido monacho Aretino... non erano in uso altri tuoni, che gli autentici, a ciascun de quali poi, perche erano molto faticosi, e poco dilettevoli, esso aggiunse il suo plagale. *La Regola del canto fermo ambrosiano*, Tratt. 2do, cap IV, p. 25.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

huitième siècle, Alcuin écrivait, dans le livre concernant la musique, lequel est contenu dans son *Traité de la Philosophie,* qu'il y a huit tons dans le chant ; que les plus élevés se nomment *authentiques*, et les inférieurs, *plagaux*. Le huitième chapitre du *Traité de la discipline de la musique* du moine Aurélien de Réomé, écrit dans le même temps, traite des huit tons divisés en authentiques et plagaux ; enfin, Hucbald, moine de Saint-Amand, a fait une très-longue exposition des huit tons dans un de ses traités de musique, composé à la fin du neuvième siècle ou au commencement du dixième.

D'autre part, Boëce et Cassiodore, hommes illustres du sixième siècle, que l'Église révère et qui ont écrit de longs ouvrages sur des matières théologiques, sont aussi auteurs de traités de musique dans lesquels on ne trouve que l'exposé de la tonalité des Grecs. Cassiodore, qui vivait encore en 562, ne connaît que les quinze modes d'Alypius et ne dit pas un mot d'un système de tons différent pour l'usage de l'Église catholique ; quarante-deux ans seulement séparant le temps où il vivait encore dans le monastère qu'il avait fondé, et l'année de la mort de saint Grégoire. Il est donc présumable qu'avant ce saint pontife rien n'était réglé d'une manière uniforme pour la tonalité des chants ecclésiastiques ; tandis qu'Alcuin nous apprend que de son temps la doctrine de cette tonalité était si bien répandue, que tout musicien devait savoir que la musique tout entière était contenue dans les huit tons (*Octo tonos in musica consistere musicus scire debet*). Tout porte donc à croire que c'est à saint Grégoire qu'appartient la classification des huit tons de l'Église grecque dans un système différent. Dans ce système nouveau, le mode *hypodorien* ne fut plus le premier, l'*hypophrygien* le second, l'*hypolydien* le troisième, et ainsi de suite en montant diatoniquement ; mais le *dorien* fut le premier ton, le *phrygien* le troisième, le *lydien* le cinquième, et le *mixolydien* le septième ; ceux-là furent appelés *authentiques*. Par un simple renversement de tétracordes, à une quarte au-dessous de chacun des tons authentiques furent placés les tons *plagaux*, et il fut réglé que la finale des chants de ces tons auxiliaires serait celle des modes authentiques.

La formation du premier recueil officiel des chants de l'Église catholique et le règlement de la tonalité de ces chants sont donc la part qui ne paraît pas pouvoir être contestée à saint Grégoire ; mais de quelle notation se servit ce saint personnage pour écrire l'antiphonaire auquel il a donné son nom ? Ici il y a un dissentiment profond. Je me suis trouvé engagé dans des luttes ardentes à ce sujet, parce que j'ai soutenu que cette notation devait être celle des lettres romaines. Mon opinion s'est formée à cet égard de ce que Boëce explique, dans son *Traité de musique,* les signes de la notation grecque par ces mêmes lettres ; ce qui démontre jusqu'à l'évidence que leur signification musicale était connue des musiciens en Italie : car on n'explique pas l'inconnu par l'inconnu. Le conseiller Kiesewetter (*voyez* ce nom) me mit au défi de citer des chants notés avec ces lettres ailleurs que dans des traités de musique du onzième siècle, et je répondis à ce défi en lui indiquant l'office de saint Thuriave ou Thuriaf, composé en 743 et noté avec les quinze premières lettres de l'alphabet latin, et le traité de musique de Hucbald, intitulé : *Musica enchiriadis,* de la fin du neuvième siècle, où la notation par les lettres est employée. A cela Kiesewetter répondit en affirmant que l'antiphonaire de saint Grégoire fut noté dans la notation du moyen âge employée dans un grand nombre de livres de chant et qu'on désigne par le nom de *neumes ;* et il en donna pour preuve un manuscrit du monastère de Saint-Gall, que, d'après une ancienne tradition, il déclara une copie authentique de l'antiphonaire du saint pontife. A l'inspection de la notation de ce manuscrit, je fis observer qu'elle n'a jamais été en usage en Italie sous cette forme et que la copie dont il s'agissait a dû être faite en Allemagne. Sept ans après cette discussion (voyez la *Gazette musicale de Paris,* ann. 1844), le P. Lambillote (*voyez* ce nom) a publié : *Antiphonaire de saint Grégoire. Fac simile du manuscrit de Saint-Gall, huitième siècle* (Paris, 1851, un volume gr. in-4°), avec une préface dans laquelle il me lance vertement de n'avoir pas cru à l'authenticité de cette œuvre attribuée à saint Grégoire ; mais en 1856, dom Anselme Schubiger, savant musicien, liturgiste et archéologue, maître de chapelle à l'abbaye d'Einsiedeln (en Suisse), qui a examiné avec soin et a étudié le manuscrit de Saint-Gall, a établi d'une manière irrésistible (dans la *Revue de musique ancienne et moderne,* n° 12, décembre 1856, p. 721 et suiv.), et par une analyse rigoureuse : 1° Que ce manuscrit n'est point un *antiphonaire, puisqu'il ne contient pas une seule antienne,* mais un *graduel,* et conséquemment, que ce n'est pas une copie de l'antiphonaire de saint Grégoire ; 2° Que sa

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

notation et son écriture n'appartiennent pas au huitième siècle, mais au dixième. Or, ces propositions sont précisément celles que j'ai émises, en 1844 (*Gazette musicale de Paris*, p. 223, première colonne), dans ma discussion avec Kiesewetter.

De tout ce qui précède il résulte que la question concernant la notation dont s'est servi saint Grégoire pour son antiphonaire reste indécise; cependant il paraît raisonnable de croire que puisqu'il existait à Rome, de son temps, une notation par les lettres latines, laquelle était simple, d'une lecture facile et connue des chantres, c'est de cette notation qu'il a dû faire usage, plutôt que d'une collection de signes compliqués qui, bien que généralement employés plus tard pour la notation des livres de chant, présentaient d'inextricables difficultés qui ne furent aplanies que par l'application de certains accessoires, et surtout par les lignes que les couleurs aidaient à distinguer.

A l'égard du chant des antiennes qui se trouvait dans l'antiphonaire de saint Grégoire, il n'existe plus ou, du moins, on ne connaît pas aujourd'hui de manuscrit dans lequel on puisse le retrouver avec certitude. La plupart des mélodies en usage dans l'église ont été composées dans des temps postérieurs, et du chant grégorien il ne reste plus guère que la tonalité. La prosodie et le rhythme paraissent avoir disparu de la langue latine chantée au temps de saint Grégoire; on croit qu'il acheva de l'effacer, et que, dans son antiphonaire, toutes les syllabes étaient notées à temps égaux. Le chant à notes égales s'est conservé chez les Bernardins et chez les Chartreux jusqu'à la fin du dix-huitième siècle.

GRÉGOIRE DE BRIDLINGTON, chanoine régulier de l'ordre de Saint-Augustin, fut ainsi appelé parce qu'il était prêchantre dans un monastère à Bridlington, ville du comté d'York, en Angleterre, et qu'il en fut nommé prieur, en 1217. Tanner le cite, dans sa *Bibliothèque britannique* (p. 358), comme auteur d'un livre intitulé : *De Arte musices lib. III*. Aucun catalogue imprimé des bibliothèques d'Angleterre ne mentionne cet ouvrage.

GRÉGOIRE (Pierre), docteur en droit, né à Toulouse, vers 1510, enseigna d'abord le droit à Cahors, puis à Toulouse. Le duc Charles l'attira en Lorraine, et lui confia une chaire de droit civil et de droit canon dans l'Académie de Pont-à-Mousson. Il s'y distingua et mourut en 1597. Au nombre des ouvrages qu'il a publiés, il en est un qui a pour titre : *Syntaxis artis mirabilis, Libris XL comprehensa*, Lugduni, 1574. Deux vol. in-8°. Il y traite de la musique, en vingt pages, dans les chapitres III-XXI du douzième livre. Il y a eu des éditions de cet ouvrage, publiées à Cologne, en 1600 et 1610.

GREGORI (Jean-Laurent), violoniste et compositeur du dix-septième siècle, était au service de la république de Lucques, en 1695. Il a fait imprimer de sa composition : 1° *Arie in stile francese a 1 e 2 voci*, Lucques 1698. 2° *X concerti a 4 voci*, ibid. 1698. 3° *Cantate da camera a voce sola*, ibid., 1699.

GREGORIO (Annibal), compositeur, né à Sienne, vers la fin du seizième siècle, fut maître de chapelle de l'église cathédrale de cette ville, et membre de l'Académie des *Intronati*. On a de sa composition : *Il primo libro de madrigali a cinque voci*. Stampa del Gardano, Venetia, 1617, in-4°. Cet ouvrage ne se distingue par aucune qualité particulière. Il paraît que Gregorio était peu satisfait du succès de ses compositions, car il se plaint beaucoup de l'envie et des envieux, dans l'épître dédicatoire de ce recueil. Un autre œuvre de ce musicien est connu sous ce titre : *Sacræ cantiones* et *Lamentationes, 2, 3 et 4 vocum*, Sienne, 1620.

GREGORIUS (P.), compositeur de musique d'église, né en Allemagne, est connu par un ouvrage de sa composition intitulé : *Encomium Verbo incarnato ejusdemque matri musicis decantatum*, Ingolstadt, 1618.

GREGORY (Jean), savant antiquaire et orientaliste, né à Amsterdam, en 1607, a passé la plus grande partie de sa vie en Angleterre : il est mort à Hindlington, en 1646. Dans ses *Opera posthuma*, publiées à Londres, 1650-1683, in-4°, on trouve une dissertation intitulé : *De More canendi symbolum Nicæum*. Il y traite (p. 49 et suiv.) : *De Organis musicis hydraulicis et pneumaticis*.

GREINER (Jean-Charles), mécanicien et facteur d'instruments à Wetzlar, né en cette ville, en 1753, a exécuté un instrument à clavier, monté de cordes à boyau, mises en vibration par de petits archets cylindriques, à l'imitation d'une ancienne invention renouvelée, en 1754, par Hohlfeld de Berlin. En 1779, Greiner construisit un de ces instruments, auquel, sur l'invitation de l'abbé Vogler, il avait adapté un piano ordinaire. Cette combinaison de Greiner offrait beaucoup d'imperfections; Schmidt, facteur allemand, fixé à Paris, l'a reproduite dans un instrument qui a été mis

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

à l'exposition des produits de l'industrie en 1806. Depuis lors, il a été fait, d'après divers systèmes, différents essais d'instruments à claviers, à cordes et à sons soutenus ; celui de M. Dietz fils est resté jusqu'à ce jour le moins imparfait. Greiner est mort à Wetzlar, le 8 octobre 1798, à l'âge de cinquante-cinq ans.

GREINER (Jean-Théodore), fils de Jean-Martial Greiner, violoniste de la chapelle du duc de Wurtenberg (1), naquit à Stuttgard, vers le milieu du dix-huitième siècle. On a de lui : 1° Symphonies pour l'orchestre, op. 1 et 2. Amsterdam, 1784. 2° Six duos pour deux flûtes, *ibid.* Il a laissé aussi en manuscrit plusieurs trios pour le clavecin.

GREININGER (Augustin), compositeur allemand du dix-septième siècle, a publié des motets sous ce titre : *Cantiones sacræ* 1, 2 *et* 3 *voc. cum et sine instrum.* Augsbourg, 1681, in-4°.

GREIS (Jean), professeur de musique à Bonn, vivait dans cette ville en 1845. On a de lui un petit ouvrage qui a pour titre : *Der erste Unterricht in der Harmonielehre* (La première instruction dans la science de l'harmonie). Bonn, Simrock, in-8°.

GREITER (Mathieu), musicien de la cathédrale de Strasbourg, mort dans cette ville le 20 décembre 1550, a publié un traité de musique intitulé : *Elamentale musicum juventuti accomodatum.* Strasbourg, 1544, in-8°. Il y a une seconde édition de cet ouvrage, Strasbourg, 1546. Greiter fut un homme de mérite très-distingué dans l'art d'écrire la musique de son temps. On a de lui une chanson allemande à deux voix, qui se trouve dans le premier volume des *Bicinia gallica, latina et germanica,* publiés par Georges Rhav, à Wittenberg, en 1545 ; mais il mérite surtout d'être signalé pour un chant latin à quatre voix dont les premiers mots sont *Passibus ambiguis.* Sur une phrase du ténor, laquelle se répète après un repos plus ou moins long, en montant de quarte en quarte, ou descendant de quinte, et conséquemment passant toujours dans des tons différents, par la méthode ancienne qui était appelée *chant feint,* Greiter a établi, entre les trois autres parties, un travail d'imitations d'une remarquable élégance, faisant chanter toutes les voix d'une manière naturelle, et sans y introduire une seule intonation difficile. Ce morceau, chef-d'œuvre de facture, pour le temps où il a été écrit, se trouve dans le livre de Grégoire Faber (*voyez* ce nom), intitulé : *Musices practicæ erotematum* (pages 140 et suivantes).

(1) Ce Jean-Martial Greiner était né à Constance, le 8 février 1726, et s'était livré d'abord à l'étude de la théologie ; mais ayant fait de rapides progrès sur le violon, il se rendit en Italie, visita Venise, puis alla à Padoue, où il reçut des leçons de Tartini. De retour en Allemagne, il entra au service de la cour de Stuttgard, à l'âge de vingt-trois ans. Artiste de talent sur son instrument, il paraît s'être borné à l'exécution et n'avoir écrit aucune composition.

GRELL (Joseph-Égnace), prédicateur à l'église Sainte-Marie, de Berlin, naquit dans cette ville en 1771, et y mourut le 17 mars 1821. On a de lui quelques livres de théologie ; il n'est cité ici que pour un petit ouvrage qui a pour titre : *Dr Martin Luthers geistliche Lieder nebst dessen Gedanken über die Musica, von neuen gesammelt und herausgegeben durch eine Festgabe zur Reformationfeier* 1817 (Cantiques spirituels du docteur Martin Luther, suivis de ses idées sur la musique ; recueillis de nouveau et publiés à l'occasion de la fête anniversaire de la Réformation, en 1817), Berlin, 1817, in-8° de XII et 68 pages.

GRELL (Édouard), neveu du précédent et directeur de l'Académie royale de chant de Berlin, est né dans cette ville en 1709. Doué des plus heureuses dispositions pour la musique, il fit de si rapides progrès dans cet art, qu'à l'âge de 17 ans, il put être nommé organiste de l'église Saint-Nicolas, et en remplir les fonctions de manière à justifier le choix qu'on avait fait de lui. Dans sa dix-huitième année, il fit sensation par l'exécution d'une fugue d'Albrechtsberger sur l'orgue dans un concert de musique religieuse. Membre de l'Académie de chant dirigée alors par Zelter, il y fut employé d'abord comme accompagnateur ; plus tard, il en fut un des sous-directeurs, et après la mort de Rungenhagen (*voy.* ce nom), il lui succéda dans la direction. Il est aussi membre correspondant de la Société hollandaise de Rotterdam pour l'encouragement de la musique, de l'Académie des beaux-arts de Berlin, et décoré de l'ordre de l'Aigle rouge. Comme compositeur, il a fait exécuter à Berlin des cantates religieuses, des psaumes et un *Te Deum* : il a publié dans cette ville : 1° Des préludes pour l'orgue, œuvres 4 et 29. 2° Des *Lieder* et chants à voix seule avec piano, op. 1, 12 et 14 ; 3° des mélodies chorales, des hymnes et des motets pour quatre voix d'hommes, op. 2 et 5 ; 4° des motets à trois et à quatre voix, op. 13, 22, 32 et 34 ; 5° des psaumes à huit et onze voix, op. 26 et 33 ; 6° des chants de Noël à deux et trois voix, op. 10 et 16, etc.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

GRENERIN (Henri), théorbiste français, vécut à Paris dans la seconde moitié du dix-septième siècle. Il s'est fait connaître par un ouvrage qui a pour titre : *Livre de théorbe contenant plusieurs pièces sur différents tons, avec une nouvelle méthode très-facile pour apprendre à jouer sur la partie les basses continues et toutes sortes d'airs à livre ouvert; dédié à Monsieur de Lully, escuyer, conseiller secrétaire du Roy, et surintendant de la musique de Sa Majesté.* Paris, Bonneuil (sans date), in-4° obl., gravé sur cuivre.

GRENET (...), directeur du concert de Lyon et maître de musique de l'Académie royale de cette ville, a donné à l'Opéra de Paris, en 1757, un ballet intitulé : *le Triomphe de l'harmonie*. La musique de cet ouvrage fut applaudie : on remarqua surtout la troisième entrée qui était celle d'*Amphion*. Quelques années après, Grenet donna *le Triomphe de l'amitié, divertissement*, et enfin il fit représenter, en 1759, *Apollon, berger d'Admète*, en un acte. Ce musicien est mort à Paris en 1761.

GRENET (Claude DE), compositeur et amateur de musique, naquit le 24 avril 1771. Dans sa jeunesse, il servit comme officier au régiment d'Orléans; puis il s'est retiré à Chartres, pour y cultiver la musique qu'il aimait avec passion. Kuhn, musicien de la chapelle de Dresde, lui a donné les premières leçons de piano et de composition; mais M. De Grenet dut surtout à ses lectures ce qu'il savait de la théorie de la musique. Il a publié : 1° Trois œuvres de sonates pour le piano, Paris, Gaveaux. 2° Sept concertos pour divers instruments. 3° Six romances avec accompagnement de piano, op. 1. *ibid.* 4° Plusieurs œuvres de quintettes et de quatuors pour violon, Paris, Launer. Il a laissé en manuscrit un très-grand nombre de compositions instrumentales qui ont été exécutées à Paris, en 1829 et 1830. M. De Grenet est mort à Chartres, en 1851.

GRENIÉ (Gabriel-Joseph), amateur de musique, né à Bordeaux en 1756, est mort à Paris le 3 septembre 1857, à l'âge de quatre-vingt-un ans. Il était jeune lorsqu'il se rendit à Paris, où il occupa jusqu'en 1830 des emplois dans des administrations publiques ou particulières. On lui doit la découverte de l'instrument qu'il a appelé *orgue expressif*. A vrai dire, il ne réclamait pas le mérite de l'invention primitive, car il rapporte, dans un de ses écrits sur ce sujet, que l'idée lui en avait été fournie par un jeu d'orgue de deux octaves, qui se trouvait chez un de ses amis, vers 1700. En 1810, il fit connaître le premier de ces instruments qui n'était qu'un orgue de chambre; il le soumit à l'examen de l'Institut de France et du Conservatoire de Paris : des rapports favorables furent faits par le physicien Charles et par Méhul, au nom de ces institutions, et imprimés dans la même année à Paris, chez Porthmann. Depuis lors, Grenié a construit des orgues expressifs sur des échelles beaucoup plus considérables au Conservatoire de Paris, au couvent du *Sacré-Cœur* de cette ville, et M. Biot, dans son grand *Traité de physique*, ainsi que dans l'abrégé de cet ouvrage, a donné une analyse détaillée, mais assez peu exacte, des principes qui ont dirigé Grenié. Plusieurs tentatives avaient été faites longtemps avant Grenié, pour obtenir dans l'orgue le *crescendo* et le *decrescendo* des sons. Le premier moyen dont on s'était servi consistait à ouvrir des trappes à la caisse de l'instrument, et à les refermer par une pédale, pour laisser entendre les sons avec plus ou moins d'intensité; à ces trappes on avait ensuite substitué des jalousies qui avaient diminué le défaut du bâillement que faisaient entendre les trappes. On avait aussi trouvé le moyen de faire sortir successivement des registres qui ajoutent des unissons à d'autres unissons, et augmentent ainsi la puissance sonore, mais non par une gradation insensible, comme le véritable *crescendo*. La découverte de Grenié consiste en un procédé mécanique pour ouvrir ou fermer progressivement la soupape qui fournit du vent aux tuyaux, de manière à modifier la puissance d'insufflation d'une manière analogue à celle d'un musicien qui joue du hautbois, de la clarinette ou du basson, et cela par la pression plus ou moins forte du pied sur une pédale. De plus, ayant remarqué que les battements de l'anche sur les parois du bec, ou de la rigole, donnent à la qualité du son quelque chose de rauque et de dur, Grenié a ajusté celles de son instrument de manière à la faire agir librement dans l'ouverture qui lui est laissée, et sur laquelle elle est ajustée avec beaucoup de précision. L'élasticité naturelle de l'anche suffit pour la ramener après qu'elle a été mise en vibration par l'air, et de cette manière s'opère le mouvement alternatif et vibratoire d'où résulte un son beaucoup plus pur que dans les jeux où l'anche bat sur les parois de la rigole. C'est ce même procédé qui a été employé dans tous les instruments du genre de l'*Ælodion*, tels que le *physharmo-*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

nica, l'*aérophone*, etc. (1). Le principe de l'anche libre a été trouvé dans une haute antiquité par les Chinois ; car leur instrument appelé *Cheng*, qui est très-ancien, est composé de tuyaux de bambou avec des anches de cette espèce. La difficulté de maintenir l'accord des flûtes avec les jeux d'anches, sous une pression non constante du vent, a déterminé Grenié à ne mettre dans ses premiers instruments que des jeux d'anches : car on sait que les flûtes montent lorsqu'on souffle avec force dans leur embouchure, tandis qu'elles baissent progressivement à mesure qu'on diminue la puissance d'insufflation ; mais, postérieurement, l'ingénieux inventeur de l'orgue expressif avait trouvé un moyen pour maintenir la justesse des flûtes sous une pression quelconque du vent en l'établissant au point le plus faible, avec un compensateur placé au-dessus de l'orifice des tuyaux et qui, abaissé par un petit soufflet, lequel se soulève, en raison du vent surabondant entré dans une rainure placée parallèlement à l'un des côtés du tuyau, rétablit l'équilibre de l'intonation. Au reste, Grenié paraît en être resté aux expériences sur ce moyen, car on ne connaît de lui aucun instrument dans lequel il en ait fait usage. Sébastien Érard a complété le système de l'orgue expressif, au moyen d'un clavier particulier de récit, dont chaque tuyau a son expression propre et indépendante, par l'ouverture progressive de sa soupape, laquelle résulte de la pression plus ou moins forte du doigt sur la touche. Grenié a publié un petit écrit qui a pour titre : *Réponse à un article inséré au Journal des Débats du 10 septembre dernier* (1829), *et extraits de divers rapports faits par l'Institut et par le Conservatoire de musique, sur les petites et grandes orgues expressives de Grenié*, Paris, sans date (1829), une feuille in-8°. Il y a aussi de lui quelques autres opuscules sur le même sujet : leurs titres me sont inconnus.

(1) Cette invention n'était pas absolument nouvelle ; un Allemand, nommé Kratzenstein, qui vivait à Saint-Pétersbourg sous le règne de Catherine, paraît avoir employé le premier les anches libres dans les tuyaux d'orgue. Ruckwitz, l'abbé Vogler, Sauer, Kober et d'autres Allemands avaient employé ensuite ces anches dans des instruments construits avant 1807. Godefroid Weber, en rappelant ces faits dans le n° 45 de la *Cæcilia*, a contesté les droits de Grenié à cette amélioration du système des jeux d'anches ; mais outre que Grenié n'avait jamais été en Allemagne et ne savait pas un mot d'allemand, il est prouvé par les registres des séances du comité d'enseignement du Conservatoire de Paris qui ont été entre les mains de Vinit, ancien secrétaire de cette école, que deux ans avant de produire son orgue expressif en public, Grenié avait fait, le 20 nivôse an VI (janvier 1798) des essais de comparaison entre des tuyaux à anches ordinaires et à anches libres.

En ce qui concerne la théorie des jeux d'orgue à augmentation et diminution du son, on trouve d'excellentes observations dans la dissertation de Guillaume Weber (voyez ce nom) intitulée : *Leges ascultationis oriundæ conjungatur, ut oscillare non possint, nisi simul et synchronice, exemplo illustratæ tuborum linguatorum*, Halle, 1827. On peut voir aussi sur le même sujet un morceau du même savant dans le n° 43 de la *Cæcilia*, et dans la *Revue musicale*, t. XI, p. 257 et 393.

GRENIER (Gabriel), harpiste et compositeur, vécut à Paris dans la dernière moitié du dix-huitième siècle. Il y a publié : 1° Six romances avec accompagnement de harpe ou de piano, Paris, Leduc, 1793. 2° Sonates pour la harpe, Paris, Cousineau. 3° Premier recueil de divertissements pour la harpe et violon obligé, op. 7, Paris, Leduc, 1794.

GRENSER (Charles-Auguste), facteur d'instruments de la cour de Dresde, né, en 1720, à Wiehe, en Thuringe, a eu de la réputation pour les flûtes, hautbois, clarinettes et bassons sortis de ses ateliers. Il avait étudié l'art de la facture des instruments chez Pœrchmann, à Leipsick. A l'âge de dix-neuf ans, il se rendit à Dresde, et, pendant cinquante-cinq ans, il y travailla avec succès. En 1796, il a cédé son établissement à son neveu, et s'est retiré. Il vivait encore en 1810, âgé de quatre-vingt-dix ans.

GRENSER (Henri), neveu et élève du précédent, est le premier inventeur de la clarinette basse ; il fit connaître cet instrument en 1793. Il a donné quelques renseignements dans *l'Intelligenz Blatt* de la Gazette musicale de Leipsick (an II, n° 11) sur la construction de ses flûtes et sur celles de Tromlitz ; enfin il a fait une description d'une invention relative à la flûte dans la treizième année de cette gazette (p. 775).

GRENZEBACH (Ernest), professeur de piano à Cassel, né en 1812, s'est distingué comme compositeur de *Lieder*, dont il a publié environ trente recueils. En 1839, il a fait représenter, à Cassel, un opéra comique intitulé : *une Nuit à Smyrne*, qui a été bien accueilli par le public.

GRENZER (Jean-Frédéric), né à Dresde, était hautboïste de la musique particulière du roi de Suède, en 1783. En 1779, il a fait graver chez Hummel, à Berlin, six trios pour la flûte. On connaît aussi de cet artiste un concerto pour le basson et quelques symphonies en manuscrit.

GRESEMUND (Théodore), docteur en droit, né à Spire, dans la deuxième moitié du quinzième siècle, fit imprimer, à l'âge de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

quinze ans : *Dialog. in septem artium liberalium defensionem.* Le cinquième dialogue contient une apologie de la musique. Gresemund est mort à Mayence, en 1512.

GRESNICK (Antoine-Frédéric), compositeur dramatique, né à Liége, en 1752, fut envoyé fort jeune comme pensionnaire au Collége liégeois de Rome, y fit de bonnes études musicales, et alla les terminer à Naples, sous la direction de Sala. Il paraît qu'il écrivit pour les théâtres de Naples avant 1780, car il est compté au nombre des compositeurs dramatiques dans l'*Almanach des Théâtres* de cette année; cependant on ne trouve point de traces de ses premiers travaux. On sait seulement qu'il alla à Londres une première fois avant 1784. Dans cette même année, il retourna en Italie et y composa *il Francese bizzarro*, opéra bouffe, qui fut joué à Savona. Rappelé à Londres, en 1785, il y écrivit *Demetrio*, en trois actes; *Alessandro nell'Indie*, en trois actes, et *la Donna di cattiva umore*. Le succès de ces ouvrages le fit choisir pour être directeur de la musique du prince de Galles. En 1786, il écrivit *Alceste* pour la célèbre cantatrice Mara. Après un séjour de six ans en Angleterre, il vint à Paris en 1791, ne put y trouver l'emploi de son talent, et se rendit à Lyon comme chef d'orchestre du Grand-Théâtre. Il y écrivit un grand opéra intitulé *l'Amour à Cythère*, qui fut représenté en 1793. Le succès de cet ouvrage, qui fut joué dans la même année sur six théâtres de Paris (1), le ramena dans cette ville. Il travailla d'abord pour le théâtre de la rue de Louvois, rival des théâtres Favart et Feydeau, et y donna : 1° *Le Savoir-faire*, en deux actes, 1795. 2° *Les Petits Commissionnaires*, un acte, 1795. 3° *Éponine et Sabinus*, deux actes, 1796. 4° *Les Faux Mendiants*, un acte, 1796. 5° *Le Baiser donné et rendu*, un acte, 1796; joli ouvrage dont la partition a été gravée. Au théâtre Montansier : 6° *Les Extravagances de la vieillesse*, un acte, 1796; même sujet que *le Jeune Sage et le Vieux Fou*, de Méhul. 7° *La Forêt de Sicile*, deux actes, 1797; la partition a été gravée. 8° *Le Petit Page, ou la Prison d'État*, un acte, 1797. 9° *Les Faux Monnoyeurs, ou la vengeance*, drame en trois actes, mêlé de chant, 1797. 10° *Le Tuteur original*, un acte, 1797. 11° *La Grotte des Cévennes*, en un acte, 1798. 12° *L'Heureux Procès, ou Alphonse et Léonore*, en un acte, au théâtre Feydeau, 1798. La partition a été gravée. 13° *La Tourterelle dans les bois*, en un acte, au théâtre Montansier, 1799. 14° *Rencontres sur rencontres*, en un acte, au même théâtre, 1799. 15° *Le Rêve*, en un acte, au théâtre Favart, 1799; joli ouvrage dont la partition a été gravée. 16° *Léonidas ou les Spartiates*, en un acte, à l'Opéra, en société avec Persuis. Cet ouvrage ne réussit pas. Gresnick avait écrit depuis près d'un an *la Forêt de Brahma*, en trois actes, pour l'Opéra, sur un poëme de madame Bourdic Viot; mais au moment où il espérait qu'on allait jouer cet ouvrage, il apprit que sa musique n'était reçue qu'*à correction*; cette déception et la chute de *Léonidas* lui causèrent un profond chagrin qui le conduisit au tombeau, le 16 octobre 1799, à l'âge de quarante-sept ans. Indépendamment des ouvrages cités précédemment, on a gravé de sa composition : 1° *Amusement social*, recueil d'ariettes avec accompagnement de piano, Paris. 2° *Récréations nouvelles*, ariettes, duos et romances, *idem, ibid.* 3° Dix romances et ariettes avec accompagnement de piano ou harpe et violon ou flûte, Paris, 1707. 4° Duo italien : *Questa è la bella face*, avec accompagnement de piano ou harpe et violon ou flûte, *ibid.*, 1797. 5° Symphonie concertante pour clarinette et basson, avec orchestre, exécutée aux concerts de Feydeau, Paris, Pleyel, 1797. Il y a du goût et une certaine grâce mélancolique dans la musique de Gresnick, mais elle manque de verve et d'effet scénique; de là vient qu'elle n'a point obtenu de succès populaires.

(1) Il y avait alors beaucoup de théâtres à Paris où l'on jouait l'opéra.

GRESSET (Jean-Baptiste-Louis), né à Amiens, en 1709, s'est placé, par son joli poëme de *Vert-Vert* et sa comédie du *Méchant*, au nombre des bons poëtes français. Il entra dans l'ordre des Jésuites à l'âge de seize ans, fut envoyé à Paris pour y compléter son instruction, et rentra plus tard dans le monde, où l'appelaient ses succès littéraires. Admis à l'Académie française, en 1748, il se retira dans le lieu de sa naissance quelques années après, y fonda une académie, s'en repentit bientôt, puis se fit dévot par faiblesse, et finit par désavouer ses titres à la renommée. Il mourut à Paris, le 16 juillet 1777. En 1757, il a fait imprimer un *Discours sur l'harmonie* (Paris, in-8° de quatre-vingt-neuf pages) qui a été inséré depuis lors dans toutes les éditions de ses œuvres. Gresset avait écrit d'abord ce discours en latin; il le traduisit en français pour le publier. Ce morceau, vide de faits et d'idées, n'a pu sortir que de la plume d'un

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

homme entièrement étranger à la connaissance et au sentiment de l'art. Il a cependant été traduit en allemand par Wolf, commissaire général à Wolfenbuttel, sous ce titre : *Die Harmonie, ein Rede*, Berlin, 1752, in-4°. Il en existe aussi une traduction hollandaise intitulée : *Lof der Harmony*, Amersfoort, 1770, grand in-8°.

GRÉTRY (André-Ernest-Modeste), né à Liége, le 11 février 1741, reçut le jour d'un musicien pauvre, qui était violoniste à la Collégiale de Saint-Denis. Une constitution faible, que divers accidents graves ébranlèrent encore, semblait le rendre peu propre au travail, et ne lui promettre qu'une existence courte et valétudinaire ; cependant il vécut longtemps, fut rarement malade, et produisit un grand nombre d'ouvrages.

Dans son enfance, on ne connaissait guère d'autre éducation musicale que celle qu'on recevait dans les maîtrises de cathédrales ; aussi fut-il placé à la Collégiale comme enfant de chœur, à l'âge de six ans. Cette condition était fort pénible autrefois, parce que les maîtres de musique, imbus des préjugés d'une éducation despotique, croyaient ne pouvoir user de trop de sévérité envers leurs élèves ; dans la maîtrise de Liége, l'existence d'un enfant de chœur était un supplice continuel.

Une dureté excessive et déraisonnable de la part des maîtres n'est pas propre à hâter les progrès des élèves ; il ne faut donc pas s'étonner si ceux de Grétry furent lents. On le crut incapable d'apprendre la musique, et son père fut obligé de le retirer de la maîtrise pour le confier aux soins d'un professeur habile, nommé Leclerc, qui fut depuis maître de musique à la cathédrale de Strasbourg. Celui-ci, aussi doux que le premier était brutal, rendit bientôt Grétry bon lecteur. Mais l'arrivée à Liége d'une troupe de chanteurs italiens, qui jouait les opéras de Pergolèse et de Buranello, fut l'événement qui contribua surtout à développer en lui l'instinct de la musique ; c'est en assistant aux représentations de ces ouvrages qu'il prit un goût passionné pour l'art dans lequel il s'est ensuite rendu célèbre.

Comme tous ceux que la nature a destinés à être compositeurs, Grétry commença à écrire presque dès l'enfance, et sans avoir appris les premiers éléments de la composition. Ses premiers ouvrages furent un motet à quatre voix, et une espèce de fugue instrumentale qu'il fit en suivant pas à pas une autre fugue dont il retourna le sujet. Ces premières productions parurent des merveilles aux amis de sa famille ; mais le fruit le plus avantageux qu'il en retira fut qu'on sentit la nécessité de lui donner un maître d'harmonie. Renekin, organiste de la Collégiale, lui en enseigna les principes, et peu de temps après le maître de chapelle de Saint-Paul, Moreau, commença à lui donner des leçons de contrepoint. Mais déjà il était trop tard pour qu'il pût donner à ses études l'attention nécessaire ; la fermentation de son imagination y mettait un obstacle invincible. « Je n'eus pas assez de patience « pour m'en tenir à mes leçons de composi« tion, dit-il ; j'avais mille idées de musique « dans la tête, et le besoin d'en faire usage « était trop vif pour que je pusse y résister. Je « fis six symphonies ; elles furent exécutées « dans notre ville avec succès. » (*Essais sur la musique*, t. Ier, p. 55.) Cette histoire est celle de tous les musiciens qui ont entrepris l'étude de leur art dans l'âge des passions, et lorsque le besoin de produire se fait déjà sentir ; elle explique les causes de l'ignorance où Grétry est resté toute sa vie des procédés de l'art d'écrire la musique, et de son peu d'aptitude à s'en instruire.

Un chanoine de la cathédrale de Liége avait suggéré au jeune compositeur la pensée d'aller à Rome. Le désir d'étudier n'était pas le motif le plus puissant pour l'engager à faire ce voyage. L'attrait d'un pays nouveau, le besoin de mouvement et d'agitation qu'on éprouve à dix-huit ans, et la persuasion qu'on est appelé à de hautes destinées, occupent surtout à cet âge. Quoi qu'il en soit, il fallait, pour entreprendre ce voyage, obtenir des secours du chapitre de Liége, car les parents de Grétry n'étaient pas riches. Une messe qu'il fit exécuter décida les chanoines à lui accorder ce qu'il désirait, et il partit, en 1759, pour la capitale du monde chrétien. Arrivé à Rome, il y fit choix de Casali pour maître de contrepoint, et étudia pendant quatre ou cinq ans sous la direction de ce professeur distingué, dont il ne paraît pas avoir apprécié le mérite. Sa manière d'écrire l'harmonie dans ses opéras, et son embarras visible lorsqu'il parle de cette science dans ses *Essais sur la musique*, prouvent que son temps fut assez mal employé. Ce n'était pas à être harmoniste qu'il était destiné : son génie le portait surtout à la musique dramatique et à l'expression des paroles.

Il avait composé quelques scènes italiennes et des symphonies qui furent entendues avec plaisir, et qui lui procurèrent un engagement

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

pour le petit théâtre d'Aliberti, à Rome. L'intermède qu'il écrivit était intitulé *le Vendemmiatrice :* il fut bien accueilli par le public romain. Ce premier essai était de bon augure, et présageait au jeune musicien les succès qu'il a obtenus depuis. Ce fut peu de temps après que le hasard lui fit connaître le genre qu'il était appelé à traiter. Un secrétaire de la légation française lui avait prêté la partition de *Rose et Colas*. Charmé par la musique naturelle et gracieuse de Monsigny, et par le genre de l'ouvrage, Grétry sentit tout à coup sa véritable vocation : il s'éprit de passion pour l'opéra comique français. Paris pouvait seul lui offrir les moyens d'utiliser le talent qu'il tenait de la nature; il le comprit et partit de Rome avec d'heureux pressentiments.

Grétry quitta l'Italie au mois de janvier 1767, après y avoir passé neuf ans, et se dirigea vers Genève. Il s'y arrêta dans l'intention de voir Voltaire et d'en obtenir un poëme d'opéra comique. Quoique bien accueilli par ce grand homme, il n'en eut qu'une promesse vague pour un temps éloigné. Il y avait alors à Genève un Opéra-Comique français; Grétry voulut y essayer son talent pour ce genre, et refit la musique d'*Isabelle et Gertrude*. L'ouvrage fut joué avec succès et eut six représentations, ce qui est beaucoup pour une petite ville comme était alors Genève. La nécessité de pourvoir à son existence l'obligeait à donner des leçons; les femmes les plus distinguées de la ville voulurent l'avoir pour maître, en sorte qu'il jouissait d'une certaine aisance. Mais près d'une année s'était écoulée sans aucun résultat pour sa réputation; il avait vingt-huit ans et n'était pas connu. Voltaire lui conseilla d'aller directement au but et de se rendre à Paris, seul endroit, disait-il, où l'on peut aller promptement à l'immortalité. Grétry suivit ce conseil et arriva bientôt dans la grande ville, plein d'espérance et d'illusions qui ne tardèrent pas à se dissiper.

Ce qu'il y a de plus difficile pour un musicien qui veut travailler pour le théâtre, et qui n'est pas connu, c'est d'inspirer assez de confiance à quelque poëte pour qu'il consente à hasarder le sort d'une pièce entre ses mains. Près de deux années furent perdues par Grétry en sollicitations infructueuses. Enfin Du Rozoy, dont le nom était aussi ignoré que le sien, écrivit pour lui *les Mariages Samnites*, ouvrage en trois actes, destiné à la Comédie Italienne, mais qu'on trouva d'un genre trop noble pour ce spectacle, et qu'on fut obligé d'arranger pour l'Opéra. Après bien des délais, le jour de la première répétition fut fixé. « C'est ici, « dit le compositeur, qu'il faudrait une plume « exercée pour décrire ce que j'entrevis de « fâcheux sur la mine des musiciens rassem- « blés; un froid glacial régnait partout : si je « voulais, pendant l'exécution, ranimer de ma « voix ou de mes gestes cette masse indolente, « j'entendais rire à mes côtés, et l'on ne m'é- « coutait pas. » *Ce fut encore pis le soir où* la cour s'était rassemblée chez le prince de Conti pour entendre l'ouvrage avec l'orchestre : tout alla au plus mal, et chacun sortit persuadé que Grétry n'était point appelé à faire de la musique dramatique. Heureusement le comte de Creutz, envoyé de Suède, ne partagea pas l'opinion *générale* : il prit sous sa protection l'auteur des *Mariages Samnites*, et obtint de Marmontel qu'il lui confiât la petite comédie du *Huron*. La pièce, représentée le 20 août 1768, alla aux nues. La mélodie des airs du *Huron* est agréable et facile, et déjà l'on y remarque le talent naturel de l'auteur pour l'expression des paroles; mais le peu d'élégance des formes musicales y est d'autant plus frappant que ce musicien arrivait d'Italie, où il avait passé près de dix ans, à l'époque où Piccinni, Jomelli, Majo et Galuppi produisaient des modèles de perfection en ce genre. On ne vit peut-être pas alors tout ce que Grétry pourrait faire par la suite; mais on put juger de ce qui lui manquerait toujours.

Quelques mois après *le Huron*, parut *Lucile*, où l'on trouve un quatuor (*Où peut-on être mieux qu'au sein de sa famille?*) que tout le monde connaît, et qui est le seul morceau qu'on ait retenu. Mais *le Tableau parlant*, qui fut donné presque dans le même temps (1769), plaça dès ce moment Grétry au rang des meilleurs compositeurs français : cet ouvrage charmant a survécu aux diverses révolutions que la musique a éprouvées. Malgré les conditions désavantageuses de la comédie lyrique, où les airs se succèdent rapidement, et dans laquelle la même scène en contient plusieurs, malgré l'instrumentation faible et les formes vieillies de cette pièce, on l'écoute encore avec plaisir, parce que les mélodies en sont charmantes, naturelles, expressives. Rien de plus gracieux que le *cantabile* du duo de Colombine et de Pierrot : ce morceau serait un chef-d'œuvre, si la modulation en était plus variée, et si Grétry n'avait maladroitement parcouru deux fois la même série de tons, au lieu de transporter la réponse du thème principal à la dominante.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Trois opéras, *Sylvain*, *les Deux Avares*, et *l'Amitié à l'épreuve*, furent composés par Grétry dans l'année 1770. On a beaucoup vanté le premier, dans sa nouveauté ; le duo, *Dans le sein d'un père*, a eu surtout grand nombre d'admirateurs ; néanmoins cet ouvrage m'a toujours paru languissant, et l'un des moins remarquables de l'auteur. Le duo même, quoiqu'on y trouve une belle phrase, manque de plan et n'est pas écrit dans les limites naturelles des voix. Le *Sylvain* est une des compositions de Grétry qui ont le plus vieilli ; il a disparu du théâtre depuis longtemps, et tout porte à croire qu'il n'y sera plus entendu. On ne joue plus *les Deux Avares*, parce que le genre de la pièce n'est plus à la mode ; mais on y trouve un duo du meilleur comique ; c'est celui, *Prendre ainsi cet or, ces bijoux*, un chœur de janissaires excellent (*Ah ! qu'il est bon, qu'il est divin !*), et plusieurs autres morceaux agréables. *L'Amitié à l'épreuve* n'a point réussi ; néanmoins la musique en est fort bonne : c'est un des ouvrages les mieux écrits de l'auteur.

Le succès de *Zémire et Azor*, qu'on joua dans l'automne de 1771, fut éclatant ; l'imagination de Grétry s'y montra dans toute sa fraîcheur ; jamais il n'avait été plus riche de chants heureux que dans cet opéra. Rien de plus piquant que l'air, *Les esprits dont on nous fait peur ;* rien de plus suave que le rondo, *Du moment qu'on aime, etc.* Malgré les transformations de certaines parties de la musique, de pareilles inspirations ne peuvent cesser d'être belles ni d'intéresser les artistes sans préjugés. Il y a aussi une multitude de phrases charmantes dans *l'Ami de la maison :* c'est un tour de force que d'avoir pu intéresser par la musique dans une comédie aussi froide, aussi languissante. En voulant répéter cette espèce de défi dans *le Magnifique*, Grétry fut moins heureux. On a donné souvent des éloges à la *scène de la rose ;* ce qui n'empêche pas cette scène d'être longue et ennuyeuse. Il n'en est pas de même de *la Rosière de Salency*, qui fut jouée en 1774 ; là, tout est frais, élégant, dramatique. On connaît l'air, *Ma barque légère ;* l'ouvrage fourmille de jolis traits qui ne le cèdent pas à celui-là. *La Fausse Magie* est une des mauvaises pièces que Marmontel a écrites pour Grétry. Il s'en attribuait tout le succès, et ne s'apercevait pas qu'elles ne devaient leur existence qu'à la musique. C'est l'esprit du musicien qui a soutenu *la Fausse Magie* et non celui du poète. Que de fois on est retourné entendre le duo : *Quoi ! c'est vous qu'elle préfère !* Sans ce duo et quelques jolis chants, personne n'aurait eu le courage d'entendre la pièce.

Grétry n'était pas né pour la tragédie lyrique. Il ne manquait cependant pas de force d'expression ; mais il ne pouvait soutenir un ton élevé pendant trois ou cinq actes. *Céphale et Procris*, qu'il donna au mois de mai 1775, *Andromaque*, jouée en 1780, *Aspasie*, et *Denys le Tyran*, tous représentés sans succès à l'Opéra, en sont la preuve. Le duo *Donne-la-moi dans nos adieux* (de Céphale) est cependant célèbre ; on y trouve plusieurs belles phrases, mais le morceau est mal disposé pour les voix et généralement mal écrit. D'ailleurs, ce n'est point assez d'un duo dans un opéra en trois actes.

La renommée de Grétry s'augmentait à chaque production de sa plume ; *le Jugement de Midas* (1778), *l'Amant jaloux* (même année), *les Événements imprévus* (1779), *Aucassin et Nicolette* (même année), *l'Épreuve villageoise* (1784), et surtout *Richard Cœur de Lion* (1785), mirent le comble à sa gloire, et, dès lors, il n'eut plus de rivaux en France, pour l'opéra comique. Ces ouvrages sont si connus, qu'il est inutile de s'étendre sur leur mérite. Quant aux défauts que les musiciens peuvent y trouver, ils prennent en partie leur source dans le goût français de l'époque où leur auteur écrivait, et dans les moyens d'exécution dont il pouvait disposer. *La Caravane du Caire*, *Panurge* et *Anacréon chez Polycrate*, introduisirent à l'Opéra le genre de demi-caractère, et même le genre bouffe, car *Panurge* n'est qu'un opéra bouffon. Grétry était plus apte à traiter ces deux styles que celui de la tragédie ; aussi réussit-il complétement. Peu d'ouvrages ont été joués aussi souvent que ceux qui viennent d'être nommés ; *la Caravane* a été longtemps la ressource des administrateurs de l'Opéra.

Au milieu des succès dont l'auteur de tant de productions voyait couronner ses travaux, un nouveau genre de musique, créé par Méhul et par Cherubini, s'était introduit sur la scène de l'Opéra-Comique. Cette musique, plus forte d'harmonie, plus riche d'instrumentation, et beaucoup plus énergique que celle de Grétry, devint tout à coup à la mode au commencement de la révolution, et fit oublier pendant plusieurs années *le Tableau parlant*, *l'Amant jaloux* et *la Fausse Magie*. Il n'y a point d'auteur qui se résigne de bonne grâce à l'oubli du public : Grétry fut très-sensible à cette sorte de disgrâce, à laquelle il n'était pas préparé.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Il n'aimait pas la musique nouvelle, mais il regrettait que des études plus fortes ne l'eussent point mis en état de lutter avec ses nouveaux adversaires : toutefois, comme on ne se rend jamais justice sur ce qui touche l'amour-propre, il ne se considéra pas comme vaincu, et il voulut rentrer dans la carrière en imitant, autant qu'il le pouvait, un genre qu'il dédaignait au fond de l'âme. C'est à ses efforts pour y parvenir qu'on dut *Pierre le Grand*, *Lisbeth*, *Guillaume Tell* et *Élisca*. Quoiqu'on retrouve dans ces ouvrages des traces de son ancienne manière, on aperçoit facilement le tourment qu'il se donne pour être autre que la nature ne l'avait fait. Les mélodies de ces productions n'ont plus l'abandon, le naturel ni la verve qui distinguaient les œuvres de la jeunesse de Grétry ; en un mot, il n'est plus qu'imitateur timide au lieu d'inventeur qu'il était.

La musique de Grétry était presque abandonnée, lorsque le célèbre acteur Elleviou entreprit de la remettre à la mode, et de la substituer aux grandes conceptions harmoniques alors en vogue, qui n'étaient pas de nature à faire briller ses facultés personnelles. Le talent dont il fit preuve dans *Richard*, dans *l'Ami de la maison*, dans *le Tableau parlant* et dans *Zémire et Azor* fut tel, que l'on ne voulut plus voir que ces ouvrages, qui étaient neufs pour une partie du public. Depuis lors, les œuvres de Grétry n'ont cessé de plaire au public français jusqu'à la nouvelle révolution qui, dans ces derniers temps, s'est opérée dans la musique dramatique. Les effets de celle-ci ont été d'accoutumer les spectateurs à de riches effets d'harmonie et d'instrumentation, et conséquemment de les rendre plus exigeants sous ces rapports. Rien ne pouvait nuire davantage à la musique de Grétry ; car ces parties de l'art musical sont précisément le côté faible de ses ouvrages. Le dédain qu'on affecte aujourd'hui pour les productions d'un homme de génie qui s'est illustré par de belles mélodies et par l'expression des paroles n'en est pas moins injuste. Au reste, Grétry attachait si peu d'importance à l'instrumentation de ses ouvrages, qu'il en chargeait ordinairement quelqu'un de ses amis. L'orchestre de ses vingt derniers opéras a été écrit par Panseron, père de l'auteur d'un grand nombre d'ouvrages pour l'enseignement du solfége, du chant et de l'harmonie. (*Voyez* Panseron.)

Matroco, *Colinette à la Cour*, *l'Embarras des richesses*, *le Comte d'Albert* et sa suite, *le Rival confident*, *les Méprises par ressemblance*, *le Prisonnier anglais*, *Amphitryon*, et plusieurs autres opéras n'ont pas été mentionnés dans leur ordre chronologique, parce que, si l'on y retrouve quelquefois le musicien spirituel, si même ces partitions contiennent quelques airs remarquables, ils n'ont cependant rien ajouté à la réputation de leur auteur.

On a vu que la musique de Grétry brille surtout par le chant et par l'expression des paroles ; malheureusement toute qualité exagérée peut devenir un défaut : c'est ce qui a lieu dans les productions de ce musicien original. En s'occupant trop des détails, il négligeait l'effet des masses ; de là vient que sa musique, bonne pour les Français, n'a pas réussi chez les étrangers. Les observations minutieuses qu'il a faites sur ses propres ouvrages, dans ses *Essais sur la musique*, prouvent qu'il était bien moins préoccupé des formes musicales que du soin de rendre avec justesse un mot qui lui paraissait important. On en peut juger par ce qu'il dit d'un air de *l'Amant jaloux*. « L'endroit qui me paraît le « mieux saisi dans l'air suivant, *Plus de sœur*, « *plus de frère*, est la suspension après ces « vers :

« Mais si quelque confidente,
« Malicieuse, impertinente,
« Cherchait à tromper mon attente...

« Les deux notes suivantes que fait l'or- « chestre en montant par semi-tons, expri- « ment la mine que fait *Lopez* ; j'aurais pu « lui faire chanter ces deux notes sur une « exclamation, *Oh !* mais le silence est plus « éloquent. » Méhul disait avec justesse, en parlant de ces détails, que c'est de l'esprit, mais que ce n'est pas de la musique. On a dit spirituellement de Grétry : *C'est un homme qui fait les portraits ressemblants, mais qui ne sait pas peindre*. Ce qui a pu contribuer à empêcher ce compositeur de suivre les progrès de l'art dans l'effet musical, c'est le dédain qu'il avait pour toute autre musique que la sienne ; dédain qu'il ne prenait même pas la peine de dissimuler. Un de ses amis entrait un jour chez lui en fredonnant un motif : « Qu'est-ce « que cela ? demanda-t-il. — C'est, lui répondit « son ami, un rondo de cet opéra que nous « avons vu l'autre jour dans votre loge. — « Ah ! oui, je m'en souviens ; *ce jour où nous « sommes arrivés trop tôt à Richard !* » Il s'agissait d'un des meilleurs ouvrages du répertoire de l'Opéra-Comique. L'excès de son amour-propre et ses opinions sur ses œuvres des autres musiciens prenaient leur source

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

dans sa manière absolue de concevoir la musique dramatique. Le savoir profond dans l'art d'écrire, la pureté de style, la qualité des idées mélodiques, abstraction faite de l'expression dramatique, enfin le coloris musical, n'étaient rien pour lui. On dissertait un soir, au foyer de l'Opéra-Comique, sur les instruments qui produisent le plus d'effet et, en général, sur les moyens d'exciter de fortes émotions par la musique de théâtre. Plusieurs compositeurs distingués assistaient à cette discussion ; chacun proposait ses vues et disait son mot ; les opinions étaient partagées. « Messieurs, dit « l'auteur de *l'Amant jaloux*, je connais « quelque chose qui fait plus d'effet que tout « cela. — Quoi donc? — La vérité. » Ce mot peint Grétry d'un seul trait ; il est rempli de justesse ; mais celui qui le disait ne voyait pas que la vérité dans les arts est susceptible d'une multitude de nuances, et que pour être vrai il faut être coloriste autant que dessinateur, il n'était donc pas inutile de chercher à augmenter l'effet des couleurs musicales.

On connaît quelques mots de Grétry qui indiquent de la finesse dans l'esprit ; il aimait à en dire, mais ses saillies manquaient quelquefois de justesse. Par exemple, interrogé par Napoléon sur la différence qu'il trouvait entre Mozart et Cimarosa, il répondit : « Cimarosa « met la statue sur le théâtre, et le piédestal « dans l'orchestre ; au lieu que Mozart met la « statue dans l'orchestre et le piédestal sur le « théâtre. » On ne sait ce que cela veut dire. Il faut que la statue et le piédestal ne soient point séparés. Grétry, qui n'était pas assez musicien pour concevoir la mélodie et les parties d'accompagnement d'un seul jet, séparait toujours deux choses qui ne doivent en faire qu'une. Nul doute qu'il n'ait voulu dire que l'instrumentation de Mozart l'emporte sur ses chants et sur l'expression dramatique : mais il se trompait. Il ne comprenait pas cette musique, trop forte pour lui, et n'était pas plus avancé, à cet égard, que le public de son temps. Malgré ses prétentions à l'esprit, sa conversation était plus fatigante qu'agréable, parce qu'elle n'avait et ne pouvait avoir que lui ou ses ouvrages pour objet. Il y revenait sans cesse, et l'habitude qu'il avait de vivre entouré d'amateurs passionnés de sa musique, qui ne l'entretenaient que de choses dont son amour-propre était flatté, lui rendait tout autre entretien insupportable. Bien qu'il attachât beaucoup d'importance à sa qualité d'écrivain, son ignorance en ce qui concerne l'histoire, la littérature et le mécanisme du style, était complète. En 1789, il publia à Paris un volume in-8°, sous le titre de *Mémoires* ou *Essais sur la musique*. Ce volume contenait l'histoire de sa vie et celle des ouvrages qu'il avait fait représenter jusqu'alors. En 1797 (an v) il obtint du gouvernement français la réimpression gratuite à l'imprimerie nationale de cet ouvrage, auquel il joignit deux nouveaux volumes. On a dit avec justesse que Grétry aurait dû appeler son livre *Essais sur ma musique ;* il n'y parle, en effet, que de ses opéras. Quoi qu'il en soit, Grétry n'a point écrit les trois volumes qui portent son nom ; il n'en a jeté que les idées informes sur le papier : ce fut un de ses amis, nommé *Legrand*, ancien professeur au collége du Plessis, qui leur donna la forme qu'ils ont aujourd'hui. Le premier volume, qui contient la partie historique de la vie et des ouvrages de Grétry, est le plus intéressant. Les autres ne renferment que de longues et faibles dissertations sur une métaphysique de l'art dont les musiciens ne sauraient rien tirer d'utile. Mees, ancien professeur de musique à Bruxelles, a donné une nouvelle édition des mémoires de Grétry, avec des notes, Bruxelles, 1829, trois vol. in-18. En 1802 (an x), Grétry a publié une *Méthode simple pour apprendre à préluder, en peu de temps, avec toutes les ressources de l'harmonie*, Paris, de l'imprimerie de la république, in-8° de quatre-vingt-quinze pages. Ce livre est celui d'un écolier, et démontre la profonde ignorance de l'auteur sur la matière qu'il voulait traiter. Il lui prit aussi fantaisie d'écrire, vers le même temps, un livre qu'il publia sous le titre de *la Vérité, ou ce que nous fûmes, ce que nous sommes, ce que nous devrions être* (Paris, 1802, trois vol. in-8°). Il avait cru s'y montrer profondément versé dans les sciences politiques ; mais on a dit avec justesse qu'il y a justifié le proverbe : *Ne sutor ultra crepidam*. Ayant renoncé à la musique dans ses dernières années, il ne s'en occupait plus que d'une manière spéculative, et avait consigné ses réflexions sur cet art ainsi que sur beaucoup d'autres objets dans un ouvrage auquel il donnait le titre de *Réflexions d'un solitaire*. Deux ans avant sa mort, il en avait annoncé la publication prochaine à un de ses amis, et assurait qu'il travaillait au sixième volume ! Soit qu'on n'ait point retrouvé son manuscrit, soit que, soigneux de sa gloire, ses amis l'aient condamné à l'oubli, ce livre n'a point paru.

Des honneurs de tout genre ont été accordés à Grétry, même pendant sa vie. Dès l'année 1785, la ville de Paris avait donné son nom à l'une

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

des rues qui avoisinent le Théâtre Italien, et ce nom lui est resté. Son buste fut placé vers le même temps au grand foyer de l'Opéra. Le comte de Livry lui fit ériger, vers 1809, une statue en marbre qui a été placée sous le vestibule du théâtre de l'Opéra-Comique. Son portrait fut gravé, en 1776, et copié plusieurs fois. Plus tard, Isabey dessina de nouveau un portrait fort ressemblant de ce compositeur célèbre, qui fut gravé par Simon; enfin, un autre portrait fut lithographié par M. Maurin, en 1829, d'après celui qui avait été peint par Robert Lefèvre pour la salle d'assemblée de l'Opéra-Comique, et fut publié par la deuxième livraison de la *Galerie des musiciens* avec une notice par l'auteur de ce dictionnaire. A l'âge de vingt-six ans, Grétry fut admis dans l'Académie des philharmoniques de Bologne. Lors de la formation de l'Institut, en 1796, on le choisit pour remplir une des trois places de compositeurs dans la section de musique de la classe des beaux-arts. Plus tard, il fut nommé correspondant de la société d'Émulation de Liége, membre de l'Académie de musique de Stockholm, et de plusieurs autres sociétés savantes. Le prince évêque de Liége lui avait donné le titre de conseiller intime, en 1784; une place de censeur royal pour la musique lui fut accordée vers le même temps, et à plusieurs époques il fut membre du jury de l'Opéra. Ayant été nommé, en 1795, inspecteur de l'enseignement au Conservatoire de musique, il en remplit d'abord les fonctions; mais au bout de quelques mois, le besoin de recouvrer sa liberté lui fit demander sa démission. Napoléon lui accorda la décoration de la Légion d'honneur à la création de cet ordre.

Recherché par quelques hommes puissants de l'ancienne cour, il en fut comblé de bienfaits. En 1789, il lui avait été accordé une pension de mille francs sur la caisse de l'Opéra; le roi lui en donna une autre de mille écus, vers le même temps, et la Comédie Italienne le mit au nombre de ses pensionnaires, en 1786. A ces revenus assez considérables se joignait le produit de diverses sommes qu'il avait placées sur l'État : la révolution de 1789 renversa l'édifice de sa fortune. Le succès éclatant de ses ouvrages, à l'époque où ils furent remis en scène, par Elleviou, et le produit considérable qu'il en retirait, joint à une pension de quatre mille francs qui lui avait été accordée par Napoléon, lui rendit l'aisance qu'il avait perdue, et il en jouit jusqu'à la fin de ses jours.

Grétry avait été marié et avait eu plusieurs enfants; l'une de ses filles, qui s'est fait connaître par la musique de deux petits opéras, annonçait d'heureuses dispositions; mais elle mourut jeune (*voyez* l'article suivant), et son père eut le malheur de survivre à toute sa famille.

L'acquisition de l'Ermitage de J.-J. Rousseau, à Montmorency, que Grétry avait faite, le détermina à se retirer à la campagne, et à y passer la plus grande partie de ses dernières années. Il s'y plaisait et y retrouvait une gaieté qui l'abandonnait aussitôt qu'il se retrouvait à Paris. Un événement funeste lui fit quitter brusquement ce séjour. Un de ses voisins, meunier de profession et au-dessus de son état par son éducation, fut assassiné dans son moulin, le 30 août 1811. Dès ce moment, Grétry ne fut plus tranquille chez lui. De retour à Paris, il eut recours aux ressources de la médecine pour rétablir sa santé, fort affaiblie depuis quelque temps, mais elles n'eurent d'autre résultat que de prolonger ses souffrances. Ne se dissimulant pas que sa fin approchait, il voulut qu'au moins elle fût douce, et demanda qu'on le ramenât à l'Ermitage; ses forces s'affaiblirent insensiblement, et, le 24 septembre 1813, il cessa de vivre. Les poëtes et les compositeurs, les professeurs du Conservatoire de musique, et les acteurs des principaux théâtres de Paris se joignirent aux membres de l'Institut pour honorer ses funérailles; elles furent dignes de la renommée d'un tel artiste. Le 6 octobre, sa messe de *Requiem* fut exécutée à grand orchestre à l'église Saint-Roch. Le convoi parcourut une partie des rues de Paris, et s'arrêta devant les deux théâtres lyriques principaux avant de se rendre au cimetière de l'Est. Plusieurs discours furent prononcés sur sa tombe; son éloge, par Méhul, ne fut pas le moins remarquable de tous ces morceaux. Le soir même, on exécuta à l'Opéra-Comique une sorte d'Apothéose qui excita une vive émotion parmi les spectateurs. Pendant plusieurs jours, on ne joua à l'Opéra et à l'Opéra-Comique que des ouvrages composés par Grétry; enfin, rien ne manqua aux honneurs qui lui furent accordés. Déjà, dès le mois de février 1809, la Société académique des *Enfants d'Apollon* avait rendu hommage aux talents remarquables de ce compositeur, en le nommant l'un de ses membres. Au mois de mars suivant, un concert composé seulement de morceaux de Grétry fut exécuté par les membres de cette société savante, et des discours, qui avaient pour objet son éloge, furent prononcés par Guichard et par Bouilly. Les

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

détails de cette séance ont été réimprimés dans une brochure de vingt pages in-4°, sous le titre de : *Hommage rendu à Grétry*. Joachim Le Breton, secrétaire de la classe des beaux-arts de l'Institut royal de France, lut, dans la séance publique du 1er octobre 1814, une *Notice sur la vie et les ouvrages d'André-Ernest Grétry*, qui a été imprimée dans la même année par Firmin Didot (Paris, 1814, in-4° de trente-quatre pages). M. de Gerlache, premier président de la cour de cassation à Bruxelles, a publié une notice intitulée : *Essai sur Grétry, lu à la séance publique de la Société d'émulation de Liége, le 25 avril* 1821, Liége, 1821, in-8°. Une deuxième édition de cet essai a paru à Bruxelles, chez Hayez, en 1843, gr. in-8° de quarante-quatre pages, et l'auteur l'a reproduit dans son *Histoire de Liége, depuis César jusqu'à Maximilien de Bavière*, Bruxelles, Hayez, 1843, un volume in-8°. Diverses autres notices ont été données dans la *Biographie universelle* de MM. Michaud, dans la *Biographie des contemporains*, publiée par MM. Arnaud, de Jouy, etc., dans la *Biographie universelle et portative des contemporains*, de Raab, et dans plusieurs autres ouvrages du même genre ; l'auteur de ce dictionnaire en a donné une, accompagnée du portrait de Grétry et d'un *fac-simile* de sa notation, dans la deuxième livraison de sa *Galerie des musiciens célèbres*, Paris, 1828, gr. in-fol. André-Joseph Grétry, neveu du célèbre compositeur, a publié : *Grétry en famille, ou anecdotes littéraires et musicales relatives à ce célèbre compositeur* (Paris, 1815, in-12). Le comte de Livry avait fait paraître auparavant un *Recueil de lettres écrites à Grétry ou à son sujet*, Paris, Ogier, sans date (1809), in-8° de cent cinquante-sept pages. Le gouvernement de la Belgique ayant fait faire la statue de Grétry par M. Guillaume Geefs, sculpteur à Bruxelles, on en fit l'inauguration à Liége, sur la place de l'Université, en 1842. A cette occasion, les écrits dont voici les titres furent publiés : 1° *Grétry*, par M. Félix Van Hulst, Liége, 1842, in-8°, avec portrait. 2° *A toutes les gloires de l'ancien pays de Liége : inauguration de la statue de Grétry, 18 juillet* 1842, par M. Polain, professeur de l'Université, membre de l'Académie royale de Belgique, *ibid.*, in-8°. 3° *La statue de Grétry*, poëme, par M. Étienne Henaux, *ibid.*, 1842, in-8°. M. Flamant (*voyez* ce nom), époux de la nièce de Grétry, dans le dessein d'honorer la mémoire de son illustre parent, avait offert son cœur aux magistrats de la ville de Liége ; un procès fameux fut la suite de cette offre. M. Flamant, dans un volume qui a pour titre : *Cause célèbre relative au procès du cœur de Grétry* (Paris, 1825, in-8°), ainsi que dans plusieurs mémoires et brochures, a rendu compte des circonstances de ce procès ; il a donné aussi l'*Itinéraire historique, biographique et topographique de la vallée d'Enghien à Montmorency, précédé des mémoires de l'auteur et de l'histoire complète du procès relatif au cœur de Grétry* (Paris, 1826, in-8°). Enfin, M. Frémolle, de Bruxelles, a fait imprimer une brochure sous ce titre : *Hommage aux mânes de Grétry au moment de la restitution du cœur de ce grand homme à sa patrie* (Bruxelles, 1828), opuscule qui contient des *Réflexions historiques* sur le compositeur.

Voici la liste des ouvrages de Grétry : Pour l'église : 1° *Messe solennelle* à quatre voix, à Liége, en 1759. 2° *Confiteor* à quatre voix et orchestre, à Rome, en 1762. La Bibliothèque du Conservatoire de musique de Paris possède le manuscrit autographe de cet ouvrage. 3° Six motets à deux et trois voix, à Rome, 1765 et années suivantes. 4° *De profundis* (*voyez* les *Essais sur la musique*, t. Ier, p. 78 et 79). 4° *bis* Messe de *Requiem*. Musique instrumentale : 5° Six symphonies pour orchestre, à Liége, en 1758. 6° Deux quatuors pour clavecin, flûte, violon et basse, gravés à Paris, 1768, et ensuite à Offenbach, comme œuvre 1er. 7° Six sonates pour le clavecin, Paris, 1768. 8° Six quatuors pour deux violons, viole et basse, œuvre 3e, Paris, 1769. Les thèmes de ces œuvres de musique instrumentale se trouvent dans le neuvième supplément du catalogue de Breitkopf, Leipsick, 1774. Opéras : 9° *Le Vendemiatrice*, intermède, au théâtre d'Alliberti, à Rome, en 1765. 10° *Isabelle et Gertrude*, à Genève, 1767. A Paris, à la Comédie-Italienne. 11° *Le Huron*, en deux actes, 1768. 12° *Lucile*, en un acte, 1769. *Le Tableau parlant*, 1769. 14° *Silvain*, en un acte, 1770. 15° *Les Deux Avares*, 1770. 16° *L'Amitié à l'épreuve*, en deux actes, 1771, réduit en un acte, 1776, et remis en trois actes, en 1786. 17° *Zémire et Azor*, en trois actes, 1771. 18° *L'Ami de la maison*, en trois actes, 1772. 19° *Le Magnifique*, en trois actes, 1773. 20° *La Rosière de Salency*, en quatre actes, puis en trois, 1774. 21° *La Fausse Magie*, en deux actes, 1775. 22° *Les Mariages samnites*, en trois actes, 1776, repris en 1782, avec des changements. 23° *Matroco*, en quatre actes, 1778. 24° *Le Jugement de Midas*, en trois actes, 1778. 25° *Les Événements impré-*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

vus, en trois actes, 1779. 20° *Aucassin et Nicolette*, en trois actes, 1780. 29° *Thalie au Nouveau-Théâtre*, prologue pour l'ouverture du théâtre Favart, en 1783. 28° *Théodore et Paulin*, en trois actes, représenté sans succès, le 18 mars 1785; remis au théâtre avec beaucoup d'effet, le 24 juin de la même année, sous le titre de *l'Épreuve villageoise*, en deux actes. 29° *Richard Cœur de Lion*, en trois actes, 1784. 30° *Les Méprises par ressemblance*, en trois actes, 1786. 31° *Le Comte d'Albert*, en deux actes, 1787. 32° *La Suite du comte d'Albert*, en un acte, 1787. 33° *Le Prisonnier anglais*, en trois actes, 1787, remis au théâtre, en 1793, avec des changements, sous le titre de *Clarice et Belton*. 34° *Le Rival confident*, en deux actes, 1788, sans succès. 35° *Raoul Barbe-Bleue*, en trois actes, 1789. 36° *Pierre le Grand*, en trois actes, 1790. 37° *Guillaume Tell*, en trois actes, 1791. 38° *Basile, ou à Trompeur trompeur et demi*, en un acte, 1792. 39° *Les Deux couvents*, en deux actes, 1792. 40° *Joseph Barra*, en un acte, 1794. 41° *Callias*, ou *Amour et Patrie*, 1794. 42° *Lisbeth*, en trois actes, 1797. 43° *Élisca*, en un acte, 1799, au théâtre Feydeau. 44° *Le Barbier de village*, en un acte, 1797. A l'Opéra : 45° *Céphale et Procris*, en trois actes, 1775. 46° *Les Trois Âges de l'opéra*, prologue dramatique, en 1778. 47° *Andromaque*, en trois actes, 1780. 48° *Émilie*, en un acte, 1781. 49° *La Double Épreuve*, ou *Colinette à la cour*, en trois actes, 1782. 50° *L'Embarras des richesses*, en trois actes 1782. 51° *La Caravane du Caire*, en trois actes, 1783. 52° *Panurge dans l'île des Lanternes*, en trois actes, 1785. 53° *Amphitryon*, en trois actes, 1788. 54° *Aspasie*, en trois actes, 1789. 55° *Denis le Tyran, maître d'école à Corinthe*, en trois actes, 1794. 56° *Anacréon chez Polycrate*, en trois actes, 1797. 57° *Le Casque et les colombes*, en un acte, 1801. 58° *Delphis et Mopsa*, en trois actes, 1803. Outre ces ouvrages, Grétry a écrit pour la cour, en 1777 : 59° Les divertissements d'*Amour pour amour*, comédie de Lachaussée, sur des paroles de Laujon. 60° *Les Filles pourvues*, compliment de clôture pour la Comédie-Italienne. 61° *Momus sur la terre*, prologue donné au château de la Roche-Guyon. Il a laissé aussi en manuscrit les partitions d'opéras non représentés dont les noms suivent : 62° *Alcindor et Zaïde*, en trois actes. 63° *Zimeo*, en trois actes. 64° *Zelmar* ou *l'Astle*, en un acte. 65° *Électre*, en trois actes. 66° *Diogène et Alexandre*, en trois actes. 67° *Les Maures d'Espagne*, en trois actes. L'auteur de l'article *Grétry*, dans la *Biographie universelle et portative des contemporains*, dit que Frey, éditeur de musique, a fait graver de nouveau, en 1823, trente-deux des meilleures partitions de ce compositeur célèbre : c'est une erreur. Les planches dont on s'est servi pour cette publication sont celles des anciennes éditions; on a seulement rafraîchi les frontispices. Castil-Blaze a donné, en 1827, un choix de morceaux des opéras de Grétry, arrangés avec accompagnement de piano, sous le titre de : *Grétry des Concerts*.

GRÉTRY (Lucile), fille du précédent, naquit à Paris, vers 1770, et apprit la musique sous la direction de son père. Elle n'était âgée que de treize ans lorsqu'elle composa la musique du petit opéra intitulé : *le Mariage d'Antonio;* cet ouvrage fut joué avec succès à la Comédie-Italienne, en 1786. L'année suivante, cette jeune fille donna, au même théâtre, *Toinette et Louis*, qui fut moins bien accueilli. Elle se maria vers le même temps, ne fut point heureuse avec son mari, dont elle n'eut point d'enfants, et mourut à la fleur de l'âge, en 1793. La partition du *Mariage d'Antonio* a été gravée.

GRÉTRY (André-Joseph), neveu du compositeur, naquit à Boulogne-sur-Mer, le 20 novembre 1774. Aveugle presque de naissance, et littérateur sans talent, il passa presque toute sa vie dans un état de malaise et de souffrance dont son oncle aurait pu le garantir si, moins complétement égoïste, celui-ci avait voulu faire usage de son crédit pour lui faire accorder par le gouvernement quelque portion des secours destinés aux gens de lettres malheureux. Tombé dans la plus affreuse misère, cet infortuné est mort d'hydropisie, à Paris, le 19 avril 1826. On a de lui plusieurs comédies, jouées sur les théâtres secondaires, quelques romans bientôt oubliés, et des livrets d'opéras mis en musique par son oncle, mais non représentés. Il n'est cité ici que pour une détestable rapsodie, intitulée : *Grétry en famille, ou Anecdotes littéraires et musicales, relatives à ce célèbre compositeur*, qu'il publia à Paris, en 1815, un volume in-8°. On connaît aussi sous son nom quelques romances dont il avait fait les paroles et la musique.

GREULICH (Charles-Guillaume), né à Kunzendorf, près de Lœwenberg, le 13 février 1791, a fait ses études musicales sous la direction de son père, organiste dans le lieu de sa naissance. A peine âgé de six ans, il jouait déjà de l'orgue et faisait admirer son talent précoce.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Destiné à l'état ecclésiastique, il fut envoyé au gymnase de Hirschberg en 1808. Il y reçut des leçons de l'organiste Kohl, qui, frappé des progrès rapides de son élève, le détermina à se vouer à la carrière d'artiste. Greulich se rendit à Liegnitz en 1812, pour y continuer ses études de musique, et alla à Berlin en 1816. Le compositeur Anselme Weber, Bernard Romberg et le pianiste Berger l'encouragèrent dans ses débuts ; ils le firent connaître comme professeur. Il commença dès lors à publier ses compositions pour le piano, et fit paraître des sonates, des rondos, des exercices, des thèmes variés, etc., qui furent publiés à Berlin, chez Schlesinger et à Leipsick. L'ouvrage qui a le plus contribué à faire connaître Greulich avantageusement est sa méthode de piano, divisée en quatre parties, publiée à Berlin en 1828. On en trouve une analyse détaillée, par Gleichmann, dans la *Cæcilia*, tome XIV, p. 265 et suivantes. Ses compositions sont au nombre d'environ quarante œuvres.

GRIEBEL (Alois), né à Würzbourg en 1779, apprit l'harmonie et la composition de Joseph Kraft, au couvent de Haidelfeld, en Bavière. Après que son éducation musicale eut été terminée, il visita Bamberg, Nuremberg et Kaisersheim, et obtint une place d'organiste dans cette dernière ville ; mais après six mois d'exercice, il la quitta et se rendit en Hollande. Il se disposait à s'embarquer pour l'Angleterre, lorsque la guerre vint mettre obstacle à ce projet, et obligea Griebel à retourner en Allemagne. Il prit sa route par Francfort et Stuttgard, puis alla se fixer à Munich, et s'y établit comme maître de piano. Sans posséder une habileté de premier ordre, il se faisait remarquer par le goût et l'expression de son jeu. Il a publié : 1° Marche à quatre mains pour le piano, Munich, Falter. 2° Grande sonate pour piano seul, Mayence, Schott. 3° Sonate pour piano, op. 2. Munich, Falter. 4° Rondeau pour le piano, op. 3, *ibid.*

GRIEPENKERL (Frédéric-Conrad), professeur au collége *Carolinum* de Brunswick, naquit à *Peina*, petite ville du royaume de Hanovre, en 1782. Il avait été instituteur à Hofwyl, dans le canton de Berne, pendant plusieurs années, avant de se fixer à Brunswick. Il est mort dans cette ville, le 6 avril 1849. Cultivant avec ardeur la philosophie et la musique, il avait rassemblé une précieuse collection d'œuvres des maîtres anciens, qui a été vendue après sa mort. Dans son livre intitulé : *Lehrbuch der Æsthetik* (Brunswick, Vieweg, 1827, in-8°, 2 parties), Griepenkerl traite mieux de la musique que la plupart des philosophes qui ont écrit sur l'esthétique d'une manière générale. On trouve aussi de bonnes choses concernant cet art dans son traité de Logique (*Lehrbuch der Logik*), dont la deuxième édition a été publiée à Helmstadt, en 1831. On est redevable à Griepenkerl de l'édition la meilleure et la plus complète des œuvres de Jean-Sébastien Bach (*voyez* ce nom), pour le clavecin et pour l'orgue, avec une bonne préface (Leipsick, Peters).

GRIEPENKERL (Wolfgang-Robert), fils du précédent, né à Hofwyl, le 4 mai 1810, a fait ses études à Brunswick et à l'Université de Leipsick. Il a été, pendant plusieurs années, professeur de langue et de littérature allemande à l'École des cadets à Brunswick ; mais ses opinions politiques le déterminèrent à se fixer à Brême, en 1851. Comme son père, il est amateur de musique. Ses ouvrages relatifs à cet art sont des opuscules de peu d'étendue, sous les titres suivants : 1° *Das Musikfest oder die Beethovener* (la Fête musicale, ou les partisans de Beethoven, nouvelle), Leipsick, 1838, in-8° ; deuxième édition, *ibid.*, 1841, in-8°. 2° *Ritter Berlioz in Braunschweig* (le chevalier Berlioz à Brunswick), Brunswick, 1843, in-8°. 3° *Die Oper der Gegenwart* (l'Opéra contemporain). Leipsick, 1847, in-8°. Ces écrits sont empreints du plus vif enthousiasme pour la nouvelle école de musique de l'Allemagne. Griepenkerl est auteur des deux tragédies intitulées : *Maximilien Robespierre*, et *les Girondins*, pour lesquelles Henri Littolf (*voyez* ce nom) a écrit des ouvertures.

GRIESBACH (Jean-Henri), fils aîné d'un musicien allemand au service du roi d'Angleterre, Georges III, est né à New-Windsor en 1798. A l'âge de huit ans, il commença l'étude de la musique et du piano, sous la direction de son oncle G. L. J. Griesbach, professeur de musique à Londres, et ses progrès furent si rapides, qu'il excita l'étonnement de la famille royale lorsqu'il joua devant elle en 1810. Peu de temps après, il devint élève de Kalkbrenner qui le prit en affection et le logea chez lui. M. Griesbach s'est fait connaître par quelques compositions, dont les plus importantes sont : 1° Quatuor pour piano, violon, alto et basse, dédié à Kalkbrenner. 2° Deux fantaisies pour piano. 3° Romance pour le piano. 4° Quelques duos à quatre mains.

GRIESINGER (Georges-Auguste), secrétaire de la légation de Saxe, né à Vienne, mort le 27 avril 1828, a donné sur Haydn, qu'il avait connu, une intéressante notice biogra-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

phique, intitulée : *Biographische notizen über Joseph Haydn*, Leipsick, Breitkopf et Hærtel, 1810, 126 pages in-8°, avec deux planches qui représentent cinq médailles décernées à Haydn par diverses sociétés ou académies. C'est la notice de Griesinger qui a servi de base à celle que Framery a publiée peu de temps après, en français.

GRIFFI (Horace), compositeur italien du seizième siècle, est un des auteurs dont on trouve des madrigaux dans la collection qui a pour titre : *De' Floridi virtuosi d'Italia il terzo libro de madrigali a cinque voci, nuovamente composti e dati in luce.* In Venezia apresso Giacomo Vincenti e Ricciardo Amadino, 1586, in-4°.

GRIFFIN (Georges-Charles), pianiste et compositeur anglais, naquit à Londres, vers 1770. Il fut un des fondateurs de la Société philharmonique de cette ville. Cet artiste a publié : 1° Sonate pour le clavecin, Londres, Preston, 1797. 2° Concerto pour le clavecin, *ibid.* 3° Sonate pour le clavecin, dédiée à Miss Warner, *ibid.* 4° Sonate favorite, op. 4, Londres, Longman. 5° Trois quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 8, Paris, Imbault (Janet). 6° Sonate brillante pour le piano, op. 10, Bonn, Simrock. Griffin aurait été vraisemblablement un compositeur distingué s'il eût trouvé plus de goût, dans son pays, pour la musique sérieuse et classique.

GRIFONI (Antoine), Vénitien, aveuglé, vivait au commencement du dix-huitième siècle. Il a publié un œuvre de musique pratique intitulé : *Suonate da camera a due violini, con il violoncello e cembalo, opera prima*, Venise, 1770, in-4°.

GRIGNY (N. DE), organiste de l'église cathédrale de Reims, au commencement du dix-huitième siècle, a fait imprimer, en 1700, un livre de pièces d'orgue, contenant des motets et des hymnes pour les principales fêtes de l'année.

GRILL (François), compositeur à Oldenbourg, mourut en cette ville, vers 1795. Gerber dit qu'il avait choisi Haydn pour modèle dans ses compositions. On connaît sous son nom : 1° Trois sonates pour clavecin avec violon obligé, op. 1. 2° Trois *idem*, op. 2. 3° Trois quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 3, Offenbach, André. 4° Trois sonates pour clavecin et violon obligé, op. 4, *ibid.* 5° Trois quatuors pour violon, op. 5. 6° Six sonates pour clavecin et violon, op. 6, *ibid.* 7° Six quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 7, *ibid.* 8° Quatre-vingt-neuf caprices pour clavecin, Vienne, 1791. 9° Duos concertants pour clavecin et violon, *ibid.*, 1791. Vers 1840, il y avait à Pesth, en Hongrie, un maître de chapelle du même nom, de qui l'on a quelques compositions pour le chant.

GRIMALDI (le chevalier Nicolino), né à Venise, vers 1685, eut de la célébrité comme basse chantante et comme acteur. En 1710, il se rendit à Londres presque dans le même temps que Hændel, et y chanta avec beaucoup de succès dans le *Rinaldo* de ce grand maître. En 1718, il chanta à Naples, dans le même opéra, Quanz le rencontra à Venise, en 1726, et l'entendit au théâtre ; il était alors plus admiré comme acteur que comme chanteur. Il avait été fait en cette ville chevalier de Saint-Marc. Grimaldi avait reçu de l'instruction littéraire et écrivait bien en vers. Avant de quitter Londres, il composa les livrets italiens des opéras de *Hamlet* et de *Hydaspe*, qui furent représentés en 1712. On ne le connaissait en Italie que sous le nom de *Nicolino*.

GRIMALDI (François-Antoine), publiciste et historien, naquit en 1740, à Seminora, dans la Calabre, et s'établit à Naples, où il exerça la profession d'avocat. Vers la fin de sa vie, il fut nommé auditeur militaire. Il mourut à Naples, en 1784, à l'âge de quarante-quatre ans. Amateur passionné des arts, particulièrement de la musique, Grimaldi a écrit une brochure intitulée : *Lettera sopra la musica*, Napoli, 1766, in-8° de soixante-quatre pages. Ces opuscule est relatif aux effets moraux de l'art, particulièrement dans l'antiquité.

GRIMALDI (Louis **DELLA PIETRA**, marquis), de la famille des princes de Monaco, naquit à Gênes, en 1762. Il cultiva la musique avec succès, joua bien du violon, qu'il avait étudié sous la direction de Pugnani, et composa des concertos pour cet instrument. Ses ouvrages sont restés en manuscrit. Il avait épousé une dame de Florence, musicienne distinguée, dont il eut deux filles qui se firent remarquer par leur talent dans l'art du chant. Le marquis Grimaldi est mort à Turin, le 31 juillet 1834. Il avait vu la principauté de Monaco passer dans une autre branche de sa famille : le Congrès de Vienne de 1815 ayant reconnu les droits du duc de Valentinois sur cette principauté, Grimaldi ne cessa jusqu'à sa mort de réclamer contre cette décision.

GRIMAREST (Jean-Léonard **LE GALLOIS DE**), né à Paris, dans le dix-septième siècle, était écrivain médiocre, et cependant il fut recherché dans le monde, parce qu'il avait

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

le talent de conter avec agrément des anecdotes dont il possédait un ample répertoire. Il donnait des leçons de langue française aux étrangers de distinction qui visitaient Paris, leur servait de *cicerone*, et disait, avec une vanité ridicule, que c'était lui qui avait donné de l'esprit à tout le Nord. Il mourut à Paris, en 1720, dans un âge avancé. Au nombre de ses productions, depuis longtemps oubliées, il en est une qui a pour titre : *Traité du récitatif dans la lecture, dans l'action publique, et dans le chant; avec un traité des accents, de la quantité et de la ponctuation*, Paris, Jacques Lefèvre, 1707, in-12. Nouvelle édition, Amsterdam, 1740, in-12. Quoiqu'il soit dit au frontispice de cette deuxième édition qu'elle est *augmentée*, je n'y ai trouvé aucune différence avec la première. L'ouvrage est divisé en huit chapitres dont les deux premiers seulement sont relatifs à la musique. Par *récitatif*, Grimarest entend le récit dans la lecture, dans le débit oratoire et dans la déclamation, comme dans le chant. Au reste, il n'y a dans tout ce livre que des observations sans intérêt.

GRIMM (Henri), cantor à Magdebourg, au commencement du dix-septième siècle, se réfugia à Brunswick, à l'époque de l'invasion de l'Allemagne par les Suédois, et devint *cantor* à l'église Sainte-Catherine. Il mourut le 18 juillet 1637. Ce musicien s'est fait connaître avantageusement par la publication des ouvrages suivants de sa composition : 1° *Unterricht, wie ein Knabe nach der Guidonischen Art zu solmisiren leicht angeführt werden kœnne* (Instruction d'après laquelle un enfant peut être conduit facilement à solfier d'après l'ancienne méthode de Gui d'Arezzo), Magdebourg, 1624, in-8°. 4° *Tyrocinia seu exercitia tyronum musicæ, concertationibus variis tam ligatis quam solutis ad tres voces, pro schola Magdeburgensi concinnata et elaborata*, Halle, 1624, in-8°. La seconde édition a paru à Magdebourg, en 1626, in-8°. 3° *Missen und deutsche Psalmen, für 5 und 6 Stimmen*, Magdebourg, 1628, in-4°. Cet œuvre contient dix pièces. 4° *Passion, deutsch Gesangweise mit vier Stimmen*, etc., (la Passion, mélodies allemandes à quatre voix, etc.), Magdebourg, 1629, in-4°. 5° Il y a une collection de motets composés par Grimm, qui a pour titre : *Vestibulum hortuli harmonici*. J'ignore le lieu et la date de l'impression. Grimm a donné aussi une seconde édition de l'ouvrage de Baryphonus, intitulé : *Pleiades musicæ*, et y a joint une préface, Magdebourg, 1630. Conrad Matthei (in *Tract. de mod. musicis*, page 15) cite un livre de Grimm, sous le titre : *De Monocordo*, en allemand. Walther, Forkel et Gerber, qui l'indiquent d'après lui, n'en ont point découvert la date.

GRIMM (Frédéric-Melchior, baron **DE**), littérateur, naquit à Ratisbonne le 26 décembre 1723. Ses parents étaient pauvres, néanmoins ils s'épuisèrent en efforts pour lui donner une bonne éducation qui, plus tard, lui tint lieu de fortune. La musique n'y fut point étrangère. Arrivé à Paris vers 1747, il y forma des liaisons avec la coterie philosophique, et le goût de la musique le rapprocha de J.-J. Rousseau. C'était à peu près le seul point de contact qu'il y eût entre deux hommes fort différents l'un de l'autre; cependant ils s'unirent par des liens d'une amitié qui paraît avoir été sincère chez Rousseau, mais qui fut plus apparente que réelle de la part de Grimm. La troupe de chanteurs italiens qui, sous le nom de *bouffons*, vint à Paris en 1752 jouer des intermèdes ou opéras bouffes, fit éclater de vives discussions entre les admirateurs fanatiques de l'ancien Opéra français et les partisans d'un goût plus moderne; ils se séparèrent en deux camps, dont l'un, composé des admirateurs de Lulli et de Rameau, se plaça sous la loge du roi, et fut appelé *le Coin du roi*, et l'autre s'établit sous la loge de la reine. Grimm engagea le combat, mais d'une manière assez timide, par sa *Lettre sur Omphale*, tragédie lyrique, reprise par l'Académie royale, le 14 juillet 1752, sans nom de ville ni d'imprimeur, 1752, in-8°. Cet écrit fut suivi d'un autre beaucoup plus piquant, intitulé : *le Petit Prophète de Boemischbroda*, 1753. in-8°, réimprimé à Paris en 1754, puis à La Haye, en 1774, in-12, enfin dans le *Supplément à la Correspondance littéraire de MM. Grimm et Diderot*, etc.; publié par Ant.-Alex. Barbier, Paris, 1814, 1 vol. in-8°, et dans le quinzième volume de la dernière édition de cette correspondance. Il en a été fait aussi une édition à Dresde, chez Walther, 1753, in-8°. Grimm, amateur passionné de la musique italienne, déverse le ridicule sur ses adversaires dans cette brochure satirique. M. Quérard se trompe (*France littér.*, t. III, p. 480), lorsqu'il présente comme une édition de cet écrit celui qui a pour titre : *Les vingt-un chapitres de la prophétie de Gabriel Johannes Nepomucenus-Franciscus de Paula Waldstorch, dit Waldstorchel, qu'il appelle sa vision*, Prague, in-12. Ce dernier pamphlet, écrit en allemand, est en partie une imitation, et en partie une traduction de celui de Grimm par Madame Gottsched.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Grimm, devenu en 1753 le correspondant littéraire de la duchesse de Saxe-Gotha, écrivit à cette princesse une suite de longues lettres jusqu'en 1790, c'est-à-dire pendant trente-sept ans, sur toutes sortes de sujets de littérature, de polémique, de musique, de peinture, etc. Ces lettres ont été publiées en différentes parties, sous le titre de *Correspondance littéraire, philosophique et critique, adressée à un souverain d'Allemagne,* par le baron de Grimm et Diderot, Paris, 1812-1814, dix-sept volumes in-8°. La dernière édition, donnée par M. Jules Taschereau (Paris, Furne, 1829-1831) est en quinze volumes in-8°, avec un volume de correspondance inédite et de fragments. Dans toute cette correspondance, on trouve beaucoup de choses intéressantes sur la musique française et sur plusieurs musiciens, particulièrement sur les opéras de Monsigny, de Duni, de Philidor, de Grétry, de Gluck, sur Mozart, etc. Les jugements de Grimm ne sont pas toujours exempts de prévention ni d'erreur; mais on y trouve, en général, un goût assez pur et une certaine connaissance de l'art. On a aussi de cet écrivain : *Lettre de M. Grimm à M. l'abbé Raynal, sur les remarques au sujet de sa Lettre d'Omphale.* Elle a paru dans le *Mercure de France* du mois de mai 1752, et a été réimprimée dans le supplément de Barbier et dans le quinzième volume de l'édition de la correspondance publiée par M. Taschereau. Forkel et Lichtenthal ont donné d'une manière inexacte le titre de cet opuscule, car ils ont écrit *Lettre à M. Grimm,* au lieu de *Lettre de M. Grimm.* Ils ont supposé une autre édition de cette lettre, datée de Paris, 1752, in-8° : elle n'a été publiée alors que dans le *Mercure.* Grimm a donné dans l'*Encyclopédie* de D'Alembert et de Diderot un long article sur *le Poëme lyrique,* dans lequel il a traité de *l'Opéra français,* et *de l'Opéra italien.* Ce morceau a été réimprimé dans le supplément de Barbier et dans le quinzième volume de M. Taschereau.

A l'époque où la révolution française prit un caractère de violence qui conduisit à la terreur, Grimm s'éloigna de Paris et se retira à la cour de Gotha, où il fut accueilli avec faveur. L'impératrice de Russie le nomma, en 1795, son ministre plénipotentiaire près des États de la Basse-Saxe. L'empereur Paul Ier le confirma dans cet emploi, qu'il conserva jusqu'à ce qu'une maladie douloureuse, suivie de la perte d'un œil, l'obligea de renoncer aux affaires. Il retourna alors à Gotha, y passa les dernières années de sa vie, et y mourut le 18 décembre 1807, à l'âge de quatre-vingt-quatre ans.

GRIMM (Jean-Frédéric-Charles), médecin et conseiller du duc de Gotha, né à Eisenach en 1737, est mort dans cette ville le 28 octobre 1821. On a de lui un livre intitulé : *Bemerkungen eines reisenden durch Deutschland, Frankreich, Holland und England* (Remarques d'un voyageur en Allemagne, en France, en Hollande et en Angleterre), Altenbourg, 1775, trois parties in-8°. Cet ouvrage, écrit sous la forme de lettres, renferme des renseignements et des aperçus sur la musique en France et en Angleterre. Forkel a donné des extraits de ces lettres dans le premier volume de sa *Bibliothèque musicale,* p. 232 à 250.

GRIMM (Guillaume-Charles), sous-bibliothécaire à Gœttingue, est né à Hanau, le 24 février 1786. Il commença ses études à Cassel avec ses frères, puis, en 1804, il alla à Marburg, où il fit un cours de droit. Nommé secrétaire de la Bibliothèque de Cassel, en 1814, il occupa cette place pendant seize ans. En 1830, il a été appelé à Gœttingue comme sous-bibliothécaire ; mais il quitta cette position en 1838 pour rejoindre son frère aîné à Cassel, et en 1841, il le suivit à Berlin. Depuis lors ils ont uni leurs travaux pour de grandes entreprises littéraires et philologiques. Ils ne sont plus connus en Allemagne que sous le nom des *frères Grimm.* Guillaume-Charles Grimm a publié un recueil d'anciennes chansons et ballades danoises, traduites en allemand, avec des remarques et une bonne préface, intitulé : *Altdanische Heldenlieder, Balladen, und Mærschen, übersetzt von etc.,* Heidelberg, Mohr und Zimmer, 1811, un vol. in-8° de 545 et xl pages. Ce recueil, qui n'est pas sans intérêt pour l'histoire de la musique, avait été précédé par une publication du même genre faite par Robert Jamieson, sous ce titre : *Popular ballads and songs from tradition, manuscripts, and scarce editions with translation of similar pieces from the ancient danish language and a few originals,* Londres, 1809.

GRIMM (Louis-Jacques), frère aîné du précédent, érudit et philologue célèbre par ses travaux sur la langue allemande et sur la mythologie des anciennes nations germaniques, est né à Hanau, le 4 janvier 1785. Après avoir fait ses études à Marbourg, il fut employé à diverses missions diplomatiques, puis fut professeur de littérature allemande à l'Université de Gœttingue ; donna sa démission

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

en 1837, lors de l'abolition de la constitution par le roi de Hanovre, vécut quelque temps à Cassel dans la retraite, et fut appelé à Berlin, en 1841; comme membre de l'Académie de cette ville. Ce n'est point ici le lieu de parler des immenses travaux de ce savant; il n'y est cité que pour une publication intéressante qui a pour titre : *Hymnorum veteris ecclesiæ XXVI interpretatio theotisca*, Gœttingue, 1830, in-4° de soixante-seize pages. Ces anciens monuments de la langue théotisque ou tudesque, qui appartiennent au neuvième siècle, ont de l'intérêt pour l'histoire de la musique. Voyez à ce sujet l'écrit de Hoffmann de Fallersleben, intitulé : *Etnonensia*, traduit et commenté par feu J.-F. Willems, Gand, F. et E. Gyselynck, 1837, in-4°, de trente-quatre pages.

GRIMMER (François), né à Augsbourg, en 1728, était fils d'un trompette du prince-évêque. Pendant le cours de ses études littéraires, il apprit la musique sous la direction de son père, et la composition chez Giulini. Il suivit ensuite des cours de philosophie et de jurisprudence à Salzbourg, mais sans négliger la musique, qui était pour lui l'objet d'une véritable passion. Les difficultés qu'il éprouva à se procurer un emploi le décidèrent à se faire acteur et chanteur d'Opéra. Il entra d'abord dans la troupe de Koberwein, pour y chanter des rôles comiques, puis dans celle de Félix Berner. Après avoir vécu neuf ans dans cette dernière position, il se fit lui-même directeur d'une troupe d'enfants qui jouait des opérettes dont Grimmer écrivait la musique; il dirigeait lui-même l'orchestre. Ses petits acteurs, étant devenus grands, se dispersèrent, et Grimmer n'eut plus d'autre ressource que de donner des leçons et de composer quelques morceaux de musique d'église. Il mourut à Biberach, en 1807.

GRIMMER (Frédéric), de la même famille que le précédent, et compositeur de *Lieder* et de *ballades*, a fondé, à Dresde, un *Salon de musique*, en 1845, où l'on faisait entendre des concerts de chant. On connaît de lui environ dix œuvres de chants avec accompagnement de piano.

GRISAR (Albert), compositeur, né à Anvers, le 26 décembre 1808, d'une famille honorable, fut destiné au commerce dès son enfance. Après en avoir étudié les éléments et le mécanisme pendant six ans dans une des premières maisons de cette ville, il alla achever son apprentissage à Liverpool. Cependant ses goûts ne sympathisaient pas avec les desseins de ses parents pour son avenir. La musique lui avait été enseignée comme le complément de son éducation; mais au lieu de considérer cet art comme un délassement, il l'avait pris au sérieux et s'était épris de passion pour lui. Dès lors une sorte de lutte s'engagea entre lui et sa famille qui, suivant les idées d'une ville toute commerçante, ne pouvait comprendre qu'on renonçât aux affaires pour se faire musicien. La destinée de Grisar finit par s'accomplir; il quitta furtivement Liverpool, se rendit à Paris, et courut, chez Reicha, lui demander des conseils, au mois de juillet 1830, peu de jours avant les mémorables événements qui changèrent la situation politique de l'Europe. Dès lors il ne s'occupa plus que de l'objet de sa prédilection, et le grand livre du commerçant fit place à l'harmonie. Toutefois il ne put qu'ébaucher ses études de composition sous la direction de Reicha. Une révolution avait aussi éclaté dans son pays, et la ville d'Anvers en avait éprouvé de pénibles effets. Grisar fut obligé de revenir près de sa famille, et ce fut au milieu des horreurs d'un siége qu'il continua ses travaux. Une simple romance (*la Folle*) commença sa réputation d'artiste; expressive et remarquable par une certaine élégance de forme, elle obtint un succès de vogue en Belgique et en France. Un ancien vaudeville arrangé en opéra-comique, sous le titre du *Mariage impossible*, fut le premier ouvrage de quelque importance par lequel Grisar se fit connaître : il fut joué à Bruxelles, au printemps de 1833, et quoique faible de conception, il y obtint du succès. Le gouvernement crut devoir encourager le premier essai d'un jeune artiste qui donnait des espérances, et il lui accorda une somme de douze cents francs pour l'aider à compléter son éducation musicale. Le jeune compositeur retourna à Paris, et y publia bientôt après un album de romances, dans lequel on a particulièrement distingué *Adieu, beau rivage de France*. Depuis lors, il a fait paraître beaucoup de légères compositions du même genre, qui ont eu du succès. En 1836, il a donné à l'Opéra-Comique *Sarah*, en un acte, dont le sujet paraît avoir été fourni par la romance de *la Folle*. Il y a des intentions dramatiques dans cet ouvrage; mais les défauts d'une éducation musicale tardivement développée s'y font apercevoir partout. L'harmonie n'en est point riche, l'instrumentation manque d'éclat et de variété; enfin, la partition tout entière décèle l'inexpérience dans l'art d'écrire. Cet ouvrage fut suivi de l'*An mille*, petit opéra-comique en un acte, qui a été représenté au

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

mois de juin 1837. Dans l'année suivante, le jeune compositeur donna au même théâtre *l'Eau merveilleuse*, qui eut du succès et marqua un progrès dans son talent : cet ouvrage fut suivi des *Travestissements*, en 1839. A l'occasion des fêtes qui furent célébrées à Anvers, en 1840, pour l'inauguration de la statue de Rubens, Grisar écrivit une ouverture de fête qui fut exécutée dans un grand concert. Cependant, ayant compris ce qui manquait à son éducation musicale pour parcourir avec éclat la carrière de compositeur dramatique, il se rendit à Naples, vers la fin de la même année, et se mit sous la direction de Mercadante. Je le trouvai dans cette ville, en 1841, occupé d'études de contrepoint et peu satisfait de ce qu'il avait écrit auparavant. Le charme du climat de Naples, puis de Rome, où il vécut quelque temps, le retint en Italie pendant plusieurs années. De retour à Paris, après une longue absence, il donna au théâtre de l'Opéra-Comique, le 21 février 1848, *Gilles ravisseur*, joli ouvrage en un acte, qui fut bien accueilli du public, et qui est resté au répertoire des théâtres français. Le 12 janvier 1850, il a fait représenter au même théâtre *les Porcherons*, en trois actes, composition plus importante qui a placé Grisar au niveau des compositeurs d'opéras-comiques les plus en vogue. *Bonsoir monsieur Pantalon*, farce en un acte, dont la partition est écrite d'un ton gai et facile, fut la seule production du talent de Grisar, en 1851; elle fut jouée le 19 février de cette année. Après cette date, il y eut un long intervalle pendant lequel Grisar n'écrivit aucun ouvrage nouveau; ce ne fut que le 10 janvier 1855 qu'il reparut sur la scène avec un opéra en un acte, intitulé : *le Chien du jardinier*, où l'on retrouvait son style mélodique et facile. Éloigné ensuite du théâtre par une longue maladie, il a cessé d'écrire.

GRISI (Judith), cantatrice, naquit à Milan, non en 1802, comme le dit le *Lexique de musique* publié par Schilling, mais en 1805. Elle fut admise fort jeune au Conservatoire de cette ville et y reçut des leçons de Minoja, puis de Banderali. Sa voix, *mezzo soprano* d'une qualité dure et peu flexible, exigea beaucoup de travail pour obtenir une égalité qui n'a jamais été complétement satisfaisante. Mademoiselle Grisi rachetait ce défaut par un sentiment musical et dramatique plein d'énergie. Ses premiers débuts eurent lieu dans des concerts donnés par le Conservatoire de Milan. En 1823, elle joua, à Vienne, dans *Bianca e Faliero* de Rossini, et le public de cette ville, plus satisfait de ses qualités que choqué des défauts de son organe, l'applaudit et la classa parmi les cantatrices distinguées de cette époque. De retour en Italie, mademoiselle Grisi chanta à Milan, à Parme, à Florence, à Gênes et à Venise. Dans cette dernière ville, Bellini écrivit pour elle le rôle de *Romeo dans son* opéra *i Capuleti*; ce rôle lui fit honneur, et dès lors sa réputation s'étendit. Au mois de novembre 1832, elle débuta, au Théâtre-Italien de Paris, dans *la Straniera*, où elle produisit peu d'effet; mais ensuite le rôle de *Romeo* et celui de *Malcolm*, dans *la Donna del Lago*, lui furent plus favorables, et son succès n'y fut point contesté. Au printemps de 1833, elle retourna en Italie. Mariée dans l'année suivante au comte Barni de Milan, elle cessa de chanter à la scène, et passa une partie de chaque année dans une villa que son mari possédait près de Crémone. Elle y mourut le 1er mai 1840, à l'âge de trente-cinq ans.

GRISI (Julie ou Juliette), sœur de la précédente, née à Milan, le 28 juillet 1811, est fille d'un officier topographe au service du royaume d'Italie, et nièce de la célèbre cantatrice madame Grassini. Élevée dans un pensionnat de Milan jusqu'à l'âge de onze ans, elle fut ensuite envoyée au couvent des *Mantalette* à Florence, où elle reçut les premières leçons de musique et de piano. Trois ans après, elle alla, à Bologne, étudier l'art du chant sous la direction de Giacomo Giacomelli; puis elle débuta, au théâtre de cette ville, dans le petit rôle d'*Emma* de la *Zelmira*. Engagée pour le carnaval suivant au même théâtre, elle y chanta dans *le Barbier de Séville*, dans *lo Sposo di Provincia* et dans *Torvaldo e Dorliska*, puis elle reçut un engagement pour le théâtre *de la Pergola*, à Florence. Rappelée à Milan, en 1829, elle chanta, à *la Scala*, dans *le Corsaro*, écrit pour elle par Pacini. A cette époque, elle reçut quelques leçons de madame Pasta; plus tard, Marliani, compositeur et son compatriote, a dirigé ses études de chant. Elle arriva à Paris, en 1832, et s'y fit entendre pour la première fois, le 16 octobre de cette année, dans *Semiramide;* la beauté régulière de ses traits, la justesse, la légèreté et l'étendue de sa voix assurèrent son succès dès le premier jour, quoiqu'il fût facile, pour une oreille exercée, d'apercevoir de l'inexpérience chez la jeune cantatrice. On lui doit la justice de déclarer que le succès ne l'aveugla point sur ce qu'il lui restait à acquérir; elle continua ses études avec persévérance, ses progrès furent rapides, et la faveur publique s'accrut chaque

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

jour pour elle. Plusieurs opéras, particulièrement celui de *i Puritani*, de Bellini, ont été écrit à Paris pour cette cantatrice; elle y a fait adopter avec enthousiasme le chant à demi-voix dont elle faisait un fréquent usage. Dans les ouvrages qui exigent un plus grand caractère de chant, tels que *Norma*, elle était moins avantageusement placée; mais dans la suite, son organe acquit du volume et de la puissance, et les grands rôles dramatiques furent ceux qu'elle chanta de préférence. Pendant près de quinze ans, mademoiselle Grisi tint l'emploi de *prima donna assoluta* à Paris et à Londres avec beaucoup d'éclat. Plus tard sa voix laissa apercevoir des traces de fatigue, et la justesse de son intonation devint plus que douteuse. Cependant elle a conservé longtemps encore la faveur du public de l'Angleterre. Elle a fait avec Mario (*voyez* ce nom) un voyage en Amérique et a chanté au Théâtre-Italien de New-York; mais le succès n'a pas répondu à son attente. Parvenue à l'âge de quarante-huit ans, au moment où cette notice est écrite, elle est au terme de sa carrière théâtrale.

GROBTIZ (A.), luthier allemand établi à Varsovie, vécut dans la première moitié du dix-huitième siècle. Dans ses violons, il a imité les formes de l'école de Steiner.

GROENE (Antoine-Henri), secrétaire du prince de Lippe-Detmold, a publié : 1° Chansons religieuses et historiques, Rintein, 1791, in-4°. 2° Douze sérénades pour piano, violon et violoncelle, *ibid.* 1792, in-fol. 3° Deux sonates et seize morceaux de chant, *ibid.*, 1789.

GROENEMANN (Albert), né à Cologne, demeura d'abord à Leyde, où il se trouvait en 1739. Il y brillait comme violoniste et disputait le prix du talent à Locatelli, qui demeurait alors à Amsterdam. Vers 1750, il fut appelé à La Haye en qualité d'organiste de la grande église. En 1760, sa raison fut troublée; on le mit à l'hôpital, et il y mourut quelques années après. Cet artiste a fait graver, en 1740, douze solos pour le violon et six trios pour deux violons et flûte.

GROENEMANN (Jean-Frédéric), frère du précédent, né, comme lui, à Cologne, fut professeur de musique à Amsterdam, et fit imprimer dans cette ville, en 1753 et 1754, trois livres de sonates pour la flûte. Plus tard, cet artiste fixa son séjour à Londres.

GROENLAND (P.), codirecteur de la fabrique royale de porcelaine de Copenhague, amateur de musique, était à Kiel, en 1782, pour faire ses études, et s'y lia avec Cramer qu'il aida dans la rédaction de son écrit périodique intitulé : *Magasin de musique*. Arrivé à Copenhague, il fut d'abord employé dans la chancellerie allemande; puis il obtint la place indiquée ci-dessus. De 1790 à 1800, cet amateur instruit a publié : 1° Douze marches et un chant de bataille pour le piano, Hambourg, Bœhme. 2° Dix-sept chants religieux à quatre voix et orgue, Hambourg, Cranz. 3° Odes et chansons religieuses avec accompagnement de piano, Altona, 1798. 4° Sonnets de Schlegel, à quatre voix et piano, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 5° *Vater unser* de Freudentheil, à quatre voix, avec accompagnement de piano et flûte, Hambourg, Bœhme.

GROH (Henri), directeur de la chapelle du duc de Mersebourg, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, est connu par les deux ouvrages dont les titres suivent : 1° *Geistreicher Andacht-Wecker* (chants de dévotion au réveil), airs à quatre voix, 1662. 2° *Tafel Ergœtzung* (Divertissements de table), douze suites, 1676.

GROH ou **GROEHEN** (Jean), compositeur, né à Dresde, fut organiste à Weissenstein, près de cette ville, et vivait encore vers 1725. On a de sa composition : 1° *XXXVI Intraden* (Trente-six entrées (1) à cinq parties), Nuremberg, 1603. 2° *XXX newe ausserlesene Paduanen und Galliarden auf allen mus. Instrumenten zu gebrauchen*, Nuremberg, 1604, in-4° (Trente nouvelles pavanes et galliardes choisies à l'usage de tous les instruments). 3° *Bettler-Mantel, von mancherley guten Fœchlin zusammen geflickt, mit 4 Stimmen* (Le pauvre manteau, composé de plusieurs bonnes pièces cousues ensemble), Nuremberg, 1607, in-4°. 4° Trente nouvelles pavanes et galliardes à cinq parties, Nuremberg, 1612, in-4°. 5° 104e *Psalm zu* 21 *Versiculen gesangsweiss gesetzt, und nach Art der Mutteten zu 3, 4-8 Stimmen* (Le 104e psaume, etc., à trois, quatre et huit voix), Nuremberg, 1613, in-4°.

GROLL (Évrard), né à Nittenau, près de Ratisbonne, en 1756, reçut sa première instruction littéraire et musicale dans l'abbaye des Bénédictins à Reichenbach, et acheva ses études à Ratisbonne. Pendant un voyage qu'il fit à Munich et dans les environs de cette résidence, il visita le couvent de Saint-Norbert à Schefflarn, où il y avait une très-

(1) Les entrées étaient des airs de ballets.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

bonne musique de chœur. Cette musique causa tant de plaisir à Groll, qu'il demanda à être admis dans la maison, ce qui lui fut accordé. Après avoir prononcé ses vœux, il fut ordonné prêtre, et nommé directeur de la chapelle. Peu de temps après, on le chargea aussi de l'instruction des novices. Après la suppression du couvent, Groll se retira à Munich, en 1804; deux ans après, il fut nommé curé à Allerhauses. Il mourut en ce lieu en 1809. Groll a beaucoup écrit pour l'église, mais de tous ses ouvrages, on n'a imprimé que ceux dont les titres suivent : 1° *Sex Missæ brevissimæ cum totidem Offertoriis*, à quatre voix, orgue et orchestre, op. 1, Augsbourg, Lotter. 2° 4 *Missæ solemniores, attamen breves, cum totidem Offertoriis, 4 voc., org. ac instrum.*, op. 2, *ibid.*

GROS (Antoine-Jean), musicien français, vivait à Paris, vers le milieu du dix-huitième siècle, et y donnait des leçons de clavecin et de harpe. Il a publié sept ouvrages de musique instrumentale; son œuvre 4e consiste en trois duos pour piano et harpe; l'œuvre 5e renferme des petits airs pour le clavecin ou la harpe; les œuvres 6e et 7e contiennent des sonates pour piano seul.

GROSE (Michel-Timothée), musicien allemand, fut d'abord (vers 1789) organiste de l'église Saint-Gothard, à Brandebourg; puis il alla remplir les mêmes fonctions à Christiania, en Norwége; il se rendit ensuite à Copenhague, où il était encore en 1812. On connaît de lui : 1° Vingt-quatre chansons avec accompagnement de piano, Leipsick, 1780. 2° Six sonates faciles pour le piano, Berlin, 1785. On a fait une deuxième édition de ces sonates, en 1792.

GROSHEIM (Georges-Christophe), neuvième enfant d'un musicien de la chapelle du Landgrave de Hesse, est né à Cassel, le 1er juillet 1764. A l'âge de quatre ans, il fut envoyé à l'école; à dix ans, il copiait déjà de la musique pour apporter un peu d'aide dans la maison de son père, dont la misère était extrême. Un ami de sa famille lui donna pendant six années des leçons de piano et d'harmonie; mais en échange de ce bon office, il remplit, pendant tout ce temps, les fonctions d'organiste, comme remplaçant de son maître. Cette obligation lui fut utile, car elle lui procura des occasions fréquentes d'entendre de la musique religieuse, tandis que son travail de copiste le familiarisait avec la musique de théâtre. A l'âge de dix-huit ans, il entra comme alto dans la chapelle du prince à Cassel, et il fut en même temps nommé professeur de musique à l'Ecole normale. A la mort de l'électeur Frédéric II, la chapelle et l'Opéra cessèrent d'exister, et Grosheim n'eût d'autre ressource que de se livrer à l'instruction pour faire vivre ses parents; sa position avait toujours été pénible; elle le devint plus encore après cet événement, et l'indigence dans laquelle il languit longtemps exerça la plus fâcheuse influence sur ses travaux. En 1800, ses affaires semblèrent s'améliorer, parce que l'électeur Frédéric-Guillaume Ier fit ouvrir un théâtre d'Opéra et lui offrit une place de chef d'orchestre. Cette nouvelle position lui procura l'avantage d'écrire deux opéras, *Titania*, et *das Heilige Kleeblatt* (la sainte Feuille de trèfle), qui furent représentés, et dont les ouvertures et les airs ont été gravés à Bonn, chez Simrock. Ce bonheur ne fut pas de longue durée, car après dix-huit mois, le théâtre fut fermé, et Grosheim redevint aussi pauvre qu'auparavant. Après l'organisation du royaume de Westphalie, il obtint la place de professeur de musique de la cour, mais avec de faibles appointements. Vers la fin de 1813, après le retour de l'électeur à Cassel, il fut confirmé dans ses fonctions, qui cessèrent quand les enfants du prince eurent achevé leurs études. En 1819, l'Université de Marbourg lui conféra le titre de docteur en philosophie, et cet événement ranima dans son âme une sorte d'activité qui sommeillait depuis plusieurs années; car c'est depuis ce temps qu'il a produit quelques-uns de ses meilleurs ouvrages.

Les productions de Grosheim se partagent en deux classes : la première renferme ses compositions de tout genre; l'autre, ses écrits relatifs à l'art. Elles sont nombreuses, et bien que dans aucune on ne trouve de puissante conception, néanmoins il y a lieu de s'étonner que, placé dans la triste situation où sa vie s'est écoulée, il ait conservé si longtemps du penchant à produire. Ses compositions les plus importantes sont restées en manuscrit; on y remarque : 1° Un oratorio de la Passion. 2° Six psaumes à quatre voix. 3° Plusieurs grands morceaux d'église avec orchestre. 4° *Titania*, opéra en deux actes, dont les airs seulement et l'ouverture pour piano ont paru chez Simrock à Bonn. 5° *La sainte Feuille de trèfle*, opéra, qui n'a été également publié qu'en extraits pour le piano, chez le même éditeur, en 1798. 6° *La Sympathie des âmes*, drame, 1790. 7° Prologue et épilogue pour le mariage du prince héréditaire de Gotha. 8° Six symphonies pour orchestre. 9° Six concertos, dont trois pour piano, un pour clarinette, un pour

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

flûte, et un pour deux hautbois. 10° Douze sonates pour piano et violon. Parmi les ouvrages gravés, on compte : 11° Trois fantaisies pour piano, Mayence, Schott. 12° Six petites fantaisies, *idem*, Bonn, Simrock. 13° Thème avec deux variations, *idem*, Cassel, 1793. 14° Marche de Bonaparte à Marengo, *idem*, *ibid.* 15° Anglaises pour le piano, Manheim, Heckel. 16° Préludes d'orgue, cinq parties, Mayence, Schott. 17° Les dix commandements à une, deux, trois et quatre voix avec orgue, Leipsick, Peters. 18° Livre choral de l'église réformée de la Hesse, *ibid.* 19° *L'Adieu d'Hector*, de Schiller, pour deux voix et orchestre, Leipsick et Cassel. 20° Chants à plusieurs voix pour l'usage des écoles, cinq suites, Mayence, Schott. 21° Environ dix recueils de chants et de chansons populaires à voix seule avec accompagnement de piano, Mayence, Schott. 22° Plusieurs chants caractéristiques séparés, *idem*, Cassel, Leipsick et Mayence. 23° *Euterpe*, journal de chant et de piano, une année complète (1797) et le commencement de la deuxième année 1798), Bonn, Simrock. Grosheim s'est fait connaître comme écrivain par les ouvrages suivants : 1° *Das Leben der Künstlerinn Mara* (La vie de madame Mara), Cassel, Lockhardt, 1823, petit in-8° de 72 pages. 2° *Ueber Pflege und Anwendung der Stimme* (Sur la direction et l'usage de la voix), Mayence, Schott, 1830, in-8°. 3° *Chronologisches Verzeichniss vorzuglichen Befœrderer und Meister der Tonkunst* (Catalogue chronologique des promoteurs et maîtres de la musique), *ibid.*, 1831, grand in-8°. 4° *Fragmente aus der Geschichte der Musik* (Fragments pour l'histoire de la musique), *ibid.*, 1832. 5° *Ueber den Verfall der Tonkunst* (Sur la décadence de la musique), Goettingue, Dietricht, 1835 in-8°. 6° *Generalbass-Catechismus* (Traité élémentaire d'harmonie), *ibid.* Grosheim a aussi fourni un grand nombre d'articles à la Gazette élégante (*Die eleganten Zeitung*), au Libéral (*Der Freimüthige*), au journal de musique hollandais, intitulé : *Amphion*, et à la *Cæcilia*. Enfin, il a été un des collaborateurs du *Lexique général de musique* publié par Schilling.

La dernière production de cet artiste estimable et peu fortuné a paru sous ce titre : *Versuch einer æsthetischen Darstellung mehrer Werke dramatischer Tonmeister alterer und neuerer Zeit.* (Essai d'un tableau esthétique des plusieurs œuvres dramatiques de compositeurs anciens et modernes), Mayence, Schott, 1834, in-8°, de cent quatre-vingt-treize pages. Les opéras que Grosheim analyse dans cet écrit sont au nombre de onze ; ce sont : 1° *Le Déserteur*, de Monsigny. 2° *La Rosière de Salency*, de Grétry. 3° *Le Matrimonio segreto*, de Cimarosa. 4° *Don Juan*, de Mozart. 5° *Iphigénie en Aulide*, de Gluck. 6° *Le Freischutz*, de Weber. 7° *Les Deux Journées*, de Cherubini. 8° *Joseph*, de Méhul. 9° *Zémire et Azor*, de Grétry. 10° *Iphigénie en Tauride*, de Gluck. 11° *Athalie*, de Schulz. Les biographes allemands et les journaux ont gardé le silence sur les dernières années de Grosheim : s'il vit encore (1861) il est âgé de quatre-vingt-dix-sept ans.

GROSIER (L'abbé Jean-Baptiste-Gabriel-Alexandre), ancien chanoine de Saint-Louis du Louvre, né à Saint-Omer, le 17 mars 1743, fut conservateur de la Bibliothèque de l'Arsenal, et mourut à Paris, le 7 décembre 1823. On a de cet ecclésiastique, qui avait été jésuite dans sa jeunesse, une *Description générale de la Chine, rédigée d'après les mémoires de la mission de Pékin*, etc. Paris, 1785. Un vol. in-4° qui forme le treizième de la grande histoire de la Chine du P. Mailla. Une troisième édition, considérablement augmentée, en sept volumes in-8°, a paru en 1818-1820, chez Pillet aîné. On trouve dans cet ouvrage un essai sur les pierres sonores de la Chine.

GROSJEAN (Jean-Romary), organiste de mérite, est né le 12 janvier 1815 à Rochesson, village de l'arrondissement de Remiremont (Vosges). Fils d'un pauvre artisan, il paraissait destiné à la profession de son père, lorsqu'un organiste du pays, nommé *Lambert*, ayant remarqué ses heureuses dispositions pour la musique, se chargea de lui enseigner les éléments de cet art, dans sa septième année. Les progrès du jeune paysan furent si rapides, que dès l'âge de douze ans, il fut en état de remplir lui-même les fonctions d'organiste dans le lieu de sa naissance, puis à Padoux, commune située aux environs d'Epinal. Le temps qu'il passa dans cette dernière position fut employé à son instruction par la lecture de quelques bons livres, et à la continuation de ses études musicales. A quinze ans, non seulement son travail suffisait pour son existence, mais il venait en aide à ses parents. En 1837, M. Grosjean fut nommé organiste de la principale église paroissiale de Remiremont : il se livra aussi pendant quelque temps dans cette ville à l'enseignement du piano ; mais il n'y fit pas un long séjour, parce qu'il obtint au concours, à la fin de 1839, la place d'organiste de la cathédrale de Saint-Dié

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

(Vosges). Quelques congés, qu'il obtint dans les années suivantes, lui permirent de faire des voyages à Paris, pour y augmenter ses connaissances dans son art. C'est ainsi qu'il reçut les conseils de Boëly, ancien organiste de Saint-Germain l'Auxerrois, et qu'il prit des leçons de piano de M. Camillo Stamaty, pianiste de l'école de Kalkbrenner (*voyez* Boely et Stamaty) : d'après l'avis du premier de ces artistes, M. Grosjean se livra à l'étude des compositions des meilleurs organistes de l'Allemagne, et en fit, pour son usage, des extraits dont il a tiré en 1850 un recueil de trois cents versets pour l'orgue, publié par souscription. On doit aussi à M. Grosjean une collection qui a pour titre : *Album d'un organiste catholique, ou recueil de morceaux d'orgue pour l'offertoire, l'élévation, la communion et la sortie des offices*, en deux volumes. Une partie des pièces contenues dans ce recueil a été composée par l'éditeur. Enfin, M. Grosjean rend des services aux organistes des petites localités par la publication d'un *Journal des organistes, ou choix de musique d'orgue pour toutes les parties du service divin*. Il prépare en ce moment (1861) une édition complète des *Noëls* de la Lorraine, avec les mélodies populaires. Cet artiste estimable a fait, en 1857, la découverte d'un manuscrit précieux dans la Bibliothèque publique de Saint-Dié : ce volume contient la seule copie complète connue jusqu'à ce jour de l'*Introduction à la musique plaine et mesurée* de Jean de Garlande (*voyez* Garlande), avec d'autres ouvrages de Marchetto de Padoue, de Francon de Cologne, et d'autres de moindre importance. M. de Coussemaker a rendu compte de cette découverte dans une *Notice sur un manuscrit musical trouvé à la Bibliothèque de Saint-Dié*. Paris, Didron.

GROSLEY (Pierre-Jean), maire de Saint-Loup, bailli de Chap et de Vaucharsis, membre de l'Académie des inscriptions et belles-lettres de Paris, des sociétés académiques de Nanci, Châlons, etc., né à Troyes, le 18 novembre 1718, est mort le 4 novembre 1785. Ce littérateur fécond a publié un livre intitulé : *Observations sur l'Italie et sur les Italiens, par deux gentilshommes suédois*. Londres (Paris), 1764, trois volumes in-12; nouvelle édition, augmentée. Paris, Dehansy, 1774, quatre vol. in-12. On y trouve un *Précis de l'histoire de la musique* et beaucoup de renseignements sur les musiciens modernes de l'Italie. Il a paru une traduction allemande de l'ouvrage de Grosley en 1766. Le maître de chapelle Hiller en a extrait l'essai sur l'histoire de la musique et l'a inséré dans les nos 3, 4, 5, 6 de ses *Wœchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend*, de l'année 1767.

GROSS (Pierre), musicien allemand, demeurait à Zeitz au commencement du dix-septième siècle. Il a publié un recueil de pièces pour violons et violes, à cinq parties, en 1616, in-4o.

GROSS (Jean), né près de Nuremberg, vers 1688, fut d'abord employé comme violoniste dans une maison de cette ville; puis il voyagea en Hongrie, y prit du service dans le régiment de Losselholz, comme chef de musique, et plus tard fut en garnison à Vienne. Après six ans de service, il obtint son congé, et entra dans la chapelle du prince-évêque de Bamberg. En 1718, il publia, dans cette ville, six solos de violon de sa composition. Enfin, Gross fut nommé maître de concert du prince de Schwartzbourg-Rudolstadt, vers 1723; il publia dans cette même année six sonates pour le violon, et mourut en 1735.

GROSS (Gottfried-Auguste), compositeur et écrivain sur la musique, né à Elbing, en 1799, était directeur de musique à Lubeck, vers 1830. Plus tard, il alla se fixer à Hambourg, où il rédigea, en 1837, le journal qui avait pour titre : *Hamburger musikalische Zeitung* (la Gazette musicale de Hambourg), chez Schuberth et Niemaier, 1838, in-8o. Cette publication a cessé de paraître avec le *cinquante-deuxième numéro* de la même année. Gross est devenu postérieurement directeur de musique à Hildesheim. On a de cet artiste des compositions pour le piano et pour le chant, parmi lesquelles on remarque : Le 91e psaume à quatre voix et orchestre, plusieurs cahiers d'airs allemands avec piano.

GROSS (Jean-Benjamin), frère du précédent, est né à Elbing, le 12 septembre 1809. Il se rendit à Berlin dans sa jeunesse et s'y livra avec ardeur à l'étude du violoncelle. Admis dans l'orchestre du théâtre Kœnigstadt, il en sortit, en 1831, pour aller à Leipsick, où il se distingua dans la plupart des réunions de musique, ainsi que dans les concerts de Gewandhaus. En 1833, une place lui fut offerte à Dorpat, comme violoncelliste du quatuor du comte Liphart, dont le célèbre professeur Ferdinand David (*voyez* ce nom) était alors premier violon. En 1835, Gross abandonna cette position pour celle de premier violoncelle de l'orchestre du Théâtre-Impérial de Pétersbourg. En 1847, il obtint une pension pour ses services à la cour et voyagea en Allemagne

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

pour y donner des concerts; mais bientôt il fut rappelé à Pétersbourg au service du grand-duc Michel; mais il ne conserva pas longtemps les avantages qui lui avaient été assurés, étant mort du choléra le 1er septembre 1848. On a de cet artiste distingué quatre quatuors pour des instruments à cordes; des études pour le violoncelle; des duos pour le même instrument; un concerto pour violoncelle et orchestre; une sonate pour piano et violoncelle; un concerto pour ces deux instruments; des variations et des pièces de salon, le tout au nombre d'environ quarante œuvres.

GROSSE (Jean-Georges), théologien allemand, vivait à Bâle, au commencement du dix-septième siècle, et y a publié, en 1620, un livre qui a pour titre : *Compendium quatuor facultatum*, in-8°. On y trouve, dans la partie philosophique, un *Compendium musices* (p. 150-152).

GROSSE (Jean), professeur au Gymnase de Halle, en Saxe, dans la première partie du dix-septième siècle, s'est fait connaître par un petit écrit intitulé : *Miscella problemata de musica*, Hallis Saxonum, 1658, in-4° de huit pages.

GROSSE (Bernard-Sébastien), prédicateur à Ilmenau, vers le milieu du dix-huitième siècle, et assesseur au consistoire suprême du duché de Saxe-Weimar, a prononcé, en 1765, un discours à l'occasion de l'érection d'un nouvel orgue dans l'église de la ville d'Ilmenau. Ce discours, accompagné d'une histoire abrégée de l'orgue, a paru sous ce titre : *Die heiligen Verrichtungen in dem Hause des Herrn bey der neuen Orgel in der Ilmenauischen Stadtkirche vorgestellt, und mit einer Kurzgefassten Orgelgeschichte zum Druck übergeben*, Eisenach, 1765, deux feuilles et demie in-8°.

GROSSE (Samuel-Dietrich ou Théodore), violoniste distingué au service du prince royal de Prusse, naquit à Berlin, en 1750, fut élève de Lolli et joua dans sa manière, avec un beau son et un style large. Il se fit entendre à Paris, au Concert spirituel, en 1780, et fut fort applaudi. Il mourut à Berlin, en 1789, dans sa trente-troisième année. Ses compositions publiées sont : 1° Trois concertos pour le violon, op. 1, liv. Ier, II, III, Berlin, Hummel. 2° Symphonie concertante pour deux violons, op. 2, *ibid.* 3° Six duos pour violon et alto, op. 3, *ibid.* 4° Trois trios pour deux violons et violoncelle, op. 4, *ibid.* 5° Trois duos pour deux violons, op. 5, Paris, Imbault (Janet).

GROSSE (Jean-Guillaume), organiste à Kahla, dans le duché de Saxe-Altenbourg, vers la fin du dix-huitième siècle, s'est fait connaître par la publication de six préludes de chorals (*Choral vorspiele*) pour l'orgue, Rudolstadt, 1787, in-4°. Ces préludes sont traités dans un style moderne, où l'on remarque de l'imagination, mais qui n'a aucun rapport avec le style de l'école de Bach.

Un autre artiste de ce nom, organiste à Klosterbergen, près de Magdebourg, vécut dans le même temps, et fit imprimer six sonates pour le clavecin, à Leipsick, en 1785. Ces pièces sont une imitation des sonates de Charles-Philippe-Emmanuel Bach.

GROSSE (Henri), fils d'un musicien de la chapelle du roi de Prusse (*voyez* l'article précédent *Samuel-Dietrich*), naquit à Berlin, et devint un violoncelliste habile, sous la direction de Louis Duport. Il se fit entendre avec succès, plusieurs fois, à la cour et dans des concerts publics. En 1798, il était attaché à la chapelle du roi de Prusse. On a imprimé de sa composition : 1° Sonates pour violoncelle et basse, op. 1, Berlin, Hummel. 2° Huit variations pour violoncelle et basse, *ibid.* 3° Quelques œuvres pour le piano.

Un frère cadet de cet artiste fut second hautbois à la chapelle royale de Berlin.

GROSSER (Jean-Emmanuel), fils d'un *cantor* de l'église principale de Warmbrunn, est né en cette ville, le 30 janvier 1799. Doué d'heureuses dispositions pour la musique, il fit de rapides progrès dans cet art, sous la direction de Schnolz. A l'âge de vingt et un ans, il se rendit à Breslau pour se livrer à l'enseignement; mais il y resta peu de temps, car il fut rappelé dans sa ville natale, en 1821, pour y remplir les fonctions de professeur. L'année suivante, il alla à Friedberg, en qualité de *cantor* et d'organiste; en 1823, il fut appelé comme organiste à l'église catholique de Hirschberg, et les fonctions de recteur à Polkwitz lui furent confiées en 1826. Il a publié, à Breslau, des variations et des danses pour le piano, trois recueils de pièces d'orgue faciles, trois suites de chants à voix seule et piano, et a composé aussi des messes, graduels, offertoires, et des chants funèbres qui n'ont pas été imprimés jusqu'à ce jour. On a aussi de cet artiste : *Lebensbeschreibung den Johann Sebast. Bach*, Breslau, Grœson et compagnie, petit in-8°. La deuxième édition de cette biographie du grand musicien Bach a été publiée chez les mêmes éditeurs en 1834, petit in-8°. Deux biographies semblables, la première, de Haydn, la seconde, de Mozart, ont été égale-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ment publiées par M. Grosser; elles sont intéressantes par les anecdotes qu'elles renferment.

GROSSI (Le chevalier Charles), chanteur et compositeur vénitien, vécut dans la seconde moitié du dix-septième siècle. Il était homme de mérite, dit M. Caffi (*Storia della musica sacra nella già Capella ducale di S. Marco in Venezia*, Part. I, p. 308, et Part. II, p. 34), mais vaniteux et charlatan. Admis dans la chapelle de Saint-Marc, en qualité de chanteur, il se présenta à diverses reprises comme candidat pour les places vacantes d'organiste, de vice-maître et de maître de cette chapelle, mais sans réussir jamais dans son dessein, précisément à cause de son charlatanisme. Cependant il prit effrontément le titre de *chevalier* et de maître de chapelle de cette cathédrale au livret de l'opéra *Giocasta regina d'Armenia*, dont il écrivit la musique à Florence, en 1698. Le nom du compositeur y est indiqué de cette manière : *Carlo Grossi Cavaliere, Maëstro della Cappella ducale di San Marco di Venezia*. « Je n'ai pu découvrir en quelle circonstance, » ni par qui il a été *cavalièrisé*, » dit M. Caffi. Dans une supplique adressée aux procurateurs de Saint-Marc, il vante *la multiplicité de ses œuvres répandues dans tout l'univers par la presse, et desquelles beaucoup de souverains se délectent incessamment*. Découragé par la malheureuse issue de tous ses efforts pour obtenir un poste élevé dans la chapelle de Saint-Marc, il présenta une requête aux procurateurs de cette chapelle, le 29 juillet 1685, à l'effet d'être pensionné *pour cause de vieillesse et d'infirmités*, et obtint cette faveur. Cependant ses infirmités et sa vieillesse ne l'empêchèrent pas de composer, treize ans après cette date, l'opéra dont il vient d'être parlé. M. Caffi dit qu'il écrivit trois opéras pour les théâtres de Venise; je n'en connais qu'un, *Artaserse*, représenté au théâtre Saint-Jean et Saint-Paul, en 1669. Il composa aussi pour l'église, car il reçut des procurateurs de Saint-Marc une médaille d'or de la valeur de cinquante ducats pour un livre de compositions à l'usage de cette chapelle. On connaît aussi de cet artiste : 1° *la Cetra d'Apollo, canzone a 1 e 2 voci*. Venise, Gardane, 1673, in-4°. 2° *l'Anfione, madrigali a 2 e 3 voci*, ibid., 1675, in-4°.

GROSSI (André), violoniste au service du duc de Mantoue, vers la fin du dix-septième siècle, a publié plusieurs ouvrages pour son instrument, parmi lesquels on remarque : 1° Douze sonates à deux, trois, quatre et cinq instruments, op. 3. 2° *Suonate da camera a tre stromenti*, op. 5, Bologne, 1690, in-fol.

GROSSI (Jean-François). *Voyez* Sipace.

GROSSI (Gaetan), célèbre bassoniste, né à Milan, fut admis en 1782 à la cour de Parme, comme artiste de la chambre et de la chapelle. Après la mort du duc Ferdinand, il retourna à Milan, où il est mort le 14 février 1807. Il a écrit plusieurs concertos et des quatuors pour le basson, qui sont restés en manuscrit.

GROSSI (Rosalinde-Silva), fille du précédent, fut une cantatrice distinguée. Elle naquit à Parme en 1782, reçut les premières leçons de musique de Joseph Colla, et perfectionna ensuite son talent sous la direction de Fortunato et de Paer. Mariée fort jeune au violoniste et chef d'orchestre Prosper Silva, elle brilla sur les principaux théâtres d'Italie comme *prima donna*, particulièrement à Milan. Au retour de Venise, où elle avait chanté avec succès, elle fut saisie d'une violente maladie qui l'enleva à la fleur de l'âge, en 1804.

GROSSI (Gennaro), avocat napolitain, amateur des arts, vécut dans la première moitié du dix-neuvième siècle. Il a été un des coopérateurs du livre qui a pour titre : *Biografia degli uomini illustri del regno di Napoli, ornata dei loro rispettivi ritratti*. In Napoli, 1819, trois vol. in-4°. Le volume qui contient les éloges des maîtres de chapelle, chanteurs et cantatrices, renferme particulièrement les notices composées par M. Grossi. On a aussi de ce *dilettante* un recueil de mémoires intitulé : *le Belli arti. Opuscoli storici musicali*. Napoli, 1820, 2 vol. in-8°.

GROSSMANN (Burkhard), receveur de l'électeur de Saxe, à Jéna et à Burgau, au commencement du dix-septième siècle, a publié une collection de quarante-trois morceaux des principaux compositeurs de la Saxe, sous ce titre : *Angst der Hœllen und Friede der Seelen* (Angoisse des enfers et joie des âmes), Jéna, 1623, in-fol. Tous ces morceaux sont composés sur le psaume 116, à trois, quatre et cinq voix.

GROSSMANN (Jean-François), facteur d'orgues, vivait à Patschkau, en Silésie, vers 1750. Il a construit à Munsterberg, en 1754, un instrument de vingt-cinq jeux, à deux claviers et pédale.

GROSSMANN (Frédérique), fille de l'acteur célèbre de ce nom, cantatrice et actrice dans sa troupe, née en 1769, a brillé sur le théâtre de Cassel en 1785 et dans les années suivantes. Elle jouait et chantait les premiers rôles des opéras allemands *Alceste*, de Schweitzer, et *Gunther de Schwarzbourg* de Holz-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

bauer. Sa voix avait une si grande étendue, qu'elle allait jusqu'au contre-fa aigu.

GROSSMANN (...). Deux artistes de ce nom paraissent avoir été des instrumentistes à la fin du dix-huitième siècle. On trouve du premier trois quatuors pour deux clarinettes, viole et basse, en manuscrit, indiqués dans le catalogue de Traeg (1799); l'autre a fait graver, à Bonn, chez Simrock, six valses et six contredanses pour le piano.

GROSSWALD (...), facteur d'orgues de la Hesse, né à Hanau, était considéré, en 1773, comme un des premiers artistes de son genre.

Il y a un musicien de ce nom qui a publié un grand nombre de recueils de danses pour le piano, à Prague et à Vienne.

GROTTE (Nicolas **DE LA**), valet de chambre et organiste du roi de France, Henri III, vécut à Paris, depuis 1565 environ jusqu'en 1587. Jean Dorat, poëte du roi, fit sur le nom de cet artiste l'anagramme suivante, qui prouve l'estime qu'on avait pour son mérite :

Nicolaus Grotus, tu sol organicus.

La Croix-du-Maine dit, en effet (*Bibliot.*, t. II, p. 163 et 164, édit. de Rigoley de Juvigny), que De la Grotte passait pour le plus habile joueur d'orgue et d'épinette de France en son temps. On a de ce musicien : 1° *Chansons de Pierre de Ronsard, Bayf, Des Portes, Sillac et autres, mises en musique à quatre parties*, Paris, Adrian Le Roy, 1570. 2° *Airs et chansons à trois, quatre, cinq et six parties, par Nicolas De La Grotte, organiste ordinaire de la chambre du roi, à Paris, par Jean Cavellat*, 1583, in-4°. Une chanson de De La Grotte (*C'est mon amy*) a été insérée, sous le nom de *Nicolas*, dans le *Premier livre de chansons à trois parties composées par plusieurs autheurs, imprimées en trois volumes*, à Paris, chez Adrian Le Roy et Robert Ballard, 1578.

GROTZ (Denis), organiste et compositeur au couvent de Barnbach, vers la fin du dix-huitième siècle, a publié un ouvrage de sa composition intitulé : *Deutsche Gesænge zur heil. Messe* (Chants allemands pour la sainte messe), à quatre voix, orgue, deux violons, alto, deux cors et violoncelle, Augsbourg, Lotter, 1791.

GRUA (Gaspard), organiste de l'église Saint-Jean-Baptiste à Monza, près de Milan, vécut dans la seconde moitié du dix-septième siècle. On a imprimé de sa composition un œuvre qui a pour titre : *Missa e Salmi a la romana spedite con due Magnificat, le quattro antifone a otto voci, con il Gloria intiero*, Venise, 1651.

GRUA (Guillaume) naquit à Milan, où il apprit la musique et la composition. Il visita les principales villes d'Italie, puis se rendit en Allemagne et s'établit à Dusseldorf, comme maître de chapelle, en 1697. De là, il alla à Manheim, en 1714. On a de lui : *Missæ quinque voc. cum instrumentis et ory.*, Munich, 1712.

GRUA (Charles-Louis-Pierre), né en 1700, à Milan, y apprit la musique et la composition, puis se rendit chez son oncle (Guillaume Grua) pour achever son éducation musicale. Il devint habile dans le contrepoint et dans le style fugué, et passa en Allemagne pour un des musiciens les plus instruits de son temps. Il fut d'abord placé, comme maître de chapelle, à la cour de l'électeur palatin, à Manheim; l'électeur Charles-Philippe joignit à ses fonctions sa nomination, en 1742, de directeur de l'Opéra. Pendant les solennités qui eurent lieu au mariage du prince électoral Charles-Théodore, on joua, le 17 janvier 1742, l'opéra italien *Cambyse*, dont la musique avait été composée par Grua : cet ouvrage eut un brillant succès. Grua mourut à Manheim, en 1775.

GRUA (Paul), fils du précédent, naquit à Manheim, le 2 février 1754. Après avoir appris chez son père les éléments du piano et de l'harmonie, il alla continuer ses études chez le maître de chapelle Holzbauer. Le prince électoral du palatinat, Charles-Théodore, ayant remarqué les heureuses dispositions du jeune Grua pour la musique, résolut de l'envoyer en Italie, afin de perfectionner son goût. Il y arriva en 1773 et y passa six années. A Bologne, il prit des leçons du P. Martini, et à Venise, il reçut des conseils de Traetta pour le style dramatique. De retour en Allemagne, en 1779, il dut se rendre à Munich, où l'électeur avait transporté sa cour. On le chargea de composer la musique de l'opéra sérieux *Telemacco*, qui fut représenté l'année suivante. Le succès de cet ouvrage lui fit obtenir le titre de conseiller et celui de maître de chapelle. Grua a beaucoup écrit pour l'église, et l'on connaît de lui trente et une messes avec orchestre, six vêpres complètes, vingt-neuf offertoires et motets, six *Miserere*, trois *Stabat mater*, cinq *Litanies*, trois *Te Deum* (en allemand), quatorze hymnes, quatre *Salve Regina*, trois *Regina Cœli*, quatre graduels pour le carême, des répons pour la semaine sainte, trois *Requiem*, cinq *Veni Sancte Spiritus*, et plusieurs

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

psaumes. Grua a écrit aussi des concertos pour piano, clarinette, flûte, etc. Il vivait encore à Munich, en 1812.

GRUBE (Hermann), fils d'un cordonnier de Lubeck, né en 1637, fut fait docteur en médecine à Leyde, en 1666, et professeur de physique à Hadersleben l'année suivante. Il mourut au mois de février 1698. Parmi les ouvrages de ce savant, on en remarque un qui a pour titre : *Conjecturæ physico-medicæ de ictu tarentulæ, et vi musices in ejus curatione.* Francfort, 1679, in-8° de huit feuilles.

GRUBER (Érasme), surintendant à Ratisbonne dans la seconde moitié du dix-septième siècle, est auteur de la préface du livre intitulé : *Synopsis musica, oder kurze Anweisung, wie die Jugend kurzlich und mit geringer Mühe in der Singkunst abzurichten,* Ratisbonne, 1637, quatre feuilles in-8°.

GRUBER (Georges-Guillaume), naquit le 22 septembre 1729 à Nuremberg. Dretzel, organiste de cette ville, lui donna les premières leçons de musique. Après la mort de ce maître, qui lui avait enseigné à jouer du piano, il alla chez un autre organiste, nommé *Siebenkees,* qui lui apprit les éléments de l'harmonie et de la composition. Il était à peine âgé de dix-huit ans, lorsqu'il fit admirer son habileté sur l'orgue dans des excursions à Francfort, à Dresde et à Mayence. A Dresde, Umstadt, maître de chapelle du comte de Brühl, lui donna des leçons de contrepoint. De retour à Nuremberg en 1750, Gruber y fut placé au chœur de l'église principale. L'arrivée du célèbre violoniste Ferrari en cette ville lui fournit l'occasion de perfectionner son talent sur le violon. Après la mort du maître de chapelle Agrell, Gruber obtint sa place, le 16 février 1765. Depuis lors il ne quitta plus sa ville natale, et toutes les offres qu'on lui fit pour des places de maître de concert en différentes cours furent refusées par lui. Il mourut à Nuremberg le 22 septembre 1796. Les compositions de cet artiste consistent en oratorios, psaumes latins et allemands, airs d'église, chorals en contrepoint figurés, symphonies, quatuors, trios, concertos, etc. Le plus grand nombre de ses ouvrages est resté en manuscrit, mais on a imprimé ceux-ci : 1° *Les Bergers à la crèche,* sur le texte de Ramler, Nuremberg, 1782. 2° Deux trios pour piano, violon et violoncelle. 3° Poésies de Bürger pour voix seule et piano, premier et second cahiers, Nuremberg, 1780. 4° Deux sonates pour piano, flûte et violoncelle obligés, *ibid.* 5° Chansons de différents poëtes favoris pour voix seule et piano, Vienne. 6° Deux sonates pour piano seul, Nuremberg.

GRUBER (Jean-Sigismond), fils du précédent, né à Nuremberg le 4 décembre 1759, fut avocat et docteur en droit. Vers la fin de sa vie, il eut les titres de conseiller et d'assesseur, et mourut à Nuremberg le 3 décembre 1805. Gruber est auteur de deux ouvrages qui ont pour titre : *Litteratur der Musik, oder Anleitung zur Kenntniss der Vorzüglichen musikalischen Bücher* (Littérature de la musique, ou Instruction pour connaître les meilleurs livres de musique), Nuremberg, 1783, cinquante-six pages in-8°. Il y en a une deuxième édition qui a été publiée à Francfort-sur-le-Mein, in-8°, sans date. Cet ouvrage est fort imparfait, et surtout très-incomplet. On ne sait pourquoi Gruber a considéré comme de bons livres sur la musique certains ouvrages fort médiocres, ni pourquoi il en a rejeté d'autres qui ont un mérite réel. Beaucoup de titres sont rapportés par lui sans exactitude, et souvent il se trompe sur le contenu des livres, et les range dans des classes auxquelles ils n'appartiennent pas. 2° *Beytræge zur Litteratur der Musik* (Essai sur la littérature de la musique), Nuremberg, 1785, cent seize pages in-8°. Cet opuscule, extrait du *Lexique* de Walther, est un peu moins défectueux que le précédent, bien qu'on y aperçoive beaucoup de négligences : c'est un catalogue de noms d'écrivains sur la musique et de compositeurs, terminé par des notices biographiques sur le père de l'auteur, sur son prédécesseur Agrell, et sur Jean-André Herbst. Forkel et Lichtenthal indiquent une deuxième partie de cet ouvrage qui aurait paru à Francfort et à Leipsick en 1790, in-8°. Je ne la connais pas; je crois même qu'elle n'existe pas, que ces bibliographes se sont trompés sur la date, et qu'ils ont voulu parler de l'ouvrage suivant : 3° *Biographien einiger Tonkunstler, ein Beitrag zur musikalischen Gelehrgeschichte,* Francfort et Leipsick, 1786, in-8° de quarante-huit pages. Cet opuscule peut être considéré comme la suite du précédent. Il ne porte point le nom de l'auteur. On y trouve d'abord un aperçu très-superficiel de l'histoire de la musique, à Nuremberg, en douze pages; puis viennent les biographies de musiciens qui sont nés, ou qui ont demeuré dans cette ville : ce sont celles du luthiste Baron, de Dretzel (Corneille-Henri), Lang (Ernest-Jean-Benoît), Siebenkees (Jean), et Zeidler (Maximilien); elles font suite à celles de Georges-Guillaume Gruber, Agrell et Jean-André Herbst, publiées dans l'ouvrage

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

précédent. Le livre est terminé par les analyses de la Bibliothèque musicale d'Eschstruth, de l'opuscule de Knecht en défense de la théorie de l'harmonie (*voyez* KNECHT et VOGLER), d'annonces de quelques ouvrages de musique, et du catalogue des œuvres du maître de chapelle Gruber.

GRUBER (BENOIT), bénédictin de l'abbaye de Woltenbourg, près de Ratisbonne, vivait à la fin du dix-huitième siècle, et mourut en 1798. Il était directeur de musique de l'église de cette abbaye. On connaît de lui : 1° *Antiphonæ Marianæ* (6 *Alma*, 6 *Ave*, 6 *Regina Cœli*, 6 *Salve Regina*) 4 *vocibus*, 2 *viol. et organo oblig.*, 2 *corn. et violonc. non oblig.*, Augsbourg, Lotter, 1793. 2° *Stabat Mater*, 4 *voc.*, 2 *viol. et org. oblig.*, *viola*, 2 *corn. et violonc. non oblig.*, op. 2, *ibid.*

GRUGER (JOSEPH), chapelain à Habelschwerdt, en Silésie, naquit dans le comté de Glœtz, vers 1772. Il fit ses études à Glœtz, puis à Breslau, fut nommé chapelain à Mittelsteine, et de là se rendit à Habelschwerdt. Il mourut jeune encore, au mois de février 1814. On a de lui plusieurs bonnes compositions, entre autres l'opéra *Haine et Réconciliation*, représenté à Breslau, et dont on a gravé dans cette ville, en 1798, la grande partition, et la même réduite pour piano.

GRÜNBAUM (...), cantatrice allemande, a joui d'une grande célébrité depuis 1812 jusqu'en 1820. Fille du compositeur Wenzel Müller, elle reçut de lui les premières leçons de musique; puis son père la confia aux meilleurs maîtres de Vienne. Plus tard, elle épousa un organiste nommé *Grünbaum*, auteur de trios comiques publiés à Vienne, à Breslau et à Leipsick. On dit que madame Grünbaum unissait à un rare talent dramatique une vocalisation brillante et facile qui lui fit donner le nom de *Catalani allemande*. Sa fille, née en 1812, n'a pas la puissance de talent qui distingua sa mère, mais elle fut une des cantatrices les plus agréables de la scène allemande de 1830 à 1850. Sa première apparition en public a eu lieu au théâtre de Nuremberg; puis elle a été appelée à Berlin pour le théâtre de Kœnigstadt, où elle était en 1830.

Un guitariste de Prague nommé *Grünbaum* a fait imprimer en cette ville de petites pièces pour cet instrument, et des chants à voix seule.

GRÜNBERG (GOTTLIEB), flûtiste aveugle, né à Hanovre vers 1802, voyagea dans le nord de l'Allemagne et en Danemark, où il donna des concerts avec succès, pendant les années 1829 et 1830. En 1832, il était à Weimar. Dans la même année, il inventa un nouvel instrument, auquel il donna le nom de *Furoria*. Il le fit entendre dans un concert qu'il donna à Minden, le 29 novembre 1832. J'ignore en quoi cet instrument était différent des flûtes ordinaires : peut-être y-a-t-il quelques renseignements à ce sujet dans le livre qui a été publié sous ce titre : *Leben und Reisen des erblindeten Flötenspielers G. Grünberg; Behufs Sicherung seiner und der seinigen bürgerlichen Existenz*, etc. (Vie et Voyages du flûtiste aveugle G. Grünberg, etc.), Hanovre, 1834, in-8°.

GRUNBERGER (THÉODORE), prêtre et compositeur, vivait dans les dernières années du dix-huitième siècle et au commencement du suivant. Gerber croit qu'il était moine dans un couvent de la Souabe. Il a fait imprimer : 1° *Missæ breves, faciles, cuique choro accommodatæ a 4 voc. ordin.*, 2 *viol.*, *alto, et org. oblig.*, 2 *corn.*, 2 *fl. vel ob. et violonc. non oblig.*, Augsbourg, Lotter, 1792. 2° *Neue Orgelstücke nach der Ordnung unter dem Amte der heilig Messe zu spielen* (Nouvelles pièces d'orgue pour l'office de la sainte messe), première suite, Munich, 1795; deuxième *id.*, *ibid.*, 1796; troisième *idem*, *ibid.*, 1797; quatrième, cinquième, sixième *idem*, *ibid.*, jusqu'en 1799. Cette collection contient des préludes, de petites fugues et des versets. 3° *Neue Pastorell-Orgelstücke* (Nouvelles pièces pastorales pour l'orgue), première suite, Munich, 1799. 4° Première messe allemande pour soprano, contralto, basse et orgue, Munich, 1802.

GRUND (CHRÉTIEN), né, le 29 juin 1725, à Prague, où son père était peintre de portraits, fut un harpiste de premier ordre en son temps. Ne trouvant point de musique qui répondît au degré d'habileté qu'il possédait sur son instrument, il composa lui-même toute celle qu'il exécutait. Il se fit entendre à Vienne devant l'empereur François Ier, à la cour de Dresde et à Varsovie; partout il excita l'admiration, ainsi que son frère Eustache, harpiste comme lui, mais dans un genre tout différent. Au retour de la Pologne, Grund entra avec son frère au service de l'évêque de Leitmeritz, duc de Sachsenzeitz. Quelques années après, ces deux artistes passèrent à la cour de l'électeur de Bavière, à Munich, puis ils furent attachés à la chapelle d'Anspach. Après la suppression de cette chapelle, les deux frères se séparèrent, et Chrétien fut admis dans la musique du prince évêque de Würzbourg. Ce prince le combla de témoignages d'estime et d'affection jusqu'à sa mort,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

qui arriva le 11 novembre 1784. Grund a eu une fille, professeur de harpe et de guitare à Würzbourg, qui eut du talent. Les compositions de Grund sont restées manuscrites.

GRUND (Eustache), frère du précédent et artiste extraordinaire sur la harpe, naquit à Prague, vers 1725. Dans sa jeunesse, il mena la vie de musicien ambulant, jouant toujours de fantaisie, et quelquefois improvisant des choses d'une grande beauté. Après avoir visité Vienne, Dresde, la Pologne, il entra au service de l'évêque de Leitmeritz, puis à celui de l'électeur de Bavière, et enfin à la cour d'Anspach, où il épousa mademoiselle Fugger, dame d'une naissance distinguée. Après la réforme de la chapelle d'Anspach, Eustache Grund reprit ses voyages, se sépara de son frère, et l'on n'entendit plus parler de lui. Longtemps après, sa femme fit insérer dans les journaux un avis où elle annonçait le projet de prendre un autre époux, si le sien ne reparaissait plus. On croit que cet artiste fantasque se rendit à Stuttgard, après la suppression de la chapelle d'Anspach, puis qu'il alla à Tettnang sur le lac de Constance, où il mourut au service du comte de Montfort.

GRUND (Guillaume-Frédéric), né à Hambourg, le 7 octobre 1791, reçut de son père, chef d'orchestre du théâtre, des leçons de chant et de piano, puis il passa sous la direction de Schwenke. D'autres maîtres lui enseignèrent aussi le violon et le violoncelle. Quant à son instruction dans l'harmonie et dans le contrepoint, il l'acquit lui-même dans les livres et dans les œuvres des bons maîtres. Son éducation musicale terminée, il s'est livré à l'enseignement et à la composition. En 1819, il a fondé une Société de chant, et, en 1828, il a dirigé des concerts philharmoniques avec beaucoup de talent, et y a fait exécuter depuis lors les symphonies de Beethoven, qui étaient à peu près inconnues à Hambourg. Il dirigeait encore cette société musicale en 1845. Son oratorio *la Résurrection de Jésus*, sur le texte de Ramler, a été exécuté en 1826, et a été considérée comme une grande et belle composition. Grund s'est aussi essayé dans le genre dramatique par l'opéra : *Die Burg Falkenstein* (le Bourg de Falkenstein), qu'il n'a pu faire jouer jusqu'à ce jour à aucun théâtre, et par *Mathilde*, drame musical, qui est encore en manuscrit. On a imprimé de sa composition : 1° Quintetto pour piano, hautbois, clarinette, cor et basson, op. 8; Leipsick, Peters. 2° Quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle, op. 5, en *sol* mineur; *ibid.* 3° Sonates pour piano et violon ou violoncelle, op. 9, 11, 13, Hambourg et Leipsick. 4° Sonates pour piano à quatre mains, op. 10, Hambourg, Bœhme. 5° Polonaises, marches et valses, *idem*, *ibid.* 6° Sonatines pour piano seul, op. 14, *ibid.* 7° Introduction et rondeau pour piano seul, plusieurs œuvres. 8° Hymne de Krummacher, avec accompagnement de piano, *ibid.* 9° *Le Bourg de Falkenstein* réduit pour le piano, *ibid.* 10° Six recueils de chants à voix seule et accompagnement de piano, Leipsick et Hambourg. M. Grund a en manuscrit une messe à huit voix, en *si* mineur, sans accompagnement, trois cantiques, plusieurs ouvertures et symphonies, un grand ottetto pour piano et instruments à vent.

GRUND (Édouard), frère du précédent, est né à Hambourg, dans le mois de mai 1802. Élève de Spohr, il passe en Allemagne pour un violoniste habile. En 1829, il a fait un voyage en Hollande, où il a donné plusieurs concerts avec succès; puis il s'est rendu à Paris, où il a passé l'hiver. De retour en Allemagne, il a été nommé maître de chapelle du duc de Saxe-Meiningen. Parmi les compositions qu'il a publiées, on remarque ses concertos et concertinos, œuvres 2° et 3°, un quatuor brillant, des solos pour le violon, deux ouvertures, et plusieurs symphonies. Dans un voyage que Grund fit en Allemagne, en 1840, il donna à Prague des séances de quatuors d'instruments à cordes.

GRUNDIG (Christophe-Gottlob), docteur en théologie et surintendant à Fribourg, premier prédicateur de l'église principale, et inspecteur du Gymnase de cette ville, naquit à Dorfhain, le 5 septembre 1707. Il commença sa carrière ecclésiastique par les fonctions de pasteur à Hermansdorf, près d'Annaberg. En 1749, il fut nommé premier pasteur à Schneeberg; ensuite (en 1752), il alla à Glauchen en qualité de surintendant; et enfin, en 1759, il prit possession, à Fribourg, des emplois dont il a été parlé précédemment. Il mourut en cette ville, le 9 août 1780. Dans le grand nombre d'écrits publiés par ce savant ecclésiastique, il en est un relatif à la musique, et qui a pour titre : *Geschichte des Singens bey dem Gottesdienste* (Histoire du chant pendant l'office divin), Schneeberg, 1753, in-8°.

GRÜNEBERG (Jean-Guillaume), facteur d'orgues et de pianos à Brandebourg, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, construisit en 1776 des pianos, avec des tables d'harmonie doubles qui eurent de la réputation, et qui produisaient des sons plus forts

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

que ceux des pianos de cette époque. Ces instruments montaient jusqu'au *sol* et au *la* au-dessus du *fa* aigu de la cinquième octave, ce qui n'avait point eu lieu jusque-là. Grüneberg a fait aussi un grand nombre de petites orgues considérées en Allemagne comme de bons instruments. En 1706, il a construit, dans l'église Sainte-Catherine de Magdebourg, un grand orgue de vingt-neuf jeux, deux claviers et pédale, dont on trouve le dessin et la disposition dans la deuxième année de la *Gazette musicale de Leipsick*, p. 637.

GRUNER (Joseph), né à Engelsberg, vers 1712, était en 1737, à Olmutz, où il étudiait la philosophie. Il était dans le même temps ténor à l'église des Jésuites. Le 15 avril 1737, on exécuta, dans cette église, un oratorio de sa composition intitulé : *Passio Domini nostri Jesu-Christi in Golgotha consummata.*

GRUNER (Nathaniel-Godefroi), cantor et directeur de musique au Gymnase de Gera, fut considéré en Allemagne comme un des bons compositeurs du dix-huitième siècle, particulièrement pour l'église. L'incendie qui consuma une grande partie de la ville de Géra, en 1781, lui ayant enlevé tout ce qu'il possédait, Gruner proposa par souscription un œuvre de six sonates pour le piano, qui parut dans la même année chez Breitkopf, à Leipsick, et pour lequel il eut en peu de temps treize cent soixante-cinq souscripteurs. Son œuvre deuxième, composé aussi de six sonates pour le piano, a été publié chez le même éditeur en 1783. Gerber dit, dans son ancien *Lexique*, que sept œuvres de ce musicien, composés de divertissements, de quatuors et de concertos pour le clavecin, ont été gravés à Lyon, ce qui semble indiquer que Gruner s'était établi dans cette ville. Il mourut vers 1795. Le plus grand nombre de ses compositions pour l'église est resté en manuscrit : parmi ces ouvrages on cite les psaumes 8e, 27e, 51e, 85e et 113e pour chœur et orchestre, et environ quinze chorals arrangés en forme de cantates, également pour chœur et orchestre. On a imprimé de ces compositions : Chants à quatre voix pour des chœurs d'églises et d'écoles ; première et deuxième suites, Leipsick, Kollmann.

GRUTSCH (François-Séraphin), né à Vienne, le 24 octobre 1800, apprit les éléments de la musique comme enfant de chœur dans une des églises de cette ville. Il se distinguait au chœur par la beauté de sa voix et son intelligence musicale. Dès l'âge de cinq ans, il commença l'étude du mécanisme du violon. Les frères Blumenthal furent ses maîtres pour cet instrument et pour l'harmonie. A l'âge de dix ans, il obtint une place de violoniste dans l'orchestre du théâtre de Presbourg, et un an après, il entra à celui du théâtre sur la Vienne, dans la capitale de l'Autriche. En 1830, la place de second chef d'orchestre au théâtre Kärnthnerthor lui fut donnée, et dans l'année suivante, il entra dans la chapelle impériale. On a imprimé de sa composition des *Lieder* et autres pièces de chant, ainsi que divers ouvrages pour le piano et pour les instruments à cordes. Cet artiste a en manuscrit des duos, trios et quatuors de violon, des ouvertures, des messes et d'autres morceaux de musique d'église. Il a fait représenter, à Vienne, en 1835, *der Nachtwächter* (le Veilleur de nuit), petit opéra en un acte, et, en 1838, *der Liebhaber als contrebande* (l'Amateur contrebandier), *idem.*

GUADAGNI (Gaetan), célèbre contraltiste, né à Lodi, vers 1725, fut un de ces grands chanteurs qui se formèrent en Italie pendant le dix-huitième siècle, si fécond en talents de premier ordre. On ignore quel fut son maître, et l'on ne trouve à ce sujet aucuns renseignements dans le livre de Mancini, ni dans les biographies de Gervasoni. Guadagni commença à se faire connaître, en 1747, au théâtre de Parme. En 1754, il chanta, au Concert spirituel de Paris et à la cour de Versailles, avec beaucoup de succès. De retour en Italie, il y chanta le rôle de *Telemacco* que Gluck avait écrit pour lui ; il y produisit la plus vive impression. La manière dont il avait chanté cet ouvrage fut cause que l'illustre compositeur le fit engager, en 1766, à Vienne, pour son *Orfeo*, où Guadagni atteignit le plus haut degré de perfection. L'année suivante, il chanta à Londres, puis il se rendit à Venise où l'*Orfeo* de Bertoni fut pour lui l'occasion d'un nouveau triomphe. Il y fit aussi preuve de talent comme compositeur, car il écrivit une partie de son rôle, notamment l'air qu'il chantait aux enfers. Le succès d'enthousiasme qu'il obtint en cette circonstance le fit décorer du titre de chevalier de Saint-Marc. L'électrice de Saxe l'ayant entendu à Vérone, en 1770, fut charmée de son talent et l'emmena à Munich, où il jouit de la plus grande faveur auprès de l'électeur jusqu'à la mort de ce prince. En 1776, il chanta à Potsdam devant le roi de Prusse, Frédéric II, et ce monarque lui témoigna sa satisfaction par le don d'une tabatière d'or enrichie de brillants, la plus belle qu'il ait donnée. En 1777, il retourna à Padoue, où il était en-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

gagé depuis plusieurs années comme chanteur de l'église Saint-Antoine, et y passa ses dernières années, aussi estimé pour son caractère qu'admiré pour son talent. Il avait amassé des richesses considérables, dont il faisait usage avec noblesse et générosité. *Il mourut à Padoue*, en 1797. Les qualités du talent de Guadagni consistaient dans l'expression, le pathétique et l'art de déclamer le récitatif.

GUADAGNINI (Laurent), habile luthier, né à Plaisance, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, fut élève de Stradivari, à Crémone, et s'établit ensuite dans le lieu de sa naissance, puis à Milan. Il travailla longtemps, car on trouve de ses instruments depuis la date de 1695 jusqu'en 1740. Il copia les formes des instruments de son maître, particulièrement dans les violons, qu'il fit en général d'un petit patron. Il *les finissait avec le même soin* que Stradivari mettait à terminer les siens. Ses ouïes sont d'une forme élégante; ses filets sont bien faits, et son vernis à l'huile est fort beau. Malheureusement, on remarque que la troisième corde est sourde à la plupart de ses violons, ce qui est cause qu'ils ont beaucoup moins de prix que ceux des Guarneri et de Stradivari. On les vend ordinairement de six à huit cents francs. Il paraît qu'en 1742 son fils était déjà connu, car il distinguait dès lors ses instruments par le nom de Guadagnini père. Je connais un violon de cette date qui porte cette inscription: *Laurentius Guadagninius pater Placentinus, Stradivarii alumnus.*

GUADAGNINI (Jean-Baptiste), fils du précédent, né à Plaisance, suivit son père à Milan, et devint son élève dans la facture des instruments. Ses violons, ses basses ont les mêmes formes, les mêmes qualités, les mêmes défauts que ceux de son père, et se vendent à peu près à prix égal. Je connais un violon de cet artiste qui porte la date de 1771; il est présumable qu'*il ne travailla pas longtemps après* cette époque. Cependant les derniers renseignements qui me sont parvenus indiquent des instruments sortis de ses mains jusqu'en 1785. Il s'était établi d'abord à Plaisance, puis à Parme, après quoi il retourna à Milan, et enfin il se fixa à Turin, où il mourut. Il eut deux fils, nommés Gaétan et Joseph. Gaétan, fixé à Turin, fut plutôt un restaurateur d'anciens instruments qu'un luthier fabricant. Il eut un fils dont le prénom est inconnu, mais qui acquit de la réputation dans la fabrication des guitares. Joseph Guadagnini retourna en Lombardie après la mort de son père et se fixa à Pavie, où il établit un atelier d'où sont sortis beaucoup de violons, altos et violoncelles imités de Stradivari.

GUADET (J.), fils du célèbre député girondin qui fut guillotiné le 15 juin 1794, ancien avocat, puis directeur de l'Institution *des jeunes aveugles de Paris*, s'est fait connaître par de bons ouvrages sur différentes matières, dont plusieurs ont été couronnés par l'Institut de France. Il n'est cité ici que pour un petit écrit qui a pour titre : *les Aveugles musiciens* (extrait des *Annales de l'éducation des sourds-muets et des aveugles*), Paris, 1846, in-8° de quatre feuilles. M. Guadet y examine quatre objets principaux : 1° aptitude musicale des aveugles; 2° mode d'enseignement matériel pour les aveugles; 3° notation musicale à l'usage des aveugles; 4° musiciens remarquables sortis de l'Institution des aveugles de Paris. Il y a de l'intérêt dans ce programme, traité par l'auteur avec bonne foi et simplicité.

GUAITOLI (François-Marie), né à Carpi, en 1563, fut nommé chanoine et maître de chapelle de la cathédrale de cette ville, en 1593. Il est mort dans la même position, le 3 janvier 1628. On a de lui les ouvrages suivants : 1° *Salmi per Vesperi a 5 voci*, in Venezia, app. Vincenti, 1604, in-4°. 2° *Libro primo di madrigali a 5 voci*, ibid., 1600, in-4°. 3° *Canzonette a tre e quattro voci, libro primo*, ibid., 1606, in-4°. 4° *Psalmi ad tertiam quinis vocibus in omnibus solemnitatibus decantandi una cum litaniis B. Virginis quinque, septem et octo vocibus nuperrime editi cum basso ad organum*, Venetiis, apud Jacobum Vincentinum, 1618, in-4°. 5° *Messe e Motetti a otto voci, libro primo*, ibid., 1618. 6° *Idem, libro* 2°, ibid., 1618. La confrérie de Saint-Roch, de Carpi, dont Guaitoli était aussi maître de chapelle, depuis le 25 mars 1602, avait ordonné que les motets à plusieurs chœurs que ce maître a laissés en manuscrit seraient publiés à ses frais; mais il ne paraît pas que cette résolution ait reçu son exécution.

GUALTIERI (Antoine), maître de chapelle à *Monte-Silice*, près de Padoue, au commencement du dix-septième siècle, a fait imprimer de sa composition des *Madrigali a cinque voci*, Venise, 1615.

GUAMI (Joseph), célèbre organiste, naquit à Lucques vers 1545. On ignore le nom du maître sous qui il fit ses études musicales. Les premiers renseignements sur sa personne se trouvent dans les registres de la chapelle royale de Munich : on y voit qu'en 1575 il était

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

attaché à cette chapelle, en qualité d'organiste. Par décision des procurateurs de la chapelle ducale de Saint-Marc de Venise, en date du 30 octobre 1588, Guami succéda à Vincent Bell'Haver, décédé à la fleur de l'âge, comme organiste du second orgue de cette chapelle, aux appointement de cent vingt ducats. Dans les registres de cette chapelle, le nom de l'artiste est écrit *Guammi;* mais cette orthographe est inexacte, car lui-même écrit *Guami* aux titres de ses ouvrages. On est étonné de le voir abandonner sa place au mois de septembre 1591, c'est-à-dire moins de trois ans après sa nomination, pour accepter celle d'organiste de la cathédrale de Lucques. M. Caffi présume (*Storia della musica sacra della già capella ducale di San Marco*, etc., p. 190) que Guami s'était engagé à payer une certaine somme annuelle à la famille Bell'Haver, de Trévise, parce qu'un certain Jean-Baptiste Bell'Haver avait présenté une requête aux procurateurs, pour que l'organiste de Lucques succédât à son parent; et il suppose, que voulant s'affranchir de cette redevance, il avait quitté sa place pour celle de la cathédrale de Lucques. Il se peut toutefois que sa résolution lui ait été inspirée par le désir de rentrer dans sa ville natale. Zarlino qualifie Guami d'*excellent compositeur* et de *suonator d'organi suavissimo :* cet éloge n'a rien d'exagéré, car les ouvrages de cet artiste le justifient d'une manière complète. Ses pièces d'orgue ont beaucoup d'intérêt pour le temps où elles furent écrites. J'en possède en manuscrit qui méritent d'être publiées comme des modèles du style des organistes italiens à la fin du seizième siècle; Diruta en a inséré quelques-unes dans la première partie de son *Transilvano* (*voyez* Diruta). Bottegari fournit quelques renseignements sur la position de Guami à la cour de Bavière dans son *Recueil de madrigaux* (*voyez* Bottegari). On connaît de Guami : 1° *Madrigali a cinque voci,* Venezia, Gardane, 1585. 2° *Sacræ cantiones vel motetti* 5-10 *voc.*, Venise, 1586. 3° *Partitura per sonare della canzonette alla francese,* in Venetia app. Giacomo Vincenti, 1601, in-fol. 4° *Canzonette francese a* 4, 5 *et* 8 *voci, con un madrigale passeggiato,* Anvers, 1613. Dans la collection qui a pour titre : *Ghirlanda di madrigali a sei voci di diversi eccelentissimi autori de nostri tempi* (Anvers, Pierre Phalèse, 1601, in-4°, obl.), on trouve des morceaux de Guami.

GUAMI (François), frère du précédent, né à Lucques, fut maître de chapelle de l'église *San Marcelino,* à Venise, et vécut vers la fin du seizième siècle. On connaît sous son nom : 1° *Il primo libro di Madrigali a* 4, 5 *et* 6 *voci*, in Venetia app. Angelo Gardano, 1592, in-4°. 2° *Il secondo libro di Madrigali a* 4, 5 *e* 6 *voci, con un dialogo a otto,* ibid., 1593, in-4°.

GUARDUCCI (Thomas), né à Montefiascone vers 1720, étudia l'art du chant à Bologne sous la direction de Bernacchi, et devint un des meilleurs chanteurs de son temps, particulièrement dans le genre expressif. Il brilla sur les principaux théâtres de l'Italie depuis 1745 jusqu'en 1770, et l'Angleterre l'accueillit avec enthousiasme. En 1771, il se retira du théâtre et vécut au sein de sa famille, l'hiver à Florence, et l'été à Montefiascone, où il avait une maison de campagne richement meublée.

GUARNERI (André), ou **GUARNERIUS**, chef d'une famille de luthiers célèbres, naquit à Crémone dans la première moitié du dix-septième siècle, et fut un des premiers élèves de Nicolas Amati. Il travailla depuis 1650 jusqu'en 1695 environ. Ses instruments se recommandent par une bonne facture dans la manière des Amati, bien qu'on remarque en eux certains détails particuliers qui les distinguent et les font reconnaître. Leur son est joli, mais peu intense et d'une courte portée. On les range dans le commerce parmi les instruments de second ordre.

GUARNERI (Joseph), est considéré généralement comme le fils aîné d'*André,* et l'on dit qu'il fut élève de son père. Il travailla depuis 1690 jusqu'en 1730. Bien qu'il eût été l'élève d'André, il n'a pas suivi ses modèles. Ses premières tendances furent de se rapprocher des patrons de *Stradivari* (*voyez* ce nom), dont il était contemporain; mais plus tard il imita la manière de son cousin, nommé *Joseph* comme lui. Il a donc varié dans les formes et dans les détails de la facture; néanmoins ses instruments ont de la qualité et sont estimés.

GUARNERI (Pierre), second fils d'*André,* et frère du précédent, a travaillé depuis 1690 jusqu'en 1725. Ses premiers produits sont datés de Crémone; plus tard il s'établit à Mantoue, où il a fabriqué un grand nombre d'instruments qui ne sont pas dépourvus de mérite, mais auxquels on reproche d'avoir les voûtes trop élevées et de manquer de brillant.

Un autre *Pierre Guarneri* était fils de Joseph et petit-fils d'André. On a de lui des violons et des basses datés de Crémone, depuis

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

1725 jusqu'en 1740. Dans ces quinze années, il a peu produit. Ses instruments ressemblent à ceux de son père, dont il était élève, mais ils ont moins de fini.

GUARNERI (Joseph-Antoine) ou **GUARNERIUS**, le plus célèbre artiste de cette famille, appelé communément en Italie *Giuseppe Guarnerio del Gesu*, parce que beaucoup de violons sortis de ses mains portent sur l'étiquette cette marque IHS, naquit à Crémone le 8 juin 1683, et fut baptisé le 11 du même mois, dans la paroisse de Saint-Donat, succursale de la cathédrale (1). Jean-Baptiste Guarneri, son père, était frère d'André. Il paraît hors de doute qu'il était étranger à la fabrication des instruments, car on n'en connaît aucun signé de ce nom. Il paraît même que ses rapports avec les membres de sa famille n'étaient pas intimes, car ce ne fut ni chez Joseph ni chez Pierre Guarneri que son fils apprit la lutherie, mais chez Antoine Stradivari. Joseph Guarneri *del Gesu* a travaillé à Crémone depuis 1725 jusqu'en 1745. Ses premiers essais ne se font remarquer par aucun signe caractéristique d'originalité, si ce n'est une certaine indifférence dans le choix des matériaux, dans les formes, qui sont variables, et dans le vernis. Quelques années plus tard, on trouve des instruments faits avec soin; l'excellente qualité du bois des éclisses et du fond est prise sur maille; le sapin de la table est du meilleur choix; le vernis, d'une pâte fine, élastique, est de la plus belle teinte, et peut rivaliser avec celui de Stradivari. Les instruments de cette époque sont de petit patron; leurs contours sont heureusement dessinés; les voûtes, peu élevées, s'abaissent jusqu'aux filets par une courbe adoucie; les parties intérieures sont en bon sapin. Une seule critique est applicable à ces instruments, à savoir, que les épaisseurs, particulièrement au centre du fond, sont trop fortes; défaut essentiel qui nuit à l'élasticité, à la liberté des vibrations, et conséquemment à l'éclat de la sonorité. Montés à la manière de l'époque où ils furent construits, ces instruments devaient manquer de puissance et de portée. Le caractère de l'originalité s'y fait remarquer, nonobstant les variations de formes auxquelles l'artiste s'abandonne encore.

Dans la troisième époque de sa carrière, Joseph Guarneri nous offre une variété dans les formes de ses instruments plus étonnante encore, tout en conservant néanmoins ce caractère d'originalité et d'indépendance où se révèle son génie. C'est dans cette même époque qu'ont été construits quelques instruments admirables d'un grand patron, faits d'un bois excellent pris sur maille, et dans les meilleures conditions possibles en ce qui concerne les voûtes et les épaisseurs. Un beau vernis, aussi remarquable par sa finesse et son élasticité que par son coloris, garantit ces excellents instruments, dont le mérite égale celui des plus beaux produits d'Antoine Stradivari, après avoir subi les changements nécessaires pour les besoins de l'époque actuelle.

Tout à coup, immédiatement après cette période glorieuse de sa carrière, Guarneri se montre si inférieur à lui-même, dans les instruments sortis de ses mains, qu'il deviendrait méconnaissable, si le cachet d'originalité, qu'il a conservé jusqu'à ses derniers jours, dans certains détails, ne donnait la certitude que ces produits sont les siens. Pauvreté de bois, de travail, de vernis, voilà ce qui frappe l'œil des connaisseurs dans un certain nombre de violons, fruits dégénérés d'un grand talent déchu. Une semblable métamorphose serait inexplicable, si la fin malheureuse de l'artiste, indiquée par la tradition, ne faisait connaître la cause d'un si grand et si déplorable changement. Les bruits répandus en Italie sur les infortunes auxquelles Guarneri fut en butte dans ses dernières années sont vagues et contradictoires; mais en les comparant, on reconnaît avec certitude que la fin de ce luthier célèbre n'a pas été celle d'un homme de bien. Le vieux Bergonzi, mort à Crémone en 1788, à l'âge de quatre-vingts ans, et qui était petit-fils de Charles, élève de Stradivari (*voyez* Bergonzi), rapportait à ses amis que Joseph Guarneri *del Gesu* avait eu une existence peu régulière; que, paresseux, négligent, il aimait le vin, les plaisirs, et que sa femme, née dans le Tyrol, n'avait pas trouvé le bonheur auprès de lui, quoiqu'elle l'eût souvent aidé dans ses travaux. Bergonzi ajoutait que Guarneri avait été retenu dans une prison pendant plusieurs années, pour une cause maintenant inconnue, et qu'il y était mort en 1745. D'autres traditions ajoutent quelques détails à ces révélations : par exemple, on rapporte que la fille du geôlier lui procurait le bois qui lui était né-

(1) Extrait du *registre* de baptêmes de la paroisse Saint-Donat, de 1669 à 1692 : « *Guarneri* (*Giuseppe Antonio*) figlio de' legitimi conjugi Giovanni-Battista Guarneri ed Angela Maria Locadella, nacque nella parocchia di San Donato aggregata alla cattedrale, il giorno otto Giugno 1683 e battisato il giorno 11 del detto mese. »

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

cessaire, quelques misérables outils, et qu'elle travaillait avec lui. C'est à cette époque malheureuse qu'auraient été produits les instruments peu dignes du talent de l'artiste. Cette même fille les colportait et les vendait à vil prix pour lui procurer quelque soulagement dans sa misère. C'était elle aussi qui achetait, tantôt chez un luthier, tantôt chez un autre, le vernis dont il enduisait ses violons; ce qui explique la variété de composition et de teintes qu'on remarque dans ces produits d'une époque désastreuse.

La réputation de Joseph Guarneri ne s'est faite en Italie qu'après sa mort. Elle a été beaucoup plus tardive en France. Dans ma jeunesse, on pouvait acquérir un de ses meilleurs violons pour *douze cents francs :* on les paie aujourd'hui *six mille francs* et même plus. Parmi ses plus beaux instruments il faut placer en première ligne celui sur lequel Paganini jouait dans ses concerts, et qu'il a légué à la ville de Gênes, sa patrie. Malheureusement on l'a enfermé dans une boîte fermée par une glace et privée d'air; les vers s'y sont mis et le dévorent. Quelques luthiers italiens ont imité la manière de Guarneri, particulièrement Paul-Antoine Testore, de Milan, Charles-Ferdinand Landolfi, de la même ville, et Laurent Storioni, de Crémone.

GUARNERIUS (Guillaume), ou plutôt **GUARNIER**, professeur de musique qui eut de la célébrité dans la seconde moitié du quinzième siècle, et qui paraît avoir reçu la naissance en Belgique. Il se trouvait à Naples, en 1478, lorsque Gafori y arriva, et il y enseignait publiquement la musique; mais il y a lieu de croire qu'il jouissait déjà de la réputation de savant musicien avant d'aller en Italie, car dans un manuscrit in-fol. allant. sur vélin qui se trouve à la Bibliothèque de la ville de Cambrai (n° 9), et qui contient des *Faux-bourdons* et autres pièces à quatre parties, il y a deux hymnes de *Guarnerius musicus optimus*. Ces spécimens du savoir de Guarnerius ou Guarnier sont les seuls que j'aie trouvés jusqu'à ce jour. Le manuscrit qui les renferme est du milieu du quinzième siècle.

GUAZZI (Eleuterio), maître de la musique instrumentale au service de la sérénissime république de Venise, naquit à Casale vers la fin du seizième siècle. On a imprimé de sa composition : *Spiritosi affetti ed arie madrigalesché a una e due voci con il basso,* in Venezia, app. Giac. Vicenti, 1622.

GUCK ou **GUCKY** (Valentin), compositeur, né à Cassel, a vécu au commencement du dix-septième siècle. Il a fait imprimer de sa composition : 1° *Tricinia,* ou chansons profanes à trois voix pour chanter et pour jouer sur les instruments, Cassel, 1603. 2° *Opus musicum, continens textus metricos sacros festorum Dominicalium et feriarum* 8, 6 *et* 5 *vocibus inceptum, et a morte illius, illustriss. Principis Landgravii Hessiæ, etc., opera absolutum,* Casselis, 1605, in-4°.

GUÉ (Philippe **DU**), professeur de musique à Paris, en 1750. On a de sa composition les cantatilles, d'*Iphis,* de *Sémelé,* de *Thétis et Pélée,* des *Charmes de la Société,* deux livres d'airs à chanter, et quatre livres de pièces pour les musettes ou vielles, en solos, duos et trios. Tous ces ouvrages avaient été publiés avant 1754.

GUÉDON DE PRESLES (Honoré-Claude), musicien ordinaire de la chambre du roi, a donné à Paris, antérieurement à 1754, un livre de cantates ou de cantatilles.

GUÉDRON (Pierre), né à Paris, vers 1565, était chanteur de la musique du roi dès 1590. En 1601, il succéda à Claude Lejeune dans l'emploi de compositeur de cette musique. Par l'acte de baptême d'un de ses fils, inscrit aux registres de la paroisse de Saint-Eustache, sous la date du 3 février 1603, on voit qu'il était alors valet de chambre du roi Henri IV et maître des enfants de la musique de la cour. Plus tard, il devint surintendant de la musique de Louis XIII : ce fut en cette qualité qu'il écrivit la musique de *la Sérénade,* ballet, en 1614; un autre ballet, sans titre, en 1615; les récits du *Ballet de Madame,* au mois de mars de la même année; *le Ballet de M. le prince de Condé* (avec le Bailly); le ballet dansé par le roi, le 20 janvier 1617 (avec Mauduit, Boesset et Bataille); *le Ballet de la reine,* représenté le 25 février 1618; quelques airs du ballet du *Psyché,* en 1619; plusieurs autres ballets, en 1620, dont celui des *Dernières victoires du roi;* et enfin, *le Ballet de M. le Prince,* dans la même année (avec Bataille). Sous le règne de Henri IV, les chansons à voix seule commencèrent à prendre faveur et succédèrent aux airs à trois, quatre, cinq et six parties, qui avaient été en vogue pendant presque toute la durée du seizième siècle. Guédron, Mauduit, les Boesset et Bataille furent les compositeurs qui mirent à la mode ce nouveau genre de musique dans le monde élégant de la cour et de la ville. Antoine Boesset, qui était le rival de Guédron dans le genre de la chanson, avait épousé sa fille *Jeanne.* Guédron a publié chez Ballard plusieurs recueils d'*Airs*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de cour à voix seule, et d'autres à quatre et cinq voix, depuis 1605 jusqu'en 1630. On en a fait un choix, qui a été traduit en anglais et publié sous ce titre : *French Court-Ayres with their duties englished, of 4 and 5 parts, collected, translated, and published by Edw. Filmer, gentl. Dedicated to the Queen*, Londres, 1629, in-fol. Gabriel Bataille a inséré plusieurs chansons de Guédron dans la collection de ses *Airs mis en tablature de luth*, Paris, Ballard, 1608-1613, in-4°. Les mélodies des airs de ce musicien sont gracieuses et naïves.

GUEINZ (Chrétien), recteur au gymnase de Halle, naquit à Kola, dans la Basse-Lusace, le 15 octobre 1592. Il étudia à Wittenberg, y fut fait magister, en 1616, fut ensuite, pendant trois ans, au service du duc de Saxe-Weimar, puis du prince d'Anhalt. Ayant ensuite étudié le droit à Jéna, il fut avocat à Wittenberg jusqu'en 1627, époque où il obtint le rectorat à Halle. Il mourut le 3 avril 1650, comme il l'avait prédit. Ses écrits sont : 1° *Pars generalis musicæ publicæ disquisitioni subjecta*, Halle, 1634. Cet ouvrage contient huit thèses sur les principes de la musique. 2° *Pars specialis musicæ*, ibid., 1635. 3° *Miscella problemata de musica*, ibid., 1638. 4° *Mnemosynon musicum ecclesiasticum dissertatio*, ibid., 1646.

GUEIT (Marius), aveugle, né à Paris, vers 1810, entra à l'institution des jeunes aveugles de cette ville à l'âge de dix ans, et s'y livra à l'étude de la musique. Madame Vanderbuch, professeur de cet établissement, lui donna les premières leçons de piano ; Benazet fut son maître de violoncelle et en fit un artiste distingué sur cet instrument. Dirigé ensuite dans l'étude de l'orgue par Lasceux, organiste de Saint-Étienne-du-Mont, et par Marrigues, organiste de Saint-Thomas d'Aquin, Marius Gueit acquit un talent remarquable pour l'improvisation, dans la manière des organistes français. Sorti de l'institution des aveugles, en 1831, il fut appelé à Orléans, pour y occuper la place d'organiste de Saint-Paterne ; il y resta jusqu'en 1840, et perfectionna son talent par ses études d'orgue et de composition. De retour à Paris, au commencement de 1841, il fut nommé organiste de l'église Saint-Denis, au Marais, et y attira souvent la foule des amateurs par ses improvisations de *Te Deum*. On a de cet artiste intéressant des recueils de pièces d'orgue parmi lesquelles on remarque : 1° l'*Indicateur de l'organiste*, recueil de soixante pièces pour Antiennes, *Kyrie*, *Gloria in excelsis*, hymnes, *Magnificat*, etc. Ce recueil est divisé en trois suites. La troisième renferme des offertoires et des fugues. 2° Douze grandes pièces pour l'orgue. 3° Trois offertoires pour l'orgue, op. 25. Tous ces ouvrages sont publiés à Paris, chez le successeur de madame veuve Canaux. 4° Méthode pour l'orgue expressif, *ibid.* 5° Des morceaux de différents genres pour l'orgue et l'*harmonium*, fantaisies, divertissements, romances sans paroles, sérénades, etc., *ibid.* 6° Des motets à plusieurs voix ou à voix seule, avec orgue, *ibid.* 7° Des cantiques, idem, *ibid.*

GUENÉE (Luc), né à Cadix, le 19 août 1781, entra comme élève au Conservatoire de musique de Paris, au mois de germinal an v, sous la direction de Gaviniès, puis de Rode, et obtint le premier prix de violon deux ans après. Il entra alors à l'orchestre du théâtre de la rue de Louvois. Plus tard, il prit des leçons de Mazas pour perfectionner son talent, et étudia l'harmonie avec plusieurs maîtres et en dernier lieu avec Reicha. En 1809, Guenée est entré à l'orchestre de l'Opéra ; retiré de ce théâtre, après vingt-cinq ans de service, il a obtenu la pension, et depuis lors il est devenu chef d'orchestre du théâtre du Palais-Royal. Cet artiste a donné à l'Opéra-Comique : 1° *La Chambre à coucher*, en un acte, 1813. 2° *La Comtesse de Troun*, en trois actes, 1816. 3° *Une Visite à la campagne*, en un acte, au Gymnase Dramatique. Il a arrangé pour la scène française la musique de plusieurs opéras italiens, dans lesquels il a introduit quelques morceaux de sa composition. Guenée a aussi publié plusieurs œuvres de musique instrumentale, parmi lesquelles on remarque : 1° Premier concerto pour violon et orchestre, Paris, Le Duc. 2° Trios pour deux violons et basse, op. 5, Paris, Hentz-Jouve. 3° Trois duos concertants pour deux violons, op. 1, Paris, Le Duc. 4° Trois *idem*, op. 2, *ibid.* 5° Six caprices pour violon, avec basse, *ibid.* 6° Trois quatuors pour deux violons, alto et violoncelle, op. 4, *ibid.*

La fille de Guenée s'est fait connaître comme pianiste dans les concerts de Paris, en 1840 et dans les années suivantes.

GUÉNIN (Marie-Alexandre), violoniste et compositeur, né à Maubeuge (Nord), le 20 février 1744, commença l'étude du violon à l'âge de six ans, et fit de rapides progrès sur cet instrument. En 1760, son père l'envoya à Paris pour y développer son talent. Guénin prit des leçons de Capron pour le violon, et de Gossec pour la composition. En 1775, il se fit

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

entendre avec succès au concert spirituel, dans un concerto de sa composition. En 1777, le prince de Condé le choisit pour être intendant de sa musique; l'année suivante, il fut admis dans la chapelle du roi, et la place de premier violon solo de l'opéra lui fut confiée, en 1780. Il l'occupa jusqu'en 1800. Kreutzer fut alors appelé à la remplir, et Guénin ne figura plus que parmi les autres premiers violons de l'orchestre. Retiré de l'Opéra au mois de janvier 1810, avec la pension, après trente années de service, il fut alors attaché comme second violon au service de Charles IV, roi d'Espagne, retiré en France à cette époque. De retour à Paris, en 1814, et alors âgé de soixante et dix ans, il y vécut dans le repos, et mourut en 1819, dans une situation peu aisée. Cet artiste a eu de la réputation en France pour les symphonies qu'il a composées, et dont le premier œuvre fut publié à Paris, en 1770. La facture en est bonne, mais le génie d'invention y manque, et c'est à tort qu'on les a mises, dans leur nouveauté, en parallèle avec celles de Haydn, où ce génie brille jusque dans les moindres détails. Les compositions de Guénin connues aujourd'hui sont : 1° Six symphonies pour deux violons, alto, basse, deux hautbois et deux cors, op. 2, Paris, La Chevardière, 1770. 2° Trois *idem*, op. 4, Paris, Imbault. 3° Trois *idem*, op. 6, *ibid.* 4° Deux symphonies imprimées avec une symphonie de Barrière, Paris, Sieber. 5° Six quatuors pour deux violons, alto et violoncelle, op. 7, Paris, Louis. 6° Six duos pour deux violons, op. 1, Paris, Sieber. 7° Six *idem*, op. 3, Paris, Imbault. 8° Trois sonates avec second violon, op. 9, Mayence, Schott. 9° Trois *idem*, op. 10, *ibid.* 10° Trois duos pour deux violons, op. 13, *ibid.* 11° Trois *idem*, op. 15, Paris, Sieber. 12° Premier concerto pour l'alto, op. 14, *ibid.* 13° Trois duos faciles pour deux violoncelles, op. 18, *ibid.* 14° Trois sonates pour clavecin et violon, op. 5, Paris, 1781.

GUÉNIN (Hilaire-Nicolas), fils du précédent, né à Paris le 4 juillet 1775, a étudié le chant sous la direction de Langlé, Guichard et Piccinni, le piano sous Gobert, et a reçu des leçons d'harmonie et de composition de Rodolphe et de Gossec. Il a été professeur de piano à Paris pendant plus de quarante ans. On a de cet artiste : 1° Variations pour le piano sur l'air du *Grenadier*, Paris, Ph. Petit. 2° Grand rondo brillant pour le piano, op. 4, Paris, Le Duc. 3° Fantaisie sur l'air : *O peccator*, Paris, Érard. 4° Fantaisie sur l'air de *la Sentinelle*, op. 3, Paris, Le Duc.

GUÉRILLOT (Henri), né à Bordeaux en 1740, se distingua dès sa jeunesse par son talent sur le violon. Vers 1770, il s'établit à Lyon et y fut employé comme premier violon du grand théâtre. En 1782, il publia dans cette ville son premier concerto pour le violon. Deux ans après, il se rendit à Paris. En 1785, il débuta d'une manière brillante au concert spirituel dans un concerto de sa composition, et dans les années suivantes, il brilla au même concert où il exécuta un concerto de Jarnowick et plusieurs symphonies concertantes. Entré à l'Opéra comme un des premiers violons en 1784, il occupa cette place jusqu'à sa mort, qui arriva en 1805. Guérillot avait été appelé comme professeur de violon au Conservatoire de Paris, à l'époque de la formation de cette école; mais il fut compris dans la réforme de 1802, et perdit sa place. Sensible à cet affront fait à son talent, il devint dès ce moment un des plus ardents détracteurs du Conservatoire. On a gravé de sa composition deux concertos de violon, Paris, Bailleux, et un œuvre de duos pour deux violons.

GUÉRIN (Emmanuel), connu sous le nom de **GUÉRIN AINÉ**, est né à Versailles en 1779. Admis comme élève au Conservatoire de musique en 1796, il y reçut des leçons de violoncelle de Levasseur, et obtint le premier prix de cet instrument au concours de l'an VI. Au concert qui fut donné à l'Opéra le 14 frimaire an VII, pour la distribution de ces prix, il exécuta avec succès un concerto de Reichardt. Entré à l'orchestre du théâtre Feydeau en 1799, il y est resté jusqu'en 1824, époque où il a obtenu la pension après vingt-cinq ans de service. Cet artiste a publié de sa composition : 1° Duos faciles pour deux violoncelles, op. 1, Paris, Imbault (Janet). 2° Trois *idem*, op. 6, Paris, Sieber. 3° Variations pour violoncelle et quatuor d'accompagnement sur l'air : *Sul margine*, op. 7, *ibid.* 4° Air de *Lina*, varié, op. 8, *idem*, Paris, madame Duhan. 5° *Au clair de la lune*, varié, *idem*, Paris, Janet. 6° Trois sonates pour violoncelle et basse, Paris, Pacini. 7° Plusieurs thèmes variés pour violoncelle solo ou avec accompagnement de piano.

Le frère puîné de cet artiste, né également à Versailles, a été admis au Conservatoire comme élève de violon et y a fait ses études sous la direction de Baillot. Il fut longtemps répétiteur des élèves de ce maître; puis il fut nommé professeur de la classe préparatoire de violon. Dès 1824, il était un des premiers violons de l'opéra, où il a fait un service de trente années. Il était aussi membre de la société des concerts du Conservatoire.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

GUÉRIN (E.), ingénieur-mécanicien à Paris, a mis à l'exposition de l'industrie, en 1844, une machine à laquelle il donnait le nom de *pianographe*, et qui était destinée à transcrire les improvisations des compositeurs et des pianistes. Bien qu'insuffisante pour atteindre d'une manière complète le but que l'inventeur s'était proposé, cette machine en approche plus que tout ce qui a été entrepris jusqu'à ce jour (1861) pour le même objet (*voyez* CREED, UNGER, HOHLFELD, ENGRAMELLE, RIEDLER, CARTIER, WITZELS, PAPE et ADORNO). La machine appelée *pianographe* se fixait sous un piano ordinaire au moyen de deux vis. Elle était composée d'une caisse rectangulaire, laquelle renfermait : 1° un mécanisme destiné à mettre en action la pointe qui traçait les signes de notation; 2° un système de cylindres au moyen duquel se déroulait le papier qui devait recevoir les signes; 3° un mouvement d'horlogerie servant à régler la rotation de ces cylindres. Le papier, sur lequel étaient tracées deux portées ordinaires de cinq lignes, avec des lignes additionnelles pour les octaves supérieures et inférieures, recevait les marques qui y étaient imprimées dans une longueur relative à la pression du doigt sur une des touches du clavier : ces lignes formaient un système sténographique dont la traduction se faisait à l'aide d'une table des signes correspondants aux notes et à leur durée. On peut voir l'analyse des fonctions du mécanisme de cette machine par M. Anders, dans la *Revue et Gazette musicale de Paris* (ann. 1844, n° 30). M. Guérin a publié : *Mémoire descriptif sur le pianographe*, avec une planche contenant un exemple de musique noté en signes sténographiques et traduit en notation ordinaire : ce sont huit mesures d'un morceau fort simple qui prouvent que, pour des choses de cette nature, l'opération de la traduction n'offrait pas de difficultés trop grandes; mais on y voit en même temps que le problème serait insoluble pour les improvisations rapides d'un pianiste qui embrasserait toute l'étendue du clavier. M. Guérin a inventé aussi une clef à engrenage et un diapason chromatique à treize lames, accordé dans le système tempéré, pour rendre plus facile l'accord des pianos, ainsi qu'un appareil appelé *sthénochère*, destiné à donner de la souplesse et de la force aux doigts des pianistes. L'inventeur a publié une brochure intitulée : *E. Guérin, ingénieur-mécanicien, inventeur et fabricant breveté du pianographe, de la clef de piano à engrenages avec diapason à gamme chromatique, et du sthénochère. Description sommaire avec planches de ces instruments; mémoire explicatif sur leur emploi*, Saint-Germain, 1845, in-8° de dix-huit pages avec cinq planches.

GUERINI (FRANÇOIS), violoniste napolitain, a été au service du prince d'Orange à la Haye, depuis 1740 jusque vers 1760; puis il se rendit à Londres, où il paraît avoir terminé sa carrière. On a publié à Amsterdam quatorze œuvres de concertos, solos, duos et trios pour le violon et le violoncelle, de sa composition.

GUEROULT (...), musicien français, vivait à Paris vers 1750. On a de lui plusieurs œuvres de cantates, parmi lesquelles on remarque celle de *Narcisse*.

GUEROULT (ADOLPHE), publiciste, né à Radepont (Eure), en 1810, entra dans la secte des saint-simoniens, après avoir terminé ses études, puis fut attaché au journal intitulé *le Temps*, d'où il passa au *Journal des Débats*. En 1838, Bertin l'aîné, l'un des propriétaires de ce journal, lui donna une mission en Espagne, d'où il écrivit des lettres sur la situation de ce pays, qui furent insérées dans le *Journal des Débats*; puis il voyagea en Italie. M. Guizot le nomma, en 1842, consul à Mazatlan (Mexique), puis à Jassy, en 1847. Destitué, après la révolution de 1848, M. Gueroult vivait à Paris et prit part à la rédaction de plusieurs journaux issus de cette même révolution, particulièrement au *Crédit*, à *la République* et à *l'Industrie*, fournissant aussi des articles à quelques journaux et revues sur les arts. Il est aujourd'hui (1861) sous-chef de bureau à la Société du Crédit foncier en France. Ce littérateur s'est beaucoup occupé de musique, dont il n'a qu'une connaissance sommaire, et a écrit un grand nombre d'articles sur cet art depuis 1830, dans la plupart des journaux. Grand admirateur des excentricités de quelques compositeurs qui se sont produites depuis lors, il s'est montré antagoniste de l'art classique dans tout ce qu'il a publié sur ce sujet.

GUERRE (ÉLISABETH-CLAUDE JACQUET DE LA), (*voyez* LAGUERRE.)

GUERRERO (FRANÇOIS), célèbre compositeur espagnol, naquit à Séville en 1528 (1).

(1) La notice de la première édition de la *Biographie universelle des musiciens* est ici entièrement refaite d'après de nouveaux documents ou renseignements, particulièrement d'après les faits que M. Adrien de La Fage a publiés dans la *Gaceta musical de Madrid* (1855, n° 7), et qu'il a puisés dans les relations d'un voyage fait à

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

On ignore quelle fut la profession de son père, mais on sait que son frère aîné, Pierre Guerrero, fut un professeur de musique très-instruit, et que ce fut lui qui dirigea les premières études du jeune François dans cet art, pour lequel il était doué de l'organisation la plus heureuse. Une absence de ce frère fut cause de la bonne fortune qu'eut Guerrero de devenir élève du savant musicien Morales. Toutefois, il ne jouit sans doute pas longtemps de cet avantage, car le savant maître se rendit à Rome en 1540, et nous voyons dans le livre d'Adami de Bolsena (*Osservaz. per ben regolare il coro della cappella pontificia*, p. 104) que le savant maître fut fait chantre de la chapelle pontificale par le pape Paul III, à qui il dédia son second livre de messes en 1544. Or, en 1540, Guerrero n'était âgé que de douze ans. A cet âge, on n'a pas achevé l'étude d'un art difficile; à peine la commence-t-on. Les renseignements fournis par Guerrero lui-même sur sa vie nous apprennent qu'il n'était âgé que d'environ dix-huit ans, quand il fut appelé à remplir la place vacante de maître de chapelle à la cathédrale de Jaen. C'est donc en 1546 qu'il prit possession de cette place, et cette époque est précédée d'une lacune d'environ six ans, pendant laquelle ses études durent être dirigées par un autre maître que Morales. Après trois ans de séjour à Jaen, Guerrero fit un voyage à Séville pour revoir sa famille, et pendant qu'il y resta, il accepta la position de chantre de la cathédrale, avec des appointements suffisants. Ce fut le désir ardent de ses parents de le conserver près d'eux qui le décida à renoncer à sa position de Jaen. Plusieurs années se passèrent ainsi; puis la place de maître de chapelle de la cathédrale de Malaga fut mise au concours et Guerrero l'emporta sur ses compétiteurs; mais sa nomination devait être approuvée par le roi, et par des circonstances inconnues, l'approbation se fit attendre. Dans l'intervalle, le chapitre de Séville, qui désirait s'attacher le jeune artiste, lui fit proposer de succéder à Pierre Fernandez (appelé par Guerrero *le maître des maîtres*), en qualité de maître de chapelle de cette cathédrale, sous la condition que la moitié du traitement resterait à Fernandez comme pension de retraite, et qu'il recevrait l'autre moitié, à laquelle s'ajouteraient ses appointements de chantre. A la mort de Fernandez, Guerrero devait avoir la totalité du traitement, mais le vieux maître vécut encore vingt-cinq ans. A vrai dire, depuis le retour de Jaen, nous ne voyons pas dans la vie de Guerrero d'époque déterminée jusqu'à l'année 1588, où il réalisa le projet, qu'il avait depuis longtemps, de faire le voyage de Jérusalem. Or, il retourna de Jaen à Séville en 1549, et jusqu'en 1588 *trente-neuf ans* s'écoulèrent. Que se passa-t-il dans ce long espace? Toute cette partie active de l'existence du maître s'écoula-t-elle d'une manière uniforme dans la capitale de l'Andalousie, et ne prit-il jamais de congé pour voyager? Il n'en dit rien dans la relation de son voyage à Jérusalem; mais est-ce une raison suffisante pour affirmer qu'il ne s'éloigna jamais de Séville? Je ne puis l'admettre, et j'ai des motifs très-sérieux pour croire qu'il en fut autrement. Les voici : dans la collection de l'abbé Santini se trouvent des psaumes et une messe de *Requiem* de Guerrero, imprimés à Rome, en 1559. Ses *Magnificat*, belle collection d'un style large, dans la manière des maîtres de l'école romaine, ont été imprimés par son ordre et à ses frais, à Louvain, sous ce titre : *Canticum Beatæ Mariæ, quod Magnificat nuncupatur, per octo musicæ modos variatum. Francisco Guerrero Musices apud Hispalensem ecclesiam præfecto authore.* Lovanii, apud Petrum Phalesium, bibliopol. Jurat. Anno 1563; *cum gratia et privilegio regis. Impens. authoris; in-folio maximo.* Les quatre parties sont imprimées en regard. L'ouvrage est dédié à Philippe II, roi d'Espagne (les Pays-Bas étaient alors sous sa domination), et l'inscription de la dédicace est celle-ci : *Invictissimo Principi et Domino Philippo ejus nominis secundo divina favente clementia Hispaniarum Regi Catholico Franciscus Guerrero almæ ecclesiæ Hispalensis musices præfectus S. D. P.* Enfin, il a fait imprimer à Paris le premier livre de ses messes, et l'ouvrage est intitulé : *Liber primus Missarum Francisco Guerrero Hispalensis*

Jérusalem par Guerrero, en 1588; livre très-rare, bien qu'il en ait été fait plusieurs éditions, et dont un hasard heureux a fait tomber un exemplaire dans les mains de M. de La Fage. Guerrero y rapporte les circonstances principales de sa vie. Il paraît en résulter qu'il ne fit point dans sa jeunesse le voyage à Rome que j'ai indiqué dans l'ancienne notice. M. de la Fage présume que j'ai cru au voyage de Guerrero à Rome, parce qu'un *Miserere* composé par lui se trouve dans les volumes manuscrits à l'usage de la chapelle pontificale, après celui de Dentice et avant celui de Palestrina. Ce n'est pas seulement à cause de l'existence de ce *Miserere* dans ces livres que j'y ai cru, mais parce que Baini dit en termes exprès que ce fut Guerrero qui le donna à la chapelle : *In terzo luogo seguono negli indicati volumi due versi del* Miserere *a 5 voci di Francesco Guerrero di Seviglia, famosissimo maestro, che donolli similmente al nostro collegio. (Mem. di G. P. da Palestrina, n. 578.)*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Odei (1) *phonasco authore*. Parisiis, ex typographiâ Nicolai du Chemin, 1566; *cum privelegio regis*, un volume grand in-folio de cent cinquante-six feuillets. Au revers du frontispice se trouve la table du contenu du volume, où sont quatre messes à *cinq* voix, *cinq* messes à quatre, et trois motets dont un à cinq voix, un à six, et le dernier à huit. L'ouvrage est dédié à don Sébastien, roi de Portugal, alors encore mineur, et qui périt dix ans après dans une entreprise folle contre les Maures d'Afrique. La souscription de la dédicace est ainsi conçue : *Sebastiano Lusitaniæ, Algarbiorumque Regi, et Æthiopiæ, ac ultra citraque in Aphrica potentissimo Domino Franciscus Guerrerus Hispalensis S. P. D.* Des exemplaires de ces deux volumes rarissimes sont à la Bibliothèque impériale de Vienne. Remarquons qu'on n'imprimait pas encore de musique en caractères mobiles à cette époque en Espagne, *en sorte que les ouvrages* des compositeurs qui ne sortaient pas de leur pays ne se répandaient que par des copies manuscrites. On verra tout à l'heure que, pour faire imprimer quelques-unes de ses autres productions, Guerrero fut obligé de se rendre à Venise, vingt-deux ans après la publication de son premier livre de messes à Paris. D'ailleurs, si ce maître ne s'éloigna pas de Séville avant 1588, d'où vient qu'il faisait publier longtemps auparavant ses psaumes à Rome, ses *Magnificat* à Louvain, ses messes à Paris? Pourquoi ces changements de lieux, s'il ne s'y trouvait pas lui-même?

Quoi qu'il en soit, le cardinal archevêque de Séville *ayant été mandé par* le pape à Rome, en 1588, Guerrero obtint du chapitre l'autorisation de l'accompagner dans ce voyage; mais arrivé à Madrid, le cardinal s'y arrêta, parce que la chaleur lui parut trop forte pour continuer sa route immédiatement. Ce contre-temps fit prendre à Guerrero la résolution de se rendre seul en Italie, pour y publier quelques-uns de ses ouvrages. En ayant obtenu la permission du cardinal archevêque, il alla s'embarquer à Carthagène, sur une galère qui se rendait en Toscane. Arrivé à Gênes, il continua directement sa route vers Venise. Un navire qui se trouvait dans le port allait partir pour Tripoli de Syrie : le maître espagnol se décida à profiter de cette occasion pour accomplir son vœu de visiter Jérusalem, et il pria le célèbre Joseph Zarlino de se charger du soin de revoir les épreuves de ses compositions qu'on venait de mettre sous presse. Accompagné d'un de ses élèves, nommé Francisco Sanchez, il s'embarqua, le 14 août 1588, à l'âge de soixante ans. Arrivé à Zante, le navire s'y arrêta pour faire provision de vivres, et Guerrero y trouva l'hospitalité dans un couvent de Franciscains, où il entendit la messe grecque dont le chant lui parut entièrement dépourvu d'art. Embarqué de nouveau, il arriva enfin à Jaffa, d'où il gagna péniblement Jerusalem. Après y avoir passé la semaine sainte dans des exercices de dévotion et visité Bethléem, le Calvaire et le Saint-Sépulcre, il retourna en Syrie et s'y rembarqua pour Venise, où il s'arrêta quelque temps, pour achever la révision de ses ouvrages, et vécut fort retiré, ne voyant aucun autre artiste que Zarlino. Lorsqu'il s'éloigna de cette ville, il prit sa route par Ferrare, Bologne et Florence, pour aller s'embarquer à Livourne. De là, il se rendit à Marseille, puis à Barcelone, et enfin il arriva à Séville, après avoir accompli, à l'âge de soixante ans, un long voyage, alors environné de dangers et considéré comme une merveille. Il a publié la relation de sa longue excursion, sous ce titre : *El viage de Jerusalem que hizo Francisco Guerrero, racionero y maestro de la santa iglesia de Sevilla*, año 1611, en Alcala, in-18°. Il paraît y avoir d'autres éditions de ce livre en formats plus grands et qui sont vraisemblablement plus anciennes, car Nicolas Antonio, dont la *Bibliotheca Hispana* ne donne la biographie que des auteurs antérieurs au dix-septième siècle dit que Guerrero mourut à la fin de 1599, à l'âge de quatre-vingt-un ans, et qu'il eut pour successeur immédiat D. Antoine Core, nommé le 22 septembre 1600. Outre les ouvrages de ce musicien célèbre, cités précédemment, on a aussi imprimé de lui : 1° *Psalmorum quatuor vocum liber primus acced. Missa defunctorum quatuor vocum.* Romæ, apud Antonium Bladum, 1559, in-fol. 2° *Il secondo libro di Messe.* Roma, Busa, 1584, (cité par M. De la Fage). 3° *Il primo libro di salmi a quattro*, ibid. 1584, (*idem*). On voit que c'est une réimpression de l'œuvre publié en 1559. 4° *Libro di Motti* (*Motetti*) *à quattro*,

(1) Que signifient ces mots? *Hispalensis Odei phonasco* (musicien de l'*Odeum* de Séville)! J'avoue que je n'en trouve pas d'explication. Vitruve parle de l'*Odeum* (ὠδεῖον en grec) et dit que c'était un petit théâtre couvert. Suivant le scholiaste d'Aristophane, l'Odéon servait aux répétitions; mais Plutarque, dans la vie de Périclès, veut que ce fût le lieu où s'assemblaient les juges des concours de musique. Quel rapport tout cela peut-il avoir avec les fonctions de Guerrero? Il n'y avait point alors de théâtre; et certes on y songeait moins en Espagne qu'ailleurs.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

cinque, sei e otto voci, Venezia (cité par M. De la Fage). M. Hilarion Eslava a publié, en partition, dans sa précieuse collection des œuvres de compositeurs espagnols intitulée : *Lira sacro-hispana :* 1° *la Passion*, d'après saint Mathieu, à cinq voix, pour le dimanche des Rameaux ; 2° *la Passion*, selon saint Jean, également à cinq voix, pour le vendredi saint ; 3° trois motets pour le même nombre de voix, et la messe à quatre sur le chant *Simile est regnum cœlorum*, compositions de Guerrero. Le savant éditeur dit : (*Gaceta musical de Madrid*, 1855), qu'il est peu d'églises importantes en Espagne où l'on ne trouve quelque ouvrage de Guerrero ; il n'en est pas de même dans le reste de l'Europe, où ses œuvres sont d'une rareté excessive. Les Bibliothèques royales de Berlin et de Munich, si riches en antiquités musicales, ne possèdent rien de ce maître. On ne trouve aucune de ses compositions dans les célèbres Bibliothèques de Milan, de Venise et de Florence, et l'immense collection du P. Martini, aujourd'hui au Lycée communal de musique de Bologne, n'en a pas une feuille. L'abbé Santini (de Rome) seul a réuni un assez grand nombre d'ouvrages de ce maître. On trouvait autrefois dans la Bibliothèque musicale du roi de Portugal, dont Craesbecke a publié le catalogue, trois livres de motets à trois, quatre et cinq voix, de Guerrero, et deux livres à cinq, six et huit.

GUERSAN (...), luthier français, élève de Bocquay et son successeur, vivait vers la fin du règne de Louis XIII. Ses violons, d'un petit patron, sont d'un beau fini, et égalent ceux d'Antoine et d'André Amati. Ils sont devenus très-rares ; on croit même qu'il n'en existe pas plus de vingt qu'on puisse considérer comme son ouvrage propre ; ceux-là sont vernis à l'huile ; mais un grand nombre d'autres ont été fabriqués dans son atelier et portent son nom. Ils se reconnaissent facilement, parce qu'ils sont vernis à l'esprit-de-vin.

La famille des Guersan a pratiqué la lutherie de père en fils, pendant plus d'un siècle. Louis Guersan, descendant de cette famille, demeurait, en 1760, dans la rue de la Comédie française, et faisait des imitations de Nicolas Amati qui étaient recherchées.

GUERSON (Guillaume), musicien français, naquit dans la seconde moitié du quinzième siècle à Longueville, bourg de Normandie, près de Dieppe. Il est auteur d'un traité de musique devenu fort rare, et dont la plupart des biographes ont ignoré l'existence, quoiqu'il en ait été fait au moins quatre éditions. Celle qui paraît être la plus ancienne a pour titre : *Utilissime musicales regule cunctis summopere necessarie plani cantus simplicis contrapuncti rerum factarum tonorum et artis accentuandi tam exemplariter quam practice per magistrum Guillelmum Guersonum de Villalonga noviter compilate incipiunt feliciter.* Au-dessous de ce titre, on trouve la vignette et la marque de *Michel Tholose*, imprimeur de Paris, avec son nom écrit de cette manière : *Michiel Tholoze*, sans date. Le volume, composé de vingt-huit feuillets petit in-4° non chiffrés, mais avec les signatures *a-d*, est terminé par huit vers latins adressés au lecteur, et par le mot *finis*. L'ouvrage est divisé en trois livres, dont le premier traite des éléments de la musique, et des tons du plain-chant ; le second, du contrepoint, et le dernier, des proportions de la notation. Il y a lieu de croire que ce petit ouvrage a été imprimé dans les dernières années du quinzième siècle, ou dans les quatre ou cinq premières du suivant.

La deuxième édition est intitulée : *Utilissime musicales regule cunctis opere necessarie, plani cantus simplicis contrapuncti, rerum factarum, tonorum seu organorum usualium, et artis accentuandi tam speculative quam practice novissime impresse.* Au-dessous du titre est la vignette et la marque de François Regnault, imprimeur de Paris, avec son nom au bas écrit ainsi : *Francoys Regnault.* Au dernier feuillet on lit : *Impresse Parisiis pro Francisco Regnault (In vico Sancti Jacobi) ad intersignium Divi Claudii. Anno salutis fere Passionis Domini nostri Jesu Christi,* 1509, in-4° de trente feuillets non chiffrés. Cette édition est plus complète que la précédente, car elle est divisée en cinq livres. Les trois premiers sont semblables à ceux de l'édition de Tholoze ; le quatrième traite de l'accent de la voix dans la récitation des épîtres et des évangiles ; le cinquième, de la prosodie appliquée au chant des hymnes et des antiennes.

La troisième édition, dont j'ai connaissance, a pour titre : *Utilissimæ musicales regulæ Plani cantus, simplicis contrapuncti, rerum factarum, tonorum usualium, nec non artis accentuandi Epistolæ ac evangeliæ*, Parisiis, Gaufredi de Marnef, 1515, in-4°. Le titre de la quatrième édition, semblable à celui de la troisième, n'en diffère que par ces mots qui suivent *Tonorum usualium : et artis accentuandi tam speculative quam practice, cum acerrima diligentia noviter correcti. Parisiis, apud*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Hieronymum et Dionysium de Marnef fratres, ad insigne Pelicani, via ad divum Jacobum, 1550, in-4°. Toutes ces éditions sont en caractères gothiques. La dernière contient de notables changements et additions; on y trouve l'explication et la figure de la main musicale qui n'est pas dans les autres; mais il y a, dans les exemples de musique, beaucoup de fautes d'impression qui ne sont pas dans les éditions de Michel Tholoze et de François Regnault.

Il existe un autre ouvrage, sans nom d'auteur, qu'il ne faut pas confondre avec celui de Guerson, quoique les titres aient quelque analogie; celui-ci est un traité spécial et assez étendu des tons du plain-chant, de l'accentuation de la voix dans la récitation des épîtres et des évangiles, du chant des hymnes, de l'*Ite Missa est* et du *Benedicamus Domino*. Il a pour titre : *Utilissimum Gregoriane psalmodie* (sic) *Enchiridion tonorum artem et regulas aperte demonstrans. Tractus* (sic) *de arte accentuandi epistolas et evangelias metrice et prosaice a pluribus extractus. Regule quibus orationes missarum, mututinarum, et vesperarum accentuari debent. Item primi et secundi cantus hymnorum communium. Item cantus* Ite missa est, *et* Benedicamus Domino *per totum anni circulum. Carmen reciprocum de Laudibus musice ad Juvenes*, in-4° de quarante-quatre feuillets chiffrés, gothique; au bas du verso du dernier feuillet, on lit : *Cy-finent ces presens tons, nouvellement imprimes a Paris par Didier Maheu; libraire-imprimeur a la rue Sainct-Jacques au prés Sainct-Benoist*. Sans date.

GUESDON (Nicolas), né à Châteaudun, vers 1614 (*voyez* D. Liron, *Bibliothèque chartraine*), fut un bon musicien du dix-septième siècle. Il était renommé particulièrement pour la viole, quoiqu'il jouât aussi du clavecin. On a de lui deux livres de pièces de viole, imprimés à Paris, en 1658.

GUEST (Ralph), *né en 1742, à Basely*, dans le comté de Shrop, en Angleterre, étudia les principes de la musique dans le chœur de sa paroisse. A vingt et un ans, il se rendit à Londres, pour entrer dans le commerce; mais la musique qu'il entendit dans la chapelle de Portland le décida à cultiver l'art pour en faire sa profession. Il entra comme choriste dans la même chapelle, et prit des leçons de Frost pour l'orgue. Après avoir obtenu la place d'organiste à la chapelle de Sainte-Marie, il publia : *the Psalms of David* (les Psaumes de David, arrangés à plusieurs voix pour chaque jour du mois). A cet ouvrage est ajoutée une courte instruction sur l'art du chant et sur la basse continue. Plus tard, Guest a publié une sorte de supplément à cet ouvrage, sous le titre de : *Hymns and Psalms*. On connaît aussi plusieurs chansons de sa composition.

GUEST (Georges), fils du précédent, né à Londres, en 1771, reçut de son père les premières leçons de musique. Le docteur Nares lui ayant entendu chanter quelques airs de Hændel, lorsqu'il était encore enfant, le fit entrer à la chapelle royale, où son éducation musicale fut achevée. En 1784, il chanta le premier dessus avec distinction à la grande fête musicale de la commémoration de Hændel. Il n'avait que seize ans lorsqu'il fut nommé, en 1787, organiste à Tye. Deux ans après, il passa en la même qualité à Wisbeck, près de Cambrigde; depuis lors, il a continué de résider en ce lieu, et s'est fait dans son pays une réputation honorable comme professeur de piano et improvisateur sur l'orgue. Guest a publié quelques œuvres de sa composition, parmi lesquels on remarque : 1° *Fugues et caprices pour l'orgue*, Londres, Clementi. 2° Antienne pour le jour de Noël. 3° Recueil d'hymnes pour le service divin. 4° Six grandes pièces pour la musique militaire. 5° Quelques *Glees* et *Catches*. 6° Trois quatuors pour flûte, violon, alto et violoncelle, op. 18.

GUETWILLIG (Georges-Louis), compositeur allemand du commencement du dix-huitième siècle, paraît avoir été moine dans un couvent de la Souabe, vers 1720. On connaît de lui : *Antiphonæ, Alma Redemptoris mater, Ave regina, Regina cœli et Salve regina, a voce sola, 2 viol. et B. gener. op. 5*, Augsbourg, Lotter, in-4°.

GUEVARA (François **VELLEZ DE**), gentilhomme portugais qui vivait au quinzième siècle, est auteur d'un livre intitulé : *De la realidad y experiencia de la musica*. Machado, qui cite cet ouvrage comme ayant été imprimé (*Bibl. Lusit.* t. III, p. 765), ne fait connaître ni le lieu ni la date de l'impression.

GUEVARA (Pedro de Loyola), prêtre attaché à l'église cathédrale de Séville, et ensuite habitant de Tolède, vécut dans la seconde moitié du seizième siècle. On a de lui un traité de la composition du plain-chant, sous ce titre : *Arte para componer el Canto llano, y para corregir y emendar la Canturia que esta compuesta fuera de Arte, quitando todas las opiniones y difficultades, que hasta agora a avido, por falta de los que la compusie-*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ron. Puesta en razon por Pedro de Loyola Guevara; en Sevilla, en casa de Andrea Pescioni, anno de 1582, in-8° de trente feuillets. Ce petit ouvrage est particulièrement destiné à expliquer les règles de la tonalité dans les trois genres d'hexacordes anciens, c'est-à-dire par bécarre, bémol et nature. On y voit (feuillet 9, verso) que Guevara avait écrit un autre traité de musique plus considérable, dont le manuscrit était achevé à l'époque où il publia celui-ci, et qui avait pour titre : *De la Verdad* (de la Vérité). Il était divisé en six livres qui traitaient du plain-chant (*de Canto llano*), du chant mesuré (*Canto de organo*), des proportions, du contrepoint et de la haute composition (*Compusicion mayor*). On ignore si cet ouvrage a été imprimé. En plusieurs endroits de son traité de la composition du plain-chant, et particulièrement dans son avis au lecteur (p. 5 et suiv.). Guevara cite plusieurs auteurs espagnols qui ont traité du plain-chant et qui sont aujourd'hui peu connus ou même entièrement ignorés; ces musiciens sont : *Taragona, Juan Martinez, Christoval de Reyna* et *Villa Franca*. Malheureusement il ne fait pas connaître le contenu de leurs livres. Il cite aussi (feuillet 7, recto) un écrivain sur la musique nommé *Guillermo*, nom qui paraît se rapporter à Guillaume Dufay. On sait, en effet, que ce musicien a écrit un traité de musique qui n'est point parvenu jusqu'à nous. Le petit livre de Guevara est d'une rareté excessive.

GUGEL (Joseph et Henri), frères, célèbres cornistes, ont brillé en Allemagne, depuis 1796 jusqu'en 1816. Joseph naquit à Stuttgard, en 1770, et Henri en 1770. Joseph fut élevé à Vienne, chez Scholl, habile professeur, qui lui fit faire de rapides progrès sur le cor; lui-même devint ensuite l'instituteur de son frère. Tous deux étaient encore fort jeunes lorsque leur père les fit voyager avec lui pour exploiter leur talent à son profit; spéculation malheureusement trop fréquente et qui a fait avorter souvent de belles organisations. Les jeunes Gugel, doués d'une grande puissance de volonté, travaillèrent avec persévérance à perfectionner leur habileté, malgré les inconvénients de leur vie errante : les applaudissements du public, d'abord accordés à leur jeunesse, devinrent ensuite la récompense de talents réels. Ils avaient compris que le cor est par sa nature un instrument destiné à chanter plutôt qu'à briller dans les traits chargés de difficultés dont l'exécution laisse presque toujours quelque chose à désirer. L'entente des effets dans les morceaux à deux cors qu'ils exécutaient dans leurs concerts, était la cause principale des succès qu'ils obtenaient. Après avoir brillé dans les villes les plus importantes de l'Allemagne et de l'étranger, ils sont entrés au service du duc de Saxe-Hildburghausen. Henri, le seul des deux frères qui a composé, a publié : 1° Premier concerto pour cor principal, Mayence, Schott. 2° Nocturne pastoral pour cor et piano, *ibid.* 3° Douze études (difficiles) pour le cor, premier et deuxième cahiers, *ibid.*

GUGGUMOS (Gallus), organiste de la cour du duc de Bavière, au commencement du dix-septième siècle, est connu par des motets à quatre, cinq et six voix, publiés à Venise en 1612.

GUGL (Mathieu), organiste de la cathédrale de Salzbourg, dans la première moitié du dix-huitième siècle, est auteur d'un traité élémentaire d'harmonie pratique et d'accompagnement intitulé : *Fundamenta partituræ in compendio data, das ist : kurzer und gründlicher Unterricht dem Generalbass oder die Partitur nach den Regeln recht und wohl schlagen zu lernen*, Salzbourg, 1719, in-4°. Une seconde édition de ce livre a été publiée à Augsbourg, en 1757, et une troisième a paru dans la même ville, en 1777.

GUGL (Georges). On a sous ce nom : 1° Six quatuors concertants pour deux violons, alto et basse. 2° Symphonie en *ut* à grand orchestre, Manheim. Ces ouvrages ont été publiés avant 1790.

GUGLIELMI (Pierre), compositeur italien qui a joui de beaucoup de célébrité, naquit à Massa-Carrara, au mois de mai 1727, et reçut les premières leçons de musique de son père, Jacques Guglielmi, maître de chapelle du duc de Modène. Lorsqu'il eut atteint l'âge de dix-huit ans, il fut envoyé à Naples et entra au Conservatoire de Loreto, où il fit ses études sous la direction de Durante. L'auteur de l'article *Guglielmi*, inséré dans la *Biographie universelle*, a mis en doute si ce musicien célèbre a été, en effet, élève de Durante; mais Gervasoni, l'abbé Bertini et la *Biografia degli maestri di Capella di Napoli* sont d'accord sur ce point. D'ailleurs, Guglielmi arriva à Naples dix ans avant la mort de Durante, et le Conservatoire de Loreto est le dernier où ce maître a enseigné : le doute du biographe n'a donc aucun fondement. Le nouvel élève du savant musicien annonçait peu de dispositions pour la musique, et sa paresse était ennemie de toute étude. Durante ne parvint à développer en lui le sentiment de l'art et à lui ap-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

prendre à écrire correctement, qu'en l'obligeant à recommencer sans cesse les travaux élémentaires du contrepoint. Il disait souvent en parlant de Guglielmi : *Di queste orecchie d'asino ne voglio fare orecchie musicali.* Cependant ses efforts faillirent échouer contre le défaut d'application et l'étourderie de l'élève. Une circonstance inattendue vint changer tout à coup les dispositions de celui-ci : *un concours était ouvert entre les élèves du* Conservatoire pour la meilleure fugue à huit voix réelles ; ce concours devait être jugé certain jour déterminé, et Guglielmi n'avait pas commencé son travail la veille de ce jour. Il se vengeait de sa paresse en troublant par ses plaisanteries l'attention de ses condisciples ; irrités contre lui, ceux-ci le chassèrent de la classe. L'humiliation que Guglielmi ressentit de cet affront le changea en un instant. Il se retira dans sa chambre, travailla trente heures sans relâche, et obtint le prix. Durante pleurait de joie en le lui décernant. *Je ne me suis donc pas trompé*, disait ce respectable vieillard ; *j'en ai fait un de mes meilleurs élèves.*

Sorti du Conservatoire à l'âge de vingt-sept ans, Guglielmi fit représenter à Turin, en 1755, son premier opéra, qui obtint un brillant succès. Les principales villes de l'Italie l'appelèrent tour à tour, et partout ses ouvrages furent accueillis avec faveur. En 1762, il fut appelé à Venise où il fit représenter quelques opéras, puis il alla à Dresde, où il passa plusieurs années avec le titre de maître de chapelle de l'électeur ; de là, il alla à Brunswick ; enfin, en 1772, on l'appela à Londres ; il y demeura cinq ans. Cependant il paraît que la protection de quelques amateurs de musique de la haute société ne put le défendre contre les tracasseries d'une cabale qui cherchait à l'éloigner et à nuire à ses succès. De retour à Naples, en 1777, à l'âge de cinquante ans, il y trouva Cimarosa et Paisiello en possession de la faveur publique. Quinze ans s'étaient écoulés depuis qu'il s'était éloigné de l'Italie, et les ouvrages qu'il y avait donnés autrefois avaient vieilli, en sorte qu'il lui fallut en quelque sorte recommencer sa carrière à une époque de la vie où elle est ordinairement finie pour les autres artistes, et lutter contre de jeunes compositeurs brillants de verve et de génie. Le pas eût été glissant pour tout autre que pour Guglielmi ; mais, ainsi qu'on l'a remarqué chez plusieurs artistes qui ne se sont développés qu'avec peine, et chez qui le talent ne s'est pas manifesté de bonne heure, ce fut alors que le génie de Guglielmi prit son essor le plus élevé : le danger de sa position semblait avoir doublé ses forces. Paisiello, qui de tout temps a craint la concurrence, quoiqu'il eût assez de talent pour ne pas la redouter, Paisiello mit en œuvre tous les moyens possibles pour nuire au nouvel adversaire qui se présentait. Guglielmi devait donner un opéra nouveau au petit théâtre des Florentins, à Naples ; le jour de la *première représentation, tous les amis de Paisiello* remplirent la salle, et dès le commencement de l'ouverture firent tant de bruit, qu'il fut impossible d'entendre la musique : ils redoublèrent surtout d'efforts pendant un *quintetto*, morceau excellent et plein de force comique, où le public, suivant l'usage de ce temps, attendait le compositeur pour le juger. Heureusement pour celui-ci, le roi entra dans la salle en ce moment ; le silence se rétablit à l'instant, le *quintetto* fut recommencé, et l'enthousiasme qu'il fit naître fut tel, que Guglielmi fut enlevé de sa place à la fin de la pièce, et transporté chez lui en triomphe. Dès ce moment, Paisiello fut obligé de renoncer à *ses intrigues contre un homme* que toute la ville de Naples prenait sous sa protection. Cimarosa, plus indolent, moins prompt à s'effaroucher des succès d'autrui, n'avait pas voulu prendre part aux menées ourdies contre Guglielmi ; toutefois ce n'était pas sans un certain déplaisir qu'il voyait ses succès. Le prince San-Severo, amateur passionné de musique et admirateur des ouvrages des trois antagonistes, les réunit chez lui dans un splendide repas, les fit s'embrasser et se promettre une amitié dont la sincérité est plus que problématique. Tous trois aimés du public, ils étaient à peu près sans rivaux ; ils convinrent, en 1780, de ne plus permettre aux entrepreneurs de spectacle de mettre leurs ouvrages au rabais, et fixèrent le prix de chaque opéra à six cents ducats, prétention qui paraîtrait aujourd'hui fort modeste aux compositeurs français, car ce prix unique d'*une volumineuse partition* équivaut à peu près à deux mille quatre cents francs. Après avoir écrit une immense quantité d'ouvrages sérieux et bouffes, Guglielmi accepta la place de maître de chapelle de l'église Saint-Pierre du Vatican, et reçut sa nomination le 5 mars 1793. Cette nouvelle position lui fournit l'occasion de faire preuve d'un autre genre de talent, en écrivant plusieurs morceaux de musique d'église. Il mourut à Rome, le 19 novembre 1804, à l'âge de soixante-dix-sept ans.

Il s'était marié jeune et avait eu beaucoup

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

d'enfants, mais il montra pour sa famille l'indifférence la plus coupable. Non-seulement il délaissa sa femme, mais après la mort de celle-ci, il ne s'inquiéta point du sort de ses enfants. Ses fils, au nombre de huit, furent recueillis charitablement par un négociant de Naples (son ancien ami), qui les fit élever. Aimant les femmes avec passion, Guglielmi, que plusieurs souverains avaient comblé de richesses, et qui avait gagné des sommes considérables à Londres, dissipa tout ce qu'il possédait avec ses maîtresses. A soixante ans, on le voyait encore disputer aux jeunes gens les plus brillantes conquêtes. Redoutable par son épée, il écartait ses rivaux par l'effroi qu'il leur inspirait, et déjà vieux, on le vit désarmer et mettre en fuite plusieurs spadassins chargés de l'assassiner. La cantatrice Oliva, fameuse par ses aventures galantes, fut la dernière de ses maîtresses : elle acheva de le ruiner.

Guglielmi était sévère avec les chanteurs, et ne leur permettait ni de broder ni de changer sa musique. A Londres, la célèbre cantatrice Mara ayant intercalé dans son rôle quelques traits qu'il n'avait point écrits : *Mon devoir est de composer*, lui dit-il, *le vôtre est de chanter. Chantez donc, et ne gâtez pas ce que je compose.* Dans une circonstance semblable, il dit au fameux ténor Babbini : *Mon ami, je vous prie de chanter ma musique et non la vôtre.* David, chanteur non moins renommé, refusait de chanter, dans l'Oratorio *Debora e Sisara*, le duo : *Al mio contento il seno*, à cause de son extrême simplicité ; Guglielmi l'y contraignit, et le morceau eut un succès d'enthousiasme.

Des trois maîtres autrefois célèbres, Cimarosa, Paisiello et Guglielmi, ce dernier est celui dont les Français connaissent le moins les ouvrages, car on n'a, je pense, jamais joué d'autre opéra de lui à Paris que *I Due Gemelli*, et *la Serva innamorata*. De là vient qu'on le croit, en général, inférieur aux deux autres. Un homme d'esprit, assez mauvais juge en musique, a même décidé que Guglielmi n'était point un homme de génie, et l'a rangé parmi les compositeurs d'un ordre subalterne (*Vie de Rossini*, par M. de Stendhal, p. 30). Il n'y aura bientôt plus personne qui connaîtra de ce musicien autre chose que son nom ; cependant il est l'égal des deux autres. Beaucoup plus âgé qu'eux, il a lutté avec eux pendant vingt ans, et les Italiens les mettaient au même degré. S'il était moins abondant que Cimarosa en motifs heureux, s'il n'avait pas la douce mollesse et le pathétique de Paisiello, la nature l'avait doué de certaines qualités éminentes qui sont aussi de grande valeur dans la musique dramatique. Ainsi, dans le style bouffe, il avait bien plus d'animation, de franche gaieté, d'entraînement que les deux autres. Ses morceaux d'ensemble ont presque tous un effet vif et pénétrant. Le retour des idées principales s'y fait toujours si heureusement et d'une manière si naturelle, qu'il semble que chacun de ces morceaux a été conçu d'un seul jet. D'ailleurs, Guglielmi avait la faculté de se modifier, ce qui est le signe certain du génie. Rien de moins semblable à sa manière que son oratorio de *Debora e Sisara*. Le style de cet ouvrage est élevé, majestueux et tendre, et toute l'Italie a considéré cette production comme une des plus belles de la fin du dix-huitième siècle. Il y a, sans doute, non-seulement beaucoup de morceaux, mais même beaucoup d'opéras entiers de Guglielmi écrits avec négligence et précipitation ; mais, s'il est vrai, comme on le dit, que ce compositeur a écrit près de *deux cents opéras*, beaucoup de musique d'église et de pièces instrumentales, quoiqu'il ait commencé tard et qu'une partie de sa vie se soit dissipée près des femmes, on conçoit qu'il n'a pu accorder que peu de temps à chacune de ses productions, et ce n'est pas sans beaucoup d'étonnement qu'au milieu de tous ces ouvrages négligés on trouve tant d'heureuses inspirations chez un homme qui écrivait avec tant de rapidité. Pour le musicien qui sait apprécier le beau de quelque genre qu'il soit, *i Due Gemelli*, *i Viaggiatori*, *la Serva innamorata*, *i Fratelli Pappa Mosca*, *la Pastorella nobile*, *la Bella Pescatrice*, *la Didone*, *Enea e Lavinia*, *Debora e Sisara*, seront toujours des ouvrages d'une valeur réelle dans l'histoire de l'art.

On ne conservait autrefois en Italie que les partitions d'opéras qui survivaient aux orages des premières représentations ; de là vient que les titres de tous les opéras de Guglielmi ne sont pas connus ; car s'il a eu beaucoup de succès, il a eu aussi beaucoup de chutes. Parmi ceux qu'on a, il est difficile d'assigner la date et le lieu de la première représentation, car l'empressement qu'on mettait à jouer ceux-là, était cause qu'ils paraissaient en plusieurs villes presque dans le même temps. Je ne donne donc pas la liste suivante comme absolument exacte et complète, mais comme la plus complète et la moins défectueuse que j'ai pu me procurer. OPÉRAS : 1° *I Capricci d'una marchesa*, 1750. 2° *I Due Soldati*, 1760.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

3° *Il Finto Cieco*, 1782. 4° *Don Ambrogio*, 1782. 5° *Sirve*, 1785. 6° *Tamerlano*, 1785. 7° *Il Matrimonio villano*, 1785. 8° *Farnace*. 9° *Ifigenia in Aulide*. 10° *Semiramide*. 11° *L'Inganno amoroso*. 12° *Adriano in Siria*, 1786. 13° *Le Convenienze teatrali*. 14° *Lo Spirito di Contradizzione*, 1785. 15° *Sesostri*, 1787. 16° *Il Re pastore*, 1787. 17° *I Rivali placati*, 1788. 18° *La Pace tra gli amici*, à Brescia. 19° *Il Ratto della sposa*, à Gênes. 20° *La Donna scaltra*, à Rome. 21° *L'Impresa d'Opera*, 1789. 22° *Ruggiero*, 1789. 23° *L'Amante che spende*, 1789. 24° *Orfeo*, à Londres, 1770. 25° *Il Carnavale di Venezia*, à Londres, 1770. 25° (*bis*) *Exio*, à Londres, 1770, partition gravée. 26° *Le Pazzie d'Orlando*, Londres, 1771. 27° *Il Desertore*, 1772. 28° *La Sposa fedele*, 1772. 29° *I Viaggiatori ridicoli*, 1772. 30° *La Frascatana*, 1775. 31° *Mirandolina*, 1775. 32° *Demetrio*, Turin, 1775. 33° *I Raggiri della serva*, 1774. 34° *Don Papirio*, 1774. 35° *La Finta Zingara*, 1774. 36° *La Virtuosa in Margellina*, 1774. 37° *Due Nozze ed un sol marito*, Naples, 1774. 38° *La Scelta d'uno sposo*, 1775. 39° *Le Nozze in Campagna*, 1775. 40° *Il Sedecia*, 1775. 41° *Tito Manlio*. 42° *Artaserce*. 43° *Gli Uccellatori*. 44° *Il Raggiratore di poco fortuna*, 1776. 45° *L'Impostore punito*, Parme, 1776. 46° *Ricimero*, Naples, 1778. 47° *La Serva innamorata*, 1778. 48° *La Bella Pescatrice*. 49° *Narcisso*, 1779. 50° *La Quakera spiritosa*, Naples, 1783. 51° *I Fratelli Pappa Mosca*, Milan, 1783. 52° *La Donna amante di tutti e fedele a nessuno*, Naples, 1784. 53° *Le Vicende d'Amore*, Rome, 1784. 54° *Enea e Lavinia*, Naples, 1785. 55° *I Finti Amori*, Palerme, 1786. 56° *Didone*, Venise, 1785. 57° *La Clemenza di Tito*, Turin, 1785. 58° *I Fuoruscili*, Castel-Nuovo, 1785. 59° *La Donna al peggior s'appiglia*, Naples, 1786. 60° *Pallade*, cantate, le 30 mai 1786, au théâtre Saint-Charles de Naples. 61° *Lo Scoprimento inaspettato*, 1787. 62° *Guerra aperta*, Florence, 1787. 63° *La Vedova contrastata*, 1787. 64° *Le Astuzzie villane*, 1787. 65° *I Due Gemelli*, Rome, 1787. 66° *La Pastorella nobile*, Naples, 1788. 67° *Le Nozze disturbate*, Venise, 1788. 67° (*bis*) *Ademira*, 1789. 68° *Arsace*, Venise, 1789. 69° *La Spora bisbetica*, Naples, 1789. 70° *Rinaldo*, Venise, 1789. 71° *Alvaro*, Vienne, 1790. 72° *La Lanterna di Diogenio*, Naples, 1791. 73° *Lo Sciocco poeta*, 1791. 74° *Paolo e Virginia*. ORATORIOS : 75° *La Morte d'Abele*. 76° *Betulia liberata*. 77° *La Distruzione di Gierusalemme*. 78° *Debora e Sisara*. 79° *Le Lagrime di san Pietro*. MUSIQUE D'ÉGLISE : 80° *Messa a cinque con stromenti*. 81° *Salmo* Laudate *a due cori concertato*. 82° In convertendo *a 8 voci*. 83° *Miserere a 5 voci*. 84° *Motetti a 2, 3 e 4 voci*, en manuscrit. 85° *Regina Cœli a 4 voci*. 86° *Gratias agimus tibi*, motet à voix seule et orchestre, Vienne, Haslinger. 87° Hymnes des vêpres et de complies, à quatre voix. MUSIQUE INSTRUMENTALE. 88° Six divertissements pour clavecin, violon et violoncelle, op. 1, Londres. 89° Six quatuors pour clavecin, deux violons et violoncelle, op. 2, *ibid*. 90° Six solos pour le clavecin, op. 3, *ibid*. Joachim le Breton a publié une notice biographique sur Guglielmi dans le *Magasin Encyclopédique*, 1806, t. VI, p. 98.

GUGLIELMI (PIERRE-CHARLES), fils du précédent, naquit à Naples, vers 1763. Recueilli par un ami de sa famille après la mort de sa mère, il fut mis au Conservatoire de Loreto et y apprit l'art du chant, le clavecin et la composition. A l'âge de vingt ans, il donna son premier opéra au théâtre Saint-Charles de Naples, ce qui était alors sans exemple, car on n'admettait jamais de *débutant à ce théâtre*. L'heureux succès de cet ouvrage fit appeler Guglielmi en plusieurs villes d'Italie, puis à Londres, où il se trouvait encore en 1810. De retour en Italie, il obtint la place de maître de chapelle de l'archiduchesse Béatrix, duchesse de Massa-Carara. Il mourut le 28 février 1817. Guglielmi a imité le style de son père dans la plupart de ses opéras. On connaît de lui : 1° *Asteria e Tesso*, au théâtre Saint-Charles. 2° *La Fiera*, opéras bouffe, au théâtre des Florentins. 3° *Il Naufragio fortunato*, ibid. 4° *L'Equivoquo delli sposi*, ibid. 5° *La Serva bizarra*, au théâtre *Nuovo*. 6° *L'Erede di Bel Prato*, opéra bouffe. 7° *L'Isola di Calipso*, opéra seria, à Milan, 1813. 8° *La Persuasione corretta*. 9° *Ernesto e Palmira*. 10° *La Moglie giudice del marito*. 11° *Don Papirio*, opéra refait avec une nouvelle musique. 12° *Romeo e Giulietta*. On a attribué à ce compositeur quelques opéras de son père.

GUGLIELMI (JACQUES), huitième fils de Pierre Guglielmi, naquit à Massa di Carara, le 16 août 1782. Après avoir étudié le solfége sous un maître nommé Mazzanti, le chant sous Nicolas Piccinni, neveu du compositeur, et le violon avec Capanna, il débuta comme chanteur au théâtre *Argentina*, de Rome, se fit entendre ensuite à Parme, puis à Naples, Flo-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

rence, Bologne, Venise, Amsterdam et enfin à Paris, où il débuta, en 1809, dans *la Serva innamorata* de son père. Après deux années de séjour en cette ville, il retourna en Italie. En 1819, il était à Naples; peu d'années après, il a quitté la scène. Sa voix était un ténor agréable, mais d'un faible volume; il chantait avec plus de goût que de verve.

GUGLIETTI (Dominique), célèbre baryton, naquit à Campoli, près de Sora, dans le royaume de Naples, vers 1750. Ses premières études pour le chant se firent dans l'école de D. Gizzi; mais à la retraite de ce professeur, il passa au Conservatoire de S. Onofrio. Après avoir chanté avec succès sur les divers théâtres d'Italie, en Angleterre et à Dresde, il se retira à Naples, où il devint chanteur de la chapelle royale. Il est mort dans cette ville, en 1805.

GUHR (Charles-Guillaume-Ferdinand), chef d'orchestre du théâtre de Francfort-sur-le-Mein, est né à Militsch en Silésie, le 27 octobre 1787. Son père, *cantor* de l'église principale de cette ville, se chargea du soin de son éducation musicale. A quatorze ans, Guhr entra comme violon dans la chapelle où son père était employé. Sa jeunesse et son inexpérience dans l'art d'écrire ne l'empêchèrent pas de composer beaucoup de concertos, de quatuors et d'autres morceaux pour le violon. Lorsqu'il eut atteint l'âge de quinze ans, son père l'envoya à Breslau pour y continuer ses études sous la direction du maître de chapelle Schnabel et du violoniste Janitschek. Ses progrès furent rapides, et bientôt il retourna à Militsch. En 1810, Guhr partit pour Würzbourg, où il venait d'être appelé comme musicien de la chambre; mais il ne garda pas longtemps cette position, car lorsque Reuter prit la direction du théâtre de Nuremberg, il offrit la place de chef d'orchestre à Guhr, qui l'accepta. Son talent dans l'art de diriger un orchestre introduisit en peu de temps de notables améliorations dans l'état de la musique en cette ville. Il s'y fit entendre dans plusieurs concertos de sa composition, et fit représenter au théâtre quelques-uns de ses opéras, qui furent bien accueillis. Après avoir passé plusieurs années à Nuremberg et y avoir épousé mademoiselle Epp, cantatrice du théâtre, il accepta la direction de la musique au théâtre de Wiesbaden; mais la guerre de 1813 ayant ruiné cette résidence, Guhr se rendit à Cassel, où le prince le nomma directeur de la musique de sa chapelle et du théâtre. On ignore les motifs qui lui firent donner sa démission l'année suivante. Hoffmann, son biographe, dit que ce fut pour se livrer en liberté à la composition : mais la position qu'il occupait était précisément favorable à ses travaux, car il avait à sa disposition un théâtre et un orchestre pour exécuter ses ouvrages. Quoi qu'il en soit, il resta sans emploi jusqu'en 1821; alors un engagement de vingt-deux ans lui fut offert pour la place de directeur d'orchestre du théâtre de Francfort, avec cinq mille florins d'appointements; il l'accepta et entra en fonction au mois d'avril; depuis lors, il n'a plus quitté cette ville.

Comme violoniste et comme compositeur, Guhr est connu avantageusement en Allemagne. D'abord imitateur de Rode, il s'attacha à la justesse et à la pureté dans son jeu sur le violon; mais après avoir entendu Paganini, il a changé de manière et a fait une étude spéciale des procédés d'exécution de cet homme extraordinaire. On lui doit même à ce sujet un ouvrage qui a été accueilli avec beaucoup de curiosité, et qui a pour titre : *Ueber Paganini's Kunst die Violine zu spielen.* Mayence, Schott. 1831. Les mêmes éditeurs en ont publié une édition française à Paris. On connaît de Guhr plusieurs opéras ou drames en musique, parmi lesquels on remarque : 1° *Théodore* (de Kotzebue), représenté à Cassel en 1814. 2° *Feodata*, drame avec des romances, des chœurs et des airs de danse, représenté à Cassel le 28 juillet 1815. 3° *La Vestale*, grand opéra, dédié au prince de Hesse-Cassel. 4° *Siegmar*, représenté à Cassel en 1819, et dans lequel il y a plusieurs beaux duos et un bon finale au deuxième acte. 4° *Aladin, ou la Lampe merveilleuse*, opéra en trois actes, à Francfort, en 1830. Guhr a aussi écrit à Cassel une messe avec orchestre et une symphonie. Il a publié : 1° *Souvenir de Paganini, premier concerto pour le violon*, op. 15 (en *mi*), Mayence, Schott. 2° Introduction et rondo pour le piano à quatre mains, op. 2. Berlin, Grœbenchütz. 3° Grande sonate pour piano seul, op. 1. Mayence, Schott. 4° Caprice pour piano, Berlin, Grœbenchütz, et plusieurs autres compositions pour le violon et le piano. Après avoir été directeur du théâtre de Francfort pendant plusieurs années, il est mort dans cette ville le 23 juillet 1848. On a de Gollmick une notice nécrologique sur cet artiste, intitulée : *Carl Guhr, Necrolog.* Francfort-sur-le-Mein, 1849, in-8°.

GUHR (Frédéric-Henri-Florian), frère du précédent, est né à Militsch, le 17 avril 1791. Après avoir appris sous la direction de son père les éléments de la musique, le violon, le

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

piano et l'orgue, il a été engagé en 1807 dans la chapelle de l'église principale de sa ville natale. Cette chapelle ayant été supprimée en 1810, Guhr s'est rendu au séminaire de Breslau pour y achever ses études. En 1811, il a été nommé adjoint, puis successeur de son père, comme *cantor* de l'église de Militsch. Il occupait encore cette place en 1845. Guhr a publié un livre élémentaire intitulé : *Katechismus der Singkunst* (Catéchisme de l'art du chant), Militsch, 1828. On a de ce musicien divers recueils à l'usage des églises et des écoles, dont voici les titres : 1° Soixante chorals à deux voix pour soprano et contralto. Militz, 1829. 2° Cent trente et un chorals à trois parties pour des voix d'enfants ou d'hommes, *ibid.* 3° Seize chansons populaires de la Prusse, à trois voix. 4° Huit chœurs de fête pour Noël, la nouvelle année, Pâques, etc., à trois voix, *ibid.* 5° Chants pour l'examen dans les écoles, à trois voix. 6° Quatorze chœurs de la liturgie, à deux voix. M. Guhr est aussi auteur d'un petit ouvrage des éléments de l'art du chant, publié sous ce titre : *Erster elementar Unterricht in der Gesanglehre.* Militz, 1831, in-8°.

GUI d'Auxerre, quarante-quatrième évêque de cette ville, naquit vers la fin du neuvième siècle. Il fit ses études à la cathédrale de sa ville natale. Après la mort de l'évêque Valdric, Gui fut choisi pour lui succéder, il fut sacré le 19 mai 933. Il mourut à Auxerre le 6 janvier 961. Cet évêque a composé le texte et le chant de l'office de saint Julien, martyr.

GUI, abbé de Châlis, monastère de l'ordre de Cîteaux, en Bourgogne, dans le douzième siècle, est auteur d'un traité du chant ecclésiastique (*De Cantu ecclesiastico*) dont un manuscrit existait autrefois à l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés. Il y en a un aussi à la bibliothèque Sainte-Geneviève de Paris, sous le n° 1611, et Casimir Oudin en cite deux autres (*Comment. de Script. eccles.*) dont l'un existait à l'abbaye de Foigny, et l'autre, à celle de Bucilly, ordre de Prémontrés. Cet ouvrage est de quelque intérêt parce qu'il contient des règles pour l'organisation du chant, qui prouvent qu'à cette époque on faisait usage dans les monastères de France d'un contrepoint qui n'était plus la simple *diaphonie*. Voici un passage du traité de Gui qui se rapporte à ce genre de contrepoint : *Si cantus ascendit duas voces et organum incipit in duplici voce, descenderit tres voces et erit in quinto, vel descenderit septem voces et erit cum cantu.* Dans un traité de musique anonyme, du même temps, dont le manuscrit, du fonds de Saint-Victor, est à la bibliothèque impériale, à Paris (n° 812 du supplément), on trouve des règles à peu près semblables pour le même cas, et pour d'autres plus variés. On y lit : *Quando cantus ascendit per duas voces, primum debet esse in duplo, et descendit per unam vocem, vel aliter, prima cum cantu in quinto et descendere usque ad cantum.* L'ouvrage de Gui est divisé en deux parties, dont la première est relative au plain-chant, et l'autre, beaucoup plus courte, traite du déchant. M. de Coussemaker a publié le texte avec une traduction française de cette dernière dans son livre intitulé : *Histoire de l'harmonie au moyen âge*, p. 255-258. On attribue au même Gui de Châlis l'ouvrage intitulé : *Tractatus de correctione cantus ordinis cisterciensis seu Antiphonarii*, que Mabillon a inséré dans son édition des œuvres de saint Bernard (t. II, p. 661); mais il est douteux qu'il soit de lui, car on a pensé qu'il pouvait être aussi d'un moine de Cluni, qui aurait demeuré à Nanteuil-le-Baudoin ou à Coincy, ou bien de Gui, religieux de Cîteaux, qui écrivait dans le douzième siècle près de Soissons, ou enfin de Gui, abbé de Longpont.

GUI, moine de Saint-Denis, vécut vraisemblablement à la fin du treizième siècle. Parmi les manuscrits de la bibliothèque Harléienne qui sont au Muséum Britannique, on trouve, dans un volume qui contient divers traités de musique (coté 43 dans le catalogue imprimé sous ce titre : *Catalogue of the manuscript Music in the British Museum*, Londres, 1842, page 15), un traité des tons composé par ce moine. Il a pour titre : *Tractatus de tonis, a fratre Guidone, monacho Monasterii S. Dionysii in Francia, compilatus.* Ce petit ouvrage, qui commence au feuillet cinquante-quatre du volume, est précédé d'un prologue dont les premiers mots sont : *Gaudere sciens brevitate.* Le commencement de l'ouvrage est : *Ut de tonis perfectior possit haberi notitia*, etc. L'auteur de cet écrit est vraisemblablement le même Gui, abbé du monastère de Saint-Denis, qui mourut en 1315, et que cite Fevret de Fontette (*Bibliot. histor. de la France*, t. I, page 750, art. 12,047) comme auteur de la vie de saint Guignolé, en latin, laquelle a été publiée dans *le Martyrologe bénédictin*, p. 568.

GUI D'AREZZO. *Voyez* GUIDO.

GUIAUD (...) fils, docteur en médecine de la Faculté de Paris, a publié des *Considérations littéraires et médicales sur la musique, lues à la séance publique de la Société de médecine de Marseille*, Marseille, 1819, in-12.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

GUICHARD (Henri), intendant général des bâtiments du duc d'Orléans, vers 1760, fut d'abord lié d'intérêts avec Lulli pour l'exploitation de l'Opéra, puis fut exclu de cette entreprise par le rusé musicien. Une grande animosité de part et d'autre fut la suite de cette affaire. Guichard intenta un procès à Lulli et publia : ***Requête servant de factum contre Baptiste Lully et Sébastien Aubry***, Paris, in-4°, sans date (1673). Il y fait l'histoire des premiers essais de l'établissement de l'opéra en France. Un extrait de ce mémoire a été inséré dans la ***Bibliothèque française*** de l'abbé Goujet (tome VIII, page 385). Lulli se vengea des attaques de Guichard, en l'accusant d'avoir voulu l'empoisonner dans du tabac. De nouveaux scandales s'ensuivirent, et l'on publia pendant l'instruction du procès : ***Mémoires de Guichard contre Lully et de Lully contre Guichard***, Paris, 1675, in-4°. Louis XIV assoupit cette affaire, et ordonna aux antagonistes de la terminer par une transaction. En 1705, Guichard donna à l'Opéra *Ulysse*, en cinq actes, dont Rebel le père avait composé la musique. Quelques années après, il suivit Philippe IV en Espagne, et établit à Madrid un théâtre d'Opéra. On croit qu'il est mort en ce pays.

GUICHARD (L'abbé François), sous-maître de musique de la cathédrale de Paris, naquit au Mans, le 26 août 1745. Après avoir fait ses études littéraires et musicales comme enfant de chœur à l'église cathédrale de cette ville, il se rendit à Paris et entra comme haute-contre dans le chœur de Notre-Dame. Plus tard il obtint un bénéfice avec la place de sous-maître de musique de la même église. La révolution de 1789 lui fit perdre ses avantages, et ses ressources pour vivre se bornèrent à quelques leçons de guitare et aux ouvrages qu'il publiait pour cet instrument. Il mourut à Paris, le 24 février 1807. Le prénom de *Nicolas* qu'on a donné à ce musicien, dans le dictionnaire de Choron et de Fayolle, ne lui appartient pas plus que les initiales J.-F. qu'on trouve dans le nouveau Lexique de Gerber. *Jean-François* sont les prénoms du littérateur Guichard, mort à Paris, le 23 février 1811. L'abbé Guichard a publié : 1° ***Essais de nouvelle psalmodie ou Faux-bourdons à une, deux ou trois voix, divisés en sept tons majeurs et mineurs***, Rome (Paris), Nyon, 1783, in-8°. Ces *faux-bourdons* ne contiennent que des *magnificats* ; ils sont fort mal écrits : l'auteur dit cependant, dans l'avertissement de son *Supplément*, qu'ils ont obtenu un brillant succès lorsqu'ils ont été chantés dans l'église de Notre-Dame, le 31 juillet 1783, et renvoie aux journaux du temps pour les éloges qui lui ont été donnés. Au surplus le titre de ce recueil est absurde, car *Faux-bourdon* signifie *plain-chant harmonisé* ; il ne peut donc y avoir de faux-bourdons à une voix. 2° ***Supplément transposé en plain-chant pour faciliter l'exécution des essais de nouvelle psalmodie à une, deux ou trois voix***, Paris, Bignon. 3° Cinq recueils de chansons et romances avec accompagnement de harpe ou piano, Paris, Michaud, 1784-1788. On trouve dans ces recueils plusieurs jolies mélodies ; quelques-unes ont même obtenu un succès de vogue, entre autres : ***Un bouquet de romarin, Le coin du feu, Il est passé le bon vieux temps***, etc. 4° ***Rorate Cœli, prière à deux voix et basse d'accompagnement***, ibid., 1788. 5° ***Loisirs bachico-harmoniques, recueil de solos, duos, trios, quatuors***, ibid., 1788. 6° ***Hymne à la liberté***, à quatre voix, Paris, 1798. 7° ***Hymne à l'espérance***, à voix seule ou en quatuor, avec accompagnement, Paris, 1794. 8° ***Nouveaux desserts anacréontiques***, rondes de table, avec accompagnement de guitare, op. 37, Paris, 1798, 9° Petites pièces pour guitare, Paris, Porro, 1795. 10° ***Les plaisirs des soirées***, pièces pour guitare, *ibid.* 11° Petite méthode de guitare, Paris, Frère. 12° Trente duos pour deux violons, Paris, Naderman. Guichard a laissé en manuscrit plusieurs messes et motets de sa composition.

GUICHART (Daniel), né vers le milieu du seizième siècle, fut maître des enfants de chœur de l'église de Chinon, en Touraine. En 1588, il obtint au concours du *Puy-de-musique* d'Évreux le second prix de la harpe d'argent, pour la composition du motet *Dum aurora*, qu'il traita dans le deuxième ton par bémol. Son concurrent fut *Nicolas Vauquet* (voyez ce nom) qui, sur les mêmes paroles, composa son motet dans le deuxième ton par bécarre, et obtint le premier prix.

GUIDETTI (Jean), clerc bénéficié du Vatican, et chapelain du pape Grégoire XIII, naquit à Bologne, en 1532, et après avoir fait ses études, fut ordonné prêtre. S'étant rendu à Rome, il devint élève de Pierluigi de Palestrina. Après son élection, le pape Grégoire XIII le fit son chapelain, et lui conféra, le 27 novembre 1575, un clériçat bénéficié dans la chapelle du Vatican, vacant par la mort de François Tosti. Ce pape avait confié à Palestrina le soin de revoir et de corriger les livres du chant ecclésiastique d'après les meilleurs et les plus anciens manuscrits de la Bibliothèque du Vatican et de la chapelle pontificale. Guidetti

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

offrit à son maître de partager ses travaux pour cette grande entreprise, et tous deux y travaillèrent pendant plusieurs années ; mais la publication d'une bonne édition du graduel et de l'antiphonaire ayant été faite, à Venise, en 1580, par Leichtenstein (deux vol. in-fol. max.), Palestrina renonça à son travail, et Guidetti donna une autre direction au sien. Il fit paraître d'abord le directoire du chœur, qui contient des instructions sur la conduite de l'office, et les intonations des antiennes, hymnes, invitatoires et répons, ainsi que les tons des psaumes, préfaces, *Benedicamus*, *Ite Missa est*, oraisons, épîtres, évangiles, etc., conformément aux usages de la chapelle pontificale. Cet excellent livre a pour titre : *Directorium chori ad usum sacro-sanctæ basilicæ Vaticanæ, et aliarum cathedralium et collegiatarum ecclesiarum collectum operâ Johannis Guidetti Bononiensis, ejusdem Vaticanæ basilicæ clerici beneficiati, et SS. D. N. Gregorii XIII capellani, permissu superiorum*, Romæ apud Robertum Granjon, Parisien., 1582. L'accueil fait à cette édition, lorsqu'elle parut, rendit bientôt nécessaire la réimpression du livre ; il en fut publié une nouvelle édition, en 1589, et une autre en 1600. François Massani réimprima le directoire avec quelques petites additions, Rome, 1604 ; le chanoine D. Florido Silvestri de Barbarano le corrigea, et le fit paraître de nouveau, en 1642, in-8° ; Nicolas Stamegna, maître de chapelle à Sainte-Marie-Majeure, y fit de nouvelles additions, et le réimprima à Rome, en 1665, in-4°. Après plusieurs autres éditions, François Pelichiari, maître de chant grégorien au collége allemand de Rome, y a fait de nouvelles corrections, et en a donné une dernière édition, imprimée par Salvioni, à l'imprimerie du Vatican, 1757, un volume in-4°.

Après sa première publication, Guidetti employa plusieurs années à préparer une édition correcte et complète du chant de la Passion, d'après les quatre évangélistes. Il dédia ce nouveau travail à Guillaume, comte palatin du Rhin, duc de Bavière, et le fit paraître sous ce titre : *Cantus ecclesiasticus passionis Domini Nostri Jesu-Christi secundum Matthæum, Marcum, Lucam et Joannem. Juxtà ritum capellæ SS. D. N. Papæ ac sacro-sanctæ basilicæ Vaticanæ a Joanne Guidetto Bononiensi, ejusdem basilicæ clerico beneficiato, in tres libros divisus ; et diligenti adhibitâ castigatione, pro aliarum ecclesiarum commoditate ;* typis datus, Romæ, apud Alexandrum Gardanum, 1586. Plusieurs autres éditions de ce livre ont été publiées, savoir : 1° Rome, Aloïs Zanetti, 1604. 2° Rome, imprimerie d'André Phœi, 1637. 3° Rome, Antoine Poggioli, 1645. 4° Rome, imprimerie de Marc-Antoine et Horace Campana, 1689. Le troisième ouvrage de Guidetti est le chant de tout l'office de la semaine sainte qu'il publia sous ce titre : *Cantus ecclesiasticus officii majoris hebdomadæ juxtà ritum capellæ SS. D. N. Papæ, ac basilicæ Vaticanæ collectus et emendatus a Joanne Guidetto Bononiensi, ejusdem basilicæ perpetuo clerico beneficiato, nunc primum in lucem editus*, Romæ, ex typographia Jacobi Tornerii : excudebant Alexander Gardanus et Franciscus Coattinus, socii, 1587. La deuxième édition de ce livre, après laquelle il paraît n'en avoir plus été donné, avec des corrections, par François Soriano ou Suriano, et par Scipion Manilio, est intitulée : *Cantus ecclesiasticus officii majoris hebdomadæ a Joanne Guidetti Bononiensi, basilicæ Vaticanæ clerico beneficiato olim collectus, et in lucem editus ; nunc autem a Francisco Suriano romano, basilicæ S.-Mariæ-Majoris de urbe beneficiato decano, ac Vaticanæ capellæ præfecto emendatus, et ad meliorem vocum concentum redactus. Officium vero a Scipione Manilio romano, ejusdem basilicæ beneficiato, juxtà formam breviarii romani Clementis VIII auctoritate recogniti, restitutum*, Romæ, typographiâ Andreæ Phœi, 1619. Enfin, Guidetti termina l'entreprise qu'il avait formée par la publication du chant des préfaces. L'ouvrage parut sous ce titre : *Præfationes in cantu firmo, juxtà ritum Sanctæ Romanæ ecclesiæ emendatæ, et nunc primum in lucem editæ a Joanne Guidetto Bononiensi, basilicæ principis apostolorum de urbe clerico beneficiato*, Romæ, ex typographiâ Jacobi Tornerii. Excudebant Alexander Gardanus, et Franciscus Coattinus, socii, 1588.

Après cette dernière partie de son travail, Guidetti ayant complété son œuvre, se reposa et revit seulement la deuxième édition de son directoire du chœur. Il mourut le 30 novembre 1592, à l'âge de soixante ans. Je ne finirai pas cet article sans relever une erreur singulière d'Orlandi qui, dans ses *Notizie degli scrittori Bolognesi* (p. 145), attribue le *Directorium chori* à Jean Guidotti, docteur en philosophie et en médecine, qui fut gonfalonnier de justice à Bologne, en 1419, et qui mourut dans cette ville le 19 juillet 1424. Orlandi aurait dû être mis en garde contre cette bévue par cela seul que l'ouvrage a été publié par l'ordre de Grégoire XIII, dont le pontificat

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

s'étendit depuis 1572 jusqu'en 1585. L'abbé Baini, qui m'a fourni d'utiles renseignements sur Guidetti, n'a point fait cette remarque.

GUIDI (Jean), maître de chapelle à l'église Sainte-Marie in Transtevere, à Rome, est né à Florence vers le milieu du dix-huitième siècle, et a eu pour maître Magrini, de cette ville, qui avait été élevé dans l'école de Clari. En 1827, lorsque Kandler visita Rome, Guidi vivait encore et remplissait ses fonctions de maître de chapelle, quoique fort vieux. Ce maître, alors le Nestor des compositeurs de l'église romaine, avait conservé dans ses ouvrages la pureté et la sévérité de l'ancienne école, mais Kandler trouvait de la sécheresse dans son style (*voyez* la *Revue musicale*, t. 3, p. 78). On trouve de ce compositeur, dans le Catalogue de la collection de M. l'abbé Santini, de Rome : 1° Des *Partimenti* pour l'accompagnement, sous le titre de *Bassi per l'organo*. 2° *Salmo* Dixit, *a 4 e 8 voci*. 3° *Salmo* In te Domine speravi, *a 4 voci*. 4° *Le tre ore di Agonia di Giesu-Cristo*, oratorio à trois voix avec instruments.

GUIDO, en français **GUI**, moine de l'abbaye de Pompose, naquit à Arezzo, ville de la Toscane, vers la fin du dixième siècle. Cet homme jouit depuis près de huit cents ans d'une des plus grandes célébrités de l'histoire de la musique, et la doit moins aux choses dont il est réellement auteur, qu'à celles qui lui ont été attribuées sans fondement. Il est digne de remarque que les erreurs qui le concernent sont presque aussi anciennes que lui; cependant, de tous les auteurs de musique du moyen âge, il est celui dont les ouvrages s'étaient le plus répandus : on en trouve des copies manuscrites dans presque toutes les grandes bibliothèques. Les événements de sa vie, plus ignorés encore que la nature de ses ouvrages, ont été le sujet de beaucoup de fausses allégations. Il faudrait un volume pour rectifier tant de méprises : j'essayerai de rétablir la vérité des faits autant que le permettent les bornes d'un article de Dictionnaire biographique.

Que Guido soit né à Arezzo, cela ne paraît pas pouvoir être mis en doute, car *cinquante-trois manuscrits*, qui contiennent une partie, ou la totalité de ses ouvrages, et qui sont parvenus à ma connaissance, l'appellent *Guido aretinus*, et plusieurs auteurs des douzième, treizième et quatorzième siècles le désignent de la même manière ou simplement sous le nom d'*Arétin* (Aretinus). Cependant il s'est trouvé des auteurs qui l'ont fait naître, ou du moins vivre, en Normandie, en Allemagne et en Angleterre. Suivant Montfaucon (1), il y aurait dans la bibliothèque du Vatican quatre manuscrits qui auraient pour titre : *Guidonis augensis libri de musica*; ce qui a déterminé le savant bibliothécaire à lui donner le titre de *Augens* dans l'index de son livre. Ce nom a fait dire à plusieurs écrivains, qui se sont copiés mutuellement, que Guido a été moine de l'abbaye d'Auge, située près de la ville d'Eu, en Normandie. On se serait épargné cette faute si l'on eût consulté Mabillon (*Annal. Ord. Bened.*, t. IV, p. 595), qui a prouvé que ce monastère ne fut fondé qu'en 1059, c'est-à-dire environ vingt-cinq ans après que Guido eut écrit son Micrologue de musique. Vossius est au nombre de ceux qui en ont fait un moine d'un couvent de bénédictins en Normandie; mais son erreur a une autre cause, car il a confondu Guido avec Gui ou Guitmond (2) qui, vers 1070, sous le pontificat de Grégoire VII, écrivit, contre l'hérésiarque Béranger, un traité *de Veritate corporis et sanguinis Christi in Eucharistiâ*. Ce Gui fut d'abord moine du couvent de Saint-Leufred au diocèse d'Evreux, puis devint cardinal et évêque d'Aversa en Italie. Vossius assure que c'est le même qui a écrit deux traités de musique, l'un en prose, l'autre en vers. Engelbert, abbé d'Aimont, qui vivait à la fin du treizième siècle et dans la première moitié du quatorzième siècle, a fait de Guido un Anglais né à Cantorbery : *Guido vero Cantuariensis*, dit-il, *addidit in suo eodem Micrologo de Musica, etc.* (3). Je ne sais quelles fausses indications ont pu conduire Engelbert à cette erreur. Si l'on n'a pas voulu faire naître Guido en Allemagne, on l'a du moins fait venir dans ce pays, car Adam de Brême, chanoine et professeur en cette ville, vers 1067, dit positivement que Hermann, archevêque de Brême, y appela le musicien Guido, dont l'habileté corrigea la mélodie et la discipline monastique : *Musicum Guidonem Hermannus archiepiscopus Bremam adduxit, cujus industria melodiam et claustralem disciplinam correxit* (4). Cette assertion a été répétée par Helmods, dans sa chronique des Slaves insérée dans les *Script. rer. Brunsvic.* (t. II, p. 743) de Leibniz, et par d'autres; mais nonobstant l'autorité d'un

(1) *Bibliotheca Bibliothecarum*, t. I, p. 91.
(2) *De Scient. Mathem.*, p. 95.
(3) *De Musicâ tract. I. cap. XIII*, apud Gerbert. t. II, p. 295.
(4) *Historia ecclesiarum Hamburgensis et Bremensis*, etc., ab ann. 788 ad 1072, lib. II, cap. 102, pag. 50.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

contemporain, la réalité de ce fait est au moins douteuse, car l'archevêque Hermann ne succéda à Libentius qu'en 1032, suivant les mêmes chroniques et celle d'Albert, abbé du cloître de Sainte-Marie à Stade (1); or, on verra plus loin que Guido ne paraît pas avoir quitté l'Italie après cette époque. Enfin, M. Soriano Fuertes, de Barcelone, auteur d'une *Histoire de la musique espagnole* (2), dont la publication a commencé en 1855, y affirme (t. Ier, ch. V) que Guido, obligé de s'éloigner de son monastère, à cause de l'animosité des autres moines contre lui, voyagea dans toute l'Europe pour dissiper sa tristesse, et qu'il acquit en Catalogne ses connaissances en musique.

La date précise de la naissance de Guido n'est point connue, et l'on ne peut tirer qu'une indication vague des paroles du chroniqueur Sigebert, qui, à l'année 1028, dit : *Claruit hoc tempore in Italiâ Guido aretinus, multi inter musicos nominis, etc.* Mais si Baronius a cité exactement le manuscrit d'où il a tiré les lettres de Guido, on peut dire avec certitude que ce moine est né dans les dix dernières années du dixième siècle. Ce manuscrit est ainsi terminé : *Explicit Micrologus Guidonis suæ ætatis anno XXIV, Johanne XX romanam gubernante ecclesiam* (3). En faisant cette citation, Baronius a eu tort de placer sous la date de 1022 l'époque où Guido écrivait son Micrologue, car le pape Jean XX, ou plutôt XIX, ne fut appelé à gouverner l'église qu'au mois d'août 1024, ou selon les corrections de Pagi sur Baronius, au mois d'avril de l'année suivante. Ce pape mourut au mois de mai 1033. De tout cela résulterait la preuve que Guido serait né dans l'intervalle de 991 aux premiers mois de l'année 1000. Mazzuchelli a cité une très-ancienne note manuscrite placée en tête des sonnets de Fra Guittone d'Arezzo, d'après quoi Guido aurait été de la famille des *Donati* (4); mais ce fait peut être révoqué en doute, car les Donati étaient de Florence et non d'Arezzo; ils furent même presque toujours en guerre avec les habitants de cette dernière ville.

Ce qu'on sait de plus certain concernant les événements de la vie de Guido résulte des renseignements qu'il a fournis dans deux lettres, l'une adressée à Théodald ou Théobald, qui fut évêque d'Arezzo depuis 1023 jusqu'en 1036; l'autre à son ami Michel, moine de l'abbaye de Pompose, près de Ferrare. De ces deux lettres, et particulièrement de la dernière, résultent les faits suivants : Guido fut moine bénédictin dans la même abbaye de Pompose; il s'y distingua par ses connaissances, particulièrement dans la musique et le chant ecclésiastique. Frappé des difficultés de la méthode alors en usage pour l'enseignement du chant d'église, ou plutôt de l'absence de toute méthode, qui rendait les études longues et pénibles, il avait imaginé divers procédés par lesquels toute incertitude était dissipée, et qui permettaient d'acquérir dans un mois des connaissances qui n'étaient auparavant que le fruit de dix années de travaux. Une école, qu'il avait instituée dans son couvent pour l'application de sa méthode à l'enseignement de novices et d'enfants, avait eu tant de succès, que le nom de Guido était bientôt devenu célèbre en Italie. La jalousie des moines de Pompose, excitée par la renommée de leur confrère, suscita des tracasseries de tout genre à Guido, et finit par lui nuire dans l'esprit de son abbé, nommé *Guido* comme lui. Incessamment troublé dans son repos, il finit par s'éloigner de son monastère, et, pendant son exil, fut contraint de faire de longs voyages (*Inde est quod me vides prolixis finibus exulatum*). Ces mots ont paru à l'abbé Gerbert confirmer le fait avancé par Adam de Brême, Albert de Stade et autres, du séjour de Guido à Brême, sur l'invitation d'Hermann, archevêque de cette ville (1); mais, ainsi qu'on l'a vu, Hermann ne devint archevêque de Brême qu'au mois d'août 1032 et non en 1023, comme dit l'abbé Gerbert; l'exil dans les contrées éloignées, dont parle Guido par sa lettre, a précédé son voyage à Rome, car il se réconcilia dans cette ville avec son ancien abbé, et ce voyage eut lieu au plus tard dans l'été de 1032, puisque le pape Jean XIX qui l'avait appelé à Rome mourut au mois de mai 1033 : les mots *prolixis finibus exulatum* n'ont dont point de rapport avec le voyage que Guido aurait fait à Brême. Il y a aussi peu d'apparence qu'il ait été plus tard

(1) *Historiographia seu Chron.*, p. 118, édition de Wittenberg, 1608.

(2) *Historia de la musica española desde la venida de los Fenicios hasta el anno de 1850, por Mariano Soriano Fuertes.* Barcelona, 1855, 4 vol. gr. in-8°.

(3) *Baron. Annal. eccles.*, ann. 1022.

(4) *Che fosse della famiglia de' Donati si afferma in un' antica nota a penna avanti i sonnetti di Fra Guittone d'Arezzo, riferita dal Signor avvocato Mario Fiori, gentiluomo aretino, in una sua lettera assai erudita, che si trova inserita dal chiarissimo monsignor Giovan Battista Bottari, in fronte alle Lettere di Fra Guittone.* Mazzuchelli, *Scritt. d'Italia*, t. I, part. 2, p. 1007, note 7.

(1) *Scriptor. ecclesiast. de Musica*, t. II, *in præfatione.*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

dans cette ville ; car il avait alors plus de quarante ans ; il devait désirer le repos dont il se plaint d'avoir été longtemps privé, et les causes de son exil avaient cessé. Quoi qu'il en soit, ce fut à Arezzo, où il s'était retiré dans un monastère de bénédictins, qu'il reçut un message du pape, qui, sur le bruit des merveilles opérées par Guido dans l'enseignement de la musique, l'engageait à se rendre à Rome. Ce ne fut qu'après trois invitations semblables qu'il se décida à faire ce voyage. Il partit accompagné de Grimoald ou Grimaldi, son abbé, et de Pierre, doyen du chapitre d'Arezzo. Bayle, trompé par la date 1022 fixée par Baronius pour le temps où Guido écrivit sa lettre à Michel, dit que ce fut Benoît VIII qui appela Guido à Rome (1). Si ce savant critique avait lu la lettre même, telle qu'elle existe dans les bons manuscrits, il aurait vu que ce ne fut point ce pontife, mais Jean XIX, qui voulut connaître la méthode du moine d'Arezzo : *Summæ sedis apostolicæ Johannes*, dit Guido, *qui modo romanam gubernat ecclesiam, audiens famam nostræ scholæ, et quomodo per nostra antiphonaria inauditos pueri cognoscerent cantus, valdè miratus, tribus me ad se nuntiis invitavit.* Guido expliqua sa méthode au saint-père, et lui fit voir son antiphonaire dans la même séance. Après quelques minutes d'instruction, le pape eut assez bien compris le but et l'utilité de cette méthode, pour être en état de trouver le ton d'une antienne et de la chanter. Saisi d'admiration, il voulut déterminer Guido à se fixer à Rome, mais la santé de celui-ci, dérangée par les chaleurs de l'été et par la fièvre qui règne en certains temps dans cette ville, ne lui permit pas d'y rester. Il avait retrouvé à Rome son ancien abbé du monastère de Pompose, qui se réconcilia avec lui, approuva ses travaux, et lui témoigna le regret d'avoir autrefois écouté ses détracteurs. Il l'invita à retourner à son ancien monastère, lui représentant que la vie paisible d'un simple moine valait mieux pour lui que les honneurs de l'évêché auxquels il pouvait prétendre. Touché de ces paroles bienveillantes, Guido promit de retourner à Pompose ; cependant, par des motifs qu'il n'explique pas, il n'exécuta pas immédiatement ce dessein, et l'on peut croire que, lorsqu'il écrivit sa lettre à Michel il avait changé de résolution, quoiqu'il dise le contraire ; car tout le reste de cette longue lettre est rempli par l'exposé de sa doctrine et de sa méthode de solmisation, pour l'instruction de son ami, Michel ; or, ce soin aurait été superflu s'il eût dû retourner près de celui-ci. Ici finissent les renseignements authentiques sur la personne de Guido : le reste n'a d'autre valeur que celle des conjectures.

Des opinions contradictoires ont été soutenues par divers écrivains concernant la fin de cet homme célèbre. Suivant les annalistes de l'ordre des Camaldules, Razzi (1), Guido Grandi (2), Ziegelbauer (3), et en dernier lieu Mittarelli et Costadoni (4), Guido aurait été s'enfermer au monastère de Sainte-Croix d'Avellano, où Ludolf, fondateur de cette maison, l'aurait pris pour coadjuteur en 1030 ; puis il aurait succédé à ce même Ludolf, en 1047, comme prieur du couvent, et enfin il serait mort le 10 mai 1050 (5). Cette opinion, copiée de quelques annalistes plus anciens de l'ordre des Camaldules, paraît avoir pour base les faits suivants : 1° Deux catalogues des prieurs d'Avellano existent en manuscrit : le premier, à la suite d'une vie de Ludolf, anonyme, est au Musée britannique, n° 115 du catalogue supplémentaire. Ce manuscrit est du douzième siècle. On y voit que *Guido aretinus* succéda, non en 1030, mais en 1029, à Jean, successeur de Ludolf. D'après le second manuscrit, du quatorzième siècle, cité par les annalistes des Camaldules, Mittarelli et Costadoni, Guido succéda, en 1025, à Jean, successeur de Julien, qui l'était de Ludolf (6). On voit qu'il y a contradiction dans les dates ; mais les renseignements s'accordent pour démontrer qu'un Guido, né à Arezzo, a été prieur du monastère d'Avellano. 2° Dans le réfectoire de ce monastère il y avait autrefois un portrait avec cette inscription : *Beatus Guido Aretinus, inventor musicæ.* C'est, je pense, la seule fois qu'on a rangé Guido dans la classe des saints et des bienheureux, et l'*inventor musicæ* est fort ridicule ; mais l'existence de ce portrait dans le réfectoire d'un couvent de Camaldules

(1) *Dictionnaire historique et critique*, article Arétin (Gui).

(1) *Vita de' Santi e Beati dell' ordine Camaldolese*, in fine.

(2) *Dissert. Camald.* l. c. 4, n° 8, pag. 70 ; IV, c. 2, n° 4, pag. 14 et c. 6, n° 1, pag. 69.

(3) *Centifolium Camaldulense*, num. XXXVIII.

(4) *Annal. Camald.* ann. 1034, tom. II, pag. 42.

(5) *Anno 1030, Guido aretinus a B. Ludulfo, sacræ domus Avellanæ ad normam instituti Camaldulensis fundatore, in coadjutorem seu vicarium suum est coaptatus, cui etiam, anno 1047, in prioratu successit, usquedum anno 1050, die 17 maii Deum adiit.* V. Ziegelb. *Centif. Camald.* num. XXXVIII.

(6) Mittarelli et Costadoni, *Annal. Camald.*, t. II, p. 44.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

semble confirmer l'opinion que Guido a appartenu à cet ordre. Les adversaires de Razzi, de Grandi, de Ziegelbauer et des autres annalistes, opposent à leurs assertions les termes mêmes de la lettre de Guido, où l'on voit clairement qu'il fut moine de Pompose; mais cet argument n'est pas sans réplique, car, parmi les événements de la vie du moine arétin, postérieurs à la lettre qu'il écrivit à Michel, il se peut qu'on doive placer son entrée dans l'ordre des Camaldules. C'est un fait bien singulier que l'ignorance des historiens de l'ordre de Saint-Benoît sur les dernières années d'un homme si célèbre, tandis que les Camaldules fournissent des renseignements si précis.

Les inventions attribuées à Guido ne sont pas de peu d'importance; car, suivant certains écrivains, on ne lui devrait pas moins que la gamme et son nom, les noms des notes, le système de solmisation par les trois hexacordes de *bémol, bécarre* et *nature* et par les *muances*, la méthode de la main musicale, la notation avec la portée du plain-chant, le contrepoint, le monocorde, le clavecin, le clavicorde et d'autres instruments. Forkel a prouvé, dans une longue et savante discussion (1), que la plupart de ces choses étaient connues avant lui, ou n'ont pris naissance qu'après sa mort; cependant il a négligé ou ignoré quelques-unes des preuves les plus évidentes de ces vérités: en résumant ici ce qu'il en dit, j'ajouterai ce qu'il a oublié.

Jean-Jacques Rousseau qui, dans son *Dictionnaire de musique*, a accumulé les erreurs à l'article *Gamme*, dit, d'après Brossard, que Gui d'Arezzo a inventé la gamme, et lui a donné son nom à cause du Γ grec qu'il avait placé comme signe de la note la plus grave dans l'échelle générale des sons. Les continuateurs de Jean-Jacques Rousseau, dans l'*Encyclopédie méthodique*, sont restés dans les mêmes idées. Il est singulier que Rousseau, qui dit avoir lu à la Bibliothèque du roi, à Paris, les ouvrages de Guido, n'y ait pas vu, au deuxième chapitre du Micrologue, que le gamma a été placé par les modernes à la première note du système: *In primis ponatur Γ græcum a modernis adjunctum*, et que, dans ses règles rhythmiques, il dit encore; *Gamma græcum quidam ponunt ante primam litteris*. Ainsi cette adjonction du Γ n'appartient pas à Guido. J'ajouterai qu'en aucun endroit de ses écrits il ne donne le nom de *gamme* à l'échelle des sons, et qu'en général, il désigne cette échelle par le nom de *monocorde*, sur quoi ses degrés sont marqués; en sorte qu'au lieu de dire qu'il y a sept notes dans la gamme, il dit: *Septem sunt litteræ monocordi sicut plenis postea demonstrabo* (Prologue en prose de l'antiphonaire, ch. V). Voilà donc deux inventions de Guido anéanties à la fois. Venons aux noms des notes.

Suivant l'opinion commune, Guido les aurait tirées de l'hymne de saint Jean-Baptiste, dont les trois premiers vers de la première strophe sont:

Ut queant laxis *Resonare* fibris
Mira gestorum *Famuli* tuorum,
Solve polluti *Labii* reatum,
Sancte Joannes.

De là les noms *ut, ré, mi, fa, sol, la*, que Guido aurait voulu donner aux notes de la gamme, réduites par cela au nombre de six; mais il suffit de lire avec quelque attention le passage de la lettre du moine de Pompose à Michel où se trouve la citation de cette hymne, pour acquérir la conviction qu'il n'a point prétendu y attacher le sens qu'on lui donne. « Si « vous voulez (dit-il) imprimer dans votre mé- « moire un son ou neume (1) pour pouvoir le « retrouver partout et dans quelque chant que « ce soit (connu de vous ou ignoré), de ma- « nière à l'entonner sans hésitation, il faut « mettre dans votre tête la teneur d'une mé- « lodie très-connue, et, pour chaque chant « que vous voulez apprendre, avoir présent à « l'esprit un chant du même genre qui com- « mence par la même note, comme, par « exemple, cette mélodie dont je me sers pour

(1) *Allgem. Gesch. der Musik*, t. II, p. 230 à 288.

(1) Cette phrase a une importance à laquelle on n'a pas attaché l'attention qu'elle mérite. On a cru que les *neumes*, ou caractères de notation lombarde et saxonne ne représentaient pas d'intonations déterminées, et que les signes n'acquéraient leur signification absolue que par leurs positions respectives, ou par les lignes de couleurs différentes, ou enfin, par certains signes accessoires dont il est parlé plus loin; mais si ces neumes n'avaient pas eu une valeur déterminée: si chacun d'eux n'était pas la représentation d'un son et n'était pas ce que nous appelons une *note* (le ton de l'antienne ou du répons étant connu), Guido n'aurait pas donné une méthode pour imprimer dans la mémoire le *son* et *son signe* (*in memoria commendare vocem vel neumam*). Un très-grand nombre de livres de chant sont notés sans lignes dans les neuvième et dixième siècles; beaucoup n'ont point de lettres faisant usage de clefs; il fallait cependant bien qu'ils pussent être déchiffrés par les chantres de ces temps reculés, puisque ceux-ci n'en avaient pas d'autres à leur disposition. Toutes les objections qu'on m'a faites contre ce que j'ai dit concernant la signification tonale des neumes tombent d'elles-mêmes devant cette simple observation.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

« enseigner aux enfants qui commencent et « même aux plus avancés :

Ut queant laxis, etc. (1).

Ainsi ce n'est qu'un exemple que Guido veut donner à Michel, lui laissant d'ailleurs le soin de choisir quelque autre mélodie bien connue (*alicujus notissimæ symphoniæ*), s'il en est qui lui soit plus familière. Il y a, sans doute, une preuve de perspicacité dans le choix de l'hymne de saint Jean-Baptiste fait par Guido pour l'objet qu'il se proposait, parce que le son monte d'un degré à chaque syllabe *ut, ré, mi, etc.* ; cette cantilène offre à cause de cela plus de facilité qu'aucune autre pour imprimer chaque son dans la mémoire ; mais ce n'est pas à dire qu'un autre chant ne puisse conduire au même but. Au surplus, il demeure démontré, par le passage de la lettre de Guido, qu'il n'a point songé à donner aux notes de la gamme les noms d'*ut, ré, mi, etc.* ; car il ne faut pas prendre à la lettre ces noms *ut, ré, mi, fa, sol, la,* donnés par l'abbé Gerbert dans le Prologue rhythmique de l'antiphonaire, avec les lettres grégoriennes ; quelque copiste ignorant aura ajouté ces noms qui ne se trouvent ni dans le manuscrit de Saint-Évroult, ni dans les autres bons manuscrits que j'ai vus, et qui, d'ailleurs, sont en opposition manifeste avec le vers qui précède l'exemple. Quoi qu'il en soit, ces noms furent bientôt en usage pour désigner les six notes de la gamme du plain-chant, car Jean Cotton, qui paraît avoir écrit dans la seconde moitié du onzième siècle, dit que les Français, les Allemands et les Anglais s'en servaient généralement, et il rapporte leur origine à l'hymne de saint Jean, mais il ne cite point Guido comme auteur de cette invention.

Si Guido n'a pas voulu donner des noms aux notes de la gamme, il n'a donc pas borné ces noms à six, et conséquemment il n'a pas imaginé le système de solmisation par les hexacordes et les muances ; mais en cela, comme en d'autres choses importantes, les erreurs qui le concernent sont, ainsi que je l'ai dit au commencement de cet article, presque aussi anciennes que lui. Bien qu'Engelbert d'Aimont, écrivain du treizième siècle, soit le plus ancien connu qui nous ait transmis la théorie de la solmisation par l'hexacorde et par les muances, comme une invention de Guido, néanmoins on a dans la Chronique de Sigebert de Gembloux, terminée en 1112, la preuve que, longtemps auparavant, cette théorie, ainsi que celle de la main musicale qui en est en quelque sorte inséparable, était considérée comme une invention du moine arétin. Sous la date de 1028, ce chroniqueur s'exprime ainsi : *Claruit hoc tempore in Italia Guido aretinus multi inter musicos nominis. In hoc enim prioribus præferendus, quod ignotos cantus etiam pueri facilius discant per ejus regulam, quam per vocem magistri, aut per usum alicujus instrumenti : dum sex litteris vel syllabis modulatim appositis ad sex voces, quos regulariter musica recipit, hisque vocibus per flexuras digitorum lævæ manus distinctis per integrum diapason se oculis et auribus ingerunt intentæ et remissæ elevationes vel dispositiones earumdem sex vocum.* C'est encore avec les paroles de Guido même que se réfute cette prétendue invention qui lui est attribuée. En plusieurs endroits de ses ouvrages, il déclare qu'il y a sept sons dans l'échelle musicale, et qu'il faut sept lettres ou caractères pour les représenter. Il y a nécessairement sept notes ou sept tons dans toute espèce de chant, dit-il, comme il y a vingt-quatre lettres dans l'alphabet, comme il y a sept jours dans la semaine, etc. (1). La

(1) *Si quam ergo vocem vel neumam vis ita memoriæ commendare, ut ubicumque velis, in quocumque cantu, quem scias vel nescias, tibi mox possit occurrere, quatenus illum indubitanter possis enuntiare, debes ipsam vocem vel neumam in capite alicujus notissimæ symphoniæ notare, et pro unoquoque voce memoriæ retinendâ hujus modi symphoniam in promptu habere, quæ ab eâdem voce incipiat : utpote sit hæc symphonia, quâ ego docendis pueris in primis atque etiam in ultimis uter : Ut* queant laxis, etc.

(1) Diapason est eamdem litteram habere in utroque latere, ut à B in *b*, à C in *c*, à D in *d*, et reliqua. Sicut enim utraque vox eâdem litterâ notatur, ita per omnia ejusdem qualitatis perfectissimæque similitudinis utraque habetur et creditur. Nam sicut finitis septem diebus, eosdem repetimus, ut semper primum et octavum diem eumdem dicamus ; ita octavas semper voces esse easdem figuramus et dicimus, quia naturali eas concordiâ consonare sentimus. Unde verissime poeta dixit esse septem discrimina vocum, quia etsi plures fiant, non est adjectio, sed earumdem renovatio et repetitio. *Micrologus*, c. 5. (Ce chapitre a pour titre : *De Diapason et eur septem tantum sint notæ.*)

Sicut in omni scripturâ XX et IIII Litteras, ita in omni cantu septem tantum habemus voces ; nam septem sunt dies in hebdomadâ, ita septem sunt voces in musicâ. Alia vero, quæ super VII adjunguntur eadem sunt, et per omnia cantu similiter in nullo dissimiles, nisi quod altius duplicter sonant : ideoque septem dicimus graves, septem vero vocamus acutas ; septem autem litteris duplicter sed dissimiliter designantur hoc modo :

A.	B.	C.	D.	E.	F.	G.
I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	VII.
a.	b.	c.	d.	e.	f.	g.
I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	VII.

Prologue en prose de l'Antiphonaire, c. 5.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

manière dont il a établi d'ailleurs l'ordre des tons et des demi-tons dans la gamme du premier ton du plain-chant, offre la preuve qu'il concevait la constitution de cette gamme mineure exactement conforme à celle de la musique moderne, et détruit toute supposition d'hexacorde dans son esprit. Voici cette gamme, *telle qu'on la trouve dans sa lettre à Michel* :

A. B C. D. E. F. G.
ton. demi-ton. ton. ton. demi-ton. ton. ton.

Il serait inutile, d'après ce qui précède, de chercher à démontrer que l'invention de la main musicale n'appartient pas à Guido (puisque cette méthode est intimement liée au système de l'hexacorde, lequel est étranger à ce moine, comme on vient de le voir), s'il n'existait des manuscrits des ouvrages de Guido où la main se trouve : tels sont ceux du Micrologue à Oxford, dans la Bibliothèque du collége du Christ, n° 50, in-4°, et à Florence, dans la Bibliothèque des Médicis, case 29 ; mais cette figure y est isolée et sans explication. Nul doute que le copiste n'ait mis la main à la suite de l'ouvrage de Guido, pour son usage particulier, et sans avoir remarqué qu'il n'est aucun passage dans le Micrologue à quoi cette figure ait du rapport. On peut en dire autant d'un manuscrit du douzième siècle dont le savant De Murr a donné la description (1), et dans lequel, au milieu de plusieurs fragments, on trouve *Manus Guidonis*, qui ne tient à aucun ouvrage du moine de Pomposc.

A l'égard de la notation du plain-chant, dont l'invention a été attribuée à Guido, il est nécessaire de faire ici quelques observations importantes ; et d'abord je ferai remarquer que les exemples de musique qu'on trouve dans le Micrologue et dans la lettre à Michel sont notés de plusieurs manières différentes dans les divers manuscrits, et qu'on trouve même plusieurs systèmes de notation dans un seul manuscrit. Celui de l'abbaye de Saint-Évroult (aujourd'hui dans la bibliothèque impériale) offre des exemples de trois systèmes, car le Micrologue est noté avec les lettres romaines ; dans le prologue rhythmique de l'Antiphonaire, il y a des passages notés en neumes lombards tronqués et placés sur une seule ligne ; enfin l'Antiphonaire est noté avec quatre lignes, dont une (pour *fa*) est rouge, l'autre (pour *ut*) est verte, et les deux autres, placées dans l'intervalle et au-dessus, sont tracées simplement dans l'épaisseur du vélin et sans couleur. Les signes de notation placés sur ces lignes ne sont autre chose que des modifications de la notation lombarde qui ont donné naissance à la notation régulière du plain-chant. Il ne faut pas oublier que ce manuscrit est du douzième siècle, et que c'est le plus complet et le plus correct que l'on connaisse.

Suivant l'âge des manuscrits et les divers pays où ils ont été confectionnés, on trouve en eux tant de différences dans les systèmes de notation, qu'il est hors de doute que chaque époque, chaque contrée, et presque chaque école, en ont eu, ou de complétement dissemblables, ou du moins de très-diversement modifiés. De là vient que les copistes qui ont transcrit les ouvrages de Guido en ont noté les passages de chant avec les caractères usités dans leur école ou leur église, et quelquefois ont employé plusieurs systèmes dans le même manuscrit, soit pour faire étalage de savoir, soit pour certaines convenances relatives aux exemples qu'il fallait noter. C'est ainsi que dans un manuscrit du Micrologue, de la bibliothèque Laurentienne de Florence, cité par le P. Martini (1), les exemples de chant sont notés en lettres grégoriennes rangées sur une seule ligne ; c'est ainsi que dans un autre manuscrit du seizième siècle, appartenant au même P. Martini, les mêmes lettres sont placées à des hauteurs respectives ; surabondance de distinction entre les notes qui ne pouvait être d'aucune utilité, car les lettres étaient suffisantes pour marquer la différence des sons. On peut en dire autant de la notation d'un autre manuscrit, cité par le P. Costadoni, où les lettres, placées à divers degrés d'élévation, sont liées entre elles par des traits qui se prolongent en différentes directions, et surtout de deux manuscrits dont Cerone (2) et Gafori ont tiré l'hymne *Ut queant laxis, etc.* ; dans le premier, les lettres qui désignent les notes sont placées sur les lignes ou dans les espaces d'une grande portée de quatre lignes ; dans l'autre, ce sont les noms mêmes des notes qui remplissent la portée. Deux manuscrits du quinzième siècle qui renferment quelques écrits de Guido, et qui sont dans la bibliothèque Ambrosienne de Milan, ont les exemples de la lettre à Michel notés en notes de plain-chant sur une portée de quatre

(1) *Notitia duorum codicum musicorum Guidonis aretini sæculi XI et S. Wilhelmi Hirsaugiensis Sæc. XII in membranis exaratum. cum II tab. æneis.* Norimbergæ, 1801, 4.

(1) *Storia della mus.*, t. I, p. 177.

(2) *El Melopeo. Tract. de Musica theor. et prat.* Lib. I, cap. 15, p. 271.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

lignes; les quatre manuscrits de la Bibliothèque impériale cotés 5713, 7211, 7369 et 7461 (ancien fonds) renferment aussi divers systèmes de notation; celui qui était autrefois dans la bibliothèque de l'abbé de Torsan avait des exemples notés sur deux lignes, et d'autres sur quatre. Mon manuscrit (du quinzième siècle), qui contient le Micrologue, le prologue en vers de l'Antiphonaire, ou règles rhythmiques, le prologue en prose, et la lettre à Michel, a des exemples notés en lettres, d'autres par les paroles dans les espaces d'une portée de cinq lignes, d'autres par des neumes placés sur deux lignes rouge et jaune, et d'autres enfin, en neumes saxons placés sur des portées de trois et de quatre lignes non coloriées. Les bornes d'un article de dictionnaire ne permettent pas de pousser plus loin cette énumération, mais ce que j'ai rapporté démontre qu'aucune notation n'a été considérée spécialement jusqu'au seizième siècle comme une invention de Guido, et que, pour l'enseignement du plain-chant, l'usage des anciennes lettres grégoriennes s'était conservé même jusqu'à cette époque. Il me serait facile de démontrer que des livres de chant ecclésiastique d'une date antérieure à Guido ont déjà les modifications de la notation lombarde semblables aux notes du plain-chant; je pourrais aussi faire voir que les lignes coloriées ont été appliquées aux notations purement saxonne et lombarde dès le dixième siècle; mais cette discussion me mènerait trop loin, et je dois me borner à renvoyer le lecteur à l'extrait d'un manuscrit de l'abbaye de Jumièges, daté de 842, et publié par l'auteur du livre intitulé : *La science et la pratique du plain-chant*, et à des fragments d'anciens missels de la fin du neuvième et du commencement du dixième siècles, insérés par le P. Martini dans son *Histoire de la musique* (t. I, p. 184). Ainsi, lorsque Guido a écrit :

> Ut proprietas sonorum discernatur clarius,
> Quasdam lineas signamus variis coloribus :
> Ut quo loco quis sit sonus mox discernat oculus
> Ordine tertiæ vocis splendens crocus radiat,
> Sexta ejus, sed affinis flavo rubet minio :
> Est affinitas colorum reliquis indicio.

il a parlé d'une chose qui se faisait avant lui, car les lignes jaunes et rouges sont précisément employées dans les fragments publiés par le P. Martini, et dans d'autres plus anciens encore que je possède (1). Remarquez au surplus que les copistes de ses ouvrages n'ont pas eu toujours égard à ses instructions, car au lieu du jaune (*crocus*), qu'il indique pour la ligne C, on a employé le vert dans l'antiphonaire du manuscrit de Saint-Évroult, et dans celui de Saint-Émeran, de Ratisbonne.

On ne doit point passer ici sous silence une invention en quelque sorte double attribuée à Guido, et qui n'est pas étrangère à la notation; il s'agit des neumes ou récapitulations du ton des antiennes considérées par Zarlino, le P. Martini, Baini et plusieurs autres écrivains comme ayant pris naissance au onzième siècle, et dont les formes comme les signes auraient été fixées par Guido, qui en parle, en effet, en plusieurs endroits de ses ouvrages (1). Le vingt et unième chapitre du *Traité de musique* de Jean Cotton a pour titre : *Quid utilitatis afferant neumæ a Guidone inventæ*. Il y fait pourtant connaître un système de cette récapitulation des cordes stables et principales du ton du chant qui a précédé l'invention de Guido; ce qui fait voir que la neume en elle-même était connue avant lui. En effet, Reginon, abbé de Prum, a donné à la suite de son exposition des huit tons du chant grégorien, les formules des neumes de deux cent quarante-trois antiennes et de cinquante-deux répons, notés en notation saxonne, et tirés en partie du chant de l'église grecque. Le manuscrit de Reginon, qu'on croit autographe, est daté de 885; il se trouve dans la Bibliothèque royale de Bruxelles. Dès le quatrième siècle, les neumes du chant des antiennes et des hymnes étaient en usage dans l'église grecque, car saint Grégoire de Naziance en parle. Ces neumes grecques sont désignées par les mots barbares *noneagis*, *noneanne*, *noneoagis*, *noneoanne*, etc. A l'égard de la notation de ces formules, Jean Cotton avoue qu'il existait avant Guido une manière de noter les neumes par des signes de convention dont on trouve l'explication dans le *Traité de musique* d'Hermann, surnommé *Contract* (2). Ces signes

(1) Le savant Baini, qui n'a point été porté par ses études à vérifier le fait de cette prétendue invention des lignes attribuées à Guido, ne la met point en doute, et dit dans ses mémoires sur Pierluigi de Palestrina (n. 528, t. II., p. 96), qu'elle se répandit en Europe dans l'espace de moins de trente ans. S'il eût examiné beaucoup de manuscrits de l'ouvrage de Guido, il aurait eu la preuve du contraire.

(1) Il est à remarquer que *neuma* (neume) a une double signification chez les écrivains du moyen âge. Dans le sens de signe de la notation, il ne s'emploie guère qu'au pluriel (*neumæ*, les neumes); lorsqu'il signifie la récapitulation de la forme et du ton des antiennes, il s'emploie au singulier. En français, *neume*, signe de notation, est masculin (le neume); et *neume*, formule de récapitulation, est féminin (*la neume*).

(2) V. *Gerberti scriptores eccles. de Musica*, t. II, p. 149.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

étaient au nombre de dix : 1° E signifiait *unisson*; 2° S, seconde mineure ou demi-ton, 3° T, seconde majeure ou ton; 4° TS, tierce mineure ou ton et demi; 5° TT, tierce majeure ou deux tons; 6° D, quarte (*diatessaron*); 7° A, quinte (*diapente*); 8° AS, sixte mineure; 9° AT, sixte majeure; 10° AD, octave. Hucbald, ou Huchaud, de Saint-Amand, fait connaître un autre système de neumes et de signes particuliers de leur notation, dans son livre de *l'Institution harmonique*. A ces signes, Guido, selon Jean Cotton, en a substitué cinq, appelés *virgas, clines, qualismata, puncta* et *podatos*. Jean Cotton a donné les figures de ces signes dans le vingt et unième chapitre de son *Traité de musique*; l'abbé Gerbert ne les a point publiées avec le texte, mais le P. Martini les a insérées dans son *Histoire de la musique* (tome Ier, p. 183, n° 62), et elles ont été reproduites par Burney, Hawkins et Forkel. Ici, Jean Cotton confond deux choses très-différentes, à savoir : les neumes des tons des antiennes et répons, et les signes des notations lombardes et saxonnes qui portent le même nom. Les cinq signes dont il attribue l'invention à Guido se trouvent avec d'autres dans des manuscrits plus anciens que lui. L'abbé Gerbert en a publié une table (*De Cantu et musica sacra*, t. II, pl. X), d'après un manuscrit du dixième siècle qui se trouvait à l'abbaye de Saint-Blaise avant qu'un incendie eût anéanti la Bibliothèque de ce monastère. D'ailleurs, aucune trace du nom de ces signes ne se trouve dans les ouvrages que nous possédons de Guido. Mais ce qui paraît lui appartenir incontestablement, c'est la représentation de l'échelle générale de sons de son temps par les cinq voyelles *a e i o u*, appliquées aux syllabes des deux chants de l'église : *Sancte Joannes meritorum tuorum*, etc., et *Linguam refrenans temperet*, etc. Il dit positivement, au commencement du dix-septième chapitre du Micrologue, que cela était inconnu avant lui : *His breviter intimatis aliud tibi planissimum dabimus hic argumentum, utilissimum usui, licet hactenùs inauditum*. Il conseille dans ce chapitre d'écrire ces cinq voyelles sur le monocorde, au-dessous des lettres représentatives des sons, en recommençant la série des cinq voyelles autant de fois qu'il est nécessaire jusqu'au son le plus aigu. L'usage auquel il destine ces voyelles semble être une sorte de récapitulation des sons, et c'est aussi une espèce de neume dont l'utilité n'est pas aussi évidente que Guido semble le croire. Il ne serait pas impossible que la triple série de voyelles, dont chacune représente des notes différentes, eût donné l'idée du système des nuances qui s'établit ensuite dans toutes les écoles de musique.

Guido a traité, dans le dix-huitième chapitre de son Micrologue, de la *diaphonie*, sorte d'harmonie grossière en usage dans l'église pendant le moyen âge, et qui n'était composée que de successions de quartes ou de quintes : de là, l'invention de l'harmonie et du contrepoint qui lui a été attribuée. Quant à l'harmonie proprement dite, on peut voir dans le *Résumé philosophique de l'histoire de la musique*, qui précède la première édition de ce dictionnaire (p. CXXVIII et suiv.), que son origine se trouve dans le nord de l'Europe aux temps les plus reculés; il n'est donc question que de son application dans la diaphonie, qui est bien plus ancienne que Guido, car saint Isidore de Séville, qui vivait dans le septième siècle, en parle dans le sixième chapitre de ses *sentences sur la musique* (1), et Hucbald, mort le 20 juin 932, en donne les règles dans les chapitres 11-15 de son livre intitulé : *Musica enchiriadis*. J'ai fait voir dans mon Mémoire sur la question *si les Grecs et les Romains ont connu l'harmonie simultanée des sons*, quelle est l'origine de cette diaphonie. A l'égard de l'harmonisation régulière, désignée communément sous le nom de *contrepoint*, Guido n'en dit pas un mot, bien qu'elle fût connue à deux parties antérieurement à lui (2).

Il ne paraît pas nécessaire de réfuter sérieusement ceux qui ont présenté Guido comme l'inventeur du monocorde, du clavecin, du clavicorde et de plusieurs autres instruments de musique. Le monocorde est clairement expliqué et figuré dans le huitième chapitre du premier livre des *Harmoniques* de Ptolémée, dans le *Traité de musique* de Boëce et dans beaucoup d'autres écrits antérieurs à Guido : il ne l'a donc pas inventé; mais il est le premier qui enseigna à en faire usage pour apprendre la musique pratique. Il ne dit pas un mot des autres instruments dont on lui fait honneur. Il est vrai qu'il existe à la Bibliothèque de l'Université de Gand un précieux manuscrit des premières années du seizième siècle, qui renferme plusieurs traités de musique parmi lesquels on en remarque un qui a pour titre : *De diversis monochordis, tetra-*

(1) V. *Script. Ecclesiast. de Musica*, t. I, p. 21.

(2) V. *Résumé philos. de l'hist. de la musique*, p. 182, au t^er^ volume de la première édition de cette *Biographie universelle des musiciens*.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

chordis, pentachordis, exachordis, eptachordis, octochordis, etc., ex quibus diversa formantur instrumenta musicæ, cum figuris instrumentorum. Ce traité est placé à la suite du dialogue de l'abbé Odon de Cluny sur la musique, attribué à Guido dans le manuscrit; de là vraisemblablement l'erreur de M. Joseph-Ant. Walvein de Tervliet, ancien bibliothécaire de l'Université de Gand qui, dans son catalogue des manuscrits de cette Bibliothèque, a porté ce curieux traité des instruments à cordes sous le nom du moine d'Arezzo, quoique la composition de l'ouvrage ne soit pas, évidemment, antérieure au quatorzième siècle (1).

Après cette longue discussion, qui était nécessaire à cause de la célébrité du musicien dont il est question, on sera, sans doute, conduit à dire : *Si Guido n'est l'auteur d'aucune des innovations qui lui ont été attribuées, et que vous lui refusez, que lui reste-t-il donc, et sur quelles bases s'est établie sa renommée depuis plus de huit cents ans?* Je répondrai qu'il a eu des titres incontestables à l'admiration de ses contemporains; mais que, dans les temps postérieurs, personne n'a songé à ceux-là, et que, séduit par l'éclat de son nom, on a voulu le justifier par des inventions supposées, n'ayant pas compris ce qu'il avait fait en réalité.

Si l'on examine les traités de musique de Remi d'Auxerre, de Reginon de Prum, de Hucbald, d'Odon, abbé de Cluny, on y trouvera plus ou moins de savoir, des idées plus ou moins heureuses, mais non des méthodes d'enseignement basées sur des principes féconds en résultats; aucun moyen de direction dans l'étude de l'art n'existait avant lui. Les instruments des Grecs et des Romains étaient tombés dans l'oubli, parce que les chrétiens n'avaient pas cru devoir se servir de choses dont on avait fait usage dans les cérémonies religieuses du paganisme. L'orgue ne se trouvait que dans un petit nombre d'églises, et peu de musiciens étaient capables d'en jouer. Plus rares encore étaient les autres instruments dans les neuvième et dixième siècles, en sorte qu'il n'existait aucun autre moyen de diriger la voix et de former l'oreille des élèves de chant que les leçons du maître, et qu'aucune étude individuelle n'était possible. De là venait que la plupart des chantres étaient inhabiles et d'une ignorance à peu près complète concernant les principes de l'art, quoiqu'ils eussent employé beaucoup d'années à apprendre le peu qu'ils savaient. Guido, par l'invention d'une méthode d'enseignement, la première qui eût été imaginée, fit cesser cet état de choses, et rendit si facile l'instruction musicale, que peu de jours suffisaient pour mettre un enfant en état d'apprendre seul le chant d'une antienne ou d'un répons. Cette méthode consistait à trouver les intonations au moyen du monocorde, instrument de facile construction et sur lequel étaient marquées les lettres représentatives des notes. Un chevalet mobile se plaçait sur la lettre de la note qu'on cherchait, et la corde pincée donnait l'intonation. A ce moyen, Guido avait joint l'usage d'une certaine mnémonique des sons, qui consistait à bien apprendre une mélodie connue pour s'en servir comme d'un point de comparaison, en donnant pour nom aux notes de cette mélodie les syllabes placées sous chacune d'elles, afin de conserver ces mêmes noms à toutes les notes semblables. Enfin, il recommanda l'usage des neumes, comme le meilleur moyen de distinguer les notes principales de toute mélodie, et d'en reconnaître le ton. Il paraîtra peut-être singulier qu'une grande renommée ait été le prix de choses si simples; mais à l'époque où Guido vivait, trouver ces choses, maintenant vulgaires, était un effort de génie. Le service qu'il rendit fut immense, car dès qu'il eut fourni l'instrument de l'enseignement, des écoles régulières de chant ecclésiastique furent instituées partout, et l'instruction se répandit. Il est vrai que quelques-unes de ses paroles mal interprétées donnèrent bientôt naissance à un système de solmisation essentiellement faux et hérissé de difficultés qui détruisit le bien qu'il avait fait; et ce qui est remarquable, c'est qu'on oublia le bien pour lui faire honneur de ce monstrueux système, comme d'une invention merveilleuse, et que pendant plus de six cents ans l'autorité de son nom fut un obstacle au retour du système naturel. Dans des écrits postérieurs à la publication de cette notice, j'ai été attaqué pour avoir osé me mettre en opposition avec les traditions consacrées par le temps concernant les inventions prétendues de Guido; on peut voir dans la préface de la présente édition comment j'ai mis au néant les objections qui m'ont été faites.

Au mérite de l'invention de sa méthode, Guido a joint celui d'exposer avec lucidité ses principes dans son Micrologue, dans sa lettre à Michel, et dans le prologue de son Antiphonaire. Si sa latinité ne brille pas par l'élégance, il ne faut pas oublier que l'époque où il vécut

(1) Voyez la *Revue musicale*, tome XIV (janvier 1834).

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

fut celle des ténèbres pour les bonnes études. *Il ne faut pas croire toutefois que son style soit* aussi mauvais dans les bons manuscrits que dans le texte publié par l'abbé Gerbert. On est choqué, dans celui-ci, par une multitude de non-sens et de barbarismes qui n'existent pas dans le manuscrit de la Bibliothèque *impériale* (n° 7211, in-fol.), et surtout dans le manuscrit de l'abbaye de Saint-Évroult, aujourd'hui à la Bibliothèque impériale. J'ai conféré ces manuscrits avec les trois autres de la Bibliothèque impériale et celui de l'abbé de *Tersan* avec ceux de la Bibliothèque royale de Bruxelles, enfin avec le mien et avec les variantes des *manuscrits* d'Oxford, pour corriger le texte, et j'ai signalé un grand nombre de fautes ou omissions dans l'édition de Gerbert.

Les ouvrages qui appartiennent incontestablement à Guido sont : 1° Le Micrologue, *précédé d'une* lettre à Théobald, évêque d'Arezzo. 2° L'Antiphonaire, avec deux prologues ou préfaces, l'une en vers et l'autre en prose, contenant des règles de musique et de chant. 3° La lettre au moine Michel, qui renferme *des conseils sur la manière de diriger* des études de chant et de musique. 4° Un petit traité intitulé : *De sex motibus a se invicem,* en quarante-trois vers hexamètre, fort altérés et en désordre dans plusieurs manuscrits. Le Micrologue est l'ouvrage le *plus considérable* de Guido, quant à l'étendue, mais non celui qui peut donner des notions exactes de sa méthode. L'épître dédicatoire qui le précède a été publiée séparément par Baronius dans ses *Annales ecclésiastiques* (1), par le P. Pez (2), par l'auteur de *la Science et la pratique du plain-chant* (3) et par Angeloni (4). Guido y fait connaître que Théobald lui a ordonné d'écrire son traité de musique pour l'enseignement des enfants de *son église.* Dans beaucoup de manuscrits, particulièrement dans celui de la Bibliothèque impériale (n° 7211), le Micrologue est divisé en vingt chapitres : ce nombre est augmenté ou diminué dans d'autres manuscrits, mais le contenu en est semblable, et la différence n'est qu'apparente, parce qu'on y a réuni deux chapitres en un seul, ou bien divisé un seul en deux. Voici ce que contiennent ces chapitres : 1° Ce que doit faire celui qui désire apprendre les règles de la musique. 2° Quelles sont les notes, et combien il y en a. 3° Comment on les dispose *sur le monocorde.* 4° Quelles sont les six manières dont les notes se lient entre elles. 5° De l'octave, et pourquoi *elle ne renferme* que sept notes. 6° Des intervalles de sons; explication de leurs noms. 7° Des quatre modes d'affinité des sons. 8° Des autres affinités des sons, particulièrement du bémol et du bécarre. 9° De la similitude des sons dans le chant, qui n'est parfaite que dans l'octave. 10° De la manière de distinguer les mélodies altérées et de *les corriger.* 11° Quelles notes tiennent le premier rang dans le chant. 12° De la division des quatre modes en huit. 13° De la connaissance des huit modes, de leur acuité et gravité. 14° Des tropes et de la puissance de la musique. 15° De la *composition du chant.* 16° De la variété multipliée des sons et des neumes. 17° Comment peut être écrit tout ce qui appartient au chant. 18° De la diaphonie, c'est-à dire, des règles de *l'organum.* 19° La diaphonie *démontrée par des exemples.* 20° Comment la musique a été inventée (calculée) d'après le son des marteaux.

Le petit traité de *Sex motibus vocum* commence par ces deux vers :

Omnibus ecce modis scripta relatio vocis;
Est tonus in numeris, superantur ut octo novenis.

Il est terminé par cet acrostiche sur le nom de Guido :

Gliscunt corda mois hominum mollita camœnis :
Una mihi virtus numeratos contulit ictus.
In cœli summo gratissima carmina fundo,
Dans suis Christi manus eum voce ministri.
Ordine me scripsi primo qui carmina finxi.

Dans l'édition que l'abbé Gerbert a donnée des écrits de Guido (1), il a supprimé l'intitulé de ce petit traité, ainsi que sa division en *quatre chapitres*; il *en a mis* trente-huit vers à la suite du prolongue rhythmique de l'Antiphonaire, quoiqu'il ne dût rien y avoir après le mot *amen* qui termine celui-ci, et a placé l'acrostiche au commencement de ce même prologue.

Guido aimait à faire des acrostiches sur son nom, car il s'en trouve, au commencement du Micrologue, un autre ainsi conçu :

Gymnasio musas placuit revocare solutas;
Ut pateant parvis, habitæ viz hactenus altis.
Invidiæ telum perimat dilectio cæcum.
Dira quidem pestis tulit omnia commode terris.
Ordine me scripsi primo qui carmina finxi.

Le prologue rhythmique de l'Antiphonaire

(1) Ann. 1029.
(2) *Thesaur. anecd.*, t. III, part. 3.
(3) *Idem.*, p. 206 et suiv.
(4) *Sopra la vita, le opere ed il sapere di Guido d'Arezzo*, p. 214.

(1) *Scriptor. ecclesiast. de Musica sacra potiss.*; t. II, page 33.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

contient les règles du chant exprimées avec assez de clarté dans des vers didactiques en latin monacal. Le manuscrit d'où l'abbé Gerbert a tiré ce morceau ne contient pas vingt vers qui sont dans les manuscrits 7211 de la Bibliothèque impériale de Paris, de Saint-Évroult et d'Oxford. Cet abbé a aussi supprimé le chant de quelques antiennes qui servent d'exemples aux règles de ce traité de chant.

Le prologue en prose du même Antiphonaire, publié par l'abbé Gerbert sous le titre de *Regulæ de ignoto cantu*, est de peu d'étendue, et en apparence de peu d'importance. Cependant quelques paragraphes de ce morceau renferment de précieux éclaircissements sur la nature des travaux et de la doctrine de Guido. Quant à l'Antiphonaire lui-même, il ne faut pas croire que ce soit un recueil noté de toutes les antiennes en usage dans l'église au commencement du onzième siècle, car dans les manuscrits de Saint-Évroult, de Ratisbonne et de Nuremberg, où il se trouve, cet Antiphonaire est renfermé dans huit ou dix feuillets. Guido n'y a fait entrer qu'un choix des antiennes les plus utiles pour l'application de sa méthode.

Le commencement de la lettre à Michel a été publié par Baronius, Pez, Angeloni et d'autres; l'abbé Gerbert seul l'a donnée en entier, sauf quelques exemples de musique qui se trouvent dans les manuscrits, et qu'il a supprimés. Ce morceau est un document important, car Guido y a exposé son système, ou plutôt sa méthode, avec beaucoup plus de clarté qu'en aucun autre de ses écrits.

Dans les catalogues de plusieurs grandes bibliothèques, on voit des ouvrages relatifs à la musique, indiqués sous le nom de Guido ou de *Wido*, et sous d'autres titres que ceux qui viennent d'être analysés; mais ces ouvrages sont ou des extraits de ceux-ci, avec des titres choisis par la fantaisie des copistes, ainsi que j'ai eu occasion de le vérifier plusieurs fois, ou des ouvrages qui ont été faussement attribués au moine d'Arezzo : dans cette dernière classe on doit ranger un dialogue sur la musique dont Odon, abbé de Cluny, au dixième siècle, est l'auteur (*voyez* Odon), et que Guido cite lui-même dans la lettre à Michel; le traité des instruments du manuscrit de Gand, qui est du quatorzième siècle, car le traité de musique de Jérôme de Moravie y est cité; le correctoire des erreurs qui se font dans le chant grégorien en beaucoup de lieux, publié par l'abbé Gerbert, puisque le graduel *Ostende nobis*, composé par Ingobrand, abbé de Lobbes, au douzième siècle, y est cité; et enfin l'opuscule : *Quomodò de arithmetica procedit musica*, que Gerbert n'a placé parmi les écrits de Guido que parce qu'il l'a trouvé à la suite du Micrologue dans le manuscrit de saint Émeran de Ratisbonne. Les recherches spéculatives de ce petit traité n'ont aucun rapport avec les autres travaux de Guido. D'ailleurs, l'ancienne division de l'échelle par tétracordes y est fréquemment employée, tandis que Guido concevait la division par octaves comme la seule naturelle, ainsi que cela se voit dans tout ce qui est incontestablement de lui.

Il est bon de répondre ici à des critiques qui, pour conserver à Guido l'invention de la solmisation par hexacordes, du nom des notes de la gamme, et de tout ce qu'on lui a attribué, supposent que nous ne connaissons pas tous les ouvrages de ce moine. Il se pourrait, en effet, qu'il s'en fût égaré quelqu'un; mais il ne serait pas possible que la doctrine de celui-là fût opposée à celle que nous trouvons clairement exprimée dans le Micrologue, dans les prologues de l'Antiphonaire et dans la lettre à Michel.

Parmi les ouvrages supposés de Guido, il faut aussi compter celui qui est cité par Orlandi (1) sous ce titre : *Guidonis de Aretio repertorium*, 1494, in-fol.; édition apocryphe, comme l'a fait bien remarqué De Murr (2), et celui qu'André Reinhard, organiste à Schneeberg, a publié sous ce titre : *Musica, sive Guidonis Aretini de usu et constitutione monochordi, Dialogus, jam denuo recognitus*, Lipsiæ, 1604, in-12. La première publication des écrits qui sont incontestablement de Guido a été faite par l'abbé Gerbert, dans la collection des écrivains ecclésiastiques sur la musique.

Il existe une monographie de Guido par Angeloni (*voyez* ce nom), intitulée : *Sopra la vita, le opere, ed il sapere di Guido d'Arezzo, restauratore della scienza e dell' arte musica*, Parigi, 1811, un volume in-8°. Elle est remplie d'erreurs : l'auteur ne possédait pas les connaissances musicales qui auraient été nécessaires pour faire ce travail.

GUIDONIUS (Jean), écrivain hollandais du seizième siècle, est connu par un traité qui a pour titre : *Minervalia, in quibus scientiæ præconium atque ignorantiæ socordia consideratur, artium liberalium in musicen decretatio lepida appingitur*, Maestricht, 1554, in-4°.

(1) *Origine e progressi della Stampa* (Bologna, 1770, in-4°), p. 280.

(2) *Notitia duorum codicum musicorum*, etc., p. 4.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

GUIGNON (Jean-Pierre), violoniste, né à Turin, le 10 février 1702, est le dernier musicien qui a porté le titre vain et ridicule de *Roi des violons*. Il vint jeune à Paris, et se livra d'abord à l'étude du violoncelle, puis abandonna cet instrument pour le violon, sur lequel il acquit, en peu d'années, une rare habileté ; son talent prit même assez de développement pour qu'il devint un rival redoutable de Leclair. En 1733, il entra au service du roi, et fut choisi pour donner des leçons de violon au Dauphin, père de Louis XVI. Il se servit de son crédit pour faire revivre en sa faveur le titre et les droits de *roi des violons et des ménétriers* : ses lettres patentes lui furent expédiées, le 19 juin 1741. A peine en fut-il possesseur, qu'il fit des règlements pour contraindre les organistes et compositeurs de musique français à se faire recevoir membres de la confrérie des ménétriers, et à lui payer un droit de patente ; ceux-ci formèrent opposition aux prétentions de Guignon, le 19 août 1747, et bientôt après le procès s'engagea. Ainsi se trouvèrent renouvelées toutes les querelles que Dumanoir avait fait naître longtemps auparavant, par des prétentions semblables. Une multitude de mémoires et de requêtes furent publiés de part et d'autre, jusqu'à l'arrêt du parlement qui intervint le 30 mai 1750, et débouta Guignon de ses *prétentions*. On trouve toutes les pièces relatives à ce procès dans le *Recueil d'édits, arrêts du conseil du roi, lettres patentes, mémoires et arrêts du parlement, etc., en faveur des musiciens du royaume*, Paris, 1751, in-8°. En 1773, Guignon abdiqua un titre sans prérogatives, et depuis lors il n'y a plus eu de roi des violons. La Borde accorde beaucoup d'éloges à la qualité des sons que cet artiste tirait du violon, et à la légèreté de son archet. Guignon mourut à Versailles, le 30 janvier 1775, d'une attaque d'appoplexie. Il avait obtenu sa vétérance de la musique du roi, en 1762. On a de lui plusieurs livres de sonates, duos et concertos, gravés à Paris.

GUILARDUCCI (...), violoniste italien, vivait vers le milieu du dix-huitième siècle : on a de lui un concerto de violon, gravé à Paris, sans date.

GUILBERT DE PIXÉRECOURT. *Voyez* Pixérecourt.

GUILLAUD (Maximilien), musicien de la Sainte-Chapelle de Paris, né à Châlons-sur-Saône, au commencement du seizième siècle, est auteur d'un traité de musique publié sous ce titre : *Rudimens de musique pratique, réduits en deux briefs traittez. Le premier contenant les préceptes de la plaine, l'autre de la figurée*, à Paris, de l'imprimerie de Nicolas Du Chemin, à l'enseigne du *Gryphon d'argent*, rue Saint-Jean-de-Latran, 1554, in-4°, oblong. Ce titre est différent de celui que La Borde a donné dans le troisième volume de son *Essai sur la musique* (pag. 637) et qui a été copié par Forkel, Gerber et Lichtenthal. Celui-ci est ainsi conçu : *Traité de musique, dédié à l'excellent musicien Me Claude de Sermisy, maître de chapelle du roi, et chanoine de la Sainte-Chapelle de Paris*, 1554. Il est peu vraisemblable que deux éditions du même livre aient vu le jour dans la même année, et il y a lieu de croire que La Borde a cité inexactement, à moins qu'il n'y ait eu un changement de frontispice. Les deux petits traités qui composent cet ouvrage sont divisés : le premier, en sept chapitres ; le second, en treize. Ce dernier renferme des explications fort claires des diverses proportions de la notation qui peuvent être encore utiles aujourd'hui. On trouve des compositions de Guillaud dans le *Recueil de douze messes*, à quatre parties, publié à Paris, en 1554, chez Du Chemin.

GUILLAUME (Edme), chanoine d'Auxerre, au seizième siècle, était ami d'Amyot, son commensal et son économe. L'abbé Lebeuf, dans son *Histoire d'Auxerre* (tom. I, p. 643), et les autres historiens de la Bourgogne, le donnent pour inventeur du serpent, instrument de musique qui a longtemps servi dans l'église pour accompagner le plain-chant. Mersenne, qui a donné, dans le traité des instruments de son *Harmonie universelle*, la figure de cet instrument, et qui en a expliqué la construction et l'usage, ne dit rien de l'inventeur. Au surplus, cette invention n'a pas dû coûter beaucoup d'efforts à l'imagination de Guillaume, car le serpent n'était que la basse du cornet (instrument alors en vogue), tournée dans une forme commode pour que les doigts pussent atteindre facilement aux trous et les boucher. Le premier essai du serpent fut fait dans des concerts qui se donnaient dans la maison d'Amyot, vers 1500. De l'église, le serpent avait ensuite passé comme basse dans la musique militaire ; mais ses imperfections lui ont fait substituer dans ces derniers temps l'ophicléide, le basson russe, et, en dernier lieu, la basse à pistons, appelée *tuba*, instruments du même genre, sous le rapport de l'intensité des sons, mais d'une qualité beaucoup plus égale et plus juste. Ces instruments ont remplacé le serpent dans la plupart des églises.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

GUILLAUME DE HIRSCHAU. *Voyez* WILHELM.

GUILLAUME DE MACHAU ou **DE MACHAUT**, poëte et musicien français, du quatorzième siècle, est né vers 1284 au village de *Machau*, près de Rethel, en Champagne, d'où lui est venu le nom ajouté à celui de *Guillaume*. Cette circonstance a été ignorée du comte de Caylus et de l'abbé Rive, qui ont donné des notices sur la vie et les ouvrages de Guillaume. J'ai acquis la preuve du fait par un *Traité de musique*, manuscrit, daté du 12 janvier 1375 (1), où l'autorité de Guillaume est citée : il y est appelé *Guillermus de Mascandio*. C'est aussi de la même manière que Gafori le cite dans le onzième chapitre du deuxième livre de son *Traité de musique pratique*; or, *Mascandium* est précisément le nom latin du village de Machau. Caylus et l'abbé Rive ont donc dit avec justesse que Guillaume était champenois; mais ils se sont trompés lorsqu'ils ont cru que *Machau* était son nom de famille, à moins qu'il n'ait été fils du seigneur du village de ce nom. Au surplus, l'usage de désigner les personnages de quelque importance dans les arts, les sciences et les lettres, par le lieu de leur naissance, ajouté à leur prénom, était fréquent, et s'est conservé jusque dans le seizième siècle. Guillaume de Machau est aussi ce musicien cité dans un manuscrit de la Bibliothèque impériale de Paris dont j'ai donné une notice au premier volume de la *Revue musicale* (p. 106-113), et qui est nommé *Guiglielmo di Francia*.

En 1301, Guillaume fut attaché au service de Jeanne de Navarre, femme de Philippe le Bel, roi de France. Il devint valet de chambre du roi, en 1307, et conserva son emploi jusqu'à la mort de ce prince, arrivée au mois de novembre 1314. Deux ans après, Jean de Luxembourg, roi de Bohême, le prit pour clerc ou secrétaire. Ce nouvel emploi l'obligeait à quitter la France : Guillaume a exprimé dans des vers touchants le chagrin qu'il eut de s'éloigner de sa patrie. Il demeura trente ans en Bohême, et ne s'établit de nouveau en France qu'après que le roi, son maître, eut été tué à la bataille de Créci, en 1346. Bonne de Luxembourg, duchesse de Normandie, le prit alors à son service. Après la mort de cette princesse, Guillaume fut secrétaire du duc de Normandie, et continua de lui être attaché lorsqu'il eut succédé comme roi de France à son père, Philippe de Valois. Le roi Jean ayant cessé de vivre, Guillaume conserva sa charge auprès de Charles V, et l'exerça même longtemps. Il vivait encore en 1370, car dans un de ses ouvrages, intitulé : *la Prise d'Alexandrie*, il rapporte l'assassinat de Pierre, roi de Jérusalem et de Chypre, qui n'eut lieu qu'à la fin de l'année 1369. Guillaume était alors âgé de quatre-vingt-cinq ou six ans.

Guillaume de Machau a laissé un grand nombre de poésies de tout genre. Ses compositions musicales consistent en motets français et latins, à deux ou à trois voix, ballades à voix seule ou à deux parties, rondeaux, chansons badines, et en une messe à quatre parties qu'on croit avoir été chantée dans la cathédrale de Reims, au sacre de Charles V. Les manuscrits de la Bibliothèque impériale de Paris, 7609, 7612, 7005, 7221 (ancien fonds) et 2771, in-fol. (fonds de La Vallière) contiennent un grand nombre de ces pièces. Le manuscrit de La Vallière est le plus beau, et c'est dans celui-là que se trouve la messe à quatre parties, d'où Kalkbrenner a tiré des extraits qu'il a complétement défigurés, et dont il n'a pas compris les plus simples éléments de la notation (1). Cette notation est celle dont on trouve la théorie dans le *Traité de la musique mesurée* par Francon. Kiesevetter, trompé par Kalkbrenner, a reproduit, dans son ouvrage sur l'histoire de la musique européenne, cet informe essai qui n'a point de rapport avec la musique de Guillaume de Machau. Perne a lu à l'Institut de France, en 1817, un mémoire intéressant sur la messe de ce musicien-poëte, qu'il a mise en partition et traduite avec exactitude en notation moderne. La messe et les motets de Guillaume offrent de nombreux passages remplis de mauvaises successions d'harmonie, restes de la diaphonie qui avait été longtemps en usage au moyen âge. Cependant il a précédé de peu de temps Dufay, Dunstaple et Binchois, dont les ouvrages sont purs de ces fautes grossières. C'est par la comparaison de productions si différentes qu'on peut comprendre l'importance des perfectionnements introduits dans l'art d'écrire par les trois musiciens qui viennent d'être nommés.

Un poëme de Guillaume de Machau, intitulé : *li Tems pastour*, contient un passage en trente vers sur les instruments de musique de son temps, dans le chapitre qui a pour titre : *Comment li amant fut au diner de sa dame*.

(1) Je possède ce manuscrit, qui n'a pas de titre, mais qui est terminé par cette souscription : *Finis hujus libri compilati Parisiis anno a Nativitate Domini MCCC septuagesimo quinto die duo decimo mensis januarii.*

(1) *Histoire de la musique*, pl. 5.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Ce curieux morceau, souvent publié, a été reproduit par Roquefort, dans son livre *De l'état de la poésie française dans les douzième et treizième siècles*, avec un commentaire qui n'est pas à l'abri de toute critique, sous le rapport de l'exactitude, mais qui a de l'intérêt historique (1).

GUILLEMAIN (Gabriel), violoniste français qui eut de la réputation vers le milieu du dix-huitième siècle, naquit à Paris, le 15 novembre 1705. On ignore le nom de son maître, mais il est vraisemblable qu'il dut principalement à ses heureuses dispositions, à son travail, et à l'étude qu'il fit des ouvrages de Corelli, l'habileté qu'il acquit sur son instrument. Il se distinguait surtout par la dextérité de sa main gauche qui lui permettait de doigter des passages dont la difficulté rebutait ses contemporains. C'est sans doute à ces difficultés, multipliées dans ses ouvrages, qu'il faut attribuer le défaut de succès de ceux-ci : fort peu de violonistes de cette époque étaient en état de les exécuter. En 1738, Guillemain fut admis comme musicien ordinaire dans la chapelle et à la chambre du roi. Il avait déjà publié quatorze œuvres de musique instrumentale, consistant en sonates et trios pour le violon et pour le clavecin, lorsque, en 1749, il composa le divertissement musical de la pièce intitulée : *la Cabale*, qui fut représentée cette même année : cette composition fut fort applaudie. Malgré tant de talents, Guillemain n'était pas heureux : son caractère sombre et inquiet l'éloignait des autres artistes ; il manquait de confiance en lui-même, et jamais il ne se hasarda à jouer au concert spirituel. Le 1er octobre 1770, sa tête se dérangea pendant qu'il se rendait de Paris à Versailles, et il se tua de quatorze coups de couteau, près de Châville. Le lendemain, il fut inhumé dans cette commune. Il était alors âgé de soixante-cinq ans. Le quinzième œuvre de Guillemain, composé de deux divertissements de symphonie, parut en 1751. On y trouve un catalogue des autres ouvrages de ce musicien, avec une indication du caractère de chacun. Son œuvre seizième parut, en 1757, et le dix-septième et dernier deux ans après.

GUILLEMANT (...), maître de flûte à Paris, vers 1740, a publié : 1° Un livre de sonates pour deux flûtes, Paris, sans date. 2° Un livre de duos pour deux basses, *ibid.* 3° Deux suites d'airs pour deux flûtes à la tierce. En 1746, il a fait graver six sonates pour deux flûtes, un violon obligé et une basse continue pour le clavecin.

Un musicien de ce nom, organiste à Boulogne (Pas-de-Calais) en 1841, et maître des enfants de chœur à l'église Saint-Nicolas, est considéré comme un artiste de mérite. Son fils, Alexandre Guillemant, organiste de l'église Saint-Nicolas de Boulogne, et élève de M. Lemmens (*voyez* ce nom), est un jeune artiste déjà très-remarquable (1861), soit comme exécutant sur son instrument, soit comme compositeur de musique d'orgue. Il est vraisemblable qu'il se fera dans l'avenir une brillante et juste réputation et sera classé parmi les organistes les plus habiles du dix-neuvième siècle.

GUILLET (Charles), né à Bruges (Flandre Occidentale), dans la seconde moitié du seizième siècle, fut échevin de cette ville. Il est connu comme compositeur par un ouvrage qui a pour titre : *Vingt-quatre fantaisies à quatre parties, disposées suivant l'ordre des douze modes*, Paris, Pierre Ballard, 1610, in-4°. Une deuxième édition de ce recueil a paru chez le même imprimeur avec ce titre : *Vingt-quatre fantaisies à quatre parties, par C. Guillet, natif de Bruges, en Flandres*, Paris, Pierre Ballard (S.-D.), in-4°. La Bibliothèque impériale de Vienne possède un manuscrit de musique intitulé : *Institution harmonique divisée en trois livres. Le premier contient la théorie musicale ; le second contient la prattique d'icelle ; et la troisième, les controverses qui se trouvent en la musique, par le sieur Charles Guillet, ancien eschevin de la ville de Bruges*, un volume petit in-folio formé de dix feuilles de titre, dédicace, préface, d'un catalogue d'auteurs qui ont écrit sur la musique, etc., de quatre cent soixante-quatorze pages de texte, et de quatre pages de table. Ce volume ne renferme que le premier livre ; on ignore si les autres ont été achevés. La table des auteurs s'arrêtant à l'année 1642, il y a lieu de croire que le premier livre de l'ouvrage a été achevé dans la même année. Schmid, employé supérieur de la Bibliothèque impériale de Vienne, a donné une notice de ce manuscrit, avec la table des chapitres et de leur contenu dans ses intéressants *Essais sur la littérature et l'histoire de la musique* (*Cæcilia*, tome XXIV, pages 252-256).

GUILLON (Henri-Charles), musicien à Paris, vers 1750, a fait graver des cantatilles parmi lesquelles on remarquait *le Retour d'Hébé, Céphale et l'Aurore, le Perroquet, l'Harmonie, Vénus en vivacité*. On a aussi de

(1) *De l'état de la poésie française*, etc., pp. 103-113.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

lui trois livres d'airs à chanter, deux livres de sonates en trios pour le violon, dont un est intitulé *les Amusements*, un concert pour deux violons, viole et basse, des canons pour la voix, et des sonates pour les flûtes et les musettes ou vielles.

GUILLON (...), officier au régiment de Bouillon, infanterie allemande au service de France, vers 1780, eut quelque mérite comme violoniste, et jouait aussi du basson. Il a laissé en manuscrit un concerto pour ce dernier instrument. On a aussi de lui trois œuvres de quatuors pour deux violons, viole et basse, gravés à Lyon, sans date, et un œuvre de duos pour violon et viole.

GUILLON (Albert), compositeur, né à Meaux en 1801, fit ses premières études de musique à la Cathédrale de Paris, puis les termina au Conservatoire. En 1819, il devint élève de l'auteur de ce dictionnaire pour le contrepoint et la fugue ; puis il reçut des leçons de Berton pour le style idéal. Le premier prix de composition lui fut décerné par l'Académie des beaux-arts de l'Institut de France, en 1825, pour la cantate d'*Ariane à Naxos*, sujet du concours de cette année, et cette scène fut exécutée dans la séance publique du mois d'octobre. Devenu pensionnaire du gouvernement, Guillon partit pour l'Italie et vécut quelque temps à Rome, d'où il envoya à l'Institut plusieurs morceaux de musique d'église de sa composition ; puis il alla à Venise où il écrivit, en 1830, l'opéra sérieux *Maria di Brabante*, pour le théâtre de *la Fenice* : cet ouvrage fut applaudi. Depuis lors, Guillon s'est fixé à Venise, protégé par une famille noble qui lui confia l'administration de ses biens. Dès ce moment, Guillon cessa de s'occuper de la musique, se livra à l'agriculture, à l'industrie, et fonda dans une terre à *Pederiva di Montebelluna*, près de Trévise, un grand établissement pour l'élève du ver à soie, et pour le dévidage des cocons par des machines de son invention, mues par la vapeur. En 1851, il a publié une description de cet établissement, de ses procédés mécaniques et des résultats obtenus, sous ce titre : *Memoria sopra una filanda a vapore e dettagli sopra la maniera di filare i bozzoli, preceduti da alcuni cenni sull'ultima educazione dei bachi da seta*, Venise, in-fol. lithographié, avec six grandes planches représentant l'intérieur de l'établissement et les détails de la filature. Doué d'une rare intelligence et d'une activité infatigable, il introduisit dans le royaume Lombardo-Vénitien de nombreux perfectionnements dans la culture des terres, dans leur amendement, et dans le système des successions des récoltes. On lui doit plusieurs mémoires intéressants sur ces objets. La Société impériale et centrale d'agriculture de France, la Société d'économie politique de Saint-Pétersbourg, toutes les sociétés d'agriculture d'Italie l'admirent au nombre de leurs membres, et plusieurs souverains le décorèrent de leurs ordres. Guillon est mort subitement à Venise, dans les premiers jours d'avril 1854. Avant d'obtenir le premier grand prix à l'Institut, il était contrebasse à l'Opéra-Comique.

GUILLOU (Joseph), flûtiste et compositeur, né à Paris, entra comme élève au Conservatoire de musique de cette ville, en l'an v (1797), à l'âge de treize ans. Il y reçut des leçons de Devienne pour la flûte, et l'année suivante il obtint au concours un second prix de cet instrument. Ses progrès ne répondirent pas ensuite à cet heureux début ; le concours de l'an VII ne lui fut point favorable, et, dès lors, il n'y eut plus pour lui d'espoir de triompher dans ces épreuves publiques du talent, car il trouva l'année suivante un rival trop redoutable dans le jeune Tulou, dont le talent a été depuis lors célèbre dans toute l'Europe. L'altération des facultés morales de Devienne et la mort de Hugot firent bientôt après réduire les classes de flûte à une seule, qui fut confiée aux soins de Wunderlick ; le nombre des élèves fut diminué, et Guillou se trouva compris dans la réforme. Il ne se laissa pourtant pas décourager ; après de nouveaux efforts, il rentra dans les classes du Conservatoire, et il y obtint le premier prix, à l'âge de vingt et un ans. Ses études terminées, il fut longtemps sans emploi aux grands théâtres de Paris ; mais, en 1815, il entra comme seconde flûte à l'Opéra et à la Chapelle du roi, et, l'année suivante, il obtint la place de professeur au Conservatoire, qui venait d'être réorganisé sous le nom d'*École royale de chant et de déclamation*. Bientôt après, la place de première flûte de la chapelle du roi, étant devenue vacante, lui fut donnée. Irrité de ces nominations, Tulou donna sa démission de l'Opéra, et ce fut encore Guillou qu'on choisit pour le remplacer. Ainsi, en moins de trois ans, il passa de l'obscurité à la plus belle position qu'un flûtiste pût désirer à Paris. Il est juste de dire qu'il remplit ses fonctions avec beaucoup de zèle, et qu'il forma de bons élèves au Conservatoire, parmi lesquels on remarque Becquié et M. Dorus. En 1830, le dérangement de ses affaires le décida à quitter toutes ses places pour chercher une

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

position dans les pays étrangers. Il voyagea d'abord dans la Belgique, y donna des concerts, puis se rendit à Berlin, où il se fit entendre. Il visita ensuite Hambourg et Stockholm, s'établit quelque temps en cette ville, et enfin se rendit à Saint-Pétersbourg où il se fixa, ayant renoncé à la musique pour la profession de teinturier-dégraisseur. Fatigué d'une situation qui ne convenait ni à son éducation, ni à ses goûts, il rentra plus tard dans la carrière d'artiste, et se fit écrivain sur la musique dans les journaux, sans parvenir à se créer une position aisée. Il avait fondé, à Saint-Pétersbourg, un journal français, sous le titre de *l'Artiste russe*. Guillou est mort dans cette ville, au mois de septembre 1855, à l'âge de soixante-neuf ans. On a de lui pour son instrument : 1° Premier concerto avec orchestre, Paris, P. Petit. 2° Deux idem, *ibid.* 3° Concertino composé pour les concours du Conservatoire. 4° Plusieurs thèmes variés pour flûte et orchestre. 5° Plusieurs thèmes avec quatuor. 6° Deux œuvres de duos pour deux flûtes, Paris, Hentz-Jouve. 7° Quatre fantaisies pour deux flûtes, Paris, Meissonnier. 8° Des fantaisies pour flûte et piano, *ibid.*

GUIOT, poëte et musicien, né à Dijon, au commencement du treizième siècle, nous a laissé seize chansons notées qu'on trouve dans un manuscrit de la Bibliothèque impériale, coté 7222.

GUIOZ (Jean). *Voyez* **GUYOT**.

GUISLAIN (Antoine), ou **GUILLAIN**, compositeur de musique d'église, naquit à Douai (Nord), dans la seconde moitié du dix-septième siècle. En 1721, il fut nommé maître de chapelle de l'église Sainte-Walburge, à Audenarde; mais il ne jouit pas longtemps de cette position, car il mourut dans l'année suivante. Ces renseignements résultent de la liste des maîtres de chapelle, tirée des registres de cette église; on y lit sous la date de 1721 : *Antonius Guislain, geboren te Douay, sterft ten jare* 1722. Le catalogue des œuvres manuscrites de ce musicien se trouve dans la liste générale de la musique qui existait à l'église Sainte-Walburge d'Audenarde, en 1754, laquelle est imprimée dans la huitième partie des *Audenaerdsche Mengelingen* (1856). Ces œuvres, qui consistent en messes, motets, *Te Deum*, etc., sont au nombre de trente-six. On y voit que la plus ancienne messe solennelle de Guislain porte la date de 1706. Il en est une, à quatre voix et trois instruments, qui a pour titre : *Chanson de nouvel an.*

GULDER (Ignace), né à Rabbourg, près de Ratisbonne, le 24 novembre 1757, se livra à l'étude des sciences dans sa jeunesse et apprit la musique au Séminaire de Saint-Émeran, à Ratisbonne. Le 12 octobre 1777, il fit profession dans le couvent des Bénédictins à Scheurn, sous le nom de *Marianus*, et le 19 janvier 1783, il fut ordonné prêtre. Son mérite lui fit remplir plusieurs fonctions dans son couvent, entre autres celles de prieur. Il mourut le 9 juin 1809, peu de temps après la suppression de son ordre. On connaît, en Bavière, des messes, vêpres, litanies, offertoires et graduels de sa composition, qui sont restés en manuscrit.

GULDER (Pierre-Benoît), frère du précédent, né à Rabbourg, le 21 janvier 1761, entra aussi dans l'ordre des Bénédictins, et fit profession dans l'abbaye de Michelfeld, le 11 novembre 1782; trois ans après, il fut ordonné prêtre. On ignore ce qu'il est devenu après la suppression de son monastère. Il était bon chanteur et organiste habile. On connaît de lui, en manuscrit, trois messes allemandes, deux petits opéras, et quelques chansons avec accompagnement de piano.

GUMBERT (Ferdinand), compositeur, né à Berlin, en 1818, commença l'étude du violon à l'âge de six ans, sous la direction de C. Rietz, mais abandonna cet instrument à l'époque de la mort de son maître. Après avoir terminé ses études de collége, il entra, en qualité de commis, dans une librairie, et pendant ce temps il étudia, dans ses moments de loisir, la théorie de la musique et la pratique du chant. Devenu libre de choisir un état après la mort de son père, il se fit acteur d'opéra et chanta au théâtre de Cologne, dans les années 1840 à 1842, sous la direction de Conradin Kreutzer. Dégoûté ensuite du théâtre, où il n'avait qu'une position secondaire, il résolut de se livrer à la composition, et retourna à Berlin vers la fin de 1842. Quelques *Lieder* qu'il y publia le firent connaître des amateurs, et dès lors il sortit de son obscurité. En 1844, il a fait représenter, au théâtre Kœnigstadt, l'opéra de sa composition *die Schœne Schusterin* (la Belle Cordonnière), et trois ans après, il donna, à Potsdam, l'opérette vaudeville intitulé : *die Kunst geliebt zu werden* (l'art de se faire aimer). Les *Lieder* publiés par Gumbert sont au nombre d'environ vingt-cinq recueils.

GUMLICH (Frédéric), compositeur allemand de l'époque actuelle, s'est fait connaître par deux quatuors pour flûte, violon, alto et basse, Bonn, Simrock; deux quatuors pour basson, *ibid.*; quelques morceaux détachés pour le même instrument, *ibid.*; un rondeau

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

brillant pour piano et orchestre, Offenbach, André ; des polonaises pour piano et violoncelle, Leipsick, Hofmeister ; des variations pour le même instrument, *ibid.* ; des airs de danse, et des chansons allemandes à voix seule, avec accompagnement de piano, *ibid.*

GUMPELTZHAIMER (Adam), *cantor* à l'église de Sainte-Anne d'Augsbourg, naquit à Trossberg, en Bavière, en 1560. Son père, homme d'une sévérité excessive, le chassa de la maison paternelle, ainsi que son frère, quoiqu'ils fussent encore enfants, parce qu'ils avaient cassé les vitres de leurs voisins avec leur arbalète. Les deux frères se rendirent chez leur aïeul, qui les recueillit et se chargea de leur éducation. Le jeune Adam fut envoyé d'abord à OEttingen, et ensuite à Augbourg, où il se livra à l'étude de la musique sous la direction de J. Entzemüller. Dès que son instruction dans cet art fut suffisante, il se livra à l'enseignement particulier pendant plusieurs années ; ensuite il passa, comme musicien, au service du duc de Wurtemberg, et enfin, en 1581, il fut appelé aux fonctions de *cantor* à l'école d'Augsbourg. On ignore l'époque de sa mort.

Ce musicien, peu connu aujourd'hui de la plupart des artistes, méritait cependant que son nom fût immortel, car on peut le considérer comme l'un des créateurs de cette vigoureuse harmonie allemande dont Hændel, J.-S. Bach et Mozart ont fait depuis un si bel usage. Gumpeltzhaimer partage cette gloire avec Léon Hasler, Chrétien Erbach et un petit nombre de ses contemporains ; mais sa supériorité dans son genre est assez marquée pour lui mériter une place à part. L'auteur de ce dictionnaire a mis en partition quelques-unes de ses motets et a vu avec étonnement et admiration que sa modulation, dont la tonalité moderne est la base, est toujours vive, inattendue, et cependant douce et naturelle, qualités dont nul avant lui n'avait donné d'exemple. Son style, moins riche de formes que celui de Roland de Lassus, dont il fut le contemporain, a cependant de l'élégance et de la pureté. L'illustre maître de chapelle de l'électeur de Bavière, sans rien inventer quant à l'harmonie, s'est immortalisé par l'heureuse application de ce que d'autres avaient trouvé ; le pauvre maître d'école d'Augsbourg, tout en ouvrant des routes nouvelles, est cependant resté dans l'obscurité.

Les ouvrages de Gumpeltzhaimer sont : 1° *Compendium musicæ latinæ germanicum* Augsbourg, 1595, in-4°. Cette édition d'un livre excellent, enrichi d'exemples curieux et bien écrits, n'est pas la première, quoiqu'elle ait été indiquée comme telle par Walther, Forkel et quelques autres ; car l'exemplaire de cette date, qui se trouve dans la Bibliothèque publique de Strasbourg, porte ces mots au frontispice : *Nunc altera hâc editione alicubi mutatum et auctum.* La troisième édition a été publiée à Augsbourg, en 1600, un volume in-4°. La quatrième édition est de 1605, la cinquième de 1611, la sixième de 1616. Celle-ci a pour titre : *Compendium musicæ latino-germanicum. Studio et opera Adami Gumpelzhaimeri, Trosspergii Boij. nunc editione hac sexta, non nusquam correctum et auctum.* Augustæ, typis et impensis Joh. Udalr. Schœnigii, 1616, in-4° de 81 feuillets. Dans la huitième édition, qui a été publiée par le même imprimeur, avec le même titre, en 1625, petit in-4°, on trouve le portrait de l'auteur, à l'âge de soixante-trois ans, gravé en 1622 par Lucas Kilian, d'où il résulte que Gumpeltzhaimer ne serait pas né en 1560, mais en 1559. Il paraîtrait aussi que sa nomination de *cantor* et de professeur à l'école d'Augsbourg est antérieure à 1581, car on lit au bas du portrait : *Adamus Gumpelzhaimerus, scholæ annexæ 44 an. collega.* La neuvième édition est de 1632, la onzième, de 1655, et la douzième, de 1675. Il existe une édition allemande, sans le latin, sous ce titre : *Singkunst in 10 Capiteln, etc.*, sans nom de lieu, mais avec la date de 1604, in-4°. Toutes sont datées d'Augsbourg. Lipenius (*Bibliot.*, p. 977, col. 2) a fait une lourde méprise à propos de cet ouvrage : il en indique une édition de Nuremberg, 1540, in-8° ; or, Gumpeltzhaimer n'était pas né alors. Il ne faut pas confondre cet abrégé de musique avec celui de Henri Faber, traduit en allemand par Christophe Rhid, et dont Gumpeltzhaimer à donné à Augsbourg, en 1618, une édition enrichie d'exemples et de préceptes sous le titre : *Compendium musicæ Henr. Fabri in vernaculum sermonem conversum à M. Christ. Rhid. et præceptis ac exemplis auctum, studio Adami Gumpeltzhaimeri.* On a copié cette édition dans un autre datée de Jéna, 1653, in-8°. 2° *Erster Theil des Lustgartleins teutsch und lateinischer Lieder von 5 Stimmen* (Première partie du *Jardin agréable des cantiques allemands et latins*, à trois voix), première édition, Augsbourg, 1591 ; troisième 1619. 3° La deuxième partie du même ouvrage a été publiée pour la première fois en 1611, à Augsbourg ; la seconde édition a paru à Anvers, 1615, et la

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

troisième en 1619. 4° *Erster Theil des Würtz-Gartleins 4 stimmiger geistlicher Lieder*, première édition, Augsbourg, 1594; deuxième *ibid.*, 1619. 5° La deuxième partie du même ouvrage, Augsbourg, 1619. 6° *Psalmus 50, octo vocum*, Augsbourg, 1604, in-4°. 6° (bis) *Partitio sacrorum concentuum octonis vocibus modulandorum, cum duplici basso in organorum usum*, Augustæ Vindelicorum, sumptu auctoris apud Valentinum Schveniggium, 1614, in-4°. 7° *Pars II concentuum sacrorum octo vocum*, Augsbourg, 1619. 8° 10 *geistliche Lieder 4 Stimmen, jungen Sing-knaben zu gut, etc.* (Dix chansons spirituelles à quatre voix, etc.). Augsbourg, 1617. 9° 2 *geistlicher Lieder mit 4 Stimmen, etc.* (Deux chansons spirituelles à quatre voix, etc.), ibid. 10° 5 *geistlicher Lieder mit 4 Stimmen von der Himmelfahrt Jesu Christi, etc.* (Cinq cantiques spirituels à quatre voix pour l'Ascension de Jesus Christ, etc.), Augsbourg. 11° *Newe teutsche geistlicher Lieder mit 3 und 4 Stimmen, etc.* (Nouvelles chansons spirituelles allemandes à trois ou quatre voix, etc.), Augsbourg, 1591, in-4° et Munich, 1592. Le *Florilegium portense* de Bodenschatz et les *Promptuari musici* d'Abraham Schad contiennent de fort beaux motets de Gumpeltzhaimer.

GUNDELWEIN (Frédéric), musicien à Ambach, au commencement du dix-septième siècle, a publié : *Der Psalter mit newen Melodien auff 4 Stimmen, du der Discant die rechte Melodiam fürcht, in Contrapuncto simplici gegen einander übersetz* (Le psautier avec de nouvelles mélodies à quatre voix, etc.) Magdebourg, 1615, in-8°.

GUNG'L (Joseph), compositeur de danses, dont les productions jouissent de la vogue en Allemagne, est né en 1810 à Zsambek en Hongrie. Après avoir terminé ses études de musique à Pesth, il entra fort jeune dans un corps de musique militaire, en qualité de hautboïste. Plus tard, il forma un orchestre pour l'exécution de ses marches, polkas, galops et valses, et alla de ville en ville donner des concerts de ce genre de musique. Arrivé à Berlin en 1845 avec ses musiciens, il y eut de grands succès dans sa spécialité. Il demeura dans cette ville jusqu'en 1848, où l'état d'agitation de l'Allemagne, et en particulier de la Prusse, lui fit prendre la résolution de passer en Amérique avec ses musiciens; mais cette entreprise n'ayant pas réussi, il revint en Europe, passa quelques années en Russie, puis arriva à Vienne, où il était en 1857. Les œuvres de danses et les marches de la composition de cet artiste sont au nombre de plus de deux cents; elles se font remarquer par une élégance facile de mélodies et par un bon sentiment d'harmonie. La plupart de ses ouvrages ont été publiés à Berlin, chez Schlesinger.

GUNG'L (Jean), neveu du précédent, né à Zsambek, en 1819, a aussi du talent pour la composition de la musique de danse. Ayant formé un orchestre pour l'exécution de ses ouvrages, il s'établit à Berlin en 1825 avec ses musiciens. Deux ans après, il se rendit à Saint-Pétersbourg et y passa plusieurs années. En ce moment (1861), il est à Vienne.

GUNN (Jean), professeur de musique, violoncelliste et savant écrivain sur la musique, est né, je crois, à Édimbourg, vers 1765. En 1790, il se fixa à Londres comme professeur de violoncelle, et peu de temps après il y publia quarante airs écossais arrangés en trios pour violon, violoncelle et flûte. Il possédait une vaste instruction non-seulement dans la musique, mais dans les lettres, et il a donné une preuve irrécusable de son savoir dans l'ouvrage qu'il publia sous ce titre : *The theory and pratice of fingering the violoncello, containing rules and progressive lessons for attaining the knowledge and command of the whole compass of the instrument* (La théorie et la pratique du doigté du violoncelle, contenant des règles et des leçons progressives pour atteindre à la connaissance parfaite de cet instrument), Londres, 1793, in-fol. Cet ouvrage, divisé en deux parties, est précédé d'une excellente dissertation sur l'origine du violoncelle, et sur les instruments à cordes anciens et modernes, en trente-deux pages, suivies de planches. La première partie du corps de l'ouvrage traite de la théorie du doigté; la seconde, de la pratique. Des gammes et des exercices terminent le volume, qui peut être considéré comme ce qui existe de meilleur sur la matière dont il s'agit. Peu de temps après cette publication, Gunn fit paraître un livre intitulé : *Art of playing the german flute on new principles* (Art de jouer de la flûte allemande d'après de nouveaux principes), Londres, 1794, in-fol. L'année suivante, une position avantageuse lui fut offerte à Édimbourg, il l'accepta et retourna dans cette ville. En 1801, il publia à Londres un ouvrage intitulé : *Essay theorical and practical on the application of harmony, thorough-bass and modulation to the violoncello* (Essai théorique et pratique sur l'application de l'harmonie, de la basse continue et

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de la modulation au violoncelle), in-fol. Sur la demande de la Société nationale d'Écosse, il écrivit, en 1806, un savant ouvrage sur la harpe et le jeu de cet instrument dans les montagnes de l'Écosse, et ce livre, exécuté avec un luxe typographique extraordinaire, et tiré à un petit nombre d'exemplaires sur grand papier d'une rare beauté, parut sous ce titre : *An historical inquiry respecting the performance on the harp in the Highlands of Scotland; from the earliest times, until it was discontinued, about the year 1734. To which is prefixed an account of a very ancient caledonian harp, and of the harp of queen Mary,* Edinburgh, A. Constable and C°, 1807, un volume, gr. in-4°, avec trois planches qui représentent deux très-anciennes harpes écossaises et la harpe de la reine Marie. On voit, au titre de cet ouvrage, que M. Gunn avait précédemment composé un traité de l'origine et des progrès des instruments; j'ignore si ce traité est différent de la dissertation placée en tête de la méthode de violoncelle. M. Gunn a épousé mademoiselle Anne Young, professeur de musique et de piano dont il sera parlé dans l'article suivant; j'ignore s'il vit encore.

GUNN (Madame Anne), femme du précédent, fut d'abord connue comme professeur de piano sous le nom de *Miss Young*. Elle inventa plusieurs jeux et tableaux au moyen desquels l'enseignement des principes de la musique devait être rendu plus facile, et elle en publia la description, avec un traité des éléments de l'art. J'ignore en quelle année la première édition parut et en quel lieu elle fut publiée; la deuxième a pour titre : *An Introduction to Music; to which the elementary parts of the science and the principles of thorough bass and modulation are illustrated by the musical games and apparatus, and fully and familiarly explained* (Introduction à la musique, dans laquelle les parties élémentaires de cette science et les principes de la basse continue et de la modulation sont expliqués pleinement et familièrement par divers jeux et appareils musicaux, etc.), Édimbourg, 1820, un volume in-8° de deux cent cinquante-six pages, avec vingt planches. Il est vraisemblable que l'auteur de cet ouvrage avait cessé de vivre lorsque la troisième édition de 1827 fut publiée, car les éditeurs disent dans l'avertissement qu'ils ont trouvé les additions dans ses papiers.

GUNTERSBERG (Henri-Chrétien-Charles), né le 14 mars 1772, à Rossla, dans le comté de Stolberg, fut nommé organiste de l'église Saint-André, à Eisleben, petite ville de la Saxe, en 1809. Il a publié un traité sur l'art de jouer de l'orgue intitulé : *Der fertige Orgelspieler, oder casual Magasin für alle vorkommende Fælle in Orgelspiele. Ein practisches Hand und Hülfsbuch für Cantoren, Organisten, Landschullehrer und angehende Orgelspieler,* Meissen, Gœdsche, 1823-1827, in-4°. Cet ouvrage est divisé en deux parties. La première renferme des instructions et des exercices pour le doigté dans tous les tons, et des instructions suivies d'exercices pour la pédale. Dans la seconde, il est traité des ornements de tout genre dans l'exécution, de la manière d'accompagner le chant choral, et de l'emploi des jeux de l'orgue, de préludes pour les chorals, avec de nombreux exemples : l'ouvrage est terminé par des notions élémentaires d'harmonie.

GUNTHER (F.-A.), organiste et professeur de piano à Sondershausen, dans la première moitié du dix-neuvième siècle, est auteur d'une méthode de piano intitulée : *Theorie des Klavierspielens, ein Leitfaden beim ersten Unterricht,* Sondershausen, Eupel, in-4°.

On a publié sous le nom d'un autre Günther (G.-C.), des chorals avec des préludes pour l'orgue, intitulés : *Kirchengesænge nebst Vorspielen,* Leipsick, 1833, in-4°.

GURLITT (Cornelius), compositeur, né à Altona, en 1820, s'est fixé à Copenhague, où il a publié, chez Lose, plusieurs recueils de chants avec accompagnement de piano, et des sonates pour piano et violoncelle et pour piano et violon, œuvres 3 et 4.

GURRLICH (Joseph-Augustin), directeur de musique du théâtre royal de Berlin, naquit, en 1761, à Münsterberg, dans la Silésie. Il fit ses études chez les jésuites de Breslau et y apprit la musique. En 1781, il fut nommé organiste de l'église catholique de Berlin, et professeur de musique de l'école de cette même église; en 1790, le roi de Prusse l'admit dans sa chapelle comme contrebassiste. Il commença alors à écrire, pour le théâtre royal, des ballets, des scènes et des airs qu'on intercalait dans divers opéras. A l'époque de la réunion des deux théâtres royaux, il fut choisi (en 1811) pour remplir les fonctions de second chef d'orchestre, diriger les répétitions et tenir le piano. Le succès des ouvrages qu'il écrivit pour le théâtre, depuis ce temps, lui procura l'avantage d'être nommé maître de chapelle du roi, au mois de mars 1816; mais il ne garda pas longtemps cette honorable posi-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tion, car il mourut le 27 juin 1817. Également distingué comme professeur, comme accompagnateur, comme chef d'orchestre et comme compositeur, Gürrlich a joui de l'estime des artistes qui l'ont connu et qui ont entendu ses ouvrages. Il est vraisemblable qu'il se serait fait une réputation plus étendue s'il n'avait lutté, pendant une partie de sa vie, contre les embarras d'une position peu fortunée. Les principaux ouvrages de cet artiste sont : 1° *L'Obedienza di Gionata*, oratorio. 2° Cantate pour les obsèques de Mererotto (en 1801), en collaboration avec Hurka. 3° *L'Incognito*, opéra-comique, en 1797. 4° *Das Opfer von der Bildsaule des Amor* (le Sacrifice devant la statue de l'Amour), ballet pastoral, 1804. 5° *Vertumne et Pomone, ou les Métamorphoses par amour*, ballet pantomime, 1804. 6° *Le Tailleur de l'Opéra*, opéra-comique, 1801. 7° Plusieurs morceaux pour la tragédie de *Calirhoé*, 1805. 8° *Die Einschiffung nach Cythera* (l'Embarcation pour Cythère), ballet, 1805. 9° *Die Schwestern als nebenbuhlerinnen, oder der grossmüthige Corsar* (les Sœurs rivales, ou le Corsaire magnanime), ballet, 1805. 10° *Der unterbrochene Dorfjahrmarkt* (la Foire de village interrompue), *idem*, 1805. 11° Plusieurs morceaux pour la tragédie patriotique *Woldemar de Brandebourg*. 12° *Die Launen des Verliebten* (les Caprices de l'amoureux), comédie pastorale de Gœthe. 13° *Écho et Narcisse*, ballet, 1813. 14° *Hans Max Giesbrecht de Humpenbourg*, opéra-comique de Kotzebue, 1815. 15° *Lucas et Laurette, ou le Fiancé congédié*, ballet, 1815. 16° *Le Retour de Mars*, idem. 17° Plusieurs morceaux pour la tragédie *Don Fernand de Portugal*, 1816. 18° *Les Femmes allemandes*, ballet, 19° *Alexandre et Campaspe*, idem. 20° *Le Peintre, ou les Amusements de l'Hiver*, idem. 21° *Alfred le Grand*, idem. On n'a gravé de tous ces ouvrages que quelques ouvertures et airs de ballets pour le piano ; le reste est en manuscrit. Les productions instrumentales de Gürrlich consistent en pièces détachées et variations pour le piano, qui ont été publiées à Berlin, depuis 1791 jusqu'en 1805, et en chansons allemandes avec accompagnement de piano.

GUSIKOW (Michel-Joseph), artiste d'un talent prodigieux, est né de parents israélites, le 2 septembre 1806, à Sklov, petite ville de la Russie Blanche, dans le gouvernement de Mohilev (sur le Dniéper). Son père, pauvre ménétrier, jouait de la flûte et du tympanon, instrument à cordes métalliques qu'on frappe avec de légères baguettes, et qui est en usage parmi les juifs de la Pologne et de la Russie. L'éducation de Joseph se borna à apprendre de son père à jouer des mêmes instruments pour les noces et danses de village ; mais la nature l'avait formé pour être un grand artiste, et dès son enfance il fit admirer, dans sa misérable profession, le rare et beau sentiment qui l'animait. Ne connaissant pas une note de musique, il ne jouait que des mélodies populaires juives, polonaises ou russes ; mais ces airs recevaient de l'accent qu'il y mettait un caractère nouveau, inconnu. A l'âge de dix-sept ans, il se maria et vécut paisiblement comme ses frères, n'ayant d'autre occupation que celle de ménétrier, et n'interrompant l'uniformité de son existence que par de courts voyages à Moscou. Sa constitution physique était faible ; une grave maladie de poitrine ne lui permit plus, en 1831, de jouer de la flûte, et dès lors sa famille et lui-même tombèrent dans une misère profonde. Gusikow avait joué autrefois d'un instrument grossier, originaire de la Chine et de l'Inde, et répandu chez les Tartares, les Cosaques, les Russes, les Lithuaniens et jusque dans la Pologne ; cet instrument, composé de barreaux de bois sonore, tel que le pin, est appelé par les peuplades juives de ces contrées *Jerova i Salamo*. Il est ordinairement construit d'après le système de la gamme majeure des Chinois, avec le quatrième degré élevé d'un demi-ton. Gusikow, poussé par la nécessité, se proposa de perfectionner cet instrument et de s'en servir pour assurer son existence. Il augmenta le nombre des barreaux de bois jusqu'à deux octaves et demie chromatiques, non dans un ordre alternatif de demi-tons, mais dans une disposition particulière propre à faciliter l'exécution. En cherchant aussi les moyens d'augmenter l'intensité des sons de l'instrument, il imagina de poser les barreaux sur de légers rouleaux de paille cousue, et réussit à isoler les vibrations et à les rendre plus puissantes. Un travail continuel de près de trois ans conduisit l'artiste jusqu'à l'habileté merveilleuse qu'on lui a vu déployer à Vienne, à Paris, partout où il s'est fait entendre, et l'admirable instinct dont la nature l'avait doué lui enseigna les moyens de tirer des accents expressifs et passionnés de son singulier instrument. Dans une excursion qu'il fit à Moscou, il excita l'étonnement de tous ceux qui l'entendirent, et reçut de ses amis le conseil de voyager. Il partit, en effet, au mois de juillet 1834, avec quatre frères ou parents qui l'accompagnaient sur le violon et sur la basse, et se rendit à Kiew, où il trouva

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Lipinski, qui lui prédit les plus brillants succès. A Odessa, une foule immense vint l'admirer dans plusieurs concerts, au Théâtre-Italien. Le célèbre poëte Lamartine et Michaud de l'Académie française s'y trouvaient alors et engagèrent Gusikow à aller à Paris. Encouragé par leurs éloges, par ceux du comte Woronzow, grand amateur de musique, et par le produit des concerts qu'il venait de donner, il entreprit, en effet, son grand voyage, visita la Pologne, la Bohême, Vienne, Berlin, Francfort, Paris, Bruxelles, et partout il excita la plus vive admiration. Malheureusement une santé déplorable l'a souvent retenu au lit des mois entiers dans un état de souffrance qui faisait croire à sa fin prochaine; de là cette mélancolie habituelle empreinte sur ses traits, et cette pâleur qui ajoutait à l'intérêt inspiré par son prodigieux talent. Une longue et douloureuse maladie le retint à Bruxelles pendant plus de quatre mois. A peine convalescent, il essaya de reprendre le chemin de son pays; mais il avait atteint le terme de sa carrière, car il mourut à Aix-la-Chapelle, le 21 octobre 1837. M. Schlesinger, de Vienne, a publié une notice biographique sur Gusikow, accompagnée de son portrait et du dessin de son instrument, sous le titre: *Ueber Gusikow*, Vienne, Tendler, 1836, in-8°. Une notice biographique sur Gusikow insérée dans le supplément de la *Biographie universelle* de Michaud diffère, en beaucoup de faits, de la mienne; mais les renseignements qui m'ont guidé m'ont été fournis par Gusikow lui-même, pendant son long séjour à Bruxelles.

GUSSACO (César), général de l'ordre des Jéronymites, à Brescia, naquit en cette ville, vers 1530. Il fit ses études à Padoue et y fut gradué docteur en philosophie et en théologie. Son savoir et ses vertus lui procurèrent la protection de la cour de Rome et des ducs de Mantoue. Il était habile musicien et se faisait remarquer par son talent de compositeur. Dans sa jeunesse, il publia des *Motetti a* 2, 3 *e* 4 *voci*, Venise, Gardane, 1560, in-4°.

On a aussi, sous le nom de Gussaco ou *Gussachi*, des motets intitulés : *Sacræ cantiones octo vocum*, Venise, Ric. Amadino, 1604. C'est une réimpression.

GUTHE (Jean), compositeur allemand, vécut dans la seconde moitié du dix-septième siècle, et fut attaché au service du prince de Hesse-Rhinfeld. On a de lui : *Novitates musicales*, consistant en toute espèce de canons et fugues à deux, trois et quatre voix, avec basse continue, composés dans une manière singulière et inconnue jusqu'à cette époque, Francfort-sur-le-Mein, 1674. Ce recueil contient trente-neuf canons et fugues.

GUTHMANN (Frédéric), musicien allemand et recteur de l'école de Schandau, vivait au commencement du dix-neuvième siècle, et s'est fait connaître comme écrivain par quelques petits articles insérés dans la *Gazette musicale de Leipsick* (seizième année). Il a aussi publié : 1° Méthode pour apprendre en peu de temps et sans maître à jouer de la guitare, Leipsick, Kühnel. 2° Méthode de clavecin et de piano, Nuremberg et Leipsick, Campe, 1805, cinquante-neuf pages in-4° oblong. Une seconde édition de cette méthode augmentée a paru à Leipsick, chez Hofmeister. 3° Collection de passages pour les pianistes, extraits des ouvrages des meilleurs maîtres, avec des annotations instructives, Leipsick, Kühnel.

GUTHRIE (Mathieu), écrivain anglais, conseiller de la cour de l'empereur de Russie et médecin du corps des nobles cadets, est mort à Saint-Pétersbourg, en 1807. Il a publié une *Dissertation sur les antiquités de la Russie*, Saint-Pétersbourg, 1795, in-8°. On trouve dans cet ouvrage de curieux renseignements sur la musique et les instruments nationaux des paysans russes, avec des planches de figures d'instruments, et des mélodies russes.

GUTMANN (Adolphe), né à Paris, de parents allemands, en 1818, s'est fait connaître comme pianiste et compositeur pour son instrument. En 1847, il voyagea en Allemagne et se fit entendre à Hanovre, à Brunswick et à Leipsick, dans des concerts. On a de lui environ vingt œuvres de Fantaisies sur des thèmes d'opéras, de nocturnes et de marches caractéristiques, pour le piano, publiés à Paris, à Brunswick et à Leipsick.

GUY (Maître), facteur d'orgues à Anvers, dans la première moitié du quinzième siècle, est mentionné dans le registre n° 13675 de la chambre des comptes, aux archives du royaume de Belgique, à Bruxelles, comme ayant reçu en payement, en 1431, une somme de dix-huit livres quinze sous, pour avoir *remis à point* (réparé) les orgues de Philippe le Bon, duc de Bourgogne, au château de Hesdin, en Artois.

GUYON (Jean), chanoine et maître des enfants de chœur de la cathédrale de Chartres, dans la première moitié du seizième siècle, fut un des compositeurs français estimés de cette époque, pour la musique d'église. On connaît sous son nom des psaumes qui se trouvent

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

dans le neuvième livre de la collection d'Attaingnant (Paris, 1554, petit in-4° obl.); des chansons françaises à quatre voix, dans les treizième et quatorzième livres du recueil publié par le même éditeur, en 1543, in-8° obl. Enfin, Guyon est auteur de la messe à quatre voix sur la chanson française : *Je suis déshéritée*, qui est imprimée dans la collection des *Missarum musicalium liber secundus*, publié par Du Chemin, Paris, 1556, in-fol. m°.

GUYOT (Jean), ou **GUIOZ**, musicien belge fort distingué du seizième siècle, fut connu généralement sous le nom de *Castileti*, parce qu'il était né au Châtelet, en latin *Castiletum*, près de Charleroi, qui était autrefois enclavé dans la principauté de Liége, et qui fait aujourd'hui partie de la province de Hainaut. Il est aussi inscrit dans les registres de l'église de Notre-Dame, à Anvers, sous le nom de *Jean de Castelier*, c'est-à-dire, *du Châtelet*. Tylman Susato nous a révélé le nom véritable de Castileti, dans un de ses recueils. *Castileti*, dit-il, *alias Guyot, Joan.* Villenfagne (*Recherches sur l'histoire de Liége*), Dewez (*Notice des Liégeois célèbres*), à la fin de son *Histoire du pays de Liége*), et le comte de Becdelièvre-Hamal (*Biographie Liégeoise*, t. I, p. 278), font naître Guioz ou Guyot en 1500, et disent qu'après avoir dirigé longtemps la musique de la chapelle de l'empereur Ferdinand Ier, il fut chanoine prébendé de la cathédrale de Liége, et mourut en 1589. Tous se copient, et aucun d'eux ne dit sur quels documents sont appuyées ces assertions. Les résultats obtenus par M. Léon de Burbure (*voyez* ce nom) dans ses recherches, démontrent qu'elles sont erronées. Il est impossible que Guyot ne soit né qu'en 1500, car dès 1505 on trouve, au nombre des chantres de l'église de Notre-Dame d'Anvers, *Maître Jean du Castelier* (alias Guyot). Après l'année 1506, son nom disparaît jusqu'en 1516, où il eut le titre de *Maître*, c'est-à-dire *maître ès arts*. Ce fut alors qu'il devint chapelain de la *Chapelanie* de Sainte-Catherine. En 1521, il renonça à ce bénéfice, suivant toute apparence, pour entrer dans la chapelle de l'empereur, ainsi que l'indique le *Novus thesaurus musicus* de Joannelli. Il revint à Anvers en 1536 et y obtint une chapelanie de la Vierge. Il mourut dans cette position en 1551.

On trouve sous le nom de *Castileti* deux motets à six voix et quatre motets à huit dans le premier livre du *Novus thesaurus musicus* de Pierre Joannelli (Venise, Antoine Gardane, 1568, in-4°); un motet à cinq, un autre à six, et un à huit, dans le troisième livre de la même collection; *un remarquable motet* à douze voix, dans le quatrième livre, et un motet à huit dans le cinquième. D'autres motets de Castileti (*alias Guyot*) sont dans les *Cantiones sacræ, quas vulgo motetta vocant, ex optimis quibusque hujus ætatis musicis selectæ*, publiées en quatre livres, par Tylman Susato, à Anvers, en 1540-1547. Enfin, neuf chansons à 4, 6 et 8 voix du même Castileti ont été recueillies par le même éditeur dans le recueil qui a pour titre : *Chansons à quatre, cinque, six et huict parties de divers autheurs*, livres I à XIII. Anvers, 1543-1550, in-4° obl.

GUYS (Pierre-Augustin), né à Marseille en 1721, se fixa d'abord à Constantinople, après plusieurs voyages, et y exerça la profession de négociant; puis il alla à Smyrne. Une grande partie de sa vie se passa en voyages dans la Grèce, dont il étudiait les mœurs et les antiquités. Il mourut à Zante en 1799, avec les titres de correspondant de la classe de littérature et des beaux-arts de l'Institut de France, et de membre de l'Académie des Arcades de Rome. En 1776, il publia un *Voyage littéraire de la Grèce*, en quarante-six lettres. La seconde édition de cet ouvrage parut à Paris, en 1783, quatre volumes in-8°. Il préparait la troisième édition depuis plus de douze ans, lorsqu'il mourut à l'âge de soixante-dix-neuf ans. On trouve dans son livre des renseignements sur la musique moderne des Grecs.

GYROWETZ (Adalbert), compositeur, naquit, le 19 février 1763, à Budweis en Bohême, où son père était directeur du chœur de l'église principale. Après avoir achevé ses humanités au collége des *Piaristes* de cette ville, il alla, à l'université de Prague, suivre des cours de philosophie et de jurisprudence, et employa ses heures de loisir à cultiver la musique, pour laquelle il avait manifesté, dès son enfance, les dispositions les plus heureuses; car, avant d'avoir atteint sa neuvième année, il s'était exercé dans de petites compositions. Ayant été obligé de retourner chez ses parents à la suite d'une maladie grave, l'art musical devint son unique occupation, et tout son temps fut employé à composer. Charmé par les ouvrages du jeune Gyrowetz, le comte de Fünfkirchen, seigneur d'une terre voisine de Budweis, le prit chez lui, et l'employa comme maître de chapelle et comme secrétaire. Quelques morceaux de musique écrits par Gyrowetz dans ce séjour eurent tant de succès, que les copies s'en répandirent, et qu'on les imprima

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

à l'insu de l'auteur. Les avantages qu'il trouva dès lors dans la publication de ses ouvrages lui procurèrent les moyens d'entreprendre un voyage en Italie. Après avoir visité Venise, Bologne et Rome, il employa deux années à étudier le contrepoint sous la direction de Sala, à Naples. Il y fut chargé par le roi d'écrire douze grandes sérénades de concert. De là il se rendit à Paris, par Milan, y composa plusieurs symphonies, puis alla à Londres, où il demeura trois années entières. Pendant son séjour en cette ville, son talent de compositeur, ses connaissances littéraires et ses manières distinguées lui ouvrirent les portes des maisons du plus haut rang. Il y écrivit plusieurs cantates, et l'opéra de *Semiramide*, qui eut du succès. Cependant sa santé éprouvait de fréquentes altérations sous le climat humide de l'Angleterre; il fut obligé de s'éloigner, et prit sa route pour Berlin par Ostende, Bruxelles, Liége et Wesel. De Berlin il alla à Dresde, puis à Prague, et enfin à Vienne, où il a passé la plus grande partie de sa vie.

Gyrowetz parlait le latin, le bohémien, l'allemand, l'italien, le français et l'anglais, et possédait des connaissances étendues dans les sciences et particulièrement dans la jurisprudence. Ces avantages lui procurèrent de l'emploi dans les affaires diplomatiques, et il remplit pendant plusieurs années les fonctions de chancelier de légation à Munich, Schweizingen, Mannheim et Heidelberg. De retour à Vienne, il se livra exclusivement à la culture de la musique et écrivit plusieurs opéras, beaucoup de symphonies, des quatuors de violon, des sonates de piano et des morceaux de chant. En 1804, il a été nommé directeur de musique de l'Opéra Impérial. Ce théâtre étant passé sous une administration particulière, Gyrowetz obtint sa pension. Ses symphonies ont eu particulièrement beaucoup de succès, et ont été jouées longtemps dans les concerts, où elles ne paraissaient pas indignes d'être entendues après celles de Haydn. Parmi ses opéras, on a distingué *Agnès Sorel* et *le Harpiste aveugle* (der Blinde Harfner); cependant, les critiques allemands avouent que la force dramatique manque dans les compositions théâtrales de Gyrowetz. Le dernier ouvrage dont il vient d'être parlé fut écrit pour le théâtre de Prague en 1828. Gyrowetz était alors âgé de soixante-cinq ans. Lorsque ce vénérable artiste parut dans l'orchestre, les applaudissements éclatèrent dans toutes les parties de la salle. Ils recommencèrent après l'ouverture et à plusieurs reprises pendant la représentation, malgré les défauts d'une exécution négligée. L'ouverture fut redemandée, et à la fin de la pièce, des couronnes et des vers furent jetés en profusion sur le théâtre.

Parmi les compositions de Gyrowetz, on compte : Opéras : 1° *Semiramide*, à Londres. 2° *Les Métamorphoses d'Arlequin, ou Arlequin perroquet*, pantomime en deux actes. 3° *Les Pages du duc de Vendôme*, opéra en un acte, 1808. 4° *Le Trompeur trompé*, mélodrame en un acte, Vienne, 1810. 5° *Agnès Sorel*, opéra en trois actes, Vienne, 1808. 6° *Mirina*, mélodrame en un acte. 7° *Ida*, opéra en deux actes. 8° *Le Ménage de garçon*, opérette en un acte. 9° *Selico*, opéra en trois actes. 10° *L'Oculiste*, opéra en deux actes. 11° *Il Finto Stanislas*, opéra italien en deux actes. 12° *Aladin ou la Lampe merveilleuse*, opéra en trois actes. 13° *Le Harpiste aveugle*, opéra, à Prague, en 1824. 14° *Amélie*, ballet. 15° *Les Noces de Thétis et Pélée*, ballet mythologique. 16° *Les Pages du duc de Vendôme*, ballet composé avec une partie des morceaux de l'opéra. 17° *La Laitière suisse*, ballet. 18° *La Fée et le Chevalier*, ballet. 19° *Gustave Wasa*, ballet. 20° *Le Sommeil magique*, ballet. 21° *Hélène*, opéra. 22° *Federica et Adolphe*, idem. 23° *Emerika*, idem. 24° *L'Époux par hasard*, idem. 25° *L'Épreuve*, idem. 26° *Le Quartier d'hiver en Amérique*, idem. 27° *Le Fantôme*, idem. 28° *Le Treizième Manteau*, idem. 29° *Félix et Adèle*, idem. 30° *L'Embarras*, idem. Les ouvertures, airs et danses de plusieurs de ces compositions théâtrales ont été publiés à Vienne chez différents éditeurs. Musique instrumentale : 31° Trois symphonies à grand orchestre, op. 6, Vienne, 1791. 32° Trois *idem*, op. 8. Offenbach, 1795. 33° Trois *idem*, op. 9, *ibid.* 34° Trois *idem*, op. 12, *ibid.* 35° Trois *idem*, op. 13. 36° Trois *idem*, op. 14, *ibid.* 37° Une *idem*, op. 18, *ibid.* 38° Trois *idem*, op. 25, *ibid.* 39° Trois *idem*, périodiques, op. 33, Augsbourg, Gombart. 40° Une *idem*, op. 47, Offenbach, André. 41° Sérénade pour deux clarinettes, deux cors et basson, op. 3. 42° *Idem* à dix parties, Offenbach, André. 43° *Idem* à neuf parties, op. 7, *ibid.* 44° *Idem* pour deux clarinettes, deux cors et basson, op. 32, *ibid.* 45° Grand quintuor pour deux violons, deux violes et violoncelles, op. 36. Augsbourg, Gombart. 46° *Idem*, op. 57, Offenbach, André. 47° Quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 1, liv. I et II, Offenbach, André. 48° Trois, *idem*, op. 4, *ibid.* 49° Six *idem*, op. 5, *ibid.* 50° Trois *idem*, op. 9,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Vienne, Mollo. 51° Trois *idem*, op. 11, *ibid.* 52° Trois *idem*, op. 16, Vienne, Artaria. 53° Trois *idem*, op. 17, Paris, Sieber. 54° Trois *idem*, op. 21, *ibid.* 55° *Idem*, op. 25, Offenbach, André. 56° Trois *idem*, op. 28, Paris, Sieber. 57° Trois *idem*, op. 29, Vienne, Artaria. 58° Trois *idem*, op. 42, Augsbourg, Gombart. 59° Six nocturnes en quatuors pour flûte, violon, alto et basse, op. 20, 23, 32, 35, 38, Augsbourg, Gombart. 60° Quatuors pour flûte, op. 26, 37, Offenbach, André. 61° Concertos pour le piano, op. 29, 39, 49, Offenbach, André; Augsbourg, Gombart. 62° Sonates pour piano, violon et violoncelle, op. 9, 10, 12, 15, 16 (*bis*), 19, 22, 23, 26, 27, 28, 29, 31, 33, 34, 40, 41, 45, 46, 48, 51, 55, 57, 58, 59, 60, Offenbach, André; Vienne, Artaria; Augsbourg, Gombart, etc. 63° Sonates pour piano seul, op. 62, 63, Vienne, Haslinger. 64° Plus de vingt recueils de danses de différents caractères. 65° Scènes italiennes et allemandes pour voix seule et accompagnement de piano. 66° Environ quinze recueils de chansons et romances, à voix seule et piano.

Il y a peu d'exemples d'une fécondité plus active que celle dont ce musicien a fait preuve dans sa longue carrière, car il a plus écrit que Haydn, et ses ouvrages présentent une masse de compositions presque triple de celles de Mozart et de Beethoven. Remplis d'idées agréables, écrits avec intelligence, et bien instrumentés, ils ont eu des succès dans les concerts, au théâtre et chez les amateurs; cependant, si l'on cherche aujourd'hui, dans un si grand nombre d'œuvres, les traces de l'individualité de leur auteur, on ne trouvera pas une demi-page qui porte le cachet de la création, et qui tienne une place dans l'histoire de la musique. De là vient que Gyrowetz a vu tomber ses productions dans l'oubli; de là vient qu'il ne restera rien d'une vie si laborieuse. Cet artiste respectable est mort à Vienne le 22 mars 1850, à l'âge de quatre-vingt-sept ans. Il a écrit lui-même sa biographie, remplie de détails intéressants sur sa jeunesse et sur ses voyages en Italie, en France, en Angleterre et en Allemagne; cet ouvrage a été publié sous ce titre : *Biographie des Adalbert Gyrowetz*. Vienne, 1848, grand in-8° de quatre-vingt-seize pages, avec son portrait lithographié.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

H

HAACK (Charles), et non Haach, comme il est nommé dans la première édition de cette Biographie, violoniste de la chambre et de la chapelle du roi de Prusse, naquit à Potsdam, en 1757. On vantait la justesse parfaite de son intonation et son expression dans l'adagio. Il a eu aussi de la réputation comme pianiste. Ses compositions consistent en six concertos pour le violon, dont le premier a paru chez Hummel, à Berlin, avant 1790; les 2e, 3e, 4e et 5e ont été publiés par le même éditeur en 1791, et le 6e en 1797. On connaît aussi de cet artiste trois grandes sonates pour le piano; Berlin, Rellstab, 1793; des rondos pour le même instrument; des duos pour 2 violons, et des trios pour 2 violons et violoncelle. Haack avait été nommé maître de concerts du prince de Prusse, en 1782. Il est mort à Berlin, le 28 septembre 1819.

HAACK (Frédéric), frère puîné du précédent, fut pianiste, organiste distingué, et violoniste. Il étudia la composition sous la direction de Fasch (*voy.* ce nom). En 1779, il obtint la place d'organiste à Stargard, en Poméranie, et quelques années après il fut appelé à Stettin comme directeur de musique et organiste de l'église du Château. On ignore la date de sa mort. Les compositions de cet artiste consistent en un oratorio, plusieurs symphonies, un opéra intitulé : *Die Geister Insel* (L'Ile-des-Esprits), des concertos et des sonates de piano, des quatuors pour instruments à cordes, des solos, des rondos pour le violon, et plusieurs cahiers de danses allemandes.

HAAKE (Wilhelm), flûtiste à Leipsick, s'est distingué dans les concerts de cette ville, depuis 1830 jusqu'en 1848. On a publié de sa composition des fantaisies pour la flûte avec orchestre, et des danses pour l'orchestre, à Leipsick, chez Kistner.

HAAS (Jean-Martin), *cantor* et directeur de musique de l'école de Altdorf, naquit à Engelsthal, le 25 juin 1696. Après avoir fait ses études au gymnase poétique de Ratisbonne, il suivit, en 1714, un cours de théologie à Altdorf, puis se rendit, en 1720, au séminaire des candidats à Nuremberg. L'année suivante il fut rappelé à Altdorf pour y prendre possession de la place de *cantor*, qu'il occupa pendant trente ans. Il mourut en cette ville, le 5 juin 1750. Quelques dissertations et des poésies qu'il avait envoyées à Gœttingue en 1737, à l'occasion de l'installation de l'université, lui valurent le laurier poétique et magistral. On a de ce savant : 1° Airs chorals à plusieurs voix, pour les élèves de chant. — 2° Balletti à 3, op. 2. Il a aussi publié des poésies dont il avait mis une partie en musique, sous ce titre : *Des Altdorfischen Zions harmonische Freude im singen und spielen* (Jeu harmonique de Sion pour le chant et les instruments, etc.); Altdorf, 1722, in-8°.

HAAS (Ildefonse), bénédictin au couvent de Ettenheimmünster, et bibliothécaire de ce monastère, naquit à Offenburg, le 23 avril 1735. A peine âgé de douze ans, il entra, en 1747, chez Wolbrecht, musicien de la cour de Bade, pour y apprendre à jouer du violon. En 1751, il commença son noviciat, et se livra à l'étude de la théologie : pendant ce temps il perfectionna son talent de violoniste, sous la direction de Winceslas Stamitz. Dans le même temps, il étudia aussi la composition dans les livres de Fux, de Mattheson et de Marpurg. Istrid Kaiser, Portmann, et plus tard l'abbé Vogler, lui donnèrent des conseils pour cette science, mais

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

seulement par correspondance. Quelques années d'études sérieuses et ses méditations solitaires l'ont rendu un des meilleurs compositeurs de musique d'église de la Bavière. Haas était dans sa vingt-neuvième année lorsqu'il publia à Augsbourg, chez Lotter, une collection d'hymnes pour les Vêpres, à quatre voix et orchestre, qui furent considérées comme une œuvre originale; on leur reprocha même trop de prétention à la singularité. Le mérite de Haas lui fit confier divers emplois dans son couvent, entre autres ceux de bibliothécaire, d'archiviste et de procureur. Il entretenait une correspondance active avec plusieurs savants et artistes de l'Allemagne. Il était âgé de cinquante-six ans lorsqu'il imagina de se livrer à l'étude des mathématiques transcendantes; six semaines d'un travail excessif sur ces sciences épuisèrent tout à coup les forces de son corps débile, et après deux jours d'une pénible agonie, il mourut, le 30 mai 1791. Quelques-unes de ses lettres insérées dans la correspondance musicale de Spire (*Musikalische Correspondenz der deutschen filarmonischen Gesellschaft*, 1791, p. 319 et suiv.) font connaître son noble caractère. Ses ouvrages imprimés ou restés en manuscrit sont ceux dont les titres suivent : 1° *Fragen und Zweifel, jedem Tongelehrten zu beliebiger Beantwortung empfohlen* (Demandes et doutes adressés à tous les savants en musique), dans la première année de la *Gazette musicale* de Spire (*Musikalische Real-Zeit.*, 1789, p. 387). — 2° Hymnes pour les Vêpres; Augsbourg, Lotter 1764. — 3° Offertoires; ibid., 1766. On vante particulièrement le n° 14 de ce recueil, sur le texte : *Ego sum Pastor bonus.* — 4° Collection de chants allemands pour des églises de campagne; ibid., 1769. — 5° *Salve Regina* pour alto, deux violons et orgue, en partition, dans la correspondance musicale de Spire, 1791, p. 149. — 6° Cantique : *Wie weit, mein Heiland*, à quatre voix et orgue, en partition; ibid., p. 156. — 7° Pièce dramatique composée pour Offenburg, en 1752, en manuscrit. — 8° 34 *Antiphonæ Marianæ, id est, Alma Redemptoris, Ave Regina, Regina Cœli, Salve Regina.* La plupart de ces morceaux étaient estimés du temps de l'auteur; ils sont restés en manuscrit. — 9° Messes dans le style moderne : elles furent écrites d'abord avec des parties de clarinettes et de cors, puis réduites à 4 voix et orgue pour les églises de la campagne. En 1784, ces messes étaient prêtes pour l'impression. — 10° Deux vêpres, la première pour les dimanches, l'autre pour les fêtes de la Vierge, à 4 voix, avec violons, clarinettes et cors obligés. Ces ouvrages, considérés comme les meilleures productions de l'auteur, étaient prêts à être imprimés en 1788. — 11° Deuxième suite de cantiques allemands, à l'usage des instituteurs de la campagne, prêts pour l'impression en 1790.

HAAS (Ignace), directeur de musique et excellent organiste à Kœniggraetz, en Autriche, naquit en cette ville, vers le milieu du dix-huitième siècle. Il était considéré comme un compositeur distingué en 1790, et comme un homme instruit dans la théorie du contrepoint. En 1797, il a publié chez Artaria, à Vienne, des variations pour le piano sur un Andante de Mozart, et des marches pour les chœurs libres (*Freychœre*) de Vienne.

HAASE (Louis), musicien de la chambre du roi de Saxe, virtuose sur le violon et sur le cor, est né à Dessau, le 25 décembre 1799. Son père, musicien de cette chapelle, fut son premier maître de musique; il reçut ensuite des leçons de violon de Dittmar, et enfin, lorsqu'il eut atteint sa neuvième année, il se rendit à Dresde, où les maîtres de concert Morgenrath et Polledro achevèrent son éducation. A cette époque, le cor était l'instrument qu'il jouait de préférence; mais plus tard il fit une étude plus spéciale du violon. En 1817, il fut placé comme corniste dans la chapelle royale, et dès ce moment il fut considéré comme un des artistes les plus distingués de son temps. En 1823, il fit avec son frère un voyage en Allemagne, et visita Leipsick, Weimar, Nuremberg, Hambourg, Munich, Cassel, Hanovre, et plusieurs autres villes, où les deux frères obtinrent des succès dans leurs symphonies concertantes pour deux cors. L'étonnement qu'ils faisaient naître s'augmentait encore lorsqu'on entendait Louis jouer des solos de violon; car son exécution était aussi remarquable par la pureté du son et la justesse des intonations que par la variété de son archet. Lorsqu'il se fit entendre dans sa ville natale, en 1821, le duc régnant fut si satisfait de son talent, qu'il lui donna le titre de maître de concert de sa cour. La dernière fois qu'il se fit entendre en public fut dans un concert donné à Hambourg, en 1833. On ne connaît aucune composition de cet artiste.

HAASE (Auguste), frère aîné du précédent, naquit le 2 mars 1792, à Coswig, près de Wittemberg. Il reçut de son père la première instruction musicale. Devenu corniste habile, il se rendit à Dresde en 1811, et deux ans après il obtint la place de premier cor dans la chapelle royale. Il occupait encore cette position en 1846.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

HABENECK (François-Antoine), aîné de trois frères de ce nom, est né à Mézières (Ardennes), le 1er juin 1781. Fils d'un musicien de régiment, né à Manheim, mais qui avait pris du service en France, il apprit de son père à jouer du violon, et dès l'âge de dix ans il se faisait déjà entendre en public dans des concertos. Après avoir habité quelques villes où le régiment de son père était en garnison, il alla à Brest, et y passa plusieurs années uniquement occupé du soin de développer ses facultés, autant qu'il pouvait le faire sans modèle et sans maître. Il y écrivit quelques concertos, et même des opéras, sans autre guide que son instinct, et sans posséder aucunes notions de l'harmonie. Il était âgé de plus de vingt ans lorsqu'il arriva à Paris. Admis au Conservatoire, comme élève de Baillot, il ne tarda point à se placer au premier rang parmi les violonistes sortis de cette école, et après un brillant concours il obtint le premier prix en 1804, et fut nommé répétiteur de la classe de son maître. Après l'avoir entendu dans un solo, l'impératrice Joséphine lui témoigna sa satisfaction par le don d'une pension de 1,200 francs. Vers la même époque, il entra à l'orchestre de l'Opéra-Comique; mais il y resta peu de temps, ayant obtenu au concours une place parmi les premiers violons de l'Opéra. Moins heureux dans un autre concours qui fut ouvert bientôt après pour l'emploi de chef des seconds violons au même théâtre, Habeneck se vit préférer un violoniste médiocre nommé *Chol*, fort honnête homme, mais dont le talent ne pouvait lutter avec celui du jeune artiste. Bientôt après, l'injustice qu'on avait faite à celui-ci fut réparée, car on lui confia la place de premier violon adjoint pour les solos, et lorsque Kreutzer prit la direction de l'orchestre, après la retraite de Persuis, Habeneck lui succéda comme premier violon.

Dès 1806 il s'était fait connaître par son heureuse organisation pour la direction d'un orchestre de concerts. A cette époque, les violonistes qui avaient obtenu un premier prix aux concours du Conservatoire dirigeaient alternativement pendant une année les concerts de cette école; mais la supériorité d'Habeneck sur ses condisciples pour cette mission difficile fut bientôt si évidente, qu'il resta en possession de l'emploi jusqu'à la clôture du Conservatoire, en 1815, après l'entrée des armées alliées à Paris. C'est dans ces concerts qu'il fit entendre pour la première fois la première symphonie (en *ut*) de Beethoven; plus tard, lorsqu'il fut chargé de la direction des concerts spirituels de l'Opéra, il continua de faire connaître les œuvres de ce grand artiste au petit nombre d'amateurs éclairés qui venaient les écouter; mais ce fut surtout quand une nouvelle société des concerts fut organisée au Conservatoire, au commencement de 1828, que ces grandes compositions excitèrent le plus vif enthousiasme, à cause de la chaleur et de l'énergie imprimée à l'exécution par Habeneck; car les étrangers les plus instruits en musique avouent que c'est surtout par ces qualités que brillait alors l'orchestre du Conservatoire de Paris, et qu'il était supérieur à ceux des plus grandes villes de l'Europe. Aujourd'hui cet orchestre a moins de jeunesse; mais il est incomparable pour la délicatesse et le fini. La plupart des artistes qui le composent sont des maîtres, chacun en leur genre.

Ayant été nommé directeur de l'Opéra en 1821, il en remplit les fonctions jusqu'en 1824. A cette époque, M. le vicomte de La Rochefoucauld changea l'administration de ce théâtre; mais pour indemniser Habeneck, il créa pour lui une place d'inspecteur général du Conservatoire, qu'il n'a jamais remplie, une troisième classe de violon, et mit Kreutzer à la retraite, pour donner à Habeneck sa place de chef d'orchestre de l'Opéra. Depuis la révolution de juillet 1830, Habeneck a réuni à ces titres celui de premier violon de la musique du roi. En 1846, il quitta la direction de l'orchestre de l'Opéra, et fut remplacé par Girard. Les meilleurs élèves qu'il a formés au Conservatoire sont MM. Cuvillon, Alard et Léonard.

Habeneck s'est fait connaître comme compositeur par quelques morceaux écrits pour terminer l'opéra de *la Lampe merveilleuse*, après la mort de Benincori, et par les ouvrages suivants : 1° 1er concerto pour le violon; Paris, G. Gaveaux. — 2° 2e idem; Paris, Sieber. — 3° Premier air varié avec orchestre; Paris, Leduc. — 4° *Vive Henri IV*, varié avec quatuor; Paris, Frey. — 5° Trois duos concertants pour deux violons, liv. I; Paris, Langlois. — 6° Nocturne sur les airs de la *Gazza-Ladra*, pour deux violons; Paris, Janet. — 7° Trois caprices pour violon solo, avec accompagnement de basse. — 8° Grande polonaise pour violon et orchestre, exécutée au festival musical de Lille en 1829. — 9° Grande fantaisie pour piano et violon, en collaboration avec Schuncke; Paris, Schlesinger. Cet artiste d'élite est mort à Paris, le 8 février 1849. Son portrait, d'une ressemblance frappante, se trouve dans la quarante-septième année de la *Gazette générale de musique* de Leipsick.

HABENECK (Joseph), frère du précédent, est né à Quimper, le 1er avril 1785. Élève de son père pour le violon, il entra au Conservatoire de Paris en 1802, et s'y fit remarquer dans les concours de 1806 et 1807. Il joua aussi avec succès

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

dans un concert de cette école en 1808. Entré à cette époque à l'orchestre de l'Opéra-Comique, il en est devenu le second chef en 1819, et a occupé cette place jusqu'au commencement de 1837.

HABENECK (Corentin), troisième frère des précédents, est né à Quimper, en 1787. Après avoir reçu, comme ses frères, sa première éducation de violoniste par les leçons de son père, il entra au Conservatoire de Paris et obtint, après un concours brillant, le premier prix, en 1808. Dans plusieurs concerts donnés à cette époque, il exécuta des concertos de Viotti avec un talent distingué, qui semblait lui promettre un brillant avenir; mais ainsi que beaucoup d'autres artistes de mérite, il a vu passer sa jeunesse dans l'obscurité d'un orchestre, où ses facultés se sont usées. Admis à l'Opéra en 1814, il a succédé à Launer, en 1834, comme premier violon de ce spectacle. Des discussions survenues entre lui et l'administration, à l'occasion d'un solo qu'on voulait faire jouer par Urhan, l'ont fait exclure, avec violence, de l'orchestre, en 1837. Il y est rentré depuis lors, et ne s'est retiré qu'en 1850, après trente-six ans de service. Corentin Habeneck, après avoir obtenu au concours une place de violon dans la chapelle du roi, ne l'a perdue que par la suppression de cette chapelle, après la révolution de juillet 1830.

HABERBIER (Ernest), pianiste distingué, est né à Kœnigsberg, le 5 octobre 1813. Son père, organiste de cette ville, lui donna une bonne et solide éducation musicale. A l'âge de huit ans, il jouait déjà les fugues de Hændel et de Bach. En 1832, il se rendit à Saint-Pétersbourg; et, après y avoir donné des concerts avec succès, il s'y livra à l'enseignement. En 1839, il s'y maria; mais son union ne fut point heureuse. En 1847, Haberbier fut nommé pianiste de la Cour et chargé de donner des leçons de piano à la grande-duchesse Alexandra Josephowna, femme du grand-duc Constantin. Arrivé à Londres au mois de janvier 1850, pour y donner des concerts, il dut y faire prononcer sa séparation de sa femme, et cette circonstance l'ayant jeté dans le découragement, il quitta brusquement la capitale de l'Angleterre, et se rendit à Christiania, en Norvège, où il vécut dans la retraite pendant six mois. Ce fut alors qu'il imagina un nouveau système de doigter pour certains traits, ou plutôt qu'il appliqua à la musique moderne celui des anciens clavecinistes de l'école de Dominique Scarlatti et d'Alberti de Milan, lequel consiste à partager les traits rapides entre les deux mains pour les lier et éviter les fréquents passages du pouce: ce qui, du reste, ne constitue que des cas particuliers de l'art de jouer du piano. Persuadé que cette méthode devait lui procurer une brillante renommée à Paris, et d'ailleurs possédant un grand style et tirant de beaux sons de l'instrument, Haberbier arriva dans cette ville, au mois d'août 1851, après avoir donné de brillants concerts à Copenhague, à Kiel, et à Hambourg. Son premier concert, donné le 3 avril 1852, dans la salle Pleyel, fit sensation par la nouveauté de ses traits; et bientôt après il en donna deux autres, qui attirèrent la foule des artistes et des amateurs. On s'occupa beaucoup à cette époque de cette nouvelle méthode, dont l'exposé fut annoncé comme devant paraître chez les frères Escudier, sous le titre de *Nouveaux doigters pour le piano*, en deux parties. L'opinion des artistes fut partagée sur le mérite de cette innovation : quelques-uns l'approuvaient, d'autres la blâmaient. En quittant Paris, Haberbier se rendit à Strasbourg, où il donna deux concerts au mois de juin de la même année; puis il alla se faire entendre à Baden-Bade. Dans les derniers mois de cette même année il s'est établi en Russie, et a vécu tour-à-tour à Pétersbourg et à Moscou. Il est en ce moment (1861) à Hambourg, où ses derniers ouvrages ont paru chez Schuberth et chez Cranz.

HABERMANN (François-Jean), compositeur, naquit en 1706, à Kœnigswerth, en Bohême. Après avoir fait ses humanités à Klattau, et un cours de philosophie à Prague, il se livra particulièrement à la culture de la musique, et fit quelques bons essais de composition. Dans le dessein d'augmenter ses connaissances dans l'art d'écrire, il se rendit en Italie, visita Rome, Naples et quelques autres grandes villes, se lia avec les plus habiles maîtres, et profita de leurs conseils. Le goût des voyages le conduisit en Espagne et en France. Pendant son séjour à Paris, le prince de Condé l'engagea à son service, en 1731. Après la mort de ce prince, Habermann alla à Florence, où le grand-duc de Toscane le nomma son maître de chapelle. Estimé pour son savoir, il occupa ce poste jusqu'à la mort du prince, puis il se rendit à Prague pour y assister au couronnement de l'impératrice Marie-Thérèse. Chargé de la composition d'un opéra pour cette circonstance, il l'écrivit rapidement, et cet ouvrage fut exécuté avec succès devant l'impératrice. Pendant plusieurs années il vécut à Prague, sans autre emploi que d'enseigner la musique à quelques grands seigneurs protecteurs des arts; il donna aussi des leçons de composition à Dussek, à Misliweseck et à Cajetan Vogel, de l'ordre des Servites. Plus tard on lui confia la direction de la musique de l'é-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

glise des Théatins; en 1750, il fut nommé maître de chapelle de l'église de Malte. Après avoir rempli ces dernières fonctions pendant vingt-trois ans, il fut appelé, en 1773, à Eger, pour y diriger la musique de la Collégiale. C'est dans ce lieu qu'il termina sa carrière, le 7 avril 1783, à l'âge de soixante-dix-sept ans. On a publié de sa composition : 1° *Missæ XII;* Prague, 1746, in-fol. — 2° *Litaniæ VI;* Prague, 1747, in-fol. Habermann a laissé en manuscrit des sonates pour divers instruments, des symphonies, des Messes, Litanies, Vêpres, *Salve Regina, Regina Cœli, Alma, Miserere, Stabat Mater, Requiem,* etc. En 1749, il écrivit un grand oratorio intitulé : *Conversio peccatoris,* qui fut exécuté à l'église Saint-Jacques de Prague : on a aussi de lui en manuscrit un autre oratorio, intitulé *Deodatus,* qui a été exécuté en 1754, à l'église de Malte. Toutes ces compositions se font remarquer par un profond savoir dans le contrepoint, mais non par le génie.

HABERMANN (François-Jean), fils du précédent, naquit à Prague vers 1750, y fit ses études littéraires et philosophiques, et reçut de son père des leçons de musique et de composition. Après la mort de celui-ci, il lui succéda comme maître de chapelle à Eger; il occupait encore cette place en 1799. On a de lui, en manuscrit, des Messes, graduels et offertoires.

HABERMANN (Charles), frère cadet de François-Jean le vieux, naquit à Kœnigswerth en 1712. Il eut de la réputation comme compositeur de musique d'église, et se distingua par ses messes et ses offertoires. Son talent comme tromboniste était aussi très-remarquable. Cet artiste est mort à Prague, le 4 mars 1760, à l'âge de cinquante-quatre ans.

HABERT (François), né vers le milieu du seizième siècle, fut maître de chapelle de l'église de Saint-Gatien, à Tours. En 1585, il obtint au concours ou *Puy de musique* d'Évreux, en Normandie, le prix de la harpe d'argent, pour la composition du motet *Dum aurora.*

HABISREUTINGER (Columban), bénédictin au couvent de Zwiefalten en Bavière, vécut dans la première moitié du dix-huitième siècle. Il a fait imprimer de sa composition : *Melodiæ Ariosæ,* pour les quatre livres de l'imitation de Jésus-Christ; Augsbourg, 1744.

HACKE (Georges-Alexandre), compositeur allemand, né vraisemblablement en Bavière, s'est fait connaître dans la première moitié du dix-huitième siècle par des ouvrages qui ont pour titres : 1° *Musikalische- Marianische Schütz-Kammer,* etc. (Trésor musical de Marie, 58 airs et motets pour toutes les fêtes de la Vierge); Augsbourg, Lotter. — 2° XIV Mélodies pour la fête de Noël et pour différents saints, etc., à une et deux voix chantantes, 2 violons, alto et basse continue pour l'orgue; ibid., in-4°.

HACKEL (Antoine), adjoint comptable dans la direction impériale d'architecture, à Vienne, et compositeur, est né en cette ville, le 11 avril 1799. Fils d'un médecin distingué, il était destiné à la même profession, mais la mort imprévue de son père ne lui permit pas d'achever ses études médicales : heureusement, la protection de quelques amis de sa famille lui fit obtenir la place qui lui a procuré une existence honorable. Dans sa jeunesse, il avait appris les éléments de la musique; mais il avait montré peu d'application et de persévérance pour cet art; plus tard les compositions de Beethoven éveillèrent en lui un goût qui sommeillait, et le déterminèrent à faire un cours régulier d'harmonie et de composition, sous la direction d'Emmanuel Fœrster. Sous les yeux de son maître, et ensuite abandonné à ses propres forces, il a écrit des chansons, de petites sonates, des rondeaux et d'autres compositions pour le piano, et tout le temps dont il a pu disposer a été employé à la composition. Hackel s'est même essayé dans des ouvrages plus considérables, et l'on connaît de lui une Messe solennelle, des Graduels, Offertoires, des marches et d'autres morceaux de musique militaire composés pour le régiment de Maximilien Joseph. A son premier quatuor pour quatre voix d'hommes, *Die Sterne* (Les étoiles), qui a eu beaucoup de succès, ont succédé des chansons, des ballades, des trios, quatuors, etc., parmi lesquels on cite particulièrement *La Revue nocturne,* sur les paroles du baron de Zeidlitz, et des chants d'adieu écrits pour M. Pack, chanteur estimé du théâtre de Josephstadt. Les compositions de Hackel ont été publiées à Vienne chez Diabelli, Mechetti, et à l'institut lithographique : il en avait beaucoup d'autres en manuscrit. Hackel est mort à Vienne, le 19 novembre 1846. François-Xavier Weigl a publié une notice sur ce compositeur amateur, sous le titre de *Erinnerung an A. Hackel;* Vienne, 1847, in-8°.

HACKENBERGER (André). *Voy.* Hakenberger.

HACKER (Benoît), éditeur de musique à Salzbourg, est né le 30 mai 1769 à Metten, près de Deggendorf, dans la Bavière inférieure. Destiné dès son enfance à la chirurgie, il fut envoyé à Wœrth, près de Ratisbonne, pour étudier cet art; mais l'aspect des opérations douloureuses fit sur lui une impression si pénible, qu'il résolut de retourner chez ses parents. Pendant son absence il avait perdu son père, et la pauvreté de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sa mère ne lui laissait pas d'espoir de faire d'autres études; il n'eut alors d'autre ressource que de se livrer à la musique, sous la direction du maître de l'école de chant du couvent de Metten. Son penchant pour cet art s'était manifesté dès l'enfance. Après trois mois d'études sur l'orgue et le piano, il quitta l'école pour aller à Salzbourg, en 1783, chez un ami de sa famille qui lui donna Léopold Mozart comme maître de violon, et qui le recommanda à Michel Haydn, pour les autres parties de la musique. Sa fortune eut encore à souffrir bien des vicissitudes, et la mort de son protecteur l'obligea à se faire commis d'un libraire. Après plusieurs années passées dans l'exercice de cet état, il conçut le projet d'établir un commerce de musique à Salzbourg, et le réalisa en 1803. Hacker s'est fait une honorable réputation en Allemagne comme compositeur de musique d'église, et de chansons à plusieurs voix. Il a publié : 1° Sept messes allemandes à voix seule et orgue, avec 2 autres voix, 2 violons, et 2 cors ou trompettes *ad libitum;* Salzbourg, chez l'auteur. — 2° 6 chants allemands, pour être exécutés pendant et après la bénédiction, à voix seule et orgue, avec 2 voix d'accompagnement, 2 violons et 2 cors *ad libitum;* ibid. — 3° *Herr Gott, dich loben wir,* cantique allemand pour une voix et orgue, avec 2 voix d'accompagnement, 2 violons et 2 cors ou trompettes *ad libitum;* ibid. — 4° Recueil de chants d'église avec paroles allemandes pour une, deux ou trois voix avec orgue, nos 1 à 24; ibid. — 5° Messe de *requiem* allemande pour une voix et orgue, avec 2 voix d'accompagnement, 2 violons et 2 cors ou trompettes *ad libitum;* ibid. — 6° Chants pour 4 voix d'hommes, nos 1 à 14; ibid. — 7° Six chansons à voix seule avec acc. de piano, 1er recueil; Munich, 1798. — 8° 2e recueil idem; ibid., 1799. On connaît aussi de Hacker un opéra de carnaval pour des hommes seulement, intitulé *List gegen List*, etc. (Malice contre malice, ou le diable dans le château), représenté avec succès deux années de suite à Salzbourg. On ignore l'époque de la mort de Hacker.

HACHMEISTER (Charles-Christophe), organiste à l'église du Saint-Esprit, à Hambourg, vivait en cette ville vers le milieu du dix-huitième siècle. Il a fait imprimer de sa composition un recueil d'exercices pour le clavecin, consistant en 5 variations sur un menuet, sous ce titre : *Klavier Uebung bestehend in 5 ausserlesenen Variationen über eine Menuet zum nutzen der Information componirt, etc.;* Hambourg, 1753. Gerber dit que Hachmeister fait preuve dans cet ouvrage de bon goût autant que de savoir.

Un autre musicien de ce nom, né à Clausthal, en 1791, était directeur de musique à Mittau en 1822. Il a publié plusieurs recueils de chants pour des voix d'hommes.

HACQUART (Charles), musicien au service du prince d'Orange, naquit à Bruges, vers 1640. On connaît de sa composition les deux ouvrages suivants : 1° *Cantiones Sacræ* 2, 3, 4, 5, 6 *et* 7 *tam vocum quam instrumentorum*, op. 1; Amsterdam, 1674, in-fol. — 2° *Harmonia Parnassia Sonatarum, trium et quatuor instrumentorum;* Utrecht, 1686, in-fol. On voit par le titre et la préface de cet ouvrage que Hacquart demeurait alors à La Haye.

HADRAVA ou **HADRAWA** (...), pianiste distingué, né en Hongrie, était en 1774 secrétaire de la légation autrichienne à Berlin. En 1795, il était secrétaire d'ambassade à Naples, et donnait des leçons de musique au roi. En 1782, il a fait graver à Berlin six sonates pour le clavecin, et en 1793 il a publié à Naples *Sonata pel Clavicembalo.*

HÆFFNER (Jean-Chrétien-Frédéric), directeur de musique de l'université d'Upsal, et organiste de l'église cathédrale de cette ville, est né le 2 mars 1759, à Oberschœnau, dans le Henneberg, où son père était maître d'école. Pendant qu'il fréquentait l'école de Schmalkalden, il prit des leçons d'orgue et d'harmonie chez Vierling, organiste distingué. En 1776, il alla à l'université de Leipsick, y continua ses études, et vécut en corrigeant des épreuves chez Breitkopf. Dans les années 1778 et 1779 il fut attaché à des troupes ambulantes d'Opéra comme chef d'orchestre, et visita avec elles Francfort, Hambourg et quelques autres villes, où il commença à se faire connaître comme artiste. En 1780, il obtint d'un négociant allemand des lettres de recommandation pour aller s'établir à Stockholm, où il fut employé comme organiste, puis comme accompagnateur au Théâtre royal. En peu de temps, la langue suédoise lui devint si familière, qu'il la parlait avec autant de facilité qu'un Suédois. Le style dramatique de Gluck était devenu son modèle; les trois opéras *Électre, Alcide* et *Renaud,* que Hæffner écrivit pour le théâtre de Stockholm, sont des imitations de la manière de ce maître: ces ouvrages lui procurèrent la faveur de Gustave III, qui le nomma son maître de chapelle. En 1808, Hæffner a donné sa démission de ses fonctions à la cour, et s'est retiré à Upsal, où il a occupé depuis 1820 la position d'organiste de la cathédrale. On a de cet artiste un livre choral pour les églises de Suède, intitulé : *Svensk Koralbok;* Stockholm, N.-M. Lindhs, 1819, 1 vol. in-4° obl. de 128 pages. Ce livre contient

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tout le chant choral des églises de Suède, arrangé à 4 parties pour l'orgue. Hæffner est mort à Upsal, le 28 mai 1833, à l'âge de soixante-quatorze ans.

Indépendamment des trois opéras cités précédemment, cet artiste a écrit environ trente prologues pour les solennités de l'Académie d'Upsal. On connaît aussi de lui : 1° Des essais lyriques pour le chant, avec accompagnement de piano; Upsal, 1819. — 2° Des chansons suédoises avec accompagnement de piano; ibid., 1822. — 3° *Svensk Choralbok* (Livre de chant suédois), 1re partie; ibid., 1819; 2e partie, 1821. Hæffner s'est attaché à rappeler, dans ce travail, le chant choral de la Suède à sa pureté primitive, fort altérée dans la réforme qui en avait été faite en 1697. Il éprouva de grandes difficultés dans son entreprise, par l'opposition de la plupart des chantres et organistes suédois, et montra beaucoup d'emportement et de violence dans les disputes qu'il eut à soutenir à ce sujet. Mais lorsque son travail fut publié, il reçut une approbation générale. — 4° *Præludier till melodierna uti svenska Choralboken* (Préludes pour les mélodies du livre choral suédois); Upsal, 1822. — 5° Mélodies pour les chansons suédoises de Geyer et de Afzelius; ibid. — 6° Messe suédoise à quatre voix et orgue, dans l'ancien style. — 7° Hæffner a commencé en 1832 la publication du recueil d'anciens airs populaires de la Suède; deux cahiers avaient paru en 1833. Il a respecté dans cette publication la tonalité originale de ces mélodies.

HACRENZOELLNER (L.), compositeur de *Lieder*, à Vienne, vers 1845, y obtint des succès pour ce genre de composition. Il en a publié plusieurs recueils, chez Gœggl. Une de ses plus jolies inspirations a pour titre : *Die Linde* (LeTilleul).

HÆHNEL (Jean-Ernest), facteur d'orgues de la cour de Saxe, dans la première moitié du dix-huitième siècle, fut un des meilleurs artistes de l'Allemagne, en son genre, à cette époque. Ses principaux instruments sont : 1° Un orgue de 31 jeux à Oschatz. — 2° Un autre à Kadiz, en Bohême. — 3° En 1737, il plaça l'orgue du château de Dresde dans l'église de Friedrichstadt. Hæhnel est aussi connu comme inventeur d'une espèce de *Clavecin d'amour*, ou de *Clavecin céleste*, dont on trouve la description dans la *Musica mechanica organœdi* d'Adlung (t. 2, p. 126). Il demeura vers la fin de sa vie à Aubertsbourg, et y mourut.

HÆHNEL (Amélie), cantatrice du théâtre Kœnigstadt, à Berlin, puis du théâtre royal, en 1841, est née en 1807, et reçut son éducation musicale à Vienne, où elle débuta, en 1825, comme cantatrice de concert. Sa voix était un contralto contenu dans l'étendue de deux octaves, de *fa* grave à *fa* aigu. On vante la légèreté de sa vocalisation, la justesse de ses intonations et son accent expressif. Sa carrière théâtrale a commencé en 1829, dans le rôle de *Rosine*, où elle fut bien accueillie. L'arrivée de Mme Pasta à Vienne lui fournit un beau modèle, qui contribua beaucoup au développement de son talent. En 1830 Mlle Hæhnel accepta un engagement pour le théâtre Kœnigstadt à Berlin, où elle débuta avec beaucoup de succès, particulièrement dans le rôle de *Romeo* de *I Capuleti*. Depuis lors sa voix a acquis de l'étendue vers le haut. Elle a été considérée comme une des meilleures cantatrices du théâtre allemand.

HÆKEL (Antoine), facteur d'instruments, à Vienne, est le premier qui a construit celui qu'on connaît sous le nom de *Physharmonica*. Le premier de ces instruments parut en 1821 : ce n'était qu'une application en petit du système des anches libres sans tuyaux, avec un clavier de deux octaves et demie donnant précisément l'étendue du hautbois. M. Christian Dietz a perfectionné cet instrument, et lui a donné le nom d'*Aérophone* (*Voy.* Dietz). A vrai dire, le physharmonica n'était qu'un diminutif de l'*Æoline*, instrument à anches libres d'une plus grande étendue, construit en premier lieu par Eschenbach de Kœnigshoven, puis modifié par Schlimbach, facteur d'orgues à Ohrdruff; d'ailleurs, le principe de l'anche libre n'appartient à aucun de ces artistes, car il existe depuis plus de deux mille ans dans le *Cheng* des Chinois. C'est le même principe qui, par les travaux de Fourneaux père, de Debain, de Martin de Provins, d'Alexandre, et en dernier lieu de Merklin, a produit l'instrument complet, poussé jusqu'à la perfection, auquel on donne aujourd'hui le nom d'*Harmonium*. (*Voy.* tous ces noms.)

HÆNDEL (1) (Georges-Frédéric), illustre

(1) Dans la première édition de cette Biographie, j'ai écrit le nom de ce grand artiste conformément à l'orthographe adoptée par lui-même dans la signature de tous ses manuscrits originaux et dans sa correspondance, c'est-à-dire *Handel*, quoique je susse que Mattheson et d'autres biographes ont écrit selon l'orthographe allemande, *Hændel*. Les diverses collections de ses œuvres publiées en Angleterre, tant du vivant de l'auteur qu'après sa mort, ont le nom écrit *Handel*, et toutes les notices biographiques qui ont paru dans le même pays, y compris la grande monographie de M. Schœlcher, ont la même orthographe. Cependant le parti que j'avais pris n'a été approuvé ni en France ni en Allemagne : j'ai donc cru devoir reprendre dans cette édition l'orthographe allemande. Toutefois, il est bon de remarquer que M. Charles-Édouard Förstmann, qui a publié l'arbre généalogique de Hændel à Leipsick, en 1844, a constaté dans les registres de l'é-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

compositeur allemand, a passé la plus grande partie de sa vie chez les Anglais, qui l'ont en quelque sorte adopté, et se sont approprié la gloire de ses travaux. Fils d'un chirurgien de Halle, ville de la Saxe, Hændel naquit en cette ville, le 23 février 1685. Dans la première édition de ce livre, j'ai donné, comme tous les biographes anglais et allemands, le 24 février pour la date de la naissance de Hændel; mais M. Förstmann a fait voir que ce jour est celui de son baptême. J'ai aussi indiqué l'année 1684, d'après les mêmes sources; mais l'acte de naissance porte 1685. Dès son enfance Hændel eut un goût si passionné pour la musique, que son père, qui le destinait à la jurisprudence, bannit de chez lui tout instrument de musique, et ne négligea rien pour éteindre ce penchant. Cependant, poussé par un instinct irrésistible, le jeune Hændel, aidé d'un domestique, réussit à placer une petite épinette dans une chambre haute, et, quoiqu'il ne connût pas une note de musique, il parvint à jouer de cet instrument par ses études persévérantes pendant la nuit, tandis que sa famille se livrait au repos. Il n'avait pas atteint sa huitième année lorsqu'il accompagna son père à la cour du duc de Saxe-Weissenfels, où il avait un frère consanguin, valet de chambre du prince. La liberté qu'on lui avait laissée de se promener dans le palais lui faisait trouver des clavecins dans diverses pièces des appartements; rarement il résistait à la tentation d'en jouer lorsqu'il était sans témoins; mais un matin, le service de la chapelle étant commencé, il alla se placer à l'orgue, et le fit résonner. Bien des fautes se faisaient remarquer dans ce qu'il y jouait, mais au milieu de ces irrégularités on distinguait une certaine originalité et un goût d'harmonie peu commun. Le duc envoya son valet de chambre pour s'informer de ce qui se passait, et celui-ci vint l'en instruire, en ajoutant que le jeune improvisateur était son frère. Saisi d'étonnement, le duc fit venir près de lui Hændel et son père, et insista pour qu'on renonçât à faire de cet enfant un docteur en droit, et pour qu'on développât ses heureuses dispositions par une bonne éducation musicale.

De retour à Halle, Hændel fut en effet confié aux soins de Zachau, excellent organiste, digne de servir de guide à ce beau génie dans ses premiers pas. Après lui avoir enseigné les éléments de la musique, Zachau mit entre les mains de son élève les œuvres des organistes les plus célèbres de l'Allemagne. Ce temps d'étude, qui dura deux ans, fut aussi employé par Hændel à écrire des fugues et des contrepoints conditionnels, genre de musique alors en vogue. Pendant ce temps, il apprenait aussi le latin; et, quoi qu'il n'eût étudié avec soin que la musique, il savait assez bien cette langue, même dans sa vieillesse. Dès l'âge de dix ans il composait des motets qui furent chantés à l'église principale de Halle. Pendant trois ans, il en écrivit un chaque semaine.

Lorsqu'il eut atteint sa treizième année, des amis firent remarquer à son père que Halle n'offrait point de ressources suffisantes pour développer le talent du jeune artiste : il consentit à l'envoyer à Berlin. Arrivé dans cette ville en 1696, Hændel y trouva l'Opéra sous la direction de Bononcini et d'Attilio Ariosti. Le premier, bon musicien, mais plein d'insolence et de vanité, accueillit mal l'enfant extraordinaire, lorsqu'il lui fut présenté; mais Ariosti, dont les manières étaient bienveillantes et douces, lui donna des témoignages d'intérêt, et prit plaisir à l'entendre sur le clavecin. Hændel ne fut pas longtemps à Berlin sans être remarqué par l'électeur (1), qui, charmé de son talent précoce, offrit de faire les frais d'un voyage en Italie pour le perfectionner; mais, par des motifs qui ne sont pas connus, cette offre ne fut point acceptée, et Hændel retourna à Halle. Peu de temps après, il perdit son père (1697) : rien ne le retenant plus alors dans le lieu de sa naissance, il s'en éloigna de nouveau, et se rendit à Leipsick. On manque de renseignements précis sur l'existence de Hændel dans cette ville jusqu'au moment où il se rendit à Hambourg, où était à cette époque le meilleur ou plutôt le seul bon Opéra allemand. Ce fut pendant l'été de l'année 1703 qu'il y arriva. Il s'y lia d'amitié avec Telemann et Mattheson. Nous sommes redevables à ce dernier de renseignements sur ces premiers temps de la carrière d'artiste où Hændel entrait alors. D'abord il joua la partie de second violon à l'orchestre de l'Opéra, et personne ne prit garde à lui. Reinhard Keiser était alors le soutien de ce théâtre, par le génie qui brillait dans ses compositions; mais cet illustre artiste s'était malheureusement associé pour l'exploitation du théâtre à un Anglais nommé *Drusike*, dont les folles dépenses ruinèrent l'entreprise, et Keiser fut obligé de se cacher quelque temps pour se soustraire aux poursuites de ses créanciers. Il fallut le remplacer dans l'orchestre comme directeur au clavecin :

glise Sainte-Marie de Saint-Laurent, à Halle, que les noms de la famille de l'illustre compositeur sont écrits tour à tour *Händel*, *Hendel*, *Hendeler*, *Händeler* et *Hendler* (t. 12, note *), mais plus souvent *Handel*.

(1) Dans la première édition, j'ai donné à Frédéric Ier le titre de *roi*; mais il ne le devint qu'en 1701.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ce fut Hændel qui prit cette place; il la remplit avec une rare habileté, au grand étonnement des autres musiciens, qui le croyaient un idiot dépourvu de talent. A cette époque, dit Mattheson (*Grundlage einer Ehrenpforte*, p. 93,) il composait des airs très-longs et des cantates interminables (*unendliche Cantaten*), qui ne brillaient point par le goût, et dans lesquelles il y avait même des fautes contre l'harmonie; mais bientôt les beaux opéras de Keiser lui firent prendre une meilleure direction dans ses travaux.

Comme organiste, Hændel était dès lors au rang des plus remarquables. Mattheson dit qu'on désirait dans son jeu plus de mélodie, mais que ses fugues étaient admirables. Le sentiment mélodique, qui paraît avoir été faible dans ses premières productions, s'est ensuite développé, et domine jusque dans les morceaux les plus sévèrement travaillés de ses beaux ouvrages. Au mois d'août 1703, il fut invité à se rendre à Lubeck avec Mattheson, afin d'y concourir pour le remplacement du célèbre organiste Buxtehude, qui, devenu vieux, voulait prendre sa retraite. Hændel fut jugé digne de succéder à ce grand artiste; mais celui-ci ne voulant se démettre de sa place qu'en faveur de l'artiste qui épouserait sa fille, ni lui, ni Mattheson, ne voulurent souscrire à cette condition; ils revinrent tous deux à Hambourg, après avoir été traités avec honneur par le magistrat de Lubeck.

L'amitié qui unissait Hændel et Mattheson ne se démentit pas jusqu'à la fin de 1704; mais le 5 décembre de cette année, pendant une représentation de *Cléopâtre*, troisième opéra de ce dernier, Hændel était au clavecin lorsque Mattheson, qui jouait le rôle d'Antoine dans son ouvrage, n'ayant plus à paraître dans le dernier acte, voulut revenir à l'orchestre et prendre la place de directeur, conformément à l'usage de l'Italie, où le maître est au clavecin pendant la représentation de son opéra : ce fut l'occasion d'une violente discussion; car Hændel considéra comme un affront pour lui la prétention de son ami, et ne voulut point s'éloigner du clavier. Furieux, Mattheson l'entraîna hors du théâtre après que la représentation eut été terminée. A peine arrivés dans la rue, tous deux mirent l'épée à la main, et là, entourés de spectateurs et d'artistes qui les avaient suivis, ils se battirent avec acharnement. C'en était fait vraisemblablement de la vie de Hændel si l'épée de Mattheson n'eût rencontré sur sa poitrine un large bouton de métal contre lequel elle se brisa. Par les bons offices d'un conseiller de la ville de Hambourg, cette affaire n'eut pas de suite, et les jeunes artistes furent réconciliés. Le 30 décembre, dit Mattheson (*loc. cit.*), j'eus l'honneur d'avoir Hændel pour hôte, et le même soir nous assistâmes à la répétition de son opéra *Almira*, après quoi nous fûmes meilleurs amis que jamais (1).

Hændel avait un grand nombre d'élèves à Hambourg, ce qui ne l'empêchait pas d'écrire beaucoup de musique pour les instruments, l'église et le théâtre. Le 8 janvier 1705, la première représentation de son opéra intitulé *Almira, reine de Castille*, fut donnée avec succès; mais déjà un autre ouvrage (*Néron*) était prêt : il fut joué le 25 février de la même année, c'est-à-dire environ six semaines après le premier. Il ne fut pas moins bien accueilli que l'autre. Après cet opéra, une lacune se fait remarquer dans l'activité productive de Hændel; car les autres opéras allemands qu'il donna à Hambourg ne furent représentés qu'en 1708 (2). Mais j'ai trouvé l'explication de ce silence de sa muse dans la partition d'un *Laudate* de la main de Hændel, et daté de Rome, le 9 juillet 1707. Un voyage en Italie a donc précédé cette date. Ce premier voyage a été ignoré de tous les biographes; Mattheson même, qui vécut dans l'intimité de Hændel, n'en parle pas; mais la date de l'ouvrage qui vient d'être cité et la signature de l'auteur ne laissent pas de doute à cet égard. *La Résurrec-*

(1) Mattheson ajoute qu'il n'est entré dans ces détails qu'afin de repousser les fausses allégations et les bruits injurieux qui ont couru sur l'affaire dont il s'agit. Certes, ce soin n'était pas inutile, car les bruits dont il se plaint ont été recueillis par l'histoire. Sur des renseignements inexacts, Hawkins a donné dans son Histoire générale de la musique (t. V, p. 265) une notice sur Hændel où il est dit qu'il s'était emparé de vive force de la place d'un autre accompagnateur, soutenu dans cette action inconvenante par la préférence du public; que le rival humilié (dont on ne dit pas le nom) avait dissimulé sa colère pour se venger dans un moment favorable; qu'il l'avait attaqué la nuit, armé d'un poignard, et que les jours de Hændel n'avaient été sauvés que parce qu'une partition placée sous son bras l'avait garanti du coup qui lui était porté. L'auteur anonyme d'une compilation intitulée : *Musical Biography* (W. Bingley), Londres, 1814, 2 vol. in-8°, a copié Hawkins à ce sujet (t. 2, p. 128); il se serait épargné cette erreur s'il eût consulté une Biographie de Hændel, publiée à Londres en 1784, sous la direction de Smith, élève de ce maître, et les Anecdotes sur Hændel et Smith, rédigées sur les notes de Coxe, où le récit de l'aventure dont il s'agit est conforme à celui de Mattheson.

(2) M. Schœlcher dit (*The Life of Handel*, p. 12) que dans son opinion les opéras de ce maître *Daphné* et *Florinda* ont été représentés en 1708 : c'est une erreur; car je possède la collection complète des livrets d'opéras représentés au théâtre de Hambourg, depuis 1689 jusqu'en 1748, et les ouvrages de ce genre qui y ont été joués en 1708 sont : 1° *la Fedelta coronata*; 2° *Masagniello* (sic) *furioso*; 3° *Justinius*; 4° *Germanicus Römischer General*; 5° *la Costanza sforzata, oder die lustige Rache des Sueno*; tandis que je trouve en 1708, *Die Verwandelte Daphne*; *Die lustige Hochzeit*; *il Fido Amico oder Hercules und Theseus*; *Florinda*; et *Bellerophon*.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tion, oratorio italien du même auteur, porte la date du 11 avril 1708, et fut écrite à Rome ; Hændel n'avait donc point quitté l'Italie depuis le mois de juillet précédent, et ce n'est qu'au retour de son voyage qu'il composa *Florinda* et *Daphné*, opéras allemands que Mattheson considérait comme inférieurs à l'*Almira*. Hawkins et ses copistes se trompent sur toutes les dates des premiers travaux de Hændel ; ils n'ont point connu les documents fournis par Mattheson dans ses deux notices. Au nombre des compositions de Hændel écrites à Hambourg se trouve une cantate de la *Passion* avec orchestre, poésie du sénateur *Brockes* de Hambourg, et dont les premières paroles sont : *Mich vom Stricke meiner Sunder*. Le manuscrit de cet ouvrage, écrit en 1704, se trouve à la bibliothèque royale de Berlin.

Vers le milieu de 1708, Hændel partit de Hambourg pour aller à Florence composer *Rodrigo*, son premier opéra italien, à la demande du prince de Toscane, frère du grand-duc Jean-Gaston de Médicis. L'ouvrage fut exécuté à la cour, en octobre de cette année, car j'ai trouvé, en 1841, deux airs de cet opéra (*Forte l'alma, è lieto il volto*, et *Non mi spreszar, crudele*) dans la précieuse collection musicale de feu M. Landsberg, à Rome : ils portaient cette date. Le prince fit à l'auteur un cadeau de cent sequins et d'un service de porcelaine. Dans les derniers jours de 1709, Hændel fit représenter à Venise son *Agrippina*, opéra dont le succès eut tant d'éclat, qu'on le joua vingt-sept fois de suite, ce qui était fort rare à cette époque (1). De Venise, il alla à Rome, où il écrivit une cantate intitulée *Il Trionfo del tempo* (1). L'ouverture d'*Agrippina* a donné lieu à une anecdote rapportée par Mattheson, où l'on voit un des traits de cette violence brutale qui malheureusement se reproduisirent souvent dans la vie de Hændel. Corelli exécutait ce morceau devant lui ; furieux de ce que ce célèbre violoniste ne lui donnait pas l'expression convenable, Hændel lui arracha l'instrument des mains, et exécuta sa musique comme il voulait qu'on le fît. Corelli, avec sa douceur ordinaire, lui dit sans s'émouvoir : *Ma, caro Sassone, questa musica è nello stilo francese, di ch'io non m'intendo* (Mais, mon cher Saxon, cette musique est dans le style français, à quoi je n'entends rien) (2).

En 1710 Hændel se rendit de Rome à Naples ; il y composa pour une princesse espagnole, que Mattheson désigne sous le nom de *Donna Laura*, une pastorale qui a pour titre : *Aci, Galatheu* (sic) *e Polifemo*. Cette pastorale est entièrement différente de celle qui a été exécutée ensuite en Angleterre, et que Arnold a publiée dans sa collection des œuvres de Hændel. Ce compositeur resta peu de temps à Naples, et lorsqu'il en partit, il visita plusieurs villes d'Italie, n'y trouva point d'engagement, et résolut de retourner en Allemagne. N'ayant de préférence pour aucune ville, et ne connaissant point Hanovre, il résolut de s'y rendre. Steffani était alors le maître de chapelle de cette cour ; il fit au jeune artiste le plus généreux accueil, le présenta au prince et le désigna comme son successeur. Cette époque fut décisive pour le caractère définitif du talent de Hændel ; car il adopta dès lors le style élégant de Steffani, et en fit une heureuse fusion avec la vive et piquante modulation de l'harmonie allemande, et avec les qualités de son propre génie. De là vient qu'on remarque une différence très-sensible entre les productions de Hændel qui datent de ce temps et ses ouvrages antérieurs.

L'électeur de Hanovre avait offert à Hændel 1,500 écus d'appointements, avec le titre de maître de chapelle ; l'artiste hésitait à accepter ces pro-

(1) M. Schœlcher a placé la représentation de cet opéra à Venise, au mois de janvier 1707 ; son erreur est évidente, car on lit dans la *Dramaturgia* d'Allacci (Venise, 1755, p. 12) : « *Agrippina*, dramma recitato l'anno 1709, in Venezia, « nel teatro di S. Gio. Crisostomo. — In Venezia, appresso « Marino Rossetti. 1709, in-12. — Poesia di Vincenzo Gri« mani, Patrizio Veneto, poi Cardinale di Santa Chiesa « e Vicere di Napoli. — Musica di Giorgio Federigo Hendel, « tedesco. » M. le Dr. Chrysander, qui place la représentation de cet opéra en 1708 (G. F. Hændel, tome 1er, p. 181), a été également mal informé. Dans le livre qui a pour titre : *La gloria della Poesia e della Musica* (in Venezia, 1730, in-12), l'*Agrippina* de Handel est portée à la date de 1710 et en tête des ouvrages de la saison d'hiver qui en Italie s'ouvrait le lendemain du jour de *Noël* ; or, la saison d'hiver, de 1710 avait commencé le 26 décembre 1709. A l'égard de la pastorale *Aci, Galatea e Polifemo*, M. le Dr. Chrysander, qui la fait composer à la fin de 1708 et au commencement de 1709, et qui a réuni dans cette même année 1708 la composition de *Rodrigo*, d'*Agrippina*, *Il Trionfo del tempo*, l'oratorio *la Résurrection*, le psaume *Laudate*, et plusieurs autres ouvrages, s'est trompé : car j'ai prouvé que Hendel était à Hambourg dans la même année où il donnait *Daphne* et *Florinda*.

(1) Je me suis trompé lorsque j'ai dit dans la *Revue musicale* (t. VI, p. 170) que la cantate *Il Trionfo del tempo* fut écrite à Florence ; c'est la Biographie publiée par Mattheson (Hambourg, 1761, in-12) qui m'a induit en erreur.

(2) M. Schœlcher dit que ce fait est démenti par la meilleure autorité de toutes, la partition d'*Agrippina*, où rien ne ressemble à la musique française : ce jugement est celui d'un amateur dont les connaissances sont insuffisantes. Il s'agit de l'ouverture, dont l'introduction est exactement dans le style de Lully, et dont l'*allegro*, en style fugué d'imitation, n'a aucun rapport avec la musique italienne dont Alexandre Scarlatti et Marcello étaient alors les grands représentants. L'ouverture d'*Agrippina* était et ne pouvait être que de la musique française pour Corelli.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

positions, parce qu'il voulait visiter l'Angleterre; instruit de cette circonstance, le prince lui fit dire qu'il lui accordait un congé, et que son traitement lui serait payé comme s'il ne s'était pas éloigné de la cour. Hændel accéda à ces propositions, et partit immédiatement pour Halle, où il voulait visiter sa mère, devenue aveugle. Il vit aussi son ancien maître, Zachau, et quelques amis, puis il se rendit à Londres par Dusseldorf et la Hollande. Il y arriva au mois de décembre 1710. Le directeur du théâtre de Hay-Market l'engagea à écrire un opéra, et *Rinaldo*, que Hændel composa en quatorze jours, fut joué le 24 février suivant. Hawkins et ses copistes disent que le succès théâtral surpassa tout ce qu'on espérait; mais cette assertion est évidemment inexacte, car Burney nous apprend (*General History of Music*, t. IV, p. 225) que depuis le 24 février jusqu'au 2 juin, la pièce n'eut que quinze représentations. Toutefois, la musique fut recherchée avec tant d'empressement, que le marchand de musique Walsh gagna quinze cents livres sterling par sa publication. On cite à ce sujet un mot plaisant dit par Hændel, lorsqu'il eut connaissance de ce bénéfice : *Mon cher monsieur*, dit-il à Walsh, *il faut que tout soit égal entre nous; vous voudrez donc bien composer le premier opéra, et moi je le vendrai.*

Le congé qui avait été accordé à Hændel était près d'expirer : il lui fallut songer à retourner à Hanovre, et il alla prendre congé de la reine (Anne), qui lui fit de beaux présents et lui témoigna le désir de le voir revenir à Londres. Le premier ouvrage de Hændel, après son retour à la cour de l'électeur, fut la composition de douze duos de chambre, pour la princesse électorale Charlotte, qui fut ensuite reine d'Angleterre. Ces duos, devenus célèbres, sont écrits dans le style de Steffani, mais avec ces modulations vives et inattendues qui sont un des caractères du génie de Hændel.

Après un séjour d'environ neuf mois à Hanovre, il obtint de l'électeur la permission de retourner à Londres pour un temps limité. Il y arriva dans le courant du mois de janvier 1712. Son premier ouvrage fut l'ode pour célébrer le jour de naissance de la reine Anne (*Ode for the Queen Anne's Birth day*), qui fut exécutée le 6 février de cette même année (1). Le 22 novembre, il fit représenter au théâtre son *Pastor Fido*. Après que le traité de paix d'Utrecht eut été conclu, Hændel reçut de la reine l'ordre de composer un *Te Deum* et un *Jubilate*, qui furent exécutés le 7 juillet 1713, à l'église Saint-Paul, en présence de cette princesse. Le 10 décembre suivant, il fit jouer pour la première fois son *Teseo*, qui fut immédiatement après traduit en allemand pour le théâtre de Hambourg. Chacun de ces ouvrages ajoutait à sa réputation, et leur succès lui rendait agréable son séjour en Angleterre. La reine étant morte le 12 août 1714 (1), l'électeur de Hanovre fut appelé à lui succéder par acte du parlement, et vint prendre possession du trône, sous le nom de Georges Ier. Irrité contre Hændel, à cause de l'oubli qu'il avait fait de ses engagements, et aussi parce qu'il avait composé un *Te Deum* pour la paix d'Utrecht, considérée comme désastreuse par tous les princes protestants d'Allemagne, ce monarque éloigna de lui l'artiste à son arrivée en Angleterre. L'amitié du baron de Kilmansegge, chambellan du roi, pour Hændel, s'épuisa longtemps en vains efforts pour le faire rentrer en grâce; enfin, il crut avoir trouvé une occasion favorable dans une partie de plaisir qui devait avoir lieu sur la Tamise, et que le roi avait promis d'honorer de sa présence. Le baron demanda à Hændel de la musique pour cette fête, et celui-ci composa une symphonie suivie de divers morceaux de musique instrumentale. Tout cela est connu dans les œuvres de Hændel sous le nom de *Water-Music*. L'orchestre était placé dans une barque qui suivait celle du roi : le compositeur dirigeait lui-même l'exécution. Georges Ier n'eut pas de peine à reconnaître le génie de Hændel dans cette musique; mais, quoiqu'il eût paru satisfait, il ne parla point de l'auteur de l'ouvrage. Le baron attendait avec impatience une occasion favorable pour parler de son protégé : elle se présenta lorsque le roi témoigna le désir d'entendre Geminiani exécuter les nouveaux solos qu'il venait de publier. Craignant que ces morceaux ne répondissent pas à l'attente de Georges Ier, si le claveciniste était inhabile, Geminiani demanda que Hændel l'accompagnât : le roi y consentit. Lorsque Hændel se trouva en sa présence, il lui exprima son regret de l'avoir offensé, et sa résolution de réparer sa faute par les plus grands

(1) Il est assez singulier que M. Schœlcher dise dans une note de son livre (p. 34), que la date de la naissance de la reine Anne ne se trouve pas dans les dictionnaires biographiques, et qu'elle est si peu connue, qu'il ne l'a apprise que par l'obligeance de M. Rimbault, d'après l'autorité d'une gazette anglaise! On lit cependant dans toutes les éditions de l'*Art de vérifier les dates* cette indication très-précise : *Anne, fille de Jacques II et de Hidde, sa première femme, née le 6 février* 1665, etc. Moréri, éditions de 1740 et 1759; la *Biographie universelle* de Michaud, et tous les grands recueils biographiques publiés en France, donnent également cette date. Quels livres a donc consultés M. Schœlcher?

(1) M. Schœlcher dit que ce fut le 1er août : il a été mal informé.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

efforts de zèle et de reconnaissance. Dès lors il rentra en grâce, et la faveur royale se manifesta en doublant le traitement que la reine Anne lui avait accordé (1).

Déterminé à se fixer en Angleterre, Hændel commença à céder aux instances de quelques personnages riches et titrés, qui témoignaient le désir de lier avec lui une connaissance intime. Le comte de Burlington avait pour ses ouvrages une admiration sans bornes; il offrit au célèbre artiste un logement dans sa maison, qui fut accepté. Dès ce moment, Hændel put se livrer en liberté aux inspirations de son génie. Il assistait fréquemment à des soirées de musique, dont ses compositions faisaient le principal ornement. Quelquefois il allait à Saint-Paul, quand le service du soir était achevé, et là il excitait l'enthousiasme d'une assemblée nombreuse et choisie par son talent d'organiste. Après un séjour de trois années chez le comte de Burlington, séjour pendant lequel il composa son opéra d'*Amadigi*, qui fut représenté le 25 mai 1715, il reçut du duc de Chandos l'invitation de prendre la direction de sa chapelle, dont Pepusch avait été quelque temps le maître. Ce seigneur magnifique ne fut point effrayé par les sacrifices qu'il devait faire pour mettre à la tête de sa musique le premier compositeur du royaume, et peut-être de l'Europe; quelles qu'aient pu être les prétentions de Hændel, elles furent acceptées, et l'illustre artiste alla s'établir, en 1718, à *Cannons-Castle*, résidence du duc. Il y composa vingt grandes antiennes pour plusieurs voix et instruments, dont on a publié douze, lesquelles sont mises au nombre de ses plus belles productions. C'est aussi pour le duc de Chandos qu'il écrivit sa pastorale anglaise d'*Acis et Galatée*, sur un poëme de Gay. Cette pastorale est entièrement différente de celle qu'il avait composée à Naples. Il est remarquable que le beau chœur de la pièce anglaise : *Behold the monster Polypheme*, dont l'expression d'horreur et d'effroi a toujours été admirée, est tirée d'un des douze duos de chambre de Hændel, dont les paroles ont un sens tout différent. Indépendamment de ces ouvrages, et nonobstant l'absence de Hændel de l'Angleterre pendant toute l'année 1717, à cause d'un voyage qu'il fit à Hanovre, à la suite du prince de Galles, ce grand artiste a écrit de 1718 à 1720 son *Te Deum* en *si* bémol, un autre *Te Deum* en *la*, quelques-uns de ses concertos de hautbois, une suite de pièces pour le clavecin, et l'oratorio *Esther*, le premier ouvrage de ce genre qui fut composé sur des paroles anglaises, et qui fut exécuté pour la première fois à *Cannons-Castle*, le 29 août 1720.

Il paraît que ce fut à Hanovre, en 1717, que Hændel écrivit son oratorio allemand *La Passion*, mais qu'il ne le termina qu'à Londres; car ce fut de cette ville que l'ouvrage fut envoyé à Hambourg, où il fut exécuté, soit à la fin de 1717, soit au commencement de 1718 (1).

Pendant la dernière année du séjour de Hændel chez le duc de Chandos, la plus haute noblesse du royaume forma une association pour la représentation des opéras italiens, au théâtre de Hay-Market; le roi donna mille livres sterling pour sa part dans la réalisation de ce plan. L'établissement prit le titre de *Royal Academy of Music*, et un comité composé d'un gouverneur, d'un vice-gouverneur, et de vingt directeurs, fut chargé de l'administrer. On donna à Hændel la mission de faire le choix des chanteurs. Per-

(1) D'après une note de Malcolm (*voyez* ce nom), M. Schœlcher (*Life of Handel*, p. 41) et M. le Dr. Chrysander (*G.-F. Hændel*, t. I, p. 425) placent la date de l'exécution de l'œuvre de Hændel connue sous le nom de *Water-Music* au 22 août 1715; mais Burney dit que l'ouvrage ne fut composé qu'en 1716, et Arnold a mis au titre de son édition : *The celebrated Water Musick in Score, composed in the year* 1716. Cette date est la bonne, car on vient de voir que Hændel ne rentra en grâce près de Georges Ier qu'à l'occasion de l'exécution de quelques-uns des solos de Geminiani, qu'il accompagna au clavecin. Or, les 12 solos pour violon avec basse continue, œuvre Ier de Geminiani, dédiés au roi, ne furent publiés qu'en 1716. Il est vrai que le roi se rendit à Hanovre le 7 juillet 1716, et ne revint en Angleterre qu'au mois de janvier 1717; mais rien ne prouve que la fête dont il vient d'être parlé n'a pas eu lieu avant le mois de juillet 1716. Au reste, ces vétilles méritent à peine qu'on s'en occupe; M. Schœlcher doit avoir eu beaucoup de temps à perdre lorsqu'il a rempli son livre de tant de discussions sur des choses de peu d'importance.

(1) Le premier, j'ai signalé au monde musical l'existence des manuscrits originaux de Hændel, dans ma *Revue musicale* (t. V, p. 577-583, et t. VI, p. 169-176). Je les découvris à Londres en 1829, dans une maison inhabitée où on les avait transportés, avec de vieux meubles provenant du château de Windsor. On n'avait eu jusqu'à cette époque que de vagues notions concernant cette précieuse collection. On n'y trouvait alors qu'une *Passion*, en allemand, sur laquelle je donnai cette note (t. V, p. 583) : « On peut aussi considérer comme un oratorio une « *Passion* en allemand. Le manuscrit n'est point de la « main de Hændel, mais une copie qui paraît, d'après la « notation, avoir été faite dans le nord de l'Allemagne. « Cet ouvrage est de la jeunesse de Hændel. Le texte est « pitoyable. » C'est cette même *Passion* à quatre voix et orchestre, qui se trouve à la bibliothèque royale de Berlin, sous le nº 268 *b*. Quant à l'autre *Passion*, qui est aujourd'hui au palais de Buckingham, et que M. Schœlcher y a trouvée, elle n'était pas dans la collection de manuscrits originaux que j'ai fait connaître en 1829. J'ai été induit en erreur lorsque j'ai dit qu'elle a été publiée autrefois à Leipsick, chez Breitkopf : je ne me souviens plus où j'ai trouvé ce renseignement.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

suadé que le succès d'une telle entreprise serait subordonné au mérite des chanteurs, Hændel résolut d'attacher à son spectacle les meilleurs artistes qu'il pourrait se procurer. Dans ce dessein il se rendit à Dresde, et y engagea *Senesino* et la célèbre *Marguerite Durantasti*. Le premier opéra qu'il écrivit pour le nouveau théâtre fut le *Radamisto*, dont la représentation eut lieu dans l'hiver de 1720. Cet ouvrage fut accueilli avec transport, eut un grand nombre de représentations, et donna à la nation anglaise une haute idée des talents du compositeur. C'est ce même ouvrage qui, traduit en allemand, fut joué à Hambourg, en 1721, sous le titre de *Zénobia*. Hændel était l'âme de la nouvelle entreprise. Cependant, presque au même moment du succès qu'il venait d'obtenir commença contre lui une opposition née de la violence de son caractère et du ton hautain qu'il mettait souvent dans ses relations avec les directeurs et commissaires de l'Académie royale. Les ennemis de Hændel parvinrent à faire engager comme compositeurs Bononcini et Ariosti, en concurrence avec lui. Chacun de ces maîtres eut ses partisans jusque dans le sein de la commission administrative de l'Opéra : pour les mettre d'accord, il fallut décider qu'ils composeraient ensemble un opéra, et que chacun d'eux serait chargé d'un acte. Le sujet choisi fut *Muzio Scevola*. Bononcini écrivit le premier acte; Ariosti, le second, et Hændel, le troisième. Il eut fini son travail le 23 mars 1721. Son génie fut vainqueur dans cette lutte; mais son orgueil s'offensa d'avoir été mis en parallèle avec des hommes qu'il considérait avec raison comme inférieurs à lui.

Depuis 1720 jusqu'en 1726, Hændel écrivit dix opéras; l'*Alessandro*, qui fut le dixième, devint l'occasion de vives disputes qui préparèrent la ruine de l'Opéra. Les applaudissements frénétiques accordés par le public à Senesino avaient rendu ce chanteur hautain, même avec Hændel, qui payait ses dédains par des emportements. Dans le dessein d'humilier sa vanité, le maître engagea pour son *Alexandre* la fameuse cantatrice Faustina Bordoni, qui depuis lors devint la femme du compositeur Hasse. Il ne doutait pas que les succès de cette cantatrice ne diminuassent ceux de Senesino; mais des difficultés qu'il n'avait pas prévues vinrent bientôt contrarier ses projets. Une lutte s'établit entre les partisans de Faustina et ceux de la Cuzzoni, autre célèbre cantatrice, qu'on applaudissait depuis plusieurs années; les spectateurs, les musiciens, et jusqu'aux directeurs de l'Opéra, se partagèrent en deux camps ennemis, et bientôt l'amour-propre des deux femmes objets de cette querelle ne connut plus de bornes. Ne doutant pas que l'exemple de Senesino n'eût été contagieux pour elles, Hændel proposa le renvoi de ce chanteur aux administrateurs du théâtre, et ne put l'obtenir. De son côté, le compositeur se refusa non-seulement à écrire pour cet artiste, mais même à conserver avec lui aucun rapport. Le résultat inévitable de ces dissensions fut la ruine d'un théâtre qui pendant près de neuf ans n'avait connu que la prospérité : il fut fermé vers la fin de 1728. Les Opéras composés par Hændel pendant l'existence de cette entreprise furent : *Floridante*, 1721; *Ottone*, 1722; *Flavio*, 1723; *Giulio Cesare*, 1723; *Tamerlano*, 1724; *Rodelinda*, 1725; *Scipione*, 1726; *Alessandro*, 1726; *Ammeto*, 1727; *Riccardo primo*, 1727; *Siroe*, 1728; et *Tolomeo*, 1728.

Après la dissolution de l'association, quelques nobles, qui s'étaient déclarés les adversaires de Hændel, firent une nouvelle souscription pour l'établissement d'un opéra au théâtre de *Lincoln's Inn Fields* : Senesino y fut engagé. Ce nouvel établissement, dirigé par un comité de douze souscripteurs, ne laissa d'autre ressource à Hændel que de s'associer avec un ancien directeur de spectacle nommé Heidegger, pour organiser un autre opéra au théâtre de Hay-Market. L'acte d'association était fait pour trois ans. A peine fut-il conclu, que Hændel fit un voyage en Italie pour y engager des chanteurs. Ce qu'il en ramena de mieux fut *La Strada*, cantatrice d'un mérite très-remarquable. Le théâtre fut ouvert le 2 décembre 1729, par la première représentation de *Lotario*, opéra de Hændel. Ce maître écrivit *Partenope* pour la clôture de la saison, en 1730, et dans les années suivantes il composa *Porus*, en 1731, *Ezio*, en 1732, *Sosarme*, dans la même année, et retoucha son *Orlando* en 1733; il paraît même qu'il refit à peu près en entier celui-ci. Ayant été informé que ses adversaires se proposaient d'attenter à sa propriété en faisant exécuter son oratorio d'*Esther* et l'*Acis et Galathée*, lui-même les donna à son théâtre en 1732. Dans l'année suivante, Hændel fit un effort de génie en mettant au jour l'oratorio de *Deborah*, l'une de ses plus belles productions. Cet ouvrage acheva d'indisposer contre lui la noblesse, parce qu'il augmenta le prix d'entrée pour les soirées où l'oratorio était exécuté. C'est aussi dans cette même année 1733 que Hændel écrivit son oratorio *Athalie*, qui fut exécuté à Oxford pendant l'été, sous sa direction, et *Ariane*, opéra.

Le terme de l'association étant arrivé, Hændel prit la résolution de se charger de l'entreprise de l'Opéra a ses risques et périls. Pour la réali-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sation de ce projet, il se remit en voyage et alla à la recherche de chanteurs. Il entendit en Italie Farinelli et Carestini. Tous deux étaient des artistes de premier ordre; mais il y avait plus d'entraînement dans Farinelli, plus de ce je ne sais quoi qui est le génie de l'art et qui fait le succès populaire : malheureusement pour les intérêts de Hændel, ce maître lui préféra Carestini.

Jusque-là, ses adversaires n'avaient point eu plus de succès que lui dans leur entreprise; s'ils avaient des chanteurs plus aimés du public, les compositeurs obscurs qu'ils employaient ne pouvaient lutter avec son génie : des deux côtés, il y avait eu des pertes considérables. En 1734, il produisit son *Ariodant*, et dans l'année suivante, *Alcina*. Mais enfin le spectacle rival de Hændel fit l'acquisition de Porpora pour la direction de la musique, et de Farinelli comme premier chanteur; de plus, on le transporta au théâtre de Hay-Market, que Hændel avait été forcé d'abandonner, et qui avait l'avantage d'être au centre de la ville. Obligé de se réfugier avec ses chanteurs au petit théâtre de *Lincoln's Inn Field*, Hændel reconnut bientôt l'impossibilité de s'y soutenir en concurrence avec Farinelli et Senesino réunis; il n'y resta que peu de temps, abandonna son entreprise, et renonça enfin à une lutte désastreuse qui avait ruiné sa bourse, sa santé, et de plus avait porté atteinte à sa réputation; car on doit avouer que les opéras composés par Hændel jusqu'en 1729 sont bien supérieurs à ceux qu'il écrivit ensuite au milieu des ennuis de ses disputes et des embarras de ses spéculations. Des préoccupations de tous genres nuisirent aux inspirations de son génie; d'ailleurs, l'obligation de renouveler seul le répertoire de son théâtre le fit souvent travailler avec précipitation, et ne lui permit pas de terminer ses ouvrages avec soin. La puissance de son génie ne se retrouvait entière que dans ses oratorios. En renonçant à son entreprise d'Opéra italien, son caractère ferme et décidé avait cédé à la nécessité; mais il lui restait encore quelque espoir de soutenir la lutte à l'Opéra anglais de Covent-Garden; il se tourna de ce côté, et fit avec l'entrepreneur un arrangement pour la composition d'une *Alceste*, qu'il écrivit avec rapidité, dont on fit les répétitions, les décorations et les costumes, mais qui, par des circonstances inconnues, ne fut pas représentée. La plus grande partie de cet ouvrage a été ensuite adaptée à l'ode de Dryden, composition admirable connue sous le nom de *Alexander's feast*. Cet ouvrage fut exécuté pour la première fois le 10 février 1736. Dans la même année il donna *Atalante*, opéra composé à l'occasion du mariage du prince de Galles avec la duchesse de Saxe-Gotha; il écrivit pour la même circonstance l'antienne connue sous le titre de *Wedding Anthem*, et enfin il fit représenter son *Arminio*.

Près de huit années agitées par l'inquiétude et par des soins de toutes espèces, des travaux multipliés, et le chagrin causé par la perte des richesses qu'il avait autrefois amassées, détruisirent la santé de Hændel. On lui conseilla l'usage des eaux de *Tunbridge;* mais, au lieu d'en éprouver du soulagement, ses maux s'accrurent au point que ses facultés morales en parurent altérées; et pour comble de malheur, son bras droit fut frappé de paralysie. Les médecins ne connaissant point de remède à cet accident, l'envoyèrent aux bains d'Aix-la-Chapelle. Ce ne fut pas sans peine qu'il se résolut à y aller : cependant ce voyage lui procura tant de soulagement, que six semaines suffirent pour lui rendre l'usage de son bras. Au commencement de novembre 1736, il retourna à Londres, dans un état de santé satisfaisant, et avec l'esprit retrempé d'une nouvelle énergie. Décidé à ne rien négliger pour regagner la faveur publique, il fit de nouveaux efforts dans les opéras anglais *Justin* et *Berenice*, qu'il écrivit pour le théâtre de Covent-Garden; mais le succès ne répondit pas à ses espérances. Il était devenu évident que la musique dramatique de Hændel avait perdu son attrait pour les Anglais; rien ne prouva mieux leur indifférence à cet égard que la tentative infructueuse de quelques amis de ce grand artiste, qui voulurent publier une collection de ses ouvrages à son bénéfice; car la souscription fut à peine suffisante pour les frais de l'impression. Une seule exception se fit remarquer au milieu de cet oubli : elle vint du comte de Middlesex, qui demanda à Hændel, en 1737, *Pharamond*, opéra, et *Alexandre Sévère*, pasticcio que Hændel traduisit ensuite en allemand. Le comte donna au compositeur mille livres sterling pour prix de ces partitions (1). *Sersé*, commencé le 28 décembre 1737, fini le 6 février 1738 et représenté le 14 du même mois; *Deidamie*, commencé le 27 octobre 1739, fini le 30 novembre suivant; et *Imeneo*, opéra fini le 10 octobre de la même année, furent les derniers ouvrages de Hændel pour le théâtre. Ici finit pour le grand artiste une longue suite de tourments et de déceptions : bientôt après il entra dans une carrière nouvelle de gloire et de fortune.

(1) Il y a dissentiment sur ce fait entre Hawkins et Burney; car ce dernier assure que le comte de Middlesex et le duc de Dorset ne se chargèrent de l'entreprise du théâtre que dans l'automne de 1741.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Persuadé qu'un compositeur parvenu à un âge qui touche à la vieillesse est moins propre aux ouvrages dramatiques qu'à la musique grave, Hændel prit, en 1740, la résolution de n'écrire que des oratorios, de la musique d'église et des pièces instrumentales. Déjà il avait composé précédemment les oratorios de *Déborah*, *Esther*, *Israel en Egypte*, et *Athalie*, admirables productions du génie de ce grand homme. S'il en faut croire les biographes anglais, le motif principal de la résolution que Hændel prit d'écrire des oratorios aurait été l'espoir d'une bonne spéculation, parce que l'exécution de ces drames religieux pendant le carême, où tout autre spectacle était interdit, n'occasionnait aucune dépense pour des costumes, des décorations, ni même pour des chanteurs renommés; car l'exécution d'une musique simple et large, dont l'effet était particulièrement dans les chœurs, n'exigeait que de belles voix et une habileté ordinaire. Il est permis de croire en effet que des soins de fortune ne furent point étrangers à la direction que prit alors le talent de Hændel; mais on ne peut mettre en doute que son âme d'artiste n'ait surtout éprouvé le besoin de développer les rares facultés qu'il tenait de la nature et de l'art pour le nouveau genre de musique qu'il adoptait, et de mettre en œuvre son habileté dans le style fugué, si bien approprié aux compositions de cette espèce. Il s'était d'ailleurs déterminé à introduire dans ses oratorios le concerto d'orgue, dont l'invention paraît lui appartenir. Plus de vingt-cinq ans s'étaient écoulés depuis le temps où il se faisait entendre à une société choisie sur l'orgue de Saint-Paul, et depuis lors un petit nombre d'amis savaient seuls qu'il n'avait point de rival en Angleterre comme organiste, et qu'il n'y avait dans toute l'Europe que Jean-Sébastien Bach qui l'emportât sur lui à cet égard. Par exception cependant, le 7 et le 14 avril 1736, où il fit exécuter son oratorio d'*Esther*, il avait exécuté deux concertos d'orgue chaque soir, afin d'exciter la curiosité du public. Son admirable talent d'exécution eut donc pour le public anglais le mérite de la nouveauté : ce ne fut pas une des moindres causes de l'immense succès qu'obtinrent les oratorios. Dans chaque exécution d'un oratorio, il introduisait un concerto d'orgue, presque toujours placé avant le chœur final. C'est ainsi qu'après un air ajouté à son oratorio italien *Il Trionfo del Tempo*, il a écrit ces mots sur sa partition : *Segue il Concerto per l'organo, e poi l'Alleluia.*

Le 28 mars 1738, Hændel avait donné pour son bénéfice son oratorio *Saül*, dont le produit fut, dit-on, de 800 livres sterling, et, selon Mainwaring (auteur de *Mémoires sur la vie de Hændel*), de 1,500 livres, ce qui paraît exagéré. Saül fut suivi de l'ode pour le jour de Sainte-Cécile (*Ode for Santa-Cecilia's day*, 1739), des sonates en trios pour deux violons ou flûtes et violoncelle, 1739; de *L'Allegro ed il Penseroso*, 1740; de *Imeneo*, opéra, 1740, et de *Deidamia* opéra, même année. Ce fut surtout en 1741 que ces séances de musique religieuse obtinrent un succès de vogue lorsqu'on entendit le *Messie* (*Messiah*), considéré à juste titre comme le chef-d'œuvre de Hændel. A l'admiration qu'inspire un si bel ouvrage se joint l'étonnement lorsqu'on se souvient que son auteur était âgé de cinquante-sept ans lorsqu'il l'écrivit, et que toute la partition fut achevée dans l'espace de vingt-quatre jours. Ces faits sont prouvés par le manuscrit original de cette sublime composition qui existe dans la collection appartenant à la reine d'Angleterre. Outre que la notation porte les traces d'une rapidité prodigieuse de main, on trouve en plusieurs endroits des dates écrites par l'auteur, qui ne laissent aucun doute sur l'espèce d'improvisation de ce monument de sa gloire. Au bas de la première page sont ces mots : *Angefangen den* 22 *August* 1741 (commencé le 22 août 1741). A la fin de la première partie, on trouve cette date : *August* 28, 1741. On lit au bas de la seconde partie : *September* 6, 1741. Enfin, après la troisième partie, on trouve cette souscription : *Fine dell' oratorio. G.-F. Handel. September* 12, 1741; et les derniers morceaux ajoutés ou changés furent terminés le 14 du même mois. On a souvent cité la facilité de quelques compositeurs modernes : il est bien peu d'exemples qui égalent celui-là. Hændel était si pressé par les copistes, que sa notation est à peine formée; on a remarqué avec raison que quatre duos italiens, précédemment écrits par Hændel, ont fourni les thèmes de quatre chœurs du *Messie;* ce qui ne doit point étonner, si l'on songe à la prodigieuse rapidité avec laquelle ce grand ouvrage a été composé. La plupart des dates qui se trouvent sur les divers manuscrits de Hændel démontrent que cette facilité de production était une qualité constante de son génie.

Le duc de Devonshire, à cette époque lord lieutenant d'Irlande, ayant invité Hændel à visiter ce royaume, l'illustre compositeur entreprit ce voyage, et arriva à Dublin le 18 novembre 1741. Pendant l'espace de cinq mois, il y fit entendre L'*Allegro ed il Penseroso, Acis et Galatée*, l'*Ode de Dryden*, *Esther*, *Alexander's Feast* et l'*Imeneo*. Le 18 avril 1742 il y donna son admirable *Messie*, au bénéfice de trois ins-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

titutions de charité. Le 23 mai suivant, il fit exécuter son *Saül;* et le 3 juin il fit entendre une seconde fois le *Messie*, comme concert d'adieu. Le 13 août il quitta Dublin, et retourna à Londres, après un séjour de près de neuf mois en Irlande.

A peine Hændel avait-il terminé le *Messie*, qu'il commença un nouvel oratorio sur des morceaux choisis du *Samson* de Milton ; et son travail fut d'abord très-rapide, car la fin de la première partie est datée du 29 septembre 1741, conséquemment quinze jours après l'entier achèvement du *Messie*. Mais le voyage de Hændel en Irlande, et son long séjour à Dublin ne lui permirent de terminer le *Samson* qu'en 1742. Le succès de ce bel ouvrage fut des plus brillants; et dès lors la supériorité de Hændel sur les autres compositeurs devint pour les Anglais un article de foi; dès lors aussi les oratorios attirèrent chaque année la foule à Covent-Garden. Cependant, la rancune de la noblesse contre l'artiste n'était point encore apaisée : on souffrait impatiemment ses succès; et pour y mettre obstacle on imagina d'interdire les oratorios, sous prétexte que toute assemblée destinée à l'amusement devait être interdite pendant le carême. Peu s'en fallut que la fermeté de Hændel n'échouât encore en cette occasion ; mais enfin le peuple prit parti pour lui, sa volonté l'emporta : les oratorios furent entendus chaque année, et le *Messie* devint l'objet d'une admiration générale. A ses précédents oratorios Hændel ajouta, dans l'espace de huit ans, *Sémélé*, *Joseph*, *Hercule*, *Balthasar*, un oratorio de circonstance intitulé *The occasional oratorio*, *Judas Maccabée*, *Alexandre Balus*, *Josué*, *Salomon*, *Susanne*, *Theodora*, *le Choix d'Hercule*, cantate, et *Jephté*. De plus, il écrivit dans le même temps son grand *Te Deum* (*en ré*), plusieurs concertos d'orgue, douze concertos de hautbois, plusieurs *concerti grossi*, et beaucoup d'autres pièces.

Vers la fin de l'année 1750, Hændel s'aperçut de l'affaiblissement de sa vue ; le mal augmenta progressivement, et avant la fin de 1751 sa cécité fut complète. *Jephté*, dont le manuscrit original appartient à la reine d'Angleterre, est le dernier ouvrage sorti de la main de l'artiste. Il fut commencé le 21 janvier 1751, et fini le 27 juillet de la même année. Quelques additions faites à la partition n'ont été terminées que le 30 août suivant : l'écriture du compositeur est fort altérée dans ce manuscrit; et l'on y voit que sa vue était excessivement affaiblie. Au bas d'une des dernières pages, il a écrit d'une main tremblante : *Sweet as sight to the blind* (Doux comme la vue à l'aveugle). Les médecins lui conseillaient l'opération de la cataracte : il hésita quelque temps à s'y soumettre ; mais enfin il se confia aux soins du docteur Sharp, qui tenta cette douloureuse opération à plusieurs reprises et ne put réussir. Convaincu qu'il n'y avait plus d'espoir pour lui de recouvrer la vue, Hændel se soumit à son sort avec courage, et ne s'occupa plus que du soin de se faire remplacer pour la direction de la musique dans l'exécution annuelle des oratorios ; Smith, son élève, et fils de son copiste, fut l'artiste qu'il choisit pour cet emploi. Les dernières années de Hændel s'écoulèrent dans une vie douce et calme. Ses forces diminuèrent sensiblement au commencement de 1758; dès lors il prévit sa fin et se résigna. La faiblesse augmenta jusque dans les premiers mois de 1759, et le 13 avril de cette année il s'éteignit. Des obsèques magnifiques lui furent faites à l'abbaye de Westminster ; l'évêque de Rochester et le doyen de l'abbaye y officièrent, et les chœurs réunis de Saint-Paul et de Westminster y chantèrent son antienne funèbre, ainsi que plusieurs autres morceaux de sa composition. Après le service, il fut inhumé dans cette célèbre abbaye de Westminster, réservée à la sépulture des rois d'Angleterre et de quelques grands hommes. Un tombeau en marbre blanc, orné de la statue de l'artiste célèbre, lui fut élevé dans le même lieu, où il se voit encore. C'est près de ce tombeau que l'anniversaire de la mort de Hændel fut célébré avec une pompe extraordinaire, dans des concerts qui furent donnés en 1784, 1785, 1786, et 1787. La musique exécutée dans ces concerts était choisie dans les œuvres de Hændel. La première année, le nombre des chanteurs et des instrumentistes s'élevait à 500 ; il s'accrut progressivement dans les années suivantes, en sorte qu'il y avait 616 exécutants en 1785, 741 en 1786, et 806 en 1787. Burney a publié la description de ces grandes fêtes musicales, dans un livre de luxe intitulé : *Account of the musical performance in commemoration of Handel* (Notice de l'exécution musicale, en mémoire de Hændel).

Si l'on considère les voyages lointains et fréquents qui remplirent une partie de la vie de Hændel, ses emplois auprès de plusieurs princes et grands seigneurs, ses occupations multipliées comme directeur de spectacle et des concerts, et les embarras de tous genres qu'ils lui suscitèrent, on ne comprend pas qu'il ait trouvé le temps nécessaire pour écrire l'immense quantité d'ouvrages qui est sortie de sa plume; mais telle était son activité dans le travail, qu'aucun de ses moments n'était perdu. Dans les commencements de son séjour en Angleterre, il partageait le temps entre la composition et la

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

direction des concerts du duc de Rutland, du comte de Burlington, et du duc de Chandos; plus tard il rompit toutes ces relations, et n'en voulut plus former d'autres. Il refusait toutes les invitations qui lui étaient faites, et ne sortait de chez lui que pour l'exercice de ses fonctions comme directeur de spectacle, comme chef d'orchestre, ou comme maître de musique de la famille royale. Toute visite lui était importune; et il n'admettait près de lui que trois amis intimes, les seuls à peu près qu'on lui connût, à savoir Smith, son élève, un peintre nommé Goupy, et Hurter, teinturier en écarlate. On ne lui connut d'affection pour aucune femme; et il vécut dans le célibat le plus rigoureux. Incessamment livré au travail, il composait et écrivait ses pensées avec une rapidité qui tenait du prodige, ou jouait du clavecin. Celui dont il se servait était un instrument de Ruckers, dont il avait usé le clavier de telle sorte, que les touches étaient creusées comme des cuillers. Le seul goût étranger à la musique qu'on lui ait connu était celui de la peinture; il possédait quelques bons tableaux, et il ne manquait jamais d'aller voir ceux qu'on exposait en vente.

Également ennemi de la parcimonie et de la prodigalité, Hændel avait réglé sa dépense en proportion de son revenu. La portion fixe de ce revenu consistait en six cents livres sterling, dont deux cents lui étaient accordées par la reine Anne, deux cents par le roi Georges Ier, et le reste lui était payé comme maître de musique des princesses. L'autre portion de son revenu était précaire et dépendait surtout du produit du théâtre ou des concerts; car la vente de ses ouvrages n'eut presque jamais de résultat avantageux que pour le marchand de musique qui en était l'éditeur. A l'époque de sa brouillerie avec la noblesse, il possédait dix mille livres sterling; les désastres de ses entreprises de théâtre absorbèrent non-seulement cette somme jusqu'au dernier schelling, mais obligèrent Hændel à souscrire des billets aux acteurs de son Opéra, pour les sommes considérables qu'il leur devait. Ces artistes quittèrent l'Angleterre, n'emportant que la promesse qu'ils seraient payés : ils le furent en effet plus tard, lorsque les bénéfices considérables qu'il fit dans ses concerts spirituels eurent procuré au célèbre musicien les moyens de se libérer. Ces concerts produisaient annuellement à Hændel environ *deux mille* livres sterling de revenu. A sa mort il légua mille guinées à l'hospice des enfants trouvés, et environ cinq cent mille francs à ses pauvres parents d'Allemagne.

A l'exception de quelques études latines que Hændel avait faites dans son enfance, son éducation avait été négligée; il ne savait bien que la musique et la langue italienne. Un long séjour en Angleterre lui avait donné assez d'habitude de l'anglais pour sentir les beautés des poëtes et pour les bien exprimer; mais il prononça toujours les mots de cette langue avec l'accent allemand. Dans sa conversation, il mêlait souvent les idiomes des diverses contrées où il avait résidé, surtout lorsqu'il était animé ou ému par la colère, ce qui donnait à son langage l'air le plus étrange, et parfois le plus comique.

Deux grands défauts ternissaient l'éclat qui rejaillissait sur lui des productions de son génie. Le premier était une violence de caractère, un emportement qui ne connaissait point de bornes; le second, une intempérance qui le faisait souvent s'abandonner aux excès les plus condamnables. Dans les accès de sa colère, il était capable de se porter aux dernières extrémités : c'est ainsi que, dans un mouvement de fureur contre la cantatrice Cuzzoni, qui refusait de chanter l'air : *Falsa imagine*, de son opéra d'*Othon*, il la prit dans ses bras, et la menaça de la jeter par la fenêtre si elle persistait dans son refus. Quelquefois ses emportements avaient un côté plaisant : on cite à ce sujet l'aventure suivante. Le D. Morell, poëte d'opéra qui arrangeait ses livrets, osa un jour lui faire remarquer qu'un passage de sa musique n'était pas en harmonie avec le sens de ses paroles : au lieu de prendre cette remarque en considération, Hændel, pâle de colère, s'écria : *Voulez-vous m'apprendre mon art? Ma musique est bonne, elle est excellente; ce sont vos paroles qui ne valent pas le diable!* puis, se mettant au clavecin et frappant le clavier de toute sa force : *La voilà, ma musique! Je vous répète qu'elle est bonne, excellente, parfaite! Allez-vous-en faire des paroles sur ma musique!* De telles habitudes auraient dû, ce semble, contracter les traits de son visage, et leur donner un caractère dur; mais il n'en était point ainsi. Sa figure était belle et noble; sa taille était élevée; il avait beaucoup d'embonpoint; sa démarche était lourde et sans grâce; mais lorsque rien ne l'agitait, son extérieur annonçait de la douceur et de la tranquillité. La plupart des portraits qu'on a de lui manquent de ressemblance; ils sont en grand nombre. Les plus connus ont été gravés : 1° par J.-G. Wolfgang, gr. in-fol., à Berlin; 2° par Houbraken, in-fol., 3° par Faber, d'après Hudson, in-fol.; 4° par Schmidt, d'après le même, in-fol.; 5° par Rebecca, d'après le même, in-4°; 6° par Grignon, pour l'histoire de la musique de Hawkins; 7° par Rolfsen, pour la vie de Hændel par Mattheson; par Henne,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

d'après Bartolozzi, pour la description des fêtes musicales de Westminster, de Burney; 9° par Hardy, gr. in-fol., pour une collection de dix-huit airs de Hændel, publiée à Londres en 1790; 10° par Handings, d'après Denner, pour les *Anecdotes sur Hændel et sur Smith*, publiées à Londres en 1799, gr. in-4° : celui-ci paraît être le plus ressemblant.

Le caractère dominant du talent de Hændel est la grandeur, l'élévation, la solennité des idées. Autour de cette qualité, qu'il a portée jusqu'au sublime, se groupent d'autres genres de mérites secondaires, qui font de plusieurs de ses ouvrages des modèles de perfection en leur genre. Ainsi, la modulation, quoique souvent riche, inattendue, est toujours douce et naturelle; ainsi, l'art de disposer les voix et de les faire chanter sans effort paraît lui avoir été aussi facile qu'aux maîtres italiens de la bonne école, quoique la contexture serrée de son harmonie présentât des obstacles à cette facilité. On a accusé Hændel de manquer de mélodie : cette critique ne me paraît pas fondée. C'est de la mélodie, et de la mélodie des plus suaves que celle de quelques airs de *Radamiste*, d'*Othon*, de *Renaud*, de *Rodelinde*, et de plusieurs autres opéras de Hændel, mais de la mélodie qu'on ne peut apprécier qu'en se plaçant à un certain point de vue pour apercevoir tout ce qu'il y a de profond et d'expressif dans ses accents. C'est aussi de la mélodie qu'on trouve dans plusieurs pièces de ses suites de clavecin, mais de la mélodie environnée de détails si riches, qu'elle ne peut être sentie que par une oreille exercée et délicate. C'est surtout dans les chœurs que Hændel est incomparable pour la grandeur du style, la netteté des pensées, et la progression de l'intérêt. L'effet de ces morceaux, dont le plus grand nombre n'est accompagné que par des violons, des violes et des basses, est immense et accuse des proportions colossales. Telle est même la puissance de ces chœurs, que, loin d'y ajouter par le luxe de l'instrumentation moderne, on ne pourrait que l'affaiblir. Mozart, cet homme dont le sentiment musical fut une des merveilles de la nature, Mozart, dis-je, avait bien compris cette difficulté d'augmenter l'effet des chœurs de Hændel; car, après avoir ajouté des parties d'instruments à vent au *Messie*, il disait qu'il n'avait réussi à colorer que les airs. Beethoven, si riche et si puissant dans les effets de ses compositions, se prosternait aussi devant le grandiose de Hændel, et avouait que la simplicité de ses moyens était une véritable magie.

Deux hommes sortis de la même école furent en présence dans la première moitié du dix-huitième siècle; ils furent les géants de la musique de leur époque : ces deux hommes sont Hændel et Jean-Sébastien Bach. On a souvent essayé de les comparer, dans le but de donner la palme à l'un ou à l'autre; il me semble qu'ils ont été tous deux mal appréciés. A l'exception de quelques formes de style, inhérentes à l'époque où ils vécurent, les routes qu'ils suivirent et les qualités de leur génie sont absolument différentes. Point d'analogie dans le but qu'ils se proposèrent; point de rapport exact dans leurs travaux; donc point de vainqueur ni de vaincu. Toutefois, l'appréciation parallèle de ces deux grands artistes n'est point sans intérêt pour l'histoire de l'art, car elle est de nature à faire comprendre par combien de voies différentes l'homme de génie peut fournir une noble et belle carrière.

L'éclat des succès de Hændel fut basé pendant près de trente ans sur des productions de musique dramatique plus que sur d'autres ouvrages; J.-S. Bach n'a point écrit pour le théâtre : il n'y a donc pas d'analogie entre eux sur ce point; mais tous deux ont écrit de la musique d'église, des oratorios, des cantates, de la musique instrumentale; tous deux ont été de grands organistes, et ont composé pour l'orgue et le clavecin : voyons ce qui les distingue dans ces choses, par la direction qu'ils ont prise.

Hændel, incessamment placé en évidence, désirant et recherchant la faveur publique, et s'adressant à des assemblées nombreuses, qu'il fallait émouvoir, a dû s'occuper des moyens qui pouvaient le mieux atteindre ce but. Soit que la nature l'eût doué originairement des qualités qui pouvaient y conduire plus sûrement, soit que ces qualités aient été le résultat de l'art et de l'observation, il est certain qu'il y arriva principalement par la netteté de la pensée et par la simplicité des moyens, évitant toute complication qui aurait pu nuire à une facile perception, chez un peuple dont l'éducation musicale était peu avancée. C'est aussi par les mêmes motifs que s'il y a dans ses compositions richesse et variété de motifs, il y a uniformité dans la manière de les traiter. Ouvrez tous les opéras, tous les oratorios de Hændel, pour y verrez une imagination féconde dans la production des motifs, mais une instrumentation presque partout la même, et des formes identiques dans toutes les circonstances analogues. Nul doute que ce ne fût ainsi qu'il fallait faire pour que l'attention ne fût pas distraite des beautés fondamentales qui rendent ces grandes compositions impérissables; mais enfin on ne peut nier que Hændel ne soit tombé dans la formule à cet égard. La musique d'église de ce grand homme a été aussi écrite pour des occasions données et toujours solennelles; les mêmes

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

conditions se retrouvaient donc dans ses compositions de cette espèce, parce que les circonstances étaient semblables.

Bach, organisé sans doute d'autre manière, s'est trouvé aussi pendant toute sa vie dans une situation absolument différente. Vivant presque toujours isolé, dans de petites villes, et dans les fonctions modestes d'organiste ou de maître d'école, l'art n'exista pour lui qu'en lui seul. N'ayant point d'auditoire, point d'appétit de fortune, il ne travailla que pour se plaire, et la récompense de ce qu'il fit pour l'art ne se trouva que dans l'art lui-même. Son âme chaleureuse et son vaste cerveau purent concevoir à loisir d'immenses combinaisons dominées par de grandes pensées, sans s'inquiéter de l'effet extérieur et de l'opinion d'une assemblée. Rien de tout ce qu'il faisait n'était destiné à voir le jour; du moins l'artiste le croyait. Chaque création de son génie allait prendre place dans une armoire quand elle était achevée; elle était suivie d'une création nouvelle. Point d'entraves donc; point de considération du succès; point de formules. De là ces hardiesses inouïes et ces inventions qui débordent dans sa *Passion*, dans sa messe en *si* mineur, dans les psaumes, et dans plus de cent cantates ornées d'instrumentations toutes originales. De là, dis-je, ces trésors d'imagination qui n'ont été tirés de l'oubli que plus d'un demi-siècle après la mort de leur auteur.

Mais par cela même que Bach n'a point soumis sa musique d'église, ses oratorios, ses cantates, ses plus belles compositions instrumentales à l'effet de l'exécution devant de nombreuses assemblées; par cela même qu'il n'a été connu de ses contemporains que comme le plus grand organiste de son temps, ses inventions, si hardies, si multipliées, n'ont point exercé d'influence sur l'art de son époque; et lorsqu'elles ont été connues, les transformations que cet art avait éprouvées depuis environ soixante-dix ans étaient telles, qu'il ne s'est plus trouvé qu'un petit nombre d'hommes assez éclairés pour apprécier ces œuvres singulières, qui se présentent à nous comme des abstractions sublimes plutôt que comme des monuments de l'histoire de l'art. Hændel représente une époque de cette histoire : il en est l'expression réalisée dans l'ordre le plus élevé; Bach a été au delà; par un effet de la plus vaste conception, il s'est affranchi de toute formule; il a conçu dans ses ouvrages la variété infinie des formes; et ces formes incessamment modifiées ne sont que les accessoires d'une pensée grande et forte qui domine tout. Mais ces orchestres doubles ou triples, ces deux ou trois chœurs, qui ont tous des desseins différents, offrent à l'attention une si grande complication d'éléments divers, que l'esprit en est comme accablé. Un mûr examen fait découvrir le lien qui unit tous ces éléments et les dirige vers le but; mais où trouver une population douée de l'attention nécessaire, et capable de faire un effort continu d'intelligence pour comprendre une telle musique?

En résumant ce qui vient d'être dit, on voit que Hændel se distingue par la netteté de la pensée, Bach par la profondeur; Hændel est grand par sa simplicité, Bach par ses combinaisons complexes. Tous deux sont doués d'un vif sentiment du beau; mais ce sentiment se manifeste chez eux dans des ordres d'idées absolument différents.

Il était entre eux une autre différence; mais celle-ci était tout à l'avantage de Bach. Tout ce qu'on sait de la vie de Hændel démontre que la musique tout entière se résumait dans son esprit en ses propres ouvrages. Il ne s'occupait guère des travaux des autres compositeurs de son temps, à moins que ce ne fût dans une vue de critique, et ne paraissait aimer l'art que pour la gloire et pour les autres avantages qu'il en recevait. Il n'en était pas ainsi de Bach : admirateur passionné de tout ce qui était beau, il recherchait avec empressement les artistes distingués, et rendait une justice impartiale à leur mérite. On sait qu'il se rendit inutilement plusieurs fois à Halle pour y voir et entendre Hændel, aux différentes époques où celui-ci visita l'Allemagne, tandis que Hændel n'a jamais manifesté le désir de connaître Bach, que la renommée lui signalait comme son rival le plus redoutable sur l'orgue.

Les œuvres de Hændel se divisent en cinq classes, qui sont : 1° les opéras; 2° les oratorios; 3° la musique d'église; 4° la musique de concert et de chambre; 5° la musique d'orgue et de clavecin. La liste suivante de ces productions est la plus complète qu'on connaisse.

I. Opéras allemands : 1° *Almira;* à Hambourg, 1704. — 2° *Néron;* ibid., 1705. — 3° *Florindo;* ibid., 1708. — 4° *Daphné;* ibid., 1708. — 5° *Thesæus;* Londres, 1711. — 6° *Amadis;* ibid., 1715. — 7° *Admète;* ibid., 1727. — 8° *Alexandre Sévère,* pasticcio tiré des œuvres de l'auteur. — II. Opéras italiens : — 9° *Rodrigo;* à Florence, 1708. — 10° *Agrippina;* Venise, 1709. — 11° *Aci, Galatea e Polifemo,* pastorale; Naples, 1710. — 12° *Rinaldo;* Londres, joué le 24 février 1711. — 13° *Pastor fido,* ibid., le 22 novembre 1712. — 14° *Teseo,* le 10 décembre 1713. — 15° *Amadigi,* le 25 mai 1715. Cet opéra est le même, sauf quelques changements, que l'*Amadis* en allemand. Un manuscrit original de la partition de cet ou-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

visage se trouvait en 1844 chez MM. Kalkin et Budd, à Londres. M. Rimbault, dont les grandes connaissances musicales sont connues (voyez ce nom), a constaté l'authenticité de ce manuscrit par une note annexée à cette précieuse relique. — 16° *Radamisto;* ibid., le 27 avril, 1720. — 17° *Muzio Scevola*. La partition originale porte la date du 23 mars 1721. — 18° *Floridante;* au mois de décembre 1721. — 19° *Ottone;* Londres, 1722. — 20° *Flavio;* ibid., mai 1723. — 21° *Giulio Cesare;* ibid., 1723. — 22° *Tamerlano;* ibid., commencé le 3 juillet 1724, fini le 23 du même mois. — 23° *Rodelinda;* Londres, achevé le 30 janvier 1725. — 24° *Scipione;* ibid., fini le 2 mars 1726. — 25° *Alessandro;* ibid., achevé le 11 avril 1726. — 26° *Ammeto;* 1727. — 27° *Riccardo;* ibid., achevé le 16 mars 1727. — 28° *Siroe;* ibid., représenté le 5 février 1728. — 29° *Tolomeo;* ibid., fini le 19 avril 1728. — 30° *Lotario;* ibid., représenté le 2 décembre 1729. — 31° *Partenope;* ibid., fini le 12 février 1730. — 32° *Poro;* ibid., fini le 16 janvier 1731. — 33° *Sosarme;* ibid., fini le 4 février 1732. — 34° *Orlando;* ibid., fini le 20 novembre 1732. — 35° *Ezio;* ibid., 1733. — 36° *Ariana;* ibid., fini le 5 novembre 1733. — 37° *Tito,* fini au commencement de 1734; non représenté. — III. Opéras anglais : 38° *Alceste;* Londres, 1734. — 39° *Ariodant;* ibid., achevé le 24 octobre 1734. — 40° *Alcine;* ibid., représenté le 8 avril 1735. — 41° *Atalante;* ibid., fini le 22 avril 1736. — 42° *Arminius,* fini le 3 octobre 1736. — 43° *Justin;* ibid., commencé le 14 août 1736, fini le 7 septembre de la même année. — 44° *Berenice;* ibid., commencé le 18 décembre 1736, fini le 18 janvier 1738. — 45° *Pharamond;* ibid., commencé le 15 novembre 1737, fini le 24 décembre de la même année. — 46° *Xercès*, commencé le 26 décembre 1737, fini le 6 février 1738; représenté le 14 du même mois. — 47° *Alexandre Sévère* (différent de l'opéra allemand), mars 1738. — 48° *Deidamie,* pasticcio avec des morceaux nouveaux, commencé le 27 octobre 1739, fini le 30 novembre suivant. — 49° *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato,* opéra allégorique, commencé le 19 janvier 1740, fini le 4 février suivant. — 50° *Le Parnasse en fête,* intermède, 1734. — 51° *Imeneo,* pasticcio, fini le 10 octobre 1740. — 52° *Acis and Galathea*, pour le duc de Chandos, 1719. — IV. Oratorios : 53° *Passion,* en allemand, de la jeunesse de Hændel. Le manuscrit de cet ouvrage, qui n'est point de la main de Hændel, se trouve dans la collection de la reine d'Angleterre. On en trouve une copie à la Bibliothèque royale de Berlin. — 54° *Il Trionfo del Tempo;* Florence, 1707. — 55° *La Resurrezione,* fini à Rome, pour le jour de Pâques, le 11 avril 1708. — 56° *Esther*, chez le duc de Chandos, le 20 août 1720 (sur des paroles anglaises). — 57° *Deborah* (sur des paroles anglaises); Londres, 1733. — 58° *Athalie;* idem, ibid., 1735. — 59° *Israel en Égypte;* idem, ibid., 1738. — 60° *Saül;* idem, ibid., 1738. — 61° *Le Messie;* idem, ibid., commencé le 22 août 1741, fini le 14 septembre suivant. — 62° *Samson;* idem, ibid., fini le 12 octobre 1742. On dit dans plusieurs notices sur la vie de Hændel que cet ouvrage fut écrit par Smith, sous la dictée de l'auteur, après que celui-ci eut été frappé de cécité : mais c'est une erreur, car Hændel ne perdit la vue qu'en 1751. Son manuscrit original, signé par lui, existe dans la collection de la reine d'Angleterre. — 63° *Sémélé;* idem, ibid., commencé le 3 juin 1743, fini le 4 juillet suivant. Cet ouvrage n'est point un oratorio à proprement parler : c'est plutôt une cantate dramatique. — 64° *Joseph;* idem, ibid., 1743. — 65° *Hercule;* idem, ibid., commencé le 19 juillet 1744, achevé le 17 août suivant. — 66° *Balthazar;* idem, ibid., commencé le 23 août 1744, exécuté le 23 septembre de la même année. — 67° *Occasional Oratorio;* idem, ibid., 1745. Cet ouvrage fut exécuté à l'occasion de la victoire de Culloden; c'est de là que lui vint son titre. — 68° *Judas Machabée;* idem, ibid., commencé le 19 juillet, fini le 11 août suivant. — 69° *Alexandre Balus;* idem, ibid., commencé le 1er juin 1747, fini le 30 du même mois, exécuté le 4 juillet suivant. — 70° *Josué;* idem, ibid., commencé le 19 juillet 1747, fini le 18 août suivant. — 71° *Suzanne;* idem, ibid., belle composition peu connue, commencée le 11 juillet 1748, achevée le 9 août de la même année. — 72° *Salomon;* idem, ibid., 1748. — 73° *Theodora;* idem, ibid., commencé le 24 juin 1849, fini le 17 juillet suivant, exécuté le 27 du même mois. — 74° *Le Triomphe du temps et de la vérité,* traduit de l'italien, avec quelques changements; idem, ibid., 1750. — 75° *Jephté,* dernier ouvrage sorti de la main de Hændel, commencé le 23 janvier 1751, fini le 17 juillet de la même année. — V. Musique d'église : 76° Environ soixante Motets allemands et cantates religieuses, composés à Halle, depuis l'âge de seize ans jusqu'à celui de dix-neuf. Il existe vingt-trois de ces morceaux à deux, trois, quatre et cinq voix, avec deux violons et orgue; dans la collection de la reine d'Angleterre; les manuscrits n'ont point de date. — 77° *Laudate pueri,* à quatre voix et orchestre, écrit à Rome, et achevé le 8 juillet 1707, — 78° *Dixit,* à cinq (en *sol* mineur), fini

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

à Rome, le 4 avril 1707. — 79° Messe à quatre voix, 2 violons, 2 hautbois, alto et orgue, écrite à Naples en 1710. — 80° *Te Deum* (en *re*) composé pour la paix d'Utrecht, et exécuté à Saint-Paul en 1714. — 81° *Jubilate*, grand motet à 4 voix et orchestre, composé pour la même circonstance. — 82° Plusieurs antiennes anglaises à 3, 4, 5 voix et orgue, pour le service de la chapelle du roi Georges Ier, à Londres, en 1717. — 83° Douze grandes antiennes anglaises à 4 voix et orchestre, composées en 1719 et 1720 pour la chapelle du duc de Chandos, gravées à Londres en partition. — 84° Grande antienne du couronnement de Georges Ier (*My Heart is inditing*). — 85° Autre grande antienne (*The King shall rejoice*), pour la même circonstance. — 86° Autre antienne (*Let thy hand be strengthen'd*) pour la même circonstance. — 87° Autre grande antienne (*Zadok, the priest*) pour la même circonstance. — 88° Antienne pour le couronnement du roi Georges II, à quatre voix, orgue et orchestre, composée en 1727. — 89° Antienne ou cantate funéraire pour la mort de la reine Caroline, à 4 voix et orchestre, l'une des plus considérables compositions de Hændel, écrite en 1737. — 90° Antienne nuptiale (*Wedding Anthem*) pour le mariage du prince de Galles, père de Georges III, à quatre voix et orchestre, grande et belle composition. — 91° *Te Deum* (en *si* bémol), à 4 voix et orchestre, gravé en partition dans la collection d'Arnold. — 92° *Te Deum* (en *la*), à 4 voix et orchestre (dans la même collection). — 93° *Te Deum* (en *re*) bref, à 4 voix et orchestre (dans la même collection). — 94° Grand *Te Deum* à 4 voix et orchestre, connu sous le nom de *Te Deum de Dettingen*, parce qu'il a été composé et exécuté à l'occasion de la bataille de Dettingen, gagnée en 1743 par les Autrichiens et les Anglais, réunis sous le commandement de Georges II. Ce *Te Deum* est célèbre. — 95° Antienne de Dettingen, à 5 voix et orgue, composé pour la même circonstance. — 96° Grand *Jubilate* précédé et suivi de symphonies, pour la même circonstance. — 97° Psaumes allemands, à quatre voix et orchestre, écrits à Hambourg de 1703 à 1709, et publiés en 3 volumes in-fol., dans cette ville, chez Christiani, savoir : 1° *Lobsinget Gott, ihr Engel des Herrn;* 2° *Kommt, Herr, lasst uns singen unserm Gott;* 3° *So wie der Hirsch nach Labung lechst;* 4° *Der her ist mein Licht;* 5° *Herr, mach' dich auf;* 6° *Erbarme meiner dich, o Gott;* 7° *Mein Lied singet laut.* — VI. Musique de concert et de chambre : 98° Beaucoup d'airs détachés et de cantates avec orchestre, sur des paroles allemandes, composés à Hambourg, depuis 1703 jusqu'en 1708. La plupart de ces morceaux, qui n'ont jamais été publiés, se trouvent dans la collection des manuscrits originaux de Hændel appartenant à la reine d'Angleterre. — 99° Environ deux cents cantates avec accompagnement de clavecin, composées pour le service de la cour de Hanovre, depuis 1711 jusqu'en 1713. — 100° Une suite de duos à deux voix avec basse continue, composés pour l'électrice de Hanovre. Ces duos ont été publiés à Londres en 1714, par Walsh, et ont été reproduits avec un choix de cantates, en deux volumes, par Arnold, dans sa grande collection des œuvres de Hændel. — 101° Ode à la reine Anne, à quatre voix et orchestre, écrite au mois de décembre 1713. — 102° *Water Music*, suite de diverses pièces instrumentales composées pour une fête sur la Tamise donnée au roi Georges Ier. — 103° *Fire Music*, suite de pièces instrumentales composées pour un feu d'artifice, à l'occasion de la bataille de Dettingen. — 104° *La Fête d'Alexandre*, grande cantate à quatre voix et orchestre, mal à propos considérée en France comme un oratorio. — 105° Sonates en trios pour deux violons, et violoncelle, ou deux hautbois et basse continue, souvent réimprimées, deux suites. — 106° Cantates à trois voix et basse continue. Plusieurs éditions en un volume in-fol. — 107° Douze grands concertos pour quatre violons, 2 violes, violoncelle et basse continue pour clavecin ou orgue; plusieurs éditions. — 108° Symphonie concertante pour divers instruments, publiée par Arnold dans sa collection. — 109° Douze concertos pour hautbois et orchestre; plusieurs éditions. — 110° Douze solos pour flûte allemande et basse continue, composés pour le prince de Galles. — VII. Musique d'orgue et de clavecin : 111° Leçons pour le clavecin composées de pièces de différents genres; trois suites souvent publiées en Angleterre, en France et en Allemagne. Ces compositions sont du plus beau style, et ne peuvent être mises en parallèle qu'avec les pièces du même genre composées par J.-S. Bach. — 112° Six fugues pour le clavecin, différentes de celles qui se trouvent dans les suites, publiées par Arnold. Elles ont été aussi publiées comme fugues pour l'orgue, avec le numéro d'œuvre 3. — 113° Dix-huit concertos pour l'orgue, divisés en trois suites, dont la troisième a été publiée pour la première fois en 1797. Ces concertos ne sont pas dans le grand style de l'orgue; Hændel ne les a composés que pour plaire au public, et l'attirer aux oratorios. La troisième suite de l'édition pu-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

bliée par Walsh est donnée comme deuxième suite dans l'édition des œuvres complètes d'Arnold.

Tel est l'ensemble prodigieux d'ouvrages sortis de la plume de Hændel : presque toutes ces compositions sont de grandes dimensions, et l'on conçoit à peine qu'un seul homme ait pu suffire au travail matériel qu'elles ont exigé. On a fait plusieurs éditions de presque toutes ces productions. Les plus importantes sont les premières éditions anglaises publiées par Walsh, Meare et Cluer, où se trouvent les opéras italiens et anglais représentés à Londres, les oratorios, les cantates italiennes, les *Te Deum*, *Jubilate* et grandes antiennes, et les pièces d'orgue. Ces éditions ne sont pas belles; mais elles ont le mérite de la correction. Le roi Georges III, qui n'aimait ou plutôt ne connaissait que la musique de Hændel, voulut élever un monument à la gloire de ce grand artiste, dans une édition complète de ses œuvres, exécutée avec beaucoup de luxe typographique; Arnold (*voy.* ce nom) fut chargé de la direction de cette entreprise, et le roi lui confia les manuscrits autographes de Hændel qu'il avait acquis à l'époque de sa mort; mais Arnold ne justifia ni la confiance du prince ni l'attente des amateurs, car son édition est remplie de fautes. Il n'a pas profité des ressources que lui offraient les manuscrits originaux pour les variantes; et s'il a publié quelques ouvrages qui n'avaient point vu le jour pendant la vie de l'auteur (par exemple l'oratorio de la *Résurrection*), il y a laissé plus de fautes encore que dans les copies des anciennes éditions. De là vient que les partitions de Hændel publiées par Walsh sont aujourd'hui plus recherchées par les connaisseurs que la collection d'Arnold, dont les exemplaires étaient originairement cotés à un prix fort élevé, surtout en grand papier. Cette collection, d'ailleurs, n'a pas été achevée : on y trouve tous les oratorios, à l'exception de *la Passion*, en allemand, formant 21 volumes in-fol., cinq *Te Deum*, l'antienne et le *Jubilate* de Dettingen, les grandes antiennes du duc de Chandos, les antiennes des couronnements de Georges Ier et de Georges II, l'antienne funéraire de la reine Caroline, et l'antienne nuptiale, en 17 volumes. *La Fête d'Alexandre*, *Water Music*, *Fire Music*, les douze grands concertos, la symphonie concertante, les concertos de hautbois, les trois suites de concertos d'orgue, les suites et les fugues de clavecin, les solos de flûte allemande, l'ode à la reine Anne, une musique de ballet intitulée *Mask*, les duos de chambre à 2 voix et les cantates en trios, 18 volumes; mais *Sosarmes*, *Acis et Galathée*, *Thésée*, *Jules César*, *l'Allegro*, et *Agrippine*, sont les seuls opéras qu'Arnold a publiés. Une belle et correcte édition a été entreprise vers 1835, par une société d'artistes distingués, au nombre desquels on remarque MM. W. S. Bennet, Macfarren, Mendelsohn, Moscheles, Rimbault, etc. Il en a été publié douze volumes, dont *Israël*, *Esther*, *le Messie*, *Belshazzar*, *Samson*, *Judas Machabée*, *Saül*, les antiennes du couronnement et de Dettingen, *L'Allegro*, l'*Ode de Dryden*, et *Acis et Galathée*, mais il n'y a pas eu de souscripteurs en nombre suffisant pour continuer l'entreprise.

Le *Te Deum* de la paix d'Utrecht a paru à Leipsick, chez Schwickert, en 1783, par les soins du maître de chapelle Hiller. Mozart a ajouté des instruments à vent au *Messie*, avec un texte allemand, et la partition, ainsi arrangée, a paru à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel. M. Gasse a publié à Paris, en 1827, une partition du même oratorio avec l'instrumentation de Hændel, le texte anglais, une traduction française et un accompagnement de piano. Adrien, chanteur de l'Opéra de Paris, a placé un texte latin sur le même ouvrage; la partition manuscrite avec ce texte existe à la bibliothèque du Conservatoire. Choron a fait graver, en 1826, les parties de chœur séparées, avec cette version. Le même éditeur a publié ensuite les oratorios de *Samson*, d'*Athalie* et *La Fête d'Alexandre* avec une traduction italienne et un accompagnement de piano. Les oratorios de *Josué*, *Israël en Égypte*, *Judas Machabée*, *Samson*, *Saül*, *Athalie* et *Jephté* ont été publiés à Berlin, à Francfort, à Vienne et à Bonn, avec des textes allemands, en grande partition et en partition pour le piano. Breitkopf et Hærtel, de Leipsick, ont donné une édition du 100e psaume (*Jauchzedem Herrn*), à 4 voix et orchestre. L'antienne du couronnement de Georges II et le *Te Deum* de Dettingen, avec des traductions allemandes et un accompagnement de piano, ont aussi paru à Bonn et à Berlin. A l'égard des suites de pièces de clavecin et des fugues pour le même instrument, il en a été fait plusieurs éditions anciennes et modernes à Paris, Zurich, Leipsick, Vienne et Berlin.

Les oratorios de Hændel sont exécutés chaque année dans les festivals des musiques en Angleterre, et sont aussi choisis souvent pour les fêtes musicales de l'Allemagne. En 1834, *Deborah* a été entendu à la fête d'Aix-la-Chapelle; M. Ferdinand Hiller (*voy.* ce nom) a ajouté pour cette solennité des parties d'instruments à vent à la partition originale.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Parmi les notices biographiques de Hændel qui ont été publiées, on distingue, comme la première en date, celle que Mattheson a donnée dans ses *Fondements d'un arc de triomphe où se trouvent la vie, les œuvres et le mérite des plus habiles maîtres de chapelle*, etc. (Grundlage einer Ehrenpforte, etc.), pages 93-101, d'après ses propres souvenirs et sa correspondance. Celles dont les titres suivent : 1° *Memoirs of the live of the late G.-F. Handel*, Londres, 1760, in-8°. Cette notice a été écrite, d'après des renseignements fournis par Smith, par le révérend John Mainwaring, du collége de Saint-Jean, à Cambridge. — 2° *Geor.-Friederich Hændels Lebensbeschreibung, nebst einem Verzeichnisse seiner Ausübungsverke und deren Beurtheilung*, etc.; *vom Mattheson;* Hambourg, 1761, in-8° de dix feuilles. Cette notice de Mattheson est une traduction de la précédente, avec des remarques du traducteur sur les œuvres de Hændel. Une traduction française abrégée de la même notice a été insérée dans les *Variétés littéraires, ou recueil de pièces, tant originales que traduites, concernant la Philosophie, la Litterature et les Arts*, par l'abbé Arnauld et Suard; Paris, 1778, 4 vol. in-12. — 3° Une vie abrégée de Hændel a été donnée par le maître de chapelle Hiller, dans ses Notices critiques sur la musique (*Wœchentliche Nachrichten*, etc.), 4e année, p. 379, 387, 395. Elle est traduite d'une notice anglaise publiée dans le *Gentleman's Magazine* de 1760. Hiller a retouché cette notice dans ses Biographies de musiciens célèbres (*Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten*, p. 99-127.) — 4° Une notice détaillée sur la vie et les œuvres de Hændel se trouve dans le cinquième volume de l'Histoire de la musique par Hawkins (*voy.* ce nom); elle contient des renseignements curieux, mais elle n'est pas exempte d'erreurs. Cette même notice a servi de base à celle qu'on trouve dans le *Musical Biography, or memoirs of the lives and writings of the most eminent musical composers and writers* (t. II, p. 125-163). C'est aussi la notice de Hawkins que Burgh a mise à contribution pour ce qu'il a donné dans sa compilation intitulée : *Anecdotes of Music, historical and biographical* (t. III, p. 1-125); mais il y a ajouté (p. 193-249) des anecdotes qu'il a extraites de deux ouvrages dont il sera fait mention tout à l'heure. — 5° *The life of George-Frederic Hændel;* Londres, 1784, in-8°. Cette notice est citée dans la Revue critique (*Critical Review* de 1784, t. LVIII, p. 240). — 6° *Account of the musical performance in Westminster Abbey to commemoration of Handel;* Londres, 1785, in-4°. Dans cette description des fêtes musicales de Westminster, Burney (*voy.* ce nom) a donné une notice étendue sur la vie et les œuvres de Hændel. Cet ouvrage a été traduit en allemand par Eschenburg (*voy.* ce nom), avec des additions et des notes. — 7° On a de Reichardt un petit ouvrage intéressant sur la jeunesse de Hændel (*Georg. Friederich Hændels Jugend*), Berlin, 1785, 30 pages in-8°. — 8° *Anecdotes of George-Frederik Handel and John Christopher Smith, with pieces of their music never before published* (Anecdotes sur Georges-Frédéric Hændel et Jean-Christophe Smith, avec des pièces de leur musique qui n'ont point été publiées auparavant); Londres, Bulmer, 1799, in-4°. Cet ouvrage n'est pas de Coxe; Gerber a été induit en erreur à cet égard par les catalogues anglais, et a été copié par Lichtenthal. J'ai fait la même faute dans le deuxième volume de cette biographie; Coxe a seulement fourni les matériaux de ces anecdotes, mais l'auteur de la rédaction a gardé l'anonyme. — 9° Herder a donné aussi une notice sur Hændel, dans la deuxième partie de son *Adrastea*, n° 5, Leipsick, 1802. — 10° Krause en a publié une autre, dans ses *Darstellungen aus der Geschichte der Musik* (p. 155-170). — 11° Enfin, M. Théodore Milde a donné aussi une notice sur le même sujet dans son livre intitulé *Ueber das Leben und die Werke der beliebtesten deutschen Dichter und Tonsetzer* (Sur la vie et les ouvrages des poëtes et des musiciens allemands les plus célèbres); Meissen, 1834, 2 parties in-8° : c'est un morceau de peu de valeur. M. John Bishop, qui a donné de bonnes éditions de quelques-uns des plus beaux ouvrages de Hændel, avec accompagnement de piano, a mis en tête de ces œuvres une bonne notice abrégée de la vie de l'illustre maître, sous le titre de *Brief Memoirs of George-Frederic Handel* (8 pages in-fol.). On doit à M. Charles-Édouard Förstemann, docteur en théologie et philosophie, un travail plein d'intérêt intitulé : *Georg.-Friedrich Hændel's Stammbaum, nach Original-Quellen und authentischen Nachrichten* (Arbre généalogique de Georges-Frédéric Hændel d'après les sources originales et des notices authentiques). Leipsick, Breitkopf et Hærtel, 1844, très-grand in-folio de 14 pages, avec des tableaux généalogiques.

Dans ces derniers temps, deux ouvrages importants ont paru sur la vie et les œuvres de Hændel. Le premier est le fruit des laborieuses recherches de M. Victor Schœlcher, amateur des arts, ancien membre de l'Assemblée nationale de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

France, réfugié à Londres; il a pour titre : *The life of Handel;* Londres, Trübner et compagnie, 1857, 1 vol. gr. in-8° de xxxii et 443 pages. On y trouve beaucoup de recherches faites avec soin, et exactitude; mais l'auteur exagère ce genre de mérite, et s'attache souvent à éclaircir des choses qui n'offrent au fond aucun intérêt, tandis qu'on y cherche en vain la véritable critique d'art, qui est l'objet important. M. Schœlcher n'était pas assez musicien pour cette partie essentielle de la biographie de Hændel. Il en résulte que son livre peut être consulté avec confiance pour les choses les plus minimes, mais qu'il n'est pas lisible. L'autre ouvrage a pour titre simplement *G.-F. Hændel.* L'auteur est M. le docteur Chrysander, l'un des fondateurs de la Société de Leipsick, pour la publication d'une nouvelle édition complète des œuvres de Hændel. Le premier volume a paru en 1858 (Leipsick, Breikopf et Hærtel). Il est divisé en deux livres, dont le premier embrasse depuis la naissance de Hændel 1685 jusqu'en 1706, et le second la période de 1707 à 1720. Le deuxième volume vient de paraître; mais le troisième est encore inédit au moment où cette notice est écrite. Le livre de M. Chrysander, où l'on trouve toute l'exactitude désirable à l'égard des faits, a sur celui de M. Schoelcher l'avantage considérable d'être traité en connaisseur au point de vue musical, et offre sous ce rapport un grand intérêt à ses lecteurs. On a de Rochlitz une très-longue dissertation sur *le Messie* de Hændel dans le premier volume de son livre intitulé : *Für Freunde der Tonkunst* (Pour les amis de la musique, p. 227-280).

HÆNDL (Jacques), en latin *Gallus*, musicien distingué, né dans la Carniole, en 1550, fut d'abord au service de l'évêque d'Olmütz, Stanislas Pawlousky, comme maître de chapelle, puis fut appelé à la cour impériale, où il mourut, le 18 juillet 1591. Son portrait a été gravé en 1590, avec cette inscription : *Jacobus Hændl* Gallus dictus, Carniolus, ætatis suæ XL, anno MDXC. Un recueil d'éloges avec son portrait, par les poëtes Jean Kerner, Pilsenus, Mylius et d'autres, a été publié à Prague, en 1591. On connaît de Hændl : 1° *Missarum* 4, 5, 6, 7 *et* 8 *vocum liber primus. Selectiores quædam Missæ, pro Ecclesiæ Dei non inutiles, nunc primum in lucem datæ, et correctæ ab autore Jacobo Hændel;* Pragæ, ex officina Nigritiana, 1580, petit in-4° obl. — 2° *Musicum Opus, cantiones* 5, 6, 8 *et plurium vocum, quæ ex sancto catholicæ ecclesiæ usu ita sunt dispositæ, ut omni tempore inservire queant,* 1re partie; Prague, 1586. — 3e, 2e, et 3e partie; ibid., 1587. — 4e 4e partie; ibid., 1590, in-4°. Le dernier morceau de ce recueil est à 24 voix en 4 chœurs. — 5° *Hexastichon,* poésie de Salomon Freuzelius sur la mort de Guillaume d'Oppendorf mis en musique par Hændl. — 6° *Harmoniæ variæ* 4 *vocum;* Prague, 1591. — 7° *Harmoniarum moralium* 4 *vocum libri III, quibus heroica, naturalia, quodlibetica, tum facta, fictaque poetica, etc., admixta sunt;* Prague, 1591, in-4°. — 8° *Moralia,* 5, 6 *et* 8 *vocibus concinnata, atque tam feriis quam festivis cantibus voluptati humanæ accommodata et nunc primum in lucem edita;* Nuremberg, 1596, in-4°. — 9° *Sacræ cantiones de præcipuis festis per totum annum* 4, 5, 6, 8 *et plurimum vocum;* Nuremberg, 1597, in-4°. — 10° *Opera motetarum, quæ prostant omnia apud Nicolaum Steinium;* Francfort, 1610. Hændl a été incontestablement un des musiciens allemands les plus remarquables de son temps.

HÆNDLER (J.-W.), maître de chapelle de l'évêque de Wurtzbourg, né à Nuremberg, vers la fin du dix-septième siècle, étudia le clavecin et le contrepoint sous la direction du célèbre organiste Pachelbel. Admis dans la chapelle du prince évêque de Wurtzbourg, en 1712, comme simple chantre du chœur, il obtint peu de temps après le titre d'organiste de la cour. Plus tard, le prince, satisfait du mérite de ses compositions, le nomma son maître de chapelle, après que Chelleri eut quitté Wurtzbourg pour se rendre à Cassel. Cet avancement excita, dit-on, la jalousie des musiciens qui composaient la chapelle, et qui lui suscitèrent beaucoup de tracasseries; Mizler assure même (dans sa Bibliothèque) que la mort de Hændler, en 1742, fut la suite des chagrins qu'il éprouva. Les compositions de cet artiste sont restées en manuscrit dans la chapelle de Wurtzbourg.

HÆNSEL (Pierre), né à Leppe, dans la Silésie prussienne, le 29 novembre 1770, reçut son éducation littéraire et musicale chez un oncle qu'il avait à Varsovie. En 1787, il entra à Pétersbourg dans l'orchestre du prince Potemkin, dirigé par Sarti; puis, à l'âge de vingt ans, il obtint la place de maître de concerts de la princesse Lubomirska, à Vienne. En 1792, Joseph Haydn l'accueillit pour élève, et lui enseigna le contrepoint; trois ans après, c'est-à-dire en 1795, il publia son premier œuvre, qui fut suivi de plusieurs autres. En 1802, il visita Paris, et y passa une année entière. De retour à Vienne, Hænsel reprit ses travaux de compositeur, et publia un grand nombre d'ouvrages de tous genres. En

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

1831, lorsque le choléra désola l'Autriche et particulièrement Vienne, Hænsel fut une de ses victimes. Il a eu de la réputation comme violoniste et comme compositeur; cependant ses ouvrages ont été peu connus hors de l'Allemagne. On a de lui 55 quatuors pour deux violons, alto et basse, divisés en 24 œuvres qui ont paru à Vienne, Offenbach et Bonn; quatre quintettes, œuvres 9, 13, 15, 23, Vienne, Weigl, Cappi, Hasslinger et Artaria; six trios pour deux violons et basse, ibid.; quinze duos pour deux violons, œuvres 22, 24, 26, 38, 39, ibid.; trois quatuors pour flûte, clarinette, cor et basson, ibid.; des airs variés et des solos pour violon; différentes pièces pour piano.

HÆNSEL (Jean-Antoine), violoniste à Berlin. On a sous son nom un article concernant la construction du violon, inséré dans la *Gazette musicale* de Leipsick (13e année, page 69 et suiv.), sous ce titre : *Ueber den Bau der Violin.*

HÆNTZ (Joseph-Simon), dont le nom a été écrit *Hinze, Heinze* et *Haenze*, né à Dresde, en 1751, fut un violoniste de mérite, dans le genre de Tartini. En 1779, il fut nommé maître de concerts du margrave de Brandebourg-Schwedt. Il avait eu pour maîtres Neruda et Hundt. En 1793 Hæntz était à Berlin, où il dirigeait avec talent l'orchestre du concert des amateurs. Il mourut en cette ville, au commencement de 1800. Il ne paraît pas qu'on ait gravé de compositions de cet artiste.

HÆSELER (Élie). *Voyez* Erdmann.

HÆSER (Jean-Georges), né à Gersdorf, près de Gœrlitz, le 11 octobre 1729, était fils d'un charpentier qui lui fit apprendre la musique chez Rœnisch, organiste à Reichenbach. Hæser fut ensuite envoyé au lycée de Lobau, pour y continuer ses études. S'étant rendu à Leipsick en 1752, pour faire un cours de droit, il fut obligé de pourvoir à son existence en donnant des leçons de musique; bientôt après il se livra tout entier à la culture de cet art, et renonça à la jurisprudence. En 1763, il fut placé comme premier violon solo au grand concert dirigé par le maître de chapelle Hiller. A cette place fut ajoutée plus tard celle de chef d'orchestre du théâtre, que Hæser remplit avec distinction pendant trente-sept ans. La place de directeur de musique de l'église de l'université lui fut confiée en 1785; il en remplissait encore les fonctions en 1808, à l'âge de soixante-dix-neuf ans, mais depuis plusieurs années il avait été mis à la retraite de ses autres emplois, avec la totalité de ses traitements, accordée comme pension. Il est mort à Leipsick, le 15 mars 1809, dans sa quatre-vingtième année. La bibliothèque du Conservatoire de musique de Bruxelles possède de cet artiste, en manuscrit, six hymnes allemandes à quatre parties avec orchestre, et deux symphonies pour 2 violons, alto, basse, 2 hautbois, flûte et deux cors.

HÆSER (Jean-Frédéric), fils du précédent, naquit à Leipsick, en 1775, et eut de la réputation comme organiste de l'église réformée de cette ville, où il mourut, en 1801.

HÆSER (Auguste-Ferdinand), troisième fils de Jean-Georges, naquit à Leipsick, le 15 octobre 1779. Destiné à l'état ecclésiastique, il fit depuis 1789 jusqu'en 1791 des études préliminaires à l'école Saint-Nicolas de Leipsick, fréquenta ensuite le gymnase d'Eisleben jusqu'en 1793, et enfin acheva ses études comme élève à l'école Saint-Thomas de Leipsick, depuis 1793 jusqu'en 1796. Le penchant qu'il avait toujours eu pour la musique le décida enfin à se livrer exclusivement à la culture de cet art. En 1797, il fut appelé à Lemgo, en qualité de professeur du collége et de cantor de l'église principale. Cette situation lui offrait peu de ressources pour compléter son instruction dans les sciences, et pour le développement de ses facultés. Savant dans les mathématiques, il les enseigna au gymnase de Lemgo depuis 1799 jusqu'en 1806. Au mois de septembre 1804 il se maria, et en 1806 il partit pour l'Italie avec sa femme et sa belle-sœur. Il ne retourna en Allemagne qu'en 1813, après avoir étendu ses connaissances dans la musique et avoir appris plusieurs langues, particulièrement l'italien. Depuis l'automne de 1813 jusqu'en 1818, il vécut sans emploi, mais il fut nommé dans cette dernière année professeur de mathématiques et de langue italienne au gymnase de Weimar et y remplit les fonctions de sous-recteur. Le grand-duc de Weimar lui confia, en 1817, la mission d'organiser un chœur nouveau pour le théâtre de la cour, dont il fut nommé le chef. C'est depuis cette époque qu'il écrivit un grand nombre d'articles, particulièrement sur le chant et l'enseignement de cette branche de l'art, qui ont paru dans la *Gazette musicale* de Leipsick, dans la *Cæcilia*, dans le *Musicalische Eilpost*, dans l'Almanach de Sichler et de Reinhardt, dans le Magasin mathématique de Kraushaar, et dans d'autres publications littéraires. On a aussi de ce savant : 1° *Versuch einer systematischen Uebersicht der Gesanglehre* (Essai d'une méthode systématique de chant); Leipsick, Breitkopf et Hærtel, 1820. — 2° *Méthode pour apprendre à chanter en chœur, à l'usage des écoles, des théâtres et des académies de chant;* Mayence, Schott, 1831, in-4° obl. Cet ouvrage, où l'on pourrait désirer un meilleur plan et plus de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

spécialité dans les développements du sujet, n'est pas sans mérite, et peut être employé avec utilité pour la formation des chœurs. Le livre est imprimé en allemand et en français; la traduction française a été faite par Jelensperger, ancien élève, puis répétiteur au Conservatoire de Paris. En 1829, Hæser a été nommé directeur de musique à l'église principale de Weimar. Il a été depuis 1817 le maître de musique des princes et princesses de Saxe-Weimar. Comme compositeur, cet artiste s'est fait connaître par le grand oratorio de *La Foi;* le *Pater noster* de Klopstock, traité deux fois, la première pour 4 voix seules, chœur et orchestre, la deuxième, pour voix d'hommes et instruments de cuivre. — 2° Deux *Sanctus*. — 3° Un opéra intitulé *Les Nègres, ou Robert et Marie,* et quelques pièces de circonstance pour le théâtre de la cour de Weimar. — 4° Ouverture à grand orchestre pour le drame *Die deutsche Treue* (la Fidélité allemande); Leipsick, Hofmeister. — 5° Une ouverture pour le drame *Der Hasses und der liebe Rache,* ibid. — 6° Deux autres ouvertures pour l'orchestre, n°s 1 et 2; Offenbach, André. — 7° *Kyrie* et *Gloria* pour 4 voix sans accompagnement, op. 6; Leipsick, Hofmeister. — 8° *Te Deum* pour 2 ténors et 2 basses, op. 7, ibid. — 9° Chants à 4 voix sans accompagnement, ibid. — 10° Messe pour 2 voix solos et chœur à l'usage des commençants; Mayence, Schott; — 11° *Miserere*, à quatre voix, en partition; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 12° *Requiem, Missa pro defunctis, vocibus humanis vel sigillatim vel junctim,* Leipsick, Hofmeister. — 13° *Salve Regina* à 4 voix; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 14° Des solos pour piano, avec accompagnement d'instruments à cordes ou à vent, ibid. — 15° Des pièces pour piano à 4 mains, œuvres 22 et 23; Hanovre, Bachmann. — 16° Sonates pour piano seul, Leipsick; Breitkopf et Hærtel. — 17° Des pièces détachées pour le même instrument. — 18° des chansons, etc. Hæser est mort à Weimar, le 1er novembre 1844. Il a laissé quatre fils; l'aîné (Henri), né à Rome, le 15 octobre 1811, est docteur en médecine et professeur à l'université de Jéna; le second est attaché au théâtre de Weimar. On a du docteur Hæser, fils aîné d'Auguste-Ferdinand, un ouvrage estimable intitulé : *Die menschliche Stimme, ihre Organe, ihre Ausbildung, Pflegé und Erhaltung, etc.* (La voix humaine, ses organes, son hygiène et sa conservation, à l'usage des chanteurs, des professeurs, et des amateurs); Berlin, Herschwald, 1839, in-8° de vi et 86 pages, avec deux planches lithographiées.

HÆSER (Chrétien-Guillaume), quatrième fils de Jean-Georges, est né à Leipsick, le 24 décembre 1781. Après avoir commencé l'étude du droit, il l'abandonna pour celle du chant, apprit la composition sous la direction de Schicht, et enfin débuta comme basse chantante au théâtre de Leipsick, en 1802. Pendant les années 1804 à 1806, il chanta au théâtre italien de Prague, sous la direction de Guardasoni. Après la mort de celui-ci, il entra, en 1807, à l'Opéra allemand de la même ville, comme première basse. Engagé au théâtre national de Breslau, il s'y rendit en 1809, et y resta jusqu'en 1813, époque où il fut appelé à Vienne; mais il ne resta pas longtemps dans cette capitale, car il reçut dans la même année un engagement pour le théâtre de la cour de Stuttgard, d'où il ne s'est plus éloigné depuis ce temps. Hæser a été considéré comme un des meilleurs chanteurs dramatiques de l'Allemagne, tant pour la beauté de sa voix que pour son habileté dans le chant et son talent comme acteur. Ses principaux rôles étaient ceux de *Don Juan* et d'*Agamemnon*. Cet artiste s'est fait connaître aussi comme compositeur par la musique de l'intermède intitulé *Pygmalion,* qu'il chantait et jouait avec beaucoup de talent, par l'opéra *Das Geburts Tag* (l'anniversaire de naissance), par des solfèges et par des chansons allemandes et italiennes pour une et plusieurs voix. Enfin, versificateur italien d'un mérite distingué, il a traduit en vers le Don Carlos de Schiller et quelques autres pièces de ce grand écrivain et de Gœthe. Il est aussi auteur des opéras du *Vampire,* mis en musique par Marschner, de *La Fiancée du Brigand,* composée par Ries, et des *Nègres,* mis en musique par son frère. Sa fille Mathilde, née à Stuttgard, le 23 décembre 1815, a débuté avec succès au théâtre de Weimar; elle a été engagée en 1834 à celui de Gotha comme première chanteuse. Le fils du même artiste (Charles), né à Stuttgard, le 14 mars 1818, est employé comme violoniste dans la chapelle du roi de Würtemberg. Un autre de ses fils (Gustave), a été ténor aux théâtres de Stuttgard et de Jéna. On connaît de sa composition 6 *Lieder* avec accompagnement de piano.

HÆSER (Charlotte-Henriette), fille du directeur de musique Jean-Georges Hæser, et sœur d'Auguste Ferdinand et de Chrétien-Guillaume, est née à Leipsick, le 24 janvier 1784. Douée d'une belle voix et d'un sentiment exquis de musique, elle fit de rapides progrès sous la direction de son père. Dans les années 1800 à 1803, elle chanta avec succès dans les concerts d'amateurs; mais sa vocation pour le chant et pour le théâtre se décida surtout dans un voyage qu'elle fit à Dresde, à l'âge de 19 ans. Le maître de chapelle Gestewitz ayant remarqué ses heureuses dispositions, la fit engager au Théâtre italien, et lui

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

donna pour maître Ceccarelli, très-bon professeur de chant à cette époque. Paer, alors compositeur du théâtre de Dresde et chargé de la direction de la musique de la cour, la prit en affection, et lui donna aussi des conseils. En 1803, elle fit avec son frère Auguste-Ferdinand et la femme de celui-ci, un voyage à Prague et à Vienne. Dans cette dernière ville, elle chanta pendant huit mois à l'Opéra italien, et plusieurs fois à la cour; puis, elle partit pour l'Italie, et chanta à Bologne, Florence, Milan, Naples et Rome jusqu'en 1812. Vers la fin de cette année, elle alla à Munich, où elle excita le plus vif enthousiasme. Sa réputation, à Rome et à Naples, était égale à celle des cantatrices les plus célèbres de cette époque; on ne l'appelait que la *diva Tedesca*. En 1812, elle épousa Joseph Vero, jurisconsulte instruit, qui fut employé au congrès de Vienne pour régler les affaires du duché de Lucques et de Piombino, et plus tard par le pape, à Milan. Retirée du théâtre depuis ce temps, madame Vero ne s'est plus occupée que de l'éducation de ses enfants. Depuis la mort de son mari (13 novembre 1831) elle passait l'hiver à Rome et l'été à la campagne. La relation de sa vie, mêlée de quelques aventures romanesques, a fourni le sujet d'une nouvelle intitulée : *La Cantatrice* (Die Sængerina), qui a paru dans la *Cæcilia*, t. 13, p. 65 et suivantes.

HÆSSLER (Jean-Guillaume), né le 29 mars 1747, à Erfurt, fut un des clavecinistes et organistes les plus distingués de l'Allemagne, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Neveu du célèbre organiste Kittel, il apprit de cet habile maître les principes de la musique dès l'âge de 9 ans. Ses progrès furent si rapides, qu'à l'âge de quatorze ans il obtint la place d'organiste de l'église des Récollets, dans sa ville natale. Entraîné dans de continuels voyages depuis 1771, il visita Weimar, Gotha, Dresde, Gœttingue, Cassel et Brunswick, et mit à profit toutes les occasions qui se présentèrent pour augmenter ses connaissances. Mais les séjours qu'il fit à Hambourg et à Leipsick contribuèrent surtout à former son talent. Pendant neuf mois il prit, dans cette dernière ville, des leçons de Hiller pour la composition, et à Hambourg il étudia la manière de Ch.-Ph.-Em. Bach. De retour à Erfurt, il reprit possession de la place de directeur de musique et d'organiste de l'église des Récollets, et en remplit les fonctions depuis 1780 jusqu'en 1790. Alors il fit un voyage à Londres, et peu de temps après se rendit à Saint-Pétersbourg et enfin à Moscou, où il est mort, le 25 mars 1822. On connaît de cet artiste : 1° Quatre sonates précédées d'une fantaisie, 1776. — 2° Six sonates nouvelles, avec une suite de chansons, etc. 1776. — 3° Six sonates faciles pour le clavecin, 1780. — 4° Pièces de clavecin et de chant de divers genres, 1er recueil, 1782 (on trouve aussi dans ce recueil quelques jolies bagatelles de madame Hæssler). — 5° Idem, second recueil, 1786. — 6° Six solos pour le clavecin, moitié faciles, moitié difficiles. — 7° Six sonates faciles pour le clavecin, première partie, 1786; idem, 2e partie, 1787 (l'auteur y donne comme préface sa propre biographie); idem, 3e partie, 1788, 8° — Douze petites pièces pour l'orgue, 1re suite. — 9° Six concertos pour clavecin, avec accompagnement, 1790. — 10° Douze petites pièces d'orgue, partie comme préludes pour des chorals, partie pour des exercices particuliers, 2e recueil. — 11° Douze idem, 3e recueil. — 12° Douze idem, 4e recueil; Leipsick, 1789. — 13° Grande sonate à trois mains pour le clavecin; Riga, 1793. — 14° Chanson russe avec 12 variations pour le clavecin, n° 1; Pétersbourg, 1793. La deuxième édition de cet œuvre, avec 14 variations, a paru dans la même ville en 1795. — 15° *Cantata per festeggiare le nozze delle A. A. I. I. del gran duca Alessandro e della principessa Elisabetta, per il pianoforte;* Pétersbourg, 1795. — 16° Fantaisie et sonate pour le clavecin, n° 1, ibid. — 17° Idem, n° 2; ibid. — 18° Caprice et sonate pour le clavecin, ibid., 1796. — 19° Trois grandes sonates pour le clavecin, avec accompagnement de violon et violoncelle, op. 16, Moscou, 1802.

HÆUSER (Jean-Ernest), professeur de littérature à Quedlinbourg, est né dans cette ville, en 1803. Après avoir terminé ses études à l'université de Leipsick, il se fixa dans sa ville natale, et y fut nommé professeur au gymnase. Il a cultivé la musique en artiste, et s'est fait connaître avantageusement par divers ouvrages didactiques et historiques sur cet art, dont voici les titres : 1° *Musikalisches Lexikon oder Erklærung und Verdeutschung aller in die Musik vorkommender Ausdrücke Benennungen und Fremdwœrter*, etc. (Lexique musical, ou explication et traduction en allemand de tous les mots étrangers usités dans la musique, etc.); Meissen, Gœdsche, 1828, 2 petits volumes petit in-8°. Une deuxième édition, considérablement augmentée, de ce dictionnaire portatif de musique a été publiée dans la même ville, et chez le même libraire, en 1833, 2 volumes in-8°. L'ouvrage en lui-même n'a de valeur, comme tous ceux du même genre, que par la brièveté et par la commodité du format, pour les gens du monde. — 2° *Der musikalische Gesellschafter, eine*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Sammlung vorzüglischer Anecdotes, etc. (le Compagnon musical, recueil d'anecdotes choisies, etc.); Meissen, Gœdsche, 1830, in-8° de 312 pages. Ces anecdotes sont extraites des diverses biographies générales ou particulières de musiciens célèbres publiées précédemment. — 3° *Elementarbuch für die allerersten Anfænger der Fortepiano spieles*, etc. (Livre élémentaire pour les plus faibles commençants dans l'art de jouer du piano, etc.); Halberstadt, 1832, gr. in-4°. Une deuxième édition de cet ouvrage a paru à Quedlinbourg, en 1836, sous le titre de *Neue Pianoforte Schule*, etc. (Nouvelle école de piano, etc.), 1 vol. gr. in-4°. — 4° *Musikalisches Jahrbüchlein, Erster Jahrgang* (Almanach musical, 1re année); Quedlinbourg et Leipsick, 1833, in-12. 5° *Geschichte des Christlichen, insbesondere des evangelischen Kirchengesanges und der Kirchen Musik*, etc. (Histoire du chant religieux et de la musique dans les églises chrétiennes, particulièrement dans les églises évangéliques); Quedlinbourg et Leipsick, Basse, 1834, un vol. in-8°, avec des exemples de musique. Cet ouvrage est très-estimable : c'est la meilleure production de Hæuser.

HÆUSLER (Ernest), virtuose sur le violoncelle et compositeur, né à Stuttgard, en 1761, a reçu son éducation dans l'ancienne académie ducale de cette ville. En 1788, il quitta sa ville natale pour voyager en Allemagne. Après avoir été entendu avec succès à Vienne et à Berlin, il accepta une place dans la chapelle du prince de Donaueschingen, et y resta plusieurs années. Il ne s'éloigna de cette petite cour que pour un engagement avantageux qui lui fut offert à Zurich, en 1791. Pendant son séjour en cette ville, il se livra à l'étude du chant en voix de soprano formée de sons de tête, et réussit à faire applaudir cette voix factice. En 1797 il visita Stuttgard, qu'il n'avait pas vu depuis neuf ans, et y fut entendu avec succès à la cour, comme violoncelliste et comme chanteur. Il alla ensuite à Augsbourg, où il donna un concert le 5 juin 1801, et enfin se rendit à Vienne, où il était en 1802. Hæusler accepta ensuite la place de directeur du chœur à l'église évangélique d'Augsbourg. Il est mort dans cette position, le 28 février 1837, à l'âge de soixante-seize ans. On connaît de sa composition : 1° 6 *Canzonette serie col piano forte;* Darmstadt, 1790. — 2° Douze chansons avec acc. de piano; Zurich, 1793. — 3° Poésies de Matthisson mises en musique; ibid., 1793. — 4° 6 *Duetti per il canto, con acc. di piano forte;* ibid., 1795. — 5° Deux scènes italiennes, récitatif et air; Augsbourg, 1796. — 6° 6 *Canzonette*; Zurich, 1798 et Vienne, chez Mollo. — 7° 6 Chansons allemandes, avec accompagnement de piano; ibid, 1798. — 8° 6 Poésies de Witte mises en musique; ibid., 1798. — 9° 12 *Canzonette italiane con accomp. di piano forte e chitarra;* Vienne, Mollo, 1800. — 10° Récit et air, en partition, n° 3; Augsbourg, 1800. — 11° Six poésies détachées mises en musique, ibid., 1800. Il a laissé en manuscrit beaucoup de musique d'église

HAFENEDER (Joseph), né en 1774, vraisemblablement à Manheim, fit imprimer dans cette ville, à l'âge de seize ans, une grande symphonie pour l'orchestre, et montra dès lors un talent estimable pour la musique instrumentale. Gerber dit que dès 1785 il avait paru 3 symphonies à Manheim; mais cette date est supposée. Plus tard il vécut à Vienne, y écrivit vers 1790 des concertos pour le violon et pour le hautbois, et enfin se rendit à Landshut, pour y prendre possession de la place d'organiste de l'église paroissiale de Saint-Martin. Il se maria dans cette ville, le 3 octobre 1802, et depuis lors il ne s'en est point éloigné. Il s'y est fait de la réputation par son talent sur l'orgue et par ses compositions pour l'église, dont la plus grande partie est encore manuscrite. On connaît de lui : 1° Grande fantaisie pour piano; Augsbourg, Bœhm. — 2° Galopade pour cet instrument; Munich, Falter.

HAFFENREFFER (Samuel), docteur et professeur de médecine à Tubinge, naquit en 1587, à Herenberg, dans le Wurtemberg. Il exerça d'abord la médecine à Kircheim et dans quelques autres lieux, et mourut à Tubinge, dans sa soixante-treizième année, le 26 septembre 1660. On a de ce savant un livre intitulé : *Monochordon symbolico biomanticum, obstructissimum pulsum doctrinam ex harmonicis musicis dilucide, figurisque oculariter demonstrans, de causis et prognosticis inde promulgandis fideliter instruens, et jucunde per medicam praxin resonans, etc.;* Ulmæ, 1640, in-8° de 146 pages. Haffenreffer prétend dans cet ouvrage reconnaître la nature des maladies par les analogies des mouvements du pouls avec les rhythmes plus ou moins irréguliers de la musique. Marquet a traité le même sujet à peu près dans un livre français (*voy.* Marquet).

HAFIS-ADSCHEM, écrivain arabe, mort dans l'année de l'hégire 957 (1550 de l'ère chrétienne), est auteur d'une œuvre encyclopédique qui a pour titre : *Medinet al ouloum* (La ville de la science), dans laquelle un chapitre est consacré aux instruments de musique de l'Orient.

HAFTEN ou **HAFTENUS** (Benoit

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

VAN), moine bénédictin, né en Flandre, dans les premières années du dix-septième siècle, entra dans l'ordre en 1627, fut ensuite prieur de l'abbaye d'Affligheim, en Brabant, puis abbé de ce monastère. Il mourut en ce lieu, le 31 juillet 1648. Jœcher cite de ce religieux un ouvrage intitulé : *Paradisum seu viridarium catechisticum odis seu cantionibus belgico latinis ad musicos tonos concitum;* mais il n'indique ni le lieu ni la date de l'impression.

HAGEBEER ou **HAGELBEER** (JACQUES **GALTUS VAN**), facteur d'orgues distingué, né dans les Pays-Bas, au commencement du dix-septième siècle, acheva, en 1645, à Alkmaer, la construction du bel orgue de 16 pieds, qui est considéré comme un des meilleurs de la Hollande. Cet instrument est composé de 56 jeux, 3 claviers, pédale et 9 soufflets. En 1651, Hagebeer exécuta dans l'église neuve d'Amsterdam l'orgue commencé par un de ses parents, nommé Galtus, de 16 pieds, 43 jeux, 2 claviers et pédale. En 1676, Duytschot l'augmenta de 17 jeux et d'un troisième clavier; c'est en cet état que l'instrument dont il s'agit existe maintenant.

HAGEN (GOTTLIEB-FRÉDÉRIC), professeur de mathématiques à Nuremberg, dans la première partie du dix-huitième siècle, fit ses études à l'université de Halle (Saxe), et y publia une thèse académique, sous ce titre : *De mensura soni articuli;* Halæ, 1731, in-4°.

HAGEN (FRÉDÉRIC-HENRI DE), célèbre philologue, né à Schmiedeberg (Silésie prussienne), le 19 février 1780, fit ses études à l'université de Halle, où il suivit particulièrement les cours de droit. Il fut d'abord employé à Berlin, depuis 1802 jusqu'en 1806, dans la chambre royale de justice; mais ensuite il abandonna la carrière administrative pour se livrer exclusivement à l'étude de l'ancienne littérature allemande. En 1810, la chaire de philologie allemande fut instituée pour lui à l'université de Berlin. Il est mort dans cette ville, le 11 juillet 1856. Parmi les importantes publications d'ouvrages philologiques qu'on lui doit, on remarque celui qui a pour titre : *Minnesinger Deutsche Liederdichter des* 12ten, 13ten, *und* 14ten *Jahrhunderts, aus allen bekannten Handschriften und frühern Drucken* (Les chanteurs d'amour, poëtes chansonniers allemands des 12me, 13me, 14me siècles, d'après tous les manuscrits connus et les meilleures éditions); Leipsick, 1838-1856, 5 parties en quatre gros volumes in-4°. Les manuscrits les plus importants mis à contribution par Hagen sont ceux de Paris, de Jéna, de Vienne, de Wurtzbourg et de Heidelberg. Les trois premières parties, formant les deux premiers volumes, renferment les poésies de tous les poetes chanteurs, avec les variantes, d'après les manuscrits et les remarques grammaticales et philologiques : le troisième volume est rempli par les notices biographiques de ces anciens poëtes lyriques, par des *fac-simile* de la notation musicale et de l'écriture des divers manuscrits, et par les chants notés des auteurs les plus célèbres parmi les *minnesinger*, d'après le manuscrit de Jéna, et un autre manuscrit, qui était la propriété de Hagen. Le volume est terminé par une dissertation *sur la musique des minnesinger*.

HAGEN (J.-B.), directeur de musique à Brême, et fondateur d'une société de chant d'hommes dans cette ville, s'est fait connaître par quelques recueils de *Lieder* à voix seule avec piano, et de chants pour quatre voix d'hommes publiés à Hambourg et à Hanovre. En 1845, il a fait représenter à Brême un opéra de sa composition intitulé *Hinko*.

HAGEN (THÉODORE), professeur de piano et écrivain sur la musique, est né à Dessau, en 1823, et a fait ses études musicales à Hambourg. En 1852 il vivait à Londres et s'y livrait à l'enseignement du piano. Plus tard il s'est rendu en Amérique, et s'est fixé à New-York. Il s'y est fait la position de correspondant de plusieurs journaux allemands de musique. On connaît de lui quelques légères compositions pour le piano, parmi lesquelles on remarque un recueil de trois jolis nocturnes, op. 3; Hambourg, Bœhme; mais son livre intitulé : *Civilisation und Musik* (La civilisation et la musique), Leipsick, Jurany, 1845, est sa meilleure production. Il y a des aperçus d'une justesse remarquable dans cet écrit, quoique Hagen ait foi dans les progrès de la musique.

HAGIOPOLITÈS, nom d'un livre grec qui contient un traité de musique, et que Fabricius a pris pour le nom de l'auteur, qu'il considère comme ayant appartenu à *André* ou *Andreas* (*voy.* ce nom), archevêque de Crète. (*Biblioth. græca*, lib. 3, c. 10). Forkel (*Allgem. Litter. der Musik*, p. 493), Gerber (*Neues Lex. der Tonkünstler*, t. 2, col. 480), Lichtenthal (*Dizion. e Bibliogr. della musica*, t. 4, p. 470), Perne, et d'autres l'ont copié dans cette assertion; mais, ainsi que le remarque fort bien M. Vincent (*Notices et extraits de Manuscrits de la bibliothèque du Roi*, t. XVI, 2e p., page 259), aucune raison n'est indiquée à l'appui de cette supposition, et il y a des motifs plausibles pour la repousser. Après avoir considéré *Hagiopolitès* comme un nom d'auteur, ces écrivains donnent ainsi le titre de l'ouvrage : *De musica ecclesiastica recentium Græcorum*. Fabricius croyait

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ainsi que le livre dont il s'agit pouvait être de Cosmas de Jérusalem, surnommé *Hagiopolites*, c'est-à-dire, *de la cité sainte* (des deux mots grecs ἅγιος, saint, et πολίτης, citoyen), qui fut évêque de Majuma et vécut vers 730. Le rédacteur du Catalogue des manuscrits grecs de la Bibliothèque royale de Paris n'a pas fait cette faute; car au n° 4 de l'article CCCLX de ce catalogue il est écrit : *Anonymi tractatus* Ἁγιοπολίτης *inscriptus, ubi de musica Græcorum ecclesiastica.* Il suffit, en effet, de considérer avec attention le manuscrit désigné de cette manière, pour acquérir la certitude que le mot *Hagiopolitès* n'y est point employé comme un nom d'homme, mais comme celui de quelque chose. Le titre de l'ouvrage est celui-ci : Βιβλίον ἁγιοπολίτης συγκεκροτημένον ἐκ τινων μουσικῶν μεθόδων (*Livre Hagiopolitès, extrait de divers traités de musique*). Ainsi qu'on le voit, le livre est une compilation. Malheureusement le manuscrit de la Bibliothèque impériale est si gâté par l'humidité, et si rongé de vers, qu'à l'exception du titre et de la moitié de la première ligne, tout le reste de la première page, une partie de la deuxième, et les dernières lignes de la troisième n'existent plus, ou sont illisibles, et la fin manque entièrement. A l'égard de la signification réelle du mot *Hagiopolitès*, la perte de la première page est d'autant plus regrettable, que le commencement de la première ligne nous en promet positivement l'explication. On lit : Ἁγιοπολίτης λεγεται τὸ Βιβλίον, επειδ... (*ce livre est appelé Hagiopolitès parce que...*) (1); quelques mots de plus, et nous saurions exactement le sens particulier donné ici à l'expression *Hagiopolitès*. Toutefois, ce qu'on vient de lire du commencement du manuscrit suffit pour démontrer que *Hagiopolitès* n'est point le nom de l'auteur du livre, comme on l'a cru, car cet auteur n'aurait pas eu besoin d'expliquer pourquoi il donnait son nom à son ouvrage. D'ailleurs, il n'y aurait point au titre Βιβλίον ἁγιοπολίτης, mais Ἁγιοπολιτοῦ Βιβλίον, s'il s'agissait du livre de Hagiopolitès au lieu du livre *Hagiopolitès*.

Il existe une preuve que Hagiopolitès était, dans le chant de l'église grecque, quelque chose qui concernait les saints honorés dans cette église, car, dans un traité fort ancien du chant ecclésiastique grec, que le philologue Achaintre a traduit pour le travail de Villoteau sur la musique des peuples orientaux qui habitent l'Égypte, on trouve cette question : Εἰς τὸν Ἁγιοπολίτην (*qu'est-ce que Hagiopolitès*); à quoi il est fait une réponse dont je n'ai point le texte, mais qui est ainsi rendue par Achaintre : *L'Hagiopolitès est ainsi nommé à cause du soin particulier qu'on y a des saints martyrs et des autres saints* (Description de l'Égypte, t. 14, p. 430, édit. in 8°). Il y a beaucoup d'apparence que cette traduction manque d'exactitude; mais le passage prouve jusqu'à l'évidence qu'il y est question de quelque chose qui avait rapport au chant, et qui s'appelait *Hagiopolitès*.

Ainsi qu'on le voit par le titre, le livre Hagiopolitès est une compilation de quelques autres traités de la musique grecque. Cette compilation ne paraît plus ancienne que tous les autres traités du chant ecclésiastique grec qui sont parvenus jusqu'à nous. Les signes employés pour la notation et les termes qui servent à la désignation des notes sont ceux de la musique antique des Grecs, tels qu'on les trouve dans Aristide Quintilien, Alypius, Gaudence, Bacchius, etc., et non ceux qu'on rencontre dans les livres sur le chant des églises grecques de temps postérieurs. Je pense donc qu'une partie au moins de l'*Hagiopolitès* a dû être faite dans le sixième siècle, ou dans le septième, au plus tard. Cependant, il faut remarquer que saint Jean de Damas y est nommé dans le commencement; ce qui démontre que le compilateur a dû vivre dans la seconde moitié du huitième siècle, au plus tôt.

M. Vincent a publié (*Notices et extraits de manuscrits, etc.*, p. 260-281) le texte et la traduction de plusieurs extraits de l'*Hagiopolitès*, avec des notes.

HAGIUS (Conrad), musicien et compositeur du comte de Holstein-Schaumbourg, naquit à Reinteln, en 1563, et non en 1559, comme on l'a dit dans le *Dictionnaire des Musiciens* de 1810; car au bas du portrait de ce compositeur, placé dans l'un de ses ouvrages publié en 1617, on trouve ces mots : *Conradus Hagius Rintelius, ætatis suæ* 54. Les compositions publiées par cet auteur sont : 1° *Psalmen Davids wie die hiebevor under allerley Melodien, etc. mit* 4 *Stimmen* (Psaumes de David, etc., à 4 voix); Dusseldorf, 1590, in-4°. La seconde édition a paru à Francfort, en 1608, in-fol. — 2° *Newe teutsche Tricinien, beydes zur Lehre und Freude dienstlich* (Nouvelle harmonie allemande à 3 voix, etc.); Francfort, 1604, in-4°. — 3° *Canticum Virginis intemeratæ*, 4, 5 *et vocibus modulatum*; Dillingen, 1606, in-4°. — 4° *Erster Theil newer teutscher Gesæng, mit*

(1) M. Vincent donne la suite de la phrase de cette manière : ἐπειδὴ περιέχει ἁγίων τινῶν καὶ ἀσκητῶν βίῳ διαλαμψάντων [πατέρων ἐν] τῇ ἁγίᾳ πόλει τῶν Ἱεροσολύμων συγ[γράμματα]. Les yeux de cet érudit sont meilleurs que les miens, car je n'ai pu lire tout cela dans le manuscrit.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

schænen Texten zu singen und auff Instrumenten zu gebrauchen, mit 2, 3, 4, 5, 6, 7 *und* 8 *Stimmen, etc.* (Première partie de nouveaux chants allemands sur les plus beaux textes, etc., depuis 2 voix jusqu'à 8); Francfort, 1610, in-4°. La seconde édition est datée de la même ville, 1615. — 5° *Ander Theil newe teutscher Tricinien welche hiebevor niemals antegecommen, neben andern Hinzu gesetzen* 4, 5 *und* 6. *stimmigen Gesængen, auch etlichen Fugen und Canonen zu* 2-6 *Stimmen* (Deuxième partie de la nouvelle harmonie allemande à 3 parties, etc.); Francfort, 1610, in-4°. — 6° *Newe Kunstreiche musikalische Intraden, Galliarden und Couranten zu* 4, 5 *und* 6 *Stimmen, etc.;* Nuremberg, 1614. — 7° *Newe künstliche Intraden, Pavanen, Galliarden, etc., mit* 4 *und* 5 *Stimmen;* Nuremberg, 1616, in-4°. — 8° *Musikalische Intraden, Pavanen, Galliarden, Passamezzen, Couranten von* 4, 5 *und* 6 *Stimmen, etc.;* Nuremberg, 1617, in-4°. Cet ouvrage paraît avoir été le dernier de Hagius.

HAGIUS (Jean), surintendant et magister à Egger, vers la fin du seizième siècle, s'est fait connaître comme compositeur par les ouvrages dont les titres suivent : 1° *Symbolum norimbergensium,* à 4 voix; Nuremberg, 1570, in-4°. — 2° *Symbola magnorum principum,* à 4 voix; ibid., in-4°. — 3° Symboles des deux hommes célèbres Luther et Mélanchthon, en latin et en allemand, à 5 voix; Egger, 1572, in-4° obl.

HAGUE (Charles), docteur en musique, né à Todcaster, dans le duché d'York, en 1769, reçut les premières leçons de musique de son frère aîné. En 1779 il alla résider à Cambridge, où il devint élève d'un violoniste nommé Manini, et plus tard il apprit l'harmonie sous la direction de Hellendaal. En 1785, Manini mourut, et Hague se rendit à Londres pour y perfectionner son talent par les conseils de Salomon. En 1794, il reçut le grade de bachelier en musique à l'université de Cambridge. Cinq ans après, la mort du docteur Randall rendit vacante la chaire de musique de cette université : Hague fut appelé à la remplir; ensuite il obtint le doctorat en musique. Depuis lors il résida toujours à Cambridge jusqu'à sa mort, qui eut lieu le 18 juin 1821. Les principales compositions de ce musicien sont : 1° Une antienne composée pour l'exercice du baccalauréat en musique, exécutée à Cambridge en 1794. — 2° *First and second collection of Glees, Rounds and Canons for two, three, four, five and six voices;* Londres. — 3° Douze symphonies de Haydn, arrangées en quintettes. — 4° Une ode en musique exécutée dans la chambre du sénat à Cambridge, à l'intallation du duc de Gloucester, comme chancelier de l'université.

HAHN (Georges-Joachim-Joseph), membre du sénat et directeur de musique à Münnerstadt en Franconie, naquit au commencement du dix-huitième siècle. Plusieurs ouvrages de sa composition l'ont fait connaître comme un musicien instruit. On cite particulièrement : 1° *Harmonischer Beytræg zum Klavier* (Essai harmonique pour le clavecin); Nuremberg, 1748, 2 cahiers. — 2° *Klavierübung bestehend in einer leichten und kurzgefassten Sonate, welcher eine Erklærung der Ziffern nebst practischen Exempeln beygesucht ist* (Exercice pour le clavecin consistant en une sonate courte et facile, etc.); Nuremberg., 1750, in-4°. — 3° *Der wohl unterwiesene Generalbasschuler, oder Gespræch zwischen einem Lehrmeister und Scholaren vom Generalbass* (L'élève bien instruit dans la basse continue, etc.); Augsbourg, 1751, in-4°. Une deuxième édition de ce livre a été publiée dans la même ville, en 1768. — 4° *Leichte Arien, auf die vornehmsten Feste zum* 1 *und* 2 *mit Instrument* (Airs faciles à l'usage des fêtes principales, pour une et deux voix, avec instruments); Augsbourg, 1752. — 5° *Sex Missæ breves seu rurales;* Augsbourg, 1754, in-fol. — 6° 34 *Leichte Arien auf alle feyfeste* (34 airs faciles pour toutes les fêtes ibid., 1756. — 7° 32 *Arien auf heilige Feste* (32 airs pour les saints jours de fête); ibid., 1759. — 8° 6 *Missæ cum* 2 *Requiem a* 2 *mit Begl. von* 8 *Instrum.* (Six messes et deux requiem à 2 voix avec accompagnement de 8 instruments); ibid. — 9° *Officium Vespertinum, tum rurale, tum civile;* Augsbourg, 1759, in-fol. — 10° *Leichte zur Ermangterung dienende Handarbeit in* 2 *Klavier-sonaten;* Nuremberg, 1759.

HAHN (Jean-Bernard), docteur en philosophie et professeur extraordinaire d'éloquence et d'histoire à l'université de Kœnigsberg, naquit dans cette ville en 1722. En 1778, il se démit de ses emplois, mais il continua à donner des cours particuliers. On a de lui un recueil de discours et de thèses, parmi lesquels on en remarque une qui a pour titre : *De varietate sonorum, speciminæ divinæ sapientiæ;* Kœnigsberg, 1749, in-4°.

HAHN (Bernard), professeur de chant au gymnase de Breslau et maître de chapelle de la cathédrale, naquit à Leuben, le 17 décembre 1780. Il reçut de son père, qui était organiste, des leçons de chant et de violon; puis il entra comme enfant de chœur à l'église cathédrale de Breslau;

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

mais, ayant perdu sa voix, il fut renvoyé, et se vit dans la nécessité de donner des leçons pour vivre. En 1799 il entra chez le comte Joseph Matuschka, à Pitschen, en qualité de musicien de la chambre ; le comte, qui était lui-même bon musicien, organisa des quatuors où Hahn jouait le premier violon. Le docteur de musique Förster, qui avait été le maître de musique du comte, venait passer chaque année une partie de l'été à Pitschen ; il remarqua le talent naissant de Hahn, lui donna des leçons, et engagea le comte à l'envoyer à Breslau. En 1804, Hahn, partit avec les deux fils du comte pour Halle, où il fit la connaissance de Türk, dont il reçut des conseils. L'année suivante il retourna à Breslau, au mois de décembre, et fut attaché à la cathédrale comme ténor. Pendant dix années sa position reçut peu d'améliorations ; mais en 1815, après la mort de Strauch, Hahn fut nommé professeur de chant au gymnase. Cet établissement était alors dans l'état le plus misérable, Hahn le rendit bientôt florissant. Sur sa demande, l'argent nécessaire pour l'acquisition des instruments et de la musique fut accordé, et enfin, le 10 février 1825, la réorganisation de l'école fut complète. En 1840, Hahn occupait encore cette position. Il a publié de sa composition : 1° Airs pour le service divin des dimanches et des jours de la semaine ; Breslau, Leuckardt, 1820. Un second recueil parut l'année suivante. — 2° Trente chants a 2 voix pour les gymnases et les écoles ; ibid., 1828. — 3° Méthode de chant à l'usage des écoles ; ibid., 1829. La deuxième édition, intitulée *Handbuch zum Unterricht in Gesange für Schüler auf Gymnasien und Burgschulen* a paru à Breslau, en 1833, et la troisième, dans la même ville, en 1836, in-8° de VIII et 80 pages. — 4° Messes à 4 voix, orchestre et orgue, nos 1 à 6 ; Breslau, Leuckardt. — 5° Offertoire (*Cantate Domino*), à 4 voix, orchestre et orgue ; ibid. — 6° *Regina Cœli*, à 4 voix et orgue ; ibid. Les compositions inédites de cet artiste sont : 1° *Kyrie*. — 2° *Circumdederunt*. — 3° *Veni Sancte Spiritus*. — 4° *Salve Regina*, — 5° *Semper honos*.

Un autre musicien du même nom (Wilhelm) s'est fait connaître par la publication de duos pour violon et alto, op. 13, Leipsick, Breitkopf et Hærtel, de sonates pour les mêmes instruments, de duos pour 2 flûtes, op 10 ibid., de polonaises pour la flûte, op. 5, Berlin, Lischke, de sonates pour piano et flûte, Leipsick, Breitkopf et Hærtel, etc.

HAHN (Jean-Godefroi), membre de l'Académie des sciences naturelles de Jéna, naquit a Gotha vers 1760. On lui doit un excellent livre sur la fabrication des cloches et des carillons, qui a paru sous ce titre : *Kampanologie, oder praktische Anweisung wie Laut-und Uhrglocken verfertigt, dem Glockengiesser veraccordirt, behandelt und reparirt werden etc.* (Campanologie, ou instruction pratique dans laquelle on enseigne au fondeur à confectionner, accorder et réparer les cloches, etc.) ; Erfurt, 1802, 238 pages in-8° avec 2 planches. Dans cet ouvrage, les principes de l'art du fondeur de cloches sont basés sur une théorie mathématique. On y trouve des détails remplis d'intérêt, particulièrement sur les carillons. Les ancêtres de Hahn avaient exercé pendant un siècle la profession de fondeurs de cloches.

HAHN (C.-F.) ; sous ce nom, un recueil de 12 pièces d'orgue, œuvre Ier, a été publié à Mayence, en 1829, chez Schott. Il y a du talent dans cet ouvrage. Les biographes allemands gardent le silence sur plusieurs artistes du nom de *Hahn* dont il a été publié des compositions de différents genres depuis environ vingt ans (c'est-à-dire depuis 1840 jusqu'en 1860). Voici les renseignements recueillis sur quelques ouvrages de ces musiciens :

HAHN (Théodore), organiste et compositeur de talent pour la musique d'église, à Berlin, a publié : 1° Variations pour l'orgue ; Berlin, Bote et Bock, 1838. — 2° 63 chorals à deux voix, composés pour les écoles ; ibid. — 3° Le 23e psaume (*Der Herr ist mein Hirt*), pour quatre voix d'homme, op. 8 ; ibid. — 4° Trois chants à 4 voix avec piano, op. 9 ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 5° Trois chants pour quatre voix d'homme, op. 10 ; ibid. — 6° Le 8e psaume (*Herr unser Herrscher*), pour quatre voix d'homme ; Berlin, Bote et Bock. — 7° Cantate (*Der Herr ist Kœnig*), op. 12 ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 8° Le 103e Psaume : *Lobe den Herrn*, pour 4 voix d'hommes, op. 13. Berlin, Bote et Bock.

HAHN (Jean-Christian-Werner), professeur de musique et *cantor* à Heilbronn, est connu par les ouvrages dont voici les titres : 1° *Lied des Kindes* (Chants des enfants) pour piano, op. 1 ; Heilbronn, Drechsler. — 2° *Lieder* à voix seule et à deux voix, pour l'enseignement du chant. 1re suite ; ibid. — 3° 32 *Lieder* rangés par ordre méthodique, pour l'enseignement du chant, 2e suite ; ibid. — 4° Six *Lieder* avec piano, pour la jeunesse, op. 15, 1re et 2e suite ; ibid. — 5° 25 mélodies pour les voix d'enfant, d'après les plus nouveaux livres chorals du Wurtemberg ; ibid.

HAHN (Jean-Henri), *cantor* à Arolsen, petite ville sur l'Aar, est auteur du livre choral

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

pour les églises et les écoles de la principauté de Waldeck et Pyrmont (*Choralbuch für die Kirchen und Schulen der Herzogthümer Waldeck und Pyrmont*); Arolsen, Speyer.

HAHN (L.), pianiste et compositeur pour son instrument, a publié environ vingt-cinq œuvres de pièces légères, dont une partie a paru à Leipsick, chez Hofmeister et autres éditeurs.

Un autre pianiste du nom de HAHN (J.-V.) est aussi connu par environ 50 œuvres de rondos, de nocturnes, de marches, etc., pour le piano. On trouve de lui dans le catalogue des frères Schott, de Mayence : 1° *Ragozzi et Pandoures*, deux marches pour le piano. — 2° *Chant d'adieu*, nocturne pour violoncelle et piano, op. 35.

HAHN (AUGUSTE), docteur en philosophie et théologie, est né le 27 mars 1792, à Gross-Osterhausen, près de Querfurt, en Prusse. Il commença ses études au collége d'Eisleben, puis les continua à l'université de Leipsick, et les termina au séminaire des instituteurs à Wittemberg. Appelé en 1819 à Kœnigsberg en qualité de professeur extraordinaire de théologie, il occupa cette position jusqu'en 1826, où il alla à l'université de Leipsick, comme professeur ordinaire de la même science. Il inaugura, son cours par une thèse qui eut un grand retentissement sous le titre : *De rationalismi, qui dicitur, vera indole et qua cum naturalismo contineatur ratione;* Leipsick, 1827. En 1844, M. Hahn a obtenu le titre et les fonctions d'intendant ecclésiastique supérieur de la Silésie. Savant dans les langues orientales et dans les matières théologiques, il a publié beaucoup d'ouvrages remarquables, qui lui ont fait une grande renommée en Allemagne. Il n'est cité ici que pour une dissertation remplie de la plus solide érudition, laquelle est intitulée : *Bardesanes gnosticus Syrorum primus hymnologus. Commentatio historico-theologica*; Leipsick, 1819, gr. in-8° de 94 pages. Cet ouvrage a de l'intérêt pour l'histoire du chant religieux de la secte orientale dont Bardesane fut le chef (*voy.* BARDESANE). On a aussi de Hahn une intéressante dissertation *Sur le chant dans les églises de la Syrie* : elle est insérée dans les *Archives historiques de l'Église*, publiées par Stäudlin et Tzschirner, année 1823.

HAIBEL ou **HAIBL** (JACQUES), ténor et acteur du théâtre de Schikaneder, à Vienne, naquit à Grætz, en 1761. Il entra au théâtre de Schikaneder en 1789, et y resta jusqu'en 1804. Il disparut alors, et pendant plusieurs années on chercha en vain sa trace; mais en 1815 on le retrouve dans la position de maître de chapelle de l'évêque de Diakovar, en Hongrie. Il avait épousé la plus jeune des belles sœurs de Mozart. Après sa mort, sa veuve alla habiter à Salzbourg, près de sa sœur Constance, deux fois veuve de Mozart et du conseiller de Nissen. Elle mourut dans un âge avancé, en 1846. Haibel s'est fait connaître comme compositeur par neuf ou dix petits opéras composés pour le théâtre de Schikaneder. Un des plus connus est celui qui a pour titre : *Der Tyroler Kastel*, dont la partition, réduite pour le piano, a été publiée d'abord chez Artaria, à Vienne, puis réimprimée chez Hilscher, à Dresde. Enfin, il a été arrangé en quatuors pour 2 violons, alto et basse, chez Traeg, à Vienne. Cet ouvrage, connu aussi sous le titre *Le Tyrolien à Vienne*, est analysé dans la IV° année de la Gazette générale de musique, publiée à Leipsick. *Der Landsturm* (suite du Tyrolien) a eu aussi quelque succès. Les autres ouvrages de Haibel sont : *Das medecinische Consilium* (La Consultation médicale); *Papagei und Gaus; Der Einzug in der Friedensquartier; Tsching! tsching! tsching; Alle neun, und der Centrum; Astaroth der Verführer* (Le Diable boiteux). On a aussi quelques ballets du même artiste. Haibel a donné, enfin, à Vienne, en 1801, une autre opérette intitulée : *Liebe macht kurzen Prozess*. On en a gravé un duo avec accompagnement de piano.

HAIBL (Mlle SOPHIE), fille du précédent, fut cantatrice au théâtre de Munich, pendant les années 1829 et 1830.

HAIDEN (JEAN-CHRISTOPHE), surnommé l'ancien, musicien du seizième siècle, né à Nuremberg, a composé la musique d'un recueil intitulé : *Ganz neue lustige Texte und Liedlein, deren Text mehrentheils auf Namen gerichtet mit 4 Stimmen, nicht allein zu singen, sondern auch auff allerhand Instrumenten zu gebrauchen, etc.* (Danses et chansonnettes nouvelles et gaies, à 4 voix, non-seulement pour chanter, mais aussi pour divers instruments); Nuremberg, Kauffmann, 1601, in-4°. Ce recueil contient 23 morceaux. On connaît aussi du même : *Musicale instrumentum reformatum*; Nuremberg, Abraham Wagenmann, 1620, in-4°.

HAIGH (THOMAS), pianiste anglais et compositeur, né à Londres, vers 1769, a reçu quelques leçons de Haydn pendant le séjour que ce grand homme fit en Angleterre. Il a arrangé pour le piano quelques symphonies de son maître, et a publié beaucoup de sonates et de pièces diverses pour cet instrument. Gerber a donné la liste suivante de ses ouvrages : 1° Air anglais : *Happi tawney Moor*, varié pour le piano; Londres, Preston. — 2° Air anglais : *When the hallow*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Drum, varié pour le piano ; ibid. — 3° Trois sonates pour piano et violon, op. 4 ; ibid. — 4° Trois sonates pour piano à 4 mains, op. 5 ; ibid. — 5° Trois sonates pour piano et violon, op. 6 ; ibid. — 6° Trois sonates faciles pour piano à 4 mains, op. 7. — 7° Trois sonates pour piano et violon, dédiées à Haydn. — 8° Trois idem, op. 9, ibid. — 9° Deux idem, op. 12 ; ibid. — 10° Sonate pour piano ; ibid. — 11° Sonate avec la marche de Louis XVI ; ibid. — 12° Sonate avec accompagnement. — 13° Trois sonates pour piano dédiées à Haydn, op. 10 ; Londres, Ralfe. — 14° *Io parto*, rondo pour le piano ; Londres, Preston. — 15° Trois sonates avec des airs favoris, op. 14 ; Londres, Lavenu. — 16° Trois sonates dédiées à Clementi, op. 15 ; ibid. — 17° Trois sonates dédiées à madame Abrams, op. 16 ; Londres, 1799. — 18° Trois idem, op. 18 ; Londres, Ralfe. — 19° Trois sonates pour piano, flûte ou violon, op. 19. — 20° Sonate pour piano seul ; Londres, Lavenu. — 21° Trois divertissements pour piano, tambourin et triangle. — 22° Grande marche pour le piano, avec introduction et pastorale tambourin et triangle. — 23° Divers chants arrangés en rondos ou variés pour piano. Plusieurs de ces ouvrages ont été réimprimés à Paris et à Offenbach. M. Haigh vivait encore à Londres en 1808 et y donnait des leçons de piano ; on ignore ce qu'il est devenu depuis ce temps.

HAINDL (. . .), maître de concert à Inspruck, y a mis en musique l'opéra intitulé *le Marchand de Smyrne*, qui fut représenté en 1782.

HAINHOFER ou HAUNHOFER (Philippe), riche amateur de musique à Augsbourg, dans le seizième siècle, jouait bien du luth et composait pour cet instrument. Il existe dans la bibliothèque de Wolfenbuttel une collection d'anciennes chansons allemandes de sa composition, sous ce titre : *Philip. Haunhoferi Lauten Bucher, darinnen unterschiedliche teutsche Tænze mit ihren darunter geschriebenen Texten, etc.* (Livre de luth de Philippe Haunhofer, dans lequel on trouve différentes danses allemandes avec les textes sous les signes, etc.). Les airs de ces chansons badines sont écrits avec la tablature ordinaire du luth.

HAINL (Georges-François), violoncelliste distingué, compositeur pour son instrument et premier chef d'orchestre du grand théâtre de Lyon, est né à Issoire (Puy-de-Dôme), le 19 novembre 1807 ; il fut admis au Conservatoire de Paris, comme élève de Norblin pour le violoncelle, le 22 avril 1829. Le premier prix de cet instrument lui fut décerné au concours de 1830. Pendant plusieurs années il voyagea pour donner des concerts. En 1838, il était à Bruxelles, et dans l'hiver de l'année suivante il donna plusieurs concerts en Hollande avec le pianiste Duhler. Après avoir obtenu de brillants succès dans le midi de la France, il accepta, en 1840, la place de premier chef d'orchestre du grand théâtre de Lyon. Au moment où cette notice est écrite, il occupe encore la même position. M. Hainl est renommé à juste titre comme un des artistes français les plus distingués pour la direction d'un orchestre. Parmi les compositions qu'il a publiées pour son instrument, on remarque en particulier sa Fantaisie avec orchestre sur des thèmes de *Guillaume Tell*, op. 8. Cet artiste s'est fait connaître aussi comme écrivain par un petit ouvrage qui a pour titre : *De la musique à Lyon depuis* 1713 *jusqu'en* 1852, *Discours de réception prononcé en séance publique de l'Académie de Lyon* ; Lyon, 1852, in-8° de 37 pages.

HAITZINGER (Antoine), chanteur de l'Opéra et de la chambre du grand-duc de Bade, né en 1796, à Wilfersdorf, seigneurie du prince de Lichtenstein, en Autriche, reçut de son père, instituteur en ce lieu, les premières leçons de piano et de chant. Dès l'âge le plus tendre il fut employé dans les chœurs des églises, et avant qu'il eût atteint sa douzième année, la beauté de sa voix était déjà remarquée. Après avoir appris à jouer de plusieurs instruments, sur lesquels il fit d'assez rapides progrès, il fut envoyé à l'âge de quatorze ans au collége de Korneuburg, parce que son père le destinait à l'enseignement. Devenu licencié (candidat) ès lettres, il retourna chez son père, et peu de temps après obtint l'emploi de professeur dans une école publique de Vienne. Dans ses moments de loisir, il continua de s'occuper de la musique, et pour compléter son instruction dans cet art, il prit des leçons d'harmonie chez Wœlkert. Cependant sa voix de ténor prenait chaque jour de nouveaux développements. Les félicitations qui lui étaient adressées à cet égard le déterminèrent à prendre des leçons de chant de Mozzati, qui dans ce temps était aussi le maître de madame Schroeder Devrient. Les succès qu'il obtint ensuite dans quelques concerts lui firent prendre enfin la résolution de renoncer à sa carrière pédagogique, pour en suivre une plus conforme à ses goûts et aux dons précieux qu'il avait reçus de la nature. Le comte Palfy, directeur du théâtre *An-der-Wien*, lui ayant offert un engagement de premier ténor en 1821, il l'accepta, et fit admirer la puissance de son organe et son énergique sentiment dramatique, dans les rôles de *Gianetto*,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de *la Pie voleuse*, de *Don Ottavio*, de *Don Juan*, et *Lindoro*, de *l'Italiana in Algeri*. Encouragé par ses succès, il continua ses études de chant sous la direction de Salieri, qui, sans pouvoir lui faire acquérir l'agilité de vocalisation d'un bon chanteur italien, parvint du moins à lui apprendre les principes de l'émission naturelle de la voix.

La renommée de Haitzinger s'étendait chaque jour davantage; elle s'accrut encore lorsque les compositeurs écrivirent des rôles analogues à ses facultés personnelles; c'est ainsi que *La Porte de Fer* (De Eiserne Pforte) de Weigl, *Libussa* de C. Kreutzer, *Le Plongeur* (Der Taucher), du même maître, et *Euryanthe*, de Ch. M. de Weber, ont été pour Haitzinger des occasions de triomphe. Après avoir fait une excursion à Prague et à Presbourg, où il chanta avec succès, il s'éloigna de Vienne pour aller se faire entendre aux théâtres de Francfort, de Stuttgard, de Manheim et de Carlsruhe. Il accepta enfin un engagement pour le reste de ses jours dans cette dernière ville, où il est resté jusqu'à sa retraite définitive du théâtre.

Divers voyages faits dans les différentes villes de l'Allemagne du nord avaient étendu sa réputation, lorsqu'il se rendit à Paris avec la troupe d'Opéra allemand dirigée par MM. Rœckel et Fischer. L'impression qu'il y produisit fut profonde; mais ce fut surtout dans l'année suivante qu'il put y déployer toute la puissance de son bel organe et de son sentiment dramatique, lorsque l'arrivée de madame Schrœder-Devrient lui permit de jouer ses beaux rôles de *Fidelio*, *Oberon*, et *Euryanthe*. A Londres, ses succès ne furent pas moindres, et dans un voyage qu'il fit à Pétersbourg en 1835, il excita autant d'enthousiasme qu'à Paris et à Londres.

L'organisation de Haitzinger pour l'art était admirable : son talent comme chanteur se ressentait de l'époque tardive où il avait commencé son éducation vocale. Il ne liait pas avec facilité les registres laryngien et surlaryngien de sa voix; mais dans tout ce qui exige de la véhémence et de la passion, il était entraînant. Ses qualités étaient assez grandes pour faire excuser ses défauts. On connaît de cet artiste le chant pour voix seule et piano : *Vergiss mein nicht*, Francfort, Fischer.

Haitzinger a épousé à Carlsruhe madame Neumann, actrice du théâtre allemand qui a eu, à juste titre, de la réputation. Elle était aussi engagée au service du grand-duc de Bade pour le reste de ses jours. Haitzinger avait établi chez lui une école de chant dramatique où plusieurs bons élèves ont été formés. Dans ce nombre se trouvait sa fille, qui a eu des succès sur plusieurs théâtres de l'Allemagne.

HAKART (Charles) ou **HACQUART**, joueur de basse de viole, né à Huy, sur la Meuse, vers 1619, a écrit plusieurs œuvres pour son instrument. Il est mort en Hollande, vers 1730, dans un âge avancé. Les compositions qu'on connaît de lui sont : 1° Préludes, allemandes et courantes pour la basse de viole, avec la basse continue; Amsterdam, Roger. 2° — *Motetti a tre, quattro e cinque voci con stromenti*; ibid. — 3° X sonates pour deux basses de viole; ibid. — 4° Cantiones sacræ 2, 3, 4, 5, 6 *et* 7 *tam vocum quam instrumentorum; Amstelodami*, 1674, in-fol. — 5° *Harmonia parnassia sonatarum trium et quatuor instrumentorum; Trajecti ad Rhenum*, 1686, in-fol.

HAKE (Jean), violoniste et musicien de la ville, à Stade, vers le milieu du dix-septième siècle, a publié de sa composition : 1° Pavanes, ballets, courantes et sarabandes pour 2 violons et basse, 1re partie; Hambourg, 1648, in-4°. — 2° Pavanes, ballets, etc., 2e partie, pour 2, 3, 4, 5 et 8 instruments avec basse continue; Stade, 1654, in-4°.

HAKENBERGER (André), maître de chapelle de l'église Sainte-Marie à Dantzick, naquit en Poméranie, dans la seconde moitié du seizième siècle. On a de lui plusieurs ouvrages de musique pratique, parmi lesquels on remarque : 1° *Newe teutsche Gesænge mit* 5 *Stimmen, und eine mit* 8 *Stimmen* (Nouveaux chants allemands à cinq voix, etc.); Dantzick, 1610, in-4°. — 2° *Odaria suavissima ex mellifluo D. Bernhardi jubilo delibata*, 3 *voc.*; Leipsick, 1612. Il y a une deuxième édition de cet ouvrage publiée à Francfort-sur-l'Oder, chez Matthieu Kempfer, 1628, in-4°. — 3° *Harmonia sacra, seu* 6 *motetti* 6-12 *voc. cum B. C.*; Francfort, 1617. — 4° *Sacri modulorum concentus* 8 *vocum, etc.*; Stettin, 1615; Francfort, 1616, et Wittemberg, 1619. — 5° *Odæ sacræ Christo infantulo Bethlehemitico decantatæ* 3 *voc.*; Leipsick, 1619.

HALBE (Jean-Auguste), acteur allemand, né à Budissin, en 1733, a débuté au théâtre en 1767. On lui doit la musique des opéras : 1° *L'Amour à l'épreuve*. — 2° *Le Bassa de Tunis*. — 3° *Les Deux Avares*. Il a écrit aussi des airs pour le drame *Charlotte à la Cour*.

HALES (Étienne), célèbre physicien anglais, né le 7 septembre 1677, à Beckeburn, dans le comté de Kent, fit ses études à Cambridge, et se fit remarquer par son goût pour les sciences naturelles, et par le génie d'invention qu'il

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

y portait. Après avoir obtenu le grade de docteur en théologie, il entra dans les ordres, et eut la concession de quelques bénéfices. La Société royale de Londres l'admit au nombre de ses membres en 1717, et l'Académie des sciences lui fit le même honneur en 1753. Nommé pasteur de Taddington, il passa presque toute sa vie dans cette modeste retraite, et y mourut, le 4 janvier 1761, à l'âge de quatre-vingt-quatre ans. Son invention du ventilateur, ses recherches sur l'art de rendre l'eau de la mer potable, et ses ouvrages intitulés *Statique des Végétaux* et *Statique des Animaux* sont célèbres; mais leur examen n'est pas de l'objet de ce dictionnaire; on ne doit donc le citer ici que pour son livre intitulé : *Sonorum doctrina rationalis et experimentalis, etc.*; Londres, 1742, in-8°; réimprimé à Londres, chez Wallis, en 1778. Cet ouvrage n'est qu'un recueil de morceaux sur la physique des sons, extraits des ouvrages de Newton et d'autres auteurs célèbres. Le livre est divisé en cinq parties : des vibrations de l'air, de la percussion, des rapports des sons, de leurs phénomènes et de l'écho.

HALÉVY (Jacques-François-Fromental-Élie), compositeur dramatique, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts de l'Institut de France et professeur de composition au Conservatoire impérial de musique, est né à Paris, le 27 mai 1799, de parents israélites. Admis au Conservatoire comme élève de solfége, le 30 janvier 1809, il fut placé sous la direction de Cazot, et se fit remarquer par la rapidité de ses progrès. L'année d'après, il devint élève de Charles Lambert pour le piano, eut en 1811 Berton pour maître d'harmonie, et reçut ensuite des leçons de contrepoint de Cherubini pendant cinq ans. L'Académie des Beaux-arts de l'Institut de France l'admit au concours pour le grand prix de composition en 1816, et à peine avait-il atteint l'âge de vingt ans lorsque le premier prix lui fut décerné. Le sujet du concours était une cantate intitulée *Herminie*. L'année suivante, il se rendit à Rome, comme pensionnaire du gouvernement, demeura en Italie pendant deux années, et ne revint à Paris qu'au mois de septembre 1822. Pendant son séjour à Rome, Halévy fit preuve d'une grande activité dans ses travaux, et écrivit non-seulement la partition d'un opéra, mais de grands ouvrages de musique classique. Déjà avant son départ pour l'Italie, il avait été chargé de mettre en musique le texte hébreu du *De Profundis*, pour la mort du duc de Berry. La partition de cet ouvrage a été publiée à Paris. Après son retour, tous ses efforts eurent pour but de se faire connaître par des succès au théâtre; mais les obstacles qui se multiplient en France au début de la carrière d'un compositeur dramatique ne lui furent pas épargnés. Déjà, avant son départ pour l'Italie, il avait pour l'Opéra un ouvrage intitulé *Les Bohémiennes*; il ne fut jamais représenté. De retour en France, il y obtint les poëmes de *Pygmalion*, grand opéra, et des *Deux Pavillons*, opéra-comique; mais, après qu'il en eut composé la musique, il employa vainement plusieurs années à en solliciter la représentation. Il lui fallut chercher autre chose; enfin, il réussit à faire jouer au théâtre Feydeau, en 1827, *L'Artisan*, opéra-comique en un acte. Cette pièce eut peu de succès; le sujet manquait d'intérêt, et la musique était faible d'invention. A cet ouvrage succéda *Le Roi et le Batelier*, pièce de circonstance, composée pour la fête du roi Charles X, et qui fut représentée en 1828. Halévy en avait composé la musique avec la collaboration de Rifaut. En 1829, il écrivit pour le théâtre Italien *Clari*, opéra en trois actes, dont le rôle principal fut joué par madame Malibran. Il y avait de belles choses dans cette partition, et déjà on pouvait juger par quelques morceaux que l'auteur était destiné à prendre un rang honorable parmi les meilleurs compositeurs de la scène française. Dans la même année, *Le Dilettante d'Avignon* fut représenté à l'Opéra-Comique. Le sujet bouffon de ce petit opéra fournit à Halévy l'occasion de faire quelques bons morceaux d'ensemble. L'ouvrage est resté au théâtre et a été joué partout avec succès. Dans les premiers mois de 1830, on joua à l'Opéra *Manon Lescaut*, grand ballet en trois actes dont Halévy avait composé la musique; cet ouvrage, arrangé pour piano, a été publié dans la même année. *Yella*, opéra-comique en un acte, fut mis en répétition peu de temps après, mais ne fut pas représenté, le théâtre ayant été fermé par suite du dérangement des affaires de l'entrepreneur. Une nouvelle entreprise ayant été organisée, Halévy fit jouer, en 1831, *La Langue musicale*, pièce froide dans laquelle le compositeur a placé quelques jolis morceaux. L'année suivante, il donna, en société avec M. Gide, *La Tentation*, ballet-opéra en cinq actes, où l'on remarque de belles choses, particulièrement des chœurs remplis d'effets dramatiques. La rentrée de Martin à l'Opéra-Comique, en 1834, fournit à Halévy l'occasion d'écrire un petit opéra intitulé *Les Souvenirs de Lafleur*. Cet ouvrage, joué avec succès, renfermait de jolis morceaux qui ont malheureusement subi le sort des œuvres d'art composées pour des circonstances spéciales, et qui n'ont pas survécu à la re-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

traite de l'acteur pour qui ils avaient été écrits.

Hérold avait laissé en mourant une partition inachevée, celle de *Ludovic*, opéra en deux actes. Il n'en avait écrit que l'ouverture et les quatre premiers morceaux ; car les derniers mois de sa vie, passés dans les souffrances, ne lui avaient pas permis de travailler ; mais l'intérêt qui s'attachait à ce compositeur, particulièrement à cause de ses derniers ouvrages (*Zampa*, et *Le Pré aux Clercs*), fit considérer par les entrepreneurs de l'Opéra-Comique la représentation de *Ludovic* comme une bonne spéculation, et Halévy fut chargé de terminer cet opéra, qui fut joué avec succès en 1834, et qui depuis lors est resté au théâtre.

Au commencement de 1835, *La Juive*, grand opéra en cinq actes, fut représenté à l'Académie Royale de musique. Les soins consciencieux donnés par Halévy à cette importante partition, le retentissement de l'ouvrage, l'éclat de ses succès dans toute l'Europe, tout doit faire considérer cette époque comme la plus significative de la carrière du compositeur. Dans cette composition, son talent a un caractère plus ferme, plus grand que dans ses ouvrages précédents ; le style a plus d'élévation, l'instrumentation indique un maître expérimenté, il y a transformation du talent de l'artiste à dater de ce moment. Des péripéties semblables se sont fait remarquer dans la carrière de quelques compositeurs célèbres ; cette transformation indique une sorte de crise où le génie développe toutes ses facultés et prend son caractère spécial. Bien des critiques ont été faites de *la Juive* à son apparition ; on attribuait son succès au luxe de sa mise en scène, tandis que ce luxe était l'obstacle le plus considérable à l'appréciation du mérite de la musique. Toutes ces critiques sont maintenant oubliées, et la partition de *la Juive* est considérée à juste titre comme une des plus belles productions dramatiques de l'École française.

Six mois étaient à peine écoulés depuis que *la Juive* avait vu le jour, quand Halévy fit représenter *l'Éclair*, opéra-comique en trois actes qui fut accueilli par le public avec beaucoup de faveur. Élégante et légère, la musique de *l'Éclair* forme un contraste remarquable avec celle de *la Juive*. Ce contraste, et le peu de temps qu'il y avait eu entre la représentation des deux ouvrages, contribuèrent à consolider la réputation du compositeur, en prouvant qu'il avait le travail facile, et qu'il savait prendre plus d'un ton. Nonobstant les brillants succès de *la Juive* et de *l'Éclair*, deux ans et demi s'écoulèrent avant que leur auteur abordât de nouveau la scène, car ce fut seulement au mois de mars 1838 qu'il fit représenter à l'Opéra *Guido et Ginevra, ou la Peste de Florence*. Halévy avait compris la nécessité de se soutenir à la hauteur du mérite des deux ouvrages précédents, et il avait écrit avec amour sa nouvelle partition. Abondante en mélodies expressives, élégante dans la forme, écrite et instrumentée avec un rare talent, elle aurait dû, semble-t-il, rencontrer dans le public la même sympathie que ses aînées : il n'en fut néanmoins pas ainsi ; après un nombre borné de représentations, l'ouvrage disparut de la scène. D'où vint cette défaveur ? Il faut le dire : de la nature du sujet, qui est plus triste que dramatique. La teinte sombre répandue sur l'ouvrage fut la cause qui nuisit au succès de la musique et lui porta un coup fatal. Il n'est resté pour le public que quelques morceaux, de *Guido et Ginevra* qu'on entend dans les concerts ; mais pour les connaisseurs cette partition sera toujours une belle œuvre, digne d'un meilleur sort. *Les Treize*, ouvrage représenté à l'Opéra-Comique en 1839, et *le Drapier*, en trois actes, joué à l'Opéra, dans l'année suivante, ne furent point heureux, quoiqu'il s'y trouvât de fort bons morceaux. Mais Halévy se releva brillamment dans *la Reine de Chypre*, grand opéra en cinq actes composé pour Mme Stolz, qui y fit preuve d'un talent très-dramatique. La valeur de cette partition est bien supérieure à ce qu'on croit généralement : le second acte est un chef-d'œuvre de couleur locale, d'entente de la scène et d'expression sentimentale ; le troisième brille par la verve et le cinquième est simple et touchant. A vrai dire, Halévy, bien que placé très-haut dans l'opinion des artistes, n'a pas, dans la population de France, une renommée égale à son mérite. La presse lui a été souvent peu favorable, et s'est montrée ou hostile, ou incapable d'apprécier la distinction de formes qui se montre partout dans sa musique à des yeux clairvoyants, à des oreilles délicates. La plupart de ses ouvrages, *Charles VI*, *les Mousquetaires de la Reine*, *le Val d'Andorre*, *la Fée aux roses*, *la Dame de pique*, *le Nabab*, *la Magicienne*, etc., renferment des morceaux d'élite où se fait reconnaître la main d'un maître de premier ordre : malheureusement pour sa popularité, sa pensée est souvent complexe : elle est mélodique, mais elle se combine avec tant de détails et de recherches d'harmonie et d'instrumentation, que l'intelligence vulgaire, c'est-à-dire celle de la foule, est insuffisante pour saisir l'ensemble de ces choses. Moins riche, plus simple, Halévy eût eu de plus grands succès.

La liste complète des ouvrages de cet artiste se compose de la manière suivante : 1° *Les Bohé-*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

mionnes, grand opéra (1819). — 2° *Pygmalion*, idem (1823). — 3° *Les deux Pavillons*, opéra-comique (1824). Ces trois opéras n'ont pas été représentés. — 4° *L'Artisan*, opéra-comique en un acte, au théâtre Feydeau (1827). — 5° *Le Roi et le Batelier*, opéra en un acte, en collaboration avec Rifaut, à l'occasion de la fête du roi Charles X, au même théâtre (1828). — 6° *Clari*, opéra en trois actes, au Théâtre-Italien (1829). — 7° *Le Dilettante d'Avignon*, en un acte, au théâtre Feydeau (1829). — 8° *Manon Lescaut*, ballet en trois actes, à l'Opéra (1830). — 9° *Yella*, opéra-comique en un acte, mis en répétition au théâtre Feydeau, mais non représenté, parce que le théâtre fut fermé. — 10° *La Langue musicale*, un un acte, à l'Opéra-Comique (1831) : il y avait dans cet ouvrage un remarquable morceau d'ensemble. — 11° *La Tentation*, ballet-opéra en cinq actes, en collaboration avec M. Gide, à l'Opéra (1832). — 12° *Les Souvenirs de Lafleur*, en un acte, à l'Opéra-Comique (1834). — 13° *La Juive*, en cinq actes, à l'Opéra (1835). — 14° *L'Éclair*, en trois actes, à l'Opéra-Comique (1835). — 15° *Guido et Ginevra, ou la Peste de Florence*, en cinq actes, à l'Opéra (1838). — 16° *Les Treize*, en trois actes, à l'Opéra-Comique (1839). — 17° *Le Drapier*, en trois actes, à l'Opéra (1840). — 18° *La Reine de Chypre*, en cinq actes, à l'Opéra (1841). — 19° *Le Guitarero*, en trois actes, à l'Opéra-Comique (1841). — 20° *Charles VI*, en cinq actes, à l'Opéra (1843). — 21° *Le Lazzarone*, en deux actes, idem (1844). — 22° *Les Mousquetaires de la Reine*, en trois actes, à l'Opéra-Comique (1846). — 23° *Le Val d'Andorre*, en trois actes, idem (1848). — 24° *La Fée aux roses*, en trois actes, idem (1849). — 25° *La Dame de pique*, en trois actes, idem (1850). — 26° *La Tempesta*, opéra italien en trois actes, écrit pour le théâtre de la Reine, à Londres, et représenté dans cette ville en 1850, puis à Paris (1851). — 27° *Le Juif errant*, en cinq actes, à l'Opéra (1852). — 28° *Le Nabab*, en trois actes, à l'Opéra-Comique (1853). — 29° *Jaguarita*, en trois actes, au théâtre lyrique (1855). — 30° *Valentine d'Aubigné*, en trois actes, à l'Opéra-Comique (1856). — 31° *La Magicienne*, en cinq actes, à l'Opéra (1857).

On connaît aussi de Halévy la musique de quelques scènes du *Prométhée enchaîné* d'Eschyle, traduites par son frère, M. Léon Halévy : elles ont été exécutées, le 18 mars 1849, au Conservatoire, par la Société des concerts. Le même artiste a écrit une cantate intitulée *les Plages du Nil*, avec chœur et orchestre, plusieurs messes, le *De Profundis*, en langue hébraïque, dont il a été parlé précédemment, beaucoup de romances, nocturnes, une sonate pour piano à quatre mains, un rondo on caprice (Vienne, Diabelli), et quelques autres compositions légères.

Ce n'est pas seulement par ses ouvrages que cet excellent artiste a conquis sa renommée ; les services qu'il a rendus à la musique par son enseignement lui assurent aussi un rang élevé parmi les maîtres. Dès 1816 il entrait dans cette carrière par ses leçons dans une classe de solfége au Conservatoire ; en 1827, il succéda à M. Daussoigne (*voy.* ce nom) en qualité de professeur d'harmonie et d'accompagnement ; et lorsque l'auteur de cette notice donna, au mois d'avril 1833, sa démission de sa place de professeur de composition pour le contrepoint et la fugue, ce fut Halévy qui lui succéda : depuis lors il n'a pas quitté cette position. Au nombre de ses élèves les plus distingués, on remarque MM. Gounod, Victor Massé, Bazin, Pottier, Eugène Gauthier, Deldevez, Deffès, Gastinel, Mathias et Galibert. L'enseignement élémentaire de la musique lui est redevable d'un livre adopté pour les écoles de Paris, et qui a été publié sous ce titre : *Leçons de lecture musicale* ; Paris, Léon Escudier, 1857, gr. in-8°. Après avoir occupé, pendant les années 1827 à 1829, la place de *maestro al cembalo*, au Théâtre-Italien, il l'abandonna pour celle de chef du chant à l'Opéra, dont il remplit les fonctions jusqu'en 1845. Appelé à l'Institut, en 1836, après la mort de Reicha, Halévy a échangé, en 1854, sa position de membre de l'Académie des beaux-arts de cette institution, pour celle de secrétaire perpétuel de la même académie. Cette nouvelle situation lui a fourni l'occasion d'ajouter à ses succès de musicien ceux de littérateur, par les éloges des académiciens morts qu'il a été appelé à prononcer aux séances publiques de l'Académie des beaux-arts. C'est ainsi qu'il a lu, en 1854, l'éloge de l'architecte Pierre Fontaine, et dans les années suivantes ceux d'Onslow, d'Abel Blouet, du sculpteur David d'Angers, de Paul Delaroche, et d'Adolphe Adam. Ces morceaux, écrits d'un style élégant et spirituel, ont été réunis avec d'autres sortis de la même main, et publiés sous le titre de *Souvenirs et Portraits. Études sur les beaux-arts* ; Paris, Michel Lévy frères, 1861, 1 vol. in-16. Halévy est commandeur de la Légion d'honneur et décoré de plusieurs autres ordres.

HALL (Henri), né en 1655, à New-Windsor, fut élevé dans la chapelle royale, et eut pour dernier maître de musique le Dr. Blow. Après avoir été organiste à Exeter, il passa en la même

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

qualité à l'église cathédrale de Hereford. Il mourut au mois de mars 1707, et fut inhumé dans la chapelle des vicaires de cette église. Il a écrit des antiennes à plusieurs voix qui se trouvent en manuscrit au Muséum britannique, à Londres, dans une grande collection de musique à l'usage de l'église anglicane, fonds de Harley, numéros 7337-7342.

HALLÉ (Jean-Samuel), né en 1730, à Bartenstein, en Prusse, a été professeur de mathématiques à Berlin pendant plusieurs années. On lui doit un traité de la construction de l'Orgue intitulé : *Die Kunst des Orgelbaues theoretisch und praktisch beschrieben ;* Brandebourg, 1799, 1 vol. in-4° avec 8 planches. Ce livre est un bon manuel de l'ancienne pratique de la facture de l'orgue. Laborieux écrivain sur des sujets particulièrement relatifs à l'industrie, il a fait imprimer beaucoup d'ouvrages qui indiquent des connaissances étendues. Son livre sur la facture des orgues a paru d'abord sous ce titre : *Theoretisch und praktische Kunst des Orgelbaues* (Art théorique et pratique de la facture des orgues) ; Brandebourg, 1779, in-8°, avec des planches. Il l'augmenta ensuite et le publia de nouveau dans une collection d'ouvrages sur les arts et métiers, en six volumes in-4°, intitulée *Werkestætte des heutigen Künste.* Le traité de la facture des orgues est le troisième volume de cette collection. Halle est mort le 9 janvier 1810.

HALLÉ (Charles), pianiste distingué, né en Allemagne, si je suis bien informé, s'est établi à Paris, à la fin de 1840, fort jeune encore, et s'y est fait connaître immédiatement de la manière la plus avantageuse par son exécution élégante, vive, animée, sur le piano, et par la pureté de son style dans la musique classique, toujours appropriée au caractère de l'œuvre qu'il interprétait. En peu de temps, il se fit une brillante réputation, et les amateurs le recherchèrent avec empressement en qualité de professeur. La situation de M. Hallé à Paris était fort heureuse quand éclata la révolution du mois de février 1848, dont les conséquences furent désastreuses pour les artistes. Il prit alors la résolution de se fixer en Angleterre. Arrivé à Londres, il ne tarda pas à attirer sur lui l'attention du monde musical par son talent. Il fut particulièrement recherché pour la musique classique d'ensemble et obtint de beaux succès dans les matinées de la *Musical Union.* M. Hallé s'est établi postérieurement à Manchester, où, par son enseignement et la direction des concerts, qui lui a été confiée, il est devenu le centre d'activité de tout ce qui s'y fait en musique, et où il jouit de l'estime générale. Je ne connais de la composition de cet artiste que *Quatre romances sans paroles pour le piano,* op. 1 ; Paris, Brandus, et Berlin, Schlesinger ; *quatre esquisses pour piano,* op. 2, divisé en deux livres; Londres, Cramer, Beale et Cᵉ ; *Scherzo* (en *ré*), op. 4 ; ibid. ; *Miscellanées,* op. 5 ; ibid. ; *Pensées fugitives,* op. 6 ; ibid.

HALLER (Albert de), anatomiste, botaniste, poëte et savant presque universel, naquit à Berne, le 16 octobre 1708. Enfant prodigieux par la précocité et l'étendue de ses connaissances, il devint par la suite un des hommes les plus remarquables de l'Allemagne. Après avoir étudié la philosophie et l'anatomie à l'université de Tubinge, il se rendit à Leyde, en 1725, et y devint élève de l'illustre Boërhave. Puis il étudia les mathématiques à Bâle sous la direction de Jean Bernoulli, et enfin retourna à Berne, où il fut fait bibliothécaire de la ville. Devenu professeur de médecine à l'université de Gœttingue, en 1736, il passa dix-sept années dans cette ville, retourna à Berne, en 1753, et y mourut, le 12 décembre 1777. Parmi ses nombreux et importants écrits, on remarque le grand ouvrage intitulé : *Elementa physiologiæ corporis humani ;* Lausanne, 1757-1782, 9 vol. in-4°. Le 15ᵉ livre du tome 5ᵉ traite amplement de l'organe de l'ouïe et de ses fonctions. On a aussi de Haller une dissertation *De Diaphragmatis musculis*, Gœttingue, 1738, in-4°, où il traite de l'action de ces muscles dans le chant.

HALM (Antoine), compositeur allemand, né le 4 juin 1789, à Altenmarkt, dans la Styrie, étudia la musique dès son enfance, et montra d'heureuses dispositions pour cet art ; mais, obligé de servir dans l'armée autrichienne, comme soldat, il n'obtint son congé qu'en 1811. Alors il se fixa à Vienne, et publia beaucoup d'œuvres de musique instrumentale, où l'on remarque : 1° quatuors pour 2 violons, alto et basse, n° 1, op. 38 ; Vienne, Mechetti ; n° 2, op. 39 ; ibid. ; n° 3, op. 40 ; ibid. — 2° Trios pour piano, violon et violoncelle, op. 12, 21, 23, 42 ; ibid. — 3° Sonates pour piano et violoncelle, op. 13, 24 ; ibid. — 4° Grande sonate pour piano et violoncelle ou alto, op. 25 ; ibid. — 5° Sonates, rondeaux et marches pour piano à 4 mains, op. 41, 44, 45, 48, 54 et 56 ; Vienne, Haslinger, Mechetti, Cappi, Diabelli. — 6° Sonates pour piano seul, op. 15, 43, 51 ; Vienne, Mechetti, Cappi. — 7° Rondeaux brillants pour piano seul, op. 4, 14, 17, 20, 49 ; Vienne, Mechetti. — 8° Thèmes variés pour piano, op. 33, 37, 46, 47, 50, ibid. Les dernières productions de Halm sont deux trios pour piano et violoncelle, œuvres 57 et 58 ; des Études pathétiques pour le piano, op. 61, et des Études héroïques, op. 62. Ces deux der-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

niers ouvrages ont paru en 1858, à Vienne, chez Mechetti.

HALMA (Hubaldus-Émile), né à Sedan (Ardennes), en 1803, est neveu de l'abbé Nicolas Halma, helléniste et mathématicien, connu par la traduction française de l'*Almageste* de Ptolémée. Bien organisé pour la musique, et montrant du goût pour le violon, il reçut les premières leçons d'un maître obscur de sa ville natale; puis il fut envoyé à Paris pour y continuer ses études, et entra le 28 avril 1818 au Conservatoire, où il devint élève de Baillot. Il obtint le second prix de violon en 1821, et le premier prix lui fut décerné en 1824, dans un concours brillant où il étonna les professeurs par la pureté de son style et par l'expression de son jeu. Son succès dans ce concours et dans un concert du Conservatoire où il fit une vive impression, semblait lui promettre une belle carrière d'artiste; malheureusement il était inconstant dans ses projets et toujours mécontent de sa situation. En 1822, la place de chef des premiers violons du Théâtre Français lui avait été confiée, quoiqu'il ne fut âgé que de dix-neuf ans. Il occupa cette position jusqu'en 1827, puis la quitta tout à coup pour la place de chef d'orchestre du théâtre de Strasbourg. Bientôt dégoûté de cette situation, il revint à Paris en 1829, et entra à l'orchestre de l'Opéra Italien, n'y resta qu'une année, et accepta, en 1830, une place de second violon à l'Académie royale de musique. Se croyant appelé à de plus hautes destinées par son talent, il abandonna encore cet orchestre, en 1832, essaya de voyager pour donner des concerts, ne réussit pas dans cette entreprise, et revint de nouveau à Paris, où il vécut quelque temps sans emploi. Sur des indications vagues qui lui furent données des avantages qu'il pourrait trouver en Amérique, il s'embarqua au hasard pour s'y rendre, habita tour à tour New-York, Boston et Philadelphie, n'y trouva pas une meilleure fortune, et finit par revenir en France. Au moment où cette notice est écrite, M. Halma vit à Paris, dans une situation peu fortunée. On n'a publié de cet artiste qu'un thème original varié pour le violon, avec quatuor ou piano; Paris, Richault.

HALPHEN (C.-M.), professeur de musique à Metz, est auteur d'un *Jeu de Cartes harmoniques*, renfermant tous les accords dont la musique est susceptible; Metz, Devilly, 1812, in-36 de 12 pages avec des cartons.

HALTENHOFF (...), facteur d'instruments à Hanau, près de Francfort-sur-le-Mein, s'est fait connaître, en 1781, par un perfectionnement important dans la construction du cor. Avant lui, on n'avait pas trouvé de meilleur moyen, pour accorder le cor avec l'orchestre, lorsqu'il était trop haut, que d'ajouter un certain nombre d'allonges au tube, près de l'embouchure; mais ces allonges avaient l'inconvénient d'éloigner le pavillon du corps de l'exécutant, et conséquemment de priver l'instrument de son point d'appui. Haltenhoff, appliquant au cor le principe de la construction du trombone, imagina la coulisse qui permet d'allonger la colonne d'air, et de baisser l'instrument à volonté. On a fini par poser sur cette coulisse les différents tons du cor.

HALTER (Guillaume-Ferdinand), organiste de l'Église réformée de Kœnigsberg, y fut d'abord secrétaire de la ville, et mourut le 10 avril 1806. Gerber fait dans son Nouveau Lexique des musiciens le plus pompeux éloge de ses compositions, dont il donne la liste suivante : 1° six sonates pour piano; Kœnigsberg et Leipsick, 1788. — 2° Quelques chansons publiées dans le *Klavier-magazin* de 1789. — 3° *La Revue du Canton*, petit opéra représenté à Kœnigsberg, en 1792. — 4° Sonate pour piano, violon et violoncelle; Augsbourg, Gombart, 1797.

HALTMEIER (Charles-Jean-Frédéric), organiste de la cour à Hanovre, dans la première moitié du dix-huitième siècle, est auteur d'un petit ouvrage qui a pour titre : *Anleitung, wie man einen Generalbass, oder auch Handstücke, in alle Tœne transponiren kœnne* (Instruction par laquelle on peut apprendre à transposer dans tous les tons une basse continue ou d'autres pièces); Hambourg, 1737, in-1°. Ce traité a été publié par les soins de Telemann. Mizler l'a aussi donné dans le 2e volume de sa Bibliothèque de musique, pages 256-268.

HAMAL (Henri-Guillaume), né à Liége, en 1685, fit son éducation musicale sous la direction de Lambert Pietkin, maître de chapelle de la cathédrale de Saint-Lambert. A peine âgé de vingt-trois ans, il obtint la place de maître de musique de l'église paroissiale de Saint-Trond; mais il n'y resta pas longtemps, car, à la fin de la même année, il fut rappelé à Liége pour prendre possession de la sous-maîtrise de l'église Saint-Lambert. Il mourut dans cette ville, le 3 décembre 1752. Ses principaux ouvrages consistent en motets, qu'on a chantés pendant plus de quarante ans dans la cathédrale et dans les églises principales du pays de Liége. On connaît aussi de lui des cantates italiennes, françaises, et en patois liégeois. Toutes ces productions sont restées en manuscrit.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

HAMAL (JEAN-NOEL), fils aîné du précédent, naquit à Liége (1), le 23 décembre 1709. Élève de son père pour le chant, et de Henri Dupont, maître de chapelle, pour la composition, il montra dès son enfance les dispositions les plus heureuses pour la musique. Ses progrès dans cet art lui firent obtenir une pension du chapitre pour aller continuer ses études à Rome. Parti en 1728 pour la capitale du monde chrétien, il y fit choix, dès son arrivée, de Joseph Amadori, bon compositeur, pour diriger ses études de contrepoint. Devenu bon harmoniste, il retourna dans sa patrie, où les chanoines de Saint-Lambert lui accordèrent un bénéfice, en 1731, en témoignage d'estime pour son talent. La place de maître de chapelle étant devenue vacante, en 1738, ce fut Hamal que le chapitre désigna pour la remplir. Il y déploya beaucoup d'activité, et composa des messes, des psaumes et des motets à grand orchestre, qui ont eu de la réputation pendant le dix-huitième siècle. Le désir de revoir l'Italie lui fit entreprendre un voyage dans cette contrée en 1749. A Rome, il se lia d'amitié avec Jomelli, qui venait d'être nommé maître de chapelle de Saint-Pierre du Vatican. A Naples, il connut Durante, qui lui donna des témoignages d'estime. De retour à Liége, en 1750, il y écrivit les oratorios de *Jonathan* et de *Judith*, et composa plusieurs opéras en patois de Liége pour une société d'amateurs. Ces ouvrages, dont les partitions manuscrites existent, si j'ai bonne mémoire, dans la bibliothèque du Conservatoire de Paris, se font remarquer par des mélodies faciles et originales. Les plus connus de ces ouvrages sont : 1° *Li Voegge di Chofontaine* (le Voyage de Chaufontaine), en trois actes, écrit en 1757. — 2° *Li Ligeois égagi* (le Recrue de Liége, en deux actes, dans la même année. — 3° *Li Fiess di houte si plau* (la fête troublée par la pluie), en trois actes, 1758. — 4° Enfin, les *Ypocontes* (les Hypocondres), opéra burlesque en trois actes, dans la même année. Le dernier ouvrage de Hamal, considéré comme son chef-d'œuvre, est un *In exitu Israel*, à deux chœurs et deux orchestres. On connaît aussi de cet artiste : 1° Six quatuors pour 2 violons, alto et basse, gravés à Liége, chez Benoît Andrez, et à Paris, chez Leclerc. — 2° Trois œuvres de symphonies à quatre parties, ibid. Hamal mourut à Liége, le 26 novembre 1778.

(1) J'ai été mal informé lorsque j'ai dit, dans la première édition de cette *Biographie*, que Hamal est né à Hainaut, vers 1735.

Son neveu HAMAL (Henri), lui a succédé dans la place de maître de chapelle de la cathédrale. Il a laissé en manuscrit quelques compositions pour l'église.

HAMBOYS ou **HANBOYS** (JEAN), musicien anglais du quinzième siècle, fut, suivant Bale (*Summarium illustrium Majoris Britanniæ Script.*, p. 40), un homme de grande érudition, et posséda des connaissances étendues dans les sciences et dans les arts, particulièrement dans la musique. Pits ajoute (*Relationum histor. de rebus angl.*, p. 662), sans savoir précisément de quoi il parle, que le savoir de Hamboys dans l'harmonie et dans la préparation et la résolution des dissonances fut supérieur à celui de tout autre musicien anglais de son temps. Ces deux écrivains placent l'époque florissante de sa vie vers 1470. Suivant la chronique de Holinshed (t. II, pag. 1355), Hamboys a vécu sous le règne d'Édouard IV, et son mérite lui a fait conférer le grade de docteur en musique. Si ce dernier fait est vrai, Hamboys a dû être une des premières personnes à qui cette dignité a été donnée; on ne trouve la date de son diplôme ni dans les registres de l'université d'Oxford, ni dans ceux de l'université de Cambridge.

L'évêque Tanner dit, dans sa Bibliothèque des écrivains britanniques, que Hamboys a écrit un traité de musique intitulé *Summum Artis Musicæ*, lib. I, lequel commence par ces mots : *Quemadmodum inter triticum*. Le manuscrit de la bibliothèque Bodleyenne, n° 90 du fonds de Digby, intitulé *Quatuor principalia totius artis Musicæ*, lib. IV, et qui a été terminé à Oxford en 1451, commence par les mêmes mots (1). Il ajoute que c'est par erreur que ce manuscrit est attribué par les catalogues et par Antoine Wood à Thomas de Tekesbury. Burney ne pense pas que le manuscrit de la Bibliothèque Bodleyenne soit de ce Thomas de Tekesbury, mais il ne partage pas l'opinion de Tanner, qui l'attribue à Hamboys, car il démontre (*A general History of Music*, t. II, p. 395) que l'ouvrage dont il s'agit est exactement le même que celui qui se trouve à la bibliothèque d'Oxford, sous le n° 515, et qui a pour titre : *De Musica continua, et discreta, cum Diagrammatibus; per Simonem Tunstede*, A. D. 1351. Au commencement du volume, Tunstede dit qu'il se propose de traiter *De quatuor principalibus in quibus totius Musicæ radices consistant;*

(1) Ce manuscrit est maintenant au Museum britannique, sous le n° 1866, et l'on en trouve la description dans le *Catalogue of the Manuscript Music of the British Museum*, p. 75, n° 209.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

c'est sans doute cette phrase qui a donné lieu à l'autre titre. Quoi qu'il en soit de la différence des titres, on voit que l'ouvrage a été écrit précisément un siècle avant l'époque où Hamboys a vécu. Il existe un autre ouvrage qui appartient réellement à Hamboys : il se trouve dans le même manuscrit provenant du fonds de Bodley, et a pour titre : *Musica Magistri Franconis, cum additionibus et opinionibus diversorum.* Cet ouvrage paraît être un commentaire du Traité de Francon, dit M. Madden, rédacteur du Catalogue des manuscrits de musique qui existent dans le Museum britannique; il est terminé par ces mots : *Explicit Summa Magistri Johannis Hamboys, doctoris musice reverendi, super musicam continuam et discretam.* Bale et Pits disent que c'est Hamboys qui a inventé un genre de composition qu'ils appellent *Cantionum artificialium diversi generis :* il serait difficile de décider de quoi ils veulent parler, à moins que ce ne soit de quelques espèces particulières de canons.

HAMBUCH (Charles), ténor allemand, naquit, en 1797, à Berlin, où son père, employé au ministère des affaires étrangères, avait été autrefois musicien. Possédant une voix de soprano brillante, pure et de grande étendue, il fut admis dans une chapelle comme enfant de chœur, et comme tel eut le logement, la nourriture et quelque argent. Son père était trop occupé de ses travaux pour accorder quelque attention aux heureuses dispositions de son fils; d'ailleurs, il ne possédait aucun moyen pour lui faire donner une meilleure éducation que celle qu'il recevait comme enfant de chœur. Une circonstance inattendue fournit enfin au jeune Hambuch les éléments de connaissances plus étendues dans l'art. Le violoniste Hemmereich, fort laid et difforme, exécutait un jour devant lui un morceau qui avait attiré toute son attention; quand l'artiste eut fini, l'enfant, tout ému de ce qu'il venait d'entendre, s'élança vers lui, et lui dit avec naïveté : *M. Hemmereich, je voudrais être deux fois plus laid et plus bossu que vous, si je pouvais à ce prix jouer du violon comme vous venez de le faire.* Plus touché de l'éloge de son talent que choqué de la critique de sa personne, Hemmereich, qui avait l'âme noble et généreuse, se chargea de l'instruction du jeune Hambuch, sans rétribution, lui enseigna à jouer du violon, et le mit en état de se rendre, en 1813, à Aix-la-Chapelle, pour y être premier violon du théâtre; mais déjà sa voix s'était développée avec tant d'avantages, que bientôt il changea ses fonctions de violoniste contre celles de premier ténor. Bien qu'il n'eût, comme la plupart des chanteurs allemands, qu'une connaissance imparfaite de l'art du chant, la beauté de son organe lui fit obtenir des succès aux théâtres de Cologne, de Dusseldorf, et de Vienne. En 1819, il fut appelé à Stuttgard avec un engagement comme premier ténor du théâtre et de la chambre du prince, et pendant plus de douze ans il jouit de la réputation d'un des meilleurs chanteurs de l'Allemagne. Pendant son long séjour à Stuttgard, il fit plusieurs voyages avantageux, et se fit applaudir sur les principales scènes de la Prusse, de la Bavière, et de la Saxe. Une maladie grave d'intestins vint l'obliger à cesser son service en 1833; attaqué d'une profonde mélancolie par suite de cet accident, il ne voulut voir pendant près d'une année que sa famille et deux ou trois amis; mais l'usage des eaux de Carlsbad et de Ketsingen lui fut si salutaire, qu'il crut être complétement guéri et put même donner des concerts à son retour. Il se disposait à reparaître au théâtre de Stuttgard, lorqu'il apprit qu'il ne devait plus être employé dans la musique du prince qu'en qualité de violoniste. L'impression de cette nouvelle fut si pénible pour lui, que son mal reparut immédiatement, et qu'après trois jours de maladie il mourut, le 25 août 1834. Cet artiste avait formé une belle collection de musique classique et d'instruments de prix qui a été dispersée après sa mort : on y remarquait plusieurs violons précieux, dont un vieil Amati, daté de 1590.

HAMEL (Marie-Pierre), magistrat à Beauvais (Oise), est né à Auneuil (même département), le 24 février 1786. A l'âge de sept ans il commença l'étude de la musique, qui lui fut enseignée par un ancien maître de chapelle de la cathédrale de Beauvais. Lorsqu'il fut en état de lire à première vue, on lui mit un violon dans les mains; et lorsqu'il alla terminer ses études à Paris, il mit à profit les leçons de quelques bons maîtres et forma son goût par la fréquentation des concerts du Conservatoire et des représentations de l'Opéra Italien. Bien que le violon fût le seul instrument dont il jouât, M. Hamel avait un penchant irrésistible pour l'orgue : la construction de ce genre d'instrument lui inspirait surtout le plus vif intérêt. Il n'était âgé que de douze ou treize ans lorsqu'il entreprit de fabriquer un petit orgue de trois octaves, sans autres outils qu'un canif, et sans les matériaux nécessaires. Par son ingénieuse industrie il suppléa à ce qui lui manquait et parvint à réaliser son projet. Il avait l'habitude d'aller passer ses vacances à Clermont (Oise), dans une maison voisine de l'église. Dans cette église il y avait une orgue du seizième siècle, auquel on n'avait

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

pas fait de réparation depuis un temps immémorial, et dans lequel les rats s'étaient logés pendant les troubles de la révolution, époque où les églises avaient été fermées. Lorsqu'on les rouvrit après que le consulat eut été établi, l'orgue dont il s'agit se trouva dans un état déplorable, et les mains inhabiles qui le jouaient y faisaient entendre un affreux charivari. Le jeune Hamel, alors âgé d'environ quatorze ans, entreprit d'en faire la réparation. Après avoir nettoyé les tuyaux et en avoir retiré tout ce qui les obstruait, il boucha les trous faits par les rats, et ceux par où le vent s'échappait, en y collant du papier : puis il accorda l'instrument de son mieux. L'étonnement et la satisfaction qu'on éprouva dans la commune le premier dimanche où l'on entendit l'orgue dans tout son éclat furent tels, que le corps des marguilliers alla complimenter, en grande cérémonie, l'enfant qui avait fait ce miracle. Plus tard, M. Hamel eut une occasion favorable d'acquérir les connaissances théoriques qui lui manquaient, lorsque M. Biot entreprit son traité général de physique. Ce savant illustre, qu'il avait connu professeur de mathématiques à l'école centrale de Beauvais, lui proposa de s'occuper avec lui de la partie relative à l'acoustique. Ils lurent ensemble tout ce qui avait été écrit sur cette matière pour se mettre au courant de la science; puis ils firent une série d'expériences qui eurent pour résultats quelques découvertes de faits nouveaux consignés par Biot dans le traité général, ainsi que dans le traité élémentaire, abrégé de cet ouvrage, qui parut en 1817.

Les premières applications que M. Hamel eut l'occasion de faire des connaissances que ces études lui avaient fait acquérir furent dans la restauration de l'orgue de la paroisse de Saint-Étienne, à Beauvais, en 1820, et dans la reconstruction du grand orgue de la cathédrale en 1827. Ce dernier travail, d'une grande importance, avait été rendu nécessaire parce qu'un charlatan, venu à Beauvais en l'absence de M. Hamel, avait offert au conseil de fabrique de la cathédrale de restaurer ce grand instrument pour la minime somme de 3,000 francs. Ses propositions avaient été acceptées; mais, ne possédant aucune des connaissances nécesaires pour le travail qu'il avait entrepris, il finit par se trouver en présence d'un amas immense de débris de l'instrument sans pouvoir rien reconstruire. Il fallut le renvoyer à l'aide d'une légère indemnité, et dans cette situation on dut s'adresser à M. Hamel. Les ressources de l'église étaient de beaucoup insuffisantes, et si l'on obtenait des secours du gouvernement, ils ne pouvaient être que partiels et répartis sur un certain nombre d'années. M. Hamel fit un plan et proposa de le faire exécuter par des ouvriers, sous sa direction, en raison des ressources dont on pourrait disposer, suspendant les travaux quand on n'aurait plus d'argent, et les reprenant quand on en aurait. Ce système fut adopté : un ouvrier, nommé *Cosyn*, qui avait aidé Grenié (*Voy.* ce nom) dans la construction de ses orgues expressives, signa le devis qu'il fallait présenter au ministre, et l'on mit la main à l'œuvre. C'est ainsi qu'après quelques années de travail, de soins et d'économie, M. Hamel parvint à doter la cathédrale de Beauvais d'un grand orgue à cinq claviers et 64 jeux, d'un très-bel effet. Bien que son nom seul figurât officiellement, Cosyn, qui n'était pas facteur d'orgues, mais seulement ouvrier exact et soigneux, ne fit en réalité que les trois jeux expressifs qui se trouvent dans l'orgue de Beauvais : tout le reste a été fait sous la direction de M. Hamel, à qui l'instrument fait le plus grand honneur.

Roret, libraire de Paris, connu par l'entreprise d'une encyclopédie populaire par ordre de matières et distribuée en petits volumes appelés *Manuels*, avait fait avec Choron un traité pour un *Manuel du facteur d'orgues*; Choron, suivant sa méthode habituelle, avait fait traduire de l'allemand le livre de Schlimbach et pris un peu partout; suivant son habitude aussi, il avait fait commencer l'impression avant que son manuscrit fût complet. Il mourut sans l'avoir achevé, et les *trois mille exemplaires* de ce qui avait été tiré furent perdus. En 1840, Roret alla solliciter M. Hamel pour consentir à faire un nouveau *Manuel du facteur d'orgues*, dont la vente pût indemniser le libraire de la perte qu'il avait faite. Le digne magistrat de Beauvais éprouvait de la répugnance à faire un ouvrage de ce genre dans le petit format in-18 des Manuels de Roret; mais le désir d'être utile et d'éclairer les facteurs d'orgues sur les principes de leur art lui fit prendre la résolution d'accéder à la demande qui lui était faite. Il commença par étudier les principaux ouvrages publiés sur ce sujet : puis il parcourut la France, la Suisse et une partie de l'Allemagne, dans le but de comparer la facture des pays étrangers avec celle de la France, et l'ouvrage fut achevé d'imprimer huit ans après, sous ce titre : *Nouveau Manuel complet du facteur d'orgues, ou traité théorique et pratique de l'art de construire les orgues, contenant l'orgue de D. Bedos et tous les progrès et perfectionnements de la facture jusqu'à ce jour, précédé d'une notice historique sur l'orgue, et suivi d'une Biographie*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

des principaux facteurs d'orgues français ou étrangers, par M. Hamel. *Ouvrage orné d'un atlas renfermant un grand nombre de planches;* Paris, Roret, 1849, 3 vol. in-18, formant près de 1,500 pages en très-petits caractères, et atlas in-fol. Ainsi que le remarque fort bien M. Hamel, dans son Avant-propos, *l'Art du facteur d'orgues*, de Dom Bédos, très bon guide pour la partie pratique de cet art, n'est pas établi sur des bases scientifiques quant à la théorie. Les diapasons n'y sont point établis sur des calculs exacts, et il s'y trouve d'autres erreurs importantes. Depuis près d'un siècle où il a paru, les arts mécaniques ont fait d'immenses progrès qui ont contribué au perfectionnement de l'orgue; de précieuses découvertes sont venues agrandir son domaine. Il y avait donc des erreurs à rectifier, des lacunes à combler, des améliorations à faire connaître. C'est à ces nécessités que le *Nouveau Manuel complet du facteur d'orgues* est venu satisfaire. Il n'y a pas d'exagération à déclarer qu'aucun des ouvrages imprimés en France ou dans les pays étrangers n'égale celui-là en mérite et en utilité pratique.

La juste réputation que M. Hamel s'est acquise par l'étendue de ses connaissances dans la facture des orgues l'a fait nommer membre de la commission des arts et des monuments, établie près du ministère de l'instruction publique et des cultes, dès son origine, et il reçut la mission de constater l'état des grandes orgues de beaucoup de cathédrales, d'examiner les travaux qui y avaient été faits pour le gouvernement, et d'en faire des rapports. Dans ce grand nombre de rapports, on remarque particulièrement ceux qui concernent les orgues des cathédrales d'Amiens, Clermont-Ferrand, le Mans, Luçon, Alby, Angers, Auch, Autun, Bayeux, Blois, Bourges, Saint-Claude, Saint-Dié, Reims, Meaux, Nantes, Orléans, Rennes, Rouen, Poitiers, Sézz, Sens, Soissons, Tours, Troyes, Vannes, et la chapelle des Tuileries. Parmi les travaux qui n'ont pas été exécutés pour le compte du gouvernement, et sur lesquels M. Hamel a fait des rapports, sont ceux qui concernent les orgues de Saint-Sulpice, de la Madeleine, Saint-Roch, Saint-Eustache, Saint-Nicolas des Champs (tous à Paris), Gisors, Saint-Omer, Gournay, Noyon, Bordeaux, Saint- Michel, Saint- Pierre, et la cathédrale de Marseille; l'orgue de la Trinité, ceux de Pontoise et de Saint-Quentin; en Belgique, l'orgue de la cathédrale de Tournay, et plusieurs autres moins importants.

Amateur zélé et distingué de musique, M. Hamel a contribué à la fondation d'une société philharmonique à Beauvais, laquelle subsista long temps et contribua puissamment à répandre dans cette ville le goût de la bonne musique. Cette société fut une des premières en France qui exécutèrent les symphonies de Beethoven, inconnues auparavant aux Beauvaisiens. M. Hamel, dans le but d'améliorer l'enseignement de la musique dans la même ville, y appela un artiste distingué (M. Victor Magnien), qui y résida pendant plusieurs années, et qui, postérieurement, a été chargé de la direction du Conservatoire de Lille.

Pendant plus de quarante-deux ans, M. Hamel a exercé des fonctions de magistrature à Beauvais et a mérité les sentiments de vénération de ses compatriotes.

HAMERTON (Guillaume-Henri), musicien anglais, né à Nottingham, en 1795, entra fort jeune, comme enfant de chœur, à l'église cathédrale de Dublin, où il apprit les éléments de la musique. En 1812 il visita Londres, et y prit des leçons de chant de Thomas Vaughan. Deux ans après il retourna à Dublin, et s'y livra à l'enseignement de la musique vocale, du piano et de l'orgue. En 1816, il fut nommé directeur du chœur où il avait été élevé, en remplacement de Jean Elliot; en 1822, le roi Georges IV l'admit dans sa chapelle. Les compositions de Hamerton sont toutes vocales; elles consistent en duos, chansons, airs, quelques antiennes écrites pour le service de l'église cathédrale de Dublin, et un traité élémentaire du chant intitulé : *Vocal instructions combined with the theory and practice of piano forte accompaniment:* Londres, 1824.

HAMILTON (J.-A.), fils d'un bouquiniste de Londres, naquit dans cette ville, en 1805. Son éducation fut négligée; mais, doué de beaucoup d'intelligence, il répara, par la lecture des vieux livres de la boutique de son père, le défaut d'instruction régulière de son enfance. La musique devint particulièrement l'objet de ses études, moins sous le rapport de la pratique que sous celui de la théorie. Malheureusement, des habitudes d'intempérance contractées dès sa jeunesse portèrent atteinte à sa considération, et ne lui permirent pas de s'élever au-dessus de la position infime dans laquelle il était né. Ces habitudes finirent par devenir irrésistibles, et le pauvre Hamilton passa presque toute sa vie sans un schelling dans sa poche, quoique personne n'ait obtenu de plus grands succès par ses ouvrages et n'ait fait faire des bénéfices aussi considérables aux éditeurs. Il vendait pour quelques livres sterling la propriété de livres élémentaires dont on a publié des multitudes d'éditions. Sa constitution, bien que robuste, s'altéra bientôt par les

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

excès, et tombé au dernier degré de la misère, il cessa de vivre en 1848, à l'âge de 43 ans. Dans la liste de ses productions les plus importantes on remarque : 1° *Moderne instruction for the piano-forte*, dont la 22e édition a paru en 1851, chez R. Cocks, à Londres. — 2° *Catechism of Singing* (Catéchisme du chanteur), 7e édition; ibid., 1851, 1 vol. in-18. — 3° *Catechism of th Organ, with an historical introduction and a list and description of the principal Organs in Great-Britain, Ireland, Germany, France and Switzerland, the whole revised, corrected and much enlarged, by Joseph Warren* (Catéchisme de l'orgue, avec une introduction historique, et un catalogue des orgues principales de la Grande-Bretagne, de l'Irlande, de l'Allemagne, de la France, et de la Suisse. Le tout revu, corrigé et considérablement augmenté, par Joseph Warren), 3e édition; Londres, Cocks, 1851, 1 vol. in-12. — 4° *Catechism of the rudiments of Harmony and Thorough-Bass* (Catéchisme des éléments de l'harmonie et de la basse continue), 6e édition; ibid., 1850, 1 vol. in-18. — 5° *Catechism of Counterpoint, Melody, and Composition*); ibid., 1 vol. in-18. — 6° *Catechism on double Counterpoint and Fugue* (Catéchisme sur le contrepoint double et sur la fugue); ibid., 1 vol. in-18. — 7° *Catechism on Art of writing for an orchester and of playing from score* (Catéchisme sur l'art d'écrire pour l'orchestre et d'accompagner sur la partition); ibid., 1 vol. in-18. — 8° *Catechism of the invention, exposition, developpement and concatenation of musical ideas* (Catéchisme de l'invention, de l'exposition, du développement et de l'enchaînement des idées musicales); ibid., 1 vol. in-18. — 9° *A new theoretical musical Grammar, adapted to the present state of the science* (Nouvelle grammaire de la théorie de la musique, conformément à l'état actuel de la science), 12e édition; ibid., 1 vol. in-12 de 278 pages. — 10° *Dictionnary comprising an explication of* 3,500 *italian, french, german, english, and others musical terms, etc.* (Dictionnaire renfermant l'explication de 3,500 mots italiens, français, allemands, anglais et autres, concernant la musique, etc.), 37e édition donnée par M. Bishop de Cheltenham; ibid., 1849, 1 vol. in-18. — 11° *Practical introduction to the art of tuning the piano-forte* (Introduction pratique à l'art d'accorder le piano-forte), 3e édition donnée par M. Joseph Warren; ibid., 1848, 1 vol. in-18°. Hamilton a été le traducteur ou l'éditeur de l'*Art de préluder*, de Vierling, du cours de contrepoint, de Cherubini, de la méthode de violon, de Baillot, de la méthode de contrebasse, de Fœhlich, et de beaucoup d'autres ouvrages.

HAMILTON-BIRD (William), littérateur et amateur de musique écossais, naquit à Glascow, en 1741, et vécut longtemps dans l'Inde. Il était membre de la société de Calcuta. On a de lui une collection de mélodies populaires de l'Inde arrangées pour le clavecin et la guitare; ce recueil a pour titre : *The oriental Miscellany, being a collection of the most favourite airs of Hindoostan*; Calcuta, 1789, in-fol.

HAMMEL (Étienne), curé à Weitshœchheim, né le 21 décembre 1756, à Gissigheim, dans la Franconie, entra à l'âge de seize ans au couvent de bénédictins de Saint-Étienne, à Wurtzbourg, y acheva ses études de musique, et devint bon organiste et compositeur de musique d'église. En 1786, il fit exécuter dans l'église cathédrale de Wurtzbourg des vêpres à quatre voix et orgue où l'on remarqua une bonne harmonie et de la nouveauté dans les modulations. On entendit aussi dans le même temps un concerto de clarinette et une symphonie concertante pour clarinette et basson de sa composition, qui ont eu du succès. La chronique de la Franconie cite encore de lui avec éloge : 1° Un *Te Deum*. — 2° Une grande cantate. — 3° plusieurs morceaux pour piano. — 4° plusieurs vêpres en faux-bourdon, et des messes. Il envoya une de celles-ci à l'électeur de Bavière, à l'occasion de la paix de Lunéville, et il en reçut une belle tabatière en or. Lorsque son monastère fut supprimé, Hammel fut nommé curé à Weitshœchheim, où il mourut, le 1er février 1830.

HAMMER (Kilian), instituteur et organiste à Vobenstraus, en 1650, enseignait à ses élèves la solmisation par les syllabes *ut, re, mi, fa, sol, la*, à quoi il ajoutait la septième, *si*, alors peu en usage, au lieu de se servir des lettres allemandes, comme les autres maîtres de sa nation. Prinz (*voy.* ce nom), qui avait appris chez Hammer les éléments de la langue latine et du chant, dit que ces syllabes furent appelées alors en Allemagne *voces Hammerianæ*.

HAMMER (François-Xavier), musicien au service du duc de Mecklembourg, et virtuose sur le violoncelle, né à Œttingen, en Souabe, était, en 1782, attaché à la musique du cardinal comte Bathiany, à Presbourg. Quelque temps après il voyagea, et en 1785 il entra au service du duc de Mecklembourg. On connaît sous son nom un Concerto de violoncelle, en manuscrit.

HAMMER (Georges), organiste à Wurtzbourg, est né le 1er mai 1811, à Herlheim, dans

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

la Franconie. Après avoir reçu les premières leçons de clavecin d'un étudiant nommé Schermer, il continua l'étude de cet instrument chez le maître d'école du lieu de sa naissance, et y apprit aussi les éléments de l'harmonie et de l'orgue. A l'âge de quinze ans il se rendit à Wurtzbourg et y reçut les leçons d'un professeur du séminaire, puis devint élève de Frœhlich dans l'Institut royal, et apprit de lui la théorie de la composition. En 1830, il obtint la place de professeur adjoint dans cet institut, et en 1837 il fut nommé professeur titulaire au séminaire de Saint-Michel, dans la même ville. J'ignore si c'est le même artiste qui quelques années plus tard, sous le nom de *Hammer*, fut organiste de la cathédrale de Spire et mourut au mois de décembre 1845; mais cela est vraisemblable, car plusieurs de ses ouvrages ont paru dans cette ville et à Mayence, chez Schott. Georges Hammer a publié de sa composition deux œuvres de chants religieux; Wurtzbourg, Voigt. — 2° Trois livres de *Lieder* pour les écoles populaires; ibid. — 3° Des chants pour quatre voix d'homme ibid. — 4° *La Mort du soldat*, pour voix seule avec acc. de piano; Spire, Lanz. — 5° *Le Rhin*; idem., ibid. — 6° *Le Vin du Rhin*, chanson; idem., ibid. — 7° *La Nuit de la mort*, ballade pour voix de basse avec piano; Mayence, Schott. — 8° Des petites pièces pour piano; des marches et des danses pour le même instrument. Hammer avait en manuscrit plusieurs compositions pour l'église, des cantates, et d'autres pièces de chant de différents genres.

HAMMER-PURGSTALL (Joseph, baron de), célèbre orientaliste et conseiller de la chancellerie aulique des affaires étrangères, né à à Grœtz, le 9 juin 1774, fit ses études à l'académie orientale de Vienne, et y apprit l'arabe, le persan et le turc. Après avoir résidé trois ans en Dalmatie, il fut envoyé à Constantinople en 1799, en qualité d'interprète de l'internonce Herbert; puis il fut chargé de diverses missions en Orient. Ayant hérité des domaines des comtes de Purgstall, en 1837, il ajouta le nom de cette famille au sien et reçut le titre de baron. Il est mort à Vienne, le 23 novembre 1856. Ce savant a publié quelques notices relatives à la musique des peuples orientaux, dans le recueil périodique intitulé : *les Mines de l'Orient* (*Die Fundgraben des Orients*), tome IV, page 383. Le baron de Hammer a traduit pour Kiesewetter divers traités de musique arabes, persans et turcs, ou du moins des extraits de ces ouvrages, dont l'auteur du livre *die Musik der Araber nach original quellen* (La musique des Arabes d'après les sources originales) a fait un assez mauvais usage par ses explications erronées des textes mis à sa disposition. Le baron de Hammer a écrit aussi l'avant-propos de cet ouvrage.

HAMMERMEISTER (....) très-bon baritou du théâtre de Leipsick, naquit en 1800. On ignore quel fut le maître qui dirigea ses études. Il débuta à Brunswick en 1826, et y obtint de brillants succès, qui le firent engager au théâtre de Leipsick. Marschner écrivit pour lui quelques-uns des rôles les plus importants de ses ouvrages, particulièrement du *Templier et la Juive*. Il voyagea ensuite, et chanta à Munich, à Vienne, à Kœnigsberg, à Paris (en 1835), et fut en dernier lieu engagé aux théâtres de Berlin et de Hanovre.

HAMMERSCHMIDT (Andaé), compositeur et organiste de grand mérite, naquit en 1611, à Brux, en Bohême, où il apprit les éléments de la musique, du chant et de l'orgue. Plus tard il se rendit à Schandau pour y étudier le contrepoint, sous la direction du *cantor* Étienne Otten. Il était âgé de vingt-quatre ans lorsqu'il obtint, en 1635, la place d'organiste à l'église Saint-Pierre de Freyberg; en 1639, il fut appelé à Zittau pour remplir les mêmes fonctions à l'église Saint-Jean. Il mourut en cette ville, le 29 octobre 1675, à l'âge de soixante-quatre ans. En témoignage d'admiration pour son génie et son talent, la ville de Zittau lui érigea un monument avec une inscription en vers allemands, où il est comparé à Amphion, à Orphée, et au cygne dont la voix a cessé de se faire entendre sur la terre et s'est réunie au chœur des anges. Jean Bœhr, ou Beer, dit, dans le 22e chapitre de ses discours musicaux (*Musikalische Discurse*) : « Hammerschmidt a plus fait pour la gloire de Dieu « que n'ont fait et ne feront mille faiseurs d'opéras. C'est aussi lui, et c'est là ce qu'il y a « de plus sublime dans sa gloire immortelle, c'est « lui qui a conservé (par ses ouvrages) jusqu'à « ce jour la musique dans presque toutes les « églises de villages de la Lusace, de la Thuringe et de la Saxe, etc. » Ceci était écrit au commencement du dix-huitième siècle : quoiqu'il semble y avoir de l'exagération dans ces éloges accordés à un artiste dont le nom n'est plus connu que des musiciens érudits, l'examen des œuvres de Hammerschmidt démontre qu'il a eu un génie original, un style élevé, et une manière plus simple et plus pure que la plupart des compositeurs allemands de son temps. J'ai mis en partition quelques-uns de ses *Dialogues spirituels, ou entretiens d'une âme pieuse avec Dieu*, et j'y ai trouvé des beautés qui seraient encore senties et applaudies par les musiciens éclairés et impartiaux. Les listes données par Walther, Gerber et Dlabacz des ouvrages de Ham-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

merschmidt, qui sont devenus fort rares, renferment les titres suivants : 1° *Instrumentalischer erster Fleiss* (première application instrumentale), imprimée en 1636. — 2° *Geistlichen Concerten von* 2, 3 *und* 4 *Stimmen* (Concerts spirituels pour 2, 3 et 4 voix, 1re partie); 1638. — 3° *Geistlichen Concerten von* 4, 5 *und* 6 *Stimmen*, etc., 2e partie. (Concerts spirituels pour 4, 5 et 6 voix); Freyberg, 1641. — 4° *Dialogi spirituali, oder Gespraeche zwischen Gott und einer glaubigen Seele, von* 2 *und* 4 *Stimmen* (Dialogues spirituels entre Dieu et une âme pieuse, à 2, 3 et 4 voix), 1re partie; Dresde, 1645 et 1652. La 2e partie, pour 1 et 2 voix, avec 2 violons et basse continue, est sur le *Cantique des Cantiques*, traduit par Opitz; Dresde, 1658, in-4°. — 5° XVII *Missæ sacræ* 5 *ad* 12 *usque vocibus et instrumentis*; Dresde, 1633. — 6° *Paduanen, Gaillarden, Balleten*, etc. (Pavanes, Gaillardes, Ballets, etc., 1re partie; Freiberg, 1648; 2e partie, ibid. 1650. — 7° *Die musikalische Andachten, geistliche Motetten und Concerten von* 5, 6, 12 *und mehr Stimmen* (Dévotions musicales, motets spirituels et concerts à 5, 6, 12 et un plus grand nombre de voix); Freyberg, 1648, in-fol. — 8° *Weltlicher Oden* (Odes profanes, 1re et 2e partie); Freyberg, 1640. — 9° Troisième partie des dévotions musicales pour 2 voix, 2 violons et basse continue; Freyberg, 1652. — 10° 5e partie des pièces appelées *Musique de chœur*; Leipsick, 1662, in-4°. Cette cinquième partie contient 27 motets à cinq voix et 4 motets à 6. — 11° *Die musikalischen Gespraeche über die Evangelien von* 4, 5, 6 *und* 7 *Stimmen* (Entretiens musicaux sur les évangiles à 4, 5, 6 et 7 voix); Dresde, 1655. — 12° Troisième partie des chants de fêtes, de contrition et d'action de grâces, pour cinq voix et autant d'instruments; Zittau, 1659. — 13° *Kirch- und Tafel-Musick, aus geistlichen Concerten bestehend.* (Musique d'église et de table, consistant en concerts spirituels); Zittau, 1662, in-4°. — 14° *Missen von* 5, 6, 12 *und mehrstimmige* (Messes à 5, 6, 12 et un plus grand nombre de voix); Dresde, 1664. Il y a seize messes dans ce recueil. — 15° *Die Fest und Zeit Andachten*, etc. (Dévotions pour les jours de fête); Dresde, 1671.

HAMMIG (Frédéric), facteur d'instruments à Vienne, a obtenu, en 1801, un brevet pour l'imitation perfectionnée des cymbales turques.

HAMMOND (Henri), théologien anglican, né en 1605, à Chertsey, dans le comté de Surrey, était archidiacre de Chichester lorsqu'il fut compromis, en 1643, dans la tentative faite inutilement à Cambridge en faveur de Charles Ier. Sa tête fut mise à prix, et il fut obligé de se cacher dans un des colléges d'Oxford. Toutefois, il lui fut ensuite permis de reparaître. En 1645, il accompagna à Londres le duc de Richemond et le comte de Southampton pour traiter de la paix entre le parlement et le roi. Il fut nommé dans la même année chanoine de l'église du Christ. Après avoir suivi Charles Ier comme chapelain dans ses divers emprisonnements, de nouvelles persécutions lui furent suscitées pour ses opinions politiques; mais ses vœux furent exaucés, et il vécut assez pour voir les premiers jours de la restauration. Il mourut le 25 avril 1660, au moment où Charles II le désignait pour l'évêché de Worcester. Son livre le plus important est celui qui a pour titre : *Paraphrase and annotations upon the book of the Psalms* (Paraphrase et annotations sur le livre des Psaumes); Londres, 1659, in-fol. On y trouve une dissertation sur l'usage de la musique dans les églises, intitulée : *Account of the use of Music in divine service.*

HAMPE (Jean-Samuel), conseiller du gouvernement à Oppeln, naquit le 11 novembre 1770, à Luzine, dans le comté d'Œls. Son père, organiste et instituteur en ce lieu, lui enseigna la musique et les éléments des sciences et des lettres. Toute l'attention du jeune Hampe était accordée à la musique; cependant, il fit aussi des progrès dans ses autres études. Son aptitude pour l'art était si grande, qu'à peine au sortir de l'enfance il fut en état de remplir par *interim* une place d'organiste dans un village voisin. Son père l'envoya à Breslau pour y achever son éducation; mais sa faible et maladive constitution ne lui permit pas de continuer ses travaux, et l'obligea à retourner chez lui, en 1786. Cependant le court séjour qu'il avait fait dans la capitale de la Silésie lui avait procuré l'avantage d'entendre et de connaître quelques musiciens distingués, qui excitèrent son zèle et hâtèrent ses progrès. Lorsqu'il eut atteint l'âge de seize ans, il entra comme précepteur chez le chambellan Ziemietzky, dans le canton de Tarnowitz; il passa six années heureuses dans cette famille. Après la mort du chambellan et de sa femme (1792), Hampe entra dans la direction des contributions, et obtint une place dans la chancellerie de Tarnowitz. En 1796, il fut nommé teneur de livres de la direction des douanes de Glogau, où se trouvait à la même époque, en qualité de référendaire du gouvernement, le romancier musicien Hoffmann, devenu depuis lors si célèbre par l'originalité de son esprit et de ses ouvrages. Ces deux hommes se lièrent d'amitié, et bientôt vinrent se joindre à leur intimité le poète dramatique Holbein, le lil-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

térateur Julius de Voss et le peintre Molinari. De ce cercle d'intelligence et de facultés sortit une impulsion d'art qui se fit sentir dans toute la ville de Glogau. Hampe érigea une institution de chant, qu'il dirigea pendant plusieurs années avec succès. En 1798, Hoffmann quitta Glogau, après avoir écrit une cantate à l'occasion de la convalescence du roi; Hampe la mit en musique et la fit exécuter publiquement. Il fonda aussi dans la même ville, en 1807, un concert permanent, qu'il sut maintenir, malgré les chances désavantageuses de la guerre; il s'y fit remarquer plusieurs fois comme pianiste habile, et y fit entendre quelques morceaux de musique vocale et instrumentale de sa composition. La chambre des douanes ayant été transportée à Liegnitz, en 1809, Hampe y fut nommé professeur de musique à l'Académie, et y enseigna l'harmonie et la composition. Ayant été nommé, en 1816, conseiller du gouvernement à Oppeln, il ne voulut pas y rester inactif comme musicien; sur l'autorisation qu'il obtint du gouvernement, il y fonda des sociétés de concerts et des conférences sur l'art; mais déjà une phthisie laryngée, dont il était atteint, ne lui permettait plus de mettre dans ses travaux l'activité de sa jeunesse; le mal s'accrut progressivement et le mit au tombeau, le 9 juin 1823. On trouva dans ses papiers plusieurs morceaux sur la théorie de la musique, entre autres un ouvrage intitulé : *Beytræge zu einer Methodologie der Musik für den Musik Unterricht, insbesondere zur Erlernung des Clavierspiels* (Recherches d'une Méthodologie de la musique pour l'enseignement de cet art, et en particulier pour apprendre le piano). Parmi ses nombreuses compositions, on remarque l'opéra qui a pour titre : *Die Rückehr* (Le Retour), et un chant solennel (*Fes'gesang*) qu'il fit exécuter en 1816, lorsque le prince royal de Prusse passa par Oppeln.

HAMPEL ou **HAMPL** (Antoine-Joseph), virtuose sur le cor, entra au service de la cour de Dresde en 1746, pour jouer dans la chapelle et à l'Opéra la partie de second cor ou cor-basse. A cette époque, l'instrument dont se servaient les cornistes était peu différent du cor de chasse. Le ton naturel était en *fa*, et l'on ajoutait des allonges de tubes au-dessous de l'embouchure pour jouer dans les tons de *mi*, *mi* bémol, *ré* et *ut*; les tons de *si*, *si* bémol, *la*, *la* bémol et *sol* n'existaient pas dans l'instrument. Hampel imagina de réduire le diamètre du cercle formé par le tube du cor en diminuant la longueur de celui-ci, et par ce raccourcissement éleva le ton naturel jusqu'en *la*; des allonges plus ou moins développées fournissaient les tons de *sol*, *fa*, *mi*, *mi* bémol, *ré*, *ut* et *si* bémol bas. Hampel fit exécuter cet instrument par un facteur de Dresde nommé Jean Werner, artiste intelligent, qui parvint à faire de bons cors de cette espèce. Quelques années après, Kœrner, facteur de Vienne, éleva le cor de Hampel jusqu'à *si* bémol haut, ce qui donna les deux tons de *si* bémol que l'instrument possède aujourd'hui.

Le nom de Hampel s'attache à une autre découverte relative au cor, et non moins importante, car elle changea tout à coup son échelle et agrandit son domaine, borné auparavant aux notes harmoniques fournies par le tube ouvert. Dans le dessein de produire un effet de sourdine, Hampel imagina en 1760, de boucher en partie le pavillon avec un tampon de coton; mais sa surprise fut extrême lorsqu'il s'aperçut que par cet artifice son instrument était haussé d'un demi-ton. Ce fut pour lui un trait de lumière, et sur-le-champ il essaya de présenter et de retirer son tampon sur toutes les positions des lèvres, et par ce moyen il obtint les demi-tons des gammes diatoniques et chromatiques. Les sons qui étaient produits avec le tampon étaient à la vérité plus sourds que ceux que fournissait le tube entièrement libre; mais la découverte n'en était pas moins précieuse. Hampel donna à ces notes le nom de *sons bouchés*. Dans la suite, il s'aperçut que sa main pouvait remplacer le tampon avec avantage, et adopta ce dernier procédé. Rodolphe (*voy* ce nom) est le premier qui a fait connaître en France ces notes bouchées.

Il est au moins singulier qu'un homme à qui l'on doit de telles découvertes soit à peine connu, et qu'on ignore le lieu, la date de sa naissance, et même l'année de sa mort : on sait seulement que Hampel vivait encore en 1766, et qu'au nombre de ses élèves se trouve J. W. Stich, si célèbre sous le nom de *Punto*. Les détails qu'on vient de lire ont même été ignorés des écrivains allemands, et l'on ne trouve rien à ce sujet dans le Lexique de musique de Koch, dans celui des musiciens de Gerber, ni dans le Lexique universel de musique publié par le docteur Schilling, au court article qui concerne Hampel; ce n'est qu'au mot *Horn* (cor) qu'il en est dit quelque chose, où l'on remarque peu d'exactitude.

HAMPELN (Charles de), violoniste allemand, né à Manheim, le 30 janvier 1765, y apprit les premiers éléments de la musique, et alla achever son éducation musicale à Munich. Comme violoniste et comme compositeur, il eut une réputation précoce, justifiée par son habileté peu commune sur le violon. Il était fort jeune encore lorsqu'il reçut du prince de Furstenberg l'offre de prendre la direction de la musique de sa cour, à Donaueschingen. Après la mort de ce

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

prince, Hampeln fut employé aux mêmes fonctions à la cour de Heichingen; puis il fut appelé à Stuttgard pour diriger les concerts du roi de Wurtemberg. Il occupa cette dernière position depuis le 13 avril 1811 jusqu'au 31 décembre 1825, époque où il obtint sa retraite, à cause de la faiblesse de sa vue. Hampeln a vécu ensuite dans le repos à Stuttgard; il est mort en cette ville, le 23 mars 1844. Les biographes allemands accordent des éloges à son talent sur le violon, particulièrement dans l'exécution des quatuors de Haydn et de Mozart. On n'a imprimé que deux œuvres de sa composition : 1° Symphonie concertante pour quatre violons et orchestre, Offenbach, André; — 2° Un concerto pour violon et orchestre, Augsbourg, Gombart. De plus, quelques valses pour l'orchestre et pour le piano.

HAN (Gérard), carillonneur de l'hôtel de ville d'Amsterdam, dans la première moitié du dix-huitième siècle, a publié dans cette ville, chez Roger, vers 1730, des trios pour deux violons et basse continue, sous le titre de *Sonate a tre*, op. 1.

HANACHE, musicien, vraisemblablement belge de naissance, vécut vers le milieu du seizième siècle. Il n'est connu que par deux chansons à 5 voix, lesquelles se trouvent dans le recueil qui a pour titre : *Le XII. Livre contenant XXX chansons amoureuses à cinq parties par divers autheurs, imprimées en Anvers, par Tylman Susato*, 1558, petit in-4° obl. Les autres compositeurs dont on trouve des pièces dans ce recueil sont Clement *non Papa*, Jacques Le Roy, N. Gombert, Jo. Gallus, Jo. de Hollande, Eustache Barbion, Josquin Baston, Corneille Canis, Thomas Crecquillon, et Gérard Turnhout.

HANARD (Martin), chanoine de la cathédrale de Cambrai et maître des enfants de chœur de cette église, vivait en 1477, époque où Tinctoris lui dédia son traité des notes et des pauses. La position de cet ecclésiastique musicien nous est connue par les termes de cette dédicace que voici : *Egregio viro Domino Martino Hanard, canonico Cameracensi ac amplifico cantori, Johannes Tinctoris inter cantores Regis Siciliæ minimus, immortalem benevolentiam.* La seule composition connue de Hanard jusqu'à ce jour est un motet à trois voix sur la mélodie de la chanson populaire du quinzième siècle intitulée *Le Serviteur* : mélodie qui a servi de thème à plusieurs musiciens de cette époque. Le motet de Hanard est l'avant-dernier morceau du précieux recueil imprimé par Petrucci de Fossombrone, à Venise, en 1503, sous le titre de *Canti Cento Cinquanta* (volume petit in-4°), et qui contient des pièces de tous les compositeurs renommés du quinzième siècle. Un exemplaire de ce rarissime recueil est à la bibliothèque impériale de Vienne.

HAND (Ferdinand-Gotthilf), professeur de philologie, naquit le 15 février 1786, à Plauen (Saxe). Après avoir commencé ses études à Sorau, il alla les continuer à l'université de Leipsick, sous la direction du célèbre helléniste G. Hermann. En 1809, il fut agrégé à la faculté de philologie de cette université, et dans l'année suivante il obtint une place de professeur au collége de Weimar. Il en remplit les fonctions jusqu'en 1817, et ne quitta cette position que lorsqu'il fut appelé à l'université de Jéna, en qualité de professeur de littérature grecque; il y fut aussi membre du sénat académique et co-directeur du séminaire philologique. Hand mourut dans cette position, le 14 mars 1851. Il cultivait la musique avec succès et fut à Jéna fondateur d'une société de chant dont il dirigeait les concerts. On peut consulter pour les ouvrages de ce savant le *Conversation's Lexikon* et la *Biographie générale* publiée par MM. Didot; il n'est cité ici que pour son livre intitulé *Æsthetik der Tonkunst* (Esthétique de l'art musical); Jéna, 1837-1841, 2 vol. in-8°, dont on a publié une deuxième édition à Leipsick, en 1846, 2 vol. in-8°. Le premier volume de cet ouvrage renferme la théorie du beau en musique; le deuxième traite des applications de cette théorie dans la forme, et renferme un grand nombre d'analyses pratiques. Hand prend pour base de sa théorie le principe de l'action libre du génie de l'homme dans la formation de l'échelle des sons dont il compose sa musique. Le passage où il expose sa doctrine à cet égard mérite d'être rapporté : Nous « sommes obligés de reconnaître dans ce qui « existe (en musique) une chose qui satisfait à son « but, et nous devons admirer sa combinaison « ingénieuse, et compter notre système des sons « parmi les plus beaux résultats de l'intelligence « humaine. Le système des sons ne pouvant être « considéré que comme une création de l'esprit de « l'homme, et cet esprit étant progressif, nous « devons admettre que le système des sons est « perfectible, et que par la suite des temps il y « sera introduit de nouveaux éléments. C'est en « vain que les acousticiens, contestent que notre « gamme soit le produit d'un choix volontaire, « prétendent que sa base se trouve dans la na- « ture; car sur cette base, bien qu'incontes- « table, l'intelligence a élevé son édifice, dont le « calcul a pu démontrer ensuite les rapports, « sans qu'il lui ait été possible d'en fournir par

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

« avance le principe (*Æsthétique*, liv. 1er, § 7, « t. I, p. 60-61). » Il est fâcheux qu'avec des idées si justes sur la nature de la musique, Hand n'ait pas soumis la théorie des intervalles de la gamme à une analyse rigoureuse, au lieu d'adopter celle des géomètres, qui ont faussé toutes les déductions tonales et harmoniques auxquelles il est parvenu. Toutefois, son ouvrage est rempli d'aperçus très-heureux.

HANDLO (Robert de), musicien anglais du quatorzième siècle, est mentionné par l'évêque Tanner dans sa *Bibliothèque britannique;* mais ce qu'il en dit se borne à l'indication du temps où il vécut et d'un dialogue sur la musique dont il est auteur. Thomas Morley en parle aussi dans les annotations de son livre *A plain and easie Introduction to practicall Musicke*, mais il dénature son nom en celui de *Roberto de Harlo* (4e feuillet non chiffré de l'édition de 1597). Robert de Handlo a écrit en 1326 un commentaire sur le traité de la musique mesurée de Francon de Cologne, intitulé : *Regulæ cum maximis magistri Franconis, cum additionibus aliorum musicorum, compilatæ a Roberto de Handlo.* L'ancien manuscrit de cet ouvrage a été consumé par l'incendie qui détruisit le local où était la bibliothèque cottonienne, dans Westminster; heureusement, une copie moderne faite pour le docteur Pepusch, qui se trouve aujourd'hui dans le Muséum britannique, nous a conservé l'ouvrage de Robert de Handlo. Cet ouvrage est écrit en dialogue. Il est divisé en XIII rubriques ou chapitres, qui traitent : 1° De la longue, de la brève, de la semi-brève, et de la manière de les diviser. — 2° De la longue, de la *demi-longue* (qui n'est qu'un autre nom de la brève), de leur valeur, et de la double longue. — 3° Comment on distingue la longue de la semi-longue et la brève de la semi-brève; et des pauses correspondantes à chacune d'elles. — 4° Des semi-brèves; de leur égalité et inégalité. De la division des modes (de temps), et comment ils peuvent être déterminés. Dans ce chapitre ou dialogue, dont les interlocuteurs sont *Petrus le Visor*, et *Johannes de Garlandia*, l'auteur cite un musicien nommé *Petrus de Cruce*, comme auteur de motets. — 5° Des longues qui dépassent en valeur la double longue. — 6° De la valeur des notes au commencement des ligatures, et comment on la détermine. — 7° Comment on connaît la valeur de la fin des ligatures. - 8° Continuation du même sujet, et de la nature des temps parfait et imparfait. — 9° Des conjonctions des semi-brèves, et des diverses manières dont elles peuvent être liées. — 10° Comment les *pliques* peuvent être formées en ligatures, et de quelle manière une longue *pliquée* devient une longue ordinaire. — 11° Des diverses valeurs des pliques. — 12° Des pauses. — 13° Comment les modes ou mesures de temps sont formés. L'ouvrage est terminé par ces mots : *Finito libro reddatur gloria Christo. Expliciunt Regulæ cum additionibus : finitæ die Veneris proximo ante Pentecostam, anno Domini millesimo trecentisimo vicesimo sexto, et cætera. Amen.* J'ai traduit une partie de ce traité pour en joindre des extraits à l'édition de Francon que j'ai préparée.

HANF (Jean-Nicolas), né à Wegmar, vers le milieu du dix-septième siècle, fut d'abord directeur de la chapelle à Eutin; puis il obtint la place d'organiste de l'église principale à Schleswig. Il mourut dans cette position, en 1706. On connaît de lui en manuscrit des cantates religieuses et des pièces de clavecin.

HANFF (J.-C.), pianiste et compositeur, vivait à Saint-Pétersbourg en 1802. Il était né en Allemagne. On connaît de lui plusieurs ouvrages pour son instrument, parmi lesquels on remarque : *Grande sonate pour le piano-forte avec accompagnement d'un violon obligé*, op. 3; Pétersbourg, Dittmar.

HANFT (G.-N.), né à Hildburghausen, dans les dernières années du dix-huitième siècle, était maître d'école à Fecheim, près de Cobourg, en 1836. Il a publié plusieurs morceaux de musique religieuse, parmi lesquels on remarque : 1° Musique facile à 4 voix avec flûte, clarinette et 2 cors; Cobourg, Reimann. — 2° Deux chants d'église pour un chœur à 4 parties, avec accompagnement d'instruments à vent; ibid. — 3° Deux chœurs à 4 voix pour une cérémonie funéraire. Hildburghausen, Kesselring.

HANISCH (François-Xavier), né à Prague, en 1749, fut un célèbre hautboïste. Après avoir été pendant plusieurs années au service du prince de Salm, il entra chez le prince de la Tour et Taxis, vers 1790. On connaît de lui quelques concertos pour son instrument qui n'ont point été imprimés; mais on a publié de sa composition des chants de guerre; Ratisbonne, 1808.

Un autre artiste du même nom, né aussi en Bohême, a eu de la célébrité comme tromboniste. Après avoir été employé à Prague, il entra dans la chapelle impériale de Vienne, comme premier trombone.

HANKE (Charles), chantre et directeur de musique à Flensbourg, né à Rosswalde, en 1753, paraît n'avoir point eu d'autre maître que lui-même, et n'avoir formé son talent que par l'étude des ouvrages des meilleurs compositeurs. A l'âge de vingt-deux ans, il entra comme direc-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

teur de musique dans la chapelle du comte de de Haditz, à Rosswalde. La musique de ce seigneur, et les opéras exécutés chez lui avaient alors de la célébrité en Allemagne; les ressources que le jeune musicien y trouva pour l'exécution de ses ouvrages développèrent l'activité de son imagination, et dans un petit nombre d'années il écrivit beaucoup de compositions de différents genres qui eurent l'approbation des artistes. La mort du comte de Haditz, en 1778, obligea Hanke à chercher une autre position; il venait d'épouser Mlle Sormkin, son élève et cantatrice distinguée; tous deux acceptèrent un engagement au théâtre de Brunn: Hanke comme directeur de musique, et sa femme comme première chanteuse. Leurs talents y furent si bien appréciés, qu'après la première année leur engagement fut échangé contre un autre plus avantageux. Avant que celui-ci fût achevé, les deux époux reçurent une invitation pour se rendre à Varsovie; ils acceptèrent les propositions qui leur étaient faites. Ce fut dans cette ville que Hanke fit mettre en scène son opéra de *Robert et Jeannette*, considéré comme un de ses meilleurs ouvrages. Le roi lui fit cadeau à cette occasion d'une médaille d'or. Après trois années de séjour à Varsovie, Hanke et sa femme furent obligés, par la banqueroute de la direction du théâtre, de chercher ailleurs de nouveaux engagements. Ils se rendirent à Breslau, puis à Berlin, d'où ils furent appelés au théâtre de Seyler, à Hambourg. Ils y arrivèrent en 1783. Trois ans après, un nouvel engagement leur fut envoyé pour le théâtre de Schleswig; Hanke l'accepta d'autant plus volontiers que Schroeder, devenu directeur du théâtre de Hambourg, en 1786, avait pris la résolution de supprimer l'Opéra. Au milieu des succès qu'elle obtenait, madame Hanke mourut à l'âge de vingt-neuf ans, le 20 avril 1789. On a de cette dame la musique d'une *Élégie sur une fille de campagne*, imprimée dans un recueil de son mari, intitulé *Chants pour les connaisseurs et les amateurs*. En 1791 Hanke se remaria avec Mlle Berwald, cantatrice distinguée, élève de Naumann. L'année d'après il alla s'établir à Flensbourg; il y fonda une école de musique, et dirigea des concerts jusqu'à l'époque où la direction de la musique de cette ville lui fut confiée, après la mort du cantor Overbeeck. Dès lors il s'attacha particulièrement à la musique religieuse. Cet artiste vivait encore à Flensbourg en 1812; les derniers renseignements fournis sur lui par Gerber sont de cette époque : les divers recueils biographiques publiés en Allemagne, et même le Lexique universel de musique de M. Schilling, n'y ont rien ajouté.

On n'a publié qu'un petit nombre de compositions de Hanke. Ses ouvrages manuscrits et imprimés se divisent en trois époques principales, savoir : pendant son séjour à Roswald, pendant sa direction de musique aux théâtres de Brunn, de Hambourg et de Schleswig, et enfin dans sa direction de la musique à Flensbourg, depuis 1792. Tous les ouvrages composés dans la première époque sont restés en manuscrit; on y remarque. 1° Sept cantates allemandes, dont deux pour Frédéric le Grand et Frédéric-Guillaume II. — 2° *Cassandra abbandonata*, intermède italien à deux personnages. — 3° Cinq cantates italiennes. — 4° Symphonies pour l'orchestre. — 5° Concertos pour violon, hautbois, trompette et cor. — 6° Quatre symphonies concertantes pour 2 cors. — 7° Sextuors et sérénades pour divers instruments. — 8° Quatuors pour divers instruments, dont 6 pour violon, cor, violoncelle et contrebasse, écrits pour le comte Sidnitzky. — 9° Trios pour 2 violons et basse. — 10° Idem pour 2 hautbois et basson. — 11° Idem pour 2 cors et trompette. — 12° Duos pour divers instruments, dont environ 300 pour deux cors. — 13° Solos pour violon et pour flûte. — 14° Cinq ballets, *Pygmalion, Les Chasseurs, Les Dieux de l'eau* (Wassergœtter), *Apollon et Daphné, L'École de Village*, pour les théâtres de Brunn, Hambourg et Schleswig. — 15° *Robert et Jeannette*, petit opéra, écrit en 1781. — 16° Plusieurs ballets. — 17° Prologues, épilogues, musique pour des comédies et des drames, entr'actes. — 18° A la même époque, Chants pour les amateurs et les connaisseurs, 4 parties, imprimés en 1790. Pendant la direction de musique à Flensbourg : 19° La Fête de la Musique, cantate d'inauguration pour la salle de concert. — 20° Louanges à Dieu, tirées du cent-troisième psaume. — 21° Musique pour le vendredi saint, Pâques et l'Ascension, sur des poésies de Ramler. — 22° *Idem* pour Pentecôte et Noël — 23° Plusieurs petits morceaux de musique d'église. — 24° *Hophire*, opéra. — 25° *Huon et Amanda*, idem. — 26° *La Ceinture du docteur Faust*, idem. — 27° Chœurs pour *La Mort de Rolla*. — 28° *Chants des poètes de la patrie* (en allemand), 1re et 2e partie; Altona, Kaven, 1796. — 29° Sérénade, op. 5; Brunswisk, 1797. — 30° Symphonie pour l'orchestre, op. 6; ibid., 1797. — 31° Chansons à voix seule et piano, 2 parties; Leipsick, Somer.

HANMULLER (Joseph-Antoine), fils d'un marchand de vin, naquit à Diggendorf (maintenant au cercle du Danube inférieur), le 29 septembre 1774. Son père, qui le destinait à l'étude des sciences, le mit, en 1785, au séminaire de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Nideraltaich, où il apprit les éléments de la langue latine, la musique, le violon, le hautbois, la clarinette, la flûte et la trompette. Il acquit sur ces instruments un degré d'habileté assez rare. Après trois années d'études en ce lieu, il alla à Ratisbonne pour y compléter son éducation littéraire. Là, les moyens lui manquèrent pour continuer l'étude des instruments, et il ne conserva que la trompette, dont il jouait à l'église de Saint-Paul. Un concerto de cor qu'il entendit dans un concert, chez le prince de la Tour et Taxis éveilla en lui le goût de cet instrument ; il résolut sur-le-champ d'apprendre a en jouer, et prit des leçons chez Weiss, corniste du prince. Plus tard il se rendit à Munich, s'y lia avec le célèbre corniste de la cour, Martin Lang, et fit sous sa direction de rapides progrès. Le 23 juillet 1794, Hanmuller reçut sa nomination do musicien de la cour électorale de Bavière ; quatre ans après il fit un voyage en Allemagne, et fit a Francfort-sur-le-Mein la connaissance de Punto, qui lui donna des conseils pour la netteté de l'exécution et de l'expression sur le cor. De retour à Munich, Hanmuller prit des leçons de chant du maître de chapelle Danzi, et se distingua bientôt dans cet art difficile. En 1803, il fut attaché a la cour comme basse chantante au théâtre de Munich. Son meilleur rôle était celui du duc, dans la *Camilla* de Paër. Cet artiste a fait plusieurs voyages sur le Rhin, en Saxe, en Bohême et en Autriche ; partout il a eu des succès comme chanteur et comme instrumentiste.

HANNIBAL de Padoue. *Voy.* ANNIBALE.

HANON (CHARLES-LOUIS), professeur d'orgue et de piano à Boulogne-sur-Mer (Pas-de-Calais), né en 1820, à Remscure, près d'Hazebrouck (Nord), est auteur d'un ouvrage singulier, mais ingénieux, lequel a pour titre : *Système nouveau, pratique et populaire, pour apprendre à accompagner tout plain-chant à première vue, au moyen d'un clavier transpositeur, sans savoir la musique, et sans qu'il soit nécessaire de recourir à aucun maître ;* Boulogne, chez l'auteur (sans date), 1860, deuxième édition, gr. in-4°. Bien que l'énoncé de ce titre présente à l'esprit quelque chose de ridicule, et même d'absurde, des expériences réitérées ont démontré l'efficacité de la méthode imaginée par l'auteur pour donner aux petites communes qui n'ont pas d'organistes, peut-être même pas d'orgue, mais peut-être aussi un *harmonium*, le moyen d'avoir un accompagnement du plain-chant, non assurément fort élégant, mais régulier et basé sur six formules harmoniques applicables aux chants du sixième ton, du cinquième, du huitième, du premier, du deuxième, du quatrième, du troisième et du septième. Il suffit que l'ecclésiastique, ou toute autre personne, connaisse les notes du plain chant, ses mains n'eussent-elles jamais touché un clavier. Huit à dix jours d'exercice sur chaque formule, ou deux mois pour le tout complètent, non le savoir, mais la routine de l'organiste improvisé.

HANOT (FRANÇOIS), né à Tournay, vers 1720, fut enfant de chœur dans la cathédrale de cette ville, et devint ensuite musicien attaché à cette église, et pensionné de la ville en cette qualité. On a de lui deux livres de sonates à flûte seule, gravés à Bruxelles.

HANS SACHSE. *Voy.* SACHSE.

HANSEL (JACQUES), cantor à Zittau, vers le milieu du dix-septième siècle, est auteur d'une ode allemande à quatre voix (*Fleug mein Seelgen auf zu Gott*) que Laurent Eberhard a insérée dans son *Compendium musices*.

HANSEN (JEAN), écrivain danois, n'est connu que par une dissertation intitulée : *Disputatio physica de sonorum quorumdam in chordis conspiratione ad principia physicorum explicata; Hafniæ, ex Typograph. Reg. et Univers.*, 1707, in-4°. C'est une thèse que ce même Hansen a soutenue à l'université de Copenhague.

HANSEN (NIELS), musicien danois, est auteur d'un traité du chant. Le livre de Hansen a pour titre : *Musikens første Grundsaetninger anvendte paa Syngekonsten i saerdeleshed* (Premiers principes de musique appliqués au chant); Copenhague, 1777, in-4° ob. de 111 pages. Cet ouvrage n'est pas, comme le prétend Gerber, traduit en grande partie du livre de Hiller sur le chant.

HANSER (GUILLAUME), né à Unterzell, en Souabe, le 12 septembre 1738, entra fort jeune dans l'ordre des Prémontrés, à l'abbaye de Schussenried, pour y faire son noviciat. Cette abbaye, alors célèbre par l'habileté de ses religieux dans la musique, était un lieu favorable pour le développement des heureuses dispositions de Hanser. Il y devint bientôt organiste distingué, et musicien instruit dans le contrepoint ; de plus, il apprit à jouer du violon et du violoncelle. Son rare mérite le fit choisir à l'âge de vingt-sept ans pour inspecteur du chœur de l'abbaye : cette distinction était déjà justifiée par la publication de Vêpres à quatre voix et orgue, qui avaient paru à Augsbourg, en 1767. Une circonstance imprévue fournit au P. Hanser l'occasion d'étendre sa renommée au dehors de l'Allemagne. Le P. Lissoir, abbé de Lavaldieu (monastère situé dans les Ardennes, non loin de Givet), reçut du général des Prémontrés la

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

mission de visiter les principales maisons de son ordre, en 1775. Arrivé à Scheussenried, il fut charmé des talents de Hanser, et désira l'emmener à Lavaldieu, ce qui lui fut accordé. Obligé d'aller à Paris pour y rendre compte de sa mission à son supérieur, il se fit accompagner par Hanser, qui mit à profit cette circonstance pour connaître les musiciens les plus célèbres, tels que Gluck, Piccinni, et l'organiste Couperin. De retour à Lavaldieu, il y fonda une école de musique pour huit élèves, au nombre desquels était Méhul, qui depuis s'est illustré comme compositeur dramatique. Méhul reçut pendant quatre ans des leçons de Hanser pour le piano, l'orgue et la composition : il n'eut jamais d'autre maître.

Une décision du chapitre général des Prémontrés chargea le P. Hanser, en 1784, de revoir et de corriger tout le plain-chant du graduel et de l'antiphonaire à l'usage de cet ordre ; il avait terminé ce grand travail, qui était à l'impression chez Henner, à Nancy, et dont il y avait déjà douze feuilles imprimées, quand la révolution française de 1789 éclata. Craignant les suites de ce grand changement social, alors à son aurore, Hanser prit la résolution de retourner en Allemagne, et depuis lors, aucun renseignement n'a été recueilli sur sa personne.

Hanser n'a publié qu'un petit nombre de ses productions ; ses ouvrages imprimés sont : 1° *Psalmodia vespertina quatuor vocibus ;* Augsbourg, 1767, in-fol. Ce sont des faux-bourdons, avec la basse continue pour l'orgue. — 2° *Dixit, Magnificat* et *Nunc dimittis, quatuor voc. cum organo ;* Augsbourg, 1767, in-4°. — 3° Quatre sonates pour le clavecin, avec accompagnement de violon et basse ; Paris, 1777. — 4° Graduel et antiphonaire à l'usage des Prémontrés ; Nancy, Henner, 1789 (non achevés d'imprimer). Parmi ses compositions restées en manuscrit, on remarque : 1° Plusieurs motets à deux voix et orgue. — 2° Une messe avec accompagnement d'orgue et instruments à vent. Cette messe fut chantée en 1786 à l'abbaye de Lavaldieu, pour la fête de Sainte-Cécile ; les musiciens du régiment de Diesbach se rendirent de Mézières à l'abbaye pour en faciliter l'exécution. — 3° Plusieurs messes ordinaires avec orgue et orchestre. — 4° Beaucoup de fugues et de morceaux divers pour l'orgue.

HANSMANN (O.-F.-G.), né à Potsdam, le 30 mai 1769, reçut dans sa jeunesse des leçons de Duport pour le violoncelle, et fut placé, comme violoncelliste, dans la chapelle royale de Berlin, en 1784, n'étant âgé que de quinze ans. Six ans après, il reçut sa nomination de directeur du chœur de l'opéra italien de cette ville. En 1809, la place d'organiste de l'église Saint-Pierre lui fut donnée, et il fut fait conseiller de la cour des comptes en 1833. Il mourut à Berlin, le 4 mai 1836, à l'âge de soixante-sept ans. Hansmann avait été décoré de l'ordre de l'Aigle-Rouge de Prusse (4me classe) en 1825. On a gravé de cet artiste, à Berlin, un œuvre de sonates pour violoncelle, et un livre de duos pour le même instrument. Hansmann, jouissait de beaucoup d'estime à Berlin pour ses qualités morales, particulièrement pour sa bienfaisance envers les pauvres. Il a dirigé l'exécution de trente-sept oratorios à leur bénéfice pendant une longue suite d'années, et a été l'organisateur de ces fêtes. Il avait fondé aussi une société de chant en 1804, dont le jubilé de vingt-cinq ans a été célébré en 1829. A cette occasion Hansmann reçut du magistrat de Berlin le diplôme de citoyen honoraire de cette ville.

HANSSENS (Charles-Louis-Joseph), connu sous le nom de *Hanssens aîné*, né à Gand, le 4 mai 1777, montra beaucoup de penchant pour la musique dès son enfance. Wauthier, premier violon du théâtre, lui donna les premières leçons de son instrument, et Verheym (*Voyez* ce nom), maître de chapelle de la cathédrale, lui enseigna la composition. Hanssens se rendit ensuite à Paris, et fit un cours régulier d'harmonie sous la direction de Berton. Son premier essai de composition fut une messe, qu'on exécuta dans une église de Paris. De retour à Gand, après quatorze mois d'absence, Hanssens y acheva ses études sous la conduite de son frère aîné, Joseph Hanssens, qui mourut dans sa position de chef d'orchestre à Amsterdam, et d'Ambroise Femy, violoniste habile. Le début de Hanssens, dans la carrière qu'il a suivie jusqu'à ses dernières années, se fit comme chef d'orchestre d'un théâtre d'amateurs appelé *Théâtre de rhétorique ;* puis il se rendit en Hollande, et fut attaché pour le même emploi à une troupe dramatique qui desservait les théâtres d'Amsterdam, d'Utrecht et de Rotterdam. En 1804 il alla remplir des fonctions semblables à Anvers, et plus tard il fut appelé à Gand, comme chef d'orchestre du théâtre. Il conserva cette position jusqu'en 1825. Désigné alors comme successeur de Borremans dans la direction de l'orchestre de Bruxelles, il vint prendre possession de cette place. En 1827 le roi Guillaume des Pays-Bas le choisit pour diriger sa musique, et dans l'année suivante il eut le titre d'inspecteur de l'école de musique de Bruxelles, qui plus tard a reçu le nom de *Conservatoire*. Compromis en 1831, par quelques démarches imprudentes faites pour le roi Guillaume, Hanssens fut arrêté,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

puis mis en liberté, et vécut dans la retraite pendant quelques années. Rappelé à la tête de l'orchestre du théâtre en 1835, il en fut écarté en 1838, et reprit une troisième fois cette position en 1840, se chargeant en même temps d'une part dans l'entreprise de ce spectacle. Cette spéculation ne fut point heureuse, et les dernières années de l'artiste se passèrent dans une situation voisine de la gêne. Un coup d'apoplexie mit fin à ses jours, le 6 mai 1852. Hanssens était chevalier de l'ordre de Léopold. Comme compositeur il s'est fait connaître par les ouvrages dont voici les titres : 1° *Les Dots* (?), opéra-comique représenté à Gand, en 1804. — 2° *Le Solitaire de Formentera*, drame en deux actes, traduit de l'allemand par Ph. Lesbroussart, et représenté à Gand et à Lille en 1807. — 3° *La Partie de Trictrac, ou la belle-mère*, opéra-comique en deux actes (Gand, 1812). — 4° *Alcibiade*, grand opéra en deux actes, paroles de Scribe (Bruxelles, 1829). — 5° Six Messes solennelles avec orchestre. — 6° *Beatus vir*, à quatre voix et orchestre. — 7° Deux *Dixit*, idem. — 8° Trois *Te Deum*, idem. — 9° *Album* dédié à la reine des Pays-Bas. — 10° *Cantate* à l'occasion du mariage du prince Frédéric. La plupart de ces compositions ont été exécutées à Bruxelles.

HANSSENS (Charles-Louis), né à Gand, le 10 juillet 1802, ne doit qu'à lui-même, à son heureuse organisation, et aux études qu'il a faites sous sa propre direction, le talent qu'on remarque dans ses compositions. Dès ses premières années il suivit ses parents en Hollande, s'y fixa et y passa sa jeunesse. En 1812 il entra comme deuxième violoncelle au Théâtre National d'Amsterdam, quoiqu'il ne fût âgé que de dix ans. Devenu chef d'orchestre du même théâtre en 1822, il écrivit la musique d'un opéra-ballet hollandais en 2 actes : l'ouvrage fut bien accueilli, et eut 14 représentations. Il avait demandé pour prix de sa composition 500 florins ; mais l'administration du théâtre ne voulut lui en accorder que 200; irrité de cette injustice, M. Hanssens donna sa démission, et se rendit à Bruxelles, en 1824. Une place de violoncelliste était vacante au théâtre de cette ville : elle lui fut donnée. Six mois après il composa une cantate pour un concert au bénéfice des Grecs; le succès de cet ouvrage fit connaître son mérite, et lui fit obtenir l'emploi de second chef d'orchestre. En 1827 un concours ayant été ouvert pour le choix d'un professeur d'harmonie à l'école royale de musique de Bruxelles, M. Hanssens écrivit une symphonie que Cherubini fut chargé d'examiner, et qui obtint le prix. La révolution belge de 1830 ayant fait fermer à la fois le théâtre et l'école royale de musique, le jeune compositeur fut obligé de chercher une nouvelle position; il retourna en Hollande, et y écrivit des opéras, des symphonies, et des ouvertures. Appelé à Paris en 1834 pour y prendre la place de premier violoncelle solo au théâtre Ventadour, il quitta cette position au bout de trois mois, pour celle de deuxième chef d'orchestre et de compositeur du théâtre. Il écrivit dans la même année les deux ballets de *Robinson* et de *Fleurette*. Une sorte de fatalité semblait poursuivre cet artiste, car la banqueroute de l'entreprise du théâtre, en 1835, l'obligea de retourner de nouveau en Hollande, où il devint directeur de musique à l'Opéra français de La Haye. Vers le même temps, ses amis lui donnèrent le conseil d'envoyer une de ses compositions à l'Institut de Hollande; ce fut un *Te Deum* composé en 1834 qu'il choisit; cette compagnie savante fit à son œuvre l'honneur de le publier à ses frais, et accorda une somme considérable à son auteur.

De retour à Paris, en 1835, M. Hanssens y vécut sans emploi pendant près d'une année. Malgré les ennuis d'une position d'autant plus pénible qu'il avait à pourvoir aux besoins de sa femme et de plusieurs enfants, et quoique sa santé ne fût pas bonne, il écrivit en peu de temps un concerto de violon, un de violoncelle, deux de clarinette, une symphonie concertante pour violon et clarinette et une valse à grand orchestre. Enfin, le gouvernement belge se souvint d'un artiste dont le talent honore son pays, et lui demanda une messe de *Requiem* dont le prix aida M. Hanssens à se tirer d'une si fâcheuse situation. Ce bel ouvrage, exécuté à l'église *Sainte-Gudule* de Bruxelles, le 23 septembre 1837, a prouvé que son auteur peut se placer au rang des plus habiles de son époque. Appelé à Gand, en 1836, pour diriger la musique du *Casino* et l'orchestre du théâtre, M. Hanssens y augmenta sa réputation par la composition de quelques bons ouvrages. Quelques années plus tard il a succédé à Snel dans la direction de la musique de la société royale de la *Grande-harmonie*, à Bruxelles, puis il a été chargé des fonctions de chef d'orchestre du théâtre royal. Au moment où cette notice est revue (1861), il occupe encore ces deux positions. Sous son influence, et avec son active coopération, s'est fondée *l'Association des artistes musiciens* de Bruxelles pour une caisse de retraite, laquelle donne des concerts dont il dirige l'orchestre. Artiste dévoué à l'art, y plaçant toutes ses affections, et presque étranger au monde dans lequel il vit, M. Hanssens est du très-petit nombre de ceux dont la conscience inflexible ne transige point avec les fantaisies de la mode.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

L'art, selon lui, n'est point l'art qu'on admire, qu'on applaudit, mais l'art qui est beau selon sa conviction, en dépit du peu de succès qu'il peut avoir. Il écrit pour se plaire, non pour obtenir des applaudissements; son indifférence est même si complète sur ce dernier point, qu'il n'a fait imprimer qu'un petit nombre de ses ouvrages. Son habileté dans l'art de tirer des effets des instruments est digne des plus grands éloges; sa messe de *Requiem* est sous le rapport de la variété des effets un des plus beaux ouvrages de l'époque actuelle.

Les ouvrages écrits jusqu'aujourd'hui par cet artiste sont : En Hollande : 1° Plusieurs symphonies à grand orchestre. — 2° Plusieurs ouvertures. — 3° Des fantaisies pour orchestre. — 4° Quatre opéras. — 5° Concerto de violoncelle. — 6° Quatre cantates avec orchestre. — 7° Deux Messes solennelles, dont une a été exécutée au Béguinage, et l'autre à l'église Saint-Jacques-sur-Caudenberg. — 8° Huit ballets, savoir : *Sylla*, en trois actes; *Le pied de Mouton*, en six actes; *La Lampe Merveilleuse*, en trois actes; *Le Conscrit*, en un acte; *L'Enchanteresse*, en trois actes; *Mahieux*, en deux actes; une partie de *Gargantua; Pizzarre*, ballet en trois actes, non représenté. — 9° Deux opéras non représentés. — 10° Une grande quantité de morceaux d'harmonie, à Bruxelles : — 11° *Robinson*, ballet. — 12° *Fleurette*, ballet. — 13° Concerto pour violon. — 14° Deux concertos pour clarinette. — 15° Concerto pour piano, gravé. — 16° Symphonie concertante pour clarinette et violon. — 17° Messe de *Requiem*, exécutée le 23 septembre 1837, à l'église Sainte-Gudule de Bruxelles. — 18° Symphonie et ouverture pour le Casino Paganini. — 19° Quatuors pour instruments à cordes. Le dernier grand ouvrage composé par M. Hanssens est le *Siége de Calais*, grand opéra représenté au mois d'avril 1861, au théâtre royal de Bruxelles. M. Hanssens est chevalier de l'ordre de Léopold, et membre de l'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique.

HAPP (Charles-Frédéric), auteur inconnu d'une dissertation intitulée : *De instrumentorum musicorum quæ flatu administrantur incommodis; Lipsiæ*, 1775, in-4°. Il est vraisemblable que cette dissertation est l'ouvrage d'un étudiant à l'université de Leipsick, et qu'elle a été l'objet d'un exercice académique.

HAPPICH (C.), instituteur dans un bourg des environs de Quedlinbourg, puis professeur de musique dans cette ville, fut appelé à Nordhausen, en 1829, et s'y fit connaître avantageusement comme chanteur basse. Il avait adopté le système de Natorp pour l'enseignement populaire de la musique par la notation en chiffres, et publia une méthode pour l'usage de cette notation dans les écoles, sous ce titre : *Der erste Lehrgang im Singen nach Tonziffern fur Volksschulen* (Première instruction dans le chant, d'après la méthode des chiffres, à l'usage des écoles du peuple); Quedlinbourg et Leipsick, Basse, 1832, in-8°. On a aussi du même professeur : *Cent canons depuis deux jusqu'à six voix*; ibid. 1839, in-4°.

HARANC (Louis-André), premier violon de la chapelle du roi, né à Paris, le 12 juin 1738, exécutait, dit-on, à l'âge de six ans les sonates les plus difficiles de Tartini. Il voyagea en Italie depuis 1758 jusqu'en 1761. A l'époque de son retour en France, il fut admis dans la chapelle du roi. Le dauphin père de Louis XVI le choisit, en 1763, pour lui donner des leçons de violon, et en prit jusqu'à sa mort. En 1770, Harane obtint la place de premier violon du roi, et sa nomination de directeur des concerts particuliers de la reine lui fut accordée en 1775. La révolution de 1789 ruina sa fortune, qui dépendait de la cour, et l'obligea d'entrer au théâtre Montansier, comme premier violon, en 1790. Harane mourut à Paris, en 1805. Il est dit dans le *Dictionnaire des musiciens* de Choron et Fayolle, d'après la Borde (*Essai sur la musique*, tom. III, p. 514), que Harane avait composé beaucoup de musique instrumentale, et qu'il n'a point voulu la rendre publique : c'est une erreur, car on a de lui : 1° Six sonates à violon seul et basse continue; Paris, Boyer. — 2° Douze duos faciles pour deux violons, ibid.

HARBORDT (Jean-Godefroid), flûtiste allemand, vécut à Brunswick vers la fin du dix-huitième siècle. Il a publié de sa composition : 1° Trois duos progressifs pour 2 flûtes, op. 1; Bonn, Simrock, 1794. — 2° Trois duos très-faciles, idem, op. 2, Brunswick, 1796. — 3° Neuf variations pour flûte, avec accompagnement de piano, sur la chanson de Bornhard : *Ich lobe mir des frischen Quell*; Brunswick, 1799. — 4° Trois duos pour deux flûtes, op. 16, ibid., 1799. En 1837, Harbordt était attaché à la chapelle du grand-duc de Hesse-Darmstadt.

HARDER (Auguste), compositeur allemand, naquit, en 1774, à Schœnerstadt, près de Leisnig, dans la Saxe, où son père était instituteur. Quoiqu'il fût destiné aux fonctions ecclésiastiques, et conséquemment à l'étude de la théologie, il apprit aussi la musique dans sa jeunesse; mais cet art, qui ne devait être que l'accessoire de son instruction, devint plus tard l'occupation de toute sa vie. Après avoir acquis à Dresde des connais-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sances préliminaires, il fréquenta l'université de Leipsick, et vécut en cette ville au moyen des leçons de musique qu'il y donnait. Cette occupation éveilla en lui l'amour de l'art, et vers 1800 il abandonna les études théologiques pour la profession de musicien. Il continua de résider à Leipsick, où il n'eut jamais d'emploi fixe. Pianiste et guitariste habile, chanteur agréable, et compositeur plein de goût, il partagea sa vie entre les leçons qu'il donnait à un grand nombre d'élèves, et la production de plus de soixante œuvres de musique instrumentale et vocale. Il se distingua particulièrement dans les chansons et les romances. Ses ouvrages en ce genre ont eu un succès de vogue dans toute l'Allemagne. Atteint d'une fièvre nerveuse depuis plusieurs jours, il éprouva un si grand ébranlement le 19 octobre 1813, jour de la bataille de Leipsick, par le bruit formidable de cette journée, qu'il perdit connaissance; il mourut quelques jours après, sans avoir repris ses sens, généralement regretté, à cause de la bonté de son cœur et de son exacte probité. On a de Harder quarante-six recueils de chansons, romances, chants plaintifs et autres pièces du même genre, pour une voix seule, avec accompagnement de piano. Ces pièces ont été publiées à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel, à Berlin, à Bonn, etc.; cinq chants pour trois voix d'hommes sans accompagnement, op. 34; chants funèbres à 4 voix, sans accompagnement; chansons de Lessing, pour 3 voix d'hommes, op. 47; douze recueils de pièces et de variations pour guitare seule; une sonate pour piano et guitare, Berlin; et des polonaises pour piano seul.

HARDOUIN (L'abbé Henri) (1), né à Grandpré, en 1724, était fils d'un maréchal-ferrant. A l'âge de dix ans il fut admis comme enfant de chœur à la maîtrise de la cathédrale de Reims. Il y fit de rapides progrès dans la musique. Après avoir fait ses humanités, il entra au séminaire; puis il fut ordonné prêtre, et obtint la place de maître de chapelle de l'église métropolitaine, à laquelle était attaché un canonicat. Il en remplit avec honneur les fonctions pendant plus de quarante ans. En 1764, il publia un recueil de douze messes à quatre parties vocales, sans accompagnement, imprimées par Bignon, puis chez Ballard, à Paris. Déjà il avait été chargé de revoir le plain-chant du bréviaire du diocèse de Reims, imprimé en 1759, par ordre de l'archevêque Jules de Rohan, et avait mis en musique, à quatre et à cinq parties, les hymnes et les proses de ce bréviaire. Il avait aussi composé une *Méthode nouvelle, courte et facile, pour apprendre le plain-chant, à l'usage du diocèse de Reims; avec l'office de la semaine sainte*; Reims, 1762, in-12 Il y a plusieurs éditions de cet ouvrage. La dernière a pour titre : *Méthode nouvelle, courte et facile, pour apprendre le plain-chant, à l'usage du diocèse de Reims, avec l'office de la semaine sainte mis en chant, revue et corrigée par M. Pierrard, chanoine et grand chantre*; Reims, Delannois, 1828, in-12.

La révolution française avait privé l'abbé Hardouin de son canonicat et de la maîtrise de Reims; mais, après la mort de Robespierre, quelques prêtres, qui s'étaient cachés pendant la terreur, rétablirent le culte dans la cathédrale, et le maître de chapelle rentra dans ses fonctions pendant quelques années. Son grand âge et ses infirmités l'obligèrent enfin à se retirer près d'un frère qui lui restait, dans le lieu de sa naissance. Il y mourut le 13 août 1808, à l'âge de quatre-vingt-quatre ans. Hardouin a laissé en manuscrit plus de quarante messes à quatre et à cinq parties avec orchestre, environ quatre-vingts motets, des offices de fêtes patronales, une messe solennelle composée pour le sacre de Louis XVI, plusieurs messes de *requiem*, un *De Profundis*, et quatre *Te Deum*. Perne possédait en manuscrit et en partition six messes de ce musicien, dont voici les titres : 1° *Laudate nomen Domini*, à quatre voix. — 2° *Incipite Domino*, à quatre voix. — 3° *Collaudate canticum*, idem. — 4° *Jucundum sit*, idem. — 5° *Exultate et invocate nomen ejus*, idem. — 6° *Cantate Domino in cymbalis*, idem. Ces messes sont maintenant dans ma bibliothèque. Hardouin écrivait avec assez de pureté dans un style mixte, où les formes du contrepoint sont appliquées à la tonalité moderne.

HARENBERG (Jean-Christophe), historien et théologien protestant, fils d'un pauvre paysan, naquit le 28 avril 1696, à Langenholzen, dans le duché de Saxe-Hildburghausen. La faiblesse de sa constitution engagea ses parents à le livrer aux études à l'université de Hildesheim, au lieu de lui faire cultiver la terre. Admis comme enfant de chœur à l'église cathédrale de cette ville, il s'y appliqua particulièrement à la musique, pour laquelle il montrait d'heureuses dispositions. Les leçons qu'il donna ensuite pour subvenir à ses besoins, pendant qu'il suivait les cours de l'université, le fortifièrent dans la connaissance de cet art. En 1715, Harenberg se rendit à Helmstædt, où il étudia la théologie, l'histoire et les langues orientales. Après cinq années de travaux relatifs à ces sciences, il obtint sa nomination de recteur de l'école du chapitre de Gundersheim. Et

(1) C'est par erreur qu'il a été nommé *Louis* dans la première édition de cette *Biographie des musiciens*. Toute la notice est ici refaite d'après des documents de famille.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

1733, l'inspection générale des écoles du duché de Wolfenbuttel lui fut confiée. Devenu membre de l'Académie royale des sciences de Berlin en 1738, il enseigna, en 1745, l'histoire ecclésiastique au collége *Carolinum* de Brunswick ; mais peu de temps après il se retira au monastère Saint-Laurent, près de Schœningen, où il mourut, le 12 novembre 1774. Harenberg s'est occupé spécialement de la musique des Hébreux ; au nombre de ses savants ouvrages, on trouve : 1° *Veri divinique natales circumcisionis Judaicæ, templi Salomonis, musicæ Davidicæ in sacris et baptismi christianorum;* Helmstædt, 1720, in-4°. — 2° *Commentatio de re musica vetustissima ad illustrandum scriptores sacros et exteros accommodata.* Cette dissertation, où Harenberg traite philologiquement des instruments, de la poésie lyrique et de la mélodie des Grecs et des Hébreux, est insérée dans les *Miscellan. Lipsiens. nov. ad incrementum scientiarum*, t. 9, 1753, p. 218-268. — 3° *Von der Reformation der Kirchen und übrigen Musik in Elften Jahrhundert* (De la réformation de la musique d'église et autre au onzième siècle) ; dans les notices littéraires de Brunswick, année 1748, p. 50 et 1001-1008. — 4° Un autre morceau inséré dans le même journal (an. 1747, n° 60) a pour objet de démontrer que dans ce passage du deuxième livre de Samuel (c. I, v. 18), *Et præcepit ut docerem filios Juda arcum, sicut scriptum est in libro justorum ; et ait : Considera Israel, pro his qui mortui sunt super excelsa tua vulnerari*, il ne s'agit pas d'un arc de guerre, mais de l'archet d'un instrument de musique : assertion que toute l'érudition possible ne saurait rendre vraie.

HARLASS (Hélène), cantatrice, née à Dantzick, en 1785, fut envoyée à Munich, ayant à peine atteint l'âge de trois ans. Labik, musicien de la cour, qui fut chargé du soin de son éducation, garda toujours sur sa naissance un silence mystérieux, qui fit croire qu'elle était fille naturelle de parents de distinction. Lorsqu'elle fut dans sa quinzième année, il la mit dans un couvent, mais elle montrait si peu de vocation pour la vie monastique, qu'elle en sortit avant la fin de la première année. D'après les ordres de l'électeur (Maximilien-Joseph), Hasser, chanteur de la cour, lui donna des leçons qui lui firent faire de rapides progrès, et trois années d'étude suffirent à Mlle Harlass pour se mettre en état de se faire entendre à la cour. La beauté de sa voix, d'une rare étendue, et son accent pénétrant, lui procurèrent un brillant succès, qui la fit engager comme cantatrice de la musique électorale. L'effet qu'elle produisait dans les concerts fit croire à ses amis qu'elle ne devait pas se borner à des succès de salon ; elle se rendit à leurs conseils, et débuta sur le théâtre de la cour, où son triomphe fut complet. Ses avantages naturels compensaient ce qui lui manquait sous le rapport d'une parfaite vocalisation. Après quelques années de succès, elle épousa Geiger, secrétaire du cabinet du roi, s'éloigna du théâtre, et ne chanta plus que dans les concerts de la cour ; mais cette union ne fut point heureuse : après cinq années de mariage, une séparation devint nécessaire, et madame Geiger reparut sur la scène, où elle devint la cantatrice favorite du public. Au milieu de ses succès, une fièvre nerveuse lui survint et la conduisit au tombeau, dans l'automne de 1818. Hélène Harlass est considérée par les biographes allemands comme une des femmes les plus remarquables du théâtre lyrique de leur pays ; dans ses voyages, et particulièrement à Vienne, elle a recueilli des témoignages d'admiration pour son talent. Ses meilleurs rôles étaient ceux de *Constance*, dans *l'Enlèvement au Sérail*, de Mozart ; de *Julie*, dans *la Vestale* ; de *Sargines* et de *Sophonisbe*. M. Poisl écrivit pour elle *Ottaviano*, *Atalia*, *l'Olimpiade* et *Nitteti*. Les succès qu'elle avait eus à Vienne lui persuadèrent qu'elle devait réussir partout ; elle voulut essayer son talent en Italie, et se rendit à Venise, où elle chanta pendant le carnaval de 1815 ; mais elle y acquit bientôt la conviction que les qualités qui l'avaient fait applaudir en Allemagne n'étaient point celles que les Italiens recherchaient ; elle n'eut point de succès, et elle retourna à Munich mécontente et souffrante. Là elle retrouva son public, qui lui fit bientôt oublier les déceptions de Venise.

HARNISCH (Jean-Jacques), musicien du dix-septième siècle, né vraisemblablement en Allemagne, fit imprimer à Worms, en 1652, une collection de musique religieuse intitulée : *Calliope mixta*. Elle renferme : 1° Des motets et des concertos d'église, 4-9 voix. — 2° *Deliciæ animæ christianæ*, à une, deux et trois voix, deux violons et basse de viole. — 3° *Psalmi concertati*, 3-5 voix, avec deux violons, viole et basse de viole. — 4° *Manipulus musicus Rovettæ*, à 2 et 3 voix, avec deux violons. — 5° *Jubilus Sancti Bernardi*, à trois voix.

HARNISCH (Otbon-Siegfroi), musicien habile et compositeur, né en Allemagne, vers le milieu du seizième siècle, fut d'abord *cantor* à l'église de Saint-Blaise, à Brunswick, et occupa ce poste depuis 1588 jusqu'en 1603, où il passa à Gœttingue, en qualité de *cantor* et de maître d'école. En 1621, il quitta cette ville pour se rendre à Celle, où il avait été nommé maître de chapelle. Il paraît qu'il passa le reste de sa vie dans

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

cette dernière ville. Il est connu également comme compositeur et comme écrivain didactique. On a de lui les ouvrages suivants : 1° *Neue Kurzweilige teutsche Liedlein, zu Drey Stimmen, welche ganz lieblich zu Singen und auf Instrumenten zu gebrauchen* (Nouvelles petites chansons allemandes amusantes à trois voix, lesquelles sont toutes agréables à chanter et à jouer sur les instruments); Helmstadt, Jacques Lucius, 1587, in-4° obl. — 2° *Neue Lustige teutsche Liedlein zu 3 Stimmen, auf eine sondere Art und Maniere gesetzt, gantz lieblich zu Singen und auf Instrumenten zu gebrauchen, 1ᵉʳ und 2ᵉ Theils* (Cantiques allemands nouveaux et agréables, à 3 voix.); Helmstadt, 1588, in-4°. Deuxième édition, avec une troisième suite; Helmstadt, 1591, in-4°. Il y en a aussi une édition de Nuremberg, 1604. — 3° *Fasciculus selectissimarum cantionum 5, 6 et plur. voc.*; Helmstadt, 1592, in-4°. — 4° *Hortulus lieblicher, lustiger und hoflicher teutscher Lieder, mit 4, 5 und 6, sampt einem Echo mit 8 Stimmen* (Petit Jardin de chansons allemandes favorites, agréables et distinguées à 4, 5 et 6 voix, avec un écho à 8); Nuremberg, 1604, in-4°. — 5° *Artis musicæ delineatio, ex optimis artificibus, methodo paulo accuratiore conscripta, et ex ipsis artis fundamentis exstructa : doctrinam modorum in ipso concentu practico accurate demonstrans, brevis itemque introductio pro incipientibus; eodem auctore*; Francfort, 1608, in-4°, 79 pages. — 6° *Roselum musicum, etlicher lateinischer und teutscher lieblicher art Balletten, Villanellen, Madrigalien, etc., mit 3-6 Stimmen* (Bouquet musical, contenant des cantiques choisis, latins et allemands, des airs de ballet, villanelles, madrigaux, etc., depuis trois jusqu'à six voix); Rostock, 1617, in-4°. — 7° *Psalmodia nova, das ist vierzig Kirchenlieder in Noten gesetzt* (Nouvelle psalmodie, contenant quarante cantiques); Gozlar, 1621 in-4°. — 8° *Passio dominica, nach dem alten Kirchen-choral mit Personnen abgetheilt*; Gozlar, 1622, in-4°. — 9° *Resurrectio dominica, aus den Evangelisten zu fünf Stimmen*; Gozlar, 1622, in-4°. — 11° *Lustige teutsche Lieder* (cantiques allemands agréables); Hambourg, 1651, in-4°.

HARPER (Thomas), célèbre joueur de trompette, né à Worcester, en 1786, quitta sa ville natale à l'âge de dix ans, et se rendit à Londres, où il étudia la musique, sous la direction de Eley; puis il entra dans le corps de musique militaire des volontaires de l'Inde orientale, pour y jouer du cor et de la trompette. Il resta dans cette situation environ dix-huit ans : pendant les sept premières années de son service militaire, il fut aussi engagé dans les orchestres des plus petits théâtres; mais il passa ensuite comme premier trompette au théâtre de Drury-Lane, à l'Opéra anglais, au théâtre du roi (l'Opéra italien), et aux concerts philharmoniques et de la musique ancienne. La compagnie des Indes lui avait donné le titre et les appointements d'inspecteur des instruments de musique de ses collections : il conserva cet avantage jusqu'à la fin de sa vie. Pendant la répétition d'un concert, le 20 janvier 1853, Harper fut saisi de froid, et ressentit tout à coup de violentes douleurs entre les épaules; il fallut le transporter chez un de ses amis dont la demeure était voisine. Un médecin fut appelé, mais inutilement, car le malade expira bientôt après. Harper tirait de la trompette un son pur, égal, et avait une sûreté d'attaque inaltérable dans les plus grandes difficultés. Il a laissé trois fils, dont l'aîné, *Thomas*, est aussi trompettiste; le second, *Charles*, a choisi le cor pour son instrument, et le plus jeune, *Edmond*, vit en Irlande et a la réputation d'un pianiste distingué.

HARRER (Gottlob), *cantor* à l'école Saint-Thomas de Leipsick, de 1751 à 1755, visita l'Italie dans sa jeunesse, et y apprit le contrepoint. Il était habile claveciniste : le roi de Prusse, Frédéric II, goûta beaucoup sa manière de jouer, et l'admit comme accompagnateur à ses concerts particuliers, pendant son séjour à Leipsick. Harrer mourut en 1754 aux bains de Carlsbad, où il était allé pour rétablir sa santé. Il a laissé en manuscrit : 1° *Specimen contrapuncti duplicis octava etiam in decima convertibilis.* — 2° Quatre oratorios allemands, dont *la Mort d'Abel*, traduit de Métastase, et trois oratorios de la Passion. — 3° *Gioas re di Giuda*, oratorio italien sur le texte de Métastase. — 4° Les 109ᵉ, 111ᵉ et 119ᵉ psaumes. — 5° Plusieurs *Magnificat*, *Sanctus* et *Messes*. — 6° 24 symphonies pour l'orchestre. — 7° 24 *Parthien* (petites symphonies). — 8° Concertos pour divers instruments. — 9° 3 Trios pour hautbois. — 10° 51 Duos pour flûte douce. — 11° Trois sonates pour le clavecin.

HARRIES (Henri), littérateur, poëte lyrique et musicien allemand, né à Flensbourg, le 9 septembre 1762, était vers 1794 pasteur à Sleverstadt, au duché de Schleswig, et remplit ensuite les mêmes fonctions à Brügge, dans le Holstein. Parmi ses ouvrages, on remarque les suivants, qui sont relatifs à la musique : *Ueber die Musik, ihre Wirkung und Anwendung* (Sur la musique, son effet et son emploi), article de la Gazette de Flensbourg, 1793, p. 85 et suiv. — 2° *Le Mai*, chant de berger, de Ramler, mis en musique; Altona; 1793, in-4°. — 3° Airs

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

pour plusieurs chansons de Matthison. Harries est mort à Brügge, le 28 septembre 1802.

HARRINGTON (Le docteur), médecin anglais, à Bath, né à Kelston, dans le comté de Sommerset, en 1727, descendait de John Harrington, auteur de la première traduction anglaise de l'*Orlando furioso*. Après avoir passé plusieurs années à l'université d'Oxford, il commença l'étude de la médecine en 1748, fut médecin à Wels en 1753, puis à Bath, où il fonda une société harmonique. Il mourut dans cette ville, en 1816. Amateur passionné de musique, il composa un très-grand nombre de *glees* et de chansons anglaises, dont un recueil a été publié en 1797. Les autres petits ouvrages du même genre, écrits par le docteur Harrington, se trouvent dans un volume qui contient aussi des compositions d'Edmond Broderip, organiste de la cathédrale de Wells, et de William Leeves, de Wrington, auteur de la jolie mélodie de *Auld Robin Gray*. La plupart des petites pièces de Harrington sont à trois, quatre ou cinq voix. Sa dernière production est un chant funèbre sur la mort du Christ, pour la semaine de la Passion, publié au mois de mars 1800, et dédiée au roi d'Angleterre.

Un autre HARRINGTON, hautboïste distingué, vivait à Londres vers la fin du dix-huitième siècle. Bien qu'il fût Anglais d'origine, il était né en Sicile. Il se fit entendre aux concerts de Salomon, dans les années 1793 et 1794.

HARRIS (René), facteur d'orgues français, suivit son père en Angleterre, vers le milieu du dix-septième siècle. Dans les premiers temps de son séjour à Londres, il y trouva peu d'appui : Dallans et le vieux Schmidt, dont la réputation était faite, étaient en possession de tous les travaux; mais Dallans mourut en 1672, et Harris put enfin mettre au jour son habileté. Plusieurs fois il se trouva en concurrence avec Schmidt, et l'avantage lui resta toujours. En 1686, un concours fut ouvert pour l'orgue du Temple; Harris et Schmidt furent admis à construire chacun un instrument, dont le meilleur devait être préféré; les juges du concours semblaient pencher en faveur de celui de Harris; mais le fameux Jefferys termina le débat en ordonnant que l'orgue de celui-ci fût enlevé de l'église et qu'on y laissât celui de Schmidt. Cet échec ne nuisit point à la réputation de Harris, car son orgue fut placé dans l'église cathédrale de Dublin. Vingt ans après, Byfield fut chargé d'y faire quelques réparations, mais il obtint de le remplacer par un nouvel instrument, et reçut en échange celui de Harris, qui fut vendu 500 livres sterling, et placé à Wolverhampton, où il se trouvait encore en 1780, et soutenait le parallèle avec les meilleurs ouvrages modernes. La réputation de Harris augmenta chaque jour par les beaux instruments qu'il construisit. Vers la fin de sa vie il alla s'établir à Bristol; il y mourut en 1725, ou, suivant Mattheson (*Critica musica*, t. II, p. 64), en 1724.

HARRIS (Jacques), métaphysicien distingué, naquit à Salisbury, en 1709, et fit ses études à l'université d'Oxford. Il y acquit des connaissances étendues, et développa par la méditation les qualités logiques de son esprit. Il cultiva aussi les arts; la musique fut particulièrement l'objet de ses recherches. Ses travaux assidus ne l'empêchèrent pas de remplir plusieurs fonctions publiques; à différentes époques, il siégea dans la Chambre des Communes. Devenu un des lords de l'Amirauté en 1762, il n'occupa cette place qu'un an, entra en 1763 au bureau de la trésorerie, remplit ensuite une mission diplomatique à Saint-Pétersbourg, et devint, en 1774, secrétaire de la reine. Il mourut le 22 décembre 1780. Le livre de Harris intitulé *Hermès, ou recherches philosophiques sur la grammaire générale*, jouit d'une juste célébrité. L'auteur de cet ouvrage n'est cité ici que pour un autre livre qui contient trois traités, le premier sur l'art en général, le second sur la musique, la peinture et la poésie, le troisième sur le bonheur. Le premier et le troisième traité sont en dialogues : le second est un discours. La première édition a paru à Londres en 1744, in-8°; la deuxième a été publiée dans la même ville en 1755, et la troisième, en 1773, sous ce titre : *Three Treatises, the first concerning Art, the second concerning Music, Painting and Poetry, the third concerning Happiness.* Il y a deux traductions allemandes de ce livre; la première, imprimée à Dantzick en 1756, est du professeur J.-G. Mühler; la deuxième, qui a été publiée à Halle, en 1780, a été faite par J.-C.-F. Schülz. On n'en connaît point de traduction française. L'erreur capitale de Harris, dans ses vues sur la musique, est de considérer cet art comme ayant pour objet certain genre d'imitations de la nature.

HARRIS (Joseph-Macdonald), professeur de piano et de chant à Londres, est né dans cette ville, et fut d'abord enfant de chœur à l'abbaye de Westminster; puis il reçut des leçons de Robert Cooke, organiste de cette église; mais il puisa principalement son instruction dans les œuvres de Purcell, de Corelli, de Jean-Sébastien Bach, de Hændel, de Haydn et de Mozart. On a de ce musicien beaucoup de chansons anglaises avec accompagnement de piano; plusieurs rondos pour cet instrument; introduction et varia-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tions sur un thême original; variations sur un air écossais; variations sur un air gallois; une grande fantaisie, et des exercices.

HARRIS (Joseph), fut longtemps organiste à l'église Saint-Martin, de Birmingham, puis à Liverpool, où il est mort, en 1814. Il a beaucoup écrit, principalement pour l'église, dans le style de Hændel.

HARRIS (Joseph-Jean), organiste à l'église St-Olave, Southwark, a publié un recueil de mélodies de psaumes harmonisées et en partie composées par lui, sous ce titre : *A selection of Psalms and hymn-tunes, adapted to the psalms and hymnes used in the church of St-Olav, Southwark;* Londres, 1827, grand in-8°.

HARRISON (Jean), célèbre horloger anglais, naquit en 1693, à Foulby, dans le comté d'York. Fils d'un charpentier, il fut lui-même employé dans sa jeunesse aux travaux grossiers de la menuiserie commune; mais par la puissance de son intelligence il s'éleva bientôt jusqu'à la connaissance de la mécanique, et construisit, sans instruction préliminaire, de grandes horloges et des machines fort ingénieuses. Il habita longtemps la petite ville de Barrow, dans le comté de Lincoln, et finit par se fixer à Londres. L'invention du pendule *compensateur*, par la combinaison des métaux; celle du régulateur appliqué aux horloges marines, et la construction de deux chronomètres, qui placés dans sa maison ne différaient que d'une seconde dans l'espace d'un mois, et qui, constamment comparés à une étoile fixe, ne donnèrent qu'une déviation d'une minute en dix ans; tous ces travaux l'avaient déjà placé au premier rang dans son art, lorsqu'il mit le comble à sa gloire par un *garde-temps*, pour la détermination des longitudes en mer. La perfection de son travail ayant été constatée par un mûr examen et par un long usage, Harrison obtint le prix de vingt mille livres sterling fondé par la reine Anne pour la résolution de cè problème de mécanique. Harrison mourut à Londres, le 24 mars 1776, âgé de quatre-vingt-trois ans. Cet ingénieux artiste aimait la musique; il avait fait beaucoup d'expériences pour la détermination d'un son fixe, et sur l'échelle des sons, au moyen d'un monocorde de son invention, dont il a donné la description dans un ouvrage qui a pour titre : *Description concerning such a mechanism as will afford a nice and true mensuration of time*; *as also an account of the discovery of the sounds of Music* (Description d'un mécanisme pour parvenir à une mesure exacte et vraie du temps, etc.); Londres, 1775, in-8°. Hawkins cite aussi, dans son histoire de la musique (t. V, p. 420), un autre ouvrage de Harrison, intitulé : *A short but full account of the grounds and fondation of Music, particularly of the real existence of the natural notes of melody* (Notice courte, mais complète, des principes naturels et des fondements de la musique, particulièrement de l'existence réelle des notes naturelles de la mélodie); mais il ne dit pas si ce livre a été publié.

HARRISON (Robert), un des meilleurs chanteurs anglais du siècle dernier, naquit à Londres, en 1760. Admis dès son enfance comme enfant de chœur dans la chapelle royale, il fut élevé dans cette école, y resta attaché jusqu'à sa mort, et fit admirer à l'église et dans les concerts sa belle voix de ténor, dont l'étendue était de deux octaves, de *la* à *la* aigu. Il brilla particulièrement dans les concerts de Salomon, en 1793. Les cantates de Pepusch, de Hændel et de Boyce étaient surtout favorables à son talent. Il est mort en 1812, à l'âge de cinquante-deux ans. On a de lui une collection de psaumes avec la basse continue pour l'orgue, précédée d'une introduction à l'art du chant; cet ouvrage a pour titre : *Sacred Harmony, or a collection of Psalm tunes, ancient and modern, containing :* 1° *more than a hundred of the most approved plain and simple airs.* — 2° *a considerable number of tunes in verse and chorus, and fugues : the whole set in four parts, and arranged under their several metres and keys, with a figured base for the Harpsichord or Organ; together with an introduction to the art of singing;* Londres, 1784.

HARRYS (Georges), écrivain allemand, d'origine anglaise, employé dans l'administration du royaume de Hanovre, a publié depuis 1814 divers ouvrages étrangers à la musique, et un opuscule relatif à Paganini, intitulé : *Paganini in seinem Reisewagen und Zimmer, in seinen redseligen Stunden, in gesellschaftlichen Zirkeln, und seinen Concerten* (Paganini dans sa chaise de poste et dans sa chambre, dans ses heures de causerie, dans les salons, et dans ses concerts); Brunswisk, Fr. Viemey, 1830, in-16 de 68 pages. Admirateur enthousiaste du célèbre violoniste, M. Harrys le suivit dans toute l'Allemagne pendant deux ans, s'attacha à sa personne en qualité de secrétaire, étudia son caractère, son allure, ses fantaisies, et tint note de toutes ses observations, qui peignent bien l'homme, mais qui sont fort superficielles à l'égard du talent de l'artiste. Le petit ouvrage de Harrys n'est que la rédaction régularisée de son journal de voyage.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

HART (Philipps), fils d'un musicien de la chapelle du roi d'Angleterre Guillaume III, né dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, fut d'abord organiste des églises de *St-Andrew-Undershaft* et de *St-Michael's Cornhill*. Il renonça à cette dernière place pour quelques désagréments qu'il eut avec les gardiens de l'église, et devint organiste de St-Denis-Back-Church. Il mourut à Londres, dans un âge très-avancé, vers 1750. Hart passait pour un musicien instruit, mais qui manquait de goût. On trouve des pièces de sa composition dans le *Treasury of Music*, et dans d'autres collections de musique d'église publiées de son temps. En 1728, il fit paraître un œuvre de fugues pour l'orgue, et l'année suivante il publia l'hymne du matin, tirée du cinquième livre du *Paradis perdu*, de Milton.

HART (Joseph), né à Londres, en 1794, entra comme enfant de chœur à St-Paul, et apprit la musique sous la direction de J.-B. Sale. A l'âge de dix ans il remplaçait déjà quelquefois Attwood comme organiste. Après être sorti du chœur de la cathédrale, il reçut des leçons d'orgue de Samuel Wesley, l'homme le plus habile de l'Angleterre sur cet instrument, et de M. Cook, organiste de Bloomsbury; il fut aussi pendant quelque temps élève de J.-B. Cramer pour le piano. A seize ans, il reçut sa nomination d'organiste à l'église de Walthamstow, dans le comté d'Essex; plus tard, un concours fut ouvert pour la place d'organiste de Tottenham, dans le comté de Middlesex; Hart y obtint l'avantage sur neuf autres candidats. De retour à Londres vers 1815, il y donna des leçons de piano, et acquit quelque célébrité dans les salons, par la composition et par l'arrangement d'un grand nombre de quadrilles de contredanses qui devinrent à la mode. Pendant trois ans il remplit les fonctions de chef des chœurs et d'accompagnateur au piano de l'Opéra anglais. Il écrivit pendant ce temps un opéra intitulé *Le Vampire*, qui obtint un succès populaire, et les trois farces : *Amateurs and actors, Bull's Head* (la Tête de Bull), et *Walk for a Wager* (la Promenade par gageure). En 1825, Hart a publié un traité abrégé d'harmonie, sous ce titre : *An easy Mode of teaching Thorough-bass und composition*.

HARTIG (François-Chrétien), né à Heldenberg, dans la Wetteravie, le 31 janvier 1750, fit ses premières études au couvent de Helmstadt, et y apprit les éléments de la musique, puis entra au séminaire de Manheim, où il passa cinq années. Devenu directeur de musique à Oppenheim, il y resta deux ans; ensuite il se rendit à Mayence pour y fréquenter un cours de droit; mais la connaissance qu'il y fit du directeur de spectacle Théobald Marchand changea sa résolution, et lui fit embrasser la carrière du théâtre. Ce fut à Manheim qu'il débuta; sa belle voix de ténor lui procura la faveur du prince palatin Charles-Théodore, qui lui donna pour maître, en 1771, le célèbre chanteur Raff. Son éducation vocale terminée, le prince l'éloigna du théâtre allemand, le nomma chanteur de sa cour, et lui donna l'emploi de premier ténor au Théâtre-Italien. Il y débuta vers la fin de 1772, dans *l'Incognita perseguitata*, avec le plus brillant succès. Lorsque la cour alla se fixer à Munich, Hartig la suivit, et continua de chanter jusqu'en 1799. Retiré alors de la scène, il vécut à Mayence, où il se trouvait encore en 1812. Les renseignements qu'on a sur sa personne s'arrêtent à cette époque. On connaît, sous le nom de Hartig : Deux recueils de pièces d'orgue; Mayence, Zimmermann. — 2° Recueil général des mélodies du livre du chant de Mayence, avec accompagnement d'orgue, ibid. — 3° Six chants pour voix seule, avec accompagnement de piano; Mayence, Schott. J'ignore si ces productions appartiennent au chanteur sujet de cet article.

HARTIG (Jeanne), connue ensuite sous le nom de Mme Koch, est fille du précédent. Elle naquit à Munich, le 14 mars 1779. Élève de son père et de Mme Noder pour le chant, elle reçut aussi des leçons de piano de Streicher. Son éducation fut cultivée avec soin, et ce ne fut pas seulement la musique qu'on lui enseigna, car elle parlait et écrivait avec une égale facilité l'allemand, le français, l'italien, et l'anglais. Son début fut heureux à l'Opéra allemand de Munich, où elle parut pour la première fois en 1794. Appelée ensuite à Stuttgard comme première chanteuse, elle y brilla pendant quatre ans, puis elle retourna dans le lieu de sa naissance, y resta peu de temps, et fut ensuite engagée, en 1799, au théâtre de Manheim. Ce fut en cette ville qu'elle épousa l'acteur Charles Koch. Peu de temps après, elle a cessé de paraître sur la scène.

HARTIG (Xavier-Louis), organiste à Limbourg, vers 1840, a publié environ quinze œuvres de petites pièces d'orgues pour l'usage du service divin des églises catholiques, entre lesquels on trouve un recueil de 300 petits préludes et fuguettes, œuvre 9e (Mayence, Schott), et un autre de 300 versets, préludes et petites fugues, pour les organistes commençants, œuvre 10e (ibid). Tout cela est dépourvu de mérite.

HARTIG (....), facteur d'orgues à Zullichau, a construit dans cette ville un instrument dont l'inauguration a été faite au mois d'août 1842.

HARTKNOCH (Charles-Édouard), fils

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

d'un libraire de Dresde, né vers 1775, à Riga, où son père habitait alors, ne s'occupa dans sa jeunesse de la musique que comme d'un délassement, au milieu des études sérieuses qu'il faisait dans les universités. Plus tard, cet art devint pour lui un goût passionné, qui lui fit prendre la résolution d'en faire son occupation principale. Il est dit dans le Lexique Universel de musique publié par Schilling, que Hartknoch se rendit alors à Weimar pour perfectionner son talent de pianiste sous la direction de Hummel, déjà célèbre à cette époque ; et dans un autre endroit du même article, on parle des succès de ce même Hartknoch à la cour de Paul Ier, empereur de Russie : il y a dans ce rapprochement contradiction, erreur manifeste, car Paul Ier a été assassiné dans la nuit du 11 au 12 mars 1801 ; or, Hummel n'était point alors à Weimar. Il est plus vraisemblable que c'est à Saint-Pétersbourg que Hartknoch reçut des leçons de Hummel, qui se trouvait en cette ville sous le règne de Paul. Quoi qu'il en soit, Hartknoch s'est fait connaître comme un musicien de quelque mérite par la publication de plusieurs ouvrages, dont voici les titres : 1° Sonates pour piano seul, en *mi* ; Leipsick, Peters. — 2° Sonate pour piano et violon, op. 2 ; ibid. — 3° Valses pour piano à quatre mains, op. 3 ; ibid. — 4° Trio pour piano, violon et violoncelle, op. 4 ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 5° Exercices pour le piano sur les doubles touches (tierces et sixtes), ibid. Il est mort à Moscou, en 1834, à l'âge de 59 ans. Dans l'année précédente, il avait fait exécuter à Saint-Pétersbourg une ouverture à grand orchestre, de sa composition.

HARTMANN (Henri), né à Reichstadt, dans la seconde moitié du seizième siècle, était *cantor* à Cobourg en 1608, et mourut en cette ville en 1616. On connaît sous son nom : *Confortativæ sacræ symphoniacæ* 5, 6 *et* 8 *voc.* ; Cobourg, 1613, in-4°. Ce recueil contient vingt-quatre cantiques allemands à 5, 6 et 8 voix. La seconde partie n'a été publiée qu'après la mort de Hartmann (Erfurt, 1617) : elle contient 25 cantiques.

HARTMANN (Chrétien), flûtiste allemand, né à Altembourg, vint à Paris vers 1774, et y fut attaché à l'Opéra, qu'il quitta ensuite pour se rendre à La Haye, où il demeura plusieurs années, puis à Hambourg, où il était en 1786, et enfin en Russie, vers 1790. Il revint ensuite à Paris, en passant par Erlangen et Francfort, où il donna des concerts et y publia quelques compositions dans les années 1792-1793. Il fut un des six professeurs de flûte désignés pour l'enseignement du Conservatoire par la loi d'organisation de cette école, rendue le 16 thermidor an III ; mais ce nombre ne tarda pas à être réduit, et Hartmann reçut sa démission. Depuis cette époque, on manque de renseignements sur sa personne. Parmi les ouvrages connus sous son nom, on remarque : 1° Quatre concertos pour flûte et orchestre, publiés dans les années 1784 et 1785. Le second concerto a été réimprimé chez André, à Offenbach. — 2° Six airs français et russes variés pour la flûte, avec accompagnement de violon et violoncelle, Mannheim, 1790. — 3° 126 cadences pour la flûte, dans tous les tons ; Berlin, Hummel, et Offenbach, André. — 4° Recueil de préludes dans toutes sortes de modulations pour la flûte ; Paris, Sieber. — 5° Six duos pour deux flûtes, op. 6 ; Paris, 1792. — 6° Deux airs variés pour flûte, violon et orchestre ; Paris, Sieber. — 7° Six duos pour 2 flûtes, op. 7 ; Paris, Naderman. — 8° Huit airs variés, avec basse.

HARTMANN (Simon), harpiste allemand, vécut quelque temps à Paris vers 1770, puis s'établit à Lyon, où il publia, en 1777, trois divertissements pour harpe et violon, et une sonate pour deux harpes.

HARTMANN (Christophe-Henri), né à Rudisleben, près d'Arnstadt, en Thuringe, vers 1750, fut organiste à Eimbeck, dans le Hanovre, nom de lieu estropié dans le Dictionnaire des Musiciens de Choron et Fayolle en celui de *Limbeck*. Depuis 1781 jusqu'en 1792, il a publié : 1° Deux sonates pour le clavecin, op. 1. — 2° Trois sonates pour le clavecin avec accompagnement de violon, 1790. — 3° Trois sonates, avec accompagnement de violon et violoncelle obligés, 1792. — 4° *Le Maître et l'Élève*, pièces à 4 mains, 1790. — 5° Quelques chansons avec accompagnement de piano. Hartmann a annoncé, en 1797, la publication d'un Opéra en deux actes intitulé : *Le Château enchanté* ; mais il ne paraît pas que cet ouvrage ait été imprimé. Hartmann est mort à Eimbeck, en 1826.

HARTMANN (Jean), compositeur allemand, naquit à Hambourg, dans la première moitié du dix-huitième siècle. En 1767, il était depuis plusieurs années maître de concert à Rudolstadt. En 1768 il se rendit en Danemarck, où il fut maître de concert du duc de Ploen. Il mourut à Copenhague, en 1791. Cet artiste, imitateur de Gluck dans son style, a beaucoup composé sur des paroles en langue danoise, entre autres l'opéra intitulé *Balder's Død* (La mort de Balder). Il a écrit aussi un autre ouvrage dramatique, sous le titre *Die Fischer* (Les Pêcheurs). Hartmann est l'auteur de l'air national et populaire *Konge Christian stod ved høyen Mast* (Le roi Cristian est au haut du grand mat), dont Meyer-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

beer a fait le thème principal d'un entr'acte admirable dans sa musique du drame *Struensée*. On connaît aussi de Hartmann 15 duos pour deux cors, Hambourg; air favori varié pour piano et violon; Leipsick, Sommer; et trois thèmes variés pour piano seul; Copenhague, Lose. Cet artiste eut un fils (*Auguste Hartmann*) qui était *cantor* de l'église de la Garnison, à Copenhague, en 1841.

HARTMANN (Henri-Louis), docteur en philosophie et professeur à l'école de Grimma, est né le 6 janvier 1770, à Dahlen près de Oschatz. Il a publié un manuel de chant choral intitulé : *Handchoralbuch*. Rassman, qui indique cet ouvrage, ne fait pas connaître où il a été imprimé.

HARTMANN (Jean-Pierre-Émile), fils d'*Auguste* et petit-fils de Jean, est né à Copenhague, le 14 mai 1805. Destiné dès l'enfance à l'étude du droit, il suivit d'abord les cours du collége, puis ceux de l'université de Copenhague. Cependant son père lui enseigna les principes de la musique, et d'autres maîtres lui donnèrent des leçons de piano, d'orgue et de composition. Les fonctions publiques qui lui furent confiées ne le détournèrent pas de la culture de l'art pour lequel il éprouvait un penchant décidé. Aux places qu'il occupait, il ajouta, en 1829, celle d'organiste de l'église de la Garnison, dont son père était *cantor*. Dans l'été de 1836, Hartmann a fait un voyage musical en Allemagne. De retour à Copenhague, il y a repris ses travaux de composition. On connaît de lui quatre opéras : 1° *Der Rube oder die Bruderprobe* (Le Corbeau, ou l'épreuve du frère, représenté en 1833. — 2°. *Die goldenen Hœrner* (Les Cors d'or), représenté en 1834. — 3° *Les Corsaires*, en 1836. — 4° *Liden Kirsten*, en 1847. Tous ces ouvrages ont été joués avec succès. Hartmann a écrit aussi une ouverture pour la tragédie danoise *Jakon-Jarl*, qui fut représentée à Copenhague, en 1838. Cette ouverture a été exécutée à Leipsick en 1844. Une symphonie du même artiste a été entendue à Cassel en 1838. Les autres ouvrages de Hartmann, au nombre d'environ cinquante, consistent en sonates pour le piano, et chants à voix seule avec accompagnement de cet instrument.

HARTMANN (Frantz), violoniste et maître de concert à Cologne, naquit à Coblence, vers 1807, et fit ses premières études en cette ville. En 1823, il se rendit à Cassel, où il devint élève de Spohr pour le violon. Après plusieurs années passées sous la direction de ce maître, il vécut quelque temps à Wolfenbuttel, puis à Brunswick. En 1839 il s'établit à Aix-la-Chapelle, en qualité de violon solo du théâtre : trois ans plus tard il s'est fixé à Cologne, où il est mort, vers 1857. Hartmann était artiste de talent, et se distinguait particulièrement dans l'exécution des quatuors. On a publié de lui des variations pour violon avec orchestre, op. 3 ; de grands duos pour deux violons, op. 13, 14, 26, 27, 29; Brunswick, Meyer; des Tarentelles pour violon et piano, op. 42 et 43; Wolfenbuttel, Halle; plusieurs livres de duos faciles pour deux violons, sur des thèmes d'opéras, Brunswick, Meyer; et des caprices faciles et progressifs pour 2 violons ; ibid.

HARTOG (Edouard De), amateur distingué de musique et compositeur de mérite, est né à Amsterdam, en 1826. Fils d'un banquier de cette ville, il était destiné au commerce; mais sa vocation irrésistible pour la culture de l'art musical se montra d'une manière si évidente, que son père ne mit plus d'obstacles à son penchant, et qu'une éducation solide d'artiste lui fut donnée. A l'âge de sept ans il prit les premières leçons de piano d'un maître nommé *Hoch*, premier violon du théâtre allemand d'Amsterdam. Plus tard, il reçut des conseils de Mme Dulcken, puis de Dœhler, pendant les séjours qu'ils firent en Hollande. Lorsque M. de Hartog eut atteint l'âge de douze ans, Hoch commença à lui enseigner l'harmonie; mais lui-même en savait si peu de chose, que l'élève ne fit guère de progrès sous sa direction, et qu'environ quatre années se passèrent sous cet enseignement inhabile, sans qu'il en résultât d'avantage réel pour l'instruction du jeune artiste. Enfin Bartelman, directeur de l'école de musique d'Amsterdam, et homme de savoir, lui fut donné pour maître, et seulement alors il apprit la science de l'harmonie et du contrepoint. Dans un voyage qu'il fit à Paris il reçut des leçons de M. Elwart, professeur au Conservatoire; puis il eut des conseils de Litolff, avec qui il avait contracté des relations amicales; enfin M. de Hartog acheva ses études de composition sous la direction de M. Heinze, élève de Mendelsohn et compositeur fixé en Hollande depuis 1849 environ. C'est en travaillant avec cet artiste distingué pendant six ans que M. de Hartog a refait toute son éducation harmonique.

Ses premières compositions publiées furent des romances, des albums de chant et quelques morceaux de piano édités à Paris chez Chabal et chez Richault. A cette époque de la carrière de M. de Hartog appartiennent une Fantaisie pour piano sur *Don Juan*, deux Tarentelles, une Sonate, six poésies musicales (*Chant d'amour, Confidences, l'Inquiétude, le Chant du gondolier*, et *Sur l'Océan*) : tous ses ouvrages ont été édités chez G.-Ch. Meyer, à Brunswick; *La Danse des Willis*, Villanelle, à Leipsick, chez Breitkopf et Hœrtel;

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

deux recueils de chœurs pour voix d'hommes, sans accompagnement, et un recueil de chœurs pour des voix mixtes, à Leipsick, chez Breitkopf et chez Kistner; un cahier d'études, trois Mazurkes, et des *Esquisses pastorales*, à Amsterdam, chez Roothan et Cie; quelques morceaux de chant, à Paris, chez Chabal.

En 1852, M. de Hartog s'établit à Paris, et y fit entendre quelques-uns de ses ouvrages dans un concert organisé par lui. Dans la même année il écrivit la musique de *Portia*, poème dramatique en deux parties d'Émile Augier, dont des fragments furent exécutés, en 1853, dans un des concerts de la *Société de Sainte-Cécile*. La composition de deux opéras-comiques, sur des livrets de Jules Barbier, l'occupa ensuite : ces ouvrages, intitulés *Lorenza Aldini*, en deux actes, et *Le Mariage de Lope*, en un acte, attendent encore (1861) leur tour de représentation. A diverses reprises, notamment en 1857 et 1859, M. de Hartog a donné de grands concerts avec orchestre, au bénéfice de l'association des artistes musiciens, dans lesquels il a fait entendre quelques-uns de ses ouvrages les plus importants. Le concert de 1859, où se trouvaient réunis l'orchestre de l'Opéra et des artistes de premier ordre, produisit une vive impression sur l'auditoire. Parmi les productions de son talent qu'il a publiées depuis 1852, on remarque : 1° une ouverture de concert (*Portia*); Paris, J. Brandus et S. Dufour. — 2° *Chant de Mai*, chœur bachique avec orchestre; ibid. — 3° *Pensée de minuit*, méditation pour violon, violoncelle, orgue, harpe et piano; Paris, L. Escudier. — 4° *Pensée du Crépuscule* et *Souvenir de Pergolese*, deux méditations pour violon, violoncelle, orgue et piano; Paris, Heugel. — 5° *Rimenbranza* et *Complainte de la captive*, deux rêveries pour soprano, avec violoncelle et piano; Paris, Brandus et Dufour. — 5° *Les reliques*, *le Rendez-vous*, et le *Rouet*, Lieder, ibid. — 6° Deux recueils de Lieder allemands; Amsterdam, Roothan et Cie. — 7° Premier quatuor pour deux violons, alto et violoncelle op. 35; Winterthur, Rieter-Biedermann; Paris, Malho. — 8° *Drei Gedichte* (Trois poèmes, de Théodore Kœrner), à voix seule avec piano; Amsterdam, Roothan et Cie. — 9° *Zwey Gedichte* (deux poèmes d'Emanuel Geibel), à voix seule avec piano, ibid.

Les ouvrages non encore publiés de M. de Hartog sont : Deux ouvertures de concert (*Macbeth*, et *Pompée*), à grand orchestre. Elles ont été exécutées avec succès, en 1860 et 1861, dans les concerts du Conservatoire royal de Bruxelles; — *Scherzo* pour instruments à cordes; — Deuxième quatuor pour deux violons, alto et basse, ouvrage fort distingué; — Hymne pour voix seule, chœur et orchestre, poème de Ch. Regnaud; — Trois ballades (*L'Esclave*, pour soprano; *Le Pêcheur*, pour ténor; *Lélia*, pour contralto), avec orchestre; — Grande scène allemande, poème de Geibel, pour soprano, chœur et orchestre; divers autres ouvrages de différents genres. M. de Hartog est chevalier de l'ordre de la couronne de Chêne, et de l'ordre de Léopold.

HARTONG. *Voy.* HUMANUS.

HARTUNG (JEAN-MICHEL), facteur d'orgues au château de Vippach, près d'Erfurt, a construit un grand nombre d'instruments, particulièrement dans la Thuringe. Un de ses premiers ouvrages fut le petit orgue de Wasserthalleben qui fut achevé en 1748; il est composé de 11 jeux. En 1750, il exécuta celui de Hasleben, de 55 jeux, considéré comme un de ses meilleurs instruments; trois ans après, il refit à neuf l'orgue des Augustins à Erfurt. On connaît aussi de lui l'orgue de Westgreussen, composé de 15 jeux, et celui de Stockhausen, de 13 jeux, terminé en 1763. Son orgue de Hasleben fut consumé dans l'incendie de l'église en 1783; Hartung était mort quelques années avant cet événement, dans un âge avancé. Gerber dit, dans son nouveau Lexique des musiciens, que sa manière d'accorder était défectueuse : cette méthode, autrefois en usage, et qui est encore pratiquée dans des familles anciennes de facteurs de la Belgique et de la Hollande, consiste à rejeter toutes les altérations dans certains tons, par exemple, *la* bémol, dont on ne se servait point autrefois.

HARTUNG (CHARLES-AUGUSTE), organiste de l'église réformée de Brunswick, vécut dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. On connaît de lui : 1° Odes et chansons, avec des mélodies pour piano, 1re partie; Brunswick, 1783. — 2° Idem, 2e partie; *ibid.*, 1792, — 3° Polonaise pour piano seul, op. 2°; ibid. — 4° Idem, op. 5; ibid. — 5° Idem, à quatre mains, op. 9. — 6° Valses modernes, op. 12, ibid. — 7° *Frau Schnips* (Madame Schnips), ballade à voix seule et piano; ibid., 1795.

HARTUNG (H.-A.), vraisemblablement étudiant à Leipsick, vers 1793, a fait imprimer chez Breitkopf : 1° Compositions mêlées pour le piano, 1re et 2e partie; Leipsick, 1792. — 2° Sonate à quatre mains, n° 1; ib., 1793. — 3° Phrases musicales pour des commençants, 1re livraison; ibid., 1794. — 5° *Esquisses musicales*, 1er cahier; ibid., 1794.

HARTUNG (A.-L.) violoniste de la chapelle du duc de Brunswick, établit dans cette ville, en 1794, une librairie musicale d'une assez

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

grande importance. On a gravé de sa composition : 1° Trois duos pour deux violons, op. 1, lib. 1; Francfort. — 2° Trois duos, op. 1, lib. 2, 1792. Une deuxième édition du premier livre de ces duos a été publiée à Amsterdam, en 1792. Hartung vivait encore à Brunswick en 1833.

HARTWIG (Charles), organiste et directeur de musique à Zittau, occupait ces places avant 1743, et vivait encore en 1760. Laborieux compositeur, il a laissé en manuscrit un *Magnificat* allemand, dix-sept ouvertures, sept concertos, dont six pour la flûte, un pour le violon, et enfin un quatuor avec basson obligé.

HASCHKA (Laurent-Léopold), jésuite, né à Vienne, le 1er septembre 1749, fut poëte et musicien. Son premier ouvrage est un poëme allemand sur Gluck, publié à Vienne en 1775. Il a fait aussi graver dans cette ville un trio pour piano, violon et violoncelle.

HASE (Georges) ou **HAZE**, né à Nuremberg dans la seconde moitié du seizième siècle, a publié : 1° *Newe fræliche Tæntz mit schænen Texten, mit 4 Stimmen* (Nouveaux airs de danse agréables, à 4 parties); Nuremberg, 1602, in-4°. — 2° *Newe frœhliche und liebliche Tæntz mit schænen poetischen und andern Texten; componirt durch Georg-Hasen zu Nürnberg, dass gleichen etliche Balleten mit und ohne Text, auch ein Dialogus mit 8 Stimmen* (Nouvelles danses agréables et favorites avec de beaux textes poétiques et autres, etc., suivies d'un dialogue à 8 voix); Nuremberg, 1610, in-4°.

HASE (Wolfgang), pasteur à Negenhorn, né à Quedlinbourg, vers l'an 1600, fut d'abord cantor au collége de Saint-Alexandre à Einsbeck, puis recteur de ce collége, et enfin pasteur de Negenhorn. Il s'est fait connaître par un livre qui a pour titre : *Gründliche Einführung, in die edle Musik oder Singkunst* (Introduction solide dans la noble musique, ou l'art de chanter); Osterode, 1643, in-8°. La deuxième édition a été publiée à Goslar, en 1657, in-8° de 87 pages.

HASE (Jacques), professeur au gymnase de Brême, né dans cette ville en 1694, y mourut le 17 juin 1723, à l'âge de trente-deux ans. On doit à ce savant une dissertation intitulée : *Disputatio de inscriptione Psalmi vigesimi secundi*, dans laquelle il essaye de démontrer qu'il est question dans ce psaume d'un instrument de musique. Cet écrit a été inséré dans le Trésor des antiquités sacrées d'Ugolini (t. 32, p. 207-230).

HASENBALG (Jean-Frédéric), né en 1771 à Werna, dans le comté de Hohenheim (1), reçut de son père les premières leçons de musique, et compléta son instruction dans cet art sous la direction de plusieurs autres maîtres. La harpe fut l'instrument qu'il cultiva de préférence. Après avoir vécu quelques années à Magdebourg comme professeur de cet instrument, il obtint, en 1807, la place de directeur de musique du *Martineum*, à Brunswick. Il occupait encore cette position en 1828, conjointement avec celle de professeur du gymnase, où il avait formé un bon chœur de chant. Il avait aussi fondé, en 1816, une académie de chant, à l'imitation de celle de Berlin. Hasenbalg était instruit dans la composition et a écrit plusieurs ouvrages pour l'Église. Parmi les œuvres de musique instrumentale qu'il a publiés on remarque : 1° *Andantino grazioso* varié pour la harpe; Brunswick, 1797. — 2° Trois sonates avec violon obligé; ibid., 1798. — 3° Ariette de Righini avec 12 variations pour la harpe, op. 4, ibid.; 1799. — 4° Douze valses pour le piano; Magdebourg, 1800. On connaît aussi de Hasenbalg. — 5° Six *Lieder* pour voix seule, avec accompagnement de piano. — 6° Recueil de chansons, idem. Il eut deux filles : l'aînée (*Caroline*) vers 1825 jouissait en Allemagne de la réputation de pianiste distinguée. Elle épousa le professeur et conseiller de cour Marx, à Brunswick. La plus jeune (*Hermine*) s'est fait remarquer par son talent sur la harpe.

HASENKNOPFF (Sébastien), compositeur du seizième siècle, né à Salzbourg, est connu comme auteur d'une collection de motets à 5, 6 et 8 voix, imprimée à Munich sous ce titre : *Sacræ Cantiones quinque, sex, octo et plurium vocum, tum viva voce, tum omnis generis instrumentis cantatu commodissime; Monachii per Adamum Berg*; 1588, in-4° obl.

HASIUS (Jean-Mathias), dont le nom allemand était *Haus*, naquit à Augsbourg le 14 janvier 1684, remplit avec distinction la chaire de mathématiques à l'université de Wittemberg, et mourut le 24 septembre 1742. Au nombre de ses ouvrages est une dissertation sur les porte-voix, intitulée : *Dissertatio physico-mathematica de Tubis Stentoris, in qua de figura et construction earum exponitur, et autorum qui de iis egerunt, sententiæ explicantur, ac momento suo ponderantur*; Leipsick, 1719, in-4° de VI et 84 pages.

HASLINGER (Tobie), éditeur de musique à Vienne, est né à Zell, dans la Haute-Autriche, le 1er mars 1787. Ayant été placé comme enfant de chœur à l'église principale de Linz, il y reçut des leçons de musique de Glœggl, maître de chapelle de cette église, apprit à jouer de plusieurs instruments, et fut employé par son maître dans

(1) Dans la première édition de la *Biographie universelle des Musiciens* il est dit que Hasenbalg naquit à Magdebourg : c'est une erreur.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

la maison de commerce de musique qu'il venait d'établir. Plus tard il dirigea la librairie et le magasin d'objets d'arts de Fr. Kurich. En 1810, il se rendit à Vienne, avec le projet d'y établir une bibliothèque d'abonnement de musique sur un nouveau plan, entra d'abord en qualité de teneur de livres chez Steiner, propriétaire d'une imprimerie lithographique, et finit par devenir son associé. En 1826, Steiner se retira, et Haslinger demeura seul à la tête de la maison qui porte aujourd'hui son nom. Cette maison, devenue une des plus considérables de l'Allemagne, et dans laquelle plusieurs autres ont été réunies, possède maintenant la propriété de plus de 10,000 ouvrages de musique de tous genres. Quatorze presses y sont incessamment occupées à multiplier les exemplaires des productions anciennes et nouvelles. Haslinger traitait généreusement avec les artistes distingués pour l'acquisition de leurs manuscrits. Par exemple, il a payé à Hummel et à Spohr 10,000 florins pour leurs méthodes de piano et de violon.

Haslinger s'est fait connaître aussi comme compositeur; on a de lui des pièces d'harmonie pour instruments à vent, un quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle, un concertino à quatre mains pour le même instrument, des sonates avec accompagnement de violon, d'autres pour piano à quatre mains, ou pour piano seul, des rondos, fantaisies, airs variés, des pièces pour guitare, des chansons, et deux messes faciles à quatre voix avec orgue; n° 1 (en *ut*), Vienne, Haslinger; n° 2 (en *mi* bémol); *ibid.* Haslinger est mort à Vienne, *le 18 juin 1842*.

HASLINGER (Charles), fils du précédent, né à Vienne, le 11 juin 1816, a reçu des leçons de son père pour les éléments de la musique. Élève de Charles Czerny pour le piano, il a acquis de l'habileté sur cet instrument, et le chevalier de Seyfried lui a enseigné la composition. Plus artiste que négociant, après la mort de son père dont il avait recueilli la riche succession, il a laissé déranger ses affaires, et pendant plusieurs années ses créanciers ont géré sa maison; mais en 1854 il est rentré dans la possession de toute sa fortune. On a publié de la composition de M. Charles Haslinger: 1° *Messe solennelle qui a été exécutée* à Vienne en 1840, 1841 et 1842. — 2° Ouverture pastorale pour l'orchestre, exécutée à Vienne en 1837. — 3° Sonate pour piano et violon, op. 3; Vienne, Haslinger. — 4° *La Cloche*, cantate sur le poëme de Schiller pour voix seule chœur et orchestre, op. 42; ibid. — 5° Sonate (en *fa* mineur) pour piano et violoncelle, op. 39; ibid. — 6° 1er trio (en *mi* mineur) pour piano, violon et violoncelle, op. 36; ibid. — 7° Plusieurs fantaisies pour piano seul; ibid. — 8° Des Rondos pour le même instrument, op. 1, 11, 13; ibid. — 9° Des *Lieder* avec accompagnement de piano; ibid. — 10° Des chants pour voix *solo* avec chœur; *ibid.*

HASSE (...), facteur d'orgues au quinzième siècle, né à Gudenberg, construisit avec Cranzen, en 1499, l'orgue de Saint-Blaise à Brunswick.

HASSE (Nicolas), organiste de l'église Sainte-Marie de Rostock, vers 1650, a publié les ouvrages suivants de sa composition: 1° *Deliciæ musicæ, Allemanden, Couranten und Sarabanden, auf* 2 *oder* 3 *Violinen, Violone, Clavycimbel oder Teorbe zu musiciren* (Délices musicales, allemandes, courantes, sarabandes pour deux ou trois violons, basse, clavecin ou théorbe); Rostock, 1656, in-4°. — 2° *Musikalische Erquickstunden in Allemanden, Couranten, etc., auf* 2 *Violinen*, 1 *Viola da gamba*, 1 *Violone, Clavicymbel oder Teorbe* (Récréations musicales, consistant en allemandes, courantes, etc., pour deux violons, une basse de viole, une contrebasse de viole, clavecin ou théorbe); ibid.; 1658, in-4°. — 3° *Appendix etlicher Allemanden, Couranten, etc., Strasburgisthe Studiosi an Rostockische studiosos übersendet gehabt, herausgegeben* (Appendice aux allemandes, courantes, etc.; ibid., 1658, in-4°. — 4° *Melodien zu D. Heinr. Müllers himmlischen Liebesflammen in* 10 *geistlichen Liedern* (Mélodies pour les amours célestes de Henri Müller, en 10 cantiques spirituels); Nuremberg, 1728, in-8°. Ce doit être une réimpression.

HASSE (Jean-Adolphe-Pierre), compositeur célèbre, surnommé *Il Sassone* par les Italiens, vit le jour le 25 mars 1699, à Bergdorf, près de Hambourg. Son père, organiste et maître d'école dans ce village, lui enseigna les premiers éléments de la musique et des lettres. Réduit aux ressources insuffisantes de cette éducation privée jusqu'à l'âge de dix-huit ans, Hasse suppléa aux leçons qui lui manquaient par un travail assidu. Son esprit sérieux lui faisait dédaigner, dès ses premières années, les jeux ordinaires de l'enfance, et le portait incessamment à l'étude. En 1717 il fit un voyage à Hambourg, qui lui procura la connaissance d'Ulrich Kœnig, poëte aulique du roi de Pologne, alors résidant à Dresde, qui recommanda le jeune Hasse à l'intendant du théâtre de la cour, et le fit engager comme ténor en 1718. Keiser, homme de génie, et dans ce temps le premier compositeur dramatique de l'Allemagne, dirigeait l'Opéra de Dresde lorsque Hasse y arriva: la musique de l'illustre maître fit une profonde impression sur l'esprit du jeune chanteur, et hâta le développe-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ment de ses facultés pour la composition. Cependant quatre années s'écoulèrent encore avant qu'il se fît connaître par ses ouvrages ; ses fonctions de chanteur à l'Opéra et ses études de clavecin occupèrent toute cette période de sa vie d'artiste. En 1722, Koenig procura à son protégé un engagement de chanteur au théâtre de Brunswick. Hasse y brilla d'abord par sa belle voix de ténor et par son habileté dans l'art de jouer du clavecin ; mais l'année d'après il fit son premier essai de composition dramatique, et fit représenter à Brunswick son *Antigone*, qui fut bien accueillie du public. Hasse avait alors vingt-quatre ans ; son œuvre annonçait du goût et de la facilité ; mais on pouvait y apercevoir une ignorance à peu près complète des procédés de l'art d'écrire. Lui-même comprit qu'il lui restait beaucoup à apprendre à cet égard ; il désirait d'aller s'instruire en Italie, où la musique brillait alors d'un éclat plus vif qu'en aucun autre pays. Hasse y arriva en 1724 (1).

Hasse ne pouvait briller comme chanteur chez les Italiens à une époque où l'art du chant y avait atteint la perfection ; il se fit connaître plus avantageusement par son talent sur le clavecin. L'étude du contrepoint était l'objet principal de son voyage ; arrivé à Naples, il chercha un maître qui pût le lui enseigner, et le rencontra en Porpora. Au nombre des grands maîtres de ce temps-là, brillait surtout Alexandre Scarlatti, devenu vieux, mais encore considéré comme le plus grand musicien de l'époque. Hasse désirait ardemment de recevoir des leçons de lui, mais il ne se croyait pas assez riche pour les payer. Le hasard lui prouva que ses craintes n'étaient pas fondées, car, ayant rencontré le maître célèbre dans une société, il eut le bonheur de lui plaire par son habileté sur le clavecin, par sa modestie, et par ses égards pour lui. Le vieux maître permit à Hasse d'aller chez lui, lui donna des conseils, et le dirigea dans ses travaux. En 1725, Hasse fut chargé de la composition d'une sérénade pour un riche banquier : cette occasion était la première qui lui était offerte pour faire connaître son talent de compositeur : elle fut heureuse. La sérénade fut exécutée devant un nombreux auditoire et fut unanimement applaudie ; et pour que rien ne manquât à son succès, le célèbre chanteur Farinelli et la Tesi, excellente cantatrice, furent chargés de l'exécution de son ouvrage. Un début si brillant lui rendit la carrière facile ; un opéra lui fut demandé pour être représenté au Théâtre-Royal au mois de mai ; il l'écrivit rapidement, et sous le titre de *Il Sesostrate* cette production fut exécutée à Naples en 1726. Les applaudissements lui furent prodigués pour cette partition, et dès lors les Italiens ne l'appelèrent plus que *il caro Sassone*.

En 1727, Hasse s'éloigna de Naples et se rendit à Venise, où son mérite lui valut la nomination de maître du Conservatoire des Incurables. Il dut surtout ce bon accueil à l'admiration qu'il inspira dans un concert, par son exécution sur le clavecin, à la fameuse cantatrice Faustine Bordoni, dont il devint ensuite l'époux. Il n'écrivit dans le cours de cette année que de la musique d'église, entre autres, un *Miserere* pour deux soprani et deux contralti, avec accompagnement de deux violons, viole et basse, qui a toujours été considéré comme un modèle d'expression. Cette composition fut exécutée au Conservatoire des Incurables pendant la semaine sainte, et fut vantée comme une œuvre parfaite, quoiqu'elle appartînt à ce genre dégénéré de musique religieuse qui tient plus du théâtre que de l'église. Appelé de nouveau à Naples en 1728, il y écrivit *Attalo re di Bitinia* ; puis il retourna à Venise et y devint l'époux de Faustina, en 1730. Dans la même année il fit représenter au théâtre Saint-Jean-Chrysostôme son *Artaserse*, qui fut applaudi avec transport, et qui lui fit prendre une place distinguée parmi les meilleurs compositeurs de cette époque. Sa réputation se répandit bientôt en Allemagne, et le roi de Pologne voulut l'engager comme maître de chapelle à son service ; pour le décider à quitter l'Italie et à s'établir à Dresde, il lui accorda un traitement de douze mille écus de Saxe. Arrivé à Dresde avec sa femme, en 1731, Hasse y écrivit immédiatement l'opéra *Alessandro nelle Indie*, dans lequel plusieurs des plus célèbres chanteurs de ce temps se firent entendre, et qui excita l'enthousiasme de toute la cour. Cependant, après quelques mois de séjour en Allemagne, le compositeur ne put résister aux ins-

(1) Par une inadvertance singulière, Kandler, auteur d'une notice sur Hasse (*Cenni storico-critici intorno alla vita ed alle opere del cel. compositore di musica Gio. Adolfo Hasse, detto il Sassone*, etc.), dit qu'à l'époque où ce compositeur arriva en Italie on remarquait parmi les maîtres qui y brillaient Scarlatti, Vinci, Porpora, Pergolèse, Leo, Durante, Cafaro, Feo, Marcello, Lotti, Predieri, Galuppi, Majo, Lampugnani, Guglielmi, Piccinni, Sacchini, Trajetta, etc. ; or, Cafaro, ou Caffaro, était né en 1708, et avait conséquemment seize ans en 1724 ; Galuppi, né en 1703, n'avait fait jouer à cette époque aucun des ouvrages qui ont fait sa réputation, car le premier ne fut représenté qu'en 1729. Majo n'a vu le jour qu'en 1747, c'est-à-dire vingt-trois ans après l'arrivée de Hasse en Italie ; le premier ouvrage de Lampugnani n'a été représenté qu'en 1727 ; Guglielmi n'a vu le jour qu'au mois de mai 1727 ; Piccinni, qu'en 1728 ; Sacchini, en 1728 ; Trajetta en 1728. L'erreur de Kandler est d'autant plus remarquable, qu'il écrivait en Italie, où les renseignements ne lui manquaient pas.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tances qui lui étaient faites en Italie, et fut obligé d'écrire pour les théâtres de Rome, de Naples, de Venise, de Milan et de plusieurs autres villes. Jusqu'en 1740 il séjourna alternativement en Allemagne et en Italie. La noblesse de Londres était brouillée avec Hændel, et avait élevé un théâtre en concurrence avec le sien ; mais il était difficile de trouver un compositeur qui pût lutter avec ce géant ; on jeta les yeux sur Hasse, et des propositions furent faites à celui-ci pour qu'il passât en Angleterre. Aux premiers mots qu'on lui en dit, il ne put croire qu'on parlât sérieusement, et demanda si *Hændel était mort*. Les instances devinrent ensuite plus vives ; il finit par céder, et se rendit à Londres. Son *Artaserse* y fut représenté avec un brillant succès ; toutefois, il ne put s'accoutumer au climat des bords de la Tamise ni aux mœurs anglaises : son séjour à Londres fut de courte durée, et depuis lors il ne retourna jamais en Angleterre.

Depuis que Hasse avait quitté l'école de Porpora, pour entrer dans celle d'Alexandre Scarlatti, une véritable inimitié s'était déclarée entre eux, et cette haine s'était augmentée par leur rivalité à la scène. Un des motifs qui déterminèrent Hasse à retourner en Italie en 1730 avait été la faveur dont Porpora jouissait à la cour de Dresde, comme maître de chant et de composition de la princesse électorale, Marie-Antoinette, fille de l'empereur Charles VI. A son retour en Allemagne, Hasse n'y retrouva plus son rival, et la satisfaction qu'il en ressentit le détermina à se fixer à Dresde. En 1745, il y reçut un témoignage flatteur d'estime et d'intérêt lorsque Frédéric II, roi de Prusse, entra dans cette ville le 18 décembre, après la bataille de Kesseldorf. Ce prince lui envoya un adjudant général pour le complimenter et l'inviter à faire représenter le lendemain son opéra *Arminio*, dont la première représentation avait eu lieu le 7 octobre pour l'anniversaire de la naissance du roi de Pologne. Il dut obéir, et l'exécution de l'ouvrage se fit au milieu de la consternation générale dont la ville était frappée. Frédéric fut satisfait de cette composition, et admira l'exécution de l'orchestre, le mérite des chanteurs, et surtout le chant de Faustine. Pendant le séjour du roi de Prusse à Dresde, Hasse dut assister tous les soirs à ses concerts et l'accompagner au clavecin : Frédéric lui fit remettre en récompense un présent de mille écus avec une bague magnifique.

En 1755, la belle voix de ténor que Hasse avait conservée jusque-là éprouva une notable altération ; le mal s'accrut progressivement et parvint à l'extinction totale de la voix, qui dura jusqu'à la mort du compositeur. Ce fâcheux accident fut suivi, en 1760, du siége de Dresde, dans lequel Hasse perdit une partie de ce qu'il possédait, avec tous ses livres et les manuscrits de ses œuvres, préparés pour une édition complète qu'on en devait faire aux dépens du roi de Pologne, avec les caractères de Breitkopf. A la suite des malheurs qui avaient désolé la Saxe pendant la guerre de Sept ans, la cour de Dresde fut obligée, en 1763, de chercher dans l'économie les moyens de réparer tant de désastres ; la musique de la chambre et l'Opéra furent supprimés ; Hasse et sa femme reçurent une pension, et se virent contraints, après vingt-cinq années consacrées au service de cette cour, de chercher, dans leur vieillesse, un asile à Vienne. Bien qu'arrivé à l'âge de soixante-quatre ans, Hasse avait conservé une rare activité d'esprit, et une énergie dont il y a peu d'exemples à cette époque de la vie. Depuis 1763 jusqu'en 1766, il écrivit pour la cour impériale six opéras, et dans le même temps composa pour une société particulière l'intermède de *Pyrame et Tisbé*, considéré comme une de ses meilleures productions. Après avoir terminé cet ouvrage, il se rendit à Milan, et y écrivit, en 1770, son dernier opéra (*Ruggiero*), pour les noces de l'archiduc Ferdinand. Cette pièce fut représentée en concurrence avec le premier opéra de Mozart (*Mitridate*), composé à l'âge de treize ans, et la cantate *Ascanio in Alba*. En écoutant ces productions, le vieux maître s'écria : *Cet enfant nous fera tous oublier ;* prophétie que le génie de Mozart a justifiée.

Après ce dernier effort de sa muse dramatique, Hasse se retira à Venise avec sa famille pour y passer en repos le reste de sa vie. Il y écrivit encore pour l'église : parmi ses dernières compositions, on remarque un *Te Deum* qui fut exécuté en présence du pape Pie VI, dans l'église de Saint-Jean-et-Saint-Paul, une messe solennelle et un *Requiem* pour les obsèques du roi de Pologne Auguste III. Parvenu enfin à l'âge de près de quatre-vingt-cinq ans, il mourut à Venise, le 16 déc. 1783, et fut inhumé dans l'église des SS. Ermagora et Fortunato (1). Il laissa en

(1) Kandler nous a donné l'extrait mortuaire de Hasse en ces termes :

Certifico io infrascritto sagrestano della parrochiale di SS. Ermagora e Fortunato, vulgo S-Maruola, di Venezia, che ne' registri mortuari di nostra chiesa trovasi il seguente : Addì 16 (sedici) décembre 1783 mille settecento ottantatre l'illustriss. sig. Giovanni Adolfo Pietro Hasse, di Amburgo nella Sassonia bassa, abitando in contrada per il corso di anni 14 circa, in età d'anni 85, dopo giorni di male obbligato al letto con podagra, finì di vivere oggi alle ore 20 a motivo d'infiammazione di petto ; il di lui cadavere dovrà esser sepolto in domani a le ore 22, e ciò per attestato del medico Girolamo Salce. Lo fara

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

mourant un fils et deux filles : celles-ci possédaient l'art du chant dans sa perfection; Burney leur entendit chanter un *Salve Regina* avec une si belle méthode et des voix si touchantes, qu'il en fut ému. Hasse était d'une taille élevée, et avait beaucoup d'embonpoint dans ses dernières années. Son portrait, peint par Rotari, a été gravé par Zacchi. Un autre portrait, gravé par Kauk, se trouve dans l'écrit périodique intitulé : *Vermichte Schriften zur Beförderung der schœne Wissenschaften*, de Berlin; on l'a reproduit au frontispice d'une année de la *Gazette musicale* de Leipsick. Kandler a aussi ajouté un portrait de Hasse à la notice qu'il a publiée sur ce compositeur.

Hasse, naturellement bon et serviable, ternissait ses qualités par sa jalousie contre ses rivaux. Il oublia longtemps que Porpora avait été son maître, et ne lui montra que de l'ingratitude, jusqu'à ce que sa réputation eut été bien établie : alors seulement il lui fut moins hostile. La Mingotti, célèbre cantatrice, élève de Porpora, était à Dresde la rivale de la femme de Hasse; celui-ci ne négligea rien pour lui nuire, et ne fut satisfait qu'après qu'elle se fut éloignée de Dresde. Il avait remarqué les défauts de certaines notes de sa voix, et il imagina de les mettre en évidence dans un adagio accompagné seulement par des notes pincées de violons, sans aucun autre soutien. Cet air fut placé dans un de ses opéras, et la Mingotti fut obligée de le chanter.

Peu d'artistes ont eu autant de succès, une plus brillante renommée que Hasse : il en est peu qui soient plus oubliés maintenant. Pour expliquer ces vicissitudes, il faut se souvenir de l'époque où il fit entendre ses premiers ouvrages. Alexandre Scarlatti, grand homme dont le génie avait autrefois dominé la scène italienne, était vieux alors; les opéras de Hændel étaient en quelque sorte réservés à l'Angleterre; Porpora, admirable dans ses cantates, manquait de nerf au théâtre; Pergolèse n'avait point encore écrit sa *Serva padrona* ni son *Olimpiade*. Une première place était donc à prendre dans la composition dramatique, et l'occasion fut favorable pour Hasse, qui plaisait en Italie par une harmonie plus nourrie qu'il y apportait de l'Allemagne, et en Allemagne par un goût pur de mélodie qu'il avait emprunté aux Italiens. L'expression juste des paroles était le caractère de son talent. Ses chants, pleins de suavité, ont aussi le mérite d'une coupe périodique toujours complète et bien développée. Dans l'expression des sentiments tendres, sa musique avait un charme irrésistible; mais en général il manquait d'effet dans les sentiments énergiques, et ses formes étaient peu variées. Son harmonie, moins forte, moins riche de modulations que celle des compositeurs allemands de son temps, a paru faible plus tard, lorsque Mozart et Haydn eurent jeté dans la musique tout l'éclat de la leur. Telles sont les causes qui ont fait les succès de Hasse au théâtre, et celles qui depuis lors l'ont fait oublier. A l'égard de sa musique d'église, son style a de la clarté, mais on y aperçoit trop d'analogie avec le style dramatique, et les mélodies y manquent de grandeur et de sévérité. Dans le jugement que Burney a porté du mérite de Hasse, il dit qu'il était *le plus savant*, le plus élégant des compositeurs de son temps; on peut accorder qu'il ne s'est pas trompé dans les derniers éloges; mais vanter le savoir de Hasse est réellement une absurdité. Ce compositeur avait fait peu d'études; il travaillait d'instinct, et y ajoutait seulement ce que sa propre expérience lui avait appris. Sa fécondité tint du prodige; il disait lui-même qu'il avait écrit plus de cent opéras, une immense quantité de musique d'église, des oratorios, des cantates, de la musique instrumentale, et beaucoup de pièces de circonstance, de sérénades, etc. Tel était le nombre de ses ouvrages, que souvent il ne les reconnaissait pas lui-même. En voici la liste, telle qu'il la remit à Breitkopf, à l'époque où il s'occupait d'une édition complète de ses œuvres. I. Oratorios : 1° *La Virtù a' pie' della Croce*. — 2° *La deposizione della Croce*. — 3° *La Caduta di Gerico*. — 4° *Maddalena*. — 5° *Il Cantico de' tre Fanciuli*. — 6° *La Conversione di S. Agostino*. Cet oratorio a été écrit pour la princesse électorale, Marie-Antoinette. — 7° *Giuseppe riconosciuto*. — 8° *I Pellegrini al sepolcro di Nostro-Signore*. Cet ouvrage a été publié en partition à Leipsick, par le maître de chapelle Hiller, avec la traduction allemande d'Eschenburg. — 9° *Sant' Elena al Calvario*. Hasse a mis deux fois en musique cet oratorio. On trouve l'analyse de la première manière dans les notices historiques de Hiller. — 10° *La Pénitence de saint Pierre*, en allemand. — II. Musique d'église : 11° *Te Deum*, à quatre voix et orchestre, à Dresde. — 12° Autre *Te Deum*; idem, ibid. — 13° Grand *Te Deum*; idem, ibid. — 14° Quatrième *Te Deum*; à Venise, en 1780. — 15° *Miserere* pour deux soprani, deux contralti, deux violons, viole et basse; à Venise, en 1727. — 16° Messe solennelle à 4 voix et orchestre. — 17° *Missa dedicat. Templi*, à 4 voix et orchestre. — 18° Messe

seppellire sua figlia col capitolo in chiesa. Abitava in campo appresso la chiesa, etc., etc.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

solennelle (en *ut*). — 19° *Kyrie et Gloria* (en *ré*). — 20° *Kyrie et Gloria* (en *ut*). — 21° *Credo* (en *fa*). — 22° *Litaniæ Lauretanæ* (en *sol*) ; à Venise, en 1727. — 23° *Litanie per due soprani con accompagnamento.* — 24° *Salve Regina* pour soprano solo, 2 violons, viole et basse. — 25° *Salve Regina* pour 2 soprani ; Burney l'entendit chanter par les deux filles de Hasse, en 1770. — 26° Grande *Messe de Requiem*, pour les obsèques du roi de Pologne Auguste III. — 27° Motets, psaumes et antiennes : le nombre de ces compositions était si considérable, que Hasse ne le connaissait pas exactement ; mais il croyait en avoir écrit au moins cent cinquante. — 28° Un très-grand nombre d'airs, de duos et de chœurs pour l'église, en différentes langues. On trouve à la Bibliothèque royale de Berlin les ouvrages suivants de Hasse pour l'église : *Magnificat* à 4 voix et orchestre. — *Regina cœli* à 4 voix et instruments (en *ré* majeur). — *Ora pro nobis* à 4 voix et instruments (en *sol* majeur). — *Ora pro nobis* pour contralto solo et instruments (en *sol* majeur). — *Salve Regina* pour contralto solo et instruments (en *la* majeur). — *Salve Regina* pour soprano solo et instruments (en *si* bémol). — *Salve Regina*, idem (en *sol* majeur). — La Messe solennelle composée pour la princesse électorale de Saxe. — Messe à 4 voix et instruments (en *ré* mineur). — Messe idem (en *sol* majeur). — Messe idem (en *ré* majeur). — Messe idem (en *fa* majeur). — Messe, idem (en *ré* majeur), différente de la précédente. — Messe idem (en *ut* majeur) ; Messe idem (en *sol* mineur). — Messe, idem (en *mi* bémol). — Litanies pour deux sopranos, deux contraltos et instruments. — *Miserere* pour 2 sopranos et 2 contraltos. — *Miserere* à 4 voix voix concertées et instruments (en *ré* mineur). *Miserere* à 4 voix sans accompagnement (en *ut* mineur). — *Te Deum* à 4 voix et orchestre (en *ré* majeur). — *Te Deum* à 4 voix et orchestre (en *sol* majeur). — Les psaumes *Dixit Dominus*, *Confitebor*, et *Mihi autem*, à quatre voix et orchestre. — III. Opéras et cantates : 29° *Antigone*, en allemand, à Brunswick, en 1723. C'est le seul opéra que Hasse ait écrit en cette langue. — 30° *Sesostrate ;* Naples, 1726. — 31° *Attalo, re di Bitinia ;* ibid., 1728. — 32° *Dalisa ;* Venise, 1730. C'est le premier opéra qu'il ait écrit pour sa femme, Faustine Bordoni. — 33° *Artaserse ;* à Venise, 1730, et à Londres, plus tard. — 34° *Arminio ;* à Milan, 1731. — 35° *Cleofide ;* à Dresde, 1731. — 36° *Cajo Fabrizio ;* à Rome, 1731 ; à Dresde, 1732. — 37° *Demetrio ;* à Venise, 1732. — 38° *Alessandro nell' Indie ;* à Milan, 1732. — 39° *Catone in Utica ;* Turin, 1732. — 40° *Eustateo ;* à Varsovie, 1733. Tous ceux qui suivent ont été écrits pour Dresde. — 41° *Asteria ;* 1734. — 42° *Senocrita*, 1736. — 43° *Atalanta*, 1737. — 44° *La Clemenza di Tito*, 1737. — 45° *Alfonso ;* 1738. — 46° *Irene*, 1738. — 47° *Demetrio*, 1739, différent de celui de Venise. — 48° *Artaserse*, 1740, différent de celui de Venise. Deux airs de ce dernier opéra, *Pallide il sole*, et *Per questo dolce amplesso* ont été célèbres ; Farinelli y déployait toute la perfection de son talent, et les préférait à tous les autres airs composés sur les mêmes paroles. — 49° *Olimpia in Eruda ;* Londres, 1740. La partition de cette pièce y a été gravée, ainsi que celles d'*Antigone*, *Leucipo*, *Didone* et *Semiramide*. — 50° *Numa Pompilio ;* Dresde, 1741. — 51° *Lucio Papirio ;* 1742. — 52° *Didone abbandonata*, 1742. — 53° *L'Asilo d'Amore ;* 1743. — 54° *Antigono ;* 1744. — 55° *Arminio*, 1745. — 56° *La Spartana ;* 1747. — 57° *Semiramide*, 1747. — 58° *Demofoonte*, 1748. — 59° *Il Natale di Giove ;* 1749. — 60° *Attilio Regolo*, 1750. — 61° *Ciro riconosciuto ;* 1751. — 62° *Ipermnestra ;* 1751. — 63° *Leucippo ;* 1751. — 64° *Solimanno ;* 1752. — 65° *Adriano in Siria ;* 1752. — 66° *Arminio ;* 1753 : nouvelle musique ; c'était la quatrième fois que Hasse écrivait sur ce sujet. — 67° *Artemisia ;* 1754. — 68° La même pièce avec une autre musique, en 1755. — 69° *L'Olimpiade ;* 1756. — 70° *Nitteti ;* 1759. — 71° Le même ouvrage avec une autre musique, pour Vienne, 1762. — 72° *Alcide al Bivio*, cantate ; à Vienne, 1760. — 73° *Il Trionfo di Clelia ;* Dresde, 1761. — 74° *Egeria*, fête théâtrale ; 1762. — 75° *Siroe ;* Vienne, 1763. — 76° *Zenobia ;* Vienne, 1763. — 77° *Romolo ed Ersilia*, à Inspruck, en 1765. La partition de cet ouvrage a été publiée à Vienne. — 78° *Partenope ;* Vienne, 1767. — 79° *Ruggiero ;* Milan, 1770. — 80° *Don Tabranno e Scintilla*, intermède pour Dresde. — 81° *Piramo et Tisbe*, intermède ; à Vienne, 1769. — IV. Musique de chambre et de concert : 82° Cinq cantates italiennes pour soprano avec deux violons, viole et basse, publiées à Leipsick. — 83° Douze sonates pour le clavecin ; les six premières, dédiées à la Dauphine, ont été publiées à Paris. — 84° Deux quatuors pour violon, flûte, hautbois et basson. — 85° Six concertos, dont trois pour deux flûtes, et trois pour flûte seule, deux violons, viole, violoncelle et clavecin, op. 1, publiés à Leipsick. — 86° Six sonates pour 2 flûtes ou violon, violoncelle et clavecin, op. 2 ; ibid. — 87° Six symphonies à 8 et à 6 parties, op. 3. — 88° Quatre sonates pour le clavecin, op. 4. —

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

89° Concerto pour cor, publié à Londres. — 90° Concertos favoris pour le clavecin, ibid.

HASSE (Faustina-BORDONI, femme de), cantatrice de premier ordre, naquit à Venise, en 1700, d'une famille noble qui avait autrefois pris part au gouvernement de la république. Douée de la plus belle voix de soprano, et d'une âme ardente, elle avait en elle-même tout ce qui fait le prix du talent quand l'éducation l'a formé; et pour qu'il ne manquât rien aux éléments de ses succès, elle fut confiée aux soins de Michel-Ange Gasparini, excellent maître, dont les leçons développèrent ses heureuses facultés. Elle débuta en 1716, dans un opéra d'*Ariodante*. Son chant, qui appartenait à l'école de Bernacchi, eut un succès d'enthousiasme. Dans toutes les villes où elle se fit entendre, elle excita des transports d'admiration, et partout on la nomma *la nouvelle Sirène*. En 1719 elle reparut sur la même scène, avec la Cuzzoni et Bernacchi, dans un opéra de son maître Gasparini. En 1722, elle chanta à Naples dans le *Bajaset* de Leo. A Florence, une médaille fut frappée en son honneur (1). Son premier voyage hors de l'Italie la conduisit à Vienne, en 1724; elle y fut engagée au théâtre de la cour, moyennant un traitement de quinze mille florins. Hændel, l'ayant entendue dans un de ses voyages, l'engagea pour son théâtre. Elle y débuta le 5 mai 1726 dans l'*Alessandro* de Hændel; son engagement lui assurait un traitement de deux mille livres sterling (cinquante mille francs). Son talent répondit à l'attente du public; elle surpassa toutes les femmes qu'on avait entendues jusqu'alors en Angleterre, et même la fameuse Cuzzoni, qui chantait au même théâtre. Une rivalité ardente, furieuse, s'établit alors entre ces deux femmes, dont les prétentions excitèrent la mauvaise humeur de Hændel, et préparèrent les chagrins amers qui lui vinrent ensuite de ses entreprises de théâtre. Beaucoup de personnes de distinction se rangèrent sous la bannière de Faustina ou de la Cuzzoni, et les disputes durèrent près de deux ans avec le même acharnement qu'on a vu plus tard, en France, à l'occasion de la rivalité de Gluck et de Piccinni.

Faustina quitta l'Angleterre vers la fin de 1728, et alla, non pas à Dresde, comme le dit Gerber dans son premier Lexique des Musiciens, mais à Venise, où elle devint la femme de Hasse, qui écrivit pour elle son *Artaserse*. Ce ne fut qu'en 1731 qu'elle se rendit à Dresde avec son mari, dont elle ne se sépara plus depuis lors. Elle chanta dans toutes les villes où il écrivit, et tous les rôles principaux de femme des opéras de Hasse furent composés pour elle, à l'exception de quelques-uns des derniers. Toutefois, il ne paraît pas qu'elle ait accompagné son mari en Angleterre dans le voyage qu'il y fit en 1740. Chose remarquable, au mois de décembre 1745, elle chanta devant Frédéric le Grand, dans l'opéra d'*Arminio*, et ce prince fut charmé par le brillant et la jeunesse de son talent, quoiqu'elle eût alors près de quarante-six ans. Huit ans après, elle chantait encore; mais sa voix avait perdu son velouté, et ses intonations étaient plus que douteuses; elle comprit qu'elle devait se retirer, et quitta la scène dans l'hiver de 1753. Faustina vivait encore en 1762, car elle fut mise alors à la pension par la cour de Dresde; jusque-là elle avait reçu la totalité de son traitement, quoiqu'elle ne chantât plus depuis près de dix ans. On sait qu'elle suivit Hasse à Vienne; mais on n'a recueilli jusqu'à ce moment aucun renseignement sur le reste de sa vie.

Le caractère du talent de cette cantatrice était une habileté extraordinaire dans l'exécution des traits brillants et difficiles, tandis que la Cuzzoni se distinguait surtout dans le chant pathétique et d'expression : c'est ce qui a fait dire à Tosi (*Opinioni de' cantori antichi e moderni*) que la rivalité de ces deux femmes était déraisonnable, car dans des genres différents elles étaient supérieures à toutes les autres cantatrices. L'opinion de cet écrivain a d'autant plus d'importance, qu'il était grand connaisseur, et qu'il avait entendu les deux artistes dont il parle. On trouve un portait de Faustina dans le 5e volume de l'Histoire de la musique de Hawkins, p. 310.

HASSE (François-Xavier), directeur de la musique de l'évêque de Bâle, a publié à Augsbourg, en 1751, six trios pour deux violons et violoncelle, sous ce titre : *Funiculus triplex, seu VI sonatæ a duobus violinis et organo seu violoncello, op. 2.*

HASSELT (Anne-Marie-Guillelmine VAN), née à Amsterdam, le 15 juillet 1813, se rendit en Allemagne dans sa dixième année, et apprit la musique à Francfort et à Offenbach, où elle resta jusqu'en 1828. Elle alla ensuite à Carlsruhe, et y prit des leçons de chant de Joseph Fischer. Vers la fin de 1829, elle fit un voyage en Italie, y continua ses études, puis débuta au théâtre de Trieste, le 29 octobre 1831, par le rôle d'*Ezilda*, dans l'opéra de Pacini intitulé *Gli Arabi nelle Gallie*. Elle y fut applaudie, chanta ensuite à Vienne, et fut engagée au théâtre Carlo-Felice de Gênes pour le carnaval de 1833. Au mois de

(1) Kandler a publié une gravure au trait de cette médaille, avec la notice historique de Hasse.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

juin de la même année, elle est retournée en Allemagne et s'est fait entendre avec succès à Munich, dans *le Pirate* de Bellini. En 1844 elle était à Vienne, où elle fit élever un monument funéraire à la mémoire de Mozart.

HASSLER (Jean-Léon), musicien au service de l'empereur d'Allemagne, et célèbre organiste, naquit à Nuremberg en 1564. Son père, Isaac Hassler, musicien de ville, lui donna les premières leçons de musique. En 1584, Jean-Léon se rendit à Venise, où il étudia le contrepoint sous le célèbre maître André Gabrieli. Ses études terminées, il retourna dans sa ville natale, et y résida jusqu'en 1601, où il fut appelé à Vienne par l'empereur Rodolphe II, en qualité de musicien de la cour. Charmé des talents de cet artiste, l'empereur lui accorda des lettres de noblesse. En 1608, Hassler entra au service des électeurs de Saxe Christian II et Jean-Georges. Il mourut de phthisie, le 5 juin 1612, à Francfort-sur-le-Mein, où il avait suivi son maître. Ce compositeur, l'un des plus habiles de l'Allemagne à cette époque intéressante, était contemporain de Gumpeltzhaimer, de Chrétien Erbach, de Martin Rothe, de Melchior Franck et des Prætorius (Schülz); il partage avec eux la gloire d'avoir donné à l'école allemande le cachet particulier qu'elle a conservé longtemps dans l'harmonie. Moins original dans ses modulations que Gumpeltzhaimer, peut-être moins homme de génie, Hassler avait plus d'acquis. Son séjour en Italie avait formé son goût. Il y a lieu de croire qu'il avait étudié les œuvres de Palestrina; car son style est plus pur que celui de l'école de Venise. Voici les titres de ceux de ses ouvrages qui sont aujourd'hui les plus connus : 1° *XXIV canzonetti a 4 voci;* Nuremberg, Catherine Gerlach, 1590. — 2° *Cantiones sacræ de festis præcipuis totius anni*, 4, 5, 8, *et plurimum vocum*. Cet ouvrage, qui contient 28 motets latins, a paru pour la première fois à Augsbourg, en 1591; la seconde édition, améliorée, a été publiée à Nuremberg en 1597; la troisième à Augsbourg, en 1601. Dans cette même année, Hassler a été l'éditeur d'une collection de motets de divers auteurs, parmi lesquels il y en a plusieurs de sa composition. Cet ouvrage a pour titre : *Sacræ symphoniæ diversorum autorum* 4, 5, 6, 7, 8, 10, 12 *et* 16 *vocibus; Norimbergæ*, Kauffmann, 1601, in-4°. Cette collection a eu une suite intitulée *Sacrarum symphoniarum diversorum continuatio;* ibid., 1601. — 3° *Madrigali a* 5, 6, 7 *e* 8 *voci;* Nuremberg, 1596, in-4°. — 4° *Concentus ecclesiastici*, 5, 6, *et plur. voc.;* Augsbourg, 1596, in-4°. — 5° *Newe teutsche Gesæng nach Art der welschen Madrigalien und Canzonetten mit* 4, 5, 6 *und* 8 *Stimmen;* Augsbourg, 1596, in-4°; 2e édition, Nuremberg, 1604, in 4°. — 6° *Madrigalien mit* 4, 5, *und mehreren Stimmen; nach Art der welschen Cantalen* (Madrigaux à 4, 5 et un plus grand nombre de voix, etc.); Augsbourg, 1596. — 7° *Cantiones novæ, ad modum italicum* 4, 5, 6 *et octo vocum;* Nuremberg, 1597. — 8° *Missæ* 4, 5, 6, 7 *voc.;* Nuremberg, 1599. Cet œuvre contient huit messes. — 9° *Lustgarten newer teutscher Gesæng, Balletti, Galliarden und Intraden mit* 4, 5, 6 *und* 8 *Stimmen* (Jardin de nouveaux chants allemands, ballets, gaillardes, entrées et autres, à 4, 5, 6 et 8 voix); Nuremberg, 1601 in-4°. — 10° *Hortum Veneris, seu novæ et amœnæ cantiones et choræ, ad modum Germanorum et Polonorum*, 4, 5 *et* 6 *vocum*. — 11° *Psalmen und christliche Gesænge, mit vier Stimmen* (Psaumes et cantiques à 4 voix); Nuremberg, 1607, in-4° : bel ouvrage publié en partition, chez Brietkopf, à Leipsick en 1777, et dont il a été fait une nouvelle édition en partition, à Berlin, chez Trautwein, in-fol. — 12° *Teutsche Kirchen-gesæng auff die gemeinem Melodeyen mit vier Stimmen* (cantiques allemands à 4 voix sur les mélodies populaires); Nuremberg, 1608, in-4°. — 13° *Neue teutsche Gesæng und Lieder nach Art der welschen Madrigalien und Canzonetten desgleichen elliche Tæntz mit* 4, 5, 6 *und* 8 *Stimmen* (Nouveaux chants et *lieder* allemands, d'après le style des madrigaux et chansons des compositeurs flamands, etc. à 4, 5, 6 et 8 voix); Nuremberg, Kauffmann, 1609, in-4°. — 14° *Venusgarten, oder neue lustige liebliche Tæntz, teutsche und polnischer Art.*, etc. (Jardin de Vénus, ou danses agréables et gaies dans la manière allemande et polonaise, etc., à 4, 5 et 6 parties, par Jean-Léon Hassler de Nuremberg, et Valentin Hausmann, de Gerlstadt : Nuremberg, Kauffmann, 1615 in-4°. On trouve aussi un grand nombre de pièces composées par Hassler dans le *Florilegium Portense* de Rodenschatz, et dans les *Promptuarii Musici* d'Abraham Schad : toutes prouvent un talent de premier ordre.

HASSLER (Gaspard), frère du précédent, naquit à Nuremberg vers 1566. Élève de son père pour l'orgue et la composition, et protégé par l'illustre famille des Fugger, il obtint du magistrat de Nuremberg, en 1587, sa nomination d'organiste de cette ville, et remplit les fonctions de cette place jusqu'à sa mort, qui arriva en 1618. Hassler a été l'éditeur d'une collection de musique d'église de plusieurs maîtres célèbres de son temps qui a paru sous ce titre : *Symphoniæ sacræ*, 4, 5 *usque ad* 16 *voc.*; Nuremberg,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

1596. La deuxième partie de ce recueil a été publiée en 1608. On y trouve quelques morceaux composés par l'éditeur. J'ignore s'il n'y a pas confusion entre ce recueil et celui qui est porté sous un titre analogue dans la notice de Jean-Leon Hassler.

HASSLER (Jacques), frère des précédents, né à Nuremberg, vers 1565, fut organiste dans cette ville, et se fit connaître comme un musicien habile par quelques compositions parmi lesquelles on remarque : 1° Un *Magnificat* à 4 voix. — 2° Une messe à six voix. — 3° Le Psaume 51 à huit voix, publié à Nuremberg en 1601. Hassler a été aussi l'éditeur d'un recueil de douze *Magnificat* à quatre, cinq, six et jusqu'à douze voix, de divers compositeurs; Nuremberg, 1608, in-4°.

HASSLER (Dominique), moine de l'abbaye de Lucelle, fut un bon organiste vers le milieu du dix-huitième siècle. Il a publié à Nuremberg, en 1750, un œuvre de six sonates pour l'orgue.

HASSLER (Jean-Guillaume). *Voy.* Hæssler.

HASSLOCH (Chrétienne-Madeleine-Élisabeth), dont le nom de famille était KEILHOLT, naquit à Pirna, en 1764. A l'âge de quinze ans elle se mit au théâtre, et eut des succès à Manheim. En 1795 elle suivit sa famille au théâtre allemand d'Amsterdam, et y chanta pendant trois ans. En 1795, elle fut engagée à Cassel, où elle se fit longtemps applaudir dans les principaux ouvrages de Mozart et de Benda. Peu de temps après son arrivée en cette ville, elle épousa le chanteur Hassloch. En 1804 elle s'éloigna de Cassel avec son mari; depuis lors elle n'a plus paru sur aucun théâtre.

HATTASCH (Dismas), violoniste fort habile, naquit en 1725 à Hohenmaut, en Bohême. Il épousa la sœur des deux célèbres musiciens François et Georges Benda, et entra avec elle au service du duc de Saxe-Gotha, en 1751. Il eut de la réputation à cette cour, non-seulement à cause de son habileté dans l'exécution, mais aussi comme compositeur. Il mourut à Gotha, le 13 octobre 1777. Ses compositions sont restées en manuscrit : elles consistent en deux grandes symphonies pour l'orchestre, et six solos pour le violon. On trouve aussi une chanson de lui dans une collection de chants divers par plusieurs bons poëtes et musiciens, publiée à Nuremberg, chez Jean-Michel Schmidt, en 1780.

HATTASCH (Anne-Françoise), née **BENDA**, femme du précédent, fut admise à la cour de Gotha, en 1751, comme cantatrice de la chambre. Elle mourut vers 1780.

HATTASCH (Henri-Christophe), frère cadet de Dismas, né à Hohenmaut, en 1739, fut attaché comme acteur au théâtre de Hambourg. Il a composé la musique des petits opéras allemands : 1° *Le Barbier de Bagdad*. — 2° *L'Honnête Suisse*. — 3° *Helsa et Zeline*, en 1795. Un recitatif, un air, un rondo et un duo de ce dernier, ont été gravés à Hambourg, en 1796.

HATTER (Guillaume-Ferdinand), organiste de l'église allemande réformée, à Kœnigsberg, fut d'abord employé comme secrétaire de la ville, vers 1775, et n'apprit la musique que pour en faire un délassement; mais le goût passionné qu'il avait pour cet art le porta à renoncer à sa profession pour celle de musicien. Ses premières sonates de clavecin furent publiées en 1788; elles furent bien accueillies, et ce succès l'encouragea à suivre sa nouvelle carrière. Il écrivit ensuite un petit opéra intitulé : *Die Cantons-Revision* (la Revue cantonale), qui fut applaudi au théâtre de Kœnigsberg, en 1792. Plusieurs airs de cet ouvrage ont été imprimés. Plus tard, il fit une étude sérieuse des œuvres des grands organistes; mais on a toujours préféré ses premières sonates à ses autres compositions.

HAUBER (Michel-), prédicateur de la chapelle royale de Munich, mort dans cette ville, le 20 mai 1843. On a sous son nom un ouvrage intitulé : *Cantus ecclesiasticus hebdomadæ sanctæ, quatuor vocibus cum organo*, en partition; Munich, Sidler. Cet amateur était très-instruit dans la littérature et dans l'histoire de la musique. Il avait rassemblé une riche collection d'ouvrages rares concernant cet art.

HAUCH (Adam-Vilhelm de), savant danois, membre de l'Académie des sciences de Copenhague, vivait à la fin du dix-huitième siècle. Au nombre de ses ouvrages on en trouve un qui a pour titre *Beskrivelse af den saakaldte Braedende Harmonikas m. m. besynnerlige og staerke Lyd* (Description des vibrations harmoniques appelées *transversales*, et du son qu'elles produisent); Copenhague, 1794, in-8°.

HAUCISEN (W.-N.), organiste à Francfort-sur-le-Mein, né à Gehren, près d'Arnstadt, en 1744, fut aussi éditeur et marchand de musique. Il s'est fait connaître comme compositeur par quatre œuvres de concertos pour le clavecin, et de trios pour cet instrument, violon et violoncelle, publiés avant 1774.

Un pianiste et compositeur de même nom (F C. Haucisen), qui paraît avoir habité dans quelque localité des bords du Rhin, s'est fait connaître vers 1830, par des rondos pour piano seul, œuvres 1, 2, 3, publiés à Mayence, chez Schott; mais depuis cette époque son nom a disparu du monde musical.

HAUCK ou **HAUK** (Wenceslas) pianiste dis-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

lingué est né le 28 février 1801, à Habelschwerdt, dans le comté de Glatz. Les premières leçons de piano et d'harmonie lui ont été données par M. Deutzen, frère du directeur de musique de Breslau. Après avoir acquis quelque habileté dans la musique et dans le jeu du violon et de plusieurs instruments, il fut appelé, à l'âge de treize ans, dans un village voisin, pour aider un de ses parents qui y était maître d'école. A dix-sept ans, il se rendit à Breslau, avec l'espoir d'y obtenir une place d'employé dans une administration publique; mais la connaissance qu'il y fit du directeur de musique Hirnbach changea ses projets, et lui fit prendre la résolution de se faire artiste. Devenu pianiste distingué par les leçons de ce maître, il donna un premier concert où il fixa l'attention publique; depuis ce temps il s'est donné peu de concerts à Breslau où il n'ait figuré avec honneur. Après avoir amassé quelque argent, il est allé à Weimar pour y prendre des leçons de Hummel, et a passé dix-huit mois près de ce grand musicien. Avant de quitter Weimar, il y a donné un concert où il a exécuté avec son maître un morceau à deux pianos. De retour à Breslau, avec la réputation d'un des meilleurs pianistes de l'époque actuelle, il y est resté peu de temps, ayant voyagé dans la Silésie, la Gallicie, et dans une partie de la Hongrie. En 1828, il se fixa à Berlin, et s'y livra à l'enseignement du piano. Il s'y fit aussi entendre avec succès dans les concerts. Cet artiste mourut à l'âge de trente-trois ans, le 30 novembre 1834. On connaît de lui, 1° Sonates pour piano seul, op. 1; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 2° Rondeau, idem., op. 2; ibid. — 3° Plusieurs œuvres de fantaisies et de variations; Berlin. — 4° Variations pour piano avec orchestre, œuvre 9e; ibid.

HAUDIMONT (L'abbé Joseph MEUNIER D'), né à Paris en 1751, fut d'abord enfant de chœur à l'église Saint-Eustache, entra ensuite au séminaire de Soissons, revint à Paris à l'âge de dix-neuf ans, fut attaché au chœur de l'église cathédrale, et reçut des leçons d'harmonie et de composition de l'abbé Homet, maître de musique de cette église. La place de maître de l'église des Saints-Innocents était devenue vacante en 1782 : l'abbé d'Haudimont l'obtint, et l'occupa jusqu'en 1788, époque où cette église fut réunie à celle de Saint-Jacques de la Boucherie. Il y eut alors dans celle-ci musique fondée au chœur, et composée de six enfants, de deux hautes-contre, de trois ténors, et de trois basses. L'abbé d'Haudimont en fut le maître de chapelle, et y établit ce qu'on appelait alors en France *une école de composition*. Perne et Chenié en furent les meilleurs élèves (*voy.* ces noms). Je crois que l'abbé d'Haudimont est mort à Paris pendant les troubles de la révolution. Il jouait agréablement du violon et avait publié à Paris deux œuvres de duos pour cet instrument, vers 1784, et six quatuors pour deux violons, alto et basse. Il a beaucoup écrit pour l'église; une partie de ses manuscrits originaux a passé dans la bibliothèque de Perne, son élève, puis dans la mienne. Ils consistent en trois messes à quatre parties, onze motets, deux *Magnificat* et un *Alma*. Tout cela est écrit dans le mauvais style français de l'époque, et l'on y remarque une harmonie embarrassée. L'abbé d'Haudimont avait aussi écrit une *Instruction abrégée pour la composition*, dont je possède une copie faite par Perne : c'est un petit traité d'harmonie basé sur le système de la basse fondamentale.

HAUDOUVILLE (Adrien-Henri), musicien à Paris, vers le milieu du dix-huitième siècle, naquit à Rouen. Il a publié à Paris, en 1752, des sonates pour 2 flûtes, op. 1.

HAUER (Ernest), professeur de musique élémentaire à l'école bourgeoise d'Halberstadt, occupa cette position de 1828 à 1840. Il a publié dans cette ville, en 1834, huit *Lieder* à voix seule avec accompagnement de piano. Il a donné aussi avec C. Schade un livre de chant à l'usage des écoles, dont la deuxième édition a paru sous ce titre : *Singebuch für Schulen, eine Sammlung 2, 3 und 4 stimmiger Lieder von verschiedenen Componisten* (Livre de chant pour les écoles, recueil de Lieder à 2, 3 et 4 voix, avec des exercices de chant de divers compositeurs); Leipsick (1835), II. Veinedel.

HAUER (Herrmann), de la même famille, *cantor* et directeur de la Liedertafel de Halberstadt, en 1841 et dans les années suivantes, a publié deux recueils de Lieder à voix seule avec piano; Berlin, C.-A. Wolf.

HAUFF (Guillaume-Gottlieb), maître de musique dans le régiment de Saxe-Gotha, au service de la Hollande, était né à Gotha. Il a fait graver à Paris, en 1774, six symphonies à 8 parties; puis, en 1776, six sextuors concertants pour des instruments à vent, et enfin à Bruxelles, en 1777, trois trios pour clavecin, violon et basse; son quatrième œuvre, publié également à Bruxelles, consiste en 6 quatuors pour 2 violons, alto et violoncelle.

Un compositeur du même nom a fait exécuter à Francfort-sur-le-Mein, en 1848, une symphonie de laquelle le correspondant de la Gazette générale de musique de Leipsick dit qu'il ne connaît pas d'ouvrage du même genre écrit avec plus de science, et dans laquelle il y ait plus de charme et plus d'originalité. Si cet éloge était

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

mérité, il est bien singulier que d'autres productions n'aient pas succédé à celle-là, et que l'artiste soit si peu connu.

HAUG (Virgile), né en Bohême, fut cantor à Breslau, vers le milieu du seizième siècle. Il est auteur d'un traité élémentaire de musique à l'usage des écoles primaires, intitulé : *Erotemata musicæ practicæ;* Breslau, 1541, in-8°. Il y a une deuxième édition de ce livre datée de Varsovie, 1545. Plusieurs mélodies de cantiques composées par Haug se trouvent dans le *Cantional* de Hans Walther.

HAUMAN (Théodore), né à Gand, le 3 juillet 1808, de parents israélites fixés à Bruxelles, a été destiné dès son enfance à la profession d'avocat, et a fait, pour s'y préparer, ses études à l'athénée de Bruxelles; puis a suivi à l'université de Louvain des cours de philosophie et de droit. Cependant, animé par un goût passionné pour la musique, et surtout pour le violon, il dérobait souvent à l'étude du Code et du Digeste des semaines, des mois entiers, pour cultiver en liberté son instrument favori. Snel, alors premier violon du Grand Théâtre de Bruxelles, était le maître qu'il avait choisi; mais c'est surtout à sa patience infatigable et à sa persévérance dans les études les plus arides, telles que celles de gammes d'un mouvement lent et de sons filés, qu'il est redevable de la puissance de son et de la largeur de style, caractères distinctifs de son talent. Après deux années passées à l'université de Louvain, M. Hauman abandonna tout à coup la jurisprudence, contre le vœu de ses parents, et ne voulut plus s'occuper que de musique. Assez faible lecteur, et privé des avantages d'une bonne éducation première dans cet art, il comprenait la nécessité d'acquérir l'instruction qui lui manquait à cet égard; ce fut ce qui le décida à entrer comme surnuméraire dans l'orchestre du théâtre; mais ses efforts n'ont pu le conduire à devenir ce qu'on appelle en général *un bon musicien*, parce que les qualités qui constituent celui-ci ne peuvent être que le résultat d'une bonne instruction pratique acquise dès l'enfance.

Arrivé à Paris en 1827, M. Hauman s'est fait entendre dans plusieurs concerts, tantôt laissant apercevoir les grandes qualités d'un beau talent, tantôt détruisant l'impression favorable qu'il avait fait naître, et mettant dans deux morceaux joués à quelques jours l'un de l'autre, toute la distance qui sépare un maître d'un faible écolier. D'ailleurs, se plaçant toujours dans les conditions les moins favorables, et mettant les accompagnateurs à peu près dans l'impossibilité de le suivre par ses continuelles perturbations de mesure, lorsqu'il s'abandonnait au sentiment d'expression dont il était animé. Au commencement de l'année 1829 il obtint un éclatant succès dans un concert donné au Théâtre-Italien, par la manière dont il joua le septième concerto de Rode : il sembla se placer tout à coup au rang des artistes les plus distingués, quoiqu'il fût à peine âgé de vingt-un ans. Rode lui-même, présent à cette séance, laissa plusieurs fois échapper des expressions d'étonnement et d'admiration. Ne doutant plus alors de sa fortune d'artiste, M. Hauman partit pour Londres, au mois d'avril de la même année. Arrivé dans cette ville, il s'y fit entendre au concert philharmonique, et s'y montra si inférieur à lui-même, que les artistes les plus expérimentés ne soupçonnèrent même pas l'existence d'une seule des qualités de son talent. Passant alors subitement d'un excès de confiance au découragement le plus complet, l'artiste quitta Londres, retourna chez ses parents, reprit ses études de droit à l'université de Louvain, et obtint le grade de docteur après avoir soutenu publiquement, au mois de juillet 1830, une thèse qui fut imprimée sous ce titre : *Dissertatio inauguralis juridica de representatione ex jure hodierno, etc., in Academia Lovaniensi rite et legitime consequendis, publico ac solemni examini submittit Theod. Hauman. Lovanii, typis Fr. Michel,* 1830, 32 pages in-8°. M. Hauman semblait avoir oublié le violon et la musique; mais à peine sa position paraissait-elle fixée, qu'il la quitta de nouveau, et revint avec plus de dévouement qu'auparavant à l'objet de ses affections. De nouvelles études de violon occupèrent le jeune artiste pendant deux années; il y employa dix heures chaque jour. Au mois de décembre 1832 il reparut à Paris avec plus d'éclat qu'auparavant, fit remarquer dans son jeu de grands progrès, et parut surtout avoir acquis beaucoup plus d'égalité. Il se fit alors entendre dans une suite de représentations à l'Opéra-Comique. Depuis lors, il a fait des voyages dans le midi de la France, a donné de brillants concerts à Lyon et à Bordeaux, puis a visité le nord de l'Allemagne et la Russie. A Berlin, à Pétersbourg, son talent a excité la plus vive admiration. Inégal, mais entraînant lorsque l'artiste est inspiré, ce talent, qui maintenant a pris un caractère propre, se fait particulièrement remarquer par la puissance du son et par un caractère pathétique; mais M. Hauman a les défauts de ses qualités. Connaissant son action sur le public par la largeur de son jeu, il ralentit presque toujours le mouvement et joue incessamment *a tempo rubato*, ce qui constitue plutôt une manière qu'un style proprement dit. En ce qui concerne le mécanisme de l'instrument et la difficulté vaincue, ce talent est le fruit d'un

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

travail long et consciencieux : dans l'application du *mecanisme au rendu* de la musique, M. Hauman est plutôt homme d'instinct que musicien. Tour à tour se laissant oublier par un long silence, puis reparaissant en public, tantôt avec éclat, tantôt avec des défauts de justesse inexplicables dans l'intonation et des inégalités singulières dans l'exécution des difficultés, il n'a pu se faire en France une réputation de grand violoniste, et s'est compromis une seconde fois dans un voyage en Angleterre ; tandis qu'il a lutté d'une manière brillante avec Vieuxtemps à Vienne, en 1843, et qu'il a porté l'admiration jusqu'à l'enthousiasme en Russie dans un second voyage qu'il y a fait. De retour à Paris, après cette dernière excursion, M. Hauman parut abandonner la musique et se jeta dans l'industrie ; mais son entreprise ne réussit pas, et, après y avoir fait des pertes considérables, il l'abandonna. Depuis lors il s'est fait entendre plusieurs fois dans les concerts de Paris.

M. Hauman a écrit pour son instrument quelques airs variés, des fantaisies, des études, etc. Ses ouvrages principaux sont : 1° 1er Concerto pour violon et orchestre (en *ré*), œuvre 9 ; Paris, Richault. — 2° Fantaisie brillante sur la romance *Ma Céline*, op. 3 ; Vienne, Mechetti. — 3° Thème varié avec quatuor ou piano, *op.* 1 ; Paris, Richault. — 4° Introduction et variations sur un thème original, avec orchestre, op. 5 ; ibid. — 5° Variations de bravoure sur un thème original, avec orchestre ou piano, op. 6 ; ibid. — 6° Grandes variations sur la Tyrolienne de *la Fiancée* d'Auber, idem, op. 7 ; ibid. — 7° Variations brillantes sur un thème favori de l'*Elisir d'amor*, idem, *op.* 8 ; ibid. — 8° Fantaisie sur des thèmes de *Guido et Ginevra*, idem, op. 10 ; Mayence, Schott. — 9° Grande scène sur l'air final de l'opéra *Lucia di Lammermoor*, idem, op 11 ; ibid.

HAUN (Jean-Ernest-Chrétien), prédicateur inspecteur des écoles et directeur du séminaire, à Gotha, né à Græfentonna, le 21 juin 1748, est *mort* à Gotha, le 22 mars 1801. On a de lui une méthode générale d'enseignement pour les écoles (*Allgemeine Schulmethodus*, Erfurt, 1801, in-8°), dans laquelle il a inséré un chapitre sur la manière d'enseigner aux jeunes gens le piano, comme élément de l'art de jouer de l'orgue. Ce chapitre a été imprimé ensuite séparément sous ce titre : *Anweisung zu den Anfangsgründen der Musik überhaupt und des Claviers insbesonderheit* (Introduction aux principes de la musique en général, et à ceux du clavecin en particulier, formant le 34e chapitre de la méthode de M. Haun) ; Erfurt, 1801, 3 feuilles in-8°.

HAUPT (Charles-A.), excellent organiste dans la manière de Bach, est né à Berlin, vers 1810. En 1832 il fut nommé organiste de l'église Saint-Nicolas de cette ville. On a de lui 100 Chorals tirés des livres de chorals de J.-S. Bach et de W. Kuhnau, pour piano, destinés aux exercices journaliers des familles, en deux suites ; Berlin, Esslinger.

HAUPT (Maurice), violoniste à Francfort-sur-le-Mein, était attaché à l'orchestre du théâtre de cette ville dès 1834, et s'y trouvait encore en 1848. Le 16 janvier 1845 il a fait exécuter une symphonie pittoresque de sa composition, intitulée : *un Jour de printemps* (Ein Frühlingstag), laquelle fut vivement applaudie. Déjà en 1836 il avait fait entendre une ouverture, et en 1839 un autre symphonie en *la* qui avaient obtenu du succès.

HAUPT (Théodore), vraisemblablement de la même famille, vécut aussi à Francfort, et fut rédacteur de l'Annuaire musical qui parut à Mayence, chez Schott, en 1829, 1830 et 1831, sous le titre : *Musikalische-Hafreunusd*.

HAUPT (Léopold), archidiacre de l'église Saint-Pierre et Saint-Paul de Gœrlitz, et membre de beaucoup de sociétés savantes de l'Allemagne, s'est fait connaître par une collection de chants populaires des Wendes ou Venèdes intitulée : *Volkslieder der Wenden* (Grimma, 1841, 2 parties in-4°). On sait que les Wendes ou Venèdes étaient un ancien peuple germanique dont une partie s'établit vers l'embouchure de la Vistule, dans le pays dont Dantzick était la capitale. Ce sont les chants encore en usage dans cette contrée qui ont été publiés par M. Haupt. On a du même savant un autre morceau plein d'intérêt également pour l'histoire de la musique : il a pour titre : *Sechs alttestamentliche Psalmen mit ihren aus den Accenten entzifferten Singweisen und einer sinn - und wortgetreuen rhythmischen Uebersetzung* (Six Psaumes de l'Ancien Testament, avec le chant musical de leurs signes d'accents, et une traduction rhythmique de la poésie) ; Leipsick, 1854, gr. in-8° de 59 pages. Les six psaumes contenus dans ce recueil avec les mélodies rhythmées sont les 13e, 14e, 24e, 96e, 98e et 125e. Ils sont précédés d'une préface de 10 pages, dans laquelle M. Haupt, partisan du système de l'existence du mètre dans la poésie de la Bible, dont les défenseurs les plus célèbres sont Robert Lowth, Herder, Gesenius, Leutwein, Greve, Bellermann, Anton, et Saalschutz, a pour but de combattre l'opposition faite à ce système par le docteur Ernest Meyer, professeur à Tubingue, dans son livre intitulé : *Ueber die Poesie der alten Testament* (Sur la poésie de l'Ancien Testament).

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

HAUPTMANN (Maurice), *cantor* de l'école Saint-Thomas de Leipsick, est né à Dresde en 1794. Son père, architecte des bâtiments royaux de Saxe, le destinait à la même profession ; il lui fit donner aussi une bonne éducation musicale ; mais ce qui ne devait être que l'accessoire de son instruction, devint bientôt l'objet principal de ses études. A l'âge de dix-sept ans il cessa de s'occuper d'autre chose que de musique. Spohr était alors maître de chapelle à Gotha ; Hauptmann, se rendit en cette ville pour étudier, sous sa direction, le violon et la composition. De retour à Dresde en 1812, il y fut placé dans la chapelle royale. L'année suivante il fit un voyage à Prague et à Vienne. Ses liaisons avec quelques Russes le déterminèrent à donner sa démission de la chapelle de Dresde, et à voyager en Russie. Après avoir passé cinq années à Saint-Pétersbourg, Moscou, Pultawa et Odessa, il retourna en Allemagne, et entra en 1822 dans la chapelle de Cassel. Depuis ce temps il a fait un voyage artistique en Italie. En 1842 M. Hauptmann obtint la place de *cantor* à l'école Saint-Thomas de Leipsick, en remplacement de Weinlig (*voy.* ce nom), décédé dans la même année. Deux ans après il fut chargé d'enseigner l'harmonie au Conservatoire de la même ville. Homme de savoir, d'esprit et de sentiment, cet artiste rédigea la Gazette générale de musique pendant toute l'année 1843 ; mais le travail assidu qu'exigeait cette position était incompatible avec les fonctions de *cantor* à l'école Saint-Thomas, et M. Hauptmann dut y renoncer. Il a écrit pour le théâtre de Cassel un opéra intitulé *Mathilde*, qui a été joué avec succès. Ses compositions pour l'église sont restées en manuscrit ; elles consistent en un *Veni Sancte Spiritus* à 4 voix, une messe à 4 voix, une autre messe en *sol* mineur avec orchestre : celle-ci a été exécutée à Leipsick, en 1842 ; elle est l'œuvre 30 de l'auteur ; un offertoire à quatre voix ; un *Salve Regina*, considéré comme son plus bel ouvrage ; un chant sur le poëme de Goethe intitulé *le Lac*, pour 2 voix de soprano et orchestre. Hauptmann a publié : 1° Quatuor pour 2 violons, alto et basse, op. 7 n° 1 ; Vienne, Artaria. — 2° Idem, n° 2 ; ibid. — 3° Duos pour 2 violons, op. 2 ; Leipsick, Peters. — 4° Trois sonates pour piano et violon, op. 5 ; ibid. — 5° Sonates pour piano et violon, op. 6 ; Vienne, Artaria. — 6° Divertissement pour violon et guitare, op. 8 ; ibid. — 7° Trois duos pour deux violons, op. 16 ; ibid. — 8° Chants et chansons avec accompagnement de piano, œuvres 1, 4, 9, 11, 14, 22, 24, 25, 26, 27, 31 ; Leipsick, Peters ; Vienne, Artaria ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel.

On doit à M. Hauptmann des *Eclaircissements sur l'art de la fugue de J.-S. Bach* (*Erlauterungen zu Joh. Seb. Bach's der Fuge*), placés dans le troisième volume des œuvres de ce grand homme pour le clavecin, publiées chez Peters, à Leipsick. Cet écrit forme 14 pages in-4°. Il en a été fait un tirage séparé. L'ouvrage théorique le plus important du même auteur a paru dix ans plus tard, sous ce titre : *Die Natur der Harmonik und der Metrik, zur Theorie der Musik* (La nature de l'harmonique et de la métrique, comme principe de la musique) ; Breitkopf et Hærtel, 1853 ; un volume in-8° de 394 pages. *Harmonique* et *métrique* sont pris dans ce livre par M. Hauptmann dans un sens théorique abstrait, et l'on ne doit point y chercher une méthode pratique pour l'art. Quelques analogies se rencontrent pour la doctrine entre cet ouvrage et celle qui a été exposée précédemment dans un petit écrit publié par M. Otto Kraushaar, de Cassel, et qui est intitulé : *Der accordliche Gegensatz und die Begrundung der Scala* (L'antithèse accordée et la base de la gamme). *L'antithèse accordée* est une expression allemande empruntée à la philosophie : elle signifie deux principes qui semblent opposés et dont on fait la synthèse. Quoi qu'il en soit de la singularité de ce titre, M. Hauptmann se défend de l'accusation de plagiat qu'on pourrait lui faire, par ce seul fait que M. Kraushaar était un des auditeurs d'un cours qu'il avait fait sur le même sujet, plusieurs années auparavant. L'analyse de la théorie exposée dans le livre du savant *cantor* de Saint-Thomas ne peut trouver place ici : on la trouvera dans une revue de la littérature de la musique depuis 1848 jusqu'en 1858, par l'auteur de cette notice, laquelle a été insérée dans la *Revue et Gazette musicale de Paris* (année 1859).

Chargé de diriger la belle édition complète des œuvres de J.-S. Bach, entreprise par une société d'artistes à Leipsick, M. Hauptmann a fait preuve, dans cette mission, d'autant de zèle et de dévouement que d'intelligence.

HAUPTMANN (Laurent), né le 15 janvier 1802, à Grafensûtz, dans la basse Autriche, apprit la musique dès ses premières années, et fit dans cet art des progrès si rapides, qu'à l'âge de douze ans il faisait déjà remarquer son talent sur l'orgue. D'abord maître d'école et de musique agréé, dans le lieu de sa naissance, il remplit ces fonctions jusqu'en 1826, et se rendit à Vienne, où il obtint la place d'organiste au *Theresianum* et dans l'église de Saint-Paul, puis celle de directeur du chœur de l'église paroissiale des Augustins, qu'il occupe maintenant (1860). Après avoir étudié le contrepoint sous la direction du chevalier de Seyfried, il a composé beaucoup de musique d'église, dont la plus grande partie est en-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

core en manuscrit; on y remarque trois messes, des cantiques et répons pour la semaine sainte, des graduels, six offertoires, un *Requiem*, des chœurs, des fugues, des versets et des préludes pour l'orgue. M. Hauptmann a publié plusieurs œuvres, mais je ne connais de lui qu'un *Te Deum* pour quatre voix d'homme avec accompagnement d'orgue, à Vienne, chez Diabelli, œuvre 3e. Il a écrit aussi une méthode de chant, 48 duos pour deux voix, dans tous les tons et dans les deux modes, des sonates pour le piano, et quelques morceaux pour le violon.

Un autre artiste du même nom, dont le prénom a pour initiale H, s'est fait connaître par des sonates pour piano et violon, œuvres 5 et 23; mais on ne trouve chez les biographes allemands aucun renseignement sur sa personne.

HAUSCHKA (Vincent), fils d'un instituteur de Mies, en Bohême, naquit dans ce lieu, le 21 janvier 1766. A l'âge de huit ans, son père l'envoya à Prague pour y être enfant de chœur dans l'église cathédrale; il y apprit la musique pendant six ans, sous la direction du maître de chapelle Laube, et dans le même temps il y fit ses humanités. Peu de temps avant de sortir de cette institution, il commença à se livrer à l'étude du violoncelle; Christ, célèbre violoncelliste de la Bohême, lui donna quelques leçons pour cet instrument; le travail de Hauschka fit le reste, et le conduisit jusqu'au plus haut degré d'habileté. A l'âge de seize ans il entra dans la chapelle du comte de Thun; mais la mort de ce seigneur, deux ans après que Hauschka fut entré chez lui, laissa l'artiste sans emploi. Celui-ci fit alors quelques voyages à Carlsbad, à Dresde et dans presque toute l'Allemagne : partout il fit admirer son talent. En 1792 il se rendit à Vienne, où il fut bientôt considéré comme un des meilleurs violoncellistes de l'époque. Cependant, dès ce moment il ne cultiva plus la musique que comme amateur, ayant obtenu un emploi lucratif dans l'administration des biens de l'empereur; mais il se faisait entendre quelquefois dans les concerts sur le violoncelle et sur le baryton (violoncelle d'amour), dont il jouait avec une rare habileté. Cet artiste a publié : 1° Trois sonates pour violoncelle et basse, op. 1; Vienne, 1802. — 2° Trois sonates idem, op. 1, liv. 2e; ibid., 1803. — 3° Chants allemands à 3 voix, en canon; ibid., 1803. — 4° Trois sonates pour violoncelle et basse, op. 2; ibid., 1806. Il a laissé en manuscrit trois concertos pour violoncelle, plusieurs divertissements pour le même instrument, 5 duos pour 2 violoncelles, un quintette pour le baryton, des nocturnes pour mandoline, alto et violoncelle, plusieurs chansons et des psaumes à plusieurs voix. Le nom de Hauschka est écrit *Haushe* dans plusieurs catalogues.

HAUSE (Wenceslas, ou Guillaume), célèbre contrebassiste et professeur de contrebasse au Conservatoire de Prague, est né en Bohême, vers 1796. Il joua d'abord du violon, et publia à Dresde quelques morceaux pour cet instrument; mais ensuite il fit une étude particulière de la contrebasse, et y acquit une rare habileté. En 1828 il a publié une très-bonne méthode pour la contrebasse à quatre cordes, sous ce titre : *Contrabasschule;* Dresde, Hilscher. Les frères Schott en ont fait paraître à Paris et à Anvers une édition allemande et française intitulée : *Méthode complète de contrebasse approuvée et adoptée par la direction du Conservatoire de Prague.* La *Revue musicale* de 1828, t. 4, contient une analyse de cet ouvrage : on en trouve une autre dans la *Gazette musicale* de Leipsick de 1829, p. 405 et 425. On a aussi de Hause un recueil de 55 études pour la contrebasse, Prague, Berra; un autre recueil de grandes études pour le même instrument, divisé en deux parties; et enfin un troisième recueil de 28 études; ibid.

HAUSEN (Guillaume), jésuite à Dillingen, où il était né, est auteur d'un livre qui a pour titre : *Le Chrétien chanteur, ou cantiques spirituels et instructifs;* Dillingen, 1763, in-4°.

HAUSEN (Jean), virtuose sur la harpe, naquit au mois de mars 1698, à Grossen-Mehsra, dans la principauté de Rudolstadt. Son père, *cantor* dans ce lieu, lui enseigna les premiers éléments de la musique. Après avoir terminé ses études au gymnase (collége), il alla suivre les cours de droit de l'université de Jéna. Ce fut dans cette ville qu'il se livra à l'étude de la musique d'une manière sérieuse. Sorti de l'université, il vécut quelque temps à Mulhausen, puis, en 1729, il alla s'établir à Weimar, et s'y adonna spécialement à la harpe, sur laquelle il acquit un talent distingué. Le grand-duc de Saxe-Weimar l'attacha à son service, en qualité de musicien de la chambre. Hausen mourut dans cette position, le 3 décembre 1733, à l'âge de trente-cinq ans. Il avait inventé une harpe d'un nouveau système avec laquelle il pouvait jouer dans tous les tons sans le secours des pédales, qui n'étaient pas encore inventées. Il paraît que l'instrument de Hausen avait un double rang de cordes, comme la harpe galloise.

HAUSER (Uriel), dont le nom de religion était *frère Léopold*, moine franciscain à Inspruck, né à Waldsee en Autriche, le 26 mai 1702, est auteur d'un livre intitulé : *Instructio*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

fundamentalis cantus choralis ad usum reform. prov. Tyrol. D. Leopoldi ord. frat. min., accomodata; Aug., Vindel, 1765, in-4°.

HAUSER (François), né a Vienne, en 1798, y a appris les éléments de la musique et du chant. Ayant acquis une bonne voix de bariton, et son éducation musicale étant terminée, il a débuté au théâtre de Vienne, a paru ensuite sur celui de Leipsick, et a rompu son engagement dans cette dernière ville pour entrer au Théâtre Royal de Berlin. La manière de ce chanteur était assez pure, mais on l'accusait de froideur à la scène. C'est comme chanteur de concert qu'il a obtenu les succès les mieux mérités. M. Hauser est instruit dans les diverses parties de la musique, et possède une belle collection d'ouvrages rares et anciens, et en particulier de manuscrits originaux de Bach. Il a été nommé directeur du Conservatoire de Munich, en 1848.

HAUSER (Maurice), fils du précédent, né à Berlin, en 1826, fut élève violoniste du Conservatoire de Leipsick, où il se fit remarquer en 1848. Appelé à Kœnigsberg, en qualité de directeur de musique, il est mort dans cette ville, à l'âge de trente ans, le 31 mai 1857. On connaît de sa composition : 1° des *Lieder* avec accompagnement de piano. — 2° Nocturne pour violon et piano, op. 1; Hambourg, Schuberth. — 3° Introduction et rondo sur un air national hongrois, idem. op. 3; ibid. — 4° Introduction et variations de concert sur des thèmes de Donizetti, pour violon et orchestre, op. 7; ibid. — 5° Six études de concert pour violon, op. 8; ibid. — 6° Six pièces pour violon et piano, op. 11. Maurice Hauser a fait représenter à Kœnigsberg un opéra de sa composition intitulé : *Der Erbe von Hohenck* (l'Héritier d'Hohenck).

HAUSER (Jean-Bernard), auteur inconnu d'un livre qui a pour titre : *Versuch über das Schœne in der Musik* (Essai sur le beau dans la musique); Erfurt, 1834, in-4°.

HAUSIUS (Charles-Gottlob), docteur en philosophie et amateur de musique à Leipsick, né à Freudiswalde, dans la Saxe électorale, le 31 mars 1755, a fait imprimer des chants à voix seule avec accompagnement de piano; Leipsick, 1784, in-4°, et des chansons joyeuses de société, ibid, 1794.

HAUSMANN (Valentin Ier), musicien de Nuremberg, vécut au temps de la réformation, vers 1520, et fut lié d'une étroite amitié avec Luther et le maître de chapelle Hans Walther. On lui attribue les mélodies de plusieurs cantiques de l'Église réformée, entre autres de celui-ci : *Wir Glauben alle an einen Gott* (Nous croyons tous en un seul Dieu).

HAUSMANN (Valentin II), fils du précédent, était conseiller et organiste à Gerbstadt, en Saxe, vers la fin du seizième siècle. Savant et laborieux compositeur, il a publié les ouvrages dont les titres suivent : 1° *Weltliche Arien* (Airs profanes, 1re et 2e partie, 1590). — 2° Idem, 3e partie, 1597. — 3° *Weltliche Lieder mit 5 und 6 Stimmen* (Chansons profanes à 5 et 6 voix); Nuremberg, 1592 et 1594; in-4°. — 4° *Teutsche weltliche Canzonetten mit 4 Stimmen* (Chansons mondaines allemandes à 4 voix); Nuremberg, 1596, in-4°. — 5° *Newe liebliche Tæntz zum Theil mit Texten, zum Theil ohne Texten publicirt* (Nouvelles danses favorites, partie avec texte et partie sans paroles); Nuremberg, 1600, in-4°. — 6° *Manipulus Sacrarum Cantionum*, à 5 et 6 voix; ibid., 1602, in-4°. Ce recueil contient 21 motets. — 7° *Missæ octo vocum et 2 Motetti 10 et 14 voc.*; ibid., 1604, in-fol. — 8° *Newe Melodeyen zu 4 Stimmen, da jeder Text einen Namen anzeigt* (Nouvelles mélodies à 4 voix, etc.), ibid., 1600 et 1604, in-4°. — 9° *Venusgarten*, 100 *Liebliche, mehrentheils polnische Tæntz mit Texten gemacht* (Jardin de Vénus, 100 danses polonaises favorites, la plupart avec les paroles); ibid., 1602, in-4°. — 10° *Fasciculus newer Hochzeit und Brautlieder, mit 4, 5 und 6 Stimmen* (Recueil des plus nouvelles chansons de fiançailles et de noces, à 4, 5 et 6 voix); ibid., 1602, in-4°. — 11° *Fragmenta, oder XXXV newe Lieder mit 4 und 5 Stimmen, etc.* (Fragments, ou 35 chansons nouvelles à 4 et 5 voix); ibid., 1602, in-4°. Ce recueil contient un choix de pièces des recueils précédents. — 12° Reste des danses polonaises chantées; ibid., 1603, in-4°. — 13° Extrait des cinq recueils de chansons favorites de Valentin Hausmann; ibid., 1603, in-4°. — 14° *Intraden mit 5 und 6 Stimmen fürnehmlich auf Violen zu gebrauchen* (Entrées à 5 et 6 parties, particulièrement pour des violes), ibid., 1604, in-4°. — 15° *Newe fünfstimmige Paduanen und Galliarden* (Nouvelles pavanes et gaillardes à 5 parties); ibid., 1604. — 16° *Canzonette mit dreyen Stimmen Horatii Vecchi und Gemignani, Capi-Lupi zwor mit italianischen Texten, etc.* (Petites chansons à trois voix d'Horace Veecchi et de Gemignani, Capi-Lupi, etc); Nuremberg, Paul Kauffmann, 1606, in-4°. Il y a plusieurs pièces de Hausmann dans ce recueil. — 17° *Andere auch mehr neue teutsche weltliche Lieder mit vier Stimmen* (Autres et plus nouvelles chansons mondaines allemandes à 4 voix); ibid., 1607, in-4°. — 18° *Melodien unter weltliche Texte, etc., mit 5 Stimmen;* ibid., 1608, in-4°. —

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

19° *Zweyen unterschiedlichen Werken, als der teutscher Tæntz mit 4 Stimmen, etc.*; ibid., 1609. — 20° *Musikalisch teutsche weltliche Gesænge mit 4-8 Stimmen, nach Art der Canzonetten und Madrigalien* (Chants profanes allemands 4-8 voix, dans le genre des canzonettes et des madrigaux; ibid., 1608, in-4°. — 21° *Auszug aus den verschiedenen Theilen von Valent. Hausmanns Polnischen und andern Tæntzen* (Extrait des différentes parties de danses polonaises et autres de Valentin Hausmann); ibid., 1609, in-4°.

HAUSMANN (Valentin III), fils du précédent, fut organiste à Lœbejun, et eut des connaissances étendues dans les principes de la construction des orgues.

HAUSMANN (Valentin IV), fils de Valentin III, né à Lœbejun, passa les années de sa jeunesse à l'école Saint-Thomas de Leipsick, et y fit ses études sous la direction de Knüpfer et de Werner Fabricius. Il alla ensuite à l'université d'Erfurt, puis à Tubingue, pour y compléter son instruction. Ses études terminées, il entra à la chapelle de Stuttgard, qui était alors dirigée par Samuel Bockshorn. En 1689, il se fit entendre avec son fils à Halle, en présence de l'électeur de Brandebourg et du prince d'Anhalt-Cœthen, dans des duos de clavecin. Ce dernier fut si satisfait du talent de ces artistes, qu'il nomma le père sous-directeur et le fils musicien de sa chapelle. Dans l'année suivante, Hausmann accepta la place d'organiste de l'église d'Aisleben; mais il y resta peu de temps, et bientôt après se retira dans le lieu de sa naissance, où il vécut en repos dans l'emploi de caissier des houillières du pays. Ce musicien a écrit une dissertation intitulée: *Quæstiones an sex vel septem sint voces.* Il y examinait la question, alors fort souvent agitée, des avantages de la solmisation par les hexacordes ou par la gamme complète des sept syllabes *ut, ré, mi, fa, sol, la, si.* Il ne paraît pas que cet ouvrage ait été imprimé.

HAUSMANN (Valentin-Barthélemé), fils de Valentin IV, né à Lœbejun en 1678, fit à Stuttgard des études de musique et de clavecin, sous la direction de son père. A l'âge de onze ans, il avait déjà fait assez de progrès pour jouer avec son père des duos de clavecin devant le prince d'Anhalt-Cœthen, qui, charmé par ses talents, lui donna une place de musicien dans sa chapelle. Il travailla ensuite près de son aïeul jusqu'en 1691, et acquit, sous sa direction, des connaissances dans les sciences, le chant, l'orgue et la composition. Dans les renseignements qu'il a fournis à Mattheson sur sa personne, il dit qu'il n'était âgé que de seize ans lorsqu'il fut nommé échevin à Schafstadt, ce qui peut paraître au moins extraordinaire. Quoi qu'il en soit, il termina ses études à Halle, puis il visita les petites cours de Mersebourg, Hartzgerode et Mannsfeld, pour lesquelles il écrivit quelques petites compositions. Plusieurs places d'organiste lui furent offertes dans les petites villes, mais il les refusa, parce que son ambition n'allait pas à moins que d'obtenir l'orgue de Saint-Pierre, à Berlin, ou celui de la cathédrale de Magdebourg. Ses démarches à ce sujet ne furent point heureuses, et il dut se résigner à n'être que l'organiste de la petite ville de Schafstadt, dont il fut nommé bourgmestre en 1707. Il vivait encore en ce lieu dans l'année 1740. Dans la note de ses ouvrages qu'il a fournie à Mattheson, on remarque: 1° *Leichte Anweisung zur Composition* (Instruction facile pour la composition). — 2° *Orgelprobe* (Examen de l'orgue). — 3° *Beschreibung von den 3 generibus und Eintheilung der Temperatur* (Description des trois genres, diatonique, chromatique, enharmonique, et division du tempérament). — 4° *De proportionibus musicis, und von den Radical-zahlen der Con-und Dissonanzen* (Des proportions musicales, et des nombres radicaux des consonnances et des dissonances). Tous ces ouvrages sont restés en manuscrit.

HAUSMANN (G.), violoncelliste, né à Hanovre, en 1814, fit ses études musicales en cette ville et à Hambourg, où il reçut des conseils de Romberg. A l'âge de vingt-deux ans il commença à voyager pour se faire connaître dans les concerts. En 1839 il était à Leipsick et s'y fit entendre avec succès. Il joua ensuite à Brunswick, à Francfort, à Dresde: partout il fut considéré comme un artiste distingué. En 1846 il fit un voyage à Londres et fut si satisfait de l'accueil qu'il y reçut, qu'il y retourna dans l'année suivante. On a publié de sa composition: 1° Fantaisie suisse pour violoncelle et orchestre, op. 1; Leipsick, Peters. — 2° *Andante* et *rôndo* sur des thèmes de *Zampa*, d'Hérold, pour violoncelle et orchestre, op. 2; Offenbach, André. — 3° Andante et Valse-Caprice pour violoncelle et quatuor, op. 3; Hanovre, Bachmann. — 4° Fantaisie sur *Oberon*, pour violoncelle et piano; Brunswick, Meyer. — 5° *Les Chansons de Brighton*; fantaisie de salon en forme de valse, pour violoncelle et piano, ibid.

Il y a eu à Berlin un violoncelliste très-distingué de ce nom, qui fut attaché à la musique de la chambre du roi de Prusse, et mourut dans cette ville, le 26 décembre 1843.

HAUTEFEUILLE (L'abbé Jean de), fils d'un boulanger d'Orléans, naquit en cette ville le 20 mars 1647. Doué d'un esprit vif et du génie

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

d'invention pour tout ce qui appartenait à la physique et à la mécanique, il trouva heureusement une protectrice dans la duchesse de Bouillon. Elle lui fournit les moyens de faire ses études, lui fit embrasser l'état ecclésiastique, lui procura quelques bénéfices, et le prit dans sa maison. Il ne se sépara jamais de cette princesse qui, lorsqu'elle mourut, lui laissa une pension. Devenu vieux, l'abbé de Hautefeuille se retira à Orléans, où il termina ses jours, le 18 octobre 1724, à l'âge de soixante-dix-sept ans. Ce physicien a publié beaucoup d'inventions ingénieuses ou utiles. Parmi ses ouvrages, on remarque ceux-ci, qui ont quelque rapport avec la musique : 1° *Explication de l'effet des trompettes parlantes* (porte-voix); Paris, 1673, in-4°. Dix ans après la publication de cet écrit, Hautefeuille fit entendre à l'Académie des sciences de Paris un porte-voix qui sextuplait la puissance de l'organe vocal. Une deuxième édition de son livre a été publiée à Paris, en 1674. — 2° *Lettre à M. Bourdelot, premier médecin de Mme la Duchesse de Bourgogne, sur les moyens de perfectionner l'ouïe*; Paris, 1702, in-4°. — 3° *Dissertation sur la cause de l'écho, qui a remporté le prix à l'Académie royale des belles-lettres, Sciences et Arts de Bordeaux;* Bordeaux, Brun, 1718, in-12, 41 pages. Deuxième edition; Paris, 1741, in-8°. — 4° *Probleme d'acoustique curieux et intéressant, dont la solution est proposée aux savants, d'après les idées qu'en a laissées M. l'abbé de Hautefeuille;* Paris, Varin, 1788, in-8° de XXXII et 118 pages. Ce livre est un recueil de pièces où l'on trouve : 1° la liste des ouvrages de Hautefeuille. — 2° l'explication de l'effet des trompettes parlantes, réimprimée sur la deuxième édition de 1674. — 3° divers opuscules étrangers à l'acoustique et à la musique. — 4° la lettre à Bourdelot sur le perfectionnement de l'ouïe. — 5° Un extrait de la dissertation sur la cause de l'écho. — 6° *Précis des particularités essentielles de l'instrument acoustique de M. de Hautefeuille.* Dans ce précis, et dans une longue introduction, l'éditeur cherche à retrouver, au moyen de données éparses dans les ouvrages de Hautefeuille, un instrument acoustique qu'il avait inventé, et qui devait produire sur l'oreille l'effet du microscope sur la vue : tout ce qu'on y trouve sur ce sujet est vague et incertain.

HAUTETERRE. *Voy.* HOTTETERRE.

HAUTIN ou **HAULTIN** (PIERRE), graveur, fondeur en caractères et imprimeur à Paris, dans le seizième siècle, naquit à La Rochelle, d'une famille protestante. Il passe pour avoir gravé et fondu les premiers caractères de musique dont on s'est servi en France; il en fit les premiers poinçons en 1525. Les caractères de musique de cet artiste ont servi à imprimer les vingt livres de motets à quatre ou cinq voix publiés par Pierre Attaignant, depuis 1527 jusqu'en 1536, en 5 vol. in-8° oblong; les Chansons françaises à quatre parties, par le même imprimeur, en 4 vol. in-8° obl., les pièces de viole de Gervaise, et plusieurs autres recueils. Fournier dit, dans son *Traité historique et critique sur l'origine et les progrès des caractères de fonte pour l'impression de la musique* (p. 6), que Hautin imprimait encore la musique sur la fin de ses jours, et qu'on connaît de lui des motets à cinq parties, mis en musique par Roland Lassutio (De Lassus), un vol. in-4° oblong, imprimé en 1576. Hautin mourut à Paris en 1580, dans un âge très-avancé. Son fils (Robert) a imprimé plusieurs œuvres de musique.

Il y a des caractères de Hautin de plusieurs grosseurs; les notes sont en forme de lozange; elles tenaient aux fragments de la portée et s'imprimaient d'une seule fois. Cette musique a de la netteté. *Voy.* pour les autres anciens graveurs et fondeurs français de caractères de musique, les noms de BRIARD (Étienne), BÉ (Guillaume LE), GRANJON (Robert) et SANLECQUE.

HAUVILLE (ANTOINE DE), compositeur français du seizième siècle, a publié un ouvrage intitulé : *la Lyre chrestienne avec la monomachie de David et de Goliath, et plusieurs autres chansons spirituelles, nouvellement mises en musique;* Lyon, Simon Gorlier, 1566. Il y a une deuxième édition de ce recueil, Lyon, Simon Gorlier, 1580, petit in-8°. On trouve aussi une messe à 4 voix de cet auteur dans la collection publiée à Milan en 1588 par *Jules Bonagionta.*

HAVERALS (....), carillonneur de la cathédrale de Malines, fut en son genre un artiste distingué. Bon harmoniste, il exécutait à trois parties sur ses cloches des pièces très-difficiles, des sonates régulières, des fantaisies et des fugues. Il avait aussi un talent remarquable pour improviser des variations sur les mélodies populaires. Sa place lui avait été donnée en 1788, après un concours où il avait fait preuve d'une grande supériorité sur ses compétiteurs. Il est mort à Malines, le 13 avril 1841, dans un âge avancé.

HAVINGA ou **HAVINGHA** (GÉRARD), organiste et carillonneur à Alkmaer, en Hollande, dans la première moitié du dix-huitième siècle, avait succédé à son père dans ces charges. Ce musicien s'est fait connaître par les ouvrages suivants : 1° Huit suites de pièces de clavecin,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Amsterdam, 1726. — 2° *Verhandeling van Oirsprong en Voortgang der Orgelen, met de Voortreffykheit van Alkmaers grote Orgel, by Gelegenheit van deszelfs herstellinge opgestelt, etc.* (Traité de l'origine et des progrès de l'orgue, avec une description du grand orgue d'Alkmaer, etc.); Alkmaer, Jean Van Beyeren, 1627, in-8° de 237 pages. Il paraît qu'une critique de cet ouvrage avait été faite par un organiste nommé *Veldcamps*, car Havinga répliqua par un écrit intitulé : *Onderrichtinge Van Al. E. Veldcamps Organist en Klokenist in s'Gravenhage, wegens eenige perioden, tegens hem uyt gegeven in het Boek genaamt Orsprong en Voortgang der Orgelen, etc.* (Sur les Éclaircissements de Al.-E. Veldcamps, organiste et carillonneur à La Haye, concernant quelques époques inconnues publiées dans le livre intitulé *Traité de l'origine et des progrès de l'orgue, etc.*; avec des remarques, etc.); Alkmaer, 1727, in-8°. Une critique du même ouvrage par Jacques Wognum a donné lieu à cette seconde réplique de Havinga : *Verdediging Van Jacob Wognum tegen de laste rende voor Reden, over de Orsprong en Voorgang der Orgelen, etc.* (Apologie contre l'écrit calomnieux de Jacques Wognum sur l'origine et les progrès de l'orgue, etc.); Alkmaer (sans date), in-8°. Havinga a aussi publié une traduction hollandaise du traité d'harmonie de David Kellner (*voy.* ce nom).

HAWES (William), né à Londres en 1785, fut admis à l'âge de huit ans comme enfant de chœur dans la chapelle royale, et y apprit la musique sous la direction du docteur Thomas Ayrton; il y continua ses études jusqu'en 1801. L'année suivante, il entra dans l'orchestre du théâtre de Covent-Garden, en qualité de violoniste, et plus tard aux concerts de la musique ancienne, de la Société philharmonique et autres. Successivement admis dans les chœurs de l'abbaye de Westminster et de la chapelle royale, puis dans les diverses sociétés de chant de la capitale de l'Angleterre, il se livra à l'enseignement de la musique vocale. En 1814 il eut le titre d'aumônier, de vicaire-lai et de maître des enfants de l'église de Saint-Paul, et trois ans après, celui de maître des enfants de la chapelle royale. M. Hawes a établi vers 1820 une maison de commerce pour la publication des œuvres des compositeurs, sous le titre de *The royal Harmonic-Institution*. Cet établissement, contigu à la salle du concert philharmonique, dans *Argyle Rooms*, a été la proie des flammes en 1830. M. Hawes a publié un grand nombre de chansons, et de *glees* à une, deux, trois et quatre voix, sur des paroles anglaises. Il a donné en 1815 une nouvelle édition de la collection de madrigaux publiée par Thomas Morley, sous le titre de *The Triumphs of Oriana*, en partition, avec une bonne préface, et des notices succinctes sur les compositions dont on trouve des morceaux dans cette collection, qui fut publiée par souscription, au prix de 3 livres sterling. On a de lui : 1° *Collection of Madrigals, for three, four, five, and six voices, selected from the Works of the most eminent Composers of the sixteenth and seventeenth centuries*; Londres (s. d.). — 2° *Requiem for four Voices*; *ibid.* — 3° *Collection of Chants, Sanctus, and Responses to the Commandments; as used at Saint-Paul's, Westminster Abbey, and Her Majesty's chapels royal, selected from ancient and modern composers*; *ibid.* Il a paru sept livraisons de cette collection.

HAWKINS (Sir John), historien anglais de la musique, était fils d'un architecte; il naquit à Londres, en 1719. Ses parents le destinaient à la profession de son père; mais, d'après le conseil d'un ami, le jeune Hawkins s'attacha à l'étude du droit, et devint un bon avocat. Cependant ses goûts le portaient à cultiver la littérature et la musique, arts peu compatibles avec sa profession. La publication de quelques-uns de ses opuscules en vers et en prose lui fit faire la connaissance de Samuel Johnson, qui se lia avec lui d'une étroite amitié, et le fit entrer dans une société littéraire dont il était le fondateur. Admis dans la Société de Madrigaux établie par les soins de Pepusch, il y puisa le goût de l'ancienne musique, et se persuada qu'il était appelé à écrire l'histoire de cet art. Son mariage, en 1753, avec une femme qui lui apporta une fortune considérable, lui procura et l'indépendance dont il avait besoin pour accomplir ce vaste dessein, et les ressources qui lui étaient nécessaires. Nommé, en 1761, à un emploi de justice de paix pour le comté de Middlesex, il montra beaucoup de zèle, d'activité et de désintéressement dans l'exercice de ses fonctions. Sa première résolution avait été de n'accepter aucune rétribution des plaideurs; mais, ayant remarqué que sa générosité n'avait d'autre résultat que d'augmenter le nombre des procès, il se fit payer ses honoraires qu'il renfermait dans une bourse particulière; à la fin de chaque session il remettait cet argent au ministre de la paroisse pour être distribué aux indigents. En 1772, le roi le fit chevalier en témoignage de sa satisfaction des mesures qu'il avait prises en 1768 et 1769 pour étouffer deux révoltes à Brentford et à Moorfields. La mort du frère de sa femme avait porté, en 1759, une augmentation considérable dans ses revenus : il en

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

profita pour faire l'acquisition de la belle collection de livres et de manuscrits de musique du docteur Pepusch, après la mort de celui-ci. Ces livres, ces manuscrits et les nombreuses notes de Pepusch sur diverses parties de la musique, particulièrement sur celle des Grecs, furent de grande ressource à Hawkins pour écrire son Histoire de la musique, à laquelle il employa seize années d'un travail assidu. Malheureusement il ne possédait pas les connaissances techniques indispensables pour un tel ouvrage; sans ces connaissances, sans l'esprit d'analyse basé sur un profond savoir spécial, la plus vaste lecture, l'érudition la plus solide, sont impuissantes contre les difficultés du sujet. Hawkins en fit lui-même la triste expérience, quoiqu'il ait fait preuve dans son travail d'une persévérance infatigable dans les recherches, et de beaucoup d'intelligence. L'insuffisance de ses lumières obligea Hawkins à recourir à celles de quelques musiciens de profession, comme il le dit lui-même dans la préface de son histoire; c'est ainsi que le compositeur William Boyce fit le choix des morceaux de musique qui devaient être publiés dans l'ouvrage, en surveilla la gravure, et corrigea les épreuves; le docteur Cooke fut chargé de déchiffrer et de traduire les anciennes notations de musique; enfin un artiste de la chapelle royale, nommé Jean Stafford Smith, et Marmaduke Overend, organiste à Isleworth, dans le comté de Middlesex, prêtèrent leur secours pour d'autres parties du travail. L'ouvrage parut en 1776, sous ce titre : *History of the Science and practice of Music* (Histoire de la science et de la pratique de la musique), 5 forts volumes in-4°, ornés de beaucoup de planches de musique, de figures d'instruments, et de cinquante-huit portraits de musiciens de différentes nations. Après avoir achevé le manuscrit de son livre, Hawkins en fit cadeau au libraire Payne, qui n'épargna rien pour le publier avec luxe.

Lorsque l'histoire de la musique de Hawkins parut, celle de Burney était annoncée par un prospectus accueilli avec faveur dans toute l'Angleterre. La haute société de ce pays avait pris Burney sous sa protection, et la liste des souscripteurs pour son ouvrage était la plus étendue qu'on eût jamais obtenue pour un livre de science ou d'art. De telles circonstances étaient défavorables pour la publication de l'histoire de Hawkins, et l'on ne peut douter que ce ne soit cette cause qui fit traiter avec un injuste mépris son histoire de la musique par les journalistes anglais. Toute la nation sembla prendre parti contre le rival de Burney, et le discrédit qui frappa son livre, dès sa publication, se répandit dans toute l'Europe, et le fit tomber au plus bas prix dans le commerce. La publication du premier volume de l'histoire de la musique de Burney, dans l'année même où avait paru celle de Hawkins, fit naître des comparaisons fâcheuses pour cette dernière, qui achevèrent sa mauvaise fortune. Burney avait incontestablement sur son rival l'avantage que donne une éducation spéciale pour juger les productions d'un art, ses transformations, ses progrès et ses vicissitudes. Son plan était meilleur, surtout pour le temps où il écrivait; car il faisait de l'histoire dans le goût de la philosophie du dix-huitième siècle. A proprement parler, le livre de Hawkins n'était point une histoire de la musique, mais un recueil de bons matériaux pour cette histoire, que l'auteur présentait avec candeur et sincérité, au lieu de les employer dans des vues particulières, ou dans l'intérêt d'un système. Réduit à la narration historique, l'ouvrage de Hawkins serait assez mince; mais les citations de textes y sont si multipliées, si étendues, que l'ouvrage en acquiert un volumineux développement. Si l'on compare les deux premiers volumes des Histoires de Burney et de Hawkins, qui ont tous deux pour objet la musique des anciens, on y trouvera les différences suivantes, qui sont essentielles et caractérisques :

1° Burney divise la matière en deux parties : la première est critique; la seconde narrative. Hawkins se contente de jeter un coup d'œil rapide sur les principaux événements de l'histoire de l'art, dans un discours préliminaire qui occupe 84 pages de son livre; tout le reste de l'ouvrage, formant cinq gros volumes, de plus de 2,500 pages, renferme une exposition scientifique ou érudite de divers points de doctrine qui concernent l'art à ses différentes périodes.

2° La partie critique de l'histoire de la musique des Grecs dans l'ouvrage de Burney est contenue dans une dissertation de 194 pages. Il y examine les questions cent fois débattues de la connaissance que les anciens ont pu avoir de l'harmonie, et des effets merveilleux attribués à leur musique. A l'égard de la constitution des modes, de la mélopée et du rhythme, il résume et adopte en général les opinions de Burette; et l'abbé Roussier (*voyez* ces noms), avec sa progression triple, est son guide pour ce qui concerne la gamme et la tonalité. Dans la partie historique ou narrative, il se borne en quelque sorte à traduire le travail de Burette sur le Dialogue de Plutarque, l'Histoire de la musique du P. Martini, et quelques articles du Dictionnaire de Jean-Jacques Rousseau; mais on remarque beaucoup d'art dans la manière dont il a su tirer parti de ces matériaux et se les appro-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

prier, sans faire connaître les sources. Tout cela est accompagné de réflexions et de conclusions à la manière de Voltaire, de Diderot, de Duclos, enfin de l'école philosophique alors en vogue.

Ce n'est point ainsi que procède Hawkins ; celui-ci ayant à faire connaître les divers systèmes de tonalité et de proportions de la musique des anciens, par exemple ceux de Terpandre, de Pythagore, d'Euclide, de Ptolémée et d'autres, donne ou les textes ou les traductions de longs passages des auteurs anciens, puis aussi les textes des commentateurs modernes, et épuise la matière, au moins sous les rapports d'érudition et de philologie. A l'égard des conclusions et des opinions particulières de l'auteur, on les chercherait souvent en vain. Une histoire écrite ainsi n'est pas lisible ; mais on doit avouer que ce n'est point un ouvrage méprisable, et qu'on en peut tirer de l'utilité. Beaucoup de livres cités textuellement par Hawkins sont rares et difficiles à trouver ; d'ailleurs, le soin qu'il a pris d'en extraire tous les passages qui concernent le même objet, et de les rapprocher, est de grand secours pour les écrivains qui veulent traiter les mêmes sujets.

Les deux histoires de la musique de Burney et de Hawkins sont donc, malgré leurs défauts particuliers, des ouvrages utiles dans des genres différents, et c'est à tort qu'on a traité la dernière avec tant de mépris dans sa nouveauté. De là vient qu'après être tombée au plus bas prix dans le commerce, elle s'est ensuite relevée, et, recherchée aujourd'hui, elle est devenue rare.

On a aussi de Hawkins une notice sur la vie et les œuvres de Corelli, intitulée : *The general History and peculiar character of the works of Archangelo Corelli*, dans *The universal Magazine of Knowledge and Pleasure*, ann. 1777, avril, n° 418, vol. 60, p. 171. Ce morceau est extrait de l'Histoire générale de la musique.

Des notes placées dans diverses éditions de Shakespare, une vie très-étendue du Dr. Johnson, une édition des œuvres de ce savant, en onze volumes, et divers autres travaux littéraires, ont rempli une partie de la carrière de Hawkins. En 1742, il avait déjà publié six cantates dont il avait fait les paroles, et dont Stanley avait composé la musique. Un autre recueil semblable parut quelques mois après.

On n'est pas d'accord sur l'époque précise de la mort de Hawkins : suivant la *Biographie universelle* de MM. Michaud, il aurait cessé de vivre à Spa, le 14 mai 1789 ; mais on lit dans le *Dictionary of musicians*, qu'il fut frappé de paralysie le 14 mai de cette année, et qu'il mourut le 21 du même mois dans sa maison. D'après son désir, il fut inhumé dans le cloître de Westminster, près de la porte à l'est de l'église, sous une pierre tumulaire où l'on a gravé seulement les lettres initiales de son nom, la date de sa mort et son âge. Une notice intéressante sur cet historien de la musique se trouve dans un livre écrit par sa fille (Lætitia Mathilde), intitulée : *Anecdotes, biographical sketches and Memoirs* ; Londres, Rivington, 1822, t. I, p. 117-192.)

HAWKSBEE (François), célèbre physicien anglais, né dans le dix-septième siècle, s'appliqua particulièrement à l'électricité, et fit faire de grands progrès à cette branche de la science. Il publia à Londres, en 1709, le résultat de ses découvertes, dans un livre qui a pour titre : *Expériences physico-mécaniques* (en anglais). On a de ce savant divers mémoires insérés dans les *Transactions philosophiques* ; ils sont intitulés : 1° *Actual sound not to be transmitted through a vacuum* (le Son ne peut être transmis dans le vide). — 2° *Of the propagation of sound passing from the sonorous body into air, by one direction only* (De la propagation du son, passant du corps sonore dans l'air, par une seule direction). — 3° *Of the propagation of sound through water* (De la propagation du son dans l'eau) ; Trans. philos., t. 26 n° 321, p. 367, 369, 371. — 4° *An experiment upon the propagation of sound in condensed air together with a repetition of the same in the open feld* (Expérience sur la propagation du son dans l'air condensé suivie de la même expérience dans l'air libre) ; ibid., t. 24, p. 1902. — 5° *An experiment touching the diminution of sound in rarefield air* (Expérience concernant la diminution du son dans l'air raréfié) ; ibid., p. 1904.

HAYDEN ou **HAIDEN** (Jean), musicien de Nuremberg, né dans la deuxième moitié du seizième siècle, inventa, vers 1610, une sorte de clavecin sur lequel on pouvait augmenter et diminuer la force des sons progressivement, et qui conséquemment avait la propriété de les prolonger. Il publia une instruction sur la manière de jouer de cet instrument, sous le titre de *Musicale instrumentum reformatum* (Nuremberg, Abraham Wagenmann, 1620, in-4°), dans lequel il décrivait aussi la structure de ce clavecin. Cet opuscule est aujourd'hui de la plus grande rareté, et peut-être serait-il impossible de s'en procurer un exemplaire. Poulchau (*voy.* ce nom) en possédait un qui est aujourd'hui dans la Bibliothèque royale de Berlin. L'empereur Rodolphe II accorda à l'auteur et à ses héritiers un privilége exclusif pour la fabrication et la vente de l'instrument. Hayden est mort en 1623.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

HAYDN (François-Joseph), compositeur illustre dont le nom réveillera toujours le souvenir de la perfection dans toutes les parties de l'art qu'il a cultivé! Grand homme qui figure dans l'histoire de cet art comme le type impérissable d'un ordre de beautés régulières, pures et brillantes, admirables produits des plus admirables proportions dont le développement de la pensée soit susceptible! Il naquit le 31 mars 1732, à Rohrau, petit bourg situé sur les confins de l'Autriche et de la Hongrie, à quinze lieues de Vienne. Son père, Mathias Haydn, était à la fois pauvre charron, juge du lieu, sacristain et organiste. Il aimait la musique, avait une belle voix de ténor, et jouait de la harpe; sa mère, Anne-Marie, avait été cuisinière chez le comte de Harrach, seigneur du village de Rohrau. Le baptême de Haydn eut lieu le lendemain du jour de sa naissance; ce qui a fait croire à plusieurs biographes qu'il était né le 1er avril. Haydn, qui n'avait jamais vu son acte baptismal, était lui-même dans l'erreur à ce sujet.

L'enfance de Haydn ne se distingua de celle d'un paysan ordinaire que par une circonstance qui décida peut-être de toute sa vie, en faisant connaître dès ses premières années ses rares dispositions pour la musique. Les dimanches et jours de fêtes, ses parents se délassaient de leurs travaux par les charmes de cet art; la mère chantait et le père l'accompagnait sur la harpe. Arrivé à l'âge de cinq ans, le petit Haydn voulut faire aussi sa partie dans les concerts : un morceau de bois qu'il avait trouvé dans l'atelier du charron figura un violon; une baguette devint son archet, et l'enfant, ne pouvant faire entendre des sons avec son muet instrument, prit part à la musique par le rhythme, et marqua la *mesure* par les mouvements de son archet. Un parent de sa famille, nommé *Frank*, maître d'école à Haimbourg, vint un jour visiter le charron de Rohrau, et remarqua avec étonnement l'exactitude des mouvements et le vif sentiment de mesure du petit Haydn, lorsqu'il accompagnait ses parents avec son prétendu violon. Frank était bon musicien; il offrit de se charger de l'éducation de son jeune cousin, et de lui enseigner la musique : sa proposition fut acceptée avec joie, et l'enfant suivit son instituteur à Haimbourg. Dès ce moment, son heureuse insouciance fit place au travail, à l'étude, et le temps des rudes épreuves commença pour lui. Ainsi qu'il le disait lui-même plus tard, il recevait de son cousin Frank plus de taloches que de bons morceaux; mais si la sévérité du pédagogue avait ses désagréments, elle avait aussi ses avantages; car elle faisait faire de rapides progrès au petit Haydn. Dans les trois années qu'il passa à Haimbourg, il apprit les principes de la musique, la lecture, l'écriture, les éléments de la langue latine, ceux de l'art du chant, et commença à jouer du violon et de plusieurs autres instruments. Il était âgé de huit ans lorsque le hasard conduisit chez Frank, Reuter, maître de chapelle de Saint-Étienne, église cathédrale de Vienne. Il voyageait dans l'intention de recruter des enfants pour le chœur de son église; cette occasion parut favorable à l'instituteur, qui parla au maître de chapelle de son cousin comme d'un prodige, et lui proposa de l'entendre. Reuter ayant accepté, donna au jeune musicien un morceau à déchiffrer, ce que celui-ci fit de la manière la plus satisfaisante. Le maître remarqua seulement que l'enfant ne savait pas faire le trille, et lui en demanda la cause en riant : — Comment voulez-vous que je sache faire ce que vous me demandez, répondit Haydn, puisque mon cousin lui-même ne le sait pas? — Viens ici, je vais te l'apprendre, dit le maître. Alors il prend Haydn entre ses jambes, lui enseigne le mécanisme de l'articulation du gosier dans le trille, et l'enfant exécute immédiatement ce qu'il lui dit de faire. Charmé de rencontrer tant de facilité dans un enfant de huit ans, Reuter l'emmena à Vienne, et le fit entrer au chœur de Saint-Étienne. Ainsi furent préparées les voies qui devaient conduire à la célébrité le grand symphoniste du dix-huitième siècle.

Le travail obligé des enfants de chœur de Saint-Étienne n'était que de deux heures chaque jour; le reste du temps était à leur disposition : ils l'employaient comme ils voulaient. Pour beaucoup d'autres, une liberté si absolue aurait eu de fâcheux résultats; mais Haydn n'était occupé que de son art, et toutes ses pensées s'y rattachaient. Sans cesse occupé du soin de s'instruire, il saisissait avec empressement toutes les occasions où il pouvoit augmenter ses connaissances. Entendre chanter ou jouer d'un instrument était le plus grand plaisir qu'il pût éprouver; lorsqu'il jouait avec ses camarades dans la place voisine de Saint-Étienne, s'il entendait l'orgue, il les quittait à l'instant et entrait à l'église. Parvenu à l'âge d'environ treize ans, il se sentait déjà entraîné par le besoin de composer : il s'essaya d'abord dans quelques bagatelles; mais bientôt il voulut s'élever plus haut, et écrivit une messe dont il fit voir la partition à Reuter, qui se moqua de lui, en lui disant qu'il fallait apprendre à écrire avant de composer. Ce jugement sévère lui causa quelque chagrin; mais il en comprit la justesse, et résolut de ne rien négliger pour acquérir le savoir si nécessaire au

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

développement de ses idées Malheureusement il ne savait où trouver un maître qui voulût lui enseigner l'harmonie et le contrepoint, sans être payé de ses leçons ; il ne possédait rien, et sa famille était trop pauvre pour lui fournir les secours nécessaires Il se résolut pourtant à demander à son père quelque argent, sous prétexte de réparations indispensables à ses vêtements ; le bon charron de Rohrau fit un effort et envoya à son fils six florins, qui servirent à l'acquisition du *Gradus ad Parnassum* de Fux, et du *Parfait Maître de Chapelle*, de Mattheson. Haydn se mit à étudier avec persévérance ces deux ouvrages ; il préféra la marche claire et méthodique du premier au langage verbeux et obscur du second, quoiqu'il y ait de bonnes choses dans celui-ci. Toutefois, nonobstant l'instruction qu'il y puisait, il lui restait encore bien des doutes concernant l'application des règles du vieux maître à ses propres idées ; ces doutes ne furent dissipés que plus tard, comme on le verra dans ce qui suit.

La belle voix de Haydn avait fait sa gloire pendant près de huit années qu'il avait passées à la maîtrise de Saint-Étienne ; mais enfin le moment marqué pour sa sortie de cette maîtrise arriva : le jeune artiste fut réformé, et se vit contraint de pourvoir à son existence (1). On a dit que son renvoi de la cathédrale se fit avec une sorte de violence, et que le maître de chapelle se montra dur envers son ancien élève ; on alla même jusqu'à prétendre que celui-ci avait été chassé pour son inconduite. D'autres anecdotes ont aussi circulé à ce sujet : Le Breton et Framery assurent que, par une faiblesse dont il n'y a que trop d'exemples, Reuter avait conçu quelque sentiment de jalousie contre un jeune homme en qui il avait dû reconnaître des talents naturels d'un ordre très-distingué. Quoi qu'il en soit, le motif saisi par le maître pour le renvoi de l'enfant de chœur fut une espièglerie d'écolier. Haydn avait des ciseaux neufs qu'il essayait sur tout ce qui se trouvait à sa portée ; un de ses camarades ayant le dos tourné, il lui coupa la queue, et pour ce grave sujet il fut obligé de sortir de la maîtrise, à sept heures du soir, au mois de novembre, sans argent, et avec des vêtements usés. Forcé de chercher un logement le lendemain, le hasard lui fit rencontrer un pauvre perruquier nommé *Keller*, qui avait souvent admiré sa belle voix à Saint-Étienne, et qui lui offrit un asile. Keller n'avait pour lui, sa femme et ses enfants qu'une chambre au cinquième étage, avec une mansarde au sixième ; il offrit celle-ci à Haydn, avec son modeste ordinaire, et sa proposition fut acceptée (1).

Délivré des soins les plus pressants, Haydn se livra sans distraction à ses études, et son goût fit de rapides progrès. Un mauvais clavecin, son Mattheson et son Fux composaient la meilleure partie du misérable mobilier de son

(1) C'est ici le lieu de rapporter une anecdote citée par Le Breton et par Framery, dans leurs notices biographiques sur Haydn, et certifiée par Pleyel, élève de ce maître, qui la tenait de lui ; mais qui, malgré tous ces témoignages, peut laisser encore quelque doute. Voici cette anecdote, telle qu'elle est rapportée par ces auteurs

« Haydn faisait consister toute sa gloire dans la beauté de sa voix, et dans l'effet qu'elle produisait à Saint-Étienne lorsqu'il chantait quelque motet. Dans cette disposition d'esprit, avec sa simplicité et ses mœurs pures, il était facile de le séduire. Son maître, qui prévoyait avec chagrin la perte prochaine du *virtuose*, honneur de sa musique, lui apprit qu'il existait un moyen de conserver toujours cette voix admirée, et, lui en cachant les conséquences graves, ne lui laissa à délibérer que sur un instant de douleur : Haydn s'y dévoua aussitôt. Le jour et l'heure fixés, les précautions prises, la victime impatiente d'être immolée, arrive le matin même le charron de Rohrau, qu'un hasard extraordinaire amenait à Vienne. On croira sans peine qu'il ne partagea pas la sécurité, encore moins la joie de son fils, et que le sacrifice ne s'acheva point. »

Il paraît peu vraisemblable que, dans un pays où la castration n'a jamais été pratiquée, un maître de chapelle tel que Reuter ait voulu s'exposer aux conséquences graves d'un tel fait, dans le seul intérêt de conserver au chœur une belle voix.

(1) Une difficulté se présente ici. Carpani, qui tenait ses renseignements de Haydn même, nomme positivement Keller comme l'auteur de cet acte de bienfaisance (*Le Haydine*, p 90), mais Framery et Le Breton, sur des renseignements fournis par Pleyel, et je crois aussi par Neukomm, élèves de Haydn, ont rapporté le fait de cette manière, dans leurs notices biographiques sur ce grand homme : Le lendemain, un pauvre musicien de sa connaissance, nommé *Spangler*, se trouvant dans la rue où Haydn avait passé la nuit, le reconnut, et le jeune homme lui raconta de point en point sa triste aventure ; le bon homme en eut pitié. — « Mon ami, lui dit-il, tu sais comme je suis logé ; je ne puis t'admettre dans ma chambre où couchent ma femme et mes enfants ; mais je t'offre, dans un coin de mon grenier, un matelas, une table, une chaise et de plus une nourriture très-frugale tant que mes faibles ressources me le permettront. » Ces auteurs ajoutent que ce Spangler était simple directeur de musique à l'église Saint-Michel, et par reconnaissance Haydn le fit entrer plus tard comme ténor dans la chapelle du prince Esterhazy. Il y a une sérieuse objection contre la vérité de cette histoire, car suivant les registres de la maîtrise de Saint-Étienne, consultés par Carpani, Haydn avait dix-neuf ans lorsqu'il sortit de cette maîtrise, et que Spangler (et non Spangler), plus jeune que lui, n'en avait alors que treize, et conséquemment qu'il n'était pas marié et n'avait point de maison. Greisinger ne nomme pas l'homme charitable qui recueillit le jeune artiste ; il dit seulement que celui-ci logea dans une misérable mansarde sans toiture, dans la maison n° 1220 de la place Saint-Michel. Gerber, qui est moins précis, dit seulement que Haydn coucha dans un grenier qui n'avait ni portes ni fenêtres, ce qui est peu croyable. La version de Carpani paraît la mieux fondée, car Haydn épousa plus tard une fille de Keller, qui ne le rendit point heureux.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

grenier; il passait alternativement de l'un à l'autre. Les six premières sonates de Charles-Philippe-Emmanuel Bach lui tombèrent alors sous la main, et il se mit à les étudier avec assiduité; le plaisir qu'il y trouva les lui fit prendre pour modèles dans ses premières compositions. *Assis à mon clavecin rongé par les vers*, disait-il, *je n'enviais pas le sort des monarques.* Et en parlant des sonates de Bach, il ajoutait : *Je ne bougeais point du clavecin sans les avoir jouées d'un bout à l'autre; celui qui me connaît à fond trouvera que j'ai de grandes obligations à Emmanuel, que j'ai saisi son style, et que je l'ai étudié avec soin : cet auteur lui-même m'en fit jadis compliment.*

Après quelques jours passés dans son galetas, la situation de Haydn sembla s'améliorer un peu; insensiblement il lui vint quelques occupations. Ainsi, il allait jouer la partie de premier violon à l'église des PP. de la Miséricorde; de là il allait les dimanches et fêtes, jouer de l'orgue à la chapelle du comte de Haugwitz; enfin il donnait quelques leçons de piano et de chant. La plus grande partie de ce qu'il gagnait était employée à payer les services que Keller lui avait rendus. Métastase, qui logeait dans la maison où Haydn occupait un grenier, prenait soin de l'éducation d'une demoiselle *Martinez* (*voy.* ce nom), fille de son hôte; cette jeune personne fut une des premières élèves de Haydn. Une circonstance heureuse, moins pour la fortune du jeune musicien que pour son instruction, se présenta à l'improviste. Un noble vénitien, nommé Corner, était alors à Vienne, ambassadeur de sa république. Il avait une maîtresse qui était folle de musique, et qui avait retiré chez elle le vieux Porpora. Métastase introduisit Haydn dans cette maison. Il y plut par ses talents, et l'Excellence lui fit l'honneur de le mener avec sa maîtresse et Porpora aux bains de Manenadorf, alors à la mode. Haydn, qui avait compris l'utilité qu'il pourrait tirer des leçons du vieux maître, employa dans ce voyage toute son adresse à gagner ses bonnes grâces. Tous les jours il se levait de bonne heure, battait l'habit, nettoyait les souliers, et arrangeait de son mieux la perruque du vieillard, qui souvent ne payait ses services que par des injures. A la fin pourtant, la patience et les rares dispositions de son laquais volontaire le touchèrent, et sa mauvaise humeur habituelle ne l'empêcha pas de donner au jeune homme quelques bons avis que celui-ci reçut avec reconnaissance. Haydn apprit surtout de Porpora les principes de l'art du chant italien, et ceux d'une harmonie pure et correcte en accompagnant la belle Wilhelmine dans les cantates si difficiles du compositeur napolitain. Étonné des progrès du jeune homme, l'ambassadeur lui fit, quelque temps après son retour à Vienne, une pension de six sequins par mois (environ 72 francs). Mais, avant de recevoir cette faveur, il eut encore à lutter contre la misère. Il écrivait pour ses élèves de petites pièces et des sonates de clavecin où l'on apercevait déjà le cachet d'un rare talent : ces morceaux couraient le monde, sans qu'il s'en doutât. Bientôt les marchands de musique s'en emparèrent et les publièrent sans son aveu; car alors la propriété des auteurs n'était garantie ni par les lois, ni par l'usage. Au surplus, Haydn ne songeait point à réclamer contre les larcins qu'on lui avait faits; heureux de voir son nom imprimé aux titres de ses ouvrages, il n'imaginait pas qu'on pût tirer d'autre avantage de ses travaux. Une de ses productions tomba par hasard aux mains de la comtesse de Thun, dame de haut parage qui aimait passionnément la musique; elle voulut connaître l'auteur de cette charmante composition; mais ce ne fut pas sans peine que ses domestiques parvinrent à le découvrir. Haydn parut devant cette dame avec un extérieur qui n'annonçait pas l'opulence : elle en parut surprise. — C'est M. Haydn que j'ai demandé, dit-elle. — C'est moi, madame. — Mais la personne que je désire voir est l'auteur de cette sonate. — C'est encore moi. Une explication eut lieu alors. Haydn fit connaître à la comtesse les pénibles circonstances dans lesquelles il s'était trouvé jusqu'à ce moment; elle fut touchée de son sort, l'encouragea, l'engagea à persévérer dans ses travaux, et lui fit présent de vingt-cinq ducats. Cette générosité, et bientôt après la pension de l'ambassadeur de Venise changèrent la position du jeune musicien. Il put quitter son grenier, se loger et se vêtir d'une manière convenable. Il était devenu le maître de chant et de clavecin de la comtesse de Thun, qui s'était faite sa protectrice; il le fut ensuite de plusieurs autres dames de qualité, et le temps des pénibles épreuves fut passé pour lui.

Parmi les personnes qui recherchaient avec empressement les compositions de Haydn était un baron de Furnberg, qui possédait une terre à quelques lieues de Vienne, où il réunissait le curé, son secrétaire, et notre jeune artiste, pour faire de la musique. Haydn jouait l'alto, et Albrechtsberger, frère du maître de chapelle, le violoncelle. C'est pour ce seigneur que Haydn écrivit son premier œuvre de quatuors de violon, dont le premier, comme on sait, est en *si* bémol, et ses six premiers trios pour deux violons et basse, à peu près inconnus en France. Ce fut aussi vers le même temps qu'il composa

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

une sérénade pour trois instruments qu'il alla exécuter sous les fenêtres du célèbre arlequin Curtz, connu à Vienne sous le nom de *Bernadone*, et qui était alors directeur du théâtre de la Porte de Carinthie. Frappé de l'originalité de la musique qu'il entendait, Curtz descendit dans la rue, pour savoir qui l'avait composée. — C'est moi, répond Haydn. — Comment, toi? à ton âge? — Il faut bien commencer par quelque chose. — Pardieu, c'est extraordinaire; monte. » Haydn suit l'arlequin, qui le présente à sa femme, actrice spirituelle et jolie. Un instant après, le jeune compositeur sortait de cette maison, emportant le livret d'un opéra-comique intitulé *le Diable boiteux*, dont il écrivit la musique en quelques jours. Cet ouvrage lui fut payé cent trente florins et fut bien accueilli du public. Ses productions se multipliaient, particulièrement les sonates de piano, dont le plus grand nombre a été écrit à Vienne, des concertos pour divers instruments, et des petites pièces pour quatre, cinq ou six instruments, alors à la mode, et qu'on appelait *Parthien* et *Casationes*. Cependant plusieurs années s'écoulèrent encore avant que Haydn pût sortir de la position précaire où il se trouvait et se caser comme il convenait à un homme de son talent. Il avait près de vingt-sept ans lorsqu'il entra, vers la fin de 1758, au service du comte de Mortzin, en qualité de second maître de chapelle. Ce comte avait un bon orchestre, pour lequel Haydn écrivit dans les premiers mois de 1759 sa première symphonie (en *ré*). Le vieux comte Antoine Esterhazy, amateur passionné, assistait au concert où l'on exécuta pour la première fois cet ouvrage; il fut si frappé de sa beauté, qu'il pria sur-le-champ le comte de Mortzin de lui céder Haydn. Le comte y consentit. Malheureusement l'auteur de l'ouvrage qui avait ému le prince était indisposé; ce jour-là il ne se trouvait pas au concert; le prince Esterhazy oublia bientôt cette circonstance, et plusieurs mois se passèrent sans que Haydn entendît parler de rien. Friedberg, directeur de l'orchestre du prince Esterhazy, admirateur de la musique de Haydn, cherchait un moyen de le rappeler au souvenir de son maître : il conseilla à l'artiste d'écrire une symphonie qui serait exécutée à Eisenstadt, résidence du prince, le jour anniversaire de sa naissance. Haydn la composa, et la fit digne de son objet. C'est la cinquième du premier œuvre (en *ut*, mesure à 2/4). Le jour de la cérémonie arrive; le prince, entouré de sa cour (car les grands seigneurs hongrois de cette époque avaient une véritable cour), assistait au concert. La symphonie commence, mais à peine est-on au milieu du premier *allegro*, que le prince interrompt le morceau, et demande quel est l'auteur d'une si belle chose. *Haydn*, répond Friedberg, *en le présentant lui-même* tout tremblant au prince, qui s'écrie : « Quoi! la musique est de ce « Maure (le teint de Haydn justifiait un peu cette apostrophe)? « Hé bien! Maure, dès ce mo« ment tu es à mon service. Comment t'ap« pelles-tu? — Joseph Haydn. — Mais je me « souviens de ce nom; tu es déjà de ma maison : « pourquoi ne t'ai-je pas encore vu? » Troublé par l'éclat de la cour qui environnait le prince, et par le langage hautain de celui-ci, Haydn n'osait répondre; le prince ajouta : « Va, et ha« bille-toi en maître de chapelle; je ne veux « plus te voir ainsi : tu es trop petit, ta figure « est mesquine; prends un habit neuf, une per« ruque à boucles, le rabat et les talons rouges; « mais je veux qu'ils soient hauts, afin que ta « stature réponde à ton mérite. Tu entends, va, « et tout te sera donné. » Si un grand seigneur s'avisait de parler ainsi de nos jours à un artiste distingué, celui-ci lèverait la tête et tournerait les talons; mais au temps de Haydn, et surtout en Allemagne, le plus célèbre musicien, placé au service d'un prince, n'était guère qu'un domestique, et en avait toute l'humilité. Antoine Esterhazy était un de ces fiers magnats de Hongrie qui, malgré leur amour pour la musique et leur admiration pour les grands musiciens, n'imaginaient pas qu'on pût traiter ceux-ci avec distinction, quoiqu'ils eussent pour eux des bontés. Haydn ne sut donc que s'incliner devant le prince, puis il alla s'asseoir dans un coin de l'orchestre, songeant avec regret à la perte de ses cheveux et de son élégance de jeune homme. Cette scène se passait le 19 mars 1760. Le lendemain il parut au lever de S. A., empaqueté dans le costume grave qui lui avait été prescrit, et présentant dans toute sa personne l'ensemble le plus ridicule qu'on puisse imaginer. Bien qu'il eût dès lors le titre de second maître de chapelle, il ne fut connu que sous celui de *musicien de chambre*, et ce ne fut qu'après la mort de Werner, premier maître de chapelle, à qui il succéda, qu'il cessa d'être désigné ainsi. Les autres artistes de la musique du prince Esterhazy ne l'appelaient que *le Maure*, satisfaisant par cette épithète le sentiment d'envie que leur inspiraient ses succès.

En 1761, le prince Antoine mourut; son successeur Nicolas Esterhazy, encore plus amateur de musique que lui, eut pour Haydn un véritable attachement, et se montra constant admirateur de son génie. Ce prince jouait fort bien du *baryton*, ou violoncelle d'amour, monté de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

six cordes de boyau sur le chevalet, et de six autres cordes métalliques qui passaient sous la touche. Cet instrument était accordé à l'octave grave de la viole d'amour. Il était propre surtout aux arpéges, et la qualité de ses sons était mélancolique. Haydn écrivit pour le service du prince, dans l'espace de plus de vingt-cinq ans, plus de 150 morceaux de musique où le baryton était employé comme partie principale. La plus grande partie de cette musique fut anéantie dans un incendie qui détruisit tout un quartier de la petite ville d'Eisenstadt; le reste se trouve dans la collection de musique originale qui appartient à la famille Esterhazy; c'est du moins ce qui m'a été affirmé par un des princes de ce nom, à Paris, en 1809.

Dès que Haydn eut une existence assurée, il se souvint de la promesse qu'il avait faite autrefois à son ami, le perruquier de Vienne; et sans amour, uniquement pour acquitter sa parole, il devint l'époux d'Anne Keller, qui n'apporta point le bonheur dans sa maison. L'incommode vertu de cette femme tourmenta longtemps le repos de l'artiste, et lui rendit pénible son intérieur; le pauvre Haydn chercha des consolations près d'une demoiselle Boselli, cantatrice aimable, attachée au service du prince; il est facile de comprendre que la paix du ménage ne s'en trouva pas améliorée. Enfin, une séparation devint nécessaire; à cette occasion Haydn traita sa femme avec beaucoup de générosité.

Peu d'existences d'artistes ont été aussi calmes, aussi uniformes, aussi régiées que celle de Haydn. Son traitement était peu considérable; mais avec les divers avantages dont il jouissait au service d'un prince immensément riche, ce revenu était suffisant pour ses besoins. A Esterhazy, ou dans la petite ville d'Eisenstadt, aucun événement extraordinaire ne venait jamais interrompre le cours régulier d'une vie monotone; chaque jour ressemblait à la veille, et le lendemain ne devait pas être différent. Dans une telle situation, le travail d'un artiste entièrement dévoué à son art, comme l'était Haydn, doit être facile et productif; c'est à cette cause, en effet, qu'il faut attribuer l'énorme quantité d'ouvrages sortis de sa main. Il se levait toujours à six heures du matin, s'habillait avec une sorte de recherche, puis se mettait à une petite table près de son piano et travaillait jusqu'à midi, heure de son dîner. Jamais il ne composa plus de cinq heures par jour; mais ces cinq heures, employées pendant trente ans à la composition, forment, suivant le calcul d'un arithméticien, un total de *cinquante-quatre mille heures* de travail, qui ont suffi pour tout ce qu'on connaît sous le nom du maître, jusqu'au moment de ses voyages en Angleterre. Tous les jours, à deux heures après midi, il y avait un concert d'une heure et demie chez le prince, et, deux fois chaque semaine, opéra le soir. Lorsqu'il n'y avait pas de spectacle, Haydn dirigeait la répétition de quelque morceau nouveau, puis soupait à sept heures, et enfin passait le reste de la soirée avec quelques amis, ou chez Mlle Boselli. Quelquefois, mais rarement, il employait une matinée à la chasse. Pendant le temps de son service chez le prince Esterhazy, il visita plusieurs fois la capitale de l'Autriche à la suite de son maître; mais à peine y était-il arrivé, qu'il reprenait ses habitudes de travail, jusqu'au moment du départ.

Haydn était célèbre depuis longtemps dans toute l'Europe, sans qu'il s'en doutât. Dès 1766, ses premières symphonies furent gravées à Paris, et exécutées au concert des amateurs. Les concerts de la Loge olympique s'établirent ensuite, et les artistes qui les dirigeaient écrivirent à Haydn pour obtenir de lui les six symphonies qui portent le nom du lieu où ces concerts se donnaient; mais cette demande, la première qu'on lui eût faite de l'étranger, ne lui parvint qu'en 1784. Il y avait alors vingt-quatre ans que Haydn était au service du prince Esterhazy, et la plus grande partie de ses ouvrages était composée. Les six symphonies de la Loge olympique sont les plus belles qu'il ait écrites avant son voyage à Londres. L'année suivante, un chanoine de Cadix lui demanda sept morceaux de symphonie dont le sujet devait être pris dans les sept dernières paroles de Jésus-Christ sur la croix. Cette musique devait être exécutée dans une fête qui se célébrait pendant le carême dans la cathédrale de Cadix. La cérémonie religieuse consistait en un prélude d'orgue adapté au sujet; puis l'évêque montait en chaire et prononçait une des sept paroles qu'il accompagnait d'une pieuse exhortation; celle-ci terminée, il descendait de la chaire et se prosternait devant l'autel; pendant ce temps, on exécutait un des morceaux de symphonie. *Les sept paroles* étaient estimées par Haydn comme un de ses meilleurs ouvrages.

Des amis avaient quelquefois donné à l'illustre compositeur le conseil d'entreprendre quelques voyages à l'étranger; mais l'amour du repos, son goût pour la vie calme et méthodique, et l'attachement qu'il avait pour son prince, le retinrent en Hongrie. Vraisemblablement il n'en serait jamais sorti, si Mlle Boselli n'était morte presque subitement. Après la perte de son amie, Haydn commença à sentir du vide dans ses jour-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

nées; ce fut dans cette disposition d'esprit que les propositions de Salomon, violoniste de Londres, lui furent faites pour aller dans cette ville diriger au piano les concerts qu'on venait de fonder à la salle de *Hannover Square*. Salomon offrait à Haydn cinquante livres sterling pour chaque concert, dont le nombre était fixé à vingt. De plus, il laissait au compositeur la propriété des symphonies qu'il écrirait. C'était beaucoup plus que ce que Haydn aurait osé demander : il accepta ces propositions, et arriva à Londres en 1791 (1). Il y resta une année, et dans ce court espace de temps y écrivit six de ses douze grandes symphonies, des sonates de piano, et beaucoup d'autres compositions. Il était alors âgé de cinquante-neuf ans. L'arrivée de Haydn dans la capitale de l'Angleterre y produisit une grande sensation; rien n'avait été ménagé par Salomon pour faire comprendre à ses compatriotes l'immense mérite du compositeur. Les concerts de *Hannover Square* furent à la mode; les symphonies de Haydn reçurent d'unanimes applaudissements, et les Anglais déclarèrent leur auteur un grand homme. De nouveaux engagements pris avec Haydn le ramenèrent à Londres en 1793; il y écrivit ses six dernières grandes symphonies, dont les dimensions sont encore plus larges que celles de ses autres ouvrages. L'enthousiasme des Anglais pour ses productions parut s'augmenter encore. L'université d'Oxford lui offrit le diplôme de docteur en musique. Le prince de Galles (depuis lors Georges IV, roi d'Angleterre) voulut avoir son portrait peint par Reynold; le roi Georges III, qui n'avait jamais aimé que la musique de Hændel, goûta celle de Haydn, et chercha à le fixer en Angleterre; enfin, la faveur publique s'attacha à toutes ses compositions. Les moindres productions de sa plume étaient recherchées avec tant d'empressement, qu'un marchand de musique lui paya quatre cents livres sterling (10,000 francs) pour mettre des accompagnements de piano à deux recueils d'airs écossais. L'entrepreneur du théâtre de Hay-Market, nommé *Gallini*, l'avait engagé pour écrire un opéra d'*Orphée;* mais des difficultés s'élevèrent pour le privilége du spectacle, et Haydn, impatient de rentrer dans sa paisible situation, ne voulut pas attendre : il quitta Londres avec onze morceaux de sa partition, qui n'a jamais été achevée. De retour en Allemagne, il y donna des concerts dans plusieurs villes avant de se rendre à Eisenstadt : il n'arriva dans cette résidence que vers la fin de 1794.

Avant son premier voyage à Londres, Haydn n'avait épargné, en trente années, qu'environ cinq mille francs. On ne sera point étonné de la modicité de cette somme, quand on saura que tout son revenu consistait dans le faible traitement qu'il recevait du prince Esterhazy, et que ses ouvrages n'avaient jamais été rétribués avant que la Loge olympique lui eût demandé six symphonies qui lui furent payées six cents livres chacune. Le produit de ses deux voyages et de quelques concerts porta son avoir à trente mille florins (environ soixante-six mille francs). Plus tard il ajouta à cette somme vingt-quatre mille francs que lui rapportèrent ses partitions de *la Création* et des *Quatre Saisons*. Le revenu d'un capital de moins de quatre-vingt-dix mille francs composa donc toute sa fortune. Il était âgé de soixante-deux ans lorsqu'il revint en Allemagne. Le besoin du repos lui fit demander sa retraite au prince Esterhazy; il l'obtint avec une pension, acheta une petite maison avec un jardin à Vienne, dans le faubourg de Gumpendorf, sur la route de Schœnbrunn, et s'y retira pour y passer le reste de ses jours.

L'éclat des succès de Haydn en Angleterre, plus encore peut-être que la beauté des douze grandes symphonies qu'il y avait composées, augmenta beaucoup sa renommée en Allemagne. Plusieurs fois il a déclaré lui-même que ce fut surtout depuis lors que sa personne et ses ouvrages excitèrent de l'intérêt à Vienne, et que l'envie des musiciens de cette capitale parut cesser (1). Quant à lui, sa vie continua d'être re-

(1) Carpani dit que ce fut en 1790, mais il se trompe : Haydn arriva à Londres six mois avant l'ouverture des concerts de *Hannover Square*, dont le premier fut donné le 4 février 1792. Le même auteur se trompe aussi sur la date du deuxième voyage de Haydn à Londres, en le plaçant en 1791 : c'est en 1793 qu'il eut lieu.

(1) C'est ici le lieu de réfuter une anecdote que Framery et Le Breton ont donnée sur l'autorité de Pleyel, élève de Haydn, et qui a pour objet de ternir la réputation de Gassmann (*voy.* ce nom). Voici comme Le Breton rapporte cette anecdote :

« L'empereur Joseph II eut le désir de se l'attacher (Haydn), en l'adjoignant à son maître de chapelle Gassmann, compositeur très-médiocre, mais intrigant. L'empereur en parla à ce Gassmann, qui feignit d'être lié avec Haydn, et affecta d'être bien aise de l'avoir pour adjoint; mais il ajouta, avec le ton de la franchise, qu'il ne devait pas dissimuler à Sa Majesté qu'Haydn manquait d'imagination, et que sa réputation était fondée sur une extrême habileté à s'emparer des idées des autres et à les arranger; qu'il était à l'affût de toutes les nouveautés pour en faire aussitôt son profit. Il proposa à l'empereur de l'en convaincre sous peu de jours, en plaçant Haydn dans l'orchestre et sous les yeux de Sa Majesté elle-même à la représentation d'un nouvel opéra qu'on allait donner. En effet, Haydn, invité par Gassmann, fut placé à côté de lui, et le maître de chapelle, feignant d'avoir oublié son

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tirée, et le travail en remplit la plus grande partie. Il était ami du baron Van Swieten, bibliothécaire de l'empereur, homme instruit, même en musique, et qui n'était pas étranger à la composition. Ce littérateur, partisan comme beaucoup d'autres du système de l'imitation de la nature dans les arts, s'était persuadé qu'il restait à créer un genre de musique imitative et descriptive, qui serait le dernier terme du but de cet art. L'idée d'un oratorio, ou plutôt d'une cantate, dont le sujet était la création du monde, se présenta à lui; il proposa à Haydn de le mettre en musique; et ce maître, parvenu à l'âge de soixante-trois ans, le commença en 1795. Il employa deux années entières à l'écrire : quand on l'engageait à se hâter, il répondait tranquillement : *J'y mets beaucoup de temps, parce que je veux qu'il dure beaucoup*. Au commencement de 1798, l'ouvrage fut terminé : dans le carême suivant il fut exécuté pour la première fois au palais du prince de Schwartzemberg, aux dépens de la Société des amateurs. Haydn dirigeait lui-même l'orchestre, composé de tout ce qu'il y avait à Vienne de talents distingués. Dans l'assemblée nombreuse et brillante qui assistait à cette séance, on remarquait l'élite de la cour, des gens de lettres et des artistes. « Nous vîmes (dit Carpani) se dérouler devant « nous une longue suite de beautés inconnues « jusqu'à ce moment : les âmes, surprises, ivres « de plaisir et d'admiration, éprouvèrent pen- « dant deux heures consécutives ce qu'elles « avaient senti bien rarement : une existence « heureuse, produite par des désirs toujours « plus vifs, toujours renaissants et toujours sa- « tisfaits. »

Le succès de *la Création* détermina le baron Van Swieten à écrire le poëme des *Quatre Saisons*, dont il prit le sujet dans Thompson. Son goût pour la musique descriptive lui avait fait préparer une suite de tableaux où le compositeur avait à peindre la neige, les vents de l'hiver, les orages de l'été, les travaux de la campagne, la chasse, les plaisirs champêtres. Haydn acheva cette sorte d'oratorio vers la fin de l'année 1800, et les meilleurs artistes de Vienne l'exécutèrent trois fois de suite, dans les salons du prince de Schwartzemberg, les 24, 27 avril et 1er mai 1801. De beaux détails, où l'expérience consommée d'un grand artiste se fait remarquer, brillent dans cette dernière production du génie de Haydn. Ce n'était pas sans peine qu'il avait atteint la fin de son œuvre, car ses forces physiques diminuaient déjà d'une manière sensible. Il écrivit encore après cela trois quatuors. Les deux premiers parurent en 1802 : ce sont les numéros 82 et 83. On y retrouve encore cette élégante disposition des idées, cette lucidité de conception qui sont les caractères distinctifs du talent de Haydn. Le troisième quatuor, le seul que Haydn a écrit dans le ton de *la* mineur, fut publié seul. Il n'est point achevé; à la place du dernier morceau qui manque, Haydn a écrit une phrase musicale, en *la* majeur, sur ces paroles :

Hin ist alle meine Kraft; alt und schwach bin ich.

ce qui signifie :

Mes forces m'ont abandonné; je suis vieux et faible.

Ce fut par ordre de son médecin qu'il cessa de s'occuper de ce morceau, qui lui avait coûté plus d'un an de travail. Quand il se mettait à son piano, il avait des vertiges, et le médecin craignait l'apoplexie. Depuis lors il ne sortit

agenda et ses lunettes, pria Haydn, qu'il savait être toujours pourvu des moyens d'écrire les idées que son génie abondant lui fournissait, de tenir note, pour l'empereur qui l'avait demandé, des thèmes de tous les morceaux que lui Gassmann indiquerait. A chaque motif neuf ou piquant, le genou d'Haydn était pressé, et sa main docile écrivait. L'empereur fut persuadé. Si ce prince eût réfléchi qu'il était plus sûr de s'en rapporter à la renommée qu'à un avis qui pouvait être suspect, et qu'il était impossible qu'un plagiaire habituel ne fût dénoncé à l'opinion publique par les auteurs intéressés à réclamer contre lui, il n'aurait pas été dupe de la fourberie de Gassmann, et, ce qui est plus grave pour un souverain, il n'aurait pas sacrifié un homme de génie à un vil intrigant. Au reste, la modestie de Haydn et l'isolement dans lequel il vivait assuraient l'impunité de Gassmann. Cette anecdote, qui est une de celles que M. Pleyel tient de son illustre maître, est en quelque sorte garantie par le mépris attaché au nom de Gassmann. »

Tout est de nature à causer de l'étonnement dans ce récit; tout en démontre la fausseté. D'abord, à quelle époque de la vie de Haydn se rapporte-t-il? Si c'est au temps où Haydn était au service de la famille Esterhazy, jamais ce grand artiste ne manifesta le désir d'abandonner des princes pour qui son attachement était sans bornes; il refusa même tous les avantages qui lui furent offerts pendant trente ans, afin de ne pas s'en séparer. S'agit-il de temps antérieurs à son entrée dans cette famille, alors il est évident que l'empereur Joseph II n'a pu vouloir faire de Haydn son second maître de chapelle, car il ne monta sur le trône impérial qu'en 1765. D'ailleurs ce prince était bon musicien, jouait bien du violoncelle, et n'avait besoin de consulter personne pour connaître le mérite de Haydn. A l'égard de Gassmann, représenté comme un vil intrigant et comme un homme généralement méprisé, on peut affirmer, au contraire, que jamais le moindre bruit injurieux ne s'est élevé contre lui, et qu'on ne trouve rien de pareil dans les biographies allemandes. Enfin, pour faire de ce même Gassmann un compositeur *très-médiocre*, il faut ne rien connaître de ses ouvrages, et ne savoir pas même qu'il était auteur de l'*Olimpiade*, d'*Achille in Sciro*, de l'*Amore e Psiche*, du célèbre oratorio *Betulia liberata*, d'un *requiem*, et de beaucoup d'autres bons ouvrages. Il faut d'ailleurs remarquer qu'on parle de l'oubli de ses lunettes, et qu'il n'en porta jamais. N'en doutons pas, cette histoire a été faite à plaisir. Jamais Haydn n'en parla à Carpani ni à son biographe *Dies*.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

plus de sa petite maison. De temps en temps seulement il envoyait à ses amis des billets de visite où était tracée la fin de son dernier quatuor. Beaucoup de musiciens de ce temps se persuadèrent que c'était le sujet d'un canon énigmatique, et se creusèrent en vain la tête pour y trouver une solution satisfaisante, qui n'existe point dans le sujet de ce prétendu canon. On publia alors dans les journaux allemands de fort mauvais morceaux d'harmonie qu'on proposait comme des solutions de ce sujet; Perne en fit paraître un à Paris, et plusieurs autres musiciens l'imitèrent.

La Création n'est pas le meilleur ouvrage de Haydn, bien que cette partition contienne de fort belles choses; on n'y trouve point la force d'invention qui brille dans les œuvres instrumentales du grand artiste. Toutefois, de toutes ses productions, ce fut celle qui eut le plus de retentissement en Europe, parce qu'elle venait clore avec éclat une existence d'artiste depuis longtemps célèbre. A Paris, Steibelt arrangea une traduction française de cet ouvrage sur la musique de Haydn, et cette traduction fut exécutée à l'Opéra le 3 nivôse an IX (24 janvier 1801). Ce fut à l'occasion de cette solennité musicale qu'eut lieu l'explosion de la machine infernale, au moment où le premier consul (Napoléon Bonaparte) se rendait à l'Opéra. L'émotion causée par un tel événement nuisit à l'effet de l'œuvre de Haydn; mais les artistes qui avaient concouru à l'exécution voulurent témoigner leur admiration à l'illustre compositeur, en faisant frapper en son honneur une médaille d'or, qui lui fut remise par l'ambassadeur de France à Vienne, avec une lettre dont le style n'est pas trop bon, mais dont les sentiments sont honorables. D'autres médailles lui furent aussi envoyées comme des témoignages d'admiration par la Société philharmonique de Pétersbourg, par le Conservatoire de musique de Paris, dans la même année, et par la Société académique des enfants d'Apollon, qui le nomma un de ses membres. L'Institut de France le choisit pour un de ses associés; l'Institut de Hollande, l'Académie de musique de Stockholm, et la Société du *Felix Meritis* d'Amsterdam, imitèrent cet exemple.

Dans les derniers temps de sa vie, Haydn, dont les facultés s'étaient insensiblement affaiblies, n'était occupé que de deux idées : la crainte d'être malade, et celle de manquer d'argent. A chaque instant il prenait quelques gouttes de vin de Tokai pour ranimer ses forces. C'était toujours avec grand plaisir qu'il recevait les petits présents qui pouvaient diminuer sa dépense. Les visites de ses amis le réveillaient un peu, et il prenait part à la conversation quand elle avait pour objet la musique, particulièrement ses ouvrages, les anecdotes qui le concernaient, et surtout ses voyages à Londres, le grand événement de sa vie.

L'idée de la perte prochaine d'un si grand homme occupait tous les musiciens et amateurs de Vienne; ils résolurent de lui donner un dernier témoignage de leur profonde vénération, en exécutant sous ses yeux *la Création* avec la traduction italienne de Carpani. Cent soixante exécutants se réunirent à cet effet chez le prince de Lobkowitz. Parmi les chanteurs on remarquait Weitmüller, Radichi et Mme Fischer de Berlin. Environ quinze cents personnes étaient réunies dans la salle. Le vieillard, malgré sa faiblesse, fut apporté dans un fauteuil au milieu de cette foule émue par sa présence et par l'objet de la fête. La princesse Esterhazy et madame de Kurbeck, ancienne élève de Haydn et son amie, allèrent au-devant de lui : des fanfares annoncèrent son entrée dans la salle. On le plaça au milieu de trois rangs de siéges destinés à tout ce qu'il y avait d'illustre à Vienne. Salieri, qui devait diriger l'orchestre, vint avec émotion presser les mains du vieux maître, qui l'embrassa : bientôt après, l'orchestre commença au milieu de l'attendrissement général. Environné de grands personnages, dit Carpani, d'artistes, de femmes charmantes dont les yeux étaient fixés sur lui, écoutant les louanges de Dieu que lui-même avait trouvées dans son cœur, Haydn fit dans cette mémorable séance un bel adieu au monde et à la vie.

Le médecin Capellini, homme d'un rare mérite, placé près de Haydn, vint à remarquer que les jambes de l'artiste célèbre n'étaient point assez couvertes; à peine en a-t-il dit un mot à ses voisins, que les plus beaux châles vinrent entourer et réchauffer les pieds du vieillard. Ému par tant de gloire et de témoignages d'attachement, Haydn sentit ses forces s'affaiblir. On enleva son fauteuil; mais au moment de sortir de la salle il fit arrêter les porteurs, remercia le public par une inclination; puis, se tournant vers l'orchestre, par une idée tout allemande, il leva les mains au ciel, et, les yeux pleins de larmes, il bénit les dignes interprètes de son génie.

Avant d'entrer dans sa soixante-dix-huitième année, Haydn sentit ses forces s'affaiblir de plus en plus, et ses facultés morales suivirent la même décadence. Un mouvement machinal, résultat de près de cinquante ans de travaux réguliers, le portait encore chaque jour vers son piano, mais bientôt sa tête se troublait, et ses mains

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

quittaient le clavier pour prendre son rosaire, consolation de ses derniers jours. Tout à coup, la guerre s'étant rallumée entre la France et l'Autriche, dans l'année 1809, le souvenir de l'envahissement de Vienne, quatre ans auparavant, ranima pour un instant Haydn, et fit naître dans son esprit des craintes pour son empereur. A chaque instant il demandait des nouvelles, allait au piano, et avec sa voix éteinte chantait l'hymne national :

Dieu, sauvez François!

Après une campagne, qui ne fut guère qu'une course jusqu'à Vienne, l'armée française arriva dans la nuit du 10 mai à une demi-lieue du petit jardin de Haydn, et le lendemain, quinze cents coups de canon retentirent à son oreille. Quatre obus vinrent tomber près de sa maison; pleins de frayeur, ses domestiques accoururent près de lui. Le vieillard se ranime alors, se lève de son fauteuil, et dit, plein d'animation : *Pourquoi cette terreur? Sachez qu'aucun mal ne peut arriver là où se trouve Haydn.* Cependant une agitation convulsive l'empêche de continuer : on le porte dans son lit. Le 26 mai sa faiblesse était extrême; néanmoins, s'étant fait porter à son piano, il chanta trois fois avec ferveur :

Dieu, sauvez François!

Ce furent ses derniers accents. Encore assis à son piano, il tomba dans une espèce d'assoupissement, et enfin il s'éteignit le 31 mai, vers le matin, à l'âge de soixante-dix-sept ans et deux mois. Il fut inhumé sans pompe dans le cimetière de Gumpendorf; mais quelques semaines après on exécuta en son honneur, dans l'église des Écossais, le *Requiem* de Mozart. Plusieurs villes de l'Allemagne imitèrent l'exemple des artistes de Vienne, et une belle cantate de Cherubini, sous le titre de *Chant funèbre sur la mort de Haydn*, fut entendue dans un concert du Conservatoire de Paris, et y causa une vive impression.

Une piété sincère était au fond du cœur de Haydn; il rapportait à Dieu tous les triomphes de son génie. On trouve au commencement de toutes ses partitions originales ces mots : *In nomine Domini*, ou ceux-ci : *Soli Deo gloria*, et à la fin de toutes : *Laus Deo*. Lorsqu'au milieu de ses travaux il sentait son imagination se refroidir, ou si quelque difficulté l'arrêtait, il se levait de son piano, prenait son rosaire et le récitait. Il disait que toujours ce moyen lui avait réussi. Il laissa par son testament 12,000 florins aux deux fidèles domestiques qui l'avaient servi pendant les vingt dernières années de sa vie. Le reste de sa petite fortune, composé de 75,000 florins, de sa maison, de ses manuscrits et de son mobilier, devint la propriété d'un de ses parents, qui était maréchal ferrant. Ses manuscrits furent achetés par le prince Esterhazy; le prince Lichtenstein eut le vieux perroquet qui avait passé plus de quarante ans près de l'illustre compositeur, et le paya 1,400 florins (plus de 3,000 francs). On ignore qui eut sa montre : elle lui avait été donnée par l'amiral Nelson, qui, passant à Vienne, lui avait demandé en échange une des plumes dont il se servait.

Haydn est à juste titre considéré comme un des plus grands musiciens des temps modernes : ses ouvrages ont plus fait pour le développement des richesses de la musique instrumentale que les productions de plusieurs centaines d'autres artistes qui l'avaient précédé. Sa pensée ne se pique pas d'une originalité recherchée; elle paraît même quelquefois d'une simplicité trop nue au premier aspect; mais bientôt on s'aperçoit qu'elle a été conçue avec des développements qui en font une grande et belle chose. La lucidité y brille partout, et l'art le plus parfait se manifeste dans toutes les transformations de cette pensée, si simple en apparence, et dans leur enchaînement. Toujours abondant, sans être jamais diffus, Haydn a mieux connu que qui que ce soit les proportions convenables d'un morceau, en raison de la nature d'un thème; jamais il ne laisse désirer quelque chose; jamais il ne fait regretter qu'il n'ait pas fini plus tôt. Pour bien comprendre le mérite des symphonies et des quatuors de ce grand artiste, il faut savoir ce que ce genre de composition avait été entre les mains de ses devanciers, ou des contemporains de sa jeunesse; il faut avoir examiné avec attention les quatuors et les symphonies d'Agrell, d'Aspelmaier, de Crœner, de Filtz, de Harrer, de Hertel, de Léopold Hoffmann (de Vienne), de Scheibe, de Seiffert, de Werner, de Zach et d'autres. Bien que non dépourvus de mérite, les ouvrages de ces musiciens semblent être tous jetés dans le même moule; ce sont toujours les mêmes formes, les mêmes dispositions, le même ordre dans le retour des idées, et les thèmes même ont tant d'analogie, qu'il est à peu près impossible de distinguer le style de l'un de celui de l'autre. Un compositeur italien, nommé *Sammartini*, paraît seul avoir exercé quelque influence sur la direction des idées de Haydn, dans sa jeunesse. Celui-là était un homme de génie; mais il était si peu soigneux de sa gloire; il avait tant de hâte dans sa manière d'écrire; il a produit une si grande quantité de symphonies, de quatuors, de trios, et de compositions de tous

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

genres, qu'il n'a pu qu'en ébaucher la facture, et qu'il n'a point tiré de ses heureuses facultés le fruit qu'on aurait pu en attendre; le nombre des morceaux sortis de sa plume surpasse *deux mille*. Haydn avait entendu des symphonies de Sammartini dans sa jeunesse, et avait été frappé de l'élégance des idées qui y sont répandues à profusion, et de la clarté du style. Il y a lieu de croire qu'il les prit d'abord pour modèles; mais bientôt son génie s'éleva plus haut, et le cachet de son individualité s'imprima si bien à tout ce qui sortit de sa main, qu'on oublia son point de départ. Ses premières sonates de piano, ses premiers trios, ses premiers quatuors, ses premières symphonies, ont peu d'étendue; mais dans leurs proportions on aperçoit déjà un plan complet, une grande netteté de pensée, enfin une rare élégance de formes. Vient ensuite un curieux et intéressant spectacle : celui de l'agrandissement progressif des idées de l'artiste, qui l'a conduit par degrés aux douze grandes symphonies de Londres, et aux cinquante derniers quatuors, modèles admirables de conception et de facture.

Dans la musique instrumentale, les compositions de Haydn brillent de je ne sais quel sentiment pur, vrai, naturel, qui ne se trouve point ailleurs. Mozart est plus passionné, plus entraînant; Beethoven a plus de fougue, plus d'énergie, plus de fantaisie; mais personne n'a ce charme doux et tranquille, cette facilité d'énonciation, ce cachet d'une âme pure, qui se manifestent dans les œuvres de ce grand homme. Nonobstant les transformations que l'art a déjà subies, et celles qui l'attendent encore, les productions de Haydn resteront toujours aux yeux des connaisseurs comme des types d'un genre de beautés impérissables. Malheur à l'artiste qui demeurerait insensible à ces beautés, séduit par des formes plus nouvelles! Celui-là serait sans nul doute une homme borné dans ses facultés de sentir et de juger. De telles œuvres ne sont destinées à vieillir que pour l'ignorance et la prévention.

Haydn a écrit pour le théâtre huit opéras allemands et quatorze opéras italiens : la nature ne l'avait pas créé pour s'élever dans ce genre de compositions à la hauteur où il est parvenu dans la musique instrumentale. Ses mélodies ne manquent ni de grâce ni de suavité, mais le sentiment dramatique y est faible, et tout démontre, même dans ses meilleurs opéras, qu'il n'entrait qu'avec difficulté dans l'esprit de la scène. Pour être lui-même, il avait besoin de jouir de toute la liberté de son génie et de n'avoir point d'entraves; au surplus il s'était rendu justice à cet égard dans sa vieillesse, et avouait qu'il avait été inférieur à ses œuvres instrumentales lorsqu'il avait écrit pour le théâtre (1)

Dans la musique d'église, Haydn ne s'est élevé au-dessus de ses contemporains que par les détails de la facture et les agréments des mélodies; quant au style général de ce genre de composition, il n'y a point porté de grandes vues, pour l'approprier à son objet et le rendre digne de la majesté de l'église. Le caractère religieux y manque; non que Haydn, dont l'âme était pieuse, n'ait eu l'intention de l'y mettre; mais tout ce qu'il avait entendu et exécuté lui-même depuis son enfance était composé dans un système uniforme, où le caractère de la musique mondaine était admis. Il a suivi la route qui lui était tracée, au lieu de s'en frayer une nouvelle, et ne s'est distingué des autres compositeurs de musique d'église de son temps que par les qualités de son talent. Les messes de Haydn sont toutes agréables; on les entend avec plaisir, mais elles n'élèvent point l'âme.

Dans ses oratorios et dans ses cantates il s'est acquis une juste célébrité, quoiqu'il soit resté infé-

(1) Il ne sera pas inutile de faire voir à ce sujet la fausseté d'une anecdote rapportée par Framery et Le Breton, dans leurs notices historiques sur Haydn. Voici comment s'exprime le dernier de ces biographes :

« Pendant que Haydn était absent pour remplir une mission, le quartier qu'il habitait dans la ville d'Eisenstadt fut entièrement consumé par les flammes. Haydn y perdit, avec sa maison, tout ce qu'elle contenait. Le prince ordonna sur-le-champ de lui en faire rebâtir une pareille au même endroit, et il chargea M. Pleyel du soin de remplacer les meubles, le linge, les ustensiles, tout enfin ce que l'incendie avait dévoré, par des effets exactement semblables. Le disciple exécuta l'ordre avec autant d'activité que de zèle; et quand Haydn revint, instruit du désastre d'Eisenstadt, et désolé du sien, il crut un instant que sa maison avait été épargnée comme par miracle. La reconnaissance succéda à la surprise; mais l'unique partition de son *Armide*, qu'il préférait avec raison à tous ses autres opéras, avait péri, et rien ne pouvait le consoler de ce malheur, dont il n'osait pas même se plaindre, dans la crainte de paraître peu sensible à la générosité qui avait si noblement réparé toutes ses autres pertes. M. Pleyel, après avoir été l'agent des bontés du prince, devint à son tour le bienfaiteur de son maître. Par une infidélité heureuse, au moins dans le résultat, il avait fait copier furtivement toute la partition que Haydn ne communiquait à personne, et qu'il avait refusé positivement de lui confier. Cette faute, ou cet acte de prévoyance, rendit le bonheur à Joseph Haydn, dont le chagrin commençait à détruire la santé. »

Par malheur pour ce petit roman, l'incendie de la maison de Haydn eut lieu en 1774, et *Armide* ne fut écrit qu'en 1783. De plus, la partition originale de cet opéra se trouvait en 1810 à Vienne, entre les mains de l'entrepreneur du théâtre de la Porte de Carinthie; enfin, loin de considérer son *Armide* comme le meilleur de ses opéras, Haydn lui préférait *La Fedeltà premiata* et l'*Orlando paladino*. Tous les renseignements fournis à Framery et à Le Breton par Pleyel manquent d'exactitude.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

rieur à Hændel dans les chœurs, sous le rapport de l'élévation des idées et de la grandeur du style. Son premier ouvrage en ce genre fut *le Retour de Tobie* ; il l'écrivit dans sa jeunesse. Plus tard, il en comprit les défauts, et le retoucha ; mais il ne parvint jamais à en faire une composition remarquable. *La Création du monde* est ce qu'il a fait de mieux en ce genre : elle renferme des beautés de premier ordre. On sait quel a été le succès de cet ouvrage, qui restera toujours comme un des beaux monuments de l'art. Moins nerveuse, moins énergique, la cantate des *Quatre Saisons* fut le dernier soupir du talent de Haydn. De beaux morceaux, des traits de génie se font encore remarquer dans cette œuvre.

La fécondité de Haydn ne peut s'expliquer que par l'assiduité régulière au travail qu'il a conservée toute sa vie, comme on l'a vu précédemment. Le nombre de ses ouvrages est si considérable, qu'il n'en avait pas lui-même conservé un souvenir exact dans sa vieillesse. La liste qu'il en a remise à Carpani, pour ses mémoires, renferme 118 symphonies ; 163 morceaux pour le baryton ; 50 divertissements, sextuors et quintettes, pour divers instruments ; 13 concertos, 19 messes, 4 offertoires, 1 *Te Deum*, 1 *Stabat Mater*, 6 motets et chœurs d'église ; 83 quatuors pour 2 violons, alto et basse ; plusieurs œuvres de trios pour 2 violons et violoncelle, ou violon, alto et basse ; 44 sonates pour piano avec et sans accompagnement ; 4 concertos pour orgue et pour clavecin ; 12 divertissements, fantaisies, caprices, etc., pour piano ; 4 oratorios ; 13 cantates à trois et à quatre voix ; 8 opéras allemands ; 14 opéras italiens ; 42 allemandes ; quelques chansons italiennes et des duos pour le chant ; 39 canons à plusieurs voix ; plusieurs chœurs, dont un célèbre, intitulé *la Tempête* ; 32 danses et menuets pour l'orchestre ; 24 chansons et ballades anglaises ; 366 chansons écossaises arrangées avec accompagnement d'orchestre ou de piano ; une ouverture détachée pour le théâtre de Covent-Garden, à Londres, et quelques petites compositions de différents genres. En totalité, environ *huit cents compositions*, grandes et petites. Le détail suivant de tous ces ouvrages est aussi exact qu'on le peut faire aujourd'hui. Il est difficile d'éviter les erreurs dans une telle nomenclature, parce que les éditeurs de France, d'Allemagne et d'Angleterre ont établi des séries différentes dans l'ordre des ouvrages.

Opéras allemands : 1° *Le Diable boiteux*, à Vienne. — 2° *Philémon et Baucis*, petit opéra pour le théâtre des marionnettes des jeunes princes Esterhazy, en 1773. — 3° *Le ballet des sorcières*, pour le même théâtre, 1773. — 4° *Geneviève de Brabant*, pour le même théâtre, 1777. — 5° *Didon*, pour le même théâtre, 1778. — 6° *Le Voleur de pommes*, 1779. Cet ouvrage a été joué à Berlin en 1791. — 7° *Le Conseil des Dieux*, 1780. — 8° *L'Incendie*, opéra en deux actes. — 9° Musique pour la Comédie *Der Zerstreute* (l'Étourdi). — 10° Musique pour le drame *Gœtz de Berlichingen*. — Opéras italiens : 11° *La Cantarina*, 1769. — 12° *L'Incontro improviso*. — 13° *Lo Speziale*. — 14° *La Pescatrice*, 1780. — 15° *Il Mondo della luna*. — 16° *L'Isola disabitata*. — 17° *Armida*, 1782. 18° *L'Infedeltà fedele*. — 19° *La Fedeltà premiata*. — 20° *La Vera costanza*, 1786. — 21° *Acide e Galatea*. 22° *Orlando paladino*, en trois actes. Les airs et l'ouverture de cet opéra, arrangés pour le piano, ont été publiés à Bonn, chez Grosheim, en 1799. — 23° *L'Infedeltà delusa*. — 24° *Orfeo*, à Londres, en 1794. Onze morceaux seulement de cet opéra ont été écrits ; l'ouvrage n'a pas été représenté. Gerber cite un opéra français (*Laurette*) qui aurait été écrit par Haydn, pour Paris, en 1791 ; c'est une erreur : cet opéra est un pastiche arrangé sur des morceaux pris dans les œuvres de ce maître.

II. Oratorios : 25° *Il ritorno di Tobia*, commencé en 1763, puis interrompu, et enfin achevé en 1775 ; retouché en 1793. — 26° *Les sept paroles de Jésus-Christ sur la croix*, 1783, pour Cadix. Cette composition fut d'abord écrite en symphonie, et publiée sous cette forme en 1787, à Paris ; plus tard, Michel Haydn, frère de celui qui est l'objet de cet article, y ajouta un texte allemand, et lui donna la forme d'un oratorio. La partition, ainsi arrangée, a paru à Leipsick, chez Breitkopf. — 27° *La Création du monde*, texte du baron Van Swieten, 1re édition ; Vienne, 1800, in-fol. La partition a été traduite en français par Desriaux et en italien par Cerutti ; Paris, Pleyel, 1801, in-fol. La même partition, traduite en français par le comte de Ségur ; Paris, Érard, 1802. Le même ouvrage a été publié en partition pour le piano arrangée par Neukomm ; Vienne, 1800. Idem, avec texte allemand et anglais, à Offenbach, chez André. Idem, avec texte allemand, arrangée par Müller ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. Deux éditions de cette partition, réduite, ont été publiées par les mêmes éditeurs. Idem, avec la traduction française de Desriaux et la traduction italienne de Cerutti ; Paris, Pleyel, 1801. Idem, avec la traduction française de Ségur, arrangée pour piano par Steibelt ; Paris, Érard. Idem, traduite en français par Porro ; Paris, Porro, 1801. Idem, en allemand ; Berlin, Rellstab. Idem, avec la traduction italienne de Carpani ; Vienne, 1802. Le même ouvrage a été arrangé plusieurs fois en harmonie pour des instruments à vent, en qua-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tuors pour 2 violons, alto et basse, et en sonates de piano, à Vienne, à Bonn, à Paris, etc. — 28° *Les Quatre Saisons;* avec texte allemand de Van Swieten, en partition ; Vienne, 1803. Idem à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel. Idem, en partition réduite pour le piano ; ibid. Idem, traduite en français par Porro, Paris, Porro. Le même ouvrage a été arrangé en harmonie.

Musique d'église. 29° Messe à 4 voix et instruments, intitulée *Celensis.* — 30° Deux messes ayant pour titre : *Sunt bona mixta malis,* à 4 voix, orchestre et orgue. — 31° Deux messes brèves, à 4 voix et instruments. — 32° Messe de Saint-Joseph, idem. — 33° Six messes pour le temps de guerre. idem. — 34° Sept messes solennelles, idem. Sept de ces messes ont été publiées à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel, en grande partition. La huitième a paru à Vienne, chez Haslinger. La première (en *sol*) a été publiée à Bonn chez Simrock. Porro a donné aussi à Paris une édition de la messe impériale (en *ré*) en partition. Novello (*voy.* ce nom) a publié à Londres *seize messes* de Haydn arrangées avec accompagnement d'orgue, pour remplacer l'orchestre. — 35° *Stabat mater,* à 4 voix et orchestre, en partition ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. Une autre édition du même ouvrage a été publiée à Paris, chez Sieber. — 36° *Stabat mater,* différent du précédent ; Londres, 1784. Le même, avec un texte allemand arrangé par Hiller ; Leipsick. Le même, arrangé pour piano ou orgue, Spire, 1790. — 37° Grand *Te Deum,* à 4 voix et orchestre, en latin et en français ; Paris, Porro. — 38° Petit *Te Deum,* à 4 voix et orchestre ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel ; Vienne, Diabelli. — 39° Offertoire (*insanæ et vanæ curæ*), à 4 voix, orchestre et orgue, Vienne, Diabelli. Idem, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 40° Offertoire (*O fons pietatis*), à 4 voix, orchestre et orgue ; Paris, Porro. — 41° Deux autres offertoires, à 4 voix, 2 violons, alto, orgue, 2 trompettes et timbales, en manuscrit, chez le prince Esterhazy. — 42° *Domine salvum fac,* et *Vivat in æternum,* à 4 voix et orgue ; Paris, Porro. — 43° *Salve Regina* (en *sol* mineur), à 4 voix, orchestre et orgue ; ibid. — 44° *Salve Regina,* pour soprano solo, orchestre et orgue, en manuscrit, chez le prince Esterhazy. — 45° *Salve Redemptor* (en *sol* mineur), pour contralto, 2 violons, viole, hautbois obligé, et orgue, en manuscrit. — 46° *Chorus de Tempore,* à 4 voix, 2 violons, viole, 2 hautbois et orgue. — 47° Hymne en allemand (*Allmæchtiger, Preis dir und Ehre*), à 4 voix et orchestre, en partition ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel, idem, les parties séparées, à Bonn, chez Simrock. — 48° Hymne en allemand (*Walle gnædig,* etc.), à 4 voix et orchestre, en partition ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. Idem, les parties séparées ; Bonn, Simrock. — 49° *Lauda Sion Salvatorem,* à 4 voix, orchestre et orgue, en manuscrit, chez le prince Esterhazy. — 50° Cantique pour l'avent, en duo pour soprano et basse, avec orchestre et orgue, en manuscrit ; idem. — 51° *Les dix Commandements de Dieu,* en dix canons à plusieurs voix ; Vienne, 1810. — 52° 56 Graduels à 4 voix et instruments publiés en partition sous ce titre : *Ecclesiasticon, eine Sammlung Classicher Kirchenmusik ;* Vienne, Diabelli.

IV. Musique vocale de concert et de chambre : 53° *Ariane à Naxos,* cantate à voix seule et orchestre ; Vienne, Artaria, 1797 ; Leipsick, Kuhnel ; Paris, Janet ; Milan, Ricordi ; Bonn, Simrock. — 54° *Der Sturm* (la Tempête), chœur avec orchestre, en italien et en allemand, partition, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 55° Cantate pour soprano solo (*Ah! come il cor mi palpita*) avec orchestre, en partition ; Vienne, 1783. On trouve l'analyse de ce morceau dans le *Magasin musical* de Cramer (1re ann. p. 1073). — 56° Air pour soprano (*Or vicino a te*), avec orchestre, en partition ; Vienne, 1788. — 57° *Plaintes de l'Allemagne sur la mort de Frédéric le Grand,* cantate pour voix de baryton avec orchestre, composée en 1787. — 58° 9 Chansons et romances, avec accompagnement de piano ; Vienne, Artaria, 1788. — 59° 6 Chants à voix seule et piano, 1er recueil ; Vienne, Artaria ; 2e recueil, idem, ibid. ; 3e idem, ibid. ; 4e idem, ibid. ; 5e idem, ibid. ; 6e idem, ibid. Ces romances et chansons, dont les mélodies sont en général remplies de grâce et de suavité, ont été aussi publiées à Manheim, chez Heckel ; à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel, et à Londres, avec un texte anglais. Porro en a fait paraître un choix à Paris, avec une traduction française. — 60° Cantate (*Berenice, che fai?*), avec accompagnement de piano ; Vienne, Mollo. — 61° Air italien (*Cara è vero*), avec accompagnement de piano ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 62° Duo intercalé dans l'opéra intitulé *la Cafetiere bizarra,* Dresde, 1796. 63° *Gott, erhalte Franz der Kaiser* (Dieu, conservez l'empereur François), prière avec accompagnement de piano ; Augsbourg, Gombart, 1797. — 64° *Songs and ballads* (Chansons et ballades anglaises, 3 suites) ; Londres, Preston, 1794. — 65° *A Selection of original scots airs in three parts, the Harmony by Haydn* (Choix de chansons écossaises originales, arrangées à 3 voix, avec accompagnement) ; Londres, Napier, 1794. — 66° Neuf quatuors à 4 voix, avec accompagnement de piano, en partition ; Bonn, Simrock. — 67° Quarante-deux

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

canons à 3, 4 et 5 voix ; Leipsick, Breitkopf et Hœrtel. — 68° Trois chants à 3 voix, avec accompagnement de piano, Offenbach, André. — 69° Trois chants à 4 voix avec accompagnement de piano, sur des poésies de Gellert, ibid.

V. Musique instrumentale : 70° Six symphonies pour l'orchestre (2 violons, alto, basse, 2 hautbois, 2 cors), op. 7 ; œuvre 1er de symphonies ; Paris, 1766. — 71° Six idem, op. 8 ; ibid., 1766. — 72° Six idem, op. 9, ibid., 1767. — 73° Six idem, op. 12, ibid., 1771. — 74° Quatre idem, op. 13; Amsterdam, Hummel, 1772. Trois autres symphonies, dont deux en *ut* et une en *si* bémol, ont été aussi publiées à Paris, dans la même année, comme l'œuvre 13e. — 75° Six *idem*, dont trois en *fa*, 2 en *ré* et une en *ut*, op. 15; Paris, 1773. Trois autres symphonies, en *mi* bémol, en *si* bémol et en *sol* mineur, ont été publiées à Berlin, chez Hummel, en 1779, comme l'œuvre 15e. — 76° Trois idem à 10 parties (2 violons, alto, basse, 2 hautbois, 2 cors et 2 bassons), en *fa* et deux en *si* bémol, gravées à Lyon et à Londres, aussi comme l'œuvre 15e. Je crois que ce sont les mêmes qui ont paru à Berlin en 1780, comme œuvre 18e. — 77° Six symphonies à 9 parties (2 violons, alto, basse, 2 hautbois, 2 cors et une flûte), dont trois en *ré*, une en *ut*, une en *si* bémol et une en *mi* bémol, op. 29 et 30 ; Paris, 1784. La deuxième de cet œuvre a été célèbre sous le titre de *la Roxelane*. — 78° Trois symphonies à onze parties (2 violons, alto, basse, 2 hautbois, une flûte, 2 cors et 2 bassons), dont une en *ut* et deux en *ré*, publiées à Berlin, chez Hummel, en 1787, comme œuvre 25e ; à Paris, comme œuvre 37e ; à Vienne, comme œuvre 38e. — 79° Trois symphonies à 9 parties, comme œuvre 24e ; à Berlin, chez Hummel, 1788. — 80° Trois idem, à 11 parties, en *ré* mineur, *fa* et *sol* ; Paris, 1786, sans numéro d'œuvre, mais chacune séparément ; à Vienne, comme œuvres 38, 39, 40. — 81° Quatre idem, rassemblées en un seul cahier par La Chevardière, à Paris, mais sans numéro d'œuvre. La première n'est pas de Haydn, mais de Vanhall ; la deuxième est fort belle, la troisième est la symphonie dite d'*Adieu* (1), incomplète et incorrecte ; le numéro 4 est l'ancienne symphonie de *la Chasse*, précédemment publiée dans un autre recueil. — 82° Trois idem, op. 45 ; Paris, La Chevardière, 1783. — 83° Trois idem, op. 46, ibid. — 84° Trois idem, op. 47, ibid. — 85° Trois idem, op. 49, ibid. — 86° Six symphonies à 11 parties, en *ut*, en *sol* mineur, en *mi* bémol, en *si* bémol, en *ré*, en *la*, composées pour le répertoire de la Loge olympique, publiées à Paris comme l'œuvre 51 ; à Vienne, en deux recueils de trois symphonies chaque, œuvres 51e et 52e ; à Berlin, chez Hummel, en 1789, comme l'œuvre 28e ; à Offenbach, chez André, comme l'œuvre 66e. — 87° *Musica instrumentale sopra le 7 ultime parole del nostro Redemotore in croce sieno 7 Sonate, con un introduzione ed al fine un terremotto a 17 parti ;* Vienne, 1789, op. 47, gravée à Amsterdam, et à Paris, chez Sieber. — 88° Trois symphonies à 13 (2 violons, alto, basse, 2 hautbois, 1 flûte, 2 cors, 2 bassons et 2 trompettes), op. 55 ; Paris, Sieber. — 89° Trois idem, op. 56, en *ut*, en *sol*, en *mi* bémol, ibid. — 90° Trois idem, op. 63 ; ibid. — 91° Six grandes symphonies à 16 parties (2 violons, alto, basse, 1 flûte, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 2 cors, 2 trompettes et timbales), op. 80, nos 1, 2, 3, 4, 5, 6 ; Paris, Imbault ; idem, Sieber, comme œuvre 90e ; idem Pleyel. Ce sont les symphonies que Haydn composa pendant son premier voyage à Londres ; on y trouve la *Symphonie turque* ou *militaire*, qu'on a prétendu avoir été composée par Haydn pour réveiller l'auditoire anglais de son assoupissement ; mais il a toujours nié cette anecdote. — 92° Six grandes symphonies, op. 91, nos 1, 2, 3, 4, 5, 6 ; Paris, Imbault, publiées chez Pleyel, comme œuvre 96e. Parmi celles-ci, les deux en *ré*, celles en *si* bémol et en *mi* bémol sont les plus belles, et sont, en général, considérées comme les chefs-d'œuvre de Haydn. Les séries de numéros d'œuvres adoptées par les éditeurs sont absolument arbitraires.

Haydn considérait aussi comme des symphonies les pièces de différentes combinaisons d'instruments dont l'indication suit : — 93° Six divertissements, le 1er (en *fa*) pour 2 violons, 2 altos, basse, 2 cors et 2 hautbois ; le 2e (en *fa*) pour 2 violons, 2 flûtes, 2 cors, 2 bassons et basse ; le 3e (en *mi* bémol) pour 2 violons, alto, 2 cors anglais, 2 cors et basse ; le 4e (en *ré*) pour 2 violons, basse, 2 flûtes et deux cors, le 5e (en *ut*) pour 2 violons, 1 flûte, 1 hautbois, violoncelle obligé et basse ; le dernier (en *sol*) pour 2 violons, 2 altos, 1 flûte et basse. Le recueil de ses divertissements se trouvait en manuscrit chez Breitkopf, à Leipsick, en 1767. — 94° *Écho* en double trio pour 4 violons et 2 basses. Cet ouvrage a été gravé à Paris, chez Porro. — 95° Divertissement (en *ré*) pour 2 violons, 2 violes, basse, 2 flûtes et

(1) Il y a sur cette symphonie plusieurs anecdotes, dont on peut voir les différentes versions dans les *Haydine* de Carpani, mais dont aucune ne paraît être authentique. La moins vraisemblable est celle qui a été rapportée par Framery et Le Breton dans leurs notices.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

2 cors, en manuscrit, chez Breitkopf. — 96° Concertino pour 4 violons, alto, violoncelle obligé, contrebasse, 2 hautbois, 1 flûte et 1 basson. Ce concertino a été gravé à Paris, en 1791, chez Boyer, sous le titre de *Symphonie concertante*, et à Offenbach, sous celui de *Sérénade*. — 97° Neuf *cassationes* pour divers instruments, savoir : La 1re (en *ut*) pour 2 violons, basse, 2 flûtes, 2 hautbois, 2 cors et 2 bassons; la 2e (en *sol*) pour 2 violons, 2 violes, basse, 2 cors et 2 hautbois; la 3e (en *sol*) pour les mêmes instruments; la 4e (en *fa*) pour 2 violons, 2 violes, basse et 2 cors; la 5e (en *sol*) pour 2 violons, 1 flûte, 1 hautbois, violoncelle obligé et contrebasse; la 6e (en *sol*) pour 2 violons, 2 violes, basse et 2 cors; la 7e (en *ut*) pour 2 violons, alto, basse et 2 cors; la 8e (en *fa*, pour 1 violon, alto, basse et 2 cors; la 9e (en *fa*) pour 1 violon, violoncelle obligé, contrebasse et 2 cors. Ces pièces étaient en manuscrit chez Breitkopf, en 1768. — 98° Trois divertissements, le 1er (en *la*) pour 2 violons, 2 violes, et basse; le 2e (en *sol*) pour 2 violons, 2 violes, basse, 1 flûte et 2 cors; le 3e (en *ut*) pour 2 violons, alto, basse, 1 flûte et 2 cors, ibid. — 99° Divertissement pour violon concertant, violoncelle obligé, contrebasse obligée, flûte solo, basson obligé, 2 violons, viole, basse, 2 hautbois et 2 cors; Paris, Sieber, Janet, Porro; Offenbach, André. — 100° Divertissement pour violon, viole, basse, 1 flûte et 2 cors, ibid. — 101° *Cassationes* pour 2 violons, alto, basse et 2 cors (en *mi* bémol), ibid. — 102° Sextuor pour violon, hautbois solo, cor solo, basson, alto et basse (en *mi* bémol); ibid. — 103° Six divertissements pour instruments à vent, savoir : Le 1er (en *si* bémol) pour 2 hautbois, 2 cors, 3 bassons et serpent; le 2e (en *si* bémol) pour 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 cors et 2 bassons; le 3e (en *mi* bémol) pour 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 trompettes et 2 bassons; le 4e (en *fa*) pour 2 hautbois, 2 cors, 3 bassons et serpent; le 5e (en *si bémol*) pour 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 trompettes et 2 bassons; le 6e (en *fa*) pour 2 hautbois; 2 cors, 3 bassons et serpent; ibid. — 104° Symphonie pour 2 violons et basse avec des jouets d'enfants, tels qu'une petite trompette, un petit cistre de Nuremberg, un coucou, une caille, etc., composée pour les enfants du prince Esterhazy; Paris, Sieber. Je possède en manuscrit original de Haydn un premier morceau de symphonie (en *ré*), pour 2 violons, alto, violoncelle, contre-basse, flûte, 2 hautbois, 2 bassons, 2 cors, 2 trompettes et timbales (inédit); et des copies manuscrites de divertissements non publiés jusqu'à ce jour : le premier pour flûte, hautbois et basson obligés (en *mi* bémol), avec deux violons, alto, basse, un second hautbois et 2 cors; le second pour clavecin, haubois, violon, alto et violoncelle; et le troisième pour hautbois, violon, basse de viole et violoncelle.

Diverses éditions nouvelles, mais non achevées, de la collection des symphonies de Haydn, ont été faites depuis le commencement du dix-neuvième siècle, tant en parties séparées qu'en partition; en voici l'indication : 1° *Collection complète et correcte des symphonies de Haydn, rédigée d'après les partitions originales*, nos 1 à 36; Bonn, Simrock. — 2° *Symphonies périodiques de Haydn, édition corrigée*, nos 1 à 53; Paris, Sieber. — 3° *Collection de symphonies en partition*, nos 1 à 26; Paris, Le Duc. C'est un choix fait dans les premières symphonies de Haydn. — 4° *Symphonies de Haydn en partition*, n° 1 à 6; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. Ce recueil contient six des grandes symphonies composées à Londres. — 5° Bibliothèque musicale, collection de quatuors, quintettes et symphonies en partition, belle edition in-8°; Paris, Pleyel et Richault. On y trouve quatre grandes symphonies de Haydn, dont deux ne sont pas dans la collection de Breitkopf. En réunissant ces trois collections, on peut avoir 33 symphonies de ce maître en partition. Beaucoup de symphonies de Haydn ont été arrangées pour divers instruments, pour piano à quatre mains, ou pour piano avec accompagnement. Le recueil le plus considérable de ce genre a pour titre : *Collection de 24 symphonies de Haydn arrangées pour 2 violons, alto, flûte et violoncelle* (avec piano *ad libitum*), par Salomon; Paris, Gambaro. Ce recueil contient un choix de six des plus belles symphonies anciennes, les six de la Loge olympique, et les douze grandes, composées à Londres. Parmi les symphonies arrangées pour piano on remarque les douze grandes, par Rigel; Paris, Pleyel. Les six symphonies de la Loge olympique, par H. Jadin; Paris, Boyer; treize anciennes symphonies choisies, par Reissler; Berlin, Challier; quatorze autres, par Klage; Berlin, Krieger; d'autres par Reim; Berlin, Schlesinger; d'autres, enfin, par Stegmann; Bonn, Simrock. Une *collection complète des symphonies de Haydn*, arrangées pour piano à quatre mains par Meckwitz, fut annoncée en 1840; mais il n'en a paru que huit numéros, à Berlin, chez Riefenstahl.

V. Concertos pour divers instruments : 105° Concerto (en *ut*) pour violon principal, 2 violons, viole et basse, en manuscrit, chez Breitkopf, 1769. — 106° Deuxième concerto, idem (en *sol*); ibid. — 107° Troisième concerto idem (en *sol*); en

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

manuscrit, chez le prince Esterhazy. — 108° Premier concerto pour violoncelle (en *la* majeur, avec 2 violons, alto, basse et 2 cors, en manuscrit chez Breitkopf (1771). — 109° (Deuxième concerto pour violoncelle (en *ré*); avec 2 violons, viole et basse, ibid. (1772). — 110° Troisième concerto pour violoncelle (*en ré*), 2 violons, viole, basse, 2 hautbois et 2 cors; Offenbach, André. — 111° Premier concerto pour contrebasse (en *sol*), avec 2 violons, viole, basse et 2 cors, en manuscrit, chez le prince Esterhazy. — 112° Deuxième idem, (en *fa*), ibid. — 113° Concerto pour flûte principale (en *ré*); 2 violons, viole et basse, en manuscrit, chez Breitkopf (1771). — 114° Concerto pour cor (en *ré*), 2 violons, 2 flûtes, 2 cors, alto et basse, perdu dans l'incendie d'Eisenstadt, en 1774. — 115° Deux symphonies Concertantes pour 2 cors, perdues dans le même incendie. — 116° Concerto pour clarinette, chez le prince Esterhazy, en manuscrit. — 117° Concerto pour l'orgue, 2 violons, viole, basse, 2 hautbois, flûte, 2 cors, 2 bassons et 2 trompettes, ibid. — 118° Premier concerto pour piano, 2 violons et basse (en *ut*), chez Breitkopf (1771), en manuscrit. — 119° Deuxième concerto idem (*en ut*); ibid. — 120° Troisième concerto (en *fa*) pour piano, 2 violons, viole et basse, ibid.; Paris, 1787. — 121° Quatrième concerto pour piano, 2 violons, viole, basse, 2 hautbois et 2 cors (*en ré*), composé en 1782; Paris, Naderman. — 122° Cinquième concerto pour piano, 2 violons, viole et basse (*en sol*); 1783, ibid. Je possède le manuscrit original d'une symphonie concertante de Haydn (*en si* bémol) pour hautbois, violon et violoncelle, avec 2 violons, alto, basse, 2 hautbois, 2 bassons et 2 cors. Cet ouvrage, dont le manuscrit forme 102 pages, est composé d'un premier morceau, d'une romance et d'un rondeau.

VI. Musique pour le baryton (basse de viole d'amour), instrument favori du prince Nicolas Esterhazy. — 123° Cent vingt-cinq divertissements en trios pour baryton, alto et violoncelle. — 124° Six duos pour deux barytons. — 125° Douze sonates pour baryton, avec accompagnement de violoncelle. — 126° Six morceaux de sérénade pour baryton, violon, alto et violoncelle. — 127° Cinq sérénades pour baryton, violon, alto et violoncelle, flûte, hautbois solo et 2 cors. — 128° Trois sérénades pour baryton, 2 violons, viole et basse. — 129° Une sérénade en trio pour baryton, flûte, et cor. — 130° Une idem pour baryton, violon, alto et violoncelle. — 131° Une idem pour baryton, 2 violons, viole, basse, hautbois solo et cor. — 132° Trois concertos pour baryton, 2 violons et basse. Ces compositions, au nombre de cent soixante-trois, forment une des parties les plus considérables des œuvres de Haydn. Une partie a péri dans l'incendie d'Eisenstadt, en 1774; le reste se trouve en manuscrit au palais Esterhazy, à Vienne, et dans les châteaux de cette famille, en Hongrie.

VII. Trios, quatuors et quintettes : 133° Six trios pour deux violons et basse (1er en *sol*, 2e en *ut*, 3e en *si* bémol, 4e en *mi* majeur, 5e en *ré*, 6e en *mi* bémol), composés en 1764, en manuscrit chez Breitkopf; publiés à Paris, chez Sieber. — 134° Six trios idem (2 en *fa*, 2 en *mi* majeur, 1 en *mi* bémol et 1 en *si* mineur), en manuscrit chez Breitkopf, 1767, et dans ma bibliothèque. Ces trios sont dignes de figurer parmi les meilleures compositions de Haydn. — 135° Six trios faciles, idem, Vienne, Leidesdorf (liv. 1 et 2); Bonn, Simrock. — 136° Deux trios *idem* avec des thèmes variés, en manuscrit chez Breitkopf, 1767. — 137° Six trios pour violon, alto et basse, liv. 1 et 2; Vienne, Mollo; Paris, Sieber. — 138° Trois idem, op. 47; Paris, Naderman. — 139° Trois idem, op. 53; Offenbach, André. — 140° Cinq trios pour violoncelle concertant, alto et basse, en manuscrit chez Breitkopf, 1771. — 141° Six trios pour 2 flûtes et basse, ibid. — 142° Quatuors pour 2 violons, viole, et basse, au nombre de quatre-vingt-trois, divisés en dix-sept œuvres, publiés à Vienne, à Paris, Amsterdam, Londres, Offenbach, Bonn, etc., avec des numéros de séries choisis par les éditeurs d'une manière arbitraire. Les planches de la plupart de ces éditions séparées ont été fondues pour faire place à des éditions complètes, parmi lesquelles on remarque : La collection complète publiée à Vienne par Artaria, 4 vol. reliés; la même, ornée du portrait de Haydn gravé par Guérin; Paris, Pleyel, 4 vol. cartonnés; et la collection choisie, contenant 56 quatuors; Paris, Janet; celle-ci est plus correcte que la précédente. Collection complète des quatuors originaux (83) avec le catalogue thématique; Leipsick, Peters; édition belle et correcte. Pleyel a publié dans sa *Bibliothèque musicale* trente quatuors choisis de Haydn, en partition, 10 volumes in-8°. La collection complète des quatre-vingt-trois quatuors de Haydn a été publiée en partition, à Berlin, chez Trautwein. — 143° Quintette (en *ut*) pour 2 violons, 2 altos et violoncelle, op. 73; Paris, Sieber, et Offenbach, chez André, comme œuvre 88e.

VIII. Musique de piano : 144° *Partita* pour clavecin (en *sol*), 2 violons et basse, en manuscrit chez Breitkopf, 1774. — 145° Divertissement (en *ut*) pour clavecin, 2 violons et basse, ibid. — 146° Sonates avec accompagnement de violon et violoncelle. Haydn a déclaré à Carpani qu'il

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

en avait écrit *vingt-neuf*. Elles ont été divisées par les éditeurs de Vienne, d'Offenbach, de Paris, de Londres, etc., en dix œuvres, sur lesquels ils ont placé des séries de numéros arbitraires. Ces vingt-neuf sonates ou trios authentiques se trouvent dans les cahiers 3, 5, 6, 7, 10, et 12 de l'édition complète des œuvres de Haydn pour piano, publiée à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel. — 147° Sonates pour piano et violon, au nombre de dix-neuf, qui se trouvent dans les éditions complètes des œuvres de piano publiées à Leipsick, chez Breitkopf, et à Paris, chez Pleyel. Les numéros d'œuvres indiqués par les éditeurs sont absolument arbitraires. — 148° Sonates pour piano seul. Haydn n'en reconnaissait que quinze. La deuxième de l'œuvre 93, publiée par Pleyel, est supposée : elle a été écrite par Cambini. Toutes les sonates de Haydn ont été arrangées par Blasius en quatuors pour 2 violons, alto et violoncelle; Paris, Pleyel. A l'égard des sonates à quatre mains, publiées sous le nom de Haydn, ce sont des fraudes d'éditeurs; ce grand homme n'a écrit qu'un divertissement de ce genre, qui n'a pas été publié. — 149° Divertissement pour clavecin, violon, 2 cors et basse, en manuscrit, chez le prince Esterhazy. — 150° Deux quatuors pour piano, 2 violons et basse, ibid. — 151° Un quatuor pour piano, baryton et 2 violons, ibid. Pleyel a publié trois caprices pour piano seul sous le nom de Haydn, op. 60, 70 et 91; mais Haydn n'en reconnaissait qu'un seul (le premier). — 152° Fantaisie pour piano seul, en manuscrit chez le prince Esterhazy. — 153° Divertissement pour piano seul avec 20 variations, ibid. — 154° Un thème varié idem (en *sol*), ibid. — 155° Un thème varié idem (en *mi* bémol), ibid.

IX. Solos pour divers instruments. 156° Six sonates pour violon seul, avec accompagnement de viole; Vienne, Artaria; Offenbach, André; Paris, Sieber. — 157° Thème avec 18 variations pour violon solo et basse, en manuscrit chez Breitkopf. — 158° Deux divertissements pour flûte seule, composés à Londres.

Parmi les biographies de Haydn qui ont été publiées, les plus considérables sont celles-ci : 1° *Brevi notizie istoriche della vita e delle opere di Gius. Haydn*, par Simon Mayr; Bergame, 1809, in-8°. 2° *Haydn's Biographie, nach mündlichen Erzæhlungen desselben entworten und herausgegeben von A. C. Dies*; Vienne, Camesino, 1810, in-8°. M. Dies, auteur de cette notice, était un peintre paysagiste fort estimé, ami de Haydn. Son travail se distingue par des détails curieux sur la vie privée de l'illustre compositeur, narrés avec beaucoup de naïveté. 3° *Biographische Notizen ueber Joseph Haydn, von C. A Greisinyer*; Leipsick, Breitkopf et Hærtel, 1810, in-8° : notice exacte, mais écrite avec froideur. 4° *Notice sur Joseph Haydn, contenant quelques particularités de sa vie privée relatives à sa personne et à ses ouvrages, etc., par N.-E. Framery*; Paris, Barba, 1810, in-8°. 5° *Notice historique sur la vie et les ouvrages de Joseph Haydn, membre associé de l'Institut de France, et d'un grand nombre d'académies, lue dans la séance publique de la classe des Beaux-arts, le 6 octobre* 1810, par Joachim Le Breton, secrétaire perpétuel de cette académie; Paris, Baudouin, 1810, in-4°. Ces deux dernières notices, basées sur les mêmes documents, sont remplies d'anecdotes romanesques, et ne méritent pas de confiance. La dernière a été traduite en portugais, avec des additions, par M. Silva-Lisboa : cette traduction a été publiée à Rio-Janeiro, en 1820, in-8°. 6° *Joseph Haydn. Kurze Biographie und æstetische Darstellung seiner Werke*, etc., par Jgn. Ern. Ferd. Arnold; Erfurt, 1810, petit in-8°. Cette notice a été reproduite dans le recueil biographique du même auteur intitulé : *Galerie des musiciens les plus célèbres des dix-huitième et dix-neuvième siècles* (Gallerie der berühmtesten Tonkünstler); Erfurt, 1816, 2 vol. in-8°. — 7° Kinker (Jean) *Der Nagedachtenis van J. Haydn*; Amsterdam, 1810, in-8° : cette notice est, en grande partie, une traduction hollandaise de celle de Greisinger. 8° *Le Haydine, ovvero lettere sulla vita e le opere del celebre maestro Giuseppe Haydn, da G. Carpani*, Milan, Bucinelli, 1812, 1 vol. in-8°; 2e édition, Padoue, 1823, in-8° de 307 pages : ouvrage rempli de renseignements fournis par Haydn lui-même, qu'on ne trouve pas dans les autres biographies. Une traduction française des parties les plus importantes de ce livre, avec des additions étrangères au sujet, a été faite par Beyle, et publiée comme un ouvrage original, sous le pseudonyme de *César Bombet*; Paris, 1812, in-8°. L'ouvrage original a été traduit en entier et dans sa forme primitive par M. Mondo, sous le titre : *Haydines de Carpani*; Paris, 1838, in-8°. — 9° *Essai historique sur la vie de J. Haydn, ancien maître de chapelle du prince Esterhazy*; Strasbourg, 1812, in-8° (sans nom d'auteur). 10° Grosser (J.-E.) *Biographische Notizen über. Jos Haydn nebst einer Kleinen Sammlung interressanter Anecdoten und Erzæhlungen, grœssentheils aus dem Leben berühmter Tonkünstler und ihrer Kunstverwandten* (Notice biographique sur Joseph Haydn, suivie d'un petit recueil d'anecdotes les plus intéressantes et de récits, la plus

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

grande partie sur la vie des musiciens célèbres, et sur leur profession d'artistes); Hirschberg, 1826, in-8°. — Haydn a été l'objet d'un poëme intitulé : *Haydn coronato in Elicona*, par Charles-Antoine Gambara; Brescia, 1819, in-8°.

HAYDN (Jean-Michel), frère du précédent, naquit le 14 septembre 1737, à Rohrau, ou, suivant d'autres renseignements, le 11 du même mois. Après avoir étudié les principes de la musique, de la harpe et du clavecin, dans la maison de son père, il entra comme enfant de chœur à la chapelle impériale de Vienne, pour y chanter la partie de soprano. L'étendue de sa voix était extraordinaire, car elle renfermait trois octaves, depuis le *fa* grave du contralto jusqu'au *fa* suraigu. Le 14 novembre 1748 fut un jour remarquable pour lui; car, ayant chanté devant l'empereur et l'impératrice un *Salve Regina*, LL. MM. furent si satisfaites et de son chant et de sa voix, qu'elles lui firent présent de douze ducats, et le prirent sous leur protection. Ses études de chant ayant été terminées, sous la direction du maître de chapelle Reiter, il se livra à celles de l'orgue et de la composition. Le *Gradus ad Parnassum* de Fux et les ouvrages de Bach et de Graun furent à peu près les seuls moyens d'instruction solide qu'il eût à sa portée; mais tel était son dévouement pour son art, que, sans leçons d'un maître, il acquit une grande habileté comme organiste et compositeur. Quelques biographes, particulièrement l'auteur de la monographie de Michel Haydn, publiée à Salzbourg en 1808, disent qu'il fut appelé à l'âge de vingt ans à la chapelle de Groswardein, en Hongrie; mais les renseignements fournis par Lipowski prouvent qu'il n'y entra en qualité de directeur de musique qu'en 1763, c'est-à-dire à l'âge de vingt-six ans. Cinq ans après, il accepta la place de maître de chapelle de l'évêque de Salzbourg avec le très-faible traitement de 300 florins, le logement et la nourriture. Plus tard ce traitement fut élevé à 600 florins. Dans la première année de son arrivée à Salzbourg, il épousa la fille de l'organiste Lipp, et en eut une fille qui mourut à l'âge de trois ans. La perte de cet enfant le jeta dans une mélancolie profonde qui influa sur le reste de sa vie. Il ouvrit plus tard à Salzbourg une école de composition où plusieurs artistes distingués ont été instruits. En 1801, le prince Esterhazy lui accorda le titre de son maître de chapelle, avec une pension; mais il continua de résider à Salzbourg. Il mourut dans cette ville, le 10 août 1806, à l'âge de soixante-neuf ans. Joseph Haydn considérait son frère comme le meilleur compositeur de musique d'église qu'il y eût de son temps en Allemagne; cet éloge était peut-être exagéré, car le génie d'invention manque dans les œuvres de ce musicien; mais on doit avouer que son style est en général plus grave, plus convenable pour l'église, que celui de la plupart des compositeurs allemands du dix-huitième siècle. Michel Haydn fut aussi un des meilleurs organistes de son temps. Il se refusa toujours à laisser publier ses ouvrages pendant sa vie, quoique Breitkopf les lui eût demandés.

Les compositions de Michel Haydn sont en grand nombre; on y remarque : I. Musique d'église avec paroles latines : 1° Vingt messes solennelles. On n'a publié que celle qui a pour titre : *Missa solemnis sub titulo Jubilæi* (en *ut*), à quatre voix, orchestre et orgue; Mayence, Schott. — 2° Messe de *Requiem* (en *ut* mineur), idem, en manuscrit. — 3° Plusieurs *Gloria* et *Credo* détachés. — 4° Seize offertoires. On a publié ceux dont les titres suivent : (*a*) *Offertorium pro omni tempore* (*Laudate*, *Populi universi*, *Dominum*), à 4 voix, petit orchestre et orgue, Vienne, Diabelli. (*b*) *Offertorium* (*in adoratione nostra*), idem, ibid. (*c*) *Offertorium* (*Quicumque manducaverit*), à 4 voix, petit orchestre et orgue, ibid. (*d*) *Offertorium* (*Ad te, Domine, levavi animam meam*), pour basse solo et chœur, orchestre et orgue; ibid. — 5° Cent quatorze graduels, la plupart avec orchestre et orgue. Diabelli, de Vienne, en a publié vingt-deux en partition. — 6° Neuf litanies à 4 voix et orchestre : on n'a publié que celles du Saint-Sacrement, pour chœur et orchestre; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 7° Graduel des morts (*Requiem æternam, etc.*) à 4 voix, orchestre et orgue. — 8° Cinq *Te Deum*, pour chœur et orchestre, en manuscrit. 9° Trois vêpres complètes et un *Dixit*, idem. — 10° Quatre *Tantum ergo* à 4 voix, petit orchestre et orgue; il en a été publié deux, le premier en *sol*, le second en *ut*; Vienne, Diabelli. — 11° Deux complies, en manuscrit. — 12° Cinq répons, idem. — 13° Deux leçons de ténèbres, à 4 voix et orgue; Augsbourg, Gombart, et Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 14° Deux *Stella cæli*, idem, en manuscrit. — 15° Deux *Regina cæli*, avec orchestre, en manuscrit. — 16° Un *Lauda Sion*, idem. — 17° Un *Alma*, idem. — 18° Un *Ave Regina*, idem. — 19° Un *Salve Regina*, idem. — II. Musique d'église avec paroles allemandes. — 20° Quatre messes à 4 voix, orchestre et orgue, en manuscrit. Il en a été publié une à Salzbourg, dont on a fait deux éditions. — 21° Un graduel allemand (*Hier liegt vor deiner Majestæt*); Vienne, Haslinger. — 22° Un idem, avec orgue obligé (en *ut*); Salzbourg, Hacker. — 23° Un air d'église, en ma-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

nuscrit. — 24° Une litanie, idem. — 25° Un *Te Deum*, idem — 26° Quatre vêpres chorales. — 27° Un *Regina cœli*. — 28° Plusieurs cantiques avec et sans accompagnement. — III. OPÉRAS; ORATORIOS. — 29° *Andromeda e Perseo*, opéra italien en trois actes. — 30° *Endymion*, opéra. — 31° *Der büssende Sünder* (le Pécheur pénitent), oratorio. — 32° *Le repentir de saint Pierre*, oratorio, en 2 parties. — 33° *Der Kampf der Busse und der Bekehrung* (le combat du repentir et de la conversion), oratorio. — 34° Oratorio pour le *Jubilé*. — 35° *Der frœhliche Wiedersehein* (la Joyeuse clarté), opéra. — 38° *Patrilius*, opéra. — 39° *Tapferkeit* (Bravoure), opéra. — 40° *Der englische Patriot* (le Patriote anglais). — 41° Plusieurs chœurs. — 42° Plusieurs cantates. — 43° Différents airs d'opéra. — IV. MUSIQUE INSTRUMENTALE : 44° Trente symphonies à grand orchestre. Il en a été gravé trois, sans numéro, à Vienne, chez Artaria. — 45° Deux petites symphonies (*partite*), en manuscrit. — 46° Une *sérénade* pour petit orchestre, idem. — 47° Une pastorale, idem. — 48° Deux concertos pour violon principal, 2 violons, viole et basse, le premier en *si* bémol, le second en *sol*, en manuscrit chez Breitkopf, 1771. — 49° Concerto pour flûte, en manuscrit. — 5 Deux divertissements à six instruments, idem. — 51° Trois divertissements à 5 instruments, idem. — 52° Deux quintettes pour 2 violons, 2 violes et violoncelle. Il en a été publié un (en *fa*) chez Pleyel à Paris, et chez Haslinger à Vienne. — 53° Trois nocturnes pour 2 violons, 2 violes et violoncelle, en manuscrit. — 54° Une pièce pour 2 clarinettes, 2 cors et basson. — 55° Un quatuor pour violon, cor anglais, violoncelle et contrebasse. — 56° Sept marches. — 57° Neuf suites de menuets. — 58° Plusieurs volumes d'airs de ballets. — 59° Environ cinquante chansons allemandes et canons. Longtemps après la mort de Michel Haydn, le P. Martin Bischofreiter, moine bénédictin du couvent de Saint-Pierre, à Salzbourg, a publié, sous le titre de *Partitur Fondament*, un recueil posthume de soixante-quatorze *partimenti* pour l'accompagnement de la basse chiffrée, composés pour l'instruction de ses élèves : Salzbourg, Mayer, 1833, petit in-fol. obl.

HAYES (WILLIAM), né à Hanbury en 1708, fut dans sa jeunesse organiste de l'église Sainte-Marie à Shrewsbury. Plus tard, l'orgue de l'église du Christ, à Oxford, étant devenu vacant, il obtint la place, et alla se fixer dans cette ville. Il y prit les degrés de docteur en musique, et fut nommé professeur de l'université et organiste de plusieurs colléges. Ce fut aussi lui qu'on choisit pour toutes les fêtes musicales d'Oxford, jusqu'à sa mort, qui arriva en 1779. Le docteur Hayes a publié à Shrewsbury une collection de ballades anglaises. Il a laissé en manuscrit dans quelques églises d'Oxford des antiennes et d'autres pièces de musique religieuse. Des *glees*, *catches* et *canons* à plusieurs voix, de sa composition, ont été imprimés à Londres. Le premier livre a paru en 1757. Le deuxième fut publié en 1763. Un supplément, formant le troisième livre, est sans date. Le quatrième livre n'a paru qu'après la mort de l'auteur, par les soins de son fils. En 1742, Hayes avait publié, sous le titre de *Vocal and instrumental Musik, in three parts*, un recueil contenant : 1° L'ouverture et les airs d'un divertissement (masque) de *Circé*. — 2° Une sonate en trio et des ballades, airs et cantates. — 3° Une ode composée pour obtenir le baccalauréat en musique. Hayes a mis aussi en musique une ode de Collins sur les passions, qui a été publiée à Londres, avec un beau portrait du compositeur. Hayes a fait imprimer des observations fort dures sur le traité de l'expression musicale d'Avison, sous ce titre : *Remarks on the Essay on Musical expression*; Londres, 1753, in-8°. On a aussi de lui : *Anecdotes of the five Music Meetings, or Account of the charitable foundations at Churchlangton, in which many misrepresentations and gross falsehoods, contained in a book intitled : The History of the above Foundations, are fully detected and confuted, upon indubitable evidence* (Anecdotes sur les cinq assemblées musicales, etc.); Londres, 1768, in-8°; Blankenburg (*Zusætze zu J. G. Sulzers allgem. Theorie der schœnen Künste*, t. 2, p. 412) est tombé dans de singulières erreurs à propos de cet ouvrage. Il l'indique d'abord sous le nom de *Hanbury*, qui est le lieu de la naissance de Hayes, puis sous celui-ci. Gerber n'a pas manqué de copier exactement Blankenburg et de faire deux articles de *Hanbury* et de *Hayes*; Lichtenthal (*Dizion. e Bibliogr. della Musica*) s'est douté qu'il y avait identité dans les ouvrages, mais il a choisi le nom de lieu préférablement au nom véritable de l'auteur, et il a ajouté la faute d'écrire *Harbury* pour *Hanbury*. Forkel ne parle de l'ouvrage sous aucun de ces noms, dans sa Littérature générale de la Musique. Hayes fut le collaborateur du docteur Boyce pour la collection de musique d'église intitulée *Cathedral Music*.

HAYES (PHILIPPE), docteur en musique, fils du précédent, naquit à Oxford vers 1739. Son père lui enseigna la musique, et jeune encore il fut admis comme chanteur dans la chapelle

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

royale. Cet emploi l'obligea à demeurer a Londres jusqu'à la mort de son père, dont il fut le successeur comme professeur à l'université d'Oxford. Ses compositions consistent principalement en *Antiennes* et *Services* pour l'église, qui sont restés en manuscrit, et six concertos pour le clavecin publiés à Londres en 1768. Hayes était d'un embonpoint extraordinaire, et passait pour un des hommes les plus gros de l'Angleterre. Rees dit (dans son Encyclopédie) qu'avec peu de génie et beaucoup de vanité et d'envie, il fut toujours malheureux ; il usait si mal du pouvoir que lui donnait sa place, qu'il se fit des ennemis de tous les autres musiciens. Personne n'entrait à l'université, par curiosité ou par tout autre motif, qu'il ne s'en alarmât. Au mois de mars 1797, il s'était rendu à Londres pour une fête musicale ; le 19 du même mois il se sentit subitement indisposé, après s'être habillé ; une maladie sérieuse se déclara bientôt, et le 27 il cessa de vivre. De magnifiques funérailles lui furent faites à Saint-Paul, et le chœur de Westminster se joignit à celui de cette église pour lui rendre les derniers honneurs.

HAYLEY (William), poëte anglais, né à Eartham, dans le duché de Sussex, vers 1770, a fait imprimer un poëme sur la musique, intitulé : *The Triumph of Music, a poem in six cantos ;* Chichester, 1804, in-4°.

HAYM (Jean), musicien allemand, paraît avoir vécu à Augsbourg dans la seconde moitié du seizième siècle. On connaît sous son nom un recueil de litanies intitulé : *Litaniæ textus triplex* : 1° *de Dulcissimo nomine Jesu.* — 2° *De Beata Maria semper Virgine.* — 3° *De Omnibus Sanctis; quibus singulis præfixa est quadruplex harmonia quatuor vocibus composita ;* Augustæ, apud Josiam Werly, 1582, in-4° obl.

HAYM (Gilles), chantre et chanoine de l'église collégiale de S.-Jean, à Liége, y occupa cette position vers le milieu du dix-septième siècle. Il jouissait de la réputation de savant compositeur. Ferdinand de Bavière, électeur de Cologne et prince de Liége, le choisit pour diriger la musique de sa chapelle : plus tard il fut appelé chez le duc de Neubourg pour y remplir les mêmes fonctions. On a publié de la composition de ce prêtre : *Missæ Sex quatuor vocibus concinendæ ; Antwerpiæ, apud hæred. P. Phalesii,* 1651. Le portrait de Haym a été gravé à Liége, en 1647.

HAYM (Nicolas-François), littérateur et musicien, naquit à Rome de parents allemands, vers 1679. Son éducation fut brillante, et il acquit des connaissances étendues dans les sciences et dans les arts, particulièrement dans la poésie et la musique. Au commencement du dix-huitième siècle, il se rendit à Londres avec le dessein d'y établir une maison de banque ; mais il ne donna point de suite à cette affaire. Ayant conçu le projet d'introduire la musique italienne en Angleterre, il s'associa pour une entreprise d'opéras traduits en anglais avec Clayton et Dieupart. Le premier ouvrage de ce genre qu'il arrangea fut la *Camilla* de Bononcini ; puis il donna le *Pirro* et le *Demetrio* de Scarlatti ; il y ajouta quelques morceaux de musique de sa composition, qui ont été publiés à Londres en 1709. Hawkins en a conservé un air dans le cinquième volume de son *Histoire de la Musique* (p. 165). On connaît de sa composition en manuscrit *six cantates pour deux voix*. L'arrivée de Hændel en Angleterre, et le succès de son *Rinaldo*, causèrent la ruine de l'entreprise de Haym et de ses associés. En vain écrivirent-ils à plusieurs reprises dans *Le Spectateur* pour dénigrer l'ouvrage et le compositeur qui nuisaient à leurs succès, le public fut sourd à leurs plaintes, et ils durent renoncer à une entreprise ruineuse. Haym passa en Hollande, y vécut quelque temps et y publia, en 1713, des *Sonate da Camera*, pour 2 violons et basse continue, op. 1 et 2 ; Amsterdam, Roger. De retour à Londres, il s'attacha à Hændel et écrivit pour lui les livrets de quelques opéras italiens, tels que *Etearco*, *Teseo*, *Flavio* et *Rodelinda*. Vers le même temps, il composa aussi deux tragédies et publia une belle édition de la *Gerusalemme liberata* du Tasse, en 2 vol. in-4°. On lui doit une description des médailles, pierres gravées et statues qui existaient alors dans quelques cabinets de l'Angleterre ; il la publia sous ce titre : *Il Tesoro britannico delle Medaglie antiche, etc.*, 2 vol. in-4° avec fig., en italien et en français ; Londres, 1719-1720. En 1726, il fit paraître dans la même ville : *Notizie de libri rari nella lingua italiana*. Une bonne édition augmentée et corrigée de cet ouvrage a été publiée longtemps après la mort de l'auteur à Milan, en 1771, 2 vol. in-4°. On y trouve des renseignements utiles sur quelques livres rares concernant la musique. Haym conçut le projet d'écrire une histoire de la musique et en publia le prospectus ; elle devait former 2 volumes in-4° ; mais l'auteur ne put trouver plus de 46 souscripteurs, et il renonça à son projet. Haym est mort à Londres, non pas au mois de mars 1729, comme il est dit dans la *Biographie universelle*, mais le 11 août de la même année.

HAYN (Frédéric-Gottlob), pianiste, né à Dresde en 1771, est mort en 1804, organiste de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

l'église de la ville, à Wurzen. Il a publié de sa composition : 1° Petites pièces pour piano ; Leipsick, G. Fleischer. — 2° Variations sur l'air allemand . *Die Milch ist gesunder ;* Dresde, Hilscher. — 3° Danses écossaises, anglaises, etc., pour le piano ; Leipsick, Fleischer.

HAYNE ou **HEYNE**, musicien belge du quinzième siècle, dont le nom flamand était *Van Ghizeghem* (*Voy.* GHIZEGHEM).

HAYOUL (BAUDOUIN), ecclésiatique français, vécut dans la seconde moitié du seizième siècle et fut maître de musique de l'église Saint-Nicolas-des-Champs, à Paris. Il a publié un recueil de motets de sa composition à 6, 7, 8 et 9 voix, sous ce titre : *Sacræ Cantiones 6, 7, 8 et 9 vocum, quæ cum vivæ voci, tum omnis generis instrumentis musicis commodissime applicari possunt ;* Parisiis, apud Adr. Le Roy et Rob. Ballard, 1584, in-4° obl. Cet ouvrage a été reimprimé à Nuremberg, en 1587. in-4° (voy. *Biblioth. philos.* de Paul Balduanus, p. 186).

HEAD (F.-A.), organiste à Ashfield, dans le Devonshire, où il se trouvait en 1840, est auteur d'une collection de chants à trois voix pour les 150 psaumes, suivis de quelques hymnes et autres chants pour le service divin, laquelle a été publiée sous ce titre : *Choral Psalmody, or a Collection of tunes to be sung in parts without instruments by alle Village Choirs,* etc.; Londres, Cramer, Addison et Beale. 1840, in-8° obl.

HEATHER (GUILLAUME-ÉDOUARD), musicien anglais, né en 1784, est fils d'un tapissier. Dès l'âge de quatre ans, il étudia la musique sur une vieille épinette qui se trouvait dans le magasin de son père. Un ami de celui-ci le fit entrer comme enfant de chœur à St-Paul, où il reçut une éducation musicale. Après avoir terminé ses études, il chanta tour à tour dans les églises catholiques et dans les temples protestants. En 1798, il embrassa une nouvelle carrière, et se fit chanteur d'opéra. Il parcourut l'Angleterre, menant la vie joyeuse de comédien ambulant, puis revint à Londres où il se fixa. On a de lui une très-grande quantité de *glees, ballades, chansons,* etc., etc., plusieurs morceaux pour le piano et pour la harpe, une marche pour piano et musique militaire, des études pour le chant et des mélodies hébraïques : tous ces morceaux ont été publiés à Londres. Il y a aussi fait paraître un ouvrage intitulé : *Treatise on the present state of Piano-Forte study* (Traité de l'état actuel de l'étude du piano) ; Londres, 1820, Heather est auteur de la musique d'un opéra représenté à Covent-Garden sans succès, sous le titre de *The Kondescrept.*

HEBENSTREIT (PANTALÉON), inventeur de l'instrument auquel on a donné son nom, était un violoniste distingué : il exerça d'abord la profession de maître de danse à Leipsick. Il était né en 1660, à Eisleben, dans le comté de Mansfeld. Poursuivi par ses créanciers, il fut obligé de s'enfuir de Leipsick et de se cacher chez le prédicateur du village de Mersebourg. Un tympanon qu'il y trouva lui suggéra l'idée de perfectionner cet instrument : ce fut l'origine du *Pantalon.* Il lui donna des dimensions quatre fois plus grandes, et le monta de deux rangs de cordes pour chaque note, l'un de cordes à boyaux, l'autre de cordes métalliques. Du reste, il le jouait avec deux baguettes, comme on joue le tympanon. En 1705, il se rendit à Paris, et se fit entendre devant Louis XIV : il le charma par son habileté extraordinaire à jouer de son instrument, qui n'avait point encore de nom ; ce prince lui donna celui de l'inventeur. Le *Dialogue sur la Musique des Anciens,* de l'abbé de Châteauneuf, doit son origine à l'effet que produisit Hebenstreit chez Ninon de Lenclos, un jour où il s'y était fait entendre. Voici la description que fait l'abbé de Châteauneuf du *Pantalon,* qu'il avait vu et qu'il avait entendu jouer par Hebenstreit lui-même :

« C'était une espèce de *Tympanum,* composé « de plus de deux cents cordes tendues par quan- « tité de chevalets sur une planche de bois or- « dinaire, longue de six pieds, épaisse d'un pouce « et sans aucune concavité. Mais ce qu'on y re- « marquoit de plus singulier (parce qu'on l'avoit « inutilement tenté jusqu'ici), c'est qu'au lieu de « chordes de clavessin (qui se sentent toujours « de l'aigreur de leur matière), c'étoient des « chordes de luth. On admira longtemps la nou- « veauté de cet instrument, sans concevoir quel « son pouvoient produire deux bâtons très-lé- « gers en frappant sur des chordes de cette es- « pèce, qui sembloient avoir besoin d'être tou- « chées avec les doigts, et qui de plus étoient « placées sur un bois épais et solide ; mais dès « qu'il eut commencé à préluder on ne fut plus « occupé qu'à admirer son exécution, qui bien- « tôt après parut encore plus étonnante que ses « lumières et son génie » (*Dial. sur la Mus. des Anciens,* p. 5).

Cette description du *Pantalon* ne ressemble pas exactement à celle que Forkel a donnée dans son Almanach musical de 1782 (p. 29), ni à celle du Dictionnaire de musique de Koch ; dans cette dernière on trouve un corps sonore creux qui n'existait pas orginairement. Nul doute que dans le nombre très-petit de personnes qui jouèrent du pantalon, après Hebenstreit, il ne s'en soit trouvé

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

quelqu'une qui ait modifié la construction primitive de l'instrument.

De retour en Allemagne, en 1706, Hebenstreit fut engagé à Eisenach en qualité de maître de chapelle *et de danse* de la cour. Deux ans après, l'électeur de Saxe, roi de Pologne, l'appela à Dresde, comme musicien de la chambre pour jouer du pantalon, aux appointements de deux mille écus (7,500 francs), somme énorme pour ce temps. On sait qu'il vivait encore en 1730; mais l'époque précise de sa mort n'est pas connue. Ses meilleurs élèves furent Bender et Gumpenhuber. Après eux le pantalon fut longtemps négligé. Il y a lieu de croire que les perfectionnements de cet instrument sont dus à Gebel, autre élève de Hebenstreit (*voy.* GEBEL), et que c'est lui qui y a appliqué la table d'harmonie. Vers la fin du dix-huitième siècle, un musicien de Ludwigslust, nommé *Noelli*, essaya de remettre en vogue le pantalon; mais il obtint peu de succès.

HEBENSTREIT (...), directeur de musique au théâtre Leopoldstadt de Vienne, né vers 1812, s'est fait connaître comme compositeur par un premier opéra représenté dans cette ville en 1836, au théâtre Leopoldstadt, sous le titre : *Das Zauberdiadem* (Le diadème enchanté). Vers la fin de la même année, il donna, au même théâtre, une pantomime féerie intitulée *Pierot als Wittwer* (Pierrot devenu veuf). Au mois de février 1837, il fit représenter au même théâtre *Die Wurcherschätze* (Les impôts usuraires), petit opéra féerie, auquel succédèrent, dans la même année et dans les suivantes, divers ouvrages de même nature; productions d'un talent médiocre.

HEBERLE (A.), flûtiste à Vienne, s'est fait connaître par les compositions dont les titres suivent : 1° Premier concerto pour la flûte (en *sol*), avec accompagnement de 2 violons, alto, basse, 2 hautbois et 2 cors; Vienne, Haslinger. — 2° Deuxième idem (en *ré*); ibid. — 3° Sept variations pour flûte, violon et violoncelle; ibid. — 4° Six allemandes, idem; ibid. — 5° Trois œuvres de duos pour 2 flûtes; ibid. — 6° Duo pour flûte et violon; ibid. — 7° Douze variations pour 2 flûtes; ibid. — 8° Deux airs variés pour flûte seule; ibid. — 9° Concerto pour czakan (flûte douce), avec 2 violons, alto, basse et 2 cors; ibid. — 10° Sonate brillante pour czakan et piano; ibid. — 11° Variations pour czakan, 2 violons, alto basse et 2 cors. — 12° Huit variations pour flûte et guitare; ibid.

HÉBERT-TURBRY. *Voy.* **TURBRY.**

HECHT (ÉDOUARD), pianiste et compositeur, est né en 1832, à Dürkheim, dans la Hesse. Il n'était âgé que de deux ans lorsque son père (Henri Hecht) alla se fixer à Francfort-sur-le-Mein, comme professeur de chant; plus tard il y eut la direction d'une société chorale. Dès l'âge de quatorze ans le jeune Hecht commença à se faire connaître par son talent sur le piano et par des essais de composition. En 1851 il se rendit à Paris, et y publia ses premières productions. Depuis lors il s'est fixé en Angleterre, où il se livre à l'enseignement de son instrument. Il a publié des *Lieder* comiques, des quatuors pour des voix d'homme, 6 pièces de salon pour le piano, et quelques autres ouvrages de peu d'importance.

HECK (JEAN-GASPARD), musicien allemand, établi à Londres, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, est auteur d'un traité d'harmonie et d'accompagnement intitulé : *Art of playing Thorough-bass with correctness, according to the true principles of composition, fully explained by a great variety of examples, in various styles*, etc.; Londres, 1793, in-4°. On a aussi du même auteur un autre livre sur le même sujet et qui a pour titre : *A complete System of Harmony, or a regular and easy Method to attain the fondamental knowledge and practice of Thorough-Bass* (Système complet d'harmonie, ou méthode régulière et facile pour acquérir la connaissance fondamentale et la pratique de la basse continue); Londres (s. d.), in-4° de 26 pages avec 19 pages gravées d'exemples et de basse chiffrée. Burney fixe la date de 1768 à la publication de ce livre. Malgré leurs titres pompeux, ces deux ouvrages sont au-dessous de la critique : d'une part, on n'y trouve que des règles empiriques qui ne se rattachent à aucune doctrine; d'autre part, les exemples sont fort mal écrits, et l'on y voit à chaque instant des successions d'octaves et d'autres fautes grossières.

HECKEL (WOHLFEN), luthiste, vécut à Strasbourg vers le milieu du seizième siècle. Il s'est fait connaître par un recueil de compositions pour deux luths, lequel a pour titre : *Lautten-buch, von mancherley und lieblichen Stücken, mit zweyen Lautten zusammen zu schlagen*, etc. (Livre de luth, composé de différentes pièces agréables pour jouer avec deux luths réunis, etc.); Strasbourg, Chr. Müller, 1562, in-4° oblong. Cet ouvrage, dont les exemplaires sont très rares, contient des chansons allemandes, françaises et italiennes, des danses, fantaisies, *ricercari*, pavannes et saltarelles. Le volume est formé de 4 feuillets préliminaires et de 221 pages.

HECKEL (JEAN-CHRÉTIEN), diacre à Augsbourg, né en cette ville en 1747, est auteur d'un

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

petit écrit intitulé : *Breschreibung der Steinischen Melodica, eines neu erfundenen Clavierinstruments* (Description de la *Melodica* de Stein, instrument à clavier nouvellement inventé); Augsbourg, 1772, in-8°.

HECKEL (Charles-Ferdinand), éditeur de musique à Mannheim et compositeur, est né à Vienne, en 1800. On lui est redevable de charmantes éditions portatives des œuvres instrumentales de Mozart et de Beethoven en partition. On a de sa composition des *Lieder* et des danses pour le piano.

HECKER (A.-J.), *cantor* à Potsdam, au commencement du dix-neuvième siècle, est auteur d'un petit écrit intitulé : *Ueber den Gesang in Schulen und Kirchen* (Sur le chant dans les écoles et dans les églises); Berlin, 1815, in-8°.

HECQUET (Charles-Joseph-Gustave), littérateur et compositeur, né à Bordeaux, le 22 août 1803, fit ses études au collége de Troyes, puis alla suivre les cours de l'école de droit à Paris, en 1821, et fut reçu avocat à la cour royale de cette ville en 1824; mais il ne plaida jamais. Doué d'instinct pour la musique, il l'étudia d'abord à peu près seul jusqu'au moment où Paer se chargea de lui enseigner la composition. Ses premiers essais de musique datent de 1830; il écrivit alors un grand nombre de morceaux de musique nouvelle pour des vaudevilles, dont la plupart étaient d'Ancelot, et parmi lesquels on remarque *La Mendiante*, *Le Favori*, *La Comtesse d'Egmont*, etc. Quelques-unes de ces légères productions ont obtenu un succès populaire. M. Hecquet écrivit, en 1834, pour le théâtre de Versailles, un opéra en deux actes, dont Carmouche, alors directeur de ce théâtre, avait fait les paroles : c'était un vaudeville joué autrefois au théâtre de la rue de Chartres et à celui des *Nouveautés* de Paris, sous le titre : *La Fiancée de la Clyde*. L'ouvrage fut représenté en 1835, à Versailles, et les connaisseurs remarquèrent dans la musique de la fantaisie et de la vérité dramatique. Une maladie de foie, dont M. Hecquet fut atteint vers le même temps, lui fit perdre presqu'entièrement plusieurs années pour ses travaux. En 1844 la Société des concerts du Conservatoire fit exécuter dans une de ses séances *Le Roi Lear*, grande scène lyrique de cet artiste, pour voix de basse, avec chœur et orchestre, qui fut chantée par Barroilhet. En dépit des préventions des habitués de ces concerts contre toute musique dont les auteurs ont le tort de n'être pas encore enterrés, l'ouvrage de M. Hecquet fut si bien applaudi, qu'il fut exécuté de nouveau dans un des concerts de l'année suivante, et chanté avec un égal succès par Herman Léon. Le mauvais vouloir et l'absence d'intelligence qu'on remarque chez la plupart des directeurs de théâtres lyriques de Paris, obstacles à peu près insurmontables pour les compositeurs que ne favorisent pas certaines circonstances fortuites, furent aussi l'écueil contre lequel vinrent échouer les aspirations de M. Hecquet. Il avait écrit plusieurs partitions : il ne put en faire entendre une seule. Je me trompe; *Le Braconnier*, charmant petit acte mélodieux, bien écrit et bien instrumenté, fut joué au théâtre de l'Opéra-Comique, au mois d'octobre 1847. Un bon quatuor, un duo, un air de femme, une romance de ténor, et d'excellents couplets rhythmiques, firent le succès d'une pièce d'ailleurs assez médiocre. La carrière semblait enfin ouverte pour le compositeur; mais bientôt arrivèrent les brutalités de la révolution de 1848, qui la fermèrent de nouveau. C'est ainsi que s'est gaspillée l'existence de plus d'un artiste de mérite, par l'effet de circonstances inévitables, et par le détestable système administratif des théâtres de France. Repoussé des voies du musicien, M. Hecquet dut rentrer dans celles du littérateur, qu'il avait déjà suivie avec honneur, esprit et talent, et neuf années s'écoulèrent avant qu'il pût de nouveau aborder la scène comme compositeur (Quelle scène! *Les Bouffes parisiens!*) Le 24 juin 1856 il y fit jouer *Marinette et Gros-René*, opérette en un acte. Un caractère bouffe plein de gaieté, une rare distinction dans les idées, enfin, une harmonie élégante et pure, sont les qualités qui se font remarquer dans ce petit ouvrage, trop bon pour le lieu où il a été donné, pour ses misérables interprètes, et pour le public auquel il était destiné. On a de M. Hecquet des morceaux détachés, parmi lesquels se fait remarquer la ballade de *Marie Tudor*, publiée en 1833.

Le début de M. Hecquet dans la littérature fut sa collaboration avec Ancelot dans une jolie comédie (*Madame du Châtelet*), jouée avec beaucoup de succès en 1832. Attaché en 1833 au *Courrier Français*, alors dirigé par V. Lapelouze, il y a publié, pendant deux ans, des nouvelles en feuilletons. Des morceaux du même genre furent aussi donnés par lui au *Journal du Commerce*, et au *Capitole*. En 1841, il succéda à Mainzer, pour la *critique musicale*, au *National*, et la continua jusqu'à la suppression de ce journal, par le coup d'État du mois de décembre 1851. Il y avait fait aussi de la critique littéraire, et depuis 1848 jusqu'à la fin de l'été de 1850, il avait pris une part très-active à la politique de ce journal. L'éditeur de musique Troupenas (*voy.* ce nom), ayant fondé en 1842 *La Mélodie*, journal hebdomadaire, ce fut M. Hecquet

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

qui en fit la plus grande partie pendant toute son existence. Ce fut lui aussi qu'on chargea de tout ce qui concernait la musique dans l'*Illustration*, dès sa création, en 1843 : il y continua sa collaboration jusqu'en 1847, où Bousquet (*voy.* ce nom) lui succéda. Après la mort prématurée de cet artiste, M. Hecquet reprit sa position dans cette revue illustrée : au moment où cette notice est publiée, il y continue la critique musicale. La *Revue et Gazette musicale de Paris* compte aussi cet artiste littérateur au nombre de ses collaborateurs. On a de M. Hecquet une *Histoire de madame de Maintenon* (Paris, Hachette et Cie, 1853) ; bon livre dont la première édition a été rapidement épuisée, et dont on prépare la seconde.

HEDING ou **HEDINE** (Jacques DE), poëte et musicien, né en Picardie, mourut vers 1270. Les manuscrits de la Bibliothèque impériale, à Paris, nous ont conservé deux chansons notées de sa composition.

HÉDOUIN (Pierre), littérateur et amateur des arts aussi zélé que distingué, est né à Boulogne (Pas-de-Calais), le 28 juillet 1789. Fils de Nicolas-Joseph Hédouin, contrôleur général, puis directeur général des postes et relais de France, il est, par sa mère, de la famille du célèbre compositeur Monsigny (*voy.* ce nom). Doué d'heureuses dispositions pour la musique, il cultiva cet art dès sa première jeunesse ; mais destiné au barreau, il fut envoyé à Paris vers 1809, pour y suivre les cours de droit, et exerça ensuite la profession d'avocat pendant trente ans, dans sa ville natale. Pendant la durée de ses études à Paris, ses relations avec son parent Monsigny, avec Grétry, et les succès populaires qu'avaient alors *Félix*, *le Déserteur*, *Zémire et Azor*, *Richard Cœur de Lion*, et d'autres ouvrages de ces compositeurs, remis au théâtre par Elleviou, exercèrent sur son goût une influence tout en faveur de la musique française. Le charme des mélodies et la vérité dramatique, qui forment le caractère distinctif des œuvres de ces musiciens célèbres, étaient en harmonie avec son organisation, plus qu'aucun autre genre de musique. Peut-être aussi le défaut d'habitude d'entendre de la musique italienne et allemande est-il pour quelque chose dans le goût un peu exclusif pour la musique française qui se fait apercevoir dans la plupart des écrits de M. Hédouin. Quoi qu'il en soit, en dépit des graves occupations de son état, M. Hédouin continua toujours à s'occuper avec amour de son art de prédilection : une multitude de nocturnes, de romances, dont il avait fait aussi les paroles, et la moitié de l'opéra intitulé *la Prévention* (en collaboration avec Alexandre Piccinni), furent les fruits de ses loisirs. Parmi ces romances, dont un grand nombre ont paru dans les *Souvenirs des Ménestrels* (Voy. *Laffité*) et dans d'autres recueils, on a distingué *La Nouvelle Nina*, *Les adieux de Velleda*, *l'Helvétien*, *Marie*, *Dors, petit*.

On a peine à comprendre qu'au milieu de ses occupations du barreau, M. Hédouin ait pu suffire à l'immensité de ses productions littéraires ! Ainsi qu'il le dit lui-même dans une lettre que j'ai sous les yeux, il a fait une myriade de vers en tous genres, répandus dans les recueils du temps : il a fourni des poëmes, cantates et scènes à Paër, Elwart, Catrufo, Rigel, Jules Godefroid, Dessauer, etc. au nombre de 942 ! Il a pris part à la rédaction des *Annales romantiques*, des *Annales archéologiques*, du *Ménestrel*, du *Nord musical*, des *Souvenirs des Ménestrels*, de *l'Artiste*, et a fondé à Boulogne un journal politique, littéraire et musical intitulé *L'Annotateur*. En 1824, il a publié, à Paris, chez Baudouin, une nouvelle qui a pour titre : *Marie de Boulogne ou la communication*. La première édition est anonyme : l'ouvrage fut attribué à Mme de Souza ; mais la seconde édition porte le nom du véritable auteur. On a aussi de M. Hédouin les *Souvenirs historiques et pittoresques du Pas-de-Calais*, un volume in-4°, orné de belles gravures, et une édition complète de *Notre-Dame de Boulogne* avec des illustrations et des fac-simile d'autographes.

M. Hédouin est ici considéré particulièrement dans ses travaux littéraires relatifs à la musique. Un de ses premiers écrits fut *l'Éloge historique de Monsigny*, publié à Paris, en 1821, in-8°. Il a été réimprimé, avec l'addition d'une anecdote relative à l'opéra *Félix*, ou *l'enfant trouvé* (l'un des plus beaux ouvrages de ce compositeur), dans un recueil des œuvres de l'auteur relatives aux arts, publié sous ce titre : *Mosaïque* (Valenciennes, 1856, 1 vol. in-8° de 600 pages). Le même recueil contient une notice intitulée : *Gossec, sa vie et ses ouvrages*. Cette notice parut pour la première fois dans les *Archives du Nord* (troisième série ; tome troisième) ; puis elle fut reproduite avec quelques suppressions dans le *Ménestrel*, journal de musique publié à Paris. Elle offre beaucoup d'intérêt et fournit des renseignements qu'on ne trouve pas ailleurs. Les autres écrits relatifs à la musique contenus dans la *Mosaïque* sont : 1° *De l'abandon des anciens compositeurs*. Ce morceau est une réponse à cette question : *La musique est-elle un art qui doive être soumis à l'empire de la mode ?* Il fut publié en 1835 dans *Le Monde dramatique*, journal qui avait pour rédacteur en chef Gérard

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de Nerval. — 2° *Ma première visite à Grétry :* narration simple et touchante. — 3° *Richard Cœur de Lion de Gretry. Détails historiques et anecdotiques sur cet ouvrage.* — 4° *Lesueur,* Notice sur sa vie avec un appendice. — 5° *Meyer-Beer à Boulogne-sur-Mer* : article écrit pour un journal, en 1838, avec une addition. — 6° *Paganini.* Appréciation du talent et de l'homme. — 7° *Joseph Dessauer :* lettre insérée dans le *Ménestrel.* — 8° *Trois anecdotes musicales* (sur Lesueur, Mme Dugazon et Gluck). Le reste de l'intéressant volume intitulé Mosaïque contient des notices de peintres, de littérateurs et d'artistes dramatiques. La dernière production de M. Hédouin relative à l'art de la musique est une notice sur la grande cantatrice Mme Scio ; Valenciennes, 1858, in-8°.

Lié d'amitié avec la plupart des artistes célèbres, M. Hédouin fit de sa maison, à Boulogne, pendant trente ans, le rendez-vous de ceux de toutes les nations qui allaient prendre les bains de mer ou qui se rendaient en Angleterre. On appelait cet asile des arts cosmopolytes *L'Hôtel de l'Europe.* En 1842, M. Hédouin alla se fixer à Paris, il entra au ministère des travaux publics, en qualité de chef de bureau. Il occupa cette position jusqu'en 1850, où il fut nommé commissaire du gouvernement de première classe et envoyé à Valenciennes pour la surveillance administrative des chemins de fer. Amateur de tous les arts, il a réuni une belle collection de tableaux et d'objets de curiosité. Il est membre des sociétés académiques des Enfants-d'Apollon, de Sainte-Cécile et de l'Institut historique de Paris ; honoraire de la Société des antiquaires de la Morinie, et des académies de Valenciennes, Anvers, Arras, Douay, Calais, Dunkerque et Boulogne.

HEEGMANN (Alphonse), membre de la Société impériale des Sciences, de l'Agriculture et des Arts de Lille, est né dans cette ville, en 1802. Fils d'un des banquiers les plus honorables du chef-lieu du département du Nord, il succéda à son père, en 1835 ; mais le désir de se livrer sans obstacles aux mathématiques, qui avaient été l'objet constant de ses études, et indépendant par sa fortune, il quitta les affaires en 1849. Au nombre des mémoires qu'il a fait insérer dans les volumes publiés pour la Société impériale des Sciences, etc., de Lille, se trouve celui qui a pour titre : *Examen de la théorie musicale des Grecs.* Il en a été tiré des exemplaires séparés ; Lille, 1852, in-8° de 79 pages. Les autres ouvrages de M. Heegmann, publiés par la même société sont : 1° *Mémoire sur la sphère* (Géométrie). — 2° *Mémoire sur quelques formules algébriques relatives à l'amortissement.* — 3° *Sur l'ancien système de crédit en France.* — 4° *Études sur la trigonométrie.* — 5° *Théorie de la réfraction astronomique ;* très-beau travail qui fait le plus grand honneur à son auteur. M Heegmann est membre de la Société philomatique de Paris.

HEEREN (Arnold-Herrmann-Louis), professeur à l'université de Gœttingue, né à Brême, le 27 octobre 1760, fit un voyage en Italie, vers 1794, et peu de temps après son retour en Allemagne, il obtint son emploi de professeur. On a de lui une bonne dissertation intitulée : *De chori Græcorum tragici natura et indole ratione argumenti habita ;* Gœttingue, 1784, in-4° de 48 pages.

HEERWAGEN (Frédéric-Ferdinand-Traugott), pasteur à Marche-Uhfeld sur l'Aisch, près d'Erlangen, né à Buttenheim, en Franconie, mort le 10 mars 1812, est auteur d'un livre intitulé : *Literaturgeschiche der evangelische Kirchenlieder aus der alten, mittlern und neuern Zeit* (Histoire littéraire des chants de l'Église évangélique des temps anciens, moyens et modernes), 2 parties in-8°, Neustadt-sur-l'Aisch et Schweinfurt, 1792-1797. Cet ouvrage est tiré principalement des livres de chant de Bayreuth, Brunswick, Berlin et Anspach. Le prospectus de la troisième partie fut publié en 1799, mais elle n'a point paru. Elle devait contenir l'histoire littéraire des livres de chant publiés dans les trente dernières années du dix-huitième siècle, celle de quelques livres de chant particulier et de leurs mélodies, des recherches sur les poëmes de drames, oratorios, et cantates d'église, et sur les poésies des collections de cantiques à l'usage des catholiques ; enfin des tables de matières et d'auteurs. Une nouvelle édition des deux premières parties du livre de Heerwagen a été publiée à Vienne en 1802.

HEIDENREICH (Frédéric), facteur d'orgues, a construit celui de Geroldsgrün, en 1771, dont la réception a été l'occasion d'un petit écrit ayant pour titre : *A l'installation du nouvel et bon orgue du facteur Heidenreich, qui a eu lieu le 18 août 1771, devant une assemblée nombreuse et choisie.* L'auteur de cet opuscule y explique la nature et la combinaison des jeux de l'orgue.

HEIDENREICH (Georges-Christophe), organiste et facteur d'orgues à Tunnstædt, dans la Thuringe, a construit, depuis 1770 jusqu'en 1791, quelques ouvrages plus ou moins importants. Gerber dit que les additions qu'il fit dans cette dernière année à l'orgue de l'église de la Trinité, à Sondershausen, n'ont point réussi. Heidenreich est mort à Tunnstædt, en 1800, à l'âge de plus de soixante ans.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

HEIDENREICH. *Voy.* HEYDENREICH.

HEIDFELD (JEAN), né en Westphalie, vers la fin du seizième siècle, fut d'abord professeur de théologie à Herborn, puis pasteur à Ebersbach. On a de lui un livre intitulé : *Sphinx theologico-philosophica;* Herbonæ, 1631, in-8°. Le 30e chapitre (p. 1055-1071) traite de la musique. Il existe une traduction allemande de cet ouvrage.

HEILMANN, famille de facteurs d'orgues et de pianos, jouissait de quelque réputation vers la fin du dix-huitième siècle, et au commencement du dix-neuvième. Le père, facteur de la cour de l'électeur de Mayence, mourut en cette ville vers 1798. Son fils, Joseph Heilmann, facteur de pianos, comme lui, et pianiste assez distingué, s'établit à Erfurt, en 1802 : il était alors âgé d'environ trente-quatre ans. Ses grands pianos ont été estimés en Allemagne, quoiqu'ils fussent inférieurs à ceux de Schiedmayer et de Stein, sous le rapport de la qualité du son. Comme compositeur, Heilmann s'est fait connaître par les ouvrages suivants : 1° Deux rondeaux pour piano seul; Offenbach, André. — 2° Variations sur l'air allemand : *Wir winden dir den J.;* Mayence, Schott. — 3° Trois chants à voix seule, avec accompagnement de piano; ibid. — 4° Six chants avec accompagnement de piano; Francfort, Hoffmann. — 5° Sonatine, op. 6; ibid. — 6° Deux rondes sur des thèmes de *Robert-le-Diable* et de *Zampa;* Cologne, Dunst. — 7° Airs de *Zampa* variés; ibid. — 8° Sonatines faciles, op. 16; ibid. — 9° Variations sur le chœur des filles de *Freyschütz;* Mayence, Schott.

HEINE. *Voy.* HEINE.

HEIMSOCHT (Fr.), littérateur allemand sur qui tous les biographes de l'Allemagne gardent le silence, mais qui appartient à l'époque actuelle. En 1845 il vivait à Bonn, sur le Rhin. On a de lui un écrit intitulé : *Die Wahrheit über den Rythmus in den Gesængen der alten Griechen. Nebst einem Anhange über die Aufführung der griechischen Gesænge* (La vérité sur le rhythme dans les chants des anciens Grecs. Suivie d'un supplément sur l'exécution du chant grec); Bonn, Henry et Cohen, 1845, in-8°.

HEINEFETTER (SABINE), cantatrice, née à Mayence, en 1805, de parents pauvres, apprit d'abord la musique par routine, et parcourut dans sa jeunesse quelques villes de l'Allemagne, chantant et s'accompagnant de la harpe dans les lieux publics. Un musicien de quelque célébrité l'entendit à Francfort, en devint épris et lui donna des leçons. Ses progrès furent rapides, et ses premiers essais sur le théâtre de Francfort furent heureux. Elle était âgée d'environ vingt ans lorsqu'elle se rendit à Cassel, où elle trouva dans Spohr, sinon un bon maître de chant, au moins un grand musicien, qui dirigea ses études vers la connaissance du beau style de la musique allemande. En 1827, Mlle Heinefetter donna quelques représentations au théâtre de Berlin, et y fit admirer la beauté de sa voix, son extérieur noble, et la chaleur de ses intentions dramatiques. De retour à Cassel, elle y fut engagée à vie pour le théâtre de la cour. La faveur publique et les bontés du prince semblaient, en effet, devoir l'y fixer pour toujours; mais quelques désagréments survenus dans ses relations particulières la décidèrent à rompre ses engagements par la fuite. Elle vint à Paris vers la fin de 1829, et y fut engagée au Théâtre-Italien. Mlle Sontag et Mme Malibran y brillaient alors d'un éclat égal, dans des genres différents; Mlle Heinefetter comprit bientôt qu'elle avait beaucoup d'études à faire pour se soutenir, même à un rang inférieur, à côté de ces femmes célèbres. Ses débuts avaient fait peu de sensation; elle ne se laissa point abattre, et, guidée par Tadolini, bon maître de chant, alors directeur de musique et accompagnateur de l'Opéra-Italien, elle apprit à poser le son et à vocaliser par une meilleure méthode que celle qu'elle avait eue jusque-là. Le public remarqua ses progrès dans la *Zelmira,* et l'encouragea par ses applaudissements. Ce fut surtout dans le rôle d'*Elvire,* de *Don Juan,* qu'elle obtint ses plus beaux succès. Ce rôle avait toujours été chanté à Paris par des actrices qui ne le comprenaient pas : Mlle Heinefetter le joua avec un sentiment tout allemand, et se montra digne d'être placée à côté de Mlle Sontag, admirable dans *Donna Anna,* et de Mme Malibran, non moins remarquable dans *Zerlina.*

De retour dans sa patrie, Mlle Heinefetter y fut boudée par ses compatriotes, qui s'obstinèrent à la trouver moins bonne, quoiqu'elle eût certainement acquis des qualités importantes qui lui manquaient auparavant. Elle ne retrouva son ancienne gloire qu'à Vienne. Là, on apprécie mieux les avantages du chant italien que dans le nord de l'Allemagne; Mlle Heinefetter y fut applaudie avec enthousiasme et y chanta pendant une année entière. Après avoir donné des représentations à Kœnigsberg, à Mayence, et dans quelques autres villes de second ordre, elle partit pour l'Italie, et chanta à Milan dans le carnaval de 1832, avec un brillant succès, particulièrement dans les opéras de Bellini et de Donizetti. Le retentissement des éloges qui lui furent alors accordés par les journaux italiens lui fit retrouver à Berlin la faveur dont elle jouissait autrefois. *I Capuleti, La Straniera, Anna Bolena* furent pour elle des occasions de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

triomphes; le dernier de ces ouvrages fut surtout favorable au développement de son talent. Depuis 1833 jusqu'à l'automne de 1836, elle parut avec éclat sur les principaux théâtres de l'Allemagne. Il paraît que dans les derniers temps la justesse de ses intonations n'a pas été irréprochable, car ayant reparu à Milan à l'automne de 1836, elle n'y a plus eu le même succès qu'à son début dans cette ville. En 1839, elle était à Florence. On la retrouve à Weimar en 1842, puis à Strasbourg et à Breslau. Sa dernière apparition en public se fit à Francfort, en 1844 : dès lors elle disparaît du monde musical, et l'on n'a plus de renseignements sur sa personne. On connaît sous le nom de Mlle Heinefetter une romance imprimée à Mayence, chez Zimmermann.

HEINEFETTER (Clara), sœur de la précédente, née à Mayence, le 17 février 1816, débuta au Théâtre Impérial à Vienne, le 16 janvier 1831, dans le rôle d'Agathe du *Freyschütz* de Weber : elle y chanta avec succès jusqu'en 1837. Dans cette année, elle fit un voyage en Allemagne et chanta à Berlin, où elle fut applaudie, puis à Mannheim. Plus tard, elle fut connue sous le nom de Mme *Stöckel Heinefetter*. Elle est morte dans une maison d'aliénés, à Vienne, le 23 février 1857. Depuis deux ans, sa raison s'était dérangée.

HEINEFETTER (Fatime), autre sœur de Sabine, chanta à Vienne en 1834, puis fut attachée au théâtre de Pesth jusqu'en 1840, époque où elle épousa un noble nommé *Miklowitz*, et quitta la scène.

Trois autres sœurs des précédentes ont été attachées comme cantatrices à divers théâtres de l'Allemagne. Ève Heinefetter chanta à Berlin, en 1829, à Dessau en 1835, et à Halle dans la même année. Nanette Heinefetter chanta aussi à Berlin en 1824; mais elle quitta la scène presque immédiatement après. *Calinka Heinefetter*, douée d'une belle voix, fut attachée au théâtre d'Aix-la-Chapelle en 1837, et chanta à Bruxelles en 1840. La mort tragique d'un de ses amants, tué par un rival dans son appartement, l'obligea de s'éloigner de cette ville et d'aller à Paris, où elle chanta au Théâtre-Italien jusqu'à la fin de 1841. Elle fut ensuite attachée au théâtre de Lille, où elle était encore en 1843. On la retrouve à Marseille en 1845; mais, après cette date, elle disparaît de la scène. Elle s'est retirée à Bade, où elle était en 1858, dans une position aisée. Il y a eu aussi une cantatrice nommée *Sophie Heinefetter* au théâtre de Prague, en 1833 : j'ignore si elle était de la même famille.

Trois frères des sœurs Heinefetter ont été connus comme violonistes membres de diverses chapelles en Allemagne. Un autre frère, qui était violoncelliste, fut attaché au théâtre de la cour, à Mannheim, pendant plusieurs années.

HEINEKEN (Nicolas), musicien allemand fixé à Londres, vers 1820, est né en Saxe, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Il s'est fait connaître avantageusement par huit psaumes à quatre parties, sur la traduction anglaise avec accompagnement d'orgue. Ces morceaux, d'une mélodie suave et d'une bonne harmonie, ont paru sous ce titre : *Eight Psalm-tunes in score, with an accompaniment for the organ or pianoforte*; Londres, 1820.

HEINICHEN (Jean-David), maître de chapelle du roi de Pologne, électeur de Saxe, naquit le 17 avril 1683 à Crœssuln, village près de Weissenfels, où son père était prédicateur. Dans les dernières années du dix-septième siècle, Heinichen entra à l'école Saint-Thomas de Leipsick, sous la direction du cantor Jean Schelle. Kuhnau, organiste de Saint-Thomas, ayant succédé à Schelle en 1700, comme maître de cette école (cantor), Heinichen prit de lui des leçons de clavecin et de composition. Les études de contrepoint surtout l'occupèrent longtemps, et le rendirent un des musiciens les plus savants de l'Allemagne.

En sortant de Saint-Thomas, il étudia le droit à l'université de Leipsick; il y obtint des succès, car après avoir quitté cette ville, il exerça pendant plusieurs années la profession d'avocat à Weissenfels. A cette époque, l'Opéra de Leipsick était florissant : trois sœurs, Mlles Dorbrecht, s'y faisaient remarquer par leur mérite dans l'art du chant, et Melchior Hoffmann y brillait comme compositeur. C'est à ces circonstances qu'on attribue le développement du goût de Heinichen pour la musique dramatique; car il avait naturellement plus de penchant pour les compositions scientifiques. Après quelques années passées à Weissenfels, il retourna à Leipsick, et y écrivit plusieurs pièces dans lesquelles il imita le style de Hoffmann. Il employa aussi une partie de cette époque de sa vie à écrire un traité de la basse continue. Il venait de le publier, lorsqu'un certain conseiller de Geitz, qui allait en Italie, lui offrit de le conduire gratuitement jusqu'à Venise. Heinichen saisit avec empressement cette occasion et se rendit, en effet, dans cette ville, qui était alors renommée pour ses opéras. Il y écrivit en 1713 pour le théâtre Saint-Angelo un opéra sérieux intitulé . *Calpurnia*, et *I pazzi per troppo amore*. Le directeur de ce théâtre voulut retirer le second ouvrage après la deuxième représentation; mais le public le demanda avec instances, et le succès se soutint pendant plusieurs soirées. Poussé par

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

quelque motif d'animosité contre le compositeur, ce directeur éleva ensuite des discussions pour le payement de 200 ducats de Venise qu'il devait à Heinichen; il fallut que celui-ci soutînt un procès qui n'était pas jugé quand il fut obligé de se rendre à Rome, où il était demandé. La mauvaise fortune semblait le poursuivre, car les espérances qu'on lui avait données ne se réalisèrent pas dans la capitale du monde chrétien. Son caractère sombre et chagrin s'irritait de ces contrariétés; cependant il reprit courage parce qu'un certain abbé, qui passait pour être un peu devin, lui prédit que tel jour, qu'il désigna, il lui arriverait quelque chose d'heureux. Cette journée se passa cependant sans que personne vînt le voir et sans qu'il entendit parler de rien. Le soir il sortit de fort mauvaise humeur, mais en rentrant chez lui il trouva quelques mots écrits sur sa porte, où on l'engageait à passer dans un endroit indiqué; il s'y rendit, et apprit que le prince d'Anhalt Cœthen voulait l'engager en qualité de compositeur de sa cour. Ce prince, grand amateur de musique, jouait bien du violon et chantait agréablement : ce fut lui qui, plus tard, prit J.-S. Bach à son service. Il emmena Heinichen, et lui fit visiter plusieurs grandes villes d'Italie; mais, par des motifs qui sont ignorés, celui-ci ne suivit pas le prince en Allemagne. Il retourna à Venise, où il apprit que son procès avait été gagné, et que l'entrepreneur était obligé de lui payer tout ce qu'il lui devait. L'électeur de Saxe était alors dans cette ville; il allait quelquefois chez une cantatrice nommée *Angioletta*, élève du Conservatoire des Incurables, qui aimait à chanter des cantates de Heinichen. Elle en fit entendre quelques-unes au prince, qui prit goût à cette musique, et qui engagea l'auteur à son service, en qualité de maître de chapelle. Heinichen arriva à Dresde en 1718, et écrivit deux sérénades qui furent exécutées par les habiles chanteurs italiens du théâtre de la cour, entre autres par la Faustina, qui fut depuis la femme de Hasse. En 1720 il composa un opéra qui devait être chanté pour l'anniversaire de la fête de l'électeur; mais Senesino, mécontent de son rôle, ne voulut pas le chanter et se prit d'une violente querelle avec le compositeur. Dans un moment d'humeur, causé par ces tracasseries, le prince renvoya toute sa troupe d'opéra italien. Heinichen n'eut plus alors d'autre occupation que de diriger la chapelle catholique de la cour. Il ne vécut pas assez pour voir le rétablissement de l'Opéra de Dresde, si brillant quelques années après, car il mourut à l'âge de quarante-six ans, le 16 juillet 1729.

Heinichen ne paraît pas avoir été un musicien de génie; mais il avait du savoir, comme le prouve son traité de la basse continue, quoiqu'il n'eût pas bien compris l'importance ni la nature des compositions conditionnelles, basées sur le contrepoint. La première édition de cet ouvrage a pour titre : *Neu erfundene und gründliche Anweisung, wie ein Musicliebender auf gewisse vortheilhaffte Arth* (sic) *kœnne zu vollkommener Erlernung des Generalbasses, entweder durch eigenen Fleiss selbst gelangen, oder durch andere kurz und glücklich dahin angeführt werden, dargestelt, dass er so wohl die Kirchen als theatralischen Sachen, insonderheit auch das Accompagnement des Recitativs Styli wohl verstehe und geschickt zu tractiren wisse* (Instruction fondamentale et nouvellement inventée, qui, par une méthode certaine et profitable, peut conduire un amateur de musique à la connaissance complète de la basse continue, etc.); Hambourg, 1711, 248 pages in-4°. Ce livre est divisé en deux parties, chacune de cinq chapitres. Heinichen refondit entièrement son ouvrage vers la fin de sa vie, et le publia sous ce titre : *Der Generalbass in der Composition, oder . neue und gründliche Anweisung wie ein Music-liebender etc.* (La Basse continue dans la composition, ou instruction, nouvelle et solide, etc.); Dresde, 1728, 1 vol. in-4° de plus de mille pages. Ce livre est important en ce qu'il est un résumé de l'état de la science existant en Allemagne et en Italie antérieurement au système de Rameau.

Heinichen a laissé en manuscrit : 1° Plusieurs messes composées pour la chapelle de la cour de Dresde. — 2° *Hélène et Pâris*, opéra allemand représenté à Leipsick, en 1709. Cet ouvrage a été suivi, à la même époque, de plusieurs divertissements dramatiques du même auteur, dont les titres sont oubliés. — 3° *Calfurnia*, opéra italien, représenté à Venise, en 1713. Cet ouvrage a été traduit en allemand et représenté à Leipsick, en 1716. — 4° *I pazzi per troppo amore*, à Venise, en 1713. — 5° *Serenata*, pour le jour de naissance du prince héréditaire de Saxe, à Venise, en 1717. — 6° Deux sérénades pour le jour de naissance du prince héréditaire de Saxe, à Dresde, en 1718 et 1719. — 7° Un opéra, dont le titre est inconnu, et qui devait être exécuté à Dresde en 1720. — 8° Huit cantates à voix seule, 2 violons, viole et clavecin. Six de ces cantates se trouvaient en manuscrit chez Breitkopf en 1761. — 9° Deux solos pour violon (en *mi* bémol et en *ut* majeur). — 10° Fugue pour le clavecin (en *mi* bémol), et plusieurs autres compositions instrumentales.

On trouve en manuscrit de Heinichen à la Bi-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

bliothèque royale de Berlin : 1° *Requiem* à 4 voix et instruments (en *ut* majeur). — 2° Messe entière à 4 voix et instruments (en *ré* majeur). — 3° Autre messe entière à 4 voix et instruments (en *ré* majeur). — 4° *Kyrie* et *Gloria* à 4 voix et instruments (en *ré* majeur). — 5° *Te Deum* idem (en *ré* majeur). — 6° Deux *Pange lingua* à 4 voix et instruments (en *ré* mineur). — 7° Quatre cantates italiennes avec et sans instruments.

HEINLEIN (Paul), directeur de musique et organiste de l'église Saint-Sebald, à Nuremberg, naquit en cette ville, le 11 avril 1626. En 1646 il séjourna à Linz et à Munich; l'année d'après, il visita l'Italie et y fit admirer son habileté sur le clavecin et sur quelques instruments à vent. Il paraît qu'il s'arrêta à Rome pendant quelque temps, et qu'il y augmenta ses connaissances dans la composition et dans l'art de jouer de l'orgue. De retour à Nuremberg, il y obtint une place au chœur de Saint-Sebald; puis, en 1658, le titre de directeur de musique de cette église lui fut accordé. Ses compositions, qui consistent en motets, cantates d'église et pièces d'orgue, étaient fort estimées de son temps : elles sont restées en manuscrit. Doppelmayr cite aussi de Heinlein, dans ses notices sur les artistes de Nuremberg, des toccates, des fantaisies, des fugues et des *ricercari* pour le clavecin. Heinlein est mort le 6 août 1686.

HEINRICH (Jean-Gottfried), né à Schwiebus vers 1810, fut d'abord organiste à Züllichau, et fut appelé, en 1840, à remplir les mêmes fonctions à Sorau. On a de lui des chorals variés pour l'orgue, en trois suites, dont il a été publié une deuxième édition en 1839, à Berlin, chez Paëz. On a publié aussi de Heinrich le 103me psaume pour quatre voix d'homme, et des cantates d'église pour un chœur des mêmes voix.

HEINRICHS (Jean-Chrétien), né à Hambourg vers 1760, fit ses études à Lubeck et à Riga, puis se rendit à Pétersbourg, où il fut attaché à l'administration du royaume et nommé professeur d'une école de statistique fondée par le gouvernement. On manque de renseignements sur sa vie, depuis le commencement du dix-neuvième siècle. Heinrichs s'est fait connaître comme littérateur par un écrit intitulé : *Entstehung, Fortgang und jetzige Beschaffenheit der russischen Jagdmusik* (Origine, progrès et état actuel de la musique de chasse russe), Pétersbourg, Schnorr, 1796, 5 feuilles grand in-4° de XIV et 24 pages, avec des planches représentant les instruments, leur tablature en partition, leur description et des exemples de musique. Cet ouvrage contient une description intéressante de la musique des cors russes, perfectionnée par Maresch, et la biographie de celui-ci.

HEINRICHS (Antoine-Philippe), né le 11 mars 1781 à Schœnbuchel, en Bohême, apprit dans sa jeunesse la musique, le piano et le violon. Devenu négociant, il se livra à de grandes spéculations et fonda des fabriques dans le lieu de sa naissance, à Schœnlinden et à Georgswalde; mais le retrait du papier-monnaie de l'Autriche ayant ruiné plusieurs grandes maisons de commerce, leur perte entraîna la sienne : il ne lui resta rien de son ancienne opulence, et le chagrin le détermina à s'expatrier. Il s'embarqua pour l'Amérique, et cacha son existence dans une cabane située au milieu des bois, près de Kentucky. Là, cherchant des ressources dans ce qu'il avait appris autrefois de musique, il composa d'instinct quelques mélodies qui se répandirent dans le pays, et qui lui firent de la réputation. Dans ces circonstances, sa femme, qui était restée en Bohême mourut, et Heinrichs épousa en secondes noces une Américaine qui lui apporta quelque bien; mais bientôt il perdit encore celle-ci, et cet événement le ramena en Europe. Arrivé à Londres, il y dissipa en peu de temps ce qu'il possédait, et n'eut d'autre ressource que d'entrer comme violoniste dans l'orchestre d'un petit théâtre. Il avait publié à Boston quelques-unes de ses premières compositions; à Londres, il fit paraître des chansons anglaises, *La ronde du Diable*, morceau pour le piano dédié à Mendelsohn-Bartholdy, et une fantaisie pour le même instrument sur un thème de Paganini. Ses ouvrages imprimés sont au nombre d'environ vingt œuvres. Il a d'ailleurs écrit plusieurs ouvertures et symphonies; entre autres, une de ces dernières est à 34 parties. Ayant eu connaissance du concours ouvert à Vienne pour la composition d'une symphonie, il voulut se mettre au nombre des candidats; mais il vint trop tard, car le concours était fermé, et le prix avait été décerné à M. Lachner. Un des objets de son voyage en Allemagne était de retrouver une fille qu'il avait eue de son premier mariage; elle était allée elle-même à la recherche de son père en Amérique lorsqu'il arriva. En 1841 on retrouve Heinrichs à New-York, où il se livrait à l'enseignement du piano. Il y avait publié plusieurs morceaux pour cet instrument et des chansons. On assure que la musique de cet artiste est d'une originalité très-remarquable, particulièrement dans le rhythme.

HEINROTH (Jean-Auguste-Gunther), docteur en philosophie et directeur de musique à l'université de Gœttingue, est né à Nordhausen, dans la Thuringe, le 10 juin 1780. Son père (Christophe-Théophile Heinroth) fut, pendant

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

soixante-deux ans, organiste de l'église Saint-Pierre, dans cette ville. L'aîné de ses frères, Théophile Heinroth, avec qui celui qui est l'objet de cet article a été souvent confondu, étudia la théologie à Halle, et la musique sous la direction de Türk. Il a composé quelques morceaux qui ont été attribués à Jean-Auguste Günther. Celui-ci ayant montré dès son enfance beaucoup de goût pour la musique, son père lui enseigna le piano et les principes de l'harmonie. Après avoir fait des études préparatoires au collége de Nordhausen, il alla les continuer à l'université de Leipsick avec Hiller, et à Halle avec Türk; ces deux artistes contribuèrent puissamment à son intruction dans l'art et dans la science. Ses études terminées, Heinroth alla en qualité de précepteur chez le pasteur Kummel, à Gittelde, endroit situé au pied du Harz, et deux ans plus tard il entra comme professeur à l'institut de Jacobson, à Seesen. Cette institution était naissante à cette époque. Par ses efforts, M. Heinroth lui donna une direction nouvelle. Pendant ce temps, il restait fidèle à ses études théologiques et prêchait quelquefois avec succès. Son aversion pour l'oppression de Napoléon, qui pesait alors sur l'Allemagne, lui inspira des chansons satiriques en bas allemand contre ce conquérant; elles se répandirent partout et furent chantées par le peuple du nord de l'Allemagne. Plus tard, il montra la même violence dans un écrit sur les suites de l'incendie de Moscou, dans un poëme burlesque en cinq chants, intitulé *La Quintessence du royaume de Westphalie.*

Occupé de réformes dans le culte israélite, Jacobson trouva dans M. Heinroth beaucoup de secours pour ce qui concernait la musique. Celui-ci fit à Seesen les premiers essais d'une nouvelle liturgie musicale, qu'il étendit ensuite aux synagogues fondées à Cassel et à Berlin dans les mêmes vues. Plusieurs mélodies composées par lui sont maintenant en usage dans les temples juifs de Hambourg, de Leipsick et d'autres villes. En 1818, M. Heinroth fut appelé à Gœttingue, pour remplacer Forkel. La tâche était difficile; car d'une part, celui-ci, uniquement occupé de l'histoire de la science, avait laissé tomber la pratique de l'art dans une complète inertie; de l'autre, la réputation de Forkel, sous le rapport de l'érudition musicale, était en si grande vénération parmi les amis qu'il avait laissés à Gœttingue, et en général dans toute l'Allemagne, que son successeur devait rencontrer beaucoup de difficultés à ne pas paraître trop inférieur au mérite de ce savant. M. Heinroth organisa d'abord des concerts académiques réguliers où les étudiants de l'université prirent une part active. Ce fut aussi vers cette époque qu'il commença à s'occuper des moyens de faciliter l'étude du chant choral pour le peuple, et d'en simplifier la notation pour la mettre à la portée de tout le monde; il publia pour cet objet un petit ouvrage intitulé *Volksnote, oder vereinfachte Tonschrift* (Notation populaire ou simplifiée). Convaincu de la supériorité d'une notation spéciale sur la notation par chiffres qu'on avait essayé de mettre en vogue dans les écoles primaires, il attaqua celle-ci dans divers morceaux particuliers, et résuma ses opinions à cet égard dans un écrit qui a pour titre : *Gesangs-Unterricht methode für hahern und niedere schülen*, etc. (Méthode pour enseigner le chant dans les écoles supérieures et inférieures), ainsi que dans un autre ouvrage du même genre qui parut à peu près dans le même temps. Le système de Heinroth a obtenu un succès à peu près général dans les écoles du Hanovre; mais postérieurement il a été entièrement abandonné, et la notation usuelle a été reprise partout, comme la seule qui conduise les étudiants à la connaissance de la musique. Pendant plus de trente ans, Heinroth a publié ses travaux, non-seulement pour ce qui concerne l'instruction élémentaire de la musique, mais dans les diverses branches de la littérature musicale. L'écrit périodique intitulé *Cæcilia*, le Lexique universel de musique, publié par Schilling, et l'*Eutonia*, renferment beaucoup d'articles dont il est auteur. Voici la liste des principaux ouvrages de ce littérateur musicien : 1° 169 *Choral-Melodien von Bœttner, mit Harmonien begleitet in welchen zur Beförderung der Mehrstimm. Gesanges der Mittelstimmen sehr leicht gesetz sind, etc.* (Cent soixante-neuf Mélodies chorales de Bœttner, arrangées en harmonie, etc.); Gœttingue, 1829, Deverlich, gr. in-4°. — 2° *Anleitung der Choral Leichter and geschwinder nach Noten als nach Zahlen singen zu lernen. Nebst Gesangbuch, enthalten* 169 *Choral-Melodien nach Bœttner, etc.* (Courte instruction pour bien enseigner à chanter les chorals au moyen des notes, d'une manière facile et plus rapide qu'au moyen des chiffres, etc.); Gœttingue, 1828, gr. in-8°. — 3° *Gesangs-Unterricht-Methode für hœhere und niedere Schulen* (Méthode pour enseigner le chant dans les écoles supérieures et inférieures), 3 parties gr. in-8°; Gœttingue, 1821-1823. — 4° *Volksnote, oder vereinfachte Tonschrift für Chœre an Gymnasien und bei Theatern, besonders aber für Cantoren an Stadt und Landschulen, etc.* (Notation populaire, ou écriture musicale simplifiée pour les chœurs des gymnases, des théâtres, etc.), gr. in-4°; Gœttingue,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

1828. — 5° *Rüge einiger Irrthumer und Wortverdrehungen in der von dem Herrn. Cantor Bühring abgefassten Ehrenrettung der Tonziffern-Systems gegen meinen kleinen Aufsatz : Ueber unsere Tonschrift in Beziehung auf der neue Musikal. Ziffernschrift* (Dénonciation de quelques erreurs et fausses interprétations dans l'apologie du système de notation chiffrée, publiée par M. le chantre Bühring contre mon petit écrit (intitulé) : Sur notre notation comparée à la nouvelle écriture musicale en chiffres, etc.; Gœttingue, 1828, in-8°. — 6° *Musikalische Hülfsbuch für Prediger, Cantoren und Organisten* (Manuel musical à l'usage des prédicateurs, chantres et organistes); Gœttingue, 1833, in-8°. — 7° 6 *Dreistimm. Lieder* (2 *Discante und Bass*) *für Volksschulen, etc.* (Six chants à 3 voix, 2 dessus et basse, pour les écoles du peuple, etc.); Gœttingue, 1831, in-8°. — 8° *Kurze Anleitung das Klavierspielen zu lehren* (Courte méthode pour apprendre à jouer le piano, etc.); Gœttingue, 1828, gr. in-4°. — 9° Six chants à quatre parties pour des voix d'hommes. Heinroth est mort à Gœttingue, au mois de juin 1846.

HEINROTH (Théophile), frère aîné du précédent, étudia la théologie à l'université de Halle, et prit dans cette ville des leçons de musique, de piano et de composition chez Türk. Après avoir demeuré quelque temps à Hambourg, il paraît s'être fixé à Brunswick. On a de lui les morceaux suivants, qui sont attribués à son frère dans plusieurs catalogues : 1° Six pièces faciles pour le piano, à l'usage des professeurs et des élèves; Brunswick, Spehr. — 2° Neuf variations en *ut* sur l'air allemand : *Blühe, liebes Veilchen;* Hanovre, Kruschwitz. — 3° Variations faciles sur l'air : *Ich bin Liederlich;* Brunswick, Spehr. — 4° Douze préludes pour le piano; ibid. — 5° Six chants à 4 voix, avec accompagnement de piano; ibid. — 6° Chant de la bataille de Jéna, avec accompagnement de piano; ibid.

HEINSE (Guillaume), littérateur allemand de beaucoup d'esprit, naquit en 1749, à Langenweisen, village situé près d'Ilmenau, dans la Thuringe. Doué des plus heureuses dispositions, mais trop ami du plaisir pour se livrer sérieusement au travail, il ne fit que des études médiocres, qu'il termina à l'université de Jena. En sortant de cette ville, il alla à Erfurt, où il se lia avec Wieland, qui l'encouragea dans ses premiers essais. Le premier ouvrage que Heinse fit paraître est une traduction un peu trop érotique du licencieux Pétrone; elle fut suivie de quelques romans écrits dans le même esprit. Ces productions attirèrent à l'auteur des critiques assez sévères qui ne changèrent point son goût en littérature et ne rendirent pas ses mœurs plus régulières. En 1776, Jacobi appela Heinse à Dusseldorf, pour être son collaborateur à *l'Iris*. Il y resta jusqu'en 1780, et n'en partit que pour se rendre en Italie, où il fit un séjour de trois ans, uniquement occupé de plaisirs et de beaux-arts, qu'il aimait avec passion. Il y traduisit la *Jérusalem délivrée* et le *Roland furieux*, et resta fort au-dessous de ces modèles dans ses faibles versions. De retour en Allemagne, en 1783, Heinse y obtint la place de lecteur de l'électeur de Mayence; vingt ans après, il fut nommé conseiller aulique et bibliothécaire de la cour de Ratisbonne; mais il ne jouit pas longtemps des avantages de ces places, car il mourut le 22 juin 1808, à l'âge de cinquante-quatre ans. Parmi les ouvrages de ce littérateur, on remarque un roman musical intitulé : *Hilddegard de Hohenthal* (Berlin, Voss, 1793-1796, 3 vol. in-8°), où il parle avec développement et d'une manière intéressante des organes de l'ouïe et de la voix, du tempérament, du caractère des tons, de la manière d'enseigner le chant en Italie, de l'opéra bouffe, de la mélodie, de l'expression musicale, des chœurs, et comment ceux-ci ont été traités par Gluck. Gerber, Lichtenthal et beaucoup d'autres ont attribué à Heinse, comme une œuvre posthume, un livre qui a paru sous ce titre : *Musikalische Dialogen, oder philosophische Unterredungen berühmter Gelehrten, Dichter und Tonkünstler über die Kunstgesmacht in der Musik* (Dialogues musicaux, ou entretiens philosophiques de savants célèbres, poëtes et musiciens sur le goût dans la musique); Leipsick, Græff, 1805, in-8°. Lichtenthal assure même qu'il avait composé cet ouvrage à l'âge de vingt ans; mais les meilleurs bibliographes allemands, notamment Ch. G. Kayser (dans le *Vollständiges Bucher-Lexikon* (t. II, p. 89), assurent que Heinse n'est point l'auteur de ce livre.

HEINSIUS (Ernest), organiste à Arnheim, dans la Gueldre, vers le milieu du dix-huitième siècle, a publié à Amsterdam, en 1760, six concertos pour violon principal, 2 violons, viole et clavecin d'accompagnement. Plus tard, il donna aussi six symphonies pour violon, viole, clavecin et basse.

HEINSONIUS (Jean), organiste à Breslau, au commencement du dix-huitième siècle, est auteur d'un ouvrage intitulé : *Der Wohlinstruirte und Vollkommene Organist, oder Neu variirte Choralgesænge auf dem Klavier durch ganze Jahr* (Le bien instruit et parfait organiste, ou nouveaux chants de chœur variés

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

pour l'orgue ou le clavecin pour toute l'année); Breslau et Leipsick, 1726, in-4°.

HEINTZ (Wolfgang), ou HEINZ, bon organiste et compositeur au service de l'archevêque Albert, à Halle, vers 1530, a composé une partie des mélodies qui se trouvent dans le livre de chant à l'usage des églises catholiques, publié à Halle, en 1557, par le théologien Michel Vehe, in-8° de 11 feuilles. Amerbach a traité quelques-unes de ces mélodies dans sa collection de pièces d'orgue intitulée *Orgel oder Instrumentstabulatur;* Leipsick, 1571.

HEINZ (Auguste-Hibbert), docteur en médecine et médecin ordinaire du comte de Hochberg, vers la fin du dix-huitième siècle, était né en Silésie. Amateur de musique distingué, il établit à Waldenburg un théâtre d'amateurs, où il fit représenter plusieurs opéras de sa composition, entre autres : *Der Ermit auf Tormentera* (L'Ermite de Tormentera), et *Der Spiegelritter* (Le Chevalier du Miroir). On connaît aussi sous son nom : 1° Six variations pour clarinette et flûte principale, 2 violons, 2 cors et basse. — 2° Variations pour flûte et violon; Hambourg, Crantz. — 3° Variations pour clarinette, 2 violons, 2 flûtes, 2 cors, alto et basse; Brunswick, Spehr.

HEINZE (Jean-Adelaire-Martin), né vers le milieu du dix-huitième siècle, à Amt-Gehren, dans la principauté de Schwarzbourg, s'établit à Saint-Gall, en Suisse, comme professeur et marchand de musique et d'instruments. Il a publié de sa composition : *Belustigungen beym Klavier mit Gesang, etc.* (Amusements pour le piano, avec chant, etc.); Saint Gall, 1791. Il avait annoncé aussi la publication d'un oratorio intitulé *Jésus souffrant;* le prospectus de cet ouvrage avait paru en 1790, mais la partition n'a jamais été publiée. Heinze est mort dans le lieu de sa naissance, le 1er octobre 1801.

HEINZE (Wilhelm-Henri), virtuose sur la clarinette et compositeur, est né à Leipsick, en 1790. Il fut attaché au théâtre et aux concerts de cette ville depuis 1815 jusqu'en 1838. En 1839, la place de directeur de musique lui fut offerte à Breslau, et il l'accepta. Il y a fait représenter en 1846 l'opéra de sa composition intitulé *Loreile*, et dans l'année suivante il a donné au même théâtre *Les ruines de Tharand.* Il a publié environ trente œuvres de musique instrumentale parmi lesquels on remarque des variations pour clarinette et orchestre, op. 28, Hanovre, Bachmann, et des variations concertantes pour clarinette et flûte avec orchestre; Augsbourg, Gombart.

HEINZE (Gustave-Adolphe), fils du précédent, est né à Leipsick le 1er octobre 1821. Élève de son père, il est devenu également un clarinettiste distingué qui s'est fait applaudir dans les concerts. J'ignore s'il a publié quelques compositions.

HEINZELMANN (Jean), né à Breslau, le 29 juin 1629, fit ses études à Wittenberg. A l'âge de dix-sept ans, il obtint un 1er prix au concours de l'université, et avant d'avoir accompli sa vingt-cinquième année il fut nommé recteur du collége du Cloître à Berlin. En 1658 le diaconat de l'église Saint-Nicolas de cette ville lui fut donné, et deux ans après il devint surintendant à Salzwedel, où il mourut subitement au mois de mars 1687. Il a fait imprimer une dissertation académique intitulée : *Oratio de Musica colenda in introduct. Martini Klingenbergii, Munchenbergensis Marchici, hactenus Strausbergæ cantoris et informatoris munere functi et nobiliter meriti, jam vocati legitimi cantoris Mariani Berolinensis;* Berlin, 1657. Ce morceau a été inséré par Mizler dans sa Bibliothèque musicale (t. 3, p. 776).

HEINZEN (K) : sous ce nom d'un auteur inconnu, un petit ouvrage concernant la musique et l'art en général a été publié en 1844; il a pour titre : *Uber Musik und Kunst;* Leipsick, Weller, in-8°.

HEISER (Wilhelm), professeur de chant et compositeur de Lieder, vivait à Berlin vers 1840. Il a publié des chants et des Lieder à voix seule avec piano, au nombre d'environ 30 œuvres, à Berlin, chez Challier.

HELD (Jean-Théobald), docteur en médecine à Prague, et amateur de musique, naquit dans cette ville vers 1760. Il possédait un talent distingué sur la guitare, et chantait avec goût. On connaît de lui : 1° *Rœschen* (Rosine), poésie de Pfeffel, mise en musique avec accompagnement de piano; Prague, 1796, in-fol. obl. — 2° Chansons à voix seule, avec accompagnement de piano; Leipsick, 1803.

HELD (Jacques), fils d'Antoine Held, *cantor* à Landshut (né en 1735, mort le 30 juillet 1809), naquit dans cette ville le 11 novembre 1770. Son père lui enseigna le violon, et ses progrès sur cet instrument furent si rapides, qu'à l'âge de sept ans il put jouer en public un concerto de Stamitz. Après avoir fait pendant six ans des études au gymnase, il alla les continuer au séminaire dont il fut organiste. En 1782 il se rendit à Munich, pour y faire un cours de philosophie. Il perfectionna son talent sous la direction de Hampel, violoniste de la cour. Lorsque ce maître quitta le service de l'électeur de Bavière, Held reçut des leçons de Eck, et acquit

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

par les conseils de cet artiste beaucoup d'habileté dans l'exécution des traits difficiles et brillants. Pendant ce temps il apprenait l'harmonie et la composition chez le maître de chapelle Danzi. Le roi de Bavière l'admit dans sa musique et dans sa chapelle. Il était encore en possession de ces places en 1812. Depuis cette époque on manque de renseignements sur sa personne, parce que tous les biographes, et même l'auteur de l'article inséré dans le Lexique universel de musique publié par M. Schilling, se sont bornés à copier l'article de Lipowski. Avant 1811 Held avait fait un voyage sur le Rhin, dans la Franconie et en Suisse, avec son fils, âgé de onze ans, qui se distinguait déjà comme violoniste. On connaît de la composition de Held trois concertos pour le violon, un quintette pour 2 violons, 2 altos et basse, trois quatuors, cinq airs variés pour violon et orchestre, trois trios pour deux violons et violoncelle, deux œuvres de duos, et quelques ouvertures.

HELD (Bruno), musicien bavarois, vraisemblablement de la famille du précédent, habita d'abord à Munich, puis à Manheim, en 1815. Il a publié des contredanses pour l'orchestre, à Mayence, chez Schott, des quadrilles de redoutes pour flûte et guitare, à Manheim, des danses allemandes pour le piano, à Augsbourg, chez Gombart, et à Munich.

HELD (Auguste), professeur de piano à Magdebourg, est né dans cette ville, vers 1812. Il s'est fait connaître par des petites compositions pour le piano, telles que *polkas*, valses, etc.

HELD (C. F.), autre musicien de l'époque actuelle, a publié des recueils de Lieder avec piano.

HELD (Le docteur J.-C.), également compositeur allemand de *Lieder* et de chants à 4 voix, en a publié plusieurs œuvres depuis 1830 jusqu'en 1836. Depuis cette dernière année rien n'a paru de lui. Les biographies allemandes ne fournissent aucun renseignement sur ces trois artistes.

HELDER (Barthold), compositeur, né à Gotha, dans la seconde moitié du seizième siècle, fut d'abord instituteur au village de Friemar, près de cette ville, puis pasteur à Remstædt. Il a fait imprimer de sa composition : 1° *Cymbalum Genethliacum*, contenant quinze motets pour les fêtes de Noël et de la Circoncision, en allemand et en latin, à 4, 5 et 6 voix ; Erfurt, 1615. — 2° *Symbolum Davidicum*, contenant 25 psaumes allemands, dont deux à 8 voix, vingt-deux à 6 et un à 5 ; Erfurt, 1620. — 3° Le *Pater Noster*, et les 103e et 123e psaumes, en contrepoint fleuri sur le plain-chant à 4 voix ; Erfurt, 1621, in-4°.

HELDIUS (Jérémie), ou HELD, musicien allemand du dix-septième siècle, est cité par Draudius (*Biblioth. Classica*) comme auteur d'un livre intitulé : *Schema Melopoeticum, fundamentum contexendi concentus, rationem repræsentans* ; Francfort, 1623.

HÈLE (Georges de la), excellent musicien belge, naquit dans le Hainaut, vers 1545, et fut d'abord enfant de chœur à la collégiale de Soignies, suivant une note de H. Delmotte, dans des ébauches de recherches sur Philippe de Mons, qu'il m'a communiquées. Cette note n'indique pas la source où il avait pris ce renseignement ; mais le fait est vraisemblable, car on voit figurer Georges de la Hèle parmi les enfants de chœur de la chapelle royale de Madrid, en 1560, dans les états de cette chapelle qui sont aux archives du royaume de Belgique, à Bruxelles, et l'on y voit aussi qu'il y fut attaché pendant dix ans environ. Lui-même dit, dans l'épître dédicatoire de son livre de huit messes, imprimé à Anvers, en 1578, qu'il avait été attaché à la chapelle royale pendant dix ans (*decem enim annos, quos in Sacro-Majestatis tuæ Choro versatus sum, maximis beneficiis affectus*, etc.). Or, une lettre autographe du duc d'Albe, qui existe aux archives de l'église Notre-Dame, à Anvers, démontre que Philippe II, roi d'Espagne, avait chargé son lieutenant dans les Pays-Bas, d'y recruter dans les églises du pays des enfants de chœur pour sa chapelle, précisément à l'époque indiquée par Delmotte. De la Hèle revint aux Pays-Bas vers 1570, et obtint la place de maître des enfants de chœur de la cathédrale de Tournay. Il occupait cette position en 1576, car il prit part dans cette année au concours du Puy de musique de Ste-Cécile, à Évreux, et c'est ainsi qu'il est qualifié dans le document authentique qui constate ce fait (1). Il y est nommé, *Georges de la Hèle, maître des enfans de chœur en la ville de Tournay, pays de Flandre*. Ce même document fait voir qu'il obtint le prix de *la harpe d'argent* pour la composition du motet *Nonne Deo subjecta erit anima mea*, et celui du *luth d'argent*, pour la chanson à plusieurs voix dont les premiers mots étaient : *Mais voyez mon cher esmoy*. Ses compétiteurs dans ce concours étaient *Eustache Du Caurroy*, *Claude Petit-Jan* (Delâtre), et Claude *Le Painctre* (voyez ces noms). Il est vraisem-

(1) *Puy de musique, érigé à Évreux en l'honneur de madame Sainte-Cécile, publié d'après un manuscrit du seizième siècle, par MM. Bonnin et Chassant* (Évreux, 1837, in-8°), page 35.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

blable que la position de la Hèle avait changé en 1578, et que, de maître des enfants de chœur de la cathédrale de Tournay, il était devenu le maître de chapelle de la même église; car il prend le titre de *phonascus*, c'est-à-dire *premier chantre*, au frontispice d'un recueil de messes qu'il publia dans cette année; or, c'était par ce mot qu'on désignait alors ceux qui dirigeaient l'exécution de la musique au chœur. Après la mort de Gérard de Turnhout (15 septembre 1580), de la Hèle fut désigné pour lui succéder dans la place de maître de la chapelle de Philippe II : il retourna à Madrid dans les derniers mois de cette année. On le voit figurer en cette qualité dans les états de la chapelle royale, en 1582; mais son nom disparaît après 1500, et M. Pinchart (V. ce nom) n'hésite pas à placer l'époque de sa mort à la fin de la même année ou au commencement de 1591.

De la Hèle, ayant vécu en Espagne pendant vingt ans, au service de la chapelle royale, y a dû produire le plus grand nombre de ses ouvrages, qui sans doute, y sont restés, et qui, comme beaucoup de monuments précieux de l'histoire de l'art, y ont péri, dans l'incendie qui détruisit cette chapelle en 1734. Heureusement une œuvre importante nous est restée comme témoignage éclatant de la grande habileté de l'artiste; cet ouvrage est un recueil de messes imprimé sous ce titre : *Octo Missæ quinque, sex et septem vocum, auctore Georgio de la Hèle, apud insignam cathed. Tornacensem phonasco; Antuerpiæ, ex officina Christiphori Plantini, typographi regii*, 1578, in-folio max. L'exécution typographique de ce volume est d'une magnificence qui n'a rien d'égal; par le choix du papier, la beauté des caractères de musique, l'égalité du tirage, l'abondance et la variété des vignettes en bois et à toutes les parties mises en regard : ce produit des presses de Plantin a une immense supériorité sur la collection dite *Patrocinium musices*, imprimée à Munich, par Adam Berg, aux frais des ducs de Bavière. Quatre des huit messes de la Hèle sont à cinq voix, deux à six voix et deux à sept. Les messes à cinq voix sont intitulées : 1° *Oculi omnium in te spirant Domine*, parce qu'elle est composée tout entière d'après le thème du motet de Lassus sur ce texte; — 2° *In converiendo Dominus* (sur le thème d'un motet de Cyprien de Rore); — 3° *Nigra sum sed formosa* (sur le thème d'un motet de Crequillon); — 4° *Gustate et videte* (sur le thème d'un motet de Lassus. Les messes à six voix ont pour titre. — 5° *Quare tristis es* (sur un thème de Lassus; — 6° *Fremuit Spiritus Jesu* (sur un thème d'un motet du même); enfin, les messes à sept voix sont intitulées : — 7° *Præter rerum seriem* (sur le thème d'un motet de Josquin Deprès). — 8° *Benedicta es cœlorum regina* (sur un motet du même). Quelques morceaux de ces messes, que j'ai mis en partition, m'ont convaincu du grand mérite de De la Hèle, et l'ont placé dans mon opinion à la hauteur des meilleurs musiciens de son temps. Il ferme glorieusement pour l'école belge le seizième siècle, et c'est par lui que se termine la série des maîtres de cette grande école qui fut si haut placée pendant deux siècles. Le motet de cet artiste, à cinq voix (*Nonne Deo subjecta erit anima mea*), qui fut couronné au concours d'Évreux, se trouve parmi les motets de François Sale (*Voy.* ce nom), lesquels ont été imprimés à Prague en 1593.

HELESTINE (Jacques), musicien anglais, fut organiste de l'église cathédrale de Durham, puis de Sainte-Catherine, près de la tour de Londres. Le docteur Blow fut son maître de composition. Helestine a laissé en manuscrit un grand nombre de morceaux de musique d'église. Il est mort à Londres, vers le milieu du dix-huitième siècle, dans un âge fort avancé.

HELFER (Charles D'), chanoine et maître des enfants de chœur de la cathédrale de Soissons, a publié plusieurs messes et vêpres dont l'harmonie est assez bonne. En voici les titres : 1° *Missa quatuor vocum ad imitationem moduli* Benedicam Dominum, dans la collection des messes imprimées par Robert Ballard, t. 2, n° 9 des messes à 4 voix; Paris, 1653, in-fol. — 2° *Missa pro defunctis quatuor vocum*, même collection, t. 2, n° 10; Paris, 1656. La Borde a reproduit cette messe en partition dans son *Essai sur la Musique*, t. 2, p. 104. — 3° *Missa quatuor vocum ad imitationem moduli* Lorsque d'un désir curieux; Paris, Robert Ballard, 1658, in-fol. L'auteur n'était alors, suivant le titre de l'ouvrage, que chapelain de la cathédrale de Soissons. — 4° *Missa sex vocum ad imitationem moduli* In æternum cantabo; ibid., 1658, in-fol. — 5° *Vespres et Hymnes de l'année avec plusieurs motets du Saint-Sacrement, de la Vierge, des SS. et patrons de lieux, etc., à 4 parties*, ibid, 1660, in-4° obl. — 6° *Missa quatuor vocum ad imitationem moduli* Deliciæ regum; ibid., 1674, in-fol. — 7° *Missa sex vocum ad imitationem moduli* Quid videbis in Sunamitæ? ibid., 1674, in-fol. C'est une seconde édition. — 8° *Missa quatuor vocibus ad imitationem moduli* Lætatus sum; ibid., 1578, in-fol., 2e édition.

HELFER (Frédéric-Auguste), organiste à Géra, né à Weissensée, en Saxe, le 2 août 1800,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

est fils d'un maître d'école de cette petite ville. Élève du célèbre organiste M. G. *Fischer*, il est devenu artiste distingué. En 1822, il obtint la place d'organiste à Lobenstein : celle d'organiste de l'église de la ville, à Géra, lui fut donnée en 1831. Le premier ouvrage de sa composition qui a été publié est une *Fantaisie avec double fugue* (fugue à deux sujets) pour l'orgue, Leipsick, Breitkopf et Hærtel, 1840. Une analyse de cet ouvrage a paru dans la 42e année de la *Gazette générale de musique* de Leipsick, p. 788. On connaît aussi de Heller un recueil de pièces classiques extraites de divers oratorios, messes, etc., en quatre suites, sous ce titre : *Erinnerungen aus Klassischen Kirchen und andern Tonwerke*, Leipsick, Siegel, ainsi qu'une collection de pièces d'orgue de toutes formes, en dix suites, intitulée *Zeitgemässe Tempelklænge der Orgel;* ibid.

HELIA (Camille de), musicien du seizième siècle, né à Bari, est connu par des motets à deux voix que De Antiquis a insérés dans le premier *Livre de Motetti a due voci da diversi autori di Bari;* Venise, 1585.

HELLER (Stéphen), pianiste et compositeur pour son instrument, est né le 15 mai 1814 à Pesth, en Hongrie (1). Son père le destinait au barreau, et lui fit faire ses études au collége des Piaristes. Pendant ce temps il prenait des leçons de Brauer, artiste de talent. A l'âge de neuf ans, Heller exécuta avec son maître au théâtre de Pesth le concerto de Dussek pour deux pianos. Le succès qu'il y obtint et sa prédilection pour la musique décidèrent son père à céder à ses instances et à celles de quelques amis : il lui laissa la liberté de suivre la carrière pour laquelle il se sentait une vocation décidée, et l'envoya à Vienne pour y continuer ses études sous la direction de Charles Czerny. J'ignore par quelles circonstances il ne prit qu'un petit nombre de leçons de cet excellent maître et devint élève d'un autre professeur, nommé M. A. Halm. En 1827 et 1828, Heller donna des concerts à Vienne; puis il fit avec son père un voyage d'artiste, donnant des concerts à Pesth et dans toutes les villes un peu considérables de la Hongrie. De là il alla à Cracovie, où il s'arrêta quelques mois; ensuite il visita Varsovie, Breslau, Dresde, Leipsick, Magdebourg, Brunswick, Hanovre et Hambourg. Il passa l'hiver de 1830 dans cette ville, y donnant comme partout des concerts et des leçons; mais déjà fatigué, dégoûté de la vie nomade, aspirant à une existence moins agitée et plus conforme aux penchants de son caractère mélancolique et rêveur. A la fin de 1830, il fallut songer à retourner en Hongrie, et Stéphen Heller se remit en route avec son père, passant par Cassel, Francfort, Nuremberg et Augsbourg. Son entrée dans cette dernière ville n'avait rien de gai, car il y arrivait exténué de fatigue et malade. Il était alors âgé de seize ans, et commençait à comprendre que son éducation musicale était à faire et qu'il n'était qu'un pianiste aux doigts assez agiles, ne connaissant de l'art que ce qu'on appelle *les morceaux de concert*. Quelques leçons élémentaires d'harmonie qu'il avait reçues à Pesth du vieil organiste Cibulka composaient tout son bagage scientifique concernant l'art d'écrire. A peine comprenait-il les compositions de Beethoven, et l'admiration qu'il avait trouvée à Leipsick pour les œuvres de ce maître lui paraissait inexplicable.

Une dame du haut monde d'Augsbourg, amateur passionnée de musique, eut occasion d'entendre Heller, et s'intéressa à lui (Heureux le jeune artiste qui rencontre une telle femme à l'aurore de sa carrière). Cette dame avait des enfants qui commençaient à se livrer à l'étude du piano : Heller fut engagé à leur donner des leçons, et à se loger près de ses élèves, en qualité d'ami. Son père le laissa à Augsbourg et retourna dans sa famille. A cette époque Chelard était à Augsbourg; ses conseils dirigèrent Heller dans ses études de composition. Mme d'H... possédait une assez belle collection de musique qu'il lut avec attention, et que d'autres amateurs de la ville complétèrent en lui prêtant leurs trésors. De ce moment seulement il devint musicien et entrevit l'art sous un point de vue plus élevé. Le comte Fugger, descendant de cette illustre famille qui, pendant plus de trois siècles, avait été la providence des artistes et des savants, homme d'un goût très-pur et d'un vaste savoir, fut aussi très-utile à Heller pour la direction de ses études. Depuis 1831 jusqu'en 1833 il composa beaucoup pour le piano seul ou avec accompagnement, et pour le chant : ces travaux lui firent acquérir de l'expérience dans l'art d'écrire. Dans l'été de cette dernière année il fit un voyage à Pesth pour revoir sa famille; mais à peine y eut-il passé quelques mois, que le désir de revoir sa chère Augsbourg l'y ramena au milieu de ses amis. Il y reprit ses travaux, et composa les premiers ouvrages qu'il publia à Leipsick et à Hambourg. L'appui de Robert Schumann dans la *Nouvelle Gazette musicale*, contribua au succès de ses productions. Dès lors le talent de

(1) Le Lexique universel de musique de Schladebach et Bernsdorf indique le 15 mai 1815; mais je tiens mes renseignements de Heller lui-même.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Heller prit le caractère original et parfois fantasque qui le distingue aujourd'hui.

Au mois d'octobre 1838 il quitta Augsbourg pour se rendre à Paris, où l'attirait l'espoir d'une plus grande renommée. Depuis son arrivée dans cette ville, gouffre et paradis des artistes, l'histoire de sa vie se résume dans ses ouvrages. Il n'y apportait pas les dispositions qui contribuent plus au succès que le talent, car il fuyait le monde et ne se plaisait que dans la solitude ou dans la société d'amis intimes; son goût personnel dans l'art le mettait en lutte avec les penchants du public; enfin il eut le malheur de prendre quelquefois le rôle de critique dans les Gazettes musicales : de là la haine et le dénigrement des rivaux. Ajoutons à tout cela que sa musique, généralement difficile et de forme inusitée, était rarement comprise par ceux qui n'en avaient pas la tradition. On comprendra, d'après ces considérations, les causes du succès tardif et lent des œuvres de cet artiste, nonobstant leur mérite incontestable d'originalité. Vaincu pourtant par les sollicitations des éditeurs, il s'est parfois humanisé et a pris des allures plus faciles et quelque peu vulgarisées; mais chez lui *le naturel revenait au galop*, suivant l'expression du poëte. Quoi qu'il en soit, Stéphen Heller ne passera point inaperçu dans l'histoire de l'art, et les vrais connaisseurs ne lui contesteront jamais la puissance d'un sentiment personnel tout empreint de passion et de force. On considérera toujours comme les produits d'un talent remarquable ses *Scherzo*, œuvres 7 et 24, son *Caprice symphonique*, op. 28, son *Boléro*, op. 32, son caprice, op. 38, ses valses, op. 42, 43, 44, ses Arabesques, op. 49, ses Scènes pastorales, op. 50, sa Vénitienne, op. 52, sa Tarentelle, op. 53, sa Fantaisie, op. 54, la Fontaine, caprice, op. 55, la Sérénade, op. 56, le *Scherzo fantastique*, op. 57, la deuxième Tarentelle, op. 61, ses Sonates, ses *Promenades d'un solitaire*, en quatre suites, son œuvre 82, divisé en quatre livres qui contiennent dix-huit morceaux, sous le titre de *Nuits blanches*, et une multitude d'autres compositions qui exhalent un parfum de poésie. Certaines affectations forcées qu'on remarquait dans les premiers ouvrages de Heller ont disparu des autres. L'originalité vraie l'emporte de beaucoup sur la recherche, et le charme a succédé à certaines aspérités qu'on pouvait reprocher autrefois au compositeur. S'il est quelque chose qui console au sein de la dégradation où l'art est parvenu, c'est de rencontrer un esprit vigoureux, un sentiment actif qui, dans l'exiguité de la dimension, sache placer le grand et le beau, lesquels résultent toujours de l'originalité de la pensée : Stéphen Heller est cet esprit-là. Au reste, l'indifférence que les artistes témoignèrent autrefois pour ses productions a complétement disparu, et les éditions de ces mêmes ouvrages se sont multipliées, signe non équivoque de leur succès. Un jour viendra où les influences de coterie ayant disparu laisseront juger du mérite réel des choses; alors on reconnaîtra, sans aucun doute, que Heller est, bien plus que Chopin, le poëte moderne du piano.

HELLER (Joseph-Auguste), compositeur à Prague; n'est connu que par un opéra intitulé *Zamora*, qui fut représenté en 1845, par quelques petites pièces pour le piano, et des chants pour une et deux voix avec piano.

HELLER (Jean-Gottlieb), musicien qui paraît avoir vécu à Francfort vers 1840, a fait imprimer quelques petits ouvrages de sa composition, parmi lesquels on cite : Sérénade pour une ou deux voix avec piano, Francfort, Fischer, et une Polka pour le piano, op. 15, Mayence, Schott.

HELLINC ou **HELLINCK** (Lupus), contrepointiste allemand qui vécut dans la première moitié du seizième siècle, n'est connu jusqu'à ce moment (1860) que par quelques motets et chansons insérés dans divers recueils devenus fort rares. Il est en général désigné par son nom avec le prénom. Cependant on trouve en plusieurs endroits *Lupus* seul : dans ce cas il est difficile de reconnaître si le morceau de musique a pour auteur *Lupus Hellinc*, ou *Lupus Lupi*. (*Voy.* Lupi.) Les collections dans lesquelles Lupus Hellinc est désigné nominativement sont celles-ci : 1° *Selectissimarum Motetarum partim quinque partim quatuor vocum. D. Georgio Forstero selectore. Imprimebat Joannes Petreius Norimbergæ*, 1540, petit in-4° oblong. On y trouve des motets à cinq voix de Hellinc. — 2° *Hundert und fünffzehen guter newer Liedlein, mit vier, fünff, sechs Stimmen*, etc. (Cent-quinze bonnes et nouvelles chansons à 4, 5, et 6 voix, non imprimées auparavant, agréables à chanter en allemand, français, hollandais et latin, etc.); Nuremberg, Ott, 1544 in-4° obl. Les anciens musiciens allemands dont les ouvrages sont dans ce recueil sont Oswalt, Reiter, Louis Senfel, Thomas Stolzer, Jean Müller, Mathias Eckel, Étienne Mahu, Wilhelm Brayfengasser, Arnold de Bruck, Lupus Hellinck, Paminger, Sixte Dietrich, et Jean Wannenmacher. — 3° *Cantiones sacræ, quas vulgo Motetæ vocant, ex optimis quibusque hujus ætatis musicis selectæ. Libri quatuor; Antverpiæ apud Tilemannum Susato*, 1546, in-4°. — 4° *Livre septième de chansons vulgaires de divers autheurs à quatre parties, convenables et utiles à la jeunesse*.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

toutes mises en ordre selon leurs tons. En Anvers, chez les héritiers de Pierre Phalèse, 1636, in-4°. — 5° *Tabulaturbuch auff die Lautten durch Sebastien Ochsenkuhn;* Heidelberg, 1558, in-fol. On y trouve des pièces de Hellinc arrangées pour le luth.

HELLMESBERGER (Georges), professeur de violon au Conservatoire de musique de Vienne, de la chapelle impériale, et premier chef d'orchestre de l'Opéra, est né dans la capitale de l'Autriche, le 24 avril 1800. Son père, ancien maître d'école de village, lui donna les premières leçons de musique et de violon : les progrès du jeune Hellmesberger furent si rapides, qu'à l'âge de cinq ans il put se faire entendre avec succès dans plusieurs maisons de la haute société et devant la famille impériale. A dix ans il possédait une voix d'un timbre agréable, qui le fit admettre comme sopraniste dans la chapelle de la cour, en remplacement de François Schubert, qui venait de quitter cet emploi. Plus tard il fit ses humanités au couvent de Sainte-Croix, puis retourna à Vienne pour y suivre un cours de philosophie, et pour se préparer aux sciences théologiques; mais le goût passionné qu'il avait pour la musique le détourna de ses études, et dès ce moment il se livra sans réserve à la culture de l'art. Emmanuel Fœrster lui enseigna la composition, et le professeur Bœhm termina son éducation musicale. Devenu un des violonistes les plus habiles de l'Autriche, il fit des voyages à Pesth, à Brünn, à Laybach, dans d'autres villes de la Hongrie et de la Bohême, et recueillit partout des témoignages d'estime pour son talent. Après la mort de Schuppanzigh, en 1828, Hellmesberger lui succéda dans la place de chef d'orchestre de l'Opéra; bientôt il fut nommé membre de la chapelle impériale, et enfin professeur de violon du Conservatoire de Vienne. Cet artiste a publié de sa composition : 1° Premier et deuxième concerto pour le violon et orchestre ou quatuor; Vienne, Pennauer. — 2° Variations pour violon et orchestre sur le thème : *O cara memoria*, op. 3; Vienne, Artaria. — 3° Idem, sur le thème *Sorte, secondami*, op. 10; Vienne, Pennauer. — 4° Introduction et variations sur un thème original pour violon, quatuor et contrebasse, op. 9; Vienne, Artaria; Paris, Richault. — 5° Plusieurs autres airs variés avec quatuor. — 6° Quatuor pour 2 violons, viole et basse, op. 1; Vienne, Artaria. — 7° Variations pour piano, et violon, op. 6; Vienne, Mechetti; Paris, Richault. — 8° Adagio et rondeau brillant pour violon et quatuor, op. 14; Vienne, Pennauer; Paris, Richault.

HELLMESBERGER (Joseph), fils du précédent, né à Vienne en 1829, est violoniste de talent et pianiste. Il est membre de la chapelle impériale, et a succédé à son père comme professeur au Conservatoire de Vienne. Postérieurement, il a été chargé des fonctions de directeur de cette institution. M. Hellmesberger s'est fait connaître aussi comme chef d'orchestre des concerts de symphonie. En 1855, il a été envoyé à Paris comme membre du Jury de l'exposition universelle de l'industrie, et a été nommé président de la 27me classe de cette exposition, pour les instruments de musique. A cette occasion il a été décoré de la Légion d'honneur. Il a publié quelques compositions pour le violon.

HELLMESBERGER (Georges), frère du précédent, né à Vienne. Élève de son père pour le violon, il a obtenu la place de maître de concerts à Hanovre, et a fait représenter en cette ville un opéra intitulé *Die Bürgschaft* (Le cautionnement), en 1848. Ce jeune artiste est mort à Hanovre, le 12 novembre 1853, avant d'avoir atteint sa vingt-troisième année.

HELLMUTH (Frédéric), né à Wolfenbüttel, en 1744, apprit la musique à Brunswick, puis entra comme acteur au théâtre de Weimar, en 1770. De là il passa au théâtre de Gotha, pendant que Georges Benda en était compositeur et directeur de musique. Sa voix de ténor ayant subi de l'altération, il quitta l'Opéra et entra dans la chapelle de l'électeur de Mayence. On connaît de cet artiste : Trois sonates pour le clavecin, avec accompagnement de violon et violoncelle; Offenbach, 1774. Hellmuth est mort au commencement du dix-neuvième siècle.

Charles Hellmuth, frère de Frédéric, fut musicien de chambre à Mayence, puis s'établit à Erfurt en 1801. Il est mort dans cette ville, vers 1830.

HELLMUTH (Joséphine), femme de Charles, née à Munich, fut d'abord actrice et cantatrice au théâtre de Seyler, en 1772. Six ans après, elle entra au service de l'électeur de Mayence, où elle se trouvait encore en 1790. En 1785, elle entreprit un voyage, et se fit entendre avec succès au théâtre de Dresde.

Un autre musicien nommé *Hellmuth* a publié deux pas redoublés de sa composition, pour musique militaire; Paris, Gambaro.

HELLWAAG (Christophe-Frédéric), docteur en philosophie et en médecine, naquit à Kalw, dans le Wurtemberg, le 6 mars 1754. Il fut d'abord médecin ordinaire du prince de Holstein, professeur adjoint à Lubeck, puis à Altenburg. En 1788, il devint conseiller de l'évêque de Lubeck et médecin à Eutin. Ce savant

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

a publié dans le numéro 10 du *Musée allemand* un petit traité de l'analogie des couleurs du spectre solaire avec la disposition des intervalles de la gamme, sujet déjà traité par Newton dans son optique, et qui avait suggéré au P. Castel le projet inexécutable d'un clavecin oculaire (voyez *Newton* et *Castel*). Gerber dit que Hellwaag a écrit une dissertation *De Formatione loquela;* mais il ne dit pas si elle a été imprimée. Le docteur Hellwaag (et non *Hellwig*, comme l'écrit Lichtenthal, *Diss. et Bibliogr. della Musica*, t. 4, p. 20), a donné une analyse du livre de M. Liscovius sur la théorie de la voix, sous la rubrique *Theorie der menschlichen Stimme*, dans la *Gazette musicale* de Leipsick, ann. 1816, p. 661 (et non 601, indiquée par Lichtenthal).

HELLWIG (Charles-Frédéric-Louis), directeur de musique à l'Académie de chant de Berlin, naquit le 23 juillet en 1773 à Kunersdorf, près de Wriezen, sur l'Oder, où son père était prédicateur. Il commença ses études à l'école de la ville de Wriezen, et alla les continuer au collége de Grauen Kloster, à Berlin. Il avait reçu à Wriezen les premières leçons de clavecin et de violon : il apprit ensuite sans maître à jouer du violoncelle, de la contrebasse, du cor, de la guitare, de la harpe, et parvint à une certaine habileté sur l'orgue. Il était né musicien. Le maître de chapelle de la cour, G.' Abraham Schneider, lui enseigna l'harmonie et la composition. Dès 1793 Hellwig fut membre de l'Académie de chant de Berlin, que Fasch avait fondée deux ans auparavant. Après la mort de son père, il fut obligé d'accepter un emploi dans un établissement industriel pour vivre, et il y resta jusqu'en 1812; mais le 20 août 1813 il obtint la place d'organiste de l'église principale de Berlin, et dès ce moment il ne s'occupa plus que de musique. Le 23 juin 1815 les places de directeur de musique de la cour et du Dom lui furent confiées : il les conserva jusqu'à sa mort, arrivée le 24 novembre 1838, des suites d'une fièvre nerveuse. Comme professeur, compositeur et membre de l'Académie de chant et de la *Liedertafel* de Berlin, cet artiste a laissé des regrets. Il a fait représenter au théâtre de Kœnigstadt deux opéras de sa composition, intitulés : *Die Bergknappen* (Les Mineurs), poésie de Kœrner, et *Don Sylvio de Rosalba*. On a aussi de ce musicien : 1° *Vierstimmige geistliche Gesænge a Capella, ohne Begleitung* (Chants spirituels à quatre voix, *a capella*, sans accompagnement); Hambourg, Christiani. — 2° *Requiem* à 4 voix. — 3° *Das Blümchen Geduld* (La petite fleur de patience), chant à 2 voix avec piano, Berlin, Lischke. — 4° Chansons de table pour des voix d'hommes, avec accompagnement de piano, op. 7; Berlin, Trautwein. — 5° Quatre recueils de Chansons allemandes à voix seule, avec acc. de piano; Leipsick, Breitkopf, Peters; Berlin, Schlesinger.

HELMER (Charles), fils d'un luthier de Prague, naquit en cette ville vers 1740, et fut lui-même un très-bon fabricant de luths, de mandolines et de violons. Après avoir appris l'art du luthier dans l'atelier de son père, il voyagea. Ses instruments les plus anciens portent la date de 1773. Il possédait une rare habileté comme luthiste et comme joueur de mandoline. Helmer vivait encore en 1790.

HELMHOLZ (C.), professeur de musique à l'université de Halle, occupa cette position depuis 1827 jusqu'en 1848. En 1845 le 24ème psaume pour les voix d'hommes, de sa composition, fut exécuté à Weissensfels. Ses ouvrages publiés consistent en plusieurs recueils de chants et Lieder à voix seule avec piano; Berlin, Challier, et trois rondos faciles pour cet instrument, op. 2.

HELMONT (Adrien-Joseph VAN), né à Bruxelles, le 14 avril 1747, était de la même famille que les célèbres médecin et chimiste du même nom, et descendait de parents alliés aux maisons de Mérode et de Stassart. Destiné dès son enfance à la profession de musicien, il apprit à jouer du violon, et reçut quelques leçons d'harmonie, qu'on appelait alors *la basse continue*. Ses humanités étant terminées, il se rendit en Hollande, et y devint chef d'orchestre de l'Opéra d'Amsterdam. Après l'incendie de ce théâtre, il revint à Bruxelles et succéda à son père, Charles-Joseph Van Helmont, en qualité de maître des enfants de chœur et de directeur de la musique de l'église St-Michel-et-Gudule. A l'âge de neuf ans il avait été admis dans le chœur de la chapelle royale des archiducs gouverneurs des Pays-Bas autrichiens; il fut attaché à cette chapelle pendant plus de quarante ans. Devenu vieux, Van Helmont se retira près de son fils, maintenant professeur de musique au Conservatoire de Bruxelles, et passa ses dernières années dans le repos. Il est mort à l'âge de quatre-vingt-trois ans et quelques mois, le 28 décembre 1830. Van Helmont a écrit plusieurs messes et des motets, entre autres, une messe de *Requiem* à 5 voix, 2 violons, 2 hautbois, 2 cors, 2 trompettes, timbales, violoncelle et orgue, qui a été achevée au mois de novembre 1791. Tous ces ouvrages sont en manuscrit chez son fils. Il a aussi composé un opéra intitulé *L'Amant légataire*, qui a été joué au grand

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

théâtre de Bruxelles. Le baron de Reiffenberg rapporte d'une manière fort plaisante l'effet de la seule représentation qui a été donnée de cet ouvrage (*Lettre à M. Fétis sur la Musique*, dans le *Recueil encyclopédique belge*, t. 2, p. 64.).

HELPÉRIC ou **HILPÉRIC**, moine bénédictin à l'abbaye de Saint Gall, naquit en Allemagne, au commencement du onzième siècle. C'était, dit Trithème (*De Vir. illust. ord. S. Bened. C.* 76, *pag.* 46, *col.* 1), un homme de grande érudition, philosophe, astronome, poète, musicien, doué d'un génie inventif et de beaucoup d'éloquence. Voilà un éloge bien pompeux d'un moine obscur dont on aurait beaucoup de peine à trouver aujourd'hui quelque opuscule. Trithème dit avoir lu un traité *de Musica*, lib. 1, écrit par Helpéric. Le même biographe nous offre un singulier exemple d'inexactitude sur ce moine : dans l'un de ses ouvrages (*De Vir. illust. ord. S. Bened. C.* 76), il place en 1020 l'époque où il florissait; dans un autre (*Catal. Vir. illust. german.* p. 132) il porte cette époque à 1040; enfin, dans un troisième (*De Script. Eccles.*, p 263 et 264), il le fait vivre jusqu'en 1069. Il est exactement possible que Helpéric ait vécu tout ce temps dans son abbaye; mais c'est ce que Trithème aurait dû dire avec précision.

HELSTED (CHARLES), compositeur danois, né à Copenhague vers 1820, a fait exécuter à Leipsick, en 1847, une symphonie-idylle qui a été bien accueillie. On a publié de sa composition 6 chants à voix seule avec piano, op. 1, Leipsick, Breitkopf et Hærtel; quatuor pour piano, violon, alto et basse, op. 2, ibid., et trois poëmes à voix seule avec piano; Copenhague, Lose.

HEMBERGER (JEAN-AUGUSTE), pianiste allemand, s'établit à Paris, vers 1784, puis à Lyon, et publia dans ces deux villes les ouvrages de sa composition dont les titres suivent : 1° Six trios pour 2 violons et basse, op. 1; Paris, Sieber, 1784. — 2° Six quatuors pour 2 violons, alto et violoncelle, op. 2; Paris, Bailleux. — 3° Trois concertos pour clavecin, 2 violons, viole et basse, op. 3; ibid. — 4° Six trios pour 2 violons et basse, op. 4; ibid. — 5° Six idem, op. 5; ibid. — 6° Trois trios pour clavecin, violon et basse; op. 6; Paris, Boyer (Naderman). — 7° Quatre trios idem, op. 13; Lyon, 1787. — 8° Trois trios idem, op. 14; Paris, 1787. — 9° Trois symphonies pour le clavecin à 4 mains, op. 15; ibid. — 10° Trois trios pour piano, violon et violoncelle, op. 16; ibid., 1790. — 11° *Bouquet à Mme de Buffon*, pour 4 voix, 2 violons, 2 flûtes, 2 cors, alto et basse.

HEMESIUS ou **HEMES** (NATHAN), écrivain anglais, est cité par Forkel, Gerber et Lichtenthal comme auteur d'un livre intitulé : *De Musica evangelica seu vendicatio Psalmodiæ contra Tombum*. Il est vraisemblable qu'un autre écrivain anglais, nommé *Tomb*, avait publié quelque chose contre la psalmodie : cependant Tanner n'en parle pas dans sa *Bibliotheca Britannico-Hibernica*.

HEMMEL (SIGISMOND), maître de chapelle du prince de Wurtemberg, vers le milieu du seizième siècle, a publié de sa composition : *Den ganzen Psalter Davids mit 4 Stimmen* (Tout le psautier de David à 4 voix); Tubingue, 1569.

HEMMERLEIN (JOSEPH), professeur de piano à Francfort en 1780, fut attaché au service de la comtesse de Vorberg vers 1786, puis se rendit à Paris et y vécut jusqu'en 1799; on ignore ce qu'il est devenu depuis ce temps. Cet artiste a publié de sa composition : 1° Concertos pour piano, 2 violons, alto, basse, 2 hautbois et 2 cors, nos, 1, 2, 3, 4; Paris, Boyer (Naderman). — 2° idem, n° 5; Paris, La Chevardière (Le Duc). — 3° idem, n° 6 (en *ré*); Offenbach, André. — 4° Trois sonates pour piano et violon, op. 3; Offenbach, André. — 5° Trois idem, op. 5; ibid. — 6° Trois idem, op. 8; ibid. — 7° Trois idem faciles, op. 13; Paris, Naderman. — 8° Trois idem, op. 14; Offenbach, André. — 9° Trois sonates pour piano à 4 mains, op. 17; Paris, Boyer. — 10° Symphonie pour clavecin, 2 violons, alto et basse, op. 6; ibid. — 11° Trois trios pour clavecin, violon et basse, op. 9; ibid. — 12° Trois idem très-faciles, op. 12; ibid. — 13° Marches, 12 menuets et 12 anglaises; Mayence, Schott.

HEMMERLEIN (JEAN-CHRÉTIEN), maître de concerts du prince évêque de Fulde, vers 1770. Schlick fut son maître de violoncelle et en fit un artiste distingué. Hemmerlein eut pour maître de composition Uhlmann, organiste de sa ville natale. On connaît de sa composition un concerto de violon avec orchestre, op. 1; Augsbourg, 1801.

HEMMERLIN (JEAN-NICOLAS), musicien de la chambre du prince-évêque de Bamberg, vers le milieu du dix-huitième siècle, publia dans cette ville, en 1748, six messes de Caldara, à 4 voix, 2 violons et orgue, sous ce titre : *Chorus musarum divino Apollini accinentium*. Quatre messes seulement de ce recueil sont de Caldara; la troisième et la cinquième sont de la composition de Hemmerlin.

HEMMIS (FRANÇOIS), maître de chapelle et organiste de l'église d'Osnabruck, né vers le milieu du dix-huitième siècle, a publié : 1° *Neue Melodien zum Katholischen Gesangbuch, zur*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Belehrung und Erbaunng der Christen; Cassel, 1781, in-8°. — 2° Six sonates pour clavecin; Osnabruck, 1792. — 3° Andante avec variations pour le clavecin; ibid., 1800.

HEMPEL (Georges-Christophe), violoniste attaché à la musique du duc de Saxe-Gotha, naquit à Gotha, en 1715, et mourut en cette ville le 4 mai 1801, à l'âge de quatre-vingt-six ans. Les catalogues de Breitkopf, de Leipsick (1760 à 1770), indiquent onze symphonies de Hempel, en manuscrit, deux concertos pour le violon, et douze solos pour le même instrument.

HEMPEL (Charles-Guillaume), né en 1777, à Chelsea, près de Londres, apprit la musique dès son enfance, sous la direction de son parent Kollmann. Ses progrès furent rapides. En 1793 et 1794, on le fit voyager sur le continent; il s'arrêta quelque temps à Dresde et à Leipsick, et y perfectionna ses connaissances musicales. De retour à Londres, il cultiva d'abord la littérature et la peinture, mais ensuite il fit sa profession de la musique, qui, dans les premiers temps, n'avait été pour lui qu'un art d'agrément. En 1804, il fut nommé organiste de l'église Sainte-Marie, à Truro; il occupait encore ce poste en 1825. L'ouvrage principal de Hempel est un volume de musique d'église, d'antiennes et de psaumes, publié à Londres sous le titre de *Church Services, Anthems, and Psalms,* et dédié à l'évêque de Lincoln. On a fait deux éditions de cet ouvrage, ainsi que des vingt mélodies sacrées (*Twenty sacred Melody*), que Hempel a dédiées au comte de Falmouth. Son œuvre la plus importante a pour titre : *Morning and Evening service in score; and two Anthems, with a separate accompaniment for the Organ* (Service du matin et du soir en partition, et deux antiennes, avec un accompagnement séparé pour l'orgue); Londres (sans date). On a aussi de cet artiste une méthode de piano intitulée : *Introduction to the Piano-Forte;* Londres 1817.

HÉNAUX (Étienne), poëte et docteur en droit, né à Liége en 1819, mort dans la même ville, le 15 mars 1843, est auteur d'un poëme intitulé : *La Statue de Grétry* (Liége, Desoer, 1842, in-8° de 24 pages), publié à l'occasion de l'inauguration de cette statue sur la place de l'université, dans la même année.

HENFLING (Conrad), mathématicien qui vivait au commencement du dix-huitième siècle, et conseiller de la cour d'Anspach, mort vers 1720, a fait imprimer l'extrait d'un système de musique dont il était l'inventeur, sous ce titre : *Specimen de novo Systemate Musico;* Anspach, avril, 1708. Ce petit ouvrage a été inséré dans les *Micellan. Berolin.*, 1710, t. I, part. III, p. 265-294. Il en a été donné une analyse dans l'*Histoire de l'Académie des Sciences,* 1711, p. 79 et suiv. Henfling propose dans cet opuscule la division de l'octave en 50 parties; il a été réfuté par Sauveur (*voy.* ce nom).

HENRE (....), critique musicien, né en Saxe, vécut à Brunswick, vers le milieu du dix-huitième siècle. Il a publié un écrit périodique intitulé *Musikalischo Patriot* (Le Patriote musical), dont il a paru 30 numéros en 1741; Brunswick, in-4°. Il ne faut pas confondre ce journal avec celui que Mattheson a fait paraître sous le même titre à Hambourg, en 1728 (*voy.* Mattheson).

HENKEL (Michel), directeur de musique et organiste de la cathédrale de Fulde, est né en cette ville, le 24 juin 1780, ou, selon d'autres renseignements, le 18 du même mois. Le bon organiste Vierling lui a enseigné à jouer de l'orgue et les règles de l'art d'écrire dans la composition. Laborieux artiste, Henkel a écrit un grand nombre d'ouvrages de musique religieuse et de versets ou préludes pour l'orgue. Dans toutes ces productions, on trouve plus de facilité et d'élégance que de profondeur. On a de cet artiste : 1° Cent versets pour l'orgue; Offenbach, André; Vienne, Haslinger. — 2° Quarante-huit préludes et conclusions pour l'orgue, œuvre 5°; Bonn, Simrock. — 3° Cent versets pour l'orgue, 2e recueil; ibid. — 4° Vingt pièces d'orgue, 4e recueil, op. 32; ibid. — 5° Vingt-quatre pièces d'orgue faciles, op. 26; Leipsick, Peters. — 6° Idem, 6e, 7e et 8e recueils; ibid. — 7° Soixante préludes faciles à 2, 3 et 4 parties, 9e recueil, op. 62. — 8° Trente-trois pièces pour les commençants, op. 68, liv. 1 et 2; Mayence, Schott. — 9° Douze pièces nouvelles, 11e recueil, op. 82; Francfort, Hoffmann. — 10° Trois messes allemandes dans le style choral, à 4 voix, 2 cors et orgue, op. 32; Offenbach, André. — 11° Six chants religieux pour les églises et les écoles, à 4 voix, chœur et piano; Bonn, Simrock. — 12° Sonates pour piano et violoncelle, op. 73 et 74; Mayence, Schott; et Offenbach; André. — 16° Plusieurs rondos et pièces diverses pour le piano. — 17° Beaucoup d'airs variés idem; Offenbach, André; Mayence, Schott; Bonn, Simrock. — 18° Plusieurs cahiers de duos pour 2 flûtes. — 19° Pièces pour guitare. — 20° Mélodies chorales à 4 voix; Fribourg, Herder. — 21° Deux recueils de chansons allemandes à voix seule de piano, op. 10 et 21; Offenbach, André. — 22° La musique pour le drame *Achmet et Zénide,* de Iffland, et pour *Bauernhochzeit* (les Noces villageoises), de Kœnig. Les ouvrages de ce musicien distingué s'élèvent au nombre de plus de cent, dont les

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

derniers ont paru en 1844. Il est mort dans sa position d'organiste et de directeur de musique à Fulde, le 4 mars 1851.

Henkel a eu un fils (Georges-André), né à Fulde le 4 février 1805. Dès l'âge de onze ans il composa des variations pour le piano, qui furent publiées par André, d'Offenbach, ami de son père. En 1826, il alla suivre les cours de l'université de Marbourg. Il s'établit ensuite à Francfort sur-le-Mein. Il allait se rendre à Paris pour prendre possession d'une place de professeur dans l'institution de musique religieuse dirigée par Choron, lorsque la révolution de Juillet 1830 changea ses plans et lui fit accepter une place d'organiste à Kobourg. En 1837, il abandonna cette position pour celle de professeur de musique au séminaire de Fulde. Parmi les compositions de Henkel, on remarque : 1° l'ouverture pour *le Camp de Wallenstein*, de Schiller. — 2° des sonates pour le piano avec violon. — Des chants pour des voix d'hommes. — Quelques petites pièces pour l'orgue et le piano. Tous ces ouvrages ont été publiés. Henkel a en manuscrit des symphonies, des ouvertures, des messes, des Motets, des Lieder et des chœurs pour des voix d'hommes, des compositions pour le piano et pour l'orgue. Le style de cet artiste est une imitation de celui de Mendelssohn.

HENKEL (Henri), le plus jeune des fils de *Michel*, est né à Fulde en 1822. Après avoir commencé, sous la direction de son père, ses études de piano et d'orgue, il alla les continuer à Francfort, chez Aloys Schmitt, puis à Darmstadt, chez Rink, chez Keasler, et pour la composition chez André, à Offenbach. Après la mort de celui-ci, il retourna à Fulde et passa une année au séminaire des instituteurs. Il vécut ensuite à Leipsick pendant les années 1846-1847, retourna chez son père pendant les mouvements révolutionnaires de 1848, et enfin se fixa à Francfort dans l'année suivante, comme professeur de chant et de piano. On a publié de sa composition des Lieder et quelques petites pièces pour le piano et l'orgue.

HENNEBERG (Jean-Baptiste), né à Vienne, le 6 décembre 1768, était fils d'un organiste du couvent appelé *Schotten-Stifs*, et succéda à son père dans cette place. A l'âge de vingt-deux ans il entra (en 1790) au théâtre de Schikaneder comme chef d'orchestre. Il en remplit les fonctions pendant treize ans; mais le mauvais état de la santé de sa femme l'obligea à se retirer, en 1804, à Hof, près de Mannerstorf, sur les frontières de la Hongrie, pour y jouir d'un air plus pur. Là, il embrassa la vie de laboureur, et sembla pendant quelque temps avoir oublié la musique; mais enfin l'amour de l'art lui revint au cœur après quelques années, et ce fut avec plaisir qu'il accepta l'invitation que lui fit le prince Nicolas Esterhazy de se rendre à Eisenstadt pour y tenir l'emploi d'organiste. Il y fut aussi bientôt après chargé de la direction des opéras qu'on représentait sur le théâtre du château. Après la dissolution de la chapelle du prince, Henneberg retourna à Vienne, et y vécut quelque temps sans emploi; puis il fut nommé directeur du chœur, à l'église paroissiale de la cour. Après la mort de Œhlinger, il le remplaça comme organiste de la chapelle impériale; mais il jouit peu des avantages de sa position nouvelle, car il se blessa en visitant l'intérieur de son orgue, et sa blessure, négligée dans l'origine s'envenima et le conduisit au tombeau, le 26 novembre 1822. On s'accorde à considérer Henneberg comme un organiste distingué et un compositeur de goût. Parmi ses ouvrages, dont le plus grand nombre est resté en manuscrit, on compte beaucoup de morceaux introduits dans les opérettes jouées aux théâtres de Vienne, et plusieurs petits opéras intitulés : 1° *Conrad Langart de Friedbourg*. — 2° *Das Jæger Mædchen* (la Fille du Chasseur). — 3° *Die Waldmænner* (les Sylphes). — 4° Le premier acte de *Kœnigs flicht* (Devoir d'un roi). — 5° *Der Scheerenschleifer* (le Rémouleur). — 6° *Die Elfen Kœnigin* (la Reine des Elfes). — 7° *les Géants*, opéra mythologique qui n'a pas été représenté. Henneberg a écrit aussi des symphonies, des ouvertures, une grande pièce pour musique militaire, des chansons, des hymnes, des cantates, et des nocturnes à 4, 6 et 8 voix, avec ou sans accompagnement. Il a arrangé pour le piano les opéras intitulés : *les Pyramides de Babylone*, par Gallus; *le Labyrinthe*, par Winter; *le Miroir d'Arcadie*, par Süssmayer, etc.

HENNEKINDT (Jean), connu au théâtre sous le nom d'Inchindi, naquit à Bruges (Belgique), le 4 mars 1798. Après avoir étudié la musique dans le lieu de sa naissance, il se rendit à Paris et fut admis au pensionnat du Conservatoire, à cause de sa belle voix, le 6 juin 1822. Il y reçut des leçons de Plantade, et Baptiste aîné, du Théâtre-Français, fut son maître de déclamation. Le 20 mars 1823 il débuta à l'Opéra dans le rôle du Pacha de la *Caravane du Caire;* mais il ne sortit du Conservatoire que dans l'année suivante. Après être resté quelque temps à l'Opéra sans y obtenir les succès auxquels il aspirait, il se rendit en Italie, et s'y livra à de nouvelles études de chant. En 1829, il chantait à Parme, et il se fit entendre avec succès pendant les années suivantes, dans plusieurs autres villes de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

la Péninsule. De retour à Paris, en 1832, il fut engagé au Théâtre-Italien et s'y fit applaudir dans les rôles de baryton des ouvrages de Rossini, particulièrement dans *Mathilde de Shabrand*. Hennekindt retourna ensuite en Italie, et chanta à Bologne, en 1834; mais, bientôt rappelé à Paris, au mois de novembre de la même année, il débuta au théâtre de l'Opéra-Comique dans le *Chalet*, dont le rôle de *Max* fut écrit pour lui par Adolphe Adam; puis il chanta dans *le Cheval de bronze* d'Auber, avec beaucoup de succès. Cependant, par des causes inconnues, il ne resta pas longtemps à ce théâtre. Pendant quelque temps il voyagea dans les départements de la France pour y donner des représentations, puis il retourna en Italie. Il chantait à Florence en 1838; on le retrouve à Madrid en 1845. Depuis lors il a disparu de la scène.

HENNELLE (Mme Claire), née Wuiet, à Paris, cantatrice et professeur de chant, est auteur d'un petit ouvrage qui a pour titre : *Rudiment des chanteurs, ou théorie du mécanisme du chant, de la respiration et de la prononciation*; Paris Meissonnier, 1844, in-8° de 48 pages.

HENNIG (Chrétien-Frédéric), maître de chapelle du prince Sulkorosky, à Sorau, dans la deuxième moitié du dix-huitième siècle, a composé douze symphonies, six quatuors et six divertissements pour douze instruments, qui sont indiqués dans les catalogues de Breitkopf. Hennig a publié à Berlin, en 1775, un trio pour clavecin, violon et violoncelle; en 1781, à Leipsick, un *Quolibet* pour des sociétés de jeunes musiciens, et, en 1782, douze chansons pour des loges de francs-maçons.

HENNIG (Jean-Chrétien), flûtiste allemand, peut être fils du précédent, est connu par les ouvrages dont les titres suivent : 1° Trois quatuors pour flûte, violon, alto et basse; Offenbach, André. — 2° Duos pour 2 flûtes, op. 6, 18; Berlin, Hummel, 1799. — 3° Plusieurs airs variés pour flûte seule. J'ignore si cet artiste est le même qu'un musicien fixé à Chemnitz (*Hennig*, C.), qui a publié six pièces pour 5 clarinettes, flûte, 2 cors, 2 trompettes, 2 bassons, trombonne et serpent avec petite et grosse caisse; Chemnitz, Hæcker.

Un autre musicien du même nom (*Hennig*. C.), était, en 1841, violoniste et professeur de son intrument à Magdebourg. Il a publié dans cette même année une méthode de violon, sous ce titre : *Praktische Violinschule nach pædagogischen Grundsætzen*, etc.

Enfin, un autre Hennig (Ch.), professeur de musique à Berlin, à la même époque, y a publié des *Lieder*, à voix seule avec piano, un recueil de 72 chorals à deux voix, des chants pour une, deux et trois voix, des chants funèbres pour 4 voix d'hommes, etc.

Il est singulier que les noms de ces artistes ne soient pas même mentionnés dans les recueils de biographies de musiciens publiés en Allemagne depuis vingt ans.

HENNIGK (Henri-Julien), organiste de l'église St.-Jean, à Dresde, est né dans cette ville en 1786. On connaît de lui : 1° Polonaises à grand orchestre; Dresde. — 2° Idem pour piano; Dresde, Arnold. — 3° Vingt-neuf préludes faciles pour l'orgue, avec une instruction sur les tons majeurs et mineurs; ibid. Homme de savoir, Hennigk s'est fait connaître par deux ouvrages sur la musique qui ont pour titres : 1° *Kurze Geschichte über der Ursprung und Fortgang der Musicke* (Histoire abrégée de l'origine et des progrès de la musique); Dresde, 1824, in-8°. — 2° *Kurzer Grundriss der Geschichte der Musick bei den Volkern der Alterthums* (Tableau abrégé de l'histoire de la musique chez les peuples de l'antiquité); Dresde, Arnold, 1837, in-8° de XVI et 79 poges.

HENNING (Maître), célèbre facteur d'orgues, vers la fin du seizième siècle et au commencement du dix-septième, fut d'abord menuisier à Hildesheim. Il a construit : 1° L'orgue du couvent de St-Blaise à Brunswick, de 35 jeux, 2 claviers et pédale, avec un registre de 16 pieds au grand clavier — 2° L'orgue de St-Goldast à Hildesheim, à 23 jeux, 2 claviers et pédale.

HENNING (Charles-Guillaume), né à Berlin, en 1784, était fils d'un musicien de régiment qui lui donna les premières leçons de musique et de violon. Seidler, maître de concerts en cette ville, fut ensuite son maître pour cet instrument, et Guhrlich lui enseigna les règles de l'harmonie. En 1807, Henning obtint une place de violoniste au théâtre national et royal. En 1821, il reçut sa nomination de directeur de musique au théâtre Kœnigstadt, et cinq ans après il y joignit la position de maître de concerts de la chapelle du roi. En 1833, l'Académie royale des beaux-arts de Berlin l'admit au nombre de ses membres, et en 1836 il fut nommé directeur de musique au théâtre royal de l'Opéra. Cet artiste a publié de sa composition : 1° Symphonie concertante pour 2 violons; Berlin, Schlesinger. — 2° Premier concerto (en *la*) pour violon principal; Augsbourg, Gombart. — 3° Deuxième concerto, id. (en *ré* mineur), op. 15; Offenbach, André. — 4° Variations sur *la Sentinelle*, idem; Berlin, Schlesinger. — 5° *Sestetto* pour deux violons, 3 violes et violoncelle; Leipsick, Peters. — 6° Trois

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

grands quatuors pour 2 violons, viole et basse, op. 9; Offenbach, André. — 7° Quatrième quatuor, op. 13; Vienne, Haslinger. — 8° Deux trios pour 2 violons et violoncelle, op. 2; Berlin, Schlesinger. — 9° Duos pour 2 violons, op. 1, ibid. — 10° Thèmes variés pour violon seul. On connaît aussi de lui des pièces d'harmonie publiées en 1838, et la musique d'un ballet représenté au théâtre royal.

HENNIUS (Gilles), chanoine et chantre de l'église collégiale de Saint-Jean l'Évangéliste, à Liége, et maître de chapelle de Ferdinand, archevêque électeur de Cologne et prince évêque de Liége, vers le milieu du dix-septième siècle. On connaît de sa composition : 1° *Hymnus S. Casimiri principis, filii Regis Poloniæ, etc., 4 et 8 voc.*; Cologne sur le Rhin, 1620, in-4°. — 2° *Motetta sacra duarum, trium, quatuor, tum vocum, tum instrumentorum cum basso continuo, liber primus*; Anvers, 1640, in-fol. — 3° 4 *Missæ solemnes octo vocum, op.* 3; Anvers, 1645, in-4°.

HENRI III, duc de Brabant, surnommé *le Débonnaire*, épousa *Alix*, fille d'Hugues IV, duc de Bourgogne, et mourut à Louvain, le 28 février 1261. Ce prince cultivait la poésie et la musique. Il nous reste quatre chansons notées de sa composition, qui se trouvent dans les manuscrits de la Bibliothèque impériale, à Paris.

HENRI VIII, roi d'Angleterre, fils de Henri VII, naquit au mois de juin 1492, et monta sur le trône d'Angleterre, le 22 avril 1509. Ce prince, fameux par l'habileté de sa politique, ses cruautés, et par la réforme religieuse qu'il introduisit dans son royaume, pour servir ses passions, avait des connaissances étendues dans les sciences et dans les arts, et se piquait d'être un des plus habiles musiciens de son royaume. Il chantait avec goût, jouait bien du clavecin et de la flûte, et composait des motets et des messes dans la manière des maîtres anglais de son temps. Boyce a inséré dans sa collection de musique religieuse une antienne à 4 voix (*O Lord, the maker of all things*), que j'ai fait exécuter dans un de mes concerts historiques; elle est bien écrite. Hawkins a aussi publié dans le second volume de son Histoire générale de la musique (pag. 534) le motet latin à 3 voix *Quam pulchra es*, d'après un manuscrit du chœur de Windsor, daté de 1519. Henri VIII est mort à Londres, dans la nuit du 28 au 29 janvier 1547.

HENRION (Paul), compositeur de romances, est né à Paris, le 20 juillet 1819. A l'âge de onze ans, il entra, comme apprenti, dans l'atelier d'horlogerie de son frère aîné; mais il n'y resta pas longtemps, ayant accepté les offres qui lui furent faites pour jouer sur les théâtres de la banlieue, puis dans les petites villes des départements, des rôles de jeunes garçons ou de femmes travesties. Après quatre ans de cette existence vagabonde, il rentra à Paris et dans sa famille. Alors il se livra à l'étude de la musique, reçut des leçons de piano de Henri Karr, et suivit le cours d'harmonie de l'organiste aveugle Moncouteau (*voy.* ce nom). En 1840, il débuta comme compositeur de romances par une mélodie qui avait pour titre *Un jour*. Cet air eut un succès populaire, et devint un timbre de Vaudeville. *Le bon Curé, Loin de sa mère, Les Deux Mules du Basque, Les Vingt sous de Périnette, Manola, Si loin, Travaille et prie*, d'autres romances encore, ont eu la vogue d'un moment qu'obtiennent ces petites pièces lorsqu'elles se distinguent par une heureuse inspiration et par l'élégance de la forme. M. Colombier en a été l'éditeur, à Paris. M. Henrion a écrit aussi quelques petits morceaux de piano, des quadrilles, des valses et des *polkas*.

HENRY (Bonaventure), professeur de violon à Paris, débuta au concert spirituel en 1780, dans un concerto de violon qui fut publié la même année, et qui eut peu de succès. Peu de temps après il entra comme premier violon au théâtre de Beaujolais; il s'y trouvait encore en 1791. On a de cet artiste : 1° Concerto pour le violon; Paris, La Chevardière, 1780. — 2° Sonates pour 2 violons et basse, ibid. — 4° Exercices sur les quatre premières positions du violon, en passant dans tous les tons; Paris, Imbault. — 4° Premier air varié, ibid. — 5° Trois airs variés pour violon, op. 5; Paris, Gaveaux (Petit). — 6° Études contenant des gammes variées, thèmes variés et caprices pour violon, livres 1-3; Paris, Frey. — 7° Méthode de violon; Paris, Imbault (Janet).

HENRY (...), clarinettiste à Paris, vers 1815, vraisemblablement fils du précédent, a publié quatre œuvres de duos pour son instrument; Paris, Sieber, Dulan, Omont; des études ou caprices pour clarinette seule, op. 2, Paris, Sieber, etc.

HENSEL (Gottlob), organiste de l'église Saint-Pierre-et-Saint-Paul à Liegnitz, né en Silésie vers 1765, a publié de sa composition : Recueil de morceaux de chant et de piano; Breslau, Gehr et C°, 1795. — 2° Trois sonates pour piano et violon, op. 1; Breslau, 1802. — 3° Sonates pour piano seul, op. 2, ibid. — 4° Fantaisie sur les événements tragiques de la Turquie, en 1821, pour piano et violon; ibid. Hensel est mort à Liegnitz, en 1826.

HENSEL (Jean-Daniel), né à Goldberg, en Silésie, en 1757, fut pendant plusieurs années

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

recteur du collége de Strahlen, puis devint précepteur d'un jeune seigneur qu'il accompagna dans ses voyages. De retour à Goldberg, il y vécut quelque temps sans emploi ; mais en 1794 il établit une institution pour l'éducation des jeunes demoiselles a Hirschberg. Hensel cultivait la musique avec succès ; on connaît de sa composition : 1° *Jésus*, oratorio dont il avait fait les paroles et la musique, et qui fut annoncé en 1798. — 2° Méthode pratique de piano, en quatre livraisons progressives ; Leipsick, 1798-1800. Chaque partie renferme trois sonates avec des instructions sur le doigter et le système d'exécution. — 3° Sonates pour le piano, œuvres 1, 2, 3, 4. Breslau, Gross, Barth et Ce. Il se peut que ces sonates ne soient que la méthode sous un autre titre. — 5° Exercices pour piano, 2 parties ; ibid. — 6° *Cyrus et Cassandre*, opéra, en partition ; Halle, Hændel. — 7° *Daphné*, opéra, en 1799. — 8° *Die Geisterbeschwœrung* (La Conjuration des esprits), opérette, non représentée. — 9° Chant d'hommage de la Silésie pour le jour du couronnement du roi Frédéric-Guillaume III, poésie et musique, 1798.

HENSEL (Fanny), sœur du célèbre compositeur Mendelssohn-Bartholdy, naquit à Hambourg, vers 1808. Pianiste distinguée et douée d'une belle organisation musicale, elle écrivit, à l'imitation de son frère, des mélodies sans paroles pour le piano et des *Lieder* pour voix seule avec accompagnement de cet instrument, où l'on remarque des inspirations poétiques. Après avoir épousé le peintre de la cour de Prusse *Hensel*, elle continua de cultiver son talent pour sa famille et ses amis, mais ne publia pas ses compositions. Cependant, vaincue par les instances de Mendelssohn, elle consentit enfin à les laisser mettre au jour. Par une coïncidence douloureuse, ces ouvrages parurent, le 13 mai 1847, et leur intéressant auteur mourut à Berlin le lendemain 14, à l'âge de trente-neuf ans. Frappé de ce malheur inattendu, Mendelssohn en ressentit une si vive douleur, que sa santé déclina chaque jour, et que moins de six mois après il suivit dans la tombe sa sœur bien aimée (*voy. Mendelssohn-Bartholdy*). Les ouvrages publiés de Mme Hensel sont : 1° 6 *Lieder* pour voix seule avec piano, op. 1 ; Berlin, Schlesinger. — 2° quatre *Lieder* sans paroles pour le piano, op. 2, 1er recueil ; ibid. — 3° Jardin de *Lieder*, 6 chants pour soprano, contralto, tenor et basse, op. 3, 1er recueil ; ibid. — 4° 6 Mélodies pour piano, op. 4, livre 1er ; ibid. — 5° 6 Mélodies pour piano, op. 5, livre 2e, ibid. — 6° 4 *Lieder* pour piano, op. 6 ; Berlin, Bote et Bock. — 7° 6 Lieder a voix seule avec piano, op. 7 ; ibid.

HENSELT (Adolphe), pianiste et compositeur d'un remarquable talent, est né le 12 mai 1814 à Schwabach, petite ville de la Bavière, a quelques lieues de Nuremberg, où son père était fabricant d'indiennes. Henselt n'était âgé que de trois ans lorsque sa famille alla s'établir à Munich. Il y apprit à jouer du violon dans ses premières années ; mais bientôt il abandonna cet instrument, pour lequel il ne se sentait point de goût, et se livra à l'étude du piano sous la direction d'un maître obscur nommé Lasser. Les heureuses dispositions de Henselt, qui se faisaient apercevoir par ses rapides progrès, lui procurèrent l'avantage d'inspirer de l'intérêt à la femme du conseiller intime de Flad, amateur d'un rare talent qui avait reçu des leçons de Meyerbeer et de Charles-Marie de Weber, et qui, pianiste remarquable et compositeur distingué de musique instrumentale, se chargea du soin de développer l'éducation musicale du jeune artiste. Jusqu'à l'âge de dix-sept ans, Henselt resta sous la direction de cette dame, et acquit par ses conseils une exécution brillante et correcte ainsi que des notions préliminaires de l'harmonie. Dans le même temps la conversation instructive et les conseils de Poissl lui firent acquérir aussi des connaissances générales, nécessaires à quiconque veut se placer au-dessus de l'artiste vulgaire. Dans les dernières années de son séjour à Munich, la protection du roi Louis de Bavière était venue à son secours : elle lui fournit les moyens d'aller à Weimar près de Hummel, dont les leçons lui paraissaient nécessaires pour perfectionner son talent. Toutefois il ne trouva pas chez ce maître ce qu'il espérait ; car il y avait peu d'analogie entre son penchant pour le style large, puissant, et le genre gracieux, élégant, de Hummel. Après huit mois passés à Weimar, pendant lesquels il écrivit son premier concerto pour le piano, il retourna à Munich, où il ne fit qu'un court séjour ; puis, en 1832, il se rendit à Vienne. L'objet principal de ce voyage était d'étudier le contrepoint près de Sechter, organiste de la cour et savant harmoniste. Ce fut aussi dans cette ville qu'il se livra à des exercices de mécanisme du piano dans lesquels il employait jusqu'à dix heures chaque jour. Cet excès de travail finit par altérer sa santé et l'obligea à suspendre ses études et à chercher de la distraction. Dans l'espoir que le changement de séjour lui serait favorable, il se rendit à Berlin en 1836. Son talent y produisit une vive sensation : aucun artiste d'une habileté comparable à la sienne ne s'y était fait entendre jusqu'à cette époque ; mais il brillait surtout dans les salons où son auditoire ne se composait que d'un petit nombre

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de connaisseurs ; car jamais il ne put vaincre sa timidité devant les assemblées nombreuses. De là vient que, considéré par les meilleurs artistes comme un talent de premier ordre, Henselt n'eut jamais de succès d'éclat devant le public véritable.

En s'éloignant de Berlin, il se rendit à Dresde où sa santé, toujours chancelante, l'obligea de vivre quelque temps dans la retraite. De là il retourna à Weimar, et y fit un assez long séjour, retenu par un attachement qui finit par le placer dans une position difficile et l'obligea à reprendre la route de Dresde et de Berlin. Ce fut alors qu'il chercha des ressources dans son talent en donnant des concerts. Il se rendit ensuite à Breslau, et ce fut dans cette ville qu'il épousa la femme spirituelle qu'un divorce venait de séparer de son premier mari, conseiller intime du duc de Saxe-Weimar. Henselt se rendit ensuite à Pétersbourg, où il reçut un brillant accueil et obtint le titre de pianiste de l'impératrice de Russie. Depuis 1838 il s'est fixé dans cette ville, ayant fait seulement dans l'intervalle de plus de vingt ans quelques voyages à Leipsick, Dresde, Breslau, Weimar, Paris et Londres. Dans ces deux dernières villes il a, comme partout, conquis la plus haute estime pour son talent parmi les artistes, mais il y est resté à peu près inconnu du public. Dans une assez longue carrière, Henselt a peu écrit, et la plupart de ses ouvrages sont de petite dimension : ce sont en général des thèmes variés, des pensées fugitives, des impromptus, des romances transcrites, et des études au nombre de vingt-quatre, en deux suites (op. 2 et 5.). Mais il semble que l'artiste ait voulu prendre une revanche du petit cadre où son talent de compositeur s'était renfermé dans ces productions, par son grand concerto en *fa* mineur (op. 16) avec orchestre ; car cet ouvrage est une belle œuvre d'un grand et noble caractère ; il est conçu dans les plus larges développements. Henselt n'a pas conquis plus de popularité comme compositeur que comme pianiste, car sa musique est peu connue du public et même des artistes. Bien d'autres, qui sont loin de l'égaler, ont acquis une célébrité qui ne s'est pas attachée à son nom.

HENSTRIDGE (Daniel), organiste de l'église cathédrale de Canterbury, vers 1710, est auteur de quelques antiennes à plusieurs voix, que le docteur Croft a insérées dans sa collection intitulée *Divine Harmony* ; Londres, 1812.

HENTSCHEL (Gaspard), professeur au gymnase de Berlin, au commencement du dix-septième siècle, est auteur d'un livre intitulé : *Oratorisch Hall-und Schall, vom lœblicher Ursprung biblischer Anmuth und empfindlichen Nutzen der rittermassigen Kunst der Trommeter* (sons oratoires ou élogieux sur l'origine biblique de l'art chevaleresque du joueur de tambour aussi agréable qu'utile) ; Berlin, 1620, in-4°.

HENTSCHEL (Ernest-Jules), professeur supérieur au séminaire des instituteurs de Weissensfels, est né, le 26 juillet 1804, à Langenwaldau, près de Liegnitz en Silésie. Son aïeul maternel Holberg, organiste en ce lieu, prit soin de son éducation littéraire et musicale. Après sa mort (en 1811), un autre organiste et maître d'école, nommé *Prufer*, donna à Hentschel des leçons de piano et de violon. Destiné à l'enseignement, Hentschel suivit avec assiduité les cours de langues, d'histoire et de géographie de plusieurs écoles jusqu'en 1823, où il se rendit à Berlin, aux frais de l'État, pour y étudier le système d'enseignement de la musique imaginé par Logier, et qui eut un moment de vogue. Admirateur de ce système, il le mit lui-même en pratique par la suite dans les fonctions pédagogiques qui lui furent confiées. En 1824, Hentschel fut nommé troisième professeur au séminaire de Weissensfels : deux ans après, la place de second professeur étant devenue vacante, il l'obtint. En 1830 il fut chargé par le gouvernement de faire un voyage pédagogique dans l'Allemagne méridionale et sur le Rhin, dans le but de comparer les divers systèmes d'enseignement de la musique dans les écoles populaires. De retour à Weissensfels, il se livra avec ardeur à la carrière du professorat, et forma un grand nombre d'élèves, qui, plus tard, devinrent aussi de bons instituteurs.

Hentschel n'a pas seulement contribué par son enseignement à répandre le goût et la connaissance de la musique dans le cercle où son activité s'est exercée, mais y a aussi travaillé d'une manière efficace par les ouvrages qu'il a publiés. Il a fait insérer un grand nombre de dissertations dans les journaux pédagogiques des provinces rhénanes, particulièrement sur l'enseignement du chant. On a lui un livre élémentaire intitulé : *Kurze Leitfaden bei dem Gesangunterricht in Volksschulen* (Introduction abrégée à l'enseignement du chant dans les écoles populaires) ; Halle, 1825, in-8°. Cet ouvrage a eu plusieurs éditions. Hentschel a fondé, en 1841, un écrit périodique qui a pour titre : *Euterpe. Eine Musik-Zeitschrift für Deutschlands Volksschullehrer* (Euterpe, écrit périodique de musique à l'usage des instituteurs des écoles populaires, des cantors, organistes, professeurs et amis de l'avancement de la musique) ; Erfurt, Kœrner, et Leipsick, Merseburger, in-8°. Ce journal, fait

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

en collaboration avec Erk et Jacob (*voyez* ces noms), est parvenu à sa vingtième année à la fin de 1860. Huit numéros d'une feuille d'impression paraissent chaque année.

HENTSCHEL (Théodore), né le 28 mars 1830 à Schirgiswalde, dans la Lusace supérieure, fut employé comme enfant de chœur dans l'église catholique de la cour, à Dresde, depuis l'âge de neuf ans jusqu'à douze; puis il alla continuer ses études musicales au Conservatoire de Prague, et pendant trois ans il y reçut des leçons de piano et de composition. Il s'est fait connaître depuis quelques années à Leipsick, comme pianiste et comme compositeur, dans les concerts de la société d'Euterpe; puis il a été appelé à Halle, en qualité de directeur de musique du théâtre de la ville. Les principaux ouvrages qui l'ont fait connaître jusqu'au moment où cette notice est écrite sont : 1° Une ouverture à grand orchestre. — 2° Une Messe solennelle pour des voix d'hommes et quelques compositions pour le piano. Il a aussi un opéra reçu au théâtre de Leipsick, sous le titre : *Matrose und Panger*.

HENYK (. . .), excellent luthiste, né à Prague, en Bohême, dans le seizième siècle, vivait dans la même ville en 1598. Paproczky a laissé, dans ses divertissements littéraires, un poëme sur cet artiste; on en trouve le titre en langue bohémienne dans le dictionnaire des artistes de la Bohême, par Diabacz.

HEPP (Sixte), organiste et compositeur à la Nouvelle-Église de Strasbourg, né à Geislinger, au territoire d'Ulm, le 12 novembre 1732, a reçu des leçons de composition de Jomelli, à Louisbourg. Il a écrit beaucoup de sonates pour le clavecin : on en a imprimé deux à Strasbourg.

HÉRACLIDE DE PONT, écrivain grec, cité par Plutarque, Athénée, Diogène de Laërte et Porphyre, comme auteur de plusieurs livres sur la musique. Il y a eu beaucoup d'auteurs de ce nom dans l'antiquité : Fabricius en a rassemblé plus de cinquante dans sa Bibliothèque grecque. Celui dont il est ici question est Héraclide de Pont, fils d'Euphron ou d'Euthyphron, natif d'Héraclée, et qui se disait issu de Damis, l'un des conducteurs de la colonie thébaine qui bâtit Héraclée. Il vint s'établir à Athènes, où il fut disciple de Speusippe, ensuite des Pythagoriciens, puis de Platon et enfin d'Aristote. On dit que Python et lui délivrèrent Héraclée, leur patrie, de la tyrannie de Cotys, en le tuant. Il nourrissait chez lui depuis longtemps un serpent qu'il avait apprivoisé; se voyant près de mourir, il pria un de ses amis de brûler secrètement son corps, et de faire paraître en sa place le serpent sur le lit, en publiant qu'Héraclide était monté vers les dieux, qui avaient ainsi transformé son corps. Cela ayant été exécuté comme il l'avait désiré, le serpent causa d'abord quelque frayeur aux assistants; mais la supercherie fut bientôt découverte et donna lieu à quelques épigrammes qui nous ont été conservées par Diogène de Laërte (*lib.* 5, *sect.* 90). Parmi ses ouvrages se trouvaient quelques livres sur la musique, dont il ne nous est parvenu que les titres. Diogène de Laërte en cite deux, qui étaient intitulés : Περὶ μουσικῆς. Athénée parle d'un troisième (lib. 10, cap. 21, p. 445, D., édit. Lugd.), sans en indiquer précisément le contenu. Porphyre, dans ses commentaires sur les harmoniques de Ptolémée, cite un passage concernant les inventions de Pythagore en musique, tiré de l'*Introduction à la Musique* d'Héraclide, intitulée Εἰς τὴν μουσικὴν εἰσαγωγή : ouvrage qui paraît être différent de celui dont parle Plutarque (Διαλογ. περὶ μουσικῆς. 5).

HÉRAULT (Jean-Louis), dit *Servillas* ou *Servillias*, fut basse-contre de la chapelle du roi de France François Ier, suivant un compte des dépenses de cette chapelle, en date de 1532, qui se trouve en manuscrit à la Bibliothèque impériale de Paris. Un autre compte des dépenses pour les funérailles du même roi, dressé en 1547, par Nicolas de Jay, *notaire à ce commis*, prouve qu'à cette époque, Hérault avait succédé à Claude de Sermisy, comme sous-maître de la chapelle. On a de ce musicien : *Antiphonæ sacræ B. M. V. trium et quatuor vocum; Parisiis, in vico Citharæ prope sanctorum Cosmæ et Damiani templum apud Petrum Attaingnant musicæ Chalcographum*, in 4°, gothique, 1537.

HÉRAULT (Mme Palmyre), née en Touraine, vers 1801, a cultivé la musique comme amateur jusqu'à l'âge de vingt-cinq ans. Des chagrins domestiques la décidèrent alors à venir à Paris, où elle employa son talent de pianiste distinguée à assurer son existence. Depuis 1827 elle s'y livra avec succès à l'enseignement, et se fit applaudir dans plusieurs concerts. On a de madame Hérault plusieurs fantaisies et airs variés pour piano; parmi ses productions, celles qui ont eu le plus de vogue sont : 1° Fantaisie concertante pour piano et violon, sur un thème de Rossini, avec Lafont; Paris et Vienne. — 2° Fantaisie sur la ballade de la *Dame Blanche*, op. 5; Paris, Janet. Mme Hérault est morte à Paris, au mois de novembre 1843.

HERBAIN (Le chevalier D'), capitaine au régiment de Tournaisis, infanterie, chevalier de St-Louis, et membre de l'Académie de Corse, né à Paris en 1734, entra au service militaire à l'âge de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

quinze ans. Il n'en avait que dix-sept lorsqu'il entreprit un voyage en Italie. Étant arrivé à Rome, il y fit représenter, en 1751, un intermède (*Il Geloso*), dont il avait composé la musique. Cet ouvrage fut ensuite joué à Florence avec quelque succès. Ayant été envoyé en Corse avec son régiment, il y composa, pour la naissance du duc de Bourgogne, *Il Trionfo del Ciglio*, en trois actes, et quelque temps après *Lavinia*. Ces ouvrages furent représentés à Bastia, et ensuite sur divers théâtres d'Italie, en 1753. De retour en France, le chevalier d'Herbain écrivit pour l'Opéra *Célimène*, en un acte, qui fut joué en 1756. On lui doit aussi la musique de deux opéras comiques qui furent représentés à la Comédie italienne, le premier, sous le titre des *Deux Talents*, paroles de Bastide, le 10 août 1763; le second, sous celui de *Nanette et Lucas*, paroles de Framéry, en 1764. Son opéra des *Deux Talents* n'eut aucun succès et donna lieu à ce quatrain :

Quelle musique plus aride,
Et quel poëme plus commun!
Pauvre d'Herbain! pauvre Bastide!
Vos *Deux Talents* n'en font pas un.

Le chevalier d'Herbain est mort à Paris en 1769.

HERBART (Jean-Frédéric), professeur de philosophie à l'université de Gœttingue, naquit à Oldenbourg, le 4 mai 1776. Après avoir terminé ses études à Iéna, sous Fichte, il fut précepteur à Berne et s'y lia d'amitié avec Pestalozzi. En 1805, il fut appelé à l'université de Gœttingue, en qualité de professeur de philosophie. En 1809 il abandonna cette position pour se rendre à Kœnigsberg, où de plus grands avantages lui étaient offerts. Après vingt-six ans de séjour en cette ville, il fut appelé de nouveau à Gœttingue en 1835. Il y est mort le 14 août 1841. Herbart fut le grand opposant à la philosophie de Schelling et de Hegel. Avec un génie moins hardi que celui de ces deux hommes célèbres, bien qu'il ne manque pas d'originalité, il eut un savoir plus étendu. Son enseignement eut moins d'éclat parce que son système, plus sage et plus prudent que celui de ses adversaires, ne répondait pas aux entraînements de son temps. Herbart n'est ici mentionné que pour ses travaux relatifs à la musique. Le premier de ses ouvrages concernant cet art a pour titre : *Psychologische Bemerkungen zur Tonlehre* (Observations psychologiques sur la science de la musique); Gœttingue, 1811, in-8°. Cet écrit a été placé au commencement du septième volume de l'édition des œuvres complètes de Herbart publiées par M. Hartenstein (*Herbarts sæmmtliche Werke*); Leipsick, 1850-1852, 12 vol. in-8°. La théorie qui y est exposée est purement mathématique : il s'y trouve des vues sur la détermination des proportions des intervalles. Dans le neuvième chapitre de son Encyclopédie de la philosophie, Herbart traite de la musique au point de vue de l'Esthétique (*Voy. Sæmmtl. Werke*, t. II, p. 106-124). Il examine le mécanisme des opérations de l'intelligence pour l'appréciation des rapports des sons dans son remarquable *Traité de la Psychologie comme science déduite de l'expérience, de la métaphysique et des mathématiques*. (*Voy. Sæmmtl. Werke*, t. V, ch. 4.) Enfin, dans ses *Aphorismes de psychologie* (*Sæmmtl. Werke*, t. VII), il y a diverses choses concernant la mesure du temps et le rhythme. Herbart cultivait aussi la musique comme compositeur : on a publié de lui une sonate pour le piano (en *ré*), œuvre 1er; Leipsick, Kuhnel (Péters), 1808, et il a laissé en manuscrit plusieurs autres œuvres pour cet instrument.

HERBENIUS (Matthieu), recteur de l'école de St-Gervais à Maestricht, a écrit plusieurs traités sur des matières diverses, parmi lesquels on en remarque un intitulé *De Natura vocis ac ratione Musicæ pulcherrimum opus, lib.* 5. Cet ouvrage porte la date de 1495, et indique que l'auteur était alors âgé de quarante-quatre ans, d'où il suit qu'il était né en 1451.

HERBERTH (Robert), bénéficié à Œdheim, près de Heilbronn, naquit à Rœttange, dans le pays de Luxembourg, en 1770. Après avoir achevé ses études dans le lieu de sa naissance, sous la direction de son père, il entra dans la vie monastique à l'abbaye de Schœnthal, où il devint ensuite professeur de théologie. Instruit dans la musique et dans la composition, il écrivit plusieurs messes pour son couvent. Plus tard, il obtint des dignités ecclésiastiques à Passau, ensuite à Salzbourg. L'évêque de cette dernière ville lui accorda un bénéfice à Œdheim. En 1800 il fit exécuter à Würzbourg une messe de sa composition, qui fut alors considérée comme un bon ouvrage. On connaît aussi de lui des cantates et six variations faciles pour le piano sur l'air allemand : *Ich Mædchen, Ich bin aus Schwaben*.

HERBIN (Auguste-François-Julien), orientaliste, naquit à Paris le 13 mars 1783. Après avoir terminé ses études dans un des colléges de cette ville, il devint élève de Silvestre de Sacy pour la langue arabe, à laquelle il fit succéder l'étude du persan et du turc. Il était bon musicien et s'occupait avec zèle de la musique des peuples orientaux. Je l'ai connu dans les années 1804 et 1805, lorsqu'il faisait à la Bibliothèque impériale des recherches sur ce sujet; c'é-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tait un jeune homme instruit et fort modeste. Il avait traduit presque tous les manuscrits arabes, persans et turcs qui traitent de cet art, et qu'il avait pu découvrir dans la Bibliothèque impériale. Les manuscrits de ces traductions ont passé dans les mains de Villoteau, auteur de tout le travail sur la musique des peuples de l'Orient inséré dans la grande *Description de l'Égypte*. Herbin traduisit aussi un des traités de musique arabe que ce savant avait rapportés de l'Égypte, et tous deux avaient uni leurs travaux. Villoteau parle en ces termes de l'ouvrage qu'ils voulaient faire : « Nous nous étions proposé de faire par la suite, « de tous ces matériaux, un ensemble analytique « et méthodique tout à la fois, dans lequel nous « aurions rapporté toutes les opinions des divers « auteurs orientaux sur la musique, et présenté, « d'une manière comparative, les divers systèmes « connus de cet art qui ont été ou sont encore en « usage dans l'Orient.

« Nous avions déjà formé un vocabulaire très- « étendu de tous les termes techniques arabes, « turks, persans, indiens ; et, si la mort ne nous « eût point enlevé, il y a quelques années, cet « estimable et savant ami, au printemps de son « âge, nous aurions eu autant de plaisir à nous « livrer avec lui à ce travail, qu'il nous sera pé- « nible de l'exécuter sans lui, si toutefois nous « avons le temps et les moyens nécessaires pour « le terminer (1). »

Herbin a été enlevé aux lettres, aux arts et à ses amis, à la fleur de l'âge, le 30 décembre 1806. Lichtenthal indique sous son nom, comme ayant été imprimé à Paris, en 1806, un *Traité sur la musique ancienne* : c'est une erreur ; aucun ouvrage de ce genre n'a paru. Lichtenthal a voulu parler de l'*Histoire de la musique des Arabes*, que Herbin a laissée en manuscrit.

HERBING (Auguste-Bernard-Valentin), organiste adjoint à la cathédrale de Magdebourg, mourut fort jeune en 1767. Il a fait imprimer à Leipsick, en 1758, des *Divertissements de musique*, consistant en trente chansons comiques. Le deuxième volume de cet ouvrage parut en 1767. On a aussi de lui un *Essai de Musique*, contenant des fables et les contes de Gellert ; Leipsick, 1759.

HERBINUS (Jean) ou HERBINIUS, si toutefois il n'y a pas confusion de deux personnes différentes, confusion qui me paraît vraisemblable ; car, suivant l'épitaphe d'Herbinius, qui se trouve dans l'église de Graudenz, il serait né le 10 décembre 1627, à Brieg, en Silésie, et serait mort le 7 mars 1679 ; enfin, il aurait composé les chants religieux en langue polonaise qui furent imprimés dans le *Cancional* publié à Brieg, en 1673. *Herbinus*, au contraire, était né à Pitschen, en 1632 ; il étudia la théologie à Wittenberg, fut nommé recteur à Wohlau en 1661, donna sa démission deux ans après, et voulut établir une école à Bojanova, mais ce projet ne réussit pas. Il parcourut ensuite l'Allemagne et la Hollande, s'embarqua pour la Suède, fut nommé recteur à Stockholm, puis prédicateur à Wilna ; il fut attaché à la légation de Suède, à Dantzick, et obtint enfin sa nomination de pasteur à Graudenz, où il mourut le 14 février 1676. Tout cela est obscur et contradictoire. Quoi qu'il en soit, Herbinus fut un savant homme. Parmi beaucoup d'ouvrages qu'il publia, on trouve celui qui a pour titre : *Religionis kijovienis Cryptæ, sive Kijovia subterranea* ; Jéna, 1675. Il y traite de l'ancienne musique d'église.

HERBST (Jean-André) dont le nom a été latinisé en celui d'*Autumnus*, naquit à Nuremberg en 1588. Après y avoir terminé ses études de musique, il se rendit à Francfort en 1628, avec le titre de maître de chapelle. Il y resta jusqu'en 1641 ; puis il retourna dans sa ville natale, où il était appelé pour remplir de semblables fonctions. En 1650 il s'éloigna une seconde fois de Nuremberg, pour aller à Francfort. Suivant le *Compendium Musices* d'Erbard (p. 119), il vivait encore en 1660 en cette ville ; mais on croit qu'il mourut vers la fin de cette même année. Herbst s'est fait connaître avantageusement comme écrivain didactique et comme compositeur, par les ouvrages suivants : 1° *Musica practica sive instructio pro symphoniacis, dass ist ein kurze Anleitung, wie die Knaben, und andere, so sonderbare Lust und Liebe zum Singen tragen, auf jetzige italienische Manier, mit geringer Müh, und kurzer Zeit, doch gründliche kœnnen informiret und unterrichtet werden, etc.* (Musique pratique, ou instruction pour les musiciens exécutants, c'est-à-dire, courte instruction d'après laquelle les enfants et autres personnes peuvent apprendre en peu de temps, et avec peu de peine, à chanter dans la manière actuelle des Italiens, etc.) ; Nuremberg, Jérémie Dumler, 1642, in-4°. La deuxième édition de ces éléments de la musique et du chant a été publiée à Francfort-sur-le-Mein, in-4°, en 1653 ; la troisième a pour titre : *Musica moderna practica ovvero maniera del buon canto, das ist eine kurze Anleitung, etc.* ; Francfort, Georges Muller, 1658, in-4° de 76 pages. Forkel possédait un exemplaire de

(1) *Description de l'Égypte*, édition de Panckoucke ; Paris, 1816, tome XIV, page 2, note 1.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

cette troisième édition; il y en a un à la Bibliothèque impériale de Paris. — 2° *Musica poetica sive Compendium melopoeticum, das ist : eine kurze Anleitung und gründliche Unterweisung, wie man eine schœne Harmoniam, oder lieblichen Gesang, nach gewissen Præceptis und Regulis componiren und machen soll, etc.* (Musique poétique, ou abrégé de la mélopée, c'est-à-dire, courte instruction sur l'art de composer une belle harmonie et des chants d'après de certains préceptes et règles, etc.); Nuremberg, 1643, 119 pages in-4°. Cet ouvrage est divisé en douze chapitres, où il est traité de la syncope, de l'harmonie, des modes, de la terminaison des phrases, de la forme des morceaux de musique, de la conduite des mélodies, des fugues et des pauses. — 3° *Arte pratica e poetica : das ist ein kurtzer Unterricht, wie man einen Contrapunct machen und componiren soll lernen* (*in* 10 *Bücher abgetheilt*) *zur kurz und leichtlich zu begreiffen : So vor diesem von Giov. Chiodino lateinischen und italienischen beschreiben werden. II. Ein kurzer Tractat und Unterricht, wie man einen Contrapunct a mente, non a penna, das ist im Sinn, und nicht der Feder componiren und setzen solle. III. Corollarii loco : Eine Instruction und Unterweisung zum Generalbass*, etc. (De l'art pratique et poétique, c'est-à-dire, courte et très-facile instruction pour apprendre à faire un contrepoint; précédemment écrite par Jean Chiodino en latin et en italien, etc.), Francfort, Thomas Mathieu Gœtzen, 1653, in-4° de 48 pages. Ce petit ouvrage est un extrait de plusieurs livres italiens sur le même sujet. — 4° *Meletemata sacra Davidis et suspiria S. Gregorii ad Christum*, 3 *et* 4 *vocum* ; Nuremberg, 1619 — 5° *Theatrum amoris*, Chansons d'amour en allemand, dans le genre des madrigaux italiens, à 5 et 6 voix ; Nuremberg, 1611, in-4°.

HERBST (Henri), facteur d'orgues à Magdebourg, a construit en société avec son fils, en 1718, l'excellent orgue de l'église du couvent de Halberstadt, composé de 74 registres, 3 claviers et pédale, avec 8 soufflets de 9 pieds de long sur 5 de large. Cet orgue a deux autres claviers séparés, en sorte qu'il peut être joué par trois organistes à la fois.

HERBST (Jean-Godefroi), présumé fils du précédent, fut facteur d'orgues à Streigau, et selon d'autres à Pétersbourg. En 1749, il a construit un orgue de 28 jeux dans le temple évangélique de Streigau, et, en 1755, un autre orgue de 25 jeux, 2 claviers et pédale, au temple de Neumarkt.

HERBST (Jean-Frédéric-Guillaume), savant entomologiste allemand, né le 1er novembre 1743 à Pétershagen, dans la principauté de Minden, fut d'abord instituteur à Berlin, puis aumônier du régiment d'infanterie de Winning, et enfin prédicateur de l'église Sainte-Marie et du Saint-Esprit à Berlin. Il mourut en cette ville le 6 novembre 1807. Amateur de musique et cultivant cet art, il a écrit un livre intitulé : *Ueber die Harfe; nebst einer Anleitung sie richtig zu spielen* (Sur la harpe, avec une instruction pour bien jouer de cet instrument); Berlin, Rellstabt, 1792, in-8°. Les ouvrages de Herbst relatifs à l'histoire naturelle ne sont point de nature à être cités ici.

HERBST (Michel), né à Vienne, le 24 septembre 1778, eut un talent distingué sur le cor, et fut professeur du conservatoire de musique de la même ville, pour cet instrument. D'abord attaché à la musique du baron de Braun, il quitta ce service en 1806 pour entrer à l'orchestre du théâtre *An-der-Wien*, en qualité de corniste solo. Il est mort à Vienne, le 15 octobre 1843, laissant en manuscrit une grande méthode de cor qu'il avait composée pour le Conservatoire. Ses meilleurs élèves sont Kœnig, Schmidt, Bauchinger et Rust.

HERDER (Jean-Godefroy de), un des plus beaux génies qui aient brillé en Allemagne, dans la deuxième moitié du dix-huitième siècle, était fils d'un maître d'école; il naquit, le 25 août 1744, à Mohrangen, petite ville de la Prusse orientale. Le développement de la vie intellectuelle de cet homme remarquable appartient à un système de philosophie dont l'examen ne peut trouver place ici; cette notice doit donc être bornée à l'indication des principaux événements de sa carrière. Le père de Herder ne lui permettait pas d'autre lecture que celle de la Bible et du livre de chant de sa paroisse; cependant un désir immodéré d'instruction tourmentait le jeune homme; heureusement le pasteur Trescho, touché de sa misère, et distinguant en lui de belles dispositions, l'admit en qualité de secrétaire, le prit dans sa maison, et lui fit faire les mêmes études qu'à ses enfants. A l'âge de dix-neuf ans, Herder suivit un cours de théologie, puis il embrassa le ministère évangélique, et bientôt après il obtint une place de professeur de langue latine et de philosophie au collége *Fréderic*, à Berlin. En 1765, il fut nommé recteur de l'école de Riga, et prédicateur de la cathédrale de cette ville. Son talent oratoire, la beauté, la simplicité de ses idées, et l'harmonie de son langage, commencèrent dès lors sa renommée. Trois ans après il refusa la place d'inspecteur de l'école de Saint-Pierre, à Pétersbourg, et, bientôt après, il s'éloigna de Riga, pour

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

voyager dans le midi de l'Europe. S'arrêtant à Kœnigsberg, il se lia avec Kant, dont il suivit d'abord les leçons, et dont il attaqua plus tard la doctrine. Il avait été choisi pour accompagner le prince de Holstein en France et en Italie ; mais, arrivé à Strasbourg, il y fut retenu par une maladie d'yeux. Pendant son séjour en cette ville, il se lia avec Gœthe, et depuis lors leur amitié fut inaltérable. Plusieurs positions avantageuses lui furent offertes ; mais il les refusa toutes pour accepter, en 1776, les fonctions de prédicateur de la cour et de conseiller du consistoire à Weimar. Dans cette petite ville, appelée à juste titre *l'Athènes de l'Allemagne*, se trouvèrent réunis pendant plusieurs années trois hommes d'un ordre supérieur, savoir : Schiller, Herder et Gœthe. Herder mourut à Weimar, le 17 décembre 1803. Deux éditions complètes de ses œuvres ont été publiées par le libraire Cotta ; l'une en 1806 (45 vol. in-8°) ; l'autre en 1828 (60 volumes in-12). Herder aimait la musique, la cultivait et jouait du piano ; il a traité de cet art, soit sous le rapport historique, soit sous celui de l'esthétique, dans les ouvrages dont les titres suivent : 1° *Vom Geist der hebraïschen Poesie* (Sur l'esprit de la poésie hébraïque), 1re édition ; Dessau, 1782-83, 2 vol. in-8°. Il y traite : *De la musique des psaumes ; De la musique ; appendice aux œuvres complètes d'Asmus ; Union de la musique avec la danse pour le chant national ; appendice au cantique de Deborah.* — 2° *Adrastea*, écrit périodique qui parut en 1801-1802. Herder y traite dans divers numéros de la danse, du mélodrame, de l'opéra allemand moderne, de l'effet général de la musique sur les caractères et les mœurs, du drame et de l'oratorio. A propos de ce dernier sujet, il donne une biographie et une appréciation esthétique de Hændel. Herder avait promis dans cette feuille, en 1802, une histoire de la culture de la musique au dix-huitième siècle, qu'il n'eut pas le temps d'achever. — 3° *Cæcilia*, morceau détaché où l'on remarque un amour plein d'enthousiasme pour la musique. — 4° *Kalligone*, traité d'esthétique d'une forme originale. Il y traite, en 20 pages, du beau dans la musique. On trouve aussi quelque chose sur cet art dans ses *Idées sur la philosophie de l'histoire de l'humanité*, le plus beau de ses ouvrages, traduit en français par M. Edgar Quinet (Paris 1827-1828, 3 vol. in-8°). Une grande force de tête, unie à une excessive sensibilité, sont les qualités qui se font remarquer en général dans les écrits de Herder. Le principe esthétique qu'il admet pour la connaissance que nous acquérons de la beauté dans les arts, particulièrement dans dans la musique, est la conscience que nous en avons. Partisan à la fois et de l'empirisme de Lessing, par le grand rôle qu'il faisait jouer à la sensibilité physique, et de l'idéalisme, par la haute opinion qu'il avait des facultés de l'homme, il s'était composé un système mixte qui manquait un peu de liaison logique ; il ne cherchait même pas à dissimuler son aversion pour la doctrine du rationalisme trop étendu ; ses critiques amères et même violentes contre le système de Kant, ont fait voir jusqu'où allait cette aversion. Il est résulté de l'éloignement de Herder pour les doctrines rigoureuses, qu'il a traité esthétiquement de la musique plus en poëte qu'en philosophe, et qu'il n'a présenté qu'une théorie vague et peu concluante du beau musical.

HERDLISKA (Henri), dont le nom véritable était *Tourterelle*, était fils d'un corniste de Paris, et naquit en cette ville en 1796. Le nom de *Herdliska* était celui de sa mère, cantatrice polonaise. Après avoir fait ses études musicales au Conservatoire de Paris, il fut engagé comme accompagnateur à l'Opéra comique, et conserva cet emploi jusqu'en 1818 ; à cette époque, il alla se fixer à Bordeaux comme professeur de piano ; mais une maladie de poitrine le conduisit au tombeau au mois de novembre 1821, à l'âge de vingt-cinq ans. On a de cet artiste : 1° Thèmes variés pour piano, violon et violoncelle, op. 1 et 3 ; Paris, Hanry, Dufaut et Dubois. — 2° Duo brillant pour piano et violon ; Paris, Pacini. — 3° Fantaisie espagnole pour piano et cor ; ibid. — 4° Deux nocturnes pour piano et flûte ; ibid. — 5° Des caprices, polonaises, rondos et fantaisies pour piano seul. 6° Plusieurs airs variés, *idem ; ibid.* Herdliska a fait représenter au théâtre de Bordeaux un opéra en 1 acte intitulé *La Ferme et le Château*.

HEREDIA ou HERREDIA (Pierre), musicien espagnol, vécut en Italie dans la première moitié du dix-septième siècle, et fut maître de chapelle de Saint-Pierre du Vatican depuis 1630 jusqu'à sa mort, arrivée en 1648. La collection de l'abbé Santini, à Rome, renferme de ce maître : 1° Une Messe à 4 voix écrite en 1646. — 2° Une Messe du IXe mode, à 4 voix. — 3° Une Messe de *Requiem* à 4 voix. — 4° L'antienne de l'office des morts à 4 (*Contristatus et dolens*), et *Anima mea exultabit*, à 3 voix.

HEREMITA (Jules). *Voy.* Eremita.

HERIGER, abbé de Lobbes, près de Thuin, et non de *Loben*, comme le disent Choron et Fayolle dans leur dictionnaire. Après avoir administré ce monastère pendant plus de vingt ans, il mourut le 31 octobre 1009. On lui doit le chant de l'hymne de la Vierge *Ave per quam*, et les antiennes de saint Thomas, *O Thoma Didyme*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

et *O Thoma apostole*, qui se chantent encore dans l'office de ce saint.

HERING (Charles-Théophile), né le 25 octobre 1765, à Schandau sur l'Elbe, fréquenta dans sa jeunesse le collége de Meissen, et plus tard étudia la théologie et la pédagogie à l'université de Leipsick. Ce fut aussi dans cette ville qu'il compléta son éducation musicale par les leçons d'harmonie et de composition qu'il reçut de Schicht. Après avoir achevé ses études, il exerça pendant plusieurs années les fonctions de précepteur, puis il fut magister et organiste à Oschatz, près de Liegnitz, en 1795, et deux ans après il fut élevé à la dignité de co-recteur au collége du même endroit. En 1811, il a été appelé à Zittau, comme chef de la première classe de l'école moyenne des jeunes filles, et premier professeur du collége et du séminaire, où il enseignait particulièrement le chant et l'harmonie. Il est mort dans cette ville, le 3 janvier 1853, à l'âge de plus de 87 ans. Cet homme laborieux et zélé a publié les ouvrages suivants : 1° *Practisches Handbuch zur Erlernung des Klavierspielens* (Nouveau manuel pratique pour apprendre à jouer du piano); Halberstadt, 1796, in-fol. obl. — 2° *Neue praktische Klavierschule für Kinder, nach einer bisher ungewöhnlichen, sehr leichten Methode* (École pratique du piano pour les enfants, d'après une méthode inusitée jusqu'à présent et très-facile); Oschatz et Leipsick, 1805. Cette méthode était le premier essai de l'enseignement simultané de plusieurs élèves, que Logier a réalisé depuis lors sur une échelle plus vaste. — 3° *Neue sehr erleichterte Generalbassschule für junge Musiker*, etc. (Nouvelle école pratique de la basse continue, rendue facile pour de jeunes musiciens, etc.), 1re partie; Oschatz et Leipsick, 1805. Deuxième partie; ibid., 1806. — 4° *Neue practische Singschule fur Kinder, nach einer leichten Lehrart bearbeitet* (Nouvelle école pratique du chant pour les enfants, etc.), 4 petits volumes; Leipsick, G. Fleischer, 1807-1809. — 5° *Praktische Violinenschule nach einer neuen, leichten und zweckmæssigen Stufenfolge* (Méthode pratique de violon, consistant dans une nouvelle suite facile et progressive); Leipsick, 1810. — 6° *Praktische Præludirschule, oder praktische Anweisung in der Kunst Vorspiele und Phantasien selbst zu bilden*, etc. (École pratique de l'art de préluder, etc.); Leipsick, Fleischer, 1810, gr. in-4°. — 7° *Kunst das Pedal fertig zu spielen, und ohne mundlichen Unterricht zu erlernen* (Art de bien jouer de la pédale, etc.); Leipsick, Fleischer, 1816, obl. Ce petit ouvrage est une bonne introduction à l'art difficile de jouer de la pédale d'orgue : il est divisé en deux parties; la première enseigne à jouer de la pédale par le mouvement alternatif des pieds; la seconde, à faire usage par le même pied de la pointe et du talon pour saisir les touches voisines. — 8° Essai de quelques chansons avec mélodies, pour de jeunes pianistes, 1re, 2e et 3e parties, Leipsick, Hilscher, 1789, in-4°. — 9° Magasin pour les connaisseurs et amis de la musique, 1re année; Leipsick, 1797; in-fol. obl. — 10° Nouvelle collection de plaisanteries et idées badines pour piano et chant, 1re partie; Leipsick, 1797; 2e idem; ibid., 1800. — 11° *Instructive Variationen. Ein neues Hulfsmittel zur leichtern Erlernung des Klavierspielen*, etc. (Variations instructives; moyen nouveau pour apprendre facilement à jouer du piano, etc.); Oschatz et Leipsick, 1802, en 4 parties. — 12° *Uebungsstücke oder Elementar Cursus nebst Anweisung zum Gebrauc* etc. (Exercices pour piano à 4 mains, ou cours élémentaire, avec une instruction, etc.), 5 cahiers; Leipsick, Péters. — 13° *Choralmelodien für den Gesang Unterricht in Bürger und Landschulen* (Mélodies chorales pour l'enseignement du chant dans les écoles de la campagne), 2 parties, Leipsick, Fleischer. — 14° *Zittauer Choralbuch oder Vollstændige Sammlung der Choralmelodien* (Livre choral de Zittau, ou recueil général des mélodies chorales), gr. in-8°; ibid., 1822. — 15° *Allgemeines Choralbuch oder Sammlung der in den evangelischen Kirchengemeinden üblichen Kirchenmelodieen*, etc. (Livre choral complet, etc.), gr. in-8°; ibid. — 16° Chants pour des chœurs d'hommes, 2 suites, gr. in-4°; Leipsick, G. Fleischer. — 17° Livre de chant à quatre voix pour des écoles de musique populaires, 2 parties, ibid. — 18° Plusieurs recueils de chansons faciles à voix seule pour la jeunesse; ibid. — 19° *Gesanglehre für Volksschulen* (Méthode de chant pour les écoles populaires); ibid., in-8°, 1820.

HERING (Charles-Édouard), fils du précédent, est né à Oschatz, le 13 mai 1809. Élève de son père pour la musique, il a fait ses études au séminaire de Zittau, puis il est allé les terminer à l'université de Leipsick. Il reçut dans cette ville des leçons de composition de Théodore Weinling, et Pohlenz acheva son éducation de compositeur. Il vécut ensuite pendant quelque temps à Dresde et à Leipsick. En 1839, il fut appelé comme organiste à Bautzen. Compositeur de musique sérieuse, il a fait exécuter à Leipsick, en 1834, l'oratorio intitulé *Der Erlæser* (le Sauveur); et, dans l'année suivante, il a écrit une messe solennelle (en *si* bémol) qui fut chantée à Prague. La musique qu'il avait composée pour le drame de *Conradin* fut exécutée peu de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

temps après à Leipsick. Ses oratorios *Die heilige Nacht* (La Sainte Nuit), *David*, et *Solomon*, ont été entendus dans plusieurs villes de l'Allemagne. On connaît aussi de cet artiste les opéras *Der letzte Hohenstause* (Le dernier des Hohenstause), et *Tordenskjold* (en danois), plusieurs cantates, des messes, beaucoup de psaumes, des hymnes, des chœurs pour des voix d'hommes, des recueils de chants à voix seule avec piano et quelques petites compositions pour cet instrument.

HÉRISSANT (Jean), musicien français du seizième siècle, n'est connu que par trois chansons françaises à quatre parties. Les deux premières ont été insérées dans le recueil qui a pour titre : *Quart livre de chansons composées à quatre parties par bons et excellents musiciens; à Paris, de l'imprimerie d'Adrian Leroy et Robert Ballard, imprimeurs du roy, rue Saint-Jean de Beauvais, à l'enseigne Saincte-Geneviève*, 1553, petit in-4° obl. La première de ces chansons est sur ces paroles : *Petite beste*, etc.; la seconde : *Pour un galand, pour un mignon*; la troisième chanson de Hérissant (*Robin a bon crédit*) est dans le *Cinquiesme livre de chansons nouvellement composées en musique à quatre parties, par plusieurs autheurs; à Paris, de l'imprimerie d'Adrian Leroy et Robert Ballard*, etc., 1556, petit in-4° obl. Le style de ce musicien ne manque ni de clarté ni d'élégance : c'est une imitation de la manière de Clément Jannequin.

HÉRITIER (Jean L'), compositeur de l'école française, vécut dans la première moitié du seizième siècle. Aaron cite ce musicien (*Aggiunta del Toscanello*, édition de Venise, 1539, in-fol.), pour l'emploi qu'il a fait du saut de triton, dans son motet *Dum complerentur*. Ce motet, à quatre voix, se trouve dans les *Motetti de la Corona, libro secondo*, imprimé par Octave Petrucci de Fossombrone, en 1519. Deux autres motets du même artiste (*In te Domine speravi* et *Usque quo Domine*), à 4 voix, se trouvent dans le recueil intitulé : *Fior de Motteti e Canzoni novi composti da diversi eccellentissimi musici*, publié à Rome (sans date) par Jacques Junte, mais qui a paru entre 1523 et 1532, car il est dédié au cardinal Pampo Colonna qui fut créé cardinal dans la première de ces années et mourut dans la dernière. On a deux motets de l'Héritier dans le huitième livre à 4, 5 et 6 voix, publié par Pierre Attaingnant, sous ce titre : *Liber octavus XX musicales motetos quatuor, quinque, vel sex vocum modulos habet. Parisiis, apud Petrum Attaignant musicæ chalcographum, mense decembri* 1534, in-4° obl gothique. Le premier de ces motets est sur le texte *Cum rides*; le second, sur les paroles *Nigra sum*. Deux motets du même sont dans un autre recueil appelé aussi *Fior de Motetti tratti dalli motetti del Fiore*, publié à Venise par Antoine Gardane, en 1539, in-4°. Dans la même année parut à Nuremberg, chez Jean Petreius, le *Tomus secundus Psalmorum selectorum qualuor et quinque vocum*, qui contient un psaume à 5 voix de l'Héritier. On en trouve un autre à quatre voix dans le troisième livre publié en 1542 par le même. Le *Liber primus selectissimarum Motetarum quinque et quatuor vocum*, publié par Fœrster à Nuremberg, en 1540, en contient deux de l'Héritier. Enfin, on trouve des motets de ce musicien dans le *Liber secundus qualuor et viginti musicales quatuor vocum Motetas habet*, imprimé chez Attaingnant en 1534, dans le douzième livre de la même collection (1535), et dans le treizième, ainsi que dans le troisième de motets à quatre voix, imprimé à Lyon, chez Jacques Moderne, en 1539.

HERLICIUS (Élie), poëte allemand; vivait au commencement du dix-septième siècle. Il a fait imprimer une satire intitulée : *Musico-mastix*; Stettin, 1608, in-8°.

HERMANN surnommé *Contractus*, parce qu'il avait les membres paralysés, dut la naissance au comte de Wœringen, d'une ancienne famille de Souabe. Il vit le jour en 1013, à Solgau, dans la Souabe. Élevé dans l'abbaye de St.-Gall, il y fit de brillantes études, et y acquit des connaissances dans toutes les sciences qu'on enseignait alors. Ses études terminées, il embrassa l'état monastique, dans l'ordre de St-Benoît, à l'abbaye de Reichenau. Hofmann (*in Lex. p. 760. col. 2*), dit que Hermann mourut à Allershausen vers 1055. Le plus connu des ouvrages de cet écrivain est une chronique, depuis le commencement du monde jusqu'en 1054, qui fut continuée jusqu'en 1065 par Berthold de Constance, et qui a été publiée dans la collection des historiens d'Allemagne de Pistorius, dans les Antiquités de Canisius, dans la grande Bibliothèque des Pères, et en dernier lieu, par les soins d'Ussermann, à l'abbaye de St-Blaise, 1790, in-4°. On lui attribue les antiennes de la Vierge, le *Veni Sancte Spiritus*, des chants en l'honneur de saint George, saint Gordien, saint Épimaque, saint Afre, saint Magnus et saint Wolfgang, ainsi que l'ancienne séquence de la Sainte-Croix, *Grates homo hierarchia* et quelques autres proses. On doit aussi à cet auteur deux opuscules relatifs à la musique que Trithème, Possevin, Calwitz et Du Pin ont cru perdus, mais que l'abbé Gerbert a trouvés dans un manuscrit de la Bibliothèque impériale

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de Vienne, et qu'il a publiés dans sa Collection des écrivains ecclésiastiques sur la musique, tome 2, p. 125-153. Le premier, intitulé simplement *Musica*, sans division de chapitres, ne contient qu'un exposé de la forme des modes grecs. C'est un ouvrage sans utilité pour l'histoire de la musique. Hermann ne paraît point avoir eu connaissance de la méthode de Gui d'Arezzo, mais il donne un exemple de la notation imaginée dans le siècle précédent par Hucbald, moine de St-Amand. Le second opuscule donné par l'abbé Gerbert est intitulé : *Versus Hermanni ad discernendum cantum :* il consiste en une définition des intervalles en treize vers hexamètres, avec la clef d'une notation particulière par lettres grecques et latines, qui, de son temps, était en usage pour aider à déchiffrer les *neumes* (*voy.* l'article GUIDO).

HERMANN (NICOLAS), *cantor* à Joachimsthal, dans les montagnes du Voigtland, né vers la fin du quinzième siècle, mourut dans un âge avancé, le 3 mai 1561. Il a composé un grand nombre de chants allemands dont il a été fait quatre éditions publiées à Wittenberg, 1560, Leipsick, 1562, Nüremberg, 1576, et Leipsick, 1581 ; toutes sont in-4°.

HERMANN, surnommé de *Pforte*, parce qu'il fut *cantor* de l'école de ce lieu pendant un grand nombre d'années, naquit dans la Franconie, vers le milieu du seizième siècle, et mourut en 1628. Il a composé plusieurs mélodies pour le livre de chant choral en usage dans l'école de *Pforte* et dans la Thuringe. Martin Losius a publié l'éloge de ce cantor, sous ce titre : *Oratio funebris super obitum Hermanni V. S. Pforten* ; Erfürt, 1628, in-4°.

HERMANN (JEAN), né en 1585, à Randen, dans le duché de Liegnitz, fut pendant quelque temps prédicateur à Kœben, et mourut à Lissa, en Pologne, en 1647. Il publia un recueil de chants de sa composition intitulé : *La Musique de la maison et du cœur*, dont il y a eu trois éditions ; Leipsick, 1644 ; Breslau, 1650, in-12 ; et Leipsick, 1663, in-12.

HERMANN (JACQUES), mathématicien, né à Bâle, le 16 juillet 1678, fut destiné par ses parents à l'état ecclésiastique ; mais ses études de théologie ne l'empêchèrent pas de suivre les leçons du célèbre géomètre Bernouilli. Devenu ministre évangélique en 1709, il n'en continua pas moins de cultiver les mathématiques avec ardeur, et se déclara partisan du calcul intégral, dont Leibnitz venait d'établir les bases. Déjà, en 1700, il avait publié, sur cette branche importante de la science, un ouvrage qui le fit connaître avantageusement et qui lui procura la protection de Leibnitz. Après avoir voyagé en France, en Hollande et en Allemagne, il obtint, en 1707, la chaire de mathématiques à l'université de Padoue ; il y professa avec honneur pendant six années. Leibnitz, toujours attentif aux intérêts de Hermann, lui fit obtenir ensuite la chaire de mathématiques à Francfort-sur-l'Oder, avec de grands avantages. Puis il se rendit à Pétersbourg en 1724, y demeura sept ans, et obtint, en 1731, de retourner en Allemagne pour rétablir sa santé fort altérée ; mais il ne jouit pas longtemps du repos qu'il était venu chercher dans sa patrie, car une fièvre ardente le conduisit au tombeau, le 11 juillet 1733. Parmi les dissertations qu'il a fait insérer dans les *Acta eruditorum*, on en trouve une (ann. 1716, suppl. p. 370 et suiv.) intitulée : *De Vibrationibus chordarum tensarum disquisitio*, et une autre : *De Motu chordarum* (dans les *Exercit. Francof.*, t. I, p. 67).

HERMANN (JEAN-DAVID), professeur de piano, né en Allemagne vers 1760, se fixa à Paris en 1785, et s'y fit entendre au concert spirituel, avec le plus grand succès, dans son premier concerto. Son jeu brillant et facile le fit considérer comme un des virtuoses les plus remarquables de cette époque. La reine Marie-Antoinette le choisit pour lui donner des leçons, et dès lors il devint le professeur en vogue des femmes de la cour. Steibelt étant arrivé à Paris en 1787, une rivalité s'établit entre ces deux artistes, et chacun d'eux eut ses partisans. Le mécanisme d'exécution de Hermann, qui était celui de l'école de Charles-Philippe-Emmanuel Bach, avait plus de correction que celui de Steibelt ; mais ce dernier, beaucoup plus remarquable par les qualités du génie, l'emportait par ses compositions et par la chaleureuse expression de son jeu. Pendant les troubles de la révolution, et à l'époque de la vente des biens nationaux, Hermann fit des spéculations sur ce genre de propriétés, qui lui procurèrent des richesses considérables. Dès lors il cessa d'enseigner et de se faire entendre en public, ne cultivant plus la musique qu'en amateur. Il est mort à Paris en 1846, dans un âge avancé. Une singulière confusion de noms a été faite dans la biographie générale de MM. Didot, à l'article HERMANN (*Jacques-Dominique* baron de *Harmand*), né à Metz, le 4 novembre 1764, mort à Paris, le 2 janvier 1852, lequel, est-il dit, fut élevé au collége des Bénédictins de Metz, où son père était organiste. Suivant la notice composée d'après des documents particuliers, ce serait ce M. de Hermann qui aurait donné des leçons d'accompagnement à la reine Marie-Antoinette, et même, est-il dit, à Louis XVI

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

(qui ne sut jamais une note de musique). A la révolution (de 1789), il se serait rendu à Londres et s'y serait lié d'amitié avec Moscheles (qui n'était pas né), et avec Mme Catalani (qui n'arriva dans cette ville que dix ans plus tard). Il aurait été fait baron pendant la restauration, et sa fille aurait épousé le comte de Richebourg, pair de France, mort en janvier 1857. Enfin, non-seulement il serait l'auteur des compositions musicales publiées sous son nom, mais, poëte et littérateur, il aurait écrit et fait imprimer des sonnets, des épîtres en vers, une *Ode à la Mélodie*, et *la Pallantiade*, dédiée à Louis XVI, et imprimée chez MM. Firmin Didot, en 1835, 2 vol. in-8°. Pour moi, je puis affirmer qu'Hermann ne s'éloigna pas de Paris pendant la révolution; qu'à l'époque de la vente des biens nationaux, il acheta les propriétés du duc de Choiseul qui formaient ce qu'on appelait *le pâté des Italiens*; que je l'ai connu particulièrement, depuis 1800, chez Mme De la Rue (célèbre amateur de musique), chez M. de Sermentot, chez Mme de Caraman, princesse de Chimay, et à l'orchestre du Théâtre-Italien, où nous nous parlions souvent; enfin, je puis affirmer que son esprit était des plus obtus, et qu'il ne sut jamais tourner un vers. Les compositions de Hermann consistent en concertos, sonates, pots-pourris, etc.; en voici la liste : 1° Six sonates pour piano seul, op. 1; Paris, Imbault (Janet). — 2° Premier concerto pour piano et orchestre, op. 2; Paris, Naderman. — 3° Deuxième idem; ibid. — 4° Trois sonates, op. 4; Paris, Leduc. — 5° Troisième concerto pour piano et orchestre, op. 5 (en *mi* majeur); Paris, Naderman. — 6° Trois sonates op. 7; ibid. — 7° Quatrième concerto, op. 8; ibid. — 8° Grande sonate pour piano seul, op. 9; Paris, Leduc. — 9° Duo pour piano et harpe, op. 10; ibid. — 10° Cinquième concerto, op. 11; Paris, Naderman. — 11° *La Coquette*, sonate détachée; Paris, Leduc. — 12° Sixième concerto; Paris, Naderman. — 13° Dix pots-pourris pour piano seul; Paris, Naderman, Imbault, Leduc. — 14° Grande sonate, op. 19; Paris, Érard.

HERMANN (Jean-Godefroid-Jacques), célèbre helléniste, né à Leipsick, le 28 novembre 1772, était fils du président des échevins de cette ville. Après avoir achevé d'une manière brillante ses études grecques et latines, il suivit des cours de mathématiques et de philosophie aux universités de Leipsick et de Jéna. Son père le destinait à la jurisprudence; mais la philologie attira toute son attention. En 1798, il fut nommé professeur extraordinaire de philosophie à l'université de Leipsick, et en 1805, professeur ordinaire d'éloquence. A ces fonctions, il joignit, en 1809, celles de professeur de poésie. Au nombre des savants ouvrages de Hermann, il en est un qui a pour titre : *Handbuch der Metrik* (Manuel de Métrique); Leipsick, 1798, 1799, in 8° de 268 pages. Dans la préface de ce livre, il explique avec beaucoup de clarté (p. XIX-XXI) les différences du rhythme de la poésie grecque et de celui de la poésie moderne, en ce qui concerne la musique. Les *Elementa doctrinæ metricæ* (Leipsick, 1816, in-8°) de Hermann, sont ce qu'on a écrit de plus complet sur cette matière : c'est un livre presque indispensable pour bien connaître le rhythme poétique et musical des anciens. La doctrine métrique de Hermann diffère en quelques points essentiels de celle que Bœckh a exposée dans sa belle édition de Pindare. Il faut conférer ces deux auteurs. Hermann est mort le 31 décembre 1848.

HERMANN (Charles-Frédéric). *Voyez* HERRMANN.

HERMANN (Gottfried), violoniste et compositeur, né à Lubeck, fut d'abord directeur de musique dans cette ville : il occupait cette position en 1838. En 1840, il s'établit à Berlin comme professeur de piano et comme violoniste. Il s'y fit connaître comme compositeur par une symphonie pathétique qui fut exécutée avec succès. En 1844, Hermann fut appelé à Sondershausen en qualité de maître de chapelle; il y fit représenter, en 1847, un opéra intitulé *Barbarossa*. On a de cet artiste quelques compositions pour le violon et le piano.

HERMANN (Frédéric), violoniste et compositeur, est né à Francfort-sur-le-Mein en 1828. En 1843, il entra au Conservatoire de Leipsick, devint élève de Ferd. David pour le violon, et reçut des leçons de composition de Hauptmann et de Mendelssohn. Devenu premier alto des concerts et du théâtre de Leipsick en 1847, il fut ensuite nommé professeur de violon au Conservatoire. Ce jeune artiste s'est fait connaître comme compositeur de talent par une symphonie qui fut exécutée en 1852 au concert de la Gevandhaus. Il a publié un quatuor pour des instruments à vent, des pièces concertantes pour trois violons, des études pour violon seul, et un duo pour violon et violoncelle.

HERMANN (Constant **HERMANT**, dit), violoniste distingué, est né à Donai (Nord), le 16 août 1823. Admis comme élève au Conservatoire de Paris, le 19 avril 1836, il y reçut des leçons de M. Guérin, puis il devint élève d'Habeneck. Il obtint le second prix de son instrument en 1840, et le premier prix lui fut décerné dans l'année suivante. Pendant trois ans il suivit le cours de composition de M. Leborne. On a de cet

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

artiste diverses compositions pour son instrument, parmi lesquelles on remarque : 1° Première fantaisie originale pour violon et piano, op. 1 ; Paris, Escudier. — 2° Fantaisie sur *Gibby*, de Clapisson, op. 12 ; ibid. — 3° *La Clochette*, op. 15 ; ibid. — 4° Fantaisie sur le *Songe d'une nuit d'été*, op. 11 ; ibid.

HERMÈS (HERMANN-DANIEL), pasteur de Sainte-Marie-Madeleine de Breslau, et assesseur du consistoire de la ville, né à Petznick, en Poméranie, le 24 janvier 1731, fut d'abord professeur à l'école normale de Berlin, puis prédicateur à Dierberg, près de Ruppin, et archidiacre à Zofern. Il mourut à Breslau, le 12 novembre 1807. Hermès a fait imprimer de sa composition des *Chansons avec mélodies* ; Breslau, 1790, in-4° obl. Vingt-sept de ces chansons lui appartiennent ; cinq autres sont du conseiller privé Hillmer.

HERMÈS (JEAN-TIMOTHÉE), savant théologien protestant, philologue et romancier, naquit en 1738, à Petznick, près de Stargard, dans la Poméranie citérieure. Après avoir achevé ses humanités à Stargard, il se rendit à Kœnigsberg, pour y suivre un cours de théologie ; mais le bâtiment qui le portait ayant été battu par une violente tempête, Hermès reçut à la poitrine une forte contusion qui faillit lui donner la mort. Dénué de toutes choses, il se trouvait à Kœnigsberg dans la plus fâcheuse position, et serait vraisemblablement mort de misère, si des personnes charitables n'étaient venues à son secours. Ses liaisons avec Kant et Arnold développèrent les idées élevées qui germaient dans sa tête, et achevèrent son éducation scientifique. Après avoir visité Dantzick, Berlin et quelques autres villes, il fut aumônier d'un régiment de dragons en Silésie, puis prédicateur à la cour d'Anhalt, pasteur primaire, inspecteur des écoles à Pleiss, professeur du gymnase de Breslau, surintendant de l'église métropolitaine de cette ville, et premier professeur de théologie. Il est mort le 24 juillet 1821. Devenu célèbre par ses sermons, et surtout par ses romans moraux, il joignait à son mérite littéraire des connaissances assez étendues dans la musique, et cultivait cet art avec succès. La plupart des airs qui se trouvent dans son *Voyage de Sophie en Saxe* (Leipsick, 1770-75), sont de sa composition. On a aussi de lui sur la musique : 1° *Analyse de XII Métamorphoses tirées d'Ovide, et mises en musique par M. Charles Ditters de Dittersdorf* ; Breslau, 1788, 1 feuille in-8°. — 2° *Noch etwas über das Klavier* (Encore un mot sur le clavecin), dans la feuille provinciale de Silésie (*Schles. Provinzial-Blatt*, tome 2, page 437). — 3° *Nähere Nachricht Breslauische Klaviere betreffend* (Recherche sur les clavecins de Breslau), dans la même feuille (t. 3, pag. 560).

HERMSTÆDT (JEAN-SIMON), né à Langensalza, le 29 décembre 1778, fut élevé à Annaberg, dans l'institut des enfants de soldats. De là il alla comme élève en musique chez Knoblauch, à Waldheim ; mais ce maître ayant quitté son poste et pris la fuite, Hermstædt se rendit à Cœlditz chez le musicien de ville Bær, qui le prit en apprentissage pendant cinq ans. Il fut ensuite placé comme première clarinette dans un régiment qui était en garnison à Langensalza. Ce régiment faisait de temps en temps des séjours à Dresde, dont Hermstædt profitait pour former son goût : malheureusement il n'eut jamais l'occasion d'entendre un clarinettiste distingué qui pût lui servir de modèle. En 1800, il fut engagé comme première clarinette à Sondershausen, et comme chef de la musique du prince de Schwarzbourg. Il a occupé cette position depuis lors et s'y trouvait encore en 1835. Hermstædt a écrit quelques compositions pour son instrument, avec orchestre, entre autres un concerto (en *ut* mineur), et des variations sur le thème *Ah! Rana*. On accordait les plus grands éloges à son talent comme clarinettiste, bien qu'il n'eût point eu de modèles. Il a introduit quelques perfectionnements dans son instrument ; on lui doit particulièrement l'invention d'un moyen mécanique pour accorder la clarinette au diapason de tous les orchestres, sans changer les proportions des parties essentielles du tube sonore. Cet artiste est mort à Sondershausen, le 10 août 1846.

HÉRO (HIPPOLYTE), né à Mons (Belgique), le 22 mars 1819, fit ses études à l'école de musique cette ville, depuis 1836 jusqu'en 1842, après quoi il fut admis au Conservatoire de musique de Bruxelles, comme élève de contrebasse et d'harmonie. De retour à Mons, M. Héro y a été nommé professeur de contrebasse de l'école de musique en 1847 ; il y a occupé cette position jusqu'en 1854. En 1850 il a fondé la société chorale connue sous le titre des *Ouvriers montois*. Il en est encore le directeur (1860.) On a de M. Héro un bon ouvrage intitulé : *Méthode de contrebasse*.

HÉROLD (JEAN), compositeur, né à Jéna, vers le milieu du seizième siècle, est connu par les ouvrages dont les titres sont : 1° *Passionale sex voc.* ; Greitz, 1594, in-4°. — 2° Chansons allemandes à 4 voix ; Nuremberg, 1601, in-4°. — 3° Belles chansons profanes, dans le genre des canzone italiennes, à 4 parties, pour toute espèce d'instruments ; Nuremberg, 1606.

HÉROLD (FRANÇOIS-JOSEPH), professeur de piano, naquit le 10 mars 1755, à Soltz (Alsace).

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Dans sa jeunesse il se rendit à Hambourg; et, après y avoir appris les éléments de la musique au gymnase, il reçut des leçons de Charles-Philippe-Emmanuel Bach, et devint un de ses bons élèves. En 1781 il alla se fixer à Paris et s'y fit connaître avantageusement par sa bonne manière d'enseigner. L'année suivante il publia un premier œuvre de trois sonates pour le piano, avec accompagnement de violon; Paris, Boyer. En 1785, il fit aussi paraître quatre sonates pour la harpe, puis des sonates faciles pour le piano. Il a arrangé pour piano, avec accompagnement de violon, viole et basse, six quintettes de Boccherini; Paris, Pleyel. Enfin, une sonate posthume de sa composition a été publiée chez Érard, en 1807. Hérold est mort, à Paris, le 1er septembre 1802, à l'âge de quarante-sept ans (1).

HÉROLD (Louis-Joseph-Ferdinand), fils du précédent, naquit à Paris, le 28 janvier 1791. Son père ne le destinait point à suivre la même carrière que lui; et, malgré les heureuses dispositions qu'il montrait pour la musique, l'éducation qu'on lui donna n'avait pas pour but de les développer. A l'âge de dix ans, il était placé dans un des meilleurs pensionnats de cette époque (2), et il y faisait d'assez brillantes études dont les résultats n'ont pas été sans fruit pour ses succès d'artiste. L'auteur de cette notice, alors élève du Conservatoire, demeurait dans la même maison, où il était répétiteur pour le solfége. Ainsi que ses condisciples, Hérold assistait à ses leçons; mais ses progrès étaient bien plus rapides que ceux de tous les autres élèves; la nature l'avait fait musicien; il apprenait, ou plutôt il devinait l'art en se jouant, et sans paraître se douter lui-même de sa destination.

La mort prématurée de son père changea tout à coup la direction de ses études, et le rendit à sa vocation. Déjà bon musicien, il entra au mois d'octobre 1806 comme élève de piano dans la classe d'Adam au Conservatoire de musique. Ses mains étaient bien disposées pour l'instrument qu'il adoptait; bientôt les leçons du maître habile qui le dirigeait dans ses études en firent un pianiste distingué, et le premier prix lui fut décerné au concours du Conservatoire dans le mois de juillet 1810. Élève de Catel pour l'harmonie, il cultivait aussi avec succès cette partie de l'art, et se disposait à recevoir les leçons de Méhul pour achever de s'instruire dans l'art d'écrire les pensées musicales qui déjà faisaient pressentir son génie. Ce fut au mois d'avril 1811 que Méhul devint son maître. Les leçons de ce grand artiste, et peut-être plus encore sa conversation piquante et remplie d'une spirituelle raison, exercèrent la plus heureuse influence sur le développement des facultés d'Hérold. Ses progrès furent ceux d'un homme né pour être artiste, et une année et demie d'étude lui suffit pour être en état de disputer et d'obtenir le premier grand prix de composition musicale au concours de l'Institut, au mois d'août 1812. La cantate qu'il composa pour ce concours (*Mademoiselle de la Vallière*) ne donnait peut-être pas une mesure exacte du talent élevé qu'il devait avoir un jour; mais on ne peut nier qu'il ne s'y trouve une indication certaine des plus heureuses dispositions.

Au mois de novembre de la même année, Hérold partit pour Rome, en qualité de pensionnaire du gouvernement. La plupart des élèves qui obtiennent au concours le grand prix de composition, objet unique de leur jeune ambition, considèrent cependant comme un temps d'exil celui que les règlements de l'Institut les obligent à passer en Italie, et surtout à Rome : il n'en fut pas ainsi d'Hérold. Depuis longtemps il soupirait après ce ciel de l'Ausonie sous lequel il lui semblait qu'on ne devait trouver que de belles inspirations. Aussi a-t-il souvent avoué depuis lors que le temps qu'il avait passé dans la capitale du monde chrétien était le plus heureux de sa vie. Après trois années d'études et de travaux, il quitta cette terre classique des arts pour se rendre à Naples. Là, il lui sembla qu'il vivait d'une autre vie. Un ciel incomparable, un air pur, vif et léger, un site admirable, l'enthousiasme naturel des habitants, tout enfin était fait pour lui donner, dans ce pays, cette fièvre de production qu'on n'éprouve point ailleurs avec autant d'intensité. Le désir d'écrire pour le théâtre le tourmentait; l'occasion se présenta bientôt à lui, et, peu de temps après son arrivée à Naples, il put y faire représenter un opéra en deux actes dont le titre était : *La Gioventù di Enrico Quinto*. Hérold n'a pas fait connaître à ses compatriotes la musique de cet ouvrage; tout ce qu'on en sait, c'est qu'elle fut goûtée des Napolitains, et que l'opéra obtint pendant plusieurs représentations un succès non contesté. Ce fait est assez remarquable; car, à l'époque dont il s'agit, un préjugé presque invincible était répandu dans toute l'Italie, et surtout à Naples, contre les musiciens de l'École française. Un compositeur, né sur les bords de la Seine, écrivant pour le théâtre *Del Fondo*, et des Napolitains écoutant sa musi-

(1) Les renseignements sur cet artiste, qui diffèrent de ceux de la première édition de la *Biographie universelle des Musiciens*, ont été fournis par son petit-fils, M. Hérold, avocat à la cour de Cassation.

(2) Ce pensionnat était celui de Hix, rue de Matignon, près des Champs-Élysées.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

que et l'applaudissant, étaient une nouveauté.

De retour à Paris vers la fin de 1815, Hérold n'y resta pas longtemps sans trouver l'occasion de faire l'essai de ses forces sur la scène française. Boieldieu, qui avait découvert dans ce jeune artiste le germe d'un beau talent, voulut l'aider à faire le premier pas, toujours difficile, à cause de la mauvaise organisation de nos théâtres lyriques : il l'associa à la composition d'un opéra de circonstance auquel il travaillait, sous le titre de *Charles de France*. Cet ouvrage, qui fut joué en 1816, fit connaître avantageusement Hérold, et le livret des *Rosières* lui fut confié. Un opéra en trois actes fournit toujours au musicien qui l'écrit des occasions de déployer ses facultés ; Hérold sut profiter du cadre de celui-ci pour faire quelques morceaux où l'on pouvait voir qu'il ne serait pas un musicien ordinaire. On y sentait encore l'inexpérience du jeune homme, et peut-être aussi pouvait-on comprendre, à de certains éclairs de fantaisie qui s'y faisaient apercevoir de temps en temps, que le compositeur s'y était fait violence pour se mettre à la portée des habitués du théâtre Feydeau de cette époque ; mais, nonobstant cette sorte d'incertitude de manière qui se fait remarquer dans la partition des *Rosières*, on ne peut nier qu'il y ait dans cet ouvrage des qualités brillantes, dignes de l'estime des connaisseurs. *Les Rosières* furent représentées vers la fin de 1816 à l'Opéra-Comique, et leur succès décida du reste de la vie de l'artiste.

La Clochette, opéra en trois actes, suivit de près *les Rosières*. Là, il y avait bien plus de force dramatique que dans le premier ouvrage, bien plus de passion, et l'on y apercevait d'immenses progrès faits par Hérold dans l'art d'appliquer la musique à la scène. Le gracieux et piquant petit air *Me voici, me voilà*, un duo au deuxième acte, et plusieurs phrases charmantes répandues dans quelques autres morceaux, démontraient qu'il y avait de la mélodie dans la tête du compositeur ; l'air d'Azolin annonçait une âme passionnée, et le finale du premier acte, ainsi que plusieurs morceaux du second et du troisième, faisaient pressentir un compositeur dramatique d'un ordre élevé. Il y avait d'ailleurs dans cette partition des effets d'instrumentation d'un genre neuf ; mais rien de tout cela ne fut compris. La pièce réussit, mais plutôt à cause du sujet et du spectacle que par le mérite de la musique.

Près de dix-huit mois se passèrent avant qu'Hérold obtînt un poëme d'opéra après *la Clochette*, et ce temps fut employé par lui à écrire des fantaisies de piano et d'autres pièces, genre dans lequel il a produit de jolies choses qui n'ont pas obtenu le succès qu'elles méritaient. Son goût le reportait toujours vers le théâtre, et quelquefois il s'irritait contre l'injustice qui lui en rendait les abords si difficiles. Fatigué d'attendre le bon ouvrage après lequel il soupirait, il finit par consentir à écrire la musique du *Premier venu*, comédie en trois actes, spirituelle, mais froide, et la pièce la moins propre à être mise en opéra. Cet ouvrage n'avait point d'ailleurs le mérite de la nouveauté ; depuis longtemps il était au répertoire du théâtre Louvois en comédie, d'où Vial l'avait retiré pour le transporter à l'Opéra-Comique. Rien n'était moins favorable au développement des facultés chaleureuses d'Hérold que cette pièce ; aussi ne put-il parvenir à la réchauffer, et peut-être lui-même fut-il pris de froid en l'écrivant ; mais, comme il faut toujours que l'homme de talent se manifeste, même dans l'ouvrage le plus médiocre, il y avait dans la partition du *Premier venu* un trio excellent de trois hommes qui feignent de dormir. Cet opéra fut représenté vers la fin de l'année 1818.

Le désir de produire tourmentait Hérold, mais l'aliment lui manquait toujours ; les auteurs semblaient n'avoir pas de confiance en son talent et ne lui confiaient pas de poëmes. Ce fut cet abandon où on le laissait qui le décida à reprendre l'ancien opéra-comique des *Troqueurs* (1), et à lui adapter une musique nouvelle. Cette pièce fut jouée en 1819 : le talent des acteurs lui procura quelques représentations, mais le genre de l'ouvrage ne convenait plus au goût de cette époque ; il ne put se soutenir au théâtre. Une sorte de fatalité semblait poursuivre celui dont les débuts avaient annoncé une carrière plus brillante. Un opéra en un acte, dont le titre était *L'Amour platonique*, lui avait été confié ; la musique en fut composée avec rapidité, mise à l'étude, et bientôt arriva la répétition générale (en 1819), où l'on remarqua des choses charmantes ; mais la pièce était d'une faiblesse extrême, et les auteurs la retirèrent avant qu'elle fût jouée. Hérold ne se laissait point encore abattre par la mauvaise fortune, et le besoin d'écrire le tourmentait toujours. Planard lui donna, en 1820, une jolie comédie intitulée : *L'Auteur mort et vivant* ; malheureusement cette pièce était d'un genre peu favorable à la musique ; le compositeur ne put y développer son talent, et le succès assez froid des représentations n'ajouta rien à sa renommée. Il paraît que cette sorte d'échec acheva de jeter le découragement

(1) *Les Troqueurs*, opéra-comique en un acte, avaient été mis en musique par Rauvergne. Ce fut le premier ouvrage de ce genre qu'on écrivit en France.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

dans l'âme d'Hérold, car, pendant les trois années suivantes, il se condamna au silence et sembla avoir renoncé au théâtre.

Dans cet intervalle la place de pianiste-accompagnateur de l'Opéra-Italien devint vacante; Hérold la demanda et l'obtint. Dès lors les devoirs de cette place s'emparèrent de la plus grande partie de son temps; le reste fut employé à écrire un assez grand nombre de morceaux de piano. Cet artiste, dans la fleur de l'âge et du talent, se voyait en quelque sorte repoussé de la scène pour laquelle il était né. Il y a de ces phases de mauvaise fortune dans la vie de presque tous les hommes de mérite.

Le repos de trois années auquel Hérold s'était condamné lui avait rendu cette ardeur de production qui est ordinairement le présage des succès. En 1821, il avait été envoyé en Italie par l'administration du Théâtre-Italien pour y recruter des chanteurs; ce voyage fut favorable au retour de sa ferveur d'artiste comme à sa santé. Son premier ouvrage, après ce long silence, fut le *Muletier*, représenté en 1823, à l'Opéra-Comique, avec un succès qui ne s'établit point sans contestation, mais qui finit par se consolider, et qui fut dû seulement au mérite de la musique. Cette musique est colorée, dramatique, et remplie de traits heureux et d'effets nouveaux. *Lasthénie*, composition d'un genre gracieux, qui n'avait d'autre défaut que d'avoir pour base un sujet grec, à l'époque où ce genre ne jouissait d'aucune faveur, *Lasthénie* fut jouée à l'Opéra dans le cours de la même année. Cet ouvrage ne fit point une vive sensation sur le public; mais les connaisseurs rendirent justice au talent du musicien, et la pièce obtint un certain nombre de représentations. Les succès de l'armée française dans la guerre d'Espagne de 1823 donnèrent lieu à la composition d'un opéra (*Vendôme en Espagne*) auquel Hérold prit part conjointement avec M. Auber. Les morceaux improvisés qu'il écrivit pour cette partition renfermaient de jolies choses qu'il a employées depuis avec succès dans d'autres ouvrages.

En 1824, Hérold fut encore chargé, par l'administration de l'Opéra-Comique, de la composition d'un opéra de circonstance qui a survécu au moment qui l'avait fait naître : cet ouvrage est intitulé *Le roi René*. L'année suivante il écrivit pour le même théâtre un acte qui avait pour titre *le Lapin blanc*. Rien ne fut jamais moins musical que cette bluette; aussi le musicien fut-il mal inspiré : paroles et musique, tout était également faible dans cet ouvrage.

C'est ici le lieu de faire remarquer le changement qui s'était opéré dans la manière d'Hérold pendant les trois années où il s'était abstenu de travailler pour le théâtre. Témoin des brillants succès des œuvres de Rossini, dont il accompagnait la musique au Théâtre-Italien, il se persuada qu'il n'existait plus qu'un moyen d'obtenir les applaudissements du public, et que ce moyen consistait dans l'imitation plus ou moins exacte des formes de la musique à la mode. Beaucoup d'autres partageaient son erreur, mais ils n'avaient pas son talent; pour lui, cette erreur fut déplorable, car elle le détourna pendant quelque temps de la route qui seule lui convenait.

Marie, opéra en trois actes, représenté à l'Opéra-Comique, le 12 août 1826, marqua le retour d'Hérold vers le genre qui lui appartenait; ce fut à la fois et son plus bel ouvrage jusqu'à ce moment, et son plus beau succès. Sa sensibilité s'était livrée dans cette production à plus d'expansion qu'elle n'avait fait jusque-là; de là vient que tous les morceaux obtinrent dans le monde une vogue que n'avait point eue auparavant la musique d'Hérold. Le moment était favorable, et peut-être l'artiste aurait-il pris dès lors le rang dont il était digne, si son entrée à l'Opéra comme chef du chant lui avait laissé le temps de profiter de la justice tardive qui venait de lui être rendue. Depuis deux ans il avait quitté la place d'accompagnateur au Théâtre-Italien pour celle de chef des chœurs. En 1827, il renonça à celle-ci pour la position dont il vient d'être parlé. Dès lors, fatigué de mille devoirs incompatibles avec la liberté nécessaire aux travaux de l'imagination, il se vit hors d'état de profiter des circonstances favorables qui s'offraient à lui pour mettre le sceau à sa réputation, et ses loisirs ne furent plus employés qu'à écrire la musique de quelques ballets. C'est ainsi qu'il donna à l'Opéra *Astolphe et Joconde*, ballet en trois actes, en 1827; *La Somnambule*, ballet en trois actes, dans la même année; *Lydie*, ballet en un acte, en 1828; *La Belle au Bois dormant*, ballet en trois actes, dans la même année. C'est aussi vers la même époque qu'il écrivit l'ouverture, les chœurs et quelques autres morceaux pour le drame de *Missolonghi*, représenté à l'Odéon. Le 3 novembre de la même année, il reçut la décoration de la Légion d'Honneur, distinction qui lui était due à juste titre.

Trois années s'étaient écoulées depuis que Hérold avait donné *Marie* à l'Opéra-Comique, lorsqu'il écrivit, en 1829, un acte rempli de choses charmantes sous le titre de l'*Illusion*. La musique de cet ouvrage était mélancolique et passionnée; Hérold y transporta l'ouverture qu'il avait écrite autrefois pour *L'Amour platonique*,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Emmeline, opéra en trois actes, représenté en 1830, ne réussit pas; mais, l'année suivante, Hérold prit une éclatante revanche par *Zampa*, en trois actes (joué le 3 mai 1831), production digne d'un grand maître et qui plaça enfin l'artiste au rang des compositeurs français les plus renommés. Abondance de motifs heureux, passions bien exprimées, force *dramatique*, *génie* de l'instrumentation et de l'harmonie, tout se trouve dans cet ouvrage, dont le succès n'a pas été moins brillant en Allemagne qu'en France. Peu de temps après, Hérold prit part avec plusieurs autres musiciens, à la composition de la *Marquise de Brinvilliers*, opéra en trois actes.

Soit à cause de ses travaux de l'Opéra, soit par suite de la fatigue occasionnée par ses derniers ouvrages, Hérold commençait à ressentir quelque altération dans sa santé. Jeune encore, il aurait pu arrêter les progrès du mal par le repos et le changement de climat; mais rien ne put le décider à s'éloigner du théâtre de ses succès récents, et à cesser de travailler. Malgré les représentations de ses amis, il continua le genre de vie qu'il avait adopté, et ce ne fut que lorsque la maladie eut abattu ses forces, que la crainte commença à s'emparer de lui. La nouvelle administration de l'Opéra-Comique éprouvait le besoin d'avoir des opéras nouveaux qui fussent appris en peu de temps; Hérold avait en portefeuille la partition du *Pré aux Clercs*; mais elle exigeait des études et des préparatifs trop longs pour la situation du théâtre; Hérold le comprit et improvisa le petit opéra de *la Médecine sans Médecin*, bagatelle où l'on retrouve la touche d'un maître. Cette dernière production de l'artiste précéda de peu de temps la représentation du *Pré aux Clers* (qui eut lieu le 15 décembre 1832), ouvrage d'un genre plus doux que *Zampa*, mais non moins heureusement conçu, non moins original. Ce fut le chant du cygne. La maladie de poitrine qui dévorait l'existence d'Hérold faisait chaque jour d'effrayants progrès. Les agitations de la mise en scène et du succès en hâtèrent le développement : un mois après le dernier triomphe de l'artiste, elle le précipita dans la tombe, laissant dans une douleur profonde tous ceux qui avaient pu apprécier en lui les qualités de l'homme de bien, et dans le regret d'une vie si courte ceux qui ne connaissaient que son génie. Il mourut le 19 janvier 1833, aux Thernes, près de Paris, et fut inhumé au cimetière du Père-Lachaise, non loin du tombeau de son maître Méhul. Il avait laissé inachevée la partition d'un opéra en deux actes, intitulé *Ludovic*: M. Hélévy (*voy.* ce nom) termina cet ouvrage qui fut joué avec succès, en 1834.

La liste des compositions d'Hérold pour le piano est considérable; on y remarque : 1° Sonates pour piano seul, op. 1, 3, 5, Paris, Janet, Schœnenberger, Lemoyne. — 2° Caprices avec quatuor, œuvres 8, 9; Paris, Érard. — 3° Rondeau à 4 mains, op. 17; ibid. — 4° Caprices pour piano, œuvres 4, 6, 7, 12, 58; Paris, Lemoyne, *Érard*, etc. — 5° Rondeaux et divertissements, op. 10, 14, 16, 18, 20, 22, 27, 31, 34, 37, 40, 41, 44, 47, 53, 55; Paris, Janet, Lemoyne, Érard, etc. — 6° Fantaisies, op. 2, 15, 21, 28, 33, 43, 49; ibid. — 7° Variations, op. 19, 30, 35; ibid. — 8° Pots-pourris, etc.

HÉROLD (Melchior), cantor à Osnabruck, mort le 31 juillet 1810, s'est fait connaître par quelques recueils de chants pour les églises catholiques; ils sont intitulés : 1° *Der heil. Gesang, oder vollständige Kathol. Gesangbuch für den öffentl. Gottesdienst*, in-8°; Huynkhausen, 1803, 2e édition; Osnabrück, 1807, in-8°; 3e édition, 1809; 4e idem, 1818. — 2° *Kleines Vesperbuch* (Petit vespéral); Lippstadt, 1802, in-8°. — 3° *Versuch einer Sammlung Choralmelodien zu der kathol. Gesangbuche*, etc. (Essai d'un recueil de mélodies chorales à 4 voix, pour le livre de chant catholique, etc.); Rintein, 1807, in-4°. — 4° *Choralmelodien zu vollständ. Kathol. Gesangbuche. In Tonziffern übersetzt von H. Lindemann* (Mélodies chorales pour le livre complet du chant catholique, traduites en chiffres musicaux par H. Lindemann); Essen, Bædeker, 1827, in-8°. C'est une deuxième édition.

HÉRON, dit l'*Ancien*, célèbre mécanicien, naquit à Alexandrie, environ 120 ans avant J.-C. Il eut pour maître Ctésibius et se rendit célèbre par ses inventions de machines de tout genre. Ses clepsydres, ses automates et ses machines à vent excitèrent particulièrement l'étonnement de ses contemporains. Dans un livre qui nous reste de lui, il a donné une description de l'orgue hydraulique qu'il prétend avoir été inventé par Ctésibius, son maître; cet ouvrage a pour titre : *Spiritalia seu Pneumatica*; il a été inséré dans les *Veterum mathematicorum Athenæi, Apollodori, Philonis, Heronis et aliorum Operæ, græce et latine*; Parisiis, 1693, gr. in-fol. Vollbeding a publié le texte grec de la description de l'orgue hydraulique de Héron, dans sa traduction allemande de l'histoire abrégée de l'orgue de don Bédos (*voy.* Vollbeding), avec les remarques de Meister (*voy.* ce nom), et une version allemande.

HERPOL (Hombar), prêtre et savant musicien, vécut à Fribourg, en Brisgau, vers le milieu du seizième siècle. Il fut élève de Glaréan. On connaît de lui : *Novum et insigne opus mu-*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sicum, in quo textus Evangeliorum totius anni, vero ritui ecclesiæ correspondens, quinque vocum modulamine singulari industria ac gravitate exprimitur; Nuremberg, 1556.

HERRERIUS (Michel), maître de chapelle à l'église de Saint-Nicolas de Strasbourg, naquit à Munich, vers 1576, et vivait à Strasbourg en 1606. Il paraît, par le titre d'un de ses ouvrages, qu'il avait embrassé l'état ecclésiastique. On connaît de sa composition : 1° *Magnificat 6 vocum;* Augsbourg, 1604. — 2° *Hortus musicalis 5 vocum, liber primus;* Augsbourg, 1607, in-4°. — 3° *Hortus musicalis latinos fructus mira suavitate quinque et sex vocibus concinendos, liber secundus;* ibid., 1608, in-4°. — 4° *Ejusdem, lib. tertius,* 5, 6, 7, 8, *et pluribus vocibus fructus concinendos parturiens;* ibid., in-4°. Les trois parties de ce recueil ont été publiées de nouveau à Padoue, en 1617, in-4°.

HERRMANN (Chrétien-Gotthelf), né à Erfurt, en 1765, fit de bonnes études à l'université de Gœttingue, et cultiva avec succès la théologie, la philosophie et la littérature. Nommé professeur à l'école des prédicateurs d'Erfurt, en 1789, il joignit à ces fonctions, l'année suivante, celles de professeur à l'université de la même ville. En 1792, il fut appelé à enseigner au gymnase évangélique. En 1820, il obtint le titre de doyen de l'université et la surintendance de l'arrondissement d'Erfurt. Il mourut subitement le 26 août 1823. Ce savant a traité de l'esthétique musicale dans son ouvrage intitulé *Kant und Hemsterhuis in Rücksicht ihrer Definition der Schœnheit* (Kant et Hermsterhuis comparés dans leurs définitions du beau); Erfurt, 1791, in-8°. On a aussi de lui de bonnes *Observations psychologiques sur l'effet de la musique,* insérées dans le *Répertoire universel pour la psychologie empirique* de J. D. Mauchart (Nüremberg, 1792, in-8°).

HERRMANN (Charles-Frédéric), cantor à Greitz, né en 1786, est auteur d'un ouvrage élémentaire intitulé : *Anweisung aus jedem Accord in alle Dur-und Moll-tonarten auf die kürzeste Weise und auf verschiedene Art, nach den Regeln des Generalbasses aus zu weichen* (Instruction sur chaque accord dans tous les tons majeurs et mineurs, etc.), Leipsick, Péters, 1818. L'auteur de cet ouvrage a fait insérer dans la 24e année de la Gazette musicale de Leipsick un article sur l'usage de l'orgue dans la musique d'église (p. 677). Il a publié aussi, en 1828, des pièces de conclusion pour l'orgue, à l'usage des chorals extraits des *Choralbücher* de Hiller et de Umbreit, sous ce titre : *Zwischenspiele zu den gebrauchtesten Chorœlen nach dem Hiller's-chen Choralbuche mit Rücksicht auf das Umbreit'sche Choralbuch, etc.;* Leipsick, Péters. Une analyse de cet ouvrage se trouve dans la 31me année de la Gazette générale de musique de Leipsick, p. 284. Herrmann vivait encore à Greitz en 1840, et y occupait la position de cantor.

Il y a un autre musicien nommé Herrmann, (C.-F.), directeur de musique à Chemnitz, de qui l'on a des chants pour 4 voix d'hommes publiés à Chemnitz, chez Hœcker, en 1845.

HERRMANN (Paul), directeur d'une des écoles publiques de la ville de Dresde, s'est fait connaître par un recueil d'exercices de chant, ou plutôt de solfége, intitulé : *Gesangfreund für Schule und Haus, zum Gebrauch bei dem Gesang Unterricht der Jugend* (L'Ami du chant dans l'école et la maison, pour en faire usage dans l'enseignement du chant à la jeunesse); Dresde, Arnold, 1837, gr. in-8° de VI et de 82 pages. Cet ouvrage est purement pratique.

HERRMANN ou HERMANN (Wilhelm ou Guillaume), pianiste et compositeur de danse pour le piano, est né à Trèves en 1807 et s'est fixé à Berlin, où il vivait en 1834. Il a publié environ cent œuvres de valses, de galops, de mazurkas, de polkas et de polonaises pour son instrument, dont la plupart ont paru à Berlin, chez S. Lischke. Une de ses meilleures productions est un *Adagio suivi d'un rondeau,* op. 55.

HERSCHEL (Frédéric-Guillaume), astronome célèbre, naquit à Hanovre, le 15 novembre 1738. Fils d'un musicien de régiment, il entra lui-même comme hautboïste dans le régiment des gardes, à l'âge de quatorze ans. Vers 1758, il accompagna en Angleterre un détachement de ce corps. Bientôt après, il eut le bonheur, par la protection du comte de Darlington, d'être chargé de l'organisation de la musique d'un corps de milice, et la manière dont il remplit cette mission le fit connaître avantageusement. Son engagement terminé, il donna des leçons de musique dans le duché d'York et dirigea plusieurs fêtes musicales et oratorios. Ce fut à cette époque qu'il s'occupa de son éducation, fort négligée dans sa jeunesse; il étudia le latin et le grec, l'anglais, l'italien et les mathématiques. En 1765, il fut nommé organiste à Halifax, et l'année suivante un engagement avantageux lui fut offert comme hautboïste à Bath, où l'emploi d'organiste de la chapelle lui fut confié peu de temps après. La modicité de ses appointements l'obligeait à donner beaucoup de leçons, et d'employer à ce travail environ quinze heures chaque jour. Néanmoins il trouva assez de temps pour se livrer à l'étude de l'astronomie, dont le

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

goût lui avait été inspiré par la vue d'un atlas céleste. Un de ses amis lui ayant prêté un télescope de deux pieds, il se mit à étudier le ciel, qu'il n'avait connu jusque-là que par les livres, et son penchant devint une véritable passion. La possession d'un instrument meilleur et de plus grande dimension était l'objet de tous ses vœux ; mais l'état de sa fortune ne lui permettait pas d'en faire l'acquisition. Tourmenté de cette idée, il résolut de construire lui-même un télescope. Les obstacles que son inexpérience lui faisait rencontrer à chaque pas ne le découragèrent point; en 1774, il réussit à construire un télescope de cinq pieds qui servit à faire ses premières observations. Ce n'est point ici le lieu de rendre compte des travaux scientifiques de cet homme célèbre, à qui l'on doit tant de découvertes, particulièrement celles de la planète *Uranus*, et des sixième et septième satellites de Saturne. Le roi d'Angleterre lui ayant accordé un traitement considérable, il abandonna entièrement la musique, et alla se fixer à Slough, près de Windsor, où il établit son observatoire. Membre de la Société royale de Londres, et comblé d'honneurs, il mourut le 25 août 1822. En 1768 on a publié à Londres une symphonie de Herschel (en *ut*) pour 2 violons, viole, basse, 2 hautbois et 2 cors, et dans la même année, deux concertos militaires (en *mi* bémol) pour 2 hautbois, 2 cors, 2 trompettes et 2 bassons. Il a laissé en manuscrit quelques pièces pour la harpe.

HERSCHEL (Jacques), frère du précédent, né à Hanovre, vers 1734, servit avec son frère dans un régiment de milice anglaise, comme musicien, puis fut engagé comme violoncelliste à Bath. En 1771, il se rendit à Amsterdam, où il publia, dans la même année, le premier œuvre de sa composition, consistant en six quatuors pour clavecin, 2 violons et basse. Après avoir été quelque temps directeur de musique à Hanovre, il retourna à Londres, où il mourut en 1792. Il a publié deux symphonies (en *ré* et en *fa*), et six trios pour 2 violons et basse. On connaît aussi de lui en manuscrit plusieurs concertos pour le clavecin et de violon, et quelques symphonies.

HERSCHEL (Jean-Frédéric-Guillaume), fils de Frédéric-Guillaume, né à Slough, près de Windsor, est considéré à juste titre comme un des plus grands physiciens et astronomes de la première moitié du dix-neuvième siècle. Ce savant homme n'est cité ici que pour une dissertation intitulée *Le son* (*The sound*) qui se trouve dans le deuxième volume des sciences mixtes (*Mixed Sciences*), qui fait partie de l'*Encyclopédie métropolitaine* publiée à Londres en 1830 et dans les années suivantes. Ce travail renferme des observations pleines d'intérêt.

HERSTELL ou **HERRSTELL** (Charles), organiste de la cour à Cassel, naquit à Helsa, village près de cette ville, en 1704. Il fut artiste distingué sur son instrument et composa des cantates et des psaumes avec orchestre, considérés en Allemagne comme de très-bons ouvrages. Pendant une longue suite d'années, il enseigna l'orgue, le piano et l'harmonie à un grand nombre d'élèves, parmi lesquels on remarque son fils. Il est mort à Cassel en 1836. On a publié de cet artiste : 1° *Ueber den Gebrauch der Orgelstimmen* (Dissertation sur l'usage des jeux de l'orgue) ; Cassel, 1816, in-8°. — 2° *Orgelwerk für Land-organisten* (Livre d'orgue à l'usage des organistes de la campagne) ; ibid.

HERSTELL (Adolphe), fils du précédent, né à Cassel, a succédé à son père comme organiste de la cour. Il est aussi professeur de musique au séminaire de cette ville. Comme son père, il s'est distingué dans la composition des psaumes et des cantates d'église. Pianiste et harpiste, il a écrit de petites compositions pour la harpe et le piano, particulièrement des danses allemandes.

HERTEL (Matthieu), bon organiste à Zullichau, dans la première moitié du dix-septième siècle, avait écrit un traité de l'examen d'un orgue (*Orgelprobe*), dont le manuscrit, si l'on en croit Printz (*Historische Beschreibung der edlen Sing-und Klingkunst*. p. 149), lui aurait été enlevé et aurait été publié sous un autre nom. Cette histoire est peu vraisemblable, car le plus ancien ouvrage de ce genre connu maintenant est celui de Werkmeister (publié en 1681); or ce savant musicien était assez riche de son propre fonds pour n'avoir pas besoin de s'approprier les travaux d'autrui.

Le fils de Hertel (Chrétien), excellent organiste, occupa d'abord une place à Sorau, puis fut attaché à l'église de Zuckau, et enfin à Fürstenwalde.

HERTEL (Jean-Chrétien), maître de concert du duc de Mecklembourg-Strélitz, naquit en 1699 à Œttingue, dans le Würtemberg, où son père était maître de chapelle du prince. Peu de temps après, celui-ci fut placé en la même qualité dans la cour du duc de Mersebourg, et ce fut dans ce lieu que le jeune Hertel fit ses études littéraires et musicales. Son père ne le destinait pas à la profession de musicien ; mais entraîné par un penchant irrésistible, il apprit seul et en secret à jouer du violon. Kaufmann, organiste de la cour, lui enseigna ensuite le cla-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

vecin, et lui donna quelques notions d'harmonie et d'accompagnement. Hertel hasarda quelques essais de composition, qui, ayant été trouvés par son père, instruisirent celui-ci de ses progrès. Pour l'enlever a ses relations de musique, on l'envoya en 1716, à peine âgé de dix-sept ans, à l'université de Halle. Mais, loin que ce changement de position fût un événement fâcheux pour lui, il trouva l'avantage de faire la connaissance de Kuhnau, de Leipsick, qui lui donna des leçons et augmenta ses connaissances. Dans une visite qu'il fit à ses parents, après un an d'absence, il joua si bien sur le violon une des sonates de Corelli, que son père ne mit plus d'obstacles à son penchant pour la musique, et qu'il lui fut permis d'apprendre à jouer de la basse de viole, objet de tous ses vœux. Le duc de Mersebourg se chargea de la dépense de ses études, et lui laissa le choix d'aller à Paris pour prendre des leçons de Marais et de Forqueray, ou à Darmstadt, chez le célèbre Hess. Les parents de Hertel choisirent ce dernier maître, à cause de la proximité des lieux. Hess n'avait jamais voulu former d'élèves; mais la recommandation du duc de Mersebourg le décida à accepter celui-là. Les leçons de ce maître habile développèrent en peu de temps les heureuses dispositions de Hertel. Les liaisons de celui-ci avec les maîtres de chapelle Graupner et Grünewald augmentèrent ses connaissances dans l'harmonie et la composition. Après avoir passé environ quinze mois à Darmstadt, il quitta cette ville et se rendit à Eisenach, où il fit admirer son habileté. Une place lui fut offerte dans la musique de cette cour; mais ses engagements avec le duc de Mersebourg ne lui permettant pas de l'accepter immédiatement, il retourna chez ce seigneur. Quelque temps après, il lui fut permis d'entreprendre un nouveau voyage à ses frais pour perfectionner son talent : il en profita pour se rendre à Eisenach, où il eut en partage la place de premier violon avec Koch, après avoir visité les cours de Weissenfels, Zerbst, Cœthen et Dresde, en 1719. Il eut le plaisir d'entendre à celle-ci l'élite des chanteurs italiens : c'est à cette circonstance qu'il attribuait plus tard la réforme qui s'était faite dans son goût. Pendant son séjour à Eisenach, il fit plusieurs voyages à Gotha, pour consulter le maître de chapelle Stœlzel sur ses premiers ouvrages, et il en reçut de bons avis. Plusieurs congés lui furent accordés pour se faire entendre à Anspach en 1725, à Cassel en 1725, et à Weimar l'année suivante : partout il fut accueilli avec faveur. Il visita aussi la Hollande, et ce fut dans ce voyage qu'il publia son premier œuvre de six sonates pour le violon. Peu de temps après son retour, Graun l'invita à se rendre à Rupplin, en 1732, pour jouer devant le prince héréditaire de Prusse (Fréderic II); ce prince, charmé de son talent, lui fit un beau cadeau. Dans le même temps Hertel fut nommé maître de concerts à la cour d'Eisenach. En 1739, la place de maître de chapelle à Meinungen lui fut offerte, mais il ne put se décider à s'éloigner d'Eisenach, où il jouissait d'un sort heureux; il ignorait alors qu'il serait bientôt obligé de quitter cette cour. Le duc Guillaume-Henri ayant cessé de vivre en 1742, son successeur, le duc de Weimar, congédia toute sa chapelle. Obligé de chercher une nouvelle position, Hertel se rendit à Berlin avec l'espoir d'entrer dans la musique du roi, nouvellement instituée; mais lorsqu'il y arriva toutes les places étaient occupées; cependant son voyage ne fut pas infructueux, car François Benda lui donna une lettre de recommandation pour le duc de Mecklembourg-Strélitz, qui le nomma son maître de concerts, avec le même traitement qu'il avait à Eisenach. Il passa dans cette cour quelques années heureuses; mais la fin de sa vie fut pénible. En 1749, une ophthalmie le priva complétement de la vue, et pendant quelque temps il fut obligé de se borner à jouer des fantaisies improvisées sur la basse de viole et sur le violon; cependant il finit, après un long traitement, par recouvrer l'usage de ses yeux. Mais de nouveaux malheurs vinrent bientôt le frapper. En 1753, le duc de Mecklembourg mourut, et la chapelle fut supprimée. Il ne resta à Hertel qu'une faible pension viagère. L'éloignement de deux fils et de son gendre, tous trois membres de la chapelle comme lui, et qui étaient obligés de se pourvoir ailleurs, rendit ses chagrins plus vifs; sa santé s'altéra, et, après avoir langui près d'une année, il mourut au mois d'octobre 1754. Son fils (Jean-Guillaume) a écrit sa biographie détaillée; elle se trouve dans les Essais critiques de Marpurg (*Beytræge*, t. III, p. 46 et suiv.).

Le nombre des compositions que Hertel a laissées en manuscrit est immense; on y remarque plus de cent symphonies, des trios, ouvertures, concertos et sonates pour le violon et la basse de viole. Parmi ses ouvrages, on cite particulièrement 6 symphonies à 4 violons, 12 grandes ouvertures concertantes, 6 quatuors pour violon, flûte, viole et basse de viole. Il a publié à Amsterdam, 1727, 6 sonates à violon seul et basse continue. Une partie des manuscrits originaux de Hertel se trouve à la bibliothèque du Conservatoire royal de Bruxelles.

HERTEL (Jean-Guillaume), fils du précédent, naquit à Eisenach, le 9 octobre 1727. Élève de son père et de Benda pour le violon, il

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

fut d'abord attaché comme simple musicien à la chapelle du duc de Mecklembourg-Strelitz; mais, lorsque cette chapelle fut supprimée, en 1753, il entra dans la musique du duc de Saxe-Gotha; puis il passa en qualité de compositeur et de maître de concerts chez le duc de Mecklembourg-Schwérin, en 1757. Quelques années après, il eut le titre de maître de chapelle de la même cour. En 1770, il quitta ce service pour entrer, à Schwérin, chez la princesse Ulrique de Mecklembourg, qui le nomma conseiller de cour, et son secrétaire. Dans sa jeunesse, il était considéré comme un des meilleurs violonistes de l'Allemagne; mais la faiblesse de sa vue l'obligea à renoncer à jouer de cet instrument dans l'orchestre; il le remplaça par le clavecin, dont il parvint à jouer avec une rare habileté, en peu d'années. Une atteinte d'apoplexie l'enleva à ses amis le 14 juin 1789, à l'âge de près de soixante-deux ans.

Hertel s'est fait connaître avantageusement comme compositeur par un grand nombre de productions de musique vocale et instrumentale. A la tête de ses ouvrages, on doit placer ses oratorios sur l'histoire de Jésus-Christ. Le premier, intitulé *Der sterbende Heyland* (Le Sauveur mourant), poëme de Lœwen, fut annoncé par souscription à Hambourg, en 1767; mais il ne paraît pas qu'il ait été publié. Les autres ont été composés pour la cour de Schwérin, où ils ont été exécutés avec succès. Le premier (en 1782), a pour titre *Jesus in Banden* (Jésus attaché à la colonne); le second (1782), *Jesus vor Gericht*, (Jésus devant ses juges); le troisième (1783), *Jesus in Purper* (Jésus sous la pourpre); le quatrième (1787), *Die Gabe des Heil. Geistes* (La Descente du Saint-Esprit); le cinquième (1787), *Der Ruf zur Busze* (L'Appel à la pénitence); le sixième (1787), *Die Himmelfahrt Christi* (L'Ascension de Jésus-Christ); le septième (1789), *Die Geburt Jesus Christi* (La Naissance de Jésus-Christ). Parmi les autres compositions de Hertel, on remarque deux recueils de chansons allemandes publiés en 1757 et 1760; deux romances, en 1762; six sonates pour le clavecin, gravées à Nuremberg; un concerto pour le clavecin, avec accompagnement, ibid.; six symphonies à huit parties, 1760; six idem, 1774. Les ouvrages les plus importants de ce musicien sont restés en manuscrit.

Hertel est aussi connu comme écrivain sur la musique par un recueil de morceaux sur cet art qu'il a traduits de l'italien et du français, et qu'il a publié sous ce titre: *Sammlung musikalischer Schriften, grœsstentheils aus dem Werken des Italiæner und Franzosen übersetzt, und mit Anmerkungen versehen* (Recueil d'écrits musicaux, dont la plus grande partie est traduite d'auteurs italiens et français, et accompagnés de notes); Leipsick, 1re partie, 1757, in-8°; 2e idem., 1758, in-8°. Le choix des morceaux que Hertel a traduits est assez mauvais; la plupart appartiennent à des littérateurs étrangers à la musique. La première partie contient des remarques de Lœwen sur la poésie de l'ode, des idées de Voltaire sur l'opéra extraites de sa préface d'*Œdipe*, des pensées du cardinal Quirini sur la tragédie des Grecs, et sur son analogie avec quelques opéras italiens et français; enfin, les remarques sur l'opéra de Rémond de Saint-Mard. Dans la seconde partie on trouve des remarques sur la poésie de la cantate, par Lœwen, un extrait d'un ouvrage anglais sur la vie des poëtes latins, concernant la musique dramatique des anciens, des remarques sur l'origine de la musique, tirées des dialogues de Patru et de d'Ablancourt, une lettre du poëte Roy sur l'opéra, les observations de Fréron sur l'ouvrage de Rémond de Saint-Mard, etc. Je possède le manuscrit original et inédit des troisième et quatrième parties de ce recueil formé par Hertel, en deux volumes in-fol., qui contiennent des morceaux traduits du français, particulièrement sur l'Usage de la musique dans les théâtres des anciens, tiré de l'ouvrage intitulé *Athènes ancienne et moderne*; sur l'Opéra, tiré des *Mémoires du marquis d'Argens*, sur *l'Acoustique*, d'après les *Mémoires sur différents sujets de mathématiques*, par Diderot; sur la Musique des opéras, d'après l'ouvrage de Maffei, *il Teatro italiano*; sur les Effets de la musique, extrait du livre de Pouilly intitulé: *Théorie des sentiments agréables*, et sur l'Usage de la musique dans les cérémonies religieuses de l'antiquité, tiré d'un ouvrage anonyme intitulé: *Dissertation sur les cultes religieux*.

J'ai aussi dans ma bibliothèque les manuscrits originaux des ouvrages suivants de Hertel, qui n'ont jamais été publiés: 1° *Abhandlung von der Musick* (Dissertation sur la théorie de la musique); bon ouvrage, écrit dans les années 1750 et 1751, 1 vol. in-4°. — 2° *Zusetze zu den Waltherschen musikalisch Lexikon* (Supplément au Lexique musical de Walther), in-fol. — 3° *Selbstbiographie* (Autobiographie de Hertel), ouvrage refait trois fois à diverses époques, et toujours considérablement augmenté, 3 vol. in-fol. Hertel est aussi l'auteur de la Biographie de son père qui se trouve dans le 3e volume des Essais de Marpurg (46-64).

HERTENSTEIN (Théodore-Daniel), fils d'un professeur du gymnase à Ulm, né dans cette ville, vers 1715, était étudiant en théologie à l'université de Jéna lorsqu'il publia: *Dissertatio*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de Hymnis ecclesiæ apostolicæ ; Jéna, 1737, 42 pages in-4°.

HERVELOIS (CAIX DE), musicien français, né vers 1670, fut élève de Sainte-Colombe pour la basse de viole, et acquit sur cet instrument un talent distingué. On a publié de sa composition : *Pièces pour la basse de viole avec la basse continue*, Amsterdam, 1er et 2e livre. Cette édition est une contrefaçon de celle qui avait paru précédemment à Paris. Hervelois fut attaché comme valet de chambre au service du duc d'Orléans, et obtint une pension sur l'état de ce prince.

HERZ (JACQUES-SIMON), né à Francfort-sur-le-Mein, le 31 décembre 1794, de parents israélites, vint jeune à Paris, et entra au Conservatoire de cette ville comme élève de solfége, le 20 juin 1807, puis fut admis dans la classe de piano de Pradher. Devenu pianiste distingué, il se fit entendre avec succès dans quelques concerts, et se livra à l'enseignement. Il est considéré comme un des bons maîtres de Paris. Pendant plusieurs années il a vécu en Angleterre et s'y est livré à l'enseignement. De retour à Paris en 1857, il est entré au Conservatoire comme professeur suppléant de son frère, Henri. Il a beaucoup écrit pour le piano ; ses principaux ouvrages sont : 1° Grande Sonate pour piano et cor ou violoncelle, op. 1 ; Paris, Janet. — 2° Grande Sonate pour piano et violon, op. 7 ; ibid. — 3° Grand Quintette pour piano, violon, alto, violoncelle et contrebasse, op. 13 ; ibid. — 4° Rondo brillant avec introduction, op. 10 ; ibid. On a aussi de lui plusieurs rondos pour piano seul ou piano à quatre mains, des fantaisies et des airs variés, au nombre d'environ trente œuvres.

HERZ (HENRI), né à Vienne, en Autriche, le 6 janvier 1806 (suivant les renseignements qui m'ont été fournis par cet artiste, ou en 1803, d'après les registres du Conservatoire de Paris), commença ses études musicales à Coblence, sous la direction de son père, et à l'aide de quelques livres élémentaires. Ses progrès furent si rapides, qu'à l'âge de huit ans il put exécuter dans un concert public les variations de Hummel (op. 8), et se faire applaudir. A cette époque, sa main gauche, plus faible que la droite, semblait devoir opposer des obstacles au développement complet de son talent ; son père, homme de sens, bien que médiocre musicien, imagina de corriger ce défaut par l'étude du violon, et son expédient eut un plein succès. L'organiste Hunten, qui était à la fois et son maître de piano et son professeur de composition, l'exerça de bonne heure à écrire ses idées, et le jeune Henri Herz avait à peine huit ans et demi lorsqu'il composa sa première sonatine pour le piano : il n'avait pas alors reçu plus de trois mois les leçons de Hunten. Le père de Herz, prévoyant dès lors l'avenir de son fils, ne songea plus qu'à le placer dans les conditions les plus favorables au développement de ses heureuses dispositions. Il le conduisit à Paris, et obtint son admission au Conservatoire de cette ville, le 19 avril 1816. Pradher y devint son maître, et dès les premiers jours il s'attacha à son élève, dont il aperçut toute la portée. Déjà, il le considérait comme l'espoir du premier concours de piano, lorsque la petite vérole vint, au moment décisif, interrompre les études du jeune virtuose. Cependant quatre jours avant le concours le malade quitte son lit pour aller au piano, et après une préparation si courte, il obtient le premier prix dans l'exécution du 12e concerto de Dussek et d'une étude de Clémenti. A dater de ce moment son talent prit de l'essor, sa réputation se forma et son nom devint bientôt populaire. Pendant le cours de ses études de piano, il apprit la théorie de l'harmonie sous la direction de Dourlen, et plus tard il devint l'élève de Reicha pour la composition. Ses deux premières productions furent l'*Air tyrolien varié*, op. 1, qui eut deux éditions, et le *Rondo alla Cosacca* ; elles parurent en 1818 ; le public les accueillit avec faveur, malgré la grande jeunesse de l'auteur.

L'arrivée de Moscheles à Paris, et les concerts qu'il y donna, exercèrent beaucoup d'influence sur le talent de Herz, qui s'attacha à la manière de ce maître et changea la sienne. Son jeu acquit dès ce moment plus d'élégance, plus de légèreté et de brillant. Les plus grands succès du jeune artiste datent de cette époque. Il est assez remarquable que tandis que Herz s'appropriait la manière de Moscheles, celui-ci changeait la sienne ; car peu de temps après son arrivée à Londres, c'est-à-dire dans la même année où il s'était fait entendre à Paris, son jeu prit un caractère plus large, un style plus élevé. Le succès des œuvres de Herz pour le piano a surpassé celui de toute la musique du même genre pendant douze ans environ, et ce succès fut tel, que les éditeurs payèrent ses manuscrits trois ou quatre fois plus cher que ceux des meilleurs compositeurs pour le piano. On en fit de nombreuses réimpressions en Belgique, en Allemagne, en Angleterre et même en Italie. Le nombre des œuvres de cet artiste célèbre s'élève en ce moment (1861) à deux cents.

En 1831, Herz et le célèbre violoniste Lafont firent un voyage en Allemagne, y donnèrent plusieurs concerts et y firent admirer leur habileté et le fini de leur ensemble dans de brillants duos pour piano et violon. En 1838 et 1839 ils visitèrent ensemble la Hollande et la France méri-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

dionale, mais leur dernier voyage se termina d'une manière funeste, Lafont ayant été tué dans la chute d'une voiture publique. En 1834 Herz visita l'Angleterre, et y obtint un succès d'enthousiasme. A Dublin il donna onze concerts, où le *public se pressait en foule*; à *Édimbourg il ne* fut pas moins bien accueilli.

Entré dans une association pour la fabrication de pianos avec Klepfer, ancien facteur de Lyon établi depuis quelque temps à Paris, Henri Herz y perdit de l'argent, parce que les instruments de ce facteur n'eurent pas de succès. Il rompit bientôt cette association, et fonda lui même une manufacture de pianos, établie dans un hôtel qu'il avait fait construire et dans lequel il y avait une salle de concert, qui est encore la plus jolie et la plus recherchée par les artistes. Occupé de son art, et forcé de confier ses intérêts à des mains étrangères, il vit dissiper la plus grande partie de ses économies. Voulant réparer le désordre qu'on avait mis dans ses affaires, Herz prit la résolution de se rendre en Amérique, où déjà sa musique lui avait fait une grande célébrité : il partit dans l'été de 1845. Trois fois il parcourut les États-Unis dans tous les sens, et le nombre de concerts qu'il donna à New-York, *Boston*, *Philadelphie*, *Baltimore*, *Charlestown*, la Nouvelle-Orléans, la Jamaïque, dépassa *quatre cents*. Ensuite il se rendit à la Havane, à la Vera-Cruz et enfin à Mexico, où il donna aussi beaucoup de concerts. A la demande du général Herrera, alors président de la république mexicaine, il composa un hymne dont la poésie avait été mise au concours et qui depuis lors est devenu le chant national. Après avoir parcouru le Mexique, traversé les Cordillères à dos de mulet et visité le Pérou et le Chili dans toute leur étendue, il s'embarqua à *San-Blas* pour la Californie, qui depuis une année environ avait été envahie par la multitude des chercheurs d'or. Il y arriva en 1849, et y trouva une population peu occupée des beautés de la musique : néanmoins ses concerts eurent de nombreux auditeurs. Le premier qu'il y donna fut marqué par des circonstances singulières et presque grotesques. Au moment de se faire entendre, Herz s'aperçut que l'instrument indispensable, le *piano*, *n'était pas dans la salle*. Personne n'y avait songé, et il n'y en avait pas un seul dans la ville naissante de Sacramento. Que faire? — *Chantez-nous une romance française!* s'écrièrent plusieurs personnes : et Herz les satisfit.... sans accompagnement. Pendant ce temps, quelques auditeurs s'étaient décidés à aller chercher, à un ou deux milles de là, une espèce de clavecin qu'ils apportèrent sur leurs épaules. Une seule octave de l'instrument avait des cordes passablement accordées : ce fut sur cette octave que l'artiste dut s'escrimer. Tout le monde, y compris le pianiste, avait allumé des cigares, et la soirée se termina à la *satisfaction générale*, avec la demande d'un second concert, pour lequel Herz fit venir un piano de San-Francisco. De cette ville il retourna à Valparaiso et à Lima, où il donna une nouvelle série de concerts, et enfin, après une absence de plus de cinq années, il arriva à Paris, au commencement de 1851.

La fabrique de pianos de M. Herz n'avait pas prospéré pendant sa longue absence : à peine de retour chez lui, il y donna tous ses soins, et par des recherches persévérantes, par des essais multipliés, il parvint, à l'aide d'un très-bon chef d'atelier, à la réalisation de ses vues pour la construction des instruments les plus parfaits possibles, au point de vue de la qualité des sons. A l'Exposition universelle des produits de l'industrie, en 1855, les grands pianos sortis de sa fabrique ont produit une vive impression sur le jury, qui leur a décerné la plus haute récompense. La manufacture de pianos de M. Herz est aujourd'hui une des trois premières de la France. *Toutefois ses succès dans la facture des instruments* ne lui ont pas fait négliger l'art auquel il est redevable de sa renommée populaire. Dans les dernières années, il a fait plusieurs excursions en Espagne; il a visité la Belgique, la Hollande, les provinces Rhénanes, la Russie, la Pologne, et dans ses concerts à Madrid, à Bruxelles, à Pétersbourg, à Moscou, à Varsovie, il a retrouvé les succès de sa jeunesse.

Parmi les compositions de M. Herz pour le piano, on compte : 1° Six Concertos avec orchestre, œuvres 34 (en *la* majeur), 74 (en *ut* mineur), 87 (en *ré* mineur), 131 (en *mi* majeur), 180 (en *fa* mineur), 192 (en *la* mineur); Quatorze Rondos, avec ou sans orchestre, œuvres 2, 11, 14, 27, 33, 37, 44, 61, 69, 73, 103; Études, œuvres 119, en 2 livres, 151, 152, 153, 179 : Grande Sonate de bravoure, op. 200; Grand Trio pour piano, violon et violoncelle, op. 54; Duos pour 2 pianos, op. 72 et 104; une multitude de Fantaisies et de Variations sur des *thèmes d'opéras*; Duos *pour piano et violon*, en collaboration avec Lafont, sur des thèmes d'opéras, op. 73, 75, 96, 110; Caprices, Nocturnes, Divertissements, Morceaux de salon, Marches, Valses, Contredanses variées, Galops, Mazurkas; Thèmes originaux variés : *Méthode complète de piano*, 2me édition, œuvre 100.

HERZBERG (Wilhelm ou Guillaume), pianiste distingué et compositeur, naquit à Berlin,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

en 1819, et parut devoir se faire une brillante réputation ; mais il est mort à l'âge de vingt-huit ans, à Custrin, le 14 novembre 1847. Parmi les ouvrages qu'il a publiés, on remarque : 1° 6 Lieder pour soprano ou ténor avec piano, op. 1 ; Berlin, Guttentag. — 2° 6 idem, op. 3 ; ibid. — 3° 6 pièces caractéristiques pour piano dans la forme de *Lieder*, op. 4 ; ibid. — 4° Sonatine pour piano à 4 mains, op. 5 ; ibid. — 5° 6 Lieder pour contralto ou mezzo-soprano avec piano, op. 6 ; ibid. — 6° 6 chants à quatre voix (soprano, alto, ténor et basse), op. 7 ; ibid. — 7° Scène de bal, chant à 4 voix, op. 8 ; Berlin, Stern. — 8° Recueil de Lieder pour voix de soprano avec piano, Berlin, Esslinger.

HERZBERG (Antoine), pianiste à Vienne de l'époque actuelle, s'est fait connaître par quelques petits ouvrages, parmi lesquels on distingue 1° Nocturne pour piano, op. 1 ; Vienne, Haslinger. — 2° Impromptu pour piano, op. 3 ; ibid.

HERZBERG (Rodolphe de), pianiste amateur, né à Berlin, vers 1800, a publié plusieurs recueils de *Lieder* avec piano, œuvres 3, 4, 6 ; six divertissements pour piano seul, op. 11 ; et un trio pour piano, violon et violoncelle, op. 9.

HERZOG (Ernest-Guillaume), juge de la ville de Mersebourg, dans la première moitié du dix-huitième siècle, a fait imprimer un éloge de Kuhnau, directeur du chœur à Leipsick, sous ce titre : *Memoria beati defuncti directoris chori Musici Lipsiensis Dr. Johannis Kuhnau, Polyhistoris Musici, et reliqua summopere inclili, etc.* ; Leipsick, 1722, in-4°.

HERZOG (Jean-Georges), professeur d'orgue au Conservatoire de Munich, cantor et organiste d'une des églises de cette ville, est né à Nuremberg, vers 1818. Il a vécu à Vienne pendant quelques années. Son premier œuvre, composé de 18 préludes, 9 fugues et 6 conclusions pour l'orgue, a été publié en 1841 à Nuremberg, chez Riegel et Wiessner. Ses autres ouvrages les plus importants sont : 1° Petits préludes faciles pour l'orgue, op. 3 ; ibid. — 2° 24 pièces d'orgue à l'usage de l'office divin et comme exercices pour les organistes commençants ; ibid. — 3° Adagio pour l'orgue à plusieurs claviers, op. 9 ; ibid. — 4° Livre d'orgue pratique, recueil de préludes, conclusions, trios, petites et grandes fugues, chorals variés, cadences et modulations, op. 10 ; Mayence. Schott. — 5° 12 pièces d'orgue, 7 préludes, 2 petites fugues et 3 conclusions, op. 17 ; Vienne, Müller. — 6° 8 pièces d'orgue pour l'étude et l'usage de l'église, op. 17 ; Munich, Aibl. — 7° 6 pièces d'orgue pour l'étude et l'usage de l'église, op. 19 ; Vienne, Müller. — 8° *L'Organiste pratique*, recueil contenant des pièces de tous genres, en collaboration avec Ferd. Becker, Geissler et Adolphe Hesse, 3 volumes ; Mayence, Schott. — 9° Dix préludes, fugues et *fugueltes* pour l'orgue, composés et publiés à l'occasion de l'anniversaire séculaire de la mort de J.-S. Bach (28 juillet 1850), op. 23 ; Erfurt, in-4° obl. M. Herzog est un des organistes les plus distingués de l'époque actuelle en Allemagne.

HERZOG (Auguste), compositeur de danses pour l'orchestre, est né à Hambourg, vers 1816. Il a publié un grand nombre de quadrilles, galops, valses et polkas, dont la plupart sont extraits des opéras modernes ; à Hambourg, chez Bœhme. Un autre compositeur de danses nommé *Herzog* (*Joseph*) vit à Vienne.

HESDIN (Pierre), greffier de la confrérie de Saint-Julien, suivant un acte en date du 17 juillet 1522, qui se trouve aux archives du royaume de France, et dont la copie a été insérée, par M. Beffara dans sa collection manuscrite. Dans cet acte, Hesdin est qualifié de *chantre prébendé*. Dans un *compte des officiers domestiques du roi Henri II, depuis* 1547 *jusqu'en* 1559, qui se trouve parmi les manuscrits de la Bibliothèque Impériale de Paris, et dont j'ai donné la notice dans la *Revue musicale* (Tome XII, 15 septembre 1832, n° 34), on voit que Pierre Hesdin était alors un des chantres de la chapelle de ce prince. Les ouvrages connus aujourd'hui de ce musicien sont : 1° Messe intitulée *in Antiphona S. Sebastiani*, dans le recueil qui a pour titre *Missarum quinque liber primus, cum quatuor vocibus, ex diversis authoribus excellentisimis, noviter in unum congestus ; Venetiis, apud Hieronymum Scotum*, 1544, petit in-4° obl. — 2° Motet à 5 voix dans le recueil intitulé *Motetti della Simia*, publié à Ferrare, en 1539, petit in-4° obl. — 3° Idem dans la rare collection de Salblinger qui a pour titre *Cantiones septem, sex et quinque vocum*, etc. ; *Augustæ Vindelicorum, Melchior Kriesstein excudebat*, 1545, petit in-4° oblong. — 4° Plusieurs motets dans le deuxième livre du recueil intitulé *Novum et insigne opus musicum sex, quinque et quatuor vocum, cujus in Germania hactenus nihil simile usquam est editum ;* Nuremberg, Jérôme Graphæus, 1538, petit in-4° obl. — 5° D'autres motets sont dans le premier livre des *Selectissimarum Motetarum partim quinque, partim quatuor vocum*, publiés par Georges Fœrster, chez Jean Petrejus, à Nuremberg, en 1540, petit in-4° obl. — 6° On en trouve aussi dans les 3me, 4me et 5me livres des motets publiés par Attaingnant, à Paris, en 1534, petit in-4° obl. — 7° Trois motets du même musicien sont dans le premier livre de la collection pu-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

blée à Lyon par Jacques Moderne de Pinguento, en 1532. De plus, on a de ce musicien un motet à 4 voix pour la fête de Saint-André, dans le septième livre de motets à 3, 4, 5 et 6 voix de divers auteurs, publié par Pierre Attaingnant; Paris (sans date, mais imprimé en 1533), in-4° obl. gothique. Dans le huitième livre de la même collection (Paris, 1534), on trouve un canon à 4 voix sur ces paroles de l'antienne : *Epiphaniam Domino*. La collection de motets (*Sacræ cantiones quinque vocum*), publiée à Anvers en 1546 et 1547, par Tilman Susato, contient des pièces de Hesdin. Enfin, on trouve des chansons françaises du même dans le premier livre du *Recueil des recueils, composé de chansons à quatre parties de plusieurs autheurs importants;* Paris, Adrian Le Roy et Robert Ballard, 1567, in-4° obl., et dans le *Premier livre de chansons à trois parties, composées par plusieurs autheurs;* Paris, 1578, in-4°, chez les mêmes imprimeurs. Une chanson française à 4 voix, de Hesdin, dont les premiers mots sont, *Grâce, vertu, bonté,* se trouve dans le manuscrit n° 124 de la Bibliothèque de Cambrai (1).

HESS (Joachim), organiste de l'église Saint-Jean et carillonneur à Gouda, en Hollande, remplissait déjà ces emplois en 1766, et les occupait encore quarante-quatre ans après, c'est-à-dire en 1810. C'était un musicien instruit et laborieux. On a de lui les ouvrages suivants : 1° *Korte en eenvoudige Handleiding tot het leeren van Clavecimbel of Orgel-spel, opgesteld ten dienste van leerlingen* (Courte et simple instruction pour apprendre à jouer du clavecin et de l'orgue, etc.), Gouda, Jean van der Klos, 1766, in-4°. La troisième édition est de 1771, in-4°; la cinquième a paru chez le même imprimeur en 1792, in-4°. Ce petit ouvrage, renfermé en 36 pages, avec une planche, contient les éléments de la musique, des principes d'harmonie et d'accompagnement, et une explication des termes techniques les plus usités. Un abrégé de cet ouvrage, dont les principes d'harmonie et d'accompagnement ont été retranchés, a été publié par Hess, sous ce titre. — 2° *De Handleiding tot het leeren van 't Clavecimbel of Orgel-spel, verkort en gemakkelijk gemaakt voor eerstbeginnenden*, etc. (Abrégé de l'instruction pour apprendre à jouer du piano et de l'orgue, etc.); Gouda, Wouter Verblaauw, 1808, 10 pages in-4°, et une planche. — 3° *Luister van het Orgel of naauwkeurige aanwijzinge, hoe men, door eene gepaste registreering en geschichte bespeling, de voortreffelijke hoedanigheden en verwonderenswaardige vermogens van, een Kerk of Huis-Orgel in staat is te vertoonen* (Splendeur de l'Orgue, ou instruction curieuse sur des moyens de rendre sensibles les excellentes et admirables qualités d'un orgue d'église ou de chambre, par un bon mélange des registres et par un jeu habile); Gouda, J. Van der Klos, 1772, in-4° de 78 pages. Ce livre renferme une description des jeux de l'orgue et des diverses parties de cet instrument : Hess y a ajouté un supplément intitulé. — 4° *Korte schets van de allereerste uitvinding en verdere voortgang in het vervaardigen der Orgelen, tot op dezen tijd; zijnde een anhangsel op den Luister van het orgel* (Courte esquisse de la plus ancienne invention et des progrès de la construction des orgues jusqu'à ce jour, ouvrage faisant suite à la *Splendeur de l'orgue*); Gouda, Wouter Verblaauw, 1810, 35 pages in-4°, avec une planche. Ce supplément contient une histoire abrégée de l'orgue, et des remarques historiques et techniques sur diverses parties de cet instrument. La plupart de ces renseignements sont tirés du livre de Prætorius et de celui de Havinga. On y trouve (p. 24) un passage fort curieux, extrait d'un livre inconnu, comme son auteur (Lootens), à tous les bibliographes de la musique. Je crois faire une chose utile en rapportant ici le passage dont il s'agit, parce que l'ouvrage de Lootens, et même celui de Hess, sont fort rares, même en Hollande; le voici :

« Le facteur d'orgues Albert van Os, de Flessingue, a trouvé, il y a à peu près soixante-dix ans, en enlevant un orgue de l'église Saint-Nicolas, à Utrecht, sur le sommier du grand clavier à la main, la date de 1120. Ce sommier n'avait ni tirants ni registres, mais douze rangs de tuyaux, dont le plus grand était un prestant de douze pieds. Sur chaque touche, tous les tuyaux parlaient à la fois, sans qu'on pût en détacher un seul; en sorte que ce qu'on entendait ressemblait à une *fourniture* criarde. Le clavier commençait par *fa* grave (de la voix de basse), et s'étendait jusqu'au *la* aigu (de la voix de *soprano*), et renfermait conséquemment trois octaves et une tierce. Le clavier supérieur avait des registres fixes; le second, des registres mobiles. La pédale n'avait qu'une seule trompette.

« Dans la description de la ville de Delft, on lit que depuis l'an 1429 jusqu'en 1455, on a construit trois orgues nouvelles dans l'église neuve. Le premier, appelé *Ursule*, était placé au côté du nord vers le milieu de la nef; il avait

(1) *Notice sur les collections musicales de la Bibliothèque de Cambrai*, par M. E. de Coussemaker, p. 77.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

« été construit par un facteur du Brabant, nommé « *Jean*, qui reçut pour ce travail 95 *quillon-* « *mes* (d'or), et 25 escalins de Philippe. Le « deuxième fut mis en place dans l'année 1451, « sous le nom d'*Orgue de la Sainte-Croix*, dans « la croix (de l'église), au-dessus de l'autel St- « Georges, au sud-est ; il avait été construit par « Adrien Pieterz. Le troisième, plus grand que les « deux autres, a été construit par le même, dans les « années 1454 et 1455, et a été placé à l'extrémité « ouest de ladite église, contre les portes (1). »

5° *Dispositien der merkwoardigste Kerk-Orgelen, welke in ons Nederland, als mede in Duitsland en elders aangetroffen worden* (Dispositions des orgues d'église les plus remarquables qui se trouvent en Hollande ainsi qu'en Allemagne et ailleurs), Gouda, J. Van der Klos, 1774, in-4° de 200 pages. Ce livre contient la description des orgues principales de la Hollande, de l'Allemagne et de quelques autres pays. — 6° *Vereischten in eenen Organist* (Connaissances requises chez un organiste) ; Gouda, 1779, 1 vol. in-4°.

HESS (A.-H.), frère du précédent, fut facteur d'orgues distingué à Gouda. Les instruments qu'il a construits sont : 1° A Bodengraven, dans l'église réformée, en 1760, un orgue de 15 jeux, avec un seul clavier, et pédale en tirasse. — 2° A Schoonhoven, dans l'église réformée, en 1763, l'ancien orgue complété dans son étendue. — 3° A Bodengraven, dans l'église luthérienne, en 1771, un orgue de 8 pieds ouverts, 13 registres, un clavier et pédale en tirasse. — 4° A Utrecht, dans l'église catholique, en 1772, un orgue de 11 jeux. — 5° A Schiedam, dans l'église française, un orgue de 8 pieds ouverts, 12 registres et un clavier. — 6° A Dordrecht, dans l'église des Augustins, en 1773, un orgue de 8 pieds, 35 jeux, 2 claviers et pédale. — 7° A Willemstadt, dans l'église réformée, en 1774, un orgue de 8 pieds.

Un autre facteur d'orgues, nommé *Hess*, se fixa à Ochsenhausen, en Souabe, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Précédemment, il avait travaillé longtemps à Dresde. Il a construit à Biberach, en 1777, un bon orgue de 35 jeux, 3 claviers et pédale.

HESSE (Ernest-Chrétien, ou Ernest-Henri), célèbre joueur de basse de viole, naquit à Grossengottern, en Thuringe, le 14 avril 1676. En 1687 il entra au gymnase de Langensalza, y resta trois années, puis alla achever ses études au gymnase d'Eisenach. Il n'était âgé que de dix-sept ans lorsqu'il fut admis, en 1693, comme surnuméraire à la chancellerie du gouvernement de Hesse-Darmstadt, à Francfort-sur-le-Mein. Quelque temps après, il suivit la cour à Giessen, et profita de cette occasion pour y faire un cours de droit à l'université. Déjà il avait commencé à jouer de la basse de viole ; ses progrès sur cet instrument décidèrent le landgrave de Hesse-Darmstadt à lui fournir les moyens nécessaires pour continuer ses études musicales à Paris. Hesse s'y rendit en 1698, et y séjourna pendant trois ans, mettant à la fois à profit les leçons de Marin Marais et de Forqueray, les deux plus habiles joueurs de basse de viole à cette époque. Rivaux de talent et de renommée, ces deux artistes avaient l'un contre l'autre une ardente inimitié. Hesse, qui voulait recevoir des leçons de tous les deux, conserva son nom chez l'un et prit chez l'autre le nom de *Sachs*. Les deux maîtres, charmés de l'habileté de leur élève, avaient souvent des discussions, parlant avec admiration, l'un du talent de Hesse, l'autre de celui de Sachs ; ils convinrent enfin de vider ce différend dans un concert public. Il est facile de juger de leur surprise et de leur mécontentement lorsqu'ils virent les deux élèves réunis en un seul. Le succès de Hesse fut brillant ; mais après cet éclat la position désagréable où il se trouvait à l'égard de ses deux maîtres l'obligea bientôt à s'éloigner de Paris.

De retour à la cour de Darmstadt en 1702, il fut nommé secrétaire du département de la guerre et des affaires étrangères. L'année suivante, il se maria. En 1705, il obtint la permission de voyager en Hollande et en Angleterre ; en 1707, il parcourut l'Italie, et profita de son séjour en ce

(1) *Aanmerking over de oudste Orgelen* (Observations sur les orgues les plus anciennes).

« De orgelmaker *Albertus van Os*, te *Vlissingen*, heeft « voor ruim 70 jaren, by het uitnemen van een orgel in de « *Nikolai-Kerk*, te Utrecht, gevonden, op de windladen « van 't groot Manuaal, het jaartal Anno 1120, hebbende « geen registers of sleepen, maar twaalf rijen pijpen, « waarvan de grootste was prestant 12 voet, sprekende « op ieder toets alle pijpen te gelijk, zonder dat men « een eenige konde afsluiten, dus niet anders dan een « schreeuwende *Mixtuur* gehoord wierd ; het clavier begon « met contra F, en strekte zich uit tot tweegestreept a ; « doch het boven Manuaal had springladen, het rugwerk « sleepladen, en 't pedaal een enkele trompet.

« In de beschrijving der stad *Delft*, leest men dat in « anno 1429 tot 1455, alleen in de Nieuwe Kerk, drie « nieuwe orgels zijn gebouwd ; het eerste orgel, genaamd « *Ursula*, wierd gepaatst aan de noordzijde, midden in 't « middelp unt der Kerk, en gemaakt door een Orgelmaker « uit *Brabant*, genaamd *Joannes*, welke daar voor gebad « heeft 95 Wilhelmus en 25 Philippus-Schilden. Het tweede « orgel wierd besteld in 't jaar 1451, genaamd het *Heilig* « *Kruis-Orgel*, gezet in 't kruiswerk, boven Saint-Joris « altaar, in den zuid-oosten hoek, en vervaardig door « *Adriaan Pieterz*. Het derde orgel, grooter als de vo- « rige, wierd anno 1454 en 1455, mede door Adr. Pieterz « gemaakt, engezet in 't westeinde van gemelde Kerk, te- « gen den toren. »

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

pays pour compléter ses connaissances dans l'art d'écrire la musique. Partout il excita l'admiration par son talent sur la basse de viole. En revenant d'Italie, il passa à Vienne, et s'y fit entendre à la cour avec le célèbre Pantaléon Hebenstreit. L'empereur, charmé par le jeu de Hesse, lui fit présent d'une chaîne d'or avec son portrait. En 1713, cet artiste perdit sa première femme, et quelque temps après il devint l'époux de la célèbre cantatrice Jeanne-Élisabeth Dœbbrecht. Vers ce temps, la place de maître de chapelle étant devenue vacante à Darmstadt, Hesse en remplit les fonctions jusqu'à l'arrivée de Graupner, et composa plusieurs morceaux de chant qui furent exécutés à la cour. En 1715, le landgrave le nomma commissaire de la guerre; onze ans plus tard, il échangea ce titre contre celui de conseiller de guerre. Il mourut le 10 mai 1762, à l'âge de quatre-vingt-six ans, ayant été employé au service de la cour de Darmstadt pendant soixante-huit années. De ses deux mariages il avait eu vingt enfants, dont huit seulement lui ont survécu. L'aîné de ses fils (Louis-Chrétien) fut son élève pour la basse de viole, et devint un des artistes les plus habiles de son temps sur cet instrument. En 1768, il était attaché au service du prince royal de Prusse.

Ernest-Chrétien Hesse est considéré comme le plus habile violiste qu'il y ait eu en Allemagne. Il a laissé en manuscrit beaucoup de musique d'église, des sonates et des suites de pièces pour la basse de viole.

HESSE (Jeanne-Élisabeth), née Dœbbrecht, femme du précédent, brilla en 1709, à l'Opéra de Leipsick, avec ses deux sœurs, qui depuis lors épousèrent Ludwig et Simonetti. En 1713, Jeanne-Élisabeth Dœbbrecht entra au service de la cour de Darmstadt, et devint l'épouse de Hesse, qui remplissait alors les fonctions de maître de chapelle. Sous la direction de cet artiste, elle fit de grands progrès dans l'art du chant. En 1719, elle fut invitée aux fêtes qui eurent lieu à Dresde, pour l'avénement de l'électeur au trône de Pologne : elle y chanta avec les célèbres cantatrices Tesi et Durantaxti, et partagea avec elles les applaudissements de la cour et du public. Elle vivait encore à Darmstadt en 1767.

HESSE (Jean-Henri), vraisemblablement professeur de musique à Hambourg, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, a fait imprimer dans cette ville, en 1776, un petit traité d'harmonie et d'accompagnement intitulé : *Kurze, doch hinlängliche Anweisung zum Generalbasse, wie man denselben auss aller leichteste, auch ohne Lehrmeister erlernen könne,* in 4°. Déjà on connaissait vers ce temps sous le nom du même artiste un recueil de 24 odes et chansons spirituelles, et une cantate avec accompagnement de clavecin, imprimée à Lubeck en 1766.

HESSE (Jean-Guillaume), né à Nordhausen, vers 1760, entra comme clarinettiste au service du duc de Brunswick, en 1784, et s'y trouvait encore en 1795. Il était alors considéré comme un des artistes les plus distingués de l'Allemagne, en son genre. En 1786, il construisit le premier contrebasson qui a été entendu, y mit des clefs pour boucher les trous de la grande pièce, et appliqua au bocal un bec de clarinette, au lieu de l'anche ordinaire du basson, dont le frôlement est désagréable sur cet instrument. Cependant cette innovation de Hesse a eu peu de succès.

Ce musicien a eu un frère bassoniste à la chapelle du prince de Bernbourg, et qui était renommé comme un artiste habile.

HESSE (....), facteur d'orgues à Dachwig, village des environs d'Erfurt, vers la fin du dix-huitième siècle, s'est fait connaître avantageusement en 1799 par l'excellent orgue de l'église Saint-Michel à Erfurt, et par les réparations qu'il a faites aux orgues de Stotternheim, de Mohlsbourg et de Dachwig.

HESSE (Adolphe-Frédéric), organiste très-distingué de l'époque actuelle, est né à Breslau, le 30 août 1809. Fils de Frédéric Hesse, menuisier et facteur d'orgues, il puisa dans l'atelier de son père le goût de cet instrument, et montra les dispositions les plus heureuses pour la musique dès l'âge le plus tendre. Après avoir appris les éléments de cet art sous la direction d'un maître obscur, nommé Speer, il devint l'élève de Berner (*voy.* ce nom) et du deuxième organiste de Sainte-Élisabeth. Ses progrès furent si rapides, que dans sa neuvième année il put quelquefois remplacer ses maîtres aux offices de la paroisse. En 1818 son père fit avec lui un voyage dans la Saxe; partout il excita l'étonnement par son talent précoce sur l'orgue : à Bernbourg, ville natale de son père, il donna avec succès un concert sur le piano. De retour à Breslau, il y reprit le cours de ses études musicales, particulièrement celle de la composition. Son premier ouvrage fut une ouverture (en *ré* mineur), qu'on exécuta dans un concert dirigé par Berner, le 17 février 1827. Le 25 mai de la même année, il fut nommé second organiste de Sainte-Élisabeth, après la mort de son maître. Par l'entremise d'un ami, il obtint du magistrat de Breslau une somme considérable pour entreprendre un voyage en Allemagne; il le fit dans les années 1828 et 1829. C'est dans ce voyage qu'il donna ses premiers concerts d'orgue, à Leipsick, Hambourg, Cassel et Berlin. C'est aussi dans cette

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

même excursion qu'il se lia d'amitié avec Spohr, et qu'il en reçut d'utiles conseils pour ses ouvrages. La connaissance qu'il fit aussi de Rink, à la même époque, exerça sur ses études et ses travaux une heureuse influence. De retour à Breslau, au commencement du mois de mai 1829, il y reprit ses fonctions de second organiste à l'église Sainte-Élisabeth jusqu'à ce qu'il fut appelé à la place de premier organiste de Saint-Bernardin, le 11 septembre 1831, après que le bel orgue de cette église eut été réparé à neuf. Depuis ce temps, la réputation de M. Hesse s'est étendue, et il est considéré maintenant comme un des premiers organistes de l'Allemagne. Appelé à Paris, en 1844, pour l'inauguration du grand orgue de Saint-Eustache, qui peu de mois après fut incendié, M. Hesse y fit entendre quelques fugues magnifiques de J.-S. Bach; mais l'auditoire parisien n'ayant jamais eu l'occasion d'entendre ces grands ouvrages par les organistes français, alors fort ignorants, ne les goûta pas, et M. Hesse ne produisit pas l'effet qu'on attendait de son talent. En retournant à Breslau, il s'arrêta à Bruxelles, et là il trouva un accueil plus digne de son mérite. Parmi les élèves formés par cet artiste distingué, le plus remarquable est le célèbre professeur d'orgue du Conservatoire de Bruxelles, M. Lemmens (*voy.* ce nom) Les ouvrages de Hesse sont au nombre d'environ 80 œuvres. On y remarque : 1° 1re symphonie pour l'orchestre, op. 20 (en *mi* bémol); Breslau, Fœrster. — 2° 2e idem., op. 28 (en *ré*) ; Leipsick, Hofmeister. — 3° 3e idem (en *la* mineur), ibid. — 4° quatrième, cinquième et sixième, idem. — 5° *Tobie*, oratorio. — 6° Motet à 4 voix et orgue obligé, op. 50 ; Breslau, Cranz. — 7° Cinq ouvertures. — 8° Des cantates avec orchestre. — 9° Un psaume pour chœur et orchestre. — 10° Une sonate à quatre mains pour le piano (en *la* bémol), op. 42 ; Vienne, Haslinger. — 11° Concerto pour piano et orchestre. — 12° Un quintette pour 2 violons, 2 violes et basse. — 13° Deux quatuors pour 2 violons, alto et violoncelle. — 14° Quarante œuvres de préludes, de fugues et de fantaisies pour l'orgue, imprimés à Breslau, chez Fœrster et chez Leuckart; à Offenbach, chez André; à Hambourg, chez Cranz; à Vienne, chez Haslinger, etc. — 15° Douze études pour l'orgue, avec pédale obligée, op. 7 ; Breslau, Fœrster. — 16° Principes pour l'orgue, et particulièrement pour la pédale, ibid. — 17° *Schlesische Choralbuch* (Livre de chant choral pour la Silésie), op. 25, in-8°, ibid. — 18° Quelques rondeaux et autres pièces pour piano.

HESSE (Frédéric-Adolphe), né à Sechhendilz, petite ville de la Saxe, près de Leipsick, était, en 1831, étudiant à l'université de cette dernière ville, lorsqu'il publia, conjointement avec son condisciple Gustave-Maurice Redenslob, de Querfurt, une thèse intitulée : *De præcepto musico* למנצח על הגתית *in inscriptionibus psalmorum VIII, LXXXI et LXXXIV conspicuo dissertatio, quam amplissimi philosophorum ordinis auctoritate illustris ictorum ordinis concessu, in auditorio juridico D.* 29 *octob, a* 1831 *publice defendit, etc.; Lipsiæ, typis Fr. Chr. Guil. Vogelii*, in-8°. de 43 p. Le but de la dissertation est de démontrer que l'inscription hébraïque des psaumes VIII, LXXXI et LXXXIV indique que ces psaumes devaient être exécutés dans le mode *Menatseach*, c'est-à-dire avec l'accompagnement d'instruments à cordes tels que le nable ou kinnor (sorte de harpe portative).

HESSEL (. . .), mécanicien allemand, fixé à Pétersbourg, fut le premier qui réussit complétement à faire un harmonica à clavier, qui paraît n'avoir rien laissé à désirer. Cet instrument fut rendu public en 1785. Mozart a écrit plusieurs choses intéressantes pour ce même instrument.

HETSCH (Charles-Louis-Frédéric), compositeur et directeur de musique à l'académie de Heidelberg, est né le 26 avril 1806, à Stuttgard, où son père était musicien de la chapelle royale. Abeille, maître de concerts de la même cour, lui donna les premières leçons de piano lorsqu'il eut atteint l'âge de six ans. En 1813, son père ayant accepté la position de musicien de ville à Tubingue, le jeune Hetsch passa sous la direction de Weiss, organiste de cette ville, pour la continuation de ses études musicales. Cependant elles ne furent plus alors considérées que comme accessoires, parce que Hetsch entra au gymnase pour y faire son éducation littéraire. Destiné à l'étude de la théologie, il subit, à l'âge de douze ans, l'examen de capacité pour suivre les cours de l'université, et nonobstant sa jeunesse il y fut admis. Silcher, directeur de musique de cette institution, lui donna alors des leçons d'harmonie, et après son entrée au petit séminaire, Hetsch reçut des leçons d'orgue de son premier professeur, Weiss. Au mois d'octobre 1820 il partit avec son père pour Schœnthal, où il suivit les cours de philologie et de philosophie. L'étude de la musique vocale y étant obligatoire, l'amour de l'art commença alors à s'emparer de son esprit. Il étudia avec ardeur le piano, le violon et la composition, et bientôt il fit ses premiers essais dans l'art d'écrire ses idées musicales. En 1828 il abandonna les études de théologie pour se livrer sans réserve à son penchant pour cet art, en dépit des obstacles que d'abord il rencontra. De

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

retour à Tubingue en 1829, il se lia d'amitié avec quelques amateurs catholiques, qui le choisirent pour leur directeur de musique, et il composa pour eux une messe avec orchestre, qui fut exécutée dans leur église au mois d'août de la même année. En 1830 il s'établit à Stuttgard, et s'y livra à l'enseignement de la musique : il y trouva l'avantage d'être accueilli avec bienveillance par Lindpaintner et d'en recevoir des conseils pour ses compositions. Grâce à la recommandation de ce maître, il obtint la faveur de faire représenter au théâtre de la cour, en 1833, son opéra intitulé *Ryno*, qui fut bien accueilli. Le roi de Wurtemberg lui fit l'honneur de le féliciter, et accorda à Hetsch dans la même année une somme suffisante pour qu'il pût visiter quelques-unes des villes importantes de l'Allemagne méridionale, telles que Munich, Augsbourg et Vienne. Après un an de séjour environ dans cette dernière ville, il retourna à Stuttgard, où il resta toutefois peu de temps, ayant obtenu la place de directeur de musique à l'académie de Heidelberg au commencement de 1835. Il a occupé cette position jusqu'en 1846, et depuis lors il s'est fixé à Mannheim. En 1837, une symphonie de sa composition a été exécutée avec succès à Leipsick. Ses meilleurs ouvrages sont le 130me psaume pour chœur et orchestre qui fut exécuté à Stuttgard et qui obtint le prix d'un concours en 1846 ; un duo pour piano et violon, œuvre 13e, qui fut également couronné à Hambourg, en 1847 ; plusieurs recueils de chants et Lieder pour 4 voix d'hommes, des chants religieux à 4 voix, œuvre 10e, et des chants poétiques à voix seule avec piano. On connaît aussi de lui deux ouvertures à grand orchestre, et quelques compositions pour le piano.

HETTISCH (Jean), excellent violoncelliste, naquit en 1748, à Liblin, en Bohême. Après avoir fait ses études à Schlau, dans le couvent des Piaristes, il se rendit à Prague, où il se trouvait en 1772. Plus tard il obtint un emploi du gouvernement à Lemberg, où il mourut, en 1793, à l'âge de quarante-cinq ans. Il se faisait particulièrement remarquer par la beauté des sons qu'il tirait de son instrument. Il a laissé en manuscrit plusieurs concertos et solos pour le violoncelle. C'est ce même artiste que Gerber appelle *Hetes* dans son ancien Lexique des Musiciens.

HEUDIER (Antoine-François), né à Paris, en 1782, entra comme élève au Conservatoire de musique en 1796, et prit des leçons de violon dans la classe de Gaviniés. Plus tard il fut chef d'orchestre du théâtre de Versailles. Il a fait graver à Paris un œuvre de quatuors pour deux violons, alto et basse, et un concerto de violon. Il a écrit aussi la musique de plusieurs mélodrames pour les théâtres des boulevards, et trois ballets d'action pour celui de Versailles.

HEUGEL (Jean), compositeur du seizième siècle, fut maître de chapelle du landgrave de Hesse-Cassel, Philippe, surnommé *le Magnanime*, depuis 1560 jusqu'en 1580. On trouve quelques motets de ce musicien dans le *Concentus Harmonicus* de Salblinger, Augsbourg, Phil. Ulhard, 1545. Des chansons de sa composition sont insérées dans le recueil intitulé : *Selectissimæ nec non familiarissimæ cantiones ultra centum in vario idiomate vocum*, etc.; Augsbourg, Melchior Kriesstein, 1540. Il y a aussi des motets de Heugel dans le *Novum et insigne opus musicum sex, quinque et quatuor vocum*, publié par Jérôme Graphei, à Nuremberg, en 1537. Enfin, dans les *Tomus primus* et *Tomus secundus Psalmorum selectorum quatuor et quinque vocum*, imprimés à Nuremberg, par Jean Petrejus, en 1538, on trouve des psaumes du même artiste.

HEUGEL (H.), professeur et marchand de musique et d'instruments à Brest, suivit à Paris les cours de Galin (*voyez* ce nom), puis reçut des leçons d'harmonie de Reicha. Enthousiaste admirateur de la méthode du méloplaste, il en établit des cours à Brest, à l'imitation de ses condisciples MM. Lemoine, Édouard Jue, de Geslin et autres propagateurs du système d'enseignement de Galin. Ces cours, fondés en 1826, eurent de nombreux auditeurs. Heugel a fait l'exposé de ses procédés dans un ouvrage intitulé : *Nouvelle Méthode pour l'enseignement de la musique;* Brest et Paris, 1832, un vol. in-8e de 332 pages, avec un *Résumé* de 22 pages et des tableaux. Heugel est mort vers 1840. L'éditeur de musique du même nom, fixé à Paris, est son fils.

HEUMANN (Christophe-Auguste), né à Altstadt, dans le duché de Saxe-Weimar, le 3 août 1681, a eu la réputation d'un des plus savants hommes de l'Allemagne. Il avait eu pour professeurs dans ses études Schneider, Gleitsmann, Treuner et Struve. En 1713 il fut nommé inspecteur du séminaire de Jéna; plus tard il obtint la place de professeur de théologie à l'université de Gœttingue; mais en 1758 il donna sa démission de cet emploi, parce qu'il ne voulait pas enseigner un dogme sur la sainte cène, qu'il considérait comme une erreur. Il conserva cependant son rang de professeur et son traitement jusqu'à sa mort, qui arriva le 1er mai 1764. Au nombre des ouvrages de ce savant, on remarque ceux-ci, qui sont relatifs à la musique : 1° *De Minervâ Musicâ, sive de eruditis Canto-*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ribus; Gœttingue, 1726 : dissertation d'une demi-feuille in-4°, réimprimée dans les *Opuscula academica* de H. J. Sieves. — 2° *Programma de voce* Sela, *Hebræorum interjectione musica*; Hanovre, 1728, 2 feuilles in-4°. Cette dissertation a été réimprimée dans la collection de lettres de Heumann sur des sujets d'érudition, intitulée : *Pœciles sive epistolæ miscellaneæ ad litteratissimos ævi nostri viros*; Halle, 1725-32, 3 vol. in-8° (t. III, p. 471-484), et dans le *Thesaur. Antiq. Sacrar.* d'Ugolini (tome XXXII, page 735). Une multitude de dissertations ont été écrites sur le même sujet; Ugolini en a rassemblé plusieurs dans son *Trésor des antiquités sacrées*; mais il y en a d'autres qu'on ne trouve pas dans sa collection. Dans plusieurs de ces dissertations, on considère le mot hébreu *Sela*, ou plutôt *Selah*, qui se trouve en tête de quelques psaumes, comme le signe d'une élévation de la voix pour le chant de ces psaumes; d'autres auteurs pensent que ce mot est une sorte d'abréviation qui indique la nature du chant; d'autres enfin croient que c'est une véritable ritournelle du chant lui-même; Heumann, plus raisonnable, avoue qu'il serait maintenant impossible de fixer la signification de cette interjection. — 3° *Einladung zu* 4 *Weihnacht-Reden, welche zugleich in sich begreift eine kurze Betrachtung und Erläuterung des alten Weihnacht Liedes* (Introduction à quatre sermons de Noël, comprenant en même temps un court examen et une explication des anciennes chansons de Noël); Gœttingue, 1721, une feuille in-4°. — 4° *Conspectus reipublicæ litterariæ, sive via ad historiam litterariam*; Hanovre, 1718, 1720, 1732, 1735, 1746, 1753, 1763, et 1791-97, in-8°. La huitième édition est en 2 volumes. Fort bon livre dans lequel on trouve des renseignements sur l'histoire de la musique (chapitre 8°, pages 267-272, de la 7e édition).

HEURTEUR (Guillaume LE), chanoine de l'église Saint-Martin de Tours, vers le milieu du seizième siècle, a publié : 1° *Operum musicalium liber primus, XVII modulorum*; Paris, Pierre Attaingnant (*sic*), 1545, in-4° oblong, 4 parties. — 2° *Cantica Canticorum* 4 *vocum*; Paris, Pierre Attaingnant, 1548, in-4° oblong. On trouve aussi en manuscrit à la Bibliothèque impériale de Paris l'ouvrage suivant du même auteur : *Cantiques de Nostre-Dame*, in-4° oblong. Il y a un motet de Le Heurteur (*Vidi sub altare Dei*) dans le 7e livre des motets de divers auteurs, à 4, 5 et 6 voix, imprimés par Pierre Attaingnant, à Paris, 1533, in-4° oblong, et d'autres motets du même sont dans les livres 3e, 4e, 5e, 6e, et 9e de la même collection. Des chansons françaises du même, à deux voix, se trouvent dans le recueil intitulé : *Canzoni francese a due voci di Antonio Gardane et di altri autori, buone da cantare et sonare*; Venise, Ant. Gardane, 1537, petit in 4°. obl. Il y a d'autres éditions de ce recueil, chez le même, 1539, 1544 et 1586. La plupart des pièces de ce recueil ont été reimprimées avec d'autres des plus célèbres maîtres, qui vécurent dans la première moitié du seizième siècle, dans les *Bicinia gallica, latina et germanica*, imprimées par Georges Rhau, en 1545. Des messes de cet artiste sont dans les *Missarum Dominicalium quatuor vocum lib.* 1us, 2us, et 3us, imprimés par Pierre Attaingnant, à Paris, en 1534. Enfin il se trouve des motets de Le Heurteur dans le troisième livre à cinq et six voix publié à Lyon, en 1538, par Jacques Moderne de Pinguento.

HEUSCHKEL (Jean-Pierre), hautboïste distingué, né le 4 janvier 1773, à Harras, était premier hautbois de la chapelle de Hildburghausen en 1794, et fut ensuite organiste de la même cour. Il a écrit des pièces d'harmonie pour les instruments à vent, des concertos et des variations pour le hautbois, des sonates et des variations pour le piano; mais la plupart de ces compositions sont restées en manuscrit. En 1808, il a publié un bon livre choral à l'usage de la principauté de Hildburghausen.

HEUSINGER (Jean-Henri-Théophile), docteur en philosophie, et professeur à Jéna, vers la fin du dix-huitième siècle, fut un partisan déclaré de la philosophie critique de Kant. Parmi les divers ouvrages qu'il a publiés, on en remarque un qui a pour titre : *Handbuch der Æsthetik, oder Grundsætze zur Bearbeitung und Beurtheilung der Werke einer Ieden schœnen Kunst, als der Poesie, Malerei, Bildhauer-Kunst, Musik, etc.* (Manuel d'Esthétique, ou principes de la production et du jugement des œuvres de chacun des beaux-arts, tels que la poésie, la peinture, la sculpture, la musique, etc.); Gotha, 1797, 2 vol. in-8°. Heusinger traite spécialement du beau musical dans le premier volume de cet ouvrage (pages 135-214); mais sa doctrine est obscure, embarrassée, et l'on n'y aperçoit pas la profondeur de vues que demanderait un tel sujet.

HEUSSLER (Jean), facteur d'orgues de la cour de Munich, vers 1590, a exécuté en Bavière plusieurs bons ouvrages, dont quelques-uns subsistent encore. Son traitement chez l'électeur était peu considérable, car il ne recevait chaque année que 24 florins.

HEWITT (D. C.), docteur en musique, gradué à l'université de Cambridge, vécut à Lon-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

dres vers 1815. On a de lui un ouvrage qui a pour titre : *New Analysis of Music, in which is developed a theory of Melody, Harmony and Modulation in a perfect Accordance with the Facts observed in the Compositions of all the great Masters, and susceptible of rigid mathematical demonstration* (Nouvelle analyse de la musique, dans laquelle est développée une théorie de la mélodie, de l'harmonie et de la modulation en rapport parfait avec les faits observés dans les compositions de tous les grands maîtres, et susceptible d'une démonstration rigoureuse et mathématique) ; Londres (sans date), in-4°.

HEWITT (Le Dr. Richard), médecin distingué, et amateur de chant à Norwich, est auteur d'un ouvrage estimable, auquel il n'a pas mis son nom, et qui a pour titre : *The Art of improving the voice and ear, and increasing their musical powers, or philosophical principle*, etc. (l'Art de perfectionner la voix et l'ouïe, et de développer leurs qualités musicales, établi sur des principes philosophiques); Londres, S. Provett, 1825, 1 vol in-8° de 336 pages.

HEY (Louis), facteur d'orgues à Anvers dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, a construit, en 1771, dans l'église réformée de Berg-op-Zoom, un orgue de 27 jeux et 3 claviers, et à Gouda, en 1773, un autre orgue de 8 pieds ouverts, 21 jeux, 2 claviers et pédale en tirasse. Ce dernier est fort estimé.

HEYDEN (Sébald), né à Nuremberg, en 1498, obtint en 1519 la place de cantor ou instituteur de musique à l'école de l'hôpital de cette ville ; plus tard, son profond savoir le fit choisir pour remplir les fonctions de recteur de Saint-Sébald On voit, par l'épître dédicatoire d'un de ses ouvrages qu'il occupait cette place en 1537. Il mourut à Nuremberg le 9 juillet 1561. On a de ce savant des éléments de musique qu'il publia sous le titre de *Stichiosin Musicæ, seu Rudimenta musices*, Norimbergæ, 1529, in-8°. J'ai trouvé dans un catalogue cette édition sous le titre allemand : *Musicæ stichiosis, worin von Ursprung und Nutzen der Musik, von der Scala den Clavibus, Pausis, Tonis und vom Tact aus führlich gehandelt wird.* in-8°. Il est donc certain que l'ouvrage a été publié dans les deux langues. Une deuxième édition de ce petit ouvrage fut publiée dans la même ville en 1535, in-8°; elle est intitulée : *Institutiones Musicæ ad usum scholæ Norimb.* Heyden s'est fait particulièrement connaître d'une manière avantageuse par un livre qui a pour titre : *Musicæ, id est artis canendi, libri duo, Norimbergæ, apud Joh. Petreium, anno salutis* 1537, in-4°. Walther, et d'après lui Forkel, Gerber, Lichtenthal et d'autres, citent deux autres éditions, dont la dernière a pour titre : *De Arte canendi, ac vero signorum in cantibus usu, libri duo, ab ipso authore recogniti, mutati et aucti; Norimbergæ, apud Joh. Petreium*, 1540, 15 feuilles in-4° ; mais je pense que l'édition intermédiaire est supposée, et que celle-ci est la seconde. Quoi qu'il en soit, ce livre est précieux pour l'histoire de l'art et de la science au seizième siècle. Dans aucun livre de ce temps, les principes des nuances et de la notation ne sont exposés avec autant de clarté et de concision que dans celui-ci. Les nombreux exemples de Josquin, d'Obrecht, de Senfel, de Henri Isaac, de Ghiselin et d'autres, qui s'y trouvent, avec les résolutions des cas embarrassants de l'ancien système de proportions, ajoutent encore au prix de cet ouvrage, qui est malheureusement d'une rareté excessive.

HEYDEN (Jean), second fils du précédent, qui paraît en avoir eu un troisième, nommé aussi *Jean*, naquit à Nuremberg, en 1540, et fut organiste de l'église Saint-Sébald de cette ville. Ce musicien n'est connu que par l'invention d'un clavecin-viole ou violon (*Geigen Clavicymbel*) qu'il construisit vers 1600. Il en donna la description dans un écrit en langue allemande, dont on ne connaît point aujourd'hui d'exemplaire. Plus tard, voulant répandre son invention à l'étranger, il traduisit ce petit ouvrage en latin, et le publia sous ce titre : *Commentatio de musicali instrumento reformato a J. Heyden seniore, germanice primum conscripta et recognita, nunc vero a Philomuso latinitate donata*, 1605, 3 feuilles et demie in-8°. Il paraît qu'il y a eu une deuxième édition de celui-ci, intitulée : *Musicale Instrumentum reformatum*, 1610. Prætorius l'a inséré presque en entier dans son *Syntagma musicum* (t. 1, p. 67), et l'a accompagné de la figure de l'instrument, dont le mécanisme consistait en petits archets cylindriques mis en mouvement par une grande roue que faisait agir une pédale. C'est un mécanisme à peu près semblable que Risch et Schmidt ont employé depuis lors pour des instruments du même genre (*voy.* ces noms) ; mais les cordes employées par Heyden étaient métalliques (et vraisemblablement filées), tandis que Risch et Schmidt employaient des cordes de boyau. Dlabacz dit que Heyden fit un voyage à Prague pour y faire entendre son clavecin-viole à l'empereur Rodolphe II, et qu'il obtint de ce prince un privilége pour que lui et ses héritiers eussent seuls le droit de construire cet instrument. L'invention de Heyden fut connue en France dès la première partie du dix-septième siècle, car le P. Mersenne dit dans le

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

troisième livre du traité des instruments de son *Harmonie universelle* (p. 106) : « Les Alle- « mands sont pour l'ordinaire plus inventifs et « ingénieux dans les mécaniques que les autres « nations, et particulièrement ils réussissent « mieux à l'invention des instrumens de musique: « ce que je peux confirmer par la manière qu'ils « ont treuvée depuis quelque temps pour faire « voyr des jeux entiers de violes sur les clave- « cins, quoy qu'un seul homme en touche le « clavier, comme celuy d'une autre épinette. » Heyden mourut à Nuremberg, en 1613.

HEYDENREICH (Charles-Henri), professeur de philosophie à Leipsick, naquit à Stolpen, le 10 février 1764, et mourut à Leipsick le 26 avril 1801. Partisan de la philosophie critique de Kant, il a publié beaucoup de livres relatifs à cette faculté scientifique ; ceux dont les titres suivent concernent la musique : 1° *Musikalische Todtenfeyer, den Manen Leopolds des Weisen geheiligt* (Funérailles musicales consacrées à la mémoire de Léopold le Sage); Leipsick, 1792, in-fol. oblong. — 2° Pourquoi les modernes jugent-ils d'une manière si vague de l'utilité de la musique à l'égard de l'espèce humaine et de l'État, tandis que les anciens la reconnaissaient sans restriction? Ce morceau est inséré dans les *Beytrœgen zu Beruhigung und Aufklœrung* de Fest; n° 3, p. 24-49. — 3° Sur l'idée fondamentale des beaux-arts; dans le même recueil, t. II, n. 7, pag. 129-168. — 4° *System der Æsthetik* (Système de l'Esthétique), 1re partie; Leipsick, Gœschen, 1790, in-8° de 392 pages. Dans cet ouvrage, Heydenreich a donné beaucoup d'étendue à ses considérations sur le beau musical. Se rapprochant des idées de Hutcheson et même de Chabanon, contre l'imitation de la nature considérée comme principe du beau en musique, il établit, d'une manière philosophique transcendentale, que l'esprit est particulièrement saisi de l'idée du beau, lorsque l'œuvre d'art se produit sous l'aspect de l'unité dans l'objet et de variété dans les moyens. S'emparant aussitôt de ces données à l'audition d'un morceau de musique, l'esprit s'élève, par sa force de conception, à l'idéalisme pur de l'unité dans la variété qui se résume dans son jugement comme le type absolu du beau. Bien que dans ces considérations Heydenreich n'explique pas comment se manifeste à l'esprit l'unité d'objet dans la musique séparée de la parole, on ne peut nier que ce principe d'unité, longtemps auparavant présenté comme le *criterium* de la beauté dans les arts, ne soit fécond en belles applications dans la musique, par l'extension qu'il reçoit dans l'idéalisme pur du jugement esthétique. Dans le catalogue de la foire de Pâques 1792, la 2e partie du livre de Heydenreich fut annoncée : cependant elle n'a pas paru ; circonstance d'autant plus fâcheuse que l'auteur devait y examiner les limites qui séparent la musique de la poésie, l'union de ces deux arts pour un même effet, et les différences entre l'unité poétique, musicale, pittoresque, etc.

HEYDENREICH (Christian-Wilhelm), fonctionnaire et professeur de droit à Munich, Bavarois de naissance et amateur de musique, a publié une Messe de *Requiem*, à Munich, chez Aibl, en 1842. Cet ouvrage est écrit dans l'ancien style des maîtres italiens. Dans l'année suivante M. Heidenreich a composé le 130e psaume également dans le style ancien, pour les noces de la princesse de Bavière : cet ouvrage a paru en 1843, chez le même éditeur.

HEYNE (Frédéric), flûtiste au service du duc de Mecklembourg-Schwérin, vécut vers la fin du dix-huitième siècle et devint l'époux de la célèbre cantatrice Félicité-Agnès Ritzin. Il a publié à Berlin, chez Hummel, en 1792, trois duos pour 2 flûtes, op. 1.

Un autre musicien nommé *Heyne* (G.-S.) s'est fait connaître dans ces derniers temps par un essai de nouvelle mélodie sur le *Te Deum*, avec accompagnement d'instruments à vent. En partition, Meissen, Utz.

HEYNE (Félicité-Agnès **RITZIN**), célèbre cantatrice, naquit à Würzbourg, en 1756. Après avoir achevé ses études musicales, elle fut engagée au théâtre de Hanau, en 1778. Frédéric-Louis Benda l'épousa dans cette ville, et la conduisit à Berlin ; de là elle se rendit à Hambourg, et y prit un engagement au théâtre de Schrœter. Quelques années plus tard, Benda fit avec sa femme des voyages en Prusse et en Pologne ; partout elle eut des succès ; on dit même qu'elle lutta avec avantage, à Brunswick, avec la célèbre Mme Todi. En 1783 le duc de Mecklembourg-Schwérin engagea Mme Benda comme première cantatrice, et son mari en qualité de compositeur de sa cour. On les considérait comme l'ornement de la musique de ce prince ; mais Benda, croyant avoir à se plaindre de la fidélité de sa femme, divorça en 1789. Par suite de cet événement, elle renonça à la communion catholique, dans laquelle elle était née, pour se faire protestante, devint la femme de Heyne, flûtiste de Leipsick, puis rompit son engagement avec la cour de Schwérin, pour aller en Angleterre. A Dublin elle chanta, en 1790, douze représentations pour le prix de 400 livres sterling, somme considérable à cette époque. De retour dans sa patrie l'année suivante, elle alla visiter ses parents à Würzbourg, puis se fit entendre de nouveau chez le duc de Mecklembourg-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Schwérin, à Ludwigslust, où son chant fut trouvé plus beau et plus pur qu'auparavant. Elle avait alors le projet de faire un voyage en Italie; on ignore si elle le réalisa; mais après avoir disparu de la scène allemande pendant six ans, on la revit en 1797 à Reval, comme *prima donna*. Elle était alors la femme d'un M. Zeibich, qui était son cinquième mari. Mme Heyne a été longtemps considérée comme la meilleure cantatrice de l'Allemagne.

HEYSE (Antoine-Gottlieb ou Théophile), harpiste et compositeur, à Halle, vers la fin du dix-huitième siècle, est auteur des ouvrages suivants : 1° Trois sonates pour harpe et flûte; Leipsick, 1792. — 2° Six anglaises, contredanses et valses pour la harpe; Hambourg, op. 3. — 3° Grande sonate pour harpe et flûte, op. 4; Hambourg. — 4° Trois sonates *idem*, op. 5; Brunswick, 1797. Heyse a publié un ouvrage qui a pour titre : *Anweisung die Harfe zu spielen* (Instruction pour jouer de la harpe); Leipsick, 1803, in-4°.

HIENTZSCH (Jean-Godefroid), professeur au séminaire de Breslau, puis directeur de cette institution, est né le 25 août 1787, à Mockrena, en Saxe. Dans ses premières années il apprit les éléments de la musique; puis il continua ses études à Püchau, et y reçut des leçons de violon, de piano et d'orgue. En 1803 il alla à Leipsick, et y entra à l'école de Saint-Thomas. L'éducation musicale des élèves de ce collége est développée avec soin, et l'habitude qu'ils ont d'exécuter la musique des grands maîtres leur forme l'oreille et le goût. Hientzsch profita de cette éducation, et acquit des connaissances étendues dans l'art. En 1808 il sortit de l'école Saint-Thomas pour aller étudier la théologie à l'université de Leipsick. Là il suivit les leçons de tous les savants professeurs qui s'y faisaient remarquer alors. Après deux années employées à ces cours, M. Hientzsch résolut de prendre connaissance de la méthode d'enseignement de Pestalozzi, et de se rendre auprès de lui pour la mieux étudier. Arrivé à Yverdun, il s'attacha à l'institut de ce réformateur de l'enseignement, et y fut bientôt après chargé de la direction d'une classe de chant. Quelque temps après il accepta une place de professeur dans l'institution de Turka à Vevay, revint ensuite dans l'établissement de Pestalozzi, et enfin fit en 1812 un voyage à Zurich pour y conférer avec Nægeli sur les méthodes d'enseignement de la musique dans les écoles populaires. Plus tard on le désigna comme professeur de langue latine à Erlach; après deux ans de séjour en ce lieu, il retourna chez Pestalozzi, et le quitta de nouveau quinze mois après pour retourner en Allemagne. Au mois de décembre 1815 il arriva à Munich, où il passa près d'une année, qui fut presque toute employée à l'étude de la théorie de l'harmonie. Après avoir visité quelques-unes des principales villes de la Bavière et de la Saxe, il arriva à Berlin au mois de février 1817. Dans ce moment, il cherchait une position qui pût lui convenir : il la trouva au séminaire de Neuzell. C'est là qu'il commença ses premières publications de morceaux de chant à l'usage des séminaires, des écoles et des chœurs d'église. Au mois de juin 1819 il entreprit de nouveaux voyages en Allemagne, particulièrement dans la Silésie. Au mois d'août 1822 il a été nommé directeur du séminaire de Breslau, et depuis lors jusqu'en 1837 il n'a plus quitté cette position. Ses travaux ont eu principalement pour objet la composition de chants chorals, et comme écrivain il s'est particulièrement occupé de l'enseignement. On a de lui : 1° Cantiques spirituels anciens et modernes de différents maîtres, à 2 et 3 voix, pour l'usage des églises, écoles, etc.; Francfort-sur-l'Oder, Hoffmann, 2 cahiers. — 2° Recueil de chants, motets et chorals de différents maîtres, pour 3 ou 4 voix d'hommes, à l'usage des gymnases, séminaires, etc., 1er cahier, gr. in-4°; Zürich, Darnmann, 2e et 3e cahiers, grand in-4°; Breslau, Fœrster. — 3° Chants spirituels à 3 et 4 voix, pour l'usage des églises et des écoles; Breslau, Leuckart, in-4° — 4° Nouveau recueil de chœurs et de motets faciles, pour l'usage des églises, des des écoles populaires et des séminaires; Breslau, Grüson et Ce, gr. in-4°. — 5° Choix des meilleures chansons populaires allemandes, arrangées pour les écoles à 2 et 3 voix; Francfort-sur-l'Oder, Hoffmann. — 6° Nouveaux chants pour les écoles, à 2, 3, et 4 voix; Breslau, Grass, Barth et Ce, 2e édition. — 7° *Einige Worte zur Veranlassung eines grossen Jæhrlichen Musikfestes in Schlesien* (Quelques mots à l'occasion d'une grande fête musicale annuelle dans la Silésie); Breslau, 1825, in-8°. — 8° *Ueber den Musik-Unterricht, besonders im Gesange, auf Gymnasien und Universitæten* (Méthode pour l'enseignement de la musique vocale, pour les gymnases et universités); Breslau, 1827, Max et Ce, in-8°. — 9° *Eutonia, eine hauptsæchlich pædagogische Zeitschrift* (*Eutonia*, écrit périodique musical, particulièrement consacré à l'enseignement); Breslau, Leuckart, 1828-1837, in-8°. Très-bon recueil fait par Hientzsch en collaboration avec quelques bons professeurs de musique et hommes de mérite. On y trouve beaucoup d'articles instructifs et remplis d'intérêt concernant la littérature pédagogique de la musique, l'enseignement du chant dans les écoles de l'Allemagne, et sur d'autres objets relatifs à l'art. Dix volumes de cet

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ouvrage ont été publiés. On a aussi de Hientsch : *Methodisch Anleitung zu einem möglichst Natur und Kunstgemässen Unterrichtim Singen, für Lehrer und Schulen* (Introduction méthodique à un enseignement du chant conforme à la nature et aux règles de l'art, à l'usage des professeurs et des écoles). 1er Cours; Breslau, 1836, in-4°. Appelé à Potsdam, en 1837, comme directeur du séminaire des instituteurs, il conserva cette position jusqu'en 1849, et fut alors appelé à la direction de l'institut royal des aveugles à Berlin. Le premier avril 1856, il fit paraître le premier numéro d'un nouvel écrit periodique intitulé : *Das musikalische Deutschland* (L'Allemagne musicale); mais après en avoir mis au jour deux livraisons et fait imprimer la troisième et la quatrième, il fut saisi, le 20 juin de la même année, d'une maladie qui fit de rapides progrès, et il expira le 1er juillet.

HIERLING (André), organiste et joueur d'harmonica, né à Græfenrode, près d'Arnstadt, vers 1760, construisait lui-même les harmonicas sur lesquels il se faisait entendre. Depuis 1786 jusqu'en 1791 environ, il parcourut l'Allemagne et la Hollande, donnant partout des concerts sur l'harmonica ou sur l'orgue. A Nordhausen, il se fit entendre sur ce dernier instrument. Son harmonica était composé de 46 cloches de verre, sans touches, et la roue qui produisait les vibrations n'était pas visible. Plus tard il a inventé un autre instrument auquel il a donné le nom de *Aelodicon*. Vers 1832 et 1833, il se faisait encore entendre sur ses deux instruments dans l'Allemagne méridionale, quoiqu'il fût déjà fort âgé.

HIÉRONYME, auteur dont parle Athénée (liv. XIV, c. 9), avait écrit sur les Citharèdes un livre qui est perdu.

HIGINS (William). *Voy.* Mullinger-Higins.

HILDEBRAND (Chrétien), musicien à Hambourg, né dans la seconde moitié du seizième siècle, a fait imprimer de sa composition : 1° *Paduanen und Galliarden zu 5 Stimmen auff allerley Instrumenten zu gebrauchen, verfasset* (Pavannes et gaillardes à 5 parties, composées pour toutes sortes d'instruments); Hambourg, 1607, in-4°. — 2° Idem, 2e suite; Hambourg, 1609, in-4°.

HILDEBRAND (Philippe), facteur d'orgues à Stadt-am-Hof, près de Ratisbonne, a construit en 1664 l'orgue du convent de Gars, composé de 22 registres, qui a été réparé ensuite par Antoine Baer, facteur d'orgues à Munich.

HILDEBRAND (Zacharie), habile constructeur d'orgues, né en Saxe, fut le meilleur élève de Godefroid Silbermann. Ses principaux ouvrages sont : 1° L'orgue de la nouvelle église catholique du château de Dresde, composé de 45 jeux. — 2° Celui de la ville neuve de Dresde, de 38 jeux. — 3° Celui de Saint-Wenceslas, de Naumbourg, composé de 52 jeux, terminé en 1743. Hildebrand fit aussi un *clavecin luth*, d'après les idées de Jean-Sébastien Bach. On trouve la description de cet instrument dans le traité d'Adlung intitulé : *Musica mechanica organœdi*, t. II, p. 139.

HILDEBRAND (Jean-Godefroid), fils du précédent, se fixa à Berlin, vers 1758. Il a construit en 1760 l'orgue de l'église Saint-Michel, de Hambourg, composé de 60 jeux, et qui est considéré comme un des meilleurs instruments de l'Allemagne. En 1782 Hildebrand construisit un piano carré, dont la table avait toute la longueur de l'instrument; modification qui a été renouvelée environ trente ans après par Pfeiffer et Petzold, à Paris, et plaça le mécanisme des marteaux en dessus, au lieu de faire frapper les cordes en dessous, comme dans les pianos ordinaires de cette époque. Cette invention n'eut point alors de succès, parce qu'elle était trop imparfaite. Streicher, de Vienne, la reproduisit plus tard, avec quelques améliorations; mais il était réservé à M. Pape, facteur à Paris, de porter à sa perfection ce système de construction des pianos, le meilleur et le plus rationnel, sous certains rapports, mais qui a l'inconvénient de rendre le clavier plus lourd.

HILDEBRANDT (Michel-Christophe), luthier à Hambourg vers 1800, fut d'abord ouvrier dans une filature de coton, puis abandonna ce métier pour apprendre la fabrication des instruments à cordes et à archet. On connaît de lui de bons violons, violes, violoncelles et contrebasses. Il avait aussi l'art de réparer et de mettre en bon état les anciens instruments.

HILL (Frédéric), professeur de musique à York, naquit vers 1760, à Louth, dans le duché de Lincoln, où son père était organiste. Dans sa jeunesse il fut lui-même organiste à Loughborough dans le comté de Leicester; plus tard il se rendit à Londres, et s'y établit. Bon pianiste et violoniste de quelque mérite, il s'est livré à l'enseignement avec succès. Il a publié à Londres : 1° Une grande marche pour le piano. — 2° Des mélodies calédoniennes idem. — 3° *La dame du Lac*, divertissement idem. — 4° Trois pièces militaires à grand orchestre. — 5° Trois autres pièces idem. — 6° Des airs anglais et des chansons à voix seule, avec accompagnement de piano.

HILL (Joseph), fils du précédent, né à Londres, pianiste, organiste et harpiste. Ses principales compositions sont : 1° Prélude et fugue pour l'orgue; Londres, 1819. — 2° Deux suites

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de leçons progressives pour le piano. — 3° Introduction, marche et final, idem. — 4° Des chansons et des glees à 3 voix. — 5° Plusieurs œuvres pour la harpe.

HILL (...), facteur d'orgues de grand mérite, né à Londres, vers 1800, est fils d'un autre facteur distingué, qui fut associé d'Elliot. Hill est un homme de génie en son genre : il est fécond en inventions mécaniques. Ses principaux ouvrages sont : 1° L'excellent orgue de Saint-Luc, à Manchester, composé de trois claviers manuels, un clavier de pédales, 31 jeux, dont trois 16 pieds, et sept pédales d'accouplements et de combinaisons. — 2° L'orgue de la Chapelle de la rue Saint-Georges, à Liverpool, construit en 1841 : cet instrument a trois claviers à la main, clavier de pédales, quarante-quatre jeux, et huit pédales de combinaisons et d'accouplement. — 3° L'orgue de la cathédrale de Worcester, construit en 1842, et qui a trois claviers manuels, clavier de pédales, 33 jeux, quatre pédales d'accouplement, et cinq pédales de combinaisons. — 4° l'orgue de Sainte-Marie à Hill, construit en 1849, et composé de deux claviers, pédales, 33 jeux, dont trois 16 pieds, et 3 pédales d'accouplement. — 5° L'orgue de Stratford sur l'Avon, de deux claviers, pédale séparée, 36 jeux, quatre pédales d'accouplement. — 6° Le grand orgue de Birmingham, à 4 claviers manuels, clavier de pédales, 54 jeux, dont deux 32 pieds ouverts, trombone de 32, six 16 pieds ouverts, un bourdon de 16, deux bombardes, quatre trompettes, un plein jeu de 11 tuyaux au grand orgue, un de quatre tuyaux au troisième clavier, et un de six tuyaux au clavier de pédales, 11 pédales de combinaisons et d'accouplement. A l'exposition universelle de Londres, en 1851, M. Hill a placé l'essai d'une simplification d'orgue d'une conception très-ingénieuse, dont j'ai fait l'analyse dans la *Gazette musicale de Paris*, de la même année.

HILLEN (Jean-Georges), cantor et professeur au gymnase de Gaucha près de Halle (Saxe), est auteur d'une défense de l'emploi des successions de quintes et d'octaves dans la composition. Ce morceau, écrit en allemand, dans l'année 1740, a été inséré dans le deuxième volume de la Bibliothèque musicale de Mizler : il a été réimprimé séparément sous ce titre : *Die Uralte, und bis auf den heutigen Tag noch fortdauerende Octaven-und Quintenlast erleichtert*; Halle, 1740, in-8°.

HILLER (Jean-Adam), dont le nom véritable était *Hiller*, naquit à Wendischossig, près de Gœrlitz, le 25 décembre 1728. Il n'était âgé que de six ans lorsque son père, instituteur et greffier de la justice de l'endroit, le laissa orphelin. Sa mère, dont les ressources étaient bornées, l'envoya cependant au gymnase de Gœrlitz pour y faire ses études, lorsqu'il eut atteint l'âge de douze ans. Déjà il avait appris les éléments de la musique, du clavecin et du violon. Ses connaissances musicales s'étendirent au chœur de l'église principale de Gœrlitz. Il avait trouvé un protecteur dans Georges Roth, professeur au gymnase de cette ville, qui lui donna chez lui le logement et la table pendant cinq ans, et lui procura l'instruction gratuite. En 1745 il accepta une place de secrétaire chez un chambellan nommé Élie Schüler, à Sprottau en Silésie; mais l'immoralité de cet homme l'obligea bientôt à le quitter et à retourner à Gœrlitz. Peu de temps après il fut placé comme employé chez le receveur des contributions à Wurzen; cette nouvelle position eut pour lui tant d'agrément, qu'il y serait vraisemblablement demeuré longtemps, et qu'il n'aurait peut-être jamais songé à continuer ses études musicales, si le receveur n'était mort trois mois après. Cet événement lui fit prendre la résolution de se rendre à Dresde, et d'y continuer l'étude de la musique : en chantant dans les églises et y jouant du violoncelle, il pourvut à son existence. Homilius, alors organiste de l'église Notre-Dame, et depuis directeur de musique à celle de la Croix, lui donna des leçons de clavecin et d'harmonie. Il apprit aussi à jouer de la flûte chez Schmidt, hautboïste de la chapelle électorale; mais ce qui contribua le plus à former son goût, ce furent les occasions fréquentes qu'il eut d'entendre au théâtre de la cour les célèbres chanteurs italiens Salimbeni, Carestini, Martinelli, Annibali, Amerevoli et le violoniste Benda. Ces artistes excellents exécutaient à cette époque les opéras de Hasse, qui était en Allemagne le compositeur en vogue pour le style dramatique. Tel était l'enthousiasme de Hiller pour les ouvrages de ce maître, qu'il copia en trois mois sept partitions de ses opéras, quoiqu'il ne pût y travailler que pendant la nuit. Il aurait volontiers borné ses études à la lecture de ces partitions, si son maître Homilius ne lui eût fait comprendre la nécessité d'apprendre la théorie dans quelques bons livres qu'il lui prêta. Il cultivait alors avec quelque succès la poésie allemande, et se proposait d'étudier le droit; il s'éloigna en effet de Dresde en 1751, pour aller suivre des cours à Leipsick. Ses meilleurs professeurs furent Gellert et Jœcher; il se lia avec le premier d'une amitié qui ne se démentit jamais. Quelques leçons de clavecin, et son emploi au concert de la ville, comme chanteur et comme flûtiste, étaient les seuls moyens qu'il eût pour exister pendant qu'il achevait ses études à l'université. Il travaillait alors à perfectionner son habileté

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sur le clavecin et sur le violon; mais, ainsi qu'il le dit lui-même, il avait commencé trop tard à s'occuper sérieusement de l'exécution, et quoiqu'il jouât des concertos sur ces instruments, il avoue que son talent ne s'éleva jamais au-dessus du médiocre.

Pendant le séjour de Hiller à l'université de Leipsick, il écrivit environ douze symphonies, quelques cantates d'église, et plusieurs airs allemands avec orchestre. Ce fut aussi dans ce temps qu'il écrivit sa dissertation sur l'imitation de la nature dans la musique, faible production, basée sur les fausses idées de l'abbé Batteux. Cette dissertation parut dans le premier volume des *Essais historiques et critiques* de Marpurg, publié en 1754. Dans la même année, Hiller quitta l'université, et accepta au mois d'août la place de précepteur du jeune comte de Brühl Martenskirch. Ses nouvelles fonctions l'obligèrent à passer environ deux ans à Dresde et à peu près autant dans les terres de Martenskirch. En 1758, il retourna à Leipsick avec son élève. L'amitié de Gellert, et la connaissance intime de quelques hommes célèbres, lui rendaient le séjour de cette ville fort agréable. Il y continua ses travaux dans la composition, et publia son recueil de mélodies sur les poésies religieuses de Gellert, ainsi qu'une suite de chansons allemandes à voix seule. Malheureusement le mauvais état de sa santé et de fréquentes attaques d'hypocondrie rendaient son travail lent et pénible; ses maux augmentèrent même au point de l'obliger à donner sa démission de précepteur du comte de Brühl; elle fut acceptée, et cette famille lui fit une pension de cent écus de Saxe (375 francs). Cependant, peu de temps après, sa santé commença à s'améliorer, et il put reprendre ses travaux, qui consistaient en traductions du français, auxquelles il ne mit point son nom. En 1762 il publia, sous le titre de *Loisirs musicaux*, des sonates pour le clavecin, avec quelques autres petites compositions pour cet instrument. L'année suivante, on le chargea de la direction du concert; il écrivit pour cet établissement jusqu'en 1769 des symphonies, de petites pièces instrumentales appelées *parthien*, et des cantates. C'est à ses soins qu'on dut l'amélioration du chant, fort négligé jusqu'à lui dans les concerts allemands. Les bons modèles qu'il avait eus à Dresde lui avaient donné les connaissances nécessaires pour faire à cet égard une heureuse réforme dans le concert de Leipsick et dans le goût de ses compatriotes. En 1767, Hiller écrivit pour le théâtre allemand de Koch deux petits opéras (*Les Femmes métamorphosées* et *Lesvart et Dariolette*) qui eurent du succès; ils furent suivis de treize ouvrages du même genre. Sa vie continua dans une grande activité jusqu'en 1782. Appelé alors à Mittau en qualité de maître de chapelle du duc de Courlande, il se rendit d'abord à Berlin, y passa quelques mois, puis alla prendre possession de sa nouvelle place; mais il ne tarda point à revenir à Leipsick, où le rappelaient ses goûts et ses habitudes. Dès l'année 1779, il avait été nommé maître de musique à l'église Sainte-Pauline; en 1789, les places d'organiste et de professeur à l'école Saint-Thomas lui furent confiées; il les conserva jusqu'à sa mort, qui arriva le 16 juin 1804. Les soins assidus que Hiller donna à l'établissement d'une école de chant dans sa maison firent faire de grands progrès à cet art. Cette institution avait pris naissance vers 1772; elle prit de nouveaux développements en 1776, par l'arrivée de quelques jeunes filles de la Bohême qui venaient chercher des ressources à Leipsick, et que Hiller fit entrer dans son école. Deux ans après, une salle de concert ayant été construite par les soins du bourgmestre Müller, on y installa l'espèce de conservatoire que Hiller avait fondé. Cette institution fut administrée par une commission de douze personnes, et Hiller resta seulement chargé de la direction de la musique avec quatre cents écus (1,500 francs) d'appointements. En 1796 il déployait encore une rare activité dans son enseignement à cette école, quoiqu'il fût alors âgé de soixante-huit ans. Il y faisait exécuter de grandes compositions de Bach, de Hœndel, de Haydn et de Mozart, avec un ensemble inconnu auparavant dans cette partie de l'Allemagne.

Hiller s'est fait une honorable réputation par ses compositions et par ses écrits. Les premières renferment des ouvrages de tout genre. On y remarque particulièrement : I. Opéras et ballets : 1° *Die Verwandelte Weiber* (les Femmes métamorphosées). — 2° *Lesvart et Dariolette*. — 3° Sept airs pour la comédie *Der Lustige Schüster* (le Cordonnier joyeux). — 4° *Lotte im Hofe* (Charlotte à la cour). — 5° *Die Liebe auf dem Lande* (l'Amour à la campagne). — 6° *Die Jagd* (la Chasse). — 7° *Die Musen* (les Muses). — 8° *Die Schæser als Pilgrime* (les Bergers pèlerins), prologue pour le jour de naissance de la duchesse de Weimar. — 9° *Der Dorf Barbier* (le Barbier de village). — 10° *Der Erntekranz* (la Couronne de la moisson). — 11° *Der Krieg* (la Guerre). — 12° *Die Jubelhochzeit* (le Jubilé de mariage). — 13° *Die Grabe des Mufti* (le Tombeau du mufti). — 14° *Das gerettete Troja* (Troie sauvée). — 15° Airs et chants détachés pour différentes pièces du théâtre de Seiler et de Bondini. — 16° Cantate pour un ballet allégorique du professeur Engel. — II. Mu-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

SIQUE D'ÉGLISE : 17° Chœurs et airs d'église suivis de 2 *Sanctus*, gravés en partition chez Breitkopf, à Leipsick, en 1794. — 18° Le psaume 100e pour chœur à 4 parties et orchestre, composé en 1796, en manuscrit. — 19° 25 Mélodies chorales pour les cantiques de Gellert; Leipsick, 1792, 2e édition. — 20° Hymnes allemandes pour les jours de fête avec 14 mélodies chorales nouvelles; Leipsick, 1797. — 21° Chant pour le vendredi saint, sur un texte de Klopstock, à 4 voix; Leipsick, Kühnel. — 22° Cantate pour le temps de carême, en manuscrit. — 23° *Miserere* à 4 voix (en *ré* mineur), en manuscrit. — 24° *Kyrie* et *Gloria*, en manuscrit. — 25° Cantates d'église à 3 et 4 voix, en manuscrit. — 26° Monument funèbre du maître de chapelle Jean-Adolphe Hasse, consistant en airs, duos et chœurs, avec orchestre, en manuscrit. — 27° Trois mélodies sur le cantique : *Wir glauben all an einen Gott;* Leipsick, Cnobloch, in-4°. — 28° *Allgemeines Choralmelodienbuch* (Livre général du chant choral pour les églises et les écoles, à 4 voix, avec la basse chiffrée); Leipsick, 1793, in-fol. Ce recueil contient 245 mélodies chorales. — 29° Supplément au livre général de mélodies chorales; Leipsick, 1794, in-fol. — III. CHANTS A PLUSIEURS VOIX ET A VOIX SEULE : 30° Airs et duos de divers compositeurs arrangés avec accompagnement de piano; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. On y trouve plusieurs morceaux de Hiller. — 31° Mélodies et chansons, ou dernier sacrifice de la muse comique; Leipsick, 1791. — IV. MUSIQUE INSTRUMENTALE : 32° Environ trente symphonies pour l'orchestre, en manuscrit. — 33° Plusieurs *partiien*, ou petites pièces pour divers instruments. — 34° Sonates et petites pièces pour clavecin; Leipsick, 1760. — V. LITTÉRATURE MUSICALE ET OUVRAGES ÉLÉMENTAIRES : — 35° *Anweisung zum Violinschule für Schulen und zum Selbstunterricht* (Instruction sur l'art de jouer du violon, à l'usage des écoles et pour apprendre seul); Leipsick, 1792, Breitkopf et Hærtel. — 36° Méthode de chant brève et facile, pour les écoles de villes et villages; Leipsick, 1792, in-4°. Une deuxième édition de cet ouvrage a été publiée à Leipsick, en 1798, in-4°. — 37° *Anweisung zum Musikalisch-richtigen Gesange, mit hinlænglichen Exempeln erlæutert* (Instruction pour bien chanter, etc.); Leipsick, J.-F. Junius, 1774, in-4° de 224 pages, avec une préface. On peut considérer comme la deuxième partie de cet ouvrage celui qui a pour titre : *Anweisung zum musikalisch zierlichen Gesange*, etc. (Instruction pour chanter d'une manière agréable, etc.); Leipsick, J.-F. Junius, 1780, in-4° de 152 pages, avec une préface de XXX p., où Hiller a donné une espèce d'histoire abrégée de l'art du chant, et particulièrement des grands chanteurs italiens du dix-huitième siècle. La première partie de la méthode de chant de Hiller est divisée en quatorze leçons. Comme la plupart des traités de chant publiés en Allemagne, la plus grande partie de celui-ci est plutôt un traité des éléments de la musique que l'exposition de l'art de chanter; cependant l'auteur entre dans le domaine véritable de cet art vers la fin de la dixième leçon. La seconde partie est plus réellement une méthode de chant que la première. Hiller y a mis à profit les *Réflexions pratiques* de Mancini sur le chant figuré, dont la première édition avait paru à Vienne dans la même année que sa première partie. On peut affirmer que cet ouvrage est le premier de ce genre, publié en Allemagne, où les principes du bel art du chant ont été bien exposés suivant la doctrine des bonnes écoles italiennes. Hiller a fait un abrégé de la première partie de son instruction sur l'art du chant, et l'a publié sous ce titre : *Exempelbuch der Anweisung zum Singen zum Gebrauche der Schulen* (Livre d'exemples de l'instruction sur le chant, à l'usage des écoles); Leipsick, J.-F. Junius, 1774, 64 pages in-4°. — 38° *Abhandlung von der Nachahmung der Natur in der Musik* (Dissertation sur l'imitation de la nature dans la musique), insérée dans le premier volume des Essais critiques et historiques de Marpurg (p. 515-543), publié en 1753. — 39° *Wœchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend* (Notices hebdomadaires et observations concernant la musique); 1re année, 1766; 2e idem, 1767; 3e idem, 1768; appendice, 1769; 4e année, 1770, in-4° — 40°. *Lebensbeschreibungne berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler neuerer Zeit* (Biographies d'auteurs célèbres sur la musique et de virtuoses des temps modernes); Leipsick, 1784, 1re partie, in-8° de 320 pages. Cette première partie est la seule qui ait paru : on y trouve des notices sur Adlung, J.-S. Bach, Benda, Bümler, Fasch, Gebel, Graun, Hændel, Heinichen, J.-Ch. Hertel, Hasse, Jomelli, Pisendel, Quanz, Salimbeni, Schrœter, Stœlzel, Tartini, et sur Hiller lui-même. — 41° *Ueber die Musik und deren Wirkungen, aus dem franz. uberseizt mit Anmerkungen* (Sur la musique et sur ses effets, traduit du français, avec des notes); Leipsick, 1781, in-8°. Cette traduction est celle du livre de Chabanon intitulé : *Observations sur la Musique, et principalement sur la métaphysique de l'art.* — 42° *Nachricht von der Aufführung des Hændelschen Messias, in der Domkirche zu Berlin, den* 19 *may* 1786 (Notice sur l'exécution du Messie de Hændel

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

dans l'église principale de Berlin, le 19 mai 1786); Berlin, Spener, 1786, 32 pages in-4°. — 43° *Ueber Metastasio und seine Werke, nebst einigen Uebersetzungen aus dem selben* (Sur Métastase et ses ouvrages, avec quelques traductions de morceaux qui en sont tirés); Leipsick, 1786, in-8°. On y trouve des observations sur la musique dramatique. — 44° Quelques petites dissertations dans différents journaux, dont une sur l'exécution du Messie à Leipsick, une *sur l'ancien et le nouveau en musique*, etc. — 45° Hiller a donné une deuxième édition, avec des augmentations et des notes, de l'ouvrage d'Adlung intitulé : *Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit* (Introduction à la science de la musique); Leipsick, Breitkopf, 1783, in-8° de 976 pages.

HILLER (Frédéric-Adam), fils du précédent, naquit à Leipsick, en 1768. Élève de son père, il apprit sous sa direction le chant et le violon : son talent sur cet instrument devint surtout remarquable. En 1789 il accepta au théâtre de Rostock un engagement comme ténor : il débuta dans *Roméo et Juliette*. L'année suivante il renonça à la scène pour accepter la place de directeur de musique au théâtre de Schwérin ; il y brilla comme violoniste jusqu'en 1796, et accepta ensuite les mêmes fonctions au théâtre national d'Altona. En 1803 il quitta cette position pour celle de chef d'orchestre au théâtre de Kœnigsberg. Son talent et ses qualités personnelles le firent estimer de tous ceux qui le connurent. En 1812, il ouvrit un cours de musique où il développa des idées nouvelles et se montra musicien instruit et penseur distingué; mais à peine avait-il commencé ses leçons, qu'il mourut, le 23 novembre de la même année, à l'âge de quarante-cinq ans. Hiller a écrit pour le théâtre : 1° *Adelstan et Rosette*, opéra-comique, 1796. — 2° *Das Nixenreich* (le Royaume des Ondines), idem. — 3° Récitatifs, airs et chants pour *La Biondetta*, drame allégorique de Engel, au théâtre de Schwérin, en 1792. — 4° Prologue allégorique pour la fête de la deuxième année du théâtre d'Altona, 1797. — 5° *Das Donauweibchen* (la Fille du Danube), opéra romantique, 1802. — 6° *Das Schmuckkæstchen* (l'Écrin), opéra-comique, 1804. — 7° *Les trois Sultanes*, idem, 1809. — 8° Divers morceaux pour le drame intitulé *Herens-Monte*, en 1810. — 7° *Les Mânes de Schiller*, fête théâtrale en un acte, en 1812. On connaît aussi de cet artiste un hymne à la Musique, avec orchestre, en manuscrit, et l'hymne religieux : *Gross ist der Herr* (le Seigneur est grand), à 4 voix solos, chœur et orchestre, composé en 1810, en manuscrit. Enfin, Hiller a publié : 1° Trois quatuors pour 2 violons, viole et basse, op. 1 ; Brunswick, Spehr. — 2° *La ci darem*, thème de Mozart, varié pour violon, avec accompagnement d'un second violon, viole et violoncelle, op. 2; ibid. — 3° Trois quatuors pour 2 violons, viole et basse, op. 3; ibid. — 4° Grande sonate pour piano à 4 mains; ibid. — 5° Cavatine pour le piano; Hambourg, 1796.

HILLER (Ferdinand), né à Francfort sur-le-Mein, le 24 octobre 1811, d'une famille israélite, s'est livré fort jeune à l'étude de la musique. Ses premiers maîtres furent Aloys Schmitt et Vollweiler; puis il a reçu des leçons de Hummel. Venu à Paris en 1828, il entra d'abord en qualité de professeur à l'institution de musique religieuse dirigée par Choron; mais il y resta peu de temps, et placé par sa famille dans une situation indépendante, il ne s'occupa plus que du développement de son talent comme pianiste et comme compositeur. Au mois de janvier 1830, M. Hiller donna, au conservatoire de musique, un premier concert dont le but unique était de faire connaître au public quelques grandes compositions tirées de son portefeuille. Une symphonie à grand orchestre, un premier allegro de concerto de piano, et une *prière de Lévites*, chœur sur des paroles de M. de Chateaubriand, furent entendus dans cette séance, et justifièrent l'opinion avantageuse que les connaisseurs s'étaient déjà formée du mérite du jeune artiste, à l'audition de deux quatuors pour piano, violon, alto et basse. Comme pianiste, il se fit remarquer par la manière élégante et pure qui distingue l'école de Hummel. Un deuxième concert donné par M Hiller, au mois de décembre 1831, fournit l'occasion d'entendre une deuxième symphonie, une ouverture pour le *Faust* de Gœthe, et un concerto de piano de sa composition. Bien que ces ouvrages n'aient pas été à l'abri de toute critique, on dut y reconnaître la facture d'un musicien instruit, et de louables efforts pour introduire dans l'art des nouveautés de formes. Depuis lors diverses autres compositions du même artiste ont été entendues dans des concerts donnés à Paris, et lui ont mérité l'estime des connaisseurs. Comme virtuose, M. Hiller a brillé pendant plusieurs années à Paris, et s'est fait entendre avec MM. Liszt, Kalkbrenner et autres, dans des morceaux pour deux pianos; mais c'est surtout dans les séances de musique classique pour piano et violon qu'il a données avec Baillot, en 1835, qu'il s'est montré aussi grand musicien qu'habile pianiste, et qu'il a fait admirer la flexibilité de son talent à s'identifier au caractère de la musique qu'il exécutait. En 1836, Hiller retourna à

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Francfort, et pendant une année il y dirigea une académie de chant. Parti pour l'Italie en 1837, il s'arrêta d'abord à Milan, et y fit représenter l'opéra de sa composition intitulé *Romilda*, qui ne réussit pas. Il retourna alors en Allemagne, et fit exécuter à Leipsick son oratorio *La Destruction de Jérusalem*, bel ouvrage, qui a obtenu du succès à Francfort, Amsterdam, Berlin, Prague, Vienne, Dresde, Brunswick, Hambourg, Cassel, Lemberg et Riga. En 1841, il fit un second voyage en Italie, s'arrêta quelque temps à Florence, où il se maria, puis à Rome, où je le retrouvai au mois de septembre 1841. Il y faisait, avec l'abbé Baini, des études pour se familiariser avec l'ancien style de l'école romaine. De retour en Allemagne en 1842, il dirigea les concerts de la Gewandhaus à Leipsick, puis ceux de Dresde pendant deux ans. Pendant les années 1847 à 1849, il occupa la position de directeur de musique à Dusseldorf, et dans l'année 1850 il fut appelé à Cologne en qualité de maître de chapelle de la ville et chargé de l'organisation du Conservatoire, dont il est directeur. Depuis cette époque, il ne s'est éloigné de Cologne que pendant une saison d'hiver pour diriger la musique de l'Opéra italien de Paris, et pour deux voyages dans la même ville, en 1853 et 1855, où il a donné des soirées musicales au bénéfice de l'Association des artistes, et y a obtenu de brillants succès et comme pianiste et comme compositeur. Dans ses séjours à Berlin, Dresde, Francfort, Munich, Brunswick, Amsterdam et dans d'autres villes, Hiller a dirigé lui-même l'exécution de ses ouvrages, ainsi que les fêtes musicales de Dusseldorf en 1853, 1855, 1859, et la belle fête de Cologne en 1858. Doué d'un sentiment délicat, de verve et en même temps de sang-froid, il possède au plus haut degré les qualités de chef d'orchestre et manie avec une puissance d'action irrésistible les grandes masses vocales et instrumentales. En 1849, l'Académie royale des beaux-arts de Berlin l'a nommé un de ses membres.

Les ouvrages connus de M. Hiller sont : MUSIQUE DE PIANO : 1° Premier quatuor pour piano violon, alto et basse, op. 1, dédié à Hummel ; Paris, Lemoine. — 2° Duo concertant pour piano et violon, op. 2, dédié à Kalkbrenner; ibid. — 3° Deuxième quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle, op. 3 (en *fa* mineur); Bonn, Simrock. — 4° Trois caprices ou études caractéristiques pour piano seul, op. 4, liv. 1, 2; ibid. — 5° Concerto pour piano et orchestre, op. 5; ibid. — 6° Premier trio pour piano, violon et violoncelle (en *si* bémol), op. 6; ibid. — 7° Deuxième idem (en *fa* dièse mineur), op. 7; ibid. — 8° Troisième idem (en *mi*), op. 8; ibid. — 9° Quatrième trio op. 64. — 10° *La Danse des fées*, pour piano seul, op. 9; Leipsick, Hofmeister. — 11° *La Sérénade*, prélude, romance et finale, op. 11; ibid — 12° *La Danse des fantômes*, caprice; Berlin, Schlesinger. — 13° Rondeau expressif (en *la* bémol); Bonn, Simrock. — 14° Rondino capriccioso sur un thème de l'opéra *Faust* (en *ré*) ; ibid. — 15° Six suites d'études pour le piano, dédiées à Meyerbeer, op. 15; Paris, Delahante. Excellent ouvrage, d'un genre neuf et remarquable par le caractère déterminé de chaque morceau. — 16° Deuxième duo pour piano et violon, op. 28. — 17° Caprices pour piano, op. 10, 14 et 20. — 18° Rêveries, idem, op. 17, 18, 21 et 33. — 19° Trente Études rhythmiques, op. 52 et 56. Productions originales et de formes nouvelles. — 20° Sonate pour piano seul, op. 47. — 21° Quatre Impromptus, op. 30 et 40. — 22° Des Marches, des Mélanges et des morceaux de salon. — OPÉRAS : 23° *Romilda*, à Milan, en 1839. — 24° *Der Müller und sein Kind* (le Meunier et son enfant), composé en 1844 sur un poëme de Gollmick, et publié plus tard en partition pour le piano sous le titre : *Ein Traum in den Christnacht*. — 25° *Conradin*, sur un livret de Reinick, représenté à Dresde, le 13 octobre 1847. — ORATORIOS ET CANTATES : 26° *La Destruction de Jérusalem*, op. 24, gravée en partition. — 27° *Lorelei*, cantate à plusieurs voix avec chœur et orchestre, op. 70. — 28° Chant hébreu de Byron, pour voix de soprano, chœur et orchestre, op. 49. — 29° Le psaume 125, pour ténor, chœur et orchestre, op. 60. — 30° Chant des Ondins, pour chœur et orchestre, op. 36. — 31° *Die Lustige Musikanten*, cantate pour voix seule, chœur et orchestre, op. 48. — 32° Psaume à huit voix sans accompagnement, op. 65. — 33° *Saül*, grand oratorio, exécuté aux fêtes musicales de Cologne en 1858, composition d'un très-grand mérite. — 34° Le psaume 126 pour soprano, chœur et orchestre. — 35° *Chant d'Héloïse* pour voix de contralto, chœur de femmes et orchestre. — MUSIQUE VOCALE DE CHAMBRE : 36° Six chants pour quatre voix, op. 37. — 37° Six chants pour soprano, avec chœurs d'hommes, op. 25. — 38° Six chants populaires à 2 voix, op. 39. — 39° Six idem, op. 61. — 40° Six chants pour des chœurs d'hommes, op. 26. — 41° idem, op. 51. — 42° Trois odes de Gœthe, idem, op. 63. — 43° Soixante chants à voix seule avec piano, formant les œuvres 16, 18, 23, 26, 31, 34, 41, 43, 46, et d'autres sans numéros. — 44° Deux psaumes à voix seule avec piano, op. 27. — 45° Des chants français, anglais et autres, détachés, ou dans des collections. — COMPOSITIONS POUR L'ORCHESTRE :

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

46° Deux grandes symphonies non publiées, mais qui ont été souvent exécutées à Paris, en Allemagne, à Bruxelles, etc. — 47° Ouverture de concert, op. 32. — 48° Idem pour la tragédie de *Phèdre*. — 49° Idem de *Faust*, exécutée à Munich en 1833. — 50° Idem de *Fernando*, exécutée à Leipsick, en 1847. — 51° Idem de *Prométhée*, exécutée à Dresde et à Leipsick en 1847. On trouve aussi, dans le Catalogue de Hofmeister de Leipsick, deux quatuors de Hiller pour deux violons, alto et violoncelle, œuvres 12 et 13.

Hiller est incontestablement un grand musicien, et je le considère comme le compositeur allemand de l'époque actuelle (1861), dont les qualités sont les plus solides et les plus estimables. Bien que son penchant le porte à la recherche de l'innovation, il ne tombe pas, comme quelques-uns de ses compatriotes, dans le vague ou dans l'exagéré. Son style a de la clarté; il ne dédaigne pas la mélodie, et son harmonie est régulière dans ses successions. Cependant, à l'exception des provinces rhénanes, l'Allemagne ne lui accorde pas, dans son art, le rang qu'il y devrait occuper. Divisée maintenant en coteries, elle ne paraît plus avoir de règle pour l'appréciation des œuvres de l'art. Tel qui est en honneur dans une ville est dédaigné dans une autre, sans qu'on puisse donner l'explication de ces différences d'opinion. Terre productive des plus grands talents pendant plus d'un siècle, l'Allemagne se montre aujourd'hui impuissante à leur donner des successeurs, parce qu'elle ne sait ni ce qu'elle veut ni où elle va.

HILLMER (Gottlob-Frédéric), né à Schmiedeberg, le 21 février 1750, étudia à Breslau et à Halle, puis fut inspecteur et professeur au collége de la Madeleine, à Breslau, conseiller de cour et conseiller privé en 1791, et enfin membre de la commission d'examen de Berlin. Il mourut dans cette ville, en 1798. Amateur de musique assez distingué, il a publié de sa composition : 1° Odes et chants allemands à voix seule, avec accompagnement de piano; Francfort-sur-l'Oder, 1781. — 2° Chants à voix seule avec accompagnement de piano; Breslau, Lœwe, 1785. — 3° Idem, 2° partie; Breslau, 1787. — 4° Idem, 3° partie, œuvre posthume; Breslau, 1805, Grass et Barth.

HILTON (Walter), écrivain ascétique anglais, vécut sous le règne de Henri VI, vers 1440, et fut, suivant Pits (*De illustr. Angliæ script.*), moine de la chartreuse fondée par Henri V sur les bords de la Tamise, près de Schen. Au nombre de ses ouvrages, on en remarque un dont le titre est : *De Musica ecclesiastica Liber unus* : on le trouve en manuscrit dans diverses bibliothèques en Angleterre. Plusieurs écrivains, entre autres Wharton (Histoire des controverses, Londres, 1690), le docteur Lee (en tête de sa version anglaise des œuvres de Kempis), et Waldebrand Vogt, dans ses conjectures sur l'auteur de l'*Imitation de Jésus-Christ*., ont cru que cet ouvrage n'est autre que le célèbre livre ascétique attribué longtemps au chanoine régulier A'Kempis, et qui, selon eux, appartiendrait réellement à Hilton. Ce qui semblait confirmer leurs conjectures, c'est qu'il existait autrefois un manuscrit de l'*Imitation* chez les Chartreux de Bruges (1), qui avait réellement le titre bizarre : *De Musica ecclesiastica;* mais il est bon de remarquer que cet ouvrage est divisé en trois livres, tandis que celui de Hilton annonce un traité en un seul livre. Il y a donc lieu de croire que ce dernier ouvrage n'a point de rapport avec l'autre, et qu'il doit être considéré comme un traité du chant ecclésiastique.

HILTON (Jean), bachelier en musique à l'université de Cambridge, était organiste de l'église Sainte-Marguerite (Westminster). Il commença à se faire connaître vers la fin du règne d'Élisabeth, et mourut sous la domination de Cromwell. Sa tombe se trouve dans le cloître de Westminster. Hilton est auteur d'un madrigal à 5 voix qui se trouve dans le recueil intitulé *The Triumphs of Oriana*. On a aussi de lui : 1° Un recueil de petites chansons appelées *Fa-las*, à 3 voix (Londres, 1627), remarquables par la grâce de leurs mélodies. — 2° Collection de chansons, rondes et canons à 3 et 4 voix, sous ce titre : *Catch that catch can* (Chantera qui pourra). Ce recueil contient les meilleures compositions de ce genre qui ont paru en Angleterre; quelques-unes ont été composées par Hilton; les autres appartiennent aux musiciens les plus célèbres de son temps. Parmi les livres de chant de plusieurs églises, on trouve des services du matin et du soir composés par ce musicien, en manuscrit. Un volume manuscrit, qui est aujourd'hui au Muséum britannique (Add. Mss. 11,

(1) Ce manuscrit est passé depuis lors dans la bibliothèque de feu Van Hulthem, et a été acquis par le gouvernement belge avec la nombreuse collection de livres délaissée par cet amateur. (V. *Biblioth. Hulthemiana*, t. VI, pag. 14, n° 47.)

On lit cette note au commencement du manuscrit : « Hic est libellus qui vocatur *Musica ecclesiastica*, omnibus in virtute proficere cupientibus valde necessaria « et dividitur in tres partes. Capitula primæ partis : De « imitatione Christi et contemptu omnium vanitatum « mundi. Secunda pars de interna conversatione. Tertia « pars de interna consolatione.

A la fin : « Explicit liber internæ consolationis, id est, « tertius liber *Musicæ ecclesiasticæ*. »

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

608), et qui date du milieu du dix-septième siècle, renferme beaucoup de chansons et de *Catches* à 3 voix de Hilton, avec d'autres de Henri et de William Lawes, de Brewer, de Holmes, de Colman, et d'autres.

HIMM (Louise-Marie-Augustine). *Voy.* Albert (Mme).

HIMMEL (Frédéric-Henri), maître de chapelle du roi de Prusse, naquit le 20 novembre 1765 à Treuenbrietzen, petite ville du Brandebourg. Destiné à l'état ecclésiastique, il étudia la théologie à l'université de Halle; mais déjà il avait acquis une grande habileté dans l'art de jouer du piano. On rapporte que le roi Frédéric-Guillaume II, ayant eu occasion de l'entendre alors, fut si satisfait de son talent, qu'il lui accorda une pension pour achever son éducation musicale. Ce bienfait le mit en état de se rendre à Dresde pour y étudier l'harmonie et le contrepoint sous la direction de Naumann. Après avoir employé environ trois années à ce travail, il alla à Berlin et offrit au roi quelques-unes de ses premières productions, comme des spécimens de ses progrès. Parmi ces ouvrages se trouvait l'oratorio *Isacco,* écrit sur le poëme de Métastase : le roi le fit exécuter par les musiciens de sa chapelle, et le succès fut tel, que Frédéric-Guillaume nomma Himmel compositeur de sa chambre, lui fit présent de 100 frédérics d'or, et lui accorda une pension considérable pour aller perfectionner son goût et ses connaissances en Italie, pendant deux ans. Avant de quitter Berlin, il donna un concert où il fit entendre sa cantate *la Danza*, qu'il avait écrite aussi à Dresde. La première ville où il s'arrêta en Italie fut Venise : il y écrivit pour le théâtre de *la Fenice,* en 1794, son opéra *Il primo Navigatore.* La reine de Naples le chargea ensuite de la composition de l'opéra sérieux *Semiramide,* qui fut exécuté à Saint-Charles, le 12 janvier 1795, pour l'anniversaire de la naissance du roi. Pendant qu'il était occupé à écrire cet ouvrage, la place de maître de chapelle du roi de Prusse devint vacante : elle fut donnée immédiatement à Himmel. De retour à Berlin, celui-ci prit possession de son emploi, et composa pour le service de la musique de la cour beaucoup d'ouvrages de différents genres. En 1797 on représenta, au théâtre royal, sa *Semiramide* pour les fêtes du mariage d'une princesse de Prusse avec le prince héréditaire de Hesse-Cassel. Ce fut aussi pour ces fêtes qu'il écrivit sa cantate : *les Fils de la Hesse et les Filles de la Prusse,* ainsi que la grande cantate intitulée *la Confiance en Dieu.* La mort du roi, arrivée vers la fin de la même année, l'obligea encore à composer une grande cantate funèbre, qui fut exécutée à la cathédrale par les meilleurs artistes. Cet ouvrage fut ensuite entendu à l'Opéra, et son succès fut complet. La partition a été gravée vers le même temps. Au mois d'août 1798, Himmel écrivit pour le couronnement du roi Frédéric-Guillaume III un *Te Deum* qui est considéré comme une de ses bonnes productions. Immédiatement après l'exécution de cet ouvrage, il demanda au roi et obtint un congé de deux mois pour visiter Stockholm et Pétersbourg. On ne sait rien concernant son séjour en Suède. A Pétersbourg, l'empereur lui fit présent d'une riche bague en brillants, après avoir entendu quelques morceaux de sa composition, et lui demanda un opéra pour l'été suivant. Himmel resta donc à Pétersbourg, avec le consentement du roi de Prusse, et y écrivit son *Alessandro,* dont la première représentation fut donnée à son bénéfice, et lui valut 6,000 roubles. Il passa l'été suivant à Riga, d'une manière agréable, puis il retourna à Berlin par Stockholm et Copenhague. Il y écrivit, par l'ordre du roi, en 1801, l'opéra *Vasco de Gama*, et la musique du mélodrame *Fœhlichkeit und Schwærmerey* (Gaieté et extravagance). L'année suivante il fit un voyage en France, en Angleterre et à Vienne. De retour à Berlin au mois de décembre 1802, il y reprit ses fonctions. Après la bataille de Jéna, il se retira à Pyrmont, à la suite de la reine de Prusse, puis fit un voyage à Cassel, où il écrivit une cantate pour le prince de Hesse, Guillaume Ier. Il mourut d'hydropisie à Berlin, le 8 juin 1814.

Himmel est un des compositeurs modernes qui ont obtenu le plus de succès dans le nord de l'Allemagne. L'agrément de ses mélodies lui a procuré cet avantage. Toutefois, on ne peut le classer parmi les musiciens de premier ordre appartenant à la dernière époque. Sa manière manque d'élévation et de portée : son harmonie est en général faiblement écrite; enfin son style manque de variété. De là vient que ses productions sont déjà plongées dans l'oubli. La liste de ses ouvrages se compose de la manière suivante : I. Opéras : 1° *Il primo Navigatore;* Venise, 1794. — 2° *Semiramide;* Naples, 1795. — 3° *Alessandro;* Pétersbourg, 1799. — 4° *Vasco di Gama;* Berlin, 1801. — 5° *Fœhlichkeit und Schwærmerey;* ibid., 1802. — 6° *Der Kobold* (le Lutin); ibid., 1804. — 7° *Fanchon la vielleuse*, texte de Kotzebue; ibid., 1805. Il y a plusieurs éditions de cet opéra, le meilleur de Himmel, ou du moins celui qui a obtenu le plus de succès. — 8° *Les Sylphes;* Berlin, 1807; gravé en partition pour le piano, Mayence,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Schott. Les ouvertures de ces opéras ont été publiées pour l'orchestre. — II. CANTATES : 9° *La Danza*, cantate de Métastase pour 2 voix et orchestre; Dresde, 1792. — 10° *Les Fils de la Hesse et les Filles de la Prusse*; Berlin, 1797. — 11° *La Confiance en Dieu*, grande cantate religieuse à 4 voix et orchestre, ibid., 1797. — 12° Cantate funèbre pour les obsèques de Frédéric-Guillaume II, roi de Prusse, 1799, gravée en partition. — 13° Cantate composée pour la cour de l'électeur de Hesse-Cassel, 1807. — III. ORATORIOS ET MUSIQUE D'ÉGLISE : 14° *Isacco*, oratorio de Métastase; Dresde, 1792. — 15° Messe à 4 voix, en manuscrit. — 16° Vêpres à 4 voix; idem. — 17° Le 146e Psaume, à 4 voix et orchestre, sur le texte de Luther. — 18° *Vater Unser* (Pater noster) de Mahlmann, à 4 voix et orchestre, gravé en partition; Leipsick, Peters. — 19° Le Psaume *In exitu*; idem. — 20° Le Psaume *Dixit* (en *ut* majeur), en manuscrit. — IV. MUSIQUE INSTRUMENTALE : 21° Deux marches en harmonie à 11 parties, op. 34; Leipsick, Peters. — 22° Concerto pour piano, op. 25 (en *ré*); ibid. — 23° Grand sextuor pour piano, 2 altos, 2 cors et violoncelle, op. 19; Paris, Érard et Pleyel. — 24° Quatuor pour piano, flûte, violon et violoncelle, 1803; Berlin. — 25° Trois sonates pour piano, violon et violoncelle, dédiées à la duchesse d'York; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 26° Trois idem dédiées à reine de Prusse, liv. 2; ibid. — 27° Trois idem, op. 16; ibid., Paris, Janet. — 28° Trois idem, op. 17 et 18; Paris, Érard. — 29° Grande sonate pour piano et violon, op. 14; Hanovre, Bachmann. — 30° Grande sonate pour 2 pianos; Leipsick, Peters. — 31° Sonate pour piano à 4 mains, œuvre posthume; Berlin, Lischke. — 32° Quelques œuvres de fantaisies, rondos et thèmes variés. — 33° Plusieurs cahiers de valses, de quadrilles et de polonaises, composés à grand orchestre pour la reine de Prusse, et publiés pour le piano. — 34° Des marches pour le piano. — 35° Une multitude de chansons allemandes, romances, etc., à voix seule, avec accompagnement de piano et autres instruments. Après avoir joui d'une grande renommée en Prusse pendant sa vie, Himmel y est à peine connu de nom de la génération actuelle.

HIMMELBAUER (WENCESLAS), violoncelliste, né en Bohême vers 1725, vivait à Prague en 1764; plus tard il se rendit à Vienne, où il brillait encore en 1782, quoiqu'il fût alors âgé de cinquante-sept ans. Il était particulièrement renommé pour l'énergie de son exécution. On a gravé de lui des duos pour flûte ou violon et violoncelle, op. 1; Lyon, 1776. Il a écrit aussi des duos pour 2 violoncelles, qui sont restés en manuscrit, et que le violoncelliste de Bohême Émeric Petrzik possédait en 1795; en 1816 ces mêmes duos étaient passés en la possession de G.-J. Diabacz.

HINDLE (JEAN), contrebassiste d'un rare talent, est né à Vienne, le 10 février 1792. Après avoir appris les éléments de la musique et le violoncelle dans une école publique, il entra comme ouvrier chez un luthier. Dans ses heures de repos, il se livra à l'étude de la contrebasse, et parvint par ses efforts à un degré d'habileté très-rare sur ce gigantesque instrument. En 1817, il a commencé à se faire connaître dans les concerts, où il a exécuté des solos très-difficiles. Peu de temps après, il est entré comme contrebasse au théâtre *An-Der-Wien*, où il était encore en 1843. En 1821, il fit un premier voyage en Allemagne, et obtint les plus brillants succès partout où il donna des concerts. En 1827, il visita Prague, Leipsick, Dresde, Berlin, et partout il excita l'étonnement et l'admiration. L'année suivante il donna un concert à Vienne, au théâtre Kærnthnerthor, et y exécuta sur la contrebasse un rondo fort difficile de Romberg, composé pour le violoncelle, et des variations dans la manière de Paganini, au moyen des sons harmoniques, dont il se sert avec une habileté merveilleuse. On vante aussi le goût et l'expression de son jeu. Une ouverture de fête de sa composition et plusieurs autres de ses ouvrages ont été exécutés à Vienne; en 1832. Hindle a un fils (*André*) qui s'est fait remarquer à Vienne, en 1836, comme un pianiste distingué.

HINESTROSA (LOUIS-VENEGAS DE), musicien espagnol du seizième siècle, est auteur d'un traité de musique concernant la notation en tablature pour le luth, la harpe et la viole, le plain-chant, le chant figuré et le contrepoint; cet ouvrage a été publié sous le titre suivant : *Tratado de Cifra de nueva para tecla, harpa y viguela, canto llano, de organo y contrapunto*; Alcala de Henares, 1557, in-fol.

HINNEBURG (A. WILHELM), professeur de musique à l'école de la ville, et cantor à Juterbog, vers 1835, a publié, sous le titre contraditoire *Allgemeines Schul-Choralbuch oder 30 der gangbarste Choræle für Schulen, etc.*, un choix de chants chorals à 2 et 3 voix. Juterbog, Colditz, 1836, in-4°.

HINNER (. . . .), harpiste allemand, vint à Paris vers 1774, donna à la Comédie-Italienne, en 1776, le petit opéra en un acte intitulé : *la Fausse Délicatesse*, qui eut peu de succès, puis fut attaché à la musique de la reine. En 1781, il était à Londres, où il se faisait applau-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

dir par sa manière de jouer l'adagio. Mais l'arrivée de madame Krumpholtz, quelques années après, le fit oublier. Il revint alors à Paris, où il était encore en 1803. On a sous le nom de cet artiste : *Complainte d'Amadis*, avec accompagnement de harpe ; Paris, 1780. — 2° Duo pour deux harpes, op. 1 ; Paris, Frey. — 3° Ariettes de différents auteurs, variées pour la harpe, op. 4 ; Paris, Naderman. — 4° Trois sonates pour harpe et violon, op. 5 ; ibid. — 5° Quatre sonates idem, op. 6 ; ibid. — 6° Quatre sonates pour harpe à pédales, op. 7 ; Londres, 1781. — 7° Quatre sonates pour harpe et violon, op. 9 ; Paris, 1794. — 8° Duo pour deux harpes, op. 10 ; Paris, Naderman. — 9° Duo pour deux harpes, n° 3 ; Paris, Frey.

HINRICH (Jean-Chrétien). *Voy.* Heinrich.

HINRICHS (Jean-Pierre), facteur d'instruments à Hambourg, vers la fin du dix-huitième siècle, imita à cette époque les grands pianos anglais.

HINSCH (Albert-Antoine), constructeur d'orgues à Groningue, vers le milieu du dix-huitième siècle, était né à Hambourg. Il se rendit célèbre en Hollande par quelques bons instruments, entre autres : 1° l'orgue de l'église luthérienne de Groningue ; 2° celui de Midwolde (village hollandais), composé de 33 jeux, 2 claviers et pédale. Il a aussi réparé le grand orgue de l'église Saint-Martin à Groningue.

HINTZE (Jacques), né à Berlan, dans la Marche de Brandebourg, en 1622, vécut à Berlin en qualité de musicien de la cour de l'électeur de Brandebourg vers 1666, et mourut à la fin du dix-septième siècle. Il a composé le chant des Épîtres que Cruger a publié dans son livre choral.

HIPPASE, philosophe pythagoricien, né à Métaponte, écrivit sur la musique, et fut un des premiers qui calculèrent les proportions des sons d'après les vitesses des vibrations, comme Pythagore les avait calculées d'après les dimensions des corps sonores. On peut voir sur ce sujet le Lexique d'Hesychius, et Théon de Smyrne (*L. II, C.* 12, *p.* 91, *édit. Bulliald.*), ainsi que les notes de Bouillaud (p. 561) sur ce dernier écrivain.

HIRE (Philippe de la). *Voy.* Lahire.

HIRSCH (André), prêtre luthérien du dix-septième siècle, fit ses études à Strasbourg ; ce qui a fait présumer qu'il était né en Alsace. Il fut d'abord pasteur à Bœchlingen, dans le duché de Hohenlohe, ensuite à Landsiedel. De là il alla à Neunstetten, et plus tard à Unter-Regenbach. On a de lui différents traités de théologie et un abrégé, en allemand, du traité de musique de Kircher intitulé *Musurgia*, sous ce titre : *Kircherus Jesuita Germanus Germaniæ redonatus ; sive Artis magnæ de consono et dissono Ars minor ; das ist : Philosophischer Extract und Auszug aus des weltberühmten teutschen Jesuiten Athanasii Kircheri von Fulda Musurgia universali ausgezogen von, etc.*, Hall (en Souabe) 1662, in-12 de 375 pages.

HIRSCH (Léopold), violoniste, était au service du prince Esterhazy, sous la direction de Haydn. Lorsque la chapelle de ce prince fut supprimée, en 1790, cet artiste alla s'établir à Vienne, où il vivait encore vers 1810. On a de sa composition : 1° Duos pour deux violons, œuvres 2, 3, 7, 8, 9, 16 ; Vienne, Weigl, Haslinger, etc. — 2° Duos pour violon et flûte, op. 18 ; ibid. — 3° Duos pour violon et violoncelle, op. 21 ; ibid. — 4° Variations pour deux violons, op. 11 et 14 ; ibid. — 5° Duos pour 2 flûtes, op. 5 ; ibid. — 6° Duos pour flûte et violoncelle, op. 20 ; ibid. — 7° Variations pour flûte, op. 12 et 13 ; ibid. — 8° Trois quatuors brillants pour 2 violons, alto et basse, op. 17 ; ibid. — 9° Trois quatuors brillants pour flûte, violon, alto et basse, op. 19 ; ibid. — 10° La marche d'Alexandre variée, pour violon principal, second violon, alto et violoncelle, op. 15 ; ibid. On trouvait aussi chez Traeg, à Vienne, au commencement du dix-neuvième siècle, un *Cassation* (petite pièce instrumentale) pour hautbois obligé, deux violons et violoncelle, composé par Hirsch.

HIRSCH (Rodolphe), né en Hongrie, le 1er février 1814, fit à Brünn et à Vienne des études de droit, et cultiva la musique dès sa jeunesse. On a de lui un intéressant petit ouvrage de biographie et de critique intitulé : *Galerie der lebender Tondichter* (Galerie de compositeurs vivants). Geins (en Hongrie), C. Reichardt, 1836, grand in-8°. On y trouve des notices remarquables par l'originalité des aperçus concernant Adam (Adolphe), André, Auber, Bellini, Chelard, Cherubini, Chopin, Cramer, Charles Czerny, Diabelli, Donizetti, Field, Gyrowetz, H. Herz, Hummel, Conradin Kreutzer, Lachner, Lindpaintner, Marschner, Maurer, Mendelssohn, Meyerbeer, Moscheles, Mosel, Paganini, Reissiger, Ries, Rossini, Seyfried, Spohr, Spontini, Tomascheck, Weigl et Wolfram. Hirsch a vécu quelque temps à Leipsick, et y a pris part à la rédaction du journal intitulé *la Comète*. On a de lui environ vingt œuvres de chants à voix seule avec piano. Hirsch, de retour à Vienne, y était encore en 1846.

HIRSCHBACH (Hermann), compositeur de musique instrumentale et écrivain sur la musi-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

que, est né à Berlin, en 1811. Ses trois premiers quatuors pour 2 violons, alto et basse furent exécutés dans une matinée musicale donnée le 11 mars 1839. Ils ont été publiés à Berlin, en 1841, sous ce titre : *Lebensbilder, Cyclus von quartetten*, œuvre 1er. Depuis lors son activité productrice a été considérable, car il a publié treize quatuors pour 2 violons, alto et violoncelle, œuvres 1, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 37, 38, 42, 43 et 49; deux quintettes pour 2 violons, 2 altos et violoncelle, œuvres 2 et 39; deux quintettes pour 2 violons, alto et 2 violoncelles, œuvres 44 et 50; deux quintettes pour violon, alto, violoncelle, clarinette et cor, œuvres 40 et 48; un septuor pour violon, alto, violoncelle, contrebasse, clarinette, cor et basson, œuvre 5; un *Ottetto* pour violon, alto, violoncelle, contrebasse, flûte, clarinette, basson et cor, œuvre 26. Sa symphonie pour l'orchestre n° 1, œuvre 4, a été exécutée à Leipsick, dans les concerts de la Gewandhaus. La symphonie n° 2, intitulée *Lebenskampf* (Le Combat de la Vie), est l'œuvre 46; le n° 3, œuvre 47, a pour titre : *Erinnerungen an die Alpen* (Souvenirs des Alpes); le n° 4, œuvre 27, est une Fantaisie d'orchestre intitulée *Faust's Spaziergang* (la Promenade de Faust). M. Hirschbach a écrit aussi cinq ouvertures à grand orchestre : la première, œuvre 3, est intitulée *Ouverture de fête;* le n° 2, œuvre 28, est dédié à la nation allemande; le n° 3, œuvre 36, est destiné au drame *Goetz de Berlichingen;* l'œuvre 40 est formée par l'ouverture et toute la musique de *Hamlet;* le n° 5 est l'ouverture de *Jules César*. Les symphonies et les ouvertures sont arrangées et publiées pour le piano. En 1842, M. Hirschbach s'est établi à Leipsick; il y a publié pendant plusieurs années un écrit périodique intitulé *Kritisches Repertorium*.

HIRSCHFELD (Michel), facteur d'orgues au seizième siècle, commença en 1550, à Breslau, un instrument de 33 jeux; mais il mourut avant de l'avoir achevé. En 1664, la voûte de l'église où cet instrument était placé s'écroula, et l'instrument fut anéanti.

HIRSCHFELD (Chrétien-Caius-Laurent), professeur de philosophie et secrétaire du collége académique de Kiel, naquit le 16 février 1742, à Nüchel, près d'Eutin, et mourut le 20 février 1792. Il est auteur d'un livre qui a pour titre *Plan der Geschichte der Poesie, Beredsamkeit, Musik, Malerey und Bildhauerkunst unter den Griechen* (Plan d'une histoire de la poésie, de l'éloquence, de la musique, de la peinture et de la sculpture chez les Grecs); Kiel, 1770, in-8°.

HITA (Don Antonio-Rodriguez de), maître de chapelle de la cathédrale de Palencia, appelée *la Santa Iglesia*, dans le royaume de Léon vécut vers le milieu du dix-huitième siècle. On a de lui un traité d'harmonie et de composition intitulé: *Diapason instructivo. Consonancias musicas y morales. Documentos a los professores de Musica. Carta a los discipulos sobre un breve y facil methodo de estudiar la composicion, y nuevo modo de contrapunto para el nuevo estilo;* en Madrid, 1757, 1 vol. in-4°. L'ouvrage est dédié au célèbre chanteur Carlo Broschi (Farinelli), *Caballero de Calatrava, criado Famigliar del Rey nuestro Señor*. Le nouveau genre de contrepoint qu'enseigne l'auteur est celui qui admet les dissonances naturelles sans préparation.

HITZELBERGER (Sabine), cantatrice à la cour du duc de Würzbourg, née à Raudersacker, le 12 novembre 1775, chantait déjà dès l'âge de dix ans dans plusieurs églises et couvents. Plus tard elle eut pour maître Steffani, chanteur italien au service du duc de Würzbourg. Ses progrès furent rapides sous la direction de ce maître, et son éducation fut complétée par des leçons de piano et de langue italienne. Dès ses débuts à la cour de Würzbourg, elle obtint de beaux succès. Elle était âgée de vingt et un ans lorsqu'elle fut engagée (en 1776) pour chanter au concert spirituel et à celui des amateurs, de Paris. Elle y produisit une vive sensation par la beauté de sa voix. On voit dans l'*État actuel de la musique du Roi, de* 1778, qu'elle était encore au concert spirituel dans cette année, en qualité de première chanteuse. Gerber dit qu'on lui offrit un traitement de 6,000 francs pour être cantatrice de la musique du roi, mais qu'elle refusa cet avantage, à cause de ses engagements avec son prince; il en fut de même des offres qui lui furent faites par l'électeur de Mayence. Le seul engagement de ce genre qu'elle contracta fut à Francfort, pour les concerts de l'hiver 1783. Il paraît qu'elle s'était mariée fort jeune, car lorsqu'elle se fit entendre à Paris, elle portait déjà le nom du flûtiste Hitzelberger. Gerber dit que madame Hitzelberger vivait encore à Würzbourg en 1807.

Cette cantatrice possédait une voix douce comme une flûte, dont l'étendue était de trois octaves. Elle exécutait les traits rapides avec une rare facilité. Elle eut quatre filles, dont elle fit elle-même l'éducation musicale. Les deux premières moururent à la fleur de l'âge. La troisième (Jeanne), née à Würzbourg, en 1783, fut attachée à la cour du roi de Bavière; elle épousa le musicien de la cour Bamberger. Sa sœur (Régine), née à Würzbourg, en 1786, fut aussi attachée à la même cour, et chanta devant

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Napoléon, à Munich, dans *le Sacrifice interrompu*, de Winter, et dans *Don Juan*, de Mozart.

HITZENAUER (Christophe), cantor de l'école de Lauingen, dans la principauté de Pfalzbourg, est auteur d'un petit traité de composition devenu fort rare, et qui est intitulé : *Ratio facilis componendi symphonias seu concentus musicos;* Lauingen, 1585, in-8°. On a aussi de lui : 1° *Auserlesene sehr liebliche geistliche Gesang, mit drey Stimmen ganz artliche componirt* (Chansons spirituelles, choisies et agréables à trois voix); Lauingen, 1585, in-4°. — 2° *Zwey newe teutsche Liedlein mit 4 Stimmen, weltliche mit allein lieblich zu singen, sondern auch auff allerley Instrumenten mœgen gebraucht werden*, etc. (Deux nouvelles petites chansons allemandes à 4 voix, etc.); Lauingen (sans date), in-4°.

HITZLER (Daniel), prévôt et conseiller à Stuttgard, né à Haidenheim, dans le duché de Würtemberg, en 1576, mourut à Strasbourg, le 4 septembre 1635. Il était à la fois théologien savant et musicien instruit. Avant d'être conseiller à Stuttgard, il avait été prédicateur en divers endroits, pasteur et inspecteur des écoles à Linz, en Autriche, et enfin surintendant général à Kirchheim. Othon Gibel cite un livre de Hitzler intitulé *Musica nova* (*voy. Kurtzer, jedoch gründlicher Bericht von den vocibus musicalibus*, p. 59 et suiv.), écrit contre le système de solmisation par la *bocédisation* de Calwitz, et en faveur de la *bebisation*, ou solmisation par les sept syllabes *la, be, ce, de, me, fe, ge*. Un exemplaire de cet ouvrage, qui paraît être d'une autre édition, se trouve à la bibliothèque royale de Berlin; il a pour titre : *Newe Musica oder Sing-Kunst* (Nouvelle musique, ou art du chant); Tubingue, 1628, in 8°. On a aussi de Hitzler une collection de chants chorals de divers auteurs, publiée sous ce titre : *Musikalisch figurirte Melodien der Kirchengesœnge Psalmen und geistlichen Lieder;* Strasbourg, 1634, in-12.

HNILICKA (Aloysdos) (1), compositeur auquel ses compatriotes accordent du génie, est né à Wildenschwert, en Bohême, le 21 mars 1826. A l'âge de dix ans il entra au chœur du couvent des Augustins dans le vieux Brünn, comme sopraniste; puis il alla continuer ses études musicales à l'école des organistes de Prague, pendant les années 1842 et 1843, où il obtint le prix d'excellence. En 1849, il a été nommé organiste dans sa ville natale, et postérieurement il a été fait directeur de la société chantante de Sainte-Cécile. Ses premières compositions sont un *Regina Cœli* et un quintette qui furent exécutés en 1845 dans un concert à Brünn. Son œuvre capital jusqu'à ce jour (1860) est l'Oratorio en langue bohême qui a pour titre *Ztraceny ráj* (Le Paradis perdu), qui a été exécuté trois fois à Wildenschwert, avec un succès d'enthousiasme. Ses autres ouvrages consistent en sept quatuors pour des instruments à cordes, dix Messes solennelles, trois *requiem*, et une grande quantité de psaumes et de litanies.

HOAI-NAN-TSÉE, auteur chinois d'une théorie de la musique, écrivait vers l'année 105 av. J.-C. On ne possède plus que des fragments de son livre; mais l'un des morceaux, rapporté et traduit par le P. Amiot (1), est assez étendu pour nous donner une connaissance suffisante de la plus ancienne exposition parvenue jusqu'à nous de la progression triple 1, 3, 9, 27, 81, comme génératrice des sons d'une gamme musicale. Cette génératrice des sons d'une gamme musicale. Cette génération n'est poussée par Hoai-nan-Tsée que jusqu'au cinquième terme, parce qu'elle suffit, dans ces limites, pour la formation de la gamme chinoise des cinq tons sans demi-tons. *Fa* étant représenté par 1, on a, par la

1, 3, 9, 27, 81

progression triple : *Fa, ut, sol, ré, la;* d'où se tire la gamme incomplète *fa, sol, la, ut, ré*, sur laquelle sont établies beaucoup de mélodies populaires de la Chine.

HOBEIN (Jean-Frédéric), organiste à l'église Notre-Dame de Wolfenbuttel, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, mourut en cette ville dans l'année 1782. En 1781 il a fait imprimer un opéra allemand de sa composition, intitulé *Elisium*, en partition pour le clavecin. Précédemment il avait publié : 1° Chansons à voix seule, avec accompagnement de piano; Cassel, 1778. — 2° Six sonates pour clavecin avec violon et violoncelle; ibid., 1780.

HOBRECHT (Jacques). *Voy.* Obrecht.

HOCHBRUCKER (....), harpiste et luthier à Donawerth, vers 1699, vécut aussi quelque temps à Augsbourg. Il passe pour avoir inventé les pédales de la harpe, qui ne furent d'abord qu'au nombre de *cinq*, et que l'inventeur plaça derrière le corps de l'instrument. La harpe de Hochbrucker était accordée en *fa;* la première pédale donnait *ut* dièse; la seconde, *ré* dièse; la troi-

(1) La prononciation de ce nom, à peu près impossible pour les Français, est *nilitschka*, avec une émission fortement gutturale de l'*n*.

(1. *De la musique des Chinois, tant anciens que modernes* (dans les *Mémoires concernant les Chinois*, t. VI, p. 118-130).

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sième, *fa* dièse; la quatrième, *sol* dièse; la cinquième, *si* bécarre. Cette disposition, analogue aux tons alors en usage, ne permettait pas de jouer dans les tons de *si* bémol, de *mi* bémol, etc. Il paraît que l'invention de Hochbrucker ne fut rendue publique que vers 1720. Elle fut introduite en France en 1740, par un musicien allemand nommé *Stecht;* mais les difficultés de l'usage de ces pédales parurent alors trop grandes, et plus de trente ans après les harpistes français ne se servaient encore que de la harpe simple. Ce fut le neveu de Hochbrucker qui, s'étant établi à Paris comme maître de harpe, opéra à cet égard une réforme complète. En 1732, époque où Walther écrivait son Lexique de musique, Hochbrucker vivait encore.

HOCHBRUCKER (Simon), fils du précédent, naquit à Donawerth, en 1699. Son père lui enseigna à jouer de la harpe à pédales, et il devint sur cet instrument l'artiste le plus habile de son temps. En 1729, il se fit entendre à la cour impériale de Vienne, et y fit admirer son talent. Après Walther, qui nous fournit ces renseignements en 1732, on n'a rien appris sur la carrière de cet artiste.

HOCHBRUCKER (P. Célestin), naquit le 10 janvier 1727, à Tagmersheim, en Bavière. Son père, frère de l'inventeur de la harpe à pédales, y était instituteur, et lui enseigna les langues anciennes, le chant, l'orgue et la harpe. Le jeune Hochbrucker acheva ensuite ses études à Neubourg et à Friesing. Dans cette dernière ville, il se lia avec Cammerloher, qui lui enseigna la composition. Après avoir achevé un cours de philosophie, il entra dans l'ordre des Bénédictins, au monastère de Weihenstephan, y fit profession le 15 octobre 1747, et fut ordonné prêtre le 9 avril 1752. Excellent organiste et harpiste distingué, Hochbrucker avait aussi du mérite comme compositeur. Il a laissé en manuscrit beaucoup de musique d'église qui a été estimée en Bavière. En 1774 les étudiants de Friesing ont exécuté un oratorio intitulé *Les Juifs en captivité à Manassa*, dont la musique était du P. Hochbrucker, et qui fut admiré pour la beauté des chœurs. Ce religieux est mort en 1803.

HOCHBRUCKER (Chrétien), frère du précédent, né à Tagmersheim, le 17 mai 1733, apprit de son père les éléments de la musique ainsi que de la harpe, et acquit sur cet instrument une rare habileté pour le temps où il vécut. Arrivé à Paris en 1770, il s'y établit en qualité de professeur de harpe; il y mit en vogue la harpe à pédales, qui avait subi de notables modifications depuis qu'elle avait été inventée, car ces pédales étaient alors au nombre de sept, et la harpe était accordée en *mi* bémol. Bientôt Hochbrucker eut des élèves et des imitateurs; dans l'espace de douze ans, la harpe devint à la mode, et l'on vit à Paris plus de harpistes distingués qu'il n'y en avait dans toutes les autres grandes villes de l'Europe. Après le départ de Hinner, maître de harpe de la reine, Hochbrucker obtint ce titre. La révolution française de 1789 obligea cet artiste à chercher en Angleterre des ressources pour son talent. En 1792 il était à Londres, où il publia quelques œuvres de sa composition. Les renseignements manquent sur la fin de sa vie. Les ouvrages connus de Hochbrucker sont les suivants : 1° Trois œuvres de divertissements et d'airs connus, variés pour la harpe; Paris, Cousineau. — 2° Recueil d'ariettes choisies avec accompagnement de harpe, suivi d'une sonate, op. 2, ibid. — 3° Six sonates pour la harpe avec une gamme et des pièces doigtées pour les commençants, op. 1; ibid. — 4° Six idem, op. 6; ibid. — 5° Trois duos pour deux harpes, op. 9. — 6° Six divertissements; Londres, Preston, 1797. — 7° Trois sonates pour harpe et violon; Paris, Pleyel.

HOCHREITER (Joseph-Balthazar), organiste à Lambach, dans la haute Autriche, vécut au commencement du dix-huitième siècle. Il s'est fait connaître par des compositions pour l'église, dont les titres suivent : 1° *Vesperæ dominicales et festivæ quatuor vocum ac instrum.;* Augsbourg, Lotter, 1708. — 2° *Vesperæ B. V. Mariæ 4 vocum, 1 viol., 2 violæ et contin.;* ibid., 1710.

HOCKER (Jean-Louis), ministre à Heilbronn, dans la principauté d'Anspach, naquit à Lautersheim, en 1670, et mourut le 16 avril 1746. Il était membre de l'Académie des sciences de Berlin. Au nombre de ses ouvrages on trouve un traité des sciences mathématiques intitulé : *Mathematische seelenlust, oder geistliche Benutzung mathematischer Wissenschaft*, en quatre volumes, dont le dernier est relatif à la musique.

HOCMELLE (Pierre-Edmond), organiste et compositeur aveugle, né à Paris, le 18 septembre 1824, fut admis comme élève au conservatoire de cette ville, le 16 décembre 1838, et y fit toutes ses études musicales jusqu'au mois de novembre 1850. MM. Elwart et Leborne lui ont enseigné le contrepoint et la composition, et M. Benoist a été son professeur d'orgue. En 1843 il a obtenu le second prix de cet instrument au concours, et le premier lui a été décerné dans l'année suivante. M. Hocmelle est organiste à l'église Saint-Philippe du Roule.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

HODERMANN (G. C.), compositeur et professeur de piano, vécut à Amsterdam vers la fin du dix-huitième siècle. On connaît sous son nom : 1° Méthode brève et facile de musique et de piano, à l'usage des commençants, etc. ; Amsterdam, 1789. — 2° Deux symphonies pour l'orchestre ; ibid. — 3° Quintettes pour clavecin, flûte ou hautbois, violon, alto et basse, n°s 1 et 2, ibid. — 4° Septuor pour 2 violons, 2 violes, 2 cors et basse ; ibid., 1791. — 5° six contredanses et un menuet avec 12 variations pour piano ; ibid. — 6° Trois symphonies pour clavecin et violon, op. 5. — 7° Trois idem, op. 9, 1793. — 8° Trois duos pour 2 violons, op. 10 ; ibid. — 9° Douze sonatines pour 2 violons à l'usage des commençants, op. 11 ; ibid. — 10° Six sonates pour le clavecin et violon, d'une exécution facile, op. 12. — 11° Deux concertos pour le clavecin (en *ré* majeur et *fa* majeur), op. 13 ; ibid. — 12° Ouverture exécutée dans la nouvelle église luthérienne, arrangée pour le clavecin, ibid. ; 1795. — 13° *Les Vertus auprès de la croix de Jésus*, oratorio, en manuscrit. — 14° Cantate sur la résurrection de Jésus-Christ, en manuscrit.

HODGES (Édouard), docteur en musique, gradué par l'université de Cambridge, est né dans le comté de Middlesex, au commencement du dix-neuvième siècle. Après avoir terminé ses études littéraires et musicales, il fut directeur de musique au collége Sidney-Sussex, à Cambridge ; puis des avantages considérables lui ayant été offerts pour se fixer aux États-Unis d'Amérique, il s'y rendit en 1836, et fut nommé directeur de musique de la paroisse de Trinity-Church, à New-York. On a de lui un écrit qui a pour titre *An Essay of the cultivation of Church-Music* (Essai sur la culture de la musique d'église) ; New-York, J.-A. Sparks, 1841, in-8°.

Un autre musicien (Hodges, G.-L.) a publié, vers 1820, une intéressante collection d'airs populaires de l'Espagne, sous ce titre : *Collection of Peninsular Melodies* ; Londres, 2 vol. gr. in-8°. Cet ouvrage était du prix de deux guinées par souscription.

HOEBRECHTS (....), claveciniste, né en Belgique, a vécu à Londres vers la fin du dix-huitième siècle et au commencement du suivant. En 1786 il a fait graver à Londres trois trios pour clavecin, violon et violoncelle, op 1. Ses autres ouvrages sont : 1° Trois sonates pour clavecin seul, op. 2 ; Londres, Bland, 1788. — 2° Trois idem, op. 3 ; Londres, Clementi. — 3° Trois idem, op. 4 ; ibid. — 4° Trois idem, op. 5 ; ibid. — 5° Sonate sur des airs écossais, op. 7 ; ibid. — 6° Trois sonates pour piano et violon, op. 9 ; ibid. — 7° Trois idem, op. 10. — 8° Trois idem, op. 11 ; ibid. — 9° Trois *idem*, op. 12.

HOECKE (C.), violoncelliste allemand, vécut en Russie dans les dernières années du dix-huitième siècle. Il a fait graver de sa composition : 1° Concerto pour violoncelle et orchestre (en *sol*), op. 1 ; Moscou, 1799 ; Paris, Sieber. — 2° Deuxième concerto pour violoncelle (en *ut*), op. 2 ; Moscou, Paris, Pleyel.

HOECKH (Charles), maître de concerts du prince d'Anhalt-Zerbst, naquit à Ebersdorf, près de Vienne, le 22 janvier 1707. Après avoir reçu de son père quelques leçons de violon, il fut envoyé, à l'âge de quinze ans, à Prnck pour y faire des études complètes de musique chez le musicien de la ville. Son apprentissage terminé, il entra comme hautboïste dans la musique d'un régiment, et passa deux années en Hongrie et dans la Transylvanie. Le temps de son service étant fini, il retourna à Vienne, et y fit la connaissance de François Benda, qui remarqua son habileté sur le violon. Ce grand artiste se disposait alors à faire un voyage en Pologne : Hœckh obtint la permission de l'accompagner jusqu'à Varsovie, en passant par Breslau. Le staroste Sukaschefiski admit les deux artistes à son service. Lorsque Benda s'éloigna de Varsovie pour aller à Berlin, il n'oublia pas son ami, et ce fut sur sa recommandation que Hœckh obtint, en 1732, la place de maître de concerts du prince d'Anhalt-Zerbst. Il l'occupa pendant quarante ans, et mourut en 1772, avec la réputation d'un instrumentiste distingué, et d'un compositeur de mérite. Il a fait imprimer à Berlin, en 1761, sept *parthien* (petites pièces instrumentales) pour 2 violons et basse, et a laissé en manuscrit 6 symphonies, 12 solos et 12 concertos pour le violon.

HOEFEL (Jean), docteur en droit et conseiller de plusieurs petits États en Franconie, naquit à Uffenheim, le 24 juin 1600, et mourut en 1683. Gerber dit qu'il publia en 1634 un ouvrage intitulé *Musica christiana*, mais sans indiquer ni la nature du livre, ni le lieu de l'impression. Il cite aussi du même auteur un livre de chants historiques, Schleusingen, 1681, in-8° ; mais il ignore si ce recueil contient des mélodies. Il serait possible que ce Hœfel fût le même que Cornelle-a-Beughem a cité sous le nom de *Hœfelinus* (*Bibl. Mathem.*, p. 68), comme auteur d'un recueil de motets intitulé : *Novellæ sacrarum cantionum variis sanctorum festis accommodatæ, et binis decantandæ vocibus* ; Einsiedel, 1671, in-4°.

HOEFFLEIN (....), il existait sous ce nom chez Traeg à Vienne en 1799, un concerto pour

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

clavecin, 2 violons, alto basse, 2 flûtes et 2 cors, en manuscrit.

HOEFFLER (Conrad), musicien au service du duc de Weissenfels, vers la fin du dix-septième siècle, naquit à Nuremberg, en 1650. Il a publié de sa composition douze *partiien* pour la basse de viole avec basse continue; Nuremberg, 1698, in-fol. On y trouve son portrait.

HOELLERER (François-Xavier), violoniste de la chapelle du roi de Wurtemberg, à Stuttgard, né dans cette ville, dans les premières années de ce siècle, a composé la musique de plusieurs ballets pour le théâtre de la cour, et plusieurs recueils de chants pour des voix d'hommes, qui ont été publiés vers 1840.

HOELLING (Jean-Conrad-Étienne), théologien et prédicateur à Hildesheim, mort jeune, en 1741, a publié plusieurs dissertations, au nombre desquelles on remarque celle qui a pour titre : *Oratio musica ecclesiastica;* Hildesheim, 1732, in-4°.

HOELTZLIN (Joseph), compositeur né à Augsbourg, dans la seconde moitié du seizième siècle, s'est fait connaître par la publication de deux recueils de chansons à quatre parties, intitulés : 1° *Newe lustige weltliche musikalische Lieder mit 4 Stimmen, sampt anehmlichen hochzeitlichen Gesængen, so wohl auff allerley Instrumentis als Voce humana*, etc.; Augsbourg, 1603, in-4°. — 2° *Newe lustiger weltlicher musikalischer Lieder mit 4 und 5 Stimmen; ander Theil;* Augsbourg, 1604, in-4°.

HOENICKE (Jean-Frédéric), directeur de musique et répétiteur de la société du théâtre de Hambourg dans la dernière partie du dix-huitième siècle, mourut en cette ville, d'une atteinte d'apoplexie, le 29 août 1809, à l'âge de cinquante-quatre ans, après avoir dirigé l'orchestre de l'Opéra pendant vingt-cinq ans. On lui doit la musique d'un petit opéra intitulé : *Die Heirath aus Liebe* (le Mariage par amour), et une symphonie pour l'orchestre (en *mi* mineur). En 1797, Hœnicke a publié un journal de morceaux de chant tirés des opéras allemands et français avec accompagnement de piano : il n'a paru que douze cahiers de ce recueil.

HOEPFNER (J.-Georges-Chrétien), pasteur à Niederspier, dans la principauté de Schwarzbourg-Sondershausen, naquit à Turinghausen, le 4 mars 1765, et mourut le 20 décembre 1827. Forkel cite dans sa Littérature de la musique (*Allgem. Liter. der Musik*, p. 316) un livre de Hœpfner qui aurait pour titre : *Anweisung zum Singen* (Instruction pour le chant); mais il dit que le lieu et la date de l'impression sont inconnus. Lichtenthal, qui a copié Forkel n'ajoute aucun renseignement à ce qu'il a tiré de cet auteur. Kayser, qui indique les autres ouvrages de Hœpfner, dans son *Index locupletissimus librorum qui inde ab anno* 1750 *usque ad annum* 1832 *in Germania et in terris confinibus prodierunt* (3e partie, p. 187), ne dit rien de celui-là; il paraît donc vraisemblable que le livre, après avoir été annoncé, n'aura point paru.

HOEPNER (Étienne), né à Pentalin, dans le Mecklembourg, fut d'abord *cantor* à Munchberg, vers 1615, puis remplit les mêmes fonctions à Francfort-sur-l'Oder. Il a publié de sa composition deux collections de motets allemands et latins, qui ont pour titres : 1° *Teutsche und lateinische Gesænge* (Chants allemands et latins); 1614. — 2° *Newe, schœne teutsche und lateinische Gesænge, auf Sonn-und Festtægs zu gebrauchen, mit 4, 5, 6, 7, 8 und 12 Stimmen* (Nouveaux et beaux chants allemands et latins, pour les dimanches et fêtes à 4, 5, 6, 7, 8 et 12 voix); Francfort-sur-l'Oder, 1616, in-4°.

HOEPNER (Chrétien-Gottlob), organiste de l'église de la Croix, à Dresde, est né le 7 novembre 1799 à Frankenstein, près de Chemnitz, et non à *Frankenberg*, comme le disent Gassner et M. Bernsdorf, dans leurs Lexiques universels de musique. Il reçut des leçons de piano de son frère aîné (Chrétien-Théophile), et dès l'âge de quatorze ans il se faisait déjà remarquer par son habileté. A dix-sept ans il se livra à l'étude de l'orgue, instrument qui depuis lors l'occupa presque exclusivement et sur lequel il acquit un talent distingué. En 1824 il se rendit à Freyberg près d'Anacker, directeur de musique, qui le dirigea dans ses études de composition. De retour à Dresde, en 1827, il reçut encore pendant quatre ans des leçons de l'excellent organiste Jean Schneider, et perfectionna son talent sur le piano et sur l'orgue. On n'a imprimé de sa composition que quelques petites pièces pour ce dernier instrument dans l'*Orgel-Museum*, publié chez Gœdsche, à Meissen, en 1834.

HOERE (Jean-Godefroid), recteur au collége du prince à Meissen, né à Naumbourg, en 1704, étudia à Wittemberg, où il fut magister en 1727, puis bibliothécaire de l'université, ensuite (en 1731) recteur à Frankenhausen. En 1736, il se rendit à Meissen en qualité de co-recteur; le rectorat lui fut confié en 1751. Il mourut en cette ville, le 8 mars 1771. Au nombre de ses écrits on trouve une dissertation intitulée : *Series cantorum Afranorum;* 1758, in-fol.

HOERGER (...), fils d'un violoniste de Brême, est né dans cette ville, en 1804. Après avoir fait ses études musicales à Cassel, il obtint

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

la place de directeur de musique dans cette ville, en 1831 ; plus tard il fut appelé à Dusseldorf comme directeur d'orchestre du théâtre. Il y a fait représenter, en 1838, un opéra intitulé *Dona Juana*.

HŒRNIGK (Louis), docteur en médecine et amateur de musique, vécut à Francfort-sur-le-Mein, dans la première moitié du dix-septième siècle. Il s'est fait connaître comme compositeur par un ouvrage imprimé sous ce titre : *Triphyllum symphoniarum sacrum, oder achtzehn auss ueblichen choral figuraliter und concertweiss gesetzte evangelische Kirchengesang*, etc. (Trèfle sacré de symphonies, ou dix-huit concerts composés sur des chants de l'Église évangélique, etc., à trois voix) ; Francfort, Matth. Kumpfler, 1628, in-4°.

HOESSLER (...), cantor à Altenbourg, est né dans cette ville, vers 1806. Il s'est fait connaître dans diverses localités de sa patrie, telles que Pegau, Zeitz, Schmœlln, Eisenberg et Altenbourg, par des motets, des hymnes et des cantates qui y ont été exécutés. Son meilleur ouvrage est un *Pater noster* (*Vater unser*) à deux chœurs, œuvre 3e, publié en 1836.

HŒTZL (Louis), chanoine régulier de l'ordre de Saint-Benoît, et profès au couvent de Sainte-Croix à Augsbourg, vers la fin du dix-septième siècle, a publié des vêpres de sa composition, sous ce titre : *Musica vespertina tripartita. Psalmi 38, partiti in vesperas de Dominica, de B. Virgine, et de variis sanctorum festivitatibus per annum concurrentibus*, 1, 2, 3, 4 *voc. capell. 4 instrum.; partim necessariis, partim ad libitum concertantibus* ; Augsbourg, 1688, in-4°.

HOFER (André), second maître de chapelle, et régent du chœur à la cathédrale de Salzbourg, vécut dans la seconde moitié du dix-septième siècle. On a de lui un recueil intitulé : *Ver sacrum, seu flores musici quinque vocibus et totidem instrum. producendi, et pro offertoriis serviturl, ad occurrentes per annum festivitates cum quibusdam de communi* ; Salzbourg, 1677, in-fol. Hofer fut le maître de Jean-Baptiste Samber (*voy.* ce nom).

HOFERICHTER (Jean), facteur d'orgues du dix-septième siècle, en Silésie, a construit en 1663 celui de l'église évangélique de Jauer, composé de 23 jeux, 2 claviers et pédale.

HOFFMANN (Jean), savant contrepointiste et organiste habile au service de l'archevêque Albert, à Halle, vécut dans la première moitié du seizième siècle. Il composa une partie des mélodies du livre de chant choral qui fut publié à Halle, en 1537, in-8° de 11 feuilles.

HOFFMANN (Eucharius), né à Heidburg en Franconie, fut d'abord cantor à Stralsund, puis devint co-recteur dans la même ville, vers 1580. Il s'est fait connaître comme écrivain didactique et comme compositeur par les ouvrages dont les titres suivent : 1° *Doctrina de tonis seu modis musicis quæ est præstantissima et utilissima musicæ pars, paucis nostræ ætatis musicis cognita et perspecta, ex vetustissimis musicis ac brevitate et perspicuitate, ut a mediocriter attento parvo cum labore deprehendi et disci posset* ; Greiswalde, 1582, 5 feuilles in-8°. La deuxième édition a paru à Hambourg, en 1584, et le succès fut si décidé qu'il en fut fait une troisième dans l'année suivante ; toutes deux sont in-8°. Je possède une édition de ce livre publiée à Rostock, en 1605, in-4°. Ce livre est un des meilleurs qui aient été écrits sur ce sujet : il est divisé en sept chapitres. Il a été réimprimé à la suite de l'ouvrage suivant, en 1588. — 2° *Musicæ practicæ præcepta ad usum juventutis* ; Greiswalde, 1584, 10 feuilles in-8°. La deuxième édition a paru à Hambourg, en 1585, in-8°, et la troisième, en 1588, in-8°. Ce livre est divisé en 13 chapitres. Dans la troisième édition, on trouve une préface de Jacques Runge, surintendant des églises de la Poméranie citérieure. — 3° 2 *Deutsche Sprüche aus den Psalmen Davids mit 4 Stimmen* (Deux passages tirés des psaumes de David, mis en musique à 4 voix) ; Rostock, 1577, in-4°. — 4° *Geistliche Epithalamia auf des Pommerschen Herzogs Ernst Ludwig Beylager, mit 4 Stimmen* (Épithalames spirituels pour les noces du duc de Poméranie Ernest-Louis, à 4 voix) ; Rostock, 1577, in-4°.

HOFFMANN (Martin), célèbre luthier allemand, vécut à Leipsick vers la fin du dix-septième siècle et au commencement du dix-huitième : il mourut en cette ville, vers 1725. Ses instruments sont encore estimés. Il eut deux fils, dont l'aîné (Jean-Chrétien) se distingua comme lui dans la facture des luths. Le plus jeune se fit particulièrement remarquer par ses violons et ses basses de viole.

HOFFMANN (Chrétien). *Voy.* Hofmann.

HOFFMANN (Gérard), architecte du duc de Saxe-Weimar et bourgmestre à Rostenberg, naquit en ce lieu, le 11 novembre 1690. Il étudia les mathématiques à Jéna, puis fut nommé inspecteur des bâtiments par le duc de Weimar, en 1719. En remplissant avec zèle les fonctions de son emploi, il conçut le projet d'apprendre l'harmonie, dont il comprenait l'analogie avec l'architecture : dans ce dessein, il prit des leçons chez le maître de chapelle J.-G. Dresen. Ses progrès furent rapides, et en peu de temps il parvint à

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

composer beaucoup de cantates religieuses et autres morceaux de musique d'église. En 1728 il fut nommé chambellan à Rostenberg, et en 1731 architecte du duc d'Eisenach. Il continua néanmoins de résider à Rostenberg, où la dignité de bourgmestre lui fut accordée, en 1736. On ignore l'époque de sa mort. Walther attribue à Hoffmann plusieurs inventions relatives à la musique, dont les principales sont : 1° En 1727, une deuxième clef ajoutée à la flûte traversière et qui en perfectionna la justesse. — 2° Une clef ajoutée au hautbois pour rendre plus juste le *sol* dièse dans les deux octaves. — 3° Une mécanique pour monter et descendre d'un seul coup un violon au ton du chœur et à celui des concerts, qui alors étaient différents. — 4° En 1728, un nouveau tempérament pour l'accord des instruments, d'après des calculs arithmétiques faciles. — 5° En 1733, l'application du tempérament à l'accord de l'orgue, de manière à obtenir la plus grande justesse possible dans les vingt-quatre modes majeurs et mineurs. — 6° En 1734, un calibre pour mesurer le diamètre des cordes de violon, de basse de viole, de luth et d'autres instruments.

HOFFMANN (Jean-Georges), organiste de l'église Sainte-Marie-Madeleine à Breslau, naquit le 24 octobre 1700, à Niemptsch, village du pays de Brug, où son père était un pauvre tisserand. Après avoir fréquenté l'école du village jusqu'à l'âge de treize ans, il entra chez un organiste nommé *Quiri*, pour y faire un apprentissage de cinq ans. Pendant ce temps, il apprit le chant, le clavecin, le violon, et même le cor et la trompette. Son maître l'instruisit aussi dans la théorie et dans la didactique de l'art, en lui faisant étudier les ouvrages de Prinz, de Werkmeister, de Mattheson et de Heinichen. Son éducation terminée, il partit avec 5 florins dans sa poche, et se rendit à Breslau, avec l'espoir d'y trouver la fortune. Le hasard fit qu'un de ses parents arriva dans la même ville peu de temps après avec trois jeunes gens de noble famille, dont il était le précepteur : ce parent le fit entrer au service de ses élèves, et lui procura par cela l'occasion d'assister à leurs leçons, et d'acquérir des connaissances dans les langues italienne et française. En 1720, il obtint la place de second organiste de l'église Sainte-Élisabeth, et lorsqu'un Opéra italien s'établit à Breslau, en 1725, on lui confia la place de deuxième accompagnateur au clavecin : cette dernière circonstance lui fut favorable, et ne contribua pas peu à former son goût. En 1737, il obtint la place d'organiste de l'église Sainte-Barbe. Devenu organiste en chef de Sainte-Marie-Madeleine, en 1742, il écrivit : 1° Quatre années complètes de musique d'église à 4 voix. — 2° Deux années complètes de cantates religieuses pour les grandes fêtes. — 3° Deux oratorios : le premier, intitulé *Jésus sur le mont Golgatha*, se trouvait, au commencement du dix-neuvième siècle, entre les mains du maître de chapelle Reichardt. — 4° Beaucoup de compositions détachées pour l'église. — 5° Plus de 400 sérénades, cantates, et morceaux détachés, pour diverses circonstances, dont une pour un jubilé avec *Sanctus* et *Domine*. De toutes les compositions de Hoffmann, il n'a été imprimé que 6 *Murki* pour clavecin, à Breslau. Il était habile organiste et savant dans la théorie de la musique. Il a écrit le catalogue détaillé de ses ouvrages en 1740, et a donné sa propre biographie, qui a été insérée par Mattheson dans ses *Grundlage einen Ehrenpforte*, p. 110 et suivantes. Il est mort à Breslau, en 1780.

HOFFMANN (Jean-Léonard), littérateur allemand, né en Saxe, vécut à Leipsick et à Halle, puis se fixa à Erlang, où il mourut, le 29 septembre 1714. Il est connu par un livre qui a pour titre : *Versuch einer Geschichte der malerischen Harmonie überhaupt und der farben harmonie insbesondere, mit Erlauterungen aus der Tonkunst und vielen praktischen Anmerkungen* (Essai d'une histoire de l'harmonie pittoresque en général et de l'harmonie des couleurs en particulier, avec des éclaircissements tirés de la musique et beaucoup d'observations pratiques); Halle, Hendel, 1786, in-8°, 157 pages.

HOFFMANN (Léopold), compositeur de la cour impériale, et maître de chapelle de l'église cathédrale de Vienne, naquit en cette ville vers 1730. Gerber le signale comme un musicien distingué, qui brillait déjà en 1760 et jouissait d'une grande célébrité en Allemagne. Cependant il n'a publié qu'un très-petit nombre de ses ouvrages, et l'on ne connaît de lui que quelques odes avec mélodies, et six trios pour violon, violoncelle et basse chiffrée pour le clavecin ; mais le nombre de ses ouvrages restés en manuscrit est considérable : on y remarque des symphonies, concertos de violon, de violoncelle, de clavecin, des concertantes pour ces divers instruments, des quatuors et trios pour violon, ainsi que des sonates avec et sans accompagnement. Le catalogue de Traeg, de Vienne, indique aussi deux vêpres complètes de cet artiste. En 1764 il avait été nommé maître de chapelle de Saint-Étienne et de la chapelle impériale. Il est mort vers 1782. Mozart avait été désigné pour être son successeur, mais ce fut Albrechtsberger qui obtint la place.

HOFFMANN (Jean-Georges), né en 1738,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

à Schlawa, dans la principauté de Glogau, apprit d'abord les éléments de la musique sous la direction de son père, puis entra au chœur de l'église Sainte-Élisabeth à Breslau. Après la mort de son père, il lui succéda, en 1763, dans les places de musicien de ville et d'église à Schlawa, puis, en 1765, il fut nommé organiste de l'église évangélique à Niebusch, près de Freistadt. Il est mort en ce lieu dans l'année 1809. On connaît de la composition de cet artiste : Douze pièces d'orgue faciles pour des préludes et des conclusions; Leipsick, Hofmeister.

HOFFMANN (PHILIPPE-CHARLES), pianiste et compositeur, est né à Mayence, le 5 mars 1769. Il étudia la philosophie et le droit, et ne cultiva d'abord la musique qu'en amateur. Dans sa jeunesse, il fit avec son frère (*voy.* l'article suivant) un voyage à Francfort, où il connut Mozart, qui s'y était rendu à l'occasion du couronnement de l'empereur Léopold. L'illustre compositeur remarqua le talent des deux frères Hoffmann, encore enfants, et joua avec Philippe-Charles ses belles sonates à quatre mains. La mort du père des jeunes gens les laissa sans moyens d'existence et les obligea de chercher des ressources dans la musique. Philippe-Charles donna des leçons de piano à Mayence; mais bientôt le siége de cette ville et les événements qui en furent la suite le contraignirent à se retirer dans le Rheingau, puis à Aschaffenbourg, où il se trouvait sans emploi en 1796. Là, il se sépara de son frère, et prit le parti de se rendre à Offenbach. Il y donna des leçons de piano et fut attaché à l'orchestre du concert de la ville, et à la musique particulière d'un riche négociant nommé *Bernard*. Vers la même époque, il se livra à l'étude de l'histoire naturelle, fut un des fondateurs de la société académique de Wetteravie, et publia dans le premier cahier des mémoires de cette société un article sur l'entomologie. Deux voyages qu'il fit à Amsterdam et à Vienne le firent connaître avantageusement comme exécutant et comme compositeur. Dans cette dernière ville, il fit la connaissance de Haydn et de Beethoven, qui lui témoignèrent de l'estime. En 1810, une occasion favorable s'offrit à lui pour aller à Pétersbourg : il y demeura onze ans, et acquit, par les leçons et les concerts qu'il y donna, des richesses assez considérables pour aller, vers la fin de 1821, vivre dans l'aisance à Francfort. Ses connaissances étendues l'avaient fait nommer à Pétersbourg membre de la société russe d'histoire naturelle; il s'y lia aussi d'une étroite amitié avec Schubert, astronome et conseiller d'État.

Le caractère distinctif du talent d'exécution de Philippe-Charles Hoffmann consistait dans la netteté et la précision. Ses compositions ont de la grâce et de l'originalité. Une attaque de paralysie l'obligea à renoncer à l'exécution sur le piano, mais il continua de s'occuper de l'histoire naturelle, objet favori de ses études. Il possédait une des plus belles collections d'insectes et de papillons qui fussent en Europe. L'époque de sa mort n'est mentionée par aucun de ses compatriotes. Parmi les compositions de cet artiste, on distingue : 1° Trios pour piano, violon et violoncelle, *op.* 1 et 4; Mayence et Offenbach, 1791 et 1795. — 2° Divers thèmes allemands, français et italiens, variés pour piano seul, op. 2, 3, 5, 6, 7, 8, Offenbach, 9791-1798. — 3° Deux rondos pour piano, op. 9; ibid. — 4° Un opéra inédit. — 5° Fantaisie et rondo pour le clavecin. — op. 10; Offenbach, 1800. — 6° Cadences pour quelques concertos de Mozart, ibid.

HOFFMANN (HENRI-ANTOINE), frère du précédent, né à Mayence, le 24 juin 1770, étudia aussi la philosophie et le droit, et se distingua, comme son frère, dès son enfance par ses heureuses dispositions pour la musique. Il jouait du violon assez bien pour avoir fixé l'attention de Mozart sur son talent; ce grand artiste joua avec lui quelques-unes de ses sonates pour piano et violon. Obligé plus tard de chercher dans la musique des ressources pour son existence il entra dans la chapelle de l'électeur de Mayence. Pendant le siége de cette ville, il se retira au Rheingau avec son frère, revint ensuite dans sa ville natale, et en sortit de nouveau pendant les troubles révolutionnaires pour aller à Aschaffembourg, où il resta jusqu'en 1799. Il entra alors en qualité de premier violon au théâtre national de Francfort-sur-le-Mein, fut nommé second répétiteur de ce théâtre en 1801, et devint en 1803 directeur des concerts du prince primat. En 1817, on le choisit pour remplir les fonctions de second directeur de musique du théâtre, et deux ans après il fut nommé directeur et l'un des chefs d'orchestre. Lorsque Guhr fut appelé, en 1821, à occuper la place de directeur de musique du théâtre de Francfort, Hoffmann reprit celle de premier violon et de second chef; il la remplit jusqu'en 1835, où il s'est retiré, après trente-six ans de service, et à l'âge de soixante-cinq ans, avec une pension. Depuis lors il a vécu dans le repos, continuant seulement à écrire des duos pour violon et violoncelle, genre de composition dans lequel il a obtenu des succès. Il est mort à Mayence, en 1842. On connaît de cet artiste : 1° Symphonie concertante pour deux violons principaux, *op.* 2; Offenbach, 1795. — 2° Trois quatuors pour 2 vio-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

lons, alto et basse, op. 3 ; ibid. — 3° Six duos pour 2 violons, op. 4 ; Mayence, Schott. — 4° Quintette pour 2 violons, 2 altos et violoncelle ; Vienne, Mechetti. — 5° Trois duos pour violon et violoncelle, op. 5, livre 1, idem ; liv. 2, Offenbach, André. — 6° Deux idem, op. 6, ibid. — 7° Premier concerto pour violon et orchestre, op. 7 ; ibid. — 8° Deuxième idem, op. 8 ; Mayence, Schott. — 9° Trois quatuors pour 2 violons, alto et basse, op. 9. — 10° Duo brillant pour violon et violoncelle ; Vienne, Haslinger. — 11° Six chants avec accompagnement de piano ; Offenbach, 1799. — 12° Six chansons allemandes ; idem, ibidem.

HOFFMANN (H.-N.), chanteur du théâtre allemand de Hambourg, était dans cette ville en 1797 ; l'année suivante il chantait à Altona. Il a publié de sa composition : 1° Choix de poésies lyriques avec accompagnement de piano ; Hambourg, Meyn, 1797. — 2° *L'Été et l'hiver*, duo avec accompagnement de piano ; ibid, 1797. — 3° Chanson allemande (*Sagt wo sind die Veilchen hin*) ; idem, ibidem.

HOFFMANN (Jean), virtuose sur la mandoline, paraît avoir vécu à Vienne, vers la fin du dix-huitième siècle Le catalogue de Traeg, imprimé en 1799, indique sous le nom de cet artiste, en manuscrit : 1° 3 *Quartetti per il mandolino, viola, violino e violoncello.* — 2° 4 *Terzetti a violino, viola e violoncello.* — 3° 3 *Serenate a mandolino e viola.* On a gravé aussi de Hoffmann : 4° 3 *Duetti per il mandolino e violino*, op. 1 ; Vienne. — 5° 3 *Duetti*, idem, op. 5 ; Vienne, Artaria, 1799.

HOFFMANN (Fr.-Benoît), littérateur, poëte lyrique, et critique distingué, naquit à Nancy, le 11 juillet 1760. Après avoir achevé de bonnes études, il se rendit à Paris, en 1785, et s'y fit connaître l'année suivante par son opéra de *Phèdre*, mis en musique par Lemoine, et qui fut représenté avec succès à l'Académie royale de musique. Le nombre de grands opéras et d'opéras comiques qu'il écrivit ensuite pour les plus célèbres compositeurs est considérable. Parmi ses écrits polémiques, on remarque celui qui a pour titre : *Réponse à M. Geoffroi, relativement à un article sur l'opéra d'Adrien* ; Paris, Huet, an X (1802), in-8°. Ce morceau a été réimprimé dans le troisième volume des œuvres complètes de l'auteur (Paris, Lefebvre, 1828 et années suivantes, 10 vol. in-8°). Hoffmann y prend avec chaleur la défense de la musique de Méhul, qui avait été fort maltraitée par le célèbre aristarque du *Journal des Débats*. Hoffmann est mort à Paris le 25 avril 1828.

HOFFMANN (Ernest-Théodore-Amédée, ou plutôt Ernest-Théodore-Guillaume), compositeur, peintre, poète et romancier célèbre, naquit à Kœnigsberg, le 24 janvier 1776. Les sciences et les arts lui furent enseignés dans sa jeunesse : son esprit vaste et pénétrant lui en fit saisir l'ensemble et les détails avec une merveilleuse facilité Élève d'un organiste distingué, nommé Pobielsky, il acquit un talent remarquable sur le piano, sous la direction de cet habile maître. Il devint aussi chanteur agréable, particulièrement dans le genre comique. Enfin le dessin, la peinture, la poésie et les langues modernes l'occupèrent tour à tour avec succès. Malheureusement, comme il le disait lui-même, on s'était plus occupé de ses talents que de son éducation morale. Après avoir terminé ses études, particulièrement celle de la jurisprudence, à l'université de Kœnigsberg, il abandonna tout à coup la carrière des sciences pour se livrer à ses goûts de dissipation, donna des leçons de musique pour vivre, entreprit de peindre des tableaux de grande dimension, écrivit des romans licencieux, et ne put parvenir à se faire remarquer dans aucun de ces genres. Obligé d'avoir alors recours à sa famille (en 1796), il obtint d'aller reprendre ses études de droit à Glogau, chez un parent, et après trois années du travail le plus suivi qu'il ait fait dans sa vie, il fut nommé référendaire de la cour de justice à Berlin. Il n'occupa cette place que peu de temps, car on lui confia presque immédiatement le poste d'assesseur du tribunal de Posen. Ses opinions singulières, son inquiète originalité, et son penchant à dessiner de mordantes caricatures, lui firent peu d'amis dans cette ville. Aucune considération ne l'arrêtait lorsqu'il s'agissait d'exercer sa verve satirique : il alla jusqu'à faire distribuer dans un bal, par un ami déguisé en colporteur, des caricatures sur les principaux personnages en place : on le dénonça au gouvernement, qui le relégua à Plozk, en 1802. L'ennui qu'il éprouvait dans cette nouvelle position le ramena vers l'étude des sciences et des arts : c'est à cette époque qu'il apprit d'une manière sérieuse la théorie et la didactique de la musique, par la lecture de quelques bons ouvrages. C'est aussi dans le même temps qu'il écrivit, dit-on, quelques messes pour des couvents de la Pologne. En 1804, il obtint de quitter la petite et triste ville de Plozk pour un emploi judiciaire à Varsovie. Dans cette capitale, dit le biographe d'Hoffmann (M. Rochlitz), composée d'éléments hétérogènes, il y avait une vie nouvelle pour un homme de son caractère : il en goûta les charmes, et les trois années qu'il y passa dans l'emploi qui lui avait été confié furent les plus heureuses de sa

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

vie. Il y devint l'époux d'une jeune Polonaise, et commença à régler son existence; mais les événements de la guerre de 1806 vinrent troubler sa tranquillité, et le privèrent de sa place, en amenant en Pologne l'armée française victorieuse. Pendant son séjour à Varsovie, il avait perfectionné son savoir en musique et y avait établi une académie de chant, qu'il dirigeait lui-même. Il avait composé la musique du *Chanoine de Milan*, opéra-comique dont il avait écrit le texte d'après la comédie française d'Alexandre Duval; un autre ouvrage, dont le sujet était emprunté à Calderon, *la Croix sur la Baltique*, mélodrame de son ami Zacharie Werner, une messe solennelle, et plusieurs autres ouvrages. Son petit opéra *Die Lustigen Musikanten* (les Musiciens joyeux) avait été représenté avec quelque succès sur le théâtre de Varsovie.

Jamais la pensée de faire des économies n'était entrée dans la tête de Hoffmann : surpris par les événements qui l'obligèrent à s'éloigner précipitamment de la capitale de la Pologne, il se trouva donc tout à coup privé de toute ressource; mais il montra beaucoup de courage dans cette circonstance, comme dans les moments les plus pénibles de sa vie, et sa confiance en lui-même ne fut pas un instant ébranlée. Il se rendit à Berlin avec l'intention d'y donner des leçons de musique: il y trouva quelques amis (au nombre desquels était Reichardt), qui lui tendirent une main secourable, mais qui ne purent lui procurer que des ressources passagères. La Prusse, ruinée alors et molestée par la guerre, n'accordait aux arts qu'un intérêt distrait; d'ailleurs Berlin était encombré de maîtres de musique, qui ne trouvaient qu'avec peine l'emploi de leurs talents. Quelques rares leçons furent tout ce qu'eut Hoffmann pour exister. Dans ses heures de loisir il étudia sérieusement le mécanisme de la composition, ce qu'il n'avait pas fait jusqu'alors. Deux années se passèrent ainsi dans l'indigence; mais en 1808 l'apparence d'une meilleure fortune se fit apercevoir. Le comte de Soden venait d'établir un théâtre permanent à Bamberg : il choisit Hoffmann pour en diriger la musique, et lui fit écrire pour essai un opéra intitulé *Le Désir de l'immortalité*. Après avoir reçu son engagement, Hoffmann se hâta d'aller chercher sa femme à Posen pour l'amener à Bamberg. A son retour, toutes ses espérances s'évanouirent, car le comte de Soden avait abandonné son théâtre à un certain *Cano*, qui y fit de mauvaises affaires, et fut obligé de le fermer. Heureusement plusieurs membres de la famille royale de Bavière résidaient alors à Bamberg; Hoffman écrivit quelques morceaux de musique pour leur service : ils furent agréés, et le compositeur fut noblement récompensé. En 1810, Holbein s'étant chargé de l'entreprise du théâtre de cette ville, choisit Hoffmann pour diriger la musique : celui-ci fut à la fois le chef d'orchestre de ce théâtre, le directeur du chant, le décorateur et le machiniste. Lorsque en 1812 Holbein eut renoncé à son entreprise, Hoffmann, resté sans emploi, tomba dans une misère si profonde, qu'il fut obligé, comme il le dit lui-même dans le journal de sa vie publié par Hitzig, de vendre jusqu'à son habit pour vivre. C'est alors qu'il écrivit au directeur de la *Gazette musicale* de Leipsick, pour lui demander à être employé dans la rédaction de cette feuille : en témoignage de sa capacité, il lui envoyait une messe de *Requiem* qu'il venait de faire, et qui, suivant M. Rochlitz, était calquée sur celle de Mozart, quoiqu'il y eût de l'originalité dans les détails. Cet ouvrage n'était pas achevé; Hoffmann n'y mit même jamais la dernière main; mais ce qui en était fait suffisait pour faire juger favorablement du savoir du musicien : sa demande fut accueillie, et il écrivit pour le journal de MM. Breitkopf et Hærtel plusieurs articles, parmi lesquels on remarqua son analyse de la symphonie en *ut* mineur de Beethoven, et ses articles de fantaisie sur le maître de chapelle Kreisler, qu'il a fait entrer depuis lors dans ses *Fantaisies dans le genre de Callot*. C'est aussi à la même époque qu'il fit insérer dans les journaux un avis où il demandait un emploi de directeur de musique. Ses amis, particulièrement Rochlitz, lui procurèrent cet emploi au théâtre que Joseph Second venait d'ouvrir à Dresde. Les revers de l'armée française à la mémorable campagne de Moscou avaient ramené la guerre en Allemagne : il fallut que Hoffmann traversât le mouvement des armées pour se rendre à son poste. Il y arriva sans argent et dans un dénûment à peu près complet; mais quelques conseillers d'État qui accompagnaient le prince de Hardenberg, et qui avaient connu Hoffmann à Berlin, le tirèrent de cet embarras. Il était à Dresde lorsque l'armée autrichienne tenta de s'emparer de cette ville, qui fut sauvée par le retour inopiné de Napoléon et de sa garde : il vit de près cette célèbre bataille où le génie de l'illustre guerrier fit un de ses derniers prodiges. Bien que d'un tempérament peu belliqueux, il se hasarda pendant cette journée jusqu'au milieu des tirailleurs français, pour observer la guerre de plus près. C'est à cette circonstance et à celles qui la suivirent qu'est dû l'écrit qu'il publia sous le titre de *Visions sur le champ de bataille de Dresde*. Peu de temps après, cette

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ville fut bombardée : une bombe éclata devant la maison où Hoffmann, en société du comédien Keller, et le verre à la main, observait d'une fenêtre élevée les progrès de l'attaque. L'explosion tua trois personnes ; dans sa frayeur Keller laissa tomber son verre ; mais Hoffmann, après avoir vidé le sien : « Qu'est-ce que la « vie, dit-il stoïquement ? Et combien est fragile « la machine humaine, qui ne peut résister à « un éclat de fer brûlant ! »

Au commencement de 1814, Hoffmann fut atteint d'une maladie nerveuse du caractère le plus grave, et sa misère fut affreuse. Une circonstance fâcheuse vint encore ajouter à ses maux. Une voiture publique dans laquelle il voyageait pour se rendre de Dresde à Leipsick versa en route, et sa femme reçut à la tête une blessure qui la fit souffrir longtemps. Retiré à Leipsick après la fameuse bataille qui fut livrée sous les murs de cette ville, il y serait peut-être mort de froid et de misère, si ses amis ne l'avaient tiré de cette pénible situation. « Après les premières semaines qui suivirent « ces événements, dit Rochlitz, j'allai chercher « Hoffmann, et le trouvai dans une petite cham- « bre d'un misérable hôtel. Il était assis sur un « mauvais lit, mal garanti contre le froid, les « pieds contractés par la goutte : sa femme, triste « et abattue, était assise près de lui. Devant « Hoffmann était une planche sur laquelle il pa- « raissait occupé. Bon Dieu ! m'écriai-je, com- « ment cela va-t-il ? — Cela ne va pas du tout. « — Que faites-vous là ? — Des caricatures sur « Napoléon et ses maudits Français. Je les in- « vente, dessine, colorie, et je reçois pour tout « cela un ducat de***... le ladre ! La plupart de « ces plaisanteries ingénieuses qui ont paru alors « en Allemagne étaient en effet de Hoffmann. » Ce fut de ce séjour de douleur qu'il écrivit au prince de Hardenberg, premier ministre du roi de Prusse, pour lui peindre sa situation, et malgré les nombreuses occupations de ce personnage politique, il en reçut bientôt pour réponse sa nomination à une place de conseiller de justice à Berlin. Il se rendit bientôt à son poste, et ne le quitta plus jusqu'à sa mort. Ses nombreux travaux et son intempérance usèrent ses forces avant le temps, car il mourut, à l'âge de quarante-sept ans, le 25 juin 1822.

Hoffmann a laissé un journal de quelques événements remarquables de sa vie, qui a été mis en ordre, complété et publié par son ami J.-E. Hitzig (Berlin, Dimmler, 1823, 2 parties in-8°). Le génie romanesque de cet homme singulier se fait apercevoir en plusieurs endroits de cet écrit. Par exemple, il est difficile d'accorder ce qu'il dit de sommes considérables qu'il aurait gagnées au jeu et gardées, avec l'état précaire, et même la misère où il languit pendant la plus grande partie de sa vie. Dans sa jeunesse, dit-il, il était aux eaux ; une partie de jeu fort animée y était engagée. Un de ses amis voulut tenter la fortune, et lui confia quelques frédérics d'or pour qu'il jouât pour lui ; Hoffmann fut heureux, et gagna environ trente frédérics. Le lendemain, le jeune homme voulait qu'il jouât encore ; mais Hoffmann, préoccupé depuis la veille d'une idée qui ne le quittait pas, voulut essayer de son bonheur pour lui-même, et hasarda sur une carte les deux seuls frédérics qu'il possédât. Le hasard le seconda de telle sorte, qu'il n'y eut pas un coup qu'il ne gagnât, pas une carte qui ne lui fût favorable. Écoutons-le parler lui-même : « Je perdis « tout pouvoir sur mes sens, et à mesure que « l'or s'entassait devant moi, je croyais faire un « rêve dont je ne m'éveillai que pour emporter « ce gain aussi considérable qu'inattendu. Le jeu « cessa, suivant l'usage, à deux heures du matin. « Comme j'allais quitter la salle, un vieil officier « me mit la main sur l'épaule, et m'adressant « un regard sévère : Jeune homme, me dit-il, si « vous y allez de ce train, vous ferez sauter la « banque ; mais quand cela serait, vous n'en « êtes pas moins, comptez-y bien, une proie aussi « sûre pour le diable que le reste des joueurs. « Il sortit aussitôt sans attendre une réponse. « Le jour commençait à poindre quand je ren- « trai chez moi et couvris ma table de mes mon- « ceaux d'or. Qu'on s'imagine ce que dut éprou- « ver un jeune homme qui, dans un état de dé- « pendance absolue, et la bourse ordinairement « bien légère, se trouvait tout à coup *en posses- « sion d'une somme suffisante pour consti- « tuer une véritable richesse*, au moins pour « le moment. Mais tandis que je contemplais « mon trésor, une angoisse singulière vint chan- « ger le cours de mes idées ; une sueur froide « ruisselait de mon front. Les paroles du vieil « officier retentirent à mon oreille dans leur ac- « ception la plus étendue et la plus terrible. Il « me sembla que l'or qui brillait sur ma table « était les arrhes d'un marché par lequel le « prince des ténèbres avait pris possession de « mon âme pour sa destruction éternelle ; il me « sembla qu'un reptile venimeux suçait le sang « de mon cœur, et je me sentis plongé dans un « abîme de désespoir. » (Traduction de M. Loève-Weimars.) L'aube naissante commençait alors à se faire apercevoir à travers les fenêtres d'Hoffmann ; elle éclairait de ses rayons la campagne voisine. Il en éprouva la douce influence, et retrouvant des forces pour combattre la tentation,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

il fit le serment de ne plus toucher une carte de sa vie, *et le tint*. Comment donc concilier cette véritable richesse qu'il conserva, et l'état de gêne ou plutôt de misère où nous le voyons languir jusqu'à l'âge de trente-huit ans?

Le génie et les ouvrages d'Hoffmann ont provoqué des transports d'admiration et des critiques amères. Parmi les reproches les plus justes qui ont été faits à l'auteur de ces productions fantastiques, Rochlitz a placé celui d'une imitation trop évidente de la manière de Jean Paul (*voy.* la *Gazette musicale* de Leipsick, ann. 1814). Bien qu'ami dévoué d'Hoffmann, il avait cru devoir à la vérité de faire cette observation dans son analyse des *Pièces de fantaisie dans la manière de Callot*. Voici ce qu'il dit de la manière dont Hoffmann reçut son avis : « Avant son dé- « part (de Leipsick), il réfuta avec aigreur une « critique insérée dans la *Gazette musicale* de « ses *Phantasiestücke*. Tout ce que ce livre « renferme de louable y a été signalé en paroles « modestes : personne ne peut le méconnaître; « mais on y avait remarqué qu'il (Hoffmann) « imite dans le style, et en quelque sorte dans « la forme, Jean Paul, qui ne veut être connu « et goûté que dans son originalité et qu'on ne « peut imiter..... Hoffmann savait fort bien que « cette critique était de moi; il m'avait invité « lui-même à la faire. Je voulais m'opposer à « sa réfutation : il s'aigrit davantage; je me tus « et le regardai fixement; il continua, et quand « il eut fini, il me tendit la main et s'en alla. En « général, ses amis avaient beaucoup d'ennuis « avec lui; mais dès qu'on le connaissait, on ne « pouvait plus le quitter. » (*Für Freunde der Tonkunst*, t. II, p. 27.)

De tous les critiques d'Hoffmann, Walter Scott est celui qui s'est montré le plus sévère. Non-seulement la notice qu'il a faite de cet homme célèbre montre peu d'estime pour la plupart de ses productions, mais elle le représente comme ayant vécu dans un état incessant d'aliénation mentale, quoique variable dans son intensité.

Hoffmann était petit et d'apparence assez chétive. Son regard fixe et sauvage laissait échapper des traits de feu, à travers une forêt de cheveux noirs retombant sur son front, et toujours mal arrangés. Son humeur était brusque, irritable à l'excès. Tantôt il était sombre et taciturne; tantôt il se livrait aux excès d'une gaieté folle. Il pouvait passer des semaines entières dans un état d'abstinence presque complète; mais plus souvent il se livrait à des excès d'intempérance condamnables et qui ont avancé le terme de sa vie. Du reste, doué d'une singulière force d'âme pour résister à la mauvaise fortune et aux douleurs physiques, il ne désespérait jamais de lui-même et plaisantait de ses maux. La maladie qui le conduisit au tombeau était affreuse : c'était une carie de la colonne vertébrale. Il fallut lui faire des cautérisations avec un fer chaud sur l'épine dorsale; opération des plus douloureuses. Quelques jours après, il écrivait à son ami Hitzig : *Ne sentez-vous plus le rôti?*

J'ai dit, dans la première édition de ce livre, qu'il sera toujours difficile de juger le mérite d'Hoffmann comme musicien, à cause de la perte de la plupart de ses productions : j'étais mal informé, car les manuscrits originaux de ses ouvrages les plus importants sont à la bibliothèque royale de Berlin. J'ai pu les examiner à loisir, et ce n'est pas sans étonnement que j'ai constaté que cet homme, si peu semblable aux autres dans son existence comme dans ses œuvres littéraires, manque d'imagination et ne s'élève jamais au-dessus du médiocre dans sa musique. Son grand opéra romantique, intitulé *Ondine*, n'a de *romantique* que le sujet. Cependant il y avait donné des soins inaccoutumés. La partition est convenablement écrite; mais c'est tout ce qu'on en peut dire. Ni les mélodies, ni l'harmonie, ni les modulations, ne révèlent le génie. Le poëte *De la Motte-Fouquet* avait écrit le livret de cet ouvrage à sa prière. Arrivé à Berlin pour y occuper sa place de conseiller, Hoffmann profita de l'influence que lui donnait sa nouvelle position pour faire représenter son opéra; mais le succès ne répondit ni à son attente ni à celle de ses amis. Les critiques que cet ouvrage lui suscita excitèrent sa bile et ses sarcasmes; mais après les premiers accès de sa mauvaise humeur, il retira sa partition, et ne voulut plus en entendre parler.

Les manuscrits originaux des compositions musicales d'Hoffmann contiennent les ouvrages dont voici les titres : 1° *Der Trank der Unterblichkeit* (la Soif de l'immortalité), opéra romantique en quatre actes, dont le livret est du comte de Soden. — 2° *Ondine*, opéra romantique en trois actes. — 3° *Liebe aus Eifersucht* (Amour par Jalousie), opéra en trois actes, livret de Hoffmann, d'après Calderon. — 4° *Julius Sabinus*, grand opéra, dont le premier acte seulement est achevé. — 5° Musique d'une sorte de mélodrame qui a pour titre, *Das Kreuz an der Ostsee* (la Croix sur la Baltique), texte de F.-L.-L. Werner. — 6° Messe à quatre voix et orchestre (en *ré* mineur). — 7° *Miserere* à quatre voix et grand orchestre (en *si* mineur). — 8° *Musica per la Chiesa*, titre singulier d'une ouverture à grand orchestre (en *ré* mineur). —

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

9° Symphonie à grand orchestre (en *mi* bémol). — 10° Récitatif et air, *Prendi, l'acciar ti rende*, pour voix de soprano et orchestre. — 11° Musique pour le ballet intitulé *Arlequin*, partition à grand orchestre. — 12° *Quartetto*, pour soprano, alto, ténor et basse (*O Nume, che quest' anima*), sans instruments. — 13° *Canzoni per quattro voci di capella :* sous ce titre on trouve un recueil contenant *Ave Maris stella; De Profundis; Gloria Patri et filio; Salve Redemptor; Salve Regina.* — 14° *Sei Duettini italiani per soprano e tenore con cembalo.* — 15° Quintette pour harpe, 2 violons, alto et basse (en *ut* mineur). — 16° Sonate pour le clavecin (en *fa* mineur). — 17° Deux sonates pour piano, la première en *fa* mineur, la deuxième en *fa* majeur.

Il est peu d'ouvrages de littérature écrits par Hoffmann où la musique n'occupe une place plus ou moins importante. Outre les critiques qu'il a fournies à la *Gazette Musicale* de Leipsick, il a publié beaucoup de morceaux relatifs à cet art dans ses *Phantasiestücke in Callot's Manier, Blætter aus dem Tagebuche eines reisenden Enthousiasten* (Pièces de fantaisie dans la manière de Callot; feuilles tirées du journal d'un voyageur enthousiaste), Bamberg, 1814, 2 parties in-8°, avec une préface de Jean-Paul Richter. La troisième édition de ce recueil a paru à Leipsick, chez Brockhaus, en 1825, 2 parties in-8°. On y trouve, entre autres choses, de curieux morceaux sur *Gluck*, sur *Don Juan* de Mozart, et une suite de treize pièces très-singulières intitulées *Kreisleriana*. Ses romans renferment aussi des chapitres dont la musique, mais une musique bizarre, mystérieuse, diabolique même, est l'objet. La collection complète de ces productions a été publiée à Stuttgard, en 1827, 18 petits volumes. On y remarque particulièrement *le Violon de Crémone, la Vie d'artiste, Souffrance et plaisirs d'un directeur de théâtre, le Combat des chanteurs*, etc. Une élégante traduction de tous ces morceaux a été faite par M. Loève-Weimars. Il y a dans tout cela de l'originalité, de beaux mouvements d'enthousiasme, quelques aperçus dignes d'un véritable artiste, mêlés à beaucoup d'extravagances. En 1820, Hoffmann avait écrit une préface pour une gazette musicale projetée par le libraire Christian de Berlin, sous le titre : *Pensées au sujet de l'application de ces feuilles* : Ce morceau a été ensuite publié dans la *Cæcilia*, tome III, p. 1 et suivantes.

HOFFMANN (Joachim), professeur de piano et compositeur à Vienne, naquit en 1788, dans un village de la basse Autriche. On ignore les noms des maîtres qui dirigèrent son éducation musicale. Dès 1815 il était déjà connu à Vienne comme compositeur. Au mois de décembre 1818, il fit exécuter une messe solennelle avec chœurs et orchestre dans l'église italienne. Au mois de mars suivant il donna un concert qui ne fut composé que de ses ouvrages et dans lequel on entendit sa première symphonie (en *la*). Au mois d'avril 1820, il donna un deuxième concert du même genre, où sa seconde symphonie (en *ré*) fut exécutée; Seyfried, qui fit une analyse de ces compositions dans la Gazette musicale de Vienne, dit qu'elles étaient écrites d'une manière correcte, mais sans combinaisons savantes, et qu'on pouvait leur reprocher d'imiter le style de Beethoven sans y rien mettre de son génie. En 1833, M. J. Hoffmann fit entendre, dans un des concerts d'hiver, une nouvelle symphonie où sa manière précédente se reproduisait sans modification. On connaît aussi de lui des cantates, des chœurs, et un traité élémentaire d'harmonie, intitulé : *Harmonielehre. Leitfaden zum Unterrichte und zur Selbstbelehrung*; Vienne, Haslinger (s. d.), gr. in-4°. Son fils (Jules) se fit connaître, en 1841, dans les concerts comme un pianiste de grande espérance; cependant il ne paraît pas avoir réalisé depuis lors ce qu'on attendait de lui.

HOFFMANN (Frédéric), appelé *le Russe* en Allemagne, naquit en 1791, à Novogorod. Arrivé à Paris en 1808, il entra au Conservatoire comme élève de Rodolphe Kreutzer, qui, trouvant en lui d'heureuses dispositions, en fit, en trois années d'études, un violoniste distingué. En 1811, Hoffmann s'établit à Francfort comme premier violon solo du théâtre, et s'y maria. Appelé à Detmold en 1815, comme directeur de musique, il occupa cette position jusqu'en 1820. Alors il retourna à Francfort, et rentra à l'orchestre du théâtre comme premier violon : il s'y trouvait encore en 1857 et était alors âgé de soixante-six ans. Hoffmann a publié de sa composition un concerto de clarinette et un concerto de violon.

HOFFMANN, surnommé *de Fallersleben* (Auguste-Henri), docteur en philosophie, poëte, professeur de langue et de littérature allemande à l'université de Breslau, et bibliothécaire de cette université, est né à Fallersleben, bourg du Hanovre, le 2 avril 1798. Depuis 1812 jusqu'en 1816, il fréquenta le gymnase de Helmstædt, puis se rendit à l'université de Gœttingue, et y resta environ trois années, pendant lesquelles son goût pour la philologie allemande commença à se développer par les leçons de Grimm. En 1819 il passa de cette université à celle de Bonn. En

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

1821, il fit un voyage en Hollande pour y étudier la littérature hollandaise, puis il vécut à Berlin jusqu'en 1823. C'est dans cette dernière année qu'il a été appelé à Breslau. Un recueil de chansons, où se trouvaient des allusions politiques, lui fit perdre sa place de professeur, en 1840. Il parcourut alors la Belgique, où il avait des amis, l'Allemagne, la Suisse et l'Italie. En 1848 il obtint l'autorisation de résider de nouveau en Prusse. Populaire dans sa patrie par ses poésies, et surtout par ses chansons, dont il a composé les airs, qui ont du naturel et du rhythme, il en a fait des recueils destinés aux enfants, aux soldats, aux chasseurs, etc. Les travaux de ce savant ont principalement pour objet les plus anciens monuments de la langue teutonique ou de l'allemand primitif, dont il entreprit d'éclaircir l'histoire, et d'analyser les formes grammaticales. On lui doit à ce sujet plusieurs découvertes intéressantes et des dissertations qui jouissent d'une juste estime. M. Hoffmann n'est cité ici que pour un très-bon ouvrage intitulé : *Geschichte des Deutschen Kirchenliedes, bis auf Luthers Zeit. Ein Litterarhistorischer Versuch* (Histoire des cantiques de l'Église allemande jusqu'au temps de Luther. Essai historique et littéraire); Breslau, 1832, Grass, Barth et Cie, in-8° de 206 pages avec deux planches de musique. Les six premiers paragraphes de ce livre contiennent une histoire du chant populaire des églises d'Allemagne, antérieurement au neuvième siècle et jusqu'à la fin du quatorzième. On y trouve la preuve que dès le neuvième siècle le peuple chantait les prières en langue vulgaire dans les églises de la Germanie. Le septième paragraphe est relatif au chant des flagellants, dont la secte s'établit en Allemagne vers le milieu du treizième siècle; matière neuve que M. Hoffmann a traitée avec une rare sagacité. Le huitième paragraphe traite de l'histoire du chant des églises d'Allemagne pendant le quinzième siècle et jusqu'à l'année 1523, époque de la réformation du chant par Luther. Le dixième et dernier paragraphe n'est pas un des moins intéressants; il renferme des notices sur les collections de cantiques spirituels de la fin du quinzième siècle et du commencement du seizième, imprimés ou manuscrits, qui se trouvent dans quelques grandes bibliothèques de l'Allemagne. Il règne dans tout cela un grand esprit de recherche et cette solide érudition qui distingue les travaux des vrais savants. M. Hoffmann a publié une deuxième édition de son livre, considérablement augmentée et améliorée, à Hanovre, chez Charles Rümpler, en 1854, un volume in-8° de 540 pages. On a aussi de M. Hoffmann un recueil intéressant d'anciennes pièces intitulé *Horæ Belgicæ*, dont les deux premiers volumes ont été publiés à Breslau et à Leipsick (1830-1857, 11 vol. in-8°. Une deuxième édition de ce recueil de poésies et de chants populaires de la Belgique et de la Hollande dans le moyen âge, avec un glossaire de l'ancienne langue flamande, a été donnée à Hanovre, en 1855-1858. M. Hoffmann y a publié, d'après d'anciens manuscrits, quelques chansons hollandaises du moyen âge, avec la musique. Ces pièces se trouvent dans le 2e volume. On lui doit aussi *Schlesische Volkslieder mit Melodien* (Chansons populaires de la Silésie avec les mélodies); Leipsick, 1842, in-8°. Enfin il a publié à Gand, en 1837, sous le titre de *Monumenta Elnonensia* (1), une complainte en roman du neuvième siècle sur le martyre de sainte Eulalie, et le chant sur la victoire de Louis III sur les Normands en 881, en ancien tudesque ou teutonique, d'après un manuscrit qui provient du monastère de Saint-Amand et se trouve aujourd'hui dans la bibliothèque de Valenciennes. Ce chant, découvert par Mabillon dans ce même manuscrit, en 1690, avait été envoyé par lui à Schilter, qui le publia d'abord séparément en 1696, puis le reproduisit dans son *Thesaurus antiquitatum teutonicarum*, mais avec une multitude de fautes dans le texte. M. Hoffmann a restitué ce précieux monument dans toute sa pureté. Malheureusement les mélodies de la complainte de sainte Eulalie et du chant sur la victoire de Louis III ne se trouvent pas dans le manuscrit. En 1854, le même savant a entrepris, avec le Dr. Oscar Schade, la publication d'un recueil littéraire, sous le titre de *Weimarisches Jahrbuch für deutsche Sprache, Litteratur und Kunst* (*Annuaire* de Weimar pour la langue, la littérature et l'art de l'Allemagne); Hanovre, C. Rümpler. Le premier volume contient une esquisse historique de M. Joachim Raff (p. 172-215) *sur la place occupée par les Allemands dans l'histoire de la musique*. Dans le deuxième volume on trouve (p. 148-172) un tableau succinct *de l'existence de la musique et de son développement historique*, par M. Charles-Émile Schneider. Un morceau intéressant et développé sur les chants populaires de la Thuringe par le Dr. Oscar Schade, se trouve dans le troisième volume (p. 241-328). Quelques petites pièces relatives à la musique sont répandues dans les volumes suivants.

HOFFMANN (Charles-Jean), écrivain allemand, né en 1804, dans le Mecklembourg, s'est

(1) *Elnonensia* vient de *Elno*, ancien nom du monastère de Saint-Amand.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

fait connaître par les ouvrages suivants : 1° *Beweis und Darstellung des ausgebildeten musikalischen Taktes der alten Griechen aus ihren eigenen Musikern* (Démonstration et preuves que les anciens Grecs ont connu la mesure en musique, tirées de leurs propres musiciens). On y a ajouté une traduction allemande des principaux passages grecs et latins, pour les amis de l'art qui ne sont pas versés dans les langues anciennes ; Berlin, 1832, in-8° de 58 pages. — 2° *Die Wissenschaft der Metrik. Für Gymnasien, Studierende und zum Gebrauche bei Vorlesungen. Anhang I. Die antike Rhythmik und Musik in ihrem Verhältnisse zur Metrik. Anhang II. Regeln zum Deutschen Versbau* (la Science de la métrique, etc ; 1er supplément : L'antique rhythmique et la musique dans leurs rapports avec la métrique : 2° supplément : Règles de la construction des vers allemands ; Leipsick, 1834, 188 pages in-8°.

HOFFMANN (Charles-Jules-Adolphe), né à Ratibor, en Silésie, le 16 février 1801, est fils de François Hoffmann, régent de chœur de l'église catholique de cette ville, mort le 9 février 1823. Après avoir appris la musique sous la direction de son père et terminé ses études, il a été nommé directeur du chœur de l'église catholique d'Oppeln, et professeur de chant au gymnase royal de cette ville. Il occupe encore en ce moment ces places. On doit à ce musicien instruit les ouvrages suivants : 1° *Die Tonkünstler Schlesiens, ein Beitræg zur Kunstgeschichte Schlesiens von 960 bis 1830 ; enthaltend biographische Notizen über Schlesische Componisten, musikalische Schriftsteller und Pædagogen, Virtuosen, Sænger, etc.* (Les musiciens silésiens ; essai pour l'histoire artistique de la Silésie depuis 960 jusqu'en 1830, contenant des notices biographiques sur les compositeurs, écrivains sur la musique, professeurs, virtuoses, chanteurs, etc., de la Silésie) ; Breslau, 1830, in-8° de 491 pages. Cet ouvrage, exécuté avec soin et exactitude, est un des meilleurs de ce genre ; on peut même le considérer comme un modèle pour les biographies provinciales relatives à la musique. — 2° *Gesanglehre. Ein Leitfaden zum Gebrauche in den beiden obersten Classen der Stadtschulen und in den beiden untersten Gymnasialclassen, so wie für solche, die sich zur Aufnahme in Schullehrer-Seminare vorbereiten wollen* (Science du chant. Guide pour l'usage des classes supérieures des écoles de villes, et des classes inférieures de gymnases, etc.) ; Breslau, Aderholz, 1834, 75 pages in-4°. — 3° *Sammlung vierstimmige Gesænge zum Gebrauche beim œffentl. Gottesdienst auf cathol. Gymnasien, so wie bei Begræbnissen* (Recueil de chants à 4 voix, à l'usage du service divin pour les gymnases catholiques, etc.) ; Breslau, Aderholz, 1830, gr. in-4°. Deuxième édition, ibid., 1831. Hoffmann a fourni au recueil de Hientzsch intitulé l'*Eutonia* plusieurs dissertations *Sur la littérature de la musique dans les dix-huitième et dix-neuvième siècles ; sur l'histoire de la musique des troubadours provençaux, des ménestrels et des maîtres chanteurs ; Sur la musique des Grecs et des Romains*, etc. Ses compositions publiées consistent en *Lieder* et chants, pièces pour le piano, quatre polonaises pour l'orchestre, et des mélodies à quatre voix pour le culte catholique. Il a laissé en manuscrit des concertos pour plusieurs instruments, beaucoup de morceaux pour l'église, quelques petits opéras et des pièces de piano.

HOFFMANN (J.-D.), facteur d'orgues à Hambourg, a inventé, en 1830, un instrument du genre de l'*Elodicon*, appelé *Rigabellum*.

HOFFMANN (C.-G.), pasteur de village de Freybourg, près de Breslau, né en 1803, dans la basse Silésie, est auteur d'une histoire abrégée des sociétés de chant et des fêtes musicales de la Silésie inférieure, qu'il a publiée sous ce titre : *Kurze Geschichte der Gesangvereine und Gesangfeste am Fusse des Niederschelesischen Gebirges ;* Breslau, 1835, grand in-8°.

HOFFMANN (Henri-Théodore), *cantor* et organiste à Friedland, né le 12 mars 1807, à Arnsdorf, près de Schmiedeberg, en Silésie, entra en 1826 à l'école normale protestante, à Breslau, et en fréquenta les cours pendant deux ans. En 1828, il entra comme précepteur dans une famille distinguée, à Rankau, près de Zobten, et conserva cette position jusqu'en 1830. Appelé alors comme second professeur à Falkenberg, il en remplit les fonctions pendant douze ans. En 1843 il obtint les places de *cantor* et d'organiste à Friedland. Précédemment il avait publié un manuel de musique sous ce titre : *Methodisches Leitfaden für den ersten Gesangunterricht in Elementarschulen* (Guide méthodique pour l'enseignement élémentaire du chant dans les écoles primaires) ; Neisse, Th. Hennings, 1838, 1 vol. in-8°.

HOFFMANN (Gustave), connu en Allemagne sous le nom de *Graben-Hoffmann*, compositeur de *Lieder* en vogue de l'époque actuelle, est né le 7 mars 1820, dans une petite ville du grand-duché de Posen, où son père était *cantor* et instituteur. Je n'ai pas d'autres renseignements sur cet artiste.

HOFFMEISTER (François-Antoine), né

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

à Rothembourg, sur le Necker, en 1754, fut envoyé à Vienne par ses parents, à l'âge de quatorze ans, pour y étudier le droit ; mais les occasions fréquentes qu'il eut d'entendre de bonne musique dans cette ville éveillèrent en lui un goût irrésistible pour cet art. D'abord il ne le cultiva qu'en amateur et pour se délasser de ses études de jurisprudence ; mais lorsque celles-ci furent achevées, il prit la résolution de se faire musicien, et déploya, pour la réalisation de son projet un zèle peu ordinaire. Devenu habile, il fut nommé maître de chapelle d'une église de Vienne, et plus tard établit dans cette ville un magasin de musique et une librairie. Vers la fin de 1798, il quitta son commerce, donna sa démission de la place de maître de chapelle, et se mit à voyager. Prague fut la première ville importante qu'il visita : il y fit exécuter deux fois, en 1799, son *Pater noster*, considéré comme un de ses meilleurs ouvrages. Il avait le projet de se rendre à Londres ; mais arrivé à Leipsick, il y rencontra divers obstacles à la continuation de son voyage. Ce fut alors qu'il s'associa avec l'organiste Kühnel pour l'établissement d'un *bureau de musique*, devenu depuis lors et en peu de temps une des maisons les plus importantes du commerce de musique de l'Allemagne. Cependant, nonobstant les succès de son entreprise, Hoffmeister se fatigua bientôt des affaires ; le désir de rentrer dans la vie paisible d'artiste le détermina à céder, en 1805, sa part du commerce de musique à son associé. Il retourna alors à Vienne, et y vécut dans le repos. Un asthme, dont il était tourmenté depuis plusieurs années, le mit au tombeau, le 10 février 1812.

Hoffmeister n'a jamais joui de la réputation d'un homme de génie, ni d'un savant compositeur ; mais son style a du naturel et ne manque ni de grâce ni de brillant. Simple et modeste, sans prétentions et sans envie, il s'était fait beaucoup d'amis ; la droiture de son cœur et la pureté de ses mœurs lui avaient mérité l'estime générale. Sa fécondité tenait du prodige. On en peut juger par un aperçu du catalogue de ses ouvrages. Ses compositions de musique religieuse sont en très-grand nombre, mais la plupart sont restées en manuscrit. Il a écrit pour le théâtre : 1° *Télémaque*, grand opéra, dont la partition arrangée pour piano a été publiée chez Spehr, à Brunswick. — 2° *Rosalinde, ou le pouvoir des fées* ; idem, ibid. — 3° *L'Alchimiste*, opéra comique. — 4° *Le Coq domestique* (*Der Haus-Hahn*) ; idem. — 5° *La Chasse magique*. — 6° *Le Naufrage*. — 7° *Le Siége de Cythère*. — 8° *Les Champs-Élysées*. — 9° *Le premier baiser*. Mais c'est surtout dans la musique instrumentale que Hoffmeister a déployé une activité qui inspire l'étonnement. Pour la flûte seule on a de lui : 156 quatuors, 96 duos, 44 trios, 15 quintettes et 30 concertos. Parmi ses autres ouvrages on remarque : 1° Symphonie a grand orchestre, op. 65 (*en ré*) ; Leipsick, Peters. — 2° Idem, op. 66 (*en ut*) ; Bonn, Simrock. — 3° Nocturne à 6 parties, op. 61 ; Offenbach, André. — 4° Nocturne (*en ré*) pour violon, alto, violoncelle, 2 cors et basse ; Leipsick, Peters. — 5° Symphonies concertantes pour 2 clarinettes et basson. — 6° Deux suites de pièces d'harmonie à 6 et à 8 parties. — 7° Sérénade pour 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 cors, 2 bassons et contrebasse ; Bonn, Simrock. — 8° Variations pour 2 clarinettes, 2 cors et 2 bassons ; Leipsick, Peters. — 9° Quarante-deux quatuors pour 2 violons, alto et basse, divisés en 12 œuvres ; Vienne, Offenbach et Leipsick. — 10° Dix-huit trios pour 2 violons et basse ; ibid. — 11° Cinquante-deux duos pour 2 violons, pour violon et alto, ou pour violon et violoncelle ; ibid. — 12° Deux concertos pour piano ; Paris, Naderman ; Offenbach, André. — 13° Cinq quatuors pour piano, violon, alto et basse. — 14° Onze trios pour piano, flûte ou violon et violoncelle. — 15° Vingt-cinq sonates pour piano et flûte ou violon. — 16° Douze sonates pour piano seul ; beaucoup d'autres morceaux pour divers instruments, etc., etc. Oh ! stérile fécondité !

HOFHAIMER (Paul, ou Jean-Paul selon quelques écrivains), organiste de la cour de l'empereur Maximilien 1er, naquit en 1449, à Rastadt, sur la frontière de la Styrie. On ignore le nom du maître qui le dirigea dans ses études de musique, et qui lui apprit à jouer de l'orgue ; mais tous les témoignages contemporains se réunissent pour le faire considérer comme le plus savant musicien allemand de son temps et comme ayant été également habile dans la composition, et dans l'art de jouer de l'orgue et de divers autres instruments. Jean Cuspinien (*en allemand Spiesshammer*), bibliothécaire de l'empereur Maximilien, dit de lui dans son *Diarium*, ou Journal de la conférence qui eut lieu en 1515, à Vienne, entre l'empereur et les rois de Hongrie, de Bohême et de Pologne, que Paul Hofhaimer fut le prince des musiciens (de son pays), et qu'il jouait supérieurement de plusieurs instruments (1). Plus loin, il ajoute que ce maître *n'avait point d'égal*

(1) *Quæ omnia (instrumenta) Paulus musicorum princeps, cum illo simul, quod ipse reperit ex cornibus, aptissime tangebat.*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

dans toute la Germanie (1). Ottmar Nachtgall (Luscinius) en parle en termes plus admiratifs et plus explicites encore, lorsqu'il dit que ses compositions, dans lesquelles il savait toujours tenir le milieu entre des développements fastidieux et des formes écourtées, étaient, malgré la plénitude de leur harmonie, toujours intelligibles et claires, et qu'on ne les trouvait jamais sèches ou sans effet. Son style, dit-il, n'est pas seulement savant, mais aussi agréable et fleuri que majestueux et correct. Il ajoute que ce grand homme n'a trouvé dans l'espace de trente ans personne qui l'égalât, encore moins qui le surpassât (2). Maximilien avait succédé à Frédéric III en 1493; il y a lieu de croire que Hofhaimer entra à son service à peu près vers le même temps, car on vient de voir qu'il y passa environ trente ans : on sait de plus qu'il vécut quelques années dans le repos à Salzbourg, et qu'il y mourut, en 1537, dans une maison qui porte encore son nom.

Ottmar Nachtgall nous a conservé les noms des élèves les plus distingués de ce maître; ce sont Buschner de Constance, Jean Kotter de Berne, Conrad de Spire, Schachinger de Padoue, Wolfgang de Vienne, et Jean de Cologne.

Dans le *Triomphe de Maximilien* peint par Albert Durer en 1512, et gravé sur bois par Jean Bürkmayer, on voit un char sur lequel se trouve un jeu de *régal* et un *positif* d'orgue, joués par Hofhaimer, avec cette inscription : *Paulus Hofhaimer, Organistmaister*, et ces six mauvais vers rimés en vieux allemand :

Regal, darzue das Positif,
Die Orgel auch mit manchen Grift
Hab ich mit Stimmen woll gezierdt,
Nach rechter Art auch ordinieri,
Aufs allerpesst nach Meisterschafft.
Wie dann der Kaiser hat geschafft.

L'empereur donna à cet artiste des lettres de noblesse, et le roi de Hongrie le fit chevalier de l'Éperon d'or, après lui avoir entendu jouer de l'orgue au *Te Deum* chanté à l'église de Saint-Étienne, lors de la réunion des quatre monarques à Vienne, en 1515. Lipowsky nous apprend qu'en témoignage d'admiration pour le talent de Paul Hofhaimer, la ville d'Augsbourg lui accorda le droit de bourgeoisie, en 1518. Lipowsky s'est trompé en plaçant la date de la mort de cet artiste en 1557, car on voit par l'avertissement de ses *Harmoniæ, quales sub ipsam mortem cecinit*, imprimées en 1539, qu'il avait cessé de vivre depuis deux ans.

Également habile à jouer le clavier à la main et la pédale de l'orgue, Hofhaimer jouait aussi du luth avec une rare perfection. Comme compositeur, il est parmi les anciens artistes allemands le moins connu par ses ouvrages, à cause de l'excessive rareté de ceux-ci. L'auteur de l'article relatif à ce musicien qui se trouve dans le Lexique universel de la musique publié par Schilling nous apprend que la bibliothèque impériale de Vienne possède cinq volumes in-4° manuscrits de morceaux pour le luth, de canons et de contrepoints à 3, 4 et 5 voix, de sa composition. Deux ans après la mort de Hofhaimer, on a publié les mélodies qu'il avait composées sur les odes d'Horace et de quelques autres poëtes, sous ce titre : *Harmoniæ poeticæ Pauli Hofheimeri, viri equestri dignitate insignis ac musici excellentis, quales sub ipsam mortem cecinit, qualesque antehac nunquam visæ, tum vocibus humanis, tum etiam instrumentis accomodatissimæ. Quibus præfixus est libellus plenus doctissimorum virorum de eodem D. Paulo testimoniis. Una cum selectis ad hanc rem locis, e poetis, accomodatioribus, seorsim decantandis, tum prælegendis; Norimbergæ, apud Johan. Petreium. Anno MDXXXIX.* petit in-8°. Ce titre se trouve seulement à la partie de ténor; les autres voix sont *superius, media vox* et *bassus*. Les 19 premiers feuillets, non chiffrés, renferment des pièces à la louange de Hofhaimer, des inscriptions pour placer sur sa maison, pour son portrait peint par Lucas Cranach, des épitaphes pour lui, pour le tombeau de son père et celui de sa femme, *Marguerite Kellerine*, la plupart en vers. L'ouvrage renferme 33 chants à quatre voix, de Paul Hofhaimer, et 11 de Senfel, sur 19 odes d'Horace et d'autres poésies de Virgile, Martial, Catulle, enfin, des Hymnes de Prudence et de Philippe Gundelius. L'impres-

(1) *Et in organis magister Paulus, qui in universa Germania parem non habet, respondit.*

La relation d'où ces deux passages sont tirés se trouve dans les éditions du traité de Cuspinien intitulé : *De Cæsaribus atque imperatoribus a Julio Cæsare ad Maximilianum primum*, datées de Bâle, 1561, de Francfort, 1601, et de Leipsick, 1669. Cette pièce a été aussi réimprimée dans les *Scriptores Rerum Germanicarum* de Freher, t. II.

(2) *Non litium protensa in longum Camœna, ulli fastidiosum reddit, non brevitas displicibilem. Nihil non patente erumpit meatu, ubiubi ille manus animumque intenderit. Nihil jejunum apparet, nihil frigidum, at neque languet quippiam in tota angelica harmonia : quin immo ubere vena, ac patente meatu, fervent et succulenta sunt omnia. Mira articulorum lenitas non frangit sublimem illius modulandi majestatem. Neque vero illi satis est eruditum resonasse, nisi etiam amœnum quiddam et floridum conciuxerit.....*

Atque vir tantus, nunc quidem supra triginta annos in magisterio suo emensus, quum multos, qui in hoc opus nervos omnes intenderunt, longe post se reliquerit, nullum se passus est superare ac ne æquare quidem. (Musurgia, p. 16.)

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sion est fort belle. Gerber dit qu'on trouve dans la bibliothèque de Zwickau une collection de chansons profanes à 4 voix, imprimée en 1548, in-4°, qui renferme des pièces de Hofhaimer.

HOFMANN (Chrétien), chantre à Crossen, né à Guben (Basse-Lusace), dans la seconde moitié du dix-septième siècle, est auteur d'un traité de musique dont Gerber possédait un exemplaire, et qu'il a cité sous ce titre : *Musica Synoptica, qua tirones diligenter erudiendi, tandem ad artis hujus perfectionem pervenire queant. Gubenæ*, 1670, *apud Christoph. Gruber, impensis authoris*, in-8°. Gerber remarque avec raison que Walther s'éloigne de cette tradition en indiquant cet ouvrage comme étant écrit en allemand, nonobstant le titre latin, et plaçant la date de l'impression en 1690. Cependant il semble l'avoir vu, car il dit que le livre traite des proportions et des voix. D'autre part Adelung, dans son supplément au Lexique des savants de Jœcher, cite un autre *Chrétien Hofmann*, né à Breslau, qui étudia à Jéna, y fut fait magister en 1668 et y passa sa vie, comme auteur d'une courte méthode de chant intitulée : *Kurze Anweisung zur Singkunst*, Jéna, 1689, in-8°, mais sans affirmer que l'ouvrage soit réellement de ce Chrétien Hofmann. Gerber pense que cette méthode pourrait n'être qu'une deuxième édition de l'ouvrage du chantre de Guben, ou une traduction allemande. Hofmann n'a point éclairci le fait dans son Dictionnaire des musiciens de la Silésie. Forkel n'indique, dans sa Littérature générale de la musique, que la méthode de chant publiée à Jéna, et par une singularité inexplicable, Lichtenthal et M. Charles-Ferdinand Becker, qui avaient sous les yeux le nouveau Lexique de Gerber, et qui s'en sont servis souvent, ne suivent que Forkel pour cet objet, le premier dans sa Bibliographie générale de la musique, le second dans l'ouvrage qu'il a publié sous le titre de *Systematisch-Chronologische Darstellung der Musikalischen Literatur von der frühesten bis auf die neueste Zeit ; Leipsick*, 1836, gr. in-4°. Pour moi, je puis faire cesser toute incertitude, et démontrer qu'il ne s'agit que d'un seul auteur et d'un seul livre, dont il y a eu au moins quatre éditions, en latin et en allemand ; car j'en possède une où l'auteur est appelé *Gubensis* et dont le titre est : *Musica synoptica, oder Kurze und richtige Anweisung zur Singkunst ;* Zittau, 1693, in-8°.

HOFMANN (...), facteur d'orgues et d'instruments, breveté du duc de Gotha, inventa en 1779 un grand piano double, où deux claviers étaient placés aux deux extrémités, pour être joués par deux personnes. Les quatre claviers pouvaient être réunis et joués par un seul exécutant. Le duc de Saxe-Gotha a fait l'acquisition de cet instrument. On a reproduit plusieurs fois cette invention comme une nouveauté.

HOFMEISTER (Adolphe), fils d'un éditeur de musique de Leipsick, est né dans cette ville, vers 1818. Il a donné une troisième édition, très-augmentée et améliorée, du catalogue général de la musique publiée en Allemagne, connu sous le titre de *C. F. Whistling's Handbuch der musikalische Literatur* (Manuel de la Littérature musicale de C.-F. Whistling) ; Leipsick, Frédéric Hofmeister (père), 1845, 1 fort volume in-4°, en 3 parties, formant ensemble plus de 700 pages. En 1852, M. Adolphe Hofmeister a donné un volume de supplément du même ouvrage, en 382 pages (même format), à la même adresse.

HOFSTETTER (Le P. Romain), moine d'un couvent d'Amerbach, près de Miltenberg, vécut dans la deuxième moitié du dix-huitième siècle. Dans sa vieillesse il devint sourd ; il mourut dans son cloître, en 1785. En 1777, on a gravé à Amsterdam six quatuors pour 2 violons, alto et basse, op. 1, de la composition de ce moine. Six autres quatuors, op. 2, ont été publiés à Manheim, peu de temps après. On connaît aussi deux *Kyrie* en manuscrit sous son nom.

HOGARTH (Georges), secrétaire de la Société philharmonique de Londres, est né dans cette ville, vers 1808. Il s'est fait connaître comme écrivain par une Histoire de l'opéra en Italie, en France, en Allemagne et en Angleterre, dont la plus grande partie n'est qu'une compilation des livres du P. Menestrier, d'Arteaga, de Burney et de quelques auteurs français. Cet ouvrage a pour titres : *Memoirs of the musical drama with numerous portraits ;* Londres, 1838, 2 vol. in-8°. Une deuxième édition, resserrée en quelques parties, particulièrement en ce qui concerne les premiers temps du théâtre musical, a paru sous ce titre : *Memoirs of the opera in Italy, France, Germany and England ;* Londres R. Bentley, 1851, 2 vol. in-8°. Cette édition ne renferme que les portraits de mesdames Mara et Crouch. On a aussi de M. Hogarth un volume intitulé : *Musical History, Biography, and Criticism, being a general survey of music from the earliest period to the present time* (Histoire, biographie et critique musicale, ou tableau général de la musique depuis les premiers temps jusqu'à l'époque actuelle) ; Londres, Parker, 1835, 1 vol. in-8° de VIII et 432 pages. C'est un livre de peu de valeur.

HOHENBAUM (D.-C.) ; on a sous ce nom trois articles qui ont été publiés dans la *Gazette musicale* de Leipsick ; le premier a

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

pour titre *Gedanken über den Geist der heutigen deutschen Setzkunst* (Idées sur l'esprit des compositions allemandes de l'époque actuelle), t. VII, p. 397. Le deuxième est intitulé, *Ueber Belebung und Beförderung des Wolksgesangs, nebst einer Aufforderung an Freunde desselben* (Sur l'origine et le perfectionnement des chants populaires), tome XVI, p. 813. Le troisième a pour titre : *Von der Verschiedenheit des musikalischen Talents* (Sur la diversité des talents musicaux), idem, pages 261 et 277.

HOHENZOLLERN - HEICHINGEN (Frédéric-Guillaume-Constantin, prince de), né le 16 février 1801, a succédé à son père, le 13 septembre 1838. Amateur de musique distingué et compositeur pour le chant, il a écrit des mélodies qui ont été recherchées en Allemagne. Parmi ces productions, on remarque : 1° *Der Fremdling* (l'Étranger), chant à voix seule avec piano; Mayence, Schott. — 2° *Des Mædchens Klage* (Plainte de la jeune fille), de Schiller; Offenbach, André. — 3° *Schiffers Abendlied* (Chant du soir des matelots), pour soprano ou ténor, avec piano et violoncelle; Stuttgard, Hallberger. — 4° Six *Lieder* allemands à voix seule, avec piano. — 5° Six *Lieder* pour soprano ou ténor, avec piano; Cologne, Eck.

HOHLFELD (Jean), mécanicien de Berlin, vivait vers le milieu du dix-huitième siècle, et s'est fait connaître avantageusement par deux inventions relatives à la musique. La première était une machine destinée à être attachée à un clavecin pour écrire les improvisations d'un compositeur. Elle consistait en un mécanisme qui faisait tourner deux cylindres, dont l'un recevait le papier qui se déroulait de dessus l'autre pendant l'exécution, après qu'un crayon y avait marqué certains signes de convention, qu'il fallait traduire ensuite en notes. Ces signes correspondaient à chaque touche, et marquaient de plus la durée de chaque son. Hohlfeld avait exécuté cette machine à la demande d'Euler, après que cet illustre géomètre lui eut expliqué les différents problèmes qu'il y avait à résoudre pour atteindre complétement le but. L'invention fut soumise à l'Académie de Berlin, en 1752. Déjà, en 1747, il avait paru dans les *Transactions philosophiques* de Londres un morceau sur une machine du même genre imaginée par un ecclésiastique anglais, nommé *Creed* (*voy.* Creed et Freeke); mais Hohlfeld paraît être le premier qui ait exécuté une machine de cette espèce, renouvelée et modifiée depuis lors par d'autres (*voy.* Engramelle; Unger, Carevre, Baudouin, Guérin, Wetzel, Pape et Adorno), mais toujours sans atteindre le but. Considérant qu'il existait dans le procédé de Hohlfeld d'assez grandes imperfections à l'égard de la traduction des signes, l'Académie de Berlin ne crut pas que le problème était complétement résolu; elle se borna à donner son approbation aux parties ingénieuses de la machine, et accorda une légère somme à l'inventeur pour l'indemniser de ses dépenses. Le clavecin resta pendant plusieurs années dans les salles de l'Académie; puis Hohlfeld le reprit pour le perfectionner. Il transporta la machine et l'instrument dans une maison de campagne près de Berlin; mais un incendie les détruisit peu de temps après.

La seconde invention de Hohlfeld, ou plutôt le perfectionnement d'une invention déjà fort ancienne, fut un clavecin monté de cordes de boyau et joué par un archet mécanique. Suivant la description qui en a été donnée, les cordes étaient attirées par de petits crochets vers l'archet qui était mis en mouvement par une poulie. L'instrument fut présenté, en 1754, au roi de Prusse Frédéric II, qui accorda une récompense à l'inventeur. On manque de renseignements sur la vie de Hohlfeld; mais Unger (*voy.* ce nom) nous apprend, dans son *Projet d'une machine au moyen de laquelle tout ce qui est joué sur le clavecin est noté par lui-même* (p. 38), que ce mécanicien mourut en 1770.

HOLAN (Wenceslas-Charles), excellent organiste du dix-septième siècle, naquit vers 1645, à Rowno, en Bohême. Après avoir achevé ses études littéraires et musicales, il fut nommé organiste de la collégiale de Saint-Pierre-et-Saint-Paul, à Prague. On a de lui deux livres de chants pour les églises de la Bohême, dans la langue nationale. Le premier a pour titre : *Capella regia musicales seu Kancyonal a Zniha spewnj na wssechny Swatky a Slawnosti weyrončnj*, etc.; Prague, 1693, in-fol. Le deuxième est intitulé : *Kancyonal w Starem Městě Prazském w welké Karlowé Zollegi*, etc.; Prague, 1694, in-fol. On a aussi du même artiste une Passion en langue bohémienne; elle a pour titre : *Passyge P. Gesiffe Krista nyawelky Pátek podle Sepsanj Swatého Zána;* Prague, 1692, in-fol. Cette Passion a été réimprimée, en 1721, avec celle qu'on chante à Prague, dans les églises catholiques le jour des Rameaux.

HOLBACH (Paul **THYRY**, baron d'), littérateur médiocre et l'un des coryphées de la philosophie matérialiste du dix-huitième siècle, naquit au commencement de 1723, à Heidelsheim, dans le Palatinat. Ayant été envoyé fort jeune à Paris, il y passa sa vie, entouré de gens de lettres et de savants, et y mourut le 21 janvier 1789. Il était membre des Acadé-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

mies de Saint-Pétersbourg, de Manheim et de Berlin. On a du baron d'Holbach un très-grand nombre d'ouvrages de tout genre, de traductions et d'écrits polémiques; mais aucun ne porte son nom. Parmi ceux qu'on lui attribue, on remarque les suivants : 1° *Arrêt rendu à l'amphithéâtre de l'Opéra contre la musique françoise*; Paris, 1752, in-8°. — 2° *Lettre à une dame d'un certain âge, sur l'état présent de l'Opéra. En Arcadie* (Paris), *aux dépens de l'Académie royale de musique*, 1752, in-8° de 11 pages. Le baron d'Holbach s'était rangé dans le parti de J.-J. Rousseau et de Grimm, en faveur de la musique italienne contre la musique française, à l'occasion de la fameuse dispute sur les *bouffons*. Les autres écrits du baron d'Holbach n'ont point de rapport avec la musique.

HOLBEIN (François de), acteur, auteur dramatique et directeur de théâtres en Allemagne, est né en 1779, à Zizzersdorf, près de Vienne. Il fut d'abord employé à la direction des loteries de Lemberg; mais bientôt, fatigué de l'aridité de ses fonctions, il se livra à des études littéraires, et cultiva les arts dans l'espoir de se créer une existence plus conforme à ses goûts. Sous le nom supposé de *Fontano*, il débuta au théâtre de Fraustadt, ville polonaise, aux frontières de la Silésie. Son accent autrichien nuisit à son succès, et il se vit contraint de vivre à Berlin, en donnant des leçons. En 1798 il débuta de nouveau au théâtre, d'après le conseil d'Iffland, mais ne fut pas plus heureux. Il se mit alors à voyager et fit, par hasard la connaissance de la comtesse de Lichtenau, qui, séduite par son extérieur agréable, l'épousa. Il se croyait au comble de la fortune; mais son attente fut si cruellement trompée, qu'il fut trop heureux de racheter sa liberté par un divorce. Après avoir demeuré à Breslau depuis 1804 jusqu'en 1806, il retourna à Vienne, et commença à écrire pour la scène. Plus tard il fut directeur des théâtres de Würtzbourg, Bamberg, Hanovre, Prague, et de nouveau à Hanovre. En 1848 il a été nommé intendant du théâtre impérial, à Vienne. Pendant son séjour à Breslau, il y a publié un petit ouvrage qui a pour titre : *Ueber den æsthetischen Werth der theatralisch-musikalischen Dichtungen* (Sur le mérite esthétique des drames lyriques).

HOLCOMBE (Henri), un des premiers chanteurs de l'Opéra anglais, au commencement du dix-huitième siècle, donna sa démission peu de temps après son début, et vécut en donnant des leçons de clavecin. On a de lui un chant sur ces paroles : *Happy hours all hours excelling :* ce morceau a été inséré dans la collection qui a pour titre *Musical Miscellany*. Peu d'années avant sa mort, Holcombe publia une collection de douze chansons avec la basse chiffrée pour l'accompagnement du clavecin, sous ce titre : *Musical Medley, or a collection of english songs and cantatas set in Musick*; Londres, 1745. Il est mort à Londres, vers 1750.

HOLDEN (Jean), professeur de musique à l'université de Glascow, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, paraît être né en Écosse. Le silence gardé par les biographes anglais sur ce musicien, ou plutôt l'indifférence de tous les historiens de la musique et des compilateurs d'anecdotes musicales de la Grande-Bretagne, doit causer d'autant plus d'étonnement, que Holden est l'auteur du meilleur traité de musique publié en Angleterre depuis plus d'un siècle. Cet ouvrage a pour titre : *An Essay towards a rational System of Music* (Essai sur un système rationnel de la musique); Glascow, 1770, petit in-4° obl. de 148 pages, à 2 colonnes, avec 12 planches de musique. Le livre est divisé en deux parties : la première contient les éléments de la musique pratique; la seconde, la théorie de la science. Placé au temps du succès décidé de la théorie harmonique de Rameau, il était difficile que Holden ne se laissât pas entraîner par les avantages apparents du système de la *basse fondamentale*, mis en vogue par celui-ci; mais nonobstant cette erreur, on doit avouer qu'il règne dans son livre un esprit philosophique qu'on chercherait en vain dans les traités de musique écrits à la même époque, et qui même aujourd'hui le rend digne d'attention. Holden a très-bien vu que la constitution de la tonalité détermine des rapports métaphysiques entre les diverses notes de la gamme; mais il s'est trompé quand il a dit que le premier son étant donné, tous les autres suivent nécessairement à leurs distances respectives; car il y a plusieurs formes possibles de gammes, en partant d'une même tonique. On doit aussi louer cet écrivain d'avoir compris que la science de l'harmonie ne peut pas résulter uniquement de la constitution des accords isolés, et que la succession de ces accords exerce une grande influence sur leurs diverses modifications. Quant au mécanisme de ces modifications, il n'en a point eu connaissance.

Un autre musicien nommé *Holden* (P. P.) s'est fait connaître, dans la première partie du siècle actuel, par la publication de plusieurs recueils d'airs de divers pays avec accompagnement de harpe. Il paraît être Irlandais de naissance. Ses recueils ont pour titres : 1° *Twelve select foreign Melodies* (12 mélodies étrangères

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

et choisies avec piano) ; Londres. — 2° *Collection of old slow and quick tunes, arranged for the harp, piano-forte, or bagpipes* (Collection d'anciennes mélodies lentes et vives, arrangées pour la harpe, le piano, ou la cornemuse) ; Londres (*s. d.*). — 3° Collection d'airs irlandais choisis, arrangés pour la harpe ou le piano ; Londres (*s. d.*), en deux parties.

HOLDER (William), docteur en théologie, chanoine d'Ely, résident de Saint-Paul, et sous-doyen de la chapelle royale, naquit en 1614, dans le comté de Nottingham, et fit ses études à Cambridge, dans Pembroke-hall. Peu de temps après la restauration, il devint aumônier du roi et membre de la Société royale de Londres. En 1642, il fut nommé recteur à Blechingdon. Il mourut à Londres, le 24 janvier 1698, à l'âge de quatre-vingt-deux ans. Homme instruit, non-seulement dans la musique, mais aussi dans les sciences et la littérature, il attira sur lui l'attention du monde savant, en 1759, par une tentative heureuse qu'il fit sur un sourd-muet de naissance, fils de lord Popham, à qui il rendit l'usage de la parole. Ce fut le premier essai de ce genre qui réussit. Les études de Holder pour cette cure merveilleuse le conduisirent à diverses découvertes sur le mécanisme du langage, qu'il publia dans un livre intitulé : *Elements of Speach* (Éléments du discours, ou essai de recherches sur la production naturelle du son des lettres, avec un appendice concernant les sourds-muets) ; Londres, 1669, in-8°. Burney recommande ce livre, comme utile aux poëtes lyriques et aux compositeurs de musique vocale. Holder était déjà fort vieux lorsqu'il fit paraître un bon ouvrage, sous ce titre : *A Treatise of the natural Grounds and Principles of Harmony* (Traité des fondements naturels de l'harmonie) ; Londres, 1694, in-8°. Une deuxième édition de ce livre parut dans la même ville, en 1701, in-8°. Il y en a une troisième, qui a été inconnue à Forkel, à Lichtenthal et à M. Charles-Ferdinand Becker : elle a été publiée à Londres, en 1731, 1 vol. in-8° de 206 pages. On y a joint la deuxième édition des règles de Godefroid Keller (*voy.* ce nom) pour accompagner la basse continue sur l'orgue et le clavecin. Le premier chapitre du livre de Holder et son appendice renferment de très-curieuses recherches sur l'origine de l'harmonie, considérée dans l'analogie des phénomènes résultant des vibrations d'une corde avec les expériences de Galilée sur les vibrations du pendule. Continuant dans les chapitres suivants ses recherches sur la même analogie, d'après la doctrine de Galilée, Holder en déduit la théorie des consonnances, des accords consonnants et des dissonnances. En général ce livre est entièrement consacré à la théorie physique et mathématique de la musique : je le considère comme un des meilleurs ouvrages qu'on a écrits sur cette matière. Holder y traite ces sujets difficiles avec beaucoup de clarté. Parmi les manuscrits de la bibliothèque du Musée britannique, on trouve (n° 1388, 3) quelques lettres adressées à Holder, particulièrement sur son traité de musique, et renfermant quelques objections contre sa théorie. Ce savant était aussi compositeur de musique : on trouve de lui quatre antiennes à trois voix bien écrites, dans un recueil de musique d'église manuscrite au Musée britannique : ce recueil a appartenu au docteur Tudway. Le portrait de Holder a été gravé à Londres par Hoggan, en 1683, in-fol. : Hawkins en a donné une copie dans le 4° volume de son *Histoire de la musique* (p. 541).

HOLDER (Joseph-Guillaume), bachelier en musique de l'université d'Oxford, est né à Londres, en 1765. Dans son enfance, il fut placé comme enfant de chœur à la chapelle royale, sous la direction du docteur Nares, près de qui il resta sept années. Rentré chez son père, il se livra à de sérieuses études, et fut bientôt en état de remplacer Reinhold comme organiste de Saint-Georges-le-Martyr. Il eut ensuite l'orgue de l'église Sainte-Marie, à Bungoy, dans le comté de Suffolk. Après avoir rempli les fonctions de cette place pendant dix-huit ans environ, il se retira à Essex, près de Chalmford, où il vivait encore en 1824. En 1792 il s'est fait recevoir bachelier en musique, à l'université d'Oxford. Holder a composé beaucoup de musique pour le piano, des glees, des chansons, etc. On connaît aussi de lui une messe, un *Te Deum*, et quelques antiennes.

HOLLAND (Jean-David), né en 1748, près de Herzberg, dans le Hanovre, fut directeur de musique à l'église Sainte-Catherine de Hambourg, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Il a publié quelques petites pièces pour le piano, quelques chants avec accompagnement de cet instrument, et a écrit, en 1780, un oratorio intitulé *Die Auferstehung Christi* (la Résurrection du Christ). On a aussi de lui un entr'acte à grand orchestre pour la tragédie de *Hamlet*, composé en 1790, et qui a été publié à Berlin, chez Hummel.

HOLLAND (Constantin), né en 1798, étudia la théologie à l'université de Breslau en 1822, et y fut membre d'une société de musique qui s'était formée parmi les étudiants. Il y exécuta plusieurs concertos sur la flûte. Holland quitta l'université en 1823 pour se livrer exclusivement à

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

l'étude de l'art, et fut nommé directeur de musique du théâtre de Breslau, en 1829. Il a publié quelques morceaux arrangés pour le piano, des rondos et des variations pour cet instrument. Le 10 mai 1829 il fit chanter, dans un concert donné au bénéfice des victimes de l'inondation de la Prusse occidentale, un air de sa composition avec accompagnement d'orchestre. En 1832 on le trouve comme ténor au théâtre de Kœnigsberg, et dans la même année il y fait exécuter une Ouverture de sa composition. Deux ans après, il était à Pétersbourg; puis il retourna en Allemagne, et chanta à Dessau en 1835. En 1837 il était de nouveau à Pétersbourg. Il paraît s'être fixé en Russie; car il chantait à Moscou en 1843. Sa femme, cantatrice dramatique, dont le nom de famille était *Kainz*, fut d'abord attachée au théâtre de Kœnigsberg. Plus tard, elle paraît s'être séparée de son mari, car elle chantait à Vienne en 1836, sous le nom de Mme *De Kestelot*.

HOLLANDER (Jean), ou plutôt **JEAN DE HOLLANDE**, fut un des compositeurs belges de la première partie du seizième siècle, dont on publia des chansons à quatre, cinq et six parties dans les recueils de Tylman Susato, en 1543 et 1558. Ces recueils ont pour titres : 1° *Chansons à quatre parties, auxquelles sont contenues XXXI nouvelles chansons, convenables tant à la voix comme aux instruments. Livre I. A Anvers, par Tylman Susato*, 1543. — 2° *Le XIIe Livre contenant XXX chansons amoureuses à cinq parties par divers autheurs;* ibid., 1558. Dans ces recueils, Hollander est nommé *Jean de Hollande :* vraisemblablement son nom véritable était *Jans*.

HOLLANDER (Chrétien), contrapuntiste du seizième siècle, fut ainsi nommé parce qu'il était né en Hollande, vers 1520. Son nom véritable était *Chrétien Jans*. Ce renseignement est fourni par la liste des maîtres de chapelle de l'église Sainte-Walpurge ou Walburge, d'Audenarde (Flandre orientale), qui existe dans un registre de cette église. On y lit : 1549. *Christiaen Jans zone, gezeid de Hollandere, wordt afgedankt tenjare* 1557, *etc.* (Chrétien, fils de Jans, dit *le Hollandais*, fut congédié dans l'année 1557) (1). Il avait succédé en 1549 à maître Antoine Lierts dans la place de maître de chapelle de Sainte-Walburge. Le terme *congédié*, ou *remercié* (*afgedankt*) ne signifie pas que l'artiste fut renvoyé de son emploi, mais qu'il reçut sa démission honorable, sur sa demande, parce qu'il était alors appelé au service de l'empereur Ferdinand 1er, qui régna depuis 1556 jusqu'en 1564. Après la mort de ce prince, il resta au service de Maximilien II, qui succéda à Ferdinand, le 25 juillet 1564; car il composa un chant à six voix à la louange de cet empereur : ce morceau a été publié par Pierre Joannelli, dans le cinquième livre de son *Novus Thesaurus musicus* (Venise, Antoine Gardane, 1568, in-4°). Lipowsky dit, dans sa Biographie des musiciens bavarois, que Hollander fut nommé maître de chapelle de Munich par le duc de Bavière Guillaume V (1), après avoir été simple musicien dans cette chapelle : il y a certainement une erreur dans cette assertion, car *Roland de Lassus* fut nommé par le même prince maître de sa chapelle en 1562, et occupa ce poste jusqu'à sa mort, en 1595. Or Hollander ne figurait plus parmi les musiciens de la chapelle, de Munich en 1593, comme le prouve un état de ces musiciens publié par H. Delmotte, dans sa notice sur *Roland de Lattre;* d'ailleurs, il aurait été alors trop vieux pour devenir le successeur de celui-ci. Il est vraisemblable que Lipowsky a confondu les hommes et les époques, et qu'il a voulu parler du musicien qui est l'objet de l'article suivant, lequel ne fut pas le successeur, mais le prédécesseur de Roland de Lassus. Toutefois, un fait reste incertain, à savoir si Chrétien Jans, dit *le Hollandais*, est entré au service du duc de Bavière comme chapelain de sa chapelle, après avoir été attaché à celle de l'empereur. La publication de ses ouvrages à Munich et à Nuremberg, depuis 1570 jusqu'en 1575, donne de la vraisemblance à l'affirmative. La date de la mort de cet artiste est inconnue jusqu'à ce jour. On a de Chrétien Hollander les ouvrages suivants : 1° *Cantiones variæ* 4, 5, 6, 7 *etiam atque* 8 *vocum ad varia instrumenta apt.;* Munich, 1570, in-4°. — 2° *Neue teutsche geistliche und weltliche Liedlein, mit* 4, 5, 6, 7 *und* 8 *Stimmen, welche gantz lieblich zu singen, und auf allerley Instrumenten zu gebrauchen* (Nouvelles petites chansons sacrées et profanes à 4, 5, 6, 7 et 8 voix, lesquelles sont agréables à chanter et à joüer sur tous les instruments); Munich, 1570, in-4°. Jean Pichler, de Schwandorf, a recueilli les motets à trois voix de Hollander et les a publiés sous ce titre : *Triciniorum, quæ tum vivæ vocis,*

(1) Il est à remarquer que Chrétien Hollander est appelé *Christianus de Hollanda*, dans *le XIe livre, contenant XXIX chansons amoureuses à* 4 *parties*, imprimé à Anvers, par Tylman Susato, en 1549.

(1) Il veut dire Guillaume II, car il n'y eut jamais cinq ducs de Bavière du nom de *Guillaume*. Albert, fils de Guillaume Ier, mourut en 1579, et son fils Guillaume II lui succéda, puis remit en 1598 le gouvernement de ses États à Maximilien Ier, son fils.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tum omnis generis instrumentis musicis commodissime applicari possunt. Fasciculus collectus et in lucem editus studio et opera Joannis Pichleri Schwandorfensis. Monachii per Ad. Berg, 1573, in-4°. Enfin on a sous le nom de Hollender : *Neue auserlesene teutsche Lieder mit fünf und mehr Stimmen zu singen und auf allerley instrumenten zu gebrauchen* (Nouvelles Chansons allemandes choisies à 5 et un plus grand nombre de voix pour chanter et pour l'usage de toute espèce d'instruments) ; Nuremberg, Dietrich Gerlach, 1575, in-4° obl. Les cinq livres du *Thesaurus musicus* publié par Pierre Joannelli (Venise, 1568, in-4°) contiennent dix-huit motets à 4, 5, 6 et 8 voix de Chrétien Hollander. M. Commer, de Berlin (*voy.* ce nom) a publié en partition, dans la belle collection intitulée *Collectio operum musicorum Batavorum sæculi XVI* (Mayence, Schott), dix-neuf motets à 4 et 5 voix de cet excellent artiste, dont le nom a eu de la célébrité, mais qui en méritait davantage ; car son style a une élégance, une clarté, une pureté d'harmonie digne des plus grands maîtres. Toutes les voix chantent bien ; les motifs d'imitation n'ont rien de vulgaire, et les entrées des différentes parties se font souvent d'une manière inattendue, bien qu'elles soient toujours tonales. Cette musique a d'ailleurs le mérite d'un caractère rhythmique qui était rare dans les œuvres des contemporains de Chrétien Hollander.

HOLLANDER (Sébastien), ou **HOLOANDER**, musicien hollandais, né à Dordrecht, à la fin du quinzième siècle, fut maître de chapelle de Guillaume 1er, duc de Bavière, et eut pour successeur Roland de Lattre ou de Lassus (*voy. l'Histoire de la musique* de Prinz, ch. II, § 26). M. Commer a publié en partition (*Collectio operum musicorum batavorum*, t. I, p. 49-56) un bon motet à 5 voix (*Dum transisset Sabatum*) de cet auteur.

HOLLANDER (Herman), maître de musique de la collégiale de Sainte-Marie à Breda, vers le milieu du dix-septième siècle, est connu par l'ouvrage suivant : *Jubilus filiorum Dei ex SS. PP. suspiriis musico concentu una, duabus, tribus, quatuor vocibus decantandi* ; Anvers, 1648, in-4°.

HOLLANDRE (Charles-Félix de), musicien belge, né dans un village de la province de Hainaut, entre Ath et Mons, vers les dernières années du dix-septième siècle, commença ses études musicales dans cette dernière ville, comme enfant de chœur à l'église Sainte-Élisabeth, et les termina à l'abbaye de Cambron, sous la direction du P. Plouvier, bon organiste, de qui l'on a un recueil de trois messes à 4 voix et 2 violons, imprimées à Bruxelles, en 1721, chez Van Elwyck. De Hollandre succéda, en 1733, à maître Jacques-François de Mey, prêtre, comme maître de chapelle de l'église paroissiale de Sainte-Walburge, à Audenarde (Flandre orientale). Il en remplit les fonctions pendant dix-sept ans, et mourut le 23 avril 1750. Ses compositions existent en manuscrit dans les archives de cette église ; elles consistent en 8 messes courantes à 4 voix, 2 violons et basse ; une messe à 5 voix, sans accompagnement ; deux messes solennelles à 4 voix, instruments et orgue ; une messe de *Requiem* idem ; un *Te Deum* idem ; Six *Salve Regina* à 4 voix sans instruments ; 7 *Alma Redemptoris* idem ; 6 *Ave Regina Cœlorum* idem ; 5 *Regina Cœli* idem ; un *Regina Cœli* avec instruments ; 12 Motets à 2, 3 et 4 voix sans instruments. On attribue aussi à de Hollandre de beaux chants de méditation qui se chantent à Audenarde, dans les rogations. Ces chants sont remarquables par leur caractère majestueux, leur rhythme original, la simplicité des mélodies et l'expression. Ce musicien a eu pour élève le P. Le Quoint, récollet, de qui l'on a plusieurs œuvres de musique d'église.

HOLLANDRE (Jean d'), compositeur, né à Gand, le 24 décembre 1785, fut un des fondateurs et le chef d'orchestre de la Société d'harmonie de Sainte-Cécile en cette ville, où il mourut, le 19 décembre 1839. Il a écrit beaucoup de romances, duos, trios, quatuors, plusieurs messes et motets qui ont été exécutés dans les églises de Gand, et des morceaux d'harmonie pour les instruments à vent.

HOLLBEER (Séverin), facteur d'orgues à Zwickau, vers la fin du dix-septième siècle, a construit, en 1696, un bon instrument à Schneeberg, composé de 39 jeux, 2 claviers et pédale.

HOLLBUSCH (Jean-Sébastien), musicien qui paraît avoir vécu à Manheim, vers la fin du dix-huitième siècle, y a publié quelques œuvres, dont on ne connaît que deux duos pour violon et violoncelle, op. 4. On a du même artiste un livre intitulé : *Tonsystem, abgefasst in einem Gespræche zweier Freunde* (Système de musique exposé dans un entretien de deux amis) ; Mayence, 1792, in-8° de 200 pages. Les renseignements fournis par Forkel sur la nature et le contenu de cet ouvrage prouvent que l'auteur était un penseur distingué, qui a essayé d'appliquer à la musique la philosophie critique de Kant. Malheureusement ce livre paraît être devenu fort rare, car toutes mes recherches pour en trouver un exemplaire ont été infructueuses.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

HOLLY (François-André), directeur de musique au théâtre de Breslau, naquit en 1747, à Bœhmisch-Luba, en Bohême. Après avoir fait ses études chez les Jésuites, il entra dans l'ordre des Franciscains pour y faire son noviciat; mais bientôt, fatigué de la vie monastique, il sortit de son couvent, et reprit l'étude de la musique, pour laquelle il avait un goût passionné. Habile organiste et pianiste distingué, il ajoutait à ces talents celui de bien diriger un orchestre. D'abord directeur de musique au théâtre de Brunau, à Prague, il quitta cette situation, et se rendit en 1769 à Berlin, où il dirigea la musique du théâtre de Koch. De là il alla à Breslau, vers 1775, et fut chargé de la direction de l'orchestre au théâtre de Wœser. Il mourut en cette ville, le 4 mai 1783. Holly a écrit, pour les différents théâtres où il a dirigé, la musique de plusieurs petits opéras, dont voici les titres : 1° *Der Bassa von Tunis* (le Pacha de Tunis). — 2° *Die Jagd* (la Chasse). — 3° *Das Gærtnermædchen* (la Fille du jardinier). — 4° *Der Rauberer* (l'Enchanteur). — 5° *Das Gespenst* (le Spectre). — 6° *Gelegenheit macht Diebe* (l'Occasion fait le larron). — 7° *Das Opfer der Treue* (le Sacrifice de la fidélité). — 8° *Der Patriot auf dem Lande* (le Patriote campagnard). — 9° *Der Tempel des Schicksals* (le Temple du Destin). — 10° *Deukalion und Pyrrha* (Deucalion et Pyrrha, mélodrame). — 11° *Der Tempel des Friedens* (le Temple de la Paix). — 12° *Der Irrwisch* (le Feu follet). — 13° *Der Waarenhændler von Smirna* (le Marchand de Smyrne); Berlin, 1775. — 14° *Die Verwechselung* (le Changement). — 15° *Der Lustiger Schuster* (le joyeux Cordonnier). Holly a écrit aussi des ouvertures, des entr'actes et divers morceaux de musique pour les tragédies de Hamlet, Galora de Venise, Macbeth, Hanno, etc., ainsi que quelques grands ballets d'action. Enfin, on a de lui plusieurs morceaux de musique d'église, des vêpres de la Vierge, un *Te Deum*, et des motets pour différentes fêtes de l'année.

HOLMES (Jean), organiste de l'église cathédrale de Salisbury, au commencement du dix-septième siècle, est auteur de plusieurs chansons à 4 et 5 parties qui se trouvent dans le recueil intitulé : *The Triumphs of Oriana;* Londres, 1601.

HOLMES (....), célèbre bassoniste anglais, brilla dans les concerts de Salomon, en 1793, et dans les autres concerts et meetings des années suivantes. Il paraît que l'exécution de cet artiste était particulièrement remarquable par la netteté et la précision.

HOLMES (Édouard), né en 1797, dans une petite ville non éloignée de Londres, fut envoyé jeune dans cette ville pour y faire son éducation littéraire et musicale. Il y fut d'abord professeur de musique, et donna des leçons de piano dans les pensionnats. Également distingué par ses connaissances dans son art et par la vivacité de son esprit, il était recherché dans le monde pour l'agrément de sa conversation. Dans l'été de 1827 il entreprit un voyage en Allemagne, dont la musique était le but, et visita Francfort, Darmstadt, Stuttgard, Munich, Vienne, Prague, Dresde, Berlin, Leipsick, Weimar, Eisenach et Cassel. De retour dans sa patrie, il rédigea un livre intéressant sur les notes recueillies par lui dans cette tournée, et en rendit la lecture attachante, tant par l'esprit d'observtion qui s'y fait remarquer que par l'élégance du style. Cet ouvrage parut bientôt après, sous le titre suivant : *Ramble among the Musicians of Germany, giving some account of the Operas at Munich, Dresden, Berlin*, etc.; *with remarks upon the Church-Music, singers, performers, and composers*, etc. (Excursion chez les musiciens de l'Allemagne, où l'on trouve des notices sur les Opéras de Munich, Dresde, Berlin, etc.; avec des remarques sur la musique d'église, les chanteurs, les instrumentistes et les compositeurs, etc.); Londres, 1838, un volume in-8°. La troisième édition de cette narration a été publiée à Londres, en 1838, un vol. in-8°. Le succès de l'ouvrage fixa l'attention publique sur l'auteur, et le grand journal *l'Atlas* ayant été fondé en 1829, Holmes fut choisi pour la rédaction de la critique musicale. Il y a donné beaucoup de bons articles, qui se font remarquer par la forme littéraire autant que par la connaissance de la matière. La dernière production de cet écrivain distingué est une vie de Mozart (*The Live of Mozart, including his correspondance*); Londres, 1845, 1 vol. in-8° de 364, pages. Ce livre est tiré du recueil de matériaux rassemblés par le conseiller Nissen (*voyez* ce nom); mais M. Holmes les a classés dans un meilleur ordre, et y a ajouté l'agrément d'une narration élégante et remplie d'intérêt. Fixé en Amérique depuis 1849, ce musicien et critique distingué y prit part à la rédaction de plusieurs journaux, dans lesquels il reproduisit quelques-uns de ses anciens travaux. Il est mort aux États-Unis, le 28 août 1859.

HOLTHEUSER (Jean), magister et poëte né à Hildburghausen, vécut vers le milieu du seizième siècle. On lui doit un éloge de la musique, qu'il a composé et récité dans l'université de Wittemberg, à l'occasion de l'ouverture du cours de musique par Henri Faber (*voy.* ce nom); cet ouvrage a pour titre : *Encomium musicæ*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

artis antiquissimæ et divinæ, carmine elegiaco scriptum, et recitatum in celeberrima Academia Wittenbergensi, in Prælectione Musicæ Henrici Fabri. A. D. 1551, 26 *apr.*; Erfurt, 1551, in-4°, 4 feuilles.

HOLTSCH (Charles), *cantor* et directeur de musique au gymnase (collége) de Guben, dans le Brandebourg, occupait cette position en 1836, et s'y trouvait encore en 1845. Il a publié pour l'usage des élèves du collége une petite méthode pratique de musique et de chant sous ce titre : *Gesangschule enthaltend eine Sammlung mehrfacher praktischer Uebungstücke im Tacht, Notentreffen und in der Stimmbildung;* Guben, F. Fechner, 1839, in-8°.

HOLZAPFEL (Bruno), sous-prieur du couvent des Augustins, à Ratisbonne, a publié, jusqu'en 1760, treize œuvres de pièces pour le clavecin. Les douzième et treizième consistent chacun en un divertissement pour l'orgue ou le clavecin : ils ont paru à Nuremberg.

HOLZAPFEL (Jean-Gottlob), inspecteur et prédicateur luthérien à Schmalkalden, né le 1er mai 1739, à Odershausen, dans la petite principauté de Waldeck, a écrit, pour le livre choral de l'organiste Vierling, une préface de onze pages in-4°, sur la possibilité d'améliorer et de modifier le chant des églises protestantes. Ce morceau a paru ensuite séparément sous ce titre : *Von der Verbesserung und Verfeinerung der Kirchengesænges;* Cassel, 1789. Holzapfel est mort à Schmalkalden, le 21 juin 1804.

HOLZBAUER (Ignace), compositeur, naquit à Vienne, en 1711, suivant une autobiographie qu'on a trouvée dans ses papiers, et non en 1718, comme il est dit dans le Dictionnaire des musiciens de Choron et Fayolle, d'après l'ancien lexique de Gerber. Son père, qui était tanneur, le destinait au barreau et lui fit faire des études littéraires; mais Holzbauer montrait plus de penchant pour la musique que pour toute autre science. Ses efforts pour déterminer son père à lui fournir les moyens d'étudier cet art furent infructueux; mais il se lia d'amitié avec quelques élèves de la maîtrise de Saint-Étienne, et apprit d'eux les principes de la musique, le chant, le clavecin, le violon et le violoncelle. Ses prières réitérées obtinrent de sa sœur qu'elle lui achetât un *Gradus ad Parnassum* de Fux, avec lequel il apprit les règles du contrepoint dans le grenier de la maison paternelle. Ce livre et ses propres efforts le conduisirent à la connaissance de l'art d'écrire en musique, et jamais il n'eut d'autre maître de composition que lui-même. Persuadé pourtant qu'il n'en était encore qu'aux éléments, il se rendit un jour chez Fux pour lui demander quelques conseils sur la direction qu'il devait donner à ses études. Le vieillard était au lit : il donna à Holzbauer un sujet qu'il lui dit de traiter en contrepoint simple de note contre note. Étonné de trouver dans le travail du jeune homme une harmonie pure et l'art de faire chanter les parties d'une manière naturelle, le vieux Fux lui demanda qui lui avait appris ce qu'il savait. — Je n'ai point eu d'autre guide que votre livre, répondit en tremblant Holzbauer. — S'il en est ainsi, allez en Italie; ce n'est que là que vous apprendrez ce qui vous manque.

Le conseil était fort bon; mais il n'était pas facile de le suivre, car toute ressource pécuniaire manquait au jeune compositeur. Peu de temps après, le prince de la Tour et Taxis le prit à son service en qualité de secrétaire. Holzbauer suivit son maître à Laybach. Il y était depuis six mois, lorsqu'un de ses amis passa par cette ville pour se rendre à Padoue : il saisit cette occasion, et sans prendre congé de son maître, il partit pour Venise. Malheureusement il y était à peine arrivé quand il fut atteint d'une fièvre opiniâtre, qui l'obligea à s'éloigner de cette source de connaissances musicales, et à retourner près de son père. L'air du pays natal l'ayant guéri de sa fièvre, il obtint enfin la permission de se livrer sans obstacle à son penchant pour la musique, et bientôt après il accepta une place de maître de chapelle chez le comte Rottal, en Moravie. Il y trouva un bon orchestre complet, capable d'exécuter des opéras et des intermèdes italiens, et y devint l'époux d'une demoiselle de bonne famille, qui avait du talent pour le chant. En 1745 il se rendit à Vienne avec elle, et tous deux furent engagés au théâtre de la cour, lui en qualité de directeur de musique, elle comme première cantatrice. Deux ans après ils partirent pour l'Italie; madame Holzbauer y trouva pendant trois années des engagements aux théâtres de Milan, de Venise et d'autres grandes villes. De retour à Vienne, Holzbauer et sa femme ne purent réaliser leur projet de rentrer au service de la cour, car le théâtre fut fermé après la mort de l'impératrice Élisabeth. Ils n'attendirent pas longtemps pour trouver l'emploi de leurs talents, un engagement leur ayant été envoyé par la cour de Stuttgard, où ils arrivèrent le 16 août 1750. Le duc de Wurtemberg avait nommé Holzbauer son premier maître de chapelle : il ne fut chargé en cette qualité que de composer de la musique d'église et de chambre, et sa femme ne chanta plus qu'aux concerts. En 1753 il écrivit l'opéra pastoral *Il Figlio delle selve*, pour le théâtre de Schwetzingen qu'on venait de construire. Cette composition eut un succès si brillant, que l'élec-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

teur palatin nomma Holzbauer son maître de chapelle à Manheim. Cette chapelle était alors composée de beaucoup d'excellents artistes allemands et italiens. Holzbauer débuta dans cette nouvelle place par la composition de plusieurs opéras, qu'il écrivit sur des livrets italiens. En 1756 il entreprit un troisième voyage en Italie, dans le dessein d'entendre la musique de la chapelle pontificale à Rome. A son retour, il visita Florence, Bologne, Venise et Vienne.

De retour en Allemagne, il fut bientôt obligé de solliciter un nouveau congé, car on l'appela à Turin pour écrire un opéra destiné au théâtre royal. Cet ouvrage était la *Nitteti*, qui fut bien accueillie par le public. L'année suivante, Holzbauer fit jouer à Milan son *Alessandro nell' Indie*, considéré comme une de ses meilleures productions, et qui eut trente représentations en moins de deux mois. En 1776 il écrivait encore pour le théâtre, bien qu'il eût alors soixante-cinq ans; et ce fut dans cette année qu'il composa, pour le grand théâtre de Manheim, son opéra *Gunther de Schwartzbourg*, le seul ouvrage qu'il ait composé sur un texte allemand. Cet opéra fut représenté avec pompe, et obtint un brillant succès. La partition fut gravée aux frais de l'électeur, distinction alors fort rare en Allemagne. Le dernier ouvrage connu de Holzbauer est une messe allemande, sur un texte du conseiller de finances Kohlenbrenner. Ce compositeur est mort à Manheim, le 7 avril 1783, à l'âge de soixante-douze ans. L'électeur palatin avait joint à son titre de maître de chapelle celui de conseiller de finances. Dans les derniers temps de sa vie, il était devenu complétement sourd, et ce mal devint tel, qu'il n'entendit pas une note du dernier opéra (*Tancredi*) qu'il écrivit pour le théâtre de Munich.

Holzbauer n'a point été un de ces hommes de génie dont l'existence fait époque dans un art; mais ses ouvrages furent estimés et tinrent une place honorable parmi les bonnes compositions de son temps. L'opinion de Mozart, si décisive en musique, était favorable à cet artiste. Voici comment ce grand homme s'exprimait dans une lettre écrite de Manheim, le 4 novembre 1777 : « Aujourd'hui, dimanche, j'ai entendu une messe « de Holzbauer, qui, quoiqu'elle date de vingt-« six ans, est très-bonne. Holzbauer écrit bien; « il a un bon style, fait bien accorder la partie « vocale avec l'instrumentale, et compose de « très-belles fugues (1). » L'instruction de Holzbauer était étendue; il lisait avec facilité les poëtes latins et italiens; Horace lui était si familier, qu'il l'avait pour ainsi dire tout entier dans sa mémoire.

Parmi les ouvrages de cet artiste on remarque : I. Musique d'église : 1° *Isacco*, oratorio. — 2° *Betulia liberata*, idem. — 3° Vingt-six messes à 4 voix avec orchestre, dont une allemande. — 4° Trente-sept motets avec orchestre. — 5° *Miserere*, idem. — II. Opéras : 6° A Vienne, vers 1746, plusieurs petits opéras et ballets dont les titres ne sont pas connus. — 7° *Il Figlio delle selve;* à Schwetzingen, en 1753. — 8° *Issifile;* à Manheim, vers le même temps. — 9° Plusieurs pastorales et pièces de chant, au nombre desquelles *L'Isola disabitata*. — 10° *Don Chisciotte*. — 11° *Nitteti;* à Turin, en 1757. — 12° *Alessandro nell' Indie;* à Milan, 1759. — 13° *Ippolito ed Aricia;* à Manheim, 1768. — 14° *Adriano in Siria*, 1772. — 15° *Gunther de Schwartzbourg*, opéra allemand, gravé en partition, 1776. — 16° *Der Tod der Dido* (la Mort de Didon), mélodrame, en 1779. — 17° *La Clemenza di Tito*. — 18° *Le Nozze d'Arianna e di Bacco*. — 19° *Tancredi;* à Munich, en 1782. — III. Musique instrumentale : 20° *Cent quatre-vingt-seize symphonies* pour l'orchestre. Il en a été gravé vingt et une à Paris, divisées en quatre œuvres. — 21° *Dix-huit quatuors* pour deux violons, alto et basse. — 22° *Treize concertos* pour divers instruments.

Parmi les papiers de Holzbauer, on a trouvé plusieurs plans de sa main pour des institutions de musique.

HOLZBAUER (Le P. Bruno), moine augustin, a fait imprimer à Augsbourg, en 1749, vingt-quatre pièces pour le clavecin, sous ce titre : *Eremi deliciæ, seu Eremita Augustinus exultans in cymbalis bene sonantibus*.

HOLZBOGEN (Joseph), violoniste au service de la cour de Bavière, vers le milieu du dix-huitième siècle, fut envoyé en Italie par le duc Clément, en 1753, pour y étudier son instrument et la composition sous la direction de Tartini. De retour à Munich en 1762, il reprit son service dans la chapelle du prince. Burney, qui l'entendit dans son voyage en Allemagne, lui accorde beaucoup d'éloges. Holzbogen a écrit plusieurs concertos pour le violon, des quatuors et des trios pour des instruments à vent. Il mit aussi en musique les méditations de la semaine sainte, pour les jésuites de Munich : toutes ses compositions sont restées en manuscrit.

HOLZINGER (Le P. Benoît), né à Aichach, en Bavière, entra en 1747 dans l'ordre des Bénédictins, à l'abbaye d'Andech, et mourut en 1805. Il était savant musicien, et a composé plusieurs vêpres complètes, qui sont restées en manuscrit.

(1) Voy. *Biographie W. A. Mozart's von G. N. von Nissen*, p. 323.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

HOLZMANN (Antoine), moine bénédictin et sous-prieur du monastère de Sainte-Marie, à Schuttier en Brisgau, au commencement du dix-septième siècle, a publié un ouvrage de sa composition intitulé : *Offertoria de communi Sanctorum juxta ordinem Missalis romani quinque vocibus et quinque instrumentis, extra symphonias ad libitum cum duplici basso continuo modulanda*, op. 1; Strasbourg, 1702, in-fol.

HOLZMILLER (Édouard), chanteur du théâtre de Kœnigstadt, à Berlin, est né vers 1806. Il possédait une fort belle voix de ténor; mais sa vocalisation manquait de flexibilité et de correction.

HOLZNER (Antoine), né à Hof, en 1693, fut organiste et musicien de la chapelle de l'électeur de Bavière : il s'est fait connaître par la composition d'un recueil de *Magnificat* et d'antiennes de la Vierge, à 5 et 6 voix avec basse continue, qui a été publié sous ce titre : *Canticum Virginis, seu Magnificat et Antiphonæ de eodem Virgine, quinis senisque vocibus et cum seu sine basso ad organum canenda. Monachium apud Nicholaum Henricum*; 1625, *in-fol. max.*

HOMANN ou **HOHMANN** (...), compositeur à Memel, né dans cette ville, en 1811, y a fait représenter, en 1844, un opéra, de sa composition intitulé *Charles XII*. Deux ans après, il a donné à Braunsberg un autre opéra, intitulé *Die Küsse* (les Baisers). Ces renseignements sont les seuls que j'aie pu recueillir sur cet artiste.

HOME (Georges), docteur en théologie, à Canterbury, a prononcé un discours pour l'inauguration d'un nouvel orgue dans la cathédrale de cette ville, et l'a publié sous ce titre : *The antiquity, use and excellence of Church Music*; Londres, Rivingston, 1784, in 4°.

HOME (Sir Everard), chirurgien et physiologiste anglais, fut professeur d'anatomie au Collége royal des chirurgiens de Londres, et membre de la Société royale de cette ville; il est mort à Chelsea, le 31 avril 1832, à l'âge de soixante-seize ans. On a de lui deux mémoires sur la structure de l'oreille et sur la membrane du tympan, qui ont paru dans les Transactions philosophiques, sous ce titre : *On the structure and uses of the membrana tympani of the ear* (*Philos. Transact.*, 1800, t. 1er, et ann. 1812, p. 83-89).

HOMET (L'abbé), maître de musique de l'église Notre-Dame de Paris, entra comme enfant de chœur à l'église cathédrale de Chartres, vers 1730, puis fut attaché en qualité de chantre à l'église d'Amiens, et enfin obtint la place de maître de musique à la cathédrale de Paris. Il mourut en 1777. On trouve dans la Bibliothèque impériale, à Paris, des motets manuscrits de la composition de l'abbé Homet (n° 277, in-4°, V). La maîtrise de Notre-Dame de Paris possède aussi quelques morceaux de ce maître. La partition manuscrite de sa messe intitulée *In anniversariis* est dans ma bibliothèque. L'abbé Homet est auteur de l'harmonisation à quatre voix du *Dies iræ* en plain-chant romain qu'on chante dans les églises de Paris : l'effet en est fort beau.

HOMEYER (L. - M. - J.), organiste à Duderstadt, petite ville du royaume de Hanovre, dont la population est en grande partie catholique, y est né en 1812, et a fait ses études à l'université de Gœttingue. Les noms des maîtres qui firent son éducation musicale ne sont pas connus; mais ils étaient sans nul doute de bonne école, car M. Homeyer est un artiste de talent sérieux et possède une instruction solide. Il était bien jeune encore lorsqu'il publia en 1835, un très-bon livre de chant à quatre parties, suivant le chant en usage dans le diocèse de Mayence. Ce livre choral du culte catholique a pour titre : *Choralbuch für d. Altar und Responsorien-Gesang der Katholischen Kirche, nach Romischer und Mainzischer Singweise, vierstimmig*, etc. L'ouvrage est précédé d'une excellente préface. Le savant Anthony de Münster et Frœhlich accordèrent beaucoup d'éloges au travail du jeune artiste. Dans les années 1842 et 1848, M. Homeyer a donné des *concerts* d'orgue à Hanovre, à Brême et à Hambourg, dans lesquels il a fait preuve de beaucoup de talent. Il fit aussi exécuter à Brême une symphonie héroïque de sa composition.

HOMILIUS (Godefroid-Auguste), né à Rosenthal, sur les frontières de la Bohême, le 2 février 1714, fut un des musiciens les plus savants et un des meilleurs organistes de l'Allemagne. Nommé, en 1742, organiste de l'église Notre-Dame, à Dresde, il en remplit les fonctions jusqu'en 1755; à cette époque, il obtint la place de directeur de musique à cette église, et plus tard il y ajouta les directions des deux autres églises principales de Dresde, et le titre de maître de musique (*cantor*) de l'école de Sainte-Croix. Il mourut à Dresde, le 1er juin 1785, à l'âge de soixante ans. La musique d'église d'Homilius a joui de beaucoup d'estime, et ses oratorios ont été considérés comme des chefs-d'œuvre en leur genre. Son habileté sur l'orgue fut très-remarquable; il en donna des preuves jusqu'en 1776. On le citait surtout pour la richesse de son imagination dans les préludes. Les ouvrages qu'on a de lui sont : 1° *La Passion*, oratorio sur un texte allemand de Buschmann, publié en par-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tition, à Leipsick, chez Schwickert, en 1775, in-fol. — 2° Autre *Passion*, restée en manuscrit, dont on trouve une analyse détaillée dans les *Notices* de Hiller (t. II, 1768). — 3° *Die Freude der Hirten uber Geburt Jesu* (la Réjouissance des bergers au sujet de la naissance du Christ), en 1777. — 4° Une année entière de morceaux de musique d'église pour tous les dimanches et fêtes de l'année (on considère comme des œuvres parfaites les motets des trois fêtes principales), en manuscrit. — 5° Trente-deux motets à un et deux chœurs, sans orchestre, en manuscrit. — 6° Cantate pour *la Pentecôte*, avec orchestre, en manuscrit. — 7° Cantate pour *l'Ascension*, avec orchestre, en manuscrit. — 8° Plusieurs motets publiés par Hiller dans sa collection de musique d'église, en 6 volumes. — 9° Cantate : *Risuonate, cari boschi*, en manuscrit. — 10° *Six airs allemands avec accompagnement de clavecin, à l'usage des amis du chant sérieux*, publiés à Leipsick, en 1786. — 11° *Vierstimmige Choralbuch in* 167 *Chorælen* (Livre choral consistant en 167 mélodies à quatre voix). — 12° *Choralbuch, der zu Dresden gewœhnlichen Kirchen Melodien* (Livre choral consistant en mélodies en usage à Dresde). — 13° Six trios pour l'orgue, à deux claviers et pédale. — 14° Vingt-deux mélodies chorales variées et fuguées, pour un et deux claviers et pédale. Il existe en manuscrit un traité de la basse continue divisé en 18 sections, écrit par Homilius en 1771. Cet ouvrage se trouve en la possession de M. Charles-Ferdinand Becker, organiste à Leipsick. La plupart des ouvrages manuscrits d'Homilius sont à la bibliothèque royale de Berlin : je possède 12 de ses motets à deux chœurs.

HOMMEL (Charles-Ferdinand), docteur en droit et conseiller de cour et de justice, dans la Saxe électorale, naquit à Leipsick, le 6 janvier 1722, et y fut professeur de droit à l'université. Au nombre de ses ouvrages on trouve une dissertation sur le cornet d'or des mythologies du Nord, sous ce titre : *Erklœrung der Goldnen Hornes, aus d. Nord-Theologie*; Leipsick, 1769, in-8°, avec une planche. Ce morceau est de peu d'intérêt pour l'histoire de la musique.

HOMMERT (. . .), musicien allemand, attaché à la musique particulière du roi d'Angleterre Georges III, fit en 1786 un voyage en Allemagne, et fit admirer son talent sur l'orgue de Saint-Michel à Hambourg, dans différentes fantaisies et fugues de sa composition qu'il y exécuta. De retour à Londres en 1788, il publia : 1° Trois concertos pour le piano, dédiés au duc d'York, op. 1; Londres, 1790. — 2° Six sonates pour le piano, dédiées à la reine, op. 2; ibid., 1790.

HONDT (Corneille de). *Voyez* **CANIS.**

HONDT (Gheerkin de), compositeur belge, vécut dans la première moitié du seizième siècle. Il est quelquefois cité sous le seul prénom de *Gheerkin*, qui en flamand signifie *petit Gérard*. C'est sous ce prénom que se trouve la messe à quatre voix *Ave, Mater Christi*, qui est dans un manuscrit de la bibliothèque royale de Belgique. Un recueil de chansons à quatre parties, manuscrit de l'an 1542, qui a appartenu à *Zeghere de Male* de Bruges, et qui est à la bibliothèque de Cambrai, sous le n° 124, contient sept chansons françaises et une flamande (*Het was mywel te voozen geseyt*), un *Inclina Domine aurem tuam*, les messes *Benedictus Dominus Deus Israel*, *Panis quem ego dabo*, *Vidi Jerusalem descendentes*, et le motet *Vox dicentes clama*, tous de Gheerkin de Hondt. M. de Coussemaker a publié en partition le *Kyrie* de la messe *Benedictus Dominus Deus Israel*, dans les *Specimen de musique* de sa *Notice sur les Collections musicales de la bibliothèque de Cambrai*.

HONORIO (Romuald), moine camaldule et compositeur, vivait en Italie vers le milieu du dix-septième siècle. Walther indique de sa composition : 1° *Misse a* 4, 5, 6, 7 *et* 8 *voci*. — 2° *Salmi a* 3, 4 *et* 5 *voci*. — 3° *Concerti a* 1, 2, 3 *et* 4 *voci, con il basso continuo per l'organo, lib.* 1. — 4° *Idem, lib.* 2. — 5° *Letanie de Beata Virgine a* 4, 5, 6 *e* 8 *voci, op.* 7. On trouve un motet de cet auteur dans la collection publiée par Ambroise Profe (*voy.* ce nom), à Leipsick, en 1641-1646.

HOOGH (Dirk van der), écrivain hollandais, est connu par un livre intitulé : *De Gronden van het Vocal-Musijck* (Éléments de la musique vocale); Amsterdam, J. Moriere, 1769.

HOOK (Robert), ou **HOOKE**, célèbre mécanicien et mathématicien anglais, naquit le 18 juillet 1635, à Freshwater, dans l'île de Wight. Dès son enfance il manifesta un génie remarquable pour la mécanique. Après la mort de son père, il entra à l'école de Westminster, et s'adonna particulièrement aux mathématiques : il acheva ses études à l'université d'Oxford. Après avoir inventé diverses machines ingénieuses, perfectionné quelques détails de l'horlogerie, construit divers nouveaux instruments astronomiques, et publié une multitude d'ouvrages et de mémoires sur toutes sortes de sujets et de sciences, il mourut à Londres, le 3 mars 1703. Parmi les manuscrits du Musée britannique, on trouve (n° 1039) un commentaire de Robert Hook intitulé : *Observationes in Cl. Ptolemæi Librum harmonicorum*.

HOOK (Jacques), et non pas *Jean*, comme

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

le nomme Gerber, naquit à Norwich, en 1746, et eut pour maître de musique Garland, organiste de cette ville. Ses études étant terminées, il se rendit à Londres, et y obtint la place d'organiste à *Mary-le-bone-Gardens*; puis on lui offrit un emploi du même genre au Wauxhall : il occupa celui-ci pendant près de cinquante ans. Il eut la réputation d'un artiste habile sur l'orgue. On le considère aussi comme un des compositeurs les plus féconds de l'Angleterre, et l'on cite de lui plus de cent quarante œuvres, qui consistent principalement en opéras, intermèdes, mélodrames, concertos, sonates et duos pour le piano. Hook vivait encore en 1829. Ses principaux ouvrages sont : 1° *The Ascension* (l'Ascension), oratorio composé en 1776. — 2° *Cupid's revenge* (la Vengeance de l'Amour), représenté à Hay-Market en 1772. — 3° *Lady of the manor* (la Dame du manoir), opéra-comique, à Covent-Garden, 1778. — 4° *Double Disguise* (le Double Déguisement), intermède, Drury-Lane, 1784. — 5° *Fair Peruvian* (la Belle Péruvienne), opéra-comique, Covent-Garden, 1786. — 6° *Jack of Newbury* (Jacques de Newbury), opéra, Drury-Lane, 1795. — 7° *Wilmore Castle* (le Château de Wilmore), id., ibid., 1800. — 8° *Soldier's return* (le Retour du soldat), idem, ibid., 1805. — 9° *Catch him who can* (Le fasse qui peut), farce; Hay-Market, 1806. — 10° *Tekely*, mélodrame, à Drury-Lane, 1808. — 11° *La Forteresse*, idem, Hay-Market, 1807. — 12° *Le Siége de Saint-Quentin*, drame, à Drury-Lane, 1808. Parmi sa musique instrumentale on remarque : 13° Six grands concertos avec accompagnement d'orchestre, exécutés au jardin du Wauxhall, op. 55; Londres, Preston. — 14° Six sonates pour piano, op. 16; ibid. — 15° Six *idem*, avec accompagnement de flûte ou violon, op. 30. — 16° Six grandes sonates, idem, op. 54: ibid. — 17° Trois sonates, idem, op. 71. — 18° Trois idem, avec des airs irlandais, op. 78. — 19° Trois idem, op. 92; Londres, Preston, 1800. — 20° Trois idem, avec violon obligé, op. 109. — 21° Plusieurs duos pour piano à quatre mains. — 22° Un grand nombre d'airs variés et de divertissements pour piano. — 23° Une méthode de piano intitulée : *Guida di musica, being a complete book of instruction for beginners, with 24 progressive Lessons for practice, and the fingering marked throughout. 2d Book; Guida di musica, consisting of several hundred examples of fingering, from two to eight notes ascending and descending in both hands*, etc. (Guide de musique, ou livre complet d'instruction pour les commençants, avec vingt-quatre leçons progressives doigtées pour l'étude, etc.); Londres, Preston, 1798, in-4°. Pour le chant, Hook a écrit plus de deux mille airs à voix seule, ou à deux, trois et quatre voix, avec accompagnement de piano, pour les soirées du Wauxhall. Ces morceaux ont été publiés en diverses collections annuelles, depuis 1778 jusqu'en 1808, à Londres, chez Preston, Longmann et Broderip, Clementi, etc.

HOOPER (Edmond), musicien anglais dans le seizième siècle, fut organiste de l'abbaye de Westminster et de la chapelle royale. Il mourut à Londres, le 14 juillet 1621. Hooper est un des auteurs de la collection de psaumes à quatre parties qui a été publiée à Londres en 1574, ainsi que de quelques antiennes qui se trouvent dans le recueil de Barnard.

HOORNBEER (Cornélis), facteur d'orgues hollandais au commencement du dix-huitième siècle, construisit, en 1716, dans l'église Neuve luthérienne d'Amsterdam, un instrument de 37 jeux, 3 claviers et pédale. Il restaura aussi, l'année suivante, l'ancien orgue de Bois-le-Duc, composé de 35 jeux, 3 claviers et pédale.

HOPF (.....) : on a sous ce nom un petit traité de l'art de jouer les versets sur l'orgue dans les églises protestantes, intitulé : *Gründliche Anleitung zu zwischenspielen in protestantischen Kirchen für Anfænger;* Munich, 1813.

HOPFE (Jules), pianiste et compositeur, vivait à Berlin de 1838 à 1850. On a de lui des *Lieder* avec accompagnement de piano, et quelques pièces pour cet instrument, parmi lesquelles on remarque une *Symphonie fantaisie*, op. 34.

HOPFFGARTEN (Louis-Ferdinand), conseiller de la cour d'appel à Dresde, naquit en cette ville, le 20 juillet 1744, et y mourut, le 8 mars 1806. Auteur de plusieurs ouvrages sur divers sujets, il en a publié un qui a pour titre : *Ueber den Ursprung der Musik und Dichtkunst* (Sur l'origine de la musique et de la poésie); Leipsick, 1772, in-8°. C'est une espèce de poëme burlesque.

HOPKINS (Édouard-John), organiste de *Temple-Church*, à Londres, est né dans la cité de Westminster, le 30 juin 1818. A l'âge de huit ans il fut admis comme soprano dans le chœur de la chapelle royale du Palais de *Saint-James*, où il demeura pendant sept années. En 1833 il fut nommé organiste dans une paroisse de Surrey, après un concours dans lequel il l'emporta sur plusieurs candidats. Son goût pour la musique religieuse le portait vers la composition des antiennes et autres pièces de ce genre pour lequel le collége de Gresham met chaque année une médaille d'or au concours : deux fois le prix fut décerné

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

à M. Hopkins. Vers le même temps, il prit part aux travaux de la Société des Antiquaires musiciens pour la traduction en notation moderne des œuvres des anciens maîtres anglais, dont cette société a publié une collection magnifique. En 1843, la belle église gothique de *Temple-Church* ayant été restaurée par les soins réunis des Sociétés de Saint-James et Middle-Temple, M. Hopkins en fut nommé organiste et maître de chapelle. Une œuvre capitale et d'un haut intérêt concernant l'orgue, sa construction, ses ressources, ses combinaisons à ses divers degrés d'importance, avec une description des meilleurs instruments de toute l'Europe, et en particulier de l'Angleterre, a été publiée par M. Hopkins sous ce titre : *The Organ, its history and constructions; a comprehensive treatise on the structure and capabilities of the organ, with specifications and suggestive details for instruments of all sizes*, etc.; Londres, Robert Cocks and C°, 1855, 1 vol. gr. in-8° de XXII et 600 pages. L'ouvrage est précédé d'une *Histoire de l'orgue* par M. Édouard Rimbault, morceau très-remarquable, où brillent l'esprit de recherche et la sagacité qui distinguent tous les travaux de ce savant musicien. L'exécution typographique de l'ouvrage de M. Hopkins est de la plus grande beauté, et fait beaucoup d'honneur aux éditeurs.

HOPKINSON (François), mécanicien anglais, a proposé en 1788 divers perfectionnements pour le clavecin, qui consistaient à substituer le cuir à la plume dans les sautereaux, et à se servir de ressorts métalliques pour leur languette, au lieu d'employer la soie de porc. La première de ces inventions n'était pas nouvelle; l'autre n'eut point de succès, parce que les ressorts métalliques ont trop de rigidité pour agir avec la rapidité nécessaire : les lames de baleine avaient sur ces ressorts un avantage incontestable. Hopkinson proposa aussi quelques moyens mécaniques pour faciliter l'opération de l'accord du clavecin. Le mémoire de Hopkinson a été publié dans le deuxième volume des Transactions de la Société américaine (p. 185), sous ce titre : *An improved method of quilling a harpsichord*.

HOPLIT (...). Sous ce nom a été publiée une description de la fête musicale donnée à Carlsruhe, au mois d'octobre 1853, sous la direction de Liszt. Je n'ai aucun renseignement sur l'auteur de cet écrit, qui a pour titre : *Das Karlsruher Musik-fest in october* 1853; Leipsick, Bruno Hinze, 1853, in-8° de 128 p. Suivant une version qui m'est venue d'Allemagne, M. Hoplit habiterait Dresde; mais d'après d'autres renseignements, l'ouvrage aurait été écrit à Weimar. On y trouve une lettre curieuse de Liszt sur les critiques qui ont été faites en Allemagne de sa direction de l'orchestre, dans la fête de Carlsruhe.

HOPPE (Adam), prédicateur à Toppliwada, dans la principauté de Munster, vers la fin du seizième siècle, était né à Hemberg. Il a composé et publié un recueil de motets pour les dimanches et fêtes, sous ce titre : *Cantiones dierum Dominicalium et festorum anni; Gœrlitz*, 1575, in-4°. Il en a été fait une deuxième édition en 1584.

HOPPE (Thomas), pasteur à Greiffenberg, né à Peuscka, le 8 octobre 1628, était compositeur, et fut membre d'une société de musique qui s'était formée à Greiffenberg dans le dix-septième siècle. Il mourut le 2 janvier 1703, à Colberg, où il était pasteur et assesseur du consistoire. On a de ce musicien un recueil de psaumes avec les mélodies, à l'usage du pays de Greiffenberg, sous ce titre : *Greiffenbergische Psalter und Harfenlust Wider allerley Unlust, welche unter Gottes mæchtigen Schutze und Churf. Brandenb. Gnadenschatten von der daselbst Gott singenden Gesellschaft in vertraulichen zusammenkünften durch Gesellschafter Joh. Mœllers geistl. Lieder, und Thomas Hoppen neue Melodeyen*, etc.; Altstætten, 1673. in-fol.

HOPPE (Jean-Gottlob), chantre à Hirschberg, naquit le 3 avril 1774, à Langhelwisdorf. Il commença ses études littéraires sous la direction du pasteur Gondlatsch, et l'organiste Maiwald lui donna des leçons de musique. En 1787 il entra au lycée de Hirschberg pour y étudier la théologie; il en sortit en 1792, et fut nommé professeur adjoint à Lahn, le 1er mai 1792. Deux ans après, la place de directeur du chœur de Gründeberg lui fut confiée, et le 6 octobre 1796 il obtint sa nomination d'organiste et de professeur dans le même lieu. En 1808 il quitta Gründberg, retourna à Lahn, et le 3 octobre 1816 il fut appelé comme cantor à Hirschberg. Là il dirigea une société musicale jusqu'en 1826. Il se rendit alors à Berlin pour y étudier le système d'enseignement de Logier. On a de ce musicien soixante mélodies chorales à trois voix pour les écoles populaires; Kœnigsberg, Bærntrager, 1827, in-4°.

HOPPE (Wilhelm), né dans le Brandebourg, en 1797, était professeur de musique au séminaire des instituteurs à Kœnigaberg en 1830. On a de lui un petit ouvrage intitulé : *Anweisung zum Gesang Unterrichte für Lehrer in Volks-schulen* (Introduction à l'enseignement du chant pour les professeurs des écoles populaires); Kœnigaberg, 1829, Wilh. Unser, in-4° de 54 pages.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

HOPPENSTEDT (Auguste-Louis), surintendant à Holzenau, dans le comté de Hoya, en 1800, fut d'abord inspecteur du séminaire des instituteurs à Hanovre. Il est mort à Holzenau, le 25 avril 1830. La plus grande partie de sa vie fut employée à des travaux pour l'avancement de l'éducation du peuple, particulièrement dans la musique. Il a publié pour cet objet : 1° *Lieder für Volksschulen* (Chansons pour les écoles du peuple); Hanovre, 1793, in-8°. Une seconde édition de ce recueil, entièrement refondue et précédée d'une préface sur le chant dans les écoles populaires, a été publiée dans la même ville, en 1802. La 3e édition a paru en 1815, la cinquième en 1825. — 2° *Praktische Anweisung zum Gebrauch der Lieder in Volkschulen* (Instruction pratique sur l'usage des chansons dans les écoles du peuple), Hanovre, Hahn, 1803, in-8°. — 3° *Bemerkungen zu d. prakt. Anweisung zum Gebrauche der Lieder in Volksschulen* (Remarques sur l'instruction pratique pour l'usage des chansons dans les écoles du peuple); Hanovre, 1804, in-8°. — 4° *Melodien zu den Liedern für Volkschulen, von F. B. Beneken und H. Wagener* (Mélodies pour les chansons à l'usage des écoles du peuple, de F.-B. Beneken et H. Wagener); Hanovre, 1802, en 2 parties. La troisième édition de ce recueil a paru en 1809.

HOPPER (Charles), musicien et compositeur de la cour du roi d'Angleterre au dix-septième siècle, a écrit la musique de la mascarade intitulée *Le Plaisir du Roi*, qui fut jouée à Londres en 1636.

HORAK (Venceslas E.), compositeur et écrivain sur la musique, né en Bohême, vécut à Prague depuis 1826 jusqu'en 1844. Suivant la Gazette générale de musique de Leipsick (*Register* de 1829 à 1848) cet artiste aurait été professeur du conservatoire de Prague; mais on ne trouve son nom dans aucune des listes du corps enseignant de cette école que M. Ambros a données dans sa notice intitulée : *Das Conservatorium in Prag*, etc. (Prague, Gottlieb Haase, 1858, 1 vol. in-8°). L'erreur provient sans doute de ce qu'une école élémentaire de musique pour les garçons fut instituée dans cette ville en 1832, et que M. Horàk en fut nommé professeur. Une société musicale d'amateurs ayant fondé des prix pour les meilleures compositions de musique d'église, il obtint le premier prix en 1834, pour un *Te Deum* avec orchestre. Une messe (en *fa*) de sa composition, pour 4 voix, 2 violons, alto, violoncelle, contrebasse et orgue (avec 3 cors *ad libitum*) a été publiée à Prague, chez Hoffmann, en 1841; M. Horàk était à Leipsick en 1846; il publia dans la même année un écrit qui a pour titre : *Mehrdeutigkeit der Harmonien, nach leicht fasslichen aus der harmonischen Progression entlehnten Grundsätzes* (Les diverses significations de l'harmonie, tirées des principes d'après des progressions harmoniques très-intelligibles), Leipsick, Siegel et Stoll, 1846, in-8° de 77 pages.

HORCHIUS (Henri), directeur et professeur de théologie à Herborn, né à Eschwege, le 1er décembre 1652, fut un ardent fanatique dont la vie fut agitée par des disputes et des persécutions. Ayant adopté, vers la fin de sa carrière, des principes plus modérés, il lui fut permis de se fixer à Marbourg, où il mourut, le 5 août 1729. Parmi ses nombreux écrits, on remarque *Dissertationes theologicæ tres;* Herborn, 1691. La première de ces dissertations est intitulée : *De igne sacro et de musica, igni victimas absumente accinente :* Horchius y traite des instruments de musique employés par les Hébreux dans les sacrifices. Cette dissertation a été insérée par Ugolini dans son Trésor des antiquités sacrées, t. XXXII, p. 97-120.

HORN (Jean-Gaspard), docteur en droit et amateur de musique, vivait à Dresde dans la seconde moitié du dix-septième siècle, et a été un des compositeurs les plus féconds de ce temps. On connaît sous son nom : 1° *Parergon musicum*, consistant en allemandes, courantes, ballets, et sarabandes à 5 parties; Leipsick, 1663, in-4°. — 2° *Parergon musicum*, consistant en cinq grands ballets dans le genre gai des Français, à 5 voix, 2 violons, deux violes *da braccio*, une basse de viole et basse continue, 2e recueil; Leipsick, 1664. — 3° *Parergon musicum*, consistant en entrées, allemandes, courantes et sarabandes à 3 voix, 3e recueil; Leipsick, 1672. — 4° *Parergon musicum*, consistant en grands ballets à quatre et cinq parties, 4e recueil; Leipsick, 1672. — 5° *Parergon musicum*, consistant en sonates allemandes, courantes, ballets, sarabandes, etc., à 5 parties avec basse continue, 5e recueil; Leipsick, 1675. — 6° *Scherzende Musenlust* (Amusements des Muses), consistant en toutes sortes d'airs, madrigaux, canzonettes, à 1-5 voix, 3 violons, violes avec basse continue; Leipsick, 1673, in-fol. — 7° Entrées, gaillardes, courantes, ballets, sarabandes, gigues, à deux orchestres, avec violons, flûtes, cornets, cornemuses à 5, 7, 10, 11 et 12 parties avec basse continue; Leipsick, 1675, in-4°. — 8° *Allerhand anmuthige Sonatinen, Allemanden, Couranten*, etc. (Toutes sortes de sonatines agréables, allemandes, courantes, ballets, sarabandes et gigues à 5 parties; Leipsick, 1678. — 9° *Mu-*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sicalische Tugend und Jugend-Gedichte, etc. (Poemes musicaux pour la jeunesse vertueuse, consistant en airs et canzonettes à 1, 2, 3, 4 et 5 voix, avec 5 violons ou flûtes et basse continue); Francfort-sur-le-Mein, 1678, in-fol. — 10° Harmonies spirituelles, parties d'hiver et d'été, sur les évangiles, à 4 voix, 2 violons, 2 violes *da braccio* et basse continue, 2e édition; Dresde, 1680 et 1681, in-4°.

HORN (Godefroid-Joseph), meunier et facteur d'instruments au village de Niekern, près de Dresde, y naquit, en 1739. Fils d'un meunier, il apprit le métier de son père; mais ayant eu pour héritage tous les outils, dessins et modèles d'instruments du facteur de clavecins Schwarz, élève de Silbermann de Strasbourg, il lui prit fantaisie de s'exercer à cette nouvelle profession, et, secondé dans ses desseins par des dispositions naturelles, il acheva son premier instrument en 1772. Il continua dès lors ses travaux avec activité : en 1795 il achevait son 464e clavecin, lorsqu'il mourut, à l'âge de cinquante-six ans. Horn s'est aussi essayé dans la facture des pianos, mais il y a moins bien réussi que dans celle des clavecins, et n'a pas fait plus de huit instruments de cette espèce.

HORN (Jean-Gottlob), frère du précédent, naquit à Niekern, en 1748. Dans sa jeunesse il montra beaucoup de goût pour la facture des instruments, et son frère seconda son penchant en l'envoyant à Dresde, pour y apprendre la menuiserie. En 1771, il alla étudier la facture des clavecins et des pianos chez le célèbre Stein, d'Augsbourg. Deux ans après il sortit des ateliers de ce maître, et alla achever son apprentissage à Gera, chez Frederici, puis il s'établit à Dresde, en 1779, et y mit tant d'activité dans ses travaux, qu'il construisit près de 560 clavecins et pianos en moins de seize ans. Il mourut à Dresde, jeune encore, en 1796.

HORN (Charles-Frédéric), organiste de la chapelle du roi d'Angleterre, naquit le 13 avril 1762, à Nordhausen, en Saxe. Dès son enfance il apprit les éléments de la musique dans l'école de sa ville natale, puis il étudia le contrepoint et la composition sous la direction de Schrœter, organiste de Nordhausen. A l'âge de vingt ans, il se rendit à Londres, où il trouva un protecteur zélé dans le comte de Brühl, ambassadeur de Saxe. Peu de temps après son arrivée dans cette ville, il y publia son premier œuvre de sonates de piano, qui le fit connaître avantageusement. Les recommandations de Clementi et de quelques personnages distingués de la noblesse le firent choisir pour enseigner la musique aux princes de la famille royale, et depuis 1789 il fut constamment attaché à la cour. En 1823, c'est-à-dire plus de quarante ans après qu'il fut arrivé en Angleterre, le roi Georges IV lui confia la place d'organiste de sa chapelle; il l'occupa avec distinction. La mort du prince l'affecta et causa un dérangement sensible à sa santé. Toutefois il paraissait se porter mieux lorsqu'il se mit au lit le 3 août 1830, à neuf heures et demie du soir : une heure après il n'existait plus. On a de cet artiste : 1° Six sonates pour clavecin, violon et basse, op. 1; Londres, 1782. — 2° Six sonates idem, avec accompagnement de flûte, op. 2; Londres, 1793. — 3° Six sonates idem, op. 3; Londres, Clementi, 1800. — 4° Douze divertissements pour musique militaire; ibid. — 5° Douze thèmes variés pour piano, violon et violoncelle; ibid. — 6° *A Treatise on thoroughbass* (Traité d'harmonie et d'accompagnement); Londres, Chappell, in-4°.

HORN (Charles-Édouard), fils du précédent, est né à Londres en 1786. Son père lui enseigna la musique; puis, à l'âge de quatorze ans, il voulut lui donner Rauzzini pour maître de chant; mais après cinq ou six leçons ce maître fut atteint de la maladie qui le conduisit au tombeau, et l'éducation vocale du jeune Horn resta incomplète. Cependant il débuta à l'Opéra anglais, et n'y fut pas mal accueilli. Le directeur de ce théâtre l'ayant engagé à composer un opéra, il en écrivit un dont le succès ne fut pas heureux; mais il ne se laissa pas décourager, et bientôt après il donna une autre pièce, intitulée *The Beehive* (la Ruche d'abeilles), qui lui fit oublier la mauvaise fortune de son premier ouvrage. A la fin de la saison, il quitta la scène : il n'y reparut qu'en 1814, et cette fois le public lui fit l'accueil le plus favorable. Parmi les opéras qu'il a écrits pour le théâtre anglais, ou dont il a fait une partie de la musique, on remarque : 1° *Persian hunters* (les Chasseurs persans). — 2° *The magic Bride* (la Fiancée enchantée) — 3° *Boarding house* (la Maison d'éducation). — 4° *Godolphin* (le Lion du Nord). — 5° *Rich and Poor* (Riche et Pauvre). — 6° *La Statue*. — 7° *Charles the Bold* (Charles le Téméraire). — 8° *The woodman's Hut* (la Cabane du bûcheron). — 9° *Dircé*. — 10° *Annette*. — 11° *Devil's Bridge* (le Pont du Diable). — 12° *Les Élections*. — 13° *Lalla Rook*, représenté à Dublin. — 14° *The Wizard* (le Sorcier). — 15° *Philandering*. On a aussi des chansons anglaises de M. Horn; il a publié un recueil qui a pour titre : *Indian Melodies, arranged for the voice and piano-forte in songs, duettos and glees*; Londres, 1813, in-fol. Ce recueil a de l'intérêt : Horn y a ajouté une bonne préface.

HORN (François), docteur en philosophie,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

né à Brunswick, le 31 juillet 1781, commença ses études au collége de Sainte-Catherine, et les continua à celui de Sainte-Caroline, dans sa ville natale; puis il fit un cours de droit à Jéna, en 1799; mais il quitta bientôt cette étude pour celle de l'histoire et de l'esthétique, à l'université de Leipsick. En 1803, déjà connu par des productions littéraires qui avaient obtenu du succès, il fut appelé à Berlin en qualité de professeur d'un gymnase; au mois d'octobre 1805, on lui confia la place de professeur ordinaire au lycée de Brême; mais bientôt le mauvais état de sa santé l'obligea de renoncer à l'enseignement, et dans l'année 1809, il se retira à Berlin, où il vécut sans emploi, entouré d'amis et d'une famille dévouée. Les romans et les autres ouvrages littéraires de M. Horn sont connus de toute l'Allemagne, et y ont de la célébrité : ce savant n'est cité ici que pour quelques articles qu'il a fait insérer dans la *Gazette musicale* de Leipsick. Le premier de ces morceaux a paru dans la quatrième année de ce journal (n° 25), sous le titre de *Fragments musicaux;* le second, intitulé *Observations diverses,* a paru dans la cinquième année (p. 499); enfin le troisième a été publié sous le titre de *Pensées et Souhaits* (cinquième année, n°s 44 et 45).

HORN (Henri), harpiste, né à Paris, en 1789, de parents allemands, commença son éducation musicale en cette ville, et fut conduit en Angleterre à l'âge de dix ans. Il fut alors confié aux soins d'un professeur nommé J.-B. Mayer, près de qui il passa sept années. En 1805, il commença à se faire entendre dans les concerts : trois ans après, il reçut des leçons de Jean Elouis, harpiste assez distingué. Pendant quatre ans il fit avec ce maître des voyages en Écosse et en Irlande. De retour en Angleterre, il joua dans les concerts de Bath sur la harpe à double mouvement d'Érard, alors peu connue, et qui fut admirée comme un chef-d'œuvre de mécanique. Horn fut ensuite professeur de harpe à Londres. Il y a publié de sa composition : 1° *Quinze airs et préludes pour la harpe.* — 2° Beaucoup de rondos, airs variés, etc., pour le même instrument. — 3° *Rudiments for the single and double movement Harp* (Principes pour la harpe à simple et à double mouvement).

HORNER (Thomas), savant musicien du seizième siècle, naquit à Egger en Bohême, et vécut à Kœnigsberg vers 1550. Il a publié en cette ville un traité de composition intitulé : *De ratione componendi cantus;* Kœnigsberg, 1546, in-8°. Ce traité est devenu fort rare. Il ne faut pas prendre à la lettre le titre de cet ouvrage, ainsi que l'ont fait Forkel, Lichtenthal, M. Ferdinand Becker, dans leurs bibliographies musicales, et le savant M. Grœsse (*Lehrbuch einer allgemeinen Literatur Geschichte*, t. III, p. 961), car Horner traite dans son livre non de la composition du chant, mais du contrepoint.

HORNSTEIN (Le P. Jérôme) naquit en 1721, à Ochsenhausen, apprit dès son enfance les éléments de la musique, et continua l'étude de cet art au couvent d'Ottobeuern. Il fit profession dans ce monastère en 1729, et mourut en 1758. On le cite comme un bon organiste et comme auteur d'un *Miserere* qu'on exécutait encore au couvent d'Ottobeuern dans les premières années du dix-neuvième siècle.

HORSLEY (Guillaume), né à Londres, le 15 novembre 1774, eut pour premier maître de musique Théodore Smith, pianiste allemand d'un mérite médiocre, et homme fort colère qui maltraitait son élève, sans lui faire faire beaucoup de progrès. Heureusement Horsley fit la connaissance de trois frères allemands, nommés Pring, musiciens distingués, qui lui tracèrent une meilleure voie d'instruction et développèrent son talent comme organiste et comme compositeur. Lié ensuite d'amitié avec Calcott, il trouva dans celui-ci un protecteur zélé, et plus tard il devint son gendre. Quelques places d'organiste dans de petites chapelles lui avaient été confiées, mais il les quitta pour celle d'organiste adjoint à l'Asile des Orphelins, dont Calcott était le titulaire. En 1802 Calcott donna sa démission de cet emploi, et fit agréer Horsley pour le remplacer. Dix ans après, la chapelle de Belgrave ayant été achevée, celui-ci en fut nommé organiste, et depuis lors il a conservé ces deux places. Calcott et Horsley furent les fondateurs d'une société d'amateurs du chant connue à Londres sous le titre de *Concentores sodales,* qui subsiste encore : elle a été fort utile à Horsley pour faire connaître ses compositions.

Connu par une multitude de *glees* à trois et à quatre voix, dont quelques-uns ont obtenu du succès, Horsley ne s'est pas borné à ce genre : il a écrit pour l'église des services à cinq, six, sept et huit parties, deux antiennes à douze parties réelles, un *Sanctus* à quatre chœurs, et un très-grand nombre de canons. Ce qu'il a publié n'est qu'une faible partie de ses ouvrages : parmi ses manuscrits on trouve trois symphonies à grand orchestre, qui ont été exécutées dans plusieurs concerts, plusieurs trios pour deux violons et basse, et une grande collection de *glees*, de *canons*, de chansons à voix seule et de duos. Ses ouvrages publiés sont : 1° Un recueil d'exercices pour le piano intitulé

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

A set of easy Lessons, containing familiar airs; Londres, Clementi. — 2° *Six sonatines pour l'usage des élèves, avec le doigter soigneusement indiqué;* ibid. — 3° Trois sonates pour piano; ibid. — 4° Deux sonates détachées, n°s 1 et 2. — 5° Trois valses pour piano à quatre mains. — 6° *An explanation of the major and minor scale* (Explication des gammes majeure et mineure, avec des exercices calculés pour former les deux mains). Il y a eu deux éditions de cet ouvrage. — 7° Trois collections de glees, canons et madrigaux à trois, quatre, cinq et six voix. — 8° Six glees pour deux voix de soprano et basse. — 9° *A collection of forty canons of various species* (Collection de quarante canons de différentes espèces): ouvrage dédié à Clementi. Horsley a aussi contribué à la collection publiée par ce maître sous le titre de *Vocal Harmony*. Il s'est beaucoup occupé de l'histoire et de la théorie de la musique, et possédait une fort belle bibliothèque musicale, où se trouvaient rassemblés les livres de Calcott et une partie de ceux de l'historien de la musique Hawkins. Cet artiste est mort à Londres, le 12 juin 1858.

HORSLEY (Charles-Édouard), fils du précédent, est né à Londres, en 1822. Après avoir appris de son père les éléments de la musique et avoir reçu de Moscheles des leçons de piano, il se rendit à Leipsick et y devint élève de Mendelssohn pour la composition. De retour en Angleterre, il s'y est livré à l'enseignement, et a publié trois sonates pour le piano, œuvre 10; six *idem*, en deux livres, œuvre 14; Trio pour piano, violon et violoncelle, op. 7; Leipsick; plusieurs recueils de mélodies sans paroles; des rondos; de petites pièces de différents genres; de grandes valses; des chansons anglaises, et s'est même essayé dans l'*Oratorio*. M. Horsley a fait exécuter à Cassel, en 1845, une Ouverture à grand orchestre, de sa composition.

HORSTIG (Charles-Gottlob), né à Reinswalde, le 3 juin 1763, fut d'abord prédicateur à Eulo, dans la Basse-Lusace, puis conseiller du consistoire, surintendant et pasteur en chef de l'église luthérienne de Bückebourg, où il est mort, le 21 janvier 1835. Il était musicien instruit, et avait étudié avec fruit les œuvres de Bach et d'autres grands musiciens. L'Allemagne lui doit un assez grand nombre d'ouvrages sur divers sujets; mais c'est surtout pour les articles relatifs à la musique publiés par lui dans les journaux qu'il trouve une place dans ce dictionnaire. Voici une indication, que je crois complète, de ces articles: 1° Sur la nature des sons dans le *Musikalische Monatschrift* de Berlin, 1792, p. 1-5, et 155-150). — 2° Projets pour améliorer les écoles de chant de l'Allemagne (dans la *Gazette musicale* de Leipsick, 1798, p. 183-189, 197-201, 214-220). — 3° Examen des instruments de musique ordinaires (ibidem, pages 372-375). — 4° Quelques mots sur la bonne instruction dans les principes de la musique (ibid., p. 449-454). — 5° Renseignements sur la musique de Bückebourg (*Gazette musicale* de Leipsick, 2e année, p. 220). — 6° Chiffres pour la notation des livres chorals (ibid., p. 337). — 7° Quelques mots sur les chansons et airs populaires (ibid., p. 670). — 8° *Laissez parler le Musicien lui-même* (*Gazette musicale* de Leipsick, 3e année, p. 645). — 9° Sur la musique des montagnards (ibid., pag. 719). — 10° Sur l'amélioration de la notation harmonique (ibid., 11e année, page 545). — 11° Fantaisies sur l'influence de la musique à l'égard du perfectionnement de l'espèce humaine (dans l'écrit périodique intitulé *Cæcilia*, t. I, p. 59-66). — 12° Sur la musique ancienne (*Gazette musicale* de Leipsick, t. IX, p. 551; t. X, p. 225, 241, 257; t. XI, p. 275). — 13° Action de la musique sur les relations sociales (ibid., t. IX, p. 129). — 14° Puissance du beau dans la musique (*Cæcilia*, t. 8, p. 149-156). — 15° Les Éléments du chant (ibid., t. X, p. 209-224). — 16° Notices biographiques sur Jean-Chrétien Bach et F. Neubauer, dans la 6e année du Nécrologe de Schlichtegroll. On a aussi de Horstig un recueil de chansons pour les enfants (*Kinderlieder*); Leipsick, Breitkopf et Haertel, 1798, in-8°, avec une préface, et un almanach ou livre de poche pour les cantors et les organistes (*Taschenbuch für Sænger und Organisten*); Munich, J.-H. Hœrber, 1801, 36 pages in-16.

HORTENSE (Eugénie de BEAUHARNAIS), reine de Hollande, duchesse de *Saint-Leu*, fille d'Alexandre, vicomte de Beauharnais, et de Joséphine Tascher de la Pagerie, qui fut ensuite femme de Napoléon Bonaparte et impératrice des Français; elle naquit à Paris, le 10 avril 1783. Douée de beaucoup d'esprit naturel, elle fit de rapides progrès dans ses études, au pensionnat de madame Campan, et y acquit des talents remarquables, particulièrement dans la musique. Mariée, le 7 janvier 1802, avec Louis Bonaparte, qui devint ensuite roi de Hollande, elle ne trouva pas le bonheur dans cette union, qui aboutit à la séparation des deux époux. Hortense revint à Paris, dont elle ne s'éloigna que lorsque les alliés y entrèrent, en 1814. Après bien des vicissitudes, cette princesse mourut à Viry, le 5 octobre 1837. Des deux fils qu'elle avait eus, l'aîné est mort à Rome: le plus jeune, après avoir été président de la république française, par suite de la révolution de février 1848, est devenu empereur des

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Français, sous le nom de Napoléon III. Plantade avait été le maître de chant de la reine Hortense lorsqu'elle était au pensionnat de madame Campan : elle acquit par ses leçons un talent distingué, particulièrement dans l'art de chanter la romance. Douée d'un heureux instinct mélodique, elle a composé de jolies pièces de ce genre, au nombre desquelles on remarque celle qui commence par ces mots : *Partant pour la Syrie*. Cette romance, qui eut un succès de vogue vers 1810, est devenue populaire en France depuis 1852. On a publié à Paris, en 1850, un Recueil de mélodies et romances de la reine Hortense.

HORWITZ (.....), pianiste de Berlin, a publié, de 1830 à 1840, dans cette ville, plusieurs œuvres de variations sur différents thèmes pour le piano, des allemandes, des polonaises, etc.

HORZALKA (Jean-Frédéric), compositeur et pianiste, est né en 1798, à Triesch, en Moravie, où son père était organiste. Dès l'âge de treize ans il montrait un talent précoce pour la musique. Il fut alors envoyé à Vienne, où il se lia d'amitié avec Moscheles, qui lui inspira une émulation profitable. Horzalka eut pour maître d'harmonie et de contrepoint Emmanuel Fœrster. Ses études terminées, il s'est livré à presque tous les genres de compositions, et y a obtenu des succès. En 1832 il était attaché comme pianiste accompagnateur au théâtre Sur-la-Vienne. Ses principaux ouvrages sont : 1° un grand concerto pour le piano. — 2° Plusieurs fantaisies, thèmes variés, rondos, etc., avec accompagnement de quatuor, et pour piano seul. — 3° Ouverture et entr'actes pour le drame de Raupach intitulé *le Meunier et son Fils*. — 4° Idem, pour le drame de Grillparzer *des Meeres und der Liebe Wellen* (les Agitations de la mer et de l'amour). — 5° Deux messes solennelles à quatre voix et orchestre, en partition ; Vienne, Artaria. Cet artiste est mort à Vienne, le 9 septembre 1860.

HOSZISKY (....), secrétaire particulier du prince Henri de Prusse à Rheinsberg, depuis 1780 jusqu'en 1795, a écrit, pour le théâtre particulier de ce prince, la musique de plusieurs opéras qui n'ont été connus qu'après la mort de leur auteur. Rellstab, éditeur de musique de Berlin, acquit vers le commencement du dix-neuvième siècle les partitions du théâtre de Rheinsberg et particulièrement les suivantes de Horzisky : 1° *Titus*, opéra sérieux en trois actes. — 2° *Les Péruviens*, en trois actes. — 3° *Pertharite*, en trois actes. — 4° *Soliman*, trois actes. — 5° *Antigone*, opéra sérieux en trois actes. — 6° *Oreste*, idem. — 7° *Le Serrurier*, opéra comique en un acte. — 8° *Le Maître de Musique*, idem. — 9° *Anacréon*. — 10° *Le Jugement de Pâris*. — 11° *Olympie*, opéra sérieux en trois actes. — 12° *Pagamin de Monegue*, opéra comique. — 13° *Alexandre*, opéra sérieux. — 14° *Alzire*, idem. On a publié à Berlin, en 1790, des airs arrangés avec accompagnement de clavecin, extraits des partitions n°s 4, 5, 9, 10, 13 et 14, sous ce titre : *Choix d'Airs de plusieurs opéras*.

Un autre musicien du même nom a vécu à Berlin et y a publié des danses, des solos pour la flûte et des chansons allemandes.

HOSA (Georges et Thomas), frères, nés à Melnick en Bohême, furent de bons cornistes, voyagèrent pour donner des concerts, et se fixèrent à Bruxelles, où ils furent engagés pour la chapelle du prince Charles de Lorraine, gouverneur des Pays-Bas autrichiens. Georges mourut le premier, et laissa à son frère une succession de 15,000 florins. Thomas cessa de vivre le 16 mars 1786. Celui-ci était compositeur, et a laissé en manuscrit plusieurs concertos pour son instrument.

HOSTE (Spirito L'), compositeur et organiste, né à Reggio, dans les premières années du seizième siècle, était vraisemblablement issu d'une famille française établie en Italie. Les circonstances de sa vie sont ignorées jusqu'à ce jour, et l'on manque également de renseignements sur les places qu'il a occupées. Les ouvrages publiés sous son nom sont ceux dont les titres suivent : 1° *Il primo libro de' Madrigali a quattro voci, nuovamente con somma diligenza ristampato et corretto; in Venezia, appresso di Antonio Gardano*, 1556, in-4° : c'est une deuxième édition ; j'ignore la date de la première. — 2° *Libro secondo de' Madrigali a quattro voci*; ibid., 1552, in-4°. — 3° *Libro terzo de' Madrigali a quattro voci; in Venezia, appresso Girolamo Scotto*, 1554, in-4° obl. — 4° *Il primo libro de' Madrigali a tre voci; Milano, Franc. et Simone Moschini*, 1554, in-4° obl. — 5° *Madrigali a cinque voci con doi a sei: Libro primo; in Venezia, appresso Girolamo Scotto*, 1568, in-4° obl. C'est par les titres de ces ouvrages que l'on connaît le lieu où L'Hoste a vu le jour.

HOTHBY (Jean), en latin *Holhbus*, carme anglais, a vécu vraisemblablement dans le quatorzième siècle, si l'on en juge d'après la doctrine exposée dans un traité de musique qui nous reste de lui, et qui semble être contemporaine de celle de Jean de Muris. Le P. de Villiers se tait sur ce personnage, dans sa Bibliothèque carmélite : mais un manuscrit du quinzième siècle, qui se trouve à la bibliothèque de Ferrare, et qui contient l'ouvrage de Hothby, indique sa

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

profession. A l'égard du pays où il a vu le jour, on a un renseignement précis dans un manuscrit daté de 1471, qui appartient à la Bibliothèque impériale de Paris (n° 7369, in-4°), et où l'on trouve le livre de Hothby sous ce titre : *Hothby, Anglici, Proportiones Musicæ*. Dans un manuscrit de Ferrare, dont le P. Martini a fait faire une copie, qui est à la bibliothèque de l'Institut musical de Bologne, le même ouvrage est intitulé : *P. Jo. Hothobi Carmel. De Proportionibus et Canto figurato, de Contrapuncto, de Monochordo.* Dans un autre manuscrit, petit in-4°, qui se trouve parmi ceux du Muséum britannique, à Londres, sous le n° 10336, est une copie de ce traité, laquelle fut faite dans l'année 1500, et terminée le 26 mars, par *Jean Tucke*, bachelier ès arts de l'université d'Oxford. Le nom de l'auteur y est écrit *Joannes Otteby magister in Musica.* Bien que l'ouvrage soit terminé par ces mots (fol. 73 *verso*) : *Proporciones secundum Joannem Otteby..... expliciunt feliciter*, qui semblent indiquer simplement une doctrine conforme à celle de ce moine, le contenu est exactement semblable à celui du manuscrit de Ferrare.

HOTTETERRE (Henri), facteur d'instruments à vent de la chambre et de la chapelle du roi, se fit connaître avantageusement à Paris vers le milieu du dix-septième siècle par ses flûtes, hautbois, bassons, etc. Borjon a dit de lui, dans son *Traité de la Musette* (Lyon, 1672, in-fol., p. 38) : « Ceux qui se sont rendus les plus recommandables dans ce royaume par leur composition et leur jeu, et par leur adresse à faire des musettes, sont les sieurs Hotteterre. Le père est un homme unique pour la construction de toutes sortes d'instruments de bois, d'ivoire et d'ébène, comme sont les musettes, flûtes, flageolets, hautbois, cromornes; et mesme pour faire des accords parfaits de tous ces mesmes instruments. Ses fils ne lui cèdent en rien pour la pratique de cet art, à laquelle ils ont joint une entière connaissance et une exécution plus admirable du jeu de la musette en particulier. » Henri Hotteterre est mort à Saint-Germain, en 1683.

HOTTETERRE (Nicolas), fils aîné du précédent, entra dans la chapelle du roi, comme hautboniste, en 1668; puis il fut attaché à la grande écurie comme un des douze hautbois, et mourut à Paris, en 1695. Il a laissé en manuscrit un *Recueil de branles, petits ballets, courantes de cour et de ville et autres hautes et basses danses pour six parties à jouer sur les dessus et basses de violons et hautbois.* Ce recueil autographe a passé de la bibliothèque de Perne dans la mienne.

HOTTETERRE (Louis), dit *le Romain*, troisième fils de Henri, fut le plus célèbre joueur de flûte de la deuxième moitié du dix-septième siècle et du commencement du suivant. On l'avait surnommé *le Romain* parce qu'il avait fait un voyage d'Italie et avait résidé à Rome. Que La Borde, avec sa légèreté ordinaire, ait dit, dans le troisième volume de son *Essai sur la Musique* (p. 637) qu'Hotteterre était né à Rome; que Forkel, qui n'était pas à portée des sources pour rectifier cette erreur, l'ait copiée dans sa *Littérature générale de la Musique*, cela se comprend; mais il est au moins singulier que les auteurs du *Dictionnaire historique des Musiciens* (Paris, 1810-1811) aient répété cette erreur. Gerber y a ajouté celle d'écrire *le Roman* pour *le Romain*, et il a été copié par M. Ch. Ferd. Becker (*Systematische chronol. Darstellung der Musik. Literatur*). Comme tous les membres de sa famille, Hotteterre fut attaché à la musique du roi, et eut le titre de *flûte de la chambre*. La plupart de ses ouvrages sont intéressants pour l'histoire de l'art. En voici la liste : 1° *Principes de la flûte traversière, ou flûte d'Allemagne, de la flûte à bec, ou flûte douce, et du hautbois; divisés en différents traitez*; Paris, sans date, in-4°. Gerber présume que cette édition doit être de 1707, parce que Bernard Picart a marqué cette date sur le portrait de Hotteterre qu'on trouve souvent en tête des ouvrages de ce musicien, même aux exemplaires de la première édition; cependant ce titre est indiqué dans le catalogue d'ouvrages de musique placé à la fin de la *Méthode de Théorbe* de Michel-Ange, publiée en 1699. Je crois que le portrait a été fait pour la deuxième édition, publiée à Paris, en 1707. Il fut fait une contrefaçon de l'ouvrage de Hotteterre à Amsterdam, en 1708, chez Roger, in-4°, et d'autres contrefaçons parurent dans la même ville en 1710, et sans date, in-4°, et petit in-4° obl. La 3e édition de Paris a été publiée par J.-B.-Chr. Ballard, en 1726, in-4°, et la dernière en 1741, in-4°, 54 pages et 8 planches. Une traduction hollandaise du même ouvrage, par Abraham Maubach (et non *Moubach*, comme écrivent Forkel et ses copistes), a paru sous ce titre : *Grond-Beginselen over de Behandeling van de Dwars-Fluiten ;* Amsterdam, 1728. — 2° *Premier livre de pièces pour la flûte traversière et autres instruments avec la basse*, œuvre deuxième; Paris, Ballard. — 3° *Sonates en trios, livre 1er, augmenté de plusieurs agréments et propretés*, œuvre 3e; ibid. — 4° *Première suite de pièces à deux flûtes*, op. 4; ibid. — 5° *Deuxième livre de pièces pour la flûte traversière et autres instruments avec*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

la basse, œuvre 5e; ibid. — 6° *Deuxieme suite de pieces à deux flûtes avec une basso ajoutée séparément*, œuvre 6e. — 7° *L'art de préluder sur la flûte traversiere, sur la flûte à bec, sur le hautbois et autres instruments de dessus, avec des preludes tout faits sur tous les tons, dans différents mouvements et différents caractères, etc.*; Paris, 1712, in-4°. Une édition des *Principes*, avec *L'Art de préluder sur la flûte*, a été publiée à Paris, sans date (vers 1765), sous ce titre : *Méthode pour apprendre à jouer en très-peu de temps de la flûte traversière, de la flûte à bec et du hautbois, divisée en différents traités. Nouvelle édition, augmentée des principes de la musique et des tablatures de la clarinette et du basson*; gr. in-4°. — 8° *Les Tendresses bachiques, solos pour la flûte traversière*, ibid. — 9° *Brunettes pour 2 flûtes*; ibid. — 10° *Rondes ou chansons à danser pour la flûte*; ibid. — 11° *Menuets en duos pour deux flûtes ou deux musettes*; ibid. — 12° *Duos choisis pour deux flûtes ou deux musettes*, ibid. — 13° *Méthode pour la musette, contenant des principes par le moyen desquels on peut apprendre à jouer de cet instrument de soy-même, au défaut de maître*; Paris, J.-B.-Chr. Ballard, 1738, in-4°.

HOTTINET (....), musicien français. *Voyez* BARRA.

HOTTINGER (JEAN-HENRI), orientaliste et théologien protestant, naquit à Zurich, le 10 mars 1620. Après avoir fait de brillantes études au gymnase de sa ville natale, il fréquenta les plus célèbres universités de l'Allemagne, puis enseigna avec distinction dans plusieurs villes, et retourna en 1661 à Zurich, où il avait été nommé professeur de littérature orientale et de philologie. En 1664, il entreprit un voyage en Hollande et sur les bords du Rhin. De retour à Zurich, il y reçut bientôt sa nomination de professeur à l'université de Leyde. Le 5 juin 1667, il s'embarqua avec sa femme et ses enfants, pour aller prendre possession de son nouvel emploi; mais à peine le bateau qui le portait eut-il avancé de quelques toises, qu'il alla se heurter contre un pieu et chavira. Tous les passagers furent submergés. Cependant Hottinger était parvenu à se sauver; mais apercevant sa femme et ses enfants entraînés par les flots, il se jeta à la nage avec deux de ses amis pour les sauver, et périt victime de son dévouement. Sa fille ainée, la plus jeune, un de ses fils et un de ses amis eurent le même sort; l'autre échappa avec sa femme et sa servante. Parmi les nombreux écrits de Hottinger, on remarque : *Historia ecclesiastica Novi Testamenti*; Hanovre, 1655-1657, 9 vol. in-8°. Il y traite dans la troisième partie, p. 716 et suivantes, *De Augmentis Musicæ seculo XIV factis* : ce qu'il dit sur ce vaste et beau sujet est superficiel. A l'époque où vivait ce savant, on manquait de documents pour faire convenablement un pareil travail.

HOUANG-TCHIN-TCHOUANG, musicien chinois et écrivain sur la musique, vécut à Péking vers le milieu du dix-septième siècle de l'ère vulgaire. Il s'est fait connaître par un livre très-volumineux sur la harpe chinoise, intitulé : *Khin pouta Tching* (Traité complet sur le *Khin*). Cet ouvrage, publié en 1662, réimprimé en 1724, puis en 1746, renferme les instructions les plus étendues sur la variété des formes de l'instrument, sur sa construction, les règles du doigter, et l'exposé d'un système de notation pour la musique destinée au khin, qui paraît être une tablature d'instrument à cordes pincées. Klaproth a possédé un exemplaire de la dernière édition du livre de Houang-Tchin-Tchouang, qu'il m'a communiqué.

HOUTERMAN (MARC), musicien belge, né à Bruges, en 1537, mourut à Rome, le 5 juin 1577, à l'âge de quarante ans, suivant son épitaphe, qui se voit dans l'église *Santa-Maria dell' Anima*. On lit sur cette épitaphe :

D. O. M.

Marco Houtermano Brugensi,
Viro amabili et musicorum sui temporis
facile principi.
Viz. annis XL. Obiit nonis febr. MDLXXVII.

Aucune composition n'est connue jusqu'à ce jour de cet artiste si lestement déclaré *le prince* ou le premier des musiciens de son temps, époque où vivaient Palestrina et tant d'autres musiciens justement célèbres. Quelque exagération qu'il y ait dans ce titre magnifique, celui qui en a été décoré a dû le justifier jusqu'à certain point par son mérite et par des productions de quelque importance qui ont échappé à nos recherches.

On voit par la suite de l'épitaphe, dont le commencement vient d'être rapporté, que la femme de Houterman, *Jeanne Gavadia*, très-instruite dans la musique, mourut dans la même année que son mari, à l'âge de vingt-six ans, et que son corps fut placé dans la même tombe.

HOVEN (JOACHIM VAN DEN), luthiste hollandais, vécut au commencement du dix-septième siècle. Il a publié une collection de morceaux des compositeurs les plus célèbres de son temps, arrangés pour le luth, sous ce titre : 1° *Deliciæ Musicæ, seu Cantiones*; Leyde, 1612, in-fol. — 2° Préludes de luth pour des chansons à deux voix, avec deux violons; ibid.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

HOVEN (Jean), pseudonyme sous lequel s'est caché M. *Vesque de Puttlingen*, compositeur amateur. Son père, issu d'une famille de l'ancienne province de Luxembourg, était né à Bruxelles et y occupait la place d'*official*, à la secrétairerie d'État et de la guerre, lorsque l'invasion de la Belgique par les armées françaises l'obligea d'émigrer. Arrivé à Prague, il y épousa Mlle de Leenheer, d'une famille noble de Bruxelles, également émigrée. Le prince Alexandre Lubomirski, dont il avait fait la connaissance plusieurs années auparavant, lui ayant offert un asile dans son château d'Upolé, en Pologne, ce fut là que naquit Vesque de Puttlingen, le 23 juillet 1803. Peu de temps après, son père ayant obtenu un nouvel emploi du gouvernement de l'Autriche, alla se fixer à Vienne. Dès son enfance, Vesque montra d'heureuses dispositions pour la musique; ses parents les firent cultiver en lui donnant Moscheles pour maître de piano, Cimmara pour le chant, et M. Simon Sechter pour la composition. Cependant, destiné à la carrière administrative, il ne put accorder, dans sa jeunesse, que ses moments de loisir à la culture de l'art. Ayant terminé ses études à l'université de Vienne, il obtint le doctorat en droit, et publia plusieurs ouvrages de jurisprudence qui le firent remarquer et lui procurèrent l'emploi de conseiller ordinaire à la chancellerie privée de la cour et de l'État. Depuis lors il a été chargé de plusieurs missions importantes à l'étranger. Vesque est auteur de beaucoup de sonates, rondos et variations pour le piano, publiés à Vienne, chez Haslinger et Mechetti; de plusieurs ouvertures de concert, et surtout d'un très-grand nombre de *Lieder* qui ont paru sous le nom de *Hoven*, lequel était celui de son aïeul maternel. Ce sont particulièrement ces *Lieder* qui ont rendu ce nom populaire en Allemagne. Elles ont été réunies en un recueil intitulé *Die Heimkehr* (le Retour, 85 poëmes de Heine, mis en musique); Vienne, 1851, 1 vol. in-4°. Sous ce même pseudonyme, Vesque a fait représenter à Vienne, en 1839, *Turandot, princesse de Schiras*, grand opéra en deux actes, d'après le drame de Schiller; *Jeanne d'Arc*, grand opéra en trois actes, représenté à Vienne en 1841, à Dresde et à Berlin en 1845; *Liebeszauber* (l'Enchantement de l'Amour), opéra romantique, joué à Vienne, en 1846; *Catherine de Heilbronn*, opéra en quatre actes, poëme de Kleist; et *le Château de Thaya*, représenté à Vienne, en 1847. Ces ouvrages ont été bien accueillis du public, et les partitions réduites pour le piano ont été publiées à Mayence, chez Schott. Vesque a fait exécuter à la chapelle impériale de Vienne, en 1846, une Messe solennelle au *ré*, à 4 voix, chœur et orchestre. On a aussi de lui des quatuors pour quatre voix d'hommes.

HOW (F.), pianiste et compositeur pour son instrument, est né le 13 juillet 1800, à Kleinsteinheim, près de Hanau. Il reçut son éducation musicale à Offenbach, chez G.-J. Vollweiler. How s'est fixé à Francfort, en qualité de professeur de piano. On a publié de sa composition des variations pour le piano, œuvres 8, 9, 10 et 13, *les Adieux*, andantino, op. 24, et une méthode pour cet instrument intitulée : *Praktische Clavier-Schule*, etc.; Offenbach, André.

HOWARD (Samuel), docteur en musique, né à Londres, vers 1720, fit son éducation musicale dans la chapelle du roi d'Angleterre, et y reçut les leçons du maître de musique Bernard Gates, puis fut organiste de Saint-Clément et de Saint-Bride. Il aimait passionnément la musique anglaise, et ne pouvait se persuader que les compositeurs italiens, allemands et français eussent poussé l'art plus loin que ses compatriotes. Il mourut à Londres, le 13 juillet 1782, à l'âge d'environ soixante-deux ans. Ses ballades ont eu longtemps un succès de vogue en Angleterre, et sa musique d'église a été estimée. Le docteur Boyce en a publié quelques morceaux dans sa collection intitulée *Cathedral Music*. On a aussi, sous le nom d'Howard : 1° Trois sonates pour piano et violon. — 2° Trois duos pour deux exécutants sur le même piano; op. 2, Londres. — 3° Six sonates pour le piano; Londres, Preston.

HOWGILL (William), organiste anglais, vécut à Londres vers 1810. Il s'est fait connaître avantageusement par les ouvrages dont les titres suivent : 1° *Four voluntaries, part of the third chapter of the Wisdom of Salomon, for three voices, and six favourite Psalm-tunes with an accompaniment for the Organ* (quatre caprices à trois voix avec accompagnement d'orgue, sur le troisième chapitre du Cantique de Salomon, etc.); Londres (s. d.). — 2° *Two voluntaries for the organ, with a* Miserere, *and* Gloria tibi, Domine (Deux préludes pour l'orgue, avec un *Miserere*, et un *Gloria tibi, Domine*); ibid. — 3° Antienne et deux préludes pour l'orgue, avec un choix de 38 chants de psaumes pour une, deux et trois voix; *ibid.*

HOYLAN (Jean), fils d'un coutelier de Sheffield, dans le duché d'York, est né en 1783. Ayant montré dès son enfance d'heureuses dispositions pour la musique, il fut confié par son père aux soins de Guillaume Mather, organiste de l'église Saint-Jacques de la même ville, et lui succéda en 1808. Jusqu'en 1819, il occupa cette place; il ne la quitta que pour aller à Louth,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

dans le comté de Lincoln, prendre possession de la place d'organiste, devenue vacante par la mort de Hill, et qu'il occupait encore en 1840. On a de Hoylan des antiennes à plusieurs voix et d'autres morceaux de musique religieuse, quelques compositions pour le piano et des chansons anglaises.

HOYLE (Jean), professeur de musique à Londres, est mort en 1797. Il est auteur d'un dictionnaire portatif de musique, intitulé : *Dictionarium Musicæ, being a complete dictionary, or treasury of Music, containing a full explanation of all the words and terms made use of in Music, both speculative, practical and historical;* Londres, S. Crowder, 1770, in-8° de 112 pages. Cette première édition a été inconnue à tous les bibliographes de la musique, même aux Anglais : Burney ne l'indique point dans le catalogue des livres anglais sur la musique qu'il a placé à la fin du 4e volume de son Histoire de la Musique; les auteurs anonymes de la *Musical Biography* et du *Dictionary of Musicians*, ainsi que Watt, dans sa Bibliothèque britannique, ont gardé le même silence. Je possède un exemplaire de cette édition. Il en a paru une deuxième sous ce titre : *A complete Dictionary of Music, containing a full and clear explanation, divested of technicall phrases, of all the words and terms english, italian, etc., made use in that science, speculative, practical and historical;* Londres, Symonds, 1790, in-8°. Nonobstant l'étendue de ce titre, l'ouvrage de Hoyle est fort court et fort incomplet; mais il est moins défectueux dans ses définitions qu'on ne le prétend dans le *Critical Review* du mois de février 1791.

HOYOUL (Baudouin), musicien belge, né à Braine-le-Comte, vers 1540, fut attaché au service du duc de Wurtemberg, en qualité de chantre de sa chapelle. Il s'est fait connaître par un ouvrage de sa composition intitulé : *Sacræ Cantiones quinque, sex, septem, octo, novem et decem vocum, quæ cum vivæ vocis, tum omni genere instrumentis musicis commodissime applicari possunt;* Nuremberg, Cath. Gerlach, 1587, in-4°. Dans la dédicace de ce recueil de motets, datée de Stuttgard, le 8 novembre 1586, Hoyoul fournit lui-même l'indication du lieu de sa naissance.

HRAZEK (Le Père Irène), virtuose sur la viole d'amour, naquit en 1725, à Schan, en Bohême. Après avoir terminé ses études à Prague, par un cours de philosophie, il entra dans l'ordre de Saint-Jean-de-Dieu, eut l'administration des biens de la maison des Convalescents à Vienne, fit les fonctions de secrétaire du provincial, et fut enfin chargé de l'inspection de toutes les maisons de l'ordre en Allemagne et en Italie. Ses voyages lui procurèrent les moyens de se faire entendre dans les plus grandes villes, et partout il fit applaudir son talent. Il mourut à Keekers, en Bohême, le 13 avril 1777. Ses sonates pour la viole d'amour ont été longtemps en vogue parmi les amateurs de cet instrument.

HROTSVITHA, religieuse au monastère de Gandersheim, de l'ordre de Saint-Benoît, en Allemagne, y entra vers l'année 958, à l'âge de vingt-trois ans. Nonobstant ces renseignements, fournis par elle-même, la date de sa naissance est aussi incertaine que celle de sa mort. Douée d'un génie et d'un talent remarquables à l'époque où elle vécut, elle a écrit des légendes en vers latins et des comédies en prose rimée, conservées par un manuscrit de la fin du dixième siècle, ou du commencement du onzième, qui du couvent de Saint-Emeran de Ratisbonne a passé dans la bibliothèque royale de Munich, où il se trouve encore aujourd'hui. C'est d'après ce manuscrit qu'ont été faites les éditions de Nuremberg, 1501, de Wittemberg, 1717, et de Nuremberg, 1857. M. Magnin l'a aussi consulté pour la traduction française du *théâtre de Hrotsvitha*, avec le texte latin (Paris, 1845, 1 vol. in-8°). L'auteur de l'article de *Hrotsvitha* inséré dans l'Encyclopédie musicale publiée par Schilling assure que cette religieuse a mis en musique son *Panégyrique des Othons*, dont on trouve des fragments dans le manuscrit de Munich, ainsi que plusieurs récits héroïques, et il ajoute : *On a aussi d'elle le martyre d'une sainte mis en vers et en musique;* mais il ne fournit aucune preuve à l'appui de ces assertions. Or, le manuscrit de Munich n'offre aucune trace de notation musicale. M. Magnin conjecture que l'auteur de cette notice aura pris dans un sens trop absolu les expressions *modulavi, componere*, dont la nonne de Gandersheim se sert assez fréquemment.

HUBATSCHER (. . .), employé de l'administration impériale à Hermannstadt, est cité dans l'Almanach des Théâtres de Gotha (1791) comme compositeur des opéras suivants : 1° *Alle irren sich* (Tous se trompent), en trois actes. — 2° *Hans bleibt Hans* (Jean reste Jean), en trois actes. — 3° *Der kluge Jacob* (Le malin Jacques), sur un livret de Wetzel. — 4° *Don Quichotte*, en trois actes. Il n'a été publié aucun morceau de ces ouvrages.

HUBER (Jean-Louis), maître de philosophie, licencié en droit et conseiller du gouvernement du duc de Wurtemberg, naquit à Grossenhappach, le 4 mars 1723. Après avoir vécu

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

longtemps à Tubingue, il alla se fixer en 1788 à Stuttgard, où il est mort, le 30 septembre 1800. Au nombre de ses ouvrages de littérature, on en trouve un qui a pour titre : *Abhandlung uber das Melodrama* (Traité sur le Mélodrame); Tubingue, 1791, in-8°.

HUBER (Pancrace), violoniste à l'orchestre du théâtre de Vienne, en 1772, et maître de ballets de la cour, a fait graver à Paris six duos pour violon et viole, *op. 1*, et plus tard, à Lyon, quatre quatuors pour flûte, violon, alto et basse. On connaissait aussi de lui en Allemagne plusieurs symphonies et des trios pour violon. Burney, qui entendit quelques compositions de ce musicien, dans son voyage en Allemagne, leur accorde des éloges.

HUBER (Félix), poëte et musicien suisse, mort à Berne, le 23 février 1810, s'est rendu célèbre par ses chansons, dont voici la liste : 1° *Le Chasseur de chamois ;* Berne, Burgdorffer. — 2° Six *Schweizer Lieder* (Six chansons suisses sur des poésies de Kuhn) ; ibid. — 3° Huit chansons allemandes ; Mayence, Schott. — 4° Six idem ; Munich, Aibl. — 5° *Lieder für eidgenossische Krieger* (Chant pour la guerre de la Confédération) ; Berne, Jenni. — 6° *Lieder für Schweitzer Junglinge* (Chanson de la jeunesse suisse) ; ibid. — Huber a publié un recueil d'airs nationaux des montagnes de la Suisse, dont il a été fait à Berne plusieurs éditions. Une notice sur sa vie et son caractère est placée en tête d'un volume de ses poésies, publié à Saint-Gall, en 1811, in-8°.

HUBER (Louis), né à Mendelheim en 1763, cultiva dans sa jeunesse les sciences et les lettres, apprit la musique, et embrassa l'état ecclésiastique. Ayant été nommé organiste de l'église Saint-Maurice à Ingolstadt, il occupait encore cette place en 1812. Après cette époque, on n'a plus de renseignements sur sa personne. C'était un bon organiste. Il avait écrit plusieurs morceaux de musique d'église, et deux opéras : *Hermiphas*, et *Le Joyeux Maître d'école.*

HUBER (....) ; on a sous ce nom une méthode pour le doigter de la flûte, intitulée : *Fingerordnung für die Flœte ;* Augsbourg, Bohm.

HUBER (Jean-Nepomucène), professeur à l'Académie de Fribourg (Suisse), occupait cette position dès 1820 et s'y trouvait encore en 1842. Il a publié dans la Gazette générale de Musique de Leipzick (t. 31, p. 749, 813, et tom. 32, p. 309) une théorie de la formation des accords basée sur la construction géométrique d'un cercle divisé en quatre parties égales par deux perpendiculaires qui se coupent à angles droits, et dans lequel sont inscrits deux rectangles opposés qui forment une série de triangles dont les sommets sont appuyés sur la circonférence du cercle à des distances égales, au nombre de douze. A ces sommets correspondent les sons de l'échelle chromatique, disposés par quartes, en partant de *fa dièse*, et dont le dernier (*ré* bémol) forme une dernière quarte avec *fa* dièse, supposé identique avec *sol* bémol. On voit que cette construction correspond à la progression triple, dont la base est le tempérament égal. M. Huber forme les accords d'après les correspondances multiples des angles. Ce système revient à celui que MM. Barbereau et Durutte (*voy.* ces noms) ont proposé sous une autre forme. On a aussi du même professeur une méthode de piano (*Klavier Unterricht*), publiée à Carlsruhe, chez Kreuzbauer, en 1841 ; et une méthode élémentaire de musique pour les écoles (*Gesang Unterricht*) ; Carlsruhe, Herder, 1843.

HUBER (Joseph), violoncelliste à Vienne, élève du Conservatoire de cette ville, est né vers 1816. En 1836 et 1837, il se fit entendre avec succès dans les concerts de cette institution. Un petit opéra de sa composition, intitulé *le Début au concert*, a été joué à Vienne, en 1838. Postérieurement il a publié dans cette ville plusieurs ouvrages pour son instrument.

HUBERT (Antoine), dont le nom italianisé est *Uberti*, naquit à Vérone, de parents allemands, en 1697, suivant quelques biographes, et à Venise, en 1719, d'après Gerber, qui dit avoir trouvé cette date dans une loge maçonnique à Berlin. Il y a lieu de croire que ces deux dates sont également fausses ; car, suivant la première, ce chanteur aurait eu quarante-cinq ans lorsqu'il entra au service du roi de Prusse, et, d'après l'autre, il n'aurait été âgé que de vingt-deux ans. Quoi qu'il en soit, ce castrat, dont la voix était un beau contralto, pur et sonore, eut pour maître Porpora, et fut surnommé à cause de cela *il Porporino*. En 1741 il entra au service de Frédéric II, roi de Prusse, et fit admirer sa belle et grande manière, particulièrement dans l'adagio. Il mourut à Berlin, le 20 janvier 1783.

HUBERT (Chrétien-Gottlob), facteur d'orgues et de clavecins, naquit en 1714, à Franstadt, en Pologne, et se fixa à Bayreuth, vers 1740. Il y vécut jusqu'en 1769, où il alla à Anspach, avec le titre de facteur d'instruments de la cour. Ses clavecins et ses petits pianos ont eu de la réputation. On lui attribue quelques perfectionnements dans la construction des claviers.

HUBERT (...) ; on a publié sous ce nom, à Vienne, en 1760, une méthode complète de viole d'amour, intitulée : *Neue Methodenmas-*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sige für Viola d'amour. Cette méthode est divisée en trois parties.

HUBERTI (ANTOINETTE-CÉCILE CLAVEL, connue sous le nom de Mme SAINT-). *Voyez* SAINT-HUBERTI.

HUBMEIER (HIPPOLYTE), ou HUBMEYER, né à Leber, dans le haut Palatinat, fut d'abord sous-professeur à Gœttingue, et obtint le laurier poétique dans cette université; puis, en 1611, il eut la place de recteur au gymnase de Gera. Appelé à Cobourg, en 1620, pour y prendre la direction du collége de cette ville, il s'y rendit; mais trois ans après il quitta cette place pour la position de pasteur à Schalkau; enfin, il reçut, en 1632, sa nomination de surintendant à Heldbourg, où il mourut, le 9 décembre 1637. Au nombre des ouvrages publiés par ce savant, il en est un qui a pour titre : *Disputationes quæstionum illustrium, philosophicarum, musicarum*, etc.; Jéna, 1609, in-4°. Dans la première décade de ce recueil (*Disput.* 3, *Quæst.* 6), il disserte sur ce sujet : *An sex, an septem sint voces musicales?* Il s'y prononce avec énergie en faveur de la solmisation par hexacordes, contre la gamme de sept syllabes, et contre l'opinion de Calvisius à ce sujet. Il revient encore sur cette question dans la huitième discussion de sa seconde décade (question 4), et y traite *De septem vocibus Bo, Ce, Di, Ga, Lo, Ma, Ni*. Ces sept syllabes sont celles que Calvisius avait proposées pour la désignation des sept notes de la gamme dans la solmisation. Hubmeier attaque ce nouveau système par d'assez mauvais raisonnements, dont Calvisius fit justice dans la troisième partie de ses *Exercitationes musicæ* (*voy.* CALVISIUS). Tout l'avantage de la dispute est resté à celui-ci.

HUCBALDE, ou HUGBALDE, moine de Saint-Amand, au diocèse de Tournay, a dû naître vers 840, s'il est vrai qu'il eût plus de quatre-vingt-dix ans lorsqu'il mourut, en 932. Le lieu de sa naissance n'est pas exactement connu : certains biographes en ont fait un Belge; d'autres, un Français. Quoi qu'il en soit, ce fut au monastère de Saint-Amand qu'il fit ses études, sous la direction de son oncle Milon. Ses progrès dans les lettres et dans la musique furent rapides; ce qui est d'autant plus remarquable, en ce qui concerne la musique, qu'il était alors fort difficile d'apprendre cet art, à cause de l'obscurité qui résultait, pour sa théorie, du mélange des échelles des modes grecs avec l'échelle monome, réformée par saint Grégoire; mélange dont on trouve des traces dans la plupart des traités de musique antérieurs au onzième siècle. On rapporte que les connaissances musicales de Hucbalde excitèrent la jalousie de son oncle Milon : une rupture éclata entre eux à l'occasion du chant d'un office pour la fête de Saint-André que Hucbalde composa et nota à l'âge d'environ vingt ans. Milon reprocha à son élève de vouloir briller à son préjudice, et le chassa de son école. Forcé de s'éloigner de son maître et de sa maison professe, il se retira à Nevers, et y ouvrit une école où il enseigna la musique. Toutefois il resta peu de temps dans cette ville : le désir d'augmenter son savoir le décida à se rendre à Saint-Germain d'Auxerre, pour y suivre les leçons de Heiric, un des plus savants hommes de ce temps. Il y arriva vers 860, et devint le condisciple de Remi, dont nous avons un commentaire sur Martianus Capella. Réconcilié avec son oncle, il revint quelque temps après à Saint-Amand, et y rapporta les reliques de saint Cyr et de sainte Julite, dont il écrivit l'histoire. Après la mort de Milon, en 872, Hucbalde lui succéda dans la direction de son école. Ce fut alors qu'il eut la bizarre idée d'écrire un poëme à la louange des chauves, intitulé *Ægloga de Calvis*, qu'il dédia à Charles le Chauve, roi de France, et dont tous les mots commencent par un C. Ce morceau singulier de poésie barbare a été publié plusieurs fois dans les seizième et dix-septième siècles.

Après avoir formé des élèves capables de le remplacer dans l'école de Saint-Amand, Hucbalde alla, en 883, au monastère de Saint-Bertin, pour y diriger une école semblable, à la demande de Radulfe, abbé de cette maison. En témoignage de reconnaissance des services que Hucbalde lui rendait, cet abbé lui fit présent de terres considérables, situées dans le Vermandois; mais, uniquement occupé d'études et d'exercices de piété, ce savant homme attachait peu de prix aux richesses; il ne reçut le cadeau qui lui était fait que pour le transmettre aux moines de Saint-Bertin. Vers l'an 893, Foulques, archevêque de Reims, ayant pris la résolution de rétablir les anciennes écoles de son église, appela près de lui pour les diriger Hucbalde et Remi d'Auxerre. Leurs soins obtinrent le succès que le prélat s'était promis, et beaucoup d'élèves distingués furent formés dans ces écoles. Après la mort de Foulques, qui arriva au mois de juin de l'année 900, Hucbalde retourna à son monastère de Saint-Amand, et n'en sortit plus. Il paraît que c'est vers cette époque qu'il rédigea ses principaux traités de musique. Malgré les malheurs de ces temps affreux; malgré les ravages dont la Gaule et la Belgique étaient alors le théâtre, rien ne put le détourner de ses paisibles travaux. Il mourut à Saint-Amand, le 25 juin 930, suivant certains chroniqueurs, ou le 21 octobre de la

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

même année, ou enfin le 20 juin 932, d'après d'autres autorités.

Ce n'est point ici le lieu d'examiner les ouvrages de littérature sortis de la plume de Hucbalde, et qui ont été publiés dans les annales de l'ordre de Saint-Benoît, de Mabillon, dans les *Acta Sanctorum*, de Bollandus, et ailleurs : d'autres se sont chargés de ce soin. C'est principalement comme écrivain sur la musique, et comme occupant une place importante dans l'histoire de l'art qu'il est question du moine de Saint-Amand dans ce Dictionnaire. Les manuscrits des traités de musique de Hucbalde sont plus rares que ceux de quelques autres écrivains du moyen âge sur le même art, et parmi ces manuscrits tous n'indiquent pas sous son nom les ouvrages qui lui appartiennent, et peut-être lui en attribue-t-on qui ne sont pas de lui. L'abbé Gerbert a recueilli tout ce qu'il en a trouvé pour sa collection des écrivains ecclésiastiques qui ont traité de la musique, et les a insérés dans le premier volume de ce livre, pag. 104 à 229. Le premier de ces ouvrages a pour titre : *Liber Ubaldi, peritissimi musici, de harmonica Institutione.* Gerbert l'a tiré d'un manuscrit de la bibliothèque des cordeliers de Strasbourg et d'un autre qui se trouvait dans la bibliothèque de Césène. Si cet ouvrage est de Hucbalde, ce qui me paraît douteux, il doit appartenir à sa jeunesse, et doit avoir précédé son invention d'une notation particulière dont il sera parlé tout à l'heure, car il n'y a rien de commun entre ce premier ouvrage et celui qui lui appartient incontestablement, et qui a pour titre *Musica Enchiriadis.* Ce premier traité (*De harmonica Institutione*) est une sorte de commentaire de celui que Réginon, abbé de Prum, a écrit dans le neuvième siècle sous le même titre, et a aussi pour objet principal les *neumes* des antiennes et des répons. Vient ensuite un fragment d'un autre traité, sous le titre de *Alia Musica,* qui paraît être de la même main, et qui contient particulièrement une exposition des huit tons du plain-chant. Divers extraits de plusieurs traités de musique qui sont à la suite ne se lient point entre eux. Tous ces morceaux, tirés d'un manuscrit de la bibliothèque de Saint-Émeran, de Ratisbonne, y sont attribués à Hucbalde par ces mots qui se trouvent à la fin : *Explicit Musica Ubaldi.* Il y est traité de la mesure des tuyaux d'orgue, du poids des cymbales, des modes et des consonnances.

Le plus important des traités de musique de Hucbalde, et peut-être le seul qui soit réellement à lui, est celui qui a pour titre : *Musica Enchiriadis.* La bibliothèque impériale de Paris contient quatre manuscrits de cet ouvrage, sous les n°s 7202, 7210, 7211 et 7212 in-fol. Le premier est intitulé *Enchiridion Musicæ ; authore Uchubaldo, Francigenæ.* Le deuxième, qui est incomplet, a pour titre : *Liber enchiriadis de Musica, sive theoria musicæ, authore anonymo.* Le troisième, complet, est aussi anonyme ; enfin, le dernier, fort beau manuscrit du douzième siècle, est anonyme comme les deux ième et troisième. Le n° 7211 est le plus correct et le meilleur. Cet ouvrage, divisé en dix-neuf chapitres, est un traité complet de musique élémentaire, suivant les principes des Grecs, avec l'exposition d'une notation particulière, dont Hucbalde ne se donne point pour l'inventeur, mais qui paraît lui appartenir. Cette notation ne semble pas être sortie de son école ; toutefois elle est aujourd'hui pour nous un précieux reste de ces temps reculés, car elle est à peu près le seul monument authentique au moyen de quoi nous pouvons avoir la clef de quelques signes isolés de l'ancienne notation saxonne. Au moyen de huit signes diversement inclinés ou tournés, la notation de Hucbalde peut représenter une étendue de deux octaves et demie. Les explications dont il a accompagné ses signes sont suffisantes pour en donner une intelligence complète : or, il donne une table des huit tons dans la notation saxonne et dans la sienne, qui fournit aujourd'hui un moyen certain de traduction pour une partie des signes de la première. Dans son édition, Gerbert a placé cette table à la suite du petit traité des tons et du chant des psaumes (p. 229).

A la suite des 19 chapitres de ce traité de musique, Hucbalde en a fait un ample commentaire dialogué, et divisé en trois parties. Il y traite de la *Diaphonie,* ou harmonie ecclésiastique, dont Isidore de Séville avait déjà parlé près de deux siècles auparavant ; mais ce que Hucbalde en dit est beaucoup plus développé, et accompagné d'exemples de cette harmonie barbare, composée de suites de quartes ou de quintes et d'octaves (1). En général, les définitions que donne Hucbalde dans ce commentaire sont remarquables par leur clarté, pour le temps où il vivait.

A la suite de la dernière partie de cet ouvrage, Gerbert a placé un petit traité des tons et du chant des psaumes, qui en est le complément nécessaire. Il l'a intitulé *Commemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis :* je pense

(1) Voyez sur l'origine de cette *inharmonie* mon *Mémoire sur l'harmonie simultanée des sons chez les Grecs et les Romains*, dans les *Mémoires de l'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique*, tome XXXI (1857), p. 22-43, et p. 71 du tiré à part (Bruxelles, 1858).

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

que son copiste a mal lu, et qu'il faut *Commentatio*, etc. Ce morceau est très-curieux pour l'histoire de la musique, car on y trouve des intonations de psaumes différentes de l'ancienne tradition des églises d'Italie.

M. Ed. de Coussemaker a publié une volumineuse monographie sous ce titre : *Mémoire sur Hucbald et sur ses traités de musique, suivi de recherches sur la notation et sur les instruments de musique, avec 21 planches*; Paris, Techner, 1841, 1 vol. gr. in-4°.

Hucbalde avait composé le chant d'un office de nuit pour la fête de Saint-Thierri, et l'avait noté d'après son système : ce travail paraît être perdu.

HUDEMANN (Louis-Frédéric), docteur en droit à Hambourg, y a publié, en 1732, un volume de ses poésies, qu'il a fait précéder d'un discours concernant les avantages de l'opéra sur les tragédies et comédies, dans lequel il essayait de réfuter une opinion contraire de Gottsched. Mizler a inséré ce discours dans le second volume de sa Bibliothèque de musique.

HUDSON (Robert), bachelier en musique, né en 1732, fut admis comme vicaire choral de la cathédrale de Saint-Paul, à Londres, en 1756, et comme chanteur de la chapelle deux ans après. Devenu directeur du chœur de Saint-Paul en 1773, il occupa cette place jusqu'en 1793. Dans sa jeunesse, il avait chanté au Ranelagh et au Jardin de Mary-le-Bone. Il est mort à Londres, en 1815, et a été inhumé dans la cathédrale. Il a écrit beaucoup de musique qu'on chante encore dans cette église et dans l'hôpital du Christ, dont il a été longtemps maître de musique.

HUE (Balthazar de), écrivain anglais du dix-septième siècle, est auteur d'un éloge des muses et de la musique, intitulé : *Musæ Musicæque Encomium;* Amsterdam, 1680, in-4°.

HUEBER (Wendelin), organiste de l'église Sainte-Dorothée, à Vienne, fut aussi directeur du chant de la confrérie des morts, dans la même ville. On a de sa composition : *Cantiones sacræ 1, 2 et 3 vocum, cum basso et organo;* Vienne, 1650, in-4°.

HUEBNER (Joseph), conseiller du consistoire, assesseur de la direction des écoles, prédicateur, docteur en théologie et en droit canonique, à Breslau, naquit à Kleppelsdorf, le 31 août 1755. Il était fils d'un meunier qui ne négligea rien pour lui donner une bonne éducation, et qui lui fit apprendre le chant et la musique. En 1769 Huebner fut envoyé au gymnase de Breslau; un an après il fut attaché comme sopraniste à l'église cathédrale de cette ville. Après avoir achevé ses humanités, il étudia la philosophie et la théologie, puis, en 1779, il fut nommé prédicateur à Brieg. En 1783 il obtint sa nomination de professeur de philosophie à l'université de Breslau, et en 1798 il fut nommé pasteur à l'église de Saint-Nicolas. Huebner est mort à Breslau, en 1810. On a de lui des chants pour précéder et suivre le sermon; Breslau, 1799; un cantique pour l'avent; un autre pour le 31 décembre; un chant funèbre pour la Passion; un autre pour la résurrection; environ 50 motets latins et allemands.

HUEBNER (Jean-Christophe), né à Narva, en Russie, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, était facteur de pianos à Moscou vers 1800. D'après les idées d'un musicien français, nommé *Poulleau*, qui se trouvait alors en cette ville, il exécuta un piano à archet qu'il nomma *Clavecin harmonique*, et qui reçut ensuite de Poulleau le nom d'*Orchestrino*. Celui-ci vint à Paris avec l'instrument, en 1808, et le soumit à l'examen du Conservatoire et de la classe des beaux-arts de l'Institut de France. Le rapport de ces deux corps savants fut favorable à l'*Orchestrino*, et déclara que la puissance considérable du son était susceptible de nuances délicates, et pouvait conduire jusqu'à l'illusion dans l'imitation d'un quatuor de violon et basse, s'il était bien joué. En 1811, Poulleau était à Bruxelles avec l'instrument de Huebner, et y donnait des séances publiques; il en partit vers la fin de cette année pour se rendre en Hollande. Depuis lors on n'en a plus entendu parler.

HUEBSCH (Jean-Georges-Gothilf), professeur de mathématiques à Erfurt et à Schul-Pforte, vers le milieu du dix-huitième siècle, est connu avantageusement par quelques ouvrages de géométrie, entre autres par un traité élémentaire de trigonométrie. Il est mort en 1773, à l'âge d'environ quatre-vingts ans. Huebsch a laissé 31 morceaux manuscrits sur divers sujets relatifs à la musique, qui ont passé en la possession de Gerber, auteur du Lexique des musiciens. Ce biographe a donné en détail une indication du contenu de tous ses articles, dans son nouveau Lexique : ils concernent la constitution de la musique considérée en elle-même, la composition et surtout les instruments. Ces manuscrits sont aujourd'hui à Vienne, avec toute la collection de livres et de musique qui a appartenu à Gerber.

HUEBSCH (Jean-Baptiste), basse chantante, naquit en 1755, à Jamnitz, en Moravie, et débuta dans l'opéra comique en 1782. Il était aimé du public, et a eu des succès sur la plupart des théâtres de l'Allemagne.

HUERGA (Cyprien de la), moine espagnol de l'ordre de Cîteaux, expliqua longtemps

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

l'Écriture Sainte dans l'université d'Alcala, et mourut dans cette ville, en 1560. Charles de Visch et, d'après lui, le père Lelong (*in Bibl. Sacr.*, p. 784) citent au nombre de ses ouvrages une dissertation *De Ratione Musicæ et instrumentorum usu apud veteres Hebræos;* mais ils ne disent pas si elle a été imprimée. M. Mariano-Soriano Fuertes cite aussi le même auteur, sous le nom de *La Huerta*, ainsi que son traité de la musique et des instruments des Hébreux (*Hist. de la Musica española*, t. II, p. 151) mais il n'en donne pas le titre et n'indique pas le lieu de l'impression.

HUGARD (Pierre), maître des enfants de chœur de la cathédrale de Paris, vers le milieu du dix-septième siècle, a publié chez Ballard une messe à quatre voix intitulée *Laudate pueri Dominum*, in-fol. Les quatre parties sont en regard.

HUGHES (Jean), poëte anglais, naquit à Marlborough, en 1677, et mourut à Londres, le 17 février 1720. On a de lui un éloge de la musique, en vers, intitulé : *Ode in praise of Music;* Londres, 1705, in-4°.

HUGON ou HUGUES, prêtre à Reutlingen, petite ville du Wurtemberg, a écrit, en 1332, un traité ou poëme didactique, en six cent trente-cinq vers, sur le chant ecclésiastique, sous le titre de *Flores musicæ*. Cet ouvrage, dont il y a un beau manuscrit dans la bibliothèque de Gand, a été imprimé, comme on le verra plus loin. Gruber, qui a indiqué le premier le poëme de Hugon (*Beytræge zur Litteratur der Musik*, p. 51 et 52), a très-exactement indiqué le nom de l'auteur et l'année où le livre a été composé. Forkel, venu après lui, donne sur l'ouvrage, dans sa Littérature générale de la Musique (*Allgem. Litter. der Musik*, p. 119), des renseignements qui prouvent qu'il en avait vu un exemplaire; cependant il ajoute : « Il serait « difficile de fixer le temps où ce Hugon a vécu ; « à la vérité il y a dans le traité de Gruber sur la « littérature musicale un passage qui fait connaître « que son livre a été écrit par *Hugon, prêtre* « *de Reutlingen,* en 1332 ; mais Gruber n'in- « dique aucune source ni aucune autorité, et « l'on ne sait si on peut l'en croire ou non. » On s'étonne de trouver un tel passage chez un auteur aussi exact que l'est ordinairement Forkel. S'il avait lu attentivement l'exemplaire qu'il a vu, il y aurait lu, au quatrième chapitre, ces vers qui ne laissent aucun doute sur le nom de l'auteur, sur sa qualité, ni sur la date de l'ouvrage :

M Solum tria C simul et tria preterire
Per Christum natum binum si junxeris annum
Cum flores istos contexuit Hugo sacerdos
Reutlingensem sic ...

Le poëme didactique de Hugon est accompagné, dans le manuscrit de Gand et dans l'édition citée par Forkel, d'un long commentaire, avec de nombreux exemples notés, qui est d'un autre écrivain, car le commentateur ne parle jamais de l'auteur des vers qu'à la troisième personne. C'est ainsi que, sur le passage cité précédemment, il dit : *Hic autor ... dicit quod ab incarnatione Domini effluxerunt mille anni trecenti triginta duo quando iste liber fuerat conscriptus per versus quadringentos præter triginta.*

L'ouvrage est divisé en quatre chapitres. Le premier traite *de tribus Alphabeticis*, c'est-à-dire des trois gammes par bémol, par bécarre et par nature; le deuxième, *de Monochordo;* le troisième, *de Modis*, et le quatrième, *de Tonis*. L'ouvrage a peu d'intérêt par lui-même; mais le commentaire en a beaucoup, parce qu'il donne en notation ordinaire de plain-chant des exemples des intonations des psaumes dans un ordre à peu près identique à celui du manuscrit de Reginon de Prum qui se trouve à la bibliothèque des ducs de Bourgogne, à Bruxelles; en sorte que par ces exemples on a le moyen de lever bien des doutes concernant les signes composés de la notation saxonne des 9e, 10e et 11e siècles.

Dans mes voyages en Allemagne, j'ai trouvé trois exemplaires du livre de Hugon de Reutlingen, le premier à la bibliothèque royale de Berlin, le second à Wolfenbuttel, et le troisième à la bibliothèque royale de Dresde. Je fus frappé d'étonnement en reconnaissant, par l'examen attentif que je fis de ces exemplaires, qu'ils avaient des différences notables, quoiqu'il fût évident pour moi qu'ils étaient de la même édition, c'est à-dire de celle qui a été imprimée à Strasbourg, en 1488. Je pris de chacun une description exacte, et je reconnus que l'exemplaire de Dresde est semblable à celui qui appartient à la bibliothèque impériale de Paris, dont j'ai donné l'indication sommaire dans la première édition de cette *Biographie des Musiciens*.

Par un hasard bien extraordinaire j'ai trouvé plusieurs années après trois exemplaires des *Flores musicæ* chez M. Edwin Trost, libraire à Paris, et j'en ai fait l'acquisition à très-haut prix. Un de ces exemplaires est exactement semblable à celui de la bibliothèque royale de Berlin : un autre est parfaitement conforme à celui de Wolfenbuttel; mais le troisième a des différences remarquables, et n'est pas exactement semblable à ceux de Dresde et de Paris. Il y a donc

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

eu au moins quatre remaniements de l'édition de 1488, au moment du tirage. Cette singularité, peut-être sans exemple, me détermine à donner ici la description de ces exemplaires.

Celui de la bibliothèque royale de Berlin, semblable à l'un des miens, est composé de 97 feuillets in-4°, imprimés en caractères gothiques. Au recto du premier feuillet on lit en grands caractères : *Flores musicæ omnis cantus gregoriani.* Au verso se trouve la première page de l'index avec ces mots en tête : *Tabula. Capitulum primum.* Les vers sont imprimés en gros caractères sans division et comme de la prose : le commentaire est en caractères plus petits. Les exemples de musique sont en notation gothique allemande, dérivée directement des neumes saxons, sur des portées de quatre et cinq lignes. La dernière page a pour titre courant : *Capitulum* IIII, et au-dessous se trouvent 26 lignes de texte, après lesquelles on lit :

Impssum Argentine p Johan
nem pryss Anno Mcccclxxxviij.

Le feuillet suivant a pour titre courant *de Tonis*, et au-dessous 5 lignes de musique notée. Entre la première et la deuxième portée de cette musique on lit : *exercitium vocum musicalium.* Le verso de ce feuillet est en blanc.

Le feuillet signé M4 a pour dernière ligne : *querens in vellere oro Domine ut solum vellus*, et le nombre total des lignes est 26. Le feuillet K (8) a pour dernière ligne : *ferl septenus fa mi fa sol tibi versus.*

L'exemplaire de la bibliothèque de Wolfenbuttel, semblable en tout à l'un des miens dans l'intérieur du volume, n'en diffère que par le titre, où on lit : *Flores musicæ cantus gregoriani*, tandis que le mien porte *Flores musicæ omnis cantus gregoriani.* Ils sont composés tous deux de 97 feuillets in-4° goth.

Jusqu'au feuillet K (8) ces exemplaires sont semblables à ceux dont on vient de lire la description : mais au recto de ce feuillet, au lieu de 11 lignes de texte, il n'y en a que 9, imprimées avec des abréviations qui ne sont pas dans les autres exemplaires, et l'on trouve, pour première ligne au verso : *tibi sextus Prefert septenus fa mi fa sol ;* les mots *tibi versus* commencent la seconde ligne.

La première ligne du feuillet M4 commence, dans ces exemplaires, par les mêmes mots que dans les précédents ; mais au lieu de finir par *ut*, comme dans ceux-ci, on voit à la fin *ut opus.* Au lieu de 26 lignes dans cette page, il y en a 30, et la dernière ligne est : *re sicut deus rore celesti implevit primo vellus.*

La dernière page a pour titre courant : Capitulum IIII, et au-dessous 10 lignes seulement au lieu de 26 qu'il y a dans les autres exemplaires ; au-dessous de ces dix lignes, on lit :

Impssum Argentine P Johan
nem pryss Anno Mcccclxxxviij.

Le feuillet suivant a les portées imprimées pour la musique, mais pas de notes, et au revers est une gravure en bois représentant Tubal avec ses ouvriers, qui travaillent le fer, et plus haut Pythagore, qui écoute le son des marteaux et pèse ceux-ci dans une balance.

L'exemplaire de la bibliothèque royale de Dresde, en tout semblable à celui de la bibliothèque impériale de Paris, présente un remaniement si complet, que si je n'avais pas reconnu l'identité d'origine par la similitude des caractères et par une multitude de détails, j'aurais été porté à croire à l'existence d'une édition différente de la précédente. Ces exemplaires ont 85 feuillets, au lieu de 97. On n'y voit aucune indication de nom de lieu, d'imprimeur, ni de date. Le format est petit in-4° et l'impression gothique, comme aux exemplaires précédents. Au haut du frontispice, on trouve seulement *Flores musicæ*, et au-dessous la gravure en bois qui est au verso du dernier feuillet de l'exemplaire de Wolfenbuttel. La feuille A a 8 feuillets : les feuilles B jusqu'à O n'en ont que six. Le dernier feuillet a pour titre courant *de tonis :* il commence par ces mots : *Patris iosic* (?) *ad impievit*, et renferme 12 lignes, dont le dernier mot est *Amen*, après quoi il n'y a plus rien. Je dois faire remarquer que la reliure de l'exemplaire de Paris porte la date de 1497, ce qui semble indiquer une autre édition ; mais j'ignore sur quel fondement le relieur a mis cette date au volume.

Mon troisième exemplaire n' est conforme à aucun des autres : au recto du premier feuillet se trouve la gravure en bois, sans titre, et la première page de l'*index* est au verso. Le volume est composé de 97 feuillets ; les feuilles A jusques et y compris L ont chacune 8 feuillets ; la feuille M n'en a que sept. Au recto du dernier feuillet se trouve le titre courant *de tonis* et les cinq portées de musique avec l'inscription : *Exercitium vocum musicalium.* Au verso est la répétition de la gravure en bois. Le verso du sixième feuillet de la feuille M n'a que 10 lignes, finissant par le mot *Amen*, après quoi on lit :

Impssum argentine P Johan
nem pryss Anno Mcccclxxxviij.

Le feuillet 8 de la feuille K est semblable, dans cet exemplaire, à celui de Wolfenbuttel et au

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

second des miens, ainsi que le feuillet M 4.

On voit par ce qui précède qu'il y a au moins quatre dispositions qui diffèrent en plusieurs points de la même édition du livre de Hugon de Reutlingen, et plusieurs de ces différences ne semblent être que l'effet du caprice.

Je ne terminerai pas cet article sans remarquer que Gerbert a rapporté (*Scrip. ecclesiast. de Musica*, tom. 3, p. 308), d'après un manuscrit de la bibliothèque impériale de Paris, des fragments qu'il croyait pouvoir être d'un auteur de musique nommé *Hugon*. Il y a quelque apparence que ce Hugon est le même que l'auteur du poëme dont il vient d'être parlé : cependant ces fragments n'ont aucun rapport avec cet ouvrage; ils sont en prose, et relatifs à la division des intervalles.

HUGOT (A.), surnommé *le jeune*, naquit à Paris, en 1761, et reçut des leçons de flûte d'un maître de cette ville nommé *Atys* (*voy.* ce nom). Une belle qualité de son, une grande justesse d'intonation et un coup de langue brillant, lui procurèrent de bonne heure une belle réputation. Lorsque l'orchestre du théâtre des fameux bouffons italiens fut organisé par Viotti, à la fin de 1789, Hugot fut choisi par ce grand artiste pour y jouer la première flûte, et son frère aîné, dont le talent était inférieur au sien, fut chargé de la seconde partie. Le grand corps de musique militaire de la garde nationale de Paris ayant été formé, Hugot y entra comme beaucoup d'autres artistes célèbres, et après la suppression de ce corps il devint professeur du Conservatoire de Musique, dont l'institution venait d'être décrétée par la Convention nationale. Il forma dans cette école de bons élèves, au nombre desquels on a distingué particulièrement Lépine. L'Opéra-Comique français ayant succédé aux chanteurs italiens après le départ de ceux-ci, Hugot était resté dans l'orchestre de ce spectacle, au théâtre Feydeau. C'est dans les concerts donnés à ce théâtre, en 1796 et 1797, que son talent se produisit avec tous ses avantages, et qu'il fit admirer l'exécution la plus parfaite qu'on eût entendue jusqu'alors en France sur la flûte. Il y joua des concertos de sa composition, et brilla aussi dans les symphonies concertantes de Devienne. Chargé par le comité du Conservatoire de la rédaction d'une méthode de flûte, il se livrait à ce travail lorsqu'il fut atteint d'une fièvre nerveuse. Dans un accès de cette maladie, il se blessa de plusieurs coups de couteau, puis se précipita par la fenêtre d'un quatrième étage, et mourut quelques instants après, le 18 septembre 1803, à l'âge de quarante-deux ans. Wunderlich, autre professeur de flûte au Conservatoire, recueillit les matériaux préparés par Hugot pour sa méthode, et acheva l'ouvrage, qui parut sous les noms des deux collaborateurs.

Les compositions de Hugot qui ont été publiées sont : 1° Premier concerto pour la flûte (*en sol*); Paris, Sieber. — 2° Deuxième idem (*en ré*); ibid. — 3° Troisième idem (*en mi* mineur); Paris, Imbault (Janet). — 4° Quatrième idem (en ré); ibid. — 5° Cinquième idem (*en si* mineur); ibid. — 6° Sixième idem (*en sol*); Paris, Michel Ozy. — 7° Six trios pour 2 flûtes et basse, divisés en deux parties, op. 6; Paris, Sieber. — 8° Six duos pour 2 flûtes, op. 1; ibid. — 9° Six idem, op. 2, ibid. — 10° Six idem, op. 4; Paris, Carli. — 11° Six idem, op. 7; Paris, Sieber — 12° Six idem, op. 9; Paris, Carli. — 13° Vingt-quatre duos faciles, tirés de la méthode; Paris, Michel Ozy. — 14° Six sonates faciles pour flûte seule; ibid. — 15° Six sonates pour flûte et basse, op. 12; Paris, Imbault (Janet). — 16° Variations sur des thèmes connus pour flûte seule, op. 5; Paris, Sieber. — 17° Méthode de flûte adoptée pour l'enseignement dans le Conservatoire de Musique (terminée par Wunderlich); Paris, 1804, Michel Ozy. Cet ouvrage a été traduit en allemand par E. Müller. On en a fait aussi des extraits et des abrégés, qui ont été publiés à Leipsick, à Bonn, à Mayence et à Vienne.

HUGUENET (JACQUES) : fils de Pierre Huguenet, ténor de viole de la chapelle du roi, qui, entré au service de Louis XIV en 1661, vivait encore en 1699. Jacques Huguenet eut pour premier maître son père, et apprit ensuite le violon sous la direction de Jean-Noël Marchand, violoniste de la chambre du roi. Il entra lui-même au service de la cour, comme un des violonistes de la bande qu'on appelait *les petits violons*. Ce musicien a publié : Sonates pour le violon *en solos* et en trios; Paris, in-fol. (s. d.)

HUITACES DE BEAULIEU. *Voyez* BEAULIEU.

HULLMANDEL (NICOLAS-JOSEPH), pianiste distingué, né à Strasbourg, en 1751, était neveu de Rodolphe, célèbre corniste et auteur des solféges connus sous son nom. Après avoir appris les éléments de la musique à l'église cathédrale de sa ville natale, il alla à Hambourg, où il reçut des leçons de Charles-Philippe-Emmanuel Bach. Les conseils de cet excellent maître et les heureuses dispositions de Hullmandel lui firent faire de rapides progrès, et acquérir en peu de temps une manière élégante qu'il a conservée jusque dans sa vieillesse. Je l'ai connu en 1808, lorsqu'il fit un voyage à Paris pour visiter d'anciens amis : quoiqu'il fût alors âgé de cinquante-sept ans, il jouait encore avec un goût exquis

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ses sonates et celles de son maître. En 1775, il fit un voyage en Italie, et pendant six mois environ il vécut à Milan. Arrivé à Paris vers 1776, il s'y fit entendre sur le clavecin et sur l'harmonica, dont il jouait fort bien, et son talent obtint l'estime de tous les artistes. Ses manières polies et distinguées le firent bientôt rechercher dans la haute société, comme maître de piano. En 1787 il fit un voyage à Londres. De retour à Paris vers la fin de la même année, il y épousa une riche héritière, et cessa de figurer au nombre des artistes. Son attachement à la famille royale le compromit en 1790 et l'obligea à s'éloigner de la France. Il se rendit à Londres, fut mis sur la liste des émigrés, et ses biens furent saisis. Plus tard il obtint la restitution de ceux qui n'avaient pas été vendus. Tant que durèrent les troubles révolutionnaires, il fut obligé de chercher des ressources dans l'usage de son talent; mais après qu'il eut obtenu du premier consul la restitution de ses biens, il vécut dans la retraite. Il est mort à Londres, en 1823, à l'âge de soixante-douze ans. Les compositions publiées par Hullmandel sont : 1° Six sonates pour clavecin, violon et violoncelle, op. 1; Paris, 1780. — 2° Six idem, op. 2; ibid. — 3° Trois sonates pour piano et violon, op. 3; Paris, Boyer (Naderman) — 4° Trois idem, op. 4; Londres, 1787. — 5° Trois idem, op. 5; ibid. — 6° Six sonates pour piano seul, op. 6; ibid. — 7° Divertissement pour piano seul, op. 7; Paris, Naderman. — 8° Trois sonates pour piano et violon obligé, op. 8; Londres. — 9° Deux petits airs variés pour piano, op. 9 : Paris, Naderman. — 10° Grande sonate avec violon obligé, op 10. — 11° Grande sonate pour piano seul, op. 11. Hullmandel est aussi l'auteur de l'article *Clavecin* inséré dans l'Encyclopédie méthodique.

HULPHERS (Abraham-Abrahamson), directeur de musique à Westeras, en Suède, dans la dernière partie du dix-huitième siècle, s'est fait connaître par un bon ouvrage écrit en langue suédoise, et intitulé : *Historisk Afhandling om Musick och Instrumenter særdeles om Orgwerks inrætiningen i Allmænhet, jemte kort Beskrifning œfwer Orgwerken i Sverige* (Traité historique sur la Musique et les instruments, particulièrement sur la disposition des orgues, avec une courte description des orgues de la Suède); Westeras, imprimé pour l'auteur par Jean-Laurent Horrn, 1773, in-8° de 323 pages et 4 planches, avec un titre gravé. Une deuxième édition de cet ouvrage a été publiée à Stockholm, en 1799; elle forme un volume de 426 pages avec huit pages de préface, 2 index et 8 planches

HULSHOFF (Le baron Max **DE**), sénéchal de Munster, et en dernier lieu directeur de la société de chant de cette ville, naquit en 1766. Suivant les éloges qui lui ont été accordés en Allemagne, il paraît avoir été un compositeur de beaucoup de mérite. Ses ouvrages connus sont : 1° Trois quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 1; Augsbourg, Gombart, 1796. — 2° Andante pour le piano, avec 28 variations; ibid, 1797. Il s'est essayé avec succès dans le genre dramatique, et ses opéras de *Bianca, La Mort d'Orphée*, et *L'Entrée* (opéra comique) ont été vivement applaudis. On connaît aussi en manuscrit un *Te Deum* exécuté à Munster en 1801, un *Alleluia*, et un *Pater noster*, de la composition de cet amateur.

HULST (Félix VAN). *Voyez* Van Hulst (*Félix*).

HUMANUS (P.-C.) prédicateur, dont le nom véritable était *Hartung*, vécut en Souabe dans la première moitié du dix-huitième siècle. Ce renseignement nous est fourni par Hiller dans la deuxième édition de l'*Introduction à la science musicale* d'Adlung (p. 290). Sous le nom de Humanus on a un traité d'harmonie et de l'art de jouer du clavecin, intitulé : *Musicus theoretico-practicus bey welchem anzutreffen I. Die demonstrativische Theoria musica auf ihre wahre Principia gebauet, von vielen arithmetischen Subtilitæten befreyet, etc. II. Die methodische Clavier-Anweisung mit Regeln und Exempeln, etc.* (Le musicien théorico-pratique, où l'on trouve : 1° la théorie démonstrative de la musique établie d'après ses vrais principes, et dégagée de beaucoup de subtilités arithmétiques, etc.; 2° une instruction méthodique pour le clavecin, avec des règles et des exemples, etc.); Nuremberg, 1749, 2 parties in-4°; la première de 88 pages; la seconde, de 16 pages et 33 planches d'exemples. Bien que ce livre ne mérite pas tous les éloges qu'Adlung en a faits, il n'est pas sans valeur, pour le temps où il a été écrit. L'auteur présente sa théorie d'une manière empirique et par axiomes très-courts, qui ont le mérite de la clarté, mais qui ne peuvent donner qu'une connaissance bornée de la théorie de l'harmonie telle qu'elle existait en 1749. A défaut de caractères de musique pour la notation des exemples, Hartung a été obligé de les présenter en lettres, ce qui est incommode. La seconde partie, toute pratique, est accompagnée d'exercices gravés pour le clavecin.

HUME (Tobie), officier anglais, vécut à Londres vers la fin du seizième siècle et au commencement du dix-septième. Il était un des plus habiles joueurs de basse de viole de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ce temps, et l'on a des preuves de son talent dans un ouvrage qu'il dédia à la reine Anne, femme de Jacques Ier, et qui fut publié sous ce titre : *Captain Hume's Poeticall Musicke, principally made for two basse violls yet so construed that it may be plaied eight waies, upon sundries instruments, with much facilities* (Musique poétique du capitaine Hume, faite principalement pour deux basses de viole, mais arrangée pour pouvoir être jouée de huit manières différentes sur divers instruments); Londres, 1607, in-4°.

HUMMEL (Jean-Bernard), fils d'un conseiller du tribunal de commerce et éditeur de musique à Berlin, naquit en cette ville, vers 1760. Ses études furent dirigées vers une connaissance complète de la musique, et il devint compositeur instruit et pianiste habile. Ayant entrepris un voyage comme artiste, il se fixa pendant quelques années à Varsovie en qualité de professeur de piano; mais après la mort de son père, en 1798, il retourna à Berlin, prit la direction de la maison de commerce de celui-ci, et continua de publier des œuvres de musique jusque vers 1815. Hummel a fait graver de sa composition : 1° *Andantino* de Pleyel varié pour le clavecin; Spire, 1792. — 2° Trois airs variés idem; Offenbach, 1794. — 3° Dix variations sur un thème allemand; Vienne, 1798. — 4° Six variations sur le thème *Pria ch'io l'impegno;* Vienne, Kozeluch. — 5° Sept variations sur un thème du ballet d'*Alcine;* ibid. — 6° Trois sonates pour clavecin; Vienne, Eder, 1800. — 7° Trois sonates pour piano et violon obligé, op. 12; Berlin, 1802. — 8° Trois *Lieder* avec accompagnement de piano; Hambourg, Bœhme. — 9° douze *Lieder* avec accompagnement de piano; Berlin. — 10° *Modulationen durch alle Dur-und Moll-Tœne, nach den Regeln des reinen Satzes zusammengetragen* (Modulations dans tous les tons majeurs et mineurs, disposés d'après les règles de la composition pure); Berlin, 1799, in-fol. de 50 pages.

HUMMEL (Chrétien-Gottlob-Emmanuel), organiste à Hildburghausen, mort, suivant Gerber, vers 1799, a laissé un livre posthume qui a paru sous ce titre : *Der Musikus, oder von der gründlicher Erlernung der Musik* (Le Musicien, ou la manière d'apprendre à fond la musique); Hildburghausen, Hanisch, 1803, in-8° de 164 pages. L'ouvrage de Hummel n'est pas un traité de musique, mais un aperçu historique et philosophique des connaissances que doit posséder un musicien : ce livre n'est pas dépourvu de mérite. Gerber cite aussi un oratorio de Hummel intitulé : *Triomphe au lit de mort*, qu'on trouvait de son temps en manuscrit dans la Thuringe.

HUMMEL (Jean-Népomucène), célèbre compositeur et pianiste, né le 14 novembre 1778, à Presbourg, où son père (Joseph Hummel) était maître de musique de l'institution militaire de Wartberg. Dès l'âge de quatre ans Hummel apprit à jouer du violon, mais il fit peu de progrès sur cet instrument, et parut d'abord n'avoir pas de dispositions pour la musique. L'année d'après, il commença à prendre des leçons de musique vocale et de piano; dès lors ses facultés se développèrent avec une rare activité : un an d'études lui suffit pour arriver à un degré d'habileté fort remarquable dans un enfant. A cette époque, l'établissement de Wartberg fut supprimé par l'empereur Joseph II, et Joseph Hummel, resté sans emploi, alla se fixer à Vienne avec son fils; il y devint chef d'orchestre du théâtre de Schikaneder, et le jeune Hummel, à peine âgé de sept ans, fixa sur lui l'attention des artistes les plus distingués, et même de Mozart. Quelle que fût la répugnance de cet homme illustre à s'occuper de l'enseignement, il offrit de se charger de l'éducation musicale du jeune virtuose, mais à la condition qu'il demeurerait chez lui, et qu'il pourrait le surveiller incessamment dans ses études. On pense bien que cette proposition fut accueillie avec reconnaissance. Guidé par les leçons d'un tel maître, Hummel fit en deux années des progrès qui tenaient du prodige. A neuf ans, il excitait l'admiration de tous ceux qui l'entendaient. Son père songea alors à tirer parti de ce talent précoce; ils parcoururent ensemble l'Allemagne, le Danemark et l'Écosse. La première apparition en public de l'élève de Mozart eut lieu dans un concert que ce maître donna à Dresde en 1787. Puis il se fit entendre à la cour de Cassel. A Édimbourg, le pianiste enfant obtint un succès d'enthousiasme; il y publia son premier ouvrage, qui consiste en un thème varié pour le piano, qu'il dédia à la reine d'Angleterre; une deuxième édition de ce morceau fut faite à Londres dans la même année. Après avoir demeuré dans cette dernière ville pendant les années 1791 et 1792, il visita la Hollande, puis retourna à Vienne, après six ans d'absence. Il était alors âgé de quinze ans, et son exécution pouvait être déjà considérée comme la plus correcte et la plus brillante de l'école allemande; cependant ses études redevinrent plus sérieuses qu'auparavant. Son père, homme sévère à l'excès, exigeait de lui un travail sans relâche; longtemps après on a vu Hummel, homme fait et artiste déjà célèbre, soumis encore à cette volonté sous laquelle

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

il avait ployé pendant plus de vingt ans.

L'époque de son retour à Vienne fut marquée par des études de composition, dont il n'avait eu jusqu'alors que de légères notions. Admis aux leçons d'Albrechtsberger, il apprit, sous la direction de ce maître, l'harmonie, l'accompagnement et le contrepoint; puis il se lia d'amitié avec Salieri, qui lui donna d'utiles conseils pour le chant et le style dramatique. Ce maître célèbre n'avait jusqu'alors formé que trois élèves; Weigl était le premier, Süssmayer le second et Hummel le troisième. En 1803 des propositions furent faites en même temps à celui-ci par le prince Nicolas Esterhazy, qui revenait de Londres, et par le baron Braun, directeur du théâtre impérial : Hummel préféra le service du prince, qui partageait son goût pour la musique religieuse. Sa première messe obtint l'approbation de Haydn. Vers le même temps il écrivit aussi pour les théâtres de Vienne des ballets et des opéras qui furent favorablement accueillis. Hummel était parvenu à l'âge de vingt-huit ans; ses ouvrages, particulièrement sa musique instrumentale, et son beau talent d'exécution l'avaient déjà rendu célèbre en Allemagne; cependant son nom était absolument inconnu en France, lorsque en 1806 Cherubini apporta de Vienne sa grande fantaisie (en *mi* bémol, œuvre 18) qui fut exécutée au concours du Conservatoire de la même année : ce fut le premier morceau de Hummel qu'on entendit à Paris. Il ne fut compris que par les artistes; mais ce succès suffit pour établir la réputation du compositeur, et dès ce moment ses ouvrages furent recherchés par tous les pianistes. En 1811, Hummel quitta le service du prince Esterhazy, et jusqu'en 1816 il n'eut d'autre emploi que celui de professeur de piano, à Vienne. Au mois d'octobre de cette année la place de maître de chapelle du roi de Wurtemberg lui fut offerte, et il l'accepta. Après l'avoir occupée pendant quatre ans, il entra au service du grand-duc de Saxe-Weimar pour les mêmes fonctions. Deux ans après, il obtint un congé qu'il employa à faire un voyage pédestre en Russie. Pétersbourg et Moscou lui firent le plus brillant accueil. Il paraît qu'il avait déjà visité ces villes plus de vingt ans auparavant. En 1823 il parcourut la Hollande et la Belgique, puis se rendit à Paris, où il obtint des succès dignes de son talent. Ses improvisations sur le piano y excitèrent surtout la plus vive admiration. De retour à Weimar, il ne s'en éloigna qu'en 1827, sur le bruit de la fin prochaine de Beethoven, pour aller se réconcilier avec cet homme illustre. Des rivalités de succès avaient fait naître entre eux, longtemps auparavant, de fâcheuses altercations, quoique tous deux eussent conservé de l'estime l'un pour l'autre. En apercevant sur les traits du grand artiste les signes d'une fin prochaine, Hummel ne put retenir ses larmes; Beethoven lui tendit la main, ils s'embrassèrent, et tout fut oublié. Hummel fit, deux ans après, un second voyage à Paris, où il ne produisit plus une aussi vive sensation que six années auparavant. Quoiqu'on admirât encore l'élégance de son jeu, on crut remarquer les approches de la vieillesse dans une certaine timidité d'exécution qui lui faisait ralentir sensiblement le mouvement des traits difficiles : tel fut du moins le jugement qu'en portèrent les pianistes. A Londres, où ses succès avaient été si brillants trente-huit ans auparavant, ce fut pis encore; la glorieuse renommée de l'artiste vint échouer contre l'indifférence du public de cette grande ville, et son séjour y fut à peine remarqué. Ce voyage fut suivi d'un autre en Pologne; puis Hummel passa quelques années à Weimar, dans de paisibles occupations. Il a cessé de vivre le 17 octobre 1837, à l'âge de cinquante-neuf ans.

Il y a eu dans Hummel trois artistes différents : l'exécutant, l'improvisateur, le compositeur; tous trois ont été doués de talents d'un ordre très-élevé. Dans l'exécution, continuant l'école mixte de Mozart, et la perfectionnant par les principes d'un mécanisme régulier qu'il puisa, jeune encore, auprès de Clementi, pendant le séjour de deux années qu'il fit à Londres, il fonda lui-même une école allemande nouvelle, où se sont formés ou modifiés divers artistes maintenant célèbres. L'époque de Hummel parmi les pianistes allemands est une époque de véritable progrès et de transformation. On a été depuis lors plus loin que lui dans la difficulté vaincue; l'augmentation sensible de la puissance sonore du piano, dans des temps postérieurs à ses études, a jeté quelques grands pianistes dans la recherche du développement de cette puissance, et par là Hummel s'est trouvé dans les derniers temps un peu faible de son; mais nul n'a été plus loin que lui dans la pureté, la régularité, la correction du jeu; dans le moelleux du toucher, dans l'expression et dans le coloris. Son exécution était moins le produit du désir de déployer une habileté prodigieuse, que d'exprimer une pensée constamment musicale. Cette pensée, toujours complète, se manifestait sous ses mains avec tous les avantages qui pouvaient y être ajoutés de grâce, de finesse, de profondeur et d'expression.

Dans l'improvisation, Hummel a porté si loin l'art de fixer des idées fugitives, de les régula-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

riser, et de donner de l'ordre à la spontanéité de l'inspiration, qu'à l'exception de certains traits inattendus, hasards heureux d'un beau génie se livrant à ses inspirations, il semblait exécuter des compositions inédites, plutôt que de véritables improvisations. Et pourtant il ne faut pas croire que de choses si bien conduites, d'idées si régulièrement développées, il résultât de la froideur ; non, il y avait tant de bonheur dans la production des pensées, tant de charme dans la manière dont elles s'enchaînaient, tant d'élégance dans les détails, que l'auditoire était toujours saisi d'un sentiment d'admiration en écoutant ces belles improvisations.

Des productions très-remarquables, surtout dans la musique instrumentale, ont placé Hummel au rang des compositeurs les plus distingués du dix-neuvième siècle : on ne peut douter même que sa renommée n'eût eu plus d'éclat encore s'il n'avait été le contemporain de Beethoven. Si l'on considère avec attention ses beaux ouvrages, on y trouve un mérite si élevé, qu'on est forcé de les placer plus haut encore qu'ils ne sont en général dans l'opinion publique. Le grand septuor en *ré* mineur (œuvre 74), son quintette pour piano (œuvre 87), ses concertos en *la* mineur (œuvre 85), en *si* mineur (œuvre 89), en *mi* majeur (œuvre 110) et en *la* bémol (œuvre 113), quelques-uns des trios pour piano, violon et violoncelle, et la grande sonate pour piano à quatre mains (œuvre 92), sont des œuvres d'une beauté achevée, où toutes les qualités de l'art d'écrire sont réunies à des pensées nobles ou élégantes et gracieuses. Mais ces qualités, si belles, si estimables qu'elles soient, ne pouvaient lutter avec avantage contre ces élans de génie, ces originales et saisissantes conceptions de Beethoven. Une belle composition de Hummel laisse dans l'esprit l'idée de la perfection, mais le plaisir qu'elle cause ne va jamais jusqu'à l'enthousiasme ; Beethoven, au contraire, avec ses incorrections et ses irrégularités, produit, par la puissance de son imagination, de profondes émotions, agite, remue le cœur, et laisse d'ineffaçables souvenirs dans la mémoire. De deux artistes semblables placés en contact, le dernier devait l'emporter sur l'autre, et le placer au second rang. Ce fut ce qui arriva. Beethoven venu vingt-cinq ans plus tard aurait laissé à Hummel la gloire incontestée d'être le premier compositeur de musique instrumentale de son époque. Dans le style dramatique et dans la musique religieuse, Hummel est encore un homme de talent, mais ne se fait remarquer par aucune qualité essentielle.

Les œuvres de cet artiste célèbre se divisent de la manière suivante : I. Musique dramatique. 1° *Le Vicende d'amore*, opéra bouffe en deux actes. — 2° *Mathilde de Guise*, opéra en trois actes. — 3° *Das Haus ist zu verkaufen* (Maison à vendre), en un acte. — 4° *Die Rückfahrt des Kaisers* (Le Retour de l'empereur), en un acte. — 5° *Eloge de l'Amitié*, cantate avec chœurs. — 6° *Diana ed Endimione*, cantate italienne avec orchestre. — 7° *Hélène et Pâris*, ballet. — 8° *Saphode Mitylène*, idem. — 9° *Le Tableau parlant*, idem. — 10° *L'Anneau magique*, pantomime, avec chant et danses. — 11° *Le Combat magique*, idem. La partition de Mathilde de Guise, arrangée pour le piano, a été gravée à Leipsick et à Paris. — II. Musique d'église : 12° Messe à quatre voix, orchestre et orgue (en *si* bémol), op. 77 ; Vienne, Haslinger ; Paris, Richault. — 13° Deuxième messe à quatre voix, orchestre et orgue (en *mi* bémol), op. 80, ibid. — 14° Troisième messe solennelle, à 4 voix, orchestre et orgue (en *ré*), op. 111 ; ibid. — 15° Graduel (*Quodquod in orbe*), à 4 voix, orchestre et orgue, op. 88 ; ibid. — 16° Offertoire (*Alma Virgo*), pour soprano solo, chœur, orchestre et orgue, op. 89 ; ibid. — III. Musique instrumentale : 17° Ouverture à grand orchestre (en *si* bemol), op. 101 ; Leipsick et Paris. — 18° Trois quatuors pour deux violons, viole et violoncelle, op. 30 ; Vienne, Haslinger ; Paris, Richault. — 19° Grande sérénade pour piano, violon, guitare, clarinette et basson, op. 63, n° 1 ; Vienne, Artaria ; Paris, Richault. — 20° Idem, n° 2, op. 66, ibid. — 21° Grand septuor (en *ré* mineur) pour piano, flûte, hautbois, cor, alto, violoncelle et contrebasse, op. 74. — 22° Grand quintette (en *mi* bémol mineur) pour piano, violon, alto, violoncelle et contrebasse, op. 87 ; Vienne et Paris. — 23° Grand septuor militaire pour piano, flûte, violon, clarinette, trompette et contre-basse (en *ut*), op. 114, ibid. — 24° Symphonie concertante pour piano et violon, op. 17 ; Vienne, Diabelli. — 25° Concerto pour piano (en *ut*), op. 34, Vienne, Haslinger. — 26° Concerto facile pour piano (en *sol*), op. 73 ; ibid. ; Paris, Launer. — 27° Troisième concerto (en *la* mineur), op. 85 ; ibid. — 28° Quatrième concerto (en *si* mineur), op. 89 ; Vienne, Leipsick, Paris, etc. — 29° *Les Adieux*, cinquième concerto (en *mi* majeur), op. 110, ibid. — 30° Sixième concerto (en *la* bémol), op. 113 ; ibid. — 31° Rondos brillants pour piano et orchestre, op. 56, 98 et 117 ; ibid. — 32° Thèmes variés pour piano et orchestre, op. 97 et 115 ; ibid. — 33° *Le Cor enchanté d'Obéron*, grande fantaisie pour

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

piano et orchestre (en *mi* majeur), op. 116; Vienne, Haslinger. — 34° *Trios pour piano, violon et violoncelle*, op. 12, 22, 35, 65, 83, 93 et 96; Vienne; Leipsick, Offenbach; Paris, etc. — 35° *Sonates pour piano et violon*, op. 5, 19, 25, 28, 37, 50, 64, 104; ibid. — 36° *Sonates pour piano à quatre mains*, op. 43, 92, 99; ibid. — 37° *Sonates pour piano seul*, op. 13, 20, 36, 81, 106; ibid. — 38° *Pièces détachées pour piano seul*, 3 fugues, op. 7; rondos, op. 11, 19, 107, 109; fantaisies, op. 18, 123, 124; études et caprices, op. 49, 67, 105, 125; variations, op. 1, 2, 8, 9, 40, 57, 118, 119, etc. — 39° Méthode complète, théorique et pratique, pour le piano; Vienne, Haslinger. Traduite en français par D. Jelensperger; Paris, Farrenc. Le prix élevé de cet ouvrage et son étendue considérable ont nui à son succès, particulièrement en France; cependant, il est juste de déclarer que Hummel est le premier auteur d'ouvrages de ce genre qui a exposé un système rationnel de doigter, en ramenant toutes les difficultés de cette partie de l'exécution à quelques lois générales concernant le passage du pouce sous un doigt, et d'un doigt sur le pouce. En élaguant une grande partie des traits qui sont surabondants, et en rangeant les divers objets qui composent l'ouvrage dans un ordre plus méthodique, on aurait pu faire de la méthode de Hummel la meilleure qui existât.

HUMMEL (Édouard), fils du précédent, né à Vienne, en 1814, s'est fait connaître comme pianiste et compositeur. Après avoir visité l'Angleterre en 1840, il s'est fixé à Augsbourg, en qualité de directeur de musique. En 1843, il a fait jouer à Weimar un opéra romantique intitulé *Alor, ou les Huns devant Mersebourg*, en allemand.

HUMMEL (Frédéric), virtuose clarinettiste de l'époque actuelle, est né le 18 septembre 1800 à Memmingen, près d'Augsbourg. Après avoir appris les éléments de l'art chez un simple musicien de ville, il entra à Munich dans un corps de musique militaire, en 1819. Là il eut occasion de connaître Baermann, qui, frappé de ses heureuses dispositions, lui donna des leçons et en fit un des clarinettistes les plus habiles de l'Allemagne. En 1833 il a été nommé professeur de clarinette et de flûte au gymnase d'Inspruck. Dans les années 1835 et 1836 il a fait des voyages dans le Tyrol, à Salzbourg, Prague, Zittau, Leipsick, et partout il a été considéré comme un virtuose très-remarquable. Cet artiste n'a publié aucun ouvrage de sa composition.

HUMPHREY (Pelham), musicien anglais, né en 1647, fut admis comme enfant de chœur dans la chapelle du roi, après la restauration. Blow et Wise furent ses condisciples dans l'école de cette chapelle; tous trois eurent pour maître de musique le compositeur appelé *capitaine* Cooke. En 1666, Humphrey obtint sa nomination de musicien de la chapelle royale, et bientôt après il se fit connaître avantageusement par la composition de ses antiennes et de ses services de musique d'église. On dit que Cooke mourut de jalousie et de chagrin, à cause du succès qu'obtinrent les ouvrages de son ancien élève. Celui-ci lui succéda en 1672 dans la place de maître des enfants de chœur; mais il ne jouit pas longtemps de cette position, car il mourut le 14 juillet 1674, à l'âge de vingt-sept ans. On trouve quelques motets et antiennes de Humphrey dans la collection publiée par Boyce sous le titre de *Cathedral Music*, dans la *Musica antiqua* de Smith, et dans d'autres anciennes collections de musique anglaise, telles que l'*Harmonia sacra* publiée par Playford, en 1704, et les *Divine Services and Anthems*, de Clifford. Plusieurs chansons de sa composition ont été aussi insérées dans le *Treasury of Music*, et dans les premier et second livres des *Choice Ayres, Songs, and Dialogues* éditées par John Playford et William Godsbid, en 1678 et 1679, à Londres. Les livres de chœur des cathédrales de Saint-Paul et Westminster-Abbey, Canterbury, Hereford, Salisbury, Norwich, Oxford et Worcester contiennent des *Te Deum*, *Jubilate*, *Kyrie eleison*, *Credo*, *Magnificat* et *Nunc dimittis*, de Pelham Humphrey. M. Warren a donné une notice sur ce musicien dans sa belle édition de la collection de Boyce intitulée *Cathedral Music*.

HUNGARN (Godefroi), cantor à Weissensee, vers la fin du dix-septième siècle, était né à Rochlitz, en Misnie. Il a fait imprimer de sa composition *Musikalische Kirchen-Lust*, *etc.* (Délices musicaux d'église, consistant en motets à 2, 3, 4 et 5 voix); Gotha, 1690, in-4°.

HUNGER (Théophile-Gottwald), avocat à Leipsick, né à Dresde, en 1736, fut d'abord musicien de profession et compté parmi les meilleurs clavecinistes de Leipsick. Il était aussi employé comme flûtiste au grand concert de la ville. Ayant été fait avocat en 1768, il cessa de se faire entendre en public, et ne cultiva plus la musique que comme amateur. Il mourut à Leipsick, en 1796, avec le titre d'inspecteur des accises. On a publié de sa composition : 1° Chansons de Weise pour les enfants, mises en musique avec accompagnement de clavecin;

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Leipsick, 1772. — 2° Six polonaises à quatre mains pour le piano; Leipsick, Wienbrock. Hunger a aussi laissé en manuscrit quelques cantates et des sonates de clavecin.

HUNGER (Christophe-Frédéric), luthier distingué, naquit à Dresde, en 1718, et fut élève de *Jaug*, célèbre facteur d'instruments de cette ville. Quand il sortit de l'atelier de ce maître, il s'établit à Leipsick, où il mourut, en 1787, à l'âge de soixante-neuf ans. Hunger est particulièrement estimé pour ses altos et ses violoncelles.

HUNGERSBERG (Félix), capitaine au service de Charles-Quint, dans les Pays-Bas, fut le plus célèbre joueur de mandoline de la première moitié du seizième siècle. Albert Durer en parle en plusieurs endroits de son livre de voyage dans ces contrées. On sait qu'il l'exécuta pendant les années 1520 et 1521. Ce livre a été publié sous le titre de *Reliquien Von Alb. Durer*. Ainsi on y lit (p. 82) : *Item, une autre fois j'ai fait le portrait de Félix, le fameux mandolinier;* et un peu plus loin : *De plus, j'ai dîné un jour avec Félix.* Dans un autre endroit (p. 94) Durer dit que Félix, capitaine et incomparable mandolinier, lui a acheté pour 8 florins toute la collection de ses gravures sur cuivre, une *Passion* sur bois et une autre sur cuivre. Enfin, p. 107, il parle d'un dîner qu'il a donné à plusieurs de ses amis, au nombre desquels était Félix Hungersberg.

HUNN (Joseph), facteur d'orgues et de pianos, fut élève de Stein, à Augsbourg, puis s'établit à Berlin, où il obtint, en 1795 et 1797 des brevets et une pension du roi.

HUNNIUS (Chrétien), compositeur à Cronenbourg, en Danemark, au commencement du dix-septième siècle, naquit à Herbsleben, en Thuringe. Il s'est fait connaître par un œuvre de motets publié sous ce titre : *Trias melodiarum sacrarum, sive cantionum sacrarum 5, 8 et 10 vocum, tum vivæ voci, tum omnibus instrumentis musicis accommodatæ, cum adjecto contrapuncto, ad musici artificii composita;* Erfurt, 1624, in-4°.

HUNNIUS (François-Guillaume), docteur en médecine, vécut à Weimar à la fin du dix-huitième-siècle. Il est auteur d'un bon ouvrage, qui a pour titre : *Der Arzt für Schauspieler und Sänger* (Le Medecin de l'acteur et du chanteur); Weimar, 1798, 1 vol. in-8° de 148 pages.

HUNT (Thomas), compositeur anglais, vécut à la fin du seizième siècle et au commencement du dix-septième. Quelques-unes de ses chansons à cinq voix ont été insérées par Morley dans la collection intitulée *The Triumphs of Oriana*.

HUNT (Arabella), virtuose sur le luth et cantatrice anglaise, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, fut célèbre par sa beauté et par ses talents. Blow et Purcell écrivirent pour elle plusieurs morceaux. Elle enseigna la musique à la princesse Anne de Danemark. Congrève a chanté ses charmes et ses talents dans une ode. Elle est morte au mois de décembre 1705.

HUNT (Charles), musicien de la chambre et violoniste de l'électeur de Saxe, né à Dresde le 27 juillet 1760, commença à apprendre le violon à l'âge de quatre ans, sous la direction de son père, François Hunt, musicien au service de la même cour. En 1776, il fut confié aux soins du maître de chapelle Seydelmann, pour apprendre la composition, et en 1783 il entra comme violoniste dans la chapelle, où il se trouvait encore en 1810. On connaît de cet artiste : 1° Dix concertos pour violon et orchestre. — 2° Deux symphonies concertantes pour deux violons. — 3° Huit quatuors pour deux violons, alto et violoncelle. — 4° Douze symphonies pour l'église. — 5° Deux pastorales pour l'église. — 6° Quarante-huit morceaux intercalés dans divers opéras. — 7° Six symphonies de concert. — 8° *Das Denkmal in Arkadien* (Le Monument en Arcadie), petit opéra, paroles de Weisse. — 9° Vingt-quatre chansons allemandes avec accompagnement de piano. — 10° Seize variations pour le piano sur la pastorale *Come la rosa*, gravées. — 11° Douze variations sur le thème *Pace, mio caro sposo*, idem. — 12° *Andante*, avec douze variations, *idem*, 1793.

HUNTEN (François), fils d'un professeur de musique de Coblence, est né dans cette ville, le 28 décembre 1793. A l'âge de sept ans, il reçut les premières leçons de musique de son père. Dès sa dixième année il écrivait déjà de petites pièces pour le piano; mais les ressources lui manquaient dans le lieu de sa naissance pour acquérir une instruction solide. En 1819, il prit la résolution d'en sortir, et se rendit à Paris. Bien que déjà âgé de vingt-cinq ans, il entra au Conservatoire, et y devint élève de Pradher pour le piano et de Reicha pour la composition. Pendant seize années, M. Hünten s'est livré à l'enseignement du piano à Paris, et à la composition d'une multitude de morceaux faciles pour cet instrument. En 1835, le désir de revoir sa patrie le ramena à Coblence, où il a habité depuis cette époque. Au moment où cette notice est écrite (1860) il y vit encore. Les principaux ouvrages de cet artiste sont : 1° Trio concertant pour piano, violon et violoncelle

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

fp. 14; Paris, Farrenc; Bonn, Leipsick et Vienne. — 2° Duos pour piano et violon, op. 22 et 23; ibid. — 3° Beaucoup de variations, de caprices et de fantaisies pour piano à quatre mains, gravés chez la plupart des éditeurs. — 4° Un très-grand nombre de variations, fantaisies, etc., pour piano seul, ou avec accompagnement de quatuor, sur des motifs d'opéras nouveaux; ibid. M. Hunten a été considéré à Paris comme le successeur de Henri Karr pour ce genre de musique légère; mais il y a dans son style plus de jeunesse et d'élégance. Deux frères de cet artiste, *Wilhelm*, et *Pierre-Ernest*, ont toujours habité Coblence, et s'y sont livrés à l'enseignement de la musique. Wilhelm est auteur d'une *Méthode nouvelle et progressive pour le piano*, publiée à Mayence, chez Schott, et d'environ cinquante œuvres de petites pièces, parmi lesquelles on remarque quatre suites de mélanges: sous le titre de *Mosaïque*, publiées à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel; trois sérénades pour piano seul, Mayence, Schott; cinq divertissements *idem*, op. 8, ibid; variations sur divers thèmes pour piano seul, op. 10, 11, 12, 13, 14, Bonn, Simrock; variations pour piano et violoncelle, op. 15, Paris, Farrenc; variations brillantes pour piano avec quatuor, op. 17, *ibid.*; et beaucoup d'autres ouvrages de même espèce. Pierre-Ernest a publié aussi un grand nombre de productions légères dans la manière de François.

HUNYADY (Baptiste de), violoniste hongrois d'une rare habileté, vécut à Pesth, vers 1835. En 1839 et 1840, il fit un voyage en Allemagne, visita Hambourg et les provinces rhénanes. Il a publié à Mayence, chez Schott: Air hongrois varié pour violon avec piano, op. 12.

HUPFELD (Bernard), violoniste et compositeur, naquit à Cassel, le 28 février 1717. En 1729 on lui donna Agrell pour maître de violon; il resta sous la direction de cet artiste jusqu'en 1732. En 1734, il fit avec le comte de Horn un voyage à Vienne, puis parcourut la Hongrie, et enfin retourna à Cassel, en 1736. Le comte de Wittgenstein le nomma son maître de chapelle, en 1737. Trois ans après, il quitta ce service pour la place de chef de musique au régiment de dragons de Waldeck, en Autriche. Ce régiment ayant été licencié en 1749, Hupfeld se rendit en Italie; il prit à Crémone des leçons de violon de Domenico Ferrari, et à Vérone il devint élève de Tranquillini. Dans le même temps, il étudia la composition sous un maître de chapelle nommé *Barba*. De retour dans sa patrie en 1751, il obtint du prince de Waldeck la place de maître de chapelle à Arolsen. De là il entra deux ans après au service du comte de Sayn-Wittgenstein-Berlebourg, en qualité de maître de concerts. Il y resta jusqu'en 1775, où la musique du prince subit une réduction considérable: peu de temps après, il obtint une position semblable à Marbourg, où il mourut, en 1794. Hupfeld a fait graver de sa composition: 1° Solos de violon, op. 1; Amsterdam, Hummel. — 2° Six trios pour deux violons et violoncelle, op. 2; ibid. — 3° Six symphonies pour l'orchestre, op. 3; ibid. — 4° Concerto pour la flûte. — 5° Trois sonates pour clavecin. Il a laissé en manuscrit beaucoup de symphonies, concertos pour violon, flûte, clavecin et violoncelle, quatuors, trios et solos pour divers instruments, des airs italiens, etc.

HUPPER (C.-P.), maître de musique à Ulm, vers 1835, est auteur d'un traité de musique à l'usage des écoles primaires, d'après la méthode de Nægeli, qui a été publié sous ce titre: *Kurze Anleitung zum Gesang, nach Nægeli, für elementar Schulen*; Ulm, Ebner, 1831.

HURKA (Frédéric-François), célèbre ténor allemand, naquit le 23 février 1762, à Merklin, en Bohême, suivant le nouveau Lexique de Gerber, ou à Chudenicz, d'après Dlabacz (*Allgemeines hist. Künstler Lexikon für Bœhmen*). Hurka apprit le chant à Prague, sous la direction d'un bon maître italien, nommé *Biaggio*. Son début comme chanteur eut lieu à l'église des religieux de la Croix, dans la même ville. En 1784, il parut pour la première fois au théâtre de Leipsick, dirigé par Bodini; quatre ans après il entra au service de la petite cour de Schwedt, comme chanteur de la chambre et du théâtre. Dans la même année, il se fit entendre à Dresde, puis, en 1789, il fut attaché à la cour de Berlin en qualité de chanteur de la musique particulière. Il est mort en cette ville, le 10 décembre 1805. Les biographes allemands s'accordent dans les éloges qu'ils donnent à ce chanteur: ils vantent ses connaissances étendues dans la musique, la beauté de sa voix, la correction de sa vocalisation dans l'exécution des traits, enfin la justesse et la vérité de son expression dramatique. Il s'est fait aussi connaître comme compositeur par les ouvrages suivants: 1° *Le Sérieux et le Badin*, douze chansons allemandes avec accompagnement de piano; Dresde, Hilscher, 1789. — 2° Hymne à l'harmonie; Spire, 1792. — 3° Douze chansons allemandes, 2e suite; Mayence, 1793. — 4° *La Naissance*, chant avec piano; ibid., 1795. — 5° Douze chansons allemandes; Berlin, 1795. — 6° *Le Retour du Fermier du Yorkshire*; ibid. — 7° *Les Couleurs*, collection de neuf chansons;

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Berlin, 1796. — 8° *Bon jour et bonne nuit*, pour chant et piano; Berlin, 1796. — 9° Chansons allemandes, troisième collection, avec six vocalises; ibid. — 10° Quinze chansons allemandes avec piano; ibid., 1797. — 11° Six chansons allemandes pour étrennes du jour de l'an; Hambourg, 1799. — 12° *Les Trois Roses*, chansons de société; ibid. — 13° *La jeune Fille à son Amant*; Berlin, 1800. — 14° Cantate exécutée aux obsèques de Mejerotto, à Berlin, en 1801. — 15° Six canons à trois voix, avec accompagnement de piano.

HURTADO (Thomas), chanoine régulier de l'ordre des Minorites, né à Tolède, en 1589, fut d'abord professeur de théologie à Rome, à Alcala de Hénarès et à Salamanque, et en dernier lieu préfet des études à Séville, où il mourut, en 1659. On lui doit un traité *de Chori ecclesiastici Antiquitate, necessitate et fructibus*; Coloniæ, 1655, *in-fol.*

HUS-DESFORGES (Pierre-Louis), violoncelliste et compositeur, né à Toulon, le 14 mars 1773, était petit-fils du violoniste Jarnowick, par sa mère, actrice du théâtre de cette ville. Conduit par ses parents à La Rochelle dès ses premières années, il y devint enfant de chœur de la cathédrale, à l'âge de huit ans. Au mois de septembre 1792, il s'engagea comme trompette, dans le 14e régiment de chasseurs à cheval, et fit les premières campagnes de la révolution. Réformé en 1796, après avoir perdu un doigt de la main droite par un coup de feu, il entra comme violoncelliste à l'orchestre du grand théâtre de Lyon; mais il n'y resta que pendant six mois; l'organisation du Conservatoire ayant été faite à cette époque, Desforges prit la résolution de s'y rendre pour y continuer ses études. Il y devint élève de Janson l'aîné (*voy.* ce nom). Dans le même temps il fut attaché à l'orchestre du *Théâtre des Troubadours*. Engagé vers la fin de 1800 comme chef d'orchestre d'une troupe d'opéra français qu'on venait de former à Pétersbourg, il partit pour la Russie, et y resta plusieurs années. De retour en France vers la fin de 1810, Hus-Desforges voyagea pour donner des concerts en province, puis revint à Paris en 1817, et entra au théâtre de la Porte-Saint-Martin, comme premier violoncelliste. Il y resta jusqu'en 1820, puis il alla s'établir à Metz et y fonder une école de musique; mais bientôt, peu satisfait de cette position, il reprit ses voyages, puis revint à Paris, où il vécut quelque temps sans emploi. Enfin, il fut nommé chef d'orchestre du théâtre du Gymnase dramatique, dans l'été de 1828. Cette place semblait être pour lui un port assuré après une vie agitée; mais, déjà vieilli par la fatigue, il ne montra pas dans l'exercice de ses fonctions l'habileté qu'on attendait de lui. Des discussions désagréables s'élevèrent entre lui et l'administration, et avant la fin de 1829 il donna sa démission. En 1831, il retrouva une place de chef d'orchestre au théâtre du Palais-Royal; mais il la perdit dans l'année suivante. Placé de nouveau dans une situation précaire, il finit par accepter une place de professeur de musique à l'école de Pont-le-Voy, près de Blois, où il est mort, le 20 janvier 1838. Hus-Desforges a eu la réputation d'un violoncelliste de quelque talent, quoiqu'il ait toujours manqué de brillant dans l'exécution et qu'il tirât peu de son de l'instrument; mais il phrasait avec goût. Ses compositions pour le violoncelle ont eu aussi du succès; elles sont maintenant à peu près oubliées. Ses principaux ouvrages sont : 1° Symphonie concertante pour violon et violoncelle; Paris, Naderman. — 2° 1er quintette pour deux violons, alto, violoncelle et contre-basse, op. 24; Paris, Imbault (Janet). — 3° Quintettes pour deux violons, alto et deux violoncelles, nos 1 à 6; Paris, Janet, Sieber, Pacini. — 4° Septième (huitième) quintetto pour deux violons, alto, violoncelle et contre-basse; Paris, Pacini. — 5° Concertos pour violoncelle et orchestre nos 1, 2, 3, 4; Paris, Naderman, Sieber. — 6° Huitième et neuvième quintettes Paris, Janet. — 7° Trios pour violoncelle, violon et basse, œuvres 15, 16 et 17; ibid. — 8° *Soirées musicales*, thèmes variés pour violoncelle, avec violon et basse nos 1 à 9; ibid. — 9° Duos pour deux violoncelles, œuvres 7, 30, 31, 47; Paris, Leduc, Janet, Sieber. — 10° Sonates pour violoncelle, œuvre 3e, 1er et 2e livre; ibid. — 11° Méthode pour le violoncelle; Paris, chez l'auteur. Pendant que Desforges était chef d'orchestre du théâtre de la Porte-Saint-Martin, il a écrit la musique de plusieurs mélodrames.

HUSTACHE (Claude-Théodore), professeur de piano à Dijon, est né à Gray (Haute-Saône), le 16 février 1821. Son père, bon professeur de solfége et de violon, ayant été appelé à Dijon, en qualité de chef d'orchestre de la Société Philharmonique, lui donna les premières leçons de musique, puis l'envoya au Conservatoire de Paris, pour y continuer ses études. Il y fut admis le 10 octobre 1838, et y resta jusqu'à la fin du mois de juin 1841. Ses professeurs de piano furent M. Laurent, puis Zimmerman. De retour à Dijon, il s'y est livré à l'enseignement du piano. On a publié à Paris quelques ouvrages de sa composition pour le piano, et des romances.

HUTH (Godefroid), professeur de physique et de mathématiques à Francfort-sur-l'Oder, mort dans cette ville, le 28 février 1818, a traduit en allemand, avec des notes, le mémoire de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Lambert sur quelques instruments acoustiques, sous ce titre : *Abhandlung ueber etliche akust. Instrumente ;* Berlin, 1796, gr. in-8°.

HUTH (Louis), compositeur, né à Francfort-sur-l'Oder, vers 1810, vécut à Berlin vers 1831, et y fit exécuter une ouverture à grand orchestre ainsi que plusieurs autres ouvrages. En 1840, il s'établit à Potsdam, et y devint directeur d'une société de chant. En 1843, il fut nommé maître de chapelle à Sondershausen. Cet artiste a fait représenter à Neustrelitz, en 1838, l'opéra de sa composition intitulé *Genoveva*, qui eut du succès et fut joué ensuite à Berlin, à Potsdam et à Arnstadt. On a gravé de sa composition des recueils de *Lieder* à voix seule avec piano, œuvres 15, 18 et 25, des duos pour deux voix de soprano avec piano, op. 21, et des chants pour quatre voix d'hommes, en deux suites. Sa mélodie intitulée *La jeune Indienne* (Hindumædchen) a eu un succès populaire en Allemagne.

HUTSCHENRUYTER (....), compositeur hollandais de l'époque actuelle, né à Rotterdam, est membre de la société néerlandaise de cette ville pour les progrès de la musique. Le nombre de ses ouvrages est considérable, car une symphonie à grand orchestre (en *si* bémol), publiée à Mayence, chez Schott, porte le numéro d'œuvre 103.

HUTTARI (Jacques), violoniste et maître de concerts, né à Schüttenhofen, en Bohême, vécut pendant quelque temps à Bœmisch-Broda, puis fut syndic de la ville de Podiebrod. Il mourut d'apoplexie, en 1787. Dlabacz vante son talent comme violoniste, et dit qu'il a laissé en manuscrit un grand nombre de concertos, de sonates et de solos pour le violon, estimés des connaisseurs.

HUTTENBRENNER (Anselme), né à Grætz, le 13 octobre 1794, n'était âgé que de sept ans lorsque son père, propriétaire des seigneuries de Rosenegg et de Rothenthurm, dans la haute Styrie, lui fit enseigner les principes de la musique, le piano et l'harmonie, par Matthieu Hell, organiste de la cathédrale. Ses progrès furent rapides, et jeune encore il se fit entendre avec succès dans des concertos de Mozart, de Hummel, de Ries et de Beethoven. En 1815, il commença l'étude du droit à l'université de Vienne, et devint pendant cinq ans élève de Salieri. Ses condisciples furent François Schubert, Assmayer, Hartmann, et quelques autres artistes distingués. Depuis 1824 il dirige la société musicale de la Styrie. Le Lexique universel de musique de Schilling, d'où cette notice est tirée, indique les compositions de Huttenbrenner, dont quelques-unes sont aussi mentionnées dans le Manuel de Littérature musicale de M. Whistling; on y remarque : 1° Cinq grandes messes, et une messe pour voix d'hommes seules. — 2° *Requiem* bref. — 3° Un *idem* à deux chœurs, exécuté à Vienne, aux funérailles de François Schubert, et à Grætz pour le service funèbre de Salieri. — 4° Trois symphonies pour l'orchestre. — 5° Sept ouvertures. — 6° Morceaux de musique pour les drames *Charles d'Autriche*, *Die Drachen Hœhle* (la Caverne des dragons), *Geneviève* et *Alix, comtesse de Toulouse*. — 7° Les opéras : *Die Einquarterung* (l'Entrée en quartier); *Aramella, ou les deux vice-reines*; *Lénore;* d'après la ballade de Bürger. — 8° Trois graduels. — 9° Trois offertoires. — 10° Six *Tantum ergo*. — 11° Deux psaumes. — 12° Litanies. — 13° Six quatuors pour voix d'hommes. — 14° Trois quatuors pour deux violons, alto et basse. Le premier a été gravé à Vienne, chez Haslinger. — 15° Un quintette pour deux violons, deux altos et violoncelle. — 16° Sonate pour piano à quatre mains, et un rondeau pastoral idem, gravé à Vienne, chez Leidesdorf. — 17° Sonates pour piano seul; ibid. — 18° Variations idem; ibid. — 19° Soixante-douze préludes. — 20° Concertino pour trombone basse. — 21° Beaucoup de chansons et de pièces diverses.

HUTTNER (Floride), moine bavarois, né dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, vivait encore en 1812. Il apprit la musique au couvent de Weier, et y fit ensuite profession. Il fut longtemps prédicateur à l'église Saint-Michel de Munich. Huttner était considéré comme un pianiste fort habile, et l'on estimait les messes, les litanies et autres morceaux de musique de sa composition, qui sont restés en manuscrit.

HUTZLER (Jean-Sigismond), corniste et compositeur, naquit à Nuremberg, en 1772. Fils d'un musicien distingué, qui jouait bien de plusieurs instruments, particulièrement du cor, il apprit de son père les éléments de l'art qu'il cultiva ensuite avec succès. Il composa pour son usage beaucoup de musique de cor, qui n'a point été publiée. On lui attribue aussi l'invention d'une machine destinée à produire les sons bouchés, dont l'usage était préférable à celui de la main. Hutzler jouait aussi de plusieurs instruments à vent, du violon et du violoncelle, et il était assez habile sur tous pour se faire entendre avec succès dans des concerts. Ses compositions pour le chant consistent en une cantate de Louis Schubart intitulée *Frühlings weihe der Hirten* (Fête printanière des bergers), *Die Laube* (La Tonnelle), idylle dra-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

matique ; *Samora*, grand opéra. Hutzler est mort vers la fin de l'été de 1808, à Cassel, où il avait été appelé l'année précédente, comme membre de la chapelle ducale.

HUYGENS (Constantin), seigneur de Zuylichem, né à la Haye, le 4 septembre 1596, fut conseiller du prince d'Orange, et rendit de grands services à la maison de Nassau. Il était à la fois instruit dans les affaires publiques, littérateur, homme de goût et ami des arts. Plusieurs recueils de ses poésies latines et hollandaises ont été publiés à Leyde et à La Haye en 1641, 1655 et 1687. Il mourut à La Haye, le 28 mars 1687, à l'âge de quatre-vingt-dix ans. On a de Huygens un traité sur l'usage de l'orgue dans le culte, en langue hollandaise, qui a paru sous le voile de l'anonyme et sous ce titre : *Gebruick of Ongebruick van't Orgel in de Kercken der Vereenighde-Nederlanden* (Usage et non usage (1) de l'orgue dans les églises des Provinces-Unies) ; Leyde, Bonaventure et Abraham Elzevier, 1641, in-8° (*V.* Calckmann.). Il paraît en effet certain que l'ouvrage est de lui, car l'avis de Gaspard Barlæus sur cet écrit, inséré dans le recueil intitulé : *Responsio prudentium ad auctorem Dissertationis de organo in ecclesiis Confœd. Belgii*, fait allusion et à la qualité de Huygens, et à ses épigrammes latines, et à son fils aîné, *Constantin*, dans ce passage : *Valde me recreantur epigrammata tua, nobilissime Domine, nec minus Constantini tui.* Au reste une lettre de Hooft lève tous les doutes à cet égard, et prouve que l'écrit est bien du poëte Constantin Huygens, car il y est dit qu'il devait lire cet ouvrage dans une assemblée de lettrés au château de Muiden (*V. Brieven van P. C. Hooft ;* Amsterdam, Adrien Wor, 1738, in-fol. n° 632, p. 471). C'est à tort que Gerber dit que ce n'est point le traité même cité par Walther qui a été imprimé en 1641, mais seulement l'opinion de Huygens sur la dispute alors agitée concernant l'usage de l'orgue et des instruments dans le service divin ; l'avis de Huygens n'est autre que l'ouvrage dont il s'agit.

HUYGENS (Chrétien), second fils du précédent, fut un des plus savants géomètres connus ; il naquit à La Haye, le 14 avril 1629, fit de brillantes et solides études, dans lesquelles la musique tint une place importante, et s'illustra par plusieurs découvertes et inventions qui ont puissamment contribué à l'avancement des mathématiques, de la physique générale et de la mécanique. Il mourut à La Haye, le 8 juillet 1695. L'histoire des travaux de cet homme célèbre n'appartient pas à ce dictionnaire ; il n'y est cité que pour une lettre sur le cycle harmonique qu'on trouve dans *L'histoire des ouvrages des savants* (octobre 1691, page 78), sous le titre de *Novus Cyclus harmonicus* (1). Cette lettre a été réimprimée dans les œuvres diverses de Huygens, en 4 tomes in-4° ; Leyde, 1724. Dans le livre du même savant, intitulé *Cosmotheros, sive de terris cœlestibus, earumque ornatu, conjecturæ, ad Constantinum Hugenium fratrem* (Hagæ Comitum, 1698, in-4°), il examine (p. 73-78) pourquoi deux quintes ne peuvent se succéder immédiatement, et il établit très-bien que la règle qui proscrit cette succession est basée sur le défaut d'analogie des deux tons qui se succèdent, et sur l'incertitude qui en résulte pour la modulation.

HUYN (Jacques), prêtre et chantre dans l'église collégiale de Beaune, devint secrétaire et chantre du même chapitre, en 1640. Il a publié une messe à six voix, de sa composition, *ad imitationem moduli « Tota pulchra es ; »* Paris, Robert Ballard, 1648, *in*-fol.

HYAGNIS, le plus ancien joueur de flûte dont l'histoire fait mention, florissait à Célènes, ville de Phrygie, dans la 1242e année de la chronique de Paros (*Vid. Marm. Oxon., Epoch.* 10, p. 160), 1506 avant J.-C. Cette même chronique nous apprend que Hyagnis fut l'inventeur de la flûte et de l'harmonie phrygienne, et ce fait est attesté par Aristoxène,

(1) Tous les auteurs ont traduit *ongebruick* par *abus* ; c'est une erreur, car c'est *misbruick* qui signifie *abus* en hollandais. *Ongebruick* est proprement *non usage*. En effet, bien qu'il soit question ici de quelques abus qui se sont glissés dans la musique d'église, l'objet principal était d'examiner si l'on doit faire usage de l'orgue et des instruments dans le service divin, ou si l'on doit s'en abstenir. Cette question a été fort controversée chez les diverses sectes protestantes, non-seulement en Hollande, mais en Allemagne, à Genève, en Angleterre et en Amérique ; on a même mis en question si les psaumes doivent être chantés, et les écrits se sont multipliés à propos de ces disputes. On peut voir sur cela les articles Brookbank, Bedfort, Dodwell, Dorrington, Calckman ; Ries (David), Taylor (Daniel), et les écrits anonymes publiés en Amérique, parmi lesquels on remarque : 1° *An Essay by several ministers on singing the psalms ;* Boston, 1723, in-8° ; 2° *Discourse concerning singing in the public worship of God ;* Philadelphie, 1690, in-12 ; 3° *The Lawfulness of instrumental Music in the public worship of God, by a presbyterian ;* Philadelphie, 1763, in-8°

(1) Gerber et les auteurs du *Dictionnaire historique des musiciens* (Paris, 1810) disent que c'est dans l'année 1724, tome 4, n° 2, de ce journal qu'on trouve la lettre de Huygens ; ils ont confondu le recueil dont il s'agit avec les *Opera varia* de ce savant, qui ont été publiés en effet à Leyde, en 1724, in-4°.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

cité par Athénée (l. 14, c. 5). Apulée (in Flor., lib. I, sect. 3) lui attribue non-seulement l'invention de la flûte simple, mais encore celle de la double flûte. Plutarque dit que Hyagnis fut père de Marsias.

HYCART (Bernard). *Voyez* Ycart.

HYLLER (Martin), conseiller du consistoire à Oels, naquit à Striegau, le 28 septembre 1575. Il étudia à Breslau et à Wittenberg, fut en 1601 pasteur à Pelgramsdorf, près de Goldberg, en 1607 diacre à Striegau, en 1613 prédicateur du couvent de Jauer, en 1617 pasteur à Reichenbach, en 1619 curé à Gross-Wandrilsen près de Liegnitz, puis retourna en 1632 à Reichenbach, et, enfin, fut nommé en 1638 conseiller du consistoire à Oels. Il mourut en 1651. On a de lui un discours intitulé : *Encomium Musices;* Lepsick, 1621, in-4°.

HYMBER (Werner), violoniste, maître de concerts et compositeur, naquit en 1734, à Jochnitz, en Bohême, et entra en 1755 dans l'ordre des frères de la charité, au couvent de Kukusen. Ayant été envoyé au couvent de son ordre à Vienne, il étudia la composition sous la direction de Seuche, et prit des leçons de violon de Hoffmann, Fismann et Huoggi. Il fut fait directeur de musique de son monastère, ensuite on l'envoya comme prieur au couvent de Prosnicz, en Moravie. En 1796 il se trouvait à Kukusen, en qualité de directeur de musique. On a de lui en manuscrit des messes, des offertoires, des symphonies et des concertos. Il jouait bien de la mandore, du piano et de plusieurs autres instruments.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

IBYCUS, poëte musicien de l'antiquité, né à Reggio, vécut dans la soixantième olympiade, c'est-à-dire environ 560 ans avant J.-C. Néanthès de Cyzique, cité par Athénée, lui a attribué, dans le premier livre de ses Annales, l'invention de la *sambuque*, autrement appelée par les Grecs *lyre phénicienne*, quoique Jobas, également cité par le même auteur, ait dit, dans le 4e livre de son histoire théâtrale, que cet instrument était une invention des Syriens (1).

La fin d'Ibycus fut tragique. Attaqué dans une forêt de la Calabre par des voleurs, il fut tué par eux. Au moment de périr, il aperçut au-dessus de lui une volée de grues, et s'écria que ces oiseaux seraient ses vengeurs. D'inutiles recherches furent faites d'abord pour découvrir les auteurs de sa mort; mais un jour on entendit sur la place publique de Corinthe des gens qui, voyant passer des grues, se disaient en riant : *Voilà les vengeurs d'Ibycus.* On les arrêta aussitôt; ils avouèrent leur crime, et furent mis à mort.

IGNANIMUS (Le P. Ange), dominicain, né vers la fin du quinzième siècle ou au commencement du seizième, à Altamura, dans la Calabre, fit profession au couvent de cette ville. Il vécut plusieurs années à Venise, où il acquit de la réputation comme maître de chapelle, et y mourut, en 1543. Il a publié de sa composition : 1° *Madrigali a tre, quattro, cinque, e sei voci,* trois livres; Venise. — 2° *Motetti, Missæ, Psalmi vesperarum;* ibid. — 3° *Lamentationes et responsoria in septimana sancta, tribus, quatuor, quinque et sex vocibus.* Il a laissé aussi en manuscrit, dans son couvent d'Altamura, un traité *De Cantu plano*, et des *Ricercate con l'intavolatura*, composés principalement sur des préparations et des résolutions de quarte et de septième.

IKEN (Conrad), docteur et professeur de théologie au gymnase de Brême, premier prédicateur à l'église Saint-Étienne, naquit en cette ville, le 25 décembre 1689, et y mourut, le 25 juin 1753. Il a publié une dissertation en deux parties intitulée : *Disputationes de tubis Hebræorum argenteis;* Brême, 1745, in-4°.

ILGEN (Charles-David), né le 24 février 1763, à Selma près d'Eckartsberg, dans la Thuringe, fut d'abord recteur du collége de Naumbourg, puis professeur à Jéna, et, après avoir obtenu le doctorat en théologie, devint en 1802 recteur de l'école de Pforte. Il est mort le 17 septembre 1834. Parmi les ouvrages de ce savant, on trouve une bonne dissertation intitulée : *Chorus Græcorum tragicus qualis fuerit, et qualis usus ejus hodie revocari nequeat;* Leipsick, 1788, in-8°. L'auteur de ce morceau n'était âgé que de vingt ans lorsqu'il l'écrivit.

ILINSKI (Jean-Stanislas), compositeur et poëte, est né en 1795, au château de Romanow, en Pologne, où son père entretenait un théâtre d'opéra et un bon orchestre. Dès les premières années de sa jeunesse, le comte Ilinski montra un penchant décidé pour la musique et la poésie. Après quelques essais dans lesquels l'instinct avait été son seul guide, il comprit qu'il

(1) Καὶ τὸ τρίγωνον δὲ καλούμενον ὄργανον, Ἰόβας ἐν τετάρτῳ θεατρικῆς Ἱστορίας, Σύρων εὕρημα φήσιν εἶναι, ὡς καὶ τὸν καλούμενον λυρο φοίνικα σαμβύκην. Τοῦτο δὲ τὸ ὄργανον Νεάνθης ὁ Κυζικηνὸς, ἐν πρώτῳ Ὡρων, εὕρημα εἶναι λέγει Ἴβύκου τοῦ Ῥηγίνου ποιητοῦ (Athen., *Deipnos.*, lib. IV, c. 23, t. II, p. 180, *Ed. Schweighæuseri.*)

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

avait à faire des études régulières, et il se rendit à Vienne, où il reçut des leçons de Kauer et de Salieri. Son goût le portait vers la musique d'église : il écrivit deux messes, la première en *ut*, l'autre en *ré*, toutes deux à quatre voix, chœur et orchestre. La dernière fut exécutée en 1826, à Vienne, dans l'église Saint-Pierre, sous la direction du compositeur, et l'effet en fut satisfaisant. L'ouvrage le plus remarquable de ce compositeur-amateur est une messe de *Requiem* (en *si* mineur), qui a été exécutée aussi à Vienne. Une autre messe de *Requiem* (en *ut* mineur) a été écrite par lui. Ses autres productions sont : 1° *Te Deum* à grand orchestre. — 2° Psaume *De Profundis*, idem. — 3° *Miserere*, idem. — 4° *Stabat Mater*, idem. — 5° Messe à quatre voix, chœur et orchestre (en *fa*), publiée à Vienne, chez Mechetti. — 6° Grande symphonie (en *fa*). — 7° Ouverture à grand orchestre pour la tragédie *Marie-Stuart*, de Schiller. — 8° Ouverture pour *Roméo*, de Schiller. — 9° Ouverture sur un sujet fugué donné par Salieri. — 10° Grande marche pour deux orchestres et chœur, composée pour l'inauguration de l'universaité de Kiew. — 11° Deux concertos de piano avec orchestre. — 12° Huit quatuors pour deux violons, alto et violoncelle, dont quatre fugués, lesquels sont gravés à Lemberg. — 13° Trois fugues pour piano à quatre mains, publiées à Saint-Pétersbourg. — 14° Rondo pour violon et orchestre. — 15° Ouverture et entr'actes du *Leuchthurm*, de Howald, qu'on dit être d'une grande beauté. — 16° *Der Blass Man* (l'homme pâle), ballade, poëme de Vogel. — 17° Trois valses chromatiques pour piano. — 18° Quelques morceaux séparés pour le chant. — 19° Environ dix cahiers de romances françaises avec piano, publiés à Vienne, chez Diabelli et chez Mechetti. M. le comte Ilinski, après avoir servi dans les gardes de l'empereur de Russie et dans la diplomatie, a été nommé en 1853, conseiller intime, sénateur, chambellan, et membre de l'université de Kiew.

ILLUMINATO. *Voy.* **AIGUINO** (Illuminato). Walther, induit en erreur par l'*Athenæum Ligusticum* d'Oldoini (p. 502), a cité ce nom accompagné du prénom de *Sixte*, comme celui d'un dominicain de Gênes, qui aurait écrit pour son ordre un traité de musique théorique intitulé *Illuminato* (*Musikal. Lexikon*, p. 327). C'est aussi à la même source que les PP. Quétif et Échard ont puisé pour faire un P. *Illuminatus* (*Sixtus*), auteur d'un livre de musique (*Scriptores ordinis Prædicatorum*, t. I, p. 905). Forkel et Gerber ont suivi Walther; Lichtenthal et Charles-Ferdinand Becker ont également copié Forkel et Gerber. Il est singulier qu'aucun de ces auteurs ne se soit souvenu qu'il avait cité précédemment *Aiguino* (*Illuminato*) de Brescia, moine de l'Observance, comme auteur d'un traité des tons du chant ecclésiastique, intitulé : *La illuminata di tutti i tuoni di canto fermo*, etc., et qu'ils n'aient pas reconnu l'identité de l'auteur et du livre.

IMBERT DE FRANCE, auteur d'un traité de musique écrit dans le treizième siècle, lequel a été découvert, en 1847, par M. Danjou (*voy.* ce nom) dans la bibliothèque Malatestiana, à Césène. Le nom de ce musicien n'est cité ici que comme souvenir, en attendant que des recherches ultérieures aient fourni quelques renseignements sur sa personne et sur le contenu de son livre.

IMBERT (...), né à Sens, vers le milieu du dix-huitième siècle, apprit le plain-chant, la musique et le serpent à la cathédrale de cette ville, puis vint se fixer à Paris, où il fut longtemps serpentiste de la paroisse de Saint-Benoît. On a de lui une méthode de plain-chant, destinée surtout aux serpentistes, pour leur enseigner la transposition des différents tons, suivant l'usage de Paris; cet ouvrage a pour titre : *Nouvelle Méthode, ou principes raisonnés de plain-chant dans la perfection, tirés des éléments de la musique. Contenant aussi une Méthode de serpent, pour ceux qui en veulent jouer avec goût; où l'on trouvera des cartes* (tablatures) *pour apprendre à connaître le doigter. On y trouvera aussi des pièces de basses, de variations et d'accompagnement pour le dit instrument;* Paris, 1780, in-8°. Ce livre a peu d'intérêt comme méthode de plain-chant; mais on y trouve des observations fort justes concernant le mauvais goût de la plupart des serpentistes, qui font sonner avec un bruit assourdissant certaines notes puissantes de leur instrument, et qui couvrent le chant sous des multitudes de broderies.

IMBERT DE LAPHALÈQUE (G.), amateur de musique à Paris. Suivant les auteurs de *La Littérature française contemporaine* (t. IV, p. 356), ce nom serait supposé, et celui qui le prenait se serait appelé *L'Héritier de l'Ain* (L.-F.). Je crois qu'il y a erreur dans cette assertion. J'ai connu *Imbert de Laphalèque*, et l'ai vu souvent au Théâtre-Italien de Paris, dans les années 1829, 30 et 31. C'était un amateur de musique enthousiaste, mais peu connaisseur : je ne crois pas qu'il ait prêté son nom à *L'Héritier de l'Ain*. Quoi qu'il en soit, il a paru sous ce nom une *Notice sur le célèbre violoniste Pa-*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ganini; Paris, Guyot, 1830, 66 pages in-8°. Cette notice a été analysée dans *La Revue musicale* (t. 7, p. 33). Imbert de Laphalèque a fourni à la *Revue de Paris* quelques articles relatifs à la musique, entre autres sur *Guillaume Tell*, de Rossini.

IMBIMBO (EMMANUEL), professeur de chant et d'harmonie à Paris, né à Naples, vers 1765, a fait ses études musicales sous la direction de D. Sigismondo (*voy.* ce nom). Sorti de cette école, il s'est livré à l'enseignement, d'abord dans sa patrie, puis à Paris, où il est arrivé en 1808. Il y a publié : 1° *Partimenti ou basses chiffrées de Fenaroli, divisées en 6 livres d'exemples*, avec le texte italien et la traduction française; Paris, Carli; Milan, Ricordi, gr. in-4°. — 2° *Suite des Partimenti de Fenaroli, ou exercices d'harmonie vocale et instrumentale sur des basses fuguées*, en italien et en français; Paris, Carli. — 3° *Observations sur l'enseignement mutuel appliqué à la musique, et sur quelques abus introduits dans cet art; précédées d'une notice sur les conservatoires de Naples*; Paris, 1821, in-8° de 48 pages. Il y a de bonnes observations dans ce petit écrit, et les renseignements fournis par l'auteur sur le régime des conservatoires de Naples ont de l'intérêt : Imbimbo y fait preuve de plus d'un genre d'instruction. Il annonçait à la fin de son ouvrage la prochaine publication d'une *Grammaire musicale* dialoguée et raisonnée; mais elle n'a point paru. — 4° Six ariettes italiennes pour soprano, avec accompagnement de piano, liv. 1 et 2; Paris, Carli. — 5° *Lo Spettro*, scène dramatique; Paris, Pacini. — 6° *Populе meus*, motet à trois voix, avec orgue ou piano; Paris, A. Petit. — 7° *O Salutaris hostia*, idem; Paris, Launer. Imbimbo est mort à Paris, en 1839.

IMMLER (....), *cantor*, maître de musique à Cobourg, et bon violoncelliste, vécut dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Il a laissé en manuscrit beaucoup de musique instrumentale et religieuse. On cite particulièrement un *Te Deum* de sa composition.

IMMLER (JEAN-GUILLAUME), professeur de musique à Coire, en Suisse, dans les années 1825 à 1840, est auteur d'un traité élémentaire de musique à l'usage des maîtres d'école des petites villes et des campagnes, qui a paru sous ce titre : *Praktische Anleitung zum Singen für Lehrer und Lernende in Stadt und Landschulen;* Coire, Otto, 1828, in-4° de six feuilles.

INCLEDON (CHARLES), chanteur anglais, eut pour père un médecin de campagne, et naquit en 1764, dans le comté de Cornouailles. Élevé à la cathédrale d'Exeter en qualité d'enfant de chœur, sous la direction du compositeur Jackson (*voyez* ce nom), il fit peu d'honneur à son maître par son savoir, n'ayant jamais été que musicien d'instinct, dont le mérite principal consistait en une voix pure, bien timbrée et fort étendue. A l'âge de quinze ans, il s'engagea comme matelot sur le vaisseau *le Formidable*, qui faisait voile par l'Inde. Charmés par la beauté de sa voix et par le goût naturel de son chant, les amiraux Pilgot et Hughes le prirent sous leur protection, et lui donnèrent des lettres de recommandation pour Sheridan et pour Colman, lorsqu'il retourna en Angleterre, en 1783. Toutefois il ne fut admis ni au théâtre de Drury-Lane ni à celui de Covent-Garden, trop heureux de trouver un engagement à celui de Southampton. Plus tard il parut sur la scène de Bath avec un brillant succès; puis il chanta au Vauxhall, en 1789, et enfin il entra à Covent-Garden au mois d'octobre 1790. Après beaucoup de voyages en Angleterre, en Irlande et même en Amérique, il mourut à Worcester, le 11 février 1826, à l'âge de soixante-deux ans. Incledon brilla surtout par son habileté à chanter les airs irlandais et les ballades écossaises. Il a composé beaucoup de mélodies pour des chansons anglaises.

INFANTAS (FERDINAND DE LAS), prêtre espagnol, vécut à Cordoue (en espagnol *Corduba* ou *Cordova*), dans la seconde moitié du seizième siècle. Auteur de plusieurs écrits théologiques, il s'est aussi distingué comme musicien dans les productions dont les titres suivent : 1° *Plura modulationum genera quæ vulgo contrapuncta appellantur super excelso Gregoriano Cantu;* Venise, 1570, in-4°. — 2° *Sacrarum varii styli Cantionum tituli Spiritus Sancti;* Venise, 1580, in-4°. On trouve l'hymne *Victimæ paschali laudes*, en deux parties à six voix, de don Ferdinand de Las Infantas, dans une rare collection qui a pour titre : *Harmoniæ miscellæ cantionum sacrarum, a sex exquisitissimis ætatis nostræ musicis cum 5 et 6 vocibus concinnatæ, pleræque omnes novæ, necdum in Germania typis scriptæ, nunc autem editæ studio Leonardi Lechneri Athesini; Noribergæ, typis Gerlachianis*, 1583, 6 vol. petit in-4° ob. Dehn, savant conservateur de la Bibliothèque royale de Berlin, a publié cette pièce en partition, dans un recueil intitulé : *Sammlung älterer Musik aus dem 16ten und 17ten Jahrhundert;* Berlin, Gustave Crantz, grand in-8°

INFANTIS. Sous ce nom, qui est peut-être la traduction latine de celui de *Pierre l'Enfant*, chantre de la chapelle de musique du roi de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

France Louis XII (1), on trouve le motet à 4 voix *Alba Columba* dans le troisième livre, signé C, du recueil rarissime intitulé : *Harmoniæ musicis Odhecaton*, que Petrucci de Fossombrone publia à Venise, en 1503, in-4°. Ce troisième livre a pour titre particulier : *Canti C., n° cento cinquanta*. Le motet d'*Infantis* est le 49e du recueil.

INGEGNERI, famille de facteurs d'orgues de Venise, qui se distingua dans la fabrication de ce genre d'instruments dans le seizième siècle, particulièrement dans l'église patriarcale et à Saint-Georges-le-majeur, dans l'île. Un des membres de cette famille, nommé *Tomaso*, fut organiste de celle-ci.

INGEGNERI (Marc-Antoine), maître de chapelle de la cathédrale de Crémone, naquit dans cette ville, vers 1545. Il était déjà maître de chapelle de la cathédrale en 1576, suivant la *Cremona literata* de François Arisi (t. II, p. 452). Plus tard, il entra au service du duc de Mantoue, en qualité de maître de chapelle. M. Caffi (*Storia della Musica sacra nella già cappella ducale di San-Marco*, vol. II, p. 15) croit que ce maître était de la famille des facteurs d'orgues, conséquemment qu'il était Vénitien. Il fut le maître de Monteverde. Les principaux ouvrages de cet artiste sont : 1° *Missarum quinque et octo vocum liber primus ; Venetiis, apud filios Ant. Gardani*, 1573, in-4°. — 2° *Sacrarum cantionum cum quinque vocibus liber primus ; Venetiis, apud Angelum Gardanum*, 1576, in-4° obl. — 3° *Madrigali a quattro voci con due arie di Canzon per sonare. Lib. 1 e 2 ; Venezia, appresso Angelo Gardano*, 1578, 1579, in-4° obl. — 4° *Il terzo libro de Madrigali a 5 voci, con due canzoni francesi ;* ibid., 1580, in-4° obl. — 5° *Il quarto libro de Madrigali a 5 voci ;* ibid., 1584, in-4° obl. — 6° *Missarum quinque vocum liber secundus ; Venetiis, apud Ric. Amadinum*, 1587, in-4°. — 7° *Sacrarum cantionum cum 16 vocibus liber unus ; Venetiis, apud Ang. Gardanum*, 1589, in-4°. — 8° *Responsoria Hebdomadæ sanctæ 4 vocum, Venetiis, apud Ang. Gardanum*, 1581, in-4°. On trouve des madrigaux de ce musicien dans les recueils suivants : 1° *Symphonia Angelica di diversi eccellentissimi musici a 4, 5, 6 voci, nuovamente raccolta per Huberto Waelrant e data in luce ; Anversa, appresso Pietro Phalesio et Giovanni Bellero*, 1594, in-4° obl. — 2° *Madrigali pastorali a sei voci descritti da diversi, e posti in musica da altrettanti musici ;* Anvers, Pierre Phalèse, 1604, in-4° obl. — 3° *Madrigali a otto voci di diversi eccellenti e famosi autori, con alcuni dialoghi e echo, per cantare e sonar a due chori ;* Anvers, Pierre Phalèse, 1596, in-4° obl. M. Dehn a publié en partition le motet à 5 voix, *Surrexit pastor bonus*, d'Ingegneri, dans la XII e suite de son recueil intitulé : *Sammlung alterer Musik aus dem 16ten und 17ten Jahrhundert ;* Berlin, Gustave Crantz, gr. in-8°.

INGEGNERI (Ange), poëte italien, né à Venise, vers 1545, était à la cour de Turin en 1578, et recueillit alors le Tasse. Cinq ans après il était à Parme, où il composa pour la cour une pastorale intitulée *La Danza di Venere*. Le mauvais état de ses affaires l'obligea d'accepter la proposition que lui fit, en 1584, le jeune duc Ferdinand de Gonzague pour se charger de la direction d'une fabrique de savon, à Guastalla. Ce métier ne lui réussit pas mieux pour sa fortune que la poésie ; il fut mis en prison pour dettes, et n'en sortit que par la protection du duc. Quelques années après, il se rendit à Rome, et entra au service du cardinal Cinthio Aldobrandini. Il s'attacha ensuite au duc d'Urbin, qui l'envoya, en 1599, tenir en son nom sur les fonts de baptême un fils du duc de Modène. On le retrouve à Turin en 1603, puis à Venise, sa patrie, en 1613. Passé cette époque, on le perd de vue, et l'on ne sait quand il mourut. Parmi ses écrits, il en est un qui a pour titre : *Della Poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche ;* Ferrare, 1598, in-4°. Nouvelle édition ; Venise, 1738, in-8°. On y trouve des renseignements sur les représentations musicales du temps de l'auteur.

INGEGNIERI (Le P. Thomas-Antoine), compositeur bolonais, du tiers ordre de Saint-François, fut professeur de théologie, au commencement du dix-huitième siècle. On connaît de sa composition : *Salmi vespertini di tutto l'anno, a due cori ;* Bologne, Peri, 1719.

INGLOTT (William), organiste de l'église cathédrale de Norwich, naquit en 1554, et mourut le 29 ou le 30 décembre 1621, à l'âge de soixante-sept ans. Il paraît, d'après l'épitaphe placée sur son tombeau dans l'église de Norwich, qu'il fut un des organistes les plus distingués de son temps en Angleterre : cette épitaphe, partie en

(1) Voyez les comptes de l'hôtel des rois de France, manuscrit coté F 2, n° 1506 du supplément de la Bibliothèque impériale de Paris. Peut-être, cependant, le musicien dont il s'agit est-il *Hector Boucher* dit *l'Enfant* chanoine de la Sainte-Chapelle de Paris et chantre de la chapelle de François Ier, suivant l'état de 1532, dressé par maître Bénigne Sevré, conseiller des finances, et publié par Castil-Blaze dans son livre intitulé *Chapelle-Musique des rois de France* (p. 291 et suiv.), d'après le même manuscrit du supplément français de la Bibliothèque impériale de Paris.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

anglais et partie en latin, dit qu'Inglott remplissait de sa divine harmonie l'enceinte de l'église; qu'il charmait également sur l'orgue et sur la virginale, qu'il vécut soixante-sept ans, et qu'il fut inhumé le dernier jour de décembre 1621. Au-dessous de l'épitaphe en langue anglaise, on trouve ce distique latin :

Non digitis Inglotte tuis terrestria tangis ;
Tangis nunc digitis organa celsa poli.
Anno Dom. 1621.

Le docteur William Croft fit restaurer le monument d'Inglott, fort délabré de son temps, et l'on mit au-dessous de l'épitaphe cette inscription :

Ne forma hujusce monumenti injuriâ
Temporum pene deleti, dispereat, exculpi
Ornavit Gul. Croft. Reg. Capellæ in
Arte musica Discipul. præfectus.

INSANGUINE (Jacques), compositeur dramatique, naquit en 1744, à Monopoli, dans le royaume de Naples, et fut souvent désigné par le nom du lieu de sa naissance. Entré au conservatoire de Sant-Onofrio, il y fit de brillantes études musicales, sous la direction de Charles Cotumacci. Après qu'il les eut terminées, il fut nommé adjoint de son maître pour l'enseignement du contrepoint, avec le titre de *maestro de la Cartella;* et après la mort du maestro Dol, en 1774, il obtint la place de second professeur titulaire ; mais peu de temps après il sortit du conservatoire, pour se livrer à la carrière de compositeur dramatique, dans laquelle il ne réussit que médiocrement; car, s'il était habile dans l'art d'écrire, il manquait d'invention et de goût. Il mourut à Naples, en 1795. Il avait commencé à écrire pour le théâtre en 1770, et dans l'espace de douze années il composa environ vingt opéras : ceux qui ont obtenu le plus de succès sont : *Didone*, en 1771, *Adriano in Siria, Arianna e Teseo, Medonte* en 1779 ; *l'Osteria di Mare Chiaro, l'Astuzia per amore, Tito nelle Gallie*, et *Calipso*, en 1782. On connaît aussi de ce musicien, en manuscrit, des messes, des psaumes et des hymnes. Son plus bel ouvrage pour l'église est le Psaume 71, à trois voix et orchestre, sur la traduction italienne de Maffei. On connaît aussi de cet artiste des cantates à trois voix avec basse continue, deux *Dixit*, deux messes à quatre voix, une messe à trois voix avec orgue, une autre également à trois voix avec deux violons, basse et orgue, une *Passion* pour le vendredi saint, un *Te Deum* avec orchestre, un *Benedictus* à deux voix et orgue, et des sonates de clavecin.

IPEREN (Josué Van), savant ecclésiastique hollandais, fut d'abord prédicateur à Veere, puis à Batavia, en 1770. Il mourut dans cette colonie en 1780. On cite de lui une dissertation sur le chant concertant des païens et des Juifs, qui a été publiée en 1774. Son ouvrage le plus important a pour titre : *Kerkelyke Historie van het Psalm-gesang der Christenen, van de dagen der Apostelen tot op onzen tegenwoordigen tyd, en inzonderheid van onze verbeterde Nederduitsche Psalmberyminge, uit echte stukken samengebracht* (Histoire ecclésiastique du chant des psaumes des chrétiens, depuis les apôtres jusqu'à nos jours, etc.), 1re partie ; Amsterdam, 1777, in-8° de 496 pages, avec une planche. 2e partie ; *ibid.*, 1778, in-8° de 519 pages.

IRGANG (A.), professeur de musique et pianiste à Glogau, actuellement vivant (1861), s'est fait connaître par les ouvrages suivants : 1° Rondo brillant pour piano seul ; Glogau, Günther. — 2° 6 Lieder à voix seule, avec accompagnement de guitare ; Breslau, Fœrster. — 3° *Gesanglehre für hœhere Schulen und Singchœre* (Méthode de chant pour les écoles et les chœurs) ; Glogau, Günther, 1819, in-4° de 87 pages.

IRHOW ou **IRHOVE** (Guillaume), professeur de théologie à Utrecht, dans la première moitié du dix-huitième siècle, obtint cette place en 1737. Précédemment il avait été prédicateur à Eden, dans la Gueldre. Il mourut en 1761. On a de ce savant une dissertation intitulée : *Conjectanea philologico critico-theologica in Psalmorum titulos, quibus tum generatim de titulis illis disseritur, tum speciatim, etc.* ; Leyde, 1728, in-4° de 134 pages. L'auteur de ce morceau de philologie essaye de démontrer que les Grecs ont tiré de l'Orient leur musique et leurs instruments. Georges Wonsky en a donné un extrait en allemand dans la Bibliothèque musicale de Mizler, t. III, p. 674-684.

ISAAK ou **ISAAC** (Henri), célèbre compositeur du quinzième siècle, est aujourd'hui plus connu par ses ouvrages que par les circonstances de sa vie. Il paraît qu'il était né en Allemagne. Ange Politien, qui fut son contemporain (1), l'a appelé simplement, dans une de ses épigrammes latines, *Arrighum Isac*. Othmar Nachtgal (*Luscinius*) dit de lui dans sa *Musurgia* (p. 94) : *Verum quod certo sciam, ex Germanis nostris Henricus Isaac, plurimum in sex vocibus coacervandis valuit ;* enfin, Glaréan, qui blâme sévèrement Politien d'avoir changé le nom de *Henricus* en celui d'*Arrhigus*, ajoute à son nom l'épithète de *germanus*. Ajoutons que François Grazzini, connu sous le nom de *Lasca*, dit

(1) Politien mourut en 1494.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

dans la préface des *Canti Carnascialeschi* (1) que les premières chansons chantées par des personnes masquées qui vendaient du pain d'épice dans les rues de Florence, pendant le carnaval, furent mises en musique à trois parties par un certain *Arrigo tedesco*, maître de chapelle de l'église Saint-Jean de cette ville. Une découverte très-intéressante, faite en 1844 par M. le Dr. Rimbault (musicien anglais d'une érudition très-solide), dans la bibliothèque de l'université d'Oxford, fournit de nouveaux renseignements à ce sujet. Un manuscrit précieux de Christ-Church renferme la musique composée en 1488 par Henri Isaac sur le drame religieux de Laurent de Médicis *San Giovanni e San Paolo*, qui, suivant la notice qui y est jointe, fut représenté devant la famille de ce grand protecteur des arts ; on y voit aussi qu'Isaac était maître de chapelle de l'église San-Giovanni et professeur de musique des enfants de Laurent de Médicis, dit le Magnifique (voyez *The Musical World*, t. XIX, p. 285). Tout cela indique bien l'identité de l'artiste, et se rapporte au temps où il vécut. Cependant Gerber, d'après l'autorité de Raphael Maffei, connu sous le nom de *Volaterranus*, penche vers l'opinion qui ferait considérer Isaac comme le fils d'Argyropyle (*voy.* ce nom), littérateur et musicien grec qui mourut à Rome en 1470, après avoir vécu près des Médicis à Florence. Il est vrai que Volaterranus dit, en parlant d'Argyropyle : *Obiit, relicto filio Isacco, nobili musico* (*Commentarii rerum urbanarum*, lib. XXI, p. 778) ; mais rien ne prouve que cet Isaac, bien que musicien distingué, ait été celui dont il s'agit ici. Il y a plus de probabilité dans les renseignements que nous fournissent Nachtgal et Glaréan, également contemporains, ainsi que dans l'expression *Arrigo tedesco*, dont se sert le Lasca. Quant au nom qui lui a été donné d'*Isaac de Prague*, il ne me paraît avoir aucun fondement. Dlabacz, qui n'a négligé aucun de ses compatriotes dans son Lexique des artistes de la Bohême, n'en dit pas un mot.

Ainsi qu'on l'a vu précédemment, Isaac fut maître de chapelle de l'église Saint-Jean, à Florence, au temps de Laurent le Magnifique. La mention que Politien en fait vient à l'appui de ce fait, et rend vraisemblable le séjour du musicien dans cette ville, au moins jusqu'à la mort de Laurent de Médicis, c'est-à-dire jusqu'en 1492. Il est même vraisemblable qu'il vécut encore à Florence plusieurs années après la mort de ce célèbre protecteur des arts et des lettres ; car Aaron, qui ne naquit pas avant 1489 (*voy.* AARON), dit expressément avoir vécu à Florence dans l'intimité de Josquin, d'Obrecht, d'Isaac et d'Agricola (*Summos in arte viros imitati, præcipue vero Josquinum, Obrecht, Isaac et Agricolam, quibuscum mihi Florentiæ familiaritas et consuetudo summa fuit.* (Aaron, *De Instit. Harmon.*, c. 16.) Or, Aaron ne devait pas être âgé de moins de vingt à vingt-cinq ans lorsqu'il était admis dans la familiarité de ces grands artistes ; ce qui prolonge le séjour d'Isaac à Florence jusqu'en 1509 ou même jusqu'en 1515. Glaréan dit en termes précis qu'Isaac fut renommé parmi les Italiens (1).

Ceux qui ont fait de Henri Isaac un élève de Josquin Després ne paraissent pas mieux fondés dans leur assertion : peut-être est-il même possible de démontrer qu'ils ont erré, d'après la fausse opinion qui place à une époque trop reculée l'activité artistique de Josquin, comme je l'ai fait voir dans la notice de ce grand musicien. Ginguené a démontré dans son *Histoire littéraire d'Italie* que les *stanze* et les épigrammes d'Ange Politien (où il est parlé d'Isaac) ont été composées depuis 1473 jusqu'en 1478 ; or ce temps est celui où Josquin se livrait lui-même à ses études musicales. Il y a donc lieu de croire que le musicien allemand était déjà célèbre quand le Belge commença sa réputation.

J'ai dit, dans la première édition de la *Biographie universelle des Musiciens*, qu'il ne paraissait pas démontré qu'Isaac, après qu'il eut quitté l'Italie, eût été maître de chapelle de l'empereur Maximilien 1er (qui régna depuis 1486 jusqu'au 12 janvier 1519), bien que le fait ne fût pas mis en doute par Gerber, Kiesewetter et d'autres : postérieurement à la publication de cet ouvrage, j'ai trouvé, dans un recueil manuscrit de compositions de ce maître et de son élève Senfel, qui est à la bibliothèque royale de Munich (sous le n° XXXVI, in-fol°), une note qui prouve que l'artiste dont il s'agit fut réellement attaché au service de cet empereur. Le manuscrit porte la date de 1531, et la note, placée au commencement, dit que Henri Isaac, musicien célèbre de l'empereur Maximilien, en-

(1) *Tutti i Trionfi, Carri, Mascherate o Canti carnascialeschi andati per Firenze dal tempo di Magnifico Lorenzo di Medici fino all' anno 1559* (... il primo canto, o Mascherata che si cantasse in questa guisa, fu d'uomini, che vendevano Berriquocoli, e confortini, composta a tre voci da un certo Arrigo tedesco, maestro allora della Cappella di San Giovanni, e musico in que' tempi riputatissimo).

(1) *Hic Isaac etiam Italis notus fuit.* (Dodecach., p. 460.)

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

treprit heureusement, et par un grand travail, l'œuvre musicale contenue dans ce volume, laquelle consiste en offices pour toutes les fêtes de l'été, à quatre voix, et avec le plain-chant dans la basse; mais que, détourné de ce labeur par d'autres compositions, il le laissa imparfait de la plus grande partie, et que ce fut son élève Senfel (Senfl) qui le termina après la mort de son maître (1). On voit aussi par cette note que Henri Isaac avait cessé de vivre plusieurs années avant la date du manuscrit.

Glaréan accorde beaucoup d'éloges aux productions d'Isaac; il dit que ses œuvres de musique d'église se font remarquer par le naturel, la force et la majesté, et qu'elles n'ont point été surpassées par les autres productions de la même époque, quoiqu'on y trouve quelquefois des phrases dures (2). Burney n'adopte pas le jugement de cet auteur (*Gener. History of Music*, t. II, p. 520), et assure qu'il n'y a ni mélodie ni grâce dans la musique d'Isaac; mais il n'est point question, dans la musique dont il s'agit, de cette grâce et de cette mélodie que Burney cherchait partout, et qui lui ont fait dire bien des pauvretés dans son volumineux ouvrage. Le jugement de Glaréan est fondé, parce qu'il se rapporte au temps où Isaac écrivait. Il y a en effet du naturel dans la marche des parties, et de la plénitude dans l'harmonie; mais, ainsi qu'il le dit, quelques phrases dures où le compositeur attaque sans préparation des dissonances de notes de passage qu'il réalise, ou bien qu'il résout par saut. Glaréan ajoute que les compositions d'Isaac sont innombrables. Les découvertes que j'ai faites dans les manuscrits de la bibliothèque royale de Munich prouvent la vérité de son assertion. Le manuscrit in-folio maximo coté III contient cinq messes d'Isaac à cinq voix : elles n'ont pas de titres. Celui qui porte le n° XXXI des œuvres de musique renferme les compositions de cet artiste : 1° *Virgo prudentissima*, messe à 6 voix; — 2° *Missa solemnis*, à 6 voix; — 3° *Missa de apostolis*, à 6 voix; — 4° *Officia sex vocum pro diebus festivis* : (a) *De Nativitate Christi*; (b) *In octava Nativitatis Domini* : (c) *In festo Epiphaniæ*; (d) *In festo Purificationis Mariæ*; (e) *In Adventu Domini*; (f) *De resurrectione Christi*; (g) *In festo Ascensionis Domini*; (h) *In festo Pentecostes*; (i) *In festo Trinitatis*; (k) *De veneratione B. Mariæ*; (l) *Missa sine nomine sex vocum.*

Le manuscrit n° XXXV in-folio renferme les *introïts*, *graduels* et *séquences* à 4 voix pour les messes des fêtes des Saints pendant toute l'année. Une partie de ce grand ouvrage appartient à Isaac; l'autre à Louis Senfel.

Le manuscrit n° XXXVI de la même bibliothèque contient les offices des fêtes de l'été : Isaac, qui avait commencé ce travail à 4 voix sur le plain-chant, n'a achevé que les offices de la Visitation et des autres fêtes de la Vierge, les offices de l'Assomption, de la Nativité de la Vierge, et celui de la Vénération; le reste est l'ouvrage de Senfel.

Le manuscrit XXXVIII in-folio renferme les offices de quelques fêtes de l'hiver à 4, 5 et 6 voix, par Isaac et Senfel; ceux qui appartiennent au premier de ces maîtres sont les offices depuis la fête de la *Présentation* de la Vierge jusqu'à l'Avent, ceux de l'octave de Noël et celui de la fête de Saint-Jean l'évangéliste, tous à 4 voix.

Le manuscrit n° XLVII in-folio de la même bibliothèque renferme une messe solennelle à quatre voix, une messe des Apôtres, une *idem* des Martyrs, une *idem* des Confesseurs, et une *de Beata Virgine*, d'Isaac, toutes également à 4 voix.

Treize *Credo* à 4 voix *du même maître sont* dans le manuscrit coté LIII. Enfin le volume de messes qui porte le n° LVII contient la messe *Dominicalis* à 4 voix d'Isaac.

J'ai trouvé aussi dans un précieux manuscrit du XV° siècle, qui est la bibliothèque royale de Bruxelles (n° 1557, in-fol. max.), la messe d'Isaac à 6 voix *de Assumptione Beatæ Mariæ Virginis*. J'ai vu en 1849 à la bibliothèque de Halberstadt un manuscrit in-folio contenant des compositions d'anciens maîtres allemands, parmi lesquelles se trouvent : 1° une messe à 4 voix; — 2° *Ave Regina*, à 4; — 3° *Sequentia de Sancta Catharina*, à 4; — 4° Le cantique *In Gottes namen*, etc., à 4;

(1) Ea opus musicum festorum dierum æstivalium, cujus cantum choralem gravis vox habet, a laudatissimo musicæ artis auctore D. Henrico Ysac, Divi Maximiliani Cæsaris a lucubrationibus musicis, feliciter et magno nisu ceptum, *sed cogentibus alio factis*, imperfectum maxima ex parte relictum, postea a gratiosissimo ipsius discipulo D. Ludovico Senfilo, ejusdem Cæsareæ majestatis judicio in defuncti præceptoris locum, adoptato, nunc vero apud illustrissimum Boiorum principem Guglielmum, comitem Rheni Palatinum, utriusque Boiariæ ducem et patrem patriæ optime meritum musico intonatore facile celeberrimo, magna cura et vigilis singulari arte et industria ad extremam (quod dicitur) manum Musis faventibus, perductum, optimoque principi Gulielmo incomparabili musarum mecenati jure optimo sacrum et dicatum. Anno a Christo nato M. D. XXXI.

(2) Hic maxime ecclesiasticum ornavit cantum videlicet in quo viderat majestatem ac naturalem vim, non paulo superantem nostræ ætatis inventa θήματα. Phrasi tamen aliquanti durior, etc. (*Loc. cit.*)

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Ces quatre pièces portent l'inscription : *Ysaac de manu sua* : il est remarquable que la notation de ces morceaux est en effet différente de celle du reste du volume. Les œuvres imprimées d'Isaac sont celles dont les titres suivent : 1° *Misse Henrici Izac charge de deul* (accablé de chagrin); *Misericordia Domini; quant yay au cor* (quand j'ai au cœur); *La Spagna; comme feme* (comme une femme). *Impressum Venetiis per Octavianum Petrutium Forosemproniensem die XX octobris* 1506, petit in-4° oblong. Un exemplaire complet de ces messes est à la bibliothèque du Lycée communal de musique, à Bologne; la partie de basse manque à celui de la bibliothèque impériale de Vienne. — 2° Deux autres messes de ce maître, intitulées *Salva nos*, et *Frohlich Wesen*, toutes deux à quatre voix, se trouvent dans la collection fort rare qui a pour titre : *Missæ tredecim quatuor vocum a præstantissimis artificibus compositæ. Norimbergæ, Hieronymi Graphæi*, 1539, in-4° obl. Un exemplaire complet de ce recueil est à la bibliothèque de l'université de Jéna; à celui de la bibliothèque impériale de Vienne il manque la partie de ténor. M. Butsch, libraire antiquaire d'Augsbourg, a possédé, en 1846, un exemplaire complet de ce rarissime recueil, et les parties d'*altus* et de *bassus* d'un autre exemplaire; mais lorsque je visitai son établissement, en 1849, il avait vendu toute sa collection d'ancienne musique. — 3° La messe *O Præclara*, à 4 voix, d'Isaac, est contenue dans une autre collection non moins rare, laquelle a pour titre : *Liber quindecim Missarum a præstantissimis musicis compositarum, quarum nomina una cum suis autoribus sequens pagina demonstrat. Norimbergæ, apud Jo. Petreium, anno* 1538, petit in-4° obl. Un exemplaire de cet ouvrage est à la bibliothèque royale de Munich : à celui de la bibliothèque impériale de Vienne il manque la partie de ténor. M. Butsch, d'Augsbourg, en a possédé un exemplaire complet en 1846. Vingt-deux messes d'Isaac sont donc connues jusqu'à ce jour, à savoir, treize à quatre voix, cinq à cinq voix, et quatre à six. — 4° Un des ouvrages les plus importants que nous ayons d'Isaac est celui qui a pour titre : *Henrici Isaaci, tom. I, II, III Coralis* (*sic*) *Constantini* (*ut vulgo vocant*) *opus insigne et præclar. vereque cœlestis harmoniæ quatuor vocum. Tom. I. Domin. a Trinitatis usque Advent. Domin. Tom. II. cont. part. prim. Historiarum de Sanctis, quæ diebus festis in templis canunt. Tom. III. De Sanctis. Norimbergæ Hier. Formschneider*, 1550-1555, 4 vol. in-4° obl. Un exemplaire complet de cet ouvrage était chez M. Butsch, à Augsbourg, en 1846. Le ténor seul a le titre qui vient d'être rapporté; les autres parties (*discantus, altus* et *bassus*) ont seulement : *Dominicarum a Trinitate usque ad Adventum Domini*, sans noms de lieu, d'imprimeur, et sans date. Dans la dédicace de Formschneider au sénat de Nuremberg, qui se trouve au premier volume, il dit que l'impression de l'ouvrage a été commencée par le typographe *Jean Ottel* (Jean Ott), et que lui, Formschneider, a été chargé de la continuer, après la mort de cet imprimeur. On y lit aussi que Henri Isaac, musicien qu'on ne peut assez louer, fut symphoniste de l'empereur Maximilien (*nunquam satis laudatus musicus, Henricus Isaac, divi quondam Cæsaris Maximiliani symphonista*). On voit au titre du second volume que l'ouvrage fut imprimé aux frais de Georges Wilter, libraire d'Augsbourg (*Sumptibus Georgii Wilteri bibliopolæ Augustani*), et celui-ci dit, dans sa dédicace à Jean-Jacques Fugger, qu'il a acheté le manuscrit original d'Isaac à grand prix.

On trouve des ouvrages d'Isaac dans les recueils dont voici les titres : 1° *Canti C. Cento cinquanta*, Venetiis, apud Octavianum Petrutium, 1508, in-4° obl. — 2° *Motetti a cinque, libro primo; ibid.* 1505, petit in-4° obl. — 3° Le recueil de Sigismond Salblinger intitulé : *Selectissimæ nec non familiarissimæ cantiones ultra centum vario idiomate versum tam multiplicium quam etiam paucarum. Fugæ quoque ut vocantur, à sex usque ad duas voces*, etc. *Augustæ Vindelicorum Melchior Kriesstein excudebat :* 1540, petit in-8°. obl — 4° *Trium vocum carmina a diversis musicis compositæ. Norimbergæ*, Formschneider, 1538, in-4°. — 5° *Modulationes aliquot quatuor vocum selectissimæ, quas vulgo modetas* (*sic*) *vocant a præstantissimis musicis compositæ. Norimbergæ, apud Joh. Petreium*, 1538, in-4°. obl. — 6° *Tomus secundus psalmorum selectorum quatuor et quinque vocum;* ibid, 1539, in-4° obl. Cette collection est composée de trois volumes qui ont paru depuis 1538 jusqu'en 1542; mais le second volume seul contient des pièces d'Isaac. — 7° *Trium vocum cantiones centum*, ibid., 1540. — 8° *Symphoniæ jucundæ atque adeo breves quatuor vocum.* Vitebergæ, 1538, Georges Rhau, petit in-4° obl. — 9° *Bicinia gallica, latina et germanica, et quædam fugæ, tomi duo;* ibid., 1545, in-4° obl. — 10° *Evangelia dominicarum et festorum dierum, numeris musicis pulcherrime comprehensa et ornata qua-*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tuor, quinque et plurium vocum. Tomi sex, Noribergæ, in officina Jo. Montani et Ulrici Neuberi, 1549, in-4° — 11° *Cantiones triginta selectissimæ quinque, sex, septem, octo, duodecim et plurium vocum, etc.*; ibid., 1568, in-4°. Glaréan a inséré trois longs fragments de motets du même musicien dans son *Dodecachordon* : le premier (*Loquebar de testimoniis tuis*, à 4 voix) se trouve à la page 330; Burney l'a donné en partition (*A gener. Hist. of Music*, t. II, p. 523), et Forkel l'a reproduit dans son Histoire générale de la musique (t. 2, p. 671). Le deuxième (*Anima mea liquefacta est*, à 4 voix) est à la page 348; on le trouve dans Burney en partition (*ibid.*, p. 521). Le troisième (*Conceptio Mariæ Virginis*) se trouve page 460; Hawkins l'a donné en partition dans le deuxième volume de son Histoire générale de la musique (p. 429). La précieuse collection publiée par Conrad Peutinger sous ce titre : *Liber selectarum cantionum quas vulgo motetos appellant sex, quinque et quatuor vocum*, à Augsbourg, en 1520, in-fol. max., renferme deux très-beaux motets à six voix d'Isaac (*Optime pastor*, et *Virgo prudentissima*), et trois motets à quatre voix (*Prophetarum maxime; Deus in adjutorium*; et *O Maria mater Christi*). Les deux motets à six voix sont de la plus grande beauté, dans leur genre; je les ai mis en partition, et j'ai reconnu que ces morceaux seuls peuvent donner une haute opinion du mérite d'Isaac. Sebald Heyden a donné dans son traité *de Musica id est arte canendi* (lib. 2, cap. 7) un extrait de la prose de la Conception de la Vierge, à quatre voix, de ce maître; c'est un exemple difficile de l'emploi de diverses proportions. Forkel nous a fait connaître une collection de chants allemands, français, flamands et latins, à quatre, cinq et six voix, par les meilleurs musiciens allemands de la fin du quinzième siècle et du commencement du seizième, où l'on trouve dix morceaux d'Isaac. Ce recueil, publié à Nuremberg en 1544, par Jean Ott, a pour titre : *Hundert und fünfftzehen guter newer Liedlein, mit vier, fünff, sechs Stimmen, vor nie im Truck ausgangen, Deutsch, Frœnzœsisch, Welsch und Lateinisch, lustig zu singen, und auff die Instrument dienstlich, von den berühmtesten dieser Kunst gemacht.* Forkel en a tiré un morceau d'Isaac sur les paroles allemandes *Es het ein Baur ein Tœchterlein*, à quatre parties, et l'a publié en partition, dans le deuxième volume de son Histoire générale de la musique (pag. 676 et suiv.). On attribue aussi à Isaac la mélodie de l'ancien air : *Inspruck, ich muss dich lassen* (Inspruck, je dois te quitter), qui a été placée plus tard sur le cantique : *O Welt, ich muss dich lassen*, et qu'on chante encore dans les temples du culte réformé. L'opinion de quelques anciens écrivains allemands est que la poésie de l'ancien air a été composée par Maximilien Ier.

Un exemplaire vraisemblablement unique du plus ancien monument de la typographie musicale, lequel a été découvert par M. Gaëtan Gaspari (*voyez* ce nom), et dont M. Catelani (*voyez* ce nom) a donné une intéressante notice, a pour titre : *Harmonice musices Odhecaton*. Il a été imprimé à Venise, en 1501, par Petrucci de Fossombrone. La première partie, qui a pour signe indicateur la lettre A, renferme des compositions des musiciens célèbres de cette époque; on y trouve d'Isaac une chanson allemande (*Tmeishin*), à quatre voix; la chanson française à trois voix (*Hélas!*) et un *Benedictus* à trois.

Louis Senfel (*voy.* ce nom) a été l'élève le plus célèbre d'Isaac.

ISHAM (Jean), musicien anglais, né dans la seconde moitié du dix-septième siècle, fut pendant quelques années suppléant du docteur Croft dans la place d'organiste de l'église Sainte-Anne à Londres : il lui succéda en 1711. En 1718, il fut nommé organiste de la chapelle de Saint-André; mais peu de temps après il quitta cette position pour une semblable à l'église Sainte-Marguerite, dans le quartier de Westminster. Il mourut en 1726, laissant en manuscrit plusieurs antiennes et d'autres morceaux de musique d'église. Isham avait été fait bachelier en musique à l'université d'Oxford.

ISIDORE (Saint), archevêque de Séville, fut un des hommes les plus savants de l'Église d'Espagne. Il naquit vers 570 à Carthagène, dont son père Savérien était gouverneur. En 601 il succéda à saint Fulgence, son frère, dans la dignité d'archevêque de Séville, et administra son diocèse avec un zèle pieux jusqu'à sa mort, qui eut lieu le 4 avril 636. Isidore savait le latin, le grec, l'hébreu, et sa lecture était immense. Saint Grégoire le Grand avait beaucoup de confiance en ses lumières et le consultait souvent. Parmi les écrits de ce Père de l'Église, on en remarque un qui a pour titre : *Originum sive etymologiarum libri XX*, dont la première édition a été publiée à Augsbourg en 1472, in-fol., par Gunther Zainer, et qui a été souvent réimprimé soit séparément, soit dans les œuvres complètes d'Isidore. Les neuf premiers chapitres du troisième livre traitent de la musique. L'abbé Gerbert a inséré dans sa

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

collection des *Scriptores ecclesiastici de Musica sacra potiss.* (t. 1er, p. 19 et suiv.), un traité de musique d'Isidore de Séville intitulé *Sententiæ de musica*, d'après un manuscrit de la bibliothèque impériale de Vienne. Ce traité, qui contient neuf chapitres, n'est autre chose que ce qui se trouve dans le troisième livre des Origines. Ce que dit Isidore de la musique serait sans intérêt s'il n'y faisait mention de l'harmonie, ou réunion des sons graves et aigus (chapitre sixième). Il en distingue deux sortes, à savoir, la *symphonie*, ou harmonie des consonnances, et la *diaphonie*, c'est-à-dire l'harmonie dissonante ou discordante; et sa définition est fort juste, car rien n'est plus discordant que les successions non interrompues de quartes, de quintes et d'octaves dont Hucbald nous a conservé les plus anciens exemples connus aujourd'hui. A l'égard de la symphonie, Isidore n'explique pas suffisamment quel était le mode de succession des consonnances dont elle était formée.

ISMÉNIAS, célèbre joueur de flûte grec, était élève d'Antigénide. Il naquit à Thèbes au temps de Périclès, et, à cette époque si florissante des arts dans la Grèce, il obtint la réputation d'un des plus habiles musiciens. Il amassa des richesses si considérables, que, suivant Lucien, il put payer deux talents (environ 9,200 francs) pour une flûte, en supposant qu'il ne s'agisse que de petits talents attiques. Ælien dit qu'Isménias fut envoyé comme ambassadeur en Perse par ses compatriotes.

ISNARD (Le frère), de l'ordre des Frères-Prêcheurs, à Toulouse, dans le dix-huitième siècle, se livra avec succès à la construction des orgues. Au nombre des instruments qui ont été faits sous sa direction, on comptait l'orgue de Cavaillon (dép. de Vaucluse), celui de l'Isle (même département) et plusieurs autres; mais on n'en peut plus apprécier le mérite, parce qu'ils ont subi des restaurations désastreuses. Le frère Isnard construisit avec Joseph Cavaillé (*voy.* ce nom) l'orgue qui existe encore dans l'église Saint-Pierre de Toulouse; mais, de tous ses ouvrages, celui qui est considéré comme son chef-d'œuvre est l'orgue de Saint-Maximin, dans le département du Var. Cet instrument est un 32 pieds avec cinq claviers, quarante registres, et un clavier de pédale d'une octave et demie. Malheureusement il tombe en ruine.

ISNARDI (Paul), et non **ISINARDI**, comme l'appellent Gerber et ses copistes, naquit à Ferrare, dans la première moitié du seizième siècle. Il fut moine de Mont-Cassin, supérieur de son couvent, et maître de chapelle de la cathédrale de Ferrare. Il n'est pas admissible que ce même Isnardi ait chanté dans sa jeunesse sur plusieurs théâtres d'Italie, comme le prétendent les auteurs cités précédemment, et comme cela est répété dans le Lexique de musique publié par Schilling, puisque à cette époque (c'est-à-dire antérieurement à 1550) l'opéra n'existait pas, et qu'il n'y avait pas de théâtre où l'on chantât. On connaît de ce maître : 1° *Misarum opus quinque vocum liber primus*; Venetiis, Ant. Gardane, 1561. — 2° *Cantus hebdomadæ sanctæ*; ibid. 1565; — 3° *Missæ a sei voci*, ibid., 1568. — 4° *Psalmi omnes ad vesperas quatuor vocum*; ibid., 1571. — 5° *Psalmi vespertini con tre Magnificat quatuor vocum*; ibid, 1578. — 6° *Compositiones Falsi-Bordoni vulgo appelatæ cum quinque vocibus*; ibid., 1579. — 7° *Lamentationes et Benedictus quæ plena parique voce pro libitum concini possunt, nec non Passio, Palmarum et Paraseeve plena voce tantum*; Venetiis, apud. Hæred. Scotti, 1584. — 8° *Libro primo de' Madrigali a 5 voci*; Venezia, ap. Ang. Gardano, 1585, in-4° obl. — 9° *Libro secondo de' Madrigali a 5 voci*; ibid., 1586, in-4° obl. — 10° *Libro terzo de' Madrigali a 5 voci*; ibid., 1586, in-4° obl. — 11° *Missa e Motetti a otto voci*; ibid., 1594, in-4°.

ISOLA (Gaetano), compositeur dramatique, né à Gênes en 1761, suivit fort jeune son père en Sicile, et fit ses études littéraires et musicales au collége de Palerme. Après avoir écrit pour beaucoup de théâtres d'Italie, il s'est retiré dans sa ville natale, où il était, en 1812, attaché au théâtre comme accompagnateur au piano. Les renseignements manquent sur sa personne depuis cette époque. Cet artiste a écrit beaucoup de musique d'église et de chambre, qui est restée en manuscrit. Parmi ses opéras, on remarque surtout celui qu'il écrivit en 1791 pour le théâtre de Turin, intitulé *La Conquista del Velo d'oro*.

ISOUARD (Nicolo), compositeur dramatique, connu en France sous le nom de *Nicolo*, naquit à Malte en 1775, d'un père dont l'origine était française. Amené fort jeune à Paris par un commandeur de l'ordre, ami de sa famille, il y reçut une éducation libérale, dans un pensionnat où étaient réunis beaucoup de jeunes gens qui se destinaient au génie militaire et maritime. Après avoir passé les examens nécessaires, il fut admis comme aspirant de marine; mais bientôt la Révolution éclata et fit évanouir les espérances du jeune Isouard, qui retourna à Malte en 1790. Son père, qui le destinait au commerce, le plaça

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

d'abord à Malte, en qualité de commis d'une maison de banque; mais, entraîné vers une autre carrière par son penchant pour la musique, Nicolo n'était déjà plus préoccupé que du désir de devenir compositeur dramatique. Une vocation si décidée parut être l'indice du talent à un vieux maître de contrepoint et d'accompagnement, nommé Michel-Ange Vella, qui le prit en affection et lui enseigna les éléments de l'harmonie et de l'art d'écrire. Azopardi, maître de chapelle des chevaliers de l'ordre de Malte, connu en France par un traité de composition traduit de l'italien par Framery, lui fit ensuite étudier la fugue, d'après les traditions de l'ancienne école d'Italie. Cependant les travaux du jeune musicien furent interrompus par la volonté de son père, qui, pour lui faire oublier la musique, l'envoya à Palerme dans une maison de commerce. Malgré les occupations qui remplissaient presque toutes les journées d'Isouard, il trouva le moyen de continuer ses études d'accompagnement sous la direction d'Amendola, artiste d'un rare mérite qui forma son goût en lui faisant accompagner les meilleurs ouvrages de Leo, de Durante, et les duos et trios de Clari, dont il connaissait bien le style. Plus tard, Isouard se rendit à Naples et y fut employé chez des banquiers allemands; mais, malgré la persistance de ses parents à le diriger vers le commerce, il continua de s'appliquer à la musique et termina ses études de composition sous la direction de Sala. Protégé par la princesse Belmonte, il obtint à la prière de cette dame que Guglielmi lui donnât des conseils sur le mécanisme de la coupe des morceaux de musique dramatique. Ce fut alors que, résistant au désir de sa famille, il prit la résolution d'abandonner le commerce et de se livrer à la culture de l'art qu'il avait étudié avec tant de persévérance. Il s'éloigna de Naples et se rendit à Florence, où il obtint un engagement pour écrire son premier opéra (*Avviso ai maritati*). Il est dit dans le *Dictionnaire des musiciens* (Paris, 1810-1811) que cet ouvrage eut un succès éclatant; mais on voit, au contraire, dans les *Notizie teatrali del anno* 1795, qu'il ne réussit pas. Il paraît même que cet échec fit chanceler un instant les résolutions de Nicolo; mais enfin il se décida à suivre la nouvelle carrière qu'il avait embrassée, et se rendit à Livourne, où il écrivit un *Artaserse* qui fut plus heureux. Ce succès lui procura la protection de M. de Rohan, grand-maître de l'ordre de Malte, qui le rappela dans sa patrie, l'honora de la croix de Saint-Donat, et le nomma organiste de la chapelle de Saint-Jean de Jérusalem, après la mort de Vincent Anfossi, frère du compositeur de ce nom. Plus tard, on lui confia la place de maître de chapelle de l'ordre, que Nicolo remplit jusqu'à l'arrivée des Français dans l'île. A cette époque, l'ordre ayant été supprimé, il se trouva sans emploi et occupa ses loisirs en écrivant pour le théâtre qui s'était établi à Malte des opéras traduits du français, tels que *Renaud d'Ast*, *le Barbier de Séville*, *l'Impromptu de campagne*, *le Tonnelier*, *les Deux Avares*, et d'autres sur des *libretti* italiens, parmi lesquels on remarque *Ginevra di Scozia*, *il Barone d'Alba chiara*, etc.

Après la capitulation de Malte, le général Vaubois, qui connaissait Isouard et lui montrait beaucoup de bienveillance, l'engagea à aller s'établir à Paris, et l'emmena comme son secrétaire. Arrivé en cette ville, il y trouva en Rodolphe Kreutzer un ami dévoué, qui l'aida de sa bourse et de son influence pour lui aplanir la route des succès, mais qui se plaignait plus tard de n'avoir point rencontré en lui les sentiments de reconnaissance qu'il aurait eu droit d'en attendre. Quoi qu'il en soit, Nicolo (c'est sous ce nom qu'il a donné tous ses ouvrages à Paris) ne tarda point à se faire connaître, car l'année même où il arriva à Paris (1799) il fit représenter *Le Tonnelier*, ancien opéra comique français dont il avait refait la musique, et que Delrieu parodia sur de nouvelles paroles. Cet opéra ne réussit pas, parce que les Français, fort attachés à leurs anciennes admirations, malgré leur apparente légèreté, ont toujours mal accueilli les essais de ce genre. *Le Tonnelier* fut suivi de *la Statue ou la Femme avare*, opérette en un acte dont le sort ne fut pas plus heureux. Dans le même temps Nicolo écrivit aussi quelques morceaux pour *le Baiser et la Quittance*, opéra comique écrit en collaboration avec Méhul, Kreutzer et Rojel-dieu. Il fit aussi en 1800, avec Kreutzer, un opérette intitulé *le Petit Page ou la Prison d'État*, et pour l'Opéra, *Flaminius à Corinthe*, en 1801. Une cantate lui fut demandée dans le même temps, à l'occasion de la paix d'Amiens : on l'exécuta à l'Opéra-Comique. La traduction de son opéra italien *L'Improvvisata in Campagna* suivit immédiatement cette cantate. Le succès en fut médiocre. Jusque-là le talent de Nicolo avait fait peu de sensation à Paris; mais *Michel-Ange*, représenté en 1802, *les Confidences* et *le Médecin turc*, en 1803, *Léonce ou le Fils adoptif*, et surtout *l'Intrigue aux fenêtres*, en 1805, le placèrent au rang des compositeurs dont les ouvrages étaient le mieux accueillis. Les circonstances le secondèrent dès lors pour lui donner à l'Opéra-Comique plus d'influence que n'en avaient les autres artistes de cette époque. Chérubini n'avait rien donné à ce

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

théâtre depuis *les Deux Journées*; Méhul, malgré son beau talent, n'était pas toujours heureux, et avait quelquefois des moments de découragement pendant lesquels il n'écrivait pas; Boieldieu était en Russie; Kreutzer écrivait particulièrement alors pour le grand Opéra; en sorte que Berton était à peu près le seul concurrent très-actif qu'il rencontrait sur la scène. Ses liaisons avec Hofmann, et surtout avec Étienne, sa docilité à suivre les avis des poëtes d'opéra, qui alors exerçaient une grande autorité aux théâtres lyriques, lui donnèrent une puissante influence à l'Opéra-Comique, et le rendirent longtemps redoutable aux jeunes musiciens qui essayaient de s'y faire connaître. D'ailleurs, passant une partie de sa vie dans l'intérieur du théâtre, au milieu des acteurs et des auteurs, il savait attirer à lui les meilleurs ouvrages pour les mettre en musique, et les faisait jouer par les artistes les plus renommés de cette époque. Son activité ne se ralentissait jamais : elle était si grande que depuis 1805 jusqu'en 1811, c'est-à-dire dans l'espace de six ans, il fit succéder quatorze opéras à ceux qui ont été cités précédemment. Il est vrai que tant de rapidité dans son travail nuisait beaucoup à la qualité de ses productions, et y laissait apercevoir d'impardonnables négligences contre lesquelles les artistes s'élevaient avec amertume, mais qui étaient admises par le mauvais goût musical et l'ignorance des habitués du théâtre. A cette époque, l'intérêt des pièces faisait le succès des opéras en France, et la musique n'était qu'un accessoire pour la plupart des spectateurs.

En 1811, Boieldieu revint de Pétersbourg à Paris, et son retour changea la situation de Nicolo, en lui opposant un rival aussi redoutable par le talent que par l'habileté à se saisir de tous les avantages qui pouvaient assurer ses succès. D'ailleurs, *Zoraïme et Zulnar*, *Beniowsky*, *le Calife de Bagdad*, et *Ma Tante Aurore*, restés à la scène depuis dix ans et toujours entendus avec plaisir, avaient rendu cher au public le nom de Boieldieu. Les deux rivaux furent bientôt ennemis irréconciliables; il ne pouvait guère en être autrement, car tous deux avaient des amis et des partisans exclusifs qui les excitaient l'un contre l'autre, et des intrigues de tous genres se croisaient incessamment pour assurer leurs succès, ou pour nuire à ceux de leur compétiteur. Bien qu'Isouard considérât le retour de Boieldieu comme un fâcheux événement pour lui, il est certain que c'est à cette circonstance qu'il dut le caractère plus élevé que prit dès lors son talent. *Joconde* et *Jeannot et Colin* furent les fruits de sa rivalité avec cet agréable compositeur, et l'on ne peut nier que ce ne soient ses meilleurs ouvrages. Ce ne furent pourtant pas ceux qui obtinrent d'abord le plus de vogue : *Cendrillon*, qui n'a jamais été considérée par les connaisseurs que comme une de ses plus faibles productions, a eu un succès bien plus vif, bien plus décidé; succès qu'on pourrait appeler *extravagant*, et dont il n'y avait point eu jusque-là d'exemple à l'Opéra-Comique.

Livré tout à coup à des goûts de plaisir qui n'avaient eu que peu d'attrait pour lui pendant la plus grande partie de sa vie, Nicolo ralentit son activité productive pendant ses dernières années. Des excès ruinèrent sa santé, et le conduisirent rapidement au tombeau. Il mourut à Paris le 23 mars 1818, usé avant le temps, dans sa quarante-deuxième année, laissant inachevée sa partition d'*Aladin ou la Lampe merveilleuse*. La nomination de Boieldieu à l'Institut de France, en remplacement de Méhul, fut un des plus vifs chagrins de la fin de sa vie : car il s'était porté pour son compétiteur à cette place. En 1814, après la Restauration, il porta sa croix de Saint-Donat, que beaucoup de personnes prirent pour l'ordre de Saint-Jean de Jérusalem; mais, outre qu'il n'était point chevalier de celui-ci, il n'aurait pu en porter la décoration, car il était marié.

Les ouvrages connus de Nicolo Isouard sont : I. Pour l'Église. 1° Cinq Messes à voix seule avec accompagnement d'orgue, composées pour la chapelle des chevaliers de Malte. — 2° Des Psaumes à quatre voix. — 3° Motets à plusieurs voix, avec orgue ou orchestre. — 4° Instruments à vent ajoutés à la Messe de *Requiem* de Jomelli. II. Pour la chambre. — 5° *Hébé*, cantate sur des paroles du commandeur de Saint-Priest. — 6° Huit Cantates sur des paroles du commandeur de Rohan. — 7° *Canzonette*, avec accompagnement de piano. — 8° Duos dans la manière de Clari et de Steffani. — 9° Cantate pour la paix d'Amiens. Tous ces morceaux sont restés en manuscrit. III. Pour le théâtre. Opéras italiens. — 10° *Avviso ai Maritati*, à Florence, en 1794. — 11° *Artaserse*, en 3 actes, à Livourne, 1795. — 12° *Rinaldo d'Asti*, à Malte. — 13° *Il Barbiere di Seviglia*, ibid. — 14° *L'Improvvisata in campagna*, ibid. — 15° *Il Barone d'Alba chiara*. Opéras français. — 16° *La Statue ou la Femme avare*, opéra comique en un acte; Paris, 1800. — 17° *Le Petit Page ou la Prison d'État* (avec Kreutzer), en un acte, 1800. — 18° *Flaminius à Corinthe*, opéra sérieux en un acte (avec Kreutzer), 1801. — 19° *L'Impromptu de campagne*, opéra comique en un acte avec des morceaux nou-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

veaux, 1801. — 20° *Michel-Ange*, en un acte, 1802. — 21° *Le Baiser et la Quittance* (avec Méhul, Kreutzer et Boieldieu), en 3 actes, 1802. — 22° *Les Confidences*, en 2 actes, 1803. — 23° *Le Médecin turc*, en un acte, 1803. — 24° *Léonce ou le Fils adoptif*, en 2 actes, 1805. — 25° *La Ruse inutile*, en 2 actes, 1805. — 26° *L'Intrigue aux fenêtres*, en un acte, 1805. — 27° *Idala*, en 3 actes, 1806. — 28° *La Prise de Passaw*, en 2 actes, 1806. — 29° *Le Déjeuner de garçons*, en un acte, 1806. — 30° *Les Créanciers ou Remède à la Goutte*, en 3 actes, 1807. — 31° *Les Rendez-vous bourgeois*, en un acte, 1807. — 32°. *Un Jour à Paris*, en 3 actes, 1808. — 33° *Cimarosa*, en 2 actes, 1808. — 34° *L'Intrigue au sérail*, en 3 actes, 1809. — 35° *Cendrillon*, en 3 actes, 1810. — 36° *Le Magicien sans magie*, en 2 actes, 1811. — 37° *La Victime des arts* (avec Solié et Berton fils) en 2 actes, 1811. — 38° *Le Billet de loterie*, en un acte, 1811. — 39° *La Fête au village*, en un acte, 1811. — 40° *Lulli et Quinault*, en un acte, 1812. — 41° *Le Prince de Catane*, en 3 actes, 1813. — 42° *Le Français à Venise*, en un acte, 1813. — 43° *Joconde*, en 3 actes, 1814. — 44° *Jeannot et Colin*, en 3 actes, 1814. — 45° *Le Siége de Mézières* (avec Chérubini, Catel et Boieldieu), en un acte, 1814. — 46° *Les Deux Maris*, en un acte, 1816. — 47° *L'Une pour l'autre*, en 3 actes, 1816. — 48° *Aladin ou la Lampe merveilleuse*. Les deux premiers actes, et une partie du troisième, dont il n'y avait que le canevas, étaient tout ce que Nicolo avait laissé de cet ouvrage; Benincori fut chargé de l'achever après la mort de cet artiste, et écrivit les trois derniers actes; mais lui-même ne vit pas le succès de son travail, car il mourut environ six semaines avant la première représentation, qui eut lieu le 6 février 1822.

Nicolo Isouard avait une bibliothèque de musique bien choisie et qui contenait des choses curieuses; après sa mort, le Conservatoire de musique de Paris en a acquis une partie.

ITARD (J.-E.-M.-C.), médecin de l'Institut royal des sourds-muets, né en Provence en 1775, a été successivement chirurgien interne à l'hôpital militaire d'instruction de Paris, chirurgien aide-major du même établissement, et enfin il obtint en 1797 sa nomination de médecin à l'Institut des sourds-muets. Cette dernière place lui a fourni de fréquentes occasions d'étudier les affections morbides des organes de l'ouïe; il s'est livré à des recherches suivies sur la constitution de ces organes, sur leurs altérations et sur les moyens curatifs qui peuvent être mis en usage dans tous les cas, et ses succès pratiques ainsi que ses ouvrages lui ont mérité une réputation européenne. Au nombre des écrits de ce savant médecin, on doit mettre en première ligne son *Traité des maladies de l'oreille et de l'audition* (Paris, 1821, 2 volumes in-8°, avec des planches), excellente monographie où tout ce qui concerne les organes de l'ouïe est traité de main de maître. Les parties de cet ouvrage qui ont un rapport direct à la science de l'acoustique sont les quatre premiers chapitres du premier volume, lesquels renferment : 1° des recherches historiques sur les découvertes anatomiques relatives à l'organe de l'ouïe; 2° la description de l'organe de l'ouïe dans l'homme; 3° la description du même organe dans les animaux; 4° l'usage des parties qui composent l'organe de l'ouïe dans la perception des sons (p. 1 à 161). Le second volume renferme un très-bon morceau *sur les cornets acoustiques et autres instruments propres à aider l'audition* (p. 78 à 97). M. Itard y indique de nouveaux principes pour la construction des instruments de cette espèce. Ce savant est mort à Passy, le 5 juillet 1838.

IVERY (Jean), professeur de musique à Northaw, dans le comté d'Hertford, vivait dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Il s'est fait connaître par un ouvrage qui a pour titre : *The Hertfordshire Melody, or Psalm Singer's recreation, being a valuable collection of Psalms, Hymns, Anthems, etc., on various occasions, to which is prefixed a new, concise and easy introduction to the art of singing, and a copious Dictionary of the terms made use of in Music* (Mélodies du comté de Hertford, ou récréation du chanteur de psaumes, bonne collection de psaumes, hymnes, antiennes, etc., pour diverses circonstances; précédée d'une introduction nouvelle, concise et facile, de l'art du chant, et d'un dictionnaire complet des termes usités en musique); Londres, 1773, in-8°.

IVES (Simon), musicien anglais, chantre à l'église Saint-Paul de Londres, né dans la seconde moitié du seizième siècle, mourut à Londres en 1662. Sous la domination de Cromwell, il perdit sa place à la cathédrale, et devint simple professeur de musique. Ives et Henri Lawes composèrent les airs de la mascarade qui fut exécutée à Whitehall en 1633. Plusieurs chansons de ce musicien se trouvent dans la collection publiée par Hilton et dans le *Musical Companion* de Playford. Smith a aussi inséré une élégie à trois voix composée par Ives, dans sa *Musica antiqua*.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

J

JACCHINI (Joseph), célèbre violoncelliste, attaché à l'église de Saint-Pétrone à Bologne au commencement du dix-huitième siècle, et académicien philharmonique, a publié plusieurs œuvres de musique instrumentale, parmi lesquels on remarque : *Concerti per camera a* 3 *e* 4 *stromenti, con violoncello obligato*, op. 4; Bologne, 1701, in-4°.

JACHET ou GIACCHES. *Voyez* BERCHEM; BUUS; VAET; DE WERT.

JACKSON (William), professeur de mathématiques à Londres, dans la première moitié du dix-huitième siècle, est auteur d'un instrument en cuivre composé de plusieurs plateaux circulaires et concentriques, se mouvant sur leur axe, et offrant dans leurs révolutions la démonstration numérique des rapports diatoniques, chromatiques et enharmoniques des sons. Il en a donné la description, avec la figure gravée de l'instrument et un grand tableau démonstratif, sous ce titre : *A preliminary discourse to a scheme demonstrating and shewing the perfection and harmony of sounds* (Discours préliminaire concernant un instrument par lequel on démontre et rend sensibles aux yeux la perfection et l'harmonie des sons); Westminster, J. Cluer et A. Campbell, 1726, in-4° de 53 pages (1).

JACKSON (William), connu sous le nom de Jackson d'Exeter, était fils d'un épicier, et naquit en cette ville au mois de mai 1730. Ayant montré dans sa jeunesse d'heureuses dispositions pour la musique, on lui fit apprendre les éléments de cet art, et à l'âge de seize ans on le plaça chez l'organiste de la cathédrale d'Exeter, qui lui donna des leçons pendant deux ans; puis il se rendit à Londres, où il devint élève de Travers, organiste de la chapelle royale. Il retourna ensuite dans sa ville natale et y enseigna la musique. En 1755 il publia son premier ouvrage, qui consistait en une collection de douze chansons qui, par leur originalité, leur style élégant et simple, obtinrent un succès populaire. Il fit paraître ensuite six sonates pour le clavecin, six élégies à trois voix et plusieurs autres productions qui le placèrent au rang des compositeurs les plus distingués qui vivaient de son temps en Angleterre. Il s'occupait aussi de peinture et de littérature, et s'y faisait remarquer par ses talents. Il mourut à Exeter, au mois de juillet 1803, après avoir passé plusieurs années dans une situation fort douloureuse, occasionnée par un asthme violent. Outre les ouvrages cités précédemment, Jackson a composé plusieurs services et antiennes qui sont en manuscrit à la cathédrale d'Exeter, dix-huit œuvres d'hymnes, chansons, élégies, etc., qui ont été publiés. Il a fait représenter au théâtre de Drury-Lane, en 1780, un opéra intitulé *The Lord of the manor* (Le Seigneur campagnard). On lui attribue aussi la musique du drame *Lycidas*, représenté à Covent-Garden en 1767, et de l'opéra *les Métamorphoses*, joué sans succès à Drury-Lane, en 1783.

Comme écrivain on a de lui : 1° *Thirty Letters on various subjects* (Trente Lettres sur divers sujets); Londres, 1782, 2 volumes in-12, où il a traité de plusieurs objets relatifs à la musique. — 2° *Observations on the present state of Music in London* (Observations sur l'état présent de la musique à Londres) ibid., 1791, brochure in-8°. Gerber indique aussi du même auteur un Traité d'harmonie qui, je crois, n'a pas paru.

(1) Dans la première édition de la *Biographie universelle des musiciens*, cet ouvrage est faussement attribué à Jackson d'Exeter, qui n'était pas né. Je n'ai pas conservé le souvenir de la source où j'ai puisé la date de 1741 donnée pour l'impression de cet écrit dans la Notice de Jackson d'Exeter : il se peut qu'il ait été reproduit avec un nouveau frontispice.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

JACKSON (James GRAY), orientaliste et membre de la Société asiatique de Londres, dans la première moitié du dix-neuvième siècle, a publié une traduction anglaise d'un traité arabe sur la musique, extrait des œuvres d'Abdallah ben Khaledune (Voyez *Khaldoun*), dans le volume XX de l'*Asiatic Journal and monthly Register for British India and its dependance* (juillet à décembre 1825), sous ce titre : *Arabian Treatise on Music, extracted from the Works of Abdallah ben Khaledune, in the Royal Library of Paris.* Une réimpression de ce morceau a paru à Londres en 1828.

JACOB (. . . .), facteur d'orgues au commencement du dix septième siècle, a construit en 1606, dans la cathédrale de Lubeck, un instrument de trente jeux.

JACOB (.....), violoniste français, fut élève de Gaviniès. En 1765 il entra à l'orchestre de l'Opéra. M. Ch.-Ferd. Becker dit qu'il mourut à Paris en 1769 (*Systemat. chronol. Darstellung der musik. Litteratur*, pag. 270); Choron et Fayolle placent l'époque de sa mort vers 1770 (*Dictionnaire historique des musiciens*); en réalité, les registres de l'Opéra et l'Almanach des spectacles font voir qu'il a cessé de vivre en 1772. Cet artiste a fait exécuter au Concert spirituel quelques motets de sa composition; mais il est connu surtout par un livre qui a pour titre : *Méthode de musique sur un nouveau plan;* Paris, 1769, in-8° de 66 pages. Dans ses notes manuscrites, Boisgelou dit que cet ouvrage n'a point été fait par Jacob, musicien de l'Opéra, mais par Nicolas Jacob, organiste de la Charité; s'il avait lu le titre du livre, il y aurait vu : *par M. Jacob, de l'Académie royale de musique.* Une analyse inexacte de l'ouvrage de Jacob, donnée par La Borde (*Essai sur la musique*, t. III, p. 637-638), a induit Forkel en erreur, et lui a fait croire que ce livre avait été écrit en opposition au système de l'unité des clefs proposé par l'abbé de la Cassagne dans ses éléments du chant (*Allgem. Litter. der Musik*, pag. 272). Forkel a été copié par Lichtenthal et M. Becker : cependant il n'est point question de cela dans la *Méthode de musique sur un nouveau plan.* Cette méthode de Jacob consiste à faire solfier les élèves sur une portée sans clef, en substituant des noms de chiffres aux noms des notes : première pensée de la méthode du *Méloplaste*, mise en vogue par Galin, environ soixante ans après Jacob. Celui-ci a expliqué avec clarté son système dans un paragraphe de son avant-propos, où, après avoir donné les définitions des clefs et de l'étendue des voix, d'après le Dictionnaire de musique de J.-J. Rousseau, il ajoute : « Ces deux objets, la nature des clefs « et les différents genres de voix, une fois bien « connus, il sera aisé d'en conclure que l'ordre « des notes de la musique est absolument indé- « pendant et des clefs, et des genres de voix, « et du degré d'élévation ou d'abaissement dans « lequel un particulier peut vouloir chanter. Il « serait donc beaucoup plus simple d'apprendre « à solfier sur la seule position des notes, c'est- « à dire relativement à l'ordre qu'elles ont « entre elles, et aux degrés qu'elles occupent « dans la portée, que de ne faire connaître ces « notes qu'au moyen de telle ou telle clef, ainsi « qu'on le fait communément. »

JACOB (Gunther), moine bénédictin du couvent de Saint-Nicolas, à Prague, vécut au commencement du dix-huitième siècle. Il eut de la réputation comme compositeur pour l'église. On a publié sous son nom : 1° *Psalmi vespertini pro omnibus totius anni festivitatibus, et Te Deum laudamus* 4 *vocum*, 2 *violinis*, 2 *lituis* (trompettes), *cum organo;* Prague, Georges Labaun, 1714, in-fol. — 2° *Missæ IV vivorum, defunctorum 1*, 4 *voc.*, 2 *viol.*, 1 *viola*, 2 *lituis et organo;* ibid., 1725, in-fol. — 3° *Missæ V pro honore Dei*, ibid., 1726.

JACOB (Benjamin), né à Londres en 1778, apprit les éléments de la musique sous la direction de son père, puis entra comme enfant de chœur à la chapelle de Portland, et prit des leçons de plusieurs maîtres obscurs pour le piano. A dix ans il fut nommé organiste de la petite chapelle de Salem, près de Soho-square, et successivement il remplit les mêmes fonctions dans plusieurs paroisses. En 1796 il étudia l'harmonie sous la direction d'Arnold. Dans les années 1809, 1811, 1812 et 1814, Jacob joua sur l'orgue, alternativement avec Samuel Wesley et le docteur Crotch, les fugues et les préludes de Bach et de Handel, devant des assemblées de près de 3,000 personnes. On a de cet artiste : 1° *A second volume of tunes for the use of Surrey chapel.* Une partie de ce recueil a été composée par lui. — 2° *Divine and moral songs, as solos, duets and trios.* — 3° Des glees pour différentes voix. — 4° *National Psalmody*, collection de chants à l'usage des églises d'Angleterre. En 1824, Jacob préparait un traité d'harmonie intitulé : *Analytical and analogical treatise on thorough-bass, and the principles of harmony;* mais il ne paraît pas que cet ouvrage ait été publié.

JACOB (Frédéric-Auguste-Lebrecht), compositeur et auteur didactique, né à Kroitzsch,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

près de Liegnitz, en Silésie, le 25 juin 1803. Il apprit de son père, Samuel-Gottlob Jacob, les éléments de la musique, du piano et du violon, puis il passa sous la direction du cantor Speer; mais ce fut surtout près de son parent Heutschel, qui par la suite est devenu directeur de musique et professeur au séminaire des instituteurs à Weissenfeld, qu'il fit ses études les plus sérieuses dans l'harmonie et dans la composition. Au printemps de 1819, Jacob partit de Kroitzsch pour aller occuper la place de professeur adjoint à l'école de Herrndorf, près de Glogau, et dans l'année suivante il entra au séminaire de Bunzlau. Enfin, le 9 juin 1824, il obtint les places de cantor, d'organiste et de professeur à Konradsdorf, près de Liegnitz, qu'il occupait encore en 1845. On a de cet artiste : 1° *Fassliche Anweisung zum Gesang-Unterricht in Volkschulen* (Méthode élémentaire pour l'enseignement du chant dans les écoles populaires); Breslau, 1828. — 2° *Der Singschüler* (L'Élève chanteur), consistant en petites pièces, canons, *Lieder* et chorales pour une ou plusieurs voix, à l'usage des écoles populaires, en 2 suites; Breslau, 1828. — 3° *Der Mædchen Blumengarten*, petits poëmes mis en musique pour une et plusieurs voix, à l'usage des écoles populaires de jeunes filles, en 2 suites; Neisse, 1830. — 4° *Lieder* pour la jeunesse, à 3 et 4 voix. — 5° Vingt-quatre *Lieder* allemands, à 2 et 4 voix, op. 5; Breslau, chez Pelz (sans date) — 6° *Der Volkssænger* (Le Chanteur populaire), pour une et deux voix, op. 9; Essen, Bædeker (sans date) — 7° *Liederwældchen*, recueil de chants à une et deux voix pour les écoles, op. 15; Essen, Bædeker (en collaboration avec Erk). — 8° *Deutscher Liedergarten* (Jardin de chants allemands) pour une, deux, trois et quatre voix, en 3 suites; ibid. — 9° Deux mélanges d'airs à 4 voix, avec accompagnement d'orgue ou d'orchestre, op. 14; Haynau, Fischer. — 10° Chant funéraire pour quatre voix d'hommes; Breslau, Pelz. — 11° *Der Festtagssænger* (Le Chanteur des jours de fêtes), recueil d'airs pour tous les jours de fêtes, op. 8. 1re, 2e et 3e années; Haynau, Fischer. — 12° Cent chants funèbres pour voix d'hommes avec chœur, op. 7; Essen, Bædeker. — 13° *Der Kirchliche Sængerchor* (Le Chœur chantant de l'église), op. 16; 1845, ibid. Jacob a fait insérer divers morceaux de critique musicale dans l'*Eutonia* de Hientzsch, dans les Archives des écoles populaires de Grüfe, et dans les *Schlesischen Schulboten*.

JACOBELLO (Mistro ou Maitre), un des plus anciens facteurs d'orgues dont les noms sont connus, vécut à Venise vers le milieu du quatorzième siècle. Il construisit le premier orgue de l'église Saint-Marc de cette ville en 1364, et le termina le 17 juillet de la même année (*Voyez* le livre de M. Caffi, *Storia della musica sacra nella già cappella ducale di San-Marco in Venezia*, t. II, p. 120).

JACOBETTI (Pierre), né au bourg d'Annico, près de Crémone, dans la seconde moitié du seizième siècle, fut archiprêtre de Ripatransone, dans les États de l'Église. Il est auteur d'un ouvrage qui a pour titre : *Lamentationes cum omnibus responsoriis in Hebdomada sancta et Passionis in Missis Dominicæ Palmarum et Parasceve quatuor vocibus;* Venetiis, Jac. Vincenti, 1601.

JACOBI (Michel), né au commencement du dix-septième siècle, dans la Marche de Brandebourg, parcourut dans sa jeunesse l'Allemagne et l'Italie, fut quelque temps au service de la république de Venise, et servit comme cavalier dans la guerre contre le pape. Il visita ensuite Paris, Copenhague et Stockholm, puis séjourna à Haseldorf, entre Hambourg et Glückstadt, chez un certain Ahlefeld, où il chantait et jouait du violon, du luth et de la flûte. Enfin, en 1651, il obtint une position convenable comme *cantor*, à Lunebourg. Il a publié : 1° *Sonderbares Buch neuer himmlischen Lieder* (Livre singulier de nouvelles Chansons spirituelles); Lunebourg, 1651, in-8°. — 2° *Frommer und gottseeliger Christen alltægliche Haus-Musik oder musikalische Andachten* (Dévotions musicales et journalières des chrétiens pieux, etc.); Lunebourg, 1654. — 3° *Musikalische Catechismus Andachten* (Catéchisme de dévotions musicales); ibid., 1646. — 4° *Timor Domini, optimæ mentis humanæ cum divina harmonia, variis tum vocibus tum instrumentis musicis proposita;* Hambourg, 1665, in-fol.

JACOBI (Tobie), instituteur à Seidenberg, dans la haute Lusace, né à Hirschberg, en Silésie, est auteur d'un ouvrage qui a pour titre : *Scala cœli musicalis et spiritualis, oder die geistliche musikalische Himmels-Leiter, von 20 Sprossen oder Sprüchen Altes und Neues Testaments*, etc. (Échelle musicale et spirituelle du ciel, de vingt échelons, ou maximes de l'Ancien et du Nouveau Testament, etc., composées pour 4, 5 et jusqu'à 10 voix, à la manière des madrigaux et des motets); Zittau, 1674, in-4°.

JACOBI (....), luthier à Meissen, vécut au commencement du dix-huitième siècle. Il est loué par Baron, dans ses Recherches sur le luth (p. 82), pour la bonté de ses instruments.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

JACOBI (Chrétien-Gothilf), né le 26 janvier 1696 à Magdebourg, perdit la vue à l'âge de dix ans, par l'effet de la petite vérole. La nature le dédommagea de ce malheur en lui donnant un esprit vif, pénétrant, et en le douant d'heureuses dispositions pour les sciences et pour la musique. Simon-Conrad Lippe, organiste de l'église Saint-Jean, lui donna les premières leçons de cet art, et le rendit assez habile, après deux années d'étude, pour qu'il pût jouer de l'orgue dans les églises. En 1714 Jacobi s'éloigna de Magdebourg, pour visiter les écoles de Leipsick et de Jéna, puis il se fit entendre avec succès dans plusieurs cours. En 1720, il obtint la place d'organiste à l'église Saint-Pierre de Magdebourg; six ans après, il fut appelé à remplir les mêmes fonctions dans celle de Sainte-Catherine. Telle était sa situation en 1732, époque où s'arrêtent les renseignements fournis par Walther. Jacobi était un organiste et un compositeur distingué. Il dictait ses ouvrages avec une rapidité et une dextérité très-remarquables. Ses compositions sont restées en manuscrit.

JACOBI (Adam-Frédéric-Ernest), conseiller du consistoire et pasteur à Cranichfeld, dans le duché de Saxe-Gotha, naquit à Ichtershausen le 27 octobre 1733. Il fut d'abord aumônier du régiment de Saxe-Gotha, au service de la Hollande, puis pasteur à Coppenbrugge, dans le comté de Spiegelberg, et mourut à Cranichfeld, le 3 avril 1807. Au nombre de ses ouvrages, on trouve une dissertation intitulée : *Nachricht von den Glockenspielen in Holland* (Notice sur les carillons de la Hollande), dans le Magasin de Hanovre, année 1771, n° 15, et dans la Collection des petits écrits fugitifs de l'auteur; Leipsick, 1790, in-8°.

JACOBI (Frédéric-Guillaume), facteur d'instruments de cuivre à Dresde, né à Berlin en 1754, apprit les principes de son art chez un facteur de cors et de trompettes, nommé *Leutholdt*, et demeura près de lui en apprentissage pendant sept ans. Après la mort de son maître, il hérita de ses modèles, et en 1768 il s'établit à Dresde. Depuis ce temps il s'est fait remarquer en Allemagne par la bonne qualité de ses instruments.

JACOBI (Conrad), virtuose sur le basson et violoniste, né à Mayence, le 21 juillet 1756, fut d'abord musicien de la chambre à Cobourg, puis, en 1802, il obtint la place de directeur de musique à la chapelle de Dessau. Il est mort dans cette position, le 11 juillet 1811. On a de cet artiste de la musique composée pour son instrument, où l'on remarque du goût et de l'élégance. Ses principaux ouvrages sont : 1° Deux concertos pour basson et orchestre. — 2° *Concertino*; idem, op. 7; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 3° Variations pour basson et orchestre, op. 8 et 10; ibid. — 4° Pots-pourris, *idem*, op. 6 et 12; ibid. — 5° Introduction et Polonaise, *id.* op. 9; ibid. — 6° Divertissement, *idem*, op. 11; ibid. — 7° Quatuor pour basson, violon, alto et basse, op. 4; Bonn, Simrock. — 8° Duos pour 2 bassons, op. 5; ibid.

JACOPO ou JACQUES DE BOLOGNE (Maître), compositeur italien du quatorzième siècle, a été inconnu à tous les historiens de la musique. Il fut le contemporain de François Landino, surnommé *Francesco Cieco* ou *Francesco degli Organi*. Un manuscrit de la Bibliothèque impériale de Paris (coté n° 535 du supplément) renferme des chansons italiennes à deux ou trois voix, de sa composition : elles sont notées en notation noire franconienne.

JACOPONE ou JACOPO BENEDETTO, célèbre poëte ascétique italien, naquit à Todi, dans le treizième siècle. Destiné par sa famille à l'étude de la philosophie et de la jurisprudence, il y fit de rapides progrès. Après avoir été reçu docteur en droit, il fut un des avocats les plus célèbres de Rome. Il s'était marié, et la femme qu'il avait unie à son sort était aussi distinguée par ses vertus et les qualités de son esprit que par sa naissance. Un événement funeste la ravit à son époux : pendant qu'elle assistait à un bal brillant, le plafond de la salle s'écroula sur les assistants et la tua. Désespéré de ce malheur, Jacopo renonça aux plaisirs du monde, à ses biens, et se couvrit de haillons; puis il parcourut l'Italie en se donnant l'apparence d'un insensé. Ce fut alors qu'il reçut, des enfants qui le suivaient, le sobriquet de *Jacopone*. Fatigué de sa vie errante, il finit par entrer dans l'ordre des Franciscains, et y fit profession. Dès ce moment il se livra à la composition de beaucoup d'hymnes et de cantiques dont on lui attribue les mélodies aussi bien que les vers. Il mourut dans son couvent, le 25 décembre 1306. C'est lui qui a composé les hymnes *Cur mundus militat sub vana gloria*, *Ave rex Angelorum*, et le *Stabat Mater dolorosa*, qui a été faussement attribué au pape Innocent III.

JACOTIN, musicien belge de la Flandre, naquit entre les années 1440 et 1450. Gerber dit, dans son Nouveau Lexique des Musiciens, que ce nom indique vraisemblablement *Jacquet* ou *Jachet* de Mantoue, et Schmid, dans son livre sur Petrucci de Fossombrone, pense que c'est une dé-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

signation de Jachet de Berchem ; mais des documents authentiques découverts par M. Léon de Burbure, dans les archives de la collégiale de Notre-Dame d'Anvers, établissent les faits suivants : Le nom de famille de Jacotin était *Godebrye*, lequel est quelquefois traduit en latin par celui de *Godefridi* (*Jacobus Godefridi*). Cela est démontré par un écrit flamand de sa main, dans lequel, parlant d'une chapelanie (bénéfice) qui lui avait été donnée après la mort d'un prêtre nommé *André Wielman*, il dit : « Item après « ce Dominus André, cette même chapelanie fut « donnée à celui qui s'appelle Jacques Godebrye, « *communément nommé Jacotyn*, l'an du Sei- « gneur 1479, le 9 juillet, et je suis encore « possesseur de celle-ci par la grâce de Dieu, « pour aussi longtemps qu'il lui plaira (1). » En tête d'un autre rôle, en langue latine, écrit également de la main de Jacotin sur parchemin, on trouve l'intitulé suivant : « Secuuntur perpetui « *reddit*us *Capellanie quarta animarum* (*de la* « quatrième chapelanie des âmes) in choro lu- « jus insignis ecclesie collegiate beate marie an- « tverpiensis pertinentes qui quidem capellania « collata fuit *michi* Jacobo Godebrye anno incar- « nationis dominice (*sic*) M° CCCC° LXXIX° die « nona mensis julii. Cujus *ante me* possessor « fuit Dominus Andreas Wielman pie memorie. » Les mots *michi* et *ante me* prouvent que le rôle est écrit par Jacques Godebrye lui-même. Il n'y a donc pas de doute possible : Jacques Godebrye et Jacotin ne sont qu'une seule et même personne.

Lorsque Jacotin fut reçu chanteur à la collégiale d'Anvers, au commencement de l'année 1479, il n'était pas encore prêtre, car il ne se donne pas la qualification de *Dominus* (en flamand *Heer*), réservée aux ecclésiastiques à cette époque; toutefois cela ne l'empêcha pas, comme on vient de le voir, d'être pourvu d'un bénéfice dans la même année, parce qu'en vertu de priviléges spéciaux accordés par plusieurs papes à Notre-Dame d'Anvers, pour favoriser la musique de chœur, les laïques pouvaient obtenir des bénéfices semblables après leur admission comme chanteurs de cette église. Ces chanteurs, appelés *vicaires*, étaient au nombre de douze, et avaient chacun un douzième du revenu affecté à cette catégorie de choristes. Bientôt après que Jacotin y eut été admis, il obtint la chapelanie dont il a été parlé précédemment, et dès lors il eut un revenu suffisant pour vivre d'une manière honorable. Plus tard, il obtint la prêtrise.

Le nombre des chanteurs (vicaires et chapelains) qui, en 1482, exécutaient à l'église de Notre-Dame les offices en musique, était divisé en deux groupes : celui du côté droit du chœur s'élevait à vingt-neuf : au côté gauche il était de trente-deux, en tout soixante et un, non compris les enfants de chœur, et un certain nombre de chanoines, chantres émérites de la chapelle pontificale, qui unissaient sans doute leurs voix à celles des autres musiciens. Jacotin était alors un des derniers chantres vicaires, et comme tel il était placé dans le chœur après les autres chantres. Les états de présence font voir qu'il était assidu à son poste jusqu'en 1528, en sorte que son service dans la collégiale n'a pas duré moins de quarante-neuf ans. Au commencement de cette année 1528, il occupait, au chœur de droite, la place la plus rapprochée de l'autel, en sorte que, *dans sa longue carrière, il avait vu disparaître les* soixante chanteurs qui le précédaient en 1479, suivant l'ordre des dates de réception. Il mourut bientôt après : la date de son décès est rapportée de la manière suivante dans un document écrit pour l'usage de maître Simon de Plauen, son successeur dans sa chapelanie : on y lit : « *Item*, « après celui-ci (André Wielman), cette chape- « lanie fut conférée à maître Jacque Godebrye « autrement nommé Jacotin, en l'an 1479, « le 9 juillet, lequel mourut l'an 1528, style de « France, avant Pâques, le mercredi de la se « maine sainte, qui était le 24 mars; et ensuite « elle fut donnée à un sous-curé de l'église Notre- « Dame, nommé maître Plauen, natif d'Asperen, « endéans trois semaines après la mort de Ja- « cotin, le 16 avril 1529, après Pâques (1). » La contradiction qu'on remarque entre ces deux dates n'est qu'apparente; car, à cette époque, le renouvellement de l'année n'avait pas lieu au premier janvier dans les Pays-Bas, mais la veille de Pâques après la cérémonie de la bénédiction du cierge pascal. Il en était de même dans la plus grande partie de l'Europe.

Jacotin fut un des musiciens renommés de la fin du quinzième siècle et de la première partie du seizième. *Le deuxième livre des Motetti de la Corona*, imprimé à Fossombrone (États ro-

(1) Item ne desen heere Andræse soe was desen salven capelrien ghegeven een die heet Jacope Godebrye alias Jacotyn, anno Domini IIIIC neghenseventich neghensten dach in julio; ende noch den ic possessoor van de se by den gratien Gods, alsoe lanck (*sic*) alst hem believen sal.

(1) Item na dese se is gegheven een die heer Jacop Godebrye, alias Jacotyn, int jaer MCCCCLXXIX, nona julij; die welcke dat sterf anno MCCCCCXXVIII stilo gallicano voor paesschen; feria quarta hebdomade sancte, que erat 24 martii ende doer na is gegheven enen onderprochiaen van onzer Vrouwen kercke, geheten master Simon de Plauen van Asperen geboren, ende dat binnen een drie weken na Jacotyns doot, na paesschen anno MCCCCCXXIX die 16 aprilis.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

mains) par Ottaviano de Petrucci, en 1519, contient trois motets à quatre voix de cet artiste (*Interveniat pro rege nostro*; *Michael archangele*; et *Rogamus te virgo Maria*). Dans la rare collection de chansons publiées par Salblinger et imprimée par Philippe Uhlard à Augsbourg, en 1545, sous ce titre : *Concentus octo, sex, quinque et quatuor vocum omnium jucundissimi*, on trouve quelques pièces intéressantes de Jacotin. Plusieurs chansons françaises de sa composition se trouvent dans le deuxième volume des *Bicinia gallica, latina et germanica*, imprimées chez Georges Rhau, à Wittenberg, dans la même année. Les livres 5me, 6me, et 9me de la grande collection des motets et de *Magnificat* à cinq et six parties, publiée par Pierre Attaingnant (Paris, 1534, petit in-4°, obl.), en contiennent plusieurs du même artiste. Le sixième livre des chansons nouvellement composées en musique par bons et excellents musiciens (Paris, 1556, Adr. Le Roy et Robert Ballard), contient la chanson à quatre parties de Jacotin : *Je voudroys bien*. On en trouve trois autres dans le premier et second livre du *Recueil des recueils*, publiés par les mêmes imprimeurs (Paris, 1563 et 1564, ou 2e édition, 1567). Des messes à six voix de Jacotin, qui portent la date de 1510 dans le catalogue de l'abbé Santini, se trouvent à Rome, dans sa collection. Contemporain de Josquin Deprès, mais plus âgé que cet illustre maître, Jacotin a moins de hardiesse que lui dans sa manière d'écrire, mais il y a plus de plénitude dans son harmonie.

JACOTOT (Joseph), né à Dijon, le 4 mars 1770, servit d'abord dans l'artillerie, et parvint au grade de capitaine dans le bataillon de la Côte-d'Or. En 1793, il quitta le service militaire et obtint un emploi dans l'administration de l'École polytechnique. Les écoles centrales ayant été instituées, il fut envoyé à celle de Dijon pour y enseigner les langues anciennes, puis il devint professeur de mathématiques au lycée de la même ville. Enfin il y fut professeur agrégé de droit romain. Nommé membre de la chambre des représentants en 1815, après le retour de Napoléon, il ne s'y fit point remarquer; cependant ses opinions politiques le firent s'éloigner de la France à l'époque de la seconde restauration. Il se rendit en Belgique, et bientôt il obtint du roi des Pays-Bas sa nomination de lecteur de langue française à l'université de Louvain. Là, il fit les premiers essais de son système d'enseignement, qui a eu un moment de vogue sous le nom d'*Enseignement universel*. L'auteur de cette méthode pose comme principes du système, que tout est dans tout, et que toutes les intelligences sont égales : d'où il suit : 1° qu'il y a vice dans les méthodes où l'on passe incessamment d'un objet à un autre, en allant du simple au composé, parce qu'on n'apprend bien que ce qu'on recommence sans relâche, et parce que le but n'est pas aperçu quand le point de départ n'est pas dans l'objet même qu'il s'agit de réaliser; — 2° que si tous les individus n'atteignent pas au même degré de connaissances et d'habileté dans les sciences et dans les arts, c'est que les uns ont de la persévérance, et les autres de la paresse, dans leurs études. Appliquant particulièrement ces principes à la musique, Jacotot ne veut pas qu'on en commence l'étude par des noms de notes, de clefs, de mesures et de signes de toute espèce, dont on ne conçoit pas d'abord l'usage; mais que chacun, prenant un air populaire qui lui soit familier, se fasse donner cet air noté, et qu'il compare sans cesse les intonations et les durées des sons que forme sa voix avec les signes qui sont sur le papier; quand on aura bien saisi la valeur et la destination de chacun de ces signes, on saura la musique, et l'on sera en état de lire et de chanter tout air, toute musique quelconque. De même, si l'on veut apprendre à jouer du piano, il ne faudra pas s'occuper par abstraction du nom des touches, ni de leur correspondance avec les notes, ni faire des exercices partiels des cinq doigts, ni jouer des gammes avec l'une et l'autre main, etc.; mais on mettra sur le pupitre, par exemple, les deux premières pages d'un concerto de Hummel, et comme on aura déjà la connaissance de la signification des signes par l'étude de l'air populaire, on cherchera cette signification sur le clavier, se bornant d'abord aux quatre premières mesures qu'on apprendra par des tâtonnements, et qu'on répétera sans cesse; puis on joindra quatre autres mesures aux premières, et quand on aura été comme cela jusqu'au bout des deux premières pages du concerto, quand on les jouera bien, on sera un grand pianiste; car toute musique de piano possible, dit Jacotot, est dans les deux premières pages du concerto de Hummel. C'est pour expliquer ce mode d'enseignement que l'auteur a publié un volume intitulé : *Enseignement universel. Musique*; Louvain, 1824, petit in-8° de 295 pages. 2e édition, Paris, 1829, in-8°. La quatrième édition, intitulée : *Musique, dessin, peinture*, a été publiée à Paris, chez Mansut, 1839, 1 vol. in-8°. Environ 250 pages de ce volume renferment des divagations sur toutes sortes de sujets qui n'ont point de rapport avec la musique : le reste explique la méthode. L'enseignement universel a eu un certain éclat en Belgique, et même en

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

France, pendant plusieurs années ; mais il est maintenant oublié.

JACQUART (Jean), facteur de clavecins et d'épinettes, vécut à Paris dans la première moitié du dix-septième siècle. Il jouissait de la réputation d'un des meilleurs artistes en son genre, à l'époque où le P. Mersenne écrivit son traité de l'*Harmonie universelle* ; car ce savant dit (*Traité des instruments à chordes*, liv. III, p. 159) que les meilleurs facteurs de France étaient alors *Jean Jacquart* et *Jean Denys*, et qu'ils étaient les successeurs d'*Antoine Potin* et d'*Emery*, ou *Médéric* (*voy.* ces noms). Une épinette de Jacquart se trouvait au nombre des vieux instruments conservés au dépôt des *Menus-Plaisirs* du roi (rue du Faubourg-Poissonnière, à Paris), ayant échappé aux dévastations de la première révolution ; mais, après celle de 1830, ce précieux reste d'antiquités musicales fut vendu avec d'autres épinettes et clavecins, puis détruit pour en retirer les ornements qui le décoraient.

JACQMIN (François), né à Rouen le 28 juillet 1793, a appris dans cette ville les éléments de la musique et du cor ; puis il a été admis au Conservatoire de musique de Paris, le 8 octobre 1814, et y a continué ses études sous la direction de Dauprat. Il obtint le premier prix de son instrument au concours de 1818. Entré comme premier cor au Théâtre Italien, dans l'année suivante, il en sortit en 1826 pour entrer à l'orchestre de l'Opéra-Comique, où il resta pendant plus de vingt-cinq ans. En 1829, il avait obtenu la place de chef de musique de la garde municipale de Paris. Cet artiste s'est fait connaître comme compositeur par les ouvrages suivants : 1° Douze duos pour 2 cors, op. 1 ; Paris, Dufaut et Dubois (Schœnenberger). — 2° Air : *Grenadier, que tu m'affliges*, varié pour cor et piano, op. 2 ; ibid. — 3° Air varié pour cor et orchestre, op. 3 ; ibid. — 4° Trois duos concertants pour 2 cors, op. 4 ; ibid. — 5° Fantaisie pour cor et harpe sur des thèmes du *Turc en Italie* ; Paris, A. Petit. — 6° Deuxième fantaisie pour cor et harpe ou piano, sur des thèmes du *Barbier de Séville* ; ibid. — 7° Fantaisie idem sur des thèmes de la *Dame blanche* ; Paris, Janet. — 8° Trois duos concertants pour 2 cors, op. 9 ; Paris, Schœnenberger. — 9° *Méthode complète de premier et de second cor* ; Paris, A. Petit, 1832, gr. in-4°.

JACQMIN (Jean-Baptiste-François), de la même famille, né à Rouen, le 27 septembre 1799, se livra d'abord à l'étude du piano qu'il abandonna ensuite pour la harpe. Entré au Conservatoire de Paris, comme élève de Naderman, le 17 mai 1825, quoiqu'il fût âgé de près de vingt-six ans, il obtint le second prix de son instrument dans la même année ; mais il sortit de cette école le 19 juin 1826, sans attendre le moment du concours. Dans la même année, il entra, comme harpiste, à l'orchestre de l'Opéra-Comique, en remplacement de Foignet. Il y resta jusqu'en 1834, et mourut au mois de juillet de cette année. Il était connu à Paris sous le nom de *Jacqmin cadet*, quoiqu'il ne fût pas frère du corniste. On a publié de cet artiste : 1° Fantaisie pour la harpe sur les thèmes d'*Anna Bolena*. — 2° Air de la *Sonnanbula*, varié pour la harpe. — 3° Air écossais de la *Dame Blanche*, varié pour la harpe. C'est le harpiste Jacqmin qui a écrit la partie de harpe des fantaisies pour cor et harpe publiées par le corniste du même nom.

JACQUES Ier, roi d'Écosse, naquit en 1391. Son père, Robert III, voulant le soustraire aux embûches que lui tendait le duc d'Albany, son oncle, le fit embarquer secrètement pour la France en 1405 ; mais le mauvais temps obligea le vaisseau qui le portait à relâcher à Flamborough, dans le duché d'York, et le prince fut arrêté par les Anglais, qui l'envoyèrent à la Tour de Londres. Il y resta dix-huit ans, et ne recouvra la liberté qu'en payant une forte rançon et donnant des otages. Son séjour à Londres avait été profitable à son éducation, car il y acquit des connaissances étendues et variées qu'aucun prince de ce temps ne possédait. De retour dans ses États, il punit la trahison de quelques-uns de ses principaux sujets qui, plus tard, se vengèrent en le tuant. Jacques s'était retiré dans un couvent près de Perth, où il s'occupait du soin de découvrir les fils d'une conspiration contre sa personne ; mais les conjurés le prévinrent, pénétrèrent dans sa chambre, ayant à leur tête le duc d'Athol, son parent, et l'assassinèrent dans les bras de la reine, le 20 février 1437.

Lorsque Jacques était monté sur le trône, il avait compris la nécessité d'adoucir les mœurs de ses sujets, et la musique lui avait paru un des moyens les plus puissants pour atteindre ce but. Lui-même était habile musicien, et il y avait peu d'instruments de ce temps dont il ne jouât mieux que beaucoup de musiciens de profession. A défaut de poëtes et de compositeurs qui pussent le seconder dans ses desseins, il composa lui-même de petits poëmes et des chansons en dialecte écossais qu'il mit en musique. Quelques-uns de ces vieux airs, par exemple *Katherine Ogie*, *Cold and Row*, se chantent encore, et ont servi de modèles à ces suaves et mélancoliques chansons écossaises connues de tout le monde

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Burney a cependant révoqué en doute l'authenticité de ces mêmes mélodies : il me semble que ces doutes ne sont pas fondés. Les plus anciens témoignages attestent l'habileté de Jacques dans la musique. Le continuateur du *Scotichronicon* de Jean de Fordun (1), Hector Boethius, dans son *Histoire d'Écosse*, traduite en dialecte écossais par Bullanden (2), Buchanan, dans son livre sur le même sujet (3), Bâle, Dempster, et après eux l'évêque Tanner, se sont accordés dans les éloges qu'ils ont faits des talents de ce prince comme musicien. Un passage remarquable du livre d'Alexandre Tassoni, intitulé *Pensieri diversi* (4), vient à l'appui de l'opinion des divers auteurs qui ont attribué à Jacques Ier l'invention, ou du moins le perfectionnement de l'ancienne musique populaire de l'Écosse. « Nous pouvons « aussi compter parmi les nôtres (dit-il) Jac« ques, roi d'Écosse, qui n'a point à la vérité mis « en chant des choses religieuses, mais qui a « trouvé par son génie une nouvelle musique « touchante et mélancolique, différente de toutes « les autres. En quoi il a été imité ensuite par « Charles Gesualdo, prince de Venouse, qui, à « notre époque, a illustré aussi la musique par « de nouvelles inventions admirables (5). »

L'opinion de Burney n'est fondée que sur des preuves négatives. Son argument le plus fort consiste à dire que les collections d'anciennes ballades et chansons, particulièrement celle que fit John Shirley, en 1440, des ouvrages de ce genre composés par Chaucer, Gower, Lydgate et autres, laquelle se trouve parmi les manuscrits d'Ashmole à Oxford, ne renferment rien qu'on puisse attribuer à Jacques Ier, et ne contiennent que les paroles sans les airs. Enfin, il dit qu'après avoir examiné inutilement les manuscrits de toutes les bibliothèques de l'Angleterre, pour y découvrir d'anciens airs notés, il a acquis la preuve que toute cette musique, jusqu'au quinzième siècle, a péri (*A general History of Music*, t. II, p. 381). Pour peu qu'on soit initié à l'histoire de la littérature de la musique, on sait qu'il ne faut jamais se hâter de conclure sur de si faibles preuves. N'a-t-on pas affirmé, et Burney lui-même n'a-t-il pas imprimé qu'il ne restait rien des compositions à plusieurs parties des treizième et quatorzième siècles? Cependant les découvertes de divers manuscrits faites depuis quarante ans environ sont venues donner un démenti formel à cette assertion. D'ailleurs, lorsqu'il s'agit des chants populaires, c'est dans les traditions des peuples qu'il faut chercher et non dans les monuments écrits.

Les œuvres poétiques de Jacques Ier ont été recueillies et publiées à Édimbourg, en 1783, sous le titre de *Restes poétiques de Jacques Ier*, un vol. in-8°. L'éditeur a mis en tête du recueil une dissertation dans laquelle il prouve l'authenticité des pièces qui le composent; il y a joint une autre dissertation sur la musique écossaise. On attribue à Jacques Ier un traité de musique qui paraît être perdu.

JACQUES (....), éventailliste de Paris, vers le milieu du dix-huitième siècle, fut amateur zélé de musique, et cultiva lui-même cet art avec succès. En 1745 il fit exécuter au Concert spirituel un motet de sa composition qui eut beaucoup de succès, et qui trompa l'attente de beaucoup de personnes. Les railleurs s'étaient fort égayés d'avance aux dépens de cet artisan qui voulait se faire artiste; mais, quand on eut entendu son ouvrage, les rieurs furent de son côté. Le rédacteur du *Mercure de France* (avril 1745, p. 142) assure qu'il y avait peu de morceaux de ce genre qu'on pût mettre au-dessus de celui de l'éventailliste.

JACQUOT (Charles-Jean-Baptiste), connu sous le pseudonyme d'*Eugène de Mirecourt*, journaliste, romancier, et auteur de nouvelles publiées dans divers journaux, est né à Mirecourt (Vosges), vers 1820. Au nombre de ses productions est une collection de notices biographiques publiées sous le titre général *Les Contemporains*, en petits volumes in-32, qui paraissaient mensuellement. Plusieurs biographies de musiciens célèbres font partie de cette collection.: on y remarque celles de *Rossini*, *Meyerbeer*, *Auber*, *Félicien David*, etc. Jacquot, dit *Eugène de Mirecourt*, a été condamné à la prison et à l'amende, par le tribunal de police correctionnelle de Paris, pour diffamation, dans ses notices, contre diverses personnes. Il est mort à Pétersbourg dans les derniers jours de décembre 1860.

JADASSOHN (Salomon), pianiste et compositeur, né à Breslau, le 15 septembre 1831, a reçu des leçons de piano de Hesse; Lüstener lui enseigna le violon, et il étudia l'harmonie sous la direction de Brosig. Il venait d'entrer au Conservatoire de Leipsick lorsque les mouvements

(1) Scoticeron., vol. IV, p. 1312.

(2) *He was.... richt crafty in playing Baith, and Lute and Harp, and sindry othir instruments of musik.*

(3) Rer. Scot. Hist. lib. X, a. 87.

(4) Venise, 1646, lib. X, c. XXIII.

(5) Noi ancora possiamo connumerar tra nostri Jacopo rè di Scozia, che non pur cose sacre compose in canto, ma trovò da se stesso una nuova musica lamentevole, e mesta, differente da tutte l'altre. Nel che poi è stato imitato da Carlo Gesualdo, principe di Venosa, che in questa nostra età ha illustrata anch'egli la musica con nuove mirabili invenzioni.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

révolutionnaires de 1848 éclatèrent dans toute l'Allemagne. En 1849, Jadassohn se rendit à Weimar, où Liszt l'accueillit avec bienveillance et lui donna des conseils pour son talent. Fixé ensuite à Leipsick, comme professeur de piano, ce jeune artiste y a publié des chants religieux, des *Lieder*, plusieurs pièces pour le piano, particulièrement une sonate pour piano et violon, à laquelle on a accordé des éloges.

JADIN (Jean), professeur de violon et de piano, fut attaché pendant quelques années à la chapelle des archiducs gouverneurs des Pays-Bas, à Bruxelles; puis il se fixa à Versailles, où il entra dans la chapelle du roi. Il est mort en cette ville, à l'aurore de la révolution française. Il a fait graver à Bruxelles cinq œuvres de symphonies, quatuors et trios de violon.

JADIN (Georges), *frère du précédent, était* bassoniste de la chapelle du roi de France, et eut un talent distingué sur son instrument.

JADIN (Louis-Emmanuel), fils aîné de *Jean*, est né à Versailles le 21 septembre 1768. Son père lui donna les premières leçons de musique, et lui enseigna à jouer du violon. Il fut page de la musique du roi Louis XVI. Son frère puîné, Hyacinthe Jadin, pianiste distingué, lui donna des leçons de piano, lorsqu'il eut quitté la maîtrise de la chapelle royale. Le théâtre de *Monsieur* ayant été organisé en 1789, il y obtint la place de second claveciniste, devint le premier en 1791, et conserva cette place jusqu'au départ des chanteurs italiens, c'est-à-dire jusqu'en 1792. Étant entré à cette époque dans la musique de la garde nationale de Paris, il composa beaucoup de morceaux d'harmonie militaire pour ce corps, et un grand nombre d'airs patriotiques et de pièces pour les fêtes nationales de la révolution. Devenu professeur au Conservatoire en 1802, il joignit à cette place, en 1796, celle de chef d'orchestre du Théâtre Molière, rue Saint-Martin. Après la Restauration (en 1814), il fut nommé gouverneur des pages de la musique du roi, et il conserva cette place jusqu'en 1830, où il demanda et obtint sa retraite avec la pension. Il se retira alors à la campagne, près de Montfort-l'Amaury. Jadin jouait bien de plusieurs instruments, particulièrement du violon et du piano. Vers 1805, il était considéré comme un des meilleurs accompagnateurs de Paris. Comme compositeur, il s'est fait remarquer surtout par sa fécondité, quoiqu'il ne fût pas dépourvu de mérite dans l'art d'écrire. Il a survécu à presque tous ses ouvrages, parce que ceux-ci manquent surtout des qualités qui font vivre les productions d'art : la verve et la nouveauté. Cependant, à l'âge de 60 ans, il a écrit des quintettes de violon qui méritaient plus de succès qu'ils n'en ont obtenu. On a de cet artiste : I. Opéras : 1° Au théâtre des Jeunes Artistes : *Constance et Gernand*, en un acte, 1790. Au théâtre Montansier : — 2° *La Religieuse danoise, ou la Communauté de Copenhague*, en 3 actes, 1791. — 3° *Le Duc de Woltza*, 1791. Au théâtre de Monsieur : — 4° *Joconde*, en 3 actes, 1790. — 5° *La suite d'Annette et Lubin*, en un acte, 1791. — 6° *Il Signor di Pursognac*, en 3 actes, 1792. — 7° *Amélie de Montfort*, en 3 actes, 1792. — 8° *L'Avare puni*, en un acte, 1792. Au Théâtre National (Opéra Montansier) : — 9° *Alisbelle, ou les Crimes de la Féodalité*, en trois actes, 1794. Au théâtre des Amis de la patrie (Louvois): — 10° *Les Talismans*, 3 actes, 1793. — 11° *Le Héros de la Durance, ou Agricol Viala*, un acte, 1794. Au théâtre Favart : — 12° *Le Coin du Feu*, un acte, 1793. — 13° *Le Congrès des Rois*, 3 actes, 1793, en société avec plusieurs autres compositeurs. — 14° *Le Négociant de Boston*, 3 actes, 1794. — 15° *L'Écolier en vacances*, un acte, 1794. — 16° *Le Cabaleur*, un acte, 1795. — 17° *La Supercherie par amour*, 3 actes, 1795. — 18° *Le Mariage de la veille*, un acte, 1796. — 19° *Les deux Lettres*, 2 actes, 1797. Au théâtre Feydeau : — 20° *L'Apothéose du jeune Barra*, un acte, 1793. — 21° *Le Lendemain de Noces*, un acte, 1796. — 22° *Candos, ou les Sauvages du Canada*, 3 actes, 1797. — 23° *Les bons Voisins*, un acte, 1797. — 24° *Le Grand-Père, ou les deux Ages*, un acte, 1805, remis en 1821 au théâtre du Gymnase. — 25° *La Partie de Campagne*, en un acte, 1810. — 26° *L'Auteur malgré lui, ou la Pièce tombée*, un acte, 1812. — 27° *L'Inconnu, ou le Coup d'épée viager*, en 3 actes, 1816. — 28° *Fanfan et Colas*, en un acte, 1822. — A l'Académie royale de musique : — 29° *L'Heureux Stratagème*, en 2 actes, 1791. — 30° *Le Siége de Thionville*, 2 actes, 1793. — 31° *Hymne à J.-J. Rousseau*, 1794. — 32° *Mahomet II*, 3 actes, 1803. Au Théâtre des Variétés : — 33° *Mon Cousin de Paris*, un acte, 1810. Au théâtre de la Cour : — 34° *Guerre ouverte, ou Ruse contre Ruse*, 3 actes, 1798. Cantates de circonstance : — 35° *Le Chant de l'Esclave affranchie*, à l'Opéra, 1794. — 36° *Hommage à Marie-Louise, impératrice des Français*, 1810. — 37° *Le Serment français*, au théâtre Feydeau, le 6 juin 1814. — 38° *La Fête du Roi*, à l'Opéra, 1817. — 39° *Les Défenseurs de la Foi*, 1822. II. Musique pour les fêtes patriotiques. — 40° *Ennemis des Tyrans*, chœur, avec orchestre. — 41° *Citoyens, levez-vous*, idem. — 42° *Au Banquet des Vertus*,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

idem. — 43° Symphonie militaire pour divers instruments à vent; Paris, Michel Ozy. — 44° Ouverture (en *ut*) idem, ibid. — 45° Ouverture (en *fa*); idem, ibid. III. MUSIQUE INSTRUMENTALE. — 46° *La Bataille d'Austerlitz*, symphonie à grand orchestre; Paris, Jouve. — 47° Harmonie pour 2 clarinettes, 2 cors et 2 bassons; Paris, Le Duc. — 48° Suites d'harmonie militaire, 2e et 6e livraisons du Journal de Le Duc. — 49° Trois sextuors concertants pour 2 clarinettes, 2 cors et 2 bassons; Paris, Dufaut et Dubois. — 50° Symphonie concertante pour piano et flûte; Paris, Dufaut et Dubois. — 51° Symphonie concertante pour flûte, cor et basson, ibid. — 52° Idem pour clarinette, cor et basson; Paris, Sieber. — 53° Idem pour hautbois et piano, ibid. — 54° Trois quatuors pour 2 violons, alto et basse, op. 31; Paris, Dufaut et Dubois. — 55° Trois quintettes pour deux violons, 2 violes et violoncelle; Paris, chez l'auteur. — 56° Trois trios pour flûte, violon et violoncelle, op. 125; Paris, A. Petit. — 57° Trois quatuors pour clarinette, violon, alto et basse; Paris, Sieber. — 58° Premier concerto pour piano et orchestre; Paris, Janet. — 59° 2e idem, Paris, Érard. — 60° 3e idem (en *ré* mineur), Paris, Sieber. — 61° Symphonie concertante pour 2 pianos; Paris, Érard. — 62° Trois quintettes concertants pour piano, flûte, hautbois, cor et basson; Paris, Janet. — 63° Trois quatuors pour piano, violon, alto, et basse; Paris, Érard. — 64° Grandes sonates pour piano, violon et violoncelle obligés, nos 1, 2, 3; Paris, Pleyel. — 65° Trois sonates pour piano, violon et violoncelle, liv. 8; Paris, Erard. — 66° Trois idem; liv. 9, Pleyel. — 67° Trio idem; Paris, Schlesinger. — 68° Trois grands trios idem; Paris, Sieber. — 69° Trio concertant pour piano, harpe et violon; Paris, Naderman. — 70° Trois grands trios pour piano, cor et violoncelle; Paris, Gambaro. — 71° Environ vingt œuvres de sonates et duos, fantaisies et pots-pourris pour piano, violon et divers autres instruments. — 72° Deux œuvres de sonates pour piano seul. — 73° Une multitude de morceaux détachés, airs variés, fantaisies, rondeaux, pots-pourris, etc., pour piano seul. — 74° Quatorze recueils d'airs à voix seule, de canzonettes, de romances et de nocturnes à 2 voix, avec accompagnement de piano. Jadin a été fait chevalier de la Légion d'honneur en 1824. Il est mort à Paris, au mois de juillet 1853.

JADIN (HYACINTHE), pianiste distingué et compositeur, frère puîné du précédent, naquit à Versailles en 1769. Il eut son père pour premier maître de musique, puis il reçut des leçons de piano de Hullmandel. Devenu professeur au Conservatoire à l'époque de l'institution de cette école, il s'y fit remarquer par son excellente méthode d'enseignement, mais il n'eut pas le temps d'acquérir toute la renommée qu'il pouvait espérer, ayant été enlevé à l'art et à ses amis par une maladie de poitrine, en 1802. Hyacinthe Jadin, avait brillé, par son exécution élégante et pleine d'expression, aux célèbres concerts du théâtre Feydeau, en 1796 et 1797. Il s'était fait aussi connaître avantageusement des artistes par ses compositions, particulièrement par ses concertos pour le piano, et par quatre œuvres de quatuors de violon qui n'ont point été assez répandus. On connaît sous son nom : 1° Ouverture pour instruments à vent; Paris, Michel Ozy. — 2° Trois quatuors pour 2 violons, alto et basse, op. 1; ibid. — 3° Trois idem, op. 2; ibid. — 4° trois idem op. 3, ibid. — 5° Trois idem, op. 4; Paris, Pleyel. — 6° Trois trios pour 2 violons et basse; Paris, Michel Ozy. — 7° Trois trios pour violon, alto et basse; ibid. — 8° Premier concerto pour piano et orchestre, ibid. — 9° 2e idem (en *ré* mineur); Paris, Érard. — 10° 3e idem; Paris, Michel Ozy. — 11° 4e idem (en *ré* mineur), Paris, Michel Ozy. — 12° Sonates pour piano et violon, liv. 1 et 2; Paris, Michel Ozy. — 13° Trois idem, liv. 3; Paris, Janet. — 14° Sonate pour piano à 4 mains; Paris, Michel Ozy. —. 15° Sonates pour piano seul, œuvres 4, 5, 9, 10 et posthume; ibid.

JADIN (GEORGES), frère cadet des précédents, né à Versailles en 1771, fut élève de Richer pour le chant, et enseigna cet art à Paris jusqu'en 1813. Il a publié 6 romances avec accompagnement de piano; Paris, Pleyel, et 6 autres romances, 2e recueil; Paris, Cochet.

JÆGER (JEAN), directeur de musique du margrave d'Anspach, naquit à Schlitz, le 31 août 1748 (et non à Lauterbach en 1745, comme le dit Gerber dans son ancien Lexique). Il fut un des plus habiles violoncellistes de l'Allemagne. Dans sa jeunesse, il était hautboïste dans un régiment au service de la Hollande; à cette époque il jouait aussi très-bien du cor. Plus tard, il entra dans la chapelle du duc de Wurtemberg, où se trouvaient réunis les artistes les plus distingués, sous la direction de Jomelli : Jæger y puisa des leçons de style et de goût qui portèrent son talent au degré le plus éminent. Vers 1776 il fut appelé à la cour du margrave d'Anspach, en qualité de premier violoncelle solo. Là, il se voua principalement à l'éducation de son fils, âgé de neuf ans, et qui déjà se faisait admirer par son habileté sur le violoncelle. En 1787, le père et le fils firent un voyage à Berlin. Plus tard Jæger visita une grande partie de l'Allemagne

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

avec son second fils, qui était aussi devenu un virtuose remarquable sur le violoncelle. Au retour de la Hongrie, il s'établit à Breslau. En 1825, Ernest, le plus jeune des fils de Jæger, fut engagé à la chapelle de Munich, et le père, alors âgé de 77 ans, le suivit dans cette ville. On ignore l'époque de sa mort.

JÆGER (Jean-Zacharie-Léonard), fils aîné du précédent, né à Anspach, en 1777, voyagea dans son enfance avec son père, et se fit admirer par son habileté sur le violoncelle. La reine de Prusse, l'ayant entendu, fut étonnée de trouver autant de talent dans un enfant, et lui accorda une pension pour achever ses études. Il se fixa ensuite à Breslau avec son père. Le catalogue de Boehm, publié à Hambourg en 1799, indique six solos pour violoncelle, avec accompagnement de basse, de la composition de cet artiste, en manuscrit.

JÆGER (Ernest), deuxième fils de Jean, né à Breslau, eut aussi un talent précoce sur le violoncelle, qui fut développé par les leçons de Bernard Romberg. Il surpassa son père et son frère en habileté. Après avoir parcouru une partie de l'Allemagne et de la Hongrie, il retourna à Breslau, et y demeura jusqu'en 1825. Il fut alors nommé violoncelliste solo de la cour de Bavière, et l'année suivante il alla se fixer à Munich.

JÆGER (François), né à Vienne en 1796, suivant les Lexiques de Gassner et de Bernsdorf, en 1798, d'après les notes de Gathy, conformes à la première édition de la *Biographie universelle des Musiciens*, et le 11 août 1800, si l'on s'en rapporte à M. C.-F. Becker (*Die Tonkünstler des 19ten Jahrh.* p. 91.) Cette dernière date paraît être exacte. Jæger était simple ouvrier cordonnier, quand le maître de chapelle Weigl, l'ayant entendu chanter pendant qu'il travaillait, remarqua la beauté de sa voix, et lui fit donner des leçons de chant. Jæger devint en peu de temps un bon musicien, mais sa manière de chanter était affectée, et jamais il ne put s'élever au-dessus du médiocre comme acteur. Après quelques essais dramatiques dans les villes du second et du troisième ordre, il fut engagé au théâtre de Kœnigstadt, à Berlin, et y jouit de la faveur publique dans les années 1824 à 1828, lorsque mademoiselle Sontag brillait sur la même scène. Depuis lors, sa voix s'est altérée sensiblement, et ses succès ne se sont soutenus ni à Stuttgard, ni à Munich, où il s'est fait entendre. Jæger s'est fait connaître comme compositeur par des chansons allemandes avec accompagnement de piano, publiées à Vienne, chez Diabelli, et surtout par le chant *Der Traum des ersten Küsses* (Le Rêve du premier baiser), dont il a été fait plus de dix éditions en Allemagne, et qui a eu un succès populaire. Ses compositions pour le chant sont au nombre d'environ 25 œuvres. En 1844, Jæger était fixé à Stuttgard depuis 1836, en qualité de professeur de chant d'une école attachée au théâtre de la cour. Son fils, nommé *François* comme lui, se faisait connaître dès lors par des *Lieder* avec accompagnement de piano.

JÆGER (Charles), pianiste et compositeur à Berlin, brilla dans cette ville jusque vers 1820. Il a publié : 1° Sonates, faciles pour piano seul, op. 14, nos 1, 2, 3. — 2° Rondeau pour piano et flûte, op. 6 ; Berlin, Concha. — 3° Grande polonaise pour piano seul, op. 8, ibid. — 4° Idem, op. 9, ibid. — 5° Idem, op. 19 ibid. — 6° Idem, op. 21, ibid., et quelques thèmes variés.

JAELL (Alfred), pianiste et compositeur, fils d'Édouard Jaell, violoniste qui eut quelques succès à Vienne depuis 1818 jusqu'en 1831, naquit à Trieste, le 5 mars 1832. Le violon fut le premier instrument pour lequel il reçut des leçons de son père ; mais bientôt son penchant pour le piano se fit si bien remarquer, qu'il lui fut permis de se livrer à l'étude du clavier, et qu'il y fit de rapides progrès. En 1843 il commença à voyager, accompagné de son père, pour donner des concerts, et débuta au théâtre *San Benedetto*, à Venise, entre deux actes d'un opéra. L'année suivante il était à Milan ; puis il parcourut le midi de la France. Arrivé à Bruxelles à la fin de 1845, il y resta environ deux ans, faisant seulement quelques excursions en Hollande et dans les Provinces rhénanes. Vers la fin de 1847, Jaell se rendit à Paris et s'y fit entendre avec succès ; mais la révolution du mois de février 1848 l'obligea à s'éloigner de cette ville, et il se rendit en Amérique où il demeura pendant plusieurs années. De retour en Europe, il a visité l'Allemagne, la Pologne et la Russie. Cet artiste a le jeu brillant et correct, mais sans caractère personnel. Il a publié pour son instrument des pièces de salon, des transcriptions, des fantaisies sur des thèmes d'opéras, et diverses bagatelles. En 1860 il a joué à Paris et en Hollande avec de brillants succès.

JAGEMANN (Chrétien-Joseph), conseiller et bibliothécaire de la cour à Weimar, né à Dingelstædt, en 1755, mourut à Weimar le 7 février 1804. Parmi les nombreux écrits de ce littérateur distingué, on remarque une notice sur *Sacchini*, insérée dans le *Mercure allemand*, 1796, n° 9, pages 67-75.

JAGEMANN-HEIGENDORF (Caro-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

LINE), née à Weimar, en 1780, était fille du précédent. Douée d'une rare beauté, d'une voix remarquable, et de cet accent expressif qui émeut, elle eut le bonheur de trouver dans la duchesse de Saxe-Weimar une protectrice qui l'envoya à Manheim pour y apprendre le chant et la déclamation, sous la direction de Beck. Mme Beck, célèbre actrice et cantatrice dramatique, se chargea de son éducation et lui fit faire de rapides progrès. Encore enfant, Mlle Jagemann débuta en 1795 au théâtre de Manheim, et fit naître par son intelligence les plus belles espérances pour l'avenir. Elle continua ses études jusqu'en 1797, et débuta le 19 février de cette année au théâtre de Weimar, dans l'*Oberon* de Wranitzky. Les charmes de sa personne, sa grâce naturelle et l'expression de son chant excitèrent l'enthousiasme de tous ceux qui l'entendirent. Gœthe et Schiller la prirent en affection, et lui donnèrent des conseils qui développèrent son talent de la manière la plus heureuse. En 1801, elle fit quelques excursions artistiques, particulièrement à Berlin, où des applaudissements unanimes lui furent décernés. De retour à Weimar, et dans tout l'éclat de son talent et de sa beauté, elle devint la maîtresse du grand-duc, qui lui donna la seigneurie de Heigendorf, près d'Altstadt, avec le nom de cette terre. Elle abusa, dit-on, alors de son influence et de son crédit pour faire triompher ses caprices, et fut si impérieuse dans ses relations, que Gœthe abandonna en 1821 l'administration du théâtre pour ne point se trouver en contact avec elle. La carrière dramatique de Mme Heigendorf se prolongea au théâtre de Weimar jusqu'à la mort du grand-duc; et quoique sa voix eût beaucoup perdu de son éclat et de sa pureté, quoiqu'elle ne fût plus jeune et que sa beauté fût flétrie, elle conserva son influence jusqu'aux derniers jours. Après la mort du prince, elle dut s'éloigner de Weimar, où elle s'était attiré la haine de la ville et de la cour. Depuis ce temps, elle passa les étés dans sa terre, et les hivers dans quelque grande ville, particulièrement à Berlin. Elle est morte à Dresde en 1847. — Une cantatrice nommé Mlle *Jagemann* était attachée au théâtre de Weimar en 1841.

JAHN (Auguste-Guillaume-Frédéric), né à Arnstadt, dans la principauté de Schwartzbourg, vers 1780, s'est fait remarquer par la correction, l'élégance et l'expression de son jeu sur le piano, et a eu aussi de l'habileté sur le violon, le violoncelle, la flûte et le hautbois. En 1804, il était à l'université de Jéna. Dans la même année, il fit un voyage à Arnstadt pour y subir un examen dans l'espoir d'obtenir la place de *cantor;* il publia un *Bouquet musical*, consistant en marches, menuets, anglaises, etc., pour le piano. En 1804, il accepta une place de précepteur chez le comte de Sievers en Livonie, à des conditions avantageuses. Depuis ce temps on n'a plus eu de renseignements sur sa personne, mais il a publié six sonates pour piano, à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel.

JAHN (Otto), archéologue et philologue distingué, est né à Kiel dans le Holstein, le 16 juin 1813. En 1845 il fut nommé professeur à Greifswalde. Deux ans après il fut appelé à Leipsick pour occuper à l'université la position de professeur d'archéologie; mais la part qu'il prit au mouvement révolutionnaire de 1848 et 1849 lui fit perdre sa place, et pendant plusieurs années il vécut dans cette ville sans emploi. Depuis 1851 il est professeur à l'université de Bonn. Amateur de musique instruit, il a donné quelques articles de critique sur cet art dans le journal qui a pour titre : *Die Grenzboten* (les Messagers de la frontière). Il a publié une analyse du *Paulus* de Mendelssohn (Ueber das Oratorium Paulus von Mendelssohn-Bartholdy, Halle, 1839, in-8° de 30 pages), et un autre sur l'*Élie* du même compositeur, dans la Gazette générale de musique de Leipsick (Tome 50, p. 113 — 122, et 137 — 143). C'est surtout par la grande monographie de Mozart (*W.-A. Mozart*, Leipsick, Breitkopf et Hærtel, 1826-1859, 4 gros volumes in-8°) que M. Jahn a acquis des droits à la reconnaissance des amis de l'art. Cet excellent livre, où brillent au plus haut degré l'esprit de recherche, l'impartialité et les connaissances techniques, fait le plus grand honneur à son auteur. Peut-être pourrait-on lui reprocher de se complaire dans des détails qui n'ont pas tous un égal intérêt; mais, s'ils ralentissent la narration, ils ont du moins le mérite de présenter les faits dans toute leur sincérité.

JAHNS (Frédéric-Wilhelm), compositeur à Berlin, eut son activité d'artiste dans cette ville depuis 1830 jusqu'en 1850. Ce renseignement est le seul que j'ai pu recueillir sur sa personne. Ses compositions sont toutes pour le piano ou pour le chant. Les ouvrages principaux qu'on a sous son nom sont une grande sonate (en *la*) pour piano et violon, op. 32; un grand duo (en *mi*) pour piano et violoncelle, une marche triomphale pour piano seul, op. 13, dont il a été fait deux éditions, et des *Lieder*.

JAMARD (....), chanoine régulier de Sainte Geneviève, prieur de Roquefort, membre de l'Académie de Rouen, naquit, je crois, en Normandie vers 1720. Il cultiva particulièrement les mathématiques, et publia en 1757 un mémoire sur la comète observée en 1531, 1607, 1682, etc.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

On a de lui un livre intitulé *Recherches sur la théorie de la musique*; Paris, 1769, in-8° de 296 pages. Ces recherches ne sont que le développement de l'ouvrage de Ballière (*voy.* ce nom) intitulé : *Théorie de la musique*, ainsi que Jamard le dit lui-même dans sa préface : « ... En lisant avec attention l'excellent ouvrage « que M. Ballière a donné depuis peu d'années « sous le titre : *Théorie de la musique*, j'ai « été fortement frappé de l'échelle de sons qu'il « propose comme la seule naturelle. Cette échelle, « qui n'était connue que sous le nom d'échelle « du cor de chasse, et que personne avant « M. Ballière n'avait encore songé à généraliser, « ou à adapter à toute la musique, comme « beaucoup plus parfaite que notre échelle dia- « tonique; cette échelle diatonique, dis-je, « me parut d'abord non-seulement d'une ré- « gularité parfaite et d'une simplicité admi- « rable, mais encore je jugeai qu'elle contenait « une suite de sons que les différentes expérien- « ces prouvent être la suite la plus natu- « relle. » Malgré les éloges donnés par Jamard au système de Ballière, et le soin qu'il a pris de le développer, ce système n'est pas moins faux, les rapports arithmétiques y étant substitués aux géométriques dans le calcul des intervalles des sons. On peut consulter à ce sujet les observations de Suremain-Missery, dans sa *Théorie Acoustico-musicale*, pag. 68 et 69.

JAMBE-DE-FER (Philibert), musicien du seizième siècle, n'est point né à la Fère comme le dit Walther, mais à Lyon, où il professa la religion réformée. Il paraît qu'il vécut quelque temps à Poitiers, car l'épître de la première édition des psaumes de Jean Poictevin, qu'il mit en musique, est datée de cette ville le 19 juillet 1549. On ignore s'il avait cessé de vivre avant la Saint-Barthélemy, ou s'il périt dans cette catastrophe. On a de ce musicien : 1° *Les cent Psalmes de David mis en françois par Jean Poictevin, à quatre parties;* Poitiers, Nicolas Peletier, 1549, in-8°. La deuxième édition de ce recueil a été publiée dans la même ville, par le même imprimeur, en 1551, et la troisième à Paris, chez Nicolas Du Chemin, 1558. — 2° *Les vingt-deux octonnaires du psalme 119 de David, traduits par Jean Poictevin, mis en musique à quatre parties;* Lyon, Thomas de Straton, 1561. — 3° *Les cent et cinquante psaumes de David, mis en rimes françoises par Clément Marot et Théodore de Bèze, à quatre et cinq parties;* Paris, Nicolas Du Chemin, 1561, in-4° obl.; Lyon, Martin de La Roche, 1564.

JAMBLIQUE, philosophe platonicien, naquit à Chalcide, en Syrie, et vécut au commencement du quatrième siècle, sous le règne de Constantin. Après avoir été disciple d'Anatole et de Porphyre, il fut considéré comme un des chefs de l'école néoplatonicienne. Parmi les écrits qui nous restent de ce philosophe, on remarque l'ouvrage qui a pour objet la vie de Pythagore. Plusieurs éditions grecques et latines de cet ouvrage ont été publiées; la meilleure et la plus nouvelle est celle qui a été donnée par M. Kiessling sous ce titre : *Jamblichi Chalcid. de vita Pythagorica liber : græce et latine*, 2 vol. in-8°; Leipsick, 1815, 1816. La plupart des renseignements que nous avons sur la doctrine des proportions musicales de Pythagore, nous ont été fournis par Jamblique dans ce livre. Il y dit aussi que lui-même avait écrit un traité de musique d'après les principes des pythagoriciens. Forkel dit qu'on peut se consoler de la perte de cet ouvrage, si l'on considère le peu de mérite des observations de Jamblique relatives à cet art qui se trouvent dans la vie de Pythagore.

JAMES (Jean), très-bon organiste anglais, né vers la fin du dix-septième siècle, fut longtemps malheureux et obligé de servir comme organiste suppléant, pour la minime somme de 8 livres (environ 200 fr.), par année, quoique bien supérieur aux organistes en titre qu'il remplaçait. Enfin il obtint l'orgue de Saint-Olave, à Southwark, qu'il quitta en 1738 pour celui de Saint-Georges, à Middlesex. Il mourut à Londres en 1745 : beaucoup de musiciens assistèrent à ses funérailles et y chantèrent un hymne funèbre de sa composition. On a de lui quelques caprices pour l'orgue et des chansons qui ont été publiées à Londres; mais les principaux spécimens de son talent se trouvaient dans ses improvisations d'orgue, qui étaient toutes dans le grand style de Hændel.

JAMES (W.-N), flûtiste anglais, a reçu des leçons de Nicholson. Il n'est connu que par un livre qui a pour titre : *A Word or two on the flute* (Un Mot ou deux sur la flûte); Londres, 1826, in-12. Ce mot est un volume de 252 pages. M. James y traite des flûtes des anciens, des flûtes allemande et anglaise (flûte traversière et flûte douce ou à bec), des ressources de la flûte allemande, des meilleurs tons pour la flûte, du son et de l'expression, et des flûtistes les plus célèbres, anciens et modernes. Il y fournit quelques renseignements biographiques et surtout des appréciations du talent et des œuvres de Nicholson, Drouet, Rudall, Tulou, Berbiguier, Camus, Weidner, Sanst, Ashe, Küffner, Weiss, Sola, Dressler, Monzani, Gabrielsky et Negri. La traduction allemande d'un extrait de cet ou-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

vrage a paru dans une suite de numéros de la trentième année de la Gazette musicale de Leipsick; cette traduction est de M. Charles Grenser, flûtiste de l'orchestre de Leipsick.

JAN ou **JEAN** (MAISTRE); *Voyez* GÉRO (JEAN).

JAN (CLAUDE PETIT); *Voyez* PETIT-JAN.

JAN (MARTIN-DAVID), musicien hollandais, vécut dans les dernières années du seizième siècle et au commencement du dix-septième. Il a mis en musique les 150 psaumes à 4, 5, 6, 7 et 8 voix, d'après le chant de l'Église réformée, et a publié cette collection sous le titre suivant : *Psalmgezang, waarin de 150 Psalmen David's gevolgd met verscheiden Lofzangen zijn*; Amsterdam, 1600, in-4°.

JAN (MARTIN), *cantor* à Sorau, vers le milieu du dix-septième siècle, fut d'abord recteur à Sagan, puis prédicateur à Eckersdorf. Il passa les dernières années de sa vie à Brieg, et y mourut en 1670. Ce musicien a fait imprimer de sa composition un *Passionale melicum* dont Printz fait mention dans son Histoire de la musique. Cet ouvrage a paru à Gœrlitz en 1663.

JANACCONI ou **JANNACONI** (JOSEPH), excellent compositeur de l'école romaine, né à Rome en 1741, commença ses études musicales sous la direction de D. *Soccorso* Rinaldini, chantre de la chapelle pontificale, et apprit de lui le chant, l'accompagnement et les principes du contrepoint, puis fut confié aux soins de Gaëtan Carpini, maître de chapelle de l'église du Nom de Jésus et des autres églises des Jésuites. Ses études terminées, Janacconi se lia d'amitié avec Pasquale Pisari, et mit avec lui en partition une grande partie des œuvres de Palestrina. Dans ce travail, il fit preuve d'un savoir si étendu, que Pisari le déclara plus digne qu'aucun autre qu'on lui confiât la tradition de l'école romaine. Janacconi fonda en effet à Rome une école de composition dans laquelle se sont formés beaucoup de savants musiciens italiens et étrangers : parmi ses élèves, on remarque surtout l'abbé Baini et François Basili (*voy.* ces noms). Pisari lui avait *laissé en mourant ses* œuvres corrigées de sa main, tous ses papiers, mémoires et notes manuscrites sur les maîtres de l'école romaine : ces documents ont été d'un grand secours à M. l'abbé Baini pour la composition de son bel ouvrage concernant la vie et les compositions de Jean Pierluigi de Palestrina. En 1811, Janacconi fut nommé maître de chapelle de Saint-Pierre du Vatican, en remplacement de Zingarelli, qui venait de renoncer à cet emploi pour aller prendre la direction du Conservatoire de Naples. Il fut frappé d'une atteinte d'apoplexie dans la rue dite *della fontanella di Borghese*, au commencement de mars 1816, et mourut le 16 de ce mois. Le 18 il fut inhumé dans l'église Saint-Simon-Saint-Jude, et le 23, des obsèques, auxquelles assistèrent tous les professeurs de musique de Rome, lui furent faites dans l'église des XII Apôtres : on y exécuta une *Messe de requiem* de Basili, son élève. Janacconi, peu connu hors de l'Italie, fut pourtant un maître de premier ordre et un artiste digne des beaux temps de la grande et sublime école romaine. Possesseur de quelques-unes de ses œuvres manuscrites, j'ai pu étudier son style, et je dois déclarer que nul plus que lui ne posséda l'art d'écrire d'une manière élégante et naturelle, ne connut mieux la magie du placement des voix, de leur marche facile, enfin ne sut mieux faire mouvoir avec clarté un grand nombre de parties. M. l'abbé Santini, de Rome, possède de Janacconi : 1° Une messe à 16 voix. — 2° *Te Deum* à 16. — 3° *Magnificat* à 16. — 4° *Dixit Dominus* à 16. — 5° *Tu es Petrus* à 16. — 6° Seize messes à 4 et à 8 voix avec orgue. — 7° Huit messes à plusieurs voix et instruments. — 8° Trois messes à 4 voix sans orgue. — 9° Une messe pour soprano et basse. — 10° Deux messes pour ténor et basse. — 11° Trente-deux psaumes à 4 et à 8 voix sans instruments. — 12° Dix psaumes à plusieurs voix et orchestre. — 13° Douze motets à 2, 4, 5 et 6 voix. — 14° *Ecce Terræ motus* à 6 voix de basse. — 15° Quatre motets à 4 voix en canon. — 16° Cinquante-sept offertoires et antiennes à 3, 4, 5 et 8 voix. — 17° Messe pastorale. — 18° *L'Agonia di G. C.*, oratorio pour 2 ténors et basse. — 19° *Ecce sacerdos magnus* 4 voix et instruments. — 20° Autre idem, sans instruments. — 21° Autre idem à 8. — 22° *Afferentur Regi* à 4 voix concertantes et deux chœurs d'accompagnement. — 23° Six psaumes en italien à 3 et à 4 voix. — 24° *Victimæ paschali* à 4. — 25° *Multiplicabitur*, canon à 16 voix. — 26° Canon à 16. — 27° Canon à 64 voix. — 28° Plusieurs autres canons à 2 et 3 sujets à 4 et à 8 voix, par mouvement contraire ou rétrograde. J'ai de Janacconi : 1° Deux messes à 8 voix sans orgue. — 2° Psaume du 5e ton (*Lauda Jerusalem*), à 8. — 3° *Miserere* à 8 — 4° Messe du 8e ton à 6. — 5° Six motets à 8 sans orgue. — 6° Quatre motets à 4 avec orgue. — 7° Un canon à 24 voix. — 8° Deux canons à 16. — 9° Un canon à 12. — 10° Deux canons à 4 par mouvement rétrograde contraire.

JANATKA (JEAN), professeur de cor au Conservatoire de Prague, est né en 1800 à Trezn-horatitz, en Bohême, où il reçut les premières instructions musicales de son oncle, Joseph Ze-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

kouka (*voy.* ce nom), maître d'école et organiste de ce lieu. En 1813 Janatka entra au Conservatoire de Prague et s'y livra à l'étude du cor pendant six années. Dès 1819 il était déjà considéré comme un des meilleurs artistes en son genre. Cependant il continua de fréquenter le Conservatoire jusqu'en 1822, pour y apprendre l'harmonie et la théorie de la composition. Sorti de cette école, il se rendit à Vienne et entra à l'orchestre de l'Opéra de la cour en qualité de premier cor solo; mais ce théâtre ayant été fermé en 1828, Janatka accepta une position semblable au théâtre Sur-la-Vienne. Il ne la quitta en 1832 que pour aller prendre possession de la place de professeur de son instrument au Conservatoire de Prague : il y est fort estimé pour son enseignement. Aucune composition de cet artiste n'a été publiée.

JANCOURT (Louis-Marie-Eugène), virtuose sur le basson, est né le 15 décembre 1815, à Château-Thierry (Aisne). Doué des plus heureuses dispositions pour la musique, il y fit de rapides progrès et entra au Conservatoire de Paris, le 4 décembre 1834, comme élève de Gebauer pour le basson. Le deuxième prix de cet instrument lui fut décerné en 1835, et il obtint le premier dans l'année suivante. Ses études étant terminées, il sortit du Conservatoire le 1er octobre 1837. Après avoir été attaché aux orchestres de plusieurs théâtres de second ordre à Paris, M. Jancourt entra à celui de l'Opéra italien en qualité de premier basson. Après la révolution de 1848, Willent-Bordogni ayant abandonné sa position de professeur de basson au Conservatoire royal de Bruxelles, M. Jancourt se rendit dans cette ville et y obtint la place vacante; mais il ne l'occupa que pendant huit mois environ, parce que des offres lui furent faites pour entrer à l'Opéra de Paris comme premier basson. Par des motifs inconnus à l'auteur de cette notice, M. Jancourt ne resta pas à l'orchestre de ce théâtre et passa bientôt après à celui de l'Opéra-Comique où il se trouve au moment où ceci est écrit (1861). Il est aussi membre de la société des concerts du Conservatoire. On a de cet artiste un bon ouvrage intitulé : *Méthode théorique et pratique de basson, en trois parties*, op. 15; Paris, Richault. 1 vol. gr. in-4° de 233 pages. Parmi ses compositions pour son instrument on remarque : 1° Fantaisie avec orchestre, op. 5; ibid. — 2° Seconde fantaisie pour basson et orchestre ou piano, op. 8; ibid. — 3° Duo concertant pour basson et piano, op. 6; ibid. — 4° Duo de basson et hautbois, avec accompagnement de piano, op. 7; ibid. — 5° Cavatine d'*Anna Bolena* pour basson et piano, op. 9; ibid. — 6° *Airs variés pour basson et orchestre ou piano*, ibid. — 7° Fantaisie et variations sur des thèmes de *Norma*, pour basson et piano, op. 11; ibid. — 8° *Allegretto de la huitième symphonie de Beethoven*, pour basson et piano; ibid. — 9° Thème de Caraffa varié pour basson et piano, op. 14; ibid. — 10° Souvenir de la *Sonnambula*, fantaisie pour basson et piano., op 21; ibid.

JANI (Jean), compositeur et organiste à Aurich, dans le Hanovre, naquit à Gœttingue vers 1660. Il étudia les langues anciennes, les sciences et la musique dans l'école Saint-Martin à Brunswick. Sous la direction de Leyding, il acquit beaucoup d'habileté dans l'exécution sur le clavecin, et devint aussi un chanteur remarquable par sa belle voix de basse. En 1686, le maître de chapelle Theil s'étant arrêté à Brunswick, Jani profita de son séjour en cette ville pour apprendre le contrepoint. Ensuite il alla continuer ses études à l'université de Helmstadt, sans néanmoins négliger la musique; puis il se rendit à Hambourg pour y faire un cours de théologie; mais bientôt il abandonna cette étude pour se vouer entièrement à l'art musical. Il entra au théâtre comme basse chantante et y fut nommé chef du chœur. Il ne quitta cette position que pour aller à Aurich en qualité de *cantor*; un an après son arrivée en ce lieu, il succéda à l'organiste de la cour. Cet fut dès ce moment qu'il écrivit une grande quantité de musique d'église qui est restée en manuscrit, et des solos pour sa femme, ancienne cantatrice du théâtre de Hambourg, dont le talent ajoutait à l'effet des compositions de Jani. Ce musicien mourut à Aurich, en 1728.

JANIEVICZ (Félix). *Voyez* YANEWICZ.

JANITSCH (Jean-Gottlieb), naquit à Schweidnitz, en Silésie, le 19 juin 1708, étudia d'abord au gymnase de cette ville, puis alla perfectionner son instruction dans la musique à Breslau. En 1729 il partit pour Francfort-sur-l'Oder afin d'y suivre un cours de droit. Pendant le séjour de quatre années qu'il fit en cette ville, il composa dix œuvres de cantates d'église, musique funèbre et sérénades, qu'on a longtemps exécutées dans les solennités. Janitsch ayant terminé ses études, se rendit à Berlin en 1733, et y devint secrétaire du ministre de la guerre. Trois ans après, Frédéric II, alors prince royal, le fit entrer dans sa chapelle, et il y resta jusqu'à sa mort, qui arriva vers 1763. Janitsch fut imitateur de la manière de Graun aîné pour la musique instrumentale. Il écrivit beaucoup de quatuors pour divers instruments, mais il n'en a été publié que trois à Berlin, en 1760. Cet artiste a composé aussi un *Te Deum* qui fut exécuté à Stockholm, au couronnement du roi de Suède

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

JANITSCH (ANTOINE), violoniste allemand et compositeur, maître de chapelle du comte de Bourg-Steinfurth, naquit en Suisse en 1753. Il n'était âgé que de quatre ans lorsqu'il fit apercevoir de rares dispositions pour la musique; son père ne négligea rien pour les développer, et ses soins furent couronnés par le succès, car à sept ans il commença déjà à fixer sur lui l'attention des connaisseurs par son exécution sur le violon. Lorsqu'il eut atteint sa douzième année, son père l'envoya à Turin chez le célèbre violoniste Pugnani. Après deux ans d'études, il égalait, dit-on, presque son maître. Il était à peine arrivé à sa seizième année lorsque l'électeur de Trèves le nomma son maître de concert et lui accorda un traitement de 2,000 florins. Janitsch ne quitta cette cour que pour entrer au service du comte d'Œttingen-Wallerstein; mais il n'y resta pas longtemps, parce que des offres avantageuses lui furent faites pour diriger l'orchestre du théâtre de Grossmann, à Hanovre. Il resta dans cette ville jusqu'en 1794; à cette époque il prit la résolution d'aller en Angleterre; mais il interrompit ce voyage pour passer l'été chez le comte de Bourg-Steinfurth. La guerre était alors allumée dans toute l'Europe. La crainte des fâcheux événements qui pouvaient troubler son voyage, et les inquiétudes que lui inspiraient le sort de sa famille, le décidèrent alors à renoncer à son projet; il s'attacha au service du comte et y resta jusqu'à sa mort, qui eut lieu le 12 mars 1812. Les compositions de cet artiste sont restées en manuscrit. Deux concertos de violon et un trio pour deux violons et basse se trouvaient sous son nom chez Breitkopf et Hærtel, il y a quelques années.

JANNEQUIN (CLÉMENT), **JANEQUIN**, ou **JENNEKIN**, célèbre musicien du seizième siècle, vécut sous le règne de François Ier. Il y a du doute sur tout ce qui concerne ce musicien; et d'abord on ne sait pas précisément si son nom de famille était *Jannequin* ou *Clément*. Si, suivant l'usage du temps où il vécut, il ne fut appelé *Jannequin* que par un diminutif de *Jean*, c'est-à-dire, *petit Jean*, on doit le considérer comme Belge, et son nom de famille serait *Clément;* mais le silence de Guichardin sur un artiste si distingué, dans son énumération des musiciens de cette nation, et celui des autres auteurs à ce sujet, semblent confirmer l'opinion de ceux qui l'ont placé parmi les musiciens français. Dès lors on doit croire que le nom est *Jannequin*, et le prénom, *Clément*. Quant à l'assertion des auteurs qui le présentent comme élève de Josquin, rien ne la prouve, et le fait est au moins douteux. Les comptes de la maison des rois de France font voir que Jannequin ne fut point attaché au service de François Ier, ni de son successeur; il y a lieu de croire qu'il fut plutôt maître de musique de quelque église, peut-être à Lyon, où quelques-uns de ses ouvrages ont été imprimés. A l'égard de l'époque de la naissance de cet ingénieux musicien, elle paraît être indiquée dans une épître en vers adressée par lui-même *à très-haute, très-excellente et très-illustre princesse la Royne de France*, laquelle se trouve en tête de l'ouvrage de sa composition intitulé *Octante deux psaumes de David*, imprimé à Paris par Adrian Le Roi et Robert Ballard, en 1559. On voit, dans les quatre derniers vers de cette épître, que Jannequin était vieux et pauvre à cette époque; d'où l'on peut conclure qu'il naquit dans les dernières années du quinzième siècle. Voici ces vers :

> Doncq' en gré ce présent, très illustre princesse,
> Prends de ton Janequin, qui en pouvre vieillesse
> Vivant, rien ne lui plaist fors que de t'honorer
> Par son art de musique, et ton los décorer.

Il est vraisemblable que Jannequin, après avoir été, comme Goudimel, élevé dans la religion catholique, embrassa plus tard, comme lui, les opinions des réformés; car ses premiers ouvrages sont des messes et des motets, et les autres, des chansons françaises, et des psaumes de Marot. Quoi qu'il en soit, voici tout ce que j'ai pu connaître de ses compositions : 1° Dans les recueils manuscrits des archives de la chapelle pontificale, à Rome, on trouve plusieurs messes de Jannequin (appelé dans ces manuscrits *Jannequin, Janequin* et *Jennequin*), sur des motifs de chansons françaises. — 2° *Sacræ cantiones seu motectæ quatuor vocum. Parisiis, in vico Citharæ prope sanctorum Cosme et Damiani templum, apud Petrum Attaignant musice Calcographum*, 1533, in-4° obl. — 3° *Chansons de la guerre et de la chasse, chant des Oyseaux, la Louette* (sic), *le Rossignol. Paris, par Pierre Attaingnant et Hubert Jallet*, 1537, petit in-4° obl. — 4° *Vingt-quatre chansons musicales à quatre parties par Clément Jennequin*. Paris, par Pierre Attaingnant, 1533, petit in-4° obl. Il y a une autre édition de ces chansons publiée par Attaingnant sans date, sous ce titre : *Chansons de Maistre Clément Jannequin, nouvellement et correctement imprimées*, etc. — On y trouve de plus que dans les précédents recueils la chanson *Las povre cœur!* — 5° *Di Clément Jennequin et d'altri eccellentissimi authori vinticinque canzoni francesi a quattro novamente raccolti e revisti per Antonio Gardano musico; Libro primo*. Venezia per Ant

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Cardano, 1538, in-8° obl. Les autres musiciens dont il y a des chansons dans ce recueil sont Certon, Domien Hauricq, Hesdin, le Heurteur et Passereau. Un second livre, contenant des chansons des mêmes auteurs, a paru chez le même éditeur, dans la même année. — 6° *Inventions musicales de Jannequin : premier, second, troisième et quatrième livres, où sont contenus le caquet des femmes à cinq parties, la guerre; bataille; jalousie; chant des oiseaux; chant de l'alouette; le Rossignol; prise de Boulogne*, etc., Lyon, par Jacques Moderne, 1544, in-4°. Jamais productions ne furent mieux nommées que celles qui sont contenues dans ce recueil; car toutes ces pièces sont réellement pleines d'inventions et d'une originalité dont on chercherait en vain quelque trace chez les autres musiciens contemporains de Jannequin. *Le caquet des femmes, la bataille ou défaite des Suisses à la journée de Marignan*, et *le chant des oiseaux*, sont particulièrement des morceaux qui indiquent chez leur auteur un génie supérieur. Ces trois pièces ont été chantées en 1828 dans l'école de musique dirigée par Choron; et malgré les difficultés excessives dont elles sont hérissés, elles ont produit un effet surprenant, rendues par un chœur de plus de cent jeunes chanteurs. Une autre édition de ces mêmes morceaux a été publiée à Paris sous ce titre : *Verger de musique contenant partie des plus excellens labeurs de maître C. Jannequin à 4 et 5 parties, nouvellement imprimé en cinq volumes, reveuz et corrigez par lui-même, Paris, 1559, de l'imprimerie d'Adrian Le Roy et Robert Ballard, imprimeurs du Roy, rue Saint-Jean-de-Beauvais, à l'enseigne Sainte-Geneviève*, in-4°. Le chant des oiseaux, à 4; le chant du rossignol à 4; le chant de l'alouette, à 4; la prinse de Boulongne, à 4; la réduction de Boulongne, à 4; la bataille, à 4 (avec la cinquième partie ajoutée par Verdelot, sans y rien changer); le siége de Metz, à 5; la bataille, à 5; le caquet des femmes, à 5; la jalousie, à 5; la chasse au cerf, à 7, et la guerre de Renty, à 4, sont les pièces qu'on trouve dans ce recueil. Antoine Schmid dit dans son livre sur Octavien de Petrucci de Fossombrone (p. 224) que Tilman Susato d'Anvers a reproduit exactement, en 1545, les six chansons de l'édition sans date donnée par Attaingnant : c'est une erreur, car la chanson *Las povre cœur!* ne s'y trouve pas, comme on peut le voir par ce titre : *Le dixiesme livre contenant la Bataille à quatre de Clément Jannequin, avecq la cinquiesme, partie de Phil. Verdelot si placet, et deux chasses de lièvre à quatre parties et le chant des Oyseaux à trois. Correctement imprimé à Anvers par Tilman Susato, l'an 1545, au mois d'aoust.* — 7° *Proverbes de Salomon mis en cantiques et ryme françoise, selon la vérité hébraïque, nouvellement composés en musique à quatre parties, par M. Clément Jannequin; imprimés en quatre volumes. A Paris, de l'imprimerie d'Adrian Le Roy et Robert Ballard.* 1558, in-8° oblong. — 8° *Octante deux psaumes de David, traduits en rhythme* (sic) *françois par Clément Marot et autres, avec plusieurs cantiques nouvellement composés en musicque à quatre parties par M. Clément Janequin; à Paris, de l'imprimerie d'Adrian Le Roy et Robert Ballard*, 1559, in-8° obl. 4 vol. On trouve des chansons de Jannequin dans les recueils dont voici les titres : 1° *Selectissimæ nec non familiarissimæ cantiones ultra centum, vario idiomate 4 vocum*, etc. *Augustæ Vindelicorum, Melchior Kriesstein excudebat;* 1540, in-4° obl. — 2° *Trium vocum cantiones centum. Norimbergæ, ap. P. Petreium.* 1541, in-4° obl. — 3° *Le XIe livre contenant XXVIII chansons nouvelles à quatre parties. Imprimé par Pierre Attaingnant et Robert Jallet*, à Paris, 1542, petit in-4° obl. — 4° *Le XIIe livre, contenant XXX chansons nouvelles à 4 parties;* ibid. 1543. — 5° *Le XIIIe livre, contenant XIX chansons nouvelles à 4 parties*, ibid. 1543. — 6° *Le XIVe livre, contenant XXIX chansons nouvelles à 4 parties.* ibid, 1543. — 7° *Le XVe livre, contenant XXX chansons nouvelles, à 4 parties;* ibid. 1544. — 8° *Le XVIe livre, contenant XXIX chansons annuales* (sic) *à 4 parties;* ibid. 1545. — 9° *Le XVIIe livre, contenant XIX chansons laigères* (sic) *tres musiqualles* (sic) *nouvelles à 4 parties*, ibid. 1545. — 10° *Septième livre de chansons nouvellement composées en musique à quatre parties par bons et excellents musiciens;* à Paris, chez Adrian Le Roy et Robert Ballard, 1557. — 11° *Le huitième livre de chansons nouvellement composées*, etc., ibid. 1558. — 12° *Le deuxième livre du Recueil des recueils composés à quatre parties de plusieurs autheurs;* ibid. 1564, in-4°. Jacques Paix a donné quelques morceaux de Jannequin arrangés pour l'orgue dans son *Orgel Tabulatur;* Lauingen, 1583, in-fol.

JANOWKA (Thomas-Balthazar), né à Kuttenberg, en Bohême, vers 1660, fut licencié en philosophie et organiste à Prague. Il est auteur d'un dictionnaire de musique, le premier qui ait été publié dans les temps modernes. Cet ouvrage, qui est de la plus grande rareté, a pour titre : *Clavis ad Thesaurum magnæ artis mu-*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sicx, seu elucidarium omnium fere rerum ac verborum in musica figurali tam vocali, quam instrumentali obvenientium, consistens potissimum in definitionibus et divisionibus; quibusdam recentioribus de Scala, Tono, Cantu, et genere Musicæ, etc., sententiis; variisque exquisitis observationibus in gratiam cupidorum hujus artis studiosorum diligenter, fideliter ac fundamentaliter alphabetico ordine compositum. Vetero-Pragæ, in magno Collegio Carolino, typis Georgii Laubaun, 1701, in-8° de 324 pages. Ce livre ne devait être que l'introduction d'un ouvrage plus considérable que l'auteur promettait dans sa préface, mais qui n'a point paru.

JANSA (Léopold), né en 1797 à Wildenschwert, en Bohême, est fils d'un fabricant de drap. Après avoir appris chez l'instituteur du lieu de sa naissance les principes de la musique, du violon, du piano et de l'orgue, il augmenta son habileté sur ce dernier instrument par les leçons de l'organiste Zizius, son parent. Pendant qu'il faisait à Brünn ses humanités et un cours de philosophie, il continua ses études de violon, et parvint, par ses efforts, à une grande habileté sur cet instrument. En 1817, il se rendit à Vienne pour y suivre les cours de droit : il s'y lia d'amitié avec quelques célèbres musiciens, qui devinrent ses modèles dans ses études. Encouragé par les succès qu'il avait obtenus dans quelques concerts, il se décida enfin à renoncer aux emplois qu'il espérait obtenir dans l'administration civile, et à suivre la carrière d'artiste. Il prit alors des leçons d'harmonie et de composition chez Emmanuel Fœrster, et se livra à des études sérieuses pour perfectionner son talent de violoniste, guidé par les conseils de son compatriote et ami Worzischek, organiste de la cour. Tant de persévérance et d'efforts furent couronnés par le succès, et bientôt le nom de Jansa brilla à côté de ceux de Mayseder et de Bœhm. En 1823, il entra au service du comte de Brunswick ; mais il le quitta l'année suivante pour passer dans la chapelle de l'empereur. Après la mort de Schuppanzig, il continua les soirées de quatuors que celui-ci avait établies, et l'on dit que sous sa direction la perfection de l'ensemble dans l'exécution de ce genre de musique est devenue plus sensible. Depuis 1834, M. Jansa est devenu directeur de musique et professeur de violon à l'université impériale de Vienne : il est membre de la société de musique de Presbourg. Ses compositions jouissent de beaucoup d'estime en Allemagne : elles consistent en quatre concertos pour violon et orchestre ; un rondeau concertant pour 2 violons principaux et orchestre, op. 33, Vienne, Artaria ; huit quatuors pour 2 violons, alto et basse, op. 8, 12, Vienne, Leidersdorf, op. 44, Vienne, Pennauer ; trois trios pour 2 violons et violoncelle, op. 41, ibid. ; trente-six duos pour 2 violons : op. 16, Vienne, Leidersdorf ; op. 36, 43, 46, Leipsick, Peters ; op. 47, Vienne, Diabelli ; op. 50, Leipsick, Peters ; beaucoup de solos, fantaisies, airs variés, etc. ; un graduel pour 4 voix d'hommes, op. 6, Vienne, Leidersdorf ; un offertoire pour ténor et violon solo, chœur et orchestre, op. 17, Vienne, Cappi, etc.

JANSEN (Henri), né à la Haye en 1741, fut d'abord libraire à Paris, puis bibliothécaire du prince de Talleyrand, et enfin censeur impérial. Il est mort à Paris au mois de mai 1812. On lui doit la traduction d'un grand nombre d'ouvrages en général remplis d'intérêt, concernant les sciences, les arts et les antiquités, parmi lesquels on remarque : *Recueil de différentes pièces sur les arts* ; Paris, 1786, 6 vol. in-12. On y trouve, au premier volume, une traduction de l'ouvrage d'Engel *sur la peinture musicale*.

JANSEN (Jean-Antoine-Frédéric), violoniste et pianiste, né en Allemagne, de parents danois. Après avoir fait des études de musique à Vienne, il partit pour l'Italie et s'établit d'abord à Venise, où il vécut misérablement comme professeur de musique. Fatigué de l'existence précaire qu'il avait dans cette ville, il s'en éloigna pour aller en 1817 à Milan, où il ne fut guère mieux favorisé de la fortune. Il y composait ou arrangeait de la musique pour quelques particuliers ou pour des marchands de musique ; mais ces travaux étaient si mal payés, qu'il tomba dans une misère affreuse, et l'on peut dire exactement qu'il mourut de faim, au mois d'avril 1827, après avoir erré dans la ville pendant les deux derniers jours, sans faire connaître à personne sa situation. Quand on voulut lui porter du secours, il était trop tard : les sources de la vie étaient taries. On connaît de cet infortuné : 1° Des thèmes variés pour violon, avec accompagnement de quatuor ; Vienne, Diabelli, et Milan, Ricordi. — 2° Des duos pour 2 violons, ibid. — 3° Quelques morceaux pour divers instruments à vent. — 4° Des sonates pour piano et violon ou flûte, Milan, Ricordi. — 5° Des divertissements pour les mêmes instruments, ibid. — 6° Des sonates pour piano seul, ibid. — 7° Des exercices, rondeaux et polonaises pour piano seul, ibid. — 8° Des thèmes variés, ibid.

JANSEN (Jean-Henri-Frédéric-Louis), *cantor* à Rhede, en Westphalie, né le 31 mai 1785 à Salzbeyerssum, près de Hildesheim, est mort à Rhede, le 28 janvier 1832. Il s'est fait connaître par un bon livre intitulé : *Die evangelische Kir-*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

chengesangskunde oder encyclopædisches Handbuch aller nützlichen Kenntnisse zur Ausführung eines erbaulichen, sowohl Gemeinde als Altar-und Chorgesanges in den evangelische Kirchen (La science du chant de l'église évangélique, ou manuel encyclopédique de toutes les connaissances utiles pour l'exécution édifiante du chant choral, tant de la communauté que de l'autel dans les églises évangéliques); Iéna, Ch. Hochhausen, 1838, gr. in-8° de XIV et 278 pages. Cette édition est la deuxième ; j'ignore la date de la première.

JANSENNE (Louis), né à Paris, chanteur agréable et ténor dramatique, reçut son éducation musicale dans l'école de musique religieuse dirigée par Choron, et en sortit en 1832 pour se vouer à la carrière du théâtre. Après avoir chanté dans plusieurs villes de France, il fut engagé au théâtre de Bruxelles, en 1839, comme premier ténor de l'Opéra-Comique. Il y fut attaché pendant deux années; mais après la faillite de la direction, en 1840, il accepta un engagement semblable au grand théâtre de Lyon. Plus tard il s'est retiré de la scène pour se livrer à l'enseignement du chant et a publié un recueil de bons exercices de vocalisation, comme préparation aux vocalises de Bordogni. Il en a été publié une édition à Berlin, chez Schlesinger, sous le titre : *Singübungen mit Piano-forte. Vorschule an den 36 vocalises von Bordogni.* On connaît aussi de cet artiste de jolies romances avec accompagnement de piano.

JANSON (Jean-Baptiste-Aimé-Joseph), appelé *Janson l'aîné*, violoncelliste distingué, naquit à Valenciennes en 1742. Élève de son concitoyen Berteau, il eut sa manière large, et se fit remarquer par le beau son qu'il tirait de l'instrument. En 1766, il se fit entendre pour la première fois au concert spirituel. L'année suivante il accompagna en Italie le prince héréditaire de Brunswick, et fit partout admirer son talent. De retour à Paris en 1771, il y brilla pendant quelques années, puis fit un voyage en Allemagne. En 1783 il était à Hambourg d'où il se rendit en Danemark, en Suède et en Pologne. En 1789 il revint à Paris, et lorsque le Conservatoire fut organisé, en 1795, il en fut nommé professeur. Compris dans la réforme qui fut faite à cet établissement en 1802, il en eut tant de chagrin, qu'il en mourut, le 2 septembre 1803. Janson a fait d'excellents élèves. On a publié de sa composition : 1° Six quatuors pour 2 violons, alto et violoncelle, op. 1; Paris, in-fol. — 2° Trois concertos pour violoncelle et basse, op. 3, ibid. — 3° Six sonates pour violoncelle et basse, op. 4, ibid. — 4° Trois concertos idem, op. 7; ibid. — 5° Six nouveaux concertos avec orchestre, op. 15, ibid.

JANSON (Louis-Auguste-Joseph), frère du précédent, naquit à Valenciennes le 8 juillet 1749. Élève de son père, puis de son frère, il acquit sur le violoncelle un talent distingué. Arrivé à Paris en 1783, il entra à l'orchestre de l'Opéra six ans après. Sans égaler son frère pour la beauté du son, il était digne de se placer auprès de lui par son beau mécanisme d'archet et son habileté dans l'exécution des traits. Retiré de l'Opéra au commencement de 1815, après vingt-cinq ans de services, et à l'âge de soixante-six ans, il a vécu encore quelques années; mais j'ignore la date précise de sa mort. On a de cet artiste : 1° Six sonates pour violoncelle et basse. — 2° Six trios pour violon, alto et violoncelle.

JANSSEN (César), né à Paris le 11 avril 1781, a été élève de Xavier Lefebvre pour la clarinette, au Conservatoire de musique, dès la création de cet établissement, au mois de brumaire an V. Après avoir été employé pendant quelques années dans les orchestres des théâtres secondaires, il est entré à l'Opéra-Comique, vers la fin de 1814, en qualité de seconde clarinette, et s'est retiré en 1835, après vingt ans de service. Le talent d'exécution de cet artiste ne s'est point élevé au-dessus du médiocre; mais il mérite d'être mentionné ici pour une invention qui a été adoptée par beaucoup de facteurs d'instruments à vent, et qui a rendu plus facile le jeu de la clarinette et du basson avant la réforme complète de ces instruments ; je veux parler des ronleaux mobiles mis à l'extrémité des clefs pour aider les doigts à glisser d'une clef à l'autre. En 1823 Janssen a présenté la première clarinette de ce genre à l'exposition des produits de l'industrie, au Louvre; il la reproduisit en 1827, et obtint alors un rapport favorable de la société d'encouragement, par l'organe de M. Francœur.

JANSSEN (N.-A.), prêtre, né en Hollande, ancien organiste à Louvain, ancien professeur de chant au séminaire archiépiscopal de Malines, occupait cette position en 1845, mais s'en retira ensuite pour entrer dans un monastère de Chartreux. Il y resta environ une année; mais il n'en embrassa pas la règle, et, après avoir repris les habits de prêtre séculier, il se rendit dans sa patrie et y occupa une place d'organiste pendant plusieurs années. Postérieurement il est rentré en Belgique. On a de M. Janssen un livre qui a pour titre : *Les vrais principes du chant grégorien ;* Malines, Hanicq, 1845, gr. in-8° de 236 pages. Ces vrais principes sont fort erronés en ce

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

qui concerne la tonalité ; car, s'appuyant sur certains passages des Mémoires de P. L. de Palestrina par l'abbé Baini, lesquels ne s'appliquent qu'à des cas particuliers mal indiqués par cet auteur, et qui sont en opposition manifeste avec les meilleures autorités du moyen âge, M. l'abbé Janssen veut bannir du plain-chant le demi-ton, qu'il nomme *chromatique* (quoiqu'il soit certainement diatonique dans les 5e, 8e, 9e, 10e, 13e et 14e modes, transposés dans les huit tons vulgaires du chant ecclésiastique) ; il ne l'admet même pas dans les cadences, où il était toujours sous-entendu, *comme le prouvent Jérôme de Moravie et Tinctoris* ; enfin, il le rejette également lorsqu'il est nécessaire pour éviter la relation de triton ou de quinte mineure, que repousse absolument la constitution tonale du plain-chant, dans l'ordre indirect comme dans l'ordre direct. Il n'a pas remarqué que certains chants, dont les demi-tons sont inséparables, ne sont que des transpositions de quelques-uns des quatorze modes dans plusieurs des huit tons vulgaires ; transpositions qui ont été faites parce que, dans leur diapason réel, plusieurs de ces modes étaient trop élevés pour les voix de la plupart des chantres. C'est ainsi que des mélodies du neuvième mode ont été transposées dans le premier ton ; ce qui oblige à mettre le bémol à la sixième note, pour lui conserver le caractère que cette sixième note a dans le neuvième mode, tandis que les chants composés originairement dans le premier ton n'ont pas cette nécessité. C'est encore ainsi que quelques chants du treizième mode ont été transposés dans le septième ton, d'où résulte l'obligation d'élever la septième note de celui-ci par le dièse, lequel est sous-entendu, ou de baisser la quatrième note par le bémol, si la transposition s'est faite dans le cinquième ton. La constitution fondamentale de la tonalité du plain-chant repose sur les espèces de quintes et de quartes de chaque ton et de chaque mode : l'identité des tons vulgaires et des modes résulte des rapports de combinaisons de ces espèces de quintes et de quartes. Par l'ignorance ou l'oubli de ces principes, et dans le but unique d'éviter l'emploi du demi-ton, que le moyen âge a toujours conservé par tradition, on dénature les formes du chant lorsqu'il se présente des suites de notes où les relations de triton et de quinte mineure sont inévitables, et l'on fait d'affreuses cadences sans nécessité. Ce sont ces principes faux qui se sont répandus dans le diocèse de Malines et qui font du chant de l'église quelque chose d'étrange et de corrompu, inconnu aux auteurs des mélodies primitives. Sauf cette erreur, qui, malheureusement est fondamentale, le livre de M. Janssen est digne d'estime par la méthode et par l'érudition. Il en a été fait une traduction allemande par M. J. E. B. Smeddinck, qui a paru sous ce titre : *Wahre Grundregeln des Gregorianischen oder Choralgesanges*, Mayence, Schott, 1846. Comme compositeur, M. Janssen a publié *Missa a 3 vocibus cum organo*; Mayence, Schott, quelques motets et des mélodies.

JANSSENS (Jean-François-Joseph), notaire et compositeur de musique à Anvers, naquit dans cette ville, le 29 janvier 1801. Il était fils de François-Bernard-Joseph-Antoine Janssens, directeur de musique à l'église Saint-Charles. Ses heureuses dispositions pour la musique se révélèrent presque au berceau : instruit par son père des éléments de cet art, à six ans il solfiait avec facilité ; à douze, il s'essayait dans la composition. De Lœuw, maître de musique de l'église Saint-Paul, lui enseigna l'harmonie, lorsqu'il eut atteint sa seizième année. En 1817, l'Institut royal néerlandais, d'Amsterdam, ayant ouvert un concours pour la composition d'une cantate sur un poëme de H. Klyn, dont *la musique* était le sujet, Janssens concourut et obtint le second prix (1). Cet encouragement décida Janssens à se rendre à Paris pour y continuer ses études musicales. Son père avait eu autrefois des relations avec Lesueur : ce maître accepta la mission de diriger les travaux du fils. Après deux années de séjour à Paris, Janssens revint à Anvers. Ce fut alors que sa famille le détermina à choisir une profession dans les affaires et à ne s'occuper de son art que comme amateur. Il se détermina pour le notariat, entra dans une étude pour y faire son stage, et, par arrêté royal du 20 août 1826, fut nommé notaire à *Hoboken*, près d'Anvers. Cette position, toutefois, ne le détourna pas de son penchant irrésistible pour la musique. Déjà en 1821 il avait fait exécuter sa première messe à 4 voix, chœur et orchestre dans l'église Saint-Charles, pour la fête de Sainte-Cécile : le succès qu'elle obtint dans l'opinion de quelques artistes connaisseurs fut le signal d'une opposition envieuse qui ne cessa de poursuivre Janssens pendant toute sa vie. Le 2 février 1824, il fit représenter au théâtre d'Anvers *Le Père rival*, opéra comique qui obtint du succès, et qui fut suivi de *La jolie Fiancée*. Le succès d'un opéra, dans une ville de province, se borne à deux ou trois représentations. Huit jours après la première, la population ne se souvient plus de la pièce ni de l'auteur. Janssens acquit bientôt la preuve de cette vérité : il en revint à la musique d'église. Sa première

(1) Le premier prix fut décerné à *Surmont*, autre compositeur anversois. (*Voy.* ce nom.)

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

messe (en *ut*) avait été livrée à l'impression, et il avait écrit des motets qui furent exécutés dans plusieurs églises d'Anvers. En 1825, il donna sa seconde messe (en *ré*) : la troisième (en *la*) a été considérée comme son œuvre capitale. Les applaudissements donnés à ces ouvrages firent nommer leur auteur directeur de la société d'harmonie d'Anvers. Cette circonstance le conduisit à écrire de la musique instrumentale, dans laquelle il montra autant de talent que dans sa musique d'église : on cite particulièrement de lui une symphonie intitulée *le Lever du soleil* qui fut exécutée à la société d'harmonie et produisit une vive impression.

Le 17 janvier 1829, Janssens fut nommé notaire à Berchem, et deux ans après il fut appelé à Anvers en la même qualité. La révolution belge avait éclaté au mois de septembre 1830; un de ses résultats fut le siége d'Anvers en 1832. Pour se soustraire au spectacle des malheurs qui pesaient alors sur cette ville, Janssens entreprit un voyage en Allemagne. Arrivé à Cologne, il se logea dans un hôtel qui, dans la nuit même, fut dévoré par un incendie. Les papiers et la plupart des effets du voyageur anversois y furent anéantis : dans son effroi, il s'enfuit à Verviers, où M. Vieillevoye, artiste peintre, qu'il avait connu à Anvers, le recueillit. Quand il revint dans sa ville natale, ses amis remarquèrent que sa tête était dérangée. Bientôt la démence fut complète : il languit en cet état pendant deux ans et demi, et le 3 février 1835 il expira, au moment où il venait d'accomplir sa trente-quatrième année. Alors des hommages tardifs lui furent rendus; alors, seulement, Anvers comprit qu'elle venait de perdre un artiste qui l'honorait; artiste de cœur, qui avait sacrifié sa fortune au désir de s'illustrer dans son art. M. P. Genard a publié, en 1859, une notice en langue flamande, sous le titre : *Janssens; projet d'une biographie de ce compositeur*, Anvers, in-8°, avec le portrait de l'artiste; et M. Hendrickx, poëte anversois, a fait imprimer : *Simple histoire. Boutades biographiques à l'occasion du XXVe anniversaire de la mort de Jean-François Janssens.* Anvers, 1860, in-8°.

Compositions de Janssens : 1° Messe à 4 voix et orchestre (en *ut*), dédiée à la société d'harmonie d'Anvers; Bruxelles, Weissenbruch. — 2° Messe idem (en *ré*), 1825, inédite. — 3° Messe idem (en *la*), dédiée à M. Van Gobbelschroy, ancien ministre de l'intérieur; Anvers, Scholt. — 4° Messe idem (en *ut*), 1829, inédite. — 5° Messe idem (en *mi* bémol), 1829, inédite. — 6° *Te Deum* (en *ré*) à quatre voix, chœur et orchestre, inédit. Ce *Te Deum* a été souvent exécuté à Bruxelles, aux fêtes et cérémonies publiques. La première fois que je l'entendis, au baptême du prince royal (duc de Brabant), je ne connaissais rien de Janssens, mais je fus frappé du mérite de cet ouvrage, et je constatai que son auteur avait eu une belle organisation musicale. — 7° Environ vingt-cinq motets, psaumes, hymnes et antiennes, tous avec orchestre, composés depuis 1821 jusqu'en 1829, et exécutés dans les églises d'Anvers et de Louvain. — 8° *Les Grecs*, ou *Missolonghi*, cantate avec orchestre. — 9° *Le Roi*, ode en musique, paroles de M. Rogier; Anvers, Contgen, 1831. — 10° Symphonie couronnée dans un concours, à Gand. — 11° *Le Lever du soleil*, symphonie à grand orchestre. — 12° Potpourri en harmonie sur des airs anversois. — 13° Air varié en harmonie. — 14° *Le Père rival*, opéra-comique. — 15° *La jolie Fiancée*, idem. — 16° Romances.

JAPART (Jean), musicien belge du quinzième siècle, vécut en Italie, et paraît avoir été attaché en qualité de chantre à la cour de Ferrare, où vraisemblablement il connut Josquin Deprès, qui lui a adressé sa chanson française à quatre voix :

Revenu d'oultremonts, Japart,
Je n'ai du sort que mince part.

Il est regrettable que jusqu'à ce jour on n'ait pas de renseignements positifs sur cet artiste, qui fut, sans aucun doute, un des meilleurs musiciens de son temps. Son nom même a été longtemps inconnu, et ce n'est que par des découvertes récentes dans les plus anciens monuments de la typographie musicale que l'on a retrouvé quelques-uns de ses ouvrages. Les deux premiers livres de la collection intitulée *Harmonice musices Odhecaton*, et imprimée par Ottaviano Petrucci de Fossombrone (Venise, 1501-1503), dont un exemplaire unique (malheureusement incomplet de quelques feuillets) a été retrouvé par le savant M. Gaspari (*voy.* ce nom), renferment plusieurs morceaux de Japart, et l'on en trouve aussi dans le troisième livre, dont un exemplaire, également unique, est à la bibliothèque impériale de Vienne (1). Dans le livre B, sont deux chansons à 4 voix de ce musicien, dont les premiers

(1) Voyez la description des deux premiers livres, par M. A. Catelani intitulée : *Bibliografia di due stampe ignote di Octaviano Petrucci da Fossombrone.* Milano, Ricordi (s. d.); et celle du troisième livre dans *Ottaviano dei Petrucci da Fossombrone*, par Antoine Schmid, p. 37-43.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

mots sont : *Jay pris amours*, et *Je cuide*. Le livre A contient six autres chansons italiennes et françaises, toutes à 4 voix; elles commencent par ces mots :

1. Nenciozza mia.
2. Je ne fay plus.
3. Jay pris amours (avec une autre musique, sur le même thème).
4. Se congie pris.
5. Amours, Amours, Amours.
6. Tan bien mi son pensa.

Le troisième livre, marqué C, renferme six chansons de Japart à 4 voix, et une à cinq, à savoir :

A 4 voix :
1. Fortuna dun gran tempo.
2. Loier mi fault ung carpentier.
3. Il est de bonne heure.
4. De tous biens.
5. Pour passer temps. . . . . (*discantus et bassus*) / Plus ne chasceray sans gans. (*contratenor et tenor*) — deux chansons en une.
6. *Questa se chiama.*

La chanson à cinq voix, dont les paroles sont : *Vray dieu d'amours*, est singulière; pendant que le dessus, le ténor et la basse chantent les paroles françaises, les deux contratenors disent les litanies des saints. La chanson française, *De tous biens*, offre aussi une singularité remarquable, en ce qu'elle peut être chantée à quatre ou à cinq parties à volonté. *Le Contratenor* a pour inscription : *Canon. Hic dantur Antipodes.* La solution de cette énigme se trouve en prenant le chant de cette partie par mouvement rétrograde, ce qu'indiquent les mots *hic dantur antipodes.* Si l'on fait le canon, la chanson est à cinq voix; mais si on ne le fait pas, elle est simplement à quatre. Ce morceau est fort bien fait : j'en ai pris une copie à Vienne, et je l'ai mis en partition.

JARMUSIEWICZ (Jean), curé de Zaczersk, bourg de Gallicie, mort en 1844, a publié un traité de mélodie et d'harmonie, dans la composition de la musique, d'après un nouveau système, sous le titre : *Nowy system Muzyki*, en polonais et en allemand; Warsovie, Sennewald. On a aussi de cet ecclésiastique un livre de chant grégorien noté en notation moderne, avec accompagnement d'orgue ou de piano, à l'usage des organistes de la Pologne, publié sous ce titre : *Choral Gregoryanski Rytualny historycznie objasniony; na teraszniejsze noty przelosony, Dlauzyku chorow Koscielnych z Akomp. Organu lub Fortepianu etc.*; Vienne, Strauss. On trouve au commencement de ce livre un précis historique du chant divisé en deux parties, dont la première traite du système de solmisation attribué à Guido d'Arezzo, et la deuxième, du système de la gamme moderne. Jarmusiewicz n'a placé dans son livre qu'un choix de chants pour les principales fêtes de l'année, commençant par les hymnes de l'Avent, puis les chants de la semaine sainte, les lamentations de Jérémie, les hymnes de Pâques, de l'Ascension, de la Pentecôte et de la Fête-Dieu, qu'il entremêle de chants polonais pour les offices des saints du pays; puis viennent le *Te Deum*, les antiennes de la Vierge, les intonations des psaumes et du *Magnificat*, suivies d'une messe pour les dimanches et fêtes ordinaires de l'année. Le volume est terminé par la messe des morts.

JARNOWICK (Jean-Marie GIORNOVICCHI, connu sous le nom de), naquit à Palerme en 1745, suivant une note qu'il a placée lui-même sur le registre de la grande loge maçonnique de Berlin, en 1780. On s'est donc trompé dans les Biographies générales de Michaud, de Beauvais et de Rabbe, lorsqu'on a dit qu'il était né à Paris de parents italiens. Élève de Lolli, il devint par les leçons de ce maître un violoniste distingué. Les qualités de son talent étaient particulièrement une justesse parfaite, la netteté dans l'exécution des traits, et le goût dans le choix des ornements; mais il tirait peu de son de l'instrument et manquait de largeur et d'expression. Arrivé à Paris vers 1770, il débuta au concert spirituel par le sixième concerto de son maître, où il ne réussit pas, parce que cette musique exige un caractère mâle d'exécution qu'il ne possédait pas; mais il prit bientôt sa revanche dans son premier concerto (en *la* majeur), dont le style agréable et léger eut un succès d'enthousiasme. Dès ce moment la musique et le jeu de Jarnowick furent à la mode, et pendant près de dix ans l'artiste et ses ouvrages jouirent d'une vogue dont il n'y avait pas eu d'exemple jusqu'alors. Homme de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

plaisir et d'une tournure d'esprit originale, il ne s'occupait pas assez de son talent; tel il avait été dans les premiers temps de sa carrière, tel on le retrouvait longtemps après. Son humeur était capricieuse, et le penchant qu'il avait pour le jeu et la débauche le poussait souvent dans des écarts condamnables. Dans la chaleur d'une dispute, on le vit un jour donner un soufflet au chevalier de Saint-Georges, son émule sur le violon, et la plus forte épée qu'il y eut alors en Europe. Celui-ci se contenta de dire : *J'aime trop son talent pour me battre avec lui.* Des circonstances plus graves, où l'honneur de Jarnowick était compromis, l'obligèrent à s'éloigner de Paris en 1779. Il se rendit en Prusse, où il fut engagé pour la chapelle du prince royal Frédéric-Guillaume II; mais son caractère altier et ses discussions perpétuelles avec Duport et les autres artistes de la musique du prince, l'obligèrent à quitter Berlin en 1783. Des voyages continuels occupèrent alors son activité : il visita Vienne, Varsovie, Pétersbourg, Stockholm, et partout il eut des succès. Arrivé à Londres en 1792, il y joua dans les concerts qui y furent donnés à cette époque, et presque toujours il y fut applaudi. Malheureusement pour lui, Viotti arriva vers le même temps dans la capitale de l'Angleterre, et la supériorité de son talent plaça Jarnowick à un rang inférieur, comme cela était déjà arrivé entre eux dix ans auparavant, à Berlin. La jactance de Jarnowick n'y put tenir cette fois; et la première fois qu'il rencontra celui qu'il considérait comme son rival, quoique celui-ci n'en eût point, il l'aborda brusquement et lui dit : « Il y a long-« temps que je vous en veux; vidons la que-« relle, apportons nos violons, et voyons enfin « qui de nous deux sera César ou Pompée. » Le cartel fut accepté, et Jarnowick vaincu dut se considérer comme placé bien au-dessous du grand artiste qui n'avait pas dédaigné cette lutte. Cependant il ne perdit pas courage; car avec ce ton gascon qui lui était familier, il s'écria : « Ma foi, mon cher Viotti, il faut avouer « qu'il n'y a que nous deux qui sachions jouer « du violon. »

Malgré cet échec, il aurait pu continuer de résider à Londres où il y a des admirateurs pour tous les genres de talents; mais sa conduite peu régulière, et surtout son arrogance habituelle envers les autres artistes, l'obligèrent encore à aller chercher fortune ailleurs. Dans une dispute qu'il eut avec le célèbre pianiste Jean-Baptiste Cramer, il porta l'insulte si loin, que celui-ci se crut obligé de lui proposer un duel, que Jarnowick n'accepta pas. Cette aventure le perdit. Il quitta Londres en 1796 et se rendit à Hambourg, où il vécut quelques années sans emploi, s'y faisant entendre de temps en temps dans des concerts publics, mais cherchant surtout des ressources pour son existence dans le jeu de billard, où il était fort habile. Au commencement de 1802, il partit pour Berlin, et le 21 mars de cette année il y donna un concert où, bien qu'âgé de cinquante-sept ans, il excita l'étonnement de ceux qui l'entendirent et fit éclater les plus vifs applaudissements. De là, il alla à Pétersbourg. Il y eut d'abord des succès; mais bientôt l'arrivée de Rode le fit oublier. Il mourut subitement en cette ville le 21 novembre 1804, en jouant une partie de billard. On a de cet artiste : 1° Quinze concertos pour le violon, qui ont été tous gravés à Paris. — 2° Trois quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 1; Paris, Naderman — 3° Duos pour 2 violons, op. 2, 3, 16 et 24; Paris, Naderman, Janet et Sieber. — 4° Sonates pour violon et basse, ibid. — 5° Quelques symphonies exécutées au concert des amateurs et gravées chez Bailleux, à Paris.

JASPAR (ANDRÉ), né à Liége le 18 décembre 1794, fut admis vers 1808 à suivre les cours de musique donnés à la cathédrale de Liége par M. Harsens, professeur distingué de cette ville. Il y reçut des leçons de violoncelle. Ses études de composition consistèrent principalement dans la mise en partition des quatuors de Haydn, Boccherini et Mozart. Vers 1830, M. Jaspar fut désigné pour diriger l'orchestre des concerts de la *Société d'Émulation* et de la *Société de Grétry*. Ce fut dans l'exercice de ces fonctions qu'il compléta ses connaissances dans l'art d'écrire, par l'étude des œuvres des grands maîtres. Appelé à remplacer son ami M. D. D. Duguet, maître de chapelle de la cathédrale, frappé de cécité, M. Jaspar occupa cette position et dirigea la chapelle depuis 1840 jusqu'en 1850. Depuis lors il n'a plus accepté de fonctions publiques. Ses premiers essais de composition datent de 1820 : ils consistaient en cantates, quatuors pour instruments à cordes, *Apollon et les Muses*, prologue écrit pour la fête de Grétry et exécuté au théâtre de Liége, plusieurs ouvertures, symphonies exécutées aux concerts de la société d'Émulation, messe pour la fête de Sainte-Cécile, etc. Une partie seulement de ces ouvrages a été conservée par M. Jaspar. Ses ouvrages publiés sont ceux dont voici les titres : 1° *Folie du Tasse*, symphonie pour l'orchestre, n° 2; Liége, Muraille. — 2° *Retour des champs*, idem, n° 3, ibid. — 3° *Alma Redemptoris*, antienne pour ténor solo, chœur et orchestre, ibid.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

— 4° *Te Deum* pour ténor solo, chœur et orchestre, ibid. — 5° *Salve Regina*, pour ténor solo, chœur et orchestre, ibid. — 6° 12 Motets à une et deux voix égales, contenant deux *O Salutaris*, *Alma Redemptoris*, *Litanies*, *Benedictus*, *Adoremus*, etc., avec accompagnement d'orgue, ibid. — 7° 12 Mélodies pour violon avec acc. de piano, dédiées à H. Léonard, ibid. Les trois premières seulement sont imprimées. *Ouvrages non publiés.* — 8° *Orage*, symphonie pour l'orchestre, n° 4. — 9° *Le Barde éburon*, idem, n° 5. — 10° Symphonie (sans titre) n° 6. — 11° Les trois derniers livres de mélodies pour violon.

JASPIS (Godefroid), savant allemand, vivait à Wittenberg, dans la première moitié du dix-huitième siècle. On a de lui une dissertation intitulée : *De Tibicinibus in funere adhibitis, ad illustrandum Mathæi, cap. IX*, etc.; Wittenberg, 1717, 4 feuilles in-4°.

JAUCH (Jean-Népomucène), pianiste et compositeur, est né à Strasbourg le 25 janvier 1793. On ignore qui dirigea ses études de piano, mais on sait que Spindler lui enseigna la composition. En 1814, Jauch fut nommé professeur de l'école normale primaire de Strasbourg. Les élèves de cette école étaient au nombre de cent à cent cinquante : le professeur établit pour eux une méthode d'enseignement simultané pour le piano, l'harmonie et l'accompagnement du chant des cultes catholique et protestant sur l'orgue. En 1830, il ouvrit dans la même ville un cours de piano simultané, divisé en 8 degrés de force, dont chacun exigeait un travail de six mois. Cette entreprise eut du succès, et le cours eut une existence de plusieurs années. Jauch a formé de bons élèves. Lui-même était pianiste habile et s'est fait entendre avec succès dans les concerts à diverses époques. Du reste, ni son style d'exécution, ni celui de sa musique, n'ont la gravité de l'art classique. Il a presque toujours sacrifié aux futilités de la mode et n'a recherché que la faveur de la foule vulgaire. Il est auteur de plusieurs concertos pour le piano, de sonates à 3 mains, de fantaisies et de variations pour piano seul ou avec accompagnement de clarinette et de flûte, dont la plupart ont été gravés à Paris chez Richault et chez Pacini. Jauch a écrit aussi un concerto de piano et une fantaisie avec orchestre qu'il a exécutés dans ses concerts à Strasbourg, en 1820 et 1822; mais ses œuvres n'ont pas été publiées. On a entendu de sa composition à la cathédrale de Strasbourg, en 1816 et 1818, des pièces d'offertoires composées pour des instruments à vent, et dont il est auteur. Enfin, on connaît un *Recueil de pièces d'orgue composées par J.-N. Jauch*, professeur de musique à l'école normale de Strasbourg, op. 40, en 6 cahiers.

JAUGTZER (Louis), virtuose allemand sur le hautbois, était en 1802 employé dans la chapelle de l'évêque de Würzbourg. Il a laissé en manuscrit quelques concertos pour son instrument.

JAVAULT (Louis), compositeur, jouait de plusieurs instruments à vent; après avoir été attaché à la musique de plusieurs régiments, il fut employé comme sous-chef de musique dans la garde impériale. Il vécut à Paris dans les vingt premières années du dix-neuvième siècle. Musicien laborieux, il a publié un grand nombre d'œuvres pour la musique militaire et les instruments à vent, parmi lesquels on remarque : 1° Vingt suites de pièces d'harmonie; Paris, Gaveaux et Janet. — 2° Marches et pas redoublés pour musique militaire, livres 1, 2, 3; Paris, Janet. — 3° Fanfares pour 3 cors, 4 trompettes et trombone, liv. 1, 2; Paris, G. Gaveaux. — 4° Sextuors pour clarinette, flûte, hautbois, cor et 2 bassons n°s 1 à 6, ibid. — 5° Fantaisie pour instruments à vent, ibid. — 6° Trios pour clarinette, cor et basson, liv. 1, 2; Paris, Janet. — 7° Trois quatuors pour 4 cors, liv. 1, ibid.

Un fils de cet artiste (Louis-Marie-Charles JAVAULT), né à Paris le 17 décembre 1808, a été admis dans les classes de solfége de cette école le 2 mai 1816. Ses études préliminaires terminées, il a reçu des leçons de violon de Baillot, et a obtenu le second prix au concours de 1832, puis le premier en 1834. Il fut pendant plusieurs années premier violon solo à l'Opéra-Comique. J'ignore s'il a publié quelque composition pour son instrument.

JAWUREK (le P. Vincent), né à Ledecz, près de Kuttenberg, en Bohême, le 7 décembre 1730, entra dans l'ordre de Saint-Dominique et fit profession le 7 août 1754, au couvent de Sainte-Madeleine. Il était habile violoniste, et pendant vingt ans il dirigea la musique du chœur de son monastère, pour lequel il écrivit beaucoup de musique restée en manuscrit. Après la suppression de son couvent, il se retira à celui de Saint-Égide, où il mourut dans les dernières années du dix-huitième siècle.

JAWUREK (Joseph), frère du précédent, bénédictin du couvent de Sazona, en Bohême, naquit à Beneschau le 16 août 1741. Fils de l'organiste et directeur du chœur de ce lieu, il apprit de son père les éléments de la musique, le violon, l'orgue et l'harmonie, puis il acheva

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ses études littéraires et philosophiques chez les jésuites de Prague. Entré dans l'ordre des bénédictins en 1764, il fut ordonné prêtre cinq ans après. En 1774 il était déjà directeur de musique dans son couvent. On a de lui des sonates pour le violon, des préludes, des fugues et d'autres pièces pour l'orgue. Après la suppression de son couvent, il se retira dans le lieu de sa naissance, dont il fut nommé curé. Il continua de s'occuper de musique et de philologie. En 1790, une traduction de Télémaque, en langue bohémienne, fut publiée sous son nom. Il vivait encore en 1803, mais on n'a point de renseignements sur sa personne ni sur ses travaux depuis cette époque.

JAWUREK (Joseph), frère puîné des précédents, naquit à Ledecz le 21 septembre 1749. Dans sa jeunesse, il fut admis au séminaire de Kuttenberg, en qualité de chanteur du chœur, et il y fit ses humanités, puis il entra au séminaire de Saint-Louis (Wenceslas), à Prague, pour y jouer du violon dans la musique de l'église. Ayant achevé sa philosophie à l'université de Prague, il se livra uniquement à l'étude de la musique, particulièrement du violon, sur lequel il acquit une rare habileté. Après avoir été attaché au théâtre de Prague et à l'église des Carmélites, comme violoniste, il fut nommé directeur de musique des Chartreuses de Saint-Joseph. La suppression de ces monastères le plongea dans la misère : il mourut d'apoplexie au mois de mai 1805, dans une extrême indigence. Cet artiste a laissé en manuscrit quelques concertos, des sonates et des trios pour le violon, qui sont passés après sa mort dans la collection de M. Gothard Hlawa, organiste à Brzewnone, et ami de Jawureck.

JAWUREK (Joseph), fils du précédent, naquit à Prague en 1787, et reçut de son père des leçons de musique, puis il apprit l'harmonie et la composition sous la direction de Zenner, maître de chapelle d'une des églises de Prague. Vers 1818 il se fixa à Varsovie et y devint directeur de musique de l'église des Augustins, pour laquelle il a écrit diverses compositions religieuses. En 1825, il fut chargé de diriger l'orchestre des concerts. La publication d'un traité de la science de l'harmonie a été annoncée par Jawurek, en 1838 : j'ignore si l'ouvrage a paru. Cet artiste mourut subitement en 1840. Sa veuve obtint une pension sur la caisse de la *Société des secours*, fondée par l'association musicale de Varsovie, en récompenses des services rendus par son mari.

JAY (le docteur Jean), né en Angleterre, professeur de musique, a eu pour premier maître de musique J. Hindmarsh, qui a eu de la réputation comme violoniste, puis a été élève de François Philips. Il termina son éducation musicale sur le continent. En 1800, il s'établit à Londres et se livra à l'enseignement. Bachelier en musique dans l'année 1809, il reçut ensuite ses degrés de docteur à l'université d'Oxford. Cet artiste a publié des duos pour le chant et des chansons anglaises, plusieurs grandes sonates pour le piano, une ouverture, un duo hongrois à quatre mains, et beaucoup d'airs variés pour le piano.

JEAN (Saint), surnommé *Damascène* parce qu'il était de Damas, naquit en cette ville vers l'an 676. Son père, ministre du calife Abdoul-Melek, mais attaché au christianisme, confia son éducation à un religieux italien, captif racheté, qui lui inspira des principes de vertu et en fit un des plus savants hommes de son temps. Son rare mérite lui fit obtenir, jeune encore, l'entrée dans le conseil des califes et le fit nommer gouverneur de Damas. Pendant la durée de son pouvoir, il protégea publiquement les chrétiens. Le dégoût du monde qu'inspirait alors aux chrétiens orientaux la ferveur de leur foi, poussa Damascène à se démettre de sa charge et à distribuer ses richesses aux pauvres, puis il se retira dans la solitude de Saint-Sabas, près de Jérusalem. Placé pendant quelque temps sous la direction d'un moine qui le soumit à de rudes épreuves, il montra une patience inaltérable dans ce dur noviciat. Enfin il fut ordonné prêtre, et ses supérieurs, voulant employer utilement son profond savoir et son habileté dans la dialectique, le chargèrent de prêcher contre la secte des iconoclastes. Il parcourut la Palestine et la Syrie pour remplir sa mission évangélique, qui le conduisit jusqu'à Constantinople. De retour au désert, il s'occupa de la composition de nombreux ouvrages de théologie, réforma la liturgie de l'Église grecque d'Orient, et composa une grande partie du chant de cette Église. Il mourut dans sa cellule de Saint-Sabas vers l'an 754, ou un peu plus tard, suivant l'opinion des auteurs grecs de la Vie des Saints.

L'examen du mérite des œuvres théologiques de saint Jean de Damas n'appartient pas à ce dictionnaire. Tout le monde sait que ce saint personnage unissait à une foi sincère un savoir étendu, et le génie de la méthode théologique. Il fut la lumière de l'Église d'Orient, comme saint Thomas a été plus tard celle de l'Église latine. Mais ici le Damascène doit être considéré comme le réformateur du chant de l'Église grecque, c'est-à-dire, comme ayant attaché son nom à l'un des faits les plus importants de l'histoire de l'art.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Les *Menées*, ou vies des saints de l'Église grecque, et la plupart des auteurs anciens qui ont parlé de l'office divin et du chant de cette église, attribuent à saint Jean de Damas la restauration de ce chant, et la composition d'un grand nombre d'hymnes et de cantiques qui sont encore en usage. Il est certain que, prenant pour base de son travail le *Typique*, formulaire le plus ancien de l'office, dont l'original existait de son temps au monastère de Saint-Sabas, il en tira les *Canons*, les *Troparia*, ou antiennes, strophes, répons et hymnes, et les *Stichera*, cantiques en vers, dont il composa une partie des mélodies (1). Les nombreux manuscrits qui existent dans les bibliothèques de l'Europe et dans les monastères de l'Orient attestent qu'il est en effet l'auteur de la plupart de ces mélodies. A la Bibliothèque impériale de Paris, on trouve, sous le nom de saint Jean Damascène, les *Stichera*, ou cantiques notés dans les manuscrits cotés 264, 265 et 270, in-fol. Le manuscrit n° 353 in-4° a pour titre *Hymni Cosmæ et J. Damasceni*. Ces manuscrits sont des douzième, quatorzième et quinzième siècles. A l'université de Cambridge est un volume in-fol. du treizième siècle (n° 2214), intitulé *J. Damasceni Octoechus*. Un beau manuscrit de cet *Octoechus* est à la Biblioth. imp. de Paris, sous le n° 405, in-4°. La notation musicale en est d'une rare beauté. Perne en a fait une copie, chef-d'œuvre de patience et d'exactitude, qui lui a coûté près d'une année de travail. Cette copie est maintenant dans ma collection de livres. Deux autres manuscrits de cet *Octoechus* sont à la bibliothèque impériale de Vienne (n°s III et CCVI). Le dernier est accompagné d'un commentaire de J. Zonare, qui n'est pas sans intérêt pour l'histoire de l'art, parce que l'auteur vécut au commencement du douzième siècle, et a connu des traditions qui ont été ignorées plus tard. Ce sont ces mêmes commentaires qui existent à la Bibliothèque impériale de Paris (n° 271, in fol.), et dont le rédacteur du catalogue des manuscrits grecs n'a pas connu l'auteur. C'est enfin ce même commentaire qui est indiqué dans le catalogue de la bibliothèque Bodléienne (n° 48) sous ce titre *Anonymi Methodus* Τοῦ Ὀκτοήχου. La même bibliothèque renferme un manuscrit (n° 110) qui a pour titre *Hymni Damasceni et Octoëchi Cosmæ* (1). La bibliothèque Laurentienne de Florence, celles de Saint-Marc de Venise et du Vatican, et la plupart des églises grecques, possèdent des recueils d'hymnes et de cantiques qui portent le nom du Damascène; enfin il se trouve dans ma bibliothèque un beau manuscrit du *Troparion*, dont la date remonte au quatorzième siècle, et dont les hymnes lui sont également attribuées. Nul doute donc sur la part importante que saint Jean de Damas a prise à la composition du chant de l'Église grecque d'Orient.

A l'égard de l'organisation de ce chant en un système régulier et tout différent de la musique de l'ancienne Grèce, il paraît également hors de doute qu'elle appartient en partie à ce Père de l'Église; mais il n'est pas exact de dire comme Villoteau (sans doute d'après les traditions qu'il avait recueillies en Égypte), qu'il a inventé la musique ecclésiastique grecque, ni d'affirmer, comme Allacci (2) et comme Zarlino (3), qu'il fut aussi l'inventeur de la notation de cette musique. D'abord, je ferai remarquer que l'*Hagiopolitès* (*voy.* ce nom), certainement antérieur à saint Jean de Damas, puisqu'on y trouve encore les noms des cordes et la notation de la musique antique des Grecs, présente cependant déjà la forme

(1) Il n'est peut-être pas inutile de donner ici quelques renseignements sur les livres de l'Église grecque; car cette matière est en général peu connue, et la plupart de ceux qui l'ont traitée ont tout confondu. Ces livres sont : 1° Le *Typique*, livre général des prières qui se récitent à la messe, aux vêpres, aux matines, et dans les autres offices. — 2° Le *Liturgique*, qui règle les cérémonies de la messe, notamment les trois messes de saint Jean Chrysostome, de saint Basile le Grand et de saint Jacques. — 3° L'*Evangéliaire*, où les évangiles sont notés en signes musicaux pour être chantés et non simplement récités. — 4° L'*Apostolicon*, ou recueil des sentences des apôtres. — 5° Le *Lectionnaire*, peu différent du précédent, mais d'un ordre inférieur. — 6° Le *Psautier*, dont le chant est différent de celui de l'Église latine et se rapproche de celui des synagogues de l'Orient. — 7° L'*Octoëchos*, livre général des prières du matin et du soir; c'est de ce livre qu'est tiré l'*Octoëchos* noté, qui contient toutes les antiennes et les hymnes de cette partie de l'office. — 8° Le *Triodion*, commun des saints. — 9° Le *Pentecostarium*, office noté depuis Pâques jusques et compris la Pentecôte. — 10° Le *Menæion*, et 11° le *Menologion*, livres des offices mensuels des martyrs. — 12° L'*Horologion*, livre d'heures. — 13 Les *Synaxaires*, vies des saints. — 14° Le *Panégyrique*, éloges des saints. — 15° L'*Euchologe*, livre général des prières. — 16° L'*Hirmologion*, livre général des hymnes. — 17° Les *Troparia* et *Canons*, mélanges d'hymnes, de répons et d'antiennes. — 18° Les *Stichera*, cantiques — 19° *Papadike*, livre de chant à l'usage particulier des *Papas*, ou prêtres grecs. — 20° *Dike Megas*, recueil général du chant, qui contient le psautier, les heures, le service de toute la semaine, l'office du matin, et du soir, le pentecostaire, les communs et le *Ménologe*. Pour les détails, on peut voir les *Dissertationes et Observationes variæ de libris et rebus ecclesiasticis Græcorum*, de Léon Allacci (Paris, Cramoisy, 1646, in-4°); et le travail de Villoteau, *De l'état actuel de l'art musical en Égypte*. (Description de l'Égypte, t. XVI, p. 363 et suiv., in-8°)

(1) Ce Cosme, ou Cosmas, était de Jérusalem, et fut appelé à cause de cela *Hagiopolitès*. Il fut évêque de Majuma, vers 730, et composa beaucoup d'hymnes avec leurs mélodies pour l'*Octoëchos*.

(2) *De libris Eccles. Græcorum.*

(3) *De Instit. Harmon* 4e partie, c. VIII.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

des huit tons du chant ecclésiastique, et qu'on y trouve les neumes de ces tons, qui dans le système du Damascène occupent une place importante. Ce qui paraît appartenir en propre à ce saint personnage, c'est l'abandon définitif de l'ancien système grec, dont la simplicité ne pouvait convenir aux hommes de l'Orient qui peuplaient alors les monastères, accoutumés qu'ils étaient au chant surchargé d'ornements inhérents à ces contrées, et qui se reproduit en toute circonstance, non-seulement dans les mélodies vulgaires de la Syrie, de l'Égypte, de l'Arabie et de la Perse, mais qu'on entend dans les églises chrétiennes du rit grec, dans celles de l'Éthiopie et de l'Arménie, dans les synagogues des juifs et dans les mosquées des musulmans. C'est donc ce système du chant orné que saint Jean a appliqué à son église, pour en rendre l'usage plus facile à des peuples qui y étaient accoutumés. Quant aux signes de la notation de cette musique, j'ai indiqué dans le *Résumé philosophique de l'histoire de la musique* qui précède la première édition de ce dictionnaire (pag. LXX et suiv.), les motifs qui me font croire qu'il les a puisés dans l'ancienne notation de la musique antique de l'Égypte. Pour ne pas répéter ici ce que j'ai dit à ce sujet, je prie le lecteur de voir le passage dont il s'agit.

Il existe dans tous les monastères grecs et dans plusieurs bibliothèques de l'Europe un traité de la musique ecclésiastique attribué à saint Jean Damascène. La Bibliothèque impériale de Paris en possède deux manuscrits (n°s 2541 et 3088, in-8°, anciens fonds); il y en a quatre à la bibliothèque impériale de Vienne (122, 123, 306 et 307); on le trouve aussi à la bibliothèque Ambrosienne de Milan (coté O, 123), à celle de Munich (CCXXIII), au Muséum britannique, à la bibliothèque Bodleyenne, et dans plusieurs autres endroits. L'abbé Gerbert en a publié le texte en *fac simile*, dans le deuxième volume de son traité *De Cantu et musica sacra* (pl. VIII), d'après un manuscrit de l'abbaye de Saint-Blaise, qui a péri dans l'incendie de cette abbaye, en 1768. Cet ouvrage a pour titre : Ἀρχὴ σὺν Θεῷ ἁγίῳ τῶν σημαδίων τῆς ψαλτικῆς τέχνης τῶν ἀνιόντων καὶ καλιόντων σωμάτων τε καὶ πνευμάτων καὶ πάσης χειρονομίας καὶ ἀκολουθίας συντεθειμένης εἰς αὐτήν (*Avec le secours de Dieu saint, commencement des signes de l'art du chant, des corps et des esprits ascendants et descendants de toute la Cheironomie, disposés d'après des règles établies*). Ce traité renferme une exposition des signes de la notation singulière et compliquée qui est en usage dans les livres de chant de l'Église grecque, avec une explication, souvent fort obscure, de leur emploi et de leur signification, et les règles des tons du chant et de leurs neumes ou formules. Villoteau a donné une traduction française de ce monument intéressant de l'histoire de la musique, dans son livre *De l'état actuel de l'art musical en Égypte* (1), avec la signification des signes en notation européenne. Son travail est d'autant plus précieux, qu'ayant appris le chant de l'Église grecque au Caire par les leçons d'un prêtre de cette communion, il a pu bien saisir le sens du texte qui avait été souvent une énigme insoluble pour Kircher, Forkel, Burney et d'autres.

Les divers manuscrits du traité de musique attribué à saint Jean Damascène offrent entre eux de considérables différences; quelques-uns même ont des parties entières qui n'existent pas dans d'autres. Par exemple toute la partie traduite par Villoteau, depuis la page 426 jusqu'à 438 (édition in-8°), manque dans les manuscrits de la Bibliothèque impériale et dans le *fac-simile* de celui de l'abbaye de Saint-Blaise. D'autres variantes ont été signalées par ce savant dans les divers manuscrits qu'il avait rapportés de l'Orient. Il y a lieu de croire que ces différences viennent des explications que les maîtres donnaient dans les monastères, et que les copistes introduisaient ensuite dans le texte. Un seul exemple doit démontrer que ces variantes appartiennent à des temps bien moins reculés que celui où l'ouvrage original a été composé; le voici. Une copie faite par un Grec nommé Emmanuel Kalos, en 1695, et qui a servi à Villoteau pour son travail, contient ce passage où il est parlé de saint Jean Damascène : *Les saints Pères, saint Jean Damascène et les autres saints-chantaient dans l'Hagiopolitès, où ils reposent* (2).

JEAN, prêtre du onzième siècle (*Johannes Presbiter*), auteur d'un volumineux ouvrage intitulé *De Musica antica et nova*, dont le manuscrit est conservé au Mont-Cassin. L'abbé Gerbert en avait fait des extraits, qui furent consumés dans l'incendie de l'abbaye de Saint-Blaise, comme il le dit (*De Cantu et Musica sacra*, t. II, p. 60), et dont il n'a sauvé que le tableau des neumes lombards avec leurs noms et un fragment de préface noté, qu'il a publiés en *fac-simile*, planches X et XI du même ouvrage. Gerbert ne cite pas le nom de l'auteur; mais M. Danjou (*voy.* ce nom) a fait une notice de ce manuscrit et en a extrait les chapitres les plus importants avec des *fac-simile* de tableaux et

(1) *Description de l'Égypte*, t. XIV, p. 340 et suiv.

(2) *De l'état actuel de l'art musical en Égypte* (*Description de l'Égypte*, t. XIV, p. 430)

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

d'exemples précieux pour l'explication des neumes. Ce travail est en la possession de M. Stéphen Morelot, collaborateur de M. Danjou dans ses recherches musicales parmi les bibliothèques d'Italie, en 1847.

JEAN DE BOURGOGNE, en latin JOANNES DE BURGUNDIA, est cité par Jérôme de Moravie comme ayant été un de ses maîtres de musique; ce qui indique que ce Jean de Bourgogne vécut dans les dernières années du douzième siècle ou au commencement du treizième. Bottée de Toulmon, d'après un passage mal entendu du vingt-sixième chapitre du Traité de musique de Jérôme de Moravie, a cru que ce musicien obscur était le véritable auteur du Traité de musique mesurée de Francon de Cologne (1); car, ainsi que plusieurs fureteurs de paperasses de l'époque, ce pauvre Bottée avait la manie de faire des découvertes contraires aux faits les plus notoires de l'histoire de la musique. Cette bévue ne mérite pas de sérieuse réfutation. Ce qui paraît certain, d'après un auteur contemporain nommé *Pierre Picard* (*voy.* PICARD), dont le traité de musique mesurée est inséré dans la compilation de Jérôme de Moravie, c'est que ce Jean de Bourgogne avait fait une sorte de tableau des valeurs de notes de la musique mesurée, à laquelle il donnait le nom d'*arbre* (arbor).

JEAN LE NEUVELLOIS ou DE NEUVILLE, poëte et musicien, était né au bourg de Neuville, en Champagne. Il florissait en 1193. Le manuscrit coté 7222 de la Bibliothèque impériale contient dix-neuf chansons notées de sa composition.

JEAN, DUC DE BRAINE, quatrième fils de Robert II, comte de Dreux, était frère de Pierre de Dreux, duc de Bretagne, surnommé *Mauclerc*. Jean de Braine mourut en 1239. Il cultivait la poésie et la musique. Les manuscrits de la Bibliothèque impériale nous ont conservé trois chansons notées de sa composition (*voy.* Mss. 7222 et 66, fonds de Cangé).

JEAN, surnommé l'ORGUENNEUR ou l'ORGANNEUR, c'est-à-dire l'*Organiste*, fut poëte et musicien dans le treizième siècle. Il nous reste deux chansons notées de sa composition.

JEAN LE CHARTREUX, dit *de Mantoue*, fut un moine du quatorzième siècle, à la chartreuse de cette ville. Parmi les manuscrits du Musée britannique, on en trouve un assez volumineux en langue latine, intitulé *Libellus musicalis de ritu canendi vetustissimo et novo, pr. omnium quidem artium elsi varia sit introductio ducit*, qui paraît avoir été écrit vers la fin du quatorzième siècle. Il est divisé en deux parties, et chacune d'elles en trois livres. Le premier livre de la première partie traite du *plain chant*; le second, *de la division du monocorde*; le troisième *des consonnances et de leurs espèces*. Dans le premier livre de la seconde partie, l'auteur explique la manière dont les anciens écrivaient la musique par les lettres de l'alphabet; dans le second il traite de la *solmisation*, et dans le troisième du *contrepoint*. Ce traité, coté n° 6525, et dont on trouve une copie (1) dans la bibliothèque de Gand, est indiqué dans le catalogue de cette bibliothèque comme anonyme; néanmoins, par une lecture attentive on découvre dans l'ouvrage même qu'il a été écrit par *Jean le Chartreux* de Mantoue, car on y lit ce passage (Pars 1, lib. 3): *Gallia namque me genuit et fecit cantorem, Italia vero qualemcumque sub Victorino Feltrensi, viro tam litteris græcis quam latinis affatim imbuto, Grammaticum et Musicum, Mantua tamen Italiæ civitas indignum Carthusiæ Monachum.* L'auteur nous apprend (Pars 2, lib. 3, cap. 12) qu'il était né à Namur, qu'il y apprit le chant, mais que ce fut sous l'excellent professeur Victorin de Feltre qu'il étudia Boëce, et qu'il acquit une connaissance réelle de la musique. Il cite Marchetto de Padoue comme le premier qui ait écrit sur le genre chromatique, depuis Boëce, et dit que cet écrivain vivait un siècle avant lui, c'est-à-dire vers la fin du treizième siècle. Les traités de Marchetto sont en effet datés de 1274 et 1283. Gafori, dans son *Apologia adversus Spatarum*, cite cet auteur comme un critique de Marchetto, sous le nom de *Joannes Carthusinus*.

JEAN DE CLÈVES, ainsi nommé parce qu'il était né dans la ville de ce nom, fut musicien de la chapelle de l'empereur Maximilien Ier dans la seconde moitié du seizième siècle. Il a fait imprimer: 1° *Cantiones sacræ quatuor, quinque et sex vocum. Augustæ Vindelicorum, apud Uhlardum*, 1559, in-4° obl. — 2° *Cantiones seu harmoniæ (quas vulgo motela vocant) quatuor, quinque, sex, septem, octo et decem vocum, jam primum in lucem emissæ. Augustæ Vindelicorum*, 1579, in-4° obl. Trois

(1) *Rapport sur une publication de musique ancienne.* (Bulletin archéologique, t. II, p. 632.)

(1) J'ai dit dans la première édition de ce dictionnaire, d'après une fausse indication de Burney, qu'une copie manuscrite de l'ouvrage de Jean le Chartreux est à la bibliothèque du Vatican, sous le n° 8804; mais M. Danjou, qui a parcouru ce manuscrit, m'a informé que l'ouvrage qui y est contenu est le Traité de musique de Boëce.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

motets et l'épitaphe en musique de l'empereur Ferdinand Ier, à 7 voix, par Jean de Clèves, ont été insérés par Pierre Joannelli dans son *Novus Thesaurus musicus* (Venetiis, Ant. Gardane, 1568).

JEAN (Maistre); *voyez* LOUIS (Maistre Jean).

JEAN IV, roi de Portugal, chef de la maison de Bragance, né en 1604, était fils de Théodore, septième duc de cette famille, et tirait son origine de Jean Ier, roi de Portugal. La jeunesse de Jean IV fut vouée à l'étude des sciences et des arts, qui, après les soins qu'il donnait à son royaume, furent toujours l'occupation principale de sa vie. Ce prince était doué d'ailleurs de qualités aimables. Sa bienveillance naturelle le rendit cher au peuple portugais, aigri par les vexations de la cour d'Espagne. Depuis Philippe II, le Portugal n'était plus qu'une province espagnole. Une conspiration ourdie par Pinto Ribeira, secrétaire du duc de Bragance, Miguel Almeida, l'archevêque de Lisbonne, et quelques autres, délivra enfin les Portugais de l'oppression, et plaça la couronne sur la tête de Jean IV, le 3 décembre 1640. Le caractère de ce prince manquait d'énergie, mais il sut s'attacher ses sujets par sa douceur, et se maintenir sur le trône par sa prudence et surtout par l'habileté de sa femme. Des conspirations formées pour lui ravir le trône furent découvertes, et les conspirateurs punis de mort. La guerre que lui fit l'Espagne tourna à l'avantage du Portugal; enfin les armes portugaises triomphèrent des Hollandais aux Indes et au Brésil, et la paix assura la tranquillité de Jean IV en 1654. Il n'en jouit pas longtemps, car il mourut de dépérissement, le 6 novembre 1656.

La musique avait été l'objet des études spéciales de ce prince, et il était devenu fort habile dans cet art. Une bibliothèque immense d'œuvres de musique des compositeurs de toutes les nations, depuis le milieu du quinzième siècle, fut rassemblée par son ordre et par ses soins; on peut juger de son importance par le catalogue qui en a été dressé par le libraire Paul Crasbeeck, et qui a été publié sous le titre de *Index de Obras que se conservão na bibliotheca Real de Musica*; Lisbonne, 1649, un fort volume in-4°. Cette riche bibliothèque a péri malheureusement dans le désastre de Lisbonne en 1756. Jean IV ne se bornait pas à cultiver la musique en amateur; il composait de la musique d'église, et quatre écrits sur cet art sortis de sa plume sont parvenus jusqu'à nous. Le premier a pour titre : *Defensa de la musica moderna contra la errada opinion del obispo Cyrillo Franco* (Défense de la musique moderne contre l'opinion erronée de l'évêque Cyrille Franco), in-4° de 56 pages, sans date ni nom de lieu, mais vraisemblablement imprimé par Crasbeeck à Lisbonne, en 1649. L'écrit est daté de cette ville, le 2 décembre 1649, à la page 44. Ce petit ouvrage ne porte pas de nom d'auteur; mais on ne peut douter qu'il soit de Jean IV. 1° Machado le lui attribue dans sa Bibliothèque lusitanienne (t. II, p. 574); 2° un exemplaire qui se trouve à la Bibliothèque impériale de Paris est accompagné de cette note manuscrite : « *L'auteur de ce livre est le roi de Portugal dom Juan IV. Il fut fait au 2 de décembre de* 1649, *comme l'on voit page* 44, *et en l'année* 1666 *on m'en fit présent à Lisbonne, comme d'un livre très-rare;* » 3° au verso du feuillet qui est avant l'épître dédicatoire est un sonnet en langue portugaise dont les premières lettres des vers forment ces mots : El rei de Portugal (Le roi de Portugal); 4° l'épître dédicatoire, adressée à Jean Lorenco Rabelo, est signée : *Incertus Autor* D. B. (Dux Bragantiæ); 5° et enfin, le titre de la traduction italienne de cet ouvrage (dont il sera parlé tout à l'heure) est entouré d'un cartouche composé d'instruments de musique, et surmonté de l'écusson des armes de la maison de Bragance.

L'opinion de l'évêque de Lorette Cirillo Franco, qui mourut à Rome avec la dignité de commandeur et administrateur de l'hôpital de *San-Spirito in Sassia*, avait été émise dans une lettre adressée par ce prélat à son ami Hugolin Gualteruzzi, datée du 16 février 1549, et insérée dans la collection des *Lettere illustri* publiée par Alde Manuce à Venise, en 1567. Après avoir rapporté les éloges qui ont été donnés à la musique des anciens, Cirillo Franco exprimait avec quelque aigreur le regret que la musique moderne n'eût pas les mêmes qualités pour toucher l'âme, et se livrait à des critiques qui, bien que mordantes, n'étaient pas dépourvues de raison (*Voy.* Cirillo Franco). C'est à cette lettre que le roi Jean IV entreprit de répondre dans l'écrit dont il est question. Il était un peu tard après un siècle pour réfuter les propositions de l'évêque : quoi qu'il en soit, le royal écrivain fait preuve d'érudition musicale dans son ouvrage. Son livre est terminé par trois exemples de musique à quatre parties, sans nom d'auteur, qui pourraient bien être de sa composition. Forkel, qui ne connaissait l'ouvrage de Jean IV que par la citation de Machado, s'est trompé en le plaçant dans sa *Littérature générale de la musique* (Allgem. Liter. der Musik,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

page 98), parmi les livres relatifs aux effets de la musique des anciens ; car il n'y est question que de l'éloge de la moderne sans comparaison avec l'autre. C'est aussi par erreur que ce savant bibliographe a donné la date de Perugia, 1666, pour celle de la traduction italienne de cet ouvrage : cette traduction, intitulée *Difesa della musica moderna contro le false opinioni del vescovo Cirillo Franco, tradotta di spagnuolo in italiano*, n'a point de date ni de nom de lieu. Il y a d'ailleurs lieu de croire que ce n'est point à Pérouse, mais à Venise que l'édition a été faite, car au bas du titre gravé on lit : *C. Dolcetta fece in Venetia.* Les exemples de musique qui se trouvent à la fin de l'édition originale ont été supprimés dans quelques exemplaires de la traduction.

Le deuxième ouvrage de Jean IV sur la musique est une dissertation sur une messe de Palestrina, qui a été publiée sous le voile de l'anonyme avec ce titre : *Respuestas a las dudas que se pusieron a la missa* Panis quem ego dabo *de Penestrina impressa en el libro 5 de sus missas;* Lisbonne, 1654, in-4°. Une traduction italienne de ce livre a paru sous le titre de *Riposte alli dubbii proposti sopra la messa* Panis quem ego dabo *del Palestrina, stampata nelle sue messe, tradotte de spagnuolo in italiano;* Rome, Mauricio Belmonte, 1655, in-4°. Enfin, Machado cite (Biblioth. lusit., t. II, p. 575), d'après l'histoire généalogique de la maison royale de Portugal, d'Antoine Gaetan de Souza, deux traités de musique composés par le même prince, et qui sont restés en manuscrit. Le premier était intitulé : *Concordancia da musica, e passos della Collegida dos mayores professores desta arte;* le second avait pour titre : *Principios da musica, quem faraõ seus primeiros authores, e los progressos que teve.* Il est vraisemblable que ces derniers ouvrages ont péri avec la bibliothèque royale de Lisbonne, lors du désastre de cette ville.

JEAN-ERNEST, prince de Saxe-Weimar, né le 29 décembre 1696, eut pour maître de musique et de violon son valet de chambre, G.-Christophe Eylenstein, et devint par ses leçons un des violonistes les plus distingués de son temps. Il apprit aussi à jouer du clavecin et les règles de la composition, sous la direction de Walther, célèbre auteur du Lexique de musique connu sous ce nom. Neuf mois de leçons, dit ce maître, suffirent pour mettre le prince en état d'écrire dix-neuf morceaux de sa composition, dont six concertos pour le clavecin, qui ont été gravés in-fol. A l'âge de dix-neuf ans le prince entreprit un voyage pour augmenter ses connaissances en musique ; mais arrivé à Francfort-sur-le-Mein, il y mourut le 1er août 1715.

JEAN-PIERRE (Jean-Nicolas), né à Ventron (dépt. des Vosges), en 1811, exerça d'abord la profession d'horloger, à Nampotelize ; mais un penchant irrésistible le porta à abandonner sa profession pour celle de facteur d'orgues. Sans avoir fait d'études préliminaires de cet art, et même sans avoir eu l'occasion d'examiner des ouvrages de facteurs habiles, il parvint à construire plusieurs bons instruments, particulièrement à Lusse, à la Neuville-sur-Raon, à Taintrux, arrondissement de Saint-Dié, à Bussang, près de Remiremont, et plusieurs autres de moindre importance. Mais ce qui recommande surtout M. Jean-Pierre comme mécanicien, c'est un instrument de son invention, très-ingénieux et très-compliqué pour l'accord de l'orgue, auquel il a donné le nom de *Métroton*. On en trouve la description et la figure dans le *Nouveau Manuel complet du facteur d'orgues*, par M. Hamel (tome III, § 447, et la figure, planche 42).

JEANNON (....), né à Lyon, au commencement du dix-huitième siècle, fut membre de l'Académie de cette ville. Il a lu dans les séances de cette société savante un *Discours sur l'harmonie*, dont le manuscrit est à la bibliothèque de Lyon, sous le n° 905, in-fol. On trouve dans cet ouvrage, daté de 1739, la description de l'effet du frottement des verres pour la production des sons ; l'harmonica de Franklin est de beaucoup postérieur à cette date.

JEANNOTUS (Camille), *nom latinisé du compositeur* Zanotti. *Voyez* Zanotti.

JEEP (Jean), compositeur né à Dransfeld, en Saxe, vers 1580, a publié : 1° *Studenten Gærtleins, neuwer lustiger weltlicher Lieder, mit* 3, 4, 5 *und* 6 *Stimmen. Erster Theil* (Jardin des plus agréables chansons, à 3, 4, 5 et 6 voix, 1re partie) ; Nuremberg, 1607, in-4°. La seconde partie a paru en 1609, in-4°. La deuxième édition est de la même ville, 1614, et la troisième de 1617, in-4°. — 2° *Geistliche Psalmen und Kirchen Gesæng D. Martini Luthers und anderer frommen Christen mit* 4 *Stimmen* (Psaumes et cantiques de M. Luther et autres, etc., à 4 voix) ; Nuremberg, 1607, in-4°. — 3° *Schæne ausserlesene liebliche Tricinia hiebevor von Laurentio Medico in weltschen Sprache aussgangen*, etc. ; Nuremberg, 1610, in-4°.

JELENSPERGER (Daniel), né près de Mülhouse, en 1797, apprit la musique dans son enfance, et fut employé à Mayence et à Offenbach dans des imprimeries lithographiques comme

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

copiste sur pierre. Une société s'étant formée à Paris pour l'impression de la musique par ce procédé, on fit venir d'Allemagne quelques jeunes gens qui en avaient une connaissance pratique, et Jelensperger fut du nombre de ceux qu'on appela. L'entreprise ne réussit point, et le jeune artiste n'eut pendant quelque temps d'autre ressource pour vivre que d'accorder des pianos. Pendant ce temps, il faisait sous la direction de Reicha des études d'harmonie et de composition dans lesquelles il se distingua si bien, que son maître le désigna comme répétiteur de sa classe au Conservatoire, et qu'il y remplit ensuite les fonctions de professeur adjoint. En 1820, une association de compositeurs et de professeurs de musique se forma pour la publication de leurs ouvrages : elle commença ses opérations sous la raison commerciale *Zeller et Cie*. Un gérant était nécessaire pour cette maison. Reicha indiqua Jelensperger, qui fut installé dans ces fonctions, et qui justifia par sa probité la confiance qu'on avait en lui. C'est dans cette position qu'il a été l'éditeur du *Traité de haute composition* de son maître, de la *Méthode de cor alto et de cor basse* de Dauprat, et de plusieurs autres ouvrages. Pendant ce temps, il travaillait à la rédaction d'un Traité d'harmonie sur un nouveau plan : ce livre parut à Paris, en 1830, sous le titre de *L'harmonie au commencement du dix-neuvième siècle et méthode pour l'étudier;* in-fol. et in-8°. Ce titre indique assez que le but de l'auteur est de traiter de l'harmonie en l'état où elle s'est trouvée de son temps, c'est-à-dire avec ses tendances vers une réunion constante de toutes les tonalités, au moyen des modifications actuellement usitées des notes naturelles des accords; malheureusement les procédés de ces modifications n'apparaissent pas dans l'ouvrage de Jelensperger, car il y considère un certain nombre d'accords comme existant en eux-mêmes, et abstraction faite de toute idée de l'influence qu'ils exercent réciproquement l'un sur l'autre. C'est donc une vue particulière sur la construction absolue des principaux accords, à peu près semblable aux anciens systèmes de Rameau, de Roussier, et d'autres. Assez ingénieux en quelques parties, ce système, traité comme l'a fait Jelensperger, a le défaut de manquer de simplicité, d'analogie, de substituer la méthode des cas particuliers à la méthode générale et féconde des deux accords parfaits et de septième dominante, modifiés par les lois du renversement, de la substitution, de la prolongation, de l'altération et de l'anticipation. On peut voir une analyse du livre dont il s'agit dans la *Revue musicale* (t.X, pag. 147-150). L'ouvrage de Jelensperger a été traduit en allemand par M.-A.-F. Hæser, de Weimar, sous ce titre : *Die Harmonie des 19e Jahrhunderts, und die Art sie zu erlernen* (Leipsick, Breitkopf et Hærtel, 1833, in-4°). Lorsque M. Farrenc et M. Schott voulurent donner des traductions françaises de la méthode de piano de Hummel et du traité du chant en chœur de M. Hœser, ils s'adressèrent à l'auteur de cette Biographie pour qu'il fît ces traductions; mais ses occupations ne lui laissant pas le temps nécessaire pour ces travaux, il indiqua Jelensperger, qui en fut en effet chargé, et qui les fit bien. Cet artiste littérateur est mort à Mulhouse le 31 mai 1831, à l'âge de trente-quatre ans.

JELICH (Vincent), compositeur du dix-septième siècle, né à Saint-Vith sur le Flanm (Bas-Rhin), fut chanoine régulier de Sainte-Marie, à Zabern, en Alsace, et chapelain de l'archiduc Léopold. Ses ouvrages connus sont : *Parnassia militia concentuum*, 1, 2, 3 *et* 4 *vocum;* Strasbourg, 1623. — 2° *Arion primus*, contenant 21 motets latins à 1, 2, 3, 4 voix; Strasbourg, 1628, in-4°. — 3° *Arion secundus*, consistant en psaumes pour les vêpres, à 4 voix; Strasbourg, 1628, in-4°.

JÉLIOTTE (Pierre), ou JÉLYOTTE, chanteur de l'Opéra de Paris, a eu beaucoup de célébrité. Il ne naquit pas dans le Béarn, comme le disent La Borde et tous ceux qui l'ont copié, mais dans les environs de Toulouse, en 1711. Après avoir appris la musique à la maîtrise de la cathédrale de cette ville, il fut attaché au chœur de cette église comme haute-contre (ténor aigu). La beauté de sa voix était incomparable : on en parla au prince de Carignan, qui avait l'inspection générale de l'Opéra, et qui le fit venir à Paris. Jéliotte débuta à Pâques de l'année 1733. Voici ce qui est dit de ce chanteur dans des mémoires manuscrits sur l'Opéra, volume très-curieux que j'ai acquis à la vente de Boulard en 1833. « *Jéliotte (haute-« contre)* : Cet acteur a coûté beaucoup d'ar-« gent à l'Académie (l'Opéra) pour le faire venir « de Toulouze, où il étoit enfant de chœur « (choriste). C'est une voix des plus belles, pour « la netteté et les cadences. Il est grand mu-« sicien, et joue de beaucoup d'instruments; « mais les débauches de toute espèce seront la « cause de sa perte. » En 1738 Jéliotte avait douze cents livres d'appointements fixes, trois cents livres de gratification annuelle, et environ cinq ou six cents livres de gratifications extraordinaires. Ce traitement fut porté progres-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sivement jusqu'à trois mille francs d'appointements fixes, avec environ deux mille francs de gratification ordinaire et extraordinaire. Après vingt-deux ans de service, Jéliotte se retira, en 1755, avec une pension de quinze cents livres; mais il continua de chanter aux spectacles de la cour jusqu'au mois de novembre 1765. Cet acteur avait le mauvais goût des chanteurs français de son temps, et surchargeait la mélodie d'une multitude d'ornements qui en altéraient le caractère : mais outre sa belle voix, il possédait les qualités d'une expression très-dramatique et d'une connaissance parfaite de la musique. Il mourut à Paris, en 1782, dans un état voisin de la misère, et n'ayant plus d'autre ressource que sa pension, qui heureusement était insaisissable par ses créanciers. Il était compositeur de quelque mérite. En 1745 il donna à Versailles, pour le mariage du Dauphin, père de Louis XVI, un ballet intitulé *Zelisca*, qui fut fort applaudi. Il a aussi composé beaucoup de chansons, dont La Borde fait l'éloge.

JENKINS (Jean), compositeur anglais et virtuose sur la basse de viole, naquit en 1592, à Maidstone, dans le duché de Kent. Il acquit sur son instrument une habileté inconnue de son temps en Angleterre. Ayant été entendu par le roi Charles Ier, il charma ce prince par son talent, et entra à son service. Lorsque la révolution éclata, Jenkins se retira à Kimberley, où il mourut, en 1678, à l'âge de quatre-vingt-six ans. Cet artiste avait écrit un très-grand nombre de pièces de viole, mais il n'en a rien fait imprimer, et beaucoup se sont perdues. On croit cependant qu'on en a recueilli une partie dans le recueil imprimé en Hollande sous ce titre : *Engels Speel-Thresoor van* 200 *der nieuwste Allemanden, Couranten, Sarabanden, Ayres, etc., gesteld door elf der Konstighste violisten deser tydt in England voor bassen viool, en ander speel gereetschap, mede* 67 *spelstukken als Allemanden, Couranten, etc., voor twe viols en bass, als mede een bassus continuus ad placitum* (Trésor musical anglais contenant 200 des plus nouvelles allemandes, courantes, sarabandes, etc., composées par onze des plus célèbres violistes qui vivent actuellement en Angleterre, etc.); Amsterdam, 1664, in-4°. Les seules compositions que Jenkins a publiées sont : 1° une partie du poëme de Benlowes intitulé *Theophila, or love's sacrifice*, à plusieurs voix.—2° *Twelve sonatas for two violins and a bass, with a thorough-bass for the organ* (Douze sonates pour deux violons et basse, avec la basse continue pour l'orgue); Londres, 1666, in-fol. Ce dernier ouvrage a été réimprimé à Amsterdam, en 1664. Smith a inséré quelques airs de Jenkins dans sa *Musica antiqua*, et Burney a placé un trio du même artiste intitulé *Le Concert des cinq cloches* (*The five Bells concert*) dans le 3e volume de son Histoire de la musique. (p. 411 et suiv.).

JENNEQUIN (Clément); *Voyez* JANNEQUIN.

JENSEN (J.-Pierre), flûtiste à la chapelle royale de Copenhague, est considéré comme un artiste distingué. Il a publié environ vingt-cinq œuvres de fantaisies et de duos pour flûte à Copenhague, chez Lose, et à Hambourg, chez Cranz.

JÉRÔME (Saint), en latin *Hieronymus*, le plus savant des Pères de l'Église latine, naquit de parents chrétiens, à Stridon, sur les frontières de la Dalmatie. Après avoir étudié à Rome les belles-lettres dans l'école des grammairiens Donat et Victorin, il se fit baptiser, et reçut le nom sous lequel il est connu, puis, ayant atteint l'âge de trente ans, il voyagea en Allemagne, dans la Gaule, et dans l'Orient, où il augmenta ses connaissances par ses études sous les maîtres les plus célèbres. Dégoûté du monde, il se retira dans un désert de la Syrie, et s'y livra dans la solitude au travail et à la méditation. C'est alors qu'il écrivit la Vie de saint Paul, le premier de ses ouvrages. En butte aux persécutions des schismatiques, il dut quitter sa retraite, erra dans diverses contrées, puis retourna à Rome, où le pape Damase le prit sous sa protection, et le chargea de travaux considérables. Après la mort de ce pape, Jérôme fut de nouveau attaqué par ses ennemis : il retourna dans la Palestine, s'y retira dans un monastère, y continua d'écrire et mourut le 30 septembre 420, à l'âge de quatre-vingt-neuf ans. On trouve dans beaucoup de manuscrits de la plupart des grandes bibliothèques une épître à Dardanus (*Epistola Hieronymi ad Dardanum*) attribuée à saint Jérôme, et qui contient la description et les figures de plusieurs instruments de musique, entre autres d'un orgue pneumatique formé de plusieurs tuyaux et de deux peaux d'éléphant; ce qui donnerait à l'Orgue à vent une très-grande antiquité, si Jérôme était réellement l'auteur de ce morceau; mais les meilleurs critiques ont contesté l'authenticité de celui-ci, qui d'ailleurs n'est pas mentionné dans la nomenclature que saint Jérôme a faite lui-même de ses divers écrits. Il y a lieu de croire que la composition de cette épître ne remonte pas au delà du huitième ou du neuvième siècle, et qu'elle appartient à un autre Jérôme (*Voy.* le *Résumé philosophique de l'histoire de la musique*, dans la première édition de cette Biographie, t. Ier, p. 554.)

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

JÉRÔME DE MORAVIE, dominicain du treizième siècle, fut désigné sous ce nom parce qu'il était né dans la province de l'empire d'Autriche située entre la Bohême et la Hongrie. Il vécut vers le milieu du treizième siècle, dans le couvent de la rue Saint-Jacques, à Paris, et y fut le contemporain de saint Thomas d'Aquin. Ce moine est auteur d'un traité de musique (1) dont le manuscrit, qui paraît être unique, a été légué à la maison de Sorbonne de Paris par Pierre de Limoges, sous la condition qu'il serait attaché avec une chaîne dans la chapelle de ce collége. Simler, qui a eu connaissance de ce manuscrit, mais d'une manière imparfaite, désigne Jérôme sous le nom de *Moranus*, au lieu de *Moravus;* il a été copié dans cette faute par Walther, auteur du Lexique de musique. Le manuscrit, qui a passé de la Sorbonne à la Bibliothèque impériale de Paris (sous le n° 1817 in-fol. du supplément, fonds de Sorbonne, ancien n° 1214), ne laisse aucun doute sur les noms et la profession de l'auteur, car on y lit au commencement : *Incipit tractatus de musica compilatus à Fratre Hieronymo Moravo, ordinis Fratrum Prædicatorum* et à la fin : *Explicit tractatus de musica Fratris Hieronymi de Moravia, ordinis Fratrum Prædicatorum.*

L'ouvrage est renfermé dans un volume écrit sur vélin, petit in-fol., et composé de 187 feuillets. L'écriture en est difficile à lire, et surchargée d'abréviations. Les exemples de musique sont écrits d'une manière correcte. Après une préface (*prologus*) on trouve la matière du livre divisée en vingt-huit chapitres. Les PP. Quétif et Échard ont publié une partie de la préface et la table des chapitres dans leur Bibliothèque des écrivains de l'ordre de Saint-Dominique (*Scriptor. Ordin. Prædicator.*, t. I, p. 159 et seq.); ils ont été copiés par Prochaska (*Commentarius de sæcularibus liberalium artium in Bohemia et Moravia fatis*, p. 123), et par Diabacz, dans son Dictionnaire historique des artistes de la Bohême (t. II, p. 333 et suiv.). M. Coussemaker a reproduit la table des chapitres dans son livre intitulé *Histoire de l'harmonie au moyen âge* (p. 213). Les premiers chapitres ne renferment que ce qu'on trouve dans les traités des temps antérieurs et dans les contemporains : ce sont des dissertations sur l'objet de la musique, son nom, sur son invention, la division de ses parties, et son excellence. Au dixième chapitre et dans les suivants jusques et y compris le vingt-cinquième, Jérôme entre véritablement dans le sujet et traite des notes, des gammes, de la mutation du nom des notes dans les trois modes par bémol, par bécarre et par nature, des sons et des intervalles, des proportions arithmétiques et géométriques, des dimensions et de l'usage du monocorde, des tons, de l'introduction des antiennes et des intonations des psaumes, des diverses manières de chanter le demi-ton du B-*mi* et du B-*fa*, etc. Le 26e chapitre, intitulé : *De modo diverso secundum diversos faciendi novos regulariter, simul et cantandi omnes species ipsius discantus*, et le 27e, qui a pour titre : *Et ultimo in tetrachordis et pentachordis musicis instrumentis, puta in viellis et similibus, per consonantias chordis distantibus mediis vocum inventionibus*, sont les plus importants de l'ouvrage. Le 26e, qui commence dans le manuscrit au feuillet 128, et qui est un des plus longs de l'ouvrage, renferme la plus grande partie des Traités de Francon de Cologne, de Jean de Garlande et de Pierre Picard (*voyez* ces noms); il contient une multitude de passages du plus haut intérêt sur la notation, la mesure musicale et l'harmonie, que Jérôme divise en diverses espèces, appelées *discantus, organum, duplex organum, conductus* et *mothetus*, et dont il donne les règles. Le chapitre 28e est un monument unique dans ce qu'on connaît jusqu'à ce jour; car il fournit une instruction à peu près complète concernant les dimensions, l'accord et l'étendue des divers systèmes d'instruments à archet du treizième siècle et des temps antérieurs, lesquels ont été connus sous les noms de *rubebbe* (rebec) et de *vielle* (viole). Quoique Jérôme de Moravie ne se donne que comme un compilateur de divers ouvrages sur la musique, nous ne connaissons point jusqu'ici de manuscrit où cette matière soit traitée avec tant d'étendue et d'une manière si claire. Perne, à qui l'on doit une intéressante Notice du manuscrit de l'ouvrage de Jérôme, insérée dans la *Revue musicale* (t. II, p. 457-467, et 481-490), y a donné la traduction de tout le 28e chapitre, avec des notes instructives et un commentaire. Ce chapitre et une partie d'un manuscrit du quatorzième siècle que je possède renferment tous les renseignements que nous ayons sur les instruments à archet, à cordes pincées et à clavier du moyen âge. J'ai fait autrefois un long travail sur l'ouvrage de Jérôme de Moravie, que j'avais dessein de publier avec sa traduction et qui devait entrer dans une collection d'auteurs inédits de Traités de musique : mais le temps me man-

(1) J'ai fixé la date de la composition de cet ouvrage en 1260, dans la première édition de la *Biographie universelle des Musiciens*, t. V, p. 267 : c'était une erreur, car cette date est celle où Pierre de Limoges fit présent du manuscrit à la maison de Sorbonne. M. Ed. de Coussemaker a fait cette remarque dans son livre intitulé : *Histoire de l'Harmonie au moyen âge*, p 35.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

querait pour achever cette tâche, que M. de Coussemaker, beaucoup plus jeune, se propose de remplir. La collection des ouvrages de *Tinctoris* avec leur traduction, travail entièrement achevé, et le Traité de musique de Boëce, que je considère comme le meilleur pour la connaissance de la doctrine des anciens, seront les seuls travaux de ce genre que je mettrai au jour, sous les auspices de l'Académie royale de Belgique et avec l'appui du gouvernement.

JERONIMO (Le P. François DE), Jéronimite portugais, né à Evora, en 1692, fut maître de chapelle de son couvent. Il se distingua par son habileté à traiter les compositions de musique d'église à un grand nombre de voix. Il a laissé en manuscrit : 1° Répons des matines de Saint-Jérôme à 4 chœurs, avec instruments de plusieurs espèces. — 2° Répons des mêmes matines à 4 voix sur le plain-chant. — 3° Répons de la semaine sainte. — 4° Répons des matines de saint Jean l'évangéliste qui se chantent à Evora dans le jubilé séculaire de ce saint. — 5° Messe à 8 voix obligées ; ouvrage d'un grand mérite. — 6° *Te Deum laudamus* sur le plain-chant. — 7° Hymnes du Saint-Esprit, de saint Jérôme, des martyrs et des confesseurs, à 4 voix sur le plain-chant. — 8° Psaumes des vêpres et complies à 8 voix. — 9° Motets et vilhancico pour diverses occasions.

JESTER (Ernest-Frédéric), né à Kœnigsberg, en 1745, fit ses études à l'université de cette ville, puis voyagea en Allemagne, en Suisse et en France. Nommé secrétaire de l'ambassade de Prusse à Vienne, il passa plusieurs années dans cette situation, qu'il ne quitta que pour être inspecteur de la Bibliothèque royale à Berlin, et enfin maître des forêts. Il fut le fondateur de la loge maçonnique de la Tête-de-Mort. Outre les ouvrages qu'il a publiés sur la chasse et l'emploi des bois, il a écrit la musique de plusieurs opéras, tels que *Freemann*, qui a été représenté avec succès à Berlin et à Hambourg, *Louise*, *La petite Marie*, *Le triomphe de l'amour*, *Esther*, etc. Jester est mort à Berlin, au printemps de 1822 ; ses restes ont été déposés, ainsi qu'il l'avait désiré, dans le jardin de la loge qu'il avait fondée.

JESUS ou SENA (Bernard DE), moine franciscain, né à Lisbonne, en 1599, fit profession dans le couvent de Vianna, en 1615, et fut d'abord sous-chantre au chœur, puis définiteur du monastère, en 1650. Il mourut à Lisbonne, le 10 avril 1669. Le roi Jean IV l'estimait beaucoup, à cause de ses connaissances en musique et de sa belle voix. Il a laissé en manuscrit plusieurs services de musique d'église.

JÉSUS (Antoine DE), religieux portugais, né à Lisbonne, alla fort jeune à l'université de Coimbre, en 1636, et y enseigna la musique pendant la plus grande partie de sa vie. Il y mourut le 15 avril 1682. Ce moine a beaucoup écrit pour l'église : ses compositions étaient conservées en manuscrit dans la bibliothèque du roi Jean IV. On trouve dans la Bibliothèque lusitanienne de Machado, t. I, p. 300, l'épitaphe de ce musicien.

JÉSUS (Le P. Gabriel DE), religieux portugais, né à Leyria, vers le milieu du dix-septième siècle, entra en 1676 dans un monastère à Alcobaça, dans l'Estramadure. Il était à la fois bon organiste, harpiste et contrepointiste instruit. Son principal ouvrage consiste en quinze motets, qui ont pour titre : *Quinze motetes par as quinze estaçoens da via sagra, com as letras da escritura sagrada competentes a coda estoras*. On les dit écrits d'un style noble et religieux : ils sont restés en manuscrit.

JÉSUS-MARIA (D. Charles DE), religieux portugais, né à Lisbonne, en 1713, mourut au monastère de Sainte-Croix, à Coïmbre, en 1747. Il a fait imprimer un traité du plain-chant en langue portugaise, sous ce titre : *Arte de Canto chaõ* ; Coïmbre, Antoine-Simon Ferreira, 1741, in-4°. L'auteur de cet ouvrage s'est caché sous le pseudonyme de *Luiz da Maya Croecer*.

JEVES (Simon), vicaire de l'église Saint-Paul, à Londres, au commencement du dix-septième siècle, composa en société avec Henri Lawes les airs et les chansons des ballets qu'on exécutait devant le roi Charles Ier. Il est mort à Londres, en 1662.

JOACHIM surnommé *de Magdebourg* (Joachimus Magdeburgensis), musicien allemand, vécut dans la seconde moitié du seizième siècle. D'après la préface de l'ouvrage dont on trouve le titre ci-après, il paraît avoir occupé un emploi de *cantor* dans la Thuringe. On connaît sous son nom une collection de chants à quatre voix intitulée : *Christliche und trostliche Fischgesange, mit 4 Stimmen, Erfurt; durch Georgium Baumann* ; 1572, in-8° obl.

JOACHIM (Joseph), violoniste de grand talent, est né le 15 juillet 1831, à Kitse, près de Presbourg (Hongrie). Dès ses premières années il se fit remarquer par son heureuse organisation pour la musique. Admis comme élève au Conservatoire de Vienne, il y reçut des leçons du professeur de violon Joseph Bœhm, Hongrois de naissance comme lui. Ses progrès furent si rapides, que lorsqu'il se rendit à Leipsick, en 1843, âgé seulement de douze ans, il y fit une vive impression sur les artistes, et l'on prévit dès lors la haute position qu'il a prise plus tard dans

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

son art. Il y continua ses études, sous la direction de Ferdinand David, et reçut des leçons de théorie et d'harmonie de l'excellent professeur Hauptmann. Dans les années suivantes, il se fit entendre avec succès aux concerts du Gewandhaus, et dans sa treizième année il excita le plus vif étonnement en exécutant la Concertante de Maurer pour quatre violons avec Ernst, alors dans tout l'éclat de son talent, Bazzini et David. En 1845 il fut applaudi à Dresde avec enthousiasme dans plusieurs concerts. Grandissant en talent chaque année, Joachim produisit un effet extraordinaire à un concert du Gewandhaus, par l'exécution d'un concerto très-difficile de Spohr, au mois de janvier 1848. En 1850 il quitta Leipsick pour faire une excursion à Paris, où il conquit tout d'abord une grande renommée parmi les artistes et les connaisseurs par sa grande et belle manière de rendre la musique classique, les quatuors des grands maîtres, les fugues de Bach, les concertos de Beethoven et de Mendelssohn ; mais il n'y rechercha pas la popularité, ne donna point de concerts, et parut avoir voulu juger par lui-même de la situation de la musique dans la capitale de la France, plutôt que d'y conquérir une renommée pour sa personne. Dans la même année, Joachim accepta la place de maître de concert à Weimar, à la sollicitation de Liszt ; mais cette petite cour n'offrait pas à l'excellent artiste des ressources suffisantes pour la production de son talent sérieux ; il préféra donc celle de maître de concert à Hanovre, où l'on trouve de bons artistes dans la chapelle. Il prit possession de cette place en 1853. Au moment où cette notice est écrite (1861), Joachim est directeur de la chapelle royale, et le roi de Hanovre a la plus haute estime pour son talent. Il fait chaque année des voyages en Angleterre, en Allemagne, en Hollande et en Belgique. Le sentiment le plus pur et le plus élevé, un beau son, une justesse irréprochable, une grande variété d'archet, une dextérité merveilleuse de la main gauche, et l'intelligence parfaite du style de chaque auteur : telles sont les rares qualités du talent de Joachim.

JOACHIMUS ou **GIOVACCHINO**, moine de Cîteaux et abbé du monastère de Flora, qu'il fonda, naquit en Calabre, vers l'an 1120, et mourut en 1202. Parmi les nombreux ouvrages qu'il écrivit, on trouve *Psallerium decem chordarum, lib. III, in quibus de Summa Trinitate, ejusque distinctione : de numero Psalmorum et eorum arcanis ac mysticis sensibus : de Psalmodia : de modo et usu psallendi simul et psallentium;* Venise, 1519, in-fol., et 1527, in-4°.

JOANNELLI (Pierre), musicien qui vécut dans la seconde moitié du seizième siècle, naquit à Bergame, de la famille de *Gandino*, ainsi qu'il le déclare lui-même au titre d'une rare et précieuse collection de motets dont il fut l'éditeur (*Petrus Joannellus Bergomensis de Gandino*). Il paraît qu'il fut attaché au service de l'empereur Maximilien II, à qui la collection dont il s'agit est dédiée, avec cette formule : *Sacratissimæ Rom. Cæsareæ Majestatis Vestræ, Vestrarumque Serenissimarum Celsitudinum, humillimus et deditissimus cliens*, etc. La collection a pour titre : *Novi Thesauri musici lib. I, II, III, IV et V. quo selectissime planeque novæ, nec unquam in lucem æditæ Cantiones sacræ (quas vulgo moteta vocant) continentur octo, septem, sex, quinque ac quatuor vocum, a præstantissimis ac hujus ætatis præcipuis Symphoniacis compositæ, quæ in sacra ecclesia catholica, summis solemnibusque festivitatibus, canuntur, ad omnis generis instrumenta musica accomodatæ : Petri Joannelli Bergomensis de Gandino, summo studio ac labore collectæ, ejusque expensis impressæ; Venetiis apud Antonium Gardanum*, 1568, 6 vol. gr. in-4°. Les cinq premiers volumes, à savoir le *Cantus*, l'*Altus*, le *Tenor*, le *Bassus* et le *Quintus*, ont chacun 467 pages. L'impression est magnifique, et le papier de la plus grande beauté. Le frontispice a un bel encadrement avec des cariatides, le tout gravé sur bois. Chaque volume a en tête la préface, des pièces de vers latins à la louange des empereurs Ferdinand Ier, Maximilien II et des archiducs Ferdinand et Charles, un beau portrait gravé sur bois de Ferdinand Ier, l'écusson des armes impériales, celui de l'archiduc César-Auguste-Ferdinand, et enfin celui l'archiduc Charles d'Autriche. Le premier livre contient 45 motets à 4, 5, 6 et 8 voix ; le second, 44 motets à 4, 5, 6, 7 et 8 voix ; on en trouve 53 dans le troisième livre; le quatrième livre en renferme 38, dont deux à 12 voix ; enfin, le dernier livre est entièrement consacré aux morceaux composés pour les obsèques de l'empereur Ferdinand Ier, et aux éloges de Maximilien II, des archiducs Ferdinand et Charles, des princes Rodolphe et Ernest, fils de Maximilien, d'Alphonse d'Este, duc de Ferrare, et du duc de Bavière Albert V : il est terminé par une pièce à 5 voix par Henri de la Court *in Memoriam Petri Ioannelli hujus operis collectoris*, et par un *Te Deum* à 8 voix de Jacques Vaet. Tous les compositeurs de ces motets furent attachés à la musique de la chapelle de l'empereur, à l'exception de quatre ou cinq, qui appartinrent à la chapelle du duc Albert de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Bavière; ce sont : Michel des Buissons, Jean Castileti, Jacques de Brouck, Jean Chaynée, Henri de la Court, Michel Deiss, Jean Destins, Philippe le Duc, Guillaume Formellis, Antoine Galli, Christian Hollander, Jean de Clève, Jean Louis, Orlando Lasso, Étienne Mahu, François de Nieuport, André Pevernage, Adam de Ponte, Georges Prenner, Jacques Regnart, Simon le Roy, Lambert de Sainne, Pierre Speiler, Alexandre Utendaler, Jacques Vaet, Verdiere, Jacques de Wert, Georges Trehou, Matthias Zapfelius. La plupart étaient de simples chantres dans la chapelle impériale; mais tous font preuve d'un grand savoir dans l'art d'écrire avec pureté et dans les combinaisons du contrepoint. Les Lamentations de Jérémie, par Étienne Mahu, qui se trouvent dans ce recueil, sont une œuvre des plus remarquables, par le talent de la facture et par le caractère de tristesse profonde qui y est empreint. Cet ouvrage est d'autant plus précieux, que les compositions de Mahu, l'un des chefs de la vieille école allemande, sont très-rares. Plusieurs de ces musiciens ne sont connus que par la collection de Joannelli, ce qui lui donne un grand prix. Elle est d'ailleurs d'une grande rareté, parce que, suivant le titre, elle fut imprimée aux frais de Joannelli, qu'elle ne fut tirée qu'à petit nombre, et n'a point été mise dans le commerce, mais donnée en cadeau. L'exemplaire que je possède a en tête de chaque volume un feuillet où est peint en couleur le blason des comtes palatins du Rhin, ducs de Bavière, lequel est entouré du collier de la Toison d'or, avec cette inscription manuscrite : *Illustrissimo Serenissimoque Principi ac Domino Domino Gulielmo, comiti palatino Rheni, utriusque Bavariæ Duci*, etc. *Domino suo colendissimo ac gratiosissimo, Petrus Joannellus de Gandino, Officii ac observantiæ ergo Dono dedit :* Je l'ai acheté à très-haut prix en 1849, de M. Butsch, libraire antiquaire à Augsbourg.

JOAO VAZ BARRADAS MUITO-PAM, E MORATO. *Voy.* **VAZ BARRADAS** (Jean).

JOBIN (Bernhard), luthiste distingué du seizième siècle, vécut longtemps à Strasbourg, et y fit imprimer un livre de pièces pour le luth en tablature, sous ce titre : *Das erste Buch newerleszner fleissiger etlicher viel schœner Lauten-Stuck, von artlicher Fantasiem lieblichen teutschen, frantzœsischen und italianischen Liedern;* Strasbourg, 1572, in-fol.

JOHANNES (Jean), facteur d'orgues du Brabant septentrional, vécut dans la première moitié du quinzième siècle. En 1429, il construisit dans l'église Neuve de Delft un orgue qui lui fut payé *cent vingt écus*. On donna à cet instrument le nom d'*Urzula* (Ursule). Le sommier de ce monument de l'ancienne facture des orgues a été conservé à Delft. Johannes avait son atelier à Breda.

JOHNSON (Robert), ecclésiastique anglais, et musicien instruit, vécut à Londres, vers le milieu du dix-huitième siècle. Il a écrit des services et des antiennes qui sont en manuscrit dans plusieurs églises. Il a fait graver un recueil de fugues pour l'orgue, dont une deuxième édition a été publiée à Amsterdam, vers 1770.

JOLAGE (Charles-Alexandre), organiste des Petits-Pères, à Paris, en 1750, est mort dans la même ville, en 1778. On a de sa composition : *Premier livre de pièces de clavecin;* Paris, in-fol., sans date.

JOLY (....), violoniste et marchand de musique, fut attaché à l'orchestre du théâtre Montansier vers 1790, puis à celui des *Jeunes Artistes*, à Paris. Il est mort en 1819. On a gravé sous son nom : 1° Huit recueils de contredanses pour 2 violons; Paris, Frère et Sieber. — 2° *Andante* varié pour violon et violoncelle; Lille, Bœhm. — 3° Pot-pourri facile pour guitare; Paris, Joly. — 4° Des sonates et des airs variés pour guitare, ibid. — 5° Six duos pour 2 violons; Paris, Imbault.

JOMARD (Edme-François), géographe et archéologue, membre de l'Institut de France, et conservateur de la section de géographie et des voyages à la Bibliothèque impériale, est né à Versailles le 20 novembre 1777. Après avoir fait ses études au collége de cette ville, à l'ancienne École des ponts et chaussées, et enfin à l'École polytechnique, il fut admis comme professeur, en 1796, à l'École spéciale de géographie et du cadastre. En 1798 il fut du nombre des savants qui firent partie de l'expédition d'Égypte, ne revint en France qu'en 1802, et après avoir rempli plusieurs missions, fut chargé de la direction des travaux pour la publication de la grande *Description de l'Égypte*, dans laquelle il a fait insérer un grand nombre de Mémoires scientifiques, résultats de ses travaux pendant son séjour dans ce pays. La plupart des ouvrages qui ont fait la réputation de ce savant sont étrangers à l'objet de cette biographie : Jomard n'y est cité que pour un *Discours sur la vie et les travaux de G.-L.-B. Wilhem* (voy. *Bocquillon-Wilhem*), *prononcé à l'assemblée générale de la Société pour l'instruction publique, le 5 juin* 1842; Paris, Perrotin, 1842, in-8° de 126 pages, avec le portrait de B. Wilhem et un *fac-simile* de sa notation musicale.

JOMELLI (Nicolas), célèbre compositeur

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

naquit le 11 septembre 1714, à Aversa, dans le royaume de Naples. Un chanoine de cette ville, nommé *Mozzillo*, lui enseigna les éléments de la musique dès ses premières années. A l'âge de seize ans, il se rendit à Naples, où il fut admis comme élève au conservatoire de *San-Onofrio*, où il reçut des leçons de Durante; mais, par des motifs maintenant inconnus, son père le retira de cette école et le plaça au conservatoire de *la Pietà de' Turchini*. Il y reçut des leçons de *Prato*, maître obscur, et de Mancini, artiste distingué de la grande école de chant italien. Feo lui enseigna la composition, et Leo lui donna des conseils sur le style dramatique et religieux. Le marquis de Villarosa assure que l'instruction musicale de Jomelli fut dirigée par Nicolas Fago; mais ce fait est en contradiction avec la notice de Saverio Mattei, qui tenait ses renseignements de Jomelli lui-même. D'ailleurs, il y a lieu de croire que lorsque ce grand musicien entra au Conservatoire de *la Pieta*, Fago ne vivait plus. Dans ses premières productions, Jomelli ne parut pas annoncer ce qu'il devint plus tard; suivant une notice que Piccinni a écrite sur ce grand artiste, il semblerait même qu'il n'avait reçu qu'une instruction médiocre dans les conservatoires de Naples, et qu'il n'apprit véritablement l'art d'écrire que lorsqu'il en fut sorti. Il ne faut sans doute pas admettre rigoureusement cette assertion; mais il est vraisemblable que lorsque Jomelli alla à Rome, il trouva chez les maîtres de cette grande école un style bien plus pur et plus large que ce qu'il avait puisé dans les traditions de l'école napolitaine, en général plus libres et plus appropriées à la musique dramatique. Or, suivant le projet qu'il avait alors d'écrire pour l'église, il dut en effet étudier avec soin les compositions sévères des grands maîtres de Rome. Quoi qu'il en soit, les premiers ouvrages de Jomelli furent des ballets, qui ne furent pas remarqués; mais bientôt son génie prenant son essor, il écrivit des cantates où ses heureuses dispositions pour l'expression dramatique se firent apercevoir. Leo ayant entendu un de ces morceaux chez une dame, élève du jeune artiste, fut si transporté de plaisir, qu'il s'écria : *Signora, non passera molto, e questa giovane sara lo stupore e l'ammirazione di tutta l'Europa* (Madame, il se passera peu de temps avant que ce jeune homme devienne l'étonnement et l'admiration de l'Europe entière). Cette prédiction ne tarda pas à se réaliser. A l'âge de vingt-trois ans, Jomelli composa son premier opéra, intitulé *L'Errore amoroso*. Suivant la notice de Piccinni, il aurait si peu compté sur le succès de cet ouvrage, qu'il l'aurait fait représenter sous le nom d'un musicien peu connu et peu estimé, nommé *Valentino*; mais la faveur qui accueillit cette production aurait enflammé le génie de Jomelli, qui dès lors se serait livré avec ardeur à la composition dramatique. Cette circonstance n'a point été connue du poëte Saverio Mattei, à qui l'on doit une intéressante notice sur ce maître. L'année suivante (1738) Jomelli donna au théâtre des Florentins son premier opéra sérieux, *Odoardo*, qui fut suivi de deux autres dans l'espace de plusieurs mois.

Déjà le nom du jeune artiste commençait à se répandre; ses derniers succès le firent appeler à Rome en 1720 : il y trouva un zélé protecteur dans le cardinal d'York. Ses deux opéras *Il Ricimero* et l'*Astianasse* y furent joués dans la même année. En 1741 il alla à Bologne pour y écrire l'*Ezio*. Mattei rapporte l'anecdote suivante sur son séjour en cette ville. Il était allé voir le P. Martini, déjà considéré comme un des plus savants musiciens de l'Italie, et s'était présenté à lui comme un élève qui désirait fréquenter son école. Le maître lui donna un sujet de fugue qu'il traita avec habileté : *Qui êtes-vous?* lui dit Martini : *Vous moquez-vous de moi? C'est moi qui veux apprendre de vous. — Mon nom est Jomelli; je suis le maître qui doit écrire l'opéra pour le théâtre de cette ville. — C'est un grand bonheur pour ce théâtre d'avoir un musicien philosophe tel que vous, mais je vous plains de vous trouver au milieu d'une troupe d'ignorants corrupteurs de la musique.* Jomelli avoua plus tard qu'il avait beaucoup appris dans les conversations de ce maître; il ajoutait que si le P. Martini avait peu de génie, l'art avait suppléé en lui ce que la nature lui avait refusé.

Après avoir donné plusieurs grands ouvrages à Rome et à Bologne, Jomelli retourna à Naples, où il écrivit pour le théâtre Saint-Charles *Eumene*, qui eut un succès prodigieux; puis il alla à Venise, où sa *Mérope* excita de tels transports d'admiration, que le conseil des Dix le nomma directeur du Conservatoire des filles pauvres. C'est alors qu'il écrivit ses premiers morceaux de musique d'église, entre autres un *Laudate* à 2 chœurs et à 8 voix, qui est considéré comme une de ses meilleures productions en ce genre. Rappelé à Rome en 1748 pour écrire l'*Artaserse*, il trouva dans le cardinal Alexandre Albani un admirateur de son talent et un protecteur puissant. Vers le même temps, le mauvais état de la santé de Bencini, maître de chapelle de Saint-Pierre du Vatican, fit songer à lui donner un coadjuteur : le cardinal s'employa à lui faire obtenir cette place, qui lui fut en effet confiée, et dont il prit posses-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sion le 20 avril 1749. Piccinni rapporte à ce sujet une anecdote peu vraisemblable. Pour être nommé maître de chapelle de Saint-Pierre, il fallait, dit-il, subir un examen sévère; il ne se crut pas assez habile pour tenter l'épreuve, et ce ne fut qu'après avoir étudié sous la direction du P. Martini qu'il vint offrir de se soumettre au concours, qui toutefois n'eut pas lieu. Piccinni confond évidemment les époques, car ce fut huit ans auparavant que Jomelli vit le P. Martini à Bologne et qu'il en apprit les traditions du style d'église de l'ancienne école. D'ailleurs, la musique exécutée dans la basilique de Saint-Pierre est dans un style concerté beaucoup moins sévère que celle qu'on chante dans la chapelle Sixtine. Jomelli resta à Rome pendant cinq ans, et ne donna la démission de sa place qu'au mois de mai 1754, pour aller à Stuttgard s'installer dans la place de maître de chapelle et de compositeur de la cour, qui lui avait été offerte par le duc de Wurtemberg. On voit par ces dates, qui sont exactes, que Mattei s'est trompé lorsqu'il a fait aller Jomelli à Vienne en 1749, pour y écrire l'*Achille in Sciro* et la *Didone*, et le fait rester dans cette ville pendant dix-huit mois : c'est en 1745 qu'eut lieu le voyage de Vienne. Le même écrivain dit que Jomelli s'y lia d'amitié avec Métastase, et qu'il a souvent déclaré depuis lors qu'il avait plus appris dans ses conversations avec le célèbre poëte que dans toutes ses études avec Feo, Leo et Martini. Les littérateurs ont beaucoup de penchant à mettre à haut prix les conseils qu'ils donnent aux musiciens; l'assertion de Mattei ne doit donc pas nous étonner : il croyait ce qu'il écrivait; mais Jomelli avait trop de sens pour comparer des choses qui n'ont aucune analogie. Feo et Martini lui avaient enseigné l'art d'écrire; Métastase lui suggérait des idées sur l'expression et l'effet dramatique : choses assurément fort différentes.

Pendant la durée du séjour de Jomelli à Stuttgard, qui fut de près de vingt ans, une modification assez remarquable se fit apercevoir dans sa manière. Soumis à l'influence de la musique allemande qu'il y entendait, il donna à sa modulation des transitions plus fréquentes, et renforça son instrumentation. Cette transformation, dont on trouve la preuve dans près de trente opéras qu'il écrivit alors, le mit en faveur près du prince dont il dirigeait la musique, et lui procura des succès en Allemagne, mais elle lui fut nuisible lorsqu'il retourna dans sa patrie. Les Italiens n'étaient alors sensibles qu'aux charmes de la mélodie : ils la voulaient dépouillée de tout ornement étranger; tout ce qui pouvait en détourner leur attention leur était importun. Les moindres modulations tourmentaient leur oreille, et pour eux le son des instruments n'était que du bruit lorsqu'il se faisait remarquer. D'ailleurs, la longue absence de Jomelli l'avait fait oublier de ses compatriotes, et lorsqu'il retourna à Naples, il lui fallut en quelque sorte recommencer sa réputation; mais il était alors âgé de cinquante-huit ans : il avait plus d'expérience et de talent acquis, mais moins de jeunesse et d'abondance dans les idées. Il s'était retiré avec sa famille à Aversa, lieu de sa naissance, et avait établi un certain luxe d'ameublement dans sa demeure. Quelquefois il passait le printemps dans un lieu de plaisance près de Naples, appelé l'*Infrascata di Napoli*, et l'automne à *Pietrabianca*, agréable retraite aux environs de cette ville. Ce fut dans ce lieu qu'il reçut du roi de Portugal la demande de deux opéras et d'une cantate pour lesquels il lui fit payer une somme de 1,200 ducats. Son *Armida*, qu'il écrivit pour le théâtre Saint-Charles, est certainement un de ses plus beaux ouvrages; peut-être même est-il plus complet que tous ceux qui étaient sortis de sa plume auparavant; néanmoins il n'eut pas de succès populaire : les artistes seuls en aperçurent le mérite. *Demofoonte*, composition excellente, réussit encore moins qu'*Armide*; enfin *Ifigenia*, jouée en 1773, fut mal exécutée et tomba à plat. Tant d'échecs à la fin d'une belle carrière d'artiste plongèrent Jomelli dans une tristesse profonde, qui lui occasionna une attaque d'apoplexie. A peine rétabli, il composa une cantate pour la naissance du prince de Naples. Mattei assure que cet ouvrage était rempli de beautés : on le croira sans peine si l'on songe que l'admirable *Miserere* à deux voix, de ce grand musicien, est sa dernière production. Il l'écrivit sur la traduction italienne de Mattei, et en fit un chef-d'œuvre d'expression tendre et triste. Ce fut le chant du cygne, car à peine l'eut-il fini, que ce maître illustre, appelé à juste titre *le Gluck de l'Italie*, mourut à Naples, le 28 août 1774. Le 11 novembre suivant, on lui fit de magnifiques obsèques, où l'on exécuta une messe de *requiem* à deux chœurs, composée par le P. Sabbatini.

Pour bien apprécier le mérite de Jomelli, comme compositeur dramatique, il faut examiner quelles étaient les formes de l'art avant lui. Nul doute qu'il existât dans les partitions de Scarlatti, de Leo, de Pergolèse et de Vinci d'admirables morceaux, où l'invention de la mélodie brillait au plus haut degré; mais ces morceaux étaient peu développés; la coupe en était peu variée, et même il est permis de dire, sauf quelques exceptions, qu'elle n'était pas bien entendue pour les situations fortes; car dans les airs à deux mouvements l'*andante* ou l'*adagio* du com-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

mencement se reprenait après l'allegro, ce qui est contraire à la progression des passions. Jomelli ne fit point cette faute; il comprit la nécessité de maintenir jusqu'au bout la gradation de l'intérêt, et sut réaliser ce besoin de l'art avec une rare puissance de talent. Le premier entre les compositeurs italiens, il donna aussi au récitatif obligé l'énergie et la justesse d'expression dont cette belle partie de la musique est susceptible. Dans la musique d'église, s'il ne comprit point l'art comme les maîtres de l'école de Palestrina, s'il y porta une expression un peu trop vive des sentiments mondains, il fut du moins toujours noble, toujours pur. Sa messe de *Requiem*, son *Miserere*, son oratorio de *la Passion*, seront toujours des modèles de beautés réelles en leur genre. Jomelli avait l'esprit cultivé; il écrivait bien dans sa langue maternelle, en prose ainsi qu'en vers : Mattei cite avec éloge quelques-unes de ses poésies. Il était homme du monde, et s'exprimait avec élégance. Burney, qui le vit dans ses voyages, dit qu'il ressemblait beaucoup à Hændel, mais qu'il était plus poli et plus aimable. Cependant les portraits qu'on a de lui ne ressemblent point à ceux de l'auteur du *Messie*.

Les opéras connus de Jomelli sont : 1° *L'Errore amoroso;* Naples, 1737. — 2° *Odoardo;* même ville, 1738. — 3° *Ricimero*, Rome, 1740. — 4° *Astianasse*, même ville, 1741. — 5° *Merope*, à Venise, même année, ouvrage qui obtint le plus grand succès. — 6° *Il Frastullo*, opéra buffa. — 7° *Sofonisbe*, opera seria. — 8° *Il Creso*, en 1743. — 9° *Ciro riconosciuto.* — 10° *Achille in Sciro*, Vienne, 1745. — 11° *Didone*, même ville, 1745. — 12° *Eumene;* Naples, 1746. — 13° *L'Amore in maschera*, dans la même année et dans la même ville. — 14° *La Critica*, farce, en 1747. — 15° *Ezio;* Naples, 1748. — 16° *L'Incantato*, Rome, 1749. — 17° *Ifigenia in Taurida*, Rome, 1751. — 18° *Talestri*, même ville, 1752. — 19° *Attilio Regolo*, même ville, 1752. — 20° *Semiramide*, à Plaisance. — 21° *L'Ipermestre*, à Spolette, 1752. — 22° *Bajazette*, à Turin. — 23° *Demetrio*, à Parme. — 24° *Penelope;* Stuttgard, 1754. — 25° *Enea nel Lazio*, idem, 1755. — 26° *Il Re pastore*, ibid. — 27° *Didone*, nouvelle musique, ibid. — 28° *Alessandro nell' Indie*, ibid. — 29° *Nitetti*, ibid. — 30° *La Clemenza di Tito*, ibid. — 31° *Demofoonte*, ibid. — 32° *Il Fedonte*, ibid. — 33° *L'Isola disabitata*, ibid. — 34° *Endimione*, ibid. — 35° *Vologeso*, ibid. — 36° *L'Olimpiade*, ibid. — 37° *La Schiava liberata*, ibid. — 38° *L'Asilo d'Amore*, ibid. — 39° *La Pastorella illustre*, ibid. — 40° *Il Cacciator deluso*, ibid. — 41° *Il Matrimonio per concorso*, ibid. — 42° *Armida*, Naples, 1771. — 43° *Demofoonte*, avec une nouvelle musique, même ville, 1772. — 44° *Ifigenia in Aulide*, même ville, 1773. CANTATES : 1° *Perdono amata Nice*, à voix seule avec instruments. — 2° *Giusti Numi*, idem. — 3° *E quando sara mai*, idem. — 4° *Partir conviene*, idem. — 5° Cantate pour deux soprani. ORATORIOS : 1° *La Passione di Gieu-Cristo*, à 4 voix, chœur et orchestre. — 2° *Isaeco, figura del Redemtore*, idem — 3° *Betulia Liberata*, idem. — 4° *Santa Elena al Calvario*, idem. MUSIQUE D'ÉGLISE. 1° *Dixit*, à quatre voix. — 2° *In convertendo*, psaume à 2 voix et orchestre. — 3° Repons de la semaine sainte à 4 voix. — 4° *Dixit*, à huit voix en deux chœurs. — 5° *Miserere* à 8 voix en deux chœurs. — 6° *Cinq messes* à quatre voix, orchestre et orgue. — 7° *Messe de requiem*, à 4 voix, orchestre et orgue. — 8° *Confitebor* à 3 voix. — 9° *Laudate* à 4 soprani et deux chœurs. — 10° *In convertendo* à six voix concertantes et deux chœurs. — 11° *Magnificat* dit *de l'Écho*, à 4 voix, et à 8. — 12° Hymne de saint Pierre, concerté à deux chœurs. — 13° *Dixit*, à huit voix. — 14° *Graduel* à 4 voix — 15° *Veni Sancte Spiritus*, à 4. — 16° *Lætatus sum*, à 4. — 17° *Confitebor*, à 4. — 18° *Beatus vir*, à 4. — 19° *Confirma hoc Deus*, à 5 et orchestre. — 20° *Miserere*, à 4. — 21° *Victimæ paschali*, à 6. — 22° *Miserere*, à 5. — 23° *Te Deum*, à 4 et orchestre. — 24° *Regnum mundi*, à 4. — 25° *Veni, Sponsa Christi*, pour soprano, chœur et orchestre. — 26° *Victimæ paschali*, à 4. — 27° *Credidi*, à 4. — 28° *Graduel*, à 3, pour la fête de la Vierge. — 29° *Discerne causam meam*, graduel à 4. — 30° *Domine Deus, in simplicitate*, offertoire à 4. — 31° *Justus ut palma florebit*, graduel à 4. — 32° Cantate à 3 voix pour la Nativité de la Vierge. — 33° *Salve, Regina*, pour soprano et orchestre. — 34° *Miserere*, à 2 soprani et orchestre. — 35° Plusieurs messes à 4 et 5 voix avec orchestre. — 36° *Responsori* à 4 voix pour les mercredi, jeudi et vendredi de la semaine sainte.

JONAS (ÉMILE), jeune compositeur, né à Paris, d'une famille israélite, le 5 mars 1827, fut admis comme élève au Conservatoire de cette ville, le 28 octobre 1841. Il étudia l'harmonie et l'accompagnement pratique sous la direction de M. Lecoupey, et reçut des leçons de composition de M. Carafa. Le second prix d'harmonie lui fut décerné en 1846, et il obtint le premier prix dans l'année suivante. Admis au concours de l'Institut de France en 1849, il reçut la dis-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tinction du second grand prix, pour la cantate intitulée *Antonio*. Deux ouvertures de M. Jonas ont été exécutées au Conservatoire en 1851 et 1852 : on y a reconnu du talent. En 1855, il a donné au théâtre des *Bouffes-Parisiens* le petit opéra intitulé : *Le Duel de Benjamin*, où l'on a remarqué de l'élégance et du rhythme dans les mélodies. Dans l'année suivante il a donné au même théâtre *La Parade*, opérette en un acte. En 1857, *Le Roi boit*, autre opérette du même compositeur a été joué, avec succès, au même théâtre. La partition, réduite pour piano, a été publiée chez Brandus, à Paris. Enfin, dans la même année, il a donné une autre pièce du même genre, sous le titre : *Les petits Prodiges*. Il est fâcheux de voir un artiste heureusement organisé persévérer dans la voie de la petite musique et des succès faciles. Ce jeune artiste est professeur de solfége au Conservatoire, et directeur de musique à la synagogue du rit portugais. Il a publié, en 1854, un *Recueil de chants hébraïques*, à l'usage des temples de ce rit. On y trouve vingt-quatre morceaux de sa composition : les autres chants sont antiques et ont été pris à différentes sources. M. Maurice Bourges a donné une très-bonne analyse de ce recueil dans la *Gazette musicale de Paris* (1854, n° 46).

JONECK (Michel), facteur de pianos à Würzbourg, naquit en cette ville, le 14 mai 1748. Dans sa jeunesse il entra au monastère d'Oberzell pour y faire profession. Là il fit le premier essai de la facture des pianos en construisant un petit instrument pour lui-même. Plus tard, il sortit du couvent, et embrassa la profession de facteur d'instruments. Il a fait un très-grand nombre de pianos, parmi lesquels on en cite quelques grands avec un jeu de flûte. Il vivait encore en 1812.

JONECK (Joseph), fils du précédent, et comme lui facteur de pianos, est né à Würzbourg. Après avoir appris les éléments de son art chez son père, il alla travailler pendant plusieurs années chez Walther, à Vienne. De retour à Würzbourg, il s'est fait connaître avantageusement par la bonne qualité de ses instruments, et surtout par ses grands pianos.

JONES (Robert), compositeur et luthiste, vécut à Londres vers le commencement du dix-septième siècle, et y eut de la célébrité. Il n'a fait imprimer qu'un très-petit nombre de ses compositions. Parmi celles qui ont été publiées, on remarque : 1° *A musical Dreame, or the fourth book of ayres, the first part for the lute, two voices, and the viol da gamba; the second part is for the lute, the viol, and four voices to sing; the third part is for one voice alone to the lute, the bass-viol, or to both if you please, whereof two are italian ayres* (Songe musical, ou quatrième livre d'airs; la première partie pour luth, deux voix et basse de viole; la deuxième pour luth, viole et quatre voix; la troisième, pour voix seule avec accompagnement de luth, ou de basse de viole, ou de ces deux instruments ensemble, à volonté, etc.), Londres 1609, in-4°. — 2° *The Muses's garden for delights, or the fifth book of ayres onely for the lute, the bass-violl and the voices* (Le jardin des muses, ou cinquième livre d'airs pour le luth, la basse de viole, et les voix); Londres, 1611, in-fol. Plusieurs morceaux de Jones ont été insérés dans la collection intitulée *Le Triomphe d'Orianne*, publiée à Londres, en 1601. On trouve aussi deux airs de sa composition dans la *Musica antiqua* de Smith.

JONES (William ou Guillaume), ecclésiastique anglais, né en 1720, à Lowick, dans le Northumberland, fut un savant et laborieux littérateur et un amateur de musique distingué. Il mourut à Londres, le 7 février 1800. Au nombre de ses écrits, on remarque un ouvrage qui a pour titre : *Physiological disquisitions, or discourse of the natural philosophy of the elements, on matter, on motion, on the elements, on fire, on air, on sound and music*, etc. (Recherches physiologiques, ou discours sur la philosophie naturelle des éléments, sur la matière, le mouvement, les éléments, le feu, l'air, le son et la musique); Londres, 1771, in-4°. Deuxième édition, Londres, 1781, in-4°. Ce livre a été réimprimé dans les œuvres complètes de l'auteur, dont il a été fait deux éditions; la première en 12 volumes in-8°, Londres 1801; la deuxième en 6 volumes, Londres, 1810. C'est par erreur que Forkel a attribué à ce littérateur un traité spécial de musique, qui appartient à un autre ecclésiastique anglais, des mêmes nom et prénom. (*Voy.* l'article suivant.)

JONES (William), prélat de l'Église d'Angleterre, né à Nayland, dans le comté de Suffolk, vers 1740, cultiva la musique avec succès, et a publié sur cet art un livre qui a pour titre : *A treatise on the art of Music, in which the elements of harmony are particularly considered and illustrated, by a hundred and fifty exemples in notes*; Colchester, 1784, in-fol. Cet ouvrage a été imprimé par l'auteur, dans sa maison; cependant les exemplaires portent le nom d'un imprimeur nommé *Keymar*. Il en a été fait une deuxième édition, à Lon-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

dres, en 1827, in-fol. Jones a laissé en manuscrit beaucoup de musique d'église. Il est mort à Londres en 1798.

JONES (Sir William), célèbre orientaliste, naquit à Londres, le 28 septembre 1746. Fils d'un professeur de mathématiques distingué, il eut aussi pour mère une femme remarquable par l'étendue de ses connaissances en algèbre, en trigonométrie et dans l'art de la navigation. A l'âge de trois ans, Jones perdit son père; sa mère entreprit alors son éducation, et lui enseigna les éléments des langues anciennes et des mathématiques. Plus tard il entra à l'école de Harrow, et à l'âge de dix-sept ans il suivit les cours de l'université d'Oxford. Ses progrès dans les sciences et dans la littérature tinrent du prodige, et bientôt on le cita pour son savoir, particulièrement dans la littérature orientale. En 1767 il fut agrégé à l'université. Devenu un des jurisconsultes les plus distingués de l'Angleterre, il obtint, au mois de mars 1783, une place de juge à la cour suprême de Calcuta, fut créé chevalier et fit un mariage avantageux. Le mois suivant, il s'embarqua pour se rendre dans l'Inde, où il séjourna pendant onze années, se livrant presque sans relâche à des recherches sur les langues, les arts, les antiquités et la mythologie de l'Indoustan. L'influence du climat et peut-être aussi l'excès du travail lui occasionnèrent une inflammation de foie qui le conduisit au tombeau : il expira le 27 avril 1794, à l'âge de quarante-sept ans.

Parmi les ouvrages de ce savant, recueillis dans ses œuvres complètes, qui ont été publiées à Londres, 1799, 6 vol. in-4°, ou 13 vol. in-8°, on trouve un mémoire sur les modes musicaux des Indous (*On musical modes of the Hindus*, t. VI, p. 449 et suiv.), morceau très-intéressant, et, malgré quelques erreurs que j'ai signalées dans le *Résumé philosophique de l'histoire de la musique*, ce que nous possédons de meilleur et de plus complet sur cette matière, Jones ayant tiré ses matériaux d'ouvrages originaux de musiciens hindous. C'est ce mémoire, déjà publié précédemment dans les *Recherches asiatiques* (*Asiatic Researches*, t. 3, p. 55), qui a servi de base au livre du baron de Dalberg sur le même sujet (*voy.* Dalberg).

JONES (Édouard), harpiste et barde du pays de Galles, naquit à Henblas, dans le comté de Merioneth, vers 1751. Élevé dans une famille de ces musiciens dont toutes les générations cultivent la musique par une sorte de tradition, il acquit une instruction étendue dans tout ce qui est relatif à la pratique et à l'histoire de cet art, tel qu'il est cultivé chez les descendants des Celtes. Le prince de Galles, qui fut ensuite roi d'Angleterre, sous le nom de Georges IV, le prit à son service comme son barde, et cette charge, qui lui laissait beaucoup de liberté, lui permit de se livrer à des recherches historiques sur les Bardes, leur poésie et leur musique : il en publia les premiers résultats dans un livre curieux intitulé : *Musical and poetical relics of the welsh Bards, preserved by traditions and authentic manuscripts never before published* (Restes poétiques et musicaux des Bardes gallois, conservés par la tradition et par des manuscrits authentiques inédits); Londres, 1786, in-fol. Une deuxième édition de cet ouvrage, considérablement augmentée, a paru en 1794, un vol. in-fol. de 183 pages. Une très-bonne notice historique sur les bardes du pays de Galles, des recherches sur les chants de ces bardes et sur les poëtes et musiciens qui les ont composés, une savante dissertation sur leurs instruments de musique, avec leurs figures; enfin, un recueil copieux de chansons et de morceaux pour la harpe, la plupart anciens et historiques, composent ce recueil. A ce premier ouvrage, Jones fit succéder une suite, en quelque sorte nécessaire, laquelle est intitulée : *The bardic Museum, of primitive british literature; and other admirable rarities; forming the second volume of the musical, poetical and historical Relicks of the welsh Bards and druids; drawn from authentic documents of remote antiquity.* (Le Musée barde de la littérature britannique primitive, etc.); Londres, 1802, in-fol. On trouve dans ce volume une introduction historique sur les fonctions des bardes dans les palais, dans les cérémonies religieuses, à la guerre, etc.; un choix de leurs plus anciens monuments poétiques avec la traduction anglaise et des remarques grammaticales ou historiques; des notices sur quelques poëmes en langue celtique, sur les chansons de guerre et autres; enfin, les mélodies de plusieurs anciens airs, et des pièces de harpe composées par quelques bardes modernes. Le libraire Rees a donné, en 1814, une nouvelle édition des deux ouvrages précédents réunis, formant 3 vol. in-4°. Jones a publié à Londres quelques recueils d'airs gallois et autres avec accompagnement de harpe et quelques pièces pour la harpe à deux rangs de cordes, en usage dans les provinces du nord de l'Angleterre. En 1788, il a rétabli dans son pays les concours de chant et de harpe appelés *Eisteddwood*, qui avaient été autrefois en usage parmi les bardes; depuis ce temps ils ont eu lieu chaque année. Jones est mort à Londres, en 1839, à l'âge de quatre-vingt-huit ans.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

JONES (GRIFFITH), littérateur anglais, vivait à Londres dans les premières années de ce siècle, et fut un des collaborateurs de l'*Encyclopædia Londinensis*, pour laquelle il a écrit une espèce de *Traité historique* de la musique, sous le titre simple de *Music*. Ce morceau, qui forme environ 100 pages in-4° à deux colonnes, avec des planches, a été tiré séparément, et mis en vente, avec un titre, chez l'auteur. Il a été reproduit depuis avec ce titre nouveau : *a History of the origin, progress of theoretical and practical Music;* London, 1819, in-4°. M. J.-F. Edlen de Mosel en a fait une traduction allemande avec des remarques, intitulée : *Geschichte der Tonkunst ;* Vienne, 1821, un vol. in-8° de 227 pages.

JORDAN (JÉRÔME), docteur en médecine et professeur de physique à l'université de Gœttingue, né à Brunswick, au commencement du dix-septième siècle, a fait imprimer un livre intitulé περὶ τοῦ ὑγιοῦ, *sive de eo quod divinum aut supernaturale est in morbis humani corporis ejusque curatione;* Francfort-sur-le-Mein, 1651, in-4°. Cet ouvrage est divisé en 76 chapitres ; le 66e traite spécialement *De vi musicæ in morbis divinis occasione Saulis et Elisæi.* (Voy. *Lambec. Comment. de biblioth. Cæsar., lib. II, cap. VIII, p.* 689 *et seq.*)

JORISSEN (JOSEPH), médecin allemand, qui vivait en Saxe vers le milieu du dix-huitième siècle, est auteur d'une dissertation intitulée : *Nova methodus surdos reddendi audientes*, Halle, 1757, in-4°. Cet ouvrage renferme l'exposé des expériences faites par l'auteur sur son père, devenu complétement sourd à l'âge de soixante-dix ans, et qu'il parvint à faire entendre, au moyen d'un conducteur en bois, placé entre les dents du vieillard, et allant aboutir par son autre extrémité à la bouche de la personne qui voulait se faire entendre de lui. Ce moyen avait déjà été indiqué par Kircher (*Musurgia univ.*, lib. I, sect. 7), et par Boerhave (*Institutiones rei medicæ ; de auditu*). Deux ans après la publication de la dissertation de Jorissen, Jean Henri Winkler (*voy.* ce nom) soutint une thèse sur le même sujet ; elle est intitulée : *De ratione audiendi per dentes ;* Leipsick, 1759, in-4°. Il n'a rien ajouté d'important aux observations de son prédécesseur.

JORTIN (JEAN), vicaire de Kensington, naquit à Londres, d'un père français, le 23 octobre 1698, et y fit ses études. Il cultiva les lettres avec succès, et eut le titre de docteur en théologie. Il mourut le 5 septembre 1770. Auteur de plusieurs livres estimés sur la littérature ancienne et la philologie, il s'est aussi fait connaître par une lettre sur la musique des anciens, qui est insérée dans la seconde édition du Traité de l'expression musicale, par Avison. (*Voyez* ce nom.)

JOSEPHI (GEORGES), musicien au service de l'évêque de Breslau, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, a écrit la musique d'une collection de cantiques intitulée : *Heilige Seelenlust oder geistliche Hirtenlieder der in ihren Jesu verliebten Psyche* (Pastorales spirituelles de Psyché, l'âme éprise de son Jésus) ; Breslau, 1657, in-8°. On connaît aussi sous son nom une autre collection de cantiques intitulée : *Plaisir sacré de l'âme:* Breslau, Baumann, 1668, in-8°. Ces deux ouvrages ont été réimprimés en 1697.

JOSEPHSON (J.-A.), compositeur suédois de l'époque actuelle, s'est fait connaître particulièrement par des recueils de chants, de romances et de ballades pour voix seule avec accompagnement de piano, lesquels ont été publiés à Stockholm, chez Hirsch ; à Copenhague, chez Lose, et à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel.

JOSIN ou **GŒSIN DE BEY**, ménestrel et hautboïste à gages du magistrat d'Audenarde (Flandre orientale), pendant la seconde moitié du quinzième siècle. On voit dans les anciens comptes de cette ville que ce ménestrel donna, depuis 1484 jusqu'en 1487 des leçons de musique à la maison échevinale (1). C'était, comme on voit, le *musicien de ville* qu'on trouve partout en Allemagne jusqu'au commencement du dix-neuvième siècle. Ce Josin de Bey recevait annuellement du magistrat un habit de drap : genre de gratification qui échut aussi à l'architecte de l'hôtel de ville (V. les *Recherches sur la musique à Audenarde avant le XIXe siècle*, publiées par Edmond Vanderstraeten, dans les *Annales de l'Académie d'Archéologie de Belgique* (1856), et dans le tiré à part, Anvers, Buschman, 1856, in-8°, p. 7.

JOSQUIN. *Voyez* DEPRÉS (JOSQUIN).

JOSSELIN (N.), maître de musique des Jésuites de la rue Saint-Jacques à Paris, a composé un *Te Deum* qui fut chanté, en 1682, dans l'église des grands Augustins, pour la naissance du duc de Bourgogne : le *Mercure galant* du mois de septembre de cette année (t. I, p. 318) en fait l'éloge.

JOST (. . . . .), musicien à Vienne, y a composé vers 1780 deux opéras ; le premier avait pour titre : *Le Voleur de pommes ;* l'autre, *Le Barbier de Bensing.* Le même artiste a aussi

(1) Item betaelt Gnesin de Bey, menestrieur, die dagelicx helpt spelen up scepenhuys, thulpen nieuwen Keerle waert ... lij par » (Comptes de la ville, année 1488.)

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

écrit la musique de plusieurs ballets. Tous ces ouvrages sont restés en manuscrit.

JOUBERT (....), organiste de la cathédrale de Nantes, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, a fait entendre au concert spirituel, en 1776, un oratorio de sa composition, intitulé *La Ruine de Jerusalem, ou le triomphe du christianisme*. Il a écrit aussi pour le théâtre de Nantes, en 1778, *La Force de l'habitude*, opéra-comique. Joubert vivait encore à Nantes en 1793.

JOUBERT DE LA SALETTE (P.-J.). *Voyez* LA SALETTE (P.-J. JOUBERT DE).

JOUGLET, ménestrel français, vécut vers le milieu du quatorzième siècle, et fut au service de l'empereur Conrad IV. Il se distingua comme joueur de vielle (viole), et par la composition de ses chansons. Un poëte français de son temps a dit sur ce ménestrel :

> Un sien vielor qu'il a (Conrad),
> Qu'on appelle acort Jouglet,
> Fit apeler par un varlet.
> Il est sage et grant apris,
> Et s'avoit oï et apris
> Mainte chanson et maint biau conte.

JOUNG (N.-GUILLAUME), musicien anglais, vécut vers le milieu du dix-septième siècle, et fut au service de l'archiduc Ferdinand-Charles, gouverneur des Pays-Bas. Il a fait imprimer de sa composition : 1° Sonates et chansons à 3, 4 et 5 intruments; Anvers, 1653. — 2° *Balletti a tre*, Anvers; 1653, in-4°.

JOURDAN (JEAN-BAPTISTE), né à Marseille, le 20 décembre 1711, était fils d'un capitaine de vaisseau, et servit quelque temps dans la marine, sous les ordres de son père; mais il quitta jeune cette carrière, et son goût pour les lettres et le théâtre l'amena à Paris, où il écrivit quelques pièces pour la Comédie-Italienne, des romans, des traductions, et des morceaux historiques ou critiques. Il mourut pauvre à Paris, le 7 janvier 1793. Jourdan prit part à la polémique relative à la musique française et aux bouffons; il publia à ce sujet : 1° *Lettre critique et historique à Mme D... sur la musique françoise, la musique italienne, et sur les bouffons;* Paris, 1753, 20 pages in-8°. — 2° *Le correcteur des bouffons à l'écolier de Prague ;* Paris, 1753. — 3° *Seconde lettre du correcteur des bouffons à l'écolier de Prague, contenant quelques observations sur l'opéra de Titon, le Jaloux corrigé, et le Devin du village;* Paris, 1754, in-12.

JOUSSE (J.), professeur de musique à Londres, est né en France (à Orléans, si je suis bien informé), d'une famille honorable, vers 1760. A l'époque des troubles révolutionnaires de 1789, il s'éloigna de sa patrie et fut placé sur la liste des émigrés. Arrivé à Londres avec peu de ressources, il en chercha dans ses connaissances en musique, et donna des leçons de chant et de piano. Pendant près de quarante-cinq ans il s'est livré à l'enseignement, sans négliger la littérature musicale, pour laquelle il avait un goût décidé. Il a rassemblé une collection très-curieuse et à peu près complète de tout ce qui a été publié en Angleterre sur la musique, particulièrement une multitude de pamphlets devenus fort rares. Jousse s'est fait connaître avantageusement par les ouvrages suivants : 1° *Introduction to the art of solfaing and singing* (Introduction à l'art de solfier et de chanter); Londres, Dalmaine. — 2° Une méthode de piano qui a pour titre : *The piano-forte made easy to very capacities, and the art of fingering clearly explained in a series of instructions and examples* (Le piano rendu facile à toutes les capacités, et l'art de doigter clairement expliqué dans une série de préceptes et d'exemples) ; Londres, Goulding (sans date), in-fol. Huit éditions de cet ouvrage ont été publiées. — 3° *Arcana Musicæ*, recueil de problèmes musicaux, curieux et intéressants (pour la composition) ; Londres, Chappell, 1818, in-8°. — 4° Méthode de violon, ibid. — 5° *Harmonic cards* (Jeu de cartes pour apprendre l'harmonie), ibid. — 6° Une traduction anglaise du Traité d'harmonie d'Albrechtsberger. — 7° *Lectures on Thorough Bass illustrated by a variety of examples and exercises calculated to facilite the Theory and practice of that branch of the musical science* (Lectures sur la basse continue, enrichies par une variété d'exemples et d'exercices disposés pour rendre faciles la théorie et la pratique de cette partie de la science musicale); Londres, Goulding, in-fol, sans date (1819). — 7° *An essay of temperament, in which the theory and practice of that important branch of music are clearly established and illustrated* (Essai sur le tempérament, dans lequel la théorie et la pratique de cette branche importante de la musique sont clairement exposées et éclaircies); Londres, 1831, in-8°. Jousse est mort à Londres, le 19 janvier 1837.

JOUVE (ELZÉAR-MARIE), né à Apt (Vaucluse), le 12 février 1805, apprit les éléments de la musique dans cette ville, puis fut admis comme élève au Conservatoire de Paris. Il y prit des leçons d'harmonie; ensuite il y apprit le contrepoint, sous la direction de l'auteur de cette Biographie, et, enfin, il reçut des leçons de composition idéale de Berton. Sorti du C[illegible]

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

servatoire, il a été engagé comme chef d'orchestre à Strasbourg, où il a fait représenter, le 15 novembre 1827, un opéra de sa composition, intitulé *Le Dissipateur sans argent*. Cet ouvrage fut suivi d'une messe solennelle exécutée dans la même ville, le 19 avril 1829, et qui fut considérée comme une belle composition. M. Jouve a écrit dans la même année plusieurs morceaux de musique pour un drame intitulé *Le Seigneur et l'Intendant*, représenté au théâtre de Strasbourg, le 8 décembre 1829. Le même artiste a composé un *Dixit* et plusieurs autres morceaux qui sont encore inédits. Il a publié par souscription sa messe solennelle exécutée à Strasbourg. Au commencement de 1830, il était chef d'orchestre à Carpentras; mais le directeur ayant fait banqueroute, M. Jouve se rendit à Avignon, puis retourna à Apt, où il s'est fixé comme professeur de musique.

JOUVE (Esprit-Gustave), chanoine de Valence, archéologue, compositeur, et écrivain sur la musique, est né au Buis (Drôme), le 1er juin 1805. Après avoir terminé ses études de collége, il alla suivre les cours de droit à Aix; mais bientôt il abandonna la jurisprudence pour entrer au séminaire; ses études terminées, il fut ordonné prêtre. Chargé de diverses fonctions dans son diocèse, il les remplit avec distinction et obtint en récompense un canonicat à la cathédrale de Valence, en 1839. Laborieux investigateur et possédant des connaissances étendues, il a publié divers ouvrages concernant les arts, l'architecture, la peinture et les antiquités religieuses: il n'est cité ici que pour ses écrits relatifs au chant ecclésiastique et à la musique. On y remarque: 1° *Étude historique et philosophique sur les principales écoles de composition musicale en Europe, de 1350 à la première moitié du dix-septième siècle;* Rennes, 1855, in-8°. — 2° *Philosophie du chant (modes ecclésiastiques)*; Rennes, 1855, in-4°. — 3° *Dictionnaire d'Esthétique chrétienne, ou théorie du beau dans l'art chrétien, l'architecture, la musique, la sculpture et leurs dérivés;* Paris, 1856, un gros volume in-4°. — 4° *Lettres sur le mouvement liturgique romain en France* (en ce qui concerne le chant) *durant le dix-neuvième siècle*; Paris, 1858, in-8°. — On a aussi de cet ecclésiastique: *Messe à trois parties, avec accompagnement d'orchestre ou d'orgue;* Lyon, 1843, in-4°. — *Messe à trois voix* (en *ré*) *avec acc. d'orgue;* Paris, 1855, in-4°. M. le chanoine Jouve a donné aussi de bons articles à la *Revue archéologique* de M. Didron, relatifs au chant ecclésiastique. Dans tous ses travaux brillent une érudition solide, un sentiment pur de l'art et un jugement droit.

JOUY (Victor Joseph ÉTIENNE DE), littérateur, membre de l'Académie française, est né au village de Jouy (Seine-et-Oise), en 1764. Il n'était âgé que de treize ans lorsqu'il alla servir dans l'Amérique méridionale, en qualité de sous-lieutenant, puis il fut employé dans l'Inde avec le régiment de Luxembourg. De retour en France, à la fin de 1790, il fut élevé au grade de capitaine, fit la première campagne de la révolution comme aide de camp du général O' Moran, et obtint le grade d'adjudant général après la prise de Furnes. Impliqué dans la procédure qui conduisit son général à l'échafaud, il fut lui-même condamné à mort, et n'échappa que par la fuite au sort qui lui était réservé. Rentré en France après le 9 thermidor, il reprit du service, reçut tour à tour plusieurs destinations, fut arrêté plusieurs fois pour des causes politiques, et remis en liberté. Ayant enfin obtenu sa retraite en 1797, il entra dans l'administration, et suivit M. de Pontécoulant à Bruxelles, en qualité de chef des bureaux de la préfecture de la Dyle. Après que M. de Pontécoulant eut été appelé au sénat, de Jouy retourna à Paris, renonça aux affaires et se livra à la littérature. Auteur de beaucoup de comédies, tragédies, poëmes d'opéras, parmi lesquels on distingue celui de *La Vestale*, mis en musique par Spontini, et de tableaux de mœurs connus sous les titres d'*Hermite de la Chaussée d'Antin*, *Hermite en province*, etc., il a aussi publié une suite de *Jeux de cartes instructifs* (Paris, 1804 et années suivantes), au nombre desquels il y en a un pour apprendre la musique. Quoique publié sous son nom, ce petit ouvrage n'est point de M. de Jouy, car ce littérateur était entièrement étranger à l'art musical. Il est mort à Saint-Germain-en-Laye, le 4 septembre 1846.

JOZZI (Joseph), chanteur sopraniste, né à Rome, vers 1720, chanta à Londres, en 1746, dans l'opéra de Gluck intitulé *La Caduta de' Giganti*. Peu de temps après, il quitta le théâtre, et se livra à l'enseignement du chant et du clavecin. Il possédait sur cet instrument un talent d'exécution très-remarquable. Les sonates d'Alberti qu'il avait apportées à Londres obtinrent un grand succès lorsqu'il les exécuta: il les fit graver sous son nom; mais un amateur, qui connaissait Alberti et qui avait apporté les mêmes sonates de Venise, les publia sous le nom du véritable auteur, et découvrit le plagiat. Cette aventure obligea Jozzi à s'éloigner de Londres. Il se rendit à Amsterdam, et y publia en 1761 une nouvelle édition des huit sonates d'Alberti pour clavecin, en y plaçant son nom, comme il l'avait fait à Londres. Plusieurs années après, il vivait

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

encore à Amsterdam comme professeur de chant et de clavecin.

JUDENKUNIG (Jean), écrivain né vers la fin du quinzième siècle, à Gmund, au territoire de Scheib, en Illyrie, fut luthiste et joueur de viole à Vienne, où il s'était fixé. Il est connu comme auteur d'un livre très-rare intitulé : *Utilis et compendiaria introductio, qua ut fundamentum jactoque facillime musicum exercitium, instrumentum et lutinæ, et quod vulgo Geygen nominant, addiscitur labore, studio et impensis Johannis Judenkunig de Schbebischen* (sic) *Gmundi in communem omnium usum et utilitatem typis excudendum primum exhibitum, Viennæ Austriæ.* Au cinquième feuillet on lit ce titre : *Harmoniæ super odis Horatianis secundum omnia Horatii genera, etiam doctis auribus haud quaquam aspernandæ. Nota tamen, bone Tyro, quæcumque ejusdem generis sunt carmina, sub una eademque harmonia fidibus esse pulsanda.* Au treizième feuillet on lit cet autre titre en vieil allemand : 1. 5. 2. 3. *Ain* (ein) *schon kunstliche Underweisung in diesem Buechlein, leychtlich zu begreyffen, den rechten Grund zu lernen auff der Lautten und Geygen, mit Vleiss gemacht durch Hans Judenkunig, purtig* (sic) *von Schwebischen Gmund Lutenist yest zu Wien in Oesterreich* (Ce petit livre contient une belle instruction artistique pour apprendre avec facilité et d'après les meilleurs principes à jouer du luth et des violes, faite par Jean Judenkunig, luthiste, né à Gmund dans le canton de Scheib, maintenant (1523) à Vienne en Autriche). A la fin du volume on lit : *Vollendet und getrückt zu Wien ynn Osterreich dürch Hanns Singryener in 1523 Jahr*, in-4°. Un exemplaire de ce rare et précieux ouvrage est dans la Bibliothèque impériale de Vienne, ainsi qu'on peut le voir dans l'histoire de cette Bibliothèque par M. de Mosel (1835, p. 347). C'est le même ouvrage que Gruber a indiqué seulement par le titre allemand dans ses Essais sur la littérature de la musique (p. 38). Forkel a suivi Gruber, dans sa Littérature générale de la musique (p. 318), et Lichtenthal a copié Forkel, mais en changeant le nom de l'auteur du livre en celui de *Judenkœnig*, et en altérant l'ancienne orthographe du titre.

JUDICE (César DE), visiteur général dans la vallée de Noto à Palerme, naquit en cette ville le 28 janvier 1607. Après avoir achevé de brillantes études dans les lettres, les sciences et la musique, il eut en 1632 le titre de docteur; en 1650, on lui confia le poste de visiteur général. Il mourut à Palerme le 13 septembre 1680. Mongitori accorde de grands éloges à ses productions musicales, parmi lesquelles on remarque : 1° *Madrigali concertati a 2, 3 e 4 voci, e altre canzonette alla napoletana e romana per la chitarra spagnuola;* Messine, 1628, op. 1ª, in-4°. — 2° *Motteti e Madrigali;* Palerme, 1635, in-4°. — 3° *Requiem*, composé pour le service funèbre de Philippe IV, et exécuté en 1666. Ce dernier ouvrage n'a pas été imprimé.

JUE (Édouard), né à Paris, en 1794, entra comme élève au Conservatoire de cette ville en 1808, et y fit des études de solfége et de violon. Sorti de cette école en 1811, il entra comme commis dans une administration de messageries, et y resta plusieurs années. L'ouverture des cours de musique par la méthode du *méloplaste* ayant fixé son attention, il comprit qu'il pouvait y avoir dans l'exploitation de cette méthode un moyen de se faire connaître du public et une route ouverte pour aller à la fortune. Devenu élève de Galin, avec la connaissance qu'il avait déjà de la musique, il eut bientôt une intelligence si complète de la nouvelle méthode, que Galin le prit comme collaborateur et lui abandonna souvent le soin de diriger le cours. Après la mort de son maître, M. Jue ouvrit à Paris des cours de *méloplaste*, qui furent suivis par un grand nombre d'élèves; mais comprenant bien les désavantages de la notation en chiffres, et convaincu qu'elle ne pouvait servir d'introduction à la notation en usage dans la musique, il modifia le système de Galin, conserva le *méloplaste* pour la transposition, mais y appliqua une notation de son invention, à laquelle il donna le nom de *monogammique*. « De toutes les modifications que « j'ai apportées au *méloplaste* de Galin, » dit-il, dans la préface de l'ouvrage dont le titre sera donné tout à l'heure), « je ne citerai ici que ma « notation *monogammique*, parce qu'elle a fait « faire un pas à la méthode en supprimant l'em« ploi des chiffres, et en rendant au *point* la pro« priété que ce système lui avait enlevée. » Dans un autre endroit il écrit encore : « Si l'emploi « des chiffres a le grand avantage de réduire « l'étude à une seule gamme, et de répandre ainsi « le plus grand jour sur les applications de la « théorie; s'ils ont pour effet de rendre aisée la « lecture de la musique notée par ce procédé, ils « ont, d'un autre côté, le grave inconvénient de « ne point conduire à la lecture familière, à la « portée (c'est-à-dire à la notation usuelle), et « même d'en éloigner étrangement par leur in« compatibilité, etc. » Enfin, il fait cet aveu, qui de la part d'un partisan du méloplaste a une grave signification : «..... La portée musicale est « un fait qu'il faut accepter. On a beau régim-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

« ber, critiquer, modifier pour sa commodité « particulière, il n'en faut pas moins arriver à « lire les auteurs dans leurs partitions. » Or, M. Jue vient de déclarer que les chiffres ne conduisent pas à ce but, qu'ils y sont même un obstacle invincible : cet aveu d'un élève de Galin suffit pour faire juger cette méthode. Le grand avantage qu'il reconnait a la méthode, c'est qu'on n'y solfie que sur une seule gamme, en ce que la tonique et chacun des degrés de la gamme sont représentés par un signe spécial; d'où il suit que les élèves reconnaissent immédiatement chacun de ces degrés, à quelque ton que la gamme soit appliquée. C'est pour conserver cet avantage en contractant en même temps l'habitude de lire sur la portée, que M. Jue imagina sa notation *monogammique*, distinguant par une forme particulière chacun des signes placés sur les lignes et les espaces de la portée. Il y a là en effet un acheminement vers la notation ordinaire, et sous ce rapport la notation monogammique est préférable à la notation chiffrée; mais, quoi? son auteur vient de déclarer qu'il faut toujours en venir à la notation usuelle; or, dans celle-ci, le ton étant donné, ce n'est pas le signe, c'est la ligne ou l'espace qui marque la tonique, et partant les autres degrés. C'est là qu'il faut arriver; c'est dans cette conception qu'est contenue toute la théorie de l'intonation dans la lecture. Au lieu de cette conception si simple, l'élève habitué à la notation *monogammique* ne voit le degré que dans la forme du signe, et cette forme étant invariablement appliquée à telle ligne ou à tel espace, l'un et l'autre se confondent dans son esprit et ne peuvent plus se séparer. Tout cela troublera sa tête quand il faudra entrer dans le système de la notation ordinaire. Pourquoi ne pas aborder simplement tout d'abord ce à quoi il faudra venir dans un temps plus ou moins long? Pourquoi présenter comme vrai aujourd'hui ce qu'il faudra réduire demain à l'état de fiction? Pourquoi enseigner, enfin, ce qui doit être oublié et ne pourra l'être qu'après beaucoup d'efforts?

En dépit de ces vérités, M. Jue vit fréquenter ses cours par un grand nombre d'élèves pendant quinze ou vingt ans. Il y a gagné, dit-on, beaucoup d'argent; mais un jour ces cours ont cessé, et personne ne sait plus aujourd'hui ce que c'est que le *méloplaste monogammique*. Les ouvrages publiés par son auteur ont pour titres : *La Musique apprise sans maître*; Paris, 1824, 1 vol. gr. in-8o. Une deuxième édition, modifiée en plusieurs parties, et accompagnée d'une planche gravée représentant un clavier mobile, a paru en 1835; Paris, imprimerie de Moyant, 1 vol. gr. in-8°. M. Jue en a donné une troisième, intitulée *La Musique apprise sans maître, édition augmentée de tableaux, analyses et renseignements sur la manière d'attaquer et de vaincre les difficultés;* Paris, Petit, 1838, 1 vol. gr. in-8°. La 2me partie de la deuxième et de la troisième édition de ce livre forme un volume gr. in-8°, et concerne l'harmonie. On a aussi de M. Jue : *Solfége méloplastique*, Paris, chez l'auteur, 1826, 1 vol gr. in-8°; et *Tableau synoptique des principes de la musique*, une feuille format grand-aigle, Paris; 1830. En 1827, M. Jue s'est rendu à Londres et y a fait des cours de musique par la méthode du méloplaste et de la notation *monogammique;* mais ce système d'enseignement n'y a point obtenu de succès.

JUILLET (...), acteur de l'Opéra-Comique, au théâtre Feydeau de Paris, naquit dans cette ville en 1755. Il fut d'abord soldat, puis cuisinier; mais son goût l'entraînait vers le théâtre. Après avoir joué la comédie dans plusieurs villes de province, il revint à Paris et débuta en 1790 au théâtre comique et lyrique de la rue de Bondi, dans *Nicodème dans la lune*, de Cousin-Jacques, où il attira la foule pendant plus de cent représentations; mais il ne resta qu'une année sur cette scène, ayant été engagé en 1791 pour les opéras français du théâtre de Monsieur. Il était médiocre chanteur, mais il possédait une assez bonne voix de basse, et il était acteur excellent. Ses meilleurs rôles furent ceux du jardinier dans les *Visitandines*, de Devienne, de l'invalide, dans *l'Amour filial* de Gaveaux; de Thomas, dans le *Traité nul*, du même compositeur, et surtout du porteur d'eau, dans *les deux Journées*, de Cherubini, et de Georges, dans *Ma tante Aurore*, de Boieldieu. Devenu sociétaire de l'Opéra-Comique, en 1801, il ne se retira qu'en 1821, et mourut d'apoplexie, le 30 mai 1825.

Juillet eut un fils, acteur d'opéra-comique comme lui, dont l'organe vocal avait une analogie singulière avec celui de son père, mais qui n'avait d'autre talent que d'imiter son jeu dans les mêmes rôles. Après avoir été attaché à l'Opéra-Comique pendant plusieurs années, il joua au grand théâtre de Bruxelles dans le même emploi.

JULES DE RIEZ (Julius Regiensis), musicien provençal (1) qui vécut dans la première moitié du seizième siècle, n'est connu que par deux chansons françaises à quatre voix qui se trouvent dans le recueil publié par Sigismond Salblinger, sous ce titre : *Selectissimæ nec non familiarissimæ cantiones ultra centum vario*

(1) *Civitas Regiensium*, Riez, ville du département actuel des Basses-Alpes.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

idiomate vocum, tam multiplicium quam etiam paucarum, Fugæ quoque ut vocantur, a sex usque ad duas voces : singulæ tum artificiosæ, tum etiam miræ jucunditatis. Augustæ Vindelicorum, Melchior Kriesstein excudebat. Anno Domini 1540, petit in-4° obl.

JULIA DE FONTENELLE (J.-S.-E.), habile et laborieux chimiste, né à Narbonne, le 29 octobre 1780, étudia la médecine à Montpellier, puis se rendit à Paris, où la pharmacie devint l'objet de ses travaux. En 1823, pendant la guerre d'Espagne, il a été nommé médecin en chef de l'hôpital général de l'armée de Catalogne. Il a publié : *Des effets de la castration sur le corps humain, traduit de l'italien* (de Mojon), Paris, 1805, in-8°.

JULIEN (Pierre), musicien français du seizième siècle, naquit à Carpentras. On a de lui un traité élémentaire intitulé : *Le vrai chemin pour apprendre à chanter toute sorte de musique;* Lyon, 1570, in-8°.

JULIEN (G.), organiste de la cathédrale de Chartres, vers la fin du dix-septième siècle, a fait graver un livre d'orgue sur les huit tons de l'église ; à Paris, chez le facteur d'orgues Lesdop.

JULIEN (N.), violoncelliste de la Comédie italienne, a fait graver à Paris, en 1780, sous le nom de *Julien aîné*, un recueil d'ariettes d'opéra-comique pour deux violoncelles.

JULIEN. *Voy.* **CLARCHIES** (Louis-Julien).

JULIEN (Louis-Antoine), conformément à l'acte de naissance, et non JULLIEN, suivant l'orthographe adoptée par lui-même, naquit à Sisteron (Basses-Alpes), le 23 avril 1812. Son père était musicien de régiment : il lui apprit à jouer de la flûte et de plusieurs autres instruments, et le jeune Julien, élevé, comme *enfant de troupe*, dans une caserne, commença sa carrière par la position de *petite flûte* dans la musique du régiment où servait son père. A l'âge de vingt et un ans, il se rendit à Paris, et se présenta au Conservatoire pour y faire des études de composition. Il y fut admis le 26 octobre 1833, et entra dans une classe préparatoire de contrepoint, où il reçut des leçons de M. Adolphe Lecarpentier. Ne comprenant pas l'utilité des études élémentaires qu'on lui faisait faire, il demanda l'autorisation de suivre le cours d'Halévy, et il y entra le 16 décembre 1834 ; mais il y retrouva encore le terrible *contrepoint*, dont le nom seul lui donnait des vertiges. *Je suis venu ici pour apprendre la composition*, disait-il, *et non pas le contrepoint.* On lui répondait : *Attendez : cela viendra ;* mais attendre n'était pas ce qu'il voulait. Au lieu d'exercices sur les cinq espèces et sur les renversements à l'octave et à la douzième, il apportait à Halévy des contredanses, des galops et des valses (la polka n'avait pas encore pénétré en France), et le maître finit par ne plus s'occuper de lui. Julien fréquenta ainsi le cours jusqu'au commencement de 1836 ; puis il n'y revint plus. Il disparaît des contrôles le 1er mai de cette année. Il venait de proposer à l'entrepreneur du *Jardin Turc* (boulevard du Temple) d'y établir des concerts de contredanses pour toutes les soirées d'été : son projet avait été goûté, et il s'était mis immédiatement à l'œuvre. Bientôt tout Paris courut à ces concerts de danse : ce fut une véritable folie. Rien ne peut mieux faire comprendre le charlatanisme des moyens employés par Julien pour attirer la foule au Jardin Turc, que ce passage d'un des journaux de cette époque : « La foule se presse aux concerts du Jardin Turc pour entendre un nouveau « quadrille de M. Julien, sur les principaux motifs des *Huguenots*. Il semble que le nom de « ce chef-d'œuvre soit un talisman qui doive « infailliblement porter avec lui la vogue. Disons, « au reste, que M. Julien, en homme habile, a eu « l'art de remplacer en quelque sorte le prestige de la scène, en combinant des effets de « surprise dont l'impression est un mélange de « plaisir et de frayeur. Au moment où le public « se laisse délicieusement bercer par les ravissantes mélodies des premiers actes, tout à « coup, à la cinquième figure du quadrille, bourdonne le son lugubre des cloches, accompagnant « le beau choral ; puis, pour figurer aux yeux « comme aux oreilles, le massacre des protestants, le kiosque, les pavillons, les arbres, « tout s'embrase en même temps d'un rapide « incendie, dont les lueurs prennent successivement des couleurs différentes, tandis qu'on « entend la mousqueterie retentir de toutes « parts. Les amateurs étonnés et enchantés à la « fois redemandent à grands cris ce magique quadrille, et chaque soir M. Julien le répète à la « fin du concert. » Voilà Julien ; le voilà tel qu'il a été pendant toute sa vie : fécond en idées ingénieuses ou extravagantes ; audacieux, plein de confiance en lui-même et de mépris pour le public dont il sut flatter les goûts. Au fond, artiste pourtant ; aimant le beau et le sentant, mais l'aimant pour en jouir lui-même, et sachant qu'il ne s'agit pas de cela avec les masses populaires. Il m'a dit maintes fois qu'il avait acquis par expérience la conviction qu'il ne faut pour un public nombreux que des effets d'étonnement et d'entraînement.

Julien n'avait que vingt-quatre ans lorsqu'il débutait ainsi qu'on vient de le voir. Son nom était de-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

venu populaire en peu de temps. Malheureusement les affaires les plus brillantes ne sont pas toujours les plus solides. Dans les entreprises comme celle qu'il avait faite au Jardin Turc, les dépenses sont souvent plus considérables que les recettes : ce fut en effet ce qui advint de la sienne; car on lit dans une Gazette judiciaire du mois de juin 1838 : « Le chef d'orchestre du Jardin Turc, « Julien, vient d'obtenir des tribunaux le béné- « fice d'une cession de biens devenue indispen- « sable pour le soustraire à d'impitoyables créan- « ciers, qui voulaient le loger avec son violon « dans la rue de Clichy (1). Julien a intéressé « les juges et l'auditoire par le récit naïf de ses « désastres financiers, dont l'origine est la créa- « tion d'un journal de musique. » Échappé au danger de perdre sa liberté, mais ne possédant plus que son talent de compositeur de danses et son énergie, Julien comprit que l'Angleterre était le pays qui lui offrait les chances les plus favorables, et il alla s'y établir dans cette même année 1838. Il y passa vingt ans dans une alternative de bonne et de mauvaise fortune; mais il y jouit d'une popularité dont il n'y avait point eu d'exemple auparavant, et qui jamais ne fut compromise. Son activité productrice tenait du prodige; car les quadrilles, valses et polkas qu'il écrivit pour son orchestre se comptent par milliers. Ses *Concerts promenades*, dont le prix d'entrée n'était que d'un shelling, étaient assiégés par une foule compacte chaque soir. Il composait son orchestre des meilleurs artistes; on y vit aux pupitres de premiers violons Vieuxtemps, Sivori, Sainton, et les plus grandes célébrités, au nombre desquelles on remarque Mme Pleyel, s'y firent entendre. Intelligent et ferme, il donnait de l'entrain à l'exécution. S'il n'avait pas dans son sentiment certaine finesse, qui est autant le fruit d'une éducation bien faite que de l'organisation, il rachetait ce qui lui manquait sous ce rapport par la verve et l'art d'enlever le public. Hardi, téméraire même dans ses entreprises, il ne reculait devant aucune difficulté. On le vit pendant plusieurs années parcourir toute l'Angleterre, l'Écosse et l'Irlande, avec tout son orchestre et ses solistes, s'arrêtant le matin dans une ville pour y donner un concert: se remettant en route deux heures après, avec tout son personnel et allant donner à cent milles de là un autre concert dans la soirée du même jour. Il osa même entreprendre le voyage de l'Amérique avec tout son orchestre et sut par son activité, par ses immenses bénéfices, couvrir les dépenses énormes d'une telle spéculation.

(1) C'est dans cette rue qu'est la prison pour dettes.

Julien avait fondé à Londres une maison de commerce de musique, qui lui fournissait chaque année des bénéfices considérables, par la vente de ses quadrilles, valses et polkas. La fortune le conduisait par la main : malheureusement elle aveugle souvent ceux qu'elle semble ainsi favoriser. Il vint un jour dans la tête de Julien que la composition des airs de danse ne peut donner qu'une célébrité momentanée, et qu'on ne peut aller à la postérité que par la composition des œuvres dramatiques : il résolut de se livrer à ce genre de travail. Ce fut à cette occasion que je le revis. Il m'avait visité plusieurs fois à Bruxelles et à Londres; mais dans cette circonstance l'objet de notre entrevue fut sérieux : il venait me demander des leçons de composition. « Je « n'en donne, lui-dis-je, qu'aux élèves du Con- « servatoire, parce que mes occupations sont « multipliées à l'excès. D'ailleurs, vous-même, « dans votre situation, n'auriez pas le temps de « suivre *un cours régulier*. — Aussi n'est-ce pas « un cours que je viens vous demander, mais « des conseils sur le caractère et la coupe des « morceaux d'un opéra, sur l'instrumentation, « et sur les formules pour des modulations inat- « tendues; car c'est un opéra que je veux faire. — « Quelle idée! — Que voulez-vous? Je m'y sens « entraîné. — Eh bien! venez : quand je serai « libre, nous causerons; quand je ne le serai « pas, je vous le dirai, et vous vous en irez. » Il vint en effet, dix ou douze fois dans l'espace d'un mois, et je lui expliquai le mécanisme et les effets de certains procédés de l'art d'écrire. Je fus frappé de la portée de son intelligence et de sa facilité à comprendre les applications de ce que je lui enseignais en théorie. Il partit, et environ un an après, j'appris qu'il avait fait la ruineuse entreprise d'un théâtre d'opéra parce qu'on n'avait pas accueilli le drame musical de *Pietro il Grande*, dont il avait écrit la partition. Il eut donc la satisfaction de faire jouer cet ouvrage énorme en cinq actes, dans la saison de 1852; mais il perdit à son entreprise environ *seize mille livres sterling;* sa position en fut compromise, et il dut vendre sa maison de commerce de musique. Je le revis après cet échec : son courage n'était pas ébranlé; il avait l'espoir de réparer ses pertes. Redoublant d'activité, il parvint en effet à augmenter la vogue de ses concerts : ses bénéfices furent considérables, et de leur produit il acheta même une propriété en Belgique; mais les dernières années furent désastreuses, et la part qu'il prit dans une entreprise de fêtes et de concerts à *Surrey-Garden* acheva de le ruiner. Poursuivi par ses créanciers, il fut arrêté à Paris et enfermé à la prison

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

pour dettes. Rendu à la liberté après quelques mois de détention, il espéra se relever encore par de nouveaux efforts; mais la crise avait été trop forte. Le 21 février 1860, il donna les premiers signes d'aliénation mentale; le lendemain la perte de sa raison était complète; il se frappa de deux coups de couteau, et l'on dut le transporter dans une maison de santé, où il expira, le 14 mars suivant.

Il y avait en Julien quelque chose de plus qu'un compositeur de danses; car, nonobstant les défauts qui se font remarquer dans sa partition de *Pietro il Grande*, on y voit briller des inspirations soudaines, qui prouvent qu'avec une éducation mieux faite dans la jeunesse, il aurait pu se faire un nom distingué parmi les compositeurs dramatiques. Dans ses ouvrages pour la danse, il n'a ni l'originalité de Strauss, ni l'élégance de Lanner; mais il a plus d'entrain et plus d'effet de rhythme.

JULIEN (HENRI DE **SAINT-**), conseiller du ministère de la guerre, et compositeur amateur, a Carlsruhe, naquit à Manheim, le 6 janvier 1801. Il apprit les éléments de la musique dès ses premières années. Après qu'il eut terminé ses études littéraires, il alla se fixer à Carlsruhe, et y devint l'ami de Fesca, qui le dirigea dans l'étude de la composition. En 1826, il fonda dans cette ville une société de chant en chœur dont il eut la direction. Ayant fait un voyage à Paris, en 1829, il y eut des relations amicales avec Boieldieu, Cherubini, Victor Hugo, et plusieurs autres hommes de talent dans les arts et la littérature. Musicien distingué, il s'est fait connaître en Allemagne par ses *Lieder* à voix seule avec accompagnement de piano et ses chants pour quatre voix d'hommes. Il s'est aussi fait remarquer comme écrivain sur la musique par des morceaux de critique qu'il a fait insérer dans plusieurs écrits périodiques. Cet homme de mérite est mort à Carlsruhe, le 13 novembre 1844, a la fleur de l'âge. Ses ouvrages publiés sont : 1° Six *Lieder* à voix seule avec piano; Carlsruhe, 1827. — 2° Six idem, publiés à Augsbourg. — 3° Six chansons allemandes avec piano, op. 5, Carlsruhe, 1829. — 4° Six idem, op. 6, ibid., 1838. — 5° *Poëmes lyriques* à voix seule avec piano, op. 7, ibid., 1839. — 6° Douze chants pour 4 voix d'homme, ibid. — 7° Trois quatuors pour 2 violons, alto et basse; Paris, 1830.

JULLIEN (MARCEL-BERNARD), grammairien et littérateur, est né à Paris, le 2 février 1798. Docteur ès lettres, et licencié ès sciences, il a été proviseur de collége et secrétaire général de la Société des Méthodes d'enseignement. Les travaux de M. Jullien concernant la grammaire et la littérature proprement dite n'ayant pas de rapport avec l'objet de cette Biographie, il n'est cité ici que pour ses ouvrages relatifs à la musique. Le premier de ces ouvrages a pour titre : *De quelques points des sciences dans l'antiquité* (*Physique, métrique, musique*); Paris, L. Hachette, 1851, un volume in-8° de 512 pages. Les premières pièces contenues dans ce volume (*Thesis de Physica Aristotelis, Le curé de Varengeville, La grandeur du monde et des astres, L'hôtel de Condé*) concernent spécialement la Physique d'Aristote et celle de Descartes; mais les morceaux sur *La quantité prosodique chez les anciens, l'Arsis et la Thésis dans les langues anciennes, l'Harmonie essentielle des vers anciens, les vers saturniens, La voix selon les anciens*, et enfin la *dissertation sur la musique ancienne*, ont un intérêt important pour l'histoire de la musique chez les Grecs et les Romains. M. Jullien y attaque sans ménagement certaines idées, certains préjugés des érudits sur ces matières; son style est tranchant, et parfois ses propositions sont trop absolues; mais lorsqu'il établit que les règles de la métrique sont incompatibles avec la mesure et le rhythme de la musique, et que les peuples de l'antiquité n'ont récité ni chanté leurs vers conformément à ces règles, il est dans le vrai. Il l'est aussi, lorsqu'il pose en principe que la justesse mathématique des intervalles des sons n'a pas été plus la règle des intonations chez les anciens qu'elle ne l'est dans la musique moderne : il l'est lorsqu'il dénie aux Grecs et aux Romains la connaissance et l'usage de l'harmonie de la musique moderne; il l'est, enfin, lorsqu'il démontre par la terminologie des sons, par les défauts de la notation grecque, par les imperfections de leurs instruments, et par d'autres considérations importantes, que loin d'avoir l'excellence qui lui a été attribuée par les érudits, la musique des anciens fut un art dans l'enfance. Une ardente polémique suivit la publication du livre de M. Jullien, entre M. Vincent (*voy.* ce nom) et lui. Suivant sa méthode habituelle, M. Vincent transforma des questions de doctrine et d'histoire en intérêts d'amour-propre; suivant sa méthode habituelle, il injuria beaucoup son adversaire dans ses pamphlets et dans ses articles de journaux; suivant cette même méthode, il dénatura les faits et les idées de M. Jullien, en déchiquetant son livre, séparant les phrases, pour leur donner des interprétations dans son sens, et pour y chercher des contradictions sans réalité; gardant du reste le silence sur les autorités par lesquelles M. Jullien avait appuyé ses raison-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

nements. Celui-ci répondit avec dignité et force de raison dans un écrit intitulé *Polemique sur quelques points de métrique ancienne*, dont la première partie parut en 1854, et l'autre dans l'année suivante (Paris, imprimerie Panckoucke, in-12).

Le dernier volume publié par M. Jullien sur ces questions a pour titre : *Thèses supplémentaires de métrique et de musique anciennes, de grammaire et de littérature ;* Paris, Hachette, 1861, in-8° de 481 pages. L'auteur y discute avec une connaissance profonde de la nature des choses, une érudition solide, enfin, avec une force de logique irrésistible, les arguments présentés par M. Vincent dans la polémique soulevée à l'occasion de la métrique et de la musique des anciens, les met au néant, et porte à son adversaire des coups dont celui-ci ne se relèvera pas dans l'opinion publique. Tout l'avantage de cette discussion est resté à M. Jullien. (*Voy.* VINCENT.)

JULLIEN (LOUIS-ANTOINE), compositeur : *Voyez* JULIEN.

JUMENTIER (BERNARD), né à Lèves, près de Chartres, le 24 mars 1749, fut destiné par ses parents à l'état ecclésiastique, et entra jeune au séminaire de cette ville pour y faire ses études; mais rien ne put le décider à prendre les ordres, et d'après ses vœux constants, il fut placé sous la direction de Delalande, maître de chapelle de la cathédrale de Chartres, qui lui enseigna la musique et l'harmonie. En 1773, il obtint, à l'âge de vingt-quatre ans, la maîtrise de Saint-Malo; mais il ne garda ce poste que peu de temps, car en 1776 il était maître de musique à l'église de Coutances, lorsqu'il fut appelé vers la fin de la même année au chapitre royal de Saint-Quentin, pour y remplir les fonctions de maître de chapelle. Il a gardé cette place jusqu'à sa mort, et a cessé de vivre à l'âge de près de quatre-vingt et un ans, le 17 décembre 1829. Vers 1788 il avait fait entendre à la chapelle de Louis XVI, à Versailles, et à l'église cathédrale de Paris, des messes qui furent estimées, et qui l'auraient vraisemblablement conduit à une des places de surintendant de la musique du roi, si la Révolution n'eût éclaté. Aucune de ses compositions n'a été publiée, mais il existe des copies manuscrites de quelques-unes des principales à la bibliothèque du Conservatoire de musique de Paris. Tous ses manuscrits originaux ont été légués par lui à la bibliothèque publique de Saint-Quentin. Le 21 novembre 1812, une messe de Jumentier (en *sol* majeur) a été exécutée à l'église Saint-Eustache de Paris, et a mérité l'approbation des artistes. Dans la liste de ses ouvrages, on trouve : 1° Cinq messes solennelles à 4 voix, chœur et orchestre. — 2° Cinq messes solennelles à 3 voix, chœur et orchestre. — 3° Une messe brève à 4 voix, chœur et orchestre (en *ré* majeur). — 4° Messe de *requiem* à 4 voix, idem. — 5° *Te Deum* à 3 voix, chœur et orchestre (en *ut* majeur). — 6° Deux *Te Deum* à 4 voix, idem. — 7° Huit *Magnificat* à 2, 3 ou 4 voix, chœur et orchestre. — 8° Soixante-quatre motets pour une, deux, trois et quatre voix, avec orchestre. — 9° Trois *De profundis*, idem. — 10° Le psaume 116 à 2 voix, chœur et orchestre. — 11° Le psaume 28 pour voix de basse, chœur et orchestre. — 12° Leçons des ténèbres à 4 voix, chœur et orchestre. — 13° *Cantique de Débora*, pour voix de baryton, idem. — 14° Dix *O Salutaris* à 1, 2, 3 et 4 voix. — 15° *Pater noster* à 3 voix, chœur et orchestre. — 16° Six *Domine salvum fac regem*, à 1, 2, 3 et 4 voix, idem. — 17° Cinq oratorios, idem. — 18° Plusieurs *Rorate cœli, Regina cœli*, et autres antiennes. — 19° *Stabat Mater* à 4 voix, chœur et orchestre. — 20° Trois symphonies à grand orchestre. — 21° *Chloris et Médor*, opéra historique en un acte (13 décembre 1793). — 22° Petit traité du chant sur le livre (terminé en 1783), in-fol. de 27 pages.

JUMILHAC (DOM PIERRE-BENOÎT DE), bénédictin de la congrégation de Saint-Maur, naquit en 1611, au château de Saint-Jean-de-Ligour, dans le Limousin, d'une famille noble qui subsiste encore. En 1630 il fit profession au monastère de Saint-Remi de Reims. Son mérite et ses qualités morales le conduisirent successivement aux premiers emplois de son ordre. Il mourut à l'abbaye Saint-Germain-des-Prés, le 22 mars 1682, à l'âge de soixante-onze ans. On a de ce religieux un livre rempli d'érudition et de recherches curieuses, malgré quelques erreurs, intitulé : *La Science et la Pratique du plain-chant, où tout ce qui appartient à la pratique est établi par les principes de la science, et confirmé par le témoignage des anciens philosophes, des Pères de l'Église, et des plus illustres musiciens; entre autres de Guy Arétin et de Jean des Murs. Par un religieux bénédictin de la congrégation de Saint-Maur;* Paris, Louis Bilaine, 1673, in-4°. Forkel et Lichtental, qui l'a copié, ont donné dans leurs bibliographies de la musique un titre différent à ce livre, d'après l'*Histoire de l'abbaye royale Saint-Germain-des-Prés* du P. Bouillart : voici ce titre : *La Science et la Pratique du plain-chant, par un religieux de la congrégation de Saint-Maur, imprimé*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

par les soins de Dom Benoît de Jumilhac; Paris, 1672, in-4°. Il n'y a certainement pas eu deux éditions du livre dont il s'agit dans l'espace d'une année; il est aussi peu vraisemblable que le titre de l'ouvrage ait été changé en si peu de temps. Le P. Le Cerf de la Viéville indique l'année 1677 comme celle de l'impression du même ouvrage (*Biblioth. histor. et crit. des auteurs de la Congrégation de Saint-Maur*, p. 184); c'est évidemment une erreur, ou une faute d'impression. Le P. Bouillart assure que le P. Jumilhac n'a été que l'éditeur de *La Science et la Pratique du plain-chant*, et que le véritable auteur de ce livre est le P. Jacques Le Clerc, bénédictin de la Congrégation de Saint-Maur, qui mourut à Saint-Pierre de Melun, le 1er janvier 1679. Ni la préface, ni le privilége, qui est accordé au P. général des bénédictins, ne mentionnent ce fait. Le privilége semble même le contredire, car le P. Jumilhac fut adjoint au général de son ordre et en remplit les fonctions, comme on le voit dans les ouvrages des PP. Le Cerf, Martenne et Tassin; en sorte qu'il paraît certain que ce fut lui qui demanda et obtint le privilége. Le premier de ces auteurs dit : *Il y en a qui prétendent qu'il* (le P. Jumilhac) *a seulement dirigé l'impression de cet ouvrage, et que D. Jacques Le Clerc en est l'auteur* (loc. cit.). Le P. Martenne, contemporain du P. Jumilhac, et qui l'a connu à l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés, lui a restitué la propriété du livre dont il s'agit, dans son *Histoire* (manuscrite) *de la congrégation de Saint-Maur*, et le P. Tassin a suivi son opinion dans l'*Histoire littéraire de la congrégation de Saint-Maur* (Paris, 1770, in-4°).

La Science et la Pratique du plain-chant, dont la rareté était excessive avant que MM. Nisard et Leclerc (*voy.* ces noms) en eussent donné une nouvelle édition, est divisée en huit parties. La première n'est en quelque sorte que préliminaire, et traite d'objets accessoires de la science du chant de l'église. La seconde, divisée en quatorze chapitres, est relative aux sons, aux intervalles, aux gammes et aux nuances. Dans la troisième, il est traité de la durée des sons et des signes de leur mesure. La quatrième, divisée en onze chapitres, est consacrée à l'exposition des tons et à la transposition. La cinquième, très-courte, est relative aux cadences et aux pauses. La sixième traite de la pratique du chant et de la solmisation. La septième renferme les notes et les autorités citées dans les six premières parties. Enfin, dans la huitième, on trouve les exemples notés de tout ce qui est enseigné dans le corps de l'ouvrage. Les nombreux passages d'auteurs anciens rapportés dans la septième partie, ajoutent beaucoup de prix à cet ouvrage.

JUNG (....), *cantor* à Charlottembourg, près de Berlin, a donné, dans l'écrit périodique intitulé *Eutonia* (1830, t. IV, pag. 118-129), un morceau critique sur les nouvelles mélodies chorales.

JUNGBAUER (Ferdinand-Célestin), né le 6 juillet 1747, à Gratersdorf, dans la forêt dite de *Bavière*, entra fort jeune dans l'ordre des bénédictins, au couvent de Bas-Attaich, et y reçut une éducation scientifique et musicale. Ses heureuses dispositions pour la composition se firent bientôt distinguer par les morceaux de musique d'église qu'il écrivit pour son monastère; mais c'est surtout après la suppression de celui-ci qu'il fit remarquer son talent, pendant qu'il était professeur au gymnase de Bamberg. Il devint ensuite curé à Gross-Mehring, où il est mort, en 1818. On connaît de sa composition : 1° Six messes allemandes à une voix, avec accompagnement d'orgue, à l'usage des églises de la campagne; Straubing, Heigl. — 2° Trois litanies à 4 voix, orgue et deux cors, sur des textes allemands; ibid. — 3° Cantiques à une voix avec orgue, à l'usage des églises de la campagne; ibid. — 4° *Miserere* sur la traduction allemande de Mendelssohn, à 4 voix, orgue et 2 cors; ibid. — 5° *Stabat Mater* sur la traduction allemande de Wieland, à 4 voix, orgue, 2 cors et basson; ibid. — 6° Vêpres allemandes à voix seule et orgue; ibid. — 7° Idem à 3 voix, orgue et 2 cors, nos 1, 2 et 3; ibid. — 8° *Te Deum* allemand, à 2 voix et orgue; Landshut, Krull. La musique de Jungbauer se distingue moins par une grande habileté dans l'art d'écrire que par une expression tendre et religieuse.

JUNGE (Joachim), en latin *Jungius*, philosophe et mathématicien, naquit à Lubeck, en 1587. Après avoir fait ses études à Rostock, il se rendit à Giesen, où il fut nommé professeur de mathématiques, en 1609; mais bientôt, s'apercevant que les soins qu'il donnait à ses élèves le détournaient de ses études particulières, il se démit de son emploi en 1614, et après avoir passé un an à Augsbourg il retourna à Rostock, où il s'adonna à l'étude de la médecine. En 1618, il se rendit en Italie et profita de son séjour à Padoue pour y prendre ses degrés en médecine. De retour à Rostock, il conçut le projet de s'y fixer et d'y établir une société pour l'avancement des sciences naturelles; mais l'ignorance et l'envie lui suscitèrent tant de tracasseries, qu'il finit par s'éloigner de cette ville; il se rendit

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

à Hambourg pour y occuper la place de recteur de l'école de Saint-Jean, et plusieurs autres emplois. Il mourut d'apoplexie, le 23 septembre 1657. Au nombre des ouvrages de ce savant, on en trouve un intitulé : *Harmonica theoretica, compendiosissima et optima sonorum proportiones demonstrans*, etc.; Hambourg, 1678 et 1679, in-4°. C'est une deuxième édition; j'ignore la date de la première.

JUNGE (Christophe), excellent facteur d'orgues allemand, est plus connu par ses ouvrages que par les circonstances de sa vie. En 1675, il se rendit de la Lusace à Sondershausen pour y construire un très-bon orgue de 31 jeux, avec deux claviers et pédale, dans l'église de la Trinité. Cet ouvrage se faisait remarquer par sa bonne qualité, et par des porte-vent à soupape qui servaient à modifier la force du son. En 1680, il construisit dans l'église Saint-Pierre-et-Saint-Paul de Weimar un bon orgue de 27 jeux. De là il se rendit à Erfurt, où il fit l'orgue de la cathédrale, composé de 28 jeux, deux claviers et pédale, avec deux porte-vents à soupape; mais il mourut en 1683, avant d'avoir achevé cet ouvrage.

JUNGERSEN (Jean-Christophe), facteur de pianos, pianiste et musicien instruit, naquit à Schleswig, vers 1754. Dans sa jeunesse il était boulanger, et l'on assure même qu'il continua cette profession jusqu'à l'âge de trente ans; mais tout à coup il changea d'état, et fonda une fabrique d'instruments de musique. Cependant il paraît certain qu'il s'était occupé depuis longtemps de la musique à ses heures de loisir, et qu'il avait appris les éléments de la construction des pianos. L'établissement de sa fabrique à Schleswig date de 1780. Il ne tarda point à se faire connaître avantageusement par la bonne qualité de ses instruments; plusieurs bons pianos sortirent de ses ateliers; il inventa aussi un grand clavecin, qu'il appela *Clavecin royal*, et dont les sons pouvaient être modifiés de douze manières différentes. Jungersen a publié dans la Gazette musicale de Leipsick (ann. 1803, p. 699 et suiv.) un bon article sur la facture des pianos. Il est mort à Schleswig, vers 1815.

JUNGHANS (J.-A.), organiste à Arnstadt, dans la principauté de Schwarzbourg, né vers 1745, s'est fait connaître avantageusement par quelques compositions pour le piano, dont il a été répandu des copies manuscrites, mais qui n'ont pas été imprimées.

JUNGHANS (C.-G.), pianiste et professeur de musique à Vienne, a publié des danses allemandes pour le piano, et une méthode pour apprendre à jouer de cet instrument, intitulée *Theoretisch-praktische Piano-forte Schule*; Vienne, Diabelli, in-4°.

JUNGNICKEL (. . .), organiste allemand du dix-septième siècle, n'est connu que par un livre de fugues pour l'orgue avec pédale, intitulé : *Fugen in Pedal und Manual durch alle Tonos zu tractiren*; Francfort, 1676.

JUNGWIRTH (Antoine), né le 17 janvier 1756, à Munich, y étudia les éléments de la musique. Il se rendit ensuite au monastère de Benedictbaiern comme enfant de chœur, et y fit ses études. Après avoir terminé son cours de philosophie, il entra dans l'ordre des Augustins; mais il en sortit avant d'avoir achevé son noviciat, et prit l'habit d'abbé séculier. En 1790, il fut nommé directeur du chœur à l'église paroissiale de Saint-Pierre de Munich, pour laquelle il écrivit des messes, des vêpres et des motets, qui sont restés en manuscrit.

JUNKER (Charles-Louis), né à Œhringen, vers 1740, fut destiné dès son enfance à l'état ecclésiastique, et étudia la théologie. Lorsque ses cours eurent été terminés, il remplit pendant quelques années les fonctions de précepteur dans une famille en Suisse. En 1778 il obtint sa nomination de professeur de philosophie et de belles-lettres à Heidesheim, dans le comté de Leiningen; puis, en 1779, il fut nommé chapelain de la cour à Kirchberg. Dix ans après, il alla à Dettingen en qualité de pasteur. En 1793 il occupait un poste semblable à Landsiedel, près de Kirchberg; enfin, en 1795 il devint pasteur à Rupertshoven, où il mourut, le 30 mai 1797. Junker avait acquis des connaissances profondes dans les sciences et dans la musique. Il s'est fait connaître comme compositeur et comme écrivain sur la musique. Ses principaux ouvrages pratiques consistent en trois concertos pour piano avec orchestre, dont le troisième a été publié à Darmstadt, en 1794; la cantate de *la Nuit*, avec violon et violoncelle, et le mélodrame *Geneviève dans la tour*; composé en 1790. Parmi ses écrits, on remarque : 1° *Zwanzig Komponisten, eine Skizze* (Esquisse biographique sur vingt compositeurs); Berne, 1776, in-8° de 109 pages. Les compositeurs sur qui l'on trouve des renseignements dans ce recueil sont Abel, C.-P.-E. Bach, Jean-Chrét. Bach, Boccherini, Cannabich, Cramer, Ditters, Eichner, Fraenzl, Grétry, J. Haydn, Giordani, Kammel, Philidor, Pugnani, Stamitz, Schmidtbauer, Schobert, Toeschi et Vanhall. Une deuxième édition de cet ouvrage a paru en 1790, sous le titre de *Portefeuille pour les amateurs de musique* (Portfeuille fur Musikliebhaber); Junker y ajouta une disserta-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tion sur l'esthétique de la musique. — 2° *Tonkunst* (Musique); Berne, 1777, in-8° de XXXII et 119 pages. Les 82 premières pages de cet écrit traitent de l'origine de la musique, puis on trouve six pages sur la musique d'église, et le reste de l'ouvrage est relatif à l'opéra. L'auteur y a mis à contribution les idées de l'abbé Batteux, de Scheibe, de Sulzer, d'Algarotti et de Reichardt. — 3° *Betrachtungen über Malerey, Ton-und Bildhauerkunst* (Observations sur la peinture, la musique et la sculpture); Bâle, 1778, in-8° de 190 pages. Ce qui concerne la musique est contenu dans les pages 63 à 123. C'est une traduction presque littérale de l'ouvrage de Chabanon (*voy.* ce nom). — 4° *Einige der vornehmsten Pflichten eines Kapellmeisters oder Musik Directors* (Quelques-uns des devoirs principaux d'un maître de chapelle ou directeur de musique); Winterthur, Steiner, 1782, in-8° de 48 pages. Forkel a publié une critique de cet opuscule dans son Almanach musical pour l'année 1784, p. 4. — 5° *Ueber den Werth der Tonkunst* (Sur la puissance de la musique); Bayreuth et Leipsick, 1786, in-8° de 174 pages. Il a été fait une deuxième édition de cet écrit à Leipsick, en 1813, in-8°. — 6° *Musikalischer Almanach auf das Jahr* 1782 (Almanach musical pour l'année 1782), Alethinopel, in-8°, 116 pages. — 7° *Musikalischer und Künstler Almanach auf das Jahr* 1783 (Almanach musical et artistique pour l'année 1783), Cosmopolis, 1783, in-8°. — 8° *Musikalischer Almanach auf das Jahr* 1784 (Almanach musical pour l'année 1784); Freyberg, in-8°. Junker a aussi fourni quelques articles concernant la musique aux *Mélanges artistiques* et au *Muséum des Artistes* de Meusel, à la Gazette musicale de Spire (1789), et à la Correspondance musicale de la Société philharmonique; enfin, il a donné une notice sur ses propres travaux, intitulée : *Die musikalischen Geschichte eines autodidactos in der Musik*, dans le Répertoire de littérature du Wurtemberg, ann. 1783, p. 3 et suiv., n° 4.

JUPIN (Charles-François), violoniste et compositeur, naquit à Chambéry, le 30 novembre 1805. Il n'était âgé que de deux ans lorsque sa famille alla s'établir à Turin. Son nom de famille était *Louvet*. Après l'assassinat du duc de Berry, la rumeur publique désigna à tort cette famille comme alliée à l'assassin : elle quitta Turin, et prit le nom de *Jupin*, qui était celui de la mère de l'artiste dont il s'agit. A l'âge de huit ans il reçut des leçons de violon d'un vieux musicien nommé Monticelli, et devint ensuite élève de Giorgis, premier violon du théâtre du prince de Carignan. A peine arrivé à sa douzième année il exécuta à ce théâtre un concerto de Rode, et les applaudissements qu'il y reçut engagèrent son père à le conduire à Paris; mais le peu de bien que possédait sa famille l'obligea à donner des concerts pour faire face aux frais du voyage. Arrivé à Chaumont-sur-Marne, le jeune Jupin y fut accueilli avec bienveillance par M. de Boncheporn, receveur général du département et amateur passionné de musique, qui lui donna une lettre de recommandation pour Baillot, son ami d'enfance. Baillot fit entrer le jeune artiste au Conservatoire, et lui prodigua ses soins. En 1823 Jupin obtint le premier prix de violon aux concours, en partage avec un autre élève de Baillot, nommé *Philippe*, qui mourut peu de temps après. L'année suivante, Jupin joua avec son maître une symphonie concertante de celui-ci, aux concerts de l'Opéra. Lorsque le théâtre de l'Odéon fut organisé, il y entra comme violon solo, et après avoir rempli ces fonctions pendant un an et demi, il quitta Paris, le 2 décembre 1825, dans le dessein de voyager. Arrivé à Turin, il y reçut une lettre du maire de Strasbourg, qui, sur la recommandation de Baillot, lui offrait une place de professeur de violon et de chef d'orchestre dans cette ville; il accepta et prit possession de ses fonctions au commencement de l'année 1826. Il a pris depuis lors une part active à l'organisation des fêtes musicales de l'Alsace, qu'il a dirigées avec talent. Jupin a fait représenter à Strasbourg, le 12 novembre 1834, *La Vengeance italienne, ou le Français à Florence*, opéra-comique en 2 actes, arrangé d'après un vaudeville de Scribe. La première représentation fut écoutée avec calme; mais la seconde fut sifflée, à cause du sujet de la pièce, où un officier français est mystifié et bafoué par des Italiens. Il y avait de bonnes choses dans la musique de cet ouvrage. La clôture du théâtre de Strasbourg, en 1835, ramena Jupin à Paris, où il se fixa. Il est mort en cette ville, le 12 juin 1839.

Cet artiste, heureusement organisé pour l'art, se distingua, comme violoniste, par un sentiment vif du beau uni aux qualités de la grande école de violon où il s'est formé. Si les circonstances l'avaient favorisé, il y a lieu de croire que sa renommée aurait grandi avec le temps. On connaît de sa composition : 1° Thème varié pour violon, dédié à Baillot, op. 1, Paris, Frey. — 2° Concerto pour violon et orchestre; Paris, Richault. — 3° Trio pour deux violons et violoncelle; ibid. — 4° Variations brillantes pour orchestre; ibid. — 5° Variations concertantes pour piano et violon; ibid. — 6° Grand trio pour piano, violon et violoncelle; ibid. — 7° Fantaisie pour piano et

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

violon ; ibid. Jupin a laissé en manuscrit plusieurs autres ouvrages.

JUSDORF (J.-C.), flûtiste et compositeur pour son instrument, paraît avoir vécu vers la fin du dix-huitième siècle, ou au commencement du dix-neuvième, à Brunswick et à Mayence. Tous les biographes allemands se taisent sur cet artiste, qui n'est connu que par ses ouvrages. Parmi ses productions, on remarque : 1° Concerto pour la flûte, op. 28; Brunswick, Spehr. — 2° 2e Concerto, idem ; Mayence, Schott. — 3° Troisième, idem (en *mi* bémol); Offenbach, André. — 4° Plusieurs airs variés, idem.

JUSSOW (JEAN-ANDRÉ), né à Gœttingue, était en 1708 étudiant en théologie à l'université de Helmstædt. Il y soutint alors, sous la présidence du docteur Jean-André Schmidt, une thèse qui a été imprimée sous ce titre : *De Cantoribus ecclesiæ veteris et novi Testamenti;* Helmstædt, 1708, 5 feuilles et demie. Walther s'est trompé lorsqu'il a dit, dans son *Lexique*, que cette thèse n'est point de Jussow, mais de Schmidt.

JUST (J.-A.), claveciniste distingué et habile violoniste, naquit à Groningue, vers 1760. Dans sa jeunesse il se rendit à Berlin, et y reçut des leçons de clavecin de Kirnberger, qui lui enseigna aussi l'harmonie. De retour en Hollande, il s'établit à La Haye et y continua ses études, sous la direction de Schwindel. Il se fit bientôt remarquer par ses talents, et fut considéré comme un des premiers clavecinistes de son temps. Le prince d'Orange-Nassau l'attacha à sa maison, et le chargea d'enseigner le piano à la princesse régnante. Plusieurs concertos de sa composition, quatre œuvres de six sonates pour clavecin, des trios pour cet instrument, violon et violoncelle et des divertissements pour clavecin seul, furent publiés à La Haye et à Amsterdam. Il écrivit aussi la musique des opéras *Le Marchand de Smyrne*, et *Le Page*, qui furent représentés dans cette dernière ville. A l'époque de l'invasion de la Hollande par l'armée française, Just retourna à Berlin, et y publia *Six duos pour deux violons*, op. 17, chez Hummel; mais il resta peu de temps dans cette ville, parce qu'il fut appelé à Londres par le prince d'Orange. La protection de la princesse le fit connaître avantageusement, et lui procura des élèves dans la plus haute aristocratie. Just publia à Londres de nouvelles éditions de ses sonates de clavecin sous ces titres : 1° *Six sonatas for the harpsichord, with accompaniment of a violin*, op. 1; *London, Longman, Lukey and C°.* — 2° *Six sonatas* idem, op. 2; *ibid.* — 3° *Six sonatinas for the harpsichord, composed for the use of beginner*, op. 3; *ibid.* — 4° *New and complete Instructions for playing the harpsichord or piano-forte, etc ; to which is added the italian method of fingere also the art of tuning and plaiging Thoro' Bass.* On n'a pas de renseignements sur la fin de la carrière de cet artiste.

JUST (JEAN), compositeur et directeur de la Société de chant (*Lieder Kranz*) à Francfort-sur-le-Mein, est né dans cette ville, en 1792. Dans sa jeunesse il se livra à l'étude de la flûte, et acquit beaucoup d'habileté sur cet instrument. Pendant quelques années, il fut chef des choristes au théâtre de Stuttgard. De retour à Francfort, il fut un des fondateurs d'une excellente société de chant d'hommes, dont la direction lui fut confiée. En 1835 il obtint la place de *cantor* de l'église Sainte-Catherine. Son jubilé de vingt-cinq ans, comme directeur de la *Lieder Kranz*, fut fêté avec enthousiasme, en 1853, par les membres de cette société chorale. On a de cet artiste des chants à voix seule avec accompagnement de piano; mais il s'est distingué surtout par ses chants à quatre voix d'homme, dont plusieurs recueils ont été publiés à Francfort, chez Fischer. Sa chanson de soldat particulièrement, sur le texte du *Faust* de Gœthe, *Burgen mit hohen Mannern und Zinnen*, a obtenu une grande popularité en Allemagne.

JUSTINUS A DESPONS (BEATÆ-MARIÆ-VIRGINIS), nom de religion d'un organiste du couvent de son ordre à Würzbourg, pendant les années 1711-1723, voyagea en Italie dans sa jeunesse, et y perfectionna son talent dans la composition. Il s'est fait connaître par les ouvrages suivants : 1° *Chirologia organico-musica*, c'est-à-dire règles et exemples pour apprendre à jouer de l'orgue, etc.; Nuremberg, 1711, in-fol. Après une préface de trois pages, qui renferme les règles de l'harmonie et de l'accompagnement, on trouve dans ce recueil des cantiques à voix seule avec basse continue, puis des pièces à deux parties dans tous les tons pour servir d'exercices de doigter, et enfin des sonates, des fugues, etc. — 2° *Musikalische Arbeit und Kurtzweil, etc.* (Travail musical et passe-temps, c'est-à-dire règles courtes et bonnes de la composition); Augsbourg et Dillingen, 1723.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

K

KAA (François-Ignace), compositeur hollandais, vécut à La Haye jusqu'en 1780, puis fut appelé à Cologne, en qualité de maître de chapelle de la cathédrale. Il occupait encore ce poste en 1792. On a gravé de sa composition : 1° Six symphonies pour deux violons, alto, basse, flûte, deux hautbois et deux cors; La Haye, 1777. 2° Six *idem*, deuxième livre; *ibid.* 3° Six trios pour clavecin, violon et basse; *ibid.* 4° Six quatuors pour deux violons, alto et basse; *ibid.* 5° Six *idem*, deuxième livre; *ibid.*

KABATH (Jean), né à Oppeln, en 1775, y fit ses études et suivit un cours de théologie. Devenu professeur de littérature dans sa ville natale, il quitta cet emploi pour aller enseigner au Gymnase de Breslau. En 1818, il reçut sa nomination de directeur du Gymnase royal de Glatz, et enfin, il fut appelé aux fonctions de conseiller d'études à Breslau, en 1827. Il ne jouit pas longtemps des avantages de cette honorable position, car il mourut en cette ville, le 12 décembre 1828. Amateur passionné de musique, Kabath exerça une influence salutaire sur les progrès de cet art dans la Silésie, par ses efforts constants pour l'introduction de l'enseignement du chant dans les écoles et les collèges. L'état florissant où se trouve aujourd'hui cet enseignement dans les Gymnases de Breslau, de Glatz et de Gleiwitz est en grande partie son ouvrage. On a de ce savant, outre ses livres relatifs à l'Écriture sainte, les dissertations suivantes : 1° *Über den Gesang-Unterricht auf gelehrten Schulen* (Sur l'enseignement du chant dans les écoles supérieures), Glatz, 1819. 2° *Annotationes ad aliquot Quintiliani locos ad docendi artem spectantes*, Breslau, 1824.

KACZKOWSKY (Joseph), violoniste et compositeur, né à Tabor, en Bohême, dans la seconde partie du dix-huitième siècle, a visité les principales villes de l'Allemagne et a publié de sa composition : 1° Premier concerto pour violon (en *la* mineur), op. 8, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 2° Rondeau à la polonaise, op. 9 (en *la* mineur), *ibid.* 3° Deuxième concerto (en *si* mineur) op. 17, Vienne, Haslinger. 4° Variations et polonaises, avec accompagnement de quatuor, op. 1, 2, 5, 6, 7, 18, 22, Offenbach, André, Leipsick, Breitkopf et Hærtel, Vienne, Haslinger. 5° Variations pour violon, avec accompagnement de violon et basse, op. 3 et 4, Offenbach, André. 6° Duos pour deux violons, op. 10 et 16, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 7° Duos pour violon et alto, op. 14, *ibid.* 8° Six études ou caprices pour violon seul, op. 15, *ibid.* Plusieurs recueils de polonaises pour piano.

KADELBACH (Charles-Gottlob), né à Rudelstadt (Silésie), en 1761, fit ses premières études dans ce lieu, puis il alla les continuer au séminaire de Breslau, et reçut son instruction musicale chez le cantor Klein, à Schmiedeberg. En 1785, il reçut sa nomination de *cantor* à Bolkenhain. Après avoir occupé cette place pendant quarante-quatre ans, il mourut dans ce lieu, le 16 novembre 1829, à l'âge de soixante-huit ans. On a de lui de bonnes pièces d'orgue sur des cantiques allemands et une cantate sur le texte : *Lobe den Herrn* (Louange au Seigneur).

KÆFERLE (Charles-Henri), mécanicien et facteur de pianos, à Louisbourg, né à Waiblingen, dans le Würtemberg, au mois de mai 1768, perdit un œil quatre jours après sa naissance, et le second à l'âge de quatre ans. Son père, qui était meunier, alla occuper, en 1780, un moulin plus vaste au village de Hoheneck, près de Louisbourg; là, le jeune Kæferle commença à fabriquer une foule d'ustensiles pour la maison, se construisit un tour, et pourvut tout le village de jeux de quilles, de rouets et de dévidoirs. Plus tard, on le chargea de la restauration des soufflets de l'orgue : cette occupation lui inspira le désir d'apprendre à jouer du clavecin; son père lui procura un de ces instruments, et lui fit donner des leçons par l'instituteur de l'endroit. Quelques mois de leçons le mirent en état de jouer des airs et des mélodies chorales. Le hasard lui ayant procuré l'occasion d'entendre jouer du *pantalon*, à Louisbourg, il en éprouva un plaisir si vif, qu'il n'eut point de repos qu'on ne lui eût expliqué le mécanisme de cet instrument. Après en avoir fait l'examen par le toucher, il retourna chez lui avec la pensée hardie d'en construire un, et malgré les difficultés multipliées qu'il rencontra, il réalisa son projet

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

en 1790. Une seconde visite à Louisbourg lui fit connaître un grand piano de Spœth; après en avoir pris les dimensions, il vendit son *pantalon* et fit deux pianos, qui trouvèrent promptement des acheteurs. Mais ce fut surtout après avoir entendu un piano de Stein qu'il comprit bien quelles devaient être les qualités des instruments de cette espèce, et qu'il fixa l'attention publique sur les siens. Dès lors, Stein devint son modèle. En 1797, il alla se fixer à Louisbourg, et depuis lors il ne cessa de produire de bons pianos qui furent recherchés par les amateurs. M. P.-F. Christmann a donné dans la *Gazette musicale de Leipsick* (ann. 1798, p. 65) une notice sur les pianos de Kœferle, où il assure que ces instruments sont supérieurs à ceux de beaucoup d'autres facteurs renommés. Kœferle n'était pas seulement facteur de pianos, mais mécanicien fort habile. Il inventa plusieurs machines pour divers usages où le génie se manifeste par la simplicité des moyens. Cet homme industrieux est mort à Louisbourg, le 28 février 1854. Son fils, Frédéric Kœferle, lui a succédé dans la construction des instruments. Les pianos qui sortent de sa fabrique ont été renommés par leur solidité et leur bonne qualité de son.

KÆHLER (Maurice-Frédéric-Auguste), directeur de musique de la pédagogie et de l'école normale de Zullichau, naquit le 20 juillet 1781, à Sommerfeld, en Silésie, où son père était médecin. Il reçut les premières leçons de piano chez un organiste médiocre, nommé Platter, puis il fréquenta le Gymnase de Sorau, où il apprit à jouer de l'orgue sous la direction de l'organiste Erselius. Sans prévoir encore sa destinée future, son penchant décidé pour la musique lui fit prendre la résolution de se mettre en apprentissage, suivant un usage établi en Allemagne, chez le musicien de ville Thiele. Il s'y appliqua principalement à l'étude du violon, et fit quelques essais de composition; mais il ne posa de bases solides pour son éducation musicale que sous la direction de Schœnebeck, virtuose sur le violon et compositeur de mérite à Lübben, où Kœhler s'était rendu en 1802. Dans l'automne de la même année, il fit un voyage à Copenhague, pour y voir un parent; il y reçut des leçons de violon du maître de concert Schall, et continua ses études chez Kunzen, maître de chapelle. De retour chez lui en 1804, il fut appelé à diriger la petite chapelle que le comte de Dohna entretenait à Molmütz, près de Sprottau. Il y passa cinq années heureuses, puis il alla, en 1809, à Breslau où il vécut trois ans sans fonctions. Dans l'espoir de rétablir à la campagne sa santé altérée, il accepta une place d'organiste et d'instituteur à Peterswaldau, près de Reichenbach : ce changement de situation eut pour lui le résultat qu'il s'en était promis; malheureusement dans une course qu'il fit à pied à Fribourg, pour visiter l'organiste Mattern, il se démit une jambe, et le mal qui en résulta fut si grave que, depuis 1825, il fut absolument privé de l'usage du pied gauche. En 1815, les fonctions de directeur de musique à la pédagogie et à l'école normale de Zullichau lui furent confiées; il séjourna onze mois à Neuzell où l'institution avait été placée; ensuite, il retourna à Züllichau, et s'y occupa de l'organisation d'un chœur, de la direction des concerts hebdomadaires d'hiver, et de leçons particulières, outre les soins qu'il donnait aux élèves de la pédagogie. Cet homme actif et laborieux fut enlevé à l'art et à ses amis en 1854, à l'âge de cinquante-trois ans.

Kœhler est considéré en Allemagne comme un compositeur estimable dont les ouvrages sont travaillés avec soin, particulièrement dans la musique religieuse. On connaît sous son nom les productions dont les titres suivent : 1° *Die Anfangsgründe der Musik, für angehende Musikschüler zur häuslichen Wiederholung* (Principes de musique à l'usage des commençants, en forme de récréations domestiques), Zullichau, Darnmann, 1820. 2° Concerto pour violon et orchestre, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 3° Préludes pour l'orgue, Leipsick, Peters. 4° Polonaise de Keller arrangée en rondo pour le piano, Berlin, Lischke. 5° Variations pour le piano, Leipsick, Peters. 6° Quinze chants à quatre voix, avec accompagnement d'orgue ou de piano *ad libitum*. 7° *Jehovah*, motet dans le troisième cahier de la collection de chants publiés par Hientsch. Kœhler a laissé aussi en manuscrit : 8° Plusieurs concertos pour le piano. 9° Sonates pour piano. 10° Concerto pour basson. 11° Ouverture pour l'orchestre. 12° Trois duos pour alto et basse. 13° Cantate pour la fête de la Réformation, particulièrement pour le jubilé de la Confession d'Augsbourg (1829). 14° Diverses cantates et d'autres morceaux de musique d'église. 15° Des chœurs et d'autres pièces pour le chant. Une symphonie de sa composition a été exécutée à Leipsick, en 1833.

KÆMPFER (Joseph), contrebassiste d'une habileté remarquable, vers la fin du dix-huitième siècle, était né en Hongrie, et fut pendant quelque temps officier au service de l'em-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

pereur d'Autriche. Il était en garnison dans une ville de la Croatie, lorsque le désœuvrement lui fit prendre la résolution de se rendre célèbre comme musicien. L'instrument qu'il choisit fut la contrebasse, parce qu'ayant moins de rivaux à craindre pour un tel instrument, il espérait parvenir à son but avec plus de facilité. Le sentiment de l'art et sa patience sans bornes le conduisirent, sans maître, à une habileté qui pouvait passer alors pour incomparable. Il se rendit à Vienne, s'y fit admirer, et entra dans la chapelle du prince Esterhazy, dirigée alors par J. Haydn. Ainsi que la plupart des contrebassistes qui depuis lors se sont distingués, Kæmpfer s'attacha aux sons harmoniques pour l'exécution des traits difficiles et aigus; il sut leur donner une douceur jusqu'alors inconnue sur le grand instrument qu'il appelait son *Goliath*. En 1775, il entreprit un voyage en Allemagne et en Russie. Pour rendre plus facile le transport de sa contre basse, il s'en était fait une qui pouvait être démontée et se réunir au moyen d'un certain nombre de vis. En 1783, Kæmpfer arriva en Angleterre : l'admiration qu'il y excita le fit attacher bientôt comme solo au concert d'Abington, alors le meilleur de Londres, et à quelques autres établissements. Les biographes anglais se taisent sur le sort de cet artiste après cette époque.

KÆSERMANN (Nicolas), professeur de musique et *cantor* à Berne, au commencement du dix-neuvième siècle, a publié trois sonates pour piano et violon, op. 1, Augsbourg, en 1797, et des mélodies à trois et quatre voix sur les odes de Gellert, Berne, 1804.

KAESTNER (Abraham), professeur et docteur en droit à l'Université de Leipsick, a publié une dissertation intitulée : *De Jurisconsulto musico*, Leipsick, 1740, in-4° de huit pages. J'ignore l'objet de cette thèse.

KAESTNER (Abraham-Gotthelf), fils du précédent et savant mathématicien, naquit à Leipsick, le 27 septembre 1719. Après avoir terminé ses études à l'Université, il fut appelé à Gœttingue pour y remplir la chaire de mathématiques, en 1756. Des troubles et des querelles agitaient alors l'Académie de cette ville, et depuis quelque temps elle avait cessé la publication de ses mémoires; par les soins de Kaestner, les discussions cessèrent, et les travaux scientifiques reprirent leur activité. Dans l'espace de quatorze ans, il fournit aux Mémoires de Gœttingue quarante-sept dissertations dignes d'un savant aussi distingué. Après avoir été pendant plus de quarante ans un des principaux ornements d'une des premières universités de l'Allemagne, il mourut plus qu'octogénaire, le 20 juin 1800. Le nombre des ouvrages, programmes, dissertations académiques, mémoires scientifiques et morceaux de littérature publiés par ce savant, s'élève à plus de deux cents : leur liste seule remplit plus de douze pages dans le Dictionnaire de Meusel. Parmi ces ouvrages on remarque des recherches sur le son, insérées dans les Mémoires de l'Académie de Gœttingue (ann. 1778, p. 1145 et 1791). Il a publié aussi dans le *Magasin de Hambourg* (t. IX, p. 87) et dans les *Essais historiques et critiques de Marpurg* (t. II, p. 16), un extrait en allemand du livre de Brokelsby intitulé : *Reflexions on the ancient and modern musick, with the application to the cure of diseases, etc.* (Réflexions sur la musique ancienne et moderne, avec son application à la guérison des maladies).

KAFFKA (Joseph), et non point **KAWKA**, comme l'écrit Gerber, copié par le Lexique de Schilling (*voyez* Dlabacz. *Allgem. histor. Künstler-Lexikon für Böhmen*), naquit en Bohême vers 1720, et entra en 1743, en qualité de violoniste dans la chapelle des princes de la Tour et Taxis, à Ratisbonne. Il y resta jusqu'en 1790, et fit son service pendant quarante-sept ans. Il mourut à Ratisbonne en 1796, à l'âge d'environ soixante-seize ans. C'était un violoniste d'un talent fort remarquable : il a laissé en manuscrit quelques solos pour son instrument.

KAFFKA (Guillaume), fils aîné du précédent, naquit à Ratisbonne vers 1745, et mourut dans cette ville en 1806, avec le titre de maître des concerts du prince de la Tour et Taxis. Il se distingua comme violoniste, et composa plusieurs messes et autres morceaux de musique d'église qui sont restés en manuscrit.

KAFFKA (Jean-Chrétien), second fils de Joseph, né à Ratisbonne en 1759, fut aussi violoniste, et se fit ensuite chanteur et acteur. Il reçut des leçons du maître de chapelle Riepel, et fut employé dans la musique du prince de la Tour et Taxis jusqu'en 1778. A cette époque, il débuta au théâtre de Breslau, et s'occupa de la composition. Outre plusieurs symphonies, messes, vêpres, et un grand *Requiem*, il a écrit pour le théâtre : 1° *Das Milchmædchen* (la Laitière). 2° *Lucas et Jeannette*. 3° *Die Zigeuner* (les Bohémiens). 4° *Der Apfeldieb* (le Voleur de pommes.) 5° *Antoine et Cléopâtre*. 6° *Das Wüthende Heer* (l'Armée furieuse). 7° *So prellt man die*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Fuchse (C'est ainsi qu'on se moque des renards). 8° *Rosamunde*, mélodrame, gravé en partition pour le piano. 9° *Das Fest der Breunen*, prologue. 10° *Bitten und Erhœrung* (Prières exaucées), mélodrame sérieux en un acte, gravé en partition pour le piano, 1784, in-fol. 11° *Die Feier der Gnade des Kœnigs* (la Fête de la grâce du roi), mélodrame. 12° *Der blinde Ehemann* (l'Époux aveugle). 13° *Der Talismann oder der seltsame Spiegel* (le Talisman ou la glace enchantée). 14° *La mort de Louis XVI*, oratorio. 15° *Jésus souffrant sur la croix*, oratorio. 16° Plusieurs grands ballets. Kaffka avait commencé en 1783 la publication d'une sorte de journal intitulé : *Musikalischen Beitræg für Liebhaber des deutschen Singspiels* (Essai musical pour les amateurs d'opéras allemands), arrangés pour piano; mais il n'en a publié que deux cahiers. En 1803, il s'est établi à Riga comme libraire; depuis ce temps il n'a cultivé la musique qu'en qualité d'amateur.

KAHL (Gothard-Guillaume), organiste à l'église de la Croix, à Hirschberg, était fils du *cantor* Kahl à Konrads-Walden, où il naquit en 1762. Destiné dès son enfance à la profession de musicien, il alla à Halle étudier l'art sous la direction de Türk. A son retour en Silésie, il passa quelque temps sans emploi à Hirschberg, et fut ensuite nommé organiste, comme successeur de son beau-père Gottlob Kuhn. Il est mort en 1824, avec la réputation d'un organiste distingué. On connaît de sa composition *Six petites sonates pour piano seul*, Leipsick, Breitkopf et Hærtel.

KAHLE (Charles-Hermann-Traugott), né à Dessau en 1800, fit ses études musicales sous la direction de Frédéric Schneider. Il se fit connaître d'abord comme pianiste et comme professeur de son instrument dans cette ville, où il se trouvait encore en 1838. Peu de temps après, il obtint une place d'organiste à Kœnigsberg : il en remplissait les fonctions en 1851. On a de cet artiste un petit traité d'harmonie pratique à l'usage des organistes, sous ce titre : *Kurzgefasste Harmonie Lehre für Orgelspieler*, Kœnigsberg, 1845.

KAHLERT (Charles-Auguste-Timotnée), docteur en philosophie, et professeur d'un cours facultatif à l'Université de Breslau, est né en cette ville, le 5 mars 1807. Destiné par ses parents à l'étude des sciences, il fit à Breslau ses humanités et son cours de philosophie, puis il alla étudier le droit à Berlin. De retour dans sa ville natale, il y fut employé en 1829 en qualité de référendaire près des tribunaux, et jusqu'en 1833, ces fonctions ont occupé la plus grande partie de son temps; mais son goût décidé pour les sciences et les arts lui a fait abandonner depuis lors cette carrière. Musicien instruit, il a reçu des leçons de piano de Hauk, et Berner lui a enseigné la composition. Il a publié un rondeau brillant pour le piano (en *la*), Breslau, Fœrster, et quelques autres petites productions pour cet instrument; mais l'esthétique et la critique de l'art ont particulièrement attiré l'attention de M. Kahlert. Devenu un des rédacteurs des deux Gazettes musicales de Leipsick et du recueil périodique intitulé : *Cæcilia*, il a publié dans ces journaux des articles où l'on trouve de bons aperçus mêlés à des idées fausses et écrites d'un ton tranchant et dogmatique. Un de ses meilleurs morceaux est celui qu'il a fait insérer dans le seizième volume de *Cæcilia* (p. 255 et suiv.) : *Sur la valeur du romantique en musique*. M. Kahlert est aussi auteur d'un livre qui a pour titre : *Blatter aus der Brieftasche eines Musikers* (Pages extraites du portefeuille d'un musicien), Breslau, Fœrster, in-8°. Il y a du mérite dans cet ouvrage; mais on y trouve les défauts qui viennent d'être signalés. On doit au même professeur des romans, des poésies et des écrits philosophiques, parmi lesquels on remarque celui qui a pour titre : *Tonleben* (la Vie musicale), recueil de mélanges de philosophie et de théorie de la musique, Breslau, Aderholz, 1838, 1 vol. petit in-8°. Enfin, on a de Kahlert un système d'esthétique (*System der Æsthetik*), publié à Leipsick, 1846, 1 vol. grand in-8°, dans lequel il développe les principes de Hegel sur le beau dans la musique.

KAHREL (Hermann-Frédéric), docteur en philosophie et en droit, professeur ordinaire de philosophie à Marbourg, naquit à Detmold, le 10 décembre 1719, et mourut à Marbourg, le 14 décembre 1787. Au nombre de ses écrits, on remarque l'ouvrage qui a pour titre : *Denkkunst oder Grundriss der Weltweisheit* (L'art de penser, ou idées fondamentales de la philosophie), Herborn, 1755, in-8°. Dans ce livre, divisé en douze sections, Kahrel traite de la doctrine universelle de la pensée dans ses diverses applications, particulièrement dans la musique. Ce qui concerne cet art est contenu dans la dixième section du livre.

KAIFER (J.-P.), organiste à Nuremberg, en 1680, est connu en Allemagne par plusieurs cantates d'église. La Bibliothèque royale de Berlin possède de sa composition, en partition manuscrite, le motet allemand

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Siehe des Herrn, à quatre voix avec instruments.

KAINZ (Marianne), cantatrice qui a joui en Allemagne de beaucoup de considération, est née à Vienne, et y a fait ses études musicales. Son début au théâtre, qui eut lieu en 1817, fut brillant et lui procura rapidement de la renommée. Deux ans après, elle fit un voyage en Allemagne, et partout elle se fit applaudir. En 1821, elle alla en Italie et chanta avec succès à Milan et à Florence. De retour dans sa patrie, en 1825, elle fut partout accueillie avec faveur, chanta aux théâtres de Hanovre, de Cassel et de Stuttgard, et semblait devoir se placer au rang des cantatrices les plus célèbres de l'Allemagne, lorsque tout à coup elle disparut de la scène, au commencement de l'année 1828, sans qu'aucun renseignement sur sa personne soit parvenu depuis lors aux biographes allemands.

KAISER ou **KAYSER** (P.-L.), musicien, né à Francfort-sur-le-Mein, en 1756, a passé la plus grande partie de sa vie à Winterthur, en Suisse. Il fit deux voyages en Italie; le premier eut lieu en 1784. Il passait pour un des clavecinistes les plus distingués de son temps. Son admiration sans bornes pour le génie de Gluck lui a fait imiter le style de ce grand artiste dans ses compositions. Il a écrit à ce sujet un morceau rempli d'enthousiasme, intitulé : *Empfindungen eines Jüngers in der Kunst, von den Bilde des Ritters Christophe von Gluck* (Sensations d'un jeune artiste devant le portrait du chevalier Christophe Gluck), dans le *Mercure allemand* de 1776, t. III, p. 255. Kaiser a publié jusqu'en 1790 : 1° Chansons allemandes, avec accompagnement de clavecin; Winterthur, 1775. 2° Chansons avec accompagnement de clavecin; Leipsick, 1777. 3° Cantate pour la fête de Noël; Winterthur, 1781. 4° Deux sonates en symphonie pour le clavecin, avec accompagnement d'un violon et de deux cors; Zurich, 1784.

Un autre compositeur du nom de **KAISER** (le P. Israël), moine d'un couvent de la Souabe, s'est fait connaître, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, comme compositeur de musique d'église par les ouvrages suivants : 1° *Missa de requiem et libera pro canto, alto, et basso cum organo;* Augsbourg, Bœhme. 2° Messe allemande à quatre voix et orgue; *ibid.*

KAISER (...), facteur d'orgues, à Greulich, en Bohême, vers 1780, a construit un instrument de dix-huit jeux dans l'église paroissiale de Konoyed, et un autre à Dauba, dans le cercle de Bunzlau.

KAISER (Élisabeth), cantatrice allemande aussi célèbre par son talent que par sa beauté et sa fécondité, obtint, à l'âge de quinze ans, de brillants succès au théâtre de Dresde. Elle eut de son mari, Charles Kaiser, ténor d'un médiocre talent, vingt-trois enfants, dont quatre couples de jumeaux. De Dresde, elle alla à Stockholm. Le roi de Suède, *Frédéric* (qui régna depuis 1720 jusqu'en 1751), trouva cette mère de vingt-trois enfants encore assez belle pour en faire sa maîtresse déclarée. Elle eut de ce prince son vingt-quatrième enfant, auquel on donna le nom de *Hessenstein*. Le roi dut à cette femme la conservation de ses jours menacés dans l'incendie de la salle de l'Opéra de Stockholm. Le feu avait pris dans les machines du fond du théâtre, et déjà les secours qu'on y portait étaient devenus inutiles; cependant les spectateurs ne se doutaient point encore du danger qu'ils couraient : Élisabeth Kaiser eut assez de présence d'esprit pour s'approcher de la loge du roi, en chantant, et profitant d'un moment favorable, elle lui dit à voix basse : *Sire, éloignez-vous; le feu est à la salle.* Le roi l'ayant entendue, sortit aussitôt. Dès qu'Élisabeth put présumer que son royal amant était en sûreté, elle cria *au feu,* puis gagnant sa loge, elle jeta son fils, âgé de quatre ans, par une fenêtre peu élevée, et se précipita après lui.

KAISERLY-KRIKUHR, chantre de l'église d'Arménie, vivait à Constantinople, vers la fin du dix-huitième siècle. Il a composé un traité de la musique d'église arménienne, et l'a fait imprimer sous ce titre : *Nuwa Karann*, Constatinople, chez Matthiss, 1791, in-8°, avec des planches gravées sur bois.

KALB (François), facteur de pianos et d'orgues à Prague, est mort en cette ville, le 27 octobre 1815, dans un âge avancé. Ses instruments lui ont acquis la réputation d'un artiste de grand mérite. Il était chargé de l'entretien et de la réparation des orgues de l'église métropolitaine de Prague et du couvent de Strahow.

KALBITZ (Charles), né dans les premières années du dix-neuvième siècle, à Grossneuhausen, dans la Thuringe, où son père était instituteur, fit ses études au Lycée de Buttstædt et y apprit la musique; puis il se rendit à Weimar où il vécut quelque temps en donnant des leçons de musique. En 1824, il fut appelé à Buttstædt pour y remplir les fonctions de *cantor*. Trois ans après, il reçut sa nomination de professeur à l'école communale de Jéna et y fut chargé spécialement de l'en-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

seignement de la musique élémentaire. Il établit dans cette ville une société de chant d'ensemble dont la direction lui fut confiée en 1831. On a de lui une collection de chants religieux publiée sous le titre d'*Archives de la musique d'église* (Archiv für Kirchenmusik), en 1829, une méthode pratique de chant et plusieurs suites de petites pièces d'études pour le piano.

KALCHER (Jean-Népomucène), né en 1760, à Freysing, y apprit les éléments de la musique, du piano et de l'orgue chez l'organiste de la cour, Berger. En 1787, il se rendit à Munich où il se livra à l'enseignement. En 1790, il prit des leçons de composition chez Grætz, maître de piano de la cour. En 1798, il fut nommé organiste de la chapelle du roi de Bavière. Il a été longtemps estimé pour l'habileté et surtout la solidité de son jeu sur l'orgue. Il a composé plusieurs concertos et des sonates pour le piano, des messes et des symphonies. Il a fait graver à Munich, chez Falter : 1° Quinze chansons allemandes, avec accompagnement de piano. 2° Chants à quatre voix, sans accompagnement. Kalcher est mort à Munich, en 1826.

KALKAR (Henri DE), moine de l'ordre des Chartreux, naquit à Clèves, en 1368. Il enseigna d'abord la théologie à Paris, et se rendit ensuite à Cologne, où il devint prieur du couvent de Sainte-Barbe, et visiteur de son ordre. Swertius (*Athen. Belg.*) et Possevin (*Apparat. Sac.*, t. I) disent qu'il fut chanoine de Cologne ; mais cela n'est pas vraisemblable, car l'usage de séculariser des moines ne remonte pas jusqu'à cette époque. Trithème (*De Script. eccles.*, p. 330) vante le savoir et l'éloquence de Kalkar. Il mourut en 1448, à l'âge de quatre-vingts ans. Parmi ses écrits, on trouve *Cantuagium de musica, lib.* 1.

KALKBRENNER (Chrétien), naquit le 22 septembre 1755 à Minden, petite ville, non de l'électorat de Hesse-Cassel, comme on le dit dans les biographies françaises, mais du Hanovre. Choron et Fayolle ont été induits en erreur lorsqu'ils ont dit dans leur *Dictionnaire historique des musiciens* qu'il était juif d'origine : son père, Michel Kalkbrenner, qui, peu de temps après sa naissance, fut appelé à Cassel, en qualité de musicien de ville, était de la religion catholique. Kalkbrenner était âgé de quinze ans lorsqu'on le mit à l'étude du piano sous la direction de Becker, organiste de la cour de Cassel ; dans le même temps il prit aussi quelques leçons de violon de Charles Rodewald. A dix-sept ans, il entra comme choriste à l'Opéra ; cette situation, bien que peu élevée, lui fut utile en lui procurant les moyens d'étudier les partitions des maîtres habiles qui étaient dans la chapelle du prince. Il ne trouva pourtant pas à la Cour les encouragements qu'il avait espérés, car lorsque le marquis de Luchet eut été chargé de la direction du théâtre, en 1775, il lui refusa une place dans la chapelle, le retint comme simple choriste au théâtre, et lui interdit l'entrée de la bibliothèque musicale du prince. En 1777, Kalkbrenner écrivit une symphonie qui fut exécutée à la Cour, et qui fit tant de plaisir au landgrave, qu'il en obtint une somme de cinquante thalers (environ cent quatre-vingt-deux francs cinquante centimes). C'est le seul témoignage d'intérêt qui lui ait jamais été donné dans cette Cour. Vers le même temps, il commença à publier diverses choses de sa composition ; toutefois sa situation s'améliorait peu. Convaincu qu'il ne s'élèverait pas s'il restait dans une ville qui lui offrait si peu de ressources, il résolut de voyager pour chercher enfin une position plus favorable à ses travaux. Dans ce dessein, il écrivit une messe solennelle à quatre voix, et la remit au landgrave, avec la demande d'un congé de deux ans pour visiter la France et l'Italie ; mais son ouvrage fut repoussé avec dédain, et le congé lui fut refusé. Indigné d'un pareil traitement, Kalkbrenner envoya sa messe à l'Académie philharmonique de Bologne, et eut le plaisir de la voir accueillir par les suffrages de cette société, qui lui expédia, le 18 juin 1784, le brevet de membre honoraire. En 1785, le landgrave mourut, et la chapelle fut congédiée. Marié depuis deux ans, Kalkbrenner n'avait pu parvenir à se placer convenablement et cette dernière circonstance lui avait suggéré le dessein de renoncer à une carrière si ingrate pour lui jusqu'à ce moment ; mais en 1788, la reine de Prusse l'appela à Berlin comme son maître de chapelle. C'est alors qu'il commença à montrer une grande activité dans ses travaux et dans ses publications. Deux ans après, le prince Henri de Prusse l'engagea pour être maître de sa chapelle à Rheinsberg, avec un traitement considérable. Kalkbrenner écrivit dans cette résidence plusieurs opéras français, parmi lesquels on remarque *la Veuve du Malabar, Démocrite, la Femme et le Secret, Lanassa*, etc. On ignore les motifs qui ont déterminé cet artiste à quitter en 1790 la position agréable qu'il occupait chez le prince Henri de Prusse, pour se rendre en Italie ; quoi qu'il en soit, il est certain qu'il arriva à

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Naples vers la fin de cette année, et qu'il y vécut dans une position précaire pendant près d'une année. En 1799, il suivit le mouvement de retraite de l'armée française et se rendit à Paris, où il obtint une place de chef du chant à l'Opéra. Depuis cette époque jusqu'à sa mort, qui eut lieu le 10 août 1806, il n'a plus quitté cette situation.

Kalkbrenner s'est fait connaître comme compositeur de musique instrumentale et de théâtre, et comme écrivain sur la musique. Ses productions les plus connues sont les suivantes : 1° Trois sonates pour le clavecin, avec violon et violoncelle, op. 1; Berlin, 1790. 2° Trois sonates pour clavecin et violon; op. 2; *ibid.* 3° Trois *idem*, op. 3; *ibid.*, 1791. 4° Air allemand varié pour le clavecin; *ibid.* 5° Romances d'*Estelle*, avec accompagnement de piano, *ibid.*; 1794. 6° *La Veuve du Malabar*, opéra, à Rheinsberg, en manuscrit. 7° *Démocrite*, en trois actes, *idem*. 8° *La Femme et le Secret*, *idem*. 9° *Lanassa*, grand opéra, *idem*. 10° Chant funèbre pour la mort du général Hoche, exécuté à l'Opéra en 1797. 11° *Olympie*, en trois actes, jouée à l'Opéra en 1798. Cette pièce n'eut qu'une représentation. 12° *Pygmalion*, scène avec orchestre, exécutée en 1799 à la société philotechnique. 13° Scène tirée des poésies d'*Ossian*, exécutée en 1800 dans la même société. 14° *La Descente des Français en Angleterre*, pièce en un acte, destinée à l'Opéra, en 1798, mais non représentée. 15° *Œnone*, grand opéra en 3 actes, reçu par le comité en 1800, et dont l'auteur préparait la mise en scène lorsqu'il fut surpris par la mort. Cet ouvrage, qui n'avait été d'abord qu'une cantate dont on avait entendu quelques morceaux avec plaisir dans les concerts, fut représenté en 1812, et obtint peu de succès. Kalkbrenner s'était réuni à Lachnith pour faire quelques pastiches de musique allemande d'auteurs célèbres, sur des oratorios français; de cette association résultèrent les oratorios de *Saül*, représenté à l'Opéra en 1803, et *la Prise de Jéricho*, en 1805. Les mêmes artistes ont aussi traduit et arrangé *Don Juan*, de Mozart, représenté dans la même année.

Comme écrivain sur la musique, Kalkbrenner a publié : 1° *Kurzer Abriss der Geschichte der Tonkunst, zum Vergnügen der Liebhaber der Musik* (Court abrégé de l'histoire de la musique, pour l'amusement des amateurs), Berlin, 1792, 128 pages in-8°. Rempli d'erreurs et conçu sur un plan beaucoup trop écourté, cet ouvrage ne peut être d'aucune utilité aux musiciens instruits, et ne doit être consulté qu'avec beaucoup de précautions par ceux qui ne le sont pas. C'est ce même ouvrage qui est devenu la base du livre que Kalkbrenner a fait paraître sous ce titre : 2° *Histoire de la musique*, Paris, A. Kœnig, 1802, 2 vol. in-8°, le premier de 212 pages, le second de 115 pages, qu'on a ensuite réunis en un seul. Ce livre est divisé en plusieurs sections. Dans la première, l'auteur traite de la musique des Hébreux (p. 16 à 58); tout ce qu'il en dit est extrait de la dissertation d'Auguste-Frédéric Pfeiffer. La deuxième section, relative à la musique des Grecs, est empruntée à l'introduction critique de l'histoire de la musique, de Marpurg, ainsi que la troisième où il est traité de la musique des Romains; ce sont les meilleures de l'ouvrage. Quant à la quatrième partie, relative à la musique européenne du moyen âge, et qui ne renferme que soixante et onze pages, on ne sait ce qui doit le plus étonner, ou qu'on ait pensé à faire cette importante histoire dans un si petit cadre, ou qu'on ait pu y rassembler un si grand nombre d'erreurs et de bévues. Pour ne citer qu'un fait entre mille, l'auteur a voulu publier un fragment de la messe de Guillaume de Machaut, à quatre parties, qui se trouve dans le beau manuscrit des œuvres de ce poëte-musicien à la Bibliothèque impériale de Paris; mais il ignorait les principes de la notation franconienne, et ne pouvant la traduire en notation moderne, il a supposé que le manuscrit a été altéré par des ignorants (voyez *Histoire de la musique*, t. II, p. 100); et voulant restituer comme il la comprenait cette même musique, il en a fait un morceau de fantaisie qui ne ressemble point au travail de Guillaume de Machaut. Il en est de même de tous les autres extraits qu'il a donnés. Son ignorance à ce sujet a égaré des savants très-estimables; entre autres Kiesewetter, (*Geschichte der europæisch-abendländischen oder unsrer heutigen Musik*, pl. n° 2). 3° *Theorie der Tonsetskunst mit 13 tabellen* (Théorie de la musique avec treize planches), Berlin, Hummel, 1789, in-4°, première partie, composée de quarante pages de texte et de treize planches. Une seconde partie devait suivre la première, mais elle n'a point paru. Pleyel, successeur du maître de chapelle Xavier Richter à la cathédrale de Strasbourg, possédait le manuscrit original d'un traité d'harmonie et de composition dont ce maître était auteur; il le communiqua à Kalkbrenner, qui désira le traduire et le publier. Pleyel y consentit; mais au lieu

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de faire une traduction complète de l'ouvrage original, qui est excellent, il l'abrégea à sa manière, en ôtant les meilleures choses concernant le contrepoint, et le publia sous ce titre : *Traité d'harmonie et de composition par Fr.-Xav. Richter, etc. ; revu, corrigé, augmenté et publié avec quatre-vingt-treize planches, par C. Kalkbrenner*, Paris, 1804, in-4°. Je possède le manuscrit original du traité de Richter, avec la copie que Kalkbrenner en avait faite pour lui-même. Ce traité est un des meilleurs ouvrages de son genre, particulièrement pour les exemples fugués, qui sont bien écrits et d'un bon style ; il est regrettable que le traducteur ne l'ait pas donné tel qu'il est.

KALKBRENNER (Frédéric-Guillaume), et non *Chrétien-Frédéric*, comme il a été nommé dans la première édition de cette biographie, fils du précédent, né à Cassel, en 1784, a reçu de son père les premières leçons de musique et de piano. Son éducation musicale fut continuée à Naples, où il suivit sa famille en 1796 ; puis au Conservatoire de musique de Paris, où il entra en 1798, dans la classe de piano d'Adam. L'année suivante, il devint élève de Catel pour l'harmonie. Au concours de l'an VIII (1800), il obtint le second prix de piano ; au concours de l'année suivante, le premier prix de cet instrument lui fut décerné, ainsi que celui d'harmonie. Livré alors à l'enseignement, il fit ses premiers essais de composition, qu'il publia chez Sieber. Cependant quelques liaisons de jeune homme qui déplaisaient à son père, firent prendre à celui-ci la résolution de le faire voyager en Allemagne. Kalkbrenner partit vers la fin de 1803, et se rendit à Vienne, où il commença à modifier sa manière de jouer du piano, après avoir entendu Clementi, dont l'admirable mécanisme devint son modèle. Il a rendu compte, dans sa *Méthode de piano*, des principes qui le guidèrent alors dans ses études, et de ses travaux pour arriver à cette égalité, à cette indépendance de doigts, à ce brillant de la main gauche qui, depuis lors, ont été considérés comme les qualités principales de son talent d'exécution.

De retour à Paris, vers la fin de 1800, après la mort de son père, Kalkbrenner s'y fit entendre et fit admirer la puissance et le brillant de son jeu, qui n'avait cependant point acquis le fini précieux qui, depuis lors, y a ajouté tant de prix. Cependant il parut alors rarement en public, le grand nombre de ses élèves et ses travaux de composition l'occupant incessamment. Fixé en Angleterre, au commencement de 1814, il y prit bientôt le premier rang parmi les virtuoses de cette époque et fut le professeur le plus recherché pour son instrument. Les dix années qu'il passa en Angleterre furent aussi celles où il montra le plus d'activité comme compositeur. Le nombre de productions qu'il y publia est très-considérable. Chaque année, il allait passer quelques mois dans une propriété qu'il possédait à Rambouillet, et ce temps était celui qu'il consacrait à ses travaux. En 1818, il s'associa avec Logier pour établir des cours par la méthode du *chiroplaste*, inventée par celui-ci : ces cours obtinrent un succès de vogue et procurèrent des bénéfices considérables aux deux artistes, malgré l'ardente opposition de beaucoup d'autres professeurs de musique, et la multitude de pamphlets qui furent répandus contre l'inventeur du chiroplaste, et même contre Kalkbrenner.

A la fin de l'année 1823, Kalkbrenner a quitté l'Angleterre et a fait avec Dizi, célèbre harpiste et son ami, un voyage en Allemagne dans lequel ils ont visité Francfort, Leipsick, Dresde, Berlin, Prague, Vienne et quelques autres grandes villes. Partout Kalkbrenner a excité l'étonnement par la puissance de son exécution et la perfection de son mécanisme. De retour à Paris, en 1824, il s'est associé avec Camille Pleyel pour l'exploitation d'une fabrique de pianos, qui, par les sommes considérables qu'il y a versées, ses conseils, son influence d'artiste et ses relations sociales, est bientôt parvenue à une grande prospérité. Devenu chef d'une école de pianistes, il a formé plusieurs élèves distingués parmi lesquels on remarque madame Pleyel, le plus beau talent de pianiste qu'ait produit la France. L'école de Kalkbrenner doit être considérée comme le dernier développement de celle de Clementi. Tous ses moyens sont renfermés dans l'action libre, indépendante des doigts et dans l'anéantissement de tout effet emprunté à la force musculaire des bras. Les résultats de cette doctrine du toucher du piano ont été pour Kalkbrenner une admirable égalité, une parfaite aptitude des deux mains, le brillant et l'élégance, mais en même temps elle a donné des limites plus étroites à la production d'accents variés par l'instrument, que dans l'école de Vienne, où toutes les manières d'attaquer le clavier sont admises dans le but de produire des effets divers.

En 1833, Kalkbrenner a fait un nouveau voyage en Allemagne, dans lequel il a visité

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Hambourg et Berlin; ses succès n'y ont pas eu moins d'éclat que dans l'excursion qu'il y avait faite dix années auparavant. Trois ans après, il a visité la Belgique. Le roi, après l'avoir entendu à Bruxelles, l'a décoré de l'ordre de Léopold.

Les compositions publiées par cet artiste sont en grand nombre. Parmi ces ouvrages, on remarque surtout : 1° Premier grand concerto (en *ré* mineur), op. 61, Londres, Paris, Bonn, Leipsick. 2° Deuxième *idem* (en *mi*), op. 85, *ibid.* 3° Troisième *idem* (en *la*), op. 107, *ibid.* 4° Grand concerto pour deux pianos (en *ut*), op. 125. 5° Plusieurs grands rondos brillants pour piano et orchestre, op. 60, 70 et 101, *ibid.* 6° Fantaisies et variations avec orchestre, op. 72, 85, 90 et 115, *ibid.* 7° Grand septuor pour piano, deux violons, deux cors, alto et basse, op. 15. 8° Grand quintetto pour piano, deux violons, alto et violoncelle, op. 30, *ibid.* 9° Sextuor pour piano, deux violons, alto, violoncelle et contrebasse, op. 58, *ibid.* 10° Quintetto pour piano, clarinette, cor, basson et contrebasse, op. 81, *ibid.* 11° Quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle, op. 2, Paris, Sieber, Leipsick, Hofmeister. 12° Trios pour piano, violon et violoncelle, op. 7, 14, 26, 39, 84, Paris, Bonn, Leipsick, Vienne, Berlin. 13° Duos pour piano et violon, ou alto, ou violoncelle, op. 11, 22, 27, 39, 47, 49, 63, 86, *ibid.* 14° Sonates et pièces pour piano à quatre mains, op. 3, 79, *ibid.* 15° Sonates pour piano seul, op. 1, 4, 13, 28, 35, 48, 56, *ibid.* 16° Sonate pour la main gauche, op. 42, *ibid.* 17° Fantaisies pour piano seul, op. 5, 6, 8, 9, 12, 21, 33, 36, 37, 50, 53, 64, 68, 76, 80, 110, 114, 119, *ibid.* 18° Rondeaux *idem*, op. 31, 32, 43, 45, 46, 52, 57, 59, 61, 62, 65, 67, 78, 96, 97, 101, 102, 106, 109, 116, *ibid.* 19° Études, caprices, fugues, etc., op. 20, 125, 104, 54, 88, fugue à trois sujets (en *ut*), fugue en *fa* mineur, etc., *ibid.* 20° Thèmes variés, op. 10, 16, 17, 18, 19, 23, 25, 29, 38, 44, 51, 55, 69, 71, 72, 75, 83, 98, 99, 112, 115, 118, 120, 122, *ibid.* Une édition des œuvres complètes de Kalkbrenner a été publiée à Leipsick, chez Probst. 21° *Méthode pour apprendre le piano-forte à l'aide du guide-mains, contenant les principes de musique, un système complet de doigter, la classification des auteurs à étudier, etc., suivie de douze études*, op. 108; Paris, Pleyel, etc. Des traductions allemandes, anglaises et italiennes de ce bon ouvrage ont été publiées à Leipsick, à Londres et à Milan. Kalkbrenner était chevalier de plusieurs ordres. Il est mort à Paris, le 11 juin 1849. Une notice biographique avait été publiée sur lui, par M. Louis Boivin, dans la *Revue générale, biographique, politique et littéraire*, en 1842, puis tirée à part, grand in-8°. Cette notice est un véritable roman.

Kalkbrenner a laissé un fils (Arthur), son élève pour le piano, qui s'est fait entendre dans plusieurs concerts, et a publié des bagatelles pour son instrument.

KALKUS (Joseph), né à Boemisch-Brod, en Bohême, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, apprit la musique dans l'école de ce lieu, et fréquenta ensuite le Gymnase de Prague, où il fit sa philosophie et un cours de droit. Après avoir composé des danses allemandes, des menuets et des *Ländler*, il alla s'établir à Vienne où il acquit de la renommée pour ce genre de musique. En 1811, il fit un voyage à Prague pour revoir ses amis : depuis cette époque, on n'en a plus entendu parler.

KALLAUS (Ferdinand), né en Bohême, vers 1750, a été placé, en 1788, chez le prince évêque de Passau, en qualité de ténor de la musique de la chambre, après avoir été quelque temps au service du prince évêque de Freysing. En 1812, il vivait à Prague où il enseignait le chant. Il était aussi bon violoniste et pianiste, et composait de bonne musique. On a publié de sa composition des chants à l'usage des églises catholiques (*Katholischer Kirchengesang*); Straubing, Heigl, et un recueil de chansons à trois voix, et quatre suites; Linz, Haslinger. Kallaus a laissé en manuscrit quelques messes qui sont estimées.

KALLENBACH (Georges-Ernest-Gottlieb), organiste à l'église du Saint-Esprit, à Magdebourg, s'est fait connaître vers la fin du dix-huitième siècle comme compositeur dramatique, comme auteur de pièces instrumentales et vocales, et comme écrivain didactique. Le calendrier des théâtres de Gotha de 1799 lui attribue les opéras suivants : *Das Schottenbild an der Wand* (le Fantôme sur le mur). 2° *Scène de mariage*, intermède. 3° Un opéra bouffe dont le titre n'est pas indiqué. Kallenbach a publié : 1° Pièces choisies pour piano à quatre mains; Brunswick, Spehr. 2° *Musikal. Unterhaltungen* (Amusements musicaux); Magdebourg, Creutz. 3° Jeu de dés musical, pour apprendre à composer des anglaises, des valses, etc.; *ibid.* 4° Préludes, petites fugues faciles et fantaisies pour l'orgue, *ibid.* 5° Livre choral à quatre voix avec des versets pour l'orgue, *ibid.* Cet ouvrage a eu deux éditions. 6° Duos à deux voix, avec accompagnement de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

piano à quatre mains, Leipsick, Heinrich. 7° Motets allemands à cinq voix d'hommes ; Leipsick, Peters. 8° *Zwerg fellerschætterungen und Lieder der Freude* (Petites chansons bruyantes et de joie, avec accompagnement de piano); Halle, 1800. 9° Six chansons pour trois voix d'hommes ; Leipsick, Peters. 10° *Ausweichungen in alle Dur-und Molltœne mittelst* 3, 2 *und eines einzigen Accords, nebst Anhang von Orgelpunkten* (Modulations dans tous les tons majeurs et mineurs au moyen de trois accords, de deux, ou d'un seul), deuxième édition améliorée, Magdebourg, Creutz, in-8°.

KALLENBERG (Wilhelm), *cantor* à Erfurt depuis 1831, s'est fait connaître par des chants à voix seule avec accompagnement de piano, et par un recueil de six chants d'église pour soprano, contralto, ténor et basse, avec accompagnement de flûte, deux clarinettes, deux cors, deux trompettes, trombone et orgue, Weimar, Hoffmann.

KALLIWODA (Jean-Wenceslas), compositeur, né à Prague, le 21 février 1801, a été admis au Conservatoire de musique de cette ville dans sa dixième année, et y a reçu pendant six ans une éducation musicale complète. A l'âge de seize ans, il est entré à l'orchestre du théâtre de Prague en qualité de violoniste, et il y est resté jusque dans sa vingt-deuxième année. A cette époque, il a fait un voyage à Munich, où il a été accueilli avec beaucoup de faveur. Pendant son séjour en cette ville, son talent a été remarqué par le prince de Furstenberg, qui lui a confié le poste de son maître de chapelle, dans sa résidence de Donaueschingen. Depuis ce temps, M. Kalliwoda, dont la réputation s'est faite par les compositions instrumentales qu'il a publiées, n'a pas quitté sa position, bien qu'il lui ait été fait plusieurs propositions avantageuses. Il s'occupe incessamment de l'amélioration de son orchestre, où écrit des symphonies, des concertos, et d'autres morceaux de tout genre. Il a publié jusqu'à ce jour : 1° Première symphonie (en *fa* mineur), op. 7 ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 2° Deuxième *idem* (en *mi* bémol), op. 17 ; Leipsick, Peters. 3° Troisième *idem* (en *ré* mineur), op. 28; *ibid.* 4° Quatrième *idem* (en *ut* mineur); *ibid.* 5° Cinquième *idem* (en *si* mineur) ; *ibid.* 6° Sixième *idem* (en *fa* majeur). 7° Treize ouvertures de concert, œuvres 38, 44, 55, 56, 76, 85, 101, 108, 126, 141, 143, 145; toutes publiées chez Peters, à Leipsick. 8° Six concertinos pour violon et orchestre, op. 15, 30, 72, 100, 133, 151; *ibid.* 9° Un concerto pour le même instrument, op. 9; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 10° Des variations, pots-pourris et fantaisies pour violon et orchestre, op. 13, 18, 22, 35, 37 et 41 ; *ibid.* 11° Concertante pour deux violons, op. 20; *ibid.* 12° Rondeaux pour piano seul, op. 10, 11, 16, 19, 23, 42; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 13° Deux polonaises pour violon et orchestre, op. 8 et 45 ; Hanovre et Leipsick. 14° Deux pots-pourris pour violon et orchestre, op. 35 et 36; Leipsick, Peters. 15° Grande polonaise pour piano à quatre mains, op. 8; Brunswick, Meyer. 16° Marches et valses pour piano à quatre mains, op. 26, 27, 28, 39; Leipsick. 17° Chansons allemandes à voix seule, avec accompagnement de piano, Prague, Berra, deux suites. 18° Trois quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 61, 62 et 90; Leipsick, Peters. M. Kalliwoda a écrit aussi un opéra intitulé : *Blanda*, qui a été représenté à Prague, en 1847.

KALLIWODA (Guillaume ou Wilhelm), fils du précédent, est né à Donaueschingen, le 19 juillet 1827. Son père n'eut presque aucune part à son éducation musicale ; il l'envoya fort jeune au Conservatoire de Leipsick, où il reçut des leçons de piano et de composition de Mendelssohn, depuis 1844 jusqu'en 1847. Ce jeune artiste n'était âgé que de vingt ans, lorsqu'il fut appelé à Carlsruhe, pour y diriger la musique de l'église catholique. Il s'est fait dans cette ville la réputation de pianiste distingué et de bon chef d'orchestre. On a publié de sa composition : 1° Ouverture de concert à grand orchestre ; Leipsick, Peters. 2° Première symphonie, *idem ; ibid.* 3° Fantaisie caprice pour piano, op. 1 ; Rudolstadt, Muller. 4° Six pièces caractéristiques, *idem*, op. 2; *ibid.* 5° *Erwartung* (Attente), chant à voix seule avec piano. 6° Deux marches militaires pour piano ; Leipsick, Peters. 7° Six chants à voix seule avec piano ; *ibid.* Le style de la musique de M. Kalliwoda est une imitation de celui de Mendelssohn.

KAMBACH (...), *cantor* à l'église principale de Schweidnitz, actuellement vivant, a publié en cette ville, au mois d'avril 1818, un livre de chorals, et en 1822, un recueil de pièces d'orgue.

KAMBRA (Charles), musicien allemand, fixé à Londres vers la fin du dix-huitième siècle, a publié dans le Mercure allemand de 1796 (part. 1, n° 4) une chanson chinoise, traduite en notation européenne, avec quelques remarques sur la musique de la Chine. Il a fait aussi paraître à Londres deux chansons originales de la Chine, avec accompagnement de piano, en 1800. Parmi ses propres

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

compositions, on remarque . 1° Six sonates pour le piano, op. 1; Londres, Clementi. 2° Six *idem*, op. 2; *ibid.* 3° Trois *idem*, op. 3, Londres, Preston. 4° *The favorit hornpipes with 8 variations for the forte-piano;* ibid. 5° Les danses favorites du prince de Galles pour le piano; *ibid.* et Leipsick. 6° Trois airs en rondos pour le piano; Londres et Leipsick. 7° Deux rondos pour le piano, op. 10; *ibid.* 8° Quelques recueils de chansons anglaises.

KAMIENSKI (Mathias), créateur de l'opéra polonais, naquit le 13 octobre 1734, à Edenbourg, petite ville de la Hongrie, sur les frontières d'Autriche. On ignore où il reçut son éducation musicale, mais on sait qu'il entra fort jeune dans la chapelle du comte Hentzel. Après y avoir été attaché pendant plusieurs années, il se rendit à Vienne, pour étudier la composition et perfectionner son talent de pianiste. Il alla ensuite se fixer à Varsovie et s'y livra à l'enseignement de la musique. Son premier opéra, intitulé : *Nendza Uszczesliwiona* (la Misère consolée), fut joué sur le Théâtre-National de Varsovie, en 1778. La musique de Kamienski, expressive et gracieuse, eut un succès de vogue. Cet ouvrage fut le premier opéra original écrit sur des paroles polonaises et chanté par des acteurs polonais. La partition contenait treize morceaux, dont deux duos, plusieurs airs, un morceau d'ensemble à la fin de la pièce; mais il ne s'y trouvait pas de chœurs. Les autres opéras de Kamienski sont : 1° *Zoska czyli wieiskie zaloty* (Sophie ou les Amours de village), qui obtint soixante-seize représentations à Varsovie, et fut joué dans plusieurs villes de province. 2° *Cnotliwa prostota* (Simplicité vertueuse); ces deux ouvrages furent joués en 1779. 3° *Balik gospodarski* (le Bal champêtre). 4° *Slowik* (le Rossignol). 5° *Tradycya Zalatwiona* (la Saisie réglée). Kamienski écrivit aussi la musique des opéras allemands *le Sultan Wampou* et *Antoine et Antoinette*, pour l'administration théâtrale de Constantini, mais le départ des chanteurs allemands en empêcha la représentation. Enfin, on a de lui plusieurs messes, des offertoires et des polonaises. Au nombre de ses derniers ouvrages, on remarque une grande cantate qu'il écrivit pour l'inauguration de la statue équestre de Jean Sobieski, et qui fut exécutée au palais Lazienski, puis plusieurs fois au théâtre de Varsovie. Kamienski est mort dans cette ville, le 25 janvier 1821, à l'âge de quatre-vingt-sept ans.

KAMMEL (Antoine), violoniste et compositeur, né en Bohême, dans les terres du comte Waldstein, fut envoyé en Italie par ce seigneur, pour y perfectionner son talent sur le violon. Kammel se rendit à Padoue, et y reçut des leçons de Tartini. En peu de temps il fit, sous un tel maître, de rapides progrès. De retour à Prague, il étonna les amateurs et les artistes par son habileté et par l'expression de son jeu dans l'adagio. Tout à coup, il disparut de cette ville sans qu'on sût ce qu'il était devenu; ce ne fut qu'après un certain temps qu'on apprit qu'il était à Londres. Il paraît que son jeu ne plut point d'abord aux Anglais; mais il finit par obtenir des succès, et fut admis dans la musique du roi d'Angleterre. On croit qu'il est mort avant 1788. Dlabacz fournit la liste suivante de ses ouvrages, dans le *Dictionnaire des artistes de la Bohême;* 1° Six sonates pour deux violons, op. 2; Amsterdam. 2° Six quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 4; *ibid.* 3° Six duos pour deux violons, op. 5; La Haye. 4° Six sonates pour deux violons, op. 7; *ibid.* 5° Six quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 8; Amsterdam et Berlin. 6° Six solos pour violon, op. 9; La Haye. 7° Six ouvertures pour orchestre complet, op. 10; Londres. 8° Six duos pour deux violons, op. 12. 9° Six sonates pour violon, avec accompagnement de basse, op. 13; Paris. 10° Trois quatuors pour flûte, deux violons et basse, op. 14; Amsterdam et Berlin. 11° Six duos, dont quatre pour deux violons, et deux pour violon et violoncelle, op. 15; Berlin et Amsterdam. 12° Six quatuors ou divertissements, dont trois pour deux violons, alto et basse, et trois pour flûte ou hautbois et violoncelle, op. 17; Berlin et Amsterdam. 13° Six duos pour deux violons, op. 19; Paris, Sieber. Les ouvrages que Dlabacz n'a pas connus sont : 14° Dix-huit trios pour deux violons et basse, op. 11, 23 et 25; Paris, Sieber. 15° Six divertissements en quatuors, op. 21; *ibid.* 16° Dix-huit duos pour deux violons, op. 20, 22 et 26; *ibid.* 17° Six sonates en trios pour clavecin, violon et basse, op. 16; *ibid.*

KAMMERLOHER. *Voyez* Cannerloher.

KANDLER (François de Sales), né à Kloster-Neubourg, près de Vienne, le 23 août 1792, reçut les premières leçons de musique de son père, instituteur et directeur du chœur dans cette petite ville. Admis comme soprano-niste, en 1802, dans la chapelle de la cour impériale, il dut à cette circonstance l'avantage d'acquérir une instruction solide dans l'art, objet de sa prédilection. Il fit aussi à Vienne

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de bonnes études littéraires et philosophiques, et reçut d'Albrechtsberger, de Salieri et de Gyrowetz des conseils pour la composition. Après avoir écrit quelques morceaux de musique d'église, il s'adonna particulièrement, en 1816, à la littérature musicale, et publia plusieurs articles dans la *Gazette musicale de Vienne* qui dut particulièrement son existence à ses efforts. Vers la fin de 1817, il fut obligé de se rendre à Venise, comme employé de la marine. Cette circonstance fut heureuse pour Kandler, car dès ce moment il eut à sa portée beaucoup de renseignements et de documents pour les recherches qu'il se proposait de faire relativement à quelques points de l'histoire de la musique. Neuf années entières passées en Italie, et pendant lesquelles il fit des voyages et des séjours à Bologne, à Rome et à Naples, lui procurèrent une ample moisson de faits intéressants et de monuments de l'art. Une bonne notice biographique de Hasse, et quelques morceaux étendus sur l'état actuel de la musique en Italie, particulièrement à Rome et à Naples, le firent connaître avantageusement, et lui firent envoyer des diplômes de membre honoraire des académies d'Étrurie, de Rome et de plusieurs autres sociétés italiennes et allemandes.

En 1822, Kandler fut appelé à Milan et eut un emploi dans l'administration de la guerre chez le commandant général. Les travaux dont il s'occupa dès ce moment furent des traductions italiennes de quelques grandes compositions allemandes et françaises. C'est ainsi qu'il traduisit et fit exécuter devant de brillantes assemblées *Joseph*, de Méhul; *la Passion*, de Weigl; *le Christ au mont des Oliviers*, de Beethoven (qui fut publié chez Ricordi, avec cette traduction), et le *Pater Noster*, de Naumann. De retour à Vienne en 1827, il y eut un emploi au conseil de guerre; mais cette place lui laissant une assez grande liberté, il en profita pour mettre en ordre les matériaux qu'il avait recueillis pour la rédaction de divers ouvrages dont il avait conçu le plan. Malheureusement il n'eut pas le temps de réaliser ses vues, car il mourut du choléra, le 26 septembre 1831, également regretté par les artistes et par ses amis.

On a de Kandler : 1° Plusieurs articles sur divers sujets publiés dans la *Gazette musicale de Vienne* pendant les années 1816 et 1817, entres autres sur le Métronome de Maelzel (ann. 1817, p. 33-36, 41-43, 49-52, 57-58). 2° *Cenni Storico-critici intorno alla vita ed alle opere del celebre compositore Giov. Adolfo Hasse, detto il Sassone*, in Venezia, per Giuseppe Picatti, 1820, in-8° de cinquante pages, avec le portrait de Hasse. Une deuxième édition de cette biographie a été publiée à Naples dans la même année. C.-F. Michaelis, de Leipsick, en a fait une traduction allemande, qui n'a point été imprimée. 3° *Ueber den gegenwærtigen Kulturzustand des Kœniglichen Musik-Collegium in Neapel, mit einen vorbegehenden Rückblicke auf die verblichegen Conservatorien dieser Hauptstadt* (Sur l'état actuel de l'éducation dans le Collége royal de musique de Naples, avec un coup d'œil rétrospectif sur les anciens conservatoires de cette capitale), dans la *Gazette musicale de Leipsick*, t. XXIII, p. 842, 849 et 869. 4° *Musikstand von Neapel in Jahr* 1826 (Situation de la musique à Naples dans l'année 1826), dans la *Cæcilia*, 1827, t. VI, p. 235-290, avec deux chansons populaires et une mélodie de tarentelle. Une traduction française abrégée de ce morceau a été publiée dans la *Revue musicale*, t. IV, p. 1-7, 49-58, 145-155. 5° *Sur l'état actuel de la musique à Rome*, traduit sur le manuscrit allemand communiqué par l'auteur, dans le troisième volume de la *Revue musicale*, p. 49-60, 73-81, 97-102. 6° *Ueber das Leben und die Werke des G. Pierluigi da Palestrina, genannt der Fürst der Musik*, etc. (Sur la vie et les ouvrages de Jean Pierluigi de Palestrina, appelé *le Prince de la musique*, etc., ouvrage posthume publié avec un avant-propos et quelques notes par M. R.-G. Kiesewetter, qui en a été l'éditeur), Leipsick, Breitkopf et Hærtel, 1834, un volume in-8° de XXIV et 224 pages. Ce livre a été extrait par Kandler des *Mémoires historiques sur la vie et les ouvrages du célèbre maître de l'école romaine* publié par l'abbé Baini en deux volumes, in-4°. Dans son travail, Kandler a réduit aux faits l'ouvrage du savant directeur de la chapelle pontificale et à tout ce qui a un rapport direct à la musique, écartant surtout ce qui n'y est pas intimement lié, et renvoyant dans un appendice les renseignements intéressants qui concernent d'anciens compositeurs. Ce travail est fait avec intelligence. On a publié aussi après la mort de Kandler : *Cenni storico-critici sulle vicende e lo stato attuale della musica in Italia*, Venezia, 1836, in-8° de cent soixante-treize pages. C'est une traduction des articles trouvés dans ses papiers et publiés dans plusieurs numéros de l'écrit périodique intitulé : *Cæcilia*, publié à Mayence, chez Schott.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

KANKA (Jean), docteur en droit et pianiste distingué, né à Prague, vers 1720, était fils d'un conseiller à la cour d'appel de cette ville et exerçait à Prague la profession d'avocat dans les premières années du dix-neuvième siècle; mais il paraît s'être ensuite fixé à Vienne, car il a publié dans cette ville, en 1823, un livre concernant l'administration de la police dans les États autrichiens. Sa première production musicale a été une cantate qu'il a fait exécuter, en 1795, à l'église Saint-Nicolas de Prague, pour le jubilé de cinquante ans du président de la cour d'appel et grand amateur de musique, comte de Spork. Ses autres ouvrages connus sont : 1° Treize variations pour le piano sur un thème original; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 2° Concerto pour piano et orchestre (en *ré*); *ibid.*, 1804. 3° *Chansons des braves Autrichiens*, de Collins, mises en musique par J. Kanka, première partie; Prague, Gottl. Haas, in-4° obl. Il existait aussi, au temps de Gerber, quatorze variations pour piano, violon et alto, en manuscrit chez Træg, de Vienne.

KANNE (Frédéric-Auguste), né le 8 mars 1788, à Delitsch, en Saxe, étudia d'abord la médecine et la théologie aux Universités de Leipsick et de Wittenberg; mais bientôt il abandonna les sciences pour les beaux-arts, particulièrement pour la musique. Après avoir été pendant un an secrétaire du prince de Dessau, il alla étudier sérieusement la musique sous la direction du *cantor* Weinling, et se livra surtout à la lecture de quelques bons traités de cet art. En 1801, il retourna à Leipsick et y resta jusqu'en 1808. L'année suivante, il se rendit à Vienne où il trouva dans le prince de Lobkowitz un protecteur qui le reçut dans sa maison, et l'affranchit de tous les soucis ordinaires de la vie. Kanne put à son gré cultiver la poésie et la composition musicale, acceptant des places de maître de musique et les abandonnant suivant les fantaisies de son caractère capricieux. Il écrivit aussi des critiques pour les journaux, et ce fut lui qui rédigea les dernières années de la *Gazette musicale de Vienne*. Toutefois, malgré l'étendue de son savoir et la variété de ses connaissances, il finit par tomber dans une misère profonde, et fut souvent réduit à faire, pour vivre, de petites pièces de vers pour les noces ou les funérailles, qui ne lui étaient payées que par le don de quelques pièces de monnaie. Sa vie déréglée et ses excès d'intempérance lui causèrent à la fin une maladie d'entrailles qui s'aggrava parce qu'il rejeta tout secours de la médecine, et qui lui donna la mort, le 16 décembre 1833, au moment où il venait de sortir du cabaret.

Kanne était, dit-on, doué d'un génie original et vigoureux, mais d'un esprit bizarre qui ne sut jamais se régler, et qui dissipa dans une vie agitée des trésors intellectuels qui auraient conduit tout autre au bonheur et à la renommée. Il n'aimait pas le travail, n'écrivait que par caprice, et ne savait comment s'y prendre pour gagner de l'argent. Ce qu'il savait encore moins, c'était d'en être ménager. Dans ses critiques, il savait fort bien analyser les défauts des productions d'autrui, quoique les siennes ne fussent rien moins que correctes. Les ouvrages de musique qu'on connaît de lui sont les opéras, vaudevilles et drames suivants : 1° *Die Elfenkœnigin* (la Reine des Elfes). 2° *Orphée*. 3° *Miranda*. 4° *Die Belagerten* (les Assiégés). 5° *Deutscher Sinn* (Esprit allemand). 6° *Sapho*. 7° *Die eiserne Jungfrau* (la Vierge de fer). 8° *Lindana*. 9° *Malvina*. 10° *Der Untergang des Feenreichs* (la Chute de l'empire des fées). 11° *Die Zauberschminke* (le Fard enchanté). Parmi ses autres ouvrages, on remarque : 12° Marches des troupes autrichiennes en harmonie à dix parties, Vienne, Haslinger. 13° Trios pour piano, violon et violoncelle, op. 25; *ibid.* 14° Sonate pour piano et violon, op. 35, *ibid.* 15° Grande sonate pour piano à quatre mains, op. 51; *ibid.* 16° Sonates pour piano seul, op. 18, 52, et grande sonate en *ré*; Leipsick, Breitkopf et Hærtel, et Vienne, Haslinger. 17° Plusieurs rondeaux et autres pièces détachées pour le piano; Vienne, Artaria et Mechetti. 18° Thème de *Joconde* varié pour piano, op. 108, *ibid.* 19° Douze duos pour soprano et ténor; Leipsick, Hofmeister. 20° Un très-grand nombre de chants à voix seule avec accompagnement de piano, en recueils ou détachés; Leipsick et Vienne. 21° *L. V. Beethoven's Tod, den 26 mars* 1827 (la Mort de Beethoven, le 26 mars 1827), fantaisie littéraire, Vienne, Tendler, in-8°.

KANT (Emmanuel), illustre philosophe, né à Kœnigsberg le 22 avril 1724, s'occupa d'abord de mathématiques, et obtint une chaire à l'université de sa ville natale. Ce ne fut qu'en 1760, à l'âge de trente-six ans, qu'il se livra aux recherches philosophiques et que son génie découvrit les principes du système de la philosophie critique, devenu ensuite si célèbre. Le reste de sa vie paisible et méditative fut employé à développer les conséquences de ce système dans di-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

vers ouvrages qui ne furent pas d'abord compris, mais qui plus tard ont changé la direction des études philosophiques, et qui ont eu autant d'admirateurs enthousiastes que d'ardents détracteurs. Ce grand homme a cessé de vivre le 12 février 1804. Les paragraphes 13, 14, 16, 51, 52, 53 et 54 de sa *Critique du Jugement* (Kritik der Urtheilskraft, Berlin, 1799, troisième édition), sont relatifs à la musique; ce qu'il en dit fait voir qu'il était absolument étranger à cet art; il n'y est pas même conséquent à ses principes. Suivant lui, la musique n'est qu'un simple jeu de sensations auquel ne s'attache aucune idée intellectuelle.

KANTUN, arabe connu sous le nom de *musicien de Babylone*, parce qu'il était né à Hilleh, près des ruines de cette ville. Il est auteur d'un *Traité du rhythme musical*, en langue arabe, cité par Casiri (*Biblioth. arabico-hispano*, t. I, n° 419). On ignore l'époque précise où vécut ce musicien.

KANZLER (Joséphine), femme du célèbre hautboïste Fiadt (*voyez* ce nom), est née, en 1780, à Markt-Tœlz. Dans sa jeunesse, elle suivit à Munich son père qui venait d'être nommé médecin de la ville : elle y reçut des leçons de piano de Marc Falter et de Lauska, puis étudia la composition sous la direction de Graetz, ensuite de Danzi, et enfin de l'abbé Vogler. On a de cette dame un quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle (en *ré*), gravé à Paris chez Érard, et un autre (en *mi* bémol); Vienne, Cappi. Plusieurs sonates et thèmes variés pour le piano, de sa composition, sont restés en manuscrit. On a gravé quelques-unes de ses chansons allemandes où l'on remarque beaucoup de goût et d'élégance. Cette dame a été considérée longtemps comme une des pianistes les plus distinguées de l'Allemagne. Elle possédait aussi des connaissances étendues dans la théorie et dans la littérature de la musique.

KAPLER (Charles-Benjamin), *cantor* et organiste à Steinau (Silésie), est né, le 9 août 1801, à Voigtsdorf (près de Hirschberg), où son père était charpentier. Après avoir achevé, à l'École normale de Bunzlau, ses études relatives à l'enseignement primaire, il fut nommé en 1822, instituteur adjoint à Giersdorf, village près de Warmbrunn, et y resta jusqu'en 1827; puis il alla occuper une position semblable à l'École des filles de Wohlau; et enfin, il obtint, en 1829, sa nomination de cantor et organiste à Steinau. Dans les loisirs que lui laissaient ses fonctions, Kapler a écrit un livre choral pour l'usage des habitants de Steinau; un ouvrage qui a pour titre *le Chanteur du dimanche et des jours de fête*; consistant en soixante-douze chants à quatre voix, avec accompagnement d'instruments à vent; le soixante-dix-huitième psaume avec orchestre complet; le cantique *Preis him* (Gloire à lui), pour un chœur d'hommes à quatre voix. Ces ouvrages étaient terminés en 1847; mais ils étaient encore en manuscrit.

KAPP (J.-Charles), organiste de l'église luthérienne de Minden, en Prusse, est né en 1772, à Schwanensée, en Thuringe, où son père était instituteur. En 1780, il entra au collége d'Erfurt pour y faire ses études; il y apprit la musique sous la direction de Weimar, et s'instruisit dans l'art de jouer du piano et de l'orgue, par ses entretiens avec Hæssler (*voyez* ce nom), pianiste distingué qui l'avait pris en affection, à cause du talent qu'il avait reçu de la nature pour la musique. Sur la recommandation de Weimar, il obtint, vers 1795, la place d'organiste à Saint-Martin de Minden. En 1801, il fut nommé organiste et *cantor* à l'église Saint-Siméon. Il est mort à Minden, le 19 février 1808, à l'âge de 36 ans. Les ouvrages publiés par cet artiste consistent en : 1° Trois sonates pour piano, op. 1; Erfurt, 1792. 2° Trois *idem*, op. 2; *ibid.* 3° Sonate à quatre mains, op. 3. 4° Trois thèmes variés pour piano, op. 4. 5° Sonate à quatre mains, op. 5. 6° Un quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle, op. 6, 1798. 7° Deux airs variés, op. 7, 1798. 8° Douze préludes pour l'orgue, op. 8. 9° Six pièces finales *idem*, op. 9; Brunswick, Spehr.

KAPP (Christian), docteur et professeur de philosophie à Erlang, vers 1850, est auteur d'un livre intitulé : *Italien; Schilderungen für Freunde der Natur und Kunst* (l'Italie, aperçus pour les amis de la nature et de l'art). Berlin, Riemer, 1857, volume in-8° de près de huit cents pages. Ce qui concerne la musique est contenu entre les pages 242 et 303.

KAPPELER (Jean-Népomucène), ou **CAPELLER**, flûtiste et guitariste allemand, n'est connu que par les ouvrages suivants : 1° Six quatuors pour flûte, violon, alto et basse, livres I et II, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 2° Variations sur un air populaire suisse pour flûte, violon, alto et basse, Munich, Falter. 3° Quatuor pour deux flûtes, violon et guitare, Mayence, Schott. 4° Douze pièces faciles pour flûte, alto et guitare, Leipsick, Breitkopf et Hærtel.

KAPSPERGER (Jean-Jérome), célèbre

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

théorbiste, luthiste, guitariste, joueur de trompette et compositeur allemand, d'une famille noble, vécut en Italie, et surtout à Rome, depuis le commencement du dix-septième siècle. Il séjourna d'abord à Venise, ainsi que le prouvent les éditions de ses premiers ouvrages qui furent faites en cette ville; puis il se rendit à Rome, où il paraît avoir passé le reste de ses jours. Gerber croit que la carrière de ce musicien a fini vers 1650, mais il est vraisemblable qu'il a vécu beaucoup plus tard, bien que sa dernière publication connue soit datée de 1633; car le P. Kircher, qui publia sa *Musurgia* en 1650, en parle comme d'un homme vivant alors (Musurg., lib. VII, tom. I, page 586). Voici ses paroles : *Cujus exempla (Galliardarum, Passamezzarum, etc.) nobis suppeditavit nobilis musicus Hieronymus Capspergerus Germanus, innumerabilium ferè qua scriptorum, qua impressorum voluminum Musicorum editione clarissimus, qui ingenio pollens maximo, ope aliarum scientiarum, quarum peritus est, musicæ arcana feliciter penetravit*, etc. Si Kapsperger avait cessé de vivre, Kircher n'aurait point écrit *quarum peritus est*, mais *quarum peritus erat*. Si ce musicien vivait encore en 1650, comme cela est vraisemblable, il devait être avancé en âge, car son premier livre de tablature pour la grande guitare italienne (*chitarone*) a été publié à Venise, en 1604, (et non en 1601, comme le dit Gerber). J.-B. Doni, contemporain de Kapsperger, le représente dans son traité de l'excellence de la musique des anciens (*De Præst. Mus. Vet., lib.* 1 *p.* 98, *in Op., t. I*), comme un homme vaniteux qui cherchait à se faire valoir par tous les moyens possibles, et qui dépréciait à son profit le mérite de tous les autres musiciens. Il rapporte que ce même Kapsperger, ayant trouvé un protecteur qui l'introduisit près du pape Urbain VIII, obtint de ce souverain pontife que ses compositions seraient substituées à celles de Palestrina dans la chapelle pontificale; mais que les chantres de cette chapelle se refusèrent d'abord à les chanter, et que lorsqu'ils y furent contraints, ils les corrompirent si bien qu'elles ne plurent point au pape, et qu'elles ne furent plus exécutées. L'abbé Baini a fait des recherches dans les archives de la chapelle pontificale pour vérifier ce fait; mais il n'y a retrouvé ni l'ordre du pape, ni la musique de Kapsperger transcrite sur les grands livres du chœur, comme elle aurait dû avoir été si on l'avait exécutée. Il pense donc que Kapsperger a fait, en effet, des efforts pour faire substituer sa musique à celle de Palestrina dans le service de la chapelle Sixtine, mais que les chantres de cette chapelle, musiciens d'un rare mérite, tels que François Saveri, Santo-Naldini, Étienne Landi, Grégoire Allegri, etc., ont fait des représentations contre une telle nouveauté, et contre le genre et les défauts de la musique d'église de Kapsperger; enfin que l'avis de ces savants hommes a prévalu, et que l'affaire n'a point eu de suite. Quoi qu'il en soit, on voit un monument de la flatterie par laquelle ce musicien essayait de gagner les bonnes grâces d'Urbain VIII, dans l'épître dédicatoire du premier volume des poésies religieuses que ce pape avait composées, lorsqu'il n'était encore que le cardinal Maffei Barberini, et que Kapsperger avait mises en musique. Dans l'épître de ce recueil, publié en 1624, il dit : *Mihi, qui Davidis gloriam in Max. Pont. eruditione reflorescere video, curæ fuit musicis numeris ea carmina modulari, quæ dignas Pontificia pietate sententias complectuntur, semperque aut Sanctorum triumphos persequuntur, aut humanæ pandunt oracula sapientiæ*. Il y a lieu de croire que les pièces de ce recueil sont celles dont Kapsperger avait sollicité l'exécution dans la chapelle pontificale.

Kircher, comme on l'a vu précédemment, accorde de grands éloges à ce musicien, et lui attribue, sinon l'invention des ornements du chant tels que les *straccini*, *mordenti* et *groupes*, au moins l'application de ces choses au théorbe et au luth, ainsi que certaines nouveautés dans la tablature et dans l'art de jouer de ces instruments : *Hic est, cui posteritas debuit omnes illas elegantias harmonicas, quas strascinos, mordentias, gruposque vulgo vocant, in tiorba ac testudine a fidicinibus adhiberi solitas; hic introduxit veram tum sonandi, tum intabulandi, ut turbarœ loquar rationem : omnia ferè harmonici stili genera summa excellentia tractavit* (loc. citat.). En ce qui concerne les ornements de la mélodie, l'abbé Baini a remarqué avec beaucoup de justesse (*Memor. storic. crit. della vita e delle opere di Gio. Pierl. da Palestrina*, t. II, n. 645), qu'ils étaient connus longtemps avant Kapsperger, et enseignés dans les ouvrages de Ganassi, de Vincent Galilei, d'Emilio del Cavaliere et de plusieurs autres. A l'égard de la tablature des instruments à cordes pincées, il est certain que celle dont se sert Kapsperger pour la notation de ses livres de pièces pour la grande

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

guitare, le luth et le théorbe, ne ressemble ni à l'ancienne tablature exposée par Othmar Luscinius dans sa *Musurgia*, ni à la tablature italienne de Vincent Galilei, ni enfin à la tablature allemande dont se servaient dans ce temps Besard, Mathieu Reynmann, J. Van den Hove, Léopold Furmann et d'autres. Elle est plus simple et parle mieux à l'œil pour l'indication des traits. Kapsperger ne se sert point de lettres, mais de chiffres; il marque les trilles, les strascini, les mordents et les arpéges par des signes particuliers, ce qui explique les paroles de Kircher. Jacques-Antoine Pfender, beau-frère de Kapsperger, éditeur du premier livre de pièces pour la grande guitare à six cordes, a signalé ces nouveautés dans l'épître dédicatoire à l'auteur de ce recueil, par ces phrases d'assez mauvais italien : *La vaghezza et la novità di questa maniera d'intavolare, che tanto al mondo piace, et in cui V. S. è riuscità eccellente; tale è il giudicio che ne hanno fatto i pellegrini ingegni; è tanto desiderata, ch'io conoscendo i suoi pensieri à cose maggiori, et a più alti studii rivolti, ho confidatomi nel frattellevole amore, tanto più che buona parte ne andava sparza quà e là per le mani di molti, di farne un dono a gli studiosi*, etc. Malgré les avantages de cette tablature, elle n'a point été adoptée par les luthistes. Quant au mérite des compositions de Kapsperger, il faudrait avoir la patience de mettre en notation ordinaire ses pièces de luth et d'autres instruments pour en juger; mais toute sa musique vocale est une imitation évidente du style nouveau de Monteverde et des Gabrieli. Son harmonie est en général mal écrite, et remplie de dissonances qui ne sont ni préparées ni résolues.

La vanité de Kapsperger se montre jusque dans les moindres circonstances; car, à l'exception du recueil qu'il a dédié lui-même au pape Urbain VIII, il a fait recueillir par ses amis et ses élèves tous ses autres ouvrages, et s'est fait faire des dédicaces avec des éloges ridicules. De plus, chaque recueil a un frontispice dont la plus grande partie est remplie par des armoiries somptueuses qui étaient, ou qu'il supposait être celles de sa maison. Enfin, chaque page de toutes ses œuvres porte son monogramme composé d'un H et d'un K.

Léon Allacci, à qui l'on doit une biographie des écrivains et des artistes qui ont fleuri à Rome sous le pontificat d'Urbain VIII, et qui, par allusion aux abeilles qui forment les armoiries des Barberini, a donné à son livre le titre d'*Apes Urbanæ*, nous a fourni une liste à peu près complète des œuvres imprimées ou manuscrites de Kapsperger. La voici rangée dans l'ordre chronologique, et complétée de ce qui a échappé aux recherches de ce savant : 1° *Libro primo d'intavolatura di chitarone, Raccolto dal sig. Giacomo Antonio Pfender*, in Venetia, 1604, in-fol. gravé. Les livres deuxième, Rome, 1616, et troisième, *ibid.*, 1626, in-fol. 2° *Libro I de madrigali a 5 voci, col basso continuo*, Rome 1609, in-4° imprimé. 3° *Libro primo di Villanelle a 1, 2 et 3 voci, accomodate per qualsivoglia strumento con l'intavolatura del Chitarone et alfabeto per la chitarra spagnuola. Raccolto dal sig. Cavalier Flamminio*, Rome, 1610, in-fol., gravé. Le deuxième livre, recueilli par Ascanio Ferrari, a été imprimé chez Robletti, en 1619, in-fol.; le troisième livre, gravé, a été publié par Fr. Porta, à Rome, dans la même année; le quatrième, recueilli par Marcello Pannochieschi, a été imprimé chez Luc Antoine Soldi, en 1625, in-fol., et le cinquième en 1630, chez Masotti. 4° *D'intavolature di Lauto, con le sue tavole per sonare sopra la parte, lib. I. Raccolto dal sig. Fil. Nicolini*, Rome, 1611, gravé. 5° *Idem*, deuxième livre, *ibid.*, 1623, in-fol., gravé. 6° *Libro primo di Arie passeggiate a una voce con l'intavolatura del chitarone. Raccolto dal car. fra Jacomo Christ. ab Andlaw*, Rome, 1612, in-fol., gravé. 7° *Libro secondo d'Arie passeggiate, a una e più voci*, Rome, Soldi, 1623, in-fol., imprimé. 8° *Libro terzo di Arie passeggiate a 1 et più voci*, 1630, in-fol., gravé. 9° *Libro primo di Motetti passeggiati a una voce, raccolto dal sig. Franc. De Nobili*, Rome, 1612, in-fol., gravé. 10° *Libro I de Balli, Gagliarde et Correnti a 4 voci*, Rome, Robletti, 1615, in-fol. 11° *Libro I de Sinfonie a 4 con il basso continuo*, Rome, 1615, in-fol., gravé. 12° *Capricci a due stromenti, Tiorba e Tiorbino*, Rome, 1617, in-fol., gravé. 13° *Poemata e Carmina composita a Maffæo Barberino olim S. R. E. Card. nunc autem Urbano octavo. P. O. M. musicis modis optata à Jo. Hier. Kapsperger, nobili Germano*. Vol. I, Romæ, apud Lucam Ant. Soldum, 1624, in-fol. 14° *Idem*, vol. II, Rome, Masotti, 1633, in-fol. 15° *Carro musicale, in nuptiis DD. Thaddæi Barberitni et Annæ Columnæi*, ibid., 1627, in-fol. 16° *Epitalamio in nuptiis DD. Car. Ant. à Puteo et Theodoræ Costae, recitato a piu voci*, Rome, 1628, in-fol. 17° *Felonte, dramma recitata a piu voci*, ibid., 1630, in-fol. 18° *Pastori di Betelemme nella nascità di N. S. Dia-*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

logo recitativo a più voci, ibid., 1630, in-fol. 19° *Missarum Urbanarum* 4, 5 *et* 8 *vocibus*, vol. I, Rome, 1631, in-fol. 20° *Litaniæ Deiparæ virginis musicis modis aptatæ*, 4, 5 *et* 8 *vocibus*, Rome, 1631. 21° *Li fiori lib. VI de Villanelle*, 1, 2, 3 *e* 4 *voci, con l'alfabeto per la chitarra spagnuola*, Rome, 1632, in-fol. 22° *Apoteosi di S. Ignasio, et di S. Francesco Xaverio*, ibid. Allacci cite aussi comme existant en manuscrit, et prêts pour l'impression : 23° *D'intavolatura di Chitarone*, livres IV, V et VI. 24° *D'intavolatura di Lauto*, livres III et IV. 25° *D'Arie passeggiate*, livres IV, V et VI. 26° *Di Balli*, livres II et III. 27° *Di Sinfonie*, livres II et III. 28° *Di Motetti passeggiati*, livres III et IV. 29° *Carmina Cardinalis Barberini nunc Urbani VIII musicis aptata*, vol. 3. 30° *Drammi diversi*. 31° Dialogues latins et dialogues italiens. 32° *Concerti spirituali* et d'autres morceaux. Kircher a inséré plusieurs airs de danse et symphonies de Kapsperger dans le septième livre de sa *Musurgia*.

KARASEK (...), violoniste et compositeur, né en Bohême, vécut dans la seconde partie du dix-huitième siècle. Il s'est fait connaître par des concertos de basson et de violoncelle, et par des symphonies restées en manuscrit.

KARGEL (Sixte), luthiste et compositeur du seizième siècle, a publié, à Mayence, les ouvrages suivants, dont le dernier contient non-seulement des pièces, mais aussi une méthode de guitare : 1° *Carmina italica, gallica et germanica ludenda cythard.* 2° *Nova et elegantissima italica, gallica carmina pro testudine*, Mogunt, 1569. 3° *Renovata cythara, hoc est novi et commodissimi exercendæ cytharæ modi, constantes cantionibus musicis, Passomezo, Padoanis, etc., ad tabulaturam communem redactis. Quibus accessit dilucida in cytharam Isagoge, qua suo marte quilibet eam ludere discat*, Mogunt, 1569, in-fol., et Augsbourg, 1575. 4° *Neue schœne und liebliche Tabulatur auf der Lauten zu spielen von Fantasien, franzœsischen und italienischen Stücken, Passamezen mit ihren angehenhten Sartarelien* (sic) (Nouvelle belle et agréable Tablature pour jouer sur le luth des fantaisies, passamèses, etc.), Strasbourg, Bernard Jobin, 1574, in-folio.

KARGER (Frédéric-Guillaume-Aloys), organiste de l'église catholique de Neisse, est né en 1796, à Schreckendorf, près de Landeck, dans le comté de Glatz. Son père, instituteur de l'endroit, fut son premier maître de musique. A peine avait-il atteint sa huitième année, lorsqu'il accompagna sur l'orgue une litanie, et à l'âge de dix ans, il exécuta en public un concerto de Westermayer sur le violon. Il commençait déjà, à cet âge, à donner des leçons de musique, de violon et de piano. Ainsi préparé, il fut envoyé à Breslau pour achever son éducation musicale, et il y obtint la place de premier dessus au chœur de l'église cathédrale. Les œuvres de Mozart, d'Albrechtsberger et de Knecht y devinrent les objets de ses études, et c'est surtout par ces ouvrages qu'il acquit de l'instruction plus que par les leçons des maîtres. Ses premières compositions datent aussi de cette époque. En 1815, il quitta Breslau et fréquenta l'école normale de Schlegel, qu'il quitta aussi en 1817, pour faire à Vienne un voyage d'artiste. Il visita également Prague et Dresde. Encouragé par les éloges de plusieurs artistes estimés qui l'entendirent sur l'orgue, il prit dès lors la résolution de se livrer exclusivement à la musique. En 1818, il obtint la place d'organiste, qu'il occupait encore en 1838. Cet artiste a reçu de la nature du talent pour la composition, mais on remarque dans ses ouvrages une absence de savoir solide, sensible surtout dans le genre sérieux qu'il a adopté. Il a écrit des messes, des motets, des litanies, des ouvertures et un concerto de violon avec orchestre; aucune de ces productions n'a été publiée jusqu'à ce jour.

KARL (Bernard-Pierre), prédicateur à Eggelingen, né à Osnabruck, en 1671, fit ses études et fut d'abord prédicateur dans le lieu de sa naissance; mais il perdit cette position, à cause de sa doctrine sur la confession et le baptême. Ensuite il fut pasteur à Essen, et en dernier lieu à Eggelingen, où il mourut le 9 juillet 1723. Il a traité de la musique et du peu d'encouragement qu'elle obtenait de son temps en Allemagne, dans sa dissertation intitulée : *De Germania artibus litterisque nulli secunda*, Rostocchi, 1698, in-4°.

KARL (Jean-Gottlieb ou Théophile), organiste à Dœbeln, né à Greisnig, le 14 juillet 1780, est auteur d'une méthode de piano, avec des exercices et des petites pièces, publiée sous ce titre : *Anleitung im Klavier oder Pianofortespiel, theoretisch mit 70 praktischen Uebungsstücken*, etc. Dœbeln, 1830, in-4° obl. Une deuxième édition de cet ouvrage a paru en 1834.

KAROW (Charles), professeur à l'École normale des instituteurs de Bunzlau, est né le

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

13 novembre 1790, à Altstetten. Son père, qui était négociant, ne négligea rien pour son éducation, et lui donna un précepteur, après qu'il eut fréquenté plusieurs écoles particulières. La musique fut la partie de son éducation qui fut d'abord la plus négligée, quoiqu'il eût fait voir dès son enfance d'heureuses dispositions pour cet art; mais enfin on lui donna pour maître le directeur de musique Liebert, qui sut ranimer son goût et qui lui fit faire de rapides progrès. Karow apprit à jouer du violon; il était âgé de dix-huit ans lorsqu'il commença ses premières études sur le piano, d'abord sans maître, ensuite sous la direction de Haak, qui lui enseigna aussi les principes de l'harmonie et de l'orgue. Ses premières compositions, qui consistent en chansons allemandes et en petites sonates de piano, parurent vers 1811; elles sont de peu de valeur; néanmoins, on y remarquait déjà des mélodies faciles qui donnèrent des espérances pour l'avenir de leur auteur. La guerre de 1813 et 1814 qui fit lever en masse toute l'Allemagne contre la France, vint interrompre ses travaux. Entré dans les chasseurs volontaires du régiment de Kolberg, Karow se trouva aux combats de Gross-Beeren, de Dennewitz et de Leipsick; il obtint en Hollande la décoration de la Croix de fer de seconde classe, et fut blessé grièvement à Anvers. De retour dans sa patrie, il se livra de nouveau à l'étude de la musique, et prit la résolution de s'adonner exclusivement à cet art. Dans ce but, il alla à Berlin, se mit sous la direction de Berger pour le piano, et apprit la composition chez Zelter. En 1818, il accepta la place de professeur à Bunzlau, et depuis lors il n'a cessé de travailler activement à former de bons instituteurs musiciens et de bons organistes. Parmi ses ouvrages, on remarque: 1° Vingt-six chorals dans tous les tons, pour deux ténors et deux basses, Berlin, Trautwein. Cet ouvrage, assez mal écrit, est de peu de valeur : il est le fruit de la jeunesse de l'auteur. 2° Une partie du 21e psaume, pour un chœur d'hommes, op. 4, Bunzlau, Appun. 3° Douze chansons allemandes à quatre voix, à l'usage des écoles, op. 5, *ibid.* 4° Quatre *Lieder* à quatre voix, pour un chœur d'hommes, op. 6, *ibid.* 5° Six chants pour la Landwehr, à quatre voix d'hommes, avec accompagnement de cors à clefs et tambours, *ibid.* Karow est auteur d'une méthode élémentaire de musique à l'usage des écoles populaires, intitulée : *Leitfaden zum praktisch-methodischen Unterricht in Gesange vornemlich in Volkschulen*, Bunzlau, 1838, in-8° de cent trente et une pages. On a aussi de lui quatre cents mélodies chorales arrangées à quatre parties pour l'orgue, en quatre livraisons, Dorpat, Glæser; vingt-cinq canons à trois voix, Bunzlau (Leipsick, Kummer); et cent soixante-douze préludes pour l'orgue, *ibid.*

KARR (Henri), fils d'un violoniste allemand, connu par deux concertos de violon publiés à Paris, vers la fin du siècle précédent, est né à Deux-Ponts, en 1784. A l'âge de trois ans, il fut transporté à Paris avec sa famille. Après avoir appris les principes de la musique sous la direction de son père, il reçut des leçons de piano de L'Étendart, élève de Balbâtre et bon professeur. Devenu orphelin fort jeune, il dut pourvoir à son existence et tomba dans la misère. Recommandé par son maître aux célèbres facteurs d'instruments Érard, il fut tiré par eux de cette triste situation, et attaché en 1808 à leurs magasins pour faire entendre les pianos, avec un traitement de deux mille francs. Ce fut aussi dans le magasin de musique de cette maison que parurent ses premières compositions. Plus tard, lorsque son nom commença à être connu par ses fantaisies et variations sur des thèmes d'opéras nouveaux, il abandonna cette situation pour se livrer à l'enseignement; mais bientôt il négligea aussi cette partie de sa profession, pour se mettre en quelque sorte aux gages des marchands de musique qui lui faisaient faire des morceaux de piano sur de certaines dimensions données, à peu près comme on fait pour un habit. Pendant quelques années, le nom de Karr fut en vogue pour ce genre de musique légère qui naît et meurt en peu de temps; mais cet artiste finit par mettre tant de négligence dans son travail, et par multiplier ses productions à un tel excès, que les amateurs n'en voulurent plus. Dans les derniers temps, il était réduit à aller de porte en porte offrir aux marchands les manuscrits de ses arrangements pour vingt-cinq ou trente francs, ou moins encore. Cet artiste est le père de M. Alphonse Karr, littérateur de l'époque actuelle, qui jouit d'une grande popularité. On a de Karr : 1° Sonate pour piano seul, op. 1, Paris, Érard. 2° Sonates pour piano et violon, op. 8 et 13, *ibid.* 3° Nocturnes pour piano et violon ou flûte, op. 33, 42, 47, 49, 51, 53, 55, 63, 69, 96, 185, Paris, chez la plupart des marchands de musique. 4° Divertissements pour piano et violon, op. 92, 113, 117, *ibid.* 5° Duos, nocturnes, fantaisies, etc., pour piano à quatre mains, op. 46, 67, 74, 87, 97,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

98, 107, 109, 112, 127, 175, 176, 177, 178 et beaucoup d'autres, sans numéros d'œuvres, *ibid.* 6° Sonates pour piano seul, op. 9, 10, 22, 31, 32, 34, 119, *ibid.* 7° Fantaisies, divertissements et rondeaux sur des thèmes d'opéras, pour piano seul, plus de cent œuvres, *ibid.* 8° Variations *idem*, environ vingt-cinq œuvres, *ibid.* 9° Bagatelles, arrangements, etc., *idem*, plus de cinquante œuvres, *ibid.* Karr est mort à Paris, le 10 janvier 1842.

KARSTEN (...), ténor de l'Opéra de Stockholm, né en Suède, brilla au théâtre vers la fin du dix-huitième siècle. En 1792, il fit un voyage à Londres et chanta avec succès chez la duchesse d'York. Reichardt a dit de lui dans le *Monatschrift* de Berlin, pag. 97 : *Sa voix, son exécution et l'extérieur de sa personne forment le plus bel ensemble qu'un chanteur ait peut-être jamais possédé.* Karsten avait une fille, cantatrice, qui se faisait entendre avec succès à Würzbourg en 1843.

KASSKA (Guillaume), né en 1752 à Ratisbonne, a fait son éducation musicale sous la direction du maître de chapelle Joseph Touchemoulin. Nommé ensuite maître de concerts du prince de la Tour et Taxis, il a rempli ces fonctions jusqu'à sa mort, arrivée en 1800. Il a laissé en manuscrit plusieurs concertos pour le violon, des messes et des symphonies.

KASSNER (Joseph), né en Silésie le 16 mars 1787, a étudié à Friedland en 1800, puis a reçu de Becka des leçons de musique à Falkenberg. En 1801, il est entré au Gymnase d'Oppeln, où il a fini ses études. Ayant été nommé organiste de Saint-Adalbert, à Breslau, en 1804, il en a rempli les fonctions jusqu'à sa nomination de recteur du Lycée de Saint-Mathias, dans la même ville. On a sous son nom : Quatorze *Pange lingua,* à quatre parties, Breslau, 1820.

KASTNER (le docteur Jean-Georges), compositeur, théoricien et laborieux musicien érudit, membre de l'Institut de France, est né à Strasbourg, le 9 mars 1811. Ses heureuses dispositions et son penchant pour la musique se firent voir dès ses premières années. A l'âge de six ans, on lui donna un maître de piano; à dix ans, ses progrès avaient été assez rapides pour qu'il pût jouer l'orgue les jours de fête à l'église d'un village voisin de Strasbourg. Déjà il suivait régulièrement les cours du Gymnase (collége) pour les études classiques : il y recevait en même temps d'un bon maître des leçons de solfége et de chant. Ses parents ayant remarqué, vers cette époque, la tournure sérieuse de son esprit et sa prédilection pour la vie studieuse, conçurent le dessein de lui faire embrasser la carrière ecclésiastique. Le jeune Kastner parut se conformer au vœu de sa famille, sans toutefois interrompre ses études pour l'art qui était pour lui l'objet d'une passion véritable : il redoubla de zèle pour acquérir de l'habileté dans le mécanisme du piano; mais, ne se bornant pas à entendre exécuter et à jouer lui-même les œuvres des compositeurs renommés, il voulut essayer de traduire sur le clavier les idées qui germaient dans sa tête, et commença dès lors ses premières tentatives de composition. Les encouragements qu'il reçut de quelques artistes augmentèrent son ardeur. Persuadé de la nécessité de bien connaître le mécanisme et les ressources de tous les instruments pour en faire un usage convenable, il se livra à l'étude de la plupart de ceux qui entrent dans la composition d'un orchestre, soit par des méthodes spéciales, soit à l'aide des conseils de divers artistes. C'est ainsi qu'il parvint à un certain degré de force sur quelques instruments, et que les autres lui devinrent assez familiers pour qu'il pût en jouer avec facilité. Kastner était parvenu à sa seizième année, lorsque en 1826 un traité d'harmonie et d'accompagnement ou, comme on dit en Allemagne, de *basse générale,* lui tomba sous la main; il le lut avec un vif intérêt, en médita les préceptes, comprit leur importance, et fit de nombreux essais pour les mettre en pratique. De ce moment date le développement progressif des idées de Kastner, concernant la théorie de l'harmonie, idées qui acquirent plus de précision et de netteté par la lecture et la comparaison des ouvrages les plus renommés parmi ceux qui avaient été publiés en Allemagne et en France.

Kastner, ayant terminé ses études du Gymnase en 1827, suivit les cours de la faculté des lettres, particulièrement le cours de philosophie de l'abbé Bautain, alors professeur à l'Académie de Strasbourg. Pendant les vacances de cette année, il écrivit une ouverture, des chœurs, des marches et entr'actes pour un drame en vers intitulé: *la Prise de Missolonghi,* qui fut représenté avec succès, en 1829, sur le théâtre de Strasbourg. Les auteurs de cet ouvrage, poète et musicien, étaient âgés chacun de dix-neuf ans. Dans la même année, Kastner fut reçu bachelier ès lettres. Lié d'amitié depuis deux ans avec le maître de chapelle M. Maurer, il en avait reçu des leçons d'instrumentation; ce fut aussi sous sa direction qu'il perfectionna son instruction dans tous les détails de la composition pratique. En 1830, le direc-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

teur de musique J.-C. Böhner lui enseigna le contrepoint double et la fugue. Dans l'impossibilité de s'occuper de musique pendant le cours des journées qui étaient absorbées par des occupations étrangères à cet art, Kastner consacrait une partie des nuits à l'étude de la science musicale. Cependant il trouvait encore du temps pour composer divers morceaux, particulièrement des sérénades pour des voix d'hommes avec accompagnement d'instruments à vent, lesquelles étaient destinées à fêter les professeurs de la faculté, et qui étaient exécutées par les étudiants réunis à quelques artistes et amateurs.

En 1832, Kastner écrivit et fit représenter un grand opéra en cinq actes, intitulé *Gustave Wasa*. En 1833, il écrivit un second ouvrage pour la scène allemande, sous le titre de : *la Reine des Sarmates*, grand opéra en cinq actes, qui fut représenté avec succès sur le théâtre de Strasbourg, en 1835. Dans l'intervalle, il avait écrit aussi *la Mort d'Oscar*, grand opéra en quatre actes, et *le Sarrasin*, opéra comique en deux actes. Depuis longtemps il éprouvait le besoin d'exercer ses facultés sur un théâtre plus vaste et dans un milieu où son activité intellectuelle pût s'exercer en liberté. Ses vœux furent enfin exaucés : au mois de septembre 1835, Kastner quitta Strasbourg pour se rendre à Paris. Les premiers artistes qu'il y connut furent Berton et Reicha (*voyez* ces noms), dont l'accueil plein de bienveillance et les conversations instructives encouragèrent les premiers efforts du jeune artiste.

Déjà, longtemps avant de quitter sa ville natale, Kastner avait réuni les matériaux de plusieurs ouvrages concernant la théorie de la musique, et jeté les bases d'un *Traité général d'instrumentation;* quelque temps après son arrivée à Paris, il acheva ce livre, et le soumit à l'examen de l'Académie des beaux-arts de l'Institut, qui l'approuva et en fit un rapport favorable. L'ouvrage fut aussi adopté pour l'enseignement dans les classes du Conservatoire. La seconde partie de ce travail ne tarda pas à paraître sous le titre de: *Traité de l'instrumentation considérée sous les rapports poétiques et philosophiques*. Cette seconde partie fut également approuvée par la classe des beaux-arts de l'Institut et adoptée au Conservatoire. L'attention de Kastner s'était aussi fixée sur le système élémentaire de la musique, et sur les diverses parties qui concourent à la réalisation de l'idée dans la composition, à savoir : la mélodie, le rhythme et l'harmonie. Il en coordonna les principes conformément à la génération de ses propres aperçus, et en forma la *Grammaire musicale*, divisée en trois parties, qu'il soumit à l'examen de l'Académie des beaux-arts de l'Institut, et qui fut approuvée dans la séance du 25 novembre 1837. Postérieurement, il a fait des applications élémentaires et pratiques des mêmes principes dans des *Tableaux analytiques des principes élémentaires de la musique; Tableaux analytiques de l'harmonie;* enfin, dans une *Méthode élémentaire de l'harmonie appliquée au piano*. Le penchant qui portait Kastner à venir en aide à l'enseignement des diverses parties de la musique par les résultats de son expérience lui fit aussi mettre au jour, dans le cours de quelques années, douze méthodes élémentaires pour le chant, le piano, le violon, le flageolet, la flûte, le cornet à pistons, la clarinette, le cor, le violoncelle, l'ophicléide, le trombone et le hautbois. A ces ouvrages, destinés à l'enseignement élémentaire de la musique vocale et instrumentale, il faut ajouter une *Méthode complète et raisonnée de saxophone, famille complète et nouvelle d'instruments de cuivre à anches*, inventée par Adolphe Sax, et une *Méthode complète et raisonnée de timbales, à l'usage des exécutants et des compositeurs, précédée d'une notice historique et suivie de considérations sur l'emploi de cet instrument dans l'orchestre;* monographie curieuse, intéressante et nouvelle, soit au point de vue historique, soit comme méthode pour apprendre à jouer des timbales, soit, enfin, à cause des vues de l'auteur sur des nouvelles combinaisons de ce genre d'instrument. L'infatigable persévérance de Kastner à traiter tous les sujets de la didactique musicale où il croyait pouvoir produire des vues nouvelles s'est encore révélée dans une *Théorie abrégée du contrepoint et de la fugue*, et dans un *Traité de la composition vocale et instrumentale, ou description détaillée des règles, des formes, de la coupe et du caractère de toute espèce de compositions musicales, accompagnée de notes historiques et critiques*. Le premier de ces ouvrages a été approuvé par l'Académie des beaux-arts de l'Institut de France, dans sa séance du 27 mars 1839, et l'autre l'a été par le même corps savant, le 2 avril 1842.

La théorie de l'art n'était pas le seul objet des réflexions de Kastner; il attachait surtout un grand intérêt à ses succès comme compositeur; mais, en France, ceux-là s'obtiennent à grand'peine par les hommes nouveaux, et les difficultés sont plus sérieuses

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

pour le musicien critique et théoricien que pour tout autre, lorsqu'il veut entrer dans la carrière de l'art pratique; car tout le monde se souvient alors des blessures qu'il a faites; directeurs de théâtre, chanteurs, artistes de l'orchestre, chacun se dit que le jour de la vengeance est arrivé, lorsque l'homme devant qui l'on tremblait vient à son tour se faire juger et réclamer le concours de ceux que sa plume a touchés. Les difficultés dont je parle étaient grandes, surtout à l'époque où Kastner essaya d'aborder la scène lyrique; car il n'y avait alors à Paris qu'un seul théâtre où l'on pût se faire connaître; qu'un seul orchestre, réservé aux compositeurs illustres. Il avait écrit en 1839 *Beatrice*, opéra destiné aux théâtres de l'Allemagne, et bien accueilli partout où il avait été représenté; mais à Paris, ce ne fut qu'avec peine qu'il obtint le livret de *la Maschera*, ouvrage en deux actes, assez peu musical, et dont, par malheur, l'auteur était mal avec le directeur de l'Opéra-Comique. De là mille obstacles qui, surmontés à la fin, laissèrent arriver le jour de la représentation, le 17 juin 1841. En dépit de beaucoup d'intrigues et de mauvais vouloir, *la Maschera* réussit, et le succès fut assez bien constaté, pour que la grande partition fût gravée. Sans parler du mérite de la facture, qui est incontestable dans toutes les productions musicales de Kastner, on remarque dans la partition de *la Maschera* des idées mélodiques, de la grâce et le sentiment de la scène. *Le Dernier Roi de Juda*, grand opéra biblique français en quatre actes, écrit en 1843, n'a pas été représenté; mais il a été exécuté, le 1er décembre 1844, dans la salle du Conservatoire de Paris, par de bons chanteurs et par un orchestre d'élite, dirigé par Habeneck. L'ouvrage, bien interprété, a produit une vive impression sur le public, et les journaux lui ont accordé beaucoup d'éloges. Un des meilleurs critiques-musiciens de cette époque a écrit au sortir de l'audition : « La « composition de M. Kastner réunit l'abon- « dance des idées à la pureté classique, à ce « savoir qui tire parti d'une pensée musicale, « sans la réduire à la forme exiguë d'une *imi-* « *tation* incessamment ramenée, de manière « à faire naître l'ennui par la monotonie. » Un très-grand nombre de compositions vocales et instrumentales de tout genre a été produit par Kastner : une partie de ces ouvrages a été publiée; les autres sont encore inédits : on en trouvera l'indication ci-après.

Dans la double direction des travaux de Georges Kastner jusqu'à la fin de 1844, et dans la critique musicale où il était entré avec activité, il y avait de quoi remplir l'existence d'un artiste; mais son goût passionné pour tout ce qui tient à l'art, et l'indépendance absolue que lui assure sa position de fortune, lui ont fait trouver le temps nécessaire pour se livrer à des recherches approfondies sur l'histoire de la musique. Sa connaissance des langues anciennes et des littératures allemande, française et italienne, mettaient à sa disposition tous les éléments nécessaires à ses travaux en ce genre. Les ouvrages qu'il a publiés dans l'espace d'environ douze ans, jusqu'au jour où cette notice est écrite, lui assurent une place très-honorable parmi les historiens de la musique et les philologues : ajoutons qu'ils se distinguent par l'originalité des sujets. Le premier en date a pour titre : *Manuel général de musique militaire à l'usage des armées françaises, comprenant : 1° l'esquisse d'une histoire de la musique militaire chez les différents peuples, depuis l'antiquité jusqu'à nos jours; 2° la nouvelle organisation instrumentale prescrite par l'ordonnance ministérielle du 12 août 1845; 3° la figure et la description des instruments qui la composent, notamment des nouveaux instruments de M. Adolphe Sax; 4° quelques instructions sur la composition et l'exécution de la musique militaire.* Paris, typographie de Firmin Didot frères, 1848, un volume in-4° de 410 pages, avec seize planches lithographiées de figures d'instruments, et cinquante-cinq pages de musique contenant les sonneries et batteries de divers États européens. D'intéressants renseignements historiques ont été réunis dans le premier livre de cet ouvrage, et les sources y sont toujours indiquées avec beaucoup de soin. Le deuxième livre renferme des documents et des résultats d'expériences très-utiles sur ces objets : 1° *Réorganisation des musiques régimentaires.* 2° *Réformes accomplies.* 3° *Propositions nouvelles.* Enfin, dans le troisième livre se trouvent de bonnes instructions pour la composition et l'exécution de la musique militaire.

Au livre dont il vient d'être parlé, succéda un ouvrage dont l'objet semble étranger à la musique, mais qui néanmoins se rattache à son histoire par des recherches sur les instruments du moyen âge; cet ouvrage a pour titre : *Les Danses des morts; dissertations et recherches historiques, philosophiques, littéraires et musicales sur les divers monuments de ce genre qui existent tant en France qu'à l'étranger; accompagnées de la Danse ma-*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

cabre, grande ronde vocale et instrumentale, paroles d'Édouard Thierry, musique de Georges Kastner, etc. Paris, Brandus, 1852, un volume grand in-4° de 310 pages, avec vingt planches lithographiées dont la plupart renferment des figures d'instruments de musique, et terminé par la ronde de la Danse macabre, en quarante-quatre pages de partition. L'analyse de la partie philologique et littéraire de ce savant ouvrage, rempli des recherches les plus curieuses, ne peut trouver place ici; mais les vingt-deux chapitres de la deuxième partie offrent un grand intérêt historique aux amateurs de l'archéologie musicale, par des discussions scientifiques où règne une érudition solide, concernant les instruments du moyen âge. A l'égard de la Danse macabre qui termine le volume, c'est une production originale dans sa forme, bien écrite, et remarquablement instrumentée.

Deux ouvrages, qui sont à la fois des recueils de compositions pour des voix d'hommes et des histoires à divers points de vue du chant choral pour les masses viriles, ont été publiés par M. Kastner à peu de distance l'un de l'autre : le premier est intitulé : *Les Chants de la vie, cycle choral ou recueil de vingt-huit morceaux à quatre, à cinq, à six et à huit voix pour ténors et basses, avec accompagnement de piano ad libitum; précédés de recherches historiques et de considérations générales sur le chant en chœur pour voix d'hommes.* Paris, Brandus et comp., 1854, un volume grand in-4° de V et 110 pages de texte et de 112 pages de musique en partition. Les chants, partie la plus importante de l'ouvrage pour les artistes, sont considérés en général comme une des productions les plus distinguées qui aient été publiées en France pour le chant en chœur de voix d'hommes; il y règne une grande franchise de mélodie, beaucoup de variété de caractères et de rhythmes, et de plus une pureté irréprochable dans l'harmonie. Après quelques considérations générales sur les chœurs d'hommes en général, la partie littéraire de l'ouvrage renferme une histoire des sociétés chorales de ce genre, dont Kastner trouve la première trace en 1673, dans la ville de Greiffenberg en Poméranie, mais qui n'ont eu d'existence solide qu'après que la première *Liedertafel* de l'Allemagne fut fondée, en 1808, à Berlin, par Zelter (*voyez* ce nom). La seconde partie de cette introduction traite : *De l'étendue et des propriétés des voix d'hommes; de l'emploi et de la distribution des voix dans les chœurs d'hommes sans accompagnement; de la manière d'écrire les chœurs pour voix d'hommes sans accompagnement, et des moyens d'y répandre de l'intérêt et de la variété; de la diversité de formes des chants de cette espèce; enfin de l'organisation des chœurs d'hommes sans accompagnement, et de l'exécution des morceaux de chant par les chœurs de cette espèce.* L'autre ouvrage a pour titre : *Les chants de l'armée française, ou recueil de morceaux à plusieurs parties composés pour l'usage spécial de chaque arme, et précédés d'un essai historique sur les chants militaires des Français.* Paris, G. Brandus, Dufour et Comp., 1855, grand in-4° de 65 pages de texte et de 58 pages de musique. Les chants contenus dans ce recueil sont au nombre de vingt-quatre et tous à quatre parties, à l'exception du premier, qui est à cinq : leur caractère distinctif est la force du rhythme réunie à la franchise des mélodies. L'essai historique qui les précède est un morceau excellent en son genre : l'auteur s'y livre à des recherches intéressantes, où règne l'érudition sans pédantisme, sur les chants guerriers de la France, depuis ceux des bardes de la Gaule jusqu'à l'époque actuelle.

Les dernières productions de Kastner qui ont vu le jour jusqu'au moment où cette notice est écrite sont les plus originales par les sujets et par la forme. La première en date est intitulée : *La Harpe d'Éole et la musique cosmique; études sur les rapports des phénomènes sonores de la nature avec la science et l'art, suivies de Stéphen, ou la Harpe d'Éole,* grand monologue avec chœurs. Paris, G. Brandus, Dufour et comp., 1856, un vol. grand in-4° de 160 pages, avec cinq planches de figures d'appareils sonores éoliens, et de 124 pages de partition contenant le monologue de Stéphen, mis en musique par Kastner, avec chœurs à huit voix et orchestre. L'ouvrage est divisé en trois parties. Dans l'introduction, l'auteur examine les questions historiques, musicales et scientifiques relatives à la harpe éolienne et réunit un grand nombre de passages, desquels il résulterait que certains sons, certaines harmonies que fait entendre la nature, seraient l'origine de la musique : ce sont ces harmonies résultantes de certains phénomènes physiques que Kastner appelle *la musique cosmique.* Ce sujet le conduit à l'examen des imitations de choses naturelles par la musique.

La première partie du livre renferme des recherches sur la doctrine ancienne de l'harmonie des sphères, sur les phénomènes sonores

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

observés en différents pays, sur l'écho, les harmonies des grottes, rochers et cascades, et les légendes basées sur les phénomènes de ce genre. La seconde partie du livre a pour objet spécial et particulier la harpe éolienne, les observations faites en divers temps et divers lieux sur ses phénomènes, les opinions diverses sur ses effets, la description des formes de ces sortes d'appareils sonores, et les observations auxquelles ils ont donné lieu. La troisième partie entre d'une manière plus générale dans l'examen de tous les faits acoustiques de quelque nature qu'ils soient, les rapports directs ou indirects de ces faits avec la musique en tant qu'art, et les instruments construits en divers temps pour la production des sons par un courant d'air sur des cordes, des lames, ou simplement sur des orifices diversement disposés. Laissant à part le penchant que fait entrevoir Kastner à accorder aux créations musicales de l'homme une origine cosmique, origine contre laquelle je me suis de tout temps prononcé, et ne considérant l'objet du livre qu'au point de vue de la science de l'acoustique, et des faits remarquables ou curieux qui sont de son ressort, il n'y a que des éloges à donner au savoir, à l'immense lecture que révèle le livre de Kastner, et à la sagacité de ses propres observations. Un autre mérite se fait remarquer dans la composition de la cantate intitulée : *Stéphen ou la Harpe d'Eole*, qui termine le volume : ce mérite est l'originalité de la conception et la nouveauté des effets produits par l'instrumentation.

Un autre ouvrage mis au jour par le laborieux auteur de tant de productions si diverses et qui fait naître autant d'étonnement par l'originalité de l'idée que par la patience des recherches, a pour titre : *Les Voix de Paris, essai d'une histoire littéraire et musicale des cris populaires de la capitale, depuis le moyen âge jusqu'à nos jours. Précédé de considérations sur l'origine et le caractère du cri en général, et suivi d'une composition musicale intitulée les Cris de Paris, grande symphonie humoristique vocale et instrumentale* (Paris, G. Brandus, Dufour et Ce, 1857, un volume gr. in-4° de cent trente-six pages, avec vingt-sept planches de cris des marchands et des colporteurs de Paris notés, et suivi de la symphonie humoristique en cent soixante-onze pages de partition). La division de cet ouvrage singulier est celle-ci : 1° Introduction philosophique et historique concernant le caractère moral et physiologique du cri, et sur certains cris en usage à des époques diverses et en différentes contrées; 2° les cris de Paris au moyen âge; les cris de Paris du quinzième au dix-huitième siècle; 3° les cris de Paris depuis le commencement du dix-huitième siècle jusqu'à nos jours; 4° les cris de Paris pendant les époques révolutionnaires; 5° les cris de Paris à l'époque actuelle et leur classification par les différents métiers. L'analyse de la symphonie humoristique qui termine le volume serait trop longue pour cet article; mais je lui dois cette justice de déclarer que c'est le morceau de musique imitative le plus original qui eût été produit jusqu'à ce jour, et qu'il renferme beaucoup de choses de l'effet le plus heureux.

Un an après la publication de son livre intitulé *les Voix de Paris*, Kastner fit paraître un travail non moins curieux et non moins étendu, sous le titre suivant : *Les Sirènes, essai sur les principaux mythes relatifs à l'incantation, les enchanteurs, la musique magique, le chant du cygne, etc., considérés dans leurs rapports avec l'histoire, la philosophie, la littérature et les beaux-arts; ouvrage orné de nombreuses figures représentant des sujets mythologiques tirés des monuments antiques et modernes, et suivi du Rêve d'Oswald ou les Sirènes, grande symphonie dramatique vocale et instrumentale*, Paris, G. Brandus et S. Dufour, 1858, 1 vol. gr. in-4°. Dans les travaux entrepris par M. Kastner et exécutés avec une érudition peu commune, depuis environ dix ans, on remarque un penchant prononcé pour le merveilleux. *Les Danses des morts*, *la Harpe d'Eole* et *les Sirènes* en sont les produits. Il aime à explorer le monde surnaturel; il sait donner de l'intérêt à ses recherches sur ces sujets fantastiques, et l'on y apprend beaucoup de choses que peu de personnes auraient la patience et la volonté de chercher dans une immense quantité de volumes. Par exemple, le cadre du livre des *Sirènes*, qui n'aurait fourni à tout autre écrivain que l'occasion de quelques pages, ou même quelques lignes, comme l'article *Sirènes* de la *Biographie mythologique* de Parisot, ce sujet, dis-je, est pour M. Kastner l'occasion d'un livre considérable et digne d'exciter la curiosité, par les rapprochements ingénieux qu'il sait faire entre les traditions fabuleuses de tous les temps et de tous les pays. La première partie de son livre est toute mythologique, mais il n'en est point ainsi du premier chapitre de la seconde partie, lequel a pour titre : *les Sirènes d'après les historiens et les voyageurs*. L'au-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

teur n'y admet pas à la rigueur le proverbe : *A beau mentir qui vient de loin ;* du reste, ce même chapitre est fort intéressant. Dans la troisième partie de son ouvrage, M. Kastner aborde le domaine musical de son sujet, et le traite avec tous les développements désirables dans les trois chapitres : 1° *Musique des Sirènes ;* 2° *les Enchanteurs et la musique magique ;* 3° *le Chant du cygne.* La matière y est épuisée avec un savoir remarquable. La symphonie dramatique intitulée : *le Rêve d'Oswald ou les Sirènes,* qui forme la seconde partie du volume, est à vrai dire tout un opéra composé de onze morceaux de différents caractères. Cet œuvre se distingue par la richesse de la réunion des voix et des instruments, ainsi que par la variété des effets de sonorité. On y trouve des airs, romances, duos, chœurs, dont un de jeunes filles avec un quatuor, morceau d'une heureuse conception. La partition de cet ouvrage présente un ensemble de plus de deux cents pages.

Enfin, une dernière production bien remarquable de Kastner a pour titre : *Parémiologie musicale de la langue française, ou explication des proverbes, locutions proverbiales, mots figurés qui tirent leur origine de la musique, accompagnée de recherches sur un grand nombre d'expressions du même genre empruntées aux langues étrangères, et suivie de la Saint-Julien des ménétriers, symphonie cantate à grand orchestre, avec solos et chœurs* (Paris, G. Brandus et S. Dufour, 1862, gr. in-4°). La conception d'un pareil livre est une des originalités de l'esprit qui a imaginé et exécuté ceux dont il vient d'être parlé. Au simple énoncé du sujet, il est difficile de comprendre qu'il puisse être la matière d'un livre, et ce n'est que dans l'ouvrage lui-même qu'on en saisit l'étendue. Le plan de l'auteur est des plus vastes ; il ne faut pas moins que sa grande érudition pour le réaliser. Pour en donner un aperçu, il suffit de rappeler quelques-unes des expressions proverbiales les plus familières, par exemple : *Qui n'entend qu'une cloche n'entend qu'un son ; ce qui vient de la flûte s'en retourne au tambour ; faire sonner la trompette de la renommée ; payer les violons* et cent autres semblables. Dans ces dictons, en apparence si simples, il y a pour l'esprit investigateur de Kastner occasion de déployer autant de sagacité que de savoir. Ainsi, pour le premier de ces proverbes, il se pose cette question : *Qu'est-ce qu'une cloche?* Il fixe l'étymologie du mot, recherche l'origine de la chose, en fait l'histoire et en classe toutes les variétés, depuis le bourdon des cathédrales jusqu'à la clochette et au grelot, rapporte à chacune les expressions populaires où elles figurent, et prodigue à pleines mains les documents relatifs au sujet, et la critique historique la plus solide. De même de la flûte, du tambour et du violon. Chaque chose, chaque mot technique a son chapitre particulier où la matière est épuisée. Les chapitres *Chanson* et *Danse*, à propos des adages où ces mots trouvent leur place, offrent un intérêt historique plein d'attrait. La didactique elle-même est explorée par Kastner en homme qui en a fait une étude profonde ; ainsi, à l'occasion de *chanter à quelqu'un sa gamme* (lui dire le mal qu'on pense de lui), le mot *gamme* a aussi sa dissertation particulière. Mais ce c'est pas aux seules expressions proverbiales de la France que s'attache l'auteur de ce livre si curieux, car l'Allemagne, l'Italie et l'Espagne ont aussi, dans les mœurs et dans le langage de leurs populations, une multitude de choses qui tirent leur origine de la musique. La connaissance que possède Kastner des langues de ces contrées lui a permis de faire aussi des recherches sur les locutions proverbiales puisées dans le vocabulaire de cet art.

On se tromperait si l'on se persuadait que l'auteur de la *Parémiologie musicale* ne s'est proposé pour but que de satisfaire un intérêt de curiosité ; car, en faisant voir la place considérable qu'a toujours occupée la musique dans le langage populaire, il a voulu démontrer la sympathie universelle des peuples pour ce même art, qui les console de leurs misères. Comme dans ses œuvres antérieures, brillantes d'érudition sur des sujets originaux, Kastner a placé à la suite de son travail littéraire une application musicale du même sujet dans une symphonie cantate à laquelle il a donné pour titre : *la Saint-Julien des Ménétriers ;* composition originale, développée sur un poème de M. Édouard Thierry.

A ces travaux si considérables par leur étendue, par les recherches qu'ils ont exigées, et qui se sont succédé en si peu de temps, il faut ajouter le travail immense, effrayant, d'une *Encyclopédie de la musique,* entreprise par Kastner sur le plan le plus vaste et à laquelle il travaille depuis plus de dix ans. On s'étonne qu'un seul homme puisse suffire à tant de choses, surtout quand on considère que cet homme a fourni une multitude d'articles à la *Gazette musicale de Paris,* au *Ménestrel,* à la *Revue étrangère,* à l'*Iris* de Rellstab, à l'ancienne Gazette musicale de Leipsick, à la nou-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

velle Gazette de la même ville, fondée par Schumann, aux Annales de l'Association musicale allemande, au Journal musical de Vienne, à la Revue des Dilettantes de Carlsruhe, à la *Cæcilia*, à la Revue musicale de Mannheim, au Dictionnaire universel de musique publié par Schilling. Cette existence si laborieuse, si honorable et si utile a été récompensée par les distinctions et titres honorifiques dont voici l'indication : Kastner a reçu de l'Université de Tubingue le diplôme de docteur en philosophie et en musique; il est membre associé de l'Académie des beaux-arts de l'Institut de France; membre de l'Académie royale des beaux-arts de Berlin; de l'Académie de Sainte-Cécile, à Rome; membre correspondant de la Société Néerlandaise pour l'encouragement de la musique; membre de mérite de l'Association musicale allemande, chevalier de la Légion d'honneur; officier de la Couronne de chêne du roi des Pays-Bas, décoré de l'Ordre royal de l'Aigle rouge de Prusse, 3me classe; chevalier de l'Ordre royal de Charles III d'Espagne et de l'ordre d'Ernest de Saxe-Cobourg et Gotha; honoré de la médaille d'or pour les sciences et les arts, décernée par S. M. le roi de Prusse, etc. Kastner a été un des premiers fondateurs de l'Association des artistes musiciens, dont il est vice-président.

Récapitulation des ouvrages de Kastner : I. Musique dramatique : 1° (1829) Ouverture, chœurs, marches et entr'actes de *la Prise de Missolonghi*, tragédie en cinq actes. 2° (1830) Ouverture, chœurs, marches et entr'actes de *Schreckenstein*, drame en cinq actes. 3° (1831) *Gustave Wasa*, grand opéra allemand, en cinq actes. 4° (1832) *La Reine des Sarmates*, grand opéra allemand en cinq actes. 5° (1833) *La Mort d'Oscar*, grand opéra allemand en quatre actes. 6° (1834) *Le Sarrasin*, opéra comique allemand en deux actes. 7° (1839) *Beatrice*, grand opéra allemand en deux actes. 8° (1841) *La Maschera*, opéra comique français en deux actes. 9° (1846) N..., opéra comique en trois actes, paroles d'Eugène Scribe (non représenté). II. Musique instrumentale. 10° Trois symphonies à grand orchestre. 11° Cinq ouvertures à grand orchestre. 12° Dix sérénades pour harmonie. 13° Trente marches et pas redoublés pour musique militaire (infanterie et cavalerie). 14° Grand sextuor pour saxophones. 14° (*bis*). Un grand nombre de morceaux pour divers instruments. III. Musique vocale avec orchestre. 15° Quatre hymnes avec chœurs et orchestre. 16° Deux grandes cantates avec accompagnement d'orchestre. 17° *Sardanapale*, grande scène dramatique avec orchestre. 18° *Stéphen ou la Harpe d'Eole*, grand monologue lyrique avec chœurs et orchestre (*voyez* ci-dessus). 19° *Les Cris de Paris*, symphonie humoristique avec *solos* de chant et chœur (*voyez* ci-dessus). 19° (*bis*) *Récit d'Oswald, ou les Sirènes*. IV. Musique vocale avec accompagnement de piano. 20° *Introduction à la Bibliothèque chorale*, ou vingt-quatre petits morceaux faciles à une et à deux voix pour les écoles. 21° *Bibliothèque chorale* ou vingt-quatre duos, vingt-quatre trios et vingt quatre quatuors à l'usage des pensionnats. 22° Suite de cantiques arrangés à trois voix. 23° Six chœurs à trois voix égales pour les pensionnats et les écoles de musique. 24° *La Veuve du marin*, scène dramatique. 25° *Le Nègre*, idem. 26° *Le Proscrit*, idem. 27° *Pensées d'amour*, idem, 28° *Le Barde*, idem. 29° *Judas Iscariote*, idem. 30° Grande cantate pour deux ténors et deux basses avec accompagnement de piano. 31° Un grand nombre de romances, mélodies et nocturnes. V. Chants et Chœurs pour voix d'hommes (avec piano ad libitum). 32° *Heures d'amour*, six quatuors allemands pour deux ténors et deux basses. 33° Chansons alsaciennes pour deux ténors et deux basses. 34° *Les Chants de la vie*, cycle choral ou recueil de vingt-huit morceaux à quatre, à cinq, à six et à huit parties pour ténors et basses (*voyez* ci-dessus). 35° *Les Chants de l'armée française*, recueil de morceaux à plusieurs parties pour ténors et basses (*voyez* ci-dessus). VI. Ouvrages didactiques. 36° *Traité général d'instrumentation, etc.* 37° *Supplément au traité général d'instrumentation, etc.* 38° *Cours d'instrumentation considérée sous les rapports poétiques et philosophiques, etc.* 39° *Supplément au cours d'instrumentation, etc.* 40° *Grammaire musicale, etc.* 41° *Théorie abrégée du contrepoint et de la fugue, etc.* 42° *Méthode élémentaire d'harmonie, etc.* 43° *De la composition vocale et instrumentale, etc.* 44° *Douze méthodes élémentaires, etc.* 45° *Méthode complète et raisonnée de saxophone, etc.* 46° *Méthode complète et raisonnée de timbales, etc.* (Pour tous ces ouvrages, *voyez* ci-dessus). 47° *Tableau synoptique de lecture musicale.* 48° *Tableaux analytiques des principes élémentaires de la musique.* 49° *Tableaux analytiques de l'harmonie.* 50° *Tableaux des principaux instruments et des voix*, comprenant leur diapason, leur étendue et leur coïncidence. VII. Littérature et histoire de la musique. 51° *Manuel général de musique militaire, etc.*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

52° *Les Danses des morts, etc.* 53° *Les Chants de la vie, etc.* 54° *Les Chants de l'armée française, etc.* 55° *La Harpe d'Éole et la musique cosmique, etc.* 56° *Les Voix de Paris, etc.* 57° *Les Sirènes, etc.* 58° *Parémiologie musicale, ou explication des proverbes, locutions proverbiales et mots figurés qui tirent leur origine de la musique, etc.* (Pour l'analyse de ces ouvrages, *voyez* ci-dessus).

Femme distinguée par les qualités du cœur et de l'esprit, et dont l'instruction variée est supérieure à celle de la plupart des personnes de son sexe qui se sont fait un nom dans la littérature, madame Kastner a cultivé les arts avec amour depuis sa première jeunesse. Fille d'un riche propriétaire dont le nom a été donné à l'une des rues de Paris, elle n'a pas cherché dans les avantages de la fortune les jouissances de la vanité : c'est dans sa famille qu'elle a placé les siennes. S'associant aux travaux de son mari, elle y prend un vif intérêt et trouve son bonheur dans l'estime accordée à ses ouvrages ainsi qu'à son caractère honorable.

KASTNER-ESCUDIER (Rosa), née en 1835, à Vienne (Autriche), est fille d'un médecin en chef dans l'armée autrichienne, qui, dans l'exercice de sa profession, avait conservé son goût passionné pour la musique. Il destina sa fille à la culture de cet art et lui donna les meilleurs maîtres, au nombre desquels était Fischoff, pour le piano; mais trop intelligent pour vouloir faire de sa fille un enfant prodige, il la laissa développer par degrés l'habileté du mécanisme en raison de l'accroissement de ses forces physiques et morales. Le service de médecin des armées ayant obligé M. Kastner à résider à Trieste, ce fut dans cette ville que se passèrent les premières années de la jeunesse de Rosa. Elle n'avait que quatorze ans lorsqu'elle perdit son père : alors il fallut songer à chercher dans son talent des ressources pour son existence et pour celle de sa mère, qui ne s'en est jamais séparée. Ce fut à Prague, puis à Vienne, que mademoiselle Kastner donna ses premiers concerts : son succès y fut complet; puis elle visita toute l'Allemagne, la Hongrie, la France, l'Angleterre, la Suisse et la Belgique, et partout elle recueillit des applaudissements et des témoignages de vive sympathie. Bruxelles fut la ville qu'elle habita de préférence pendant son long séjour en Belgique. L'auteur de cette notice put y constater les progrès constants de mademoiselle Kastner, particulièrement dans le style de la musique classique. Bien qu'elle eût choisi la capitale de la Belgique comme le centre de son existence, parce qu'elle y trouvait le meilleur accueil dans la haute société, elle voyageait chaque année pour se faire entendre, et sa réputation s'étendait de proche en proche : il lui vint même des propositions pour les États-Unis d'Amérique, où la comtesse de Rossi (madame Sontag) l'engageait à se rendre; mais des considérations de famille et de santé ne permirent pas à mademoiselle Kastner d'accepter les offres qui lui étaient faites pour ce voyage d'outre-mer. Dans ses pèlerinages d'artiste, elle a trouvé de hautes et puissantes protectrices dans la grande-duchesse de Bade, à Carlsruhe; l'archiduchesse Sophie, nièce de l'empereur d'Autriche; la princesse Frédéric-Guillaume de Bade; la duchesse Stéphanie, à Manheim; la grande-duchesse Olga de Wurtemberg et les autres princesses de la même cour. Mademoiselle Rosa Kastner ne trouva pas moins d'encouragements à la cour de Prusse; le duc Maximilien de Bavière et le roi de Wurtemberg lui accordèrent la même bienveillance, et l'empereur d'Autriche lui donna, en 1857, le titre de pianiste de la cour. Le talent déployé par la virtuose dans l'exécution des œuvres de Mozart, de Beethoven, de Mendelssohn et de Chopin, était apprécié à sa juste valeur dans ces cours d'Allemagne, où le goût de la musique classique s'est perpétué. En 1860, Mademoiselle Kastner a épousé M. Marie Escudier, directeur et rédacteur du journal qui a pour titre *la France musicale*. Depuis lors, elle a fixé son séjour à Paris.

KATTERFELDT (Jules), organiste de talent, né vers 1808 à Schleswig, petite ville du Danemark, fit ses études littéraires à Kiel, et y occupa les positions de *cantor* et d'organiste. Vers 1840, il s'est fixé à Hambourg et y a été nommé organiste de Saint-Michel. On a de cet artiste des compositions pour l'orgue et pour l'église, parmi lesquelles on remarque : 1° *Drey Nachspiele* (Trois conclusions pour l'orgue), op. 1; Mayence, Schott. 2° Six chorals variés, op. 3; Hambourg, Bœhme. 3° Nouvelles compositions pour l'orgue, op. 4; Hambourg, Niemeyer. 4° Quatre pièces d'orgue, op. 7; Schleswig, Bruhn. 5° *Die Musik als Fœderungsmittel der religiœsen Erbauung* (La musique comme moyen de manifestation du sentiment religieux). Kiel, libraire de l'université, in-8°, 1845.

KATZAUER (Christophe-Étienne), pasteur à Ruckersdorf, naquit à Heroldsberg, le 26 août 1691. Ayant suivi son père à Nurem-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

berg, où celui-ci avait été appelé comme pasteur, il fréquenta les colléges de cette ville, alla ensuite à Altdorf, où il soutint, en 1713, une thèse *De tuba stentorea*, qui a été imprimée dans la même année en cinq feuilles in-4°. Katzauer alla terminer ses études à Wittenberg, puis parcourut l'Allemagne, et fut enfin nommé pasteur à Ruckersdorf, où il mourut le 20 mars 1722.

KATZER (Ignace), né le 30 septembre 1785, à Grand-Auerschin (Bohême), reçut les premières leçons de musique de son frère, musicien habile qui jouait de presque tous les instruments, et de l'organiste du lieu, nommé Ignace Priesel. Destiné à l'enseignement primaire, il suivit les cours d'aspirants à Kœniginhof. Plus tard, il alla perfectionner son talent pour l'orgue et pour la composition chez le directeur de musique Kœhler, à Cronstadt, et il acquit sur l'orgue, ainsi que dans le contrepoint, une habileté remarquable. Ses études terminées, il eut la bonne fortune d'entrer chez le baron de Bossangé, seigneur de Grand-Boschan et d'autres fiefs en Hongrie, pour diriger sa chapelle. Il passa quarante ans dans cette situation. A la mort de ce seigneur, en 1832, la chapelle fut supprimée; mais le baron, qui avait eu de l'affection pour celui qui la dirigeait, lui fit par son testament un legs qui mit Katzer dans l'aisance pour le reste de ses jours. Il profita de son indépendance pour voyager et visita l'Italie. A Rome, il retrouva dans le prince Odescalchi un de ses anciens élèves qui lui fit un bon accueil et lui rendit agréable le séjour de cette ville. Katzer, de retour en Bohême, vivait encore en 1850. Quelques-unes de ses compositions pour l'orgue et pour l'église ont été publiées à Vienne, chez Weigel, depuis 1820 jusqu'en 1833; mais le plus grand nombre de ses œuvres est resté en manuscrit : on y compte vingt messes avec orchestre et orgue, des litanies, sept symphonies, des quatuors et des pièces d'harmonie pour des instruments à vent. Une de ses messes solennelles a été exécutée dans plusieurs églises de la Bohême et considérée comme une composition fort distinguée.

KATZER (...), facteur d'orgues à Krulich, dans le dix-huitième siècle. Il a fait deux beaux instruments, le premier pour l'église des Servites à Konoyed, l'autre pour celle de Bœmisch-Ayche.

KAUER (Ferdinand), né en 1751, à Klein-Taya, en Moravie, était fils d'un instituteur de ce lieu. Encore enfant, il avait déjà acquis tant d'habileté dans la musique, qu'il remplissait les fonctions d'organiste à l'église des Jésuites de Znaym, et plus tard à Tyrnau, où il étudiait en même temps la médecine. Dans la suite, il se rendit à Vienne et s'y livra à l'enseignement du piano. Après avoir étudié le contrepoint sous la direction de Heidenreich, il fut successivement directeur de musique et compositeur des théâtres de Léopoldstadt, de Grætz et de Josephstadt. Ses longs services lui ont fait obtenir dans sa vieillesse une pension alimentaire dont il avait grand besoin, car ses places, mal payées, l'avaient laissé languir dans un état voisin de la misère. Un événement inattendu, l'inondation de Vienne par la crue subite des eaux, dans la nuit du 1er mars 1830, vint encore ajouter à ses maux en anéantissant le peu qu'il possédait, particulièrement toute sa musique; car son domicile fut entièrement submergé. Il est mort à Vienne en 1831, à l'âge de quatre-vingts ans. Compositeur médiocre, il ne s'est fait remarquer que par la fécondité de son travail laborieux. Il a écrit la musique de plus de deux cents opéras, vaudevilles et drames, parmi lesquels on cite : *Das Donauweibchen* (l'Ondine du Danube); *die Sternenkœnigin* (la Reine des étoiles), dont les partitions pour piano ont été publiées; plus de vingt messes, un *Requiem*, et environ autant de petites compositions pour l'église; des symphonies, des quatuors, des concertos pour tous les instruments; un grand trio pour violon, alto et basse, Paris, Janet; vingt-quatre cadences pour le violon, Vienne, Bermann; l'école pratique du violon, en quarante fantaisies, etc., *ibid.*; douze fugues pour le violon; deux méthodes pour cet instrument, Vienne, Mollo, et Vienne, Bermann; une méthope de flûte, Vienne, Artaria; une méthode de clarinette, Vienne, Bermann; des sonates et des pièces détachées pour le piano; des chansons, etc., etc.

KAUFFMANN (Georges-Frédéric), directeur de la chapelle du prince de Mersebourg, organiste de la cour, né le 14 février 1679, à Ostermondra, village situé entre Cœlleda et Rastenberg, commença l'étude du clavecin chez l'organiste Buttstedt, à Erfurt, puis se rendit à Mersebourg, où il apprit la composition sous la direction d'Alberti. Quelques années d'un travail assidu le conduisirent à un savoir étendu comme organiste, théoricien et compositeur. Lorsque son maître fut frappé d'apoplexie, il se trouva en état de le remplacer, puis de lui succéder après sa mort. En

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

1725, on lui confia la direction de la chapelle de Merseburg. Il mourut en cette ville, au commencement du mois de mars 1735. Kauffmann a écrit un traité général de musique qui n'a point été imprimé, mais que Walther a fait connaître sous le titre suivant : *Introduzione alla Musica antica e moderna, das ist : eine ausführliche Einleitung zur alten und neuen Wissenschaft der edlen Musik,* etc. (Introduction complète à la science ancienne et moderne de la noble musique, dans laquelle ne sont pas seulement décrites les choses les plus nécessaires à tout musicien, tant pour la théorie que pour la pratique, d'après leur origine, progrès et amélioration, mais aussi où sont indiquées les règles générales et particulières de la composition, en style ancien et moderne, lesquelles sont enrichies d'exemples à deux, trois, quatre et un plus grand nombre de parties, de fugues et de contrepoints doubles, etc.). Kauffmann a aussi composé beaucoup de morceaux de musique d'église et de clavecin, dont il a été répandu des copies, mais qui n'ont point été imprimés. Enfin, il a publié l'ouvrage suivant : *Harmonisch Seelenlust musikalischer Gönner und Freunde, das ist kurze, jedoch noch besondern Genie und guter Grace elaborirte Præludia von 2, 3 und 4 Stimmen über die bekanntesten Choral-Lieder* (Délices harmoniques de l'âme, c'est-à-dire, préludes courts, mais travaillés *suivant un bon génie et une bonne grâce,* à deux, trois et quatre voix, sur les chorals les plus connus), Leipsick, 1733-1736, plusieurs cahiers de quatre à cinq feuilles.

KAUFMANN (Charles), organiste et carillonneur de l'église de la garnison à Berlin, naquit en cette ville, le 3 janvier 1766. Élève de Fasch, il était instruit dans la composition, et jouait bien sur l'orgue les pièces de Hændel, de J.-S. Bach, et d'autres organistes célèbres. En 1800, il fit entendre un grand concerto de sa composition pour orgue, accompagné de plusieurs instruments. Il a écrit plusieurs morceaux de ce genre, qui sont restés en manuscrit. Il a fait graver des variations pour piano sur un thème de l'*Arbore di Diana,* de Martini, Berlin, Rellstab, 1790. Kauffmann est mort à Berlin, le 13 septembre 1808.

KAUFMANN (Jean-Godefroid), mécanicien et musicien à Dresde, naquit le 14 avril 1751, à Siegmar, près de Chemnitz, en Saxe, et mourut subitement le 10 avril 1818, pendant une représentation où il assistait au théâtre de Francfort-sur-le-Mein. Après avoir étudié la mécanique à Dresde, il commença à se faire connaître vers 1778 par des horloges auxquelles il avait appliqué des jeux de flûte et de harpe. La manière ingénieuse par laquelle il faisait pincer les cordes de ce dernier instrument, par un moyen mécanique, lui fit beaucoup d'honneur. C'est à peu près par un moyen semblable que Dietz a exécuté plus tard son *Clavitharpe.* On doit aussi à Kaufmann l'invention d'un moyen fort simple pour accorder les grands tuyaux d'orgues en bois des jeux de flûte. Il consiste en une planchette à coulisse placée à l'un des côtés des tuyaux et dans sa partie supérieure. Lorsqu'on veut élever l'intonation, il suffit d'abaisser un peu la planchette dans la coulisse. Ce moyen est préférable à celui des lames de plomb clouées à l'orifice du tuyau, et qu'on inclinait plus ou moins. Kaufmann a eu part à quelques-unes des inventions de son fils, objet de l'article suivant.

KAUFMANN (Frédéric), fils du précédent, est considéré en Allemagne comme un des plus ingénieux mécaniciens que ce pays ait produits. Son père lui enseigna la musique dès son enfance, et l'associa à ses travaux en 1800. Quatre ans après, il vit pour la première fois un jeu de trompette mécanique exécuté par Maelzel, de Vienne, et cet instrument lui suggéra l'idée de son *Bellonéon,* ouvrage du même genre qui a servi plus tard de modèle au célèbre trompette automate. En 1807 et 1808, il adapta à des horloges des jeux de harpe et de piano qui frappèrent d'étonnement les connaisseurs par l'artifice du mécanisme du toucher, et par la perfection des nuances de *crescendo* et de *decrescendo.* Kaufmann avait, dit-on aussi, trouvé le moyen de nuancer la force du son dans les tuyaux d'orgue, sans augmenter ni diminuer la quantité de vent. Deux instruments nouveaux, appelés *Chordaulodion* et *Harmonicorde,* furent ensuite inventés par le père et le fils. Ce dernier instrument avait la forme d'un piano vertical en pyramide ; il était monté de cordes de métal qui étaient mises en vibration par le frottement d'un cylindre mû par une roue que l'exécutant faisait agir avec les pieds. La qualité des sons avait de l'analogie avec l'harmonica, mais était plus intense. Kaufmann et son père firent un voyage en Allemagne pour faire entendre leur instrument joué par le fils avec beaucoup de dextérité. De retour à Dresde, ils perfectionnèrent leur invention et firent un nouvel harmonicorde, supérieur au premier. C'est avec celui-ci que Kaufmann s'est fait

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

entendre en 1816 à Paris et à Londres. Au retour de ce voyage, il perdit son père à Francfort, et retourna à Dresde, où il reprit ses travaux. Au nombre de ses plus belles inventions, il faut placer surtout son nouveau trompette automate, dans lequel il a perfectionné les idées de Maelzel. Charles-Marie de Weber s'est exprimé avec admiration sur cette machine musicale dans l'analyse qu'il en a faite (*Gazette musicale de Leipsick*, an. 1812, p. 663). M. Kaufmann était occupé en 1855 de nouvelles inventions qui ne sont point encore connues.

KAUFMANN (Julie), fille du poëte Daniel Schubart, naquit en 1769. En 1790, elle fut engagée comme cantatrice au théâtre de Stuttgard, et ses débuts y produisirent une vive sensation, à cause de la beauté de sa voix, de la précision de son chant et de son expression. Devenue la femme de Jean Kaufmann, violoncelliste de la chapelle de Stuttgard, elle a passé toute sa vie en cette ville, et y est morte dans l'été de 1802, à l'âge de trente-trois ans.

KAUSCH (Jean-Joseph), né à Lœwenberg le 16 novembre 1751, fit ses études chez les Jésuites de Breslau. Le 18 mai 1778, il reçut son diplôme de docteur en médecine à l'Université de Halle, et après un séjour de six mois à Vienne, il accepta la place de médecin du prince de Hatzfeld. Après la mort du prince, il alla se fixer à Militsch, en qualité de professeur de médecine; il occupait cette position, lorsque, tout à coup, il fut suspendu de ses fonctions, en 1797, arrêté et enfermé à Leipsick. Le plus grand secret fut gardé sur les causes de son arrestation. Après un an de détention, il fut rendu à la liberté, réintégré dans sa place, et reçut une pension de cent cinquante thalers. En 1806, il eut sa nomination de membre du collége de médecine de Kalisch. Estimé pour ses vastes connaissances, ce savant vit ses travaux couronnés par les Académies de Berlin et d'Erfurt, et les sociétés savantes de Vienne, Breslau, Berlin, Varsovie, Erlang et Erfurt, l'admirent au nombre de leurs membres. Décoré de la Croix de fer, il reçut aussi l'ordre de l'Aigle rouge en 1823, et dans la même année, le gouvernement lui accorda une pension de neuf cent cinquante écus de Prusse. Il est mort le 10 mars 1825. Au nombre de ses ouvrages, on remarque une bonne dissertation philosophique intitulée : *Psychologische Abhandlung über den Einfluss der Tœne und insbesondere der Musik auf die Seele* (Dissertation psychologique concernant l'influence des sons et de la musique sur l'âme), Breslau, 1782, in-8° de 200 pages. On trouve des renseignements intéressants sur la vie de ce savant dans l'ouvrage intitulé : *J.-J. Kausch's Schicksale*. Leipsick, 1797, in-8°.

KAUTH (Madame), née **GRAEFF**, pianiste et compositeur de Berlin, vécut vers la fin du dix-huitième siècle. Hummel, alors enfant, joua en 1792 un concerto de piano, composé par cette dame, dans un concert public à Berlin. On connaît aussi de sa composition : *les Danses des Muses*, pour le chant, avec accompagnement de piano, Berlin, Hummel, 1791. 2° *Tableaux musicaux de la nature*, Berlin, Rellstab, 1794.

KAYE (J.-G.); ce nom est connu dans la musique, depuis environ quinze ans, par une petite méthode de piano divisée en deux parties, la première théorique, la seconde, pratique. La troisième édition de cet ouvrage a paru sous ce titre : *Kleine Clavierschule, ein Hülfsbuch. 1er Theil, die Theorie; 2er Theil, die praktischen Beispiele*, Ilmenau, Voigt, in-4°.

KAYSER (André), simple ouvrier facteur d'orgues, se distingua par ses talents, et fut associé dans la construction des instruments par tous les facteurs chez qui il travailla. Il naquit dans la première partie du dix-huitième siècle à Ohorn, près de Pulssnitz, dans la Haute-Lusace, et apprit les éléments de son art chez un facteur d'orgues russe nommé Ulisch; puis il demeura douze ans chez Silbermann, à Freyberg, trois ans chez Damitius, à Zittau, dix-neuf chez J.-Christ. Græbner, à Dresde, et six chez Schœn, à Freyberg. Dans les dernières années de sa vie, il s'était retiré à Pulssnitz, où il travaillait encore seul à l'âge de plus de soixante-quinze ans.

KAYSER (Jean-Chrétien), cousin d'André, était facteur d'orgues à Dresde. Il naquit à Ohorn, près de Pulssnitz, en 1750, et apprit dans cette ville les principes de son art, chez Pfizner. Plus tard, il perfectionna ses connaissances sous la direction de son cousin André Kayser; puis il alla à Leipsick travailler chez Maurer, et enfin, il s'établit à Dresde en 1776. Il y vivait encore dans les premières années du dix-neuvième siècle. Outre plusieurs orgues de chambre pour des amateurs, il a construit divers instruments parmi lesquels on remarque : 1° Pour l'église de Lauterbach, près de Stockholm, un orgue de dix jeux, un clavier et pédale. 2° Pour l'église de la maison des orphelins, à Dresde, un orgue de onze

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

jeux, un clavier et pédale, en 1780. 3° Pour l'église de la garnison, à Dresde, un orgue de treize jeux, clavier et pédale, en 1780. 4° Pour l'église de Wehlen, près de Pyrna, un orgue de seize jeux, deux claviers et pédale. 5° A l'église Sainte-Anne, de Dresde, un orgue de trente-quatre jeux, deux claviers et pédale. 6° Pour l'église de Lehmen, un orgue de dix-huit jeux, deux claviers et pédale. 7° A l'église de Dobreluyk, un *idem* de quatorze jeux, deux claviers et pédale. 8° A l'église d'Olbernbau, un orgue de vingt jeux, deux claviers et pédale. 9° A l'église de Hartha, près de Bischofswerda, un *idem* de dix jeux, un clavier et pédale. 10° A l'église Saint-Jean, de Dresde, un *idem* de dix jeux, un clavier et pédale. 11° A l'église de Hockendorf, près de Dippoldiswald, en 1795, un *idem* de vingt jeux, deux claviers et pédale. 12° A l'église de Glashütth, dans les montagnes de la Saxe, en 1796, un *idem* de dix-sept jeux, deux claviers et pédale.

KAYSER (Reinhardt). *Voyez* **KEISER.**

KAZYNSKI (Victor), compositeur lithuanien, fils d'un chanteur et directeur de spectacles, est né à Wilna, le 18 décembre 1812. Après avoir fait ses études à l'Université de cette ville et avoir obtenu le grade de bachelier ès lettres, il se livra spécialement à la musique, qu'il avait cultivée dès son enfance. Elsner (*voyez* ce nom) fut son maître de composition pendant les années 1837 et 1838. De retour à Wilna, en 1840, il y fit représenter, dans la même année, le drame intitulé : *Fenella,* dont il avait écrit la musique, et qui fut joué avec succès. Cet ouvrage fut suivi du *Juif errant,* opéra romantique qui fixa l'attention publique sur le compositeur, et fut représenté à Wilna et à Varsovie, en 1842, aux applaudissements des connaisseurs. Peu de temps après, Kazynski s'éloigna de la capitale de la Lithuanie pour aller se fixer à Saint-Pétersbourg ; il y fit exécuter plusieurs compositions qui le firent connaître avantageusement. En 1844, le général Alexis Lvoff, amateur et compositeur distingué (*voyez* ce nom), lui ayant proposé de faire avec lui un voyage en Allemagne, ils visitèrent ensemble Berlin, Leipsick, Dresde, Prague, Vienne, et y furent reçus avec distinction par les artistes les plus célèbres. Kazynski y publia plusieurs ouvrages pour le piano et le chant. De retour à Saint-Pétersbourg, il y fit imprimer la relation de son voyage qui le fit connaître comme littérateur et qui obtint un brillant succès. Cet ouvrage, intitulé : *Notatki Z podrozy muzykalnéj po Niemczech odbytéj w roku* 1844 (Notes et journal d'un voyage musical fait en 1844), fut publié à Saint-Pétersbourg, en 1845, chez Eynerling, un volume in-8°. Il en fut fait plusieurs éditions. Dans la même année, son auteur obtint la place de chef d'orchestre du théâtre impérial d'Alexandre ; il y fit preuve d'habileté dans l'exercice de ses fonctions. Son opéra, *Mari et femme,* y fut joué en 1848 ; mais la musique n'en fut pas goûtée. Kazynski écrivit aussi pour ce théâtre des ouvertures, cantates, scènes dramatiques, entr'actes et chœurs ; mais son *Album de chant,* publié en cinq livraisons de six morceaux chacune, et terminé en 1855, a rendu surtout son nom populaire en Russie. On connaît aussi de lui des duos concertants pour piano et violon, des rondeaux pour piano, six fantaisies sur des thèmes russes, des petites pièces de salon, marches, tarentelles, des polkas et de morceaux de chant.



FIN DU TOME QUATRIÈME.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

BIOGRAPHIE

UNIVERSELLE

DES MUSICIENS

K

KECHLINA (Jean), le plus ancien luthier italien connu jusqu'à ce jour, travailla à Brescia, vers 1450. On connaissait de lui autrefois quelques anciennes violes de diverses formes conservées dans les cabinets des curieux; mais la plupart de ces vieux instruments ont disparu parce qu'on les a dépecés pour en faire des altos et des violons.

KECK (Jean), moine bénédictin de l'abbaye de Tegernsée, dans le quinzième siècle, était né à Giengen, dans le diocèse d'Augsbourg, et fut professeur de théologie en cette ville. Il a été connu de quelques écrivains sous le nom de *Fr. Joannes Augustanus* (voyez *Biblioth. August.*, de Weith, p. 93). Au nombre de ses ouvrages, on en trouve un qui était autrefois conservé en manuscrit à l'abbaye de Tegernsée, et qui a pour titre : *Introductorium musicæ*. Cet écrit, qui est daté de 1442, a été inséré par l'abbé Gerbert dans sa *Collection des écrivains ecclésiastiques sur la musique*, t. III, p. 319-329. Il concerne particulièrement les proportions géométriques des intervalles des sons.

KEEBLE (Jean), né à Chichester, en 1737, fut d'abord élève de Kelway, frère du célèbre Kelway de Saint-Martin; puis il se rendit à Londres, où il reçut des leçons d'orgue et de composition de Pepusch (*voyez* ce nom). Devenu organiste distingué, il fut chargé de jouer l'orgue à l'ouverture du Jardin du Ranelagh, et Roseingrave (*voyez* ce nom) le choisit pour le remplacer comme organiste à la chapelle de Saint-Georges, dans *Hanover-Square*. Plus tard, il lui succéda dans cette place, qu'il conserva jusqu'en 1794. On n'a pas de renseignements sur l'époque de la mort de cet artiste. Il a publié cinq livres de pièces pour l'orgue qui ont été plusieurs fois réimprimées chez les divers éditeurs de musique de Londres, et en dernier lieu chez Clementi sous le titre de : *Keeble's organ pieces*. On trouve aussi dans le catalogue de Preston (Londres, 1795) : *Keeble's and Kirman's 40 interludes to be played between the verses of the Psalms, expressly composed for the use of the Church* (Quarante préludes de Keeble et de Kirkmann pour jouer entre les versets des psaumes, composés spécialement pour l'usage de l'église). Keeble avait adopté les opinions de son maître Pepusch concernant la musique des Grecs; il a exposé sa doctrine dans un livre intitulé : *The Theory of harmonie, or an illustration of the Grecian Harmonica, in two parts* (Théorie de l'harmonie, ou explication de la musique harmonique des Grecs), Londres, 1784, gr. in-4°. De bonnes analyses du livre de Keeble se trouvent dans l'*European Magazine* (ann. 1785, t. VI, mars, p. 186, mai (353), et juin (431), ainsi que dans la *Monthly Review*, vol. LXXIII. L'auteur de la critique, dans ce dernier journal, montre une grande sévérité dans son jugement. Le but que se propose Keeble est de faire, dans la première partie de son livre, l'exposé de la doctrine musicale des Grecs, d'après les traités attribués à Euclide, celui d'Aristoxène, et celui de Bacchius l'ancien. Dans la seconde partie, il entreprend de concilier la doctrine tonale des Grecs avec celle de la musique moderne : c'est là qu'il s'égare. Toutefois, le livre de Keeble n'est pas dépourvu de mérite.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

KEEGAN (Guillaume), professeur de langues et de calcul commercial à Londres, vivait au commencement de ce siècle. On a de lui un livre qui a pour titre : *New dialogues in French and English; containing exemplifications of the parts of speech, and the auxiliary and actives verbs, with familiar conversations on the following subjects, History, Arithmetic, Botany, Astronomy, the Comet, the Opera, Singing, Hippodramatic performances, Italian painting, Music*, etc., Londres, 1811, in-12.

KEFERSTEIN (Gustave-Adolphe), connu sous le pseudonyme de **K. STEIN**, est né à Crœllwitz, près de Halle, en Saxe, le 13 décembre 1799. Son père, fabricant de papier, connu par plusieurs inventions de machines, alla, peu de temps après la naissance de son fils, fixer son séjour à Weida, dans le Voigtland, où Keferstein reçut plus tard des leçons de chant, de piano et de composition du *cantor* Hægel. A l'âge de quatorze ans, il fréquenta le Gymnase de Géra, et pendant son séjour en cette ville, il eut occasion de former son goût par l'audition des œuvres de Mozart, de Beethoven et d'autres maîtres célèbres. Après quatre années d'études brillantes, il se rendit à l'Université de Halle, pour y faire un cours de théologie. Là, il fit la connaissance de Naue, musicien instruit qui lui fit faire des progrès dans les diverses parties de l'art. Ses liaisons avec quelques jeunes artistes et littérateurs de mérite commencèrent à tourner dès lors ses vues vers l'esthétique. Trois années de séjour à Halle lui firent atteindre le terme de ses études de théologie; il accepta alors (en 1820) une place de précepteur dans une maison particulière à Weimar, où il fut admis dans la maison de Hummel et chez Gœthe. Il n'a quitté cette place que pour celle d'aumônier et de diacre à Jéna. Dans un des voyages qu'il faisait quelquefois à Dresde pour entendre de la musique, il s'est marié. Lié d'amitié avec Robert Schumann, il fut un de ses premiers collaborateurs dans la rédaction de la *Nouvelle Gazette musicale de Leipsick*. Les articles relatifs à la musique qu'il a donnés dans différents journaux ont été publiés sous le pseudonyme de *K... Stein*. Ayant été nommé pasteur à Wickerstædt, en Thuringe, Keferstein passa dans cette situation les vingt dernières années de sa vie. Il est mort le 10 janvier 1861, à l'âge de soixante et un ans accomplis. Parmi ses écrits, on remarque l'*Essai sur la partie comique de la musique*, publié dans l'ouvrage périodique intitulé *Cæcilia* (t. XV), qui a donné lieu à une polémique terminée par un autre article sur le même sujet, inséré dans la *Gazette musicale de Leipsick* (janvier 1835), et une allégorie musicale intitulée : *Kœnig Mys von Fidibus* (le Roi Mys de Fidibus), dans la *Cæcilia* (cah. 61-64). On a aussi du docteur Keferstein un discours ou sermon qu'il prononça dans l'église Saint-Michel à Jéna, en 1839, le dix-septième dimanche après la Trinité, sur un texte des actes des apôtres, et qui a été publié sous ce titre : *Die Kunst von ihrer Schattenseite* (l'Art sous ses divers aspects), Jéna, 1839, seize pages in-8°. Le 15 octobre 1841, il a prononcé à l'Académie d'Erfurt, dont il était membre correspondant, un discours sur la relation de la musique avec la pédagogique (*Ueber das Verhæltniss der Musik zur Pædagogik*), publié à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel, 1841, in-8° de seize pages. Enfin, le 15 octobre 1843, le docteur Keferstein a fait, à l'occasion du jour de naissance du roi de Prusse, Frédéric-Guillaume IV, une leçon à l'Académie des sciences d'Erfurt, sur l'*Oratorio*. Ce morceau a été publié dans la *Gazette musicale de Leipsick* (t. XLV, p. 873, 897 et 921).

KEGEL (Emmanuel), directeur de la chapelle du comte de Reuss, né à Géra, en 1635, fit ses études au Gymnase de Gotha, et fréquenta ensuite l'Université de Jéna. D'abord cantor à Neustadt, il ne conserva cette position que six mois; puis il remplit les mêmes fonctions à Saalfeld et enfin à Géra, où le comte de Reuss le nomma directeur de sa chapelle. Il mourut subitement à Breslau, le 23 juin 1724. Son meilleur élève est le maître de chapelle Stœlzel. Ses compositions sont restées en manuscrit.

KEGEL (Louis-Henri), fils du précédent, né à Géra le 25 octobre 1705, alla terminer ses études à l'Université de Leipsick, après les avoir commencées dans le lieu de sa naissance. En 1726, il obtint la place d'organiste de l'église Saint-Salvador de Géra; sept ans après, il alla par ordre du comte de Reuss, son protecteur, apprendre la composition à Gotha, chez Stœlzel, ancien élève de son père. De retour à Géra, il a rempli sa place d'organiste jusqu'en 1770, époque de sa mort. Ses compositions n'ont pas été publiées.

KEGEL (Chrétien-Henri), descendant de cette famille, et organiste à Géra, s'est fait connaître par les ouvrages suivants : 1° *Orgelschule, zunæchst für Organisten in kleinen Stædten und auf dem Lande* (École

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

d'orgue à l'usage des organistes des petites villes et des campagnes), Leipsick, Breitkopf et Hærtel.

KEGEL (Charles-Christian) né, le 30 septembre 1770, à Frankleben près de Mersebourg, fut élève de Kittel et se montra digne d'un tel maître par son talent sur l'orgue et par le mérite de ses compositions. En 1807, il obtint les places de cantor et d'instituteur de l'école communale à Gunglossummen, près de Weissensée, dans la Thuringe. C'est dans cette position modeste et peu faite pour exciter l'imagination qu'il passa le reste de sa vie. Cependant à l'âge de cinquante-six ans, il fit un voyage à Leipsick et y donna, en 1826, un concert d'orgue à l'église Pauline, dans lequel il fit admirer son habileté. Cet artiste distingué est mort le 28 janvier 1843, laissant en manuscrit la plupart de ses ouvrages. On a publié de lui dix préludes et finales pour l'orgue sous le titre : 10 *Vor-und Nachspiele für die Orgel*, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. Deux autres préludes de sa composition ont été publiés dans la vingt-neuvième année de la *Gazette générale de musique* de Leipsick, et Kœrner, d'Erfurt, a inséré une fugue de cet artiste dans son nouveau journal d'orgue (*Neues Orgel-Journal*). Tout le reste, consistant en un grand nombre de morceaux pour l'église, de pièces et fugues d'orgue, est resté en manuscrit.

KEHL (Jean-Balthazar), né à Cobourg dans la première partie du dix-huitième siècle, fut d'abord organiste à Erlang, et ensuite cantor à Bayreuth. En 1780, il devint aveugle. Il a fait imprimer à Nuremberg, en 1770, quatre suites de chorals variés pour l'orgue, et plus tard, quelques sonates pour le clavecin. La Bibliothèque royale de Berlin possède de cet artiste, en manuscrit, *Andantino*, avec neuf variations pour le clavecin. Il a laissé en manuscrit : 1° *Les Bergers à la crèche de Bethléem*, oratorio. 2° *les Pèlerins de Golgotha*, idem. 3° Plusieurs morceaux de musique instrumentale. Kehl est mort vers 1700.

KEIFFER (Cunérien), chanoine prémontré et organiste du monastère d'Auge, en Bavière, vécut au commencement du dix-septième siècle, et mourut le 12 avril 1627. Il est auteur d'un recueil intéressant de cantiques à quatre voix égales pour le temps de Noël, publié sous ce titre singulier : *Odæ soporiferæ ad infantulum Bethlehemiticum sopiendum, quatuor vocibus æqualibus factæ*; Augustæ Vindelicorum, 1612, in-4°. On a aussi de lui un œuvre contenant une messe et des motets à six voix, intitulé : *Flores musici seu divinæ laudis odores suavissimi, in quibus cantiones cum missa, senis decantandæ vocibus, adjuncto basso pro organo.* Ingolstadt, 1618, in-4°.

KEIL (Jean), virtuose sur le cor, né en Bohême, vécut à Prague pendant quelques années. Son instrument était le cor chromatique ou à pistons, dont il a disputé la priorité d'invention à Stœlzel (*voyez* ce nom). Keil a eu une fille cantatrice qui chantait au théâtre de Weimar en 1842. Il voyagea avec elle pour donner des concerts.

KEILHOLZ (Christine-Madeleine-Élisabeth), *voyez* Hasslocu.

KEINSPECK (Michel), musicien de la fin du quatorzième siècle, né à Nuremberg, est connu par un traité de plain-chant, intitulé : *Lilium Musice plane*; Basileæ, p. Michaelem Furter, 1496, in-4°. Un exemplaire de cette édition existait dans la bibliothèque du comte de Boutourlin (n° 564 de son catalogue); M. Brunet, qui le cite (*Nouvelles recherches bibliographiques*, t. II, pag. 259), ajoute que c'est un opuscule de douze feuillets, en beaux caractères gothiques, sign. *a-b.*, avec musique. Maittaire, Panzer, Forkel et tous les bibliographes ont ignoré l'existence de cette édition. En 1780, J.-F. Christmann a signalé, dans la *Gazette musicale de Spire* (pag. 354), l'existence d'une autre édition du même livre qu'il avait trouvée dans la bibliothèque de Stuttgard; elle a aussi pour titre : *Lilium Musice plane*. A la fin du dernier feuillet, on lit : *Explicit Lilium Musice plane Michaelis Keinspeck de Nurnberga musici Alexandrini benemeriti, una cum psalmodia utriusque tam majoris quam minoris intonatione secundum omnes tonos et exercitio solmisandi noviter adjunctis*; Impressum Ulmæ per Joh. Schæffler, 1497, petit in-4° de quinze feuillets. Un exemplaire de cette édition est à la bibliothèque royale de Berlin. Gerber a cru que cette édition était la première (voyez *Neues hist. biogr. der Tonkunst*, 3 *Th.*, col. 27); mais on vient de voir que c'est une erreur. Maittaire (*Annales typograp.*, t. IV, pag. 739), et Panzer (*Annal. typog.*, t. III) indiquent une troisième édition donnée à Augsbourg, en 1498, in-4°, dont Forkel paraît avoir vu un exemplaire dans la bibliothèque du monastère de Buxheim (*Allg. Litter. der Music.*, p. 207). J'ignore si c'est d'après cette édition qu'il écrit le nom de l'auteur *Keinsbeck*. Le savant bibliographe

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

G.-W. Zapf fait connaître, dans son histoire des imprimeurs d'Augsbourg (*Augsburg Buchdrucker-Geschichte*, 1 *th.*, p. 135), une quatrième édition du même livre, déjà indiquée par Gesner dans sa *Bibliothèque universelle;* l'article de Zapf est ainsi conçu : *Michael Reinspeck Musicus Alexandrinus, Lilium Musicæ planæ.* L'*explicit* est comme dans les éditions précédentes. A la fin, on lit : *Impressum Auguste per Johannem Froschauer, anno Domini MCCCCC,* in-4°. Ainsi qu'on le voit, le nom de *Keinspeck* est ici changé en celui de *Reinspeck;* cette faute, qui a été faite aussi par Christmann, dans son article de la *Gazette musicale de Spire,* provient sans doute de la forme incertaine du K allemand, et de sa ressemblance avec l'R. Un exemplaire de chacune des éditions de 1497 et 1498 se trouve dans la Bibliothèque impériale de Vienne, suivant les renseignements que M. Mosel nous fournit dans sa description de cette bibliothèque (*Geschichte der K.K. Hofbibliothek zu Wien,* pag. 300). Les exemplaires de ces quatre éditions du livre de Keinspeck sont de la plus grande rareté. Il en existe une cinquième sous le même titre : *Lilium musice plane Joannes Knoblauch typis æreis excepit Argentinæ,* 1506, seize feuillets petit in-4°. J'ai vu un exemplaire de cette édition dans les collections de feu Landsberg, à Rome. Le nom de l'auteur y est orthographié *Künspeck* (*Michael*).

Forkel (*loc. cit.*) dit qu'on ne sait pas pourquoi Keinspeck est appelé *musicus Alexandrinus* au titre de son livre, et ajoute que son nom ne se trouve pas dans le catalogue des artistes et des savants de Nuremberg publié par Woll et Doppelmayer. Je pense que l'expression *Musici Alexandrini* indique que Keinspeck fut attaché, comme beaucoup de musiciens belges, français et espagnols de ce temps, à la chapelle pontificale, sous le pape Alexandre VI, qui fut élu le 11 août 1492, et gouverna l'Église jusqu'au 18 août 1503. Je n'ai pu vérifier le fait dans le catalogue de chapelains-chantres de cette chapelle donné par A. Adami de Bolsena, à la suite de ses *Osservazioni per ben regolare il coro della Capella Pontificia,* parce que, à l'exception de Josquin Deprès, il ne cite dans sa liste aucun musicien antérieur au pontificat de Paul III ; mais il me semble que c'est la seule explication qu'on puisse donner des mots dont il s'agit.

KEISER (Reinhard), un des plus illustres compositeurs de l'école allemande, naquit vers 1673, dans un village situé entre Weissenfels et Leipsick. Son père, musicien distingué qui a laissé en manuscrit de bonnes compositions pour l'église, lui enseigna les éléments de la musique; puis il entra à l'école Saint-Thomas de Leipsick, où il fit ses études, qu'il termina à l'université de cette ville. Le génie de Keiser se manifesta de bonne heure : cet artiste avait à peine dix-neuf ans lorsque la cour de Wolfenbuttel le chargea (en 1692) d'écrire la musique d'une pastorale intitulée *Ismène.* Cette époque était l'aurore de l'opéra allemand qui, jusqu'alors, avait emprunté son style aux compositions italiennes et françaises. Dès ses premiers essais, Keiser fit entrevoir un génie original destiné à s'affranchir, au moins en beaucoup de choses essentielles, de toute imitation. Le succès de sa pastorale lui fit confier, l'année suivante, la composition de *Basilius,* opéra sérieux, qui ne fut pas moins bien accueilli. L'Opéra national de Hambourg était alors le plus florissant de toute l'Allemagne : Keiser résolut d'aller essayer ses forces sur ce théâtre; il y arriva vers la fin de 1694, et fit représenter son *Basilius.* La musique de cet ouvrage était si différente de ce qu'on avait entendu jusqu'alors, et sa supériorité était si incontestable, que le public montra, dès ce moment, une prédilection pour les ouvrages de Keiser. Cependant, trois années s'écoulèrent avant qu'il pût faire jouer quelque autre ouvrage, parce que des engagements pris envers d'autres compositeurs, et peut-être aussi quelques intrigues d'artistes alarmés par la puissance de son talent, firent occuper la scène pendant tout ce temps. Enfin, il put donner *Irène,* en 1697, puis *Janus,* et la pastorale d'*Ismène,* fraîche et gracieuse composition qu'on entendait encore avec plaisir longtemps après. Pendant quarante ans, Keiser fut le plus actif, le plus abondant et le plus aimé des compositeurs du théâtre de Hambourg. Mattheson compte cent seize opéras sortis de sa plume dans cette série d'années, non compris tous ceux qu'il fit en société avec d'autres musiciens, ou dans lesquels il introduisit des airs, quoiqu'il eût aussi écrit beaucoup d'oratorios et de morceaux de musique d'église.

En 1700, Keiser institua des concerts d'hiver qui furent peut-être les plus brillants qu'il y ait jamais eu. Un choix de la meilleure musique de ce temps, le meilleur orchestre qu'il fût possible de rassembler alors, le choix des meilleures cantatrices et des virtuoses les plus distingués, parmi lesquels on remarquait l'ex-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

cellent violoniste Reinwald, n'étaient pas les seules causes de l'empressement du public pour ces solennités. Le luxe qui brillait dans la salle de ces concerts, les mets délicats, les vins exquis qu'on y servait, composaient, de la distraction qu'on y venait chercher, le plaisir le plus vif et le plus complet. Keiser y paraissait lui-même vêtu avec élégance et avec le ton d'un homme du monde. Mattheson, contemporain de ces concerts, et qui en dirigea plusieurs fois l'orchestre, déclare (*Grundlage einer Ehren-Pforte*, p. 132) qu'il n'a point vu de cour où il y eût autant de magnificence et de bon goût. Au commencement de 1702, l'entreprise de ces concerts cessa ; mais, en 1703, Keiser s'associa avec un Anglais, nommé *Drusike*, pour prendre la direction de l'Opéra. L'entreprise sembla d'abord prospérer; mais après quelques années, les folles dépenses de cet Anglais, et peut-être aussi de Keiser, ruinèrent l'entreprise. Poursuivi par ses créanciers, le compositeur fut obligé de se cacher; mais bientôt rappelant son courage, il écrivit dans un court espace de temps huit opéras qui furent considérés comme ses plus beaux, et qui lui procurèrent des sommes assez considérables pour satisfaire ses créanciers. Dans le même temps (1709), il épousa une demoiselle d'Oldenbourg, fille d'un riche musicien du conseil, et cantatrice distinguée dont le talent prêta de nouveaux charmes aux productions de l'artiste célèbre. Ainsi se trouvèrent réparées toutes les conséquences de son désastre.

En 1710, Keiser organisa de nouveaux concerts avec Mattheson; ils n'obtinrent pas la même vogue que les premiers. Six ans après, le comte de Wedel lui fit, de la part du roi de Danemark, des propositions qui furent acceptées. Keiser se rendit à Copenhague et y fut mis en possession de la place de maître de chapelle de la cour. Quelques années plus tard, il retourna à Hambourg, où il obtint, en 1728, la direction de la musique de l'église Sainte-Catherine, avec le titre de chanoine. Alors l'activité de son génie se réveilla pour la production d'une grande quantité de musique d'église. En 1729, Keiser se rendit à Moscou avec sa fille, qui devint la femme du violoniste et compositeur Verocai. Keiser resta dans cette ville et à Saint-Pétersbourg jusqu'en 1730. L'impératrice l'avait chargé de la direction de son opéra. En cette qualité, il prit la résolution de faire un voyage en Italie pour y engager des chanteurs et des instrumentistes ; mais, arrivé à Hambourg, il ne put se décider à s'en éloigner de nouveau et ne s'acquitta pas de sa mission. Pendant plusieurs années on ignora à Saint-Pétersbourg ce qu'il était devenu. En 1734, il écrivit son opéra de *Cirée* : ce fut son dernier ouvrage. Retiré depuis ce temps chez sa fille, dont il avait fait une cantatrice excellente, il vécut dans le repos pendant quelques années, et mourut à l'âge de soixante-six ans, le 12 septembre 1739.

Les artistes les plus célèbres, les musiciens les plus instruits, se sont accordés dans les éloges qu'ils donnent au génie et aux ouvrages de Keiser. Mattheson et Scheibe, si avares de louanges, n'hésitent point à lui attribuer la première place parmi les compositeurs dramatiques des temps antérieurs à leur époque. Ils assurent que Hændel et Hasse ne se sont formés que d'après lui, et qu'ils ont même emprunté à ses ouvrages des traits originaux qu'ils ont ensuite développés. C'était aussi l'avis de Telemann ; celui-ci ajoutait que Graun devait beaucoup à la lecture des œuvres de Keiser. Au surplus, Hændel et Hasse n'ont jamais nié les obligations qu'ils avaient à cet homme de génie. Burney rapporte, dans le deuxième volume de son Voyage musical en Allemagne, que Hasse lui dit à ce sujet « qu'il « considérait Keiser comme le premier musi- « cien de l'univers (en son genre); que cet « homme célèbre avait écrit un plus grand « nombre d'ouvrages qu'Alexandre Scarlatti « (le plus fécond des compositeurs italiens de « ce temps), et que ses mélodies, malgré les « changements que cinquante ans avaient « apportés dans la musique, avaient tant de « grâce et d'élégance, qu'on pouvait les mêler « parmi d'autres modernes, sans que les con- « naisseurs mêmes pussent les reconnaître. » Le maître de chapelle Reichardt s'exprime avec le même enthousiasme, dans son *Magasin musical* (p. 36), sur le mérite des compositions de Keiser. De tels éloges n'étonneront point ceux qui ont entendu le fragment des compositions de ce grand artiste que j'ai fait exécuter dans mon premier concert historique de l'Opéra, et qui se souviennent de la profonde impression qu'il fit sur l'auditoire.

Les qualités par où Keiser se distingue sont la justesse et la profondeur de l'expression, unies à l'originalité des formes. Comme la plupart des maîtres de son école, il a une harmonie forte et pénétrante, mais ses successions d'accords ont je ne sais quoi qui lui appartient en propre. Ainsi que J.-S. Bach, il instrumentait d'instinct, et nullement d'après les conventions ordinaires. Il a placé jusqu'à quarante-neuf airs dans son opéra de *Frédegonde*,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

et tous ont un effet particulier résultant de cette originalité de dispositions. Tantôt il n'a pour orchestre que la basse avec le clavecin et des instruments à cordes pincées; ou bien, c'est simplement le quatuor; d'autres fois, des hautbois seuls accompagnent la voix, ou c'est une flûte douce et des violes. Gerber cite un air (*Vieni a me, dolce oggetto*) qui n'a pour accompagnement qu'un violon concertant, et un autre, qu'un seul hautbois avec la basse. On ne peut s'empêcher d'admirer les ressources que le compositeur tirait de si faibles moyens.

Tous les opéras de Keiser ne sont pas connus; ceux qu'il a composés à Copenhague, ainsi que beaucoup d'airs détachés, ont péri dans l'incendie du palais de cette ville, en 1794. Parmi les cent seize ouvrages dramatiques composés par Keiser seul, suivant Mattheson, on ne connaît que les soixante-dix-sept dont les titres suivent : 1° *Ismène*, 1692, à Wolfenbüttel. 2° *Basilius*, 1693, *ibid.* et 1694, à Hambourg. 3° *Mahomet*, 1696, à Hambourg, ainsi que tous ceux qui suivent. 4° *Adonis*, 1697. 5° *Irène*, 1697. 6° *Janus*, 1698. 7° *La Pomme d'or transportée des régions hyperboréennes dans la Cimbrie*, 1698. 8° *Ismène*, refaite. 9° *Iphigénie*. 10° *Hercule*. 11° *Le Retour de l'Âge d'or*. 12° Ballet pour la fête de l'empereur Léopold, 13° *La Forza della virtù*, 1701. 14° *Endymion*. 15° Ballet prussien. 16° *Stærtebecker und Gœdje Michel*. 17° *Psyché*, 1701. 18° *Circé*, 1702. 19° *Pénélope*, 1702. 20° *Pomone*, 1702. 21° *Orphée*, première et deuxième partie, 1702. 22° Nouveau ballet prussien, 1702. 23° *Claudius*, 1703. 24° *Minerve*, 1703. 25° *Salomon*, 1703. 26° *Nabuchodonosor*, oratorio, 1704. 27° *Octavie*, 1705. 28° *Lucrèce*, 1705. 29° *La Fedeltà coronata*, 1706. 30° *Masaniello furioso*, 1706. 31° *Sueno*, 1706. 32° *Il Genio di Holsazia*, 1706. 33° *Almira*, 1706. 34° *Le Carnaval de Venise*, 1707. 35° *Hélène*, 1709. 36° *Helias et Olympie*, 1709. 37° *Desiderius*, 1709. 38° *Orphée dans la Thrace*, 1709. 39° *Arsinoe*, 1710. 40° *La Foire de Leipsick*, 1710. 41° *L'Aurore*, 1710. 42° *Jules-César*, 1710. 43° *Crésus*, 1711. 44° *Charles V*, 1712. 45° *Diane*, 1712, 46° *Héraclius*, 1712. 47° *L'Inganno fedele*, 1714. 48° *La Virtù coronata*, 1714. 49° *Le Triomphe de la Paix*, 1715. 50° *Frédegonde*, 1715. 51° *Caton*, 1715. 52° *Artémise*, 1715. 53° *La Fête d'Avril à Rome*, 1716. 54° *La Maison d'Autriche triomphante*, 1716. 55° *Achille*, 1716. Cet ouvrage qui, d'après une indication de la main de Keiser, est le soixante-sixième qu'il a écrit, fait voir qu'il y a des lacunes dans la liste précédente. 56° *Julie*, 1717. 57° *Tomyris*, 1717. 58° *Trajan*, 1717. 59° *Bellérophon*, 1717. 60° *Ariane*, 1722. 61° *Ulysse*, 1722. 62° *L'Arménien*, Copenhague, 1722. 63° *La Grande-Bretagne en allégresse*, Hambourg, 1724. 64° *Cloris*. 65° *Bretislaus*, 1725. 66° *La Foire annuelle de Hambourg*, 1725. 67° *L'Époque de la Bataille de Hambourg*, 1725. Dans la préface de cet ouvrage, on voit qu'il était le cent septième opéra de Keiser : la lacune de 1717 à 1722, et le séjour de Copenhague doivent avoir fourni beaucoup d'ouvrages inconnus aujourd'hui. 68° *L'Anniversaire de la Naissance du prince de Galles*, 1726. 68° (*bis*) *Ulysse*, pour le théâtre de Hambourg, en 1727, différent de celui de 1722. 69° *Mistevojus*, 1726. 70° *Jodelet*, 1726. 71° *Le Prince muet; Atys*, intermède, 1728. 72° *Barbacola*, intermède, 1728. 73° *Nabuchodonosor*, refait, 1728. 74° *Lucius Verus*, 1729. 75° *Parthénope*, 1733. 76° *Circé*, 1734. Walther attribue aussi un opéra de *Sancio* à Keiser; mais Mattheson dit que cet ouvrage est de Telemann. Les compositions de Keiser qui ont été publiées sont : 1° Cantates pour une voix, avec deux violons, basse et clavecin, sous ce titre : *R. Keisers Gemuths-Ergœtzung, bestehend in einigen Sing-Gedichten, mit einer Stimme und unterschiedlichen Instrumenten*, Hambourg, Nicolas Spieringk, 1698, in-4° obl. 2° *Erlesene Sætze aus der opera l'*Inganno fedele (Collection choisie des airs de l'*Inganno fedele*, avec violons, hautbois, basse et clavecin), Hambourg, 1714, in-fol. Quelques-uns de ces morceaux sont de la plus grande beauté. 3° *Componimenti musicali, oder deutsche und italienische Arien, nebst unterschiedlichen Recitativen aus* Almira *und* Octavia (Compositions musicales, ou airs allemands et italiens entremêlés de récitatifs des opéras *Almira* et *Octavia*), Hambourg, Zacharie Hærtel, 1706, in-4° obl. 4° *Divertimenti serenissimi*, consistant en différentes cantates, en duos et airs avec clavecin, Hambourg, 1713, in-fol. 5° Soliloques choisis dans l'oratorio *Jésus martyrisé*, exécuté dans la semaine sainte des années 1712 et 1713, Hambourg, 1714, in-fol. 6° *Musikalisch Landlust* (Amusements musicaux de la campagne), cantates avec basse continue pour le clavecin, Hambourg, 1714, in-4° obl. 7° *Kaiserliche Freidenpost* (Messager impérial de la poste), composé de chants et duos avec instruments, Hambourg, 1715, in-fol. 8° Pensées bien-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

heureuses de salut, airs, duos, chœurs et récitatifs tirés de l'oratorio *Jésus martyrisé*, Hambourg, 1715. Je crois que c'est une réimpression, ou plutôt un changement de titre du recueil n° 5. 9° *Weinachts-cantate für 2 soprani, 2 violinen, viole und Bass* (Cantate de Noël pour deux voix de soprano, deux violons, alto et basse, en partition), Hambourg (sans date), in-fol. 10° Airs de *la Forza della virtu* (en allemand), Hambourg, 1701, in-fol. M. le docteur Lindner (*voyez* ce nom) a publié, comme deuxième volume de son livre *Die erste Stehende deutsche Oper* (les plus anciens Opéras allemands existants), neuf morceaux extraits des opéras de Keiser représentés depuis 1700 jusqu'en 1734, en partition, avec des arrangements pour le piano, sous ce titre : 9 *Compositionen aus den Jahren* 1700-1734, *Ouverture*, 7 *Opernarien und Duett von Reinhard Keiser*, Berlin, Schlesinger, 1855. Le choix de ces morceaux est fait avec beaucoup de discernement : on y trouve l'ouverture de l'opéra de *Jodelet*, un air pour contralto de la *Forza della virtu* (die Macht der Tugend), un air de ténor et un air de basse tirés de *Pomone*, un air pour soprano de l'*Orpheus*, un air pour ténor de la *Diana*, et deux petits airs, également pour ténor, extraits de *Circé*, dernier opéra de ce grand artiste ; enfin, un duo pour soprano et contralto tiré de la *Diana*. Tout cela offre le plus grand intérêt. On connaît aussi du même compositeur, en manuscrit : 1° Musique de chambre, composée pour le roi de Danemark. 2° Sérénade pour les noces du prince Othon-Louis (Reichardt en possédait la partition). 3° Motet pour soprano solo, deux violons, viole et basse continue ; Gerber en possédait la partition. 4° Sérénade sur le texte allemand *Das um den Rang streitende Friedenburg*, etc., manuscrit daté de 1726.

Il a été fait si peu de copies des opéras de Keiser, qu'ils sont devenus de la plus grande rareté. Burney possédait les manuscrits originaux de ses opéras *Héraclius, Cloris, Janus, Ariane* et de l'oratorio *Nabuchodonosor* ; la valeur de ces précieuses reliques était si peu connue en Angleterre, qu'à la vente de sa bibliothèque, en 1814, la première partition ne fut vendue que 7 schellings (8 fr. 75 c.) ; la deuxième, 2 sch. (2 fr. 50 c.) ; la troisième, le même prix ; la quatrième, 7 sch., et l'oratorio, 5 sch. 6 pence (6 fr. 77 c.), tandis qu'une collection de vieux madrigaux anglais a été payée 24 livres sterling (600 francs). La Bibliothèque royale de Berlin conserve, heureusement, les partitions des opéras : *Adonis, Janus, la Forza della virtu, Pomona, Orpheus, Octavie, Masaniello, Diana, Tomyris, Ulysse* (de 1727), *Jodelet* et *Claudius César*. On trouve aussi dans la même bibliothèque les partitions des ouvrages de Keiser dont voici les titres : 1° Oratorio de la *Passion*, composé en 1712 sur la poésie de B.-H. Brockes. 2° Un autre oratorio sur le même sujet, composé en 1720, d'après le texte de saint Marc. 3° Le motet *Sanctus est Dominus* (en *sol* majeur), pour quatre voix et instruments. 4° *Kyrie* et *Gloria* (en *la* mineur), à quatre voix et instruments. Je possède une ancienne copie de quelques airs et des chœurs de *Basilius*, d'*Almira* et de *Lucrèce*.

KELLER (Henri-Michel), né à Nordhausen, le 10 février 1638, eut pour maître d'orgue et de composition Bernard Meyer, organiste à Zerbst. En 1658, il obtint la place de chantre à Berga, quoiqu'il ne fût âgé que de vingt ans. Quatre ans après, il fut nommé organiste à Frankenhausen, où il mourut, le 20 mai 1710. Il a laissé en manuscrit des chorals variés pour l'orgue, que Walther, bon juge en cette matière, estimait beaucoup.

KELLER (Godefroid), claveciniste distingué, né en Allemagne, se fixa à Londres, vers le commencement du dix-huitième siècle. Il paraît avoir joui en Angleterre d'une brillante renommée, car au titre d'un traité d'accompagnement publié après sa mort, il est appelé *The late famous M. G. Keller*. On connaît sous son nom : 1° 6 *sonate a cinque, cioè 3 a 2 violini, tromba o oboe, viola e continuo*, Londres, 1710, Amsterdam, Roger, in-fol. 2° 6 *sonate a 2 flauti e basso continuo*, Amsterdam, Roger. Cet ouvrage ne fut publié qu'après sa mort. 3° *A complete Method of attaining to a thorough-bass upon either organ, harpsichord, or theorbo-lute, by the late famous M. Godfrey Keller ; with a variety of proper lessons and fugues, explaining the several rules throughout the whole work ; and a scale for tuning the harpsichord or spinet ; all taken from his own copies, which he did design to print* (Méthode complète pour apprendre à accompagner la basse continue sur l'orgue, le clavecin, ou le théorbe-luth, par feu le célèbre M. Godefroid Keller, etc.), Londres, John Cullen, 1707, in-4° obl. Cette édition, remplie de fautes dans les exemples notés, est toute gravée. Il y en a une autre intitulée simplement : *Rules or a compleat Method for attaining to playing a thoroughbass*, Londres (sans date), in-fol.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

gravée. Le travail de Keller a été réimprimé à la suite de la troisième édition du *Traité des principes naturels de l'harmonie* par Holder. Ce livre a pour titre : *A Treatise of the natural grounds and principles of harmony, by William Holder. To which is added, by way of appendix, Rules for playing a thorow-bass; with variety of proper lessons, fugues and examples to explain the said rules. Also directions for tuning an harpsichord or spinnet. By the late M. Godfrey Keller*, London, by W. Pearson, 1731, in-8° de deux cent six pages. L'éditeur dit dans son avertissement que son intention en publiant les règles de Keller a été de les purger des méprises et des erreurs occasionnées par l'ignorance de ceux qui avaient publié la première édition, et que ces fautes n'auraient point existé si l'auteur eût vécu et eût corrigé lui-même les planches. Au reste, c'est une idée fort bizarre que de joindre deux ouvrages tels que celui de Holder et les règles de Keller, car l'objet des deux auteurs n'a point d'analogie. Les règles données par celui-ci sont suffisantes pour la pratique de l'accompagnement, mais les exemples sont écrits d'une manière incorrecte.

KELLER (Charles), flûtiste, musicien de la chambre du prince de Furstemberg, à Donaueschingen, est né à Dessau, le 16 octobre 1784. Son père, Jean-Gotthilf Keller, y était musicien de la chambre et organiste de la cour; mais il mourut trop tôt pour être l'instituteur de son fils. Celui-ci reçut son éducation dans la chapelle du prince. Parvenu à l'âge de puberté, il eut une belle voix de baryton qui lui suggéra la pensée de s'engager au théâtre; mais l'aversion de la mère et de tous ses parents pour la profession d'acteur, le fit renoncer à ce dessein, et la nécessité lui fit choisir la flûte pour son instrument, quoiqu'il n'y eût pas d'artiste dans la musique du duc de Dessau qui pût lui servir de maître. Il était alors âgé de dix-huit ans; néanmoins, il fit de si rapides progrès par son zèle infatigable, qu'à l'âge de vingt ans il pouvait déjà être compté parmi les flûtistes distingués. Il crut alors devoir voyager; sa première excursion fut à Leipsick et à Berlin. Ce fut dans cette dernière ville qu'il jeta les fondements de sa réputation. Reichardt ne tarda point à discerner les qualités du jeune artiste; il le plaça dans la chapelle du roi de Prusse, et se lia avec lui d'une amitié qui fut durable. Après les événements de la guerre de Prusse, en 1806, Keller se rendit à Cassel où il fut placé comme flûtiste de la chapelle, et employé comme maître de chant et de guitare à la cour de Westphalie. Il y passa sept années heureuses et y perfectionna son talent. Après la dissolution du royaume de Westphalie, il alla à Stuttgard et y obtint bientôt un emploi dans la chapelle; il n'y resta néanmoins que deux ans, ayant conçu le projet d'un voyage d'artiste qu'il exécuta dans les années 1816 et 1817, en Allemagne, en France, en Hollande et dans la Hongrie. C'est aussi de cette époque que datent ses premières compositions, et particulièrement ses chansons allemandes qui ont obtenu un succès d'enthousiasme. Ses concertos pour la flûte ont été accueillis aussi avec beaucoup de faveur par les artistes. Keller venait de terminer son voyage à Vienne, lorsque Conradin Kreutzer lui proposa de le suivre comme flûtiste à la chapelle de Donaueschingen. Plus tard, il y a été chargé de la direction du théâtre, où il jouait lui-même quelquefois avec succès dans la comédie. Toutefois, il n'a point cessé de cultiver la musique comme artiste; le temps qui lui laissait l'exercice de ses fonctions, il l'employait à composer pour son instrument. En 1840, il obtint du prince sa pension et se retira à Schaffhouse, où il est mort, le 19 juillet 1855. Sa femme, née Guillelmine Meyerhaver, à Carlsruhe, était attachée comme cantatrice au théâtre de la cour de Donaueschingen. Après avoir fait ses études musicales sous la direction de Berger, de Lœhle et de madame Sessi, elle a brillé à Amsterdam, à La Haye et à Utrecht. On a publié de la composition de Keller trois concertos pour flûte, Leipsick, Peters; Mayence, Schott; quatre grandes polonaises avec orchestre, op. 7, 13, 24, 34, Vienne, Haslinger; Hambourg, Bœhme; Brunswick, Spehr; des divertissements *idem*, op. 10 et 31; *ibid.*; des variations *idem*, op. 8, 11, 14; Offenbach, André; Hambourg, Bœhme; des pots-pourris, *idem*, op. 4 et 9; *ibid.*; des solos pour flûte, op. 17; des duos pour deux flûtes, œuvres 30, 40 et 48; une grande quantité de chansons à voix seule, avec accompagnement de piano, la plupart chez Peters, à Leipsick; enfin, six chants pour quatre voix d'hommes, op. 49.

KELLER (Max), organiste de mérite, naquit en 1770, à Trostberg, bourg de la Bavière, où son père était garde forestier. Lorsqu'il eut atteint sa dixième année, il fut envoyé comme enfant de chœur à l'abbaye de Secon, de l'ordre de Saint-Benoît. Il y continua ses études jusqu'à l'âge de dix-huit ans, et reçut de son frère aîné, *Joseph Keller*, qui était organiste de ce monastère, des leçons d'orgue et d'har-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

monie. Lorsque ce frère quitta sa place pour une autre position, elle fut donnée à Max Keller, qui l'occupa pendant dix ans, faisant de temps en temps des voyages à Salzbourg pour y perfectionner ses connaissances par les conseils de Michel Haydn. De Secon, il alla à Burghausen où il demeura trois ans, puis il fut appelé à Altœttingen, comme organiste de la chapelle du prince. *Il y vivait encore en 1842, âgé de* soixante-douze ans. Si cet artiste est encore vivant (1860), il est âgé de quatre-vingt-dix ans. Il a publié un grand nombre d'œuvres de musique d'église, d'un usage général dans les principales localités de la Bavière. *On y remarque :* 1° Des chants pour l'Avent à une ou deux voix avec orgue obligé, et deux violons, deux cors et contrebasse, *ad libitum*, en deux suites. Munich, Falter. 2° Sept litanies de la Vierge, à quatre voix et orgue, avec divers instruments *ad libitum*, op. 1, Augsbourg, Bœhme. 3° Trois litanies allemandes à quatre voix et orgue, avec deux violons, deux cors, deux trompettes et contrebasse *ad libitum*. Munich, Sidler. 4° Litanies à voix seule et orgue, avec deux violons, deux cors et contrebasse, *ad libitum*. Augsbourg, Bœhme. 5° Six messes allemandes à voix seule et orgue. Salzbourg, Dayle. 6° Messes allemandes pour une voix et orgue, avec une seconde et une troisième voix, deux violons, deux flûtes, deux clarinettes, deux cors, deux trompettes, timbales et basse *ad libitum* (*en ut, en fa, en sol, en mi bémol, en la*, et en *ut*), Munich, Falter, et Passau, Pastet. 7° Trois messes latines pour les églises de la campagne, à trois voix et orgue, Munich, Falter. 8° Trois *idem*, à une voix et orgue, avec les autres voix et les instruments *ad libitum*, *ibid.* 9° Recueil de chants pour toutes les fêtes de la Vierge, à deux voix et orgue (nos 1 à 15), *ibid.* 10° Huit chants funèbres, pour une voix et orgue, Munich, Sidler. 11° Divers autres chants funèbres pour une, deux ou trois voix et orgue, avec instruments à volonté, Salzbourg, Dayle, Munich, Sidler et Falter. 12° Préludes courts et faciles, cadences, versets et pièces diverses pour l'orgue, en dix suites, Munich, Falter. 13° Cent vingt cadences et préludes pour l'orgue, en deux volumes, Augsbourg, Bœhme.

KELLER (F.-A.-E.), ancien élève de l'école polytechnique et ingénieur hydrographe de la marine française, a inventé un pupitre mécanique destiné à écrire les improvisations au piano, et auquel il a donné le nom de *pupitre improvisateur*. En 1835, il déposa au secrétariat de l'Institut un paquet cacheté contenant les résultats de ses recherches à ce sujet : au mois de mai 1839, il y déposa également l'instrument qu'il avait inventé pour atteindre le but qu'il se proposait. Ce pupitre, disposé pour être appliqué à tous les pianos, renfermait le mécanisme propre à noter les improvisations. Un rapport favorable fut fait par la section de musique de l'Académie des beaux-arts, le 25 du même mois, tant sur l'instrument que sur une *Méthode d'improvisation musicale, théorique et pratique fondée sur les propriétés du pupitre improvisateur, par M. Keller*. Paris, Schlesinger, 1839, un vol. in-8° de deux cent deux pages. A la suite de cet ouvrage se trouve le rapport de M. Halévy, membre de l'Académie, ainsi que la description de l'instrument et de son application aux pianos de diverses formes. Cette invention n'a pas eu le succès que l'auteur s'en était promis.

KELLERMANN (C.-F.-A.), facteur d'instruments à clavier, à Nordhausen, a donné, dans la troisième année de la *Gazette musicale de Leipsick* (p. 757), une analyse d'un *piano-viole* ou à archet construit par lui. Il y critique la construction d'un instrument de ce genre fait par Rœllig (*voyez* ce nom). Des instruments de même espèce ont été construits par des procédés mécaniques plus ou moins analogues, plus ou moins différents, depuis le commencement du dix-septième siècle.

KELLNER (David), capitaine au service du roi de Suède, vécut dans la première partie du dix-huitième siècle. Jonas OEdman fournit un renseignement sur ce musicien, dans sa dissertation historique *De Musicâ sacrâ generatim, et Ecclesiæ sueogothicæ speciatim*, etc. (Lundini Gothorum, 1745, in-4°, p. 3). J'y vois que David Kellner vivait encore à cette époque, qu'il était directeur de musique de l'église allemande à Stockholm, et qu'il a publié son traité de la basse continue ainsi qu'un traité du droit public en langue suédoise et en allemand (*De basso generali tam germanica quam sueogothica lingua tractatum publici juris fecit præfectus musicæ ecclesiasticæ ad templum teutonicum Stockholmense David Kellner, quod ab artis peritis in magno semper honore est habitum*). Il s'est fait connaître par un traité d'harmonie et d'accompagnement intitulé : *Treulicher Unterricht im General-Bass, worinnen alle Weitläuftigkeit vermieden, und dennoch gantz deutlich und umständlich vielerley neuerfundene Vortheile an die Hand gegeben werden*, etc. (Instruction fidèle de la basse continue, dans laquelle toute sa vaste étendue est

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

explorée, etc.), Hambourg, 1732, in-4°. Une deuxième édition de cet ouvrage fut publiée en 1737; une troisième parut dans la même ville en 1743; on en renouvela le frontispice en 1745. Les autres éditions, qui ont été toutes publiées à Hambourg, sont de 1749, 1767, 1773, 1782, in-4°, et 1796, in-8°. Ayant comparé les exemplaires des éditions de 1707 et 1773, je crois que ceux qui portent cette dernière date appartiennent à la cinquième édition (1707), et qu'on a simplement changé le frontispice. A la deuxième édition, Daniel Solander, professeur de droit à Upsal, a ajouté une préface qui a été reproduite dans toutes les autres. Il est assez singulier que David Kellner ayant écrit originairement son livre en suédois, un professeur de musique de Stockholm, nommé *Miklins*, ait fait une traduction suédoise du même ouvrage, d'après le texte allemand, et l'ait fait imprimer dans cette ville, en 1782, avec une dissertation sur le même sujet (voyez *Svenskt musikaliskt Lexikon*, de Charles-Envallsson, p. 281). Il y a lieu de s'étonner qu'on ait tant multiplié les éditions du livre de Kellner, ouvrage médiocre et bien inférieur à d'autres du même genre, publiés en Allemagne, qui n'ont pas obtenu le même honneur.

KELLNER (Jean-Pierre), né le 24 septembre 1705 à Grœfenrode, dans la Thuringe, apprit les éléments de la musique chez Nagel, alors *cantor* dans ce lieu. Le fils de ce maître lui donna ensuite des leçons de clavecin. Quand ce dernier fut appelé à Dietendorf pour y remplir les fonctions de *cantor*, Kellner l'y suivit et prit encore de ses leçons pendant deux ans. Dans la suite, il se rendit à Zell chez l'organiste Schmidt, qui dirigea ses études pendant une année; puis il alla à Suhla, où il étudia encore la composition chez Quehl, excellent organiste de l'ancienne école. A l'âge de dix-sept ans, il retourna chez son père, y demeura trois ans, puis fut nommé *cantor* à Frankenheim, et obtint enfin les places de *cantor* et d'organiste à Grœfenrode. Les biographes allemands n'ont rien ajouté à la notice que cet habile artiste a donnée sur lui-même en 1754, dans le premier volume des Essais de Marpurg (*Histor. krit. Beytræge zur Aufnahme der Musik*, t. I, p. 430-445); en sorte qu'on ignore l'époque de sa mort. Il a laissé un grand nombre de compositions parmi lesquelles on remarque : 1° *Certamen musicum*, consistant en préludes, fugues, allemandes, courantes, sarabandes, gigues et menuets pour le clavecin, Arnstadt, 1748-49, six suites in-fol. obl. 2° Chorals variés pour l'orgue, à deux claviers et pédale. 3° *Manipulus musices*, suites de pièces pour le même instrument, Nuremberg, sans date, quatre cahiers. On a aussi de lui en manuscrit : 4° Le psaume *Der Herr ist gut und fromen*, à quatre voix, deux violons, alto, deux trompettes, un hautbois, un basson, timbales et orgue. 5° Une année complète de musique d'église à quatre voix, deux violons, alto et orgue. 6° Des cantates religieuses à quatre voix, instruments et orgue. 7° Un oratorio pour le vendredi saint, à quatre voix, deux violons, alto, un hautbois, un basson et orgue. Tous ces ouvrages se trouvaient au magasin de musique de Breitkopf, à Leipsick, en 1770. Kellner était un très-bon organiste qui avait étudié le style de Bach, et qui improvisait des fugues avec un rare talent. On rapporte qu'ayant vu entrer J.-S. Bach dans son église, il commença immédiatement une fugue sur le thème B, A, C, H, et la traita en maître. La Bibliothèque royale de Berlin possède en manuscrit un recueil de chorals, trios à trois claviers et fugues pour l'orgue, de la composition de cet excellent artiste.

KELLNER (Jean-Christophe), fils du précédent, né à Grœfenrode le 10 août 1735, apprit de son père à jouer de l'orgue, et fit un cours de composition sous la direction de Georges Benda, à Gotha. Ses études terminées, il fut appelé à Cassel pour y remplir à la fois les fonctions d'organiste de la chapelle catholique de la cour, et de l'église luthérienne principale. Il est mort dans cette ville en 1803. Comme organiste, comme compositeur et comme écrivain didactique, Kellner s'est fait une honorable réputation en Allemagne. On a de cet artiste : 1° Trois concertos pour le clavecin, op. 5, Offenbach, André. 2° Trois *idem*, op. 8, *ibid.* 3° Un grand *idem*, op. 11, *ibid.* 4° Trios pour clavecin, violon et violoncelle, op. 19, Leipsick. 5° Sonates pour clavecin seul, op. 2 et 15, *ibid.* 6° Préludes de chorals pour orgue à deux claviers et pédale, Gotha. 7° Quatorze pièces d'orgue pour les commençants, op. 20, Brunswick, Spehr. 8° Deux fugues à quatre mains pour l'orgue, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 9° Deux finales pour l'orgue, Brunswick, Spehr. 10° Trente pièces d'orgue, contenant douze préludes courts, quatorze grands préludes pour des chorals, une fantaisie, une fugue, un quatuor pour deux personnes, avec pédale, et deux chorals en trios pour deux claviers et pédale, op. 17, première partie, Spire, Bossler, 1789,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

in-fol. *Idem*, deuxième partie, Darmstadt, 1703. Kellner a aussi laissé en manuscrit plusieurs cantates et Passions pour l'église, ainsi qu'une année complète de motets et de psaumes à quatre voix, deux violons, alto, basse, deux hautbois, deux bassons, deux cors, deux trompettes et orgue obligé. Ces morceaux étaient dans l'ancienne collection de Breitkopf. Il a aussi écrit un opéra qui a été représenté à Cassel sous ce titre : *Die Schadenfreude*. Enfin, Kellner a publié un traité de musique intitulé : *Grundriss des Generalbasses, eine theoretisch-praktische Anleitung für die ersten Anfænger entwurfen* (Tableau de la basse continue, instruction théorique et pratique pour les commençants), Cassel, 1783, in-4°. Gerber dit que la septième édition de cet ouvrage, augmentée de quatorze mélodies de Ch.-Ph.-E. Bach, a paru chez Breitkopf et Hærtel, en 1796.

KELLNER (Georges-Christophe), littérateur et précepteur à Manheim, dans la dernière partie du dix-huitième siècle, mort au mois de septembre 1808, est auteur de plusieurs romans historiques, et des ouvrages suivants, relatifs à la musique, publiés sous le voile de l'anonyme : 1° *Ueber die Characteristik der Tonarten* (Sur la caractéristique des tons), Breslau, 1790. 2° *Neue Clavierschule für Anfænger* (Nouvelle méthode de piano pour les commençants), Halle, sans date. 3° Amusements au piano avec chant; ce recueil a eu deux éditions. 4° *Ideen zu einer neuen Theorie der schœne Künsten überhaupt und der Tonkünst insbesondere* (Idées sur une nouvelle théorie des beaux-arts en général et de la musique en particulier), dans le Magasin allemand de Eggers, août 1800. Kellner était aussi organiste et a publié divers ouvrages pour l'orgue, parmi lesquels on remarque un recueil contenant trois préludes ou conclusions, trois fugues et trois préludes de chorals intitulés : 3 *Vor-oder Nachspiele*, 3 *Fugen*, 3 *Choralvorspielen in Trio mit den Canto fermo*, 14e OEuvre, Cassel; et trois fugues à quatre mains pour l'orgue, Leipsick.

KELLNER (Jean-Sigismond), né dans un village de la Silésie, en 1705, fut *cantor* et directeur de musique à l'église Saint-Bernardin de Breslau. Il mourut dans cette position, le 13 novembre 1811. Plusieurs morceaux de musique d'église de sa composition sont restés en manuscrit.

KELLNER (Ernest-Auguste), vraisemblablement petit-fils de *Jean-Christophe*, car son grand-père et son père étaient, dit-on, de Græfenrode, village du duché de Saxe-Cobourg-Gotha, naquit le 20 janvier 1792, à Windsor, où son père était violoniste de la musique particulière de la reine Charlotte-Sophie de Mecklembourg-Strelitz, femme de Georges III, qui l'avait amené à sa suite en Angleterre. Il n'était âgé que de deux ans lorsqu'il commença l'étude du piano : à cinq, il joua un concerto de Hændel dans un concert donné au château de Windsor, en présence de la famille royale. Le roi ayant remarqué le timbre de sa voix, le confia aux soins de William Parson, maître de chant des princesses, pour qu'il lui enseignât les principes de la vocalisation, parce qu'il avait le dessein de l'employer dans les concerts de musique classique qui se donnaient alors, chaque soir, en présence du roi. A l'âge de huit ans, le petit Kellner fit son début vocal dans les concerts de la famille royale, et, dans la même séance, il étonna son auguste auditoire sur le piano. Lord Spencer, grand amateur de musique, le prit ensuite sous sa protection et le fit quelquefois chanter avec mesdames Mara et Banti.

En 1815, Kellner ayant atteint l'âge de vingt-trois ans, se rendit en Italie pour étudier l'art du chant sous d'habiles maîtres. Après un court séjour à Florence, il se rendit à Naples où il reçut des leçons de Nozari, de Casella et de Crescentini. Il voyagea ensuite dans la haute Italie et y donna des concerts. Charmée de son talent, l'impératrice Marie-Louise, duchesse de Parme, lui accorda le titre de pianiste de sa musique particulière. Au mois de décembre 1820, Kellner retourna en Angleterre et y fit admirer son double talent de chanteur et de pianiste : sa voix de baryton avait acquis le plus beau timbre. Il fit à cette époque une tournée de concerts avec la célèbre cantatrice madame Catalani. Appelé à Venise, en 1824, il débuta au théâtre de *la Fenice*, pendant la saison du carnaval et y chanta, le 1er janvier 1825, dans *le Mosè*, de Rossini, avec la Méric-Lalande et Davide. Il se rendit ensuite à Bologne et y fut nommé membre de l'Académie des Philharmoniques. En 1828, il partit pour Saint-Pétersbourg, où il obtint de brillants succès comme pianiste et comme chanteur. L'impératrice le faisait souvent appeler pour lui entendre chanter des airs écossais. En 1833, il s'arrêta quelque temps à Paris, et, dans l'année suivante, il retourna à Londres où il fut nommé organiste de la chapelle de Bavière, où se faisait le service religieux pour tous les allemands catholiques qui se trouvaient à Londres. Une maladie aiguë

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

l'enleva, le 18 juillet 1839, à l'âge de quarante-sept ans. Il laissait en manuscrit plusieurs compositions au nombre desquelles était un drame intitulé : *Poland* (la Pologne). On a publié à Londres une notice nécrologique sur cet artiste, sous ce titre : *Case of precocious musical Talent, being a notice of the late Ernest-August Kellner, maestro, Academico Filarmonico di Bologna, Pianist to her Majesty Maria-Louisa Arch-Duchess and Duchess of Parma etc., etc., late Maestro di Capella to the Bavarian Embassady*, London, 1839, with some Phrenological Remarks on his Head and Character, by Richard Cull, in-8°.

KELLNER (Gustave), pianiste et compositeur, né, en 1809, à Weida, dans le grand-duché de Saxe-Weimar, fut pendant quelques années directeur de musique au théâtre de Potsdam. En 1838, il s'établit à Weimar, comme professeur de piano. Il est mort dans sa ville natale, le 24 février 1849, avant d'avoir accompli sa quarantième année. Cet artiste a fait jouer à Potsdam deux petits opéras dont les titres ne sont plus connus. On a aussi de lui des sonates et fantaisies pour le piano, des Lieder, et des chants à quatre voix d'hommes.

KELLY (Michel), né, en 1764, à Dublin, où son père était marchand de vin, montra fort jeune d'heureuses dispositions pour la musique, et reçut une éducation toute conforme à ses goûts. Ayant à peine atteint sa onzième année, il jouait déjà sur le piano les sonates les plus difficiles de son temps. Rauzzini, qui était alors fixé à Dublin, lui donna quelques leçons de chant, et conseilla à son père de l'envoyer à Naples. Il partit en effet pour cette ville à l'âge de seize ans, avec des lettres de recommandation pour l'ambassadeur anglais, sir Hamilton, qui le fit entrer comme élève au Conservatoire de Loreto. Il y reçut des leçons de Fenaroli pour le chant et l'accompagnement. Quelque temps après, il fit la connaissance d'Aprile, alors le meilleur maître de chant de Naples ; cet artiste célèbre, qui avait alors un engagement pour Palerme, offrit à Kelly de l'emmener avec lui, pour en faire gratuitement son élève. Une pareille proposition ne pouvait qu'être acceptée avec reconnaissance. Pendant toute la durée de l'engagement d'Aprile à Palerme, Kelly reçut ses leçons, puis il alla débuter à Livourne et à Florence, comme premier ténor. Les succès qu'il y obtint le firent appeler à Venise et dans les villes les plus importantes de l'Italie. Il fut ensuite engagé à Vienne, où l'empereur Joseph II l'accueillit avec bienveillance. C'est pour lui que Mozart écrivit le rôle de *Basilio* dans les *Noces de Figaro*. Ayant obtenu un congé de l'empereur pour aller voir son père, il partit avec la cantatrice Storace, et arriva à Londres dans les premiers jours de 1787. Au mois d'avril de la même année, il débuta au théâtre de Drury-Lane dans l'opéra anglais *Lionel and Clarissa* ; depuis lors il fut attaché à ce théâtre, comme premier ténor, jusqu'au moment où il quitta la scène, à l'exception du temps où il chanta dans l'Opéra italien à Haymarket. Après avoir cessé de paraître sur la scène, il remplit, pendant quelques années, les fonctions de directeur de musique, à Drury-Lane, puis dirigea l'Opéra italien jusqu'à sa mort, arrivée à Margate, le 9 octobre 1820. Pendant plusieurs années, il chanta dans les anciens concerts du roi, à Westminster.

Kelly n'avait publié que des airs italiens, des duos et des chansons anglaises, lorsque en 1707, à l'âge de trente-trois ans, il écrivit son premier opéra, à la manière des compositeurs anglais, qui empruntent souvent une partie de leurs productions dramatiques à des partitions étrangères. Il montra dans cette nouvelle carrière une grande fécondité, car, dans l'espace de vingt-deux ans, il a écrit soixante ouvrages, dont on trouve les titres dans le livre qui a pour titre : *Musical Biography*, Londres, 1814, deux vol. in-8°, et dans le *Dictionary of Musicians*, Londres, 1824, deux vol. in-8°. A l'exception de quelques airs, rien de tout cela n'a été publié, et toute la musique de Kelly est maintenant plongée dans l'oubli en Angleterre, où seulement elle a été connue. Après la mort de cet artiste, on a trouvé dans ses papiers des mémoires sur sa vie, et surtout sur l'Opéra italien et l'Opéra anglais de Londres, qui ont été imprimés sous ce titre : *Reminiscences of the King's Theatre and Theatre Royal Drury Lane, including a period of nearly half a century, with original anecdotes of many distinguished persons, political, literary and musical* (Souvenirs du théâtres du Roi et de celui de Drury-Lane, renfermant une période de près d'un demi-siècle, avec des anecdotes originales sur beaucoup de personnes distinguées dans la politique, la littérature et la musique), Londres, Colburn, 1826, deux volumes in-8°.

KELWAY (Joseph), organiste à l'église Saint-Martin, de Londres, avait appris l'har-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

monie et la basse continue par les leçons de Geminiani. Il vécut vers le milieu du dix-huitième siècle. Improvisateur assez original, il eut quelquefois l'honneur de voir Hændel venir l'écouter dans son église; mais lorsqu'il écrivait, il était froid, sec et ne savait pas arranger ses idées. Il n'aurait vraisemblablement rien publié, si Jean-Chrétien Bach n'était allé en Angleterre avec le titre de maître de musique de la reine, et n'avait fait paraître, peu de temps après son arrivée, un œuvre de sonates; Kelway, qui était maître de musique du roi, crut qu'il était de son honneur d'avoir aussi des sonates imprimées, et il en donna un œuvre; mais cette fantaisie de sa vanité lui fut plus préjudiciable qu'utile, car ses sonates ne valaient rien, et leur publication nuisit à sa réputation de bon organiste. Comme claveciniste, Kelway brillait par la netteté de son jeu et l'agilité de ses doigts dans les pièces les plus difficiles de Scarlatti, qu'il jouait ordinairement d'un mouvement fort rapide.

KELZ (Matthieu), né à Bautzen, en Silésie, au commencement du dix-septième siècle, apprit la composition en Italie, et alla en 1620 à Stargard, pour y occuper le poste de *cantor*. Dans la suite, il fut placé à Sorau en la même qualité, et y resta jusqu'à sa mort, dont l'époque est ignorée. Ce musicien est connu comme compositeur et comme théoricien. Parmi ses écrits didactiques, Matheson cite un *Isagoge musicæ*, mais sans indiquer le lieu ni la date de l'édition (*Grundl. einer Ehrenpforte*, p. 275). Ce livre était déjà devenu si rare du temps de Printz, qu'il n'avait pu se le procurer qu'en le copiant de sa main. Cet historien de la musique parle aussi d'un traité *De Arte componenti* (*Histor. Beschreib. der edlen Musik*, p. 137) qu'il possédait alors, et qui fut brûlé en 1684. J'ignore si cet ouvrage est le même que celui qui est annoncé dans le catalogue de Francfort de 1668, sous ce titre : *Ars Methodica et fundamentalis præcepta et documenta tradens harmonica, certa, exquisita, instrumenta musicalia, cum primis verso chelim acutam, dextre, perfecte, ingeniose suaviterque*, etc., in-4°. Les œuvres de musique pratique composés par Kelz sont : 1° *Operetta nuova, oder evangelische Sonntags-Sprüche, von Advent bis Palmarum, auf eine leichte, doch reine Italiæn-Villanellische wie auch Dialogen-Manier von 3 Stimmen gesetzt* (Nouveaux petits ouvrages, ou chants évangéliques pour tous les dimanches, depuis l'Avent jusqu'au dimanche des Rameaux, etc., à trois voix), Leipsick, 1636. 2° *Primitiæ Musicales, oder Concentus novi harmonici, aus Sonaten, Intraden, Mascaraden, Baletten, Allemanden, Gagliarden, Arien, Volten, Serenaten, und Sarabanden für 2 Violinen, Bass und Generalbass bestehend* (Prémices musicales, ou nouveaux concerts harmoniques, consistant en sonates, entrées, mascarades, ballets, allemandes, galiardes, voltes, sérénades et sarabandes, pour deux violons, basse et basse continue), Ulm, 1658, in-4°. 3° *Exercitationum Musicarum a violino et viola da gamba semi-centuria*, Augsbourg, 1660, in-folio.

KELZ (Jean-Frédéric), né à Berlin, le 11 avril 1786, s'est fait connaître, depuis 1815, par un grand nombre de compositions faciles de tout genre. Dans sa jeunesse, il fut envoyé chez le musicien de ville Fuchs, pour apprendre à jouer de tous les instruments; mais le violoncelle fut celui qu'il cultiva de préférence. En 1801, il se rendit à OEls, en Silésie, et entra au service du duc Frédéric-Auguste de Brunswick-OEls, en qualité de violoncelliste. Après la mort de ce seigneur, il retourna dans sa ville natale, et fut admis, en 1811, dans la musique de la chambre du roi. Les biographes allemands disent qu'il reçut alors des conseils de Duport; mais c'est une erreur; car à cette époque Duport n'était plus à Berlin. Kelz a écrit des symphonies burlesques dans le genre de celle de Haydn, pour deux violons, basse, coucou, petite trompette et autres jouets d'enfants, Berlin, Schlesinger; quintette pour deux violons, deux violes et basse, op. 102, Berlin, Trautwein; introduction et fugue sur le nom de *Fesca*, pour deux violons, alto et basse, op. 108, *ibid.*; des solos, des caprices et des variations pour violon, violoncelle; un quintette pour flûte, deux violons, alto et basse, op. 79, *ibid.*; des bagatelles pour divers autres instruments; des sonates pour piano; des psaumes, des chants pour voix d'homme, etc. Tout cela est de peu de valeur. Un de ses meilleurs ouvrages consiste en fugues pour des instruments à cordes. Au reste, sa production était trop rapide pour qu'il pût y mettre les soins nécessaires, car ses ouvrages sont au nombre d'environ *trois cents*.

KEMBLE (Adelaïde), marquise de **CAZA BARGUILLER Y SARTORIO**, cantatrice dramatique et de concert, est née à Londres, en 1814. Fille du célèbre comédien anglais Charles Kemble, elle fut destinée au théâtre dès son enfance, et reçut de son père et d'un bon maître de chant une éducation analogue à

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

cette carrière. En 1831, ayant à peine accompli sa seizième année, elle débuta, dans des arrangements d'opéras anglais, au théâtre de Covent-Garden, dont son père était directeur. Sa voix était belle, sa vocalisation facile et sa beauté rappelait son origine; car Charles Kemble était un des plus beaux hommes de l'Angleterre. Le succès de miss Kemble fut décidé tout d'abord. Engagée ensuite au théâtre de Drury-Lane, elle y chanta pendant deux ans, puis donna des concerts dans les villes de province et partout se fit applaudir. En 1836, elle fit un voyage en Allemagne, brilla à Prague pendant deux saisons, et, deux après, chanta dans quelques concerts à Paris. Arrivée en Italie au commencement de 1839, elle chanta, dans la même année, au théâtre de *la Scala* de Milan, à *la Fenice* de Venise et à Trieste. En 1840, elle fut engagée au théâtre de Mantoue, puis elle se rendit à Naples, où elle chanta avec succès pendant le carnaval de 1841. Rappelée en Angleterre pour y tenir l'emploi de *prima donna* de l'opéra anglais, au commencement de 1842, elle partit ensuite pour Dublin. Ce fut là qu'elle inspira un amour passionné à un gentilhomme espagnol de grande maison, qui jouissait d'une fortune très-considérable, et qu'elle devint marquise de *Casa Barguiller y Sartorio*. Le dernier concert où elle chanta fut donné à Dublin, le 11 juillet 1842 : depuis lors, elle a disparu du monde musical.

KEMMLEIN (Georges-Michel), né en 1785, à Dingsleben, entre Cobourg et Meiningen, apprit les éléments de la musique, sous la direction de son père, instituteur de l'endroit et organiste habile. Dès l'âge de huit ans, il pouvait déjà remplacer celui-ci à l'orgue de la paroisse. Dans sa treizième année, il alla faire ses études au Gymnase de Schleusingen : Staep, *cantor* de cette ville, l'initia à la théorie de la musique. En 1806, Kemmlein alla étudier la théologie à l'Université de Jéna; il y continua ses exercices de musique, et devint un pianiste distingué. Après avoir été précepteur pendant trois ans chez un riche amateur de musique à Lodersleben, près de Querfurth, il est retourné à Jéna en 1812, en qualité de cantor et de professeur de l'École moyenne. Plusieurs sociétés de chant l'ont choisi depuis lors pour les diriger. Quoique Kemmlein ait beaucoup écrit de musique, on n'a publié qu'un petit nombre de ses compositions religieuses, telles que cantates, hymnes, etc., dans les archives de Kalbitz (voyez ce nom).

KEMPE (Emmanuel-Benjamin), auteur inconnu d'une dissertation intitulée : *Commentatio de sacri Musicæ præfectis apud veteres Hebræos*, Dresde, 1737, in-4°.

KEMPELEN (Wolfgang de), conseiller de la cour royale et impériale, et référendaire à la chancellerie de la cour royale de Hongrie, à Vienne, naquit à Presbourg, en 1720. On lui doit l'invention d'une machine parlante (*Sprachmaschine*) fort ingénieuse, dont il a donné la description dans un écrit intitulé : *Mechanismus der menschlichen Sprache, nebst der Beschreibung einer sprechenden Maschine* (Le mécanisme de la parole, suivi de la description d'une machine parlante), Vienne, 1791, grand in-8°, avec vingt-sept planches. Chladni assure que cette machine est fort simple et que chaque son y est exactement rendu sans supercherie. M. de Kempelen est mort à Vienne, dans le mois d'avril 1804.

KEMPIS (Thomas A), ainsi nommé parce qu'il était de Kempen, petite ville du duché de Clèves (aujourd'hui Prusse rhénane), avait pour nom de famille *Hamerlein*. Il naquit vers 1380, fut sous-prieur du monastère de Mont-Sainte-Agnès, au diocèse d'Utrecht, où il avait prononcé ses vœux, en 1407, et mourut, en 1471, à l'âge de plus de quatre-vingt-dix ans. La plus grande partie de l'existence de ce pieux solitaire se passa, dans le calme du cloître, à copier des manuscrits, parce qu'il possédait un talent de calligraphie très-remarquable. On lui a attribué la composition du livre célèbre de l'*Imitation de Jesus-Christ*, que d'autres ont considéré comme l'ouvrage du savant Gerson. Les partisans d'A Kempis ont pour argument principal en sa faveur l'existence d'un manuscrit de sa main contenant l'*Imitation*, lequel est daté de 1441, et renferme beaucoup de ratures qui présentent des variétés de leçons. Ce manuscrit est aujourd'hui dans la Bibliothèque royale de Bruxelles. Ses adversaires lui opposent des manuscrits plus anciens, lesquels contiennent de meilleures leçons. Les uns reconnaissent de nombreux *gallicismes* dans le latin de l'ouvrage original, tandis que Mgr Malou, évêque de Bruges et auteur d'une dissertation sur ce sujet, voit des *flandricismes* dans le texte. Il n'appartient pas à notre sujet d'entrer dans cette discussion : Thomas à Kempis n'est cité ici que pour des chants liturgiques que M. E. de Coussemaker lui a attribués, et qu'il a publiés dans *le Messager des sciences historiques de la Belgique* (Gand, 1856). Le manuscrit de la main de Kempis d'où il les a tirés, et qui

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

renferme plusieurs ouvrages, appartient à la Bibliothèque royale de Bruxelles, et s'y trouve sous les numeros 4585, 4586 et 4587. Il est daté de l'année 1461. Bien qu'à la dernière page on lise : *finitus et scriptus per manus fratris Thome Kempis*, il ne paraît pas démontré qu'il soit l'auteur de ces chants. Occupé presque incessament des copies de manuscrits, « Thomas, dit M. De Gence, dans sa notice « sur ce moine laborieux, copia aussi plusieurs « livres de chant (*cantuales*), qu'on a désignés comme des cantiques dans la liste de « ses ouvrages donnée d'après les chanoines « réguliers de Rohdorf. » Il se peut que les chants publiés par M. de Coussemaker ne soient aussi qu'une transcription. Quoi qu'il en soit, la publication de ces fragments accompagnés d'une notice a pour titre : *Chants liturgiques de Thomas à Kempis*. Il en a été tiré quelques exemplaires à part (Gand, 1856, in-8° de vingt pages), avec les *fac-simile* des trois chants, d'après le manuscrit, en notation allemande gothique des quatorzième et quinzième siècles, et de leur traduction en notation de plain-chant ordinaire.

KEMPTER (Charles), compositeur de musique d'église, né en Bavière, était, en 1842, maître de chapelle d'une des églises d'Augsbourg. Je n'ai pas d'autres renseignements sur cet artiste, que les biographes allemands les plus récents ne mentionnent pas. Ses ouvrages les plus connus sont ceux-ci : 1° Messe allemande pour soprano, contralto, ténor et basse; avec orgue obligé, violoncelle et contrebasse, op. 8, Augsbourg, Schmidt. 2° Messe latine (en *ré*) à quatre voix, orchestre et orgue, op. 9, Augsbourg, Bœhm. 3° Messe solennelle (en *si* bémol), à quatre voix, orchestre et orgue op. 11, *ibid.* 4° *Missa sancta* pour soprano et contralto, deux violons, alto, contrebasse et orgue obligés, ténor, basse, flûte, deux clarinettes, deux cors, deux trompettes et timbales *ad libitum*, op. 13, *ibid.* 5° Seconde Messe solennelle (en *fa*) à quatre voix et orchestre, op. 17, *ibid.* 6° Messe pastorale à quatre voix et orchestre, op 24, *ibid.* 7° *Tantum Ergo, Salve Regina*, Graduel et Offertoire, à quatre voix, deux violons, alto, basse et orgue obligés, flûte, deux clarinettes et deux cors *ad libitum*, ibid. M. Kempter a publié aussi quelques pièces pour le piano, à Offenbach, chez André.

KENDALL (Jean), organiste de l'église Sainte-Mary-le-Bone, à Londres, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, a publié, en 1780, un livre de pièces d'orgue.

KENN (P.), professeur de cor, né en Allemagne, vers le milieu du dix-huitième siècle, se rendit à Paris, en 1782, et entra l'année suivante à l'Opéra, pour y jouer la partie de second cor. Lorsque la musique de la garde nationale de Paris fut organisée, en 1791, Kenn y entra comme beaucoup d'autres artistes distingués, et à ce titre, il fut compris dans le nombre des professeurs du Conservatoire de Paris, à l'époque où cette école fut instituée; mais une réforme considérable de ces professeurs ayant été faite, en 1802, MM. Domnich et Frédéric Duvernoy furent seuls conservés pour l'enseignement du cor, et Kenn reçut sa démission. Vers la fin de 1808, il se retira de l'orchestre de l'Opéra avec une pension, et il eut pour successeur son élève M. Dauprat. Kenn a été un des meilleurs cors-basses qu'il y ait eu en France. Il a publié : 1° Duos mêlés d'airs pour deux cors, op. 1, Paris, Sieber. 2° Recueil de petits airs pour deux cors, op. 2, Paris, Michel Ozy. 3° Recueil d'airs arrangés pour trois cors, *ibid.* 4° Trente-six trios pour trois cors en *mi* bémol, *ibid.* 5° Douze duos pour clarinette et cor, op. 5, Paris, Sieber.

KENNIS (Guillaume-Gommaire), violoniste distingué, compositeur et maître de chapelle, naquit à Lierre (Belgique), vers 1720, ou même plus tôt, car il existe à l'église Notre-Dame, d'Anvers, un motet de sa composition pour le dimanche des Rameaux, à quatre voix et orgue, lequel est daté de 1743. On ignore le nom du maître qui l'a dirigé dans ses études musicales; il y a lieu de croire que ce fut quelque musicien obscur du lieu de sa naissance, et que, prédestiné pour l'art, il ne dut qu'à lui-même le développement de ses talents; car il ne paraît pas s'être éloigné de cette ville, y ayant occupé fort jeune la place de maître de chapelle de l'église de Saint-Gommaire. Vers 1768, il abandonna cette position pour celle de maître de chapelle et des enfants de chœur de la grande collégiale de Saint-Pierre, à Louvain. Il en remplit les fonctions avec zèle et talent jusqu'à ses derniers jours, et mourut dans cette ville, le 10 mai 1780. Kennis était considéré à juste titre comme le violoniste le plus habile de la Belgique, particulièrement dans les traits difficiles pour le doigter de la main gauche (1). L'impératrice Marie-Thérèse,

(1) L'historien de la musique Burney, qui visita Louvain, en 1772, mais ne s'y arrêta que le temps nécessaire pour y prendre des notes à la hâte, dit cependant de Kennis : « M. Kennis est le plus célèbre violoniste non- « seulement de Louvain, mais de tout le pays. Les solos « qu'il écrit pour son instrument, ainsi que son exé- « cution, offrent des traits si difficiles, qu'aucun autre

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

après l'avoir entendu, lui témoigna sa satisfaction par le don d'un des plus beaux violons connus de Steiner. Cet instrument avait été fait par le célèbre luthier pour la famille impériale. Il est vraisemblable que Kennis voyagea et visita Paris et Londres, car la plupart de ses ouvrages furent imprimés dans ces deux villes; cependant, on ne trouve pas, soit dans les journaux, soit dans les almanachs de musique, l'indication de concerts spirituels où il se serait fait entendre. Ses productions connues sont celles-ci : 1° *Six sonates pour violon seul et basse continue* (pour le clavecin), Liége, gr. in-fol. (sans date). 2° *Six trios*, dont quatre pour violon, violoncelle et basse, et deux pour deux violoncelles et basse, Paris, Le Menu. 3° *Six duos* pour violon et violoncelle, Paris, Cousineau. 4° *Six sonates* pour violon et basse continue, Louvain, Wyberechts. 5° *Six quatuors* pour deux violons, alto et basse, Londres, Mondhare. 6° *Six duos* pour deux violons, Londres, Bland. 7° *Douze symphonies* pour l'orchestre. 8° Premier, deuxième et troisième concertos pour violon et orchestre, Paris, Bailleux. 9° Motet (*Hæc dies quam fecit Dominus*), pour quatre voix et orchestre. 10° Le motet indiqué ci-dessus.

KENNIS (Guillaume-Jean-Jacques), fils du précédent, né à Louvain, le 21 mai 1768, fut élève de son père et lui succéda en qualité de maître de chapelle de l'ancienne collégiale de Saint-Pierre. La clôture des églises, pendant les troubles révolutionnaires, détermina cet artiste à se fixer à Anvers et à s'y livrer à l'enseignement; mais après le retour au culte, par suite du concordat avec le gouvernement français, Kennis fut appelé, en 1803, à la place de maître de chapelle de l'église Notre-Dame de cette ville, et fut chargé d'en réorganiser la musique. Il s'acquitta de cette mission avec plus de zèle que de talent. Quoiqu'il n'ait rien composé, il travaillait sans cesse à des arrangements (ou plutôt *dérangements*) des œuvres des grands maîtres, auxquels il ajoutait ou ôtait des instruments, selon les besoins de sa chapelle. Il passait à Anvers pour un savant compositeur; mais, au fond, c'était un musicien médiocre. Il est mort à Anvers, au mois d'avril 1845. Sa collection de musique d'église fut achetée, après son décès, par le conseil de fabrique de l'église Notre-Dame.

KENT (Jacques), né à Winchester, le 13 mars 1700, fut admis comme enfant de chœur à l'église cathédrale, et y apprit les éléments de la musique, sous la direction de l'organiste Vaughan-Richardson; puis il passa en la même qualité dans la chapelle royale. Là, il termina ses études par les leçons du docteur Croft. La première place qu'il occupa fut celle d'organiste de l'église de Findon, dans le Northamptonshire; nommé ensuite organiste de la chapelle du collége de la Trinité à Cambridge, il y resta jusqu'en 1737; à cette époque il obtint l'orgue de l'église cathédrale et de la chapelle du collége à Winchester. Il conserva cette position pendant quarante ans, et mourut vers la fin de 1776. Admirateur du talent et du style de son maître, le docteur Croft, il l'a souvent copié servilement dans sa musique d'église; mais il attachait si peu de prix à ses propres ouvrages, que ses amis n'obtinrent pas sans peine qu'il publiât, peu de temps avant sa mort, un livre de douze antiennes à quatre voix, en partition. Plus tard, Corfe, organiste à Salisbury, publia un second volume des œuvres de Kent, contenant des services du matin et du soir, avec huit antiennes à quatre voix. Quelques antiennes de sa composition ont été insérées dans la collection de Boyce intitulée : *Cathedral music*, et dans l'*Harmonia sacra* de Page.

KEPLER (Jean), illustre auteur de la découverte des lois mathématiques du mouvement des planètes qui a immortalisé son nom, naquit le 27 décembre 1571, à Weil, dans le duché de Wurtemberg, d'une famille noble tombée dans l'indigence. Admis dans un couvent pour y commencer ses études, il alla les terminer à Tubinge. En 1594, il fut appelé à Grœtz pour y remplir la place de professeur de mathématiques; cette circonstance décida de sa vie, car dès lors toutes ses vues se tournèrent vers l'astronomie qui allait en quelque sorte changer entre ses mains de direction et d'objet. Ce n'est point ici le lieu d'examiner la nature des travaux de ce grand homme, ni l'influence qu'ils ont exercée sur la science : il n'est question de lui dans ce dictionnaire que pour un ouvrage dont il sera parlé tout à l'heure. Kepler vécut dans l'indigence; pour lui, ce n'était point un mal. Riche de ses

« violoniste belge ne pourrait les rendre. Cependant, « M. Scheppers, carillonneur de la ville, piqué de la « haute réputation de M. Kennis, a fait récemment la « gageure de jouer sur ses clochers un des solos les plus « difficiles de cet artiste, et de s'en acquitter à la satis- « faction des juges qui seraient désignés pour en décider. « Non-seulement il gagna son pari, mais son succès « augmenta beaucoup la réputation dont il jouissait « dans les Pays-Bas. » (*The present state of Music in Germany, the Netherlands*, etc., t. I, p. 62). Burney s'est trompé sur le nom du carillonneur qui fit ce tour de force : il se nommait *Matthias Van den Gheyn* (voyez ce nom).

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sublimes découvertes, il n'éprouvait de besoin que pour sa famille; mais les privations de sa femme et de ses enfants déchiraient son cœur. Ses écrits, lus seulement par un petit nombre de savants qui n'en comprenaient point alors la portée, ne produisaient rien pour son bien-être. Sa fin fut aussi triste que l'avait été sa vie. Il était allé à Ratisbonne pour solliciter le payement d'une somme qui lui était due; obligé de faire la route à cheval, il arriva dans cette ville, malade, excédé de fatigue et rongé d'inquiétude; six jours après (le 15 novembre 1630), il expira dans un âge peu avancé, laissant dans une profonde misère sa femme et quatre enfants.

Les idées des pythagoriciens sur les rapports des nombres et des proportions appliqués à la constitution de l'univers paraissent avoir été le point de départ de cet homme célèbre : elles furent à la fois la source des vérités qu'il découvrit et des erreurs où il se laissa entraîner. Ce furent ces mêmes idées qui lui inspirèrent le plan d'un livre dont le sujet avait été déjà traité par Robert Fludd, mais avec toutes les extravagances qui pouvaient naître dans le cerveau d'un tel illuminé. Le titre complet de ce livre célèbre est : *Harmonices Mundi libri V, quorum primus geometricus, de figurarum regularium, quæ proportiones harmonicas constituunt, ortu et demonstrationibus; secundus architectonicus, seu ex geometria figurata, de figurarum regularium congruentia in plano vel in solido; tertius proprie Harmonicus, de proportionum harmonicarum ortu ex figuris, deque natura et differentiis rerum ad cantum pertinentium, contra veteres; quartus metaphysicus, psychologicus et astrologicus, de Harmoniarum mentali essentia earumque generibus in mundo; præsertim de harmonia radiorum, ex corporibus cœlestibus in terram descendentibus, ejusque effectu in natura seu anima sublunari et humana; quintus astronomicus et metaphysicus de Harmonicis absolutissimus motuum cœlestium ortuque excentricitatum ex proportionibus harmonicis*, Linz, 1619, in-fol. C'est dans le troisième chapitre du cinquième livre de cet ouvrage célèbre que se trouve la troisième loi fondamentale de l'astronomie moderne découverte par Kepler, laquelle, démontrée par Newton, lui a fourni la base de sa théorie de l'attraction qui régit le monde. Bien que les lois du mouvement des planètes soient certainement sans analogie avec celles des relations des sons, c'est pourtant quelque chose de grand et de sublime que cette idée d'une harmonie universelle démontrée; et la singulière force de tête de Kepler me semble se manifester encore au milieu de toutes ses *aberrations*. Le troisième livre de son ouvrage est spécialement consacré à la musique; comme chacun des autres livres, il forme à lui seul une pagination particulière depuis la page 1 jusqu'à 103. Il est divisé en un prolongue et seize chapitres qui contiennent des propositions curieuses et plus utiles qu'on ne pense à la formation d'une philosophie de la musique. Le cinquième livre, destiné à établir l'analogie des proportions harmoniques de la *musique* et de celles de l'astronomie, est le plus singulier de tout l'ouvrage, et renferme beaucoup de passages relatifs à la musique, considérée dans l'acception la plus étendue qu'on puisse lui donner. L'analyse des idées de Kepler entraînerait hors des bornes de l'article qui lui est ici consacré : elle trouvera sa place dans mon *Histoire de la philosophie de la musique*, complément nécessaire de la philosophie de cet art. Dans un appendice de son livre, Kepler attaque les traités de la musique universelle qui forment une partie du *Macrocosme* de Robert Fludd (*voyez* ce nom) : celui-ci ayant répondu par son livre intitulé : *Monochordum Mundi Symphoniacum*, Kepler répliqua dans sa dissertation intitulée : *Sportula genethliacis missa*, Sagan, 1619, in-fol. On s'étonne de voir de savants hommes s'égarer dans les rêves dont ces ouvrages sont remplis.

KERL (Jean-Gaspard **DE**), grand organiste et compositeur distingué, naquit dans la Haute-Saxe, vers 1625. Il était fort jeune lorsqu'il alla à Vienne, où il commença l'étude de la musique sous la direction du maître de chapelle de la cour impériale Jean Valentini, et fut ensuite envoyé par l'empereur Ferdinand III à Rome, vers 1645, chez Carissimi, pour y perfectionner son talent. Les leçons de ce maître célèbre et les occasions fréquentes qu'il eut d'entendre souvent des œuvres de grande valeur formèrent son goût et développèrent les heureuses facultés de son organisation naturelle. De retour en Allemagne, il s'y fit bientôt remarquer comme un des organistes les plus habiles de cette époque, ou plutôt comme le seul rival qu'on pût alors opposer à Froberger, qu'il avait dû connaître à Rome; il y a même lieu de penser que, comme lui, il avait reçu des leçons de Frescobaldi. Quoi qu'il en soit, ce fut au couronnement de l'empereur Léopold que de Kerl se fit connaître pour ce qu'il était. Il avait appris que ce couronnement

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

devait se faire à Francfort-sur-le-Mein, le 22 juillet 1658, et cette circonstance lui suggéra le dessein de s'y rendre en secret. Arrivé dans cette ville, il se lia d'amitié avec le vice-maître de chapelle de l'empereur, Jean-Henri Schmelzer, qui le présenta à son maître et parla de son talent en termes remplis d'enthousiasme. Non-seulement le monarque accueillit l'artiste avec bienveillance, mais il voulut lui donner pour le lendemain un thème qu'il lui demanda de traiter à quatre parties sur l'orgue. De Kerl accepta avec joie la proposition de l'empereur; mais il le pria de ne lui donner le thème qu'au moment où il irait s'asseoir au clavier de l'orgue. Le lendemain, l'empereur, les électeurs et les autres princes qui assistaient au couronnement se rendirent à l'église; De Kerl commença par une fantaisie magnifique, suivie du thème traité à deux parties seulement, mais avec tant de ressources d'harmonie et de modulation, que l'auditoire fut saisi d'admiration. Ce n'était pourtant que le prélude de ce qu'il voulait faire entendre; car, après un adagio d'invention, il rentra dans le thème donné et le traita à trois parties, puis à quatre, et enfin à cinq, au moyen de la pédale, introduisant sur le thème principal un contre-sujet traité en contrepoint double, et changeant plusieurs fois la mesure de deux à trois temps et de trois à deux. Après avoir épuisé ces merveilles de l'art, De Kerl fit exécuter une belle messe de sa composition. Charmé de ce qu'il venait d'entendre, l'empereur accorda immédiatement à l'artiste des lettres de noblesse; de leur côté, les électeurs palatin et de Bavière lui offrirent la place de directeur de leur chapelle : De Kerl préféra Munich à Manheim, et alla y prendre possession de ses fonctions.

Les ouvrages qu'il écrivit pour la chapelle de l'électeur de Bavière furent considérés alors comme des productions achevées. La connaissance qu'il avait, d'ailleurs, du style italien le rendait propre à écrire pour les concerts du prince, où brillaient des artistes distingués de l'Italie. Toutefois, l'antipathie que les chanteurs italiens de cette époque avaient pour les compositeurs allemands se manifesta bientôt, et De Kerl fut en butte à mille tracasseries qui finirent par le fatiguer, et qui lui firent donner sa démission de maître de chapelle, en 1673, après plus de quinze ans de service. Mais avant d'abandonner ses fonctions, il se vengea d'une manière plaisante des mauvais tours des virtuoses ultramontains, en écrivant un morceau composé d'intonations si bizarres et si difficiles, qu'ils chantèrent horriblement faux en l'exécutant et se couvrirent de ridicule. Le bon accueil qui lui fut fait à Vienne le consola de ses chagrins; en 1677, il obtint la place d'organiste de Saint-Étienne. Recherché aussi comme maître de clavecin, il en donnait des leçons qui le mirent dans l'aisance. Mattheson dit (*Gründl. etuer Ehrenpf.*, p. 137) que l'époque de la mort de cet artiste n'est point connue : d'après l'ancien Lexique des musiciens de Gerber, il aurait cessé de vivre à Vienne, vers 1690; mais dans son nouveau dictionnaire, ce biographe avoue son erreur, et nous apprend que le tombeau de De Kerl se trouve à Munich, dans l'église des Augustins. Il paraît que la pierre tumulaire qui a fait connaître ce fait à Gerber n'indique pas la date du décès de l'artiste, car il n'en dit rien, et se borne à rapporter une sorte de rébus musical qui est gravé à droite et à gauche de la pierre, avec le mot *seni* qui semble indiquer que De Kerl est mort dans un âge avancé.

Ce qui nous reste des compositions de ce musicien justifie sa renommée, au moins comme organiste. Ses pièces d'orgue, comme celles de Froberger et de Buxtehude, forment une époque de transition dans l'école allemande, entre Samuel Scheidt et Jean-Sébastien Bach. Son style a même plus d'analogie avec celui de ce dernier que ceux des deux autres; il fait un plus fréquent usage des dissonances et les résout presque toujours d'une manière neuve, inattendue, et dans un système de modulation qui était alors complétement nouveau. Les productions connues de ce grand musicien sont : 1° Un recueil de motets intitulé : *Selectus sacrarum Cantionum cum quatuor et quinque vocibus concert. et basso generali ad organum*, Norimbergæ, 1669, in-4°. 2° *Opus primum Missarum* 2, 3, 4, 5 *vocum*, Norimbergæ, 1669, in-fol. 3° *Modulatio organica super Magnificat, octo tonis organicis respondens*, Monachi, 1686. Collection de pièces d'orgue pour les préludes, versets et conclusions du *Magnificat*, dans les huit tons, qui sont du plus grand mérite. 4° *Missæ sex* 4, 5, *et* 6 *vocibus cum instrumentis concertantibus et vocibus in ripieno, adjuncta una pro defunctis cum seq.* Dies iræ, *consecratæ Leopoldo I, imperatori*, Monachii, 1689, in-4°. Mattheson accorde de grands éloges à cet ouvrage. 5° *Missa nigra*, appelée ainsi, parce qu'il ne s'y trouve pas une seule note blanche. C'est une de ces recherches puériles qui avaient pris naissance dès la fin du seizième siècle, et qui se multiplièrent dans le dix-septième. Cette messe est restée en manuscrit.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

6° *Kyrie* à quatre voix et orgue; en manuscrit chez Breitkopf, en 1770. 7° *Kyrie* à quatre voix, deux violons, deux violes, deux hautbois, deux bassons et orgue; en manuscrit, *ibid.* 8° *Missa, Kyrie cum Gloria,* à cinq voix; deux violons, deux violes et orgue, *idem,* ibid. 9° *Missa, Kyrie cum Gloria,* à huit voix en deux chœurs, deux violons, quatre trombones et orgue, *idem,* ibid. 10° Messe à cinq voix et orgue, *idem,* ibid. 11° Motet à deux voix de soprano et basse continue, sous le titre de *Concert,* et sur les paroles : *O bone Jesu,* en manuscrit. 12° Trio pour deux violons et basse de viole, en manuscrit. 13° Des toccates et suites pour le clavecin, en manuscrit. Le catalogue de Traeg, de Vienne, indique un traité manuscrit du contrepoint, attribué à De Kerl, sous ce titre : *Compendiose relatione von dem Contrapunct,* trois parties.

KERLE (Jacques DE), né à Ypres, en Flandre, dans la première partie du seizième siècle, fut chanoine de Cambrai, et directeur du chœur de cette église, puis maître de chapelle de l'empereur Rodolphe II, ainsi que le prouve la souscription d'une messe sur *ut, ré, mi, fa, sol, la,* qui se trouve dans un volume manuscrit (coté 84) des archives de la chapelle pontificale, à Rome. Il paraît qu'il visita l'Italie dans sa jeunesse, et qu'il y séjourna environ dix ans, car ses premiers ouvrages ont été imprimés à Venise, depuis 1562 jusqu'en 1571. Peut-être avait-il été attaché à la suite de quelqu'un des prélats des Pays-Bas qui assistèrent aux dernières sessions du concile de Trente; il a du moins mis en musique des prières pour l'heureux succès de ce concile. Ses premières messes furent imprimées à Venise, en 1562; près de trente ans après, il écrivait encore, car il dédia sa messe sur la gamme au pape Grégoire XIV, qui ne fut élu que le 5 décembre 1590. Ces circonstances ont été ignorées des biographes qui ont parlé de Jacques De Kerle. On connaît de ce musicien : 1° *Sex Missæ suavissimis modulationibus refertæ partim quatuor partim quinque vocibus concinendæ,* Venetiis, 1562, in-fol. Ce titre est celui que porte réellement ce recueil; je le transcris d'après mon exemplaire. Walther, Gerber, ni les autres ne l'ont pas connu, et le catalogue de la Bibliothèque musicale de Burney l'a défiguré (p. 11). Burney dit (*General Hist. of Music.,* t. III, p. 312) que le style de cet ouvrage est sec et dépourvu d'intérêt, quoique l'harmonie soit bonne et que les réponses de fugues soient excellentes. Ce jugement est dépourvu de sens; car si l'harmonie des messes de Kerle est bonne, et si les imitations sont excellentes (non les fugues, la fugue véritable ayant pour base le contrepoint double, qui n'était point encore en usage en 1562), le style ne saurait être sec et dépourvu d'intérêt, puisque l'intérêt du style de ces sortes de compositions reposait précisément sur ces conditions. Burney tombe d'ailleurs en cette phrase dans une de ses méprises ordinaires, lorsqu'il parle de la bonté des réponses de fugues faites par Jacques De Kerle; car ces réponses sont ce qu'elles devaient être absolument au temps où il écrivait, c'est-à-dire *réelles :* les réponses tonales n'ont pris naissance qu'au commencement du dix-septième siècle, avec la tonalité moderne. Je ne m'étends sur ce sujet qu'afin de faire voir le danger des jugements portés par des hommes dépourvus de connaissances techniques suffisantes : Gerber, le *Dictionary of musicians,* le *Musical biography,* et d'autres ont copié le passage de Burney. Au reste, j'ai acquis la preuve de la fausseté de l'opinion de l'historien anglais de la musique, car j'ai mis en partition les deux premières messes du recueil de De Kerle, et j'en ai trouvé le style excellent, eu égard au temps où il écrivait. 2° *Preces speciales pro salubri Concilii generalis successu,* Venetiis, 1569, in-4°. Ce doit être une deuxième édition, car le concile de Trente fut clos par acclamation le 4 décembre 1563. 3° *Madrigali a quattro voci, lib. I,* in Venezia, 1570, in-4°. C'est ce recueil qui est cité par Draudius, et d'après lui par Walther et Gerber, sous le titre latin : *Carmina italica musicis modulis ornata.* 4° *Il primo libro capitolo del Triumpho d'amore del Petrarcha posto in musica a 5 voci,* in Venezia, 1570, in-4°. 5° *Il primo libro de Motetti a cinque e sei voci,* ibid., 1571, in-4°. Il y a une édition de cet ouvrage qui a pour titre : *Selectæ quædam cantiones sacræ modis musicis quinque et sex vocum, recens compositæ per Jacobum de Kerle,* Noribergæ in officina Theod. Gerlatzini, 1571, in-4°. Il est vraisemblable que cette édition est originale, et que celle de Venise n'en a été que la reproduction. 6° *Moduli sacri quinque et sex voc. cum cantione contra Turcas,* Monachii, 1572, in-4°. 7° *Motetti a 2, 4 e 5 voci, et Te Deum Laudamus, a 6 voci,* ibid. 1573. 8° *Sex Missæ 4 et 5 voc., et Te Deum,* ibid., 1576. 9° *Cantio in honorem generosi ac nobilis Dm. Melch. Lincken* 6 voc., Norimbergæ, 1574, in-4°. 10° *Motetæ* 5 et 6 voc., *quibus adjuncti sunt ecclesiastici hymni,* Monachii,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

1575, in-4°. 11° *Sacræ cantiones, quas vulgo Motetæ vocant, quinque et sex vocum, quibus adjuncti sunt ecclesiastici Hymni de Resurrectione et Ascensione Domini, et de B. Maria Virgine.* Monachii per Adamum Berg, 1575, in-4° obl. Je crois que cette collection n'est qu'une nouvelle édition de celle de Nuremberg, avec l'addition des hymnes des fêtes de Pâques, de l'Ascension et de l'Assomption. 12° *Quatuor Missæ suavissimis modulationibus refertæ, quarum una quatuor, reliquæ vero quinque vocibus concinendæ. Adjuncto in fine Te Deum Laudamus.* Antuerpiæ ex officina Christophori Plantini, 1583, in-fol. max. Les archives de la chapelle pontificale, à Rome, contiennent quelques messes manuscrites du même musicien, entre autres une sur la gamme, dédiée au pape Grégoire XIV.

KERLE (Vitus), directeur du chœur à Reisbach, bourg de la Bavière, près de Landau, vers le milieu du dix-huitième siècle, a mis en musique un drame spirituel intitulé : *le Bon Ismaël*, qui a été exécuté chez les Jésuites de Munich, en 1750.

KERLINO (Jean), luthier du quinzième siècle (1), le seul connu de cette époque. Suivant La Borde, il y eut en Bretagne, vers 1450, un luthier nommé *Kerlin*, dont il avait vu un violon construit en 1449. En 1804, c'est-à-dire environ vingt-cinq ans après l'époque où La Borde écrivait, cet instrument s'est trouvé en la possion de Kuliker, luthier à Paris; c'est alors que l'auteur de cette notice l'a vu. Ce n'était pas un violon, mais une viole dont le manche avait été changé, et qui était montée de quatre cordes, comme un violon. L'instrument était plus bombé que ne le sont les violes d'une époque postérieure, et ses voûtes étaient fort élevées. Ses extrémités inférieure et supérieure n'étaient pas exactement arrondies, et les angles étaient tronqués et aplatis. Au lieu de la queue ou cordier ordinaire, on y voyait une attache en ivoire percée de quatre trous pour fixer les cordes, ce qui semble indiquer que cet instrument appartenait à l'espèce des *Geige* à quatre cordes dont il est parlé dans le livre de Martin Agricola (*voyez* Agricola). La qualité des sons était douce et sourde. L'instrument portait intérieurement cette inscription : *Jo. Kerlino*, ann. 1440. Ce nom, commençant par la syllabe *Ker*, est probablement ce qui a fait croire à La Borde que le luthier était Breton, car on connaît en Bretagne une immense quantité de familles dont les noms commencent de la même manière; mais des renseignements certains, venus d'Italie, nous apprennent qu'il y eut à Brescia, vers 1450, un luthier nommé *Jean Kerlino*. Tout porte à croire que l'instrument possédé par Kuliker, au commencement de ce siècle, avait été fait par cet artiste, et que celui-ci fut le fondateur de l'École de Brescia, l'une des plus anciennes de l'Italie et l'une des plus distinguées. Il est à remarquer que Kerlino, de même que tous les luthiers de la première époque dont les noms et les ouvrages sont connus, n'ont fabriqué que des rebecs, des violes de toutes dimensions, des *lire d'arco* et des *lirones*, à onze et douze cordes.

(1) Cet article prend la place de *Kerlin*, de la première édition de la *Biographie universelle des musiciens*, qui avait été fait d'après de mauvais renseignements fournis par La Borde.

KERN (Joseph-Séraphin), compositeur de la chambre du prince évêque, à Passaw, est connu par un œuvre de messes intitulé : *Alauda ad sacrificium sacerdotale cantans, in selectissimis III Missis quatuor voc. 2 violinis et viola ad primam missam, 2 clarinis et tympano cum organo continuo, stylo ecclesiastico ad regulas exquisitissimas deductis*, op. 2, Burghusianæ, 1747, in-fol.

KERN (Auguste), professeur de piano à Hambourg, s'est fait connaître, depuis 1840, par des danses pour cet instrument et par plusieurs recueils de *Lieder*. Depuis 1843, cet artiste s'est fixé à Hanovre.

KERPEN (Frédéric-Hugues, baron DE), capitulaire de l'église cathédrale de Würzbourg, et protecteur du concert des amateurs de cette ville, où il jouait lui-même du violoncelle, paraît avoir quitté Würzbourg postérieurement à 1786, pour aller s'établir à Mayence, puis à Heilbronn, où il vivait encore en 1800. Il a composé la musique des opéras dont voici les titres : 1° *Le Naufrage*, à Würzbourg, en 1786. 2° *L'Énigme*, petit opéra en deux actes, Mayence, 1791. 3° *Céphale et Procris*, mélodrame, *ibid.*, 1792. 4° *Adèle de Ponthieu*, opéra en trois actes, *ibid.*, 1798. Il a aussi publié pour le piano : 5° Trois trios avec violon et violoncelle, op. 1, Manheim, 1783. 6° *L'Adieu*, ode avec accompagnement de piano, Mayence, 1783. 7° Sonate pour piano, publiée dans l'École du piano, de Vogler. 8° Sonate à quatre mains, op. 4, Mayence. 9° Six ariettes à trois voix, avec accompagnement de piano, *ibid.* 10° Six chansons allemandes, *ibid.*, 1797. 11° Six chansons de Mathison, Heilbronn, 1798. 12° Sept variations pour le piano sur l'air allemand : *Wir kammen von der Küste*, Heilbronn. 13° Six grandes sonates pour piano,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

avec violon, op. 8, *ibid.*, 1790. 14° Concerto pour piano, avec orchestre, op. 9, *ibid.*, 1800. Aucun renseignement postérieur n'a été publié concernant cet amateur distingué.

KERZEL (Michel), musicien né en Bohême, vivait à Vienne vers la fin du dix-huitième siècle. En 1787, il se trouvait à Moscou. On a gravé de sa composition : 1° Six quatuors pour deux violons concertants, alto et basse, Vienne, 1783. 2° Six duos pour deux violons, *ibid.* 3° *L'Enchanteur de village*, petit opéra russe, partition réduite pour le piano, 1790. 4° Six trios pour deux violons et basse, op. 1, Berlin, Hummel.

KESENHEIMER (Sophie), cantatrice allemande dont la carrière a commencé sous d'heureux auspices. Née le 14 mars 1830, à Friedrichshofen, dans le royaume de Wurtemberg, elle a reçu son éducation musicale de Lindpaintner, qui la destinait au Théâtre de Stuttgard. Plus tard, elle alla continuer ses études de chant chez Lenz, à Munich et reçut des leçons de Madame Constance Dahn, pour la déclamation et l'action dramatique. Ses premiers essais eurent lieu en 1857 à Munich et à Stettin, comme *prima donna*, dans les rôles de Valentine (des *Huguenots*), de *Romeo* (de Bellini), et de *Fidelio*. Les avantages dont elle est douée sont, dit-on, une belle voix pleine et sonore de *mezzo soprano*, dont l'étendue est de deux octaves, une vocalisation facile, un beau trille, un sentiment dramatique plein de feu, une taille élégante, et une figure aussi belle qu'expressive. S'il n'y a pas d'exagération dans ces éloges, mademoiselle Kesenheimer est destinée à de beaux et grands succès.

KESLER (Wendelin), musicien allemand du seizième siècle, né à Kannewurff, dans la Thuringe, a publié une collection de motets pour l'Avent, intitulée : *Selectæ aliquot et omnibus fere musicalium instrumentorum generibus accomodatissime cantiones super Evangelia quæ diebus Dominicis et præcipuis sanctorum Festis ab Adventu ad Resurrectionem usque Christi solent tractari, musices harmonicis exornatæ atque vocibus quinque diversis jamprimum in lucem editæ*, Witteberge, per Zachariam Lehman, 1582.

KESSEL (Jean-Chrétien-Bertram), *cantor* à Eisleben, né à Lengelfeld vers 1766, fit ses études à Leipsick et fut d'abord employé, en 1794, comme *cantor* suppléant à Frankenhausen ; puis il se rendit en 1799 à Eisleben, où on lui confia les places d'instituteur primaire et de directeur du chœur. Il est mort en ce lieu le 19 juin 1823. Ce musicien s'est fait connaître par un livre qui a pour titre : *Unterricht im Generalbasse zum Gebrauche für Lehrer und Lernende* (Instruction sur la basse continue, à l'usage des maîtres et des élèves), Leipsick, 1790, in-8°. Un supplément fut publié dans la même année et dans la même ville. Il a été refondu dans une deuxième édition qui a paru en 1791. On connaît aussi le soixante-cinquième psaume à plusieurs voix composé par Kessel.

KESSELRING (Jean-André), *cantor* à Ringleben, en Thuringe, vécut vers le milieu du dix-huitième siècle. Il a écrit, pour les *Kirchenandachten* de Neumeister, une préface intitulée : *Ob Gott die Kirchenmusik durch die Propheten befahlen habe* (Si Dieu a ordonné l'usage de la musique par ses prophètes)? Il se prononce pour l'affirmative. Un anonyme, qui signait Z. R., ayant cherché à réfuter son opinion, Kesselring répondit par un pamphlet intitulé : *Zwinglius Redivivus, oder ungegründete Censur eines der Gottesgelahrtheit Beflissenen über die, die Hoheit und den wahren Gebrauch der Musik abhandelnde Vorrede, etc.* (Zwingle Ressuscité, ou critique non fondée d'une doctrine théologique sur cette question. *Si Dieu a ordonné l'usage de la musique par ses prophètes*, etc.), Erfurt, 1744, in-8° de quarante pages. Par ce titre, Kesselring faisait allusion et aux initiales de l'anonyme, et aux opinions de Zwingle contre l'usage de la musique dans le service divin.

KESSLER (Jean), étudiant en théologie, puis *cantor* à Ziegenrück (petite ville de la Thuringe) pendant le dix-septième siècle, a publié un recueil de chants avec accompagnement et ritournelles pour deux violons et basse continue, sous le titre de *Musikalischer Wilkommen* (Bienvenue musicale) Jéna, 1668, in-folio.

KESSLER (Frédéric-Gottlob), médecin à Altenbourg dans la première moitié du dix-huitième siècle, a soutenu, à l'université de Halle, une thèse concernant l'effet du son sur le corps humain ; elle a été imprimée sous ce titre : *Dissertatio inauguralis medica : de tono partium corporis humani, quam in Alma Friderciana sub præsidio dr. Joannis Henrici Schulzii, pro gradu doctoris, publice submittit auctor*, Halle, 1737, in-4° de trente-huit pages.

KESSLER (Jean-Guillaume), organiste et maître d'écriture à Heilbronn, vers la fin du dix-huitième siècle, vivait encore dans cette ville en 1810, et y publia alors la deuxième

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

édition d'un traité de l'écriture qu'il y avait fait paraître en 1787. Après avoir pris part à la Correspondance musicale de Bossler, en 1790, il se fit connaître comme compositeur par les ouvrages suivants : *Würtembergische vierstimmige Choralbuch* (Livre choral du Wurtemberg à quatre voix), Stuttgard, 1795, in-4°. 2° *Divertissements sociaux, ou six anglaises pour le clavecin, avec leur chorégraphie*, Darmstadt, 1796.

KESSLER (François-Auguste), né en 1785 à Berchtolsgaden, en Bavière, a fait ses études musicales à Munich, et a eu pour maître de flûte Guillaume Legrand, musicien de la cour. En 1802, il a été placé comme flûtiste dans la chapelle royale. Il a publié : 1° Six duos pour deux flûtes, Munich. 2° Douze petites pièces pour deux flûtes, Munich, Falter. Kessler est mort à Munich, en 1840.

KESSLER (Ferdinand), compositeur et professeur de piano, fils d'un contrebassiste de l'orchestre de Francfort-sur-le-Mein, naquit dans cette ville au mois de janvier 1793. Après avoir appris les éléments de la musique et du piano chez un maître obscur, il reçut des leçons d'Aloys Schmitt (*voyez* ce nom), qui n'était son aîné que de six ans. Au mois de mars 1812, Kessler joua pour la première fois en public dans un concert donné par son père et Schmitt ; il y exécuta le huitième concerto de Mozart (en *ré* mineur). Vers le même temps, André, d'Offenbach, lui enseigna l'harmonie et la composition. Fixé dans sa ville natale, Kessler s'y est fait la réputation d'un bon maître de piano, et y a publié des compositions pour son instrument. Il a écrit un grand opéra en trois actes, intitulé : *Cécile*, qui n'a pu être représenté, à cause des défauts trop considérables du livret. Il a composé aussi des symphonies et des quatuors pour instruments à cordes qui sont restés en manuscrit. Son livre intitulé : *System zum Selbstunterricht in der Harmonie* (Système pour s'instruire soi même dans l'harmonie), était sous presse lorsqu'il mourut à Francfort, le 28 octobre 1856. L'ouvrage parut dans la même année, un vol. in-8°. Parmi les productions connues de cet artiste, on remarque : 1° Trois sonates pour piano seul, op. 9, Mayence, Schott. 2° Trois *idem*, op. 10, *ibid.* 3° Quatre rondeaux faciles et progressifs pour le même instrument, op. 11, Francfort, Dunst. 4° Trois thèmes de l'opéra de *Freischütz*, variés pour piano, Bonn, Simrock. Gassner a attribué à Ferdinand Kessler, dans le supplément au Lexique de Schilling, ainsi que dans son *Universel Lexikon der Tonkunst*, l'écrit intitulé : *Der musikalische Gottesdienst, etc.* ; mais c'est une erreur (*voyez* l'article suivant).

KESSLER (Frédéric), prédicateur à Werdohl, village des États prussiens, dans la Westphalie, et surintendant du diocèse de Ludenscheid, nommé en 1810, a publié les ouvrages suivants : 1° *Der musikalische Gottesdienst. Ein wort für Alle dienen die Beförderung des Cultus am Herzen liegt ; insonderheit für Organisten und Prediger. Nebst einer Vorrede von Dr. Carl Immanuel Nitzsch, Professor der Theologie zu Bonn* (la Liturgie musicale. Un mot pour tous, etc. ; particulièrement pour les organistes et les prédicateurs. Avec une préface du docteur Charles-Emmanuel Nitzsch, etc), Iserlohn, 1832, in-8° de deux cent huit pages. M. Charles-Ferdinand Becker dit que cet ouvrage n'est qu'une compilation, tirée en grande partie de son ouvrage intitulé : *Rathgeber für Organisten* (Avis aux organistes). 2° *Kurze und fassliche Andeutungen einiger Mængel des Kirchen-Gesanges, Ein Neujahrs Büchlein für Jung und Alt* (Courtes et faciles indications de quelques défauts du chant de l'église. Petit livre d'étrennes pour jeunes et vieux), Iserlohn, 1832, in-8° de trente-deux pages. Partisan de l'enseignement de la musique par la notation en chiffres que Natorp avait introduit dans les écoles primaires, Kessler fit de grands efforts pour le propager, et publia avec l'inventeur de cette méthode un livre choral (*Choralbuch*), noté en chiffres et arrangé à quatre voix par Rink, dont la première édition parut en 1820, à Essen, chez Bædeker, et la deuxième en 1836. On a encore de Kessler un écrit intitulé : *Der Gesangbuch von seinen musikalischen Zeit betrachtet* (le Livre de chant considéré au point de vue musical), Elberfeld, 1838, in-8°.

KESSLER (Erasme), fils d'un musicien de l'orchestre du théâtre *Sur-la-Vienne*, dans la capitale de l'Autriche, naquit dans cette ville en 1808. A l'âge de quatorze ans, son éducation musicale était assez avancée pour qu'il écrivît une ouverture qui fut exécutée aux représentations du mélodrame intitulé : *der Goldene Schlüssel* (la Clef d'or), en 1822. Deux ans après, une autre ouverture de sa composition fut jouée avec succès dans un concert à Vienne, et dans le même temps il écrivit toute la musique composée de chants, de chœurs et de danses, pour le drame *Clotilde die Sprachlose* (Clotilde la muette), dont il dirigea toutes les représentations comme chef d'orchestre. En 1820, il fit aussi représenter

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Saurina, drame musical pris dans un sujet de Bohémiens ou Zinganes, et, enfin, il donna au même théâtre, en 1828, *der Stock im Eisen* (*le Bâton de fer*), drame romantique, avec une ouverture et des chœurs. Kessler avait alors vingt ans ; depuis cette époque, son nom a disparu de l'activité musicale.

KESSLER (J.-C.), pianiste et compositeur, est né vers 1800, à Leitmeritz, en Bohême, et non à Varsovie, comme il est dit dans la *Gazette générale de musique de Leipsick* (33e année, p. 597) ; mais il vécut quelque temps dans la capitale de la Pologne. En 1827, il était à Vienne, où il publia quelques compositions pour le piano, parmi lesquelles on remarque un recueil de vingt-quatre études dans tous les tons, œuvre 20e, dont le grand mérite lui assure une place honorable parmi les artistes les plus distingués. M. Kessler, ayant pris la résolution de continuer ses voyages, s'éloigna de Vienne et s'arrêta à Breslau, en 1831. Il y donna des concerts dans lesquels il fit admirer son talent d'exécution et plusieurs de ses ouvrages. Dans l'année 1832, il y fut atteint du choléra ; mais sa bonne constitution le fit échapper aux ravages de cette terrible maladie. Au mois de janvier 1835, M. Kessler fut appelé à Lemberg ; il s'y trouvait encore en 1849 et y jouissait de beaucoup d'estime comme virtuose, compositeur et professeur pour son instrument. Les ouvrages les plus connus de cet artiste sont : 1° Introduction et *andante* pour le piano, op. 6 ; Vienne, Artaria. 2° Trois *scherzi idem*, op. 7 ; *ibid.* 3° *Marche de l'opéra Alfred*, variée, op. 10. 4° Études pour le piano, en quatre suites, op. 20, Vienne, Haslinger. Richault, de Paris, a donné une édition nouvelle de cet ouvrage, sous le titre de : *Vingt-quatre études pour le piano dans tous les tons.* 5° Fantaisie pour piano seul, op. 23, Vienne, Diabelli. 6° Impromptus, *idem*, op. 24, *ibid.* 7° Six bagatelles *idem*, op. 27, Breslau, Weinhold. 8° Trois nocturnes *idem*, op. 28, Hambourg, Cranz. 9° Trois bagatelles *idem*, op. 29, Breslau, Grusser. 10° Trois bagatelles *idem*, op. 30, *ibid.* 11° Vingt-quatre préludes, op. 31, *ibid.* 12° Variations sur un thème des *Puritani*, op. 32, Vienne, Haslinger. 13° Trois pensées fugitives, op. 38, Leitmeritz, Pohtig. 14° Romance et étude de concert, op. 39, *ibid.* Des valses et mazourkes. Plusieurs recueils de chants pour voix seule et piano, op. 22, 33, 34, 41, *ibid.* Les recueils d'études de Kessler sont remarquables par l'originalité de la forme autant que par l'élégance de la pensée ; elles ont d'ailleurs le mérite de justifier leur titre, car la plupart sont des études véritables, où les difficultés ne sont pas épargnées. Quelques journaux ont attribué à tort ces études à Ferdinand Kessler de Francfort (voyez ce nom).

KESSLER (Joseph-Henri-Ferdinand), *cantor* de l'église Sainte-Élisabeth, à Breslau, est né le 4 décembre 1808, à Tost, en Silésie. Le directeur de musique Siegert lui enseigna les éléments de l'art et le chant, et il reçut des leçons de piano, d'orgue et de violon du professeur Juste Kessler. D'abord employé comme enfant de chœur, puis comme choriste à l'église Saint-Bernardin, il acheva ses études musicales sous la direction de l'organiste Freudenberg, qui lui enseigna l'harmonie et la composition. En 1832, il fut nommé choriste de l'église Sainte-Élisabeth, et, en 1844, *signator* (?) de la même église. On connaît de Kessler : 1° Le 100me psaume pour chœur et orchestre. 2° Une cantate pour un chœur d'hommes avec quatre cors. 3° Trois cantates pour chœur de voix différentes avec orchestre. 4° Des chants pour quatre voix d'hommes. 5° Des *Lieder* et des mélodies à voix seule avec accompagnement de piano.

KETSCHAU (Auguste), né dans la Thuringe, vers 1805, fut organiste et professeur de piano à Erfurt, depuis 1829 jusque vers 1845. Après cette époque, son nom disparaît du monde musical actif. Cet artiste brillait particulièrement par le talent de bien diriger les orchestres et les grandes masses chorales. Ce fut lui qui dirigea toutes les grandes fêtes musicales d'Erfurt, de Weimar, et d'autres villes environnantes, depuis 1835 jusqu'en 1842. En 1841, il fit exécuter, dans une de ces solennités, un hymne de fête de sa composition pour voix seule, chœur et orchestre ; cet ouvrage fut fort applaudi. On n'a publié de lui que des *Lieder* et chants à voix seule avec accompagnement de piano, op. 1 et 2, Erfurt, Wilh. Meyer.

KETTE (Albert), *organiste de la cour* et de la cathédrale de Würzbourg, naquit dans les environs de Schwarzenberg, en 1720. Son père, qui était maître d'école et organiste du lieu, lui enseigna les éléments de la musique et du clavecin. Ses progrès furent si rapides, qu'ayant perdu son père à l'âge de onze ans, il put le remplacer à l'orgue. Plus tard, il alla à Würzbourg pour y faire ses études : y ayant rencontré Bayer, très-bon organiste, il allait l'entendre tous les jours, et même il recevait de ses leçons. A la mort de ce maître, en 1749, il fut jugé capable de lui succéder. Il

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

mourut à l'âge de quarante et un ans, en 1707. Cet artiste brillait principalement sur l'orgue dans l'improvisation et l'exécution de la fugue. Il a beaucoup écrit pour l'église et pour son instrument, mais toute sa musique est restée en manuscrit. On cite particulièrement les morceaux suivants qui se trouvaient autrefois chez Traeg, à Vienne : 1° Concerto pour l'orgue, avec accompagnement de deux violons, deux violoncelles, deux cors, deux trompettes et timbales. 2° Concerto pour clavecin, deux violons, viole, basse, deux trompettes et timbales. 3° Vingt-six cadences pour l'orgue. 4° Six préludes pour l'orgue, dont trois grands et trois petits.

KETTENUS (Aloys), violoniste et compositeur belge, né à Verviers, le 22 février 1823, commença dès ses premières années l'étude de la musique, pour laquelle il avait d'heureuses dispositions. Un frère de son père lui donna les premières leçons de violon. Âgé seulement de huit ans et demi, il joua l'air varié de Rode (en *sol*) dans un concert de la Société d'harmonie de sa ville natale. Peu de temps après, il fut admis au Conservatoire de Liége, où il devint élève d'un professeur nommé M. Wanson; mais sa santé délicate l'obligea de retourner chez ses parents après une année d'étude. Rentré au Conservatoire quelque temps apres, il fut de nouveau obligé d'en sortir par la même cause à l'âge de douze ans et demi, et retiré dans sa famille, il n'eut plus d'autre guide que lui-même, saisissant toutes les occasions où il pouvait entendre les meilleurs artistes, qui devenaient ses modèles. En 1841, M. Kettenus se rendit à Aix-la-Chapelle et y obtint la place de premier violon du théâtre, après une épreuve de son talent comme soliste et comme lecteur à première vue ; cependant il abandonna bientôt cette position, qui ne lui laissait pas assez de temps pour se livrer au travail et à l'enseignement. Ce fut dans la même ville qu'il apprit d'un ancien élève du Conservatoire de Prague les éléments de l'harmonie. Après s'être fait entendre avec succès dans des concerts donnés à Francfort, Mayence, Darmstadt et Carlsruhe, il reçut, à l'âge de vingt-deux ans, sa nomination à la place de maître de concert et de violon solo du théâtre et de la cour à Mannheim. Il l'occupa pendant plusieurs années, et pendant ce temps il fit un cours complet de composition, sous la direction de V. Lachner. Ce fut aussi à Mannheim que M. Kettenus écrivit ses premiers ouvrages, entre lesquels on remarque un *Rondo sicilien* pour violon, dédié au prince régent de Bade, et des *Lieder*, dont un recueil de six est dédié au grand-duc de Hesse-Darmstadt ; à la même époque il écrivit aussi un concertino pour hautbois et une fantaisie pour clarinette.

Cependant le besoin d'une existence plus active que la vie uniforme et monotone de Mannheim tourmentait le jeune artiste ; il comprenait qu'il ne pouvait trouver cette activité que dans un grand centre de population, tel que Londres ou Paris ; il se décida pour la première de ces villes, et sa résolution lui fit refuser la place de maître de concert à la cour du roi de Wurtemberg, laissée vacante par le départ de Molique pour Londres, et, en 1855, il s'éloigna de Mannheim, chargé d'une lettre de recommandation de la grande-duchesse Stéphanie de Bade pour la duchesse Hamilton, sa nièce. Arrivé à Londres, au mois de novembre de cette année, M. Kettenus fut immédiatement engagé pour jouer dans les concerts de Julien les solos de violon, trois fois chaque semaine, alternativement avec Ernst. Les journaux de cette capitale, particulièrement *la Presse de Londres*, ont rendu le compte le plus avantageux de l'effet produit par lui sur le public nombreux de ces concerts populaires. Appelé dans l'hiver de 1856-1857 à Dublin, pour y diriger les représentations d'un opéra de Wallace (*Maritana*), données par la haute aristocratie au profit de l'école de musique de Dublin, M. Kettenus fit, dans cette occasion, preuve de talent dans l'art de diriger un orchestre. Pendant la même saison, il joua avec succès, dans les concerts de la Société philharmonique de Dublin et devant le vice-roi, deux fantaisies de sa composition, avec orchestre. Deux ans après, il fut rappelé par la même société, pour exécuter le concerto de Beethoven. Pendant l'hiver de 1857 à 1858, il fut engagé au théâtre de la reine, à Londres, en qualité de premier violon d'attaque, pour une série de concerts donnée par Julien. A cette même époque, M. Kettenus a composé un grand concerto de violon non encore publié, un concertino pour quatre violons et orchestre exécuté à Londres avec succès dans plusieurs concerts, notamment par l'auteur, Henri Wieniawsky, le violoniste hongrois Remenyi et Ries. Plusieurs autres compositions ont été publiées depuis lors par M. Kettenus, entre autres, un duo pour piano et violon, Londres; Addison ; un duo pour soprano et ténor, *ibid.* ; deux mélodies anglaises (*Christmas eve* et *The Luke*). Londres, Wessels; *le Meunier de Sans-souci*, romance française; Londres, Schott ; Paris, Lemoine, etc. Dans les dernières années, cet

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

artiste distingué s'est fait entendre, et toujours avec succès, aux concerts de la Société philharmonique, du Palais de Cristal, et dans les salons de la marquise de Devonshire. Un grand opéra de sa composition (*Stella*) a été représenté au théâtre royal de Bruxelles, au mois de février 1862. On y a remarqué de *bonnes choses dans la musique*; mais la nullité d'intérêt dans le livret a nui au succès de l'ouvrage.

KEYRLEBER (Jean-Georges), professeur de philosophie et amateur de musique, né dans le Wurtemberg, vivait vers la fin du dix-septième siècle. Il avait un goût passionné pour les canons, et toute la musique lui semblait renfermée dans les pièces de ce genre; idée bizarre pour le temps où il vivait, mais qui avait eu longtemps ses partisans dans les quinzième et seizième siècles. Les pièces de sa composition, citées par les biographes allemands, sont une preuve de sa passion pour cette espèce de musique; elles ont pour titre : 1° *Aggratulatio musico-poetica*, en six distiques latins, avec un canon perpétuel de seize dessus et de seize violons à plusieurs sujets, pour l'anniversaire de naissance de l'empereur Joseph Ier, roi des Romains, le 1er mars 1691. D'après la description qu'on en donne, ce canon pouvait être exécuté à deux cent cinquante-six voix et autant d'instruments, c'est-à-dire, à cinq cent douze parties. 2° Le christianisme bien conçu et brièvement exprimé par les deux mots : *Ora et labora*, avec quelques images allégoriques, gravé sur cuivre en une planche in-folio. On y trouve un canon à deux altos (chantants), deux ténors et quatre basses de viole, susceptible de trois systèmes de résolution. Ce canon est établi sur ces paroles :

Da Adam hackt und Eva spann,
Wer war damals ein Edelmann?

(Lorsque Adam coupait du bois, et qu'Ève filait, qui était alors gentilhomme?) De plus, en quatre systèmes de résolution, une ariette à huit voix, dont quatre marchent par mouvement direct, et quatre par mouvement rétrograde, sur ces paroles :

Greif an das Werk und sey nicht faul :
Kein g'bratne Taub flegt dir ins Maul.

(Mets la main à l'œuvre et ne sois point paresseux; les pigeons ne viennent pas rôtis dans la bouche.)

KEYSER (Reinhard). *Voyez* Keiser.

KHAILL ou **KAIL** (Joseph), né à Graslitz, en Bohême, fut admis comme élève au Conservatoire de Prague, en 1811, et y reçut des leçons de Wenceslas Zaluschau pour le cor et de François Weiss pour la trompette. Il est connu dans son pays comme inventeur d'un cor chromatique à clefs; cet instrument est maintenant oublié, et il n'y a plus d'autre cor chromatique que le cor à pistons.

KHALEDOUN (Ibn ou Ebn), ou, suivant l'orthographe du savant orientaliste Silvestre de Sacy (*Chrestomathie arabe*, etc., 2me édition, Paris, 1826 à 1827, t. Ier, n° 5), **EBN KHALDOUN**, naquit à Tunis, le 1er de ramadhan 732 de l'hégire (1331 de l'ère chrétienne). Ses noms véritables étaient *Aid-Alrahman Hadhrami*, fils de Mohammed, fils de Khaledoun; mais il est connu sous celui de *Ebn Khaledoun*, c'est-à-dire, *descendant de Khaledoun*. Il fit ses études à Tunis. Ayant perdu son père et sa mère par la peste, lorsqu'il eut atteint l'âge de dix-sept ans, il fut attaché au service du gouverneur de cette ville, pour écrire en gros caractères sur les diplômes la devise du sultan Abou-Ishac Ibrahim, cinquième roi de la dynastie des Abou-Hafs. Il s'éloigna de Tunis en 784 (1383 de Jésus-Christ), et alla se fixer au Caire. Deux ans après, le sultan Barkouk le nomma Kahdi'lkodat de la secte des *malékites;* mais sa fermeté à repousser les recommandations et sollicitations des grands le fit destituer après un an d'exercice de ses fonctions. Elles lui furent rendues en 801 (1398), mais après la mort de Barkouk, sa position lui fut enlevée de nouveau. Ayant suivi, en Syrie, le sultan Mélic-Alnaser Faradj, il devint prisonnier de *Timour-Leng* (Tamerlan) à la prise de Damas, et ne recouvra la liberté qu'au moment où ce conquérant retourna dans la Mongolie. Revenu au Caire après deux ans de captivité, Ebn Khaledoun fut nommé une troisième fois Kahdi'lkodat; après avoir perdu et recouvré plusieurs fois ce titre, il mourut le mercredi 25 de ramadhan 808 (1405), à l'âge de soixante-seize ans et vingt-cinq jours.

On a de ce savant un ouvrage considérable, composé de plusieurs parties sur divers sujets, et qui jouit d'une grande célébrité dans le Levant; Silvestre de Sacy en traduit ainsi le titre arabe : *Le livre des exemples instructifs et le recueil du sujet et de l'attribut, concernant l'histoire des Arabes et des Berbers, ainsi que celle des souverains les plus puissants qui ont été contemporains de ces nations.* Une des parties de cet ouvrage renferme un traité de la musique des Berbers ou Cabyles. Ce fragment a été extrait d'un ma-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

nuscrit de la Bibliothèque impériale de Paris par M. James-Gray Jackson (*voyez* Jackson), membre de la Société asiatique de Londres, qui en a publié une traduction anglaise dans le vingtième volume de l'*Asiatic Journal* (juillet à décembre 1825). Ebn Khaledoun donne, dans cette intéressante partie de son grand ouvrage, la théorie de la musique arabe basée sur la division de l'octave en dix-sept intervalles et du ton en trois parties égales : il dit que, de toute antiquité, les instruments berbers et arabes ont été accordés selon ce système.

Un autre fragment du même ouvrage a été publié à Vienne dans les *Mines de l'Orient* (Fundgraben des Orients, t. II). Ebn Khaledoun y présente des assertions qui d'abord semblent contradictoires ; car il dit dans un endroit qu'avant Mahomet les Arabes brillaient dans l'improvisation poétique par la variété des rhythmes, la richesse des images et l'harmonie euphonique, ainsi que par les chants qu'ils y appliquaient ; et dans un autre passage, il avoue que la vie nomade de ces peuples ne leur avait pas permis de faire plus de progrès dans la musique que dans les autres arts. Toutefois cette contradiction disparaît si l'on se souvient du génie éminemment poétique manifesté dans tous les temps par les peuples orientaux, et du charme de certaines mélodies rêveuses des Arabes ; mais, d'autre part, l'absence absolue d'enseignement régulier de la musique, de méthode et d'éducation musicale ; l'ignorance où sont ces peuples des relations harmoniques des sons, et l'imperfection des instruments, démontrent que l'idée d'art et de progrès n'a pas de signification pour eux. Lorsqu'ils chantent ou s'excitent à la danse par les rhythmes de leurs instruments, ils satisfont un besoin de leur organisation ; ils ont des inspirations instinctives ; mais la musique, au point de vue d'art, telle que la conçoivent les populations civilisées de l'Europe, n'a jamais existé chez celles dont parle Khaledoun.

KHAYLL (Joseph), né le 20 août 1781, à Herzmanmiestec, en Bohême, apprit à jouer de tous les instruments à vent chez un musicien de Vienne, nommé Neustadt, et fit particulièrement de rapides progrès sur le hautbois. La variété de ses talents lui procura une place de chef de musique d'un régiment, et pendant longtemps il la remplit avec honneur ; mais l'affaiblissement prématuré de ses forces l'obligea à demander sa retraite. Il entra alors à l'opéra de la cour comme hautboïste solo, et, en 1815, il fut attaché à la chapelle impériale. Une maladie de poitrine, dont il portait le germe, l'obligea bientôt à renoncer à l'instrument sur lequel il n'avait point, dit-on, de rival. Cependant l'intérêt qu'inspirait cet artiste était si grand, que le maître de chapelle Eybler ne voulut pas qu'il connût le besoin à la fin de sa carrière, et qu'il lui donna une sorte de sinécure dans une place d'alto qu'il lui confia, en 1828 ; mais le mal empira rapidement, et le 24 janvier 1829, Khayll cessa d'exister, laissant un fils qui semblait destiné à se faire un nom comme pianiste et qui débuta brillamment dans les concerts de Vienne, en 1829, 1830 et 1831, mais qui, bientôt après, suivit son père dans la tombe. On ne connaît aucune composition de Joseph Khayll pour le hautbois.

KHAYLL (Antoine), frère du précédent, né le 7 avril 1787, reçut la même éducation que son frère, mais le piano et la trompette furent les instruments sur lesquels il se distingua. Sa nomination de trompette à l'Opéra de la cour et à la Chapelle impériale lui assura une existence paisible. Il était encore plein de force lorsqu'une atteinte d'apoplexie l'enleva à sa famille, le 28 avril 1834.

KHAYLL (Alois), troisième frère de ce nom, est né le 3 juin 1791. Son talent de premier ordre, comme flûtiste, l'a fait admettre à l'Opéra de la cour et à la Chapelle impériale, comme ses frères. On assure que l'ensemble résultant du talent de ces artistes donnait l'idée de la perfection ; cet ensemble se faisait surtout remarquer dans des morceaux concertants composés par Weiss pour eux, avec hautbois, flûte et trompette. M. Alois Khayll a composé quelques morceaux de concert agréables, entre autres des variations brillantes pour flûte et piano, Vienne, Trentsensky. Il a été pendant plusieurs années professeur de flûte au Conservatoire de cette ville ; il occupait encore cette position en 1848.

KHISEL (Jean-Jacques), musicien allemand du seizième siècle, paraît avoir vécu en Italie, où il a fait imprimer : *Libro primo de Madrigali e Motetti a 4 e 5 voci*, Venise, 1591, in-4°.

KHYM (Charles), dont le nom est écrit quelquefois **KYHM**, hautboïste et compositeur de musique instrumentale, naquit en Bohême, vers 1770, et passa la plus grande partie de sa vie à Vienne. Ses talents ne se sont pas élevés au-dessus du médiocre. On connaît de lui : 1° Trois duos pour deux clarinettes, op. 1, Augsbourg, 1798. 2° Trois *idem*, op. 2. *ibid.* 3° Collections de danses pour piano, op. 3 et 4,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ibid., 1799. 4° Marche de Bonaparte, avec douze variations pour le clavecin, op. 5, *ibid.* 5° Trois duos concertants pour deux flûtes, op. 6, *ibid.* 6° Variations pour violon et alto, sur un air allemand, Vienne, 1800. 7° Sérénade pour flûte et alto, *ibid.* 8° Vingt-quatre variations pour violon sur un air allemand, avec accompagnement de viole et basse, *ibid.*

KIALMARK (E.), né en 1781 à Lynn-Regis, dans le comté de Norfolk, est fils d'un officier suédois, et d'une mère anglaise, fille de M. Banks. Resté orphelin et sans appui, il se livra à l'étude de la musique pour faire sa profession de cet art. Son premier maître fut un Allemand qui avait moins de talent que de vanité; mais plus tard il devint élève de Barthélemon, de Cobham et de Spagnoletti pour le violon, et leurs leçons le mirent en état d'occuper une place dans les orchestres. En 1803, un mariage avantageux lui permit de rompre ses engagements comme symphoniste et de se livrer à l'enseignement du piano. Vers le même temps, il a commencé à publier quelques morceaux de piano qui ont été recherchés en Angleterre. La nomenclature des airs variés et des petites pièces pour le piano qui portent son nom, est très-étendue; toutes ces légères productions ont été gravées à Londres; elles sont maintenant tombées dans l'oubli.

KICHLER (Martin), professeur de piano à Vienne, vers 1830, est auteur de plusieurs morceaux pour cet instrument, et d'une méthode complète, théorique et pratique intitulée : *Vollstændiges theoretisch-praktisches Lehrbuch in Pianofortespiele*, op. 12, Vienne, Haslinger.

KIEFHABER (Jean-Charles-Siegmund ou Sigismond), assesseur royal de la commission des archives et archiviste-adjoint à Munich, fut longtemps professeur à Nuremberg, où il était né. Écrivain laborieux, il est auteur d'un grand nombre de dissertations historiques et archéologiques qui sont estimées. Il a publié, à l'occasion de l'anniversaire de la Réformation : *Sendschreiben Dr. Martin Luthers an Ludwig Senfel, herzogl. baierische Hofmusikus in München. Zum Andenken der Gedæchtnissfeier der von Luther vor 300 jahren bewirkten Kirchenverbesserung auss Neue in den Druck gegeben und mit einigen Zusætzen versehen, in Beziehung auf Luthers Liebe zur Musik und Singkunst* (Lettres originales du dr. Martin Luther à Louis Senfel, musicien de la cour du duc de Bavière, etc.), Munich, 1817, in-8°. Ce recueil a de l'intérêt pour l'histoire de la musique en Allemagne, au seizième siècle. On a aussi de Kiefhaber une notice fort bien faite et riche de renseignements sur les célèbres luthistes et fabricants de luths, *Hans Gerle*, de Nuremberg (*voyez* ce nom). Cette notice a été publiée dans la *Gazette générale de musique de Leipsick* (ann. 1810, p. 309 et 325).

KIEL (Auguste), fils d'un ancien ténor et professeur de musique à Brunswick, naquit dans cette ville, vers 1815. Après avoir reçu de son père les premières instructions concernant la musique, il choisit le hautbois pour instrument et cultiva la composition. Son premier ouvrage publié est un recueil de six *Lieder* à voix seule avec accompagnement de piano, Hanovre, A. Nagel, 1839. Déjà, depuis plusieurs années, Kiel était entré comme hautboïste dans la chapelle royale de Hanovre. Depuis lors, il a conservé cette position. Plusieurs compositions pour le chant ont suivi son premier ouvrage. Son œuvre 14e est un *Concertstücke* pour hautbois et orchestre (récitatif, adagio et polonaise), Hanovre, Nagel, et son œuvre 17e, une *Élégie* pour hautbois ou clarinette et piano, Hanovre, Bachmann.

KIENINGER (Joseph-Melchior), premier violon de la société philharmonique à Grætz, dans la Styrie, s'est fait connaître par un ouvrage intitulé : *Theoretische und praktische Anleitung für angehende Violinspieler nach den besten Methoden eingerichtet* (Instruction théorique et pratique pour les violonistes commençants, rédigée d'après les meilleures méthodes), Grætz, J.-F. Kaiser, 1825, in-4°.

KIENLEN (Jean-Christophe), compositeur, né en Pologne, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, était chef d'orchestre du Théâtre national à Presbourg, en 1808. On voit dans la *Gazette générale de musique de Leipsick* (an. 25e, p. 864) qu'il vécut ensuite à Berlin sans emploi pendant environ deux ans, puis, qu'il fut maître de chant au théâtre royal, où il écrivit la musique (ouverture, entr'actes, mélodrame et danses) pour le drame en trois parties *Donna Laura*, de Sophie de Knorring, sœur du célèbre poète Tieck. Dans l'intervalle de ses séjours à Presbourg et à Berlin, il avait vécu à Paris pendant quelques années, puis à Vienne, où il avait fait jouer, en 1815, son petit opéra *die Kaiserrose* (la Rose impériale). Appelé à Posen, il fut attaché comme maître de chapelle à la maison des princes Radziwill; puis il eut la place de directeur de musique du théâtre d'Augsbourg, pour lequel il écrivit l'opéra *Claudine de Villabella*, sur le poème de Gœthe, et enfin il alla à Munich, en qualité

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de directeur de musique de la cour de Bavière. Parmi les ouvrages dramatiques de Kienlen, on remarque aussi son opéra *Laure et Pétrarque*, représenté à Carlsruhe en 1820, la musique pour la tragédie de *Germanicus*, exécutée à Berlin en 1818. Il vivait alors à Baden, près de Vienne, et y dirigeait un orchestre de danse. Enfin, en 1833, il écrivit la musique du drame romantique, intitulé *Innocentia*, pour le théâtre de Berlin. Il y a lieu de croire que l'existence de cet artiste fut fort agitée. Il est mort à Dessau, en 1830, dans une misère profonde. On a publié de sa composition : 1° Symphonie à grand orchestre, Posen, Simon. 2° Polonaise avec trio pour piano à quatre mains, Berlin, Trautwein. 3° Deux sonates pour piano seul, Paris, Hentz-Joure. 5° Chansons allemandes avec accompagnement de piano, en recueils et séparées, Leipsick, Munich, Vienne et Berlin.

KIESER (J.-J.), organiste à Erfurt ou dans les environs, vers le milieu du dix-huitième siècle, a laissé en manuscrit une fantaisie avec un trio pour l'orgue, sur le choral : *Nun lobt meine Seel.*

KIESEWETTER (Jean-Frédéric), archiviste de la chambre des finances, et premier violon de la chapelle d'Anspach, naquit à Cobourg dans la première moitié du dix-huitième siècle. Élève de l'école de Benda, il fut considéré en Allemagne comme un des meilleurs violonistes de son temps. Vers 1754, il fut appelé à Anspach, et mis en possession des places qu'il a occupées jusqu'à sa mort, arrivée vers 1780. Ce musicien n'a rien publié.

KIESEWETTER (Christophe-Godefroid), fils du précédent, naquit à Anspach le 24 septembre 1777, et fut élève de son père pour le violon, mais le surpassa dans l'exécution des difficultés. Fort jeune encore il voyagea et fit admirer son talent; il lui eût été facile de trouver partout de bons engagements, mais son humeur peu sociable lui suscita beaucoup de discussions fâcheuses qui le firent changer souvent de situation et nuisirent à sa fortune. La première ville où il s'arrêta fut Amsterdam; puis il alla à Rastadt, où il eut de brillants succès; mais il n'y resta pas longtemps. Pendant environ dix-huit mois il vécut à Bentheim-Steinfurt, et de là il se rendit à Neundorf, et enfin, vers la fin de 1801, à Ballenstedt, où il contracta un engagement moyennant une somme annuelle de 600 écus (2,250 francs). Il en partit en 1803 pour aller à Oldenbourg, en qualité de maître de chapelle, avec 800 thalers (3,000 francs) de traitement. Cette position honorable est celle qu'il a gardée le plus longtemps. Il y fit preuve, non-seulement d'une grande habileté comme violoniste, mais d'un rare talent comme chef d'orchestre. En 1815, il alla se fixer à Hambourg, et y vécut environ six ans. Dans l'hiver de 1821, il arriva à Londres, y joua un concert philharmonique et fit admirer la puissance de son exécution; mais bientôt la médiocrité intrigante, qui abonde partout, et surtout à Londres, usa de tous les moyens pour lui nuire, et quoiqu'il se fît entendre de temps en temps dans les concerts publics, particulièrement dans les oratorios, il ne put parvenir à rien, et mourut dans un état voisin de la misère, le 27 septembre 1827. Kiesewetter avait en manuscrit plusieurs concertos de sa composition, mais il ne voulut jamais les publier. Ils ont été dispersés après sa mort.

KIESEWETTER DE WEISENBRUNN (Raphael-Georges), conseiller de la cour impériale, référendaire de la haute cour militaire, et directeur de la chancellerie, à Vienne, est né le 29 août 1773 à Holleschau, en Moravie, où son père était médecin. Dès sa jeunesse il apprit la musique, le chant et plusieurs instruments, particulièrement la flûte, sur laquelle il acquit un talent distingué. Il possédait une belle voix de basse, qui le fit rechercher dans plusieurs sociétés de musique vocale. A l'âge de vingt et un ans il fut employé dans l'armée impériale placée sous les ordres du prince Charles, et y resta depuis 1794 jusqu'en 1801. Les mouvements de cette armée le conduisirent en diverses contrées, particulièrement en Italie. Après que M. Kiesewetter se fut établi à Vienne et y eut été attaché aux fonctions publiques qui l'ont successivement élevé aux postes honorables qu'il occupa, il commença l'étude de l'harmonie en 1803, sous la direction d'Abrechtsberger; quelques années plus tard, Hartmann lui enseigna le contrepoint. Depuis 1816, son goût pour la musique ancienne le porta à recueillir les raretés de ce genre et à en former une collection qui, sans être nombreuse, offrait cependant beaucoup d'intérêt par le choix des objets qui la composaient. Son but, en recueillant ces richesses d'art, était de s'entourer de documents propres à l'éclairer sur divers points de l'histoire de la musique, qu'il se proposait de traiter. Ce sont ces travaux qui depuis lors l'ont fait connaître avantageusement. Sa tardive éducation musicale, dans la partie scientifique, a retardé l'époque de ses premières publications; il n'était déjà plus jeune quand

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

il s'est décidé à livrer à l'impression les premiers résultats de ses recherches; mais depuis lors, Kiesewetter montra beaucoup d'activité, et ses ouvrages se succédèrent avec rapidité. Il n'allait pas dans le monde, et tout le temps que lui laissaient ses fonctions administratives était employé au travail. Il y portait une opiniâtreté invincible lorsqu'il rencontrait dans les objets de ses études des choses obscures ou qui lui semblaient avoir été mal étudiées. Par sa grande lecture, et par son esprit de recherche, il devint un des hommes de son temps les plus instruits dans la littérature de la musique et dans son histoire.

Malheureusement l'art de généraliser les résultats des faits observés manquait à ce savant distingué; il avait de l'érudition dans les détails de la théorie de l'art et dans ceux de son histoire, mais les lois philosophiques auxquelles ces détails sont soumis ne furent jamais aperçues par lui. D'ailleurs, certains points importants et qui dominent toute la science, n'avaient pas fixé son attention d'une manière suffisante : tel était, par exemple, le principe constitutif de la diversité des tonalités. Prenant son sentiment personnel comme le criterium de la vérité en cette matière, il ne voulut jamais admettre qu'il y eût d'autre sentiment possible, ni qu'il y eût jamais eu d'autre tonalité que celle de la musique moderne. Pour lui, les modes du chant des Grecs, les tons du plain-chant, nos gammes et nos deux modes étaient la même chose. Cette erreur capitale l'a égaré dans ses ouvrages les plus importants, particulièrement dans son *Histoire de la musique moderne de l'Europe occidentale*, et dans ses écrits sur *la Musique des Grecs moderne*, sur *la Musique des Arabes*, et sur *la Destinée et nature de la musique mondaine depuis le commencement du moyen âge, etc.*, quoiqu'il se trouve, dans ces livres, des parties qui font grand honneur à leur auteur.

Une autre cause a exercé une fâcheuse influence sur les travaux de Kiesewetter; elle se trouvait dans un sentiment de vanité dont il ne pouvait se défendre, et dans une susceptibilité de caractère qui s'irritait à la moindre opposition à ses opinions. Les ouvrages qui viennent d'être cités, et plusieurs autres dont on trouvera la liste plus loin, ont été écrits à l'occasion des déplaisirs causés à ce savant par les idées et les vues émises par l'auteur de cette notice dans la *Revue musicale*, dans le *Résumé philosophique de l'histoire de la musique*, et dans la *Biographie universelle des musiciens*. Il est de toute évidence que ces productions furent le cauchemar des quinze ou seize dernières années de la vie de Kiesewetter, et que détruire l'effet qu'elles pouvaient produire sur l'opinion publique fut sa pensée fixe.

Depuis 1810, la maison de Kiesewetter était devenue un centre de réunion pour beaucoup d'artistes et d'amateurs qui formaient une sorte d'académie de musique ancienne, où, pendant trente ans, et plusieurs fois chaque année aux époques de l'avent, du carême, et particulièrement de la semaine sainte, on exécutait les plus beaux ouvrages de Palestrina, d'Allegri, de Victoria, de Carissimi, de Leo, d'Alexandre Scarlatti, de Jomelli, de Durante, de Pergolèse, de Majo et de Lotti, ainsi que ceux de Fux, de Caldara, de J.-S. Bach, de Graun et d'autres maîtres célèbres. Ces concerts de musique classique offraient un vif intérêt aux amateurs qui s'y rendaient en foule.

Justement estimé comme homme et comme savant, Kiesewetter vit sa vieillesse honorée par des distinctions auxquelles il attachait un grand prix. Mis à la retraite en 1845, après cinquante ans de service, il avait été anobli quelques années auparavant, en récompense de son mérite et de ses travaux. Depuis lors, il ajouta le titre de *Weisenbrunn* à son nom de famille. Il fut membre de la première classe de l'Institut des sciences, de la littérature et des arts d'Amsterdam; membre honoraire de l'Académie royale des beaux-arts de Berlin; correspondant de l'Académie impériale des sciences de Vienne; correspondant du ministère de l'instruction publique de France, section des travaux historiques; associé honoraire de l'Académie de Sainte-Cécile de Rome; membre de mérite de la Société pour la propagation de la musique dans les Pays-Bas; membre honoraire et vice-président émérite de la Société des amateurs de musique de l'empire d'Autriche, à Vienne; membre honoraire des Sociétés musicales de Pesth, de Bude, de Prague, de Presbourg, de Grætz et de Klagenfurth. Il est mort le 1er janvier 1850, à Baden, près de Vienne, où il vivait dans une retraite absolue depuis le mois d'avril 1848, à l'âge de soixante-dix-sept ans et après une courte maladie. Le 5 du même mois, après les obsèques, son corps a été transporté à Vienne et inhumé au cimetière appelé *Von der Wachrenger-Linie*, près de sa femme, qui l'avait précédé de quelques années dans la tombe.

Par une disposition testamentaire, Kiesewetter a légué à la Bibliothèque impériale de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Vienne sa collection d'ancienne musique, décrite dans le catalogue qu'il en avait publié avant sa mort, sous la condition qu'elle resterait dans son ensemble et serait exposée dans les salles de cette Bibliothèque, sous la dénomination de *Fonds de Kiesewetter*. Quant à ses livres et manuscrits sur la musique, il les légua au chanteur de la Chapelle impériale Aloys Fuchs, son ami depuis vingt-cinq ans, qui ne lui survécut que peu d'années.

La liste des écrits de Kiesewetter se compose de la manière suivante :

I. Histoire et théorie de la musique : 1° *Die Verdienste der Niederlander um die Tonkunst*, etc. (Les mérites des Néerlandais dans la musique, mémoire couronné, en réponse à cette question mise au concours par la quatrième classe de l'Institut royal des Pays-Bas, en 1826 : *Quels sont les mérites des Neerlandais dans la musique, particulièrement aux quatorzième, quinzième et seizième siècles*, etc.), publié par le même Institut dans le volume intitulé : *Verhandelingen over de Vraag : Welke Verdiensten*, etc., Amsterdam, J. Müller, 1829, in-4°, avec des planches de musique lith. 2° *Geschichte des europæisch-abendlændischen oder unsrer heutigen Musik* (Histoire de la musique moderne dans l'Europe occidentale, etc.), Leipsick, Breitkopf et Hærtel, première édition, 1834, in-4°, de cent seize pages, avec vingt pages de musique; deuxième édition, 1846, in-4°. Cette deuxième édition n'est que la première, dont on a changé le frontispice. Boïtée de Toulmon a fait une traduction française de cet ouvrage, laquelle est restée en manuscrit jusqu'à ce jour (1802). 3° *Ueber die Musik der neueren Griechen, nebst freien Gedanken über altegyptische und altgriechische Musik* (Sur la musique des Grecs modernes, avec des pensées sur cet art chez les anciens Grecs et Égyptiens, en trois parties), Leipsick, Breitkopf et Hærtel, 1838, in-4°, avec des planches. Cet ouvrage est la première opposition faite par Kiesewetter au succès obtenu par les idées nouvelles répandues dans le *Resumé philosophique de l'histoire de la musique*, qui forme la plus grande partie du premier volume de la première édition de la *Biographie universelle des musiciens*. 4° *Guido von Arezzo, sein Leben und Wirken* (Guido d'Arezzo, sa vie et ses travaux, avec un supplément sur les traités de musique attribués à saint Bernard), Leipsick, Breitkopf et Hærtel, 1840, in-4° de cinquante-cinq pages; ouvrage extrait en grande partie de la *Biographie universelle des musiciens*, ou paraphrasé. 5° *Schicksale und Beschaffenheit der weltlichen Gesanges vom frühen Mittelalter bis zu der Erfindung der dramatischen Styles und den Anfængen der Oper* (Destinée et nature de la musique mondaine depuis le commencement du moyen âge jusqu'à l'invention du style dramatique et du commencement de l'opéra), Leipsick, Breitkopf et Hærtel, 1841, in-4°, de soixante-six pages avec cent six pages de musique. Il y a de bonnes choses dans cet ouvrage; mais il est trop sommaire pour l'importance du sujet. 6° *Die Musik der Araber nach Originalquellen*, etc. (La musique des Arabes, d'après les sources originales, avec un avant propos, par le baron de Hammer-Purgstall); Leipsick, Breitkopf et Hærtel, 1842, in-4°, de quatre-vingt-seize pages, avec vingt-quatre pages de musique : seconde opposition de Kiesewetter à la partie du *Résumé philosophique de l'histoire de la musique* qui concerne la musique des Arabes; il y a complétement méconnu le caractère de cet art dans l'Orient. Quelques fragments traduits d'ouvrages originaux par le célèbre orientaliste Hammer-Purgstall forment la partie la plus intéressante de cette dissertation. 7° *Der neuen Aristoxener zerstreute Aufsætze* (Mémoires épars des Aristoxéniens modernes sur ce qu'il y a d'erroné dans l'Arithmétique musicale, et sur ce qu'il y a de vain dans le calcul du tempérament, recueillis et accompagnés d'une introduction historique en forme de préface, avec une partie supplémentaire par R. G. Kiesewetter, et publiés par lui), Leipsick, Breitkopf et Hærtel, 1846, in-8°. 8° *Sur l'octave de Pythagore*, supplément à l'ouvrage précédent, Vienne, 1848, aux frais de l'auteur, in-8°. Kiesewetter publia ces deux mémoires dans le but de détruire par la base la théorie de l'harmonie établie par l'auteur de la présente notice, sur les intervalles attractifs formés de demi-tons mineurs, en s'appuyant de l'autorité des auteurs modernes qui, à l'exemple d'Aristoxène, ont soutenu que l'octave renferme six tons, et que tous les tons sont divisés par des demi-tons égaux; lui-même a essayé de démontrer contre l'évidence, par des calculs de sa façon, la solidité de cette fausse doctrine et s'est complétement égaré dans cette entreprise. Averti de ses erreurs par un de ses amis, mathématicien distingué, peu de temps avant sa mort, Kiesewetter a chargé Fischoff (*voyez* ce nom) de veiller à la suppression de ces deux écrits; mais son intention n'a été réalisée que pour le second. 9° *Catalogue de la collection de*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

partitions de musique ancienne du conseiller aulique R.-G. Kiesewetter, publié par lui, Vienne, 1847, deux parties in-4°.

II. Dissertations insérées dans divers écrits périodiques : 10° Sur l'étendue des voix chantantes dans les ouvrages des anciens maîtres, et sur les changements qui ont eu lieu dans le diapason (*Gazette musicale* de Vienne, année 1820). 11° Sur la notation de saint Grégoire le Grand (*Gazette générale de musique de Leipsick*, année 1828). 12° Sur Francon de Cologne et les anciens auteurs, concernant la musique mesurée (*ibid*). 13° Sur un manuscrit inconnu du seizième siècle (*ibid.*, année 1830). 14° Sur un passage du sixième quatuor de Mozart *décrié* par M. Fétis. (Plusieurs articles dans la même Gazette, sous le pseudonyme de *Le Duc*, année 1831). Le passage dont il s'agit est l'introduction du quatuor en *ut* de Mozart, qui produit chez tous les musiciens autant d'étonnement que de déplaisir, et que Sarti et Cherubini appelaient *une barbarie*. J'avais fait voir dans la *Revue musicale* (année 1830) que les duretés de ce passage proviennent de ce que l'imitation n'est pas régulière, et j'avais démontré qu'en faisant entrer le premier violon un temps plus tard, Mozart, sans rien changer à sa pensée, aurait produit une bonne harmonie. C'est ce que Kiesewetter appelle *décrier Mozart*. J'ignorais que le pseudonyme *Le Duc* cachait le véritable auteur des articles de la *Gazette générale de musique ;* je répondis dans la *Revue musicale* de 1831 ; mais l'oubli des convenances alla si loin, dans le style de mon adversaire, que je dus cesser cette polémique. 15° Les tablatures des anciens instrumentistes, depuis l'introduction de la musique figurée et mesurée (en quatre articles, dans la même *Gazette*, année 1831.) 16° Sur l'origine de Josquin des Prés (*ibid.*, 1835). 17° *Compère;* fin d'une polémique commencée par M. Fétis contre l'auteur du mémoire couronné par l'Institut des Pays-Bas (*ibid.*, 1847). 18° Sur le chant populaire et mondain dans le moyen âge (*ibid.* 1830). 19° Sur la période de Francon; réplique à M. Fétis (*ibid.*). 20° Sur la manière de mesurer les sons et sur le tempérament (dans l'écrit périodique intitulé : *Cæcilia*, année 1832). 21° Sur les instruments de musique et sur la musique instrumentale jusqu'à l'époque de la musique moderne de chambre et d'orchestre (*ibid.*, année 1843). 22° Sur l'écriture musicale de saint Grégoire le Grand; réponse à l'occasion des lettres de M. Fétis sur son voyage en Italie (*Gazette musicale de Leipsick*, 1843). 23° Sur les différentes méthodes d'harmonie (*Revue de Gassner*, Carlsruhe, 1843). 24° Sur la nouvelle historique musicale (*Cæcilia*, 1844). 25° Gloses marginales sur l'article de M. Fétis, concernant l'écriture musicale dont saint Grégoire s'est servi pour son Antiphonaire (*Gazette musicale de Leipsick*, 1845). 26° Le soi-disant tempérament égal et parfait, sans logarithmes, exécuté par une méthode graphique, etc. (*Cæcilia*, 1847). 27° Supplément à la biographie d'Astorga (*Gazette musicale de Leipsick*, 1830). 28° Correction à un critique du grand Palestrina (*Gazette musicale de Vienne*, 1843. 29° Les vrais principes de la musique grecque (*ibid.* 1841).

III. Analyse et critique : 30° La musique grecque dans ses principes; anti-critique de Dieberg (*ibid.* 1841). 31° Notice sur les collections musicales de la Bibliothèque de Cambrai, par E. de Coussemaker (*Cæcilia*, 1844). 32° Modes du plain-chant romain, par Séb. Stehlin (*ibid.* 1842). 33° *Ottaviano dei Petrucci da Fossombrone*, premier inventeur de la typographie de la musique par les caractères mobiles, par M. Ant. Schmid (dans les *Feuilles de Vienne* pour la littérature et l'art, en 1840).

IV. Ouvrages non publiés : 34° L'enseignement des accords développé d'après le système de l'harmonie fondamentale, avec une table de toutes les prolongations possibles. Mss. gr. in-fol., un volume de texte et deux d'exemples, ouvrage terminé à Vienne, en 1811. 35° Système de l'harmonie fondamentale, en extraits. Mss. gr. in-4° de deux cent huit pages. 36° Préparations pour l'étude de l'harmonie, trois cahiers in-fol. écrits à Vienne, 1811. 37° Pensées sur la construction et la disposition d'un orchestre. 38° Notice sur l'*Anfiparnasso d'Orazie Vecchi*, comme préface à un exemplaire de cet ouvrage rarissime et de grande importance.

Kiesewetter a été l'éditeur de l'ouvrage posthume de Kandler sur la vie et les ouvrages de Palestrina (*voyez* Kandler), et y a ajouté une préface et des notes.

KIESLING (Jean-François), organiste et compositeur, né en Bohême, dans le dix-huitième siècle, a laissé en manuscrit plusieurs ouvrages de musique d'église, parmi lesquels Foyta cite des litanies qui se trouvaient à l'église de Raudnitz, et qu'il considérait comme une de ses meilleures compositions.

KIMMERLING (Robert), prêtre et directeur du chœur de l'abbaye de Melk, en Autriche, naquit à Vienne, le 5 décembre 1757.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Après avoir terminé ses humanités ainsi que ses études musicales, il entra dans les ordres, en 1750, fit ses études de théologie à l'Université de Vienne, et prononça ses vœux au monastère de Melk, où il fut chargé de la direction de la musique. En 1761, il fut fait préfet des études des novices. Lorsque en 1770 l'archiduchesse Marie-Antoinette, plus tard infortunée reine de France, visita l'abbaye de Melk avec son frère Joseph II, une sorte d'oratorio intitulé : *Rebecca, fiancée d'Isaac*, composé par le P. Kimmerling, fut exécuté devant ces princes qui, bons connaisseurs, firent présent à l'auteur d'une belle médaille d'or, et Joseph II demanda une copie de la partition. Possédant une belle voix de ténor, habile dans l'art de jouer du clavecin et de l'orgue, et savant dans le contrepoint, Kimmerling était un musicien accompli. Il a laissé en manuscrit des quatuors, trios et duos pour des instruments à cordes, des vêpres, hymnes, offertoires, graduels, litanies, *Salve Regina*, *Te Deum* et plusieurs messes, dont une à huit voix (en *ut*), en deux chœurs, que Haydn considérait comme un chef-d'œuvre. Le P. Kimmerling est mort à Melk, le 5 décembre 1790.

KINDERLING (Jean-Frédéric-Auguste), né à Magdebourg, en 1745, fut d'abord professeur à Klosterbergen, en 1768, et deux ans après recteur dans le même lieu. En 1771, on l'appela comme prédicateur à Schwartz, près de Colbe, et trois ans plus tard il fut diacre et magister dans cette dernière ville. En 1797, il fut appelé à Magdebourg, en qualité de prédicateur et recteur. Il est mort dans cette ville, le 23 août 1807. Parmi ses nombreux écrits on remarque : *Nœthige Berichtigung der kurzen wehrhuften Geschichte der ältesten deutschen Kirchengesænge des Herrn O. K. R. Tellers besonders von D. Martin Luther* (Correction nécessaire de la courte et véritable histoire des chants d'église allemands les plus anciens, par M. O. K. R. Teller, etc.), Dessau, 1782, in-4°, sans nom d'auteur. Un manuscrit trouvé dans ses papiers a été publié sous ce titre : *Kritisches Betrachtungen über die Verzuglichsten alten, neueren und die verbesserten Kirchenlieder* (Considérations critiques sur les meilleurs chants d'église anciens, nouveaux et perfectionnés), Berlin, 1813, in-8°, de cent quatre-vingt-dix-sept pages.

KINDERMANN (Jean-Érasme), né à Nuremberg, le 29 mars 1616, fut un des plus célèbres organistes de son temps, et remplit ses fonctions à l'église Saint-Égide, dans sa ville natale. Il mourut le 14 avril 1655. Ce savant musicien a publié de sa composition : 1° *Musica Catechica, oder Catechismus auf die 6 Hauptstücke desselben gerichtet* (Musique catéchétique, ou catéchisme (musical) composé sur les six articles principaux, avec deux chants avant et après le repas, etc., à cinq voix avec basse continue), Nuremberg, 1646, in-4°. 2° *Harmonia organica per tabulaturam germanicam composita* (consistant en quatorze préludes, huit fugues pour l'orgue, deux préludes et un *Magnificat* du huitième ton), Nuremberg, 1645. 3° *Neu-verstimmte Violen-lust mit 3 Violen nebst einen Generalbass* (Récréations de violes accordées d'une manière nouvelle, pour trois violes et basse continue), Francfort, 1652. 4° *Dilherrns Evangelischer Schluss Reimen der Predigten, 1, 2 und 3ten Theil mit drey Stimmen, neml. 2 Discanten und einem Bass, zu einem Positiv, Regal, Spinet, Clavicymbel oder Theorbe* (Rimes finales des sermons évangéliques de Dilherrn, première, deuxième et troisième parties à trois voix, savoir deux dessus et basse, avec un positif, régal, épinette, clavecin ou théorbe), Nuremberg, 1652. 5° Quatre suites de sonates et de *canzones* pour l'orgue ou le clavecin, *ibid.*, 1655. 6° *Musicalischer Felder und Wælderfreund ; mit einer singenden Stimme, neben dem Basso-Generali für einen Organisten, Theorb-oder Lutenisten, accommodirt und componirt* (Ami musical des champs et des bois, composé et arrangé pour une voix chantante et basse continue à l'usage d'un organiste, d'un théorbiste ou d'un luthiste), Nuremberg, 1645. La Bibliothèque royale de Berlin possède de cet artiste un motet à huit voix avec instruments sur la mélodie chorale : *Herr Gott dich loben wird*, en tablature allemande. J'ai examiné ce morceau, qui est fort bien fait.

KINDERMANN (Auguste), chanteur dramatique distingué, est né à Berlin, le 6 février 1816. Engagé d'abord comme choriste et chanteur de petits rôles au théâtre royal de cette ville, il alla au théâtre de Leipsick en 1839, et s'y fit remarquer à son début par la beauté de sa voix de baryton. Après huit ans de succès dans cette position, il accepta, en 1847, la place de premier baryton au théâtre royal de Munich.

KINDERVATER (Jean-Henri), assesseur du consistoire et pasteur de Saint-Blaise, à Nordhausen, né à Kelbra, près de Frankenhausen, le 4 avril 1675, alla, en 1696, à l'Université de Jéna, fut magister en 1700, diacre

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

à Erfurt en 1705, trois ans après pasteur dans le même lieu, et enfin assesseur à Nordhausen, où il mourut le 2 octobre 1720. Dans un de ses ouvrages, intitulé : *Gloria templi Blasiani* (Nordhausen, 1724, in-8°), il a donné une description de l'orgue de cette église (p. 99 et suiv.). Il a laissé aussi en manuscrit un traité de musique de neuf feuilles qui a pour titre : *De musica Litteratoribus necessaria*. Cet ouvrage, qui avait appartenu à Reichardt, est devenu la propriété de Gerber, auteur des *Dictionnaire des musiciens*. Il se trouve aujourd'hui dans la Bibliothèque de la Société impériale des amis de la musique, à Vienne.

KINDI (Ec), auteur arabe de six traités de musique indiqués par le baron Hammer-Purgstall (*Jahrbüchern der Literatur*, t. XCI, troisième trimestre). Le premier de ces ouvrages traite *de la composition* (des modes); le second, *de l'ordonnance des tons;* le troisième, *des éléments de la musique;* le quatrième est un *traité sur le rhythme;* le cinquième, une *description des instruments;* le sixième est relatif à *l'accompagnement musical des poésies* (la mélodie). El Kindi est le plus ancien écrivain arabe sur la musique; il mourut l'an 248 de l'hégire (802 de l'ère chrétienne).

KINDSCHER (Jean-Louis-Gottfried), né à Dessau, le 14 octobre 1704, fit son éducation musicale sous le directeur de musique Rust, et fut professeur à l'École supérieure de cette ville, et organiste de l'église du château et de la ville. Il y est mort, le 20 octobre 1840. On a publié sous son nom les ouvrages suivants : 1° Vingt-quatre chansons allemandes à voix seule, avec accompagnement de clavecin, Dessau, 1792. 2° Chansons courtes avec accompagnement facile pour piano, Leipsick, 1801, in-4°. 3° *Anweisung zu Ausweichungen in alle Dur-und Molltonarten in Behandlung der einzelnen Tone des verminderten Septimen-Accords durch Hülfe des Semitonii modi* (Instruction sur les modulations dans tous les tons majeurs et mineurs, etc.), Dessau, 1812. Nouvelle édition corrigée, *ibid.*, 1814, in-fol. 4° *Anleitung zum Selbstunterricht in Clavier-und Orgelspielen, in besonderer Hinsicht auf richtige Kenntniss und Behandlung bezifferter Choræle, auch Vor-und Zwischenspiele zu denselben. Eine vorbereitung zum Generalbass und Fortsetzung meines Semitonii modi oder Anweisung zu Ausweichungen*, etc. (Méthode pour apprendre soi-même à jouer du piano et de l'orgue, etc.), Leipsick, Hofmeister, 1817, in-4° de cinquante-deux pages avec deux planches. Une deuxième édition améliorée a été publiée en 1830, *ibid.*

KINDSCHER (Henri-Charles-Louis), fils du précédent, né le 16 octobre 1800, à Dessau, reçut de son père les premières leçons de piano et d'harmonie, et alla à Leipsick, en 1820, compléter son instruction musicale chez Schicht (*voyez* ce nom). De retour à Dessau, il succéda à son père, en 1824, dans la place de professeur de chant au Gymnase (collége). Quatre ans après, il entra dans la chapelle ducale comme flûtiste, et en 1837 il eut la place de son père, comme professeur de musique au Séminaire. Il continua de remplir ses deux places au Gymnase et au Séminaire jusqu'en 1854, où il fut appelé à Cœthen, pour enseigner la musique dans le Collége qui y était nouvellement érigé. Kindscher a fait insérer dans la *Gazette générale de musique de Leipsick* (an. 1847, p. 596) une *Esquisse sur la musique et sur l'art en général*. Dans le même journal (an. 1848, p. 330), il a fait une critique sévère du livre de L. Kraussold (*voyez* ce nom) sur l'ancien chant choral protestant, sa construction rhythmique et sa restauration. Kraussold se servit du même recueil pour faire paraître une anticritique très-solide (*ibid.*, p. 744), et la polémique fut close par une longue réplique de Kindscher, publiée dans le n° 49 de la même gazette, p. 785. On a de cet artiste : 1° Vingt *Lieder* à trois voix, Leipsick, Freise. 2° Douze *Lieder* pour un chœur à quatre voix, *ibid.*

KING (Robert), bachelier en musique à Cambridge, en 1696, fut un des musiciens attachés au roi Guillaume III. Il a composé plusieurs airs qui ont été insérés dans la collection intitulée : *Tripla Concordia*, et a mis en musique quelques chansons insérées dans le *Theatre of Music*.

KING (William), organiste et compositeur du nouveau Collége d'Oxford, vers la fin du dix-septième siècle, a mis en musique le poëme de Cowley, intitulé : *La Maitresse* (Mistress), et a publié cet ouvrage sous ce titre : *Poems of M. Cowley and others, composed into songs and ayres, with a Thorough-basse for the Theorbo, Harpsicor* (*Harpsichord*) *or Base-violl* (Poëmes de M. Cowley et autres, composés sous la forme de chansons et d'airs, avec basse continue pour le théorbe, le clavecin ou la basse de viole), Oxford, 1688, in-fol. Gerber, Choron et Fayolle sont tombés dans une plaisante mé-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

prise au sujet de King et de son ouvrage : trompés vraisemblablement par le titre du poème de Cowley (*Mistress*), ils ont lu *Mistriss*, et disent que King a rédigé sa composition pour madame Cowley. Or, Anne Cowley, auteur dramatique, n'a vu le jour qu'en 1745, et a cessé de vivre seulement en 1809, c'est-à-dire cent vingt ans après la publication du recueil du musicien anglais.

KING (Charles), musicien anglais de peu de mérite, a cependant exercé une certaine influence en son temps. Élevé parmi les enfants de chœur de Saint-Paul, sous la direction de Blow, il devint ensuite un des premiers chantres de cette cathédrale, et fut admis, en 1704, au grade de bachelier en musique à l'Université d'Oxford. Après la mort de Clark, il fut nommé aumônier et maître des enfants de chœur de Saint-Paul. En 1730, on l'éleva à la dignité de vicaire. Il lui fut permis de cumuler avec ces places celle d'organiste de l'église paroissiale de Saint-Bennet-Fink, à Londres. Il conserva tous ses emplois jusqu'à sa mort, arrivée au mois de mars 1745. Un grand nombre de services pour l'église sont connus sous son nom, ce qui a fait dire au docteur Greene, en plaisantant, que *M. King était un homme très-serviable*. Quatre antiennes de sa composition ont été insérées dans l'*Harmonia sacra*, de Page, et deux autres dans la *Sacred Music*, de Stevens.

KING (M.-P.), pianiste et compositeur anglais, vécut à Londres dans les vingt dernières années du dix-huitième siècle, et au commencement du dix-neuvième. Il a beaucoup écrit pour le théâtre anglais, et a publié des sonates et d'autres pièces pour le piano. On connaît sous son nom les opéras suivants : *False alarms* (les Craintes supposées). 2° *Invisible Girl* (la Fille invisible). 3° *Matrimony* (le Mariage). 4° *One o'Clock* (Une heure). 5° *Timour the Tartars* (le Tartare Timour). Il a aussi publié deux livres de chansons et de cantates, un recueil de glees à trois voix et des duos. Parmi ses œuvres de musique instrumentale, on remarque : 1° Trois sonates pour le piano, op. 1, Londres, Clementi. 2° Trois *idem*, op. 2, *ibid.* 3° Plusieurs sonates séparées. 4° Trois *idem*, op. 3, *ibid.* 5° Trois rondeaux indiens, op. 13, *ibid.* 6° Quintette pour piano, flûte, violon, alto et basse, op. 16, *ibid.* 7° Trois rondeaux pour piano seul, op. 22, *ibid.* 8° Divertissement *idem*, op. 24, *ibid.* King s'est fait connaître comme écrivain didactique par plusieurs ouvrages élémentaires pour l'enseignement de l'harmonie, de l'accompagnement et du chant, dont voici les titres : *Thorough bass made clear to every capacity* (la Basse continue éclaircie pour toutes les intelligences), Londres, 1700, grand in-4°. Cet ouvrage est un assez bon manuel pratique, qui renferme des instructions sur la manière de traduire sur le piano une partition d'orchestre. 2° *A general treatise on Music, particularly in Harmony or thorough-bass, and its application to composition, containing also many and essential and original subjects, tending to explain and illustrate the whole* (Traité général sur la musique, particulièrement sur l'harmonie ou la basse continue, et son application à la composition), Londres, 1800, in-fol. Il y a une deuxième édition de cet ouvrage, publiée en 1800. Dans la préface de la seconde partie se trouve une critique assez dure de l'ouvrage de Kollmann, intitulé : *Practical Guide to thorough-bass*. 3° *Introduction to the theory and practice of Singing at first sight* (Introduction à la théorie et à la pratique du chant à première vue), Londres, 1800, in-4°.

KINKI ou **KINSKI** (Joseph), né à Olmutz, en Moravie, vers 1700, fit ses humanités sous la direction de son oncle Dominique Kinki, professeur et prêtre de l'ordre des Piaristes, et dans le même temps étudia la musique. Plus tard, il se rendit à Vienne et y fut employé comme alto au théâtre *Sur-la-Vienne*. Il y fut chargé de la direction des répétitions et montra tant d'intelligence dans cet emploi, que le chevalier de Seyfried, alors directeur de musique de ce théâtre, se l'adjoignit comme second chef d'orchestre. Quelques années après, il fut lui-même choisi pour directeur de musique du théâtre de la Porte de Carinthie, où il écrivit la musique de plusieurs ballets d'Aumer, et de quelques pantomimes. Lorsque Stœger se chargea de l'entreprise du théâtre de Grœtz, il choisit Kinki comme chef d'orchestre; et lorsque cet entrepreneur alla prendre la direction du théâtre de Josephstadt, Kinki l'y suivit en la même qualité. Peu de temps après, il s'est retiré dans le lieu de sa naissance. Parmi ses ouvrages, ceux qui ont eu le plus de succès sont les ballets suivants : 1° *La Fête champêtre au bosquet de Kisbier*. 2° *Le Chevalier dupé*. 3° *La petite Voleuse*. 4° *Les Blanchisseuses*. 5° *Le Jugement de Salomon*. 6° *La Fête de l'Amour*. 7° *La Fête des Grâces*. 8° *La Fête du Soleil*. 9° *La Noce au Village*. 10° *Emma*. 11° *Der Marktrichter* (le Juge du marché). 12° *Le Sacrifice de Cérès*. Kinki a écrit aussi la musique des petits

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

opéras suivants : 13° *Le Prince et le Ramoneur*. 14° *Lorenzo, chef de brigands*. 15° *Lundi, Mardi, Mercredi* (en collaboration avec Gyrowetz et le chevalier de Seyfried). 16° *Le Quolibet*. 17° *Le Sultan Wampum*. Les airs, ouvertures et entr'actes de ces ouvrages ont été arrangés par différents musiciens pour le violon, la flûte, la guitare, le piano, etc.

KINNER DE SCHERFFENSTEIN (maître MARTIN), savant, poète et musicien, naquit à Leobschütz, en Silésie, au commencement de l'année 1554, étudia à Wittenberg sous Mélanchton, fut ensuite professeur de poésie dans la même ville, puis retourna dans le lieu de sa naissance, où il eut le titre de secrétaire (*archi-grammatus*), et de musicien de la ville. Il mourut à l'âge de soixante-trois ans dans un voyage, à Baumgarten, près de Frankenstein, le 24 mars 1597. L'épitaphe de ce savant se voit dans l'église de Leobschütz. L'ancien livre choral de Breslau contient un grand nombre de pièces dont Kinner a fait la poésie et la musique.

KIRCH (J.), musicien hongrois et compositeur de danses d'un caractère très original, est né dans un village près de Pesth, vers 1820, et vit dans cette ville. Il écrit aussi pour le piano des compositions romantiques. Au nombre de ses ouvrages, on remarque *Zene-Abrand* (Peintures des sons), pour piano, op. 15, Pesth, Wagner, et *Vigadò nj magyar Tànez* (Dans magyare pour piano), op. 17, *ibid.*

KIRCHBAUER (ALPHONSE), bénédictin du couvent de Neresheim, en Souabe, et chancelier de l'évêque de Coire, vivait vers le milieu du dix-huitième siècle. Il s'est fait connaître comme compositeur par un recueil de sept messes brèves à quatre voix, deux violons et basse continue intitulé : *Jubilus curiæ cœlestis in terrestri curia*, Augsbourg, 1751, gravé. Une deuxième édition corrigée a été publiée en 1740.

KIRCHER (ATHANASE), un des plus savants jésuites du dix-septième siècle, et peut-être le plus savant de tous, naquit le 2 mai 1602, à Geysen, près de Fulde. Chargé par ses supérieurs d'enseigner la philosophie, puis les langues orientales, au Collége de Würzbourg, il fit preuve, dans l'exercice de ses fonctions, d'un profond savoir qui s'est ensuite développé avec éclat dans les grands ouvrages qui nous restent de lui. Ce savant homme offre dans ses écrits la réunion bizarre de connaissances étendues en mathématiques, en physique, en histoire naturelle, en philologie, et d'un esprit crédule, avide de merveilleux et dépourvu de jugement. Dans ses immenses travaux, le faux et le vrai sont entassés pêle-mêle ; mais il s'y trouve de bonnes et curieuses choses en assez grande quantité pour qu'on se donne la peine de les y chercher. Il y a plus de prévention que de justice dans le dédain que certains critiques modernes ont montré pour ses ouvrages. Troublé dans sa tranquillité par les événements de la guerre de Trente Ans, Kircher fut obligé de s'éloigner de l'Allemagne. Il alla chercher du repos chez les jésuites d'Avignon, avec lesquels il passa deux années, s'occupant de l'étude de l'antiquité ; puis il se rendit à Rome, où le reste de sa vie fut employé en travaux gigantesques sur presque toutes les branches du savoir humain. Il mourut en cette ville, le 28 novembre 1680, à l'âge de soixante-dix-huit ans.

Plusieurs ouvrages du P. Kircher traitent spécialement de la musique, ou renferment de curieux renseignements pour l'histoire de cet art. Le plus important a pour titre : *Musurgia universalis, sive ars magna consoni et dissoni in X libros digesta. Qua universa sonorum doctrina et philosophia, Musicæque tam theoricæ quam practicæ scientia, summa varietate tradìtur ; admirandæ consoni et dissoni in mundo, adeoque universa natura vires effectusque, uti nova, ita peregrina variorum speciminum exhibitione ad singulares usus, tum in omni pœne facultate, tum potissimum in Philologia, Mathematica, Physica, Mechanica, Medicina, Politica, Metaphysica, Theologia, aperiantur et demonstrantur*, Romæ, 1650, deux volumes in-fol. Ce long titre fait connaître la nature de l'ouvrage, et explique la pensée encyclopédique qui a présidé à sa rédaction. Suivant Sulzer et Forkel, une troisième édition de cet ouvrage aurait paru en 1654 ; mais c'est une erreur ; il n'y a jamais eu qu'une édition de cet ouvrage datée de Rome, et c'est celle de 1650 ; j'en ai vu plus de trente exemplaires, tous portaient cette date. Sulzer et Forkel ont confondu avec la *Musurgia universalis* le livre *De Arte magnetica*, dont la troisième édition a été, en effet, publiée à Rome, en 1654. Je doute aussi de l'existence de l'édition d'Amsterdam, 1662, in-fol., citée par le savant M. Weiss, dans l'excellent article qu'il a fait sur Kircher pour la *Biographie universelle* des frères Michaud. Il existe dans la Bibliothèque royale de Berlin un exemplaire daté de Rome, 1650, deux volumes in-fol. Je n'ai pas vu de mes yeux cet exemplaire, et ne sais si c'est une édition différente, ou un simple

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

changement de frontispice. Le premier livre traite du son en général, de sa production, de sa propagation et de sa nature dans les voix et dans les instruments. Le deuxième livre renferme beaucoup de choses curieuses, mais aussi beaucoup d'autres hasardées, ou complétement fausses, sur la musique et les instruments des Hébreux et des Grecs. Le troisième, qui aurait dû être le second, est relatif aux proportions numériques des intervalles. Le quatrième traite de la division géométrique du monochorde. Le cinquième est un traité de composition extrait des meilleurs ouvrages sur cette matière qui existaient au temps où Kircher écrivait. Il y rapporte quelques morceaux d'artistes célèbres de cette époque, qu'on ne trouve point ailleurs. Dans le sixième livre, l'auteur donne la description de tous les instruments : ce livre est divisé en quatre parties. Le septième est consacré à un examen de la nature, des défauts et des qualités de la musique ancienne et de la moderne, et traite de quelques particularités qui n'avaient pu trouver place dans les livres précédents. Tel est le contenu du premier volume. Le huitième livre, où il est traité de la composition des chants, est rempli de beaucoup d'inutilités sur les combinaisons des notes, à peu près semblable à ce que Mersenne a publié sur le même sujet dans son *Harmonie universelle;* mais on pourrait encore tirer de bonnes choses des deuxième et troisième parties de ce livre, relatives au rhythme poétique appliqué à la musique. Le neuvième livre traite des effets physiques et moraux sur l'homme en santé et dans l'état de maladie, particulièrement de la morsure de la tarentule, et de sa guérison par la musique. Kircher avait déjà traité ce sujet dans son livre sur le magnétisme. Ce livre renferme quelques faits intéressants mêlés à beaucoup de contes absurdes. Kircher traite aussi dans ce livre de l'écho, de ses causes, de la construction de quelques instruments mécaniques, et de certains automates chantants ou jouant des instruments. C'est là qu'il parle d'une statue parfaitement isolée, dont les yeux, les lèvres et la langue auraient un mouvement à volonté, qui prononcerait des sons articulés, et qui paraîtrait vivante. Le P. Schott dit, dans sa *Magia universalis* (t. II, liv. III), que Kircher avait eu le projet de faire exécuter cette statue pour l'amusement de la reine de Suède, Christine; mais qu'il en fut empêché par le défaut de temps, ou à cause de la dépense. C'est surtout dans le dixième livre de son ouvrage que Kircher s'est abandonné à toutes les bizarreries de son imagination, en traitant d'une sorte de musique mystérieuse et universelle répandue jusque dans les pierres, les plantes, les animaux, l'air et le ciel. Il y parle sérieusement et en détail de la musique hiérarchique qu'on entend dans les cieux, et où les anges sont distribués en neuf chœurs. André Hirsch (*voyez* ce nom), prêtre luthérien du dix-huitième siècle, a publié un extrait du gros livre de Kircher, en un volume in-12. De tous les critiques du savant jésuite, Meibomius a été le plus dur. On reconnaît son âpreté ordinaire dans ces phrases de la préface qu'il a mise en tête de son édition des auteurs grecs sur la musique : *Musicam, græcam disciplinam*, dit-il, *quam hactenus Græce doctissimorum virorum vix ullus attrectare ausus fuit, sine ulla ferme græca litteratura, nullo Græcorum musicorum lecto, tradere adgressus est vir Cl. Athanasius Kircherus, Fateor non tantum me miratum ex celeberrimo orbis terrarum loco, Româ, tantum ineptiarum adferri potuisse; sed etiam à tantæ famæ viro.* Le quatrième chapitre du deuxième livre de la *Musurgia universalis*, qui traite de la musique des Hébreux, a été inséré par Ugolini dans son *Thesaur. antiq. Sacr.* (t. XXXII, p. 554-416).

Le second ouvrage du P. Kircher qui a pour objet spécial une branche de la musique, a pour titre : *Phonurgia nova, sive conjugium mechanico-physicum artis et naturæ, Paranympha Phonosophia concinnatum; quæ universa sonorum natura, proprietas, vires effectuumque prodigiosorum causæ, nova et multiplici experimentorum exhibitione enucleantur; instrumentorum acusticorum, machinarumque ad naturæ prototypon adaptandarum, tum ad sonos ad remotissima spatia propagandos, tum in abditis domorum recessibus per occultioris ingenii machinamenta clam palamve sermocinandi modus et ratio traditur, tum denique in bellorum tumultibus singularis hujusmodi organorum usus, et præxis per novum phonologum describitur*, Campidonæ (Kempten), 1673, in-fol. de deux cent vingt-neuf pages. Cet ouvrage est le développement de quelques parties des premier et sixième livres de la *Musurgis universelle*, avec quelques inventions d'instruments acoustiques dont l'exécution n'aurait peut-être pas répondu aux résultats que Kircher en attendait. Cependant ce livre n'est pas sans intérêt : il renferme un certain nombre de faits qui paraissaient merveilleux à l'époque où l'auteur écrivait, mais dont on a depuis lors

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

vérifié la réalité, et dont on a trouvé les lois. Une traduction allemande de cet ouvrage, intitulée : *Neue Hall-und Thon-Kunst, oder mechanische Geheim-Verbindung der Kunst und Natur* (Nordlingue, 1684, in-fol.), a été publiée sous le nom d'*Agatho Carione*, qui n'est vraisemblablement qu'un pseudonyme.

Dans son traité du magnétisme intitulé : *Magnes sive de arte magnetica opus tripartitum* (Rome, 1641, in-4°; Cologne, 1643, in-4°, et Rome, 1654, in-fol.), Kircher a traité au troisième livre : *De Magnetismo musicæ*. Il y disserte longuement sur des faits mal observés et des suppositions gratuites. On y trouve les airs qui, de son temps, passaient pour guérir du tarentisme. Enfin, le savant jésuite a donné un chapitre rempli de rêveries sur *la musique hiéroglyphique*, dans son célèbre livre intitulé : *Œdipus ægyptiacus, hoc est universalis hieroglyphicæ veterum doctrinæ, temporum injuriâ abolitæ, instauratio*, Rome, 1652-1654, trois volumes in-fol.

KIRCHGÆSSNER (Marianne), virtuose sur l'harmonica, naquit en 1770 à Wagheusel, dans le duché de Bade. A peine âgée de quatre ans, elle perdit la vue; néanmoins, douée d'un sentiment musical très-actif et de beaucoup d'adresse, elle apprit en peu de temps, quoique sans maître, à jouer quelques petits morceaux sur le piano; ses succès intéressèrent à son sort le baron de Beroldingen, capitulaire de la cathédrale de Spire, qui la confia aux soins du maître de chapelle Schmittbauer, de Carlsruhe, et qui lui fit présent d'un harmonica de cent ducats. Après avoir étudié avec persévérance les ressources de cet instrument, mademoiselle Kirchgæssner parvint à un degré d'habileté qu'aucun autre artiste n'avait atteint avant elle. Au mois de février 1791, elle entreprit son premier voyage en Allemagne, accompagnée du conseiller Bossner, de Spire, et se rendit d'abord à Munich où elle se fit entendre dans quelques sonates, quatuors et quintettes, composés pour elle par Eichhorn. De Munich elle alla à Vienne, où elle donna un grand concert au Théâtre National. Son talent produisit une si vive impression sur Mozart, que cet homme célèbre écrivit pour elle un délicieux quintetto pour harmonica, deux violons, viole et basse. Ce morceau a été publié longtemps après. Le vieux Vanhall écrivit aussi pour cette virtuose quelques compositions qu'elle a exécutées dans plusieurs grandes villes. Elle ne s'éloigna de Vienne que pour se rendre à Dresde, où l'électeur lui fit de beaux présents en témoignage de sa satisfaction. Le compositeur Naumann, qui l'entendit aussi dans cette ville, déclara qu'elle était sans rivale sur l'harmonica. A Berlin, le roi, ému par son talent, voulut l'entendre quatre jours de suite, et lui fit donner cent frédérics d'or, à quoi la reine ajouta le cadeau d'une montre d'or. Vers la fin de 1792, elle quitta Berlin pour aller à Hambourg, où l'admiration pour son jeu alla jusqu'à l'enthousiasme. A Copenhague, en Hollande, partout elle recueillit des témoignages du même intérêt. Arrivée à Londres au commencement de l'année 1794, elle y donna son premier concert le 17 mars; son succès fut un véritable triomphe. Son séjour en Angleterre fut pour elle une source de félicité, car, outre les richesses considérables qu'elle y amassa, elle eut le bonheur de recouvrer la vue, de manière à distinguer les objets et les couleurs. Un médecin de Londres fit cette cure sans opération, et par le seul usage de collyres. Ce fut aussi dans cette ville qu'elle fit l'acquisition de l'harmonica dont elle joua toujours dans la suite; Frœschel, mécanicien allemand, le construisit pour elle.

En 1796, mademoiselle Kirschgæssner retourna en Allemagne. Au mois de novembre de cette année, elle se fit entendre de nouveau à Hambourg; puis elle partit pour la Russie. Au mois de mars 1798, elle était à Saint-Pétersbourg, où elle obtenait de brillants succès. De retour dans sa patrie, elle acheta une jolie maison de campagne à Gohlis, près de Leipsick, où elle se proposait de passer le reste de ses jours dans le repos, avec ses fidèles compagnons de voyage, le conseiller Bossler et sa femme. Cependant elle entreprit un nouveau voyage en Suisse, en 1808; mais arrivée à Schaffouse, elle y fut atteinte d'une inflammation de poitrine qui la mit au tombeau le 9 décembre de la même année, à l'âge de trente-huit ans. Le 13 de ce mois, elle fut inhumée dans le cimetière du couvent Paradis, et un service solennel fut chanté à ses obsèques.

KIRCHHOF (Godefroid), né à Muhlbeck, près de Bitterfeld, le 15 septembre 1685, étudia, dans sa jeunesse le clavecin et la composition près du célèbre organiste Zachau, à Halle, et fut nommé, en 1709, maître de chapelle du duc de Holstein-Glücksbourg, puis, en 1711, organiste de l'église des Bénédictins à Quedlinbourg. En 1714, il fut appelé à Halle pour y remplir les fonctions d'organiste et de directeur de musique à l'église Notre-Dame, et depuis lors, il refusa toutes les places de maître de chapelle qui lui furent offertes, ne voulant pas quitter cette position. Il la con-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

serva jusqu'à sa mort, arrivée au mois de mars 1746. On a publié de cet artiste L'*A B C musical, contenant des fugues et des préludes dans tous les tons pour le clavecin*, Amsterdam, Witbogel. Gerber possédait aussi de Kirchhof des chorals variés et des suites de pièces pour l'orgue.

KIRCHHOFF (...), harpiste allemand, né en Saxe, se fixa à Copenhague, et fut attaché à la musique du roi de Danemark. Il mourut au mois de février 1799, à l'âge de soixante-dix-sept ans. Vers 1758, il avait fait un voyage en Russie, et s'était fait entendre avec beaucoup de succès à Saint-Pétersbourg. On connaît de sa composition quelques solos de harpe, et six quatuors pour harpe, deux violons et basse. Tous ces morceaux sont restés en manuscrit.

En 1838, un chef d'orchestre du Théâtre de Breslau, nommé *Kirchhoff* ou *Kirchhof* (Wilhelm), y fit exécuter une ouverture de sa composition. On retrouve cet artiste à Ulm, en 1847, occupant une position semblable et faisant représenter au théâtre de cette ville, le 17 décembre, son opéra intitulé : *André Hofer*, en trois actes. Kirchhof était alors pensionné comme ancien chef d'orchestre à la cour de Sondershausen. On connaît aussi de cet artiste des mélodies à voix seule, avec accompagnement de piano, publiées à Stuttgard, chez Ebner, à Nuremberg, chez Eudler, et à Mannheim, chez Heckel.

Un autre musicien, nommé *Kirchhoff* (*F. F. G.*) était, vers 1840, professeur de musique à Aix-la-Chapelle, et y a publié plusieurs recueils de *Lieder* et de mélodies avec accompagnement de piano.

KIRCHMAIER (Georges-Gaspard), savant chimiste et littérateur allemand, né en 1635, à Offenheim, en Franconie, fit ses études dans les universités principales de l'Allemagne. Il mourut le 28 septembre 1700. Jœcher donne la liste de cent quarante-huit ouvrages composés par ce savant. Dans ce nombre est comprise une dissertation *De Tarentula*, où il parle de la morsure de cet insecte, de l'exaltation qu'elle produit, et de sa guérison par la musique. Ce morceau a été imprimé avec d'autres dissertations du même auteur, à Wittenberg, 1669, in-8°.

KIRCHMAIER (Théodore), professeur de philosophie et adjoint à la faculté des sciences de Wittenberg, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, a fait imprimer une dissertation intitulée : *Schediasma Physicum de viribus mirandis toni consoni*, Wittenberg, 1672, in-4° de trois feuilles et demie. Il y traite : *De viribus mirandis toni consoni* 1° *in movendis affectibus*; 2° *in concitandis ac rumpendis corporibus*; 3° *in curandis morbis*.

KIRCHNER (.....), *cantor* à Buchlohe, bourg de la Bavière, en 1770, est connu par une année complète de musique d'église avec orchestre, et par quelques symphonies. Toutes ces compositions sont restées en manuscrit.

KIRCHNER (Jean-Henri), fils du précédent, né à Buchlohe, fit ses premières études dans quelques colléges du Mecklenbourg, et suivit un cours de théologie à l'Université de Jéna. Vers 1798, il se rendit à Rudolstadt, où il fut nommé *cantor*, puis, en 1801, troisième diacre. Il a publié un traité élémentaire de musique intitulé : *Theoretisch-praktisches Handbuch zu einem für künftige Landschullehrer nœthigen musikalischen Unterricht* (Manuel théorique et pratique de l'instruction musicale nécessaire à un instituteur de la campagne), Arnstadt, Langbein, 1801. On a aussi du même auteur : 1° Douze airs en chœur, deux suites, Arnstadt, Hildebrandt. 2° Le 149e psaume, en manuscrit.

KIRCHNER. Plusieurs musiciens de ce nom se sont fait connaître depuis 1830 : mais tous les biographes allemands gardent le silence sur eux. Le premier en date est un chanteur en voix de fausset, né à Hambourg, au commencement du dix-neuvième siècle. Il vécut quelque temps à Munich et s'y fit connaître comme ténor et comme exécutant sur le piano : puis il s'établit à Berlin et y resta pendant les années 1824 et 1825. En 1827, il se rendit à Vienne et y entra au théâtre de Léopoldstadt. Ce fut alors que, remarquant l'étendue, la sonorité et la flexibilité de sa voix de fausset, il travailla cet organe factice et parvint à lui donner un caractère de voix féminine qui produisait une illusion complète. Il écrivit sous le titre de *La Fausse prima donna* un opéra en un acte qui fut représenté avec succès, à Vienne, à Prague, à Stuttgard et à Kœnigsberg. Le compositeur y remplissait le rôle principal, et lui-même fut connu longtemps, en Allemagne, sous le nom de *La fausse Catalani*. Il chantait encore au théâtre Léopoldstadt, à Vienne, en 1838; mais après cette époque, on ne trouve plus aucun renseignement sur lui.

Un autre compositeur, du nom de *Kirchner*, était directeur de musique au théâtre de Strasbourg, en 1834, et y fit représenter un opéra intitulé : *Les deux Duègnes*. Enfin, un

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

pianiste, fécond auteur d'une infinité de petites pièces, particulièrement de *polkas* pour son instrument, s'est produit depuis 1840. Cet artiste, né à Neukirchen, bourg de la Bavière, se nomme *Wenceslas Kirchner* : il vivait à Lemberg (Gallicie), en 1842.

KIRCHRATH (Renier), chantre de l'*Église* cathédrale de Cologne, vécut dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Il est auteur d'un livre qui a pour titre : *Theatrum musicæ chorulis, das ist : Kurze und gründlich gelehrte Verfassung der Aretinischen und Gregorianischen Singkunst, zusammengetragen und in den Druck gegeben von u. s. w.* (Théâtre de musique chorale, c'est-à-dire, constitution solide et savante de l'art du chant arétinien et grégorien, etc.), Cologne, Godschalk, 1782, in-4°, de quatre-vingt-huit pages, non compris la préface.

KIRKMAN (Jean), musicien hollandais, né vers le milieu du dix-huitième siècle, se fixa à Londres, en 1782, et y fut organiste de la chapelle réformée du rit luthérien. Il mourut de consomption à Norwich, en 1799. On a de cet artiste : 1° Trois trios pour piano, violon et basse, op. 1, La Haye, 1781. 2° Trois sonates à quatre mains et une à deux mains pour le clavecin, Amsterdam, 1782. 3° Six leçons ou sonates pour le piano, op. 3, Londres, 1783. 4° Versets pour les psaumes, composés pour l'orgue, en collaboration avec Keeble, *ibid.* 5° Deux sonates et un duo à quatre mains, op. 6, Londres, Preston. 6° Trois sonates pour clavecin et violon, op. 6, *ibid.* 7° Sonate pour le piano, dédiée à Clementi, op. 8, Londres, Clementi. 8° Organ pieces, op. 9, *ibid.* 9° Huit ballades dédiées à la marquise de Salisbury, op. 10. 10° Quatre rondos pour piano seul, op. 14, *ibid.*

KIRMAYER (Wolfgang), musicien de la chapelle de l'électeur de Bavière, mourut à Munich, en 1795. On connaît de sa composition des sérénades et des nocturnes à plusieurs instruments.

KIRMAYER (Frédéric-Joseph), fils du précédent, a changé l'orthographe de son nom en celle de *Kirmair*. Il naquit à Munich, et fit ses études musicales sous la direction de son père. Destiné au barreau, il suivit d'abord des cours de droit, mais son goût pour la musique lui fit abandonner cette carrière pour celle de pianiste et de compositeur. Après avoir longtemps voyagé en France, en Italie, en Suisse, en Hollande et en Allemagne, il arriva à Berlin en 1793, et y fit admirer son habileté dans l'exécution des traits difficiles, particulièrement des tierces et des octaves. Ses succès lui procurèrent en 1795 l'honneur d'être choisi pour maître de piano de la princesse royale, depuis lors reine de Prusse. Il fit ensuite des séjours de peu de durée dans les cours de quelques petits princes d'Allemagne, puis accepta un engagement à Cassel, où la musique fit sous sa direction de notables progrès. En 1803, il quitta cette position pour prendre celle de maître de concert du duc de Gotha. On a publié de sa composition : 1° Sonates pour piano avec violon et violoncelle, op. 9, 13, 21, 22 et 23, Offenbach, André, et Hambourg, Bœhme. 2° Sonates pour piano seul, op. 2, 5, 12, 17, 19, *ibid.* 3° Pièces détachées pour piano, op. 29, Hambourg, Bœhme. 4° Thèmes variés pour piano, environ trente œuvres, chez la plupart des éditeurs d'Allemagne. 5° Grande symphonie pour l'orchestre, Berlin, Hummel, 1800. Kirmayer est mort à Gotha, en 1814.

KIRNBERGER (Jean-Philippe), né le 24 avril 1721, à Saalfeld, dans la Thuringe, apprit dans cette ville les éléments de la musique, du clavecin et du violon, puis alla continuer ses études chez J.-B. Kellner, alors organiste à Grœfenrode. En 1738, il se rendit à Sondershausen, où il reçut des leçons de violon de Meil, musicien de la chambre du prince, et chercha les occasions de former son goût, en fréquentant la chapelle. Il y fit aussi la connaissance de Gerber, élève de Bach, qui lui parlait souvent de ce grand homme, et qui lui suggéra l'idée de se rendre à Dresde pour l'entendre et profiter de ses leçons. Kirnberger réalisa en effet ce projet dans l'année 1739, et pendant deux ans, il eut le bonheur d'étudier sous la direction du plus grand musicien de l'Allemagne. En 1741, il partit pour la Pologne, où il demeura pendant dix ans au service de plusieurs princes, en qualité de claveciniste, puis comme directeur de musique d'un couvent de filles à Lemberg. En 1751, il retourna en Allemagne, et quoiqu'il eût alors plus de trente ans, il reprit l'étude du violon, dans le dessein d'entrer comme simple symphoniste dans la chapelle du roi de Prusse, Frédéric II. Arrivé à Berlin vers la fin de la même année, il y eut en effet une place, et y resta jusqu'en 1754. A cette époque, il obtint l'autorisation du roi pour passer au service du prince Henri ; mais il n'y resta pas longtemps, parce que la princesse Amélie le prit pour son maître de composition, et le chargea de la direction de sa musique. Kirnberger remplit ces fonctions pendant les vingt dernières années de sa vie

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Il mourut à Berlin, dans la nuit du 27 au 28 juillet 1783, après une maladie longue et douloureuse.

Comme organiste, Kirnberger fut imitateur du style de Bach. Ses fugues n'ont pas le cachet de création qu'on remarque dans celles de son maître; mais on y trouve du savoir et de l'habileté dans l'art de développer un sujet, et dans les mouvements des différentes parties. Il a écrit beaucoup de musique instrumentale dont une partie a été publiée, et quelques morceaux pour l'église, qui sont restés en manuscrit. Sa musique de clavecin est remplie de choses charmantes, d'un goût naturel et d'une naïveté élégante. Dans les vingt dernières années de sa vie, il s'occupa particulièrement de la didactique et de la théorie de l'art.

On a publié de sa composition : 1° *Allegro* pour clavecin seul, ou pour violon et violoncelle, 1750. 2° Fugue pour clavecin en contrepoint double à l'octave, 1760. 3° Chansons avec mélodies, 1762. 4° Douze menuets pour deux violons, deux hautbois, deux flûtes, deux cors et basse continue, 1772. 5° Quatre recueils d'exercices pour le clavecin, dans la manière de Bach, 1761-1764. 4° Deux solos pour flûte, 1763. 7° Deux trios pour deux violons et basse, 1763. 8° Deux solos pour flûte, 1767. 9° Pièces de musique mêlée, 1769. 10° Odes avec mélodies, Dantzick, 1773. 11° Chansons *à Doris*, avec accompagnement de clavecin, Leipsick, 1774 (seconde édition). 12° Huit fugues pour le clavecin ou l'orgue, Berlin, 1777. 13° Recueil d'airs de danses caractéristiques, consistant en vingt-quatre pièces pour le clavecin, *ibid.*, 1779. 14° Chant pour la paix, sur un texte de Claudius, *ibid.*, 1779. 15° Diverses pièces pour le clavecin, 1780. Kirnberger a été aussi l'éditeur d'un choix de pièces de différents compositeurs, comme modèles d'harmonie pure, consistant particulièrement en duos, trios, quintettes, sextuors et chœurs de Graun, quatre volumes, Berlin et Kœnigsberg, 1773 et 1774; ainsi que des psaumes et chants chrétiens à quatre voix, de Jean-Léon Hassler. Il a laissé en manuscrit plusieurs morceaux de musique instrumentale, des messes latines, *Ino*, cantate de Ramler, à dix voix, *la Chute du premier homme*, cantate, le 51e psaume à quatre voix, et le 137e *idem*, à quatre voix. On trouve de Kirnberger, à la Bibliothèque royale de Berlin, les ouvrages suivants en manuscrit : 1° Les motets : *Gott ist unsre Zuversicht* (en *si* bémol); *Wende dich zu mir* (en *ut* mineur); *Erbarm dich unser Gott* (en *si* mineur); tous ces morceaux sont à quatre voix et orgue; les cantates spirituelles : *der Fall der ersten Menschen*, pour soprano (en *si* mineur); *Christus ist gesetzes Ende*, à quatre voix et instruments (en *ré* majeur); des préludes et des fugues pour l'orgue, des sonates de clavecin, etc. Quelques-unes de ces compositions sont en manuscrit original.

Mais c'est surtout comme écrivain didactique et comme théoricien que Kirnberger s'est fait une honorable réputation. Ses idées sur la construction rationnelle du système de l'harmonie furent plus nettes et plus avancées que celles de Marpurg et des autres harmonistes de la seconde moitié du dix-huitième siècle. Le premier, il comprit bien le mécanisme général de la prolongation des notes sur la succession des accords, et des modifications qu'elles y introduisent; il en exposa les principes dans son livre intitulé : *Die wahren Grundsætze zum Gebrauch der Harmonie* (Les vrais principes concernant l'usage de l'harmonie, etc.). Il pourrait y avoir à la vérité plus d'ordre dans l'exposé des idées de son système qu'il n'en a mis dans cet ouvrage; mais le seul aperçu de sa théorie fut un service immense rendu à la science, et ce fut la seule chose réelle faite pour l'avancement de cette science depuis la classification des accords fondamentaux et dérivés de Rameau, jusqu'aux travaux de Catel. Voici la liste des écrits de Kirnberger : 1° *Construction der gleichschwebenden Temperatur* (Construction du tempérament balancé), Berlin, 1760, une feuille avec une planche. C'est ce même opuscule qui a été publié à Paris chez Beaucé, sous le titre de *Nouvelle méthode d'accorder le piano-forte*. Le tempérament de Kirnberger a l'inconvénient de manquer de simplicité : depuis longtemps les accordeurs de piano en ont abandonné l'usage. Le général de Tempelhof (*voyez* ce nom) a fait un analyse critique de ce tempérament et en a fait voir les défauts considérables. 2° *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik, aus sicheren Grundsætzen hergeleitet und mit deutlichen Beyspielen erlæutert* (L'art de la composition pure dans la musique, d'après des principes positifs expliqués par des exemples). Berlin, H.-A. Rottmann, sans date, un vol. in-4° de 252 pages. Une deuxième édition de cette première partie parut peu de temps après, Berlin et Kœnigsberg, G.-J. Decker et G.-L. Hartung, 1774, in-4°. Deuxième partie, première section, *ibid.*, 1776, in-4° de 153 pag. *Idem*, deuxième section, *ibid.*, 1777, in-4° de 252 pages.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Idem, troisième section, *ibid.*, 1770, in-4° de 188 pages. Kirnberger a reproduit, au commencement de la première partie de cet ouvrage, son système de tempérament. Vient ensuite le traité des accords et de l'harmonie, où l'auteur expose sa théorie sur les harmonies produites par la prolongation. Kirnberger y traite aussi de la manière d'accompagner la mélodie en général, et les chorals en particulier. Les sections VII, VIII et IX de cette première partie sont relatives à la modulation et aux transitions; les deux dernières, au contrepoint simple. La deuxième partie manque d'ordre; sa première division aurait dû être l'appendice de l'ouvrage, afin de ne rien introduire d'étranger entre le contrepoint simple qui termine la première partie, et les différentes espèces de contrepoints doubles qui remplissent la deuxième division. La troisième, où Kirnberger revient sur quelques cas particuliers de ces contrepoints, et où il traite des canons, est incomplète, en ce qu'il n'y donne ni les règles ni les exemples des divers systèmes de fugues. Toutefois, tel qu'il est, cet ouvrage peut être considéré comme un des meilleurs traités de composition publiés en Allemagne, quoiqu'il y ait plus de méthode dans les livres de Marpurg et d'Albrechtsberger. 3° *Die wahren Grundsætze zum Gebrauch der Harmonie, darinn deutlich gezeigt wird, wie alle mœgliche Accorde aus dem Dreyklang und dem wesentlichen Septimenaccord, und deren dissonirende Vochælten, herzuleiten und zu erklæren sind, als ein Zusatz zu der Kunst des reinen Satzes in der Musik* (Les vrais principes concernant l'usage de l'harmonie, etc.), Berlin et Kœnigsberg, 1773, in-4° de 115 pages. Tous les écrivains qui ont parlé de ce livre disent que Kirnberger y a réduit l'harmonie aux deux accords fondamentaux, parfait et de septième. Lui-même, dans ses préfaces, et surtout dans celle de ses Principes de basse continue, se félicite d'être arrivé à ce degré de simplicité. Nul doute qu'il eût atteint le dernier terme de la perfection du système normal de l'harmonie, si sa prétention était fondée en réalité : mais de même qu'il prend pour point de départ de l'harmonie consonnante l'accord parfait avec tierce majeure, ou avec tierce mineure, ou avec quinte mineure (sur le septième degré), de même il considère comme accords primitifs les quatre accords de septième *sol, si, ré, fa; la, ut, mi, sol; si, ré, fa, la; ut, mi, sol, si*, qui ne lui paraissent différer que par la qualité de leurs intervalles. Il ne s'est pas aperçu que le premier seul est un accord primitif qui s'attaque sans préparation, comme les accords consonnants, et que les autres, étant toujours préparés, sont nécessairement d'autre nature, et résultent de la prolongation réunie au mécanisme de la substitution, ou à d'autres circonstances qui, toutes, lui ont été inconnues. Ne supposons donc point ce qui n'est pas, et n'accordons à Kirnberger que ce qui lui appartient réellement : la découverte du mécanisme de la prolongation dans les accords qui ne sont point modifiés par d'autres circonstances. C'est cette découverte que Catel a introduite en France dans son traité d'harmonie. Une deuxième édition de l'ouvrage dont il s'agit a été publiée à Vienne chez Haslinger, in-4°. 4° *Grundsætze des Generalbasses als erste Linien der Composition* (Principes de la basse continue, comme premiers éléments de la composition), Berlin, Hummel, 1781, in-4° de 88 pages avec 25 planches de musique. Diverses autres éditions ont paru à Hambourg, chez Bœhme, à Berlin, chez Lischke, à Offenbach, chez André, à Vienne, chez Haslinger. Cet ouvrage est le développement pratique de la théorie de l'auteur sur la formation et la classification des accords. 5° *Gedanken über die verschiedenen Lehrarten in der Composition, als Vorbereitung zur Fugenkentniss* (Idées sur les différentes méthodes de composition, comme introduction à la connaissance de la fugue), Berlin, 1782, 32 pages in-4°. Il est vraisemblable que cet opuscule aurait été suivi d'un traité spécial sur la fugue, comme complément de l'art de la composition pure, si la mort ne fût venue arrêter les travaux de Kirnberger. Dans ce petit ouvrage, il fait l'éloge des livres de Berardi, de Bononcini et de Fux sur la composition; mais il vante par dessus tout la méthode pratique de J.-S. Bach. 6° *Anleitung zur Singkomposition, mit Oden in verschiedenen Sylbenmassen begleitet* (Instruction sur la composition du chant, etc.), Berlin, 1782, 85 pages in-fol. Après une dissertation sur le chant, Kirnberger a placé quelques odes bien traitées dans les différents rhythmes, suivant la doctrine des anciens. 7° *L'art de composer des menuets et des polonaises sur-le-champ*, Berlin, 1757, in-4°. Une édition allemande a paru dans la même année sous ce titre : *Der allzeitfertige Menuetten und Polonaisen-Componist*, Berlin, 1757, 19 feuilles in-4°. L'artifice de cette espèce de secret consiste dans la combinaison d'un certain nombre de mesures de menuets ou de polonaises qu'il

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

suffit d'assembler de diverser manières pour obtenir des morceaux différents. Kirnberger est aussi l'auteur de tous les articles sur la musique qui se trouvent dans la *Théorie des beaux-arts* de Sulzer.

KIRSCHNER (Jean-Égide), *cantor* à Schmalkalden, s'est beaucoup occupé des moyens de faciliter l'enseignement dans les écoles publiques. En ce qui concerne la musique, il a publié : 1° *Elementar Gesangbildungslehre, oder die Kunst in mœglichst kurzer Zeit Kinder nach Stephani's Methode singen zu lehren* (Constitution d'un enseignement élémentaire du chant, ou l'art d'enseigner aux enfants à chanter, dans le temps le plus court possible, par la méthode de Stephani), Ilmenau, Voigt, 1810, grand in-8°. 2° *Clavier-instrumental-Maschine, nebst Anhang einer beweglichen Singmaschine und eingestreuten Winken eines Elementarstufengangs* (Machine instrumentale à clavier, avec l'addition d'une machine chantante portative, etc.), Schmalkalden, 1810, in-4° obl. de 10 pages et 2 planches.

KIRSCHNIGK (...), facteur d'instruments de musique, né en Bohême, était établi à Saint-Pétersbourg, en 1704. Cet artiste, suivant le *Journal de musique* de Koch (p. 195), faisait déjà à cette époque des pianos organisés dont les jeux de flûtes étaient expressifs au moyen d'une pédale.

KIRSTEN (Michel), organiste de la deuxième église de Breslau, naquit au mois d'octobre 1082, à Lossen, dans le comté de Brieg. Dès son enfance, il montrait un goût passionné pour la musique, et avait appris seul à jouer des airs de danse sur un tympanon que son père lui avait procuré. Destiné à exercer la profession de celui-ci, c'est-à-dire, à être cordonnier, il ne put obtenir d'abord qu'on le mît en apprentissage chez quelque musicien de village; mais enfin ses sollicitations triomphèrent; à l'âge de douze ans, il reçut des leçons d'un joueur de tympanon, et trois mois lui suffirent pour être en état de jouer dans les fêtes de village. Plus tard, une épinette, qu'il trouva par hasard, lui fournit l'occasion d'apprendre à jouer sur le clavecin des chorals et d'autres mélodies, sans connaître d'autres principes que ceux de la routine. Résolu enfin à se livrer sérieusement à la culture de la musique, il se rendit à Brieg, n'ayant que six thalers (environ vingt-trois francs) dans sa poche, pour y étudier sous la direction de l'organiste Gaspard Schrœter. Celui-ci lui fit signer un engagement pour deux ans, puis lui enseigna à lire les notes et lui donna quelques principes de doigter du clavecin. Une place d'organiste dans un village, appelé *Grond-Jæugnitz*, étant devenue vacante, Schrœter y envoya Kirsten dans le cours de sa seconde année. Cette position lui fit utile, en ce qu'il y prit l'habitude d'accompagner les mélodies chorales. On construisait alors un nouvel orgue dans ce lieu : Kirsten profita de cette circonstance pour connaître le mécanisme des instruments de cette espèce. Ses études terminées, il obtint les places d'organiste, de maître d'école, de carillonneur et de musicien de ville, à Lœwen. Il y passa quatorze années, qui furent les plus heureuses de sa vie, et pendant lesquelles il augmenta beaucoup ses connaissances en musique. En 1720, on l'appela à Breslau pour y remplir la place d'organiste de l'église Sainte-Marie-Madeleine, qui lui fut donnée après un concours. Le reste de sa vie s'écoula dans ces paisibles fonctions, et il mourut avec la réputation d'un organiste habile, le 28 juin 1742. Dans sa jeunesse, il avait montré du talent pour la composition de la musique instrumentale, mais ses ouvrages sont restés en manuscrit et se sont égarés. On n'a imprimé de lui qu'un *Te Deum* et un *Magnificat* en allemand.

KIRSTEN (Frédéric) fut d'abord organiste de l'église réformée, puis de l'église du château, à Dresde. Il vécut vers la fin du dix-huitième siècle. En 1703, il se fit entendre à Berlin et y fut considéré comme un habile pianiste. On connaît, de sa composition : 1° Trois solos pour piano, op. 1, Offenbach, André. 2° Deux *idem*, op. 2, *ibid.* 3° Six trios pour piano, violon et violoncelle, Leipsick. 4° Chansons à voix seule avec accompagnement de piano, Leipsick, Wienbrock. 5° Chansons pour des réunions joyeuses à huit voix, avec accompagnement de piano, Hambourg, Gunther, 1797.

KIRSTEN (Henri), organiste de la ville dans les deux églises principales de Gotha, occupait cette position en 1840. On a de lui une discussion concernant la question posée dans un numéro de la *Gazette générale de Leipsick*, à savoir, pourquoi il n'y a pas un jeu de seize pieds ouverts au moins, dans toutes les orgues. Ce morceau a été publié dans la même gazette (an. 1841, p. 583).

KIST (le docteur Florent-Corneille), fils du célèbre pasteur et orateur Ewald Kist, est né à Arnheim, le 28 janvier 1700. Dès l'âge de huit ans, il reçut des leçons de piano; quelques années après, il se livra à l'étude de la

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

flûte et du cor. Lorsqu'il eut terminé ses humanités, il suivit, de 1813 à 1818, les cours de médecine de l'Université de Leyde et reçut le diplôme de docteur. La flûte était devenue son instrument de prédilection; il en jouait avec succès dans les concerts. Vers la même époque, il cultiva aussi l'art du chant sous la direction de quelques bons maîtres et se produisit comme chanteur dans les concerts de La Haye, de Delft et de Dordrecht. Enfin, il étudia seul l'harmonie, et reçut des leçons de contrepoint et de fugue du docteur Bekker et d'un élève de Frédéric Schneider. En 1818, M. Kist s'établit à La Haye et y exerça la médecine jusqu'en 1825. Dominé par son penchant, il abandonna sa profession pour se livrer exclusivement à la musique comme amateur. L'hiver, il habitait à La Haye et passait l'été dans une maison de campagne près de Delft. En 1821, il avait été un des fondateurs et administrateurs de la Société musicale *Diligentia*, de La Haye; en 1829, il créa aussi à Delft une société de chant d'ensemble et une section de l'association pour les progrès de la musique, dont il fut président jusqu'en 1840. Il fut aussi pendant plusieurs années administrateur de la Société *Collegium musicum* dans la même ville. Enfin, il établit à La Haye, en 1852, la société de chant d'ensemble connue sous le nom de *Cæcilia*, et deux ans après il devint administrateur du concert d'artistes *Harmonie*, dans la même ville. C'est ainsi que s'écoulèrent les belles années de la vie de M. Kist dans une activité incessante pour les progrès de l'art.

Fixé à Utrecht en 1841, il y rédigea jusqu'en 1844 le *Nederlandsch muzikaal Tijdschrift*, écrit périodique qu'il abandonna pour créer et rédiger le journal hebdomadaire de musique *Cæcilia*, qui se publie encore et compte aujourd'hui (1862) dix-neuf années d'existence. Non-seulement il fit le sacrifice de quelques milliers de florins pour assurer le succès de cette publication, mais il y consacra ses veilles et y fournit un grand nombre de dissertations et d'articles, particulièrement sur l'histoire de la musique à Utrecht, depuis le quatorzième siècle jusqu'en 1831. De 1841 à 1849, il fut vice-président du concert érigé à Utrecht par l'administration de la ville, sous le nom de *Collegium musicum Ultrajectinum*. En 1843, il visita l'Allemagne et y fit un séjour de six mois pour se livrer à l'examen de la situation de la musique; les résultats de ses observations ont été publiés dans la *Cæcilia*. Dans la même année, M. Kist devint correspondant du *Zeitschrift für Dilettanten* de Gassner, à Carlsruhe, du *Signale* de Leipsick, et de la *Teutonia Zeitschrift für Männergesang Vereinen* de Dresde. En 1847, il créa à Utrecht le concert d'amateurs connu sous le nom de *Symphonie*, et deux ans après il établit dans sa maison la société de chant *Duce Apolline*. Ses principaux titres honorifiques sont : 1° Membre d'honneur du *Mozarteum* et du *Dom-Musik Verein*, à Salzbourg, en 1843; 2° de la société de chant *Cæcilia*, à La Haye, en 1844; 3° de la *Société Historique* d'Utrecht, en 1847; 4° de la société de chant *Cæcilia*, de Nimègue, en 1848; 5° de la *Société de littérature nationale*, de Leyde, dans la même année, et 6° de la société de chant *Euphonia*, d'Utrecht, en 1852.

Les œuvres musicales de cet amateur, aussi zélé que distingué, sont : 1° *Chant de Van Speyk*, avec accompagnement de piano. 2° *Hommage à Van Speyk*, cinq quatuors pour voix d'hommes, textes hollandais et allemand. 3° *Neerlande*, pour baryton avec piano. 4° *Notre patriotisme*, idem. 5° Huit chants patriotiques avec piano. 6° Thème varié pour la flûte. 7° Six chorals pour voix de contralto et de soprano, textes hollandais et allemand. 8° Six morceaux de chant à trois voix, texte hollandais. 9° *Les Dernières Paroles de Nourrit*, chant pour voix de basse avec piano. 10° Deux romances avec piano. 11° Cavatine italienne, *idem*. 12° *Gabrielle*, quatuor pour voix d'hommes. 13° Vingt-cinq chants pour une et deux voix, à l'usage des écoles. 14° *A Anna*, mélodie pour voix seule, avec piano et violoncelle. 15° *Chant du gondolier*, avec piano, texte hollandais. Toutes ces productions ont été éditées par Weygand et Beuster, à Amsterdam, Dony et Ce, à La Haye, et par Natan, à Utrecht.

M. Kist a en manuscrit : 1° Cantate pour voix d'hommes, avec solos de soprano et de basse et accompagnement d'orchestre. 2° *Le Pèlerin*, cantate pour voix d'enfants, chœurs et solos avec piano. 3° Air italien pour voix de basse, avec piano et violoncelle. 4° Beaucoup de chorals à quatre voix, canons et fugues. 5° Grand duo pour voix de basse avec piano. 6° *Ernst und Freude*, ouverture à grand orchestre, exécutée avec succès, en 1842, dans un des concerts *Diligentia*, à La Haye. 7° Plusieurs airs italiens pour voix de basse et orchestre. 8° Air italien pour contralto et orchestre. 9° Plusieurs mélodies allemandes avec piano. 10° Duo pour soprano et contralto, *id.*

Comme écrivain sur la musique, M. Kist a

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

publié : 1° *De Toestand van het protestantsche Kerkgesang in Nederland, benevens middelen tot dezelfs verbetering* (la Situation du chant de l'église protestante en Hollande, etc.), un volume in-8° avec planches de musique, Utrecht, L.-E. Bosch, 1840. 2° *Levensgeschiedenis van Orlando de Lassus* (Histoire de la vie de Roland de Lassus), un volume in-8° avec portrait et musique, La Haye, A.-D. Schinkel, 1841. 3° *Grondtrekken van de geschiedenis der Musik door Brendel* (Faits principaux de l'histoire de la musique, par Brendel, traduit de l'allemand, etc.), un volume in-8°, Utrecht, Dannenfessel et Doorman, 1851. 4° Dissertations sur la musique, dans le journal *Amphion*, de 1820, et dans le *Musikaaltijdschrift* de 1830. 5° Une multitude d'articles, de dissertations et de notices biographiques dans le journal de musique *Cæcilia*, Utrecht, 1844 à 1861, in-4°.

KITCHINER (William), docteur en musique de l'Université de Cambridge, vivait à Londres, au commencement du dix-neuvième siècle, et s'y trouvait encore en 1831. Il a fait représenter, au théâtre de l'Opéra-Anglais, *Love among the Roses* (l'Amour parmi les roses), opérette dont la partition pour le piano a été publiée. On a aussi de lui un livre intitulé : *Observations on Vocal Music*, Londres, 1821, un volume in-12. Comme éditeur, il a publié plusieurs recueils d'anciennes chansons anglaises, d'après des manuscrits, ou d'anciennes éditions, sous les titres suivants : *Sea songs of England* (Chansons maritimes de l'Angleterre), un volume grand in-4°; et *Loyal and National Songs of England*, pour une, deux et trois voix, Londres, un volume gr. in-4°.

KITTEL (Jean-Chrétien), savant organiste, né à Erfurt, le 18 février 1732, fut un des meilleurs élèves de Jean-Sébastien Bach. Sorti de l'école de ce grand homme, il ne quitta Leipsick que pour prendre possession de la place d'organiste à Langensalza. En 1756, il retourna à Erfurt et y fut nommé organiste de l'Église du magistrat. Artiste d'un rare talent, il ne paraît pas avoir connu lui-même sa portée, car sa vie tout entière s'écoula dans une place obscure dont les émoluments étaient si faibles, qu'il aurait connu les horreurs du besoin vers la fin de sa carrière, si le prince primat n'était venu à son secours, en lui accordant une petite pension. Il y avait quarante-quatre ans qu'il était organiste à Erfurt, et déjà il était arrivé à sa soixante-huitième année, lorsque ses amis lui suggérèrent l'idée d'un voyage en Allemagne qui lui procura quelques ressources, et qui révéla l'existence de son beau talent aux artistes et aux amateurs de plusieurs grandes villes. Il partit au printemps de l'année 1800. A Gœttingue, à Hanovre, à Hambourg et à Altona, il provoqua l'admiration de tous ceux qui l'entendirent. Son séjour dans cette dernière ville se prolongea pendant près d'une année, et il employa la plus grande partie de ce temps à faire un livre de chant choral pour les églises du Holstein. De retour à Erfurt, il y retrouva la monotone existence qui, pendant un si grand nombre d'années, n'avait eu qu'un seul jour de gloire (le 24 novembre 1798), lorsque le digne artiste joua de son orgue devant la reine de Prusse, le duc de Weimar et les princes de Hombourg et de Schwartzbourg-Rudolstadt. Ses derniers jours s'écoulèrent paisiblement, et, le 9 mai 1800, il cessa de vivre. Gerber, que j'ai suivi dans la première édition de cette Biographie, dit que Kittel mourut dans la nuit du 17 au 18 mai; mais Rinck, le meilleur élève de ce grand organiste, qui devait bien savoir la date de la mort de son maître, la fixe au 9 mai, dans son autobiographie imprimée chez Aderholz, à Breslau, en 1833. Kittel ne fut pas seulement un organiste et un compositeur de grand mérite; il posséda aussi un beau talent sur l'harmonica. Parmi ses nombreux élèves, on distingue surtout Hæssler, Umbreit et Fischer. L'admiration que Kittel avait conservée pour son maître Bach, était empreinte d'une sorte de respect religieux. Il avait hérité d'une partie des œuvres d'orgue de ce célèbre artiste, et de son portrait peint en grand. La vue de ce portrait était une récompense qu'il accordait à ses élèves. S'il était mécontent de leurs travaux, le rideau qui couvrait le portrait ne se levait point; mais s'il était satisfait, les écoliers pouvaient alors paraître devant l'image du plus célèbre de tous les organistes. Naïf hommage, bien différent de l'esprit de dénigrement qui accuse aujourd'hui l'ingratitude des élèves envers leurs maîtres !

Kittel n'a publié qu'une partie de ses compositions : le reste est resté en manuscrit. Voici l'indication de ceux qui ont paru : 1° Six sonates suivies d'une fantaisie pour le clavecin, op. 1, Leipsick, Breitkopf, 1787. 2° Variations pour le clavecin sur le thème allemand : *Nicht so traurig, Nicht so sehr, etc.*, ibid., 1797. 3° Grands préludes pour l'orgue, deux parties, Leipsick, Peters. 4° Vingt-quatre préludes faciles pour des chorals, œuvre posthume, Offenbach, André et Bonn, Simrock.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

5° Vingt-quatre chorals avec huit basses différentes pour chaque mélodie, Offenbach, André. 6° Variations sur deux chorals (*Straf mich nicht*, et *Wer nur den lieben Gott*), Leipsick, Hofmeister. 7° *Der Angehende praktische Organist, oder Anweisung zum zweckmæssigen Gebrauch der Orgel bei Gottesverehrungen in Beispielen* (L'organiste pratique commençant, ou instruction sur l'usage de l'orgue pendant l'office divin, en exemples), Erfurt, Beyer, 1801-1808, première, deuxième et troisième parties, in-4° obl. Le portrait de Kittel est gravé au titre de la deuxième partie. Une deuxième édition améliorée de la première partie a été publiée, en 1808, chez le même libraire, in-4°, obl. Une troisième édition de tout l'ouvrage a paru dans la même ville, chez Otto, en 1831. Cette méthode élémentaire d'orgue est une des meilleures qui existent pour les organistes protestants; on y trouve d'excellents préludes. 8° Livre choral à quatre parties avec des préludes, à l'usage des organistes, Altona, Hammereich, 1803, in-fol. Il y a deux cents mélodies dans ce recueil. Rinck possédait en manuscrit diverses compositions de Kittel qu'il me fit voir, lorsque je le visitai à Darmstadt, en 1838. On y remarquait une grande quantité de chorals, avec des versets, des introductions et des finales; un livre choral à quatre voix; beaucoup d'exercices pour l'accompagnement de la basse chiffrée, et des préludes d'orgue.

KITTEL (Jean-Michel), vraisemblablement descendant du précédent, est musicien à Erfurt. Il s'est fait connaître par les productions suivantes : 1° *Musikalische Volkschule* (École musicale du peuple), Erfurt, 1828, in-8°. 2° *D. merkwürdigste Lebensjahr des musikalischen Familie Kittel, oder Kunst-Gesang-Reise im jahre 1830, dürch Frankreich, England und die Niederlanden, etc.* (L'année la plus mémorable de la famille musicienne Kittel, ou voyage d'art et de chant dans l'année 1830, en France, en Angleterre et dans les Pays-Bas, etc.), Erfurt, 1832, in-8°, premier volume.

KITTL (Jean-Frédéric), directeur du Conservatoire de Prague, et compositeur, est né le 8 mai 1809, au château de Worlik, en Bohême, appartenant au prince de Schwarzenberg, où son père occupait l'emploi de justicier (bailli). Dès ses premières années, il reçut une éducation toute musicale et apprit à jouer du piano sous la direction du maître de musique du château. A l'âge de neuf ans, il fut envoyé à Prague pour y fréquenter les écoles, et dans sa treizième année, il continua l'étude du piano à l'aide des conseils d'un amateur distingué, puis il reçut des leçons d'un musicien nommé Sawora. A l'âge de seize ans, il écrivit ses premières compositions, et, sans aucune connaissance de la théorie de l'harmonie et du contrepoint, il produisit une messe et l'opéra en un acte, *Daphnis Grab* (le Tombeau de Daphnis). Un peu plus tard, pendant qu'il suivait les cours de droit à l'Université de Prague, il étudia l'harmonie chez Tomaschek. Après qu'il eut terminé ses études de jurisprudence, et pendant qu'il faisait son stage d'aspirant aux emplois des finances de l'État auxquels il était destiné, il s'instruisit dans le contrepoint par les soins du même maître. Au mois de mai 1836, Kittl donna un concert, dans lequel il fit entendre plusieurs de ses compositions, parmi lesquelles on remarquait un nonetto, un septuor et des *Lieder*. C'est vers ce moment que les journaux de musique le rangèrent parmi les compositeurs d'avenir. Dans les années suivantes, il produisit trois symphonies, dont une symphonie de chasse qui a de la réputation en Allemagne et plusieurs ouvertures de concert. Il fit aussi, à la même époque, plusieurs voyages dans le but de faire connaître ses compositions hors de son pays, particulièrement en 1842. La résolution qu'il avait prise de se livrer à l'art qu'il aimait avec passion, le détermina à se retirer entièrement de la carrière des emplois publics. Après la mort de Dionys Weber (décembre 1842), Kittl lui succéda dans la place de directeur du Conservatoire de Prague : au moment où cette notice est écrite (1862), il occupe encore cette position.

Kittl a écrit la musique de trois opéras, à savoir : 1° *Bianca e Giuseppe*, ou *les Français devant Nizza*, dont le texte est de Richard Wagner. 2° *Waldblume* (les Fleurs de la forêt). 3° *Die Bilderstürmer* (les Iconoclastes). Une marche du premier de ces ouvrages est devenue populaire depuis 1848, où il a été représenté à Prague. Les symphonies de ce compositeur ont été exécutées dans les concerts à Berlin, Leipsick, Vienne, Prague et dans plusieurs autres villes de l'Allemagne. Sa première composition de ce genre (en *ré* mineur), a été publiée à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel, et la troisième (en *ré* majeur), à Mayence, chez Schott. La symphonie de chasse (en *mi* bémol) a paru chez Breitkopf et Hærtel, à Leipsick, et la partition en a été gravée. Les autres ouvrages de ce compositeur qui ont été publiés sont : 1° Ouverture de concert (en *ré*),

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

op. 22, Leipsick, Kistner. 2° Grand septuor (en *mi* bémol), pour piano, flûte, hautbois, clarinette, cor, basson et contrebasse, op. 25, *ibid.* 3° Grande sonate pour piano à quatre mains (en *fa* mineur), op. 27, Hambourg, Schuberth. 4° Trois impromptus pour piano seul, op. 17, Berlin, Schlesinger. 5° Six *idem*, op. 18, Leipsick, Hofmeister. 6° Six Idylles pour piano seul, op. 1, Prague, Berra. 7° Six *idem*, Vienne, Haslinger. 8° Trois scherzi pour piano, op. 6, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 9° Romance pour piano seul, op. 10, *ibid.* 10° Beaucoup de *Lieder* et de mélodies à voix seule avec piano, op. 2, 3, 5, 20, 21, 23, etc Les ouvrages non publiés sont une messe solennelle pour voix seules, chœur et orchestre, exécutée à Prague, en 1844; un nonetto pour piano, flûte, hautbois, clarinette, deux cors à pistons, alto, violoncelle et contrebasse; un trio pour piano, violon et violoncelle; et diverses autres compositions.

KLAEKEL (Étienne), connu sous le nom de *Patan*, violoniste distingué, naquit, vers 1753, à Braun, en Bohême, et entra fort jeune à l'église des Dominicains de Prague, comme enfant de chœur. Il y étudia la musique pendant cinq ans, et, dans le même temps, fit ses humanités chez les Jésuites. Son frère, Czeslaus Klaekel, directeur de musique à Krummau, devint ensuite son maître de violon et lui donna des leçons pendant deux ans; puis le jeune artiste se rendit à Linz pour y faire sa philosophie, et pour y continuer ses études de violon sous la direction de Wenzel Kral. Appelé plus tard à Vienne comme violoniste du Théâtre impérial, et comme maître des concerts du prince d'Auersberg, il se fit bientôt remarquer par son habileté extraordinaire. L'empereur Joseph II, l'ayant entendu exécuter quelques solos, fut si satisfait de son talent, qu'il lui dit de demander une grâce et qu'elle lui serait accordée; Klaekel exprima le désir d'obtenir un congé pour voyager, et l'empereur y consentit. L'artiste se rendit à Paris et y resta six mois; puis il retourna à Vienne par Ratisbonne, et y reprit son service. Quelques années après, il eut le titre de maître de concerts du prince de La Tour et Taxis, et retourna en Bohême, où il mourut, le 19 mars 1788, laissant en manuscrit plusieurs concertos, des sonates et d'autres morceaux pour le violon.

KLAGE (Charles), guitariste, pianiste et compositeur, s'est fixé à Berlin, vers 1814. Il y a publié des duos et solos pour guitare, des solos, des airs variés, et des danses pour le piano, au nombre d'environ vingt cinq œuvres. Il a fait aussi beaucoup d'arrangements pour le piano, particulièrement de symphonies de Haydn. En 1838, il fit un voyage à Dresde et y publia des chants avec accompagnement de piano, op. 36 et 37. De retour à Berlin, Klage y est mort au mois d'octobre 1850. On a de cet artiste : *Die Tonleitern der Dur und Moll Tonarten mit ihren Accorden und Schluss-Cadenzen, mit Fingersatz* (les Gammes des tons majeurs et mineurs, avec leurs accords et leurs cadences *finales et le doigter pour le piano*, Berlin, Schlesinger. Cet ouvrage a eu deux éditions.

KLAGE (Marie), fille du précédent, née à Berlin, en 1817, s'est fait connaître comme cantatrice à Berlin et à Leipsick, en 1838. Elle a publié de sa composition *Quatre Lieder à voix seule* avec accompagnement de piano, op. 1, Berlin, Schlesinger.

KLAUSS (Joseph), organiste distingué, né à Seelendorf, près de Zittau, le 27 mars 1775, était fils d'un marchand de fer et de lin. Sa mère, fille d'un instituteur, lui enseigna la lecture, l'écriture et les principes de la musique. Confié ensuite aux soins d'Antoine Kretschmer, instituteur à Grunau, près d'Ostreitz, il apprit sous sa direction l'orgue et la basse continue. Dans sa neuvième année, il accompagnait déjà des messes d'une certaine difficulté. A onze ans, il fréquenta le Gymnase de Kommotau, en Bohême, et depuis 1791 jusqu'en 1794, il suivit avec distinction les cours de philosophie à l'Université de Prague. Il fut ensuite employé comme sous-bibliothécaire de cette Université, mais la mort de son père, qui arriva le 28 octobre 1794, l'obligea à quitter cette position, pour prendre la profession de celui-ci. Ses nouvelles occupations ne purent diminuer son goût pour les sciences et la musique; il continua ses études d'orgue et de théorie; ses connaissances dans toutes les parties de la musique s'étendirent chaque jour, et bientôt il fut l'oracle de tout le pays pour ce qui concernait cet art. Il devint aussi un des collaborateurs des gazettes musicales, particulièrement de celle de Leipsick, où il a fait insérer quelques bons articles, et un canon sur le *Veni Sancte Spiritus* (ann. XIX, p. 280). L'histoire et la théorie de la construction des orgues lui étaient particulièrement familières; il connaissait les détails de disposition d'environ trois cent soixante-dix de ces instruments; il savait les noms des facteurs et le prix qu'avaient coûté 1130 des meilleures orgues de l'Allemagne et de l'étranger; il se

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

vantait aussi d'en avoir joué cent treize. Cet homme laborieux, dont les dernières années furent troublées par des souffrances physiques presques continuelles, est mort le 1er mars 1854. On n'a publié qu'un petit nombre de ses compositions, entre autres des duos et des trios pour cors, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. Il a écrit pour l'église : 1° Deux *Regina Cœli*. 2° Quatre *Salve Regina*. 3° Un *Alma redemptoris*. 4° Quatre *Ave Maris Stella*. 5° Un *Veni Sancte Spiritus*. 6° *Six offertoires*. 7° Deux messes solennelles. 8° Deux messes de morts (en *mi* bémol et en *fa*). 9° Un *Requiem* en *si* mineur. 10° Quatorze psaumes. 11° Deux *Magnificat*. 12° Quatre cantates pour la Fête-Dieu. 13° Quarante-deux chants funèbres, dont trente-trois avec instruments. 14° Cinq chants. 15° Un motet pour enterrement. 16° Sept chants pour des bénédictions nuptiales. 17° *Sanctus*. 18° Un *Pange lingua* à quatre voix. 19° Des répons à six voix. Klauss a laissé en manuscrit pour les instruments : 20° Quelques préludes pour l'orgue. 21° Des variations pour piano. 22° Des sonates *idem*. 23° Exercices de doigter *idem*. 24° Nocturne pour cor. 25° Concerto *idem* (en *si* bémol). 26° Trio pour instruments à cordes (en *sol* mineur). 27° Huit marches. 28° Douze polonaises. Enfin, il a écrit pour la musique vocale : 29° Une cantate. 30° Deux cantatilles. 31° Une canzonette avec chœur. 32° Un petit opéra.

KLAUSS (Victor), organiste et directeur de musique à Bernbourg, né dans cette ville, le 24 novembre 1805, s'est fait remarquer par un talent de bonne école dans l'exécution des fugues de J.-S. Bach sur l'orgue et sur le piano, ainsi que par ses compositions pour ces deux instruments. On vantait particulièrement la grande correction de son jeu. Au mois de juin 1837, il abandonna la position qu'il occupait à Bernebourg depuis huit ans pour celle de maître de concert et de directeur de la chapelle du duc de Ballenstedt. En 1847, la position de maître de chapelle de la cour d'Anhalt-Bernbourg lui ayant été offerte, il l'accepta, et depuis lors il y est resté attaché en cette qualité. Plusieurs symphonies de la composition de cet artiste ont été exécutées à Bernbourg et à Leipsick. Ses ouvrages publiés sont ceux-ci : 1° Quatre chants spirituels à quatre voix, Halberstadt, C. Brüggemann. 2° Choral : *O Haupt voll Blut und Wanden*, varié pour l'orgue avec une introduction, op. 2, *ibid.* 3° Deux thèmes variés pour piano, op. 5, Prague, Berra. 4° Six pièces d'orgue pour l'usage des fêtes solennelles, op. 7, Bonn, Simrock. 5° Trois chants à quatre voix, op. 6, *ibid.* 6° Chants et *Lieder* à voix seule avec piano, op. 8, Quedlinbourg, Basse. 7° Introduction et variations sur un air allemand pour le piano, op. 9, Leipsick, Hofmeister. 8° Huit chants à quatre voix pour soprano, contralto, ténor et basse, à l'usage des Instituts de chant, op. 10, Magdebourg, C. Lehmann. 9° Six chants du printemps à voix seule, avec piano et violoncelle, op. 11, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 10° Fantaisie pour le piano sur un thème de l'opéra de Freischütz, op. 12, *ibid.* Il y a de la distinction et du savoir dans toutes les compositions de M. Klauss.

KLEBER (Léonard), organiste allemand, vécut au commencement du seizième siècle. Il a laissé en manuscrit une collection de pièces d'orgue en tablature sur des compositions de Josquin de Près, Isaak, Brumel, Georges Schaps, Conrad de Spire, Henri Fink, Othmar Nachtgall, Paul Hofheimer, Adrien Petit, Louis Senfl, etc. Cet intéressant ouvrage est à la Bibliothèque royale de Berlin : il forme un volume de cent soixante-dix feuillets in-folio, et offre le plus ancien monument de la musique d'orgue connu jusqu'à ce jour.

KLEEBERG (Chrétien-Théophile), né le 12 avril 1760, à Gautsch, près de Leipsick, où son père était aubergiste, étudia la théologie à l'Université de Leipsick, et termina aussi ses études musicales dans cette ville. Après avoir occupé quelques places d'organiste, entre autres à Altenbourg, il fut appelé à Gera en 1790, pour y remplir les mêmes fonctions. Il occupa cette place jusqu'à sa mort, qui eut lieu le 13 juin 1811. Kleeberg était un musicien instruit et un bon organiste. On a de lui : 1° Trois duos pour deux violons, op. 1, Offenbach, André. 2° Sonates pour clavecin, op. 2. 3° Canon à trois voix avec chœur et piano, Augsbourg, Gombart. 4° Chansons à voix seule, avec accompagnement de piano, Brunswick. 5° Danses allemandes et anglaises pour piano, op. 6. 6° Concerto pour piano et harpe, op. 9, Augsbourg, Gombart.

KLEIN ou **KLEINE** (André), savant organiste, né vers 1650, à Cœlleda, dans la Thuringe, fut recherché dans la seconde moitié du dix-septième siècle à cause de son talent prodigieux pour l'improvisation sur l'orgue. Il périt à Copenhague en 1689, dans l'incendie de l'opéra.

KLEIN (Jacques), musicien hollandais, appelé, dans le catalogue de Le Cène, *Jacques Klein le Jeune*, a fait graver à Amsterdam, vers 1750, trois livres de sonates pour

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

le violoncelle, et douze sonates pour hautbois et basse continue, op. 1 et 2.

KLEIN (Jean-Joseph), organiste à Eisenach, inscrit sur la matricule des avocats de Dresde, naquit le 24 août 1739, et mourut dans les premières années du dix-neuvième siècle. On ne connaît de sa composition que le chant du matin de Gellert, mis en musique pour voix seule, avec accompagnement de piano, Offenbach, André. C'est surtout comme écrivain didactique que ce musicien s'est rendu recommandable; on a de lui en ce genre : 1° *Versuch eines Lehrbuchs der praktischen Musik in systematischer Ordnung entwurfen* (Essai d'une méthode de musique pratique conçue dans un ordre systématique), Gera, C.-Fr. Beckmann, 1783, in-8° de deux cent soixante-quatre pages, non compris la préface. 2° *Lehrbuch der theoretischen Musik in systematischer Ordnung entwurfen* (Traité de musique théorique rédigé dans un ordre systématique), Leipsick, Herisius, 1801, de cent quatre-vingt-huit pages in-4° avec des planches; bon ouvrage dont on trouve des exemplaires avec un titre gravé, au bas duquel est l'adresse de Jean André à Offenbach. 3° *Neues Vollstændiges Choralbuch zum Gebrauch bei dem Gottesdienste; nebst einem kurzen Vorberichte von den Choralmusik* (Nouveau livre choral complet pour l'usage du service divin, avec une introduction courte sur la musique chorale), Rudolstadt, 1785, in-4° de cent soixante-quinze pages. Il a été fait une deuxième édition de ce livre à Rudolstadt, en 1802. Klein a aussi fait insérer quelques articles concernant la musique, dans les journaux, particulièrement les suivants dans la *Gazette générale de musique de Leipsick* : 1° Sur les signes des sons, suivi de la proposition d'un petit changement à l'égard de la dénomination des tons (notes) (t. I, pag. 641). 2° Propositions tendant à améliorer les écoles ordinaires du chant en Allemagne (t. II, pag. 465).

KLEIN (Chrétien-Benjamin), né le 14 mai 1754, à Steinkunzendorf, près de Kupferberg, en Silésie, fut un bon organiste dans le genre simple et sévère, et un musicien instruit dans la théorie de son art. Après avoir fréquenté jusqu'à l'âge de huit ans l'école du lieu de sa naissance, il fut mis au collége de Rudolstadt où il apprit les éléments de la musique en même temps que ceux de la langue latine. En 1765, on l'envoya à Landshut pour y continuer ses études, particulièrement celle de la musique, sous la direction de Gebauer, *cantor* de l'endroit, qui lui fit connaître les ouvrages de Jean-Sébastien Bach et de son fils Charles-Philippe-Emmanuel. En 1771, il alla achever ses humanités au lycée de Jauer. Quatre ans après, il fut nommé second organiste à Schweidnitz; en 1778, on lui confia les fonctions de professeur à Schmiedeberg, quoiqu'il ne fût âgé que de vingt-quatre ans, et, en 1780, il eut dans le même lieu les places de *cantor* et d'organiste. Quoique sa vie tout entière se soit ensuite écoulée dans cette petite ville, il eut de la réputation en Allemagne, surtout comme organiste. Reichardt et d'autres qui l'ont entendu, en ont parlé avec beaucoup d'estime. Klein s'est fait aussi remarquer comme professeur, et a formé de bons élèves, parmi lesquels on distingue Leuschner, Kloss et Charles Hacke. Sévère à l'excès, brutal même avec ses élèves, il les conservait pourtant jusqu'à la fin de leurs études, parce que sa méthode excellente leur faisait faire de rapides progrès. Vers la fin de sa vie, son humeur devint encore plus chagrine, à cause du mauvais état de sa santé, et de la perte d'une partie de ce qu'il possédait. Il est mort à Schmiedeberg, à l'âge de soixante et onze ans, le 14 septembre 1825. La plupart de ses compositions sont pour l'église; elles sont, dit-on, écrites avec correction, mais dépourvues d'invention. A l'exception d'une cantate pour le vendredi saint et de deux chants funèbres pour quatre voix d'hommes, qui ont été publiés en partition à Leipsick, chez Hofmeister, tous ses ouvrages sont restés en manuscrit; on y remarque plusieurs motets à quatre voix et orgue, une cantate de noces avec accompagnement de violons et d'instruments à vent, quelques airs et morceaux détachés pour diverses circonstances, des psaumes, et un livre choral à l'usage des élèves organistes. Parmi les manuscrits de Klein, on a aussi trouvé : 1° Méthode de chant. 2° Méthode de basse continue, d'après les principes de Kirnberger, avec beaucoup d'exemples. 3° Théorie de la fugue, contenant aussi des leçons sur les imitations et les canons.

KLEIN (Henri), né en 1756 à Rudelsdorf, près de Schœnberg, en Moravie, étudia d'abord la musique sous la direction d'Aschermann, directeur du chœur à Zœpta, et fit de si rapides progrès, qu'à l'âge de huit ans, il fut en état de remplir les fonctions d'organiste; puis il fut pendant cinq ans élève de Hartenschneider, organiste de la cathédrale de Presbourg. A l'âge de dix-sept ans il obtint la place de directeur de musique du comte de Hodicz; ces fonctions ne l'empêchèrent pas de continuer

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ses études, particulièrement celle de la théorie de Kirnberger et du style de Jean-Sébastien Bach. Plus tard, il quitta le service du comte pour retourner à Presbourg, où il vécut en donnant des leçons jusqu'en 1796. Il succéda alors à Riegger dans la place de professeur à l'École nationale de musique de Presbourg. En 1805, l'Académie royale de musique de Stockholm l'a choisi pour un de ses membres correspondants. Pianiste et organiste distingué, compositeur instruit et bon professeur, Klein joignait à ces divers mérites celui d'être habile mécanicien. On lui doit l'invention d'un harmonica à clavier, dont il a donné la description dans la *Gazette de Bude*, en 1798, puis dans le premier volume de la *Gazette générale de musique de Leipsick* (1re année, p. 675-679, avec une planche). En 1807, il a aussi inventé un instrument du genre de l'orgue, qu'il a appelé *Orchestrion*. Le même journal contient une intéressante dissertation de Klein sur les danses nationales de la Hongrie. On a de cet artiste en manuscrit : 1° Un *Te Deum*. 2° Messe à quatre voix et orchestre. 3° Cantate pour le jour de naissance de l'archiduc Joseph-François-Léopold, exécutée le 9 avril 1779. 4° Cantate pour le jour de naissance de l'empereur et roi François Ier, exécutée le 12 février 1807. 5° Collection de musique d'église pour une année entière. On a gravé de sa composition : 1° Fantaisie pour le piano, Vienne, Traeg, 1790. 2° Douze chansons allemandes, avec accompagnement de piano, *ibid.* Klein est mort à Presbourg, en 1832.

KLEIN (...). On a sous ce nom un traité de musique en langue danoise, intitulé : *Grundregler for Theorica af Musiken i Almindelighed, og en praktist Andwendelse for Klaveret i Sordeleshed* (Règles fondamentales de la théorie de la musique avec leur application pratique au clavecin), Copenhague, 1701, in-4°.

KLEIN (Jean-Valerius), professeur suppléant de philosophie à l'Université de Giessen, est auteur d'une thèse intitulée : *De arte musica, imprimis de Cantu. Prolusio scholastica qua ad solemnia pædagog. acad. examina DD. XIX et XX Martii instituenda et ad audiendas orationes D. XXI Martii publica habendas omnes literarum fautores, eas qua decet observantia invitat Jo. Val. Klein, Philos. D. pæd. Collega.* Gissæ, 1812. Vingt-huit pages in-4°.

KLEIN (Charles-Auguste, Baron DE), né près de Manheim, en 1794, reçut les principes de son éducation élémentaire, sous la direction de son père, conseiller privé du roi de Bavière, connu comme prosateur et comme poète. Avec une connaissance étendue des poètes latins, français et allemands, Klein acquit aussi une solide instruction dans la musique, et dans les sciences physiques et mathématiques. Il n'était âgé que de sept ans lorsqu'il écrivit une petite sonate pour le piano, qui fut suivie de plusieurs morceaux du même genre, et de beaucoup de chansons dont son père lui fournissait les paroles. En 1809, il essaya ses forces dans un genre plus élevé, en écrivant la musique d'un mélodrame de son père, intitulé : *Appel à la jouissance de la vie*. Godefroid Weber, qui se trouvait encore alors à Manheim, ayant entendu cet ouvrage, fut étonné de l'instinct musical qui s'y décelait, et offrit au jeune homme de l'instruire dans la composition ; mais déjà Klein éprouvait les premiers symptômes de l'épilepsie, maladie affreuse dont sa mère lui avait transmis le funeste héritage. En 1810, il perdit son père, et alla demeurer chez un oncle qu'il avait à Mayence. Là, il se livra à l'étude de la composition, sous la direction de Zulehner. Parvenu à sa dix-huitième année, il éprouva plusieurs atteintes violentes du mal qui troublait son existence, et pendant trois ans les attaques se renouvelèrent souvent. Il lui fallut suspendre ses travaux et se soumettre à un traitement qui finit par triompher de la violence du mal ; mais la convalescence fut longue et douloureuse. Un régime sévère a rendu, depuis lors, les atteintes fort rares, et en a diminué sensiblement l'intensité. En 1817, M. de Klein a fait un voyage à Paris, et y a connu Méhul, bien près de sa fin alors, mais qui, malgré son état de souffrance habituelle, consentit à voir les compositions du jeune artiste, et lui prédit qu'il se ferait un nom. Ces paroles encourageantes ranimèrent son zèle pour l'art ; plus tard une lettre de félicitation, écrite par Beethoven sur les quatuors de violon de M. de Klein, est venue le consoler des critiques sévères qu'on avait faites de ses ouvrages dans quelques journaux de l'Allemagne. On a publié de cet artiste : 1° Sonate pour piano et violon (en *fa*), op. 27, Mayence, Schott. 2° Sonate *idem* (en *mi* bémol), *ibid.* 3° Trois sonates pour piano seul. 4° Sonate pour piano à quatre mains (en *ré* majeur). 5° *Le printemps*, fantaisie pour piano. 6° Trio pour piano, violon et violoncelle (en *la* majeur). 7° Symphonie à grand orchestre (en *ut* majeur), exécutée à Mayence, en 1837. 7° (*bis*) Deuxième

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

symphonie, exécutée en 1838. 8° *Idem* (en *mi* bémol). 9° Ouverture pour la tragédie d'*Otello*, exécutée à Berlin. On en a publié la réduction pour piano. 10° Sept quatuors pour deux violons, alto et basse. 11° Un trio pour violon, alto et violoncelle. 12° Ouverture de concert, à grand orchestre. 12° (*bis*) Sonate pour piano et violon, Mayence, Schott. *13° Graduale quinque vocum pro festo sancti Stephani*, op. VII, *ibid.* 14° Quelques chansons avec accompagnement de piano. M. de Klein a fourni plusieurs articles de critique, relatifs à la musique, dans différents journaux de l'Allemagne, mais sous le voile de l'anonyme.

KLEIN (Bernard), compositeur, né à Cologne en 1794, est considéré, en Allemagne, comme un des artistes les plus estimables du dix-neuvième siècle. Fils d'un marchand de vin, il fut destiné par ses parents à l'état ecclésiastique, mais son penchant décidé pour la musique le fit renoncer à cette carrière. Malheureusement Cologne lui offrait peu de moyens d'instruction, et les leçons d'un prêtre quelque peu connaisseur dans l'art, furent les seules ressources qu'il y trouva. Bientôt, obligé de se livrer lui-même à l'enseignement, il éprouva tous les dégoûts inséparables de la vie d'un musicien mercenaire, sans que son enthousiasme d'artiste en fût diminué. Des circonstances favorables vinrent enfin récompenser son zèle, car, en 1812, il fut libéré de la conscription par la protection du préfet Alexandre de Lameth, et dans la même année une occasion se présenta pour qu'il se rendit à Paris. Il y reçut des conseils de Cherubini, et y puisa des connaissances étendues dans les trésors qu'il trouva à la bibliothèque du Conservatoire. De retour à Cologne, il y fut chargé de la direction de la musique de la cathédrale, et de l'école des enfants de chœur. Pendant qu'il remplissait ces fonctions, il fit un voyage à Heidelberg, où la belle collection de M. Thibaut lui fournit l'occasion de connaître le style des anciens maîtres italiens. Après que l'exécution de sa première messe en 1810 et de sa cantate sur les *Paroles de la foi* (Worte des Glaubens) de Schiller, en 1817, l'eut fait connaître avantageusement, il fut chargé d'aller à Berlin pour y prendre connaissance des institutions musicales de cette grande ville, particulièrement de l'école dirigée par Zelter. Celui-ci ne vit d'abord dans Klein qu'un de ces élèves soumis, comme ceux qui depuis longtemps se trouvaient sous sa domination; mais lorsqu'il aperçut la portée du talent du jeune artiste et le sentiment de sa force, lorsqu'il eut enfin acquis la conviction qu'au lieu d'un écolier, il avait près de lui un rival qui l'égalait en savoir et le surpassait en génie, ses sentiments changèrent à son égard, et la bienveillance dont il l'avait d'abord entouré fit bientôt place à des critiques amères et à des sarcasmes sur son talent. Mais déjà Klein s'était fait, à Berlin, des amis qui le défendirent avec chaleur. L'école royale d'orgue venait d'être instituée : il demanda la place de professeur d'harmonie et de contrepoint qui y était vacante et l'obtint; il y joignit, peu de temps après, les fonctions de directeur de musique et de professeur de chant à l'Université. Son oratorio de *Job*, gravé en partition chez Breitkopf et Hærtel, en 1820, l'avait signalé comme un des jeunes compositeurs dont l'avenir donnait les plus belles espérances; cet ouvrage fut suivi, en 1823, de *Didon*, grand opéra dans la manière de Gluck, qui ne réussit pas. Dans cette même année, il épousa la nièce du célèbre libraire Nicolai, riche héritière dont la fortune le mit dans une position indépendante. Peu de temps après son mariage, il partit avec sa femme pour l'Italie. Quoique l'état actuel de la musique dans ce pays n'eût rien qui pût l'intéresser, son voyage ne fut pourtant pas sans fruit, car il trouva dans les bibliothèques, dans les archives, et surtout dans les conversations du directeur de la chapelle pontificale, une source inépuisable d'instruction. Après son retour à Berlin, il reprit ses travaux. En 1828, il fit exécuter à Cologne son oratorio de *Jephté;* deux ans après, il donna, à la fête musicale de Halle, son *David*, considéré comme une de ses meilleures productions. Les succès que ces ouvrages obtenaient ne le satisfaisaient pourtant pas, car la carrière de compositeur dramatique était celle qu'il désirait surtout parcourir avec éclat; mais si cette carrière est partout difficile, en Allemagne elle est environnée d'obstacles presque insurmontables. D'ailleurs, malgré les éloges que Rellstab lui a donnés, il est douteux que Klein ait eu le sentiment de la scène. La nature sérieuse de ses idées n'était propre qu'au genre dans lequel il s'est fait surtout un nom honorable. Enlevé à l'art et à ses amis dans la fleur de l'âge, il est mort à Berlin le 9 septembre 1832.

Cet artiste laborieux a laissé les ouvrages suivants : 1° *Didon*, grand opéra, en manuscrit. 2° Deux actes d'un opéra intitulé *Irène*, en manuscrit. 3° Entr'actes de la tragédie de Raupach *die Erdennacht* (la Nuit sur la

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

terre), en manuscrit. 4° *Job*, oratorio, gravé en partition; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 5° *Jephté*, oratorio, avec orchestre. 6° *David*, idem. 7° *Athalie*, oratorio, non terminé, en manuscrit. 8° Hymne allemand (*Ich danke dem Herrn*), pour quatre voix d'hommes et orgue; op. 4, Hambourg, Christiani. 9° Musique spirituelle, première livraison contenant : *Agnus Dei* et *Ave Maria*, à quatre voix et orgue, op. 12; Berlin, Trautwein. 10° *Magnificat* pour deux sopranos, alto, deux ténors et basse, avec accompagnement d'orgue, op. 13, *ibid.* 11° Musique spirituelle, deuxième livraison, contenant six répons à quatre et six voix, en partition, op. 17, *ibid.* 12° Musique spirituelle, troisième livraison, contenant le *Pater noster*, à deux chœurs, op. 18., *ibid.* 13° Musique spirituelle, quatrième livraison, contenant *Miserere mei*, pour soprano, contralto et orgue, op. 21, *ibid.* 14° *Salve Regina*, pour soprano solo, deux violons, alto et basse, *ibid.* 15° Musique spirituelle, cinquième livraison, contenant : *Stabat Mater*, à quatre voix et orgue, *ibid.* 16° Six chants religieux pour des voix d'hommes et accompagnement de piano, op. 22, *ibid.* 17° Six *idem*. op. 23, *ibid.* 18° Trois chants pour deux sopranos, ténor et basse; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 19° Chants religieux pour voix d'hommes, 3e, 4e, 5e, 6e, 7e et 8e livraisons; Berlin, Trautwein. 20° Messe à quatre voix et orchestre (en *ré*), op. 28; Elberfeld, Arnold. 21° *Magnificat*, à voix seule, avec deux violons, alto, violoncelle et contrebasse. 22° Sonate pour piano seul, op. 1; Hambourg, Christiani. 23° *Idem*, op. 5; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 24° *Idem*, op. 7, *ibid.* 25° Fantaisie pour piano, op. 8, *ibid.* 26° Variations pour piano, trois œuvres, *ibid.* 27° Chansons de table pour des voix d'hommes, op. 14; Berlin, Lane. 28° *Rodrigue et Chimène*, chant pour ténor et soprano; Hambourg, Christiani. 29° Plusieurs ballades avec accompagnement de piano. 30° Deux messes à quatre voix et orchestre, en manuscrit. 31° Beaucoup de chansons et de romances à voix seule, avec accompagnement de piano; Hambourg, Leipsick, Berlin et Bonn.

KLEIN (Joseph), frère du précédent, est né à Cologne en 1802. Après avoir commencé ses études musicales à Paris, il alla les terminer à Berlin en 1820, sous la direction de son frère; puis il fut appelé à Memel, comme professeur de chant et de piano. Le séjour de cette ville ne convenant point à sa santé, il n'y resta pas longtemps et retourna à Cologne. C'est lui qui a été l'éditeur des ouvrages posthumes de son frère. Les œuvres connues de cet artiste consistent principalement en chants à voix seule avec accompagnement de piano sur les poésies de Gœthe, Heine, Chamisso, Simrock, Uhland, ou extraites des drames de Shakespeare, au nombre de douze recueils publiés à Cologne chez Eck; à Bonn, chez Simrock; à Berlin, chez Wagenfuhr, Bote et Bock, Schlesinger; à Leipsick, chez Hofmeister; à Elberfeld, chez Arnold; non compris beaucoup de *Lieder* séparés; quatre recueils de chants pour des chœurs de voix d'hommes, Berlin, Wagenfuhr; Bonn, Simrock, et Elberfeld, Arnold; trois romances françaises, Elberfeld, Arnold. On a aussi du même artiste : un *Salve Regina* pour soprano solo, avec accompagnement de deux violons, alto et basse, op. 3, Berlin, Lane; une ouverture à grand orchestre, exécutée à Berlin, en 1832; Berlin, Schlesinger; l'ouverture de *la Pucelle d'Orléans*, exécutée à Cologne, en 1844; Bonn, Simrock; sonate (en *mi* bémol) pour piano seul; Berlin. Wagenfuhr; *Adagio* et rondeau (en *fa* mineur) *idem*; Berlin, Schlesinger; douze variations sur un air lithuanien; Berlin, Bote et Bock.

KLEIN (Charles), organiste de la cathédrale à Osnabruck (Hanovre), et directeur d'une Société de chant, s'est fait connaître, comme compositeur, par l'exécution d'une messe solennelle pour chœur et orchestre, à la fête musicale donnée en cette ville, en 1844, sous sa direction.

KLEIN (...). Plusieurs musiciens de ce nom se sont fait connaître par leurs ouvrages; mais on n'a que peu ou point de renseignements sur leur personne. Le premier, musicien et flûtiste du Concert spirituel, vers 1750, a fait imprimer alors trois divertissements pour deux violons. Le second, organiste de la grande église de La Haye, naquit à Hambourg, vers le milieu du dix-huitième siècle. Le 18 septembre 1788, il fit exécuter dans son église une grande musique solennelle, en commémoration de la révolution qui a affranchi la Hollande du joug espagnol.

KLEIN (Frédéric-Wilhelm), pianiste à Berlin, sur qui tous les biographes allemands gardent le silence, mérite cependant, plus que beaucoup d'autres, d'être mentionné, car sa sonate pour piano seul, en *la* mineur, œuvre 7e, qui m'est tombée sous la main, à Berlin, en 1849, est une composition distinguée. Le seul renseignement que j'ai trouvé sur cet artiste, c'est qu'il était né à Berlin,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

qu'il était à Brême en 1834, depuis le mois de janvier jusqu'à la fin de mars, et qu'il y produisait une vive sensation par son jeu et par ses compositions, dans le moment où les quatre frères Müller y obtenaient de grands succès par leur exécution parfaite des quatuors de Beethoven. Klein a publié pour son instrument : : 1° Polonaise, op. 1, Berlin, Lischke. 2° Variations sur divers thèmes d'opéras, op. 2, 4, 6, 8, 9, 13, *ibid.* 3° Divertissements, op. 3, *ibid.* 4° Rondo, op. 4, *ibid.* 5° Sonate (en *la mineur*) pour piano seul, op. 7, *ibid.* 6° Sonate en contrepoint, op. 14, *ibid.* 7° Grande marche, op. 10, *ibid.* 8° Chansons à voix seule, avec accompagnement de piano, op. 11, *ibid.*

KLEIN (Théodore), clarinettiste, est auteur des ouvrages suivants : 1° Air varié pour clarinette et orchestre, op. 1, Paris, Richault. 2° Divertissement *idem*, op. 2, *ibid.*

KLEIN (...), corniste à Paris, est connu par une *Méthode (nouvelle) de premier et second cor, suivie de quarante leçons et vingt-quatre duos*, Paris, Ph. Petit.

KLEINE (O.-Fr.), professeur à l'Université de Jéna, vers 1820, passa ensuite à l'Université de Berlin. On a de lui : *Dissertatio de Stesichori vita et poesi*, Jéna, 1825, in-8°. Cette dissertation a été réimprimée en tête des fragments parvenus jusqu'à nous des poésies de Stésichore, publiés par le même savant, sous ce titre : *Stesichori Fragmenta collegit, dissertat. de vita et poesi auctoris præmisit*, etc., Berlin, Reimer. 1828, gr. in-8°. On trouve dans cet ouvrage quelques recherches sur les inventions de Stésichore, comme poëte et comme musicien : elles sont empruntées à la note XVI de Burette, sur le dialogue de Plutarque concernant la musique.

KLEINHEINZ (Charles-François-Xavier), professeur de piano et compositeur, est né le 3 juillet 1772, à Mindelheim, en Souabe. Il reçut les premières leçons de musique au couvent de Memmingen, et perfectionna son talent de pianiste à Munich. Ayant obtenu une place de conseiller et de secrétaire intime de l'électeur de Bavière, il semblait destiné à ne cultiver la musique que comme amateur ; mais son penchant pour cet art lui fit quitter sa position pour aller à Vienne étudier l'harmonie et le contrepoint chez Albrechtsberger. Vers 1807, il accepta la place de maître de musique dans la maison du comte de Brunswick, magnat de Hongrie, puis dirigea l'orchestre des théâtres de Brunn et de Pesth. Il est mort dans cette dernière ville, au mois d'octobre 1831. On connaît sous le nom de cet artiste : 1° Deux oratorios, en manuscrit. 2° Deux messes. 3° *Harold*, opéra représenté à Pesth. 4° *La Cage*, idem. 5° Trois sonates pour piano et violon, op. 1 ; Offenbach, André. 6° Une *idem*, op. 14 ; Vienne, Mollo. 7° Fantaisie pour pour piano et violon, op. 19 ; Vienne, Weigl. 8° Grande sonate pour deux pianos ; Vienne, Mollo. 9° Douze sonates pour piano seul, op. 4, 5, 7, 9, 11, 16 ; Vienne. 10° Deux trios pour piano, violon et violoncelle, *ibid.* 11° Grande toccate (en *ut*) ; Vienne, Mechetti. 12° Variations pour le piano sur différents thèmes d'opéras ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 13° Des chants à voix seule avec accompagnement de piano ; Vienne, Haslinger et Mechetti. 14° Des ouvertures, marches, chœurs, entr'actes, etc., pour des drames, tragédies, etc., en manuscrit. 15° Des concertos de *piano*, fantaisies, etc., *idem*.

KLEINKNECHT (Jean-Wolfgang), fils aîné de Jean Kleinknecht, maître de concert à Ulm, naquit en cette ville, le 17 avril 1715. Élève de son père pour la musique, il fit aussi de bonnes études au Gymnase du lieu de sa naissance. Dès l'âge de huit ans, il joua un concerto de violon devant le duc de Wurtemberg, et le frappa d'étonnement par son habileté précoce. Ce prince le confia aux soins de Brescianello, excellent violoniste de cette époque, et son maître de chapelle. Après la mort du duc, Kleinknecht visita plusieurs villes de l'Allemagne et se fit partout entendre avec succès. Arrivé à Eisenach, il s'y fixa et entra dans la chapelle en 1738 ; mais il n'y resta pas longtemps, car la margrave de Bayreuth, l'ayant entendu, fut si satisfaite de son talent, qu'elle le demanda au prince pour qu'il assistât à la représentation d'un opéra qui devait être joué à Bayreuth pour l'anniversaire de la naissance du margrave. Charmé de sa nouvelle position, Kleinknecht oublia la petite cour d'Eisenach, et accepta la place de maître de concert à Bayreuth. C'est là qu'il entendit pour la première fois le célèbre violoniste François Benda, dont il adopta plus tard la manière. Cependant, lorsque l'enthousiasme de la nouveauté fut dissipé, l'artiste se ressouvint du duc d'Eisenach qui l'avait comblé de bienfaits et se reprocha son ingratitude. Sous le prétexte du désir de voyager pour augmenter son talent, il demanda et obtint sa démission de la chapelle de Bayreuth, puis retourna à Eisenach, où son ancien maître l'accueillit avec bonté. Kleinknecht se livra dès lors à de nouvelles études pour étendre ses connaissances

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

dans son art. Après la mort du duc, des offres lui furent faites pour retourner à Bayreuth, où il resta jusqu'à l'époque de la suppression de la chapelle, en 1769. Il passa alors, avec tous les musiciens de cette chapelle, à la cour d'Anspach, où il mourut, le 20 février 1786, à l'âge de soixante et onze ans. Aussi habile chef d'orchestre que violoniste distingué, Kleinknecht *avait acquis en Allemagne une haute réputation*. On a gravé à Paris, en 1765, six solos pour le violon, composés par cet artiste, et, en 1773, il existait en manuscrit chez Breitkopf, à Leipsick, huit trios pour deux violons et violoncelle, et deux concertos de violon, de sa composition.

KLEINKNECHT (Jacques-Frédéric), frère du précédent, né à Ulm, le 8 juin 1722, fut un des plus habiles flûtistes de l'Allemagne pendant le dix-huitième siècle. Attaché dès sa jeunesse à la chapelle d'Anspach, il y passa toute sa vie, et mourut dans cette ville, le 14 août 1794, avec le titre de maître de chapelle honoraire du roi de Prusse. Un grand nombre de concertos de sa composition, pour la flûte et pour d'autres instruments à vent, se trouvait en manuscrit, chez Breitkopf, en 1787. On a gravé de ses ouvrages : 1° Six sonates pour la flûte, avec accompagnement de basse, Nuremberg, 1748. 2° Trois trios pour deux flûtes et basse, *ibid.*, 1749. 3° Six solos pour la flûte, Londres, 1782. 4° Six sonates *idem*. 5° Six trios pour deux flûtes et basse, Paris, 1767. 6° Symphonie concertante pour deux flûtes, *ibid.*, 1776.

Un troisième fils de Jean Kleinknecht, nommé *Jean-Étienne*, naquit à Ulm, le 17 septembre 1737, et cultiva la flûte comme son frère Jacques-Frédéric, mais ne s'éleva pas au dessus du médiocre. Il fut attaché comme flûtiste à la chapelle de Bayreuth, puis à celle d'Anspach, où il se trouvait encore en 1786.

KLEINWÆCHTER (Louis), docteur en philosophie et en droit, né à Prague en 1807, fut professeur de droit en cette ville, et amateur de musique distingué. Spohr dirigea ses études de composition. Doué d'un noble caractère, d'un esprit vif et élevé, et possédant une instruction solide dans les lettres et dans les sciences, Kleinwæchter n'estimait que les belles œuvres classiques où la richesse des idées s'allie à la perfection de la forme, et Mozart lui représentait le plus haut degré où peut arriver le génie de création de la musique. Il ne cultivait pas seulement la musique avec amour, mais avec talent. Une ouverture à grand orchestre de sa composition fut exécutée dans les concerts de Prague, en 1837, 1840, 1843 et 1844, à Cassel, en 1838, et à Leipsick, dans la même année. Cet ouvrage a été publié comme œuvre 1er, en 1839, à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel. Deux sonates de piano, qui forment l'œuvre 2e de Kleinwæchter, ont été publiées à Prague, chez Berra. Cinq *Lieder* avec accompagnement de piano, ont paru dans le même temps à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel. L'œuvre 4 du même auteur est un motet à quatre voix solos avec un chœur de quatre parties et accompagnement de deux violons, alto, violoncelle et contrebasse, publié chez les mêmes éditeurs. Une courte maladie a enlevé Kleinwæchter, à l'âge de trente-trois ans, au mois de septembre 1840. Sa mort imprévue fit une douloureuse impression parmi ses nombreux amis et parmi les artistes qui avaient une haute estime pour sa personne et pour son talent. On a publié de lui, comme œuvre posthume, un quatuor pour deux violons, alto et violoncelle, à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel. Cet ouvrage porte le numéro 8 : j'ignore quels sont les œuvres 5, 6 et 7.

KLEMCZYNSKI (Julien), pianiste et compositeur polonais, s'établit à Meaux, après les événements qui portèrent la désolation dans sa patrie, en 1831, et s'y livra à l'enseignement de son instrument. Fixé à Paris, quelques années plus tard, il y a publié un grand nombre de morceaux sur des thèmes d'opéras, particulièrement de duos pour piano et flûte sur les motifs des opéras d'Auber, dont quelques-uns en collaboration avec M. Deneux (*voyez* ce nom). Le nombre de ses ouvrages de ce genre et de ses fantaisies pour piano seul s'élève à environ soixante-quinze. Klemczynski est mort à Paris, en 1851.

KLEMM (Frédéric), attaché au conseil de la guerre, à Vienne, est né en cette ville, le 20 mars 1795. Il y est considéré comme un des amateurs de musique les plus instruits. Jacques Schauer lui donna les premières leçons de musique, de violon et de violoncelle, et Heidenreich, maître de chapelle du prince de Lobkowitz, lui enseigna le piano et la composition. Klemm a été un des fondateurs de la Société des amateurs de musique des États Autrichiens et du Conservatoire de Vienne. Il a écrit des messes, des chœurs, des ouvertures et des quatuors de violon considérés comme de bons ouvrages. Un psaume et une fugue, de sa composition, ont été exécutés, avec beaucoup de succès, aux concerts du Conservatoire de Vienne, et l'une de ses messes a été entendue,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

avec plaisir, à l'église des Minorites, en 1840. On a publié de sa composition : *Tantum ergo* pour soprano, contralto, ténor et basse avec orgue, Vienne, Gluegel.

KLEMME (Jean), organiste de la cour de Saxe, né à Dresde, vers 1593, fut admis comme sopraniste dans la Chapelle de l'électeur, en 1605, y resta six années, puis fut envoyé, aux frais du prince, à Augsbourg, en 1613, chez le célèbre Chrétien Erbach, pour apprendre l'orgue et la composition. Après trois années d'études, il fut appelé à Dresde et placé sous la direction de l'illustre maître de chapelle Henri Schütz. En 1625, la place d'organiste de la cour étant devenue vacante par la mort de Georges Kretzschmar, Klemme l'obtint et y passa le reste de ses jours. On a sous son nom une collection de madrigaux allemands à quatre, cinq et six voix, avec basse continue, publiée à Freyberg, en 1629, in-4°, et trente-six fugues dans le style libre, pour l'orgue ; Dresde, 1631. Klemme a été aussi l'éditeur de la seconde partie des *Symphoniæ sacræ* de Schütz.

KLEMP (F.-A.), musicien à Vienne, est connu par les ouvrages suivants : 1° Trois trios faciles pour deux violons et basse; Vienne, Artaria. 2° Six duos faciles pour deux violons, liv. 1er et 2e, *ibid.* 3° Trois duos pour deux violons, livre 3e ; Vienne, Haslinger. 4° Douze menuets de la redoute pour piano, liv. I, II, III ; Vienne, Artaria.

KLENG (Grégoire), facteur d'orgues allemand, vécut vers 1495. Ce fut lui qui restaura l'orgue de la cathédrale de Halberstadt, *construit par Nicolas Faber, en 1361*. Au-dessous des deux claviers de cet orgue, il s'en trouvait un troisième d'une seule octave pour la basse. Prætorius, qui nous fournit ces renseignements, est incertain si on jouait ce clavier avec les genoux ou avec les doigts.

KLENGEL (Auguste-Alexandre), premier organiste de la cour de Dresde, naquit dans cette ville en 1784. Son père, paysagiste distingué, et professeur de peinture, ne le destinait point à la profession de musicien ; mais le jeune Klengel montra de si heureuses dispositions pour la musique, qu'il fallut céder à son penchant et lui donner un maître. Michlmayer lui donna les premières leçons de piano. Les progrès de l'élève furent si rapides, qu'à douze ans il excitait déjà l'étonnement par son habileté. Clementi, l'ayant entendu dans le voyage qu'il fit en Allemagne en 1803, apprécia sa portée, et le prit pour élève. Pendant l'année 1804, il lui fit parcourir avec lui les villes rhénanes, la Suisse, la Prusse et la Bavière. Un peu plus tard, Clementi se maria à Berlin, partit pour l'Italie et se sépara de Klengel ; mais l'illustre maître, ayant perdu sa femme pendant ce voyage, revint en Allemagne, et engagea Klengel à l'accompagner en Russie : le maître et l'élève s'y rendirent en effet. Klengel y resta depuis 1805 jusqu'en 1811, et s'y livra à l'enseignement, sans négliger ses propres études. Son talent d'exécution, particulièrement dans la musique de Bach et des anciens maîtres, était dès lors arrivé au plus haut point de perfection. En 1811, il se rendit à Paris et y passa deux années. Vers le milieu de 1813, inquiet sur les événements qui désolaient l'Allemagne et menaçaient la France, il partit pour l'Italie et y demeura un an. De retour à Dresde en 1814, il se fit entendre à la cour, puis se rendit en Angleterre et y passa toute l'année 1815. Cependant, malgré cette longue absence, le roi de Saxe avait conservé le souvenir du plaisir que lui avait fait le talent de Klengel ; lorsque cet artiste retourna à Dresde en 1816, il le nomma premier organiste de la cour. Depuis lors, il n'a cessé d'habiter sa ville natale, à l'exception d'un voyage de peu de durée qu'il a fait à Paris en 1828. Dans ce voyage, il a fait entendre à ses amis une suite de pièces dans un genre plutôt canonique que fugué, et d'un style gracieux et mélodique qui a été considéré par les connaisseurs comme une véritable création. Personne ne doutait alors que ce bel ouvrage n'ajoutât beaucoup à la réputation de Klengel, qui semblait décidé à le mettre bientôt au jour. Cependant les années s'écoulèrent, et rien n'en fut publié pendant sa vie, à l'exception d'un recueil de pièces d'un genre moins sévère, auquel il avait donné pour titre : *les Avant-coureurs*, exercices pour le piano, etc., et qui parut à Dresde en 1841. En 1840, je le visitai dans cette ville, et dans l'intimité de notre ancienne amitié, il me joua les pièces qu'il avait ajoutées à son recueil depuis le voyage de Paris, et me fit remarquer les corrections qu'il avait faites aux anciens morceaux : toutes n'étaient pas heureuses. Au reste, il ne pouvait plus me jouer ces choses difficiles avec la correction et la délicatesse qu'il y mettait vingt ans auparavant. Ses doigts avaient perdu leur souplesse et leur brillant. Il avait trop attendu pour la publication de cet important ouvrage : le temps de l'intérêt que faisait naître l'admirable exécution de l'auteur était passé. En 1851, Klengel s'est rendu à Bruxelles et y a

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

passé l'hiver pour entendre les concerts du Conservatoire, qui lui faisaient éprouver un vif plaisir. Il venait causer avec moi de temps en temps; mais sa santé était mauvaise et son humeur chagrine. Il partit au printemps de 1852 pour retourner à Dresde et y mourut le 22 novembre de la même année, à l'âge de soixante-huit ans.

Après sa mort, M. Hauptmann (v. ce nom), son ami, a publié son grand ouvrage sous le titre de *Canons et fugues* (Canons und Fugen, opus posthumum), à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel; mais, ainsi que je l'avais prévu, cet œuvre n'a pas eu le succès qu'il mérite, parce qu'il n'a pas été mis au jour à l'époque pour laquelle il a été fait.

Les ouvrages connus de Klengel sont ceux dont les titres suivent : 1° Concerto pour le piano (en *si* bémol), op. 4; Londres, Dalmaine; Paris, Pleyel; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 2° Deuxième concerto (en *mi* mineur), op. 29; Leipsick, Peters. 3° Polonaise concertante pour piano, flûte, clarinette, alto, violoncelle et contrebasse, op. 33. 4° Grand trio pour piano, violon et violoncelle, op. 36; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 5° Fantaisie à quatre mains, op. 31; Leipsick, Peters. 6° Sonates pour piano seul, op. 2; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 7° Sonate *idem*, op. 9; Paris, Érard. 8° Morceaux détachés tels que rondeaux, divertissements, nocturnes, etc., op. 5, 6, 7, 12, 14, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 25, 26, 27, 28, 30, 33, 34; Paris, Vienne, Leipsick. 9° Variations sur un air suisse, op. 32; Leipsick, Peters. 10° *Les Avant-coureurs. Exercices pour le piano, contenant XXIV canons dans tous les tons majeurs et mineurs, calculés pour servir d'étude préparatoire du grand recueil de canons et fugues, composés par Aug.-Alexandre Klengel, premier organiste de S. M. le roi de Saxe.* Dresde, Guill. Paul. Klengel a laissé en manuscrit un concerto (en *mi* bémol), un autre (en *ut*), un quintette (en *mi* bémol), écrit pour la Société philharmonique de Londres, et la belle collection de toccates, de pièces fuguées et de canons indiquée plus haut.

KLENGEL (Auguste-Gottlieb ou Théophile), chanteur dramatique allemand, naquit à Dresde, le 7 avril 1787. Ayant été admis parmi les élèves de l'École de la Croix, il y reçut des leçons de musique et de chant. Sa belle voix de soprano le faisait rechercher pour chanter les solos dans les églises et dans les chœurs du Théâtre-Italien. Destiné à l'état ecclésiastique, il alla étudier la théologie à l'Université de Leipsick. En 1811, il venait de terminer ses cours et de prononcer un sermon, lorsque tout à coup il changea la direction de sa vie et se fit entendre comme ténor dans les concerts du Gewandhaus; puis il accepta un engagement pour le Théâtre de Breslau. Dans les années 1813 à 1820, il chanta à Manheim, Munich et Leipsick. Appelé à Hambourg, en 1820, il y resta jusqu'en 1835. Retiré depuis lors du théâtre, il a dirigé, pendant quelque temps, diverses sociétés de chant. La voix de cet artiste avait une belle et puissante sonorité, son style était beau et large, et son action dramatique avait de la chaleur et de l'expression.

KLES (F.), violoniste, né vraisemblablement en Silésie, vivait à Breslau, vers la fin du dix-huitième siècle. Il a fait imprimer, en 1780 : 1° Concerto pour violon principal, avec accompagnement. 2° Concerto pour alto et orchestre.

KLETZINSKI ou **KLECZINSKI** (Jean), violoniste et compositeur, né en Pologne, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, vécut à Vienne après le partage de sa patrie. Il a publié de sa composition : 1° Six trios pour violon, alto et violoncelle, op. 4, Vienne, Kozeluch. 2° Premier concerto pour violon (en *ré*), op. 1; Lemberg. 3° Vingt variations pour deux violons concertants sur un thème allemand, op. 5; Vienne, Kozeluch. 4° Douze variations sur l'air : *O mein lieber Augustin*; Vienne, Artaria. 5° Trois duos pour deux violons, op. 8; Vienne, Haslinger.

KLIER (Augustin), né le 25 octobre 1744, dans la petite ville de Weiden, sur le Mein, fit ses études au Collége des jésuites à Amberg. En 1762, il entra au monastère de Speinshart, et y fit profession comme chanoine régulier de Saint-Norbert, le 8 décembre 1763. Là, il trouva dans la plupart des moines des musiciens instruits, et cette circonstance lui permit de développer ses heureuses facultés pour la musique. Voulant hâter ses progrès dans cet art, le supérieur du couvent l'envoya à Munich, où il étudia le chant, la flûte et le violoncelle, sous la direction d'un bon maître. De retour dans son monastère, il y fut ordonné prêtre, le 10 novembre 1771, et bientôt après fut chargé de l'enseignement de la musique. Il possédait une belle voix de ténor, et chantait avec beaucoup d'expression et de goût. Après l'envahissement du haut Palatinat par les armées françaises, en 1796, son couvent fut supprimé, et il se retira à Munich, où il vivait encore en 1812, s'y occupant de musique et de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

littérature. Il avait en manuscrit neuf messes de sa composition, des litanies, des *Magnificat*, et d'autres morceaux de musique d'église.

KLIER (André), frère du précédent, naquit, en 1740, à Stadt-Kemnath, dans la Bavière. Ayant été admis au séminaire d'Amberg, comme enfant de chœur, il y apprit la musique et la langue latine. En 1767, il entra chez les Franciscains de cette ville et y remplit les fonctions de directeur du chœur. Les messes, les litanies et autres compositions de musique d'église, qu'il y faisait exécuter, furent remarquées à cause de leur mélodie simple et facile. En 1812, il vivait au couvent de Neukirchen. Depuis cette époque, on n'a plus eu de renseignements sur sa personne.

KLIER (Joseph), frère cadet des précédents, naquit à Stadt-Kemnath, le 24 avril 1760, et étudia, comme ses frères, au séminaire d'Amberg. En 1777, il entra chez les bénédictins de Weissenhohe, y fit profession le 17 novembre de l'année suivante, puis alla étudier la philosophie et la théologie à l'université d'Ingolstadt. De retour dans son couvent, il y fut ordonné prêtre, le 24 juin 1783, et y remplit pendant plusieurs années les fonctions de directeur de musique. Après la suppression de son monastère, il se fixa à Neumark; mais au mois d'août 1810 il obtint le prieuré de Wondrech. Ce moine se distingua autant par la beauté de sa voix que par son habileté sur le violon, l'alto et la guitare. Il a fait imprimer de sa composition un trio pour flûte, violon et guitare, à Augsbourg, chez Bœhm.

KLING (M.), musicien bavarois, a fait imprimer un livre qui a pour titre : *Theoretisch-praktische Horn, Posthorn und Trompetenschule, oder die Kunst, in ganz kurzer Zeit mit Leichtigkeit diese Instrumente auf eine bisher nach unbekannte Art erlernen zu kœnnen* (École théorico-pratique du cor, du cornet de poste et de la trompette, etc.), Ratisbonne, Reitmayer, 1829, in-8°.

KLINGENBERG (Frédéric-Guillaume), *cantor* à l'église Saint-Pierre de Gœrlitz, est né, le 6 juin 1809, à Sulau (Silésie), où son père était *cantor* et organiste. Il reçut de lui les premières instructions dans la musique : à l'âge de onze ans, il fut envoyé à Breslau pour s'y préparer, par les études du gymnase, à celle de la théologie. Pendant les cinq années qu'il demeura dans cette ville, il reçut des leçons de théorie de l'organiste Neugebauer, apprit le violon chez Taschenberg, et le piano chez Réffel. Le maître de chapelle J. Schnabel lui enseigna la composition. Son père, ayant été nommé *cantor* et organiste de l'église Notre-Dame (Frauenkirche) à Liegnitz, y appela le jeune Klingenberg pour y suivre les cours du collége. Il y resta jusqu'en 1830, puis se rendit à l'Université de Breslau : dans l'année suivante, il fut choisi comme directeur de la société de chant. Sa bonne direction de cette Société et ses talents comme violoniste solo et comme compositeur l'ayant fait connaître avantageusement, il fut nommé *cantor* de l'église Saint-Pierre à Gœrlitz, en 1840. Là, son habileté dans les fonctions qui lui étaient confiées se montra sous un aspect si favorable, que le magistrat, avec l'autorisation du roi, le nomma, en 1844, directeur de musique. Cet artiste de mérite a publié plusieurs recueils de *Lieder* à voix seule, avec accompagnement de piano, d'autres chants pour des chœurs d'hommes, à quatre parties, une cantate de fête, à quatre voix, avec orchestre, op. 10, quelques compositions pour le piano, dont une fantaisie-sonate, op. 11, et des pièces d'orgue. Un hymne de sa composition, pour chœur et orchestre, a été exécuté à Gœrlitz, en 1845.

Le frère de Klingenberg (Jules), né à Sulau, le 15 mars 1815, est élève de Kummes, de Dresde, pour le violoncelle. Depuis 1842, il vit à Saint-Pétersbourg. On a de lui des compositions pour le violoncelle et pour le piano.

KLINGENBRUNNER (Guillaume), caissier des États provinciaux, à Vienne, est né en cette ville, le 27 octobre 1782, et a appris la musique, la flûte, la clarinette, le cor de bassette et d'autres instruments sous la direction de différents maîtres. Il a publié de sa composition : 1° Duos de flûte, op. 8, 14, 16, 18, 48. 2° Variations pour deux flûtes, op. 9, 19. 3° Environ trente œuvres de variations, fantaisies, caprices, préludes, etc., pour flûte seule. 4° Des pièces pour czakan et guitare. 5° Environ dix œuvres de solos pour czakan. Toute cette musique a paru à Vienne, chez Haslinger et Artaria. On a aussi de Klingenbrunner une méthode de flûte, Vienne, Haslinger, et une méthode de czakan, *ibid.*

KLINGENSTEIN (Bernard), religieux de l'ordre de Saint-Benoît et directeur de musique de l'église cathédrale d'Augsbourg, vécut au commencement du dix-septième siècle. Élève de la belle et savante école qui existait en Bavière dans le siècle précédent, il a fait preuve de beaucoup d'habileté dans les ouvrages dont voici les titres : 1° *Trinodium sacrarum*, motets à trois voix, première partie, Dillingen, 1605. 2° *Symphoniarum* 2, 3, 4, 5, 6 *et* 8

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

vocum, pars 1, Munich, 1607, in-4°. 5° *Rosetum Marianum*, contenant trente-trois hymnes et antiennes à la Vierge, à cinq voix, première édition, Dillingen, Adam Meltzer, 1604, in-4°. La deuxième édition est de Mayence, 1609. Une troisième édition de cette dernière collection a été publiée à Augsbourg, en 1684.

KLINGHAMMER (J.-C.). Sous ce nom d'un auteur inconnu, a paru le premier cahier d'un ouvrage dont la publication devait être périodique, et qui avait pour titre : *Theoretischpraktische Gedanken über die Tonkunst* (Idées théoriques et pratiques sur la musique), Salzwedel, 1777, in-8°. La suite n'a point été publiée.

KLINGOHR, nom d'une famille distinguée dans la musique. Elle est originaire de la Bohême et s'est établie en Silésie vers le milieu du dix-huitième siècle. Le père, *Joseph Klingohr*, né en 1735, était instituteur et organiste à Tropplowitz, près de Leobschütz. Il est mort à l'âge de quatre-vingt-quatorze ans, le 7 juin 1829, après avoir rempli ses fonctions d'une manière honorable, pendant un demi-siècle. Au nombre de ses élèves les plus remarquables sont ses trois fils. L'aîné (*Auguste Klingohr*), violoniste d'un rare mérite, est directeur d'orchestre de quelques sociétés musicales de Breslau. Le plus jeune (François), né le 16 mars 1793, est professeur de musique et de piano à Posen. Mais le plus célèbre des trois frères Klingohr est celui qui est l'objet de l'article suivant.

KLINGOHR (Joseph-Guillaume), deuxième fils de Joseph, est né à Tropplowitz, le 11 septembre 1783. Doué des plus heureuses dispositions pour la musique, il reçut de son père les premières leçons de chant et de piano. Un œuvre de deux sonates de piano, avec accompagnement de violon et de violoncelle, qu'il publia en 1803, et douze *landler* pour piano seul, sont les premières productions qui l'ont fait connaître. Peu de temps après que ces ouvrages eurent paru, Klingohr se rendit à Breslau et s'y fit une honorable réputation comme pianiste et comme compositeur. Bientôt lié d'une étroite amitié avec Ch.-M. de Weber et Berner, il éprouva la favorable influence de ces liaisons par le développement que prirent ses idées. Dans l'exécution des concertos de Mozart et de Beethoven, qu'il faisait quelquefois entendre, on admirait l'expression de son jeu. Vers 1810, il accepta la place de maître de chapelle du prince d'Anhalt-Plessl; mais il ne jouit pas longtemps des avantages de cette situation, car il mourut à l'âge de trente et un ans, le 16 janvier 1814. On a de sa composition : 1° Sonates pour piano, violon et violoncelle, Breslau. 2° Variations faciles pour piano, violon, alto et violoncelle, n° 1; Breslau, Fœrster. 3° *Idem*, n° 2, *ibid.* 4° Variations sur un thème original à quatre mains, avec accompagnement de violon et violoncelle, *ibid.* 5° Marche pour piano à quatre mains, *ibid.* 6° Variations faciles pour piano seul, *ibid.* 7° Polonaise pour piano, *ibid.* 8° Six valses et six allemandes; Breslau, Grass. 9° Chants du matin et du soir, pour trois sopranos et contralto, à l'usage des écoles de chant; Breslau, Fœrster. 10° Chansons à voix seule, avec accompagnement de piano, *ibid.* Klingohr a laissé en manuscrit beaucoup de chants à quatre voix, à l'usage du Gymnase catholique de Breslau, une messe à quatre voix, *Stationes Theophoricæ*, qui se chantent à Breslau chaque année dans les stations de la Fête-Dieu, trois offertoires, trois litanies, un *Requiem* allemand, un *Veni Sancte Spiritus*, des duos pour soprano et basse, des sonates de piano avec et sans accompagnement, etc.

KLINGSOHR, ou **KLINGSOHRE**, célèbre maître chanteur, ou plutôt *minnesinger* (chanteur d'amour), vécut vers la fin du douzième siècle et au commencement du treizième. Après avoir étudié à Cracovie, à Paris et à Rome, il se rendit en Orient pendant les expéditions des croisades et parcourut l'Arabie. De retour en Europe, il se fixa dans la Transylvanie, d'où il fut appelé par Hermann de Thuringe, en 1207, pour disputer le prix du chant contre Wolfram d'Eschenbach (*voyez* ce nom), autre maître chanteur célèbre, dans le combat poétique et musical de la Wartbourg. Le résultat fut incertain parce qu'Eschenbach se montra plus habile dans le chant religieux, et Klingsohr dans les chansons d'amour. On ne sait rien concernant les dernières années de celui-ci. D'après le poëme anonyme sur cette lutte célèbre, dont un manuscrit est à la Bibliothèque de Jéna, Klingsohr n'y a pris part que comme juge.

Suivant W. Grimm (*Meistergesang*, p. 117), Koberstein (dans sa dissertation sur le combat poétique du combat de Wartbourg, p. 35 et suivantes), et Gœrres (*Préface du Lohengrin*, p. xxxvi), Klingsohr ne serait qu'un personnage allégorique dont le nom, formé de *Klingen*, résonner, et *ohr*, oreille (sons qui frappe l'oreille), serait l'emblème de la puissance de la poésie chantée sur le sentiment hu-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

main ; mais des autorités contemporaines, notamment le biographe de sainte Élisabeth de Hongrie, Dietrich d'Apolda, qui écrivait en 1289, prouvent l'existence de ce *minnesinger : Hic magister,* dit Dietrich, *Clynsor nomine, ad dijudicandas prædictorum virorum cantiones in Thuringiam per voluntatem et beneplacitum principum est adductus.*

Il existe quelques fragments d'un poëme de Klingsohr dans un manuscrit de Jéna et dans un autre du Muséum de Colmar ; mais on n'a rien retrouvé jusqu'à ce jour de la poésie ni des mélodies de ses chansons d'amour.

KLINKOSCH (Joseph-Thadée), conseiller impérial et docteur en médecine à l'Université de Prague, naquit dans cette ville, le 24 octobre 1734 et y mourut le 16 avril 1778. Doué d'un esprit inventif et d'idées originales, il fabriqua des violons, des harpes et d'autres instruments de nouvelles formes, qui se sont perdus. Il s'occupa aussi longtemps d'une machine propre à imiter les sons articulés de la voix humaine ; mais la mort l'a empêché de publier les résultats de ses recherches.

KLIPSTEIN (Jean), célèbre luthiste, né à Prague, dans le seizième siècle, passa toute sa vie dans cette ville, où il a laissé à sa mort beaucoup de pièces manuscrites pour son instrument. On trouve dans les *Sylvarum Juvenilium*, de Steinmetz (p. 65, 66), une pièce de vers latins d'assez mauvais goût, ainsi conçue, sur cet artiste :

Klipsteinium in Phillire testudine ludere Phœbi
Suaviter alma Venus vidit, et obstupuit.
Exin risit, et ad natum : Testudine nostra
Klipsteinium posthac ludere oportet, ait.
Annuit ales Amor, celerique citator Euro
Klipsteinii notum venit ad hospitium.
Monstravitque simul Veneris testudinem et hac Te
Klipsteini, posthac ludere oportet, ait
Klipsteinio placuit testudo hæc, jamque per annum
Dum didicit doctus pene Magister erit.
Utere Klipsteini hac testudine, lude frequenter
Donec verticulo chorda minuta cadat.
Idque fac ad Veneris libitum, tum præmia si Te
Deficient, vates carmine falsus ero.

KLIPSTEIN (Georges-Godefroid), *cantor* et instituteur à Oels, en Silésie, naquit à Mulhausen, dans la Thuringe, le 24 septembre 1772, et mourut à Oels, le 15 janvier 1836. Il s'est fait connaître par un manuel d'orgue intitulé : *Rath- und Hülfsbuch für Organisten und solche, die es werden wollen* (Livre d'avis et de secours pour les organistes, et pour quiconque veut le devenir), Breslau, Joseph Max et Ce, 1820, in-fol. obl. Cet ouvrage contient cent quatre-vingts chants chorals choisis, particulièrement d'anciens compositeurs, avec dix mille petits versets ou préludes. Le texte, le titre et l'index de ce livre forment quatre feuilles d'impression, suivies de trois cent quinze pages de musique lithographiée. Une deuxième édition de ce livre a été publiée à Breslau, chez le même éditeur, en 1833, un volume in-fol. obl. de quatre-vingts feuilles.

KLOEKENBRING (Frédéric-Arnold), fils d'un prédicateur, naquit à Schnakenbourg, près de Lunebourg, le 31 juillet 1742. Après avoir commencé ses études sous la direction de son père, il alla les terminer, en 1761, au collége *Carolinum* de Brunswick. Il avait alors dix-neuf ans et n'avait jamais assisté à des représentations d'opéra. Ce fut à Brunswick qu'il entendit le premier ouvrage de ce genre, et son extase fut telle, que la représentation étant finie, il resta assis à sa place, absorbé par le plaisir qu'il venait d'éprouver. Il fallut, pour le tirer de sa rêverie, que l'inspecteur de la salle vint lui demander si son intention était de passer la nuit au théâtre. Cette circonstance décida de sa vocation pour la musique. Il fit de rapides progrès dans cet art, et y acquit en peu de temps assez d'habileté pour que le maître de chapelle Schwanberger l'employât à instrumenter la partition d'un opéra qui lui était demandé et qui devait être terminé rapidement. Ce fut vers le même temps qu'il mit en musique diverses poésies, entre autres l'ode intitulée *Selmar à Selma*. Le désir d'augmenter ses connaissances musicales lui avait fait prendre la résolution d'aller étudier cet art en Italie, mais le sort en décida autrement. Son père l'envoya en 1764 suivre un cours de philosophie à l'Université de Leipsick, et deux ans après, il étudia la jurisprudence à celle de Gœttingue. L'étendue du savoir qu'il avait acquis lui fit confier en 1772 la place de bourgmestre à Hameln, et en 1778 il obtint celle de secrétaire de la chancellerie, à Hanovre. Dans ses dernières années, sa raison se dérangea. Il mourut à Hanovre, le 12 juin 1795. Parmi les écrits de ce savant, on remarque : 1° *Etwas über die Musik in den neuerlich entdukten Südländern, besonders über den Unterschied zwischen dem Intervallen-system dieser Völker und dem unsrigen* (Quelque chose sur la musique des pays nouvellement découverts dans la mer du Sud, et particulièrement sur la différence du système d'intervalles de ces peuples avec le nôtre). Cet écrit est inséré dans les *Aufsætzen verschiedenen Inhalts*, Hanovre, 1787, deux volumes. Dans le même

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ouvrage, on trouve aussi : 2° *Ueber die Fehler des gewœhnlichen Unterrichts in der Musik* (Sur les défauts de l'enseignement ordinaire dans la musique) Gerber cite aussi du même écrivain, dans son ancien *Lexique des musiciens*, ces deux morceaux : 3° *Lettre d'un amateur de musique sur la question :* Si des jeunes personnes de bonne famille doivent apprendre la musique, et comment? 4° *Réponse d'une dame à l'auteur de la lettre précédente.* L'amateur de musique recommande l'étude de la théorie de l'art ; la dame, au contraire, insiste sur la pratique.

KLOEFFLER (Jean-Frédéric), directeur de concert, et assesseur des finances du comte de Bentheim-Steinfurt à Burg-Steinfurt, près de Münster, est mort en ce lieu dans l'année 1792. Il a publié à Amsterdam, avant 1784 : 1° Six sonates pour le clavecin. 2° Six concertos pour la flûte. 3° Six trios pour le même instrument. 4° Six symphonies à grand orchestre. 5° Six sonates pour clavecin, violon et violoncelle. On attribue au même musicien une Bataille à deux orchestres qui a été exécutée à Hambourg, Berlin et Copenhague.

KLOSE (Georges), facteur d'orgues à Brieg, vers le milieu du dix-septième siècle, a construit, en 1608, l'orgue de l'église évangélique de Schweidnitz, de trente-cinq jeux, deux claviers et pédale, avec six soufflets.

KLOSE (F.-J.), né à Londres, vers la fin du dix-huitième siècle, est fils d'un professeur de musique de cette ville, qui lui a enseigné les éléments de cet art. Ensuite il a étudié la composition avec différents maîtres, surtout avec François Tomisch. Devenu un des bons violonistes de Londres, Klose fut employé dans plusieurs orchestres, particulièrement à ceux du théâtre du roi et du concert de l'ancienne musique; mais il quitta toutes ses places pour se livrer à l'enseignement. Ses ballades, qui sont en général d'un genre tendre et sentimental, ont eu du succès. On cite, comme la meilleure, celle qu'il a écrite sur les vers de lord Byron : *My native land, good night.* Il a écrit, pour le théâtre de Covent-Garden, la musique de plusieurs ballets et mélodrames, et a fait exécuter, avec succès, une ouverture à grand orchestre à *King's theatre.* On a imprimé de sa composition : 1° Six sonatines pour le piano. 2° Grande sonate pour piano et flûte. 3° Préludes pour piano. 4° Sept divertissements détachés pour le même instrument. 5° Beaucoup de ballades et de chansons avec accompagnement de piano 6° Un livre de mélodies irlandaises choisies. 7° Un *idem* de mélodies écossaises. 8° Un *idem* de mélodies cambriennes. 9° Deux *idem* de mélodies françaises. 10° *Des déguisements amoureux*, grand ballet représenté au théâtre du Roi, arrangé pour le piano. 11° Beaucoup d'airs et de rondos *idem.* 12° Des airs de danse *idem.* 13° *Instruction Book for Piano-forte* (deux éditions). 14° *Practical hints for acquiring Thorough-Bass* (Leçons pratiques pour apprendre la basse continue), Londres, 1822, gr. in-8°. Cet ouvrage est rempli des fautes les plus grossières dans les exemples d'harmonie.

KLOSE (Henri-Auguste), *cantor* et instituteur supérieur à Löbau, dans la Prusse polonaise, né dans les premières années du dix-neuvième siècle, a publié un livre choral pour les écoles, contenant les chants et répons les plus en usage, arrangés pour deux, trois et quatre voix d'enfants, sous ce titre : *Schulchoralbuch oder Sammlung der gebräuchlichsten Choräle und Responsorien für 2, 3 und 4 Kinderstimmen ausgesetzt,* Löbau, C.-G. Schulze, 1830, in-8° de 48 et IV pages.

KLOSÉ (Hyacinthe-Éléonore), professeur de clarinette au Conservatoire de Paris, est né le 11 octobre 1808 à Corfou (îles Ioniennes). Venu jeune en France et entré dans la musique d'un régiment comme clarinettiste, il perfectionna son talent par les leçons de Berr (*voyez* ce nom), et, après la mort de cet excellent artiste, il lui succéda comme professeur au Conservatoire, le 1er janvier 1839. M. Klosé possède un beau son et une belle manière de phraser, dans laquelle on retrouve le style de son maître. Il s'est fait entendre avec de brillants succès dans les concerts de la société du Conservatoire. Il a formé de bons élèves, au nombre desquels on distingue, en première ligne, M. Le Roi. Il a aussi perfectionné le doigter de son instrument par l'application du système des clefs à anneaux, vers 1843. On a gravé de la composition de cet artiste : 1° *Premier air varié* pour la clarinette, avec orchestre ou piano, Paris, Richault. 2° Premier solo *idem*, avec orchestre ou piano, *ibid.* 3° Trois duos pour deux clarinettes, premier livre, *ibid.* 4° Deuxième solo pour clarinette, en *si bémol*, avec accompagnement d'orchestre ou de piano, Paris, Meissonnier. M. Klosé a arrangé pour la clarinette vingt études de Kreutzer et de Fiorillo, *ibid.*

KLOSS (Charles), directeur de musique à Dresde, né à Mohrungen (Prusse orientale), près d'Elbing, le 8 février 1792, est fils d'un *cantor* de cet endroit. Dès l'âge de six ans, il

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

apprit les éléments de la musique, du piano et de l'orgue, sous la direction de son père. Devenu orphelin, à l'âge de onze ans, il alla continuer ses études de musique et de latinité au collége de Sangerhausen, qu'il fréquenta pendant quatre ans. L'organiste Rœdiger fut pendant ce temps son maître de piano et d'orgue. Plus tard, il commença à pourvoir à sa subsistance en donnant des leçons. Turk, qui le connut alors et qui remarqua ses heureuses dispositions, l'engagea à se rendre à Halle, et à entrer dans le chœur de musique dont il était directeur. Kloss, ayant accueilli ces propositions, étudia la théorie sous la direction de cet excellent maître. Après la mort de celui-ci (en 1813), Kloss fut obligé d'accepter une place de violoniste au théâtre de Leipsick. En 1816, le prince Jablonowski le choisit pour son maître de chapelle et pour directeur de ses concerts. Deux ans plus tard, il quitta cette position pour aller vivre à Kœnigsberg où il occupe une place de violoniste à l'orchestre du théâtre; mais la vie calme d'une petite ville lui fit préférer, trois ans après, la place d'organiste à Elbing; mais son caractère inconstant lui fit encore abandonner cette ville pour une place de directeur de musique et de professeur de chant à Dantzick : il ne la garda pas longtemps, étant revenu une seconde fois à Leipsick, où il ne resta que quelques mois, parce qu'il avait obtenu la position d'organiste d'une des églises de Dresde, qu'il échangea ensuite contre celle de directeur de musique. Son séjour dans cette ville fut le plus long qu'il eût fait depuis longtemps dans le même lieu, car il y resta trois ans. Après cette époque de calme, Kloss rentra dans les habitudes d'agitation où il paraissait se plaire : ainsi on le voit, pendant un certain nombre d'années élever une école de musique à Berlin (1835), l'abandonner pour une place d'organiste en 1837, devenir directeur de musique chez le prince Carolath, en Silésie (1838), puis se transporter en Magdebourg, pour s'y faire professeur de chant (1839); de là faire un saut jusqu'à Cronstadt, où il redevient organiste et directeur du chœur d'une des églises de cette ville (1840). En 1843, il est de retour à Berlin, où il donne des concerts historiques et reçoit une médaille d'or du roi de Prusse; deux ans après, il est à Francfort; puis on le trouve à Eperies, en Hongrie, où il tient une école de musique pour les enfants, et enfin, il va mourir à Riga, le 26 avril 1853.

Ses compositions annoncent peu de génie, mais elles sont bien écrites. Parmi ses ouvrages, on remarque : 1° Des sonates pour piano et violon, op. 10 et 25; Bonn, Simrock et Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 2° Des pièces détachées pour piano, telles que polonaises, rondos, marches à quatre mains, etc., op. 3, 5, 14, 24, 26, *ibid.* 3° Des sonates pour piano seul, op. 23, 27, 29, *ibid.* 4° Des rondos *idem*, *ibid.* 5° Des variations *idem*, *ibid.* 6° Des polonaises et des valses *idem*, *ibid.* 7° Des chœurs extraits de la liturgie de Prusse, trois suites, avec accompagnement d'orgue; Berlin, Trautwein. 8° Plusieurs cahiers de chants à voix seule, avec accompagnement de piano; Leipsick. 9° Plusieurs recueils de motets et de chants religieux à quatre voix et orgue; Berlin, Guttentag. 10° Le choral : *O Haupt voll Blut und Wunden*, varié pour l'orgue, avec une introduction, op. 2; Leipsick, Hofmeister. 11° Six pièces d'orgue, pour l'usage des fêtes solennelles, op. 7; Bonn, Simrock.

KLOTZ ou **CLOTZ** (Mathias) (1), luthier tyrolien, naquit vers 1040. Ayant été admis dans l'atelier de Jacques Steiner, il devint son meilleur élève. Après la mort de son maître, il établit une manufacture d'instruments, dont les formes sont en général imitées de celles de Steiner, mais dont la qualité de son est moins argentine. La plupart des violons de Klotz ont été fabriqués depuis 1675 jusqu'en 1690. Il existe cependant des instruments qui portent le nom de *Mathias Klotz*, et une date postérieure, mais on croit qu'ils ont été fabriqués par les fils de cet artiste, et que ceux-ci n'ont mis leurs noms aux violons et violes sortis de leurs ateliers qu'après la mort de leur père. J'ignore sur quels fondements Otto a donné à Klotz le père le prénom d'*Egitia* (*Uber den Bau der Bogeninstrumente*, p. 81); tous les instruments de cet artiste que j'ai vus portent celui de *Mathias*. Égide fut le prénom d'un de ses fils.

Georges, Sébastien et Égide Klotz, fils de ce luthier, ont fabriqué des violons qui ne sont pas dépourvus de mérite, mais qui sont moins recherchés que ceux de leur père. Ces artistes avaient pour habitude, lorsqu'un instrument de leur fabrique était meilleur que d'autres, et plus soigné dans les détails des formes, de leur mettre une étiquette indiquant le nom de Steiner; c'est à cette fraude qu'il faut attribuer les faux *Steiner* qu'on trouve dans le commerce. Toute la famille Klotz a vécu dans

(1) On trouve les deux orthographes aux étiquettes placées dans les instruments de ce luthier; mais un grand nombre de ces étiquettes étant fausses, il est à peu près impossible de savoir quelle est l'orthographe primitive.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

le Tyrol et y a formé de nombreux élèves, fondateurs de toutes les fabriques d'instruments de ce pays. Il a existé un luthier du nom de Georges Clotz, en 1754, à Mittenwald sur l'Iser, près de Landshut, en Bavière. J'ai vu un violon de lui qui était daté de ce lieu et de la même année. Rien n'indique s'il était petit-fils de Mathias.

KLUGE (Gottlob), prédicateur à Neumarkt, mort en 1771, a fait imprimer un sermon sur le psaume 150, à l'occasion de l'érection d'un nouvel orgue placé dans l'église de Neumarkt. Il y prend avec chaleur la défense de la musique dans l'office divin, et fournit quelques renseignements sur les jeux et la disposition de l'orgue. Cet opuscule a pour titre : *Orgelpredigt, welche am 3e Adv. 1754, bei Einweihung der im Evangel. Bethause zu Neumarkt erwünscht erbauten neuen Orgel gehalten worden über den 150 Psalm.* Breslau, 1756, in-4° de cinq feuilles. On a aussi du pasteur Kluge : *Hymnopœographia Silesiaca, oder hist. Lebensschreib. Schles. Liederdichter* (Hymnopéographie silésienne, ou histoire de la vie des poëtes de la Silésie, auteurs de cantiques), Breslau, trois livraisons in-8°, 1751-1754. Il y fournit quelques renseignements sur les compositeurs de ces cantiques.

KLUGER (Florian), compositeur né en Bohême, dans la seconde moitié de dix-huitième siècle, a publié à Prague, chez Schœdel : 1° Quelques nocturnes à deux voix, avec accompagnement de piano, 1807 et 1808. 2° Des variations pour piano sur un thème de Rosetti. 3° Des trios pour piano, violon et violoncelle, 1810. 4° Des landler et des menuets *idem*, 1810.

KLUGLING (...), organiste à l'église de Saint-Pierre et Saint-Paul, à Dantzick, vers la fin du dix-huitième siècle, était considéré comme un des plus habiles clavecinistes et organistes de ce temps. Il a composé plusieurs concertos pour le piano, dans la manière de Schobert.

KNAFEL (Joseph-Léopold), pianiste et harpiste à Vienne, vers la fin du dix-huitième siècle, est connu par les compositions suivantes : 1° Sept variations pour piano sur le chœur des Papagenos : *Ach schœn willkommen, etc.* Vienne, Eder, 1799. 2° Six variations pour la harpe sur le trio : *Pria ch' io l'impegno*, ibid., 1799. 3° Recueil d'airs pour la harpe à crochets, *ibid.*, 1803.

KNAPTON (Philippe), né à York en 1788, a eu pour maître de musique le docteur Hague, professeur à l'Université de Cambridge, et après avoir terminé ses études, il est retourné dans la ville natale. Il a publié de sa composition : 1° Trois sonates pour le piano ; Londres, Chappell. 2° Plusieurs duos pour harpe et piano, *ibid.* 3° Des chansons anglaises avec accompagnement de piano. Il a laissé en manuscrit plusieurs ouvertures à grand orchestre, et des concertos pour le piano.

KNAUST (Henri-Théodore), premier ténor du théâtre de Weimar, est né à Brunswick, le 14 février 1805. La beauté et l'étendue de sa voix le firent remarquer par quelques personnes attachées au théâtre de Brunswick, qui le décidèrent à étudier le chant et à se vouer à la carrière dramatique. Kiel, ténor du théâtre de Brunswick, se chargea de son éducation musicale, et Haake, acteur du même théâtre, lui fit faire un cours de déclamation. En 1822, Knaust s'essaya en public pour la première fois dans un air qu'on avait écrit pour lui ; les espérances qu'il y donna pour son avenir le firent engager comme second ténor. Il se livra dès lors à ses études avec ardeur, et, en 1827, il quitta le théâtre de Brunswick pour aller à Cassel, où il joua quelques rôles ; mais n'y pouvant être engagé comme premier ténor, à cause de la présence de Wild, il alla à Brême, où il joua avec de brillants succès. Des offres lui furent faites pour plusieurs villes, mais il les refusa, et continua de résider à Brême pendant sept années. Ayant été donner quelques représentations à Dresde, en 1833, il y produisit une si vive sensation, que le grand-duc de Weimar l'engagea immédiatement pour son théâtre. Les qualités qui distinguaient cet artiste étaient la beauté de la voix, l'expression et la chaleur dramatique. Après une longue maladie, il a obtenu sa pension du grand-duc de Weimar, en 1842.

KNECHT (Justin-Henri), organiste, compositeur et théoricien, naquit le 30 septembre 1752, à Biberach, dans la Souabe. Son père, qui vivait alors en cette ville, lui donna les premières leçons de chant et de violon ; plus tard, d'après les conseils de son compatriote Wieland, on lui fit apprendre l'harmonie et l'accompagnement chez l'organiste Kramer. Pendant ce temps, il faisait ses études au collége, apprenait à jouer de la flûte, du hautbois, du cor, de la trompette, et Wieland lui enseignait la prosodie italienne. En 1768, il se rendit au collége du couvent d'Esslingen, s'y livra avec succès à des études supérieures de philologie grecque et latine, sous la direction du célèbre professeur Bœckh, et y devint le substi-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tut de Schmidt à l'orgue principal. Ce dernier lui fit connaître les œuvres de Graun, de Telemann, de J.-S. Bach, de Hændel, et les livres de Marpurg. Parvenu à l'âge de dix-neuf ans, Knecht se disposait à aller dans une des universités voisines pour y faire un cours de philosophie, lorsque le magistrat de Biberach le rappela pour remplacer le professeur de belles-lettres Doll, qui venait d'être mis à la retraite à cause de son grand âge. En 1792, il échangea cette position contre celle de directeur de musique, qui convenait mieux à ses goûts. Après en avoir rempli les fonctions pendant quinze ans, il accepta, en 1807, la place qui lui fut offerte de maître de chapelle de Stuttgard pour la direction de l'orchestre du théâtre et de la musique particulière de la cour; mais cette position exigeait plus de goût et de talent qu'il n'y en avait dans la tête de Knecht. Lui-même se sentit bientôt déplacé dans cette position nouvelle. Il regrettait ses paisibles travaux, et souffrait de trouver peu de sympathie pour lui chez les artistes qu'il était chargé de diriger. Après la deuxième année de séjour à Stuttgard, il donna sa démission, qui fut acceptée, et il retourna dans sa modeste demeure de Biberach, où sa place de directeur de musique de la ville lui fut rendue. Il mourut à la suite de plusieurs atteintes d'apoplexie, le 11 décembre 1817.

Knecht a longtemps joui, parmi ses compatriotes, de la réputation d'un des grands musiciens de son temps. Comme organiste, il n'avait, dit-on, point d'autre rival que Vogler. Dans cet éloge, il ne s'agit sans doute que de l'habileté de l'exécutant, car la musique d'orgue qu'il a publiée est faible de conception, bien qu'agréable. Il manquait de génie et n'a été qu'imitateur. Comme écrivain, il a été aussi élevé beaucoup au-dessus de sa valeur. Il avait sans doute du savoir, mais sa doctrine est incertaine, peu logique en plusieurs points, et ses idées n'ont pas cette portée qui imprime à la science un mouvement d'avancement. Knecht fut un homme laborieux, un ami sincère et dévoué de son art et de la vérité : ce sont là ses titres au souvenir de la postérité. Son école d'orgue est un manuel utile pour les organistes allemands des campagnes et des petites villes; mais elle n'enseigne point l'art pris d'un point de vue élevé; on peut d'ailleurs lui reprocher de manquer et d'ordre et de gradation dans la classification des objets. C'est donc bénévolement que Gerber a appelé Knecht *un second Kirnberger*, car entre ces deux écrivains didactiques la distance est considérable. D'abord Knecht se montra partisan de la doctrine de Kirnberger; plus tard, il l'abandonna pour celle de Vogler : cela seul dénote peu de jugement.

Dans la liste des ouvrages de Knecht, on trouve : 1° Chant concertant *de Mirjam et Deborah*, sur le texte de Klopstock; Leipsick, 1780. 2° Le 23e psaume à quatre voix et orchestre, *ibid.*, 1783. 3° Tableau musical de la nature, grande symphonie à quinze parties, *ibid.*, 1784. C'est ce même thème que Beethoven a traité plus tard dans sa *Symphonie pastorale*. 4° Les quinzième, seizième, vingt-cinquième et vingt-sixième couplets de l'*Oberon* de Wieland, mis en musique pour piano, *ibid.*, 1785. 5° Douze variations pour piano, *ibid.*, 1785. 6° Le 6e psaume complet à plusieurs voix, sur la traduction de Mendelssohn; Spire, 1788. 7° Cantiques des meilleurs poëtes religieux, à quatre voix, deux violons et orgue, *ibid.* 8° *Les Charbonniers fidèles*, petit opéra, en manuscrit. 9° *La Couronne de la moisson*, idem. 10° *L'Enlèvement du sérail*, idem. 11° Cantique de la Trinité, pour voix seule et orgue; Spire, 1789. 12° Trois duos très-faciles pour deux flûtes, *ibid.*, 1791. 13° Le premier psaume de David à voix seule et orgue (dans *la Correspondance musicale de Spire*, 1791, p. 77). 14° *Magnificat* idem (*ibid.*, 1792, p. 55). 15° Hymne à Dieu, cantate solennelle pour l'église ou pour le concert, à quatre voix, deux violons, alto et orgue; Hambourg, Bœhme, 1798, en partition. 16° Petite collection de morceaux pour l'orgue; Spire, Bossler. 17° Nouvelle collection complète de toutes sortes de préludes, ritournelles, fantaisies, versets et fugues, huit cahiers; Spire, Darmstadt et Munich, 1791-1800. Une deuxième édition de cet ouvrage a été publiée à Munich, chez Falter. 18° Sonate pour clavecin, violon et violoncelle; Darmstadt, 1792. 19° *La Joie des Bergers interrompue par l'orage*, tableau musical pour l'orgue; Darmstadt, 1794. Beethoven, qui n'avait certainement aucune connaissance de cette composition, a fait du même sujet l'avant-dernière partie de sa symphonie pastorale. 20° Pièces d'orgue progressives, premier cahier; Leipsick, Breitkopf et Hærtel, 1796. 21° *Dixit Dominus*, composition qui a obtenu en 1800 un prix de trente ducats. 22° Grand *Te Deum* à deux chœurs et orchestre complet, composé en 1802, et dédié à l'empereur François II et au premier consul Bonaparte. 23° Autre *Te Deum* à quatre voix et orchestre; Offenbach, André. 24° Six sonatines pour le piano, 1802.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

25° Quarante-huit préludes de clavecin, dans tous les tons, 1802. 26° Collection complète de mélodies chorales, en partie corrigées et en partie nouvellement composées, à quatre voix et orgue, pour le *Nouveau Livre de chant de la campagne dans le Wurtemberg*, à l'usage des églises et des écoles (en société avec Christmann), Stuttgard, 1799, in-4° de trois cent trente-huit pages. 27° *Cæcilia*, œuvre périodique des pièces d'orgue grandes et petites, trois cahiers; Fribourg, Herder.

Écrits théoriques et didactiques : 1° *Erklærung einiger von einem der Rechts-Gel. A. in Erlangen angetæsteten, aber missverstandenen Grundsætze aus der Vogterschen Theorie*, etc. (Explications de quelques principes de la théorie de Vogler attaqués et mal compris par un jurisconsulte d'Erlangen); Ulm, 1785, cinq feuilles in-4°. Weissbek, professeur de droit, avait attaqué ces principes dans la *Gazette musicale de Spire* (année 1788, p. 98); c'est à son article que répond l'écrit de Knecht. 2° Lettres instructives sur l'harmonie (dans la *Gazette musicale de Spire*, années 1791 et 1792). 3° *Gemeinnützliches Elementarwerk der Harmonie und des Generalbasses*, etc. (Traité élémentaire de l'harmonie et de la basse continue, c'est-à-dire véritable méthode pour enseigner et apprendre l'art d'accompagner avec une connaissance parfaite de toutes les harmonies, d'après les principes de Vogler, avec beaucoup de tables d'accords et d'exemples pratiques, etc.), première partie, neuf feuilles de texte et quatre feuilles d'exemples; Augsbourg, chez Hamm, 1792; deuxième partie, Stuttgard, 1793; troisième partie, *ibid.*, 1794; quatrième et dernière partie, *ibid.*, 1798. 4° *Ueber die Harmonie* (sur l'harmonie), articles de la *Gazette musicale de Leipsick*, t. I, p. 129, 161, 321, 527, 561 et 593. 5° *Kleines alphabetisches Wœrterbuch der vornehmsten und interessanten Artikel aus der musikalischen Theorie* (Petit vocabulaire alphabétique des principaux et des plus intéressants articles de la théorie musicale); Ulm, 1795, huit feuilles in-8°. Ce vocabulaire avait été écrit par l'auteur pour l'*Almanach des instituteurs*, où il fut d'abord inséré; puis on l'imprima séparément. 6° *Vollstændige Orgelschule für Anfænger und Geübtere* (Méthode complète de l'orgue pour les commençants et pour ceux qui sont plus avancés), première partie, contenant les principes de l'art de jouer de l'orgue; Leipsick, Breitkopf et Hærtel, 1795, quatre-vingt-six pages in-fol.; deuxième partie, renfermant l'explication des principaux jeux de l'orgue, *ibid.*, 1796, cent quatre-vingt-seize pages in-fol.; cette partie contient beaucoup de morceaux d'orgue pour l'application et la combinaison des différents registres; troisième partie, contenant un traité théorico-pratique du chant choral protestant et catholique, *ibid.*, 1798, in-fol. Pour mettre de l'ordre dans son ouvrage, Knecht aurait dû donner dans la première partie l'exposé de la construction de l'orgue, de ses différents jeux et de leur emploi, au lieu de le rejeter dans la seconde; renvoyer dans celle-ci certaines choses qui sont dans la première, par exemple l'emploi de la pédale et les exercices qui lui appartiennent, car l'emploi de la pédale, depuis ses éléments jusqu'aux traits les plus difficiles et les plus compliqués, constitue le second degré de la science de l'organiste; l'art d'accompagner le chant aurait dû suivre immédiatement tout ce qui concerne le mécanisme du jeu de l'orgue; enfin, ce qui est relatif à la forme des pièces aurait dû former une quatrième et dernière partie. Cette gradation résulte de la nature même des choses. J.-P.-E. Martini (*voyez* ce nom), surintendant de la musique de Louis XVIII, roi de France, s'est emparé du travail de Knecht, sans le nommer, et l'a publié sous le titre d'*École d'orgue, divisée en trois parties;* il a bouleversé tout l'ouvrage de l'estimable musicien allemand, sans y mettre plus d'ordre. 7° *Theoretisch-praktische Generalbass-Schule, welche in 90 Notentafeln nebst allen Intervallen, alle mœgliche Bewegungsarten der Tœne, Uebungen aller vorkommenden Accorde, die verschiedenen Uebergænge und das Ineinanderweben der Tœne durch alle gebrauchlichen Dur- und Moll-Tonarten enthælt* (Méthode théorique et pratique de la basse continue, etc.); Fribourg, Herder (sans date), in-4° de soixante pages de texte et de quatre-vingt-douze pages d'exemples. 8° *Kleine Clavierschule für die ersten Anfænger, worin die Anfangsgründe sowohl der Musik überhaupt, als des Clavierspielens insbesondere auf eine fassliche Weise gelehrt wird* (Petite méthode de piano pour les commençants, etc.), première partie (théorique); Munich, Falter, 1800, in-4°; deuxième partie (pratique), *ibid.*, 1802. Je crois que c'est le même ouvrage dont il a été donné une édition sous ce titre : *Bewæhrten-Methodenbuch beim ersten Clavierunterricht mit 50 Notentafeln*, etc.; Fribourg, Herder (sans date), trente-six pages in 4° de texte et cinquante-deux pages d'exemples. 9° *Allgemeines musikalischer Katechis-*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

mus oder kurzer Inbegriff der allgemeinen Musiklehre zum Behufs der Musiklehrer und ihrer Zœglinge (Catéchisme général de musique, ou courte explication de la science de la musique, etc.); Biberach, chez les frères Knecht, 1803, huit feuilles in-8°. La cinquième édition de ce petit livre a été publiée en 1824, à Fribourg, chez Herder, in-4°. Haslinger, de Vienne, en a donné une in-8° sans date. 10° *Luther's Verdienst in Musik und Poesie* (Mérite de Luther pour la musique et la poésie), Ulm, 1817, in-8° de quatre feuilles. Cet écrit, publié à l'occasion de la fête séculaire de la Réformation, fut le dernier travail de Knecht. Il a aussi publié beaucoup d'articles relatifs à la musique dans divers journaux, entre autres : 11° Recherche des principales causes pour lesquelles la musique est en général peu estimée des gens du monde (dans la *Correspondance musicale*, 1792, p. 180). 12° Si l'harmonie a ses bases dans la nature (dans la *Gazette musicale de Leipsick*, 1792, p. 129). 13° Si les anciens savaient quelque chose de l'harmonie (*ibid.*, p. 161). 14° Ce qui a contribué à la lenteur des progrès dans la connaissance de l'harmonie au moyen âge (*ibid.*, p. 321). 15° Jusqu'où l'on est parvenu avec les découvertes les plus modernes dans l'harmonie (*ibid.*, p. 527). 16° Essai d'une nouvelle théorie des consonnances et des dissonances, dans lequel on indique en particulier, d'une manière sensible et intelligible, les causes physiques et les différents degrés de la consonnance et de la dissonance des intervalles, avec une introduction sur la doctrine du son en général (*ibid.*, deuxième année, p. 318, 301, 385, 433, 449, 465). 17° Courte réponse à cette question : *Qu'est-ce que la musique pratique peut espérer de l'application du système de Vogler?* (*ibid.*, troisième année, p. 725, 741). 18° Sur l'art d'accorder les instruments en général et l'orgue en particulier (*ibid.*, cinquième année, p. 529). Enfin, une préface *Sur la nature véritable de la musique d'église*, précédée du 23e psaume en partition.

KNEFERLE (Henri), organiste à Eichstœdt (Bavière), naquit dans cette ville vers le milieu du dix-huitième siècle. Les singulières dispositions qu'il montra dès son enfance pour la musique lui procurèrent la protection du prince évêque, qui lui fournit les moyens d'aller étudier cet art en Italie. Il y demeura huit ans et fixa principalement son séjour à Naples, où il eut des leçons des meilleurs maîtres. De retour dans sa patrie, il écrivit plusieurs petits opéras, des concertos pour le clavecin, le basson et la flûte, des trios pour le piano, des sonates pour le même instrument, et arrangea beaucoup de morceaux de *la Flûte enchantée*, de *l'Arbre de Diane*, et de divers autres opéras, pour des instruments à vent.

KNIESCHECK (Wenceslas), né à Prague en 1743, fut d'abord employé comme bassoniste dans un orchestre en Pologne, puis alla se fixer à Ratisbonne, où le prince de la Tour et Taxis le fit entrer dans sa musique. Il mourut en cette ville dans l'année 1806. Plusieurs messes, vêpres, cantates et morceaux de piano de sa composition ont été publiés à Ratisbonne.

KNIEVEL (Hermann-Ignace), professeur de musique et organiste de l'église catholique à Lippstadt, dans la principauté de Detmold, est né dans cette ville vers 1802. Il est auteur d'un livre choral à quatre voix, avec des préludes et des versets pour l'orgue, à l'usage du culte catholique dans l'ancienne partie du diocèse de Paderborn. Ce livre a paru sous le titre suivant : *Choralbuch für catholische kirchen, zunœchst für den ältern Theil der Diœcese Paderborn vierstimmig und durchgehends mit zwischenspielen bearbeitet*; Paderborn, Jungfermann, 1840, in-4°.

KNIEWELT (Théodore-Frédéric), docteur en philosophie, et professeur au gymnase de Dantzick, puis recteur et enfin prédicateur et archidiacre de l'église Sainte-Marie, a publié une savante dissertation intitulée : *Observationum in vetutissimæ Græcorum Homerici atque Hesiodei ævi musicæ rationem atque conditionem fasciculus I.*; Gedani ap. Krause, 1819, in-4° de 24 pages. Amateur passionné de musique, le docteur Kniewelt a été le fondateur d'une académie de chant à Dantzick, sur le modèle de celle de Berlin. Déjà en 1832, cette institution était en prospérité, et les dames les plus haut placées de la ville prenaient part à ses exercices. Pendant plus de vingt ans, le docteur Kniewelt dirigea cette société chantante avec autant de talent que de zèle. Cet amateur distingué vivait encore en 1845.

KNIGGE (Adolphe-François-Frédéric-Louis, baron DE), né à Bredenbeck, dans le Hanovre, le 16 octobre 1752, fut d'abord page et assesseur de la guerre et du domaine à Cassel, vécut ensuite à Hanau, à Francfort-sur-le-Mein, à Heidelberg et à Hanovre, et fut en dernier lieu nommé surintendant-inspecteur des écoles de la ville de Brême et chambellan du duc de Saxe-Weimar. Il mourut à Brême le 6 mai 1796. Amateur de musique distingué, il a publié à Francfort, en

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

1781, six solos pour le clavecin. Dans le septième numéro de ses feuilles dramaturgiques (*Dramaturgische Blætter*), il a donné une très-bonne appréciation du talent du chanteur Farinelli.

KNIGHT (J.-P.), musicien anglais et compositeur de chansons et de ballades à voix seule, avec accompagnement de piano, a commencé à se faire connaître vers 1818. Je n'ai point d'autre renseignement sur cet artiste, à l'exception des titres de quelques-unes de ses chansons et ballades qui ont été les plus recherchées; on y remarque : *Beautifull Venice; England, farewell! Of what is the old man thinking*, dont il a été fait plusieurs éditions; *Music, sweet music;* et la ballade *She wore a wreath of roses.*

KNIGHT (Édouard), surnommé *le Jeune*, né à Londres vers 1800, a débuté dans cette ville comme pianiste et compositeur en 1822. Sa première production consiste en variations pour le piano sur l'air anglais : *Kitty clever*, Londres, Goulding. Le recueil de ses compositions intitulé : *Comic Songs and Recitations; with Symphonies and Accompaniments for the piano-forte* a eu du succès. On y trouve le portrait de l'auteur.

KNITTELMAIR (Lambert), fils d'un instituteur à Konzell, village de la Bavière, naquit le 13 mars 1769. Il commença ses études littéraires et musicales au couvent des Bénédictins d'Oberattaich, les continua à Straubing, et les termina à Salzbourg. En 1791 il fit profession au monastère d'Oberattaich, et depuis 1796 il fut chargé d'enseigner les belles-lettres alternativement dans son couvent, à Straubing et à Munich. Il vivait encore en 1812, mais on n'a plus de renseignements sur sa personne après cette époque. Sans avoir appris l'harmonie, et guidé seulement par son instinct et par l'étude des partitions, il a écrit plusieurs morceaux pour le piano, des messes, et d'autres compositions, qui ont été bien accueillies par le public, particulièrement à Ratisbonne. Parmi ses ouvrages, on remarque : 1° Trois marches avec trios pour piano à quatre mains; Munich, Falter. 2° Douze allemandes, *idem, ibid.* 3° Variations sur la romance de *Joseph, idem, ibid.* 4° Variations sur la marche d'*Aline, idem, ibid.* 5° Messe allemande à quatre voix, orgue et deux cors; Straubing, Haigl. 6° *Le Rossignol*, de Matthison, à voix seule avec accompagnement de piano; Landshut, Krull.

KNJZE (F.-M.), guitariste bohémien et compositeur, est fixé à Prague, où il a publié, chez Berra, beaucoup de pièces, de divertissements, de variations et de danses nationales pour son instrument. On a aussi de lui deux ouvrages élémentaires sur l'art de jouer de la guitare, intitulés : 1° *Fundament für die Guitare nebst praktischen Beispielen;* Prague, Kronberger et Weber. 2° *Vollstændige Guittarschule,* etc. (Méthode complète de guitare, etc.); Prague, Enders.

KNOBLOCH ou **KNOBLAUCH** (Charles), directeur du chœur au couvent de Grussau (ordre de Cîteaux), vers 1790, était à la fois compositeur estimable, bon organiste, bon directeur de musique et théoricien. Il a laissé en manuscrit des compositions qu'on chante encore à Grussau.

KNOCK (Nicolas-Arnold), docteur en droit à Groningue, vers la fin du dix-huitième siècle, est auteur d'un livre qui a pour titre : *Dispositien der merkwaardigste Kerk-Orgelen welke in de zeven vereenigde Provintien, en wel byzonder in de Provintien Friesland, Groningen en elders aangetroffen werden. Kunnende dit Werk verstrekken tot een vervolg van het Werk van den Heer J. Hess.* (Dispositions des orgues les plus remarquables qui se trouvent dans les sept provinces unies, et en particulier dans les provinces de Frise, de Groningue, etc.), Groningue, 1788, in-4°.

KNOEFEL (Jean), maître de chapelle de l'électeur palatin, dans la seconde moitié du seizième siècle, était né à Lauban, dans la Haute-Lusace. Le titre de son premier recueil de compositions fait connaître qu'il fut d'abord au service de Henri, duc de Silésie, en qualité de maître de chapelle. Ses ouvrages connus sont ceux-ci : 1° *Dulcissimæ quidam cantiones numero XXXII quinque, sex et septem vocum factæ, ut tum humanæ voci, tum musicis instrumentis aptæ esse possint, authore Johanni Knœfelio Laubensi, illustrissimi principis ac Domini, Domini Henrici, ducis Silesiæ, Lignicen. Brigen. et Goltbergens. musici chori magistro.* Noribergæ, in officina Theod. Gerlatzeni, 1571, in-4°. 2° *Cantus choralis numeris musicis quinque vocum inclusus, eo ordine quo per totum anni curriculum præcipuis diebus festis in ecclesia cantari solet;* Noribergæ, in officina Theodorici Gerlachi, 1575, in-4°. 3° *Cantiones piæ 5 et 6 voc. tam voci humanæ, quam instrumentis musicis accommodatæ;* Nuremberg, 1580, in-4°. 4° *Teutsche Liedlein, welche den mehrern Theil den Brauch und Lauff dieser Welt beschrieben und anziegen* (chansons

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

allemandes dont la plupart décrivent et indiquent les usages et la marche de ce monde, à cinq voix); Nuremberg, 1581, in-4° obl. La deuxième édition a été publiée à Francfort, en 1610.

KNOEP (Luder), organiste de l'église Saint-Étienne, à Brême, vers le milieu du dix-septième siècle, a publié de sa composition : 1° *Paduanen, Gaillarden, Balletten, Mascaraden, Arien, Allemanden, Couranten und Sarabanden von 3 Instrumenten* (Pavanes, gaillardes, ballets, mascarades, airs, allemandes, courantes et sarabandes pour trois instruments), Brême, 1652, in-4°. 2° *Idem*, deuxième partie, à deux et trois instruments, avec la basse continue, Brême, 1660, in-4°.

KNOLL (David-Tobie), né en 1750 à Namslau, en Silésie, était fils du meunier de cette petite ville. Il était encore enfant, lorsque sa mère adressa des plaintes à Hoffmann, maître d'école et organiste du lieu, sur ce que son fils, au lieu d'étudier, s'amusait à faire mouvoir avec les doigts une rangée de petits bâtons qu'il plaçait sur une table. Le maître jugea sur cet indice que le petit Knoll avait de l'instinct pour la musique, et il lui donna des leçons de clavecin. Les progrès de l'élève furent rapides. Il paraissait destiné à cultiver l'art avec succès, lorsque la mort prématurée de son père l'obligea de suspendre ses études et d'aller à Breslau chercher des ressources pour son existence dans une maison de commerce. Charmé de son activité et de son intelligence dans son emploi de commis, le négociant chez lequel il était, ayant eu connaissance de son penchant pour la musique, et du regret qu'il éprouvait d'être obligé de renoncer à la cultiver, lui fit présent d'un clavecin, pour qu'il en jouât dans ses heures de loisir, et engagea Holland, organiste de l'église Saint-Christophe, à lui faire continuer ses études. Plus tard, Hoffmann, organiste de Sainte-Marie-Madeleine, lui donna des leçons de composition, en 1766. Cependant ayant établi lui-même une maison de commerce, il sembla renoncer pour toujours à la musique : ce ne fut que six années plus tard, et lorsqu'il était déjà âgé de trente-six ans, qu'il écrivit un *Domine ad adjuvandum*, et un *Veni Sancte Spiritus* qui furent suivis de plusieurs psaumes, d'un *Kyrie*, de quatre *Magnificat*, de deux *Ecce quomodo moritur justus*, de cantates d'église, de motets à quatre parties, et d'un livre de chorals à quatre voix. Il avait étudié spécialement les formes des anciennes compositions conventionnelles, telles que les contrepoints rétrogrades et à retourner le livre, et son habileté à résoudre les canons énigmatiques était fort remarquable. Knoll a écrit aussi plusieurs ouvrages de théorie et de didactique; mais rien de tout cela n'a été publié. On peut voir la liste de ces écrits dans le *Schlesischer Tonkünstler-Lexikon* de Kossmaly et Carlo (première suite, p. 48 et suiv.). Il mourut à Breslau en 1818, à l'âge de quatre-vingt-deux ans.

KNOLL (Catherine DE), cantatrice du théâtre royal de Stuttgard, est née en 1790 à Ravensbourg, dans le Wurtemberg, d'une famille nommée *Hug*. Douée par la nature d'une voix pure et bien timbrée, elle ne reçut d'abord que l'éducation d'un choriste au théâtre de Stuttgard, où elle entra en 1814. Son intelligence et le désir ardent qu'elle avait de s'élever, lui fit choisir par instinct les meilleurs modèles. En 1823, elle se rendit à Milan, où elle reçut quelques leçons de *Banderali*. Toutefois, quels que fussent ses efforts, elle n'a jamais pu parvenir à se poser au théâtre avec avantage, parce que son extérieur ne lui était pas favorable; mais, suivant la notice que le docteur Schneider a faite sur cette dame (dans le Lexique général de musique publié par Schilling), la beauté de son chant, dans la musique d'église, est d'un ordre supérieur. Elle a fait admirer son grand style et sa belle manière de phraser en chantant les solos du *Messie* de Hændel, le 6 septembre 1837, dans la grande fête musicale de Hechingen, dirigée par Lindpaintner. Ce fut elle encore qui, dans l'exécution du même ouvrage à Stuttgard, le 25 octobre 1838, eut une supériorité non contestée sur tous les autres chanteurs. Son mari était un négociant de Stuttgard, et sa position était indépendante.

Mademoiselle Berthe de Knoll, sa fille, se fit remarquer aussi comme cantatrice distinguée dans les concerts donnés à Stuttgard, puis fut engagée au théâtre de Francfort, où elle chanta depuis 1843 jusqu'à la fin de 1845. Elle a cessé de se faire entendre en public depuis son mariage avec le littérateur musicien et professeur, M. Richl, en 1846.

KNORR (Jules), professeur de musique et de piano, né à Leipsick, le 22 septembre 1807, fit ses études au gymnase de cette ville et y reçut les premières leçons de musique. Plus tard, il suivit d'une manière sérieuse le cours de philologie du professeur Gottfried Hermann et sembla se destiner à la carrière de la littérature; mais, en 1827, il s'adonna exclusive-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ment au piano, sous la direction de Wilhelm Neubeck, pianiste de talent et bon professeur. Knorr se fit entendre avec succès dans un concert du Gewandhaus, le 27 octobre 1831. Lié d'amitié avec Robert Schumann et Louis Schunke, il prit part avec eux, en 1834, à la fondation de la nouvelle Gazette musicale (*Neue Zeitschrift für Musik*); mais il n'y travailla que pendant la première année. On a de cet artiste un ouvrage élémentaire pour le piano intitulé : *Neue Piano-forte-Schule, in 184 Uebungen, oder Materialen für dem Unterricht und das Selbststudium am Piano-forte* (Nouvelle méthode de piano en cent quatre-vingt-quatre exercices, etc.), Leipsick, R. Friese, 1835, trente-deux pages in-fol. Une deuxième édition de cet ouvrage fut publiée en 1841, avec ce nouveau titre : *Die Piano-forte-Schule der neuesten Zeit. Ein Supplement zu den derartigen bisher erschienenen Werken von Cramer, Czerny, Herz, Hummel, Hünten, Kalkbrenner, Moscheles, etc.* (l'École de piano de l'époque actuelle. Supplément aux ouvrages classiques de Cramer, Czerny, Herz, Hummel, *Hünten* (*l*) Kalkbrenner, Moscheles, etc.), Leipsick, R. Friese. Il donna, en 1844, une sorte de supplément de cette méthode, sous ce titre : *Materialien für das mechanische Clavierspiel* (Matériaux pour le mécanisme du jeu de piano); Leipsick, Breitkopf et Hærtel. Déjà, en 1830, Knorr avait publié une nouvelle édition de la méthode de piano de J.-G. Werner, avec les additions; Leipsick, Hofmeister. On lui doit aussi une neuvième édition de la *Grande Méthode de piano* de A.-E. Müller (*voyez* ce nom), avec des observations critiques et analytiques; Leipsick, Peters, 1848. Knorr est mort à Leipsick, le 17 juin 1801.

KNOX (Jean), musicien écossais du seizième siècle, a composé la musique d'un livre de psaumes à quatre voix qui a été publié sous ce titre : *The Common Tunes*. Ces psaumes se chantent encore dans les églises d'Écosse.

KNUPFER (Sébastien), directeur de musique et *cantor* de l'école de Saint-Thomas, à Leipsick, naquit le 6 septembre 1633, à Aschen, dans le Voigtland, où son père, Jean Knupfer, était *cantor* et organiste. Ce fut sous sa direction que le jeune Knupfer fit ses études de musique et de composition, pendant qu'il suivait avec ardeur les cours de langues anciennes dans un collége situé à quatre milles de la maison paternelle. Plus tard, il se rendit à Leipsick, où il eut la bonne fortune d'entrer dans la maison du savant jurisconsulte Jean Philippi, qui devint son protecteur. Knupfer profita de cette position pour compléter son instruction philologique et musicale. En 1657, il obtint le cantorat de Saint-Thomas, et peu de temps après il fut mis en possession des fonctions de directeur de musique. Également savant dans les lettres et dans la musique, il s'est fait une solide réputation par ses compositions. Ses ouvrages de musique d'église, ses madrigaux et ses chansons allemandes étaient recherchés particulièrement dans la Saxe. Il mourut en 1676. On trouve de ce musicien, à la Bibliothèque royale de Berlin, le manuscrit autographe d'un motet à huit voix, composé en 1660 sur le choral : *Erforsche mich Gott*. L'éloge de Knupfer a été publié sous ce titre : *Programma de laude musicæ in honorem Seb. Knuepferi, philologi eximii, musicique celeberrimi chori, item musici directoris et cantoris ad D. Thomæ benemeritissimi*, Lipsiæ, 1676, in-4°.

KNYVETT (Charles), fils d'un organiste de la chapelle du roi d'Angleterre, naquit à Londres vers 1775. Son premier maître de musique fut le docteur en musique William Parsons (*voyez* ce nom), et Samuel Webbe lui enseigna à jouer de l'orgue. En 1802, il fut nommé organiste de la paroisse de Saint-Georges (*Hannover-Square*). Il fut un des directeurs des célèbres concerts de musique ancienne, conjointement avec son frère (*voyez* l'article suivant), Greatorex et Bartleman. Knyvett fut pendant près de vingt ans l'accompagnateur le plus renommé de Londres. On a publié de sa composition : *Six airs harmonisés pour trois et quatre voix*. Londres, Goulding.

KNYVETT (William), frère puîné du précédent, né à Londres vers 1778, fut un des plus célèbres chanteurs anglais pour le genre de l'oratorio et de la musique classique. La nature l'avait doué d'une voix de haute-contre aiguë susceptible de monter aux notes les plus élevées du contralto : le timbre en était de la plus grande beauté. Sa belle prononciation des paroles anglaises était admirée de ses compatriotes. Son début dans les concerts de la musique ancienne se fit vers 1797; la beauté de son organe y fit éclater les applaudissements les plus unanimes. J'ai entendu Knyvett à une époque où il avait dépassé l'âge de cinquante ans : sa voix était encore d'une grande beauté. Il était alors engagé pour tous les festivals de musique qui se donnaient dans les villes principales de l'Angleterre. Cet ar-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tiste s'est fait connaître avantageusement aussi comme compositeur de *glees* (sorte de mélodies anglaises à plusieurs voix) : parmi les morceaux de ce genre qu'il a publiés : *Hark to Philomela singing ; Yes, I will go with thee, my love*, pour soprano, contralto, ténor et basse, et *The Shepherd and his dog Rover*, pour contralto, ténor et basse, ont été particulièrement recherchés et chantés. Knyvett a aussi harmonisé un assez grand nombre de chansons écossaises à quatre voix. En 1839, il chantait encore à la chapelle royale, et était âgé de soixante et un ans.

KOBELIUS (Jean-Augustin), receveur du prince de Saxe-Weissenfels et directeur de sa chapelle, naquit à Wœhlitz, entre Halle et Mersebourg, le 21 février 1674. Son premier maître de musique et de clavecin fut, en 1689, Nicolas Braun, alors organiste à Weissenfels ; après la mort de ce musicien, il passa sous la direction de Jean-Chrétien Schieferdecker, son successeur. Ensuite il étudia la composition pendant trois ans chez le maître de chapelle Jean-Philippe Krieger. Pour perfectionner son éducation musicale, il voyagea et visita Cobourg, Erlangen, Nuremberg, Anspach, Stuttgard, Augsbourg et Venise. A son retour il fut nommé musicien de la chambre à Weissenfels ; puis, en 1712, il obtint la place d'organiste de la petite ville de Sangerhausen, d'où on l'appela, en 1713, à la chapelle de la Sainte-Croix de Querfurt, en qualité de directeur de musique. Il obtint enfin, à Weissenfels, les emplois ci-dessus mentionnés en 1725, et il mourut en cette ville le 17 août 1731. Ce musicien a écrit, pour le théâtre allemand de la cour de Weissenfels, plusieurs opéras depuis 1710 jusqu'en 1720 ; il a laissé aussi en manuscrit beaucoup de cantates, de sérénades, de concertos, de sonates, et plusieurs chants d'église pour un ou deux chœurs.

KOBERGER (A.), auteur inconnu d'un petit dictionnaire de musique (*Kleines musikalischer Wœrterbuch*), dont la troisième édition a été publiée à Quedlinbourg et à Leipsick, chez G. Busse, en 1833. On ne trouve ni dans le livre, ni à aucune autre source, d'indication des deux premières éditions. Les renseignements manquent également sur l'auteur, ainsi que sur la position qu'il a occupée. Le volume est divisé en deux parties : la première contient le vocabulaire, en quarante-neuf pages ; la seconde est un aperçu de l'histoire de la musique, en vingt-deux pages.

KOBRICHT (Jean-Antoine), prêtre et organiste à Landsberg, en Bavière, né vers 1720 à Raudnitz, en Bohême, a écrit pour les églises de la campagne beaucoup de petites messes à trois ou quatre voix avec deux violons et orgue. Le style de ces compositions est peu élevé ; pourtant elles ne manquent pas d'une certaine grâce facile. Parmi ses ouvrages, qui ont été tous imprimés à Augsbourg, chez Lœtter, on compte quatre œuvres de litanies (op. 9, 16, 24, 36) ; trente-six messes en sept recueils (op. 25, 29, 30, 31, 33, 35, 36) ; douze *Tantum ergo*, op. 10 ; neuf offertoires, op. 28 ; soixante-douze psaumes brefs, op. 32 ; de petites vêpres, op. 12. On a du même artiste environ treize œuvres de sonates pour piano, et des préludes et fugues pour l'orgue. En 1782, Kobricht a publié une méthode de piano qui a eu beaucoup de succès dans l'enseignement élémentaire. Elle a pour titre : *Gründliche Klavierschule* (Méthode rationnelle de clavecin). Il en a été fait une deuxième édition en 1788. Enfin on a du même auteur une méthode de violon intitulée : *Geig-Fundament, das sich mehr in Zeichen und Noten, etc.* (Fondement pratique du violon, consistant plus en signes et en notes qu'en explications), Augsbourg, 1787, in-4° obl. de quatre-vingt-dix-sept pages. Dlabacz dit (*Allg. histor. Kunstler Lexikon für Bœhmen*, t. II, col. 80) que Kobricht dirigeait encore le chœur de l'église de Raudnitz en 1788 ; mais après cette époque, on ne trouve plus de renseignements sur sa personne.

KOCH (Jérémie), maître de chapelle du comte de Schwartzbourg, et recteur adjoint du Gymnase de Sondershausen, né au mois d'octobre 1637, en cette ville, y fut placé, en 1662, comme chantre de la Cour, et comme troisième professeur du collége. Ce fut en 1680 qu'il obtint sa nomination de maître de chapelle. Il mourut le 24 mars 1693. Ce musicien n'est connu comme compositeur que par un chant funèbre à cinq voix sur la mort du comte Antoine Gunther de Schwartzbourg, qui a été imprimé en 1666, et qui a pour titre : *Trawriges-Abschieds-Lied, Gesprœchsweise* (Triste chant d'adieu, en forme de dialogue), neuf pages in-4°. Les dix premiers couplets, à cinq voix, expriment les plaintes de la veuve du prince ; les réponses du défunt sont écrites pour trois voix d'homme graves. Les lamentations du peuple, en chœur, à cinq parties, sont dans les onzième et douzième couplets. Toute cette composition est empreinte d'un caractère solennel et mélancolique.

KOCH (Antoine-Albert), né en Silésie vers 1678, était maître de chapelle à Breslau,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

dans les premières années du dix-huitième siècle, et y composa en 1710 une cantate intitulée : *Die Freudens Bezeigung*, pour la dédicace du Gymnase. Il passa ensuite au service du comte de Bernstadt, en qualité de maître de chapelle, écrivit une sérénade pour divers instruments, plusieurs opéras, et mourut à Œls en 1745. Gerber lui attribue la composition d'une collection de musique d'église pour le service d'une année entière (*voyez* l'article suivant).

KOCH (Jean-Sébastien), né à Ammern, près de Muhlhausen, dans la Thuringe, le 10 juin 1689, fréquenta dans sa jeunesse le Collége de cette ville, puis acheva ses études dans un séjour de cinq années à Blankenberg. Ensuite il retourna à Muhlhausen et y remplit pendant deux ans les fonctions de directeur du chœur de l'église ; mais au bout de ce temps, il alla étudier la théologie à l'Université de Jéna. En 1712, il fut appelé à Schlaitz, dans le Voigtland, comme professeur de musique et de chanteur bassiste de la chapelle du comte de Reuss ; il échangea cette situation, en 1728, pour celle de directeur de cette chapelle, et mourut au mois de janvier 1757. Mattheson attribue à ce musicien (*Grundl. einer Ehrenpf.*, p. 112) la composition d'une année complète de musique d'église que l'organiste Quiel possédait en 1714 ; mais Gerber pense que ces ouvrages appartenaient à Antoine-Albert Koch (*voyez* l'article précédent). Les autres compositions de Jean-Sébastien Koch ne sont pas connues.

KOCH (Françoise-Romana), née **GIRANECK**, fut une cantatrice très-estimée du théâtre allemand ; elle naquit à Dresde, en 1748. Destinée d'abord à la profession de danseuse, elle débuta comme telle, en 1765, au théâtre de Leipsick, et devint dans l'année suivante la femme de Koch, maître de ballets, qui en fit une de ses danseuses les plus habiles et les plus aimées du public. En 1767, elle prit des leçons de Gerber pour le clavecin ; quatre ans après, Schweitzer, maître de chapelle à Weimar, lui enseigna l'art du chant, et par ses soins elle parvint à un degré d'habileté qui la fit admirer pendant dix ans sur les théâtres principaux de l'Allemagne. Retirée en 1787, elle ne s'occupa plus que de l'éducation de ses enfants, qui ont été aussi des artistes distingués. Elle mourut d'une maladie de poitrine, à Dresde, en 1796.

KOCH (Henri-Christophe), né à Rudolstadt, le 10 octobre 1749, reçut de son père, musicien de la chapelle du prince, sa première instruction musicale. L'électeur lui fit ensuite donner des leçons de piano, de violon et de composition par le maître de chapelle Schienpflug, et le prince Louis Gunther l'admit dans sa musique à l'âge de quinze ans, en qualité de second violon, et lui accorda une pension pour l'aider à continuer ses études littéraires. Parvenu dans les classes supérieures, Koch prit *un goût décidé pour les mathématiques*. Les progrès qu'il fit dans ces sciences lui furent ensuite fort utiles pour ses travaux sur la théorie de la musique. En 1768, le prince le nomma premier violon de sa chapelle, et l'admit, en 1777, dans la musique de sa chambre. Entièrement remplie par des études et des travaux, la vie paisible de ce savant musicien s'est écoulée, exempte de soucis et d'événements, dans l'exercice de ses devoirs. Un coup d'apoplexie l'a enlevé à l'art et à ses amis, le 12 mars 1816. Par une circonstance singulière, l'Académie royale de musique de Stockholm, qui n'avait point été instruite de sa mort, le nomma l'un de ses membres, et envoya le diplôme, à Rudolstadt, le 2 décembre 1818.

Koch est plus connu comme écrivain sur la musique que comme compositeur. Ses ouvrages occupent une place importante dans la littérature musicale. Le premier qu'il fit paraître a pour titre : *Versuch einer Anleitung zur Composition* (Essai d'une introduction à la composition), première partie, Rudolstadt, 1782, un volume in-8° de trois cent soixante-quatorze pages ; deuxième partie, Leipsick, 1787, un volume in-8° de quatre cent soixante-quatre pages ; troisième partie, Leipsick, 1793, un volume in-8° de quatre cent soixante-quatre pages. Ce livre est un des meilleurs qui ont été publiés en Allemagne sur le sujet dont il s'agit, et Koch l'a traité d'après des vues originales. Dans la première partie, il examine d'une manière savante, logique et neuve les rapports de la tonalité avec l'harmonie des accords ; la constitution de ces accords, leur enchaînement, et l'analyse des divers cas de résolution des dissonances, complètent cette partie du travail. La deuxième section de cette première partie est relative au contrepoint : c'est la plus faible de l'ouvrage ; Koch n'a point compris le but de cette partie de la science. La première section de la deuxième partie renferme des considérations pleines de justesse sur la forme des pièces de musique et l'arrangement de leurs diverses parties. Sous le titre de *Règles mécaniques de la mélodie*, la seconde section de cette deuxième partie contient des aperçus

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

absolument neufs et d'un haut intérêt concernant cette branche importante de l'art. On n'a rien fait de mieux jusqu'à ce jour, et l'on n'avait rien produit d'aussi satisfaisant avant Koch. La troisième partie tout entière est le développement de la théorie de la forme mélodique. La période et ses diverses combinaisons y sont traitées de main de maître. Toutefois le mérite de cet excellent livre a été méconnu en Allemagne. L'existence obscure de l'auteur, l'absence de tout moyen de publicité à l'époque où l'ouvrage parut, et le savoir-faire de quelques théoriciens, bien inférieurs en mérite à l'auteur de l'*Essai d'une introduction à la composition*, mais plus actifs, ont fait en quelque sorte rester dans l'oubli ce livre conçu d'une manière vraiment philosophique. Aujourd'hui même, les musiciens allemands et les critiques de profession semblent ignorer la valeur de ce livre, et les biographes se bornent presque tous à en indiquer le titre. En 1795, Koch entreprit la publication d'un journal de musique qui parut à Erfurt, chez Kayser, sous ce titre : *Journal der Tonkunst*. Le plan était bien conçu, et les deux premiers numéros qui parurent (formant ensemble deux cent soixante et une pages in-8°) annonçaient un recueil bien fait; mais ce furent les seuls qu'on publia. Koch n'était pas placé convenablement pour faire prospérer une telle entreprise. D'ailleurs, il était déjà occupé de recherches pour le *Grand Dictionnaire de musique* qu'il publia quelques années après, et le temps employé pour ce nouvel ouvrage ne lui permettait pas de donner des soins à la rédaction d'un journal. Ce dictionnaire parut six ans après, sous ce titre : *Musikalisches Lexikon, welches die theoretische und praetische Tonkunst encyclopædisch bearbeitet, alle alte und neue Kunstwœrter erklært, und die alten und neuen Instrumente beschreiben enthælt* (Lexique musical, contenant la musique théorique et pratique, en forme d'encyclopédie, l'explication de tous les termes techniques anciens et modernes, la description des anciens instruments et des nouveaux, etc.), Francfort-sur-le-Mein, Hermann, 1802, gr. in-8° de plus de neuf cents pages. Une deuxième édition a été publiée à Heidelberg, chez Mohr et Winter, en 1817, un volume gr. in-8°. Bien que ce livre ne soit pas à l'abri de tout reproche sous les rapports de l'érudition, de l'histoire et de la philosophie de l'art et de la science, on peut dire qu'il est le premier où les questions ont été traitées avec les développements nécessaires et le langage technique convenable. Les exemples de musique qui accompagnent les explications en donnent bien l'intelligence, et ces exemples, en général bien écrits, sont d'un musicien instruit qui unissait une parfaite connaissance de la pratique à la théorie. Le dictionnaire de Koch pourrait être considéré comme suffisant pour l'usage des artistes et des littérateurs musiciens, si, comme je viens de le dire, la partie historique de la musique y était traitée avec plus d'érudition, si l'esthétique y était moins négligée, et si le défaut de proportion ne s'y faisait remarquer en plusieurs endroits dans l'étendue des articles. Koch a donné un abrégé de ce grand dictionnaire, et l'a publié sous ce titre : *Kurzgefasstes Handwœrterbuch der Musik für praktisches Tonkünstler und Dilettanten* (Vocabulaire abrégé de musique pour les musiciens pratiques et les amateurs), Leipsick, Hartknoch, 1807, un volume in-8° de trois cent quatre-vingt-seize pages. Une deuxième édition a été faite à Ulm, en 1828, un volume in-8°. Cet abrégé est un bon manuel pour l'usage auquel il est destiné. Les autres ouvrages de Koch sont : 1° *Handbuch bei dem studium der Harmonie* (Manuel pour l'étude de l'harmonie), Leipsick, Hartknoch, 1811, in-4° obl. de quatre cent quatre-vingt-trois pages. Dans ce livre, l'auteur a eu pour but de classer les accords suivant leur destination résolutive, avec les diverses modifications que l'art moderne y a introduites. Il s'y est placé à un point de vue différent de celui où il s'était mis en écrivant la première partie de son *Essai d'une introduction à la composition*. 2° *Versuch aus der harten und weichen Tenarten jeder Stufe der diatonisch-chromatischen Tonleiter vermittelst des enharmonischen Tonwechsels in die Dur und Molltæne der übrigen Stufen auszuweichen* (Essai sur le passage du mode majeur et mineur de tout degré de l'échelle diatonique et chromatique, au moyen de la modification enharmonique dans les modes majeur et mineur des autres notes), Rudolstadt, 1812, in-4° de quatre feuilles. Koch a aussi fourni quelques articles à des journaux de musique, entre autres à la *Gazette musicale de Spire*. Comme compositeur, il a écrit plusieurs cantates et un drame pour la cour de Rudolstadt.

KOCH (François-Paul), musicien allemand, né en 1761, à Mittersill, dans les environs de Salzbourg, où son père était relieur, s'est fait connaître par son habileté singulière à jouer de la guimbarde. Il avait atteint l'âge

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de vingt et un ans lorsqu'il tomba entre les mains d'un recruteur prussien qui l'embaucha et le fit entrer dans un régiment qui était en garnison à Magdebourg. Son talent fut découvert par un officier qui, dans une ronde de nuit, surprit Koch jouant de son instrument au poste où il était en faction. L'affaire était grave, elle fut portée jusqu'au roi Frédéric-Guillaume II, qui fit venir son grenadier, et après l'avoir entendu, lui accorda son congé du service militaire. Alors Koch voyagea pour tirer parti de son talent, et partout il excita l'admiration populaire. Il mourut en 1792, et l'*Almanach de Schumel* de 1793 lui consacra une notice (p. 322). Son talent fut aussi célébré dans une brochure intitulée : *Biographie Franz-Paul Koch's des Mundharmonica spieler's von G.-D. Geissler* (Biographie du joueur d'harmonica de bouche François-Paul Koch, par G.-D. Geissler), Augsbourg, 1793, in-8°.

KOCH (Étienne), facteur d'instruments à vent, né le 12 avril 1772, à Besprin, en Hongrie, se rendit à Vienne dans sa jeunesse, et y apprit la profession de tourneur; puis, il s'est adonné avec succès à la facture des instruments à vent. Ses clarinettes, ses flûtes, ses bassons et ses hautbois étaient recherchés en Autriche, en Hongrie, en Bohême et en Bavière. Peu de facteurs sont parvenus aussi bien que lui à donner de la précision au mécanisme des clefs, et à rendre la qualité du son partout égale. Il est mort à Vienne, le 10 octobre 1828, à l'âge de cinquante-six ans. Ayant fait quelques changements à la position des clefs et au percement des trous de la clarinette, il a publié la nouvelle gamme de son instrument, sous le titre de *Neueste Tonleiter für die Clarinette*, Vienne, Haslinger.

KOCH (Jean-Frédéric-Guillaume), surintendant et prédicateur de l'église principale de Magdebourg, chevalier de l'ordre du Mérite de Prusse, s'est fait connaître avantageusement par des travaux sur diverses sciences depuis le commencement du dix-neuvième siècle jusqu'en 1830. Au nombre de ses ouvrages, on remarque les suivants, relatifs à la musique : *Gesanglehre. Ein Hülfsmittel für Elementarschullehrer, durch eine einfache Bezeichnungsart und Lehrmethode und durch eine zweckmæssige Sammlung von Singstücken einen reinen mehrstimmigen Volks Gesang zu bilden* (Science du chant. Moyen d'enseignement à l'usage des instituteurs primaires, etc.), Magdebourg, 1814, in-4° de cent six pages. L'auteur de cet ouvrage est un des premiers qui ont proposé en Allemagne la notation des chiffres pour les chorals à l'usage du peuple. Une deuxième édition de son livre a été publiée à Magdebourg, en 1825, in-4°. 2° *Warum soll der Gesang en unsern Volksschulen nicht nach Noten, sondern nach Ziffern gelehrt werden?* (Pourquoi le chant n'est-il pas enseigné dans nos écoles non par les notes, mais par les chiffres, etc.?) Magdebourg, 1817, quarante-huit pages in-8°. 3° *Einstimmiges Choralbuch fur Volksschulen* (Livre choral à une voix pour les écoles populaires), Magdebourg, 1818, in-8°; deuxième édition, *ibid.*, 1820; troisième édition, *ibid.*, 1821. 4° *Dreistimmiges Choralbuch in Ziffern fur Volksschulen* (Livre choral à trois voix, en chiffres, pour les écoles populaires), Magdebourg, 1821, in-8°. 5° *Vierstimmige Chorale und Altargesænge in Ziffern fur Sængerchœre* (Chants chorals et d'église à quatre voix, en chiffres pour les choristes), Magdebourg, 1822, in-4°.

KOCH (Charles), virtuose sur le basson et compositeur pour son instrument, né dans les environs de Coblence, en 1795, fit ses études musicales dans cette ville, et reçut des leçons d'Almenræder (*voyez* ce nom) pour son instrument. En 1822, il fut attaché à la chapelle du prince de Saxe-Cobourg. Parmi les ouvrages qu'il a publiés, on remarque : 1° Grand concerto pour basson, op. 11, Bonn, Simrock. 2° Grand rondo brillant sur des airs et des danses suédoises, op. 13, Offenbach, André. 3° Pot-pourri sur des thèmes de *Preciosa*, op. 18, Leipsick, Hofmeister. 4° Fantaisie et variations sur des thèmes de *la Dame blanche*, op. 27, Mayence, Schott. 5° Bolero en forme de rondo, avec piano, op. 40, *ibid.*

KOCH (Ferdinand), instituteur et organiste à l'église principale de Havelberg, dans le Brandebourg, a fait insérer dans le neuvième volume de l'écrit périodique intitulé : *Eutonia* (1835, p. 1-35), un article sur la science de la modulation.

KOCHER (Conrad), né le 16 décembre 1786, au village de Dizingen, dans le Wurtemberg, se destina dès sa jeunesse à la carrière de l'enseignement, et après avoir fini ses études, se rendit à Pétersbourg comme précepteur, à l'âge de dix-sept ans. Les œuvres de Haydn et de Mozart qu'il entendit bien exécutées pour la première fois dans cette ville, firent une impression si vive sur lui, qu'il prit la résolution de se livrer exclusivement à la culture de la musique. L'amitié de Clementi et de ses élèves Klengel et Berger,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

qui se trouvaient alors à Pétersbourg, l'encouragea dans cette résolution. Il reçut de ces derniers des leçons de piano, et J.-H. Muller lui enseigna le contrepoint. De retour dans sa patrie, il y publia quelques sonates de piano, des quatuors, des chansons, etc.; puis composa des opéras parmi lesquels on remarque *la Cage*, et *le Roi des Elfes*, qui ont été représentés à Stuttgard. Son oratorio, *la Mort d'Abel*, fut exécuté à Leipsick, en 1819, et à Stuttgard dans l'année suivante. Ses succès attirèrent sur lui l'attention de quelques vrais amateurs, et particulièrement du libraire Cotta, qui lui fournit les moyens d'aller en Italie, et d'y prolonger son séjour. Rome excita surtout l'intérêt de Kocher, particulièrement par les œuvres de Palestrina que Baïni lui fit connaître et étudier avec fruit. Dès lors ses idées se modifièrent à l'égard de la musique d'église, et lui firent concevoir le plan d'une réforme dans la musique chorale de l'Allemagne. Il a exposé ses vues à cet égard dans l'ouvrage qu'il a publié sous ce titre : *Die Tonkunst in der Kirche, oder Ideen zu einem Allgemeinen Vierstimmigen Choral-und einem Figuralgesang fur einen kleinen Chor, nebst Ansichten, über den Zweck der Kunst im Allgemeinen* (la Musique dans l'église, ou idées sur un chant universel choral et figuré à quatre voix pour un petit chœur, avec des vues sur le but de l'art en général); Stuttgard, 1813, in-8° de cent sept pages et quatre planches. En plus d'un endroit de cet opuscule, on aperçoit la tendance de l'esprit de Kocher à rapprocher les mélodies du culte protestant et la manière de les traiter en harmonie, de l'ancien style de l'école romaine. W.-C. Muller de Brême a donné dans le deuxième volume de la *Cæcilia* (p. 141-155) une analyse de cet ouvrage plus étendue que substantielle. Kocher avait insisté dans son livre sur la nécessité d'introduire le chant choral dans les églises; il voulut ensuite joindre l'exemple au précepte, et fonda une société de chant religieux qui envahit en peu de temps tout le Wurtemberg, et qui paraît devoir arriver au résultat de populariser le chant à quatre parties dans les églises. Les fonctions d'organiste de l'église du couvent, à Stuttgard, auxquelles Kocher a été appelé en 1827, lui ont fourni les moyens de réaliser en partie son plan. L'année suivante, il a publié son livre choral à quatre parties pour les organistes, sous ce titre : *Vierstimmiges Choralbuch für Orgel- und Clavier-spieler oder Melodien zu sæmmtlischen Liedern des œffentlichen Gesangbuchs der evangelischen Kirche in Wurtemberg mit einem sowohl alphabetisch als nach Vermassen geordneten Register*, etc.; Stuttgard, 1828, in-4° de cent quarante et une pages. Kocher a eu pour collaborateurs dans ce travail ses amis F. Silcher et J.-G. Frech. Les autres compositions de Kocher sont : 1° Quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 2° Trois sonates pour piano seul, Leipsick, Peters. 3° Sonate détachée, *idem*; ibid. 4° Douze chants à quatre voix, pour un chœur d'hommes, Stuttgard, Zumsteeg. 5° Six *Lieder* à voix seule, avec accompagnement de piano, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 6° Cantates et motets pour soprano, contralto, ténor et basse, pour l'usage de l'église, de l'école et de la chambre, nos 1 à 6, en partition; Stuttgard, Zumsteeg, 1842. En 1847, Kocher a publié, sous ce titre : *Christliche Hausmusik* (Musique chrétienne pour la maison), un recueil de morceaux religieux pour une et plusieurs voix, avec accompagnement de piano, lesquels sont pris en grande partie dans les œuvres de Hændel; Stuttgard, Müller.

KOCHLOW (Charles-Frajmann **DE**), compositeur et maître de chapelle à Presbourg, est né en Hongrie vers 1812. Il dirigea à l'église Saint-Martin de cette ville un chœur pour l'exécution de la musique religieuse et classique, dont la fondation remonte à l'année 1500. Cette chapelle était encore en pleine prospérité en 1842, par les soins de l'abbé et doyen Kremlitzka, qui en avait été le restaurateur, sous la protection de l'évêque de Raab, Mgr. de Stankowitz, et M. de Kochlow y donnait une impulsion d'artiste dévoué; mais on dit que les événements politiques de 1849 ont été funestes pour cette institution, comme ils l'ont été pour toute la Hongrie. M. de Kochlow s'est livré particulièrement à la composition pour le chant. Je ne connais de lui que les œuvres dont voici les titres : 1° *Fischers Nachtlied* (Chant nocturne du pêcheur), op. 3, Vienne, Haslinger. 2° *Der Liebe Sehnsucht* (le Désir ardent de l'Amour), à voix seule pour piano, op. 4. Vienne, Mechetti. 3° *Wandrers Heimwech* (Nostalgie du Voyageur), idem., op. 5, *ibid.* 4° *Le Danube*, pour quatre voix d'hommes, op. 6, Vienne, Haslinger. 5° Trois poëmes pour quatre voix d'hommes, op. 7, *ibid.* 6° Trois *idem*, op. 8, *ibid.* 7° *An die Lieben in der Ferne* (A la bien-aimée absente), à voix seule avec piano, Vienne, Diabelli.

KOCKEN (Jean-François-B. Barthelemy). *Voyez* Cokken.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

KOEBER (...), *virtuose sur le hautbois*, vivait vers la fin du dix-huitième siècle et fut élève de Le Brun. Dans l'année 1800, il se fit entendre à Hambourg avec succès. Il a laissé en manuscrit plusieurs concertos pour le hautbois.

KOECHER (Paul), violoniste et violoncelliste distingué, naquit en 1719 à Domazlic, en Bohême, et entra en 1735 dans l'ordre des frères de la Charité à Prague, où il acheva ses études littéraires et musicales. L'année suivante, il fit profession. Après avoir été envoyé dans quelques couvents de son ordre, il fut *nommé supérieur* de celui de Vienne. Ensuite il remplit les fonctions de prieur à Grætz, à Neustadt, et à Feschen, en Silésie. Vers la fin de sa vie, il se retira au monastère de Kukus, en Bohême, où il mourut le 21 février 1783. Outre les deux instruments dont il a été parlé précédemment, ce moine jouait fort bien de la viole d'amour, pour laquelle il a écrit plusieurs concertos.

KOECKE (Barthélemi DE), *fondeur* de cloches à Alost (Flandre), dans la seconde moitié du quinzième siècle, inventa les *carillons*, en 1481, suivant Ortelius, cité par Gramaye (*Antiq. Brabant.*, ch. III, p. 53). Il conçut le premier le mécanisme du cylindre noté, pour mettre les cloches en vibration et former les mélodies. Ortelius dit que ce fut un homme de peu de sens (*Artificio apud Alostano reperto anno* 1481, *et quidem per hominem parum sani cerebri*); cependant l'invention d'une chose si compliquée indique une force de conception peu commune. Les paroles du célèbre géographe anversois peuvent s'expliquer par la tradition populaire des habitants d'Alost, suivant laquelle De Koecke, homme de génie dans son art, aurait eu le défaut d'être ébranlé lorsqu'il rencontrait dans son travail des difficultés imprévues; mais sa femme, dont le prénom était *Pharaïlde*, exerçait sur lui de l'ascendant, et le soutenait dans ses moments de découragement. Cet homme demeurait dans la *rue du Sel*; sa sœur utérine avait épousé Thierry Martens ou Mertens, de cette ville, le plus ancien imprimeur de la Belgique. Suivant la tradition belge, le carillon de De Koecke, placé au beffroi d'Alost, se fit entendre pour la première fois le jour de Noël (25 décembre 1487), cinq minutes avant que la cloche du beffroi sonnât midi. Toutefois cette date est contestée par quelques écrivains hollandais qui, bien qu'ils reconnaissent l'antériorité de l'invention, en 1481, dont parle Ortelius prétendent que ce fut à Utrecht que le *premier carillon résonna, précisément en* 1487 (1). Il est certain qu'un carillon fut construit dans cette ville vers la même date par un fondeur nommé *Van Hemona*, et perfectionné par *Nicolas Toorn*, qui porta jusqu'à deux octaves celui qui fut placé dans la tour de la cathédrale.

J.-P.-A. Fischer met en question le moyen employé par De Koecke pour faire résonner son carillon (2); ce moyen était mécanique : il était en communication avec le mouvement de l'horloge de la ville d'Alost. D'autre part, Abraham de Wesel dit (3) que ce fut à Utrecht qu'un clavier fut appliqué au carillon pour le jouer. La contestation au sujet de la priorité d'invention de l'instrument résulte donc d'un malentendu. L'invention du carillon remonte à l'année 1481; elle appartient à De Koecke; mais son mécanisme ne fut achevé et ne put fonctionner que le 25 décembre 1487. Pendant qu'il y travaillait, son idée s'étant répandue jusqu'à Utrecht, Van Hemona la réalisa. *Perfectionnée par Nicolas Toorn, cette invention* se transforma en carillon à clavier. Le carillon mécanique appartient donc à Barthélemy De Koecke et à la ville d'Alost; le carillon à clavier fut l'œuvre de Nicolas Toorn, et a été produit à Utrecht.

KOEHLER (Gottfried) fut *cantor* à Leipsick, puis à Wurzen (Saxe), vers le milieu du dix-septième siècle. Il s'est fait connaître par une dissertation qui porte ce titre singulier : *Mutata musica mutari res publicas et ecclesiast.*; Leipsick, 1635, in-4°. On ne voit

(1) Quelques archéologues ont essayé de faire remonter à des temps plus reculés l'invention des carillons, qu'ils ont confondus avec les sonneries mécaniques de certaines horloges anciennes. Il est vrai que le chroniqueur Froissart rapporte qu'en 1382, lorsque le roi de France, Charles VI, fit détruire par le feu la ville de Courtrai, le duc de Bourgogne, son oncle, « fit ôter des halles un oroloige qui sonnoit les heures, l'un des plus beaux que on seut dela ni deçà la mer, etc. » Buchon, dans une note de son édition sur ce passage, dit que la plupart des grandes horloges à sonnerie datent du XIVe siècle, mais que leur invention est beaucoup plus ancienne. Il cite à ce sujet l'horloge de Magdebourg, qui fut longtemps célèbre, et qui avait été fabriquée à la fin du Xe siècle, par Gerbert, moine de l'abbaye de Saint-Géraud d'Aurillac, qui fut pape sous le nom de Sylvestre II. (*Les chroniques de sire Jean Froissart*, édition du *Panthéon littéraire*, tome II, liv. II, page 257.) On n'a point remarqué que ces horloges à sonnerie n'ont pas de rapport avec les carillons, car leur système ne se compose que d'un échappement qui permet au marteau de frapper le timbre ou la cloche et d'un ressort qui le relève. Ce système n'entre pour rien dans la construction des carillons.

(2) *Verhandeling van de Klokken en het Klokke-Spel*, p. 7.

(3) *Comment. ad Novellas const. Ultraj.* art 18, p. 249.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

pas trop pourquoi, la musique, étant modifiée, ferait changer le gouvernement des États et des choses ecclésiastiques. C'est une idée fausse empruntée aux Grecs, particulièrement à Platon.

KOEHLER (Jean-Chrétien), facteur d'orgues à Francfort-sur-le-Mein, vers le milieu du dix-huitième siècle, a construit en 1759 et 1760 à Wurzbourg, au couvent d'Ebrach, deux orgues de chœur, le premier, de vingt-deux jeux, le second, de quinze jeux. En 1760 il a fait aussi un orgue de vingt-six jeux, deux claviers et pédale, à Bamberg.

KŒHLER (Jean-Louis), organiste à Weissenbourg, vers le milieu du dix-huitième siècle, était né en Bohême. Il vivait encore en 1789, car il fit imprimer dans cette année un ouvrage de sa composition à Nuremberg. On a de cet artiste : 1° *Angenehmer Zeitvortreib zwischen zweyen musikalischen Freunden, bestehend in leichten und nach dem neuesten Gusto gesetzten VI Sonaten, auf die Violin mit dem acc. eines obligaten Cembali oder Klaviers componirt* (Passe-temps agréable entre deux amis de la musique, consistant en six sonates faciles, composés dans le goût le plus nouveau pour le violon, avec accompagnement obligé de clavecin), Augsbourg, 1750. 2° 24 *leichte und angenehme Galanteriestücke auf die Harfe, welche eben sowohl auf dem Klavier kœnnen gespielet werden* (Vingt-quatre morceaux faciles et agréables de galanteries pour la harpe, lesquels peuvent aussi se jouer sur le clavecin), première et deuxième suites. Nuremberg, 1760. 3° Quelques mélodies chorales arrangées pour l'orgue, Nuremberg, 1789.

KOEHLER (Gottlieb ou Théoph.-Henri), né à Dresde le 6 juillet 1765, apprit les éléments de la musique chez le musicien de ville à Bautzen, puis retourna dans sa ville natale, où il vécut en donnant des leçons de piano et de flûte. En 1794, il entra à l'orchestre du théâtre en qualité de première flûte; mais après quatre ans, un coup de sang, dont il ne guérit que lentement, le força de se retirer. Lorsqu'il put rentrer à l'orchestre, sa place était occupée, et il dut prendre la partie de deuxième flûte. En 1817, on lui confia les timbales, dont il jouait avec dextérité; enfin on lui donna la pension de retraite en 1851. Il est mort à Dresde le 29 janvier 1853, dans la soixante-huitième année de son âge. Plus remarquable par son activité que par ses talents, ce musicien jouait de plusieurs instruments pour lesquels il a écrit environ cent soixante-dix œuvres de musique médiocre. Parmi ses nombreuses productions, on trouve des sonates de piano avec ou sans accompagnement, environ trente œuvres; une multitude de polonaises, pots-pourris, fantaisies, rondeaux et airs variés pour le même instrument; des duos pour violon; concertos, quatuors, duos et solos de flûte; plusieurs morceaux pour le même instrument et la guitare; des cahiers de chansons à voix seule, avec accompagnement de piano et de guitare, etc. Toute cette musique a été publiée à Leipsick, Berlin, Bonn, Mayence, Hambourg, etc. Kœhler a laissé un fils (Gustave), né à Dresde dans les premières années de ce siècle, musicien comme son père, et qui a publié de petites pièces et des danses pour le piano.

KOEHLER (Benjamin-Frédéric), né le 1er octobre 1777, à Steinau près de Liegnitz (Silésie), fréquenta le gymnase de Sainte-Marie-Madeleine, à Breslau, et obtint, en 1708, sa nomination d'instituteur et d'organiste dans la petite ville de Guhrau. En 1817, il a été fait *cantor* dans le même lieu. On a de ce musicien : 1° Jeu de dez de valses à composer pour le piano. Breslau, Leuckart, 1803. 2° Jeu de dez d'écossaises à composer pour deux clarinettes, deux cors, une trompette et un basson, *ibid.* 3° Six *Lieder*, à voix seule, avec accompagnement de piano, *ibid.* 1808. 4° Amusements pour les pianistes, *ibid.* 1834. 5° Plusieurs cantates d'église, en manuscrit. Kœhler a fait insérer de bons articles dans l'*Anthologie musicale de la Silésie.*

KOEHLER (Ernest), premier organiste de Sainte-Élisabeth à Breslau, est né le 28 mai 1799 à Langenbielau, près de Reichenbach, en Silésie. Après avoir appris les éléments de la musique, du violon et du piano chez son beau-frère Hauptmann, *cantor* de cet endroit, il alla continuer ses études à Peterwaldau chez F.-A. Kœhler, qui lui enseigna les principes de l'harmonie et du contrepoint; puis il se rendit à Breslau, où il reçut des leçons de Fœrster pour le violon, et de Berner pour le piano. En 1817, il a été appelé à remplir les fonctions de second organiste à l'église Sainte-Élisabeth, et après la mort de Berner, en 1827, il lui succéda comme premier organiste. A différentes reprises, Kœhler visita les villes principales de l'Allemagne, Dresde, Berlin, Vienne, Francfort, Cassel, Weimar, et y connut les artistes les plus célèbres. Ces excursions furent utiles à son talent par les occasions fréquentes qu'il eut d'entendre de belles œuvres bien exécutées. En 1845, je le vis à Bonn où

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

il s'était rendu à l'occasion des fêtes pour l'inauguration de la statue de Beethoven; c'était un homme bon, simple, et point envieux du mérite d'autrui. Depuis 1820, cet artiste a publié environ cinquante œuvres pour l'orgue et le piano; parmi ces ouvrages on remarque : 1° Essai d'une introduction à l'oratorio de Graun, *la Mort de Jésus*, consistant en deux grands préludes pour l'orgue, op. 13; Breslau, Fœrster. 2° Fantaisie pour l'orgue, sur l'*Alleluia* du Messie, de Hændel, op. 22; Hambourg, Crantz. 3° Six chorals à quatre parties avec des conclusions pour l'orgue, suivis de préludes fugués, op. 20, deux suites; *ibid.* 4° Des variations pour l'orgue sur différents thèmes. 5° Variations et rondeaux pour piano à quatre mains, plusieurs œuvres; Leipsick, Breitkopf et Hærtel; Breslau, Fœrster. 6° Des polonaises, rondos et fantaisies sur des thèmes d'opéras, pour piano seul, op. 6, 16, 18, 30, 31, 37, etc.; Hambourg, Crantz; Breslau, Fœrster. 7° Quelques thèmes variés pour piano seul, *ibid.* On a aussi du même artiste des cantates d'église avec orchestre, œuvres 60, 62, 63 et 72; Breslau, C. Crantz; un motet pour quatre voix d'hommes, op. 74; *ibid.*; des chants de fêtes et autres. Kœhler a fait exécuter à Breslau des ouvertures de concert en 1839 et 1840, et des symphonies pour l'orchestre, en 1832, 1833 et 1841. Il est mort dans cette ville au mois de juin 1847. On trouve la liste complète des œuvres publiées et inédites de Kœhler dans le *Schlesisches Tonkünstler-Lexikon*, de Koszmaly et Carlo (deuxième suite, p. 128-134).

KOEHLER (Louis), pianiste et compositeur, né à Brunswick, le 5 septembre 1820, reçut dès son enfance, de plusieurs maîtres, des leçons de musique, de piano, d'harmonie et de composition. Après s'être rendu à Vienne, il reçut encore des conseils de Sechter, de Seyfried et de Bakiet, depuis 1839 jusqu'en 1843. Il a écrit dans cette ville l'opéra-comique et romantique intitulé : *Prinz und Maler* (Prince et peintre), une symphonie-cantate; des *Lieder*, des chœurs et des pièces pour le piano. Sa musique pour l'*Hélène*, d'Euripide, et son ouverture pour le *Phormion*, de Térence, ont été exécutées au *Théâtre-sur-la-Vienne*. De retour à Brunswick, il y écrivit son deuxième opéra *Maria Dolores*, qui obtint plusieurs représentations en 1845. Dans son troisième ouvrage dramatique, *Gil Blas de Santillane*, il changea sa manière et entra dans le système de Richard Wagner; mais cet opéra n'eut pas de succès. Le dégoût qu'il en ressentit lui fit accepter tour à tour diverses places de directeur de musique de théâtres, particulièrement à Dantzick; mais en dernier lieu il s'est fixé à Kœnigsberg comme professeur de piano, comme compositeur et comme écrivain didactique. Kœhler a publié : 1° Compositions de salon caractéristiques et dans le style moderne, nos 1 à 6, op. 1. Leipsick, Brauns. 2° Six chants pour soprano ou ténor avec piano, en deux suites, op. 2, Brunswick, Meyer. 3° Six poëmes pour soprano ou ténor, avec piano et cor ou violoncelle, op. 3, *ibid.* 4° Six *Lieder* pour soprano ou ténor, avec piano, op. 4, Leipsick, Brauns. 5° Cinq chants *idem*, op. 5. Berlin, Schlesinger. Dans l'espace de quinze ans environ, le nombre de ses productions, tant pour le piano que pour le chant, s'élève aujourd'hui (1862) à plus de quatre-vingts. L'œuvre 76 est composé de six rondeaux pour le piano. En 1857, Kœhler a publié le premier volume d'une Méthode instructive et systématique de piano (*Systematische Lehrmethode für Klavierspiel und Musik*), Leipsick, Breitkopf et Hærtel. J'ignore si la suite de l'ouvrage a paru. On peut considérer comme le complément de cette méthode le catalogue systématique de la musique de piano que Kœhler a publié sous ce titre : *Führer durch den Clavierunterricht; ein repertorium der Clavierliteratur* (Guide dans l'étude du piano; répertoire de la littérature de cet instrument); Hambourg et Leipsick, Schuberth, petit in-8°, de 120 pages. Le mot *littérature* est employé par Kœhler dans le sens de *Connaissance des œuvres de piano*. Il a été fait deux éditions de ce petit ouvrage, toutes deux sans date.

KOELLNER (Bernard-Guillaume), né à Wohlau en Silésie, étudia au Lycée de Sainte-Élisabeth à Breslau, puis à Wittenberg, et succéda, en 1770, à son père qui était pasteur à Wohlau. Il est mort en 1820, à l'âge d'environ quatre-vingt-quatre ans. Une dissertation académique de cet ecclésiastique a été publiée sous ce titre : *De principiis Harmoniæ Musicæ*. Londini Gothorum, 1777, in-4°.

KOENIG (Jean-Mathias), commis à la chancellerie royale d'Elbich, en Prusse, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, a composé, en 1783, la musique d'un opéra intitulé : *Lilla* ou *la Jardinière*, et, en 1782, *l'Exécution*. En 1782, il a publié deux recueils de chansons à voix seule avec accompagnement de piano, et, en 1784, six sonatines pour cet instrument.

KOENIG (Jean-Balthazar), directeur de musique à Francfort-sur-le-Mein, dans la première moitié du dix-huitième siècle, y a fait

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

imprimer, en 1738, un livre choral avec basse continue, à l'usage des églises réformées, sous ce titre : *Harmonischer Liederschatz, oder allgemeine Choralbuch, welches die Melodien dener sowohl alten und neuen bisher eingeführten Gesænge unsers Deutschlands in sich hælt, so dass sie durchaus mit der Orgel oder Klavier accompagnirt werden kœnnen.*

KOENIG (Jean-Ulrich **DE**), né à Esslingen, en Souabe, le 8 octobre 1688, fit ses études à Stuttgard et aux Universités de Tubingen et de Heidelberg, puis demeura pendant dix ans à Hambourg, où il publia ses premières poésies. Plus tard, il se rendit à Dresde, où le roi de Pologne lui donna des titres de noblesse, et le fit conseiller de cour et maître des cérémonies. Il mourut à Dresde, le 14 mars 1744. On trouve une dissertation de ce littérateur *Sur la composition du rhythme de la poésie et de celui de la musique,* dans l'appendice des œuvres de Jean de Besser, publiés à Leipsick, en 1715, deux volumes in-8°.

KOENIG (Gaspard), né à Ingolstadt, en 1723, apprit, dans cette ville, les principes de la construction des orgues, voyagea pour augmenter ses connaissances, puis retourna dans sa ville natale, où il s'établit comme facteur d'orgues et se maria le 7 février 1763. Dans la suite, il eut le titre de conseiller de la ville. Il mourut le 5 novembre 1791, avec la réputation d'un des meilleurs facteurs de son temps en Allemagne. Parmi les bons instruments sortis de ses mains, on cite celui de l'ancien couvent d'Asbach, composé de vingt-cinq jeux, et celui du couvent de Drissen, composé de vingt et un jeux.

KOENIG (S.), littérateur et musicien, né à Berne vers 1810, est connu des voyageurs par une description de la ville de Berne. Il est auteur d'une petite méthode de piano et d'harmonie, pour apprendre sans maître, dont il a été fait deux éditions sans date, sous ce titre : *Kleine Musiklehre oder Clavier-und Generalbasschule, sowohl für Anfænger im Clavierspielen als fur diejenigen, welche sich eine grundliche Kenntniss der Musik durch Selbstunterricht verschaffen wollen;* Berne et Saint-Gall, Huber, in-4° de quarante pages.

KOENIG (Frédéric), violoniste à Magdebourg, né à Brunswick, vers 1812, y joua, en 1837, d'une manière brillante la première partie de la symphonie concertante de Maurer pour quatre violons, aux concerts d'abonnement. On connaît de cet artiste : 1° Trois trios concertants pour deux violons, livre 1er, Brunswick, Leibrock. 2° Trois *idem*, livre 2e, *ibid.* 3° Deux duos concertants et caractéristiques pour violon et alto, op. 7, Wolfenbuttel, Holle. 4° Des thèmes variés pour violon et piano. 5° Des *Lieder.*

KOENIGSLOEW (Jean-Guillaume), organiste de l'église Sainte-Marie et receveur de la ville de Lubeck, naquit à Hambourg, le 10 mars 1745. Fils d'un professeur de musique de cette ville, il apprit de lui les premiers principes de cet art, puis il termina ses études sous la direction d'Adolphe-Charles Kunzen, organiste de Lubeck, dont il fut ensuite l'adjoint. Par ses dispositions, son travail et les leçons de ce maître, il acquit en peu d'années une rare habileté sur l'orgue. Il jouait aussi du violoncelle et composa pour cet instrument des solos et des concertos. Vers le même temps, il écrivit aussi beaucoup de morceaux pour le clavecin. En 1775, Kunzen fut frappé d'apoplexie, et dès lors il ne put vaquer à ses fonctions; son élève lui donna une preuve d'attachement en le remplaçant gratuitement jusqu'à sa mort, arrivée en 1781. Kœnigsloew lui succéda dans ses places, et les remplit pendant un demi-siècle. En 1823, il fit son jubilé de cinquante ans comme organiste, et il mourut en 1827, à l'âge de quatre-vingt-deux ans. Chladni, qui avait entendu cet artiste à Lubeck, le considérait comme un organiste de rare mérite. Il a écrit plusieurs grands et petits oratorios, ainsi que des pièces d'orgue et de piano; mais toutes ses productions sont restées en manuscrit.

Un violoniste du même nom a brillé à Hambourg, Leipsick et Copenhague, depuis 1843 jusqu'en 1846. Il descendait vraisemblablement du précédent.

KOENIGSPERGER (le père F.-Marianus) naquit le 4 décembre 1708, à Rœding, dans le Haut-Palatinat, et fut envoyé fort jeune par ses parents à l'abbaye des Bénédictins de Prüfling, où il fut admis à l'école de chant. Les rares dispositions qu'il avait reçues de la nature pour la musique le détournèrent des études littéraires et scientifiques, où il ne fit que peu de progrès, et bientôt il acquit sur l'orgue et dans la composition une habileté très-remarquable. En 1734, il fit profession dans l'ordre de Saint-Benoît. On le fit organiste et maître de chapelle de son couvent, et peu d'années s'écoulèrent avant qu'il fût considéré comme le plus habile organiste et le meilleur compositeur de musique d'église de tous les couvents de la Bavière. Ses œuvres,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

qui furent toutes publiées à Augsbourg, eurent un succès de vogue, et leur éditeur, Lotter, a souvent avoué qu'il devait sa fortune à l'impression de ces ouvrages. Le P. Kœnigsperger en retirait lui-même un produit considérable, mais il employait tout l'argent qu'il recevait à l'acquisition de livres pour son monastère, ou à aider des savants à publier leurs ouvrages. Ce musicien distingué mourut dans son couvent de Prüfling, le 9 octobre 1709. Sa musique d'église est dans le style concerté. Il avait pour but d'en rendre l'exécution facile afin de propager le goût de la musique jusque dans les villages; mais dans la simplicité de ses messes, on découvre à chaque instant des traits d'une mélodie douce et facile, écrits avec une pureté d'harmonie satisfaisante. Le mépris affecté par beaucoup d'artistes de nos jours pour cette musique légère et facile n'est pas fondé, comme ils le croient. Les principaux ouvrages de Kœnigsperger sont : *Sex missarum solemnit. 4 voc. cum 2 violinis et organo*, op. 1; Augsbourg, Lotter. 2° *Missæ breves pro domin. ac festiv. simpl. 4 voc. 2 viol. et org.*; ibid. 3° *Missa pastoritia de Nativitate Jesu Christi 5 voc. cum 2 oblig. viol. et organo; 2 clarinis et tymp. ad libitum*; ibid. 4° *Eucharisticon complectens Offertoria et Hymnos 4 voc. cum 2 viol. et organo oblig.*, op. 12; *ibid.* 5° *Offertorium duplicis textus 4 voc. cum 2 viol. et organo*, ibid. 6° *Offertorium* (Laudetur Jesus Christus) *4 voc. 2 obl. viol. et organo*; ibid. 7° *Te Deum 4 voc. cum 2 viol. org. 2 clav. et tymp.*; ibid. 8° 6 *Litaniæ B. M. V. 4 voc. 2 viol. obl. et organo*; ibid. 9° *Der wohlunterwiesene Klavierschuler, welchen nicht nur die wahre und sichere Fundamenta zum Klavier*, etc. (l'Élève claveciniste bien instruit, auquel on met ici devant les yeux non-seulement les fondements véritables et certains du clavecin, mais aussi huit préludes, vingt-quatre versets et huit airs dans tous les tons), Augsbourg, 1755, in-fol. 10° Huit préludes et fugues dans tous les tons, *ibid.*, 1750, in-4°, huit suites. 11° *Fingerstreit oder Klavierubung durch ein Præambulum und Fugen* (Lutte des doigts, ou exercices de clavecin consistant en un prélude et des fugues dans tous les tons majeurs et mineurs), Augsbourg, 1760, in-fol.

KŒRBER (Georges), musicien, né à Nuremberg, vers le milieu du seizième siècle, fut d'abord sous-professeur au Collége de Saint-Laurent, dans sa ville natale, puis, en 1601, magister à Altdorf. Il a publié de sa composition ; 1° *Tyrocinium musicum* (Motets à trois voix), Nuremberg, 1580, in-8°. 2° *Disticha moralia duabus vocibus*, ibid., 1599. 3° *Benedictiones Gratiarum actiones vocum*, ibid., in-4°.

Il y eut un musicien de ville de ce nom à Berlin (*Jean-Christophe*), qui mourut le 13 février 1715. André Schmidt a célébré le mérite de cet artiste dans un écrit intitulé : *Die Lobeserbesungen der Instrumentalmusik in einen Trauer-und Standrede vorgestellt, als Herr Joh. Cristoph Kœrber, Stadmusikus in Berlin, begraben wurde* (Les louanges de la musique instrumentale réunies dans un discours *funéraire prononcé* aux obsèques de Jean-Christophe Kœrber, musicien de ville à Berlin); Berlin, 1715, in-fol.

KŒRBER (Ignace), corniste de la musique du duc de Saxe-Gotha, né à Mayence, vers 1744, est considéré comme un des virtuoses les plus remarquables qu'ait produits l'Allemagne pour son instrument. Arrivé à Paris, vers 1780, après de longs voyages, il y rivalisa avec Punto (*voyez* ce nom). Cet artiste a laissé en manuscrit plusieurs symphonies *concertantes pour deux cors*. En 1785, il établit un magasin de musique à Gotha. Il paraît qu'il cessa de jouer du cor en 1787, et qu'il adopta le basson, sur lequel il acquit aussi une rare habileté. On manque de renseignements sur les dernières années de sa vie. Le *Lexique universel de musique* publié par Schilling fixe l'époque de sa mort aux premières années du dix-neuvième siècle.

KŒRNER (Chrétien-Godefroid), docteur en droit et en philosophie, naquit à Leipsick, en 1756, et fit toutes ses études à l'Université de cette ville. En 1784, il fut appelé à Dresde en qualité de conseiller supérieur du consistoire, et huit ans après il y obtint la place de conseiller de la cour d'appel. Après en avoir rempli les fonctions pendant quinze ans, il alla, en 1813, prendre possession de la place de conseiller d'État, et quelques années après il y joignit le titre de membre du conseil privé ou supérieur du gouvernement. Il est mort à Berlin, le 13 mai 1831, et a été enterré au pied du chêne de Kœrner, dans le Mecklembourg, près de son fils, Charles-Théodore Kœrner, poëte célèbre, tué à l'âge de vingt-deux ans, dans la campagne de 1813. Chrétien-Godefroid Kœrner, amateur passionné de musique, s'est beaucoup occupé de l'esthétique de cet art, et a publié à ce sujet, dans l'écrit périodique intitulé : *Horen* (les Heures), un morceau *Sur le caractère des sons, et sur l'expose du caractère en musique* (n° 7, ann. 1795, p. 97-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

121). Plus tard, il a repris ses travaux esthétiques, mais il n'en a rien publié.

KOERNER (J.-Guillaume-Frédéric), flûtiste, pianiste et graveur des monnaies de la cour, à Cassel, vers la fin du dix-huitième siècle, a publié, en 1798, les ouvrages suivants de sa composition : 1° Treize variations pour flûte avec accompagnement de basse, sur l'air allemand : *Der Vogelsænger bin ich ja*, op. 1; Offenbach, André. 2° XI variations *idem*, sur le thème : *Nel cor più non mi sento*, op. 2; *ibid.* 3° Quinze variations pour flûte et basse; Manheim, Heckel. 4° Neuf variations pour flûte seule sur l'air allemand : *Bei Mænnern, welche Liebe fühlen*, op. 3; Leipsick, Joachim. 5° Divertissement en forme de polonaise pour piano, flûte, violon et basse, op. 20; Hambourg, Cranz. 6° *La Chasse*, polonaise pour piano à quatre mains, op. 17; Brunswick; Spehr. 7° Sonates pour piano seul, op. 6, 7, 8, 9, 10; Hambourg, Cranz. 8° Grande polonaise *idem*, op. 19; *ibid.* 9° Rondeau agréable *idem*, Hanovre, Bachmann, etc., etc.

Un artiste du même nom (*G.-J. Kœrner*) vivait à Pétersbourg, en 1830. Il a publié à cette époque : 1° Deux sonates à quatre mains pour piano; Pétersbourg, Richter. 2° Quatuor pour deux violons, alto et basse, op. 3; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 3° Quintetto pour deux violons, deux altos et violoncelle, op. 4; Pétersbourg, Richter.

KOERNER (Gotthilf-Wilhelm), éditeur de musique à Erfurt, a publié, sous son nom et avec différentes titres, des recueils de pièces d'orgue de différents genres qui ne sont que des compilations d'œuvres des organistes les plus renommés : Tels sont *l'Organiste commençant* (Der angehende Organist); *le Parfait organiste* (Der vollkommene Organist); *le Livre des préludes* (Præludienbuch); *le Livre des finales* (Postludienbuch), etc. Au reste, M. Kœrner a placé en tête de chaque pièce le nom de son auteur. Cet éditeur publie aussi depuis 1844 un journal musical mensuel particulièrement relatif à l'orgue, sous le titre : *Urania*.

KOESTER (Hermann), docteur en philosophie et professeur de littérature ancienne, à Berlin, dans la première moitié du dix-neuvième siècle, est auteur d'une savante dissertation intitulée : *De Cantilenis popularibus veterum Græcorum*, Berolini, 1831, in-8° de quatre-vingt-quatre pages.

KOHAULT ou **KOHAUT** (François-André), excellent organiste, naquit en Bohême, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, et fut directeur du chœur de l'église Sainte-Marie à Saatz, où il se trouvait encore en 1722. Il y fit exécuter, le 10 mai de cette année, une cantate de sa composition pour la fête de saint Jean-Népomucène.

KOHAULT ou plutôt **KOHAUT** (Joseph), né en Bohême, en 1730, entra d'abord comme trompette dans un régiment de cavalerie; mais ayant acquis un talent remarquable sur le luth, il déserta et vint en France, où il fut attaché à la musique du prince de Conti. Il a écrit la musique de quelques opéras-comiques : *le Serrurier*, en 1774; *la Bergère des Alpes*, le 18 février 1785; *Sophie* ou *le Mariage caché*, le 21 mai 1768; et *la Closière*. Tous ces ouvrages ont été représentés à la Comédie-Italienne; les deux premiers ont obtenu de brillants succès, bien qu'ils soient en général de faibles conceptions. Kohaut est mort à Paris, en 1795. On ignore si ce musicien était fils d'un excellent luthiste du même nom qui était attaché à la musique de la cour de Berlin, et qui, s'étant fixé à Breslau en 1710, fut le maître de Baron.

KOHAULT ou **KOHAUT** (Charles), de la même famille que le précédent, était même son frère, si Grimm a été bien informé lorsqu'il a dit, en parlant de l'auteur du *Serrurier* : « Ce M. Kohaut a un frère aîné qui est « venu en France avec M. le comte de Kaunitz, « et qui est un homme sublime quand il « touche le luth. Celui qui nous est resté joue « aussi de cet instrument, mais froidement « et sans enthousiasme : l'homme de génie « est à Vienne (*Correspondance littéraire*, « t. IV, p. 150, édition de Paris, 1820). » Quoi qu'il en soit, celui-ci vécut à Vienne, vers le milieu du dix-huitième siècle, et y fut secrétaire de la chancellerie de la cour. De tous les luthistes de son temps, il fut le plus habile, et la musique qu'il composa pour son instrument fut aussi considérée comme ce qu'on avait de mieux en ce genre. En 1761, Kohaut a publié à Leipsick : Divertissement pour luth obligé, deux violons et basse. Je possède en manuscrit de cet artiste : 1° Concerto (en *sol* mineur) pour luth, deux violons, alto et basse. 2° Trio (en *ré*) pour luth obligé, alto et violoncelle. 3° Cinq trios pour luth, violon et violoncelle (en *si* bémol, *mi* bémol, *la* majeur et deux en *fa*). Gerber cite douze trios semblables, et douze solos pour luth, de Kohaut.

KOHAUT (François), virtuose sur le cor de bassette et la trompette, est né à Vienne, et vraisemblement il est un descendant du célèbre

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

luthiste Charles Kohaut. En 1817, il s'est rendu en Russie. Deux ans après, il était au service d'un noble russe, propriétaire d'une terre située aux environs de Moscou. En 1824, il habitait encore cette ville où il s'était fait entendre avec succès. On connaît de sa composition : Rondeau pour cor de bassette avec orchestre, op. 4, Offenbach, André.

KOHL (Jean), luthier à Munich, dans la seconde moitié du seizième siècle, y eut, en 1599, le titre de luthier de la cour avec un traitement annuel. On voit dans d'anciens comptes que la cour lui payait un luth deux florins.

KOHL (Wenceslas), né en 1753 à Quatierub, en Bohême, apprit à Prague la musique comme enfant de chœur, puis se livra à l'étude du cor et acquit beaucoup d'habileté dans l'exécution. En 1784, il se rendit à Paris où il fit graver : 1° Six quatuors pour cor, violon, alto et basse, op. 1, Paris, Sieber. 2° Six *idem*, op. 2, *ibid.* 3° Six *idem*, op. 3, Paris, Imbault.

KOLB (le P. Cirlonan), bénédictin au monastère d'Aschbach, en Bavière, vivait au milieu du dix-huitième siècle. Il paraît avoir été un organiste distingué, si l'on en juge par un recueil de préludes, de versets et de finales pour l'orgue, qu'il a publié sous ce titre : *Preambularum, vers. et cadentiarum durch die Kirchentœne stechen lassen*, Augsbourg. 1750, in-fol.

KOLB (Jean-Baptiste), né à Neudettelsau, village de la Franconie, le 31 août 1743, vécut à Furth, près de Nuremberg, comme musicien. Il passait pour élève de Haydn ; mais cela paraît peu vraisemblable. Dans un voyage qu'il fit à Paris, vers 1782, il y fit graver six quatuors pour deux violons, alto et violoncelle, de sa composition. Ses autres ouvrages se trouvaient plus tard en manuscrit dans le magasin de Westphall à Hambourg : ils consistaient en cantates et ariettes avec instruments, concertos pour clavecin, deux violons et basse, pièces détachées pour clavecin et divers instruments, quintettes et trios pour hautbois, clarinette et basson.

KOLB (F.). Sous ce nom d'un musicien inconnu, on a publié : 1° Messe allemande pour soprano et orgue (ou pour trois voix, deux violons, flûte, deux cors et contrebasse *ad libitum*), op. 9, Munich, Falter. 2° Messe allemande à une ou deux voix et orgue, op. 11, *ibid.* 3° *Œlbergsmusik* (Musique du mont des Oliviers) pour soprano et orgue (ou à trois voix et contrebasse *ad libitum*), *ibid.*

Un musicien de la chapelle royale de Munich, nommé **KOLB** (K.), a fait représenter dans cette ville, en 1843, un opéra intitulé : *les Souliotes* (die Sulioten), de sa composition. C'est vraisemblablement le même artiste qui a fait imprimer un pot-pourri pour le Zither, à Munich, chez Falter.

KOLBE (...), *cantor* à Potsdam, vers le milieu du dix-huitième siècle, a laissé en manuscrit des cantates spirituelles à quatre voix avec instruments, sur les chorals : *Danket dem Herrn* et *Zum Erntfest erwekte Herzen*. Ces ouvrages se trouvent à la Bibliothèque royale de Berlin.

KOLBE (Cajetan) ; nom défiguré par Gerber et ses copistes, qui en ont fait un double emploi avec *Kolberer* (*voyez* ce nom).

KOLBE (Antoine), violoniste distingué, né à Seestœdtel, près de Brüx, en Bohême, vers 1740, vécut à Prague, et y fut employé à l'orchestre de l'Opéra ainsi qu'aux églises Saint-Égide et Saint-Jacques, depuis 1775. Son style grandiose, dans les solos et concertos qu'il exécutait en public, excitait une vive admiration. Il passa les dernières années de sa vie malade et dans un état voisin de la misère, tantôt chez les frères minorites, tantôt à l'hôpital Saint-Jacques, et mourut le 30 août 1804. C'était un homme pieux et bienveillant qui, nonobstant son indigence, donnait volontiers des leçons gratuites aux jeunes gens pauvres qui ne pouvaient payer un maître. Il a écrit plusieurs concertos, solos, sérénades, etc., qui sont restés entre les mains de ses amis et de ses élèves. Le maître de concerts Klockel, qui avait reçu de ses leçons pour le violon, en possédait plusieurs.

KOLBE (Charles-Chrétien-Guillaume), candidat des sciences, ingénieur des mines et membre de la Société littéraire de Halberstadt, vécut en cette ville, vers la fin du dix-huitième siècle et au commencement du dix-neuvième. En 1830, il publiait encore de nouvelles éditions de ses ouvrages. Dans le premier volume d'un de ses écrits intitulé : *Versmischte Abhandlungen besonders bergmännischen und physikalischen Inhalts* (Différents traités, principalement relatifs aux sciences des mines et de physique, Quedlinbourg, 1794-1796, in-8°), on trouve un article concernant la construction des instruments à cordes, et spécialement de la table d'harmonie.

KOLBERER (Cajetan), moine bénédictin de l'ancienne abbaye d'Andech, dans la haute Bavière, vécut au commencement du dix-huitième siècle. On a sous son nom : 1° *Partus*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

primus seu 6 Dixit Dominus et 6 Magnificat pro quatuor vocibus concertantibus, cum quatuor vocibus a capella, Augsbourg, 1701, in-fol. 2° *Partus secundus, Introïtus breves et faciles secundum claves ordinarias in tres partes divisus, per totum annum*, Augsbourg, 1703, in-fol. On ignore quel est le troisième œuvre de musique d'église de ce moine. 3° *Partus quartus, continens XXX Offertoria festiva ab Adventu usque ad Pentecosten; cum 4 voc. duobus violinis concert. 1 fagotto concordante ad libitum et aliis 4 vocibus a capella seu ripienis*, Augsbourg, 1710, in-fol. A l'époque où le P. Kolberer publia cet ouvrage, il desservait la cure de Paring, appartenant au monastère d'Andech. 4° *Partus quintus in lucem proferens alia XXX Offertoria festiva pro 4 vocibus, 2 violinis concert. et 1 fagotto concordante ad libitum, et aliis 4 voc. ripienis*, Augsbourg, 1719, in-fol. Le P. Kolberer avait mis aussi en musique un opéra allemand pour la maison d'éducation des demoiselles anglaises de Munich. Cet opéra, intitulé : *Jeux de la divine Providence*, fut représenté, en 1714, par les élèves de ce pensionnat, pour le retour du prince électoral Maximilien-Emmanuel.

KOLBERG (Oscar), pianiste et compositeur fixé à Varsovie, est né en 1814, dans une petite ville du gouvernement de Radom. Dès son enfance il commença l'étude de la musique et y fit de rapides progrès. Après avoir suivi les cours du Lycée de Varsovie, il se rendit à Berlin et y reçut, pendant deux ans, des leçons d'harmonie et de composition de Rungenhagen et de Girschner (*voyez* ces noms). De retour à Varsovie, il s'est occupé avec beaucoup d'activité à recueillir les airs populaires de son pays et en a réuni un nombre considérable avec le but d'en publier la collection. La première livraison de ce recueil intéressant a paru à Lemberg, en 1842, sous le titre de *Piesni ludu* : la cinquième fut publiée en 1845. Parmi les compositions de M. Kolberg, on remarque : 1° cinq livres de *Kuïawiaks*, sorte de danse caractéristique de la Pologne, pour piano, œuvres 2, 5, 6, 12 et 19. 2° Deux livres de *Mazourcs*, idem, œuvres 8 et 22. 3° Deux livres d'*Études*, dédiées à Chopin, œuvre 20. 4° *Cracovienne*, œuvre 10. 5° Fantaisie sur l'air national de la Pologne. 6° Grande Valse. 7° Beaucoup de pièces fugitives et de chant avec accompagnement de piano. En 1854, le même artiste a fait représenter au théâtre des Variétés, à Varsovie, un opérette intitulé : *Le retour de Jean*.

KOLBORN (Ernest), dominicain à Mayence, y a publié, en 1736, un ouvrage élémentaire pour le clavecin, intitulé : *Musikalisches A B C, in jedem Buchstaben brauchbar in drey Stück*.

KOLDITZ (Jacques), facteur d'instruments à Ruhmbourg, en Bohême, y mourut au mois de novembre 1796, dans un âge très-avancé. Ses violons et altos sont estimés en Allemagne.

KOLDITZ (...), musicien vraisemblablement né en Bohême, a laissé trois concertos pour flûte, et deux concertos pour la harpe, qui se trouvaient en manuscrit en 1782 et 1783 au magasin de musique de Westphall, à Hambourg.

KOLER (Jacques), facteur d'orgues allemand, vécut vers la fin du quinzième siècle. En 1497, il fut chargé de la restauration du vieil orgue de Sainte-Marie à Kœnigsberg. Cet orgue avait onze jeux au clavier et quatre à la pédale, parmi lesquels on remarquait un *cor de chamois*, jeu qui paraît avoir été inventé à peu près au temps de Koler, et peut-être par lui.

KOLLER (Le P. Boniface), bénédictin bavarois, naquit en 1752 à Fœlz, et fit ses études à Munich. Il écrivit dans sa jeunesse la musique de quelques opéras pour le théâtre de la cour, entre autres, *les Lois de la chevalerie*. Le mérite de ces ouvrages valut à leur auteur les bonnes grâces de l'électeur *Clément* de Bavière qui voulut lui donner un emploi à sa cour; mais Koller préféra la solitude, et entra dans l'ordre de Saint-Benoît, à l'abbaye de Bénédict-Bayern. Il en dirigea le séminaire pendant plusieurs années; puis il fut directeur du séminaire du prince électoral, à Munich, où il mourut en 1799.

KOLLESCHOWSKY (Sigmond), violoniste et compositeur, né à Prague, vers 1809, fut admis comme élève au Conservatoire de cette ville, en 1828, et y fit ses études de violon sous la direction du professeur Pixis; Dionys Weber fut son maître d'harmonie et de composition. Sorti de cette institution, il s'est fait connaître avantageusement comme compositeur pour l'église et a été nommé régent du chœur de l'église de Saint-Étienne de sa ville natale. Il est aussi directeur de la *Sophienacademie*. Je ne connais de sa composition que les ouvrages dont les titres suivent : 1° *Veni sancte Spiritus*, à quatre voix, orchestre et orgue, à Prague, chez Hoffmann. 2° *Adagio religioso*, pour deux clarinettes et deux bassons, *ibid.*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

KOLLMANN (Auguste-Frédéric-Charles), organiste de la chapelle allemande du roi d'Angleterre, à Saint-James, naquit en 1756 à Engelbastel, près de Hanovre, où son père était organiste et maître d'école. Après avoir fait ses premières études avec le fils du pasteur de son village, il alla les continuer, à l'âge de quatorze ans, au collége de Hanovre, où il resta pendant deux années. Ensuite il étudia la théorie de la musique, le clavecin et l'orgue sous la direction de J.-C. Bœttner, bon organiste, et employa cinq ans à acquérir toutes les connaissances qui constituent le musicien instruit. En 1779, il fut admis comme élève dans l'école normale de l'électorat de Hanovre. Les leçons qu'il y reçut lui furent utiles, dans la suite, pour ses écrits et pour l'enseignement. Pendant ce temps, il entendait souvent Bœttner, ou le remplaçait à l'orgue, et cette circonstance lui fit acquérir du talent dans la pratique. Vers la fin de 1781, il fut appelé à Lüne, près de Lunebourg, comme organiste d'un chapitre protestant de dames nobles; mais il y resta peu de temps, parce que le roi d'Angleterre demanda au gouvernement de Hanovre un organiste pour sa chapelle allemande. On jeta les yeux sur Kollmann, qui accepta et se rendit à Londres dans l'automne de 1782. La place d'organiste de la chapelle l'obligeait à s'occuper de l'éducation des enfants de chœur, et à leur donner quatre leçons chaque semaine; cependant, il trouva assez de temps pour écrire plusieurs ouvrages considérables concernant l'harmonie et la composition. Plus tard, par des motifs qui ne sont point connus, il perdit cette place; mais il continua d'enseigner dans beaucoup de nobles familles. Il est mort à Londres au mois de novembre 1824, à l'âge de soixante-huit ans.

Les productions de Kollmann se divisent en trois classes, savoir : I. *Écrits théoriques*, II. *Ouvrages didactico-pratiques*. III. *Compositions*. En voici la liste : 1° *An Essay on Musical Harmony, according to the nature of that science and the principles of the greatest musical authors* (Essai sur l'harmonie musicale, suivant la nature de cette science et les principes des auteurs les plus célèbres), Londres, 1796, in-fol., 140 pages de texte et quarante d'exemples. Une deuxième édition de ce livre a été publiée avec des additions considérables et publiée à Londres, en 1812, grand in-4°. Dans cet ouvrage, qui est divisé en dix-huit chapitres, Kollmann suit les principes de Kirnberger, et souvent se borne à le traduire. Mais Kirnberger ayant laissé incertains beaucoup d'accords dont il n'avait pas saisi le mécanisme de la substitution réuni à celui de la prolongation, Kollmann a pris pour guide, dans cette partie de son ouvrage, la théorie de Marpurg, imitation de celle de Rameau. De cet amalgame de deux théories opposées, résulte un défaut choquant d'unité de doctrine que tous les efforts de Kollmann n'ont pu dissimuler. 2° *A New Theory of Musical Harmony, according to a complete and natural system of that Science* (Nouvelle théorie de l'harmonie musicale, suivant un système complet et naturel de cette science), Londres, 1806, 92 pages de texte et 30 planches d'exemples, in-fol. Kollmann avait aperçu l'anomalie des deux systèmes d'harmonie qu'il avait essayé de réunir dans son premier ouvrage publié dix ans auparavant; il cherchait une base plus uniforme, et il crut l'avoir trouvée dans le système de Ballière, développé par l'abbé Jamard (*voyez* ces noms). C'est ce même système, inconnu jusqu'alors en Angleterre, et qui repose sur une fausse progression arithmétique, dérivée de l'échelle du cor, que Kollmann a voulu faire adopter comme la seule théorie naturelle de l'harmonie. Il paraît que ce système trouva des lecteurs et des partisans, car, en 1812, il donna une nouvelle édition de son ouvrage, avec quelques corrections. 3° *An Essay on practical musical Composition, according to the nature of that science, and the principles of the greatest musical authors* (Essai sur la composition pratique de la musique, suivant la nature de cet art, etc.), Londres, 1799, in-fol. Dédié au roi d'Angleterre. Cet ouvrage, formant la suite du premier, fait avec lui un corps de doctrine et d'exemples pratiques pour la composition. On y trouve des règles pour la forme des différentes pièces de musique, pour les fugues, les canons, l'instrumentation, etc., avec des exemples pris dans les œuvres de Jean-Sébastien Bach et de ses fils, de Graun, Hændel, Kirnberger, Fasch et Marpurg. Une deuxième édition de ce livre a été publiée à Londres en 1812. 4° *A Practical Guide to Thorough-Bass* (Guide pratique de la basse continue), Londres, 1801, in-fol. Cet ouvrage, où l'on ne trouve que des instructions sommaires concernant la forme et la succession des accords, renferme particulièrement des exercices d'accompagnement. Une suite de cette méthode a paru sous le titre : *Second practical Guide of Thorough-Bass*, Londres, 1807, in fol. On trouve souvent les deux par-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ties réunies en un seul volume. Le professeur de piano et d'harmonie P. King attaqua un passage de ce livre dans l'avertissement de la deuxième partie de son *Traité général de musique* (*voyez* KING); Kollmann fit paraître, en réponse à cette attaque, un pamphlet intitulé : 5° *A Vindication of a passage in the Practical Guide to Thorough-Bass, against an advertisement of Mr M.-P. King* (Défense d'un passage du Guide pratique de l'harmonie, contre un avertissement de M. M.-P. King), Londres, 1802. 6° *A second Practical Guide to Thorough-Bass*, Londres, 1807, in-fol. C'est une suite au premier guide pratique. 7° *The Quarterly musical register*. Écrit périodique sur la musique, dont le premier et le second numéros seulement ont paru en 1812, et qui n'a point été continué. Le premier contient : 1° Une liste chronologique des publications du même genre qui avaient précédé le *Quaterly musical register*; 2° Une revue de la musique en Angleterre depuis 1780 jusqu'en 1812; 3° Une notice sur J.-S. Bach et ses ouvrages; 4° Une analyse des ouvrages théoriques de Kollmann; 5° Une analyse de la Grammaire musicale de Calicott; 6° Des remarques sur le tempérament artificiel, d'après les trois systèmes des musiciens anglais Hawkes, Lochsman et Liston. Dans le second numéro, on trouve : 1° Une revue de la musique en Allemagne; 2° Une notice sur la vie et les ouvrages de Mozart; 3° La fin de l'analyse des œuvres théoriques de Kollmann.

Dans la seconde classe des productions de ce musicien, on remarque : 8° *Twelve analysed Fugues for two performers, with double counterpoints in all intervals, and introductory explanations* (Douze fugues à quatre mains analysées, avec des contrepoints doubles à tous les intervalles, et des explications préliminaires). Il a été fait deux éditions de cet ouvrage : la seconde a été publiée en 1823. 9° *The Melody of the hundredth Psalm with examples and directions for a hundred different harmonies in four parts* (la Mélodie du centième psaume avec des exemples et des instructions pour cent harmonies différentes à quatre parties), op. 9, Londres, 1800. 10° *An introduction to the Art of Preluding and Extemporizing* (Introduction à l'art de préluder et d'improviser), op. 3, Londres, 1701. 11° *The first beginning on the piano forte, according to an improved method of teaching beginners* (le Premier Elément du piano forte, d'après une méthode perfectionnée pour enseigner aux commençants), Londres, 1700. 12° *An introduction to the modulation* (Introduction à l'art de moduler), op. 11, Londres, 1820. 13° *An Analysed Symphony for the piano forte, violin and bass*, Londres, 1709. 14° *A rondo on the chord of the diminished Seventh*. (Rondo sur l'accord de septième diminuée), une feuille gravée, in-fol., Londres, 1810. Des observations de Kollmann sur le système d'enseignement de Logier ont été insérées dans la *Gazette musicale de Leipsick* (t. XXIII p. 708, 785, 801, et t. XXIV, *Intelligenzblatt*, p. 9). Elles ont été ensuite recueillies et réunies avec celles de C.-F. Müller, professeur de musique à Berlin, en une brochure intitulée : *Ueber Logier's Musikunterrichts System*, Munich, Falter, in-8° de 59 pages. Ces observations sont extraites d'un long article sur le même sujet, qui a été publié dans le *Quarterly musical Magazine and Review* (t. I, p. 111-139). La liste des compositions de Kollmann renferme : 15° Six cantiques avec de nouvelles mélodies chorales et basse continue, Leipsick, Breitkopf. 16° Six sonates pour le clavecin, op. 2, Londres. 17° Six petites sonates, *idem*, op. 4, *ibid.* 18° Divertissement pour trois exécutants sur un seul piano, Londres, 1800. 19° Concerto pour piano et orchestre, exécuté en public par l'auteur en 1804, op. 8, *ibid.* 20° Plusieurs chansons anglaises, *ibid.*

Le fils de Kollmann (Georges-Auguste), né à Londres en 1780, fut organiste de la chapelle allemande, et mourut dans cette ville, le 19 mars 1845. On a de cet artiste trois grandes sonates pour le piano, avec violon obligé pour la seconde sonate, op. 1; Londres, Goulding.

KOMOROWSKA (la comtesse STÉPHANIE), dame russe, née à Mittau, a reçu des leçons de piano des artistes les plus renommés à Pétersbourg et à Paris. Elle possède un talent distingué sur son instrument et a composé des choses agréables dont voici les titres : 1° Fantaisie sur un motif de *Preciosa* pour piano; Mittau, Reyher. 2° *Mes Adieux*, andante pour piano; *ibid.* 3° Pensée fugitive; *idem*, ibid.

KONING (Louis DE), facteur d'orgues à Cologne, fut appelé en Hollande pour terminer le grand orgue de l'église Saint-Étienne, à Nimègue, que le facteur Chrétien Müller, devenu malade en 1770, n'avait pu exécuter. De Koning employa trois années à faire cet ouvrage, composé de cinquante-sept jeux, dont quelques-uns de seize pieds, trois claviers, pédale et huit soufflets.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

KONING (David), pianiste et compositeur hollandais, est né à Rotterdam, en 1820. Fils d'un négociant, il était destiné au commerce; mais son père, amateur passionné de musique, voulut qu'il cultivât cet art pour lequel il laissait apercevoir les dispositions les plus heureuses. Dès l'âge de douze ans, il jouait avec facilité de plusieurs instruments, particulièrement du piano; ce qui ne l'empêchait pas de travailler aux affaires commerciales de la maison paternelle. En 1834, son père le conduisit à Francfort-sur-le-Mein, dans une maison de commerce, afin qu'il y prît l'habitude de parler la langue allemande; mais ne voulant pas qu'il négligeât la musique, il lui donna pour maître de piano et de composition l'excellent professeur Aloys Schmitt. Pendant quatre ans, le jeune Koning reçut des leçons de cet artiste qui, ayant reconnu la belle organisation de son élève pour l'art, lui donna le conseil de s'y consacrer exclusivement, et de renoncer à la carrière de commerçant. Koning écrivit plusieurs compositions sous la direction de son maître, particulièrement trois grandes ouvertures d'orchestre. Quand il retourna à Rotterdam, en 1838, son instruction pratique de compositeur était complète, quoiqu'il ne fût âgé que de dix-huit ans. Devenu libre de se livrer sans réserve à son penchant d'artiste, il n'eut plus d'autre occupation que la musique, étudia les œuvres des maîtres célèbres et les prit pour modèles dans ses travaux. Des quatuors d'instruments à cordes et des sonates de piano furent ses premières productions après son retour dans sa ville natale. En 1839, il écrivit une quatrième ouverture pour le concours ouvert par la Société néerlandaise, instituée pour l'encouragement de la musique, et nonobstant la jeunesse de l'auteur, cet ouvrage obtint le prix, et la partition de l'ouverture de Koning fut publiée aux frais de cette institution. Dans la même année, il publia à Bonn, chez Simrock, un *Domine Salvum fac regem*, avec orchestre, op. 1, composé pour le roi des Pays-Bas. Cette composition, d'un grand développement, a été analysée par G.-W. Fink, dans la *Gazette générale de musique de Leipsick* (année 41e, p. 944). L'ouverture couronnée, œuvre 7e, parut en 1840, à Rotterdam, chez H. Paling. Des fantaisies et variations pour le piano, des études, une symphonie à grand orchestre, ont succédé aux premières œuvres. Postérieurement, Koning a résidé à Paris, à Londres, à Vienne; mais les renseignements manquent sur ses travaux.

KONINK (Servaas de), maître de musique à Amsterdam, au commencement du dix-huitième siècle, a fait imprimer quelques ouvrages de musique instrumentale, de sa composition, parmi lesquels on remarque : 1° *Douze sonates à flûte seule, violon ou hautbois et basse continue*, Amsterdam, Roger, in-4° oblong. 2° *Trios pour flûtes, violon ou hautbois*, ibid. 3° *Hollandsche minne en drink liederen*, in-8°, *ibid.*

KONTSKI (de), famille de musiciens polonais qui, dans la réunion de ses membres, bien jeunes encore, a excité l'étonnement de l'Europe entière. Le père, Grégoire de Kontski, descend de l'ancienne famille polonaise Brochwitsch; mais il n'était que simple employé du tribunal civil de Cracovie, en 1810. La mère, née *de Rozika*, appartient aussi à la noble maison de Trojanow. Le fils aîné, Charles, est né le 6 septembre 1815; sa sœur, Eugénie, le 28 novembre 1816; Antoine, deuxième fils, le 27 octobre 1817; Stanislas, le 8 octobre 1820. Tous ont vu le jour à Cracovie. Apollinaire, dernier enfant de cette famille, est né à Varsovie, le 23 octobre 1823. Les dispositions merveilleuses de Charles pour la musique frappèrent son père, assez bon musicien et qui jouait de plusieurs instruments. Il avait à peine atteint l'âge de cinq ans lorsqu'on lui mit entre les mains un violon, dont il joua bientôt de manière à exciter l'étonnement de ceux qui l'entendirent. Dans le même temps, son père lui enseigna les règles de la versification, qu'il apprit sans peine et qu'il n'a jamais oubliées. Antoine et Eugénie, qui avaient choisi le piano pour leur instrument, y firent aussi de rapides progrès. Dans les premiers temps, Kontski ne songeait point à tirer parti de leurs talents; il ne leur enseignait la musique que comme un délassement, et cet art ne les occupait que dans les intervalles du temps où ils ne fréquentaient pas les écoles. Cependant les progrès remarquables de ces enfants fixèrent enfin son attention; il leur accorda tous ses soins, et le 3 février 1822, il donna son premier concert avec eux. L'étonnement des habitants fut au comble quand ils entendirent ces virtuoses en herbe, dont l'aîné avait sept ans. Un second concert n'eut pas moins de succès que le premier. Kontski prit alors la résolution de ne rien négliger pour compléter l'éducation de ses enfants. Il donna sa démission de son emploi, et obéit à un ordre du gouvernement qui l'appelait à Varsovie pour faire entrer les jeunes gens au Conservatoire de cette ville. La protection de la comtesse Zamaïska contribua à leur faire rece-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

voir une instruction solide dans l'art ; elle eut aussi part à la nomination de Kontski, le père, à la place d'inspecteur du Lycée de Varsovie. En 1825, Charles fit ses premiers essais de composition en écrivant des polonaises, des mazurkes et d'autres petits morceaux qui furent alors publiés. L'empereur Alexandre, qui se trouvait à Varsovie, au mois de mai 1825, accepta la dédicace d'une de ces bagatelles, et promit sa protection aux enfants de Kontski ; mais il ne revit plus Pétersbourg, et sa mort laissa la famille des jeunes artistes dans son ancienne situation. Charles et Antoine ayant achevé leurs études au Conservatoire, et tous deux ayant acquis un talent extraordinaire pour leur âge, le premier devint le modèle de son frère Apollinaire, qui déjà jouait du violon, et le second fut celui de Stanislas sur le piano. En 1827, toute la famille entreprit son premier voyage et prit sa route par Lemberg, Wilna et Mittau, pour se rendre à Pétersbourg. Partout elle donnait des concerts, et partout elle excitait l'admiration. Stanislas commençait à se faire entendre sur le piano, et déjà le petit Apollinaire, âgé de quatre ans et demi, jouait du violon devant de nombreuses assemblées. Arrivés à Pétersbourg, au mois de janvier 1829, les Kontski y demeurèrent six mois, pendant lesquels ils donnèrent plusieurs concerts, et jouèrent devant la famille impériale avec un succès d'enthousiasme. Charles y prit aussi des leçons de composition chez Bianchi. A Moscou, Antoine reçut des conseils de Field pour ses compositions de piano, et le jeune artiste dédia à ce maître son concerto en *fa*, morceau d'une prodigieuse difficulté. La famille partit de Moscou au mois de juillet 1830, voyageant avec lenteur, à cause du choléra, et s'arrêta longtemps dans la Gallicie, où elle rencontra Lipinski : elle n'arriva à Cracovie qu'au mois d'octobre 1831. L'année suivante, elle recommença ses voyages en se dirigeant sur Vienne, et depuis lors elle a visité la Hongrie, la plus grande partie de l'Allemagne, la Suisse, l'Angleterre et une partie de la France. (*Voyez* les notices suivantes de chacun des membres de la famille Kontski devenus artistes.)

KONTSKI (CHARLES), l'aîné des quatre frères de ce nom, n'a pas réalisé d'une manière complète les espérances qu'il donnait dans son enfance comme violoniste. Il s'est fixé à Paris et s'y livre à l'enseignement de son instrument. On a vu, dans l'article précédent, qu'il a commencé l'étude de la composition à Pétersbourg, et qu'il reçut des leçons de Bianchi concernant l'art d'écrire en musique. Arrivé à Paris, il continua cette étude sous la direction de Reicha. Il a écrit quatre quatuors pour deux violons, alto et basse ; deux quintettes, dont le dernier est son œuvre 27e, et un sextuor pour deux violons, deux altos, violoncelle et contrebasse, lequel obtint un succès d'estime dans une séance publique où il fut exécuté par lui et plusieurs des meilleurs artistes de Paris. Les autres productions de M. Charles Kontski sont : 1° Duo pour piano et violon, op. 1. 2° Grand duo pour piano et violon sur des thèmes de Schubert, op. 2. 3° Trois mélodies originales pour piano, op. 3. 4° Fantaisie pour violon, op. 4. 5° Variations sur un thème original.

KONTSKI (ANTOINE), pianiste distingué, a vécu quelques années à Paris, puis a parcouru l'Espagne, le Portugal, et a joué avec succès à Madrid, à Séville et à Lisbonne. Après un court séjour à Londres, il revint à Paris et s'y livra à l'enseignement du piano. Plus tard, il visita Berlin, Posen, Varsovie où son talent produisit une profonde impression. Il donna ensuite des concerts dans les villes principales de la Lithuanie, de la Podolie et de l'Ukraine. Arrivé à Pétersbourg, il s'y est fixé comme professeur de piano. En 1857, il y a organisé des séances pour l'exécution de la musique classique. Les compositions ou arrangements de cet artiste s'élèvent au nombre d'environ cent cinquante œuvres de fantaisies, variations, études, méditations et pièces de salon et de concert.

KONTSKI (STANISLAS), troisième frère des précédents, est fixé à Paris depuis l'arrivée de sa famille en cette ville. Élève en partie de son frère Antoine pour le piano, il ne s'est pas élevé au même degré d'habileté ; mais il est considéré comme un des bons professeurs de son instrument. Il a publié environ vingt œuvres de pièces légères, telles que valses, marches, nocturnes, caprices, etc.

KONTSKI (APOLLINAIRE), le plus jeune des quatre frères, et violoniste imitateur de Paganini, a obtenu de brillants succès dans toutes les contrées européennes qu'il a parcourues. La Pologne et la Russie ont retenti des applaudissements qui lui ont été prodigués. La partie la plus remarquable de son talent consiste principalement dans la dextérité de la main gauche. Son premier concert à Pétersbourg fut donné au théâtre Michel, le 28 mars 1851. Dans l'année suivante, il visita Moscou, puis il parcourut les diverses provinces de l'empire de Russie. De retour à Pé-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tershourg, il y reçut le diplôme de premier violon solo de l'empereur de toutes les Russies. On a de cet artiste quarante-cinq œuvres pour son instrument et pour le piano, soit publiées, soit inédites. Il donne à quelques-uns de ses morceaux avec accompagnement d'orchestre ou de piano, le titre de *poëmes musicaux*. Sa fantaisie sur les motifs de *Lucie de Lammermoor*, jouée par lui, a toujours eu beaucoup d'applaudissements. On a publié sur M. Kontski : *Notice sur Apollinaire de Kontski, sa naissance, sa vie, ses œuvres, ses études et ses succès jusqu'à ce jour*, par Justin Dupuy, Bordeaux, 1847, in-8°.

KONWALYNKA (Paul), compositeur, naquit à Sagolza, en Hongrie, dans la première moitié du dix-septième siècle. Après avoir demeuré quelque temps à Prague, puis à Vienne, il voyagea et arriva jusqu'à Jéna, où ses ouvrages lui firent la réputation d'un musicien habile. En 1072, il y fit imprimer un chant pour basse solo avec accompagnement de viole *da braccio*, sur les paroles : *Christe, tibi vivo, moriar; tibi, Christe, resurgam, etc.*

KOPCZYNSKI (Janus), pianiste et compositeur amateur, est né en 1831, à Holadki, propriété de sa famille, en Ukraine. Les premières leçons de piano lui furent données par Ignace Platon Kozlowski (*voyez* ce nom). Arrivé à Paris, il s'est livré à l'étude sérieuse de cet instrument sous la direction de Charles-Valentin Alkan. M. Kopczynski a écrit six études pour le piano, dans le style brillant, trois romances sans paroles et plusieurs Mazoures.

KOPP (Georges), organiste à Passau, vers le milieu du dix-septième siècle, naquit en Bohême et vécut longtemps à Prague. En 1659, il a fait imprimer à Passau, chez Georges Hœller, huit antiennes de la Vierge, de sa composition. Walther cite aussi, dans son *Lexique de musique* (p. 344), un œuvre de messes à cinq et six voix, de cet artiste, comme ayant été publié ; mais il n'indique ni la date ni le lieu de l'impression.

KOPP (Le P. André), religieux augustin, né en Bavière, dans les premières années du dix-huitième siècle, a fait imprimer un recueil de musique d'église de sa composition, intitulée : *Promptuarium musico sacrum*, consistant en deux messes à quatre voix, violons et orgue, deux offertoires, deux litanies de la Vierge, un *Te Deum*, un *Miserere*, deux *Magnificat*, deux *Salve Regina*, un *Alma*, un *Ave Regina*, et un *Regina Cœli*, Augsbourg, 1730, in-fol.

KOPPRASCH (Wenceslas), bassoniste attaché à la chapelle de Dessau, vers la fin du dix-huitième siècle, était vraisemblablement né en Bohême. Il a écrit pour le théâtre de Dessau un opéra intitulé : *Einer jagt den Andern* (L'un chasse l'autre). On connaît aussi de sa composition : 1° Air avec variations pour basson avec orchestre, op. 1. 2° Concerto pour le basson avec orchestre, op. 2. 3° Symphonie concertante pour deux bassons, *idem*, op. 3. 4° Six valses pour le piano, *ibid.*

KOPPRASCH (G.), fils du précédent, né à Dessau, fut attaché d'abord à la musique d'un régiment prussien, puis entra à l'orchestre du théâtre royal de Berlin, où il se trouvait en 1824. On a de sa composition : 1° Six quatuors courts et faciles pour quatre cors, Leipsick, Kollmann. 2° Douze petits duos pour deux cors, *ibid.* 3° Trois grands duos, *idem*, *ibid.* 4° Six sonates pour deux cors, deux trompettes et trois trombones. Leipsick, Peters. 5° Soixante études pour cor alto (premier cor), op. 5, *ibid.* 6° Soixante études pour cor basse (second cor), *ibid.* Kopprasch adopta ces dénominations de *cor alto* et *cor basse* d'après la méthode de cor de Dauprat.

KOPRZIWA (Wenceslas), surnommé *Urtica*, naquit à Brdloch, en Bohême, le 8 février 1708. Après avoir terminé ses études à Prague, il fut nommé organiste et recteur du collége à Czytolib; il en remplit les fonctions pendant cinquante-sept ans. Il vivait encore près de son fils à Czytolib, en 1787. Koprziwa a composé beaucoup de musique d'église qui est connue en Bohême sous le nom d'*Urtica*, et qui est restée en manuscrit.

KOPRZIWA (Charles), fils du précédent, fut un des meilleurs élèves du célèbre organiste Segert. Il naquit à Czytolib, le 9 février 1750, et alla étudier la musique à Prague. En sortant de l'école de Segert, il retourna chez son vieux père, qui ne jouit pas longtemps du plaisir d'admirer son talent, car Charles mourut à l'âge de vingt-neuf ans, le 16 mai 1785. Quoiqu'il ait si peu vécu, il a écrit beaucoup de musique d'église, d'orgue et de concert, où l'on remarque un génie élevé. Parmi ses ouvrages, qui tous sont restés en manuscrit, on peut citer : 1° Sept messes solennelles. 2° Trois offertoires. 3° Trois motets. 4° Douze symphonies. 5° Huit concertos d'orgue, et un grand nombre de fugues et de préludes. Il a formé plusieurs élèves distingués, au nombre desquels était son frère

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

cadet, Jean-Baptiste Koprziwa, qui lui succéda comme organiste à Czytolib.

KORB (Jean-Frédéric), né en Bavière, fut organiste à Diessenhoven (Suisse), vers le milieu du dix-huitième siècle. Il a fait imprimer à Nuremberg, en 1750, une suite de pièces pour le clavecin, intitulée : *Musikalische Gemuthsergœtzung, bestehend in 6 Klavierparthien*, première et deuxième parties, in-4°.

KORNACHER (L.), d'abord étudiant en droit, devint ensuite élève de l'abbé Vogler, et fit avec lui un voyage à Paris, en 1784. On connaît sous son nom : 1° Chansons de l'école de chant de Manheim, publiées à Mayence. 2° Premier concerto de clavecin, sans accompagnement ; *ibid.; deuxième idem*, Paris. 3° Sonates pour le clavecin, op. 1, 2 et 3; *ibid.*

KOSOD (Bjœrge-Possonolan), docteur en théologie, chapelain et prédicateur du château, à Copenhague, naquit à Mariagor, dans le Jutland, le 24 janvier 1752. Il est auteur d'une dissertation historique et philosophique intitulée; *Musikens indflydelse paa Mennesket* (Influence de la musique sur l'espèce humaine), Copenhague, Niels Christensens, 1804, in-8° de 104 pages. L'auteur de cet opuscule s'y livre à l'examen des effets moraux de la musique chez les anciens et chez les modernes.

KOSPOTH (Otton-Charles-Erdmann, baron **DE**), né à Muhltroff, en Saxe, vers le milieu du dix-huitième siècle, voyagea dans sa jeunesse en Italie, puis eut le titre de chambellan du roi de Prusse, et fut chanoine séculier à Magdebourg. Il mourut à Berlin, le 23 juin 1817. Depuis 1782, il s'est fait connaître avantageusement comme compositeur par les ouvrages suivants : 1° *Der Freund deutscher Sitten* (l'Ami des mœurs allemandes), petit opéra. 2° *Der Irrwisch* (le Feu follet). 3° *Adraste et Isidore*. Des airs de ces deux derniers ouvrages, arrangés pour le piano, ont été publiés à Berlin, par Rellstab. 4° *Bella et Fernando ou le Satyre*. 5° *Der Mædchenmarkt zu Ninive* (le Marché de filles à Ninive), 1795. 6° *Le Pouvoir de l'harmonie*, cantate exécutée à Berlin, à l'ouverture du Concert d'amateurs. 7° Un oratorio écrit à Venise et exécuté avec succès en 1787. 8° Chansons à voix seule avec accompagnement de piano; Brunswick, 1795. 9° Symphonie à grand orchestre (en *sol*), op. 22; Brunswick, Spehr. 10° *Idem* (en *la*), op. 23, *ibid.* 11° *Idem* (en *ré*), op. 24, *ibid.* 12° Six quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 8; Offenbach, André. 13° Six trios pour violon, alto et basse, op. 1, *ibid.* 14° Six quatuors pour flûte, violon, alto et basse, op. 5, *ibid.* 15° Sérénade pour piano, hautbois, deux cors de bassette et basson, op. 19; *ibid.* 16° Six quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 10; Spire, Bossler. 17° Grande sérénade pour deux violons, deux altos, deux cors, violoncelle et contrebasse, op. 11; *ibid.* 18° *Composizioni sopra il Pater noster, consistente en 7 sonate caratteristiche con un introduzione per 2 violini, 2 oboe, 2 corni, fagotto, viola et basso*, op. 2; Darmstadt, 1794. 19° Concerto pour hautbois et orchestre, *ibid.* Quelques ouvertures de ses opéras ont été aussi publiées. Kospoth a laissé en manuscrit un *Miserere* à quatre voix et orchestre, qui est à la Bibliothèque de Berlin.

KOSSAK (Charles-Ernest), critique de la nouvelle école qui commença à se produire, tant en France qu'en Allemagne, avec le romantisme. Il naquit à Berlin, vers 1818. Une brochure qu'il publia sous ce titre : *Aphorismen über Rellstab's Kunstkritik* (Aphorismes sur la critique d'art de Rellstab), Berlin, C.-W. Esslinger, 1840, fit quelque sensation en Allemagne par sa hardiesse, et par son ton tranchant et dogmatique. Il y professait des doctrines musicales assez semblables à celles de Richard Wagner. Quelques rédactions de journaux recherchèrent alors la collaboration de l'auteur de cet écrit; mais son feu s'était épuisé dès le premier jet, et rien de lui depuis lors n'a fixé l'attention.

KOSSMALY (Charles), compositeur et écrivain sur la musique, est né en Silésie et a fait vraisemblablement ses études musicales à Breslau. En 1842, il était directeur d'orchestre de la chapelle de Detmold, et il occupa cette position pendant plusieurs années. A la même époque, il fournit à la *Gazette générale de musique de Leipsick* quelques bons articles de critique. En 1845, il était de retour à Breslau, avec le titre de directeur de musique, et il faisait exécuter quelques-unes de ses compositions pour l'orchestre. Postérieurement on le trouve à Stettin où, toutefois, il ne paraît pas être resté. Les biographes allemands gardent un silence absolu sur cet artiste. On a de lui une sorte de supplément de la *Biographie des musiciens silésiens*, publiée par C.-J.-Adolphe Hoffmann, en 1830 (*voyez* C.-J.-Ad. Hoffmann). M. Kossmaly a eu pour collaborateur M. *Carlo*, nom inconnu dans la littérature de la musique. Aucun ordre systématique n'est suivi dans la nomenclature des artistes dont il est parlé dans cet ouvrage. Il parut en quatre

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

suites dans chacune desquelles la succession alphabétique recommence. M. Kossmaly a donné à son livre le titre de : *Schlesisches Tonkünstler Lexikon, enthaltend die Biographien aller Schlesischen Tonkünstler, Componisten, Cantoren, Organisten, Tongelehrten, Textdichter, Orgelbauer, Instrumentenmacher, etc. Nebst genauer Angabe aller Schlesischen musikalischen Institute, Vereine, Musikschulen, Liedertafeln*, etc. (Dictionnaire des musiciens de la Silésie, renfermant les biographies de tous les musiciens silésiens, compositeurs, cantors, organistes, théoriciens, poëtes lyriques, constructeurs d'orgues, fabricants d'instruments, avec des renseignements exacts sur toutes les institutions musicales de la Silésie, académies, écoles de musique, sociétés de chant, etc.), Breslau, Ed. Trevent, 1846-1847, quatre suites in-8°, formant un volume de trois cent trente-deux pages. Le titre de *Dictionnaire* ne convenait pas à cet ouvrage où l'ordre alphabétique est quatre fois interverti ; mais les notices, particulièrement celles qui sont signées du nom de Kossmaly, sont faites avec soin et fournissent des renseignements exacts. Comme compositeur, cet artiste a mis au jour plusieurs recueils de chants à quatre voix (soprano, contralto, ténor et basse), en partition ; Breslau, Leuckart. Des romances allemandes, avec accompagnement de piano ; Berlin, Kosmar, 1830 ; trois *Lieder* à voix seule, avec piano et cor obligé ; Leipsick, Wunder ; d'autres *Lieder* avec piano et clarinette obligée ; Cassel, Appel ; des chants pour quatre voix d'hommes, op. 10, etc.

KOSTHA BEN LOUKA (Kostha, fils de Lucas), philosophe chrétien, arabe de naissance, vécut dans la seconde moitié du neuvième siècle. Parmi ses ouvrages se trouve un traité de musique, dont le manuscrit, indiqué par Casiri (*Biblioth. arabico-hispana*, t. I, n° 420), existe à la Bibliothèque de l'Escurial.

KOTZWARA (François), né à Prague, a voyagé quelque temps en Allemagne et en Hollande, puis s'est fixé à Londres en 1703, et y est mort dans les dernières années du dix-huitième siècle. On a publié de sa composition : 1° *La Bataille de Prague* pour piano, violon et violoncelle, Berlin, Lischke ; Hambourg, Bœhme. Ce morceau a été célèbre vers la fin du dix-huitième siècle. 2° Trois sonates pour piano et violon, op. 34, Offenbach, André. 3° Trois sonates pour piano seul, op. 30, Mannheim, Heckel. 4° Sonate pour clavecin à quatre mains, Amsterdam, 1785. 5° Sérénades pour violon, alto, violoncelle et deux cors, *ibid.* 6° Trois solos pour alto, Londres. Je me souviens que ce bon Kotzwara passa à Mons, au printemps de 1792, et qu'il vint visiter mon père. Il m'entendit jouer sur le piano des sonates de Mozart. L'après-midi, il revint, apportant sa *Bataille de Prague*, qu'il venait d'achever, et qui obtint une grande célébrité vers la fin du dix-huitième siècle ; je la lui jouai immédiatement, accompagné par mon père sur le violon et par lui sur le violoncelle. Ravi de ce qu'à l'âge de huit ans, j'avais pu jouer ce morceau à première vue, ce digne homme me prit entre ses bras et me prédit, d'un air inspiré, plus de bonheur qu'il ne m'en est avenu. Il jouait bien du piano, du violon, du violoncelle, du hautbois, de la flûte, du basson et du cistre. Pourtant, il ne paraissait pas être dans l'aisance. Il était en voyage pour jouer à Londres la contrebasse au théâtre du Roi et au concert de l'ancienne musique. Son habileté à imiter le style des compositeurs les plus en vogue de cette époque le fit employer par les marchands de musique anglais à écrire des pièces qu'ils publiaient sous les noms de Pleyel, de Haydn et de Mozart (1). Kotzwara aurait pu vivre dans l'aisance, mais ses passions pour le vin et pour les amours faciles le mettaient souvent dans de grands embarras. Vers la fin de 1703, on le trouva pendu dans une maison suspecte de *Chandos street* (*Covent Garden*). Une instruction criminelle fut commencée contre les habitants de cette maison, mais ils prouvèrent que la mort de Kotzwara était le résultat d'un suicide (2).

KOZELUCH (Jean-Antoine), maître de chapelle à l'église métropolitaine de Prague, et l'un des meilleurs compositeurs de la Bohême, naquit à Welwan, le 13 octobre 1738. Dès son enfance, il trouva un protecteur dans le comte de Kolowrat, qui l'emmena dans ses propriétés de Brzeznicz, et le plaça au collége des jésuites en qualité de sopraniste. Il s'y distingua par ses progrès dans la musique. Après plusieurs années passées en ce lieu, il alla continuer ses études à Prague et y apprit les éléments de la composition. Cependant, la nécessité de pourvoir à son existence l'obligea à s'éloigner de cette ville, où il trouvait toutes les ressources nécessaires à son instruction, et à accepter une place de directeur de musique à l'église de Rakonitz ; mais il n'y resta pas

(1) W. T. Parke, *Musical Memoirs*. T. I., p. 181.
(2) *Ib.d.*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

longtemps, ayant été bientôt après nommé directeur du chœur dans sa ville natale. Le désir d'augmenter ses connaissances dans la musique lui fit quitter cette position, au bout de quelque temps, pour retourner à Prague, où il vécut d'abord comme simple basse chantante à Saint-Vith et dans d'autres églises. Ce fut alors qu'il fit de grands progrès dans l'art d'écrire, ayant eu le bonheur d'être accueilli par le célèbre organiste Segert, qui lui donna des leçons de contrepoint. Parvenu à la fin de ses études techniques, il comprit la nécessité de recevoir les conseils de quelque grand maître pour les autres parties de l'art, et son instinct lui persuada qu'il ne pouvait trouver ce maître qu'à Vienne. Les petites économies qu'il avait faites l'aidèrent à s'y rendre. Il y trouva dans ses compatriotes Gluck et Gassmann tout ce qu'il pouvait désirer sous les rapports de l'expérience et du beau sentiment de l'art : tous deux lui firent le meilleur accueil et lui prodiguèrent les enseignements qu'il venait chercher près d'eux. Plus tard, il apprit de Hasse le mécanisme de la coupe des morceaux de musique d'après la méthode italienne. De retour à Prague, Kozeluch y vécut en donnant des leçons de chant et de clavecin jusqu'à ce qu'il fût nommé directeur du chœur de l'école de musique à l'église des religieux de la Croix. Il y forma un grand nombre d'élèves, parmi lesquels il s'est trouvé quelques artistes distingués. Considéré comme le plus grand musicien qui fût à Prague, Kozeluch obtint, le 13 mars 1784, la place de maître de chapelle de l'église métropolitaine, et il en remplit les fonctions jusqu'à sa mort, arrivée le 3 février 1814. Ses compositions lui ont fait dans sa patrie la réputation d'un grand musicien, et les artistes qui ont entendu ses ouvrages avouent que leur mérite n'est point au-dessous de l'estime qu'on leur accorde à Prague ; mais telle était la modestie de Kozeluch, tel était son pur amour de la musique, qu'il n'a travaillé que pour l'art lui-même, qu'il ne s'est jamais occupé de sa renommée, et que ses productions sont inconnues à toute l'Europe. Parvenu à l'âge de soixante-dix ans, il eut pourtant, en 1801, la pensée de publier quelques-unes de ses plus belles compositions pour l'église ; mais dans un pays si pauvre que la Bohême, il ne put trouver un nombre de souscripteurs suffisant pour couvrir les frais de l'impression, et ce projet fut abandonné. Parmi l'immense quantité d'ouvrages sortis de la plume de Kozeluch, on remarque : 1° *Alexandre aux Indes,* grand opéra, représenté à Prague, en 1774. 2° *Demophon,* idem. 3° *La Mort d'Abel,* oratorio. 4° *Gioas Re di Giuda,* oratorio, exécuté à Prague, le vendredi saint de l'année 1777. 5° Des messes à quatre voix et orchestre pour tous les dimanches et jours de fête de l'année, avec les graduels et offertoires. 6° Quelques messes solennelles et grandes vêpres pour les solennités de l'église. 7° Cinq messes de *Requiem.* 8° Cent seize graduels et offertoires. 9° Cent quarante-sept motets pour toute l'année. 10° Des litanies de la Vierge et des saints. 11° Antiennes de la Vierge, *Salve Regina* et *Regina Cœli,* etc. La Bibliothèque royale de Berlin possède de cet artiste les partitions manuscrits de deux messes solennelles, la première (en *mi* bémol) pour quatre voix et orgue obligé ; l'autre (en *ré* majeur), pour quatre voix et orchestre ; de plus, l'offertoire *Bonum est confiteri,* à quatre voix et orchestre (en *mi* mineur), et les motets *Omni die Mariæ me laudes anima,* et *Hæc persona nobis dona,* également à quatre voix et orchestre.

Kozeluch a laissé un fils (Vincent), né à Prague, bon maître de chant et de piano, dont on a quelques bagatelles, entre autres des *Menuets pour le bal du Bretfeld,* publiés en 1797, et des *danses allemandes,* Prague, Polté, 1803.

KOZELUCH (Léopold), né en 1754, à Welwarn, en Bohême, fut un artiste d'instinct qui aurait pu s'élever au plus haut degré de l'art si, moins entraîné par sa facilité à produire, et moins occupé comme maître de piano, il avait pu méditer avant d'écrire, et développer, par des études sérieuses, la richesse d'idées qu'il tenait de la nature. Dès l'âge de neuf ans, il apprit les éléments du chant et du clavecin sous la direction de son cousin Jean-Antoine, déjà très-habile musicien à cette époque. Dans sa onzième année il alla faire ses humanités à Prague, et pendant ce temps il continua de s'instruire dans la musique. Déjà il composait de petits morceaux pour le clavecin, où l'on remarquait de la grâce et de la facilité. Après avoir achevé ses cours de philosophie, de mathématiques et de droit, il écrivit, pour le théâtre national de Prague, la musique d'un ballet qui fut représenté en 1771. Le succès qu'obtint cet ouvrage l'encouragea et lui fit composer, dans l'espace de six ans, vingt-quatre autres ballets, trois pantomimes, et plusieurs airs et chœurs introduits dans différentes pièces. En 1778, il se rendit à Vienne, où il se fit bientôt connaître avantageusement par un très-grand

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

nombre de compositions de tout genre. L'empereur Joseph II le choisit pour maître de piano de l'archiduchesse Élisabeth, première femme de l'empereur François II. Cette circonstance fut la cause de sa fortune d'artiste, car sa position à la cour lui fournit les moyens d'obtenir, après la mort de Mozart (en 1792), sa nomination de compositeur de la chambre impériale ; sinécure à laquelle était attaché un traitement de quinze cents florins, et qui, de plus, donnait de la considération à celui qui la possédait. Le frère de Kozeluch avait établi un magasin de musique à Vienne : il fut le principal éditeur des œuvres du compositeur. Celui-ci, pianiste distingué par le goût et l'expression, avait une multitude d'élèves dans les maisons les plus considérables de Vienne : bientôt cette haute société mit en vogue la musique de Kozeluch de préférence à toute autre. Cette musique ne se fait pas remarquer par un grand mérite de facture ; on y trouve même bon nombre d'incorrections ; mais la mélodie gracieuse, élégante et facile y abonde. De là vient qu'elle était recherchée par tous les amateurs. En France, le prodigieux succès des œuvres de Pleyel lui fut nuisible, et sa vogue y eut moins de durée qu'en Allemagne. Aujourd'hui, cette musique est complétement oubliée. Kozeluch est mort à Vienne le 8 février 1814, cinq jours après Jean-Antoine, son parent et son maître.

Le nombre des compositions de cet artiste est immense. On y compte, parmi les opéras et les oratorios : 1° *Mazet*, petit opéra français. 2° *Didone abbandonata*, opéra sérieux italien. 3° *Mosè in Egitto*, oratorio écrit en 1787, et exécuté quatre fois à Vienne, au bénéfice des veuves d'artistes, par cent quatre-vingts musiciens. 4° *Judith*, opéra sérieux, écrit par ordre de l'empereur Léopold. 5° *Ottone*, grand ballet héroïque, publié en partition pour le piano. 6° *Les Aventures de Télémaque dans l'île de Calypso*, tableau caractéristique de musique, composé en 1798. 7° *Debora et Sisara*, opéra sérieux. 8° Beaucoup de cantates, dont une grande, à l'occasion du couronnement de l'empereur Léopold II, exécutée au théâtre national de Prague, le 6 septembre 1791 ; *Complainte de Denis à la mort de Marie-Thérèse ; Joseph ; la Bénédiction de l'humanité ; l'Orage ;* la cantate de Pfeffel sur Thérèse Paradies, etc. 9° Beaucoup d'airs détachés et de chœurs pour différentes circonstances. Dans sa musique instrumentale, on cite : 10° Environ trente symphonies à grand orchestre. Il en a été publié deux à Paris, chez Sieber. 11° Deux suites de pièces d'harmonie pour deux hautbois, deux clarinettes, deux cors, deux bassons et contrebasse, Bonn, Simrock. 12° Quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 32 et 33, Paris, Naderman. 13° Concertos pour piano et orchestre, nos 1 à 11, Paris, Naderman ; Offenbach, André. Il en avait écrit, dit-on, plus de soixante, dont trois à quatre mains. 14° Sonates et trios pour piano, violon et violoncelle, au nombre de cinquante-sept, op. 3, 6, 12, 21, 23, 28, 32, 33, 34, 36, 37, 40, 41, 42, 44, 46, 47, 48, 49, 50, 52. Manheim, Offenbach, Vienne et Paris. 15° Sonates pour piano à quatre mains, op. 4, 10, 11, 13, 19, 20, *ibid.* 16° Sonates pour piano seul, op. 1, 2, 5, 7, 8, 9, 22, 30, 35, 38, 51, 55, *ibid.* 17° Pièces faciles, caprices, etc, op. 43, 45, *ibid.* 18° Sept recueils de menuets, de danses allemandes pour piano, *ibid.* 19° Plusieurs recueils de chansons allemandes et italiennes, avec accompagnement de piano, *ibid.* 20° Six concertos pour violoncelle. Deux seulement ont été gravés. 21° Deux *idem* pour clarinette. 22° Deux *idem* pour cor de bassette. 23° Trois symphonies concertantes pour violon, alto et violoncelle. 24° Symphonie concertante pour deux pianos et orchestre. 25° Concerto pour piano à quatre mains et orchestre. 26° Vingt-quatre ballets et trois pantomimes, pour le théâtre de Prague. La bibliothèque royale de Berlin possède la partition manuscrite de l'Oratorio de Léopold Kozeluch *Mosè in Egitto*, en deux parties, composé en 1792.

KOZLOWSKI (Joseph) (1), né à Varsovie en 1757, apprit dès son enfance la musique dans la chapelle de l'église cathédrale de Saint-Jean, dans cette ville, et montra de bonne heure les plus heureuses dispositions pour cet art. A l'âge de dix-huit ans, il entra comme maître de musique dans la maison du comte André Oginski, depuis lors palatin de Traki, et ce fut lui qui donna les premières leçons au jeune comte Michel Cléophas Oginski, dont le nom est devenu plus tard si célèbre dans les annales de la musique polonaise. Dans un voyage qu'il fit en Russie, il y entra au service militaire, et s'attacha au prince

(1) Et non *Kosslowsky*, comme Gerber écrit ce nom, et comme on le trouve dans le *Lexique universel de musique*, publié par Schilling ; encore moins *Koloffsky*, objet d'un autre article du même *Lexique*, et qui n'est qu'un double emploi. Il faut remarquer au surplus que les noms polonais ont la terminaison en i, et non en y : c'est ce qui les distingue des noms russes et de ceux de la Bohême. La plupart des biographes allemands et français font une faute à cet égard.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Dolgorouky, en qualité d'aide de camp, dans la guerre contre les Turcs. Le prince Potemkin, favori de l'impératrice de Russie Catherine II, ayant eu occasion de voir Kozlowski, fut frappé de sa figure prévenante, du son agréable de sa voix et de son talent. Il l'attacha à son service, le conduisit à Pétersbourg, et c'est depuis ce temps que le musicien polonais s'est rendu célèbre comme directeur de musique et comme compositeur. Ce fut lui qui dirigea un orchestre de quatre cents musiciens à la fête somptueuse que Potemkin donna à l'impératrice dans le palais de la Tauride, à Pétersbourg. La fameuse polonaise qu'il composa à cette occasion, transporta d'admiration la brillante assemblée qui assistait à cette fête. Bientôt répandue dans tout l'empire et dans la Pologne, elle y eut le même succès ; aujourd'hui même les Polonais ne peuvent l'entendre sans émotion.

Après la mort de Potemkin, Kozlowski fut appelé au service de la cour comme directeur de musique des théâtres impériaux. Il en remplit les fonctions sous Catherine II, et sous les empereurs Paul Ier et Alexandre, jusqu'en 1821, pendant trente ans. Une atteinte d'apoplexie dont il fut frappé à cette époque, affaiblit ses facultés, et l'obligea à demander sa retraite ; elle lui fut accordée avec une pension considérable, et il conserva le titre de conseiller d'État qu'il avait reçu en récompense de ses services et en considération de son talent. Dans l'espoir qu'un climat plus doux pourrait lui rendre la santé, sa famille lui fit faire un voyage en Pologne pendant les années 1822 et 1823 ; il en éprouva quelque soulagement ; mais le désir de retrouver de longues habitudes le fit retourner à Pétersbourg en 1824. Il y passa ses dernières années dans le repos près de sa fille, harpiste d'un mérite distingué, et mourut à l'âge de soixante-quatorze ans, le 17 mars 1831.

La multiplicité des occupations de Kozlowski pour le service de la cour de Russie, et le grand nombre de morceaux qu'il était obligé d'écrire pour les fêtes de tout genre, ne lui permirent pas de travailler pour l'art, comme il aurait pu le faire, s'il eût joui de plus de liberté. Le nombre de chœurs, de cantates et de polonaises à grand orchestre qu'il a écrit pour des occasions solennelles est immense : on compte plus de six cents de celles-ci. Les premières qu'il composa sont les meilleures ; dans la suite on lui en demanda sur des thèmes d'opéras français et italiens qui plaisaient aux gens du monde, mais qui n'avaient plus le cachet d'originalité nationale, si remarquable, de ses premières productions. Il a écrit aussi beaucoup de chansons sur les vers de Derschawin, poëte russe renommé pour ce genre. L'empereur Alexandre aimait beaucoup les airs de Kozlowski, et les faisait arranger pour les corps de musique de sa garde. Parmi les ouvertures et chœurs que ce musicien écrivit pour des drames, on cite particulièrement les morceaux qu'il introduisit dans la tragédie de *Fingal*. Mais le meilleur ouvrage de Kozlowski est, de l'aveu de tous les artistes, la messe de *Requiem* à quatre voix et orchestre qu'il écrivit en 1798 pour le service funèbre du dernier roi de Pologne Stanislas Auguste Poniatowski, et qui fut exécuté à Pétersbourg par un grand nombre d'artistes distingués. Cette messe a servi depuis lors (le 20 novembre 1804) pour les obsèques de Jarnowick. La partition de cet ouvrage a été imprimée chez Breitkopf et Hœrtel à Leipsick. On a publié à Berlin, chez Lischke, huit polonaises de Kozlowski, arrangées pour le piano. On a aussi gravé de sa composition à Prague, en 1797 : Six polonaises à grand orchestre, et un recueil de polonaises pour le piano.

KOZLOWSKI (Ignace-Platon), né en 1780, à Winniça, petite ville de la Podolie, est un des bons professeurs de piano et compositeurs polonais pour cet instrument. Dans sa jeunesse, il se rendit à Pétersbourg et y reçut des leçons de Field. Ses études terminées, il s'établit d'abord comme professeur dans sa ville natale, puis en Ukraine, et visita Varsovie, où il écrivit un opéra, intitulé : *Maryila*, qui ne fut pas représenté. De retour en Russie, il se livra pendant plusieurs années à l'enseignement, à Pétersbourg et à Moscou. Devenu riche par le produit de ses leçons, il forma le projet d'établir un Conservatoire de musique à Winniça, et déjà l'on voyait s'élever les murs de cette école, lorsque des obstacles imprévus en arrêtèrent la construction. Contrarié dans ses vues, Kozlowski s'éloigna du lieu de sa naissance et se rendit à Odessa, où il séjourna quelque temps. Il quitta ensuite cette ville, et depuis lors les renseignements précis manquent sur sa personne. Cet artiste a publié de sa composition : un recueil de mélodies sur des paroles polonaises, avec accompagnement de piano, qui a rendu son nom populaire dans sa patrie ; une rêverie intitulée : *Duma o Kosinskim* ; plusieurs polonaises pour le piano, et l'ouverture de son opéra, arrangée pour cet instrument, et gravée à Odessa ; mais l'ou-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

vrage le plus important de Kozlowski est une méthode de piano (*Sykola na Fortepian*) qui renferme de bons aperçus concernant l'enseignement pratique et l'art de nuancer le jeu de cet instrument.

KOZMANECZKY, en latin **KOZMANCZIUS** (Wenceslas), naquit à Czaslau, en 1608. Il apprit dans sa jeunesse le latin et la musique à Bœmisch-Brod. Plus tard, il embrassa le catholicisme, et alla étudier la philosophie et la théologie chez les jésuites à Prague. Ses connaissances musicales et littéraires le firent bientôt distinguer. Il fut nommé directeur de musique de l'église de Saint-Henri, puis de celle de Saint-Étienne à Prague, où il resta depuis 1644 jusqu'en 1653. L'année de sa mort est inconnue. Plusieurs morceaux de sa composition sont conservés au couvent de Strahow.

KRACHER (Jean-Mathieu), né à Mattighofen, en Autriche, le 30 janvier 1752, entra comme enfant de chœur au couvent de Fürstenzell, près de Passau. Il y remplit ensuite les fonctions de chantre. En 1772, il fut nommé organiste au couvent de Seekirchen, près de Salzbourg, et il y demeura plus de quarante ans. On ignore l'époque de sa mort. A défaut de maître de composition, il avait appris l'art d'écrire dans des partitions qui lui étaient prêtées par Michel Haydn. Gerber indique les productions suivantes de cet artiste comme existant déjà en manuscrit dès l'année 1803 : 1° Vingt-deux messes de différents genres pour plusieurs voix et instruments. 2° Quatre *Requiem*. 3° Vingt-quatre graduels. 4° Six offertoires. 5° Quatre litanies de la Vierge. 6° Deux *Te Deum*. 7° Six leçons des ténèbres. 8° Vêpres de la Vierge. 9° Vingt Hymnes des vêpres et autres motets.

KRÆGEN (Charles), professeur de piano et compositeur, naquit à Lemberg, en 1797, se fixa à Dresde vers 1820 et se livra à l'enseignement de son instrument. En 1824, il établit dans cette ville des cours de piano d'après la méthode de Logier : il a écrit pour ces cours des morceaux de piano à quatre mains. Krœgen vivait encore en 1840; mais il est mort peu de temps après. Ses ouvrages les plus connus sont ceux-ci : 1° Grande polonaise brillante pour le piano, op. 1; Posen, Stefanski. 2° Pièces pour physharmonica et piano à quatre mains; Leipsick, Hofmeister. 3° Trois polonaises pour piano à quatre mains, op. 9; Leipsick, Whistling. 4° Rondeau polonais pour piano à quatre mains, op. 12; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 5° Polonaise brillante *idem*, sur des thèmes de l'opéra d'Auber, *la Muette de Portici*, op. 13; *ibid.* 6° Trois polonaises pour piano à quatre mains, op. 15; Leipsick, Whistling.

KRÆHMER (Caroline), née **SCHLEICHER**, a vu le jour, le 17 décembre 1794, à Stokach, sur le lac de Constance, et à cinq lieues de cette ville. Son père, bon musicien et bassoniste habile, était chef de musique d'un régiment; plus tard, il entra dans la chapelle du duc de Wurtemberg et sa famille le suivit à Stuttgard. Caroline et sa sœur aînée apprirent à jouer du violon chez Baumiller, musicien de la cour. Lorsque la première eut atteint l'âge de neuf ans, son père lui enseigna la clarinette; choix bizarre d'instrument pour une personne de son sexe. Les deux sœurs ayant atteint le degré d'habileté que leur père désirait leur voir posséder, celui-ci donna sa démission de sa place, afin de voyager avec elles dans le Tyrol et en Italie; mais la guerre mit obstacle à ce dessein, et obligea cette famille d'artistes à borner ses courses au Tyrol et à la Suisse. Pendant plusieurs années ils restèrent à Zurich, où la société de musique les avait engagés pour les concerts permanents. Plus tard, ils se fixèrent dans la petite ville de Bade pour le service de la musique d'église et de théâtre. Caroline continuait de jouer du violon et de la clarinette : quelquefois elle dirigeait l'orchestre. De nouveaux voyages ayant été entrepris par sa famille, elle se trouvait à Augsbourg lorsqu'elle eut occasion d'entendre Rode, dont le talent fit sur elle une impression qui exerça beaucoup d'influence sur ses progrès. Le mauvais état de la santé du père de cette jeune virtuose l'ayant obligé d'accepter une place fixe de musicien à Pforzheim, sa fille l'y suivit. Elle ne quitta cette ville qu'en 1819 pour se rendre à Carlsruhe, où elle prit des leçons de piano, tandis qu'elle perfectionnait son talent sous la direction de Fesca, et qu'elle apprenait l'harmonie chez le maître de chapelle Danzi. Après deux années de séjour dans cette ville, elle recommença ses voyages, visita beaucoup de villes où elle se fit entendre avec succès, et arriva à Vienne, au mois de février 1822. Des applaudissements unanimes y furent accordés à son double talent de violoniste et de clarinettiste dans les concerts qu'elle donna aux théâtres *An der Wien* et de la Porte de Carinthie. Ce fut dans cette ville qu'elle épousa Krœhmer, artiste de la chapelle impériale (*voyez* l'article suivant). Depuis lors, elle a fait plusieurs voyages avec son mari, et partout elle a été applaudie avec

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

enthousiasme. On a gravé de sa composition : Sonatine pour piano et clarinette, Vienne, Leidesdorf. Après la mort de son mari, madame Kræhmer ne s'est plus fait entendre que dans un concert donné à Vienne, au mois de février 1839 : elle y joua avec ses deux fils un trio de sa composition pour clarinette, piano et violoncelle.

KRÆHMER (J.-Ernest), premier hautboïste du théâtre de la cour de Vienne, et musicien de la chambre impériale, est né à Dresde, le 30 mars 1795. Dans son enfance, il apprit presque seul à jouer de plusieurs instruments. A l'âge de onze ans, il entra dans l'Institut militaire d'Annaburg et s'y livra avec ardeur à l'étude de la musique. Deux ans après, il joua dans un examen public un concerto sur la flûte et un autre sur la clarinette, et l'année suivante il en joua un sur le basson et un autre sur le hautbois. De retour chez ses parents à l'âge de quinze ans, il fut placé chez Krebs, musicien de la ville, qui, voulant essayer ses forces, lui fit jouer un concerto sur chacun des quatre instruments qui viennent d'être nommés. Kummer et Jackel, artistes de beaucoup de mérite, et musiciens de la chambre du roi de Saxe, lui donnèrent ensuite des leçons de hautbois pendant trois ans, et développèrent son talent qui, depuis lors, est devenu remarquable. Les événements de la guerre, au commencement de 1814, l'obligèrent à prendre les armes comme volontaire; mais une inflammation de poumons, occasionnée par des marches forcés, le fit mettre à l'hôpital, et bientôt après, il obtint son congé comme invalide. Invité alors à prendre possession d'une place de hautboïste au théâtre de la cour de Vienne, il se rendit dans cette ville et y arriva au mois de février 1815. Au mois de septembre 1822, il a reçu sa nomination de musicien de la chambre. C'est dans la même année qu'il est devenu l'époux de la célèbre clarinettiste mademoiselle Schleicher, avec qui il a fait depuis lors des voyages en Russie, en Hongrie, en Bohême et dans diverses parties de l'Allemagne, où son talent a obtenu de brillants succès. Krœhmer n'est pas seulement un hautboïste de première force; il se distingue aussi sur le Czakan, instrument à vent d'origine hongroise, dont il joue avec une habileté extraordinaire, et pour lequel il a écrit une méthode, suivie d'exercices et d'une table des cadences dans tous les tons, intitulée : ***Neueste theoretische und praktische Czakanschule, nebst 30 fortschreitenden Uebungstücken***, etc., Vienne, Diabelli. Une deuxième édition a été publiée en 1830-1833, trois parties in-fol., chez le même éditeur. Cet ouvrage est l'œuvre 31e de Krœhmer.

Krœhmer était compositeur; il avait écrit la plupart des morceaux qu'il exécutait dans les concerts : toute cette musique est restée en manuscrit. Cet artiste est mort à Vienne, le 16 janvier 1837. Il eut deux fils, *Charles*, pianiste, et *Ernest*, violoncelliste, qui ne se sont pas élevés au dessus du médiocre.

KRÆMER (Georges-Louis), né à Hofen-Neuhaus, dans le Wurtemberg, en 1731, était un habile facteur d'orgues, qui vivait à Bamberg, en 1783. Il a perfectionné quelques détails de son art.

KRÆMER (Jean-Paul), facteur de clavecins et de pianos, naquit en 1743 à Juchsen, village du duché de Saxe-Meinungen. Après avoir fait son apprentissage dans la fabrication des instruments à Gross-Breitenbach, en Thuringe, il alla s'établir à Gœttingue, et l'excellence de ses clavecins lui fit bientôt une brillante réputation dans toute la Saxe et le Hanovre. Ses instruments étaient recherchés comme ceux de Stradivari ou de Guarneri le sont par les violonistes. Sans être musicien, il avait un sentiment délicat de ce qui constitue la beauté du son et l'accord le plus pur. En 1786, aidé de son fils aîné, il fit ses premiers grands pianos, précisément à l'époque où Stein se livrait aussi à Augsbourg à la fabrication de ce genre d'instruments; bientôt Krœmer vit ses pianos recherchés comme l'avaient été autrefois ses clavecins. En 1806, ses fils se séparèrent de lui et fondèrent une fabrique en leur nom. Seul, il continua encore de produire quelques instruments, mais avec moins d'activité. Il cessa de vivre le 9 mars 1819.

KRÆMER (Jean-Chrétien-Frédéric), né à Juchsen, le 10 février 1770, et **KRÆMER** (Georges-Adam), né à Gœttingue le 20 décembre 1775, tous deux fils du précédent, ont fondé en 1806 une fabrique de pianos sous la raison sociale *les frères Krœmer*. D'après l'opinion de l'auteur d'un article qui les concerne, dans le *Lexique universel de musique* publié par Schilling, leurs instruments égalent ou surpassent même ceux des meilleures fabriques de Paris et de Londres. J'ignore ce qu'il peut y avoir d'exact dans cette assertion; toutefois, il est permis d'en apprécier la valeur, lorsque cet auteur ajoute que Streicher, Graff et Schiedmann sont pour l'Allemagne méridionale, ce que les frères Krœmer ont été longtemps pour le nord de ce

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

pays. Georges-Adam ayant cessé de vivre le 20 mars 1826, son frère est resté seul chargé de la direction de la fabrique. Ce dernier, élève du célèbre historien de la musique Forkel, passe à bon droit pour musicien instruit.

KRÆMERHOF (Jean-Guillaume), facteur d'orgues à Dusseldorf, depuis 1801, s'est fait connaître avantageusement par le grand orgue de l'église Saint-Lambert, à Oldenbourg, qu'il a achevé dans cette même année. Cet instrument est composé de quarante-six jeux, quatre claviers et pédale.

KRÆUTER (Philippe-David), *cantor* et directeur de musique de l'église Sainte-Anne, à Augsbourg, est né en cette ville, le 14 août 1600. En 1712, il institua un concert d'amateurs qui eut pour effet d'étendre le goût de la musique à Augsbourg, où il était alors peu répandu. Ce concert n'a cessé d'exister qu'en 1779. Kræuter était mort en 1741, laissant en manuscrit des messes, graduels, offertoires, vêpres et motets pour tous les dimanches et fêtes de l'année.

KRAFF (Michel), compositeur du dix-septième siècle, né dans un village de la Franconie, suivant l'avertissement de son recueil de messes à douze voix, et, selon toute probabilité, vers 1580, n'est connu que par les ouvrages suivants : 1° *Die neun Musen, mit 8 Stimmen und Generalbass* (les Neuf Muses, à huit voix et basse continue), Dillingen, 1610. On trouve à la bibliothèque royale de Munich un exemplaire du même ouvrage avec ce titre latin : *Musæ novæ octonis vocibus, cum duplici basso ad organum. Sanctæ Missæ sacrificio, horis vespertinis et cœlibus festive honorandis accomomodatæ*, Dillingen, apud Greg. Haculinum, 1610, in-4°. 2° *Missæ 12 vocum, op. 6*, 1624. 3° *Sacri concentus 2, 3, 4, 7 vocum*, Ravensbourg, 1624.

KRAFFT (Jean-Frédéric), né à Donawert (Bavière), en 1698, fit ses études littéraires et musicales au couvent de Benedictbeuern. Dans la première édition de cette *Biographie des musiciens*, je l'ai confondu à tort avec les Krafft de la Belgique. Feu mon excellent ami Joseph Stunz, maître de la chapelle royale de Munich, qui a bien voulu m'aider dans mes recherches sur les musiciens bavarois, m'a fourni sur cet artiste les renseignements qu'on trouve ci-dessus, et y a ajouté que Jean-Frédéric Krafft fut directeur de musique de l'église des Jésuites d'Augsbourg, et que dans ses dernières années il se retira chez sa fille, mariée à Aschaffenbourg, où il mourut le 29 juillet 1755. Il a publié de sa composition : *Sex Missæ breves pro quatuor vocibus cum organo obligato*, op. 1, Augsbourg, Lotter. Il a laissé en manuscrit des messes allemandes avec deux violons et orgue, des psaumes, des hymnes et des litanies avec petit orchestre.

KRAFFT. Trois musiciens de ce nom, et qui ont pour prénom *François*, sont nés à Bruxelles à la même époque. Il est difficile de les distinguer dans les positions qu'ils ont occupées ainsi que dans leurs œuvres. M. Xavier Van Elewyck (*voyez* ce nom), amateur distingué de musique, à Louvain, qui s'est livré, comme moi, à des recherches patientes sur ces artistes, a trouvé pour résultat les faits suivants :

KRAFFT (François-Joseph), né à Bruxelles, le 22 juillet 1721, était fils de Jean-Laurent Krafft et de Marie Aubersin. Il fut enfant de chœur à Gand dans le même temps que Terby, de Louvain, chef et aïeul de la famille d'artistes de ce nom. M. Thys dit (1) que Krafft a étudié en Italie, et qu'il y obtint un prix dans un concours pour la composition d'un motet (*In convertendo Dominus*); mais cela ne peut être exact, car, pendant le dix-huitième siècle, il n'y eut en Italie de concours que pour des places de maître de chapelle. M. Van Elewyck pense que François-Joseph Krafft succéda à son père dans la place de maître de chapelle de l'église Notre-Dame du Sablon; Gerber dit, dans son *Premier Lexique des musiciens* (t. I, p. 751), qu'il occupait cette place en 1760; le *Dictionnaire des musiciens* de Choron et Fayolle le copie en cela; cependant Krafft, dont le nom se trouve parmi ceux des compositeurs de musique et des organistes et professeurs de clavecin dans l'espèce d'almanach qui a pour titre : *le Guide fidèle contenant la description de la ville de Bruxelles, etc.* (Bruxelles, J. Moris, 1761, in-12), n'y figure pas dans la liste des maîtres de chapelle ou directeurs de musique (p. 79), composée des noms de Croes, Van Helmont, Godecharle, Moris cadet et Delhaye. A cette époque, Croes était maître de la chapelle royale; Van Helmont, de Sainte-Gudule; Jacques-Antoine Godecharle, de Saint-Nicolas; Delhaye, de Notre-Dame du Sablon, et Moris, de l'église du Finistère. L'*Almanach nouveau pour l'année 1760, ou le Guide fidèle, etc.* (p. 78-79) reproduit encore le nom de Krafft parmi les compositeurs, organistes et professeurs du clavecin, mais on ne le trouve pas dans

(1) *Les Sociétés chorales en Belgique*, 2e édit., p. 204.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

la liste des directeurs de musique et maîtres de chapelle, composée de cette manière : *Croes, Van Helmont, Delpier, Codecharle, Delhaye, Brenqué, Moris cadet, Sincq* et *Pauwels*. Ce dernier, père du compositeur de ce nom, était chanteur de la chapelle royale et dirigeait la musique à l'église des Riches-Claires ; Delpier était à l'église du Béguinage. Or, Krafft quitta Bruxelles deux ans après cette date de 1766 ; il ne fut donc maître de chapelle ni de Notre-Dame du Sablon, ni d'aucune autre église de cette ville. On voit dans les registres de l'état civil qu'il épousa, à Bruxelles, *Jeanne-Catherine Willems*, le 9 janvier 1768 ; il était alors âgé de près de quarante-sept ans. Après cette époque on ne trouve plus de traces de son existence à Bruxelles, ni de celle de sa femme dans les registres de l'état civil, parce qu'il alla prendre alors possession de la place de maître de chapelle de l'église Saint-Bavon, à Gand. Il est certain qu'il occupait cette place en 1772, car M. Van Elewyck a trouvé à Malines une pièce authentique dans laquelle on voit que le magistrat de cette ville lui paya les frais de son voyage de Gand à Malines, où il était venu comme membre du jury d'un concours de carillon et d'orgue. Il mourut dans cette position, le 13 janvier 1795, suivant un registre de la paroisse de Saint-Bavon, où on lit : *15 januarii 1795 sepultum est cadaver Francisci Krafft mariti Joannæ Catharinæ Willems, hujus cathedralis Ecclesiæ Phonasci qui obierat 13 hujusdem, medio octavæ vespertinæ, ætatis suæ anno* 67mo. Il y a erreur ici dans l'indication de l'âge de cet artiste au moment de son décès, car Krafft avait alors soixante-quatorze ans moins quelques mois. Il ne peut y avoir de doute sur l'identité de François-Joseph Krafft avec le maître de chapelle de Saint-Bavon, bien qu'il ne soit nommé que *François* dans la mention authentique de ses funérailles, car il s'agit de l'époux de Jeanne-Catherine Willems. La liste de ses compositions pour l'église, tirée des archives de Saint-Bavon, se compose de la manière suivante : 1° *Te Deum* à huit voix et orgue (en *ut* majeur), daté de 1769. 2° Messe à cinq voix et orgue, 1771. 3° *Ecce panis*, duo pour alto et ténore (en *ré* majeur), à grand orchestre, daté de Bruxelles, 1774. Il est vraisemblable que ce morceau appartient à un autre musicien du même nom, dont il sera parlé tout à l'heure. 4° *Te Deum* à huit voix et orgue (en *ré* majeur), Gand, 1774. 5° *Te Deum* à huit voix et orgue (en *la* mineur), 1774. 6° *Confitebor tibi*, chœur avec orchestre (en *ré* majeur), 1776. 7° Messe à cinq voix et orgue (en *la* mineur), 1776. 8° *Beatus vir*, chœur avec orchestre (en *ré* majeur), 1777. 9° *Dixit*, à petit orchestre (en *fa* majeur), 1782. 10° *Laudate pueri* à petit orchestre (en *mi* bémol), 1782. 11° *Quis sicut Dominus* à cinq voix et orgue (en *sol* majeur), 1786. 12° *Ave Regina Cœlorum* à petit orchestre (en *ré* majeur), 1787. 13° *Lætatus sum*, chœur et grand orchestre (en *sol* majeur), 1789. 14° *Dixit* à six voix et grand orchestre (en *ut* majeur), 1789. 15° *Laudate pueri*, chœur et grand orchestre (en *ré* majeur), 1790. 16° *Idem*, idem (même ton), 1791. 17° Messe à quatre voix et orgue (en *ré* mineur), 1791. 18° *O Sacrum Convivium* pour ténor et basse, à grand orchestre (en *fa* majeur), 1792. 19° *Idem* à huit voix et grand orchestre (en *ré* majeur), 1792. 20° *Ave verum*, chœur et orchestre (en *fa* majeur), 1792. 21° *O Salutaris* à cinq voix et orchestre (en *fa* majeur), 1792. 22° Messe à petit orchestre (en *sol* majeur), sans date. 23° Messe à huit voix et orgue (en *ré* mineur), *idem*. On connaît, en outre, de François-Joseph Krafft le motet *Super flumina Babylonis*, charmante composition à cinq voix, chœur et orchestre dans le style de Pergolèse : suivant la tradition, cet ouvrage lui aurait fait obtenir la place de maître de chapelle à l'église du Sablon de Bruxelles, et serait au nombre de ses premières productions ; *In convertendo Dominus*, motet qu'on croit avoir été écrit en Italie dans un concours ; *les Sept psaumes de la pénitence*, pour chœur et orchestre (à la cathédrale de Gand) ; *In exitu Israel*, dernier ouvrage de l'artiste et qui, suivant M. Thys (*loc. cit.*), ne fut achevé que quatre jours avant sa mort (1795). M. Van Elewyck considère aussi comme appartenant à François-Joseph Krafft six messes et trois motets qui sont à la paroisse de Notre-Dame à Saint-Nicolas (Flandre orientale) et proviennent de la vente de la collection de musique de Terby (père), de Louvain. Elles portent le nom de *François Krafft*, mais sans indication de lieu et de date. Ces compositions ont pour titres : *Cum invocarem*, motet avec orchestre divisé en huit morceaux ; *Stat in cœlo* (en *ré*), idem ; *Voces lætæ* (en *ré*), idem ; *Missa solemnis*, à quatre voix et orchestre ; *Missa solemnis* (sans indication de ton), *idem* ; Messe de *requiem* (en *fa*), idem ; *Missa solemnis* (en *ré*), idem ; *Missa solemnis* (en *sol*), idem ; Messe (en *la*), idem. Rien ne prouve toutefois que plusieurs de ces ouvrages n'ont pas été composés par un des

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

autres musiciens dont les notices suivent celle-ci. Quoi qu'il en soit, il est hors de doute que *François-Joseph Krafft fut un artiste de grand* mérite, et qu'il eut une brillante réputation dans les Pays-Bas. Une question reste incertaine à son égard, à savoir si son père, Jean-Laurent, était musicien et fut un ancien maître de chapelle de l'église du Sablon de Bruxelles qui portait le nom de *Krafft*. Un de mes plus anciens souvenirs est que je fis mon début comme organiste à l'âge de huit ans, en 1792, à l'église du chapitre de Sainte-Waudru, à Mons, et que j'accompagnai un motet de *Krafft* sur une partie de basse chiffrée dont le papier jauni par le temps et l'ancienne notation sont encore présents à ma mémoire, et indiquaient certainement une époque alors plus reculée de soixante-dix ou quatre-vingts ans. Le motet était écrit pour quatre parties vocales, basse instrumentale exécutée par un violoncelle et une contrebasse, et partie d'orgue pour l'accompagnement. L'auteur de ce morceau, sans aucun doute pour moi, avait précédé *François-Joseph*. Ma conviction intime est que les artistes de ce nom étaient Allemands d'origine. M. Dupuis, employé de l'état civil à l'hôtel de ville de Bruxelles, qui a bien voulu faire des recherches pour moi à ce sujet, m'a affirmé qu'avant 1721, il n'a pas trouvé trace d'une famille *Krafft* dans cette ville.

KRAFFT (Jean-François), fils de Thomas-Jean et d'Élisabeth Van Helmont, naquit à Bruxelles, paroisse de Sainte-Gudule, le 7 juillet 1752, et mourut dans la même ville, le 10 décembre 1800.

KRAFFT (*François*), deuxième fils de Thomas-Jean et d'Élisabeth Van Helmont, et frère du précédent, naquit le 3 octobre 1755 : on n'a pas trouvé la date de sa mort dans les livres de l'état civil de Bruxelles. Celui-ci me paraît avoir été compositeur et maître de chapelle à Bruxelles postérieurement au départ de François-Joseph et à son établissement à Gand comme maître de chapelle de Saint-Bavon. Je tire cette induction de plusieurs faits qui semblent hors de contestation. Malheureusement les volumes du *Guide fidèle* publiés après celui de 1707 ne renferment pas les renseignements qu'on trouve dans les précédents sur les compositeurs et maîtres de chapelle de Bruxelles, et la disparition des archives de l'ancienne fabrique de l'église Notre-Dame du Sablon rend toute vérification impossible en ce qui concerne la maîtrise de cette chapelle. Une seule induction se tire des *Vermischte Nachrichten die schœnen Künste betreffend* des *Unterhaltungen* de Hambourg (ann. 1766, n° 3) : on y voit que François Krafft, *de Bruxelles* a publié récemment trois sonates pour le clavecin, à Francfort-sur-le-Mein. D'autre part, Gerber indique sous le même nom six quatuors pour deux violons, alto et basse publiés à Nuremberg en 1761, sous le titre de *symphonies*, six duos pour deux flûtes, imprimés dans la même ville, ainsi qu'une ariette italienne avec deux violons et basse. Or, on a vu dans l'article précédent qu'en 1761 jusques et y compris 1767, François Krafft est à Bruxelles comme organiste, professeur de clavecin et compositeur : il n'est donc pas en Allemagne et n'y publie pas de musique de sa composition. Je dois à l'obligeance de M. Xavier Van Elewyck la connaissance du titre exact de l'œuvre de six divertissements pour clavecin et violon de François Krafft indiqué sommairement par Gerber; le voici : *Sei Divertimenti per il cembalo da sonarsi con un violino solo o pure senza, dedicati all' eccellensa del Sig^re Barone di ed in Dalberg* etc. *Composti da Francesco Krafft di Bruxelles*, maestro di cappella, *e compositore di musica. Op. quinta. Si vendono in Brusseles, appresso l'autore*; — *da J.-J. Boucherie, Stampatore e Libraio, nella strada del Imperadore. A Liegi, da Benedetto Andrez intagliatore*, etc. Il y a sur ce titre quelques observations qui tendent à prouver que l'ouvrage n'appartient pas à François-Joseph Krafft, mais bien à un autre artiste dont le prénom était simplement François. Remarquons d'abord que cet œuvre est dédié au baron de Dalberg, et que la dédicace se fait chez ce seigneur : *All' eccellenza del Sig^re Barona di ed in Dalberg*. Or ce baron de Dalberg, grand amateur de musique, et frère aîné d'un écrivain sur cet art et compositeur, n'est autre que celui qui devint plus tard prince Primat de la confédération du Rhin : sa seigneurie était située près de Worms. C'est là que fut faite la dédicace. Il est plus que vraisemblable que l'auteur de l'ouvrage est le même qui avait vécu en Allemagne pendant plusieurs années et y avait publié ses compositions. De plus, cet auteur prend le titre de *maître de chapelle*, et son ouvrage se vend chez lui, à Bruxelles; mais on a vu, dans l'article précédent, que François-Joseph n'eut ce titre qu'après avoir obtenu la maîtrise de Saint-Bavon, à Gand. Ou la publication de l'œuvre des six divertissements de clavecin a précédé l'année 1760, ou elle est postérieure à cette date : dans le premier cas,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

François-Joseph n'était pas maître de chapelle; dans le second, il ne demeurait plus à Bruxelles.

Dans un recueil qui a pour titre : *L'Écho, journal de musique française, italienne, contenant des airs, chansons, brunettes, duos tendres et bachiques*, etc. (Liége, chez B. André, 1760), M. Van Elewyck a trouvé un morceau intitulé : *Air de l'Opéra* L'ENFANT GATÉ, *par François Krafft, maître de musique à Bruxelles*. Où cet opéra a-t-il été représenté? Ce n'est pas à Bruxelles, car j'ai sous les yeux l'almanach qui a pour titre : *Spectacle de Bruxelles, ou Calendrier historique et chronologique*, etc., première partie, 1767: 2e *idem*, 1768, 2 vol. in-18 (Bruxelles, J.-J. Boucherie). On y trouve le catalogue des opéras-comiques et bouffons représentés sur cette scène depuis 1753; *l'Enfant gâté* n'y est pas; la liste des compositeurs dont on a joué les ouvrages sur le même théâtre n'offre que deux noms belges, *Van Maldère* et *Witzthumb*. Si donc cet ouvrage fut représenté, ce fut à Liége. Son auteur s'appelait *François Krafft*, non *François-Joseph*.

Enfin, parmi les ouvrages de musique d'église qui se trouvent à l'église Saint-Bavon de Gand, sous le nom de *Krafft*, il en est un qui est daté de Bruxelles 1774. Or, à cette époque, François-Joseph était parti de cette ville depuis cinq ou six ans. Il me paraît que de tout cela l'on peut conclure qu'il y a eu deux compositeurs du nom de Krafft, nés à Bruxelles, à savoir *François-Joseph*, maître de chapelle de Saint-Bavon, à Gand, et *François*, qui, plus tard, devint maître de chapelle dans sa ville natale. Il est vrai que le nom de ce dernier ne se trouve pas dans les registres de décès de cette ville; mais il se peut que, plus jeune de douze ans que le maître de chapelle, et connaissant l'Allemagne où il avait vécu plusieurs années, il y ait émigré au moment de l'invasion de la Belgique par les armées françaises, et qu'il y soit décédé.

KRAFT (GUILLAUME-FRÉDÉRIC), docteur en théologie et doyen des prédicateurs à Dantzick, naquit à Krautheim, dans le duché de Weimar, le 9 août 1712. Après avoir fait ses études aux universités de Jena et de Leipsick, il fut nommé pasteur à Frankendorf; quelques années après il fut appelé à Gœttingue, et en 1750, il se rendit à Dantzick, où il paraît avoir fini ses jours. Parmi ses sermons pour des occasions particulières, publiés à Jena en 1740, in-8°, il y en a un sur le bon usage de la musique dans le service divin.

KRAFT ou **KRAFFT** (ANTOINE), violoncelliste distingué, naquit à Rokyzan, en Bohême, dans l'année 1751. Après avoir achevé des cours de philosophie et de droit à l'université de Prague, il prit des leçons d'un maître nommé *Werner*, pour le violoncelle. Plusieurs années d'études lui firent acquérir beaucoup d'habileté sur cet instrument. Haydn, qui lui avait donné des conseils pour la composition, le fit entrer comme premier violoncelle dans la chapelle du prince Esterhazy. Kraft y demeura treize ans et n'en sortit qu'après la mort du prince. Pendant ce temps, il entreprit, avec son fils, âgé de huit ans, un voyage à Berlin où il se fit entendre avec succès, en présence du roi et de la reine de Prusse. A Dresde et à Mittau il fut applaudi avec enthousiasme. Ce voyage terminé, il entra dans la chapelle du prince de Grasalkowitz, en Hongrie, et y demeura trois ans; puis il passa au service du prince de Lobkowitz, qui le mena avec lui plusieurs fois en Bohême. Dans un de ces voyages, il donna, le 7 novembre 1802, un grand concert à Prague; et quoiqu'il ne fût déjà plus jeune, il y fut applaudi avec transport. Cette occasion fut la dernière où il se fit entendre en public. Cet artiste estimable a cessé de vivre le 28 août 1820, dans la soixante-dixième année de son âge. On a gravé de sa composition : 1° Trois sonates pour violoncelle et basse, op. 1; Berlin et Amsterdam. Hummel. 2° Trois *idem*, op. 2, Offenbach, André. 3° Trois duos concertants pour violon et violoncelle, op. 3; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 4° Concerto pour violoncelle et orchestre (en *ut*), op. 4, *ibid.* 5° Grand duo pour deux violoncelles, op. 5; Vienne, Haslinger. 6° *Idem*, op. 6, *ibid.* 7° Divertissement pour violoncelle et basse; Leipsick, Peters. On trouve aussi sous son nom, en manuscrit, un nocturne pour deux violoncelles, deux violes, deux flûtes, deux cors et basse, dans le catalogue de Traeg, de Vienne.

KRAFT (NICOLAS), fils du précédent, est né à Esterhazy, en Hongrie, le 14 décembre 1778. Il n'était âgé que de quatre ans quand son père essaya de lui donner les premières leçons de violoncelle sur une grande viole; deux ans après, il put exécuter, en présence du prince Esterhazy, un concerto que son père avait composé pour lui. A l'âge de huit ans, il accompagna celui-ci dans plusieurs voyages à Vienne, Presbourg, Dresde et Berlin, et partout son talent précoce fut admiré. Lorsqu'il eut atteint sa treizième année, ses études musicales furent interrompues par des

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

études littéraires, et pendant cinq ans il ne cultiva le violoncelle que comme un délassement. Cependant son habileté toujours croissante faisait regretter à plusieurs amateurs de haut rang, particulièrement au prince de Lobkowitz, que ses belles facultés ne fussent pas uniquement employées au développement de son talent. Ce prince l'engagea dans sa chapelle avec Kraft le père en 1796; cinq ans après, il l'envoya à Berlin chez Louis Duport pour qu'il y perfectionnât la qualité de son qu'il tirait de l'instrument. Ses progrès sous un tel maître furent rapides. Il en recueillit les fruits dans un concert d'adieu qu'il donna à Berlin au mois de décembre 1801; des transports d'admiration éclatèrent dans l'assemblée. Il fit alors un voyage en Hollande; mais le prince de Lobkowitz, qui craignait de le perdre, lui fit donner l'ordre de retourner immédiatement à Vienne. Il obéit; mais dans le retour il excita l'enthousiasme du public à Leipsick, à Dresde et à Prague. En 1809, il fut placé comme violoncelliste solo à l'Opéra impérial de Vienne, sans perdre toutefois sa pension de virtuose de la chambre du prince de Lobkowitz. Ce prince lui fit, peu de temps après, une pension viagère, sous la condition qu'il ne se ferait point entendre, sans sa permission, ailleurs que dans son palais. En 1814, lorsque les souverains alliés se trouvèrent réunis à Vienne, il joua devant eux avec Mayseder, et le plaisir qu'il fit à ces princes fut si vif, que le roi de Wurtemberg et le grand duc de Toscane lui firent offrir immédiatement de grands avantages pour le reste de sa vie; il se rendit de préférence aux offres du roi, et se fixa à Stuttgard, en qualité de musicien de la chambre. En 1818, il fit avec Hummel un voyage sur les bords du Rhin, et se rendit à Hambourg. Romberg, qui s'y trouvait alors, lui témoigna beaucoup d'estime pour son talent; et lorsque ce célèbre artiste visita lui-même Stuttgard, en 1820, il invita Kraft à jouer avec lui une symphonie concertante dans un concert public. L'année suivante, Kraft entreprit un second voyage avec son fils (*Frédéric*, né à Vienne, le 12 février 1807, son élève pour le violoncelle, et musicien de la chapelle royale de Stuttgard). Ils visitèrent une partie de l'Allemagne et retournèrent à leur poste vers la fin de l'année. En 1824, Kraft se blessa l'index de la main droite en accordant son instrument; le mal augmenta progressivement pendant dix ans; enfin il dut renoncer à jouer du violoncelle, et au mois de décembre 1834, il fut mis à la retraite avec une pension. Cet artiste a publié de sa composition : 1° Concertos pour le violoncelle, n°s 1, 2, 3, 4; Leipsick, Breitkopf et Hærtel, Peters. 2° Polonaise pour violoncelle et orchestre, op. 2; Offenbach, André. 3° *Bolero* idem, op. 6; Leipsick, Peters. 4° *Scène pastorale* idem, op. 9, *ibid.* 5° *Rondo à la chasse* idem, op. 11, *ibid.* 6° Pot-pourri sur des thèmes du *Freyschütz*, idem, op. 12; Offenbach, André. 7° Fantaisie avec accompagnement de quatuor, op. 1, *ibid.* 8° Trois divertissements progressifs pour deux violoncelles, op. 14, *ibid.* 9° Trois duos faciles *idem*, op. 15, *ibid.* 10° Trois grands duos *idem*, op. 17, *ibid.*

KRAFT (Nicolas, baron DE), ne doit pas être confondu avec le précédent. Il naquit à Vienne, vers 1780. On connaît sous son nom : 1° Chansons tirées des contes de La Fontaine (en allemand), avec accompagnement de piano; Vienne, Eder, 1800. 2° Variations pour piano sur le thème d'Axur : *O numi possenti*, ibid. 3° Sonate pour piano seul, op. 4; Vienne, 1804. 4° Chants pour quatre voix d'hommes, *ibid.* 5° Variations sur un air polonais, *ibid.* 6° Marche pour le piano à quatre mains, op. 5; Vienne, 1803.

KRAKAMP (E.), flûtiste et compositeur, né en Allemagne, vers 1815, a vécu longtemps en Italie, particulièrement à Naples et à Milan. Je l'ai connu dans cette dernière ville, en 1850. Il a publié, chez Ricordi, de grandes fantaisies de concert sur des thèmes d'opéras modernes, des duos pour flûte et piano, des caprices, etc. Le nombre de ses productions s'élève environ à cent.

KRANZ (Jean-Frédéric), violoniste, né à Weimar en 1754, a eu pour maître Gœpfert, maître de concert en cette ville. A l'âge de vingt-quatre ans, il exécuta à la cour un concerto de viole qui lui valut la faveur du duc régnant. Ce prince le fit entrer dans sa chapelle; puis, en 1781, il l'envoya en Italie pour qu'il y perfectionnât son talent. De retour en Allemagne dans l'année 1787, Kranz s'arrêta quelque temps à Munich; ensuite il retourna à Weimar, où il fut placé comme second chef d'orchestre. Après la mort de Zumsteeg, en 1803, le duc de Wurtemberg l'appela à Stuttgard et lui donna la place de maître de concert, avec un traitement de quinze cents florins. Il est mort dans cette position, au commencement de l'année 1807. Kranz a publié : 1° Concerto de viole, Darmstadt, 1778. 2° Romance (*an den schœnsten Frühlingsmorgen*), 1799. Il a écrit des airs et des chœurs pour

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

quelques pièces représentées aux théâtres de Weimar et de Stuttgard.

KRASINSKI, pseudonyme. *Voyez* MULLER (Ernest-Louis), dit MILLER.

KRASKE (TOBIE), né dans la Lusace, au dix-septième siècle, fut magister et prédicateur à Francfort-sur-l'Oder en 1690 et dans les années suivantes. On a de lui deux opuscules intitulés : 1° *Kurze Beschreibung der neuerbauten Orgel bey der Unterkirche zu Franefurt* (Courte description de l'orgue nouvellement construit dans l'église inférieure de Francfort), Francfort-sur-l'Oder, 1690. 2° *Kurze Beschreibung der neuen Orgel bei der Oberkirche zu Francfurt* (Courte description du nouvel orgue de l'église supérieure à Francfort), Francfort-sur-l'Oder, 1695.

KRATZENSTEIN (CHRÉTIEN-THÉOPHILE), docteur en philosophie, en médecine, et professeur de la faculté médicale à l'Université de Copenhague, est né à Wernigerode en 1723. Il passe pour être l'inventeur d'une machine ingénieuse propre à articuler musicalement les cinq voyelles. L'Académie de sciences de Pétersbourg a décerné un prix à l'auteur de cette machine. Kratzenstein a publié dans les *Observations de physique* de Rozier (1782, supplément, p. 358) un essai sur la formation des voyelles, qui renferme quelques observations curieuses.

KRAUS (ANTOINE), excellent organiste, naquit à Winterberg, en Bohême, vers 1745. Il y obtint la place de directeur de musique, et il y vivait encore en 1795. Cet artiste jouait aussi fort bien du violon et du violoncelle. Le chœur de l'église de Raudnitz était, en 1780, en possession d'un *Requiem* et de litanies de sa composition.

KRAUS (BENOIT), directeur de musique à Weimar, en 1785, né aux environs de Salzbourg, dans la première moitié du dix-huitième siècle, fut d'abord engagé comme maître de chapelle chez le duc de Bavière, puis eut la direction de l'orchestre du Théâtre de la Cour à Weimar. Il est vraisemblable qu'il perdit cette dernière place quelques années avant sa mort, car il tomba dans l'indigence. Il a fait représenter à Weimar un opéra allemand intitulé : *les Accidents de l'amour*. On connaît aussi de sa composition : 1° Une symphonie pour orchestre. 2° *La Création*, grande cantate sur la poésie de Hofhaum, composée en 1789. 3° *Les Pèlerins de Golgotha*, Leipsick, Breitkopf. 4° *Chant de Zacharie*, à grand orchestre.

KRAUS (JOSEPH-MARTIN), compositeur, naquit à Manheim en 1756. Après avoir fréquenté plusieurs universités d'Allemagne, où il fit de brillantes études, il devint élève de l'abbé Vogler. Destiné à ne cultiver la musique qu'en amateur, il fut contraint de devenir artiste par une circonstance inattendue. Il avait prêté une somme d'argent assez forte à un jeune Suédois, son condisciple ; au moment où il dut quitter l'Université, cet étranger ne put acquitter sa dette et engagea Kraus à le suivre à Hambourg, où, disait-il, il devait recevoir beaucoup d'argent. Arrivé dans cette ville, le Suédois fut trompé dans son espoir. A Copenhague, où ils allèrent ensuite, même déception ; il fallut aller jusqu'à Stockholm. Kraus y arriva en 1778. Là, l'opéra produisit sur lui une impression si profonde, qu'il résolut de se livrer entièrement à la musique. Le roi de Suède, ayant apprécié la portée de son talent, lui fournit les secours nécessaires pour voyager en Italie. Il y était déjà depuis plusieurs années, et avait employé ce temps à l'étude des œuvres des maîtres anciens et modernes, lorsque, en 1786, le roi se rendit lui-même en Italie et l'attacha à sa personne pendant ses voyages à Rome et à Vienne. Après avoir demeuré quelque temps dans cette dernière ville, Kraus obtint du roi la permission de visiter Paris. Ce fut là qu'il écrivit son premier opéra suédois, qui fut représenté à Stockholm en 1790. Le mérite de cet ouvrage présageait une brillante carrière à son auteur ; mais le chagrin qu'il eut de la catastrophe où Gustave III perdit la vie, altéra sa santé et le conduisit au tombeau le 15 décembre 1792. Les ouvrages connus de ce compositeur sont : 1° *Didon et Énée*, grand opéra suédois, représenté à Stockholm en 1792. 2° Musique funèbre pour les funérailles de Gustave III, exécutée dans l'église cathédrale de Stockholm, le 13 avril 1792. Cette composition a été publiée à Stockholm, dans la même année. 3° *Stella cœli*, motet à quatre voix, orchestre et orgue, en manuscrit. 4° Symphonie en partition, airs avec orchestre et piano, canons, etc., publiés sous le titre d'*Œuvres inédites de J. Kraus*, Stockholm, G.-A. Silverstolpe, deux cahiers in-fol. 5° *Intermèdes* pour la comédie d'*Amphitryon*, Stockholm, imprimerie de musique privilégiée, 1792. 6° Grande symphonie (en *ut* mineur), Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 7° Quintetto pour flûte, deux violons, alto et basse, Paris, Pleyel, 1798. 8° Six quatuors pour deux violons, alto et violoncelle, Berlin, Hummel. Kraus a laissé aussi en manuscrit : 9° Une symphonie (en *ré*).

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

10° Concerto pour violon principal et orchestre. 11° Sonate pour violon seul et basse. 12° Deux sonates pour piano et violon. 13° *Andante*, pour deux violons, deux flûtes, deux cors, alto et violoncelle. 14° Rondo pour piano seul. 15° Contredanses à grand orchestre. Suivant une note de Pœlchau, qui m'a été communiquée par Dehn, Kraus serait l'auteur d'un écrit intitulé : *Wahnheiten die Musik betreffend* (Vérités concernant la musique), Francfort-sur-le-Mein, 1779, in-8°, de cent quarante-deux pages. C'est un recueil de pensées et de maximes sur divers objets de la musique. Il paraît que Kraus, se rendant en Italie en 1779, fit un voyage à Manheim pour y voir son maître Vogler; il a donc pu, en effet, se trouver alors à Francfort, et y faire imprimer son ouvrage, quoiqu'il fût déjà au service du roi de Suède. Une notice sur la vie et les ouvrages de cet artiste a été publiée en suédois, sous ce titre : *Biographie öfter J.-M. Kraus;* Stockholm, 1833, in-8°.

KRAUS (V.), musicien de la cour à Bernbourg, vers la fin du dix-huitième siècle, s'est fait connaître comme compositeur pour la guitare par les ouvrages suivants : 1° Sonate pour guitare et violon, op. 1; Leipsick, Peters. 2° Sonate pour guitare seule, op. 2, *ibid.* 3° *An die Mædchen*, polonaise avec accompagnement de guitare, *ibid.*

Il existait à Vienne, en 1840, un pianiste nommé *Kraus* (*A.*), qui y publiait une fantaisie pour piano et violoncelle, œuvre 14, chez Haslinger, et ses œuvres 15 et 16, chez Glœggl. On retrouve le même artiste à Londres, en 1848, où il donnait un concert. N'y aurait-il point identité entre lui et *Antoine Krause*, dont les éditeurs Breitkopf et Hærtel publiaient, en 1838, une polonaise à quatre mains pour le piano, op. 1?.

KRAUSE (Jean-Henri), organiste très-habile, naquit en 1682 à Kanth, dans la Haute-Silésie. A l'âge de neuf ans, il reçut les premières leçons de musique : deux ans après, il était déjà organiste du couvent des Minorites, à Schweidnitz. En 1694, il devint élève de François-Tiburce Vinckler, organiste de la cathédrale de Breslau, dont, pendant cinq ans, il reçut des leçons. Lorsqu'il eut atteint l'âge de dix-huit ans, on lui confia la place d'organiste en second à l'église cathédrale : en 1706, il succéda à son maître comme premier organiste. Il mourut en 1754, avec la réputation d'un des organistes les plus habiles de son temps pour les fugues et les préludes.

KRAUSE (Chrétien-Godefroid), né à Winzig, en Silésie, en 1710, était fils d'un musicien de cette ville. Son père lui enseigna le violon et le clavecin. En 1747, il entra chez le lieutenant général, comte de Rothenbourg, à Berlin, en qualité de secrétaire, et il y resta jusqu'en 1753, époque où il fut admis comme avocat au Sénat et aux tribunaux français, à Berlin. Il mourut le 21 juillet 1770. Krause fut à la fois compositeur et écrivain sur la musique. Il a laissé en manuscrit plusieurs symphonies, une cantate à grand orchestre sur le texte du psaume 104; *Ino*, cantate; *Pygmalion*, id. Ses écrits relatifs à la musique sont : 1° *Lettre à monsieur le marquis de B. sur la différence entre la musique italienne et française;* Berlin, 1748, in-8°. Marpurg a inséré une traduction allemande de cet opuscule dans ses *Essais historiques et critiques*, t. II, pag. 1-23, avec des remarques contenues pag. 23-40. 2° *Von der musikalische Poesie* (De la poésie lyrique); Berlin, Voss, in-8° de 484 pages; ouvrage estimé. 3° Pensées diverses sur la musique (en allemand), insérées dans les *Essais de Marpurg*, t. II, p. 181, et t. III, p. 18 et 525.

KRAUSE (Charles-Joseph), chef de musique du premier régiment de la garde du roi de Prusse, est né le 15 juillet 1775, à Forsta, dans la Basse-Lusace. Son père, musicien de la chapelle du baron de Hohberg, à Plogwitz, lui donna les premières leçons de musique, et il apprit à jouer de la clarinette sous la direction de David et de Springer, artistes d'un rare mérite, attachés à la même chapelle. Parvenu à l'âge de douze ans, il fut admis chez M. Hartmann, à Græitz, près de Glogau, et y fut traité comme le fils de la maison. Non-seulement il y continua avec succès ses études musicales, mais il y reçut aussi une instruction convenable dans les sciences et dans les lettres. En 1789, lorsque le père de Krause entra dans la musique du comte Rœder, à Holstein, près de Lowenberg, il y fut aussi engagé comme clarinettiste; mais la chapelle de ce seigneur ayant cessé d'exister en 1794, il se rendit à Breslau avec son frère; tous deux entrèrent dans la musique du comte de Hoym, et obtinrent en même temps un emploi dans l'administration civile. En 1813, sur la proposition du général Persch, Krause fut engagé par le roi de Prusse, en qualité de chef de musique de sa garde : comme tel, il a fait la campagne de France en 1814. Il a arrangé beaucoup de musique pour l'harmonie militaire et a publié quelques morceaux pour la clarinette, la flûte et le cor, entre autres : Adagio et polonaise sur un thème du *Freyschütz*, op. 12; Berlin, Schle-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

singer. Krause vivait encore à Potsdam en 1830.

KRAUSE (Jean-Théophile), frère du précédent, est né à Guben, dans la Basse-Lusace, le 31 juillet 1777. Il apprit d'abord à jouer du cor et du violon; puis il reçut à Plogwitz des leçons de Springer et de David pour la clarinette et le cor de bassette. Plus tard, il alla à Hohlstein où son habileté sur la clarinette reçut les derniers développements. Il y apprit aussi le hautbois sous la direction de Blaha. En 1794, il se rendit à Breslau avec son frère et y apprit encore le basson, sur lequel il acquit un talent distingué, sans négliger pourtant la clarinette, son instrument favori. En 1805, il entra dans l'administration civile et fut contrôleur des contributions de première classe à Oels. On a de Krause deux œuvres de duos pour deux flûtes, Leipsick, Breitkopf et Hærtel, et Berlin, Schlesinger; ainsi que trois duos pour deux clarinettes, Berlin et Paris, Dufaut et Dubois.

KRAUSE (Charles-Chrétien-Frédéric), docteur en philosophie, est né le 6 mai 1781, à Eisenberg, dans le duché de Saxe-Gotha. Il était fort jeune lorsqu'il fut envoyé à l'université de Jéna; il y suivit les cours de philosophie de Fichte et de Schelling. Tour à tour il se passionna pour la doctrine de ces hommes de génie; celle de Schelling eut surtout de l'attrait pour son esprit, et il en devint un des plus zélés partisans. Depuis 1802 jusqu'en 1804 il vécut en donnant des leçons particulières de philosophie, de mathématiques et de droit naturel; puis il alla à Rudolstadt, et de là à Dresde, où il se livra à des recherches sur l'histoire des beaux-arts. En 1813, la guerre l'obligea à s'éloigner de Dresde : il se rendit à Berlin et y ouvrit des cours gratuits et publics. Cependant la difficulté d'y pourvoir à l'existence d'une famille nombreuse, et le peu d'espoir d'y obtenir un emploi, lui firent abandonner cette ville et retourner à Dresde. En 1817, il voyagea avec un de ses amis en Allemagne, en France et en Italie. A son retour, il obtint une chaire à l'université de Gœttingue, dont il a été un des professeurs les plus distingués. Dans ses dernières années, il fut appelé à Munich par le roi Louis, pour y enseigner son système de philosophie transcendentale. Il est mort en cette ville le 27 septembre 1832. La musique a occupé une partie de la vie de ce savant. Dès 1808 il avait déjà publié une méthode du doigter du piano sous ce titre : *Vollstændige Anweisung allen Fingern beider Hænde zum Clavier und Fortepianospielen in kurzer Zeit gleiche Stærke und Gewandtheit zu verschaffen*, etc., Dresde, Arnold, in-fol. A l'époque où Krause fit paraître cet ouvrage, il vivait en donnant des leçons de piano. On trouve, dans sa méthode, des tables de combinaisons de doigter les plus embarrassantes. Deux ans après, il donna dans le 12e volume de la *Gazette musicale de Leipsick* (pag. 640 et 1043) deux articles sur un perfectionnement essentiel du clavier des instruments à touches. Dans les volumes 13e (p. 407) et 14e (pag. 117 et 133) de la même gazette, il a aussi donné des articles sur une notation améliorée de la musique. Mais l'ouvrage le plus important concernant cet art, publié pendant la vie de Krause, est celui qui a pour titre : *Darstellungen aus der Geschichte der Musik nebst vorbereitenden Lehren aus der Theorie der Musik* (Exposition de l'histoire de la musique, précédée d'instructions préliminaires sur la théorie de cet art), Gœttingue, Dietrichs, 1827, in-8°. Ce livre est divisé en trois parties : la première renferme une recherche des principes philosophiques de l'art; la seconde est un exposé succinct des principales divisions de son histoire; la troisième contient quelques détails sur la vie des plus célèbres artistes, avec une appréciation esthétique de leurs ouvrages. Il faut l'avouer, l'exécution du plan que s'était proposé Krause ne répond pas au mérite d'un savant si distingué, et l'on a peine à comprendre, en lisant la première partie, qui devait être la plus intéressante, qu'elle appartienne à un homme habitué aux rigoureuses méthodes de Schelling et de Fichte; car on y chercherait en vain soit le principe de la construction rationnelle des tonalités, soit la discussion des phénomènes que l'art développe dans la conception humaine. Tout le travail de Krause, dans cette partie, se borne à quelques vagues aperçus concernant des faits particuliers qui ne constituent pas la science en elle-même. Quant à la partie historique, elle ne consiste guère qu'en certaines classifications d'époques assez arbitraires. A l'égard de la dernière partie, on y trouve quelques bonnes vues esthétiques concernant la valeur de quelques grands maîtres; mais ce travail est trop succinct. Après la mort de Krause, ses amis et élèves ont trouvé dans ses papiers des ouvrages entièrement achevés sur différentes parties de la philosophie et les ont publiés à Gœttingue, en plusieurs séries, sous le titre général : *Karl-Christian-Friedrich Krause's handschriftlicher Nachlass* (Écrits posthumes de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Charles-Chrétien-Frédéric Krause), et dont chaque ouvrage porte un titre particulier. Dans la série de la *philosophie de l'art* se trouve un volume spécial concernant la musique, lequel a pour titre : *Anfangsgründe der allgemeinen Theorie der Musik, nach Grundsætzen der Wesenlehre* (Éléments de la théorie générale de la musique, d'après les principes fondamentaux de l'Ontologie). Gœttingue, Dietrichs, 1838, in-8°. M. Lindmann, de Munich, a publié une notice qui a pour titre: *Uebersichtliche Darstellung des Lebens und der Wissenschaftslehre Krause's* (Tableau complet de la vie et de l'enseignement de Krause). Munich, 1839, in-8°.

KRAUSHAAR (Otto), professeur et compositeur, n'est pas mentionné par les biographes allemands. Le premier ouvrage par lequel il s'est fait connaître a pour titre : *Construction der gleichschwebenden Temperatur ohne Scheibler'sche Stimmgabeln auf musikalische Instruments. Mit Rücksicht auf die Scheibler'sche Erfindung* (Construction d'un tempérament égal pour les instruments de musique, sans l'appareil de diapasons de Scheibler, avec un examen de l'invention de celui-ci), Cassel, Krieger, 1838, in-8° de 22 pages. En 1845, M. Krausbaar a fait exécuter dans un concert, à Cassel, une ouverture de sa composition. Ses ouvrages de musique pratique publiés sont ceux-ci : 1° Six *Lieder* à voix seule avec accompagnement de piano, op. 1, Cassel, Luckhardt; 2° Six *idem.*, op. 2, *ibid.*; 3° Six *idem.*, op. 3, *ibid.*; 4° Six *Lieder* sans paroles pour piano, 1re et 2e suite, op. 4, *ibid.*

KRAUSSKOPF (Wilhelm), professeur de musique à Zurich, n'est connu que par un ouvrage qui a pour titre : *Handbuch beim Unterricht im Gesang für Lehrer und Lernende* (Manuel de l'enseignement du chant, à l'usage des professeurs et des élèves). Zurich, 1843, in-8°.

KREBS (Frédéric), facteur d'orgues du quinzième siècle, est cité par Prætorius (*Syntagm. mus.*, t. II, pag. III) comme ayant travaillé avec distinction vers les années 1475 à 1480. Il faisait déjà à cette époque des claviers de pédales fort étendus.

KREBS (Jean-Tobie), naquit à Heichalheimb, dans le duché de Weimar, le 7 juillet 1690. Il fréquenta d'abord le collége de Weimar, dans l'intention d'aller ensuite à l'université; mais ayant obtenu en 1710 sa nomination d'organiste à Buttelstædt, il prit possession de cette place. Ce fut alors seulement qu'il commença régulièrement l'étude de la composition chez Jean-Godefroid Walther, et il continua cette étude jusqu'en 1717, malgré la route pénible qu'il devait faire de Buttelstædt jusqu'à Weimar, pour y aller prendre ses leçons. En 1721, son zèle fut récompensé par sa nomination d'organiste à Buttstedt, petite ville du duché de Weimar. Il vivait encore en 1758, mais il commençait à perdre la vue. Ses premières compositions consistent en morceaux de musique d'église; plus tard, il a écrit des chorals variés pour l'orgue, d'un très-bon style. Toutes ces productions sont restées en manuscrit. On trouve à la bibliothèque royale de Berlin un prélude suivi d'une fugue en *ut* majeur, et une fugue en *sol* mineur, composées par Jean-Tobie Krebs : ces morceaux remarquables sont copiés de la main du célèbre organiste Fischer, d'Erfurt.

KREBS (Jean-Louis), fils du précédent, naquit à Buttelstædt le 10 octobre 1713. Après avoir appris de son père les éléments de la musique et de l'art de jouer du clavecin, il entra en 1726 à l'école Saint-Thomas de Leipsick, dirigée alors par l'illustre Jean-Sébastien Bach. Il y reçut l'instruction commune pendant neuf ans, puis il entra dans l'école particulière de ce grand maître, qui en fit un élève de prédilection. Ses études musicales terminées, il suivit à l'université un cours de philosophie pendant deux ans, puis il accepta en 1737 la place d'organiste à Zwickau, d'où il passa à celle d'organiste du château de Zeitz, et ensuite, le 13 octobre 1756, à une position semblable à la cour d'Altenbourg. Il mourut en cette ville au commencement de 1780, à l'âge de 67 ans. Krebs et Friedmann Bach furent les meilleurs élèves de Jean-Sébastien, et ceux qui approchèrent le plus de leur modèle. Le maître lui-même estimait beaucoup le talent de son écolier, et disait, par allusion à son nom et à celui de Krebs, *qu'il n'avait jamais pris qu'une écrevisse dans son ruisseau* (1). Krebs a publié de sa composition : 1° Quatre suites d'exercices pour le clavecin, consistant en mélodies chorales variées, fugues, petites pièces et sonatines, Nuremberg, 1743-49. 2° *Musikalischer und angenehmer Zeitvertreib in 2 Klaviersonaten mit einer Flœte* (Amusements agréables de musique, en deux sonates de clavecin avec flûte), *ibid.*, 1760. 3° Deux sonates détachées avec flûte, *ibid.* 4° Six trios pour flûte, *ibid.*, 1758. 5° Quatre suites de pièces, consistant en six préludes,

(1) *Krebs*, en allemand, signifie une *écrevisse*, et *Bach*, un *ruisseau*.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

petites pièces, une ouverture et un concerto pour le clavecin, *ibid.*, 1740 à 1743. 6° Six sonates pour clavecin et flûte, Leipsick, 1762. On connaît aussi de cet artiste, en manuscrit : 1° *Magnificat*, en allemand, pour quatre voix et orgue, dont la partition est à la bibliothèque royale de Berlin, ainsi que le motet à cinq voix sur le choral : *Erfœrsche mich Gott*. 2° Deux *Sanctus*, avec orchestre. 3° Des pièces d'orgue. Je possède de sa composition en manuscrit dix chorals variés à deux claviers et pédale, et quatre fugues.

KREBS (Ehrenfried-Chrétien-Traugott), fils du précédent, a succédé à son père, en 1780, dans la place d'organiste de la cour de Saxe-Altenbourg. En 1787, il a publié à Leipsick quelques-uns des principaux cantiques variés pour l'orgue.

KREBS (Jean-Baptiste), ténor allemand qui a eu de la réputation, est né à Ueberauchen, près de Billingen, dans le pays de Bade, le 12 avril 1774. Dans son enfance, il apprit le chant choral à Billingen et à Constance. Plus tard, il reçut quelques leçons de clavecin et d'orgue et fit des études de philosophie à Donaueschingen. Après avoir étudié le chant sous la direction de Weiss, élève de Raff, il développa par de bons exercices la puissance de sa voix de ténor, qui était belle. Cependant, il ne paraissait pas destiné à devenir chanteur de théâtre, car il étudiait la théologie à Donaueschingen et à l'université de Fribourg. Enfin, il se décida pour cette carrière, débuta en 1795, et fut bientôt attaché au théâtre de la cour de Stuttgard, comme premier ténor. Il a brillé longtemps dans les plus beaux rôles des opéras allemands et français. Après vingt-huit ans de service, l'affaiblissement de son organe l'a obligé de quitter la scène, et il a chanté pour la dernière fois le rôle d'*Achille*, le 17 septembre 1823. Depuis lors il a rempli les fonctions de régisseur au théâtre de Stuttgard. Krebs a composé des chansons, des duos et des trios, avec accompagnement de piano. On lui doit aussi des livrets de plusieurs opéras français et italiens traduits en allemand, ainsi que plusieurs articles de critique littéraire et musicale insérés dans les journaux. Il est le même artiste que Gerber appelle *François-Xavier*.

KREBS (Jean-Godefroid), chanteur de la cour à Altenbourg, mort en 1803, a publié dans cette ville, en 1777, des chansons avec mélodies et accompagnement de clavecin. La seconde partie de ces chansons a paru en 1783. On trouve aussi une sonate facile pour le clavecin, de sa composition, dans le recueil de pièces publié par Hiller. Enfin il a fait imprimer 6 divertissements pour le même instrument, à Altenbourg, en 1796. La bibliothèque royale de Berlin possède de sa composition la cantate pour la nouvelle année *Lobet den Herrn*, à quatre voix et instruments, en *ré* majeur.

KREBS (Charles-Auguste), né le 10 janvier 1804 à Nuremberg, est fils d'acteurs nommés *Miedke;* mais il fut adopté par la femme du chanteur Krebs, qui le recueillit lorsqu'il perdit sa mère, et il prit le nom de sa bienfaitrice. Doué de rares dispositions pour la musique, il apprit presque en jouant les éléments de l'art ; puis il fit de rapides progrès sur le piano, sous la direction de M. Schelble, et reçut des leçons de Jean-Baptiste Krebs pour la composition. Il n'était âgé que de sept ans lorsqu'il mit en musique le petit opéra de *Fedora*, de Kotzebue. Trois ans après, il écrivit des quatuors de violon et beaucoup de sonates de piano. Mais bientôt il lui fallut interrompre ses travaux de musicien pour étudier la langue latine dans les colléges, parce qu'il se destinait à l'état ecclésiastique. Parvenu à sa treizième année, il sentit se réveiller son goût pour la musique et se livra de nouveau à la culture de cet art. A l'âge de quinze ans, il commença à donner des leçons, et malgré son extrême jeunesse, il forma quelques bons élèves. Cependant, ayant des vues plus élevées, il quitta la carrière de l'enseignement en 1824, et se rendit à Vienne pour étendre ses connaissances musicales. Il y devint élève de M. de Seyfried pour la composition de la musique instrumentale, et après s'être fait connaître avantageusement par la composition d'une symphonie à grand orchestre, et de plusieurs morceaux pour le piano, il y obtint la place de chef d'orchestre de l'Opéra de la cour. La manière dont il s'acquitta de ses fonctions lui a fait offrir en 1827 la direction de la musique au nouveau théâtre de Hambourg ; il l'a acceptée, et ses soins ont réalisé toutes les espérances que les fondateurs de ce théâtre avaient en lui. Il y a fait représenter deux opéras (*Sylva, ou le Pouvoir du chant*, et *Agnès Bernauerin*). Le premier a été froidement accueilli, mais le second a complétement réussi. En 1833, il a fait imprimer à Hambourg plusieurs cahiers de chansons allemandes, et a fondé une école de chant d'ensemble dans laquelle il a obtenu des succès. Krebs dirigeait encore la musique du théâtre de Hambourg en 1850. Après cette

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

époque, il est passé à Dresde comme directeur de musique.

KREHL (Théophile-Adolphe), surintendant à Pyrna, mort en ce lieu, le 10 mars 1825, est auteur d'un sermon prononcé à l'occasion de l'érection du nouvel orgue de Pyrna : ce discours a été publié dans le *Magasin pour les prédicateurs*, d'Ammon (t. IV, p. 1), sous ce titre : *Ueber der Verhæltniss des Orgelspiels sur kirchlichen Andacht* (Sur les rapports du jeu de l'orgue avec le recueillement religieux).

KREIBE (Jean-Conrad), né à Gotha en 1722, reçut les premières leçons de musique par l'assistance d'un certain baron *de Stein*, puis acheva son éducation par l'étude des compositions de Georges Benda. Il séjourna pendant plusieurs années à Berlin, puis à Dresde, et obtint, en 1765, la place de maître de chapelle du prince de Bernbourg, à Ballenstædt. Il mourut le 25 octobre 1780. Kreibe a écrit beaucoup de musique d'église, des symphonies, des quintettes, des quatuors et des trios pour divers instruments. Tous ces ouvrages sont restés en manuscrit.

KREIBE (Benjamin-Félix-Frédéric), fils du précédent, né à Ballenstædt, le 3 avril 1772, a étudié la musique sous la direction de Agthe, le hautbois chez Rast, et le violon chez Frédéric Albrecht. Après avoir suivi des cours de philosophie et de droit, il est entré comme simple musicien dans la musique du prince de Bernbourg; mais il en a été nommé plus tard maître de chapelle. On a de sa composition : 1° Concerto pour clarinette et orchestre, op. 2, Brunswick, Spehr. 2° Concerto pour cor, op. 1, Offenbach, André. 3° Concerto pour basson, op. 3, *ibid.*, et quelques morceaux pour le violon.

KREIBICH (François), né en 1728, à Zwickau, près de Kamnitz en Bohême, se rendit à Vienne vers 1750 et y excita l'étonnement par son habileté sur le violon, quoiqu'il fût bien jeune encore. En 1770, l'empereur le choisit pour diriger la musique de sa chambre : il se montra digne de cette faveur par un rare talent pour la direction d'un orchestre. Il était aussi renommé pour ses préludes sur le violon. Jusque dans sa vieillesse, il conserva le feu de l'âge viril dans l'exécution de la musique des grands maîtres. Il mourut à Vienne, le 3 septembre 1797, à l'âge de soixante-neuf ans. On ne connaît de sa composition qu'une sonate à violon seul, avec accompagnement de basse, en manuscrit.

KREINER (Catherine), née à Isen (Bavière), en 1754, reçut des leçons de chant de son parent, le maître de chapelle Camerloher, à Frising. Lorsque son éducation musicale fut terminée, elle se rendit à Munich, où elle fut placée au théâtre de la cour, en qualité de première cantatrice, au mois d'avril 1782. Dans la même année, elle épousa Camerloher, secrétaire du cabinet de l'électeur. Mademoiselle Kreiner brilla particulièrement en 1787 dans le *Castor et Pollux* de l'abbé Vogler. Elle mourut à Munich en 1790, à l'âge de trente-six ans.

KREITH (Charles), flûtiste, compositeur médiocre, mais fécond, et écrivain didactique sur la musique, vécut à Vienne, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Selon Rassmann (*Pantheon der Tonkünstler* p. 137), il est mort en cette ville dans le courant de l'année 1807. On connaît sous son nom environ cent vingt œuvres de concertos, duos, solos et airs variés pour la flûte ; des pièces d'harmonie et des quatuors pour divers instruments à vent, etc. Il a aussi publié divers ouvrages pour l'enseignement de la flûte, sous ces titres : 1° *Anweisung, wie alle Tœne auf der Flœte traversière richtig zu nehmen sind nebst ihren gehœrigen Benennungen* (Instruction sur la manière de produire sur la flûte toutes les notes avec justesse, avec leurs dénominations respectives), Vienne, Artaria, 1799. 2° *Schule für die Flœte, jedem Spieler dieses Instruments sehr nutzlich, sowohl für Finger, als auch Zunge in* 115 *Lectionen* (Méthode de flûte, très-utile à ceux qui jouent de cet instrument, tant pour le doigter que pour le coup de langue, etc.), Vienne, Bermann. 3° *Kurzgefasste Anweisung die Flœte zu spielen* (Instruction abrégée pour jouer de la flûte), Vienne, Cappi, et Brunswick, Spehr.

KREMBERG (Jacques), chanteur, compositeur et poëte, né à Varsovie, vers le milieu du dix-septième siècle, vécut d'abord à Magdebourg, puis fut attaché à la chapelle du roi de Suède, et se rendit en 1688 à Dresde, où il fut employé dans la musique de l'électeur. Vers 1704, il alla à Londres et y fit représenter deux ans après une sorte d'opéra intitulé *England's Glory* (Gloire de l'Angleterre), à l'occasion de l'anniversaire de naissance de la reine Anne. Il vivait encore en 1718, et était attaché à la musique de la cour. En 1689, il fit imprimer à Dresde un ouvrage qui a pour titre : *Musikalische gemuthsergœtzung a voce sola e contin. oder auch mit der Laute, Angelica, Viola di gamba und Cithara* (Divertissement musical à voix seule et basse

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

continue, ou pour le luth, l'angélique, la basse de viole ou la guitare).

KRENGEL (Grégoire), luthiste du seizième siècle, né à Frankenstein, en Silésie, est connu par un recueil de compositions qui a pour titre : *Lauternstücke verschiedener Art, jedes auf doppelte Weise gesetzt* (Pièces de luth de différents genres, etc.), Francfort sur l'Oder, 1584, in-fol. Gerber possédait le portrait de cet artiste, gravé à Breslau en 1592, avec cette inscription : *In vivam D. Gregorii Krengel, Musici excellentiss., iconem.*

KRENN (François), pianiste et compositeur, né en 1822, vivait à Vienne dans les années 1844 à 1848. Si mes renseignements sont exacts, il est Bavarois de naissance et a fait ses études à Munich, sous la direction de Stunz. Il a mis au jour plusieurs œuvres de morceaux faciles pour le piano, particulièrement les œuvres 7, 10, 12 et 10. M. Krenn écrit de préférence la musique d'église. On connaît de lui : 1° Offertoire (*O Deus ego amare*), pour soprano ou ténor et basse avec deux violons, alto, contrebasse et orgue (deux clarinettes et deux cors *ad libitum*), op. 23, Vienne, Haslinger. 2° Graduel (*Dominus in Sion*), à quatre voix, deux violons, alto, deux hautbois, deux trompettes, contrebasse, orgue et timbales, op. 15, Vienne, Diabelli. 3° *Requiem* (en *ré* mineur), a quatre voix, orgue obligé, deux violons et deux cors *ad libitum*, op. 17, Munich, Falter. En 1847, une cantate avec orchestre de cet artiste, intitulée, *Die vier letzten Dinge*, a été exécutée à Vienne avec succès.

KRENZ (Henri), facteur d'orgues allemand, vivait vers la fin du quinzième siècle. En 1499, il a construit l'orgue de l'église de Saint-Basile, à Brunswick.

KRESS ou **KRESSE** (Jean-Albert), second maître de chapelle à Stuttgard, vers la fin du dix-septième siècle, s'est fait connaître par un traité d'harmonie intitulé : *Manuductio novo-methodica ad Bassum generalem*, Stuttgard, 1701, in-fol. On a aussi de lui des concerts spirituels à quatre voix et instruments, *ibid.*, 1681, in-4°, et un cantique allemand intitulé : *Der süsse Name Jesus, oder teutscher Jubilus Bernardi*, à trois voix, *ibid.*, 1683, in-4°.

KRESS (Jacques), maître de concert du landgrave de Hesse-Darmstadt, mourut vers 1736. Il a fait imprimer de sa composition, à Nuremberg, six concertos de violon à cinq parties, op. 1.

KRESS (Georges-Frédéric), peut-être fils du précédent, violoniste à Darmstadt, fut attaché à la chapelle du duc de Mecklembourg en 1750. En 1765, il se rendit à Gœttingue et y fut maître de concerts de l'Académie. Il mourut dans cette position vers 1785. Le caractère de son talent d'exécution consistait dans l'agilité; mais il manquait d'expression et de goût. On a imprimé de sa composition à Nuremberg, en 1764, une sonate pour le violon; il a laissé en manuscrit six solos pour violon, et un concerto pour le même instrument.

KRETSCHMAR (Jean), musicien allemand, vécut dans les premières années du dix-septième siècle. La position qu'il occupait n'est pas connue. On a publié sous son nom un traité de musique élémentaire intitulé : *Musica latino-germanica cujus adminiculo pueri puellæque facile brevissimo temporis spatio integram recte et bene canendi scientiam assequi possunt*, Lipsiæ, 1605, in-8°.

KRETSCHMAR (Gaspard), chambellan à Breslau, né à Neisse, en 1602, mourut à Breslau en 1657. On a de lui un livre intitulé : *Ursprung und Fortgang der edelen Singekunst* (Origine et progrès du noble art du chant), Breslau, 1656, in-4°.

KRETSCHMAR (Jean-André), organiste de l'église des négociants à Erfurt, en 1699, était auparavant à Weimar. Il y fut le second maître de Walther (auteur du Lexique de musique) pour le clavecin et la composition. Printz et Walther disent que ce musicien a écrit un traité intitulé *Melopoeia, ou l'art de la composition* (en allemand), qui n'a pas été imprimé, mais dont il a été répandu des copies. C'est sans doute le même ouvrage qui est cité par Mattheson (*Grundl. einer musik. Ehrenpforte*, p. 106). La plupart des bibliographes de la musique ont confondu le traité dont il est question avec celui de Jean Kretschmar (*V.* ci-dessus), quoiqu'il y ait entre les deux auteurs environ quatre-vingts ans de distance.

KRETSCHMAR (Godefroid), magister et pasteur primaire à Gorlitz, au commencement du dix-huitième siècle, a prononcé dans cette ville un sermon qui a été publié sous ce titre : *Einweihungspredigt auf die neue Orgel in der Gœrlitzer Petri und Pauli Kirche* (Sermon sur l'installation du nouvel orgue dans l'église de Saint-Pierre et Saint-Paul de Gorlitz), Gorlitz, 1704, in-4° de 40 p. Cet ouvrage contient des détails curieux sur l'histoire générale de l'orgue.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

KRETSCHMAR (Jean), facteur d'orgues à Schweidnitz, vivait dans la première moitié du dix-huit-huitième siècle. Il a construit les instruments dont voici la liste : 1° A Neisse, l'orgue de Saint-Jacques, composé de cinquante-quatre jeux. 2° A Schweidnitz, en 1711, celui des Dominicains, composé de trente jeux. 3° A Meetschutz, en 1735, un orgue de trente-cinq jeux.

KRETSCHMER (François-Jean-Charles-Aubré), conseiller intime de guerre du roi de Prusse, dans la Poméranie, né en 1775 (le lieu n'est pas connu), est mort à Anclam, le 5 mars 1839. Il s'est occupé depuis sa jeunesse de recherches sur l'histoire et la théorie de la musique, et a publié un livre qui a pour titre : *Ideen zu einer Theorie der Musik* (Idées d'une théorie de la musique), Stralsund, Lœffler, 1833, in-4°. Cet ouvrage, qui renferme des idées neuves sur la constitution des tonalités, n'est en quelque sorte composé que de fragments d'un livre écrit par l'auteur sur une théorie générale de la musique. On trouvera dans mon Histoire de la philosophie de la musique, faisant suite au système de cette philosophie, une analyse des principes qui servent de base à la théorie de Kretschmer. Ce savant a commencé en 1838 la publication d'une collection de chansons populaires allemandes qui fut interrompue par sa mort; elle a été continuée et achevée par les soins du docteur Massmann, de Munich, de M. de Zuccalmaglio, de Varsovie, et de plusieurs autres collaborateurs. Elle forme deux volumes, grand in-octavo et a pour titre : *Deutsche Volkslieder mit ihren Original-Weisen* (Chansons populaires allemandes avec leurs formes originales), Berlin, 1840. Ce travail n'est pas à l'abri de tout reproche, sous le rapport de l'authenticité traditionnelle des mélodies.

KREUBÉ (Charles-Frédéric) né à Lunéville, le 5 novembre 1777, apprit la musique et le violon dans cette ville, puis fut attaché à l'orchestre du théâtre de Metz, en qualité de chef d'orchestre. Arrivé à Paris en 1800, il y reçut des leçons de Rodolphe Kreutzer pour le violon. Dans l'année suivante, il entra à l'orchestre de l'Opéra-Comique. Devenu sous-chef d'orchestre du même théâtre en 1805, il succéda à Blasius, comme premier chef, en 1816, et conserva cette place jusqu'au mois de novembre 1828. Retiré alors avec la pension, il vécut depuis ce temps à la campagne, près de Saint-Denis. Admis au nombre des musiciens de la chapelle du roi en 1814, Kreubé perdit cette position en 1830, lorsque cette chapelle fut supprimée. Il est mort dans sa maison de campagne, au printemps de 1840. Il s'était d'abord fait connaître comme compositeur de musique instrumentale et avait publié : 1° Deux pots-pourris en quatuor pour deux violons, alto et basse; Paris, Gaveaux. 2° Trios pour deux violons et basse, op. 6, 21; Paris, Hanry. 3° Duos pour deux violons, op. 14, 24, 25, 26, 30; Paris, Hanry, Gaveaux. 4° Thèmes variés pour violon; Paris, Hanry, Gaveaux. 5° Trois nocturnes pour deux violons, alto et basse, op. 23; Paris, madame Duhan. 6° Trois quatuors pour deux violons, alto et violoncelle, op. 31, *ibid.* Plus tard, Kreubé s'est livré à la composition d'ouvrages dramatiques pour l'Opéra-Comique. Quelques-uns de ses opéras ont réussi; mais ils ont maintenant tous disparu de la scène. En voici la liste chronologique : 1° *Le Forgeron de Bassora*, en deux actes, 1813. 2° *Le Portrait de famille*, en un acte. 1814. 3° *La Perruque et la Redingote*, en trois actes, en collaboration avec Kreutzer, 1815. 4° *La jeune Belle-mère*, en deux actes, 1816. 5° *Une nuit d'intrigue*, en un acte, 1816. 6° *L'Héritière*, en un acte, 1817. 7° *Edmond et Caroline*, en un acte, 1819. 8° *La jeune Tante*, en un acte, 1820. 9° *Le Philosophe en voyage*, en trois actes, en collaboration avec Pradher, 1821. 10° *Le Coq de village*, en un acte, 1822. 11° *Le Paradis de Mahomet*, en trois actes, avec Kreutzer, 1822. 12° *Jenny la bouquetière*, en deux actes, avec Pradher, 1823. 13° *L'Officier et le Paysan*, en un acte, 1824. 14° *Les Enfants de Maître Pierre*, en trois actes, 1825. 15° *La Lettre posthume*, en un acte, 1827. 16° *Le Mariage à l'anglaise*, en un acte, 1828. Les partitions du *Forgeron de Bassora*, d'*Edmond et Caroline*, du *Coq de village*, des *Enfants de Maître Pierre* et de l'*Officier et le Paysan* ont été gravées à Paris.

KREUSER ou **KREUSSER** (Georges-Antoine), né en 1745 à Heidingsfeld, petite ville de la Bavière, près de Würzbourg, voyagea en Italie, dans sa jeunesse, pour perfectionner son talent sur le violon et dans la composition; puis il parcourut la France et la Hollande, et s'établit dans ce dernier pays pendant plusieurs années. Il fut directeur d'orchestre et compositeur à Amsterdam, en 1776; plus tard, il eut la place de maître de chapelle de l'électeur de Mayence. Il est mort en cette ville dans les premières années du dix-neuvième siècle. Les principaux ouvrages de cet artiste sont : 1° *La Mort de Jésus*, oratorio, sur le texte de Ramler, exécuté à

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Mayence, en 1790; gravé en partition à Mayence, chez Schott. 2° Trois symphonies pour l'orchestre, liv. 1; Offenbach, André. 3° Trois *idem*, liv. 2, *ibid.* On assure que Kreuser en avait composé trente. Il est vraisemblable que le plus grand nombre est resté en manuscrit, ou a été publié en Hollande. 4° Dix-huit quatuors pour deux violons, alto et violoncelle. 5° Douze trios pour deux violons et basse. 6° Six quatuors faciles pour flûte, violon, alto et basse, liv. 1 et 2; Bonn, Simrock. 7° Trois sonates pour piano et violon, op. 1; Mayence, Schott. 8° Trois sonates faciles pour piano seul, op. 30; Paris, Carli. 9° Chansons allemandes avec accompagnement de piano; Mayence, Schott.

Le frère aîné de Georges-Antoine, *Adam Kreuser*, était beaucoup plus âgé que lui, car il naquit à Heidingsfeld, le 22 juin 1727. Il était un des meilleurs cornistes de son temps et jouait bien du violon. En 1752, il visita la France, puis se fixa à Amsterdam où il mourut, le 19 avril 1791, dans la position de chef d'orchestre. On ne connaît pas d'ouvrages de sa composition.

KREUTZER (Rodolphe), violoniste célèbre et compositeur, né à Versailles le 16 novembre 1766, était fils d'un musicien de la chapelle du roi, qui lui enseigna les éléments de la musique. Dès l'âge de cinq ans, il montra les plus heureuses dispositions pour cet art; particulièrement pour le violon, qui lui fut enseigné par Antoine Stamitz, violoniste allemand d'une certaine réputation, et qui a fondé une école. Les progrès du jeune Kreutzer tinrent du prodige : il avait à peine atteint sa douzième année, que déjà il faisait pressentir ce jeu brillant et plein de verve par lequel il excita depuis lors l'enthousiasme du public dans tous les concerts où il se fit entendre. Personne ne lui avait enseigné les principes de l'harmonie, mais son heureuse organisation suppléait au savoir qui lui manquait, et avant d'avoir acquis des notions sur l'art d'écrire la musique, il composait des concertos. A l'âge de treize ans, il fit entendre au concert spirituel son premier ouvrage en ce genre : le compositeur et le virtuose furent applaudis avec transport.

Souvent appelé à Trianon, pour les petits concerts de la reine, il y chantait avec goût et se faisait ensuite admirer comme violoniste. A l'âge de seize ans, il perdit en deux jours son père, sa mère, et se trouva chargé de l'entretien de quatre enfants dont il était l'aîné. La reine Marie-Antoinette vint heureusement à son secours et lui remit, quelques jours après, le brevet de la place de premier violon de la chapelle royale, que son père avait occupée. Plein de courage et de confiance dans ses forces, Kreutzer travailla avec ardeur pour développer son talent par les occasions fréquentes qu'il avait eu d'entendre Mestrino et Viotti. A peine âgé de vingt ans, il pouvait être déjà classé parmi les violonistes les plus habiles.

Ses ouvrages se succédaient avec rapidité, et son talent d'exécution se perfectionnait de plus en plus. Mais ce n'était pas seulement à la musique instrumentale qu'il voulait se livrer exclusivement; le besoin de travailler pour la scène ne lui laissait point de repos. N'ayant pu se procurer un poëme pour l'Opéra-Comique, il se mit à refaire la musique de deux anciennes pièces, et cette musique fut répétée à la petite salle du château de Versailles, devant la cour, grâce aux bontés de la reine, qui avait pris le jeune artiste sous sa protection. Une occasion se présenta bientôt de mettre à exécution son projet favori, et de se procurer le poëme d'opéra, objet de ses désirs. En 1790, il était entré au Théâtre Italien, comme premier violon; cette place lui fit faire la connaissance de Desforges, qui lui confia le drame historique de *Jeanne d'Arc*, en trois actes, dont la musique fut écrite en quelques jours par Kreutzer. Cette pièce fut représentée au Théâtre Italien, en 1790, et eut assez de succès pour donner de la confiance à d'autres poëtes. Le 15 janvier 1791, Kreutzer donna au même théâtre *Paul et Virginie*, composition pleine de chaleur, d'élégance, de naïveté, et qui se fait remarquer par une couleur locale ravissante d'effet. Le succès fut complet. Au mois d'août de la même année, *Lodoïska* fut accueillie avec enthousiasme par les habitués de l'Opéra-Comique. C'est aussi par un coloris analogue au sujet que cet opéra mérite d'être placé au rang des bonnes compositions dramatiques; toutefois, il faut avouer qu'il est inférieur à *Paul et Virginie*, bien qu'il soit resté au répertoire, et que son ouverture soit devenue populaire.

Jusque-là, Kreutzer n'avait suivi que son heureux instinct dans la composition de ses ouvrages; car toute notion d'harmonie lui était étrangère. Sa manière de concevoir toutes les parties de sa partition consistait à marcher à grands pas dans sa chambre, chantant ses mélodies et les accompagnant sur son violon. Ce fut de la même manière qu'il écrivit, en 1792, *Charlotte et Werther*, en un acte, pour

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

le Théâtre Italien; *le Franc Breton*, pour le même théâtre; et en 1795, *le Déserteur de la montagne de Hamm*, au Théâtre Italien; *le Congrès des Rois*, auquel il travailla en collaboration avec Grétry, Méhul, Dalayrac, Deshayes, Solié, Devienne, Berton, Jadin, Trial fils, Cherubini et Blasius; *le Siége de Lille*, en un acte, au théâtre Feydeau; *la Journée de Marathon*, en quatre actes, au théâtre National; *On respire*, petit opéra improvisé après le 9 thermidor, et quelques autres ouvrages de peu d'importance. Ce fut longtemps après que Kreutzer, devenu membre du Conservatoire, crut que ses fonctions de professeur lui imposaient l'obligation d'être savant, et qu'il se mit à faire des études tardives, dont le résultat fut d'arrêter l'élan de son imagination.

Après la mémorable campagne de 1796 et le traité de Campo-Formio qui en fut la suite, Kreutzer partit pour l'Italie. Il y donna de brillants concerts à Milan, Florence et Venise (1). Il se rendit ensuite en Allemagne où il obtint aussi de beaux succès comme violoniste et comme compositeur, et revint à Paris par la Hollande, en passant par Hambourg.

Le Conservatoire de musique venait d'être organisé, Kreutzer y fut appelé comme professeur de violon : Il s'y fit bientôt distinguer par les excellents élèves qu'il forma. Sa méthode d'enseignement se distinguait surtout par une qualité précieuse, à savoir l'enthousiasme et la confiance qu'il savait inspirer à ses élèves. Dans le même temps, il se faisait entendre avec le plus grand succès dans les concerts de l'Opéra et du théâtre Feydeau; ce fut pour un de ces concerts qu'il composa la symphonie concertante en *fa*, qui fut exécutée par Rode et par lui. Après le départ de Rode pour la Russie, Kreutzer lui succéda comme violon solo de l'Opéra en 1801; conserva cette place jusqu'en 1810, où il fut nommé second chef d'orchestre, et devint directeur du même orchestre l'année suivante. Entré en 1802 dans la chapelle du premier consul Bonaparte, comme un des premiers violons, il fut fait violon solo de la musique particulière de l'empereur Napoléon en 1806, et maître de la chapelle du roi en 1815, en survivance de Plantade.

Malgré tant de travaux et d'emplois, Kreutzer n'avait point renoncé à sa passion pour le théâtre; il écrivit, en 1801, sa partition d'*Astianax* pour l'Opéra, et commença à montrer dans cet ouvrage sa nouvelle direction par une facture plus soignée que dans ses premières compositions. Ce penchant se développa dans les ouvrages qu'il écrivit par la suite; mais son originalité primitive parut s'affaiblir. Une multitude de compositions de tout genre furent écrites par lui dans l'intervalle de vingt années qui suivirent la représentation de son opéra d'*Astianax*. Le dernier opéra qu'il fit représenter fut *Ipsiboé*, en 1823, à l'Académie royale de musique : on y trouvait encore de belles choses.

En 1824, Kreutzer fut fait chevalier de la Légion d'honneur; dans la même année, il quitta la direction de l'orchestre de l'Opéra pour celle de toute la musique de ce spectacle; mais il ne garda cette dernière position que peu de temps : en 1826, il fut admis à la retraite. Alors il voulut faire un dernier adieu au public par l'opéra de *Matilde* qu'il avait écrit avec soin; mais l'artiste célèbre, qui avait eu tant de succès en tous genres, sollicita vainement du directeur placé à la tête de l'Opéra en 1827, la faveur d'être admis à faire représenter son ouvrage : il fut repoussé brutalement par l'esprit de monopole qui s'était emparé de ce directeur. Kreutzer fut vivement blessé du refus qu'il éprouvait; un profond chagrin s'empara de son âme, et plusieurs atteintes d'apoplexie portèrent le dérangement dans ses facultés. Pendant plusieurs années, il fut languissant; enfin on crut que l'air de la Suisse et les soins d'un médecin célèbre de Genève pourraient lui rendre la santé; on le conduisit dans cette ville; mais les ressorts de la vie étaient usés; il y expira le 6 juin 1831. On lit dans la *Biographie des hommes remarquables du département de Seine-et-Oise*, par MM. Daniel (p. 250), qu'un curé de cette ville refusa la sépulture à cet artiste célèbre, parce qu'il avait travaillé pour le théâtre. Depuis plus de dix ans, Kreutzer avait cessé de jouer du violon, par suite d'une chute où il avait eu le bras

(1) L'auteur de la notice de Kreutzer, qui se trouve dans le supplément de la *Biographie universelle* de Michaud, dit que Bonaparte chargea cet artiste de recueillir dans les bibliothèques les œuvres non publiés des maîtres de la scène italienne : cette assertion n'est point exacte; car je tiens de l'illustre géomètre Monge, alors chargé d'une mission générale relative aux sciences et aux arts, que ce fut lui qui, ayant rencontré Kreutzer à Milan, lui confia ce soin, et qui, l'ayant retrouvé plus tard à Venise, lui fit la remise de caisses où étaient contenues les copies des œuvres des plus anciens maîtres de l'église de Saint-Marc. Occupé de ses concerts et de ses relations avec les artistes, Kreutzer ajourna l'envoi qu'il devait faire à Paris de ces caisses. Dans l'intervalle, la guerre recommença; l'armée française fut obligée de battre en retraite, et les trésors recueillis par Monge furent perdus.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

cassé, dans un voyage qu'il fit au midi de la France.

Comme violoniste, Kreutzer avait pris une position élevée dans l'école française, où brillaient alors Rode et Baillot; non qu'il eût l'élégance, le charme et la pureté du premier de ces artistes, ni l'admirable variété de mécanisme et le sentiment profond du second; car, dans son talent d'instrumentiste, comme dans sa musique, Kreutzer dut tout à son instinct et rien à l'école. Cet instinct, riche et plein de verve, donnait à son exécution une originalité de sentiment et de manière qui portait toujours l'émotion dans l'auditoire, et que personne n'a surpassée. Il avait le son puissant, l'intonation juste, et sa manière de phraser avait une chaleur entraînante. Le seul reproche qu'on lui a fait avec justesse était de manquer de variété dans l'accentuation de l'archet, et de couler presque tous les traits, au lieu d'y introduire le détaché.

Voici la liste des principaux ouvrages de ce musicien distingué. A L'OPÉRA : 1° *La Journée de Marathon*, en quatre actes, 1793. 1° (*bis*) *Flaminius à Corinthe*, en un acte, 1800, avec Nicolo Isouard. 2° *Astianax*, opéra en trois actes, 1801. 3° *Aristippe*, en deux actes, 1808. 4° *La Mort d'Abel*, en trois actes, 1810. 5° *Antoine et Cléopâtre*, ballet en trois actes, 1800. 5° (*bis*) *La Fête de Mars*, en un acte, 1814. 6° *L'Oriflamme*, en deux actes, en collaboration avec Méhul, Breton, etc., 1814. 7° *La Princesse de Babylone*, en trois actes, 1815. 8° *Les Deux rivaux*, en deux actes, avec Spontini, Persuis et Berton, 1816. 9° *Le Carnaval de Venise*, ballet en deux actes, avec Persuis, 1816. 10° *La Servante justifiée*, ballet en un acte, 1818. 11° *Clari*, ballet en trois actes, 1820. 12° *Ipsiboé*, opéra en trois actes, 1823. 13° *Matilde*, opéra en trois actes, inédit. AU THÉATRE FAVART : 14° *Jeanne d'Arc à Orléans*, en trois actes, 1790. 15° *Paul et Virginie*, en trois actes, 1791. 16° *Lodoïska*, en trois actes, 1791. 17° *Charlotte et Werther*, en un acte, 1792. 18° *Le Franc Breton*, 1792. 19° *Le Déserteur de la Montagne de Hamm*, en un acte, 1793. 19° (*bis*) *On respire*, en un acte, 1794. 20° *Le Brigand*, en un acte, 1795. 21° *Imogène, ou la Gageure indiscrète*, en trois actes, 1796. 22° *Le Congrès des Rois*, en collaboration avec plusieurs musiciens, 1795. AU THÉATRE FEYDEAU : 23° *Le Siége de Lille*, en un acte, 1793. 24° *Le Lendemain de la bataille de Fleurus*, en un acte, 1795. 25° *Le Petit Page*, en un acte, 1795. 25° (*bis*) *Les Surprises, ou l'Étourdi en voyage*, en deux actes, 1806. 26° *Jadis et aujourd'hui*, en un acte, 1808. 27° *François Ier*, en trois actes, 1808. 28° *Le Triomphe du mois de mars*, en deux actes, 1811. 29° *L'Homme sans façon*, en trois actes, 1812. 30° *Le Camp de Sobieski*, en deux actes, 1813. 31° *Constance et Théodore*, en deux actes, 1813. 32° *Les Béarnais*, en un acte, avec Boieldieu, 1814. 33° *La Perruque et la Redingote*, en trois actes, avec Kreubé. 34° *Le Maître et le Valet*, en trois actes, 1816. 35° *Le Négociant de Hambourg*, en trois actes. 1821. Il a aussi arrangé la musique du ballet de *Paul et Virginie*, dont son opéra lui a fourni les principaux matériaux. MUSIQUE INSTRUMENTALE : 1° Deux symphonies concertantes pour deux violons, l'une en *fa*, l'autre en *mi*; Paris, Pleyel et Frey. 2° Symphonie concernante pour deux violons et violoncelle, Paris, Troupenas. 3° Premier concerto pour violon (en *sol*); Paris, Sieber. 4° Deuxième *idem* (en *la*), *ibid.* 5° Troisième *idem* (en *mi*); Paris, Leduc. 6° Quatrième *idem* (en *ut*), *ibid.* 7° Cinquième *idem* (en *la*); Paris, Troupenas. 8° Sixième *idem* (en *mi* mineur); Paris, Janet et Cotelle. 9° Septième *idem* (en *la*), *ibid.* 10° Huitième *idem* (en *ré* mineur); Paris, P. Petit. 11° Neuvième *idem* (en *mi* mineur); Paris, Janet et Cotelle. 12° Dixième *idem* (en *ré* mineur); Paris, Pleyel. 13° Onzième *idem* (en *ut*), *ibid.* 14° Douzième *idem* (en *la*); Paris, Érard. 15° N° 13, lettre A (en *ré*); Paris, Frey. 16° N° 14, lettre B (en *mi*), *ibid.* 17° N° 15, lettre C (en *la*) *ibid.* 18° N° 16, lettre D (en *mi* mineur), *ibid.* 19° N° 17, lettre E (en *sol*), *ibid.* 20° N° 18, lettre F, (en *mi* mineur), *ibid.* 21° N° 19, lettre G (en *ré* mineur), *ibid.* 22° Air provençal varié pour violon et orchestre, *ibid.* 23° Romance de *Joseph*, *idem*, *ibid.* 24° Quinze quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 1, 2, 3; Paris, Janet, Pleyel, Frey. 25° Quinze trios pour deux violons et violoncelle, op. 5, 13, 16, lettre A et lettre B; Paris, Michel Ozy, Pleyel, Frey. 26° Sept œuvres de duos pour deux violons; Paris, Leduc, Pleyel, Troupenas, Frey. 27° Cinq œuvres de sonates pour violon et basse; Paris, Leduc, Frey. 28° Huit œuvres d'études et de caprices pour violon seul, ouvrages devenus classiques pour l'étude de l'instrument; Paris, Leduc, Frey, Troupenas. 29° Plusieurs airs variés pour deux violons, en trios, en quatuors, Paris. Kreutzer a pris part à la rédaction de la Méthode de violon publiée par le Conservatoire de Paris.

KREUTZER (JEAN-NICOLAS-AUGUSTE),

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

frère du précédent, naquit à Versailles en 1781 (1), et reçut des leçons de Rodolphe pour le violon. Lorsque le Conservatoire de Paris fut organisé, il entra dans la classe du même professeur, et obtint le second prix de violon au concours de l'an VIII (1800), puis le premier prix l'année suivante. Sans avoir jamais eu l'éclat du jeu de Rodolphe, il appartint cependant à son école par une certaine élégance toute française, très-différente de la manière de Baillot et de celle de Rode. En 1798, Kreutzer entra à l'orchestre de l'Opéra-Comique du théâtre Favart. En 1802, il passa de cet orchestre à celui de l'Opéra, et il y resta jusqu'au commencement de 1825, époque où il se retira avec la pension, après vingt ans de service. Pendant plusieurs années, il avait été professeur suppléant au Conservatoire : en 1825, il succéda à son frère dans la place de professeur de première classe. Une maladie de poitrine l'a conduit au tombeau dans l'été de 1832. Kreutzer, qui avait été attaché à la chapelle de Napoléon, est entré dans celle du roi en 1814, et a conservé sa place parmi les premiers violons jusqu'à la dissolution de cette chapelle en 1830. Cet artiste a publié : 1° 1er et 2e concerto pour violon, Paris, Boieldieu. 2° Duos pour deux violons, op. 2 et 3, Paris, Janet, Naderman. 3° Trois sonates pour violon et basse, op. 1, Paris, Janet. 4° Plusieurs airs variés et solos pour violon.

KREUTZER (Léon-Charles-François), fils du précédent et neveu de Rodolphe, est né à Paris, le 23 septembre 1817. Après avoir appris, dans ses premières années, les éléments du solfége, il commença, à treize ans, l'étude du piano sous la direction de M. Fieche, ancien élève lauréat du Conservatoire. Deux ans après, il reçut des leçons de composition de M. Benoist, professeur au Conservatoire. A vrai dire, la plus solide instruction musicale de Léon Kreutzer fut puisée dans ses lectures de partitions et de livres relatifs à l'art, dans la comparaison des productions d'époques différentes et du style des maîtres. Ces études, faites dans l'isolement, ont donné pour résultats à l'artiste des théories esthétiques et des vues sur l'art toutes personnelles, indépendantes et peut-être un peu trop exclusives. Épris d'un amour passionné pour l'*art pur*, il n'a point transigé avec le fait des succès de vogue et des entraînements de la mode. Poussant même à l'excès son penchant pour le sérieux et sa haine du frivole en musique, il n'a pu éviter, comme critique, une certaine roideur d'opinions qui, parfois, a faussé ses jugements. Les travaux de M. Kreutzer dans la critique musicale ont paru dans les journaux dont voici les titres : 1° *L'Union*, depuis 1840 jusqu'au moment où cette notice est écrite (1862) ; M. Kreutzer y fait l'analyse des opéras représentés sur les théâtres de Paris. 2° *Revue et gazette musicale de Paris* : sous le titre de *l'Opéra en Europe*, le critique y a donné depuis 1841 un travail étendu avec des exemples de musique pour servir d'éclaircissement au texte. Il y a publié aussi des analyses du *Faust* de Berlioz, de l'*Élie* de Mendelsohn, et une suite d'articles sur la *Société des concerts* du Conservatoire de Paris. 3° *Revue contemporaine*, depuis 1854 : divers articles sur les théâtres et une biographie très-développée de Meyerbeer. 4° *L'Opinion publique*. 5° *Le Théâtre*. Divers travaux dans ces deux journaux.

Compositeur d'un talent solide et dont les tendances ont de l'originalité, M. Kreutzer aurait pu prétendre à des succès qui eussent eu plus d'éclat, si, se tenant moins à l'écart et plus soigneux de sa renommée, il se fût donné quelque peine pour faire connaître son œuvre, très-varié d'ailleurs, et s'il eût attaché plus de prix à l'opinion publique, sans laquelle on n'arrive à rien, quoi qu'on fasse. C'est un mauvais refuge que celui du dédain pour cette opinion : on n'y porte jamais qu'un esprit mécontent. Voici la liste des productions de M. Kreutzer, publiées et inédites : I. musique de piano : 1° Sonate dans l'ancien style, Paris, Richault. 2° Sonate en *si* bémol, *ibid.* 3° Sonate en *fa* mineur, *ibid.* 4° Six études, *ibid.* 5° Dix valses et deux écossaises, *ibid.* 6° Deux quadrilles, *ibid.* 7° Prélude, Paris, Heugel. 8° Romance sans paroles, Paris, Bernard Latte. 9° *La Gymnastique du piano*, Paris, Gérard. 10° Minuetto, Paris, Richault. II. musique de chambre : 11° Trio pour piano, violon et violoncelle, *ibid.* 12° Quatuors pour deux violons, alto et violoncelle, nos 1, 2, 3, 4, *ibid.* III. musique de chant : 13° Vingt-six mélodies avec accompagnement de piano, 1re suite, *ibid.* 14° Vingt mélodies *idem*, 2e suite, *ibid.* 15° *Les Cloches de Saïd*, idem, *ibid.* 16° *L'Enfant pauvre*, idem, Paris, Gérard. 17° *La Fiancée du Marin*, idem, *ibid.* IV. musique de violon : 18° Romance en *sol* mineur, Paris, Richault. V. musique d'or-

(1) La *Biographie universelle des contemporains* place la naissance de cet artiste en 1778, et M. Gabet, dans son *Dictionnaire des artistes de l'école française*, la fixe en 1785. La date que je donne est consignée dans les anciens registres du Conservatoire de Paris.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

CHANTRE. 19° Introduction à la *Tempête* de Shakespeare, Paris, Parent. VI. POUR L'ENSEIGNEMENT : 20° *Petit cours d'harmonie*, au point de vue de la modulation.

M. Kreutzer a en manuscrit : 21° Quatuors pour deux violons, alto et violoncelle, nos 5, 6, 7, 8. 22° Troisième suite de mélodies. Plusieurs mélodies tirées des trois suites publiées et inédite ont été arrangées avec accompagnement d'orchestre par l'auteur. Il en est un certain nombre qui ont été traduites en allemand par M. Richard Lindau. 23° Symphonie en *si* bémol pour orchestre. 24° *Idem* en *fa* mineur. 25° Fantaisie burlesque, *idem*. 26° *Idem* militaire. 27° Concerto symphonique en quatre parties pour piano et orchestre. MUSIQUE DRAMATIQUE : 28° *Serafina*, opéra-comique en un acte. 29° *Les Filles d'Azur*, opéra féerie. MUSIQUE RELIGIEUSE : 30° *Stabat Mater*, à deux chœurs, avec orgue non obligé. 31° Petit traité de contrepoint. Il y a beaucoup de distinction et de fantaisie dans les ouvrages de M. Kreutzer dont l'auteur de cette notice a eu connaissance.

KREUTZER (CONRADIN). Un meunier dont le moulin était situé à une demi-lieue de Mœsskirch, aujourd'hui sous la domination du grand-duc de Bade, avait huit enfants. L'un d'eux, Conradin Kreutzer, né le 22 novembre 1782, jour de Sainte-Cécile, montra dès son enfance beaucoup de penchant pour la musique. A l'âge de sept ans, ses parents l'envoyèrent chez Rieger, directeur du chœur et organiste, qui lui enseigna les premiers principes de la musique appliqués au piano, au violon et au chant. Ce fut précisément le jour de Sainte-Cécile qu'il arriva chez son maître. Ce jour est devenu remarquable par les événements qui signalèrent ses progrès et les circonstances principales de sa vie.

Rieger était un homme de grande sévérité pour ses élèves; mais tels étaient le zèle et l'aptitude de Conradin, que le maître se laissa toucher et qu'il montra toujours une préférence marquée pour cet élève. Après une année d'étude, le jeune Kreutzer se trouva en état de chanter, de manière à satisfaire le professeur et le public, un grand solo à l'offertoire de la messe de Sainte-Cécile. Il resta encore une année sous la direction de son maître, après quoi il passa en qualité d'enfant de chœur au monastère de Zwyffalten. Il était alors âgé de neuf ans, et, par une circonstance assez singulière, ce fut encore le jour de Sainte-Cécile qu'il entra dans le couvent.

Le monastère de Zwyffalten est situé près de Riedlingen, en Autriche. C'est là que Conradin Kreutzer continua ses études et qu'il reçut d'un moine, nommé Ernest Weinrauch, directeur de la musique du couvent, des leçons qui exercèrent la plus heureuse influence sur sa carrière. Cet Ernest Weinrauch, qui était entré à Zwyffalten comme enfant de chœur et qui n'en sortit plus, était un musicien de génie, mais un homme si ignorant des choses du monde, qu'il n'avait jamais pu comprendre l'usage de la monnaie. Conradin Kreutzer assure que ses compositions étaient très-remarquables. Il possédait aussi un rare talent comme organiste; talent qu'il communiqua à son jeune élève. Les leçons de contrepoint et d'harmonie données par un maître tel que Weinrauch à un élève aussi plein de zèle que Kreutzer ne pouvaient manquer de produire d'heureux résultats. Le professeur se voyait avec joie revivre dans son élève, et celui-ci n'avait d'autre pensée, d'autre passion que la musique. Telle était l'ardeur de Kreutzer pour le travail, qu'il étudiait souvent au clair de la lune, et qu'on était obligé de le surveiller à cause de la faiblesse de sa santé.

Dans le monastère de Zwyffalten, comme dans beaucoup d'autres, on avait l'habitude d'exécuter de symphonies pendant la messe : Kreutzer se sentit pressé du désir d'en composer une. Mais il n'était encore qu'aux premiers éléments de l'harmonie, et il ignorait la manière de disposer les différentes parties dans une partition. Pour exécuter son projet, il se borna donc à faire un brouillon de la partie principale, après quoi il arrangea séparément chacune des autres. Son professeur le surprit un jour au travail, lorsque sa table et le plancher de sa cellule étaient jonchés des parties de tous les instruments. Le professeur, tout ému de joie, enseigna à son élève les procédés de la formation de la partition.

Après trois années de leçons données à Conradin, le digne Weinrauch cessa de vivre. Un jeune moine, venu d'un autre couvent, lui succéda; mais il ne possédait ni l'affabilité de caractère, ni les hautes connaissances de son prédécesseur. Conradin sentit qu'il avait tout perdu, et il se décida à quitter le couvent de Zwyffalten pour se rendre à celui de Schussenried, ce qu'il fit en 1796. Les moines de celui-ci appartenaient à l'ordre des Prémontrés, et jouissaient d'une grande liberté. Kreutzer chanta encore pendant un an comme enfant de chœur, mais au bout de ce temps, sa voix passa du soprano au ténor. Il se borna alors à remplir les fonctions d'organiste, et le reste de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

son temps fut employé à terminer ses études. On le jugea bientôt assez habile pour devenir professeur, et l'éducation musicale de quarante élèves du couvent lui fut confiée.

Les parents de Kreutzer voyaient avec inquiétude sa passion pour la musique, parce qu'ils le destinaient au barreau. On finit même par lui interdire absolument l'étude de cet art, ce qui lui causa beaucoup de chagrin. Devenu orphelin en 1797, il reprit le cours de ses travaux favoris; mais un oncle pharmacien, qui était son tuteur et qui voulait lui faire embrasser sa profession, l'obligea à quitter Schussenried, et à se rendre à l'université de Fribourg en Brisgau, pour y étudier la médecine. Il arriva dans cette ville, en 1790, et suivit d'abord le cours de philosophie.

Cependant il ne cessait d'importuner son oncle pour reprendre ses études de prédilection; enfin sa persévérance triompha des obstacles, et il obtint la permission d'aller à Vienne pour y reprendre ses travaux de musique. La durée de son voyage fut plus longue qu'il ne l'avait imaginé. Les connaissances qu'il avait faites dans plusieurs familles notables de la Suisse furent cause qu'il resta jusqu'en 1804 dans la ville de Constance. Au commencement de 1802, il avait pris part à la première exécution de l'Oratorio *la Création du monde* : il y jouait le premier hautbois. L'orgue et la clarinette étaient aussi des instruments sur lesquels il possédait un talent distingué. Le dernier lui procura une certaine célébrité à Vienne.

Lorsqu'il partit pour cette ville, il ne possédait que quatre-vingt-dix florins et n'avait pas une lettre de recommandation : sa seule espérance était d'y rencontrer un cousin, avec qui il était en relation d'amitié. Gai, dispos et léger comme les artistes de son âge, sans réfléchir aux suites de son entreprise, et sans douter du succès de ses projets, il se mit en voyage. A quelques lieues de Vienne, dans un petit endroit nommé Nusdorf, il lui restait quelques florins; il prit une voiture et se fit conduire chez son cousin. Quelle fut sa surprise! il apprit que son parent avait quitté sa demeure sans indiquer le lieu de sa nouvelle habitation. Cruellement désappointé, il erra à l'aventure, et ne fut tiré de sa rêverie et de son abattement qu'à la vue des affiches de spectacle. Celle de l'Opéra lui apprit que le même soir on jouait l'opéra d'*Axur* de Salieri. Il se rendit à l'instant au théâtre, et cessa de songer à sa mésaventure. *Axur* était le premier opéra que Kreutzer voyait représenter : il produisit sur lui une impression profonde, et fixa son attention de telle sorte, qu'il semblait que toutes ses facultés fussent absorbées. Malheureusement le spectacle devait finir; l'enchantement se dissipa, et ce fut avec un sentiment profond de mélancolie que Kreutzer sortit avec les autres spectateurs. Il cherchait à ressaisir encore ses illusions, lorsque au milieu de la foule qui s'écoulait, il reconnut avec un vif plaisir mêlé de surprise ce cousin qui lui avait causé tant d'anxiété, et qui lui était si nécessaire! Celui-ci, charmé de le voir, l'emmena chez lui et l'installa dans son logement. Le hasard fit bientôt faire à Conradin Kreutzer la connaissance du célèbre violoniste Schuppanzigh, qui le recommanda à Albrechtsberger. L'habile professeur prit le jeune artiste en amitié, et se chargea de rectifier ses études et de les terminer. Pendant deux ans, Kreutzer reçut les leçons de ce grand harmoniste. Schuppanzigh reconnut bientôt le talent distingué de son protégé; il s'intéressa vivement à ce jeune homme, et, pour l'aider à se faire connaître, il lui donna le conseil de composer un concerto de piano. Kreutzer se mit à l'ouvrage, et le concerto fut écrit en huit jours. Conradin l'exécuta sans répétition dans un concert public, et fit naître l'admiration par le mérite de la composition et par celui de l'exécution. Schuppanzigh redoubla alors d'efforts pour faire connaître le jeune musicien, et le recommanda particulièrement au comte Xavier de Fuchs et à son épouse, née comtesse de Gallenberg, une des plus belles femmes de Vienne. Bientôt Kreutzer fut admis dans les meilleures maisons de cette ville; il fit beaucoup de connaissances, entre autres celle de Haydn. Ce grand compositeur s'intéressa en faveur du jeune homme, et corrigea même de sa main trois sonates pour piano qu'il avait composées.

Après plusieurs années de séjour à Vienne, Kreutzer, qui avait composé des messes, des quatuors et quelques pièces de moindre importance, voulut écrire un opéra. Il choisit celui de *Conradin de Souabe*. L'ouvrage étant achevé devait être représenté, mais la censure s'opposa à la mise en scène. Cette circonstance fâcheuse ne rebuta point Kreutzer, qui se mit immédiatement à écrire un autre opéra intitulé *Der Taucher* (le Plongeur). Cet opéra était destiné par le prince Esterhazy à être joué sur le théâtre de Vienne : la distribution en était faite et plusieurs répétitions avaient eu lieu; mais l'armée française entra à Vienne et fit éprouver à cet opéra le sort de *Conradin*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de Souabe. Les désastres politiques occupaient alors tous les habitants de la capitale de l'Autriche, et Conradin Kreutzer lui-même ne pensait plus à cet opéra. Lorsque l'empereur rentra à Vienne, on songea à faire reparaître la pièce; mais un homme chargé d'arranger la musique pour divers instruments avait égaré la partition; on crut l'ouvrage perdu; heureusement les parties de chant furent trouvées chez les acteurs; c'est au moyen de ces parties que l'auteur put refaire ensuite son ouvrage, qui fut représenté avec beaucoup de succès à Vienne, en 1814, et depuis lors sur quelques autres théâtres de l'Allemagne. Après la disparition de la partition du *Plongeur* de Kreutzer, il composa un autre opéra pour le théâtre de la cour que dirigeait Weigl. Celui-ci, d'un caractère envieux et jaloux, s'opposait presque toujours à ce que les jeunes artistes se fissent connaître du public. Les tracasseries qu'il suscita à Kreutzer firent perdre à celui-ci l'espoir de faire représenter sa nouvelle composition intitulée : *Jery et Bately*. Cependant Weigl, persuadé que la pièce n'aurait pas de succès, finit par consentir à la représentation; mais son attente fut trompée, et le nombre des partisans du talent de Kreutzer augmenta beaucoup après qu'on eut entendu cet ouvrage.

Par suite de ses relations désagréables avec Weigl, Kreutzer résolut de quitter Vienne : il entreprit un voyage avec son ami Leppig, mécanicien habile qui venait d'inventer l'instrument appelé *panmelodicon*. Kreutzer jouait cet instrument avec beaucoup de délicatesse et de goût; dans toutes les villes où il se fit entendre, il recueillit des applaudissements. Arrivé à Stuttgard, il donna plusieurs concerts et se fit entendre différentes fois à la cour. Frédéric, roi de Wurtemberg, voulut que *Conradin de Souabe* fût représenté sur le théâtre de l'Opéra; le succès du compositeur fut complet. Ce succès l'encouragea à composer un nouvel ouvrage dramatique (*Féodora*, de Kotzebue). La représentation de cet opéra fut un nouveau triomphe pour lui. Le roi le nomma ensuite directeur du Conservatoire, en remplacement de Danzi. Il accepta, et se mit en route pour retourner à Vienne, où il devait attendre sa nomination définitive; mais à peine arrivé à Munich, il la reçut par estafette. Il retourna alors à Stuttgard où il resta jusqu'à la mort du roi, en 1816.

Les promesses du prince de Furstemberg, et plus encore les différends qui s'élevèrent après la mort du roi entre l'intendant de la ville et Kreutzer, décidèrent ce dernier à donner sa démission, après quoi il partit pour la Suisse, où il resta pendant une année. Il résolut de nouveau de se mettre en route pour Nuremberg, Gotha, Meiningen, Leipsick, Berlin, Dresde, Prague et Vienne. A Berlin, il donna un concert un théâtre royal de l'Opéra. A Prague, il fut déterminé à composer une tragédie lyrique (*Oreste*) dont les vers sont de Reinbeck. Cette pièce fut représentée et applaudie. Plus tard, lorsqu'il fut arrivé à Vienne, ses amis l'engagèrent à envoyer ce dernier ouvrage à la direction de l'Opéra. Il s'en défendit d'abord, parce qu'il pressentait son sort; enfin, déterminé par ses amis, il l'envoya; mais ses pressentiments ne l'avaient point trompé : l'opéra étant acheté fut, sans être représenté, déposé dans les archives du théâtre. Pendant son séjour à Vienne, Kreutzer obtint du duc Charles-Égon de Furstemberg la place de directeur de sa musique à Donaueschingen. Il resta trois ans dans cette position, insuffisante pour le développement de ses talents. Il leur chercha un théâtre plus élevé, et le trouva. En 1821, la comtesse Fuchs, sœur du comte de Gallenberg, lui apprit qu'à Vienne le théâtre était mieux dirigé, et qu'il pouvait espérer d'y trouver un emploi convenable. A cette nouvelle, Kreutzer demanda sa démission; ce ne fut que sur ses instances réitérées qu'elle lui fut accordée. En novembre, il partit pour Vienne et y fit monter son opéra intitulé : *Libussa*, dont le poëme est de Bernard. La représentation eut lieu dans le courant de l'automne de 1822, et réussit complétement. Après ce succès, Barbaja, entrepreneur du théâtre impérial (*Hofftheater*), autorisé par l'empereur, lui confia la direction de sa musique, avec des appointements de 2,000 florins.

Après l'expiration, en 1827, du bail de Barbaja, qui ne fut point renouvelé, on ne trouva pas de remplaçant à cet entrepreneur. Alors Kreutzer partit pour Paris, où il composa un opéra-comique (*l'Eau de Jouvence*) qui n'eut point de succès. L'année suivante, le Théâtre-Royal de Vienne fut ouvert de nouveau; Kreutzer s'y rendit et rentra dans son poste. Un an après, le directeur Cerf arriva à Vienne, et ayant appris que Kreutzer travaillait à un nouvel opéra, entra en relation avec lui dans le but de l'emmener à Berlin, pour y faire étudier et représenter cet opéra intitulé : *Mélusine*, dont le succès lui paraissait assuré, et qui pourtant n'a pas réussi. En 1833, Kreutzer fut chargé de la direction

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de l'orchestre du théâtre Josephstædt : il garda cette position jusqu'en 1840 ; mais alors il donna sa démission pour voyager en Allemagne avec sa fille, *Cécile*, cantatrice, sur qui il fondait de grandes espérances qui ne se sont pas réalisées. Dans la même année, il reçut un engagement, comme directeur de musique à Cologne. En 1840, la place de directeur de la musique du théâtre royal de Berlin lui fut offerte, après la mort de Nicolai ; mais il préféra la position de maître de chapelle à Riga, à laquelle il fut appelé dans le même temps. Il est mort dans cette ville, le 14 décembre 1849.

Kreutzer jouit en Allemagne de la réputation d'un compositeur distingué ; toutefois ses ouvrages sont plus remarquables par des qualités de facture et d'expérience, que par le don de l'invention. Sa partition la plus originale me paraît être son monodrame de *Cordelia*. Il a d'ailleurs été rarement heureux à la scène. On connaît de lui les opéras suivants : 1° *L'Enrôlement ridicule* (Die lächerliche Werbung), opéra-comique en deux actes, composé à Fribourg en Brisgau, en 1801. Dans cette pièce, Kreutzer chanta lui-même avec succès la partie de premier ténor. 2° *Conradin de Souabe*, drame lyrique en trois actes, composé à Vienne, en 1805, et représenté à Stuttgard pour la première fois, en 1812. 3° *Les deux Mots* ou *Une Nuit dans la forêt*, composé à Vienne, en 1803. (Dalayrac a composé la musique d'un opéra sur le même sujet.) 4° *Jery et Bately*, composé à Vienne, en 1803. 5° *Ésope en Phrygie*, à Vienne, en 1808. 6° *Der Taucher* (le Plongeur), grand opéra romantique, en deux actes, composé à Vienne en 1809. 7° *Panthea*, grand opéra en trois actes, composé à Vienne, en 1810 (la représentation de cette pièce a été défendue par l'autorité). 8° *Féodora*, opéra-comique en un acte, paroles de Kotzebue, composé et représenté à Stuttgard, en 1811. 9° *Les Insulaires*, opéra en deux actes, composé et représenté à Stuttgard, en 1812. 10° *Alimon et Zayde*, opéra en trois actes, composé et représenté à Stuttgard, en 1813. 11° *Oreste*, tragédie lyrique en trois actes, composée en 1815 et représentée pour la première fois à Prague, en 1818. 12° *La Chaumière des Alpes* (*Alpen Hütter*), opéra en un acte, paroles de Kotzebue, composé et représenté en 1816. 13° *Cordelia*, drame lyrique en un acte, paroles de P. Wolff, composé et représenté pour la première fois, en 1819, à Donaueschingen, et en 1823, à Vienne. Cette pièce a été dédiée à Mme Milder. 14° *Libussa*, grand opéra en trois actes, composé et représenté à Vienne, en 1822. 15° *Le Plongeur* (*Der Taucher*), corrigé et représenté à Vienne, en 1823. 16° *Siguna*, drame lyrique, composé et représenté à Vienne, en 1824. 17° *La Laitière de Montfermeil*, opéra en cinq actes, composé et représenté à Vienne en 1827. 18° *L'Eau de Jouvence*, opéra-comique en deux actes, représenté au théâtre de l'Odéon à Paris. 19° *Le Portefaix des bords de la Tamise*, opéra en trois actes, composé et représenté pour la première fois à Prague en 1828. 20° *La jeune Demoiselle* (*Die Jungfrau*), opéra en trois actes, représenté pour la première fois à Prague en 1830. 21° *Le Baron Luft*, opéra comique en un acte, représenté pour la première fois à Vienne en 1830. 22° *La Montagnarde*, opéra en un acte, composé en 1831. Il n'est pas encore représenté. 23° *Mélusine*, opéra romantique en trois actes, représenté pour la première fois sur le théâtre de Kœnigstadt, le 27 février 1833. 24° *Das Nachtlager* (la Mauvaise Nuit), à Vienne en 1834. Dans la période de 1828 à 1840, Kreutzer a encore écrit les opéras : *La Grotte de Waverley*, *Fridolin*, *les deux Figaro*, la musique pour les drames intitulés *Raymond* et *le Dissipateur*, enfin, les opérettes *Tom Rick* et *le Nouveau marié dans l'embarras*. Dans les neuf dernières années de sa vie, l'activité productrice de Kreutzer ne s'arrêta pas, car il écrivit les deux opéras *l'Écuyer*, et *la Montagnarde du Caucase*. On trouva dans ses papiers, après son décès, la partition d'*Aurelia*, opéra en deux actes, qui a été représenté avec succès. De tous ses opéras *Libussa*, *Cordelia*, *la Mauvaise Nuit de Grenade*, *la Montagnarde* et *le Dissipateur*, sont ceux qui ont reçu le meilleur accueil dans les villes principales de l'Allemagne. Ils ont été joués et repris plusieurs fois à Berlin, Vienne, Prague, Hambourg, Francfort, Cassel et Weimar. Les autres n'ont eu que de courtes existences dans une seule ville. En musique religieuse, Kreutzer a composé un oratorio en deux parties intitulé *Moïse*, qui a été exécuté en 1814 à Stuttgard, et en 1819 à Zurich ; la cantate *Friedensfeier* (*la Célébration de la paix*), exécutée d'abord à Stuttgard en 1815, ensuite à Winterthur (Suisse) en 1817. Il a écrit aussi trois grandes messes et six petites, ainsi que plusieurs offertoires, graduels et un *Te Deum*.

Parmi les autres compositions de Kreutzer, on remarque : 1° Grand septuor pour violon, alto, violoncelle, clarinette, cor et basson,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

op. 62. 2° Quintette pour deux violons, deux altos et violoncelle, Vienne, Pennauer. 3° Variations pour clarinette et orchestre, op. 33, Augsbourg, Gombart. 4° Polonaise pour piano et guitare, op. 10, Vienne, Weigl. 5° 1er concerto pour piano et orchestre, op. 42 (en *si* bémol), Leipsick, Peters. 6° 2e *idem* (en *ut*), op. 50, Bonn, Simrock. 7° 3e *idem* (en *mi* bémol), op. 65, Leipsick, Hofmeister. 8° Divertissement pour piano, flûte, cor, basson et contrebasse, op. 37, Augsbourg, Gombart. 9° Fantaisie pour piano sur une valse favorite de la reine de Prusse, avec quatuor, op. 76, Leipsick, Peters. 10° Fantaisie sur un thème suisse pour piano, clarinette, alto et violoncelle, op. 55, Vienne, Pennauer. 11° Quatuor pour piano, violon, alto et basse, Vienne, Haslinger. 12° Grandes sonates pour piano, flûte et violoncelle, op. 25, Bonn, Simrock. 13° Trio pour piano, clarinette et basson, op 43, Leipsick, Peters. 14° Fantaisie mélancolique pour piano et violoncelle, op. 77, *ibid.* 15° Plusieurs œuvres de sonates faciles, marches et rondeaux pour piano à quatre mains. 16° Plusieurs divertissements, fantaisies et pot-pourris pour piano seul. 17° Plus de vingt-cinq cahiers de chants à plusieurs voix sans accompagnement, particulièrement pour des chœurs d'hommes, ou à voix seule, avec accompagnement de piano.

KREYSIG (Frédéric-Louis), né à Ellenbourg, près de Leipsick, le 8 juillet 1770, fit ses premières études à Leipsick et alla les continuer à Pavie, en 1792. Il fut professeur de médecine à l'Université de Wittenberg, puis il eut le titre de conseiller et de médecin du roi de Saxe. Il est mort à Dresde, le 4 juin 1839. On a de lui une dissertation intéressante intitulée : *Aristotelis de sonitet vocis humanæ naturâ atque ortu theoria, cum recentiorum decretis comparata*, Lipsiæ, 1793, in-8° de vingt-huit pages.

KREZ (Gaspard). On a sous ce nom une dissertation historique et liturgique intitulée : *De Litaniis ecclesiæ romanæ*, Tubinge, 1742, in-4° de vingt-cinq pages.

KRIEDEL (Jean-Christophe), organiste à Romberg, en Bohême, au commencement du dix-huitième siècle, a fait imprimer de sa composition : *Neueræffnetes Blumen-Gærtlein bestehend in sechs Konzerte a voce sola, con 2 violini e org.* (Petit parterre nouvellement ouvert, consistant en six concerts à voix seule, avec deux violons et orgue), Bautzen, 1700, vingt feuilles in-4°.

KRIEGCK (J.-J.), violoncelliste et maître de concert du duc de Saxe-Meinungen, naquit à Bibra, près de Merseburg, le 25 juin 1750. A l'âge de six ans il perdit son père, et peu de temps après il suivit sa mère à Meinungen, où il fréquenta l'école publique et apprit les éléments de la musique. Admis d'abord comme enfant de chœur dans la musique de la cour, il y servit ensuite en qualité de violoniste jusqu'à l'âge de dix-neuf ans; puis il entra au service du landgrave de Hesse-Philippstadt, qu'il suivit deux fois en Hollande. Ayant obtenu un congé, il se rendit à Amsterdam et y entra dans l'orchestre de l'Opéra hollandais, comme premier violon. Après une année de séjour dans cette ville, il s'attacha au marquis de Taillefer qui le conduisit à Paris. Là, il fit la connaissance de Duport et prit de lui des leçons de violoncelle. Ses progrès sur cet instrument lui firent abandonner le violon. Un an après, il entra comme violoncelliste chez le prince de Laval-Montmorency et y resta quatre années, perfectionnant pendant ce temps son talent d'exécution, et augmentant ses connaissances. De retour à Meinungen, il entra dans la musique du prince : il y vivait encore vers 1810. On connaît de la composition de cet artiste : 1° Quatre sonates pour violoncelle et basse, op. 1, Offenbach, 1795. 2° Trois concertos pour violoncelle et orchestre, op. 2, 3, 4, *ibid.*, 1795 à 1798.

KRIEGER (Adam), musicien de chambre de l'électeur de Saxe, et poëte, né en 1628, mourut à Dresde en 1666. On a de sa composition : 1° Air à deux voix de dessus avec ritournelles pour deux violes, Leipsick, 1656, une feuille in-fol. Lorsque ce petit ouvrage fut publié, Krieger n'était pas encore au service de l'électeur de Saxe. 2° XVI airs pour une, deux ou trois voix, avec des ritournelles pour deux violons, deux violes, violoncelle et basse continue, Dresde, 1667, in-fol. Ce dernier ouvrage ne parut qu'après la mort de l'auteur.

KRIEGER (Jean-Philippe), maître de chapelle du duc de Weissembourg, naquit à Nuremberg, le 26 février 1649. Il était âgé de huit ans lorsqu'il reçut de Druckser les premières leçons de clavecin, et dans le même temps il apprit à jouer de plusieurs autres instruments, sous la direction de Gabriel Schütz. A l'âge de seize ans, il se rendit à Copenhague chez Jean Schrœder, organiste de la cour et de l'église allemande de Saint-Pierre. Le jeune Krieger remplit pendant cinq ans les fonctions d'adjoint de ce maître; pendant ce temps, il recevait des leçons de composition de Georges Fürster, maître de chapelle du roi de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Danemark. Le roi Frédéric III, ayant eu occasion de l'entendre, fut si satisfait de son talent, qu'il lui offrit un emploi dans sa musique ; mais les parents de Krieger s'opposèrent à ce qu'il se fixât dans le nord, et il fut obligé de retourner dans sa ville natale, prenant sa route par la Hollande et les provinces du Rhin. Arrivé à Nuremberg, il s'y fit entendre avec tant de succès, que la première place vacante lui fut promise, et que le magistrat de la ville lui offrit une pension ; mais il préféra la place d'organiste de la cour de Bayreuth qui lui fut offerte à la même époque, et qu'il échangea, après la mort de Coler, contre celle de ce maître de chapelle. Quelque temps après qu'il eut pris possession de celle-ci, il accompagna son maître à Anspach et à Stuttgard, où se trouvaient quelques artistes distingués avec lesquels il se lia. En 1672, la guerre ayant éclaté entre l'empire d'Allemagne et la France, le margrave de Bayreuth se rendit à l'armée, et cette circonstance laissa Krieger dans l'inaction. Il conçut alors le projet d'un voyage en Italie, et demanda sa démission : elle lui fut refusée ; mais on lui accorda un congé avec la jouissance de son traitement. Il partit aussitôt, se dirigeant par Nuremberg, Augsbourg et le Tyrol pour aller à Venise, où il fit la connaissance de quelques artistes célèbres, tels que Rosenmüller, Cavalli, Ziani et Legrenzi. Cavalli et Rosenmüller lui donnèrent des leçons de composition pour le style dramatique. Après huit mois d'études, Krieger alla à Padoue, puis à Bologne où il rencontra Jean-Marie Bononcini, Charles Donati, et d'autres musiciens renommés. Enfin, il visita Ferare, Florence et Rome, s'instruisant toujours par la conversation ou les leçons des maîtres. Dans cette dernière ville, il trouva encore d'utiles enseignements près de Carissimi, d'Abbatini, et du célèbre organiste Bernard Pasquini. Abbatini lui fit connaître l'art d'écrire suivant les traditions de l'excellente école romaine, et Pasquini lui donna des leçons de clavecin. Rome renfermait alors beaucoup d'artistes, de théoriciens et d'écrivains distingués, parmi lesquels on remarquait le vieux François Foggia, Giansetti, Kircher et d'autres ; Krieger se lia d'amitié avec la plupart de ces hommes célèbres. Après avoir fait un voyage de peu de durée à Naples, il retourna à Venise pour y attendre la fin de son congé, et profita de son nouveau séjour en cette ville pour prendre quelques leçons d'orgue de Jean Rovetto, organiste de Saint-Marc. Rappelé enfin par son maître, il retourna à Bayreuth par la Carinthie, la Styrie et Vienne. Admis à l'honneur de jouer du clavecin devant l'empereur Léopold, il charma ce prince et sa cour par la beauté de son talent, et reçut en récompense une chaîne d'or avec le portrait de l'empereur, vingt-cinq ducats et des lettres de noblesse. De retour à Bayreuth, il fut chagriné dans son emploi ; fatigué des tracasseries qu'on lui suscitait, il demanda sa retraite, l'obtint, et partit pour Cassel, où l'attendait la place de maître de chapelle. Il ne resta pas longtemps dans cette nouvelle position ; celle de vice-maître de chapelle lui ayant été offerte à Halle, il l'accepta et l'occupa conjointement avec celle d'organiste de la cour. Dans un voyage qu'il fit à Dresde, il joua devant l'électeur Jean-Georges II. Charmé par son talent, le duc de Weissenfels, qui l'entendit dans cette circonstance, lui offrit la place de maître de sa chapelle ; Krieger l'accepta et y joignit bientôt la direction des chapelles des cours d'Eisenberg et de Brunswick. Plus tard, l'électeur de Saxe Jean-Georges III voulut l'avoir à son service, mais les avantages dont l'artiste jouissait à la cour de Weissenfels lui firent refuser les propositions qui lui furent faites à ce sujet. Après quarante années passées au service du prince et de son successeur, il mourut le 6 février 1725, à l'âge de soixante-seize ans.

On ne connaît pas les titres des opéras qui furent écrits par Krieger pour les cours de Weissenfels et de Brunswick ; il y a lieu de croire cependant que ceux qui ont pour titre : *Flore*, *Cécrops* et *Procris* ont été du nombre, car on en a publié des airs choisis, sous le nom de ce musicien, à Nuremberg, 1690, in-fol. obl. Les autres ouvrages dramatiques de sa composition, représentés à Hambourg, en 1694, sont : 1° *Le Combat de la Fidélité*. 2° *Hercule*, première partie. 3° *Hercule*, deuxième partie. On connaît aussi sous le nom de Krieger : 4° Douze sonates pour deux violons et basse continue, op. 1, Nuremberg, 1687. 5° Douze sonates pour deux violons et basse de viole, op. 2, *ibid.*, 1693. 6° *Lustige Feld-Musik auf vier blasende oder andere Instrumente gerichtet, etc.* (Musique gaie des champs pour quatre instruments à vent ou autres, consistant en six ouvertures avec les suites), Nuremberg. 7° *Musikalischer Seelenfriede, etc.* (Paix musicale de l'âme, consistant en vingt morceaux à voix seule avec accompagnement d'un ou de deux violons et basse continue, sur des textes de psaumes latins et allemands), première édition, Nuremberg, 1697. Deuxième édition, corrigée, Leipsick, 1717, in-fol.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

KRIEGER (Jean), frère puîné du précédent, naquit à Nuremberg le 1er janvier 1652. Dès ses premières années, il montra les plus heureuses dispositions pour la musique, quoique la profession de son père (il était tapissier) lui fournît peu d'occasions d'exciter en lui le goût de cet art. Admis comme enfant de chœur dans l'église de Saint-Sébald, il apprit les éléments du chant sous la direction de Henri Schwemmer; puis il reçut des leçons de Gaspard Wecker pour le clavicorde et continua ses études jusqu'à l'âge de seize ans. En 1668, il se rendit près de son frère, qui se trouvait alors à Zeitz, pour apprendre les règles de la composition. Jean-Philippe ayant été nommé organiste de la cour de Bayreuth l'année suivante, Jean l'y suivit, et lorsque son frère eut obtenu le titre de maître de chapelle, il lui succéda comme organiste. Plus tard, des discussions s'étant élevées entre les artistes italiens de la chapelle et les Allemands, ceux-ci donnèrent leur démission, et Krieger suivit leur exemple. Il retourna alors près de ses parents, et dans ses moments de loisir il prépara des *ricercari* à plusieurs sujets sur des thèmes de chorals, se proposant de livrer ce^t ouvrage à l'impression; mais son manuscrit lui fut enlevé, et depuis lors il ne le revit plus. Après avoir demeuré à Halle pendant quelque temps il alla, en 1678, prendre possession à Grœtz de la place de maître de chapelle du comte de Reuss, et l'occupa pendant trois ans; mais après la mort de ce seigneur, il dirigea pendant un an la musique de la petite cour d'Eisenberg; puis il obtint la place d'organiste de l'église Saint-Jean à Zittau, et en remplit les fonctions pendant cinquante-quatre ans. L'estime qu'on accordait à ses talents dans cette ville, lui fit aussi confier l'orgue de l'église Saint-Pierre et Saint-Paul après vingt ans de séjour. Dans ce long espace de temps, il écrivit un grand nombre de morceaux pour l'église, des divertissements et des chorals : on n'a publié qu'une très-petite partie de ces ouvrages. Cet estimable artiste était âgé de quatre-vingt-quatre ans lorsqu'il rencontra (le 17 juillet 1735) un ami qui, remarquant en lui les signes d'une extrême faiblesse, l'engagea à retourner chez lui; mais il ne put l'empêcher d'aller à l'église, où il accompagna un cantique. Quand il eut achevé ce morceau, il pria son ami d'achever l'office en lui disant : Je sens que je n'entrerai plus ici. Le lendemain il fut frappé d'un coup d'apoplexie dont il mourut immédiatement. Krieger a publié de sa composition : 1° Divertissement musical consistant en airs à cinq, six, sept, huit et neuf voix, Francfort et Leipsick, 1684, in-fol. 2° Divertissement musical consistant en allemandes, courantes, sarabandes, variations et gigues avec des bourrées, menuets et gavottes pour les amateurs et à jouer sur l'épinette ou le clavicorde, Nuremberg, Euter, 1697. 3° Exercices agréables pour clavecin, consistant en *ricercari*, préludes, fugues, chacones, et une toccate pour l'orgue avec pédale, *ibid.*, 1699, in-fol. Mattheson compte Jean Krieger parmi les meilleurs contrepointistes de l'Allemagne, dans son *Parfait maître de chapelle* (p. 442). La Bibliothèque royale de Berlin possède de cet artiste, en partitions manuscrites, des motets allemands, à quatre voix, avec instruments; deux *Sanctus*, ibid., et des *Magnificat*.

KRIEGER (Jean-Gottlieb), fils de Jean-Philippe, naquit à Weissenfels, le 15 septembre 1687. Après avoir terminé ses études musicales et littéraires au gymnase de cette ville, il se rendit à Halle en 1706 pour y suivre un cours de droit. Pendant les quatre années qu'il passa à l'Université, il apprit les règles du contrepoint et de l'art de jouer de l'orgue et du clavecin chez le célèbre organiste Zachau. Il ne quitta l'Université de Halle que pour fréquenter pendant six mois celle de Leipsick; puis il retourna à Weissenfels, où le duc régnant le nomma avocat du Consistoire; mais son penchant pour la musique le décida à faire un cours de composition sous la direction de son père, nonobstant les occupations de sa place. Enfin, en 1712, il abandonna celle-ci pour devenir organiste de la cour, et en 1725, il succéda à son père en qualité de maître de chapelle. Il occupait encore cette position en 1740. On trouve à la Bibliothèque royale de Berlin un motet allemand à quatre voix avec instruments (*Ich verlasse mich aüf Göttes gute*). Ce motet, composé à Weissenfels, au mois d'avril 1725, est attribué à Jean-Philippe Krieger dans le catalogue : c'est une erreur, car cet artiste était mort depuis deux mois à cette époque, à l'âge de soixante-seize ans.

KRIESSTEIN ou **KRIEGSSTEIN** (Melchior), très-bon imprimeur de musique à Augsbourg, dans la première moitié du seizième siècle, commença à publier les œuvres des maîtres célèbres de cette époque vers 1528. Les produits les plus importants de ses presses sont deux collections dont Sigismond ou Sigmond Salblinger a été l'éditeur. La première a pour titre : *Selectissimæ nec non familiarissimæ cantiones ultra centum, vario*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

idiomate vocum, tam multiplicium quam etiam paucarum, etc. Augustæ Vindelicorum Melchior Kriesstein excudebat, anno 1540, petit in-8° obl. Ce recueil contient cent chansons à deux, trois, quatre, cinq et six voix, en différentes langues. Les principaux compositeurs sont Ghislain Dankerts, Jean Mouton, L. Senfl, A. Willaert, Sixte Dietricht, Arkadelt, Benedictus, Noël Baulduin, Richafort, Josquin Després, Jean Géro (ou Maistre Jean), Verbonnet, Antoine Feuin, Verdelot, Jean Lebrun, Lupi, N. Benoist, Jules Regiensis, Jorius Vender, Huldrich, Brættel, Jean Frosch, Jœrg Blankenmüller, Henri Isaac, Grégoire Pœschin, Consilium, André de Sylva, Jannequin, Antoine Gardane, Pelletier, Jean Heugel, Pierre de la Rue, et Tileman (*sic*) Susato. La *seconde collection* a pour titre : *Cantiones septem, sex et quinque vocum longe gravissimæ, juxta ac amœnissimæ, in Germania maxime hactenus typis non excusæ*, Augustæ Vindelicorum, Melchior Kriesstein excudebat, anno 1545, petit in-4° obl.

KRIFFT (William DE), amateur de musique, né en Angleterre vers 1765, reçut des leçons de Clementi, et se fit remarquer vers 1790 comme pianiste et comme compositeur. En 1789, il publia son premier œuvre qui consiste en trois solos pour le piano. Peu de temps après, il voyagea en Allemagne, et se fit entendre avec un brillant succès le 17 février 1791 dans un concert donné à Coblence, en présence de la cour. Il y exécuta un concerto de piano de sa composition avec orchestre, et le concert commença par une symphonie dont il était l'auteur. On connaît aussi de lui un *Stabat Mater* avec orchestre. Parmi ses autres ouvrages, on remarque : 1° *Siége de Québec*, sonate pour piano, violon, violoncelle et timbale *ad libitum*, Londres, Bland, 1792, in-fol. 2° Trois sonates pour piano, violon et violoncelle, op. 9, *ibid.*

KRIMMERSHOFF (Jean-Guillaume), facteur d'orgues, né à Dusseldorf, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, a été breveté du duc d'Oldenbourg en 1801. Le principal ouvrage sorti de ses mains est l'orgue de l'église Saint-Lambert, à Oldenbourg, composé de quarante-sept jeux, quatre claviers et pédale. Les différents claviers de cet orgue peuvent être combinés de plusieurs manières, soit deux à deux, ou trois à trois.

KROENER, *voyez* Croener.

KROGULSKI (Michel), musicien polonais, mort à Varsovie en 1842, fut attaché au chœur de l'église des Piaristes, et a écrit de la musique pour le culte catholique, particulièrement des messes en langue polonaise qui ont été chantées à l'église dans laquelle il dirigeait le chœur. On a aussi de lui des motets, deux psaumes pour plusieurs voix, une prière à quatre voix, qui a été publiée à Varsovie, un *Benedictus*, un *Offertoire*, un *Graduel* et un *Ave Maria*.

KROGULSKI (Joseph), fils du précédent, né à Varsovie en 1815, fut élève d'Elsner pour la composition, et fut maître de chapelle de l'église des Piaristes. Ses premières productions annonçaient un homme de talent; mais il mourut en 1842, à l'âge de vingt-sept ans, regretté des artistes et de ses compatriotes. Pendant sa courte, mais laborieuse carrière, il avait écrit dix messes à quatre voix et orchestre, toutes sur le texte polonais, et un grand nombre de morceaux de musique religieuse, tels que motets, psaumes et prières. Sa première messe, la seule qui soit à deux voix et orgue seulement, a été publiée dans un recueil de musique d'église intitulé : *Zbior spiewowkoscielnyck*. Krogulski cultivait aussi la musique instrumentale : des variations de sa composition pour le piano, intitulées : *la bella Cracoviana*, et un quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle, op. 2, ont été publiés à Leipsick, chez Hofmeister. Il a fait paraître aussi à Varsovie, chez Sennewahl, une cantilène pour voix seule avec piano. Après la mort de cet artiste, on a trouvé dans ses papiers une sonate pour le piano, dédiée à Kurpinski, et un second quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle, œuvre 8.

KROHN (Gaspard-Daniel), organiste des églises Sainte-Catherine, Saint-Pierre et Saint-Jean à Hambourg, vivait en cette ville vers la fin du dix-huitième siècle. Il a publié de sa composition : 1° Six sonates pour le clavecin, dédiées aux mânes de Ch.-Ph.-Em. Bach, Hambourg. 2° Six petites sonates *idem*, *ibid.*, 1787, in-4° obl. 3° Divertissement avec douze variations, sur un thème allemand, *ibid.*

KROLLMANN (Antoine), né le 5 juin 1798 à Seulingen, village situé près de Gœttingue, eut pour premier maître de musique son père, musicien du bailliage. Celui-ci, ayant été placé ensuite à Celle, en qualité de choriste, fit faire à son fils des études pour apprendre à jouer de la flûte, et le confia aux soins d'un maître nommé Hœntke, pour apprendre l'harmonie. Ayant acquis un certain degré d'habileté sur son instrument, le jeune Krollmann a fait des voyages à Celle, Hanovre, Oldenbourg, et dans les provinces

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

rhénanes. Il jouait aussi du piano et a publié pour cet instrument beaucoup de morceaux d'une force moyenne qui ont obtenu un succès populaire. En 1820, cet artiste devint chef de musique du régiment de la garde du roi de Hanovre : il occupait encore cette position en 1838. Parmi ses compositions, on remarque : 1° Introduction et rondeau pour flûte et orchestre, op. 6, Hanovre, Bachmann. 2° Trois grands trios pour trois flûtes, op. 13, *ibid.* 3° Trois thèmes variés pour flûte seule, *ibid.* 4° Divertissement pour piano et flûte, op. 10, *ibid.* 5° *Idem.* op. 19, *ibid.* 6° Sonates faciles pour piano à quatre mains, op. 24, 25, 30, Leipsick, Hofmeister, Peters. 7° Pièces faciles *idem*, op. 26, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 8° Rondeau brillant et facile pour piano seul, op. 27, *ibid.*

KROMMER (François), compositeur, naquit en 1750 à Kamenitz, en Moravie. Son oncle (Antoine Krommer), directeur du chœur à Turas, lui donna les premières leçons de musique, de clavecin et de contrepoint; mais ce fut surtout à ses propres efforts qu'il dut son instruction musicale la plus solide. A peine eut-il atteint sa dix-septième année qu'il fut employé comme organiste, et pendant huit ans, il en remplit les fonctions sous la direction de son oncle. Déjà à cette époque, il écrivait beaucoup pour l'église, cherchant à former son style d'après les meilleurs modèles : dans le même temps, il s'occupait de l'étude du violon. Le comte Ayrum lui ayant offert un engagement comme premier violon de sa musique, il se rendit à Simonthurn, en Hongrie, pour l'occuper. Deux ans après, il fut nommé directeur de la chapelle de ce seigneur : il acheva de compléter son instruction et de perfectionner son goût pendant les quatre années qu'il occupa ce poste, par la lecture des partitions des plus grands maîtres. Ses premières compositions pour des corps de musique d'harmonie datent de cette époque. Vers la fin de 1790, la direction du chœur de l'église principale de Funfkirchen lui fut confiée. Pendant qu'il la remplissait, il écrivit des messes et d'autres morceaux de musique d'église, ainsi que des symphonies et des quatuors qui furent accueillis avec faveur par les artistes et les amateurs. Trois ans après, le comte Karoli le choisit pour chef de musique de son régiment; mais il ne garda pas longtemps cette position. Après la mort du comte, Krommer se rendit à Vienne, où le prince Krasalkowitz le mit à la tête de sa musique. Le décès de son nouveau patron le laissa sans emploi au bout de quelques années; mais après cet événement, il ne chercha plus à se placer, et il vécut dans l'aisance, en donnant des leçons et en composant. Plus tard, son revenu fut augmenté par sa nomination à la place d'huissier des appartements impériaux; espèce de sinécure qui ne l'empêcha pas de se livrer à ses travaux de composition, et qui lui procura de puissantes protections. Lorsque la place de directeur de musique de la chambre impériale devint vacante en 1814, par la mort de Kozeluch, Krommer l'obtint, et en cette qualité, il accompagna l'empereur son maître dans ses voyages en France et en Italie. A Paris, les professeurs du conservatoire l'accueillirent avec distinction et lui firent obtenir le titre de membre honoraire de cette école. De retour à Vienne, Krommer reprit ses paisibles travaux et montra jusqu'à ses derniers jours une infatigable activité. Parvenu à l'âge de soixante-onze ans, il composait encore et écrivait une pastorale qu'il n'eut pas le temps de finir. Il mourut à Vienne le 8 janvier 1831, après une courte maladie.

Homme simple et bon, d'une humeur gaie et d'une bienveillance sans bornes, Krommer s'est peint dans sa musique, qui se fait remarquer par un style facile et clair, d'excellentes dispositions d'harmonie, et des mélodies élégantes et naturelles. Ses pièces d'harmonie pour divers instruments à vent lui ont fait particulièrement une honorable réputation. On connaît aussi de lui des quatuors et des quintettes d'une bonne facture. Le seul genre dans lequel il ne s'est pas essayé est celui du style dramatique. Il a beaucoup écrit pour l'église, mais on n'a publié qu'une seule messe de sa composition, à quatre voix, orchestre et orgue (en *ut*), œuvre 108, Offenbach, André. Ses autres ouvrages sont classés de la manière suivante : 1° *Symphonies à grand orchestre*, 1re, œuvre 12 (en *fa*); Offenbach, André; 2e, op. 40 (en *ré*), *ibid.*; 3e op. 62, (en *ré*), *ibid.*; 4e op. 102 (en *ut* mineur), *ibid.*; 5e op. 105 (en *mi* bémol), *ibid.* 2° *Harmonie à neuf ou dix parties*, op. 57, 67, 73, 76, 77, 78, 79, 83; Vienne, Haslinger. 3° *Marches et pas redoublés*, op. 31, 60, 97, 98, 99, 100, *ibid.* 4° *Concertos pour violon*, 1er (en *la*); Vienne, Artaria; 2e, op. 44 (en *ré*); Vienne, Haslinger; 3e, op. 61 (en *ré* mineur); Offenbach, André; 4e op. 64 (en *ré*), *ibid.*; 5e op. 81 (en *mi* mineur); Vienne, Haslinger. 5° *Quintettes pour deux violons, deux altos et violoncelle*, op. 8, 11, 25, 70, 88, 100, 107, au nombre de dix-huit; Offenbach, André;

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Paris, Sieber. 6° *Quatuors pour deux violons, alto et basse,* op. 1, 3, 4, 5, 6, 7, 10, 16, 19, 23, 24, 26, 34, 40, 53, 54, 56, 72, 85, 90, 92, 103, au nombre de soixante-neuf; Vienne, chez Artaria, Haslinger et Cappi; Offenbach, André; Paris, Sieber et Pleyel. 7° *Grand trio pour violon, alto et basse,* op. 90, Vienne, Haslinger. 8° *Duos pour deux violons,* op. 22, 33, 35, 51, 94, *ibid.* 9° *Concertos pour flûte,* op. 30 (en *sol*); Offenbach, André; op. 86 (en *mi* mineur); Vienne, Haslinger. 10° *Quintettes pour flûte,* op. 49, 55, 63, 66, 101, 104, 109; Vienne. Haslinger. 11° *Quatuors pour flûte,* op. 15, 17, 75, 89, 93, 97, *ibid.*; Offenbach, André. 12° *Concertos pour clarinette,* op. 36, 52; Offenbach, André. 13° *Quatuors pour clarinette,* op. 21, 82, *ibid.* 14° *Symphonies concertantes pour divers instruments;* concertino pour flûte, hautbois, deux altos, deux cors, violoncelle et contrebasse, op. 18; *ibid.;* Concertante pour deux clarinettes, op. 35, *ibid.; idem* pour flûte, hautbois, violon obligé, deux altos, deux cors, violoncelle et contrebasse, op. 38 et 39, *ibid.; idem* pour flûte, clarinette et violon obligé, op. 70; Vienne, Haslinger; *idem,* op. 80, *ibid.*

KROMMER (Auguste), fils du précédent, né à Vienne en 1807, était pianiste, violoniste habile et compositeur. Admis à la chapelle impériale, il y fit exécuter plusieurs morceaux de musique religieuse. En 1841, une ouverture de sa composition fut exécutée à Prague avec beaucoup de succès, et l'on entendit, l'hiver suivant, dans la même ville, une autre ouverture de concert du même artiste, où l'on remarqua de l'originalité dans la pensée et dans la forme. Krommer est mort à la fleur de l'âge, le 27 mars 1842, à Dornbach, près de Vienne.

KROPACZ (Georges), musicien de la Bohême, vivait vers le milieu du seizième siècle. On connaît sous son nom un recueil de messes intitulé : *Missarum quinque vocum juxta decachordi modos, dorii scilicet, hypodorii et lidii accuratè compositus, recensque in lucem editus,* Venetiis, 1578, in-4°.

KROPFFGANS (Jean), virtuose sur le luth, naquit à Neustadt, en Autriche, le 12 septembre 1665. A l'âge de neuf ans, son père commença à lui enseigner le luth. Trois ans après on le mit en apprentissage chez un négociant de Leipsick, mais ensuite il reprit son instrument et prit des leçons chez Schachart, et chez Meley, nouvellement revenu de Paris. En 1720, un accident le blessa à la main et il cessa de jouer du luth; mais il s'occupa dès lors de la théorie de la musique. En 1732, il vivait encore à Breslau, où il était négociant.

KROPFFGANS (Jean), fils du précédent, naquit à Breslau, le 14 octobre 1708. Son père lui donna les premières leçons de luth; plus tard il devint élève du célèbre luthiste Weiss. Devenu musicien de la chambre du comte de Brühl, après la mort de ce seigneur, il vécut à Leipsick. Il s'y faisait encore entendre dans les concerts en 1769, quoiqu'il fût alors âgé de soixante et un ans. Kropffgans fut un des luthistes les plus distingués du dix-huitième siècle, et surtout un compositeur remarquable pour son instrument. On n'a imprimé de ses ouvrages que trois solos pour le luth, à Nuremberg, mais il a laissé en manuscrit trente-six autres solos pour le même instrument; six duos, trente-deux trios pour luth, violon et violoncelle; un quatuor pour luth, flûte, violon et violoncelle, et un concerto pour luth, deux violons, alto et basse. J'ai acquis plusieurs de ces ouvrages manuscrits à la vente du cabinet d'assortiment de la maison de Breitkopf et Hærtel, au mois de juin 1836.

KRUFFT (Nicolas, baron DE), conseiller ordinaire de la chancellerie impériale de Vienne, naquit en cette ville, le 1er février 1779. Dès l'âge le plus tendre, il reçut de sa mère les premières leçons de piano, et ses progrès tinrent du prodige. Sa mémoire était si heureuse, qu'il pouvait exécuter sur le piano de longs passages de symphonies de Haydn qu'il n'avait entendus qu'une fois. Plus tard, Albrechtsberger lui fit faire un cours complet d'harmonie et de composition. Son goût pour la musique était si vif, que pour ne point manquer aux devoirs de ses emplois, il jouait du piano et composait pendant une partie des nuits. En vain, sa famille lui représentait-elle que sa faible constitution ne pourrait résister à ce travail forcé; son ardeur de travail ne se ralentit que lorsque ses forces furent épuisées et que sa santé eut été perdue. Une fièvre nerveuse, résultat d'un travail immodéré, le conduisit au tombeau, le 16 avril 1818, à l'âge de trente-neuf ans. Cet amateur distingué a publié beaucoup de compositions qui attestent ses connaissances dans l'art et sa facilité de production. On y remarque : 1° Trois quatuors pour deux violons, alto et basse; Vienne, Mechetti. 2° Grande sonate pour piano et basson ou violoncelle, op. 54; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 3° *Idem* avec violon obligé, *ibid.* 4° *Idem* avec cor ou violoncelle, *ibid.* 5° Grande sonate pour piano à quatre mains; Vienne,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Mechetti. 6° Grande sonate pour piano seul (en *ut*); Berlin, Schlesinger. 7° Vingt-quatre préludes et fugues pour le piano; Vienne, Mechetti; Paris, Pleyel. 8° Douze grands caprices en quatre cahiers; Vienne, Mechetti. 9° Thème allemand varié pour piano et violon; Vienne, Haslinger. 10° Beaucoup d'autres variations pour piano seul. 11° Environ cinquante chants allemands à quatre voix. 12° Plus de quatre-vingts chansons à voix seule. 13° Quatre hymnes pour l'église.

KRUG (...), facteur d'orgues à Halle, est connu par la restauration de l'orgue de la cathédrale de Mersebourg, qu'il a faite en 1781, et par la construction de celui de l'église Saint-Maurice, à Halle, qu'il a terminé en 1785. Ce dernier instrument est à trois claviers, et contient quarante-trois jeux.

KRUG (Guillaume-Traugott), savant distingué, professeur de philosophie à l'Université de Leipsick, naquit à Radis, près de Wittenberg, le 22 juin 1770. Après avoir fait ses premières études au Collége de Pforte, il fréquenta les Universités de Wittenberg, de Jéna et de Gœttingue, et cultiva particulièrement la philologie et les mathématiques. En 1794, il obtint le titre d'adjoint à la faculté de philosophie de Wittenberg, et pendant sept ans, il enseigna en cette qualité, sans aucun traitement, et n'ayant pour vivre que ses travaux particuliers. Un écrit qu'il avait publié lorsqu'il n'était encore qu'étudiant à Gœttingue, sous le titre de : *Lettres sur la perfectibilité de la religion révélée*, lui attira de violentes attaques, dans une multitude de pamphlets; l'autorité intervint dans cette affaire; Krug fut obligé de s'avouer l'auteur de l'écrit, et il lui fut défendu d'enseigner la théologie. D'abord partisan de la philosophie critique de Kant, dont il modifia ensuite la théorie par ses idées particulières, il s'était déjà fait connaître avantageusement par plusieurs ouvrages, lorsqu'il fut appelé en 1801 à remplir la chaire de philosophie à Francfort-sur-l'Oder. Après la mort de Kant, ce fut lui qu'on choisit pour son successeur à l'Université de Kœnigsberg, où il se rendit vers la fin de 1805. Le désir de revoir son pays natal, et d'autres motifs qui ne sont point connus, lui ayant fait quitter sa chaire en 1809, il accepta la place de professeur ordinaire de philosophie à l'Université de Leipsick, et la conserva jusqu'à sa mort.

Les livres philosophiques de Krug sont nombreux et intéressants pour la science; il ne doit être ici question que de ceux qui ont du rapport avec la musique. Le plus important est son *Esthétique, ou Théorie du goût*, qui forme la troisième partie de son *Système de philosophie Théorétique* (*System der theoretischen Philosophie*), dont la troisième édition a été publiée à Kœnigsberg, 1825-1830, trois volumes in-8°. Il y traite du beau esthétique dans la musique (t. III, p. 331 et suiv.). Adversaire déclaré de la philosophie de Schelling, Krug avait nié, dans son *Nouvel Organon de la philosophie*, l'unité identique du réel et de l'idéal, du subjectif et de l'objectif; à cette identité essentielle, il avait voulu substituer une unité synthétique, passagèrement établie au sein de la conscience, en raison de notre activité intellectuelle. Ce sont ces principes qui l'ont guidé dans son *Esthétique*, comme dans toutes les autres parties de la philosophie. Il y établit : que le beau de l'art des sons, considéré dans le sens le plus général, se produit sous deux aspects : le premier, matériel, consistant dans les rapports des sons, dans l'intonation, dans l'intensité, dans le timbre et dans la durée; enfin, dans la succession, d'où la mélodie, et dans la simultanéité, d'où l'harmonie; le second, intellectuel et sentimental, résultant de la forme. Suivant lui, le premier genre de beauté constitue l'*agréable;* c'est celui qui flatte le sens de l'ouïe; le second est le beau en soi, le beau esthétique, le beau absolu. Sa conclusion est que la plupart des hommes sont plus disposés à recevoir les impressions de l'agréable et de la beauté matérielle qu'à concevoir le beau esthétique pur. Pour eux, le *grand* est dans la puissance du son et dans la cadence du rhythme; c'est pour cela, dit-il, que la musique militaire plaît tant au peuple, tandis que *la beauté formale* de compositions d'un ordre plus élevé lui échappe.

Le point de départ de Krug était excellent. Il avait généralisé la pensée de Pythagore à l'égard des rapports des sons, et avait aperçu les limites de la philosophie naturelle du beau matériel et du beau esthétique pur; mais il n'a rien fait pour le développement d'une doctrine d'après ces données, et cette question si difficile de la beauté formale, il l'a seulement indiquée. Il n'a d'ailleurs rien ajouté dans son traité du beau, sur ce qui concerne l'action de la sensibilité dans les perceptions de l'art, aux principes qu'il avait posés dans son livre intitulé : *Principes pour une nouvelle théorie du sentiment et de la sensibilité* (Grundsætze zu einer neuen Theorie d. Gefühle und des sogenannten Gefühlsvermœgen), Gœttingue, 1803, Kœnigsberg, 1824. Krug a traité de beaucoup

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

d'objets relatifs à la musique dans son *Dictionnaire général des sciences philosophiques* (Allgemeine Handwœrterbuch d. philosoph. Wissenschaften), dont la première édition a paru à Leipsick, en 1827-1829, et la deuxième avec un supplément, en 1832-1838.

Krug a publié dans la troisième année de la *Gazette musicale de Leipsick* (p. 57 et suiv.) un article intitulé : *Remarques sur le langage et le chant.*

KRUG (Frédéric), chanteur en voix de baryton, est né à Cassel en 1810, ou, suivant d'autres renseignements, à Magdebourg. Les théâtres de Leipsick, de Magdebourg, de Cassel et de Carlsruhe, sont ceux où il s'est fait entendre avec succès. Il est aussi compositeur et a fait jouer quelques opéras intitulés : *La Marquise,* en un acte, à Cassel, en 1843; *Meister Martin der Küffner und seine Gesellen* (Maître Martin le ventru et ses compagnons), en 1845, à Carlsruhe; *Der Nachtwæchter* (le Veilleur de nuit), représenté à Manheim, en 1840, et à Wiesbaden dans l'année suivante. Krug a pris la direction du théâtre de Carlsruhe en 1849. On a publié de sa composition environ vingt œuvres de *Lieder* et de chants à voix seule et piano, ou de duos pour soprano et ténor, depuis 1836 jusqu'en 1845, à Manheim, Carlsruhe et Mayence.

KRUG (Gustave), né à Naumbourg, en Prusse, en 1821, a vécu quelque temps à Berlin, et s'est fixé à Hambourg, en 1844. Les biographes allemands gardent le silence sur cet artiste, compositeur sérieux et de mérite, et les renseignements manquent sur les maîtres qui ont dirigé ses études. Les ouvrages publiés par M. Krug et dont j'ai connaissance sont ceux-ci : 1° Trois quatuors pour deux violons, alto et violoncelle, op. 1; Berlin, Trautwein. 2° Trois *idem,* op. 8, *ibid.* 3° Grand duo pour piano et violon, op. 3; Hambourg, Schuberth. 4° Adagio et rondo pour piano et alto, op. 4, *ibid.* 5° Trio (en *sol* mineur) pour piano, violon et violoncelle, op. 5, *ibid.* 6° Introduction et fugue (en *mi* mineur) pour piano, violon, alto et violoncelle, op. 6, *ibid.* 7° Six *Lieder* pour piano et violoncelle, op. 7; Berlin, Trautwein. 8° Peintures musicales et caractéristiques consistant en trois grandes sonates à quatre mains pour piano, chacune composée de quatre morceaux très-développés, op. 10; Hambourg, Schuberth. 9° Deuxième quatuor (introduction et fugue en *ut* mineur) pour piano, violon, alto et violoncelle, op. 11, *ibid.*

KRUG (D.), pianiste et compositeur, établi à Altona vers 1845, n'est mentionné par aucun biographe allemand. On a de lui : 1° Caprice en forme de tarentelle pour piano, op. 2; Hambourg, Schuberth. 2° Mazurke pour piano, op. 3, *ibid.* 3° Fantaisie sur des chants de Pischek, op. 15, *ibid.* 4° *Le Carnaval de New-York,* variations burlesques sur l'air américain : *Yankee doddle,* op. 16, *ibid.* 5° Quatre *Lieder* à deux voix avec piano, op. 18. 6° Deux rondeaux pour le piano sur des thèmes d'*Alessandro Stradella,* op. 20; Hambourg, Bœhme. 7° Grandes fantaisies romantiques sur des thèmes d'*Alessandro Stradella,* op. 21, *ibid.* 8° *La Rose,* romance transcrite et variée pour piano; Hambourg, Schuberth. 9° Chants du Schleswig-Holstein pour quatre voix d'hommes; Altona, Wiebe.

KRÜGER (le docteur Édouard), recteur du collége à Emden et rédacteur de la *Gazette de Hanovre,* est né à Lunebourg, et a fait ses études à l'université de Gœttingue. Dès sa plus tendre jeunesse, il a cultivé la musique avec succès. Son premier ouvrage fut une thèse académique pour le doctorat en philosophie, publiée sous ce titre : *Dissertatio inauguralis philosophica de Musicis Græcorum organis circa Pindari tempora florentibus,* Gœttingue, 1830, in-4°, de 30 pages. Les points principaux établis dans cette thèse sont ceux-ci : 1° La lyre était rarement employée comme instrument de musique : son usage habituel était de servir de guide dans la déclamation ou récitation de la poésie. 2° La cithare était particulièrement en usage dans la musique instrumentale. 3° La musique avait pour objet chez les Grecs, d'une part *l'Éthique,* c'est-à-dire la morale et le perfectionnement des mœurs; d'autre part *le Pathétique,* ou l'expression des passions. 4° Les instruments à cordes étaient considérés comme propres à atteindre le premier de ces buts; la flûte, comme plus analogue au second. Le même savant a publié un autre ouvrage plein d'intérêt intitulé : *Beitræge für Leben und Wissenschaft der Tonkunst* (Essais pour le progrès (1) et la science de la musique), Leipsick, Breitkopf et Hœrtel, 1847, un volume in-8° en trois parties. G. Nauenburg a donné une analyse de ce livre dans la *Gazette générale de musique* (49e année, pp. 753, 770 et 786). Les objets traités dans ce volume par le Dr Krüger sont : 1° Le dilettantisme et la virtuosité. 2° Les académies de musique et les sociétés de chant. 3° Les représentations théâtrales et les concerts. 4° Les fêtes musicales. 5° Réminiscences pratiques et créations. 6° De

(1) Littéralement : *Essais pour la vie et la science de la musique.*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

la critique de l'art en général. 7° Tentatives systématiques. 8° De la musique religieuse. 9° De la musique mondaine. 10° Habitudes pratiques et science de l'art. 11° Connaissance du chant. 12° Écoles supérieures de musique. 13° Doctrine scientifique de l'art. 14° Moralité de l'art. M. Krüger a présenté de hautes considérations sur la musique dans quelques articles qu'a publiés la *Gazette générale de musique* (années 48e, pp. 569, 50e, p. 481 et 817). Comme musicien pratique, il s'est fait connaître par la direction de la fête musicale donnée à Emden, en 1846. On a publié de sa composition : Prélude en *sol* mineur pour l'orgue ; Erfurt, Kœrner ; prélude et fugue en *mi* majeur, *idem, ibid.*

KRÜGER (Wilhelm), compositeur et pianiste, fils d'un musicien de la chapelle du roi de Wurtemberg, est né à Stuttgard, en 1820. Après avoir voyagé en Allemagne, il a vécu à Paris plusieurs années. Il a publié des fantaisies et des caprices sur des thèmes d'opéras de Donizetti et autres compositeurs. Dans quelques-uns de ses morceaux, il a cherché des formes nouvelles et romantiques. La plupart de ses ouvrages ont été publiés à Mayence, chez Schott.

Le frère de cet artiste, *Gottlieb Krüger*, né à Stuttgard en 1824, est un harpiste de talent, attaché à la musique du roi de Wurtemberg. Il a publié diverses choses pour son instrument.

KRUMBHORN (Gaspard), organiste de l'église Saint-Pierre et Saint-Paul à Liegnitz, en Silésie, naquit en cette ville le 28 octobre 1542. A l'âge de trois ans, il perdit la vue par la petite vérole, et peu de temps après son père mourut. Sa mère ayant épousé en secondes noces un homme dont le nom était *Stimmler*, on ne connut pendant longtemps Krumbhorn que sous le nom de *l'aveugle Stimmler*. Ayant montré, dans un âge plus avancé, un vif désir d'apprendre la musique, il fut confié par son frère, pasteur à Waldau, aux soins de Knœbel, musicien habile et compositeur à Goldberg, qui lui enseigna d'abord la flûte, puis le violon, le clavecin et la composition. Les progrès de Krumbhorn furent rapides, et bientôt il fut cité comme un excellent organiste et un compositeur distingué. Sur sa réputation, l'électeur de Saxe le fit venir, et après l'avoir entendu, lui offrit du service à sa cour ; mais Krumbhorn préféra retourner dans son pays. A son arrivée à Liegnitz, il y fut nommé organiste de l'église principale (il avait alors vingt-trois ans), et il occupa cette place pendant cinquante-six ans. Dans ce long espace de temps, il forma plusieurs bons élèves, et il écrivit un grand nombre de morceaux pour l'église et pour l'orgue, qui sont restés en manuscrit. Il mourut le 11 juin 1621, à l'âge de 79 ans. Son épitaphe, placée dans l'église Saint-Pierre et Saint-Paul de Liegnitz, fournit ces renseignements.

KRUMBHORN (Tobie), vraisemblablement fils du précédent, eut la réputation d'un excellent organiste, et fut employé comme tel à la cour de Georges Rodolphe, duc de Liegnitz. Après avoir fait des voyages en Bohême, en Moravie, en Hongrie, en Allemagne et dans les Pays-Bas, il retourna à Liegnitz, où il mourut le 14 avril 1617. Son épitaphe se trouve dans l'église principale de sa ville natale.

KRUMLOWSKY (Jean), né en Bohême au commencement du dix-huitième siècle, fut un virtuose de premier ordre sur la viole d'amour. Il vécut d'abord à Prague, puis fut attaché au service de la cour de Dresde, et enfin retourna dans sa patrie, où il mourut en 1768. Il a laissé en manuscrit plusieurs concertos, des trios, et des solos pour le violon et la viole d'amour.

KRUMPHOLZ (Jean-Baptiste), excellent harpiste et compositeur distingué, naquit à Zlowicz, en Bohême, vers 1745. Admis dans la musique du prince Esterhazy en 1766, il reçut des conseils de Haydn pour la composition. Encouragé par le succès que ses ouvrages obtenaient en Allemagne, il forma le dessein de voyager, obtint un congé, et prit sa route vers la France par Dresde, Leipsick, Francfort et Coblence. Arrivé à Metz, il y fit la connaissance de mademoiselle Meyer qui, bien qu'encore enfant, montrait les plus heureuses dispositions pour la musique, particulièrement pour la harpe. Krumpholz se chargea de son éducation musicale, développa son talent, et l'épousa lorsqu'elle eut atteint l'âge de seize ans. Après son arrivée à Paris, Krumpholz s'y fit connaître par ses compositions et par son habileté pour l'enseignement. Bientôt il fut le seul maître de harpe en vogue. Incessamment occupé du soin de perfectionner la harpe, il communiqua d'abord ses idées à Naderman, qui les exécuta, et le 21 novembre 1787, il fit entendre à l'Académie des sciences de Paris une harpe construite par ce facteur, où il avait fait adapter deux pédales dont la première augmentait ou diminuait la force des sons, en ouvrant une soupape, et dont la seconde plaçait une sourdine sur les cordes. La première de ces pédales a été conservée dans la harpe mo-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

derne. Krumpholz a rendu compte de son invention dans les préfaces de ses œuvres 14e et 15e pour la harpe. Cependant, convaincu qu'il restait beaucoup à faire pour faire disparaître les défauts de la harpe à crochets dont il se servait, et plein de confiance dans le génie de Sébastien Érard, il le sollicita vivement pour qu'il s'occupât de la recherche d'un meilleur mécanisme. Le célèbre facteur y songea, et trouva la solution du problème de la manière la plus simple et la plus rationnelle (*voyez* ÉRARD). Déjà le nouvel instrument était prêt et allait paraître, quand Krumpholz lui-même, qui dans l'intervalle s'était lié d'intérêts à Naderman, vint prier Érard de ne point mettre au jour son instrument, dont la supériorité devait faire abandonner la harpe à crochets : et par condescendance, l'inventeur consentit à retarder la publication de sa découverte. Peu de temps après, madame Krumpholz, dont le talent d'exécution, bien supérieur à celui de son mari, excitait la plus vive admiration, partit pour l'Angleterre avec un jeune homme qui l'avait séduite, et abandonna l'artiste à qui elle devait tant de reconnaissance. Cet événement inattendu, et le mauvais état des affaires de Krumpholz poussèrent cet artiste à un acte de désespoir : il alla se précipiter dans la Seine, et se noya près du Pont-Neuf, le 10 février 1790.

Un génie original, un profond sentiment d'harmonie, et des modulations inattendues, se font remarquer dans la musique de Krumpholz, et malgré le temps qui s'est écoulé depuis qu'elle a paru, les variations de goût et les perfectionnements que la harpe a reçus, elle serait encore considérée comme excellente, si elle ne s'était dispersée depuis un demi-siècle, et si elle n'était devenue fort rare. On connaît de cet artiste : 1° *Concertos pour harpe et orchestre*, nos 1, 2, 3, 4, 5, 6, Paris, Cousineau (Lemoine aîné). 2° *Quatuor pour harpe, violon, alto et basse*, op. 3, *ibid.* 3° *Duo pour deux harpes*, op. 5, *ibid.* 4° *Sonates pour la harpe*, op. 1, 8, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, au nombre de 52, Paris, Lemoine, Janet, Naderman. 5° *Sonates pathétiques*, dont une intitulée *l'Amante abandonnée*. 6° *Thèmes variés*, ibid. 7° *Préludes*, ibid. 8° *Symphonie pour harpe, deux violons, flûte, deux cors et basse*, op. 11, *ibid.* On a publié sous le nom de Krumpholz des *Principes pour la harpe*, qui ne sont pas de lui : ce n'est qu'une fraude mercantile.

KRUMPHOLZ (Mme), harpiste célèbre, femme du précédent, est née à Metz, et non à Liége, comme le dit Gerber. Son nom de famille était *Meyer*. Devenue l'élève de Krumpholz pour la harpe, elle acquit, après quelques années d'études, une habileté supérieure à celle de son maître. Son expression était entraînante, et la nature, qui lui avait donné le génie de l'instrument, lui révéla le secret d'une multitude d'effets inconnus aux autres harpistes, et qui donnaient à son jeu un caractère inimitable. Son début à Paris avait été brillant, et Krumpholz semblait être arrivé au moment de recueillir le fruit de ses soins, lorsque sa femme se laissa enlever par un amant, et conduire à Londres au commencement de 1790. Depuis cette époque jusqu'en 1802, elle fit admirer son talent dans les concerts donnés dans cette ville, et jouit de tous les avantages attachés à la supériorité ; mais plus tard elle semble avoir disparu du monde musical, et les biographes anglais gardent sur ce qui la concerne le plus profond silence. Il paraît toutefois certain qu'elle vivait encore en Angleterre en 1824 ; mais depuis lors, on n'a plus de renseignements sur elle.

KRUMPKE (...), facteur d'orgues à Breslau, construisit en 1701 l'orgue de l'église Saint-Catherine de cette ville à quatorze jeux, deux claviers et pédale.

KUBLER (G.-F.), professeur de musique de la maison royale des Orphelins, à Stuttgard, est auteur d'un livre qui a pour titre : *Anleitung zum Gesangunterrichte in Schulen. Nebst einem Anhange von 55 zwei-und dreistimmigen Gesængen* (Instruction pour l'enseignement du chant dans les écoles. Suivie d'un appendice de cinquante-cinq chants à deux et trois voix). La deuxième édition de cet ouvrage a été publiée à Stuttgard, Metzler, 1826, in-8° de cent quarante-quatre pages.

KUBUSCH (...), violoniste allemand, était né dans la Haute-Lusace, et y mourut en 1780, dans la position la plus misérable. Il a laissé en manuscrit deux concertos pour le violon.

KUCHARZ (JEAN-BAPTISTE), célèbre organiste, naquit le 5 mars 1751 à Chotecz, près de Mlazowicz, en Bohême, où son père était aubergiste et cultivateur. Après avoir reçu la première instruction chez son parent, pasteur à Mlazowicz, il entra au gymnase des jésuites à Koniggrætz, et y fit de brillantes études littéraires et musicales. L'orgue devint particulièrement l'objet de ses études assidues. Plus tard, il fut reçu au Séminaire des jésuites de Gitczin en qualité d'organiste, et y continua ses humanités. Dès lors il commença à écrire quelques petites compositions et à se faire

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

entendre sur l'orgue dans des concertos de différents maîtres. Ses succès lui persuadèrent qu'il pouvait se présenter partout comme un des organistes les plus habiles de son temps ; mais son illusion ne tarda pas à se dissiper lorsqu'il se rendit à Prague, pour y étudier la philosophie ; car il eut alors occasion d'entendre Segert, qui était le plus grand organiste de la Bohême, et le beau talent de cet artiste lui fit comprendre qu'il devait encore étudier longtemps avant de pouvoir se mesurer avec un tel maître. Bientôt il devint l'élève de ce même Segert, dont les leçons le conduisirent, après quelques années, au rang des organistes les plus distingués de l'Allemagne. Attaché en cette qualité à l'église Saint-Henri, de Prague, Kucharz devint en peu de temps un des maîtres de musique de cette ville dont on recherchait les leçons avec empressement. L'étude des partitions des plus grands maîtres avait achevé de former son goût. Après la mort de l'habile organiste Jean Wolf, il obtint sa place au couvent de Strahow, dont l'orgue passe pour le meilleur de la Bohême. Sa nomination à cette place est datée du 1er septembre 1790. L'année suivante, il y ajouta celle de chef d'orchestre de l'Opéra italien de Prague. Dans plusieurs circonstances importantes, particulièrement aux couronnements de Léopold II, en 1791, et de François II, l'année suivante, il se montra également grand artiste dans ses doubles fonctions de directeur d'orchestre et d'organiste. Les musiciens les plus instruits ont donné des éloges au jeu de Kucharz sur l'orgue ; le maître de chapelle Naumann assurait, après l'avoir entendu dans le couvent de Strahow, qu'il ne croyait pas qu'il y eût en Allemagne trois organistes de son mérite. Cet artiste, âgé de soixante-quatre ans, vivait encore en 1815, et s'occupait à terminer un grand ouvrage à l'usage des organistes et des compositeurs de la Bohême, auquel il avait travaillé pendant plus de vingt ans. Il ne paraît pas que ce livre ait été publié. Kucharz possédait aussi un talent remarquable sur l'harmonica et sur la mandoline. Il a laissé en manuscrit : 1° Deux concertos pour l'orgue. 2° Des préludes, fantaisies, toccates et pièces finales pour le même instrument. 3° *O Salutaris* avec orgue concertant, composé pour le couvent de Strahow. 4° Diverses cantates de circonstance. 5° Divers morceaux pour l'harmonica et la mandoline. Il a aussi arrangé pour le piano la plupart des grands opéras de Mozart.

KUCHLER (Jean), bassoniste renommé pour son habileté, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, était attaché au service de l'électeur de Cologne, à Bonn, en 1780. Dix ans plus tard, il était membre de la chapelle à Mayence. Dans l'intervalle de ces deux époques, il fit un voyage à Paris, et joua avec succès au Concert spirituel. On a gravé de sa composition, en cette ville, dix-huit quatuors pour divers instruments ; deux symphonies avec basson obligé, un concerto et six duos pour violon. Le *Calendrier des théâtres de Gotha*, de 1792, indique aussi sous son nom un opéra intitulé : *Azakia*.

KÜCKEN (Frédéric-Guillaume), compositeur, né à Bleckede, bourg du royaume de Hanovre, le 16 novembre 1810. Son beau-frère Luhrs, directeur de musique et organiste du château, à Schwerin, lui enseigna la musique et le piano. Il était fort jeune encore lorsqu'il écrivit des marches militaires qui eurent du succès. Elles attirèrent sur lui l'attention du grand-duc de Mecklembourg-Schwerin, qui le choisit pour maître de piano de ses enfants (le grand-duc actuel Frédéric-François II et la princesse Louise). En 1831, Kücken alla continuer ses études à Berlin et y prit des leçons de contrepoint chez Birnbach. Ce fut alors qu'il fit paraître ses premiers *Lieder* qui eurent un succès populaire. Son premier opéra, *Die Flucht nach der Schweiz* (la Fuite vers la Suisse), fut représenté à Berlin, en 1839. Un amour inspiré par une dame noble et riche, partagé par celle qui en était l'objet, mais traversé par sa famille, obligea Kücken à s'éloigner de Berlin, en 1841 ; il alla d'abord à Paris et y resta six mois ; puis il fut appelé en Suisse pour diriger les fêtes musicales d'Appenzell et de Saint-Gall. De là il se rendit à Paris, où il reçut un accueil cordial d'Halévy et de plusieurs compatriotes au nombre desquels était Heine, dont il avait mis en musique plusieurs poésies. Il y composa pour le théâtre de Stuttgard un opéra en trois actes intitulé : *Der Prætendent* (le Prétendant), qui fut représenté dans cette ville en 1847, puis à Hambourg et à Berlin, avec un grand succès, et dont la partition pour le piano a été publiée. Le 11 octobre 1858, Kücken a été nommé premier maître de chapelle de la cour à Stuttgard, en remplacement de Lindpaintner : depuis 1851, il occupait à la même cour la place de second maître de chapelle. Il a publié à Hambourg, chez Schuberth, des duos pour piano et violoncelle en forme de sonates, et quelques petites pièces pour ces deux instruments ; mais il a rendu surtout son nom populaire par ses

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Lieder et ses morceaux de chant pour diverses voix. Le nombre de ses œuvres en ce genre s'élève à plus de soixante; leurs mélodies sont gracieuses, naturelles et faciles à retenir; c'est particulièrement à ces qualités qu'elles ont dû leur succès. On y remarque un grand nombre de pièces pour divers genres de voix seules avec accompagnement de piano, des chants à deux voix, des quatuors pour soprano, contralto, ténor et basse, des chants pour des chœurs d'hommes, etc.

KUCZERA (Georges), directeur de l'école Saint-Adalbert, à Podskal, en Bohême, et bon musicien, mort le 21 mai 1757, a laissé en manuscrit plusieurs antiennes de la Vierge à plusieurs voix, entre autres un *Salve Regina* estimé.

KUFF (J.-D.), professeur de musique à Ulm, actuellement (1862) vivant, a publié une méthode abrégée d'harmonie et d'accompagnement intitulée : *Kurzer, fasslicher, doch voll stændiger Unterricht im Generalbasse,* Ulm, 1817.

KUFFERATH (Jean-Herman), fils aîné d'une nombreuse famille dont six frères se sont livrés à la culture de la musique avec des succès divers. Jean-Herman est né le 12 mai 1797, à Mülheim, sur la Ruhr. Dès son enfance, il fit voir d'heureuses dispositions pour la musique; à l'âge de huit ans, il exécuta un concerto de violon dans un concert public, n'ayant eu jusqu'alors d'autres leçons que celles de son père, simple amateur de musique. Plus tard, l'habile violoniste Alexander, de Duisbourg, développa par ses leçons les facultés musicales du jeune Kufferath, qui, sans avoir les premières notions de l'harmonie, s'occupa aussi de la composition; enfin, il parvint à une connaissance assez avancée de plusieurs instruments pour en jouer des solos. Il n'était âgé que de quinze ans lorsqu'il fut choisi pour diriger la musique d'un régiment de la Landwehr, et dès ce moment, il s'exerça dans l'art d'écrire et d'arranger de la musique pour les instruments à vent. Ayant été en garnison à Dortmund, il y reçut des leçons de Scheffer, un des meilleurs élèves de Spohr. La guerre ayant été déclarée entre la Prusse et la France, Kufferath dut servir pendant trois ans comme simple musicien dans un régiment de ligne. Pendant quelque temps, il résida à Cologne, et lorsqu'il eut obtenu son congé du service militaire, il retourna à Mülheim, où il dirigea les concerts, ainsi qu'à Duisbourg et à Kleinberg.

Depuis longtemps, Kufferath désirait recevoir des leçons de Spohr; il jouit de cet avantage pendant les années 1822 et 1823 où il demeura à Cassel. Ce fut aussi à cette époque qu'il étudia la composition sous la direction de Hauptmann, devenu plus tard directeur de l'École Saint-Thomas, à Leipsick. En 1823, Kufferath fut appelé à Bielefeld, en qualité de directeur de musique : il y resta jusqu'en 1830. On lui offrit alors les places de maître de concert à Cologne et de maître de chapelle à Paderborn; mais la régence de la ville d'Utrecht lui ayant fait offrir dans la même année la place de directeur de musique de la ville, il accepta cette dernière position, à laquelle étaient attachées les directions des concerts d'hiver et de l'école du chant de la ville, ainsi que de la société de chant. Depuis lors, Kufferath a puissamment contribué aux progrès de la musique dans la ville d'Utrecht par son zèle, son activité et son talent. Il y a dirigé l'exécution des grands ouvrages de Haydn, de Mozart, de Beethoven, de Mendelssohn, de Spohr, de Hændel et de Schumann. Comme compositeur, il a écrit diverses œuvres de musique instrumentale et vocale parmi lesquelles on remarque une cantate jubilaire qu'il a écrite en 1833, qui fut exécutée dans cette même année, puis en 1836 et 1837, et qui a été publiée à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel.

KUFFERATH (Hubert-Ferdinand), professeur de piano et compositeur, est né le 10 juin 1818, à Mülheim sur la Ruhr, dans la province de Clèves-Berg. Dès son enfance, il se voua exclusivement à l'étude de la musique; à l'âge de dix ans, il jouait du piano, du violon et de la flûte d'une manière assez remarquable pour se faire entendre sur ces instruments dans les concerts. A seize ans, il se rendit à Utrecht près de son frère aîné, qui voulut en faire un virtuose violoniste et lui donna des leçons pendant trois ans, puis l'envoya à Cologne, chez Hartmann (*voyez* ce nom), pour perfectionner son talent sous sa direction. S'étant rendu au festival de Dusseldorf, en 1839, il eut occasion d'être entendu sur le piano par Mendelssohn, qui l'accueillit avec beaucoup de bienveillance, et qui, après avoir examiné quelques-unes de ses compositions, l'engagea à le suivre à Leipsick. M. Kufferath avait alors vingt et un ans; c'est à cette époque de sa vie qu'il se livra d'une manière sérieuse à l'étude du piano; cependant, par déférence pour le désir de son frère, il prit encore des leçons de David pour le violon. Pendant deux ans et demi il resta sous la direction de Mendelssohn pour la composition et eut pour con-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

disciples chez ce maître, Verhulst, Eckert et Horsley. En 1841, il retourna à Cologne et y dirigea pendant six mois la société de chant *Gesang Verein*, en remplacement de Conradin Kreutzer, qui venait de s'éloigner de cette ville. En 1844, après deux années de voyages, M. Kufferath s'établit à Bruxelles en qualité de professeur de piano et de composition ; depuis lors, il n'a pas quitté cette ville. Les compositions gravées de cet artiste sont celles-ci : 1° Symphonie à grand orchestre, Bonn ; Simrock. 2° Le même ouvrage arrangé pour piano à quatre mains, *ibid.* 3° Ouverture arrangée pour piano à quatre mains ; Mayence, Schott. 4° Concerto pour piano et orchestre, *ibid.* 5° Quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle, *ibid.* 6° Trio pour piano, violon et violoncelle, *ibid.* 7° Six études de concert pour piano ; Bonn, Simrock. 8° Six *idem ;* Leipsick, Hofmeister. 9° Capriccio pour piano avec orchestre ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 10° *Andante*, pour violon avec accompagnement de piano, Mayence, Schott. 11° Six morceaux caractéristiques pour piano, *ibid.* ; le même œuvre transcrit pour violon et piano, par Léonard, *ibid.* ; idem transcrit pour violoncelle et piano par Seevais, *ibid.* 12° Trois pensées fugitives pour piano, *ibid.* 13° Trois morceaux pour piano (*rêverie, Scherzo, romance*), *ibid.* 14° *Berceuses* pour piano, *ibid.* 15° Romance sans paroles pour piano, *ibid.* 16° Étude de salon, *idem,* ibid. 17° Six divertissements faciles *idem,* ibid. 18° Marche à quatre mains *idem,* ibid. 19° Impromptu à quatre mains *idem,* ibid. 20° *Allegro* pour piano seul, *ibid.* 21° Scherzo *idem,* ibid. 22° Deux romances sans paroles *idem,* ibid. 23° Quatre cahiers de *Lieder* pour soprano ou ténor. 24° Six *Lieder* idem, Leipsick, Breitkopf et Hærtel.

KUFFNER (Jean-Jacques-Paul), né à Nuremberg, en 1713, fut d'abord organiste en cette ville, puis entra au service du prince de la Tour et Taxis, à Ratisbonne, en 1750, comme claveciniste et compositeur. Il occupa cette place pendant trente-six ans, et mourut à l'âge de soixante-treize ans, le 12 juillet 1786. Son jeu se faisait remarquer par la netteté et l'expression, et ses compositions étaient remplies de feu et d'idées neuves. On a gravé sous son nom à Nuremberg, à Francfort et à Paris, trois œuvres de sonates pour clavecin et violon, six quatuors pour deux violons, alto et basse, et un recueil de petites pièces pour le clavecin. La deuxième édition de son premier œuvre de sonates a paru en 1762. On trouve aussi dans le *Catalogue* de Tracy, de Vienne, une sonate à quatre mains attribuée à Jean-Jacques-Paul Kuffner.

KUFFNER (Guillaume-Joseph), fils du précédent, est né à Kalmunz, près de Ratisbonne, en 1738, et n'a eu pour maître de musique et de piano que son père. Vers 1785, sa réputation d'habile pianiste et de compositeur commença à s'éteindre. Vers cette époque, il fit un voyage à Vienne ; le prince de Palme l'y entendit et l'engagea pour sa musique. Ayant parcouru la Bavière dans sa jeunesse, il s'arrêta à Würzbourg où le retint son amour pour Catherine Wassmuth, fille du maître de chapelle aulique du prince-évêque de ce diocèse. Après la mort de Wassmuth, il lui succéda dans sa position à la cathédrale. Quelques années après, il se rendit à Paris, puis à Londres, où il publia quelques sonates pour le piano. Il perdit sa femme en 1787, et lui-même mourut en 1798, laissant peu de fortune à partager entre cinq enfants.

KUFFNER (Joseph), fils du précédent, naquit à Würzbourg, le 31 mars 1776. Il était à peine âgé de onze ans, lorsqu'il perdit sa mère. Destiné par son père à la carrière des sciences et des lettres, il fut envoyé au collége où il fit ses études d'une manière honorable, puis il suivit les cours de l'université. En 1795, il acheva ses études de philosophie. Pendant qu'il fréquentait les écoles, son père lui avait enseigné les principes de la musique, et Kuffner s'était épris de passion pour le violon. Le maître de concert, Laurence Schmitt, lui donna des leçons de cet instrument, et les progrès de Kuffner furent si rapides, qu'il put exécuter dans les concerts d'hiver, en 1794 et 1795, des concertos de Mestrino et de Viotti. Ayant fini son cours de droit, il entra chez un avocat pour y faire son stage ; mais, en 1797, l'évêque le fit attacher à la musique de sa chapelle comme surnuméraire, avec promesse de la première place vacante et d'un emploi dans l'administration. La mort de son père changea sa position et l'obligea à donner des leçons de violon, de clavecin, et même de langue latine, afin de pourvoir à son existence. Le peu de temps qui lui restait, il l'employait à perfectionner son instruction dans l'art. Le désir de composer l'occupa dès lors ; mais il n'avait aucune notion d'harmonie. Un ami lui prêta le livre de Knecht sur cette matière ; il le lut avidement et se mit à faire quelques essais de compositions légères en quatuor pour des instruments à cordes. Les encouragements de ses amis l'ayant déterminé à continuer ses études de composition, il prit des leçons de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Frœhlich, et bientôt après il commença à se faire connaître par de petits ouvrages pour le clavecin, la flûte et la guitare. Ses sérénades pour guitare, flûte et alto, faites à l'imitation de celles de Léonard de Call, obtinrent un brillant succès.

En 1802, Würzbourg et son territoire ayant passé sous la domination de la Bavière, tout espoir d'obtenir des emplois lucratifs dans la chapelle et dans l'administration fut perdu pour Kuffner; il accepta une place de chef de musique dans un régiment bavarois, et son activité productrice se tourna particulièrement vers la composition des pièces d'harmonie militaire. Pendant plusieurs années, il n'eut pas d'autre occupation que son service militaire et la composition de ce genre de musique; mais Würzbourg étant échu à l'archiduc Ferdinand, comme grand-duché; ce prince, grand amateur de musique, nomma Kuffner musicien de la chambre et de la cour avec un traitement d'environ quatre cents florins, et y ajouta la place de chef de la musique militaire, avec un autre traitement de trois cents florins. Alors la position de l'artiste devint satisfaisante. Il s'était marié en 1801 et trouvait dans son ménage les joies de la famille : tout lui sourit dès ce moment. Ses ouvrages étaient recherchés par les éditeurs, et sa réputation s'étendait de jour en jour. En 1811, André, d'Offenbach, avait commencé la publication de ses suites pour musique militaire; elles devinrent bientôt le répertoire de toutes les sociétés d'harmonie. Des offres brillantes furent faites à Kuffner pour le fixer à l'étranger, mais il ne les accepta pas et préféra conserver sa vie calme et ses douces habitudes.

En 1814, le grand-duché de Würzbourg fut réuni de nouveau à la Bavière, et Kuffner fut mis à la pension, ainsi que tous les autres musiciens de la chapelle; mais cet événement qui, autrefois, aurait pu porter le trouble dans son existence, n'eut pas alors les mêmes inconvénients. Ses ouvrages étaient recherchés par tous les éditeurs et lui assuraient une aisance dont le charme s'augmenta par l'indépendance qu'il avait acquise. En 1837, il écrivit ses deux premières symphonies qui furent publiées à la maison Schott, de Mayence; bientôt en parut une troisième, chez André. Ce temps est celui où la fécondité productrice de l'artiste prit le plus grand essor. Il arrangea presque tous les opéras modernes en harmonie, et fit paraître dans le même temps une multitude de productions de différents genres. Le nombre de ses ouvrages publiés s'élève à plus de trois cents, et plus de soixante inédits se sont trouvés après sa mort. A l'époque où des sociétés d'harmonie se trouvaient partout, particulièrement en Belgique et en Allemagne, Kuffner était la providence qui les alimentait. Chez elles, la réputation de ce musicien effaçait toutes les autres. Sa musique ne se distinguait cependant ni par la nouveauté des idées, ni par les qualités du style; mais elle était brillante pour le temps et d'une exécution facile. Lorsqu'il visita la Belgique, en 1829, quelques-unes de ces sociétés le fêtèrent à l'envi, et toutes lui envoyèrent un diplôme de membre honoraire. Au mois d'août 1830, il présida à Bruxelles le jury d'un grand concours où vingt-neuf sociétés se disputèrent le prix; il y fut l'objet d'une véritable ovation. En 1835, la société d'harmonie lui offrit son portrait peint par Gustave Wappers. Kuffner est mort à Würzbourg, le 9 septembre 1856, à l'âge de quatre-vingts ans et quelques mois. Aujourd'hui, toute sa musique est tombée dans l'oubli.

Les œuvres les plus importantes de cet artiste sont celles-ci : 1° Sept symphonies à grand orchestre, publiées à Mayence, chez Schott, et à Offenbach, chez André. 2° Dix ouvertures *idem*, œuvres 74, 130, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 183, 184. 3° Des pièces d'harmonie de tout genre à six, huit, dix et douze parties, au nombre de plus de vingt cahiers. 4° Des pièces de musique militaire, marches, pas redoublés, ouvertures, pots-pourris, fantaisies, thèmes variés, etc., au nombre de plus de soixante cahiers. 5° Des quatuors pour deux violons, alto et basse, œuvres 41, 42, 48, 52, 89 et 90; Mayence, Schott; Offenbach, André. 6° Concerto pour alto, op. 139; Mayence, Schott. 7° Quintettes pour flûte, deux violons, alto et basse, op. 32, 33 et 66; Paris, Richault. 8° Trios pour trois flûtes et duos pour deux flûtes, cinq œuvres, *ibid.* 9° Plusieurs œuvres de duos pour deux clarinettes, *ibid.* 10° Une multitude de morceaux de guitare seule ou accompagnée. 11° Sonates, duos et pots-pourris pour piano et violon, quinze œuvres; Mayence, Schott; Offenbach, André, etc. : l'œuvre 310 est une fantaisie avec variations pour violon principal et orchestre. Kuffner a composé aussi l'opéra comique en un acte, intitulé : *le Cornet*, dont la partition pour piano a été publiée en 1842.

KUFNER (le P. Liberati), né en 1731, dans le Haut Palatinat, étudia dès son enfance l'orgue et le contrepoint chez un organiste nommé *Rueder*, et fit ses études littéraires à

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Amberg. En 1750, il entra dans l'ordre des Franciscains, et quelques années après, il fut choisi comme organiste du couvent de Regelholzgaden. Il improvisait avec un rare talent à quatre ou cinq parties sur des thèmes donnés, et a laissé en manuscrit des pièces d'orgue qui donnent une haute idée de son mérite. Beaucoup de bons élèves ont été formés par lui. Il est mort dans son couvent en 1799.

KUGELMAN (Jean), musicien de la première moitié du seizième siècle, vécut à Kœnigsberg, vers 1525, puis fut tromboniste à Nuremberg. Il a publié un recueil qui a pour titre : *Concentus novi trium vocum, ecclesiarum usui in Prussia præcipue accomodatus. Joanne Kugelmano, tubicinæ symphoniarum authore. Item etliche Stuck, mit acht, sechs, fünf und vier Stymmen hinzugethan. Augustæ Vindelicorum per Melchiorem Kriesstein*, 1540, in-8° obl. Outre les compositions de Kugelman, on trouve dans ce recueil des morceaux de Blankmüller, de Georges Frœhlich, de Jean Heugel, de Valentin Schœllinger et de Thomas Stœlzer.

KUHE (Guillaume), pianiste et compositeur de musique de salon, est né à Stuttgard, en 1822. Il s'est fixé à Londres comme professeur de son instrument, en 1848. On a publié de cet artiste un grand nombre d'œuvres légères pour le piano parmi lesquelles on remarque des *Lieder* sans paroles, à l'imitation de Mendelssohn, op. 12; Stuttgard, Hallberger; *Chanson d'Amour*, romance sans paroles, op. 17, *ibid.*; *le Carillon* (das Glockenspiel), op. 15, *ibid.*; *Réminiscences de Lucrèce Borgia*, grande fantaisie, op. 16, *ibid.*

KUHLAU (Frédéric), compositeur, naquit en 1786, à Uelzen, dans le pays de Lunebourg, près des frontières du Holstein. Avant d'avoir atteint l'âge de sept ans, il fut envoyé par sa mère, dans une soirée obscure d'hiver, pour puiser de l'eau à une fontaine; chemin faisant il tomba, se blessa et perdit un œil. Déjà à cette époque, il faisait apercevoir les plus heureuses dispositions; ses parents, bien que peu fortunés, se décidèrent à les cultiver. Ils lui firent donner d'abord quelques leçons de clavecin, puis l'envoyèrent à Brunswick, pour qu'il y fréquentât l'école de chant. Il apprit aussi dans cette ville à jouer de plusieurs instruments, entre autres, de la flûte. Il ne s'éloigna de Brunswick que pour se rendre à Hambourg, où Schwenke, directeur de musique, compléta son éducation musicale en lui enseignant l'harmonie et les éléments de la composition. Pendant son séjour à Hambourg, Kuhlau commença à publier ses premières compositions, la plupart pour le piano et la flûte. Pour échapper à la conscription établie sous la domination française, il fut obligé de se réfugier à Copenhague en 1810; dès ce moment son talent prit un élan qui, jusque-là, avait été comprimé par des circonstances peu favorables. Kuhlau fut d'abord placé comme première flûte à la chapelle de la cour, avec le titre de musicien de la chambre. L'Opéra-National était alors dans une situation peu florissante en Danemark; Kuhlau conçut le projet de travailler à sa restauration, et pour l'exécution de ce dessein il écrivit la musique d'un drame intitulé : *Rœverbergen* (la Montagne des brigands). Le succès de cet ouvrage fut éclatant et produisit une vive sensation dans le pays. On oubliait que le musicien était Allemand de naissance, et tout le monde l'appelait *le grand compositeur danois*. Il est vrai que Kuhlau, empruntant sa couleur locale aux chants nationaux du Danemark, avait réussi à donner à son opéra le caractère particulier de la musique du Nord. *Élisa*, son second ouvrage dramatique, suivit de près le premier : il ne fut pas moins bien accueilli, quoiqu'il n'eût pas au même degré le mérite de l'originalité. Après la première représentation, Kuhlau reçut du roi de Danemark le titre de compositeur de la cour, avec une dispense d'assister à l'orchestre comme exécutant. L'artiste prit alors la résolution de se fixer en Danemark, acheta une maison à Lyngbye, petite ville peu éloignée de Copenhague, et s'y établit avec ses parents qu'il avait fait venir d'Allemagne. Dans son nouveau séjour, il écrivit la plus grande partie de cette multitude de compositions instrumentales connues sous son nom, et ses opéras danois intitulés : *Lulu*, *la Harpe enchantée*, *Hugo og Adelheid*, et *Elverhoe* (la Montagne des Elfes). Ce dernier ouvrage, qui fut représenté en 1828, est plutôt une sorte de vaudeville composé d'airs anciens du Danemark, qu'un opéra; mais ces chants ont tant d'attrait pour les habitants du pays, que l'ouvrage obtint un succès d'enthousiasme. Il est vrai qu'il y avait beaucoup d'art dans l'usage que Kuhlau avait su faire de ces mélodies nationales. Au surplus, la brillante réputation de cet artiste en Allemagne et en France est due plutôt à ses compositions instrumentales pour la flûte et le piano qu'à sa musique dramatique. Un incendie, qui réduisit en cendres, en 1830, la plus grande partie de son habitation, détruisit les manuscrits de plusieurs ouvrages

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

considérables : le chagrin que lui causa cet événement, joint à celui qu'il ressentit à la mort de son père, ébranla sa santé, qui jusque-là avait été bonne ; après une année passée dans une situation languissante, une maladie sérieuse se déclara et le conduisit au tombeau dans l'hiver de 1832. A ses funérailles, qui furent faites avec pompe, on exécuta une marche funèbre de sa composition, et le théâtre, ainsi que plusieurs sociétés particulières honorèrent sa mémoire par diverses solennités.

On a gravé quelques-unes des ouvertures des opéras de Kuhlau pour l'orchestre, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. Parmi ses autres compositions, on remarque : 1° Trois quintettes pour la flûte, op. 51 ; Bonn, Simrock. 2° Trios concertants pour trois flûtes, op. 13 ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel, Paris, Farrenc ; op. 86, Hambourg, Bœhme. 3° Duos pour deux flûtes, op. 10, 39, 80, 102 ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel ; Paris, Farrenc. 4° Solos, fantaisies, divertissements, etc., pour flûte seule, op. 57, 68, 73, etc. ; Leipsick, Hambourg, Paris. 5° Concertos pour piano, op. 7, 33 ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 6° Quatuors pour piano, op. 52, 50, *ibid.* ; Bonn, Simrock. 7° Sonates pour piano et violon, op. 6, 33, 64, 69, 71, 79, 85, 85 ; Leipsick, Bonn, Copenhague, Hambourg, Mayence, Paris. 8° Sonates pour piano à quatre mains, op. 8, 17, 44, 66 ; Hambourg, Copenhague. 9° Rondos et variations *idem*, op. 58, 70, 72, 75, 76, *ibid.* 10° Sonates pour piano seul, op. 5, 20, 20, 30, 34, 46, 52, 55, 59, 60, 88, *ibid.* 11° Beaucoup de rondeaux et de divertissements *idem*, ibid. 12° Beaucoup de thèmes variés *idem*, ibid. 13° Plusieurs cahiers de danses, de valses, etc., *idem*, ibid. 14° Plusieurs cahiers de chants pour quatre voix d'hommes, *ibid.* 15° Onze cahiers de chants à voix seule, avec accompagnement de piano, *ibid.*

KÜHMSTEDT (Frédéric), compositeur, directeur et professeur de musique à Eisenach, est né à Oldisleben, dans le grand-duché de Saxe-Weimar, le 20 décembre 1809. Organisé pour la musique, il fit dès sa première enfance de rapides progrès dans les éléments de cet art, sous la direction de Zœlner, *cantor* du lieu de sa naissance. A l'âge de dix ans, son penchant pour la musique était devenu une passion ; mais ses parents, le destinant à l'étude de la théologie, multiplièrent les obstacles pour l'empêcher d'acquérir des connaissances dans un art qui avait pour lui tant d'attraits. A l'âge de douze ans, il fut envoyé au collége de Frankenhausen, petite ville de la principauté de Schwarzbourg-Rudolstadt, où se trouvent des eaux thermales qui attirent les étrangers. Le lieu était mal choisi pour guérir Kühmstedt de sa mélomanie, car il y vint une troupe de comédiens ambulants qui représentèrent le *Freyschütz* de Weber, et le jeune étudiant y chanta dans les chœurs. Un monde nouveau de musique s'ouvrit dès ce moment pour lui : il en eut des vertiges ; mais toutes ses sollicitations furent vaines : il ne put changer les résolutions de ses parents. A seize ans, on le plaça au collége de Weimar avec le dessein de lui faire suivre plus tard les cours de l'université de Jéna. Là, les concerts, l'opéra et la musique d'église donnèrent de nouveaux aliments à la passion de Kühmstedt. Pendant trois ans, il fut dans un état de souffrance de ne pouvoir se livrer en liberté à la culture de l'art pour lequel il était né. Enfin, parvenu à l'âge de dix-neuf ans, il prit une résolution énergique, et seul, à pied, presque sans argent, il franchit l'énorme distance qui le séparait de Darmstadt, pour aller demander au célèbre organiste Rink une instruction théorique et pratique dont il éprouvait l'impérieux besoin. Trois années d'études sous cet excellent maître suffirent pour faire de Kühmstedt un musicien instruit, un bon organiste et un pianiste habile. De retour dans sa famille, il se réconcilia avec elle et parvint à lui donner des idées plus justes sur la musique et sur ceux qui la cultivent. Ce fut alors qu'il écrivit un opéra intitulé *Die Schlangen Kœnigin* (la Reine des serpents), et plusieurs autres ouvrages qui furent terminés dans sa vingt-troisième année. Il formait le projet d'un voyage d'artiste dans les villes principales de l'Allemagne, pour se faire connaître comme pianiste, organiste et compositeur, lorsqu'un accident funeste, inattendu, vint tout à coup dissiper ses rêves de bonheur, et le priver en quelque sorte de tout moyen d'existence. Une paralysie de la main droite se déclara subitement, sans cause apparente, et le mit dans l'impossibilité de jouer d'un instrument et de faire entendre ses ouvrages. L'espoir de trouver quelque remède pour son mal, et le désir de faire mettre en scène son opéra, le conduisirent d'abord à Weimar, puis à Leipsick, et enfin à Berlin, mais inutilement pour un but comme pour l'autre. Il retourna à Weimar pauvre, maladif, et y vécut misérablement, en donnant quelques leçons de piano mal payées. Quelques années se passèrent ainsi : enfin, la place de directeur de musique à Eisenach de-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

vint vacante, et le pauvre artiste l'obtint avec le modique traitement de moins de deux cents écus de Prusse (à peine sept cent cinquante francs). C'était une amélioration à sa situation ; mais il n'en avait pas fini avec l'infortune ; car il se maria, et le jour de ses noces, sa femme fut frappée de mort subite, en sortant du temple. Accablé par ce nouveau malheur, Kuhmstedt resta quelque temps dans l'inaction ; mais après avoir épuisé cette douleur, l'amour de l'art lui revint, et il se remit au travail. Il avait pris l'habitude d'écrire sa musique de la main gauche et maniait sa plume avec autant de dextérité qu'il aurait pu le faire de sa droite. Ce fut alors que commença sa grande activité productrice et qu'il écrivit son oratorio de *la Résurrection du Christ* (*Die Auferstehung Jesu*) ; deux grandes symphonies, exécutées à Cassel, en 1843 et 1844 ; un autre oratorio intitulé *Der Sieg des Gœttlichen* (le Triomphe des choses divines) ; une messe solennelle à quatre voix et orchestre ; deux grandes ballades avec chœur et orchestre ; plusieurs ballades et *Lieder* avec accompagnement de piano ; des hymnes, des motets et d'autres pièces pour l'église, avec et sans accompagnement ; des concertos et des sonates pour piano ; des rondos, caprices et fantaisies pour le même instrument, op. 15, 16, publiés à Leipsick, chez Hofmeister ; une grande fugue de concert à quatre parties, sur un thème donné par Liszt, op. 24, Erfurt, Kœrner ; une bonne introduction à l'étude des œuvres de J.-S. Bach, pour les organistes et les pianistes, sous ce titre : *Gradus ad Parnassum, oder Vorschule zu Seb. Bach Klavier und Orgel compositionèn*, op. 4 ; Mayence, Schott. Cet ouvrage, composé de six suites, renferme des préludes et fugues, dans tous les tons majeurs et mineurs, pour l'orgue et le clavecin. On a aussi de Kühmstedt : Vingt-cinq préludes faciles et mélodieux pour l'orgue, à l'usage du service divin, op. 5, in-4° ; Erfurt, Kœrner ; vingt-cinq *idem*, op. 12 ; Mayence, Schott ; huit pièces d'orgue de différents genres pour l'étude et pour le service divin, op. 17 ; Erfurt, Kœrner ; quatre fugues pour servir de conclusions, op. 18, *ibid.* ; grande double fugue pour servir de pièce de concert d'orgue, op. 28, *ibid.* ; *Fantasia eroica* pour orgue, op. 29, *ibid.* ; recueil de fugues et de grands préludes *idem*, op. 19 ; Mayence, Schott ; *l'Art de préluder sur l'orgue* (die Kunst des Vorspiels für Orgel), op. 6, *ibid.* Kühmstedt est aussi auteur d'un traité d'harmonie pour ceux qui veulent apprendre cette science sans le secours d'un maître (*Theoretisch-praktische Harmonien- und Ausweichungslehre für alle diejenigen, welche, ohne den mündlichen Unterricht eines Meisters geniessen zu kœnnen, sich die nœthige praktische Fertigkeit im reinen Satz- und harmonische Gewandtheits in kurzer Zeit aneignen wollen*, Eisenach, Bœrnker, 1838, in-4° de XX et de cent trente pages. La réputation méritée qu'avaient faite à Kühmstedt ses compositions et ses ouvrages didactiques le firent rechercher comme professeur ; il eut beaucoup d'élèves, et sa position fut heureuse dans ses dernières années. Cet artiste estimable est mort à Eisenach, le 8 janvier 1858, à l'âge de quarante-huit ans.

KÜHN (Adam-Frédéric), magister et recteur au gymnase de Sorau, mort le 18 octobre 1793, a publié, au nombre de plusieurs savants écrits : 1° *Ueber Lieder für die Jugend* (Sur les chansons pour la jeunesse), Sorau, 1787, in-4° de 16 pages. 2° *Beytræg zu einer Allgem. Schulgesangbuche für die gebildetere Jugend* (Essai d'une méthode générale de chant pour la jeunesse bien élevée), *ibid.*, 1793, in-8°.

KÜHN (Antoine L.), professeur de piano, à Manheim, vers la fin du dix-huitième siècle, y a publié : 1° Trois sonates pour clavecin et violon, op. 1, 1785. 2° Trois *idem*, op. 2, *ibid.* 3° Trois *idem*, op. 3, *ibid.*, 1786. 4° Trois *idem*, op. 5, *ibid.* 5° Petites pièces pour clavecin, op. 7, *ibid.*, op. 8, Bâle.

KÜHN (Joseph), professeur de musique élémentaire à Amerbach (Cercle du Mein inférieur, en Bavière), est auteur d'un livre qui a pour titre : *Harmonielehre nebst Anleitung zum Generalbass-spielen, mit Notenbeispielen* (Science de l'harmonie suivie d'une instruction pour jouer la basse continue, avec des exemples notés), Würzbourg, Struker, 1823, in-8°.

KÜHN (Joseph-Charles), professeur de musique et compositeur à Liegnitz, est né à Elbing, le 30 avril 1803. Après avoir appris pendant six ans les éléments de la musique et de l'art de jouer du piano, sous la direction de M. Urban, conseiller de la ville et directeur de musique, il a fait, en 1823, un grand voyage en Allemagne, dans lequel il s'est fait connaître avantageusement comme virtuose. Il s'est ensuite établi à Breslau, pour enseigner l'harmonie et la composition, et a écrit pour ses élèves dans cette dernière partie de la science un manuel spécial intitulé : *la Doctrine*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

des fugues mise en ordre et appliquée par des exemples. Après un séjour de trois ans en cette ville, M. Kuhn a recommencé ses voyages et a visité l'Autriche et la Bohême; puis il est retourné dans la Silésie, d'abord à Neisse, où il a fait un séjour de onze mois, ensuite à Liegnitz. Depuis ce temps il a écrit un très-grand nombre de compositions de tout genre, mais il n'en a été publié qu'une petite partie, dans laquelle on remarque une fantaisie pour clarinette et orchestre, un *Miserere* à deux voix, et quelques chansons avec accompagnement de piano. Il a composé trois opéras (*Fédor et Marie, les Ouvriers mineurs, Calypso*), qui n'ont point été représentés et qui sont encore en manuscrit, ainsi que plusieurs messes, un *Te Deum* à quatre voix et orchestre, deux symphonies, plusieurs ouvertures, concertos et caprices pour hautbois, fantaisies pour l'orchestre, concertos et autres morceaux pour basson, quatuors, sonates et rondeaux pour piano, chansons à plusieurs voix, etc. On a aussi de Kuhn un petit ouvrage intitulé : *48 Uebergænge von C dur und C moll nach aller Dur-und Molltonarten* (Quarante-huit transitions des tons d'*ut* majeur et d'*ut* mineur dans tous les tons majeurs et mineurs), op. 10, Vienne, Haslinger (1829), petit in-fol. obl. de treize pages. Cet artiste montre dans quelques-uns de ses ouvrages des qualités estimables et une certaine élévation de style.

KUHN (Georges), né à Montbéliard (Doubs), le 20 novembre 1789, fit ses premières études musicales dans cette ville. A l'âge de dix-huit ans, il se rendit à Paris et fut admis au Conservatoire comme élève de Catel pour l'harmonie. Plus tard, il étudia le contrepoint sous la direction de Cherubini et devint habile dans l'art d'écrire. Le 15 avril 1822, il fut nommé professeur de solfége au Conservatoire. Livré à l'enseignement, Kuhn publia divers ouvrages élémentaires, au nombre desquels on remarque un *Solfége des écoles*, Paris, 1824; un *Tableau de la génération des accords;* un Recueil de contrepoints doubles et de fugues scolastiques, et un *Solfége des chanteurs avec accompagnement de piano, ou méthode analytique de musique*, Paris, Benoit et Meissonnier, 1851, gr. in-4°. Lorsque les Concerts du conservatoire furent rétablis, en 1829, par une association de ses anciens élèves qui prit le titre de *Société des concerts*, Cherubini lui confia, en qualité de professeur, une classe de chant d'ensemble destinée à cet objet. Kuhn enseignait aussi la théorie de la musique et le solfége aux élèves du pensionnat du Conservatoire.

Né dans la religion réformée, il dirigeait la musique au temple protestant de la *rue des Billettes*. En 1832, il publia un recueil de chants à voix seule et à plusieurs voix, à l'usage de ce culte. Ayant amassé, par ses économies, le capital d'un revenu modeste, il prit sa retraite de professeur au Conservatoire, le 1er février 1848, et obtint la pension en récompense de ses longs et honorables services. En 1849, il retourna à Montbéliard et y passa ses dernières années dans le repos et l'étude des œuvres classiques. Il y est mort, le 20 septembre 1858, à l'âge de soixante-neuf ans.

KÜHNAU (Jean), savant musicien, naquit au mois d'avril 1667, à Geysing, en Saxe, sur les frontières de la Bohême, où ses ancêtres s'étaient retirés à l'époque des troubles religieux. Lorsqu'il eut atteint l'âge de neuf ans, ses parents l'envoyèrent à l'école de Sainte-Croix, à Dresde. Alexandre Herisg, organiste de cette paroisse, lui donna les premières leçons de musique. Il fit sous ce maître de rapides progrès; à peine avait-il atteint l'âge de douze ans, que déjà il écrivait de petites compositions. Ces premiers essais intéressèrent en sa faveur le maître de chapelle Vincent Albricci, qui lui permit d'étudier les partitions de ses ouvrages, et d'assister aux répétitions et aux exercices de la chapelle. Admis dans la famille de ce maître, il y recueillit, entre autres avantages, celui d'apprendre de bonne heure la langue italienne, la seule qu'on y parlât. Dans le même temps, il prenait des leçons de français. Une maladie épidémique, assez semblable à la peste, se manifesta tout à coup à Dresde, en 1680, et fut cause que les parents de Kühnau le rappelèrent près d'eux, avant qu'il eût eu le temps de se préparer à finir ses études à l'Université. A peine de retour à Geysing, il reçut de Titius, *cantor* à Zittau, l'invitation de se rendre au Gymnase de cette ville, pour y continuer ses études sous la direction de Weiss, alors recteur de cette école. Il s'y rendit en effet et sut bientôt acquérir l'amitié de son maître par ses progrès dans les sciences et par son mérite comme musicien. L'époque approchait où l'on devait élire à Zittau les magistrats de la ville, et l'usage exigeait qu'on célébrât cet événement par un discours suivi d'une musique solennelle. La protection de Weiss valut à Kühnau l'honneur d'être choisi pour composer le motet qui devait être chanté en cette circonstance. Il choisit pour sujet le texte du psaume 20; et

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

il termina son ouvrage par plusieurs cantiques allemands. Ce psaume fut chanté par un double chœur que Kühnau dirigeait lui-même.

En 1682, il alla à l'Université de Leipsick. Le titre d'élève d'Albricci le fit accueillir avec empressement dans les meilleures maisons de la ville. Une circonstance favorable se présenta bientôt pour le faire connaître avec avantage. L'électeur de Saxe Jean-Georges venait de rentrer dans ses États, après avoir vaincu les Turcs. Il visita Leipsick à l'époque de la foire, et les étudiants de l'Université chantèrent à cette occasion un grand morceau composé par Kühnau, et qu'il dirigea lui-même. Cette composition produisit un bel effet. Elle fixa l'attention générale sur son auteur qui, à la mort de Kühnel, organiste de l'église Saint-Thomas, fut élu pour son remplaçant, en 1684, quoiqu'il ne fût âgé que de dix-sept ans. Cette place lui ayant fourni les moyens de continuer ses études, il commença celle de la jurisprudence, fréquenta les leçons des meilleurs professeurs, soutint plusieurs thèses sur différents sujets, entre autres une en langue grecque, et obtint enfin le titre d'avocat. Le savoir, la prudence et la droiture dont il fit preuve dans les procès qui lui furent confiés, lui concilièrent l'estime générale. Dans le même temps, il cultivait les mathématiques, ainsi que la philologie grecque et hébraïque. Il traduisit aussi plusieurs ouvrages du français et de l'italien, écrivit des compositions musicales de différents genres, et des traités relatifs à l'histoire ou à la théorie de la musique. En 1700, on le choisit pour remplir la place de directeur de musique de l'Université de Leipsick; dans l'année suivante, après la mort de Schelle, il joignit à ces fonctions celles de cantor ou de maître des enfants de l'école Saint-Thomas, et de plus il fut organiste des deux églises principales de la ville. Il mourut à l'âge de cinquante-cinq ans, le 25 juin 1722.

Les ouvrages de Kühnau relatifs à la musique sont : 1° Une thèse académique qu'il soutint à l'Université de Leipsick pour ses licences d'avocat, et qui est citée par Walther, Mattheson, Forkel, Gerber et tous leurs copistes, sous ce titre : *Dissertatio de Juribus circa musicos ecclesiasticos,* mais dont le titre véritable, bien prolixe à la vérité, est celui-ci : *Divini Numinis assistentia illustrisque Juriconsultorum in florentissima Academia Lipsiensi Ordinis indultu Jura circa Musicos ecclesiasticos, sub moderamine Dn. Andreæ Mylii, J. U. D. Inst. Imp. P. P. et Facultatis Juridicæ Assessoris, Domini Patroni, Præceptorisque sui, omni honoris et observantiæ cultu ætatem suspiciendi ad diem* 21 *decembris* 1688, *loco horisque consuetis publicæ Eruditorum disquisitioni submittit Johannes Kühnau, autor,* Lipsiæ, Literis Christiani Blankmanni, 1688, in-4° de quarante-quatre pages. 2° *Der Musikalische Quack-Salber, nicht allein denen verständigen Liebhabern der Musik, sondern auch allen andern, welche in dieser Kunst keine sonderbare Wissenschaft haben, etc.* (le Charlatan musicien, etc.), Dresde, Jean-Christophe Mieth, 1700, in-12 de cinq cent trente-quatre pages. Ce livre est une sorte de roman satirique dirigé contre la musique italienne, alors en vogue à la cour de Saxe, et contre les musiciens italiens qui y étaient en faveur. Rempli de plaisanteries lourdes et de mauvais goût, de pédantisme, et d'interminables divagations, cet ouvrage, dont le héros est un certain *Carafa,* maître de chapelle ignorant et charlatan, n'est plus lisible aujourd'hui. Les autres ouvrages théoriques de Kühnau sont restés en manuscrit : ils ont pour titre : 3° *Tractatus de Tetracordo seu musica antiqua ac hodierna.* 4° *Introductio ad compositionem musicalem,* 1696. 5° *Disputatio de Triade harmonicâ.* Walther a indiqué le contenu de ces trois ouvrages, dans son *Lexique de musique.* Le même auteur donne les titres suivants des compositions de Kühnau : 1° *Zwei Theile der Clavier-Übung aus 14 Partien zusammen bestehend* (Exercices de clavecin, deux cahiers, en quatorze suites), Leipsick, 1689. 2° *Die Clavier-Früchten aus 7 Sonaten* (les Fruits du clavecin, en sept sonates), 1690; ouvrage d'un excellent style qui a servi de modèle à plusieurs compositeurs plus modernes. 3° *Biblische Historien von 6 Sonaten* (Histoires tirées de la Bible, avec les explications, en six sonates), 1700.

M. Ch. Ferd. Becker, de Leipsick, a publié dans cette ville douze pièces choisies dans les œuvres des clavecinistes des dix-septième et dix-huitième siècles et y a inséré deux morceaux de Kühnau tirés, l'un de la deuxième partie des Exercices (*Clavier Übung*), l'autre du recueil intitulé : *Clavier-Früchten* (Fruits du clavecin); il donne au premier de ces recueils la date de Leipsick, 1695, et à l'autre, celle de 1710. M. Farrenc, qui a inséré les sept sonates de Kühnau dans la deuxième partie de sa magnifique collection intitulée *Trésor des pianistes,* y a joint une bonne notice dans laquelle il a rétabli les véritables titres, d'après

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

un exemplaire qui m'appartient, en les accompagnant de quelques observations. Voici ces titres : « *Johann Kühnauens Neüer Clavier Übung andern Theil das ist sieben Partien aus dem Re, mi, fa, oder Tertia minore eines jedweden Toni, benebensteiner Sonata aus dem B. denen Liebhabern dieses Instruments besondern Vergnugen auffgesetzet. Leipsick, in Verlegung des Autors.* Il n'y a pas de date sur le titre ; mais à la fin de l'avis au lecteur, gravé, qui suit, on lit : *Leipsig, anno 1703 ;* mais il est facile de voir que la planche a été retouchée, car les caractères de cette date ne sont pas ceux de l'avis au lecteur.

Le titre de l'autre recueil, dans mon exemplaire, est : *Johann Kühnauens, Frische Clavier-Früchte oder sieben Suonaten von guter Invention und Manier auff dem Clavier zu spielen. Dresden und Leipsick in Verlegung Joh. Christoph Zimmermans*, 1700. Suit l'épître dédicatoire au comte Jean Antoine Losy, à la fin de laquelle on lit : *Leipsick, 4 may* 1696. Vient enfin un long avis au lecteur. Le titre, gravé sur cuivre comme tout l'ouvrage, est renfermé dans une guirlande où sont représentées toutes sortes de fruits.

Les contradictions de dates qu'on remarque dans ces ouvrages ne se peuvent expliquer que par des tirages faits à des époques différentes sur les planches de cuivre, et dont a on voulu rafraîchir la publication en changeant l'indication des années. Il y a, du reste, beaucoup d'obscurité sur tout cela.

Les pièces de Kühnau, particulièrement les sonates, sont d'un beau style, où se fait reconnaître la tradition de la grande école des organistes allemands du dix-septième siècle. Le caractère en est plus religieux que passionné. Il n'y faut chercher ni les formes, ni le caractère de la sonate moderne, dont le modèle primitif n'existe que dans les œuvres de Charles-Philippe-Emmanuel Bach. Les sonates de Kühnau sont l'ancienne pièce sérieuse qu'on opposait autrefois à ce qu'on appelait *les suites*, c'est-à-dire les recueils de morceaux courts composés dans les mouvements des divers caractères de danses.

Herzog, juge à Mersebourg, a publié l'éloge de Kühnau sous ce titre : *Memoria beati defuncti Directoris Chori Musici Lipsiensis Dn. Johannis Kühnau, Polyhistoris musici, et reliqua summopere inclitii, etc.*, Lipsiæ, 1722, in-4°.

KÜHNAU (Jean-Christophe), directeur de musique et *cantor* à l'église de la Trinité, à Berlin, naquit le 10 février 1735, à Volkstadt, village près d'Eisleben. Après avoir appris à jouer de plusieurs instruments chez le musicien de ville de Magdebourg, il se voua à l'enseignement, et fut nommé professeur à l'École normale de Berlin, en 1763. Il y établit dans la même année un chœur de chant qui, jusqu'à la mort de son fondateur, fut considéré comme un des meilleurs de l'Allemagne. En 1775, le nouvel orgue de l'église de la Trinité ayant été inauguré, Kühnau écrivit à cette occasion une cantate solennelle qui fut exécutée avec succès. Sa nomination de *cantor* à cette église, en 1788, le décida à donner sa démission de sa place de professeur à l'École normale ; il conserva seulement la direction du chœur qu'il y avait fondé. Jusqu'à l'âge de soixante-dix ans, il remplit ces fonctions, et mourut le 5 octobre 1805. Kühnau avait trente ans lorsqu'il apprit à jouer du clavecin ; il était plus âgé encore lorsque Kirnberger lui enseigna l'harmonie et la composition ; néanmoins, il a composé quelques cantates qui ne sont pas sans mérite. Son *Jugement dernier* a été publié, en 1784, en partition réduite pour le piano. En 1790, il fit paraître aussi à Berlin des préludes de chorals pour l'orgue, dont une partie a été composée par lui, et le reste par Kirnberger, Schale, Vierling, C.-P.-E. Bach, Harsow, J.-Léon Hassler, Gutterman et Oley. Mais le titre principal de Kühnau au souvenir de la postérité est le livre de mélodies chorales à quatre voix, qu'il publia sous ce titre : *Vierstimmige alte und neue Choralgesænge, mit Provinzial-Abweichungen* (Anciens et nouveaux chants chorals à quatre voix, avec les variantes de différentes provinces), Berlin, 1780, in-4° de deux cent trente pages obl. *Idem*, deuxième partie, Berlin, 1790, in-4° de deux cent soixante-quatorze pages. Gerber dit que ce recueil est un des plus complets qui existent, et qu'il a le mérite d'indiquer, outre les variantes provinciales, les noms des auteurs, ou du moins l'époque à laquelle les mélodies appartiennent. Quatre autres éditions de ce même recueil ont été publiés par le fils de l'auteur en 1817, 1818, 1823 et 1825.

KÜHNAU (Jean-Frédéric-Guillaume), fils du précédent, est né à Berlin, le 20 juin 1780. Élève de son père, il s'est formé principalement dans l'art de jouer de l'orgue par ses propres efforts. En 1814, il a été nommé organiste de l'église de la Trinité. Plusieurs fois il a donné des preuves de son habileté dans des concerts d'orgue, en exécutant des pièces de J.-S. Bach. Dans les diverses éditions

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

du livre choral de son père, il a introduit beaucoup de corrections et d'améliorations. On dit que longtemps il s'occupa de grands travaux relatifs à l'histoire et à la théorie de la musique. Dans son système de construction de l'orgue, l'abbé Vogler avait attaqué l'existence des jeux de mutation de cet instrument, tels que les cymbales et fournitures. Ce système a trouvé beaucoup de partisans en Allemagne; Kühnau prit avec juste raison la défense de ces jeux singuliers, et démontra très-bien qu'ils sont essentiels et caractérisques dans l'orgue. Ses observations sur cet objet out été publiées dans la *Gazette musicale de Leipsick* (t. 33, p. 227 et suiv., et t. 34, p. 65 et suiv.). Cet artiste est mort à Berlin le 1er janvier 1848.

KÜHNAU (K.-J.), étudiant en médecine à l'université de Gœttingue, a soutenu dans cette université une thèse sur les fonctions des organes de l'ouie, qui a été imprimée sous ce titre : *Dissertatio de organis auditui inservientibus*, Gottingæ, 1799, in-4°.

KÜHNAU (Jean-Christophe-Guillaume), littérateur allemand, mort à Berlin, le 27 août 1813, est auteur d'une Biographie des célèbres musiciens aveugles. Cet ouvrage a pour titre : *Die Blinden Tonkünstler;* Berlin, 1810, chez C. Salfeld, petit in-8° de 347 pages, avec quelques planches de musique. La préface (de xxxx pages) est datée de Carlshoff, près de Brietzen sur l'Oder, dans le Brandebourg. Lichtenthal et F. Becker se sont trompés en attribuant l'ouvrage dont il s'agit, le premier, à Jean-Christophe Kühnau, mort cinq ans avant l'impression du livre, le second, à Jean-Frédéric-Guillaume.

KÜHNE (Jean-Guillaume-Henri), suivant les indications de Kœrner, ou, d'après les Lexiques universels de musique de Gassner et de M. Bernsdorf, *Jérémie-Nicolas*, est né à Erfurt, le 1er mai 1807. Il n'était âgé que de huit ans, lorsque son père lui enseigna à jouer de la flûte. A douze ans, il apprit à jouer du violon. Deux ans après, il entra au Collége du lieu de sa naissance et y reçut des leçons de piano et d'harmonie de Gebhardi (*voyez* ce nom). Lorsqu'il eut atteint sa seizième année, on l'envoya au Séminaire des instituteurs de la même ville, et il se livra à l'étude de l'orgue, sous la direction de l'excellent organiste M. G. Fischer. A peine était-il âgé de dix-neuf ans lorsqu'il fut nommé organiste de l'église Saint-André, et dans l'année suivante il obtint la place de professeur à l'École des prédicateurs. Après avoir occupé ces places pendant deux ans, il fut désigné pour la position de *cantor* et d'organiste au village de Gebesen, près d'Erfurt. Plus tard, il fut appelé à Corbach, dans la principauté de Waldeck, en qualité de directeur de musique. On a de cet artiste plusieurs petites pièces pour le piano, quelques œuvres pour le violon, des *Lieder* et chants à plusieurs voix; des pièces de conclusion pour l'orgue (Erfurt, Kœrner), et une cantate à quatre voix avec orgue obligé, intitulée : *Lobgesang*, op. 31, *ibid.* Kœrner a inséré des morceaux de la composition de Kühne dans le recueil qui a pour titre : *Orgelfreund* (l'Ami de l'orgue); Erfurt, *ibid.*

KÜHNEL (Auguste), virtuose sur la basse de viole, né à Delmenhorst, le 5 août 1645, eut pour maître de composition le célèbre abbé Steffani. Vers la fin du dix-septième siècle et au commencement du dix-huitième, il vécut à Cassel, dans le grand-duché de Hesse. Il y a fait imprimer : Sonates ou *Parthien* (divertissements) pour une ou deux basses de viole, avec accompagnement de basse continue; 1698, in-fol.

KÜHNEL (Jean-Michel), luthiste et joueur de basse de viole, né dans la seconde moitié du dix-septième siècle, fut d'abord attaché au service de la cour de Berlin, puis, en 1717, à celui du duc de Weimar, où il eut le titre de secrétaire du prince, et enfin passa chez le feld-maréchal Flemming, à Dresde. Dans les derniers temps de sa vie il était à Hambourg. Vers 1730 on a gravé de sa composition, à Amsterdam, chez E. Roger : Sonates pour une ou deux basses de viole, avec basse continue.

KÜHNEL (Ambroise), né en 1770, était, en 1800, organiste de la cour de l'électeur de Saxe, à Leipsick, lorsqu'il s'associa avec Hoffmeister (*voyez* ce nom) pour l'établissement d'un commerce de musique. Après le départ de Hoffmeister pour Vienne, Künhel continua seul jusqu'à sa mort, arrivée le 19 août 1813, la publication d'un grand nombre d'œuvres intéressantes. Il a eu pour successeur Charles Peters. C'est à Kühnel qu'on doit la publication de quelques belles compositions de Jean-Sébastien Bach, pour l'orgue et le clavecin, qui étaient restées en manuscrit jusqu'alors.

KÜHNEL (Jean-Wilhelm), né à Stuttgardt, le 17 novembre 1812, perdit son père à l'âge de sept ans, et fit son éducation musicale sous la direction de son oncle Buk, chef de musique d'un régiment. Il apprit à jouer de plusieurs instruments à vent, et lorsqu'il eut atteint l'âge de quatorze ans, il entra comme

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

flûtiste dans la brigade où servait son oncle. En 1833, il obtint un congé illimité et en profita pour faire des études sérieuses de l'art sous la direction de Lindpaintner; puis il se rendit à Vienne et y reçut des leçons de composition de Seyfried. En 1837, il reprit sa place de musicien de brigade, et peu de temps après il obtint la place de chef de musique de la première brigade d'infanterie. Cet artiste a écrit beaucoup de musique militaire, le ballet intitulé : *Majah*, qui a été représenté à Stuttgardt, plusieurs symphonies et ouvertures, une immense quantité de danses pour l'orchestre telles que valses, polkas, galops, masurkas, publiées à Stuttgardt, à Manheim, chez Heckel, et à Mayence, chez Schott; des solos pour divers instruments, enfin, des *Lieder* et ballades à voix seule avec piano.

KÜHNHAUSER (G.), *cantor* à Zelle, ou Celle (Hanovre), en 1719, a composé un oratorio intitulé : *Passio Christi secundum Matthæum*, dont la partition manuscrite est à la Bibliothèque royale de Berlin.

KÜHNSIUS (B.), *cantor* et organiste de Berlin, est cité par Mattheson (*Mithridate*, p. 321) comme auteur d'une thèse intitulée : *De admirandis musices effectibus*, qu'il a soutenue sous la présidence de L.-J. Schecht, et qu'il a fait imprimer, conjointement avec un autre *cantor* nommé W.-G. Hackius, au commencement du dix-huitième siècle.

KÜHNTFELD (Frédéric), *cantor* et professeur de musique à Eisenach, vers 1830, s'est fait connaître par un livre qui a pour titre : *Theoretische und praktische Harmonien und Ausrichtungslehre* (Science théorique et pratique de l'harmonie et de ces cas d'exception), Eisenach, 1833, in-4°.

KULENKAMP (Georges-Charles), pianiste et compositeur, est né le 10 mai 1790, à Witzenhausen, petite ville de la Hesse-Électorale, où son père était conseiller du bailliage et fermier du domaine. En 1805, celui-ci alla se fixer dans les environs de Fulde, et profita du voisinage de cette ville pour faire donner à son fils des leçons de musique, de piano et de violon par un maître nommé *Gerlach*. Malheureusement pour le jeune Kulenkamp, cet habile musicien fut appelé à une meilleure position au bout d'un an, et l'enfant demeura livré à lui-même. Lorsqu'il eut atteint l'âge de douze ans, on l'envoya au collége, où il reçut quelques leçons de piano d'un organiste; mais le talent médiocre de cet homme et la situation maladive de son élève furent cause que celui-ci fit alors peu de progrès. De retour à la maison paternelle en 1815, il dut s'occuper de l'économie rurale, sans néanmoins négliger la musique; mais ayant perdu son père l'année suivante, il se rendit à Cassel chez Grosheim, qui lui donna le conseil de se livrer exclusivement à la culture de la musique. Cet avis, d'accord avec le penchant du jeune homme, le détermina à rester deux ans sous la direction de Grosheim. En 1818, il alla à l'Université de Gœttingue pour y achever ses études, et il y passa cinq années; mais ce qu'il possédait ne suffisant pas à ses besoins, il fut obligé d'employer une partie de son temps à donner des leçons de musique. Cette circonstance lui procura la connaissance de plusieurs familles distinguées, et lui fit prendre la résolution de rester à Gœttingue et de s'y livrer à l'enseignement. Devenu habile pianiste, il a fait avec succès plusieurs voyages dans quelques grandes villes de l'Allemagne en 1824, 1827, 1829, 1832 et 1834. De retour à Gœttingue, il y a été nommé directeur de musique de la société de Sainte-Cécile, en 1838. On donne beaucoup d'éloges au brillant, à l'élégance et à l'expression de son jeu. Ses compositions lui ont fait aussi une réputation honorable. On a gravé jusqu'à ce jour environ soixante œuvres qui portent son nom, et parmi lesquels on remarque des ouvertures, concertos, rondeaux, grandes variations avec orchestre, quintettes, quatuors, trios, duos, sonates, nocturnes, ainsi que quelques ballades et chansons.

KULLAK (Théodore), pianiste et professeur de son instrument à Berlin, est né dans cette ville, en 1820. Il se livra d'abord à l'étude du droit; mais il l'abandonna pour cultiver en liberté la musique qui lui inspirait un penchant irrésistible. En peu d'années, il acquit un talent brillant d'exécution et obtint des succès à la cour et dans les salons. Recherché comme professeur de piano, il s'est voué à l'enseignement et a obtenu le titre de pianiste de la cour. On a de cet artiste des fantaisies, nocturnes, caprices pour le piano, beaucoup de pièces de salon et de ces sortes d'arrangements que, dans le langage du jour, on appelle *Transcriptions* et *paraphrases*.

Un frère de l'artiste dont il s'agit, *M. Adolphe Kullak*, docteur en philosophie et professeur de musique, à Berlin, écrit, dans les journaux de musique de l'Allemagne, des articles de critique musicale. On a de lui un bon livre intitulé *Aesthetik des Clavierspiels* (Esthétique du jeu du piano, c'est-à-dire : Théorie de l'art de jouer du piano), Berlin, J. Guttentag, 1861, 1 vol. in-8° de 370 pages.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

KUMLIK (Joseph), maître de chapelle et professeur à l'école royale de musique de Presbourg, est né à Vienne, le 10 août 1801. Les premières leçons lui furent données par son père, maître de musique en cette ville; plus tard, son éducation artistique fut continuée par Jacques Kunnert, directeur du chœur à la cathédrale de Presbourg. Dans les années 1813 et 1814, il était employé au théâtre du baron de Czink, en qualité de choriste, pour la partie de soprano, et il reçut alors quelques leçons de chant; ensuite il entra comme élève à l'école de Presbourg, où il acquit beaucoup d'habileté sur le piano et le violon. Henri Klein était alors professeur de composition et de théorie musicale dans cette institution; Kumlik reçut de ses leçons et fit de si rapides progrès, qu'en peu de temps il fut en état de tenir quelquefois la place de son maître pour l'enseignement. En 1828, des affaires de famille l'ayant appelé à Vienne, il y passa plusieurs mois et employa ce temps à étudier l'art du chant et le contrepoint, sous la direction de Sechter. A son retour à Presbourg, on l'adjoignit à Klein pour la direction supérieure de l'école de musique, et lorsque celui-ci mourut, en 1832, Kumlik reçut sa nomination définitive de directeur et de professeur. L'année suivante, la Société de musique religieuse de Presbourg le choisit pour son maître de chapelle, et depuis lors son existence presque tout entière se partage entre ces deux institutions. Quoiqu'il lui reste peu de temps disponible, il compose néanmoins et a déjà écrit une messe solennelle (en *ré*), plusieurs chorals pour le culte évangélique, un *Veni Sancte Spiritus* à cinq voix, des litanies, un *Salve Regina*, un *Te Deum*, plusieurs *Tantum ergo* à huit voix, différents morceaux de musique progressive pour le chant et le piano, et des chants à quatre voix d'hommes. On assure que ces ouvrages sont d'un ordre très-distingué.

KÜMMEL (Jean-Valentin), compositeur de musique instrumentale, paraît avoir vécu à Hambourg au commencement du dix-huitième siècle. On voit par le titre d'un de ses ouvrages, publié en 1714, qu'il était mort à cette époque. Cet ouvrage a pour titre : *Neuer musikalischer Vorrath in Suiten für Hoboen und Hœrner* (Nouvelle provision musicale consistant en suites pour hautbois et cors), Hambourg, 1714.

KÜMMEL (Bernard-Christophe), né dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, fut candidat en théologie, à Mulhausen, depuis 1786 jusqu'en 1796, puis recteur à Hedemunden, et, en 1801, prédicateur à Besenrode. Vers 1796, il se présenta au concours pour la place de cantor à Gœttingue. L'exercice consistait en un morceau de musique d'église avec un choral à quatre voix. Le directeur de musique Weimar fut chargé de prononcer entre les candidats; mais quoique son rapport eût été favorable à Kümmel, des considérations particulières empêchèrent celui-ci d'obtenir la place. Ses compositions connues sont : 1° Poésies d'Isaac Maus, mises en musique avec accompagnement de piano, Leipsick (sans date). 2° Six sonates progressives pour le clavecin. *ibid.*, 1788. 3° Recueil pour le chant et l'instrument, consistant en chansons et une romance avec sept variations pour le piano, Cassel, 1790. 4° Heures de récréation musicale, 1er et 2e cahiers, 1802.

KUMMER (Gottlieb-Henri), né à Dresde le 23 janvier 1777, fut d'abord attaché à l'orchestre de Leipsick en qualité de bassoniste, et, en 1801, entra dans la musique de la chambre de l'électeur, à Dresde. Homme habile sur son instrument, il a voyagé en Allemagne et a donné dans plusieurs grandes villes des concerts où il a fait applaudir son talent. Cet artiste jouait aussi du violon et possédait un talent agréable sur cet instrument. Parmi ses compositions publiées, on remarque : 1° Concertos pour basson et orchestre, n° 1, op. 7; n° 2, op. 10; n° 3, op. 11 (facile); n° 4, op. 16; n° 5, op. 24; n° 6, op. 25; n° 7 (concertino), op. 27; tous gravés à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel. 2° Airs variés pour basson et orchestre, op. 6, 8, 14, 15, *ibid.* 3° Trios pour trois bassons, op. 12, 13; Leipsick, Peters, Breitkopf et Hærtel. 4° Concerto facile pour violon, avec orchestre ou quatuor, op. 20; Leipsick, Hoffmeister. 5° Duos pour deux bassons, op. 1, 2, 5, Leipsick et Dresde. Kummer est mort à Dresde, dans les premiers jours d'avril 1860, à l'âge de quatre-vingt-trois ans.

KUMMER (Frédéric-Auguste), violoncelliste, né à Meinungen, le 5 août 1797, n'est pas le frère du précédent, comme l'a cru l'auteur de l'article inséré dans le Lexique universel de musique publié par Schilling, et n'a même aucun lien de parenté avec lui. Son père, nommé comme lui *Frédéric-Auguste*, fut d'abord hautboïste à Meinungen, puis entra au service de la cour de Dresde, et mourut dans cette ville. Après avoir appris les éléments de la musique dans sa ville natale et avoir commencé l'étude du violoncelle sous

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

un maître obscur, il a reçu quelques leçons de Romberg qui est devenu son modèle, et qu'il s'est efforcé d'imiter dans le travail constant qu'il a fait ensuite seul. Admis dans la chapelle du roi de Saxe en 1822, il en fut, pendant trente ans, le premier violoncelliste. Il tirait un beau son de l'instrument, et sa manière de phraser avait de la largeur; mais son archet manquait de souplesse et de variété. Son talent se distinguait particulièrement par la dextérité de la main gauche et par une connaissance approfondie de toutes les positions sur le manche. Kummer fit quelques voyages en Allemagne et en Danemark. Dans les années 1830, 1832, 1834 et 1837, il joua aux concerts de Leipsick. En 1834, il était à Copenhague; dans l'année suivante, il visita Rudolstadt et Vienne, et joua à la cour de Weimar, en 1836. En 1849, je le vis à l'orchestre de la chapelle de Dresde. Les compositions connues de cet artiste sont : 1° Concerto pour violoncelle (en *fa*), op. 18; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 2° Concertino *idem*, avec orchestre et quatuor, op. 10, *ibid.* 3° Divertissement pour violoncelle et orchestre, op. 2, *ibid.* 4° Pot-pourri *idem*, op. 3, *ibid.* 5° Adagio et variations brillantes, avec orchestre ou piano (en *la*); Hanovre, Nagel. 6° Divertissement sur des thèmes de *la Muette de Portici*, avec quatuor ou piano, op. 9, *ibid.* 7° Airs russes variés pour violoncelle et piano, op. 7; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 8° Amusements pour violoncelle et piano, op. 14; Offenbach, André.

CHARLES KUMMER, frère aîné de Frédéric-Auguste, fut un hautboïste distingué, et succéda à son père en cette qualité, dans la chapelle royale de Dresde. Il était né à Meinungen en 1795.

KUMMER (GASPARD), flûtiste allemand et compositeur laborieux, né le 10 décembre 1795, à Erlau, près de Schleusingen, apprit à jouer de son instrument chez Neumeister, musicien de cette ville, et reçut des leçons de composition d'un *cantor* nommé *Stäps*. En 1835, il entra comme flûtiste dans la chapelle de Cobourg; quelques années après, il y a obtenu la position de directeur de musique. Parmi ses compositions, lesquelles sont au nombre de cent trente œuvres, on remarque : 1° Polonaise facile pour deux flûtes principales et orchestre, op. 17; Offenbach, André. 2° Introduction et allegro pour flûte et orchestre, op. 61; Bonn, Simrock. 3° Introduction et rondeau *idem*, op. 73; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 4° Concertos pour flûte, op. 2 (en *mi* mineur), 7 (en *ré*), 35 (en *ré*); Bonn, Simrock; Offenbach, André. 5° Quintette pour flûte, violon, deux altos et basse, op. 66; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 6° Introduction et variations avec quatuor, op. 4, 6, 48; Mayence, Offenbach, Leipsick. 7° Quatuors brillants pour flûte, violon, alto et basse; op. 10, 37, 54; Leipsick, Peters; Bonn, Simrock. 8° Trios pour trois flûtes, op. 24, 30, 52, 53, 58, 65, 72, 77; Offenbach, Bonn, Leipsick. 9° Trio pour flûte, violon et basse, Offenbach, André. 10° Duos pour deux flûtes, op. 3, 9, 14, 20, 25, 50, 69; Augsbourg, Mayence, Leipsick, Offenbach, Bonn, Brunswick. 11° Beaucoup de divertissements, de pots-pourris, de variations, etc., sur des motifs d'opéras nouveaux, pour flûte seule, ou deux flûtes, ou flûte et piano, ou flûte et guitare.

KUMPF (FRANÇOIS-ANTOINE), musicien de la cour de Bavière, dans la première moitié du dix-huitième siècle, fut nommé maître de chapelle à Alternœtting, en 1734. En 1727, il avait composé, pour le Collége des jésuites de Munich, un drame religieux intitulé : *Aloïs Gonzaga*. Cet ouvrage fut représenté dans la même année et applaudi.

KUNC (ALOYS-MARTIN) est né le 1er janvier 1832 à Cintegabelle, chef-lieu de canton du département de la Haute-Garonne. Son père, ayant remarqué ses heureuses dispositions pour la musique, le plaça comme enfant de chœur, dès l'âge de huit ans, à la métropole Saint-Étienne de Toulouse. Il y commença ses études littéraires et musicales, dans lesquelles il fit de rapides progrès. M. Hazard, maître de chapelle de cette cathédrale, lui donna les premières leçons de piano, et M. Leybach, organiste de la même église, lui fit continuer l'étude de cet instrument. A quatorze ans, il sortit de la maîtrise, déjà bon musicien, et entra au séminaire de l'Esquile pour y terminer ses humanités, mais sans négliger la musique. L'orgue et la composition furent particulièrement les objets de ses études sous la direction de M. Hommey, alors organiste de ce séminaire, et l'un des professeurs les plus distingués du Conservatoire de Toulouse. Au mois d'avril 1849, M. Kunc, ayant été reçu bachelier ès lettres, fut nommé professeur dans ce même séminaire où il venait de terminer ses études. Déjà à cette époque, quelques-unes de ses compositions avaient reçu un accueil favorable des meilleurs artistes du pays. En 1850, le jour de Pâques, un *Ave verum*, pour voix de basse et orgue, dont il est auteur, fut exécuté à la cathédrale de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Toulouse, et dans la même année, il fit entendre dans la même église sa première messe à trois parties vocales et orgue, pour laquelle il reçut les félicitations des connaisseurs.

Au mois de novembre 1852, M. Kunc quitta le petit séminaire de l'Esquile pour aller remplir les fonctions d'organiste à Notre-Dame de Lombez, ancien évêché, maintenant enclavé dans le diocèse d'Auch. Là, pendant cinq ans, il se livra avec ardeur à des études spéciales sur le plain-chant et la musique religieuse. Son premier œuvre gravé, consistant en un recueil de quinze motets, parut en 1854. Il en a été fait depuis lors une deuxième édition. Au milieu de ses succès d'artiste, un malheur vint le frapper : le 25 octobre 1855, il s'était allié à l'une des familles les plus honorables de Lombez; deux mois après, une fièvre typhoïde lui enleva sa jeune épouse. Au mois de juillet 1857, M. Kunc fut appelé à Auch comme maître de chapelle de la cathédrale, et fut chargé de l'enseignement du chant religieux, tant dans la métropole que dans les deux séminaires. Dès ce moment, il se consacra tout entier à l'œuvre qui lui était confiée; ses travaux didactiques, relatifs au plain-chant, ne tardèrent pas à le faire connaître et lui assurèrent une honorable réputation. Des témoignages d'estime lui furent donnés à ce sujet lorsqu'il se rendit à Paris au mois de novembre 1860, pour assister au congrès organisé par M. d'Ortigue pour parvenir à la restauration du plain-chant et de la musique religieuse, ainsi que dans un autre voyage qu'il a fait à Rome au mois de juillet 1861. Pendant son séjour dans la capitale du monde chrétien, M. Kunc reçut sa nomination de membre des académies de Sainte-Cécile et des *Quirites*. Les principales œuvres imprimées de cet artiste sont celles-ci : 1° *Le Plain-Chant liturgique dans l'archidiocèse d'Auch*, Auch, 1858, in-8°. 2° *Mémoire sur le nouveau chant liturgique de Toulouse*, ibid., octobre 1860, in-8°. 3° *Essai sur le rhythme qui convient au plain-chant*, ibid., novembre 1860, in-8°. Ce morceau a été lu au congrès de Paris. 4° *Le Plain-Chant romain et le nouveau chant liturgique de Toulouse*, ibid., 1861, in-8°. 5° *Quinze motets pour les fêtes de N. S. et de la sainte Vierge*, 2e édition. 6° *Treize deux nouveaux cantiques à la sainte Vierge*, deux éditions en 1859 et 1861. 7° *Messe à trois voix et orgue dédiée à N. S. P. le pape*, ibid., 1861. Beaucoup de morceaux d'orgue dans l'*Album* et le *Journal d'un organiste catholique* publiés par M. Grosjean, organiste de Saint-Dié (Vosges). M. Kunc s'occupe en ce moment (1862) d'un ouvrage considérable dont l'objet est l'*accompagnement d'orgue des livres de chant romain de la commission ecclésiastique de Digne* (Basses-Alpes). La musique de piano du même artiste a été publiée à Paris, chez Brandus et Dufour; elle consiste en fantaisies, chants sans paroles, etc., sous les titres suivants : op. 1, *Heureux échange*; op. 4, *Soyez heureux*; op. 6, *Procession au village*; op. 7, *Isolement*; op. 8, *C'était un rêve*; op. 9, *Mystère*; op. 10, *la Chasse aux flambeaux*; op. 12, *Fantaisie sur le Pardon de Ploermel*; op. 13, *Rêve perdu*, élégie; etc. Quelques mélodies pour le chant.

KÜNDINGER (Guillaume), *cantor* et directeur de musique à l'église du Saint-Esprit de Nuremberg, est né, en 1800, à Kœnigshofen, près d'Anspach. Son père, *cantor* et organiste de ce bourg, qui se fixa plus tard à Nuremberg, lui enseigna les principes de la musique. Kündinger passa ensuite sous la direction du musicien de ville Zœsinger pour la continuation de ses études musicales. En 1819, le consistoire d'Anspach le nomma *cantor* et directeur de musique à Windheim. Il profita de la proximité de ce lieu à Würzbourg pour achever son instruction dans la composition chez Frœhlich (*voyez* ce nom). En 1831, la place de directeur de musique de l'église principale de Nordlingue lui fut donnée. C'est dans cette position qu'il a écrit des cantates religieuses pour toutes les fêtes de l'année, et qu'il s'est occupé de l'amélioration du chant choral dans les écoles et dans les églises de ce district. Rappelé à Nuremberg, en 1837, pour occuper une position semblable à l'église du Saint-Esprit, il y était encore douze ans après, lorsque j'ai visité cette ville. La plus grande partie des compositions de cet artiste est restée en manuscrit. Il a publié quelques œuvres pour le piano, des chants pour des chœurs d'homme, et une cantate pour le vendredi saint (*Charfreytags-cantate*) à quatre voix et orchestre, op. 30, en partition, à Nuremberg, chez Endter.

KUNKEL (François-Joseph), directeur de musique à Bensheim, dans le grand-duché de Hesse-Darmstadt, est né le 20 août 1804, à Dieburg, petite ville de la même principauté, où son père, amateur passionné de musique, était boulanger. Dès son enfance, Kunkel reçut une éducation musicale et apprit à jouer de la flûte, du violon, du piano et de l'orgue.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

A l'âge de dix-huit ans, il entra au Séminaire de Bensheim dont il suivit les cours pendant deux ans, et aux instruments qu'il jouait avant d'y entrer, il ajouta le hautbois, le violoncelle, la clarinette et le cor. C'est dans cette même école qu'il fit ses premiers essais de composition. A l'âge de vingt ans, il obtint une place d'instituteur à Heppenheim, dans le Bergstrass. Il resta quatre ans dans ce lieu, et pendant ce temps, il fit quelques voyages à Darmstadt pour recevoir les conseils de Rink (*voyez* ce nom), sur ses compositions. En 1828, le rectorat de l'école bourgeoise de Bensheim lui fut donné, et il reçut, en 1834, sa nomination de professeur de chant au Gymnase (Collége), à laquelle il ajouta plus tard le titre de directeur de musique. Après trente années de service dans l'enseignement, Kunkel demanda sa retraite; il l'obtint en 1854 avec la pension, et depuis lors il s'est fixé à Francfort-sur-le-Mein, cultivant encore l'art et fournissant des articles de critique aux journaux de musique et de littérature. Parmi les compositions de cet artiste, on remarque : 1° *Der Tod Jesu* (la Mort de Jésus), cantate à quatre voix et orgue, en partition, op. 4; Manheim, Heckel. 2° Le psaume 130, à quatre voix et orgue, en partition, op. 5; Spire, Lang. 3° Le motet *Gott sei uns gnædig* (Dieu nous soit favorable), pour quatre voix d'hommes avec accompagnement d'orgue *ad libitum*, op. 9; Mayence, Schott. 4° Messe allemande pour quatre voix d'hommes, op. 17; Giessen, Ferber. 5° Trois cantiques à trois voix d'enfants pour la première communion, op. 19, *ibid.* 6° *Katholisches Choralbuch für die Mainzer Diocese vierstimmig, mit zweckmæssigen Eingangs-, Zwischen- und Nachspielen, etc.* (Livre choral catholique pour le diocèse de Mayence à quatre voix, avec de courts préludes, versets et conclusions pour l'orgue), Mayence, Schott. 7° Huit poëmes mis en musique pour quatre voix d'hommes, op. 6; Darmstadt, Pabst. 8° *Lieder* avec accompagnement de piano. 9° Neuf pièces d'orgue pour les fêtes solennelles, op. 3; Manheim, Heckel. 10° Douze préludes de chorals pour l'orgue. op. 7; Mayence, Schott. 11° Six pièces de conclusions fuguées, *idem*, op. 8; Spire, Lang. 12° Douze petites fugues à l'usage du service divin, op. 12; Mayence, Schott. On a aussi de Kunkel un petit traité élémentaire de musique intitulé : *Kleine Musiklehre*, Darmstadt, Jonghaus, in-8°, et une brochure dirigée contre Schindler, à l'occasion de son dénigrement du Conservatoire de musique de Paris, dans l'écrit intitulé : *Die Verurtheilung der Conservatorien* (la Condamnation du Conservatoire).

KUNLIN (François), maître de chapelle de l'Association suisse pour le chant, a publié un opuscule intitulé : *Musikalische Anecdoten, für Liebhaber und Tonkünstler gesammelt* (Anecdotes musicales recueillies pour les amateurs et les artistes), Saint-Gall. Weglin et Rœtzer, 1825, in-8° de cent dix-huit pages.

KUNSTMANN (Jean-Gottfried), négociant à Chemnitz, au commencement du dix-neuvième siècle, était un pianiste distingué. Il a fait exécuter à Leipsick une symphonie à grand orchestre qui a été applaudie. On a gravé de sa composition : Six quadrilles pour deux violons, flûte, petite flûte, clarinette, deux cors, basson, trombone et basse; Leipsick, Breitkopf et Hærtel, et des chants pour un chœur d'hommes avec des solos, et un accompagnement de piano *ad libitum*, Leipsick, Klemm, en deux suites. La dernière production de M. Kunstmann, laquelle consiste en *Chants nocturnes* à quatre voix d'hommes, a été publiée chez les mêmes éditeurs, en 1844.

KUNTE (F.-S.), excellent violoniste, né en Bohême, fut au service du comte Buquois, à Prague, depuis 1750 jusqu'en 1770. Après cette époque, il se fit instituteur. Il a composé pour le violon plusieurs concertos qui ont été estimés en Bohême, mais qui sont restés en manuscrit.

KUNTZ (Thomas-Antoine), pianiste et compositeur, né à Prague en 1759, s'est fait connaître avantageusement par un opéra de *Pygmalion*, qu'il a composé à l'âge de vingt et un ans, et dont la partition, réduite pour le piano, a été publiée à Prague, en 1781, chez Walther. On a aussi gravé de sa composition : 1° Vingt-quatre chansons allemandes avec accompagnement de piano; Leipsick, 1799, Breitkopf et Hærtel. 2° Chansons *idem*; Prague, 1807, Ernest Schadl, in-fol. Mais c'est surtout pour l'invention d'une sorte de piano organisé, appelé *Orchestrion*, que cet artiste a fixé sur lui l'attention publique. Cet instrument, qui avait la forme d'un piano organisé, mais dont la caisse était beaucoup plus élevée, renfermait un orchestre complet. On y trouvait deux claviers à la main et un clavier de pédales. Le premier clavier était destiné à jouer le mécanisme d'un piano ordinaire et qui attaquait des cordes de métal; mais ce même clavier pouvait également faire vibrer des cordes de boyau, par un archet mécani-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

que mis en mouvement au moyen d'une manivelle. L'auteur appelait ce jeu particulier du premier clavier *Lautenzug*. Le second clavier, ainsi que celui de la pédale, étaient destinés à l'orgue, qui renfermait quinze registres de huit pieds bouchés sonnant le seize pieds, de huit pieds ouverts, de quatre et de deux pieds, lesquels faisaient entendre des jeux de flûte, de clarinette, de hautbois, de basson et de cor. Les différents jeux des deux claviers pouvaient être réunis par un accouplement. De plus, ces jeux avaient le *crescendo* et le *diminuendo*. Kunz a inventé cet instrument en 1791, et en a donné la description dans la *Gazette musicale de Leipsick* (tom. 1, p. 88 et suiv.). Après avoir vendu son premier *Orchestrion*, il en a fait un deuxième beaucoup plus parfait, qu'il a commencé en 1796 et achevé deux ans après. Il jouait de cet instrument difficile avec beaucoup de succès. Il a fait aussi un piano-viole, d'après un système particulier, dont Meusel a donné une courte description dans son *Dictionnaire des artistes* (t. 1, p. 583). Kunz vivait encore à Prague en 1830; aucun autre renseignement n'a été fourni postérieurement sur sa personne par les biographes allemands.

KUNTZEL (Laurent), luthier à Breslau, est né à Hofen (Bavière), en 1790. D'abord ouvrier menuisier, il travailla dans plusieurs ateliers des diverses parties de l'Allemagne, puis il abandonna cette profession pour s'exercer dans la facture des instruments à cordes. Obligé de servir dans les chasseurs bavarois en 1813, il fit les campagnes d'Allemagne et de France. Après la conclusion de la paix, en 1815, il obtint son congé, et s'établit à Breslau. Il travailla d'abord chez le facteur d'instruments Fichtel, et après plusieurs années d'études et de pratique, il se livra exclusivement à la fabrication des instruments à cordes. On a de lui de bonnes imitations des violons et basses de Crémone que Paganini, Ole-Bull et Ernst ont approuvées dans des lettres flatteuses adressées à cet artiste. Kuntzel travaillait encore à Breslau, en 1850.

KUNZ (Conrad-Maximilien), né en Bavière, vers 1817, a fait ses études musicales à Augsbourg, puis s'est fixé à Munich comme professeur de piano. Devenu directeur d'une société de chant, il a dirigé la fête vocale de Ratisbonne en 1847. On a de cet artiste : 1° Méthode pratique de piano (*Praktische Pianoforte-Schule*), op. 2, dont il a été fait neuf éditions; Munich, Finsterlin. 2° *Lieder* à voix seule avec accompagnement de piano, op. 3; Munich, Aibl. 3° Trois chants à quatre voix d'hommes, op. 4, *ibid.* 4° Six *idem*, op. 5; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 5° Mélodie chorale de Schickt, pour les services funèbres, à quatre voix d'hommes, avec accompagnement de quatre trombones; Munich, Aibl. 6° Hymne (*an Hertha*) pour un chœur d'hommes, op. 7, *ibid.* 7° Trois chants pour quatre voix d'hommes, op. 8; Leipsick, Breitkopf et Hærtel, 1847.

J. Kunz, directeur de la société de chant (*Liedertafel*) à Freisingen, en 1844, a publié aussi des chants pour voix d'hommes, qu'il ne faut pas confondre avec ceux de Conrad-Maximilien.

KUNZE (Charles-Henri), professeur de musique et compositeur, vivait à Heilbronn vers la fin du dix-huitième siècle et au commencement du dix-neuvième. On connaît sous son nom : 1° Concerto pour la flûte, op. 5; Augsbourg, Gombart. 2° Six variations sur un air allemand *idem*, avec accompagnement de quatuor, *ibid.* 3° Trois quatuors pour flûte, violon, alto et basse, op. 4, *ibid.* 4° Trois quatuors pour cor, op. 1; Offenbach, André. 5° Trios pour trois cors, 1er et 2e livres; Heilbronn. 6° Chansons allemandes avec accompagnement de guitare.

KUNZEN (Jean-Paul), architecte et organiste à Lubeck, naquit à Leisnig, en Saxe, le 30 août 1696. Après avoir appris les éléments de la musique en ce lieu, il alla continuer ses études à Torgau, à l'âge de neuf ans, puis à Freyberg. En 1716, il se rendit à Leipsick pour y trouver de l'emploi comme musicien, et ne possédant qu'un seul florin dans sa poche : son mérite l'eut bientôt tiré d'embarras, car il ne tarda pas être admis dans l'orchestre de l'Opéra, comme premier violon. En 1719, il établit à Wittenberg un concert public qui fut fréquenté par tous les amateurs de cette ville. Ce fut aussi dans cette ville qu'il se maria. Quelques années après, il alla à Dresde, où il se lia d'amitié avec Schmidt, Heinichen et Volumier, et il perfectionna son goût et ses connaissances sous la direction de ces artistes et de Kuhnau. Ils lui procurèrent l'occasion de faire entendre ses compositions pour l'église, et le succès de ces ouvrages lui fit offrir une place de maître de chapelle de l'électrice; mais il préféra se rendre à Hambourg en 1723. Il y eut l'emploi de compositeur au théâtre, y ajouta des récitatifs à plusieurs opéras de Keiser et de Hændel, puis il composa *Cadmus* et un divertissement inti-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tulé : *Critique du théâtre de Hambourg*. Il paraît qu'il avait peu de talent pour la musique dramatique. En 1732, il fut appelé à Lubeck, en qualité d'organiste, et il continua de résider en cette ville jusqu'à sa mort, arrivée en 1770. Il avait été nommé membre de la Société musicale de Mizler en 1747. Toute la musique de Kunzen est maintenant oubliée, et l'on ne cite plus que son oratorio de la *Passion*. Mattheson, qui a publié une notice sur ce musicien, le considérait comme un des meilleurs organistes de son temps. Je possède le manuscrit autographe d'un traité de l'harmonie dont ce musicien est auteur : il a pour titre : *Anfangsgründe des Generalbasses* (Principes élémentaires de la basse continue). Douze feuilles in-4°.

KUNZEN (Charles-Adolphe), fils du précédent, naquit à Wittenberg, le 22 septembre 1720. Dès l'âge de huit ans, il jouait du clavecin de manière à exciter l'étonnement de ceux qui l'entendaient. Il fit alors un voyage en Hollande et en Angleterre avec son père, et partout il produisit une vive sensation. Le docteur Pepusch, qui l'entendit à Londres, le considérait comme un prodige. Après l'année 1730, qui suivit son retour à Hambourg, on le perd de vue jusqu'en 1750, époque où il obtint la place de maître de chapelle à Schwerin. Sept ans après, il se rendit à Lubeck pour remplacer son père, qui avait dû cesser ses fonctions, à cause de sa mauvaise santé. Après une atteinte d'apoplexie qui le frappa en 1772, une de ses mains demeura paralysée, et l'on fut obligé de lui adjoindre son élève Kœnigslow. Il mourut en 1781, laissant la réputation d'un savant musicien et d'un habile organiste. On n'a gravé de sa composition que douze sonates de clavecin, qui ont paru à Londres. Tous ses autres ouvrages sont restés en manuscrit; ils consistent en plusieurs symphonies, vingt et un concertos pour violon, huit concertos pour flûte, six *idem* pour hautbois, beaucoup de duos pour deux violons et douze sonates pour le clavecin. Parmi diverses grandes compositions de musique vocale, on remarque un oratorio de la *Passion*, un autre intitulé *Die Gœttliche Berufung des Glaubens Abrahams* (l'Appel de Dieu à la foi d'Abraham), des cantates et des sérénades pour des occasions particulières. La bibliothèque du conservatoire royal de Bruxelles possède aujourd'hui les manuscrits originaux de la plupart de ces ouvrages.

KUNZEN (Frédéric-Louis-Émile), fils de Charles-Adolphe, né à Lubeck, en 1761, a été considéré comme un musicien distingué par ses contemporains. Après avoir fait sous la direction de son père ses études musicales, il vécut d'abord à Hambourg comme professeur de musique, y reçut des leçons d'harmonie et de composition de Naumann, et y publia ses premières productions; puis, en 1784, il alla continuer ses études littéraires à l'université de Kiel. Là il se lia d'amitié avec Cramer, rédacteur de l'écrit périodique intitulé *Magasin de musique*, dont les idées originales n'ont peut-être pas été sans influence sur la direction de ses travaux. Quoiqu'il fût un très-habile pianiste et un grand lecteur de musique, il ne put d'abord obtenir une place de simple accompagnateur de la chapelle royale de Copenhague, où il s'était rendu après avoir quitté l'université de Kiel; mais au lieu d'être découragé par sa mauvaise fortune, il profita de ses loisirs pour étendre ses connaissances théoriques et pratiques. Son premier essai de musique dramatique fut l'opéra intitulé *Holger le Danois*. Cet ouvrage fut représenté à Copenhague en 1790, sous la direction de Schulz, et il obtint un brillant succès. On y remarquait déjà ce sentiment juste de l'effet scénique qui est un don de la nature, et qu'aucune autre qualité ne peut remplacer. Cependant, fatigué de la situation précaire où il se trouvait dans la capitale du Danemark, et n'y apercevant point de chances favorables pour son avenir, il résolut d'aller chercher fortune ailleurs. D'après le conseil de Schulz, il se rendit à Berlin, où Reichardt l'accueillit avec bienveillance, et n'épargna rien pour lui rendre profitable le séjour de cette ville. Kunzen y écrivit la musique d'une petite pièce qui ne réussit pas; mais il fut bientôt consolé de cet échec par sa nomination de directeur de musique au théâtre de Francfort. Cette place lui fournit l'occasion de se familiariser avec les œuvres de Mozart, et d'en étudier l'esprit et la facture. Les opéras de cet homme célèbre devinrent dès lors ses modèles. A Francfort, il avait épousé une cantatrice du théâtre, nommée *Zuccherini*. Cette femme ayant obtenu un engagement à Prague, Kunzen la suivit dans cette ville et y prit aussi la direction de la musique. Ce fut là qu'il fit représenter son *Winzerfest* (la Fête des vendangeurs), dont la réussite fut complète. Vers le même temps, Schulz ayant demandé sa retraite de la direction de la musique du théâtre de Copenhague, le roi lui laissa le soin de désigner son successeur, et il indiqua Kunzen, qui fut mis en effet en possession de la place,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

et qui justifia, par le talent qu'il y déploya, la confiance qu'on avait eue en lui. Il entra en fonctions dans l'été de 1795, et conserva la même situation pendant les vingt-deux dernières années de sa vie. Satisfait de ses services, le roi le décora de l'ordre de Danebrog. Kunzen mourut à Copenhague le 28 janvier 1819, à l'âge de cinquante-six ans.

Cet artiste a écrit pour le théâtre : 1° *Holger Danske* (*Holger le Danois*) ou *Obéron*, opéra danois en trois actes, en 1790 ; partition réduite pour le piano, avec une traduction allemande par C.-F. Cramer, Copenhague, Sœnnischsen, 1790, in-4° obl. 2° *Les Vendangeurs*, opéra en trois actes, à Prague, 1793, gravé pour piano en 1798. 3° *Hemmeligheden* (le Secret), à Copenhague, 1796. 4° *Drageduckken*, opéra danois, 1797. 5° *Jokeyen*, idem, 1797. 6° *Eric Ejegad*, grand opéra danois, 1798. 7° *Naturens Rœst*, (la Voix de la nature), opéra danois, 1799. 8° *La Harpe d'Ossian*, opéra allemand en trois actes, 1799. 9° *Le Retour dans les foyers*, opéra danois, à Copenhague, en 1802. 10° *Le Conquérant et le Prince ami de la paix*, cantate théâtrale, en 1802.

Les autres ouvrages de musique vocale composés par Kunzen sont : 11° Chœurs et chants pour *Hermann et les princes*, de *Klopstock*. 12° *La Résurrection*, oratorio danois, de Thomas Thaarup. 13° Autre oratorio danois dont le titre est inconnu. 14° *Alleluia* de *la Création de Baggesen*, en danois, imprimé en partition à Copenhague et à Hambourg. 15° *Hymne à Dieu*, poésie de Schmidt de Phiseldeck, publiée pour le piano à Zurich, chez Nægeli. 16° Cantate funèbre sur la mort du maître de chapelle Schulz, exécutée en 1800 à Copenhague, au concert pour les veuves de musiciens. 17° *Cantate pour la solennité du nouveau siècle*, exécutée à l'église de la cour, en 1801. 18° Chansons religieuses, tirées des poésies de Cramer, avec accompagnement de piano, publiées en 1785 par Cramer, comme 4e partie de sa *Polymnie*, à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel. Cramer a donné l'analyse de ces mélodies dans la deuxième année de son *Magasin musical* (pag. 503-534). Parmi les compositions instrumentales du même artiste, on remarque : 19° Ouverture à grand orchestre (en ut), n° 1, Zurich, Hug. 20° *Idem* (en *ré*), n° 2 *ibid.* 21° *Idem* sur le thème de l'ouverture de *la Flûte enchantée*, de Mozart, n° 3, Leipsick, Peters. 22° Six sonates pour piano, Berlin, 1792. 23° Fantaisie et variations sur l'air allemand : *Ohne Lieb und ohne Wein* (Sans amour et sans vin), exécutée par l'auteur avec un brillant succès dans un concert donné à Berlin en 1791.

KUPPLER (Jean-Georges), facteur d'instruments, neveu et élève du célèbre Stein, s'est établi à Nuremberg en 1789, après avoir achevé son apprentissage à Augsbourg. Quoiqu'il ne soit pas considéré comme un des meilleurs facteurs de son temps en Allemagne, il s'est néanmoins fait remarquer par l'invention de pianos à deux tables d'harmonie. Il construisait aussi de bons harmonicas. Les pianos à deux tables d'harmonie ont été reproduits à l'exposition universelle de Paris, en 1855, par le facteur Lichtenthal, de Pétersbourg, comme une invention nouvelle.

KUPSCH (Charles-Gustave), né le 24 février 1807, à Berlin, où son père était directeur d'une école, fut destiné dans sa jeunesse à l'étude de la théologie et à la prédication ; mais un penchant irrésistible pour la culture de la musique le détourna de cette carrière. Louis Berger fut son maître de piano ; Benelli lui enseigna le chant ; Edouard Rietz, le violon ; il reçut des leçons d'orgue de Guillaume Bach et il apprit la composition chez Zelter et chez Bernard Klein. A l'âge de dix-huit ans, il obtint les places de *cantor* et d'organiste de l'église de la Sprée à Berlin et se livra à l'enseignement d'après le système de Logier. Ses premières compositions furent écrites pour l'église. En 1828, il écrivit la musique d'un ballet. En 1831, il abandonna ses places de *cantor* et d'organiste pour aller à Leipsick : il y dirigea les concerts de la Société d'harmonie, et écrivit la musique d'une pantomime intitulée : *der Zauberkessel* (le Chaudron magique). Peu de temps après, il accepta la place de premier chef d'orchestre du théâtre de Lubeck. En 1838, il quitta encore cette position et se rendit à Rotterdam, où il fut nommé professeur et directeur de l'Académie royale de chant, et chef d'orchestre de la société *Eruditio-Musica*. Il y obtint aussi le titre de membre honoraire de la Société néerlandaise pour l'encouragement de la musique, en 1839. On ignore les motifs qui lui firent quitter une situation si honorable, mais on le trouve, en 1844, à Fribourg, où il remplissait les fonctions de directeur de musique. Deux ans après, il enseignait le chant à Berlin, et, dans la même année 1846, il avait déjà changé de position et dirigeait une société de chœur d'hommes à Nuremberg. On le perd de vue après cette époque. Environ vingt œuvres de *Lieder*, de danses et de chants pour des

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

voix d'hommes ont été publiées sous le nom de ce musicien.

KURPINSKI (Charles), compositeur polonais, jouit de beaucoup de célébrité parmi ses compatriotes. Fils de Martin Kurpinski, organiste à l'église de Wloszakowice, village du grand-duché de Posen, il naquit dans ce lieu en 1785. Son père le destinait à lui succéder et lui faisait étudier l'orgue et le plain-chant; mais l'arrivée de deux frères de sa mère, nommés Roch et Jean Wanski, tous deux musiciens de profession, attachés au service du staroste Felix Polanowski, fit changer les résolutions de la famille Kurpinski et tira de son village le futur compositeur. Il jouait quelque peu de violon; c'en fut assez pour que l'oncle Roch Wanski l'emmenât en Galicie et le fit entrer dans la chapelle de son seigneur. Devenu membre d'un bon orchestre, Kurpinski eut souvent occasion d'exécuter et d'entendre la musique des maîtres, forma son goût, prit l'habitude de l'ensemble, et apprit la composition dans les partitions de *la Création* et de *Don Juan*. Après la mort de son oncle, il s'éloigna de la Galicie et se rendit dans la capitale de la Pologne. Il avait compris que Varsovie était la seule ville de sa patrie qui pût lui offrir les moyens d'atteindre le but où tendaient ses désirs. Comme acheminement à ce but, il obtint bientôt la place de second chef d'orchestre au Théâtre-National; Elsner occupait celle de premier chef. Kurpinski fut son successeur en 1825. Depuis 1811, il a fait représenter sur ce théâtre plusieurs ouvrages dramatiques dont la plupart ont été accueillis avec enthousiasme par les compatriotes de l'artiste. En 1819, une médaille d'or à son effigie lui fut offerte après le succès d'un de ses ouvrages. A la fin de la même année, l'empereur Alexandre le nomma maître de chapelle de la cour de Varsovie, et au commencement de 1823, il le décora de l'ordre de Saint-Stanislas. Dans cette même année, il fit un voyage en Allemagne, en France et en Italie, pour connaître la situation de la musique dans ces pays où elle est cultivée avec succès; il ne retourna à Varsovie qu'en 1824.

Kurpinski était doué de toutes les qualités des artistes d'élite, à savoir: le sentiment de l'art, l'énergie, l'activité et la facilité de production. Il cultivait tous les genres de musique, composait pour la scène, pour l'église, pour une multitude de circonstances particulières et pour les salons, étudiait la théorie de son art, en cultivait la littérature, écrivait des livres pour l'instruction des artistes et des amateurs, fondait un journal de musique afin de stimuler le goût de ses compatriotes pour cet art, dirigeait la musique du théâtre et remplissait les fonctions de directeur du chant à l'École royale de musique. Il s'était marié. Sa femme, née Sophie Brzowska, débuta à l'Opéra de Varsovie dans le *Freyschütz*, de Weber. Actrice aimée du public, elle ne se retira qu'en 1842 avec la pension. La dernière composition de Kurpinski fut une cantate pour la fête de l'empereur de Russie, en 1837. Retiré en 1841, après trente ans de service, il reçut de tous les artistes du théâtre les témoignages d'une sincère affection. En 1857, il vivait encore et se plaisait dans une solitude absolue.

C'est à Kurpinski et à Elsner que la Pologne est redevable des progrès qu'elle a faits dans la musique depuis le commencement du dix-neuvième siècle. Leurs travaux ont doté leur patrie d'un véritable opéra national, lequel a pris la place des traductions de l'allemand, du français et de l'italien qui, précédemment, occupaient la scène polonaise. Kamienski avait commencé cette ère nouvelle de la musique polonaise dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Kurpinski a donné un grand nombre d'opéras qui ne sont pas tous connus des biographes allemands.

En voici la liste la plus complète parvenue à notre connaissance: 1° *Dwie Chatki* (les Deux Chaumières), 1811. 2° *Palac Lucyfera* (le Palais de Lucifer), 1811. 3° *Martinowa w Seraju* (la Femme Martin au sérail), mélodrame comique en deux actes, 1812. 4° *Ruyni Babilonu* (les Ruines de Babylone), en trois actes. 5° *Szarlatan* (le Charlatan), opéra bouffe en deux actes, 1814. 6° *Laska Imperatora* (la Faveur de l'empereur), en trois actes, 1814. 7° *Jadwiga* (Edwige), opéra qui obtint un grand succès, 1814. 8° *Agar na paszczy* (Agar dans le désert), scène lyrique, 1814. 9° *Alexander i Appelles* (Alexandre chez Apelles), en un acte, 1815). 10° *Oblessenia Gdanska* (le Siége de Dantzick), 1815. 11° *Nadgrada* (la Récompense), 1815. 12° *Mala Szkola Ojców* (le Mauvais Exemple du père), en un acte, 1816. 13° *Nowe Krakowiaki* (les Cracoviens), en deux actes, 1816. 14° *Dziadek*, en un acte, 1816. 15° *Ero i Leander* (Héro et Leandre), scène lyrique, 1816. 16° *Jan Kochanowski* (Jean Kochanowski), en deux actes, 1817. 17° *Batorya o iednym 'zolniezu* (Batterie servie par un seul soldat), 1817. 18° *Czaromysl*, en trois actes, 1818. 19° *Zamek na Czorstynie* (le Château de Czorstyn), 1819. 20° *Le Forestier*, en deux

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

actes, 1819. 21° *Kalmora*, en deux actes, 1820. 22° *Casimir le Grand*, pièce à grand spectacle. 23° *Nasze przebiegi* (Nos Transfuges), opéra comique. 24° *Cecile de Piascezno*, grand opéra dont la partition a été publiée à Varsovie. Kurpinski a écrit aussi l'ouverture et les chœurs de *Zbigniew*, tragédie, en 1819, et des ballets : *le Bourgeois gentilhomme*, *Terpichore sur la Vistule*, *Mars et Flore*, etc. Les autres compositions de musique vocale de cet artiste sont : 1° Messe à quatre voix sur le texte polonais. 2° Hymne polonaise (*Oyczenaesz*), à trois voix. 3° Messe à quatre voix, chantée à l'église de Saint-Alexandre par les élèves du district du *Nouveau-Monde* (colonie militaire). 4° Messe latine à quatre voix, exécutée dans l'église des Franciscains de Varsovie. 5° Messe sur le texte polonais publiée dans le *Spiewenik* de l'abbé Mioduszewski. 6° Messe villageoise sur un texte de Felinski. 7° Messe à trois voix (contralto, ténor et basse), avec accompagnement d'orgue, trompettes, trombones et timbales, composée pour la confrérie littéraire. 8° Recueil de chants religieux, publiée à Varsovie, chez Klubowski. 9° Un grand nombre de cantates et pièces pour les fêtes officielles et anniversaires. 10° *Elégie sur la mort de Kosciusko*. 11° Cantate pour l'inauguration de la statue de Kopernick, exécutée à Varsovie, le 11 mai 1830, à quatre voix et orchestre. 12° *Te Deum* pour le sacre de l'empereur Nicolas, à quatre voix, chœur et orchestre, exécuté en 1829, dans la cathédrale de Varsovie, sous la direction de l'auteur. 13° Cantate pour la fête de l'empereur, en 1837. La musique instrumentale de Kurpinski n'est pas toute connue ; on en a publié à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel : Symphonie à grand orchestre, op. 15 ; fantaisie pour piano, op. 8 ; fantaisie *idem*, op. 10 ; fugue pour piano avec introduction ; collection de quatorze polonaises pour piano, op. 11 ; trois polonaises *idem*, op. 4. On a publié à Varsovie, chez Brzezina : Polonaise à grand orchestre ; Nocturne pour cor, alto et basson, op. 16 ; *Paysage musical*, pot-pourri pour cor, basson et quatuor d'instruments à cordes, op. 18 ; thème varié pour piano. Les ouvertures de *Kalmora*, de *la Femme Martin*, de *la Reine Hedwige* et des *Ruines de Babylone* ont été publiées à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel.

Les œuvres de littérature musicale produites par l'activité infatigable de Kurpinski sont celles-ci : *Wyklad systematyczny zasad Musyki na Klawikord* (Exposé systématique de la musique pour le piano), Varsovie, Klubowski, 1819 ; *Zasady Harmonii* (Principes d'harmonie), *ibid.*, 1821 ; *Tygodnik muzyczny* (Journal hebdomadaire de musique), *ibid.*, 1820-1821, trois volumes ; *Coup d'œil sur l'opéra en Pologne*, inséré dans les *Annales de la Société des Amis des sciences* (dont Kurpinski était membre), 21me volume.

KURZ (Jean), organiste et directeur de musique à Calw, dans le Wurtemberg, vers la fin du dix septième siècle et au commencement du dix-huitième, est auteur d'un écrit qui a pour titre : *Neue erfundene Harfe, so durch ein Klavier, gleich einem Spinet zu schlagen* (Harpe d'une invention nouvelle, qui se joue au moyen d'un clavier, à la manière d'une épinette), Tubingen, 1681. C'est l'idée d'un instrument que Dietz (*voyez* ce nom) a réalisé environ cent trente ans plus tard. Mattheson parle aussi, dans son *Parfait maître de chapelle*, d'un autre ouvrage de Kurz intitulé : *Classis prima musices*. Il ne paraît pas que ce livre ait été imprimé.

KURZINGER (Ignace-François-Xavier), musicien au service de la petite cour de Mergentheim ou Marienthal, dans le Wurtemberg, vécut vers le milieu du dix-huitième siècle. Il a publié à Augsbourg, en 1758, une collection de symphonies intitulée : *David et Apollo, iste profanus Parnassi, ille sacer Cœli uterque rex et jubilaris archiphonascus chori, sive VIII symphoniæ solemniores seu breves, tam pro ecclesia quam aula compositæ*, op. 1. On a aussi du même artiste une instruction pour le chant figuré et le violon, imprimée à Augsbourg, chez Lotter, en 1765, 95 pages in-4°.

KURZINGER (Paul), fils du précédent, né à Würzbourg vers 1760, fut destiné par son père à la jurisprudence et suivit des cours dans les universités de la Bavière. Mais pendant qu'il était occupé de ses études, il reçut aussi une éducation musicale d'artiste ; bientôt le goût de l'art devint en lui si prononcé, qu'il prit la résolution de renoncer au barreau. Il se rendit à Munich et entra dans la chapelle de l'électeur. En peu de temps, ses progrès le conduisirent à écrire un petit opéra (*la Comtesse*) qui obtint du succès sur le Théâtre électoral. Il voulut ensuite retourner à Würzbourg ; mais il n'y trouva pas de position convenable, et dut quitter cette ville pour aller à Ratisbonne, où il obtint une situation honorable dans la chapelle du prince de la Tour et Taxis. Le prince, satisfait de ses talents, lui confia la composition de la musique qui devait être exécutée aux fêtes preparées

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

pour l'arrivée de l'empereur Joseph II à Ratisbonne. Ce qu'il écrivit à cette occasion justifia complétement le choix qu'on avait fait de lui; l'empereur lui-même fut si satisfait de cette musique, qu'il engagea l'auteur à se rendre à Vienne, lui promettant une place dans sa chapelle. Kurzinger se rendit à cette invitation, et fut bien accueilli à la cour. Il vivait encore à Vienne en 1807, et y était directeur de musique dans une maison d'éducation. On connaît de lui plusieurs bons morceaux de musique d'église : *La Comtesse*, opéra-comique représenté à Munich en 1773; *l'Illumination*, idem, à Vienne, en 1792; *Robert et Calixte*, dans la même ville, en 1794. Il a fait aussi imprimer : Six chansons allemandes avec accompagnement de piano, Vienne, Kurzbeck, 1789, et douze chansons allemandes pour le piano, Vienne et Darmstadt, 1792.

KURZWEIL (....), compositeur de musique instrumentale, paraît avoir vécu à Vienne vers la fin du dix-huitième siècle. On connaît sous son nom, en manuscrit : 1° Symphonie à grand orchestre. 2° Symphonie concertante pour violon et clarinette, avec orchestre. 3° Concerto pour violon. 4° Concerto pour alto. 5° Concerto pour violoncelle. 6° Trio pour clarinette, alto et basson. Kurzweil vivait encore en 1800.

KÜSTER (Hermann), directeur de musique et organiste du Dom à Berlin (1801), a fait ses études de composition dans la section de musique de l'Académie royale des beaux-arts de cette ville, sous la direction de Rungenhagen. Ses premières productions furent publiées en 1840 et 1841; elles consistent particulièrement en chants pour quatre voix d'hommes. En 1843, il fit exécuter à l'Académie de chant l'ouverture et la première scène d'un petit opéra de sa composition intitulé : *la Double Noce* (die Doppelhochzeit), et, dans la même année, il publia quarante-huit fugues pour l'orgue, op. 4, à l'usage des organistes de petites villes et de la campagne, Berlin, C. Paez. Appelé à Saarbruck, deux ans après, en qualité de directeur d'une société de chant, il y resta environ deux ans et s'y occupa spécialement de la composition. Au mois de novembre 1844, il fit exécuter à l'Académie de chant de Berlin, sous sa direction, un oratorio dramatique intitulé : *Die Erscheinung des Kreuzes* (l'Apparition de la croix); cet ouvrage produisit une vive impression sur l'assemblée. M. Küster a été appelé à remplir la place vacante d'organiste du Dom de Berlin, en 1852. Postérieurement, il a fait entendre divers ouvrages importants de sa composition, parmi lesquels on distingue l'oratorio intitulé : *Die ewige Heimath* (la Patrie éternelle), dont la partition réduite pour le piano a été publiée à Neu-Ruppin, chez Rodolphe Petrenz. La *Gazette de Spener*, du 14 juillet 1861, a rendu un compte avantageux de cet ouvrage. On connaît aussi du même compositeur des *Lieder* distingués pour contralto, op. 8, Mayence, Schott, et les psaumes 40, 67, 100 et 149, pour un chœur d'hommes à quatre voix; Neu-Ruppin, Rodolphe Petrenz.

KUTSCHER (G.-F.), professeur de musique et pianiste à Ratisbonne, actuellement vivant (1862), a publié une méthode élémentaire de piano, avec des exercices faciles, sous ce titre : *Der Anfænger im Clavierspiel*, Ratisbourg, Reitmayer.

KUTTNOHORSKY (Jean-Népomucène), directeur du chœur au château de Prague et dans l'église de Saint-Benoît, est né en cette ville vers 1733. Son père, bon musicien de l'église métropolitaine, lui enseigna la musique. Kuttnohorsky entra d'abord en qualité de ténor à l'église cathédrale et à celle de Sainte-Marie-des-Victoires, puis il obtint la place de directeur ci-dessus indiquée. Parmi ses compositions, qui sont restées en manuscrit, on cite deux messes et huit symphonies qui sont estimées en Bohême. Kuttnohorsky est mort à Prague en 1781.

KÜTZING (Charles), d'abord facteur d'instruments à Coire (Suisse), s'est établi à Berne en 1840, et y a transporté ses ateliers. Il est auteur d'un manuel théorique et pratique de la construction des pianos, avec une indication de toutes les innovations introduites dans ce genre d'instruments. Cet ouvrage a pour titre : *Theoretisch-praktisches Handbuch der Fortepiano-Baukunst mit Berücksichtigung der neuesten Verbesserungen*, Bonn et Coire, J.-F.-J. Dalp, 1833, in-8° de 94 pages avec six planches. Kützing a donné comme supplément à ce traité un livre qui a pour titre : *Beitræge zur praktischen Akustik* (Essais pour l'acoustique pratique), Berne et Coire, Dalp, 1838, in-8° de 51 pages, avec deux planches. On a aussi du même facteur d'instruments un manuel théorique et pratique de la construction des orgues, sous ce titre : *Theoretisch-praktisches Handbuch der Orgelbaukunst*, Berne et Coire, Dalp, 1843, in-8° de 137 pages, avec 8 planches.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

L

LAAG (Henri), organiste et facteur de clavecins à Osnabrück, né à Herford (Westphalie), le 18 février 1713, remplissait ses fonctions à l'église de Sainte-Catherine d'Osnabrück. On a de lui un livre intitulé : *Anfangsgründe zum Clavierspielen und Generalbass* (Éléments du clavecin et de la basse continue); Osnabrück, 1774, in-4° de 74 pages. Il a aussi publié cinquante chansons avec accompagnement de clavecin, sous ce titre : *Fünfzig Lieder mit Melodien für Clavier;* Cassel, 1777. Cet artiste a écrit sa propre biographie, qui a été publiée après sa mort, par un de ses amis, sous ce titre : *Lebens-Geschichte Heinrich Laag's, Organisten an der Katharinen Kirche in Osnabrück, von ihm selbst beschreiben und mit einem Nachtrage herausgegeben von einem seiner Freunde* (Biographie de Henri Laag, organiste de l'église Sainte-Catherine à Osnabrück, écrite par lui-même, et publiée, avec un appendice, par un de ses amis); Herford, 1798, in-8° de 248 pages. L'éditeur de cette autobiographie nous apprend que Laag mourut le 30 octobre 1797.

LABADENS (....), violoniste à Paris, vers le milieu du dix-huitième siècle, a publié : *Nouvelle méthode pour le violon;* Paris, Naderman. En 1797, Labadens était attaché à l'orchestre de l'Opéra; mais il ne faisait plus partie du personnel de cet orchestre en 1802.

LABARRAQUE (Antoine-Germain), pharmacien à Paris, est né à Oléron (Basses-Pyrénées), le 29 mai 1777. Après avoir servi quelque temps dans la compagnie de grenadiers de Latour d'Auvergne, il entra au service des hôpitaux en qualité de pharmacien, fut chargé en Espagne de la direction de l'hôpital de Beira, et suivit ensuite des cours à l'école de médecine de Montpellier. En 1799, il se rendit à Paris, où il acheva ses études. Au mois de juin 1805, il reçut son diplôme de pharmacien, puis il se livra à divers travaux, qui le conduisirent à des découvertes utiles; entre autres celle des chlorures d'oxyde de chaux et d'oxyde de soude, dont on a fait d'importantes applications dans certaines maladies épidémiques et endémiques. M. Labarraque est cité ici pour son livre intitulé *L'Art du boyaudier;* Paris, 1822, in-8°. Cet ouvrage se rattache à la musique par la fabrication des cordes d'instruments.

LABARRE (Michel de), flûtiste et compositeur, né à Paris, en 1675, mourut en cette ville, vers la fin de 1743. On a représenté à l'Opéra, en 1700, un ouvrage de sa composition, intitulé : *Le Triomphe des Arts,* paroles de Lamotte; la partition de cet ouvrage fut imprimée dans la même année, à Paris, chez Ballard. Labarre donna aussi, en 1703, un intermède intitulé : *La Vénitienne.* On a du même artiste quelques œuvres de duos et de trios pour la flûte.

LABARRE (Teille), guitariste, vécut à Paris vers la fin du dix-huitième siècle. On connaît sous son nom : 1° Étrennes de guitare, ou recueil des plus jolies romances qui ont paru dans l'année 1787, suivies d'une sonate pour guitare, avec accompagnement de violon obligé, op. 2; Paris, Bailleux, 1788. — 2° *Nouvelle méthode pour la guitare à l'usage des personnes qui veulent l'apprendre sans maître,* op. 7; Paris, 1793. — 3° *Recueil pour la guitare, ou leçons graduelles et faciles,* Paris, 1794.

LABARRE (Louis-Julien Castels de), né à Paris, le 24 mars 1771, est issu d'une famille noble de Picardie. Après avoir reçu, dans

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sa jeunesse, quelques conseils de Viotti pour le violon, il fit, en 1790, un voyage en Italie. Admis au Conservatoire de *La Pietà*, à Naples, comme élève, il y apprit le contrepoint sous la direction de Sala, puis il rentra en France, dans l'année 1793, et y acheva ses études de composition près de Méhul. Après avoir rempli pendant deux ans les fonctions de premier violon au *Théâtre de Molière*, il entra à l'Opéra en l'an VII ; mais après quelques années il quitta cette position pour un emploi dans la famille de l'empereur Napoléon. Dans l'an VI de la république (1798) il a fait représenter au Théâtre de Molière *Les Époux de seize ans*, opéra en un acte, qui n'obtint point de succès et ne fut joué que trois fois. Il a publié deux recueils de romances avec accompagnement de piano, une scène des *Adieux du Cid à Chimène*, trois œuvres de duos de violon, des caprices et des airs variés pour cet instrument.

LABARRE (Théodore), compositeur et harpiste célèbre, est né à Paris, le 5 mars 1805. Dès son enfance on lui fit étudier la musique comme un délassement ; car il n'était pas destiné à faire sa profession de cet art. La harpe fut l'instrument qu'on lui mit entre les mains ; il n'était âgé que de sept ans lorsque Cousineau lui en donna les premières leçons. Il continua de s'y exercer sous la direction de ce maître jusqu'en 1814. A cette époque il devint élève de Bochsa, qui, trouvant en lui les plus rares dispositions, lui fit faire de rapides progrès. Après le départ inopiné de cet artiste pour l'Angleterre, en 1816, Labarre continua ses études de harpe auprès de Naderman jusqu'en 1820 ; mais il n'en reçut que de rares leçons. En 1817, ses parents prirent la résolution de faire servir ses talents à sa fortune, et pour achever son éducation d'artiste, ils le firent entrer comme élève au Conservatoire, où il apprit auprès de M. Dourlen les éléments de l'harmonie ; puis il devint élève d'Eler, pour le contrepoint. Après la mort de ce maître, il continua ses études sous la direction de l'auteur de cette notice (en 1821), et dans le même temps Boieldieu lui enseigna le mécanisme des formes de la composition idéale. Bien qu'il ne fût âgé que de dix-huit ans, Labarre se présenta au concours de l'Institut, en 1823, pour le grand prix de composition musicale. Le sujet du concours était la cantate de *Pyrame et Thisbé*, composée de plusieurs récitatifs, airs et duos. Des mélodies d'un goût élégant, un bon sentiment dramatique, une harmonie piquante, distinguaient l'œuvre de Labarre : le second prix lui fut décerné. Nul doute qu'il eût obtenu le premier l'année suivante, si les succès qu'il trouvait déjà dans son talent sur la harpe et dans ses compositions pour cet instrument ne lui avaient fait prendre une autre direction.

En 1824, il se rendit en Angleterre, où son habileté le fit bientôt remarquer. Des concerts donnés chaque année à Londres ; d'autres, dans des lieux de plaisance, tels que Bath et Brighton ; enfin des voyages en Irlande et en Écosse étendirent sa réputation, et le placèrent à la tête des harpistes de la Grande-Bretagne. Dans les intervalles des saisons, il revenait en France chaque année, et après avoir donné des concerts à Boulogne ou dans d'autres villes, il allait passer quelques mois à Paris. Dans un de ses voyages, il visita la Suisse ; dans un autre, il se rendit à Naples, où il excita autant de surprise que d'admiration, au théâtre de Saint-Charles. La harpe entre ses mains avait acquis une importance plus grande, un caractère plus élevé, une variété d'effets, enfin une énergie qu'elle n'avait point auparavant. Sa musique pour cet instrument avait paru d'abord trop difficile : peu d'amateurs et même d'artistes étaient assez habiles pour la jouer ; ce défaut relatif nuisit à son succès dans les premiers temps. Quelques jeunes gens formés à son école, tels que MM. Léon Gatayes et Godefroy, la popularisèrent enfin ; il est peu de harpistes aujourd'hui qui ne la recherchent.

Des romances charmantes, qui ont obtenu des succès de vogue, avaient commencé la réputation de Labarre pour la musique vocale ; ses amis ne doutaient pas que s'il essayait son talent à la scène, il n'y réussît à merveille ; mais il était difficile de trouver un poème favorable à son talent. Malheureusement il crut l'avoir rencontré dans *Les deux Familles*, drame en trois actes dont il composa la musique, et qui fut représenté le 11 janvier 1831 au théâtre Ventadour. Cette pièce ne réussit pas, et la musique, qui subit toujours en France le sort du livret, fut entraînée dans sa chute. Considéré sous le rapport de l'art, cet ouvrage n'avait pas réalisé les espérances des amis de Labarre. On y trouvait de jolies mélodies, des détails pleins de goût, mais non la hardiesse de pensée qu'on attendait du jeune compositeur. Je ne puis rien dire de *L'Aspirant de marine*, opéra-comique en deux actes, joué au théâtre de la Bourse (mai 1834), n'ayant point entendu cet ouvrage. *La Révolte au Sérail*, ballet en trois actes, joué à l'Opéra dans le mois de décembre 1833, fut écrit avec beaucoup de rapidité ; néanmoins on y trouve des morceaux d'un très-bon effet.

Après un séjour de quelques années à Paris, Labarre retourna à Londres. Il s'y livra avec succès à l'enseignement. En 1837, il devint l'e-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

poux de Mlle Lambert, jeune et jolie cantatrice qui possédait un talent plein de grâce et d'expression. Il vécut alors pendant quelque temps à Paris. Après que Girard eut quitté la direction de l'orchestre de l'Opéra-Comique pour passer à l'Opéra, Labarre lui succéda dans cette position, en 1847. Le 9 août 1845, il avait fait pour ce théâtre *Le Ménétrier, ou les deux Duchesses*, opéra en trois actes, dont la musique, bien écrite et bien instrumentée, renfermait des morceaux pleins de mélodie et de distinction ; mais la faiblesse du livret en empêcha le succès. En 1849, Labarre quitta la direction de l'orchestre de l'Opéra-Comique. En 1851 il était à Londres; mais après le coup d'État du mois de décembre de la même année qui fit succéder l'empire à la république en France, il revint à Paris et obtint la direction de la musique particulière de l'empereur Napoléon III. Au mois de novembre 1853, il a fait jouer à l'Opéra *Jovita* ou *les Boucaniers*, ballet en trois tableaux, et au mois de janvier 1855 il a donné au même théâtre *La Fonti*, ballet en six tableaux. Cet artiste a publié environ cent œuvres de musique de harpe, parmi lesquels on remarque : 1° Trios pour harpe, cor et basson, op. 6; Paris, Pacini. — 2° Duos pour harpe et piano, œuvres, 3, 5, 9, ibid.; œuvres 43, 47, 48, 49, 59, 54, Paris, Troupenas. — 3° Duos pour harpe et violon (avec de Bériot), sur divers motifs des opéras d'Auber, de Rossini et d'autres compositeurs; ibid. — — 4° Duos pour harpe et cor, nos 1, 2, 3; Paris, Naderman; — 5° Nocturnes id., nos 1, 2, 3; Paris, Pacini. — 6° Duo pour harpe et hautbois (*Souvenirs de la Dame blanche*), Paris, Janet. — 7° Solos, fantaisies, rondeaux, etc, pour la harpe, op. 8, 10, 11, 12; Paris, Pacini; op. 25, 26, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 39, 40, 44, 46, 50, 51, 56, 60, 63, 66, 70, 72, 73, 75, 77, 82, Paris, Troupenas; op, 90, 91, 92, 93; Paris, De Lahante. Parmi les plus jolies romances de Labarre, on cite : *Le Contrebandier, la jeune Fille aux yeux noirs, La pauvre Négresse, La jeune Fille d'Otaïti, Méphistophélès, La Tartane, Cora ou la Vierge du Soleil.* Il en a publié plusieurs recueils en albums. Enfin, on a de lui une *Méthode complète pour la harpe*, ouvrage excellent en son genre, et aussi remarquable par le plan que par l'exécution.

LABAT (Jean-Baptiste), organiste de la cathédrale de Montauban, est né le 17 juin 1802, à Verdun (Tarn-et-Garonne), où son père était marchand de grains. Il reçut d'abord des leçons de plain-chant, et fut employé dès l'âge de huit ans comme enfant de chœur. A neuf ans il commença l'étude du solfége pendant qu'il fréquentait l'école d'un bon instituteur pour les langues française et latine. Ses progrès dans la musique furent rapides. En 1817, son père l'envoya à Toulouse pour y continuer l'étude de cet art; il y reçut les leçons de Jacques Caussé, habile organiste de la cathédrale, qui lui enseigna pendant quatre ans l'orgue et l'harmonie. En 1821 M. Labat accepta la place d'organiste de l'église de Verdun, devenue vacante. Pendant les six années qu'il conserva cette position il perfectionna et compléta ses connaissances dans la littérature et dans les sciences. En 1827, il se rendit à Paris, et fut admis au Conservatoire, comme élève de M. Benoist pour l'orgue, et de l'auteur de cette notice pour la composition; mais appelé à Montauban, au mois de septembre de l'année suivante, pour y occuper les places d'organiste et de maître de chapelle, il dut quitter cette école. La maîtrise de la cathédrale ayant été supprimée en 1833, M. Labat ne conserva que la place d'organiste. Ne voulant pas toutefois voir cesser le progrès à Montauban, dans la culture de la musique, il fonda et dirigea une société philharmonique pour l'exécution des œuvres classiques, et ouvrit un cours d'harmonie, dans lequel il a formé de bons élèves. On a de cet artiste un livre qui a pour titre : *Études philosophiques et morales sur l'histoire de la musique, ou recherches analytiques sur les éléments constitutifs de cet art à toutes les époques, sur la signification de ses transformations, avec la biographie des auteurs qui ont concouru à ses progrès*; Paris, Techner, et Montauban, Forestier, 1852, 2 vol. in-8°. Cet ouvrage est bien écrit, mais on y trouve beaucoup d'emprunts faits aux écrivains modernes sur la musique, particulièrement à l'auteur de la *Biographie universelle des musiciens*.

Les autres productions littéraires de M. Labat en ce qui concerne la musique, et dont plusieurs ont paru dans les Mémoires des Académies de Bordeaux et de Toulouse, sont des études sur *La mue de la voix*; sur *le Stabat de Rossini*; sur *les Noëls*; sur *sainte Cécile*; sur *l'histoire de l'orgue*; sur *les Concerts*; sur *les chants de la chapelle Sixtine*; sur *le faux-bourdon*; sur *les nombres appliqués à la science musicale*; sur *les notations musicales du moyen âge*, travail couronné par l'Académie de Toulouse; sur *l'esthétique des huit modes du plain-chant*; *Biographie de J.-R. Rey* (dans le *Biographe de Tarn et-Garonne*); *Biographie de Donizetti* (dans la *Revue de Toulouse*). Les principales compositions de M. Labat, dont plusieurs ont été publiées, sont : 1° Une Messe so-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

lennelle, avec orchestre. — 2° Deux messes brèves avec orgue. — 3° Oratorio de Noel, avec orchestre. — 4° *Le Siége de Montauban*, ouverture à grand orchestre. — 5° Grand *Magnificat*. — 6° Grand opéra en deux actes (inédit). — 7° *La Sibylle*, oratorio. — 8° Recueil de fugues pour l'orgue. — 9° Recueil de motets à la sainte Vierge. — 10° Recueil de motets et d'adorations au saint Sacrement. — 11° Recueil de cantiques à voix égales. — 12° Recueil de cantates pour des distributions de prix. — 13° Deux antiennes *à la Palestrina*, à six voix. — 14° Leçons d'harmonie d'après le système de M. Fétis. — 15° Leçons de contrepoint d'après le même auteur. — 16° Plusieurs compositions pour le piano. — 17° Plusieurs romances et morceaux de chant avec piano. M. Labat est membre de l'Académie impériale des sciences de Toulouse, de l'Académie impériale des sciences de Bordeaux, et de la société des sciences de Tarn-et-Garonne, auxquelles il fournit régulièrement des mémoires.

LABBÉ (Robert), musicien français, vécut à la fin du quatorzième siècle et dans le commencement du quinzième. Suivant les registres de l'église métropolitaine de Rouen, il fut nommé organiste de cette cathédrale en 1386, et fut conséquemment contemporain de *Tagiapeitra* (ou plutôt, vraisemblablement, *Tagliapietra*), sixième organiste de la chapelle ducale de Saint-Marc, à Venise. *Labbé* occupa cette place jusqu'en 1419, et la quitta alors pour celle de maître de chapelle de la même église. Au mois de mai 1423, il cessa temporairement ses fonctions, sans doute pour cause de santé, car il les reprit au mois d'octobre de la même année; puis on le voit remplacé de nouveau par deux sous-maîtres nommés *Nicolas Decan* et *Jean Desquesnes*, en 1425. Labbé rentra pour la troisième fois, en 1431, avec Jean Desquesnes pour second maître; mais sans doute il mourut en 1433, car il disparaît alors des états, et c'est un ancien enfant de chœur de Rouen, nommé *Jean d'Eudemare*, devenu chanoine et maître ès arts, qui est alors son successeur. Quoiqu'on ne connaisse rien jusqu'à ce jour des productions de Labbé, son nom, comme ceux de tous les artistes des premiers temps de l'art régulier, a de l'intérêt pour l'histoire.

LABBÉ. *Voyez* **ABBÉ** (Joseph-Barnabé Saint-Sévin dit **L'**).

LABITZKI (Joseph), ou **LABITZKY**, compositeur de musique de danse qui a eu beaucoup de vogue en Allemagne, est né le 4 juillet 1802 à Schœnfeld, petite ville située dans les montagnes de la Bohême, près d'Eger. Un an après sa naissance, ses parents allèrent s'établir à Petschau. Son père, grand amateur de musique, le confia aux soins de Charles Veit, maître d'école et directeur du chœur, qui lui enseigna le chant, le piano et le violon. Un peu plus tard, Labitzki apprit à jouer de la flûte et s'instruisit dans les éléments de l'harmonie. A l'âge de douze ans il perdit ses parents, et fut obligé de pourvoir à son existence. C'est à cet âge qu'il essaya ses forces dans de petites compositions. En 1820, il fut engagé comme violoniste pour la saison d'été à l'orchestre de Marienbad. Dans l'hiver de 1822-1823 il fit son premier voyage comme artiste, et visita Ratisbonne, Nuremberg, Augsbourg et Munich. Ce fut dans cette dernière ville qu'il fit exécuter ses premiers ouvrages de musique de danse, en 1824 et 1825. Il y retourna dans les années 1827 et 1828, et y obtint de brillants succès. Dans les intervalles, il alla plusieurs fois à Vienne jusqu'en 1835 : sa musique y partagea la vogue de celle de Strauss et de Lanner. Il faisait aussi de temps en temps des excursions en Allemagne et à l'étranger : c'est ainsi qu'il visita Stuttgard et Varsovie. Il se trouvait dans cette dernière ville en 1830 lorsque la révolution y éclata. En 1835, Labitzki prit la direction de l'orchestre des fêtes et bals de Carlsbad, et s'établit en ce lieu avec sa famille. Depuis lors il a fait quelques voyages avec son orchestre, et partout il a obtenu de brillants succès. En 1839 il était à Pétersbourg, et en 1850 à Londres. De ses onze enfants, trois se sont livrés à l'étude de la musique : les deux premiers, *Wilhelm* et *Auguste*, ont fait leur éducation musicale comme violonistes au Conservatoire de Prague, puis à Leipsick. Depuis lors Wilhelm s'est fixé à Toronto, dans la partie anglaise du Canada, et Auguste est un des violonistes de l'orchestre de son père, à Carlsbad. Mlle Tony Labitzki a étudié l'art du chant chez Mme. Marchesi-Graumann, à Vienne. Elle a été engagée comme cantatrice au théâtre de Francfort, en 1858. Le nombre de quadrilles, de contredanses, de valses, de galops, de polonaises et de mazourkes pour orchestre et pour piano publiés par Labitzki, à Leipsick, chez Hofmeister, à Munich, chez Aibl, et surtout à Prague, chez Borra, est immense. Cette musique a, en général, les caractères de l'originalité et de la verve. Labitzki est un bon artiste, qui cultive aussi l'art sérieux : il a écrit des quatuors de violon restés en manuscrit, et a composé aussi des concertos, des divertissements et des thèmes variés pour le violon, la flûte, la clarinette et le cor.

LABLACHE (Louis), acteur et chanteur célèbre du théâtre italien, est né à Naples, le

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

6 décembre 1794. Son père, Nicolas Lablache, avait été négociant à Marseille, et s'était fixé à Naples en 1791; il fut une des victimes des persécutions exercées contre les Français en 1799. Plus tard, Joseph Napoléon prit des mesures pour améliorer la situation de ceux qui avaient été maltraités dans ces circonstances, et le jeune Lablache fut placé comme élève au Conservatoire de *La Pietà de' Turchini*, à Naples. Il était âgé de douze ans lorsqu'il y fut admis. Gentilli lui enseigna les éléments de la musique et Valesi lui donna des leçons de chant. On lui fit aussi commencer l'étude du violon et du violoncelle; mais il paraissait avoir peu de goût et de disposition pour la musique; il était négligent dans son travail, et n'était pas cité parmi ses condisciples pour la régularité de sa conduite. Un incident bizarre vint tout à coup faire connaître son aptitude, qui ne s'était pas révélée jusque-là. Un de ses camarades devait jouer, dans une certaine occasion, une partie sur la contrebasse; ce jeune homme tomba malade trois jours avant le concert. Lablache n'avait jamais touché de contrebasse; néanmoins il offrit de remplacer son condisciple, et trois jours lui suffirent pour se mettre en état de bien exécuter sa partie. Son succès n'augmenta pas son penchant pour les instruments : il ne se sentait de vocation que pour la scène. Sa voix juvénile était un beau contralto : il en hâta la ruine, au moment où la mue allait se déclarer, en chantant les solos du *Requiem* de Mozart à l'occasion de la mort de Haydn, en 1809. Il était alors âgé de quinze ans : ses efforts pour soutenir sa partie jusqu'à la fin de l'exécution de l'ouvrage eurent pour effet de le mettre dans l'impossibilité de faire entendre un son après la fugue finale. Ses maîtres craignaient la perte totale de son organe vocal; mais peu de mois après, cet organe se transforma en une voix de basse magnifique de deux octaves d'étendue (*mi* bémol grave à *mi* bémol aigu), dont la puissance augmenta d'année en année jusqu'à l'âge de vingt ans. Supportant avec impatience le régime sévère des études et de la discipline du Conservatoire, Lablache aspirait à s'en affranchir. Cinq fois il s'enfuit du Conservatoire pour prendre un engagement dans les petits théâtres de la capitale. C'est à la suite de ces escapades qu'une ordonnance royale défendit aux directeurs de spectacle d'engager un élève du Conservatoire sans autorisation spéciale, sous peine d'une amende de deux mille ducats, et de la clôture du théâtre pendant quinze jours.

Devenu libre enfin, après avoir achevé péniblement ses études, Lablache fut engagé en 1812 au théâtre *San-Carlino*, à Naples, comme *buffo napoletano*, quoiqu'il ne fût âgé que de dix-huit ans. Peu de mois après, il devint l'époux de la fille du célèbre acteur Pinotti. Cette union eut d'heureux résultats pour l'artiste, car sa femme sut exciter son émulation, et lui faire recommencer avec soin ses études vocales. Elle le fit aussi renoncer au patois napolitain, seule langue qu'il eût parlé jusqu'alors, et contracter l'habitude de s'exprimer dans le pur idiome italien. L'ouvrage dans lequel il avait débuté au théâtre *San-Carlino* était *La Molinara* de Fioravanti. L'année suivante il se rendit à Messine pour y remplir le même emploi; mais il ne tarda point à le quitter pour celui de première basse chantante qu'il alla tenir au théâtre de Palerme. Il y débuta dans l'opéra de Pavesi, *Ser Marc-Antonio*, et le succès qu'il y obtint le décida à rester en cette ville pendant près de cinq ans. Bien qu'éloigné du centre de l'Italie, il n'y était point inconnu. Insensiblement sa réputation s'étendit, et l'administration du théâtre de *La Scala*, de Milan, l'engagea en 1817. Il chanta le rôle de *Dandini* dans la *Cenerentola* de Rossini, et y fut applaudi avec transport. Son jeu et son chant obtenaient les éloges de tous les *dilettanti;* mais sa mauvaise prononciation était l'objet de beaucoup de critiques. Ce ne fut pas sans peine qu'il parvint à en corriger les défauts; mais sa ferme volonté parvint à surmonter tous les obstacles, et plus tard il se fit admirer par la pureté, par l'élégance de son articulation. Mercadante écrivit ensuite pour lui *Elisa e Claudio*. Dès ce moment son nom se répandit dans toute l'Europe. De Milan, il alla à Turin où il joua *Uberto*, dans l'*Agnese* de Paer, avec un succès d'enthousiasme. Après avoir paru sur quelques théâtres, il revint à Milan en 1822, puis alla à Venise, et enfin à Vienne en 1824. Là il éclipsa tous les artistes qui l'entouraient par la beauté de sa voix, son intelligence profonde et la vérité de son jeu. Dans leur admiration pour un artiste si remarquable, les habitants de Vienne firent frapper en son honneur une médaille avec cette inscription : *Actione Roscio, Joppe cantu, comparandus utrique, lauro conserta, ambobus major; Viennæ*, 1825.

Après le congrès de Laybach, Lablache obtint à Vienne une audience du roi de Naples, Ferdinand Ier, qui l'accueillit avec bonté, le nomma chanteur de sa chapelle, et lui fit donner un engagement pour le grand théâtre de Saint-Charles. Après une absence de près de douze années, l'artiste retourna à Naples, grandi par ses études

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

et ses succès. Admirable dans le rôle d'*Assur*, de la *Semiramide* de Rossini, il y produisit la plus vive sensation. Deux ans plus tard il joua à Parme, dans la *Zaira* de Bellini, dont le talent était à son aurore. Arrivé à Paris dans la saison de 1830, il y débuta le 4 novembre, et s'y fit admirer comme acteur par le talent flexible qu'il déployait dans le style bouffe et dans le sérieux, et comme chanteur par la puissance incomparable de son organe, par la verve de son exécution, et par la perfection de son intelligence musicale. Véritablement grand comédien dans le *Geronimo* du *Matrimonio segreto*, et dans le *Podesta* de la *Gazza Ladra*, excellente caricature dans *La Prova d'un opera seria*, dans le *Dandini* et dans le baron de *Monteflascone* de *Cenerentola*, il faisait preuve d'une rare énergie dramatique et d'une intelligence parfaite dans Henri VIII d'*Anna Bolena*, dans *Norma*, enfin dans tous les rôles du genre sérieux. Sa belle et noble tête, sa haute stature, qui affaiblissait les inconvénients de son embonpoint, les qualités de son esprit, son instruction variée, ses connaissances étendues dans la musique, enfin ses habitudes d'un monde distingué, composaient dans sa personne et dans son talent l'ensemble le plus satisfaisant qu'on puisse rencontrer dans l'emploi qu'il remplissait à la scène. D'ailleurs, homme estimable et d'une exacte probité dans ses relations sociales, il n'était pas moins considéré dans la vie privée qu'admiré sur la scène. Après avoir brillé à Paris pendant les années 1830, 1831, 1832 et 1833, il retourna à Naples à l'automne de 1833, et y joua avec un prodigieux succès l'*Elisire d'amore* et *Don Pasquale*, de Donizetti. De retour à Paris, vers la fin de 1834, il y brilla depuis ce temps chaque hiver, allant ensuite en Angleterre, au mois d'avril, et s'y faisant entendre au théâtre italien de Londres, ainsi que dans les festivals musicaux des grandes villes de province. Charmée des qualités précieuses du talent de cet excellent artiste, la reine Victoria le faisait souvent appeler pour des soirées intimes de musique : elle voulut qu'il lui donnât des leçons de chant. Au commencement de 1852, Lablache reçut un engagement pour le théâtre impérial de Saint-Pétersbourg : ses succès dans cette grande ville ne furent pas moins brillants qu'à Paris, à Londres, à Vienne et à Naples. Il avait acquis une agréable maison de campagne à Maisons-Laffitte, et y goûtait avec délices les rares moments de repos que lui laissaient les travaux du théâtre. En 1856, sa santé commença à s'altérer, et au printemps de l'année suivante il fut obligé d'aller chercher du soulagement aux eaux de Kinsingen, en Bavière. L'empereur de Russie, Alexandre II, qui s'y trouvait, nomma Lablache chanteur de sa chambre et lui fit remettre une belle médaille d'or à l'effigie de ce prince, avec le cordon de l'ordre de Saint-André. Lorsque l'artiste, frappé de l'idée de sa fin prochaine, reçut ces présents, il dit avec l'accent de la tristesse : *Cela servira à décorer mon cercueil.* De retour dans sa propriété de Maisons, il y passa quelques jours du mois d'août, et en partit le 18 pour aller essayer de l'influence de l'air natal dans sa villa du Pausilippe; mais au lieu d'y trouver l'amélioration qu'il avait espérée pour sa santé, l'air trop vif de la mer l'obligea à s'en éloigner pour rentrer à Naples. Le mal faisait chaque jour de nouveaux progrès : Lablache comprit que tout était fini pour lui, et demanda les secours de la religion. Ils lui furent administrés par un de ses anciens camarades de théâtre, qui était entré dans l'ordre des Dominicains. L'artiste célèbre expira le 23 janvier 1858. Son corps fut rapporté à Paris et inhumé à Maisons-Laffitte. Lablache avait deux sœurs : L'aînée devint marquise de Braida, l'autre fut abbesse de Sessa. De ses nombreux enfants, l'aîné des fils suivit la carrière du théâtre, et fut chanteur et acteur médiocre : le plus jeune, ancien élève de l'École polytechnique, est devenu officier dans l'armée française. Une des filles du grand chanteur est femme du célèbre pianiste Thalberg. On a de Lablache une *Méthode de chant* publiée à Paris, chez Mme Ve Canaux. Cet ouvrage ne répond pas à ce qu'on pouvait attendre de l'habileté et de l'expérience de l'auteur.

LABORDE (JEAN-BAPTISTE). *Voy.* BORDE (LA).

LABORDE (JEAN-BENJAMIN DE). *Voy.* BORDE (DE LA).

LABORDE (Le comte ALEXANDRE-LOUIS-JOSEPH DE), né à Paris, le 15 septembre 1774, a été successivement auditeur au conseil d'État (en 1808), maître des requêtes (en 1810), administrateur des ponts et chaussées du département de la Seine (en 1811), adjudant-major de la garde nationale (en 1814), maître des requêtes en service ordinaire (en 1816), puis (1838) membre de la Chambre des députés, aide de camp du roi, de l'Institut de France (Académie des inscriptions et belles-lettres), et de plusieurs autres sociétés savantes. Après avoir fait ses études au collége de Juilly, il suivit ses parents dans l'émigration, et servit en Allemagne dans les dragons de Kinsky. Rentré en France après le traité de Campo-Formio, il se livra à la culture des lettres et des arts, fit des voyages en Italie et en Espa

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

gne, et publia le résultat de ses recherches dans des ouvrages de luxe, dont l'examen n'est pas l'objet de cette biographie. Il n'est cité ici que pour une *Lettre à madame de Genlis, sur les sons harmoniques de la harpe*; Paris, 1806, in-12. L'auteur de cette brochure prétend que les sons harmoniques tirés de la harpe par M. Casimir Becker, élève de madame de Genlis, sont un effet renouvelé de la musique des Grecs, et que ceux-ci suppléaient par ce moyen à l'insuffisance du nombre des cordes de la lyre. Cette thèse ne peut soutenir un examen sérieux.

LACASSAGNE (L'abbé Joseph DE). *Voy.* CASSAGNE (DE LA).

LACENY (Oudart DE), poëte et musicien du treizième siècle, vivait en 1260. Les manuscrits de la Bibliothèque impériale nous ont conservé trois chansons notées de sa composition.

LACÉPÈDE (Le comte Bernard-Germain-Étienne LAVILLE DE), né d'une famille noble, à Agen, le 26 décembre 1756, fit ses premières études dans cette ville. Les livres de Buffon, qu'on lui mit entre les mains dès son enfance, lui inspirèrent un goût passionné pour l'histoire naturelle. Il partagea son temps entre l'étude de cette science et celle de la musique, qui avait aussi pour lui beaucoup d'attrait. Quelques années d'un travail assidu lui firent acquérir de l'habileté sur plusieurs instruments; puis il se livra à l'étude de la composition. Avant l'âge de vingt ans, il était occupé à écrire une musique nouvelle pour l'opéra d'*Armide*; mais ayant appris que Gluck refaisait cet ouvrage, il abandonna son travail. Quelques expériences sur l'électricité l'avaient mis en relation avec Buffon; il en reçut des encouragements qui le décidèrent à se rendre à Paris. Accueilli avec bienveillance par l'éloquent auteur de l'*Histoire naturelle*, il ne fut pas moins bien traité par Gluck, dont il était admirateur enthousiaste. Les éloges qu'il en reçut lui persuadèrent qu'il lui serait donné de marcher sur les traces de l'un et de l'autre, et lui firent prendre la résolution de se partager désormais entre l'étude de la musique et celle de la nature. Ce fut alors qu'il prit des leçons de Gossec pour le contrepoint et qu'il suivit les cours de Daubenton, au Jardin des Plantes. Le premier fruit de ses travaux dans la composition fut un opéra d'*Omphale*. Lacépède attendit deux ans après la mise en scène de cet ouvrage; enfin le jour de la répétition générale arriva (en 1771). Tout semblait présager un beau succès, dit lui-même Lacépède, mais le caprice d'une actrice (vraisemblablement Mme Saint-Huberty) fit suspendre indéfiniment la représentation. Il n'explique pas ce qui fit naître ce caprice; mais il assure que cet événement le dégoûta du théâtre, et qu'il prit la résolution de ne plus écrire que de la musique instrumentale. Il paraît qu'avant cet événement il avait composé plusieurs opéras qu'il destinait à succéder à *Omphale*, car dans l'Avant-Propos de sa *Poétique de la musique* (imprimée en 1785), il dit : « J'ignore quelle sera la destinée des tragédies lyriques que j'ai mises en musique, etc. » Il ne paraît pas que sa résolution ait été inébranlable, car en 1786 il fit recevoir deux autres opéras (*Scanderbrg* et *Alcine*) qui n'ont pas été représentés. Beffara, dans ses recherches sur l'Académie royale de musique, assure que M. de Lacépède composa aussi les paroles et la musique d'un grand opera dont le sujet était pris dans l'histoire de la Perse, et qu'il en écrivit plusieurs autres, parmi lesquels il s'en trouvait trois dont les paroles étaient de Paganel. Tout cela est resté inédit, et sans doute il n'en est résulté aucun dommage pour la gloire de l'auteur, car les amis du comte de Lacépède ont toujours considéré ses prétentions à la composition comme un travers. Cependant on assure qu'il y a des beautés dans une messe de *Requiem* qu'il a laissée en manuscrit, et l'on dit qu'après avoir entendu une autre production musicale de sa façon, Grétry le félicita en l'embrassant. Quoi qu'il en soit, il est certain que s'il ne se distingua point par le talent, il eut du moins une singulière fécondité, car, outre les ouvrages qui viennent d'être cités, il a écrit cinq œuvres de sonates, dont deux ont été publiés à Paris chez Boyer, plusieurs symphonies à grand orchestre, trois symphonies concertantes pour des instruments à vent, qui ont été exécutées aux séances publiques de l'Académie des beaux-arts et de la Société philotechnique, cinquante-quatre sextuors pour deux violons, deux violes et deux violoncelles; enfin, une suite de tableaux en musique instrumentale descriptive, où il avait voulu exprimer toutes les situations du roman de *Télémaque*, afin de réaliser les théories de sa *Poétique de la musique*. Ce dernier ouvrage a été publié à Paris, en 1785 (2 vol. in-8°).

Admirateur de la musique de Gluck, le comte de Lacépède s'était pénétré des idées de ce grand artiste concernant l'expression dramatique. Il en expose la théorie dans le deuxième livre de son ouvrage. Le reste est consacré à ses vues particulières sur l'imitation, qu'il considère comme l'objet principal de la musique en général. Dans les compositions de musique religieuse et instrumentale, il demande avant tout des tableaux : c'est le système de la musique descriptive, reproduit plus tard dans les Essais de Grétry; système essen-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tiellement faux, qui a toujours eu des prosélytes chez les Français.

Après avoir été jusqu'à l'époque de la révolution française garde des cabinets du Jardin du Roi à Paris, le comte de Lacépède débuta dans la carrière politique par l'emploi d'administrateur du département de Paris, et fut nommé par cette ville député à l'Assemblée législative. En 1796 il entra à l'Institut de France, dans l'Académie des sciences. Appelé par l'empereur Napoléon au sénat conservateur, il en devint le président en 1801. L'ordre de le Légion d'honneur ayant été institué en 1803, il en fut fait grand chancelier, et il obtint en 1804 la sénatorerie de Paris. La restauration lui laissa une partie de ses honneurs et de ses emplois : une ordonnance royale l'appela à la pairie le 4 juin 1814; mais après les événements de 1815 il rentra dans la vie privée, et reprit ses travaux scientifiques. Il est mort de la petite vérole, à Épinay, près de Saint-Denis, le 6 octobre 1825. Ce savant a acquis beaucoup de célébrité par ses travaux sur l'histoire naturelle, particulièrement par ses Histoires des quadrupèdes ovipares, des reptiles et des poissons, dont on a fait plusieurs éditions, et qui ont été traduites en diverses langues.

LACHANTERIE (Mlle Élisabeth), élève de Couperin, eut un talent distingué sur l'orgue et le clavecin. Elle était en 1770 organiste de l'église Saint-Jacques de la Boucherie. On a gravé à cette époque deux concertos pour clavecin de sa composition, avec accompagnement d'orchestre.

LA CHAPELLE (A. DE); sous ce nom d'un musicien inconnu, on a un ouvrage intitulé : *Les vrais principes de la musique exposés par gradation de leçons;* Paris, veuve Boivin, 1736 et années suivantes, 3 parties in-4°.

LACHER (Joseph), maître de chapelle à Kempten, et virtuose sur le hautbois, la clarinette et le cor anglais, naquit à Haustetten, près d'Augsbourg, le 5 novembre 1739. Fils d'un pauvre ménétrier de village, qui jouait bien du hautbois et de la clarinette, quoiqu'il ne sût pas lire la musique, il en reçut des leçons de violon à l'âge de sept ans. Plus tard, il apprit aussi à jouer du hautbois, et peu de temps lui suffit pour le mettre en état d'aider son père dans ses occupations. Dans le désir de s'élever au-dessus de sa condition, il acheta la Méthode de violon de Léopold Mozart, dont il apprit les exercices; puis il se procura un basson du musicien de la ville d'Augsbourg, et par une étude constante il acquit beaucoup d'habileté sur cet instrument. Admis en qualité de bassoniste dans la musique du régiment impérial de Migazzi, il fut envoyé en garnison à Manheim. Un médecin de cette ville, amateur de musique distingué, qui avait étudié la composition chez le maître de chapelle Cammerloher, devint ami de Lacher et lui enseigna les éléments de l'harmonie et du contrepoint. Après trois ans de séjour à Manheim, celui-ci abandonna son régiment et retourna à Augsbourg, où Giulini lui procura un emploi dans la musique de la cathédrale. Deux ans après, Lacher entreprit un voyage en Suisse et sur les bords du Rhin : il se fit entendre avec succès dans quelques concerts sur le hautbois et le cor anglais, puis entra au service de quelques grands seigneurs, et fut enfin placé, en 1779, en qualité de maître de chapelle au couvent de Kempten. Après avoir rempli ces fonctions pendant plus de vingt-cinq ans, il mourut dans les premières années du dix-neuvième siècle. Cet artiste a beaucoup écrit pour divers instruments, entre autres des concertos pour basson, hautbois, cor anglais, clarinette et violon, ainsi que des quatuors, quintettes et octuors pour divers instruments; mais aucun de ces ouvrages n'a été publié.

LACHMANN (Charles), célèbre philologue, naquit à Brunswick, le 4 mars 1793. Après avoir fréquenté l'université de Leipsick, il alla terminer ses études à Gœttingue, où il suivit les cours du savant helléniste Herrmann. Il était âgé de vingt ans lorsqu'il s'engagea dans les chasseurs prussiens, en 1813, à l'époque du soulèvement général de l'Allemagne contre la France. Après la paix de 1814, il rentra dans la vie civile et reprit ses travaux d'érudition. En 1827, la chaire de littérature grecque à l'université de Berlin lui fut donnée, et l'Académie royale de cette ville l'admit au nombre de ses membres en 1830. Ce savant est mort à Berlin, le 13 mars 1851. Au nombre de ses ouvrages, on remarque un très-bon livre intitulé : *De Choreis systematis tragicorum græcorum libri IV;* Berolini, 1819, un vol. in-8°.

LACHNER (François), maître de chapelle du roi de Bavière, est né le 2 avril 1804, à Rain, petite ville de ce royaume, où son père était organiste. Dès ses premières années, on lui enseigna la musique, et ses progrès furent si rapides, qu'il fallut bientôt songer à lui donner des maîtres plus habiles. On l'envoya d'abord à Neubourg, où il fréquenta le gymnase (collége), et reçut des leçons d'harmonie, d'orgue et de piano; puis il se rendit à Munich, où il vécut quelque temps en donnnant des leçons. Déjà son instruction était étendue en théorie et dans la pratique de l'art; toutefois, il crut qu'il lui restait beaucoup à apprendre, et il partit en 1823 pour Vienne, où il espérait rencontrer des occasions favorables au

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

développement de son talent : son attente ne fut pas trompée, car il se lia d'amitié avec les artistes les plus distingués de la capitale des États autrichiens, particulièrement avec l'abbé Stadler et Simon Sechter, dont les conseils lui furent utiles. Ce fut alors qu'il lut avec avidité tout ce qu'on avait écrit de meilleur sur la théorie, la pratique et l'esthétique de l'art ; son goût et son jugement se formèrent sur les meilleurs modèles ; enfin, au talent d'habile exécutant sur l'orgue, le piano et le violon, a celui de compositeur distingué, il joignit bientôt le mérite d'une érudition musicale étendue. Dans un concours pour la place d'organiste de l'église évangélique de Vienne, il l'emporta sur trente compétiteurs ; mais il ne garda pas longtemps cette position, car il la quitta l'année suivante pour celle de directeur de musique au théâtre de la Porte de Carinthie. En 1834 il donna sa démission de ce dernier emploi pour celui de maître de chapelle de la cour ducale à Manheim. Le plus brillant accueil lui fut fait dans cette ville, où il célébra son arrivée par l'exécution de sa troisième grande symphonie. En 1835, un concours ayant été ouvert à Vienne pour la meilleure symphonie, Lachner en a écrit une qui a pour titre : *Sinfonia passionata*, et l'a envoyée au jury chargé de prononcer sur le mérite des concurrents. Le premier prix lui a été décerné ; M. Strauss, maître de chapelle à Carlsruhe, a obtenu le second. Les deux ouvrages couronnés ont été publiés. Lachner n'avait pas encore terminé sa symphonie, lorsqu'il reçut sa nomination de maître de chapelle du roi de Bavière, et il partit pour Munich, laissant à son frère son emploi de directeur de musique à la cour de Manheim. Sous sa direction, l'orchestre du théâtre royal de Munich est devenu l'un des meilleurs de l'Allemagne. En 1852, le roi de Bavière l'a élevé au rang de directeur général de sa chapelle et de la musique de chambre.

Avant que Lachner eut été installé à Munich, la plupart de ses grandes compositions n'avaient été entendues qu'à Vienne, où elles jouissaient de beaucoup d'estime. Parmi les principaux ouvrages de cet artiste, on cite : 1° *Les Quatre Ages de l'homme*, oratorio. — 2° *Moïse*, idem. — 3° Première symphonie à grand orchestre, en *mi* bémol. — 4° Deuxième idem (en *fa*). — 5° Troisième idem (en *ré* mineur) ; — 6° Quatrième idem, *Sinfonia passionata* (en *mi* majeur) : couronnée à Vienne. — 7° Cinquième symphonie (en *ut* mineur). — 8° Sixième idem (en *ré*). Ces ouvrages ont été publiés à Vienne, chez Diabelli et Haslinger ; ils ont été exécutés avec succès et ont reçu l'approbation des artistes à Vienne, Manheim, Francfort, Leipsick, Berlin et Munich.

Les autres compositions de Lachner sont : 1° Des ouvertures de concert exécutées à Vienne et dans plusieurs autres villes de l'Allemagne. — 2° Un quintette pour des instruments à cordes. — 3° Trois quatuors idem, op. 75, 76 et 77. — 4° Deux quintettes pour des instruments à vent. — 5° Une sérénade pour quatre violoncelles. — 6° Une élégie pour cinq violoncelles, sur la mort de Beethoven. — 7° Deux *andante* pour 4 cors, 2 trompettes et 3 trombones. — 8° Deux concertos de harpe, exécutés dans les concerts de Vienne ; — 9° Concertino pour basson. — 10° Trois trios pour piano, violon et violoncelle. — 11° Sonate pour violon et violoncelle, op. 14 ; Vienne, Mechetti. — 12° Grande sonate pour piano à quatre mains, op. 20 ; Vienne, Leidesdorf. — 13° Deux grandes sonates pour piano seul, op. 25 et 27 ; Vienne, Pennauer et Mechetti. — 14° Deux nocturnes à 4 mains pour le même instrument, op. 12 et 22 ; Vienne, Pennauer. — 15° Des rondeaux brillants idem, op. 8 et 17. — 16° Des caprices et des marches à 4 mains. — 17° Introduction et variations brillantes sur un thème original, op. 15. — 18° Trois grandes sonates et deux fugues pour l'orgue. — 19° Des préludes, fugues et canons idem. — 20° Un *nonetto* pour des instruments à vent. — 21° Plusieurs cantates de circonstance avec orchestre. — 22° Trois messes solennelles avec orchestre. — 23° Des offertoires, hymnes, psaumes et graduels, idem. — 24° Des chants allemands avec piano, op. 33, 48, 49, 56, 62 et 63. — 25° Des chants pour 4 voix d'homme. Lachner a écrit pour le théâtre : *Alidia*, grand opéra en trois actes, représenté avec un brillant succès à Munich, le 12 avril 1839 ; *Die Burgschaft* (La Caution), grand opéra en trois actes, joué dans la même ville en 1834 ; *Catherine Cornaro* (sujet de *la Reine de Chypre*), grand opéra joué à Munich, Vienne, Berlin, Francfort, Manheim, Bruxelles, et partout applaudi ; l'ouverture et les entr'actes du drame intitulé *Lanassa*, représenté à Vienne, en 1832. Le dernier ouvrage dramatique de ce compositeur, *Benvenuto Cellini*, a été représenté à Munich avec succès.

Lachner est, à juste titre, considéré en Allemagne comme un des artistes les plus recommandables de l'époque actuelle, soit comme compositeur, soit comme directeur de musique. Son talent est sérieux, solide, et appartient aux meilleures traditions de l'ancienne école, qui malheureusement s'effacent de jour en jour dans sa patrie.

LACHNER (Ignace), frère du précédent, directeur de musique de la cour à Stuttgard, est né à Rain, le 11 septembre 1807. Destiné d'abord à la carrière de l'enseignement, il fit ses humanités au

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

gymnase de Neubourg; mais il cultiva aussi la musique et apprit à jouer du piano, de l'orgue, et surtout du violon, sur lequel il acquit beaucoup d'habileté. Parvenu à l'âge de quatorze ans, il prit la résolution de se vouer spécialement à la culture de l'art, et se rendit à Munich pour y acquérir une éducation musicale sous les meilleurs maîtres. Il était âgé de quinze ans lorsqu'il entra comme violoniste à l'orchestre du Théâtre-Royal. Après avoir occupé cette position pendant quatre ans, il se rendit à Vienne, où l'appelait son frère François, qui devint son maître d'harmonie et de contrepoint. Dès ce moment, toutes les études d'Ignace Lachner se tournèrent vers la composition. Un an après son arrivée à Vienne, il obtint la place d'organiste de l'église réformée, et fut attaché comme violoniste à l'orchestre du théâtre impérial de l'Opéra, dont il devint ensuite second chef et enfin premier. En 1831, il accepta la place de directeur de musique dans la chapelle du roi de Wurtemberg. Il a fait représenter au théâtre royal de Stuttgard, en 1847, l'opéra intitulé *Der Geisterthurm* (La Tour des revenants), et deux ans après *Die Regenbruder* (Les Frères de la pluie) : ces ouvrages ne réussirent pas; mais on attribue leur chute en Allemagne à la stupidité des livrets. Lachner a écrit aussi des ouvertures et des entr'actes pour plusieurs drames, quelques ballets, une symphonie, des quatuors pour instruments à cordes, des sonates de piano, des pièces de concert pour plusieurs instruments, et une grande quantité de chansons allemandes avec piano. Son chant sur les paroles *Ueberall Du!* (Toi partout!), avec cor obligé, a eu un succès de vogue. On connaît aussi de cet artiste une Messe à 4 voix, orgue et instruments à vent; Stuttgard, Haydn.

LACHNER (Vincent), autre frère de François, est né à Rain, en 1811. Destiné, comme son frère Ignace, à l'enseignement, il fut envoyé à Augsbourg à l'âge de quatorze ans, pour y suivre les cours du gymnase. Déjà il avait de l'habileté sur le piano et sur le violon; mais il ne cultivait la musique que comme le complément d'une bonne éducation. Il était âgé de dix-sept ans lorsqu'il fut engagé comme précepteur dans une famille noble de Pologne qui résidait à Coscewitz. Obligé d'y faire usage de ses connaissances en musique pour ses élèves, il sentit alors se développer son penchant pour cet art, et l'étudia avec plus de zèle qu'il ne l'avait fait jusqu'alors. La lecture des traités d'harmonie et de contrepoint, et surtout l'étude des partitions des meilleurs maîtres furent les sources où il puisa son instruction dans l'art de composer. Lorsque son frère Ignace fut appelé de Vienne à Stuttgard, il alla le remplacer dans les emplois d'organiste de l'église réformée et de violoniste au théâtre de l'Opéra impérial. En 1838 il fut appelé à Manheim pour y diriger la musique de la chapelle et du théâtre. C'est dans cette ville qu'il a écrit la plupart de ses compositions. On a de lui plusieurs grandes symphonies, un quintette pour instruments à cordes, considéré comme une production fort remarquable, un quatuor pour piano, violon, alto et basse, op. 10; des pièces pour le piano, beaucoup de *Lieder*, et des chants pour quatre voix d'homme. M. Lachner est l'âme de la musique à Manheim.

L'aîné des frères Lachner (Théodore), né à Rain, en 1798, est bon organiste, professeur de musique recherché, et occupe au théâtre de Munich la place de répétiteur. On ne connaît aucun ouvrage de sa composition. Il a arrangé pour le piano la partition de *Macbeth*, opéra de Chelard, publiée à Munich chez Falter.

Deux sœurs de ces artistes, *Thekla*, née à Rain, en 1803, et *Christine*, qui vit le jour dans la même ville, en 1805, ont cultivé aussi la musique avec succès. L'aînée était en 1841 organiste de l'église Saint-Georges, à Augsbourg; et l'autre enseignait le piano et était organiste de l'église de sa ville natale.

LACHNITH (Louis-Wenceslas), fils de François Lachnith, bon musicien attaché à l'église des Jésuites de Prague, naquit en cette ville, le 7 juillet 1746, et non en 1756, comme il est dit dans le Dictionnaire historique des musiciens de Choron et Fayolle, et dans la *Biographie universelle des contemporains*. Après avoir appris de son père les éléments de la musique, il prit chez différents maîtres des leçons de violon, de clavecin et de cor; ce dernier instrument fut celui sur lequel il acquit le talent le plus distingué. D'abord employé dans la musique du duc de Deux-Ponts, non en qualité de maître de chapelle, comme on le dit dans les ouvrages cités précédemment, mais comme simple musicien, il se rendit à Paris en 1773, y perfectionna son jeu sur le cor, sous la direction de Rodolphe, et se fit entendre plusieurs fois avec succès au concert spirituel. Sa mauvaise santé l'obligea ensuite à cesser de jouer de cet instrument. Philidor devint son maître de composition en 1776. Vers le même temps il commença à se faire connaître comme professeur de clavecin, et forma de bons élèves. Ses premières productions pour le théâtre furent : 1° *L'heureux Divorce, ou la Réconciliation*, opéra-comique en un acte, représenté le 25 juin 1785. — 2° *L'Antiquaire*, parodié sur la musique d'Anfossi, au théâtre de *Monsieur*, en 1789. — 3° *Eugénie et Linval, ou le mauvais fils*, en deux actes, au théâtre Montansier, 1798.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Plus tard Lachnith écrivit pour l'Opéra un grand ouvrage en trois actes intitulé : *Les fêtes lacédémoniennes;* mais il ne put jamais en obtenir la représentation. Ses autres travaux dramatiques n'ont consisté qu'en pastiches et traductions. C'est ainsi qu'il a dénaturé *La Flûte enchantée,* de Mozart, dans une monstrueuse compilation intitulée ; *Les Mystères d'Isis. Saül* et *la Prise de Jéricho,* pastiches du même genre, ont été arrangés par lui, en collaboration avec Kalkbrenner (père), sur des morceaux puisés dans les œuvres des maîtres les plus célèbres. Lachnith a écrit pour la musique instrumentale : 1° Six symphonies à grand orchestre pour les concerts de la Loge olympique; elles sont restées en manuscrit. — 2° Six symphonies à 10 parties, op. 1; Paris, Sieber. — 3° Trois idem, op. 4; ibid. — 4° Trois idem, op. 11; ibid. — 5° Six quatuors pour 2 violons, alto et basse, op. 7; ibid. — 6° Six idem pour deux violons, alto et basse, non publiés. — 7° Six trios pour deux violons et basse; ibid. — 8° Trois concertos pour cor et orchestre, inédits. — 9° Trois trios pour clavecin, violon et violoncelle, op. 2; Paris, Boyer. — 10° Six sonates pour clavecin et violon, op. 3; Paris, Sieber. — 11° Six idem, op. 14; ibid. — 12° Six idem, op. 15; ibid. — 13° Trois idem, op. 16; ibid. — 14° Trois idem, op. 20; ibid. — 15° Plusieurs pièces détachées pour le piano et pour la harpe. — 16° *Méthode ou principe général du doigter pour le forte-piano* (avec Adam); Paris, Sieber. Il a aussi arrangé huit œuvres de quatuors de Pleyel pour piano, violon et violoncelle. Lachnith est mort à Paris, le 3 octobre 1820, à l'âge de soixante-quatorze ans.

LACHNITH (Antoine), frère du précédent, a été confondu avec lui par l'auteur de l'article inséré dans le Lexique universel de musique publié par le docteur Schilling. Celui-ci fut d'abord musicien de chambre à Deux-Ponts, comme son frère, puis retourna à Prague en 1799, et fut employé dans la musique de la cathédrale de cette ville, en qualité de trompettiste. Il jouait bien du clavecin, et il a laissé en manuscrit quelques œuvres de trios et de sonates pour cet instrument. Il est mort à Prague, vers 1796.

LACKMANN (Adam-Henri), savant philologue, né en 1694, à Weningen, dans le duché de Lauenbourg, fut professeur d'histoire à l'université de Kiel, et premier assesseur du consistoire, dans le duché de Holstein. Il mourut à Kiel, le 17 août 1753. Parmi ses nombreux et savants ouvrages, on en trouve un qui a pour titre : *Gedanken ueber das bey Tondern gefundene golden Horn* (Pensées sur le cor d'or trouvé près de Tondern); Hambourg, 1735, in 4°.

LACODRE (M.-S.). *Voy.* BLIN.

LACOMBE (Jacques), né à Paris, en 1724, fut d'abord avocat, puis se fit libraire en 1760, et fut chargé pendant plusieurs années de la publication du *Journal des savants* et du *Mercure.* Des entreprises trop considérables auxquelles il se livra dérangèrent sa fortune, et le conduisirent, en 1778, à une faillite de 500,000 francs. Il mourut à Paris, à l'âge de quatre-vingt-sept ans, le 16 juillet 1811. Choron et Fayolle ont dit dans leur *Dictionnaire historique des musiciens* que Lacombe était le beau-père de Grétry; ils ont été trompés par de faux renseignements, car il était le beau-frère de ce compositeur. Lacombe a publié un grand nombre d'ouvrages, dont la plupart sont des compilations. On trouve des observations sur la musique dans ceux dont les titres suivent : *Dictionnaire portatif des beaux-arts,* Paris, 1752; réimprimé en 1753 et en 1759; traduit en italien, Venise, 1758, in-8°.— 2° *Le Spectacle des beaux-arts,* Paris, 1758, 1 vol. in-12; réimprimé en 1762.

LACOMBE (Louis **BROUILLON**-), pianiste distingué et compositeur, est né à Bourges (Cher), le 26 novembre 1818. Il reçut de sa mère les premières leçons de musique. A peine âgé de sept ans, il joua du piano dans un concert donné au théâtre pour les incendiés de Salins. En 1828, son père alla s'établir à Paris, afin que son fils pût y développer son talent naissant. Admis au Conservatoire de Paris, le 10 avril 1829, le jeune Lacombe y fut élève de Zimmerman pour le piano, et obtint le premier prix au concours de 1831, avant d'avoir accompli sa treizième année. Il sortit de cette école le premier octobre 1832, et bientôt après il entreprit avec son père, sa mère, et sa sœur (Félicie Lacombe), devenue son élève, un voyage en France, en Allemagne, recueillant partout des applaudissements accordés à son talent précoce. Arrivé à Vienne, Lacombe développa ce talent sous le rapport du mécanisme par les leçons de Charles Czerny, et apprit, sous la direction de Fischoff, à interpréter les œuvres classiques de Haydn, de Mozart, de Hændel, de Bach et de Beethoven. L'instruction du jeune artiste se compléta dans l'harmonie et le contrepoint, dont il fit un cours chez Simon Sechter; le maître de chapelle Seyfried lui enseigna la facture de la fugue et l'instrumentation. Ce fut à Vienne que le jeune Lacombe écrivit ses premières compositions, lesquelles consistaient en quelques morceaux pour le piano, et deux ouvertures pour l'orchestre. Après plusieurs années de séjour dans cette ville, il reprit le cours de ses pérégrinations avec sa mère et sa sœur, en 1840, visita Dresde, la Saxe, les villes du Rhin, et ren-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tra à Paris a la fin de cette même année. Depuis cette époque jusqu'en 1842, il publia quelques œuvres brillants et gracieux pour le piano qui furent bien accueillis, un quintette en *fa* dièse mineur, un trio en *ré* mineur pour piano, violon et violoncelle, et des études. Jugeant toutefois que ses études de composition n'avaient pas été complètes, il prit des leçons de M. Barbereau pour l'harmonie, lut et médita les traités de contrepoint de Cherubini et de l'auteur de cette notice, et acheva avec courage cette nouvelle excursion dans le domaine de la science.

Marié à vingt quatre ans à une femme qui possédait une modeste aisance, Lacombe put se livrer avec plus de liberté à la composition : c'est alors que parurent *Les Harmonies de la nature*, pour piano, la grande étude en octaves, le second trio pour piano, violon et violoncelle (en *la* mineur), supérieur au premier sous le rapport du développement des motifs et de la facture, ainsi que quelques pièces de moindre importance. Le 21 mars 1847 il donna dans la salle du Conservatoire un concert où l'on exécuta une ouverture de sa composition, plusieurs morceaux de chant, dont un (*L'Ondine et le Pêcheur*) a obtenu un succès de vogue, et une symphonie dramatique intitulée *Manfred*, qui appartient au genre descriptif et scénique par lequel Berlioz, Félicien David, M. Douay et quelques autres compositeurs ont entrepris de donner une direction nouvelle à l'art. Déjà M. Lacombe avait fait entrevoir son penchant pour ce genre dans une ouverture qui avait pour titre *Mitternacht* (Minuit), et qui fut exécutée à Dresde en 1840, dans un concert qu'il y donna. Le 26 mars 1859, une autre symphonie dramatique de Lacombe, intitulée *Arva, ou les Hongrois*, fut exécutée dans un second concert donné par lui. La marche des *Racoleurs*, tirée de cet ouvrage, et arrangée pour piano, à deux et à quatre mains, a été publiée chez Heugel à Paris. A l'exception de quelques fragments d'une *Épopée lyrique*, qui ont été exécutés aux concerts de la Société de *Sainte-Cécile*, sous la direction de M. Seghers, et de la Société des jeunes artistes, dirigée par M. Pasdeloup, aucun grand ouvrage du genre de *Manfred* et d'*Arva*, composé par Louis Lacombe, n'a été entendu après ceux-ci, quoiqu'il ait beaucoup écrit. Ce n'est qu'au prix de grands sacrifices qu'un compositeur peut se donner la satisfaction d'entendre ses productions lorsqu'elles ont des proportions gigantesques d'orchestre et de chœurs ; car elles occasionnent des dépenses considérables pour les répétitions et l'exécution. L'exagéré est la maladie des artistes de l'époque actuelle : ils ne peuvent se décider à rester dans des limites plus modestes, parce qu'ils se persuadent que l'*effort* est le *génie*. M. Louis Lacombe a fait représenter au Théâtre-Lyrique, le 16 janvier 1861, un opéra-comique en un acte, intitulé *La Madone*, où les proportions de la musique étaient en désaccord avec la simplicité du sujet, bien qu'il y eût du mérite dans la manière dont la partition était écrite. On y remarquait l'erreur qui vient d'être signalée : *la haine du simple !* Parmi le grand nombre de morceaux de piano publiés par cet artiste estimable, on a distingué particulièrement les œuvres qui ont pour titre *Deux nocturnes* (op. 50) ; *Marche turque ; Simples mélodies ; Larmes et sourires ;* douze *Lieder* pour voix seule, avec accompagnement de piano.

LACOSTE (....). compositeur, entra à l'Opéra de Paris, comme choriste, en 1693, et se retira avec la pension en 1708. Il vivait encore en 1757, suivant l'*Histoire du théâtre de l'Académie royale de musique*, publiée par Durey de Noinville, d'après les notes de Travenol (2me partie, page 20). Lacoste a composé la musique de plusieurs opéras représentés à Paris et à Versailles. En voici la liste avec les dates : 1° *Artcie*, opéra ballet en 5 actes, 1697. — 2° *Philomèle*, tragédie lyrique, représentée en 1705, et reprise en 1709, 1723 et 1734. — 3° *Bradamante*, tragédie lyrique en 5 actes, 1707. — 4° *Créuse*, en 5 actes, 1712. — 5° *Télégone*, en 5 actes, 1725. — 6° *Orion*, en 5 actes, 1728. — 7° *Biblis*, en 1732. — 8° *Pomone*, pastorale en 3 actes. Lacoste a publié à Paris un livre de cantates à voix seule avec basse continue. Les partitions de *Philomèle*, *Bradamante*, *Télégone*, *Orion* et *Biblis* ont été imprimées à Paris, chez Ballard, dans les années de leur représentation.

LACROIX (Antoine), violoniste distingué, naquit en 1756, à Remberville, près de Nancy, Quelques biographies ont fixé par erreur la date de sa naissance en 1765. Antoine Lorenziti, maître de chapelle de la cathédrale de Nancy, lui enseigna le violon et la composition. Arrivé à Paris en 1780, il s'y fit entendre avec succès, et bientôt il jouit de la réputation d'un artiste de grand mérite. En 1784 il publia son premier œuvre, consistant en six sonates pour le clavecin, avec accompagnement de violon obligé. Les événements de la révolution française le décidèrent à s'éloigner de la France, vers la fin de 1792 il alla se fixer à Brême, où s'étaient retirés plusieurs émigrés français, qui l'accueillirent avec faveur. En 1793, Lacroix entreprit un voyage en Allemagne et en Danemark, et partout il donna des concerts qui le firent connaître avanta-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

gensement. Après avoir passé quelques années à Leipsick, Hambourg et Gotha, il obtint, en 1800, sa nomination de directeur de musique à Lubeck, où il passa le reste de ses jours. Il est mort en cette ville, vers la fin de 1812. Neuf ans auparavant, il avait fondé une maison pour le commerce de musique. Homme d'esprit et de bon ton, Lacroix s'était fait autant estimer par son caractère qu'admirer par son talent. Sa musique n'a point eu à Paris le succès que son originalité aurait dû lui procurer; elle est plus connue des Allemands que des Français. On a de sa composition : 1° Duos pour 2 violons, op. 12, 14, 15, 16, 18, 20 et 21; Paris, Pleyel; Leipsick, Breitkopf et Hærtel; Brunswick, Spehr. — 2° Quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 5, 13, 17; Hambourg, et Brunswick. — 3° Sonates pour violon, avec accompagnement de basse, op. 3; Hambourg, Bœhme. — 4° Thèmes variés pour violon, op. 6, 19; Hambourg, Bœhme; Vienne, Cappi. — 5° Sonates pour piano et violon, op. 1, Paris, Boyer. — 6° Thème varié pour piano seul. — 7° Plusieurs recueils de danses allemandes.

LACY (Rophino), violoniste, né à Bilbao, en Espagne, le 19 juillet 1765, d'une famille anglaise, est fils d'un négociant établi dans ce pays. Dès l'âge de cinq ans on lui enseigna à jouer du violon; un an plus tard il exécuta un concerto de Jarnowick au concert d'un violoniste italien, nommé Andreossi. Devenu un de ces prodiges de précocité qui souvent ne deviennent que des artistes médiocres, il se fit admirer à la cour de Madrid à un âge où d'autres ignorent encore les éléments de la musique. Au commencement de 1802, on l'envoya commencer ses études au collége de Bordeaux; il alla ensuite les achever dans un lycée de Paris. Elles furent brillantes, et des prix lui furent décernés chaque année dans les concours. Devenu élève de Kreutzer, il fit, sous la direction de ce maître habile, de rapides progrès. Au mois de janvier 1805, peu de temps après le couronnement de Napoléon, il joua aux Tuileries un solo de violon, où il excita l'étonnement. On ne le connaissait alors que sous le nom du *petit Espagnol*. Des spéculations malheureuses ayant ruiné son père, celui-ci conduisit son fils en Angleterre pour lui faire embrasser la profession de musicien, et le confia aux soins de Viotti. Le jeune artiste était alors âgé de dix ans; il parlait avec une égale facilité l'anglais, le français, l'italien, l'espagnol, et connaissait les éléments de la langue latine. Le patronage des ducs de Galles et de Sussex fut le signal de la protection que lui accorda toute la noblesse de l'Angleterre, et ses concerts, qui furent donnés dans la salle d'*Hannover square*, eurent le plus brillant succès. A Dublin, il se fit entendre dans le premier concert que Mme Catalani y donna; à Édimbourg, il joua dans ceux de Corri. Peu de temps après, son père lui fit abandonner la musique pour le théâtre, et le fit engager pour les rôles comiques à Édimbourg, puis à Glascow, et enfin à Dublin. Vers le milieu de l'année 1818, on lui proposa de succéder à Yanevicz, comme directeur des concerts de Liverpool; il accepta, et reprit son violon. De retour à Londres à la fin de 1820, il y eut l'emploi de compositeur de ballets au Théâtre italien pour la saison de 1821; mais des discussions avec le directeur lui firent abandonner cette place trois ans après, et reprendre son emploi de chef d'orchestre à Liverpool. On a publié de la composition de cet artiste plusieurs fantaisies pour le piano, sur des thèmes d'opéras italiens, trois rondeaux brillants, un quintette pour deux violons, alto et violoncelle, avec accompagnement de piano, et des chansons anglaises.

LADURNER (Ignace-Antoine-François-Xavier), fils d'un organiste-instituteur, naquit à Aldein, dans le Tyrol, le 1er août 1766, et entra à l'âge de dix ans au monastère de Benedict-Bayern, pour y faire ses études. Après la mort de son père, en 1782, il dut remplir les fonctions de ses deux places, quoiqu'il ne fût âgé que de seize ans. Devenu libre en 1784, ayant été remplacé par son frère, il se rendit à Munich pour y faire sa rhétorique et continuer ses études musicales. Peu de temps après il suivit une comtesse de Heimhauen à Longueville, près de Bar-le-Duc, où elle possédait une propriété. Cette dame, pianiste distinguée, avait engagé Ladurner pour faire de la musique avec elle. Après deux ans de séjour chez elle, l'artiste se rendit à Paris, où il se fit bientôt connaître avantageusement comme professeur de piano et comme compositeur. Il arriva dans cette ville au mois de juillet 1788, et déjà son portrait était gravé en 1790, comme celui d'un artiste célèbre. Fink, à qui l'on doit un article sur la famille *Ladurner*, inséré dans le Lexique universel de musique publié par Schilling, dit que depuis le départ de celui qui est l'objet de cette notice, il semble avoir oublié les siens et son pays, n'ayant jamais écrit à sa famille pour l'informer de sa situation. Ceux qui ont connu Ladurner ne seront point étonnés de ce silence, car peu d'artistes ont eu une existence aussi active que lui. Le nombre de ses élèves était si grand, pendant quarante ans, qu'il employait à ses leçons près de quinze heures chaque jour. Parmi ses élèves, on compte M. Auber et Boely, pianiste et compositeur distingué (*voy.* ce nom). Frappé de pa

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ralysie en 1836, il se retira dans sa maison de campagne, à Villain, commune de Massy (Seine-et-Oise), où il mourut, le 4 mars 1839. Il avait épousé Mlle Mussier de Gondreville, qui s'était fait connaître comme violoniste distinguée, sous le nom de *Mlle de la Jonchère*. Cette dame, élève de Mestrino, brilla longtemps dans les concerts de Paris. Plus tard, elle fut nommée directrice de la maison royale de Saint-Denis, et mourut le 25 octobre 1823. Fink dit que les œuvres de Ladurner sont au nombre d'environ quatre-vingts : son erreur est manifeste. Voici la liste des ouvrages de cet artiste : 1° Trois sonates pour piano seul, op. 1; Paris, Naderman. — 2° Trois idem., op. 2; Paris, Leduc aîné. — 3° Mélange harmonique pour le piano, op. 3; Paris, Carli. — 4° Trois sonates pour piano seul, op. 4; Paris, Naderman. — 5° Trois sonates pour piano et violon, op. 5; Paris, Carli. — 6° Sonate pour piano à quatre mains, op. 6; ibid. — 7° Trois sonates pour piano et violon, op. 7; ibid. — 8° Trois caprices pour piano seul, op. 8; Paris, Leduc. — 9° Trois sonates pour piano et violon, op. 9; Paris, Carli. — 10° Deuxième mélange harmonique pour piano seul, op. 10; ibid. — 11° Trois sonates pour piano seul, suivies d'un caprice, op. 11; ibid. — 12° Fantaisie pour piano seul, op. 12; Paris, Michel Ozi. — 13° Trois divertissements, op. 13; ibid. — 14° Trois thèmes variés pour piano seul, op. 14; Paris, Carli. — 15° Six airs variés, liv. 1 et 2, op. 16; ibid. — 16° Airs irlandais variés, op. 17; ibid. — 17° Air des Trembleurs varié, op. 18; ibid. Ladurner a fait représenter au théâtre de l'Opéra-Comique : 1° *Wenzel, ou le Magistrat du peuple*, en un acte; 1793. — 2° *Les vieux Fous*, en un acte; 1796.

LADURNER (Joseph-Aloïs), frère du précédent, né le 7 mars 1769, à Allgund, dans le Tyrol, où son père s'était fixé deux ans auparavant, a fait ses études sous la direction de son oncle, professeur et prédicateur à Benedict-Bayern. Dès l'âge de quatorze ans il était assez avancé dans son instruction pour être en état de remplir les fonctions d'organiste et de maître d'école, devenues vacantes par la mort de son père. Il occupa ces places pendant neuf ans. Pendant ce temps il perfectionna son talent sur le piano, en jouant beaucoup les œuvres de Clementi, et il acheva ses études dans la langue latine. En 1792 il se rendit à Munich, où il fut admis au lycée du Prince électeur : il y resta sept années, pendant lesquelles il suivit avec distinction les cours de philosophie et de théologie. Pendant la dernière année, Joseph Gratz lui donna des leçons de contrepoint. Appelé à Brixen en 1798, il y fut d'abord collaborateur et secrétaire du consistoire et chapelain de la cour. Il était encore plein d'activité en 1835, et travaillait avec succès comme compositeur de musique instrumentale et religieuse. On a publié de sa composition : 1° *Ecce sacerdos magnus*, à 4 voix sans accompagnement; Munich, Falter. — 2° Graduel, idem; ibid. — 3° Offertoire, idem; ibid. — 4° Seize variations sur un thème pastoral, avec introduction et fugue pour le piano; ibid. — 5° Seize variations sur une valse de Vienne; ibid. — 6° Trente-deux cadences, avec modulations variées sur une suite d'accords dans les 24 modes; ibid. — 7° Fantaisie (en *ut*) pour les commençants; ibid. — 8° Fantaisie (en *ré* bémol majeur); Mayence, Schott. — 9° Rondo *à l'anglaise* pour le piano; Munich, Falter. — 10° Fantaisie, fugue et sonate sur le thème d'une fugue de Hændel (en *fa* dièse mineur), ibid. Fink possédait en manuscrit les ouvrages suivants du même artiste. — 11° *Ave Maria* à quatre voix sans accompagnement. — 12° *O Salutaris*, idem. — 13° Le 94e psaume : *Venite exultemus*, à 4 voix avec accompagnement d'orgue.

LAEGEL (Jean-Théophile), né le 13 décembre 1777, à Flœssberg, près de Borna, dans le royaume de Saxe, apprit de son père, pauvre musicien de village et maître d'école de l'endroit, les principes de la musique, du violon et du piano. Un professeur, nommé Tetzel, qui vivait dans le voisinage, le prit ensuite sous sa direction et avança son instruction de telle sorte, qu'il put entrer en troisième au collége d'Altenbourg à l'âge de seize ans. Il y continua ses études de musique dans le chœur dirigé par Krebs, fils du célèbre organiste. Une troupe dramatique ambulante vint s'établir à Altenbourg, et y donna des représentations des opéras de Mozart, qui commencèrent à former le goût de Laegel et augmentèrent son penchant pour la musique. Vers le même temps il prit des leçons de l'organiste Krebs, et fut choisi comme suppléant du *cantor* au chœur de l'église principale. En 1800, il était prêt à se rendre à l'université de Leipsick, pour y faire des études de théologie, lorsque la place de *cantor* à Weyda, dans le Voigtland, lui fut offerte; il l'accepta, et entra en fonctions après avoir passé un examen au consistoire de Leipsick. Tous ses efforts se dirigèrent dès lors vers le développement de ses facultés musicales. Il établit des concerts dont il fut le directeur, fonda une école de chant, et se livra à l'enseignement ainsi qu'aux autres travaux de musicien avec une prodigieuse activité. L'art musical lui dut de grands progrès dans le petit cercle où il était placé. Après douze ans de séjour à Weyda, il accepta le cantorat d'Eisenberg

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

qui lui fut offert ; mais il ne le garda que trois ans, parce que la position plus avantageuse de *cantor* et de directeur de musique à Géra devint vacante en 1815 et lui fut accordée. Il y est mort, le 5 juin 1843. Les œuvres de Laegel sont au nombre d'environ cinquante ; on y remarque : 1° Trois sonates pour le piano, à quatre mains. — 2° Cantate de Noël. — 3° Six chants à quatre voix pour les sociétés de chant. — 4° Cantate pour la fête de Pâques, publiée dans les archives de Kalbitz. — 5° Cantate pour la fête de l'Ascension. — 6° Cantate pour la Pentecôte. Ces deux dernières forment les premiers numéros d'une collection d'environ dix morceaux pour l'église ; les critiques allemands en ont porté un jugement favorable. — 7° Plusieurs oratorios.

LAELIUS (D.-Daniel), luthiste allemand, vécut au commencement du dix-septième siècle. Il a fait imprimer un recueil intitulé : *Testudo spiritualis* ; Francfort, 1616, in-4°. Cet ouvrage contient les psaumes de Lobwasser, arrangés pour le luth sur des motets français à quatre parties.

LAEMMENHIRT (G.), pianiste et compositeur, vivait vers la fin du dix-huitième siècle, en qualité de précepteur, dans la terre du comte d'Erbach. Il a publié de sa composition : 1° Grande sonate pour piano et violon, op. 1 ; Offenbach, André, 1797. — 2° Deux sonates faciles à 4 mains pour le clavecin, op. 2 ; *ibid.*, 1798.

LAET (Jean), imprimeur de musique à Anvers, naquit en cette ville, dans les dernières années du quinzième siècle. Un des ouvrages les plus rares sortis de ses presses est un recueil de psaumes de David, en langue flamande, avec le chant, publié sous ce titre : *Souter Liedekens ghemaechter eeren Gods, op alle die Psalmen van David, tot stichtinghe en een ghecstelijcke vermakinghe van allen christen menschen. Ghepreut Thantwerpen, in de Raye by Jan de Laet ;* 1540, petit in-8°. Laet s'associa avec Hubert Waelrant, vers 1545, et publia pendant cette association un nombre assez considérable d'ouvrages des compositeurs de cette époque, particulièrement de musiciens belges.

LAET (Jacques de), en latin *Laetius*, savant belge, né à Louvain, vers la fin du seizième siècle, a écrit un éloge de la musique (*Encomium musices*) imprimé à Maestricht. Lipenius (*Bibl.*, pag. 976), Swertius (*Athen. Belg.*), Valère André (*Bibl. Belg.*) et Foppens (*Bibl. Belg.*), qui ont cité cet ouvrage, ne font pas connaître la date de l'impression.

LAFAGE (Pierre de), musicien français, né dans la seconde moitié du quinzième siècle, et dont le nom est souvent écrit dans les anciens recueils *La Fayhe*, *La Fague*, et *La Farge*, ne doit pas être confondu avec *Faugues*, *Fauques*, ou *Fagus*, ou *La Fage* (*Vincent*), autre musicien, qui vécut dans la première moitié du même siècle (*voy.* Faugues). On ne sait rien de la vie de cet artiste, mais on trouve sous son nom, dans le deuxième livre des *Motets de la Couronne*, imprimé à Fossombrone par Octave Petrucci, en 1519, le motet à quatre voix qui commence par ces mots : *Elisabeth Zachariæ*. Pierre Attaignant a inséré deux motets du même auteur (*Aspice, Domine*, et *Vide, Domine, afflictionem*) dans le onzième livre de sa collection de motets à quatre et cinq voix intitulé : *Liber undecimus XXVI musicales habet modulos quatuor et quinque vocibus editos. Parrhisiis, in vico Citharæ prope sanctorum Cosmi et Damiani templum. In ædibus Petri Attaignant, musice calcographi ;* 1534, in-4°, goth. On trouve aussi des compositions de cet artiste dans le recueil intitulé : *Tomus secundus psalmorum selectorum quatuor et quinque vocum ; Norimbergæ, apud Jo. Petreium, anno* 1539 ; dans le *Liber tertius ; viginti musicales quinque, sex, vel octo vocum motetos habet*, etc. ; Paris, Attaingnant, 1534, petit in-4° obl. ; dans le *Liber quartus ; XXIX musicales quatuor vel quinque parium vocum modulos habet*, etc. ; ibid. 1534 ; dans le quatrième livre des *Motetti del Fiore* à 4 voix, imprimé à Lyon chez Jacques Moderne, en 1539 ; dans le *Secundus liber cum quinque vocibus* de la même collection ; ibid., 1533 ; enfin, dans le *Quintus liber Motettorum quinque et sex vocum*, etc. ; ibid., 1542.

LAFAGE (Juste-Adrien LENOIR DE), né à Paris, le 27 mars 1805, fut enfant de chœur de l'église Saint-Philippe-du-Roule dès l'âge de six ans. Ses parents, qui le destinaient à l'état ecclésiastique, le placèrent au séminaire : il y commença ses études ; mais, ne se sentant aucune vocation pour entrer dans les ordres, il les interrompit brusquement. On voulut alors le faire entrer dans la carrière des armes ; mais son goût décidé pour la musique le fit résister au désir de ses parents, qui, pour le détourner de son penchant, lui firent reprendre ses études littéraires. Il s'y livra avec ardeur. A peine furent-elles terminées qu'il commença, sous la direction de Perne (*voy.* ce nom), à étudier le plain-chant, l'harmonie et le contrepoint. Ce savant musicien l'engagea ensuite à se livrer à des recherches sur la musique de l'antiquité et du moyen âge. Il lui fit faire la connaissance de Choron, et celui-ci le prit aussitôt pour élève. Devenu lui-même professeur de solfége et de chant, Lafage se livra avec ardeur à l'enseignement ; mais en 1828,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

avant obtenu un subside de la caisse de la liste civile pour faire un voyage en Italie, il s'éloigna de Paris. Pendant son séjour au delà des Alpes, il demeura surtout à Rome, où l'abbé Baini lui donna d'utiles conseils pour l'étude de l'ancien style fugué. Lafage séjourna aussi plusieurs mois en Toscane, et fit représenter à Florence une farce intitulée *I Creditori*. De retour à Paris vers la fin de 1829, il y fut nommé maître de chapelle de Saint-Étienne-du-Mont, et reprit ses travaux relatifs à l'enseignement. En 1833 il retourna en Italie, et pendant trois ans il s'y occupa de recherches sur la musique. Fixé de nouveau à Paris après cette excursion, il s'y est occupé de l'achèvement d'un *Manuel de musique*, commencé par Choron et laissé imparfait par ce savant. Le premier volume de cet ouvrage fut publié vers le milieu de 1836; les autres ont paru en 1837 et 1838. On a aussi de cet artiste une *Sémiologie musicale, ou Exposé des principes élémentaires de la musique*; Paris, 1837. Plusieurs articles de sa composition, relatifs au même art, ont été publiés dans la *Revue musicale*, les *Tablettes universelles*, la *Revue encyclopédique*, les *Lunes parisiennes*, le *Panorama des nouveautés*, le *Journal des artistes*; la *Gazette musicale de Paris*, et en dernier lieu, dans la *Revue universelle*. En 1848 M. de la Fage a fait un troisième voyage en Italie et a séjourné à Rome, à Naples et à Florence, se livrant à de nouvelles recherches concernant l'histoire de la musique. Dans ce voyage il a fourni divers articles à la *Gazetta musicale di Milano*.

La liste des ouvrages de M. de Lafage se compose de la manière suivante : I. Musique instrumentale. 1° Air varié en trio pour 2 flûtes et violon. — 2° Six duos faciles pour 2 flûtes. — 3° Air varié pour 2 flûtes et piano. — 4° Duo pour flûte et harpe. — 5° Fantaisie pour flûte et piano sur des airs de Rossini. — 6° Fantaisie sur un air de *La Dame blanche*, pour flûte et piano. Ces opuscules ont été publiés avant 1827 chez David, Hentz-Jouve, et Janet, à Paris. II. Musique vocale. — 7° Plusieurs romances françaises et italiennes. — 8° Choix de solféges et morceaux divers à plusieurs voix, d'une exécution facile; Paris, 1825. — 9° Cantiques religieux et moraux à plusieurs voix; Paris, 1826-1828, 6 livraisons. — 10° Cent chansons morales à 2 voix; Paris, 1829. — 11° *Missa cui titulus : Omnes Sancti*; Paris, 1831. Cette messe est pour deux voix de dessus et basse, sans accompagnement. — 12° Cinq messes très-faciles à deux, trois ou quatre voix, à volonté; Paris, 1832. La dernière messe seulement de ce recueil est de M. de Lafage. — 13° *Adriani de Lafage motetorum liber primus*; Paris, 1832-1835. Cet ouvrage contient soixante-douze morceaux à une, deux, trois, quatre et cinq voix; il a été publié en huit livraisons. — 14° *Ordinaire de l'Office divin arrangé en harmonie sur le plain-chant*; Paris, 1832-1835. Deux parties; la première pour le matin, l'autre pour le soir. — 15° *Domine, Salvum fac regem*, prière pour le roi à une, deux ou trois parties, à l'usage des écoles primaires, suivie d'un *O Salutaris*; Charleville, Lhuyer; Paris, Masson, 1836, in-8° obl. — 16° *Recueil de motets en plain-chant à une ou plusieurs voix, tirés des meilleurs auteurs* (Rose, Lasceux, Imbert, etc.), *revus et mis en ordre*; Charleville, Lhuyer; Paris, Masson, 1826, in-8° obl. — 17° *De Profundis* à huit voix, dédié à la mémoire de F.-L. Perne; Paris, 1836. — 18° *Adriani de Lafage motetorum liber secundus*; Paris, Nicou, 1837. — 19° *Psalmi vespertini quaternis vocibus cum organo*; ibid., 1837. III. Écrits didactiques. — 20° *Manuel complet de musique vocale et instrumentale, ou Encyclopédie musicale*, par A.-E. Choron et Adrien de Lafage; première partie, Paris, Roret, 1836, 1 vol. in-18; deuxième partie, ibid., 1837, 3 volumes in-18; troisième partie, ibid., 1838, 2 vol. in-18. Cet ouvrage, dont Choron avait fait le plan, n'est, à vrai dire, qu'une compilation; malheureusement ce plan, fait d'après ses idées habituelles sur la fusion de écoles (*V.* Choron), est très-défectueux, et le choix des ouvrages où il a puisé est fort mal fait. Les quatre premiers livres avaient été préparés par lui. Le premier traite de la théorie des éléments de la musique traduits de la *Scuola di musica* de Gervasoni (*voy.* ce nom); le second, de la mélodie, d'après le Manuel de composition de Koch (*voy.* ce nom); le troisième, de l'harmonie et du contrepoint, d'après Marpurg, Fenaroli et Azopardi; enfin, le quatrième, consacré aux contrepoints simples et doubles, est tiré de Fux et de Marpurg. Les huit autres livres, rédigés d'après les plans de Choron, par M. de la Fage, traitent des canons et de la fugue, suivant plusieurs maîtres allemands et italiens; des instruments, par Francœur, de l'union mécanique et intellectuelle de la musique et du discours, d'après les idées de Framery et de Chabanon. Le huitième livre, qui a pour objet les styles, est un développement de ce que Choron a écrit sur ce sujet dans ses *Principes de composition des écoles d'Italie*; le neuvième renferme le petit traité d'acoustique qu'il a inséré dans le même ouvrage; le dixième est relatif aux institutions musicales. On comprend que dans cet étrange amalgame il ne peut y avoir trace de doctrine ni de véritable méthode. La plus grande

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

partie des matériaux avait déjà été employée dans les *Principes de composition des écoles d'Italie*. Ce *Manuel*, qui ne justifie pas son titre, est en somme un mauvais ouvrage. — 21° *Séméiologie musicale, ou Exposé succinct et raisonné des principes élémentaires de musique*, etc.; Paris, Nicon, 1837, in-4°. Cet ouvrage sert d'introduction aux méthodes concertantes de Choron. — 22° *Principes élémentaires de musique*; Paris, 1837. Ce petit extrait de la Séméiologie est placé en tête de quelques petites méthodes d'instruments publiées par le libraire Roret. — 23° *Notice sur la vie et les ouvrages de Stanislas Mattei*; Paris, 1839, in-12 de 32 pages, extraite de la *Gazette musicale* de Paris. Elle a été traduite en italien par l'auteur, sous ce titre : *Memorie intorno la vita e le opere di Stanislao Matteo, da J. A. de la Fage, Parigino*, etc.; Bologne, 1840, in-8°. — 24° *Notice sur Zingarelli*; Paris, imprimerie de Bourgogne, in-8°. — 25° *De la Chanson considérée sous le rapport musical*; Paris, 1840, in-8°. — 26° *Éloge de Choron*, lu à l'Académie de Caen, dans la séance du 7 février 1836; Paris, imprimerie du Ducessois, 1844, in-8° de 48 pages. — 27° *Notice sur Bocquillon-Wilhem*, écrite en mai 1842; ibid., 1844, in-8°. — 28° *Histoire générale de la musique et de la danse*; Paris 1844, 2 vol. in-8°, et deux livraisons de planches. Ces volumes contiennent seulement la partie de l'histoire qui concerne la musique de l'Orient dans l'antiquité. La suite n'a pas été publiée. — 29° *Notice sur Joseph Baini, écrivain musical et compositeur*; Paris, 1844, in-8° de 20 pages. — 30° *Miscellanées musicales*; Paris, 1844, 1 vol. in-8°. L'auteur reproduit dans ce volume ses notices sur Zingarelli, Mattei et Baini; on y trouve aussi d'autres notices sur Haydn, Martin, Lays, Tritto, Bellini, Pilotti, Pierluigi de Palestrina, etc. — 31° *Orgue de l'église royale de Saint-Denis, construit par MM. Cavaillé-Coll père et fils*. Rapport fait à la Société libre des beaux-arts; Paris, 1845, in-8° de 100 pages, avec une planche; 2e édition, Paris, 1846, in-8° de 96 pages, avec une planche. — 32° *Orgue de Saint-Eustache*, etc. Lettre adressée à M. Eugène Sue; Paris, 1845, in-8° de 16 pages. — 33° *De la reproduction des livres de plain-chant romain*; Paris, 1853, in-8°. — 34° *Lettre écrite à l'occasion d'un mémoire pour servir à la restauration du chant romain en France, par l'abbé Céleste Alix*; Paris, 1853, in-8°. — 35° *Cours complet de plain-chant, ou Nouveau traité méthodique et raisonné de chant liturgique de l'Église latine, à l'usage de tous les diocèses*; Paris, 1855-1856, 2 vol. in-8°. — 36° *Quinze visites musicales à l'exposition universelle de* 1855; Paris, 1855, in-8°. Ce travail est extrait de la *Gazette musicale* de Paris. — 37° *Prise à partie de M. l'abbé Tesson dans la question des nouveaux livres de plain-chant romain*; in-8°. — 38° *Extraits du catalogue critique et raisonné d'une petite bibliothèque musicale*; in-8°. — 39° *Nicolai Capuani, presbiteri, compendium musicale*; in-8°. — 40° *Routine pour accompagner le plain-chant, ou moyen prompt et facile d'harmoniser à première vue le plain-chant pris pour basse, sans avoir étudié l'harmonie*; Paris, in-8°. Lafage est mort à Charenton, le 8 mars 1862.

LAFFILLARD (Michel). *Voy.* AFFILLARD (L').

LAFFILLÉ (Charles), amateur de musique, est né à Amiens, vers 1772. Jeune encore, il entra dans l'administration; en 1798, il obtint l'emploi de receveur des domaines à Bruxelles, et il occupa ce poste jusqu'en 1810. Fixé depuis lors à Paris, il s'y lia d'amitié avec beaucoup d'artistes, qui réveillèrent en lui le goût de la musique; il composa quelques romances, des cantates de circonstance, et se fit éditeur de musique. En 1824, sa maison de commerce fut acquise par A. Petit, et Laffillé, resté sans emploi, fonda une agence spéciale des beaux-arts, dont il fut le directeur. En 1831, il prit la direction du Grand-Théâtre de Bruxelles; mais les agitations de la Belgique à cette époque ne furent pas favorables au succès de son entreprise; il y perdit beaucoup d'argent, l'abandonna au mois d'octobre de la même année, et retourna à Paris. Il y est mort, au mois de novembre 1843. On a de cet amateur quelques recueils de poésies, publiés à Paris. Comme musicien, il a donné : 1° Marches et pas redoublés en harmonie, nos 1 à 24; Paris, A. Petit. L'auteur les a composés pour l'usage de la garde nationale de Paris, dont il était un des capitaines de musique. — 2° *Les Veillées parisiennes*, contredanses pour deux violons et basse, livres 1 à 3; ibid. — 3° Valses et marches pour 2 clarinettes; ibid. — 4° *Les concerts de Bellone*, arrangés pour piano par L. Jadin, liv. 1, 2; ibid. — 5° Douze romances avec accompagnement de piano; ibid. — 6° *Le retour des Lys*, cantate à grand orchestre, exécutée à l'Opéra de Paris, au mois d'avril 1814. Laffillé a été l'éditeur d'un joli recueil intitulé : *Souvenir des Ménestrels, contenant une collection de romances inédites, composées par les poëtes et les musiciens les plus célèbres*; Paris, 1813 à 1828, 16 volumes in-18. Plusieurs romances, dont Laffillé a composé les vers ou la musique, se trouvent dans ce recueil.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

LAFLÈCHE (J.-A.-M.), professeur de guitare, d'harmonie et de chant, à Lyon, a fondé en cette ville une école publique de musique qui était déjà en activité en 1819. Il a publié un livre élémentaire qui a pour titre : *Méthode de guitare, contenant une théorie de musique, d'harmonie et d'accompagnement*; Lyon, 1818, in-4°.

LAFONT (Charles-Philippe), violoniste célèbre, est né à Paris, le 1er décembre 1781. Sa mère, sœur de Bertheaume (*voy.* ce nom), jouait du violon; elle lui donna les premières leçons de musique et de cet instrument; plus tard, Bertheaume lui-même le prit pour son élève, et le fit voyager avec lui en Allemagne. Encore enfant, Lafont exécutait des solos dans des concerts publics en 1792 à Hambourg et à Lubeck, et faisait déjà remarquer la parfaite justesse de ses intonations et sa dextérité. De retour à Paris, il reçut pendant deux ans des leçons de Kreutzer : Navoigille aîné, puis Berton, lui enseignèrent l'harmonie. Doué de tact et de goût, il apprit seul à chanter, n'ayant pour le guider que ce qu'il entendait de Garat. Cette époque était celle des concerts du théâtre Feydeau, qu'on établit après la réaction politique qui suivit le 9 thermidor. Lafont y chanta des airs français et des romances qu'on applaudit à cause de l'expression qu'il y mettait. Devenu ensuite élève de Rode, il s'efforça d'imiter le fini et la perfection du jeu de cet artiste; dès lors son talent de violoniste commença à prendre le caractère qu'il conserva depuis, et qu'un long travail perfectionna de plus en plus. Une justesse irréprochable, un son pur et moelleux auquel on aurait désiré quelquefois plus d'énergie, beaucoup de sûreté dans l'exécution des traits, enfin un charme irrésistible dans la manière de chanter sur son instrument, telles étaient les qualités par lesquelles Lafont se fit remarquer à son entrée dans la carrière, et qu'il a perfectionnées dans la suite par des études constantes. En 1801, il commença ses voyages en parcourant la Belgique pour y donner des concerts avec Gabriel Lemoine, faible pianiste, qui ne lui servait guère que d'accompagnateur. Après cette première tournée, qui dura quelques années, Lafont revint à Paris, et jeta les fondements de sa réputation dans les concerts qui furent donnés à l'Opéra et au théâtre Olympique en 1805 et 1806. Il fit ensuite de longs et nombreux voyages en Allemagne, en Hollande, dans les Pays-Bas, en Italie, en Angleterre et dans le nord de l'Europe. Après le retour de Rode en France, en 1808, Lafont lui succéda à Pétersbourg dans la place de violon solo de l'empereur de Russie. Son séjour dans cette ville se prolongea pendant six ans. En 1812, il lutta à Milan avec Paganini. Lorsqu'il revint à Paris, en 1815, le roi Louis XVIII le nomma premier violon de la musique de sa chambre; plus tard Lafont joignit à cette place le titre de premier accompagnateur de la duchesse de Berry. Après cette époque, il se fit entendre souvent dans de grands concerts à l'Opéra et ailleurs; partout le public l'accueillit avec des applaudissements justifiés par son beau talent. En 1831, il fit avec le célèbre pianiste Henri Herz un nouveau voyage en Allemagne; deux ans après il visita la Hollande, et dans l'été de 1838 il parcourut une partie de la France. En 1839 il fit une nouvelle excursion avec le même artiste; mais ce voyage eut une fin malheureuse, car Lafont y trouva la mort, le 14 août (1), par la chute de la diligence dans laquelle il se trouvait, sur la route de Bagnères de Bigorre à Tarbes. La secousse fut si violente, qu'il avait cessé de vivre quand on le releva.

On connaît de cet artiste : 1° 1er concerto pour violon et orchestre; Paris, Lemoine. — 2° Deuxième idem (en *ut* mineur); Paris, Leduc. — 3° Troisième idem (en *mi* mineur); Paris, Janet. — 4° Quatrième idem (en *ré*); ibid. — 5° Cinquième idem (en *ut*); ibid. — 6° Sixième idem (en *fa*); Paris, Érard. — 7° Septième idem, ibid. — 8° Fantaisie sur les airs de *La Vestale*, avec orchestre; ibid. — 9° 1er et 2e air russes variés pour violon et orchestre; Paris, Leduc. — 10° *Souvenirs du Simplon*, airs suisses variés pour violon et orchestre. — 11° Grande fantaisie et variations sur la romance d'*Otello*, avec orchestre; Paris, A. Petit. — 12° Grande fantaisie et variations sur des thèmes de *La Gazza ladra* et de *Cenerentola*, avec orchestre, ibid. — 13° Ronde d'*Emma* variée, avec orchestre; ibid. — 14° Grande fantaisie sur des airs de *Léocadie*, avec orchestre; Paris, Pleyel. — 15° *Andante* et *boleros* pour violon principal, 2 violons, alto, violoncelle et contrebasse; Vienne, Leidersdorf. — 16° Rondeau brillant (en *la*), avec accompagnement de quatuor, ibid. — 17° Troisième et quatrième airs variés pour violon principal, avec accompagnement de violon, alto et violoncelle; Paris, Érard. — 18° *Les Chevaliers de la Fidélité*, variations pour piano, violon et cor; Paris, Janet. — 19° Environ vingt duos, fantaisies et airs variés pour piano et violon, en société avec différents pianistes, tels que Kalkbrenner, Herz, Mme Hérault, etc. — 20° Duo pour harpe et violon; Paris, Janet. — 21° Envi-

(1) Quelques biographes placent ce triste événement au 23 août; mais Henri Herz, compagnon de voyage de Lafont, m'a donné la date du 14.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ron deux cents romances, dont plusieurs ont eu un succès de vogue ; Paris, chez tous les éditeurs de musique. — 22° Plusieurs morceaux inédits, dont un pour violon et orgue. Lafont a composé deux operas; le premier, en un acte, intitulé *Zelie et Terville*, a été représenté au théâtre Feydeau, en 1803, et n'a point réussi; le second a été écrit à Petersbourg, pour le théâtre particulier de l'empereur, à *l'Ermitage*, puis a été représenté au Théâtre-Français de cette ville. Lafont était chevalier de la Légion d'honneur.

Mme Lafont a eu de la réputation comme cantatrice.

LAGARDE (N. DE), musicien ordinaire de la chambre du roi, fut choisi en 1757 pour maître de musique des enfants de France. Il possédait une voix de basse fort belle, fort étendue surtout, et passait pour un chanteur habile. La Borde dit que rien n'était plus parfait que des duos chantés par Lagarde et par Jéliotte; ces deux artistes faisaient, dit-il, le charme des soupers de leur temps. En 1751, Lagarde écrivit l'acte d'*Égié* dans l'opéra intitulé *Les nouveaux Fragments* : cet ouvrage fut accueilli avec faveur; le public applaudissait surtout un chœur et les airs de danse. On a aussi de ce musicien trois livres de duos de table, quinze livres d'airs à chanter, *Nouveaux airs à une et plusieurs voix en quatre recueils*; plusieurs cantates, parmi lesquelles on citait particulièrement celle d'*Énée et Didon*, et *La Musette*, cantatille. Ces petites pièces ne manquent pas d'une certaine mélodie naturelle : elles ont eu un succès prodigieux dans leur nouveauté, et Lagarde passait pour n'avoir point de rival dans ce genre de composition. Ce musicien vivait encore en 1780.

LAGARIN (François), violoniste, né à Genève, le 10 juin 1814, commença l'étude de la musique dans cette ville, et y fit de rapides progrès. Le 15 octobre 1824, il fut admis comme élève au Conservatoire de Paris, et y reçut des leçons d'Auguste Kreutzer pour le violon. Il obtint le second prix au concours de 1830, et le premier lui fut décerné dans l'année suivante. Ses études furent terminées en 1832, et bientôt après il entra à l'orchestre de l'Opéra, d'abord comme un des seconds violons, puis comme premier. M. Lagarin est aussi membre de la Société des concerts du Conservatoire. On a de cet artiste quelques compositions pour son instrument.

LAGETTO (....), luthier italien, fixé à Paris sous le règne de Louis XIV, a fait des violons qui ont été recherchés dans le dix-huitième siècle. Ils sont fabriqués sur le modèle de ceux d'André Amati, et sont vernis à l'esprit-de-vin.

LAGRNER (Daniel), organiste à Losdorp, au commencement du dix-septième siècle, naquit à Marchpurg, dans la Styrie. Il vécut pendant quelques années à Nuremberg, comme maître de chapelle de Saint-Sébald, et fut en dernier lieu compositeur du comte de Lobenstein. On ignore l'époque de sa mort. Ses ouvrages imprimés sont : 1° *Melodia funebris 6 vocum*; Vienne, 1601, in-fol. — 2° *Soboles musica, id est cantiones sacræ 4-8 vocum;* Nuremberg, 1602. — 3° *Florum Jessæorum semina vocibus quatuor per musicos numeros disseminata*, etc.; Nuremberg, 1607, in-4°. — 4° *Neuwe teutsche Lieder mit 4 Stimmen* (Nouvelles chansons allemandes à 4 voix); Nuremberg, 1606, in-4°.

LAGO (Jean del), moine et contrepointiste, né à Venise, au commencement du seizième siècle a publié un livre élémentaire intitulé : *Breve introduttione alla musica misurata; Ex prælo Brandini et Octaviani Scoti fratrum habentur excussæ Venetiis*, 1540, petit in-4°, volume fort rare. *Giovanni del Lago* est le même auteur que Possevin appelle *Joannes de Lacu* (*Biblioth. Selecta, lib. XV, tom.* II, p. 223).

LAGOANÈRE (Le chevalier de), violoniste et compositeur pour son instrument, né dans le midi de la France, vers 1785, servit d'abord comme soldat, se distingua dans la guerre d'Espagne, sous l'empire, fut fait officier et obtint la décoration de la Légion d'honneur. Rentré en France après la paix, il reprit le violon qu'il avait cultivé dès son enfance, et se fit remarquer à Paris dans les concerts, en 1817 et dans les années suivantes. Après avoir été violon solo de la Société des amateurs du Wauxhall, il voyagea et s'arrêta quelque temps à Strasbourg, où il se trouvait en 1824. Plus tard, il se fixa à Lausanne, en qualité de premier violon et directeur de musique. Il est mort au Vigan (département du Gard), dans le mois de janvier 1841. On a publié de sa composition : 1° *Six duos faciles et progressifs pour 2 violons*, livres 1er et 2e; Leipsick, Breitkopf et Hærtel.

LAGRANGE (Joseph-Louis), illustre géomètre, naquit à Turin, le 25 janvier 1736, de parents français d'origine. Il ne parut pas d'abord avoir de penchant pour les mathématiques; mais à l'âge de seize ans il commença à étudier les ouvrages des anciens géomètres; un an après, la lecture d'un mémoire de Halley développa tout à coup son goût pour l'analyse moderne. Deux années d'études lui suffirent pour être au courant de la science. Dès 1754 il fit paraître un premier écrit sur une série de son invention pour les différentielles et les intégrales d'un ordre quelconque. Depuis lors, de beaux mémoires et des

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ouvrages importants sur les principaux objets de la science se succédèrent avec rapidité. Ce n'est point ici le lieu d'en examiner la valeur. Je ne dois citer que ceux de ses travaux qui ont du rapport avec la musique. En première ligne se présente sa dissertation sur la propagation du son, insérée dans le premier volume des Mémoires de l'Académie de Turin (1759), et dont Montucla a donné une analyse dans le *Journal étranger* (mai 1760). On trouve dans cette analyse le résumé suivant du travail du grand géomètre :

« M. de Lagrange s'attache d'abord à montrer l'insuffisance de la théorie de Newton, et à l'aide de la méthode des variations, il résout la question par les principes directs et lumineux de la dynamique. Toutes les propriétés de la transmission du son sont renfermées dans la formule générale de M. de Lagrange. Voici les conséquences principales qu'il en tire : 1° que la vitesse du son ne dépend aucunement de la vitesse ou de la force de l'ébranlement imprimé à l'air; 2° que le son se propage également de tous les côtés du corps qui le produit; 3° que la vitesse est la même dans toute l'étendue de la fibre élastique; 4° que cette vitesse ne dépend point de la longueur de cette fibre, c'est-à-dire, que le son se transmet avec la même vitesse dans un air libre et dans celui qui est renfermé. La plupart de ces conséquences étaient, il est vrai, déjà connues par l'observation; mais nous pensons qu'il n'y a aucun physicien qui méconnaisse le mérite d'avoir déduit ces faits d'une solide théorie. »

Dans le même mémoire, Lagrange fournit une nouvelle théorie de la formation des échos; il la tire du développement de quelques cas de sa formule. On trouve dans le dernier chapitre la solution du problème du troisième son, qui a servi de base à la Théorie musicale de Tartini.

Taylor avait déterminé dans son livre : *Methodus incrementorum directa et inversa* (Lond., 1715), la courbe que forme une corde vibrante, tendue par un poids donné, en supposant : 1° que la corde dans ses plus grandes excursions s'éloigne peu de la direction rectiligne de l'axe; 2° que tous ses points arrivent en même temps à l'axe. Il trouva que cette courbe est une trochoïde très-allongée; ensuite il assigna la longueur du pendule simple qui fait ses oscillations dans le même temps que la corde vibrante fait les siennes (1). D'Alembert, Euler et Daniel Bernoulli, qui s'étaient ensuite occupés de la solution de ce problème, en avaient rectifié la seconde partie, présentée en effet d'une manière trop arbitraire par Taylor; mais leurs solutions, sans conduire à des résultats absolument satisfaisants, avaient donné lieu à des discussions animées, dans les mémoires de l'Académie de Berlin (années 1747, 1748, 1753, 1760). Lagrange se livra à une savante discussion de cette question dans le même volume de l'Académie de Turin qui a été cité précédemment; puis il y revint dans le volume de 1762, et présenta sur ce sujet une analyse aussi nouvelle que profonde. Depuis lors il a perfectionné sa théorie dans les diverses éditions de sa *Mécanique analytique*. Lagrange s'était beaucoup occupé de recherches sur la musique des anciens; on assure que parmi ses papiers, recueillis après sa mort par l'Institut de France, il y a quelque chose sur ce sujet.

(1) Bossut, *Histoire des Mathématiques*, tome II, p. 132 et suiv.

Les premiers travaux de Lagrange fixèrent sur lui les regards de toute l'Europe savante. En 1759 il fut nommé membre de l'Académie de Berlin. Frédéric II l'appela ensuite pour la présider, après la retraite d'Euler. En 1787, le roi de France lui accorda une pension de 6,000 livres, un logement au Louvre, et divers autres avantages pour qu'il allât se fixer à Paris : il s'y rendit immédiatement. Après la révolution, il fut successivement professeur à l'École normale et à l'École polytechnique, membre de l'Institut, sénateur, comte de l'empire, et grand officier de la Légion d'honneur. Il mourut à Paris, le 10 avril 1813, à l'âge de soixante-dix-sept ans.

LAGRANGE (Anna-Caroline de), cantatrice célèbre, née à Paris, le 24 juillet 1825, montra dès ses premières années une organisation musicale tout exceptionnelle. Élève de Stammaty (*voyez* ce nom) pour le piano, elle fit en peu de temps des progrès qui tenaient du prodige, et déjà le professeur, qui lui transmettait le mécanisme de l'école de Kalkbrenner, prédisait à la mère de cette jeune fille les succès de pianiste les plus brillants, lorsque Bordogni (*voyez* ce nom), ayant un jour essayé sa voix, dit à son tour : *Jetez ce piano par la fenêtre, et ne vous occupez que du chant; il vous conduira à la plus belle renommée ainsi qu'à la fortune.* On ne jeta pas le piano; mais son étude ne fut plus qu'accessoire, et Mlle de Lagrange devint élève de Bordogni. Douée de la plus rare facilité de vocalisation, elle eut bientôt dépassé les espérances du professeur. Le premier essai de son talent fut fait au théâtre d'amateurs que le comte de Castellane avait fait construire dans son hôtel du faubourg Saint-Honoré. On y devait représenter *La duchesse de Guise*, opéra de M. de Flottow, alors à l'aurore de sa carrière de compositeur. Des amateurs distingués, appar-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tenant à l'élite de la société, devaient chanter dans cet ouvrage; mais il fallait pour le rôle principal de femme un véritable talent d'artiste : on eut recours à Mlle de Lagrange, qui frappa l'auditoire d'étonnement et d'admiration par la manière dont elle chanta ce rôle. Les avis furent unanimes sur le succès qu'elle obtiendrait au théâtre si elle se rendait en Italie. Dès ce moment la résolution de Mme de Lagrange fut prise : elle partit avec sa fille pour Milan. Arrivée dans cette ville, Mlle de Lagrange prit des leçons de Mandanici (*voyez* ce nom), pour se préparer aux traditions de la scène italienne; mais ce maître ne tarda point à lui dire : *Mademoiselle, je ne sais plus ce que je pourrais vous apprendre.* Cependant, elle ne se faisait point illusion, et elle comprenait très-bien qu'il lui restait beaucoup à faire, parce que la vocalisation, si brillante qu'elle soit, n'est qu'une des qualités de l'art du chant. Après Mandanici, elle se confia aux soins de Lamperti, à cette époque le maître le plus renommé de l'Italie, et ce fut sous sa direction qu'elle acheva ses études au point de vue de l'art dramatique. Cependant, nonobstant l'opinion favorable des artistes italiens sur le talent de Mlle de Lagrange, il existait alors en Italie un préjugé contraire aux cantatrices françaises qui faisait hésiter les entrepreneurs à l'engager pour leurs théâtres : enfin, grâce à la protection de la famille *Medici*, elle fut engagée pour chanter à Varese, au mois d'octobre 1842, la *Chiara di Rosenberg*, de Louis Ricci. Le succès qu'elle y obtint eut un éclat extraordinaire; car elle dut répéter sa cavatine, et elle fut rappelée douze fois pendant le cours de la représentation. A Novare, où elle se rendit ensuite, son triomphe fut égal. Dans l'année suivante, elle chanta à Plaisance, puis à Pavie, et toujours elle rencontra la même faveur dans le public. En 1844 elle fut engagée à Modène pour chanter le *Corrado d'Allamura* de Fréderic Ricci, mauvais ouvrage qu'elle soutint pendant quelques représentations par le seul mérite de son chant. Dans la même année elle chanta les *Lombardi* de Verdi, et y produisit une vive impression. Après cette saison, elle fit un voyage en Hollande et en Belgique, puis elle alla chanter à Venise la *Marescialla d'Ancre* de Nini, qui tomba à plat, mais dans lequel tous les morceaux qu'elle chanta furent applaudis avec enthousiasme. De là elle alla à Bologne, où elle était engagée pour la *Linda de Chamounix* de Donizetti, elle y eut un brillant succès. Ce fut dans cette ville qu'elle chanta pour la première fois le *Stabat Mater* de Rossini, dans le palais de la princesse *Ercolani*, pour le jour de naissance de l'illustre maître (28 février). Les autres chanteurs de solos étaient le ténor Iwanoff et Zucchini, la meilleure basse italienne de ce temps. Rossini tenait le piano. Dès ce moment il prit un vif intérêt à cette jeune cantatrice, et lui donna des conseils sur les principaux rôles de ses ouvrages. Dans la même année (1845) elle fut engagée à Turin, puis (1846) elle chanta à Rovigo et à Trieste. Dans cette dernière ville elle eut des succès d'enthousiasme par la manière dont elle chanta l'*Ernani* de Verdi, la *Sonnanbula* de Bellini, et le *Barbiere di Seviglia* de Rossini. Ce fut à la suite de ce succès que Mlle de Lagrange fut appelée à la *Scala* de Milan, et qu'elle y produisit une profonde sensation dans la *Norma*.

En 1848, Mlle de Lagrange se trouvait à Vienne avec sa mère, qui ne l'avait jamais quittée et lui avait prodigué ses soins dans les commencements difficiles de sa carrière. Elle était engagée pour le théâtre italien de cette ville, et venait d'épouser M. Stankowich, gentilhomme russe, lorsque la révolution éclata en Autriche. Bientôt les événements devinrent si graves, que les théâtres de la capitale furent fermés. Mme de Lagrange revint alors à Paris avec son mari et sa mère. L'administration de l'Opéra lui proposa un engagement à cette époque; elle ne l'accepta que conditionnellement, voulant d'abord s'essayer dans le genre de musique de ce théâtre, dont elle n'avait pas l'habitude et qui a peu d'analogie avec le caractère de son talent. Elle y débuta dans la traduction d'*Otello*, le 1er décembre 1848, n'y réussit que médiocrement, et prit le parti de décliner l'engagement qui lui était offert. Depuis lors elle a obtenu de grands succès à Vienne, à Berlin, à Pétersbourg, dans les États-Unis d'Amérique, dans l'Amérique du Sud et au Brésil, où elle a passé plusieurs années avec des avantages énormes. Au moment où cette notice est écrite (1862), Mme de Lagrange chante à l'Opéra de Madrid avec ses succès habituels.

LAGUERRE (Élisabeth-Claude Jacquet de), née à Paris, en 1669, se fit remarquer dès ses premières années par ses heureuses dispositions pour la musique. A peine âgée de quinze ans, elle parut à la cour et charma Louis XIV par son talent sur le clavecin; cette circonstance engagea Mme de Montespan à la garder trois ou quatre ans chez elle. Elle épousa ensuite Marin De Laguerre, organiste de Saint-Séverin et de Saint-Gervais, dont elle eut un fils, qui à l'âge de huit ans étonnait ceux qui l'entendaient jouer du clavecin, mais qui mourut dans sa dixième année. Mme De Laguerre possédait un talent remarquable, pour son temps, dans l'art de préluder et d'improviser sur l'orgue et le clavecin. En 1694, elle fit représenter à l'Académie royale de mu-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sique *Céphale et Procris*, grand opéra de sa composition. Elle a publié trois livres de cantates à voix seule, un livre de pièces de clavecin, et un recueil de sonates pour le même instrument. En 1721 elle fit exécuter, dans la chapelle du Louvre, un *Te Deum*, pour la convalescence du roi. Elle mourut à Paris, le 27 juin 1729, à l'âge de soixante-neuf ans, et fut inhumée à Saint-Eustache.

LAGUERRE (Marie-Joséphine), cantatrice à l'Académie royale de musique, naquit à Paris, en 1755. Admise d'abord dans les chœurs, en 1774, elle débuta en 1776 par le rôle d'*Adèle de Ponthieu*, musique de La Borde, et joua avec succès, au mois de juin de la même année, celui d'*Alceste*, qui venait d'être créé par sa rivale, Rosalie Levasseur. Douée d'une voix pure et touchante, plus jeune et plus jolie que Mlle Levasseur, avec qui elle partagea le premier emploi en 1788, à la retraite de Mlle Arnould, elle aurait acquis une grande réputation si son inconduite n'eût avili ses talents et arrêté leurs progrès. Piccinni lui avait enseigné son rôle d'*Iphigénie en Tauride*, qu'elle chanta fort bien à la première représentation; mais à la seconde elle était ivre en entrant en scène; elle chancelait et balbutiait au point d'exciter le rire et les huées du public. Mlle Arnould dit plaisamment à cette occasion que c'était *Iphigénie en Champagne*. Elle mourut à Paris, le 14 février 1783, à l'âge de vingt-huit ans. On trouva dans son portefeuille sept à huit cent mille francs en billets de la caisse d'escompte; et elle laissa en outre 40 mille livres de rente, deux maisons et beaucoup de bijoux.

LAHALLE (Pierre), est né à Rouen, le 9 novembre 1785, d'une bonne famille du pays de Caux. Il était encore enfant lorsqu'il perdit son père, négociant aisé, dont la fortune fut ensuite dilapidée. Jeune encore, il se rendit à Paris et s'y livra à l'étude des mathématiques. Peu fortuné, il chercha des ressources pour son existence dans l'enseignement de cette science. Il a publié aussi divers ouvrages originaux ou traduits de l'anglais, et a coopéré à la rédaction de plusieurs journaux, entre autres au *Mercure du dix-neuvième siècle*, auquel il a fourni plusieurs articles relatifs à la musique, ainsi qu'au supplément de la *Biographie universelle des contemporains*, publiée par Rabbe et M. de Boisjolin; mais aucun de ces travaux n'a pu le tirer de sa position précaire ni lui créer une position dans le monde littéraire. Après la révolution de juillet 1830, un des anciens amis de M. Lahalle, ayant été nommé préfet d'un département, l'emmena avec lui pour s'aider de ses conseils et de son expérience, et celui-ci quitta Paris; malheureusement une santé délabrée et la perte totale de la vue ne laissait d'autre espoir à ce littérateur que de voir bientôt arriver la fin d'une vie agitée et malheureuse. M. Lahalle a publié un livre intitulé : *Essai sur la musique, ses fonctions dans les mœurs, et sa véritable expression; suivi d'une bibliographie musicale;* Paris, Rousselon, 1825, 1 vol. in-18 de 196 pages. Cet ouvrage, dont le style est agréable, ne renferme que des vues d'une esthétique vague, dont les applications ne présentent point d'utilité pour l'art. Les réflexions de l'auteur contre l'imitation en musique, insérées dans le chapitre intitulé *Bornes de l'art* (p. 74 et suiv.), sont ce qu'il y a de plus utile dans le livre.

LAHARPE (Jean-François DE), critique célèbre et poëte, naquit à Paris, le 20 novembre 1739. De brillantes études faites au collége d'Harcourt lui préparèrent des succès; mais son début ne fut point heureux. Quelques vers satiriques contre le directeur de ce collége lui furent attribués, et le firent enfermer d'abord à Bicêtre, ensuite au For-Lévêque. A l'âge de vingt ans il publia ses premières productions, qui consistaient en plusieurs héroïdes, genre de poésie alors à la mode. Quelques tragédies, parmi lesquelles on remarque *Warwick*, *Philoctète* et *Virginie*, des discours, des éloges et des poëmes couronnés par l'Académie française et par quelques autres sociétés littéraires, les traductions de Suétone et de la Lusiade de Camoëns, enfin la rédaction du *Mercure de France*, et l'*Abrégé de l'histoire générale des voyages* de l'abbé Prévost, remplirent sa vie jusqu'en 1786. A cette époque il commença au lycée le cours de littérature française, qu'il continua pendant quatre ans, dont il a publié ensuite la rédaction, et qui est un de ses plus beaux titres au souvenir de la postérité. Après avoir adopté avec enthousiasme les principes de la révolution française, et même après avoir porté jusqu'au fanatisme l'ardeur des réformes démagogiques, il chanta la palinodie, attaqua ce qu'il avait encensé, se fit exiler de Paris, y revint, reprit son cours, et mourut le 11 février 1803, dans sa soixante-quatrième année. En 1777 Laharpe était chargé de la rédaction du *Journal de politique et de littérature*; il y fit insérer, le 5 mars, à propos d'une reprise d'*Iphigénie en Aulide*, une critique de la musique de Gluck, qui lui attira une piquante réponse de Suard, dans le *Journal de Paris*, sous le pseudonyme de l'*Anonyme de Vaugirard*. Laharpe publia, le 25 du même mois, dans son Journal une assez longue réplique, qui fut suivie de plusieurs autres lettres de l'anonyme. Le

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

5 octobre de la même année Laharpe rentra dans cette polémique, et publia un long article critique à propos de l'annonce d'*Armide*. Ce fut le signal d'une nouvelle lutte, plus ardente que la première ; des réponses de tous genres furent adressées au critique. Toutes ces pièces ont été réunies dans le volume intitulé *Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique par M. le chevalier Gluck*. Longtemps après, Laharpe a reproduit ses idées sur ce sujet dans son *Cours de Littérature* (IIIe partie, liv. 1er, chap. 6, IVe section), mais avec beaucoup plus de développement.

LA HIRE (Philippe de), géomètre, professeur de mathématiques et d'architecture au Collége de France, et membre de l'Académie royale des sciences, né à Paris, en 1640, y mourut, le 21 avril 1719. Parmi les nombreux mémoires qu'il a fournis à la collection de l'Académie royale des sciences, on remarque celui qui a pour titre : *Explication des différences des sons de la corde tendue sur la trompette marine* (Tom. IX, pages 500-529). Ce mémoire a été reproduit dans les *Œuvres meslées de M. De La Hire*, Amsterdam, 1759, in-4° (pages 330-350). La plupart des faits indiqués dans ce mémoire sont empruntés à la 16e proposition du traité de musique du P. Dechalles (*Cursus seu mundus mathematicus*, tom. IV, pag. 23), particulièrement l'explication du phénomène des battements du pied du chevalet sur la table d'harmonie, lorsque l'archet met en vibration énergique la corde de la trompette marine. Savart (*voyez* ce nom) a fait de nouvelles expériences sur ce phénomène. On a aussi de La Hire des *Expériences sur le son*, dans le volume des Mémoires de l'Académie royale des sciences de 1716 (p. 262-268).

LAHMEYER (J.-F.), maître de musique du séminaire et organiste de l'église Saint-Égide, à Hanovre, est auteur d'un ouvrage qui a pour titre : *Handbuch der Harmonielehre, oder Anweisung zur Theorie der Musik. Zunæchst zum Selbstunterricht für Seminaristen, und angehende Orgelspieler bestimmt* (Manuel de la science de l'harmonie, ou instruction sur la théorie de la musique, etc.), Hanovre, 1823, in-fol. Cet ouvrage a pour base la théorie de Gottfried Weber (*voy.* ce nom).

LAHOU (Jean-François-Joseph), né à Lille, le 10 avril 1798, a été admis comme élève au Conservatoire de Paris, en 1815. Après y avoir fini ses études, il entra au théâtre de l'Odéon comme première flûte, pendant les années 1818 et 1819 ; puis il fut appelé en Hollande, où il eut pendant deux ans les fonctions de chef de musique du 9e régiment. Devenu, en 1822, première flûte du Théâtre Royal de Bruxelles, il conserva cette place pendant quinze ans, et y joignit le titre de première flûte solo du roi des Pays-Bas. A l'époque de l'organisation du Conservatoire de Bruxelles, il y fut nommé professeur. On lui doit des élèves distingués, parmi lesquels on remarque MM. Aerts, Derudder, Leonard et Demeurs. N'ayant pas voulu adopter la flûte de Boehm, que le directeur du Conservatoire voulait introduire dans l'école, Lahou donna sa démission et fut remplacé par son élève Demeurs. Il établit un hôtel pour les voyageurs ; mais cette affaire n'ayant pas réussi, sa tête se dérangea, et il mourut aliéné le 12 janvier 1847. On a de cet artiste : 1° Concerto pour flûte ; Anvers, Schott. — 2° Fantaisies et airs variés pour flûte principale. — 3° Trois duos pour 2 flûtes.

LAHOUSSAYE (Pierre), violoniste distingué, naquit à Paris, le 12 avril 1735. Doué des plus heureuses dispositions, il apprit seul la musique à l'âge de sept ans, et parvint, sans avoir eu de maître, à jouer agréablement du violon. Piffet, musicien de l'Opéra, surnommé *le grand nez*, lui donna ensuite des leçons et le mit en état de jouer au concert spirituel, avant d'avoir atteint sa dixième année. Quelque temps après, Lahoussaye fut introduit chez le comte de Senneterre, où il eut le bonheur d'entendre les plus célèbres violonistes de l'époque, entre autres Pagin, Gaviniès, Pugnani, Giardini, Van Maldere, et Dominique Ferrari. Rassemblés un jour dans cette maison, plusieurs de ces artistes jouèrent chacun une sonate ; remarquant l'enthousiasme du jeune homme, Ferrari lui présenta son violon, et Lahoussaye, après avoir préludé d'une manière brillante, exécuta de mémoire plusieurs traits de la sonate de Tartini qu'il venait d'entendre. Des félicitations lui furent adressées par ces maîtres habiles, et Pagin le prit pour son élève ; puis le fit entrer chez le comte de Clermont, en qualité de violoniste de ses concerts. Cependant un vif désir de voir et d'entendre Tartini tourmentait Lahoussaye, malgré l'heureuse position où il se trouvait. Une occasion favorable se présenta pour réaliser ses vœux à cet égard. Le prince de Monaco le prit à son service et l'emmena en Italie. Arrivé à Padoue, son premier soin fut de se rendre à l'église où Tartini devait jouer un concerto. *Rien*, disait-il longtemps après, *ne saurait exprimer la surprise et l'admiration que me causèrent la justesse, la pureté du son, le charme de l'expression, la magie de l'archet, enfin*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

toutes les perfections dont le jeu de Tartini venait de m'offrir le modèle. Ce grand artiste l'accueillit avec bonté, et, retrouvant en lui les principes de son école, que le jeune violoniste avait puisés chez Pagin, il lui donna des leçons.

Rappelé par le prince de Monaco, Lahoussaye dut s'éloigner à regret de Padoue; mais arrivé à Parme, il y trouva un engagement avantageux à la cour de l'infant don Philippe et l'accepta. Traetta était alors maître de chapelle du prince; il enseigna au jeune violoniste les éléments de la composition, et lui fit écrire, pour l'exercer, beaucoup d'airs de ballets dans ses opéras. Comblé de témoignages de bonté par le prince, mais désireux de revoir encore celui qu'il appelait le *maître des maîtres*, Lahoussaye retourna à Padoue près de Tartini, dont il reçut encore des leçons jusqu'en 1769. Devenu ensuite chef d'orchestre dans plusieurs grandes villes de l'Italie, il déploya un rare talent dans l'exercice de cet emploi. Après quinze ans de séjour dans ce pays, il suivit Guglielmi à Londres en 1772, pour y diriger l'orchestre de l'Opéra italien. De retour à Paris en 1775, il y eut en 1779 la direction de l'orchestre du concert spirituel, et en 1781 celle de l'orchestre de la Comédie italienne. En 1790 il partagea avec Puppo les fonctions de chef d'orchestre du théâtre de *Monsieur*, qui prit ensuite le nom de *théâtre Feydeau*. Il occupait encore ce poste en 1800, et je l'y ai connu, dirigeant l'orchestre de cette époque avec un rare talent. C'était un beau vieillard, dont la figure calme, les traits réguliers, et les cheveux blancs flottant sur ses épaules, inspiraient le respect. A la réunion des deux théâtres Favart et Feydeau, il perdit son emploi, et ce digne artiste, qui avait rendu tant de services à l'art et en particulier au théâtre, fut mis à la retraite sans obtenir de pension. A l'origine de la formation du Conservatoire, il avait été nommé un des professeurs de violon de cette école : compris au nombre des maîtres dont la réforme fut décidée en 1802, il perdit encore cette place. On dit que le chagrin qu'il eut des malheurs qui le frappaient dans sa vieillesse le porta à des excès d'intempérance dans ses dernières années, et qu'il tomba dans une profonde misère. Le besoin l'avait obligé d'accepter une place de second violon à l'Opéra; mais en 1813 la diminution de ses forces et une atteinte de surdité ne lui permirent plus de faire son service, et il fut réformé. Il est mort à Paris, vers la fin de 1818, à l'âge de soixante-dix-neuf ans. Peu de violonistes ont eu une manière plus grande et plus belle que Lahoussaye : la justesse de son intonation était parfaite, et le son qu'il tirait de l'instrument était pur et vigoureux. Je me souviens de lui avoir entendu jouer la *sonate du Diable*, de Tartini, de manière à exciter autant d'étonnement que de plaisir, quoiqu'il ne fût déjà plus jeune. Il a publié à Paris un œuvre de sonates pour le violon, et a laissé en manuscrit douze concertos d'église pour le même instrument, sept œuvres de sonates, et trois œuvres de duos. On ignore qui a recueilli ses manuscrits après sa mort.

LAINEZ ou **LAINÉ** (ÉTIENNE), acteur de l'Opéra, était fils d'un jardinier et naquit à Vaugirard, près de Paris, le 23 mai 1753. On dit que Berton (père), directeur de l'Opéra, l'ayant entendu chanter dans une rue où il vendait de la laitue, et lui trouvant une assez bonne voix et de la justesse, le demanda à ses parents, et lui fit apprendre la musique. Lainez parut en public pour la première fois en 1770, à l'époque du mariage de Louis XVI, dans un acte de ce qu'on appelait alors des *Fragments*. Il fut ensuite admis à l'école de chant et de déclamation de l'Opéra (en 1771), et débuta en 1773, dans des rôles de peu d'importance. Ses succès le firent choisir pour doubler Legros dans *Alceste*, en 1777, et dans *Armide*, l'année suivante. Après que Legros eut pris sa retraite, il devint chef de l'emploi de premier ténor, appelé alors *haute-contre*, et pendant quarante-deux ans que dura sa carrière théâtrale, il créa beaucoup de rôles qui lui firent plus d'honneur comme acteur que comme chanteur, particulièrement ceux d'Énée dans *Didon*, de Dardanus, de Rodrigue dans *Chimène*, de Polynice dans *Œdipe à Colone*, de Licinius dans *La Vestale*, de Trajan, de Cortez, etc. Une physionomie expressive, une démarche noble et aisée, une action dramatique pleine de chaleur, étaient les qualités qui distinguaient cet acteur et lui procuraient de brillants succès, quoiqu'il portât souvent l'énergie jusqu'à l'exagération. A l'égard de son chant, on ne peut rien imaginer de plus ridicule. Une voix criarde et chevrotante, l'absence de toute éducation vocale, si ce n'est d'une articulation fort nette du récitatif; des sons gutturaux ou nasards mêlés à des cris; voilà ce qu'on remarquait dans le chant du premier ténor de l'Académie royale de musique, et ce qui inspirait autant d'étonnement que de dégoût aux étrangers qui l'entendaient. Dès le commencement de la révolution de 1789, Lainez montra son attachement à la cause de la royauté. Applaudi et couronné par le parti royaliste à la fin de 1791, pour avoir chanté avec enthousiasme dans Iphigénie en Aulide : *Chantons, celé-*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

brous notre reine, il fut sifflé à outrance quelques jours après par le parti contraire, qui le contraignit à s'excuser, à protester de son civisme, et à fouler aux pieds la couronne qui lui avait été décernée. Il se vengea de cette humiliation, après le 9 thermidor, par sa véhémence lorsqu'il chantait *le Réveil du peuple*, au commencement de chaque soirée. Laincz se retira de l'Opéra le 1er janvier 1812; puis il alla donner quelques représentations à Marseille et à Lyon. Dans la même année il se chargea de la direction du théâtre de cette dernière ville; mais cette entreprise ne fut point heureuse; elle le ruina, et il fut obligé de l'abandonner, vers la fin de 1816. Il revint alors à Paris, essaya de reparaître à l'Opéra, dans *Arvire et Evelina*, mais il ne parut plus supportable, et ne se soutint jusqu'à la fin de la représentation qu'à la faveur du souvenir de ses anciens services. Il retourna à Marseille, y resta quelques mois, puis revint encore à Paris, où il obtint, en 1817, une place de professeur de déclamation lyrique au Conservatoire de musique. Les chagrins et les infirmités empoisonnèrent ses dernières années. Il mourut le 15 septembre 1822, des suites de l'opération de la taille, dans la soixante-dixième année de son âge.

LAIOLLE. *Voyez* LAYOLLE.

LALANDE (Michel-Richard DE), surintendant de la musique de Louis XIV et de Louis XV, naquit à Paris, le 15 décembre 1657, de parents pauvres. Son père était tailleur. Lalande fut le quinzième enfant de ce pauvre homme. Placé comme enfant de chœur dans l'église Saint-Germain-l'Auxerrois, il y apprit la musique sous la direction de Chaperon, qui l'affectionnait à cause de sa jolie voix. La nature l'avait doué d'un esprit sérieux qui le portait au travail, et telle était son ardeur à l'étude, qu'il y passait souvent les nuits. Il apprit presque seul à jouer du violon, du clavecin, de la basse de viole et de plusieurs autres instruments. A quinze ans il perdit sa voix par la mue, et sortit de la maîtrise où il avait été élevé. Un de ses beaux-frères le reçut généreusement chez lui, et donna chaque semaine des concerts pour qu'il eût occasion de se faire connaître. Le violon était l'instrument dont il jouait alors mieux que d'aucun autre; il paraît toutefois qu'il n'y était pas des plus habiles, même pour son temps, car s'étant présenté à Lulli pour être admis dans son orchestre, il ne fut point agréé. Le mauvais succès de sa démarche lui causa tant de chagrin, que de dépit il brisa son violon, et qu'il renonça pour toujours à cet instrument. Il se remit alors à l'étude de l'orgue, et y fit de si grands progrès, qu'on le choisit pour desservir à la fois quatre orgues des églises de Paris, savoir, celles de Saint-Gervais, de Saint-Jean, des Jésuites et du petit Saint-Antoine. Le P. Fleuriau lui confia la composition des symphonies et des chœurs de plusieurs tragédies destinées au collége des Jésuites : on fut satisfait de son travail. Plus tard il se présenta au concours pour la place d'organiste du roi : Louis XIV l'entendit à Saint-Germain, et Lulli, juge de ce concours, déclara que si la place devait être donnée au plus habile, elle lui appartenait; mais on le trouva trop jeune. Ce fut la seule fois que Lulli rendit justice à Lalande; on a fait la remarque qu'il ne savait pas le nom du concurrent lorsqu'il prononça en sa faveur.

Le maréchal de Noailles avait choisi Lalande pour enseigner la musique à ses filles; sur sa recommandation, le roi confia au jeune artiste l'éducation musicale des princesses qui furent ensuite duchesse d'Orléans et Madame la Duchesse. Reconnaissant des bontés du monarque, l'artiste mit tant de zèle dans l'exercice de ses fonctions, qu'il ne sortit du château de Versailles pendant trois ans que pour aller passer les nuits à Clagny, où Louis XIV lui avait donné un logement. Ce prince, qui aimait la personne et les talents de Lalande, le combla de faveurs. D'abord il lui donna la charge de maître de la musique de sa chambre; puis, en 1683, après la retraite des surintendants de la chapelle Dumont et Robert, lorsqu'il fut décidé qu'il y en aurait quatre qui serviraient par quartier, il lui accorda une de ces places. On rapporte à ce sujet que Robert, qui se retirait, ayant présenté Goupillet, l'archevêque de Reims Minoret, et Lulli son élève Colasse, chacun exaltant le mérite de son protégé et discutant le choix du quatrième surintendant, le roi leur dit : « Messieurs, j'ai accepté « ceux que vous m'avez présentés; il est juste « que je choisisse à mon tour un sujet de mon « goût, et c'est Lalande que je prends pour « remplir le quartier de janvier. » Le choix de Louis XIV était le meilleur, car Lalande fut le plus habile compositeur français de son temps pour la musique d'église. En 1684, le roi lui fit épouser Anne Rebel, qui passait pour la meilleure cantatrice de sa chambre, fit les frais de la noce et dota la jeune femme. Lalande eut deux filles de ce mariage. Elles étaient douées de belles voix; leur père ne négligea rien pour en faire des musiciennes distinguées. En 1704, il les fit entendre à Louis XIV, qui, charmé de leur talent, les admit dans sa chapelle, et donna à chacune mille livres de pension. *La satisfaction que donnaient à Lalande des filles d'un tel mérite*, dit un historien de la musique, *ne fut*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

pas de longue durée : la petite vérole les lui enleva en douze jours, à la même époque où la mort du dauphin mit toute la France en deuil. Ces jeunes cantatrices moururent en 1711. Quelques jours après ce funeste événement, Lalande parut à la cour ; il n'osait approcher du roi, mais ce prince l'appela et lui dit : « Vous avez « perdu deux filles qui avaient bien du mérite ; « moi j'ai perdu Monseigneur. » Puis il ajouta, en lui montrant le ciel : « Lalande, il faut se sou- « mettre. » A toutes ses largesses précédentes en faveur du surintendant de sa chapelle, le roi ajouta successivement le don de plusieurs pensions, dont une de six mille livres sur l'Opéra, qui fut ensuite supprimée par arrêt du conseil, celui du cordon de l'ordre de Saint-Michel ; enfin, il réunit dans sa personne les quatre places de maître de sa chapelle, avec tous leurs émoluments et avantages.

En 1722, Lalande perdit sa femme : le chagrin qu'il en eut lui fit désirer la solitude et le repos ; il supplia le roi de permettre qu'après quarante-deux ans de service il remît, gratuitement et sans aucune réserve, trois quartiers de l'emploi de maître de musique de la chapelle. Il présenta pour le remplacer Campra, Bernier et Gervais. Le roi (ou plutôt le régent, car Louis XV n'était âgé que de douze ans) récompensa le désintéressement de Lalande par une pension de trois mille livres. Cet artiste remarquable s'était remarié en 1723 à Mlle de Cury, fille d'un chirurgien de la princesse de Conti ; il mourut le 18 juin 1726, à l'âge de soixante-sept ans, après en avoir employé quarante-cinq au service de la cour.

Lalande a composé soixante motets avec chœurs et orchestre pour le service de la chapelle de Versailles ; ils ont été publiés avec beaucoup de luxe aux frais du roi, et divisés en vingt livres qui se relient ordinairement en dix volumes. Ces compositions, qui étaient d'un style nouveau en France à l'époque où elles parurent, démontrent que Lalande était doué d'imagination, et qu'il possédait surtout l'art de bien exprimer les paroles. Cependant les éloges qu'on en a faits sont exagérés ; rien n'est plus ridicule que de voir dans La Borde que *c'est depuis Lalande que les étrangers accordent aux Français la primauté dans la musique d'église sur toutes les nations de l'Europe* (Essai sur la musique, t. III, p. 440). En supposant qu'il ne soit question que de la musique d'église du style concerté, et du temps où Lalande écrivait, comment se fait-il que La Borde ait ignoré que toutes les formes de ce style se trouvent dans les ouvrages de Carissimi, et que Lalande l'a seulement approprié au goût français ? Ce compositeur eut incontestablement plus de génie que les Goupillet, les Minoret, et les autres faiseurs de musique d'église qu'on trouvait en France à la fin du dix-septième siècle et au commencement du dix-huitième ; mais ses productions paraîtraient bien pâles à côté de celles de Hændel et de Bach, qui furent presque ses contemporains. Lalande a écrit aussi la musique de *Méliccrte*, comédie de Molière, mêlée de chants, et le ballet des *Éléments*, dont le poëte Roi avait fait les paroles. L'acte du *Feu* a été joué longtemps avec succès : il formait à lui seul une pièce entière. Ces ouvrages sont restés en manuscrit. Titon du Tillet assure que Lalande a travaillé à plusieurs opéras, mais qu'il n'a jamais permis qu'on en jouât rien sous son nom.

LALANDE (Joseph-Jérôme LEFRANÇAIS DE), célèbre astronome, né à Bourg (Ain), le 11 juillet 1732, fit ses études chez les jésuites, se fit recevoir avocat au barreau de Paris, et commença la pratique chez un procureur. Plus tard il abandonna la carrière du droit pour l'astronomie, qu'il étudia sous Messier, puis sous Lemonnier. Infatigable au travail, il fit beaucoup d'observations, et publia un grand nombre de livres ; mais il avait l'esprit étroit, et jamais il ne comprit la science dont il s'occupa pendant plus de cinquante ans, que dans le mécanisme de ses détails. Il mourut à Paris, le 4 avril 1807. Pendant les années 1765 et 1766, il avait fait un voyage en Italie, dont la relation, beaucoup trop prolixe, a été publiée sous le titre de *Voyage d'un Français en Italie* ; Paris, 1769, 8 vol. in-8°, et 1786, 9 vol. in-12. On y trouve beaucoup de renseignements sur la musique et les musiciens de l'Italie à cette époque.

LALANDE (Henriette-Clémentine MÉRIC), et non *Marie*, comme elle est appelée dans la *Biographie portative des contemporains*, n'est point fille d'un comédien, mais d'un directeur de musique d'une troupe de province, nommé *Lamiraux-Lalande*. Elle naquit à Dunkerque, en 1798. Son père lui enseigna les éléments de la musique. Sa voix avait de la fraîcheur et du timbre, et son intelligence ainsi que sa mémoire étaient parfaites. On ne lui donna d'abord d'autre éducation vocale que les rôles qu'on lui fit apprendre. En 1814, elle parut pour la première fois au théâtre de Nantes, et son début fut heureux. Je l'entendis à Douai, en 1815 ; elle était alors une des plus agréables actrices d'opéra-comique qu'on pût entendre sur les théâtres de province. Jusqu'en 1822, elle continua de jouer dans les villes les plus importantes de France, et partout avec succès. Le bruit de son talent

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

d'instinct était parvenu à Paris, et l'administration du *Gymnase dramatique*, qui avait obtenu l'autorisation de faire jouer l'opéra-comique sur son théâtre, lui offrit un engagement qu'elle accepta. Elle était alors âgée de vingt-quatre ans. Mais à peine fut-elle arrivée à Paris, qu'elle comprit, en écoutant les bons chanteurs du théâtre italien, que les premières notions de l'art lui manquaient absolument. Sa voix s'était développée, avait acquis du timbre et de la souplesse; mais elle ignorait les principes de l'émission du son et de la vocalisation. Garcia lui enseigna de cet art ce qui était indispensable pour chanter le rôle d'*Angélique*, dans *Les Folies amoureuses*, pastiche arrangé par Castil-Blaze sur des morceaux tirés des opéras de Rossini, de Cimarosa, de Paer et de Generali. Elle parut pour la première fois à Paris dans ce rôle le 3 avril 1823, et le succès qu'elle y obtint fit naître les plus belles espérances pour son avenir. Ce fut à cette époque qu'elle devint la femme de Méric, alors corniste au théâtre de l'Opéra-Comique. Un engagement avait été offert à Mme Lalande par l'administration de ce dernier théâtre; mais elle suivit le conseil qui lui fut donné par Garcia d'aller en Italie. Arrivée à Milan en 1824, elle y prit des leçons de Bonfichi, puis de Banderali. Au mois de novembre de la même année, elle se rendit à Venise, où elle débuta dans la saison du carnaval. Ignorée dans cette ville aussi bien que dans tout le reste de l'Italie, elle ne fut point annoncée avec éclat; mais à peine eut-elle été entendue, que sa réputation s'étendit avec rapidité. Elle chanta pendant cette saison, avec un succès toujours croissant, dans l'*Egilda* de Pavesi, dans l'*Ilda d'Avenel*, de Morlacchi, et dans le *Crociato* de Meyerbeer. Morlacchi, qui l'avait entendue et qui avait reconnu en elle les qualités d'un beau talent, la fit engager immédiatement pour le théâtre de Munich, où elle joua au printemps suivant dans l'*Élisabeth*, la *Semiramide* et le *Mosè* de Rossini, *Don Juan* de Mozart et *Egilda* de Pavesi. Rappelée ensuite en Italie, elle chanta à la foire de Brescia dans *La Donna del Lago* et dans *Rosa bianca e Rosa rossa* de Mayer; puis elle alla à Crémone pour l'ouverture du nouveau théâtre, et enfin elle retourna à Venise, où la rappelait le désir de tous les amateurs. Elle y chanta avec de nouveaux succès l'*Alcibiade* de Cordella, le *Mosè*, la *Zelmire* de Rossini, et l'*Ordeno ed Artulfa* de Pavesi. Depuis lors jusqu'à la fin de 1829 elle se fit entendre sur les principaux théâtres de l'Italie, et partout elle excita l'enthousiasme. Il paraît toutefois que vers les derniers temps une altération commença à se faire sentir dans son organe, car lorsqu'elle parut au théâtre Favart, à Paris, le 2 octobre 1830, dans l'*Ultimo giorno di Pompeia* de Pacini, on ne lui trouva pas le charme qui lui avait procuré ses succès en Italie. Après un assez long séjour à Paris, où sa voix ne parut pas recevoir d'amélioration sensible, elle s'est, dit-on, rendue en Espagne en 1833. Aucun renseignement ne m'est parvenu depuis lors sur cette cantatrice.

Une notice biographique sur Mme Méric-Lalande a été publiée avec son portrait dans l'almanach musical intitulé : *Teatro della Fenice*, Venise, 1830, in-18.

LALLEMAND (Jean-Baptiste-Joseph), médecin de Stanislas, roi de Pologne, né à Langres, le 28 août 1705, vivait encore en 1762. Il était à cette époque directeur de la Faculté de médecine de Paris. Au nombre de ses ouvrages, il y en a un qui a pour titre : *Essai sur le mécanisme des passions en général;* Paris, 1751, in-12. Il y traite des effets de la musique, et analyse la manière dont le chant et la musique instrumentale agissent sur les passions.

LALOUETTE (Jean-François), ou **LALLOUETTE**, né à Paris, en 1651, apprit la musique à la maîtrise de Saint-Eustache et eut des leçons de violon de Guy-Leclerc, violon de la grande bande du roi. Lulli, qui lui enseigna la composition, le prit pour un des violons de son orchestre, lorsqu'il eut l'entreprise de l'Opéra. Lalouette, qui passait pour un des meilleurs violonistes de son temps, fut ensuite chef d'orchestre du même spectacle et battit la mesure pendant neuf ans. Il était quelquefois employé par Lulli pour écrire les récitatifs de ses opéras et remplir les parties des instruments; car Lulli n'écrivait souvent que les parties vocales et la basse; mais on dit que ce compositeur jaloux l'obligea de céder sa place de chef d'orchestre à Colasse, parce qu'il s'était vanté d'avoir composé quelques-uns des plus beaux airs des opéras de son maître. Cet événement arriva en 1684. Neuf ans après, Lalouette obtint la place de maître de chapelle de l'église métropolitaine de Rouen; mais il ne la garda que deux ans, s'étant retiré au mois de mars 1695 pour accepter l'emploi de maître de chapelle à l'église Notre Dame de Versailles. Il mourut dans cette ville, le 1er septembre 1728, à l'âge de soixante-dix-sept ans. Cet artiste composa la musique de plusieurs ballets et intermèdes pour l'Opéra; ces ouvrages sont restés en manuscrit. On a gravé de sa composition : 1° Motets à plusieurs voix, 1er livre, Paris, in-fol., sans date. — 2° *Miserere*, 2e livre de motets, ibid.

LA MANIÈRE (Excubère de), harpiste et

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

professeur de son instrument, né à Laon, s'établit à Paris en 1784 : il y vivait encore en 1802. Ce musicien a eu un moment de vogue parmi les amateurs de harpe, par les recueils d'airs variés qu'il a publiés pour cet instrument, chez Boyer et chez Imbault. Le huitième de ces recueils a paru en 1789, chez Sieber. On connaît aussi de Lamanière des préludes pour la harpe, œuvre 11, et des romances avec accompagnement de cet instrument, dont il avait composé les paroles et la musique.

LAMARCHE (François DE), docteur en théologie, chanoine, conseiller et directeur de la chapelle de l'évêque d'Eichstadt, en Bavière, vécut vers le milieu du dix-septième siècle. Il a publié un traité élémentaire de musique en forme de dialogue, à l'usage des élèves des écoles, sous ce titre : *Synopsis musica, oder Kleiner inhalt wie die Jugend und andere kurzlich und mit geringer Mühe in der Musica auch Instrumenten abzureichten ;* Munich, 1656, in-8°.

LAMARCHE (Jean-Baptiste), médecin de la faculté de Paris, né en 1779, est auteur d'un mémoire intitulé : *Essai sur la musique, considérée dans ses rapports avec la médecine ;* Paris, 1815, in-4°.

LAMARCK (Jean-Baptiste-Antoine DE MONNET, chevalier de), naturaliste distingué, né le 1er avril 1744, à Bazantin, entre Bapaume et Albert, mort à Paris, le 18 décembre 1829, fut d'abord officier au régiment de Beaujolais, et plus tard directeur des herbiers du Cabinet d'histoire naturelle, professeur de zoologie, membre de l'Académie des sciences et de plusieurs autres sociétés savantes. On a de ce savant beaucoup d'ouvrages sur les sciences naturelles, particulièrement une *Histoire naturelle des animaux sans vertèbres*, qui jouit de beaucoup d'estime. Il n'est cité ici que pour un mémoire qui a été publié dans le Journal de physique (ann. 1800), et qui a paru séparément sous ce titre : *Mémoire sur la matière du son;* Paris, Belin, in-4° de 16 pages. Dans ce morceau curieux, Lamarck attribue les phénomènes du son non à la vibration de l'air et des corps sonores, mais à l'existence d'un fluide éthéré, très-subtil, *et d'une grande rareté.* C'est à ce même fluide qu'il attribue les phénomènes de la chaleur. Cette opinion, absolument contraire à toutes les théories, ne soutient pas le plus léger examen. Lamarck ne s'est point aperçu qu'il détruisait lui-même son système par l'excessive rareté de son fluide, car il est évident qu'il ne pourrait suffire à des émissions de masses sonores telles que de certains grands orchestres et des chœurs nombreux de chanteurs.

LAMARE (Jacques-Michel HUREL DE), célèbre violoncelliste, naquit à Paris, le 1er mai 1772, de parents peu fortunés dont il était le septième enfant, mais le fils unique. A l'âge de sept ans il entra chez les pages de la musique du roi, où son caractère aimant et généreux lui fit des amis de tous ses camarades, des professeurs et du gouverneur. Il y reçut une bonne éducation musicale et littéraire. Lorsqu'il eut atteint l'âge de quinze ans, Duport lui donna les premières leçons de violoncelle. Il semblait être né pour cet instrument ; ses succès tinrent du prodige. Rentré dans sa famille avant d'atteindre sa dix-septième année, il vit bientôt après éclater les orages de la Révolution. La nécessité de pourvoir à son existence et à celle de ses parents lui fit chercher une ressource dans son talent, qu'un travail obstiné développait avec rapidité. En 1794 il entra à l'orchestre du théâtre Feydeau, et il y resta jusqu'en 1800. Les concerts de ce théâtre, si célèbres dans ce temps, lui fournirent l'occasion de se faire connaître et de se placer au premier rang parmi les violoncellistes français. Déjà il avait été admis au Conservatoire, en qualité de professeur de violoncelle ; mais il ne garda pas longtemps cet emploi, car il partit au commencement de 1801 pour un voyage en Allemagne et en Russie. Arrivé à Berlin, il y fut présenté au prince Louis-Ferdinand de Prusse (*voy.* ce nom), qui l'accueillit avec le plus vif intérêt, s'enthousiasma pour son talent, et fit souvent de la musique avec lui. La dernière fois que Lamare vit ce prince, avant son départ pour la Russie, il en reçut une bague avec la demande de l'échanger contre une autre qui appartenait à l'artiste. Touché de tant de bonté, Lamare a conservé toute sa vie le souvenir de ce malheureux prince, si digne d'une meilleure destinée.

Arrivé en Russie, de Lamare y vécut alternativement à Pétersbourg et à Moscou, fut attaché au service de l'empereur, et donna des concerts où son talent excita toujours le plus vif enthousiasme. Son séjour en Russie se prolongea jusqu'à la fin de 1808. Il reprit alors la route de France par la Pologne et l'Autriche, et arriva à Paris au mois d'avril 1809. Au mois de mai suivant, il donna à l'Odéon un concert où son talent ne produisit pas l'effet que ses amis espéraient ; une longue absence de cette ville lui avait laissé de l'incertitude sur le goût du public : il n'eut pas dans cette séance l'assurance qu'on attendait de lui. Depuis lors il ne parut plus en public à Paris ; mais on l'entendit dans les cercles particuliers, et loin qu'on trouvât son talent diminué, on reconnut qu'il avait acquis plus de fini. Il était d'une habileté prodigieuse dans les difficul-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tés ; mais il était surtout admirable lorsqu'il exécutait des quatuors ou qu'il accompagnait : aucun violoncelliste, à mon avis, n'entrait aussi bien que lui dans l'esprit de la musique, et n'en faitait aussi bien ressortir les beautés.

Dans un voyage qu'il fit en Normandie, il connut une dame qui, charmée de son beau talent et touchée par les excellentes qualités qu'elle remarquait en lui, devint sa femme, le 15 mai 1815. Dès lors il renonça à la carrière d'artiste, quoiqu'il continuât de l'être par son amour pour l'art. Il vécut heureux pendant quelques années ; mais la perte de deux enfants lui causa un chagrin profond, qui paraît avoir été l'origine d'une phthisie du larynx à laquelle il succomba, le 27 mars 1823, à l'âge de près de cinquante-deux ans. Il cessa de vivre à Caen ; mais il fut inhumé à Saint-Contest, près de cette ville, où il possédait une maison de campagne.

Il me reste à signaler un fait singulier, peu commun dans l'histoire des arts, et entièrement inconnu dans les pays étrangers, mais qui n'est un mystère pour aucun artiste français, et que la vérité m'oblige à publier. Il existe sous le nom de Lamare des concertos et des airs variés pour le violoncelle qui ont obtenu de brillants succès, et dont on a remarqué les formes originales autant que la piquante harmonie : tous ces ouvrages ont été composés par Auber pour son ami de Lamare. Telle était l'impossibilité où se trouvait celui-ci d'écrire lui-même de la musique analogue au caractère de son talent d'exécution, qu'il n'a jamais pu fournir à Auber le moindre trait qu'on pût intercaler dans un morceau. Ce ne fut pas sans peine que sa probité se résolut au subterfuge qui trompa le public sur le nom du véritable auteur de ces compositions ; mais il ne pouvait faire connaître son talent d'exécution que dans de la musique composée spécialement pour lui ; et pour écrire cette musique, Auber, qui ne se destinait point alors à la profession de compositeur, n'avait mis qu'à cette condition sa plume au service de son ami. Lorsqu'il se présenta des occasions de déclarer la vérité à ce sujet, de Lamare les saisit toujours avec empressement. Les compositions connues sous le nom de cet artiste sont : 1° Quatre concertos pour violoncelle et orchestre (en *la* mineur, *ré*, *si* bémol et *la* majeur) ; Paris, Pleyel. — 2° Air varié idem, op. 4, ibid. — 3° Duos pour 2 violoncelles, op. 5 ; Paris, Janet.

LAMARIOUSE (... DE), amateur de musique, né à Poitiers, dans les premières années du dix-neuvième siècle, s'est fait connaître par un opuscule qui a pour titre : *Considérations sur la musique* ; Poitiers, imprimerie de Saurin, 1841, in-8° de 12 pages.

LAMBARDI (Jérôme), né à Venise, fut chanoine régulier du monastère de *lo Spirito Santo*, près de cette ville, et vécut au commencement du dix-septième siècle. Il s'est fait connaître comme compositeur de musique d'église par les ouvrages intitulés : 1° *Psalmodia vespertina omnium solemnit. cum cantico Beatæ Virginis Mariæ octo vocum, cum basso ad organum, liber secundus.* In Cœnobio Sancti Spiritus, prope Venetia, 1605, in-4°. J'ignore quelle est la date de la publication du premier livre des psaumes à huit voix du P. Lambardi. Ces psaumes sont divisés en deux chœurs, chacun pour soprano, alto, ténor et basse, avec une double partie de basse pour l'orgue, laquelle a pour titre : *Armonia* (sic) *ex basibus desumpta organistis deserviens libri secundi psalmorum vespertinorum octonis vocibus*, etc. Cette double basse s'exécutait vraisemblablement l'une sur le clavier du grand orgue, l'autre par le clavier de pédale. Les notes de ces basses ne sont pas chiffrées, ce qui indique que la nouvelle invention de ces chiffres n'était pas encore généralement répandue : or, la partie de double basse n'étant ni chiffrée ni en partition avec les parties de chant, il est évident que l'organiste n'exécutait pas l'harmonie avec la main droite. — 2° *Salmi vespertini in ogni solennità dell' anno a cinque voci* ; Venise, 1613, chez les héritiers d'Angelo Gardano. — 3° *Vespertina omn. solemn. psalmodia sex vocibus* ; ibid., 1613, in-4°.

LAMBARDI (Camille), maître de chapelle de l'*Annunziata*, à Naples, vécut dans cette ville vers la fin du dix-septième siècle. On connaît sous son nom l'ouvrage qui a pour titre : *Responsori della Settimana santa, con il Benedictus, e Christus factus est, a due cori* ; Naples, 1692, in-4°.

LAMBERT, moine de l'abbaye de Saint-Hubert, ordre de Saint-Benoît, cité dans le *Cantatorium*, vivait en 1055. Les bénédictins Martenne et Durand, premiers éditeurs de cette importante chronique du onzième siècle, ont fait observer que la mention d'orgues qui s'y trouve est un fait très-remarquable à une époque où elles étaient d'une rareté excessive dans les monastères. D'après cette chronique, Lambert était organiste de l'abbaye de Saint-Hubert : c'est le plus ancien nom connu d'un artiste de ce genre.

LAMBERT (Pierre), musicien français, né à Noyon, en 1493, fut attaché à la chapelle pontificale, ainsi qu'on le voit par son épitaphe,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

qui est dans l'église Saint-Augustin à Rome. Cette même épitaphe fait voir qu'il mourut à Rome, le 1er des calendes de septembre 1563, à l'âge de soixante-dix ans, et que *Nicolas Pollet-tius*, son élève, fut son exécuteur testamentaire. Enfin, le même document nous apprend que Lambert était né à Noyon. Voici cette épitaphe :

Petro Lamberto Belg. nervio
Noviodunensi
Summor. Pontif. Symphoniaco
Gravi viro Innocentia
Et erga inopes admirabili mia
Nicolaus Pollettius
Clens et testamenti executor
Municipi et patrono de se benemereriti
P.
Vixit annos LXX
Obiit 1 kal. sept. ann. Sal. MDLXIII.

Il est vraisemblable que c'est le même artiste qui est désigné par plusieurs écrivains italiens du seizième siècle sous les noms de *Lamberto il caldarino* (Lambert le petit chaudron) et de *Lamberto il caldarajo* (Lambert le chaudronnier), peut-être parce qu'il avait exercé d'abord cette profession. Quelques madrigaux de Lambert ont été imprimés avec ceux d'Antoine Barré, dans la collection qui a pour titre : *Primo libro delle Muse a quattro voci, Madrigali ariosi di Antonio Barré, et altri diversi autori*; Rome, Ant. Barré, 1555, in-4°.

LAMBERT (Michel), musicien et maître de chant à Paris, dans le dix-septième siècle, eut dans le monde élégant et à la cour la réputation d'un des meilleurs artistes de son temps. Il naquit en 1610, à Vivonne, dans le Poitou, fut enfant de chœur à la sainte chapelle de Champigny, et vint fort jeune à Paris, où Moulinier (*voyez* ce nom), charmé de son intelligence et de sa jolie voix, le fit entrer dans les pages de la musique de Gaston d'Orléans, frère de Louis XIII. Après plusieurs années passées dans cette situation, il en sortit, et se livra à l'étude de plusieurs instruments et de la composition. Plus tard, il reçut des leçons de chant de De Niel, ou De Niert, valet de chambre du roi et chanteur de sa musique. Ce De Niel avait suivi le maréchal de Créqui dans son ambassade à Rome. Il prit des leçons de chant dans cette ville, et communiqua la méthode italienne à Lambert lorsqu'il fut de retour à Paris. Lambert, qui avait mis à profit ses conseils, chantait d'une manière agréable; de plus, il jouait bien du théorbe, du luth et du clavecin. Le cardinal de Richelieu, dont la famille était du Poitou, l'admit près de sa personne, et lui promit de prendre soin de sa fortune; cependant il ne paraît pas que l'artiste en ait reçu d'autre faveur que celle de chanter dans ses assemblées (1).

Il ne paraît pas facile de décider quand a commencé la réputation de Lambert comme maître de chant et comme compositeur d'airs à la mode. Mersenne, dont le livre de l'*Harmonie universelle* fut imprimé en 1636, ne cite pas son nom parmi ceux des musiciens connus de son temps; cependant Lambert était alors âgé de vingt-six ans. Ce qui paraît certain, c'est qu'il était alors plus homme de plaisir qu'artiste soigneux de sa renommée. Suivant les habitudes des jeunes gens de ce temps, il hantait les cabarets et s'y enivrait parfois. Dans l'une de ces maisons, appelée le cabaret du *Bel-Air*, et qui était tenue par un certain *Le Puis*, il vit la fille de l'hôte, lui trouva de la beauté, de l'esprit, une voix charmante, en devint amoureux, et l'épousa. Tallemant des Réaux rapporte, dans ses *Historiettes*, une autre anecdote, qui fait voir jusqu'où il se laissait aller quelquefois, même après son mariage. « Un jour, dit-il, que « notre Orphée s'était laissé entraîner dans une « de ces caves de vin muscat, *à la Croix du ti-* « *roir* (autrement dit *du trahoir*), il en sortit « la tête en compote, et en s'en retournant il « trouva Le Puis, son beau-père, qui lui dit « qu'il le cherchait, que le cardinal le demandait, « et qu'il y avait un carrosse au logis qui atten- « dait il y avait longtemps. Il fallut aller; par « bonheur pour lui, il y avait ce jour-là deux « comédies chez le cardinal, l'une françoise, « l'autre italienne, durant lesquelles il dormit « fort bien. On soupa : il n'avait pas besoin de « souper, il employa encore ce temps à dormir; « il était dix heures quand on le fit chanter : il « n'eut jamais tant de voix. » Le même Tallemant dit aussi que le mariage de Lambert ne fut pas des plus heureux, et que sa femme mourut de chagrin, au bout de trois ou quatre ans, laissant une fille, Madeleine Lambert, qui fut élevée avec beaucoup de soin par sa jeune tante, Mlle Hilaire Le Puis. Tout cela appartient à la jeunesse de Lambert et du vivant du cardinal de Richelieu, qui mourut en 1642 : l'artiste n'était alors âgé que de trente-deux ans.

Ce fut vers cette époque que commença la vogue de Lambert comme maître de chant; elle devint telle en peu de temps, qu'il ne put sa-

(1) J'ai dit dans la première édition de cette *Biographie*, d'après le *Parnasse françois* de Titon du Tillet, que le cardinal de Richelieu fit avoir à Lambert la charge de maître de musique de la chambre du roi; mais ce fait paraît inexact. Lambert n'obtint cette charge que sous le règne de Louis XIV.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tisfaire aux demandes de toutes les personnes de condition qui voulaient prendre de ses leçons. Quel que fût son talent, ce n'était pas le seul avantage qui lui procurait la faveur de la ville et de la cour; car il était homme d'esprit, bon convive, et fort plaisant dans sa manière de conter. Quelques vers de la troisième satire de Boileau font voir qu'on recherchait avec empressement les occasions de se trouver avec lui. Tout le monde les connaît :

> Molière avec Tartufe y doit jouer son rôle;
> Et Lambert, *qui plus est*, m'a donné sa parole.
> *C'est tout dire en un mot*, et vous le connoissez. —
> Quoi! Lambert?... — Oui, Lambert : à demain. — C'est assez.

Il paraît que ce musicien était obsédé par les invitations des oisifs, qui s'amusaient de son chant et de ses bons mots; il promettait souvent de s'y rendre, pour se soustraire aux importunités; mais rarement il était fidèle à sa parole : il préférait aux plaisirs du monde le repos qu'il goûtait dans sa maison de campagne, près de Puteaux.

En dépit de son talent et de la faveur des grands, l'existence de Lambert était peu fortunée, et son revenu ne reposait que sur des bases assez peu solides. Il aurait pu s'enrichir par ses leçons; mais il n'y mettait pas beaucoup d'exactitude. Comme la plupart des artistes d'imagination, il en éprouvait souvent des dégoûts. Il n'y avait point alors de concerts pour le public, car ce qu'on appelle aujourd'hui *le public* n'existait pas. Le roi, la cour et les plaisirs des grands étaient la seule ressource des artistes : la bourgeoisie et le peuple n'avaient d'autre destination que de travailler et de payer les impôts. Ajoutons que les musiciens en renom ne faisaient pas leurs conditions, comme ils le font aujourd'hui, pour aller jouer des instruments et chanter dans les salons de la noblesse : ils recevaient des cadeaux éventuels, et parfois on ne se souvenait d'eux qu'après de longs intervalles. Lambert en éprouvait souvent d'assez grands embarras. Le travail qu'il faisait pour les ballets du roi était aussi rétribué d'une manière irrégulière. Enfin les airs charmants qu'il composait, et qui faisaient les délices de la cour et de la ville, ne lui rapportaient rien, car personne alors n'imaginait que les idées d'un compositeur eussent une valeur représentée par de l'argent. La famille des Ballard, imprimeurs de musique à Paris, avait seule la propriété de toute la musique qui s'écrivait en France, sans être tenue de l'acheter, parce qu'elle avait pour cela privilége de roi. Lambert finit par se fatiguer d'une existence si peu convenable pour un homme de son mérite. *Il se trouva si gueux*, dit Tallemant, *qu'il en eut honte*. Toutefois il fit peu de démarches lui-même pour sortir de cette position : il fallut que ses amis s'entremissent pour lui. M. de Lamoignon, évêque de Lisieux, qui aimait avec passion le chant de Lambert, fut un des premiers à s'intéresser à son sort : il lui donna une pension de mille francs sur ses bénéfices. A quelque temps de là il en eut une autre, de huit cents livres, de l'évêque de Langres. Vers 1650, il en obtint une de 400 écus sur la cassette du roi; enfin, Louis XIV lui accorda une des places de maître de la musique de sa chambre. Cette époque fut la plus brillante de sa carrière, et dès lors il goûta les douceurs d'une vie exempte de soucis.

Vers 1655, il quitta la maison de Le Puis, avec sa fille et sa belle-sœur Hilaire : tous trois allèrent demeurer près des Petits-Pères, chez un ami nommé Hervault, qui prit soin de leurs affaires, et Lambert ne s'occupa plus que de son art. Insensiblement il cessa de sortir de chez lui pour donner des leçons, et sauf quelques grandes dames pour lesquelles il consentait à se déranger, ceux qui désiraient l'entendre et recevoir ses conseils devaient aller chez lui. Sa réputation croissait de jour en jour, son talent passait pour incomparable. La Fontaine, voulant donner l'idée de la perfection du chant, dit dans une de ses fables : *vous surpassez Lambert* (1), et Le Gallois, bon juge des artistes de son temps, cite les plus habiles en ces termes : « Il est certain que quelques-uns d'entre eux « ont eu une approbation universelle, qui semble « les mettre dans une juste possession de la « couronne, comme un Gautier pour le luth, « un Chambonière pour le clavessin, *un Lam-* « *bert pour le chant*, un Francisque Corbette « pour la guitare, etc. (2). » Il y a de charmantes mélodies parmi les chansons et les petites cantates de Lambert : on y trouve plus d'élégance et de variété que dans les airs de Lulli; mais la musique de théâtre, liée à l'intérêt dramatique, aura toujours des succès populaires qui ne pourront être balancés par la musique de chambre. Lambert surchargeait la sienne d'une foule d'ornements, tels que le *trille*, les *groupes*, le *coulé*, le *flatté*, le *port de voix*, etc. Ce sont vraisemblablement ces broderies, et les *doubles* ou variations du thème, qui valurent à Lambert sa réputation de grand chanteur.

(1) Livre XI, fable 8e.

(2) *Lettre de M. Le Gallois à Mademoiselle Regnault de Solier touchant la musique*; Paris, Estienne Michallet, 1680, in-12; p. 65 et 66.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Lulli épousa la fille de Lambert, le 24 juillet 1662, et reçut de son beau-père une dot de 20,000 livres. On a remarqué que celui-ci fut le seul musicien dont le Florentin ne fut pas jaloux, et pour qui il eut toujours un respect qu'on n'aurait pas attendu de son caractère brutal. Lambert lui survécut, car il ne mourut qu'en 1696, à l'âge de quatre-vingt-six ans. Il fut inhumé près de son gendre, dans l'église des Petits-Pères. On a de cet artiste un recueil d'airs et de brunettes, publié en 1660, chez Ballard, petit in-4° oblong. Il en a été fait une deuxième édition, augmentée de quelques morceaux, chez Christophe Ballard, 1689, in-fol. Après la mort de l'artiste, on recueillit un grand nombre de ses morceaux de chant épars, et ils furent publiés sous ce titre : *Airs et dialogues à une, deux, trois, quatre et cinq voix, composez* (sic) *par feu M. Lambert, maître de la musique de la chambre du Roi ;* Paris, Ballard, 1698, in-4°. Dans la même année, il parut une autre édition de ce recueil, à Amsterdam, chez Étienne Roger. Il y a des airs de Lambert répandus dans plusieurs recueils de divers auteurs publiés par les Ballard, notamment dans celui qui a pour titre : *Recueil des plus beaux vers mis en chant.* Il existe aussi des recueils manuscrits qui renferment des morceaux de la composition de cet artiste, lesquels n'ont pas été publiés. Un de ces recueils est à la Bibliothèque impériale de Paris : on y trouve quarante-trois airs de Lambert avec d'autres de Boesset, de Camus, etc. La bibliothèque de l'Arsenal en possède un autre, sous le titre d'*Airs de M. Lambert non imprimés* (copié chez Foucault, rue Saint-Honoré, *à la Règle d'or*). Enfin, la Bibliothèque du Conservatoire de Paris est en possession de *Leçons des Ténèbres pour la semaine sainte* et d'un motet de Lambert qui n'ont point été mis au jour.

M. J. Ed. Bertrand a publié dans la *Revue et Gazette musicale de Paris* (1) une monographie, ou, comme on dit aujourd'hui, une *Étude* sur Michel Lambert, où il y a de l'intérêt, bien qu'un peu diffuse : ce travail nous a été utile. Gerber a confondu Lambert avec *Saint-Lambert*, autre professeur de musique et auteur d'un *Traité d'accompagnement.*

LAMBERT (N. DE SAINT-). *Voyez* SAINT-LAMBERT.

LAMBERT (....), luthier lorrain, surnommé *le charpentier de la lutherie*, s'est moins fait remarquer par le mérite de ses instruments que par leur nombre. La quantité de violons qui sont sortis de ses ateliers est immense. Il a formé quelques bons élèves, parmi lesquels on distingue *Saunier.* Il paraît qu'il vivait encore à Nancy vers 1750, car on connaît des instruments qui portent son nom et qui ont été faits vers le milieu du dix-huitième siècle.

LAMBERT (JEAN-HENRI), savant mathématicien et philosophe distingué, naquit le 29 août 1728, à Mülhausen, dans la Haute-Alsace. Il fut un des membres les plus actifs de l'Académie de Berlin, et mourut dans cette ville, le 25 septembre 1777. Parmi ses nombreux écrits on remarque les mémoires suivants, sur des sujets relatifs à la musique : 1° *Sur quelques instruments acoustiques* (Mém. de l'Académie des sciences de Berlin, 1763, p. 87 et suiv.). Il y a une traduction allemande de ce morceau, avec des notes du professeur Huth, publiée non à Berlin, comme le dit Lichtenthal, mais à Francfort-sur-l'Oder, en 1796. — 2° *Sur la vitesse du son* (Mém. de l'Académie de Berlin, ann. 1798, p. 70 et suiv.). Lichtenthal s'est trompé en indiquant pour ces deux ouvrages les Mémoires de l'Académie des sciences de Paris. — 3° *Remarques sur le tempérament en musique* (Idem, ann. 1774). Marpurg a inséré une traduction allemande de ce morceau dans ses essais historiques et critiques sur la musique (*Histor. krit. Beytræge, etc.*, t. V, pages 417-450). — 4° *Observations sur les tons des flûtes* (Mém. de l'Académie de Berlin, 1775) ; mémoire intéressant et plein de recherches savantes.

LAMBERT (GEORGES-JOSEPH-LAURENT), professeur de chant et compositeur, est né à Arras, en 1779. Les premières leçons de musique lui furent données par son père ; puis il eut pour maître Schorn, maître de chapelle à l'église Saint-Pierre. Il n'était âgé que de seize ans lorsqu'il fut attaché en qualité de chef d'orchestre à une troupe de comédiens qui jouaient alternativement dans les villes du département du Nord, et pendant près de dix ans (1795 à 1804) il en remplit les fonctions. En 1805, il se trouvait à Amiens, où il écrivit plusieurs morceaux de musique pour l'installation de l'évêque. Dans la même année il se fixa à Paris, où il se fit bientôt connaître comme professeur de chant et comme compositeur de romances agréables et de rondeaux qui eurent alors de la vogue. Parmi ses romances, celles qui ont obtenu beaucoup de succès sont : *Qu'il est doux ce premier désir ; De la pudeur à son aurore ; Respectez l'aimable candeur ; Les adieux d'une fille à sa mère ; Cécile, ou l'amour ; Les bords de la Loire,* etc. Elles ont été toutes publiées à Paris. Une des meilleures

(1) Voyez *Revue et Gazette musicale de Paris*, 26e année (1859), p. 9, 25, 69, 143, 151.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

productions de cet artiste consiste en *trois quatuors pour deux violons, alto et basse*; Paris, chez l'auteur. Ces quatuors, dont les mélodies ont du charme, et dont la facture est fort bonne, méritaient plus de succès qu'ils n'en ont obtenu; mais Lambert n'était pas connu pour ce genre de musique, et l'on n'a voulu voir en lui que le compositeur de romances. On a aussi de cet artiste quelques morceaux de musique d'église, dont un *Domine salvum fac regem* à 2 voix et orgue; Paris, Baucé; un *O Salutaris* à 3 voix et orgue, ibid.; un *Magnificat* à 4 voix et orgue, ibid.; et un *Chœur de vierges* (*Jesu corona virginum* à 3 voix et orgue, ibid.; enfin, un autre *Magnificat* à 4 voix, chœur et orchestre, qui a été exécuté après sa mort, à Paris, au mois de juillet 1852. Lambert avait acquis de l'aisance, on pourrait presque dire de la fortune, par un travail constant et par l'économie. Il n'était pas marié. Libre de tous soins, il aimait à voyager, et dans les dix dernières années de sa vie, il visita toutes les parties de l'Europe, partant de Paris vers le mois de juillet, et n'y rentrant qu'en novembre. Ses excursions avaient particulièrement la musique pour objet. Il est mort à Dijon, dans les derniers jours de juin 1852, à l'âge de soixante-treize ans.

LAMBERT (Charles), professeur de piano, né à Paris, en 1793, a reçu des leçons de MM. Adam et Zimmerman. Il a publié : 1° Sonate élémentaire, doigtée pour piano; Paris, Janet et Cotelle. — 2° Recueil de contredanses pour piano; Paris, Omont. — 3° *Méthode de piano, contenant le tableau du clavier, les principes du doigter, etc.*; Paris, Boieldieu. — 4° Petite méthode extraite de la précédente; ibid. La fille de ce professeur épousa le harpiste et compositeur Labarre.

LAMBERT (G.-L.), né à Beverley, dans le duché d'York, en 1795, a étudié les principes de la musique sous la direction de son père, organiste à l'église principale de cette ville. A l'âge de seize ans, on l'envoya à Londres pour achever son éducation musicale sous la direction de Lyon, puis sous le docteur Crotch. En 1818, il perdit son père, et le remplaça comme organiste à Beverley, après avoir obtenu sa place au concours. Il a publié : 1° Sonate pour piano seul; Londres, Latour. — 2° Duo pour piano à quatre mains; ibid. — 3° Trois trios pour piano, violon et violoncelle; Londres, Birschall. — 4° Septuor pour piano, violon, alto, violoncelle, deux cors et contrebasse; ibid.

LAMBERTI (Louis), compositeur, né à Savone, le 22 octobre 1769; fit ses études musicales sous la direction de L. Mariani, maître de chapelle de la cathédrale de sa ville natale, et devint un musicien fort habile. Après la mort de son maître, il lui succéda dans ses fonctions de maître de chapelle; mais cinq ans après il les abandonna, par caprice, et depuis lors il eut une vie agitée et précaire. En 1806 il vint à Paris, y vécut sans emploi, et y publia diverses compositions pour le piano, dont il dédia plusieurs morceaux à la princesse Pauline, sœur de Napoléon. On connaît sous son nom en Italie trois opéras : 1° *L'Amante schernito*, farce. — 2° *Orfeo*, opéra seria. — 3° *I due Fratelli originali*. Il a aussi écrit plusieurs messes concertantes, des vêpres pour toute l'année, des leçons des ténèbres, un *Miserere*, deux *Tantum ergo*, plusieurs motets, hymnes et beaucoup de symphonies, dont plusieurs caractéristiques, telles que *La Mort de Louis XVI* et *Publius Claudius*; des quintettes, quatuors et trios pour violon, alto et violoncelle; des duos pour violon, clarinette, flûte, beaucoup de pièces en harmonie pour des instruments à vent; des concertos pour divers instruments; des sérénades, des sonates de piano avec accompagnement de violon; d'autres à quatre mains, et des pièces de différents caractères. On a publié de sa composition à Paris : *Sonate pour piano avec violon ou flûte*, op. 37; Paris, Sieber. Lamberti vivait encore à Paris en 1812; j'ignore ce qu'il est devenu depuis ce temps.

LAMBERTINI (Jean-Thomas), musicien italien du seizième siècle, vécut à Venise, où il était, suivant le frontispice de ses *Madrigali*, vice-maître de chapelle à l'église *San-Lorenzo*, en 1560, et où il publia : *Salmi penitentiali a quattro voci*, 1569, in-4°. On a aussi de lui : *Madrigali a quattro, novamente composti sopra quindici stanze di M. Bernardo Tasso, con alcuni altri madrigali del medesimo autore. Libro primo; in Venezia, appresso d'Antonio Gardano*, 1560, in-4° obl.

LAMBILLOTE (Le P. Louis), jésuite, né à Charleroi (Hainaut), le 27 mars 1797, montra dès son enfance du goût pour la musique. A l'âge de sept ans il eut la bonne fortune d'être rencontré par un abbé italien qui demeurait dans un château des environs, et qui, remarquant ses dispositions mélomanes, lui enseigna les éléments du solfége, du clavecin et de l'harmonie. Plus tard, il reçut des leçons d'orgue d'un religieux de l'ordre de Saint-Augustin, qui le mit en état de remplir les fonctions d'organiste à l'église de Charleroi, puis à celle de Dinant sur la Meuse. Il était parvenu à l'âge de vingt-cinq ans lorsqu'un de ses amis le détermina à l'accompagner jusqu'à la maison des jésuites de Saint-Acheul. Il s'y présenta comme candidat pour la place

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

vacante de maître de chapelle, et l'obtint. Ce fut alors qu'il conçut le dessein d'entrer dans la Compagnie de Jésus ; mais il n'avait pas fait d'études littéraires dans sa jeunesse : il dut se résigner à les commencer à un âge où il est rare qu'on y réussisse. Toutefois son courage et sa persévérance le firent triompher des difficultés et acquérir une certaine connaissance de la langue latine. Admis au noviciat, le 15 août 1825, il acheva le temps d'épreuves et fut ordonné prêtre. Le reste de sa vie s'écoula dans diverses maisons de son ordre, à savoir Saint-Acheul, Fribourg, Aix (en Savoie), Brieg, Brugelette (Belgique), et enfin, Vaugirard. Il est mort dans celle-ci, le 27 février 1855, à l'âge de près de cinquante-huit ans. Jusqu'à l'âge d'environ quarante-trois ans, le P. Lambillotte composa une grande quantité de musique d'église d'un style vulgaire, plus convenable pour les guinguettes que pour le service divin, et de plus fort mal écrite. Elle eut cependant du succès dans les provinces de France, où le goût est en général assez mauvais.

Le P. Lambillotte s'était fort peu occupé du plain-chant jusqu'en 1842, époque où l'auteur de cette biographie, ayant appelé l'attention des ecclésiastiques sur les altérations qu'a subies le chant grégorien dans un grand nombre de manuscrits, ainsi que dans la plupart des éditions, et ayant fait connaître ses idées sur la nécessité d'en faire une restauration uniforme, cette ouverture fit naître une grande agitation en France et en Belgique. Une foule d'écrits de tous genres parut à cette occasion, et dans une question qu'il aurait fallu étudier avec calme, on vit se produire une ardente polémique, où les intérêts d'amour-propre devinrent bientôt l'objet principal (1). Au lieu de principes certains, qui ne peuvent se déduire que d'une étude historique des monuments, laquelle, il est vrai, est environnée de grandes difficultés, chacun apporta ses opinions et ses vues particulières. Celui qui avait été la cause de tout ce bruit s'était proposé l'unité dans le chant de toute l'église catholique : au lieu de cela, l'anarchie la plus complète régna pendant plus de quinze ans, et l'on eut pour résultats les livres de chant de Malines, de Dijon, de Reims et de Cambrai, de Rennes et de Digne, tous dissemblables, tous s'éloignant d'une manière plus ou moins arbitraire du véritable but. Le P. Lambillotte s'était jeté dans la mêlée : lui aussi se persuada qu'il était appelé à opérer l'œuvre de la réforme du chant, et sans posséder les connaissances nécessaires, il alla explorer des manuscrits en diverses bibliothèques de l'Europe. Il s'attacha particulièrement à celui de Saint-Gall, que des traditions mal fondées présentaient comme une copie authentique de l'Antiphonaire de saint Grégoire ; il en fit faire une copie en *fac-simile*, et la publia sous ce titre : *Antiphonaire de saint Grégoire, fac-simile du manuscrit de Saint-Gall* (VIIIe siècle) accompagné : 1° *d'une notice historique* ; 2° *d'une dissertation donnant la clef du chant grégorien* ; 3° *de divers monuments, tableaux neumatiques inédits*, etc. ; Paris, 1851, gr. in-4°. La notice sur le manuscrit supposé être une copie authentique de l'antiphonaire de saint Grégoire envoyée à Charlemagne, en 790, par le pape Adrien Ier, est tirée d'une chronique du moine Ekkard ou Ekkeard, du monastère de Saint-Gall, lequel écrivait au douzième siècle ; mais le savant P. Schubiger, bénédictin de l'abbaye d'Einsiedeln, a prouvé que l'écriture de ce manuscrit est du dixième siècle ; qu'on y trouve des pièces, entre autres la messe de *La Trinité*, qui n'existaient pas au huitième ; enfin, que ce manuscrit, coté 350, n'est pas mentionné dans le catalogue de la bibliothèque de l'abbaye de Saint-Gall, dressé dans le neuvième siècle, et qui se trouve dans la même bibliothèque sous le numéro 728 (*voy.* SCHUBIGER). Déjà l'auteur de cette biographie avait établi, dans une discussion avec le conseiller de Kiesewetter (*Revue et Gazette musicale de Paris*, 1844, n°s 24, 25, 26), que le manuscrit de Saint-Gall n'est pas un antiphonaire, et surtout n'est pas celui de saint Grégoire, n'étant pas conforme à celui qui a été publié par les bénédictins Denis de Sainte-Marthe et Guillaume Bessin, dans les œuvres de ce saint pontife (t. 3, p. 737-778), d'après un manuscrit authentique du neuvième siècle qui avait appartenu à l'église de Compiègne. Le P. Schubiger reprend cette objection, et la fait valoir par de nouveaux arguments. Au résumé, le manuscrit de Saint-Gall, bien qu'intéressant comme ceux de son époque, n'a pas l'authenticité que Kiesewetter et le P. Lambillotte ont voulu lui attribuer. A l'égard du travail dont le P. Lambillotte l'a accompagné, sous le titre de *Clef des mélodies grégoriennes dans les antiques systèmes de notations, et de l'unité dans les chants liturgiques*, il se compose de deux parties, la première, de monuments historiques qui ont de l'intérêt ; l'autre, de raisonnements du R. P. jésuite, où souvent il fait preuve

(1) Parmi le grand nombre d'auteurs qui ont pris part à ce débat, on peut consulter, pour les ouvrages qu'ils ont publiés, les articles *Alfieri*, *Aux*, *Bonhomme*, *Cloet*, *Fraselle et Germain*, *Ad. de La Fage*, *Loquerts*, *Ducat*, *De Vocht*, *Mianard*, *Nisard*, *Pulu de Saint-Vincent*, *d'Ortigue*, *Schubiger*, et *Tesson*. Il en est beaucoup d'autres, qui n'ont écrit sur ce sujet que dans les journaux ecclésiastiques et autres.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de peu d'intelligence de la matière. Les autres travaux de ce religieux relatifs au chant de l'église n'ont vu le jour qu'après sa mort, par les soins du P. Dufour, du même institut. Le premier en date est un écrit intitulé : *Quelques mots sur la restauration du chant liturgique; état de la question; solution des difficultés*; Paris 1855, in-8° de 46 pages, avec un spécimen du système de restauration imaginé par le P. Lambillotte, lequel consiste dans la messe de Pâques, en notation de plain-chant et en notation moderne. M. l'abbé Bonhomme a fait une analyse accablante du système et de l'écrit du R. P. jésuite dans une brochure intitulée : *Simple réponse à la brochure du P. Lambillotte intitulée : Quelques mots*; etc., Paris, J. Lecoffre, 1855, in-8° de 48 pages. M. l'abbé Jules Bonhomme, très-fort lorsqu'il met en évidence les inconséquences du P. Lambillotte, ne l'est plus autant lorsqu'il veut faire considérer comme excellentes les leçons des éditions *rémo-cambraisiennes* du graduel et de l'antiphonaire, dont il avait mission de faire l'apologie. Après les *Quelques mots*, le P. Dufour a publié l'ouvrage du P. Lambillotte intitulé : *Esthétique, Théorie et Pratique du chant grégorien restauré d'après la doctrine des anciens et les sources primitives*; Paris, Ad. Leclerc, 1855, 1 vol. gr. in-8°, de 418 pages. On peut voir dans la préface de cette biographie (p. XXVI, XXVII) les exemples que j'ai donnés de l'absence de toute critique et de logique dans cet ouvrage du P. jésuite. La dernière publication posthume des travaux de ce religieux est le *Graduel* et le *Vespéral* en double notation moderne et de plain-chant; Paris, Ad. Leclerc, 1856. Il est dit dans la *Biographie générale* de MM. Didot, que *l'œuvre capitale du P. Lambillotte est sans contredit la restauration du chant grégorien* (t. 29, col. 166) : je suis obligé de dire que cette restauration consiste à l'avoir altéré partout. Le P. Lambillotte, qui ne cesse de répéter qu'il faut recourir aux manuscrits, ne les consulte que pour changer ce qu'il y trouve. On a aussi de lui : 1° *Choix des plus beaux airs de cantiques arrangés à deux parties.* — 2° *Musée des organistes; collection des meilleures fugues composées pour l'orgue et choisies dans toutes les écoles*; Paris, 1842-1844, 2 vol. in-4° obl. — 3° *Choix de cantiques sur des airs nouveaux pour toutes les fêtes de l'année*, à 3 et 4 voix, avec accompagnement d'orgue ou de piano; Paris, 1843. — 4° *Petits saluts pour les fêtes de deuxième classe*; Paris, Canaux, 1844-45. — 5° *Première collection de deux saluts pour les grandes fêtes de l'année*, avec orgue et orchestre, en 12 livraisons; Paris, 1845. — 6° Quelques motets détachés publiés de 1843 à 1846. — 7° *Seconde collection de douze saluts pour toutes les fêtes de l'année*, avec accompagnement d'orgue ou d'*harmonium*; Paris, 1854. 8° *Chants à Marie*, recueils de cantiques à la sainte Vierge, publiés en trois parties de 1844 à 1854; Paris, 3 vol. in-12 et in-8°. — 9° Trois Messes solennelles avec orgue et orchestre; Paris, V° Canaux. — 10° Messe solennelle en style grégorien du cinquième mode; Paris, 1855.

LAMI (MICHEL), ou **LAMY**, prêtre, fut d'abord maître de chapelle de l'église des Saints-Innocents, à Paris, puis obtint la maîtrise de la cathédrale de Rouen, en 1697. Il en remplissait les fonctions depuis trente et un ans lorsqu'il crut devoir donner sa démission (en 1728), parce que les chanoines de la métropole avaient décidé que les musiciens et chanteurs de l'Opéra seraient admis à chanter et jouer des instruments dans la chapelle. Les scrupules austères de Lami ne lui permirent pas d'admettre cette alliance de l'église et du théâtre. Il a laissé en manuscrit quelques messes qu'on a longtemps exécutées à la cathédrale de Rouen, et a fait imprimer un recueil d'ouvrages de sa composition, sous ce titre : *Cantates, petits motets à une, deux et trois voix, et un cantique nouveau à deux chœurs et symphonie ajoutée, propre particulièrement pour la fête de Pâques, à l'usage des cathédrales*; Paris, 1721, in-fol. Il examine, dans la préface de cet ouvrage, la manière de composer la musique d'église, et promet de faire paraître un grand nombre de morceaux de ce genre, ainsi qu'un traité sur le même sujet, où il se proposait de prouver que l'organisation de la musique d'église en France était de son temps la meilleure et devait être préférée à celle de l'Italie.

LAMIA, célèbre joueuse de flûte de l'antiquité, était née en Égypte; mais elle vécut longtemps à Athènes, où ses talents n'excitaient pas moins d'admiration que sa beauté. Elle eut beaucoup d'amants, dont les profusions lui procurèrent d'immenses richesses. Elle se retira à Alexandrie, et elle était devenue la maîtresse de Ptolémée Soter, lorsque la défaite de la flotte de ce prince par Démétrius fit tomber Lamia entre les mains de celui-ci, avec les femmes et les esclaves du vaincu. Elle n'était déjà plus dans la première jeunesse; cependant elle inspira la plus vive passion à Démétrius, moins âgé qu'elle et le plus bel homme de son temps. Elle n'usa de son crédit dans cette circonstance qu'en faveur des Athéniens, à qui Démétrius accorda d'assez grands avantages. La reconnaissance des habitants d'Athènes les engagea à lui dédier un temple sous le nom de *Venus Lamia*. Il existe au ca-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

binet de la Bibliothèque impériale de Paris une améthyste gravée, d'un travail exquis, qui offre les traits de cette joueuse de flûte, avec son nom : cette tête est de la plus grande beauté, et justifie les éloges accordés à Lamia par Plutarque et par Athénée.

LAMONINARY (Jean), premier violon du concert de Valenciennes, né dans cette ville, au commencement du dix-huitième siècle, a publié de sa composition deux livres de sonates en trios pour le violon; Paris, sans date.

LAMORETTI (Pierre), né à Plaisance, vers la fin du seizième siècle, fut organiste de l'église Saint-Augustin de cette ville, ainsi que de la chapelle des chevaliers de Latran. Il s'est fait connaître par un recueil de madrigaux et de chants intitulé : *Madrigali concertati a* 2, 3, *e* 4 *voci, con due madrigali pieni, a* 5 *voci ed un balletto a cinque. In Venezia, app. Aless. Vincenti*, 1621, in-4°.

LAMOTTE (François), premier violon de la chapelle impériale, à Vienne, naquit dans cette ville, en 1751, ou, selon quelques écrivains, dans les Pays-Bas. A l'âge de douze ans, il joua devant l'empereur et sa cour un concerto de sa composition. En 1767, l'empereur le fit voyager. Il avait atteint sa seizième année, et déjà il annonçait un talent de premier ordre. Arrivé à Prague, il se fit connaître comme un très-habile lecteur capable de jouer à vue toute espèce de musique. Boblizeck, secrétaire du prince de Fürstemberg, voulut essayer si son talent répondait à ses prétentions; il composa pour le jeune virtuose un concerto fort difficile en *fa* dièse majeur, et ne mit les parties sur les pupitres qu'au moment de commencer l'exécution. Pendant le tutti de l'orchestre, Lamotte avait examiné ce qu'il avait à jouer; il monta rapidement son violon un demi-ton plus haut, et joua conséquemment le morceau en *fa* majeur, avec beaucoup de facilité. Après que Boblizeck eut éprouvé cette mystification, personne ne fut tenté de soumettre Lamotte à de nouveaux essais.

Vers la fin de 1769, ce jeune artiste arriva à Paris; il y excita l'étonnement. Jarnowick était alors dans cette ville. Jaloux, comme il l'était, de tout violoniste de mérite, il voulut essayer de compromettre Lamotte, et lui proposa de jouer avec lui une symphonie concertante à son choix. *Quel est le virtuose*, lui répondit Lamotte, *qui pourrait se distinguer par là? Je vous offre autre chose, moi : apportez un concerto de votre composition, j'en apporterai un de la mienne : vous jouerez le mien, je jouerai le vôtre, et l'on verra.* Comme il arrivait presque toujours dans les occasions difficiles, Jarnowick battit en retraite.

Après avoir passé un an à Paris, Lamotte se rendit à Londres. Il y pouvait acquérir des richesses; mais le goût de la dissipation, et des amis dangereux l'entraînèrent à faire beaucoup de dettes, et ses créanciers le privèrent de sa liberté. Il languissait dans sa prison depuis plusieurs années, quand il en fut tiré ainsi que beaucoup d'autres, pendant une émeute excitée par lord Gordon. Il s'enfuit en Hollande, et y mourut en 1781, à l'âge de trente ans, n'ayant pas réalisé les espérances de ses admirateurs. Un prodigieux mécanisme de la main gauche, qui lui permettait de jouer de longs passages sur une seule corde, et le *staccato* le plus brillant qu'on eût entendu jusqu'à lui, étaient les qualités qui distinguaient particulièrement cet artiste. Il a publié à Paris, chez Bailleux, en 1770, trois concertos de violon et des airs variés; à Londres, il n'a fait paraître que six sonates avec accompagnement de basse.

LAMPADARIUS ou **LAMPADAIRE** (Jean), chantre grec, vécut à Constantinople au commencement du quatorzième siècle. Son nom lui fut donné du mot grec λαμπάς (flambeau), parce qu'étant second chantre à Sainte-Sophie, il remplissait ses fonctions ayant un flambeau à la main, suivant l'usage des églises grecques d'Orient. La Bibliothèque impériale de Vienne possède un traité du chant ecclésiastique grec intitulé Τεχνολογία τῆς μουσικῆς τεχνῆς (Traité de la science de la musique), dont il est auteur. Le P. Martini en possédait une copie. Quelques chants d'un *Troparion* de ma bibliothèque portent le nom de *Jean Lampadarius*. Burney a trouvé aussi, dans la Bibliothèque de Turin, d'autres chants du même auteur, contenus dans un hymnaire grec coté 353, C. I. 24.

LAMPADARIUS ou **LAMPADAIRE** (Pierre), surnommé *le Péloponnésien*, parce qu'il naquit à Tripolitza, dans la Morée (l'ancien Péloponnèse), vers 1730, fut prêtre et chantre de l'église grecque de Constantinople. Ayant conçu le dessein de réduire les divers livres de chant du rit grec, trop nombreux et trop volumineux pour l'usage habituel, à ce qui était nécessaire pour le service ordinaire dans la plupart des églises, aux dimanches et fêtes, en écartant le chant des offices de nuit, qui ne se font que dans les monastères, Pierre Lampadaire fit un choix intelligent des meilleurs chants anciens du *Triodion*, et en composa un assez grand nombre pour compléter son œuvre de réforme.

Plus tard, *Grégoire Lampadaire*, de la même famille que Pierre et comme lui chantre et professeur de musique religieuse à Constantinople, imagina, vers 1815, de concert avec Chrysanthe

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de Madyte (*voyez* ce nom) et un autre professeur de chant, un système de simplification de la notation excessivement compliquée du chant de l'église grecque. Lorsque ce système eut été définitivement arrêté et complété, Grégoire Lampadaire nota par cette nouvelle méthode tout le *Triodion* de Pierre, et Chrysanthe de Madyte composa une instruction théorique et pratique sur le système de notation qui y était employé. Les trois professeurs résolurent alors d'envoyer à Paris leur élève Anastase Thamyris, pour faire graver les caractères nécessaires et surveiller l'impression de ces ouvrages. Pour les dépenses de cette entreprise, qui devaient être considérables, ils eurent recours à de riches familles grecques, qui s'empressèrent de mettre à leur disposition tout l'argent nécessaire. Arrivé à Paris, Thamyris trouva dans son compatriote Nicolo-Poulo (*voyez* ce nom), Grec de Smyrne, bon musicien, l'appui dont il avait besoin pour établir ses relations. L'imprimerie de Rignoux fut choisie pour la confection des livres, et M. Léger, artiste habile, grava tous les caractères du chant grec, dans l'espace de cinq mois. Enfin, l'ouvrage de Chrysanthe de Madyte et le premier volume du chant de Pierre Lampadarius parurent, par les soins du jeune chantre de Constantinople. Le premier volume d'un *Triodion*, précédé d'une préface grecque, ou plutôt d'une lettre de Thamyris aux trois professeurs, a pour titre : Δοξαστικὰ τοῦ ἐνιαυτοῦ τῶν δεσποτικῶν καὶ θεομήτορικῶν ἑορτῶν, καὶ τῶν ἑορταζομένων ἁγίων. Μελισθέντα παρὰ Πέτρου Λαμπαδαρίου τοῦ Πελοποννησιοῦ. ἐξηγηθήσαν δὲ κατὰ τὴν νεάν μέλοδον, παρὰ Γρηγορίου Λαμπαδαρίου. Τόμος πρῶτος (Invocations pour les fêtes annuelles du Seigneur et de la mère de Dieu, ainsi que pour les fêtes des saints, mises en chant par Pierre Lampadaire le Péloponnésien. Notées selon la nouvelle méthode par Grégoire Lampadaire. Tome premier). A Paris, de l'imprimerie de Rignoux, et à Constantinople, faubourg de Galata, chez Castrou, 1821. 1 vol. in-8° de 367 pages. Le premier volume seul a paru, parce que le soulèvement de la population grecque, qui arriva dans le même temps, la guerre et les horribles calamités qui en furent la suite, obligèrent à suspendre l'impression du second volume. Les Turcs et les Egyptiens ne furent chassés définitivement de la Grèce qu'en 1828, et Anastase Thamyris mourut précisément dans la même année; en sorte que la suite de l'entreprise fut abandonnée. Le premier volume contient le chant des offices depuis le mois de septembre jusqu'au 1er dimanche du carême, avec le chant noté : son exécution typographique est fort belle.

LAMPARELLI (Antoine), professeur de chant, naquit à Turin, en 1761, et y fit ses études musicales sous la direction de l'abbé Amboni, chantre de la cathédrale, et musicien instruit. Après que l'armée française, commandée par le général Bonaparte, se fut emparée de Turin, cette ville perdit de son éclat par l'éloignement de la cour : cette circonstance et les sollicitations de quelques jeunes officiers français engagèrent Lamparelli à aller se fixer à Paris. Ses romances et ses chansonnettes italiennes, dont il publia plusieurs recueils, le mirent à la mode, et il eut du succès comme professeur de chant. Cependant il quitta tout à coup Paris, sans que le motif de ce brusque départ fût connu, voyagea quelque temps dans les départements, et finit par s'établir à Lille, où il était encore en 1816. Vers ce temps, il disparut encore de cette ville, sans qu'on sût ce qu'il était devenu. Le hasard me l'a fait découvrir à Troyes (Aube) en 1820. Il est mort en 1832, à Vitry-le-Français, où il remplissait les fonctions d'organiste. Lamparelli a publié à Paris onze recueils de romances avec accompagnement de piano, chez Naderman. On connaît aussi de lui deux chansonnettes : 1° *Le diable emporte l'amour;* ibid. — 2° *Le chien de la Seine;* ibid., 1799.

LAMPADIUS (....), chantre et maître d'école à Lunebourg dans la première moitié du seizième siècle, était né dans cette ville. Il a fait imprimer un livre intitulé : *Compendium Musices, tam figurati quam plani cantus, ad formam dialogi, in usum ingenuæ pubis ex eruditissimis musicorum scriptis accurate congestum; quale antehac nunquam visum, et jam recens publicatum. Adjectis etiam regulis concordantiarum et componendi cantus artificio; summatim omnia musices præcepta pulcherrimis exemplis illustra succincte et simpliciter complectens;* Berne, 1537, in-8°; Berne, 1539, petit in-8°; Berne, 1546, in-8°. Je possède ces trois éditions. Lipenius en indique une autre de la même ville, 1554 in-8° (*Biblioth.*, p. 997). Le livre de Lampadius est un très-bon manuel des éléments de la musique : la première partie traite du plain-chant; la seconde, de la musique mesurée. On y trouve des exemples bien écrits. Tout l'ouvrage est en dialogues.

LAMPE (Frédéric-Adolphe), théologien protestant, naquit le 19 février 1683, à Detmold, dans la principauté de Lippe-Detmold. Après avoir fait de bonnes études à Hanovre, il desservit plusieurs églises en qualité de pasteur; puis il fut appelé à Utrecht, pour y enseigner la théologie et l'histoire ecclésiastique. Dans les

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

dernières années de sa vie, il occupa la place de pasteur à l'église Saint-Étienne de Brême. Il mourut en cette ville, d'une hémorragie, le 3 décembre 1729, à l'âge de quarante-six ans. Homme savant, mais rempli de cette érudition minutieuse et futile qui était le défaut principal de beaucoup de littérateurs de son temps, Lampe a publié plusieurs ouvrages sur les antiquités, où à côté de choses bonnes et utiles on trouve beaucoup de niaiseries et d'inutilités. Parmi ses écrits, on remarque : *De Cymbalis veterum libri tres, in quibus quæcunque ad eorum nomina, differentiam, originem, historiam, ministros, ritus pertinent, elucidantur;* Utrecht, 1703, in-12, fig. Le premier livre de cet ouvrage traite des noms et des espèces de cymbales; dans le second, Lampe s'est livré à des recherches sur la forme de cet instrument de percussion; le troisième est consacré à l'examen des usages auxquels il servait. Malgré ses défauts, ce livre est précieux pour l'histoire de la musique des anciens, parce que l'auteur y a rassemblé tous les passages des écrivains et des monuments de l'antiquité qui concernent ce sujet. Il paraît, d'après le catalogue des livres de la bibliothèque de Fabricius (part. III, pag. 25, n° 429), que Lampe avait fait paraître le plan de son ouvrage trois ans avant sa publication, sous ce titre : *Delineatio tract. de Cymbalis veterum;* Brême, 1700, une feuille, in-4°. La description d'une agate du cabinet de Th. Hase, son ami, lui fournit l'occasion de donner de nouvelles conjectures sur la forme de la cymbale antique, dans son livre intitulé : *Exercitationum sacrarum dodecas, quibus psalmus XLV perpetuo commentario explanatur;* Brême, 1715, 1 vol. in-4°.

LAMPE (Jean-Frédéric), compositeur et écrivain sur la musique, naquit en Allemagne, dans les premières années du dix-huitième siècle, fit ses études à Helmstædt, en Saxe, et se rendit à Londres en 1725. Son compatriote Hændel le fit entrer alors à l'orchestre de l'Opéra : on croit que ce fut pour y jouer du basson, parce que Hændel fit faire pour lui un contrebasson en 1727. Cet instrument resta depuis lors dans le magasin d'instruments du théâtre, et ne fut joué que par Ashley, en 1784, à l'occasion de la grande fête musicale en commémoration de Hændel. En 1730, Rich, directeur du théâtre de Covent-Garden, engagea Lampe pour écrire la musique des pantomimes et des intermèdes qu'il faisait représenter. Son premier ouvrage de quelque importance fut l'opéra burlesque de Carey intitulé : *Le Dragon de Wantley.* Il obtint un succès de vogue. Cet opéra et *Margery*, qui en est la suite, ont été publiés. Dans ce dernier ouvrage, Lampe avait fait une parodie assez plaisante de la musique italienne et des chanteurs italiens de son temps. Le meilleur opéra composé par lui fut représenté en 1732, sous le titre d'*Amalia*. En 1739, il donna aussi *Roger et Jean*, qui réussit. Il a composé la musique de la cantate burlesque de Swift qui commence par ces mots : *In harmony would you excell.* Lampe n'est plus connu aujourd'hui que par un traité d'harmonie et d'accompagnement qu'il a publié sous ce titre : *A plain and compendious method of teaching thorough bass, after the most rational manner, with proper rules for practice;* Londres, 1737, 1 vol. in-4°. Ce livre est basé sur le système de la basse fondamentale de Rameau. La partie théorique est fort succincte; mais on y trouve 93 planches de leçons pratiques sur la succession des accords. Ces exemples sont assez mal écrits, et remplis de redoublements d'intervalles qui donnent lieu à des successions d'octaves. Un traité élémentaire de musique a été publié aussi par Lampe, sous ce titre : *The art of Music;* Londres, 1740, in-4°. C'est, je crois, le même ouvrage sous un autre titre. On a aussi de lui un recueil, devenu fort rare, qui a pour titre : *Cantata and four english songs;* Londres, in-4° (sans date). Lampe avait épousé Isabelle Young, fille de Charles Young, et sœur de Mme Arne. Il mourut en 1756.

LAMPE (Georges-Frédéric), ténor distingué du théâtre allemand, naquit à Wolfenbuttel, en 1744. En 1779 il brillait sur la scène de Hambourg, et se faisait remarquer dans le même temps par son habileté sur le piano et sur le violon. En 1788 il était attaché au théâtre de la cour à Schwedt. Lorsqu'il quitta cette position, il se rendit à Dusseldorf, où il vécut depuis lors en donnant des leçons de chant et de piano. Cet artiste a composé la musique de deux petits opéras intitulés : *La Fille dans le bois de chênes*, et *Die Liebe* (l'Amour), ainsi que de la cantate funèbre de *Galora*. On connaît aussi de lui plusieurs symphonies et divers autres morceaux de musique instrumentale, qui sont restés en manuscrit.

LAMPERT (Ernest-Louis), maître de concert à Gotha, naquit dans cette ville, où son père était éditeur de musique. Il y a fait représenter, en 1841, un opéra intitulé *Nanon, Ninon, Maintenon*, et y a donné en 1845 *Didon*, opéra sérieux. Il occupait encore sa position à la cour de Gotha en 1847. On ne trouve pas d'autre renseignement sur cet artiste.

LAMPROCLE, musicien grec, naquit à Athènes, et fut le fils ou le disciple de Midon. Il

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

passa pour le réformateur du mode mixolydien. Cette réforme consistait dans une disposition différente des tétracordes de l'*endécacorde* ou triple tétracorde (*voy.* la note 114 de Burette sur le dialogue de Plutarque).

LAMPRUS. Plusieurs musiciens de l'antiquité ont porté ce nom. Le plus ancien est celui dont parle Platon dans son Ménexène. Suivant le dire de ce philosophe, Lamprus n'aurait pas eu beaucoup de jugement, car il prétend qu'il fut interdit. Quant à son mérite en musique, il le rabaisse au-dessous de celui de Konnos, qui fut le maître de musique de Socrate. A propos de ce passage, Athénée, qui se montre rarement favorable à Platon, dit dans le onzième livre de son *Banquet des savants :* « Je n'aurais pas « assez de la journée si je voulais rappeler ici « tous ceux dont ce philosophe a mal parlé. » Dans ses *Variæ Lectiones* (lib. 9, cap. 5), Muret cite en faveur de Lamprus un passage de la *Politique* d'Aristote (lib. 7, c. 13), où ce grand homme, pour faire comprendre l'erreur de ceux qui font consister le bonheur non dans la vertu, mais dans la richesse, ajoute : *Ils raisonnent avec aussi peu de sens que le ferait celui qui, entendant Lamprus bien jouer de la cithare, attribuerait cet effet non à l'artiste, mais à l'instrument.* Ces paroles donnent une opinion plus favorable du talent de Lamprus que celles de Platon. Il paraît que ce même Lamprus, qui enseigna la musique et la danse à Sophocle, était d'une maigreur extrême, car Athénée (lib. 1, cap. 6) dit, en parlant de lui : *Lamprus, ce grand buveur d'eau, cet excellent auteur de chants plaintifs, ce squelette des Muses, qui donnait le frisson aux rossignols, ce chantre de Pluton est mort.*

Un autre Lamprus, plus moderne, fut aussi un musicien distingué. Il naquit à Érythrée, et fut un des maîtres d'Aristoxène. Suidas, qui nous l'a fait connaître, dit qu'il avait écrit un très-grand nombre d'ouvrages, parmi lesquels il cite les suivants, relatifs à la musique : 1° Traité des joueurs de flûtes, des flûtes et des autres instruments. — 2° De la manière de forer et de fabriquer la flûte. — 3° De la musique en général. — 4° De la danse tragique.

LAMPUGNANI (Jean-Baptiste), né à Milan, en 1708, écrivit pour le théâtre, pour l'église, et enseigna avec talent le chant, le piano et la composition. En 1743, il fut engagé pour succéder à Galuppi dans la direction de l'Opéra italien de Londres. Le premier opéra qu'il y fit représenter fut *Roxana*, le 15 novembre de cette année. Le 3 janvier 1744, il donna un nouvel ouvrage intitulé *Alfonso*. Burney ne dit pas quelle fut l'époque où Lampugnani retourna en Italie. Gervasoni, qui a donné une courte notice sur ce musicien, nous apprend qu'il mourut peu après 1772. Imitateur du style de Hasse dans les airs et dans les chœurs, il a eu le mérite de mettre beaucoup d'expression dans les récitatifs, et d'instrumenter avec goût, pour son temps. De tous les opéras qu'il a écrits, on ne connaît aujourd'hui que ceux dont les titres suivent. 1° *Ezio*, au théâtre *Sant'Angiolo*, de Venise, en 1737. — 2° *Angelica e Medoro*, au théâtre Saint-Samuel de Venise, 1738. — 3° *Demofoonte*, à Plaisance, en 1738. — 4° *Canduce*, au théâtre Saint-Chrysostome de Venise, 1740. — 5° *Roxana;* Londres, 1743. — 6° *Alfonso;* ibid., 1744. — 7° *Alceste*, ibid., 1745. — 8° *Tigrane;* ibid., 1747. — 9° *Alessandro in Persia*, 1748. — 10° *Siroe*, Milan, 1755. — 11° *Artaserse*, 1757. — 12° *Amor contadino;* à Lodi, 1766. Lampugnani a laissé en manuscrit beaucoup de musique d'église.

LAMY (Bernard), prêtre de l'oratoire, né au Mans, dans le mois de juin 1645, fit ses humanités au collége de cette ville, et sa rhétorique sous le célèbre orateur Mascaron. A l'âge de dix-huit ans, il entra dans la congrégation de l'Oratoire, où il perfectionna ses études. Il fut ensuite chargé d'enseigner les belles lettres aux collèges de Vendôme et de Juilly, puis la philosophie à Saumur et à Angers. Partisan enthousiaste de la philosophie de Descartes, il se compromit par ses leçons, dans lesquelles il en développa les principes, et fut exilé à plusieurs reprises. Il mourut de langueur le 29 janvier 1715, à l'âge de plus de soixante-neuf ans. Forkel et d'après lui Lichtenthal ont cité une dissertation du P. Lamy, qui a été insérée par Ugolini dans son *Thesaurus ant. sacrar.* (t. 32, p. 571-642), et qui a pour titre : *De Levitis cantoribus, eorum divisione, classibus, de Hebræorum canticis, musica, instrumentis*, etc.; ils disent que cet ouvrage est extrait d'un livre du P. Lamy intitulé : *Apparatus ad intelligenda sacra biblia, etc.*, dont il y a eu plusieurs éditions à Grenoble, 1687, in-fol., à Lyon, 1698, 1724, etc. Cependant on ne trouve pas un mot de la dissertation dont il s'agit dans cet ouvrage; mais elle est tout entière dans un autre livre du même écrivain qui a pour titre : *De Tabernaculo fœderis, de sancta civitate Jerusalem, et de templo ejus, etc.;* Paris, 1720, in-fol. Ce qu'il y a de plus singulier dans l'erreur de ces écrivains, c'est que Ugolini a pris soin d'indiquer lui-même d'où il a tiré la dissertation; car il dit : *Desumta ex libro de Tabernaculo fœderis;* or, Forkel et Lich-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tenthal ont aussi copié cette phrase; elle aurait dû les éclairer. Le morceau historique du P. Lamy sur les lévites chantres, sur les cantiques des Hébreux, sur la musique et sur les instruments de ce peuple, est un des meilleurs qui existent sur ce sujet : l'auteur y a fait preuve de beaucoup d'érudition. Dans les *Éléments de mathématiques* du même savant (Paris, 1704, in-12), il y a un petit *Traité de la proportion harmonique*, dans lequel il a établit que la musique est une partie des mathématiques.

LANA-TERZI (Le P. François), né à Brescia, le 13 décembre 1631, fut conduit à Rome dans sa jeunesse, et entra chez les Jésuites à l'âge de seize ans. Après une vie active et toujours occupée de recherches relatives aux sciences et aux arts, l'état déplorable de sa santé le ramena dans sa famille, à Brescia, où il fonda l'académie des *Filosofici*. Il mourut en cette ville, à l'âge de cinquante-deux ans, le 26 février 1687. Ce jésuite a traité de la musique dans son livre intitulé : *Magisterium naturæ et artis, opus physico-mathematicum ;* Brescia, 1684, 1686, et Parme, 1692, 3 vol. in-fol.

LANAUZE (Louis JOUARD DE), savant littérateur, membre de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, naquit à Villeneuve d'Agen, le 27 mars 1696, et mourut à Paris, le 2 mai 1777. Dans sa jeunesse, il était entré dans la Compagnie de Jésus, mais il en sortit pour se livrer en liberté aux travaux littéraires. Au nombre de ses écrits on trouve deux Mémoires sur les chansons de l'ancienne Grèce, dans les Mémoires de l'Académie des inscriptions, t. IX.

LANCE (Le chevalier DE LA), officier au régiment des gardes-françaises, né à Verdun, sortit de France pendant les troubles de la révolution, et demeura quelque temps à Francfort-sur-le-Mein, où il donnait des leçons de piano pour vivre. Il se rendit ensuite en Silésie, pour y faire l'éducation musicale de la fille d'un gentilhomme. Il s'y trouvait en 1797. Après le 18 brumaire, il obtint la permission de rentrer en France, et se retira dans sa ville natale. Compositeur agréable, il a publié : 1° *Romance de Zilia;* Paris. — 2° Trois sonates pour clavecin avec violon, op. 2; ibid. — 3° Six airs variés pour le piano, op. 3; ibid. — 4° Sonate brillante pour clavecin, op. 5; ibid. — 5° Trois sonates pour clavecin et violon, op. 6; ibid. — 6° Trois sonates pour clavecin, avec violon et basse, op. 8; Offenbach, 1793. — 7° Grand concerto pour le clavecin, op. 9; Francfort, 1794. — 8° Trois trios pour clavecin, violon et basse, op. 10; Offenbach, 1795. — 9° *Plaintes de Vénus sur la mort d'Adonis*, cantate avec accompagnement de piano, 2 violons, alto et basse; Mayence, 1795. — 10° Recueil d'allemandes, anglaises, etc., pour le clavecin; Vienne, 1798. — 11° Thème avec 12 variations pour le clavecin; 1801. — 12° Air russe, avec sept variations pour le piano. — 13° Quatuor pour clavecin, deux violons et violoncelle, op. 13. — 14° Deux grands trios pour clavecin, violon et violoncelle obligés, op. 14; Augsbourg, 1802.

LANCELOT (Claude), grammairien de Port-Royal, naquit à Paris, en 1615. Après avoir été élevé dans la communauté de Saint-Nicolas du Chardonneret, il se mit sous la direction de l'abbé de Saint-Cyran, qui le fit entrer chez les solitaires de Port-Royal, en 1638. Lancelot organisa les écoles de cette maison célèbre d'après les plans de cet abbé : il en fut le premier régent. Après la destruction de ces écoles, il fit l'éducation du duc de Chevreuse et des deux fils du prince de Conti. A l'âge de plus de soixante ans, il fut exilé à Quimperlé, où il mourut, le 15 avril 1695. Parmi les savants ouvrages qu'il a publiés, on remarque celui qui a pour titre : *Nouvelle méthode de plain-chant, plus facile et plus commode que l'ancienne;* Paris, 1668, in-4°. Une deuxième édition a pour titre : *L'art de chanter, ou méthode facile pour apprendre les principes du plain-chant et de la musique ;* Paris, 1685, in-4° oblong. Les deux éditions de ce petit ouvrage sont fort rares.

LANCTIN (Charles-François-Honoré), dit DUQUESNOY, naquit en 1759, à Beuzet (Belgique). Après avoir fait des études musicales et littéraires comme enfant de chœur, la beauté de sa voix de ténor élevé (haute-contre) lui fit prendre la résolution de suivre la carrière de chanteur dramatique. Ce fut alors que pour satisfaire sa famille il changea de nom et prit celui de *Duquesnoy*, sous lequel il a été connu au théâtre. Jamais organe plus admirable ne fut entendu dans l'opéra français; par le charme de cette voix exceptionnelle, *Duquesnoy* fit longtemps la fortune du théâtre de Bruxelles. En 1799 il y avait, à Hambourg un Opéra français pour le grand nombre d'émigrés qui s'y trouvaient; Duquesnoy y chantait, et le correspondant de la *Gazette générale de musique*, de Leipsick, écrivait au mois de juin de cette année : « Si la beauté de l'organe suffisait pour « faire un chanteur excellent, je dirais que Du- « quesnoy, dont la voix est de la plus grande beauté, « est en vérité et incontestablement le chanteur « le plus parfait que j'aie entendu (1). » De retour

(1) ... Hætte Duquesnoy diese (schœnsten Stimme), so ware er unstreitig der Vollkommenste Sænger dan ich kenne. (*Allgem. musikal. Zeitung*, 1r *Jahrg*, p. 730)

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

en Belgique, après la suppression de l'Opéra français de Hambourg (1802), Lanctin, que je continuerai d'appeler *Duquesnoy*, s'établit à Alost, et y remplit, pendant plusieurs années, les fonctions de maître de chapelle; car il était excellent musicien et compositeur de mérite pour l'église. En 1814, Van Helmont s'étant retiré de la direction de la musique de la collégiale des Saints-Michel-et-Gudule, à Bruxelles, ce fut Duquesnoy qui fut appelé à lui succéder. Pendant le temps qu'il occupa cette position, il donna une impulsion de progrès à l'exécution de la musique religieuse en Belgique, et composa un grand nombre de motets, d'hymnes et de psaumes, qui furent chantés dans la plupart des grandes églises du pays. On cite particulièrement au nombre des meilleurs ouvrages de cet artiste : *Beati omnes, Victimæ paschali, Audite reges, Exspectans exspectavi, Lauda Sion, Memento David, Deus regnavit, Ave salus, Pie Jesu, Homo quidam, In exitu Israel*, tous les motets du Saint-Sacrement, ceux de la Vierge, etc. La plupart de ces compositions sont écrites pour orchestre complet. Lanctin, ou Duquesnoy, mourut à Bruxelles le 9 mai 1822. Van Helmont, dont il avait été le successeur, rentra, après sa mort, dans la place de maître de chapelle de l'église des Saints-Michel-et-Gudule.

LANDGRAFF (Jean-Frédéric), né le 21 mai 1683, à Schloss-Wippach, village du grand duché de Saxe-Weimar, apprit la musique et les éléments du clavecin chez Gutgesell, organiste de l'église des Marchands, à Erfurt. En 1705 il succéda à son maître dans cette place et fut aussi nommé collaborateur d'une école à Erfurt. Il est mort dans cette ville le 4 avril 1744, laissant en manuscrit une grande quantité de musique de sa composition, particulièrement pour l'église.

LANDI (Étienne), compositeur, né à Rome, vers la fin du seizième siècle, fut maître de chapelle de l'église du *Saint* à Padoue (ainsi qu'on le voit par le titre du premier livre de ses madrigaux, imprimé à Venise en 1619), et maître de chapelle à l'église de Sainte-Marie *in Monte*; puis il retourna à Rome, où il obtint le titre de clerc bénéficié de Saint-Pierre du Vatican. Le 29 novembre 1629 il fut agrégé au collége des chapelains chantres de la chapelle pontificale. On voit dans le catalogue de ces chantres, placé à la suite des *Osservazioni per ben regolare il coro della Cappella Pontificia*, d'Adami de Bolsena (p. 197), qu'il chantait la partie de *contralto*; ce qui indique qu'il était un de ces prêtres châtrés que la nécessité avait fait tolérer dans le service divin d'une chapelle où il n'y avait pas d'enfants de chœur. Quoi qu'il en soit, Landi fut un musicien d'un rare mérite : savant dans le chant ecclésiastique et dans la musique du style ancien, il joignait à des connaissances étendues un génie original, et le don de l'invention dans les formes de la mélodie, dans le rhythme et dans la modulation. Son drame religieux *Il Santo Alessio* renferme une multitude de choses neuves et de bon goût. On connaît de sa composition : 1° *Il primo libro di madrigali a quattro voci*; Venise, 1619, in-4°. — 2° *Madrigali a 5 voci*; Rome, Robletti, 1625. — 3° *Poesie diverse in musica*; ibid., 1628. — 4° *Missa in benedictione nuptiarum, sex vocum, auctore Stephano Lando in basilica Principis Apostolorum clerico beneficiato, nec non in ecclesia S. Mariæ ad montes musicæ præfecto*, etc.; Rome, Robletti, 1628. — 5° *Arie ad una e due voci*, huit livres publiés à Rome, chez Robletti, depuis 1627 jusqu'en 1639. — 6° *Salmi intieri a 4 voci*; ibid., 1629. — 7° *Il Santo Alessio, dramma musicale dall' Emo. e Rmo. sig. card. Barberino fatto rappresentare al Ser. principe Alessandro Carlo di Polonia*; Rome, Masotti, 1634, in-fol. — 8° *Il libro primo delle misse a Capella a 4 e 5 voci*; Rome, Grignani, 1639. — 9° *La Morte d'Orfeo, pastorale*; ibid., 1639.

LANDINO (François), célèbre organiste et compositeur italien du quatorzième siècle, fut souvent appelé *Francesco Cieco*, parce que la petite vérole l'avait rendu aveugle dans son enfance, et *Francesco degli Organi*, à cause de son talent sur l'orgue. Il naquit à Florence vers l'année 1325; son père était un peintre qui jouissait de quelque réputation, et qui descendait de l'illustre famille des Landini. Les biographes nous apprennent que le jeune Landino, cherchant des consolations contre le malheur de la cécité qui venait de le frapper, chantait des mélodies populaires. Plus tard, le goût qu'il avait pris à ces mélodies le conduisit à l'étude de la musique, dans laquelle il fit de rapides progrès. En peu de temps il fut en état d'accompagner sa voix avec l'orgue ou un instrument à cordes. Telle était sa facilité, dans l'âge mûr, qu'il savait jouer de presque tous les instruments, quoiqu'il n'eût jamais eu de maître. Il cultiva aussi la poésie avec succès. Quelques-unes de ses pièces de vers ont été imprimées dans divers recueils. Landino était à Venise vers l'an 1364, sous la domination du doge Laurent Celsi, lorsque de superbes fêtes y furent données au roi de Chypre, qui s'y trouvait en même temps que Pétrarque. Charmé par le talent de l'organiste aveugle, ce prince le couronna de lauriers. M. de Winterfeld a révoqué ce fait en doute (dans son livre sur

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Jean Gabrieli, part. 1re, ch. 2), et a pensé que la couronne a été accordée à François Landino comme poète plutôt que comme musicien; se fondant sur ce que le nom de cet artiste ne se trouve pas dans le catalogue des organistes de Saint-Marc au quatorzième siècle; mais il me semble que Landino, voyageur, étranger à Venise, a pu s'y faire entendre sur l'orgue de Saint-Marc, sans y être attaché comme organiste, et la conjecture de M. de Winterfeld ne me paraît pas assez bien appuyée pour infirmer le témoignage de Philippe Villani, contemporain et compatriote de *Francesco degli Organi*, qui a rapporté le fait dans ses *Vite d'illustri Fiorentini*. Landino mourut à Florence en 1390.

Chaque siècle, chaque pays a eu quelque homme supérieur dans les arts, les sciences et les lettres. Rarement les contemporains se trompent à l'égard de ces supériorités; celle de Landino est constatée par les écrivains de son temps; mais, n'ayant aucun moyen de vérifier la justesse de leurs éloges, nous étions forcés de les accepter sans examen. On ne connaissait aucune composition de cet artiste, et l'on ne pensait pas qu'il restât rien de lui, lorsque j'ai découvert à la Bibliothèque impériale de Paris, dans un manuscrit (in-4°, n° 535 du supplément) dont aucun écrivain n'avait parlé, et qui est du commencement du quinzième siècle, *cent quatre-vingt-dix-neuf chansons italiennes à deux et à trois voix*, parmi lesquelles il y en a cinq de *Francesco degli Organi*. J'en ai publié une en partition et en notation moderne, avec une notice du manuscrit, dans le premier volume de la *Revue musicale* (ann. 1827, p. 111 et suiv.). Le manuscrit est malheureusement rempli d'une multitude de fautes de copie. J'en ai dû corriger plusieurs dans la première partie de la chanson, la seule que j'ai publiée, parce que la seconde est si défigurée qu'elle n'a aucun sens harmonique en rapport avec l'état de l'art au quatorzième siècle. Cette chanson et les autres compositions de Landino contenues dans le manuscrit justifient les éloges qui ont été accordés à leur auteur. On y trouve plus de douceur, un sentiment d'harmonie plus délicat que dans les pièces des compositeurs de la même époque. *Jacopo de Bologne* est le seul qui soutienne la comparaison sans désavantage. Un autre manuscrit qui a appartenu au célèbre organiste Antoine Squarcialupi, et qui est aujourd'hui dans la Bibliothèque ducale de Florence, semble être un double de celui de la Bibliothèque impériale, car il contient les chants des mêmes auteurs, particulièrement de Landino. On peut consulter sur ce manuscrit l'excellente notice que M. Casamorata, de Florence, a publiée sur Squarcialupi, dans la *Gazzetta musicale di Milano* (ann. 1847 n° 48).

LANDOLFI (Charles-Ferdinand), luthier de Milan, vécut dans cette ville au milieu du dix-huitième siècle. Ses violons sont assez estimés et se vendent de trois à quatre cents francs. J'en connais deux, dont un porte la date de 1752 et l'autre celle de 1753.

LANDRIANO (Charles-Antoine), soprano-niste célèbre, organiste et compositeur, né à Milan, vers 1626, brilla par son talent aux fêtes qui furent données dans sa ville natale, lorsque le duc de Parme, Édouard Farnèse, la visita. Il obtint à cette occasion la place d'organiste à l'église Saint-Raphaël, quoiqu'il fût déjà chantre de la cathédrale. Il mourut à l'âge de trente-trois ans, peu après 1657. On a imprimé de sa composition : *Motetta voce sola*; Milan, 1655.

LANDSBERG (Louis), professeur de musique, naquit à Breslau dans les premières années du dix-neuvième siècle. Il commença sa carrière comme ténor choriste du théâtre royal de Berlin; puis il se rendit à Rome, où il vécut pendant vingt-quatre ans, se livrant à l'enseignement du piano. Il y avait établi des concerts d'amateurs qui eurent beaucoup de succès. Il est mort dans cette ville, le 6 mai 1858. Landsberg se livra à l'étude des œuvres des anciens maîtres et de la littérature musicale: il avait des connaissances étendues dans ces matières et avait rassemblé une rare et précieuse collection de musique et de livres, pour laquelle il explorait incessamment l'Italie et l'Allemagne. Après sa mort, sa collection fut transportée en partie à Breslau et en partie à Berlin par ses héritiers : on en a fait imprimer des catalogues pour en proposer l'acquisition aux amateurs; mais, bien qu'ils indiquent encore des choses fort intéressantes, les ouvrages les plus importants en ont disparu. L'auteur de cette biographie a pu s'en convaincre en comparant ces catalogues avec celui que Landsberg lui avait envoyé en manuscrit.

LANFRANCO (Jean-Marie), né sur le territoire de Parme, vraisemblablement dans les dernières années du quinzième siècle, ou dans les premières du suivant, fut maître de chapelle à la cathédrale de Brescia. Il n'est connu que par un petit traité de musique, divisé en quatre parties, dont la rareté est excessive. Ce livre a pour titre : *Scintille o sia regole di musica, che mostrano a leggere il canto fermo e figurato, gli accidenti delle note mensurale, le proportioni e tuoni, il contrapunto e la divisione d'il monocordo; con la accordatura di varii instrumenti, della quale nasce un modo, unde ciascun per se stesso imparare*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

potrà le voci di la, sol, fa, mi, ré, ut. In Brescia, per Ludovico Britannico, 1533, 142 pages petit in-4°. L'opinion de Perne était que Lanfranco fournit les explications les plus claires et les plus satisfaisantes concernant les prolations. Un exemplaire de ce petit ouvrage, provenant de la bibliothèque de M. Gaspari, de Bologne, a été vendu à Paris, le 29 janvier 1862, 80 francs; un autre exemplaire avait été vendu en 1805, dans la même salle de la maison Silvestre, 1 franc 85 centimes ! Avant que l'auteur de cette notice eût fixé l'attention de l'Europe sur la valeur des anciennes œuvres musicales, au point de vue de l'histoire, elles ne trouvaient pas d'acheteur; aujourd'hui on fait mille folies pour les acquérir à tout prix.

LANG (Gaspard), musicien allemand du dix-septième siècle, est connu par un recueil de motets intitulé : *Musæ 1, 2 und 3 stimmige Cantiones sacræ tempori et festis accommodatæ cum violinis;* Constance, 1660, in-4°.

LANG (Jean-Georges), né en Bohême en 1724, y apprit la musique et l'art de jouer de l'orgue. En 1749, il fit un voyage en Italie, étudia le contrepoint à Naples, puis retourna en Allemagne, où il entra en 1760 au service du prince-évêque d'Augsbourg. Lorsque cet évêque (Clément-Wenceslas, prince royal de Pologne) fut fait archevêque de Trèves, il appela Lang à Coblence en qualité de maître de chapelle. Cet artiste a publié de sa composition : 1° Six symphonies pour l'orchestre; Augsbourg, Lotter, 1760. — 2° Six quatuors pour piano, flûte, violon et violoncelle; Offenbach, 1775. — 3° Deux concertos pour piano; ibid., 1776. — 4° Divers autres morceaux pour cet instrument; Nuremberg. — 5° Deux cahiers de pièces d'orgue; ibid. — 6° Six trios pour clavecin, violon et violoncelle; Augsbourg, Lotter. — 7° Une fugue pour l'orgue à trois parties; ibid. Il a laissé en manuscrit diverses compositions, parmi lesquelles on remarque deux concertos pour piano à quatre mains.

LANG (Ernest-Jean-Benoît), peintre et musicien distingué, naquit au mois de février 1749 à Ilmenau, alors dans le comté de Hennebeng. Son père, peintre et bon musicien, lui enseigna les principes des deux arts qu'il cultivait : la harpe fut l'instrument qu'il choisit; il y fit des progrès si rapides, qu'à l'âge de six ans il put en jouer devant le duc de Saxe-Hildburghausen. Lorsque son père alla se fixer à Nuremberg, il l'y accompagna, et apprit à jouer du clavecin et du violon, sous la direction du maître de chapelle Gruber, qui lui enseigna aussi les éléments de la composition. Déjà marié, en 1782, il résolut de voyager et de tirer parti de ses talents pour sortir de la pénible situation où il se trouvait. Il prit sa route par la Souabe, visita une partie de la Suisse, s'arrêta quelque temps à Strasbourg, puis se rendit à Bruxelles, où il entra au service du duc d'Arenberg, en qualité de musicien de la chambre. Après un an de séjour près de ce prince, il fut obligé de retourner à Nuremberg pour des affaires de famille, et dans sa route il donna des concerts à Trèves, Mayence et Francfort. Obligé de donner des leçons pour vivre, il augmenta les vertiges qu'il ressentait depuis plusieurs années, et il mourut d'une maladie cérébrale, à Nuremberg, le 6 mai 1785, à l'âge de trente-six ans. Cet artiste a composé plusieurs concertos, quatuors, trios et solos pour la harpe; on n'a gravé de ses ouvrages que les suivants : 1° *Sonata per l'arpa, accompagnata con il violino, composta da Enr. Giov. Bened. Lang, virtuoso dell'arpa, in Norimberga;* Nuremberg, J.-G. Birckmann. — 2° Quelques poésies de Bürger, mises en musique par E.-J.-B. Lang; Nuremberg, J.-M. Schmidt, in-fol. obl.

LANG, famille de musiciens, originaire du Palatinat, qui s'est distinguée dans la Bavière. Lang (François), né à Manheim, le 30 novembre 1751, eut pour maître de cor le musicien de la cour Zwini. A l'âge de huit ans il joua sur cet instrument un concerto, le jour de la fête du prince électoral, et fit naître l'étonnement par son habileté. En 1763 il était déjà musicien de la cour, et en 1770 il épousa la fille du directeur de musique Stamitz, excellente cantatrice du théâtre de Manheim, puis de Munich. Plus tard, Lang fit de longs voyages avec son frère (Martin Lang), et partout ils excitèrent l'étonnement par leur talent. En 1801, François Lang était encore attaché à la musique de la cour de Munich.

LANG (Martin), frère du précédent, naquit à Manheim, le 21 juin 1755, et reçut aussi des leçons de cor de Zwini. En 1778 il fut attaché à la chapelle de la cour à Munich. En 1784 il fit un voyage à Vienne, où il donna des concerts avec succès, puis il visita l'Italie avec son frère. Le talent de ces deux artistes consistait en une belle qualité de son et une grande sûreté dans l'attaque des traits difficiles.

LANG (Catherine), fille de François Lang, naquit à Manheim au mois de novembre 1774 (1), et suivit son père à Munich à l'âge de quatre ans. Plus tard elle reçut de Streicher des leçons de piano, et devint élève de Dorothée Wendling pour le chant. En 1789 elle se rendit en Italie, et

(1) Gerber et les biographes qui l'ont copié ont fait sur cette cantatrice une accumulation d'erreurs; ils l'ont confondue avec sa mère, et ont changé son nom en celui de *Lange*.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

reçut, à Padoue, des leçons de Pacchiarotti. Deux ans après elle débuta au grand théâtre de Mantoue avec un brillant succès. A Venise, elle chanta avec Crescentini au théâtre de la Fenice; à Bergame et à Vicence, avec Marchesi; à Vérone, avec Matteucci. Son talent se soutint à côté de ces grands chanteurs; mais, après plusieurs années, une maladie de l'organe vocal l'obligea à quitter la scène. Elle retourna à Munich et y épousa le chanteur Zuccarini en 1796. Cette actrice avait un chant d'expression qui remuait le cœur. Elle était excellente pianiste et possédait des connaissances étendues dans la musique. Elle mourut des suites d'une maladie de larynx, le 4 mai 1803.

LANG (Théobald), fils de Martin Lang, naquit à Munich, en 1783. Après avoir terminé ses études de violon, il prit des leçons de composition chez le maître de chapelle François Danzi, et entra, en 1798, à l'orchestre de la cour, quoiqu'il ne fût âgé que de quinze ans. En 1802, il reçut un engagement pour l'orchestre de Stuttgard. Deux ans après il retourna à Munich, où il épousa, en 1808, la cantatrice Régine Hitzelberger. Lang a été un violoniste distingué, pour son temps.

LANG (François-Xavier), deuxième fils de Martin Lang, né à Munich en 1785, a été un bassoniste de mérite. Son maître pour cet instrument a été Philippe Ruppert, membre de la chapelle du roi de Bavière. Lang a écrit quelques ballets dont la musique n'est pas sans mérite.

LANG (Marguerite), fille de Martin Lang, est née à Munich le 20 septembre 1788. Mme Dülken lui a donné des leçons de piano, et sa mère a fait son éducation vocale. Le 4 avril 1805, elle a paru pour la première fois sur le théâtre royal de Munich dans *le Sacrifice interrompu* de Winter, et y a été applaudie avec transport. Elle a brillé ensuite (en 1807 et 1810) aux théâtres de Stuttgard et de Francfort.

LANG (Joséphine), sœur de la précédente, est née à Munich en 1791. Après avoir reçu des leçons de chant et de piano du maître de chapelle Danzi, et avoir appris les éléments de l'art dramatique de sa mère, elle a débuté en 1807 au théâtre royal de sa ville natale. Elle jouissait en 1812 de la faveur publique.

LANG (Antoine), fils de Théobald Lang, est né à Munich en 1804. Il s'est livré à l'étude du piano et de la composition. On a publié de ses premiers essais : 1° *Gedichte aus Wilhelm Meister, de Gœthe*, pour voix seule et accompagnement de piano; Ratisbonne, Reitmayr. — 2° *Sechs Gedichte von J. Paul Richter, Schiller*, etc., pour voix seule et piano. Munich, Sidler. — 3° Variations pour piano, avec quatuor d'accompagnement; ibid.

LANG (....), excellent clarinettiste, né en Bohême vers 1780, fut maître de musique du premier régiment d'artillerie impériale à Prague. Un grand concert qu'il donna au théâtre national de cette ville, en 1786, lui fit la réputation d'un artiste distingué sur son instrument. En 1802, il renonça à sa place de maître de musique, et servit dans le même régiment comme caporal. On n'a jamais connu les motifs de ce changement. Enfin il eut son congé en 1808, et entra au service du comte Metrowsky, en qualité de maître de musique de son régiment, qui se trouvait en Moravie, mais avec exemption de service militaire et avec des appointements considérables. Cet artiste vivait encore dans cette position en 1816. Lang a écrit beaucoup de concertos et de sonates pour la clarinette, ainsi que des suites d'harmonie pour la musique militaire : toutes ces compositions existent en manuscrit.

LANG (Alexandre), docteur en droit et professeur à l'université d'Erlangen (Bavière) naquit le 6 mars 1806 à Ratisbonne, où son père était conseiller de justice des domaines du prince de la Tour et Taxis. Dès son enfance il commença l'étude de la musique, et ses parents, qui aimaient cet art, cultivèrent ses heureuses dispositions. Après avoir achevé ses études de collége, il fréquenta les universités d'Erlangen et de Heidelberg, sans interrompre ses études musicales. En 1834, il reçut sa nomination de professeur de droit à l'université d'Erlangen; mais il ne jouit pas longtemps des avantages de sa position, car il mourut le 18 février 1837, à l'âge de 31 ans. On a publié de cet amateur : 1° Variations pour piano à 4 mains. — 2° Polonaise idem. — 3° Grande sonate pour piano seul. — 4° Rondeau brillant pour piano à 4 mains. — 5° Variations pour piano, avec accompagnement de petit orchestre. — 6° Variations pour piano avec 2 violons, alto et violoncelle; à Munich, chez Sidler. — 7° Introduction et polonaise de concert, avec orchestre. — 8° Quatuor pour 2 violons, alto et violoncelle. — 9° Adagio pour guitare et piano. — 10° *Lieder*, avec accompagnement de piano.

LANGBECKER (Emmanuel-Chrétien-Théophile), né à Berlin, le 31 août 1792, fit ses études littéraires au gymnase (collége) de cette ville, puis alla suivre les cours de médecine des plus célèbres professeurs; mais l'invasion de la Prusse par les armées françaises interrompit ses études, et dès lors il s'occupa des affaires industrielles de son père, qui possédait une manufacture d'étoffes de laine. Dans ses mo-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ments de loisir, Langbecker s'occupa spécialement d'ouvrages relatifs à l'ancienne musique d'église, pour laquelle il eut toujours un goût passionné. Ses travaux en ce genre le firent connaître avantageusement à la princesse Wilhelmine de Prusse, qui le prit sous sa protection et le plaça, en qualité de secrétaire, près de son fils, le prince Waldemar. Il occupa cette position jusqu'à sa mort, arrivée le 21 octobre 1843. Les principaux ouvrages de Langbecker relatifs à la musique sont : 1° *Das Deutsch-evangelische Kirchenlied, eine historisch æsthetische Abhandlung zur dritten Jubelfeier des Augsburgischen Confession verfasst* (Le chant allemand de l'Église évangélique, dissertation historique et esthétique, à l'occasion du troisième jubilé séculaire de la Confession d'Augsbourg); Berlin, 1830. — 2° *Johann Cruger's, von 1622-1662 Musikdirector an der St.-Nicolai Kirche zu Berlin choral Melodien*, etc. (Mélodies chorales de Jean Cruger, directeur de musique de l'église Saint-Nicolas à Berlin, depuis 1622 jusqu'en 1662, tirées des meilleures sources originales, et accompagnées d'un abrégé de sa vie, etc.); Berlin, 1835, in-4°. — 3° *Gesangblatte aus dem 16ten Jahrhundert mit einer kurzen Nachricht vom ersten Anfange von evangelischen Kirchenliedes und den Entstehen der Gesangblatter*, etc. (Feuilles de chant du seizième siècle avec une courte notice historique de l'origine du chant de l'Église évangélique, et de la naissance des feuilles de chant); Berlin 1838. Ces ouvrages sont faits avec soin et renferment de bons renseignements puisés à des sources authentiques.

LANGDON (Richard), musicien anglais, fut organiste à Londres, dans la seconde partie du dix-huitième siècle. Il a publié : 1° Deux livres de Chansons anglaises; Londres, Preston. — 2° *Divine harmony*, livre 1er; Londres, Bland. Ce recueil contient environ soixante psaumes en partition. — 3° *Divine harmony*, deuxième livre, ibid. Ce second livre renferme des antiennes. — 4° Douze *glees;* Londres, Bland. — 5° *Canzonets*, lib. 7; Londres, Preston.

LANGE ou **LANGIUS** (Jérôme-Grégoire), né à Havelberg, dans le Brandebourg, vers la première moitié du seizième siècle, fut *cantor* à Francfort-sur-l'Oder, et l'un des musiciens les plus instruits de son temps. Frappé de paralysie aux pieds et aux mains, il fut obligé de se démettre de sa place, et mourut le 1er mai 1587. Il a fait imprimer de sa composition : 1° *Cantiones aliquot sacræ, quinque et sex vocum tum vivæ voci, tum omnis generis instrumentis cantatu commodissimæ jam primum in lucem editæ. Francofordiæ Marchionum per Andream Eichorn*, 1580, in-4°. — 2° *Cantiones sacræ*, 4, 5, 6 et 8 *vocum*, pars I; Nuremberg, 1580. — 3° Idem, pars II, ibid., 1584. Les deux parties de cet ouvrage sont dédiées au conseil de Breslau. Dans la préface, Lange rapporte l'accident qui l'a privé de sa place. — 4° *Neuer teutschen lieder mit drey Stimmen welche nicht allein Lieblich zu singen, sondern auch allerley Instrumenten zu gebrauchen, erster Theil* (Nouvelles chansons allemandes à trois voix, non-seulement pour chanter agréablement, mais aussi pour l'usage de toute espèce d'instruments, 1re partie); Breslau, chez Joh. Schaffenberg, 1584, in-4° obl. On voit dans la préface de cet ouvrage que le magistrat de Breslau avait accordé un asile avec une pension à Langius, en considération de l'accident qui l'avait privé de moyens d'existence. La deuxième partie de ce recueil a paru chez le même éditeur, en 1586. Après la mort de Langius, il a été fait une deuxième édition des deux parties, publiée chez Georges Baumann, à Breslau, en 1597-1598, in-4°.

LANGE (Joachim), né à Eylau (Prusse), dans la seconde moitié du seizième siècle, fut, suivant l'avertissement placé en tête de l'ouvrage cité ci-dessous, organiste au service du comte Havata, à Chlum et Koschenberg, en Bohême. Il s'est fait connaître par la composition d'un recueil de chansons allemandes à trois voix, intitulé : *Das erste Buch schœner newer weltlicher Liedlein mit drey Stimmen, componirt durch Joachimum Langium Eulauiensem Borussum. Pragæ, typis Nigrinianis*, 1606, in-4°. On y trouve 24 morceaux.

LANGE (Jean-Gaspard), cantor à Hildesheim, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, est auteur d'un opuscule qui a pour titre : *Methodus nova et perspicua in artem musicam, das ist : Recht gründliche Anweisung wie die edlen Musik mit allen zu gehœrigen Stücken auf aller leichteste und gewisseste nach heutigen neuesten Art*, etc. (Méthode nouvelle et claire concernant la musique, ou instruction solide, etc.); Hildesheim, 1688, 64 pages in-8°. Ce petit ouvrage est en dialogue.

LANGE (Joseph), acteur allemand, naquit à Würzbourg, le 1er avril 1751. Son père y était secrétaire de légation. Après avoir fait des études dans la peinture et dans la musique, il se rendit à Vienne pour y perfectionner son habileté dans ces arts, et y trouva un frère qui y était

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

placé comme secrétaire. Tous deux aimaient l'art dramatique avec passion ; ils s'associèrent avec d'autres jeunes gens et fondèrent un théâtre d'amateurs. C'est là que les vit le conseiller de la cour de Sonnenfels, qui, convaincu de la réalité de leur talent, les engagea à se vouer à la scène. Ceci se passait en 1770. L'aîné des deux frères mourut bientôt après ; le plus jeune fut en peu de temps l'acteur favori des habitants de Vienne. Comme musicien, il s'était fait connaître avantageusement : il jouait bien du piano et composait avec goût. Déjà il avait publié quelques morceaux de musique instrumentale et des chansons, lorsqu'il fit représenter, en 1796, un petit opéra intitulé : *Adèle de Ponthieu*, qui fut bien accueilli du public. Après qu'il se fut retiré du théâtre, il continua de cultiver la composition et la peinture. Il a aussi obtenu des succès dans cet art, et l'on connaît de lui de grands tableaux d'église qui sont estimés. Lange est mort à Vienne, le 18 septembre 1831.

LANGE (Louise-Marie-Antoinette), née DE WEBER, femme du précédent, vit le jour à Manheim. En 1779, elle débuta au théâtre de cette ville, dans l'opéra ; ensuite elle se rendit à Vienne. Là, elle devint élève de Mozart, dont elle était la belle-sœur, et ses progrès furent rapides sous un tel maître. Elle contracta un engagement à l'Opéra de Vienne. Ce contrat expiré, elle voyagea, se fit entendre avec succès sur plusieurs théâtres de l'Allemagne, puis elle retourna dans la capitale de l'Autriche, où elle fut engagée de nouveau, aux appointements de 400 ducats. Des discussions qu'elle eut avec les entrepreneurs la firent se retirer en 1785. Elle se rendit à Hambourg, et y chanta jusqu'en 1798 ; puis elle fut engagée à l'Opéra allemand d'Amsterdam, et y eut 800 ducats de traitement. Cette cantatrice a passé pour une des meilleures de son temps ; on l'a même comparée à Mme Mara, quoiqu'elle lui fût inférieure. Lorsqu'elle quitta la scène, elle se retira à Francfort, où elle est morte en 1830, regrettée de tous ceux qui l'avaient connue.

LANGE (Joseph-Henri), compositeur et organiste à Brême, fils d'un instituteur, est né dans cette ville en 1784. Il était fort jeune lorsque son père l'envoya à Munich pour y étudier la musique, sous la direction de Winter. De retour à Brême, il y obtint la place d'organiste de l'église principale. Il a publié : 1° *Vierstimmige ausgesetztes Choralbuch zu dem neuen Bremischen Gesangbuche* (Livre de chorals arrangés à quatre voix pour le nouveau livre de chant de Brême) ; Brême, Kaiser. — 2° *Melodien zum neuen Bremer Gesangbuche, für Schulen und zum Privatgebrauche* (Mélodies du nouveau livre de chant de Brême, à l'usage des écoles, etc.) ; ibid. — 3° *Melodien für eine und mehrere Singstimmen zum Bremischen Liederbuche für Schulen* (Mélodies à une et à plusieurs voix chantantes, pour le livre de cantiques de Brême, à l'usage des écoles) ; ibid. On a publié de cet artiste, dans la même ville, en 1833, *la Chanson de Mignon* pour quatre voix d'hommes.

LANGE (le docteur OTTO), né à Berlin, dans les premières années du dix-neuvième siècle, a fait ses études dans cette ville, et s'est attaché à la philosophie de Hegel, dont il s'est montré ardent admirateur. En 1847, il est devenu rédacteur de la Nouvelle Gazette musicale de Berlin (*Neue Musikzeitung für Berlin*), pour la partie technique, sous la direction de M. Gustave Bote. On a de M. Lange un écrit intitulé : *Die Musik als Unterrichtsgegenstand in Schulen neben den wissenschaftlichen Lehrzweigen* (La musique, telle qu'elle est enseignée dans les écoles, confrontée avec son but comme accessoire scientifique) ; Berlin, 1841, in-8°. Fink a donné une longue analyse de cet ouvrage dans la *Gazette générale de musique de Leipsick* (n° 45, 10 novembre 1841).

LANGER (Dominique), violoniste du théâtre de Breslau, est né en Bohême. On n'a que peu de renseignements sur cet artiste, même dans la Biographie des musiciens de la Silésie, par Hoffmann. On sait seulement qu'il jouait également bien du violon, de la clarinette et du cor de bassette, et qu'il dirigeait avec talent la musique dans un jardin de plaisance, à Breslau. Il a été publié de sa composition : 1° Rondo pour piano et violon ; Vienne, Mechetti. — 2° Valses idem ; Milan, Ricordi. — 3° Polonaises pour le piano ; Breslau, Leuckart. — 4° Danses favorites de Breslau ; Breslau, Forster. — 5° *Le Temps ancien et le moderne*, quolibet musical tiré d'airs connus et de danses, avec piano ; Breslau, Leuckart. Langer avait en manuscrit une grande symphonie dédiée au maître de chapelle Schneider.

LANGER (Matthieu), virtuose distingué sur le cor, bien que simple amateur, employé près du gouvernement à Oppeln, a fait ses études au gymnase de Neisse et à l'université de Breslau. Il a pris part, dans cette ville, aux concerts de l'Académie, en 1822. Il était déjà cité alors pour son talent, mais il l'a beaucoup augmenté par son travail depuis lors : vers 1840 il avait peu de rivaux.

LANGER (Hermann), organiste à Leipsick, est né le 6 octobre 1819, à Hœckendorf, village du royaume de Saxe, dans l'Erzgebirge ; son édu-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

cation musicale fut faite dans la maison paternelle, puis à Oschatz, où il apprit à jouer du clavecin, du violon, et le chant. Un artiste de la chambre royale de Dresde cultiva ensuite la voix de ténor de Langer, qui contracta un engagement comme chanteur de l'Opéra. En 1840 il se rendit à Leipsick, où il étudia la philosophie, la pédagogique et prit des leçons d'orgue de M. C. F. Becker. Dans le même temps il étudiait aussi la théologie ; mais, après qu'il eut complété son instruction scientifique, il s'adonna particulièrement à la musique. En 1843 il fut nommé organiste de l'église de l'Université, et fut aussi choisi comme directeur de la société de chant dite *Paulinienne*. En 1845, la place de professeur de chant liturgique à l'Université lui fut confiée ; dix ans après, il y ajouta la position de directeur de musique de la deuxième société de concerts de Leipsick, appelée *Euterpe*, et en 1856, il fut chargé de diriger la société de chant *Orpheus*. Langer s'est particulièrement distingué en 1857 par le cours qu'il a fait à l'Université sur l'histoire du chant liturgique et sur l'histoire des antiquités musicales.

LANGHANS (Charles-Gotthard), architecte, fut d'abord conseiller intime du roi de Prusse, dans l'administration de la guerre, puis directeur du conseil supérieur des bâtiments publics à Berlin. Il naquit à Landshut (Silésie) en 1733, et mourut à Berlin le 1er octobre 1808. Il s'est rendu célèbre parmi ses compatriotes par les monuments dus à ses talents, et parmi lesquels on cite particulièrement l'église des *Onze mille Vierges*, *la Bourse*, et le *palais Hatzfeld*, à Breslau ; à Berlin, le *Nouveau théâtre d'Opéra*, et la *Porte de Brandebourg*, considérée comme son œuvre capitale. Langhans a publié, à l'occasion du théâtre construit par lui, un écrit intitulé : *Vergleichung des neuen Schauspielhauses zu Berlin mit verschiedenen altern und neuen Schauspielhæusern in Rucksicht aüf akustische und optische Grundsætze* (Comparaison du nouveau théâtre de Berlin avec divers théâtres anciens et modernes, au point de vue des principes d'acoustique et d'optique). Berlin, 1800, 15 pages in-4°, avec deux planches.

LANGLÉ (Honoré-François-Marie), compositeur et théoricien de musique, d'une famille originaire de Picardie, mais établie en Italie depuis le dix-septième siècle, naquit à Monaco en 1741. A l'âge de seize ans on l'envoya à Naples pour y étudier la composition ; il y entra au Conservatoire de *la Pietà dei Turchini*, et fit ses études d'harmonie, d'accompagnement et de contrepoint, sous la direction de Cafaro. Après avoir été huit ans dans cette école, où il eut le titre de *maître*, c'est-à-dire, *répétiteur*, il se rendit à Gênes et y demeura plusieurs années, en qualité de directeur de musique du théâtre et du concert des nobles. Arrivé à Paris en 1768, il se fit une existence honorable en donnant des leçons de clavecin, de chant et de composition. Il connaissait bien l'art du chant, en ayant étudié les principes dans l'école de Naples, la meilleure de cette époque. Tourmenté du désir de se faire connaître à Paris par ses compositions, il fit exécuter au concert spirituel et à celui des amateurs des cantates et des motets, entre autres les monologues d'*Alcide*, de *Sapho*, de *Circé*, etc. Lorsque le baron de Breteuil eut institué l'École royale de chant et de déclamation, en 1784, Langlé fut chargé d'y enseigner le chant, et il conserva cet emploi jusqu'à la suppression de l'école en 1791. A l'époque de l'organisation du Conservatoire de Paris, on le désigna pour remplir les fonctions de bibliothécaire, qu'il réunit à celle de professeur d'harmonie ; mais il ne garda pas celle-ci longtemps, et la place de bibliothécaire fut la seule qu'il conserva en 1802. Il était aussi membre du Lycée des arts. Dans les dernières années de sa vie, Langlé prenait plaisir à la culture d'un jardin qu'il possédait avec une maison de campagne, à Villiers-le-Bel, près de Paris : il mourut dans ce lieu le 20 septembre 1807, à l'âge de soixante-six ans.

Les compositions de Langlé indiquent peu de génie : elles manquent de chaleur et de vie, quoiqu'on y trouve des mélodies assez faciles. J'ai examiné à la bibliothèque du Conservatoire tous ses manuscrits, et je n'y ai rien trouvé qui eût pu assurer des succès à leur auteur, s'ils avaient obtenu les honneurs de la représentation. Le seul opéra de Langlé joué à l'Académie royale de musique est *Corisandre*, en trois actes : il fut représenté en 1791 ; on le reprit l'année suivante, mais il n'excita jamais d'intérêt. Ses autres ouvrages dramatiques, tous inédits, à l'exception d'*Antiochus et Stratonice*, joué sans succès à Versailles, en 1786, sont : 1° *Oreste et Tyndare*, présenté au jury de l'Opéra en 1783 et en 1786. — 2° *Soliman et Éronime*, ou *Mahomet II*, en 1792. — 3° *La Mort de Lavoisier*, 1794. — 4° *Le Choix d'Alcide*, 1801. — 5° *Médée*. — 6° *L'Auberge des volontaires*. — 7° *Tancrède*. — 8° *Les Vengeances*. Langlé a fourni un certain nombre de leçons, assez mal écrites, à la première édition des solféges du Conservatoire de Paris. Ses ouvrages didactiques sur l'harmonie et la composition sont ceux qui ont particulièrement contribué à le faire connaître en France. Le premier a pour titre : *Traité d'harmonie et de modulation* ; Paris, Naderman,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

1797, in-fol. de 96 pages. Aux premiers mots de l'avertissement de ce traité, on serait tenté de croire que Langlé avait saisi les vrais principes de la science de l'harmonie, qui ne sont autres que ceux de la tonalité; car il s'élève contre les traités de cette science, précédemment publiés, où les accords sont considérés d'une manière isolée, sans égard aux lois de successions qui les régissent; mais, immédiatement après, on le voit avec étonnement avancer cette singulière proposition : *Qu'il n'y a qu'un seul accord, celui de tierce, dont les combinaisons produisent tous les autres.* Et pour la démonstration de ce principe, il présente l'exemple de cette suite de tierces : *fa, la, ut, mi, sol, si, ré, fa.* Il en tire l'accord parfait du quatrième degré *fa, la, ut;* l'accord parfait mineur, *la, ut, mi;* l'accord de la tonique *ut, mi, sol;* l'accord relatif mineur de la dominante, *mi, sol, si;* l'accord de la dominante, *sol, si, ré;* les accords de septième majeure, *fa, la, ut, mi,* et *ut, mi, sol, si;* enfin, l'accord de septième mineure avec tierce mineure, *la, ut, mi, sol,* et l'accord de septième dominante, *sol, si, ré, fa.* C'est à peu près par un procédé semblable que Catel a fondé son système d'harmonie sur une division arbitraire du monocorde; mais celui-ci a du moins racheté son erreur à cet égard par sa division des accords en naturels et artificiels; tandis que Langlé confond tout en faisant, au moyen de ses générations de tierce, des classes d'accords de septièmes, par exemple, de toutes les espèces, comme si ces rapports existaient par eux-mêmes et abstraction faite de toute considération de modification par l'altération, la prolongation et la substitution. D'ailleurs, les exemples pratiques qu'il donne de l'emploi des accords sont mal écrits, et fourmillent de mauvaises successions d'octaves et de quintes.

Le second ouvrage de Langlé est le *Traité de la basse sous le chant, précédé de toutes les règles de la composition;* Paris, Naderman, 1798, in-fol. de 304 pages. Ce que Langlé appelle *toutes les règles de la composition* sont celles des contrepoints simple et double, qui enseignent en effet l'art d'écrire à plusieurs parties. Mais comment un ouvrage destiné à faire connaître la manière de mettre une basse sous un chant peut-il être précédé *de toutes les règles de la composition?* Un musicien qui sait toutes ces règles n'est donc pas capable de faire une basse? Quelle absurdité! Et qu'est-ce, je vous prie, que ce qui vient après les règles du contrepoint dans le livre de Langlé? Une énorme quantité de progressions appelées communément *marches d'harmonie*, la plupart mal écrites, et dont on ne trouve presque jamais l'application dans la musique mélodique. Cet énorme fatras n'est bon à rien : il n'a jamais eu de véritable succès, et depuis longtemps il est tombé dans l'oubli, comme une multitude de fausses doctrines qui ont pris naissance depuis un siècle, en France et en Allemagne.

Le *Traité de la fugue* (Paris, 1805, in-folio de 100 pages) est le troisième ouvrage didactique de Langlé. Il y débute par une proposition bien bizarre : *La fugue,* dit-il, *est le premier morceau de musique régulier que l'on ait fait.* S'il avait eu quelques notions des plus anciennes compositions, il y aurait vu qu'il ne s'y trouve pas l'apparence de ce qu'on appelle *fugue,* même dans l'acception la plus générale. Quoique l'ordre dans la classification des objets manque dans ce livre comme dans tous les autres ouvrages de Langlé, le début renferme des notions assez précises des parties principales de la fugue; c'est ce qu'il a fait de mieux. C'est en quelque sorte une traduction de ce que le P. Martini a placé en tête de son *Saggio fondamentale pratico di contrappunto.* La suite est beaucoup moins bonne; on y trouve beaucoup de fausses réponses à des sujets donnés, et de fugues mal faites. Ses fugues *à la seconde* et *à la septième* sont contraires à tout principe de tonalité.

On a aussi de Langlé une *Nouvelle méthode pour chiffrer les accords;* Paris, 1801, in-8°. Ce livre renferme l'exposé d'un système particulier que l'auteur avait déjà fait connaître en partie dans ses traités de l'harmonie et de la basse sous le chant. Il s'y sert de plusieurs signes qui n'ont jamais été employés par les harmonistes; signes dont l'utilité n'est pas sensible, et qui auraient l'inconvénient de manquer de simplicité. Langlé, comme tous les auteurs de systèmes de basse chiffrée, a oublié qu'un ouvrage de ce genre, au lieu de présenter de nouveaux signes, devrait être seulement l'exposé des systèmes des diverses écoles, afin de rendre plus facile l'accompagnement de toute espèce de musique, par une bonne synonymie des signes.

LANGLOIS (M.), avocat à Gisors, dans la dernière partie du dix-huitième siècle, a publié un petit écrit qui a pour titre : *Éloge funèbre de P. Buisson, organiste de Gisors, prononcé dans cette ville, devant une société d'amateurs,* le 2 septembre 1775; Rouen, 1775, in-8°.

LANGLOIS (l'abbé), maître de chapelle de la métropole de Rouen, et membre de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de cette ville, est auteur d'un discours prononcé dans une séance de cette société, le 28 juin 1850, lequel a pour objet la *Revue des maîtres de cha-*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

pelle et musiciens de la cathédrale de Rouen, et se trouve dans *le Précis analytique des Travaux de l'Académie de Rouen*, 1850, 1 vol. in-8°. Ce morceau historique fournit de bons renseignements puisés dans les archives de cette église métropolitaine.

LANGSHAW (....), organiste et mécanicien de grand mérite, né en Angleterre vers 1718, s'est fait connaître par des cylindres mécaniques qu'il a adaptés à un orgue superbe, lequel appartenait au comte de Bath. Ce seigneur ayant demandé à Hændel quelques pièces pour cet instrument, le grand musicien les écrivit et chargea Langshaw de les noter sur de très-grands cylindres qui faisaient leurs révolutions dans divers systèmes de mouvement, et dont les combinaisons produisaient des effets majestueux. Langshaw fut employé par le comte à perfectionner son ouvrage pendant près de douze ans. En 1772 il obtint la place d'organiste à Lancastre. Il l'occupa pendant plus de vingt-cinq ans, et mourut dans cette ville en 1798.

LANGSHAW (JEAN), fils du précédent, né à Londres en 1763, fut élevé à Lancastre, et ne commença à étudier la musique qu'à l'âge de treize ans. Lorsqu'il eut atteint sa seizième année, il se rendit à Londres, et continua ses études musicales sous la direction de Charles Wesley et de son frère Samuel. De retour à Lancastre, il s'y livra à l'enseignement de la musique : en 1798 il succéda à son père dans la place d'organiste de cette ville. On a de ce musicien quelques ballades, des chœurs de Hændel et de Haydn arrangés, et un thème avec variations pour le piano.

LANIÈRE (NICOLAS) ou LANIER, musicien, peintre et graveur, fut chef de la bande de musiciens du roi d'Angleterre Charles Ier. Hawkins, qui ne cite aucune autorité contemporaine, dit qu'il naquit en Italie dans l'année 1568 (1). Burney se borne à dire que Lanière fut un musicien italien qui se rendit en Angleterre, dans le commencement du dix-septième siècle. Il fit, dit-il, sa profession de la musique, de la peinture et de la gravure; mais il excella surtout dans le premier de ces arts (2). Il est de toute évidence que *Lanière* n'est pas un nom italien : si l'artiste dont il s'agit naquit en effet en Italie, ce dut être de parents français ou belges. Un magnifique portrait de lui, ouvrage du célèbre graveur Lucas Vosterman, son contemporain, ne nous apprend rien à cet égard, si ce n'est qu'il était amateur passionné de tous les arts libéraux, particulièrement des antiquités de l'Italie, ce qui indique au moins qu'il y était allé et y avait vécu. Voici cette inscription : *Nicolas Lanier. In aula Serenissimi Caroli Magnæ Britanniæ Regis Musicæ artis directori, admodum insigni pictori, cæterarumque Artium liberalium maximè Antiquitatum Italiæ admiratori et amatori summo, Mœcenati suo unicè colendo.* Quoi qu'en disent Hawkins et Burney, il paraît plus que douteux que Nicolas Lanier se soit rendu d'Italie en Angleterre ; car dans un procès relatif aux priviléges accordés par Charles Ier aux musiciens de sa chapelle, on voit paraître en cause avec cet artiste et avec beaucoup d'autres musiciens, Jérôme Lanier, Clément Lanier, André Lanier, Jean Lanier et Guillaume Lanier, qui sont évidemment de sa famille, et dont les prénoms accusent une origine française ou belge. Quoi qu'il en soit, il paraît certain que Nicolas Lanière ou Lanier et Cooper, dont le nom italianisé était *Coperario* (*voyez* ce nom), furent les premiers qui introduisirent en Angleterre le style *récitatif*, depuis peu mis en vogue par Jacques Peri et Jules Caccini, puis perfectionné par Monteverde (*voyez* ces noms). Un des premiers ouvrages cités de Nicolas Lanière est un *masque* (divertissement dramatique) composé en 1617 pour lord Hay, sur un poème de Ben Johnson. En 1614 il prit part, avec Coperario et quelques autres musiciens, à la composition du *maske of Flowers*, pour les noces du comte de Sommerset avec lady Frances Howard, femme divorcée du comte d'Essex. Ce divertissement fut exécuté dans la salle du banquet, à Whitehall, pendant la nuit de Saint-Étienne. Les personnages qui y figurèrent furent le duc de Lennox, les comtes de Pembroke, Dorset, Salisbury, Montgomery, les lords Walden, Scrope, North et Hayes, sir Thomas, sir Henri, et sir Charles Howard. Plusieurs recueils publiés sous le règne de Charles Ier contiennent des airs de Lanière. On en trouve neuf dans un volume manuscrit du Muséum britannique (in-fol. n° 11,608 des additions de Mss). Le dernier (*Colin, say why sit'st thou see?*) est accompagné d'un chœur. Hawkins dit que, sous le règne de Jacques Ier, les musiciens qui avaient vécu sous le patronage de la reine Élisabeth ne furent point en faveur, et qu'aucun ne fut employé à la cour, à l'exception de Lanière et de Coperario. La position du premier de ces artistes sous le règne de Charles Ier dut le faire vivre dans l'aisance, car son traitement était de deux cents livres sterling, somme considérable pour ce temps (1). Outre le portrait dont il est parlé ci-dessus, il en existe un autre fort beau, peint par Lanière lui-même, et qui

(1) *A General History of the science and practice of Music*, t. III, p. 380.

(2) *A General History of Music*, t. III, p. 316, note *n*.

(1) Cette somme annuelle lui est assurée par une ordonnance (*a grant*) de Charles Ier, du 11 juillet 1625, laquelle

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

se trouve à l'école de musique à Oxford; Hawkins l'a fait graver pour son Histoire de la musique (t. III, p. 380). Enfin, on en connaît un troisième en Angleterre, ouvrage admirable de Van Dyck, qui fut la première cause de la fortune de ce grand peintre à la cour de Charles Ier.

La musique des *masques* composés par Lanière seul, ou en collaboration d'autres musiciens, serait aujourd'hui introuvable; mais plusieurs morceaux tirés de son œuvre intitulé *Musica narrativa* ont été imprimés par Playford dans les collections de son temps, particulièrement dans le recueil intitulé *Ayres and dialogues* (Londres, 1653), et dans la seconde partie du *Musical Companion* (Londres, 1667). Dans ces recueils, la musique de Lanière est d'une grande supériorité sur tout le reste : on y trouve du sentiment, de la mélodie et du rhythme. Burney dit que la cantate *Héro et Léandre*, de ce compositeur, fut célèbre vers le milieu du dix-septième siècle et que le récitatif de cet ouvrage fut considéré alors comme un modèle de déclamation musicale, dans le genre italien. Smith a inséré dans sa *Musica antica* un air de Lanière tiré de la mascarade intitulée : *Luminalis, or the Festival of Light*, qui fut exécutée dans la nuit du mardi gras de l'année 1637, et dans laquelle la reine et les dames du palais prirent des rôles.

LANNER (Joseph-François-Charles), célèbre compositeur de musique de danse, naquit le 11 juillet 1802, à Vienne, où son père était fabricant de gants. Dès son enfance, il montra d'heureuses dispositions pour la musique, et acquit une grande habileté sur le violon, quoiqu'il n'eût eu que des maîtres médiocres. Il apprit de même la composition par la lecture des livres de théorie et sans maître. Ses premiers travaux consistèrent en arrangements de morceaux d'opéras, d'ouvertures et de marches en quatuors ou quintettes d'instruments à cordes; mais bientôt ses compositions pour la danse le rendirent populaire et le firent rechercher pour les redoutes et les bals de société. Ses ouvrages en ce genre dépassent le nombre de deux cents. Lanner avait au plus haut degré le génie de ce genre de musique. Il innova dans les formes, dans le rhythme, l'harmonie et l'instrumentation. Ses valses particulièrement ont un caractère d'originalité très-remarquable. Il a écrit aussi des marches, des pots-pourris à grand orchestre, une ouverture, et la musique de plusieurs mélodrames et pantomimes. Cet artiste distingué est mort dans sa quarante et unième année, le 14 avril 1843, à Oberdœbling, près de Vienne. Plus de vingt mille personnes assistèrent à ses funérailles.

LANNOY (Philippe de), musicien et facteur d'orgues, vécut à Anvers dans la seconde moitié du quatorzième siècle. Des restes d'un instrument construit par lui existent encore dans la cathédrale de cette ville. Cet instrument, qui n'a pas été fait pour la place où il se trouve aujourd'hui, a été achevé en 1394, ainsi que le prouve cette inscription placée sur la face antérieur du sommier : *Fecit hoc Organ. Ph. de Lannoy, an. Sal.* 1394. Il fut construit pour l'église d'un couvent de moines Augustins. La cathédrale ayant été détruite par le feu en 1553, l'ancien orgue fut réduit en cendres. Après que l'église eut été reconstruite sur un nouveau plan, les Augustins offrirent leur orgue, considéré déjà à cette époque comme un précieux monument d'antiquité; leur offre fut acceptée; l'instrument fut démonté et transporté à Notre-Dame; mais le nom du facteur qui fit cette opération et répara l'ouvrage de De Lannoy est ignoré.

L'ancien clavier de l'orgue de cet artiste a été conservé comme une curiosité historique : son octave basse était disposée de cette manière bizarre :

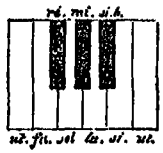

La disposition des autres octaves était semblable à celle des claviers ordinaires. La dernière note à l'aigu était *la*  . En 1611, Van Erpen, facteur d'orgues à Bruges, fit des réparations à l'orgue de Notre-Dame, et ajouta deux touches blanches à l'octave grave pour les notes *ré* et *mi*, en sorte que les deux premières touches noires de cette octave servirent pour les notes *fa* dièse et *sol* dièse, auxquelles elles appartiennent. En 1717, De Lahaye, bisaïeul des facteurs de ce nom qui existaient encore en 1835, fit de nouvelles réparations et de nouvelles additions à ce vénérable instrument : il porta le clavier jusqu'à l'*ut* aigu. Le vandalisme révolutionnaire de 1793 ne respecta pas ce monument des anciens temps de la facture régulière de l'orgue; une partie des tuyaux fut enlevée, et de notables dommages furent faits au mécanisme intérieur. De Volder père (*voy.* ce nom), ayant été chargé de la restauration et de l'agrandissement de ce même orgue, en a fait un instrument de bonne qualité, relativement aux con-

est rapportée textuellement dans les *Fœdera* de Rymer, t. XVIII, p. 788.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ditions qui lui étaient imposées, et a étendu le clavier jusqu'au *fa* au grave et à l'aigu. Plusieurs jeux et un clavier ont été ajoutés par lui au travail de De Lahaye; mais, dans le but de conserver intact, autant qu'il était possible, l'instrument primitif de De Lannoy, il en a fait la base du *clavier de récit*.

Au temps de De Lannoy, on ne connaissait que le système des tirages directs : c'est celui qu'il avait établi dans son orgue. Les abrégés n'étaient pas en usage : le petit nombre de jeux et le peu d'étendue qu'on donnait aux instruments ne les rendaient pas nécessaires : il n'y a donc rien de semblable dans l'orgue de Notre-Dame. Tout est de la plus grande simplicité dans sa construction : c'est sans doute à cette simplicité qu'il faut attribuer sa longue conservation. Les tuyaux sont en plomb, sans aucun mélange d'étain. Entièrement oxydés au pied, ceux qui restaient debout n'ont pu être tous conservés, parce que leur propre poids les faisait s'affaisser. Je tiens de l'amitié de De Volder un de ceux qu'on a dû réformer et je le conserve comme une preuve de l'état avancé où était déjà la facture de l'orgue vers la fin du quatorzième siècle. Ce tuyau sonne la quinte supérieure du *la* aigu de la *mixture* : ses proportions sont bonnes, le biseau est bien fait, et la partie supérieure du tuyau est soudée sur ce biseau, comme cela se pratique aujourd'hui. Malgré son état de vétusté, il rend un son pur et plein. Les jeux qui composaient l'orgue de De Lannoy étaient : 1° *Openfluit* (flûte ouverte de 4 pieds); 2° *Dulcian* (bourdon de 4 sonnant le 8 pieds); 3° *Octaf* (doublette de 2 pieds); 4° *Roreftuit* (flûte de 6 pieds commençant à sol); 5° *Quintadun* (flûte sonnant la quinte); 6° *Sesquialter* (jeu composé de l'octave aiguë du cornet, et d'une petite tierce); 7° *Mixtur* (plein-jeu de 3 tuyaux); 8° *Regalis* (jeu d'anches très-fort avec de courts tuyaux de quelques pouces). Les jeux de *régale* et de *sesquialter* ont disparu de l'ancien orgue.

LANNOY (Mme la comtesse DE), née comtesse de LOOZ CORSWAREM, au château de Gray, dans le Brabant, en 1767, épousa le comte de Lannoy en 1788, et le suivit dans l'émigration, lorsque les Pays-Bas furent envahis par les armées françaises. Ses biens furent saisis, et, comme beaucoup d'autres personnages de haut rang, exilés de leur patrie à cette époque, elle dut chercher des moyens d'existence dans l'emploi de ses talents. Elle était bonne musicienne, jouait bien du piano pour son temps, et même composait. Elle s'établit à Berlin et s'y livra à l'enseignement. En 1798, elle publia dans cette ville : 1° Deux romances françaises avec accompagnement de piano; Berlin, Hummel. — 2° Trois sonates pour clavecin, avec accompagnement de violon et violoncelle; ibid. — 3° Romances avec accompagnement de piano ou harpe, 2e et 3e recueils ; ibid., 1801. Peu de temps après cette dernière publication, elle rentra en Belgique avec sa famille, et y soutint un procès considérable d'où dépendait toute sa fortune. Après plusieurs années d'attente pénible, elle perdit ce procès, dont l'issue la laissait sans ressource, et elle se réfugia à Paris, où l'on prétend qu'elle fut assez malheureuse pour être obligée de jouer avec ses filles des rôles secondaires sur les théâtres des boulevards. Je crois qu'elle a cessé de vivre vers 1822.

LANNOY (Édouard, baron DE), de la même famille que la précédente, né à Bruxelles au mois de décembre 1787, suivit sa famille dans l'émigration, et s'établit avec elle à Grætz, dans la Styrie, où il commença ses études. De retour à Bruxelles en 1801, il y entra bientôt après au lycée, puis il acheva ses études à Paris. Vers la fin de 1806, il retourna dans la Styrie. Depuis 1813, il vécut alternativement à Vienne et à sa maison de campagne, dans les environs de Marpurg. Il est mort à Vienne, le 28 mars 1853. Poète et musicien, il s'est fait connaître avantageusement par un grand nombre de morceaux de littérature et de critique, ainsi que par ses compositions musicales, parmi lesquelles on remarque : 1° Cantate exécutée à Bruxelles, pour la distribution des prix, en 1806. — 2° *Marguerite ou les Brigands*, opéra en un acte, représenté à Grætz en 1814, et à Vienne, en 1819. — 3° *Les Morlaques*, opéra en deux actes, à Grætz, en 1817. — 4° *Libussa*, opéra en deux actes, à Braun, en 1818. — 5° *Kelly*, opéra en un acte; Vienne, 1827. — 6° *Une heure*, mélodrame, à Vienne, 1822. — 7° *Le Meurtrier*, mélodrame. — 8° *Emmy Teels*, idem. — 9° *Les deux Forçats*, idem. — 10° *Le Lion de Florence*, idem. — 11° Ouverture et entr'actes pour la tragédie intitulée *le Czar Iwan*. — 12° *Abu le noir*, mélodrame. Tous ces derniers ouvrages ont été joués sur différents théâtres de Vienne et de l'Allemagne, depuis 1823 jusqu'en 1830. Les principales compositions instrumentales de M. de Lannoy sont : — 13° Grande symphonie en *mi* majeur, exécutée au concert de la société musicale de Vienne. — 14° Symphonie en *ut* majeur, exécutée au concert spirituel. — 15° Plusieurs ouvertures et solos pour divers instruments et orchestre. — 16° Grandes variations pour piano et violon, avec orchestre, op. 13; Mayence, Schott. — 17° Quintette pour piano, hautbois, clarinette, cor et basson, op. 2; Offenbach, André. — 18° Grand

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

trio pour piano, clarinette et violoncelle, op. 15; Vienne, Haslinger. — 19° Sonates pour piano et violon, op. 6; Vienne, Mechetti; op. 12, Leipsick, Breitkopf et Hærtel; op. 21, Bonn, Simrock. — 20° Sonate pour piano seul, op. 9; Vienne, Haslinger. — 21° Plusieurs rondeaux, fantaisies, variations, etc. Depuis 1830, M. de Lannoy s'était dévoué exclusivement à la direction du Conservatoire de Vienne, dont il était encore président en 1835. Il était aussi entrepreneur du concert spirituel.

LANZ (J.-M.), pianiste et compositeur allemand, s'est fait connaître à la fin du dix-huitième siècle par les compositions suivantes : 1° Chansons pour la loge maçonnique; Dresde, 1788. — 2° Six sonates pour le clavecin, d'une exécution facile, op. 3; Brunswick, 1795. — 3° XXI variations sur *God save the King*, pour piano, op. 4; ibid., 1795. — 4° Sonate à quatre mains, op. 5; ib., 1796. — 5° Huit variations pour clavecin sur l'air : *Freut euch des Lebens*; Hanovre, 1796. — 6° Six écossaises pour le piano; Berlin, Schlesinger.

LANZ (Joseph), amateur de musique, à Vienne, a proposé un nouveau système de notation, ayant pour objet la suppression des clefs au moyen de la lettre C placée sur la troisième ligne de la portée, et qui, se combinant avec une note noire, avec deux, ou trois, indique une, deux, ou trois octaves au dessus ou au-dessous d'une note donnée, et présente une étendue de sept octaves. L'ouvrage dans lequel ce système est exposé a pour titre : *Das System der Musik-Schlüssel auf die einfachsten Grundsætze zurück geführt, wodurch die Einheit des Schlüssels und græssere Bestimmtkeit, Deutlichkeit, und Bequemlichkeit in der Tonbezeichnung erzielt wird;* Vienne, A. Diabelli, 1842. L'auteur de ce système ne s'est pas aperçu de l'incertitude où seraient les exécutants, particulièrement les pianistes et organistes, à l'aspect d'une musique dont toutes les octaves seraient renfermées dans les cinq lignes de la portée, et ne présenteraient aucune différence aux yeux.

LANZA (François-Joseph), professeur de chant, né à Naples, y vivait en 1792 et y publia 6 ariettes italiennes avec accompagnement de guitare et violon. Vers le même temps, il s'est fixé à Londres et y a vécu pendant plusieurs années dans la maison du marquis d'Abercorn, en qualité de maître de musique. Il a publié plusieurs recueils de chansons, entre autres : Six trios pour deux sopranos et basse, op. 13; Londres, Birschall, et six chansonnettes avec récitatifs, ibid. Il a composé plusieurs œuvres de sonates pour le piano, publiés à Londres. On connaît aussi de lui l'opéra bouffe intitulé *le Nozze per fanatismo*, et l'*Ingannatrice*, ouvrage du même genre. De retour à Naples, en 1812, Lanza fut nommé professeur de chant au collége royal de musique de *San-Pietro a Majella*, et du pensionnat royal *dei Miracoli*.

LANZA (Gesualdo), fils du précédent, né à Naples, en 1779, a suivi son père en Angleterre dans son enfance, s'y est fixé, et s'y est fait connaître comme un bon maître de chant. Il a publié sur cet art un ouvrage estimable intitulé : *The Elements of Singing familiarly exemplified;* Londres, 1817, in-4° obl. Il est mort à Londres, en 1869, à l'âge de quatre-vingts ans.

Un autre fils de Joseph Lanza, plus jeune que le précédent, fut aussi un bon chanteur. Après avoir demeuré à Londres jusqu'à l'âge de vingt ans environ, il a voyagé, a vécu pendant quelques années à Paris, puis dans diverses villes de province. Il était en 1838 à Lille, où il se livrait à l'enseignement; mais il en partit en 1841 pour aller en Amérique. Un de ses fils a été chanteur bouffe au théâtre de Valparaiso, en 1845.

LANZETTI (Salvator), violoncelliste célèbre, naquit à Naples au commencement du dix-huitième siècle, fit ses études musicales au Conservatoire de *Loreto*, et passa la plus grande partie de sa vie au service du roi de Sardaigne. En 1736, on publia à Amsterdam deux livres de sonates de sa composition pour le violoncelle. Quelque temps après il parut en cette ville un ouvrage méthodique intitulé : *Principes du doigter pour le violoncelle dans tous les tons*, dont il était aussi l'auteur. Lanzetti est mort à Turin vers 1780, dans un âge fort avancé.

LANZI (Petronio), maître de chapelle à Bologne, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, naquit dans cette ville et fut élève de Jacques-César Predieri. Il fut élu deux fois président de la société Philharmonique, et fit exécuter en 1770, dans l'église de Saint-Jean *in Monte*, à l'occasion de sa seconde promotion, une messe de sa composition, dont Burney fait l'éloge dans son Voyage musical en Italie.

LAPICIDA (Erasme), compositeur, né dans la seconde moitié du quinzième siècle, est quelquefois indiqué dans les anciens recueils publiés par Petrucci de Fossombrone (*voy.* ce nom) par son prénom (*Erasmo*), écrit aussi *Rasmo*, ou simplement par E. L. Sa patrie n'est pas connue; il n'est pas même certain que le nom latin *Lapicida* soit le sien, et qu'il ne désigne pas simplement la profession que l'artiste aurait exercée dans sa jeunesse (*tailleur de pierres*), significa-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tion exacte de ce mot). On n'a donc pas jusqu'à ce jour de renseignement sur le lieu de sa naissance ni sur la position qu'il occupa ; mais quelques-uns de ses ouvrages mêlés à ceux des artistes les plus célèbres de son temps dans les recueils publiés en Italie et en Allemagne, prouvent qu'il était alors estimé pour son mérite. Une chanson flamande (*Tandernaken*) à trois voix, de sa composition, se trouve dans le troisième livre (*Canti cento cinquanta*) de la rarissime collection imprimée (en 1501-1503) par Petrucci, sous le titre : *Harmonicæ Musices Odhecaton*. Le neuvième livre des *Frottole* du même imprimeur renferme une pièce de ce genre (*La pietà ha chiuso le porte*), du même musicien. Le quatrième livre de motets à 4 voix publié par le même imprimeur, en 1505, contient un *Veni Sancte Spiritus*, et le motet *Nativitas tua Dei genitrix*, de Lapicida. On trouve aussi des pièces de sa composition dans le *Lamentationum liber secundus* ; Venise, Octavien Petrucci, 1506 ; dans un recueil de chansons allemandes (*Ein Auszug guter alter und newer teutschen Liedlein*), imprimé à Nuremberg, par Petrejus, en 1539 ; et enfin dans les *Symphoniæ jucundæ atque adeo breves quatuor vocum*, imprimées à Wittenberg, par Georges Rhaw, en 1538.

LAPINI (Charles), né à Sienne en 1724, a été le musicien le plus distingué qu'ait produit cette ville pendant le dix-huitième siècle, quoiqu'il soit peu connu. Son caractère indolent, capricieux, peu sociable, fut cause de l'obscurité où son nom est resté. Distrait jusqu'à l'excès, il s'abandonnait parfois aux bizarreries les plus extraordinaires, et, dans la conversation, passait souvent d'un sujet à un autre sans aucune transition. Il apprit la musique, l'orgue et le contrepoint sous la direction de François Franchini, maître de chapelle de la collégiale, et obtint en 1743 l'orgue de la chapelle de cette église, quoiqu'il n'ait jamais eu de talent pour cet instrument. En 1757, il succéda à Franchini dans la place de maître de chapelle, et en remplit les fonctions pendant quarante-cinq ans. Il mourut le 28 octobre 1802. Son portrait, peint par Luigi Campani, se trouve dans un des locaux annexés à la collégiale de Provenzano : il y est représenté dans l'attitude d'un homme qui bat la mesure. Lapini était en correspondance avec le P. Martini. Jamais Piccinni ou Anfossi ne passèrent à Sienne sans l'aller visiter. Il a laissé en manuscrit beaucoup de musique d'église : sa messe de *Requiem*, exécutée à l'occasion de la mort de l'impératrice Marie-Thérèse, en 1780, était une production de premier ordre. Il la termina seulement en 1792, pour le service funèbre de l'empereur Léopold.

LAPIS (Santo), compositeur dramatique, né à Bologne, dans les premières années du dix-huitième siècle, a passé la plus grande partie de sa vie à Venise, où il enseignait le chant et la mandoline. Il jouait aussi de plusieurs autres instruments. Vers la fin de sa vie, sa position était malheureuse. Il voyagea pour chercher une position fixe et arriva, dit-on, à Amsterdam vers 1762. Il y fit imprimer six duos à deux voix, deux suites de chansons françaises et six trios pour flûte, violon et violoncelle. En 1729 il avait fait représenter à Venise l'opéra intitulé : *la Generosità di Tiberio* ; la musique des deux premiers actes seulement avait été composée par lui : celle du troisième était de Barthélomé Cordans. L'année suivante Santo Lapis y donna *la Fede in Cimento*.

LAPLACE (le marquis Pierre-Simon DE), célèbre géomètre, né à Beaumont-en-Auge (Calvados), le 28 mars 1749, se rendit jeune à Paris, fut nommé examinateur de la marine à l'âge de vingt-trois ans, et entra l'année suivante à l'Académie des sciences. Successivement chancelier du sénat conservateur, pair de France, membre du bureau des longitudes, de l'Institut, et de beaucoup d'autres sociétés savantes, il est mort à Paris, le 5 mars 1827. Son *Exposition du système du Monde*, et surtout sa *Mécanique céleste*, lui ont fait un nom illustre parmi les savants. Parmi les mémoires qu'il a publiés dans différents recueils scientifiques, on en trouve un intitulé : *Développement de la théorie des fluides élastiques et applications de cette théorie à la vitesse du son* (*voy. Bulletin des sciences de la société Philomathique*, 1821, p. 161). Il avait déjà exposé en partie sa théorie sur ce sujet dans son mémoire sur la chaleur (Mém. de l'Acad. des sciences, 1780). Biot et Poisson ont fait, en 1807, des expériences sur la propagation du son, qui ont confirmé cette théorie.

LAPORTE (l'abbé Joseph DE), né à Béfort en 1713, entra chez les jésuites, après avoir terminé ses études, et en sortit au bout de quelques années pour s'établir à Paris et s'adonner à la culture des lettres. Il mourut en cette ville le 19 décembre 1779. Parmi ses nombreux écrits, on remarque les suivants, où se trouvent des faits relatifs à l'histoire de l'Opéra : 1° *Anecdotes dramatiques, contenant toutes les pièces de théâtre, tragédies, comédies, pastorales, drames, opéras, opéras-comiques, parades et proverbes* ; Paris, veuve Duchêne, 1775, 4 vol. in-8°. — 2° *Dictionnaire dramatique* ; Paris, Lacombe, 1776, 3 vol. in-8°. — 3° *Almanach des spectacles de Paris, ou Calendrier historique*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

des théâtres de l'Opéra, des Comédies française et italienne et des foires; Paris, Duchesne, 1750 à 1794; 1799, 1800, 1804. En tout 48 volumes in-12. Les années 1750 à 1779 ont été faites par l'abbé de Laporte; les autres par Duchesne et d'autres continuateurs.

LAPPE (P.), musicien de la chapelle du duc de Mecklembourg-Schwérin, a composé la musique d'un grand opéra en quatre actes, intitulé : *Die Obotriten* (1), qui a été représenté à Schwérin, le 6 janvier 1840, avec un brillant succès. Au mois de février 1841, il donna au même théâtre un opéra comique en 2 actes, sous le titre : *Petermannchen* (Pierre le petit homme) qui fut moins heureux. Le même artiste s'est fait connaître par d'autres compositions telles qu'ouvertures, morceaux de concert pour divers instruments, airs, entr'actes pour des drames, et musique de ballets, à l'usage de la cour de Schwérin.

LAPPI (Pierre), compositeur, né à Florence dans la seconde moitié du seizième siècle, embrassa l'état ecclésiastique et fut nommé maître de chapelle de l'église de Sainte-Marie *delle Grazie*, à Brescia, en 1601. Il a publié de nombreuses compositions pour l'église, parmi lesquelles on remarque : 1° *Litanie della madona a 4, 5, 7 e 8 voci*. — 2° *Salmi concertati a 5 voci*; Venise, 1600. — 3° *Misse a otto voci, libro I°, in Venezia, app. di Angelo Gardano*, 1601. Il y a une deuxième édition de cet ouvrage publiée à Venise, chez Raveri, en 1607. — 4° *Salmi vespertini a 5 voci con Inni e Gloria a 9 voci in fine, in Venezia, app. di Ang. Gardano*, 1605. — 5° *Omnium solemnitatum vespertina psalmodia tribus et quinque vocibus; cum B. M. V. Canticus octo vocibus*; ibid., 1607. — 6° *Missarum quatuor, quinque et sex vocum liber primus. Venetiis, apud Ric. Amadinum*, 1613. — 7° *Misse a 3, 4 e 5 chori*; ibid., 1616. — 8° *Sacræ melodiæ 1, 2, 3, 6 voc. decantandæ, una cum Symphonils et B. ad organum*; Francfort, 1621, in 4°. Il y a une édition de ces motets sous la date d'Anvers, 1622, in-4°. — 9° *Completa a 3 et 4 chori*, op. 10; Venise 1626. — 10° *Salmi concertati a 5 voci*, op. 18; *in Venezia, app. Bartol. Magni*, 1657. — 11° *Rosarium musicale*, Venise, 1629. Cet œuvre contient une *messe*, des *psaumes*, *Magnificat*, *litanies* et *Te Deum* à 2 et 3 chœurs.

LARBA (Jean-Léonard), musicien italien du seizième siècle, a fait imprimer de sa composition : *Canzonette napoletane a tre*; Venise, 1565, in-4°. On n'a pas d'autre renseignement sur cet artiste.

(1) Les *Obotrites* étaient une tribu des anciens *Wendes*, ancêtres de la population du Mecklembourg.

LARCHIER (Jean), *Voyez* ARCHIER (Jean L').

LARDEMOY (Antoine), écrivain genevois, passé sous silence par Senebier, dans son *Histoire littéraire de Genève*, n'est connu que par un livre qui a pour titre : *Les Psaumes de David, réduits nouvellement en une méthode facile pour apprendre le chant ordinaire de l'église*; Genève, 1651, in-8°.

LARDOIS (Jehan ou Jean), premier chapelain ou maître de la chapelle du roi de France Louis XI, paraît avoir succédé en cette qualité à Gallois Gourdin, qui, lui-même, avait été le successeur de Jean Ockeghem, depuis le mois de janvier 1462, ainsi que le prouve un compte de la maison du roi dressé par Jacques le Camus, commis au payement des officiers de cette maison, depuis 1461 jusqu'au mois de septembre 1464 (*voy.* Ockeghem). Un autre compte, dressé en 1466 par Pierre Jobert, receveur général des finances, démontre qu'à cette époque Jean Lardois occupait le poste de premier chapelain (*voy.* la *Revue musicale*, t. XII, p. 235). J'ignore s'il existe dans quelque manuscrit de la musique de cet artiste.

LARIVIÈRE (Edmond), né à Paris, en 1811, fut admis au Conservatoire de cette ville le premier décembre 1820, y apprit le solfége, puis devint élève de Zimmerman pour le piano; mais il abandonna bientôt cet instrument pour la harpe, dont Naderman lui donna des leçons. Il obtint le second prix au concours de 1825, et le premier lui fut décerné en 1827. Il fut répétiteur de solfége dans la même école pendant les années 1827 et 1828, et se retira au mois d'octobre de cette dernière. Après avoir voyagé pendant quelques années, Larivière s'est fixé à Londres en 1838, et y est mort au mois d'août 1842. On a de cet artiste environ vingt-cinq œuvres pour la harpe, au nombre desquels on remarque : 1° Exercices et études pour la harpe; Paris, Challiot. — 2° Bolero, larghetto et finale; idem, ibid. — 3° Duo sur les thèmes de *Norma*, pour harpe et piano, ibid. — 4° Caprice pour harpe seule, op. 20, ibid. — 5° *Tarentelle*; idem, ibid. — 6° Fantaisie sur *Lucie de Lammermoor*, idem; Paris, Mayaud. — 7° Duo sur les thèmes de *Sarah*, pour harpe et piano, ibid. — 8° Fantaisie sur *Sarah*, pour harpe seule, ibid.

LARRIVÉE (Henri), acteur de l'Opéra qui eut beaucoup de réputation, et qui paraît l'avoir méritée par la beauté de sa voix et par son talent comme acteur, naquit à Lyon le 8 septembre 1733. Venu fort jeune à Paris, il fut d'abord garçon perruquier. L'exercice de cet état l'ayant conduit auprès de Rebel, directeur de l'Opéra-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

celui-ci, frappé de ses dispositions pour le chant, de ses avantages extérieurs et de l'éclat de sa voix de basse, l'engagea pour les chœurs et lui fit enseigner la musique. Deux ans après, il fut engagé comme seconde basse à 1,200 fr. d'appointements et cent écus de gratification. Son premier début eut lieu le 15 mars 1755, par le rôle du grand-prêtre dans *Castor et Pollux*, le jour même où Jéliotte joua pour la dernière fois celui de *Castor*. Les succès de Larrivée furent assez brillants pour le faire parvenir promptement au rang de chef d'emploi. Ces succès étaient dus surtout à la justesse de sa déclamation et à la pureté de son organe plein et sonore. Avant lui, le récitatif se débitait avec une lenteur monotone et fatigante : il fut le premier qui lui donna du mouvement et de l'accent. Les conseils de Gluck développèrent ce que la nature avait fait pour cet acteur; mais, à l'époque où Larrivée était entré à l'Opéra, on n'avait aucune idée en France de l'art du chant; lui-même avait commencé l'étude de la musique à un âge où il n'est guère possible d'y devenir habile, et Gluck, venu en France vingt ans après ses débuts, n'avait pu déraciner des défauts fortifiés par une routine longue et vicieuse. D'ailleurs, Larrivée donnait malheureusement aux sons élevés un accent nasal dont il ne put jamais se corriger, et qui fit qu'un plaisant du parterre s'écria un jour : *Voilà un nez qui a une belle voix !* Cette voix paraît avoir été plutôt un baryton qu'une basse, car les rôles d'Agamemnon et d'Oreste, écrits par Gluck pour cet acteur, sont si hauts, qu'on ne les chante plus qu'avec peine aujourd'hui. En 1779, on accorda à Larrivée une pension, qu'il cumula avec un traitement annuel de quinze mille francs jusqu'en 1786, où il se retira. Alors il voyagea dans les provinces et y donna des concerts avec sa femme et ses filles, dont l'une jouait de la harpe, et l'autre du violon; mais, devenu vieux, et dépouillé du prestige de la scène, il ne parut plus que l'ombre de lui-même. Retiré à Vincennes, où l'emploi de garde-consigne lui avait été donné, il y mourut le 7 août 1802, des suites d'une paralysie, à l'âge de soixante-neuf ans. Par une particularité remarquable, son frère aîné, qui était concierge du château de Meudon, fut atteint de la même maladie, et mourut le même jour, à la même heure.

LARRIVÉE (Marie-Jeanne), femme du précédent et sœur de Lemierre, violoniste habile, débuta à l'Opéra en 1750, se retira en 1753, reparut en 1757, et obtint sa pension de retraite en 1778. On vanta la douceur de sa voix dans quelques journaux de son temps.

LARTIGAULT (N.) : on trouve sous ce nom une messe à 5 voix *ad imitationem moduli : Confirma hoc, Deus*, dans la collection de messes publiée par les Ballard : elle porte la date de 1644. Lartigault était vraisemblablement chantre dans une des églises de Paris.

LARUE ou **LA RUE** (Pierre, ou Pierchon de), musicien célèbre, né en Picardie, vécut dans la seconde moitié du quinzième siècle et au commencement du seizième. C'est ce même artiste que les contemporains désignent sous les noms latins de *Petrus Platensis* (1), et quelquefois aussi par celui de *Pierchon* (Pierre). Pierre De Larue naquit certainement avant la mort de Charles le Téméraire (1477), car les comptes de la maison de Marie de Bourgogne prouvent qu'il était déjà au service de cette princesse en 1492, en qualité de chantre de sa chapelle; et l'on ne peut douter qu'il n'y ait identité entre lui et le musicien appelé *Pierchon*. La preuve de cette identité se trouve dans un *État de l'hôtel de Philippe le Beau*, dressé en 1476; manuscrit qui, après avoir appartenu à M. Roovere de Roosemark, a été acquis par la Bibliothèque royale de Bruxelles, en 1845 (2). Parmi les chapelains chantres de la chapelle de ce prince, qui y sont mentionnés, on voit figurer *Pierchon de La Rue*, lequel a pour appointement 12 sols par jour.

Glaréan dit que De Larue était Français (3); mais la plupart des autres écrivains qui en ont parlé s'accordent à le placer parmi les musiciens des Pays-Bas. Cette différence dans la patrie attribuée à cet artiste peut se concilier, car il est une explication facile à donner de la confusion qu'il y a eu des deux côtés. Il faut remarquer d'abord que *Pierchon*, forme familière du nom de *Pierre*, n'a jamais été en usage dans la Belgique : cette forme appartient à la Picardie. Or, cette province faisait partie des possessions des ducs de Bourgogne, aussi bien que la Flandre française, la Belgique et la Hollande : elle était comprise dans la dénomination collective de *Pays-Bas*. Mais, après la mort du duc Charles le Téméraire (5 janvier 1477), Louis XI s'empara de cette province et la réunit au royaume de France. Glaréan, qui écrivait son livre vers 1545, a donc pu dire aussi que Larue était Français.

Les Italiens, pour qui les noms de *Pierchon*

(1) On ne comprend pas cette traduction latine du nom de La Rue, et l'on est étonné de la trouver dans le livre de Glaréan : *platea* (large rue, ou place publique) est de la première déclinaison.

(2) Le baron de Reiffenberg a publié cette pièce dans le XIe volume des Bulletins de la commission royale d'histoire (de la Belgique), pages 678-718.

(3) .... *quem Petrus Platensis Gallus elegantissime quatuor instituit vocibus.* (*Dodec.*, p. 134).

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de La Rue étaient d'une prononciation trop difficile, les ont transformés en ceux de *Pierzon*, *Perisone*, et même *Pierazon de la Ruellien*. Ainsi, le célèbre imprimeur de musique Petrucci a publié à Fossombrone, en 1515, un recueil de messes d'Antoine et de Robert de Févin, avec la messe du quatrième ton de Pierre De Larue, sous le nom de *Pierzon*, et Antoine Gardane a donné, en 1544, sous celui de *Perisone*, un recueil de madrigaux à 4 voix changées (*voci mutate*), avec quelques autres de Cyprien de Rore (1). Enfin il existe dans les archives de la chapelle pontificale, à Rome, des messes sous les noms de *Pierazon de la Ruellien* (2).

Pierre De Larue fut élève de Jean Ockeghem : cela résulte avec évidence de la Déploration sur la mort de ce maître, où il est mentionné avec Josquin Deprès, Brumel et Compère :

> Acoustrez vous d'habitz de deuil
> Josquin, Brumel, Pierchon, Compère.

Une partie de la vie de De Larue n'a pu être éclaircie jusqu'à ce moment, à cause de l'absence de documents authentiques. On ne sait en effet où il reçut des leçons d'Ockeghem, ni à quelle époque il était près de lui. Il était prêtre; mais on ignore quelle fut l'école où il étudia la théologie et quand il reçut les ordres. La plus ancienne indication de la position qu'il occupa se trouve dans un état des chantres de la chapelle de Marie de Bourgogne, dressé au mois de novembre 1492 (3). Depuis dix ans cette princesse était morte alors; mais son fils, Philippe le Beau, bien qu'il fût reconnu souverain des Pays-Bas, était encore sous la tutelle de son père Maximilien Ier, et la chapelle était toujours censée être celle de la fille de Charles-le-Téméraire; mais, après l'élévation de Maximilien à l'empire, en 1493, la majorité de Philippe fut déclarée au mois d'août de la même année, et dès lors toute l'ancienne chapelle passa à son service personnel, ce qui explique le changement apparent de position de Pierre De Larue, en 1496, qui résulte du document cité précédemment. On trouve cet artiste au service du même prince en 1499, 1500 et 1502 (4), et l'on voit qu'il avait, en 1501, une prébende à Courtrai, avec la qualité de chantre de la chapelle du souverain, et qu'il y était porté second sur le rôle des bénéfices pour en obtenir un à Gand (1). Il ne suivit pas en Espagne Philippe, devenu roi de Castille, en 1504, comme d'autres musiciens de la maison de ce prince; car il resta dans la chapelle des souverains des Pays-Bas, ainsi qu'on le voit dans un état de cette chapelle en 1505. Après la mort de Philippe le Beau en 1506, Marguerite d'Autriche, sœur de Philippe, ayant été nommée gouvernante des Pays-Bas pendant la minorité de son neveu Charles, plus tard empereur Charles-Quint, De Larue, resté toujours dans la chapelle, paraît avoir été le musicien le plus en faveur près de cette princesse, comme on le verra tout à l'heure. Au mois de juin 1510, il résigna la prébende dont il jouissait à l'église Saint-Aubin de Namur, sans doute pour un bénéfice plus considérable qui lui avait été accordé (2). Ce renseignement est le dernier qu'on ait sur la personne de De Larue; car il disparaît des états subséquents de la maison des souverains du pays. Il est vraisemblable qu'après avoir résigné sa prébende de Namur, il obtint un des canonicats qui étaient à la nomination des princes souverains, dans une des collégiales du pays, et qu'il mourut dans cette situation. L'année de son décès est inconnue (3).

J'ai dit que Pierre De Larue paraît avoir été le musicien le plus en faveur près de Marguerite d'Autriche : cela se voit avec évidence par le soin que prit cette princesse aimable et spirituelle de faire transcrire les compositions de ce maître dans des manuscrits exécutés avec un luxe inusité. La Bibliothèque royale de Bruxelles possède un de ces manuscrits, d'une exécution magnifique, sur vélin in-folio atlantique, lequel contient sept messes de De Larue, dont six à cinq voix, et la septième à quatre. Le volume, orné de lettres, d'arabesques, de portraits et d'autres ornements en couleur, a été fait dans les Pays-Bas avant 1530, car Marguerite mourut à Malines dans cette année. Il était destiné à la chapelle de Jean III, roi de Portugal, qui

(1) Il ne faut pas croire qu'il y ait ici confusion avec *Perisone Cambio*, chantre français dont le nom a été altéré par Italiens; car celui-ci vécut plus d'un siècle après De Larue, et fut chantre de la chapelle Saint-Marc à Venise.

(2) Voyez la note 334 des Mémoires de l'abbé Baini sur Pierluigi de Palestrina.

(3) Voyez le *Rapport sur les Archives de Lille*, par M. Gachard, p. 280.

(4) Cartons de la maison des souverains, aux archives du royaume de Belgique, à Bruxelles.

(1) Cartons de la maison des souverains, aux archives du royaume de Belgique, à Bruxelles.

(2) Voyez les *Archives des arts, des sciences et des lettres* (*Analectes* de M. Pinchart), T. I, § 42.

(3) Le poëte allemand *Brusch*, ou *Bruschius*, cité par Printz (*Beschreibung der edlen Sing-und Klang-Kunst*, p. 124), prétend que De Larue composa, en 1549, les *Lamentations de Jeremie* : il y a lieu de croire qu'il était mal informé, quoiqu'il écrivit dans le même temps, car ce musicien aurait été alors âgé de plus de quatre-vingts ans; toutefois le fait n'est pas absolument impossible.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

régna depuis 1521 jusqu'en 1557, et de sa femme, Catherine d'Autriche, sœur de Charles-Quint. Deux miniatures du second feuillet représentent ces princes agenouillés sur un prie-Dieu; leurs armoiries sont attachées à des colonnes. Parmi les ornements, on voit à profusion la violette, la pensée et la marguerite, emblèmes de la gouvernante des Pays-Bas. On ignore pourquoi ce volume est resté en Belgique; mais il paraît certain qu'il était passé dans la chapelle des princes gouverneurs, à Bruxelles, et qu'il en a disparu en 1792, dans la première invasion de la Belgique par l'armée française. Van Hulthem l'acheta plus tard dans une vente publique : il est devenu la propriété de la Bibliothèque royale de Bruxelles avec toute la collection de livres de cet amateur. Les messes de De Larue contenues dans ce manuscrit sont : 1° *Missæ de Conceptione Virginis Mariæ, quinque vocum.* — 2° *Idem sub titulo :* Ista est speciosa inter filias Jerusalem, *quinque vocum.* — 3° *Idem*, de doloribus, *quinque vocum.* — 4° *Idem*, Paschale, *quinque vocum.* — 5° *Missa sex vocum :* Ave sanctissima Maria, *canon ascendendo per diatessaron.* — 6° *Missa de Sancta Cruce, quinque vocum.* — 7° *Missa de feria, quatuor vocum.* J'ai mis en partition le *Kyrie* de la messe *Ave sanctissima Maria*, et j'ai reconnu dans ce morceau un chef-d'œuvre de facture.

Un autre manuscrit, d'un format moins grand, mais dont l'exécution n'est ni moins belle, ni moins riche, et qui renferme cinq messes de De Larue, se trouve aux archives de Malines. On y trouve aussi les emblèmes de Marguerite d'Autriche, qui le fit faire pour le service de sa chapelle. Les messes contenues dans ce volume sont : 1° *Fors seulement*, à 4 voix (la miniature représente l'empereur Maximilien recevant le serment de ses sujets). — 2° *Resurrexit*, à 4 voix (la miniature représente la Résurrection de Jésus-Christ). — 3° *Sine nomine*, à 4 voix. Le *Kyrie* de cette messe est mêlé avec l'Oraison dominicale. Ces sortes de *Kyrie*, appelés *farcis*, étaient en usage dans quelques chapelles au quinzième siècle, particulièrement dans les Pays-Bas. Les miniatures de cette messe représentent l'Annonciation et les phases de l'Immaculée Conception, avec des portraits à quelques pages. Ces miniatures sont des chefs-d'œuvre de délicatesse. — 4° *Messe de Sancta Cruce*, à 4 voix. — 5° *Missa quinque vocum, super* alleluia. Les miniatures ne sont pas de la même main; elles sont de peu de valeur. La dernière messe est signée *Petrus de la Rue.*

Un beau manuscrit de la Bibliothèque royale de Bruxelles, qui contient des messes et autres pièces pour la semaine sainte, par divers compositeurs du seizième siècle, renferme la messe, à cinq voix, de De Larue, *De septem doloribus*, qui est dans le premier manuscrit cité précédemment; une autre messe, aussi *De septem doloribus*, à quatre voix, et un *Stabat Mater dolorosa*, à cinq voix, sur le thème de la chanson française : *Comme dame de reconfort*, par le même maître. Un manuscrit des archives de la chapelle pontificale (n° 38) contient deux messes de De Larue; la première a pour titre : *l'Amour de moy;* la deuxième, *O gloriosa Margarita! Christum pro nobis exora.* Le manuscrit coté V de la Bibliothèque royale de Munich renferme deux messes du même, *sine nomine*, à 4 et 5 voix; un *Credo* à 4 voix, de ce maître, se trouve dans le recueil manuscrit de la même bibliothèque, n° LIII; la messe à 4 voix du même sur le chant *cum jucunditate*, et la messe *pro defunctis*, également à 4 voix, sont contenues dans le volume n° LVII; enfin, l'on trouve dans le manuscrit coté XXXIV, de cette riche bibliothèque, deux *Salve Regina*, et deux *Vita, dulcedo*, etc., tous à 4 voix, du même musicien.

Octavien Petrucci, de Fossombrone, a publié, en 1513, un livre de messes de Pierre De Larue qui en contient cinq; en voici les titres : 1° *Beatæ Virginis;* — 2° *Puer nobis est;* — 3° *Sexti toni, ut, fa;* — 4° *L'homme armé;* — 5° *Nunquam fuit pœna major.* La cinquième messe du premier livre des *Missarum diversorum auctorum*, publié par le même imprimeur, est aussi de Pierre De Larue; elle est intitulée : *De Sancto Antonio.* Un autre recueil de messes, publié à Rome, en 1516, in-fol., par André Antico de Montona, contient les messes du même compositeur, *Ave Maria* (1), et *O Salutaris hostia*, à 4 voix. Ce recueil a pour titre : *Liber quindecim missarum electarum quæ per excellentissimos musicos compositæ fuerunt.* La collection de treize messes à quatre voix intitulée : *Missæ tredecim quatuor vocum a præstantissimis artificibus compositæ* (Nuremberg, 1539) renferme une réimpression des messes de De Larue, *Cum jucunditate, O gloriosa*, et *de Sancto Antonio*, citées précédemment. Un autre recueil qui a pour titre : *Liber quindecim missarum a præstantissimis musicis composi-*

(1) Cette messe (*Ave Maria*) se trouve en manuscrit dans un recueil de la bibliothèque de Cambrai (n° 30). Voyez la *Notice des collections musicales* de cette bibliothèque, par M. de Coussemaker, p. 55.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tarum (Nuremberg, 1538), contient une messe du même compositeur qui ne se trouve point ailleurs; elle est à quatre voix, sur le thème de la chanson française qui commence par ces mots : *Tous les regrets*. La messe du quatrième ton, du même, est imprimée dans le livre des *Missæ Antonii de Fevin*, publiée par Petrucci de Fossombrone (*Voyez* FEVIN), en 1515. D'après ce qui précède, on voit que le nombre de messes de De Larue, à quatre, cinq et six voix, connues jusqu'à ce jour, s'élève à vingt-neuf.

Les motets de ce musicien connus jusqu'aujourd'hui sont en très-petit nombre : on n'a imprimé qu'un *Salve Regina* à 4 voix, dans le quatrième livre des *Motetti de la Corona* publié par Petrucci à Venise, en 1505; et un *Lauda anima mea Dominum*, également à 4 voix, dans le troisième volume de la collection de motets publiée à Nuremberg, en 1504. Ce dernier morceau a été donné en partition par Forkel, dans son Histoire de la musique (t. II, p. 616). Comme tous les compositeurs de son temps, De Larue a écrit des chansons à deux, trois et quatre voix sur des thèmes d'airs populaires. Le livre A du rarissime recueil publié à Venise, en 1501, par Petrucci, sous le titre *Harmonica musices Odhecaton*, contient sa chanson à quatre voix, commençant par ces mots *Por quoy non* (pourquoi non). Le livre B du même recueil renferme trois chansons à quatre voix, du même, à savoir : *Ce n'est pas; Tous les regres* (regrets); *Fors seulement*. Le livre C, qui renferme cent cinquante chants à trois et quatre voix, contient la chanson à quatre voix de De Larue, sur le thème de l'air populaire flamand *Myn heer*. Plusieurs chansons du même maître, à deux voix, se trouvent dans la collection intitulée *Bicinia gallica, latina et germanica, et quædam fugæ. Tomi duo*. Vitebergæ, apud Georg. Rhav, 1545, petit in-4° obl. Enfin, De Larue a exercé son talent dans le genre madrigalesque des Italiens, car, ainsi qu'on l'a vu au commencement de cette notice, Antoine Gardane, imprimeur de musique à Venise, a publié sous le nom de *Perisone*, des *Madrigali a quattro voci mutate*, en 1544. Cependant ces madrigaux, dont deux se trouvent dans les extraits de Burney qui sont au Muséum britannique, à Londres, m'ont paru n'être que des traductions de chansons dans le style des anciens maîtres français et flamands de la fin du quinzième siècle et du commencement du seizième.

LARUETTE (JEAN-LOUIS), acteur de l'Opéra-Comique et compositeur dramatique, naquit à Toulouse le 27 mars 1731, et vint débuter à Paris en 1752, à l'époque du renouvellement de l'Opéra-Comique, à la foire Saint-Laurent. Il prit d'abord les rôles d'amoureux, mais son défaut de voix et l'air vieux de sa figure l'empêchèrent d'y réussir. Il eut le bon esprit de comprendre ses défauts, et les fit tourner à son avantage en prenant les rôles de pères et de tuteurs, où il se fit une grande réputation comme acteur. On dut déplorer ensuite les succès qu'il obtint dans cet emploi, auquel il a donné son nom, et dont l'influence se fit longtemps sentir; car, ayant établi un répertoire où les rôles de pères, qui doivent appartenir aux voix de basse, sont écrits pour le ténor, on peut le regarder comme le type de ces acteurs sans voix qui se sont succédé sans interruption à l'Opéra-Comique, tels que les Dozainville, les Saint-Aubin, les Lesage, les Vizentini, etc., tous excellents comédiens, mais, comme l'a fort bien remarqué Castil-Blaze, chanteurs déplorables qui ont empêché qu'une meilleure distribution des rôles ne fût faite dans les opéras français, et qui ont retardé l'introduction des morceaux d'ensemble dans la musique dramatique en France. Laruette fut reçu à la Comédie italienne en 1762, lorsqu'on y réunit l'Opéra-Comique, et se retira en 1779, après avoir fait pendant vingt-sept ans les délices du public, par le naturel de son jeu. Il a composé la musique de plusieurs opéras qui ont eu quelque succès dans la nouveauté, mais qui sont oubliés maintenant : tels sont : *Le Docteur Sangrado*, en 1756; *l'Heureux Déguisement*, en 1758; *le Médecin de l'Amour*, en 1758, au théâtre de la Foire; en 1759, *l'Ivrogne corrigé*, *Cendrillon*; à la Comédie italienne, en 1761, *le Dépit généreux*; en 1763, *le Gui de chêne*; en 1772, *les Deux Compères*. Laruette est mort à Toulouse, au mois de janvier 1792. Il avait épousé Mlle Villette, née vers 1740, qui avait débuté à l'Opéra en 1758, et qui, après y avoir chanté pendant trois ans, était entrée à la Comédie italienne, en 1761. La pureté de la voix de Mme Laruette et son jeu expressif lui firent une brillante réputation dans les opéras de Monsigny et de Grétry.

LASAGNA (LAURENT), né à Gênes en 1777, a été bassoniste et compositeur distingué pour les instruments à vent. Il vivait encore en 1812, dans sa ville natale. Gervasoni assure que sa musique est remarquable par l'originalité (Voir *Nuova Teoria di Musica*), et qu'il a écrit d'excellentes pièces.

LASAGNINO (LODOVICO), musicien florentin, vécut dans la première moitié du seizième siècle. Ganassi (*voyez* ce nom) cite cet artiste

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ainsi que *Juliano Tiburtino,* dans le chapitre seizième de la seconde partie de sa *Regola Rubertina* (2me partie, c. XVI), comme les plus habiles joueurs de viole de cette époque (1542).

LA SALETTE (P. JOUBERT DE), né à Grenoble en 1762, entra jeune comme officier dans le corps royal d'artillerie, servit avec honneur dans cette arme, et parvint, dans les guerres de la République, au grade de général de brigade. Plus tard il eut le titre d'inspecteur d'artillerie. Il est mort dans le lieu de sa naissance, en 1832, laissant, par son testament, sa bibliothèque à M. Champollion-Figeac, son concitoyen, son ami, et qui avait été son éditeur pour plusieurs de ses ouvrages. La Salette était membre de la société des sciences et arts de Grenoble; il y lut en 1799 le projet d'une sténographie de la musique, qu'il publia quelques années après, sous ce titre : *Sténographie musicale, ou manière abrégée d'écrire la musique, à l'usage des compositeurs et des imprimeurs;* Paris, Goujon, 1805, in-8° de 64 pages. L'idée d'une sténographie de la musique n'était pas nouvelle. Sans parler de quelques prétendues méthodes de simplification pour noter la musique, telles que celles du P. Souhaitty, de Demotz et de Rousseau (*voy.* ces noms), une véritable sténographie musicale avait été proposée en 1797, sous le titre de *Mélo-tachygraphie,* par Michel de Woldemar (*voy.* la *Revue musicale,* ann. 1828, p. 270). Celle-là était réellement une manière abrégée de noter la musique par des signes de convention; tandis que la méthode de La Salette consiste simplement à substituer les lettres *c d e f g a h,* aux notes, avec des points en dessus ou en dessous pour distinguer les octaves, et des signes particuliers pour les dièses, bémols, bécarres, indications de mesures, etc. Rien dans ce système n'a le caractère ni l'objet de la sténographie : le titre que l'auteur lui a donné n'est donc pas celui qui lui convient.

En 1780, La Salette avait fait insérer dans le *Recueil des connaissances élémentaires pour le forte-piano, par J.-C. Bach et F.-P. Ricci* (Paris, Leduc), une *nouvelle méthode d'accorder les clavecins, et en général tous les instruments à demi-tons tempérés.* Plus tard il traita le même sujet avec plus de développement dans une *Lettre à M. A.-L. Millin sur l'accord du forte-piano,* datée du 26 juin 1807, et insérée dans le *Magasin encyclopédique* de cette année (mars), puis publiée séparément; Paris, Sajou, 1808, in-8° de 18 pages. La Salette propose dans cet écrit de modérer la justesse de la quinte par la quarte, afin que les tierces majeures ne soient pas trop fortes, et que l'égalité des consonnances résulte de l'égalité des douze demi-tons de l'octave. Il arrêta ensuite ses idées sur cette matière d'une manière plus absolue, dans un opuscule qui a pour titre : *De la fixité et de l'invariabilité des sons musicaux, et de quelques recherches à faire à ce sujet dans les écrivains orientaux* (Paris, imprimerie de Dondey-Dupré, 1824, in-8° de 12 pages). Il soutint le principe invariable de l'égalité de tous les demi-tons, contre les théories basées sur le calcul (*voy.* MONIGNY). Un extrait de ce mémoire fut publié dans le *Bulletin universel des sciences et de l'industrie* (1824), et dans le *Bulletin des sciences mathématiques et physiques* (avril 1825, p. 272). Les assertions erronées de La Salette furent réfutées par Chladni dans la Gazette musicale de Leipsick (1825, n° 40), et par M. de Prony, dans le *Bulletin des sciences technologiques* (juillet 1825, p. 42).

En 1810 La Salette publia son meilleur ouvrage, intitulé : *Considérations sur les divers systèmes de la musique ancienne et moderne, et sur le genre enharmonique des Grecs; avec une dissertation préliminaire, relative à l'origine du chant, de la lyre, et de la flûte attribuée à Pan;* Paris, Goujon, 1810, 2 vol. in-8°. La dissertation qui sert d'introduction à ce livre avait été lue par l'auteur à la société des sciences et des arts de Grenoble en 1802, et la sixième partie, relative au rhythme, avait été l'objet d'une autre lecture, dans la même année. La partie de ce livre qui concerne la musique des Grecs est la plus étendue; elle n'est pas exempte d'erreurs, surtout en ce qui est relatif au genre enharmonique; mais on y reconnaît que l'auteur avait de la lecture, et qu'il ne manquait pas de sagacité dans l'analyse des faits. La quatrième partie de l'ouvrage (tome 2e), qui a pour objet *les changements arrivés dans le système de musique, depuis le temps de Gui Arétin jusqu'à l'établissement des vingt-quatre modes modernes,* est la plus faible de l'ouvrage. La Salette ne connaissait pas la musique du moyen âge. Le livre de cet écrivain est fort rare, parce qu'il n'a point obtenu de succès à l'époque de sa publication. Le libraire me disait en 1820 qu'il n'en avait pas vendu vingt exemplaires. Ce libraire n'existe plus, et je crois qu'à sa mort toute l'édition a été vendue comme vieux papier. Cet ouvrage méritait un meilleur sort.

On a aussi de La Salette deux opuscules intitulés : 1° *Lettre à M. le rapporteur de la commission chargée par la seconde classe de l'Institut de France d'examiner les mémoires concernant le prix proposé sur les difficultés qui s'opposent à l'introduction d'un rhythme*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

régulier dans la versification française, le 15 août 1815 (extrait du Magasin encyclopédique); Paris, Sajou, 1815, in-8° de 30 pages. — 2° *De la notation musicale en général, et en particulier de celle du système grec* (extrait des Annales encyclopédiques); Paris, Lenormant, 1817, in-8°.

LASALLE D'OFFEMONT (le marquis DE), fils d'un conseiller au Châtelet, naquit en 1734. Il suivit la carrière des armes, et obtint le grade de lieutenant-colonel, fut fait chevalier de Saint-Louis et commandeur de l'ordre de Malte. Ayant embrassé les principes de la révolution française en 1789, il fut employé dans l'état-major de la place de Paris, disparut pendant la terreur, et reprit ensuite du service. Sous le gouvernement consulaire, il fut fait commandant du 10° régiment de vétérans, parvint au grade de lieutenant général, puis à celui de commandant de la Légion d'honneur. Atteint d'aliénation mentale peu de temps après la restauration, il est mort dans une maison de santé, à l'âge de quatre-vingt-quatre ans, le 22 octobre 1818. Passionné pour les lettres et les arts, le marquis de Lasalle a fait représenter beaucoup de comédies, dont quelques-unes ont eu du succès, a écrit des romans, et a composé la musique de *Bertholde à la ville,* représenté à l'Opéra-Comique en 1754, et celle de *l'Amant corsaire,* joué à la Comédie-Italienne le 3 juin 1762. Il a aussi publié un opuscule intitulé : *Réponse à l'auteur de la lettre sur les drames-opéras;* Londres, 1776, 24 pages in-4° (anonyme).

LASALLE (....), secrétaire de l'Opéra, dans les dernières années du dix-huitième siècle, a publié un petit écrit intitulé : *Lettre du comité de l'Opéra à l'auteur de* Tarare, 7 août 1790, *suivie d'une réponse de l'auteur au comité de l'Opéra;* Paris, 1790, 8 pages in-8°.

LASCEUX (Guillaume), organiste à Paris, naquit à Poissy le 3 février 1740. Après avoir fait ses premières études de musique dans cette petite ville, il fut nommé organiste au bourg de Chevreuse, à l'âge de dix-huit ans. En 1762 il se rendit à Paris, y devint élève de Noblet, musicien médiocre, qui lui enseigna pendant cinq ans ce qu'on appelait alors en France *la composition.* En 1769 Lasceux fut reçu organiste des églises Saint-Étienne du Mont et du séminaire de Saint-Magloire. Plus tard, il succéda à son maître Noblet dans les places d'organiste de l'église des Mathurins, et du collége de Navarre. Il était encore organiste titulaire de Saint-Étienne du Mont, lorsqu'il mourut en 1829, âgé de quatre-vingt-neuf ans. Les compositions de Lasceux pour l'orgue sont mal écrites; il ne possédait que des notions insuffisantes de la fugue; cependant ses ouvrages ont obtenu quelque succès dans leur nouveauté. Il a publié : 1° Six sonates pour le clavecin; Paris, 1768. — 2° Journal de pièces d'orgue, en 1771 et 1772. — 3° Six sonates pour le clavecin, op. 2; Paris, 1773. — 4° Suite de Noëls variés pour l'orgue; ibid. — 5° Trois quatuors pour piano, deux violons et basse. — 6° *Te Deum* pour l'orgue; Paris, 1785. En 1789 il a fait représenter trois opéras-comiques sur les petits théâtres. Après un long repos, il a fait exécuter, en 1804, le jour de Sainte-Cécile, une messe solennelle avec orchestre, à l'église de Saint-Gervais. Dans les dernières années de sa vie, il a fait paraître pour l'orgue : *Messe des annuels et grands solennels,* n° 1; Paris, Janet; *Hymnes, proses et répons de l'office de la Fête-Dieu,* n° 2, ibid.; *Messe des solennels mineurs,* n° 3, ibid. Il a laissé aussi un *Essai sur l'art de jouer de l'orgue,* qu'il avait soumis en 1810 à l'examen de la quatrième classe de l'Institut, et dont le manuscrit est, je crois, à la bibliothèque du Conservatoire de Paris.

LASKA (François), excellent organiste, naquit le 2 mai 1750 à Choruschitz, en Bohême. Après avoir fait ses études littéraires et musicales à Prague, il entra en 1770 dans l'ordre de Saint-Benoît, au monastère de *Saint-Jean-sous-le-Rocher.* La suppression de ce couvent l'obligea ensuite à se retirer à Mokarzow, en qualité de desservant de la paroisse. Il y est mort le 19 janvier 1795, laissant en manuscrit plusieurs suites de pièces d'orgue.

LASKE (Joseph), appelé aussi LASKA, né à Ruhmbourg, en Bohême, le 18 mars 1738, fut un très-bon facteur d'instruments. Jacques Kolditz lui enseigna les éléments de son art; ensuite il voyagea pour étendre ses connaissances, et visita Dresde, Berlin, Vienne et Brünn. Dans toutes ces villes, il travailla chez les luthiers les plus renommés; puis il retourna à Prague et commença en 1764 à y fabriquer les instruments qui portent son nom. Il y mourut le 30 novembre 1805. Ses violons, altos, violoncelles, violes d'amour et mandolines jouissent de beaucoup d'estime en Bohême, en Saxe, en Pologne, et sont plus recherchés que les instruments de Vienne et d'Italie.

LASSEN (Édouard), compositeur, est né à Copenhague, le 13 avril 1830. Il n'était âgé que de deux ans quand sa mère vint avec lui rejoindre M. Lassen père, qui, depuis un an environ, y avait fondé une maison de commerce. Dès ses premières années, Édouard Lassen fit voir les plus heureuses dispositions pour la mu-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sique. Admis comme élève au Conservatoire de Bruxelles à l'âge de douze ans, il y obtint le premier prix de piano au concours de 1844. Trois ans après, le premier prix d'harmonie lui fut décerné, et, devenu élève de l'auteur de cette notice, il fit, sous sa direction, toutes ses études de contrepoint et d'instrumentation. En 1849 il obtint, au grand concours du gouvernement belge, le second prix de composition, ayant pour concurrent son condisciple Alexandre Stadtfeld (*voyez* ce nom), à qui le premier prix fut décerné. Par la composition de la cantate *Balthasar*, Édouard Lassen obtint en 1851 le grand prix du gouvernement, et à ce titre devint pensionnaire de l'État. Déjà, dans l'année précédente, il avait été couronné à Gand pour la meilleure composition d'un chœur, et à Anvers, pour une symphonie avec chœur. Comme lauréat du grand concours de composition, il entreprit les voyages prescrits par les règlements, et se rendit d'abord en Allemagne ; il séjourna à Dusseldorf, Leipsick, Cassel, où Spohr lui témoigna de l'intérêt, Weimar, où il trouva la généreuse hospitalité de Liszt, Dresde et Berlin ; puis il alla visiter l'Italie, et passa quelque temps à Rome. De retour à Bruxelles dans l'été de 1855, il y rapportait la partition d'un opéra en cinq actes qui avait pour titre *le Roi Edgard*. L'ouverture de cet ouvrage fut exécutée avec succès par l'orchestre du Conservatoire, le 26 septembre de la même année, aux fêtes nationales. Présenté au comité de lecture du théâtre royal de Bruxelles, *le Roi Edgard* fut refusé, sous prétexte qu'il était inexécutable à la scène. Sans être découragé par cet échec, Lassen alla porter son ouvrage à Weimar, où Liszt lui ouvrit les portes du théâtre grand-ducal. *Le Roi Edgard*, traduit en allemand, y fut représenté au mois de mai 1857. L'accueil le plus sympathique fut fait à cette importante composition par le public et par les artistes, et ce succès valut à Lassen l'offre d'une place de directeur de musique de la cour devenue vacante : il l'accepta et en prit possession le 1er janvier 1858. *Frauenlob*, autre opéra en trois actes dont le sujet était pris dans les légendes des *minnesinger* du moyen âge, et dont le livret est de M. Pasqué, fut composé immédiatement après par Lassen, et représenté sur le théâtre de Weimar en 1860 : il y obtint un brillant succès. Les autres compositions de cet artiste distingué sont : 1° Un *Te Deum*, exécuté à l'église Sainte-Gudule le 16 décembre 1860, pour l'anniversaire du jour de naissance du roi Léopold Ier, et au mois de juillet 1861, pour l'anniversaire du couronnement du même prince. — 2° Une marche pour l'orchestre, composée à l'occasion d'une visite du roi de Prusse à la cour de Weimar. — 3° Une symphonie à grand orchestre. — 4° Des chœurs pour voix d'hommes. — 5° Des *Lieder*. Il n'a publié, jusqu'au moment où cette notice est écrite, que des romances avec accompagnement de piano ; à Bruxelles et à Mayence, chez Schott ; un cahier de 6 *Lieder*, à Berlin, chez Schlesinger ; un second cahier idem, à Leipsick, chez Schuberth ; et un troisième idem, chez Kühn, à Weimar.

LASSER (Jean-Baptiste), célèbre ténor et compositeur allemand, naquit à Steinkirchen, dans la Basse-Autriche, le 12 août 1751, et fit ses études à Linz, où il fut admis en qualité de séminariste. Après y avoir passé quelques années, il se rendit à Vienne, et y vécut en donnant des leçons. Au mois de janvier 1781, il épousa la cantatrice Jeanne Rœthner ; l'année suivante il alla avec elle au théâtre de Brünn ; il y resta trois ans, puis il alla prendre la direction du théâtre de Linz, d'où il partit après deux années. En 1788 il jouait à Grætz ; puis il alla à Munich en 1791, et depuis lors il ne quitta plus cette ville. Il y mourut le 21 octobre 1805. On a de cet artiste les opéras dont les titres suivent : 1° *Das wüthende Heer* (l'Armée furieuse), où l'on remarquait des finales très-développés. — 2° *Die glückliche Maskarade* (l'heureuse Mascarade). — 3° *Der Kappelmeister* (le Maître de chapelle). — 4° *La Veuve prudente*. — 5° *Die unruhige Nacht* (la Nuit orageuse). — 6° *La Marchande de modes*. — 7° *Le Juif*. — 8° *Die Huldigung Treue* (le Serment de fidélité), prologue, 1791. — 9° *Cora et Alonzo*, grand opéra. Lasser a écrit aussi pour l'église, particulièrement des messes ; mais il a moins réussi dans ce genre qu'au théâtre. On a publié de sa musique d'église : 1° *Missæ diversis vocibus ac instrumentis obligatis et non obligatis*, op. 1 ; editio 2 ; Augsbourg, Lotter. — 2° 6 *Missæ diversis vocibus*, etc., op. 2 ; ibid. Lasser a publié une méthode complète de chant pour les voix de soprano et de contralto ; Munich, 1798, in-4°. Cet ouvrage a pour titre : *Vollstændige Anweisung zür Singkunst, für der Sopran und Alt.*

LASSER (Joseph), fils du précédent, pianiste distingué, est né à Vienne en 1782. Un musicien de la cour de Bavière, nommé *François Schemenauer*, lui enseigna le violon et le piano ; il continua ensuite l'étude de ce dernier instrument et de la composition sous la direction de Joseph Grætz. Lasser n'était âgé que de douze ans lorsqu'il exécuta à Vienne un concerto avec le plus grand succès. On ne connaît aucune composition de cet artiste. Son frère, né à Brünn, le 20 janvier 1784, a été placé comme chanteur de la cour à Munich.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

LASSUS (ORLAND ou ROLAND DE), célèbre compositeur belge du seizième siècle, naquit à Mons (Hainaut) en 1520. Beaucoup d'incertitude a régné jusqu'à ce jour sur le nom véritable de cet artiste et sur l'année de sa naissance. Son nom italianisé en celui d'*Orlando Lasso*, ou *Orlando di Lasso*, est le seul qui ait été connu en Italie, et se trouve sur toutes les éditions des œuvres de Lassus publiées à Venise. Des écrivains français (1) ont affirmé qu'il s'appelait *Roland Lassé*, et qu'il l'avait latinisé en celui de *Lassus*. D'autre part, si l'on en croit le passage d'une chronique qui sera rapportée tout à l'heure, *Roland Delattre* aurait été son nom véritable. Enfin, l'épitaphe de Regina Weckinger, femme de Lassus, est conçue en ces termes : « L'an de « grâce 1600, le 5 juin, décéda la noble et ver- « tueuse dame Regina *de Lassin* (2), veuve de « feu Orland de Lassus, en son vivant maître « de chapelle au service des princes Sérénissi- « mes de Bavière. R. I. P. Amen. » Un manuscrit original des *Annales du Hainaut*, par Vinchant (3), renferme un passage dont la découverte est due à Henri Delmotte (*voy.* ce nom), et dans lequel on lit : « L'an 1520, fut né en la « ville de Mons Orland dit *de Lassus* (ce fust en « cest an que Charles V fust couronné empereur « à Aix-la-Chapelle); il fut de son temps le « prince et phénix des musiciens, d'où vient ce « vers :

« Ille ille Orlandus Lassus qui recreat orbem.

« Il fut né donc en la rue dicte *Gerlande* à « l'issue de la maison portant l'enseigne de la « *Noire Teste*. Il fut enfant de chœur à l'église « de Saint-Nicolas de la rue de Havrecq. Après « que son père fut par sentence judicielle con- « traint de porter en son col un pendant de « fausses monnoies et avec iceluy faire trois « pourmaines (promenades) publiquement à « l'entour d'un hour (échafaud) dressé pour « avoir esté convaincu d'estre faux monnoyeur, « ledit Orland, qui s'appeloit *Roland de Latre*, « changea de nom et de surnom, s'appellant *Or- « land de Lassus*, et aussi quitta le pays et s'en « alla en Italie avec Ferdinand de Gonzague, qui « suivoit le party du roy de Sicile, etc. »

Ce passage a paru d'une autorité incontestable à Delmotte (1), ainsi qu'à Dehn, qui a donné une traduction allemande de sa notice (2). Moi-même, j'ai accepté cette tradition dans la première édition de la *Biographie universelle des musiciens*; mais, depuis l'époque de sa publication, j'ai examiné l'anecdote qui concerne le père supposé de Lassus, et j'y ai trouvé d'assez grandes difficultés qui me l'ont fait révoquer en doute. Et d'abord, il est à remarquer que Lassus n'était âgé que de douze ans lorsqu'il fut conduit en Italie par Ferdinand de Gonzague, suivant ce que Samuel Quickelberg, compatriote et ami de l'artiste, a écrit sur sa vie : or ce n'est pas à cet âge qu'on est capable de prendre des résolutions semblables à celles dont parle Vinchant. En second lieu, on voit aussi dans la notice de Quickelberg que Lassus, lorsqu'il était maître de chapelle de Saint-Jean de Latran, à Rome, se rendit de cette ville à Mons, pour revoir ses parents, qui étaient vieux et malades. S'il eût eu honte de son origine, c'est alors surtout qu'il eût voulu la cacher. Enfin, si le père de ce grand artiste eût été condamné comme faux monnayeur, nul doute que, suivant les coutumes de ce temps, il eût été banni de la ville, après avoir subi la peine infamante dont parle le chroniqueur, et que Lassus n'eût pas eu la pensée de le retrouver à Mons. Si donc il y a eu un homme du nom de *De Latre* condamné pour avoir fait de la fausse monnaie, il n'était pas le père de Lassus. Laissons donc à celui-ci le nom sous lequel il s'est illustré, que lui-même signait dans toutes ses préfaces, dans les actes authentiques où il est intervenu, dans ses lettres autographes, et que ses fils, petits-fils et descendants jusqu'au cinquième degré ont conservé, comme on le voit dans le tableau généalogique de sa famille publié par Delmotte.

Trois dates inexactes ont été données pour la naissance de Lassus : Moréri (3) et l'abbé de Fontenay (4) donnent celle de 1524, mais sans indiquer la source où ils l'ont prise. Samuel van Quickelberg, dans sa notice, fournit celle de 1530 (5), erreur singulière de la part d'un ami intime de

(1) *Histoire de la musique*, par don Caffiaux, manuscrit de la Bibliothèque impériale de Paris, n° 16, fonds de Corbie, au supplément, et *Reflexions sur la poesie et la peinture*, par l'abbé Dubos, t. Ier, p. 485.

(2) Dans les actes originaux qui concernent les avantages accordés à Regina Weckinger par les ducs de Bavière, elle est souvent appelée *de Lassin*, femme de *Lassus*, et elle-même a signé ainsi ses requêtes à la duchesse Maximilienne, sœur du duc Guillaume.

(3) Ce manuscrit est dans la bibliothèque de la ville de Mons.

(1) *Notice biographique sur Roland Delattre, connu sous le nom d'Orland de Lassus*. Valenciennes, 1835, in-8°; p. 13-14.

(2) *Biographische Notiz über Roland de Lattre bekannt unter dem Namen : Orland de Lassus;* Berlin, 1837, in-8°.

(3) *Le Grand Dictionnaire historique;* Paris, 1759, 10 vol. in-fol.

(4) *Dictionnaire des artistes;* Paris, 1776, 2 vol. in-12.

(5) Cette notice est insérée dans la troisième partie des *Prosopographiæ heroum atque illustrium virorum totius Germaniæ* de Henri Pantaleon, *Basileæ*, 1566, in-fol.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

l'illustre musicien; et ce qui n'est pas moins étonnant, c'est que Hawkins donne comme preuve de l'exactitude de cette date une épitaphe qu'il dit être placée *sur son monument* (1)! Où a-t-il pris cette épitaphe? Il ne le dit pas. De quel monument veut-il parler? Du tombeau de Lassus, sans doute, car on n'en connaissait pas d'autre lorsque Hawkins écrivait son Histoire de la musique. Mais le tombeau existe encore, et l'épitaphe qu'on y lit ne ressemble en rien à celle que l'écrivain anglais a publiée. Rien de plus facile que de démontrer l'inexactitude de la date inscrite dans cette épitaphe prétendue ainsi que dans la notice de van Quickelberg; car, suivant la liste chronologique des maîtres de chapelle de l'église Saint-Jean de Latran publiée par l'abbé Baini (2), d'après des sources authentiques, Lassus fut nommé à cette place, en 1541 : s'il était né en 1530, il serait entré en fonction à l'âge de onze ans. Au reste, Delmotte remarque, avec beaucoup de vraisemblance, que la date de 1530 de la notice de Quickelberg, copiée par tous les autres, est une faute d'impression (3).

La troisième date inexacte, plus éloignée encore de la véritable, est celle de 1532 : ce qui la rend digne de remarque, c'est que Lassus ayant passé la plus grande partie de sa vie en Bavière, trois écrivains bavarois, qui auraient dû être instruits des circonstances de sa vie, à savoir A.-M. Kobolt (4), Mein (5), et Lipowsky (6), sont les seuls qui l'aient donnée, sans indiquer où ils l'ont prise. Ce qui a été dit à l'égard de la date de 1530 est applicable, *à fortiori*, à celle de 1532.

La date de 1520, indiquée par Vinchant, est rendue inattaquable par les témoignages de l'historien de Thou (7), de Swertius (8), et de Locrius (9), qui, tous, ont écrit dans des temps rapprochés de celui où vécut Orland de Lassus. De Thou ne dit pas en termes exprès que Lassus naquit en 1520, mais, suivant sa méthode d'inscrire les événements à leur date, dans les Histoires de son temps, il dit que le célèbre musicien mourut à Munich, le 3 juin 1594, à l'âge de soixante-treize ans écoulés (1), ce qui fait voir que la date de la naissance de Lassus fut postérieure au mois de juin 1520, et qu'il n'avait point accompli sa soixante-quatorzième année.

Plusieurs auteurs, et Samuel van Quickelberg lui-même, disent que Lassus fut enlevé trois fois à ses parents lorsqu'il était enfant de chœur à l'église Saint-Nicolas, à cause de sa belle voix; que deux fois on le retrouva, mais qu'enfin on consentit, après le troisième rapt, à ce qu'il demeurât à Saint-Didier, près de Ferdinand de Gonzague, général au service de l'empire et vice-roi de Sicile, qui, après la guerre, l'emmena avec lui, à l'âge d'environ douze ans, à Milan, puis en Sicile. Cette histoire ne paraît qu'un roman à Delmotte; pour moi, j'avoue que je n'y vois pas de difficulté. Il me paraît vraisemblable que celui qui a eu tant de renommée comme compositeur a montré dans sa jeunesse un rare instinct musical, et qu'il y avait dans son chant un accent expressif qui pouvait faire naître le désir de l'enlever pour l'attacher au service d'un grand seigneur. Quoi qu'il en soit, le général de Charles-Quint emmena son jeune musicien à Milan. Celui-ci y continua ses études, puis il suivit Ferdinand de Gonzague en Sicile, où il acheva de s'instruire dans son art. A l'âge de dix-huit ans, il s'attacha à Constantin Castriotto, qui le conduisit à Naples. Arrivé dans cette ville, Lassus entra chez le marquis de la Terza et y demeura environ trois années (2). En 1541, il se rendit à Rome, où le cardinal-archevêque de Florence l'accueillit avec bienveillance, et le logea dans son palais pendant six mois. Après ce temps, Lassus obtint la place de maître de chapelle à l'église Saint-Jean de Latran. Ce fait est constaté par les registres de cette église, dont l'abbé Baini a donné un extrait dans la note 109 de son livre sur la vie et les ouvrages de Pierluigi de Palestrina. Il fallait que le mérite du musicien de Mons fût déjà bien remarquable, pour qu'une place de cette importance fût confiée à un jeune homme de vingt et un ans, à Rome, alors la première ville du monde pour la musique, et qui renfermait dans son sein des compositeurs du premier ordre pour l'église.

Depuis deux ans, dit Van Quickelberg, Lassus remplissait ses fonctions de maître de chapelle à Saint-Jean de Latran, lorsqu'il apprit, en 1543,

(1) *A General History of the science and practice of Music*, t. II, p. 498. Voici le commencement de l'épitaphe dont il s'agit :

Orlandus Lassus, Bergæ Hannoniæ urbe natus
anno M. D. XXX.

(2) *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Gio. Pierluigi da Palestrina*, t. I, p. 70, n. 106.

(3) Notice biographique sur Roland Delattre, p. 20.

(4) *Baierisches Gelehrten-Lexikon*, etc.; Landshutt, 1795, gr. in-8°.

(5) *Baierisches Kunstler-Lexikon*, etc., t. I, p. 238.

(6) *Baierisches Musik-Lexikon*, p. 176.

(7) *Histor.*, Lib. CIX.

(8) *Athenæ Belgicæ;* Antuerpiæ, 1628, in-4°, p. 599.

(9) *Chronicon Belgicum;* Atrebati, 1616, petit in-fol. Ann. 1594.

(1) Celebratissimus Orlandus Lassus matura morte Monaci, hoc anno (1594) III Junias, decessit, cum LXXXIII excessisset.

(2) Swertius, et d'après lui Foppens, ont été instruits de cette circonstance : ce dernier dit textuellement : *Neapoli tribus circiter annis vixit* (Biblioth. Belgica, t. II, p. 914).

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

qu'une maladie grave menaçait les jours de ses parents. Le désir de les revoir et de les embrasser une dernière fois l'emporta sur toute autre considération; il donna sa démission de son emploi, s'éloigna de Rome et se rendit à Mons en toute hâte; mais quand il y arriva, ceux qu'il y venait chercher n'existaient plus. Il y a ici une erreur de date évidente; car Lassus n'eut pour successeur Rubino (*voy.* ce nom) dans sa place de maître de chapelle de Saint-Jean de Latran, suivant le catalogue chronologique donné par Baini (*loc. cit.*), qu'en 1548. Ce ne fut donc que dans cette dernière année, ou au commencement de 1549 qu'il revint à Mons. N'y trouvant plus de liens de famille, le lieu de sa naissance ne pouvait plus avoir pour lui que de tristes souvenirs; il s'en éloigna, dit Van Quickelberg, et, accompagné de Jules-César Brancaccio, il visita l'Angleterre et la France, puis il alla s'établir à Anvers, et y demeura deux ans. Il y a ici quelques difficultés assez considérables qui ne sont point expliquées par le plus ancien biographe de Lassus, bien qu'il écrivît en 1565 ou 1566, vraisemblablement sous la dictée de son illustre ami. On verra tout à l'heure que Lassus ne dut s'arrêter à Anvers que vers le milieu de l'année 1554; or, depuis 1549 jusqu'à cette époque, il y a un intervalle de cinq années dont il est difficile de déterminer l'emploi par le célèbre maître. Et d'abord, où trouva-t-il Jules-César Brancaccio, de la noble famille napolitaine des Brancacci, dont il avait pu faire la connaissance à Naples huit ou neuf ans auparavant? Il y a peu d'apparence que ce soit dans les Pays-Bas, et peut-être y aurait-il plus de vraisemblance à supposer qu'il retourna à Naples, où aurait été décidé le voyage en Angleterre et en France. Ainsi serait remplie une partie de la lacune dans la vie de l'artiste dont il vient d'être parlé; car, si le départ s'était effectué de quelque ville de la Belgique, on ne comprendrait pas que sa durée eût été de cinq ans, et qu'il ne fût resté aucune trace du séjour de Lassus à Londres, ou dans quelque grande ville de France. Ce voyage en France est aussi une cause d'embarras, car, lorsque Lassus se rendit à Paris, en 1571, il voyait cette ville pour la première fois, ainsi qu'il le dit dans l'épître dédicatoire d'un de ses ouvrages (1). On a peine à comprendre qu'un seigneur tel que Brancaccio ait voyagé en France sans visiter la ville la plus importante de ce royaume. Toute cette partie de la vie de Lassus est remplie d'obscurité.

A l'égard de son séjour de deux années à Anvers, il n'est pas douteux. Le récit de Van Quickelberg sur ce sujet est très-explicite, et sans doute il devait être bien informé, car lui-même était de cette ville.

« Après avoir voyagé avec le noble amateur « de musique Jules-César Brancaccio, dit-il, d'a- « bord en Angleterre, puis en France, il revint « à Anvers, où il demeura deux années, vivant « dans la société des hommes les plus distingués, « les plus savants, et des plus nobles familles, « auxquels il inspira le goût de la musique, et « de qui il fut aimé et vénéré. C'est de cette « ville qu'il fut appelé à Munich, en 1557, « avec d'autres Belges, par le duc Albert de Ba- « vière, le plus grand protecteur de l'art musical « qu'il y eût alors dans toute l'Allemagne, en « qualité de musicien de sa chapelle..... Lors- « qu'il eut été nommé premier maître de cette « chapelle, en 1562,..... il revint de nouveau en « Belgique et à Anvers, d'où il ramena (en Ba- « vière) les meilleurs chantres pour le service du « prince (1). »

Le séjour de Lassus à Anvers pendant deux années environ peut aussi se démontrer par les ouvrages qu'il y publia à l'époque indiquée par Van Quickelberg. Pendant qu'il était maître de chapelle de Saint-Jean-de-Latran, il avait fait imprimer à Venise, chez Antoine Gardane, son premier livre de messes à quatre voix, en 1545, dont un exemplaire se trouve dans la collection de l'abbé Santini à Rome, et le premier livre de ses motets à quatre et cinq voix, chez le même et dans la même année, cité par le P. Martini (2); mais, après cette époque, dix ans s'écoulèrent sans qu'aucun recueil de ses compositions fût publié, soit en Italie, soit ailleurs, avant que l'artiste allât s'établir à Anvers, ou du moins je n'en ai trouvé d'indication dans aucun catalogue. C'est dans cette ville que l'activité de ses travaux semble se réveiller; car Tilman Susato y publie, en

(1) Cette dédicace à Guillaume de Bavière, datée de Paris, le 14 juin 1571, se trouve en tête du recueil de motets de Lassus intitulé : *Moduli quinis vocibus nunquam hactenus editi*, etc.; Paris, Adrian Leroy et Robert Ballard, 1571, in-4° obl.

(1) Cum nobili viro Julio Cæsare Brancaccio musices cultore, primum in Angliam, demum in Galliam, ejus quoque videndi gratia profectus est. Tandem inde reversus Antuerpiæ mansit duobus annis, inter viros ornatissimos, doctissimos et nobilissimos, quos undique in musicis excitavit, à quibus etiam summè adamatus venerandusque fuit ex eo loco anno 1557, ab Alberto Bavariæ duce, summo omnium Germaniæ principum Mœcenate, vocatus est Monachium cum aliis Belgis, ut sacello musico suo..... Deinde anno 1562 sacelli musici summus præfectus efflebatur ..... imo et sublinde in Belgium et Antuerpiam regressus, principi selectissimos secum adduxit. (*Henr. Pantal. Prosopogr.*, part. III, fol. 841.)

(2) *Storia della musica*, t. Ier, dans l'indice des auteurs, p. 138.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

1555, le second livre de ses motets, sous ce titre : *Sacræ cantiones vulgo motectæ appellatæ, tum viva voce, tum omnis generis instrumentis cantatu commodissime. Liber secundus quinque et sex vocum.* Dans l'année suivante, Jean Laet, autre imprimeur de musique de la même ville, y fait paraître une deuxième édition du premier et du second livre des motets de Lassus, avec le titre italien : *Primo* (et *secondo*) *libro de' Motetti a cinque et a sei voci nuovamente posti in luce.*

Massimo Trojano, musicien italien au service du duc de Bavière, nous apprend, dans une description des fêtes qui eurent lieu à Munich en 1568, à l'occasion du mariage du duc héréditaire Guillaume avec Renée de Lorraine (1), que Lassus ne fut pas nommé maître de chapelle de la cour de Bavière lorsqu'il y arriva, parce qu'il ne savait pas la langue allemande, et qu'il n'eut d'abord que le titre de maître de la musique de la chambre. A cette époque Daser ou Dasser (*voyez* ce nom) était le maître de chapelle titulaire. Quatre ans après, dit-il, ce maître ayant demandé sa retraite et l'ayant obtenue, Lassus fut son successeur. Ces dates coïncident à peu près à celles qui sont indiquées par Van Quickelberg. Trojano dit, à la vérité, qu'en 1568 Lassus était depuis douze ans au service du duc Albert, ce qui semble fixer en 1550 l'année où il y entra, au lieu de 1557, date fixée par le biographe de l'artiste; mais la différence est de trop peu d'importance pour qu'on s'y arrête. Quickelberg dit que Lassus, voulant justifier la réputation qui l'avait précédé à Munich, se fit remarquer par l'étendue de ses connaissances, ses bons mots, sa gaieté, sa conduite irréprochable, et surtout par la beauté de ses compositions. Heureux de sa position honorable et de la bienveillance dont le duc l'honorait, il songea à se marier, et moins d'un an après son arrivée dans la capitale de la Bavière, il devint l'époux de Régine Weckinger, fille d'honneur de la duchesse régnante. En 1562, il se trouva à la tête de la meilleure chapelle qui existât alors en Europe, soit par le nombre de musiciens qui la composaient, soit par leur mérite (1). Avec de tels moyens d'exécution Lassus sentit se développer la puissance de son génie : ses plus grandes compositions, au nombre desquelles on remarque ses Psaumes de la pénitence et ses *Magnificat*, sont de cette belle époque de sa vie (1560 à 1575). La plus grande distinction s'attacha à son nom et à tout ce qui venait de sa plume. Bien que contemporain de Palestrina, qui l'emportait sur lui sous plusieurs rapports, il eut une renommée plus universelle, parce que les circonstances lui furent plus favorables. En Allemagne, en France, en Angleterre et dans les Pays-Bas, on lui décerna le titre de *Prince des musiciens*, que les Italiens donnaient dans le

(1) *Discorsi di trionfi, giostre, apparati, e delle cose più notabili fatte nelle nozze dell' illustr. ed excellent. Signor Duca Guglielmonte*; Munich, Adam Berg, in-4°, p. 64. Trojano dit dans cet écrit (p. 53) que Lassus fit exécuter à la cérémonie du mariage de ce prince un *Te Deum* à six parties, dans lequel il y avait de beaux trios et quatuors : cette composition ne figure pas parmi celles de l'illustre maître qui ont été publiées. Le lendemain (23 février 1568) il fit entendre dans la chapelle ducale une messe à six parties pour des voix et des instruments à vent, qu'il avait composée pour cette circonstance. *Donner des éloges à cet ouvrage*, ajoute Trojano (p. 57), *ce serait vouloir ajouter de l'eau à la mer et des étoiles au ciel.*

(1) Massimo Trojano donne, dans l'écrit cité (note précédente), la liste des principaux artistes qui composaient cette chapelle en 1568; on y remarque : Hans Fischer, Franz Flori, Gallo Rueff, Richard et Octavien d'Alberti (basses chantantes); don Carlo, Livizzano, don Alessandro, Ramedello, Cornelio, Giorgio, Wolfgang, Henri et Gioachim (ténors); Gaspard, Pfier, Francisco di Spagna, Martin et Guillaume (Flamands), Christophe Haberstoch, et Villalda (contraltos ou hautes-contre); douze *soprani* ou enfants de chœur, tous élèves de Lassus. Les trois organistes étaient : 1° *Messer Giuseppe da Lucca*, qui avait été élève d'Adrien Willaert; — 2° *Marsolino*, de Crémone, homme de grand talent; — 3° *Messer Ivo de Vento*, compositeur de mérite (voyez VENTO, *Ivo de*). Ces organistes étaient alternativement de service pendant une semaine.

M. Léon de Burbure a fait de patientes recherches dans les archives de la collégiale de Notre-Dame d'Anvers pour découvrir les noms des chantres qui ont suivi Lassus à Munich; il en a trouvé *six* qui ont quitté le chœur de cette église depuis le 24 juin 1556 jusqu'au 24 juin 1557; en voici les noms : 1° *Joachim van Sceveninghe*, cantor et vicaire; c'est celui que Trojano appelle simplement *Gioachin*. — 2° Petrus de Edammis (d'Edam). — 3° *Cornelius de* Burgos, cantor, appelé *Cornelio* par Trojano. — 4° Martinus de Hove, vicaire. — 5° Wilhelmus de Diest : ce sont ces deux derniers que Trojano appelle *Martin et Guillaume* (Flamands). — 6° Dominus Johannes Martini. De ces six chanteurs quatre étaient donc encore au service du duc de Bavière en 1568; Pierre d'Edam et Jean Martini avaient quitté cette position ou étaient décédés. Onze autres chantres ont aussi abandonné l'église d'Anvers après que Lassus eut été nommé premier maître de chapelle, en 1562 : mais il paraît douteux qu'ils se soient rendus à Munich, car on ne trouve à la chapelle ducale, en 1568, que Gaspar Hutters, appelé simplement *Gaspard* par Trojano.

Les joueurs de viole, dans la musique du duc de Bavière, étaient : 1° Messer Antoine Morari, qui jouait non-seulement de la viole da *braccio* (dessus de viole), mais aussi du cornet, de la basse de viole et de la guitare, — 2° Baptiste Morari, son frère, contralto de viole, lequel était aussi fort habile sur la basse de viole et le luth. — 3° Annibal Morari, dessus de viole, beaucoup plus jeune que ses frères. — 4° Cerbino Besutio, ténor de viole. — 5° Mathieu Besutio, neveu du précédent, basse de viole : tous deux jouaient de tous les instrument à vent. — 6° Lucio Besutio, dessus de viole, qui jouait aussi de la lyre, instrument du genre des violes, monté d'un grand nombre de cordes qu'on pinçait en accords, ou qu'on jouait avec l'archet en accords ou en arpèges : tous ces artistes étaient de Bergame. — 7° Cristoforo, de Crémone, contrebasse de viole.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

même temps à l'illustre compositeur de l'école romaine. Les princes, les rois, le recherchèrent et lui firent des offres séduisantes : plusieurs lui donnèrent des témoignages éclatants de l'estime qu'ils accordaient à son mérite. Le 7 décembre 1570, l'empereur Maximilien, alors à la diète de Spire, accorda de son propre mouvement à Lassus des lettres de noblesse, ainsi qu'à ses enfants légitimes et à leurs descendants des deux sexes. D'autres honneurs lui furent décernés par le pape Grégoire XIII, qui, le 6 avril 1571, le fit chevalier de Saint-Pierre à l'éperon d'or, et chargea les nobles chevaliers Honoré Cajetan et Auge Mazzacosta de lui chausser l'éperon et de l'armer du glaive, dans la chapelle papale de la cour, avec le cérémonial accoutumé. En 1571, Lassus fit un voyage à Paris : c'était la première fois qu'il voyait cette ville, comme il le dit lui-même dans l'épître dédicatoire d'un de ses ouvrages (1). Adrian Le Roy, célèbre imprimeur de musique de ce temps, et lui-même musicien distingué, le logea dans sa maison, et le présenta à la cour, où Charles IX l'admit à lui baiser la main, le reçut avec beaucoup de bienveillance et lui fit de riches présents (2).

Plus tard, ce prince se souvint de Lassus, le fit inviter à se rendre près de lui, et lui offrit la maîtrise de sa chapelle, avec un traitement considérable. Plusieurs auteurs ont dit à ce sujet que les Psaumes de la pénitence, considérés comme le plus bel ouvrage de Lassus, lui avaient été demandés par Charles IX, et qu'il les avait composés pour ce prince; mais M. Schmiedhamer, savant bibliothécaire de Munich, exprime ainsi son opinion contraire sur ce fait, dans une lettre qu'il écrivait à Delmotte en 1830 : « Il serait peut-« être bon de réfuter l'opinion erronée de plusieurs « historiens qui prétendent qu'Orlando di Lasso « avait mis en musique les sept *psaumes de la* « *pénitence* à la demande de Charles IX, roi de « France, en expiation du crime de la Saint-Bar-« thélemy. Ce fait est évidemment faux, car : « 1° Le premier volume contenant la copie de « la musique, ainsi que l'explication des tableaux « par Van Quickelberg, était déjà achevé en 1565, « et le second en 1570 : donc l'original de la « composition avait dû être terminé avant 1565, « et avant qu'on commençât la copie magnifi-« que dont il s'agit. Or le massacre où plus de « trente mille huguenots périrent dans une seule « nuit, n'eut lieu que le 24 août 1572. — 2° Sa-« muel Van Quickelberg, dans l'exorde de sa pré-« face sur l'explication des tableaux du manus-« crit, dit expressément qu'Orlando di Lasso avait « reçu du prince Albert V l'ordre de composer « cet ouvrage. »

Quels que fussent les avantages offerts à Lassus par le roi de France, il hésitait à les accepter. Le sort heureux dont il jouissait à Munich, la bienveillance ou plutôt l'amitié dont l'honorait le duc Albert, l'attachaient à la Bavière; mais le duc lui-même, quoiqu'il vît à regret le départ d'un artiste qu'il appelait *la perle de sa chapelle*, l'engagea à ne pas lui sacrifier sa fortune, et à se rendre à l'invitation de Charles IX. Lassus se mit en effet en route avec toute sa famille; mais, à peine arrivé à Francfort, il y apprit la mort du roi (1574). Sans perdre de temps, il retourna à Munich, où le duc le rétablit dans ses fonctions et le combla de nouveaux bienfaits. Charmé du retour de son maître de chapelle, ce prince composa un panégyrique en son honneur, et le 23 avril 1579, il lui assura, pour tout le temps de son règne, la jouissance de ses appointements (400 florins), sans qu'on pût y faire de réduction, pour quelque cause que ce fût. Malheureusement, ce prince survécut peu à ce dernier acte de sa munificence, car il mourut le 24 octobre 1579. Son successeur, Guillaume V, dit *le Pieux*, aimait aussi la musique; il témoignait beaucoup d'estime pour les talents de Lassus, et se montra généreux à son égard; mais

Parmi les instruments à vent, on distinguait : 1° Dominico, de Venise, qui jouait du cornet avec beaucoup de douceur ainsi que du trombone. — 2° Francesco de Lucques, ténor de cornet. — 3° Sébastiano d'Alberti, compositeur, qui jouait la cinquième partie de cornet. — 4° Philène Cornazzano, contralto de cornet et jeune artiste d'un talent remarquable — 5° Simon Gatti, basse de cornet. Les instruments à vent ne se joignaient aux voix que dans les offices des dimanches et fêtes. Les violes ne servaient que pour la musique instrumentale, ou pour accompagner les voix dans la musique de chambre, pendant le dessert des repas de la cour, sous la direction de Lassus.

Plus tard le nombre des musiciens attachés à la chapelle ducale fut encore augmenté : on y comptait seize enfants, six castrats, treize contraltos ou haute-contre, quinze ténors, douze basses, et trente instrumentistes, formant un ensemble de *quatre-vingt-douze* exécutants. Cette chapelle était de beaucoup la plus considérable qu'il y eût en Europe; mais après la mort d'Albert V, Guillaume, son successeur, fit une grande réduction du personnel de la chapelle, car en 1598 on n'y trouvait plus que huit enfants, six castrats, pour le contralto, sept ténors, cinq basses, onze instrumentistes et un organiste. De tous les artistes de la liste de 1568, Antoine Morari et Mathieu Besutio étaient les seuls qui s'y trouvassent encore.

(1) Voyez la dédicace de Lassus au duc héréditaire Guillaume de Bavière, datée de Paris, le 7 juin 1571, en tête de son recueil de motets intitulé : *Moduli quinis vocibus unquam hactenus editi*, etc.; Paris, Adrian Le Roy et Robert Ballard, 1571, in-4° obl.

(2) Adrian Leroy parle en termes explicites de ces honneurs et de ces largesses dans la dédicace à Charles IX de l'ouvrage qui a pour titre : *Primus liber modulorum, quinis vocibus constantium, Orlando Lassusio auctore*; Paris, Adrian Le Roy et Robert Ballard, 1571, in-4° obl.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Il n'y eut jamais entre le souverain et son maître de chapelle la douce familiarité qu'on avait remarquée sous le règne précédent. Le 17 janvier 1587, le duc Guillaume, voulant donner à Lassus un témoignage particulier de sa bienveillance, lui fit présent d'un jardin à Meising, sur la route de Fürstenfeld, et, le 6 novembre de la même année, il accorda à sa femme une pension annuelle de cent florins. Indépendamment de cette propriété de Meising, Lassus en possédait une autre à Putzburnn, dans le district de Wolfarthis Hauen; elle fut vendue en 1588 à un habitant de Munich, pour le prix de 425 florins.

Parvenu à l'âge de soixante-sept ans, Lassus commença à éprouver de la fatigue dans ses fonctions quotidiennes de maître de chapelle; il désirait d'être dispensé de ce service, afin de consacrer ses dernières années à la composition. Ce désir devint si vif qu'il se décida, en 1587, à demander au duc Guillaume l'autorisation d'aller passer quelques mois chaque année dans sa propriété de Meising, sur l'Amber. Cette permission lui fut accordée, mais on lui diminuait son traitement de moitié, le réduisant à 200 florins. Pour adoucir ce que cette réduction avait de pénible, le duc lui promit d'avoir soin de ses deux fils Ferdinand et Rodolphe. Toutefois la perte de 200 florins parut trop considérable au vieux compositeur; il renonça à son projet de passer une partie de l'année à la campagne, et continua de remplir avec exactitude ses devoirs de maître de chapelle, employant le temps qui lui restait à écrire de nouveaux ouvrages ou à perfectionner les anciens. Une singulière ardeur de travail se manifesta dès lors en lui, comme s'il eût prévu la fin prochaine de son génie. Tout à coup ses facultés mentales l'abandonnèrent : ce fut avec effroi que sa femme le vit revenir de Meising, où il avait été passer quelques jours. On le ramenait à Munich faible, souffrant, et dans un état de démence complète. Il ne reconnut aucun des siens. Dans sa frayeur d'un événement si terrible, si peu prévu, Régine fit avertir la princesse Maximilienne, sœur du duc Guillaume, qui envoya aussitôt son médecin, le docteur Mermann, près du malade. Des soins assidus améliorèrent la santé de Lassus, mais sa raison ne revint pas. Un air triste, rêveur, avait succédé à son ancienne gaieté. Le duc lui avait fait savoir, par le docteur Mermann, qu'il continuerait à jouir, malgré son état, de son traitement entier; mais cette nouvelle ne put le ranimer. Dans un des accès de sa folie, il écrivit au prince « qu'il « avait l'intention de quitter entièrement le ser- « vice de la cour, s'il voulait lui laisser les « 400 florins que son illustre père, le duc Albert, « lui avait promis, en y ajoutant une somme « quelconque à sa volonté. » Sa femme, craignant les suites fâcheuses de cette folle démarche, fit prier le prince de la considérer comme non avenue; et Guillaume fit savoir à Lassus que tout resterait pour lui comme par le passé, mais, que s'il renouvelait sa demande, il serait libre de se retirer et qu'on lui donnerait son congé. L'artiste infortuné ne vécut pas longtemps en cet état : sa profonde mélancolie le conduisit bientôt au tombeau.

La date de la mort de cet homme célèbre a été longtemps aussi incertaine que celle de sa naissance. Ainsi que l'a remarqué M. Schmiedhamer, les auteurs ne sesont accordés que sur le jour (le 3 juin); à l'égard de l'année, les opinions diffèrent chez tous sans qu'on puisse leur accorder aucune confiance. Les uns ont fixé l'année 1585 pour celle de son décès, d'autres 1593, beaucoup ont choisi 1594, et quelques-uns 1595. Parmi les écrivains qui ont indiqué la date 1593, on remarque Philippe Brasseur (1), de Boussu (2), de la Serna Santander (3), Feller (4), Locrius (5), Paquot (6), Vinchant (7), et l'auteur anonyme d'un ouvrage intitulé : *Belgii Chronicon sacrum usque ad ann.* 1603, dont le manuscrit se trouve à Bruxelles, dans la Bibliothèque royale (8). On aurait dû voir qu'elle est inadmissible, car la dédicace de l'œuvre de Lassus intitulé *Le Lagrime di S. Pietro*, porte la date du 24 mai 1594. Cet ouvrage, imprimé à Munich, renferme un portrait de Lassus, avec la date 1594, et les mots *ætatis LXII* qui prouvent, comme le dit Delmotte, que Lassus vivait encore à cette époque, mais aussi (ce qu'il n'a point remarqué) que cet artiste était lui-même incertain de l'année de sa naissance, car s'il avait vu le jour en 1520, il avait soixante-quatorze ans en 1594. La date de 1594 est celle qu'on trouve dans l'historien De Thou, dans le *Dictionnaire des artistes* de l'abbé de Fontenay, dans les *Mélanges tirés d'une*

(1) *Sydera illustrium Hannoniæ scriptorum;* Mons, 1637, in-12.

(2) *Histoire de Mons;* Mons, 1725, in-4°.

(3) *Mémoire historique sur la bibliothèque publique de Bourgogne, presentement bibliothèque publique de Bruxelles;* Bruxelles, 1809 in-8°.

(4) *Dictionnaire historique*, Liege, 1789-1794, 8 vol. in 8°.

(5) *Chronicon Belgicum;* Arras, 1616, in-fol.

(6) *Mémoires pour servir à l'histoire littéraire des dix-sept provinces des Pays-Bas, etc.;* Louvain, 1765-1770, 3 vol. in-fol.

(7) Manuscrit autographe des *Annales du Hainaut.*

(8) Voici ce qu'on y lit : *Anno 1593, Orlandus Lassus Montibus Hannoniæ natus, nostri sæculi coryphæus atque princeps, Monachii in Bavaria, anno ætatis 73, moritur.*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

grande bibliothèque, par le marquis de Paulmy, dans l'histoire manuscrite de la musique de Dom Caffiaux, enfin, dans les Dictionnaires historiques de Moreri, de Chaudon et Delandine, et de Choron et Fayolle. C'est aussi celle que j'ai adoptée dans mon Mémoire sur les musiciens néerlandais; enfin les mots *obiit* 1594 se trouvent au portrait de Lassus gravé par Jean Sadeler.

Le document le plus extraordinaire et le plus erroné concernant la mort de Lassus est certainement la prétendue inscription de son monument rapportée par Hawkins (1), laquelle commence ainsi :

Orlandus Lassus, Bergæ Hannoniæ urbe
natus anno M. D. XXX.

et finit par ces mots :

Obiit Monaci anno Sal. M. D. XXCV. Ætt. LV. (2).

Elle fait naître l'artiste dix ans plus tard, et le fait mourir neuf ans plus tôt, à l'âge de cinquante-cinq ans. Mais cette pièce est fausse de toute évidence, car elle n'a jamais existé sur le tombeau de Lassus.

Au surplus toute incertitude a cessé récemment pour la date de la mort de l'illustre musicien, par la découverte d'une lettre autographe de sa veuve, écrite à l'archiduchesse d'Autriche Marie, et dans laquelle elle informe la princesse *qu'Orland* de Lassus *est* décédé le 14 juin 1594. L'existence de ce document dans les archives de la cour et de l'État, à Vienne, a été signalée par le professeur Dehn, de Berlin, dans une lettre du 21 mars 1854, adressée au président de la société des sciences du Hainaut (3).

Lassus fut inhumé dans le cimetière de l'église des Franciscains, à Munich : on lui éleva un superbe tombeau en marbre rouge, haut de trois palmes et demie (2 pieds 4 pouces), large de sept (4 pieds 8 pouces), et orné de bas-reliefs représentant d'un côté le tombeau du Christ, avec les saintes femmes, de l'autre les armoiries de Lassus, lui-même, sa femme, ses enfants et petits-enfants agenouillés. Aux deux côtés du bas-relief, où est représenté le tombeau du Christ, sont deux cartouches sculptés sur lesquels on lit l'épitaphe suivante, composée par Sébastien Bauer, de Haidenkeim :

Orlandi cineres, cheu! modo dulce loquentes
Nunc mutos, cheu! flebilis urna premit,
Lassæ sunt flendo Charites tua funera Lasse,
Principibus multum, charaque Cæsaribus.
Belgica quem tellus genitrix dedit ingeniorum,
Ingeniorum altrix Boja fovit humus.
Corporis exuvias eodem quoque Boja texit,
Post lustra ac hyemes sena bis acta duas.
Robora, saxa, feras Orpheus, at hic Orphea traxit,
Harmoniæque duces percutit harmonia.
Nunc quia complevit totum concentibus orbem
Victor cum superis certat apud superos.

Ce tombeau resta dans le cimetière des Franciscains jusqu'en 1800. Lorsque ce cimetière fut détruit, Heigel, artiste du théâtre de la cour, et admirateur passionné des œuvres de Lassus, le recueillit et le plaça dans son jardin, devenu depuis lors la propriété d'une demoiselle de Mannlich. Il s'y trouvait encore en 1830. C'est là que M. Schmiedhamer l'a découvert alors, et en a fait prendre un dessin au trait, que Delmotte a fait graver pour le publier dans sa notice, avec la description.

Lassus eut de sa femme, Régine Weckinger, morte le 5 juin 1600, quatre fils, Ferdinand, Rodolphe, Jean et Ernest, et deux filles, Anne, et Régine, qui devint la femme d'un seigneur d'Ach.

Peu de noms d'artistes ont eu autant de retentissement que celui de Lassus; il n'en est point qui ait été plus connu non-seulement des musiciens, mais des gens du monde et même du peuple. On a dit de lui :

Hic ille est Lassus lassum qui recreat orbem,
Discordemque suâ copulat harmoniâ.

Et ces vers ne sont point une vaine flatterie de quelque poëte obscur; ils s'accordent avec la multitude d'éloges dont beaucoup de recueils du temps sont remplis. Étienne Jodelle, contemporain de Lassus, a fait en son honneur un poëme français en cent soixante-douze vers, dont Duverdier nous a donné les vingt-sept premiers, dans sa Bibliothèque française. Les diverses éditions des *Meslanges* de Lassus, publiées par Adrien Le Roy et les Ballard, portent en tête ces vers :

Bruta Orpheus, saxa Amphion, delphinas Arion
Traxit; at Orlandus post se terramque freturaque,
Post se traxit item molem totius Olympi.
Quanto igitur major, quantoque potentior unus
Orlandus tribus his, Amphione, Arione et Orpheu!

Un enthousiasme égal pour ce compositeur se

(1) *A General History of the science and practice of Music*, vol. II, p. 498.

(2) Cette inscription, rapportée par Hawkins *in extenso*, n'est en quelque sorte que l'histoire abrégée de la vie de Lassus, telle qu'on la trouve chez la plupart des auteurs contemporains, particulièrement dans l'histoire de De Thou, à l'exception de la différence des dates.

(3) Voyez le rapport de Camille Wins, président de cette société, publié sous ce titre : *De la part que la Société des sciences du Hainaut a prise à l'erection de la statue d'Orlando de Lassus, célèbre compositeur montois*. Mons, 1855, page 17. Voici en quels termes s'exprime Dehn concernant la lettre de la veuve de Lassus : « In dem « geheimen Haus, Hof, und Staats Archiv in Wien befindet « sich ein Brief von der eigenen Hand der Wittwe des Be « Lassus, den diese an die Erzherzogin Marie von Oester- « reich geschrieben hat, und in welchem sie dieser hohen « Frau unterandern Nachrichten auch mittheilt : *dass* « *Orland de Lassus am 14 Juni 1594 gestorben ist.* »

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

rencontre dans les œuvres de Philippe Bocquier, dans les *Sydera illustrium Harmoniæ scriptorum* de Brasseur, et dans les recueils de beaucoup d'autres poëtes des seizième et dix-septième siècles. Adrien Le Roy, qui connaissait l'art, et qui en parlait bien, disait de lui, dans la préface de son traité de musique (imprimé en 1585) : « Ce grand maître et suprême ouvrier, « l'excellente et docte veine duquel pourroit « seule servir de loi et de reigle à la musique, « attendu que les admirables inventions, ingé- « nieuses dispositions, douceur agréable, pro- « preté nayve, nayveté propre, traits signalés, li- « berté hardie, et plaisante harmonie de sa com- « position fournissent assés de sujets pour « recevoir sa musique, comme patron et exem- « plaire, sur lequel on se peut seurement ar- « rêter. »

Le nombre des éditions des ouvrages de Lassus surpasse tout ce qu'on a fait pour aucun musicien de ces temps déjà reculés; elles se succédaient avec une rapidité qui indique clairement le prompt débit qu'elles obtenaient. Depuis longtemps on avait cessé de réimprimer les œuvres des artistes les plus renommés du seizième siècle, tandis que celles de Lassus étaient encore reproduites par la presse. C'est ainsi que les motets de ce compositeur étaient encore publiés par les Ballard en 1677. De nos jours même, on en a fait de nouvelles publications.

Une si vaste renommée, des succès si universels, si soutenus, offriraient des preuves irrécusables du mérite de Lassus et de l'influence qu'il a exercée sur l'art, lors même que nous ne posséderions pas aujourd'hui d'autres moyens pour nous éclairer sur la valeur de ses œuvres; car un homme médiocre n'a jamais été l'objet d'éloges unanimes de plusieurs générations et de nations diverses. L'examen attentif des productions de Lassus nous démontre que ces éloges étaient mérités. Ce n'est donc pas sans étonnement qu'on lit dans les Mémoires sur la vie et les ouvrages de Palestrina des paroles de mépris sur son illustre contemporain : *Roland de Lassus, Flamand de naissance, Flamand de style, stérile de belles mélodies, privé d'âme et de feu, et qui, avec quelques messes et quelques motets à huit voix du genre choral, a usurpé cet éloge outré :* LASSUM QUI RECREAT ORBEM (1). Qu'il y a d'injustice dans cette amère critique! Eh quoi! Palestrina, le héros de l'abbé Baini, n'est-il donc pas assez grand dans l'histoire de l'art, et faut-il, pour l'élever encore, lui sacrifier la renommée du plus illustre de ses contemporains? Pour moi, admirateur sans réserve du grand maître de l'école romaine, j'ose dire que tout est faux et passionné dans ces paroles du savant Italien. *Flamand de naissance!* on pourrait discuter là-dessus, puisque la langue fait la différence des peuples, et que Lassus était né Wallon; au surplus, on ne comprendrait guère qu'il y eût une injure dans cette qualification, si la suite de la phrase ne lui donnait ce caractère. *Flamand de style!* ceci est une erreur palpable de l'abbé Baini. Le style flamand, qui devint le modèle du style italien, au quinzième siècle et dans la première partie du seizième, était composé de recherches plus mécaniques que véritablement esthétiques sur des motifs de chansons vulgaires, dont les mélodies et les paroles même faisaient dans la musique d'église un monstrueux assemblage avec les textes sacrés. Or, ce qui distingue particulièrement la musique de Lassus, ce qui fit ses succès, ce qui donne à ses ouvrages le caractère de l'originalité, c'est précisément qu'il se sépara de ce style et prit dans sa musique d'église un caractère grave et simple, et dans ses compositions légères une manière élégante et facile. Si quelquefois il suivit l'exemple des maîtres de son temps, en écrivant quelques messes sur des chansons populaires, on ne peut lui en faire un reproche, car tout jeune artiste commence par l'imitation. D'ailleurs, Palestrina lui-même n'a-t-il pas fait la messe de *l'Homme armé*? Suivant l'abbé Baini, Lassus était *stérile de mélodies* (1), *privé d'âme et de feu!* Eh! mais, c'est exactement le contraire; car c'est par la mélodie (j'entends ici celle du système de son temps) que ce maître se distingue de ses contemporains, et ce sont les chants de ses compositions qui ont fait la popularité de ses succès. Si le critique italien avait fait remarquer que sa facture est inférieure à celle du célèbre maître de l'école romaine, il aurait exprimé une vérité inattaquable; car c'est surtout par son admirable correction, par son art inimitable de faire mouvoir toutes les parties, et par son élégante manière de faire chanter toutes les voix et de leur donner de l'intérêt, que Palestrina s'est placé au-dessus de tous les musiciens; mais attaquer Lassus dans ce qui constitue précisément son talent, il me semble que c'est plus que de l'injustice.

(1) Orlando di Lassus, Fiammingo di nascita, Fiammingo di stile, sterile di bei concetti, privo di anima e di fuoco, e che con alcune messe e motetti ad otto voci di stile piano si usurpò l'eccessivo elogio : *Lassum qui recreat orbem*. (*Memor. storico-critiche della vita et delle opere di Giov. Pierl. da Palestrina*, t. 2, p. 532.)

(1) Je rends *concetti* par *mélodies* parce que je ne saurais lui donner d'autre signification en français sans une longue périphrase. *Melodie*, dans le sens que je lui donne, signifie *concert mélodieux*.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

L'abbé Baini prétend que Lassus a usurpé un éloge outré avec quelques messes, quelques motets! D'abord, on n'usurpe pas les éloges de tous les peuples, de tous les temps : ceux-là sont toujours mérités. Mais que veut dire Baini avec ces mots : *quelques messes, quelques motets?* Ignore-t-il donc que le nombre des compositions de Lassus est de plus de *deux mille?* Or remarquez que c'est aussi un des signes du génie que cette fécondité et ce besoin de produire qui se manifesta dans la vie du compositeur belge jusqu'à ses derniers moments. Concluons de tout ceci que la prévention nationale a exercé trop d'influence sur le jugement d'un savant, ordinairement bon juge, et lui a fait hasarder une critique acerbe que rien ne justifie. La gloire de Lassus n'en restera pas moins intacte, et celle de Palestrina ne s'en trouvera pas diminuée.

On a vu qu'un souverain, le duc Albert V de Bavière, ne crut pas manquer à sa dignité en composant un panégyrique à l'occasion du retour de son maître de chapelle à Munich. Déjà ce prince avait donné un éclatant témoignage de son admiration pour le génie de Lassus, en faisant exécuter une copie de ses Psaumes de la pénitence avec un luxe dont il n'y a point d'exemple (1). Ce superbe manuscrit est composé de quatre volumes in-folio reliés en maroquin avec des garnitures, des fermoirs et des serrures en vermeil ciselé et émaillé, dont le poids total est de 24 livres. Des armoiries, des portraits en pied et en buste du duc Albert, de Lassus, du peintre Jean Mielich, qui a exécuté les miniatures, de Samuel Van Quickelberg, auteur des descriptions des volumes, de Mathieu Frishammer, le calligraphe, de Gaspard Lindel, qui a surveillé l'exécution de l'ouvrage entier, de Georges Seyhkein, orfévre, qui a fait les garnitures en argent et en vermeil, de Gaspard Ritter, relieur, enfin de belles miniatures de la plus grande dimension, et des lettres historiées en or et en couleur, en font un monument unique. On en trouve la description dans la notice de H. Delmotte (pag. 132-139).

Liste des compositions de Lassus. Ouvrages imprimés :

I. Messes : 1° *Missarum quatuor vocum liber primus. Venetiis, apud Antonium Gardanum*, 1545, in-4°. — 2° *Cypriani De Rore, Annibalis Patavini et Orlandi liber missarum quatuor, quinque et sex vocum.* Venetiis, 1566, in-4°. — 3° *Missæ aliquot quinque vocum. Illustral. principis D. Guilhelmi Comit. Palat. Rheni, etc, liberalitate in lucem editæ.* Monachii, Adam. Berg, 1574 in-fol. Ce volume fait partie d'une collection imprimée aux frais du duc de Bavière, et qui a pour titre général : *Patrocinium musices.* Il contient six messes à 5 voix. — 4° *Liber missarum, quatuor et quinque vocum;* Norimbergæ, 1581, in-4°. — 5° *Missæ cum cantico Beatæ Mariæ octo modis musicis;* Parisiis, R. Ballard, 1583, in-folio. — 6° *Missæ decem cum quatuor vocibus;* Venetiis, *apud Ang. Gardanum*, 1588, in-4°. — 7° *Missæ aliquot quinque vocum;* Monachii, excudebat Adamus Berg, 1589, in-fol. Ce volume est le deuxième des messes de la collection *Patrocinium musices.* — 8° *Lassi (Orland.) Belgæ, musicorum Orphei, choroque apud sereniss. Bojæ principes annis 40 præfecti. Missæ posthumæ sex ritu veteri Romano Catholico, in modos quâ senos, quâ octonos temperatæ, hactenùs ineditæ; et omnium quas edidit, selectissimæ : vulgatæ demum affectu, studio sumptu superstitis filii Rudolphi de Lasso, sereniss. Bojor. Duci Maximiliano ab odis atque organis.* Monachii, ex typographiâ mus. Nicolai Henrici, 1610, in-fol. max. C'est la même collection que Draudius a citée sous un titre altéré, avec l'adresse du libraire Jean Kruger, et la date de 1611. Peut-être a-t-il été fait un nouveau frontispice avec ce nom et cette date. A l'égard de l'édition de 1612, citée par le baron de Reiffenberg (*Lettre à M. Fétis, etc., sur quelques particularités de l'histoire musicale de la Belgique*), je crois qu'elle n'existe pas, et qu'il y a erreur de date.

II. Magnificat. — 9° *Magnificat octo tonorum, quatuor, quinque et sex vocum.* Norimbergæ, 1567, in-4°. L'éd. de 1568 citée par le baron de Reiffenberg est supposée par Draudius, qui s'est souvent trompé sur les dates. — 10° *Magnificat octo tonorum, quinque et sex vocum.* Norimbergæ, 1572, in-fol. — 11° *Octo cantica diræ Mariæ Virginis quæ vulgò Magnificat appellantur secundum singulos octo tonorum quaternis vocibus.* Monachii, 1573, in-fol. max. Une deuxième édition de ces *Magnificat* a été publiée à Paris par Adrian Le Roy et Robert Ballard, 1581, in-4°. — 12° *Magnificat aliquot 4, 5, 6 et 8 vocum.* Monachii, Adamus Berg, 1576, in-fol. Ces *Magnificat* font partie de la collection qui renferme deux livres de messes, un livre de motets, un d'hymnes et d'antiennes pour les principales fêtes de l'année, une Passion à 5 voix, les leçons de Job, et les leçons des matines de Noël à 4 voix; elle a été publiée en 6 volumes

(1) Je m'étais trompé lorsque j'ai dit dans mon mémoire sur les musiciens néerlandais que le duc avait fait exécuter de cette manière une copie de tous les ouvrages de Lassus ; ainsi que me l'écrivait plus tard Georges Pertchau, les revenus de ses États auraient à peine suffi à une telle magnificence.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

in-folio, depuis 1573 jusqu'en 1589, aux frais du duc Guillaume de Bavière avec l'inscription générale de *Patrocinium musices*. Il a été fait en 1580 une deuxième édition des hymnes et antiennes sous ce titre : *Officia aliquot de præcipuis festis anni*, in-fol. — 13° *Lassi sereniss. Bojorum ducis symphoniacorum præfect, cantica sacra, recens numeris et modulis musicis ornata, nec alibi antea typis vulgata, sex et octo vocibus*; Monachii, excudebat Ad. Berg, 1585, in-4°. C'est ce même ouvrage que Draudius a donné sous le titre tronqué de *Cantica sacra* 6 *et* 8 *vocum*, et avec la fausse date de Munich, 1583. — 14° *Magnificat* 4, 5 *et* 6 *vocibus ad imitationem cantilenarum quarum singulari concentus hilaritate excellentium*, Monachii, Adam. Berg. 1587, in-fol. C'est le même ouvrage que Draudius cite avec un titre abrégé, sous la date de 1588. — 15° *Magnificat octo tonorum suaviss. modulationes quatuor vocum.*; Mediolani, apud Franc. et hæred. Simon. Tini, 1590. — 16° *Magnificat octo tonorum* 4, 5 *et* 6 *vocum*. August. Vindel., 1601. — 17° *Lassi (Orlandi) serenissimorum Bavariæ ducum Alberti et Guilielmi music. Præfecti Jubilus B. Virginis, hoc est centum Magnificat, labore et impenso Rodolphi de Lasso sereniss. utriusque Bavariæ ducis Maximiliani, etc., melopœi et organistæ prælaudati*; Monachii, 1619, in-4°. Ces *Magnificat* sont à cinq, six, sept, huit et dix voix. C'est le même recueil que Draudius a indiqué sous la fausse date de 1621. Précieuse collection de tous les *Magnificat* composés par Lassus et revus avec soin par son fils Rodolphe.

III. Psaumes. — 18° *Lassi musicorum apud sereniss. Bavariæ ducem Guillielmum, etc., Rectoris Psalmi Davidici pœnitentiales, modis musicis redditi, atque antehac nunquam in lucem editi. His accessit Psalmus : « Laudate Dominum de cœlis » quinque vocum*; Monachii, Ad. Berg. 1584, in-4°. Une deuxième édition de ce recueil a été publiée à Douai, en 1600. — 19° *Psalmi sacri* 3 *vocum*, Monachii, 1588, in-4°. Les mêmes, traduits en allemand, Zurich, 1594, in-4°. — 20° *Cinquante psaumes de David avec la musique à* 5 *parties par Orlande de Lassus; vingt autres psaumes à* 5 *et* 6 *parties par divers musiciens*; Heidelberg, Commelin, 1597, in-4° (cité par de Reiffenberg : *Lettre à M. Fétis*, etc.), et sous un titre latin, par Paul Balduanus (*Biblioth. pialos.*, p. 184).

IV. Lamentations et leçons. — 21° *Sacræ lectiones novem ex propheta Job, quatuor vocum, in officiis defunctorum cantari solitæ, etc.; principi Alberto com. Palat. Rheni, utriusque Bavariæ Duci, etc., dedicatæ*; *Venetiis, apud Ant. Gardanum*, 1565, in-4°. Une deuxième édition de cet ouvrage a été publiée à Lyon, en 1566, sous ce titre : *Novem lectiones ex historia Job, quatuor vocum*. Il y en a une troisième intitulée : *Lectiones novem ex Job* 4 *voc.*; Norimbergæ, apud Gerlach, 1567; et une quatrième, Louvain, 1572. Je doute de l'existence des éditions de Venise, 1573, citée par Draudius, et de Louvain, 1577, par de Reiffenberg, et je pense que ce sont les éditions de 1566 et de 1572 avec de nouveaux frontispices. A l'égard de l'édition de Nuremberg, 1597, je la crois réelle. Je possède une édition de ces leçons qui n'est citée par aucun biographe et qui a pour titre : *Lectiones sacræ novem, ex libris Iliob excerptæ, musicis numeris jam recens compositæ, nec non aliæ nonnullæ piæ cantiones, omnibus qui tam vivæ vocis quam instrumentorum musicorum, cantu non imperite utuntur, apprimè accommodatæ quatuor vocum. Monachii excudebat Adamus Berg, anno Domini*, 1582, in-4° obl. — 22° *Passio* 5 *vocum. Item lectiones Job, et lectiones matutinæ de nativitate* 4 *vocum*. Monachii, Adam. Berg, 1575, in-fol. C'est le même recueil que Draudius cite sous ce titre : *Patrocinii musices, Passio quinque vocum, et lectiones matutinæ de nativitate Christi, quatuor vocum, pars quarta*, et avec la fausse date de 1565. — 23° *Lassi sereniss. Bavariæ ducis Guilelmus, etc. sacelli magistri Hieremiæ prophetæ lamentationes et aliæ piæ cantiones nunquam antehac visæ.* Monachii, Ad. Berg, 1585, in-4°. Il y a des exemplaires de cette édition qui portent l'adresse : *Francofurtii, Steinius*, 1585. Je crois que ce sont les mêmes lamentations de Jérémie qui ont été réunies avec la *Passion* à 5 voix (*voyez* n° 22), dans une édition qui a pour titre : *Jeremiæ prophetæ devotissimæ lamentationes cum passione Domini domin. palmarum quinque vocum, auctore Orlando Lasso*; Lutetiæ Parisiorum, apud Adrianum Le Roy et Robertum Ballard, 1586, in-4°. — 24° *Moduli quatuor et octo vocum partim à querilationibus Job, partim è psalm. Davidis et aliis scripturæ locis descripti, Orlando Lassusio auctore*; Rupellæ (La Rochelle), apud P. Haultinum, 1576, in-4°. Une deuxième édition de ce recueil, qui contient près de cent morceaux, a été publiée à Paris, chez Adrien Le Roy et Robert Ballard, 1587, in-4°. — 25° *Le Lagrime di S. Pietro descritte del Signor Luigi Tansillo*; Munich, Adam. Berg, 1595, in-fol. Avec un portrait de Lassus (*ætatis* LXII *anno*) portant la date 1594,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

et une dédicace au pape Clément VIII, datée du 25 mai de la même année.

V. Motets. Les indications des recueils de ces compositions de Lassus sont souvent trop vagues, et les éditeurs en ont fait trop de mélanges différents, pour qu'il soit possible d'en faire une classification certaine et sans double emploi. Il faut aussi remarquer que des motets ont été arrangés sur des chansons profanes, ou même obscènes, et que celles-ci ont été quelquefois parodiées sur des motets. — 26° *Il primo libro de' Motetti di Orlando di Lasso;* Venise, Ant. Gardane, 1545, in-4°. Le nombre de voix de ces motets n'étant point indiqué, j'ignore si le recueil suivant est une autre édition du même : *Il primo libro de' motetti a 5 et 6 voci nuovamente posti in luce;* in Anversa, per *Johanne Latio* (Jean Laet), 1556, in-4°. Cet ouvrage est dédié à Antoine Perrenot, évêque d'Arras, depuis cardinal de Granvelle. — 27° *Sacræ cantiones (vulgo motela appellatæ) 5 et 6 vocum; liber secundus;* Venetiis, Rampazetto, 1560, in-4°. La même collection a été reproduite par le même imprimeur, en 1562, avec un nouveau frontispice. Une autre édition de ces deux premiers livres de motets a été publiée à Paris, en 1571, in-4°, par Adrien Le Roy et Robert Ballard, et dédiée à Charles IX : elle est à la Bibliothèque royale de Munich. — 28° *Sacræ cantiones quinque vocum cum viva voce tum omnis generis instrumentis cantatu commodissimæ;* Norimbergæ, 1562, in-4°. Cet ouvrage est dédié par Lassus au duc Albert de Bavière, le 1er juin 1562; il contient vingt-cinq motets. — 29° *Sacræ cantiones (vulgo motetæ appellatæ) quinque vocum cum vivâ voce tum omnis generis instrumentis cantatu commodissimæ;* Venetiis, apud Ant. Gardanum, 1565, in-4°. L'épître dédicatoire à Albert, duc de Bavière, est datée du 1er novembre 1562. Cette édition est la reproduction de celle de Nuremberg, datée de 1562. Gardane a publié le second livre de motets, à 5 et à 6 voix, dans la même année, et Jérôme Scoto a donné à Venise, également en 1565, des éditions du premier et du second livre des mêmes motets. Ces éditions se trouvent à la bibliothèque du Lycée communal de musique, à Bologne. — 30° *Sacræ cantiones (vulgo motela appellatæ) 5 et 6 vocum; liber tertius;* Venetiis, apud Ant. Gardanum, 1566, in-4°. Cet œuvre contient trente motets. — 31° *Sacræ cantiones (vulgo motela appellatæ) 6 et 8 vocum; liber quartus,* ibid. 1566, in-4°. Une autre édition de ce quatrième livre a été publiée à Venise, en 1569, in-4°, et il en a paru une troisième en 1586, chez le même. Tous ces recueils sont à la bibliothèque de Munich. La collection suivante, citée par Draudius, paraît être un choix des précédentes : *Motetorum libri duo, quatuor, quinque, sex, octo et decem vocum;* Parisiis, 1566. Il en est de même de celles-ci : *Selectissimæ cantiones, quas vulgo motetas vocant, partim omnino novæ, partim nusquam in Germania excusæ, sex et pluribus vocibus compositæ;* Norimbergæ, 1568, in-4°; *Selectissimæ cantiones, quas vulgo motetta vocant, 4 et 5 vocibus,* ibid., 1568, in-4°. Ce recueil est divisé en deux parties; la première partie contient cinquante et un motets; la seconde soixante-deux. Ces deux recueils sont dans la bibliothèque de Munich. Gerber cite aussi : *Selectissimæ cantiones sex vocum,* ibid., 1569 : c'est, je crois, l'édition précédente avec une date inexacte. Gerlach a donné une autre édition de ces motets à 6 et un plus grand nombre de voix, à Nuremberg, en 1579, sous ce titre : *Selectissimæ cantiones, sex et plur. vocibus, pars prima et altera.* J'ai vu la partie de basse de cette édition à Augsbourg, chez le libraire antiquaire Butsch. — 32° *Lassi Illustr. Bavariæ ducis Alberti musici chori magistri selectiorum aliquot cantionum sacrorum sex vocum fasciculus adjunctis in fine tribus dialogis octo vocum, quorum nihil adhuc in lucem est editum;* Monachii, excud. Adam. Berg, 1570, in-4°. Cette collection, qui contient vingt-trois morceaux, est le cinquième livre de motets; elle est dédiée par Lassus à Jean, abbé de Weingarten. — 33° *Moduli quinis vocibus nunquam hactenus editi, Monachii Boiorum compositi;* Lutetiæ Parisiorum, apud Adrianum Le Roy et Robertum Ballard, 1571, in-4°. Sixième livre, dédié par Lassus au duc Guillaume pendant son séjour à Paris, avec des vers français du compositeur. Une édition de ce recueil a été publiée à Munich, dans la même année, et Claude Merulo en a donné une autre à Venise, en 1569, avec le titre : *Sesto libro de' Motetti a cinque voci.* Celle-ci, comme on voit, avait précédé de deux ans celle de Paris, ce qui indique que Lassus a seulement revu son ouvrage dans cette ville, pour lui donner plus de perfection. Dans la même année où ce sixième livre fut publié par Adrien Le Roy et Robert Ballard, les mêmes éditeurs avaient donné une édition des trois premiers livres à cinq voix sous le titre : *Primus liber (secundus, tertius) Modulorum quinis vocibus constantium.* Ils donnèrent ensuite : *Moduli quatuor et octo vocum,* 1572, *et Moduli sex, septem et duodecim vocum,* 1573, petit in-4° obl. — 34° *Cantionum quas motetos vocant opus novum, pars I. Illustrissimi principis D. Guilhelmi comit. Palatin. Rheni etc. liberalitate*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

in lucem editum; Monachii, Adam. Berg, 1573, in-fol. max.; avec le portrait du duc Guillaume, et une dédicace de l'auteur à ce prince. C'est la première partie de la collection in-fol. de motets, messes, *Magnificat*, etc., pour l'usage de la chapelle royale sous le titre général de *Patrocinium musices*. Delmotte a pensé que cette collection renferme tout ce que Lassus avait publié précédemment; mais les mots *opus novum* démentent cette opinion. Ces motets doivent former le septième livre. Draudius a cru que les cinq volumes qui composent cette collection appartenaient aux motets, et il a cité l'ouvrage sous ce titre : *Cantionum quos motetos vocant opus novum V tomis digestum, quorum* 1, 2, 3 *et* 4 *in lucem prodierunt grandissimis pro choro notis et folio regali*; Monachii, Adam. Berg, 1573, in-fol. maximo. Une deuxième édition de ces motets a été publiée à Nuremberg, en 1575, in-4°. Une autre édition de ce recueil a paru à Venise, en 1585, sous ce titre : *Il settimo libro di motetti del Orlando di Lasso, a cinque voci*, in-4°. — 36° *Novæ aliquot ad duas voces cantiones suavissimæ. Monachii*, Ad. Berg, 1577, in-4° obl. Le même ouvrage a été réimprimé sous ce titre : *Moduli duarum vocum nunquam hactenus editi; Lutetiæ Parisiorum, apud Adrianum, Le Roi et Rob. Ballard*, 1578. On voit que ces mots *nunquam hactenus editi* étaient une supercherie des éditeurs français. — 37° *Lassi musicorum apud sereniss. Bavariæ ducem Guillelmum rectoris Motetta sex vocum*; Monachii, excudebat Adam. Berg, 1582, in-4°. La deuxième partie de ce recueil contient des motets à cinq voix : elle a pour titre : *Lassi musicorum apud sereniss. Bavariæ ducem Guilielmum, etc., rectoris Sacræ Cantiones quinque vocum*; Monachii, excudebat Adam. Berg, 1582, in-4°. Draudius et Gesner citent ce recueil, avec la même date, mais sous des titres différents. J'ignore si cette collection doit être considérée comme le huitième livre, ou si elle ne renferme qu'un choix de pièces des recueils précédents. — 37° *Lassi serenissimi Bavariæ ducis Guilielmi, etc., musicorum præfecti Sacræ Cantiones : antehac nunquam visæ, nec typis uspiam* (sic) *excusæ, quatuor vocum*; Monachii, Adam. Berg, 1585, in-4°. Huitième ou neuvième livre, avec une dédicace de Lassus à Alexandre II Fugger, prévôt de l'église cathédrale de Frisinge. Une deuxième édition a été publiée sous ce titre : *Sacrarum cantionum moduli quatuor vocibus contexti. Auctore Orlando Lassusio*; Lutetiæ Parisiorum, apud Adrianum Le Roy et Robertum Ballard, 1586, in-4°. On a donné à Venise, en 1586, comme huitième livre des motets de Lassus, une compilation intitulée : *Il ottavo libro de' Motetti di Orlando di Lasso, a* 2, 4, 6 *e* 8 *voci*. Les recueils intitulés : *Il nono libro de' motetti di Orlando di Lasso, a sei voci*, Venise, 1589, in-4°; *Il decimo libro de' motetti di Orlando di Lasso*, ibid., 1593, et *Il undecimo libro de' Motetti*, sont également des compilations. — 38° *Sacræ cantiones quinque vocum, quæ cum vivæ voc. tum omnis generis instrumentis musicis commodissime applicari possunt. Opus plane novum nunquam ante typis excusum, jam pridem summa diligentia compositum, ac sine mendâ in lucem editum, authore Orlando de Lasso, musicorum apud Illustriss. Bavariæ Ducem Guillelmum*, etc., *rectori. Monachii, excudebat* Ad. Berg, 1587, in-4°. Si ce titre n'est pas une supercherie, qu'on ne peut se supposer dans une ville où vivait Lassus, c'est le neuvième ou dixième livre de motets. — 39° *Cantiones sacræ sex vocum, quas vulgo motectas vocant, nunc primum lucem aspicientes, tum vivæ vocis, tum omnivario instrumentorum concentui accommodatæ, et singulari confectæ industria, Authore, etc. Græcii Styriæ, excudebat Georgius Widmanstadius*, 1594, in-4°. Diverses réimpressions des anciens livres de motets ont aussi été faites, mais sans indication de numéro d'ordre : je citerai les suivantes : *Selectissimæ cantiones, quas vulgo motetos vocant, partim omnino novæ, partim nusquam in Germania excusæ, sex et pluribus vocibus compositæ, per excellentissimum musicum Orlandum de Lassus*; Norimbergæ, 1587, in-4°. — *Moduli quinque vocum, auctore Orlando Lassusio*; Lutetiæ Parisiorum, apud Adrianum Le Roy et Robertum Ballard, 1588, in-4°. — *Moduli sex vocum, auctore Orlando Lassusio*; ibid., 1588, in-4°. — *Sacrarum cantionum flosculi Orlandi di Lasso*; Antuerp., 1607, in-4°.

Il a été fait plusieurs éditions de collections générales des motets de Lassus. La première a pour titre : *Lassi musici præstantissimi fasciculi aliquot sacrarum cantionum cum quatuor, quinque, sex et octo vocibus, antea quidem separatim excusi, nunc vero auctoris consensu in unum corpus reducti*; Norimbergæ, in officina Gerlachiana, 1583, 6 vol. in-4°. Après sa mort ses fils, Ferdinand et Rodolphe, élevèrent un monument à sa mémoire en publiant un recueil de tous ses motets latins déjà connus ou inédits, au nombre de 516. Cette belle et précieuse collection est intitulée : *Magnum opus musicum Orlandi de Lasso Capellæ Bavariæ quondam magistri, complectens omnes cantiones quas vulgo motetas vocant, tam antea*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

editas quam hactenus nondum publicatas 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 12 *vocum. A Ferdinando serenissimi Bavariæ ducis Maximiliani musicorum præfecto, et Rudolpho, eidem principi ab organis, authoris filiis, summo studio collectum, et impensis eorundem typis mandatum;* Monachii, N. Henricus, 1604, 6 vol. in-fol, qui contiennent : *Cantus, Altus, Tenor, Bassus, Quinta* et *Sexta pars.* On y a joint un septième volume, plus rare que les autres et qui a pour titre : *In magni illust. magni Bojoariæ ducis symphoniarchæ Orlandi de Lasso magnum opus musicum, Bassus ad organum studio Casparis Vincentii Audanariensis Arthesii in cathedral. Wirceburgensis organœdi. Septima pars;* Wirceburgi, typis J. Volumari, 1625, in-fol. Je ne crois pas que l'édition d'Augsbourg, du *Magnum opus*, citée par Draudius et d'autres, existe.

Des motets de Lassus ont été publiés conjointement avec ceux de quelques autres musiciens dans divers recueils, dont je citerai les suivants : 1° *Orlandi de Lassus et Cypriani de Rore cantionum sacrarum lib. II, 4 vocum ;* Lovanii, 1569, in-4°. — 2° *Premier livre du meslange des psaumes et canliques a trois parties, recueillis de la musique d'Orlande de Lassus et autres excellens musiciens de nostre temps* (sans nom de lieu), 1577, in-8°. — 3° *Second livre du meslange des psaumes et canliques à trois parties, recueillis de la musique d'Orlande de Lassus et autres excellens musiciens de nostre temps* (sans nom de lieu), 1578, in-8°. — 4° *Theatrum musicum Orlandi de Lassus aliorumque præstantissimorum musicorum selectissimas cantiones sacras, quatuor, quinque et plurium vocum repræsentans. Liber primus; Argentorati,* 1580, in-4°. — 5° *Theatrice musici Orlandi de Lassus, aliorumque præstantiss. musicorum selectissimas cantiones* 4, 5 *et plurium vocum repræsentans; liber secundus;* ibid., 1580, in-4°. — 6° *Cantiones sacræ ab Orlando di Lasso et ejus filio Rudolpho, sex vocibus compositæ, typis jam primum subjectæ;* Monachii, 1601, in-4°. — 7° *Liber primus. Cantiones sacræ, Magnificat vocant,* 5 *et* 6 *vocum, auctore Orlando Lasso. His accesserunt quatuor ab ejusdem Orlandi filio Ferdinando de Lasso compositæ, jam primum in lucem editæ;* Monachii, Nicol. Henricus, 1602, in-4°. On peut voir aussi le *Florilegium Portense* de Bodenschatz et d'autres recueils du commencement du dix-septième siècle.

VI. Madrigaux et chansons latines, françaises et allemandes. — 40° *Il primo e secondo libro de' madrigali a cinque voci ;* in Vinegia, appresso Girolamo Scolo, 1559, in-4°. Une édition précédente des deux premiers livres de ces madrigaux avait été publiée à Venise, chez Antoine Gardane, et 1555 en 1559. — 41° *Il primo libro de' madrigali a quattro voci, insieme alcuni madrigali d'altri autori ;* in Venetia, appresso di Antonio Gardano, 1560, in-4°. La première édition de ce recueil a paru à Rome, chez Valerio Dorico, en février 1560, sous ce titre : *Il primo libro delli madrigali d'Orlando Lasso et altri eccellenti musici, a quatro voci.* Les autres compositeurs dont il y a des madrigaux dans ce recueil sont Francesco Roselli et Jean-Dominique de Nola. Une deuxième édition de cet œuvre a été faite à Venise, en 1562. Dans la même année, il a été fait une deuxième édition du deuxième livre des madrigaux à cinq ; Venise, chez Jérôme Scoto, in-4°. D'autres réimpressions des mêmes madrigaux ont été publiées dans la même ville chez Antoine Gardane, en 1566, 1568 et 1570. — 42° *Di Madrigali a quattro voci il secondo libro;* Roma, appresso Antonio Barré, 1563, in-4° ; réimprimé a Venise en 1569 et 1573. — 43° *Il terzo libro de' Madrigali del eccellentissimo Orlando di Lasso a quattro voci ;* in Venetia, appresso Gardano, 1564, in-4°. Plusieurs fois réimprimé. — 44° *Il libro terzo de' Madrigali a cinque voci ;* ibid., 1564, in-4°. La deuxième édition a paru sous ce titre : *Il terzo libro de' Madrigali a cinque voci, novamente per Antonio Gardano ristampato ;* in Venetia, 1566, in-4°. L'année suivante, un choix des deuxième et troisième livres de madrigaux a 4 et 5 voix a été publié sous ce titre : *Il terzo libro de' Madrigali a 4 e 5 voci ;* Venezia, 1567, in-4°. — 45° *De' Madrigali dell'ottimo Orlando di Lasso a cinque voci il quarto libro ;* in Venezia, appresso Antonio Gardano, 1567, in-4° ; réimprimé dans la même ville en 1587, et vraisemblablement auparavant. Dans l'intervalle, différents choix des madrigaux de Lassus avaient été publiés par lui-même, ou par différents éditeurs, entre autres ceux-ci : *Madrigali novamente composti a cinque voci;* Nuremberg, Catherine Gerlach, 1585, in-4° (avec une dédicace de Lassus au comte Bevilacqua). Draudius cite aussi : *Madrigali a* 4, 5 *e* 6 *voci*, Norimbergæ, 1587, in-4°, et *Madrigali a* 4, 5, 6 *et* 8 *voci*, Anvers, Jean Bellere, 1593, in-4°. — 46° *Il quinto libro de' Madrigali a* 4 *voci, del Orlando di Lasso;* in Venezia 1587, in-4°. Il est vraisemblable qu'il y en a des éditions antérieures. — 47° *Il sesto libro de' Madrigali a* 4 *et* 5 *voci, di Orlando di Lasso,*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

in Venezia, 1588, in 4°. — 48° *Libro di Villanelle, moresche ed altre canzoni a* 4, 5, 6 *ed* 8 *voci;* Paris, Adrien Le Roy et Robert Ballard, in-4° obl.; réimprimé à Anvers en 1582. Delmotte reprend Brunet d'avoir écrit dans le Supplément de son *Manuel du Libraire* (t. 2, p. 284), *moresche*, à quoi il veut qu'on substitue *motesche;* mais il se trompe : la *moresque* était une sorte d'air en usage dans les seizième et dix-septième siècles : *motesche* n'est pas italien et n'a point de signification. — 49° *Le quatorzième livre à quatre parties contenant dix-huit chansons italiennes, six chansons françaises et six motets faicts (à la nouvelle composition d'aucuns d'Italie) par Rolando de Lassus;* nouvellement imprimé à Anvers par Tylman Susato, 1555, in-4°. Ce recueil n'est indiqué comme quatorzième livre que parce qu'il appartient à une collection de divers auteurs publiée par Tylman Susato. — 50° *Lassus, maistre de la chapelle de l'excellentissime et illustrissime duc de Bavière. Nouvelles chansons à quatre parties convenables tant à la voix comme aux instruments. Le premier livre,* en Anvers, par Jean Laet, 1566, cum privilegio, in-4°. Il doit y avoir des éditions antérieures, car le quatrième livre a été publié en 1564. — 51° *Lassus, le second livre des nouvelles chansons tant à quatre comme à cinq parties.* En Anvers, par Jean Laet, 1566, in-4°. — 52° *Tiers livre des chansons à quatre, cinq et six parties convenables tant aux instruments qu'à la voix,* imprimé à Louvain, par Pierre Phalèse, 1566, avec grâce et privilége, in-4°. La dernière chanson de ce recueil a pour texte ces vers de Virgile :

Tityre, tu patulæ recubans sub tegmine fagi, etc.

— 53° *Le quart livre des chansons nouvellement composées par Roland de Lassus, convenables tant aux instruments comme à la voix,* en Anvers, par Jean Laet, 1564, in-4°. Dans la même année, une autre édition a été publiée sous ce titre : *Quatriesme livre des chansons,* etc., Louvain, Pierre Phalèse, 1564, in-4°. Un choix de chansons de ces quatre livres fut donné par le même imprimeur, en 1570, avec d'autres chansons de Cyprien de Rore et de Philippe de Mons, sous ces titres : *Premier livre des chansons à quatre et cinq parties composées par Orlando di Lassus, Cyprian de Rore, etc., convenables tant aux instruments comme à la voix,* in-4°. — *Second livre des chansons à quatre et cinq parties,* etc. — *Tiers livre des chansons à quatre, cinq et six parties,* etc. — *Quatriesme livre des chansons à quatre et cinq parties,* etc. Draudius cite une autre édition de ces quatre livres de chansons imprimée à Francfort, en 1570, chez Stein, in-4°. — 54° *Livre de chansons nouvelles à cinq parties, avec deux dialogues à huict,* Paris, 1571, in-4°. Lassus a publié lui-même ce recueil pendant son voyage à Paris, avec une ode en vers français adressée à Charles IX. Le même ouvrage a paru l'année suivante à Louvain, chez Pierre Phalèse, in-4°, sous ce titre : *Livre V de chansons nouvelles à 5 parties, avec deux dialogues.* Il en a été fait une troisième édition par la veuve Ballard et son fils Pierre Ballard, 1599, in-8°. — 55° *Moduli duobus vel tribus vocibus, auctore Orlando de Lasso; lib.* 1; Monachii, 1582, in-4°. — 56° *Cantiones elegiacæ suavissimæ duobus vocibus, lib.* 2; Antuerpiæ, 1598, in-4° obl. — 57° *Orlandi di Lasso prophetiæ Sibyllarum quatuor vocibus chromatico more singulari confectæ industria et per Rodolphum ejus filium typis datæ;* Augustæ, apud Georg. Willer, 1600, in-8° — 58° *Lassus, maître de la chapelle ducale bavaroise. Nouvelles chansons allemandes à cinq voix, propres à chanter sur tous les instruments;* Munich, Adam Berg, 1567, in-4° — 59° Deuxième partie des chansons allemandes à cinq voix (en allemand); ibid., 1573, in-4° — 60° Troisième partie des belles chansons allemandes nouvelles à cinq voix, avec une gaie chansonnette française (en allemand), ibid., 1576, in-4°. — 61° *Teutsche und Franzæsische Gesæng mit* 6 *Stimmen* (Chansons nouvelles allemandes et françaises); Munich, Adam Berg, 1590, in-4°. — 62° *Etliche ausserlesene kurze, gute, geistliche und weltliche Liedlein mit* 4 *Stimmen, so zu vorin franzæsischer Sprache ausgangen, jetzund aber mit teutschen Texten, und mit des Authors Bewilligung in Truck gegeben, durch Johann Bühler von Schwandorff* (Quelques chansons choisies, tant spirituelles que profanes, à 4 voix, d'abord composées sur des paroles françaises, mais aujourd'hui publiées en allemand, etc. Imprimées du consentement de l'auteur par Jean Bühler de Schwandorff, en son vivant maître de chapelle de l'empereur Ferdinand, de glorieuse mémoire, puis professeur à l'église collégiale de Ratisbonne); Munich, Adam Berg, 1582, in-4°. Ce recueil contient 30 chansons. — 63° Sex cantiones latinæ, quatuor, adjuncto dialogo octo vocum. — *Sechs teutsche Lieder mit* 4 *Stimmen, sammt einem dialogo mit* 8 *Stimmen.* — *Six chansons françaises nouvelles à* 4 *voix, avec un dialogue à huit.* — *Sei*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

madrigali nuovi a quatro, con un dialogo a otto voci; Monachii, per Adamum Berg, 1573, in-4° obl. Des tirages différents ont été faits du même ouvrage, pour chacune de ces langues, chez le même imprimeur et avec la même date. — 6i° *Neue teutsche Liedlein mit fünf Stimmen.... zu singen, und auf allerley Instrumenten zu gebrauchen. I, II, III Theil.* München, bei Adam Berg, 1567-1576, in-4° obl.—65° *Neue teutsche und etliche französische Gesang mit sechs Stimmen*; München, bei Adam Berg, 1590, in-4° obl. Après la publication de ce cinquième livre par Lassus, il a été fait une multitude de collections complètes ou choisies de mélanges, de parodies de motets en chansons ou de chansons en motets, et de traductions de madrigaux ou de chansons allemandes et latines, sur la musique de cet homme célèbre. Les plus connues de ces publications sont celles dont les titres suivent : 1° *Meslange contenant plusieurs chansons latines et françaises à 4, 5, 6, 8 et 10 parties;* Paris, 1570, in-4°, avec le portrait de Lassus gravé en bois, cinq distiques latins de Gahori *in effigiem Lassi*, et trois hexamètres de Jodelle sur le même portrait — 2° *Meslanges d'Orlande de Lassus, ou recueil de ses plus beaux ouvrages en musique;* Paris, Adrien Le Roy et Robert Ballard, 1576, in-4°. — 3° *Continuation des meslanges d'Orlande de Lassus;* Paris, Adrian Le Roy, 1584, in-4°. — 4° *Continuation des meslanges d'Orlande de Lassus*, Paris, Adrian Le Roy et la veuve R. Ballard, 1586, in-4°. Une nouvelle édition complète de ces *Meslanges* a été publiée à Paris, chez Pierre Ballard, en 1619, in-8°. — 5° *Thrésor de musique d'Orlande de Lassus, contenant ses chansons, à quatre, cinq et six parties* (sans nom de lieu), 1576, in-8°. L'imprimeur, en s'adressant aux musiciens, s'excuse de ne pouvoir publier toutes les chansons d'Orlande à cinq et six parties comme celles qui sont à quatre voix, et il promet de présenter à la deuxième édition un *thrésor accompli*. Cette promesse a été réalisée dans *Le Thrésor de musique d'Orlande de Lassus, prince des musiciens de nostre temps, contenant ses chansons françoises, italiennes et latines, à quatre, cinq et six parties : augmentées de plus de la moitié en ceste seconde édition* (sans nom de lieu), 1582, in-12. Ce recueil contient 183 chansons. L'éditeur explique dans la dédicace les motifs qui l'ont porté à changer les paroles peu chastes de la plupart des chansons de Lassus, pour leur en substituer d'autres plus honnêtes. On peut lire ce passage curieux dans la notice de Delmotte (p. 107 et suiv.). La troisième édition du *Thrésor* a paru chez R. Ballard, en 1594. C'est cette même édition que Draudius a citée (sans nom de lieu) sous le titre latin : *Thesaurus musicus cantionum Gall. Ital. Latin.* 4, 5, 6 *vocum*, et avec la fausse date de 1595. Il en a été publié une quatrième à Cologne, dans la même année, in-4°. — 6° *La fleur des chansons des deux plus excellents musiciens de nostre temps, assavoir d'Orlande de Lassus et de Claude Goudimel;* Lyon, par Jean Bavent, 1574. Premier livre à 4 parties, in-12 obl. Deuxième livre à cinq parties, 1575. Burney en indique une autre édition de la même ville, 1576, in-4°. Un titre semblable a été choisi pour un recueil de chansons de Lassus seul : le voici : — 7° *La fleur des chansons d'Orlando Lassus, maistre de la chapelle du sérenissime duc de Bavière, à quatre, cinq, six et huict parties*, en Anvers, chez Pierre Phalèse et chez Jean Bellere, 1592, 6 vol. in-4°. La date de 1593, donnée par Draudius, est fausse. Il y a une deuxième édition de ce recueil, *en Anvers, de l'imprimerie de Pierre Phalèse, libraire juré*, 1604, 6 volumes in-4°. — 8° *Chansons nouvelles allemandes et françaises à 6 voix*, Munich, Adam Berg, 1590, in-4°. — 9° *Jean Pasquier, la lettre profane des chansons des Meslanges d'Orlando changée en lettre spirituelle à 4, 5 et 8 parties*, à la Rochelle, Pierre Haultin, 1575 et 1576. — 10° *Jean Pasquier, cantiques et chansons spirituelles pour chanter soubz la musique des chansons profanes d'Orlando de Lassus, à 4 et 5 parties*, à la Rochelle, Pierre Haultin, 1578. — 11° *Douzième livre de chansons à quatre et cinq parties d'Orlande de Lassus et autres. Imprimé en quatre volumes à Paris*, 1583, par Adrian Le Roy et Rob. Ballard. — 12° *Treizième livre* (même titre); ibid., 1573 (Cette date prouve que le douzième livre a été réimprimé). — 13° *Quatorzième livre* (même titre); ibid., 1578. — 14° *Quinzième livre*, etc.; ibid., 1578. — 15° *Seslème livre* (sic), etc.; ibid., 1579. — 16° *Dix-setième livre* (sic); etc.; ibid., 1579. — 17° *Dix-huictième livre*, etc., ibid., 1576. — 18° *Dix-neuvième livre des chansons d'Orlande de Lassus*, ibid., 1581. — 19° *Vingtième livre* idem.; ibid., 1578. — 20° *Vingt-unième livre de chansons d'Orlande de Lassus et aultres à quatre et cinq parties*, ibid., 1571. — 21° *Vingt-deuxième livre*, idem; ibid., 1583. — 22° *Vingt-troisième livre* idem; ibid., 1583. — 23° *Vingt-quatrième livre d'airs et chansons à quatre parties d'Orlande de Lassus et Claude le Jeune.*; ibid., 1587. — 24° *Vingt-cin-*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

quième livre d'airs et chansons à quatre parties d'Orlande de Lassus et Claude le Jeune; ibid., 1587. Toutes ces collections existent à la bibliothèque royale de Berlin, mais incomplètes.

Outre le superbe manuscrit des *Psaumes de la pénitence*, la bibliothèque royale de Munich possède *cent quatre-vingt-onze* compositions manuscrites de Lassus, parmi lesquelles on remarque 32 messes, dont une de *requiem*, 63 *Magnificat*, 11 *Nunc dimittis*, 3 psaumes, 1 office complet de la *Purification de la Vierge*, 3 *Benedictus*, 7 litanies de la Vierge, dont une à 9 voix en deux chœurs, 30 motets, 34 hymnes, 2 *Asperges me*, 6 *Salve Regina*, dont 1 à 8 voix, 1 *Ave regina*, 1 *Alma redemptoris*, 1 *Regina cœli*, et une *Passion*.

Depuis le milieu du dix-septième siècle, la transformation de la tonalité et de l'harmonie avait fait oublier peu à peu les œuvres de l'illustre musicien de Mons; son nom avait conservé sa célébrité, mais ses œuvres étaient à peu près inconnues. Dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, le goût de l'histoire de la musique s'éveilla, et la nécessité de l'appuyer sur les monuments de l'art se révéla aux historiens. La Borde, le premier en France, donna des spécimens de la musique de Lassus, en partition, dans le deuxième volume de son *Essai sur la musique*, mais le choix qu'il fit de deux motets de ce maître, dans les *Meslanges* publiés à Paris en 1576, n'est pas heureux; car il s'en faut de beaucoup qu'ils soient les plus intéressants, soit par les thèmes, soit par la facture. Déjà, quatre ans auparavant (1776), Hawkins avait inséré dans le second volume de son Histoire générale de la musique (1) l'excellent madrigal à cinq voix *Oh d'amarissime onde*, morceau aussi remarquable par la douceur de l'harmonie que par les mouvements naturels des voix, et par l'élégance de la facture. En 1789 Burney donna, dans le troisième volume de son Histoire de la musique (2), la chanson latine à quatre voix *Alma Nemes quæ sola, Nemes quæ dicere Cypris altera*, tirée du recueil qui fut publié à Anvers, en 1555.

Mais c'est surtout dans notre siècle que de beaux monuments du talent de Lassus ont été publiés en partition et ont fourni aux amis de l'art les moyens de connaître l'importance des travaux de ce grand artiste. La plus intéressante de ces publications est, sans aucun doute, celle des sept psaumes de la pénitence, dont on est redevable au savant Dehn. Elle a paru chez Gustave Crantz, à Berlin, en 1838, sous ce titre : *Psalmos VII pœnitentiales modis musicis adaptavit Orlandus de Lassus, publici juris fecit et Friderico Guilelmo Principi Borussiæ hereditario artium fautori sacros esse vult S. W. Dehn.* En 1835, M. Pearsall de Willsbridge avait déjà mis au jour à Carlsruhe un Magnificat du deuxième ton, à 6 voix, du même auteur, et dans la même année Rochlitz avait fait paraître le premier volume de sa collection de musique vocale des maîtres les plus célèbres de toutes les nations (1), où l'on trouve un *Regina cœli*, et un *Salve Regina* à 4 voix, le chant de Noël à 5 voix, *Angelus ad pastores ait*, et un *Miserere* à 5 et à 6 de Lassus. Vers le même temps, Dehn publia à Berlin le psaume 33 (*Gustate et videte*) à 5 voix, le motet à 10 voix en deux chœurs *Quo properas*; un Magnificat à 5 voix parut dans la même ville, chez Schlesinger, ainsi que l'offertoire *Confirma hoc Deus*, à 6 voix, chez Guttentag. L'infatigable Dehn a publié, dans sa collection d'ancienne musique des seizième et dix-septième siècles (2), une suite intéressante de six chansons allemandes à quatre voix et un dialogue à huit de Lassus, tirés de l'édition imprimée à Munich, chez Adam Berg, en 1573 (*voy.* le numéro 54 du catalogue précédent). Douze motets et psaumes à 4, 5, 6, 7 et 8 voix du même maître ont été donnés par M. François Commer dans les septième et huitième volumes de sa grande collection des compositeurs belges intitulée *Collectio operum Musicorum Batavorum sæculi XVI* (Mayence, Schott). Charles Proske, chanoine de la cathédrale de Ratisbonne, en a publié vingt à 4 voix dans le second volume de sa belle collection qui a pour titre : *Musica divina, sive Thesaurus concentuum selectissimorum omni cultui divino totius anni juxta ritum sanctæ Ecclesiæ catholicæ inservientium* (Ratisbonne, 1855, in-4°). Dans le premier volume de la même collection, on trouve la messe du huitième ton, et celle qui a pour thème la chanson populaire *Puisque j'ay perdu*, toutes deux à 4 voix. Le même savant éditeur a publié aussi dans la première partie du premier volume de son *Selectus novus missarum, præstantissimorum superioris ævi auctorum* (Ratisbonne, 1856, in-4°), la messe à 5 voix de Lassus sur le thème de la chanson italienne :

(1) *A General History of the science and practice of Music*, t. II, p. 501.

(2) *A General History of Music*, t. III, p. 317.

(1) *Sammlung vorzüglicher Gesangstücke der anerkannt grössten zunächst für die Geschichte der Tonkunst*, etc. Mayence, Schott, in-fol.

(2 *Sammlung altermusik aus dem 16e und 17e Jahrhundert, herausgegeben von*, etc. Berlin, Gustav Crantz (1 cl., gr. in-8°.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Qual donna attende a gloriosa fama, en partition. En 1847, le pasteur M. Ferrenberg a publié à Cologne, chez Heberlé, la messe à 4 voix de Lassus, *or sus à coup*, avec d'autres compositions d'Asola, d'Horace Vecchi et d'Arcadelt. Enfin, M. Commer a fait paraître à Berlin, en 1860, six messes inédites de l'illustre musicien de Mons, d'après les manuscrits de la bibliothèque royale de Munich.

Un monument digne de ce grand compositeur va être élevé à sa gloire dans le pays qui l'a vu naître. Sur la proposition et le rapport de M. Charles Rogier, ministre de l'intérieur en Belgique, le roi Léopold a décidé, par arrêté royal en date du 10 novembre 1860, qu'une collection des œuvres des musiciens belges les plus célèbres des quinzième et seizième siècles sera publiée en partition, sous les auspices du gouvernement, et que la première série comprendra les œuvres complètes de Lassus. La direction de cette entreprise est confiée à l'auteur de cette notice.

Beaucoup de portraits de Roland de Lassus sont connus. Parmi les miniatures du beau manuscrit de Munich, on en trouve un en buste et un autre en pied : Delmotte a fait faire une belle lithographie d'après le dessin de celui-ci pour sa notice. *Le Meslange* publié à Paris en 1570 contient un portrait gravé sur bois; les *Lagrime di S. Pietro* (1594) en renferment un autre de l'artiste, à l'âge de 72 ans. Dans l'Iconographie de Reusner, on en trouve un, gravé sur bois, in-8°; un autre in-4°, gravé de la même manière, est ajouté au Thrésor in-4° de Robert Ballard, 1594. N. de Larmessin en a gravé un in-4° en taille-douce; Théodore de Bry et Meysens en ont publié deux autres également in-4°; la collection de Hawk en renferme un gravé par Cadwal, petit in-4°; celui de Jean Sadeler, publié en 1600, est en format in-8°; il a été copié dans *l'Académie des sciences et des arts* de Bullart et dans la *Bibliotheca Belgica* de Foppens; il y en a un gravé sur bois (in-fol.) dans les *Prosopographiæ heroum atque illustrium virorum totius Germaniæ*, de H. Pantaleone (Bâle, 1566, 3e partie, p. 541); un autre est dans le livre de Paul Freher; Amelingue, célèbre graveur français, en a publié un beau en taille-douce, avec les vers :

Hic ille, etc.

Il en est sans doute plusieurs autres qui me sont inconnus.

L'historien de la ville de Mons (de Bousu) assure, d'après Philippe Brasseur (*Sydera illustrium Hannoniæ scriptor.*, p. 81), que les magistrats de cette ville élevèrent à Lassus une statue dans l'église Saint-Nicolas, avec cette inscription sur le piédestal.

S. P. Q. M.
Montigenæ Orlando, quod eo nascente renata est Musica, Montenses hoc posuere decus.

Il ajoute que cette statue a été détruite vers 1680; mais Delmotte a démontré la fausseté de ces assertions, et a rendu plus que douteuse l'existence de cette statue, à quelque époque que ce soit. Depuis que la première édition de la *Biographie universelle des musiciens* a été publiée, une belle statue de l'artiste célèbre a été élevée à Munich, dans la rue Louis (*Ludwigsstrasse*), aux frais du roi de Bavière. Animée d'un zèle louable pour l'honneur de la ville de Mons, la Société des sciences, des lettres et des arts de Hainaut prit en 1840 l'initiative de l'érection d'un monument du même genre, à la mémoire de la plus grande illustration de cette cité. Par son zèle et ses efforts persévérants, et grâce à la part active prise par l'administration communale à la réalisation de ce vœu, le but a été atteint, et le 25 mai 1853, une statue en bronze d'Orland de Lassus, ouvrage de M. Frison, a été inaugurée dans le parc de la ville qui a vu naître ce grand homme.

Grand nombre de notices biographiques ont été faites sur Roland de Lassus dans les recueils généraux et nationaux, ainsi que dans les dictionnaires d'artistes; mais la plupart des compilateurs n'ont fait que se répéter en ajoutant quelques erreurs nouvelles aux anciennes erreurs. Dans ces derniers temps, de meilleures sources ont été explorées et ont donné de bons résultats : je citerai particulièrement une excellente notice insérée dans les nos 38, 39, 41, 43 et 47 du journal allemand *Das Inland* (ann. 1830, publié par le libraire Cotta, à Munich, et la consciencieuse monographie intitulée : *Notice biographique sur Roland de Lattre, connu sous le nom d'Orland de Lassus, par H. Delmotte*, imprimerie de Prignet, à Valenciennes, 1836, in-8° de 176 pages. Delin en a donné une traduction allemande, et il en a été publié une version hollandaise par M. F.-C. Kist, sous ce titre : *Levensgeschiedenis van Orland de Lassus*; la Haye, 1841, in-8°, avec le portrait. M. Adolphe Mathieu a publié un poëme intitulé : *Roland de Lattre*; Mons, Piérart, 1838, in-18 76 pages. Ce poëme est précédé d'une notice biographique extraite de celle de Delmotte, et suivi de notes

LASSUS (Ferdinand de), fils de Roland, paraît avoir été l'aîné des enfants de cet artiste célèbre; mais l'année de sa naissance est inconnue. On ignore aussi s'il apprit la musique sous la di-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

rection de son père, ou s'il eut pour maître Jean à Tosta, vice-maître de chapelle chargé de l'instruction des enfants de chœur. Ferdinand entra d'abord au service de Frédéric, comte de Hohenzollern, en qualité de musicien de sa chapelle; puis, en 1593, il passa comme ténor dans la chapelle du duc de Bavière. En 1602 il succéda à Jean de Tosta dans la direction de cette chapelle, et fut en même temps chargé de la surveillance, de l'entretien et de l'instruction des enfants de chœur. Ces enfants étaient logés chez lui; on lui accordait pour chacun 132 florins par an. Il ne recevait pour ses émoluments de maître de chapelle qu'une somme annuelle de 300 florins, tandis que Jean de Tosta avait eu 500 florins de traitement (100 florins de plus que Roland de Lassus), 10 florins pour un habit, et 20 florins pour le logement. Ferdinand était marié et père de sept enfants; le duc Guillaume lui accorda la faveur d'envoyer en Italie le troisième de ses fils, nommé *Ferdinand* comme lui, pour y achever son instruction dans la musique. Devenu souffrant en 1608, et bientôt hors d'état de remplir ses fonctions, Ferdinand languit près d'une année, et mourut à Munich, le 27 août 1609. Il avait coopéré à la publication du *Magnum opus*. Ferdinand était compositeur : on voit parmi les pièces des archives de Munich qu'il lui fut payé 18 florins pour un *Magnificat*. Il a publié de sa composition : *Cantiones sacræ suavissimæ et omnium musicorum instrumentorum harmoniæ per quam accommodatæ, alias nec visæ, nec unquam typis subjectæ;* Grætz, 1587, in-4°. A la fin des leçons de *Job* de Roland de Lassus, publiées à Nuremberg, en 1588, *in* 4°, on trouve quelques motets de Ferdinand, ainsi que dans le recueil de motets à 5 voix (Munich, 1596, in-4°), et dans le premier livre de *Magnificat*, édition de Munich, 1602, in-fol. Après la mort de son fils Ferdinand, on trouva beaucoup de compositions sous le nom de *Ferdinand de Lassus*, mais il y a lieu de croire qu'elles appartiennent au petit-fils d'Orland de Lassus.

LASSUS (Rodolphe DE), second fils de Roland, naquit à Munich. Par une ordonnance de Guillaume, duc de Bavière, datée du 6 décembre 1587, on voit qu'il avait demandé à ce prince la permission de se marier, qui lui fut accordée avec le titre d'organiste et le traitement de 200 florins, sous la condition qu'il apprendrait à chanter aux musiciens de la chapelle, et qu'il les instruirait dans la composition. En 1609, son traitement fut porté à 300 florins. Après une maladie dangereuse, il composa en 1616 ses *Virginalia eucharistica*, qu'il fit présenter par son fils au duc régnant. L'année suivante, il lui offrit encore quinze volumes contenant 6 messes, 6 Magnificat et 6 motets; et enfin, en 1618, il le pria d'accepter la dédicace de son *Sacrum convivium*. La réputation de cet artiste, digne fils d'un illustre père, était celle d'un musicien si distingué, que lorsque Gustave-Adolphe, surnommé *le Lion du Nord*, vint à Munich, en 1622, il l'honora d'une visite et lui demanda plusieurs morceaux de sa composition. Il mourut en 1625. Les compositions connues de Rodolphe de Lassus sont : *Cantiones sacræ quatuor vocum*; Munich, Henrici, 1606, in-4°. — 2° *Circus symphoniacus*, ibid., 1609, in-4°. — 3° *Moduli sacri ad convivium sacrum* 2, 3 *et* 6 *vocum*; Augsbourg, 1614, in-4°. — 4° *Virginalia Eucharistica quatuor vocum;* Monachii, Henrici, 1616, in-4°. — 5° *Alphabetum marianum triplici cantionum serie ad multifariam vocum harmoniam;* Munich, 1621. Ce recueil contient 57 antiennes de la Vierge. On trouve aussi des compositions de Rodolphe de Lassus dans quelques recueils des œuvres de son père. La bibliothèque royale de Munich ne possède pas les volumes manuscrits que Rodolphe fit présenter à son souverain, et qui contenaient 6 messes, 6 Magnificat et 6 motets; mais on y trouve le Madrigal à 6 voix : *Perche fuggi*, et un *Miserere* à 9 voix de cet artiste. Rodolphe a été l'éditeur de quelques œuvres posthumes de son père et le principal collaborateur du *Magnum opus*.

LASSUS (Ferdinand DE), troisième fils de Ferdinand, et petit-fils de Roland, étudia d'abord la musique sous la direction de son père, comme enfant de chœur de la chapelle ducale. En 1609 il fut envoyé à Rome par l'électeur de Bavière Guillaume, pour y achever ses études musicales. De retour en Allemagne, il entra en 1616 au service du duc Maximilien. Le 19 janvier 1625, l'électeur lui accorda une augmentation de 100 florins pour son traitement annuel. Par des motifs inconnus, il reçut à l'improviste sa démission de maître de chapelle, au mois de novembre 1629, avec sa nomination de juge du district et de caissier à Reispach. Il mourut au commencement de 1636, laissant en manuscrit un grand nombre de compositions que sa veuve offrit en vente à la cour, et dont le catalogue présente les ouvrages suivants : 3 *Magnificat;* 1 *Alma redemptoris;* 1 *Nunc dimittis;* 8 motets; quelques madrigaux à 8 voix; 1 *Miserere;* *O quam gloriosa,* motet à 16 voix; *Miserere* à 15 voix; idem à 16 voix; *Alma redemptoris* à 16 voix; quelques madrigaux à 3, 4, 5, 6, 7 voix; d'autres madrigaux à 2, 3 et 4 chœurs; 2 *Miserere* à 2 chœurs et un à trois; des hymnes pour toute l'année; quelques psaumes à

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

8 voix ; un *Magnificat* à 9 voix, et trois idem à 3 chœurs ; deux *Te Deum* à 4 chœurs ; *Stabat Mater* à 2 chœurs ; 2 litanies de la Vierge à 2 chœurs ; 2 messes à 10 voix ; idem à 3 chœurs ; quelques motets à 10, 11, 12, 15 et 16 voix ; un *Miserere* à 9 en 2 chœurs ; 1 idem à 8 en 2 chœurs ; 1 idem à 15 en quatre chœurs ; 1 idem à 12 en 3 chœurs. Ferdinand de Lassus fils a publié un seul ouvrage de sa composition intitulé : *Apparatus musicus octo vocum varias easque sacras et divinis officiis aptas complectens odas;* Monachii, 1622, in-4°. Un exemplaire de cet ouvrage, devenu d'une rareté excessive, est à la bibliothèque royale de Berlin. Les huit voix sont divisées en deux chœurs, et il y a une partie séparée pour l'accompagnement de l'orgue. Malheureusement la partie de contralto du second chœur manque dans cet exemplaire, le seul que j'aie trouvé dans tous les catalogues que j'ai vus.

Quelque incertitude paraît avoir régné dans l'esprit des bibliothécaires de Munich et de Delmotte, pour décider si ces compositions appartiennent à Ferdinand de Lassus père, ou à son fils ; pour moi, j'ai la conviction qu'elles sont de celui-ci ; car le grand nombre de voix dont elles sont formées en général était un des signes caractéristiques de l'école de Benevoli, qui était à Rome dans toute sa splendeur quand le jeune Ferdinand de Lassus s'y rendit ; c'est là qu'il a dû prendre le goût de ce genre de composition, auparavant peu connu en Allemagne. D'ailleurs Ferdinand, fils d'Orland de Lassus, était mort depuis treize ans quand *l'Apparatus musicus* fut publié.

LASUS, poëte et musicien grec dont parle Athénée, naquit à Hermione, dans l'Argolide, vers la 50e olympiade (environ cinq cent-quatre-vingt-dix ans avant l'ère chrétienne). Athénée dit que Lasus fut le premier parmi les Grecs qui écrivit sur la musique et qui donna des règles pour la composition du chant ; mais aucun de ses ouvrages n'est parvenu jusqu'à nous. Clément d'Alexandrie lui attribue l'invention du poëme dithyrambique. On croit aussi que ce fut lui qui introduisit l'usage de battre la mesure, et qui perfectionna la flûte, auparavant rauque et grossière.

LATILLA (Gaetan), né à Bari, dans le royaume de Naples, en 1713, apprit la musique dans la maîtrise de l'église cathédrale du lieu de sa naissance, puis fut envoyé à Naples, pour y achever son éducation musicale, sous la direction de Dominique Gizzi. Il était âgé de vingt-cinq ans lorsqu'il fit représenter à Naples son premier opéra, qui réussit et le fit connaître avec avantage. Appelé à Rome dans la même année pour y écrire son *Orazio*, il y obtint un éclatant succès qui lui fit trouver des protecteurs et lui ouvrit les portes de la maîtrise de Sainte-Marie-Majeure. Il y fut admis comme second maître de chapelle et coadjuteur de Cannicciari, le 31 décembre 1738 ; mais une longue maladie ne lui ayant pas permis de remplir ses fonctions, il fut remercié le 8 avril 1741, et retourna à Naples pour y rétablir sa santé. Sa convalescence fut longue et pénible : enfin il put reprendre ses travaux, et, pendant plus de vingt ans, il continua d'écrire avec succès pour les principaux théâtres d'Italie. En 1756, Latilla fut nommé maître du chœur du Conservatoire de *la Pietà*, à Venise, et le 16 mars 1762 il obtint la place de second maître de la chapelle ducale de Saint-Marc, en remplacement de Galuppi qui venait d'être élevé au poste de premier maître. Son traitement n'était que de 120 ducats : au mois de janvier 1765, Latilla obtint une augmentation de quarante ducats ; mais jamais il ne parvint à faire porter son salaire à 200 ducats, qui était celui du premier organiste. Blessé d'une injustice que son mérite, et son zèle dans l'exercice de ses fonctions, auraient dû lui épargner, il donna sa démission au mois de juin 1772 et s'éloigna de Venise, en déclarant qu'il n'y mettrait plus les pieds. Burney, qui vit cet artiste dans cette ville en 1770, dit qu'il trouva en lui un homme instruit dans la musique ancienne et moderne, beaucoup de simplicité et de bonté. De retour à Naples vers la fin de 1772, Latilla y était encore en 1785, lorsque Ferrari y arriva et le prit pour maître de composition. Nous devons à ce dernier quelques détails intéressants sur le caractère et les habitudes de son maître : il les a publiés dans ses mémoires (1). « Latilla (dit-il) était fort habile « dans l'art du contrepoint ; mais, dans ses ha- « bitudes, c'était un vrai *lazzarone* : pourvu « qu'il eût de quoi acheter un plat de macaroni, « il était satisfait. Le prix de ses leçons était d'un « *carlino* pour un Napolitain, de deux pour un « étranger en général, et de trois pour un An- « glais. Comme étranger, je lui offris deux *car-* « *lini* : Non, non, me dit-il, vous êtes un Ty- « rolien ; et comme *Tirolese* rime avec *Inglese*, « ergo, vous devez payer comme votre ami sir « Thomas Attwood. Il n'y avait rien à répondre « à cet argument : je me résignai à payer, et « n'eus qu'à me louer d'avoir trouvé un maître « si instruit. Il venait chez moi quatre fois cha-

(1) *Aneddoti piacevoli e interessanti occorsi nella vita di Giacomo Gotifredo Ferrari.* Londres, 1830, 2 vol. in-12.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

« que semaine, et nous passions ensemble plu- « sieurs heures. »

Latilla vivait encore en 1788, mais il mourut peu de temps après. Peu de compositeurs de l'école napolitaine ont eu un style aussi correct que lui : sa musique d'église est particulièrement remarquable à cet égard. Je possède de lui une messe à quatre voix avec orgue, et le psaume *In exitu* à cinq, compositions de grand mérite. La liste de ses opéras est composée des ouvrages suivants : 1° *Demofoonte;* Naples, 1738. — 2° *Orazio;* Rome, 1738, et Venise, 1743. — 3° *La finta Cameriera;* Naples 1743. — 4° *La Gara per la gloria;* Venise, 1744. — 5° *Madama Giana*, avec Galuppi; ibid. — 6° *Amore in tarentola*, ibid. 1750. — 7° *La Pastorella al soglio*, ibid. 1751. — 8° *Griselda*, Rome, 1747. — 9° *Gl' Impostori*, 1751. — 10° *L'Opera in prova alla moda*, 1751. — 11° *L'Isola d'amore.* — 12° *Urganostocor*, 1752. — 13° *L'Olimpiade*, 1752. — 14° *Amore artigiano*, 1761, — 15° *Alessandro nell' Indie*, 1753. — 16° *Merope*, 1763. — 17° *La Giardiniera contessa.* — 18° *La Commedia in Commedia.* — 19° *Don Calascione.* — 20° *La buona Figliuola creduta vedova;* Venise, 1766. On connaît aussi de Latilla l'oratorio : *L'onnipotenza e la misericordia divina.* Ce compositeur était oncle de Piccinni.

LATOUR (Jean), pianiste et compositeur, né à Paris vers 1766, se rendit à Londres dans les premières années de la révolution française, et s'y livra à l'enseignement avec beaucoup d'activité. Ses relations avec quelques émigrés de haut rang lui furent utiles, et lui procurèrent l'entrée de plusieurs grandes maisons. Le titre qu'il obtint de pianiste du prince de Galles (depuis lors roi d'Angleterre, sous le nom de Georges IV) acheva sa fortune. Devenu en quelque sorte le *Gelinek* de l'Angleterre par ses compositions et ses arrangements faciles pour le piano, il multiplia les variations, pots-pourris, fantaisies, qui obtenaient partout un succès de vogue, et en recueillit des sommes considérables. Vers 1810 il établit à Londres une maison de commerce de musique sous le nom de *Chappell et Cie;* plus tard, il se sépara de son associé, qui fonda une autre maison. Quoique Latour vécût alors dans une maison de campagne voisine de Londres, il conserva encore son commerce pendant quelques années. Vers 1830 il quitta les affaires, et quelque temps après il se fixa à Paris, où il est mort en 1837. On a, sous le nom de cet artiste : 1° *Concerto militaire* pour le piano (en *ut*); Paris, Janet et Cotelle. — 2° Cinq duos détachés pour harpe et piano; Londres et Paris. — 3° Environ trente divertissements et rondeaux détachés pour piano et violon ou flûte, la plupart sur des thèmes d'opéras ou des airs populaires, gravés à Londres, à Paris, et dans les principales villes d'Allemagne. — 4° Environ vingt-cinq duos à quatre mains sur différents thèmes connus, ibid. — 5° Sonates progressives pour piano seul; Londres, Berlin, Offenbach. — 6° Sonates faciles et doigtées idem; Paris, Carli, Frey, etc. — 7° Environ soixante suites de variations, divertissements, caprices, etc, pour piano seul, Londres, Paris, et les principales villes de l'Europe. — 8° Valses et danses pour piano seul, Londres et Offenbach.

LATOUR DE FRANQUEVILLE (Mme DE). On attribue à une dame de ce nom une critique amère de tous les passages qui concernent J.-J. Rousseau dans l'Essai sur la musique, de La Borde. Ce pamphlet a pour titre : *Errata de l'Essai sur la musique ancienne et moderne, ou Lettre à M*** par Mme**** (En Suisse), 1780, in-12. D'autres personnes ont cru que Gaviniès (*voy.* ce nom) était le principal auteur de cette brochure. La Borde répondit avec aigreur dans le *Supplément à l'Essai sur la musique,* et l'auteur de l'*Errata* fit une réplique intitulée *Mon dernier mot,* qui termina la dispute. Ces deux pièces ont été ajoutées à l'édition complète des œuvres de J.-J. Rousseau, publiée à Genève en 1782, et à toutes les éditions postérieures.

LATROBE (Chrétien-Ignace), fils d'un ecclésiastique anglais, naquit à Fulnec, dans le Yorkshire, en 1758. Dès son enfance il mêla l'étude de la musique à ses études littéraires. Après avoir suivi des cours élémentaires dans sa ville natale, il fut envoyé par son père, en 1771, au collége de la secte religieuse des *Frères-unis,* situé à Niesky, dans la haute Lusace. Il y resta treize ans, puis il retourna en Angleterre dans l'année 1784, et y entra dans les ordres. Depuis lors il a toujours résidé à Londres, où il vivait encore en 1824. Quelques concertos pour le piano ont été ses premières compositions; ils sont restés en manuscrit. Vers 1790 il a fait paraître 12 variations pour le même instrument; Londres et Leipsick. A cette publication succéda une sonate pour piano et violon obligé, ibid. En 1791, lorsque Haydn visita Londres, Latrobe lui fit entendre une œuvre de trois sonates, op. 3, qui furent approuvées par le célèbre artiste et parurent à Londres dans la même année. Quelques antiennes parurent ensuite, et furent suivies du *Dies iræ*, hymne du jugement dernier, traduit en anglais, de *The Dawn of Glory* (L'aurore de gloire), hymne sur le bonheur du rédempteur; de l'*Antienne du Jubilé*.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

pour le cinquantième anniversaire de l'avénement de Georges III au trône d'Angleterre ; d'un *Te Deum* exécuté dans la cathédrale d'York ; d'un *Miserere ;* de quelques antiennes publiées dans un livre de chant à l'usage des *Frères-unis*, et de six airs avec accompagnement de piano, dont les paroles sont de Cooper et de Miss Anna More. En 1806, Latrobe commença la publication d'une collection de musique religieuse, dont il avait paru cinq volumes en 1824 ; cet ouvrage a pour titre : *Selection of Sacred Music.*

LATROBE (J.-A.), fils du précédent, naquit à Londres, en 1792. Dès son enfance il se livra à l'étude de la musique. Devenu maître de chapelle à Liverpool, il a écrit plusieurs antiennes à trois et à quatre voix ; mais il est connu surtout par un livre sur la musique d'église intitulé : *Music to the Church considered in its various branches, congregational and choral ;* Liverpool, 1837, in-8°.

LATZEL (Joseph), né le 12 mai 1764, à Marienthal, dans le comté de Glatz, était fils d'un instituteur qui fut placé à Rosenthal en 1770. Dès son enfance, il manifesta les plus heureuses dispositions pour la musique. Quoiqu'il ne reçût pas de leçons, à cause des occupations multipliées de son père, et qu'il fût obligé de s'instruire lui-même, il fit de si rapides progrès, qu'à l'âge de quatorze ans il était en état de donner des leçons d'orgue, de violon et de solfége. En 1778, il se rendit au gymnase catholique de Breslau pour y continuer ses études. Son talent précoce attira sur lui l'attention du directeur de musique Fœrster, qui le prit en affection et le dirigea dans ses travaux. En 1787 il commença un cours de théologie : lorsqu'il l'eut terminé, il entra, le 15 octobre 1790, au couvent de la Croix, à Neisse, où il fut ordonné prêtre deux ans après. Dès lors il put se livrer en liberté à la pratique de l'art qu'il aimait avec passion. En 1798 il fut nommé directeur du chœur de son couvent et professeur de musique d'un grand nombre d'élèves, dont plusieurs sont devenus depuis lors des artistes renommés dans la Silésie. Après une courte maladie, ce digne homme a cessé de vivre le 5 septembre 1827. Il a laissé en manuscrit plusieurs vêpres, une messe solennelle (en *ut* majeur), beaucoup d'hymnes, offertoires et antiennes, quatre *Alma*, un *Regina Cœli*, et une cantate pour l'anniversaire d'un jour de naissance. Tous ces morceaux ont été exécutés dans le chœur du couvent de la Croix pendant trente ans.

LAU (Charles), né en Bohême vers le milieu du dix-huitième siècle, se fit d'abord connaître par son talent sur le cor, et composa quelques concertos qui étaient estimés, vers 1780, et qui sont restés en manuscrit. Plus tard il alla en Russie et y fut employé comme professeur de musique à l'université d'Iekatherinoslaw, où il se trouvait en 1790. Il était aussi dans le même temps directeur de la musique du corps impérial des chasseurs, et en même temps de la garde à cheval. Il travailla longtemps au perfectionnement de la musique de cors russes lorsqu'il était (en 1784) directeur de la musique du prince Potemkin. En 1787, il fit entendre cette musique en Crimée, devant l'empereur Joseph II et l'impératrice Catherine, qui le félicitèrent sur ses succès.

LAUB (Ferdinand), violoniste distingué, fils d'un pauvre musicien, est né à Prague, le 19 janvier 1832. Entré au Conservatoire de cette ville en 1840, il y devint élève de M. Mildner pour son instrument. Ses progrès furent si rapides, qu'à l'âge de douze ans il joua dans un concert la grande polonaise d'Ernst avec un brillant succès. Lorsqu'il eut atteint sa dix-huitième année, il voyagea en Allemagne, particulièrement en Bavière, donna un concert à Augsbourg, et joua au théâtre de Munich. Partout il excita l'admiration par son talent précoce. Entré à l'âge de vingt ans dans la chapelle du duc de Saxe-Weimar, il y est resté attaché pendant plusieurs années ; puis il a été engagé, comme maître de concerts, à Berlin, où il se trouve encore (1862). M. Laub a fait plusieurs voyages en Hollande et en Belgique, où il a obtenu de beaux succès. Il a également visité Londres, Vienne et plusieurs autres grandes villes, où il est considéré comme un violoniste de grande valeur. Cet artiste, musicien d'une éducation solide, est particulièrement remarquable par le mécanisme de la main gauche. Son jeu a de la hardiesse et de l'originalité, mais il laisse désirer plus de délicatesse et d'élégance.

LAUBE (Antoine), né à Brux, en Bohême, le 10 novembre 1718, vécut d'abord à Prague comme enfant de chœur, et obtint ensuite la place de directeur de musique à l'église des Chartreux de Saint-Galle, dans cette ville. Après la mort de François Brixi, il fut nommé maître de chapelle de l'église métropolitaine, le 1er novembre 1771, et il y resta jusqu'à sa mort, qui arriva le 24 février 1784. Il était aussi membre de la confrérie de Sainte-Cécile, à l'église des Minorites. On connaît de lui plusieurs messes et motets dont le style lâche et sautillant n'est pas convenable pour l'église ; ces compositions sont restées en manuscrit.

LAUCHER (Joseph-Antoine), corniste et compositeur, dans la seconde partie du dix-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

huitième siècle, fut directeur de musique à Dillingen sur le Danube, ville qui appartenait autrefois à l'Autriche et qui est maintenant à la Bavière. Cet artiste a publié : 1° XVIII hymnes de vêpres à 4 voix, 2 violons, orgue, violoncelle et 2 cors, suivis d'un *Te Deum* et d'un *Veni Sancte spiritus* complets, Augsbourg, 1786. — 2° *Sacrificium mortuorum seu III missæ solemnes, breves tamen, de Requiem, occasione exequiarum felicissimæ memoriæ Josephi II, Romanorum imperatorum et Elisabethæ imperatricis, in insig. ecclesia collegiata D. Petri Dilling. ritè persolularum decantatæ, nunc vero in lucem publicam editæ. Vocibus ordin. concinnentibus, 2 violinis, alto viola et organo necessariis, 2 cornibus vero, 2 clarinettis vel obois et violone, partim oblig. partim ad libit.*, op. 2; Spire, Bossler, 1792.

LAUCHER (...), fils d'un trompettiste habile, est né à Strasbourg vers 1794. Il était lui-même corniste de talent. Cet artiste fut directeur d'une école de musique qu'il avait fondée dans cette ville, et qui a été l'origine du conservatoire actuel. Laucher a écrit une messe solennelle à 4 voix et orchestre qui a été exécutée à Strasbourg en 1840.

LAUDI (Victor), maître de chapelle de la cathédrale de Messine, vers la fin du seizième siècle, naquit à Alcara en Sicile. Il a fait imprimer de sa composition : *Il primo libro de' Madrigali a 5 voci ; con un dialogo a otto voci* ; Palerme, 1597, in-4°.

LAUER (A. baron DE), officier de cavalerie au service de Prusse, et amateur de musique à Berlin, s'est fait connaître comme pianiste et comme compositeur par les ouvrages suivants : 1° *Rose la Meunière*, petit opéra représenté au théâtre de Hambourg en 1829, et gravé en partition réduite pour le piano ; Hambourg, Christiani. — 2° Introduction et variations sur l'air allemand : *Wenn ich nur alle Mædchen wüsste*, op. 1 ; Berlin, Lischke. — 3° 6 chansons allemandes avec acc. de piano ; Hambourg, Christiani. On connaît aussi sous le même nom un œuvre de quatuors pour des instruments à cordes, publié à Berlin, en 1838.

LAUER (....), professeur de musique à Strasbourg, vers 1830, a publié : 1° 50 chants à 2 voix, dans tous les tons majeurs et mineurs. — 2° 24 chants religieux pour les écoles populaires. — 3° Canons à 4 voix idem.

LAUFFENSTEINER (.... DE), luthiste au service de l'électeur de Bavière, vivait à Munich vers 1760. Il a laissé en manuscrit : 1° Six divertissements (*parthien*) pour le luth. — 2° Six duos pour deux luths.

LAUGIER (l'abbé Marc-Antoine), naquit en 1713 à Manosque, en Provence. Après avoir fini ses études, il entra chez les jésuites, à Lyon, et s'y fit remarquer par son talent pour la prédication. Appelé à Paris, il eut l'honneur de prêcher devant le roi, et, pendant plusieurs années, ses sermons attirèrent la foule dans les principales églises de la capitale. En butte à la jalousie de ses confrères, et prévoyant leur intention de le renvoyer en province, il sortit de la société, et devint abbé séculier. Ses protecteurs lui firent obtenir l'emploi de secrétaire d'ambassade près de l'électeur, à Cologne. Les services qu'il y rendit pendant la guerre de Hanovre furent récompensés, en 1757, par l'abbaye de Ribeauté qu'on lui donna. Il passa le reste de ses jours dans une vie tranquille, uniquement occupé de travaux littéraires, et mourut d'une fluxion de poitrine, le 7 avril 1769. L'abbé Laugier aimait passionnément la musique ; une partie de sa vie fut consacrée à l'étude de cet art. A l'époque où parut la lettre de Jean-Jacques Rousseau sur la musique française, il prit part à la polémique qu'elle fit naître, par la publication d'un écrit intitulé : *Apologie de la musique française*, Paris, 1754, in-4°. Boisgelou possédait le manuscrit autographe d'un autre ouvrage de Laugier sur le même sujet ; il avait pour titre : *Supériorité de la musique française démontrée*. L'abbé Laugier commença en 1756 la publication d'un écrit périodique sous le titre de *Sentiment d'un harmoniphile sur divers ouvrages de musique* (voyez Morambert et Léris), in-8°. Il n'en a paru que deux numéros.

LAUR (Ferdinand), né le 22 février 1791 à Markdorf, dans le grand-duché de Bade, près du lac de Constance, fut destiné par son père, dès son enfance, à la profession pédagogique. La musique fut particulièrement l'objet de ses études. Il n'était âgé que de dix-huit ans lorsqu'il fut chargé d'enseigner les éléments de cet art dans une institution à Gottstadt, bourg du canton de Berne ; mais il n'y resta qu'une année, et en 1810 il accepta une position semblable à Hofwyl ; il l'occupa jusqu'à la fin de 1820. Ce fut alors qu'il fut appelé à Bâle, en qualité de professeur de chant du Gymnase et de l'école primaire des filles. Peu de temps après il fut chargé du même enseignement à l'université. En 1824, il fonda dans cette ville une société de chant pour des voix d'hommes : il la dirigeait encore en 1858. Les compositions de cet homme laborieux consistent en plusieurs recueils de chants à 2 voix pour les écoles, des chants en chœur pour l'église, les écoles et les sociétés chantantes, et des chœurs pour des voix d'hommes.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

LAURENBERG (Pierre), docteur en médecine et professeur de poésie à Rostock, né dans cette ville en 1585, y est mort le 13 mai 1639. Il est auteur d'une facétie intitulée : *Belligerasmus, id est historia belli exorti in regno musico*, que Sartorius, organiste de Maximilien, archiduc d'Autriche, publia à Hambourg en 1622, in-8°. Une seconde édition de cet ouvrage parut en 1626, et l'auteur en donna une troisième en 1636, où il se nomme. Enfin, après la mort de Laurenberg, une quatrième édition fut publiée sous le titre de *Musomachia, seu bellum musicale*, Rostock, 1642, in-8°. L'objet de cette plaisanterie est une discussion entre la nouvelle musique, représentée par *Orphée*, et la tonalité du plain-chant sous la figure d'un personnage appelé *Bisthon*. Celui-ci calomnie son adversaire, qui le confond par ses arguments. Opinions diverses sur l'objet de la querelle; guerre acharnée, après laquelle vient une transaction par laquelle l'autorité du plain-chant sera renfermée dans l'église, tandis que la nouvelle musique regnera dans les plaisirs mondains. Venu à propos, à l'époque où il parut, ce petit ouvrage aurait pu être piquant, si l'exécution en eût été meilleure; mais au lieu de l'esprit qu'il aurait fallu y mettre, on n'y trouve qu'un style sec, lourd et pédant.

LAURENCIN (F.-P., comte), docteur en philosophie et amateur de musique, né à Vienne vers 1808, est, dit-on, fils naturel de l'archiduc Rodolphe. Il est auteur d'un écrit qui a pour titre : *zur Geschichte der Kirchenmusik bei den Italiencrn und Deutschen* (Pour l'histoire de la musique d'église chez les Italiens et les Allemands). Leipsick, H. Matthes, 1836, in-8° de 108 pages.

LAURENCINI, ou plutôt LORENZINI (....), fut un célèbre luthiste à Rome, dans la seconde partie du seizième siècle. Le pape le créa chevalier de l'Éperon d'or. Besardus, dont il fut le maître, en parle avec admiration dans la préface de son *Thesaurus harmonicus*.

LAURENCIO (Mariani de), prêtre et chanoine de Noli, en Sardaigne, vécut au commencement du dix-septième siècle. Il a publié plusieurs ouvrages de sa composition, dont on ne connaît que ceux-ci : 1° *Il primo libro de' Madrigali a 5 voci con un dialogo ad otto*, Venise, 1602, in-4°. — 2° *Salmi, Magnificat, falsi bordoni e Missa a 4 voci con il basso continuo per l'organo*, op. 5, Palerme, 1624.

LAURENS (Jean-Bonaventure), archéologue, dessinateur, organiste et compositeur, né à Carpentras, le 14 juillet 1801, occupe, depuis 1835 environ, la position de secrétaire agent comptable de la faculté de médecine à Montpellier. Amateur passionné de musique, M. Laurens en a fait une étude sérieuse dans sa jeunesse, et s'est attaché particulièrement à l'orgue. Admirateur des ouvrages de Rink (*voyez* ce nom), auxquels il devait la connaissance pratique de ce bel instrument, il fit trois fois le voyage de Darmstadt pour chercher près de cet excellent maître l'instruction dont il sentait le besoin. Il ne tarda pas à devenir son ami dévoué, et fut traité comme un fils par ce digne artiste et respectable vieillard. Depuis une longue suite d'années, M. Laurens remplit les fonctions d'organiste à l'église Saint-Roch de Montpellier. Porté vers l'art sérieux par son sentiment et par ses études, il a écrit de la musique d'orgue et de chant dont une partie a été publiée à Paris chez Richault, entre autre un *Stabat* à 3 voix et orgue, et dont le reste est encore inédit. Comme littérateur musicien, il a donné : 1° La traduction française d'une autobiographie de Rink, avec des additions et le portrait très-ressemblant du célèbre organiste de Darmstadt, dessiné par lui, et qui a paru dans le deuxième volume de la *Revue de la musique religieuse, populaire et classique*, publiée par M. Danjou (p. 275-284 et 320-332). — 2° Notice sur Éléazar Genet (*voyez* ce nom), connu sous le nom de *Carpentras*, dans le même recueil (t. III, p. 49 et 72), avec la mise en partition des Lamentations de Jérémie pour deux ténors et deux basses, par Carpentras. — 3° Quelques articles de critique dans la *Revue et Gazette musicale de Paris*, dans plusieurs Revues du Midi et dans le *Journal de l'Hérault*. — 4° *Souvenirs d'un voyage à l'île de Majorque*; Paris, Arthus-Bertrand, 1840, g. in-8°, avec 55 planches lithographiées, et deux pages de musique. Le onzième chapitre de ce volume contient des renseignements sur la situation de la musique à Majorque, particulièrement à Palma. M. Laurens a été collaborateur des *Voyages pittoresques dans l'ancienne France* de MM. Taylor et Nodier. Il est auteur de plusieurs ouvrages relatifs aux antiquités de la France méridionale et aux arts du dessin, dont la liste se trouve dans la *Littérature française contemporaine* (t. IV, p. 641), et dans la *Biographie générale*, publiée par MM. Firmin Didot frères (t. XXIX, col. 926).

LAURENT (C.), professeur de harpe à Paris, depuis 1810 jusqu'en 1820, s'est fixé ensuite à Boulogne, où il vivait encore en 1841. Il a publié de sa composition : 1° Sonates pour harpe et violon, n°s 1 et 2; Paris, Hanry. — 2° Duo pour harpe et piano; Paris, Janet et Cotelle. — 3° Fantaisie pour deux harpes sur des thèmes de Rossini; Paris, Pacini. — 4° Sonates pour harpe seule, op. 1; Paris, Janet. — 5° Fantaisie

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sur un air des *Mystères d'Isis*, op. 7; Paris, Pacini. — 6° Six petits airs variés, op. 8, ibid. — 7° Pièces de différents genres; Paris, H. Lemoine. — 8° Études progressives, pouvant servir de méthode de harpe; Paris, Janet.

LAURENTI (Pierre), prêtre, chantre et chanoine de l'église de Chartres, vers le milieu du dix-septième siècle, a composé une messe à quatre voix, *ad imitationem moduli* Regina Cœli, que Ballard a publiée en 1659, in-fol.

LAURENTI (Barthélemé-Jérôme), excellent violoniste et compositeur, né à Bologne, en 1644, fut un des premiers membres de l'Académie des Philharmoniques de cette ville, à l'époque de sa fondation (1666). Il fut attaché à la collégiale de Saint-Pétrone, en qualité de premier violon, et conserva cette position jusqu'à sa mort, arrivée le 18 janvier 1726, à l'âge de quatre-vingt-un ans et quelques mois. Il a fait imprimer de sa composition : *Sonate per camera a violino et violoncello, opera* 1ª, Bologne, Monti, 1691. Son second œuvre a pour titre : *Sei concerti a tre cioè violino, violoncello et organo*, ibid., 1720. Laurenti était déjà fort âgé quand il publia cet ouvrage.

LAURENTI (Jérôme-Nicolas), fils du précédent, apprit de lui les principes du violon, et perfectionna son talent sous la direction de Joseph Torelli et de Thomas Vitali. Il fut longtemps premier violon de Saint-Pétrone et de plusieurs autres églises de Bologne. Il obtint le titre d'académicien philharmonique en 1698, et mourut à Bologne le 26 décembre 1752. On connaît de lui *Six concertos pour* 3 *violons, viole, violoncelle et orgue*; Amsterdam, Roger.

LAURENTI (le P. Pierre-Paul), second fils de Barthélemé-Jérôme et religieux de l'ordre de Saint-François, à Bologne, naquit en cette ville dans la seconde moitié du dix-septième siècle. Dans sa jeunesse il se distingua comme chanteur dans les églises et brilla aussi comme violoncelliste. En 1698, il fut agrégé à l'Académie des Philharmoniques de Bologne pour son talent sur son instrument, et le fut en 1701, comme compositeur. Jacques-Antoine Perti avait été son maître de contrepoint. Le P. Laurenti mourut à la fleur de l'âge. (Voyez *Serie cronologica de' Principi dell'Accademia de' Filarmonici, etc.*, p. 18.)

LAURENTINO (Laurent), né à Husum, dans le duché de Sleswig, le 8 juin 1660, fut nommé *cantor* de la cathédrale et de l'école de Brême, en 1684 : il mourut dans cette ville en 1723. On a imprimé de sa composition : *Geistliche Lieder über die Sontæglicke Texte*. Brême, 1700, in-4°. (*Voy. J. Molleri Cimbria literata*, t. I, fol. 336.)

LAURENTIUS, ou plutôt LAURENZIO (Joseph), savant italien, né à Lucques, a écrit un traité *de Conviviis, hospitalitate, etc.*, où se trouve une partie intitulée : *Collectio de Præconibus, Citharœdis, Fistulis et Tintinnabulis*, qui occupe trois feuilles d'impression dans le tome VIII (p. 1458 et suiv.) du Trésor des antiquités grecques de Gronovius, et que Ugolini a aussi inséré dans le tome 32ª (p. 1111 et suiv.) de son Trésor des antiquités sacrées.

LAURENZI (Filiberto), compositeur italien du dix-septième siècle, n'est connu que par la citation qu'en fait Allacci (*Dramaturgia*, p. 308), comme ayant écrit, en collaboration avec André Mattioli, de Mantoue, la musique de l'*Esilio d'amore*, opéra représenté à Ferrare en 1651 et 1666.

LAURETIS (Gaetano), compositeur né à Naples, élève du Collége royal de musique de cette ville, a fait représenter à Civitta-Vecchia, en 1844, l'opéra intitulé : *Il Rapimento delle spose vendicato*, et a donné dans l'année suivante au théâtre Saint-Charles, de Naples, *Amalia Candiana*, qui n'eut ni succès décidé, ni chute éclatante.

LAURO ROSSI. *Voy.* ROSSI (Lauro).

LAUSKA (François-Ignace), pianiste distingué, naquit à Brünn, en Moravie, le 13 janvier 1769. Il n'avait point encore atteint sa vingt-quatrième année lorsqu'il fut attaché à la musique de la chambre de l'électeur de Bavière. Peu de temps après, il entreprit de longs voyages, visita Francfort, Hambourg, où il publia plusieurs ouvrages de sa composition, Copenhague, et Vienne, où il séjourna plusieurs années. Vers 1803 il se fixa à Berlin; depuis lors il ne quitta plus cette ville, si ce n'est pour faire un voyage en Italie. Ses élèves étaient en grand nombre; il en a formé plusieurs qui se sont fait remarquer par leur talent. Dans le Lexique de musique publié par Schilling, il est dit que Lauska est mort à Berlin en 1821; mais c'est une erreur : il n'a cessé de vivre que le 18 avril 1825. Les compositions les plus importantes de cet artiste sont : 1° Sonates pour piano seul, op. 1, 4, 6, 7, 8, 9; Hambourg, Bœhme. — 2° Idem, op. 19; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 3° Idem, op. 20, 21; Berlin, Grœbenchutz. — 4° Idem, op. 24, 26; Leipsick, Peters. — 5° Idem, op. 30, 34, 35; Berlin, Schlesinger. — 6° Idem, op. 43, 45, 46; Leipsick, Peters. — 7° Sonate facile pour piano et violon, op. 18; Mayence, Schott. — 8° Sonate pour piano et violoncelle obligé, op. 28; Berlin, Schlesinger. — 9° Introduction et rondoletto idem, op. 39, ibid. — 10° Sonate pour piano à quatre mains, op. 31, ibid. — 11° Rondeaux pour piano seul, op. 23, 27, 44; Leipsick et Berlin. — 12° Po-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

lonaises idem, op. 25, 29, 36, 42 ; ibid. — 13° Caprices idem, op. 32, 38 ; ibid. — 14° Plusieurs thèmes variés idem ; Hambourg et Berlin. — 15° Plusieurs recueils de divertissements et de petites pièces ; ibid. — 16° Une méthode pratique pour le piano ; Berlin, Schlesinger. — 17° Des chansons de table pour quatre voix d'hommes ; Berlin, Trautwein. — 18° Deux recueils de chansons à voix seule, avec accompagnement de piano, Hambourg, Bœhme.

LAUTENSACK (Paul), un des plus anciens organistes allemands, naquit à Bamberg, en 1478. Il joua l'orgue de l'église Saint-Laurent à Nuremberg, et mourut en 1561, dans un âge avancé. Il a écrit des pièces d'orgue, dont trois ont été insérées dans le rarissime recueil de Schlick (*voy.* ce nom). Lautensack cultivait aussi la peinture, les lettres et les sciences avec succès.

LAUTIER (Gustave-André), docteur en philosophie et écrivain sur la musique de l'époque actuelle, ne m'est connu que par un livre qu'il a publié et qui a pour titre : *Praktisch-theoretisches System des Grundbasses der Musik und Philosophie, als erste Abtheilung eines Grundrisses des Systems der Tonswissenschaft* (Système pratique et théorique de la base fondamentale de la musique et de la philosophie, comme première partie des éléments du système de la science musicale) ; Berlin, Duncker et Humblot, 1827, in-8° de 14 feuilles. L'analyse détaillée de ce système se trouve dans la 30e année de la *Gazette musicale* de Leipsick (1828, p. 149-153). On a aussi de M. Lautier un article *sur les successions de quintes*, inséré dans la *Gazette musicale* de Berlin (1827, nos 48 et 49).

LAUVERJAT (Pierre), maître de musique de la Sainte-Chapelle de Bourges, au commencement du dix-septième siècle, a fait imprimer plusieurs messes dont voici les titres : 1° *Missa 5 vocum ad imitationem moduli* Tu es Petrus ; Paris, Pierre Ballard, 1613, in-fol. — 2° *Missa ad imit. moduli* Ne moreris, 5 *voc.* ; ibid., 1613, in-fol. — 3° *Missa 5 vocum ad imit. moduli* Confitebor tibi Domine ; ibid., 1613, in-fol. — 4° *Missa 5 voc. ad imit. moduli* Fundamenta ejus ; ibid, 1613. — 5° *Missa quatuor vocum ad imit. hymni* Iste Confessor ; ibid., 1617. — 6° *Missa quatuor vocum ad imit. moduli* Legem pone ; ibid., 1617, in-fol. — 7° *Missa pro defunctis quatuor vocum*, ibid., 1623, in-fol. — 8° *Missa ad imit. hymni* O gloriosa Domina ; ibid., 1623, in-fol.

LAUXMIN (Sigismond), jésuite polonais, né en 1596, devint en 1656 provincial de son ordre en Lithuanie, et mourut en 1670, dans sa 74e année. On a de lui un petit traité élémentaire de musique, intitulé *Ars et Praxis musica*, Wilna, 1667, in-4°.

LAVAINE (Ferdinand), professeur de piano au Conservatoire de Lille (Nord) et compositeur, est né dans cette ville vers 1810. Dans sa jeunesse il reçut des leçons de quelques bons maîtres ; mais la lecture des partitions des compositeurs les plus renommés de cette époque fut la principale source de son instruction dans l'art. Il débuta jeune dans la carrière de compositeur, et publia vers 1833 ses premiers ouvrages pour le piano. Bientôt après il aborda les choses d'un ordre plus élevé, écrivit des ouvertures, des symphonies, qui furent entendues dans les concerts de Lille, et y fit exécuter, en 1835, *La Fuite en Égypte*, oratorio dont Berlioz a donné l'analyse dans la *Revue et Gazette musicale de Paris* (ann. 1837, pages 203 et suivantes). En 1836 il fit représenter au théâtre de sa ville natale *Une Matinée à Cayenne*, opéra en un acte, qui fut bien accueilli et eut tout le succès qu'on peut obtenir dans une ville de province, c'est-à-dire trois ou quatre représentations. Un drame en 4 actes, écrit par le beau-frère de M. Lavaine, et qui avait pour titre : *Artus et Rikemer*, lui fournit l'occasion d'écrire une ouverture et quelques morceaux mélodramatiques. Cet ouvrage, représenté au théâtre de Lille, au mois de février 1840, eut du succès. Dans la même année, M. Lavaine fit entendre dans la même ville le 29e psaume avec chœur et orchestre. En 1841, ce fut un *De Profundis* qui appela de nouveau l'attention des concitoyens du compositeur. Plein d'ardeur et d'ambition, M. Lavaine fit entendre, au mois de novembre de la même année, une messe solennelle pour voix d'hommes dans l'église Saint-Étienne. Enfin, chaque année de la carrière de cet artiste fut marquée pendant près de vingt ans par quelque grand ouvrage ou des qualités estimables se mêlaient à des défauts d'expérience ou de goût qu'il est difficile d'éviter en province, où l'activité de l'art manque presque toujours. Les génies d'exception seuls n'ont besoin que d'eux-mêmes pour créer des œuvres d'élite. M. Lavaine a fait graver à Lille et à Paris chez Brandus, Richault et autres éditeurs, environ soixante-dix œuvres de pièces de différents genres pour le piano.

LAVALLIÈRE (Louis-César **DE LA-BEAUME-LE-BLANC**, duc de), grand fauconnier de France, né le 9 octobre 1708, mort à Paris, le 19 novembre 1780, fut un des bibliophiles français les plus distingués, et posséda une des bibliothèques les plus belles et les plus précieuses de l'Europe. On lui attribue un livre

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

qui a pour titre : *Ballets, opéras et autres ouvrages lyriques, par ordre chronologique, depuis leur origine, avec une table alphabétique des ouvrages et des auteurs ;* Paris, 1768. Il paraît certain que le duc de Lavallière a eu quelques collaborateurs pour cet ouvrage.

LAVAUX (AMABLE), professeur de flûte à Paris, vers 1750, a publié dans cette ville quatre livres de sonates pour flûte, en solos, en duos et en trios.

LAVENU (LOUIS-HENRI), fils d'un flûtiste et marchand de musique à Londres, naquit dans cette ville, en 1818. Élève de l'Académie royale de musique, il y reçut des leçons de violoncelle, de piano et de composition, et lorsqu'il fut sorti de cette institution, il entra comme violoncelliste au théâtre de la reine. On connaît sous son nom quelques petites pièces de piano, des *Glees* et des chansons anglaises. Un opéra de sa composition, intitulé *Loretta*, fut représenté à *Drury-Lane* en 1848. Mécontent de sa situation en Angleterre, Lavenu se rendit en Australie, et y prit la position de chef d'orchestre du théâtre de Sydney. Il est mort dans cette ville, le 1er août 1859, à l'âge de 41 ans.

LAVIGNA (VINCENT), né à Naples, vers 1777, étudia le chant et la composition au Conservatoire de *la Pietà de' Turchini ;* puis, sur la recommandation de Paisiello, fut chargé en 1802, d'écrire pour le théâtre de *la Scala*, à Milan, *La Muta per amore, ossia il Medico per forza* (Le médecin malgré lui), qui obtint un brillant succès. Au carnaval suivant, il écrivit à Ferrare : *L'Idolo di se stesso.* A la saison d'automne de 1804 il composa *L'Impostore avvilito*, qui fut suivi, à Parme, d' *Il Coriolano*, en 1806, et à Milan, en 1808, *Di Posta in posta* (traduction du *Conteur*, de Picard) ; de *Zaïra*, à Florence, en 1809 ; de *Orcamo*, à Milan, dans la saison du carême de la même année, et enfin dans la même ville, au printemps de 1810, de *Chi s'è visto s'è visto.* Lavigna, fixé à Milan, en qualité de professeur de chant et de *maestro al cembalo* du théâtre de *La Scala*, y vivait encore en 1837 ; mais il est mort peu de temps après.

LAVIGNE (ANTOINE-JOSEPH), célèbre hautboïste, né à Besançon (Doubs), le 23 mars 1816, reçut les premières leçons de musique de son père, qui était musicien dans un régiment d'infanterie. Admis comme élève au Conservatoire de Paris, le 21 janvier 1830, il fut obligé d'en sortir le 3 mai 1835, pour suivre son père, dont le régiment quittait alors Paris, et allait en garnison dans un département éloigné. Le 17 octobre 1836, Lavigne rentra au Conservatoire dans la classe de M. Vogt, son ancien maître, et obtint le premier prix au concours de l'année suivante. M. Lavigne fut attaché à l'orchestre du Théâtre-Italien de Paris pendant plusieurs années, comme premier hautbois ; puis il se rendit à Londres et s'y fixa. Il entra d'abord au théâtre de la reine, et fut engagé ensuite comme soliste par Jullien (*voy.* ce nom) pour ses concerts. M. Lavigne fut le premier qui entreprit d'appliquer au hautbois le système de clefs imaginé par Boehm pour la flûte : il se rendit ensuite en Allemagne auprès de cet artiste pour travailler au perfectionnement de son instrument, et ne cessa de s'en occuper pendant près de quinze ans. Pendant ce temps il fit aussi des études constantes pour donner à son talent de hautboïste toute la perfection désirable. Il est aujourd'hui considéré comme un artiste de premier ordre en son genre.

LAVINETTA (BERNARD DE), ou plutôt LAVINHETTE, moine de l'ordre des Frères mineurs et théologien, né dans le Béarn, vers 1475, a donné une explication de la doctrine de Raimond Lulle, sous le titre : *Artis magnæ Lullianæ interpretatio*, Lyon, 1517, 1523, in-4°, qui a été réimprimée à Cologne, en 1612, par les soins d'Alstedius. Il y traite en 6 chapitres de la musique, suivant la théorie philosophique de Lulle (*voy.* ce nom).

LAVIT (J.-B.-G.), ancien élève de l'École polytechnique, puis professeur de l'Athénée de Paris, né dans la seconde partie du dix-huitième siècle, s'est fait connaître avantageusement par un traité complet de perspective, publié à Paris en 1804. On lui doit aussi un livre qui a pour titre : *Tableau comparatif du système harmonique de Pythagore et du système des modernes*, Paris, 1808.

LAVOCAT (PIERRE), maître de musique à Dijon, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, a composé la musique d'une pièce intitulée : *Le Concert des dieux*, dont les paroles étaient de Derequeleyné, curé d'Esbarres : cette pièce fut écrite pour le mariage du duc de Lorraine ; elle fut chantée au château de Fain, et publiée à Dijon, chez Reneyre (sans date), in-8°.

LA VOYE MIGNOT (DE), géomètre français, né dans la première partie du dix-septième siècle, s'est fait connaître par un *Commentaire bref des éléments d'Euclide*, Paris, 1649, in-4°. Il publia ensuite un livre qui a pour titre : *Traité de musique, reveu et augmenté de nouveau d'une quatriesme partie, laquelle (outre tous les exemples des principales règles pratiquées par les plus fameux autheurs) contient de plus la maniere de composer a*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

deux, à trois, à quatre et à cinq parties, avec les plus importantes observations qui se doivent garder en toute sorte de musique, tant vocale qu'instrumentale, conformement aux ouvrages des plus rares et des plus célèbres maîtres de ce bel art. Seconde édition, Paris, Robert Ballard, 1666, in-4°. Cette deuxième édition n'est point réelle; on a seulement changé le frontispice et l'avant-propos, puis ajouté la quatrième partie de l'ouvrage, qui forme une pagination particulière, depuis la page 1 jusqu'à 30, et qu'on a placée à la suite de la table des chapitres, des errata et de l'extrait du privilége des trois premières parties. La supercherie se reconnaît à ces mots placés au bas de la dernière page de la troisième partie : Achevé d'imprimer le 25 septembre 1656. Le privilége est du 22 septembre de la même année. Le titre des exemplaires publiés alors était celui-ci : *Traité de musique pour bien et facilement apprendre à chanter et composer tant pour les voix que pour les instruments.* Ce livre était déjà rare en 1722, comme on le voit par la table des ouvrages imprimés chez les Ballard, placée à la suite du *Traité d'harmonie* de Rameau : il est à présent à peu près introuvable. La Voye Mignot a fait preuve de connaissances réelles en musique dans cet ouvrage, dont les exemples d'harmonie sont bien écrits. L'exposé des principes de la musique a pour base la gamme du plain-chant avec ses muances; il n'y est même fait aucune mention de l'existence de la gamme moderne. A la fin de la quatrième partie, on trouve ce passage : « Afin de ne laisser que le moins « que je pourray à désirer, je tâcherai de mettre « au jour quelques ouvrages de ma façon, non- « seulement en parties séparées, mais encore en « partition, ou l'on pourra faire beaucoup de « remarques sur quantité de choses dont j'ay « parlé en ce présent Traité. » Il ne paraît pas que La Voye Mignot ait réalisé son projet à cet égard.

LAWES (Guillaume), fils de Thomas Lawes, vicaire de Salisbury, naquit en cette ville vers 1585. Ayant montré d'heureuses dispositions pour la musique dès son enfance, il fut placé par le comte de Hertford sous la direction de Coperario, qui lui fit faire de rapides progrès dans cet art. Après avoir été quelque temps attaché au chœur de Chichester, il obtint en 1602 une place dans la chapelle royale; mais bientôt il abandonna cet emploi pour entrer dans la musique particulière de la chambre du roi Charles Ier. Tous ceux qui le connurent, dit Fuller, l'aimèrent et le respectèrent à cause de sa droiture et des qualités de son esprit. Son attachement pour le prince qu'il servait l'engagea à prendre les armes en sa faveur. Pour l'éloigner du danger, lord Gerrard le nomma commissaire de l'armée royale; mais l'activité de Lawes lui fit repousser ce poste; il voulut combattre les ennemis de son roi, et se fit tuer au siége de Chester en 1645. Charles Ier fut, dit-on, si affligé de sa perte, qu'il en porta le deuil. La plupart des compositions de ce musicien consistent en fantaisies pour des violes et l'orgue; mais son ouvrage le plus important est une collection de psaumes à trois voix et basse continue, sur la paraphrase de Sandy, qu'il composa conjointement avec son frère Henri, et que celui-ci a publiée en 1648, sous ce titre : *Choice psalms put into music for three voices.* Burney a inséré un des morceaux de cet œuvre dans son Histoire générale de la musique (t. III, p. 405). Quelques-unes des fantaisies de Lawes ont été publiées dans les collections de son temps.

LAWES (Henri), frère du précédent, mais beaucoup plus jeune, naquit à Salisbury en 1600, et apprit la musique sous la direction de Coperario. Au mois de novembre 1625, il reçut sa nomination de musicien de la chapelle royale; quelque temps après, il entra dans la musique particulière du roi Charles Ier. Ami de Milton, il mit en musique quelques poésies de cet homme célèbre, et le *Comus* de l'auteur du *Paradis perdu* fut d'abord composé par Lawes. Depuis lors, plusieurs musiciens anglais y ont adapté de la musique nouvelle. Cette pièce fut représentée en 1634 à Ludlow-Castle, pour l'amusement de la famille du comte de Bridgewater et d'autres gentilshommes du voisinage. Lawes jouait lui-même un rôle dans cet ouvrage, dont la musique n'a jamais été imprimée. Ce musicien continua son service près du roi jusqu'à l'époque de la révolution. Pendant le protectorat, il vécut en donnant des leçons. A l'époque de la restauration, il rentra dans la chapelle, et composa l'antienne du couronnement de Charles II. Il mourut au mois d'octobre 1662, et fut inhumé à l'abbaye de Westminster. Ce musicien a joui pendant sa vie de la réputation d'un artiste de premier ordre, chez les Anglais; sa complainte d'*Ariane* fut longtemps considérée comme un chef-d'œuvre; cependant ce morceau, qui n'est ni un récitatif, ni un air proprement dit, ne justifie pas sa renommée. Burney, qui a examiné les ouvrages de Lawes, assure qu'ils sont dépourvus de mérite, et qu'on n'y trouve ni génie, ni savoir. Cet écrivain en a rapporté quelques airs, dans son Histoire générale de la musique (t. III, p. 406) qui ne méritent pourtant pas la sévérité de ce jugement, car la mélodie n'y est pas dépourvue de naïveté. En 1633, Lawes composa la musique

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

d'une mascarade qui fut représentée à Whitehall devant le roi et la reine : il reçut cent livres sterling pour cette production. On connaît sous son nom : 1° Mélodies pour les psaumes de Sandy, Londres, 1638, in-fol. Deuxième édition, ibid., 1676, in-8°. L'ouvrage a été réimprimé sous ce titre : *Psalmody for a single voice; being twenty-four Melodies for private devotions, with a bass for voice or instrument*, etc.; Londres, 1789, in-4°. — 2° *Choice psalms put into music for three voices, by Henry and William Lawes brothers and servants to his Majesty*, Londres, 1648. On y trouve des canons à quatre et cinq voix par Henri Lawes. — 3° *Ayres and dialogues for one, two and three voices;* Londres, 1653; liv. 2°, ibid., 1655; liv. 3°, ibid., 1656. L'antienne du couronnement est restée en manuscrit.

LAYOLLE (François DE), musicien, né vraisemblablement vers la fin du quinzième siècle. J'ai donné, dans la première et dans la deuxième édition de la *Biographie universelle des Musiciens*, une courte notice sur *Francesco Ajolla*, d'après les renseignements qui m'étaient fournis par le Catalogue des écrivains illustres de Florence, par Poccianti, et par l'*Istoria de'Fiorentini scrittori*, de Negri : M. Farrenc, à qui je suis redevable des soins qu'il a bien voulu donner à la correction des épreuves et de ses bons avis sur les erreurs qui me sont échappées, me fait remarquer que cet *Ajolla* est le même artiste que *Francesco dell' Aiolle*, qui fut le maître de chant et de composition du célèbre artiste Benvenuto Cellini, et dont *Andrea del Sarto* a placé le portrait dans son tableau de l'Adoration des Mages peint à fresque dans le cloître de l'*Annunciata* de Florence (1). C'est aussi le même *Francesco dell' Aiolle* qui est appelé *François de Layolle* dans les recueils de messes et de motets imprimés en France et en Allemagne. Plusieurs considérations me portent à croire que le véritable nom de ce musicien est *de Layolle*, et que Poccianti et Negri ont erré en le faisant naître à Florence : d'abord *dell' Aiolle* n'est pas une forme italienne de nom propre; en second lieu, suivant les autorités de Poccianti et de Negri, il aurait composé de beaux madrigaux qui auraient été publiés en Italie avant qu'il se rendît en France vers 1530; or, dans toutes les grandes bibliothèques publiques et particulières que j'ai visitées en Italie, je puis certifier qu'il n'existe pas un seul ouvrage sous ce nom, et qu'on ne le trouve dans aucun des nombreux recueils publiés à Venise, à Milan et à Rome pour un seul morceau, tandis que les compositions de *François de Layolle* sont imprimées à Venise, à Lyon, à Nuremberg et à Wittenberg; enfin, aucun musicien italien n'est venu se fixer en France dans la première moitié du seizième siècle, car ils étaient alors moins avancés dans l'art que les Belges et les Français : ceux-ci, au contraire, étaient appelés en Italie et y occupaient les premiers emplois dans toutes les chapelles, à cause de leur habileté supérieure dans la pratique de l'art. Je n'hésite donc pas à croire que *François de Layolle* fut un musicien français qui s'établit à Florence au commencement du seizième siècle, où il exerça les fonctions d'organiste et se fit de la réputation par ses talents; qu'il retourna plus tard dans sa patrie, laissant vraisemblablement à Florence un fils, dont il sera parlé dans l'article suivant; et qu'enfin les Florentins ont altéré son nom pour l'ajuster à leurs habitudes de prononciation et à leur orthographe. Quoi qu'il en soit, les compositions connues de ce musicien sont renfermées dans les recueils dont voici les titres : 1° *Motetti del fiore cum quatuor vocibus liber primus. Impressum Lugduni per Jacobum Modernum de Pinguento*, 1532, in-4° obl. — 2° *Tertius liber (idem); ibid.*, 1539. — 3° *Tertius liber Motettorum ad quinque et sex voces. Opera et solertia Jacobi Moderni alias dicti Grand Jaques in unum coactorum et Lugduni... ab eodem impressorum*, 1538, in-4° obl. — 4° *Quartus liber motetorum ad quinque et sex voces*, etc., ibid, 1539. — 5° *Liber quindecim missarum a prastantissimis musicis compositarum; etc., Noribergæ, apud Joh. Petreium*, 1538, petit in-4° obl. On y trouve la messe de Layolle, *Adieu mes amours*, à quatre voix. — 6° *Liber decem missarum, a præclaris et maximi nominis musicis contextus; etc., Jacobus Modernus à Pinguento excudebat Lugduni*, 1540, petit in-fol. Ce recueil renferme les trois messes de Layolle intitulées : *Adieu mes amours, O salutaris hostia; ces fâcheux Soiz.* — 7° *Selectissimarum motetarum, partim quinque, partim quatuor vocum, tomus primus; Noribergæ, apud Joh. Petreium*, 1540, in-4°. — 8° *Tomus tertius psalmorum selectorum; quatuor et quinque, et quidam plurium vocum*; Noribergæ, apud Joh. Petreium, 1542, in-4° obl. — 9° *Bicinia gallica, latina et germanica et quædam fugæ. Tomi duo. Vitebergæ*, Georg. Rhau, 1545, petit in-4° obl. — 10° *Le Parangon des chansons, contenant plusieurs nouvelles et délectables chansons à deux, trois et quatre voix.* Livres 1 à 10. *Lyon, par*

(1) *Vita di Benvenuto Cellini, arricchita d'illustrazionine documenti inediti dal dottor Francesco Tassi.* Florence, Piatti, 1829; tome 1er, p. 15-16.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Jacques Moderne, dit Grand Jacques, 1540-1543, in-4° obl. Les livres 1, 2, 3, 4 et 5 contiennent des chansons de Layolle à deux, trois et quatre parties. Ici se trouve encore une preuve que ce musicien était né en France, car jamais, au seizième siècle, musicien italien n'a composé de chansons françaises. — 11° *Madrigali a quattro voci del Arcadelt insieme con alcuni madrigali da altri autori, con ogni diligenza stampate et corrette; libri* 1, 2, 3, 4 *et* 5. *In Venetia, nella stampa d'Antonio Gardano*, 1538-1543, in-4° obl. Plusieurs fois réimprimés, ces cinq livres de madrigaux ont eu une dernière édition, chez le même Gardano, depuis 1550 jusqu'en 1560, in-4° obl. On trouve au premier livre de cette collection un madrigal à quatre voix, page 25, et un *Agnus Dei* à trois voix par Franç. Layolle; et dans le second livre, deux madrigaux à quatre voix, par le même, pages 24 et 32. Il est à remarquer que le nom du compositeur est écrit *Francesco Layole* et *Layolle*. Enfin, on trouve des morceaux de cet artiste dans le *Libro llamado Silva de Sirenas de Enriquez de Valderavano;* Valladolid, 1547, gr. in-4°, lequel contient des motets, villancicos, romances, etc., mis en tablature de guitare.

LAYOLLE (Aleman), vraisemblablement fils du précédent, paraît être né à Florence pendant le long séjour de François dans cette ville; car son prénom (*Alamanno*) est plus italien que français. Il est hors de doute qu'il suivit son père en France lorsque celui-ci y rentra; car on voit, par le seul ouvrage connu de lui aujourd'hui, qu'il était organiste à Lyon en 1561; mais plus tard il retourna à Florence, car un curieux document, dont je dois la connaissance à M. Farrenc, le prouve d'une manière irrécusable. Dans un recueil de mémoires manuscrits de Benvenuto Cellini qui se trouve à la bibliothèque *Riccardiana* de cette ville, on lit ce qui suit : « Aujourd'hui 15 janvier 1569, « selon l'usage florentin, et 1570 suivant l'usage « commun (1), commencent à courir, pour « maître Alamanno Aiolle, organiste, les hono- « raires d'un demi-écu par mois (2), dont le « premier payement de trois *lire* et demie sera « fait le 15 février, selon ce qui a été convenu « entre nous, à la condition qu'il viendra chez « moi, *au moins une fois par jour*, pour « donner leçon de clavecin à ma fille *Liperata*, « maintenant agée de six ans (1). » On connaît d'Aleman Layolle un ouvrage intitulé : *Chansons et Vauxdevilles à quatre voix;* Lyon, Simon Gorlier, 1561, in-4°. On voit dans l'*Advis à un chacun*, placé en tête de la partie de *teneur*, que ce musicien était alors organiste de l'église de Saint-Dizier, à Lyon.

LAYS (François), dont le nom véritable était LAY, chanteur de l'Opéra de Paris, qui a joui d'une brillante réputation, naquit le 14 février 1758, dans un village de l'ancienne Gascogne, nommé *La Barthe de Nestès*. Destiné à l'état ecclésiastique, il entra comme enfant de chœur au monastère de Guaraison, dont le maître de chapelle dirigeait d'assez bonne musique. L'éducation musicale des élèves, dans ces sortes d'écoles, n'était pas brillante, mais solide, et l'on en sortait ordinairement bon lecteur. Lorsque Lays eut atteint l'âge de dix-sept ans, il se rendit à Auch, pour y terminer ses études par un cours de philosophie; mais le goût de la solitude le ramena bientôt à Guaraison, où il se livra à l'étude de la théologie. Il possédait une voix de ténor grave de la plus grande beauté; cet avantage le détourna du dessein qu'il avait eu d'abord d'embrasser l'état ecclésiastique, et il quitta son monastère pour se rendre à Toulouse, dans le but d'y étudier le droit. Il ne resta qu'un an dans cette ville. La beauté de sa voix avait fait du bruit, et déjà l'on s'accordait à classer Lays parmi les plus habiles chanteurs, bien qu'il n'eût que d'assez faibles notions de ce qui constitue l'art du chant. A cette époque, on n'était point en vain propre à contribuer aux plaisirs de la cour : une lettre de cachet porta à l'artiste l'ordre

(1) Jusqu'en 1750 l'année commençait à Florence le 25 mai, au lieu du 1er janvier admis dans la plupart des autres pays depuis la réforme du calendrier.

(2) Pour avoir une notion approximative de la valeur en apparence si minime de ce payement mensuel, il faut faire la comparaison de la valeur du marc d'argent fin monnayé en 1570 avec sa progression ascendante à différentes époques postérieures, et avec le prix des choses nécessaires à la vie; or, le marc d'argent qui valait en 1570 quinze livres ou *lire*, était monté à cinquante-quatre *lire* en 1710, et l'ancienne mesure de blé equivalant à trois hectolitres, qui se payait alors trois *lire*, était montée à quinze *lire*, à la même époque, c'est-à-dire dans la proportion d'un à cinq. La différence est bien plus grande aujourd'hui. Enfin le salaire d'un vicaire de grande paroisse était en 1570 de 76 sous par mois, et une messe se payait 3 sous au curé officiant solennellement. On voit donc qu'à raison de 20 sous par *lire*, le payement d'un demi-écu par mois à Aleman de Layolle était à peu près ce qu'il devait être pour cette époque. (Voyez les tables de l'*Essai sur les monnoies ou réflexions sur le rapport de l'argent et des denrées*, par Dupré de Saint-Maur; Paris, 1746, 1 vol. in-4°.)

(1) A maestro Alamanno Aiolle, organista questo dì 15 di gennajo 1569, secondo Firenze, che secondo la chiesa siamo nel 70, comincia la sua provisione di uno mezzo scudo il mese, che la prima paga gli viene a dì 15 di febbrajo, sono lire tre e mezzo d'accordo; e lì detto promette di venire una volta il mauco ogni giorno a casa mia a dar lezione di sonare di gravicembolo alla Liperata mia figliuola, qual'è de'la eta di sei anni appunto.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de se rendre à Paris pour y être essayé à l'Opéra. Il arriva dans cette ville au mois d'avril 1779, et ses débuts eurent lieu au mois d'octobre de la même année.

La première fois que Lays se fit entendre à l'Académie royale de musique, ce fut à la fin d'un ballet, dans un air de Berton père, qui commence par ces mots :

Sous les lois de l'hymen
Quand l'amour nous engage,
Etc. . . . . .

La beauté de son organe assura son succès. Le rôle du *Seigneur bienfaisant*, qui fut écrit pour lui, le classa bientôt parmi les chanteurs les plus en vogue. En 1780, il fut attaché aux concerts de la reine, et il y chanta jusqu'en 1791. Ses succès au concert spirituel n'avaient pas moins d'éclat qu'à l'Opéra ; il s'y faisait souvent entendre avec la fameuse Mme Saint-Huberty, et les amateurs de l'époque s'extasiaient sur l'expression de ces deux coryphées du bon goût. Comme acteur, Lays avait néanmoins peu de succès, quoiqu'il eût joué les principaux rôles des opéras de Gluck, de Piccinni et de Sacchini, mais celui de *Panurge*, écrit pour lui par Grétry, lui fut si favorable, qu'il fit oublier ses défauts. Le rôle du marchand d'esclaves dans la *Caravane*, et celui d'*Anacréon*, mirent le sceau à sa réputation. La beauté de sa voix se conserva jusque dans un âge avancé ; ce ne fut qu'après quarante-trois années de service qu'il se retira de l'Opéra, au mois d'octobre 1822. Deux ou trois ans après, il reparut dans une représentation au bénéfice d'un de ses anciens camarades ; mais il était alors âgé de soixante-six ans, et il ne parut plus que l'ombre de lui-même.

Lays avait embrassé avec chaleur les principes de la révolution de 1789. Au mois de septembre 1792, il alla protester au conseil général de la commune de son zèle pour la liberté et l'égalité ; puis, en 1793, il parcourut les provinces du Midi en missionnaire ardent du système de la terreur, et se rangea à Bordeaux parmi les ennemis de la faction des Girondins. Il paraît que des tracasseries lui furent suscitées au théâtre, en haine de ses principes, car il crut devoir se défendre dans un petit écrit devenu d'une excessive rareté, et qui a pour titre : *Lays, artiste du théâtre des Arts, à ses concitoyens*, Paris, 1793, 23 pages in-8°. Toutefois, aux différentes époques de réaction, il ne fut point inquiété, et la seule vengeance qu'on tira de son radicalisme fut de l'obliger à chanter sur la scène *le Réveil du Peuple*, après le 9 thermidor (1794), et des couplets pour les Bourbons le 10 avril 1814, devant les souverains alliés.

Lays avait été nommé professeur de chant au Conservatoire de Paris, le 9 novembre 1795 ; il en remplit les fonctions jusqu'au mois de septembre 1799 ; mais à cette époque, des discussions s'élevèrent entre l'administration de cette école et celle de l'Opéra, et pour ne point y prendre part, il se retira. En 1819, il rentra à l'*École royale de chant et de déclamation*, dont l'organisation avait succédé à celle du Conservatoire ; mais le désir de jouir enfin du repos dont il sentait le besoin après de si longs travaux, lui fit demander sa retraite définitive : il l'obtint au mois de décembre 1826. Ce fut alors qu'il partit de Paris pour aller se fixer dans une habitation sur les bords de la Loire, au village d'Ingrande, à quelques lieues d'Angers : ses dernières années s'y écoulèrent en paix. Il est mort dans ce lieu, le 30 mars 1831, à l'âge de soixante-treize ans. Il avait été premier chanteur de la chapelle de Napoléon, depuis 1801 jusqu'en 1815 ; mais après la deuxième restauration, on lui fit un crime de son ancienne exaltation républicaine, et son emploi lui fut ôté.

Malgré l'enthousiasme qu'il a longtemps excité parmi les habitués de l'Opéra, Lays n'était pas un grand chanteur : on peut même dire qu'il ignorait les éléments de l'art du chant. Sa vocalisation était lourde ; il n'avait point appris à égaliser les registres de sa voix, et quand il passait des sons de poitrine à ceux de la voix mixte, c'était par une transition subite d'un organe formidable à une sorte de voix fluïée d'un effet plus ridicule qu'agréable. Il affectait cependant de se servir de cet effet, qui, de son temps, faisait pâmer d'aise les amateurs de profession. La plupart des ornements de son chant étaient surannés et de mauvais goût ; mais, malgré ces défauts, la beauté de sa voix lui faisait des partisans de presque sous ses auditeurs, et il n'y avait guère de succès possible pour un opéra, si Lays n'y avait un rôle. Au reste, il avait de la chaleur et savait animer un morceau de musique : ses défauts étaient ceux de son temps, car il n'y avait pas en France d'école de chant à l'époque où il débuta. S'il fût venu plus tard, avec sa belle voix et sa connaissance de la musique, il aurait pu devenir un chanteur distingué.

LAZZARI (Albert), carme et compositeur né à Venise, fut maître de chapelle en cette ville, dans la première moitié du dix-septième siècle. Il a publié plusieurs ouvrages de sa composition, entre autres : 1° *Armonie spirituali Concertate a* 1, 2, 3, 4, 5 *e* 6 *voci, con litanie della B. V. à* 4 *e* 8 *voci se piace. lib.* 1 *e* 2, op. 2;

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Venise, Bart. Magni, 1637. — 2° *La Gloria di Venezia ed altre musiche a voce sola con il basso continuo*, op. 3; Venise, 1637, in-4°.

LAZZARINI (Scipion), né à Ancône en 1641, entra dans l'ordre des Ermites de Saint-Augustin, ou Prémontrés, et fut professeur de théologie. Il cultiva la musique avec succès, et fit imprimer plusieurs ouvrages de sa composition, parmi lesquels on remarque : 1° *Motetti a due e tre voci op.* 2; Ancône, Claude Pereimineo, 1674. — 2° *Salmi vespertini a tre e cinque voci, con due violini*, op. 3; ibid. 1675.

LAZZARINI (Gustave), bon tenor italien, né à Padoue, ou, selon d'autres renseignements, à Vérone, vers 1765, débuta à Lucques en 1789, et s'y fit applaudir dans l'*Ifigenia in Aulide* de Zingarelli. En 1794 il chanta à Milan, pendant la saison du carnaval, avec Mme Grassini et Marchesi, dans l'*Artaserse* du même compositeur et le *Demofoonte* de Portogallo. Son talent se soutint à côté de ces grands artistes; épreuve difficile que peu de chanteurs auraient pu subir. L'année suivante il fut engagé de nouveau dans cette ville; en 1798, il y retourna encore, pour chanter *Gli Orazi* de Cimarosa, et le *Meleagro* de Zingarelli, avec La Riccardi et Crescentini. En 1801 il fut un des acteurs qui composèrent la troupe de l'*Opera buffa* de Paris. Il y chanta avec Mmes Strinasacchi et Georgi Belloc. Déjà sa voix avait perdu sa fraîcheur, mais on reconnaissait en lui un talent supérieur dans l'art du chant et un musicien excellent. Il eut à Paris Nozzari pour successeur, en 1803. Son portrait a été gravé dans cette ville par Nitôt Dufrêne, acteur de l'Opéra. Lazzarini a publié deux œuvres d'ariettes italiennes avec accompagnement de piano, Paris, Carli, et une pastorale, idem, ibid.

LAZZARINI (Alexandre), prélat romain attaché au service du pape Pie VII, naquit à Rome, en 1769. Il accompagna le saint Père en France lorsqu'il vint sacrer Napoléon empereur des Français, et une seconde fois, lorsque le chef de l'Église fut conduit en exil à Fontainebleau. De retour à Rome, en 1814, monsig. Lazzarini y reprit le cours de ses études et de ses travaux littéraires. On a de lui un curieux traité de l'usage des cloches chez les anciens Hébreux et chez les autres peuples de l'Orient, sous ce titre : *De vario tintinnabulorum usu apud Hebræos et Ethnicos*; Rome, 1822, 2 vol. in-8°. Cet ouvrage est rempli de recherches intéressantes, et se recommande par une érudition solide.

LEACH (....), musicien anglais, vraisemblablement attaché à quelque église de Londres, vers la fin du dix-huitième siècle, a publié : 1° *Hymns and psalmtunes for the use of churches, chapels and sundry schools. Book 1 and 2*; Londres, Preston. — 2° *Collection of Hymnstunes and anthems adapted for a full choir, publishing in numbers*; ibid. — 3° Trios pour deux violons et basse, ibid.

LÉAUMONT (Le chevalier DE), officier au régiment de Neustrie, vivait à Paris, vers la fin du dix-huitième siècle. Il y fit graver, en 1786, un duo concertant pour violon et violoncelle.

LEBÈGUE (Antoine-Nicolas). *Voyez* BÈGUE (LE).

LE BESNIER (L'abbé Anicet), chanter de l'église paroissiale de Saint-Ouen, a Rouen, a fait imprimer un livre intitulé *Manuel du chantre*, Rouen, Mégard, 1839, in-8°, et un recueil de cantiques qui a pour titre : *Chants du mois de Marie*, en l'église paroissiale de Saint-Ouen, recueillis par l'abbé Anicet Le Besnier; Rouen, Mégard, 1840, in-12 de 72 pages.

LEBEUF (l'abbé Jean), chanoine et sous-chantre de l'église cathédrale d'Auxerre, naquit en cette ville le 6 mars 1687. Homme simple, modeste et laborieux, il n'a laissé d'autres matériaux pour l'histoire de sa vie que ses ouvrages où l'on remarque beaucoup plus d'érudition que de goût et de style. L'Académie des inscriptions et belles-lettres le choisit, en 1740, pour remplacer Lancelot. Le pape Benoît XIV, après avoir vu son *Martyrologe d'Auxerre*, en fut si satisfait, qu'il fit proposer à l'auteur de se rendre à Rome; mais la mauvaise santé de l'abbé Lebeuf fut un obstacle à ce voyage. Il mourut le 10 avril 1760, a l'âge de soixante-treize ans. On porte à près de cent quatre-vingts le nombre de dissertations et d'ouvrages de tout genre dus aux recherches de cet infatigable savant. Je ne parlerai ici que de ce qui a quelque rapport à l'histoire de la musique dans ses travaux; on y distingue : 1° *Remarques sur le chant ecclésiastique* (dans le *Mercure de France*, septembre 1725, p. 1897.) — 2° *Lettre contre la nouvelle manière de noter le plain-chant, inventée par M. de Molz* (*Mercure* de février 1728, p. 217). — 3° *Règles pour la composition du plain-chant* (ibid., juin 1728, 1er volume, p. 1162; 2me vol. pag. 1300). — 4° *Réflexions sur la nouvelle manière de noter le plain-chant, inventée par M. de Molz* (ibid., novembre 1728, p. 2230, et décembre, 1er vol., p. 2271). — 5° *Réponse aux questions proposées dans le Mercure de novembre 1728, à l'occasion de quelques contestations musicales formées à Troyes en Champagne* (ibid., mai 1729, p. 844). On trouve dans le catalogue de Falconet (tome 1er, p. 477, n° 8355) l'indication d'un ouvrage de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

l'abbé Lebeuf, sous ce titre : *Mémoire de Jean Lebeuf sur le plain-chant*, 1729, in-12. Il est vraisemblable que ce n'est qu'un tirage à part de ce qu'il avait publié sur cette matière, en 1728, dans le *Mercure de France*. — 6° *Lettre sur les orgues, à l'occasion de ce qui est dit de celles de la cathédrale d'Albi dans le Mercure de juillet* 1737 (ibid., août 1737, page 1750). — 7° *Recueil de divers écrits pour servir d'éclaircissements à l'histoire de France et de supplément à l'histoire des Gaules;* Paris, 1738, 2 vol. in-12. Cet ouvrage est formé de la réunion de plusieurs dissertations envoyées précédemment par l'auteur à différentes académies. Parmi ces morceaux historiques, on remarque au premier volume une *Dissertation sur le lieu où s'est donnée en* 841 *la bataille de Fontenay.* Après avoir éclairci le point principal de la discussion, Lebeuf y rapporte une pièce très-curieuse sur la bataille de Fontenay, ou Fontanet, qui est du temps de cet événement. Cette pièce, en vers trochaïques, existe dans un manuscrit de Saint-Martial de Limoges qui est à la Bibliothèque impériale, à Paris, n° 1154. Elle est composée de différentes strophes qui, ainsi que l'a remarqué Lebeuf, sont dans le style des complaintes latines. Cette pièce commence ainsi :

VERSUS DE BELLA QUÆ FUIT ACTA FONTANETO.

Aurora cum primo manè
Tetram noctem dividens,
Sabbatum non illud fuit,
Sed saturni dollum ;
Etc.

Lebeuf la rapporte en entier (pag. 165-168, vol. 1). Il a bien vu par les caractères de notation saxonne (*neumes*), placée au-dessus des vers de la première strophe, que c'est une sorte de romance historique; mais ces caractères ont été pour lui un mystère impénétrable. J'ai traduit en notation moderne ce morceau, l'un des plus curieux et des plus intéressants de l'histoire de la musique (Voyez la planche du *Résumé philosophique de l'histoire de la musique*, en tête de la première édition de la *Biographie universelle des Musiciens.*)

Une dissertation pleine de recherches sur l'état des sciences et des arts au temps de Charlemagne se trouve au commencement du deuxième volume; elle renferme des détails qui ne sont pas sans intérêt pour l'histoire de la musique, particulièrement sur Remi-d'Auxerre et Hucbald.

— 8° *Dissertations sur l'histoire ecclesiastique et civile de Paris, suivie de plusieurs eclaircissements sur l'histoire de France*, Paris 1739-1745, 3 vol. in-12. On trouve dans le deuxième volume de cette collection une bonne *Dissertation sur l'état des sciences en France depuis la mort du roi Robert jusqu'à celle de Philippe le Bel.* Lebeuf y a réuni quelques renseignements sur la situation de la musique française depuis l'an 1031 jusqu'en 1304; mais il n'a pas connu toutes les sources où il pouvait puiser. — 9° *Traité historique et pratique sur le chant ecclesiastique avec le directoire qui en contient les principes et les règles, suivant l'usage présent du diocèse de Paris, et autres. Précédé d'une nouvelle méthode pour l'enseigner et l'apprendre facilement*, Paris, 1741, in-8°. Les règles de plain-chant qu'on trouve dans cet ouvrage ne sont point de l'abbé Lebeuf; elles avaient été composées vers la fin du dix-septième siècle par l'abbé Chastelain, chanoine de Notre-Dame et ami de Brossard, pour être placées en tête de l'ancien antiphonaire de Paris. La partie historique seule, jusqu'à la page 150, appartient à l'abbé Lebeuf; elle contient des choses curieuses qu'on ne trouve point dans la plupart des ouvrages sur la même matière. Toutefois ce livre a été trop vanté : l'abbé Lebeuf n'avait presque aucune connaissance de l'histoire du plain-chant en Italie et en Allemagne. Il avait été chargé de travailler en 1744 au nouvel antiphonaire et au nouveau graduel de Paris : ce fut ce qui le jeta dans ces recherches qu'il avait déjà ébauchées autrefois.

LEBLAN ou **LE BLAN** (P.-J.), carillonneur de la ville de Gand et compositeur, ne m'est connu que par une note de la *Bibliographie Gantoise*, de M. Ferd. Vanderhaegen, p. 190, où un article du catalogue Van de Poele (imprimé à Gand en 1816, p. 45, n° 193) est cité de cette manière : *Livre de clavecin, par P. J. Le Blan, carillonneur de la ville de Gand.* Cet ouvrage, dont on n'indique pas la date dans le catalogue, était relié avec le traité de musique de Jean Van der Elst (*voy.* ce nom) intitulé *Den Ouden ende Nieuwen Grondt Van de Musijke Bevangehende.* (Gand, Maximilien Graet, 1662, in-4°.)

LEBLANC (Hubert), docteur en droit et amateur de musique, qui jouait bien de la basse de viole, vécut à Paris dans la première moitié du dix-huitième siècle. C'était un homme d'un caractère bizarre, qui, dans son admiration pour la basse de viole, ne connaissait rien qui pût lui être comparé, et qui voyait avec chagrin l'abandon de cet instrument se préparer par la vogue qu'obtenaient en France le violon et le violoncelle. Il écrivit à ce sujet un livre singulier, intitulé : *Défense de la basse de viole contre les entreprises du violon et les prétentions du violoncel* (sic). Amsterdam, 1740, in-12. Il y traite le

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

violon d'orgueilleux, d'arrogant, visant à l'empire universel de la musique; quant au violoncelle, c'est, dit-il, un pauvre hère, qui se cache tout honteux derrière le clavecin, *et dont la condition est de mourir de faim*. Le style du livre est digne des pensées. Leblanc n'avait pu trouver à Paris de libraire pour une telle production; il fut obligé d'envoyer son manuscrit à Amsterdam. Lorsqu'il apprit que Pierre Mortier consentait à l'imprimer, il en fut si transporté de joie, qu'il partit pour la Hollande en l'état où il se trouvait quand la nouvelle lui parvint, c'est-à-dire en robe de chambre, en pantoufles, et en bonnet de nuit.

LEBLANC (....), violoniste et compositeur français, né vers 1750, fut d'abord chef d'orchestre au *Théâtre Comique et Lyrique*, à Paris, lequel prit ensuite le titre de *Théâtre des Jeunes Artistes*. Il occupait cette place en 1791. Plus tard, il fut attaché au *Théâtre d'Émulation*, en qualité de compositeur des opéras et pantomimes; il conserva cet emploi jusqu'en 1801. Descendant presque toujours dans des positions pires, il fut ensuite obligé d'accepter une place de second violon au *Théâtre sans prétention* du boulevard du Temple, et enfin, dans ses dernières années, il fut réduit à copier de la musique. Il est mort à Paris, dans une situation malheureuse et dans un âge fort avancé. Les premières compositions de Leblanc semblaient lui promettre une carrière plus heureuse; on y remarquait du talent, et leur succès n'avait pas été sans éclat; mais il écrivit presque tous ses ouvrages pour les petits théâtres, où rien ne saurait avoir une longue existence. Son premier opéra, joué au théâtre des Beaujolais, en 1787, était intitulé : *La Noce Béarnaise;* il eut un succès de vogue. Vinrent ensuite *Gabrielle et Paulin*, au même théâtre, 1788; *La Folle gageure*, au théâtre *Comique et Lyrique*, 1790; *Rosine et Zely*, au même théâtre, 1790; *Le Berceau de Henri IV*, en deux actes, au même théâtre; *Nicodème dans la lune*, en trois actes, au même théâtre, qui fit courir tout Paris aux boulevards pendant plus d'une année; *Télémaque*, pantomime dialoguée, avec des morceaux de chant, une ouverture et des entr'actes, au *Théâtre d'Émulation*, en 1797. Leblanc a écrit aussi la musique d'une très-grande quantité de pantomimes, de mélodrames et de ballets pour la plupart des théâtres des boulevards.

LEBLICQ (Charles-Théodore), né à Bruxelles, le 25 août 1833, fut admis au Conservatoire de cette ville en 1851, et y fut élève de l'auteur de ce dictionnaire pour la composition. En 1855 et 1857, il prit part aux grands concours de composition musicale, institués par le gouvernement, sans y obtenir ni premier ni second prix. En 1856, M. Leblicq fit exécuter à l'église Sainte-Gudule une messe solennelle avec orchestre, et dans l'année suivante il y donna un salut où l'on remarqua de bonnes choses. Il s'est fixé à Paris en 1859, et a fait représenter au Théâtre-Lyrique, le 6 décembre 1861, *La Tyrolienne*, opéra-comique en un acte, dont les journaux ont fait l'éloge en citant ses mélodies naturelles, son harmonie distinguée et son instrumentation élégante.

LEBLOND (Gaspar Michel, surnommé), abbé et savant antiquaire, naquit à Caen, le 24 nov. 1738. Venu à Paris, il s'y fit bientôt connaître avantageusement, et ne tarda pas à être nommé sous-bibliothécaire à la Bibliothèque Mazarine. En 1772, il fut reçu à l'Académie des Inscriptions, où il lut de savants mémoires sur divers objets d'antiquité. Pendant la Révolution, Leblond ayant été nommé membre de la commission temporaire des arts, profita de cette circonstance pour enrichir la Bibliothèque Mazarine d'environ 50 mille volumes. Au mois de mai 1791, le directoire du département de Paris le nomma conservateur de la même bibliothèque; il devint ensuite membre de la classe des antiquités, lors de la première formation de l'Institut. Après l'établissement du gouvernement impérial, il se retira à l'Aigle, où il mourut le 17 juin 1809, à l'âge de soixante et onze ans. Il ne s'agit point ici de ses travaux littéraires; je ne le cite que pour une compilation relative à la musique. Lié d'amitié avec l'abbé Arnaud, il s'intéressa à la querelle des Gluckistes et des Piccinnistes, et publia la collection des pièces qui avaient paru sur cette dispute, sous le titre de : *Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique par le chevalier Gluck*; Paris, 1781, in-8°.

LEBOEUF. *Voy.* **BOEUF** (LE).

LEBORNE, musicien français du quatorzième siècle, fut attaché à la maison de Louis X, dit le Hutin, roi de France, en qualité de joueur de psaltérion, ainsi qu'on le voit par une ordonnance de l'hôtel de ce prince, en date de 1315, au chapitre des *Ménestrels* (*voy.* la *Revue musicale*, t. XII, p. 194).

LEBORNE (Aimé-Ambroise-Simon), fils d'un artiste dramatique, est né à Bruxelles, le 29 décembre 1797. Ses premières études musicales ont été faites à l'école gratuite de Versailles, où la classe de musique était dirigée par Desprez, ancien musicien de la chapelle du roi. M. Leborne y obtint les premiers prix dans les années 1809 et 1810. A cette époque, son père entra au *théâtre de l'Impératrice*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

(Odéon). Le jeune Leborne le suivit à Paris; il fut admis comme élève au Conservatoire le 8 janvier 1811, et entra dans une classe de solfége. Déjà bon lecteur de musique, il eut bientôt fini son cours de cette partie élémentaire de l'art, et le 26 octobre 1812 il commença l'étude de l'harmonie dans la classe de Berton; mais il reçut toutes ses leçons de Dourlen, alors répétiteur de cette classe, et plus tard professeur. Au mois d'octobre de l'année suivante il devint élève de Cherubini, pour le contrepoint et la composition. En 1818, il concourut à l'Institut de France et y obtint le second grand prix de composition musicale; deux ans après il se présenta de nouveau au même concours et l'emporta sur ses émules. Le premier grand prix lui fut décerné, et pendant les années 1821, 1822 et 1823, il voyagea en Italie et en Allemagne, en qualité de pensionnaire du gouvernement. De retour à Paris, il s'y est livré à des travaux de composition; le 23 février 1828 il a fait représenter au théâtre de l'Opéra-Comique *Le Camp du drap d'or*, opéra en trois actes, composé en société avec Batton et Rifaut; cet ouvrage n'a pas été favorablement accueilli par le public. Dans la même année M. Leborne a écrit quelques morceaux importants de *La Violette*, opéra de M. Carafa, représenté le 7 octobre 1828. Le 15 juin 1833, il a fait jouer au *Théâtre de la Bourse* l'opéra-comique intitulé : *Cinq ans d'entr'acte*, en deux actes. Cet ouvrage a été suivi de *Lequel*, opéra-comique en un acte, représenté au même théâtre, le 21 mars 1838. Successivement répétiteur de solfége au Conservatoire, en 1816, et professeur de la même classe, en 1820, M. Leborne a été appelé à remplacer Reicha comme professeur de composition dans la même école, le 13 août 1836. Le 1er janvier 1829, il a remplacé à l'Opéra Lefebvre, son beau-père, en qualité de bibliothécaire et d'entrepreneur de la copie, et le titre de bibliothécaire de la chapelle du roi lui a été donné en 1834. Professeur de mérite et possédant les excellentes traditions pratiques de l'ancienne école d'Italie, qu'il a reçues de Cherubini, M. Leborne a formé de bons élèves, dont plusieurs ont été couronnés dans les concours de l'Institut. On lui doit une nouvelle édition du *Traité d'harmonie* de Catel, avec de nombreuses additions, non dans le système, mais en ce qui concerne la pratique (Paris, Brandus et Cie, 1848, gr. in-4°.)

LEBOUC (Charles-Joseph), violoncelliste distingué et compositeur, est né à Besançon, le 22 décembre 1822. Après avoir appris la musique et le violoncelle dans le lieu de sa naissance, il se rendit à Paris à l'âge de dix-huit ans, et fut admis au Conservatoire, en 1840, comme élève de M. Franchomme pour son instrument. Ses professeurs pour la composition furent Colet et Halévy. Après avoir obtenu le premier prix de violoncelle au concours de 1842, un second prix d'harmonie en 1843, un premier prix de cette science dans l'année suivante et des accessits de contrepoint, M. Leboue entra à l'orchestre de l'Opéra en 1844 et y resta attaché jusqu'en 1848. Élu membre de la Société des concerts du Conservatoire en 1842, il en a été secrétaire dans les années 1856 et 1860. Fondateur des *Soirées de musique classique*, où l'on entend exécuter par de bons artistes de la musique instrumentale de chambre et des morceaux de chant tirés d'opéras et d'oratorios, M. Leboue a vu prospérer cette institution. Les ouvrages gravés de cet artiste sont : op. 1 : Fantaisie pour violoncelle sur des motifs des *Mousquetaires de la reine;* Paris, Brandus. — Op. 3 : Trio de concert sur des motifs de Rossini pour piano, violon et violoncelle; ibid. — Op. 4 : *La Vision de sainte Cécile*, mélodie pour soprano ou ténor, avec accompagnement de violoncelle obligé et de piano; Paris, Girod. — Op. 5 : Duo sur des mélodies d'A. Goufflé pour piano et violoncelle ou violon; *ibid.* — Op. 6 : Nocturne sur *Plaisir d'amour* de Martini, pour piano et violoncelle ou violon; *ibid.* — Op. 7 : *Souvenirs d'Italie*, fantaisie pour violoncelle avec accompagnement de piano; *ibid.* — Op. 8 : Duo sur des motifs de Gluck pour piano et violoncelle; Paris, Lemoine. — Op. 9 : *Mazurka* pour violoncelle; Paris, Girod. — Op. 10 : *Ave verum* à une voix, avec accompagnement de violoncelle et orgue; *ibid.* — Méthode de violoncelle; Paris, Lemoine.

LE BOURGEOIS (Pierre-Auguste), compositeur né à Versailles, au mois de juin 1799, suivant les registres du Conservatoire de Paris, et d'après celui des inscriptions des concours de l'Institut, au mois d'octobre de la même année, commença l'étude de la musique dans le lieu de sa naissance, sous la direction de Matthieu (*voyez* ce nom); puis il fut admis au Conservatoire comme élève du cours d'harmonie professé par Dourlen. Devenu élève de Lesueur, pour la composition, il concourut à l'Institut en 1823, pour le grand prix, qui lui fut décerné par la classe des Beaux-arts, après l'examen et l'audition de sa cantate intitulée *Geneviève de Brabant*. Cet ouvrage fut exécuté à la séance de cette Académie, au mois d'octobre de la même année. Devenu pensionnaire du gouvernement à ce titre, il partit pour Rome; mais peu de jours après son arrivée, il

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

mourut au mois de mars 1824, avant d'avoir accompli sa vingt-cinquième année, laissant en manuscrit beaucoup de compositions vocales et instrumentales.

LEBRETON (Joachim). *Voyez* **BRETON** (Le).

LEBRUN, ou **LEBRUNG** (Jean), prêtre et musicien, né dans la seconde moitié du quinzième siècle, fut attaché à la chapelle du roi de France Louis XII, suivant un compte de la maison de ce prince qui se trouve dans un volume manuscrit de la Bibliothèque impériale de Paris (n° F, 540 du supplément). Il était chantre en voix de basse. Les troisième et quatrième livres des *Motetti de la Corona* publiés par Petrucci de Fossombrone, en 1519, en contiennent deux à quatre voix, sous le nom de *Lebrun*. On trouve aussi le motet à 4 voix, *Saul, Saul, quid me*, du même artiste, dans le recueil intitulé : *Fior de motetti e canzoni novi composti da diversi eccellentissimi Musici*, et imprimé à Rome, par Jacques Junte, en 1523. Le recueil de Georges Forster, qui a pour titre *Selectissimarum Motetarum partim quinque partim quatuor vocum Tomus primus* (Norimbergæ, J. Petrejus, 1540), renferme deux motets de Lebrun. Enfin, on trouve des compositions du même dans le cinquième livre de la collection d'Attaingnant (Paris, 1536), ainsi que dans le huitième livre, et dans le septième livre de chansons à 5 et 6 parties publié par Tilman Susato (Anvers, 1545).

LEBRUN (Louis-Auguste), hautboïste célèbre, naquit à Manheim en 1746, et non en 1752, comme le dit Lipowsky dans son Dictionnaire des musiciens de la Bavière. A peine parvenu à l'âge de vingt et un ans, il était déjà cité pour son habileté extraordinaire dans son pays, où les virtuoses sur le hautbois ne sont pas rares. En 1767 il entra dans la musique de l'électeur de Bavière, à Munich, et le prince, qui aimait beaucoup son talent, lui accorda un traitement de quinze cents florins. En 1775 il épousa Françoise Danzi, sœur du compositeur de ce nom; ce fut à dater de cette époque que son nom acquit de la célébrité, parce que, voyageant avec sa femme, artiste du premier ordre pour le chant, il put donner avec elle des concerts dans les plus grandes villes de l'Europe. Ayant obtenu des congés, il visita Berlin, Vienne, Londres, Paris : partout il recueillit des témoignages d'admiration. Son premier voyage à Londres eut lieu en 1781; il y retourna en 1785, et chaque fois il y excita autant d'étonnement que de plaisir. Mais c'est surtout à Paris, où il se trouvait en 1784, que son talent fit naître les émotions les plus vives et qu'il recueillit les applaudissements les plus flatteurs. Des offres avantageuses lui furent faites pour qu'il se fixât en cette ville; mais fidèle à ses engagements avec son prince, il rejeta toutes les propositions du même genre qui lui furent faites. Malheureusement cet artiste si distingué n'eut qu'une courte carrière; il mourut à Berlin, le 16 décembre 1790, à l'âge de quarante-quatre ans. Lebrun s'est fait connaître comme compositeur par les ouvrages suivants : 1° Six trios pour hautbois, violon et basse, ou 2 violons et basse, op. 1, Offenbach, André. — 2° Duos faciles pour 2 flûtes; Paris, Naderman. — 3° Concertos pour hautbois et orchestre; n° 1 (en *ré* mineur), Offenbach, André; Paris, Omont; n° 2 (en *sol* mineur); n° 3 (en *ut*); n° 4 (en *si* bémol); n° 5 (en *ut*), Paris, Sieber et Omont; n° 6 (en *fa*), Paris, Omont; n° 7 (en *fa*), Paris, Sieber. — 4° Trios pour hautbois, violon et basse, op. 2, Paris, Sieber.

LEBRUN (Françoise), femme du précédent et fille du bassiste Danzi, naquit à Manheim en 1756. La nature l'avait douée d'une voix aussi remarquable par la pureté des sons que par son étendue; dans les notes élevées, elle atteignait sans peine au contre-*fa*. L'étude développa ses belles qualités et compléta un des plus beaux talents de cantatrices que l'Allemagne ait produits. A peine âgée de seize ans, Mlle Danzi se fit entendre pour la première fois en 1771, et charma toute la cour. L'année suivante elle fut engagée à l'Opéra de Manheim. Devenue la femme de Lebrun, elle partit avec lui pour l'Italie, et chanta à Milan, en 1778, dans l'opéra de Salieri *Europa riconosciuta*. Sa voix admirable, dont l'étendue était de deux octaves, et sa facile vocalisation, excitèrent parmi les Milanais des transports d'enthousiasme, malgré les intrigues de la Balducci, prima donna du théâtre de *la Scala*. Mme Lebrun obtint un succès égal à Londres, dans les années 1781 et 1783. De retour à Munich en 1785, elle y chanta pendant tout l'hiver, puis elle retourna en Italie l'année suivante, et obtint à Venise et à Naples de brillants succès comme dans toutes les villes qu'elle avait visitées. Pendant les années 1788 et 1789, elle chanta à Munich dans l'*Idoménée* de Mozart, dans l'*Armide* de Prati, et dans le *Castor et Pollux* de Vogler. Engagée à Berlin, elle partit au mois de décembre 1790 pour cette ville; mais à peine y était-elle arrivée, qu'elle perdit son mari. Le chagrin qu'elle en éprouva lui causa une maladie de langueur, dont elle mourut le 14 mai 1791. Mme Lebrun possédait

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

aussi un talent remarquable sur le piano, et composait avec goût pour cet instrument. Elle a publié à Offenbach, en 1783, des sonates de piano avec accompagnement de violon, et des trios pour piano, violon et basse où il y a de jolies mélodies et le mérite d'une facture facile.

Mme Lebrun eut deux filles. L'aînée (Sophie), née à Londres le 20 juin 1781, eut de la célébrité comme pianiste. Après avoir étudié la musique sous la direction de Knecht, elle reçut des leçons de Streicher pour le piano, et de Schlett pour l'harmonie. Douée d'un sentiment vif et profond, et possédant un mécanisme facile, elle voyagea avec succès et fit admirer la perfection de son jeu en France, en Allemagne et en Italie. Le 18 avril 1799 elle épousa Dulken, facteur de pianos à Munich; c'est surtout sous le nom de *Mme Dulken* qu'elle acquit de la renommée. Elle a composé des sonates et d'autres pièces pour le piano, mais elle n'en a rien publié.

Rosine, seconde fille de Mme Lebrun, naquit à Munich, le 13 avril 1785. Après avoir reçu des leçons de Streicher pour le piano, elle fit des études de chant sous la direction de son oncle, le maître de chapelle Danzi. Ses débuts annoncèrent un talent distingué; mais ayant épousé l'acteur de la cour Stenzsch, le 30 novembre 1801, elle renonça à chanter l'opéra pour jouer la comédie, où elle a montré du talent.

LEBRUN (Jean), virtuose sur le cor, naquit à Lyon le 6 avril 1750. Fils d'un amateur instruit dans la musique, il apprit fort jeune les éléments de cet art, et se forma presque seul sur le cor un talent déjà remarquable avant qu'il eût atteint sa vingtième année. En 1783, il se rendit à Paris, où Rodolphe lui donna quelques conseils, puis il reçut des leçons de Punto. Jamais peut-être il n'a existé un corniste qui eût une puissance de lèvres comparable à celle de Lebrun pour monter jusqu'aux notes les plus élevées, avec une pureté de son et une sûreté d'attaque qui n'étaient jamais en défaut. Je l'ai entendu en 1802; il exécutait alors en se jouant des difficultés qui auraient été inabordables pour tout autre artiste. En 1786, il entra à l'orchestre de l'Opéra en qualité de premier cor, et il occupa cette position jusqu'en 1792. Les troubles de la révolution le déterminèrent alors à passer en Angleterre; mais il y resta peu de temps, car dans la même année il entra dans la chapelle Royale de Berlin, en remplacement de Palsa, décédé. En 1802, il obtint un congé et fit un voyage sur le Rhin, en Hollande et dans la Belgique. Après la bataille de Jéna, il quitta définitivement la Prusse, comme tous les membres étrangers de la chapelle congédiée, et retourna à Paris. Son originalité, le peu d'ordre qu'il y avait dans sa conduite, et surtout ses dédains pour les autres artistes du même genre que lui ne lui firent pas d'amis; il ne put parvenir à se placer. Déjà il n'était plus jeune et n'avait plus au même degré les qualités brillantes qui avaient fait autrefois ses succès; il tomba dans la misère, et de désespoir il se donna la mort par l'asphyxie, en 1809. Lebrun avait inventé une sourdine composée d'un cône de carton ouvert à son sommet et percé d'un trou à sa base : en l'introduisant dans le pavillon du cor, il tirait de cette sourdine quelques beaux effets dans l'*adagio*. Il avait composé plusieurs concertos fort difficiles qu'il exécutait dans ses concerts, mais il n'en a rien fait imprimer. C'est Lebrun qui a fourni à Framery les matériaux de l'article *Cor*, inséré dans l'*Encyclopédie méthodique*.

LEBRUN (Louis-Sébastien), compositeur, né à Paris le 10 décembre 1764, entra comme enfant de chœur à la maîtrise de Notre-Dame, à l'âge de sept ans, et y apprit la musique et la composition. Après douze années d'études dans cette école, il en sortit en 1783, pour remplir, à l'église Saint-Germain-l'Auxerrois, les fonctions de maître de chapelle; mais trois ans après, ses amis le décidèrent à entrer au théâtre, où l'on croyait que sa voix de ténor pouvait lui procurer des succès. Il débuta à l'Opéra, au mois de mars 1787, par le rôle de Polynice, dans *OEdipe à Colone*. L'événement ne justifia pas les espérances qu'on avait eues, car Lebrun fit peu d'effet dans ce rôle, et ne fut jamais qu'acteur médiocre. En 1791, il quitta l'Opéra pour passer au théâtre Feydeau, où il n'eut guère plus de succès; toutefois il y resta jusqu'à la banqueroute du directeur Sageret, en 1799. Il retourna alors à l'Opéra comme double, puis se retira de la scène en 1803, pour prendre une des quatre places de maître de chant de ce théâtre. Admis comme ténor à la chapelle de Napoléon, en 1807, il eut, trois ans après, l'emploi de chef du chant de la même chapelle. Lebrun ne mettait pas plus de génie dans ses compositions que dans son chant; cependant des circonstances favorables l'ont quelquefois secondé, et lui ont fait obtenir des succès à la scène. Il a donné au théâtre Montansier : 1° *L'Art d'aimer, ou l'Amour au village*, opéra-comique en un acte, 1780. — 2° *Ils ne savent pas lire*, en un acte, 1791. — 3° *Eleonore et Dorval, ou la suite de la Cinquantaine*, en un acte, 1800. — 4° *Les Petits Aveugles de Franconville*, en un acte, 1802. — Au

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

théâtre Louvois : 5° *Émilie et Melcour*, 1797. — 6° *Un Moment d'erreur*, en un acte. — 7° *La Veuve américaine*, en deux actes, 1799. — Au théâtre Molière : 8° *Le Menteur maladroit*, en un acte, 1798. — Au théâtre Feydeau : 9° *Le Bon Fils*, en un acte, 1795. — 10° *L'Astronome*, en un acte, 1798. — 11° *Le Maçon*, en un acte, 1800. — 12° *Marcellin*, en un acte, 1800. — A l'Opéra : 13° *Le Rossignol*, en un acte, 1816. Cet ouvrage a eu un succès de vogue et se joue encore, quoique la musique en soit assez plate. Ce succès a été dû au talent de Mme Albert Hymm, dans le rôle principal, et à celui de Tulou sur la flûte. — 14° *Zétoïde, ou les Fleurs enchantées*, en deux actes, 1818. Lebrun avait composé la musique d'un opéra en cinq actes, intitulé : *L'An II*, pour le théâtre Feydeau; mais des considérations politiques en ont empêché la représentation. Il a aussi écrit, pour l'Opéra, plusieurs grands ouvrages qui n'ont point été joués. Quelques partitions des opéras de ce musicien ont été gravées; entre autres : *l'Astronome*, *Marcellin* et *le Rossignol*. Il a aussi publié un recueil de romances, à Paris, chez Janet. On connaît de lui quelques morceaux de musique d'église, parmi lesquels on remarque un *Te Deum*, avec orchestre, exécuté à Notre-Dame, en 1809, à l'occasion de la victoire de Wagram ; une *Messe solennelle*, chantée à l'église Saint-Eustache, en 1815, pour la fête de Sainte-Cécile ; et une autre messe en trio avec instruments à cordes, exécutée à Saint-Maur, le jour de Sainte-Thérèse, au mois d'octobre 1826. Lebrun est mort à Paris le 27 juin 1829.

LEBUGLE (L'abbé), amateur de musique et claveciniste, vécut à Paris depuis 1780 jusqu'à la révolution. Il a publié de sa composition trois œuvres de sonates de clavecin, avec accompagnement de violon, un recueil d'airs pour clavecin seul, et un rondeau avec violon.

LECAMUS (...), chef de la grande bande des violons du roi (Louis XIV), vivait dans la seconde moitié du dix-septième siècle. Il n'est pas mort en 1677, comme le prétendent Choron et Fayolle, dans leur *Dictionnaire historique des musiciens ;* car il a publié à Paris, en 1678, un recueil intitulé : *Airs à deux et trois parties, par le sieur Lecamus, maître de la musique du roi*, in-4° obl.

LECARPENTIER. *Voyez* **CARPENTIER** (LE).

LECERF DE LA VIEVILLE (JEAN-LAURENT), seigneur de Fresneuse, garde des sceaux du parlement de Normandie, et de la même famille que dom Lecerf, bénédictin de la congrégation de Saint-Maur, naquit à Rouen en 1667, et mourut dans la même ville le 10 novembre 1710. Admirateur enthousiaste de la musique de Lully, il fut vivement blessé de la préférence que l'abbé Raguenet avait donnée à celle des compositeurs italiens, dans son *Parallèle des Italiens et des Français en ce qui concerne la musique*, publié en 1702; pour venger l'objet de son admiration, il fit paraître une *Comparaison de la musique italienne et de la musique française, où, en examinant en détail les avantages des spectacles et le mérite des compositeurs des deux nations, on montre quelles sont les vraies beautés de la musique :* Bruxelles, 1704, in-12, première partie, qui contient trois dialogues et une lettre. L'année suivante, une seconde édition de cette première partie parut accompagnée d'une deuxième où sont renfermés une histoire de la musique et des opéras, une vie de Lully, une réfutation du traité de Perrault sur la musique des anciens et un traité du bon goût en musique, Bruxelles, 1705, in-12. Ces dissertations ont été réimprimées dans l'histoire de la musique de Bourdelot et Bonnet (*voyez* ces noms). L'abbé Raguenet ayant fait paraître, en 1705, une défense de son Parallèle contre les attaques du seigneur de Fresneuse, celui-ci répondit en 1706 par une troisième partie de sa Comparaison (Bruxelles, in-12), où il inséra, outre sa réponse, un discours sur la musique d'église et un éclaircissement sur Bononcini. Dans cette dispute, Lecerf de la Vieville se montra plein de préventions et presque étranger à la question : tout l'avantage demeura à l'abbé Raguenet (*voyez* ce nom). On a aussi de Fresneuse : *L'Art de décrier ce qu'on n'entend pas, ou le Médecin musicien, exposition de la mauvaise foi d'un extrait du Journal de Paris;* Bruxelles, Foppens, 1706, in-12, dirigé contre Andry, docteur en médecine de la faculté de Paris, qui avait attaqué sa *Comparaison*. On trouve l'éloge de Lecerf de la Fresneuse dans *le Mercure* d'avril 1726.

LECHNER (LÉONARD), musicien tyrolien du seizième siècle, né dans les environs de Glarus, sur l'Adige, fut d'abord musicien de ville à Nuremberg, et y vécut depuis 1570 environ, jusqu'en 1594; puis devint compositeur et maître de chapelle du duc de Wurtemberg. On trouve à la bibliothèque de Munich quelques-uns de ses ouvrages, et les autres sont indiqués par Draudius, dans sa bibliothèque classique. En voici les titres : 1° *Motectæ sacræ 4, 5 et 6 vocum, ita compositæ, ut non solum viva voce commodissimè cantari, sed etiam ad omnis generis instrumenta optimè adhiberi possint. Auc-*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tore Leonardo Lechnero. Addita est in fine Motecta octo vocum, ad duos choros eodem auctori; Norimbergæ, 1576, in-4° obl. — 2° *Neue teutscher Lieder mit 4 und 5 Stimmen* (Nouvelles chansons allemandes à 4 et 5 voix); Nuremberg, Knorr, 1577, in-4°. — 3° *Neue teutscher Lieder zu drey Stimmen nach Art der welschen Villanellen* (Nouvelles chansons allemandes pour 3 voix, dans le style des villanelles, etc.); Nuremberg, Catherine Gerlach, 1577, in-4° obl. — 4° *Neue teutscher Lieder, erstlich durch den fürnehmen und berkümbten* (sic) *Jacobum Regnart componirt mit 3 Stimmen, nach Art der welschen Villanellen setz und aber mit 5 Stimmen gesetz durch Leonardum Lechner* (Nouvelles chansons allemandes, composées d'abord à trois parties dans la manière des chansons flamandes, par le noble et célèbre Jacques Regnart, mais à présent mises à cinq voix par Léonard Lechner) *Con alchuni* (sic) *madrigali in lingua italiana*; Nuremberg, Catherine Gerlach, 1579, in-4° obl. — 5° *Sacrarum Cantionum 5 et 6 vocum, lib. I et II*, ibid. 1581, in-4° obl. — 6° *Epithalamium 24 vocum, etc.* (Épithalame à 24 voix pour le mariage d'un patricien d'Augsbourg); ibid., 1582. C'est le plus ancien morceau allemand de ce genre venu à ma connaissance; aucun autre, que je sache, n'a été fait pour un si grand nombre de voix à cette époque. — 7° *Harmonia panegyrica illustrissimo Principi Anhaldino Joachimo Ernesto, 6 vocibus composita et oblata*; ibid., 1582, in-fol. — 8° *Harmoniæ miscellæ*; ibid., 1583. — 9° *Liber Missarum sex et quinque vocum; adjunctis aliquot introitibus in principua festa, ab Adventu Domini usque ad festum Sanctissimæ Trinitatis, Norimbergæ, typis Gerlachianis*, 1584, in-4°. — 10° *Bicinia und dreystimmige deutsche Villanelle* (Villanelles allemandes à deux et trois voix), ibid. 1586. — 11° Psaumes pénitentiaux à 6 voix, ibid. 1587. — 12° L'histoire de la Passion sur l'ancien choral à 4 voix, ibid. 1594, in-fol.

LÉCHOPIÉ (Pierre-Martin-Nicolas), né à Senlis le 5 septembre 1771, a étudié à Paris la musique, le piano et la composition sous la direction de Schmitt et de Boutroy. Son éducation terminée, il s'est retiré dans sa ville natale, où il s'est livré à l'enseignement; il y vivait encore en 1845 et y remplissait les fonctions d'organiste. On connaît sous le nom de cet artiste : 1° Duos pour 2 violons; Paris, G. Gaveaux. — 2° Trois sonates avec acc. de violon; Paris, Ph. Petit. — 3° Duo pour 2 pianos; Paris, Langlois. — 4° Six sonates pour piano seul; Paris, S. Gaveaux. — 5° Pastorale et chasse; Paris, Pacini. — 6° Sonate pour piano et violon obligé; Paris, Leduc. — 7° Polonaise et rondeau pour piano seul; Paris, Ph. Petit. — 8° Six contredanses et valses; Paris, Richault. — 9° Valses et sauteuses; Paris, Janet et Cotelle.

LECIEUX (Léon), violoniste, né le 12 mai 1821, à Bayeux (Calvados), fut admis au Conservatoire de Paris, le 13 décembre 1844, comme élève d'Habeneck; mais il n'y acheva pas ses études, s'étant retiré de cette institution au mois de juin 1846. Il s'est fait connaître par plusieurs morceaux pour son instrument, au nombre desquels on remarque : *Grande fantaisie sur les motifs du Duc d'Olonne* (opéra d'Auber), avec accompagnement de piano, op. 8; Paris, Brandus.

LECLAIR (Jean-Marie) (1), surnommé *l'Aîné*, violoniste célèbre, naquit à Lyon en 1697. Il était fils d'Antoine *Leclair*, musicien du roi (Louis XIV), et de Benoîte Ferrière. La marquise de la Mésangère le recueillit chez elle dans son enfance, et prit soin de son éducation. On lui avait appris à jouer du violon; mais il ne se servit d'abord de cet instrument que pour la danse, et dans sa jeunesse il débuta comme danseur au théâtre de Rouen. Plus tard, il fut maître de ballets à Turin. Somis, qui se trouvait alors en cette ville, lui adressa des compliments sur quelques airs de ballets qu'il avait composés, et le prit ensuite comme élève. Ses progrès rapides le firent renoncer à la danse pour la musique. Après deux années d'étude, Somis déclara qu'il n'avait plus rien à lui apprendre; mais Leclair continua à se livrer lui-même à des exercices particuliers pour se faire une manière personnelle. Arrivé à Paris en 1729, il entra dans la même année à l'orchestre de l'Opéra, aux appointements de 450 livres. En 1735, ils furent augmentés de 50 fr. Un si faible traitement, pour un homme dont la supériorité sur tous les violonistes français de ce temps était incontestable, peut causer quelque étonnement; et, ce qui peut paraître plus bizarre encore, c'est qu'un tel artiste ait été mis au dernier rang parmi les ripiénistes qu'on appelait alors *le grand chœur*, comme le prouvent les documents authentiques de la direction de l'Opéra, qui sont en ma possession. Ce grand chœur ne jouait que dans les ouvertures, chœurs et airs de

(1) Dans la collection des poëmes d'opéras français imprimée par Ballard (Paris, 1743-1751, 18 vol. in-12), le nom de cet *artiste est écrit Lecler*, comme auteur de la musique de *Glaucus et Scylla* (t. 18, p. 112). Durey de Noinville a adopté cette orthographe dans son *Histoire de l'Opéra* (t. II, p. 161). J'ai eu le tort de les suivre dans cette erreur, en écrivant l'introduction de ma *Notice Biographique sur Nicolo Paganini* Paris, Schonenberger, 1851), quoique j'eusse écrit *Leclair*, dans la première édition de la *Biographie universelle des Musiciens*.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

danse ; l'accompagnement du chant se faisait par *le petit chœur* ou, à l'exception de Monteclair, il n'y avait que des hommes d'un mérite très-inférieur à celui de Leclair, tels que Favre, les deux Baudy, et les deux Francœur. Mais à cette époque, et longtemps après encore, les meilleurs emplois et les meilleurs appointements étaient donnés à l'ancienneté plutôt qu'à l'habileté, dans l'orchestre de l'Opéra. Leclair profita de son arrivée à Paris pour étudier la composition, sous la direction de Chéron qui, depuis lors, fut d'abord accompagnateur au clavecin, puis chef d'orchestre de l'Opéra. En 1731 Leclair entra dans la musique du roi ; mais une discussion qu'il eut ensuite avec Guignon, pour la place de chef des seconds violons de cette musique, lui fit solliciter son congé. Vers le même temps il se retira aussi de l'Opéra, et c'est alors qu'il amassa une fortune modeste par ses leçons et par la vente de ses compositions, qu'il faisait graver par sa femme.

Leclair était un véritable artiste de cœur ; on en a la preuve par le voyage qu'il fit en Hollande pour entendre Locatelli, quoiqu'il ne fût déjà plus jeune. Les nouveautés que lui fit connaître le violoniste italien ne furent pas sans influence sur son goût : on en remarque des traces dans l'œuvre posthume de ses sonates publié par sa femme. Ce fut peu de temps après son retour de Hollande que Leclair, rentrant chez lui à 11 heures du soir, fut assassiné près de sa porte, le 22 octobre 1764 : l'auteur de ce crime n'a jamais été découvert. Cet artiste exerça dans son temps la plus heureuse influence sur les progrès de l'école française du violon : il fut un des premiers qui y mirent en vogue la double corde, dont il se servait avec un rare talent ; son second livre de sonates est remarquable par l'emploi qu'il y a fait de ce genre de difficulté. Choron et Fayolle disent, dans leur *Dictionnaire historique des musiciens*, que Leclair eut deux rivaux redoutables dans Baptiste et Guignon : ils ignoraient que Baptiste avait quitté Paris depuis vingt-cinq ans pour entrer au service du roi de Pologne, quand Leclair y arriva. On a de celui-ci les ouvrages dont il a publié lui-même le catalogue en tête de son œuvre douzième, tel que je le donne ici : 1° Opéra 1er. Premier livre de sonates à violon seul, avec la basse continue ; Paris, Boivin 1723. Le privilége accordé à l'artiste pour la publication de ses œuvres est du 7 octobre de cette même année. — 2° Second livre de sonates pour le violon et pour la flûte traversière, avec la basse continue. Paris, chez l'auteur et chez Boivin. Cet œuvre contient douze sonates. — 3° Six sonates à 2 violons, ibid. — 4° Six sonates en trios pour 2 violons et la basse continue ; ibid. — 5° Troisième livre de sonates à violon seul et la basse continue ; ibid. Leclair venait d'être nommé *Ordinaire de la musique de la chapelle et de la chambre du roi* : pour témoigner à Louis XV sa reconnaissance, il lui fit hommage de cet œuvre, qui renferme 12 sonates. — 6° Première récréation de musique d'une exécution facile pour 2 violons et basse continue ; ibid. — 7° 6° *Concerti a tre violini, alto, basso per organo e violoncello* ; ibid. — 8° Deuxième récréation de musique d'une exécution facile pour 2 flûtes ou 2 violons et la basse continue ; ibid. — 9° Quatrième livre de sonates à violon seul avec la basse continue ; Paris, 1738, ibid. Cet œuvre contient 12 sonates. — 10° *Sei Concerti a tre violini, alto, basso per organo o violoncello* ; ibid. — 11° *Glaucus et Scylla*, opéra représenté le 4 octobre 1747, partition gravée. — 12° Second livre de sonates à 2 violons sans basse ; ibid. — 13° Ouvertures et sonates en trios pour 2 violons, avec la basse continue, ibid. — 14° Sonate posthume gravée par Mme Leclair ; 2me édition Paris, Cousineau. J'ai dit, dans la première édition de la *Biographie des Musiciens*, que l'opéra de *Glaucus et Scylla* n'est pas de Leclair, mais d'un flûtiste nommé Lecler ; je suivais en cela les notes des manuscrits de Bellara (*voy.* ce nom) ; mais c'est une erreur, car, dans le catalogue des œuvres de Leclair, publié par lui-même en tête de l'œuvre 12e, la partition de cet opéra est classée comme œuvre 11e ; de plus, Leclair dit, dans l'avertissement qui précède son œuvre 13e : « J'y ai joint l'ouverture de mon « opéra. »

On lit dans le *Dictionnaire dramatique* de l'abbé de Laporte (t. 3, p. 285) : « Il manqua tou- « jours à Leclair cette portion de génie qui sert à « cacher l'art lui-même, de manière qu'il devienne « presque insensible dans la jouissance de l'effet. « On peut porter le même jugement de la plu- « part de ses opéras (Leclair n'en a fait qu'un) : « ils sont fort au-dessous de ses modèles, *et non* « *moins inférieurs à ses contemporains* (quel « style!) dans la partie instrumentale. » L'abbé de Laporte prouve dans ce jugement qu'il ne connaît rien aux choses dont il parle. Les sonates de Leclair renferment de grandes beautés : celles du troisième livre particulièrement sont admirables.

La femme de cet artiste fut cantatrice à l'Opéra pour les seconds rôles : elle se retira en 1750 avec la pension. Elle se livra alors à la gravure de la musique et grava plusieurs ouvrages de son mari, à qui elle survécut.

LECLAIR (Antoine-Remi), surnommé *le*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Cadet, frère du précédent, naquit à Lyon dans les premières années du dix-huitième siècle. Il s'est fait aussi quelque réputation comme violoniste, et a publié vers 1760 un œuvre de douze sonates pour le violon.

LECLER (...), organiste des PP. de la Mercy, à Paris, vécut vers la fin du dix-huitième siècle. Il a publié en 1785 un journal de pièces d'orgue, qui n'a pas eu de succès, et qui n'a pas été continué.

LECLER (....), fils d'un facteur de clavecins établi à Paris, fut attaché à l'Opéra comme flûtiste en 1739. En 1752, il fit un voyage en Angleterre, où son talent sur la flûte fut applaudi. Cet artiste avait un frère, plus jeune que lui, qui succéda à son père dans la facture des clavecins, et qui se distingua parmi les artistes les plus renommés en ce genre. Ce dernier vivait encore en 1789.

LECLERC (JEAN-BAPTISTE), député à la Convention nationale, naquit à Chalonne (Maine-et-Loire) vers 1755. Appelé à Paris par ses fonctions législatives, il y vota la mort de Louis XVI, sans appel et sans sursis, sortit de la Convention après la chute des Girondins, et reparut en l'an IV, au conseil des Cinq-Cents. Élu président de cette assemblée le 21 janvier 1799, il sortit de la carrière législative la même année, et se retira dans sa ville natale, où il est mort au mois de novembre 1826. Après la seconde restauration de 1815, il avait été exilé en Belgique comme tous les conventionnels régicides; mais peu de mois avant sa mort, il avait obtenu l'autorisation de rentrer en France. Parmi ses écrits, on remarque : 1° *Rapport fait au conseil des Cinq-Cents sur l'établissement d'écoles spéciales de musique, dans la séance du 7 frimaire an VII;* Paris, Imprimerie nationale, 24 pages in-8°. — 2° *Essai sur la propagation de la musique en France, sa conservation et ses rapports avec le gouvernement;* Paris, 1796, in-8°. Ces deux morceaux contiennent de bonnes vues sur l'emploi de l'art comme moyen de perfectionnement moral.

LECOINTE (EUGÈNE-JOSEPH), violoniste, né à Paris, le 10 mai 1817, entra comme élève au Conservatoire de Paris, le 10 décembre 1834, et suivit le cours de violon d'Habeneck. Le second prix de cet instrument lui fut décerné en 1835, et il obtint le premier au concours de 1837.

LECOMTE (J.-L.-M.), ancien receveur des finances, membre de l'Institut historique de Paris, et correspondant de la Société impériale des sciences, de l'agriculture et des arts de Lille, né en 1774, à Romorantin (Loir-et-Cher), dans l'ancienne Sologne, s'est fait connaître par de bons travaux d'histoire de la musique et de théorie de cet art. Le seul renseignement que nous ayons sur les études musicales de ce savant se trouve dans une Notice nécrologique de Villoteau (*voyez* ce nom), qu'il a publiée dans la *Revue et Gazette musicale de Paris* (année 1839, n° 26, 27 juin) : il y dit qu'en 1833, il était loin de penser qu'il écrirait un jour sur des sujets (de musique), *vers lesquels la curiosité seule l'avait porté*. Le premier écrit de M. Lecomte a été publié sous ce titre : *Discours prononcé au congrès historique européen, tenu à l'hôtel de ville de Paris, à la séance du 14 décembre 1835, sur cette question : Établir la différence de la musique des Celtes et de celle des Grecs, avec le chant ambroisien et mozarabique, et celle du chant ambroisien et mozarabique avec le chant grégorien, et celle du chant grégorien avec la musique du moyen âge*, in-8° de 28 pages et un tableau, sans nom de lieu (Paris) et sans date (1836); extrait des actes du congrès historique. En 1839, M. Lecomte a fait insérer dans la *Revue et Gazette musicale de Paris* divers morceaux sur les sujets suivants : 1° sur les *Ambubaiæ*, musiciennes de la Syrie dans l'antiquité (n° 1, 6 janvier). — 2° *Musique des Arabes* (n° 7, 17 février, et n° 8, 24 février). — 3° *Biographie de Glaréan* (n° 9, 28 février). — 4° Analyse des *Principes de mélodie et d'harmonie déduits de la théorie des vibrations, par le baron Blein* (n° 14, 7 avril, et n° 16, 21 avril). — 5° *Questions historiques et philosophiques sur la musique ancienne* (n° 23, 9 juin, et n° 29, 11 juillet). — 6° *Nécrologie. M. Villoteau* (n° 26, 27 juin). Le dernier écrit de M. Lecomte a pour titre : *Mémoire explicatif de l'invention de Scheibler* (*voy.* ce nom) *pour introduire une exactitude, inconnue avant lui, dans l'accord des instruments de musique;* Lille, imprimerie de Danel, 1836, in-8° de 79 pages, avec un appendice, une planche et 4 tableaux. Ce travail est extrait des *Mémoires de la Société impériale des sciences* de Lille. Si M. Lecomte vit encore, il est aujourd'hui (1862) âgé de quatre-vingt-huit ans.

LECOURT (PIERRE), fils d'un concierge du château de Versailles, né vers 1755, fut organiste de la paroisse de Saint-Germain-en-Laye, après avoir fait son éducation musicale chez les pages de la chapelle du roi. Il a publié à Paris, chez La Chevardière, en 1786 : *Concerto pour le clavecin avec accompagnement de deux violons, alto, basse, hautbois et deux cors ad libitum.*

LÉCUREUX (THÉODORE-MARIE), pianiste,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

compositeur, et organiste de l'église paroissiale de Saint-Sauveur à Brest (Finistère), né dans cette ville le 1er avril 1829, reçut les premières leçons de musique et de piano de son père, qui fut pendant plusieurs années chef d'orchestre et directeur du théâtre de cette ville. A l'âge de huit ans, Théodore Lécureux jouait déjà dans les concerts les fantaisies alors en vogue. Dans sa onzième année, il fit un voyage à Paris et y reçut quelques leçons de piano de M. Laurent, professeur au Conservatoire. Quatre ans après, il retourna à Paris et devint pendant six mois élève de Goria ; puis, ayant été admis au Conservatoire, il entra dans la classe de Zimmerman au mois d'octobre 1844, obtint l'accessit de piano en 1845, et le second prix au concours de 1847. Pendant la durée de ses études au Conservatoire, il fit aussi un cours d'harmonie et de contrepoint sous la direction de Zimmerman. Les événements politiques de 1848 éloignèrent le jeune Lécureux de Paris et le ramenèrent au sein de sa famille. Ce fut alors que, par reconnaissance pour la ville de Brest, dont il avait été pensionné pendant le temps de ses études au Conservatoire, et pour satisfaire au désir d'un grand nombre de ses concitoyens, il se détermina à s'y livrer à l'enseignement du piano. L'amour du pays natal, toujours puissant chez les Bretons, ne fut pas étranger à cette résolution. On a publié à Paris, de cet artiste, un *certain nombre de ces petits morceaux, dans* les formes à la mode qu'on appelle aujourd'hui *des œuvres*, et parmi lesquels on distingue des *Études de genre*, un nocturne intitulé *Speranza, le Départ des moissonneurs, les Vagues argentines, Trois Rêveries, les Adieux de Marie Stuart*, etc. Il y a dans tout cela un certain sentiment rêveur qui ne manque ni de grâce, ni d'élégance ; mais il est difficile de se mettre en route pour la postérité avec un bagage si léger.

LÉCUYER (....), musicien de l'Opéra de Paris, obtint sa retraite en 1776, après vingt ans de service, et mourut vers la fin du dix-huitième siècle. Il s'est fait connaître par une brochure qui a pour titre : *Principes de l'art du chant, suivant les règles de la langue et de la prosodie française*, Paris, 1769, in-8° de 26 pages.

LEDEBUR (Charles, baron DE), né le 20 avril 1806 à Schildesche, près de Bielefeld (Westphalie), fut destiné à la carrière militaire, et reçut son instruction dans l'école du corps des cadets, à Potsdam et à Berlin, pendant les années 1818 à 1824. Sorti de cette école, il entra dans le deuxième régiment de la garde royale et y servit jusqu'en 1852. Une chute de cheval qui eut des conséquences sérieuses l'obligea alors à demander sa retraite, qu'il obtint avec la pension du grade de major. Dès sa jeunesse, M. de Ledebur avait aimé et cultivé la musique, particulièrement les grandes œuvres classiques ; ce penchant s'accrut après son association à l'Académie royale de chant de Berlin, où il eut occasion d'entendre souvent une bonne exécution des ouvrages de Bach, de Hændel, de Palestrina et de Lotti. La Biographie de ces artistes illustres avait pour lui tant d'attrait, qu'elle devint l'objet de ses études spéciales. Ses premiers travaux en ce genre furent publiés dans des journaux périodiques et quotidiens : c'est ainsi qu'il donna à la Gazette musicale de Berlin publiée par Girschner, en 1833, un bon article nécrologique sur Bernard Klein (*voyez* ce nom). Son travail *sur l'Association musicale de Berlin*, a paru dans la Gazette musicale de Bock (1855, p. 99). a donné dans la même Gazette, en 1856 (p. 251, 259, 267, et 274) l'Autobiographie de François Benda, avec des notes ; dans *l'Écho*, gazette musicale de Berlin rédigée par le docteur E. Kossak (année 1857, n° 42), une bonne notice sur *Volumier* ; et une autre sur l'exécution des œuvres de Hændel à Berlin (n° 43) ; enfin un article nécrologique sur Gottfried-Wilhelm Dehn, dans la *Gazette de Spener* (1858, n° 93). La riche collection de matériaux recueillie par M. de Ledebur dans ses recherches à la Bibliothèque royale, aux archives de l'Académie royale de chant, et au gymnase de Joachimsthal, de Berlin, l'ont déterminé à publier un Dictionnaire des musiciens de Berlin (*Tonkünstler-Lexicon Berlin's*), depuis les plus anciens temps jusqu'à l'époque actuelle ; Berlin, 1860, Ludwig Rœub, gr. in-8°. Deux livraisons de cet ouvrage, formant 128 pages, ont paru en 1860, et renferment les notices fort bien faites et d'une rigoureuse exactitude depuis *Abel* (*Léopold Auguste*) jusqu'à *Ehlert* (*Louis*) ; malheureusement rien de cet ouvrage n'a été publié depuis lors.

LEDERER (Joseph), chanoine régulier de l'ordre de Saint-Augustin, né en 1733 à Ziemetshausen, dans la Souabe, fit ses vœux au couvent de Saint-Michel, à Ulm, et y fut professeur de théologie. Il mourut au mois d'octobre 1796, à l'âge de soixante-trois ans. Aussi bon musicien que théologien instruit, cet ecclésiastique a laissé des preuves de son savoir dans les ouvrages suivants : 1° Cinq vêpres complètes et cinq psaumes pour différentes fêtes de l'année avec un *Magnificat* séparé et un *Stabat Mater*, courts et faciles à chanter, à quatre voix, deux violons et orgue, Ulm, 1780, in-fol. — 2° Six messes courtes et faciles, à l'usage particulièrement des églises de la campagne et des couvents

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de religieuses, Ulm, 1776, in-fol. Deuxième édition; ibid., 1781. — 3° Provision musicale consistant en 18 vêpres, 17 préludes, menuets, trios, trois sonates et un air en partition, pour l'orgue, Augsbourg, 1781, in-fol. — 4° *Les Jeunes Recrues*, opéra-comique en trois actes, paroles et musique; 1781. — 5° Cantate, paroles et musique, en manuscrit. — 6° *Neue und erleichterte Art zu solmisiren* (Manière nouvelle et plus facile pour solfier); Ulm, 1756, in-4°. Deuxième édition, Ulm, Wohler, 1796, in-4°.

LEDESMA (D. Mariano-Rodriguez DE), chanteur et compositeur espagnol, naquit à Saragosse, le 14 décembre 1779. Admis, comme enfant de chœur, à la cathédrale de cette ville, en 1787, il y fit ses études musicales et fut nommé *mancionaire* de la même église, en 1798. Entré en 1804, comme premier ténor, au théâtre de l'Opéra de Madrid appelé *De los caños del Peral*, il obtint, deux ans après, sa nomination de ténor de la chapelle royale; mais les événements qui suivirent l'invasion de l'Espagne par les armées françaises déterminèrent cet artiste à se rendre en Angleterre, en 1810. Trois années après, il eut l'honneur d'être choisi pour enseigner le chant à la princesse Charlotte, fille du prince de Galles, depuis lors roi d'Angleterre, sous le nom de Georges IV. De retour à Madrid en 1815, Ledesma fut nommé premier ténor de la chambre, puis maître de chapelle surnuméraire de la cour, et finalement, en 1836, maître de chapelle titulaire. Il est mort à Madrid en 1847, à l'âge de soixante-huit ans. Ses œuvres de musique d'église consistent en trois messes solennelles, un office des morts, les matines de l'Épiphanie, lamentations pour toute la semaine sainte, la None de l'Ascension, et un *Stabat Mater*. Le maître de chapelle Eslava a publié de cet artiste cinq motets à 4 voix et orchestre dans le 2e volume de la première série de la collection intitulée *Lira Sacro-Hispana* (dix-neuvième siècle). Ledesma est aussi auteur d'une suite d'exercices de vocalisation précédée d'une instruction théorique, imprimée à Madrid (sans date). On connaît en Allemagne, sous le nom de *Ledesma* (*Mariano*) : 1° Bolero favori tiré du divertissement espagnol *Le Troubadour*, pour piano et flûte; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 2° Divertissement martial; idem, ibid. — 3° *Zapateado*, danse espagnole, pour piano et flûte; ibid. — 4° Six valses pour piano seul; ibid. — 5° Trois ariettes pour voix de basse, avec accompagnement de piano; ibid. — 6° Six chansonnettes espagnoles et allemandes, idem; Berlin, Schlesinger.

LEDESMA (D. Nicolas), compositeur espagnol, né le 9 juillet 1791, à Grisel, dans l'Aragon, fut enfant de chœur dans l'église principale de cette petite ville, et y apprit le solfége et le chant D. François Gisbert et D. José-Angel Martincheque, qui se succédèrent dans la place de maître de chapelle de cette église, lui enseignèrent la composition. Ledesma se rendit ensuite à Saragosse, et y reçut des leçons d'orgue de D. Ramon Ferrenac. A peine âgé de seize ans, il obtint au concours la place d'organiste et de maître de chapelle à la collégiale de Borja (Aragon). En 1809, il changea cette position contre une semblable à Tafalla, dans la Navarre; enfin, en 1830, il fut appelé à Bilbao, en qualité de maître de chapelle, et il occupe encore cette position (1862). Ses œuvres pour l'église se composent de 8 messes avec orchestre, plusieurs psaumes, et beaucoup de motets, *Villancicos*, lamentations, *Miserere*, et un *Stabat Mater*, à 3 voix, avec quatuor d'instruments à cordes, publié par M. Eslava dans le 2me volume de la première série de la collection intitulée *Lira sacra hispana* (dix-neuvième siècle). M. Ledesma a écrit aussi beaucoup d'ouvrages pour l'orgue, entre autres six sonates publiées à Madrid, des offertoires, une élévation et des versets insérés par M. Eslava dans le *Museo organico español*. Comme compositeur et comme organiste, M. Ledesma est mis par ses compatriotes au rang des artistes les plus distingués de l'époque actuelle.

LEDRAN (....), premier commis des affaires étrangères, sous le règne de Louis XV, et pendant l'espace de près de quarante ans, a publié un livre intitulé : *Sur les signes* DO, DI, CA, *pour l'indication des accords en musique*; Paris, Le Prieur, 1765, in-4°. C'est le projet d'une méthode pour substituer aux signes de la basse chiffrée ces trois syllabes qui placées au-dessus des notes, auraient indiqué les diverses circonstances de l'harmonie. Ainsi, *do* aurait signifié *dominante*, et, cette note étant connue, aurait indiqué les autres, jusqu'à ce qu'il y eût modulation. Lorsqu'il n'y aurait rien eu au-dessus des notes connues de la gamme, on y aurait fait les accords consonnants qui leur appartiennent, à moins qu'on n'eût trouvé au-dessus de l'une d'elles la syllabe *di*, abréviation de *dissonance*, qui aurait fait connaître que l'accord devait être dissonant. Enfin la syllabe *ca* aurait indiqué l'acte de cadence entre deux notes. Tel est le système dont La Borde n'a donné qu'une indication vague, copiée par Gerber, Choron et Fayolle, Lichtenthal et tous les autres. Il existe parmi les imprimés de la Bibliothèque impériale à Paris deux volumes in-4° manuscrits (V 1840 6-7), qui renferment beaucoup de pièces relatives à ce système, ainsi

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

qu'à d'autres objets, et qui paraissent des autographes de Ledran.

LEDUC (Simon), surnommé *l'Aîné*, naquit à Paris en 1748, et mourut à la fleur de l'âge, en 1787. Élève de Gaviniès pour le violon, il fut artiste distingué pour son temps. Dans les dernières années de sa vie, il était un des directeurs du Concert spirituel. On a gravé de sa composition : 1° Sonates pour le violon avec accompagnement d'alto, ou de basse, ou de clavecin, op. 1; Paris, La Chevardière. — 2° Premier concerto pour violon et orchestre, op. 2; ibid. — 3° Symphonies pour l'orchestre, op. 3; Paris, Bailleux. — 4° Sonates pour violon avec accompagnement de basse, 2e livre, op. 4; Paris, La Chevardière. — 5° Deuxième concerto pour violon, op. 5. — 6° Trois symphonies pour l'orchestre, 2e livre; Paris, Bailleux. — 7° Symphonie concertante pour deux violons, op. 7; Paris, Bailleux. Il a été fait deux éditions de cette symphonie, qui a été exécutée au concert spirituel avec beaucoup de succès. — 8° Sonate pour violon avec accompagnement de basse, œuvre posthume. On trouve dans le *Dictionnaire historique des musiciens*, par Choron et Fayolle, une anecdote singulière, relative à cet artiste; la voici : Un mois après la mort de Leduc, on répétait une de ses symphonies, qui devait être exécutée le lendemain au concert des amateurs. Au milieu de l'*adagio*, le chevalier de Saint-Georges, attendri par l'expression du morceau, et se rappelant que son ami n'existait plus, laissa tomber son archet, et versa des larmes. L'attendrissement se communiqua de proche en proche, et tous les exécutants, laissant leurs instruments, se livrèrent à la plus vive douleur.

LEDUC (Pierre), frère du précédent, et son élève pour le violon, naquit à Paris en 1755. Ses débuts au Concert spirituel et à celui des amateurs furent brillants; il y exécuta avec succès des symphonies concertantes. Mais ayant fait l'acquisition du magasin de musique de La Chevardière, il négligea son talent pour se livrer exclusivement au commerce. Sa maison a été longtemps considérée comme une des premières de Paris pour la musique. Il est mort en Hollande au mois d'octobre 1816. Son fils aîné, *Auguste Leduc*, lui avait succédé comme éditeur de musique. Il se fit connaître avantageusement par la publication de plusieurs grands ouvrages, entre autres des *Principes de composition des écoles d'Italie*, *par Choron*. Zimmerman épousa sa fille.

LEDUC (A. C.), pseudonyme sous lequel s'est caché le conseiller Kiesewetter (*voy.* ce nom), pour m'attaquer dans plusieurs articles de la *Gazette générale de musique* de Leipsick (années 32e, p. 117, et 33e, p. 81 et 101), à l'occasion d'une correction que j'avais proposée, dans le 6me volume de la *Revue musicale*, pour un passage de l'introduction du quatuor en *ut* (œuvre 10) de Mozart. On sait que ce passage, pénible à l'audition, a toujours été un sujet d'étonnement pour les connaisseurs. Ma correction, basée sur les lois de la tonalité et du contrepoint, fut hautement approuvée par Cherubini, Reicha, Boieldieu, Berton, et par plusieurs autres musiciens célèbres; elle a d'ailleurs l'avantage de la simplicité, de la régularité, et ne change rien à la pensée de l'illustre compositeur. Cependant Kiesewetter, sous le nom supposé qu'il avait pris, m'accuse dans ses articles d'avoir insulté sa mémoire, et dit, en forme d'argument, que si la loi tonale que j'ai invoquée était réelle, Mozart l'aurait connue aussi bien que moi; et là-dessus il entasse des extravagances antiharmoniques pour démontrer la fausseté de cette règle. Lorsque je fis voir à Cherubini ces énormités, il me dit : *Pourquoi prenez-vous la peine de discuter avec un homme qui écrit de pareilles choses?* Oulibischeff, parlant de ce même quatuor, dans son livre sur la vie et les œuvres de Mozart, s'exprime en ces termes : *J'ai joué et je jouerai toujours l'introduction ainsi corrigée, désormais admirable et sublime du commencement jusqu'a la fin, grâce à l'heureuse correction de M. Fétis.* Si Kiesewetter eût lu ce passage, son indignation n'eût pas connu de bornes!

LEDHUY (Adolphe), professeur de musique et guitariste à Paris, s'est fait connaître par divers ouvrages dont voici les titres : 1° *Principes de musique écrits pour servir de grammaire à ceux qui veulent apprendre la musique, de résumé à ceux qui la savent, et d'introduction à toutes les méthodes*; Paris, 1830, 1 vol. in-18 avec figures. — 2° *Entretiens sur la musique*; Strasbourg, Levrault, 1834, in-18. — 3° *Traité de musique divise en deux parties, théorie et solfége*; Paris, 1834, in-16. 2me édition, Paris, 1837, in-18. Ce petit ouvrage fait partie de la *Bibliothèque populaire*. — 4° *Nouveau manuel simplifié de musique, ou Grammaire des principes de cet art*; Paris, Roret, 1839, in-18, avec 48 planches de musique. En 1833, Ledhuy s'associa avec le pianiste Bertini pour la publication d'une sorte de journal de musique qui avait pour titre : *Encyclopédie pittoresque de la musique*; Paris, 1833-1835, in-4°. Ce recueil n'eut qu'une année d'existence.

LEDWICH (Édouard), ecclésiastique irlandais, né en 1759, mort à Dublin le 8 août 1823,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

est auteur d'un bon ouvrage, qui a pour titre : *Antiquities of Ireland ;* Dublin, 1790, in-4° de 502 pages. Dans la 10e section de ce livre, l'auteur traite de la musique des anciens Irlandais, depuis les bardes, et donne des renseignements intéressants sur quelques anciens instruments de l'Irlande.

LEE (Sébastien), violoncelliste né le 24 décembre 1805 à Hambourg, y a étudié son instrument sous la direction de M. Prell, élève de Romberg. En 1830, il commença à se faire connaître comme virtuose dans les concerts donnés à Hambourg et à Leipsick; puis il voyagea, visita Cassel, Francfort, et, arrivé à Paris en avril 1832, se fit entendre avec un brillant succès au Théâtre-Italien, au mois de mai de cette année. Au printemps de 1836, M. Lee donna plusieurs concerts avec Gusikow (*voy.* ce nom), puis il se rendit à Londres, où il resta jusqu'à la fin de la saison. Il se fixa ensuite à Paris, et fut attaché à l'Opéra comme violoncelliste solo. On connaît de cet artiste pour son instrument : 1° Variations de concert pour violoncelle et orchestre sur un thème de l'Opéra de *Guillaume Tell*, op. 3; Hanovre, Nœgel. — 2° *Scène suisse*, divertissement, idem, op. 4; Hambourg, Cranz. — 3° *Souvenir de Paris*, introduction et rondo, idem, op. 5; Hambourg, Bœhme. — 4° Fantaisie sur des motifs de *Robert le Diable*, de Meyerbeer, op. 6; idem, Brunswick, Meyer. — 5° Variations brillantes sur un thème original, pour violoncelle et quatuor, op. 7; Hambourg, Cranz. M. Lee a publié à Paris beaucoup de compositions pour son instrument, particulièrement quatre œuvres de duos pour deux violoncelles, à l'usage du Conservatoire, sous le titre d'*École du violoncelliste*. Il a été fait une édition de cet ouvrage à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel.

LEE (Louis), frère du précédent, beaucoup plus jeune, est né à Hambourg, en 1819. Le violoncelle et le piano sont les instruments qu'il a cultivés et sur lesquels il a acquis beaucoup d'habileté. Comme violoncelliste, il a une grande dextérité d'archet, mais il ne tire pas un grand son : on lui a reproché de manquer de style et d'expression. Il a beaucoup voyagé, et a donné des concerts à Copenhague, Leipsick, Francfort, Cassel, Manheim et dans les principales villes rhénanes. Il a aussi visité Paris et y a fait un long séjour.

LEE (Édouard), pianiste, fils de Sébastien, est né à Hambourg. On connaît de lui beaucoup de petits morceaux pour le piano, particulièrement des *Études de salon*, op. 7; Hambourg, Bœhme. Il est mort le 23 décembre 1861, à l'âge de vingt-six ans.

LEEDER (Jean-Guillaume), maître de concerts à Hildesheim, mort en 1785, reçut des leçons de composition de Hupfeld. Il a publié : 1° Six sonates pour la flûte, avec accompagnement de violon; Amsterdam, 1772. — 2° Concerto pour flûte et orchestre; ibid. — 3° Six duos pour deux violons; Hildesheim. Il y a aussi sous son nom, en manuscrit, six concertos pour le violon et quelques symphonies.

LEFÉBURE (Louis-François-Henri), ancien administrateur, écrivain et botaniste, est né à Paris, le 18 février 1754. Électeur de Paris et membre du conseil général de la commune en 1789, il s'opposa avec énergie aux actes de violence et de désordre de la révolution, et le 10 août 1792 il sortit de ce conseil, en déclarant au peuple que Manuel et les autres agitateurs étaient ses plus perfides ennemis. Arrêté plus tard à Avignon, et conduit à Paris par la gendarmerie, il eut le bonheur de n'arriver dans cette ville que cinq jours après le 9 thermidor. Plus tard, il fut chargé de missions relatives aux arts dans le midi, puis fut administrateur du département de Vaucluse, secrétaire général de celui du Var, et enfin, pendant douze ans sous-préfet à Verdun. Retiré des affaires en 1814, il retourna à Paris, où il s'occupa de travaux relatifs aux arts et aux sciences. Il était âgé de vingt-quatre ans lorsqu'il publia une brochure intitulée *Nouveau solfége ;* Paris, Cailleau, 1780, 23 pages in-8°. C'était un nouveau système de solmisation, supposé plus facile que celui des maîtres ordinaires et que Gossec trouva assez bon pour le mettre en pratique à l'École royale de chant et de déclamation. Quelques années après, Lefébure fit paraître un autre ouvrage, qui a pour titre : *Bévues, erreurs et méprises de différents auteurs célèbres en matière musicale ;* Paris, Knapen, 1789, in-12. Ce piquant écrit est dirigé contre D'Alembert et d'autres littérateurs qui ont voulu traiter de la musique sans la connaître ni la comprendre : il est devenu fort rare. La dédicace de la brochure de Lefébure à la comtesse de Provence fut revue et corrigée par le comte de Provence lui-même, qui régna sur la France sous le nom de Louis XVIII. Gerber s'est trompé sur l'auteur de ces ouvrages, et les a faussement attribués à Lefebvre-Wély, qu'il appelle *Lefébure de Wély* (*voy.* ce nom). Au mois de décembre 1801, Lefébure a lu dans une séance de l'Institut de France une dissertation ayant pour objet les effets de la musique dans les maladies nerveuses. Comme professeur à l'Athénée de Paris, il a aussi prononcé, en 1827, un discours sur la musique en général; morceau qui a été remarqué. Enfin, Lefebure a compose quelques

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

scènes, plusieurs cantates, et les oratorios d'*Abel et Caïn*, et de *Cambyse*. On lui doit de beaux travaux sur la botanique et quelques écrits sur la peinture. En 1828, cet homme de mérite, que je ne connaissais que par ses ouvrages, m'a fait l'honneur de me chercher pour m'adresser des félicitations flatteuses sur la *Revue musicale* : il était alors âgé de soixante-quatorze ans; néanmoins je le trouvai encore plein de feu et d'enthousiasme. Il est mort à Paris, dans les derniers jours de novembre 1840, à l'âge de près de quatre-vingt-sept ans.

LEFEBVRE, dit LEFÉBURE-WÉLY (Antoine), organiste de l'église Saint-Roch, à Paris, naquit en cette ville, vers la fin de 1762. En 1788 il était déjà compté parmi les professeurs de piano; il s'appelait alors simplement *Lefebvre;* il ajouta plus tard à son nom celui de *Wély,* qui appartenait à la famille de sa femme, pour se distinguer de plusieurs autres artistes nommés *Lefebvre.* Nommé organiste de Saint-Jacques-du-Haut-Pas en 1802, il changea ensuite cette position pour celle d'organiste de Saint-Roch, en 1805. On connaît sous son nom les ouvrages suivants : 1° Trois sonates pour clavecin; Paris, 1790. — 2° Quatre idem, op. 2; ibid. — 3° Sonate pour piano et violon, op. 9; Paris, Omont. — 4° Idem, op. 10, ibid. — 5° Idem, op. 11, ibid. — 6° Fantaisie pour piano seul, ibid. — 7° Trois recueils d'airs arrangés pour piano, op. 3, 4, 5; ibid. — 8° Messe des grands solennels, *Magnificat*, *Te Deum* et quelques autres pièces d'orgue, sur le chant parisien. Paris, chez l'auteur. Cet artiste est mort en 1831, à l'âge de soixante-neuf ans.

LEFÉBURE-WÉLY (Louis-James-Alfred), fils du précédent, est né à Paris, le 13 novembre 1817. Dès l'âge de trois ans et demi il commença l'étude de la musique, sous la direction de son père. Ses progrès furent si rapides, qu'en 1825, à peine âgé de huit ans, il remplaça dans ses fonctions d'organiste son père, atteint de paralysie dans tout le côté gauche. Après avoir langui dans cette situation pendant six ans Lefébure-Wély père mourut, et par la protection de la reine Amélie (d'Orléans), son fils fut nommé définitivement organiste titulaire du grand orgue de l'église Saint-Roch, quoiqu'il n'eût pas encore atteint sa quinzième année. Admis le 11 octobre 1832 au Conservatoire de musique, il y devint élève de M. Benoist pour l'orgue et de M. Laurent pour le piano; puis il eut Zimmerman pour professeur de ce dernier instrument. En 1834 il obtint au concours les deuxièmes prix d'orgue et de piano, et dans l'année suivante les deux premiers prix de ces deux instruments lui furent décernés. Admis dans la classe de composition de Berton, M. Lefébure passa, après la mort de ce maître, dans celle d'Halévy. Pendant le cours de ses études au Conservatoire, il reçut des leçons particulières de plusieurs maîtres étrangers à cette école : ainsi A. Adam lui enseigna la composition, et Séjan, organiste de Saint-Sulpice, lui fit connaître les effets de l'orgue, et lui fit acquérir l'habitude de l'improvisation. Déjà il se préparait au concours d l'Institut de France, dont le lauréat de chaque année devient pensionnaire du gouvernement; mais il se maria à la même époque, et dès lors il dut renoncer aux avantages de ce concours. Jusqu'en 1847, M. Lefébure-Wély conserva sa position d'organiste de Saint-Roch; alors il fut appelé en la même qualité à l'église de la Madeleine, pour y jouer le bel orgue construit par M. Aristide Cavaillé. La grande réputation de M. Lefébure-Wély comme organiste improvisateur date de cette époque. Homme de goût et de sentiment, il se faisait remarquer particulièrement par le charme et la grâce de ses inspirations ainsi que par les heureuses combinaisons de sonorité par lesquelles il variait les effets de l'instrument. Cet artiste distingué n'a pas eu moins de succès sur les instruments à anches libres, auxquels on a donné différents noms, et qui se résument tous dans l'harmonium de l'époque actuelle. M. Lefébure-Wély en tire des effets charmants. En 1858 il a donné sa démission de la place d'organiste de la Madeleine, pour se livrer en liberté à la composition dramatique. On a de cet artiste 50 études pour le piano, environ cent morceaux de différents caractères pour le même instrument, plusieurs ouvrages pour le grand orgue, des fantaisies pour l'orgue expressif ou *Harmonium*, trois messes, dont deux avec orgue et une avec orchestre, un quatuor et un quintette pour des instruments à cordes, 3 symphonies a grand orchestre exécutées aux concerts populaires de M. Pasdeloup, enfin, un opéra en 3 actes représenté à l'Opéra-Comique, le 11 décembre 1861, sous le titre : *Les Recruteurs.* M. Lefébure-Wély a été fait chevalier de la Légion d'honneur le 18 août 1850, et chevalier de l'ordre de Charles III, d'Espagne, en 1859.

LEFEBVRE (Jacques), violoniste de la chapelle du prince Henri de Prusse, naquit en 1723, a Prinzlow, dans l'Uckermark. Il étudia la musique et le violon sous la direction du maître de concerts Graun : Charles-Philippe-Emmanuel Bach lui enseigna la composition. En 1750, il entra dans la musique du prince Henri, qui lui donna sa démission, après quelques années, pour des motifs peu honorables, dit-on. Lefebvre ve-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

cut ensuite à Berlin comme simple professeur de musique; mais un théâtre français ayant été établi dans cette ville, il en fut nommé le chef d'orchestre. Cette bonne fortune lui vint trop tard, car il mourut en 1777, au moment où il allait entrer en fonctions. Cet artiste a publié des solos pour le violon, des concertos, duos, trios, etc., et a laissé en manuscrit une collection d'odes, psaumes et chansons.

LEFEBVRE (François-Charlemagne), fils d'un ancien bibliothécaire copiste de l'Opéra, est né à Paris, le 10 avril 1775. Admis dans l'école royale de musique instituée par le baron de Breteuil, il y étudia l'harmonie et le contrepoint sous la direction de Gossec. Son éducation musicale terminée, il débuta comme compositeur par deux petits opéras-comiques dont Moline avait fait les livrets, et par la musique de quelques ballets de Milon, qui depuis fut chorégraphe distingué à l'Opéra. Tous ces ouvrages furent représentés sur les théâtres des boulevards. En 1794 Lefebvre entra à l'orchestre de l'Opéra en qualité de viole. En 1814 il succéda à son père dans l'emploi de bibliothécaire de ce théâtre. En 1829 il fut mis à la retraite, après trente-cinq ans de service. Admis dans la musique de l'empereur Napoléon, en 1810, après un surnumérariat de huit années, il écrivit plusieurs cantates françaises pour les concerts de la cour. Après la restauration, il conserva son emploi sous les règnes de Louis XVIII et de Charles X. En 1816 il obtint le titre de compositeur de la musique des gardes du corps du roi, et dans l'exercice de ces fonctions il écrivit plusieurs suites d'harmonie pour les instruments à vent. Parmi ses travaux pour l'Opéra, on remarque la nouvelle instrumentation du *Devin du Village*, de J.-J. Rousseau, dont il a refait aussi les airs de danse, et surtout ses ballets, où l'on distinguait en général du goût et un bon sentiment de la scène. Ceux dont il a arrangé la musique sont : 1° *Pygmalion*. — 2° *Héro et Léandre*. — 3° *Les Noces de Gamache*. — 4° *Lucas et Laurette*. — 5° *Les Sauvages de la Mer du Sud*. — 6° *Vénus et Adonis*. — 7° *Vertumne et Pomone*. Dans ses dernières années, Lefebvre imagina un système de musique d'après lequel la gamme de la musique moderne serait fondée sur l'organisation de la voix humaine; ce qu'il a écrit sur cette idée fausse n'a pas été publié. Lefebvre est mort dans la quatre-vingt-cinquième année de son âge, le 23 mai 1839.

LEFÈVRE (François-Antoine), jésuite, né vers 1670, mort en 1737, est auteur d'un poëme intitulé *Musica, carmen;* Paris, 1684, in-12 de 23 pages. Il en a été fait une analyse dans le *Journal des Savants* de cette année (p. 1065-1069). L'abbé d'Olivet a inséré ce poëme dans la collection qui a pour titre : *Poemata didascalica nunc primum vel edita vel collecta;* Paris, Le Mercier, 1749, 3 vol. in-12. Il a été fait une nouvelle édition de ce recueil (Paris, Delalain, 1813, 3 vol. in-12). Le poëme du P. Lefèvre a été placé aussi dans une autre collection, intitulée *Scelta di poemi latini della Compagnia di Gesù;* Venise, 1749. Une traduction française de ce morceau a été faite par Grainville, et placée à la suite de sa traduction du poëme d'Yriarte sur le même sujet (Paris, an VIII, in-12). L'auteur du poëme sur la musique en quatre chants qui fut imprimé à Amsterdam en 1714 pour la première fois, puis à Lyon, et enfin réimprimé dans *Les Dons des enfants de Latone* (Paris, 1734, in-8°), a fait une imitation paraphrasée de celui de Lefèvre, dans le premier chant; mais le reste de son poëme est plus didactique que celui du jésuite, où l'on ne trouve que des allégories.

LEFÈVRE (André), organiste de Saint-Louis, né à Péronne, est mort à Paris, en 1786. Il a publié beaucoup de cantatilles, parmi lesquelles on remarque : *La saison du plaisir; Le bonheur imprévu; L'absence; Les regrets; L'amour justifié*, etc. Dans les années 1756 et suivantes, Lefèvre a fait exécuter au Concert spirituel plusieurs motets, dont on a gravé : 1° *Quam bonus*. — 2° *Conserva me*. — 3° *Coronate*.

LEFÈVRE (Jean-Baptiste-Nicolas), facteur d'orgues à Rouen, a fait ses ouvrages principaux dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Le grand orgue de Saint-Martin de Tours fut achevé et livré par lui le 24 juillet 1761. Cet instrument était composé de 53 jeux, dont un de 32 pieds ouvert, et un bourdon de 32, cinq claviers à la main et clavier de pédales. Lefèvre construisit l'orgue de Honfleur en 1772, ainsi que celui du Havre. Ce dernier était un grand seize pieds composé de 40 jeux, 3 claviers et pédale. Aidé de ses neveux, Lefèvre a fait aussi les orgues de Saint-Pierre et de Saint-Étienne de Caen. Celui-ci, qui fut achevé en 1769, était un grand instrument de 16 pieds composé de 63 registres, cinq claviers à la main, pédale et onze soufflets.

LEFÈVRE (Théodore), fils d'un maître de ballets de la Comédie-Italienne, et frère de Mme Dugazon (*voyez* ce nom), naquit à Paris, en 1759. Après avoir reçu les premières leçons de violon d'un maître obscur, il devint élève de Berthaume, et Rodolphe lui enseigna l'harmonie. Par l'influence de sa sœur, il obtint, en 1787, une des places de premier violon à la Comédie-Italienne; mais des mécontentements lui firent abandonner cet emploi quelques années après,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

et il entra à l'orchestre du théâtre de la rue Feydeau, en 1794. Deux ans après il occupa la place de chef des premiers violons, sous la direction de Lahoussaye. Lorsque les deux Opéras-Comiques furent réunis, en 1801, La Houssaye se retira, et deux chefs d'orchestre furent nommés pour alterner dans le service : le choix des administrateurs du théâtre se fixa sur Blasius et sur Lefèvre. Celui-ci ne se retira qu'en 1820. Cet artiste fut un des fondateurs des concerts de la rue de Grenelle-Saint-Honoré, et en dirigea l'orchestre pendant plusieurs années. Il y fit exécuter trois symphonies de sa composition. L'époque de sa mort est ignorée. Lefèvre s'est essayé comme compositeur dramatique par deux opéras, qui n'obtinrent point de succès : le premier, intitulé *L'Embarras du choix*, en un acte, fut joué en 1788, et n'eut qu'un petit nombre de représentations ; l'autre, qui avait pour titre *Caroline*, en trois actes, joué en 1789, ne fut pas achevé.

LEFÈVRE (Jean-Xavier), clarinettiste distingué, né à Lausanne, le 6 mars 1763, se livra de bonne heure à l'étude de la musique, et alla fort jeune à Paris pour cultiver les heureuses dispositions qu'il avait reçues de la nature. Il se mit sous la direction de Michel Yost, connu généralement sous le nom de *Michel*, et le plus habile clarinettiste de son temps. Ce fut aux soins de ce professeur et à ses études constantes qu'il dut la belle qualité de son et la netteté d'exécution qui furent les qualités distinctives de son talent. Ses études n'étaient pas encore terminées lorsqu'il entra dans la musique des gardes françaises.

Le 1er novembre 1787, Lefèvre se fit entendre pour la première fois en public, au concert spirituel, dans une symphonie concertante de Devienne, pour clarinette et basson, qu'il exécuta avec Perret. Son succès fut brillant, et dès lors il y eut peu de solennités musicales où il ne fût appelé pour y jouer quelque solo. Au mois d'avril 1791, il entra dans l'orchestre de l'Opéra, où il fut chargé plus tard d'exécuter les solos dans les opéras et dans les ballets. Quelques personnes se souviennent encore de la manière brillante dont il exécutait dans *Anacréon*, de Grétry, un point d'orgue long et difficile, sans accompagnement, sur lequel on dansait un pas dialogué avec l'instrument. Lefèvre ne se retira de l'Opéra que le 1er janvier 1817, après vingt-six ans de service.

A l'époque de la formation du Conservatoire de musique, il avait été compris parmi les professeurs de cet établissement. Le comité d'enseignement le chargea de la rédaction d'une méthode de clarinette, qui fut adoptée à l'unanimité par ce même comité et qui a été seule en usage jusqu'au moment où des améliorations importantes ont été faites à la construction de l'instrument. Lefèvre y avait ajouté la sixième clef (celle de *sol* dièse) ; avant lui, la clarinette n'en avait que cinq. Une gradation bien entendue des difficultés, et d'excellentes observations sur la respiration, les coups de langue et les modifications du son, rendent l'ouvrage de cet artiste fort recommandable. Il a été gravé à Paris, en 1802, in-fol. ; rien ne prouve mieux son utilité que la traduction qui en a été faite en allemand et qui a été publiée chez André, à Offenbach, car on sait que la clarinette était alors cultivée en Allemagne avec beaucoup de succès.

Lefèvre a formé beaucoup d'élèves, qui ont occupé les premiers emplois de clarinettistes dans les divers orchestres de Paris. Il ne s'est retiré de ses fonctions de professeur qu'au mois de février 1825, après les avoir remplies pendant vingt-huit ans. Entré dans la chapelle de Napoléon, le 7 mars 1807, il a conservé sa place à la restauration, et l'a remplie jusqu'à sa mort. Lefèvre était chevalier de la Légion d'honneur. Il a cessé de vivre le 9 novembre 1829.

Ses compositions consistent : 1° en Six concertos pour la clarinette avec accompagnement d'orchestre ; Paris, Sieber, Naderman, Troupenas. — 2° Deux symphonies concertantes pour clarinette et basson ; Paris, Sieber. — 3° Une concertante pour hautbois, clarinette et basson ; Paris, Janet. — 4° Deux œuvres de quatuors pour clarinette, violon, alto et basse ; Paris, Hentz-Jouve, Sieber. — 5° Onze œuvres de duos pour deux clarinettes. — 6° Un œuvre de duos pour clarinette et basson. — 7° Six sonates pour clarinette et basse. — 8° Six trios pour deux clarinettes et basson. Tous ces ouvrages ont été publiés à Paris, et l'on en a fait diverses éditions en Allemagne. Lefèvre a laissé plusieurs autres œuvres en manuscrit.

La qualité de son que Lefèvre tirait de son instrument était volumineuse, mais elle appartenait à l'espèce que les Allemands désignent sous le nom de *son français*, c'est-à-dire qui est plus puissant que moelleux. Il n'aimait pas le son de l'école allemande, et peut-être ne rendit-il pas au talent de Bærmann la justice qui lui était due. Il ne fut pas non plus partisan des essais qu'il voyait faire pour le perfectionnement de la clarinette ; il croyait que la multiplicité des clefs nuit à la sonorité de l'instrument, ce qui pouvait être vrai, car un tube percé de beaucoup de trous et chargé de corps étrangers est moins sonore qu'un autre qui a moins d'ouvertures ; mais il aurait dû comprendre que la qualité prin-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

cipale de l'instrument est la justesse, qui ne peut s'acquérir qu'en multipliant les clefs.

LEFEBVRE (Victor-Louis-Aimé-Joseph), pianiste et compositeur, naquit à Lille (Nord), le 6 janvier 1811. Entré au Conservatoire de Paris le 8 octobre 1825, il y reçut des leçons élémentaires de contrepoint de Senriot et de Jelensperger, puis il suivit le cours de Reicha. Le deuxième prix lui fut décerné en 1828, et il obtint le premier dans l'année suivante. Devenu alors élève de Berton pour le style idéal de la composition, il concourut à l'Institut pour le grand prix; mais n'ayant pas réussi, il alla s'établir à Douai en 1832, et s'y livra à l'enseignement et à la composition d'œuvres instrumentales. On a gravé de cet artiste deux trios pour piano, violon et violoncelle; plusieurs fantaisies pour piano seul; quatuor pour 2 violons, alto et violoncelle, intitulé *Nuit musicale*, op. 3; Paris, Richault; 1er solo brillant, pour piano seul, op. 4; ibid; romances et mélodies avec accompagnement de piano. Cet artiste intéressant est mort à Douai, d'une maladie de poitrine, vers 1840, laissant en manuscrit plusieurs œuvres de musique instrumentale, d'un style sérieux.

LEFFLOTH (Jean-Matthieu), organiste à Nuremberg, mourut dans cette ville, en 1733. Il a publié : 1° *Sonata e Fuga per l'organo.* — 2° *Divertimento musicale, consistente in una partita di cembalo.* — 3° Deux concertos pour le clavecin avec violon; Nuremberg, 1730. — 4° Quatre solos pour le violon, ibid.

LEGALLOIS. *Voyez* GALLOIS (LE).

LÉGAT DE FURCY (Antoine), amateur, né à Maubeuge, vers 1740, apprit la musique dès l'âge de trois ans. Lorsqu'il eut fini ses humanités, il se rendit à Paris pour y faire sa philosophie; il y étudia le clavecin et l'harmonie sous la direction de Noblet. La Borde dit qu'il reçut ensuite des conseils de Rameau, et que ses progrès lui valurent l'amitié de ce maître. Légat de Furcy ne cultiva d'abord la musique que comme amateur; mais des motifs qui ne sont point connus lui firent prendre ensuite le parti d'user de ses talents pour vivre. On voit, par le *Calendrier musical* de 1789, qu'il était alors au nombre des professeurs de piano de Paris. On ignore l'époque de sa mort. Les premiers ouvrages de Légat de Furcy avaient été des cantates et cantatilles; elles avaient obtenu du succès dans le monde; il se persuada dès lors qu'il était appelé à travailler pour le théâtre, mais le génie de la scène lui manquait. Ce fut en vain qu'il écrivit pour l'Opéra *Philire*, *Apollon et Daphné*, et pour la Comédie Italienne *Le Saut de Leucade*, *Le Jardinier de Sidon* et *Palmyre*; les directeurs de ces théâtres éludèrent sous différents prétextes la représentation de ces ouvrages. Rebuté par toutes les difficultés qu'il avait rencontrées, il finit pas renoncer à sa chimère, et se contenta de jouir de ses faciles succès de salon. La Borde donne la liste suivante de ses ouvrages : 1° Pièces de clavecin, non gravées. — 2° Cantates et cantatilles en grand nombre, entre autres *Le retour d'Égle*, *Les soupirs*, *La naissance de Venus*, *L'éloge de la voix*, etc. — 3° Six sonates en duos pour la flûte, gravées. — 4° *Le Saut de Leucade, ou les Désespérés*, opéra-comique, non gravé. — 5° *Palmyre, ou le Prix de la Beauté*, idem. — 6° *Les Rendez-vous*, idem. — 7° Beaucoup d'ariettes gravées. — 8° Deux recueils de duos à deux voix, gravés. — 9° Plusieurs recueils d'airs, chansons, romances, avec ou sans accompagnement, gravés. — 10° *Solfèges* ou leçons de musique, 1re et 2e parties; Paris, Naderman. — 11° *Leçons de Minerve*, romances morales, liv. 1 et 2; Paris, Naderman. Légat de Furcy a été le collaborateur de La Borde pour son *Essai sur la musique*.

LEGENDRE (Jean). *Voyez* GENDRE.

LEGIPONT (Olivier), moine bénédictin du couvent de Rayhroden, près de Brunn, en Moravie, passa à celui de Brzecnow en 1744, et mourut à celui de Saint-Maximin, le 16 juin 1758. Ce moine fut un des hommes les plus savants de la Bohême dans le dix-huitième siècle. On a de lui un recueil de dissertations intitulé : *Dissertationes philologico-bibliographicæ : in quibus de adornanda et ornanda bibliotheca nec non de manuscriptis, librisque rarioribus ac præstantioribus : ac etiam de archivo in ordinem redigendo, veterumque diplomatum criterio; deque rei nummariæ ac musices studio, et aliis potissimum ad elegantiores litteras spectantibus rebus disseratur*; Nuremberg, 1747, in-4°. La cinquième dissertation de cet excellent livre (p. 283) est intitulée : *De Musica, ejusque proprietatibus, origine, progressu, cultoribus, et studio bene instituendo.*

LEGNANI (Louis), guitariste distingué, né à Milan, vers 1790, a donné des concerts dans cette ville, en 1819, et y a fait admirer son habileté extraordinaire. Au mois d'octobre 1822 il arriva à Vienne, où il séjourna pendant quelques mois. Les journaux allemands de cette époque déclarèrent que rien ne pouvait être comparé aux prodiges de l'exécution de cet artiste, et que Giuliani lui-même ne pouvait entrer en lice avec lui. Pendant les années 1823 et 1824, Legnani voyagea pour donner des concerts; mais en 1825

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

il se fixa à Genève, où il était encore en 1835, jouissant de l'estime de tous les artistes et de l'affection des principaux habitants. On connaît sous son nom des duos pour guitare et flûte, Vienne, Leidesdorf; environ trente œuvres de solos pour guitare, exercices, rondos, caprices et variations, remplis de grandes difficultés. Le premier œuvre, intitulé *Terramoto con variazioni*, a été publié à Milan chez Ricordi, les autres ont paru chez le même éditeur; à Vienne, chez Artaria et Leidesdorf; à Florence, chez Cipriani; à Offenbach, chez André; à Paris, chez Richault.

LEGRAND (Jacques), ou GRAND, en latin *Jacobus Magnus*, ou *Magni*, moine Augustin, naquit vers le milieu du quatorzième siècle, à Toulouse, enseigna la philosophie et la théologie à Padoue, et se rendit célèbre par ses commentaires sur la philosophie d'Aristote, et par ses interprétations de la Bible. Appelé à Paris, il y brilla comme prédicateur, et se fit remarquer par la hardiesse avec laquelle il prêcha contre les vices de la reine (Isabeau de Bavière) et contre ceux des courtisans. On ignore la date de sa mort, mais on sait qu'il vivait encore en 1422. Au nombre de ses ouvrages on remarque celui qui a pour titre: *Sophologium, ex antiquorum poetarum, oratorum atque philosophorum gravibus sententiis collectum*; Paris, M. Crantz, Ulrich Gering et Michel de Fribourg, 1475, in-fol.; ibid., 1477, in-4° gothique. Le second livre de cet ouvrage traite des sept arts libéraux, particulièrement de la musique, mais d'une manière toute spéculative. Legrand fit lui-même une traduction française de son livre pour le duc d'Orléans, sous le titre: l'*Archiloque Sophie, ou grand discours de la sagesse*. La bibliothèque impériale de Paris en possède plusieurs manuscrits, parmi lesquels on distingue le n° 6868, in-fol. max., d'une rare beauté. On y trouve le résumé de l'ouvrage par l'auteur: Legrand y dit: « Le second livre « parle des sept ars libéraulx, c'est assavoir « grammaire, logique, rhétorique, arismétique, « musicq, géométrie et astrologie. »

LEGRAND (Guillaume), né le 5 mars 1770, à Deux-Ponts, se rendit en 1782 chez un oncle qu'il avait à Munich, et y reçut des leçons de Tausch pour le hautbois. En 1788, il fut admis en qualité de hautboïste dans la musique du prince électoral de Bavière, et ce fut vers ce temps qu'il commença seul l'étude de la composition dans les partitions des maîtres les plus célèbres: plus tard, il prit des leçons d'harmonie chez Joseph Grætz. Chargé par son oncle de la composition de quelques ballets, il écrivit la musique de ceux qui ont pour titres: *Le Bal*, *La Fête tyrolienne*, *Le Deluge* et *La Caravane*. En 1797 il devint chef du corps des hautboïstes des différents régiments en garnison à Munich. Il a obtenu sa retraite vers 1825. Parmi les œuvres de musique instrumentale de Legrand, on remarque: 1° Plusieurs suites d'harmonie militaire pour le service des troupes bavaroises. — 2° Six pièces d'harmonie pour flûte, 2 clarinettes, 2 cors et 2 bassons, liv. 1, tirées des opéras de Meyerbeer et Nicolini; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 3° Six pièces idem, liv. 2, tirées des opéras de Rossini, Nicolini et Pacini, ibid. — 4° Plusieurs cahiers de danses allemandes, valses, etc., pour l'orchestre. Legrand a eu deux frères, musiciens distingués attachés à la musique de la cour de Munich; le premier (Chrétien), né à Deux-Ponts, le 9 août 1775, fut élève de Kleinheinz pour le piano, et acquit sur cet instrument un talent remarquable; il mourut des suites d'une maladie de poitrine, en 1793. Le plus jeune (Pierre), né à Deux-Ponts, le 5 mars 1778, fut un violoncelliste de mérite. Admis dans la musique de la cour, en 1795, il a obtenu ensuite un congé, et s'est fait entendre avec succès à Vienne, à Francfort, à Strasbourg, à Nancy, et dans plusieurs villes des bords du Rhin.

LEGRENZI (Jean), maître de chapelle de Saint-Marc, à Venise, et directeur du conservatoire *dei Mendicanti*, dans la même ville, fut un des plus habiles compositeurs de son temps. Né vers 1625, à Clusone, dans les environs de Bergame, il fit ses études musicales dans cette ville, où il devint ensuite organiste de Sainte-Marie-Majeure. De là il alla à Ferrare pour y remplir les fonctions de maître de chapelle de l'église *dello Spirito Santo*. Il y était encore en 1664. En 1672 J.-Ph. Krieger le trouva à Venise, où il occupait la place de directeur du Conservatoire, dont il a été parlé ci-dessus. Le 23 avril 1685, il succéda à Natale Monferrato comme maître de la chapelle ducale de Saint-Marc. Il mourut dans cette situation, au mois de juillet 1690. Ce fut Legrenzi qui, par ses demandes aux procurateurs de Saint-Marc, fit donner une organisation régulière à l'orchestre de la chapelle et augmenter le nombre des symphonistes. Cet orchestre fut composé alors de la manière suivante: 8 violons, 11 petites violes ou *violettes* pour les deuxième et troisième parties; 2 violes *da braccio* (ténors); 3 grandes violes *da gamba* et *violone* (contre-basse de viole); 4 théorbes; 2 cornets, 1 basson, 3 trombones; en tout trente-quatre instrumentistes. Les travaux de Legrenzi pour le théâtre furent presque tous destinés à celui de Venise. Son premier opéra (*Achille in Sciro*) y fut représenté en 1661, et *Pertinace*, le dernier, fut joué en 1684. Parmi les élèves de Legrenzi on compte

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Lotti et *François Gasparini*. Il paraît qu'il avait embrassé l'état ecclésiastique, car on lit dans une lettre insérée au *Mercure galant* (mars 1683, p. 278) : « Celui qui a composé la « musique de la pièce intitulée *Les deux Césars*, « et représentée pendant le carnaval à Venise, au « théâtre Saint-Luc, est Don Giovanni Legrenzi, « *prêtre*, maistre de la musique des filles de « Saint-Lazare, dites communément *les men-* « *dicantes*, etc. » On trouve dans cette lettre quelques détails sur les chanteurs qui jouèrent dans l'opéra dont il est ici question. Les œuvres de musique d'église de ce maître sont : 1° *Concerto di Messe e Salmi a 3 e 4 voci con violini*; Venise, 1654. — 2° *Motetti a 2, 3 e 4 voci*, ibid., 1655. — 3° *Sacri e festivi Concerti Messe e Salmi e due cori, con istrumenti ad libitum*, op. 9; Venise, Franc. Magni, 1657. Il y a une deuxième édition de cet œuvre, datée de Venise, 1667. — 4° *Motetti a 5 voci*, op. 5; ibid., 1660. — 5° *Sentimenti devoti espressi colla musica a 2 e 3 voci. Libri primo e secondo*, op. 6; ibid., 1660. Il y a une autre édition de cet ouvrage, publiée à Venise, chez Joseph Sola, en 1683. — 6° *Compiete con litanie ed antifone della Beata Virgine Maria, a 5 voci*, op. 7; Venise, Fr. Magni, 1662. — 7° *Acclamazioni divote a voce sola*, op. 11; ibid., 1688, in-4° obl. — 8° *Idee armoniche, a 2 e 3 voci, op.* 13; *in Venezia, app. Fr. Magni e Gardano*, 1673. — 9° *Motetti sacri a voce sola con tre stromenti*, op. 17; ibid., 1692, in-4°. Les opéras de Legrenzi, au nombre de dix-sept, sont : 1° *Achille in Sciro*, à Venise, 1664. — 2° *Zenobia e Radamisto*; Ferrare, 1665, Brescia, 1666 et Vérone, 1667. — 3° *Tiridate*; Venise, 1669. — 4° *Eteocle e Polinice*; ibid., 1675. — 5° *La Divisione del Mondo*; ibid., 1675. — 6° *Adone in Cipro*; ibid., 1676. — 7° *Germanico sul Reno*; ibid., 1676. — 8° *Totila*; ibid., 1677. — 9° *Antioco il Grande*; ibid., 1681. — 10° *Il Creso*; ibid., 1681. — 11° *Pausania*; ibid., 1681. — 12° *Ottaviano Cesare Augusto*; Mantoue, 1682. — 13° *Lisimacco ricamato da Alessandro*; Venise, 1682. — 14° *I due Cesari*; ibid., 1683. — 15° *Giustino*; ibid., 1683. — 16° *L'Anarchia dell' Impero*; ibid., 1683. — 17° *Publio Elio Pertinace*; ibid., 1684. Enfin les œuvres de musique de chambre composés par Legrenzi sont les suivants : 1° *Suonate per chiesa*; Venise, 1655. — 2° *Suonate da chiesa e da camera a 3*; ibid., 1656. — 3° *Una mula di Suonate*; 1664. — 4° *Suonate a due violini e violone, con il basso continuo per l'organo, op. ottava*; ibid., 1667. — 5° *La Cetra, consegrata al nome immortale della S. Cesarea R. M. di Leopoldo I, in sonate a 2, 3, 4 stromenti, op.* 10; ibid., 1673. — 6° *X Cantate a voce sola, lib.* 1; Venise, 1674. — 7° *Echi di Reverenza, etc., in XIV cantate a voce sola, op.* 14; ibid., 1679, in-4°. — 8° *Suonate a 2 violini et violoncello*; ibid., 1677. — 9° *Suonate da chiesa e da camera a 2, 3, 4, 5, 6 e 7 stromenti con trombe e senza overo flauti, libro sesto, op.* 17; ibid., 1693, in-4°.

LEGROS (Joseph), acteur de l'Opéra, doué d'une des plus belles voix de ténor élevé (appelées *hautes-contre*) qu'on ait entendues en France, naquit le 7 septembre 1739, au village de Monampteuil, diocèse de Laon, et fut d'abord enfant de chœur dans la cathédrale de cette ville. Rebel et Francœur, qui dirigeaient l'Opéra depuis 1757, ayant eu connaissance de la belle voix de Legros, obtinrent un ordre pour le faire entrer à l'Opéra, où son début eut lieu en effet le 1er mars 1764, par le rôle de *Titon*, dans l'opéra de *Titon et l'Aurore*. Acteur un peu froid, il ne dut d'abord ses succès qu'au timbre admirable de sa voix; sous ce rapport, il consola le public de la perte de Jéliotte; mais dix ans plus tard la révolution opérée par Gluck dans la musique dramatique exerça son influence sur le talent de Legros; il sentit le besoin de s'animer, et joua d'une manière satisfaisante les rôles d'*Orphée*, d'*Achille*, de *Pylade*, de *Renaud* et d'*Atys*. Outre ses talents comme acteur, il était très-bon musicien et s'était livré à l'étude de la composition. En 1775, il refit, avec Désormery père, la musique d'*Hylas et Sylvie*, en un acte, et fit représenter cet ouvrage à l'Opéra. Legros était bel homme, mais son embonpoint étant devenu excessif, il fut obligé de se retirer en 1783, avec la pension, qu'on accordait alors après quinze ans de service. Chargé de la direction du Concert spirituel en 1777, il garda cette entreprise jusqu'à la suppression de l'établissement en 1791. Alors il se retira à La Rochelle, où il est mort, le 20 décembre 1793.

LEGROS (....), fils du précédent, né à Paris, vers 1770, était professeur de musique à Paris dans les premières années du dix-neuvième siècle. Il y a fait imprimer un livre qui a pour titre: *Le Jeu d'Apollon, ou nouvelle méthode pour apprendre en jouant les principes de la musique*; Paris, 1804, in-4°.

LEHMANN (Antoine), facteur d'orgues à Bautzen, vivait dans le seizième siècle. En 1549, il construisit l'orgue de l'église paroissiale de Dantzick, composé de trente et un registres.

LEHMANN (Basile), autre facteur d'orgues allemand, de la même époque, construisit en 1543 celui de l'église Sainte-Marie à Zwickau.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

LEHMANN (Emmanuel), magister et recteur au collége d'Annaberg, né à Scheibenberg, dans la Misnie, vers le milieu du dix-septième siècle, a publié un programme académique intitulé : *Programma ad actum valedictorium de Musica*, Annaberg, mai 1675.

LEHMANN (Chrétien), frère du précédent, né à Scheibenberg, le 2 décembre 1643, y fit ses premières études de musique et de littérature, puis entra en 1658 à l'école Saint-Thomas de Leipsick, où il compléta ses connaissances dans le chant et la composition. Il y écrivit plusieurs morceaux de musique d'église. En 1663 il suivit les cours de l'université; deux ans après il alla à Wittenberg, où il fut nommé magister. Il succéda ensuite à son père, à Scheibenberg. Sa principale occupation dans ce lieu fut l'amélioration de la musique d'église, et pour atteindre ce but il écrivit plusieurs services complets pour les dimanches et fêtes, qui sont restés en manuscrit. Nommé pasteur à Annaberg, en 1685, il fut appelé en cette qualité à Freiberg, en 1697, où il mourut, en 1723.

LEHMANN (Gothilf-David), facteur de pianos à Dresde, naquit en 1764, à Serkewitz, près de cette ville. Son père le plaça fort jeune chez Wagner, pour apprendre les principes de la bonne facture des instruments, pendant le terme de six ans. Au bout de ce temps Lehmann s'établit lui-même à Dresde, et y fabriqua des clavicordes, des clavecins, des pianos et des harmonicas.

LEHMANN (Frédéric-Adolphe), conseiller de légation à Dessau, vers 1801, auparavant lieutenant d'infanterie au service de l'électeur, passa les dernières années de sa vie à Halle. Simple amateur de musique, il avait pourtant étudié dans sa jeunesse l'art d'écrire avec autant de soin qu'aurait pu le faire un musicien de profession, et l'on dit que ses premiers ouvrages laissent apercevoir des traces de ses travaux scolastiques; mais plus tard il s'abandonna davantage à une imagination libre dans les chansons allemandes, où il a occupé le premier rang jusqu'à Schubert. On connait sous le nom de cet amateur : 1° Six marches à grand orchestre ou en harmonie; Leipsick, Peters. — 2° Variations pour le piano sur l'air allemand : *Freut euch des Lebens;* Augsbourg, Gombart. — 3° Douze variations *idem* sur un air russe; Pétersbourg. — 4° Deux marches caractéristiques pour le piano; Leipsick, Hoffmeister. — 5° Chants à 4 voix; Berlin, Nicolaï. — 6° Chants à 3 et 4 voix, op. 7, Leipsick, Peters. — 7° Chansons à voix seule, avec accompagnement de piano, 1er cahier; Dessau, Menge, vers 1793. — 8° *La plainte de la jeune fille*, de Schiller, idem; Leipsick, Breitkopf et Hærtel, 1801. — 9° Douze chansons allemandes, idem; ibid., 1802. — 10° Petites chansons, idem; Leipsick, Peters. — 11° Sept chansons anglaises et allemandes idem; Dessau, chez l'auteur. — 12° Chansons allemandes, idem, 8e recueil, Halle, chez l'auteur. Il a paru postérieurement quelques autres recueils de pièces du même genre. Les chansons de Lehmann ont obtenu tant de succès après 1812, qu'il a été imprimé quatre éditions de quelques-uns de ses recueils.

LEHMANN (Jean-Traugott), docteur en philosophie et professeur de musique à Leipsick, est né en 1782, à Neukirch, près de Kœnigsbruck, dans la Lusace supérieure. Le chant et la guitare paraissent avoir occupé particulièrement cet artiste. Il a publié : 1° *Neue Guitarrenschule, oder die einfachten Regeln die Guitarre auch ohne Lehrer spielen zu lernen* (Nouvelle école de la guitare, etc., 1re partie); Leipsick, Hofmeister. La cinquième édition de cette première partie a été publiée en 1830. La deuxième édition de la seconde partie a paru en 1812. Il a été fait une traduction française de cet ouvrage, sur la quatrième édition allemande; elle a été publiée chez le même éditeur, en 1826, in-fol. Il a paru aussi un abrégé de la même méthode, sous ce titre : *Kleine Guitarrenschule, oder Anweisung die Guitarre in kurzer Zeit spielen zu lernen; nebst einigen Uebungsstücken*, in-4°; Leipsick, Hofmeister, 1826. — 2° *Grundl. und leichtfassl. Stimmen-system, oder Anweisung wie ein jeder Fortepiano oder Clavier-Instrumente auf die best^e Art stimmen kan* (Système d'accord naturel et facile, ou Instruction pour accorder par la meilleure méthode un piano ou tout autre instrument à clavier); Leipsick, Kolmann, 1827, in-8°. — 3° *Anleitung die Orgel rein und richtig stimmen zu lernen und in guter Stimmung zu erhalten. Nebst ein ausführl. Beschreibung über den Bau der Orgel* (Instruction pour apprendre l'accord pur et régulier de l'orgue, etc.; suivie d'une description détaillée de la construction de cet instrument); Leipsick, Breitkopf et Hærtel, 1831, grand in-8° de trente et une pages. — 4° Chansons allemandes à voix seule avec accompagnement de piano; Leipsick, Hofmeister.

LEHMANN (Laurent), fécond compositeur de *Lieder*, vécut à Berlin depuis 1825 jusque vers 1845. Il paraît qu'il y était professeur de piano; mais on manque de renseignements sur sa personne. Ses œuvres, parmi lesquelles on remarque aussi des rondeaux et des fantaisies pour le piano, sont au nombre d'environ cinquante. Ses *Lieder*, dont il y a huit recueils, outre un grand

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

nombre qui sont détachés, ont été publiés à Berlin et à Leipsick.

LEIBNIZ (Godefroid-Guillaume, baron de), illustre philosophe et mathématicien, naquit à Leipsick, le 3 juillet 1646, et mourut à Hanovre, le 14 novembre 1716, à l'âge de soixante-dix ans. L'histoire de la vie et des travaux de cet homme célèbre n'appartient pas à la Biographie des musiciens; on la trouve complète et détaillée dans plusieurs biographies générales, et dans les histoires spéciales des mathématiques et de la philosophie. Ce grand homme n'est cité ici que pour ce qu'il a laissé en manuscrit concernant l'histoire de la musique, le rhythme, et les principes mathématiques de la théorie de la musique : ces morceaux se trouvent à la Bibliothèque royale de Hanovre, et n'ont jamais été publiés. Leibniz a donné aussi quelques aperçus sur le calcul des intervalles des sons, dans une lettre du 17 avril 1712, adressée à Goldbuch, et qui est la 154e de ses *Epistolæ ad diversos*. C'est dans cette lettre qu'il a placé sa fameuse proposition : *Musica est exercitium arithmeticæ occultum nescientis se numerare animi* : proposition parfaitement vraie dans une conception très-générale de l'art et de la science; car dans la création comme dans l'audition de toute musique, il n'y a de conception possible que par l'appréciation immédiate et spontanée d'une multitude de rapports des sons ; mais dans le sens fini et borné de la justesse absolue et invariable des intervalles, que lui donnait Leibniz, elle n'est point admissible. Doué du génie le plus vaste, et d'ailleurs bon musicien et jouant de plusieurs instruments, Leibniz aurait eu tout ce qu'il fallait pour porter la lumière dans la théorie de la musique, s'il eût connu la constitution des diverses tonalités et leurs conséquences.

LEIBROCK (Joseph-Adolphe), compositeur, né à Brunswick, le 8 janvier 1808, est fils d'Auguste Leibrock, littérateur qui a joui de quelque réputation en Allemagne. Dès son enfance il étudia la musique, et y fit de rapides progrès. Maucourt (*voyez* ce nom) lui enseigna le violon, et Gradeke, musicien de la chapelle royale, lui donna des leçons de violoncelle. Pendant qu'il se livrait à l'étude de ces instruments, il suivit les cours de théologie à l'université. Plus tard, il obtint un place de violoncelliste à la chapelle de Brunswick ; mais il ne se borna pas au talent de l'exécution : la composition et l'étude de la théorie de la musique devinrent aussi les objets sérieux de ses études. En 1840 il accepta la place de directeur de musique du théâtre de Ratisbonne Son premier ouvrage important fut une ouverture triomphale (*Jubel-ouverture*), en *ut*, qui fut publiée à Brunswick, en 1838. Il écrivit ensuite la musique du mélodrame intitulé *Sechzehn Jahre* (Seize ans), plusieurs autres ouvertures, des quintettes pour instruments à cordes, et des *Lieder*.

LEICHT (....), facteur de pianos à Breslau, né à Pilsen, dans la Bohême, en 1790, apprit d'abord la profession de menuisier, puis entra chez Weiss, facteur d'instruments à Prague, qui lui enseigna les principes de son art. Plus tard il visita Vienne, Ratisbonne, Dresde et Berlin, travaillant dans chacune de ces villes chez les plus habiles facteurs, pour augmenter ses connaissances. En 1815 il s'établit à Breslau, et depuis ce temps il s'est fait connaître avantageusement par la bonne qualité de son et le fini du mécanisme de ses grands pianos.

LEIDEL (François), virtuose sur le hautbois, la flûte et la clarinette, naquit en 1761, à Schwarz-Kostelecz, dans la Bohême. Après avoir appris dans son enfance les éléments de la musique à l'école de Bistritz, il entra au monastère de Seelau comme enfant de chœur et pour y faire ses humanités; ensuite il alla étudier la rhétorique chez les piaristes de Prague, et il fit sa philosophie à l'université de cette ville. Déjà, lorsqu'il était à Seelau, il avait appris à jouer de plusieurs instruments ; mais lorsqu'il fut arrivé dans la capitale de la Bohême, il prit la résolution de se livrer exclusivement à la musique, et dès lors il fit des études sérieuses sur la flûte, la clarinette et le hautbois, qui le conduisirent à la possession d'un talent de premier ordre, particulièrement sur le dernier de ces instruments. En 1803 il réunissait les places de première flûte et de premier hautbois de l'église métropolitaine de Prague. On ignore si cet artiste a laissé quelques compositions en manuscrit.

LEIDESDORF (M.-J.), pianiste et compositeur, né vraisemblablement à Vienne, a été éditeur et marchand de musique en cette ville jusque vers 1827. Il se fixa alors à Florence, où il était estimé pour son talent et pour son caractère bienveillant autant qu'honorable. Il est mort dans cette ville, le 20 septembre 1839. Il avait fait exécuter à Florence, en 1829, *Esther*, oratorio à 4 voix, avec chœurs et orchestre. On évalue à plus de cent cinquante œuvres le nombre de compositions de tous genres publiées sous son nom; elles ne sont pas connues en France, mais elles ont du succès en Allemagne, chez les amateurs. Les critiques reprochent des négligences au style de Leidesdorf. Les principaux ouvrages de cet artiste sont : 1° Premier concerto pour piano, op. 100 ; Vienne, Haslinger. — 2° Grand quintetto pour piano, violon,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

clarinette, violoncelle et contrebasse, op. 66; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 3° Rondo brillant pour piano, flûte, clarinette, alto et violoncelle, op. 128; Vienne, Artaria. — 4° Quatuor pour piano, violon, alto et basse, op. 123; Vienne, Cappi. — 5° Trio pour piano, violon et violoncelle, op. 70; Vienne, Artaria. — 6° Sonates pour piano et violon, op. 47, 48, 63, 74, 133; Vienne et Leipsick. — 7° Sonates pour piano seul, op. 30, 50,67, 72, 75, 112, 134; ibid. Leidesdorf a écrit un très-grand nombre de variations, pots-pourris, divertissements, rondeaux, caprices, bagatelles, etc.

LEIDING (Georges-Théodore), organiste à Brunswick, naquit à Bücken, dans le comté de Hayn, le 23 février 1664. Son père, écuyer dans les troupes françaises, s'était distingué pendant la guerre de Trente ans sous le commandement du duc de Weimar. Le jeune Leiding entra, à l'âge de quinze ans, chez l'organiste de la cour de Brunswick, Jacques Bœlsche, et reçut ses instructions pendant cinq ans. En 1684 il fit un voyage à Hambourg pour y entendre Reincke et Buxtehude; pendant son séjour en cette ville, il reçut une lettre de Bœlsche, qui était malade, et qui l'invitait à aller le remplacer dans ses fonctions. Leiding se rendit au désir de son maître. Bœlsche mourut peu de temps après, et son élève lui succéda dans la place d'organiste de Saint-Ulrich. Plus tard Leiding y réunit les places d'organiste de Saint-Blaise et de Saint-Magnus : il les garda jusqu'à sa mort, qui arriva le 10 mai 1710. Il avait étudié la composition sous la direction de Theile, et a laissé en manuscrit beaucoup de pièces de clavecin et d'orgue. — Son fils, Othon-Antoine Leiding, lui succéda dans ses emplois, et mourut le 10 mai 1740.

LEIGHTON (William), compositeur anglais, vécut à Londres au commencement du dix-septième siècle. Il s'est fait connaître par une collection de musique religieuse à quatre et cinq voix, qui a pour titre : *The Tears, or Lamentations of a sorrowful soule* (Les larmes et lamentations d'une âme repentante); Londres, 1614, in-fol. Outre les pièces de Leighton on trouve dans ce recueil des compositions de J. Dowland, John Milton (père du poète), Robert Johnson, Thomas Forde, Edmond Hooper, Alphonse Ferrabosco, Robert Kindersley, Nathaniel Giles, J. Coperario (Cowper), John Bull, William Bird, Robert Jones, J. Willbye, J. Ward, Thomas Weelkes, Orl. Gibbons, Martin Pearson, Thomas Lupo, Fr. Pilkinton, et Thimolphus Thoopeel.

LEISRING (Volkmar), né dans la seconde moitié du seizième siècle, à Gebstædt, près de Buttstædt, dans la Thuringe, fit ses études à Jéna, et fut nommé en 1617 recteur à Schkœlen, près de Naumbourg. En 1619 il fut pasteur à Nobra, près de Weimar, et dans l'année 1628 il alla remplir les mêmes fonctions à Buchfurth, où il mourut, en 1637. Cet ecclésiastique fut bon musicien, et l'on connaît de lui plusieurs compositions où il y a du mérite. Il a publié : 1° Épithalame tiré du 26e chapitre de Sirach; Jéna, 1609. — 2° *Cymbalum Davidicum* 4, 5, 6 *et* 8 *vocum*, ou psaumes Latins et allemands; Jéna, 1611. Une deuxième édition, augmentée de plusieurs pièces, a été publiée à Erfurt, en 1612. — 3° Épithalames latins et allemands à 4, 5 et 8 voix; Erfurt, 1624. — 4° *Strenaphantæ*, consistant en 21 chants latins et allemands, Erfurt, 1628.

LEISTER (Joachim-Frédéric), compositeur et critique, né à Wittstock, vers 1740, fut attaché en 1670, comme rédacteur, au *Correspondant impartial* de Hambourg, dans lequel il a inséré beaucoup de bons articles concernant la musique. Il occupait encore la même position en 1795. J'ignore si c'est le même artiste qui, après avoir quitté Hambourg, se serait rendu à Vienne, où il aurait publié, sous le nom de *F. Leister*, des solos et des duos pour la flûte, chez Haslinger, Artaria, Cappi, au nombre d'environ quarante œuvres.

LEJEUNE (Claude), connu sous les noms de *Claudin-Lejeune*, ou simplement de *Claudin*, fut un musicien célèbre, et naquit à Valenciennes. J'ai dit, dans mon Mémoire sur les musiciens néerlandais (p. 41), qu'il vit le jour vers 1528; mais cette date paraît trop reculée pour l'époque de ses premières publications; il paraît plus vraisemblable qu'il naquit vers 1540. Quelques auteurs ont confondu Lejeune, désigné seulement par le nom de *Claudin*, avec Claude de Sermisy, maître de chapelle de François Ier, dont les compositions sont aussi placées sous le nom de *Claudin*, dans les recueils de motets publiés par Attaingnant (livre 7e, Paris, 1533; livre 10e, Paris, 1534; livre 11e, ibid.), dans les 1er et 3e livres de *Chansons musicales à quatre parties*, mis au jour par le même éditeur en 1529 et 1530, et dans d'autres recueils. Mais l'erreur est manifeste, car si Claude Lejeune avait été déjà au nombre des musiciens dont on recueillait les compositions en 1529, il est évident qu'il n'aurait pu être maître de la musique du roi de France en 1598, comme on le verra plus loin, c'est-à-dire environ soixante-dix ans après (1). Varillas s'est trompé d'une

(1) Pacquot est un de ceux qui se sont trompés à ce sujet; il dit, dans le premier volume de ses Mémoires lit-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

manière plus singulière encore lorsqu'il a dit dans son Histoire de Charles IX (liv. 9, p. 472, édition de Paris, in-12, 1684) : « Mandelot se mit « inutilement en devoir d'empêcher, à Lyon, le « massacre de treize cents calvinistes et surtout « de l'incomparable musicien Goudimel, *connu* « *sous le nom de Claudin Lejeune.* » Cet écrivain est le seul, je crois, qui a fait cette faute. Il y a aussi de l'incertitude chez quelques auteurs sur le véritable nom de famille de l'artiste dont il s'agit ; car plusieurs semblent croire que ce nom était *Claudin*, puisqu'ils n'y ajoutent *le jeune* que comme un adjectif qui aurait servi à le distinguer de l'ancien Claudin (Claude de Sermisy). Il est même remarquable que Thomas d'Embry, ou d'Ambry, ami de Claude Lejeune, ne le désigne point autrement dans une anecdote du commentaire sur la vie d'Apollonius (1). Toutefois, il est certain que *Claudin* n'était que le prénom et *Lejeune* le nom de famille du compositeur ; car le premier n'est mis qu'en abrégé au titre de la plupart de ses ouvrages, par exemple *C.*, *Cl.*, ou *Claud.*, tandis que l'autre est entier ; et, ce qui est plus décisif encore, les psaumes de Claudin, publiés en 1603, après sa mort, sont dédiés au duc de Bouillon, prince de Sedan, par sa sœur, qui signe son épître : *Cécile Lejeune.* D'ailleurs, d'Embry lui-même s'est servi du nom de *Lejeune* dans une ode sur la musique de son ami, placée en tête du recueil de ce compositeur intitulé *Le Printemps.* Il y dit :

Lejeune a faict en sa vieillesse
Ce qu'une bien gaye jeunesse
N'oseroit avoir entrepris.

Et les éditeurs de ce recueil s'expriment ainsi, dans leur avis au lecteur : « Je t'ay bien voulu « advertir que l'intention de messieurs de Baïf et « *Lejeune* estoit de faire imprimer ces vers « mezuréz en l'ortographe propre, etc. »

Lejeune n'était vraisemblablement pas en France, ou du moins à Paris ou à Lyon en 1572, époque de la Saint-Barthélemy, car il échappa au massacre de cette journée, et l'on a vu plus haut que Varillas s'est trompé à cet égard ; mais il était certainement à la cour de Henri III en 1581, car il écrivit alors de la musique pour les noces du duc de Joyeuse avec mademoiselle de Vaudemont ; c'est à cette occasion que Thomas d'Embry, son ami, rapporte l'anecdote suivante : « J'ai quelquefois ouï dire au sieur Claudin Le- « jeune, qui a, sans faire tort à aucun, devancé « bien loin tous les musiciens des siècles précé- « dents, dans l'intelligence de ces modes (phry- « gien et hypophrygien), qu'il fut chanté un air, « qu'il avait composé avec les parties, aux ma- « gnificences qui furent faites aux noces du feu « duc de Joyeuse du temps d'heureuse mémoire « de Henry III, roy de France et de Pologne, que « Dieu absolve, lequel, comme on l'essayoit en « un concert qui se tenoit particulièrement, fit « mettre la main aux armes à un gentilhomme « qui estoit là présent, si qu'il commença à jurer « qu'il luy estoit impossible de s'empescher des'en « aller battre contre quelqu'un ; et qu'alors on « commença à chanter un autre air du mode « sous-phrygien, qui le rendit tranquille comme « auparavant : ce qui m'a été confirmé encore « depuis par quelques-uns qui y assistèrent, tant « la modulation, le mouvement et la conduite « des voix, conjoints ensemble, ont de force et « de puissance sur les esprits. » Quoi qu'il en soit de l'exactitude de l'anecdote, le récit de d'Embry ne laisse point de doute sur la considération qui s'attachait en France aux œuvres et au nom de Claude Lejeune. Après la mort de Henri III, cet artiste passa au service de Henri IV, ainsi que le prouvent les titres de ses ouvrages imprimés à La Rochelle en 1598, et à Paris en 1606, 1608 et 1612. Le P. Mersenne rapporte une curieuse anecdote sur le danger que coururent Claude Lejeune et ses meilleurs ouvrages pendant la guerre de la Ligue contre Henri IV, et sur les secours que Mauduit (*voyez* ce nom) leur porta dans cette circonstance. Pendant le siége de Paris, dit-il, Claudin Lejeune s'enfuyait par la porte Saint-Denis, emportant ses compositions, non encore publiées, notamment le *Dodecachorde* (*voyez* ci-après, n° 2). Il fut arrêté par des soldats de la Ligue, et ce fut Mauduit qui arrêta le bras du sergent au moment où celui-ci lançait toutes ces compositions dans le feu du corps de garde ! « car, comme il (Mauduit) « estoit de la justice, et reconnu savant en mu- « sique, il persuada aisément à la soldatesque « de lui remettre le tout entre les mains, laissant « immoler à leur zèle la confession de foy hu- « guenotte et séditieuse de Claudin, signée de sa « main et fulminante contre la Ligue, qui n'estoit « rien moins, en ce rencontre, que l'arrest de sa « mort, et sans doute prochaine, si Jacques « Mauduit ne s'y fût rencontré, qui leur fit en- « tendre qu'il déchiffreroit cette musique, et « connoistroit dans peu d'heures s'il y avoit rien « contre le service de la ville, et pour ce sujet il « demanda le prisonnier pour y estre confronté, « ce qu'on luy accorda sur sa preud'hommie, et « à la faveur du capitaine son amy, avec quel- « ques gardes, qui l'escortèrent jusques au lieu

téraires : « Claudin Lejeune, né à Valenciennes, dans le seizième siècle, *vécut en France du temps de François Ier.*

(1) Liv. 1, chap. XVI, p. 882.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

« de seureté, où il termina cette affaire fort adroi-« tement » (*Harm. Univ.*, liv. 7e, p. 65). Lejeune avait le titre de compositeur de la chambre du roi, tandis que du Caurroy était maître de la chapelle. J'ai lu quelque part qu'après la déclaration de Louis XIII, datée du 15 septembre 1612, qui défendait aux réformés de s'assembler sans une permission expresse, Lejeune, zélé protestant, se retira de la cour, et qu'il alla en Hollande, où il mourut, peu de temps après; mais ces renseignements ne sont point exacts, car l'ode de Thomas d'Embry ou d'Ambry, que j'ai citée plus haut, et qui est imprimée au commencement du recueil intitulé *Le Printemps*, publié à Paris en 1603, a pour titre : *Ode sur la musique de défunct sieur Claudin Lejeune*. La véritable date de la mort de cet artiste célèbre se trouve donc entre les années 1598 et 1603. Un autre éclaircissement résulte d'un passage déjà cité de cette ode; c'est que Lejeune était déjà avancé en âge quand il a composé les pièces de son recueil de printemps.

Lejeune a faict en sa vieillesse, etc.

Or, on ne dit pas d'un homme qu'il est en sa vieillesse s'il n'a au moins soixante ans; il ne paraît donc pas qu'on puisse placer l'époque de sa naissance plus tard que 1604. On a vu plus haut que ce musicien avait embrassé le calvinisme; mais il est vraisemblable qu'il n'appartint pas toujours à la religion réformée, car Pierre Ballard a publié après sa mort une messe à cinq et à six voix, de sa composition, qu'on avait trouvée dans ses papiers.

Examinant les fondements de la grande réputation dont Claude Lejeune a joui en France, Burney pense que cet artiste a été plutôt un musicien savant et laborieux qu'un homme de génie (*A General History of Music*, t. 3, p. 266); mais c'est précisément le contraire qui est vrai. Quoique Lejeune ait conservé dans quelques-unes de ses productions les formes canoniques et le style d'imitations fuguées des maîtres du seizième siècle, il est souvent incorrect dans sa manière d'écrire. On trouve dans sa musique beaucoup de dissonances résolues par saut, d'enjambements de parties, et de sauts de sixtes majeures dans les voix, qui indiquent des études légèrement faites dans l'art d'écrire; mais il y a du goût dans le choix des motifs de ses chansons françaises, et une certaine élégance dans celui des repos et des rentrées des différentes parties : en un mot, plus d'instinct que de savoir. Au surplus, le mérite de ce musicien a été exagéré par ses contemporains de la cour de France : ses ouvrages ne peuvent soutenir la comparaison avec ceux des bons maîtres de l'école romaine de ce temps, et sous le rapport de l'invention, ils sont inférieurs à ceux des compositeurs vénitiens, de Lassus, et même de quelques anciens compositeurs français, tels que Arcadet, et surtout Clément Jannequin. Claude Lejeune et Du Caurroy commencent l'époque de décadence de l'école française, quoiqu'un poëte ait dit à Claudin :

Qui son esprit ne satisfait
En tes chants si pleins de merveilles
S'il n'est un âne tout à fait,
Il en a du moins les oreilles.

Les psaumes à quatre et cinq parties de sa composition ont eu beaucoup de succès, et l'on en a fait plusieurs éditions et des traductions anglaises et hollandaises à Paris, Genève, Leyde, Amsterdam, Londres, etc. Ces psaumes sont écrits presque tous en contrepoint simple de note contre note, sur les mélodies du culte protestant placées dans la partie du ténor, comme dans les psaumes de Goudimel; mais ceux-ci sont mieux écrits. On a ajusté sur la même musique la version allemande d'Ambroise Lobwasser. Je possède un exemplaire magnifique de cette version, imprimée à Amsterdam, chez Louis Elzevier, en 1646, in-12. Au frontispice gravé se trouve, à coté de David et des principaux personnages du culte réformé, le portrait de Lejeune. Les différentes voix sont imprimées en regard dans ce volume.

Tout ce que j'ai pu retrouver des œuvres de Claude Lejeune se compose de la liste suivante : 1° *Livre de mélanges de C. Lejeune à* 4, 5, 6 *et* 8 *voix;* à Anvers, de l'imprimerie de Christophe Plantin, 1585, 6 vol. petit in-fol. Je crois qu'il a dû y avoir une édition antérieure de cet ouvrage, qui contient des chansons françaises à 4, 5, 6 et 8 parties, des madrigaux italiens à 4, 5 et 6 voix, des motets latins à 5, 6 et 8, et un *écho* à 10 parties. Il a été publié une autre édition du même recueil à Paris, chez Pierre Ballard, 1607, 6 vol. in-4° obl. — 2° *Recueil de plusieurs chansons et airs nouveaux mis en musique par Cl. Le Jeune;* Paris, Adrien Le Roy et veuve Ballard, 1594, in-16 obl. — 3° *Dodécacorde contenant douze psaumes de David mis en musique selon les douze modes approuvez des meilleurs autheurs anciens et modernes, à* 2, 3, 4, 5, 6 *et* 7 *voix, par Claud. Lejeune, compositeur de la musique de la chambre du roy. A la Rochelle par Hiérosme Haultin*, 1598, 6 vol. in-4°, obl. Les paroles de ces psaumes sont tirées de la traduction française de Cl. Marot. Cet ouvrage est un des meilleurs et des

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

mieux écrits de Claude Lejeune : la forme des psaumes est développée dans la manière des motets italiens. On trouve dans cet œuvre le portrait gravé en bois de Claude Lejeune déjà âgé, car la tête est chauve et la barbe blanche. Ce portrait a été reproduit au burin par Hawkins, dans son Histoire générale de la musique (t. 3, p. 204). Il a été fait une deuxième édition de ces psaumes, à Paris, chez Pierre Ballard, 1608, 6 vol. petit in-4° obl., et une troisième, à Paris, chez le même, 1618, 6 vol. petit in-4° obl. — 4° *Le Printemps de Claud. Lejeune, natif de Valenciennes, compositeur de la musique de la chambre du roy, à* 2, 3, 4, 5, 6, 7 *et* 8 *parties*, à Paris, par la veuve R. Ballard, et son fils le même 1603, 6 vol. petit in-4° obl. Les vers de ce recueil sont de Baif. Il paraît que Lejeune avait laissé des pièces pour les autres saisons, car l'éditeur dit, dans son avis au lecteur : *Reste maintenant à le supplier de recevoir ce printemps avec ses belles et diverses fleurs, espérant les fruitz des autres saizons que je le présenteray le plustost qu'il me sera possible;* cependant je ne crois pas que les autres suites aient été publiées. — 5° *Missa ad placitum, auctore Claud. Lejeune, cum quinque et sex vocibus;* Parisiis, ex offic. Pet. Ballard, 1607, in-fol. Le *Kyrie*, le *Gloria* et le *Sanctus* sont à cinq voix, le *Credo* et l'*Agnus* à six. — 6° *Premier livre contenant cinquante psaumes de David mis en musique à* 3 *parties par Claud. Lejeune, natif de Valenciennes, compositeur en musique de la chambre du roy;* Paris, Pierre Ballard, 1607, 3 vol. petit in-4° obl. Les deuxième et troisième livres de ces psaumes à trois parties ont été publiés chez le même imprimeur en 1608, in-4° obl. De tous les ouvrages de Lejeune, c'est celui qui paraît avoir eu le moins de succès, car je n'en connais point d'autre édition. — 7° *Les psaumes de Marot et de Théodore de Bèze mis en musique à quatre et cinq parties par Cl. Lejeune, natif de Valenciennes;* La Rochelle, J. Haultin, 1608, in-4°. Première édition publiée par Cécile Lejeune, sœur du compositeur, et dédiée au duc de Bouillon, prince de Sedan. Elle est fort rare. Une deuxième édition a été faite à Paris, en 1613; une troisième à Genève, chez Jean de Tournes, en 1627, avec le portrait de Lejeune; une autre à Amsterdam, en 1629; une à Paris, dont on a ôté les psaumes à cinq, chez Ballard, 4 vol. petit in-4° obl.; une à Amsterdam, en 1633; et une à Leyde, chez Juste Livius, en 1635, aussi avec le portrait du musicien. La dernière édition, intitulée : *Les cent cinquante Psaumes de David, mis en musique à quatre parties par Claude Le jeune, natif de Valenciennes, etc.*, a Paris, par Robert Ballard, 1650, 4 vol. in-8° obl., est fort belle; j'en possède un exemplaire magnifique. Il ne fut plus permis d'imprimer ces psaumes en France après la révocation de l'édit de Nantes. La musique de Lejeune a été arrangée sur une traduction hollandaise et publiée sous ce titre : *Psalmen David's, op Dijf Stemmen, door Cl. Lejeune;* Schiedam, 1661, in-12. 5 vol. — 8° *Airs à trois, quatre, cinq et six parties mis en musique par Cl. Le jeune;* Paris, Pierre Ballard, 1608, 4 vol. in-16 obl. — 9° *Octonaires de la vanité et inconstance du monde, mis en musique à* 3 *et* 4 *parties, par Claude Lejeune, natif de Valenciennes*, à Paris, par Robert Ballard, 1610, 4 vol. in-4° petit obl. Cet ouvrage est un recueil de 36 chansons françaises, dont 3 sur chacun des douze modes. Il y a une autre édition imprimée chez le même en 1641. — 10° *Second livre des meslanges de Cl. Lejeune, compositeur de la musique de la chambre du roy;* Paris, Pierre Ballard, 1612, 4 vol. in-4° obl. Ce recueil a été publié par Louis Mardo, neveu de Lejeune, et dédié à M. de la Planche, avocat au parlement de Paris. Un autre édition a été publiée à Anvers, en 1617. On trouve dans cette collection quinze chansons françaises et 7 madrigaux italiens a 4 voix, douze chansons à 5, deux canons et cinq chansons à 6, deux chansons à 8, deux psaumes à 5, un motet à 4 voix divisé en 6 parties, un autre motet à 5, un *Magnificat*, à 4, 5 et 7, un motet à 10, une fantaisie à 4 et une autre à 5. Un essai biographique a été publié sous ce titre : *Esquisse biographique sur Claude Lejeune, natif de Valenciennes, surnommé le Phénix des musiciens, compositeur de la musique des rois Henri III et Henri IV;* Valenciennes, 1845, in-8°.

LELLMANN (Georges-François), clarinettiste et compositeur pour son instrument, est né à Buckebourg, le 8 avril 1798. Dès son enfance il montra beaucoup de penchant pour la musique; mais ses études de collége ne lui permirent pas de s'occuper de cet art d'une manière sérieuse avant sa treizième année. Il reçut alors des leçons de clarinette d'un musicien de la chapelle du prince de Lippe-Schaumbourg, nommé Wagner; toutefois il se destinait à la carrière des sciences, lorsqu'un régiment suédois arriva dans sa ville natale, en 1814. Le colonel de ce corps était alors à la recherche de quelques bons artistes pour sa musique militaire : des offres furent faites à Lellmann, et il accepta la place de première clarinette de ce régiment. Au moment où il arrivait en Belgique, le général suédois qui commandait

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

la brigade où il servait, reçut la nouvelle de la signature du traité de paix de Paris, et bientôt après, les troupes alliées repassèrent le Rhin. De retour dans sa patrie, Lellmann donna sa démission, et se retira à Buckebourg, où il prit des leçons de violon de Lubeck, maître de concerts de cette petite cour. Quelques années après, une place de clarinette solo fut offerte à Lellmann dans un régiment du royaume des Pays-Bas, qui était en garnison à Ypres : l'artiste accepta, et revit la Belgique pour la seconde fois. Il était à Ypres depuis deux ans, et son engagement touchait à son terme, lorsque la place de chef de musique de la Société philharmonique de la petite ville de Turcoing (Nord) lui fut offerte : il l'accepta, et vécut huit ans dans cette position, faisant seulement quelques voyages à Paris, où il recevait des conseils de Reicha pour la composition. Son talent comme instrumentiste se perfectionna aussi par les leçons qu'il reçut du célèbre clarinettiste Iwan Müller. En 1833, Lellmann fut appelé à Zerbst, en qualité de professeur de langues modernes au gymnase, parce qu'il possédait une connaissance parfaite du français et de l'anglais. Quelques dissertations qu'il a publiées depuis cette époque lui ont fait décerner le grade de docteur en philosophie et arts par l'université de Jéna. On a de cet artiste : 1° Air varié pour clarinette et orchestre; Bonn, Simrock. — 2° Romance de Ch. M. de Weber, variée pour clarinette et orchestre; Paris, Zetter et Cie, et Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 3° Air varié pour deux clarinettes concertantes et orchestre; Bonn, Simrock.

LEM (Pierre), né à Copenhague, vers 1753, eut pour maître de violon Hartmann, qui, après plusieurs années de leçons, le fit voyager pour perfectionner son goût et son talent. De retour dans sa patrie, Lem eut le titre de premier violon de la cour, aux appointements de mille écus (3,750 francs), et après la mort de son maître, en 1791, il eut une augmentation de 200 écus, avec la place de professeur de l'école de musique et celle de violon solo des concerts. Il a formé de bons élèves. On a publié de sa composition à Vienne, en 1785, un concerto pour le violon, et l'on trouve sous son nom, dans le Catalogue de Traeg, un rondeau pour le clavecin, en manuscrit.

LEMAIRE, ou **LE MAIRE**, musicien français, né vraisemblablement à la fin du seizième siècle, ou dans les premières années du dix-septième, est cité par Mersenne (*Harmonie universelle*, Traité des consonnances, etc., liv. 6, prop. 19, p. 349) comme inventeur de la syllabe *za*, qu'il voulait introduire dans la solmisation pour la septième note, et pour faire abandonner en France la méthode des muances, qui y était encore en vigueur. Mersenne ajoute que le même Lemaire avait imaginé de nouveaux signes pour la notation. Brossard, qui écrivait son Dictionnaire de musique en 1701 ou 1702, dit que Lemaire avait fait cette innovation 40 ou 50 ans auparavant; mais elle était plus ancienne, car le livre de Mersenne a été publié en 1636. Dans un autre endroit, Brossard attribue à Lemaire le livre qui a pour titre : *Méthode facile pour apprendre à chanter en musique, par un célèbre maistre de Paris*, et il donne à ce livre la date de 1666. Il s'est trompé, car cette méthode n'est qu'une troisième édition de l'ouvrage de Nivers (*voy.* ce nom), qui fut publié en 1646, chez Ballard, à Paris, sous ce titre : *La gamme du si, nouvelle méthode pour apprendre à chanter en musique sans muances*. La deuxième édition fut imprimée sous le même titre en 1661, chez le même Ballard, avec le nom de l'auteur. La troisième édition, citée par Brossard sous son véritable titre, ainsi que la quatrième, qui parut en 1696, n'ont point d'autre indication que *par un célèbre maistre de Paris*. On voit d'après ces explications que Lemaire n'est pas l'auteur de cet ouvrage. L'invention attribuée par Mersenne à un musicien de ce nom est de beaucoup antérieure à la première édition du livre de Nivers. On n'a point de renseignements sur Lemaire, mais il y avait un *Guillaume Le Maire* dans la grande bande des violons du roi Louis XIII; ce Lemaire était compagnon de Chevalier, musicien habile de ce temps; il serait possible qu'il fût l'auteur de la nouvelle méthode de solmisation qu'on lui attribue. Voyez au surplus sur les méthodes semblables Waelrant, Anselme de Parme, Calvisius, Hemmeier, Putte (van de), Caramuel de Lobkowitz, Urena, (Pierre), et Buttstedt.

LEMAIRE (Charles), peut-être fils du précédent, entra en 1669 à la chapelle de Louis XIV, en qualité de haute-contre, et y continua son service jusqu'en 1702. Il obtint alors sa retraite, et mourut en 1704. M. de Boisgelou croyait, mais à tort, qu'il était l'auteur de la nouvelle solmisation française. On a de cet artiste : 1° Airs à chanter avec la basse pour le clavecin ou le théorbe, livres 1 à 6; Paris, Ballard, 1674 à 1695. — 2° *Airs sérieux et à boire à deux et trois parties, par M. Le Maire, ordinaire de la musique du roy;* à Paris, chez Christophe Ballard, etc., 1674. in-12 obl. — 3° *Les quatre saisons, cantates à voix seule*, livre 1, ibid. — 4° *Recueil de motets, à une et deux voix avec basse continue*; Paris, Ballard, 1698, in-fol.

LEMAITRE (Matthieu), compositeur belge,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

suivant le titre d'un de ses ouvrages, vécut dans la seconde moitié du seizième siècle, et paraît avoir occupé un emploi de chantre ou de maître de chapelle en Bavière. Ses ouvrages connus sont ceux-ci : 1° *Catechesis numeris musicis inclusa et ad puerorum captum accommodata, tribus vocibus composita. Norimbergæ, in officina Joannis Montani et Ulrici Neuberi*, 1563, in-8° obl. — 2° *Geistliche und weltliche teutsche Gesang mit vier und fünf Stimmen;* Wittenberg, durch Johann Schwertel, 1566, in-4° obl. — 3° *Sacræ cantiones, quas vulgo Motetta vocant, quinque vocum, Liber primus; Dresdæ, per Gimel Montanore Lubecensi*, 1570, in-4° obl. Au premier de ces ouvrages se trouve, à côté du nom de l'auteur, la désignation de *Belga*.

LEMAURE (Catherine-Nicole), célèbre actrice de l'Opéra, naquit à Paris, le 3 août 1704. Ayant été reçue dans les chœurs en 1719, elle débuta en 1724, par le rôle de *Céphise*, dans *L'Europe galante*. « Jamais, dit La Borde, « la nature n'a accordé un plus bel organe, de « plus belles cadences (trilles), et une manière de « chanter plus imposante. Mlle Lemaure, petite « et mal faite, avait une noblesse incroyable sur « le théâtre; elle se pénétrait tellement de ce « qu'elle devait dire, qu'elle arrachait des lar- « mes aux spectateurs les plus froids; elle les « animait et les transportait; et quoiqu'elle ne « fût ni jolie ni spirituelle, elle produisait les « impressions les plus vives. » Il faut croire à la réalité d'un talent qui produit de tels effets sur toute une nation, et qui mérite de pareils éloges de la part d'un homme qui n'était point étranger à la musique. Sans doute l'art du chant était alors ignoré en France; mais une belle voix, un beau trille naturel, et surtout un accent pathétique dans l'organe, sont les qualités essentielles pour émouvoir dans tous les temps, quels que soient d'ailleurs les défauts de la vocalisation. Retirée du théâtre en 1727, Mlle Lemaure y rentra en 1730, et y resta jusqu'en 1735 (1), après l'avoir quitté et repris plusieurs fois. Ayant été invitée à jouer à la cour, en 1745, pour les fêtes données à l'occasion du mariage du Dauphin, elle exigea qu'un carrosse du roi vînt la prendre et la conduisît à Versailles, accompagnée d'un gentilhomme de la chambre. *Mon Dieu*, s'écria-t-elle, *que je voudrais être à une fenêtre pour me voir passer!* Les entrepreneurs du Colisée la déterminèrent à y chanter en 1771. Jamais affluence ne fut comparable à celle des curieux qui allèrent pour l'entendre, et quoiqu'elle eût soixante-sept ans, elle y parut fort supérieure à ce qu'on devait attendre de cet âge. En 1762, elle avait épousé un M. de Montbruelle; mais on continua de l'appeler par son premier nom jusqu'à sa mort, arrivée en 1783. Dans les anciens mémoires manuscrits que je possède sur l'Opéra, on lit une note ainsi conçue sur cette actrice : Lemaure : *cette actrice a la voix plus douce que celle d'un rossignol, et les sons des plus beaux. Elle fut fort regrettée lors de sa retraite, qui occasionna un petit mémoire imprimé, où estoit déduit le motif de cette retraite, qui estoit parce que, ne voulant pas chanter, elle fut conduite de l'ordre du roi au For l'Evêque.*

(1) Cette date est celle des anciens registres de l'Opéra; celle de 1713, donnée par La Borde, et copiée par tous les biographes, est fausse.

LEMAZURIER (Pierre-David), littérateur, naquit à Gisors, le 30 mars 1775. Après avoir occupé plusieurs emplois dans l'administration, il fut longtemps secrétaire du comité de la Comédie-Française. Sa politesse et son amabilité avec les auteurs lui firent de nombreux amis dans cette position difficile. Sa vue, fatiguée par ses travaux, s'affaiblit tout à coup en 1830; bientôt il devint complétement aveugle, et se vit obligé de renoncer à sa place. Retiré depuis lors à Versailles, il y passa ses dernières années entouré d'une famille qui l'aimait tendrement. Il mourut dans cette ville, le 7 août 1836. Lemazurier est auteur de plusieurs ouvrages, au nombre desquels on remarque *L'Opinion du parterre*, almanach théâtral dont il a publié dix années (1803-1813), Paris, 10 volumes in-18. Le premier volume n'a pour objet que le Théâtre-Français; mais on trouve dans tous les autres beaucoup de renseignements utiles sur l'Opéra, l'Opéra-Comique et l'Opera italien, ainsi que sur les auteurs, chanteurs, et sur les pièces représentées dans le cours de ces dix années.

LEMBLIN (Laurent), musicien belge, vécut dans la première partie du seizième siècle, et fut attaché comme ténor à la chapelle du duc de Bavière, antérieurement à 1540. On trouve des motets de sa composition dans les recueils intitulés : 1° *Tomus secundus psalmorum selectorum quatuor et quinque vocum; Norimbergæ, apud Jo. Petreium*, 1539, in-4° obl. — 2° *Selectissimarum Motetarum partim quinque, partim quatuor vocum. Tomus primus. Norimbergæ, Jo. Petreius*, 1540. Ses chansons latines, allemandes et françaises ont été insérées dans divers recueils, particulièrement dans ceux-ci : — 3° *Selectissimæ nec non familiarissimæ cantiones ultra centum, vario idiomate tum*, etc., *a sex usque ad duas vocum; Augustæ Vindelicorum*, Melchior Kriesstein, 1540, in-4° obl. — 4° *Ein Auszug guter alter und*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

newen teutschen Liedlein, etc.; Nuremberg, J. Petreius, 1539, petit in-4° obl. — 5° *Bicinia gallica, latina et germanica, et quædam fugæ*, etc. *Tomi duo. Vitenbergæ, apud Geor. Rhau*, 1545, petit in-4° obl.

LEMIÈRE (....), l'aîné, violoniste de l'Opéra, eut pour maître Gaviniès, dont il fut un des bons élèves. Il entra à l'orchestre de l'Opéra en 1751, et prit sa retraite au mois d'avril 1771; mais il ne jouit pas longtemps de sa pension, car il mourut dans la même année. Il fut le maître du célèbre violoniste Bertheaume. Lemière a publié deux livres de sonates à violon seul, et un livre de duos pour deux violons.

LEMIÈRE DE CORVEY (JEAN-FRÉDÉRIC-AUGUSTE), compositeur, né à Rennes, en 1770, apprit la musique dans son enfance à la maîtrise de l'église cathédrale de cette ville, et fit, fort jeune encore, quelques essais de composition pour le piano et le violon, sans avoir fait d'études d'harmonie. Engagé comme volontaire dans un bataillon républicain de la Vendée, il se fit remarquer par l'exaltation de ses opinions, fut nommé sous-lieutenant, et se rendit à Paris le 10 août 1792. Il prit alors quelques leçons d'harmonie chez Berton, et fixa bientôt sur lui l'attention publique par la bizarrerie d'une de ses premières compositions; il avait mis en musique un article du *Journal du soir* sur la sommation faite à Custines de rendre Mayence, et sur la réponse de ce général; ce morceau fut publié en 1793, et eut un succès de vogue. En 1792 il avait donné au théâtre Montansier *Les Chevaliers errants*, petit opéra en un acte, qui avait été peu remarqué; peu de temps après il partit pour la Belgique, où il servit comme aide de camp du général Thiébault, qui, grand amateur de musique, l'avait attaché à sa personne, à cause de ses talents. De retour à Paris en 1794, il y fit représenter quelques opéras, dont plusieurs furent bien accueillis par le public. Pendant les années 1796 et 1797 il suivit son général en Allemagne, et y fut blessé. Le traité de *Campo-Formio* le ramena à Paris, et le fit rentrer dans la carrière de la composition dramatique. L'attachement qu'il avait pour le général Moreau le fit éloigner de cette ville par le gouvernement consulaire. Il vécut en Provence jusqu'en 1806; mais alors il obtint de reprendre du service actif, et fit les campagnes de Prusse et de Pologne. Puis, en 1808, il alla en Espagne, et servit pendant toute la guerre de la Péninsule jusqu'en 1814, où il fut mis à la retraite avec le grade de lieutenant-colonel : précédemment il avait été fait chevalier de la Légion d'honneur et du Mérite militaire. Après le retour de Napoléon en 1815, il reprit son épée, et fit la campagne de Waterloo : ce fut la dernière. Craignant des persécutions à cause de ses anciennes opinions républicaines, il se tint dans la retraite pendant les premiers temps de la seconde restauration; mais en 1817 il revint à Paris, et s'y livra de nouveau aux travaux de la composition, écrivit pour le théâtre, n'y obtint pas de succès, et finit par tomber dans un état voisin de la misère; car sa pension de retraite était insuffisante pour son existence et celle de ses deux filles. Dans les derniers temps de sa vie, il était obligé de corriger des épreuves de musique pour vivre. Il est mort à Paris, du choléra, le 19 avril 1832, à l'âge de soixante-deux ans.

Malgré l'activité de sa carrière militaire, Lemière a beaucoup écrit pour le théâtre et pour la chambre. N'ayant encore aucune notion d'harmonie, il avait fait représenter à Rennes, en 1790, un opéra en un acte intitulé : *Constance*. Après son arrivée à Paris, il écrivit les ouvrages suivants : 1° *Les Chevaliers errants*, au théâtre Montansier, en 1792, un acte. — 2° *Crispin rival*, au même théâtre, 1793, un acte. — 3° *Le Poëme volé*, en un acte, 1793. — 4° Scène patriotique, au théâtre Favart, 1794. — 5° *La Reprise de Toulon*, au même théâtre, 1794, en un acte. — 6° *Andros et Almona*, idem, en 3 actes, 1794 : de tous les ouvrages de Lemière, c'est celui qui a eu le plus de succès et qui avait le plus de mérite. — 7° *Le Congrès des Rois*, en collaboration avec plusieurs autres compositeurs. — 8° *Babouc*, en quatre actes, au théâtre Feydeau, 1795. — 9° *L'Ecolier en vacances*, au théâtre Favart, en un acte, 1795. — 10° *Les Suspects*, en un acte, au théâtre Louvois, 1795. — 9° *La Blonde et la Brune*, en un acte, même théâtre 1795. — 12° *La Moitié du chemin*, en trois actes, même théâtre, 1796. — Au théâtre Molière : 13° *Les deux Orphelines*, en un acte, 1798. — 17° *Les deux Crispins* (paroles et musique), en un acte, 1798. — 14° *La Maison changée*, en un acte, 1798. — 15° *La Paix et l'Amour*, en un acte, 1798. — 16° *Le Porteur d'eau*, en un acte, représenté en province, en 1801. — 17° *Henri et Félicie*, en trois actes, idem, 1808. — 18° *La Cruche cassée, ou les Rivaux de village*, en deux actes, au théâtre Feydeau, 1819. — 19° *La fausse Croisade*, en deux actes, au même théâtre, 1825. — 20° *Le Testament*, en deux actes, à l'Odéon, 1825. — 19° *Les Rencontres*, en trois actes, au théâtre Feydeau, 1828 (en collaboration avec M. Catrufo). Il a aussi arrangé pour le théâtre de l'Odéon, sur la musique de Rossini, *La Dame du lac*, en quatre actes, 1825, et *Tancrède*, en trois actes, 1827. Les autres productions instrumentales et vocales de Lemière de Corvey

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sont : 1° *Bataille de Jéna*, symphonie militaire à grand orchestre; Paris, Naderman. — 2° Pot-pourri militaire en harmonie, ibid. — 3° Trois œuvres de sonates pour piano et violon; Paris, Naderman; Berlin, Lischke. — 4° Sonate pour piano à 4 mains, op. 9; Paris, S. Gaveaux. — 5° Sonates pour piano seul, op. 3 et 8; Paris, Naderman. — 6° Sept pots-pourris pour piano, Paris, chez divers éditeurs. — 7° Environ vingt œuvres de petites pièces de différents genres, ibid. — 8° Plusieurs cahiers de contredanses, ibid. — 9° Trio pour harpe, cor et basson; Paris, Naderman. — 10° Duos pour harpe et piano, op. 23, 24 et 28, ibid. — 11° Recueils de romances avec accompagnement de piano, op. 17, 25, 32, 37; ibid.

LEMME (Charles), fils d'un facteur d'instruments, et lui-même facteur de pianos et organiste de l'église Sainte-Catherine et Saint-Magnus, à Brunswick, vivait dans cette ville vers 1780. Quelques modifications qu'il introduisit à cette époque dans la facture des pianos lui acquirent de la réputation. Une de ses premières améliorations consista à changer la courbe du chevalet pour obtenir une meilleure disposition des cordes et redresser les touches vers leur extrémité, au lieu de les faire obliquer, comme on l'avait fait jusqu'alors. Il fut aussi le premier qui fit les tables d'harmonie de deux planches minces collées l'une sur l'autre, à fibres croisées, afin que ses instruments ne fussent point détériorés par la chaleur lorsqu'il les envoyait dans l'Inde. Enfin, il fabriqua des pianos ovales, dont la forme lui semblait plus régulière et plus agréable que celle des grands pianos ordinaires. Lemme était aussi organiste à Brunswick. On a de lui un écrit intitulé : *Anweisung und Regeln zu einer zweckmæssigen Behandlung englischer und teutscher Pianoforte's und Klaviere nebst einen Verzeichnisse der bei dem Verfasser verfertige Sorten von Pianoforte und Klavieren* (Instructions et règles d'une bonne méthode pour accorder les pianos et clavecins anglais et allemands, etc).; Brunswick, 1802, in-4° de 20 pages.

LEMME (Charles), fils du précédent, naquit à Brunswick en 1769, et travailla longtemps à la fabrication des pianos dans les ateliers de son père. Vers l'année 1799, il alla se fixer à Paris, et s'y fit connaître comme un bon facteur de second ordre; car ses instruments, d'un prix moins élevé que ceux d'Érard et de Freudenthaler ou de Petzold, ne furent jamais recherchés par les artistes ni par les amateurs distingués. Cependant il en faisait un grand commerce dans les provinces et à l'étranger, particulièrement en Amérique, et ses travaux pendant plus de vingt-cinq ans lui acquirent une fortune honnête. Déjà il avait cessé de travailler et jouissait de son indépendance, lorsqu'un nouveau système de musique et de construction de pianos vint le préoccuper et le fit rentrer dans la fabrication de ce genre d'instruments. Il exposa ses vues dans un petit ouvrage qui a pour titre : *Nouvelle méthode de musique et gamme chromatique, qui abrége le travail et l'étude de la musique; de onze douzièmes on l'a réduite à un douzième; inventée et publiée par Charles Lemme*; Paris, imprimerie de Firmin Didot, 1829. Brochure in-8° de 19 pages, avec un cahier de 10 planches in-4° obl., et un grand tableau. Le titre de cet opuscule ne promettait pas un ouvrage bien écrit; mais le fond était beaucoup plus singulier que la forme. Lemme ne s'était pas seulement proposé la réforme de la construction des pianos, mais celle de toute la musique. J'ai donné une longue analyse de son système dans le 5e volume de la *Revue musicale* (p. 49 et suiv.) : je vais en présenter ici un aperçu pour ceux qui n'ont pas cet ouvrage.

Lemme, choqué par l'apparente irrégularité de la disposition des touches sur le clavier, ou plutôt ayant eu entre les mains l'ouvrage de Rohlfeder (*voy.* ce nom), et voulant réaliser son système de réforme du piano, en fabriqua où ce clavier était divisé par des touches blanches et noires qui se suivaient alternativement et dans un ordre régulier, depuis la note la plus grave jusqu'à la plus aiguë. Il ne s'était pas aperçu de l'inconvénient qui résulte précisément pour l'œil de cette régularité de disposition, l'exécutant ne pouvant plus discerner les notes au milieu de toutes ces touches qui ne sont point distinguées par groupes, comme dans les claviers ordinaires. D'ailleurs, des instruments construits de cette manière auraient changé complétement l'art de jouer du piano, et auraient donné lieu à un nouveau système de doigter fort difficile. Les réformes de Lemme dans le système de la musique destinée au piano n'étaient ni moins radicales, ni moins embarrassantes. Il y conservait la différence des rondes, blanches, noires, etc., pour les valeurs des sons; mais, ayant supprimé les dièses, bémols et bécarres, il ne voulait indiquer les notes que par les touches blanches et noires; et il se servait pour cela de blanches un peu plus grosses que les blanches ordinaires, et de noires également plus fortes que les autres noires; en sorte que telle note, dont la valeur ne doit être que celle d'une noire, était représentée souvent dans son système par une blanche distinguée seulement par la dimension, tandis qu'une blanche l'était par une noire. Il y avait beaucoup d'autres inconvénients, dont on peut voir le détail dans l'analyse

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

citée plus haut. Ce système n'eut aucun succès, et Lemme ne vendit pas un seul de ses nouveaux pianos. Le chagrin qu'il en eut commença à déranger sa raison; de mauvaises spéculations achevèrent l'aliénation de ses facultés, et le conduisirent à un état de démence complète. Il est mort à Charenton au mois d'octobre 1832, à l'âge de soixante-trois ans.

LEMME-ROSSI. *Voy.* ROSSI (LEMME).

LEMMENS (JACQUES-NICOLAS), professeur d'orgue au Conservatoire royal de Bruxelles, est né le 3 janvier 1823 à Zoerle-Parwys (province d'Anvers). Son père, organiste de ce lieu, lui donna les premières leçons de musique; ses progrès furent si rapides, que dès l'âge de 7 ans il chantait et accompagnait le plain-chant dans le service divin. Lorsqu'il eut atteint sa onzième année, son père l'envoya à Diest chez M. Van der Broeck, organiste, dont il reçut les leçons pendant six mois. En 1839, il fut admis au Conservatoire de Bruxelles, comme élève de M. Léopold Godineau pour le piano; mais bientôt ses études furent interrompues par une maladie de son père qui l'obligea de retourner chez lui pour le remplacer dans ses fonctions. Vers la fin de la même année, la place d'organiste de la grande église de Diest devint vacante et fut mise au concours; Lemmens se présenta comme candidat, et fut vainqueur dans cette épreuve : la place lui fut donnée. Le désir de rentrer au Conservatoire de Bruxelles la lui fit abandonner après l'avoir occupée pendant quinze mois, et, vers la fin de 1841, il rentra dans cette école comme élève de Michelot. Au concours de l'année suivante, le premier prix de piano lui fut décerné. Devenu élève de l'auteur de cette notice pour le contrepoint et pour la fugue, il montra dans l'étude de cette science une aptitude exceptionnelle. En 1844, il obtint au concours le second prix de composition, et le premier lui fut décerné en 1845. Ce fut aussi dans cette année qu'il remporta le premier prix d'orgue, comme élève de Girschner (*voy.* ce nom). Jugeant alors de l'avenir réservé aux rares facultés de ce jeune artiste, le directeur du Conservatoire, dans le but de fonder dans cette institution une école de bons organistes qui manquait à la Belgique, demanda au ministre de l'intérieur une pension pour que M. Lemmens pût aller à Breslau, chez le célèbre organiste Adolphe Hesse, étudier les traditions de l'art de Jean-Sébastien Bach; sa demande fut accueillie par le gouvernement, et Lemmens partit pour la capitale de la Silésie au commencement de 1846. Après qu'il y eut passé une année, Hesse écrivit à l'auteur de cette notice : *Je n'ai plus rien à apprendre à M. Lemmens : il joue la musique la plus difficile de Bach aussi bien que je puis le faire.* De retour à Bruxelles, après avoir parcouru l'Allemagne, le jeune artiste obtint l'année suivante le second grand prix de composition, dans le concours fondé par le gouvernement belge.

En 1849, Lemmens fut nommé professeur d'orgue au Conservatoire de Bruxelles, en remplacement de Girschner, qui venait d'être démissionné. Alors commença pour lui une carrière nouvelle, dans laquelle il a rendu d'éminents services à l'art dans sa patrie. A vrai dire, il n'existait pas alors d'organiste digne de ce nom dans le pays. Le doigter de substitution, sans lequel le jeu lié du clavier de l'orgue est impossible, était ignoré de tous avant que M. Lemmens l'enseignât. Quant au clavier de pédale, personne en Belgique n'en avait les premières notions; ces claviers étaient même si défectueux dans tous les instruments de cette espèce, qu'on n'y pouvait faire que des tenues. La réforme complète de ces claviers, comme celle du système de construction des orgues, comme celle de l'art véritable de l'organiste en Belgique et en France, datent de l'enseignement de M. Lemmens au Conservatoire. Dans les quatorze années écoulées jusqu'au jour où cette notice est écrite, cet enseignement a produit de si considérables résultats, qu'ils ont dépassé toutes les espérances. Parmi les nombreux élèves formés par le savant professeur, on remarque en première ligne MM. Wollon, organiste à Louvain et professeur de l'École des beaux-arts de cette ville; Mailly, organiste de l'église Notre-Dame du Finistère, à Bruxelles; Loret, organiste à Paris, et professeur à l'école de musique religieuse; Andlauer, organiste à Haguenau (Bas-Rhin); Riga, ancien organiste de la paroisse des Minimes et son frère (Jean), organiste à Saint-Jacques-sur-Caudenberg, à Bruxelles; Pirongs, organiste à Londres; Callaerts, organiste de la cathédrale, à Anvers; Vastersavonds, organiste à Asschc; Groven, organiste à Malines, Tilborgs, professeur à l'école normale de Lierre; Bogaerts, organiste à Alost; Guillemant, organiste à l'église Saint-Nicolas, de Boulogne, Lemmens (Edmond), organiste à Tirlemont; Estourgies, organiste et professeur à l'île Maurice; Lust, organiste actuel de l'église des Minimes; Massagé, organiste de l'église Notre-Dame du Sablon, à Bruxelles; enfin, une multitude d'autres artistes qui ont porté la réforme du goût de l'orgue dans les provinces, et jusque dans les plus petites communes. L'influence de M. Lemmens sur la transformation du style des organistes français n'a pas été moindre que sur ceux de la Belgique. Les artistes et les critiques se souviennent de l'impression que

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

produisit son talent lorsqu'il se fit entendre à Paris sur les orgues des églises de la Madeleine et de Saint-Vincent-de-Paul, ainsi qu'aux époques d'inaugurations de grandes orgues à la cathédrale de Rouen, à Lille et dans plusieurs autres villes. Avant lui, les grandes et belles œuvres de Bach étaient inconnues des organistes français aussi bien que des Belges, ou du moins étaient laissées à l'écart parce que pas un n'osait en aborder les difficultés ; aujourd'hui, les meilleurs artistes se font gloire de suivre M. Lemmens dans la route qu'il leur a tracée, et le prennent pour leur modèle dans l'exécution de ces chefs-d'œuvre.

Non moins distingué dans l'exécution de la musique classique de piano, ce savant professeur en a fait une étude assidue pendant dix ans au château de Bierbais, à quelques lieues de Bruxelles, où il avait trouvé une hospitalité toute paternelle. Il ne quittait sa retraite que pour venir donner ses soins à ses élèves, se hâtant d'y retourner après avoir rempli ses fonctions de professeur. Le 3 janvier 1857 il devint l'époux de miss Sherrington, jeune cantatrice dont l'éducation vocale avait été faite au Conservatoire de Bruxelles, et qui, depuis lors, s'est fait une brillante réputation à Londres et dans les villes principales de l'Angleterre.

Les compositions de M. Lemmens, jusqu'au jour où cette notice est écrite sont : 1° Dix improvisations pour l'orgue ; Mayence et Bruxelles, Schott. — 2° *Journal d'orgue*, 1re et 2e années, Bruxelles, l'auteur. La troisième année se compose d'une messe facile à 3 voix égales. Cet ouvrage fondamental vient d'être reproduit sous le titre d'*École d'orgue* : il est le fruit de la grande expérience acquise par M. Lemmens dans son enseignement. Il se distingue d'ailleurs par le grand mérite des pièces qui y sont contenues et marque la nouvelle direction imprimée à la musique d'orgue par le savant professeur qui, au point de vue du culte catholique, a donné à la plupart de ses œuvres un caractère éminemment mélodique. — 3° Pièce pour la communion, dans le *Journal de musique religieuse* ; Rennes, Vattar. — 4° *Hosanna*, grande pièce d'orgue dans *la Maîtrise*, journal de musique religieuse publié par Niedermeyer et M. d'Ortigue. — 5° Quatre morceaux pour le piano ; Bruxelles, Meynne. — 6° Environ 60 pièces pour l'orgue, dans tous les genres, non encore publiées. — 7° Deux symphonies pour l'orchestre : la première a été exécutée dans un des concerts du Conservatoire, à Bruxelles. — 8° Douze œuvres inédites pour le piano, dont 2 sonates. — 9° *Te Deum* à quatre voix et orchestre (inédit). — 10° Plusieurs motets avec accompagnement d'orgue (idem). — 11° Plusieurs morceaux de chant pour voix de soprano (idem).

LEMOINE (Antoine-Marcel), guitariste, naquit à Paris le 3 novembre 1763. Ses études musicales furent négligées, et ce qu'il apprit, il ne le dut qu'à lui-même. Son père, artiste dramatique, qui lui avait fait donner seulement quelques leçons de violon, le conduisit à Dôle, où le jeune Lemoine se maria à l'âge de seize ans et demi. De retour à Paris, en 1781, il y fut bientôt engagé comme violoniste pour le théâtre de Mlle Montansier, à Versailles. Après deux ans passés dans cet emploi, il retourna encore à Paris, y vécut quelque temps en donnant des leçons de violon et de guitare, puis entra à l'orchestre du théâtre de Monsieur (1789) pour y jouer de l'alto. Quoiqu'il n'eût point appris les règles de l'harmonie, il était bon musicien d'instinct, et faisait peu de fautes lorsqu'il écrivait. Après la révolution, il fut chargé successivement de diriger les orchestres des théâtres Molière, Mareux et de la rue Culture Sainte-Catherine. Il arrangea pour ces théâtres la musique de beaucoup de vaudevilles. En 1793, il se fit éditeur de musique, et depuis lors il continua son commerce jusqu'à l'époque de sa mort. Il a cessé de vivre au mois d'avril 1817, à l'âge de cinquante-quatre ans. Lemoine a fait graver de sa composition environ vingt-cinq œuvres d'airs variés et de pots-pourris pour guitare seule ou guitare et violon. Vers 1790 il avait publié une petite méthode pour guitare, Paris, Imbault, dont il fut fait plusieurs éditions. Il en écrivit une plus étendue en 1795, et en fut lui-même l'éditeur ; elle eut aussi beaucoup de succès. Enfin lorsque la guitare à 6 cordes, en forme de lyre, eut été mise en vogue (vers 1805), Lemoine fit pour cet instrument un nouveau traité élémentaire qu'il publia aussi sous le titre de *Méthode pour la guitare à 6 cordes* ; Paris, H. Lemoine. Quelques années après, la méthode de Carulli fit oublier celle de Lemoine.

LEMOINE (Henri), quatrième fils du précédent, né à Paris le 21 octobre 1786, est entré comme élève au Conservatoire de musique, dans le mois de floréal an VI (mai 1798). Ses premiers maîtres dans cette école furent Matthieu pour le solfége, et Nicodami pour le piano ; puis il devint élève d'Adam pour cet instrument. Quelque temps après il fut aussi admis dans une classe d'harmonie ; mais des maladies et des mutations de professeurs retardèrent ses progrès, en le faisant passer alternativement sous la direction de Berton, Éler, Dourlen, Catel, qui avaient chacun une méthode particulière pour l'enseignement de cette science. En 1805, Le-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

moine obtint au concours le deuxième prix d'harmonie; l'année suivante, le deuxième second prix de piano lui fut décerné; il eut le premier second prix au concours de cet instrument en 1807, et le premier en 1809. Longtemps après (1821), il a recommencé l'étude de l'harmonie sous la direction de Reicha, et c'est à ce professeur qu'il reconnaissait devoir les connaissances qui lui ont permis de rédiger son Traité d'harmonie pratique. Pendant longtemps, Lemoine a été un des professeurs de piano le plus activement occupés de Paris; il a formé de bons élèves. A la mort de son père, il lui succéda comme éditeur de musique : c'est à lui qu'on fut redevable de la publication des premiers ouvrages d'Hérold, de Herz, et de la plus grande partie des œuvres de Bertini, entre autres de ses excellents sextuors et de son nonetto. Henri Lemoine est mort le 18 mai 1854. Ses ouvrages principaux sont : 1° Sonate pour piano à quatre mains; Paris, H. Lemoine. — 2° Polonaise, op. 5, idem; ibid. — 3° *Étrennes*, sonatines faciles et doigtées pour le piano; ibid. — 4° Quelques œuvres de variations, idem; ibid. — 5° Différentes suites de petites pièces, idem; ibid. — 6° Plusieurs cahiers de contredanses et de valses pour piano et violon, ou piano à quatre mains; ibid. — 7° *Méthode pratique pour le piano*, 1re édition; Paris, H. Lemoine, 1827, tirée à 6,000 exemplaires; 2e édition; ibid., 1837. — 8° *Traité d'harmonie pratique*, ibid., 1836. — 9° *Solfèges élémentaires*, en collaboration avec M. Carulli, ibid., 1829. Il a été fait plusieurs éditions de cet ouvrage : la troisième a été imprimée par Eugène Duverger à Paris, en 1843, in-8°. On a aussi de Lemoine : *Tablettes du pianiste, Memento du professeur de piano*; Paris, H. Lemoine, 1844, in-18.

LEMOINE (Aimé), professeur de musique à l'école royale des Ponts et chaussées, d'après la méthode du méloplaste, est né à Paris en 1795. D'abord élève de Galin (*voyez* ce nom), inventeur de cette méthode, il devint ensuite son collaborateur pour sa propagation, et enseigna conjointement avec lui dans les écoles établies à Paris. Après la mort de son maître, il s'est efforcé de rendre la méthode plus utile par diverses modifications qu'il y a introduites. En 1824, il a publié à Paris, sous le titre de *Méthode du Méloplaste pour l'enseignement de la musique*, un nouveau tirage du livre de Galin intitulé *Nouvelle Méthode pour l'enseignement de la musique* (Bordeaux, 1818, in-8°). En 1838, M. Lemoine a publié une nouvelle édition du même ouvrage, divisée en deux parties, dont la première traite de l'intonation, et la seconde du rhythme; elle a pour titre *Méthode du Méloplaste, par P. Galin, de Bordeaux. Nouvelle édition contenant de nouveaux développements, de nouveaux tableaux, et un nouveau méloplaste à portée mobile*; Paris, chez Aimé Lemoine, 1 vol. in-8°. Ce professeur a fini par abandonner la méthode du méloplaste pour reprendre l'enseignement ordinaire.

LEMOINE (Alexandre), professeur de musique au collége de Vendôme, est auteur d'un livre qui a pour titre : *Cours théorique de musique élémentaire et de plain-chant, suivi de notions sommaires sur les moyens d'exécution musicale*; Paris, Troupenas, 1841, 1 vol. in-8° de 168 pages, avec 6 planches de musique.

LEMOINE DE LIMAY (....), professeur de piano à Paris, ne paraît pas avoir été connu avant 1788, car son nom ne figure pas dans l'*Almanach musical* de cette année, publié par Framery, mais on le trouve dans celui de l'année suivante. Gerber s'est trompé lorsqu'il a cru que ce musicien était le même que le compositeur *Lemoine*. On a de Lemoine de Limay : *Trois sonates pour clavecin avec acc. de violon*, op. 1; Paris, chez l'auteur, 1788.

LEMOYNE (Jean-Baptiste MOYNE, dit), fils d'un ancien consul, naquit le 3 avril 1751, à Eymet, dans le Périgord, et apprit la musique à Périgueux, sous la direction de son oncle, maître de chapelle à l'église cathédrale de cette ville. Plusieurs biographes français assurent qu'il se rendit ensuite à Berlin, pour y continuer ses études, à l'âge de quatorze ans; mais c'est une erreur démontrée par les renseignements que son fils a fournis pour le *Dictionnaire historique des Musiciens* de Choron et Fayolle; car il y est dit que Lemoyne parcourut différentes provinces de France, en qualité de chef d'orchestre, avant de faire son voyage en Allemagne. Arrivé à Berlin, il y reçut des leçons de Graun et de Kirnberger pour la composition. Un de ses premiers essais fut une scène d'orage qu'il introduisit dans l'ancien opéra intitulé *Toinon et Toinette*, et qui fut applaudie. Le prince royal lui témoigna sa satisfaction de ce travail par le don d'une tabatière d'or remplie de frédérics. Ce prince le nomma aussi second chef d'orchestre de son théâtre, et le jeune musicien eut de plus l'honneur d'être admis aux concerts du roi. Il continua ensuite ses voyages et visita la Pologne. A Varsovie il écrivit *le Bouquet de Colette*, opéra français en un acte dans lequel débuta l'actrice célèbre qui a été connue depuis sous le nom de *Mme Saint-Huberty*. Elle était devenue l'élève de Lemoyne, qui lui donna des leçons pendant quatre ans. De retour en France, ce compositeur s'annonça comme élève de Gluck, dont il imita le style

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

dans son *Électre*, grand opéra en trois actes qui fut représenté en 1782. Deux chœurs et une scène en récitatif, d'une rare énergie, furent applaudis dans cet ouvrage; mais la mélodie y était rare, âpre et sans charme; Lemoyne n'avait imité que les défauts de l'auteur d'*Alceste*, sans avoir, pour les faire oublier, ses sublimes beautés: les défauts firent tomber la pièce. Gluck ne montra point de générosité dans cette circonstance; car, après avoir gardé le silence jusqu'à ce que le sort d'*Électre* eût été décidé, il désavoua pour élève son auteur, dès qu'il le vit attaqué par les critiques comme un produit de son école. Lemoyne se vengea de ce dédain en étudiant la manière de Piccinni et de Sacchini. Le résultat de ses méditations fut l'opéra de *Phèdre*, qu'il fit jouer en 1786, et qui obtint un brillant succès dû peut-être autant au poëme d'Hoffman et au jeu de Mme Saint-Huberty qu'au mérite de la musique. Grimm dit en parlant de cet ouvrage, dans sa *Correspondance littéraire* : « La facture des « airs et des accompagnements; le récitatif, sen- « siblement imité de celui de *Didon*, tout prouve « que le compositeur, abjurant son système tu- « desque, s'est rapproché dans cet ouvrage de l'é- « cole italienne autant qu'il avait cru devoir s'en « éloigner dans son *Électre*. » Ce jugement a beaucoup de justesse. Lemoyne manquait de génie et ne pouvait être qu'imitateur. Plus tard il se fit aussi le copiste du style français dans *les Prétendus*, ouvrage qui, malgré son succès, n'en est pas moins une composition lourde et plate. Après le succès de *Phèdre*, Lemoyne fit un voyage en Italie; il revint à Paris au printemps de 1788, et depuis lors il ne cessa de travailler pour l'Opéra et pour le théâtre Favart jusqu'à sa mort, qui arriva le 30 décembre 1796. La liste des compositions de ce musicien renferme celles dont les titres suivent : 1° *Le Bouquet de Colette*, à Varsovie, en 1775, un acte. — 2° *Électre*, en trois actes, à l'Opéra de Paris, 1782. — 3° *Phèdre*, en trois actes, au même théâtre, 1786. — 4° *Nephté*, en trois actes, ibid., 1789. A la fin de la première représentation de cet opéra, Lemoyne fut demandé par le public : c'était la première fois que cet honneur était accordé à un musicien sur un théâtre français. — 5° *Les Prétendus*, en deux actes, ibid., 1789. Le mauvais goût qui régna longtemps en France a soutenu le succès de cette pièce pendant trente-cinq ans. Il a maintenant disparu de la scène, vraisemblablement pour toujours. — 6° *Louis IX en Égypte*, en trois actes, ibid., 1790. — 7° *Les Pommiers et le Moulin*, en un acte, ibid., 1790. La musique de ce petit ouvrage, écrit dans le système du *Devin du village*, manquait de verve et de gaieté. — 8° *Elfride*, en trois actes, au théâtre Favart, 1792; pièce froide qui avait été refusée à l'Opéra, et qui tomba. — 9° *Miltiade à Marathon*, en un acte, ouvrage de circonstance joué à l'Opéra, en 1793. — 10° *Toute la Grèce*, tableau patriotique, ibid., 1794. — 11° *Le Batelier, ou les Vrais Sans-culottes*, en un acte, au théâtre Feydeau, 1794. — 12° *Le Compère Luc*, en un acte, ibid., 1794. — 13° *Le Mensonge officieux*, en un acte, ibid., 1795. Lemoyne a laissé en manuscrit : — 14° *Nadir, ou le Dormeur éveillé*, en trois actes, qui devait être joué à l'Opéra, et qui ne le fut pas parce que les décorations furent détruites dans l'incendie du magasin des *Menus-plaisirs*, en 1787. — 15° *Sylvius Nerva, ou la Malédiction paternelle*. — 16° *L'Ile des Femmes*, en deux actes, dont les répétitions furent interrompues par la mort de l'auteur. Les dernières productions de Lemoyne sont beaucoup plus faibles que les autres; elles nuisirent à sa réputation.

LEMOYNE (Gabriel), fils du précédent, naquit à Berlin le 14 octobre 1772, et suivit son père à Paris à l'âge de neuf ans. Clément lui donna les premières leçons de clavecin et d'harmonie; il devint ensuite élève d'Edelmann. Pianiste et compositeur médiocre, cet artiste n'a fixé sur lui l'attention pendant quelques années que par son association avec le célèbre violoniste Lafont dans les voyages qu'ils firent en France et dans les Pays-Bas, au commencement de ce siècle. De retour à Paris, Lemoyne s'y livra à l'enseignement et publia quelques œuvres pour le piano. Il est mort à Paris le 2 juillet 1815. La musique d'un petit opéra intitulé *l'Entre-sol*, joué au théâtre des Variétés en 1802, a été composée par lui en collaboration avec Alexandre Piccinni. Il a fait jouer aussi deux autres opérettes aux théâtres des boulevards, mais il n'y a pas mis son nom. Ses principales compositions instrumentales sont: 1° Premier concerto pour piano et orchestre; Paris, Leduc. — 2° Deuxième idem, op. 20; Paris, Frère. — 3° Trio pour piano, violon et violoncelle, op. 12; ibid. — 4° Sonates pour piano et violon, op. 10 et 22; ibid. — 5° Duo pour deux pianos, op. 16; ibid. — 6° Sonates pour piano seul, op. 1 et 19; ibid. — 7° Caprices, fantaisies, pots-pourris et rondeaux pour piano, environ dix œuvres; ibid. — 8° Romances avec accompagnement de piano, 4 recueils; Paris, chez l'auteur.

LENAIN (...), auteur inconnu d'un livre qui a pour titre : *Éléments de musique, ou Abrégé d'une théorie dans laquelle on peut apprendre avec facilité l'art de raisonner et les principes de cette science; ouvrage utile*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

aux commençants et à ceux même qui ont des connaissances plus étendues; Paris, Dessaint, 1766, in-12.

L'ENFANT. *Voyez* BOUCHER (HECTOR), et INFANTIS.

LENGENBRUNNER (le P. JEAN), moine bénédictin au couvent de Tegernsée, dans la haute Bavière, florissait vers le milieu du seizième siècle. Il est auteur d'un livre intitulé : *Musices haud vulgare compendium, omnibus perdiscendi eam cupientibus quam utilissimum, nec non regulis ac exemplis musicalibus jucundum, in gratiam studiosæ juventutis fideliter congestum. Accessit et huic opusculo insigne quoddam fundamentum modulandi fistulis transversis (ut vocant) caput quam facillimum;* Augsbourg, 1559, 7 feuilles. Cet ouvrage est, je crois, le plus ancien où il ait été traité de l'art de jouer de la flûte traversière.

LENKER (CHRISTOPHE-MICHEL), facteur d'instruments à Rudolstadt, fut un des premiers artistes de l'Allemagne qui fabriquèrent de grands pianos, et contribua à les propager par la bonté de ses instruments. Il faisait aussi des clavecins qui étaient estimés autant que ceux de Silbermann. Il travaillait vers 1765, et l'on croit qu'il mourut avant 1790.

LENOBLE (JOSEPH), fils d'un musicien français attaché au service de l'électeur palatin, naquit à Manheim le 1er septembre 1753. Élève de son père et de Cannabich, il se distingua dans sa jeunesse par des compositions instrumentales au nombre desquelles on remarquait des sonates de piano, des quatuors, et des septuors de violon qui furent bien accueillis par les amateurs. En 1784, Lenoble se rendit à Paris, et dans la même année il fit exécuter au concert spirituel son oratorio de *Joad*, qui fut applaudi. Ce fut à cette époque qu'il écrivit la musique d'un opéra en trois actes intitulé *Lausus et Lydie*, en collaboration avec Méhul, fort jeune alors et qui ne s'était pas encore fait connaître par les premiers ouvrages qui ont fondé sa réputation. Cet opéra ne fut pas représenté. Il en fut de même de l'opéra-ballet *l'Amour et Psyché*, que Lenoble écrivit sur un poëme de l'abbé de Voisenon. Les partitions manuscrites de ces deux opéras sont à la Bibliothèque impériale de Paris. Lenoble est mort à Brunoy, près de Paris, le 15 décembre 1829.

LENTZ (HENRI-GERHARD), pianiste et compositeur, naquit à Cologne en 1764, et reçut de son père, organiste de mérite, des leçons de piano et d'orgue. Encouragé par les applaudissements de ses compatriotes, il se hasarda à se rendre à Paris dans l'espoir d'y briller par son talent d'exécution et par ses ouvrages. Il y arriva vers la fin de 1784, à l'âge de vingt ans. Quelques lettres de recommandation le firent accueillir favorablement et lui procurèrent l'avantage de se faire entendre au concert spirituel, en 1785. Il y joua son premier concerto de clavecin avec orchestre qui, bientôt après, fut publié chez l'éditeur Boyer. Cet ouvrage fut suivi de plusieurs autres du même genre qui obtinrent quelque succès; mais les leçons qu'il donnait à plusieurs dames de haut parage furent, pendant le séjour de Lentz à Paris, la base la plus solide de son existence. La vogue dont les compositions de Haydn commençaient à jouir à Paris par l'exécution de ses symphonies aux concerts des amateurs et de la *Loge olympique*, décida Lentz à se faire imitateur du style de ce grand artiste. L'imitation se fait particulièrement remarquer dans deux œuvres de trios pour clavecin, violon et basse qu'il publia en 1790. Deux ans après il partit pour Londres, où ses concertos et deux symphonies de sa composition furent exécutés aux concerts de Salomon. Son séjour dans la capitale de l'Angleterre fut de trois années; mais il ne paraît pas y avoir réalisé ses espérances de fortune, car il prit le parti de s'en éloigner en 1795. Il se rendit d'abord à Hambourg et y eut des succès comme exécutant et comme compositeur. Vers la fin de l'année suivante, le prince Louis-Ferdinand de Prusse l'attacha à son service. Les fonctions de Lentz, dans cette nouvelle position, consistaient à écrire les compositions du prince, sous sa dictée, et parfois à l'accompagner avec le violon. Son existence était douce, heureuse dans la maison de son protecteur, qui tolérait les accès de gaieté bruyante dont son secrétaire avait l'habitude et qu'il portait souvent jusqu'à l'inconvenance. Cette situation dura pour Lentz jusqu'en 1802 et ne cessa alors que par l'arrivée de Dussek en Prusse, et par l'intimité qui s'établit entre le prince Louis-Ferdinand et l'artiste célèbre : Lentz reçut son congé. Il alla d'abord s'établir à Halle; mais, n'y trouvant pas d'emploi pour ses talents, il se rendit en Pologne, vécut quelque temps à Lemberg, et finit par se fixer à Varsovie, où il fonda une fabrique de pianos. Il se maria dans cette ville où sa jeune femme, bonne musicienne, avait reçu quelques leçons de Kaminski (*voy.* ce nom); elle publia quelques pièces légères de chant et de piano où l'on remarquait du talent; mais elle mourut peu d'années après son mariage, d'une maladie de poitrine. Devenu veuf, Lentz contracta une seconde union matrimoniale : il n'eut d'enfants ni de sa première femme, ni de la seconde. En 1826, il obtint sa nomina-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tion de professeur d'orgue et d'accompagnement pratique au Conservatoire de Varsovie; mais il ne jouit pas longtemps des avantages de cette position, parce que l'établissement fut fermé après les événements de 1831. Lentz continua de se livrer à l'enseignement jusqu'à la fin de ses jours. Il mourut d'un coup d'apoplexie, le 21 août 1839, à l'âge de soixante-quinze ans. On connaît sous son nom : 1° 1er Concerto pour clavecin, op. 4; Paris, Boyer. — 2° Deuxième idem, op. 6; ibid. — 3° Troisième idem, op. 7; ibid. — 4° Trois trios pour clavecin, violon et basse, op. 5; ibid. — 5° Six idem, op 8; ibid. — 6° Neuf sonates pour clavecin et violon, formant les œuvres 1, 2 et 3; Paris, la Chevardière. — 7° Airs variés pour clavecin seul; Paris, 1792. — 8° Préludes pour le piano; Londres, Broderip, 1794. — 9° Trois sonates pour piano, les deux premières avec flûte et basse; la dernière avec violon, op. 11; Londres, 1795. — 10° Six chansons allemandes avec accompagnement de piano; Hambourg, 1796. — 11° *O ma tendre musette*, air varié pour piano, op. 12; Leipsick, Kuhnel. — 12° Première symphonie pour l'orchestre (en *ut* mineur), op. 10; Paris, 1791. — 13° 2me idem (en *sol*), ibid.

LENZ (J.-N.), organiste à l'église des Jésuites à Rotterdam, vers le milieu du dix-huitième siècle, a publié de sa composition trois concertos pour le clavecin.

LENZ (Léopold), chanteur et compositeur de *Lieder*, né à Berlin, vers 1803, brilla longtemps comme baryton au théâtre royal de Munich, et fut attaché à la chapelle du roi de Bavière. Il dirigea aussi pendant plusieurs années une société de chant dans la même ville. En 1841, il accepta la place de régisseur du théâtre royal; cinq ans après il fut nommé professeur de chant au Conservatoire de Munich; mais les événements de 1848 le décidèrent à prendre sa retraite et à se fixer à Münster, où il vivait encore en 1857, comme professeur de chant. Chanteur agréable, mais moins remarquable par son talent d'exécution que par les chansons allemandes qu'il a composées, il jouit d'une réputation méritée dans ce genre de musique. Ses productions ne se font pas seulement remarquer par l'élégance des mélodies et la justesse de l'expression, mais aussi par l'intérêt de l'accompagnement. Son premier recueil parut en 1826, à Augsbourg, chez Gombart. On cite particulièrement comme ses meilleurs morceaux les chants composés pour le *Faust* de Gœthe. On compte environ trente recueils de chants publiés par Lentz.

Un autre compositeur du même nom a publié douze chants d'église à quatre voix avec orgue ou piano, op. 1; Munich, Sidler.

Il y a eu aussi un compositeur du nom de *Lenz* qui dirigeait les concerts de l'Académie à Breslau en 1839 et 1840. Une ouverture de sa composition y fut exécutée dans cette dernière année. C'est tout ce qu'on sait de cet artiste, sur qui les biographes allemands, et même Kosmaly et Carlo (*Schlesisches Tonkünster-Lexikon*) gardent le silence.

LENZ (Guillaume DE), conseiller d'État de l'empire de Russie, et amateur de musique, s'est fait connaître par un livre intitulé : *Beethoven et ses trois styles. Analyses des sonates de piano, suivies de l'essai d'un catalogue critique, chronologique et anecdotique de l'œuvre de Beethoven;* Saint-Pétersbourg, Bernard, 1852, 2 vol. in-8°. Le thème de ce livre est pris dans la notice de Beethoven de la première édition de la *Biographie universelle des Musiciens*, où, pour la première fois, il est dit que la manière de l'illustre compositeur se modifia à trois époques de sa vie : mais cette observation, dont la justesse a été généralement reconnue, devient, entre les mains de M. de Lenz, l'occasion d'une série de bouffonneries et d'excentricités. Chez lui l'admiration va jusqu'au fanatisme, et la raison est toujours absente de sa critique. Pour tout musicien chez qui le goût accompagne les connaissances techniques, l'inspiration libre et spontanée s'affaiblit dans la dernière période des travaux de Beethoven, et la recherche, parfois pénible, en prend la place; mais chez M. de Lenz, l'enthousiasme s'accroît en raison de l'affaiblissement des facultés du grand artiste. Après la publication de son livre, il en traduisit une partie en allemand, travailla de nouveau le catalogue qui remplit le second, et le développa de telle manière, que l'ouvrage reparut de 1855 à 1860 en cinq volumes, sous ce titre : *Beethoven. Eine Kunststudie;* Hambourg, Hofmann et Campe. Ce long verbiage est illisible.

LEO (Jean-Christophe), facteur d'orgues, né à Stettin, vers le milieu du dix-septième siècle, s'établit à Augsbourg, et se fit connaître avantageusement en Allemagne par plusieurs orgues de bonne qualité, des clavicordes, des clavecins et des épinettes qui ont été recherchés.

LEO (Jean-Christophe), fils du précédent, né à Augsbourg, eut le titre de facteur d'orgues de l'électeur de Mayence et du margrave d'Anspach : celui-ci le chargea de l'inspection de toutes les orgues du pays. Dans sa jeunesse il construisit plusieurs instruments à Mayence, Bamberg, Anspach et dans la Suisse. Plus tard il retourna à Augsbourg, et y fit en 1721 l'orgue de l'église de Saint-Ulrich.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Il a fait aussi des clavecins, des pantaléons et des carillons qui étaient estimés.

LEO (Léonard), compositeur célèbre et l'un des chefs de la belle école napolitaine du dix-huitième siècle, naquit en 1694 à *San Vito degli schiavi*, dans la province de Lecce, au royaume de Naples. Suivant les notices manuscrites de Sigismondo, ancien bibliothécaire du collége royal de musique de Naples, notices copiées par le marquis de Villarosa (1), Leo aurait fait ses études musicales au Conservatoire de *la Pietà de' Turchini*, sous la direction de Fago, surnommé *il Tarentino*. Girolamo Chigi, maître de chapelle de Saint-Jean de Latran, élève et ami de Pitoni (*voy.* ce nom), dit dans une notice manuscrite qui se trouve à la bibliothèque de la maison Corsini *alla Lungara*, que Leo se rendit à Rome, et qu'il étudia le contrepoint chez ce savant maître; circonstance ignorée par le biographe napolitain. De retour à Naples, Leo y obtint la place de second maître du Conservatoire de *la Pietà*. En 1710, il fut nommé organiste de la chapelle royale, et dans l'année suivante on le désigna pour la place de maître de chapelle de l'église *Santa Maria della Solitaria*, pour laquelle il écrivit beaucoup de musique. En 1719 il donna *Sofonisbe*, son premier opéra sérieux, qui fut bien accueilli et dans lequel le caractère expressif de son talent se fit déjà remarquer. Les biographes qui prétendent qu'il fut maître du Conservatoire de Lorette se trompent : c'est au Conservatoire de *la Pietà* qu'il fut d'abord attaché, puis il passa à celui de *Santo-Onofrio*, où il eut pour élèves quelques-uns des compositeurs les plus illustres du dix-huitième siècle, entre autres Jomelli et Piccinni. Il ne mourut pas en 1743, comme le dit Piccinni, dans une courte notice sur son maître, où il s'est aussi trompé sur la date de sa naissance, ni en 1742, suivant l'assertion de Burney, mais en 1746, à l'âge de 50 ans. Le marquis de Villarosa dit que Leo fut frappé d'apoplexie pendant qu'il écrivait un air bouffe de *La finta Frascatana* qui commençait par ces mots : *Voi par che gite di palo in frasca* (voyez *Memorie dei compositori del regno di Napoli*, page 100). Dans la première édition de la *Biographie universelle des musiciens*, j'ai indiqué la date de 1756 comme celle du décès, d'après le portrait de Leo qui était autrefois au Conservatoire de *la Pietà*, et qui se trouve maintenant au collége royal de musique de Naples; mais j'ai reconnu plus tard que cette date est erronée. On trouva Leo la tête appuyée sur son clavecin, et l'on crut d'abord qu'il dormait; mais il avait cessé de vivre.

Leo partage avec son prédécesseur Alex. Scarlatti, et ses contemporains Durante et Feo, la gloire d'avoir fondé l'école de Naples, d'où sont sortis pendant plus d'un siècle une multitude de compositeurs dramatiques de premier ordre. Lui-même fut non-seulement un grand professeur, mais un artiste du plus beau talent. Sa musique d'église n'a pas moins de majesté que celle de Durante et elle a plus de charme; elle touche le cœur et lui imprime des élans de tendre dévotion. Son *Miserere* à deux chœurs est une composition aussi remarquable par l'élévation du sentiment qui l'a dictée que par la pureté du style, et l'on y retrouve des traces de la belle manière de l'école romaine, où le compositeur a été élevé. Dans sa musique d'église en style concerté et accompagné, Leo conserve la simplicité, et se fait admirer par la beauté de l'expression. Je citerai en ce genre, comme des modèles de perfection, l'*Ave maris Stella*, à voix de soprano et orchestre, et son *Credo* à quatre : rien de plus beau n'existe dans ce style. Également remarquable dans sa musique de théâtre, Leo y est toujours noble, souvent pathétique et passionné, et c'est par des moyens fort simples qu'il y arrive à de grands effets. Piccinni, assez bon juge pour n'être pas accusé d'avoir mis dans son opinion la partialité d'un élève pour son maître, accorde les plus grands éloges aux opéras de Leo, et cite particulièrement l'air *Misero Pargoletto*, de son *Demofoonte*, comme un modèle d'expression dramatique. Cet air est en effet de la plus grande beauté. Arteaga prodigue aussi les éloges à cet illustre musicien, dans son Histoire des révolutions du théâtre musical italien.

Les productions de Leo, maintenant connues, sont celles-ci : 1° *Il gran giorno d'Arcadia*, sérénade à 4 voix, pour le jour de naissance de Léopold, archiduc d'Autriche, en 1716. — 2° *Diana amante*, sérénade pour la fête de la comtesse Daun, vice-reine de Naples; en 1717. — 3° *Le Nozze in dansa*, pastorale chantée chez le prince de San Nicandra, pour les noces du duc de Casalmaggiore et de Julie de Capoue, duchesse de Termoli, en 1718. — 4° Sérénade à la louange de sir Georges Bingh, plénipotentiaire du roi d'Angleterre, chantée par le chevalier Nicolas Grimaldi et Marianne Beati Bulgarelli, dite *la Romanina*, en 1719. — 5° *Sofonisbe*, au théâtre San-Bartolomeo, à Naples, en 1719. — 6° *Cajo Gracco*, au même théâtre, en 1720. — 7° *Bajazette*, représenté au palais du vice-roi, en 1722. — 8° *Tamerlano*, à Rome, en 1722. — 9° *Timocrate* à Venise, en 1723. — 10° *Zeno-*

(1) *Memorie dei compositori di musica del regno di Napoli* (Napoli, 1840, p. 101

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

bia in Palmira, drame d'Apostolo Zeno, pour le théâtre San-Bartolomeo, en 1725. — 11° *Astianatte*, de Salvi, chanté par la Tesi et Farinelli, en 1725. — 12° *La Somiglianza*, au théâtre des Fiorentini, en 1726. — 13° *L'Orismane, ovvero degli sdegni gli amori*, au théâtre *Nuovo*, en 1726. — 14° *Ciro riconosciuto*, en 1727. — 15° *Argene*, en 1728. — 16° *La Zingara*, intermède, en 1731. — 17° Intermèdes pour l'*Argene*, en 1731. — 18° *Catone*, de Metastase, à Venise, chanté par Grimaldi, Dominique Gizzi, Farinelli et la Facchinelli, en 1732. — 19° *Amore dà senno*, au théâtre *Nuovo* de Naples, 1733. — 20° *Emira*, avec des intermèdes d'Ignace Prota, au théâtre San Bartolomeo, en 1735. — 21° *La Clemenza di Tito*, en 1735. — 22° *Onore vince Amore*, au théâtre des *Fiorentini*, 1736. — 23° *La Simpatia del sangue*, au théâtre *Nuovo*, 1737. — 24° *Siface*, en 1737. — 25° *Festa teatrale*, en 1739. — 26° *La Contesa dell'Amore e della Virtù*, en 1740. — 27° *Alessandro*, aux Fiorentini, en 1741. — 28° *Demofoonte*, au nouveau théâtre Saint-Charles, 1741. Ce fut dans cet ouvrage que Caffarelli chanta pour la première fois. — 29° *Andromeda*, au même théâtre, en 1742. — 30° *Tolomeo*, en 1744. — 31° *La Finta Frascatana*, pour le théâtre *Nuovo*, 1744. Cet ouvrage fut terminé par Capranica, parce que Leo fut frappé d'apoplexie pendant qu'il y travaillait. Les autres opéras de ce maître célèbre dont les dates ne sont pas connues sont : 32° *Amor vuol sofferenza*, opéra sérieux. — 33° *Artaserse*. — 34° *Lucio Papirio*. — 35° *Arianna e Teseo*, cantate théâtrale. — 36° *L'Olimpiade*. Deux morceaux de cet ouvrage ont eu beaucoup de célébrité; l'un est le duo : *Ne'giorni tuoi felici*; l'autre est l'air : *Non so donde viene* : tous deux sont remarquables par l'expression et le charme de la mélodie. — 37° *Evergete*, en trois actes. — 38° *Il Matrimonio anascoso*. — 39° *Alidoro*. — 40° *Alessandro nell' Indie*. — 41° *Il Medo*. — 42° *Nitocri, regina di Egitto*. — 43° *Il Pisistrate*. — 44° *Il trionfo di Camillo*. — 45° *Le Nozze di Psiche*. — 46° *Achille in Sciro*. Ce dernier ouvrage fut écrit à Turin pour le duc de Savoie, vers 1743. Ce prince ayant montré le désir d'avoir un morceau de musique d'église composé par Leo, le maître écrivit en quelques jours le beau *Miserere* à 8 voix dont Choron a donné une bonne édition à Paris, chez Leduc, en 1808, avec une notice biographique. A l'audition de cette admirable composition, le duc de Savoie éprouva une émotion si vive qu'il accabla l'artiste de présents, et lui assura une rente viagère de cent onces d'argent; mais Leo ne jouit pas longtemps de cette faveur, étant mort dans l'année suivante

ORATORIOS. — 47° *La Morte d'Abele*, en deux parties, 1732. — 48° *Santa Elena al Calvario*, en deux parties, 1733; ouvrage excellent, considéré à juste titre comme une des plus belles productions du maître. — 49° *Santa Chiara*, en deux parties. — 50° *Il Santo Alessio*, cantate religieuse, chantée par les élèves du Conservatoire de San-Onofrio devant la porte du monastère de Sainte-Claire. — MUSIQUE D'ÉGLISE. 51° Messe à 4 voix *alla Palestrina*. — 52° Messe à quatre voix avec orchestre (à la bibliothèque du Conservatoire de Paris). — 53° Messe à cinq voix (en *ré*), pour deux soprani, alto, ténor, basse et orgue; composition sublime, écrite en 1743 pour l'église Saint-Jacques des Espagnols, à Rome. — 54° Autre messe à cinq voix (en *fa*), pour soprano, alto, 2 ténors et basse, avec orchestre. — 55° Autre messe à 5 voix (*en sol*) pour 2 soprani, alto, ténor et basse avec 2 violons, violes, 2 hautbois, 2 cors, basse et orgue. La partition de cet ouvrage, d'un grand développement, est dans ma bibliothèque. — 56° *Credo* à 10 voix en deux chœurs et orchestre. — 57° *Credo* à 4 voix et orchestre. — 58° *Dixit* à 4 voix et orgue. — 59° *Dixit* à 5 voix et orgue (en *ré*). — 60° *Dixit* à 5 voix, violons, viole et orgue. — 61° *Dixit* à 5 voix, violons, viole, 2 flûtes, 2 trompettes et orgue. — 62° *Dixit* à 10 voix en 2 chœurs et orchestre, composé en 1741. — 63° *Dixit* à 10 voix en 2 chœurs et 2 orchestres, 1743. — 64° *Te Deum* à 4 voix et orchestre. — 65° *Miserere* à 8 voix en 2 chœurs, sans orchestre. Lorsqu'il retourna à Naples, après avoir écrit ce bel ouvrage dont la réputation s'était rapidement répandue dans toute l'Italie, les élèves du Conservatoire de San-Onofrio prièrent le maître de leur permettre d'en prendre une copie; mais il s'y refusa, parce qu'il ne croyait pas que cette composition fût encore sa propriété, ayant été écrite pour un prince qui l'avait généreusement récompensé. Un des élèves, plus adroit que les autres, ayant remarqué où le manuscrit était déposé, l'enleva furtivement, le divisa entre ses compagnons, pour le transcrire avec rapidité, puis remit le manuscrit à sa place. Quelques jours après, ils invitèrent le maître à les entendre chanter un morceau nouveau, et exécutèrent le *Miserere* en sa présence. Leo montra d'abord du mécontentement de ce larcin; mais il finit par en rire, et fit recommencer l'exécution pour lui donner le coloris convenable. — 66° *Miserere* à 4 voix et orgue. — 67° *Magnificat* à 4 voix, 2 violons et orgue. — 68° *Magnificat* à 5 voix et orchestre. — 69° Leçons pour les mercredi, jeudi et vendredi saints. — 70° *Responsori* à 4

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

voix pour Saint-Antoine de Padoue. — 71° *Responsori* à 4 voix pour les mercredi, jeudi et vendredi saints. — 72° *Cantata per il glorioso San Vincenzo Ferrari o sia motetto a 5 voci con stromenti.* — 73° *Cantata per il miracolo del glorioso San Gennaro a 5 voci e grande orchestra.* — 74° Motet *Jam surrexit dies gloriosa*, à 5 voix et orchestre. — 75° Motet à 2 chœurs, composé en 1736. — 76° *Pange Lingua* à 4, 1744. — 77° *Christus* (en *ré*) à 2 chœurs. — 78° *Christus* (en *sol*) *alla Palestrina*. — 79° *Tu es sacerdos* à 4 voix. — 80° *Tantum ergo* à 4 voix. — 81° *Alleluia* à 4 voix. — 82° *Laudate pueri* à 2 voix de soprano avec chœur. — 83° *Ave maris Stella* pour voix de soprano, 2 violons, viole et orgue, publié à Paris, chez Porro. — MUSIQUE INSTRUMENTALE : 84° Toccates pour clavecin. — 85° Deux livres de fugues pour l'orgue. — 86°. Six concertos pour violoncelle, 2 violons, viole et basse, écrits en 1737 et 1738. — 87° Leo a écrit pour le Conservatoire de San-Onofrio six livres de solfèges, dont deux pour soprano ou ténor, deux pour contralto, et deux pour voix de basse. — 88° Pour la même école il a écrit aussi deux livres de *partimenti*, ou de basse chiffrée. La plupart des ouvrages désignés ci-dessus se trouvent en manuscrit dans la bibliothèque du Conservatoire de Paris, à la Bibliothèque royale de Berlin, dans la collection de l'abbé Santini, à Rome, et enfin dans les archives du Collége royal de musique à Naples. Celles-ci renferment particulièrement de Leo les toccates et *partimenti* pour clavecin, les concertos pour violoncelle, les solfèges pour soprano, contralto et basse, des cantates fort belles, 56 airs en partition avec instruments, des duos et des trios pour différents genres de voix.

Leo était de taille moyenne, avait le teint brun, l'œil vif et le tempérament ardent. Quoiqu'il fût habituellement sérieux, il ne manquait pas d'urbanité. Infatigable au travail, il passait la plus grande partie des nuits à écrire, et se trouvait toujours en verve. Il aimait ses ouvrages, mais il rendait justice au mérite de ses rivaux de gloire. Il mourut regretté de tous, laissant un long souvenir et de la valeur de ses œuvres, et de l'école admirable dont il fut un des chefs. Il ne fut pas seulement un grand compositeur, un professeur excellent et un bon organiste, car il joua du violoncelle en virtuose et fut un des premiers qui mirent cet instrument en vogue en Italie.

LEO (FRANÇOIS), compositeur italien, fut connu en Allemagne, vers 1754, par un opéra intitulé : *Il Turco finto*.

LEO (GEORGES), est auteur d'un concerto pour la flûte d'amour, qu'on trouvait en manuscrit en Allemagne vers 1758.

LÉON DE SAINT-LUBIN. *Voyez* SAINT-LUBIN.

LÉONARD (HUBERT), professeur de violon au Conservatoire de Bruxelles, né à Bellaire, province de Liége (Belgique), le 7 avril 1819, eut pour premier maître de violon un bon artiste de Liége, nommé *Rouma*, qui fut un second père pour son élève. Léonard n'était âgé que de neuf ans lorsqu'il reçut les premières leçons de ce professeur. Pour se rendre à Liége, il devait faire à pied quatre lieues chaque jour fixé par le maître pour recevoir ses instructions : cet état de choses dura jusqu'à ce que Léonard eut atteint l'âge de seize ans. Alors Mme Francotte, femme d'un riche négociant liégeois, s'intéressant au sort du jeune violoniste, lui fournit les moyens nécessaires pour qu'il se rendit à Paris : il y arriva au mois de juin 1836, et le 7 juillet suivant il fut admis au Conservatoire, comme élève d'Habeneck. Bientôt après il entra à l'orchestre du *théâtre des Variétés*, d'où il passa à celui de l'Opéra-Comique, et de là à l'Académie royale de musique (l'Opéra). Sorti du Conservatoire au mois de juin 1839, il continua d'habiter Paris jusqu'en 1844. Ce fut dans cette dernière année qu'il prit la résolution de voyager pour donner des concerts dans les pays étrangers. Après s'être arrêté à Liége pendant quelques mois, il se rendit à Leipsick, où il joua le 4 avril au théâtre, dans un entr'acte, des variations de sa composition sur un thème de Haydn. La Gazette générale de musique de cette ville, rendant compte, dans le n° 15 (9 avril) de l'effet produit par le jeune artiste, donne beaucoup d'éloges à l'élégance de son style, au brillant de son *staccato*, et à l'ampleur du son qu'il tirait de son instrument. Présenté à Mendelsohn peu de jours après, il trouva chez cet artiste célèbre un accueil sympathique, qui bientôt devint une amitié véritable. Léonard en reçut des conseils très-utiles pour ses compositions. De Leipsick, il se rendit à Bonn, pour les fêtes musicales de l'inauguration de la statue de Beethoven, puis il retourna dans la première de ces villes, et le 11 décembre 1845 il joua dans le neuvième concert d'abonnement du *Gewandhaus* le premier concerto de sa composition et une fantaisie dans lesquels il obtint un brillant succès. Le 27 janvier suivant Léonard joua au deuxième concert d'abonnement, à Dresde, un concerto de sa composition; puis il se rendit à Berlin, où il joua dans un concert donné au théâtre royal le 21 février : il y produisit une vive impression constatée par un article de la *Gazette générale de musique* de Leipsick (n° 12). Quel-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ques jours après il joua dans la même ville le concerto de Mendelsohn, qu'on y entendait pour la première fois, et sa fantaisie intitulée *Souvenir de Haydn*. Au retour de ce voyage, il se fit entendre dans un des concerts des fêtes musicales d'Aix-la-Chapelle.

En 1847, Léonard fit un voyage en Suède et donna plusieurs concerts; puis il revint par Hambourg, où il se fit entendre dans deux concerts à la salle d'Apollon. Dans l'année suivante il se rendit à Vienne; mais bientôt après son arrivée dans cette ville la révolution éclata, et les événements politiques devinrent si graves, que tous les artistes qui s'y trouvaient se hâtèrent d'en partir. Arrivé à Bruxelles, après ce voyage malencontreux, Léonard fut nommé professeur de violon au Conservatoire, en remplacement de Charles de Bériot, que le délabrement de sa santé avait obligé à prendre sa retraite. En 1851, Léonard épousa Mlle De Mendi, cantatrice distinguée, nièce du célèbre ténor Manuel Garcia. Dans l'hiver suivant, il donna avec elle deux concerts à Paris, dans la salle Herz, et y produisit une si vive impression qu'il fut, suivant l'expression des journaux de musique qui rendirent compte de ces séances, *le lion* de cette saison dans la capitale de l'empire français. Postérieurement, M. et Mme Léonard ont fait divers voyages en Hollande, en Danemark, en Suède, en Norwége et en Russie: partout ils ont obtenu de brillants succès, et recueilli des témoignages d'intérêt des artistes et des amateurs.

Comme professeur, M. Léonard s'est montré digne de la position à laquelle il a été appelé dans le Conservatoire royal de Bruxelles. Il a su communiquer à ses élèves sa belle et puissante sonorité, qualité qui distingue éminemment l'école des violonistes belges de toutes les autres, quel que soit d'ailleurs le mérite de celles-ci sous d'autres rapports. Parmi les compositions de M. Léonard, on remarque: 1° Six concertos pour violon et orchestre; les deux premiers sont édités à Paris chez Richault; les autres, à Mayence et à Paris, chez les frères Schott. — 2° 24 études classiques. — 3° Gammes et exercices à l'usage de ses élèves. — 4° Onze grandes fantaisies avec orchestre. — 5° Deux élégies avec piano. — 6° Morceau de salon, idem. — 7° Quatre duos pour violon et piano, en collaboration avec Litolf. — 8° 30 duos idem, avec Joseph Grégoire. — 9° Trois duos pour violon et violoncelle, en collaboration avec Servais. — 10° Sérénade pour violon et piano. — 11° Romance pour violon seul. — 12° Duo de concert pour deux violons, sans accompagnement. M. Léonard est chevalier de l'ordre de Léopold.

LÉONARD (Mme Antonia Sitcher de Mendi), femme du précédent, est née le 20 octobre 1827 à Talavera de la Reina (Espagne). Son père était frère de Mme Garcia, femme du célèbre ténor et compositeur de ce nom (*voyez* Garcia). Arrivée à Paris fort jeune, elle y reçut des leçons de musique, d'harmonie et de chant de son cousin Manuel Garcia. Lorsque son éducation vocale fut terminée, elle chanta pour la première fois en public la *Sicilienne*, de Pergolèse, et un air d'*Orlando*, de Hændel, dans un concert du Conservatoire de Paris, le 25 avril 1847. Son succès fut si brillant dans l'air de Hændel qu'elle fut obligée de le redire immédiatement. La Société des concerts lui envoya une médaille en souvenir de cette séance. A la suite de ce début, Mlle de Mendi fit plusieurs voyages en Angleterre avec sa tante (Mme Garcia). Ayant épousé M. Léonard en 1851, elle a fait avec lui plusieurs voyages en Hollande, en Suède, en Danemark, en Russie, et partout elle a brillé par son talent. Fixée depuis lors à Bruxelles, elle s'y livre à l'enseignement du chant, et s'est fait connaître aussi par la composition de romances dont voici les titres: 1° *Le Pain des pauvres*; — 2° *La Chaumière dans les champs*; — 3° *Florine*; — 4° *Quand viendra la saison nouvelle*; — 5° *Anne-Rose*; — 6° *Le vieux Ménétrier*; — 7° *Chansons des Moissonneurs*. Tous ces morceaux ont été publiés à Mayence et à Bruxelles, chez Schott.

LEONARDA (Isabelle), abbesse du couvent de Sainte-Ursule à Novare, naquit dans cette ville en 1641, ainsi qu'on le voit dans le premier livre de ses *Motetti a tre voci, libro primo*, imprimés à Milan, en 1665, où elle dit dans le *proemio* qu'elle était alors âgée de vingt-quatre ans. Ses autres ouvrages connus jusqu'à ce jour sont: *Motetti a una, due e tre voci, con violini e senza, opera decima terza, consecrati alla beatissima Virgine di Loreto et augustissima imperatrice de' Cieli;* In Bologna per Giacomo Monti, 1687, in-4°. *Motetti a voce sola*, op. 17. Bologne, J. Monti, 1695; *l'espere della Beata Maria Virgine a capella e Motetti concertati a più voci;* Bologne, J. Monti, 1678; et *Messe a quattro voci concertate con stromenti, e motetti a una, due e tre voci, pure con stromenti, d'Isabella Leonarda, madre vicaria nel nobilissimo collegio de S. Orsola in Novara, opera decima ottava;* Bologne, 1696, in-4°.

LEONARDI (Antoine), musicien et grammairien, né à Pise, a vécu dans le quinzième siècle. Manni rapporte, dans son livre *Della disciplina del canto ecclesiastico antico* (p. 21), une épitaphe qui se trouve dans le *Campo-*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Santo de Pise, et qui est ainsi conçue : S. P. LEONARDI MAGISTRI DE PISIS GRAMMATICE MUSICEQUE PROFESSORIS ET HEREDUM SUORUM. MCCCCLVII. On ne connaît rien jusqu'à ce jour des productions de Leonardi.

LEONETTI (Le P. Jean-Baptiste), moine augustin, fut organiste du couvent de son ordre, à Crema (Lombardie), et vécut au commencement du dix-septième siècle. Il a fait imprimer de sa composition : 1° *Il primo libro di Madrigali a cinque voci ; in Venetia, appresso Giacomo Vincenti*, 1617, in-4°. C'est par l'épître dédicatoire de cet œuvre au podesta de la ville de Crema qu'on apprend que Leonetti était moine de l'ordre de Saint-Augustin. — 2° *Missarum octo vocum liber primus*, ibid. 1617, in-4°.

LEONHARD (Jean-Christophe). On a sous ce nom une dissertation intitulée : *Quæ scholæ Gottingensis, quæ modo pædagogii, modo gymnasii nomine quondam insignita est, cantus figurales, ab suo ortu, ordine recensentur, eorumdemque vitis nonnullæ scholæ pariter de urbis fata inseruntur;* Gœttingue, 1743.

LEONHARDT (Jules-Émile), pianiste et compositeur, est né à Laubau, dans la Silésie prussienne, le 13 juin 1810. Après avoir vécu longtemps à Dresde, il a passé quelques années à Leipsick, où il était directeur d'une société de chant. Il est aujourd'hui (1862) professeur au Conservatoire de Munich. On connaît de cet artiste une symphonie qui a été exécutée avec succès à Leipsick, en 1845 et 1846, des ouvertures, des sonates de piano, un trio pour piano, violon et violoncelle, un psaume exécuté à Hambourg et à Leipsick, l'oratorio *Johannes der Tæufer* (Saint Jean-Baptiste), et des *Lieder*.

LEONI (Léon,) maître de chapelle, non à Vienne, comme il est dit dans le *Dictionnaire des musiciens* de Choron et Fayolle, ni à Venise, comme on le prétend dans le Lexique universel de musique, publié par Schilling, mais à la cathédrale de Vicence, ainsi qu'on le voit au frontispice de ses *Sacri Fiori*. Il paraît être né au plus tard vers 1560, car il fut au nombre des compositeurs déjà célèbres qui, en 1592, dédièrent un recueil de psaumes à 5 voix à Palestrina, comme un hommage dû à la supériorité de son génie et de son talent. (*Voyez* à ce sujet le *Saggio fondam. prat. di contrappunto*, du P. Martini, t. II, p. 74.) D'ailleurs, le premier livre des madrigaux à cinq voix de Leoni parut en 1588. On n'a aucun renseignement sur le lieu de naissance de cet artiste, ni sur les maîtres qui dirigèrent ses études. Les ouvrages connus de ce compositeur sont : 1° *Il primo libro di Madrigali a cinque voci; in Venetia, appresso Angelo Gardano*, 1588, in-4° obl. Il y a une autre édition du même ouvrage, imprimée chez le même en 1601. — 2° *Il secondo ed il terzo libro di Madrigali a cinque voci; in Venetia, appresso Ricciardo Amadino*, 1595, in-4° obl. — 3° *Il quarto libro di Madrigali a cinque voci. Novamente composti et dati in luce; in Venetia, appresso Ricciardo Amadino*, 1598, in-4° obl. — 4° *Bell'Alba di Madrigali a cinque voci. Libro quinto de' Madrigali di Leone Leoni, maestro di capella nel Duomo di Vicenza, Academico olympico; in Venetia, appresso Ricciardo Amadino*, 1602, in-4°. — 5° *Il primo libro de' Motetti a sei voci;* ibid, 1603, in-4°. — 6° *Motetti a due, tre e quattro voci con basso per organo, libro primo; in Venetia, appresso Ricc. Amadino*, 1606, in-4°. — 7° *Libro secondo di Motetti a due, tre et quattro voci con il basso per l'organo;* ibid., 1608, in-4°. La deuxième édition de ces deux livres de motets a été publiée sous ce titre : *Sacri Fiori, motetti a due, tre et quattro voci per cantar nel organo, et la sua partitura a commodo delli organisti, libro primo; in Venetia, presso Vinc. Amadino*, 1609, in-4°, idem : *Libro secondo.*, ibid., 1610, in 4°. — 8° *Il primo libro de' Motetti a otto voci*, ibid., 1608, in-4°. — 9° *Libro primo de' Motetti a una, due et tre voci con il basso per organo ; in Venetia, appresso Alessandro Vincenti*, 1609, in-4° obl. — 10° *Libro secondo de' Motetti a una, due e tre voci, con una messa a quattro voci; in Venetia, appresso Alessandro Vincenti*, 1611, in-4°. Il y a une deuxième édition de ces deux livres de motets à une, deux et trois voix imprimée à Venise en 1612, chez Richard Amadino. — 11° *Omnia Psalmodia solemnitatum octo vocum; Venetiis, apud Ric. Amadinum*, 1613. Une deuxième édition de ce Recueil de psaumes à 8 voix a été publiée par Bartolomeo Magni, à Venise, en 1623. — 12° *Prima parte dell'aurea corona ingemmata d'armonici concerti a dieci con quattro voci et sei istromenti. In lode della santissima incoronata di Vicenza, di Leon Leoni, Academico olimpico. Et anco a voci soli con il basso continuo et a due chori divisi, adoprando le bassi dell' uno e l'altro choro con organi, chitaroni, e simili. Novamente composta et data in luce; in Venetia*, 1615, *appresso Ricciardo Amadino*. On trouve des madrigaux à 6 voix de Leoni dans la collection intitulée *Il Trionfo di Dori* (Venise, Gardano, 1596), dans les *Madrigali pastorali a sei voci* (Anvers, Phalèse, 1604), dans le *Giardino nuovo bellissimo di vari fiori musicali,*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

recueilli par Borchgrevinck, organiste du roi de Danemark (Copenhague, 1605), et les grandes collections d'Abraham Schade (*Promptuarium musicum*) et de Bodenschatz (*Florilegium Portense*), renferment des motets du même maître.

LÉOPOLD (GEORGE-AUGUSTE-JULES), né à Leimbach (Saxe), le 17 octobre 1755, mort le 8 juillet 1827, a publié un petit écrit qui a pour titre : *Pensées et Conjectures sur l'histoire de la musique*; Stendal, 1780, in-8° de 39 pages.

LEPEINTRE, ou LE PEINTRE, ou LE PAINCTRE (CLAUDE), musicien français du seizième siècle, était, en 1576, *maître de la chapelle de Monsieur de Villeroy*, suivant un renseignement fourni par un document authentique (1). Il obtint, dans cette année, au concours du *Puy de musique de Sainte-Cecile*, à Evreux, le prix de la *flûte d'argent*, pour la composition de la chanson française à plusieurs voix dont les premiers mots étaient : *Un compagnon frisque et gaillard*. On connaît aussi de ce musicien la chanson à trois voix : *Toutes les nuits*, insérée au *Tiers Livre de chansons à 3 parties, compose par plusieurs autheurs*; Paris, Adrian Le Roy et Robert Ballard, 1578, et la chanson à quatre voix : *Mon Pensement*, dans le *vingt et uniesme livre de chansons nouvellement composes, à quatre et cinq parties, par plusieurs autheurs*; imprimé à Paris par Adrian Le Roy et Robert Ballard, imprimeurs du Roy, 1559. Dans ce recueil, le nom est écrit *Lepeintre*.

LEPILEUR D'APLIGNY (....); *Voyez* PILEUR D'APLIGNY (LE).

LEPIN (....), claveciniste et compositeur, vivait à Paris, vers 1780. Il a exécuté au Concert spirituel plusieurs concertos pour le clavecin, et en a fait graver six séparés, à Paris, chez Boyer (Naderman). Gerber s'est trompé en lui attribuant un petit opéra qui appartient à Lépine. (*Voy.* ce nom.)

LEPINE (....), facteur d'orgues, né à Pézénas, dans la première moitié du dix-huitième siècle, fut, dit-on, l'homme de son état le plus occupé en France. Il a construit beaucoup de grands instruments, parmi lesquels on cite ceux de Narbonne, de Pézénas, de la cathédrale de Montpellier, l'orgue immense qui était autrefois dans l'église des Cordeliers, à Toulouse, celui de Saint-Falcrand, à Lodève (Hérault), et plusieurs autres ouvrages considérables. Retiré dans le lieu de sa naissance en 1789, Lépine y mourut peu d'années après, laissant à ses fils une fortune honorablement acquise par de longs travaux.

LÉPINE (....), musicien peu connu, a composé la musique d'un opéra intitulé : *Acis et Galatée*, représenté au théâtre des Beaujolais, en 1787.

LEPLUS (GABRIEL), flûtiste et compositeur pour son instrument, né à Lille (Nord), le 1er septembre 1807, commença ses études musicales dans cette ville. Le 14 avril 1824, il fut admis au Conservatoire et y devint élève de Guillou pour la flûte. Le premier prix de cet instrument lui fut décerné au concours de 1825. Retiré de cette école au mois d'octobre 1826, il y rentra en 1829 pour suivre le cours de composition de Seuriot et de Jelensperger; mais il n'acheva pas ses études dans cette partie de l'art, et se retira de nouveau à la fin de l'année scolaire 1830. Leplus fut attaché pendant quelques années à l'orchestre de l'Opéra-Comique; mais, ayant épousé Jenny Colon, actrice et cantatrice distinguée, il quitta cette position, et accompagna sa femme à Bruxelles, où elle était engagée pour le Théâtre-Royal. Il a publié de sa composition environ cinquante œuvres de Fantaisies, variations et études pour la flûte, avec accompagnement de piano, publiés à Paris, chez Brandus, chez Colombier, et à Milan, chez Ricordi.

LEPREUX (l'abbé), maître de musique de la Sainte-Chapelle, à Paris, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, a fait exécuter quelques messes avec orchestre, de sa composition, et a donné au Concert spirituel, en 1787, un *Te Deum* dont on a fait l'éloge, et dans la même année l'oratorio intitulé : *les Fureurs de Saül*. Enfin, le 12 novembre, il a donné à la Sainte-Chapelle du palais une messe solennelle avec orchestre, pour la rentrée du parlement. Framery dit, dans son Almanach musical de 1788 (p. 4), que cet ecclésiastique était déjà connu par un grand nombre de compositions estimables. L'abbé Lepreux était chargé de l'éducation musicale des enfants de chœur de la Sainte-Chapelle.

LEPRÉVOST (ÉTIENNE-ALEXANDRE), organiste du chœur de l'église Saint-Roch, à Paris, et compositeur, est né le 25 novembre 1812 à Trévise (alors royaume d'Italie), où son père était employé de l'administration française. Après avoir étudié la musique, le piano et l'orgue, il entra au Conservatoire de Paris, le 2 mars 1832, pour y faire un cours de composition sous la direction de l'auteur de cette notice. Après que ce maître eut été appelé à Bruxelles pour en diriger le Conservatoire, Leprévost devint élève d'Halévy; mais il cessa de fréquenter les leçons de son professeur au mois d'octobre 1833, et se livra seul à l'étude des ouvrages des maîtres.

(1) *Puy de musique, érigé à Evreux, en l'honneur de madame sainte Cecile; publié d'après un manuscrit du seizième siècle*, par MM. Bonnin et Chassan, p. 61.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Ayant été appelé aux fonctions de maître de chapelle d'une des succursales de Paris et d'organiste du chœur de Saint-Roch, M. Leprévost s'est particulièrement occupé de composition de musique religieuse. Il a fait exécuter à Saint-Roch plusieurs messes solennelles à 4 voix, chœur et orchestre dans lesquelles on a remarqué le mérite de la facture. Il s'est aussi essayé à la scène, et a donné au théâtre de l'Opéra-Comique (mars 1848) *le Dormeur éveillé*, ouvrage en un acte, bien accueilli par le public dans sa nouveauté. On a publié de cet artiste : 1° Messe pour le temps de carême, à 3 voix égales et orgue; Paris, Canaux. — 2° *Ave Maria*, à 3 voix égales avec orgue; ibid. — 3° *Domine salvum fac regem*, à 3 voix égales avec orgue; ibid. — 4° *Adoremus*, pour ténor solo, avec orgue; ibid. — 5° Recueil de pièces d'orgue contenant la messe de Dumont complète, et des morceaux courts et faciles qui conviennent pour alterner avec le chœur dans les *Kyrie*, *Gloria*, *Magnificat*, et qui peuvent servir d'antiennes aux psaumes des vêpres, en deux livres; ibid. — 6° 1re Messe solennelle à quatre voix, chœur et orchestre; Paris, l'auteur. — 7° 2me Messe idem; ibid. — 8° 3me Messe idem; ibid.

LEPRINCE (René), littérateur, né à Paris en 1753, est auteur de plusieurs ouvrages concernant les arts au moyen âge, au nombre desquels on remarque des *Lettres sur l'époque de plusieurs inventions du moyen âge*, qui furent publiées dans le Journal des Savants, depuis 1779 jusqu'en 1782, et qu'on réimprima à Paris en 1785, 1 vol. in-12. Une de ces lettres est un morceau curieux et intéressant *Sur l'origine du violon*. Fayolle l'a reproduite dans ses *Notices sur Corelli, Tartini, Gaviniès et Viotti*; Paris, 1810, in-8°.

LERICHE ou LE RICHE (Antoine). *Voyez* DIVITIS (Antoine).

LERICHE (Jean-Baptiste), violoniste, s'est fait entendre avec succès au Concert spirituel en 1789, dans un concerto (en *la*), qui a été gravé à Paris, chez Sieber. On a aussi de cet artiste : Six Airs variés pour violon; Paris, Boyer; 24 petits Duos pour deux violons, op. 4; Paris, Sieber.

LÉRIS (Antoine de), premier huissier de la Chambre des comptes de Paris, né à Mont-Louis, dans le Roussillon, le 21 février 1723, mourut à Paris en 1795. On a de lui une assez bonne compilation intitulée : *Dictionnaire portatif des théâtres, contenant l'origine des différents théâtres de Paris, le nom de toutes les pièces qui y ont été représentées depuis leur établissement, etc.*; Paris, Jombert, 1754, 1 vol. in-12. Cette première édition est anonyme; mais le nom de l'auteur est dans le privilége imprimé à la fin du volume. La deuxième édition, augmentée, a paru à Paris en 1763, 1 vol. in-12. On trouve dans cet ouvrage des renseignements sur les opéras et sur les compositeurs français, avec un catalogue par ordre chronologique de ces opéras et de leurs auteurs. Quérard dit (*France littéraire*, t. V, p. 205) que Léris fut le collaborateur de Morambert dans la rédaction de l'écrit périodique intitulé : *Sentiment d'un harmonophile sur différents ouvrages de musique*, dont la publication commença en 1756; mais ni Morambert ni Léris ne travaillèrent à cet ouvrage, dont l'abbé Laugier fut seul auteur. (*Voy.* Laugier et Morambert.)

LEROUX (Jean-Jacques), médecin et littérateur, né à Sèvres, près de Paris, le 17 avril 1749, est mort du choléra le 10 avril 1832. En 1791, il fut nommé officier municipal de la commune de Paris; plus tard il se retira de l'administration et des affaires publiques pour se vouer à la médecine. Pendant vingt-sept ans il fut professeur de clinique à la Faculté de Paris. On lui doit plusieurs ouvrages relatifs à la science qu'il cultivait. Comme membre de la commune de Paris, il a publié : *Rapport sur l'Opéra, présenté au corps municipal, le 17 août* 1691; Paris, 1791, 98 pages in-8°.

LEROY ou **LE ROY** (Guillaume), musicien français de la chapelle de Louis XII, succéda à Bardemont, autre musicien de la chapelle, le 17 septembre 1511, en qualité de chantre basse. Dans le recueil publié par Attaignant, sous ce titre : *Liber septimus XXIII trium, quatuor quinque et sex vocum, modulos Domini adventus, etc.* (Paris, 1533, petit in-4° obl.), on trouve un motet de Le Roy sur le texte : *O oriens!* à cinq voix.

LEROY ou **LE ROY** (Adrian ou Adrien), luthiste et compositeur français, peut-être parent du précédent, établit à Paris, vers 1550, une des plus célèbres imprimeries de musique de cette époque. Il était chanteur de la chapelle du roi Henri II. On voit encore son nom figurer dans les comptes de dépense de 1584, en la même qualité. La Borde s'est trompé lourdement en disant que LEROY fut le premier qui eut une imprimerie de musique, car Attaignant imprimait des œuvres et des recueils de musique plus de vingt-cinq ans avant lui; cependant La Borde a été copié sans examen dans le *Dictionnaire historique des Musiciens*, par Choron et Fayolle. Leroy imprima d'abord seul, avec les premiers caractères que Guillaume Le Bé grava et fondit en 1540. En 1551 il épousa la sœur de Robert Ballard et s'associa avec son beau-frère, qui était attaché au service de la cour, et qui obtint

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

par ses protecteurs, pour la nouvelle société, la charge de *seul imprimeur de la musique de la chambre, chapelle et menus plaisirs du roi*, par lettres patentes de Henri II, en date du 16 février 1552. Il y a lieu de croire que dans cette association Leroy, excellent musicien, s'occupait du choix des ouvrages à imprimer, de leur correction, et de ses propres travaux comme compositeur et comme exécutant, tandis que son beau-frère était chargé des détails du matériel et du négoce. Le nom d'Adrien Leroy est joint à celui de Robert Ballard sur le titre de tous les ouvrages qui furent imprimés dans leur maison jusqu'en 1588, mais il disparaît en 1589, et depuis cette époque on ne trouve plus que celui de Ballard seul; il y a donc lieu de croire que Leroy mourut vers la fin de 1588 ou au commencement de l'année suivante. Leroy était estimé des artistes à cause de son mérite personnel, et entretenait des relations avec les musiciens célèbres de son temps. Ce fut chez lui que Roland ou *Orland* de Lassus descendit et demeura, lorsqu'il se rendit à Paris en 1571.

Adrien Leroy et Robert Ballard ont publié, depuis 1551 jusqu'en 1568, vingt livres de *Chansons nouvellement composées en musique à quatre parties, par bons et excellents musiciens;* on y trouve plusieurs morceaux de Leroy; entre autres, dans le septième livre, la chanson à quatre voix *En un chasteau*, qui est fort bien faite. Deux ouvrages ont fait surtout connaître avantageusement cet artiste; le premier a pour titre : *Instruction de partir toute musique des huit divers tons en tablature de luth;* Paris, Adrian Leroy et Robert Ballard, 1557, in-4° obl. Édition très-rare, qui n'est citée par aucun auteur, et dont je ne connais que l'exemplaire que je possède. Une deuxième édition a paru chez les mêmes imprimeurs en 1570, et une troisième en 1583, que M. Grasse a prise pour un ouvrage différent, et qu'il a citée sous le titre de *Traité de musique* (*Lehrbuch einer Allgemeine Literargeschichte*, t. III, p. 962, note 20). Il a été fait deux traductions anglaises du livre de Leroy; la première est intitulée : *A briefe and easye instruction to learne the tablelure, to conducte and dispose the hande unto* (sic) *the lute; Englished by J. Alford; with a cut of the lute;* London, 1568, in-4°. La deuxième a paru sous ce titre : *A briefe and plaine instruction to set all musicke of eight divers tunes in tablelure for the lute; with a briefe instruction how to play on the lute; with certain easie lessons for that purpose; and also a third booke, containing divers new excellent tunes. All first written in French, and now translated into English, by F. Ke, gentleman*, London, 1574, in-4°. Baron ne paraît avoir connu ni Adrien Leroy, ni son livre, car il n'en parle pas dans son Traité historico-théorico-pratique sur le luth. Le second livre d'Adrien Leroy est une méthode pour apprendre à jouer de la guitare, intitulée : *Briefve et facile instruction pour apprendre la tablature, à bien accorder, conduire et disposer la main sur la guiterne.* Paris, Ad. Le Roy et Robert Ballard, 1578, in-4°. Je crois qu'il doit y avoir des éditions antérieures à celle-ci. On connaît aussi d'Adrian Leroy ou Le Roy un *Livre d'airs de cour mis sur le luth.* A Paris, par Adrian Le Roy et Robert Ballard, 1571. Petit in-4° oblong de 24 feuillets numérotés. Sur le premier se trouve le titre ci-dessus; au verso, est l'épître dédicatoire dont voici le commencement :

« A très-excellente dame Caterine (*sic*) de « Clermont, contesse (*sic*) de Retz.

« Ces jours prochains, Madame, vous ayant « présenté l'instruction d'asseoir toute musique « facilement en tablature de luth, qui estoit fondée « exemplairement sur les chansons d'Orlande de « Lassus, lesquelles sõt difficiles et ardues cõme « pour rompre le disciple de l'art à franchir « aprez toutes difficultez : je me suis avisé de « lui mettre en queue pour le seconder ce petit « opuscule de chansons de la cour beaucoup plus « legieres (que jadis on appeloit *voix de ville*, « aujourd'hui *airs de cour*) tant pour votre ré- « création, à cause du sujet (que l'usage ha desja « rendu agréable) que pour la facilité d'icelles « plus grande sur l'instrument auquel vous prenez « plaisir, etc. »

Il est assez singulier que Le Roy dise à une grande dame qu'il lui dédie son recueil de chansons *pour sa récréation, à cause du sujet*, car les paroles de quelques-unes de ces chansons sont libres jusqu'à l'obscénité. Les auteurs des paroles du recueil sont Sillac, Ronsard, De Baïf, Desportes, Pasquier. Quelques chansons n'ont pas de nom de poëtes. M. Farrenc, dont l'obligeance m'a fourni ces renseignements, pense que les mélodies de ces chansons sont des airs populaires, et que l'harmonie seulement est l'ouvrage de Leroy. On trouve le portrait de l'artiste, gravé sur bois, dans ce recueil, qui renferme vingt-deux chansons.

LEROY (Étienne), chanteur renommé sous le règne de Charles IX, était chargé du rôle de *Mercure* dans le spectacle que ce prince fit représenter quatre jours avant la Saint-Barthélemy, en 1572.

LEROY (Eugène), dit ROY, mort à Paris en 1816, à l'âge d'environ quarante-cinq ans,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

avait été musicien dans plusieurs régiments, et jouait de presque tous les instruments. Dans les dernières années de sa vie, il était second chef d'orchestre des bals champêtres de *Tivoli*. Leroy fut longtemps chargé de faire pour les marchands de musique de Paris des arrangements d'après des thèmes populaires ou des mélodies d'opéras nouveaux, et d'écrire de petites méthodes pour divers instruments. Après sa mort, qui resta ignorée, on se servit encore longtemps de son nom pour diverses publications mercantiles; en sorte que *Leroy* ou *Roy* est, pour beaucoup de ces ouvrages, un pseudonyme. On a sous son nom : 1° Des marches, des valses et des allemandes pour 2 violons. — 2° Idem pour la flûte. — 3° Idem pour la clarinette. — 4° Des thèmes variés pour divers instruments solos. — 5° *Récréations champêtres* ou duos et solos pour flageolet. — 6° Pots-pourris pour piano. Il y a de ces morceaux gravés chez presque tous les éditeurs de Paris. — 7° Petite méthode de flûte; Paris, Pleyel et Viguerie. — 8° Principes de flûte; Paris, Frère. — 9° Méthode de flageolet; Paris, chez tous les marchands de musique. — 10° Nouvelle méthode de flageolet, sans clefs et avec clefs; Paris, Janet. — 11° Petite méthode de flageolet; Paris, P. Petit. — 12° Petite méthode de clarinette; Paris, Pleyel. La plupart de ces ouvrages ont été traduits en allemand.

LESCHEN (Guillaume), facteur de pianos de la cour impériale et bourgmestre à Vienne, est né le 27 octobre 1781 à Graü, dans le Hanovre. Après avoir appris les éléments de sa profession chez différents artistes de son pays, il voyagea pour perfectionner son habileté. En 1805 il arriva à Vienne et travailla dans les ateliers de Kœnick et Brodmann, qui avaient alors de la réputation. Après cinq années, il obtint la naturalisation de bourgeoisie et la maîtrise dans cette ville. Le titre de facteur de la cour lui a été conféré en 1830. Les grands pianos de cet artiste sont comptés parmi les meilleurs instruments de Vienne, et ceux de Conrad Græff sont, dit-on, les seuls qu'on puisse leur opposer pour la puissance du son et la légèreté du mécanisme. Leschen expédiait chaque année un grand nombre de ses pianos à l'étranger, particulièrement en Amérique et dans l'Inde.

LESCHENET (Didier), compositeur français du seizième siècle, fut chantre de la chapelle du roi Louis XII, et était chanoine de Saint-Quentin en 1518, ainsi que le prouvent un arrêt du Parlement du 29 juillet de la même année, et un passage de l'inventaire de l'église de Saint-Quentin (tome 1er, p. 579, dans les Archives du département de l'Aisne), cités par M. Ch. Gomart (*Notes historiques sur la maîtrise de Saint-Quentin*, p. 44). On voit par le compte des chantres de la chapelle du roi, dressé en 1532 par Bénigne Serré, receveur des finances, et publié par Castil-Blaze (*Chapelle-musique des rois de France*, p. 291 et suiv.), que Leschenet n'était plus alors attaché à cette chapelle. On connaît de ce musicien un *Magnificat* à 4 voix, du cinquième ton, publié par Robert Ballard, en 1558, dans le recueil qui a pour titre *Canticum Beatæ Mariæ Virginis (quod Magnificat inscribitur) octo modis a diversis auctoribus compositum*. Ses chansons françaises à 4 parties : 1° *Si vous me donnez jouissance*. — 2° *Vous désirez*, etc. — 3° *Pour vous servir*, ont été insérées par Adrien Leroy et Robert Ballard dans les troisième et septième livres de *Chansons nouvellement composées en musique à quatre parties*, etc., Paris, 1554 et 1561, in-4° obl. On trouve aussi des compositions de ce musicien dans le recueil intitulé : *Mellange de chansons tant des vieux autheurs que des modernes, à cinq, six, sept et huit parties*; Paris, Adr. Le Roy et Rob. Ballard, 1572, in-8° obl.

LESCLUSE (Georges DE), premier chapelain ou maître de la chapelle du roi de France, occupait cette place en 1480, suivant le *compte des gens de la chapelle* de Louis XI, depuis le 1er octobre 1480 jusqu'au 31 septembre 1483. On ignore s'il conserva sa place sous le règne de Charles VIII, car il n'existe pas d'état nominatif des chantres de la chapelle de ce prince : du moins je n'en ai pas trouvé. On voit, dans le compte cité précédemment, que les appointements de Georges de l'Escluse étaient de 180 livres tournois; or l'ordonnance royale du 2 novembre 1475 sur les monnaies avait fixé la valeur de la livre tournois à 5 francs 5 centimes, et le traitement du chapelain ne s'élevait nominativement qu'à la somme de 909 francs d'aujourd'hui; mais la différence du prix des denrées portait à peu près la valeur à 4,000 francs (voyez la *Revue musicale*, t. XII, p. 236). On ne connaît pas jusqu'à ce jour de composition de Georges de Lescluse.

LESCOT (....), né à Nantes vers 1737, fut d'abord maître de musique de l'église cathédrale de cette ville, puis il alla en 1760, remplir les mêmes fonctions à Auch. En 1773 il se rendit à Paris, et y entra à l'orchestre de la Comédie italienne, où il a fait représenter, en 1789, *la Négresse*, opéra-comique en un acte. Il avait écrit précédemment plusieurs messes, et avait composé les paroles et la musique de *l'Amour et l'Hymen*, prologue représenté à Auch, en 1761, et de *la Fête de Thémire*, pastorale en un acte, jouée dans la même ville et dans la même année. On

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

a aussi de Lescot un *Recueil portatif de chansons en musique;* Paris, 1765, in-8°.

LESCUREL (Jehannot), musicien français du commencement du quatorzième siècle, a été inconnu à tous les historiens de la musique. Un manuscrit du roman allégorique et satirique de *Fauvel*, qui se trouve à la Bibliothèque impériale à Paris (in-fol. max., n° 6812 de l'ancien fonds), et que j'ai fait connaître par une notice très-détaillée dans la *Revue musicale* (t. XII, n° 34), *contient des ballades, rondeaux et dits entes sur refrains de rondeaux*, composés par ce musicien. J'ai démontré, dans ma notice sur ce manuscrit, qu'il a été exécuté entre les années 1316 et 1321, en sorte que l'époque où Lescurel a écrit les morceaux qui y sont contenus est antérieure à cette dernière date. J'ai fait connaître aussi, dans ma notice, la musique d'un *rondel* de ce musicien dans sa notation originale, avec sa traduction en notes modernes. Ce rondeau, dont les premiers vers sont :

A vous douce débonnaire
Ai mon cueur donné,

est d'abord à voix seule (folio 57 du manuscrit), puis à trois voix, avec la mélodie dans la partie intermédiaire. C'est un morceau très-remarquable sous plusieurs rapports, et du plus grand intérêt, à cause de son époque. L'harmonie en est beaucoup plus pure que dans d'autres compositions plus modernes, quoiqu'on y trouve quelques successions de quintes et d'octaves. Les ornements ou *fioritures* y abondent et présentent cette singularité que la plupart sont harmonisés dans les différentes parties.

LESEBERG (Joachim), prédicateur et chanoine à Wonstorp, au commencement du dix-huitième siècle, a publié une dissertation intitulée : *Oratio de honestorum conviviorum, cum primis musicorum ipsiusque Musices jucunditate et utilitate*, Hagæ Schaumburgicorum, 1616, in-4°.

LESLIE (Henri), compositeur anglais de beaucoup de mérite, né à Londres le 18 juin 1822, a fait ses études musicales sous la direction de M. Charles Lucas, professeur de l'Académie royale de musique de cette ville. Dans sa jeunesse, M. Leslie ne cultiva la musique que comme amateur. Plus tard, il s'est livré avec ardeur à la composition et à la direction des concerts. A l'époque de la formation de la Société musicale des amateurs de Londres (1847), il en fut nommé secrétaire honoraire. En 1855, on le choisit pour en être le chef d'orchestre : il remplit ces fonctions jusqu'à la dissolution de cette société, qui eut lieu en 1861. En 1856, il a fondé une société chorale connue sous le nom de *Chœur de M. Leslie :* il en est le directeur, et lui a donné un grand mérite d'exactitude et de nuances dans l'exécution. Comme compositeur, M. Leslie s'est fait une honorable réputation par les ouvrages dont voici la liste : 1° Quatuor en *la* pour deux violons, alto et basse; — 2° Quintette en *ré* pour 2 violons, alto, violoncelle et contre-basse. — 3° Symphonie en *fa* a grand orchestre. — 4° Ouverture dramatique intitulée *The Templar* (Le Templier). — 5° Antienne festivale (*Let God arise*) pour *soprano, ténor*, double chœur et grand orchestre. — 6° Quintette en *sol* mineur pour piano, hautbois, clarinette, cor et basson. — 7° *Emmanuel*, oratorio à plusieurs voix, chœur et orchestre. — 8° *Judith*, idem. — 9° *Romanina;* opérette jouée au théâtre anglais de Londres. — 10° *Holyrood*, cantate pour soprano, contralto, ténor, basse, chœur et orchestre, composé pour le mariage de la princesse Alice d'Angleterre. — 11° Un grand nombre de petites pièces vocales et instrumentales. Les oratorios de M. Leslie jouissent de beaucoup d'estime en Angleterre.

LESNE (Mlle), professeur de solfége et de piano à Paris, a fait imprimer une méthode élémentaire de musique intitulée : *Grammaire musicale basée sur les principes de la grammaire française*; Paris, Pacini, 1820, 64 pages in-4°. Quoique cette édition soit annoncée comme la deuxième, il n'y en a jamais eu qu'une; le frontispice seul a été changé. L'auteur de la *Grammaire musicale* s'est servi de tous les termes de la grammaire générale pour expliquer ceux de la musique; ainsi, dans son livre, les lettres sont représentées par les sons, l'alphabet par la gamme, les articles par les clefs; les figures de notes sont les substantifs; les dièses, bémols et bécarres les adjectifs; les mesures sont des verbes, parce qu'elles ont des temps, etc. Rien de tout cela n'a de base réelle ni d'utilité; ce n'est qu'un jeu de mots.

LESSEL (François), pianiste et compositeur, né à Varsovie, en 1780, était fils d'un musicien qui fut attaché au service du prince Adam Czartoryski, à Pulawy. En 1800, il fut envoyé par ses parents à Vienne, pour y continuer ses études musicales. M. Sowinski dit qu'il y devint élève de Haydn, et qu'il eut pour condisciples Camille Pleyel et Neukomm (1); il y a dans cette assertion une erreur évidente : jamais Camille Pleyel n'alla à Vienne, et son père Ignace Pleyel, qui fut véritablement élève de Haydn, avait terminé ses études avec ce maître

(1) *Les Musiciens polonais et slaves*, p. 344.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

en 1777. Quoi qu'il en soit, Lessel demeura à Vienne pendant dix années et y publia ses premiers ouvrages. De retour à Varsovie en 1810, il s'y fit entendre comme pianiste dans plusieurs concerts, et se livra à l'enseignement de son instrument. Les principaux ouvrages de cet artiste sont : 1° Quatuor pour 2 violons, alto et basse, op. 3; Vienne, Artaria. — 2° Trio pour piano, violon et violoncelle, op. 5; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 3° Adagio et rondo pour piano et orchestre, op. 9, ibid. — 4° Ouverture à grand orchestre (en *ut*), op. 10, ibid. — 5° Fugue pour piano à 4 mains, op. 11, ibid. — 6° Pot-pourri pour piano et orchestre, op. 12; ibid. — 7° Concerto (en *ut*) pour piano et orchestre, op. 14; ibid. — 8° Sonates pour piano seul, op. 2 et 6; Vienne, Weigl et Haslinger. — 9° Chants historiques de J. U. Niemcewicz mis en musique; Varsovie, 1818.

LESSING (Gotthold-Ephraïm), célèbre littérateur allemand, né le 22 janvier 1729, à Kamenz, petite ville de la Lusace, ou, suivant d'autres renseignements, à Paserwalk, dans la Poméranie, fut guidé dans ses premières études par son père, ministre luthérien et savant estimable. A l'âge de douze ans, il entra dans l'école de Meissen, puis il alla compléter son instruction à l'université de Leipsick. Il habita longtemps Berlin, visita les principales villes de l'Allemagne, et, en 1770, il accepta la place de bibliothécaire à Wolfenbuttel. Trois ans après, il entreprit un voyage pour rétablir sa santé et accompagna le duc Léopold de Brunswick dans le nord de l'Italie. De retour à Wolfenbuttel, au commencement de 1774, il y passa le reste de ses jours, et y mourut le 15 février 1781, à l'âge de cinquante-deux ans. Lessing est un des écrivains dont les opinions et le talent ont exercé l'influence la plus active sur la littérature allemande du dix-huitième siècle; mais l'appréciation de ses ouvrages n'appartient pas à la *Biographie universelle des musiciens*. Il n'y est cité que pour ceux dont les titres suivent, et dans lesquels il a traité de quelques parties de la musique : 1° *Kleine Schriften*, etc. (Bagatelles, ou petits écrits); Berlin, 1753 à 1756, in-12. On y trouve un fragment d'un poëme didactique sur les règles des arts et des sciences, particulièrement de la poésie et de la musique. — 2° *Dramaturgie de Hambourg*; Hambourg, année 1769, 2 vol. in-8°. Cet ouvrage consiste en une suite de lettres sur les ouvrages joués au théâtre de Hambourg pendant l'année 1767 et jusqu'au mois d'avril 1768.

LESTAINIER (Jean), organiste de la chapelle de l'*empereur Charles-Quint*, à Madrid, dans la première moitié du seizième siècle, était né vraisemblablement en Belgique, car tous les artistes de cette chapelle étaient Belges ou Espagnols. Lestainier n'est connu comme compositeur que par deux motets insérés dans la collection qui a pour titre : *Cantiones selectissimæ quatuor vocum, ab eximiis et præstantissimis Cæsareæ Majestatis capellæ Musicis M. Cornelio Cane, Thoma Crequillone, Nicolas Payen, Johanne Lestainier organista, compositæ, et in comitiis Augustanis studio et impensis Sigismundi Salmingeri in lumen editæ*; Augsbourg, Ulhard, 1548, petit in-4° obl.

LESTOCART (Pascal DE), musicien français établi à Lyon, dans la seconde moitié du seizième siècle, obtint, en 1584, le prix de la harpe d'argent au concours du *Puy de musique*, fondé à Évreux, pour le motet de sa composition sur le texte *Ecce quam bonum*. Il a publié de sa composition : 1° *Octonaires de la vanité du monde à trois, quatre, cinq et six voix*; Lyon, Barthélemy Vincent, 1582, in-4° obl. Les vers de cet ouvrage, composés par La Roche Chandieu, ont été remis en musique par Claude Lejeune. — 2° *Les Psaumes en vers latins et français, mis en chant à quatre parties, distingués en plusieurs livres, en forme de motets*, ibid. — 3° *Mélanges de chansons latines et françaises*.

LESUEUR (Jacques), maître de chapelle de la cathédrale de Rouen, naquit dans cette ville et y fut d'abord enfant de chœur. Musicien habile et latiniste instruit, il crut pouvoir prétendre à l'une des places de maître de la chapelle du roi, devenues vacantes par la retraite de Dumont et de Robert. Lalande, Goupillet, Colasse et Minoret étaient ses concurrents. On leur donna pour sujet de la composition de concours le psaume *Beati quorum remissæ sunt iniquitates*. L'ouvrage de Lesueur fut jugé inférieur à ceux de ses compétiteurs, et la place ne lui fut pas donnée. De retour à Rouen, il obtint celle de maître de chapelle de l'église métropolitaine en 1667, et la conserva jusqu'à sa mort, qui eut lieu en 1693. Ce fut Lesueur qui introduisit dans cette église l'usage de l'orgue et de la basse de viole. Il avait fait exécuter dans l'église des Dominicains de Rouen, le 9 septembre 1663, une messe et une symphonie funèbre; mais aucune de ses compositions n'est parvenue jusqu'à nous.

LESUEUR (Jean-François), compositeur et écrivain sur la musique, né à Drucat-Plessiel, près d'Abbeville, le 15 janvier 1763, d'une ancienne famille du comté de Ponthieu, fut admis, à l'âge de sept ans, à l'école de la maîtrise d'Abbeville. Peu de mois après, il entra comme enfant

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de chœur à la cathédrale d'Amiens. C'est là qu'il fit pendant sept ans à peu près toutes ses études pratiques de musique, et qu'il apprit les éléments des langues latine et française. Sorti de cette maîtrise à l'âge de quatorze ans, il entra au collége d'Amiens pour y faire sa rhétorique et sa philosophie; mais il n'acheva point ses études, parce que la place de maître de musique de la cathédrale de Séez lui fut offerte dès qu'il eut atteint l'âge de seize ans. Il alla en prendre possession en 1779; six mois après, il quitta cet emploi pour celui de sous-maître de musique à l'église des Saints-Innocents de Paris. Ce fut alors qu'il reçut quelques notions d'harmonie chez l'abbé Roze, qui ne pouvait lui enseigner autre chose, n'ayant fait lui-même que d'assez faibles études. Tout ce que Lesueur acquit ensuite de connaissances dans l'art d'écrire, il le dut à lui-même et à ses propres observations. En 1781, il quitta l'église des Innocents pour la place de maître de musique de la cathédrale de Dijon; deux ans après, il accepta une position semblable au Mans; mais, malgré les avantages qui lui furent offerts pour conserver celle-ci, il l'abandonna en 1783, pour la direction du chœur de Saint-Martin de Tours. Appelé à Paris, en 1784, pour faire exécuter plusieurs morceaux de sa composition au concert spirituel, il y obtint la maîtrise des Saints-Innocents, sur la recommandation de Gossec, de Grétry et de Philidor. Sacchini était alors à Paris; le jeune maître de chapelle de l'église des Innocents lui inspira de l'intérêt; il revit quelques-uns de ses ouvrages, et lui conseilla d'écrire pour le théâtre. Devenue vacante, la place de maître de musique de la cathédrale de Paris fut mise au concours en 1786, et Lesueur, qui s'était mis sur les rangs, l'emporta sur ses rivaux et fut mis en possession de cet emploi. La règle l'obligeait à prendre le petit collet pour en remplir les fonctions; il dut s'y soumettre, et dès lors il fut connu sous le nom d'*abbé Lesueur*, quoiqu'il n'ait jamais été dans les ordres.

Agé de vingt-trois ans, et n'ayant obtenu jusque-là que d'éphémères succès, le jeune artiste n'était point connu du public; mais, dès ce moment, ses travaux prirent une direction qui fixa sur lui l'attention, et dont il ne s'est plus écarté jusqu'à la fin de ses jours. Ses pressantes sollicitations avaient obtenu de l'archevêque de Paris et du chapitre de Notre-Dame qu'une musique à grand orchestre fût établie dans cette église pour les fêtes solennelles; les moyens d'exécution que lui présentait cette réunion de voix et d'instruments lui permirent de réaliser ses vues concernant la musique d'église, et de faire entendre des motets qui excitèrent une assez vive sensation. Les études de Lesueur avaient été faibles, parce que les circonstances n'avaient pas été favorables pour qu'il en fît de meilleures. D'ailleurs, il n'y avait réellement pas d'école en France dans sa jeunesse; les doctrines et les beaux modèles des grandes écoles d'Italie y étaient absolument inconnus. C'était donc en lui-même qu'il devait chercher le principe de sa direction, et son instinct le conduisit à le trouver dans l'imitation, et lui fit considérer la musique descriptive comme la meilleure, quel que fût l'objet de sa destination. Il est rare que les convictions de la jeunesse accompagnent un artiste dans les travaux de toute sa vie, sans être modifiées par sa propre expérience ou par des influences étrangères; mais la suite de cette notice fera voir que ces convictions furent inébranlables dans l'esprit de Lesueur, et que le principe d'imitation qui le guidait dans ses premiers travaux, le dirigeait encore au terme de sa carrière. C'est une considération qu'il ne faut point perdre de vue, si l'on veut apprécier avec justesse la valeur des œuvres de ce compositeur, et lui assigner la place qui lui appartient dans l'histoire de l'art de son temps.

Dans les années 1786 et 1787, la foule se pressa à l'église Notre-Dame pour entendre les motets de Lesueur; les journaux de ce temps émirent des jugements divers sur le mérite de ces morceaux, particulièrement sur un *Regina cœli*, sur un *Gloria in excelsis*, et une ouverture (nouveauté inouïe) que le nouveau maître de musique avait écrite pour la messe de Pâques. Les gens du monde approuvaient fort cette musique brillante; d'autres la condamnaient comme peu convenable à la majesté du culte, au recueillement de la prière; parmi ceux-ci, les plus emportés appelaient la musique de Notre-Dame *l'Opéra des gueux*. Lesueur, persuadé qu'il était nécessaire qu'il expliquât sa pensée, et qu'il fît connaître l'objet qu'il se proposait dans sa transformation de la musique d'église, fit paraître, au mois de février 1787, un écrit intitulé: *Essai de musique sacrée, ou musique motivée et méthodique, pour la fête de Noël, à la messe du jour*. Paris, Hérissant, broch. in-8°. Il y exposait ses vues, à l'occasion de la messe qu'il avait fait exécuter le 25 décembre 1786, premier jet de sa *Messe de Noël*, une de ses productions les plus originales. Le succès de cet écrit ne réalisa pas ses espérances. Dans un pamphlet anonyme, daté de l'*Ile des Chats fourrés*, on attaqua avec violence le principe d'une musique qui transformait l'office divin en un spectacle, et l'on accusa Lesueur de s'être servi de la plume d'autrui pour écrire son Essai. Il répondit par une théorie

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

plus étendue de son système dans un ouvrage qui a pour titre : *Exposé d'une musique une, imitative, et particulière à chaque solennité, où l'on donne des principes généraux sur lesquels on l'établit, et le plan d'une musique propre à la fête de Noël.* Paris, Vᵉ Hérissant, 1787, in-8°. La préface de ce livre ne laisse aucun doute sur l'objet que se proposait Lesueur, car il dit en termes exprès, à propos des messes qu'il avait écrites pour Noël, Pâques, Pentecôte, l'Assomption, qu'il veut rendre la musique d'église *dramatique et descriptive*. Ce système était certainement une grave erreur, car la prière est une acte de dévotion, où l'âme s'efforce de s'isoler des passions humaines, et conséquemment du principe dramatique, pour s'élever jusqu'à Dieu, principe de toute sagesse. Et c'est pour avoir parfaitement compris ce dernier principe que Palestrina et les grands maîtres de son école ont, dans la musique d'église, une incontestable supériorité sur tous les autres compositeurs.

Dans le même temps où Lesueur publiait ses livres et faisait exécuter sa musique d'église, il présenta au comité de l'Académie royale de musique son *Télémaque*, grand opéra en trois actes qui fut reçu pour être représenté; mais, après plusieurs années passées en sollicitations infructueuses, il fut obligé de retirer son ouvrage et de rendre deux mille francs qu'il avait reçus à titre d'avances. Ce même opéra fut arrangé plus tard pour le théâtre Feydeau au moyen de la suppression du récitatif. D'autres tracasseries commencèrent pour lui dans le même temps. Le penchant qu'il laissait percer pour le théâtre et sa résistance aux désirs de l'archevêque et du chapitre de Notre Dame, pour qu'il entrât dans les ordres, lui nuisirent dans l'esprit des chanoines, dont le plus grand nombre désapprouvaient sa nouvelle musique comme trop mondaine et trop dispendieuse. Pendant les vacances de 1787, on profita de son absence pour la supprimer et rétablir l'ancien usage des messes composées pour des voix et des violoncelles et contrebasses. Lesueur n'avait accepté la maîtrise de la cathédrale qu'à la condition d'y réaliser ses idées de musique nouvelle; l'affront qui lui était fait en cette circonstance le détermina à se retirer. Ce ne fut pas le seul chagrin qu'il eut alors, car, à l'occasion de discussions qui s'élevèrent entre lui et le grand chantre de Notre-Dame pour le règlement des comptes de dépenses du chœur et de l'orchestre, ses ennemis prétendirent qu'il avait été chassé honteusement, et publièrent un pamphlet où sa probité était attaquée de la manière la plus violente. Roquefort possédait un exemplaire de cet abominable libelle, qui avait pour titre : *Dessert des plats de son métier que M. l'abbé L*** a fait servir à Son E. Monseigneur l'archevêque de Paris et à messieurs du chapitre de la métropole* (sans nom de lieu ni d'imprimeur), une demi-feuille in-8°. Il ne fallut pas moins qu'un mémoire publié par un conseiller au parlement, ami du jeune compositeur, et les certificats honorables des chanoines de Notre-Dame, pour lui rendre favorable l'opinion publique, un instant égarée dans cette affaire. Mais tel est l'effet de la calomnie qu'il en reste toujours quelque chose. Longtemps après, Lesueur, engagé dans de nouvelles discussions, vit reproduire par ses ennemis ces injurieuses imputations. Fatigué de ces intrigues et découragé par la calomnie, il se retira à la campagne chez M. Bochard de Champagny, vers la fin de 1788, et y passa quatre années, les plus heureuses de sa vie, uniquement occupé de composition. La mort de son bienfaiteur le ramena à Paris, en 1792. L'année suivante il fit représenter au théâtre Feydeau *la Caverne*, opéra en 3 actes, dont le succès fut populaire, et qui fut suivi, en 1794, de *Paul et Virginie*, ouvrage froid et rempli de longueurs, mais où l'on remarque de beaux chœurs, particulièrement un hymne au soleil, qui fut exécuté dans les concerts de Feydeau, après que la pièce eut disparu de la scène; puis on représenta au même théâtre le *Télémaque*, destiné autrefois à l'Opéra, et dont on avait remplacé le récitatif par un dialogue parlé.

Désigné dès l'origine du Conservatoire de musique de Paris comme un des inspecteurs, et membre du comité d'enseignement, Lesueur entra en fonctions en 1795, et coopéra avec Méhul, Langlé, Gossec et Catel, à la rédaction des *Principes élémentaires de musique* et des *solfèges* de cette école. Il prononça en cette qualité, aux obsèques de Piccinni, le 8 mai 1801, un éloge de ce grand musicien, ou plutôt un discours sur la musique dramatique, suivant ses propres idées. Peu de jours après commença au Conservatoire et au dehors de cet établissement une lutte d'intérêts où Lesueur n'eut peut-être pas toute la prudence nécessaire, et dont il fut victime. Deux de ses ouvrages (*les Bardes*, et *la Mort d'Adam*) avaient été reçus à l'Opéra, et leur rang de réception lui donnait le droit de les faire représenter; mais, soit que la musique de ces opéras ne fût pas achevée et que les partitions n'eussent pas été livrées, comme le prétendit alors Chaptal, ministre de l'intérieur, dans deux lettres qu'il écrivit à Lesueur à ce sujet, soit que des considérations d'une mise en scène plus facile et plus prompte leur eussent fait préférer

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

la *Sémiramis* de Catel, premier ouvrage dramatique de ce compositeur, ce fut ce dernier que l'administration choisit et mit à l'étude. Irrité de ce qu'il considérait comme une injustice, Lesueur écrivit à Guillard, auteur des poëmes de ses deux opéras, retiré à la campagne, et réclama son appui; mais ce littérateur, fatigué des tracasseries du théâtre, répondit avec indifférence. Ce fut alors que parut un écrit de Lesueur qui amena une rupture éclatante entre lui et Sarrette, directeur du Conservatoire et protecteur de Catel. Cet écrit fut le signal d'une guerre violente entre le Conservatoire et ses détracteurs; il a pour titre : *Lettre en réponse à Guillard sur l'opéra* de la Mort d'Adam, *dont le tour de mise en scène arrive pour la troisième fois au théâtre des Arts, et sur plusieurs points d'utilité relatifs aux arts et aux lettres;* Paris, Baudoin, brumaire an x (octobre 1801), in-8° de 111 pages, avec un avertissement de 24 pages. Il faut l'avouer, cet écrit ne se fait remarquer que par de vaines et longues déclamations, des assertions hasardées, et des insinuations peu bienveillantes contre plusieurs artistes distingués et hommes honorables de ce temps. A peine eut-il paru que tous les vieux musiciens de l'Opéra et les partisans des anciennes écoles des maîtrises de cathédrales se réunirent autour de Lesueur pour lui former un parti, et que plusieurs pamphlets ainsi que des articles de journaux furent publiés contre le Conservatoire, dont les brillants débuts annonçaient une génération nouvelle d'artistes remarquables; c'est ainsi que, dans l'espace de peu de mois, on vit paraître *le Russe à l'Opéra, ou Réflexions sur les institutions musicales de la France* (Paris, 1802, une feuille in-8°); une diatribe violente dans le *Censeur des Théâtres* (18 germinal an x), une *Lettre à M. Paisiello, par les amateurs de la musique dramatique* (Paris, an x, in-8°); et *la Fantasmagorie des Menus* (Paris, 1802, in-8°), où le système d'enseignement suivi dans le Conservatoire était amèrement critiqué, tandis que celui des anciennes maîtrises était proposé comme un modèle parfait. Déjà Lesueur lui-même, oubliant sa position dans le Conservatoire, avait donné l'exemple de ce dénigrement, dans un écrit anonyme intitulé : *Projet d'un plan général de l'instruction musicale en France;* Paris, an IX (1801), in-4° d'une feuille. Vivement irrités de ces attaques imprévues et multipliées, le directeur, les inspecteurs et les professeurs du Conservatoire firent rédiger et publièrent une sorte de *factum* intitulé : *Recueil de pièces à opposer à divers libelles dirigés contre le Conservatoire de musique* (Paris, an x, de l'imprimerie de P. Didot), in-4° de 40 pages. Dans cet écrit, de vifs reproches étaient adressés à Lesueur, à l'occasion de certaines expressions de sa lettre à Guillard, considérées comme des attaques contre ses collègues, et l'on y rapportait des lettres sévères du ministre Chaptal à ce compositeur. Un ami de Lesueur, Ducancel (*voyez* ce nom), fit paraître, en réponse à ce factum un volume in-8° de 208 pages intitulé : *Mémoire pour J.-F. Lesueur, l'un des inspecteurs de l'enseignement au Conservatoire de musique, au conseiller d'État chargé de la direction et de la surveillance de l'instruction publique, en réponse à la partie d'un prétendu Recueil de pièces, imprimé soi-disant au nom du Conservatoire, et aux calomnies dirigées contre le citoyen Lesueur par le citoyen Sarrette, directeur de cet établissement, et autres, ses adhérents, etc.*, Paris, vendémiaire an XI (1802). Ce mémoire, malheureusement empreint d'un caractère passionné, ne fut point utile à celui qu'on voulait défendre, car, lorsqu'il parut, Lesueur venait d'être destitué. Gerber a été trompé par de faux renseignements lorsqu'il a dit (*Neues Lexikon der Tonkünstl.*) que justice lui avait été rendue, et que Sarrette avait perdu sa place. Forcé de quitter le logement qu'il avait occupé au Conservatoire pendant sept ans, ne tirant aucun produit de ses ouvrages, et privé de tout revenu, Lesueur, père de famille, tomba dans la situation la plus malheureuse, et connut toutes les horreurs de la gêne. Je le vis alors chez Rey, mon vieux maître d'harmonie et son ami : le souvenir du désespoir qui l'accablait n'est pas sorti de ma mémoire.

Un événement inattendu vint tout à coup le tirer de sa pénible situation, pour le placer au poste le plus élevé qu'un musicien pût alors occuper en France. Depuis deux ans, Paisiello était maître de chapelle du premier consul Bonaparte : des considérations de santé lui firent demander sa retraite, au mois de mars 1804. N'ayant pu le déterminer à rester près de lui, Napoléon lui dit de désigner son successeur, et Paisiello, ami de Lesueur, le présenta comme le plus digne de le remplacer. Ce fut ainsi que de l'excès du malheur il passa sans transition à une position enviée par les plus grands artistes. Il profita de sa nouvelle situation pour faire représenter *les Bardes* à l'Opéra. Cette pièce fut jouée en effet au mois de juillet 1804, et obtint un des plus beaux succès qu'il y eût eu à ce théâtre depuis *Œdipe à Colone*. La messe et le *Te Deum* qu'il écrivit immédiatement après pour le couronnement de l'empereur lui valurent la faveur de Napoléon, qui, ayant assisté au

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

mois de décembre a une représentation des *Bardes*, envoya quelques jours après au compositeur une riche tabatière avec cette inscription : *L'empereur des Français à l'auteur des Bardes*. En 1809, Lesueur fit représenter à l'Opéra *la Mort d'Adam*, cause première de ses chagrins passés; il n'en fut point indemnisé par le succès, car le public n'accueillit qu'avec froideur cet ouvrage écrit dans un système lourd, monotone et dépourvu de charme. En 1814, après la restauration, il fut nommé surintendant et compositeur de la chapelle du roi, et eut pour collègue d'abord Martini, puis Cherubini. Ces fonctions n'ont cessé pour lui qu'après la révolution de juillet 1830. Élu membre de la quatrième classe de l'Institut de France, en 1813, pour y remplacer Grétry, il a fait ensuite partie de l'Académie royale des beaux-arts. En 1817, lorsque le Conservatoire de musique a reçu une nouvelle organisation, sous le titre d'*École royale de chant et de déclamation*, Lesueur y fut appelé comme professeur de composition, et conserva son titre et son emploi lorsque l'école a repris son ancien nom. Membre du jury musical de l'Opéra, depuis 1806 jusqu'en 1824, il a fait aussi partie de celui de l'Opéra-Comique. L'Académie royale de musique de Stockholm le nomma un de ses membres le 22 janvier 1819, et la Société philharmonique de Vienne lui fit le même honneur, le 8 août 1827; enfin les Académies de Dijon, d'Amiens, d'Abbeville et de Tours lui envoyèrent des titres de membre associé ou de correspondant. Décoré de l'ordre de la Légion d'honneur le 17 juillet 1804, il reçut le grand cordon de celui de Saint-Michel le 1er mai 1821, et la croix de Hesse-Darmstadt, le 22 décembre 1822. Enfin, comblé d'honneurs et de témoignages de distinction pendant les trente dernières années de sa vie, après avoir passé les quarante premières au milieu de toutes les agitations qui peuvent troubler la carrière d'un artiste, Lesueur a cessé de vivre le 6 octobre 1837, à l'âge de soixante-quatorze ans.

On a vu précédemment que l'expression imitative et dramatique a été le principe qui a guidé Lesueur dans sa musique d'église. Il y a subordonné toutes ses pensées, et en a développé les conséquences avec une incontestable originalité, soit par le rhythme, soit par les formes de la mélodie, soit par la singularité des successions harmoniques. Les adversaires les moins indulgents de Lesueur n'ont pu lui refuser l'individualité de son talent sous ces divers rapports; mais, en avouant qu'il ne puisait ses inspirations qu'en lui-même, la plupart des artistes français, particulièrement ceux qui se sont formés au Conservatoire, lui ont toujours reproché le défaut d'élégance, les redites fréquentes, et les longueurs interminables de la plupart de ses ouvrages. Quoique mieux disposé à reconnaître les qualités réelles du talent de Lesueur, je dois dire pourtant que ces critiques ne sont pas dénuées de justesse. Dans la musique de théâtre, il a quelquefois saisi le sentiment dramatique avec un rare bonheur; *les Bardes* et *la Caverne* offrent des scènes entières empreintes de beautés réelles, particulièrement l'expression des sentiments énergiques; mais, dans le cours d'un opéra, la plupart de ses défauts se reproduisent avec des inconvénients plus graves que dans la musique d'église, parce que les exigences de la scène rendent bien plus sensibles la lourdeur, la monotonie et l'allure languissante. Sevelinges, qui a fort maltraité Lesueur dans son pamphlet anonyme intitulé *le Rideau levé*, lui reproche d'avoir mis du dramatique dans ses messes et d'en avoir manqué dans ses opéras : quoique en apparence assez juste, cette observation ne soutient pas un examen sérieux. Le dramatique se trouve sans doute dans la musique d'église de Lesueur, et l'on a vu par ses propres paroles qu'il a voulu l'y mettre; mais il est aussi dans ses drames. Si quelques parties de ceux-ci paraissent languissantes, et, comme on l'a dit quelquefois, sont plus semblables à des chants religieux qu'à des mélodies passionnées, c'est qu'il y a eu dans l'esprit du musicien quelque dessein de vérité locale ou historique qu'il faudrait examiner pour en bien apprécier la valeur. Sans doute, la musique théâtrale n'atteint son but qu'autant qu'elle émeut avant d'être analysée; mais, si l'on peut condamner le système de Lesueur, ce n'est pas à dire que son génie ne lui ait fourni de belles choses dans cette fausse direction où il s'égarait. Au reste, il ne faut pas essayer de faire l'analyse des œuvres de cet artiste en séparant les défauts des qualités : les uns et les autres composent la physionomie de son talent. Sa modulation était souvent étrange, quoiqu'il n'y employât guère que des accords consonnants, parce qu'il aimait à mettre en contact des tons qui n'avaient entre eux aucun rapport d'analogie, persuadé qu'il était de faire revivre ainsi les formes de la musique antique. Au lieu d'étudier celle-ci dans le peu de monuments historiques parvenus jusqu'à nous, il l'avait refaite d'après un système qui n'avait de base que dans son cerveau; ce qui n'empêchait pas qu'il eût une foi robuste dans cette musique antique, fruit de son imagination, comme s'il l'eût reçue toute faite des mains des premiers habitants du monde. Sa partition de *la Mort d'Adam* est, à cet égard,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

un monument unique dans l'histoire de l'art. Chaque page est surchargée de notes écrites tantôt en français, tantôt en italien, où il offre ses propres idées comme des chants des patriarches. Il y parle incessamment de la nécessité de mettre dans l'exécution la simplicité des accents de ces premiers hommes de l'Orient, et il en indique les diverses nuances avec autant de confiance que s'il eût réellement entendu ces mélodies de l'antiquité la plus reculée, avec les traditions certaines sur la manière de les rendre. Et remarquez que, selon toute apparence, la vérité est précisément dans le contraire de ce qu'a imaginé Lesueur; car tout ce qui nous est venu de renseignements sur la plus ancienne musique de l'Inde et de l'Arabie, depuis les recherches de la société asiatique de Calcutta, de Villoteau et d'autres savants, démontre qu'au lieu d'être simples, les chants orientaux qui remontent à plusieurs milliers d'années étaient surchargés d'ornements. Lesueur s'est occupé toute sa vie de l'histoire de la musique; mais il la faisait à son gré, au lieu de l'étudier.

Dans la liste de ses ouvrages, on remarque : I. Opéras. 1° *La Caverne*, drame lyrique en trois actes, représenté au théâtre Feydeau, en 1793, gravé en partition, Paris, Naderman. — 2° *Paul et Virginie*, drame lyrique en trois actes, au même théâtre, 1794, partition gravée, ibid. — 3° *Télémaque dans l'île de Calypso*, en trois actes, au même théâtre, 1796, partition gravée, ibid. — 4° *Ossian ou les Bardes*, grand opéra en cinq actes, à l'Opéra, 1804, partition gravée; Paris, Janet. — 5° *L'Inauguration du Temple de la Victoire*, divertissement en un acte (en collaboration avec Persuis), à l'Opéra, 1807. — 6° *Le Triomphe de Trajan* (avec le même), 1807. Lesueur n'a écrit qu'un petit nombre de morceaux pour cet ouvrage. — 7° *La Mort d'Adam* et son *Apothéose*, grand opéra en trois actes, à l'Opéra, 1809, partition gravée. — 8° *Tyrtée*, en trois actes, reçu à l'Opéra en 1794, mais non représenté. — 9° *Artaxerce*, en trois actes, reçu à l'Opéra en 1801, mais non représenté. — 10° *Alexandre à Babylone*, en trois actes, reçu en 1823, mais non représenté. — II. Musique religieuse. Lesueur a écrit 33 messes, motets et oratorios, tant pour le service des églises où il a été maître de musique, que pour la chapelle de l'empereur et du roi. De toute cette musique, il a fait graver : 11° *Messe* ou *Oratorio de Noël;* Paris, A. Petit, 1826. — 12° Messe solennelle, à 4 voix, chœur et orchestre; Paris, chez l'auteur, 1827. — 13° *Deborah*, oratorio; ibid., 1828. — 14° Trois *Te Deum;* ibid., 1829. — 15° Trois motets sous le titre d'*Oratorios pour le carême;* ibid., 1829 à 1833. — 16° Deuxième messe solennelle; ibid., 1831. — 17° *Marche du Couronnement de l'Empereur*, à grand orchestre. Elle a été gravée pour le piano. — 18° Musique pour la fête du 1er vendémiaire an IX, exécutée aux Invalides par 4 orchestres, non publiée. Outre les écrits indiqués précédemment, Lesueur a fait aussi pour la traduction française d'*Anacréon*, du professeur Gail, une *Notice sur la Mélopée, la Rhythmopée et les grands caractères de la musique ancienne*. Ce morceau ne doit être lu qu'avec défiance, car Lesueur s'est trompé presque sur tous les points importants de son sujet. On a aussi de lui une *Notice sur Paisiello*, Paris, 1816, in-8°; elle a été imprimée dans la deuxième année des *Annales de la musique*, par Gardeton (pages 175 à 204). L'Académie royale des beaux-arts, de l'Institut de France, qui s'occupe depuis longtemps de la rédaction d'un Dictionnaire technique et historique de ces arts, avait chargé Lesueur du travail relatif à la musique; les articles nombreux qu'il a écrits pour cet ouvrage m'ont été communiqués par la commission du Dictionnaire, et j'y ai vu avec regret que Lesueur a remplacé presque partout les faits réels de l'histoire par ses vues particulières, contredites en général par les monuments. Je présume que l'*Histoire de la musique* qu'on a cru trouver dans ses papiers, et qui a été annoncée par Berlioz dans la *Gazette musicale* de Paris (ann. 1837), n'est que ce travail entrepris pour le Dictionnaire des beaux-arts. Dans les observations qui couvrent toutes les pages de la partition de *la Mort d'Adam*, Lesueur a renvoyé pour les éclaircissements de ses notes à un Traité sur la musique en général et sur le caractère de la musique antique, en particulier, dont il annonçait en 1822 la publication comme prochaine, mais qui n'a point paru.

LETA (D. Anaclet de), étudiant en musique à l'université de Salamanque, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, est auteur d'un écrit qui a pour titre : *Carta laudatoria a Dom Vicente Adan, en accion de gracias para la publicacion de su obra intitulada :* Documentos para instruccion de músicos. *En Madrid*, 1786, petit in-8° de 80 pages.

LÉTÉ (Nicolas-Antoine), facteur d'orgues, né à Mirecourt, le 19 mars 1793, est fils d'un marchand d'instruments de musique de pacotille qui se fabriquent dans cette ville. Les ouvriers qui travaillaient pour son père lui apprirent l'art de fabriquer des orgues à cylindres. A l'âge de vingt et un ans, il se rendit à New-York avec un assortiment d'instruments, en compagnie de trois associés. Il parcourut pendant sept années les

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

États-Unis d'Amérique, puis la Havane, où il répara quelques orgues, et enfin revint en France ne possédant qu'une instruction assez imparfaite de la construction des orgues. Arrivé à Paris en 1821, il fréquenta les ateliers de quelques facteurs, particulièrement ceux de Sébastien Érard où il vit construire l'orgue qui fut mis à l'exposition du Louvre, en 1823, et celui qui, plus tard, fut fait pour la chapelle des Tuileries. En 1829, il fit pour l'église de Saint-Leu, près de Paris, un orgue d'accompagnement avec un clavier transpositeur. En 1832 il se retira à Mirecourt avec l'intention d'y vivre de sa modeste fortune; mais l'activité qui règne dans ce centre de la lutherie de commerce changea ses résolutions et le fit rentrer dans la fabrication des orgues. Il monta un établissement important d'où sont sorties environ quatre-vingts orgues à cylindres, et vingt-trois grandes orgues d'église, au nombre desquelles on remarque celui de Saint-Pierre, à Bar-sur-Aube, composé de 42 registres; celui d'Annecy en Savoie avec trois claviers à la main, pédales et 34 jeux, dont un 16 pieds ouverts et 3 bourdons de 16; l'orgue de Nantua, à 3 claviers, pédales, et 45 jeux, avec 4 pédales de combinaisons.

LETENDART (N.), professeur de piano, né à Paris en 1770, reçut des leçons de l'organiste Balbâtre, dont il a été considéré comme le meilleur élève, et a lui-même formé quelques artistes distingués. Il a fait entendre dans les concerts plusieurs concertos et des sonates pour son instrument; mais ces morceaux n'ont pas été publiés. Cet artiste est mort à Paris, vers 1820.

LETTNER (François-Xavier), pasteur à Vohebourg, en Bavière, naquit à Pfaffenhofen, le 12 janvier 1760. Après avoir commencé son éducation littéraire et musicale au séminaire du couvent d'Indersdorf, qui depuis lors a été supprimé, il entra au Lycée de Munich, où il acheva son cours de latinité. Il y apprit aussi à jouer de plusieurs instruments, et les éléments de l'harmonie et de la composition. Pendant plusieurs années qu'il demeura à Ingolstadt pour y étudier la théologie, il exécuta dans plusieurs concerts des concertos de violon, et y fit applaudir sa dextérité. Il s'est fait connaître avantageusement par la composition de deux messes à 4 voix, avec accompagnement de deux violons, viole et orgue, lithographiées en 1803, à Munich, chez Sennefelder.

LEUCONEUS (Philippe), musicien de la Bohême, fut pasteur dans un village près de Prague, vers la fin du seizième siècle. Il a publié de sa composition des litanies en langue bohême avec les mélodies, sous ce titre : *Sedmery zpusob spywany litanie*. Prague, 1590, in-4°, 1re partie. La deuxième partie a paru en 1591.

LEUTHARD (Jean-Daniel), claveciniste et compositeur, né à Heilsberg, près de Rudolstadt le 14 juin 1706, apprit en 1723 à jouer du clavecin chez Vogler, organiste renommé de ce temps, puis étudia le violon et la composition chez Graff, maître de chapelle à Rudolstadt. En 1730, il entra au service du duc de Saxe-Weimar, en qualité de copiste et, vers le même temps, il commença à composer pour le clavecin. Devenu valet de chambre du prince héréditaire de Rudolstadt, en 1735, il fut attaché à sa musique; puis il entra comme musicien dans la chapelle du margrave de Brandebourg. Depuis 1741 jusqu'en 1755, on a imprimé de sa composition quatre œuvres de pièces pour le clavecin.

LEUTHOLDT (Jean-Godefroy), célèbre fabricant d'instruments de cuivre, né en Saxe, mort vers 1780, s'est fait une réputation brillante dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, par la bonne qualité de ses cors, trompettes et trombones.

LEUTWEIN (Chrétien-Louis), pasteur dans le Wurtemberg, mort le 23 juillet 1799, est auteur d'un livre qui a pour titre : *Versuch einer richtigen Theorie von der biblischen Verskunst*, etc. (Essai sur la théorie de la poésie biblique, etc.) Tubingue, 1777, in-8°. Il y explique les divers rhythmes de la poésie et l'usage des accents musicaux des Hébreux.

LEVA (Bentivoglio), organiste de l'église de Saint-Etienne à *Isola della Scala*, naquit à Vérone en 1587. On connaît de sa composition un ouvrage intitulé *Messe e Motetti concertati a tre e quatro voci*; in Venezia, presso J. Vincenti, 1619, in-4°. Leva indique le lieu et l'année de sa naissance dans l'épître dédicatoire, où il se dit *Veronese* et âgé de trente-deux ans.

LEVASSEUR (Pierre-François), dit *l'Aîné*, violoncelliste, né à Abbeville, le 11 mars 1753, fut d'abord destiné à la prêtrise, et fit des études pour entrer dans les ordres. A dix-huit ans, il renonça à l'état ecclésiastique pour se faire musicien. Pendant trois mois il reçut des leçons d'un maître obscur nommé Belleval; puis il étudia seul le violoncelle. Arrivé à Paris vers 1782, il y reçut quelques leçons de Duport aîné, dont il imita la manière et acquit la belle qualité de son. En 1789, il joua des concertos de Duport jeune au concert spirituel; plus tard il se fit entendre aux Concerts du théâtre Feydeau. Entré à l'orchestre de l'Opéra en 1785, il obtint sa pension de retraite en 1815, après trente ans de service,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

et à l'âge de soixante-huit ans. Il est mort peu de temps après. On connaît de Levasseur : 1° Six duos pour deux violoncelles, op. 1 ; Paris, Leduc. — 2° Six idem, deuxième livre ; ibid.

LEVASSEUR (Jean-Henri), dit *le jeune*, pour le distinguer du précédent, quoiqu'ils ne fussent pas de la même famille, naquit à Paris, vers 1765. Élève de Cupis pour le violoncelle, il reçut aussi des leçons de Louis Duport. En 1789 il entra à l'orchestre de l'Opéra, où il occupa ensuite la place de premier violoncelle jusqu'en 1823. Désigné comme professeur du Conservatoire de musique à l'époque de sa formation, il y enseigna pendant trente-huit ans. Ses principaux élèves ont été Lamarre, Baudiot et Norblin. Levasseur fut aussi attaché à la musique de l'empereur Napoléon, puis à la chapelle du roi. Il est mort à Paris, en 1823. Parmi le petit nombre de compositions de cet artiste pour son instrument, on remarque : 1° Sonates pour violoncelle, op. 1 ; Paris, Naderman. — 2° Duos pour deux violoncelles, liv. 1 et 2 ; Paris, Louis. — 3° Exercices pour le violoncelle, op. 10 ; Paris, Langlois. Levasseur a été un des principaux collaborateurs de la méthode de violoncelle rédigée par Baillot et adoptée pour l'enseignement dans le Conservatoire de Paris.

LEVASSEUR (L.), professeur de piano et compositeur pour cet instrument, ne m'est connu que par ses ouvrages, parmi lesquels on remarque : 1° Deux sonates faciles pour piano seul, op. 4 ; Paris, Langlois. — 2° Trois sonates pour piano et violon, op. 5 ; Paris, Vaillant. — 3° Sonate facile à quatre mains, op. 6 ; ibid. — 4° Grande sonate pour piano seul, op. 16 ; Paris, H. Lemoine. — 5° Dix rondos pour piano seul ; Paris, chez tous les éditeurs de musique. — 6° Un très-grand nombre de fantaisies, airs variés, marches, exercices et recueils de contre-danses.

LEVASSEUR (Nicolas-Prosper), fils d'un laboureur de la Picardie, est né le 9 mars 1791. Admis comme élève au Conservatoire de Paris, le 29 décembre 1807, il entra dans la classe de chant de Garat le 5 février 1811, et commença bientôt après à se faire remarquer, dans les concerts du Conservatoire, par le beau timbre de sa voix de basse et par l'élégance de son chant, qualité fort rare chez les chanteurs qui ont ce genre de voix. Le 14 octobre 1813, il débuta à l'Opéra dans *la Caravane*, où il obtint le plus brillant succès. Mais cet ouvrage était à peu près le seul à cette époque où il pût se faire entendre avec avantage ; car tout le répertoire tragique était ou trop haut pour sa voix, ou peu favorable à l'art du chant qu'il avait étudié suivant la méthode italienne. On l'essaya dans quelques autres rôles, où il ne réussit que médiocrement, parce qu'il n'y faisait point entendre les cris que le public avait alors l'habitude d'applaudir. Sa position au théâtre ne répondait donc pas aux espérances que son éducation musicale et son début avaient données. Levasseur, péniblement affecté du dédain que l'administration affectait pour son talent, rompit tout à coup avec elle, et partit pour Londres, où il chanta pendant la saison de 1816. De retour à Paris, il rentra à l'Opéra en qualité de *remplacement*, suivant l'expression en usage à ce théâtre, pour désigner l'acteur placé entre le chef d'emploi et son double. Ses succès comme chanteur datent de cette époque. Lié d'amitié avec Ponchard depuis le temps de leurs études, il se faisait souvent entendre avec lui dans les concerts ; et tous deux faisaient admirer la pureté et le fini de leur chant. En 1822, Levasseur obtint un congé pour aller en Italie ; il se rendit à Milan, où Meyerbeer lui confia un rôle dans sa *Marguerite d'Anjou* ; il s'y fit applaudir, et le succès commença à fixer sur lui l'attention de ses compatriotes. La fin de son congé l'ayant ramené à Paris, l'administration de l'Opéra, qui gérait aussi l'entreprise du Théâtre Italien, le fit entrer à celui-ci, pour y jouer en partage avec Pellegrini et Zuchelli les rôles de basse. Après avoir chanté cinq ans à ce théâtre, sans y produire de vive sensation, il le quitta pour rentrer de nouveau à l'Opéra. Depuis quatre ans, Rossini usait de son influence pour changer la direction de ce spectacle, et y substituer l'opéra chanté à la tragédie lyrique, afin d'y préparer les succès de ses ouvrages. La réforme commença par l'engagement de Mlle Cinti (*voy.* Mme Damoreau), et la mise en scène du *Siége de Corinthe* ; cette cantatrice excellente et Ad. Nourrit offraient de grandes ressources aux compositeurs, mais il fallait une véritable basse chantante, et l'on songea à Levasseur, qui vint en effet compléter le trio. Il débuta dans *le Comte Ory*, en 1828 ; depuis lors, le talent dont il fait preuve dans *Guillaume Tell*, *le Philtre*, et surtout dans *Robert le Diable* et *la Juive*, lui a procuré de brillants succès, et l'a placé à la tête des basses chantantes des théâtres français. En 1841 il fut nommé professeur de déclamation lyrique au Conservatoire. Levasseur a pris sa retraite de l'Opéra en 1845.

LEVENS (...), maître de musique de l'église métropolitaine de Bordeaux, vers le milieu du dix-huitième siècle, a publié un livre qui a pour titre : *Abrégé des règles de l'Harmonie, pour apprendre la Composition, avec un nouveau projet sur un système de musique sans tempérament ni cordes mobiles* ; Bordeaux,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

J. Chapuis, 1743, in-4° de 92 pages. Ce livre et son auteur méritaient d'être plus connus, car Levens prouve, dans la première partie de cet ouvrage, qu'il était à la fois bon musicien et écrivain plus correct que la plupart des auteurs de traités de musique. Cette première partie est relative à la pratique de l'harmonie, telle qu'elle était connue de son temps, et suivant les principes de Rameau, qu'il n'a pas cependant toujours bien entendus et qu'il contredit quelquefois. On y trouve trois chapitres contenant des règles pour composer à deux, trois, quatre et cinq parties, qui renferment de bons principes. La seconde partie, où se trouve l'exposé du nouveau système, est la plus importante de l'ouvrage par son objet, quoique la théorie en soit fausse. Telle qu'elle est, Levens est le premier qui l'a présentée, et il a raison de dire, dans sa préface, *qu'il est inventeur* à cet égard. Il avait remarqué que la progression harmonique ne peut engendrer une gamme diatonique complète, la quatrième note n'en étant pas nécessairement le produit ; car, dit-il, aucun des nombres de cette progression ne saurait en trouver d'autre qui soit avec lui dans la proportion de 3 à 4, qui est celle de la quarte. Il propose, à cause de cela, d'avoir recours à la progression arithmétique, conjointement avec la progression harmonique, celle-ci en montant, l'autre en descendant, et il divise d'après ces progressions deux cordes qui lui donnent pour produit une série de sons ascendante qui est celle des instruments harmoniques tels que le cor et la trompette, c'est-à-dire avec le septième degré abaissé d'un demi-ton et sans note sensible. Procédant d'une manière inverse pour la deuxième corde par progression arithmétique, il trouve une série descendante qui lui donne le quatrième degré et le système abaissé d'un demi-ton. Les deux séries, mises en rapport, offrent le tableau suivant :

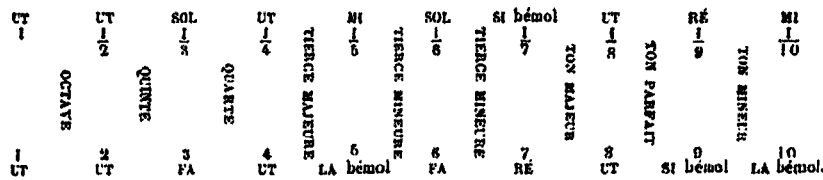

Levens trouvait dans son système trois tons différents, savoir : le *ton majeur*, dans la proportion de 7 à 8 ; le *ton parfait*, dans celle de 8 à 9 ; et enfin, le *ton mineur*, dans celle de 9 à 10. Par l'expérience qu'il en a faite, dit-il, il résulte de cette diversité de tons une variété fort agréable. Pour compléter l'échelle chromatique, il ne lui restait plus qu'à diviser le ton majeur en deux demi-tons inégaux dans les proportions de 14 à 15, et de 15 à 16 ; le ton parfait en deux autres demi-tons dont les proportions sont de 16 à 17 et de 17 à 18 ; enfin le ton mineur en deux demi-tons comme 18 à 19, et 19 à 20.

Le défaut de ce système, défaut capital et qui le fait crouler par sa base, c'est qu'il ne répond à la constitution d'aucune tonalité ; mais on doit avouer qu'il est fort ingénieux et qu'il peut exciter quelque intérêt, si on ne le considère que comme une curiosité spéculative. Vingt et un ans après la publication de l'ouvrage de Levens, Bailhere (*voyez* ce nom) fit paraître une théorie de la musique basée sur les sons harmoniques du cor et sur la progression arithmétique ; plus tard l'abbé Jamard développa cette dernière (*voyez* JAMARD) ; mais ni l'un ni l'autre n'ont fait mention des travaux antérieurs de Levens.

LÉVÊQUE (JEAN-GUILLAUME), Français d'origine, né à Cologne, en 1759, quitta le lieu de sa naissance à l'âge de trois ans, pour aller à Paris avec ses parents. On lui fit faire des études pour qu'il pût succéder à un oncle qu'il avait à Paris, et qui y possédait un bénéfice. Il eut aussi un maître de violon qui lui fit faire de si rapides progrès dans la musique et dans l'art de jouer de cet instrument, que le jeune Lévêque prit la résolution d'abandonner la théologie pour cet art, et qu'il quitta secrètement la maison de son père. Après quelques voyages dans les provinces de France, où il donna des concerts, il se rendit en Allemagne, et accepta la place de maître de concerts chez le prince d'Œttingen-Wallerstein. Quelques années après, il fut appelé chez le prince de Nassau-Weilbourg, pour y remplir les mêmes fonctions. La guerre qui suivit la révolution française ayant obligé ce prince à supprimer sa musique, Levêque voyagea de nouveau, visita la Suisse, où il séjourna deux ans, puis l'Autriche et la Hongrie. A son retour, il s'arrêta à Passau, où le prince-évêque le nomma son maître de concerts. Treize ans après, il entra au service de la maison de Hanovre. Après l'institution du royaume de Westphalie, son emploi fut supprimé, mais il garda le titre de maître de concerts jusqu'à sa mort, qui arriva vers 1816. Cet artiste

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

a joui de la réputation d'un des violonistes les plus agréables de l'Allemagne; on vantait surtout sa manière élégante et gracieuse de phraser. On connaît sous son nom plusieurs solos, duos, trios, quatuors et concertos; mais la plupart de ces compositions sont restées en manuscrit.

LEVERIDGE (Richard), chanteur de l'opéra anglais, né en 1669, fut attaché comme basse chantante au théâtre de *Lincoln's-Inn-Fields* depuis 1698 jusqu'en 1717. Sa voix était étendue et d'une puissance peu commune; mais les écrivains anglais avouent qu'il chantait sans goût. Il n'avait point reçu d'éducation, et ses manières étaient grossières; mais son esprit naturel et sa gaieté le faisaient rechercher dans les clubs et assemblées joyeuses, et lui avaient procuré beaucoup d'amis. Vers 1726, il ouvrit un café où se réunissaient beaucoup d'amateurs de ses chansons; mais il paraît que cette vogue ne se soutint pas et que ses affaires ne prospérèrent point; car un médecin de la cité ouvrit, dans la vieillesse de ce chanteur émérite, une souscription pour une pension annuelle, qu'il continua de recevoir jusqu'à sa mort, arrivée en 1758; il était alors âgé de près de quatre-vingt-dix ans. Leveridge avait composé tous les airs de son rôle dans le drame musical arrangé par Motteaux, sous le titre de *Indian Princess* (la Princesse indienne); l'opéra *Pyramus and Thysbe*, représenté en 1716, était entièrement de sa composition. Quelques auteurs anglais disent que les mélodies du second acte de *Macbeth*, publiées dans l'édition de Shakspeare donnée par Rowe, sont de Leveridge; mais il est plus vraisemblable qu'elles ont été composées par Mathieu Lock. Leveridge a publié en 1727 un recueil de ses chansons avec la musique, en deux petits volumes bien gravés. Il a été gravé à Londres deux beaux portraits de cet artiste.

LÉVESQUE ou **LÉVÊQUE** (1) (...), bassetaille de la chapelle du roi, figure sur l'état du personnel de cette chapelle, depuis 1759 jusqu'en 1781. En 1763, il avait été nommé maître de musique des pages de la chapelle de Louis XV. C'est pour l'éducation musicale de ces jeunes gens que Lévesque recueillit avec Bêche, haute-contre de la musique du roi et sous-maître à l'école des pages, les leçons dont la réunion forme la compilation connue sous le nom de *Solfèges d'Italie*. La première édition, gravée par Heina, parut en 1768, sous ce titre : *Solfèges d'Italie, avec la basse chiffrée par Leo, Durante, Scarlatti, Hasse, Porpora*, etc. Bailleux en donna une édition plus correcte, et depuis lors il en a été publié plusieurs autres à Paris, à Lyon et à Vienne. Dans certains livres sur la musique, fabriqués en France avec beaucoup de légèreté, on accorde à cette compilation la qualité d'*excellente*, et pourtant il était difficile de la faire plus mauvaise. La classification des leçons est absolument vicieuse, soit sous le rapport des tonalités, qui ne s'enchaînent point par ordre d'analogie, soit sous celui des difficultés, qui ne sont point graduées. Beaucoup de leçons y sont d'ailleurs beaucoup trop élevées pour les voix de dessus auxquelles on les a données, parce qu'elles ont été composées originairement pour le ténor. L'harmonie de plusieurs de ces leçons est d'ailleurs trop mal écrite pour être des maîtres à qui on les attribue. Il est remarquable qu'aucun des solfèges donnés dans ce recueil sous le nom de Porpora ne se trouve dans le manuscrit original des leçons de ce célèbre musicien qui m'a été donné en 1810 par Asioli, et qu'aucune de celles-ci n'est dans la compilation de Lévesque et de Bêche: un bon recueil de solfèges d'Italie est encore à faire.

LÉVESQUE (Pierre-Charles), littérateur, né à Paris, le 26 mars 1737, mort dans la même ville, le 12 mai 1812, fit ses études d'une manière brillante au collége Mazarin; puis, à la recommandation de Diderot, il fut nommé, par l'impératrice de Russie, professeur de belles-lettres à l'école des cadets nobles de Pétersbourg, en 1773. C'est dans cette ville qu'il recueillit les matériaux de son *Histoire de Russie*, qui, avec sa traduction de Thucydide, composent ses plus beaux titres au souvenir de la postérité. De retour en France, en 1780, il obtint une place de professeur au collége royal, puis entra à l'Académie des inscriptions et belles-lettres. La révolution lui fit perdre ses emplois; mais, en 1797, il fut désigné comme membre de l'Institut. Parmi ses nombreux écrits, on remarque ceux-ci, où il a traité de la musique des Grecs : 1° *Considérations sur les trois poëtes tragiques de la Grèce*; Paris, 1797, in-8°. — 2° *Études de l'histoire ancienne et de l'histoire de la Grèce*; Paris, 1811. 5 vol, in-8°.

LÉVESQUE DE LA RAVALIÈRE (1) (Pierre-Alexandre), savant littérateur, né à Troyes, le 6 janvier 1697, était fils d'un greffier de l'élection de cette ville. Il alla faire son cours de droit à Orléans, puis revint dans ses foyers en 1720, avec le projet de succéder à son père dans l'emploi de celui-ci. Mais bientôt le dégoût que

(1) Le nom est écrit des deux manières sur les états de la chapelle du roi.

(1) Forkel, Gerber, et d'après eux tous les copistes, ont cité cet écrivain sous le nom de *La Ravalière*, et en ont fait un évêque.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

lui inspirait le travail du greffe, et des chagrins d'amour, le décidèrent à se rendre à Paris pour cultiver les lettres. Ses travaux relatifs à l'histoire l'ayant fait connaître avantageusement, l'Académie des inscriptions et belles-lettres l'admit au nombre de ses membres en 1743. Un rhume négligé le conduisit au tombeau, le 4 février 1762, à l'âge de soixante-cinq ans. Il avait épousé la fille d'un conseiller au parlement de Metz; et c'est d'un fief qui appartenait à sa femme qu'il prit le nom de *La Ravalière*. Lévesque est particulièrement connu par l'édition qu'il a donnée des *Poésies du roi de Navarre;* Paris, Guérin, 1742, 2 vol. in-12. Ces poésies sont, comme on sait, les chansons de Thibaut, comte de Champagne, qui fut appelé au trône de Navarre, au mois d'avril 1234. Parmi les pièces dont Lévesque les a accompagnées, on remarque un bon *discours sur l'ancienneté des chansons*, avec quelques détails sur la musique. A la fin du deuxième volume, il a placé plusieurs airs notés de ces anciennes chansons, mais complétement défigurés; Lévesque s'est servi de manuscrits incorrects, où n'a pas connu la valeur des signes.

LEVETT (...), musicien anglais, vivait à Londres dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. On a publié sous son nom : 1° *Introductory lessons on singing, particularly on psalmody, to which are annexed several Psalmtunes* (Leçons élémentaires sur le chant, particulièrement sur la psalmodie, auxquelles sont ajoutées différentes mélodies de psaumes à quatre parties). Londres, Preston. — 2° *New year's Anthems* (Nouvelles antiennes de l'année); *ibid.* — 3° *Hymn for Easter day* (Hymne pour le jour de Pâques); *ibid.* — 4° *Hymn for Christmas day* (Hymne pour le jour de Noël); *ibid.* — 5° *Hymn for Whitsunday* (Hymne pour la Pentecôte), *ibid.*

LEVEZOW (Le chevalier CONRAD DE), savant antiquaire allemand, conservateur du musée de Berlin, actuellement vivant, ne m'est connu que par ses excellentes dissertations latines et allemandes sur divers sujets d'antiquité et d'archéologie, ainsi que par son catalogue raisonné des vases grecs du musée de Berlin. Il est singulier que les diverses éditions du *Lexique de la conversation* publiées à Leipsick, ni les recueils biographiques allemands ne fournissent aucun renseignement sur cet homme de mérite. Il doit être né vers 1770, car son premier ouvrage a paru en 1795. Parmi ses productions, on trouve une notice sur la cantatrice de la cour de Prusse Marguerite Louise Schick, intitulée : *Leben und Kunst der Frau Margaretha Luise Schick, Kœnigl. Preuss-Kammersængerinn;* Berlin, Dunker et Humbold, 1809, in-8°.

LEVI (Mme), née en Bretagne, vers 1715, acquit un talent très-remarquable sur le par-dessus de viole, et se fit entendre avec un brillant succès au Concert spirituel en 1745. Elle tirait de cet instrument des sons doux et purs, et exécutait de grandes difficultés avec beaucoup d'aisance. Cette dame a fait graver à Paris 6 solos pour pardessus de viole, in-fol. obl., chez Leclair.

LEVI (SAMUEL), compositeur dramatique, né à Venise, en 1813, de parents israélites, a donné en 1837, au théâtre de la Fenice, son premier opéra, intitulé : *Iginia d'Asti*, qui obtint quelque succès. Dans l'année suivante il fit représenter à Trieste *Ginevra degli Almieri*. On retrouve ce compositeur à Venise en 1844, où il fit jouer *Judith*, opéra sérieux, qui n'eut que trois représentations. On n'a pas d'autres renseignements sur cet artiste.

LEVRIER DE CHAMP-RION (GUILLAUME-DENIS-THOMAS), littérateur, né à Meulan, le 21 décembre 1749, fit ses études à Paris, et fut placé fort jeune dans les bureaux de l'intendance de cette ville. En 1777, il entra à la bibliothèque du roi, comme employé au département des manuscrits. Après avoir occupé cette place pendant vingt ans, il eut le chagrin de la perdre, en 1798, parce qu'il déplaisait à Legrand d'Aussy, homme dur et fantasque, alors conservateur des manuscrits français. Levrier de Champ-Rion obtint en 1800 une place d'expéditionnaire à la direction générale de l'enregistrement et des domaines. Nommé commis d'ordre dans la même administration, le 27 octobre 1808, il fut mis à la retraite le 12 août 1818, et mourut aliéné, le 10 mars 1825, à soixante-seize ans. Ce littérateur a écrit plusieurs livrets d'opéras-comiques qui ont eu du succès. Il a publié, dans le cinquième volume des *Mélanges de littérature étrangère*, une traduction française de quatre lettres de Métastase relatives à l'opéra italien et à la nécessité d'y opérer une réforme. Ces lettres ont été réimprimées sous ce titre : *Lettres sur la musique, traduites de l'italien, de Métastase;* Paris, 1786, in-12. Levrier de Champ-Rion avait rassemblé avant 1810 les matériaux d'une *Histoire générale de l'Opéra-Comique :* cet ouvrage n'a point été publié.

LEWALD (AUGUSTE), littérateur qui vivait à Nuremberg en 1825, a donné une traduction libre de l'Abrégé de l'histoire de la musique par Mme de Bawr, sous ce titre : *Geschichte der Musik für Freunde und Verehrer dieser Kunst;* Nuremberg, 1826, in-8°.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

LEWY (Édouard-Constantin), corniste de talent, naquit à Saint-Avold (Moselle), le 3 mars 1796. Son père, Elie Lewy, avait été musicien au service du duc de Deux Ponts. En 1812 il entra dans la musique d'un régiment après avoir été élève au Conservatoire de Paris, où il reçut des leçons de Domnich pour le cor. Après la bataille de Waterloo, Lewy voyagea en France et en Suisse ; il se fixa à Bâle, en 1817. Conradin Kreutzer, qui l'avait connu dans cette ville, et avait apprécié son talent, l'appela à Vienne en 1822, et le fit entrer au théâtre de la cour, en qualité de cor solo. En 1834 il fut nommé professeur au Conservatoire, et dans l'année suivante il reçut sa nomination de premier cor de la chapelle impériale. Il est mort a Vienne, le 3 juin 1846. On ne connaît aucune composition de cet artiste.

LEWY (Joseph-Rodolphe), frère puîné du précédent et son élève pour le cor, est considéré comme un des virtuoses de l'Allemagne sur cet instrument. Après avoir été attaché pendant plusieurs années à la chapelle royale de Stuttgard, il alla rejoindre son frère à Vienne, et devint son collègue à l'orchestre du théâtre de la cour. En 1834 il voyagea en Russie, en Suède, en Allemagne, en Angleterre, en Suisse, donnant partout des concerts avec succès. En 1837 il alla passer l'hiver à Paris, puis il accepta la place de premier cor de la chapelle royale, a Dresde. On connaît de cet artiste plusieurs duos pour cor et piano.

LEYKAM (Christophe-François-Ambroise, baron DE), né à Vienne, en 1777, fut un des amateurs de musique les plus distingués de cette ville sur le violon et le violoncelle. Vers 1803, il s'est fixé à Naples, où il résidait encore en 1812. On a gravé de sa composition : 1° Trois cavatines pour voix de soprano ; Vienne, Weigl. — 2° Trois chansons allemandes, sur des poésies de Reissig ; ibid.

LEYMERIE (Alexandre), amateur de musique à Paris, s'est fait connaître par la publication des ouvrages suivants : 1° Variations pour violoncelle, avec accompagnement de piano sur l'air : *Un bouquet de romarin* ; Paris, Hanry. — 2° *L'Harmonie en dix leçons, à l'usage des personnes qui veulent apprendre à faire un accompagnement de piano, de harpe, trio, quatuor, etc., sans faire une étude approfondie de la musique* ; Paris, chez l'auteur, 1826, in-4° de 16 pages, avec une planche de musique.

LEYSER (Georges-Sigismond), facteur d'orgues à Rothembourg sur la Tauber, vers la fin du dix-septième siècle, ne fut d'abord qu'un simple ouvrier menuisier. En 1688 il travaillait comme tel chez un docteur Weinlein à Rothembourg, mais ses progrès furent si rapides, qu'il fut en état de faire en 1691 non-seulement des réparations considérables à l'orgue de Saint-Sébald, de Nuremberg, mais même d'y ajouter un registre double de son invention, auquel il donna le nom de *Scharfonet*.

L'HOSTE. Voyez HOSTE (Spirito L').

L'HOYER (Antoine), guitariste distingué, né en France, entra fort jeune dans la troupe des comédiens français au service du prince Henri de Prusse à Rheinsberg. Vers 1800, il s'est établi à Hambourg, où il s'est livré à l'enseignement de son instrument. Quelque années après il s'est rendu à Paris. Au nombre des œuvres qu'il a publiés pour la guitare, on distingue : 1° Concerto pour guitare, avec quatuor, op. 16 ; Hambourg, Bœhme. — 2° Airs dialogués pour quatre guitares ; Paris, Schornenberger. — 3° Trio pour trois guitares, op. 29 ; Paris, Pleyel. — 4° Idem pour guitare, violon et alto ; Paris, Simon Gaveaux. — 5° Trois sonates pour guitare et violon obligé, op. 17 ; Hambourg, Bœhme. — 6° Duo idem, op. 28 ; Paris, Pleyel. — 7° Trois duos pour 2 guitares, op. 31 ; Paris, S. Gaveaux. — 8° Trois idem, op. 34 ; Paris, Frey. — 9° Six idem, op. 35 ; Paris, Meissonnier. — 10° Six sérénades faciles pour 2 guitares, op. 36 ; Paris, Janet et Cotelle. — 11° Six duos nocturnes idem, op. 37 ; Paris, Meissonnier. — 12° Plusieurs œuvres de sonates, exercices, études, airs variés et fantaisies pour guitare seule, Paris, chez tous les éditeurs.

LIBANUS (Georges), appelé Liban par M. Sowinski (1), mais dont le nom allemand pourrait bien être *Weihrauch* (encens), naquit vers 1480, à Liegnitz (Silésie). Les circonstances de sa vie sont inconnues ; on sait seulement qu'il était prêtre, qu'il se fixa en Pologne et fut professeur de langue et de littérature grecques à l'université de Cracovie, où il se trouvait déjà antérieurement à 1528. Un éloge de la musique, attribué par Meusel (*Hist. Liter. Bibliogr. Magasin*, 7e liv., 1791) à Sébastien de Felsztyn (voy. ce nom), et, d'après lui, par Gerber, Lichtenthal et Becker, paraît néanmoins appartenir à ce Libanus, si, comme le dit J. Lelewel (*Bibliographie polonaise*, 1re partie), on lit au verso du titre : *Per M. Georgium Libanum Legnicensem, dum utriusque musices elementa tironibus ejusdem negotii studiosis prælegerat. Cracoviæ excusum per Joan. Haloes, anno Deitatis incarnatæ* 1510.

(1) *Les Musiciens polonais*, etc., p. 868.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Quoi qu'il en soit, voici le titre exact de l'ouvrage dont il s'agit : *De Musica laudibus oratio, seu adhortatio quædam ad musicæ studiosos. Cui annexa est, quæ in scalis et musicæ tractatus multorum vocabulorum græcorum interpretatio, cum octo tonorum proprietatibus et totidem eorum melodiis, tetraphonis haud inconcinnis, atque alia nonnulla quæ sequens ostendit paginula. His octo tonis, tanquàm auctarium, additur peregrinus, quasi post limina reversus, qui cum cæteris tonis, fratribus suis, in pristinam redit notitiam ;* Cracoviæ, 1540, in-8°. Au nombre des ouvrages de Libanus, Daniel Janoçki, qui en donne la liste (*Janociana*, tom. I, p. 163 et suiv.), indique une dissertation intitulée : *De accentuum ecclesiasticorum exquisita ratione ;* Cracoviæ, 1539, 8 feuilles in-8°. Cet écrit concerne l'accentuation dans le chant ecclésiastique.

LIBER (Antoine-Joseph), né à Stulzbach, près de Ratisbonne, en 1732, apprit dans cette ville le violon et la composition chez Joseph Riepel, homme d'un mérite très-remarquable, et fut ensuite placé, comme maître de concerts et compositeur, à la petite cour de Donawert, puis à Ratisbonne, chez le prince de La Tour et Taxis. Un grand nombre de messes, de symphonies et de concertos a été laissé par lui en manuscrit. Cet artiste est mort à Ratisbonne, en 1809.

LIBER (Wolfgang), fils du précédent, naquit à Donawert, le 31 octobre 1758. Né avec d'heureuses dispositions, il fit de si rapides progrès dans la musique, sous la direction de son père, qu'à l'âge de huit ans il fut en état de jouer en public un concerto de violon fort difficile, et avec succès. Il entra peu de temps après au collége de Ratisbonne, pour y faire ses études littéraires. Devenu bon organiste, il apprit la composition ; puis il visita plusieurs abbayes, entre autres celle des Bénédictins de Michelfeld, qui lui plut, et où il fit profession, le 17 octobre 1779. Après la suppression de ce couvent, il se rendit à Ratisbonne, où il vivait encore en 1817. On connaît de sa composition cinq concertos pour violon, quelques messes, des antiennes, et quelques autres morceaux de musique religieuse.

LIBERATI (Antimo), né à Foligno, dans la première moitié du dix-septième siècle, eut pour premier maître de musique Grégoire Allegri (*voyez* ce nom), ainsi qu'il le dit lui-même dans un de ses écrits ; après la mort de ce savant musicien, il passa dans l'école d'Horace Benevoli. Au sortir de cette école, il fut engagé au service de la chapelle de l'empereur Ferdinand III, puis de Léopold, son successeur. De retour en Italie, Liberati obtint les places d'organiste et de maître de chapelle de Sainte-Marie *dell' Anima*, à Rome. Le 29 novembre 1661, il fut agrégé au collége des chapelains chantres de la chapelle pontificale. En 1675, il était aussi maître de chapelle de *la Santissima Trinità de' Pellegrini*, et de l'église dite *delle Stimate*. On ignore en quelle année il mourut, mais on sait qu'il vivait encore en 1685, car c'est dans cette année qu'il publia son dernier ouvrage. Beaucoup de madrigaux et d'airs composés par ce musicien existent dans plusieurs volumes manuscrits qui appartenaient autrefois à la famille Colonna, et qui ont passé depuis en la possession de l'abbé Baini. Ses oratorios sont dans les archives de Sainte-Marie *in Vallicella ;* enfin on trouve quelques-uns de ses psaumes dans une collection publiée par Cafabri, à Rome, en 1683. Liberati avait été consulté par un de ses amis sur le mérite de cinq candidats qui aspiraient à la place de maître de chapelle d'une des églises de Milan ; il répondit par un écrit rempli de bonnes observations et de faits intéressants pour l'histoire de la musique. Ce morceau, qui a été publié, a pour titre : *Lettera scritta dal sig. Antimo Liberati in risposta ad una del sig. Ovidio Persapegi*, Rome, 1684, in-4°. Liberati a laissé aussi un *Epitome istorico della musica*, qu'il dédia au pape Alexandre VII, et qui se trouve aujourd'hui en manuscrit dans la bibliothèque de l'illustre maison Chigi, à Rome. On lui doit aussi une défense d'un passage du troisième trio de l'œuvre deuxième de Corelli, publiée sous ce titre : *Lettera sopra un seguito di quinte ;* Rome, 1685. Enfin, le même musicien est auteur d'un *Ragguallo dello stato del Coro della cappella pontificia*, qui se conserve dans les archives de l'église Sainte-Marie *in Vallicella*. Adami a donné le portrait de Liberati dans ses *Osservazioni per ben regolare il Coro della cappella pontificia* (page 206). Hawkins a reproduit ce portrait dans son Histoire générale de la musique (tome 4, page 226).

LIBERT (Henri), organiste de l'église cathédrale d'Anvers, né à Groningue, dans la seconde moitié du seizième siècle, a eu de la réputation comme compositeur et comme exécutant, vers 1620. On a imprimé de lui un recueil de motets à quatre et cinq voix, intitulé : *Cantiones sacræ et suavissimæ cum vocibus quatuor et quinque compositæ ;* Anvers, P. Phalèse, 1621, in-4° obl. On trouve le portrait de ce musicien dans l'œuvre de Vandyck.

LIBERTI (Vincent), compositeur, né à Spolette, dans la seconde moitié du seizième siècle, paraît avoir vécu à Venise au commen-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

cement du dix-septième. Ses ouvrages connus sont : 1° *Il primo libro di Madrigali a cinque voci. In Venetia, appresso Ricciardo Amadino,* 1608, in-4°. Ces madrigaux n'ont pas été mis au jour par l'auteur; *Giuseppe Agabito Campelli,* son concitoyen et ami, en fut l'éditeur, et l'on voit, dans sa dédicace au cardinal Borghese, datée de Spolète, le 28 septembre 1607, qu'il a recueilli ces compositions à cause du succès qu'elles obtenaient lorsqu'elles étaient exécutées dans la maison d'un certain *signor Cecilio*, l'un des principaux habitants de cette ville. — *Il secondo libro di Madrigali a cinque voci.*; *ibid.*, 1609, in-4°. L'épître dédicatoire au cardinal Barberino est datée de Venise, le 18 avril de la même année.

LIBON (Philippe) (1), né de parents français, à Cadix, le 17 août 1775, apprit en cette ville les éléments de la musique et du violon. Ses progrès furent rapides : à l'âge de quatorze ans, il jouait déjà si bien de l'instrument qu'il avait choisi, qu'on crut qu'il était destiné à posséder un talent de premier ordre, et sa famille prit la résolution de l'envoyer à Londres continuer ses études, sous la direction de Viotti. Six années passées près de ce maître célèbre, et la fréquentation des artistes distingués qui étaient alors réunis dans la capitale de l'Angleterre, donnèrent à son talent les qualités solides par lesquelles il se fit remarquer. Dans le même temps, il fit aussi un cours de composition avec Cimador. Viotti, qui avait de l'affection pour son élève, lui fit exécuter des concertos dans quelques concerts publics, et joua même avec lui ses symphonies concertantes à Haymarket. Lorsque Haydn alla composer à Londres ses grandes symphonies, Libon eut l'honneur de lui être présenté, et ce grand homme le félicita sur sa manière d'exécuter ses quatuors. Passant à Lisbonne, en 1796, pour retourner à Cadix, Libon se fit entendre à la cour, et le prince royal de Portugal fut si satisfait de son talent, qu'il l'attacha à son service, en qualité de violoniste solo. En 1798, il se rendit à Madrid, où il fut engagé pour la musique particulière du roi; mais depuis longtemps il était préoccupé du désir de visiter Paris, et il abandonna bientôt son poste pour se rendre dans cette ville, où il arriva au mois de novembre 1800. Il donna peu de temps après un concert au théâtre de la rue de la Victoire, et s'y fit applaudir dans un concerto de sa composition. Plus tard, il joua aussi avec succès aux concerts de Mmes Catalani et Colbran. En 1804, l'impératrice Joséphine l'attacha à sa musique particulière, et en 1810 l'impératrice Marie-Louise le choisit pour accompagnateur. Lors de la restauration, il conserva sa position dans la musique particulière du roi. Cet artiste estimable est mort à Paris, le 5 février 1838, à l'âge de soixante-trois ans. On retrouvait dans l'exécution de Libon les qualités didactiques de la belle école où il avait été élevé; mais son jeu était dépourvu de génie; tout ce qu'il faisait était de bon goût; mais on eût désiré en lui plus de sensibilité et d'inspiration. Comme compositeur, il s'est fait connaître par les ouvrages suivants : 1° Premier concerto pour violon (*en ré* mineur); Paris, Pleyel. — 2° 2me idem (*en ut*); Paris, Frey. — 3° 3me idem (*en mi*); Paris, Hentz-Jouve — 4° 4me idem (*ré*); Paris, Momigny. — 5° 5me *idem* (*en sol* mineur); Paris, Pleyel. — 6° 6me idem (*en ré* mineur); Paris, Naderman. — 7° Airs variés pour violon et orchestre, op. 8, liv. 1 et 2; Paris, Pleyel. — 8° Airs variés pour violon et quatuor ou piano, op. 12, liv. 1 et 2; Paris, Naderman. — 9° Trois trios pour 2 violons et violoncelle, op. 3; Paris, Leduc. — 10° Trois *idem*, op. 6; Paris, Pleyel. — 11° Trois grands duos concertants pour deux violons, op. 4; Paris, Pleyel. — 12°30 caprices pour violon seul, op. 15; Paris, Janet. — 13° Deuxième recueil d'airs variés pour violon et quatuor, op. 12; Paris, Naderman.

LICHNOWSKI (Le prince), amateur distingué de musique, pianiste et compositeur, fut un des premiers protecteurs et des plus grands admirateurs de Beethoven. Il était issu d'une des plus nobles familles de la Pologne, et vivait à Vienne vers la fin du dix-huitième siècle, et au commencement du suivant. On a gravé de sa composition sept variations pour le piano sur le thème *Nel cor più non mi sento;* Vienne, 1798. Il avait aussi en manuscrit beaucoup d'autres productions. La princesse Lichnowski était à cette époque une des pianistes les plus remarquables de Vienne.

LICHTENAUER (....), maître de chapelle de l'électeur de Trèves, vers 1730, fut ensuite organiste à l'église cathédrale d'Osnabruck. Il a fait imprimer : 24 *Offertoria in honorem sancti Sacramenti, gloriam Virginis mundique contemptum, quatuor vocum et instrumentis;* Augsbourg, 1736.

LICHTENSTEIGER (Jean-Ernest), musicien au service du duc de Saxe-Meinungen, paraît avoir vécu d'abord à Amsterdam, où il publia, en 1762, douze sonates pour le clavecin, op. 1. Plus tard, il fit paraître à Nuremberg deux sonates pour le même instrument.

(1) Il y a erreur dans le prénom de *Pierre* qu'on a donné à cet artiste au Lexique universel de musique publié par le docteur Schilling.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

LICHTENSTEIN (Louis), baron DE, compositeur dramatique et violoniste, né avant 1770, à Lahm, dans le cercle du Bas-Mein, fut envoyé jeune à l'université de Gœttingue, pour y faire ses études. Il y continua aussi à cultiver son talent sur le violon, et acquit sur cet instrument une habileté remarquable. Pendant son séjour à Gœttingue, il brillait dans les concerts dirigés par Forkel. Ses études terminées, il eut le titre de gentilhomme de la chambre de l'électeur de Hanovre. Déjà, il était revêtu de cette dignité lorsqu'il composa à Bamberg, en 1795, ses premiers opéras. Vers 1798 le prince d'Anhalt-Dessau le nomma intendant du théâtre de sa cour et son chambellan. La situation de ce théâtre était alors peu florissante; le baron de Lichtenstein fit de notables améliorations dans le personnel des chanteurs et de l'orchestre, et le 26 décembre 1798 il y fit représenter son opéra intitulé : *Bathmendi*, dont il avait aussi composé les paroles. Le succès ne répondit pas à ses espérances, et il se vit dans l'obligation de faire de tels changements à sa pièce, qu'il n'en resta plus que le titre et la musique. L'année suivante, il donna un nouvel opéra, qui avait pour titre : *Die steinerne Braut* (la Fiancée de pierre), dont le succès fut des plus brillants. Lichtenstein et sa femme y remplissaient les principaux rôles. C'est ce même ouvrage qui a fourni le sujet de *Zampa*, opéra d'Hérold. Au commencement de 1800, Lichtenstein conduisit sa troupe dramatique à Leipsick, et y donna quelques représentations, qui prouvèrent que cette troupe était alors une des meilleures de l'Allemagne, et lui valurent des applaudissements universels. Ce triomphe lui ayant inspiré le désir de briller sur une scène plus vaste, il se démit de son intendance de Dessau, au mois d'août de la même année, et se rendit à Vienne, où le baron de Braun, directeur du théâtre de la cour, l'accueillit avec distinction et lui confia la direction de la musique de ce spectacle, ne se réservant que l'administration financière. Cédant au goût passionné qu'il avait pour la scène, Lichtenstein parut souvent lui-même dans les opéras qu'il faisait représenter; on vantait alors l'expression de son chant, et surtout son action dramatique. Après les événements de la guerre de 1805, des réformes furent faites à la cour de Vienne, et Lichtenstein, resté sans emploi, reçut du roi de Prusse un engagement pour la régie générale du théâtre royal de Berlin. Il ne quitta plus cette ville depuis lors; mais il s'y est moins occupé de la composition que de la traduction des opéras français. En 1831, il a adapté à la musique de *Guillaume Tell*, opéra de Rossini, la pièce anglaise intitulée *André Hofer*. Ce travail est, je crois, le dernier qu'il fit pour la scène. Les compositions connues de Lichtenstein sont : *Knall und Fall* (l'Éclat et la Chute), opéra en deux actes, poésie et musique, à Bamberg, en 1795. Cet ouvrage fut d'abord représenté dans une société particulière, puis en public. — 2° *Bathmendi*, grand opéra, à Dessau, en 1798. La partition, réduite pour le piano, a été gravée à Vienne, chez Weigl. — 3° *Die steinerne Braut* (la Fiancée de pierre), opéra, à Dessau, 1799. — 4° *La Sympathie*, petit opéra, en vaudevilles, Dessau, 1800. — 5° *Ende gut, alles gut* (la Fin couronne l'œuvre), *ibid.* — 6° *Die deutschen Herren in Nürnberg*, représenté à Berlin, en 1833. — 7° *André Hofer*, parodié sur la musique de *Guillaume Tell*, de Rossini. On a aussi du baron de Lichtenstein une histoire de l'Académie de chant de Berlin, sous ce titre : *Zur Geschichte der Sing-Academie in Berlin;* Berlin, 1843, in-4°. Il est mort dans cette ville, le 10 septembre 1845.

LICHTENTHAL (Pierre), docteur en médecine, compositeur et écrivain sur la musique, naquit à Presbourg, en Hongrie, dans l'année 1780. L'abbé Bertini dit qu'il se rendit en Italie dans sa jeunesse, et qu'il y fit ses études de médecine sous le docteur Frank (1); je n'ai pu vérifier l'assertion, aucun dictionnaire biographique de ces derniers temps ne fournissant de renseignements sur ce savant. Quoi qu'il en soit, il demeura à Vienne pendant plusieurs années avant qu'il se fixât à Milan, où il résida depuis 1810 jusqu'à la fin de ses jours. On ignore le nom du maître qui dirigea ses études musicales. Je le vis à Milan, en 1841, et je trouvai en lui un homme aimable, fort obligeant, aimant l'art avec passion, peu favorisé de la fortune, mais n'en désirant pas les avantages. Je le retrouvai dans la même situation en 1850, mais ayant conservé sa douce sérénité. Il m'avait promis des renseignements pour sa notice; ils ne me sont pas parvenus. Lichtenthal est mort à Milan, vers 1858. Ses premières compositions furent instrumentales; il a publié : 1° Quatuor pour piano, violon, alto et basse (en *la*), op. 4; Vienne, Haslinger. — 2° Trio pour piano, violon et violoncelle, op. 8, ibid. — 3° Trio pour piano, violon et alto, ibid. — 4° Variations pour piano seul, op. 3, ibid. — 5° Sonate (en *ut*) pour piano seul; Leipsick, Breitkopf et Haertel. — 6° Marches pour piano à quatre mains; Milan, Ricordi. Lichtenthal a composé ou arrangé une partie des ballets intitulés :

(1) *Dizionario storico-critico degli scrittori di musica*, etc., t. III, p. 24.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Il Conte d'Esser, représenté au théâtre de la Scala, à Milan, en 1818; *Cimene*, ibid., 1820; *Alessandro*, ibid., 1820.. Mais c'est surtout comme écrivain sur diverses parties de la musique qu'il s'est fait connaître avantageusement. Son premier ouvrage fut un petit traité d'harmonie et d'accompagnement, à l'usage des dames, intitulé : *Harmonik für Damen, oder Kurze Anweisung die Regeln des Generalbasses auf eine leichtfassliche Art zu erlernen* (Harmonie pour les dames, ou courte instruction pour apprendre par une méthode facile les règles de la basse continue) ; Vienne, Hofmeister, 1806, 21 pages in-fol. obl. Cet opuscule fut suivi d'un traité de l'influence de la musique dans les maladies, publié en allemand, sous ce titre : *Der musikalisch Artz, oder Abhandlung von dem Einflusse der Musik auf den menschlichen Körper, und von ihrer Anwendung in gewissen Krankheiten* ; Vienne, Wappler et Beck, 1807, in-8° de 107 pages. Une traduction italienne de cet ouvrage a paru à Milan, en 1811, chez Maspero ; elle est intitulée : *Trattato dell' influenza della musica sul corpo umano, e del suo uso in certe malattie.* Dans la même année où l'édition allemande de cet ouvrage fut publiée, son auteur fit paraître aussi une petite méthode de composition sous ce titre : *Orpheik, oder Anweisung die Regeln der Komposition auf eine leichte und fassliche Art zu erlernen* (Art d'Orphée, ou instruction pour apprendre la composition par une méthode courte et facile) ; Vienne, Steiner, 23 pages in-fol. obl., avec 42 pages d'exemples. Une notice biographique sur la vie de Mozart a été publiée par Lichtenthal; elle a pour titre : *Cenni biografici intorno al celebre maestro W.-A. Mozart, estratti da dati autentici.* Milan, Silvestri, 1814, in-8° de 40 pages. Cette notice contient quelques faits intéressants qui ne sont pas dans celles qui avaient été publiées précédemment. Après cette publication, M. Lichtenthal s'est livré à la rédaction d'un dictionnaire et d'une bibliographie de la musique; il employa à cet ouvrage, le plus considérable de ses travaux, douze années de recherches. Le livre parut enfin sous ce titre : *Dizionario e Bibliografia della musica* ; Milan, Fontana, 1826, 4 volumes in-8°. Les deux premiers volumes renferment le dictionnaire technique et historique de l'art. Cette partie du travail de M. Lichtenthal est fort estimable; on y trouve un grand nombre d'articles où la matière est bien traitée, et qui ne sont pas, comme l'a prétendu un critique français, une simple traduction du Lexique de Koch. Les deux autres volumes contiennent la bibliographie. Les bases du travail sont la Littérature générale de la musique, par Forkel, et le nouveau Lexique des musiciens de Gerber. Un peu trop confiant dans l'autorité de ces deux auteurs, surtout du premier, Lichtenthal a souvent copié leurs fautes, et lui-même y a ajouté quelques erreurs; de plus, un grand nombre de fautes typographiques, particulièrement dans les noms propres et les dates, obligent à n'user de son livre qu'avec précaution; néanmoins, les additions nombreuses qu'il a faites au travail de ses devanciers, pour continuer le tableau de la littérature de la musique jusqu'à l'époque de sa publication, donnent du prix à celle-ci, malgré ses défauts et ses omissions. Une traduction française des deux premiers volumes du livre de Lichtenthal, par M. Dominique Mondo, a paru sous ce titre : *Dictionnaire de musique par le Dr. Pierre Lichtenthal, traduit et augmenté*, etc. ; Paris, 1839, 2 vol. gr. in 8°. Le dernier ouvrage de Lichtenthal est un traité de la théorie du beau dans les arts, particulièrement dans la musique ; il a pour titre : *Estetica, ossia dottrina del bello e delle belle arti.*; Milan, 1831, in-8° de 435 pages. Dans la première partie de ce livre, l'auteur traite du beau, ou de l'esthétique en général; dans la seconde il analyse chaque art en particulier, et spécialement la musique (pages 210 à 272). Il s'y montre partisan du système de l'imitation comme principe du beau. En général, ses vues manquent de profondeur.

LICKL (Jean-Georges), né le 11 avril 1769, à Kornneubourg, dans la basse Autriche, s'est fait connaître à Vienne comme compositeur et professeur de piano. Il a joui aussi de la réputation d'un organiste distingué. Parmi les opéras qu'il a écrits pour le théâtre Schikaneder, on remarque : 1° *Der Zauberpfeil* (La Flèche enchantée). — 2° *Der Bruder von Kakrau* (Le Frère de Kakrau). — 3° *Astaroth, der Verführer* (Astaroth le séducteur). — 4° *Faust Leben, Thaten und Hœllenfahrt* (La Vie, les aventures et la descente de Faust aux enfers). — 5° *Der vermeinte Hexenmeister* (Le Sorcier supposé). — 6° *Der Orgelspieler* (L'Organiste). — 7° *Der Durchmarsch* (La Traversée). — 8° *Der Brigitta-Kirchtag* (Le Jour de Ste-Brigitte), etc. En 1806, Lickl a été nommé maître de chapelle de l'église principale de Fünfkirchen, en Hongrie; depuis ce temps il a écrit beaucoup de messes, vêpres, psaumes, motets, antiennes, hymnes, litanies, et autres compositions religieuses, dont il n'a été publié qu'un petit nombre. Cet artiste est mort à Fünfkirchen, le 12 mai 1843. Ses principaux ouvrages gravés sont : 9° Deux suites d'harmonies à 6 parties; Vienne, Haslinger. — 10° Quintette pour flûte, hautbois, clarinette, cor et basson ; ibid. — 11° Trois grands quatuors

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

pour 2 violons, alto et violoncelle, op. 1; Offenbach, André. — 12° Trois trios pour violon, alto et basse, op. 17; Augsbourg, Gombart. — 13° Trois quatuors pour flûte ou hautbois, violon, alto et basse, op. 28; Vienne, Haslinger. — 14° Quatuor pour piano, flûte, alto et violoncelle, op. 26; ibid. — 15° Trois sonates pour piano, violon et violoncelle, op 2; Vienne, Cappi. — 16° Grande sonate brillante pour deux pianos, op. 30; Vienne, Haslinger. — 17° Sonate pour piano a 4 mains, op. 3; Vienne, Cappi. — 18° Sonate brillante, *idem.*, op. 31; Vienne, Haslinger. — 19° Trois sonates pour piano seul, op. 5; Vienne, Artaria. — 20° Plusieurs thèmes variés; idem. — 21° Plusieurs cahiers de valses et de danses; idem, ibid. — 22° Litanies à 4 voix avec 2 violons, 2 clarinettes, 2 cors, contrebasse et orgue, Nos 1 et 2; ibid. — 23° Deux *Regina cœli* à 4 voix, 2 violons, 2 clarinettes, 2 cors, basson, contrebasse et orgue; ibid. — 24° Deux *Salve Regina* à 4 voix avec 2 violons, 2 clarinettes, 2 cors, basson, contrebasse et orgue; ibid. — 25° Offertoire pour viole solo, quatre voix, quatuor et orgue; Vienne, Trentsensky.

LICKL (Charles-Georges), fils du précédent, né à Vienne le 28 octobre 1801, employé dans les bureaux de la cour impériale, n'a point eu d'autre maître que son père pour la musique. Il joue bien du physharmonica. On a gravé de sa composition : 1° *Polyhymnia*, suite de pièces choisies pour physharmonica ou flûte et piano, Vienne, Mechetti. — 2° *Les Quatre saisons de l'année*, poëme en musique caractéristique pour piano, op. 17; Vienne, Cappi. — 3° Les Charmes de Presbourg, rondo pour le piano, op. 16; ibid. — 4° Environ dix autres rondos ou rondinos; idem., ibid. — 5° Des Variations sur différents thèmes, idem.; Vienne, Haslinger et Pennauer. — 6° Des danses et des valses, idem.

LICKL (Égide-Charles), deuxième fils de Jean-Georges, est né à Vienne, le 1er septembre 1803. Il est aussi élève de son père, et s'est fait remarquer comme pianiste, guitariste et compositeur. Il est fixé à Trieste. Ses œuvres se composent de musique religieuse et instrumentale : j'ignore s'il en a été publié quelques morceaux.

LIDL (Antoine), né à Vienne, vers 1740, a été un des virtuoses les plus distingués sur le baryton ou violoncelle d'amour. Il brillait encore a Berlin en 1784; mais Burney nous apprend, dans son Histoire générale de la musique, que cet artiste avait cessé de vivre en 1789. On a gravé de sa composition sept œuvres, chacun de six pièces consistant en duos, quatuors et quintettes, pour violon, flûte et violoncelle. On connaît aussi de lui un *andante* avec des variations pour le clavecin, gravé a Berlin en 1784 : enfin, il a laissé en manuscrit quelques pièces pour la basse de viole.

LIEBAU (Frédéric-Guillaume), organiste à l'église Saint-Benoît de Quedlinbourg, est né le 14 novembre 1802, a Wickerode, dans le comté de Stolberg. Il est élève de Hummel pour le piano, l'orgue et la composition. En 1837, il fit un voyage en Suède et fit exécuter à Stockholm son oratorio *Die Pfade zur Gottheit* (Les Voies de la Divinité). Dans la même année, un autre oratorio de sa composition, intitulé *Die Reue des Petrus* (Le Repentir de saint Pierre), fut exécuté à Quedlinbourg. On connaît aussi de lui des cantates, des *Lieder*, etc. Cet artiste a publié peu d'ouvrages, mais il a en manuscrit les psaumes 96 et 116, avec orchestre, sur le texte de Mendelssohn, *la Fête de la musique*, grande cantate, plusieurs chants avec ou sans accompagnement, des quatuors, des sonates et d'autres ouvrages, pour le piano. On a imprimé de sa composition : *Les Délassements musicaux du soir, pour les amateurs*, consistant : 1° en Un quintetto pour piano, deux flûtes et deux violons, avec violoncelle *ad libitum*. — 2° Variations sur un thème connu, idem; Quedlinbourg, Basse. Cet artiste est mort à Quedlinbourg, le 27 juillet 1843, à l'âge de quarante ans et quelques mois.

LIEBE (Chrétien), organiste à Frauenstein, en Misnie, naquit à Freyberg, le 5 novembre 1654. Ses études furent brillantes, et il apprit en peu de temps le latin, le grec, l'hébreu et le syriaque. Il cultivait aussi la poésie avec succès, et a laissé, comme organiste, un grand nombre de compositions pour l'église, qui sont restées en manuscrit. En 1690, il fut appelé à Zschopau, en qualité de recteur de l'école; il y mourut, le 3 septembre 1708.

LIEBE (Édouard-Louis), pianiste et compositeur, né à Magdebourg, le 26 novembre 1819, y reçut sa première éducation musicale de son parent le professeur Schwarz. En 1841 il alla à Cassel étudier le contrepoint, chez le directeur de musique Baldewein. Il y reçut aussi des leçons de composition de Spohr. Ce musicien célèbre fit exécuter par les musiciens de la chapelle ducale un psaume a 4 voix et orchestre, et l'ouverture pour le drame de Schiller, *Guillaume Tell*, de la composition de M. Liebe. En 1844, cet artiste fut nommé directeur de musique à Coblence, et dans la même année il visita le midi de la France avec une troupe d'opéra allemand; puis il fut directeur d'une société

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de musique d'église à Mayence, où il écrivit une messe solennelle, qui obtint le suffrage des connaisseurs. En 1846, M. Liebe fut appelé à Worms pour y diriger la société de musique; quatre ans après il s'est fixé à Strasbourg, comme professeur de piano : il y était encore en 1850. On a publié de sa composition un grand nombre de *Lieder* avec accompagnement de piano, ou de piano et violoncelle; des ballades pour voix de basse, op. 6 et 7; des chants pour des chœurs d'hommes, op. 8, 9 et 12; des fantaisies pour piano, op. 16 et 18; des chants sans paroles pour le même instrument, op. 15, et beaucoup d'autres ouvrages du même genre. M. Liebe a en manuscrit de grandes compositions, telles que symphonies, ouvertures, psaumes avec orchestre, messes, etc.

LIEBENWEIN (Gaspard), chanteur du chœur, à la cathédrale de Grætz, et professeur de chant choral à la maîtrise de cette église, vers 1830, est auteur d'un petit ouvrage élémentaire intitulé : *Theoretisch-praktische Anleitung zum Choralgesang* (Introduction théorique et pratique au chant choral); Grætz, Kelser, 1832, in-4° de 31 pages.

LIEBER (...), secrétaire et conseiller du comte de Spauer, président de la chambre de Wetzlar, mort vers 1780, a fait graver de sa composition six sonates pour le clavecin, avec accompagnement de violon; Manheim, 1775.

LIEBESKIND (Georges-Gotthilf), célèbre flûtiste allemand, naquit à Altenbourg, le 22 novembre 1732. Il n'avait que huit ans lorsqu'il suivit à Bayreuth son père, bassoniste distingué. Celui-ci voulait faire apprendre le basson à son fils; mais le jeune Liebeskind ayant montré de l'aversion pour cet instrument et un goût prononcé pour la flûte, on lui laissa le choix de ce dernier instrument, sur lequel il fit de rapides progrès. A l'âge de dix-sept ans, il fut admis dans la chapelle du margrave de Bayreuth, qui le confia aux soins de Quanz, en 1756. Ce maître, obligé de résider à Potsdam pour son service près du roi, conduisit Liebeskind à Berlin, près de Lindner, son ancien élève, et première flûte de la chapelle royale. De retour en cette ville dans la même année, Quanz s'occupa lui-même à perfectionner le talent du jeune flûtiste, et l'affection qu'ils prirent l'un pour l'autre fut si vive, que le maître donnait deux leçons par jour à son élève, et qu'ils ne se quittaient point. En 1759, Liebeskind dut retourner à Bayreuth; il y resta jusqu'à la mort du prince; puis il alla à Anspach en 1769, avec tout l'orchestre de la cour de Bayreuth. Il est mort à Anspach, en 1800. Cet artiste n'a rien composé; mais son talent d'exécution était si parfait, qu'il a joui d'une réputation de grand artiste dans toute l'Allemagne.

LIEBESKIND (Jean-Henri), fils du précédent, né à Bayreuth, en 1768, apprit de son père à jouer de la flûte, et fit de bonnes études littéraires et scientifiques. Après avoir obtenu le grade de docteur en droit, il fut nommé conseiller de la haute cour de justice de Bavière, à Bamberg, où il vivait encore en 1808. Amateur distingué sur la flûte, il ne s'est pas borné au talent d'exécution, car on lui doit une excellente dissertation insérée dans la Gazette musicale de Leipsick (1807, n°s 7 et suiv., 47 et suiv.; 1808, n°s 6 et 7), sous ce titre : Fragments d'un essai philosophico-pratique, non imprimé, sur la nature du son et le jeu de la flûte allemande. Il a donné aussi dans la douzième année du même recueil un bon article sur le double coup de langue (p. 665 et suiv.).

LIEBICH (Godefroid-Sigismond), directeur de la chapelle du comte de Reuss-Plauischen et secrétaire intime du prince, naquit à Frankenberg, en Misnie, le 22 juillet 1672. Son père, *cantor* du lieu, lui enseigna les éléments de la musique, puis il fréquenta le collége de Bautzen, et alla ensuite à Jéna pour étudier la médecine; mais son penchant pour l'art musical lui fit abandonner cette science, et après un an de séjour à l'université, il se rendit à Dresde pour suivre sa nouvelle carrière, favorisé par une belle voix de ténor, qui lui procura de l'emploi dans les églises. En 1695 il obtint la position de secrétaire chez le comte de Reuss, à Schleitz, dans le Voigtland, puis il fut chargé des fonctions de maître de chapelle. Il mourut le 1er juin 1727. Parmi les compositions qu'il a laissées en manuscrit, on remarque : 1° Motets sur les textes des évangiles, pour une année entière, à voix seule, 2 violons, 2 violes et basse continue. — 2° Une année complète de motets sur les mêmes textes, à 4 voix et orchestre.

LIEBICH (Ernest-Jean-Gottlob), facteur d'instruments à archet établi à Breslau, naquit le 27 octobre 1796, à Reibnitz, près de Hirschberg (Silésie). Son oncle, Gottfried Liebich, fabricant de violons à Breslau, le reçut jeune dans sa maison, et lui enseigna les éléments de son état. Après la mort de ce parent, en 1812, le père d'Ernest Jean-Gottlob Liebich, vint recueillir la succession de son frère, et s'établit dans son atelier. Ernest continua de travailler dans cette maison, et par son activité, son application et ses études, il parvint à établir, en 1819, une maison pour la fabrication des instruments à archet, des harpes et des guitares. Les soins qu'il donnait à la fabrication de ses instruments l'eurent

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

bientôt fait connaître avantageusement, et sa réputation franchit les frontières de la Silésie. Peu d'artistes de ce pays jouent d'autres instruments que ceux qui sont sortis de ses ateliers. Il en expédie aussi en Pologne, en Russie, et dans les provinces prussiennes de la mer Baltique. Liebich a beaucoup étudié la construction des instruments de Stradivarius et de Guarnerius, consultant aussi les artistes et les acousticiens dans le but de perfectionner ses produits. Au moment où cette notice est écrite (1862), il est âgé de soixante-six ans et conserve l'activité de sa jeunesse.

LIEBMANN (Mme HÉLÈNE), née REISE, amateur de musique, pianiste distinguée, est née à Berlin, en 1796. Élève de Lauska, elle étonna par son habileté dans un concert donné à Berlin en 1806, quoiqu'elle ne fût âgée que de dix ans. En 1814, elle s'est mariée; deux ans après, elle s'est rendue à Londres, où elle paraît s'être fixée. Les compositions de cette dame se font remarquer par un sentiment expressif et par des traits brillants. On a gravé sous son nom : 1° Quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle, op. 13; Leipsick, Peters. — 2° Trios pour piano, violon et violoncelle, op. 11 et 12; ibid. — 3° Sonates pour piano et violon, op. 9 et 14; ibid. — 4° Sonates pour piano seul, 3 œuvres; ibid. — 5° Thèmes variés pour piano seul; Vienne, Mechetti, Artaria et Mollo. — 6° Des danses allemandes pour piano; Vienne, Artaria. — 7° idem; Berlin.

LIEUTAUD (PIERRE), instituteur à Vaison, est né Carpentras, en 1799. On a de lui un ouvrage intitulé : *Manuel des soixante heures musicales; méthode unique et garantie infaillible pour apprendre soi-même et enseigner aux autres à lire, vocaliser, solfier et chanter la musique*, etc.; Avignon, imprimerie de Peyri, 1838, in-8°.

LIGHT (E.), guitariste anglais, vivait à Londres vers la fin du dix-huitième siècle, et y a publié : *The Art of playing the guitar, to which is annexed a selection of the most familiar lessons, divertissements, songs, airs, etc.* (L'Art de jouer de la guitare, etc.); chez Preston, 1795.

LIGHTFOOT (JEAN), orientaliste anglais, né à Stoke, dans le comté de Stafford, en 1602, commença ses études au collége de Morton-Green, et les acheva à l'université de Cambridge. Devenu bachelier, il fut le collaborateur de Whitehead, son premier maître, et enseigna pendant deux ans le grec dans le collége de Rapton; puis ayant été ordonné prêtre, il fut successivement chapelain de lord Cotton, pasteur à Hone, et en 1643 ministre de la paroisse Saint-Barthélemy, à Londres, docteur en théologie en 1652, et chancelier de l'université de Cambridge. Il mourut à Ely, dont il était chanoine, le 6 décembre 1675. Au nombre des livres de ce savant on en trouve un qui a pour titre : *Description of the Temple, as it stood in the days of our Saviour* (Description du temple de Jérusalem, tel qu'il était au temps de notre Sauveur); Londres, 1650, 1 vol. in-4°. Il en a été fait une traduction latine, publiée à Rotterdam, 1686, in-fol. Dans la deuxième section du premier livre de cet ouvrage (chap. 7), Lightfoot traite des chantres et de la musique du temple, ainsi que des instruments qui y étaient en usage.

LIGNE (Le prince CHARLES DE), fils aîné du prince de ce nom, si célèbre par son esprit, naquit au château de Belœil, dans le Hainaut, en 1769, reçut une éducation brillante, et entra de bonne heure au service militaire en Autriche. Vers 1790 il vivait à Vienne; mais ayant voulu servir comme volontaire dans l'expédition des Prussiens en Champagne, il fut tué dans un combat, le 14 septembre 1792. Aussi distingué par ses talents que par sa valeur et sa haute naissance, ce prince cultivait la musique avec succès. Il a publié à Vienne, chez Artaria, en 1791, trois recueils d'airs français, variés pour le clavecin.

LIGNEVILLE (Le marquis EUGÈNE DE), prince de Conca, né près de Nancy, en 1730, chambellan de l'empereur d'Autriche, directeur général de la musique de la cour de Toscane, et membre de l'Académie des Philharmoniques de Bologne, eut un talent distingué comme amateur de musique. En 1768, il a fait graver à Florence un *Salve Regina* de sa composition, en canon perpétuel à trois voix. Il a publié un autre *Salve Regina* à 2 voix avec orgue, à Bologne, chez Lelio della Volpe (sans date), in-4°. Burney possédait aussi en manuscrit un *Dixit* à 4 voix et orchestre de cet amateur, et l'abbé Santini a, sous le même nom, un *Stabat Mater*, en canon perpétuel à trois voix. J'en possède aussi une copie. C'est une composition d'un mérite fort distingué et d'une inspiration originale.

LIGOU (PIERRE), né à Avignon, en 1749, fit ses études au séminaire de cette ville, et fut longtemps appelé *l'abbé*, parce qu'il avait porté le petit collet, tant au séminaire qu'au chœur de l'église cathédrale. En 1769, il obtint la place d'organiste à Alais, et conserva cette position toute sa vie. Il y était encore, âgé de soixante-treize ans, en 1822. Ligou a fait jouer aux petits théâtres de Paris : 1° *Argent fait tout*, opéra-comique en un acte. — 2° *Les deux Aveugles de Franconville*, idem. Celui-ci a obtenu un brillant succès. Ligou avait aussi en manuscrit :

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Armide, opéra en cinq actes, de Quinault, et *Samson*, de Voltaire. Il a écrit des messes, des motets, et un *Te Deum*, qui ont eu de la réputation dans le midi de la France. Ligou était aimable, bon et spirituel : il fut lié d'amitié avec Mme Bourdic-Viot. Quelqu'un demandait à cette dame ce qu'elle avait trouvé de curieux dans la petite ville d'Alais, elle répondit : *Je n'y ai vu que l'abbé Ligou.*

LILIEN (Mme la baronne ANTOINETTE DE), amateur de musique et pianiste distinguée, vécut à Vienne vers la fin du dix-huitième siècle. Elle y a fait graver en 1799 : 1° Huit variations pour le piano, sur le thème *Pria ch' io l'impegno*. — 2° Sept variations sur un thème du ballet d'Alcine, op. 2 ; ibid., chez Eder. — 3° Neuf variations *idem* sur un thème original ; ibid.

LILIEN (Mme la baronne JOSÉPHINE DE), sœur de la précédente, cultiva aussi la musique avec succès, et fit graver de sa composition : 1° Dix variations pour le piano sur le thème d'une romance ; Vienne, Eder, 1800. — 2° Dix variations *idem* sur le thème : *La Rachelina*, op. 2, ibid.

LILLO (JOSEPH), compositeur dramatique, est né vers 1813, à Galatina, dans la province de Lecce, au royaume de Naples. Entré fort jeune au collége de musique de *S. Pietro a Magella*, à Naples, il y fit toutes ses études pour le chant, le piano et la composition. Son premier essai pour le théâtre fut *La Moglie per ventiquattr'ore*, représenté sur la petite scène du Lycée musical. L'opéra bouffe *il Gioiello*, du jeune artiste, fut représenté au théâtre *Nuovo* de Naples, en 1836, et fut bien accueilli par le public. Cet ouvrage ne fut pas moins heureux à Florence, en 1838, et fut remis en scène à Naples l'année suivante. Quelques morceaux de cet opéra ont été publiés avec accompagnement de piano, à Milan, chez Ricordi. M. Lillo écrivit en 1837 *Odda di Bernauer*, drame musical qui n'eut qu'un succès médiocre à Naples, et ne réussit pas mieux à Milan, en 1840. Ricordi a publié quelques morceaux de cet opéra. En 1838, on joua du même compositeur *Rosamunda* à Venise, et dans la même année M. Lillo écrivit à Rome *Alisia di Rieux*. Son opéra *Il Conte di Chalais*, fut représenté au théâtre Saint-Charles de Naples, en 1840, et dans la même année il donna à *La Pergola*, de Florence, *La Madista*, à laquelle succéda, à Naples, en 1841, *L'Osteria di Andujar*, qui fut joué deux ans après à la Scala de Milan. *Cristina di Scozzia* fut joué aussi à Naples en 1841, et n'eut qu'un succès contesté. Après un repos de deux années, M. Lillo donna, dans la même ville, *Lara*, drame musical, qui ne réussit pas. Je n'ai plus de renseignements sur cet artiste dans la suite de sa carrière. On connaît de M. Lillo quelques petites pièces pour le piano, publiées à Milan, chez Ricordi.

LIMMER (FRANÇOIS), compositeur, pianiste et violoniste distingué, est né à Vienne, et y a eu pour maître le chevalier de Seyfried, maître de chapelle de la cour. Ses premiers ouvrages ont été publiés en 1830. Parmi ses plus importantes compositions, on remarque : 1° 1er quatuor pour deux violons, alto et basse, op. 10 (en *sol*) ; Vienne, Mechetti. — 2° Grand quintette pour piano, violon, viole, violoncelle et contrebasse, op. 13 ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. Un opéra du même artiste, intitulé *Die Alpenhütte* (La Chaumière des Alpes), a été représenté en Allemagne, dans l'année 1845. *L'Universal Lexikon der Tonkunst*, de M. Bernsdorf, ne fournit aucun renseignement sur cet artiste.

LIMNANDER DE NIEUWENHOVE (ARMAND), compositeur, né à Gand, le 22 mars 1814, d'une famille honorable, anoblie en 1683, fut envoyé, dans sa jeunesse, par sa famille au collége des Jésuites de Fribourg, pour y faire ses études littéraires. Il y resta plusieurs années, et cultiva aussi la musique. Le P. Lambillotte fut un de ses maîtres pour cet art. De retour en Belgique, M. Limnander se maria et s'établit à Malines. Animé du désir d'y faire prospérer le goût de la musique, il y réunit quelques amis et fonda la société Symphonique des amateurs, dont il fut nommé directeur. Parmi les membres de cette société, quelques-uns avaient de bonnes voix de ténor et de basse : M. Limnander en forma une section chorale de cette même société qui, pendant l'hiver de 1838-1839, commença ses exercices. M. Limnander écrivit pour ces amateurs des chants à plusieurs voix, qui furent les premières bases de sa réputation, et dont il dirigea l'exécution avec autant d'intelligence que de sentiment vrai de l'art. En 1841, l'association chorale dont il était le chef, et qui était alors composée d'environ vingt-cinq chanteurs, prit le titre de *Réunion lyrique*, ouvrit des concours de chœurs et entra en lice avec les meilleures sociétés chorales de la Belgique. Cette époque est celle où les facultés de M. Limnander pour la composition prirent leur essor ; il écrivit une multitude de chœurs remplis d'effets nouveaux, parmi lesquels on remarque ceux qui ont pour titres : *O ma charmante ! Hymne à l'Harmonie, Bolero, les Gueux de Mer, les Enfants de la Nuit, Hymne à l'Amitié, le Départ des Pasteurs, l'Aube du jour, la Revue des Ombres*, etc. Toutes ces productions ont été gravées.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Ce fut au milieu de ses succès que M. Limnander comprit que son instruction dans l'art d'écrire correctement la musique était incomplète. Il vint alors demander des conseils à l'auteur de ce Dictionnaire, qui l'encouragea et lui fit faire un cours de composition. En 1845, poussé par le désir de travailler pour la scène, il fit un premier voyage à Paris, et, porteur de lettres de recommandation du marquis de Rumigny, alors ambassadeur de France à Bruxelles, il fut bien accueilli par le roi Louis-Philippe et par les principaux personnages de sa cour. Dans une nouvelle excursion qu'il fit à Paris, en 1846, M. Limnander obtint du succès par l'exécution de quelques-uns de ses chœurs, dans lesquels il fit entendre les effets d'un chœur *a bocca chiusa* accompagnant un chant solo, effets jusqu'alors inconnus en France. Enfin, en 1847, M. Limnander prit la résolution de se fixer à Paris, et le 31 mars 1849 il fit jouer au théâtre de l'Opéra-Comique *Les Monténégrins*, drame musical en trois actes. Bien qu'il y eût encore dans cet ouvrage un reste d'inexpérience dans l'art d'écrire, un sentiment énergique de l'expression dramatique s'y faisait remarquer dans les finales du premier et du second acte et l'on y distinguait de beaux chants et des chœurs d'un effet pittoresque. Le succès de l'ouvrage fut complet. *Le Château de la Barbe-Bleue*, opéra en trois actes joué au même théâtre, le 1er décembre 1851, fit voir que le talent de M. Limnander avait fait de grands progrès dans l'art d'écrire et d'instrumenter. Si cet ouvrage, dans lequel les idées ont de la distinction et dont la partition renferme plusieurs beaux morceaux, n'a pas obtenu le succès d'éclat des *Monténégrins*, la froideur du livret en fut la cause ; mais la réputation du compositeur n'en fut pas moins en progrès dans le public et parmi les artistes. La mauvaise influence d'un sujet mal choisi et d'une pièce mal faite se fit sentir davantage encore à la représentation du *Maître chanteur*, grand opéra en deux actes, qui fut joué le 20 octobre 1853. Ainsi que l'ont dit les critiques des journaux de musique, l'ouvrage ne fut sauvé à la première représentation que par l'œuvre du compositeur. Quoique jeune et désireux de se faire une carrière active au théâtre, M. Limnander mettait de longs intervalles entre chacune de ses productions, à cause de la rareté des bons livrets destinés à la musique, et surtout par la mauvaise organisation des théâtres lyriques de Paris, dont les privilèges sont donnés habituellement à des spéculateurs inintelligents, étrangers à l'art et incapables d'apprécier le talent d'un artiste et le mérite d'un ouvrage. M. Limnander fit la dure épreuve des effets de cette déplorable organisation après *Le Maître chanteur*, en dépit du rang honorable qu'il tient parmi les meilleurs compositeurs dramatiques de la France ; car six années s'écoulèrent avant qu'il pût faire représenter au théâtre de l'Opéra-Comique son *Yvonne*, le 29 novembre 1859. *Yvonne*, drame lyrique en trois actes, est incontestablement un des meilleurs opéras joués depuis dix ans à ce théâtre : cependant cet ouvrage, après avoir attendu longtemps son tour de représentation au *théâtre Lyrique*, dut être transporté à l'Opéra-Comique, et quoiqu'il ait complétement réussi, et que les journaux se soient accordés sur les éloges donnés à la partition de M. Limnander, la détestable administration qui mettait alors ce théâtre en péril n'en fit donner qu'un petit nombre de représentations.

M. Limnander s'est livré aussi à la composition de la musique religieuse : en 1845, il a écrit un *Te Deum* qui fut exécuté à l'église Sainte-Gudule de Bruxelles, à l'occasion de l'anniversaire du couronnement du roi. Une messe de *Requiem* lui fut demandée par le gouvernement belge pour l'anniversaire des journées de septembre 1830, et fut exécutée en 1852. Il est enfin l'auteur d'une cantate exécutée à Bruxelles à la majorité politique du duc de Brabant, et d'un *Chant solennel* pour les fêtes nationales de 1856.

LIND (JENNY), plus tard Mme GOLDSCHMIDT, cantatrice célèbre, est née à Stockholm, le 8 février 1820. Le comte Pucke, directeur du théâtre de la cour, l'admit à l'école de chant qui y est attachée : elle y reçut des leçons d'un maître nommé *Berg*. Elle joua d'abord à Stockholm le rôle d'*Agathe* dans le *Freyschütz*, puis ceux d'*Euriauthe*, d'*Alice* (dans *Robert le Diable*), et enfin de *La Vestale* : dans tous elle obtint un brillant succès. Cependant Mlle Lind avait compris qu'il lui restait beaucoup à apprendre pour posséder le mécanisme de l'art du chant : elle prit la résolution d'abandonner momentanément la scène, et se rendit en 1841 à Paris, où elle reçut des leçons de Manuel Garcia, pendant neuf mois. Ce professeur ne discerna pas dans son élève les précieuses qualités qui allaient bientôt la rendre l'objet d'un enthousiasme sans exemple : il lui préférait Mlle Nissen, dont il dirigeait aussi l'éducation vocale, à la même époque. Meyerbeer, qui se trouvait alors à Paris, et qui eut occasion d'entendre Jenny Lind, en jugea mieux, et lui prédit la brillante carrière qu'elle allait parcourir. Ayant obtenu une audition à l'Opéra en 1842, elle n'y produisit aucun effet, et ne fut pas engagée. Blessée dans son amour-propre à

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

cette occasion, elle prit la résolution de ne jamais rentrer en France, et rien n'a pu la décider depuis lors à retourner à Paris. Au mois d'août 1844, le maître la retrouva à Berlin, où elle apprenait l'allemand. Appelée à Stockholm au mois de septembre suivant, pour la fête du couronnement du roi Oscar, elle s'y rendit; puis elle retourna en octobre à Berlin, où elle avait contracté un engagement avec l'administration du théâtre royal, pour chanter le rôle principal dans *Le Camp de Silésie*, nouvel opéra de Meyerbeer. Elle débuta par le rôle de *Norma*, dans lequel elle excita des transports d'admiration, qu'elle retrouva aussi dans l'ouvrage de l'auteur de *Robert* et des *Huguenots*. Elle resta à Berlin jusqu'au mois de mars 1845. Au mois d'avril, elle chanta à Hambourg, après quoi elle se rendit, au mois d'août de la même année, à Cologne, et chanta aux concerts de la cour de Prusse au château de Bruhl, à celui de Stolzenfels et à Coblence, à l'occasion de l'inauguration de la statue de Beethoven, à Bonn. Je l'entendis dans ces concerts, et lui trouvai un charme remarquable dans l'organe et une vocalisation facile et correcte; mais sa manière de phraser manquait de largeur et d'accentuation expressive. Après cette excursion, elle retourna à Stockholm par Copenhague, où elle se fit entendre avec le même succès. Un engagement lui ayant été offert à Vienne, elle l'accepta et arriva dans cette ville le 18 avril 1846. En 1847 elle débuta au théâtre de la Reine, à Londres, et y excita des transports frénétiques. De retour à Stockholm, à la fin de la même année, elle y fut l'objet d'ovations extraordinaires, et les coupons de places, pour les représentations qu'elle y donna, furent mis à l'enchère. Les événements qui agitèrent l'Allemagne et une partie de l'Europe en 1848 la décidèrent à rester en Suède pendant toute cette année, à l'exception d'un voyage qu'elle fit à Manchester pour le festival qui y fut donné au mois de septembre. De retour à Londres, au printemps de 1849, elle reparut au théâtre de la Reine pendant toute la saison, et y produisit une si vive émotion, qu'aucun autre artiste ne put fixer l'attention publique, en quelque genre que ce fût. Jamais rien de semblable ne s'était vu. La reine, le prince Albert, la cour et la haute aristocratie ne manquèrent pas d'assister à toutes les représentations, et, bien que le prix des places eût été doublé, la salle fut encombrée de spectateurs pendant toute la durée de la saison théâtrale, et les recettes de chaque soirée s'élevèrent à la somme de 2,000 livres sterling. Tel était l'engouement, qu'après le spectacle, les abords du théâtre étaient remplis par une foule compacte pour voir la cantatrice monter dans sa voiture, et que les places les plus rapprochées de la sortie du théâtre étaient louées plusieurs shillings.

Après avoir chanté avec non moins de succès sur la même scène pendant toute la saison de 1850, Jenny Lind s'embarqua pour l'Amérique, accompagnée du compositeur Benedict. Elle avait passé un contrat avec l'entrepreneur Barnum, qui lui avait assuré une somme énorme pour un certain nombre de représentations; mais l'enthousiasme qu'elle fit naître chez les habitants des États-Unis dépassa de beaucoup ce que le spéculateur avait espéré. La cantatrice comprit alors qu'elle pouvait espérer des bénéfices plus considérables de son talent sans l'intervention de Barnum : elle rompit avec lui, à l'expiration du contrat, et parcourut toutes les contrées de l'Union en compagnie de Benedict, qui l'accompagnait au piano partout où elle s'arrêtait. Embarquée sur les grands fleuves de l'Amérique, elle s'arrêtait dans tous les lieux qui lui paraissaient offrir les chances d'une recette de quelque importance. Le piano était tiré du bateau à vapeur; des commissionnaires, chargés de grandes affiches sur lesquelles le nom de Jenny Lind était imprimé en caractères d'une dimension colossale, parcouraient le bourg ou la ville et annonçaient la mise aux enchères des billets du concert. La curiosité excitée par ce nom qui retentissait dans toute l'Amérique, et qui partout était salué par les acclamations populaires, faisait porter les enchères à des sommes fabuleuses. On cite un tailleur qui, dans un bourg de peu d'apparence, se rendit adjudicataire du premier billet d'un de ces concerts impromptus, moyennant le prix de 200 dollars. Cette folie fit sa fortune, car on ne voulut plus être habillé que par ce tailleur mélomane. Une heure suffisait pour tout cela; une autre heure était employée pour le concert, après quoi la cantatrice s'embarquait de nouveau et allait, à quelques milles de là, faire la même opération dans une autre localité. C'est ainsi qu'elle amassa, dit-on, plus de trois millions, pendant un séjour de moins d'une année aux États-Unis. Ce fut pendant ce séjour qu'elle devint la femme du compositeur et pianiste *Otto Goldschmidt*, dont elle avait fait la connaissance à Hambourg. Je tiens ces détails de Benedict, qui l'accompagna dans toute sa tournée.

De retour en Europe, Mme Goldschmidt cessa de se faire entendre, et alla s'établir à Dresde, où elle vécut dans le repos pendant plusieurs années. Les journaux ont parlé des institutions de charité qu'elle fonda à la même époque, et auxquelles elle consacra des sommes considérables. En 1856 elle est retournée de nouveau à

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Londres. Depuis lors elle y a donné une série de concerts, où la foule s'est portée avec le même empressement qu'aux représentations où elle avait chanté pendant son premier séjour. Cependant sa voix n'a plus la même fraîcheur.

Comme actrice, Mme Goldschmidt était douée d'un instinct naturel de la scène supérieur à celui des autres cantatrices ; mais les connaisseurs lui reprochaient d'exagérer l'expression pathétique, et d'y mettre un certain caractère nerveux et violent, qui ne pouvait avoir de succès qu'en Angleterre.

On a publié plusieurs notices sur cette cantatrice célèbre; j'ai recueilli les titres de celles-ci : 1° *Jenny Lind, die schwedische Nachtgall; biographische Skizze* (Jenny Lind, le rossignol suédois ; esquisse biographique) ; Hambourg, 1845, in-8°, avec portrait. Une traduction en langue suédoise a paru sous ce titre : *Jenny Lind, den Svenska Naktergal, en biografiske Skizze;* Nordköpp, 1845, in-8°. — 2° *Jenny Lind. Skizze ihres Lebens und ihrer Künstler Laufbahn* (Jenny Lind. Esquisse de sa vie et de sa carrière d'artiste, par Jules Alfred Becher); Vienne, 1846, in-4°. Deuxième édition, augmentée; Vienne, 1847, in-8°. — 3° *G. Meyerbeer und J. Lind. Fragmente aus dem Tagebuche eines alters Musikers* (Giacomo Meyerbeer et J. Lind, Fragment du journal d'un vieux musicien, par Jean-Pierre-Lyser) ; Vienne, 1847, in-8°. — 4° *Memoirs of Jenny Lind.* Londres, 1847, in-8°, avec portrait. — 5° *Review of the performances of mademoiselle Jenny Lind, during her engagement at Her Majesty's Theatre, etc., with a notice of her life* (Revue des représentations de Mlle Jenny Lind, pendant la durée de son engagement au théâtre de Sa Majesté; avec une notice de sa vie) ; Londres, 1847, in-8°. — 6° *Jenny Lind. Skildring af hanner Lefnad* (Jenny Lind. Tableau de sa vie d'artiste) ; Stockholm, 1848, in-8°.

LINDBLAD (A.-F.), compositeur suédois, est né près de Stockholm, en 1804. Il fit ses études musicales à Berlin, sous la direction de Zelter, et vécut pendant plusieurs années dans cette ville; mais il s'est fixé dans la capitale de la Suède en 1835, et ne s'en est plus éloigné depuis lors. Le genre auquel il s'est livré de préférence est celui des chants suédois à voix seule, avec accompagnement de piano; il s'y est distingué par le caractère de l'originalité, et a mérité le nom de *Schubert du Nord*. Il en a publié divers recueils en Allemagne et à Stockholm. On cite comme un chef-d'œuvre d'expression et de nouveauté dans la forme son chant intitulé *Klosterraub*. Une symphonie de M. Lindblad a été exécutée à la *Gewandhaus* de Leipsick, en 1839. On connaît aussi de sa composition un duo pour piano et violon, op. 9 ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel.

LINDEMANN (Jean), *cantor* et musicien de la cour à Gotha, entra au service de cette cour en 1571. Il mourut en 1630. On a de lui trois suites de motets à quatre et cinq voix, publiées sous ce titre : *Decades amorum filii Dei* ; Erfurt, 1594, 1596 et 1598, in-4°.

LINDLEY (Robert), violoncelliste anglais, né en 1772, à Rotherham, dans le Yorkshire, reçut fort jeune de son père des leçons de violon ; puis à l'âge de neuf ans il commença l'étude du violoncelle. Lorsqu'il eut atteint sa seizième année Cervetto l'entendit, et fut si satisfait de la justesse de son intonation et de la belle qualité de son qu'il tirait de l'instrument, qu'il en fit son élève. Après avoir été quelque temps attaché à l'orchestre du théâtre de Brighton, il succéda à Sperati comme premier violoncelle au théâtre du Roi, en 1794. Depuis lors il a été attaché aux concerts de la musique ancienne et de la Société philharmonique de Londres, en qualité de premier violoncelliste. Lindley est mort à la fin du mois de juillet 1855. Il est dit dans le *Dictionary of musicians* (Londres, 1824, t. II) que cet artiste n'était inférieur à aucun autre violoncelliste de l'Europe ; cette assertion n'est point exacte. Cet artiste se distinguait par un beau son et beaucoup de justesse ; mais il était entièrement dépourvu de sentiment, de style, et, dans les difficultés comme dans l'expression, il est resté loin de Romberg, de Lamare, de Bohrer et surtout de Servais. Il a publié chez Broderip, à Londres, quatre concertos pour violoncelle et orchestre. Ses autres ouvrages connus sont : 1° Duos pour violon et violoncelle, op. 5; Londres, Clementi. — 2° Trios pour basson, alto et violoncelle, op. 7; ibid. — 3° Duos pour deux violoncelles, op. 6, 8, 10 et 27 ; ibid. — 4° Solos pour violoncelle, op. 9; ibid. — 5° Grand trio pour violon, alto et basse; ibid., et Bonn, Simrock. — 6° Airs variés et pots-pourris pour violoncelle, plusieurs œuvres; ibid. Lindley a eu un fils, violoncelliste aussi, qui s'est fait entendre en public pour la première fois en 1812, à l'âge de quinze ans.

LINDNER (Frédéric), né à Liegnitz, en Silésie, vers 1540, entra fort jeune dans la chapelle de l'électeur de Saxe, à Dresde. Ce prince l'envoya ensuite à l'école de Pforte, puis à l'université de Leipsick. Parti de cette ville, il alla à Anspach, où il obtint de l'emploi dans la chapelle du landgrave Georges-Frédéric. Après dix années passées au service de ce prince, il reçut en 1574 sa nomination de *cantor* à l'égliso

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Saint-Égide de Nuremberg. Il paraît avoir passé le reste de sa vie dans cette situation. Lindner a publié plusieurs recueils de motets et de madrigaux de sa composition ou de quelques musiciens célèbres de son temps. Voici les titres de ceux qui sont connus : 1° *Cantiones sacræ ;* Nuremberg, 1585. — 2° Idem, deuxième partie ; ibid., 1588. — 3° *Missæ quinque vocum*, ibid., 1591, in-4°. — 4° *Gemma musicalis, selectissimas varii styli cantiones quatuor, quinque, sex et plurium vocum continens, quæ ex diversis præstantissimorum musicorum libellis, in Italia excusis, descriptæ, et in gratiam utriusque musicæ studiosorum, uni quasi corpori insertæ et in lucem editæ sunt ;* collection de soixante-quatre madrigaux italiens composés en partie par Lindner, mais dont le plus grand nombre appartient à d'autres musiciens célèbres de ce temps, tels que Lelio Bertani, Jean de Macque, Jean-Marie Nanini, Soriano, etc. ; Nuremberg, *Cath. Gerlacchiæ*, 1588, in-4° obl. — 5° Idem, 2e partie, ibid. ; 1589. — 6° Idem, 3e partie ; ibid., 1590, in-4° obl. — 7° *Corollarium cantionum sacrarum* 5, 6, 7, 8 *et plur. vocum de festis præcipuis anni quarum antea a præstantissimis nostræ ætatis musicis Italiæ separatim editæ sunt, quædam verò nuperrime concinnatæ nec uspiam typis excusæ, ac nunc in unum quasi corpus redactæ, studio et opera Frederici Lindneri ;* Norimbergæ, 1590, in-4°. Il y a aussi dans ce recueil quelques motets de Lindner. — 8° Idem, 2e partie, ibid. ; 1590, in-4°.

LINDNER (Élie), organiste de l'église cathédrale de Freyberg, vers 1730, eut la réputation d'un artiste distingué. Il était d'ailleurs bon mathématicien et mécanicien ; ce fut lui qui traça le plan de l'excellent orgue de Freyberg, composé de quarante-cinq jeux.

LINDNER (Georges-Frédéric) : on a sous ce nom un petit ouvrage sur l'usage de la musique dans le service divin, intitulé : *Vom rechtmæssigen und Gott wohlgefælligen Gebrauch der Musik ;* Kœnigsberg, 1747, in-8°.

LINDNER (Jean-Joseph-Frédéric), flûtiste, né à Weikersheim, en Franconie, dans la première moitié du dix-huitième siècle, reçut des leçons de musique de Pisendel, frère de sa mère, puis devint élève de Quanz. Vers 1754, il fut admis dans la musique du roi de Prusse, à Berlin. Il y continua son service jusqu'à l'avénement au trône de Frédéric-Guillaume, qui lui accorda sa retraite avec une pension. Il se retira depuis lors dans une petite ville de la Prusse occidentale, où il mourut, en 1790. Cet artiste a passé longtemps pour un des plus habiles flûtistes de l'Allemagne. On ne connaît point de compositions sous son nom.

LINDNER (François), organiste de l'église de Grunau, naquit en 1736, à Plinkau, en Bohême. Lorsqu'il eut atteint sa onzième année, on l'envoya comme enfant de chœur à Schœnberg, en Silésie, où il fit ses études de musique. Plus tard, il fut nommé organiste adjoint de cette école, et en 1760 il reçut sa nomination d'organiste à Grunau. Il est mort en ce lieu, le 12 septembre 1793, laissant en manuscrit quelques ouvrages concernant l'art de jouer de l'orgue. Il a publié à Leipsick quelques recueils de chansons allemandes, avec accompagnement de piano. Lindner était instruit dans la composition et dans toutes les parties de la musique ; ce fut lui qui fit à l'orgue de Grunau des réparations considérables.

LINDNER (Frédéric-Guillaume), docteur en théologie, né le 12 décembre 1779, à Weyda, était encore en 1840 professeur de philosophie à l'université de Leipsick et à l'école de l'enseignement moyen dans la même ville. Il a donné, dans la 13e année de la *Gazette musicale* de Leipsick, une dissertation divisée en quatre articles (p. 3, 17, 33, 49), sur cette question : *Was ist bis jetzt für die Gesangbildung geschehen?* (Qu'a-t-il été fait jusqu'ici pour la culture du chant ?) On a aussi de lui une suite progressive d'exercices de chant, à l'usage de la jeunesse, extraits des œuvres des meilleurs maîtres allemands, sous ce titre : *Musikalischer Jugendfreund, oder instruktive Sammlung von Gesængen aus den Werken der berühmtesten Meister,* etc., à 2, 3 et 4 voix, avec ou sans accompagnement de piano, 4 numéros, Leipsick, Vogel. L'ouvrage le plus important de ce savant a pour titre : *Das Nothwendigste und Wissenswurdigste aus dem Gesammtgebiete der Tonkunst. Ein Handbuch für den Unterricht und die Selbstbelehrung von, etc.* (Ce qui est le plus nécessaire et le plus digne d'être su dans toutes les parties du domaine de la musique ; Manuel pour enseigner et s'instruire soi-même) ; Leipsick, Fr. Christ. Wilh. Vogel, 1840, un volume in-8° de VI et 394 pages.

LINDNER (Henri), compositeur de peu de mérite, au commencement de ce siècle, a été probablement attaché à la musique de quelque régiment, en Allemagne. Il a publié : 1° Recueil de pièces pour la musique militaire ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 2° Duos pour deux violons ; op. 2 et 3 ; Leipsick, Hofmeister et Peters. — 3° Quintette pour flûte, hautbois, clarinette, cor et basson, op. 1 ; Leipsick, Hofmeister. — 4° Quatre pièces brillantes pour piano et violon ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

LINDNER (Frédéric), compositeur, violoniste et clarinettiste, est né le 5 juillet 1798, à Dessau, où son père était vétérinaire. Il fit ses études à Berlin, où il fut pendant trois ans clarinettiste à l'orchestre de l'Opéra, ce qui ne l'empêcha pas de recevoir pendant ce temps des leçons de Mœser, pour perfectionner son talent sur le violon. En 1817, Lindner entra dans la chapelle du duc d'Anhalt-Dessau : il y fut nommé maître de concerts en 1827. Il est mort dans cette position, le 1er août 1846. Lindner avait étudié la composition, en 1821, chez le maître de chapelle Frédéric Schneider. On a de lui : 1° Quintette pour intruments à vent, op. 1. — 2° Polonaise pour violon et orchestre, op. 2. — 3° Duos pour deux violons, op. 3. — 4° *Lieder* avec accompagnement de piano, op. 4. — 5° Quatre morceaux brillants pour piano, op. 5. — 6° Pièces à quatre mains pour le même instrument, op. 6. — 7° Danses pour des fêtes, à grand orchestre, op 7. Lindner a laissé en manuscrit des concertos, des ouvertures à grand orchestre et des quatuors pour des instruments à cordes.

LINDNER (Roderic-Auguste), fils du précédent, né à Dessau, le 29 octobre 1820. Élève de Drechsler, membre de la chapelle du prince, il est devenu violoncelliste distingué et est entré en cette qualité à la chapelle royale de Hanovre, en 1837. Compositeur de talent, cet artiste a écrit des concertos et des pièces de salon et de concert, ainsi que des choses de différents genres pour le chant.

LINDPAINTNER (Pierre Joseph), maître de chapelle du roi de Wurtemberg, membre de plusieurs sociétés musicales, est né à Coblence, le 8 décembre 1791. Fils d'un ténor de la musique de l'électeur de Trèves, il suivit le prince avec sa famille à Augsbourg lorsque l'électorat fut envahi par les armées françaises. C'est dans cette ville que commença son éducation, dès l'âge de cinq ans ; depuis ce moment jusqu'à ce que sa seizième année eut été accomplie, il fréquenta le gymnase catholique et le lycée, s'y adonnant aux études littéraires et scientifiques. La musique n'était alors cultivée par lui que comme un complément de son éducation, quoiqu'il eût pour cet art un goût passionné. Pierderli, directeur de la musique de l'électeur, fut son maître de violon, et Wetzka, maître de chapelle de la cathédrale, lui enseigna dans le même temps le piano et l'harmonie. Son talent se développa avec rapidité ; ses progrès remarquables décidèrent l'électeur à envoyer le jeune Lindpaintner à Munich pour y achever ses études sous la direction de Winter. Suivant le Lexique universel de musique publié par le docteur Schilling, où je puise les éléments de cette notice, l'auteur du *Sacrifice interrompu* ne possédait pas l'art d'enseigner, et Lindpaintner n'apprit point de lui les vrais principes de l'art d'écrire : Winter, y est-il dit, se borna à cultiver dans son élève les heureuses dispositions qu'il avait reçues de la nature pour la poétique de l'art. C'est dans cette direction que le jeune artiste termina sous les yeux de son maître son premier opéra (*Démophon*), une messe et un *Te Deum*, qui furent exécutés à Munich en 1811. Le succès obtenu par ces ouvrages fit prendre à l'électeur la résolution d'envoyer son protégé en Italie pour qu'il achevât de s'instruire dans la composition ; mais la mort de ce Mécène, en 1812, empêcha la réalisation de ce projet. Cet événement obligea Lindpaintner à accepter une place de chef d'orchestre au théâtre de la cour, nouvellement construit : il la conserva jusqu'en 1819. Plusieurs compositions qu'il fit exécuter dans les premiers temps de sa nouvelle position furent applaudies, et ces succès lui firent négliger ses études ; mais les avis sévères d'un ami lui firent voir que de tels succès sont éphémères, et qu'il n'y a de productions durables que celles qui réunissent toutes les conditions de l'art. Dès lors il reprit ses études scolastiques avec courage. Joseph Grætz lui enseigna le contrepoint, et lui fit faire de longs exercices dans toutes les parties de l'art d'écrire, qui complétèrent son éducation musicale. En 1819, la place de maître de chapelle de la cour de Stuttgard fut offerte à Laindpaintner ; il l'accepta, et en remplit les fonctions avec autant de zèle que de talent. Personne n'entendait mieux que lui la direction d'un orchestre et ne saisissait mieux l'esprit de la musique qu'il faisait exécuter. Malheureusement pour son amour-propre d'artiste, il était rare que le roi de Wurtemberg occupât son talent à autre chose ; car le goût de la musique étrangère était dominant à Stuttgard comme dans toute l'Allemagne, et les compositeurs de la nation n'apparaissaient que de loin en loin sur la scène royale. Lorsque je visitai la capitale du Wurtemberg (septembre 1838), Lindpaintner me tint sur sa position et celle des autres compositeurs de cette époque un langage de découragement, pénible dans la bouche d'un tel artiste. « Mon cher monsieur (me dit-il), un jeune mu-« sicien allemand, enthousiaste des beautés mer-« veilleuses d'un *Don Juan*, d'une *Flûte en-« chantée* ou d'un *Fidelio*, ne rêve d'abord que « gloire et que succès à marcher sur les traces « des immortels auteurs de ces chefs-d'œuvre. Son « esprit est dans une perpétuelle agitation jusqu'à

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

« ce qu'il se soit procuré le livret qui doit servir « de base à ses inspirations ; mais à peine a-t-il « mis la main à l'œuvre, que tout change d'as- « pect, et que ses illusions se dissipent doulou- « reusement. La première vérité qui le frappe, « c'est que les entrepreneurs de théâtre n'atta- « chent point de prix à son œuvre, et qu'ils con- « sidèrent l'engagement de le faire jouer comme « une charge onéreuse plutôt que comme un « avantage. A-t-il enfin vaincu ces premiers ob- « stacles, de plus tristes déceptions viennent l'at- « teindre ; car il avait compté sur la sympathie « de ses compatriotes, et au lieu de cela il ne « trouve que de l'indifférence. En général, ce « sont les cours qui donnent le ton dans les « États de l'Allemagne, et nos princes n'ont d'es- « time que pour les opéras qui nous viennent « d'Italie ou de Paris ; de Paris surtout, car « tout ce qui nous vient de cette ville nous pa- « raît avoir reçu la plus solide sanction du goût. « Jamais un opéra allemand n'obtient de ces suc- « cès d'éclat tels qu'on en voit chez vous ; sou- « vent ce n'est qu'après la mort de leur auteur « qu'il s'établit une sorte de religion en sa fa- « veur. Ne savons-nous pas que, pour tout éloge « de *Don Juan*, l'empereur Joseph II dit à « Mozart qu'il y trouvait trop de notes, et que « ce grand homme, justement blessé, osa lui « répondre qu'il y en avait précisément autant « qu'il en fallait ? Ne savons-nous pas que *Fide- « lio* fut abandonné après la troisième représen- « tation, et qu'on ne le reprit que plusieurs an- « nées après ? Si le *Freyschütz* a fait naître de « l'enthousiasme chez les Allemands, il le doit « en partie au sujet de la pièce. Le diable est « partout populaire, mais il l'est surtout chez « une nation exaltée et rêveuse. *Obéron* est aussi « une conception pleine d'originalité ; *Euryan- « the* fourmille de beautés, et pourtant ces pro- « ductions de l'auteur du Freyschütz n'ont excité « que peu d'intérêt parmi nous. D'ailleurs au- « cune sorte d'indemnité n'est offerte à l'auteur « d'un opéra pour son travail. La vente de quel- « ques copies de sa partition est tout ce qu'il a « droit d'en attendre, si par hasard sa pièce est « bien accueillie du public. La dernière vérité « dont le compositeur acquiert la conviction, « c'est qu'en supposant même qu'il obtienne des « succès, le théâtre ne le conduira qu'à l'hôpital. » — « Que faites-vous là ? » dis-je à M. Lind- paintner, qui me tenait le langage dont je viens de donner la substance, en voyant sur son pu- pitre une composition nouvelle dont il était oc- cupé. — « Un opéra, me répondit-il. — Comment ? Et ce que vous me disiez tout à l'heure ? — « Que « voulez-vous ! devenu maître de chapelle du roi « de Wurtemberg, j'ai du pain pour ma famille ; « mais je n'ai que cela : mon prince ne s'inté- « resse pas plus à mes ouvrages que le roi de « Hanovre à ceux de Marschner, ou le duc de « Hesse-Cassel à ceux de Spohr. Il me reste ce- « pendant un besoin d'artiste à satisfaire : ce be- « soin est celui de travailler : je fais cet opéra « pour Vienne, où il doit être joué au mois de « décembre, et je partirai dans huit jours pour « aller le mettre à l'étude, quoi qu'il en doive « être de son succès. » Ce succès a eu tout l'é- clat que son auteur pouvait désirer ; l'ouvrage était l'opéra intitulé *La Génoise*. Postérieure- ment il a écrit à Stuttgard *La Rosière*, opéra en trois actes, en 1843, et *Lichtenstein*, pour l'ou- verture du nouveau théâtre de cette ville. Appelé à Londres, en 1855, pour y diriger les concerts de la Société philharmonique, il y a fait exécuter quelques-unes de ses compositions avec succès. De retour en Allemagne, Lindpaintner est mort, le 21 août 1856, à Nonnenhorn, près de Frie- drichshafen, sur le lac de Constance. Le roi de Würtemberg l'avait fait chevalier de son ordre, à l'occasion du vingt-cinquième anniversaire de son entrée au service de ce prince, en qualité de maître de chapelle. Il était membre de la société hollandaise de Rotterdam pour les progrès de la musique.

La liste des ouvrages de Lindpaintner est éten- due ; on y remarque : I. Opéras. 1° *Démophon*, à Munich, 1811. — 2° *Alexandre à Éphèse*, opéra sérieux. — 3° *Der blinde Gærtner* (Le jardinier aveugle), Singspiele ou petit opéra de la jeunesse de l'auteur, dont la partition pour le piano a été gravée à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel. — 4° *Die Pflegekinder* (Les Pupilles), partition pour piano ; Leipsick, Hofmeister. — 5° *Der Bergkœnig* (Le Roi de la montagne), à Berlin, en 1830 ; partition pour le piano ; Manheim, Heckel. — 6° *Le Vampire*, opéra fantastique représenté à Vienne avec succès, et dont le sujet a été traité postérieurement par Marschner. La partition de piano a été gravée à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel. — 7° *La princesse de Cacambo*. — 8° *La reine des As- tres*. — 9° *Sentiment pour l'art et pour l'a- mour*. — 10° *Timantes*, opéra sérieux sur le sujet de Démophon, autrement traité. — 11° *Hans Max Giesbrecht*. — 12° *Pervonte, ou les sou- haits*. — 13° *Sulmona*. — 14° *Les filles des roses*. — 15° *L'Amazone*, à Stuttgard, en 1831. — 16° Musique pour le *Faust* de Gœthe, dans la même ville, en 1832. — 17° *L'Otage*. — 18° *Aglaja*, ballet. — 19° *Zéphire et Flore*, idem. — 20° *Jocko, ou le Singe du Brésil*, ballet. — 21° *Zeila*, idem. — 22° *La Cloche*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de Schiller, mélodrame sur le sujet de la célèbre ballade. — 23° *Le Sacrifice d'Abraham*, idem. — 24° *Moïse sauvé*, idem. — 25° *Frédéric le Victorieux*, idem. — 26° *Timoclée*, idem. — 27° *Le pouvoir de la chanson*, petit opéra très-remarquable. — 28° *La Génoise*, opéra en trois actes, joué à Vienne, au mois de décembre 1838. — 29° *Les Vêpres siciliennes*, à Stuttgard, en 1843. — 30° *La Rosière*, ibid. — 31° *Lichtenstein*, ibid., 1845. La plupart des opéras de Lindpaintner ont été composés sur de mauvais livrets qui ont nui au succès de la musique. — II. Oratorios et musique d'église. 32° *Le jeune homme de Naïm*, oratorio, dont on vante le style simple, élevé, et la beauté des chœurs, mais auquel on reproche d'être dépourvu d'expression dramatique. — 33° *Le Sacrifice d'Abraham*, différent du mélodrame. — 34° *Judas Macchabée*, oratorio de Hændel, avec une instrumentation moderne, qui a reçu beaucoup d'éloges dans quelques journaux allemands. — 35° *Herr Gott dich loben wir*, motet allemand à 4 voix et orchestre, sur un texte de Klopstock, gravé en partition à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel. — 36° Chant funèbre à 4 voix d'hommes, avec 5 cors et 3 trombones ou piano *ad libitum*; Stuttgard, Zumsteeg. — 37° Messes, *Te Deum*, *psaumes*, *Pange lingua*, cantates en manuscrit. — III. Musique instrumentale. 38° Ouverture à grand orchestre pour la tragédie intitulée *Le Paria*; Breitkopf et Hærtel. — 39° Ouverture du *Sacrifice d'Abraham*; idem, ibid. — 40° Ouvertures idem de la plupart des opéras et ballets, ibid. — 41° Ouverture solennelle pour la grande fête musicale de Halle, en 1835. — 42° Symphonie concertante pour 2 cors, op. 23; ibid. — 43° Idem pour flûte, hautbois, clarinette, cor et basson, op. 36; Mayence, Schott. — 44° Seconde idem, op. 4; ibid. — 45° Fantaisie, variations et rondeau pour 2 cors et orchestre, op. 49; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 46° Symphonie à grand orchestre, en manuscrit. — 47° *Concertino* pour violon, op. 35; Mayence, Schott. — 48° Idem, op. 42; Leipsick, Probst. — 49° Premier quatuor pour 2 violons, alto, et basse; Leipsick, Peters. — 50° Trois grands trios pour violon, alto et violoncelle, op. 52; Leipsick, Probst. — 51° Concertos pour la flûte, op. 28 et 46; Leipsick, Breitkopf, Probst. — 52° Polonaise *idem*, avec orchestre, op. 47; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 53° Pot-pourri, op. 62; ibid. — 54° Concerto pour clarinette; Mayence, Schott. — 55° Concertinos idem, op. 19, 41; Leipsick, Breitkopf et Hærtel; Mayence, Schott. — 56° Rondo brillant idem, op. 45; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 57° Rondeau pour basson et orchestre, op. 24; ibid. — 58° Concertino pour le cor, op. 43; Leipsick, Probst. — 59° Romance et Rondeau, op. 48; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 60° Divertissement pour 2 pianos, ibid. — 61° Quelques pièces de différents genres pour piano. — IV. Musique vocale de chambre. 62° Six chants pour 4 voix d'hommes, op 39; Mayence, Schott. — 63° *Die Frauen* (Les Femmes), Six chants pour 4 voix d'hommes, sur des poésies de Wagner, op. 54; Manheim, Heckel. — 64° Quelques canons, avec accompagnement de piano; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 65° Environ 50 chants et chansonnettes à voix seule, avec accompagnement de piano. Lindpaintner s'est fait dans ce genre une réputation brillante et méritée en Allemagne.

LINDSAY (Thomas), flûtiste anglais, vivait à Londres vers 1830. On a de lui un ouvrage élémentaire pour la flûte, intitulé : *Elements of flute playing, according to the most approved principles of modern fingering. In two parts*; Londres (sans date), in-fol.

LINDSEY (Christophe), professeur de musique à Londres, et membre du chœur de l'église de Saint-Paul vers 1780, a publié un tableau de la distance réelle des intervalles de la gamme, sous ce titre : *A Scheme shewing the distance of intervals*; Londres, Broderip, 1793, in-fol. La fille de cet artiste, connue sous le nom de *Miss Anna Lindsey*, a eu de la célébrité comme cantatrice, surtout pour les ballades écossaises. Elle a composé la chanson de *Robin Gray*, qui a obtenu un succès de vogue.

LINELLI (Venturi), ancien luthier de Venise, vécut au commencement du seizième siècle. Il fabriquait des luths, des mandores et des violes de plusieurs espèces. Dragonetti, célèbre contrebassiste (*voyez* ce nom) a possédé un *accordo* de cet artiste; c'était une viole de la plus grande espèce, semblable à celle qu'on voit dans le tableau des *Noces de Cana*, de Paul Veronèse, et qui était montée d'un grand nombre de cordes assez serrées sur le manche, pour exécuter des accords. Cet instrument portait la date de 1514, laquelle était incrustée en écaille dans la table d'harmonie.

LING (Guillaume), musicien à Londres, vers la fin du dix-huitième siècle, a publié de sa composition : 1° Trois sonates pour le piano avec accompagnement de flûte, op. 1; Londres, Ralfe. — 2° Duos pour deux flûtes, op. 2; Londres, Broderip. — 3° Variations pour le piano sur l'air anglais : *The Rising of the lark* (L'Ascension de l'alouette); Londres, Ralfe. — 4° Grande marche pour le piano, ibid.

LINGKE (Georges-Frédéric), conseiller des mines du roi de Pologne, électeur de Saxe, se fit

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

recevoir en 1742 dans la société musicale fondée par Mizler. Deux ans après, il présenta à cette société un tableau des intervalles de musique, suivant un nouveau système, qui fut approuvé, et qui devint la base d'un ouvrage publié par Lingke sous ce titre : *Die Sitze der musikalischen Hauptsætze in einer harten und weichen Tonart, und wie man damit fortschreitet und ausweichet.* (Les bases des principes transcendants de la musique dans une tonalité majeure et mineure, etc.); Leipsick, Breitkopf, 1766, in-4° de 60 pages. Dans un livre plus étendu, il développa les conséquences de son système; ce livre est intitulé : *Kurze Musiklehre, in welcher nicht allein die Verwandtschaft aller Tonleitern, sondern auch die jeder zukommenden harmonischen Sætze gezeigt und mit practischen Beispielen erlæutert werden* (Instruction abrégée de musique, dans laquelle non-seulement l'affinité des échelles des tons, mais aussi les principes de l'harmonie propre à chacune d'elles sont expliqués, avec des exemples pratiques); Leipsick, Breitkopf, 1779, in-4° de 11 feuilles. La mort de Lingke, survenue pendant l'impression de son ouvrage, fit confier les soins de l'édition à Hiller, qui y a joint une préface. On n'a pas fait assez d'attention à la théorie de Lingke, qui n'est point exempte d'erreurs, mais où l'on trouve un aperçu de la véritable philosophie de la tonalité. On a aussi de cet amateur quelques autres petits écrits relatifs à la musique; le premier a pour titre : *Vertheidigungsschreiben an Herrn Mattheson* (Apologies adressées à M. Mattheson); Leipsick, 1753. Je ne connais ce morceau que par son titre; mais il est vraisemblable qu'il s'agit d'une critique faite par Mattheson du système tonal de Lingke. Le second opuscule est un article en réponse à une autre critique de son premier ouvrage qui avait paru dans l'*Allgemeine deutsch Bibliothek* (t. 5, n° 2, p. 12); cet article est inséré dans les *Notices hebdomadaires* de Hiller (ann. 1768, p. 321). Une réponse de l'auteur de la critique fut publiée dans le même recueil (ann. 1769, pag. 183-191), et Lingke y fit une dernière replique divisée en trois articles (ibid., p. 363, 371, 379).

LINGKE (Jean-Théodore), né le 20 novembre 1720, surintendant à Torgau, mort en cette ville, le 10 avril 1802, dans un âge très-avancé, a rempli ses fonctions pendant cinquante-sept ans. Il possédait des connaissances étendues, particulièrement dans la littérature orientale et dans la musique. On lui doit l'invention d'un instrument auquel il a donné le nom de *Stahlspiel*, parce qu'il était composé de lames d'acier mises en vibration par le frottement.

LINKE (Jean-Georges), violoniste et compositeur, né vraisemblablement en Prusse, dans la dernière partie du dix-septième siècle, apprit la composition sous la direction de Theile, à Berlin. D'abord attaché à la chapelle royale de Prusse, il quitta cette position en 1713 pour aller à la cour de Weissenfels en qualité de maître de concert. Vers 1722 il obtint un congé pour se rendre en Angleterre, où il demeura pendant trois ans; puis il alla à Hambourg en 1725, et y fut attaché au théâtre comme chef d'orchestre. Les autres circonstances de sa vie sont ignorées. Il a écrit pour le théâtre de Hambourg un prologue en 1725, puis le *Combat de la Poésie, de la Musique et de la Peinture*, autre prologue. Le catalogue de Breitkopf (1760) indique, en manuscrit, sous le nom de ce musicien : 1° *Lungi da mio pensier*, cantate pour voix de soprano, 2 violons, viole et clavecin. — 2° *Ho una pena intorno al cor*, idem. — 3° *Credo amore*, etc. Cantate pour soprano et clavecin. Gerber possédait aussi une symphonie de Linke, en manuscrit.

LINKE (Joseph), violoncelliste et compositeur, né le 8 juin 1783, à Trachenberg, en Silésie, reçut les premières leçons de musique de son père, employé au service du prince de Hatzfeld, et administrateur de la fondation des enfants trouvés. Après la mort de celui-ci, le jeune Linke eut pour maître Oswald, successeur de son père. A l'âge de douze ans, il entra comme enfant de chœur chez les dominicains de Breslau. Hanisch, habile organiste, lui donna des leçons d'orgue et d'harmonie. Vers le même temps, il commença l'étude du violoncelle, sous la direction de Lose et de Flemming; ses progrès furent rapides, et lorsque Lose se retira de l'orchestre du théâtre, alors dirigé par Charles-Marie de Weber, Linke fut en état de le remplacer. En 1808 il prit la résolution de se rendre à Vienne, où il arriva au mois de juin. Bientôt après, le prince Rasumoffsky l'admit dans sa musique. Là, il eut le bonheur de connaître Beethoven et de recevoir ses instructions sur la manière d'exécuter sa musique; ce fut ainsi que Linke parvint à rendre, avec Schuppanzigh et Weiss, les quatuors de ce grand artiste avec une perfection qui n'a pu être égalée que difficilement par d'autres. Après huit années de séjour à Vienne, Linke accepta une place dans la musique de la comtesse Erdœdy-Niczky, en Croatie; mais il ne la garda que deux ans, et de retour à Vienne, en 1818, il entra comme violoncelliste solo au théâtre *An der Wien*. Après en avoir rempli les fonctions pendant treize ans, il a été admis

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

en la même qualité et comme collègue de Merk à l'orchestre de l'Opéra de la cour. Il est mort à Vienne, le 26 mars 1837. Les compositions de cet artiste qui ont été publiées sont : 1° Concerto pour violoncelle ; Vienne. — 2° Adagio et polonaise, idem, ibid. — 3° Thème varié avec acc. de quatuor, op. 3 ; Vienne, Cappi. — 4° Rondoletto, idem, ibid. — 5° Caprices sur des thèmes de Rossini, idem. — 6° Variations avec accompagnement de guitare, Vienne, Mechetti. — 7° Variations sur l'air *Schœne Minka*, avec accomp. de piano ; Vienne, Mechetti. Linke avait aussi en manuscrit des thèmes styriens variés avec orchestre, et des *Souvenirs de la Croatie*.

LINLEY (Thomas), compositeur anglais, était fils d'un charpentier, et naquit vers 1735, dans le comté de Gloucester. Il avait embrassé la profession de son père. Son état le fit un jour appeler pour travailler chez le duc de Bedfort, à Bodmiston ; là, il eut occasion d'entendre Chilcot, alors organiste à Bath, qui chantait et jouait du clavecin. Le plaisir que lui fit cette musique le décida à déclarer à son père qu'il ne voulait plus être charpentier, et qu'il serait musicien ; puis il se rendit à Bath, et y devint l'élève de Chilcot. Paradies, ou plutôt *Paradisi*, compositeur instruit de l'école de Naples, compléta son éducation musicale, vers 1768, en lui donnant des leçons d'harmonie et de contrepoint. Fixé à Bath comme professeur de chant, Linley s'y était marié, et avait eu douze enfants, parmi lesquels on a distingué deux fils et deux filles. L'une de celles-ci, citée pour sa beauté sous le nom de *la vierge de Bath*, devint à l'âge de seize ans la première femme du célèbre Sheridan. En 1775, Linley fit un voyage à Londres pour faire représenter au théâtre de Covent-Garden un opéra-pastiche, intitulé *The Duenna* (La Duègne), dans lequel il avait placé de jolis airs. Le succès de cet ouvrage le décida à se fixer à Londres, et dans la même année il quitta Bath avec sa famille. Au mois d'avril 1776, il écrivit pour Covent-Garden *Le Camp*, mélodrame mêlé de chant. Peu de temps après il acheta, en société avec Sheridan, la part de Garrick, dans l'entreprise du théâtre de Drury-Lane, pour la somme de trente-cinq mille livres sterling (environ huit cent mille francs). Dans cette association, Linley fut chargé de la direction de toute la musique, et pendant plus de quinze ans il donna des preuves d'habileté dans l'exercice de ses fonctions. Le nombre d'opéras, de drames et de ballets qu'il écrivit aussi pour le théâtre de Drury-Lane est considérable. Il mourut à Londres, le 19 novembre 1795, et fut inhumé dans l'église de Wells, près de ses filles, Mmes Sheridan et Tickell, qui l'avaient précédé dans la tombe. Il serait difficile de rassembler aujourd'hui les titres de toutes les pièces dont Linley a composé ou arrangé la musique ; on connaît ceux-ci : 1° *The Duenna* (La Duègne), opéra-comique représenté à Covent-Garden, en 1775, gravé en partition réduite pour le piano ; chez Broderip. — 2° *Le Camp*, mélodrame ; ibid., 1776. — 3° *Le Carnaval de Venise*, opéra-comique, à Drury-Lane, 1781, gravé pour le piano ; Londres, Broderip. — 4° *Gentle Shepherd* (Le pâtre bienné), pastorale ; *ibid.*, 1781. — 5° *The Triumph of mirth* (Le Triomphe de la joie) ; ibid., 1782. — 6° *The Spanish Maid* (La jeune Espagnole) ; ibid., 1783. — 7° *Selima and Azor* (Selime et Azor), opéra-comique, ibid., 1784, gravé en partition pour le piano, chez Broderip. — 8° *Tom Jones*, opéra-comique, ibid., 1785, en partition pour le piano, ibid. — 9° *Spanish Rivals* (Les Rivaux espagnols), opéra-comique, 1785. — 10° *Strangers at home* (Les Étrangers chez eux), opéra-comique, ibid., 1786 ; en partition pour le piano, ibid. — 11° *Love in the East* (L'Amour dans l'Orient), opéra-comique, ibid., 1788. — 12° *Robinson Crusoe*, pantomime. — 13° *Le Mendiant*, opéra-comique, ibid., 1787 : un des meilleurs ouvrages de cet artiste. Parmi ces compositions, *Le Carnaval de Venise* et *Selima et Azor* se font particulièrement remarquer par l'originalité de la mélodie. Les airs de Linley ont en général une grâce et une mélancolie tendre qui les placent au premier rang parmi les compositions anglaises de ce genre. On cite comme des modèles un recueil de six élégies qu'il a publié en 1792. Après sa mort, il a paru un recueil de ses compositions posthumes et de celles de son fils aîné, consistant en *glees*, chansons, madrigaux, élégies et cantates ; Londres, Preston, 2 volumes in-folio.

LINLEY (Thomas), fils aîné du précédent, naquit à Bath, en 1756. Ses dispositions pour la musique étaient si précoces, qu'à l'âge de huit ans il exécuta un concerto de violon dans un concert public. De si rapides progrès firent croire qu'il était destiné à devenir un artiste de premier ordre, et son père l'envoya à Londres pour achever son éducation musicale sous la direction de Boyce. En 1770, il se rendit à Florence pour continuer ses études de violon près de Nardini, qui le prit en affection et eut pour lui les soins d'un père. Ce fut dans cette ville que le jeune Linley, alors âgé de quatorze ans, se lia d'amitié avec Mozart, qui avait aussi le même âge. De retour à Bath en 1772, il se fit entendre avec succès dans les concerts et les oratorios dirigés par son père. Dans l'année sui-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

vante, il écrivit à grand orchestre et avec chœur l'antienne *Let God arise*, qui fut exécutée à la cathédrale de Worcester, le 8 septembre 1773. Associé dès ce moment aux travaux de son père, il écrivit l'ouverture, un air de l'introduction, une sérénade et le finale du premier acte de *La Duègne*, opéra-comique représenté à Covent-Garden, en 1775. L'année suivante il ajouta à *La Tempête* de Shakspeare un chœur d'esprits conjurant l'orage, et quelques autres morceaux. Cette musique fut exécutée sous sa direction à Drury-Lane, et obtint un brillant succès. Mais le plus beau de ses ouvrages fut une ode intitulée *The Witches and Fairies of Shakpeare* (Les Sorcières et les fées de Shakspeare), qu'il fit entendre au même théâtre, en 1776. Suivant les biographes anglais, les beautés de cette composition, où l'on trouvait une ouverture, des chœurs, duos, airs, etc., n'étaient point inférieures aux plus belles productions de Mozart et de Purcell (!). Après cet ouvrage, le jeune Linley ajouta des instruments à vent à l'ancienne partition de *Macbeth*, et composa un oratorio intitulé *The Song of Moses*, qui fut exécuté à Drury-Lane. De si beaux commencements annonçaient une brillante carrière d'artiste; malheureusement une fin prématurée ne permit pas de voir réaliser de si belles espérances. Dans une promenade sur l'eau, que Linley faisait avec quelques amis, la barque chavira, et il se noya, le 7 août 1778, à l'âge de vingt-deux ans. Quelques pièces de sa composition ont été publiées avec les œuvres posthumes de son père, en un recueil, chez Preston.

LINLEY (William), le plus jeune des enfants de Thomas Linley, et frère du précédent, naquit à Bath, en 1771. Il commença ses études à l'école de Harrow, puis alla les terminer à la maîtrise de Saint-Paul de Londres. Son père ne le destinait point à la profession de musicien, mais il voulait que tous ses enfants eussent une connaissance approfondie de la musique, et le jeune Linley fut placé sous la direction d'Abel, qui lui enseigna le contrepoint. On le destinait à la carrière militaire; Sheridan le présenta au duc de Kent, qui l'accepta pour aide de camp; mais Fox, ami de sa famille, lui ayant offert un emploi plus avantageux dans l'Inde, il partit pour Madras en 1790. La fâcheuse influence du climat de cette colonie sur sa santé l'obligea à retourner en Angleterre en 1795. Pendant son séjour à Londres à cette époque il écrivit la musique de deux opéras-comiques intitulés : *The Honey Moon* (La Lune de miel), et *Le Pavillon*. Ces ouvrages furent représentés au théâtre de Drury-Lane, ainsi que les pantomimes *Arlequin captif, ou le feu magique*, et *The Portiger* (Les Tourbillons), que Linley écrivit en 1796. Rappelé dans l'Inde en 1800, et ne voulant plus y retourner, il donna sa démission des places de payeur provincial de Vellore et de sous-trésorier du fort Saint-Georges. Depuis lors, Linley a vécu alternativement à Bath et à Londres. Il est mort en cette dernière ville, le 6 mai 1835, dans la soixante-quatrième année de son âge. Un recueil de *glees* assez médiocres, de sa composition, avait été publié en 1799, chez Preston; mais Birchall en a publié, en 1809, une autre suite, où l'on remarque autant de grâce dans la mélodie que d'élégance dans l'accompagnement; et depuis lors il en a paru deux autres recueils, également estimés. Linley a laissé en manuscrit beaucoup d'antiennes et d'autre musique d'église qui a été souvent exécutée à l'abbaye de Bath. On lui doit une publication fort intéressante pour l'histoire de l'art; elle consiste en un recueil de toute la musique écrite en Angleterre par les meilleurs artistes de toutes les époques pour les pièces de Shakspeare, avec une préface et de bonnes remarques historiques. Ce recueil a pour titre : *Shakspeare's Dramatic Songs, in two volumes, consisting of all the songs, duets, trios, and choruses in character, as introduced by him in his various dramas; the Music partly new and partly selected, with new Symphonies and accompaniments for the piano-forte, from the works of Purcell, Fielding, Dr. Boyce, Nares, Arne, and Cooke, MM. J. Smith, J.-S. Smith, Th. Linley Jun. and R.-J.-S. Stevens; to which are prefixed a general introduction of the subject, and explanatory remarks to each play*; Londres, Preston, 1816, 2 vol. in-fol.

LINLEY (François), né en 1774, à Doncaster, dans le duché d'York, était aveugle de naissance. Malgré sa cécité, ses parents, dont la position n'était point aisée, voulurent lui donner un état qui pût le faire vivre indépendant, et ils le mirent sous la direction de Miller, organiste de Doncaster, et auteur connu de plusieurs ouvrages concernant l'harmonie. Après avoir terminé ses études de musique sous ce maître, Linley se rendit à Londres, où il obtint la place d'organiste de la chapelle de Pentonville, après avoir vaincu quinze compétiteurs dans un concours. Peu de temps après, il devint l'époux d'une jeune dame, aveugle comme lui, et qui possédait des biens considérables. Une fâcheuse fantaisie poussa Linley à se faire éditeur de musique; ses affaires se dérangèrent, il fut poursuivi, et sa femme l'abandonna dans cette triste

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

situation. Ses amis lui donnèrent alors le conseil d'aller en Amérique pour y tirer parti de ses talents. Il y fut, dit-on, bien accueilli; néanmoins, il n'y resta pas longtemps. De retour en Angleterre vers le milieu de 1799, il mourut, à Doncaster, au mois d'octobre de l'année suivante, à l'âge de vingt-six ans. Ce musicien avait de l'instruction et a laissé quelques bons ouvrages. On connaît sous son nom : 1° Trois sonates pour le piano avec accompagnement de flûte, op. 1; Londres, Longmann et Broderip. — 2° Sonate, *idem*, n° 40 du journal des pièces de clavecin, *ibid.* — 3° *Introduction of the organ* (Introduction à l'art de jouer de l'orgue); Londres, Rolfe, in 4°. — 4° *Organ pieces, interludes, fugues,* etc. (Collection de pièces, préludes et fugues pour l'orgue, etc.), op. 6, Londres; chez l'auteur. — 5° Plusieurs suites de solos et de duos pour flûtes. Gerber, Lichtenthal et M. F. Becker, ainsi que le Dictionnaire universel de musique publié par Schilling, ont pris tous les Linley l'un pour l'autre, et les ont même confondus avec le violoncelliste Lindley.

LINTANT (C.), violoniste et guitariste, né à Grenoble, en 1758, fit ses premières études de musique dans sa ville natale, puis alla jeune à Paris, où il reçut des leçons de violon de Bertheaume. Il eut pour maître de guitare Benoît Pollet, qui jouissait alors de quelque réputation. Après le départ des chanteurs italiens du théâtre Feydeau, Sageret ayant pris la direction de ce théâtre, Lintant, qui était son beau-frère, y entra comme premier violon, sous la direction de Lahoussaye et de Blasius; mais la faillite de Sageret, quelques années après, lui fit perdre cette place. Il vécut quelque temps à Paris en donnant des leçons de guitare. Vers 1810, il se fit entrepreneur de théâtres dans les départements : en dernier lieu, il eut la direction du théâtre de Grenoble. Il est mort en cette ville, le 17 mars 1830, à l'âge de soixante-douze ans. Cet artiste a publié de sa composition : 1° Trois quatuors pour deux violons, alto et violoncelle, op. 1; Paris, G. Gaveaux. — 2° Trois idem, liv. 2, op. 4, Paris, Carli. — 3° Trois duos pour 2 violons, op. 7; Paris, Érard. — 4° Trois duos pour deux guitares, Paris, Naderman. — 5° Trois grandes sonates pour guitare et violon; Paris, Porro. — 6° Sonates progressives pour guitare et alto; Paris, Frey. — 7° Plusieurs recueils d'airs variés et de petites pièces pour guitare. — 8° Méthode suivie d'un abrégé des principes des accords fondamentaux pour apprendre à faire un accompagnement; Paris, G. Gaveaux. — 9° Plusieurs recueils de romances avec accompagnement de guitare; Paris, Janet.

LINUS, né à Chalcis, dans l'île d'Eubée, fut selon les fables grecques, fils d'Apollon et de Terpsichore ou d'Euterpe. Plutarque, d'après Héraclide de Pont, lui attribue l'invention des chants plaintifs. Il passait pour avoir été le maître de musique d'Orphée, de Thamyris et d'Hercule. On dit qu'il reçut d'Apollon la lyre à trois cordes; mais lorsqu'il voulut perfectionner cette invention, en substituant aux cordes de lin celle de boyau, beaucoup plus harmonieuses, le dieu, irrité, lui ôta la vie. Le tombeau de Linus était honoré à Thèbes dans une fête lugubre, appelée *Manéros* (1), où l'on exécutait des chants plaintifs qui portaient son nom. Dans le vrai sens mythologique, *Linos* ou Linus était l'incarnation grecque de la musique.

LIPAWSKY (Joseph), pianiste et compositeur, naquit à Hohenmauth, en Bohême, le 22 février 1772. Avant l'âge de sept ans il commença l'étude de la musique, d'abord à Rokenitz, ensuite à Bernwald, près de Glatz. En peu de temps il surpassa tous ses condisciples Son goût passionné pour la musique lui faisait désirer de se livrer uniquement à l'étude de cet art; mais ses parents exigèrent qu'il entrât dans un collége pour apprendre la langue latine. Il suivit d'abord les classes inférieures à Leutomischel; puis il acheva ses humanités à Kœniggratz. Ce fut dans ce lieu qu'il eut pour maître de clavecin et d'orgue l'habile organiste Haas. Après avoir achevé son cours de philosophie à Prague, il se rendit à Vienne pour étudier le droit; mais il ne tarda pas à renoncer à cette science, et à se livrer sans réserve à son penchant pour la musique. Pasterwitz, savant moine bénédictin, lui enseigna la composition, et ses liaisons d'amitié avec Mozart et Wanhall achevèrent de perfectionner son goût. Comme pianiste et comme compositeur, il se fit en peu d'années une brillante réputation. Pendant deux ans, il fut attaché à la famille du comte Teleky, comme professeur de piano; ce seigneur lui fit ensuite obtenir un emploi dans la cour des comptes. Lipawsky mourut à la fleur de l'âge, le 7 janvier 1810. On connaît sous le nom de cet artiste : 1° *Der gebesserte Hausteufel* (Le Démon domestique corrigé), imitation de l'opéra français *Le Diable à quatre*. Cet ouvrage a été représenté à Kornenbourg, au bénéfice des pauvres et des orphelins. — 2° *Die Nymphen der Silberquelle* (Les Nymphes de la Source argentée), opéra joué avec succès au théâtre Schika-

(1) L'origine égyptienne de ce mot (Μανέρως) est évidente; les chants lugubres des fêtes d'Isys cherchant le corps de son fils s'appelaient de ce nom.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

neder, à Vienne. — 3° *Bernadone*, opéra représenté à Prague. — 4° Sonate pour piano et violon; Prague, Wedtmann, 1798. — 5° Idem, op. 9; ibid. — 6° Grande sonate pour piano, violon et violoncelle, op. 18; ibid. — 7° Idem, op. 11; Vienne, Steiner (Haslinger). — 8° Grande sonate pathétique pour piano seul, op. 27; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 9° Grande sonate idem, op. 32; Vienne, Haslinger. — 10° Trois *andante* pour piano seul, op. 19; ibid. — 11° Rondos idem, op. 23 et 30; ibid. — 12° Fugue sur la marche des *Deux Journées*, de Cherubini, op. 24; ibid. — 13° Six fugues pour piano seul, op. 29; ibid. — 14° Beaucoup de thèmes variés, polonaises, menuets, etc.

LIPINSKI (CHARLES) (1), violoniste célèbre, est né à Radzyn, en Pologne, au mois de novembre 1790. Son père, amateur distingué de musique, lui enseigna les premiers éléments de cet art à l'âge de six ans, et fut le seul maître que Charles Lipinski eut jamais. Ses progrès furent rapides; mais ils furent interrompus par les études littéraires qu'on lui fit faire. Le premier instrument qu'il étudia fut le violoncelle; en peu de temps il parvint à jouer sur cet instrument les concertos de Romberg. Son ami M. Ferdinand Kremes, employé du gouvernement à Lemberg, amateur distingué et violoncelliste remarquable, l'encourageait dans ses efforts et faisait avec lui de la musique. Plus tard, Lipinski abandonna le violoncelle pour le violon, sans autre maître que lui-même, et se proposant principalement d'atteindre dans son jeu la plus grande puissance de son possible. Ses études constantes lui firent résoudre ce problème. Même à la fin de sa carrière, la bravoure dans les traits difficiles et l'ampleur du son étaient les qualités les plus remarquables de son talent. Il n'était âgé que de vingt-deux ans lorsqu'on le choisit, en 1812, pour chef d'orchestre du théâtre de Lemberg: il en remplit les fonctions pendant deux ans, et compléta de cette manière son instruction musicale, en dirigeant l'exécution des meilleurs opéras allemands, italiens et français. Pendant ce temps, son talent d'exécution acquit tout son développement et prit toute la largeur qui est son caractère distinctif. En 1814, l'annonce qu'il lut dans les journaux de l'arrivée de Spohr à Vienne le décida à s'y rendre pour entendre ce maître, dont le jeu lui plut, dit-on, beaucoup. De retour à Lemberg, il donna sa démission de chef d'orchestre du théâtre pour se livrer en liberté à la culture de son talent et pour donner des concerts. C'est aussi à cette époque qu'il écrivit ses premières compositions publiées à Leipsick. Fink, qui a donné sur Lipinski une notice assez étendue dans le Lexique universel de musique publié par Schilling, rapporte qu'en 1817 le violoniste polonais ayant appris que Paganini commençait à fixer sur lui l'attention publique, partit pour l'Italie, dans le seul but de l'entendre, donnant des concerts sur sa route et jusque dans le nord de l'Italie; qu'il entendit Paganini à Plaisance, et qu'il lui fut présenté; que le célèbre artiste génois lui proposa de jouer des symphonies concertantes dans des concerts publics, et que tous deux y brillèrent à un égal degré. Dans la première édition de la *Biographie universelle des musiciens*, j'ai élevé des doutes sur ce fait, parce qu'en 1817 Paganini était malade à Rome; mais suivant l'explication qui m'a été donnée par M. Gustave-Charles Lipinski, fils du virtuose, la contradiction ne provient que d'une faute d'impression dans la date donnée par Fink. En réalité, Lipinski a joué dans deux concerts à Plaisance avec Paganini; les affiches originales qui sont en la possession de M. Gustave-Charles Lipinski et qui ont été communiquées à M. Furstenau, artiste de la chapelle royale de Dresde, en sont une preuve sans réplique.

De retour en Allemagne, Lipinski y donna des concerts dans plusieurs villes, puis retourna à Lemberg, où il était en 1823. Vers la fin de la même année il se fit entendre à Kiew, où il obtint de brillants succès. En 1825 il était à Pétersbourg; il y donna, au mois de juin, un concert dans la grande salle de la redoute, où avant lui aucun artiste ne s'était fait entendre. Liszt est le seul qui après lui ait tenté cette épreuve avec succès. A l'époque du couronnement de l'empereur Nicolas à Varsovie, et dans le moment même où Paganini donnait des concerts avec son succès accoutumé, Lipinski en donna un le 5 juin au grand théâtre, et y excita l'enthousiasme de manière à soutenir le parallèle avec son prodigieux émule dans l'opinion publique. On peut voir dans la Gazette de Berlin rédigée par Voss (juin et juillet 1829) des relations de ce concert et de l'effet produit par l'artiste polonais. On retrouve celui-ci à Leipsick et à Francfort en 1835. Dans l'année suivante il fit un voyage à Paris et à Londres. De retour en Allemagne, il se rendit à Vienne, et y donna, pendant les mois de mai et juin 1837, dans la grande salle de la redoute, quatre concerts, où son talent produisit la plus vive impression. Il ne s'éloigna de cette ville que pour retourner à Lemberg, où il ne s'arrêta que

(1) Les corrections faites ici à l'égard de quelques faits concernant la vie du célèbre violoniste et compositeur Charles Lipinski m'ont été indiquées par son fils, M. Gustave Charles Lipinski, docteur en droit, à Dresde.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

quelques mois, puis il traversa la Pologne et entreprit son second voyage en Russie. Pendant l'hiver de 1838-1839, il se fit entendre de nouveau à Pétersbourg et à Moscou, où il donna plusieurs concerts au grand théâtre de l'Opéra impérial. Le 1er juillet 1839 il se fixa à Dresde en qualité de premier maître de concerts de la cour et de la chapelle royale de Saxe. A l'époque de mon premier séjour à Dresde (1849), je fis la connaissance de cet artiste intéressant, et je le trouvai plein de feu et d'enthousiasme pour l'art, bien qu'il touchât à sa soixantième année. En 1854, le feu roi Frédéric-Auguste le nomma chevalier de l'Ordre d'Albert de Saxe, en récompense de son mérite et de ses services.

Les compositions publiées de Lipinski sont : 1° Variations pour violon et orchestre, op. 5 ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 2° Deux polonaises idem, op. 6 ; ibid. — 3° Rondo *alla polacca*, idem, op. 7 ; ibid. — 4° Sicilienne variée pour violon et quatuor, op. 3 ; Leipsick, Peters. — 5° Variations idem, op. 4 ; ibid. — 6° Trois polonaises idem, op. 9 ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 7° Trio pour 2 violons et violoncelle, op. 8 ; ibid — 8° Deux caprices pour violon seul, avec accompagnement de basse, op. 2 ; Leipsick, Peters. — 9° Trois idem, op. 10 ; Leipsick, Probst. — 10° Trio pour deux violons et violoncelle, op. 12 ; Leipsick, Peters. — 11° Variations avec accompagnement de piano, op. 11 et 15 ; ibid. — 12° Rondo *alla polacca* avec piano, op. 13 ; Vienne, Haslinger. — 13° Rondo de concert pour violon et orchestre, op. 18 ; Leipsick, Peters. — 14° Rondo *alla polacca* idem, op. 17 ; ibid. — 15° 1er Concerto idem (en *fa* dièse mineur) op. 14 ; ibid. — 16° Concerto militaire idem (en *ré*), op. 21 ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 17° 3ème concerto idem (en *mi* mineur), op. 24 ; Leipsick, Hofmeister. — 18° Variations idem sur la cavatine du *Barbier de Séville* (Ecco ridente il cielo), op. 20 ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 19° Variations de bravoure idem (en *re*), op 22 ; Leipsick, Peters. — 20° *Adagio elegiaco* à l'usage des concerts idem (en *mi*) : Berlin, Schlesinger. — 21° Fantaisie et variations idem sur des motifs des *Huguenots* (en *mi*), op. 26 ; ibid. — 22° *Réminiscences des Puritains*, grande fantaisie idem, op. 28 ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 23° 4ème concerto idem (en *la*), op. 32 ; Leipsick, Hofmeister. — 24° Fantaisie idem (sur des motifs de de l'opéra de Steffani : *Les Cracoviens*), op. 33 ; ibid. — 25° Trois caprices pour violon seul, op. 29 ; Hambourg, Schuberth. On doit aussi à Lipinski une intéressante collection de chants populaires de la Galicie (ancienne *Petite Pologne*), au nombre de 169, avec accompagnement de piano : Cette publication, faite avec le savant littérateur polonais Venceslas Zalewski, a pour titre : *Piesni polskie i ruskie ludu Galicyiskiego z musyka instrumentowana* ; Lemberg, Pillier, 1834, 2 vol. gr. in-8°.

LIPOWSKI (Thadée Ferdinand), né à Saint-Martin en Bavière, le 28 décembre en 1738, commença ses études à Passau, puis suivit à Salzbourg des cours de philosophie, de mathématiques et de droit. Son éducation musicale se fit en même temps que son éducation littéraire et scientifique ; il apprit en peu d'années à bien jouer du clavecin, du violon et du basson. Le violon fut surtout l'instrument qu'il cultiva avec succès. Léopold Mozart, père de l'immortel compositeur, lui enseigna aussi l'harmonie et le contrepoint. Son premier ouvrage fut un opéra en langue latine, intitulé : *Musæ in Parnasso Salisburgensi*. Les étudiants de l'université le représentèrent en 1759, pour la fête du prince évêque. L'année suivante Lipowski alla terminer son cours de droit à l'université d'Ingolstadt. De retour à Munich, il s'y fit connaître par son talent distingué sur le violon. En 1763, il fut nommé conseiller de justice à Weissensteig, en Souabe (maintenant au royaume de Wurtemberg). Il y avait en ce lieu un chapitre de chanoines séculiers de Saint-Cyriaque, où se trouvaient beaucoup de bons musiciens et un chœur bien organisé ; cette circonstance excita le zèle de Lipowski, qui écrivit en peu d'années des messes, litanies, offertoires, symphonies, concertos, quatuors, trios, etc. Dans un voyage qu'il fit à Munich il joua un concerto de violon chez le prince électoral Maximilien III, qui, charmé de son talent, le fit nommer conseiller de la cour à Munich et administrateur des droits de brasserie ; mais au moment où il allait prendre possession de ses nouveaux emplois, une fièvre cérébrale le conduisit au tombeau, le 18 mars 1767. Peu de jours avant sa mort, il avait achevé une messe de *Requiem*, qui fut exécutée à ses obsèques, et dont le manuscrit a été conservé au chapitre de Saint-Cyriac.

LIPOWSKI (Félix-Joseph), fils du précédent, né à Weissensteig, en 1765, s'est fait connaître comme un des écrivains les plus féconds de la Bavière. Il s'est exercé sur toutes sortes de sujets, mais surtout sur des points d'histoire, de littérature, d'arts et de sciences, relatifs à son pays. Fixé à Munich dès son enfance, il y a publié tous ses ouvrages. Le premier a paru en 1794 ; le dernier en 1831. Au nombre de ses écrits, on trouve un dictionnaire historique des musiciens de la Bavière, intitulé : *Baierische Musik-Lexikon* ; Munich, Giel, 1811, 1 vol. in-8°. Ce livre paraît avoir été fait avec précipitation ; néanmoins

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

on y trouve quelques renseignements utiles.

LIPPARINI (Le P. Guillaume), moine augustin, né à Bologne, vers la fin du seizième siècle, fut maître de chapelle de l'église cathédrale de Como. Il vivait encore en 1637, car il publia dans cette année son œuvre quatorzième. On connaît sous son nom : 1° *Il primo libro de motetti a 7, 8 e 15 voci;* Venezia per il Roveri, 1609, in-4°. — 2° *Madrigali a cinque voci;* ibid., 1614. — 3° *Messe a 8 e 9 voci;* ibid. — 4° *Letanie della B. Virgine a 1, 2, 3 voci con il basso per l'organo;* ibid, 1623, in-4°. — 5° *Sacri laudi a 3, 4, 5, 8 voci,* op. 12; Venezia, per il Vincenti, 1634, in-4°. — 6° *Sacri concerti a 1, 2, 3, 4 voci con letanie e sonate,* op. 13; ibid., 1635, in-4°. — 7° *Salmi concertati a 8 voci con l'organo,* op. 14; ibid., 1637, in-4°. — 8° *Sacri concerti a 4, 5, 6, 8, 10 voci.* lib. 2; ibid., 1637, in-4°.

LIPPIUS (Jean), docteur et professeur de théologie à Strasbourg, né dans cette ville, le 24 juin 1585, étudia d'abord à l'université de Wittenberg, puis à Jéna, et enfin à Giessen, où il fut gradué docteur. Il mourut à Spire, le 24 septembre 1612, au retour d'un voyage qu'il avait fait à Giessen, et lorsqu'il allait prendre possession de sa chaire dans sa ville natale. Lippius soutint à Wittenberg une thèse sur la théorie des intervalles de la gamme, qui a été imprimée sous le titre de : *Disputatio de musica,* Wittebergæ, 1609, 8 pages in-4°. Cette dissertation fut suivie de deux autres sur le même sujet, imprimées dans la même ville, en 1609 et 1610. La deuxième dissertation forme deux feuilles et demie, et la troisième, quatre feuilles. Lippius les réunit ensuite, et les publia, lorsqu'il était à l'université de Jéna, avec le titre suivant : *Themata musica, ut multis forte paradoxa, ita hoc maxime sæculo notanda et a Musophilis publice discutienda atque explicanda, exhibens.* Jéna, 1610, in-4°. Il y établit que la musique n'est point une science métaphysique (*Musica non est scientia metaphysica*), et qu'elle n'est pas précisément physique, parce que le son, bien que chose naturelle, n'est pas un corps : *donc* (ajoute-t-il) *elle est mathématique.* Cette opinion erronée a été reproduite après Lippius par la plupart des géomètres. Il y ajouta ensuite un supplément intitulé : *Themata fontem omnium errantium musicorum operantia, etc.,* Jéna, 1611, in-4°. Il est vraisemblable que cette dernière dissertation est la même qui est citée par Walther dans son Lexique de musique sous ce titre : *Breviculum errorum musicorum veterum et recentiorum.* Toutes ces pièces sont de la plus grande rareté; mais nul doute que toute la doctrine qu'elles renferment a été reproduite par Lippius dans son livre intitulé : *Synopsis musicæ novæ omnino veræ atque methodicæ universæ, in omnis sophiæ præstantum παρεργω; inventæ, disputatæ et propositæ omnibus philomusis;* Strasbourg, Paul Ledertz, 1612, in-8°. L'épître dédicatoire est datée du dimanche de *Lætare* 1612. A la fin de l'ouvrage, on trouve huit vers à la louange de Lippius, par Calwitz ou Calvisius. Le livre de Lippius est une doctrine complète des proportions musicales et de la théorie mathématique de la musique. On peut le considérer comme un bon ouvrage pour le temps où il a été écrit. Gerber a fait une de ses bévues ordinaires en disant que la première édition de ce livre a paru en 1592, quoiqu'il eût donné lui-même la date de 1585 pour celle de la naissance de Lippius; en sorte que ce savant aurait été âgé de sept ans lorsqu'il aurait publié son livre. On a aussi de Lippius un écrit intitulé : *Philosophiæ veræ ac sinceræ in quibus continentur:* 1° *Præparatio per musicam,* 2° *Perfectio interior realis per metaphysicam, rationalis per logicam, exterior realis per ethicam, etc.;* Strasbourg, 1612, in-8°. Erfurt, 1614, in-12. Ce qui concerne la musique dans cet ouvrage forme cinq feuilles d'impression.

LIPPRAND (Jean), organiste à Rudolstadt, vers le milieu du dix-septième siècle, a mis en musique à quatre voix une ode funèbre sur la mort du fils du bourgmestre de cette ville. Elle est imprimée à la suite d'un éloge historique de ce jeune homme; Rudolstadt, 1609, in-4°.

LIROU (Jean-François ESPIC, chevalier DE), né à Paris, en 1740, entra dans les mousquetaires du roi, et fut décoré de la croix de Saint-Louis. Amateur passionné de musique et de poésie, il composa la *Marche des mousquetaires,* qui fut exécutée pour la première fois à la revue de la plaine des Sablons en 1767, et qui a continué d'être jouée à la tête de ce corps jusqu'à la révolution de 1789. Louis XV paraissait avoir du goût pour ce morceau, et demandait souvent la marche de son mousquetaire. M. de Lirou écrivit aussi les livrets de plusieurs opéras, entre autres *Diane et Endymion,* mis en musique par Piccinni, et représenté à l'Opéra, en 1784, *Théagène et Chariclée,* et *Jason,* présentés au jury du même théâtre, mais non reçus. L'ouvrage le plus important du chevalier de Lirou est un livre intitulé : *Explication du système de l'harmonie, pour abréger l'étude de la composition, et accorder la pratique avec la théorie;* Londres (Paris), 1785, 1 vol. in-8° L'auteur de cet ouvrage est le premier écrivain français qui, dans un livre sur l'harmonie, se soit séparé

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

complétement du système de la basse fondamentale de Rameau, pour chercher les lois de succession des accords dans les rapports de tonalité, qui sont en effet les bases certaines de toute musique. Malheureusement les idées de Lirou manquaient de netteté à l'égard de ce criterium de la science. Au lieu de chercher le principe de la tonalité des sons par ordre de succession, il a pris son point de départ dans la résonnance harmonique des corps sonores, supposée uniforme. *Ut*, dit-il, produit *mi*, *sol*; *sol* engendre *si*, *ré*; de plus, *ut* peut être considéré comme quinte de *fa*, d'où *fa*, *la*, *ut*. Ainsi, *ut* étant placé comme intermédiaire, on trouve dans les résonnances harmoniques de *fa*, d'*ut*, et de *sol*, la suite de sons *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, *ut*, *ré*, *mi*, qui renferme tous les intervalles de notre gamme majeure, et qui correspondent au deux tétracordes de la musique grecque *mi*, *fa*, *sol*, *la*; *si*, *ut*, *ré*, *mi*. Et parce que par un procédé tout arbitraire et mécanique il est parvenu à trouver les notes qui composent la gamme, il croit avoir une tonalité, et se persuade qu'il ne s'agit que de changer la disposition de ces notes, en commençant par *ut* au lieu de *mi*. Il ne sait pas que toute la difficulté est précisément dans la détermination de la première note de l'échelle. Arrivé à ce résultat, il dispose les notes en un cercle qui lui représente les deux progressions ascendante et descendante *ut*, *mi*, *sol*, *si*, *ré*, *fa*, *la*, et *ut*, *la*, *fa*, *ré*, *si*, *sol*, *mi*, qu'il considère comme bases de toutes les constructions d'accords, de toutes les successions harmoniques, des modes et de la modulation. L'exposé de ce début du système suffit pour indiquer ce qu'on doit attendre d'une théorie d'harmonie fondée sur de telles bases. Le chevalier de Lirou est mort à Paris, en 1806, d'une goutte remontée.

LIS (Charles-Auguste), compositeur amateur, naquit à Bruxelles, le premier juillet 1784. Fils d'un riche négociant de cette ville, il était destiné à suivre la carrière du commerce; mais des spéculations malheureuses de son père ayant anéanti sa fortune, Charles Lis fut obligé d'accepter une place dans l'administration des finances du royaume des Pays-Bas, et alla à Amsterdam occuper cet emploi, depuis 1814 jusqu'en 1831. De retour à Bruxelles, après la révolution qui sépara la Belgique de la Hollande, il entra dans les bureaux du ministère des finances, et il y fut employé jusqu'à sa mort, qui arriva le 28 juin 1845. Lis avait appris la musique dans son enfance : dès l'âge de vingt ans il composa des romances charmantes, qui eurent un succès de vogue. Parmi ces pièces légères on remarque celles qui commencent par ces mots : *Portrait charmant, portrait de mon amie; Fleuve du Tage; Non, je ne l'aime pas*, etc. On trouve une notice sur cet amateur distingué, par M. Arthur de Mornay, dans le *Nécrologe universel du dix-huitième siècle* (Paris, année 1846, in-8°).

LISCOVIUS ou **LISKOVIUS** (Charles-Frédéric-Salomon), docteur en médecine et médecin praticien à Leipsick, est né dans cette ville, le 8 novembre 1780. Il a publié une dissertation concernant la théorie de la voix, sous ce titre : *Dissertatio philologica sistens theoriam vocis*; Leipsick, 1814, in-8° de 70 pages. Dans la même année, il en a donné une traduction allemande intitulée : *Thorie der Stimme*; Leipsick, Breitkopf et Hærtel, in-8° de 106 pages, avec une planche représentant les détails de l'appareil vocal. Dans ce petit ouvrage, Liscovius se livre à l'examen des théories de la voix humaine de Ferrein, de Chladni, de Cuvier et de Burdach; puis il présente son propre système, qui consiste à considérer l'organe comme produisant de certains sons par l'action de ce que Ferrein a appelé les *cordes vocales*, c'est-à-dire par les ligaments de la glotte, et d'autres par le brisement de l'air sur les bords de l'ouverture du larynx. Il examine avec soin les divers phénomènes du mécanisme de la voix, dans la parole et dans le chant, les causes probables de la diversité qu'on remarque dans cet organe, et les influences auxquelles il est soumis. Il traite aussi de la voix chez les oiseaux et les animaux amphibies; enfin, la dernière partie de l'ouvrage est relative à l'hygiène de la voix. Une analyse de la dissertation de M. Liscovius par le docteur Hellwig a été donnée dans les volumes 16e et 18e de la Gazette musicale de Leipsick. Liscovius a publié aussi des remarques sur l'hypothèse physico-acoustique de Gottfried Weber, concernant la voix humaine, dans le 4e volume de l'écrit périodique intitulé *Cæcilia*, p. 161-166.

LISSIEUX (...), facteur d'instruments à vent, établi à Lyon, vers 1660, était renommé pour la bonté de ses musettes et de ses hautbois (voyez le *Traité de la Musette*, de Borjon, page 39).

LISTE (Antoine), chanteur, pianiste et compositeur, né à Hildesheim, en 1774, fit ses études à Vienne, et fut, dit-on, d'abord élève de Mozart, puis d'Albrechtsberger. En quittant l'école de ce dernier, il entra chez le comte Westphal en qualité de maître de musique de la famille de ce seigneur. En 1804 il vivait sans emploi à Heidelberg; c'est là qu'il commença à se faire connaître par deux sonates pour le piano, qui ont été publiées dans le 9e cahier du Réper-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

toire des clavecinistes, par Nægeli. De Heidelberg, Liste se rendit à Zurich, où il paraît s'être fixé. Il y vivait encore en 1828. Les ouvrages les plus connus de cet artiste distingué sont : 1° Grand concerto pour piano en forme de fantaisie, op. 13 ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 2° Grande sonate pour piano et basson ou violoncelle, op. 3 ; Zurich, Hug. — 3° Grande sonate pour piano à 4 mains, op. 2 ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 4° Sonates pour piano seul, op. 1, 6, 8 et 12 ; Zurich et Leipsick. — 5° Pièces caractéristiques pour piano, op. 10 ; Leipsick, Hofmeister. — 6° Variations sur le thème : *Nice, se più non m'ami*, op. 7 ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 7° Chansons allemandes, op. 17, liv. 1 et 2 ; Bonn, Simrock.

LISTENIUS (Nicolas), écrivain sur la musique, naquit à Brandebourg, au commencement du seizième siècle. Cette circonstance de sa vie est la seule connue ; elle serait vraisemblablement ignorée si Listenius n'en avait fait mention dans l'épître dédicatoire du livre qu'il a publié. Cet ouvrage, qui renferme un traité élémentaire de musique à l'usage des écoles primaires, parut la première fois sous ce titre : *Rudimenta musicæ, in gratiam studiosæ juventutis diligenter comportata ;* Wittenberg, Rhau, 15[illegible], in-8° de six feuilles. Peu de livres ont été aussi souvent réimprimés que celui-là : Gerber porte à *dix-sept* le nombre des éditions qu'on en a faites, et avoue qu'il ne les connaît vraisemblablement pas toutes. Il est vrai que j'en ai vu quelques-unes qu'il ne cite pas, et peut-être y en a-t-il d'autres encore. La deuxième édition a paru en 1536, chez le même Georges Rhau ou Rhaw, à Wittenberg. On en trouve un exemplaire à la bibliothèque royale de Berlin, et j'en possède un de la même date. En 1539, le même éditeur en a donné une autre, intitulée : *Musica Nicolai Listenii, ab authore denuo recognita, multisque novis regulis et exemplis adaucta.* Petit, in-8° de 6 feuilles. Toutes les autres éditions imprimées chez Rhau en 1542, 1544, et 1554, ont le même titre, qui a été copié aussi dans une réimpression faite à Leipsick, en 1554, par Georges Hantsch. Il en est de même de celles qui ont été imprimées à Leipsick, chez Michel Blum, en 1543, 1546 et 1553. Ce même titre se trouve aussi en tête d'une autre édition qui m'a été indiquée par le savant M. Gaspari, de Bologne, mais avec une addition à la fin. Ce titre est : *Musica Nicolai Listenii, denuo recognita multisque novis regulis et exemplis aucta, ac correctius quam antea edita. Noribergæ excudebat Theodoricus Gerlatzenus ;* 1569, petit in-8°. Cette même édition a été reproduite en 1570, avec un autre frontispice. La quatrième édition a pour titre : *Nicolai Listenii Rudimenta musicæ, ab authore aucta et recognita ; Noribergæ, apud. Joan. Petreium*, 1540, in-8°. Les autres éditions publiées par le même imprimeur en 1544, 1549, 1553, 1577, et chez ses héritiers, 1588 et 1600, toutes in-8°, sont simplement intitulées : *Musica Nic. Listenii ab authore recognita et aucta.* Enfin, il y en a une, sans date, publiée à Francfort-sur-l'Oder, et une autre imprimée à Breslau, en 1573, dont Hofmann a donné la description dans son livre sur les musiciens de la Silésie (*voyez* Hofmann). La bibliothèque royale de Berlin possède une édition donnée à Leipsick, en 1559 : j'ignore le nom de l'imprimeur. M. Charles-Ferdinand Becker a un exemplaire d'une édition imprimée à Nuremberg, sans date, et une autre édition, également sans date, de Francfort-sur-le-Mein. La simplicité du style de Listenius et la clarté de ses définitions ont été vraisemblablement les causes principales du succès de son livre.

LISTON (Henri), ecclésiastique écossais, ministre de l'église unique du comté de Linlithgow et de la ville de ce nom, près d'Édimbourg, vécut au commencement de ce siècle. En 1811, il soumit à l'examen de William Shield, de Samuel Wesley, de J. Davy et de Greatorex, un orgue de son invention, auquel il donnait le nom d'*enharmonique*, et qui avait été construit par un facteur de Londres, sous sa direction. Ces artistes approuvèrent le système de cet instrument, le considérant comme un progrès, particulièrement en ce qui concerne les moyens de fixer la justesse la plus satisfaisante. Quelques mois après, le révérend Liston publia un traité sur l'intonation, avec un grand nombre d'exercices, sous ce titre : *An Essay on perfect intonation ;* Édimbourg, Peter Hill ; Londres, Longman, 1812, 1 vol. in-4°. Cet ouvrage a pour objet de faire connaître les avantages de l'orgue enharmonique pour la perfection des intonations dans le chant.

LISZT (François ou Franz), l'un des artistes les plus extraordinaires de notre temps, n'a été considéré dans la première édition de la *Biographie universelle des musiciens* qu'au point de vue de son talent de pianiste : vingt-deux années se sont écoulées depuis lors ; dans cet intervalle, Liszt s'est ouvert une carrière nouvelle, et j'ai à parler de lui non-seulement pour les prodiges de son exécution, mais pour ses travaux de maître de chapelle, et pour ses entreprises de transformation de l'art dans la composition symphonique. De plus, il me faudra le suivre aussi dans ses travaux de littérature ; car

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sa vigoureuse organisation intellectuelle a saisi l'art sous tous ses aspects.

Liszt est né le 22 octobre 1811, à Rœding (1), village de la Hongrie, non loin de Pesth. Son père, employé dans l'administration des biens du prince Esterhazy, était bon musicien et jouait avec habileté de plusieurs instruments. Le prince employait ses talents dans sa chapelle; ce fut là qu'Adam Liszt se lia d'amitié avec Haydn, qui mourut deux ans avant la naissance de son fils. Dans sa sixième année le jeune Liszt montra ses heureuses dispositions pour la musique, en écoutant attentivement son père qui exécutait sur le piano le concerto de Ries en *ut* dièse mineur, dont il chanta le même soir le thème et les principales mélodies. Dès ce moment, on le mit à l'étude du piano. Les tendances de son esprit vers le recueillement mélancolique commencèrent à se manifester un peu plus tard, par le goût passionné qu'il prit à la lecture du *René* de M. de Chateaubriand. Pendant près de six mois, ce livre ne sortit pas de ses mains, et souvent on le trouva les yeux baignés de larmes pendant sa lecture. A l'âge de neuf ans, il se fit entendre pour la première fois en public à Œdenbourg, et quoiqu'il eût été pris de la fièvre au commencement du concert, il exécuta le concerto de Ries en *mi* bémol, et une fantaisie improvisée, de manière à exciter le plus vif étonnement. Le prince Esterhazy, qui l'entendit dans cette séance, lui fit beaucoup de caresses et lui accorda un présent de 50 ducats. Peu de temps après, Liszt commença ses voyages avec ses parents, et se rendit à Presbourg. Il y trouva dans les comtes Amaden et Zopary deux protecteurs, qui se réunirent pour lui assurer une pension de 600 florins pendant six ans, dans le but de l'aider à compléter son éducation. Alors commença à se réaliser l'avenir de bien-être que le père de Liszt avait espéré pour son fils. Il le conduisit à Vienne, et le confia aux soins de Czerny. Les premières leçons du maître blessèrent le jeune orgueil de l'élève, parce que Czerny présenta à Liszt des sonates de Clémenti que celui-ci considérait comme au-dessous de son talent et qu'il joua avec dédain. Il fallut aborder de plus grandes difficultés, et bientôt il y en eut à peine d'assez grandes, pour le pianiste enfant, dans les œuvres de Beethoven et de Hummel. On rapporte à ce sujet que le jeune Liszt se trouvant un jour avec quelques artistes chez l'éditeur de musique qui venait de publier le concerto en *si* mineur de Hummel, il le joua sans hésiter à première vue. Cette aventure fit du bruit; il en fut parlé dans les salons de Vienne, et chacun voulut entendre le jeune virtuose. Le prix convenu entre le père de Liszt et Czerny, pour un certain nombre de leçons, était une somme de trois cents florins; mais lorsque vint le payement, le maître refusa, disant que les succès de son élève l'indemnisaient de tous ses soins. Pendant les dix-huit mois que Liszt passa sous la direction de Czerny, il reçut aussi quelques leçons de composition du vieux Salieri. Après ce temps d'études, il donna son premier concert : les artistes les plus célèbres y assistèrent, et prédirent à l'enfant précoce une carrière glorieuse. Ce fut alors que Liszt et sa famille se dirigèrent vers Paris, donnant partout des concerts, et partout obtenant de brillants succès.

Le père du jeune artiste s'était proposé de le faire entrer au Conservatoire et de le confier aux soins de Cherubini pour le contrepoint; mais sa qualité d'étranger opposa à ce projet un obstacle que ne purent écarter les recommandations de M. de Metternich lui-même. Liszt était arrivé à Paris vers le commencement de 1823; il se fit entendre pendant cette saison dans plusieurs concerts à l'Opéra, et y causa autant d'étonnement que de plaisir. Il n'y paraissait pas seulement comme un de ces enfants prodiges dont on a vu beaucoup d'exemples depuis lors, mais comme un musicien déjà aussi remarquable par son aplomb que par sa brillante exécution. Ses improvisations n'étaient pas riches d'idées neuves; mais elles indiquaient dans leur auteur une rare intelligence de l'effet, et beaucoup de sang-froid dans la conduite du plan. On ne parla bientôt plus que du *petit Liszt*, et cette locution devint si familière, qu'on le désignait encore ainsi à Paris après qu'il eut atteint l'âge et la taille d'un homme.

Malgré ses succès, ses études de piano continuaient sous la sévère direction de son père. Celui-ci obligeait son fils à jouer chaque jour douze fugues de Bach, et à les transposer à l'improviste dans tous les tons; c'est à ce travail que Liszt est redevable de cette prodigieuse habileté dans la lecture et l'exécution à première vue de toute espèce de musique, quelle qu'en soit la difficulté. Au mois de mai 1824 il partit pour Londres avec son père; ses succès n'eurent pas moins d'éclat à la cour de Georges IV qu'à Paris, où il retourna au mois de septembre de la même année. Il y reprit ses études, et commença à composer. L'année suivante, au mois d'avril, le père et le fils retournèrent à Londres, et recueillirent dans plusieurs concerts d'abondantes récoltes, dues à l'admiration qu'ins-

(1) Cette date se trouve dans toutes les notices biographiques de Liszt; je crois pourtant que les renseignements qui me sont parvenus de Vienne, et qui font remonter la naissance de l'artiste à deux années plus tôt, sont exacts

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

pirait le talent du jeune artiste. De retour à Paris, Liszt fut excité par son père à écrire des sonates, des fantaisies, des variations, et même un opéra de *Don Sanche, ou le Château de l'Amour*, qui fut représenté à l'Académie royale de musique, le 17 octobre 1825, et que le public écouta avec indulgence, à cause de l'intérêt qui s'attachait au nom du jeune musicien. Au mois de février 1826, Liszt s'éloigna de Paris avec sa famille, dans le dessein de visiter les principales villes de France. Ses concerts à Bordeaux, et plus tard à Toulouse, Montpellier, Nîmes, Marseille et Lyon, furent pour lui une suite de triomphes.

Cependant jusqu'alors il avait plus appris la composition par instinct et par observation que par des études suivies et systématiques. Le besoin de s'instruire mieux dans cet art se fit sentir en lui vers cette époque; Reicha se chargea du soin de le diriger dans son travail, et lui fit commencer un cours qui, je crois, ne fut jamais achevé, parce que les sentiments d'une dévotion mystique et contemplative commencèrent alors à pénétrer dans l'âme du jeune Liszt. Dans leurs progrès, ces sentiments lui inspirèrent du dégoût pour l'art qui jusqu'à ce moment lui avait procuré plus de contrainte que de véritables jouissances. Combattu par son père, son nouveau penchant ne fit que s'accroître; alors, pour l'arracher à des méditations trop précoces, on le fit voyager, et pour la troisième fois il visita l'Angleterre, après avoir parcouru la Suisse jusqu'à Berne. Ce fut au retour de ce voyage à Londres que Liszt perdit son père, à Boulogne. Alors commença pour lui le temps de la liberté et de la disposition de ses facultés; bonheur qu'il dut d'autant mieux apprécier, lorsque sa douleur fut calmée, qu'il n'avait connu jusque-là que le despotisme d'une volonté plus forte que la sienne. « Pauvre enfant dont on avait exploité la précoce habileté, il était venu dans les pays étrangers chercher un tribut d'admiration qu'on payait à son âge. Ce fut merveille vraiment que, soumise à cette rude épreuve, son enfantine vanité n'ait point fait avorter son talent, comme cela est arrivé de tant d'autres. Heureusement, l'amour de l'art était aussi puissant en lui que la soif de la renommée était ardente; lorsqu'il put se diriger lui-même, il comprit, au milieu de ses irrésolutions, que pour donner à l'homme fait des succès comparables à ceux qu'avait obtenus l'enfant prodige, il lui fallait réaliser plus de merveilles qu'un autre, et son courage ne recula pas devant le travail qu'il fallait faire pour atteindre à ce but. Des études persévérantes de mécanisme lui parurent nécessaires pour qu'aucune difficulté ne pût l'arrêter et pour que ses doigts fussent toujours prêts à rendre, sans restriction, tout ce que sa tête pouvait lui suggérer. Dès lors sa vie fut cachée; pendant plusieurs années, il ne se fit plus entendre, et lorsqu'il reparut, ce fut pour frapper d'étonnement par l'incomparable vélocité de ses doigts, par leur habileté à vaincre toutes les difficultés, par leur aptitude à l'expression de tous les accents. »

Une grave maladie, dont la convalescence dura près de deux ans, vint le surprendre au milieu de ses travaux; elle contribua au développement de la tendance religieuse de son esprit. Sa dévotion devint austère, et la fréquentation des églises occupa la plus grande partie de son temps. Tout à coup, on le vit briser avec ses habitudes mystiques, rentrer dans le monde et prendre des allures dégagées. C'est ainsi que des variations fréquentes se sont fait remarquer dans ses goûts en toute chose et ont témoigné de la mobilité de ses sentiments et de ses opinions. Son talent même a pris tour à tour différents caractères. Nonobstant les succès d'enthousiasme qu'il obtenait chaque fois qu'il se faisait entendre, on pouvait remarquer, dans les variations fréquentes du système de son jeu, que lui-même n'était pas satisfait, et que l'incertitude agitait toujours son esprit. On lui avait reproché de trop accorder à la mécanique des doigts : il voulut prouver qu'il y avait en lui un foyer de chaleureuses inspirations, et il se mit à improviser en quelque sorte des fantaisies sur les ouvrages des plus célèbres compositeurs, ne les considérant en quelque sorte que comme des thèmes qu'il pouvait varier et modifier à son gré. Lui-même a reconnu plus tard son erreur, et s'en est expliqué en ces termes :

« J'exécutais alors fréquemment, soit en public, soit dans les salons (où l'on ne manquait « jamais de m'objecter que je choisissais bien « mal mes morceaux), les œuvres de Beethoven, Weber et Hummel, et, je l'avoue à ma « honte, afin d'arracher les bravos d'un public « toujours lent à concevoir les belles choses « dans leur auguste simplicité, je ne me faisais « nul scrupule d'en altérer le mouvement et les « intentions; j'allais même jusqu'à y ajouter in« solemment une foule de traits et de points d'or« gue, qui, en me valant des applaudissements « ignares, faillirent m'entraîner dans une fausse « voie, dont heureusement je me suis dégagé bien« tôt (1). »

Au milieu des fluctuations de goût qui se fai-

(1) *Gazette musicale de Paris*, 4e année, p. 45

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

saient remarquer dans le talent de Liszt, son habileté dans l'exécution des plus grandes difficultés acquérait chaque jour plus de développement. Par degrés, cette habileté a surpassé celle de la plupart des grands pianistes, et l'on peut assurer que l'art de jouer du piano n'a plus rien dont ne puisse facilement triompher la puissante exécution de Liszt. En 1835, il s'éloigna de Paris, visita la Suisse et s'arrêta à Genève, où il resta jusqu'au mois de septembre 1836. De retour à Paris, il rappela sur lui l'attention des artistes et du public par quelques compositions pour le piano, remplies de difficultés que lui seul pouvait bien exécuter, et produisit une vive sensation par sa merveilleuse habileté dans les concerts où il se fit entendre pendant l'hiver suivant. Déjà il avait publié quelques articles concernant sa personne, ses opinions et ses impressions, dans la *Gazette musicale de Paris*.

Vers la fin de l'été de 1837, Liszt s'est éloigné de nouveau de Paris, et s'est rendu à Milan, où il a fait un long séjour, interrompu seulement par un voyage à Vienne. Salué dans la capitale de l'Autriche par d'unanimes acclamations, il y laissa un vif souvenir de son talent admirable. Après avoir visité Venise, il se dirigea vers Rome, où il s'arrêta pendant plusieurs mois.

De retour à Vienne, vers la fin de 1839, Liszt y eut des succès plus brillants encore que pendant son premier séjour. Quelque éclat qu'ait eu son talent dans toutes les grandes villes de l'Europe, il est certain qu'aucune ne lui fit un accueil aussi sympathique : il en fut véritablement le héros. En quittant la capitale de l'Autriche, il se rendit à Londres, en passant par Prague, Dresde et Leipsick, où son talent produisit aussi une vive impression. Dans l'année 1841, il fit un voyage en Danemark, et se fit entendre, à son retour, à Hambourg, Leipsick, Francfort, Coblence et Cologne, d'où il se rendit à Bruxelles. Ses succès dans cette ville et à Liége eurent un éclat digne de sa prodigieuse habileté.

En 1842, Liszt visita Weimar, Berlin, et fit une excursion à Paris, où il passa quelques mois se préparant à un voyage en Russie, dont il avait formé le projet depuis plusieurs années. Le retentissement qu'avaient eu les succès de sa virtuosité en France, en Italie, en Allemagne et en Belgique, avait inspiré aux habitants de Pétersbourg et de Moscou un vif désir de l'entendre. Son nom était populaire dans toutes les classes, et le moujick comme le grand seigneur ne se le figuraient que comme un être surnaturel. C'est dans cette disposition que Liszt trouva la population de Pétersbourg lorsqu'il y arriva. Il ne faut donc pas s'étonner que la recette du premier concert qu'il y donna se soit élevée à la somme presque fabuleuse d'environ 50,000 francs. Ému d'une ardente curiosité, le peuple encombrait les avenues de la salle, dans l'espérance de voir l'artiste lorsqu'il s'y rendait. A Moscou, mêmes démonstrations d'enthousiasme. Le premier concert de Liszt y fut donné le 25 avril 1843, et pour satisfaire l'avide désir de l'entendre qui animait la population de cette grande ville, il en dut donner d'autres le 27, le 29 du même mois, le 2, le 5 et le 12 mai. A son retour, il visita la Bavière et donna des concerts à Munich et à Augsbourg.

Après avoir visité de nouveau Berlin, Dresde, et plusieurs autres villes du nord de l'Allemagne, Liszt s'arrêta à Weimar, où le grand-duc le nomma son premier maître de chapelle; puis il se dirigea vers l'Espagne en 1844, donnant des concerts dans quelques villes du midi de la France. Le reste de cette année et le commencement de 1845 furent employés par lui à visiter l'Espagne et le Portugal. A Madrid, à Cadix, à Barcelone, à Lisbonne, il excita des transports d'admiration. Après cette longue et fatigante excursion, il revint en Allemagne pour l'inauguration de la statue de Beethoven à Bonn. Dans un des élans si fréquents de son noble cœur, il avait offert pour l'érection de ce monument une somme beaucoup plus importante que le produit de toute la souscription à laquelle des princes avaient pris part. Là ne se bornèrent pas ses sacrifices; car il s'établit à Bonn plusieurs mois avant les fêtes musicales qui se préparaient pour cette occasion solennelle, afin d'en disposer les éléments, composer une grande cantate, et diriger toutes les répétitions partielles et d'ensemble. Il prit à sa charge des frais énormes, afin que tout fût digne du grand homme dont on allait honorer la mémoire, et pour prix de tant de dévouement, d'efforts et de générosité, il ne recueillit que des témoignages d'ingratitude et de dénigrement. L'envie s'était éveillée au bruit de ses succès, trop universels pour que la médiocrité pût les pardonner. Je le retrouvai, quelques jours après ces fêtes, à Coblence, fatigué, découragé, et à peu près ruiné. Mais bientôt son âme énergique retrempa sa force vitale, et de nouveaux triomphes le vengèrent de ses ennemis.

Les trois années suivantes furent remplies par de courts séjours de Liszt à Weimar, et par ses voyages en France, en Hollande, en Bohême, en Hongrie, dans les provinces de la Russie, et à Constantinople. Les événements de 1848 et 1849 vinrent mettre un terme à ses excursions; et le ramenèrent à Weimar, où il prit définitivement possession de ses fonctions de premier maître de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

chapelle, et dont il ne s'est éloigné depuis lors que pour des fêtes musicales qu'il a dirigées, ou pour de courts voyages. Cette époque est celle d'une transformation complète dans la carrière de cet artiste célèbre. Par ses soins, la composition de la chapelle du grand-duc de Weimar s'est progressivement améliorée; des artistes d'un talent remarquable y ont été successivement appelés, et l'Opéra de cette petite ville, auparavant peu renommé, a bientôt fixé l'attention du monde musical. C'est là qu'ont été entendus les ouvrages dramatiques de Richard Wagner, dont Liszt s'est fait l'apôtre; c'est là que le *Lohengrin* fut entendu en Allemagne pour la première fois. Ce qu'il fallut de soins, de patience, de conviction pour parvenir à une exécution à peu près satisfaisante de ce chaos de combinaisons sonores avec des moyens à peine suffisants, il serait difficile d'en donner une juste idée. Wagner doit une reconnaissance dévouée à Liszt pour de tels efforts et pour les résultats qu'ils ont eus; car c'en était fait de sa musique de l'avenir lorsque le premier maître de chapelle du grand-duc de Weimar entreprit de lui rendre l'existence, non-seulement en la faisant entendre, mais par des plaidoyers en sa faveur et par son influence dans les journaux de l'Allemagne. *Tannhæuser* était tombé sans ressource à Dresde en 1848; puis était venue la révolution qui avait jeté son auteur dans l'exil : à peine osait-on prononcer son nom; à peine se souvenait-on de ses œuvres musicales. Ce fut précisément après la révolution de 1848 que Liszt entreprit à Weimar en faveur de Wagner ce qu'on n'aurait osé faire en aucun autre lieu. Le retentissement européen qu'il sut donner aux représentations du *Tannhæuser* et du *Lohengrin* fixa l'attention de quelques directeurs de spectacles : un parti se forma en faveur de ces drames bizarres, car les excentricités ne manquent jamais de partisans; or, il était d'autant plus vraisemblable qu'il y en aurait de nombreux en cette occasion, que la politique s'y mêlait. De là tout ce qu'on a vu depuis lors, ce qu'on a dit et écrit, vraisemblablement ce qui se dira et s'écrira encore pendant un certain temps; après quoi viendra l'oubli, comme pour beaucoup d'autres choses dont on a fait grand bruit à diverses époques.

Il ne faut pas croire que Liszt se soit fait le protecteur de cette musique de propos délibéré : de tout temps il s'est senti du penchant pour les tentatives de révolutions dans l'art. Tout en rendant hommage aux beautés simples des maîtres devenus classiques, il s'est persuadé que le temps de la simplicité est passé, et la nouveauté des moyens et des formes lui a paru la nécessité du temps présent. Si nous le suivons avec attention dans toute sa carrière, nous le verrons incessamment sous l'empire de ces idées. Dès sa jeunesse, sa foudroyante exécution créa le *piano-orchestre;* car le clavier tout entier est sous ses mains : il en tire des effets qu'on n'avait pas même supposés possibles avant lui. C'eût été assez pour la gloire et pour l'ambition d'un autre; mais, dans sa pensée, ce n'était qu'un acheminement à de plus grandes choses. Il rêvait une alliance intime du piano et de l'orgue; et poursuivant avec persévérance la réalisation de son utopie, il stimulait le zèle des facteurs dans la recherche des procédés qui auraient pu conduire à ce résultat. Il crut un moment que le but était atteint, lorsque le facteur Alexandre eut réuni dans un seul instrument les combinaisons d'un piano d'Érard avec toutes les ressources d'un grand harmonium perfectionné. Le *piano-melodium* (tel était le nom donné à cet instrument) était sans aucun doute une curiosité intéressante au point de vue de certains effets particuliers de sonorité (1); l'invention était ingénieuse, et le travail de la fabrication était en tous points digne d'éloges; mais bientôt Liszt acquit la conviction par lui-même que le piano et l'orgue ne sont point faits pour aller ensemble; qu'ils ont chacun leur destination spéciale, absolue dans l'art, et qu'il ne faut chercher dans chacun que ce qui est conforme à sa nature. En supposant un but imaginaire, Liszt aurait manqué celui de la réalité : il le comprit enfin, et revint au piano.

Le sentiment de la grandeur domine l'organisation de Liszt; c'est le principe de son talent. Ce caractère se manifeste dans la plupart de ses études de piano, dans son recueil de pièces intitulé *Années de pèlerinage*, dans ses *Rhapsodies hongroises*, où règne une rêverie mélancolique, et dans les développements de certains thèmes auxquels il a donné les noms de *paraphrases* et d'*illustrations*. Sous ce rapport, la supériorité de Liszt est de toute évidence; mais, ainsi qu'il advient toujours d'une qualité poussée à l'excès, celle-ci a conduit l'artiste à l'exagéré, et lui a fait négliger cette autre qualité indispensable aux œuvres d'art, et surtout aux productions musicales, laquelle se désigne d'une manière générale par le nom de *charme*. La mélodie simple n'est pas dans sa nature; le chant, lorsqu'il lui donne accès dans ses ouvrages (ce qui mal-

(1) Voyez le Rapport sur la fabrication des instruments de musique mis à l'exposition universelle de Paris, en 1855, par l'auteur de la *Biographie universelle des musiciens*, Paris, 1856, dans les deux éditions complètes publiées par le gouvernement français, et dans le tiré à part, p. 39.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

heureusement est assez rare), a toujours quelque chose de heurté, de violent, ou d'assombri par l'harmonie dont il est accompagné. Si par hasard sa phrase a le caractère du calme, on sent que c'est le calme précurseur de l'orage. C'est surtout dans les compositions pour l'orchestre, de Liszt, appelées par lui *Poèmes symphoniques* (Symphonische Dichtungen), que l'absence de charme est frappante : partout il est remplacé par l'agitation nerveuse, maladie endémique de l'époque actuelle. Le choix des sujets de ces œuvres appartient à une erreur capitale de notre temps; erreur que j'ai combattue en plusieurs endroits de mes écrits. Elle consiste à changer la destination de la musique, en l'enlevant au domaine de l'idéal pur, pour la transformer en art imitatif et pittoresque. En vain toutes les entreprises de ce genre ont-elles abouti à des déceptions, en dépit du talent des auteurs; quelques artistes ne sont pas moins persuadés, je dirais presque convaincus, que cette voie est celle de l'avenir de la musique. Liszt, plus que tout autre, a foi en cet avenir. De là le choix de ses poëmes symphoniques, dont voici les titres : 1° *Ce qu'on entend dans la montagne* (d'après le poëme de Victor Hugo). — 2° *Le Tasse* (Lamento e trionfo). — 3° *Les Préludes*. — 4° *Orphée*. — 5° *Prométhée*. — 6° *Mazeppa*. — 7° *Festklænge* (Bruits de fête). — 8° *Héroïde funèbre*. — 9° *Hungaria*. — 10° *La divine Comédie de Dante*. — 11° *L'idéal*. Tous ces ouvrages ont été publiés en partition, à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel. Il est difficile de n'être pas saisi d'un sentiment pénible à la lecture de ces immenses combinaisons d'effets d'orchestre, où le talent s'égare en cherchant un but impossible. Pour comprendre ces énigmes, un livret serait nécessaire à chaque ouvrage; une explication devrait être jointe à chaque page. Dans une des dernières entrevues que j'eus avec Liszt, il me dit, à propos de ses tendances vers ce genre de musique : « Nous sommes en Allemagne un cer-« tain nombre d'intelligents qui comprenons et « voyons clair dans la destinée future de l'art. Ce « que les classiques appellent *les obscurités de la* « *musique nouvelle* n'existe pas pour nous. » Eh bien, soit; admettons que ces Œdipes modernes sont de force à défier le Sphinx; qu'en pourrons-nous conclure? Qu'il est des esprits assez subtils pour trouver un sens à des choses où nous n'en voyons pas? Mais quoi? s'agit-il de la science ou de l'art? La connaissance et l'intelligence composent le domaine de la première; l'autre n'existe qu'à la condition d'affecter le sentiment avant d'arriver à la conception. En écoutant une œuvre musicale, qu'importe la réalité de l'objet pris pour thème par l'artiste? Ce qui importe, c'est que nous soyons émus et que nous le soyons par les moyens les plus simples; car le simple seul est beau. L'imagination n'a rien à faire avec le réalisme; mais sans elle l'art véritable, l'art qui émeut, qui impressionne et qui procure à l'âme de pures jouissances, n'existe pas. Liszt a fait des efforts immenses d'intelligence pour arriver à des résultats impossibles, dans les conditions où il s'est placé : il les eût réalisés sans peine s'il n'avait pris pour guide que son sentiment du beau. Ne parlons pas de la mélodie absente, ou du moins indiquée par de trop courts fragments pour que sa signification soit saisie par l'esprit le plus attentif; mais l'harmonie, mais la tonalité! ces bases essentielles de toute musique sentimentale, où les trouverons-nous respectées dans *Festklænge*, dans l'*Héroïde funebre*, dans *Hungaria* et ailleurs? Évidemment tout cela est sacrifié à une pensée énigmatique.

L'œuvre de Liszt renferme un nombre très-considérable de pièces de tout genre, lesquelles sont classées en douze séries caractérisées de cette manière : 1° *Études*, où l'on trouve 12 études d'exécution transcendante, 3 grandes études de concert, et les grandes études de Paganini transcrites pour le piano. — 2° *Compositions originales pour le même instrument*, lesquelles renferment 7 suites intitulées *Harmonies poétiques et religieuses*; *Années de Pèlerinage*; la première année contient 9 compositions écrites en Suisse; dans la deuxième sont les morceaux composés en Italie; une Sonate; un grand *Solo* de concert; des Ballades; des Marches; trois morceaux intitulés *Apparitions*; six autres qui ont pour titre *Consolations*; des *Polonaises*; des *Caprices* et *Valses*; deux concertos avec orchestre; une fantaisie idem; un grand *Galop chromatique*. — 3° *Rhapsodies hongroises*, au nombre de quinze. — 4° *Fantaisies, Polonaises* et *Caprices* avec orchestre. — 5° *Fantaisies, Réminiscences, Polonaises* et variations de bravoure sur des thèmes d'opéras. — 6° *Paraphrases de concert* sur des thèmes de tout genre. — 7° Partitions de piano, ou arrangements pour piano seul de la symphonie en *ut* mineur, de la symphonie pastorale, de la septième et de la neuvième symphonie de Beethoven, des symphonies fantastiques de *Harold*, de Berlioz, des ouvertures d'*Oberon*, de *Freischütz* et *Jubel ouverture* de Weber, de *Guillaume Tell*, de Rossini, du septuor de Beethoven, des ouvertures des *Francs-Juges* et du *Roi Lear*, de Berlioz, de *Tannhæuser*, de Richard Wagner, d'une ouverture de fête religieuse d'Otto Nicolaï, et

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

d'une cantate de Liszt pour l'inauguration de la statue de Beethoven; véritables prodiges, où toutes les combinaisons de l'orchestre sont reproduites. — 8° *Transcriptions de musique vocale pour piano seul*, parmi lesquelles on trouve 45 mélodies de Schubert; l'*Adelaïde* de Beethoven et 18 autres chants du même maître; 6 *Lieder* de Mendelssohn; 13 *Lieder* de Robert Franz; d'autres chants de J. Dessauer, de Robert Schumann, de Weber et de Meyerbeer; 9 Lieder et chants de Liszt; les *Soirées musicales* de Rossini; les *Soirées italiennes* de Mercadante; les *Nuits d'été au Pausilippe*, de Donizetti; des chansons napolitaines, polonaises, russes et béarnaises. — 9° *Transcriptions instrumentales* d'après Schubert, Ferdinand David et autres. — 10° Six préludes et fugues. — 11° *Compositions vocales de Liszt*: six recueils et quelques pièces détachées; *Chants pour quatre voix d'hommes*, 4 recueils; *Missa quatuor vocum ad æquales* (2 ténors et 2 basses) *concinnente organo*; *Pater noster* et *Ave Maria* pour 4 voix d'hommes et orgue; *Missa solemnis quam ad mandatum eminentissimi ac reverendissimi Domini Joannis Scitovszky a Nagyker S. R. eccles. Presbyteri Cardinalis, archiepiscopi Strigoniensis, principis primatis regni Hungariæ*, etc.; *Viennæ Austriacorum, typis Cæs. Reg. status officinæ*, 1859, *in-folio maximo*. Cette messe, écrite pour quatre voix, chœur, orchestre et orgue, est imprimée en caractères de musique mobiles, avec un luxe inusité. La partition est à 28 portées. — La dernière division du catalogue des œuvres de Liszt renferme les poëmes symphoniques pour orchestre, dont les titres sont donnés ci-dessus.

Comme écrivain sur l'art, Liszt a publié : 1° *De la fondation de Gœthe à Weimar*, in-8°; Leipsick, F. A. Brockhaus, 1851. — 2° *Lohengrin et Tannhæuser de Richard Wagner*, 1 vol. in-8°; ibid., 1851. Une édition en langue allemande de cet ouvrage a paru dans la même année à Cologne et à Essen. — 3° *Frédéric Chopin*, 1 vol. in-8°; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. Cette étude sur la vie, le talent et les œuvres de l'artiste célèbre avait paru précédemment dans le journal intitulé *La France musicale*. — 4° *Die Zigeuner und ihre Musik in Ungarn* (Les Bohémiens et leur musique en Hongrie), traduit en allemand et publié par Pierre Cornélius; Pesth, 1861, 1 vol. petit in-8° de 259 pages. Un grand nombre de morceaux détachés publiés dans les journaux, particulièrement dans la *Revue* et *Gazette musicale de Paris*.

Beaucoup de notices et de fantaisies sur Liszt ont paru en Allemagne et en France, aux diverses époques de sa vie; les plus importantes sont : 1° *Franz Liszt, nach sein Leben und Wirken*, etc. (Fr. Liszt. Sa vie et sa valeur artistique), par Christern, in-12; Hambourg, Schuberth et Cie. — 2° *Fr. Liszt. Lebensskizze* (Fr. Liszt. Esquisse de sa vie), par Rellstab, in 8°; Berlin, Trautwein et Cie. — 3° *Franz Liszt. Sein Leben und Wirken*, par G. Schilling, in-8°; Stuttgard, Stoppani, avec le portrait de Liszt. — 4° *Notice biographique sur Franz Liszt, par Duverger*. Extrait de la *Revue générale biographique, politique et littéraire*; Paris, Amyot, 1843, in-8°. — 5° *Franz Liszt. Eine Biographie* (Franz Liszt, Biographie), dans le recueil intitulé : *Die Componisten der neueren Zeit* (Les Compositeurs de l'époque actuelle, par W. Neumann), 16e livraison; Cassel, Balde, 1855, in-8°. Il existe un grand nombre de portraits lithographiés et gravés aux diverses époques de la vie de l'artiste, ainsi que des médailles grandes et petites, médaillons en bronze, bustes et statuettes. Docteur en philosophie et arts, par diplôme de l'université de Kœnigsberg, Liszt est membre de la plupart des sociétés musicales de l'Europe, de plusieurs académies, un des soixante chevaliers de l'ordre du mérite de Prusse, commandeur de la Légion d'honneur, chevalier de l'ordre de Léopold, du Faucon de Saxe-Weimar, et de plusieurs autres ordres.

LITERES (D. Antoine), dont le nom se prononce *Litérès*, musicien espagnol, vécut vers le milieu du dix-huitième siècle, et fut nommé deuxième organiste de la chapelle royale de Madrid, en 1756. Il jouit de beaucoup d'estime dans sa patrie, pour son talent sur l'orgue et pour ses œuvres de musique d'église. Son compatriote Feyoo parle avec enthousiasme de ses compositions dans le *Teatro Critico universal* (*voyez* Feyoo). La chapelle royale de Madrid possède 4 messes avec orchestre, 14 psaumes, 8 *Magnificat*, 10 hymnes et un *Miserere* composés par *Literes*.

LITOLFF (Henri), pianiste et compositeur, maître de chapelle honoraire du duc de Saxe-Cobourg-Gotha, est né à Londres, non en 1820, comme il est dit dans l'*Universal Lexikon der Tonkunst* de M. Bernsdorf, mais en 1818, suivant la note qui m'a été remise par l'artiste lui-même, dans sa jeunesse. Son père, soldat français, né à Colmar (Haut-Rhin), avait été fait prisonnier en Espagne et avait été conduit en Angleterre : après la paix, il se maria à Londres avec une Anglaise, et en eut le fils qui est l'objet de cet article. La situation des parents de Litolff n'était pas fortunée : son éducation fut négligée; mais la nature l'avait doué d'une grande intelli-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

genre et d'une riche organisation musicale. Il était âgé de douze ans lorsqu'il reçut les premières leçons de piano d'un maître obscur, sous lequel néanmoins il fit de si rapides progrès, que deux ans après, c'est-à-dire lorsqu'il eut atteint l'âge de quatorze ans, le hasard ayant conduit Moscheles chez un facteur de pianos, ce maître l'entendit étudier sur un instrument de cette maison, et charmé de son habileté précoce, lui offrit de le prendre pour élève. Une proposition si avantageuse ne pouvait être refusée; Litolff reçut donc les leçons de Moscheles, qui pendant trois ans donna des soins à son éducation de pianiste. A l'âge de dix-sept ans, épris d'amour pour une jeune fille dont les parents ne voulurent pas lui accorder la main, Litolff l'enleva, l'épousa et partit avec elle pour la France, sans autre ressource qu'un talent encore incomplet. Ne pouvant vivre à Paris, où il était inconnu, il s'établit dans la petite ville de Melun, à neuf lieues de cette capitale. Il y inspira de l'intérêt à quelques amateurs de musique, par son talent, sa jeunesse et celle de sa femme. Pendant les trois années de séjour qu'il y fit, son exécution sur le piano acquit plus de fermeté et commença à prendre le caractère chaleureux et passionné par lequel il s'est distingué, sans acquérir toutefois une correction irréprochable, qu'il n'eut jamais. Il avait vingt ans, et le désir de se faire connaître le préoccupait incessamment : plein de confiance en lui-même, il prit enfin le parti de se rendre à Paris, où il se fit entendre avec succès dans plusieurs concerts (1), particulièrement dans la salle de Pape, facteur de pianos, dont il joua les instruments, et qui lui fournit généreusement des moyens d'existence. Ce fut ce même facteur qui l'amena à Bruxelles et me le présenta, en me priant de le protéger et de le faire jouer dans un des concerts du Conservatoire. Il y joua en effet en 1839 le troisième concerto de Beethoven, et y produisit une vive sensation. A cette époque, Litolff trouva un zélé protecteur dans la personne du duc de Looz, qui l'emmena à sa terre près de Wavre. Ce fut là que le génie de Litolff prit son essor et qu'il écrivit sa première grande composition, à laquelle il donna le titre de *concerto-symphonie* (en *ré*). Dans cet ouvrage, le rôle de l'orchestre n'était pas borné à celui d'accompagnateur; il entrait en lutte avec le piano. Litolff n'était guère alors harmoniste que d'instinct, et son inexpérience de l'instrumentation était grande; cependant, ce qu'il ne savait pas, il le devinait. Son œuvre était remplie de traits hardis et d'effets trouvés. Il me pria de la faire entendre, à lui d'abord, qui peut-être ne savait pas très-bien ce qu'il avait fait, puis au public, car il avait l'audace qui est un des attributs du talent. Dès la première répétition, en dépit des fautes et d'un certain désordre d'idées, je vis qu'il y avait là quelque chose pour l'avenir : le succès de l'exécution me prouva que je ne m'étais pas trompé. Malheureusement Litolff n'avait pas les habitudes d'une vie régulière; il s'endetta, sa liberté fut menacée, et quelques amis furent obligés de lui procurer les moyens de s'éloigner de Bruxelles en secret. Cela se passait dans l'hiver de 1841 à 1842 (1). Un grand silence se fit alors sur l'existence de l'artiste : il est expliqué par l'article de la Gazette générale de musique de Leipsick, cité précédemment, et par la notice qui se trouve dans l'*Universal Lexikon der Tonkunst*, de M. Bernsdorf : Il y est dit que Litolff alla directement à Varsovie, où il remplit pendant trois ans les fonctions de chef d'orchestre du Théâtre national; suivant ces notices, le terme de ces trois années aurait commencé à l'automne de 1841. Cependant une correspondance de Francfort du mois de janvier 1843, insérée dans la Gazette générale de musique de Leipsick (février de cette année, p. 93), nous apprend que Litolff était dans cette ville au mois de décembre précédent et qu'il ne s'y fit pas entendre. Il y a sur cette époque de la vie de l'artiste une obscurité qu'il serait difficile de dissiper; car dans ces mêmes notices où on lui fait diriger pendant trois ans l'orchestre du Théâtre national de Varsovie il est dit qu'il fut si longtemps malade dans cette ville, qu'il ne put se faire entendre.

Ce fut au mois de novembre 1844 que Litolff reparut avec éclat dans le monde musical, bien que sa santé fût alors dans un état déplorable. Nonobstant un tel état de souffrance, il joua, dans un concert du *Gewandhause*, son second concerto-symphonie (œuvre 22), qui obtint un brillant succès. Au mois de janvier 1845, il était à Prague, où il donna cinq concerts : dans le premier, il étonna les amateurs en jouant seul et sans orchestre tous les morceaux du programme, à l'exception de la sonate en *la* majeur de Beethoven, pour piano et violoncelle, qu'il exécuta

(1) On lit dans la *Gazette générale de musique* de Leipsick (quarante-huitième année, p. 209) que Litolff joua alors dans un des concerts du Conservatoire; c'est une erreur : la collection des programmes de tous les concerts donnés par cette institution, depuis 1828 jusqu'en 1860, publiée par M. Elwart, dans son *Histoire de la Société des concerts du Conservatoire impérial de musique* (Paris, 1860), démontre que le nom de Litolff ne s'y trouve pas.

(1) Plus tard, Litolff a payé intégralement tous ses créanciers.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

avec le violoncelliste *Traeg*. Ses quatre autres concerts furent donnés au théâtre avec orchestre : dans un de ceux-ci il exécuta son premier concerto-symphonie, composé à Bruxelles. Dans la même saison, il joua aussi à Dresde, mais sans y faire entendre ses propres compositions, et il y fit peu d'impression. A Berlin, où il se rendit ensuite, il n'en fut pas de même, car il y balança les triomphes de Jenny Lind. Il était arrivé dans cette ville presque mourant : les journaux excitèrent l'intérêt public en parlant de la fin probable et prochaine d'un artiste si remarquable. On sut ensuite que le célèbre médecin M. Schœnlein avait promis de lui rendre la santé, et quelque temps après parurent les annonces de son premier concert. La foule envahit la salle dès son ouverture. Dès que Litolff parut sur l'estrade, des applaudissements unanimes l'accueillirent, et pendant que l'orchestre exécutait l'introduction de son deuxième concerto-symphonie, ces applaudissements éclatèrent de nouveau avec enthousiasme, avant même que Litolff eût mis les mains sur le piano. Le correspondant de la Gazette générale de musique de Leipsick s'exprime ainsi dans le compte rendu des concerts de Litolff : « A la fin du poétique morceau éclata une véri- « table tempête d'applaudissements. Rarement on « vit une pareille victoire de l'esprit sur la ma- « tière. On avait peine à comprendre que cet « artiste au corps presque diaphane, qui quelques « jours auparavant était aux frontières d'un pays « dont le voyageur ne revient jamais, était celui « qui, maintenant assis au piano, triomphait avec « une énergique bravoure des plus grandes dif- « ficultés et défiait hardiment la masse de l'or- « chestre. Tout l'auditoire était ému aux puissants « accents de cette âme d'artiste. Le concerto « même, comme composition, fit un grand effet « sur le public et dans les cercles de musique ; « on en parla plus longtemps qu'on n'eût fait d'un « opéra nouveau représenté avec succès. » Après quatre concerts qui ne furent pas moins favorables à Litolff, il joua dans quelques concerts d'artistes et de bienfaisance, eut l'honneur d'être entendu par la famille royale, et termina par un concert d'adieu, dans lequel son concerto de violon fut joué par Léonard, aujourd'hui professeur au Conservatoire de Bruxelles. Litolff y fit aussi exécuter sous sa direction l'ouverture de son opéra *Catherine Howard*, « grande et im- « portante composition (dit le journaliste alle- « mand), dont le caractère sombre et passionné « exprime bien la détresse de l'infortunée souve- « raine, et dans laquelle se font remarquer des « effets étonnants d'instrumentation. » L'artiste fit chanter dans le même concert plusieurs morceaux de son opéra inédit intitulé *Salvator Rosa*.

Parti de Berlin au mois de janvier 1846, Litolff se rendit à Londres, où il avait des arrangements à prendre pour régler sa séparation d'avec sa femme, qui depuis plusieurs années était retournée dans sa famille. Il paraît qu'un piége lui avait été tendu par les parents de cette jeune femme pour l'attirer dans la capitale de l'Angleterre. A peine y fut-il arrivé, qu'une action lui fut intentée pour affaires d'intérêt privé : il fut condamné à payer à cette famille une somme considérable. Le jugement fut immédiatement exécuté par la saisie de sa personne, et il fut conduit à la prison pour dettes. Il y languissait depuis plusieurs mois, lorsque le hasard lui fournit les moyens d'en sortir furtivement et de se rendre en Hollande, où il obtint de grands succès, comme pianiste et comme compositeur. Ce fut pendant son séjour à Amsterdam qu'il écrivit son troisième concerto-symphonie, dont un des morceaux a pour thème un chant national hollandais. De retour à Brunswick au commencement de 1847, il y termina l'opéra intitulé *Die Braut von Kynast* (La Fiancée de Kynast), qui fut représenté dans cette ville et à Francfort-sur-le-Mein. En 1848, Litolff entreprit un nouveau voyage, et se rendit à Vienne, où la révolution éclata peu de jours après son arrivée. Il n'y put donc donner de concert, mais il écrivit une marche pour la légion des étudiants. Les soulèvements de la plus grande partie de l'Allemagne à cette époque n'étant pas favorables aux projets de cet artiste, il retourna de nouveau à Brunswick, où il trouva une généreuse hospitalité chez Meyer, éditeur de musique. Il y composa deux ouvertures pour des drames de Griepenkerl, dont les sujets sont *Robespierre* et *Les Girondins;* puis il fit un second voyage en Hollande. Dans l'intervalle, son ami Meyer, de Brunswick, mourut. Lorsque Litolff retourna dans cette ville, il était atteint d'une affection nerveuse d'un caractère très-grave qui le jetait dans de fréquents accès d'hypocondrie, et dont la durée fut d'une année entière. Revenu enfin à la santé, il épousa, en 1851, la veuve de Meyer, et fit passer sous son nom la firme de la maison de commerce de cette dame ; d'où il faut conclure que son divorce avec sa première femme avait été prononcé postérieurement à son voyage à Londres. Pendant trois ans après son mariage, Litolff sembla oublier sa destination d'artiste, et ne s'occupa que d'affaires commerciales, travaillant incessamment dans son bureau comme aurait pu le faire un négociant vieilli dans les affaires. Tout à coup, son génie se réveilla ; le besoin des émotions de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

la vie d'artiste se fit sentir en lui de nouveau ; et les villes principales de la Hollande furent visitées en 1854, pour la troisième fois, par cet homme extraordinaire, dont l'existence a toujours présenté des alternatives d'activité fiévreuse et d'inertie absolue. Ce fut pendant ce séjour dans le royaume des Pays-Bas que Litolff écrivit son quatrième concerto-symphonie, composition que des succès d'enthousiasme ont accueillie partout. Dans l'hiver suivant, Litolff revit Bruxelles, où il n'était pas venu depuis douze ou treize ans. Il joua son quatrième concerto-symphonie dans un concert du Conservatoire, sous ma direction, et y causa une grande impression, par le caractère d'originalité de cette musique. Plusieurs concerts suivirent cette première audition : Litolff y fit entendre ses troisième et quatrième concertos-symphonies, ses ouvertures de *Robespierre* et des *Girondins*, ainsi que plusieurs autres compositions nouvelles ; toutes y furent accueillies avec la même faveur. Au milieu de ces succès, il fut saisi d'une des atteintes de la maladie nerveuse de la poitrine qui avait mis plusieurs fois ses jours en danger ; avertie de la situation où il se trouvait, Mme Litolff-Meyer accourut de Brunswick pour le soigner, lui prodigua ses soins, et, après le retour de sa santé, le ramena chez lui. Mais le charme était rompu ; l'artiste venait de retrouver la vie agitée, pleine d'émotions, et l'air fébrile nécessaire à son existence. Plus de bureau, plus d'affaires, plus de chiffres : rien de tout cela n'est fait pour lui ; ce qu'il lui faut, c'est une salle resplendissante de lumières, un bon orchestre, un public enthousiaste, des succès, des éloges, et même de la critique pour lui donner des accès de colère. Voilà ce que pensait Litolff en touchant le seuil de sa maison de Brunswick. Il n'y resta pas longtemps : des voyages à Gotha pour y revoir le duc de Saxe-Cobourg, dont la protection lui était nécessaire pour les projets qui déjà préoccupaient sa tête, remplirent une partie de l'été ; puis il parcourut les provinces rhénanes ; l'hiver le ramena en Belgique : il donna de nouveaux concerts à Bruxelles et dans d'autres villes principales du pays, particulièrement à Liége. De retour à Bruxelles après ces excursions, il y fut saisi d'une nouvelle atteinte de sa maladie ordinaire, et ne put sortir de sa chambre pendant plusieurs mois. Rendu à la santé, il reprit sa vie nomade, et ne fit plus à sa maison de Brunswick que de courtes apparitions. Enfin, il se rendit à Paris, et y produisit en 1858 une émotion extraordinaire, en exécutant son quatrième concerto-symphonique et quelques autres compositions dans un concert des jeunes artistes du Conservatoire dirigé par M. Pasdeloup, et dans un autre concert qu'il donna dans la salle du Conservatoire.

L'abandon de ses affaires, de sa maison et de sa femme, pour l'existence aventureuse dans laquelle il était rentré, avait eu les résultats qu'il devait prévoir : une demande de divorce avait été formée par Mme Litolff-Meyer ; son mari y acquiesça, et la séparation fut prononcée. Pendant ce temps, Litolff, retiré dans une maison de campagne de Mme de Larochefoucauld, près de Fontainebleau, s'y occupait de la composition d'un opéra (*Rodrigue de Tolede*), qui n'a point été représenté. Au printemps de 1860, Litolff reparut en Belgique, joua à Bruxelles, à Liége, à Anvers, puis se rendit sur les bords du Rhin, et organisa à Wiesbaden un grand concert, auquel il donna le nom de *Festival*, et qui fut donné au mois d'août de la même année. La *Revue et Gazette musicale de Paris*, rendant compte de ce concert, dans son n° 36 (2 septembre), terminait son article par cette phrase : « Au nombre « des personnes d'élite qui y assistaient (au « concert), on remarquait Mlle Louise de La« rochefoucauld, fille du comte Wilfrid de La« rochefoucauld, petite-fille du duc de Laroche« foucauld, ambassadeur en Prusse sous l'empire, « nièce de la princesse Borghèse, etc., qui doit, « dit-on, le mois prochain *changer le nom « illustre qu'elle porte contre celui de « Mme Henri Litolff.* » Ce mariage se fit en effet au mois d'octobre suivant. Depuis lors le silence s'est fait sur l'existence étrange de l'artiste qui est l'objet de cette notice.

Le talent de Litolff dans la composition est une alliance de qualités précieuses et de défauts considérables. Il est éminemment poëte par l'imagination, par l'inspiration et par la spontanéité de l'idée ; il a de la mélodie, et cette mélodie a souvent de la distinction. Plus coloriste que penseur, il a l'instinct des effets de l'instrumentation et réussit presque toujours ceux qu'il imagine ; mais il s'abandonne à la divagation dans presque tous ses ouvrages ; répète les mêmes phrases jusqu'à satiété, manque d'ordre dans la disposition des idées, et ne sait pas finir à propos. Doué d'un bon sentiment d'harmonie, il n'y obéit pas toujours, cherchant par système des combinaisons de sons qui blessent le sentiment tonal. Ses meilleures choses sont les troisième et quatrième concertos-symphonies pour piano et orchestre ; son concerto de violon, intitulé *Eroica*, est très-inférieur à ces compositions. Dans ses trois trios pour piano, violon et violoncelle, Litolff s'est jeté dans un système vague, recherché, tourmenté, qui ne paraît pas appar-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

nir à son organisation ; il semble avoir été sous l'impression des dernières œuvres de Beethoven, en écrivant ces ouvrages. Ses ouvertures offrent un mélange de ses qualités et de ses défauts : on y trouve des endroits saisissants d'effet que déparent des parties mal ordonnées, d'où la simplicité de la pensée est presque toujours bannie. Un seul but se fait remarquer dans ces productions, plus fantastiques que musicales, à savoir la production d'un grand effet de force pour le couronnement de l'œuvre. Dans les petites choses pour le piano, Litolff a de la fantaisie et de la grâce ; mais il n'y est pas toujours égal à lui-même. Jusqu'au moment où cette notice est écrite, il n'a pas réussi dans ce qu'il a écrit pour le théâtre : doué d'instinct dramatique, il n'a su l'appliquer qu'à la musique instrumentale, ressemblant en cela à plusieurs des musiciens de notre époque, lesquels placent volontiers le drame dans une symphonie, et ne trouvent plus rien lorsqu'ils sont soumis aux exigences de la scène. On ne pourra toutefois juger Litolff sous ce rapport qu'après la représentation de son *Rodrigue de Tolède*. Au résumé, cet artiste singulier est incontestablement un homme de génie, arrivé à un point avancé de sa carrière sans avoir réalisé par des ouvrages complets ce qu'on pouvait attendre de ses hautes facultés.

LITZIUS (G. J.). On a sous ce nom un livre élémentaire intitulé : *Anleitung den Generalbass praktisch zu lernen* (Introduction à l'art d'accompagner la basse continue) ; Mayence, Schott (sans date), in-4°. Le même auteur a publié aussi : *Praktische Anleitung zum Gesangunterrichte für Schulen* (Introduction pratique à l'enseignement du chant pour les écoles), 3 parties ; ibid. On connaît aussi de ce musicien quelques bagatelles pour la guitare, le piano et le chant.

LIVERATI (Jean), compositeur, né à Bologne, en 1772, reçut les premières leçons de musique de deux frères nommés Joseph et Ferdinand Tibaldi. A l'âge de quatorze ans, il passa sous la direction de l'abbé Mattei (*voyez* ce nom) pour la composition, et il apprit le chant de Laurent Gibelli, bon maître qui a formé beaucoup d'élèves pour le théâtre et pour l'église. Les premières productions de Liverati furent quelques psaumes qu'on chanta en 1789 dans l'église de Saint-François à Bologne. Dans le même temps, il se faisait remarquer comme chanteur dans les oratorios et les concerts. Des engagements avantageux lui furent offerts pour différentes villes de l'Italie, mais il les refusa. En 1790 il fit représenter son premier ouvrage dramatique, petit opéra en un acte, intitulé : *Il Divertimento in campagna* ; puis il écrivit une messe à deux voix avec accompagnement d'orgue, une messe de *Requiem* à quatre, avec orchestre, et l'oratorio des *Sept paroles de Jésus-Christ sur la croix*. En 1792, il fut engagé comme premier ténor au théâtre italien de Barcelone ; puis il passa à Madrid en la même qualité. Appelé à Potsdam par le roi de Prusse pour y diriger l'Opéra, il publia, sous les auspices de ce prince, un œuvre de quatuors pour 2 violons, alto et basse. En 1800 il quitta Potsdam, pour aller diriger la musique du théâtre de Prague. Pendant les trois années de son séjour en cette ville, il écrivit pour différents opéras des morceaux détachés, ainsi qu'une cantate pour le prince de Kinsky, et une messe solennelle. Appelé à Trieste en 1804, il y fit représenter son opéra *Il Maestro di musica*, qui fut bien accueilli. Précédemment il avait écrit son *Maestro fanatico*, qui obtint un brillant succès à Vienne, dans l'année suivante. Liverati s'établit dans cette dernière ville en qualité de maître de chant, et y vécut pendant près de dix ans. Il y lia des relations d'amitié avec Haydn, Beethoven, Kozeluch et Salieri. Les ouvrages de ce dernier devinrent ses modèles dans ses compositions. Parmi celles-ci, on distingue surtout *David*, opéra en deux actes ; *Enea in Cartagine*, *La Prova generale*, et *La Presa d'Egea*, qui furent représentés dans les palais impériaux. Liverati écrivit aussi à Vienne, pour le prince de Lobkowitz, deux opéras allégoriques intitulés : *Il Tempio dell' eternità*, et *Il Convito degli Dei*. Enfin, il composa, par ordre de l'impératrice Marie-Thérèse de Naples, les grandes cantates *Il Trionfo d'Ausonia*, *Milliade*, et l'oratorio *l'Adorazione dei pastori e dei maggi* ; cette princesse chanta la partie de Marie dans l'exécution de cet ouvrage. Une messe solennelle écrite pour le prince Esterhazy, une cantate et beaucoup d'airs, de duos, de trios et de romances furent les autres productions de Liverati pendant son séjour à Vienne. En 1814 il alla à Londres, en qualité de compositeur du théâtre du roi. Pendant les trois années où il remplit ces fonctions, il fit représenter *I Selvaggi*, en deux actes ; *Il Trionfo di Cesare*, *Gastone e Bajardo*, *Gli Amanti fanatici*, et *Il Trionfo d'Albione*. Il publia aussi à Londres des ariettes à voix seule, avec accompagnement de piano, op. 2, 7, 13 ; cantate sur la mort de la princesse Charlotte, op. 3 ; duos à deux voix de soprano, op. 4, 8, 9, 12, 19, 21 ; des airs, op. 5, 15, 17, et quelques autres compositions légères. Liverati est retourné en Italie vers la fin de 1817, et a été remplacé à Londres par Pucita. Son opéra intitulé *David* a été publié à Vienne, en partition pour le piano.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

LIVERZIALI (Joseph), musicien romain et compositeur, est auteur d'un livre intitulé : *Grammatica della musica*, dont la première partie a paru à Rome, en 1797, chez Pilucchi Cracos, mais dont la suite n'a pas été publiée.

LIVRY (Le comte Hippolyte de) naquit au château de Livry, en 1771. Son éducation fut négligée, car il avoue dans une de ses lettres qu'il ne connaissait que sa langue maternelle, et qu'il était étranger à toute notion d'art et de science. Cependant il était amateur passionné de musique, quoiqu'il n'en sût pas une note ; et il croyait juger mieux de cet art que ceux qu'il appelait *de prétendus connaisseurs*. Affectant une sensibilité très-expansive, il exaltait le mérite de la musique de Grétry au-dessus de toute autre, et son admiration pour les œuvres de ce compositeur allait jusqu'au fanatisme. Il fit faire en 1805 une statue en marbre de cet artiste par le sculpteur Stout. Cette statue fut placée en 1807 sous le péristyle du théâtre Feydeau, et y resta jusqu'à la démolition de cette salle, en 1830. J'ignore ce qu'elle est devenue depuis lors. Le comte de Livry a publié un *Recueil de lettres écrites à Gretry ou à son sujet* ; Paris, Ogier (sans date), in-8° de 157 pages. Ces lettres, fort mal écrites, sont remplies d'extravagances. L'auteur est mort à Paris, en 1822.

LOBE (Jean-Chrétien), compositeur et écrivain distingué sur la musique, est né à Weimar, le 30 mai 1797. Son père, enlumineur de l'imprimerie en taille douce de Bertuch, jouait de plusieurs instruments, qu'il avait appris lui-même ; ce fut de lui que le jeune Lobe reçut les premières leçons de musique pratique et de flûte. Le hasard ayant procuré à cet enfant l'avantage d'être entendu au parc par la grande-duchesse, protectrice des arts et des artistes, cette princesse le confia aux soins du maître de chapelle Müller et du directeur de musique Riemann. Ses progrès furent si rapides sur la flûte et le violon, qu'à l'âge de onze ans il put exécuter des concertos de ces deux instruments dans les concerts publics. Il fréquentait alors le Gymnase pour y faire ses études ; mais il ne les poussa que jusqu'en troisième, et il quitta l'école pour entrer à la chapelle de la cour en qualité de violoniste. Les connaissances qu'il acquit ensuite dans la littérature allemande et dans les langues étrangères, il ne les dut qu'à lui-même, à ses études persévérantes, et au courage qui lui fit surmonter les embarras de sa position. Il n'eut jamais de maître pour la composition ; la lecture attentive de quelques bons traités d'harmonie, l'étude des meilleures partitions, et ses observations à l'orchestre de la cour, où il était employé comme flûtiste lui en tinrent lieu. A l'égard de son talent d'exécution sur la flûte, il atteignit un haut degré de perfection, suivant le témoignage de ses compatriotes. En 1819, Lobe fit à pied le voyage de Vienne ; et dans l'année suivante il alla à Berlin, où il eut de grands succès comme instrumentiste. Ses relations avec quelques artistes de cette ville, et la musique qu'il entendit au théâtre royal, achevèrent le développement de son goût pour la composition dramatique. De retour à Weimar, il y écrivit son *Wilkind*, opéra en deux actes, qui fut joué en 1821, et qui eut quelques représentations. Il en avait lui-même composé le livret. *La Cage*, petit opéra en un acte, suivit ce premier essai ; puis, à des intervalles plus ou moins éloignés, Lobe produisit *Le Flibustier*, *La Princesse de Grenade*, en 1846, pour l'ouverture du théâtre de la cour à Weimar, puis à Leipsick et à Cassel, et qui a été publiée en partition pour le piano ; *Le Domino rouge*, joué à Weimar, en 1830, et enfin *König und Pächter* (Roi et Fermier, joué a Weimar, en 1846. La plupart de ces productions se font remarquer par l'originalité des idées, un vif sentiment d'harmonie, et un heureux instinct dans les effets de l'instrumentation. Malheureusement, l'auteur de ces compositions a langui longtemps dans une position subalterne au service d'une petite cour ; il en est résulté qu'il n'a pas pris assez de confiance en lui-même, et que l'activité de son sentiment artistique s'est ralentie. En 1840, Lobe obtint sa retraite de la chapelle de Weimar, avec le titre de *professeur pensionné*. Il alla alors se fixer à Leipsick, où il fonda un Institut pour l'étude de la composition. La maison Breitkopf et Hærtel le chargea de la rédaction de la *Gazette générale de musique* pendant les années 1846-1848. Dans cette dernière année ce journal intéressant cessa de paraître après avoir rendu de grands services à l'art pendant un demi-siècle. On a de Lobe beaucoup de musique instrumentale, où brille un mérite réel. Voici la liste de ses ouvrages les plus connus : 1° *Le Flibustier*, paroles de Gehr, partition réduite pour le piano ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 2° *La Princesse de Grenade*, partition gravée ; Mayence, Schott. — 3° Ouverture de *La Cage* (*Der Kæfich*), pour l'orchestre ; Bonn, Simrock. — 4° Ouverture détachée pour l'orchestre, op. 10 ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 5° Ouverture de concert, intitulée *Les Charmes du voyage*, op. 26, publiée à grand orchestre. — 6° *Peinture des sons*, symphonie à grand orchestre exécutée à Weimar. — 7° *Nouvelle Peinture des sons*, idem. — 8° Concerto (en *sol*) pour la flûte, ibid. —

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

9° Variations pour flûte principale, op. 3; ibid. — 10° Trois thèmes variés; idem, ibid. — 11° 1er quatuor pour piano, violon, alto et basse, op. 8; ibid. — 12° 2me idem, op. 9; ibid. — 13° Caprices pour le piano, op. 7; ibid. Lobe a publié dans la Gazette générale de musique de Leipsick (t. 33 et 34) quelques articles, particulièrement sur l'usage de la fugue dans la musique d'église. De plus, il y a fait insérer beaucoup d'autres morceaux de critique pendant les trois années où il fut chargé de la rédaction de ce journal. On lui est redevable aussi de plusieurs ouvrages où il a fait preuve non-seulement de connaissances solides dans son art, mais de philosophie et de talent dans l'art d'écrire. Le premier a pour titre : *Die Lehre von der thematischen Arbeit*, etc. (La Science du développement des thèmes dans la composition); Weimar, 1844. Le second ouvrage est un catéchisme de musique (*Catechismus der Musik*), publié à Leipsick, et dont il a été fait quatre éditions ainsi qu'une traduction hollandaise, intitulée : *Katechismus der Muzijk van J.-C. Lobe; S' Gravenhage* (La Haye), 1857, in-8° de 151 pages. La Doctrine de la composition musicale (*Lehrbuch der musikalischen Komposition*) est le livre didactique le plus important de Lobe. Le premier volume, qui contient la théorie de l'harmonie, et son application dans le style instrumental, a été publié à Leipsick, chez Breitkopf et Hœrtel, en 1850, et réimprimé en 1858. Le deuxième, qui a paru en 1855, renferme un traité d'instrumentation. Le troisième volume est un traité de la fugue et des canons. Sous le pseudonyme de *Un Bien connu* (*Eines Wohlbekannten*), Lobe a donné des Lettres musicales (*Musikalische Briefe*) en 2 volumes petit in-8° (Leipsick, Baumgærtner, 1852); ces lettres furent suivies des *Feuilles volantes pour la musique* (Flügende Blætter für Musik), qui parurent par livraisons, et qui forment trois volumes in-8°. Lobe s'est caché sous ce pseudonyme, parce qu'il craignait les haines que ferait naître la critique spirituelle et pleine de raison qu'il fait des erreurs de ses compatriotes et de ses contemporains concernant la musique.

LOBEDANZ (G.-L.-F.), archiviste de la haute cour de Schleswig, est né dans cette ville, le 1er mars 1778. Son père, conseiller de justice et notaire du siége provincial, lui fit apprendre le violon à l'âge de sept ans; mais ses progrès furent si rapides, qu'on lui fit abandonner la musique, dans la crainte qu'il ne s'y livrât avec trop de passion. Obligé de faire des études sérieuses, qui lui firent négliger cet art, il parvint à l'âge de vingt ans sans avoir acquis de talent comme instrumentiste; mais alors il se remit au violon, et prit des leçons de piano et de chant. En 1800 il étudia l'harmonie et le contrepoint, et deux ans après il publia une collection de chants pour une et plusieurs voix avec accompagnement de piano, qui fixa sur lui l'attention des amateurs de musique. Depuis lors il s'est fait connaître avantageusement par des compositions plus importantes, telles que des ouvertures pour l'orchestre, la musique du drame *Jeanne de Montfaucon*, un *Sanctus* avec orchestre, exécuté en 1809 à la cathédrale de Schleswig, et l'Ode de la Résurrection, par Klopstock, à 4 voix. M. Lobedanz a publié, dans l'écrit périodique intitulé *Cæcilia* (t. II, p. 264), un article sur cette question : *Y a-t-il dans la musique différentes écoles comme dans la peinture, et comment pourrait-on les caractériser?*

LOBKOWITZ. *Voyez* **CARAMUEL DE LOBKOWITZ** (JEAN).

LOBO (D. ALPHONSE), compositeur portugais, né vers 1555, fut d'abord maître de chapelle à Lisbonne. Le 18 septembre 1601, il fut nommé maître de la chapelle de l'église primatiale de Tolède : il y passa le reste de sa vie. Lope de Vega a fait l'éloge de Lobo comme étant un des plus grands artistes de son temps. Il a publié un livre de motets dont M. Eslava a extrait le *Magnificat* à 8 voix inséré dans la *Lira sacra hispana*. Plusieurs messes de Lobo se trouvent à la bibliothèque du monastère de l'*Escorial*, dans la chapelle royale de Madrid, et dans plusieurs églises d'Espagne.

LOBRY (CHARLES-JOSEPH), fils d'un graveur de musique de Paris, naquit en cette ville, vers 1760. Ayant été admis parmi les pages de la musique du roi, il y fit ses études et reçut des leçons de clavecin de Cardonne. Francœur lui enseigna la composition. Il a publié : 1° Sonates pour piano seul, op. 1, et 7; Paris, Naderman. — 2° Mélanges d'airs, pots-pourris, fantaisies et caprices (environ 15 œuvres); ibid. — 3° Thèmes variés (environ 10 œuvres), ibid. — 4° Contredanses, ibid.

LOBSINGER (JEAN), artiste de Nuremberg, né dans cette ville, en 1510, suivant son portrait, à l'âge de vingt-neuf ans, gravé sur cuivre à Nuremberg en 1539, est considéré comme l'inventeur de plusieurs perfectionnements introduits dans la construction des soufflets d'orgue : il les imagina en 1550, et mourut à Nuremberg, en 1570.

LOBSTEIN (J.-F.), avocat à Strasbourg, né dans cette ville, vers 1802, est auteur d'un livre qui a pour titre : *Beitræge zur Geschichte der Musik im Elsass und besonders in Strasburg von den ältesten bis auf die neueste Zeit*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

(*Essai pour l'histoire de la musique en Alsace et en particulier à Strasbourg, depuis les temps les plus anciens jusqu'à l'époque actuelle*); Strasbourg, 1840, in-8° de 147 pages, avec 3 planches lithographiées. Cet ouvrage parut dans la même année où Conrad Berg publia son *Aperçu historique sur l'état de la musique à Strasbourg pendant les cinquante dernières années.* (V. BERG.)

LOBWASSER (AMBROISE), jurisconsulte et conseiller de l'électeur de Brandebourg, né à Schneeberg, le 4 avril 1515, mourut à Ratisbonne, le 27 novembre 1587, à l'âge de soixante-dix ans. Il traduisit en vers allemands les psaumes de Marot et de Théodore de Bèze, avec les mélodies de Goudimel; cette traduction fut publiée sous ce titre : *Psalmen des Kœniglischen Davids in teutsche Reimen verstandlich und deutlich gebracht nach franzœsischer Melodie*, etc.; Leipsick, 1573, in-8°. D'autres éditions de cette traduction calviniste ont paru à Heidelberg en 1574, à Leipsick en 1579 et 1584, et à Strasbourg en 1597. Il en a été fait une édition magnifique à Francfort-sur-le-Mein, sous ce titre : *Psalmen Davids nach franzœsischer Melodey mit gegrabenen Noten in teutsche Reimen gebracht sœmmpt etlich geistliche Gesœnge D. Luthers*, 1605, in-fol. Le nom de *Lobwasser*, qui en allemand signifie *éloge de l'eau*, a donné lieu à quelques jeux de mots dans l'esprit de son temps, et qui démontrent que les luthériens n'aimaient pas sa traduction des psaumes. Martin Opitz, dans sa préface pour le psautier, dit que les vers de Lobwasser sont aquatiques ou plutôt marécageux (*Omnia sunt valde aquea, sive potius aquosa*). Le professeur Heller, de Leipsick, disait dans son cours de théologie, en parlant de la traduction des psaumes de ce même Lobwasser : *Ein anderer lob Wasser, Ich lob den Wein* (au lieu de louer l'eau, j'adresse mon éloge au vin); enfin, le professeur Omeis, d'Altdorf, dans ses observations sur les traductions allemandes des psaumes, s'écrie, en parlant de Lobwasser : *Lob was er?* (Quel éloge mérite-t-il?)

LOCATELLI (PIERRE), violoniste célèbre, né à Bergame, en 1693, était fort jeune lorsque ses heureuses dispositions pour la musique décidèrent ses parents à l'envoyer à Rome, pour étudier le violon sous la direction de Corelli. Presque toutes les circonstances de sa vie sont ignorées; on sait seulement qu'après avoir beaucoup voyagé il arriva en Hollande et se fixa à Amsterdam, où il établit un concert public. Lorsqu'il mourut, en 1764, les membres de la Société des amateurs d'Amsterdam prirent le deuil. Locatelli méritait cette distinction par un talent plein d'originalité et de hardiesse. S'il ne fonda point d'école, c'est qu'il fallait être doué d'une singulière dextérité pour exécuter les traits remplis de nouveautés et de difficultés, jusqu'alors inconnues, dont il a rempli quelques-uns de ses ouvrages. Le comte de San-Rafaele, qui avait entendu cet artiste, lui accorde les plus grands éloges (*Lettere sul' arte del suono*). Burney prétend que les compositions de Locatelli excitent plus d'étonnement que de plaisir : cette critique prouve seulement que cet historien de la musique n'avait point compris le mérite des œuvres du violoniste bergamasque. Il est vrai que parmi les contemporains de cet artiste il en est peu, même chez les professeurs, qui aient aperçu tout ce qu'il y avait de neuf et d'inventé dans ses *Caprices énigmatiques*; mais ses autres sonates et ses concertos sont remplis d'idées gracieuses, et se font remarquer par une facture élégante. Ces Caprices, que je viens de citer, ont été peu joués, à cause de leur difficulté. Locatelli y a fait usage de beaucoup de procédés nouveaux, dont Paganini a fait son profit.

Le premier œuvre de Locatelli, contenant en douze grands concertos (*Concerti grossi*), parut à Amsterdam, en 1721. L'artiste y a imité le style de son maître. Le deuxième œuvre, publié en 1732, renferme des sonates de flûte, avec accompagnement de basse. Le troisième, intitulé *L'Arte del violino*, contient douze concertos et vingt-quatre caprices pour premier et deuxième violon, viole, violoncelle et basse d'accompagnement pour le clavecin; il a été publié en 1733. On en fait de nouvelles éditions à Paris. L'œuvre quatrième, publié en 1735, est composé de six concertos avec des introductions. L'année suivante parut l'œuvre cinquième, contenant six sonates en trios pour deux violons et basse. L'œuvre sixième, contenant douze sonates pour violon seul, a été gravé en 1737. Il en a été fait d'autres éditions à Paris; la dernière a été publiée en 1801, pour l'usage des élèves du Conservatoire. L'œuvre septième, qui renferme six *Concerti a quattro*, a été publié en 1741. Le huitième, qui contient des trios pour deux violons et basse, a paru l'année suivante; il en a été fait une deuxième édition en 1750, et d'autres à Paris. Le neuvième a pour titre : *L'Arte di nuova modulazione*; c'est dans cet ouvrage que Locatelli a placé toutes ses inventions nouvelles sur les diverses manières d'accorder le violon, et sur des combinaisons d'effets auparavant inconnues. Les éditions françaises modernes portent le titre de *Caprices enigmatiques*. Le dixième œuvre, qui passe pour le plus beau, était intitulé dans la pre-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

mière édition : *Contrasto armonico ;* il contient des concertos à quatre, remarquables par le sentiment de la bonne harmonie.

LOCATELLO (Jean-Baptiste), compositeur de l'école romaine au seizième siècle, fut le contemporain des grands maîtres de la même école qui vécurent depuis 1550 jusque vers l'année 1600. Il n'est connu que par quelques madrigaux et motets insérés dans les collections suivantes : 1° *Dolci affetti ; madrigali a* 5 *voci di diversi eccellenti musici di Roma ;* Rome, Alexandre Gardane, 1585, et Venise, chez les héritiers de Jérôme Scoto, même année. — 2° *Symphonia angelica, di diversi eccellentissimi musici a* 4, 5 *et* 6 *voci, nuovamente raccolta per Huberto Waelrant e dale in luce; In Anversa, appresso Pietro Bellasio e Giovanni Bellero,* 1594, in-4° obl. — 3° *Selectæ cantiones excellentissimorum auctorum octonis vocibus concinnendæ, a Fabio Constantino, romano, urbevitanæ cathedralis musicæ præfecto, in lucem editæ; Romæ, ex typographia Bartholomei Zanetti,* 1614.

LOCATELLO (Dominique), premier organiste de l'église Saint-Antoine, à Padoue, était un artiste distingué lorsque Burney visita cette ville, en 1770.

LOCCHINI (Antoine), né dans la Pouille, vers 1740, fut d'abord élève, puis maître au Conservatoire de *L'Ospedaletto*, à Naples. En 1766 il fit représenter au théâtre des *Fiorentini* de cette ville un opéra bouffe intitulé *Tutti quanti sono pazzi.* Il donna au théâtre de Parme l'opéra sérieux *Scipione in Cartago.* Il est vraisemblable que Locchini était mort avant 1787, car on ne trouve pas son nom dans la liste des compositeurs existants de l'*Indice teatrale* publié dans cette même année.

LOCHNER (Joachim), musicien allemand du seizième siècle, a fait imprimer à Nuremberg des *Magnificat* à 4 voix, dans les huit tons de l'église.

LOCHNER (Charles), violoncelliste de l'orchestre de Manheim, né à Pforzheim, vers 1760, mourut d'un coup de sang, en 1795. Il s'est fait connaître avantageusement en Allemagne comme compositeur de chansons par les recueils suivants : 1° XII chansons, dont une partie par J.-A. André ; Offenbach, 1792. — 2° Six idem, avec accompagnement de clavecin, 1re collection ; Manheim, 1793. — 3° Six idem, 2e recueil ; ibid., 1793. — 4° Chansons de J.-B. Reck, mises en musique, 3e recueil ; Heilbronn, 1794. — 5° Chansons de buveurs ; idem, ibid. On connaît aussi de cet artiste la musique d'*Orpheus*, opéra ou mélodrame joué à Hambourg.

LOCHON (Charles), violoniste français, né à Lyon, vers 1760, reçut des leçons de Bertheaume, et fut admis à l'orchestre de l'Opéra en 1787. Après trente ans de service, il a obtenu sa pension de retraite au mois d'avril 1817. Il était aussi attaché à l'orchestre de l'ancien Concert spirituel. On a gravé de sa composition, à Lyon, en 1780, Six duos pour deux violons, op. 1.

LOCK (Matthieu), musicien anglais, naquit à Exeter, dans la première partie du dix-septième siècle, et reçut son éducation musicale au chœur de l'église cathédrale de cette ville, sous la direction d'Édouard Gibbons. Devenu bon organiste et compositeur habile, il eut d'abord l'emploi de chantre à l'église d'Exeter ; mais ayant été chargé de composer la musique pour l'entrée de Charles II, à la restauration, ce prince l'attacha à sa personne en qualité de compositeur ordinaire de sa chambre. Vers la fin de sa vie, Lock abjura la religion réformée et se fit catholique. Il mourut à Londres, en 1677, avec le titre d'organiste de la reine Catherine. Il était d'une humeur irritable, et se créa souvent des disputes avec d'autres musiciens, où l'on mit de part et d'autre plus d'emportement que de raison. Sa première querelle eut pour objet la critique qu'on avait faite d'un de ses ouvrages : c'était une collection de morceaux de musique d'église pour le service du matin, où la prière, après chaque commandement, avait une musique différente. Cette innovation fut blâmée, et Lock publia son ouvrage en partition, avec une préface où il se plaignait amèrement d'une critique qu'il considérait comme une injustice. Lui-même se fit le censeur d'un autre musicien, dans une critique sévère du livre de Salmon sur la suppression des clefs. Une vive discussion s'ensuivit entre eux.

Parmi les compositions de Lock, on remarque : 1° La musique de *Macbeth*, drame de Shakspeare, en 1672. Cette musique eut un brillant succès. — 2° Celle de *La Tempête*, pour la pièce de ce nom, du même auteur, 1673. — 3° *Psyché*, opéra en 5 actes, traduit de Quinault par Shadwell, et mis en musique en collaboration avec Draghi. Cette pièce a été réunie à la musique de *La Tempête*, et publiée sous ce titre : *The English Opera, or the vocal Music in Psyche, with the instrumental therein intermix'd. To which is adjoyned the instrumental Music in the Tempest, by Matthew Lock, composer in ordinary to his Majesty and organist to the Queen ;* Londres, 1675. — 4° *Little concert of* 3 *parts for viols and violins* (Petit concert à 3 parties pour des violes et violons), Londres, 1657. — *Hymn and anthems* (Hymnes et antiennes) ; Londres, 1666. A la tête de ce recueil

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

se trouve une longue préface où Lock prend la défense de son ouvrage; cette préface, qui a été imprimée séparément dans la même année, a pour titre : *Modern Church music preaccused, censured, and obstructed in its performance before his Majesty, april* 1, 1666; *vindicated by the author M. Lock* (La musique d'église moderne attaquée, censurée et gâtée dans son exécution devant Sa Majesté, le 1er avril 1666; vengée par l'auteur, M. Lock); Londres, 1666, in-4°. Une deuxième édition de ce morceau a paru sous ce titre : *The present practice music vindicated*; Londres, 1673, in-8°.

Lock paraît être l'auteur du plus ancien traité d'accompagnement pratique ou de basse continue qui ait été publié en Angleterre; ce livre a pour titre *Melothesia*; Londres, 1673, in-4° obl. Lorsque parut le livre de Salmon sur la nécessité de réduire le nombre des clefs et sur une notation uniforme pour tous les instruments, Lock l'attaqua avec violence dans un écrit qui a pour titre : *Observations upon a late book intitled An Essay to the advancement of Music, etc.*; Londres, 1672, in-8°. Le pamphlet de Lock n'ayant point eu de succès, on y ajouta deux morceaux critiques de Phillips et de Jean Playford sur le même ouvrage, et il fut remis en vente sous ce nouveau titre : *The present practice of music vindicated against the exceptions and new way of attaining Music, lately published by Th. Salmon, with a duellum musicum, written by John Phillips, and a letter from John Playford to M. T. Salmon, by way of confutation of his Essay to the advancement of Music, etc.*; Londres, 1173. Salmon répondit à la critique de son ouvrage par un petit écrit intitulé : *A vindication of an Essay to the advancement of Music, from M. Lock's observations, etc.*; Londres, 1673, in-8°. A propos de cette dispute, Gerber a fait, dans son premier Lexique des Musiciens, une de ces lourdes méprises qui lui étaient familières; car ayant mal entendu un passage de l'Histoire de la musique de Hawkins, il attribua à Lock le livre de Salmon. Il a été copié dans cette faute par les auteurs du *Dictionnaire historique des Musiciens* (Paris, 1810).

LOCKMAN (Jean), poëte anglais et amateur de musique, était membre de la Société d'Apollon, qui existait à Londres vers le milieu du dix-huitième siècle. Les recueils de musique que cette société publia vers 1740 contiennent quelques morceaux de la composition de Lockman. Il est aussi auteur du poème de l'opéra de *Rosalinde*, qui fut mis en musique par Jean-Christophe Smith, et dont il parut une deuxième édition en 1740. En tête de cette édition on trouve un discours de Lockman sur l'origine et les progrès de l'opéra en général. Marpurg a donné une traduction allemande de ce morceau, dans le quatrième volume de ses Essais (*Historisch-Krit. Beitrage zur Aufnahme der Musik*).

LODER (Georges), compositeur anglais dont la musique a de la fantaisie, est né à Bath, en 1816. Il a composé plusieurs symphonies à grand orchestre, qui ont été exécutées avec succès en Allemagne. En 1845 il s'est fixé à New-York en qualité de directeur de musique. Loder a écrit quelques opéras qui ont été représentés sur les théâtres de Londres.

LODI (Démétrius), moine camaldule et compositeur de musique, né à Vérone, dans la seconde moitié du seizième siècle, a publié divers ouvrages de musique concertée pour les voix et les instruments, dans le style de Jean Gabrieli. Walther cite de lui des *Canzoni o sonate concertate per chiesa* à une, deux et trois parties; mais il n'indique ni la date ni le lieu de l'impression. Le P. Lodi a fait aussi paraître à Venise, en 1623, un œuvre de sonates pour instruments.

LODI (Joseph), surnommé *Sterkel*, qu'il ne faut pas confondre avec l'abbé *Jean-François-Xavier Sterkel* (voyez ce nom), brillait en Allemagne comme compositeur pour le piano, vers la fin du dix-huitième siècle. Il paraît avoir vécu quelque temps à Varsovie. En 1799 il fit un voyage à Vienne, et y publia plusieurs morceaux pour le piano. On n'a point d'autres renseignements concernant la vie de cet artiste. Il y a de l'élégance dans sa musique, mais son harmonie est en général incorrecte. Gerber et les catalogues des éditeurs allemands ne font connaître de lui que les ouvrages suivants : 1° Sonate pour piano seul (en *ut*), op. 9; Augsbourg, Gombart. — 2° Grand concerto pour piano et orchestre (en *ut*), op. 10; ibid. — 3° Caprice pour piano seul, op. 16; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 4° *La Morte di Mozart*, sonate pour piano seul, op. 27; ibid. — 5° Variations (en *ut*) pour le piano, op. 11; Augsbourg, Gombart. Une sonate de piano, en *ut* mineur, a été gravée sous le nom de cet artiste, comme son œuvre 18e, chez Breitkopf, à Leipsick; cette sonate est de Wœlfl, qui en a réclamé la propriété par une lettre adressée à Lodi, laquelle est insérée dans la deuxième année de la Gazette générale de musique de Leipsick (*Intell. Blatt*, p. 40). Cependant cette même sonate a été arrangée à 4 mains par A. L. Crelle, *avec des augmentations en forme de canons et d'imitations*, sous le nom de Lodi, et publiée en 1832, chez Breitkopf et Hærtel, à

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Leipsick. Dans le compte rendu de cette publication (*Allgem. musikal. Zeitung*, 34e année, n° 45), Fink nous apprend que Lodi vécut à Dresde pendant six mois, en 1796, et que ce fut à cette époque qu'il publia la sonate dont il s'agit, sous son nom. On y voit aussi que ce musicien vivait encore en 1832. L'article de Fink renferme de curieux renseignements sur ce personnage.

LODI (Angelo), pianiste, organiste et compositeur, naquit à Fiume, dans le Frioul, le 10 mai 1777. Son premier maître de musique fut son compatriote Briggio Petrucci, maître de chapelle de la cathédrale de cette ville. Lodi alla ensuite étudier le contrepoint a Bologne, sous la direction du P. Stanislas Mattei. De retour dans sa ville natale, il obtint la place de sous-maître de chapelle de la cathédrale. Il eut aussi le grade de capitaine inspecteur et instructeur de la musique militaire du premier bataillon de la garde civique, et conserva ce titre jusqu'à la fin de sa vie. Lodi mourut à Fiume, le 11 février 1839. Il était membre des Académies philharmoniques de Ferrare, Bologne et Rovigo, de *l'Odéon* de Venise, de la Société philharmonique de Modène, et de l'Athénée de Forli. On connaît plusieurs messes de cet artiste, des symphonies avec orchestre, des morceaux pour le piano, et des canzonette. Plusieurs de ces ouvrages ont été publiés. Lodi avait formé une collection intéressante de musique ancienne des maîtres italiens.

LOEBER (Jean-Frédéric), magister et recteur à Géra, naquit dans cette ville, en 1634, et mourut en 1696. Il est auteur d'une dissertation intitulée : *De Musicæ quibusdam admirandis*; Géra, 1695, in-4°.

LOEBER (Jean-Ernest), organiste de la ville, à Weimar, vers 1630, a fait imprimer à Erfurt : *Concert de noces à deux voix et basse continue*; Erfurt, 1632.

LOEBMANN (F.), violoniste et compositeur, est né en 1804, à Volschau, dans la Basse-Lusace, et a passé sa jeunesse à Muskau (Silésie), où son père était musicien de ville. Il reçut sa première éducation musicale dans la maison paternelle, puis il se rendit à Berlin, où il fut employé comme alto à l'orchestre du théâtre royal. Ce fut dans cette ville qu'il se livra à l'étude de l'harmonie, sous la direction de Léopold Schefer, puis à celle du contrepoint, chez le professeur Dehn. Appelé à Riga, comme premier violon et répétiteur du théâtre, il quitta ensuite cette position pour celle de *cantor* et de directeur de musique, qu'il occupait en 1847. Il était en même temps directeur de la Société de chant de cette ville et chef d'orchestre des concerts d'abonnement. Cet artiste s'est fait connaître comme compositeur par le 121e psaume pour un chœur d'hommes avec orchestre, qui fut exécuté à Riga en 1847, et par des solos de violon avec orchestre. On a gravé de lui une ouverture de concert et un quatuor pour des instruments a cordes.

LOEFGROEN (Antoine), né en Suède, dans les premières années du dix-huitième siècle, fit ses études à l'université d'Upsal, où il soutint, en 1728, une thèse sur la basse fondamentale, dont Rameau avait donné les principes six ans auparavant dans son *Traité de l'harmonie*. Cette dissertation a paru sous ce titre : *De basso fundamentali. Disput. academ.*; Upsaliæ, 1728, in-4°.

LOEHLE (François-Xavier), ténor distingué de l'Allemagne, est né le 3 décembre 1792, à Wiessensteig, petite ville située au pied de la chaîne des montagnes du Wurtemberg. Son père y était directeur du chœur au couvent du chapitre et professeur de langue latine. Homme instruit et musicien habile, il se chargea lui-même de l'éducation littéraire et musicale du jeune Lœhle : celui-ci n'était âgé que de cinq ans lorsqu'il lui enseigna les éléments du chant. Six mois après le jeune Lœhle était en état de chanter au chœur les parties de contralto. Sa voix en avait pris dès le premier moment le timbre franc et décidé. Lorsqu'il eut atteint l'âge de huit ans, on l'envoya à Augsbourg, où il reçut, au couvent de Saint-Maurice, une instruction solide, sous la direction de Witschka, alors directeur du chœur, et plus tard maître de chapelle à la cathédrale d'Augsbourg. Il continua aussi dans cette ville ses études littéraires et scientifiques. Admis, en 1803, comme enfant de chœur au séminaire de Munich, il fut employé comme contraltiste à la chapelle de la cour et dans quelques rôles d'enfant au Théâtre royal. Ce fut là qu'il reçut les premières leçons pratiques de l'art du chant en écoutant Brizzi, Mme Benedetti, et quelques autres bons artistes de l'Italie. Aux vacances du mois de septembre 1807, il alla voir ses parents à Wiessensteig. Dans un concert qui s'y donna, en présence du roi de Wurtemberg, à l'occasion d'une partie de chasse, il chanta un air de Sarti, qui fit tant de plaisir au roi, que ce prince se chargea des frais de ses études et du soin de son avancement. A son arrivée à Stuttgard, au mois de novembre de la même année, Lœhle fut confié aux soins du maître de chapelle Danzi, chez qui il resta jusqu'à l'automne de 1809; puis il devint élève du premier ténor Krebs, à qui il attribue la plus grande partie de son savoir. Après avoir chanté quelque temps les parties de deuxième et de troisième ténor, au théâtre, il y joua, en 1812, le rôle de *Joseph*, dans

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

l'opéra de Méhul. Après la mort du roi, en 1816, il reçut un engagement de premier ténor pour le théâtre de Hanovre. Il épousa, dans cette ville, la fille de Pauly, acteur de la cour. Dans le cours de la même année un autre engagement avantageux de premier ténor au théâtre de Stuttgard lui fut offert; il l'accepta, et y retourna au mois de janvier 1818. Ayant obtenu la permission d'aller donner quelques représentations à Munich, au mois de mai suivant, il s'y rendit, et le succès qu'il y obtint le fit engager par un contrat à vie pour lui et sa femme, avec un traitement de 3,500 florins et une pension à l'époque de sa retraite. Cet engagement commença à recevoir son exécution le 3 mars 1819. Depuis lors Lœhle ne s'est éloigné momentanément de Munich que pour aller donner des représentations à Vienne en 1820, à Carlsruhe en 1822 et en 1823, à Pesth en 1826, à Berlin deux ans après, et à Stuttgard en 1830. Retiré du théâtre au mois d'octobre 1833, il a été pensionné, et s'est livré à l'enseignement du chant et à la composition. En 1828, il avait fondé la société de la *Liederkranz* (Couronne ou guirlande du chant), qui compta en peu de temps environ 600 membres; mais Lœhle s'en étant retiré en 1834, elle se dispersa. Il a aussi institué l'école centrale de chant de la Bavière, où l'on instruit 120 élèves. Ses succès dans cette entreprise l'ont décidé à la transformer en un conservatoire, où toutes les parties de la musique sont enseignées : on croit que cet établissement sera soutenu par un subside de l'État. Lœhle a été marié deux fois; mais il a perdu ses deux femmes; la première a cessé de vivre le 5 septembre 1822; la seconde, le 29 juillet 1836. Lui-même est mort à Munich, le 20 janvier 1837.

Parmi ses compositions, on remarque : 1° Six chansons pour quatre voix d'hommes; Augsbourg, Gombart. — 2° *Liebesklage, von Ludwig, Kœnig von Baiern, für 4 Mannerstimmen* (Élégies amoureuses de Louis, roi de Bavière, pour 4 voix d'hommes, avec accompagnement de piano *ad libitum*, Munich, Falter. — 3° Vingt-quatre chansons allemandes à trois voix pour les écoles. — 4° Vingt-quatre chansons religieuses. — 5° Douze messes allemandes à 4 voix, avec accompagnement d'orgue. — 6° Douze idem latines. — 7° Trente chants à 4 et 5 voix sans accompagnement, pour la société de *Liederkranz*. Le Lexique universel de musique publié par Gustave Schilling, d'où les matériaux de cet article sont tirés, cite un ouvrage didactique de Lœhle, sous ce titre : *Allgemeine Anleitung zu einer Elementar-Musikschule, vorzüglich berechnet für den Gesang nach Pestalozzischen Grundsatzen* (Introduction générale pour une méthode élémentaire de musique, adaptée principalement au chant, suivant les principes de Pestalozzi), 4 volumes; mais il n'indique ni le lieu ni la date de l'impression.

LOEHLEIN (Georges-Simon), maître de chapelle à Dantzick, né en 1727, à Neustadt sur la Heide, dans le duché de Saxe-Cobourg, fut enlevé à Potsdam, à l'âge de seize ans, au moment où il allait partir pour Copenhague, et enrôlé dans les troupes prussiennes. Après avoir fait plusieurs campagnes, il tomba sur le champ de bataille de Collin et fut abandonné comme mort. Cependant les Autrichiens, vainqueurs dans ce combat, remarquèrent en lui quelques signes de vie et le firent transporter dans un hôpital, où il fut guéri de ses blessures. Il retourna chez ses parents, et y arriva lorsqu'on portait encore le deuil de sa mort. En 1760 il se rendit à Jéna, dans le dessein d'y faire ses études. Là, son habileté sur la harpe lui procura beaucoup d'amis et de protecteurs : les meilleures maisons de la ville lui furent ouvertes. En 1761, la place de directeur de musique, devenue vacante par le départ de Wolf, appelé comme maître de chapelle à Weimar, lui fut accordée. Après le traité de paix de 1763, il alla à Leipsick, et y vécut en donnant des leçons de clavecin et de violon. Admis dans la société du grand concert de cette ville, il y fut employé comme violoniste à l'orchestre, et comme claveciniste dans les concerts. Quelque temps après, il établit lui-même un concert d'amateurs, composé de la plupart de ses élèves. Il y jouait de presque tous les instruments, et y faisait exécuter beaucoup de morceaux de sa composition, qu'il gravait lui-même à l'eau forte. Appelé à Dantzick en 1779, en qualité de maître de chapelle, il s'y rendit; mais le climat ne convenait point à sa santé délicate, qui bientôt s'altéra, et il mourut au commencement de 1782, à l'âge de cinquante-cinq ans. Ses compositions, au nombre de six œuvres, qu'il a toutes gravées depuis 1766, consistent en sonates, trios, quatuors et concertos pour le clavecin et le violon. Lœhlein n'est maintenant connu que par ses ouvrages élémentaires; le premier a pour titre : *Klavierschule, oder kurze und gründliche Anweisung zur Melodie und Harmonie durch-gehends mit praktischen Beyspielen erklærel* (École du clavecin, ou instruction courte et raisonnée pour apprendre la mélodie et l'harmonie, expliquée par des exemples), Leipsick, 1765, in-4°. La troisième édition a été publiée à Leipsick, 1779. La quatrième fut imprimée à Zullichau, en 1789. Wilhauer en donna une cinquième, avec des

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

augmentations, en 1791, Zullichau et Leipsick. La deuxième partie de cet ouvrage a paru ensuite, sous ce titre : *Klavierschule, zweyter Band, worinnen eine vollständige Anweisung zur Begleitung der unbezifferten Basse, und andern im ersten Bande fehlenden-Harmonien gegeben wird : durch 6 sonaten, mit Begleitung einer violine erklæret* (École du clavecin, 2e volume, où l'on donne une instruction complète sur l'accompagnement de la basse chiffrée et d'autres choses concernant les harmonies, omises dans le premier volume. Le tout éclairci par six sonates avec accompagnement de violon. On y a ajouté un traité du récitatif); Leipsick, 1781, in-4°. Une édition postérieure de tout l'ouvrage a été donnée avec des augmentations par Witthauer. C'est cette même méthode qui est devenue plus tard la base de celle qui a été publiée sous le nom de A.-E. Müller, et dont Charles Czerny a donné une dernière édition. La méthode de violon de Lœhlein est intitulée : *Anweisung zum violinspielen, mit praktischen Beyspielen und zur Uebung mit 24 kleinen Duetten erklæret* (Méthode de violon, expliquée par des exemples, avec 24 petits duos pour exercices); Leipsick, 1774, in-4°. La deuxième édition a paru en 1781 ; la troisième, corrigée et augmentée, a été publiée par J.-F. Reichardt, à Jéna, chez Frommann, 1797, in-4°.

LOEHNER (Martin), fontainier de Nuremberg, né le 15 février 1636, mort le 2 octobre 1707, a construit un orgue hydraulique pour une représentation artificielle du Parnasse. Cet instrument jouait plusieurs morceaux. On ignore quel mécanisme Lœhner avait employé dans sa construction.

LOEHNER (Jean), compositeur et organiste, naquit à Nuremberg, le 21 décembre 1745. A l'âge de huit ans il perdit son père, et sa mère le laissa orphelin avant qu'il eût atteint sa quinzième année. Wecker, son beau-frère, excellent organiste de Saint-Sébald, le recueillit alors chez lui, lui enseigna la musique, et lui fit étudier le latin chez le recteur Gresmann. Lœhner fit ensuite un voyage à Vienne ; à son retour, il se fit entendre à la cour de l'archevêque de Salzbourg, qui le récompensa dignement. De là, il alla à Leipsick, pour faire la connaissance de quelques-uns des musiciens les plus distingués de la Saxe. De retour à Nuremberg, il obtint d'abord la place d'organiste de l'église Notre-Dame, puis un poste semblable à l'église du Saint-Esprit, et enfin, après la mort de Lunsdœrffer, on le nomma organiste de Saint-Laurent, une des églises principales de Nuremberg après Saint-Sébald. Il en remplit les fonctions jusqu'à l'âge de soixante ans, et mourut le 2 avril 1705. Ses ouvrages imprimés sont : 1° *Zwolf Arien mit einer Singstimme und 2 Violinen* (Douze airs à voix seule et deux violons) ; Nuremberg, 1680, in-4° obl. — 2° *Auserlesene Kirche und Tafel-Musik* (Musique choisie pour l'église et la table); Nuremberg, 1682, in-4°. —3° *XLIV Arien aus der Opera von Theseus, in Music* (sic) *gebracht durch etc.* (Quarante-quatre airs de l'Opéra de *Thésée*, mis en musique par Jean Lœhner, etc.); Nuremberg, 1688, in-4° obl. — 4° *Trauungslust, oder Erdenfreunde* (Plaisir du mariage, ou joie céleste); ibid., 1697, in-fol. — 5° *Suavissimæ canonum musicalium deliciæ*, 3, 4, 5-8 *voc.*; ibid., 1700, in-4°. — 6° *Chr. Ad. Negelein's alte Zions-Harfe in Melodien gebracht* (L'ancienne Harpe de Sion, de Christian-Adolphe Negelein, mise en musique); ibid., 1693.

LOEHR (Jean-Joseph), docteur en philosophie, est auteur d'un petit écrit dans lequel il a expliqué la nature de l'invention de Scheibler (*voy.* ce nom) pour l'accord des instruments à clavier. Cette explication était nécessaire, car celle qu'a donnée l'auteur de l'invention est fort obscure, souvent même tout à fait inintelligible. L'opuscule de M. le docteur Loehr a pour titre : *Ueber die Scheibler'sche Erfindung überhaupt und dessen Pianoforte und Orgelstimmung insbesondere* (Sur l'invention de Scheibler en général et sur l'accord du piano et de l'orgue en particulier) ; Crefeld, Schüller, 1837, in-8° de 45 pages. Les biographies allemandes ne fournissent aucun renseignement sur l'auteur de cet écrit.

LOEILLET (Jean-Baptiste), né à Gand, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, se livra fort jeune à l'étude de la flûte traversière, alors peu en usage, et parvint à un rare degré d'habileté pour son temps. Il se rendit à Paris en 1702, et y fit graver quatre œuvres de sonates pour flûte seule, un livre de sonates pour deux flûtes, et des trios pour le même instrument. En 1705 il alla s'établir à Londres, où il entra à l'orchestre de l'Opéra. Il établit vers 1710 un concert hebdomadaire d'amateurs chez lui (Hart-Street, Covent-Garden), et les produits de ces séances, joints à ceux de ses leçons et de la vente de ses ouvrages, lui firent amasser une somme de 16,000 livres sterling (environ 400,000 francs), qu'on trouva chez lui après sa mort, arrivée en 1728. Lœillet jouait aussi du clavecin, et il a publié quelques compositions pour cet instrument. Outre les ouvrages qui ont été cités plus haut, on connaît de ce musicien : 1° Six leçons pour le clavecin ; Londres, Walsh. —

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

2° Six sonates pour divers instruments, tels que hautbois, flûtes douces, flûtes allemandes, ou violon, ibid. Ses sonates pour flûte seule et pour deux flûtes, avec basse continue, ont été gravées à Londres, chez Walsh, et à Amsterdam, chez Roger. On connaît aussi de cet artiste : *Twelve Suits of lessons for the Harpsichord, in most of the keys, with variety of passages and variation's throughout the work* (Douze leçons pour le clavecin, dans les tons les plus usités, etc.); Londres (sans date).

LOEN (Jean-Michel DE), né à Francfort-sur-le-Mein, le 21 décembre 1694, fit ses études aux universités de Marbourg et de Halle, puis fut conseiller intime du roi de Prusse, et président de la régence des comtés de Tockenbourg et de Lingen. Il mourut le 22 juillet 1776. Ses œuvres diverses ont été recueillies et publiées par J.-E. Schneider et J.-B. Müller, à Francfort, 1749-1752; 4 parties in-8°. La quatrième partie renferme des remarques sur l'art du théâtre, sur la musique, et sur les oratorios.

LOESCHER (Gaspard), docteur et professeur de théologie à Wittenberg, naquit le 8 mai 1636, à Werda-sur-la-Pleisse. Depuis 1656 jusqu'en 1668, il fit ses études à l'université de Leipsick, d'où il fut appelé à Sondershausen, en qualité de pasteur et de surintendant. Huit ans après il quitta cette position pour celle de pasteur à Erfurt. En 1679, les fonctions de surintendant lui furent offertes à Zwickau; il les accepta, et demeura dix ans en cette ville, qu'il ne quitta que pour aller à Wittenberg, en 1687, comme professeur primaire de théologie, assesseur du consistoire, pasteur à l'église Sainte-Marie, et surintendant général. Il y mourut, le 11 juillet 1718. Walther (*Musikal. Lexicon*) lui attribue une dissertation intitulée : *De Saule per musicam curato*, dont la troisième édition fut publiée à Wittenberg, en 1705, in-4°; mais c'est une erreur : Loescher n'était que le président de l'exercice académique où cette thèse fut soutenue. Le véritable auteur de cette dissertation est Henri Pipping (*voy.* ce nom).

LOESCHHORN (Charles-Albert), pianiste et compositeur pour son instrument, est né à Berlin, le 27 juin 1819. Son père, musicien de cette ville, lui fit commencer l'étude de son art à l'âge de cinq ans. Les progrès de Loeschhorn furent si rapides, qu'à peine âgé de huit ans il se faisait déjà remarquer par son talent naissant. Bientôt après il commença ses études littéraires, qu'il termina dans sa dix-huitième année. Ce fut alors qu'il reçut des leçons de Louis Berger (*voyez* ce nom) pour le piano; mais après une année d'études sous sa direction, la mort de cet excellent maître le laissa livré à lui-même pour le développement de son talent. Il entra peu de temps après à l'Institut royal de musique religieuse, et y reçut les leçons de Guillaume Bach et de Grell, pour l'harmonie et la composition. Il y continua aussi l'étude du piano, sous la direction de Killitschgy, un des plus anciens élèves de Berger. Après la mort de ce professeur, en 1850, Lœschhorn lui succéda dans cette école, et s'y livra avec ardeur à l'enseignement. Dès 1846 il avait fondé, avec les frères Stahlknestel, des soirées de trios pour piano, violon et violoncelle. En 1853, il entreprit avec ces artistes un voyage en Russie, où leurs séances de trios obtinrent de grands succès. Les compositions de Lœschhorn pour le piano appartiennent au genre brillant et léger de l'époque actuelle. On y remarque des variations, fantaisies, études de concert, nocturnes et autres pièces de salon, des polkas, valses et tarentelles. La plupart de ces productions ont été publiées à Berlin.

LOESEL (Jean-Georges), maître de chapelle du prince de Lœwenstein, naquit en Bohême, et vécut à Prague dans la première moitié du dix-huitième siècle. On connaît sous son nom trois oratorios allemands. Le premier a pour titre : *Die obsiegende Liebe über die Gerechtigkeit, mit welcher Jesus den durch die Sünde todten Menschen zum Leben aufgerichtet*, etc. (L'amour vainqueur de la justice avec lequel Jésus rappelle à la vie (éternelle) les hommes morts par le péché). Cet ouvrage a été exécuté en 1724 dans l'église Saint-Cajetan, à Prague. Le second oratorio, intitulé : *Das bittere Leiden Jesu* (Les amères souffrances de Jesus), a été exécuté dans la même église en 1726. Le dernier, composé longtemps après (en 1745), a pour titre : *Das beweinte Grab des Heilands* (Le tombeau déploré du Sauveur).

LOESENER (J.-G.), né en 1769, à Salzwedel, en Saxe, fit ses premières études musicales sous la direction de Leiss, *cantor* et théoricien instruit. Il apprit de ce maître à jouer de l'orgue et du clavecin; et lui-même acquit une certaine habileté sur les instruments à cordes. Après avoir achevé l'étude de la théologie à l'université de Halle, il retourna dans sa ville natale, et y fut nommé, en 1791, professeur du gymnase (collége), et organiste de l'église Sainte-Marie (*Marienkirche*), quoiqu'il ne fût âgé que de vingt-deux ans. Sa manière sur l'orgue était simple et toujours appropriée au caractère du choral qu'il accompagnait, ou pour lequel il exécutait des préludes. Malheureusement il improvisait toujours et n'écrivait pas; en sorte qu'il n'est rien resté de ses inspirations en ce genre. Dans

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sa vie retirée et toute consacrée à son art, il ne négligea rien de ce qui pouvait répandre autour de lui le goût de la musique, et les concerts de Salzwedel lui durent longtemps leur éclat. Il est mort dans cette ville, le 5 février 1829, à l'âge de soixante ans. Le plus grand nombre de ses compositions est resté en manuscrit. On en a publié : 1° Ouverture à grand orchestre, op. 5; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 2° Variations pour clarinette et orchestre, op. 4; ibid. — 3° Variations pour cor de bassette, sur une romance de Della Maria, avec acc. de 2 violons, alto, basse, 2 flûtes et 2 cors, op. 3; ibid. — 4° Six variations idem avec orchestre; ibid.

LOEWE (Jean-Jacques), compositeur allemand, naquit à Eisenach, dans la première moitié du dix-septième siècle, fit ses études musicales à Vienne et en Italie, sous la direction de plusieurs musiciens célèbres. Vers 1660 il était maître de chapelle à la cour de Brunswick; quelques années plus tard il entra au service du duc de Zeitz. On a imprimé de lui les compositions suivantes : 1° *Sinfonien, Intraden, Gagliarden, Arien, Balletten, Couranten, Sarabanden, mit* 3 *oder* 5 *Instrumenten* (Symphonies, entrées, gaillardes, airs, ballets, courantes et sarabandes pour 3 et 5 instruments); Brême, 1657, in-fol. — 2° 12 *newe geistliche Concerten mit* 1, 2, 3 *Stimmen zu singen und* 2 *Violinen nebst der Grundstimme für die Orgel* (Douze Concerts spirituels nouveaux pour 1, 2 et 3 voix chantantes, avec 2 violons et basse continue pour l'orgue); Wolfenbuttel, 1660, in-4°. — 3° *Canones* 2, 3, 4 *bis* 8 *Stimmig, Theils für Instrumente und Theils für Sænger, Theils leicht und Theils schwer*, etc. (Canons à 2, 3, 4 et jusqu'à 8 voix, en partie pour des instruments, et en partie pour des chanteurs, les uns faciles et les autres difficiles, etc.), 1664.

LOEWE (Jean-Henri), compositeur et violoniste, né à Berlin, en 1766, y eut pour professeur de violon le maître de concerts Hauck. Attaché d'abord au service du vicomte de Schwedt, il vécut ensuite à Hambourg, où il donnait des leçons de violon et de piano; puis, en 1794, il alla s'établir à Brême, où les places de violon solo et de chef d'orchestre lui avaient été offertes. Il mourut dans cette position, en 1815, à l'âge de cinquante et un ans. On connaît sous le nom de cet artiste : 1° Concerto pour violon et orchestre, op. 1; Offenbach, André. — 2° Trois grandes Sonates pour piano, avec accompagnement de violon et violoncelle, op. 2; ibid. — 3° Concerto pour violon, op. 3; ibid. — 4° Nocturne à huit parties, op. 5; ibid. — 5° Duos pour 2 violons, op. 6; ibid. — 6° Neuf Variations pour violon et alto sur un air allemand, op. 4; ibid. — 7° *La Fille du pasteur de Taubenhaim* opérette, en partition réduite pour le piano.

LOEWE (Frédéric-Auguste-Léopold), frère du précédent, naquit à Schwedt, en 1777. Il débuta comme acteur au théâtre de Brunswick, et se fit remarquer par l'expression et le goût de son chant. Le 1er juin 1797, il fit représenter avec un succès brillant l'opérette : *Die Insel der Verführung* (L'Ile de la Séduction), dont il avait composé la musique. La partition de cet ouvrage, réduite pour piano, a été publiée à Brunswick, chez Spehr. Plus tard, Lœwe fut engagé au théâtre de Brême. En 1810 il était à Lubeck, où il obtint ensuite la direction du théâtre. Il paraît avoir renoncé à la culture de la musique longtemps auparavant.

LOEWE (Dorothée-Frédérique-Amélie), sœur des précédents, et fille de l'acteur Jean-Charles Lœwe, naquit à Schwedt, en 1779. Son père dirigea son éducation musicale et dramatique. En 1798 elle était première chanteuse au théâtre de Brunswick. Plus tard elle chanta avec succès au théâtre de Hambourg, sous la direction de son frère Jean-Henri. Vers 1815 elle s'est retirée de la scène, et l'on n'a plus eu de renseignements sur sa personne.

LOEWE (Jean-Charles-Godefroid), directeur de musique à Stettin, est né le 30 novembre 1796, à Lœbejûn, près de Halle. Son père, *cantor* et maître d'école de cet endroit, lui enseigna les éléments de la musique dans un âge si tendre, que Lœwe n'a conservé aucun souvenir de ses premières études. Jouissant d'une entière liberté, il se livra dès ses premières années à des exercices et à des plaisirs champêtres dont il a conservé le goût plus tard, et qui ont exercé sur ses compositions une heureuse influence. A l'âge de dix ans, on l'envoya au collége de Cœthen : il y fut employé comme enfant de chœur. Après y avoir achevé ses études élémentaires, il fréquenta le gymnase de l'hospice des orphelins à Halle. Le savant théoricien Türk, qui habitait cette ville, se chargea du soin de terminer son éducation musicale. Une certaine originalité sauvage se faisait remarquer dans les premières compositions de Lœwe : les formes inusitées de ces productions excitaient souvent le rire de son maître; l'élève défendait ses idées avec chaleur, et souvent il s'ensuivait des discussions orageuses, qui se terminaient par le renvoi de l'élève. Mais bientôt après, Türk le rappelait. Les événements de 1813 et la mort du maître interrompirent le cours de ses études de musique. Lœwe retourna alors au gymnase, s'y livra de nouveau

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

à la littérature et aux sciences, puis, en 1817, il suivit les cours de l'université. Il s'y adonna particulièrement à la philosophie et à la théologie, sans négliger toutefois la musique. Ce fut à cette époque qu'il parvint à un certain degré d'habileté sur le piano, en jouant les œuvres de Mozart, de Dussek et de Beethoven. Il donnait alors des leçons de musique pour vivre, et prenait part aux exercices de chant dirigés par Maas et Naue. Dans l'hiver de 1819 à 1820, Lœwe visita Dresde, et y fit la connaissance de Charles-Marie de Weber, qui le prit en affection et l'encouragea dans ses travaux. Dans l'été suivant, il fit un voyage à Weimar, où il visita Hummel, et à Jéna, où il offrit à Gœthe un recueil de chansons de sa composition. Bientôt après, il accepta à Stettin les places de *cantor* à Saint-Jacques et de professeur au gymnase. La manière dont il remplit ses fonctions lui valut ensuite sa nomination de directeur de musique à la même église, au gymnase et au séminaire des instituteurs. Devenu le centre d'activité de la musique dans sa nouvelle position, il employa toute son énergie à mettre cet art en progrès autour de lui. C'est de ce moment que datent les nombreuses compositions qu'il a publiées et celles qui sont restées en manuscrit. Sa réputation commença par des ballades, où brille un rare mérite d'expression et d'originalité. Il en a fait imprimer un grand nombre, parmi lesquelles on cite comme les plus belles : *Le Roi des Erles*, *La Nuit de Sainte-Walpurge*, *La Nonne de la Sprée*, *La Caverne des amants*, *La Revue nocturne*, *La Première Nuit de Sainte-Walpurge* (pour voix de solos et chœurs), *La Fiancée de Corinthe*, *La Maison sainte*, *etc.* Dans des compositions de plus grande importance, on remarque ses oratorios : 1° *La Destruction de Jérusalem*, qui fut exécutée la première fois à Stettin, puis à Berlin, et qui a partout obtenu un succès décidé. — 2° *Die sieben Schläfer* (Les sept Dormants). — 3° *Le Serpent d'airain*, pour des voix seules sans orchestre, écrit pour la deuxième grande fête de Jéna, et qui a été exécuté en 1834. — 4° *Les Apôtres de Philippe*, autre oratorio purement vocal, exécuté à Jéna, en 1835, et considéré en Allemagne comme la plus belle composition moderne de ce genre. — 5° *Gutenberg*, cantate pour voix d'hommes composée pour l'inauguration de la statue de cet homme célèbre, à Mayence. — 6° *Jean Huss*, oratorio exécuté à Berlin, en 1842, et publié en partition réduite pour le piano. Moins heureux au théâtre, Lœwe a écrit les opéras suivants, qui sont restés en manuscrit : 1° *La Chaumière des Alpes*, opérette en un acte. — 2° *Rodolphe, ou le seigneur allemand*, grand opéra romantique en trois actes. — 3° *Malek Adhel*, opéra tragique en trois actes, qui n'a point été représenté, mais qu'on a exécuté avec succès au concert de Stettin. — 4° *Les Taquineries*, opéra-comique en trois actes. — 5° Chœurs en entr'actes pour *Le Comte en rêve*, fantaisie dramatique de Raupach. — 6° Ouverture, chœurs et entr'actes pour *Themiste*, tragédie par le même, représentée à Berlin. On cite aussi de cet artiste *Trois années complètes* de cantates et de motets composés pour l'église de Stettin. On a publié de ses ouvrages : 1° *Die Zerstœrung von Jerusalem* (La Destruction de Jérusalem), oratorio en deux parties, en partition, op. 30; Leipsick, Hofmeister. — 2° *Das Gebet des Herrn und die Einsetzungsworte des leib. Abendmahles* (L'oraison dominicale et les paroles sacramentelles de la sainte Cène), op. 2; Halle, Kummel. — 3° *Die Walpurgis nacht* (La nuit de Sainte-Walpurge), ballade de Gœthe pour voix solos, chœur et orchestre, op. 25, en partition; Berlin, Schlesinger. — 4° Trois ballades de Herder, Uhland et Gœthe, op. 1; ibid. — 5° Trois idem, de Théod. Kœrner, Herder et Willibald Alexis, 2e recueil; ibid. — 6° Trois idem, de Herder et Uhland, op. 3; ibid. — 7° Six chants de Byron, sur la traduction allemande de Theremin, op. 4; ibid. — 8° Beaucoup d'autres ballades, en recueils ou détachées, op. 5, 6, 7, 8, 9, 10, 13, 14, 15, 16, 17, 20, 21, 23, 29; ibid. — 9° Six chants pour 4 ou 5 voix d'hommes, op. 19, partition et parties; Berlin, Wagenführ. — 10° Cinq chants spirituels à 4 voix d'hommes, op. 22. — 11° Trois quatuors pour 2 violons, alto et basse, op. 24; Berlin, Wagenführ. — 12 Quatuor spirituel, idem, op. 26; Berlin, Trautwein. — 13° Grand trio pour piano, violon et violoncelle, op. 12. — 14° Grand duo pour piano à quatre mains, op. 18; ibid. — 15° Grande sonate pour piano seul (en *mi*), op. 16; Berlin, Wagenführ. — 16° Fantaisie idem, op. 11; ibid. — 17° *Mazeppa*, poëme musical d'après Byron, idem, op. 27. — 18° Sonate élégie pour le piano; ibid. — 19° *Le Frère miséricordieux*, poëme musical idem, op. 28; ibid. Lœwe a aussi en manuscrit des symphonies, des ouvertures, des concertos de piano et d'autres compositions.

Comme écrivain didactique et comme critique, il s'est fait connaître par une méthode de musique et de chant intitulée : *Gesanglehre, praktisch und theoretisch für Gymnasien, Seminarien und Bürgerschulen entwürfen;* Stettin, chez l'auteur, 1826, in-4° de 96 pages. Une deuxième édition, corrigée et perfectionnée,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de cet ouvrage a paru à Berlin, chez W. Logier, 1828, in-4°. Il en a été publié une troisième, à Stettin, en 1834. On doit à Lœwe une critique du système de Logier, insérée dans la *Gazette musicale* de Berlin (ann. 1825, nos 4, 5, 6, 8, 9, 10).

Lœwe vivait encore à Stettin en 1859. W. Neumann a publié sa Biographie dans le recueil intitulé : *Die Komponisten der neuen Zeit* (Les Compositeurs de l'époque actuelle); Cassel, 1857, livraisons 14-16.

LŒWE (Jeanne-Sophie), cantatrice distinguée, petite-fille de Frédéric-Auguste-Léopold, est née à Oldenbourg, en 1815. Après avoir reçu sa première éducation musicale à Manheim, où son père, Ferdinand Lœwe, était attaché au théâtre de la cour, puis à Francfort-sur-le-Mein, elle se rendit à Vienne, où elle prit des leçons de plusieurs maîtres, et en particulier de *Ciccimara*, bon professeur de chant. Le succès qu'elle obtint dans un concert en 1832 la fit engager par la direction du théâtre Kœrnthnerthor, où se fit son début sur la scène. Après y avoir brillé pendant plusieurs années, elle fit son premier voyage en Allemagne dans l'année 1837 et visita d'abord Berlin; puis elle chanta à Hanovre et à Hambourg. De retour à Vienne en 1832, elle y resta jusque dans les premiers mois de 1840, et se fit entendre de nouveau à Hambourg, puis à Leipsick et à Francfort. Pendant les années 1841 à 1843 elle chanta sur les théâtres italiens de Paris et Londres, d'où elle se rendit à Milan en 1844, et chanta dans les années suivantes à Turin, Venise, Gênes, Naples, Bologne et Vérone. Le caractère de son talent consistait dans la beauté de sa voix et dans l'intelligence de son action dramatique. Après 1848, les renseignements manquent concernant la suite de sa carrière.

LŒWEN (Jean-Frédéric), secrétaire à la cour de Schwerin, vers 1758, est auteur de deux dissertations, la première, sur la poésie de l'ode (*Anmerkungen über die Odenpoesie*); la seconde, sur la poésie de la cantate d'église (*Anmerkungen über die geistliche Cantatenpoesie*). Elles ont été insérées dans le recueil d'écrits sur la musique de Hœrtel (n° 1, p. 1-25, n° 2, p. 136-165). Lœwen y examine les rapports de la coupe et du rhythme de ces genres de poésie avec la musique; mais ses vues sont superficielles.

LŒWENSKIOLD (Hermann de), compositeur danois, vivait à Copenhague en 1839, et s'y trouvait encore en 1847. Il y fit représenter son premier opéra, intitulé *Sara*, qui obtint un brillant succès et fut repris plusieurs fois. En 1849, il donna, sur le théâtre royal de cette ville, *Le Printemps à Athènes*, ballet dont il avait écrit la musique. On a imprimé environ 20 œuvres de sa composition pour le piano et pour le chant, parmi lesquels on remarque des pièces caractéristiques pour piano seul, op. 12, des fantaisies, et recueil de ballades à voix seule, avec accompagnement de piano.

LOEWENSTERN (Matthias-Apelle de), conseiller du prince de Mœnsterberg et d'Oels, naquit à Neustadt, dans la haute Silésie, le 20 avril 1594. Il était fils d'un sellier nommé *Lœwe*. Après avoir fréquenté l'université de Francfort, il retourna dans sa ville natale. Peu de temps après, on l'appela à Leobschütz, pour diriger la musique de l'église du Lycée. Le margrave de Brandebourg l'engagea à se rendre à Troppau; mais Lœwenstern préféra sa situation de Leobschütz, que la guerre de Trente ans put seule lui faire quitter. A cette époque, le duc Henri Wenceslas d'Oels l'attira à sa cour, et le nomma directeur de sa musique, puis préfet du gymnase de Bernstadt, et enfin, en 1631, conseiller et secrétaire de son cabinet. Dans cette même année, Lœwenstern fut nommé directeur de musique à la cour de l'empereur Ferdinand II. A la mort de ce prince, son successeur lui accorda des lettres de noblesse. Tant de faveurs ne furent que de faibles adoucissements aux douleurs de la goutte et de la gravelle qui tourmentèrent ses dernières années. Il mourut à l'âge de cinquante-quatre ans, le 3 avril 1648. La plupart de ses productions musicales sont pour l'église. Ses mélodies, dit Hofmann dans sa Biographie des musiciens de la Silésie, sont simples, naturelles et remplies d'expression. Il publia, sous le titre de *Symbola*, un recueil d'airs religieux pour 1, 2, 3 et 4 voix; Breslau, sans date.

LOFEIER (Joseph-Frédéric), intendant des bâtiments de Salzbach, né le 20 juillet 1766, s'est distingué comme amateur par ses talents sur le piano et l'alto, et par quelques compositions, telles que symphonies, ouvertures, et morceaux d'église. On a gravé sous son nom : 12 *variations* (en *ré*) *pour piano sur un thème original*; Nuremberg, Winterschmidt, 1801.

LOGI. *Voyez* **LOSI** (Le comte de).

LOGIER (Jean-Bernard), inventeur du système d'enseignement de la musique qui porte son nom, descend d'une famille française réfugiée en Allemagne après la révocation de l'édit de Nantes. Il est né en 1780 à Kaiserslautern, dans le Palatinat, où son grand-père et son père avaient été organistes. Ce dernier accepta en

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

1796 une place de premier violon dans la chapelle du prince électeur de Hesse, à Cassel, puis se rendit à Gœttingue, où il fut jusqu'à sa mort chef de pupitre des concerts dirigés par Forkel. A l'âge de neuf ans, Logier reçut de son père les premières leçons de musique et de piano; mais son instrument de prédilection était la flûte, qu'il étudia sous la direction de Weidner. Ses progrès sur cet instrument furent si rapides, qu'à l'âge de dix ans il put jouer dans un concert public une symphonie concertante avec le fils de son maître. Peu de temps après, il perdit ses parents, et on lui donna un tuteur, qui voulut lui faire abandonner la musique pour le commerce; mais Logier s'enfuit à Marbourg, où il avait un oncle, frère de sa mère. Il y fit la connaissance d'un Anglais qui l'emmena à Londres, et le traita comme un fils pendant deux ans, n'exigeant de lui, en retour du bien-être qu'il lui procurait, que de jouer chaque jour un peu de flûte et de piano. A cette époque (1805), le marquis d'Abercorn organisa un corps de musique pour son régiment : Logier y entra comme flûtiste, et suivit son corps dans une ville du nord de l'Irlande. Wilmann, Allemand de naissance, et père de l'excellent clarinettiste de Londres, était chef de musique de ce régiment : Logier épousa sa fille. Dans ses heures de loisir, il composait de la musique et donnait des leçons de piano. Cette dernière occupation lui suggéra ses premières idées sur la réforme de l'enseignement. Après la paix, le régiment de lord Abercorn fut licencié, et Logier, resté sans emploi, accepta la place d'organiste à Westporter, en Irlande, qui lui fut offerte par lord Attamund. Bientôt ses nombreuses occupations dans cette ville lui firent désirer de trouver un aide pour ses fonctions d'organiste, et il imagina d'y employer sa fille, âgée seulement de sept ans. Mais la faiblesse des doigts et la mauvaise disposition de la main de cet enfant était un obstacle à la réalisation de ses projets. L'idée lui vint alors d'une machine destinée à corriger les défauts de la main. Il la composa d'une tringle qui a toute la longueur du clavier, et sur laquelle posent les mains; d'une autre tringle cylindrique sur laquelle glissent deux espèces de gantelets ouverts à la partie intérieure, destinés à y placer les doigts pour les maintenir dans une position convenable. C'est à cette machine que Logier donna le nom de *chiroplaste*, et ce nom fit sa fortune. Ce qui n'avait eu d'abord qu'un but d'intérêt particulier, lui parut pouvoir devenir la base d'un enseignement. Il ne tarda point à aller s'établir à Dublin, où il commença à mettre sa méthode en pratique : ses succès dépassèrent ses espérances, et bientôt il fut considéré comme le meilleur maître de piano de l'Irlande. Les élèves lui venaient de toutes parts. Il avait accepté en arrivant à Dublin la direction de la musique du théâtre de Johnston; mais la chute de cette entreprise lui rendit la liberté dont il avait besoin pour donner tous ses soins à son système. Dès 1814 il avait pris un brevet pour le chiroplaste : ce brevet lui donnait le droit d'exploiter seul son système d'enseignement, ou d'en faire des concessions. Ses succès, constatés par les rapides progrès de ses élèves en certaines parties de la musique, fixèrent l'attention publique sur cette méthode; l'habileté qu'il mit à la répandre, dans des voyages qu'il fit pendant l'année 1816 en Écosse et en Angleterre, lui procura des transactions avantageuses avec beaucoup de maîtres de musique, et des écoles de chiroplaste s'établirent à Liverpool, Manchester, Chester, Glascow, Preston, etc., etc. Samuel Webbe, un des professeurs de Londres le plus en vogue, fit même le voyage de Dublin pour venir visiter Logier, et pour s'instruire dans le mécanisme d'enseignement de la nouvelle méthode, qu'il mit en pratique dans un cours public.

Cependant les succès mêmes de cette méthode causèrent à Logier beaucoup de tracasseries. Il avait publié dans l'été de 1816 une explication de son système dans un écrit intitulé : *An explanation and description of the royal patent Chiroplast, or hand-director to pianoforte, etc.;* Londres, Clementi, in-4°. Cet écrit et le bruit des résultats de la nouvelle méthode éveillèrent la susceptibilité de tous les professeurs de piano, et leur firent craindre l'engouement de la mode pour cette nouveauté, et l'abandon de leurs élèves. Ils commencèrent à se réunir contre le danger qui semblait les menacer, et l'attaque commença par le pamphlet anonyme qui avait pour titre : *General observations upon Music and remarks on M. Logier's System of musical education, with appendix* (Observations générales sur la musique, et remarques sur le système d'éducation musicale de M. Logier, avec un appendice). Édimbourg, Robert Burdie, 1817, in-8°. Ce pamphlet, tiré à grand nombre d'exemplaires, fut répandu dans toute l'Angleterre. On y critiquait la nouvelle méthode avec amertume. M. A. de Monti, maître de musique à Glascow, suivit l'exemple de l'anonyme, et montra aussi peu de bienveillance pour le chiroplaste dans un écrit intitulé : *Strictures on M. Logier's system of musical education* (Remarques sur le système d'éducation musicale de M. Logier); Glascow,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

W. Turnbull, 1817, in-8°. Ces deux pamphlets ne produisirent pas l'effet que s'en étaient promis leurs auteurs, car l'attention publique en fut plus vivement excitée.

Logier, attaqué avec si peu de ménagement, crut qu'il ne pourrait se défendre avec avantage qu'en se rendant à Londres pour établir lui-même des écoles de chiroplaste. Arrivé dans cette ville, il invita les membres de la Société philharmonique et d'autres musiciens à un examen des élèves de Webbe, qui eut lieu le 17 novembre 1817. Presque tous les artistes et professeurs de quelque renom qui se trouvaient alors à Londres, y assistèrent. Les avis furent partagés, mais les pianistes les plus distingués donnèrent leur approbation à l'invention de Logier. Celui-ci rendit compte de cet examen, et le présenta sous le jour le plus avantageux dans une relation intitulée : *An authentic Account of the examination of pupils instructed on the new System of musical education, by J. B. Logier* (Relation authentique de l'examen d'élèves instruits par le nouveau système d'éducation musicale); Londres, R. Hunter, 1818, in-8°. Mais ses adversaires ne voulurent pas le laisser jouir en paix de son triomphe; ils vinrent le troubler par une critique de mauvaise humeur qui avait pour titre : *An Exposition of the new System of musical education of M. Logier, with strictures on his chiroplast; published by a committee of professors in London* (Exposition du nouveau système d'éducation musicale de M. Logier, avec des remarques sur son chiroplaste; par un comité de professeurs de Londres); Londres, Budd et Calkin, 1818, in-8°. Parmi les noms de ces professeurs, on remarque ceux d'Attwood, du docteur Crotch, de Latour et de Ries. Irrité par les attaques dont il était l'objet, Logier répliqua à cet écrit, avec un peu trop d'aigreur, par un autre intitulé : *A Refutation of the fallacies and misrepresentations contained in a pamphlet entitled : An exposition of the new System, etc.* (Réfutation des fausseté et des méprises contenues dans un pamphlet intitulé : Exposition d'un nouveau système, etc.); Londres, Hunter, 1818, in-8°. Le ton de cette réplique et le peu de ménagement que Logier y montrait pour ses antagonistes n'étaient pas de nature à faire cesser la polémique engagée contre son système et contre sa personne. De nouveaux pamphlets, où la satire et les plaisanteries plus ou moins grossières lui étaient prodiguées, se succédèrent avec rapidité. Je ne connais vraisemblablement pas tout ce qui a été publié à ce sujet; mais j'ai retenu les titres suivants de brochures où l'on présentait sous un aspect ridicule Logier et son système : 1° *The Logerian system of teaching Music* (Le système logérien de l'enseignement de la musique); Londres, Philips (sans date), in-8°. — Ayrton, qui plus tard fut rédacteur en chef du journal de musique *The Harmonicon*, est l'auteur de ce pamphlet. — 2° *The musical Tour of Dr. Minim A B C* (Voyage musical du docteur Minime A B C); Londres, W. Glindon, 1818, in-12; diatribe violente dont Graham, professeur de musique à Londres, est auteur. — 3° *Joel Collier redivivus, an entirely new edition of that celebrated author's musical travels, etc.* (Joel Collier ressuscité, édition entièrement nouvelle des voyages musicaux de ce célèbre auteur); Londres, J. Asperne, 1818, in-8°; nouvelle édition d'une plaisanterie mordante publiée autrefois contre Burney (voy. ce nom), à laquelle on avait ajouté des notes où Logier était bafoué. L'éditeur nouveau et auteur des remarques était un certain *Georges Veal*, qui pendant longtemps joua l'alto à l'orchestre du théâtre italien. — 4° *Logerian sensibility, or Marsyas in the Chiroplast* (Sensibilité logérienne, ou Marsyas dans le chiroplaste); Bath, 1819, in-8°. Le dernier écrit de Logier relatif à son enseignement a paru sous ce titre : *A short Account of the progress of J. B. Logier's system of musical education in Berlin* (Courte notice concernant les progrès du système d'éducation musicale de J. A. Logier, à Berlin); Londres 1824, in-8°.

L'éclat qu'avait eu cette dispute eut pour résultat de mettre à la mode le système d'enseignement du chiroplaste. L'association de Logier avec Kalkbrenner, pour l'exploitation de ce système dans des cours établis à Londres, fut l'événement le plus heureux pour le succès de la nouvelle méthode. Dès lors les personnes les plus distinguées de la société s'empressèrent de fréquenter ces cours, et Logier fit de très-considérables bénéfices sur les produits des écoles, sur la vente des chiroplastes et de la musique écrite spécialement pour ses cours, et sur les concessions de brevets pour les villes de province. Le bruit des succès de cette méthode se répandit bientôt en France et en Allemagne. A Paris, Zimmerman ouvrit un cours de piano par la méthode du chiroplaste, qui eut pendant deux ans un succès de vogue, et qui ne fut abandonné qu'à la suite d'une longue et dangereuse maladie du professeur. Sur les rapports qui lui furent faits de la méthode de Logier, le roi de Prusse envoya Fr. Stoepel à Londres pour l'étudier près de l'inventeur, et fit à celui-ci l'invitation de se rendre à Berlin, pour y organiser des cours. Lo-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

gier y arriva le 16 août 1822, et y fonda une école dont l'examen parut si satisfaisant cinq mois après, que le roi chargea Logier du soin d'instruire vingt maîtres pour répandre sa méthode dans les villes principales de la Prusse. Ces propositions ayant été acceptées, l'inventeur du chiroplaste passa trois ans à Berlin, retournant chaque année trois mois à Londres pour ses affaires.

En 1826, il se fixa de nouveau à Dublin, où il vécut dans la retraite, jouissant du fruit de ses travaux. F. Stoepel établit à Munich une école d'après le système de Logier, en 1826; plus tard il vint fonder un établissement du même genre à Paris; mais cette école n'eut qu'un médiocre succès. Leipsick, Dresde, Francfort-sur-le-Mein, Francfort-sur-l'Oder, Stettin, Nauembourg, Stuttgard et Hambourg, ont eu aussi successivement des cours de piano par le chiroplaste. Girschner, alors organiste à Berlin, F. Stoepel, C.-F. Müller, C.-G. Wehner (*V.* ces noms), et d'autres professeurs et critiques de l'Allemagne ont écrit sur cette méthode, et en ont fait valoir les avantages. On trouve aussi de longs articles analytiques sur le même système dans le *Quarterly musical Magazine and Review* (t. I, pag. 111 à 139), et dans la *Gazette musicale* de Leipsick (t. 23 et 24). Logier est mort à Dublin, le 27 juillet 1846, à l'âge de soixante-cinq ans.

Le système de Logier se compose d'éléments divers, qui doivent être examinés séparément pour être appréciés avec justesse. Divisé en deux parties principales, qui sont l'exécution au piano et l'harmonie, ce système a deux choses qui lui sont propres dans la première section, savoir : le chiroplaste et l'exécution simultanée d'un certain nombre d'élèves sur plusieurs pianos. Le chiroplaste ne peut être considéré comme une nécessité de l'enseignement; car il n'est destiné qu'à corriger les positions vicieuses de certaines mains ou les déviations des doigts. Les mains naturellement bien placées n'ont pas besoin de ce secours. D'ailleurs, il a l'inconvénient de ne permettre aux doigts que les mouvements les plus élémentaires, puisqu'il leur interdit tout mouvement de translation de la main, soit par substition de doigts, soit par le passage des doigts sur le pouce, ou du pouce sous les doigts. Kalkbrenner paraît avoir reconnu ses défauts à cet égard, car il l'a abandonné pour lui substituer le *guide-mains*, qui n'est que la partie inférieure du chiroplaste, séparée du reste de l'appareil; mais l'emploi de cet appareil n'a pas eu de succès : Liszt l'a tué d'un mot, en appelant ce *guide-main* le *guide-âne*. A l'égard de l'enseignement individuel du mécanisme, Logier n'y a introduit aucun changement : il n'y avait rien en effet à y faire, et l'inventeur du chiroplaste n'a pu se dispenser de faire donner à ses élèves des leçons particulières de ce mécanisme, par les procédés ordinaires.

La partie la plus importante du système consiste dans l'exécution simultanée d'un certain nombre d'élèves sur plusieurs pianos. C'est pour cette partie de son système que Logier a écrit l'ouvrage qu'il a publié sous ce titre : *The first Companion to the royal patent Chiroplast, or hand-director, a new invented apparatus for facilling the attainment of a proper execution on piano-forte, by the inventor*, Dublin, in-4° de 42 pages. Cette méthode, à laquelle il a été ajouté trois suites d'études, de duos et de trios pour plusieurs pianos (Londres, Clementi), a été traduit en français et publiée sous ce titre : *Compagnon du chiroplaste, ou Méthode de piano-forté*, divisée en 4 liv., avec des exercices progressifs), Paris, Carli. Il y en a aussi une édition allemande; Berlin, W. Logier. Les différentes parties des morceaux destinés à être joués à deux, à quatre ou à six mains sur divers pianos, et par un certain nombres d'élèves, étant calculées d'après les divers degrés d'avancement de ces élèves, présentent un moyen fort ingénieux pour faire acquérir promptement, même aux plus faibles, un bon sentiment de mesure et d'harmonie. Ce mode d'enseignement est pour la musique instrumentale ce que le chant d'ensemble est pour les voix, et l'on peut dire que c'est une véritable création, qui devrait être en usage dans toutes les grandes écoles. L'auteur de cette notice a écrit pour le cours de Zimmerman des morceaux, parmi lesquels il y a jusqu'à des septuors dont toutes les parties à deux mains ont un objet déterminé et un degré d'avancement particulier : il résultait de leur exécution un effet assez riche et de rapides progrès chez les élèves. Plusieurs de ces morceaux ont été gravés, mais le plus grand nombre est resté en manuscrit.

L'harmonie, seconde partie du système de Logier, paraît être celle qui a particulièrement fixé son attention, et qu'il a travaillée avec plus de soin. Le premier essai qu'il publia sur ce sujet se trouve dans une des suites de son *Compagnon du chiroplaste;* plus tard il publia : *Logier's practical Thorough bass, being studies on the works of modern composers;* Londres, Clementi, in-4°. Il a été fait une traduction allemande de cet ouvrage; elle a pour titre : *Anweisung zum Unterricht im Clavierspiel und musikalische Composition, etc.;* Berlin, 1819, 1 vol. in-4°. Cet ouvrage est une application pratique des principes de l'auteur du chiroplaste, dans l'analyse de quelques morceaux de plusieurs

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

compositeurs célèbres. Quelques années après, Logier refondit toutes ses idées sur l'harmonie dans un ouvrage qu'il publia à Berlin, et qui a pour titre : *System der Musik Wissenschaft und der musikalischen Composition, mit Inbegriff dessen, was gewœhnlich unter dem Ausdrucke General-Bass verstanden wird ;* Berlin, H. A. W. Logier, 1827, in-4°. Dans le même temps parut une traduction française de ce livre, intitulée : *Nouveau système d'enseignement musical, ou Traité de composition ;* Paris, Schlesinger, in-4°, de 289 pages. J'ai donné, dans le troisième volume de la *Revue musicale* (p. 61-66), une analyse détaillée de cet ouvrage, que je ne répéterai pas ici ; on pourra la consulter en son lieu. Je me bornerai à dire qu'en résumant mon opinion, j'ai fait remarquer que le livre de Logier n'était point un traité de composition, mais un traité d'harmonie auquel il a mêlé des notions de mélodie et de rhythme, et qu'il a trop développé.

Indépendamment de toutes les productions qui ont pour objet son système d'enseignement, Logier a publié comme compositeur : 1° Grand concerto pour le piano (en *mi* bémol), op. 13 ; Berlin, W. Logier. — 2° Sonate pour piano, flûte et violoncelle, op. 7 ; ibid. — 3° Sonate facile pour piano et flûte, op. 8 ; ibid. — 4° Introduction et grande marche pour piano à 4 mains, op. 14 ; ibid. — 5° Introduction, fugue et 2 canons, op. 18 ; ibid. — 6° Grande sonate pour piano à 4 mains (en *ut* mineur) ; ibid. — 7° Petite sonate pour piano seul, op. 10 ; ibid. — 8° Airs anglais variés pour piano seul ; Bonn, Simrock ; Berlin, W. Logier. — 9° Grande sonate pour piano, flûte et violoncelle, op. 23 ; ibid. — 10° Quelques marches et morceaux pour musique militaire ; Londres, Clementi. — 11° *Complete introduction to the keyed bugle* (Introduction complète à l'art de jouer du cor à clefs) ; Dublin et Londres, in-4°.

LOGROSCINO (Nicolas), compositeur célèbre dans le genre bouffe, naquit à Naples, vers 1700. Les premiers essais dans le style bouffe furent dus à Leo, à Pergolèse et à Hasse ; mais Logroscino, leur contemporain, l'emporta sur eux par la verve, par la gaieté, et surtout par l'effet qu'il leur donna au moyen de l'invention des *finali*. Depuis plusieurs années, il était considéré comme n'ayant point de rival, lorsque les premiers opéras de Piccinni, représentés sur le théâtre des Florentins avec un succès prodigieux, lui firent connaître que son règne était passé. Il quitta Naples en 1747, et se rendit à Palerme, où il devint premier maître de contrepoint au Conservatoire *dei Figliuoli dispersi*. Il y fit de bons élèves, parmi lesquels on compte *Muratori* et *Vermiglioli*. De retour à Naples, il y est mort, en 1763. Parmi ses nombreux ouvrages, on distingue : 1° *Giunio Bruto*, opéra séria. — 2° *Il Governatore*, opéra buffa en deux actes. — 3° *Il vecchio Marito* ; idem. — 4° *Tanto bene, tanto male* ; idem.

LOHELIUS (Jean). *Voyez* OELSCHLEGEL (Jean Lohelius).

LOHENSTEIN (Daniel-Gaspard de), syndic de Breslau, né à Nimptsch, en Silésie, le 5 janvier 1635, fit ses études à Breslau, Leipsick et Tubingue, puis visita les principales parties de l'Allemagne et de l'Europe. En 1666, il fut nommé conseiller impérial et syndic de Breslau. Il mourut dans cette ville, en 1683. Parmi ses nombreux ouvrages, on remarque un roman historique intitulé : *Arminius et Thusnelda*, qui parut après sa mort, à Leipsick, en 1689, 2 vol. in-4°. Il y traite de la puissance de la musique (t. 2, p. 907).

LOHET (Simon), organiste de la cour à Stuttgard, vers 1600, est connu par vingt-quatre fugues pour l'orgue qui ont été insérées dans la *Nova musices organices tabulatura* (Bâle, 1617, in-fol.), de Woltz, organiste de Heilbronn. Il y a lieu de croire que Lohet était Français de naissance ou d'origine.

LOHR (Michel), né à Marienbourg, fut *cantor* à Dresde, dans la première moitié du dix-septième siècle. On connaît sous son nom un recueil intitulé : *Neue teutsche und lateinische Kirchen-Gesænge und Concerten in fünfzehn 7 und 8 stimmigen Motetten* (Nouveaux chants allemands et latins, et concerts en 15 motets à 7 et 8 voix), 1re partie ; Dresde, 1635, in-4°.

LOISEL (Jean), chanoine régulier de l'ordre des Prémontrés au monastère de Saint-Norbert, dans la petite ville de Ninove en Belgique, florissait vers le milieu du dix-septième siècle. On a de lui plusieurs collections de messes et de motets, parmi lesquels on remarque les ouvrages suivants : 1° *Musica hactenus inaudita, sive Missæ IV quinque et sex vocum, novo ac moderno modulamine concertatæ cum instrumentis et ripieno duplici (seu duobus aliis choris) si placet ;* Anvers, 1644, in-4°. — 2° *Motetta sacra duarum et trium vocum cum basso continuo ad organum ;* Anvers, 1649, in-4°. Quelques chants à 4, 5 et 6 voix de Loisel ont été insérés dans la collection qui a pour titre : *Cantiones natalitiæ, seu Laudes B. Mariæ, quatuor, quinque et sex vocum* (Gand, 1651, in-4°), avec d'autres de Philippe Van Steelant, et de Liberti.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

LOISEL (Jean-Frédéric), violoniste, vécut à Paris vers 1780, et y mourut jeune. Il y a publié : 1° Six quatuors pour 2 violons, alto et basse, op. 1. Une deuxième édition de cet ouvrage a été faite à Offenbach, chez André. — 2° Trois concertos pour violon et orchestre, op. 2.

LOISET ou LOYSET. *Voyez* PIÉTON.

LOKENBURG (Jean DE), compositeur allemand du seizième siècle, est connu par deux messes à plusieurs voix qui se trouvent dans les manuscrits de la Bibliothèque royale de Munich (nos 51 et 54).

LOLLI (Antoine), violoniste célèbre, naquit à Bergame en 1728, ou en 1733, suivant des renseignements fournis à Boisgelou, par Woldemar, son élève. D'autres notices insérées dans la *Gazette musicale* de Leipsick (an. 1re, p. 78, 609 et 685) en font un Vénitien, et placent la date de sa naissance en 1740; mais Gervasoni (*Descrizione storico-critica degli scrittori filarmonici italiani*) et l'abbé Bertini (*Dizzionario storico-critico degli scrittori di musica*), qui étaient bien placés pour se procurer des détails précis, ne parlent point de cette circonstance, et font naître Lolli à Bergame. D'ailleurs la date de 1740 est peu vraisemblable, car les premiers concertos de cet artiste furent gravés à Amsterdam en 1760, et à Paris deux ans après. Quoi qu'il en soit, il paraît qu'il n'eut point de maître de violon, et qu'il ne dut qu'à lui-même le talent qu'il acquit sur cet instrument. De là vient qu'il fut médiocre musicien. On ignore l'emploi de ses premières années, mais on croit qu'il voyagea dans les Pays-Bas et en Hollande, vers 1760, d'où il se rendit en Allemagne. En 1762 il entra au service du duc de Wurtemberg, à Stuttgard. L'auteur anonyme d'une notice insérée dans la *Gazette musicale* de Leipsick dit qu'il y trouva Nardini, qui lui était supérieur en talent, et qu'il demanda au duc un congé d'une année, lequel fut employé à des études presque continuelles dans un village isolé; puis qu'il revint à Stuttgard, et que son jeu y excita tant d'étonnement, que Nardini ne put lutter avec lui et qu'il retourna en Italie. Tous ces détails me paraissent manquer d'exactitude. Si l'on compare les deux concertos de Lolli, qui forment le deuxième œuvre de ses compositions, et qui ont été gravés en Hollande en 1760, avec les six concertos, op. 1, de Nardini, on trouvera dans les premiers des difficultés incomparablement plus grandes que dans les autres. Nardini brillait surtout par son expression dans l'adagio; mais ce genre ne fut jamais celui de Lolli. De plus, Nardini ne quitta Stuttgard qu'en 1767, lorsqu'une partie de la chapelle du duc fut réformée.

Après un séjour de onze ans dans la capitale du Wurtemberg, Lolli accepta les propositions qui lui furent faites par la cour de Russie, et se rendit à Pétersbourg vers la fin de 1773. Son talent excita l'admiration de l'impératrice Catherine II, qui, dit-on, lui donna un archet où l'on voyait écrit de sa main : *Archet fait par Catherine II pour l'incomparable Lolli.* Malgré la faveur qu'il trouvait près de cette princesse, il prétexta le besoin de rétablir sa santé pour obtenir un congé, et s'éloigna de la Russie en 1778. Ayant rencontré le compositeur Dittersdorf à Johannisberg, il lui dit qu'il ne se plaisait plus à Pétersbourg, et qu'il n'y retournerait pas. Il espérait obtenir sa démission honorable de l'impératrice en lui envoyant un certificat de médecin. Il paraît néanmoins qu'il conserva son titre de maître de concert de la cour de Russie, car c'est ainsi qu'il se qualifiait encore dix ans plus tard en Italie. En 1779 il arriva à Paris : son talent y fit une vive impression au concert spirituel. Cependant les connaisseurs le trouvèrent inégal; personne en effet ne le fut plus que lui. Son talent consistait particulièrement en une singulière dextérité à vaincre les difficultés de la main gauche; mais il y avait trop peu de raison dans sa tête pour qu'on pût attendre de lui de l'ordre et de la sagesse dans son jeu. On rapporte qu'ayant été pressé un jour de jouer un adagio, il répondit : *Je suis de Bergame, et les habitants de cette ville sont trop fous pour pouvoir jouer l'adagio.* Lorsqu'il quitta Paris, il se rendit en Espagne : on manque de renseignements sur son séjour dans cette contrée. Burney dit, dans son Histoire de la musique (t. IV, p. 680), que Lolli arriva à Londres au commencement de 1785, et que, par un caprice de conduite semblable à ceux de son exécution, il s'y fit rarement entendre. Si bizarre, dit-il, était son style de composition et d'exécution, que la plupart de ses auditeurs le considéraient comme un fou. Néanmoins, Burney ajoute qu'il s'est convaincu que, dans ses intervalles lucides, il avait un talent admirable d'expression pour les choses larges et sévères. Cette opinion coïncide avec celle que Schultz et Kirnberger s'étaient faite du talent de cet artiste singulier. Incapable d'accompagner un chanteur ou un instrumentiste, parce qu'il était peu musicien et n'avait pas le sentiment de la mesure, il était lui-même fort difficile à suivre dans l'exécution de ses morceaux. L'abbé Bertini rapporte que la première fois que Lolli se fit entendre dans un concert au théâtre de Palerme, en 1793, il apostropha publiquement le premier violon de l'orchestre, qu'il accusait d'avoir manqué à la mesure; cependant, ajoute Bertini, la faute

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

avait été faite certainement par Lolli lui-même.

Après avoir joué un soir dans un oratorio à Londres, il disparut tout à coup de cette ville, *à la sourdine*, suivant l'expression de Burney. Il retourna alors en Italie, et s'y fit entendre dans plusieurs concerts. Plus tard, il fit avec son fils, jeune violoncelliste distingué, un voyage en Allemagne. En 1791 ils étaient à Berlin, où le fils reçut du roi cent frédérics d'or, après avoir joué à la cour. De là ils allèrent à Copenhague. On vient de voir que Lolli était à Palerme en 1793; l'année suivante, on le trouve à Vienne, puis Romberg l'entendit à Naples en 1796. Il n'était plus alors que l'ombre de lui-même. Enfin, il retourna en Sicile, où il mourut, en 1802. Il fut inhumé honorablement, dans l'église des capucins de Palerme, hors de la ville, suivant les renseignements donnés par l'abbé Bertini. Lolli n'a formé que deux élèves, Jarnowick et Woldemar, qui n'étaient guère moins fous que lui.

Les compositions connues de Lolli sont : 1° Six sonates à violon seul et basse, op. 1; Amsterdam, 1760; Paris, gravées par Mme Oger. — 2° Deux concertos pour violon et orchestre, op. 2; ibid. On a gravé à Berlin, chez Hummel, trois concertos séparés comme œuvres 1, 2 et 3. — 3° Deuxième livre de sonates, op. 3; Paris, Heina, gravé par Mme Vendôme. — 4° Troisième concerto pour violon et orchestre, op. 4; Paris, Heina. — 5° Deux concertos pour violon et orchestre, op. 5; ibid. — 6° Trois concertos avec un divertissement, op. 6; ibid. — 7° École du violon, avec alto et basse, op. 8; Paris, Sieber; Berlin, Hummel; Offenbach, André. — 8° Six sonates pour violon solo et 2e violon d'accompagnement, op. 9; Paris, Sieber. — 9° Six idem, avec accompagnement de basse, op. 10; ibid. On peut consulter sur Lolli un écrit de Jean-Baptiste Rangoni intitulé : *Saggio sul gusto della musica, co'l carattere di tre celebri suonatori di violino Nardini, Lolli e Pugnani*; Livourne, 1790, in-8°.

LOLLI (Philippe), fils du précédent, né à Stuttgard, en 1773, étudia le violoncelle dès ses premières années, et n'avait que dix-huit ans quand il se fit entendre à Berlin, en 1791. Le roi fut si satisfait de son talent, qu'il lui donna 100 frédérics. Vers la fin de la même année, le jeune Lolli se trouvait à Copenhague avec son père. En 1794, il se fit entendre à Vienne, où l'on a gravé douze variations pour violoncelle, op. 2, de sa composition. Depuis cette époque on n'a plus eu de renseignements sur cet artiste; mais je crois que M. Lolli, professeur de violoncelle, qui vivait à Caen en 1822, n'est autre que ce fils du célèbre violoniste.

LOMBARDI (Camille), compositeur napolitain cité par Cerreto (*Della prattica musicale*, lib. III, p. 156), vivait à Naples en 1601. Il excellait sur le luth.

LOMBARDO (Jérôme), compositeur sicilien, a fait imprimer de sa composition, vers 1600, quatre messes à 4 et 5 voix, avec la basse continue.

LOMMATZSCH (Charles-Henri-Godefroid), docteur en théologie et surintendant à Annaberg, né à Kindelbrück, le 22 juin 1772, est mort le 17 août 1824. Il a publié : 1° *Predigt zur Einweihung einer neuen Orgel in der Kirche zu Wolkenstein in Jahre* 1818 (Sermon pour l'inauguration d'un nouvel orgue dans l'église de Wolkenstein); Annaberg, 1818, in-8°. — 2° *Predigt zur Einweihung der neuerbauten Kirche und Orgel zu Drebach* (Sermon pour la dédicace de l'église nouvellement construite et de l'orgue à Drebach); ibid. 1825, in-8°.

LOMNITZKY (Simon), poëte couronné de la Bohême, naquit à Budin, dans la première moitié du seizième siècle, et fut recteur du collége de Kardosch, où il vivait encore en 1594. On a de lui deux recueils précieux de chansons, en partie historiques, en langue bohème, avec les mélodies qu'il paraît avoir composées. Ces recueils, devenus d'une rareté excessive, ont pour titre : 1° *Kancyonal Nedělny w Girijka Nygryna z Nygropontu*; Prague, 1580, in-4°. — 2° *Kancyonal, a neb Pysne nowé Hystorycké Swatych*; Prague, 1594, in-4°.

LONATI (Charles-Ambroise), compositeur dramatique, né à Milan, vers le milieu du dix-septième siècle, a fait représenter au théâtre San-Salvador, de Venise, en 1684, un opéra intitulé : *Ariberto et Flavio regi de' Lombardi*.

LONDICER (Ernest-Jean), organiste de l'église Sainte-Marie-Madeleine, à Stockholm, naquit dans cette ville, en 1717, et fut un des enfants les plus précoces du dix-huitième siècle. Un officier du régiment suédois-allemand lui donna les premières leçons de musique, et ses progrès furent si rapides, qu'à l'âge de sept ans il dédia au maréchal de Dülen un prélude à quatre parties avec un menuet. Dans les années suivantes, 1724 et 1725, il excita l'admiration générale, tant à la cour qu'à l'église Saint-Jacques, par sa manière d'accompagner les chorals et d'improviser les préludes. On l'envoya ensuite à Cassel pour y achever ses études. De retour à Stockholm en 1730, il y obtint les places d'organiste de la cour et de l'église Sainte-Marie-Madeleine, quoiqu'il ne fût âgé que de treize ans; et il célébra son entrée en fonctions, à la fête de la Toussaint, par l'exécution d'une musique qu'il avait compo-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sée. Les renseignements qu'on a sur cet artiste ne vont pas au delà de cette époque.

LONGUEVAL, appelé en Italie LONGHEUAL, musicien français, vécut au commencement du seizième siècle, et fut chantre de la chapelle du roi de France Louis XII. Petrucci a inséré le motet de ce musicien, à quatre voix, sur le texte : *Benedicat nos imperialis majestas*, dans le premier livre des *Motetti della Corona*; Fossombrone, 1514, petit in-4° obl. On trouve aussi deux motets de Longueval, à quatre voix, dans le recueil intitulé : *Liber undecimus, XXVI musicales habet modulos quatuor et quinque vocibus editos*; Paris, Pierre Attaingnant, 1534.

LOOSMAN (ÉTIENNE-THÉODORE VAN), maître d'école et organiste à Yest, dans la Frise, a fait imprimer : 1° *Muzikaale A, B, C, of het Kort Begrip wegens de Behandeling van het Orgel en Clavecymbel* (A B C musical, ou abrégé de la manière de jouer l'orgue et le clavecin); 1760. — 2° *Te Deum laudamus in't latyn en in't nederduits voor de viool, dwarsfluit, violoncel en basso continuo* (Te Deum laudamus, en latin et en hollandais, avec violons, flûte douce, violoncelle et basse continue); 1760.

LOOTENS (....), écrivain hollandais, cité par Hess (*Korte Schets van de Allereerste uitvinding en verdere voortgang in het vervaardigen der Orgelen*, p. 24) comme auteur d'un livre intitulé : *Aanmerking over de oudste Orgelen* (Remarques sur les anciennes orgues), mais sans faire connaître la date ni le lieu de l'impression. Toutefois, d'après quelques rapprochements de certaines dates rapportées dans des passages cités par Hess, cet ouvrage a dû paraître vers 1760. Un des paragraphes tirés textuellement du livre de Lootens par Hess offre beaucoup d'intérêt, en ce qui concerne le clavier de pédales de l'orgue, dont l'invention est communément attribuée à Bernard Murel (Voyez *Murel*), mais qui, suivant le fait rapporté par l'auteur hollandais, aurait été connu déjà au commencement du douzième siècle. Voici la traduction du passage dont il s'agit :

« Le facteur d'orgues Albert van Os, de Flessingue, a trouvé, il y a environ soixante-dix « ans (vers 1670), en enlevant un orgue de l'église Saint-Nicolas à Utrecht, sur le sommier « du grand-clavier, la date de 1120. Ce sommier « n'avait ni tirans ni registres, mais douze rangs « de tuyaux, dont le plus grand était un *prestant* « de douze pieds. Sur chaque touche, tous les « tuyaux parlaient à la fois, sans qu'on pût en « détacher un seul; en sorte que ce qu'on entendait ressemblait à une *fourniture* criarde. Le « clavier commençait par *fa* grave 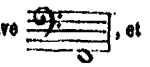 , et « s'étendait jusqu'au *la* aigu 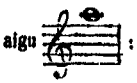 : il renfermait conséquemment trois octaves et une tierce. « Le clavier supérieur avait des registres fixes (?); « le second clavier des registres mobiles (?). *La « pédale n'avait qu'une seule trompette.* » Ce passage a beaucoup d'intérêt pour l'histoire de l'orgue : mais il est regrettable que la description de cet ancien instrument ne soit pas plus complète, et que le facteur Van Os n'ait pas fait mention de ce qui lui présentait des traces de restauration postérieures à la date de 1120; car il est impossible que l'instrument ait servi pendant cinq cent cinquante ans sans être plusieurs fois remanié.

LOPEZ ou LOBO (DUARTE ou ÉDOUARD), appelé *Lupus* en latin, compositeur portugais, clerc bénéficié et maître de chapelle de l'église cathédrale de Lisbonne, vers 1600, est connu par un grand nombre d'œuvres de musique pour l'église, dont voici la liste : 1° *Opuscula musica nunc primum edita*; Anvers, 1602, in-4°. — 2° *Natalitiæ noctis responsoria*, 4-8 *voc.* — 3° *Missa ejusdem noctis*, 8 voc. — 4° *B. Mariæ Virginis antiphonæ*, 8 voc. — 5° *B. Mariæ Virginis Salve*, 11 *vocum in* 3 *chor.* — 6° *B. Mariæ canticum : Magnificat*, 4 *voc.* Ces cinq derniers ouvrages sont renfermés dans le même œuvre; Anvers, 1605, in-folio. — 7° *Canticum Magnificat*, 4 *voc.*; Anvers, 1605, grand in-fol. On y trouve seize *Magnificat* dans les différents tons. — 8° *Missæ* 4, 5, 6 *et* 8 *vocum*, Anvers, 1621; grand in-fol. — 9° *Missæ* 4, 5, 8 *vocum*, ibid., 1639, grand in-folio. — 10° *Officium defunctorum em canto chaõ*; Lisbonne, 1603, in-4°. — 11° *Liber processionum et Stationum ecclesiæ Olyssiponensis in meliorem formam redactus*; Lisbonne, 1607. On trouve en outre en manuscrit dans la bibliothèque royale de Lisbonne : 12° *Dez psalmos de vesperas de diversas vozes*; n° 814. — 13° *Cinco missas a* 4. *Liçoens de defunctos, e a sequencia da Missa a* 4, 6, 8, 9 *mais vozes*, n° 806. — 14° *Motetes de defunctos*; n° 810. — 15° *Dous vilhancicos ac Santissimo Sacramento*, n° 703. Le style de Lopez a beaucoup d'analogie avec celui de Benevoli, mais il est moins pur. Vers la fin de sa vie, qui se prolongea jusqu'à l'âge de cent trois ans, il fut nommé recteur du séminaire de l'évêché. Son maître de composition avait été Manuel Mendez d'Evora. Lopez a joui d'une grande réputation parmi ses compatriotes.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

LORBER (Jean-Christophe), poëte lauréat et avocat ordinaire de la cour de Weimar, naquit le 19 avril 1645, et mourut le 16 avril 1722. Il a écrit un poëme en vers allemands sur la musique, intitulé : *Lob der edlen Musik* (Éloge de la noble musique); Weimar, 1696, in-8° de 112 pages. On a aussi de Lorber un autre écrit intitulé : *Vertheidigung der edlen Musik, wider einen angemussten Musikverächter ausgefertigt* (Défense de la noble musique contre un calomniateur de cet art); Weimar, 1697, in-8° de 26 pages. Ce pamphlet est dirigé contre le programme académique de Vockerodt qui a pour titre : *Consultatio IX de cavenda falsa mentium intemperatarum medicina, sive abusu musicorum exercitiorum, etc.* (*Voyez* Vockerodt.)

LORENTE (André), né en 1631 dans la petite ville d'Archuelo, près de Tolède, fit ses études à l'université d'Alcala, et fut gradué dans la faculté des arts de cette même université. Ayant été nommé successivement commissaire de l'inquisition de Tolède, et prêtre prébendé à Alcala de Hénarès, il joignit encore à ces dignités ecclésiastiques la qualité d'organiste de l'église Saint-Juste dans cette dernière ville. C'était un savant musicien, qui avait étudié les ouvrages des grands maîtres italiens du seizième siècle, et qui était aussi habile dans la pratique de son art que savant dans la théorie, comme on le voit par un ouvrage important qu'il a publié sous ce titre : *El Porque della musica en que se contiene los quatro artes de ella, canto llano, canto de organo, contrapunto y composition* (Le Pourquoi de la musique, où sont contenues les quatre parties de cet art, à savoir : le plain-chant, le chant mesuré, le contrepoint et la composition); Alcala de Hénarès, 1672, in-fol. Je crois avoir vu citer quelque part une traduction italienne de ce livre, sous le titre de *Il Perche della musica;* mais je pense que le titre seul était traduit. Lorente dit dans cet ouvrage (lib. II, p. 218) qu'il a écrit un livre *De organo*, dans lequel il a traité de tous les instruments, particulièrement de l'orgue. On ignore si ce livre a été publié.

LORENZ (Frédéric-Auguste), musicien de la chambre du roi de Saxe, et virtuose sur le basson, est né à Chemnitz, au mois de février 1796. Cet artiste jouait aussi de plusieurs instruments, tels que le violon, la harpe, le czakan, la guitare, etc. Il a été d'abord employé dans les églises de Prague, comme violoniste. On connaît sous son nom les œuvres suivantes : 1° Variations pour violon; Prague, Berra. — 2° Adagio et rondo pour deux violons; Prague, Schodl. — 3° Thèmes variés pour le czakan; Vienne, Haslinger. — 4° Marche d'*Aline* variée pour guitare et czakan; ibid. — 5° Trois sonates pour la harpe à crochets, avec accompagnement de violon; Hambourg, Œhme. — 6° Trois, idem, op. 8; ibid. — 7° Collection de pièces pour harpe, avec et sans préludes, à l'usage des commençants, op. 7; Copenhague, Lose. — 8° Thème varié pour harpe à crochets, op. 10; Leipsick, Hofmeister. — 9° Sonate pour harpe à crochets, op. 11; ibid. — 10° Six chansons allemandes avec accompagnement de piano; Copenhague, Lose. — 11° Six romances françaises, idem, ibid.

LORENZ (Oswald), organiste à l'église Saint-Jean de Leipsick, est né en 1806, à Johanngeorgenstadt (Saxe). Il fut un des premiers rédacteurs de la Nouvelle Gazette de musique de Leipsick (*Neues Zeitschrift der Musik*), fondée par Robert Schumann et ses amis. Kœrner a publié de bons préludes d'orgue composés par Lorenz (Erfurt, s. d., in-4° obl.). On a aussi de cet artiste des Lieder et des romances pour voix seule, avec accompagnement de piano.

LORENZANI (Paul), compositeur de musique d'église, né à Rome, dans la première moitié du dix-septième siècle, fit ses études musicales sous la direction de Benevoli. Après avoir été maître de chapelle à l'église des jésuites, à Rome, il passa en la même qualité à l'église cathédrale de Messine, en Sicile. Dans un voyage qu'il fit à Paris, il fit exécuter à la chapelle de Versailles quelques-uns de ses motets, qui plurent beaucoup à Louis XIV. Ce prince le chargea du choix de quelques bons chanteurs italiens en voix de soprano pour sa chapelle; Lorenzani accepta cette mission, et ramena d'Italie, en 1679, cinq de ces chanteurs, qui ont été longtemps au service du roi. Dans la même année, Christ. Ballard publia à Paris un livre de motets à quatre voix, composé par Lorenzani. Cet artiste retourna ensuite à Rome, où il succéda à François Beretta dans la place de maître de chapelle à la basilique du Vatican, le 19 juillet 1664. Il mourut en 1703, et fut inhumé le 13 octobre de cette année à l'église du Saint-Esprit *in Sassia*. En 1690, on a imprimé à Rome des *Magnificat* à neuf voix en deux chœurs, de la composition de cet artiste. Il a laissé aussi en manuscrit des psaumes à quatre chœurs, dans la manière de son maître.

LORENZINI (Raimond), né à Rome, dans la première moitié du dix-huitième siècle, entra comme organiste à l'église Sainte-Marie-Majeure en 1751, et en remplit les fonctions pendant trente-cinq ans. Puis il fut nommé maître de chapelle dans la même église le 7 septembre 1786. Il est mort à Rome, dans les derniers jours de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

mai 1806. M. l'abbé Santini possède en manuscrit les compositions suivantes de ce musicien : 1° Messe de *Requiem*, concertée à quatre et à huit voix. — 2° Quatre motets à 3 ou à 4 voix pour l'office des morts. — 3° Motet à quatre voix (*O quam suavis*). — 4° *Tantum ergo* pour voix de soprano et alto. — 5° *Salve Regina* pour soprano et alto, chœur et orchestre. — 6° Onze sonates pour clavecin. — 7° Six divertissements pour clavecin avec deux violons obligés. — 8° Six nocturnes pour deux clarinettes, deux cors, basson et serpent.

LORENZITI (Antoine), fils d'un musicien italien au service du prince d'Orange à La Haye, naquit en cette ville, vers 1740, et fit ses études sous la direction de son père. Il reçut des leçons de violon de Locatelli. En 1767 il obtint la place de maître de chapelle de l'église principale de Nancy, et y passa le reste de ses jours. On a gravé de sa composition : 1° Trios pour violon, alto et basse, op. 1 ; Amsterdam ; Paris, Heina. — 2° Six trios pour 2 violons et basse, op. 2 ; ibid. — 3° Six duos pour violon et alto, op. 3, gravé comme œuvre 10 par Heina. — 4° Six quatuors pour 2 violons, alto et basse, op. 4 ; ibid. — 5° Six quatuors concertants idem, op. 5 ; Paris, Leduc. — 6° Six duos concertants pour 2 violons, op. 8 ; Paris, Heina, 1775. — 7° Six quatuors agréables et faciles pour 2 violons, alto et basse, op. 9 ; ibid.

LORENZITI (Bernard), frère et élève du précédent, naquit à Kircheim, dans le Wurtemberg, vers 1764. Après avoir fait ses études musicales à Nancy, il vint à Paris, et entra à l'orchestre de l'Opéra, comme second violon, en 1787. A la fin de 1813, il s'est retiré avec la pension, après vingt-cinq ans de service. Cet artiste écrivait de la musique de tout genre avec autant de facilité que de négligence. Il portait lui-même le nombre de ses ouvrages à près de deux cent cinquante : il en a été publié environ quarante, parmi lesquels on remarque : 1° Trois concertos pour violon et orchestre ; Paris, Boyer, Louis. — 2° Trois trios pour violon, alto et basse ; Paris, Naderman. — 3° Douze variations en forme d'études pour violon, avec violon et basse ; Paris, Pleyel. — 4° Onze œuvres de duos pour deux violons ; Paris, chez tous les éditeurs. — 5° Environ dix œuvres d'études, caprices, airs variés pour violon seul ou deux violons ; ibid. — 6° Quelques duos et airs variés pour flûte et violon ; ibid. — 7° Concerto pour alto et orchestre ; Paris, Boyer. — 8° Principes ou nouvelle méthode pour apprendre facilement à jouer du violon ; Paris, Naderman.

LORENZO (Nicolas), professeur de chant, organiste et compositeur, est né à Trieste, le 30 octobre 1789. A l'âge de douze ans, il commença l'étude du violon sous la direction de Pianametti, qui plus tard fut nommé chef d'orchestre du théâtre de cette ville. En 1810, M. Lorenzo se rendit à Vienne, où Salieri l'accueillit avec bonté et lui enseigna le chant et la composition. Après s'être livré à l'enseignement à Dresde pendant plusieurs années, il se rendit à Paris en 1830, et quelques années plus tard il y obtint au concours la place d'organiste de l'église Sainte-Élisabeth, qu'il a occupée pendant plus de quinze ans. On a imprimé de sa composition des antiennes de la Vierge et du saint Sacrement, à quatre voix et pour ténor et basse ; un *Tantum ergo* en chœur qu'on a chanté souvent à Saint-Roch, et dans d'autres église de Paris ; Paris, Canaux ; trois fugues pour l'orgue ; quatre pièces pour le même instrument ; trois offertoires et trois élévations, idem ; six morceaux pour harmonium et divers thèmes variés et fantaisies pour le piano, sur des motifs d'opéras italiens. Tous ces ouvrages ont paru chez le même éditeur.

LORENZONI (Antoine). Le docteur Lichtenthal indique sous ce nom, dans sa Bibliographie de la musique (tome IV, page 171), un livre intitulé : *Saggio per ben suonare il flauto traverso, con alcune notizie generali ed utili per qualunque istromento, ed altre concernenti la storia della musica ;* Venise, 1779, in-4° de 90 pages. M. Gaspari, de Bologne, m'a indiqué une édition datée de Vicence dans la même année : il doute de l'existence de l'édition de Venise. Un exemplaire de cette édition de Vicence se trouve à la bibliothèque royale de Berlin ; un autre est dans la bibliothèque de M. de Farrenc, qui a cité l'ouvrage dans les *Préliminaires du Trésor des pianistes* (*Des signes d'agrément*, p. 3).

LORENZONI (Adrien), professeur de littérature, au lycée communal de musique à Bologne, pour la préparation à l'étude du contrepoint, est auteur d'un petit ouvrage intitulé : *Della necessità d'applicare la filosofia alla musica, discorso di*, etc. ; Bologne, 1817, in-8° de 48 pages.

LORTHE (Gabriel-Antoine DE), professeur de musique vocale à Saint-Denis, près Paris, a publié un petit ouvrage intitulé : *Moyens de rectifier la gamme de la musique et de faire chanter juste ;* Paris, 1791, in-8°.

LORTZING (Gustave-Albert), compositeur dramatique, acteur et chef d'orchestre, né à Berlin, le 23 octobre 1803, était fils de Jean-Gottlob, marchand de cuir dans cette ville. Sa mère, Charlotte-Sophie, née Seidel, qui, dans sa jeunesse, était agréable et spirituelle, aimait à

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

jouer la comédie dans une société d'amateurs avec son mari. Le théâtre où se donnaient les représentations de cette société s'appelait *Uranie*. Ce fut là que se passèrent les premières années du jeune Lortzing, et qu'il prit le goût de la scène. Admis à l'Académie royale de chant de Berlin, il y reçut de Rungenhagen les premières leçons de musique, et fit de rapides progrès sous la direction de ce maître. Lortzing n'était âgé que de neuf ans lorsque ses parents, renonçant au commerce, et s'abandonnant à leur passion pour la comédie, quittèrent Berlin, et acceptèrent un engagement au théâtre de Breslau. Dans la suite, ils jouèrent à Bamberg, Aschaffenbourg, Strasbourg, Fribourg en Brisgau, Bade, Coblence, Cologne et Aix-la-Chapelle, où leur fils remplissait les rôles d'enfant, pendant qu'il continuait ses études de musique. Il apprit à jouer du piano, du violon, du violoncelle, et la lecture des ouvrages d'Albrechtsberger et d'autres traités didactiques lui enseigna les éléments de la composition. Dans les années 1819 à 1822, Lortzing fut attaché au théâtre de Dusseldorf en qualité de ténor pour les rôles comiques : ses premiers essais de composition furent faits à la même époque. Sa voix ayant acquis du développement, il fut engagé par le directeur de spectacle Ringelhardt, en 1823, pour les rôles de premier ténor, et joua sous sa direction à Cologne et à Brunswick. Ce fut dans cette même année qu'il épousa Mlle Ahles, actrice de talent. En 1824 il écrivit son premier opéra, *Ali, pacha de Janina*, qui fut joué avec succès à Cologne, puis à Detmold, Münster, Osnabrück et Pyrmont, dont la direction théâtrale engagea Lortzing et sa femme en 1826. Puis ils jouèrent à Hambourg, retournèrent à Cologne en 1829, et enfin ils furent attachés au théâtre de la cour de Manheim en 1830. Lortzing y écrivit en 1832 deux petits ouvrages dramatiques, intitulés *Le Polonais et son Enfant*, et *Une Scène de la vie de Mozart*. Dans l'année suivante, Ringelhardt, qui venait de se charger de la direction du théâtre de Leipsick, engagea Lortzing pour y remplir les rôles de premier ténor des opéras-comiques. Alors commença la période la plus heureuse de la vie de l'artiste : elle s'étend depuis 1833 jusqu'en 1844; ce fut aussi celle de sa plus grande activité dans les travaux de la composition dramatique. Le premier ouvrage qu'il écrivit à Leipsick avait pour titre : *Die beiden Tornister* (Les deux Militaires), auquel on substitua plus tard celui de *Die beiden Schützen* (*Les deux Tirailleurs*); le sujet était pris du vaudeville français *Les deux Grenadiers*. Cet opéra fut représenté à Leipsick, le 20 février 1837; il obtint un brillant succès. Dans la même année (le 22 décembre), Lortzing fit représenter au même théâtre *Czar und Zimmermann* (Le Czar et le Charpentier), opéra en trois actes, considéré comme son œuvre capitale, et qui obtint un succès égal dans toutes les villes de l'Allemagne, ainsi qu'en Russie et en Danemark. Lortzing écrivit ensuite *Die Schatzkammer des Inka* (Le Trésor de l'Inca), opéra sérieux, sur un livret de Robert Blum; mais cet ouvrage ne fut pas représenté, et, par une circonstance inconnue, la partition n'a pas été retrouvée dans les papiers du compositeur. Le 20 septembre 1839, Lortzing fit jouer la première représentation de *Caramo*, ou *Le Harponnage*, opéra romantique, qui fut froidement accueilli par les habitants de Leipsick, à cause du défaut d'intérêt du sujet; mais le brillant succès de *Hans Sachs*, joué le 23 juin 1840, vint consoler le compositeur d'un échec qui d'ailleurs n'avait rien de blessant pour son amour propre. *Hans Sachs* avait été écrit par Lortzing pour fêter le quatrième anniversaire séculaire de l'introduction de l'imprimerie à Leipsick : les mélodies de cet ouvrage sont d'une remarquable fraîcheur. *Casanova*, joué le 31 décembre 1841, et *Wildschütz, oder die Stimme der Natur* (L'Arquebusier, ou la Voix de la Nature), d'après le *Rehbock* de Kotzebue, et qui fut représenté le 31 décembre de l'année suivante, achevèrent de répandre dans toute l'Allemagne la réputation de Lortzing : tous les directeurs de théâtre s'empressaient de mettre ses ouvrages en scène, et ses partitions, arrangées pour le piano, étaient recherchées par les amateurs.

Au commencement de 1844, Ringelhardt cessa d'avoir la direction du théâtre de la ville de Leipsick (*Stadttheater*), laquelle passa entre les mains du docteur Schmidt. Ce fut alors que Lortzing cessa de paraître sur la scène, et qu'il accepta la position de chef d'orchestre du même théâtre. Il en prit possession le 1er août de cette même année : le premier ouvrage qu'il dirigea fut le *Don Juan*. Dans le même temps il écrivit *Undine*, opéra qui fut représenté à Hambourg dans l'hiver de 1845, puis à Leipsick et sur les principaux théâtres de l'Allemagne. Peu de temps après, Lortzing contracta un engagement avec l'entrepreneur Pockorni pour diriger, dans la capitale de l'Autriche, l'orchestre du théâtre *sur la Vienne*, et pour y mettre en scène son nouvel opéra *Der Waffenschmid* (L'Armurier), qui fut joué le 30 mai 1846, sous la direction de l'auteur. Autant la ville de Vienne lui offrait d'agrément pour les habitudes de la vie, autant il en avait peu dans ses rapports avec son théâtre. Ses lettres à ses amis sont remplies de plaintes concernant le défaut d'ordre

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

et de convenance des représentations, ainsi que sur la pauvreté du répertoire. La perte de sa mère vint à cette époque ajouter un vif chagrin aux ennuis que lui faisait éprouver sa situation comme chef d'orchestre d'un théâtre mal organisé. Pendant son séjour à Vienne, il écrivit son opéra en trois actes, *Le grand Amiral*, qui fut mis en scène à Leipsick, au mois de décembre 1847, et un autre ouvrage intitulé *Regina*, que des considérations politiques ne permirent pas de représenter, et dont on a retrouvé la partition parmi les manuscrits de l'auteur. Dans l'hiver de 1848 à 1849 il composa son opéra *Die Rolandsknappen* (Les Écuyers de Roland), qui fut représenté au théâtre de Leipsick, à la fin de mai 1849, et accueilli par des applaudissements unanimes. Cependant un chagrin inattendu vint le frapper dans cette ville, après son retour de Vienne. Il désirait y reprendre son ancienne position de chef d'orchestre du théâtre, devenue vacante; mais pendant son absence de quelques années, Rietz s'était fait connaître avantageusement par son talent pour la direction des orchestres : ce fut lui qu'on préféra. Lortzing en eut une véritable affliction, qui lui fit prendre la résolution de s'éloigner de Leipsick pour se rendre à Berlin, où le nouveau théâtre Frédéric-Guillaume (*Friedrich-Wilhelmstædtischen Theater*) venait d'être ouvert. Lortzing en fut nommé chef d'orchestre, et prit possession de ses fonctions le 18 mai 1850. Il écrivit dans la même année pour ce théâtre une ouverture d'inauguration, de jolis morceaux dans le vaudeville *Eine berliner Grisette* (Une Grisette berlinoise), et l'operette *Die Opernprobe* (La Répétition de l'Opéra), qui fut le chant du cygne. Sa santé déclinait depuis quelque temps et sa gaieté naturelle avait fait place à la mélancolie; toutefois sa femme était loin de la pensée que sa fin fût prochaine, lorsqu'il fut frappé d'apoplexie, le 21 janvier 1851. Se sentant indisposé, il avait envoyé chercher un médecin, qui le trouva mort en arrivant. Artiste de talent, homme aimable et bon, Lortzing inspirait de l'affection à toutes les personnes qui le connaissaient; sa perte fut généralement regrettée. De tous les compositeurs dramatiques de l'Allemagne, il fut le plus populaire. Sa pensée ne s'éleva jamais jusqu'aux grandes conceptions; le caractère de l'originalité manque à ses ouvrages; mais il avait le sentiment de l'effet scénique, de la mélodie; son harmonie était facile et son instrumentation, sans être bruyante, avait de l'éclat. On ferait une appréciation exacte du talent de Lortzing en le considérant comme l'Adolphe Adam de l'Allemagne. M. Ph. J. Duringer, ami intime de cet artiste intéressant, a publié sur lui un écrit intitulé *Albert Lortzing, sein Leben und Wirken* (Albert Lortzing, sa vie et ses productions); Leipsick, Otto Wigand, 1851, petit in-4° de 126 pages, avec le portrait du compositeur. On trouve dans ce petit volume une partie de la correspondance de Lortzing. Une autre biographie de cet artiste est insérée dans le recueil de W. Neumann, intitulé *Die Komponisten der neuern Zeit* (Les Compositeurs des derniers temps), sixième livraison. On a aussi : *Notice nécrologique sur Gustave-Albert Lortzing, compositeur de musique*, par Charles Mayer; Paris, 1852, in-8°, extraite du *Nécrologe universel du dix-neuvième siècle*.

LOSI ou **LOSY** (Le comte DE), dont le nom a été changé par Baron (*Histor. theor. und pract. Untersuchung des Instrum. der Lauten*, p. 73), par Walther et par Gerber, en celui de *Logi*, naquit en 1638, dans une petite ville de la Bohême. Il fut un des plus célèbres luthistes de son temps; peut-être même surpassa-t-il en habileté tous ses contemporains. On dit que ce fut l'empereur Léopold qui, après l'avoir entendu, le créa comte. Dans sa jeunesse, il parcourut l'Allemagne, la France et l'Italie pour entendre les meilleurs musiciens et pour perfectionner son talent. En 1697, il vivait à Leipsick, où il y eut une sorte de combat musical entre lui sur le luth, Kuhnau sur le clavecin, et Hebenstreit sur le pantalon. Plus tard, il se fixa à Prague, jouissant d'un revenu de 80,000 florins, dont il faisait un noble usage. Ses compositeurs favoris étaient Lulli et Fux; il faisait exécuter chaque soir dans sa maison quelques morceaux de leurs ouvrages. Une atteinte d'apoplexie, qui le frappa dans ses dernières années, contracta tous les traits de son visage et en fit un monstre de laideur. Il mourut à Prague en 1721, à l'âge de quatre-vingt-trois ans.

LOSSIUS (Lucas), né à Vacha, dans la Hesse, le 18 octobre 1508, fut recteur à Lunebourg, et mourut le 8 juillet 1582. Il fut un des plus savants musiciens de son temps, et s'occupa avec succès du chant choral appliqué au culte luthérien. Bachmeister (*voyez* ce nom) a publié son éloge en langue latine, sous ce titre : *Oratio de Luca Lossio, in qua etiam mentio fit urb. Rhegii, Herm. Tulichii, aliorumque in urbe Luneburga præstantium virorum* (Rostock, 1585), in-4°. Ce savant musicien a recueilli une collection de chants chorals et de cantiques qu'il a fait imprimer, et qui est intitulée : *Psalmodia, hoc est cantica sacra veteris ecclesiæ selecta. Quo ordine et melodiis per totius anni curriculum cantari usitata solent in templis de Deo, et de Filio ejus Jesu Christo*,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de regno ipsius, doctrina, vita, passione, resurrectione et ascensione, et de Spiritu Sancto, etc. Cum præfatione Philippi Melanchtonis. La première édition de ce livre précieux est si rare, qu'elle avait été inconnue à tous les bibliographes; le savant Antoine Schmid (*voy.* ce nom) n'en a eu connaissance qu'après l'impression de son ouvrage concernant le célèbre imprimeur Octavien Petrucci, et ne l'a mentionnée que dans les corrections et additions qui terminent le volume. Cette édition a été donnée à Wittenberg, en 1552, par Georges Rhaw. Il en résulte que l'édition imprimée à Nuremberg, par le gendre de Petrelus, en 1553, n'est que la deuxième (*Noribergæ, apud Gabrielem Hayn, Joh. Petrei generum*, 1553, in-folio). Une troisième édition de ce recueil a paru avec la préface de Mélanchthon ; Wittenberg, chez les héritiers de Georges Rhaw, en 1561, in-4° de 677 pages (non compris la préface). Cette édition, plus complète et meilleure que les précédentes, a été inconnue à Forkel, Gerber, Lichtenthal, et à leurs copistes. Gerber a cité comme la seconde une quatrième, publiée à Wittenberg, en 1569, par Jean Schwertelius, in-4° de 720 pages (non compris l'*index* et la préface). Il y en a une cinquième édition, imprimée par André Schœn, à Wittenberg, en 1580, in-4°. Toutes les cinq sont aujourd'hui fort rares. On a aussi de Lossius un Traité des éléments de la musique, écrit pour l'usage de l'école de Lunebourg. Cet ouvrage a pour titre : *Erotemata musicæ practicæ, ex probatissimis hujus dulcissimæ artis scriptoribus accurate et breviter selecta, et exemplis puerili institutioni accommodis illustrata. Item melodiæ sex generum carminum usitatiorum, in primis suaves, in gratiam puerorum selectæ et editæ;* Nuremberg, chez Jean Montanus et Ulrich Neuber, 1563, in-8° de 12 feuilles et 3 feuilles de mélodies à 4 voix, parmi lesquelles on trouve un morceau sur les premiers vers du premier chant de l'Énéide :

Arma virumque cano, Troiæ qui primus ab oris
Italiam, fato profugus, Lavinaque venit
Littora. Etc., etc.;

un autre sur l'épigramme de Martial :

Vitam quæ faciunt beatiorem,
Jucundissime Martialis, hæc sunt ;

et un troisième sur l'ode du premier livre d'Horace :

Jam satis terris nivis atque diræ
Grandinis misit pater, et rubente
Dextera sacras jaculatus arces,
Terruit urbem.

Cet ouvrage est écrit en dialogue, entre le maître et l'élève; il est divisé en deux livres : le premier traite de la musique chorale; le second, du chant figuré ou mesuré. Les exemples à trois voix répandus dans celui-ci sont bien écrits. On y trouve quelques passages curieux de l'emploi des prolations. Les autres éditions, toutes fort rares, sont de Nuremberg, 1565, in-8° ; ibid., 1570, publiée par Jean-Christophe Prætorius; Wittenberg, 1574 ; Nuremberg, 1579, in-8°, et 1590, in-8° de 13 feuilles.

LOTH (Urbain), compositeur de musique d'église, au commencement du dix-septième siècle, a fait imprimer un recueil de motets intitulé : *Musica melica*, ou concerts solennels à une, deux ou trois voix; Passau, 1616, in-4°.

LOTHERUS (Melchior), compositeur allemand qui vivait au commencement du seizième siècle, est connu par un recueil intitulé *Responsoria* ; Leipsick, 1522.

LOTICHIUS (Jacques). On a imprimé sous ce nom une dissertation intitulée . *Oratio de Musica ;* Dorpati Livonorum (Dorpat, en Livonie), 1640, in-4°.

LOTTERI (....), professeur de droit à Chiari, a publié : *Dissertazione sulle qualità constituendi il vero compositore in musica ;* Chiari, 1827, in-12. On trouve dans cette dissertation la biographie de l'organiste Marc Arici.

LOTTI (Antoine), illustre compositeur de l'école vénitienne, est moins connu par les événements de sa vie que par la beauté de ses productions. Il est vraisemblable qu'il naquit en 1667, à Hanovre, où son père, *Matteo*, était maître de chapelle de la cour électorale, laquelle était alors catholique ; mais il est hors de doute que sa famille était vénitienne d'origine, car lui-même se donne la qualité de Vénitien au titre de son livre de madrigaux. D'ailleurs, M. Caffi (1) fait la remarque concluante que *François Lotti*, frère d'Antoine, fut racionaire du collége des *procurateurs* de Saint-Marc, et que cet emploi ne pouvait être donné qu'à un Vénitien. Antoine Lotti alla fort jeune à Venise, et eut pour maître Jean Legrenzi (*voyez* ce nom), qui fut ensuite maître de chapelle de Saint-Marc. Le 31 mai 1692, Lotti fut nommé organiste du second orgue de la chapelle ducale de Saint-Marc. Depuis 1687 il était chantre de la même chapelle. Le 17 août 1704 il obtint la place d'organiste du premier orgue de cette église : il en remplit les fonctions pendant quarante-trois ans, et ne les quitta que pour prendre possession de la place

(1) *Storia della Musica sacra nella già capella ducale di San Marco in Venezia*, t. I, p. 331.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de maître de chapelle de la même église, le 2 avril 1736. Il ne jouit pas longtemps des avantages de cette dignité, car il mourut le 5 janvier 1740, à l'âge d'environ soixante-treize ans, suivant le registre mortuaire de Saint-Marc. Il fut inhumé dans l'église de San-Geminiani, où l'on voit encore son tombeau.

Lotti s'est distingué comme compositeur dans les deux genres de musique religieuse et dramatique. Dans la musique vocale de chambre, il s'est également placé au premier rang des maîtres de son temps. L'électeur de Saxe, qui avait entendu ses ouvrages à Venise, en 1712, et qui avait admiré son talent sur l'orgue, l'appela à Dresde en 1718, pour y écrire un opéra. Lotti y composa *Gli Odi delusi dal sangue*, ouvrage faible, qui ne répond ni à la renommée ni au talent de son auteur. De retour à Venise vers la fin de la même année, Lotti y reprit ses fonctions d'organiste et ses travaux de compositeur; mais il n'écrivit plus que pour l'église.

Le sentiment vrai, l'expression profonde sont les qualités dominantes des compositions de Lotti. Son style est simple et clair, et nul n'a possédé mieux que lui, dans les temps modernes, l'art de faire chanter les voix d'une manière naturelle. Dans ses opéras, on ne trouve pas assez de vivacité dramatique; mais dans les madrigaux et dans la musique d'église, il est au moins l'égal d'Alexandre Scarlatti, et sa supériorité sur tous les autres maîtres de son temps est incontestable. Pour bien connaître ce grand artiste, il aurait fallu pouvoir puiser dans les archives de Saint-Marc, où se trouvait autrefois une immense quantité de ses ouvrages : le peu qu'on en connaît aujourd'hui lui assure cependant un rang élevé parmi les compositeurs de son école. Voici la liste de ses opéras, telle qu'elle est indiquée dans la *Dramaturgia* d'Allacci : tous ont été représentés sur le théâtre de Venise : 1° *Giustino*, 1683. — 2° *Il Trionfo d'innocenza*, 1693. — 3° Le premier acte de *Tirsi*, 1696. — 4° *Achille placato*, 1707. — 5° *Teuzzone*, 1707. — 6° *Ama più chi men si crede*, 1709. — 7° *Il Commando non inteso ed ubbidito*, 1709. — 8° *Sidonio*, 1709. — 9° *Isaccio Tiranno*, 1710. — 10° *La Forza del sangue*, 1711. — 11° *Il Tradimento traditor di se stesso*. — 12° *L'Infedeltà punita*, 1712. — 13° *Porsenna*, 1712. — 14° *Irene Augusta*, 1713. — 15° *Il Polidoro*, 1714. — 16° *Foca superbo*, 1715. — 17° *Alessandro Severo*, 1717. — 18° *Il Vincitor generoso*, 1718. — 19° *Gli Odi delusi dal sangue*, 1718.

Lotti recueillit une collection de ses duos, trios et madrigaux à 4 et 5 voix, les dédia à l'empereur Léopold, et les publia à Venise en 1705. Ce prince lui fit remettre en récompense une chaîne d'or et une somme d'argent. Le titre du recueil dont il s'agit est celui-ci : *Duetti, terzetti e Madrigali consacrati alla C. R. Maestà di Giuseppe I imperatore, da Antonio Lotti Veneto, organista della cappella di S. Marco; Venezia* 1705, *per Antonio Bertali*. C'est dans cet ouvrage que se trouve le madrigal *In una siepe ombrosa*, que Bononcini fit imprimer plus tard à Londres, sous son nom, et qui lui coûta sa fortune et son honneur (*voyez* BONONCINI). Nonobstant la beauté achevée de la plupart des pièces de ce recueil, il en parut une critique sévère peu de temps après, sous le voile de l'anonyme; on sait aujourd'hui que l'auteur de ce pamphlet était Benoît Marcello (*voyez* ce nom), célèbre compositeur d'une collection de psaumes, sur la traduction italienne de Giustiniani. La critique porte particulièrement sur des hardiesses d'harmonie inconnues avant Lotti, mais qui depuis lors sont entrées dans le domaine de l'art. Elle est d'ailleurs injuste en ce qui touche la forme de la plupart de ces compositions, laquelle décèle un maître de premier ordre. Le célèbre madrigal à 5 voix avec basse continue *In una siepe ombrosa*, que Bononcini s'était attribué, sera toujours considéré comme une œuvre parfaite, et par la forme, et par le sentiment. Marcello se montra ingrat dans sa critique anonyme; car Lotti avait été un de ses maîtres. Il y a d'autres madrigaux de Lotti que ceux qu'il a placés dans ce recueil. J'en possède dix à quatre et cinq voix qui n'y sont point, et qui peuvent être cités comme des modèles d'expression, de grâce et d'élégance. M. l'abbé Santini, à Rome, a aussi douze *duetti da camera* différents de ceux du recueil de 1705. On trouve chez le même trois messes de Lotti, à 4 voix et *a cappella*, des motets à 4, avec instruments, des motets à deux voix, un madrigal à 4 qu'on chantait autrefois à Venise, le jour de l'Ascension, un *Salve Regina*, et un *Regina cœli*, à 4 voix, enfin un *Miserere* à 4, probablement le même que celui qui était autrefois à Leipsick, chez Breitkopf, et à Londres, chez Burney. Cet historien de la musique possédait aussi une messe (en *ut*) à 4 parties, et une autre (en *fa*), de Lotti. J'ai de ce maître, outre les madrigaux dont il est parlé précédemment : 1° Messe de *Requiem* à 4 voix sans accompagnement (en *fa*). Cette messe a été chantée pendant plus de cinquante ans, près de son tombeau, le jour anniversaire de sa mort. — 2° Messe du cinquième ton, à 4 voix sans orgue et sans orchestre. — 3° Messe à 2 voix (basse et ténor), avec orgue (en *ré* mineur). — 4° Messe brève à 3 voix (alto, ténor et basse), en *ut*. — 5° *Benedictus*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Dominus Deus Israel, et *Miserere*, à 4 voix sans accompagnement (en *ré* mineur); admirable composition, d'une expression touchante et remarquable par la richesse et la nouveauté de l'harmonie autant que par le profond sentiment de tristesse qui y règne d'un bout à l'autre. Ce *Miserere* a été considéré pendant le dix-huitième siècle comme un des chefs-d'œuvre de l'école italienne : l'histoire de l'art confirme ce jugement. — 6° Autre *Benedictus Dominus Deus Israel* et *Miserere* (en *sol* mineur), à 4 voix sans accompagnement, composé en 1733. Il est aussi fort beau et rempli de grandes hardiesses d'harmonie. — 7° *Laudate pueri* à 3 voix (2 *soprani* et *contralto*), avec 2 violons, alto et basse, dans le style moderne. Ce psaume a été écrit pour les jeunes filles du Conservatoire *degli incurabili*, à Venise. — 8° *Salve Regina* à 4 voix, *a cappella*, sans accompagnement. — 9° *Vere languores nostros*, pour 2 ténors et basse, sans accompagnement. — 10° Madrigal a 4 voix (*Spirito di Dio*), composé en 1736, pour la cérémonie dans laquelle le doge accompagné des sénateurs montait sur le vieux vaisseau historique appelé *Le Bucentaure*. Ce morceau, où règne un caractère de joie douce et calme, se fait aussi remarquer par l'élégance de la forme. — 11° *Quartetto pastorale*, à 4 voix, avec des violons, alto et basse (*Sommo Duce in trono assiso*), charmante composition de style moderne concerté. On a gravé à Berlin, chez Bote et Bock, la messe pour ténor et basse, le motet *Vere languores nostros*, pour 2 ténors et basse, et le psaume 112 (*Laudate pueri*), pour ténor et basse, de Lotti, tous trois en partition.

Lotti fut un grand maître de chant et de composition : le nombre de ses élèves était si considérable, qu'on s'étonne qu'il ait eu le temps d'écrire tous les ouvrages connus sous son nom. Parmi les maîtres sortis de son école, on remarque *Saratelli*, qui fut son successeur dans la chapelle Saint-Marc, *Dominique Alberti*, *Jérôme Bassani*, *Michelange Gasparini*, *Pescetti*, et le célèbre compositeur dramatique *Balthasar Galuppi*, pour qui il eut toujours un sentiment de prédilection.

Lotti avait épousé une cantatrice bolonaise, nommée *Santa Stella*, qui lui apporta en dot une somme de 18,600 ducats (environ 60,000 francs), et qui brilla longtemps sur les théâtres de Venise, ainsi qu'à Dresde, lorsque Lotti y fut appelé pour y écrire un opéra. Elle survécut à son mari, et l'on voit par son testament qu'elle avait eu, avant son mariage, une fille naturelle, nommée *Lucrèce Marie Basadonna*, qui fut religieuse.

LOTTIN (Denis), maître de musique et de violon, né à Orléans, le 19 novembre 1773, commença à l'âge de douze ans l'étude de la musique, sous la direction d'un maître de la ville. Frédéri, passant ensuite à Orléans, crut remarquer en lui d'heureuses dispositions, l'emmena à Rennes, et le mit au nombre de ses élèves. Après trois années d'études sous ce professeur, Lottin retourna dans sa ville natale, et y continua seul à s'exercer sur le violon. Il fit ensuite plusieurs voyages à Paris, et y prit des leçons de Grasset pour cet instrument. Fixé depuis 1805 à Orléans, il y a rempli la place de premier violon au théâtre, et a dirigé l'orchestre du concert des amateurs jusqu'à sa mort, en 1826. Cet artiste a publié : 1° *Vive Henri IV* en symphonie; Paris, Janet. — 2° 1er Concerto pour violon, op. 8; Orléans, Demar. — 3° 2e Concerto idem; Paris, Sieber. — 4° Six œuvres de duos pour deux violons, op. 3, 4, 6, 9, 17, 19; Paris, Leduc, Sieber, Dufaut et Dubois. — 5° Trois sonates pour violon seul, op. 20; Paris, Dufaut et Dubois. — 6° Plusieurs airs variés pour violon. — 7° Principes élémentaires de musique et de violon; Paris, Leduc.

LOUEL (Aristus), professeur de musique à Nantes, est auteur d'un petit ouvrage qui a pour titre : *Grammaire musicale, ou Abrégé des principes de musique, divisé en douze leçons, par demandes et par réponses*; Nantes, imprimerie de Mellinet, 1840, in-8° de 20 pages, avec 9 pages de musique. On connaît du même artiste des fantaisies pour le piano, gravées à Paris, en 1841.

LOUET (Alexandre), dont le nom a été défiguré par Gerber et ses copistes en ceux de Louvet, Louve et Louette, naquit à Marseille, en 1753, d'une famille opulente, et cultiva d'abord la musique comme amateur. Dans un voyage qu'il fit à Paris, en 1786, il fit représenter à la Comédie-Italienne un petit opéra intitulé : *La double Clef*, ou *Colombine commissaire*, dont les paroles étaient de Desfaucherets, auteur de la jolie comédie du *Mariage secret*. *La double Clef* tomba à plat, et le tumulte du parterre fut tel pendant la représentation, qu'à peine put-on entendre un seul morceau de la musique. La révolution ayant enlevé à l'auteur de cette musique toute sa fortune, il fut obligé de se rendre à Paris pour y chercher des ressources dans ses talents. Il donna au théâtre Feydeau, en 1797, *Amélie*, opéra en trois actes, qui ne réussit pas. Obligé alors de se faire accordeur de pianos pour vivre, il publia une brochure intitulée : *Instructions théoriques et pratiques sur l'accord du piano-forte; ouvrage qui ap-*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

prendra en très-peu de temps aux personnes les moins exercées à accorder parfaitement cet instrument; Paris, Leduc, 1798, in-8° de 63 pages. Il a été fait une seconde édition de cet écrit en 1804. Cependant, la situation de Louet était toujours précaire; on lui persuada de passer en Russie. Ce voyage n'améliora pas ses affaires : il revint à Paris vers 1810, et reprit sa profession d'accordeur. Je l'ai connu alors, vieilli par le chagrin, infirme, et dans une position très-malheureuse. On a gravé de sa composition : 1° Sonates pour piano seul, op. 1, 2, 3, 4; Paris, Gaveaux. — 2° Quatre sonates pour clavecin avec accompagnement de violon, op. 5; ibid. — 3° Pot-pourri pour piano, ibid. — 4° Six romances d'*Estelle* avec accompagnement de piano; ibid. Louet est mort à Paris, en 1817.

LOUIS XIII, roi de France, né à Fontainebleau, le 27 septembre 1601, succéda à son père, Henri IV, le 14 mai 1610, et mourut à Saint-Germain, le 14 mai 1643. Ce prince avait appris la musique; il l'aimait et la cultivait avec succès. Le P. Kircher a rapporté (*Musurgia univers.*, t. I, p. 690) la chanson à quatre voix *Tu crois, ô beau soleil*, de sa composition. Ce morceau est bien écrit, et l'harmonie en est pure. La Borde, qui l'a aussi donnée, à la fin du deuxième volume de son *Essai sur la musique*, l'a gâtée par une harmonie barbare, qui n'est point de Louis XIII. Le P. Mersenne a aussi inséré ce morceau dans le *Traité des instruments*, de son *Harmonie universelle* (p. 391), mis en tablature pour l'épinette; l'harmonie du roi y est conservée.

LOUIS (Mme), femme d'un architecte de Paris qui a eu de la réputation à la fin du dix-huitième siècle, eut un talent d'amateur fort distingué dans la musique. Le 19 août 1776, elle fit jouer au Théâtre-Italien un opéra de sa composition intitulé : *Fleur d'épine*. D'Origny (*Ann. du Théâtre-Italien*, t. II, p. 104) dit en parlant de cet ouvrage : « La musique, qui est de Mme Louis, « a des beautés réelles. Celles qui ont frappé le « plus sont un trio en dialogue, un air du som- « meil et un grand air d'exécution. » On a gravé de cette dame, à Paris : 1° Six sonates pour le clavecin seul. — 2° Recueil d'ariettes choisies, avec accompagnement de piano. La révolution de 1789 ayant obligé M. Louis à sortir de France, à cause de ses fonctions dans les bâtiments de la liste civile, sa femme le suivit dans l'émigration. On ignore quelle a été sa destinée depuis lors. Peut-être est-ce à elle qu'il faut attribuer les deux ouvrages suivants, qui existaient en manuscrit à Vienne, en 1799, chez l'éditeur de musique Traeg, sous le nom de Louis (Pn). : 1° *Du doigté, des manières et de l'esprit de l'exécution sur le piano.* — 2° *Principes de la doctrine de l'accompagnement.*

LOUIS (N.), violoniste, pianiste et compositeur, commença à se faire connaître à Paris par de légères compositions, vers 1834. Ces premiers essais ayant obtenu du succès, l'artiste multiplia ses productions, où il montrait plus de fécondité que de soin dans leur facture et d'originalité dans la pensée. Peu difficiles d'exécution et renfermant beaucoup de mélodies quelque peu bourgeoises, les ouvrages de Louis trouvèrent un débit assuré; par cela même les éditeurs les recherchèrent, et peu d'années suffirent pour en voir porter le nombre jusqu'à plus de *trois cents*. Études, divertissements et fantaisies pour le violon; variations, rondos, fantaisies pour le piano sur des thèmes d'opéras et sur des mélodies de divers auteurs; trios pour piano, violon et violoncelle, pièces à quatre mains, valses et quadrilles, Louis aborda tous les genres. Il se livrait aussi à l'enseignement ainsi que sa jeune femme, Mme Jenny Louis, pianiste comme lui. N. Louis est mort à Paris, jeune encore, au mois de décembre 1857.

LOUIS-FERDINAND (FRÉDÉRIC-CHRÉTIEN), prince de Prusse, était fils d'Auguste-Ferdinand, frère de Frédéric-Guillaume II. Il naquit à Berlin, le 18 novembre 1772. Doué de tous les avantages extérieurs, d'une âme noble, de beaucoup d'esprit et d'imagination, il aurait pu parcourir une carrière glorieuse; mais domine par ses passions, il ne sut point les régler, et ses désordres furent souvent un scandale pour son pays. Son instruction avait été confiée aux soins d'un précepteur français, qui lui donna des connaissances plus étendues que n'en possèdent d'ordinaire les princes. La musique était entrée dans son éducation : il y fit de rapides progrès. Sa brillante bravoure dans la campagne de l'armée prussienne, en 1792, lui concilia l'estime des généraux et l'amour des soldats. Cette guerre fut de courte durée. Rentré dans un repos forcé, qui ne s'accordait point avec ses désirs de gloire, le prince rechercha les plaisirs avec excès, et ne connut plus d'autre occupation sérieuse que la musique. L'arrivée de Dussek à Berlin fortifia son penchant pour cet art. L'artiste célèbre fut honoré de son amitié, et des relations intimes s'établirent entre eux, comme si les positions sociales eussent été les mêmes. Les leçons de Dussek perfectionnèrent le talent, déjà fort remarquable, de Louis-Ferdinand sur le piano, et sa musique devint le modèle que le prince se proposa dans ses compositions. Lorsque l'excellent violoncelliste Lamarre passa à Berlin, pour se

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

rendre en Russie, son talent excita l'enthousiasme de ce protecteur zélé des arts, qui lui donna un logement dans son appartement, et qui passa souvent des nuits entières à exécuter avec lui de la musique de piano et de violoncelle. Au milieu de cet exercice, il arriva un jour que Louis-Ferdinand parla de la France avec toute la violence de sa haine contre ce pays : *Monseigneur,* dit Lamarre, *j'ai l'honneur de rappeler à votre altesse royale que c'est de ma patrie qu'elle parle ainsi !* — *C'est juste, mon cher Lamarre,* répondit le prince. *J'ai tort. Laissons ce sujet, et reprenons notre musique.* Leur séparation fut celle de deux frères. Avant de le quitter, le prince proposa à l'artiste l'échange de deux bagues : Lamarre a conservé jusqu'à son dernier jour ce témoignage honorable d'une amitié bien rare entre des hommes placés dans des positions si différentes.

La guerre, ardemment désirée par Louis-Ferdinand, se ralluma, en 1806, entre la France et la Prusse : on en sait les résultats. Chargé du commandement d'une division d'avant-garde, le prince attaqua les Français à Saalfeld, le 9 octobre, fut vaincu, et trouva la mort dans ce combat.

Ses compositions musicales annoncent une organisation forte et passionnée. Quoique assez incorrectement écrites, elles ont assez de mérite pour démontrer que leur auteur aurait pu prendre une place élevée parmi les artistes, si son rang lui eût permis de faire de l'art l'objet de méditations plus sérieuses et plus suivies. On a gravé sous son nom : 1° *Quintetto* pour piano, 2 violons, alto et violoncelle (en *ut* mineur), op. 1 ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 2° *Ottetto* pour piano, clarinette, 2 cors, 2 violons et 2 violoncelles (en *fa* mineur) ; ibid. — 3° Nocturne pour piano, flûte, violon, alto, violoncelle obligés, et 2 cors *ad libitum*, op, 8 ; ibid. — 4° *Larghetto* varié pour piano, violon, alto, violoncelle et contrebasse, op. 11 ; ibid. — 5° Rondeau pour piano et orchestre, op. 13, ibid. — 6° Andante pour piano, violon, alto et violoncelle, op. 4 ; ibid. — 7° Quatuor idem (en *mi* bémol), op. 5 ; ibid. — 8° Idem (en *fa* mineur), op. 6 ; ibid. — 9° Trio pour piano, violon et violoncelle, op. 2 ; ibid. — 10° Idem (en *mi* bémol), op. 10 ; ibid. — 11° Fugue à 4 parties pour piano seul, op. 7 ; ibid. — 12° Variations pour piano seul (en *mi* bémol) ; Paris, H. Lemoine.

LOULIÉ (Étienne) (1), maître de musique à Paris et musicien au service de mademoiselle de Guise, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, n'est connu que par ses ouvrages. Il paraît avoir été le premier qui imagina de construire un instrument pour mesurer les temps dans la musique. Cet instrument, qu'il appela *chronomètre*, était composé d'un tableau gradué depuis 1 jusqu'à 72 degrés de vitesse, avec un pendule mobile composé d'une boule de plomb suspendue à un cordonnet, qu'on allongeait ou raccourcissait au moyen d'une cheville attachée au cordonnet, et qu'on plaçait dans des trous correspondants à toutes les divisions de l'échelle. C'est ce chronomètre, avec quelques modifications dans l'échelle, que Jean-Étienne Despréaux a reproduit cent vingt ans plus tard comme une nouveauté (*voyez* Despréaux). Loulié imagina aussi de se servir d'un instrument appelé *sonomètre*, pour l'accord des clavecins. Il en construisit deux sur des modèles différents, et les présenta à l'approbation de l'Académie des sciences de Paris. Le rapport qui fut fait sur ces instruments dans l'histoire de l'Académie (ann. 1699, p. 121) dit qu'au moyen du *sonomètre* toute personne qui n'aurait jamais accordé de clavecin pourrait le faire aussi facilement que les maîtres, pourvu qu'elle eût assez d'oreille pour mettre une corde à l'unisson ou à l'octave d'une autre. Les figures des deux sonomètres de Loulié sont dans le recueil des machines approuvées par l'Académie (année 1699, p. 187-189). Le chronomètre a été approuvé par la même société savante en 1701. D'Ons-Embray, auteur d'un *mélromètre pour battre les mesures et les temps de toutes sortes d'airs*, dit dans sa description de cet instrument (Mémoires de l'Académie des sciences, ann. 1732, p. 182) que Loulié fut aussi l'inventeur de la patte à régler les papiers de musique. Les ouvrages imprimés de Loulié sont : 1° *Èlèments ou principes de musique, mis dans un nouvel ordre, très-clair, très-facile et très-court, et divisez en trois parties : la première pour les enfants ; la seconde pour les personnes plus avancez* (sic) *en âge ; la troisième pour les personnes qui sont capables de raisonner sur les principes de la musique. Avec l'estampe, la description et l'usage du chronomètre ou instrument de nouvelle invention, par le moyen duquel les compositeurs de musique pourront désormais marquer le véritable mouvement de leurs compositions, et leurs ouvrages, marquez par rapport à cet instru-*

(1) La Borde, copié par Forkel, Gerber, Lichtenthal, Becker et d'autres, a donné à Loulié le prénom de *François* ; il n'avait vraisemblablement pas lu l'épître dédicatoire des *Élements ou principes de musique*, qui est signée *Estienne Loulié*.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ment, se pourront exécuter en leur absence comme s'ils en battaient eux-mêmes la mesure. Paris, Christophe Ballard, 1696, in-8° de 96 pages, et une planche représentant le chronomètre. Je n'ai rapporté ce titre fort long que pour faire voir que la pensée de l'usage du chronomètre pour indiquer les mouvements des morceaux de musique, reproduite de nos jours par Maelzel, avait été conçue à la fin du dix-septième siècle. J'ajouterai que Loulié prend aussi la minute pour unité de temps. Une deuxième édition de ce livre a été publiée à Amsterdam, chez Roger, 1698, in-8° de 110 pages. — 2° *Abregé des principes de musique, avec plusieurs leçons sur chaque difficulté de ces mesmes principes.* Paris, Christophe Ballard, 1696, in-8° oblong de 47 pages. Cet ouvrage, espèce de solfége abrégé, est entièrement différent du premier. C'est le même dont il a été fait une édition à Amsterdam (sans date), sous ce titre : *Élémens ou principes de musique, avec la manière du chant.* — 3° *Nouveau système de musique, ou nouvelle division du monochorde, avec la description et l'usage du sonomètre, instrument de nouvelle invention pour apprendre à accorder le clavecin;* Paris, Christophe Ballard, 1698, in-8°. Je crois devoir encore faire remarquer que le monocorde et le chronomètre, pris comme bases de l'enseignement par Choquel (*voyez* ce nom), dans son livre intitulé *La musique rendue sensible par la méchanique,* sont précisément aussi les fondements du système publié par Loulié soixante ans auparavant.

LOULIÉ (A.), né à Paris, vers 1775, reçut des leçons de violon de Gaviniès, et entra à l'Opéra-Comique comme un des seconds violons, lors de la réunion des deux théâtres Favart et Feydeau, en 1801. Retiré en 1832 avec une pension, il est mort peu de temps après. On a de cet artiste : 1° Six duos pour 2 violons, op. 1.; Paris, Janet. — 2° Trois duos pour violon et alto, op. 2; Paris, Louis. — 3° Trois duos pour deux violons, op. 3; ibid. — 4° Trois idem, op. 4; ibid. — 5° Trois duos pour violon et alto, op. 5; ibid. Gerber a confondu ce *Loulié* avec le précédent, qui vivait plus d'un siècle avant lui.

LOUYS (Maître JEAN), ou LOYS, musicien belge du seizième siècle, fut attaché au service des empereurs Maximilien Ier et Ferdinand, en qualité de chantre de leur chapelle. Joannelli a publié quelques-uns de ses motets dans le *Thesaurus musicus*, imprimé à Venise, chez Gardane, en 1568. On en trouve aussi dans le recueil intitulé *Hortus musarum*, imprimé chez Pierre Phalèse, à Louvain, en 1552. Des chansons françaises à trois parties de Jean Louys ont été insérées dans les recueils qui ont pour titres : 1° *Jardin musiqual, contenant plusieurs belles fleurs de chansons à trois parties, choysies d'entre les œuvres de plusieurs autheurs excellents en l'art de musique. Le premier livre. En Anvers, par Hubert Vaelrant et Jean Laet* (sans date, mais vraisemblablement en 1565), in-4°. — 2° *Recueil des fleurs produictes de la divine musicque à trois parties, par Clement non Papa, Thomas Criequillon, et aultres excellents musiciens. Louvain; de l'imprimerie de Pierre Phalèse, l'an* 1569. On a aussi de Jean Louys 50 psaumes de David mis en musique; Anvers, 1555, in-4°. Cet ouvrage, cité par Gerber, est à la bibliothèque royale de Munich.

LOUYS (Le seigneur), gentilhomme français attaché au service du cardinal de Richelieu, fut un des plus habiles joueurs de guitare, au commencement du dix-septième siècle. Il a publié un *Livre de chansons en tablature de guitare;* à Paris, chez Ballard, 1626, in-4°. Louys a noté ses chansons en tablature double, à savoir les chiffres français et les lettres majuscules italiennes, suivant les méthodes de Misioni et de Colonna.

LOVY (Israel), *hazan* ou chantre, et ministre officiant de la synagogue de Paris, fut doué par la nature d'une voix admirable, qui réunissait les registres de basse et de ténor, et y ajouta le double mérite d'être bon chanteur et d'imaginer des chants où le caractère oriental s'alliait d'une manière originale avec les formes mélodiques des belles écoles de l'Italie. Israel Lovy naquit près de Dantzick, au mois de septembre 1773. Son père ainsi que son aïeul avaient rempli les fonctions de hazan dans les temples israélites de la Pologne ou de la Poméranie; quant à lui, on le destinait aux études qui pouvaient le conduire au rabbinat. Très-jeune encore, il accompagna ses parents à Glogau, en Silésie, où son père était appelé en qualité de chantre de la synagogue. Élevé au milieu des docteurs et des rabbins de cette ville, le jeune Lovy fit de rapides progrès dans les études talmudiques; mais sa vocation musicale fut un obstacle invincible aux projets de sa famille. Déjà il chantait au temple avec son père, et ses coreligionnaires remarquaient avec satisfaction sa manière large et accentuée de réciter la mélodie traditionnelle de la Bible et des prières hébraïques : il joignait à l'intelligence parfaite des textes sacrés le charme d'un organe doux et sonore qui en faisait sentir l'éloquence et la poésie. Après deux années d'études complètes de tout ce qui compose le savoir d'un chantre israélite, Israel Lovy entreprit son pèlerinage de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

hazan, et visita les synagogues de la Silésie, de la Saxe, de la Bohême, de la Moravie, d'une partie de l'Autriche et de la Bavière, accompagné de deux aides chanteurs qui l'avaient vu naître; ce fut dans ces voyages que son éducation musicale se développa, par la connaissance qu'il fit des œuvres des grands maîtres, particulièrement de Haydn et de Mozart.

Après six ou sept ans d'une vie nomade, Lovy arriva à Furth (Bavière), en 1799. On l'y retint, et il s'y maria. Son séjour dans cette ville (1799-1806) fut une des époques les plus heureuses de sa vie. Ce fut alors qu'il étendit ses connaissances en musique, étudiant avec une égale ardeur le piano, le violon et le violoncelle. Dans le même temps il apprenait aussi le français, d'un émigré logé dans sa maison, ainsi que la langue italienne. En 1806, Israel Lovy passa de Furth à Mayence, où il resta trois ans, puis à Strasbourg, où son séjour fut de huit années, sauf un voyage de quelques mois qu'il fit en 1816, pour revoir ses parents de Glogau, et qui lui procura l'occasion de se faire entendre dans les synagogues de Berlin et de Francfort. La réputation croissante de son talent lui fit faire, en 1817, des propositions avantageuses pour le fixer à Londres, au temple israélite. Il partit pour s'y rendre, mais avec le dessein de s'arrêter d'abord à Paris, où il arriva au mois de février 1818, après avoir chanté à Metz, à Thionville et à Verdun. Ce voyage, qui dans sa pensée ne devait être qu'une excursion de quelques mois, aboutit à un établissement définitif. Les israélites de Paris l'accueillirent avec enthousiasme, et bientôt on parla dans les salons des artistes les plus célèbres, et des amateurs d'élite, du chant du *hazan* de la synagogue comme d'une merveille inouïe. On courait pour l'entendre dans les temples de la rue Sainte-Avoie et de la rue du Chaume, et les caresses les plus séduisantes lui étaient prodiguées pour l'attirer chez les dilettanti qui donnaient alors le ton. L'engouement fut poussé jusqu'à vouloir transformer le ministre officiant du culte judaïque en acteur de l'Opéra. Plus sage que ses admirateurs, Israel Lovy sut résister à cet entraînement. Revenu d'un éblouissement passager, il disparut des salons de Paris, abandonna son projet de voyage à Londres, et signa un engagement définitif avec le consistoire israélite de Paris. Une modification liturgique du culte fut le résultat de son engagement : ce fut lui qui particulièrement en fut chargé. Un nouveau temple avait été bâti : l'inauguration en fut faite le 5 mars 1822, et les anciennes traditions furent abandonnées pour de nouveaux chants composés par Lovy; pour la première fois la synagogue retentit d'un chœur de voix d'enfants et des sons de l'orgue chrétien. On lit dans une notice placée en tête de l'édition posthume des chants composés par Lovy : « Ces formes, qui suscitèrent d'abord quelques réclamations parmi les plus orthodoxes, bien qu'elles ne touchassent en rien au dogme, finirent par triompher de tous les scrupules, grâce à l'excellence des résultats : » A ne considérer que la musique en elle-même, il y avait sans doute du charme dans les nouveaux chants de Lovy, dans leur exécution par lui-même, avec sa belle voix d'une étendue extraordinaire et sa facile vocalisation, ainsi que dans le chœur harmonieux qu'il avait organisé : j'en ai plusieurs fois admiré l'effet; mais au point de vue de l'intérêt historique, on ne peut nier que ces formes modernes et cette harmonie européenne ne fussent une altération regrettable de l'ancien caractère oriental du chant du temple. Il existe encore des traditions de chants originaux qui ont traversé les siècles, et qui, dans leur contexture ainsi que dans leurs ornements primitifs, conservent le cachet d'une antiquité non contestable; mais il est à craindre que la réforme entreprise par Lovy, et continuée par ses successeurs, n'efface bientôt les restes de ces monuments de l'art antique.

Les fatigues occasionnées à Lovy par ses efforts pour l'accomplissement de son œuvre finirent par ébranler sa forte constitution. Déjà malade, il ne continua pas moins de célébrer les offices du samedi, et les jours de fête il chantait presque tout le jour, et rentrait épuisé dans sa demeure. Quand il voulut prendre du repos, il n'était plus temps : une maladie de poitrine s'était déclarée; elle le mit au tombeau, le 7 janvier 1832, à l'âge de cinquante-neuf ans. Ses chants ont été recueillis par son fils, M. Jules Lovy, rédacteur en chef du Journal de musique, *le Ménestrel*, aidé par MM. David et Cahen, lauréats du concours de composition de l'Institut de France, et par M. Naumbourg (*voyez* ce nom), ministre officiant : le recueil de ces *chants religieux* a été publié à Paris, chez Heugel, avec le portrait d'Israel Lovy.

LOW (Édouard), musicien anglais, né à Salisbury, dans la première moitié du dix-septième siècle, étudia les principes de son art sous la direction de J. Holm, organiste de la cathédrale, et fut d'abord simple choriste dans cette église. Vers 1650, il eut l'emploi d'organiste de l'église du Christ, à Oxford, et il succéda, en 1661, au docteur Wilson dans les fonctions de professeur de musique à l'université. Il mourut à Oxford, le

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

11 juillet 1682. On a de ce musicien un livre intitulé : *Some short directions for the performance of cathedral service* (Quelques règles courtes pour l'exécution de la musique d'église). Oxford, 1661, in-8°. Il a été publié une deuxième édition de ce petit ouvrage, avec des additions et le portrait de l'auteur; à Oxford, 1664, in-12.

LOYSET, c'est-à-dire *Petit Louis*, prénom sous lequel on désignait quelquefois le musicien COMPÈRE, (*voyez* ce nom). Voyez aussi PIÉTON.

LUBBERT (Émile-Timothée), ancien directeur de l'Opéra de Paris, est né à Bordeaux, le 18 février 1794, d'une famille originaire de Hollande. Destiné à jouir d'une fortune considérable, il avait reçu une éducation brillante, seul bien qui lui resta quand le système continental de Napoléon eut causé la ruine des entreprises commerciales de son père. Il venait d'achever à Paris ses études avec distinction, lorsque son parent Garat, directeur de la Banque de France, lui fit obtenir une place d'inspecteur de la loterie, au ministère des finances. Ce fut alors qu'il devint élève de l'auteur de cette notice et fit sous sa direction un cours d'harmonie et de composition. Le 14 avril 1823, il a fait représenter au théâtre Feydeau un opéra-comique en un acte, intitulé : *Amour et Colère*. Cet ouvrage n'a pas réussi. Plus tard, il a écrit un autre opéra, en deux actes, sur un livret de M. Scribe ; mais diverses circonstances en ont empêché la représentation. Nommé directeur de l'Opéra en 1827, il a montré d'abord quelque intelligence dans son administration ; mais bientôt il s'est abandonné à l'indolence de son caractère, n'a pas su profiter des succès qu'il obtenait avec quelques beaux ouvrages, et a mis chaque année le ministre de la maison du roi dans la nécessité de combler d'énormes déficits. Après la révolution de juillet 1830, la malveillance s'est fait contre lui une arme de ses fautes, et l'administration du premier théâtre de Paris lui a été retirée pour être mise en entreprise particulière. Ses nombreux amis auraient pu réparer cet échec et lui faire obtenir quelque place avantageuse, mais la malheureuse fantaisie qu'il eut de prendre en 1831 l'entreprise du théâtre de l'Opéra-Comique à ses risques et périls le conduisit bientôt à sa ruine. Forcé d'abandonner Paris, il se rendit en Égypte, où il fut chargé de l'organisation des fêtes et divertissements de Mehemet-Ali. Plus tard il y eut le titre de *tesquil* (chargé d'affaires). Il est mort au Caire, dans le mois de mars 1859.

LUBER (Antoine), écrivain didactique allemand de l'époque actuelle, est connu par un traité général de musique et d'harmonie, intitulé : *Versuch einer gründlichen und fasslichen Anleitung über die Regeln der Tonsetzkunst* (Essai d'une introduction naturelle et facile aux règles de la composition) ; Coblence, J. Hurlscher, 1830, 2 parties in-4°.

LUBIN (Léon de SAINT-) ; voyez SAINT-LUBIN.

LUBOMIRSKI (Le prince Casimir), descendant des princes Stanislas Lubomirski qui s'illustrèrent dans le dix-septième siècle, et dont un fut grand maréchal de la couronne, en Pologne, est né vers 1815. Amateur passionné de musique, il a cultivé cet art dès son enfance, et s'est livré à la composition avec quelque succès. On a publié de lui, tant en Allemagne qu'à Varsovie, des chants à voix seule avec piano, et des danses polonaises pour cet instrument. Dans le nombre de ces légères productions on remarque : 1° Deux chants allemands et une romance italienne pour soprano et piano, op. 3; Dresde, Meser. — 2° Trois Mazourkes pour piano, op. 9; ibid. — 3° Trois idem, op. 10; ibid. — 3° Trois idem, op. 11; ibid. — 4° *Le Dialogue* et *Le Sommeil*, deux poëmes pour voix seule et piano; Leipsick, Kistner. — 5° *Galop du Postillon* et *Mazoures*, op. 50; Pétersbourg et Hambourg; id. — 6° Polonaise et deux Mazoures, op. 51; Dresde, Meser. — 7° Plusieurs romances avec piano; Varsovie.

LUCACIH (Jean), compositeur, né à Sebenico (Dalmatie), dans les dernières années du seizième siècle, fut maître de chapelle de la cathédrale de cette ville. On a de lui un ouvrage intitulé : *Sacræ cantiones singulis, binis, ternis, quaternis, quinisque vocibus concinnatæ a Jacobo Finetto Anconitano, in ecclesia magnæ domus Venetiarum musices magistro, in lucem editæ. Sub signo Gardani*; *Venetiis*, 1620, in-4°. Dans la préface, le P. Finetti (*voyez* ce nom) dit qu'ayant fait un voyage en Dalmatie, il fut frappé du mérite des motets de Lucacih, et qu'il les recueillit pour les faire connaître à tous ceux qui se délectent de bonne musique. Un exemplaire complet de cet ouvrage rare se trouve à la bibliothèque royale de Berlin.

LUCAN (Matthieu), musicien de l'église cathédrale de Dijon, est auteur d'un livre qui a pour titre : *Méthode de plain-chant parisien, divisée en deux parties*; Dijon, Douillier, 1826, in-12, avec 3 planches. Une deuxième édition de cet ouvrage, considérablement augmentée, a paru à Lyon et à Paris, chez Rusand, 1828, in-12.

LUCAN (Henri), compositeur et professeur de musique à Hanau, en 1812, fut auparavant

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

attaché à la famille du prince Nicolas Dolgorouçky, en qualité de professeur de piano. Il a publié quelques œuvres pour cet instrument, *La Chanson de soldat*, ballade pour voix seule avec piano, op. 5, Offenbach, André, et trois *Lieder* pour voix de soprano, avec piano, op. 6, ibid.

LUCARIO (Jean-Jacques), prêtre et maître de chapelle de l'église *Santa-Croce*, à Venise, vivait vers le milieu du seizième siècle. On a imprimé de sa composition un recueil de motets à quatre voix, sous ce titre : *D. J. Jacobi Lucarii concentuum qui vulgo Motetta nuncupantur liber primus quatuor vocum ; Venetiis, apud* Ant. Gardane, 1547, in-4° obl.

LUCAS (Ignace), né à Krintzen, en Silésie, le 29 avril 1762, alla faire ses études au gymnase Léopoldin à Breslau, en 1773, et y apprit le chant. Dix ans après il quitta le gymnase, et entra à l'église Saint-Vincent en qualité de chanteur. Sa voix de basse était d'un beau timbre. Il jouait bien de plusieurs instruments, mais particulièrement du violon, sur lequel Dittersdorf assure qu'il possédait un talent remarquable. Cet artiste s'est distingué par la composition de danses qui ont eu de la vogue en Silésie.

LUCAS (Louis), né à Reims, vers 1818, est membre de l'Académie et de la société des Bibliophiles de cette ville. Après avoir publié quelques opuscules qui furent peu remarqués, M. Lucas vint à Paris, et y fut rédacteur en chef du journal qui avait pour titre *Le Dix Décembre*. Plus tard, il obtint un consulat en Amérique, si nous sommes bien informé. Nous ignorons les motifs qui lui ont fait abandonner la carrière diplomatique et l'ont ramené à Paris, où on le retrouve en 1854. En 1849, M. Louis Lucas publia un livre qui avait alors pour titre : *Une révolution dans la musique. Essai d'application à la musique d'une théorie philosophique*, Paris, *Paulin et Lechevalier*, 1 volume in-18°, de 326 pages, avec une préface de xxx pages par M. Théodore de Banville, ami de l'auteur. Bousquet (*voy.* ce nom) rendit compte du livre de M. Lucas dans le numéro de *L'Illustration* du 9 février 1850 ; mais l'indifférence du public pour l'ouvrage persista en dépit de cette annonce, car on n'en vendit pas trois exemplaires. Revenu à Paris, M. Lucas a essayé de ranimer en sa faveur l'attention des artistes et des amateurs, au moyen d'un nouveau titre et d'une couverture qui donnent aux exemplaires du seul tirage qui ait été fait l'aspect d'une seconde édition. Cette édition supposée est intitulée : *L'Acoustique nouvelle, ou essai d'application d'une méthode philosophique aux questions élevées de l'acoustique, de la musique et de la composition musicale* ; Paris, l'auteur, 1854, 1 vol. in-18. Comme beaucoup d'autres qui ont cru avoir découvert le principe de la science de la musique, M. Lucas commence par faire le procès aux théories qui ont précédé la sienne. Voici son début :

« Après une étude patiente et laborieuse des « phénomènes qui ont lieu en musique, je me « suis assuré que l'absence de principes vraiment « rationnels et l'introduction de trois grandes er- « reurs, avaient particulièrement entravé les « progrès de la science pure. » Le principe invoqué par M. Lucas est l'*attraction* (des sons), qui donne naissance aux lois spéciales de *succession*, *consonnance*, et *comparaison*, qui chez lui signifie la *tonalité*. Les grandes erreurs consistent : 1° dans les fonctions attribuées aux dissonances ; 2° dans les formules de résolution de ces dissonances ; 3° dans la croyance à une *tonalité* absolue. Avant d'aller plus loin, constatons que M. Lucas emprunte la loi d'attraction et ses conséquences à la doctrine exposée dans tous les ouvrages de l'auteur de cette biographie. Constatons encore que le rôle actuel et futur de l'enharmonie, appelée par M. Lucas l'*enharmonisme*, est encore un emprunt fait par lui à la même source ; mais qu'il n'a compris ni la nature ni la signification de ces choses dans leurs résultats. Comme tous les savants qui ont l'habitude des sciences de faits, et qui essayent de porter leurs méthodes dans la musique, il oublie que la science d'un art qui n'a de base que dans le sentiment ne peut être traitée de la même manière que les sciences physiques et mathématiques, et, comme tous ses devanciers, il s'égare dans ses déductions de principes, dont la signification n'est pas celle qu'il leur attribue. Il n'y a de vrai dans son livre que ce qu'il emprunte : quant aux applications qu'il en fait, elles ne sont qu'un tissu d'erreurs, ou bien elles ne sont que la reproduction de ce qu'on a écrit avant lui. A la fin de son ouvrage il a reproduit la vieille traduction française du livre de la musique d'Euclide, par Forcadel (*V.* ce nom), et le dialogue de Plutarque sur la musique traduit par Burette (*V.* ces noms). L'ouvrage de M. Lucas a rebuté les lecteurs par son style pédantesque, et n'a eu aucun succès.

LUCATELLO (Jean-Baptiste). *Voyez* Locatello.

LUCCHESI (André), compositeur, naquit le 27 mai 1741, à Motta, dans le Frioul Vénitien. Ses maîtres de contrepoint furent le P. Paolucci, savant musicien dont on a un bon traité de composition pratique (*V.* Paolucci) et Saratelli, maître de chapelle à Venise. Cocchi, maître napolitain, lui donna ensuite des leçons pour le style théâtral.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

En 1771, il se rendit à Bonn avec une troupe italienne de chanteurs d'opéras; il y entra au service de l'électeur, en qualité de maître de chapelle, avec un traitement de mille florins. Excellent organiste, il se faisait remarquer par un talent de nature absolument différente de la manière allemande. Comme compositeur, il cultivait en homme habile les genres dramatique, religieux et la musique instrumentale. Il paraît avoir vécu à Bonn jusqu'au commencement du dix-neuvième siècle. Ses ouvrages pour le théâtre sont : 1° *L'Isola della Fortuna;* Venise, 1765. — 2° *Il Marito geloso ;* ibid., 1766. — 3° *Le Donne sempre donne ;* ibid. — 4° *Il Matrimonio per astuzzia* ; ibid., 1771. — 5° *Il Giocatore amoroso*, intermède à deux personnages. — 6° Cantate pour une fête que la république de Venise donna en 1767 au duc régnant de Wurtemberg. — 7° *Il Natal di Giove.* — 8° *L'Inganno scoperto.* Ces deux dernières pièces à Bonn. — 9° *Ademira*, à Venise, en 1775. — 10° Quelques autres intermèdes et cantates à Bonn. Lucchesi a composé pour l'église : 11° Vêpres à deux chœurs. — 12° Un oratorio latin. — 13° *Te Deum.* Ces trois compositions ont été écrites pour le conservatoire des Incurables, à Venise. — 14° Messe de *Requiem* pour les obsèques du duc de *Monte Allegro*, ambassadeur d'Espagne à Venise. — 15° Messe pour la collégiale de Saint-Laurent, dans la même ville. — 16° Messe et vêpres pour la fête de la Conception de la Vierge, à Vérone. — 17° Plusieurs messes et motets pour la chapelle de Bonn. On a gravé de sa composition : — 18° Trois symphonies pour l'orchestre. — 19° Six sonates pour clavecin et violon. — 20° Trio pour clavecin, violon et violoncelle. — 21° Deux concertos séparés pour clavecin. Il a laissé en manuscrit plusieurs autres concertos et quatre quatuors pour le même instrument.

LUCCHESI (Jules-Marie), violoniste et compositeur, né à Pise, vers le milieu du dix-huitième siècle, eut pour premier maître de violon Moriano, puis reçut quelques leçons de Nardini. Il se livra ensuite à l'étude du contrepoint sous la direction de Cecchi. Après avoir vécu quelque temps à Vienne, il entra au service de l'archevêque de Salzbourg. En 1799 il est retourné en Italie, où il paraît avoir cessé de vivre peu de temps après. On a gravé de sa composition : 1° Trois duos pour deux violons, op. 1 ; Vienne, 1794. Ils ont été réimprimés à Bâle en 1795. — 2° Trois duos idem, op. 2 ; Augsbourg, 1796. — 3° Six sonates pour piano et violon, op. 3 ; ibid., 1796. On connaît aussi en Italie, de la composition de cet artiste, quelques symphonies à grand orchestre, et plusieurs morceaux de musique vocale.

LUCCHESINI (Jacques, comte DE), d'une famille noble de Lucques, entra jeune au service de l'Autriche, sous le règne de l'empereur Charles VI, et fut chef d'escadron au régiment de cuirassiers de Schri. Il fut tué en 1739, à la bataille de Krotska. Lorsque Mizler forma sa société de musique, le comte de Lucchesini en fut le premier membre. On connaît de lui quelques concertos et des cantates en manuscrit.

LUCCHINI (Matteo), compositeur vénitien, né dans la seconde moitié du dix-septième siècle, a écrit en collaboration avec Jérôme Bassani la musique d'un opéra intitulé *Amor per forza*, qui fut représenté au théâtre S. Mosè, de Venise, en 1721.

LUCE (Georges), facteur d'orgues, né à Jersey, en 1799, exerça d'abord la profession de menuisier, et s'établit à Lisieux. Il était âgé de vingt-huit ans lorsqu'il commença à s'occuper de la facture des orgues. Ses principaux ouvrages sont : 1° L'orgue de Saint-Denis à Lisieux (8 pieds avec pédale de 16), construit en 1838. — 2° La réparation de l'orgue de Saint-Germain d'Argenton, dont la montre de 16 pieds et la bombarde de pédale ont été refaites à neuf par lui en 1839. — 3° La restauration de l'orgue de Notre-Dame de Saint-Lô, grand 8 pieds en montre, avec pédale de 16, en 1840. — 4° L'orgue de Cormeille, 8 pieds avec trompette et récit, soufflerie à double pompe, réglée par des parallélogrammes, en 1841. — 5° L'orgue de 8 pieds du couvent de la Providence, à Lisieux, en 1841. — 6° La reconstruction à neuf de l'orgue de l'église de Saint-Pierre à Dreux, en 1843. L'instrument, originairement construit par Clicquot, est remarquable par la bonté des jeux : M. Luce a refait les sommiers, le mécanisme et les claviers. — 7° La restauration de l'orgue de l'église de Saint-Martin, à l'Aigle, en 1844. Il en a fait à neuf le sommier du grand orgue, le mécanisme, et la soufflerie à double pompe. — 8° L'orgue des Lyre (dépt de l'Eure), grand 8 pieds à 2 claviers, sans pédales ; en 1845. — 9° Un orgue semblable à Labarre (Eure), en 1845. — 10° Le grand orgue de Saint-Jacques, à Lisieux, terminé le 9 juillet 1846, à 3 claviers, 39 jeux, soufflet à lanterne et deux pompes. Cet instrument a coûté 25,000 francs. — 11° La restauration de l'orgue de Notre-Dame d'Alençon, dont M. Luce a refait tous les sommiers, la soufflerie, le mécanisme, le récit enfermé dans une boîte à jalousie, et la montre de 16, avec des bombardes à la pédale. M. Hamel dit (*Nouveau Manuel complet de l'orgue*, t. III, p. 458) que les ouvrages de ce facteur

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sont bien disposés, exécutés avec beaucoup de soin, et que les matériaux en sont d'une qualité et d'un choix remarquables.

LUCE-VARLET (C.), violoniste et compositeur amateur, né à Douai, le 13 décembre 1781, commença dans cette ville ses études musicales. En 1801, il fut admis au Conservatoire de Paris, et y fut élève de Baillot pour le violon, de Catel pour l'harmonie, et de Gossec pour le contrepoint. De retour à Douai en 1805, il s'y maria et s'y fixa. Devenu dès lors le centre d'activité de la culture de la musique dans cette ville, il y établit des concerts d'orchestre dont il fut le chef, et des séances de quatuors, où il jouait le premier violon avec talent. Il se livra aussi à la composition, et produisit beaucoup d'ouvrages de tout genre, parmi lesquels on compte quatre œuvres de quatuors pour instruments à cordes, un quintette pour les mêmes instruments, 3 trios pour deux violons et basse, Paris, Schonenberger; une ouverture à grand orchestre en *ut*; deux concertos pour le violon avec orchestre; plusieurs airs variés pour le même instrument; deux trios pour piano, violon et violoncelle; des entr'actes pour des drames représentés au théâtre de Douai; beaucoup de cantates, hymnes et chœurs, dont un *Hymne à l'humanité*, pour ténor et chœur avec orchestre ou piano, gravé à Paris, chez Pacini Lemoine, des stances avec chœur et grand orchestre, à l'occasion de la naissance du duc de Bordeaux, gravées à Paris, chez Frey, et les opéras intitulés : 1° *Caroline de Tylzdenz*, en un acte, représenté à Douai, en 1820; — 2° *La Prévention*, en un acte, représenté à Douai, Valenciennes et Cambrai, en 1822 et 1823; — 3° *La Mort de Paul Ier*, en trois actes, en collaboration avec Victor Lefèvre (*voy.* ce nom) et Bovery; cet ouvrage fut représenté à Douai, en 1834; — 4° *Les Ruines de Mont-Cassin*, opéra sérieux en trois actes, représenté à Douai, en 1836; — 5° *L'Élève de Presbourg*, en un acte, représenté avec succès au théâtre de l'Opéra-Comique, à Paris, le 24 avril 1840, et dont la partition a été gravée chez Henri Lemoine. Luce-Varlet a été fait chevalier de la Légion d'honneur, en 1845. Il est mort à Douai, en 1856.

LUCELBURG (André), auteur sur qui l'on ne sait rien, mais à qui Draudius (*Bibl. class.*, p. 1641) et Lipenius (*Bibl. philos.*, p. 976) attribuent un petit traité de musique intitulé *Musicæ practicæ libri duo*; Cobourg et Jena, 1604, in-8°.

LUCIEN, écrivain grec, naquit à Samosate en Syrie, et vécut entre les années 120 à 200 de l'ère chrétienne. Après avoir fait ses études littéraires dans les écoles publiques, il embrassa la profession d'avocat, et plaida près des tribunaux d'Antioche, puis parcourut l'Asie, la Grèce et la Gaule, prononçant des discours sur les questions qui lui étaient proposées, et recueillant un produit considérable de son talent d'orateur. Fixé plus tard à Athènes, il s'y livra à des travaux plus sérieux et y composa ses ouvrages les plus importants. Un emploi lucratif qu'il obtint de l'empereur Commode le fixa en Égypte, où il vécut jusqu'à un âge avancé. L'édition complète des œuvres de Lucien donnée par Hemsterhuys et Reitz (Amsterdam, 1743-46, 4 vol. in-4°) a longtemps passé pour la meilleure; elle a été reimprimée avec quelques variantes à Deux-Ponts (1789-93, 10 vol. in-8°); mais celle qui a été publiée à Leipsick, 1821-31, 11 vol. in-8°, est préférable. Un des ouvrages de Lucien, intitulé : *Les Harmonides*, traite spécialement de la musique. Il y a aussi plusieurs fragments sur cet art dans ses Dialogues des dieux et dans sa Dissertation sur la danse.

LUCINI (François) ou LUCINO, né à Milan, dans la seconde moitié du seizième siècle, fut un des plus anciens chanteurs célèbres de l'Italie. Attaché à l'église cathédrale de Milan, depuis l'an 1600 jusque vers 1630, il en fut la meilleure basse chantante. On a sous son nom : *Concerti di diversi autori a due, tre e quattro voci in questa terza impressione corretti et aggiuntovi altri concerti a due e quattro voci, con una Missa a quattro e due Magnificat*; Milano, raccolti da Filippo Lomazzo, 1616, in-4°. — *Concerti di diversi autori a due, tre e quattro voci, seconda aggiunta con Litanie della Beata Virgine, e 12 Canzoni*; ibid., 1617, in-4°. Une partie des compositions contenues dans ce recueil est de Lucini. La première édition de cette collection, *con partitura*, a été publiée à Milan, en 1608.

LUCIO (François) ou LUZZO, compositeur vénitien, vécut vers le milieu du dix-septième siècle. Il a écrit la musique des opéras dont voici les titres : 1° *Amori di Alessandro Magno e di Rossane*, représenté en 1652, au théâtre des *SS. Apostoli*, de Venise. Le succès de cet ouvrage fut grand, car il fut joué aussi à Gênes, en 1652, à Naples, en 1654, à Modène, dans la même année, et il fut repris à Venise, au théâtre *San-Mosè*, en 1667. — 2° *Il Pericle effeminato*, au théâtre des *SS. Apostoli* de Venise, en 1653. — 3° *Euridamante*, au théâtre *San-Mosè*, en 1654. — 4° *Medoro*, au théâtre de *SS. Jean et Paul*, à Venise, en 1658. On connaît aussi de ce musicien des *Motetti concertati a due e tre voci co'l basso per organo*,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

libro primo ; in Venezia, appresso Alessandro Vincenti, 1649, in-4°.

LUCOT (ALEXANDRE), littérateur français de l'époque actuelle, a publié : *Art lyrique, poème avec notes et variantes, suivi d'une table des compositeurs anciens et modernes* ; Paris, Fantin, 1821, in-18. C'est cet auteur qui est cité sous le nom de *Lucet* (*Alexis*), dans la *Gazette musicale* de Leipsick (t. 32, p. 698).

LUDECIUS (MATTHIEU), chantre de l'ancienne église catholique de Wittenberg, vers la fin du seizième siècle, a donné des soins à la dernière édition des livres du chant romain publiée dans l'Allemagne protestante. Ces livres, qui sont devenus fort rares, sont intitulés : 1° *Missale, id est cantica et preces atque lectiones sacræ quæ ad missæ officium, ex primo ævo ecclesiæ pio instituto, in templis christianorum cantari solent, in duas partes distributæ : prior est de tempore, posterior de Sanctis.* Vitebergæ, 1589, in-fol. max. — 2° *Vesperale et Matutinale, hoc est cantica, hymni et collectæ, sive precationes ecclesiasticæ quæ in primis et secundis Vesperis, itemque Matutinis precibus, per totius anni circulum, in ecclesiis et religiosis piorum congressibus, cantari usitatæ solent, notis rite adplicatæ, et in duas partes ordine digestæ* ; ibid., 1589, in-fol. max.

LUDERE (CHRISTOPHE-GUILLAUME), docteur en théologie, premier pasteur et assesseur du consistoire dans la paroisse allemande de Stockholm, naquit à Schœnberg, dans la Vieille Marche, le 3 mars 1737. En 1768 il était pasteur de l'église Sainte-Catherine à Magdebourg ; il quitta ce poste en 1775, pour aller prendre possession de ses emplois à Stockholm. Il est mort dans cette ville, le 21 juin 1805. Au nombre de ses écrits, on en trouve un qui a pour titre : *Rede und Predigt bei Einweihung einer neuen Orgel in Gegenwart des Kœnigs von Schweden* (Discours et sermon à l'occasion d'un nouvel orgue, prononcés en présence du roi de Suède) ; Stockholm et Leipsick, 1781, in-8°. Dans son livre intitulé : *Allgemein Schwedisches Gelehrtsamkeitsarchiv, unter Gustav III* (Archives universelles de l'érudition suédoise, sous le règne de Gustave III), Leipsick, Brockhaus, 1781-96, 7 parties in-8°, il traite de la littérature de la musique.

LUDEN (HENRI), professeur d'histoire à Jéna, né le 10 avril 1780, à Lockstadt, près de Brême, est auteur d'un livre intitulé : *Grundzüge æsthetischer Vorlesungen* (Introduction aux principes fondamentaux de l'Esthétique), Gœttingue, 1808. Il y traite du beau dans la musique.

LUDENIUS (LAURENT), docteur et professeur de droit, d'éloquence et de poésie, bibliothécaire à Dorpat, en Livonie, naquit à Ecklenfurt, dans le Holstein, vers la fin du seizième siècle, et mourut à Dorpat, le 21 avril 1654, à l'âge de soixante-deux ans. Avant de se fixer dans cette ville, il avait enseigné pendant dix-sept ans, à Greifswalde, la poésie, l'histoire, puis les mathématiques et la philosophie. On lui attribue un écrit intitulé : *Oratio de musica.*

LUDERS (JEAN-HENRI), célèbre organiste à Flensbourg, naquit le 24 février 1677, à Relling, bourg du comté de Pinneberg. Depuis trois générations, sa famille avait fourni de bons organistes au pays. A douze ans, il entra à l'école latine de Glückstadt, où l'habile organiste François-Henri Müller lui enseigna pendant cinq ans le chant et le clavecin. Plus tard, il prit à Itzehoe des leçons de composition chez Jean Conrad Resenbosch ; il continua cette étude jusqu'à l'âge de vingt ans ; puis il voyagea pour entendre les meilleurs artistes et former son goût. C'est ainsi qu'il demeura quatre ans à Hambourg pour étudier la manière de Lübeck, organiste de Saint-Nicolas. En 1706 il fut appelé à Flensbourg en qualité d'organiste, et il occupait encore cette place en 1740. Après ces renseignements fournis par Mattheson, dans son *Grundlage einer Ehrenpforte*, etc., on ne trouve plus rien sur cet artiste. Cet écrivain nous fournit l'indication des ouvrages suivants de Lüders, qui sont restés en manuscrit : 1° Une année entière de musique d'église pour les dimanches et fêtes, à trois voix, 2 violons, viole et orgue. — 2° Oratorio de la *Passion*, à cinq voix et neuf instruments. — 3° Douze suites de pièces pour le clavecin.

LUDOVICI (THOMAS), musicien italien, vivait à Rome vers la fin du seizième siècle. Il a fait imprimer de sa composition : *Hymni totius anni 4 vocum ; una cum IV psalmis præcipuis festivitatibus 8 vocum ;* Rome, 1591, in-fol. max.

LUDOVICI (JACQUES-FRÉDÉRIC), vice-chancelier et premier professeur de droit à l'université de Giessen, naquit à Vacholshagen, dans la Poméranie, et mourut le 14 décembre 1723, à l'âge de cinquante-deux ans. Au nombre de ses écrits, on trouve une dissertation concernant les cloches, intitulée : *De eo quod justum est circa campanas.* Il en a été fait une édition en 1739, et une autre en 1780.

LUDWIG (M. GODEFROID), né à Bayreuth, le 26 octobre 1670, fut recteur du gymnase de Schleusingen, dans le comté de Henneberg, et y mourut, le 21 avril 1724. Il est auteur d'un livre

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

qui a pour titre : *Schediasma sacrum de hymnis et hymnopœis Hennebergicis* ; Henneberg, 1703, in-8°.

LUDWIG (Chrétien-Gottlob), docteur en médecine à Leipsick, connu par un grand nombre d'ouvrages relatifs à cette science, mourut le 7 mai 1773. Il a publié, dans la Collection de pièces pour servir à l'histoire critique de la langue allemande (n° 8, pag. 648-661), un petit écrit intitulé : *Versuch eines Beweises, dass ein Singspiel oder eine Oper nicht gut sein kœnne* (Essai d'une démonstration qu'un vaudeville ou un opéra ne peut être bon). Ce morceau a été publié aussi dans la bibliothèque musicale de Mizler (t. II, p. 1-27), avec des notes de ce critique.

LUDWIG (Jean-Adam-Jacques), né le 1er octobre 1730, à Sparneck, dans le margraviat de Bayreuth, fut membre de la Société des *Abeilles de la haute Lusace*, et de la Société économique du Palatinat. Il remplit à Hof les fonctions de secrétaire de la poste, et mourut dans cette ville, en 1782. On lui doit divers écrits relatifs à la facture des orgues ; ils ont pour titres : 1° *Versuch von den eigenschaften eines rechtschaffenen Orgelbauers* (Essai sur les qualités nécessaires à un bon constructeur d'orgues) ; Hoff, J.-A. Hetschel, 1759, in-4° de 15 pages. — 3° *Schreiben an Herrn J. S. Hoffmann, Oberorganisten in Breslau* (lettre à M. J. S. Hoffmann, premier organiste à Breslau) ; ibid., 1759, in-4°. — 3° *Vertheidigung des H. Sorge wider H. Marpurg* (Défense de M. Sorge contre M. Marpurg) ; ibid., 1760, in-4°. — 4° *Gedanken über die grossen Orgeln, die aber deswegen keine Wunderwerke sind* (Idées sur les grandes orgues, qui néanmoins ne sont pas des merveilles) ; Leipsick, Breitkopf, 1762, in-4° de 15 pages. — 5° *Von den unverschæmten Entehrern der Orgeln* (Des impertinents détracteurs des orgues) ; Erlang, 1764, in-4° de 22 pages.

LUEBECK (Vincent), organiste distingué, naquit à Podingsbüttel, près de Brême, en 1654. Il était encore enfant quand son père fut appelé à Flensbourg en qualité d'organiste. Ce fut sous sa direction que Vincent Luebeck fit ses études musicales. En 1674, il obtint la place d'organiste à l'église SS.-Cosme et Damien de Stade. Après un séjour de vingt-huit ans dans cette petite ville, il fut appelé à Hambourg pour y remplir les fonctions d'organiste de l'église Saint-Nicolas. Le reste de sa vie s'écoula paisiblement dans cette situation modeste, où il faisait admirer sa grande habileté. Il mourut le 9 février 1740, dans la quatre-vingt-sixième année de son âge. La bibliothèque royale de Berlin possède en manuscrit, de cet artiste, un recueil de bons préludes pour des chorals.

LUEBEKE (Adolphe), directeur de musique et artiste de la chambre ducale à Cobourg, fut d'abord chef d'orchestre du théâtre de Gotha. Il mourut au mois de mars 1838, dans un âge peu avancé, estimé pour son talent. Il s'est fait connaître comme compositeur dramatique en 1832, par l'opéra intitulé *Der Glockengiesser* (Le Fondeur de cloches), représenté à Gotha avec succès. L'ouverture de cet ouvrage, arrangée pour le piano par E. Lampert, a été publiée à Gotha. On connaît aussi de Luebeke : 1° *Trois quatuors concertants pour deux violons, alto et violoncelle*, op. 1 ; Brunswick, A. Mayer. — 2° Quatre chants pour quatre voix d'hommes ; Gotha, Lampert.

LUEHRSS (Charles), compositeur et professeur de piano à Berlin, est né à Schwerin, dans le Mecklembourg, le 7 avril 1824. Il commença l'étude de la musique sous la direction de son père, musicien de la cour et organiste du château ; et dès l'âge de dix ans il se fit remarquer par son habileté sur le piano. Lorsqu'il eut atteint sa seizième année, il fut envoyé à Berlin, où il fut admis comme élève dans l'Académie royale de chant. Pendant qu'il suivait les cours de cette institution, il eut la bonne fortune d'être remarqué par Mendelssohn, qui lui donna des leçons de piano et de composition. Ce maître célèbre s'étant rendu à Londres pour l'exécution de son *Elias*, il y fit connaître et y publia les premiers essais de composition de Luehrss pour le piano. Dans l'hiver de 1845 à 1846, Luehrss accompagna Mme de Scheremeteff à Rome, comme professeur de musique de la famille de cette dame. De retour en Allemagne, il s'établit d'abord à Schwerin, et s'y livra à l'enseignement et à la composition ; postérieurement (1853), il s'est fixé à Berlin et s'y est marié. Cet artiste s'est distingué comme compositeur de *Lieder* à voix seule avec accompagnement de piano, op. 5, 6, 9, 10, 11, 12, 19 ; Berlin, Guttentag, Schlesinger ; Bonn, Simrock. Parmi ses ouvrages pour le piano, on remarque un trio pour cet instrument, violon et violoncelle, op. 16, Berlin, Schlesinger ; des sonates pour piano seul et pour piano et violon, un quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle, des pièces de salon pour piano seul. Deux symphonies à grand orchestre (en *mi* majeur et *ré* mineur), de sa composition, ont été exécutées à Leipsick et à Berlin. M. Luehrss a fait entendre aussi à Schwerin le 108me psaume pour voix seules, chœur et orchestre.

LUESTNER (Ignace-Pierre), violoniste,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

né le 22 décembre 1792, à Poischwiss, près de Jauer (Silésie), reçut sa première éducation musicale de son père, instituteur à l'école catholique de ce lieu. Dès l'âge de douze ans il était parvenu à une assez grande habileté sur la clarinette, pour pouvoir jouer des concertos de cet instrument. Mais bientôt il l'abandonna pour se livrer à l'étude du violon : en 1814, il se rendit à Breslau, dans le dessein de perfectionner son talent sur cet instrument, mais n'y trouvant pas le maître habile qu'il cherchait, il alla passer une année à Paris, s'y lia avec les artistes les plus renommés, étudia leurs principes de mécanisme d'archet, et, riche d'observations, il retourna à Breslau, s'y établit comme professeur de son instrument, et y demeura deux ans. A la fin de 1817, il accepta les propositions du comte Henkel de Donnersmark pour jouer le premier violon du quatuor que ce seigneur avait réuni dans son château. Il quitta cette position en 1819, pour entrer au service du prince Karolath-Schœnaich, en qualité de premier violon de sa musique. Il y demeura cinq ans, après quoi la musique du prince ayant été congédiée, Luestner retourna à Breslau, entra à l'orchestre du théâtre comme premier violon solo, et établit avec ses frères Charles, Otto et Louis des séances de quatuors qui eurent de grands succès. Il fit dans les années suivantes quelques voyages en Allemagne. En 1844 il fonda à Breslau une école de violon, d'où sont sortis quelques bons élèves. Il eut le malheur, en 1854, de se faire une blessure grave à la main, qui le mit pour toujours dans l'impossibilité de jouer du violon. Luestner est le violoniste le plus distingué qu'ait produit la Silésie.

LUFT (Henri), hautboïste allemand, s'est fixé à Saint-Pétersbourg, vers 1830, et y a toujours résidé depuis lors. Cet artiste s'est fait remarquer par la beauté du son qu'il tirait de l'instrument et par la précision de son exécution. Il a publié de sa composition : 1° Vingt-quatre études pour le hautbois, op. 1 ; Leipsick, Peters. — 2° Variations (scène suisse), en *ut*, pour hautbois et orchestre ; Leipsick, Kistner. — 3° 1er Concertino brillant pour hautbois, orchestre, ou quatuor, ou piano, op. 5 ; ibid.

LUGE (François), directeur de musique et régent du chœur à l'église catholique d'Oppeln, naquit dans cette ville, en 1776, et y mourut, le 12 avril 1828. Il s'était fait remarquer, pendant sa carrière trop tôt terminée, par ses qualités comme professeur de chant au gymnase, et par son activité dans la direction de la musique. On ne cite aucun ouvrage de sa composition.

LUGE (Charles), frère du précédent, né à Oppeln, est directeur de musique au théâtre de Breslau. Vers 1805, il s'est fixé dans cette ville, et après avoir été pendant quelque temps répétiteur et second chef d'orchestre au théâtre, il en est devenu le directeur. Comme violoniste, cet artiste appartient à l'école de Rode ; on vante la qualité de son qu'il tire de l'instrument et l'expression de son jeu. Son meilleur élève est M. Panofka. On connaît de sa composition des variations pour violon, sur un thème de Himmel ; Breslau, Fœrster. Il a arrangé pour le piano, en 1814, la partition de l'opéra de Weigl : *Le Village dans les montagnes*, et l'a publiée chez le même éditeur.

LUIGI (Alessandro). Je dois corriger ici une faute qui a été faite dans le premier volume de cette nouvelle édition de la *Biographie universelle des musiciens*, en conservant l'article *Alessandro (Louis)* de la première édition ; car, ainsi que le remarque M. Casamorata, dans la *Gazzetta musicale di Milano* (1847, n° 47, p. 372), le nom de l'artiste dont il s'agit est *Luigi*, et le prénom *Alessandro*. Mais cette faute n'est pas la mienne : elle appartient à Gervasoni (*Nuova Teoria di Musica*, p. 80), qui fut compatriote et contemporain de *Luigi*, et qui a changé son nom de famille en celui d'*Alessandro*. C'est lui qui a été mon guide dans tout ce que j'ai dit de cet artiste. Quoi qu'il en soit, Luigi, né à Sienne, succéda, au mois de juin 1786, à Borsini dans la place de maître de chapelle de la cathédrale de cette ville, et mourut, non le 29 janvier 1794, comme le dit Gervasoni, et comme je l'ai répété d'après lui, mais le 28 juin de la même année, suivant le catalogue des maîtres de chapelle de la cathédrale de Sienne. A l'égard de la réputation dont la musique d'église de Luigi aurait joui de son vivant, Gervasoni est contredit par M. Casamorata, qui fait de ce maître un musicien obscur.

LUIZ (François), religieux portugais, compositeur et maître de chapelle de Lisbonne, naquit en cette ville, vers le milieu du dix-septième siècle, et mourut le 27 septembre 1693. Il a laissé en manuscrit : 1° Un service complet à quatre voix pour les dimanches de la Passion, des Rameaux et pour la semaine sainte. — 2° Psaumes et villancicos à plusieurs voix.

LULLE (Raymond), écrivain du treizième siècle, longtemps célèbre par sa méthode philosophique, appelée *Ars lulliana*, naquit vers 1235, à Palma, dans l'île de Majorque. Élevé à la cour de Jacques Ier, roi d'Aragon, il eut une jeunesse dissipée ; mais ensuite un retour sur lui-même le ramena vers des sentiments religieux, et le jeta dans des études sérieuses, qui le conduisirent

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

à la découverte d'une méthode philosophique pour la recherche de la vérité en toutes choses. C'est cette méthode, dont il a fait ensuite de nombreuses applications, qu'il a appelée *Art général*, et qui a ensuite porté son nom. Il l'expliqua lui-même à Majorque dans un collége fondé pour cet objet par le roi d'Aragon Jacques II, puis en divers autres lieux. Après des voyages multipliés en diverses parties de l'Europe et dans l'Orient, Lulle mourut, en 1314. Dans trois chapitres de son *Arbor scientiæ*, qui forme la quatrième partie de l'*Ars generalis sive magna*, il traite de la musique suivant les principes de sa méthode. La première édition de cette partie a été publiée à Barcelone, en 1482, in-fol. Il en a paru d'autres à Venise, 1514, et à Lyon, 1515, 1635. Des traductions espagnoles en ont été faites, l'une par M. de Guevara; Madrid, 1584, in-8°, l'autre par Alphonse de Zepeda; Bruxelles, 1663, in-fol. Perroquet en a aussi donné une traduction française, d'après l'édition de Proazza. Toutes les parties de l'*Ars magna* ont été réunies dans une collection complète des œuvres de Lulle, sous ce titre : *Lulli opera omnia;* Mayence, 1721, 10 vol. in-fol. La plupart des biographes, trompés par les mots *Ars magna*, ont cru que les livres de Lulle traitaient *du grand œuvre*, et les ont rangés parmi ceux de la philosophie hermétique : c'est une erreur d'autant moins excusable, qu'on sait que Lulle consacra toute sa vie à la défense et au triomphe de la foi catholique.

LULLE (Antoine), grammairien du seizième siècle, né dans l'île de Majorque, de la même famille que le précédent, fut appelé à Dôle, en 1535, pour y enseigner la théologie. Il mourut à Besançon, le 12 janvier 1582, dans un âge avancé. On a de cet écrivain un traité *De oratione, libri VII;* Bâle, 1558, in-fol. Il y traite dans le cinquième livre de l'application de la musique à l'art oratoire. Il dit aussi à la fin de ce livre qu'il a écrit un traité général de la musique : cet ouvrage n'a point été imprimé, et l'on n'en connaît point aujourd'hui de copie manuscrite.

LULLY ou **LULLI** (Jean-Baptiste DE), fondateur de l'Opéra français, naquit à Florence, en 1633, suivant l'opinion la plus répandue, ou près de cette ville, d'après une autre version. Un homme qui a soutenu contre lui un procès scandaleux, Guichard, dans un mémoire publié à Paris, en 1675, avance que ce musicien célèbre était fils d'un meunier des environs de Florence. Voici comment il s'exprime (p. 16 de ce mémoire) : « Chacun sait de quelle trempe « et de quelle farine est Jean-Baptiste. Le mou- « lin des environs de Florence, dont son père « était meunier, et le bluteau de ce moulin, qui « a été son premier berceau marquent encore « aujourd'hui la bassesse de son origine. Un vent « meilleur que celui de son moulin le poussa en « France à l'âge de treize ans. » Le témoignage d'un homme que Lully avait profondément blessé n'est guère recevable quand il parle de son adversaire (1); il paraît plus juste de consulter des titres sinon décisifs, au moins probables. Ces titres semblent établir d'une manière certaine que Lully était gentilhomme, ce qui importe peu pour sa gloire, mais ce qui intéresse la vérité. D'abord, les lettres de naturalisation qui lui furent accordées par Louis XIV au mois de décembre 1661, et qui furent enregistrées en la chambre des comptes le 30 juin 1662, lui donnent le titre d'*écuyer*, et le déclarent fils de Laurent de Lully, gentilhomme florentin, et de Catherine *del Serta*. A ces lettres était joint son acte de naissance en italien, légalisé en latin. En second lieu, son contrat de mariage, qui fut passé le 14 juillet 1662, et signé par le roi, la reine, la reine mère, etc., le 23 du même mois, lui donne les mêmes qualités. Enfin, on lit ce qui suit dans la *Gazette de France* du 21 mai 1661, page 476, à l'article *Fontainebleau* : « Le roi, voulant conserver sa musique « dans la réputation qu'elle a d'être des plus « excellentes, par le choix de personnes ca- « pables d'en remplir lesdites charges, a gra- « tifié le sieur Baptiste Lully, *gentilhomme* « *florentin*, de celle de surintendant et compo- « siteur de la musique de sa chambre, et le sieur « Lambert de celle de maître de ladite musique, « vacante par le décès du sieur Cambefort. » A l'égard de l'orthographe du nom de Lully, on a remarqué qu'étant Italien il ne pouvait être terminé par un *y;* mais il est certain que c'est par cette lettre que son nom finit dans tous les actes authentiques qui se rapportent à lui, et que lui-même signait ainsi.

Un vieux cordelier lui enseigna à lire et à écrire, lui donna quelques leçons de musique, et lui apprit à jouer de la guitare. Lully en était à ce point de ses études musicales lorsque le chevalier de Guise, qui voyageait en Italie, passa par le lieu où il demeurait. La vivacité de l'enfant lui plut, et comme ce courtisan, en prenant congé de mademoiselle de Montpensier, lui avait promis de lui amener un petit Italien, il pro-

(1) Lully avait exclu Guichard de l'entreprise de l'Opéra; celui-ci lui intenta un procès, et publia contre lui un factum injurieux. Lully se vengea des attaques de son adversaire en l'accusant d'avoir voulu l'empoisonner, ce qui donna lieu à une instruction au criminel. (*Voyez* Guichard.)

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

posa à Lully de le suivre en France; ce qui fut accepté avec empressement, la gentilhommerie du père de notre musicien ne le mettant vraisemblablement pas dans une situation fort aisée. Lully avait alors douze ou treize ans. Il paraît que le chevalier de Guise ne se mit pas fort en peine de réaliser les promesses qu'il lui avait faites, car le fondateur futur de l'Opéra n'entra chez mademoiselle de Montpensier qu'en qualité de marmiton; rude apprentissage pour le fils d'un gentilhomme. Dans les intervalles de ses occupations, il s'amusait avec un mauvais violon. Le comte de Nogent, qui l'entendit par hasard, fut étonné de ses dispositions, et rendit compte à Mademoiselle du talent précoce de son apprenti cuisinier, ajoutant qu'il méritait un maître habile pour hâter ses progrès. Lully ne tarda point à mériter d'être mis au nombre des musiciens de cette princesse, et bientôt il devint célèbre autant par son violon que par les airs qu'il composait. Malheureusement il lui arriva d'en écrire un sur des paroles satiriques contre Mademoiselle : cette princesse lui fit dire de se retirer. C'est par cette marque d'ingratitude que les vices de son cœur, égaux à ses talents, commencèrent à se faire connaître.

Lully était trop jeune quand il vint en France pour avoir pu faire des études concernant l'art d'écrire la musique, en sorte qu'on était dans l'ignorance sur les lieux et le temps où il avait appris cet art, lorsque l'auteur de cette notice a découvert à ce sujet des renseignements authentiques dans un mémoire publié par les organistes de Paris, à l'occasion de leur procès contre le roi des ménétriers. On y voit que Lully a fini par abandonner le violon *pour se livrer à l'étude du clavecin et de la composition, sous la discipline des sieurs Metru, Roberdet et Gigault, organistes de Saint-Nicolas-des-Champs.* Tout autre que Lully se serait trouvé dans un fâcheux embarras après son expulsion de la musique de Mademoiselle; mais son parti fut bientôt pris. Ses talents lui avaient donné de la réputation; il en profita pour se faire recevoir dans la grande bande des violons du roi, et composa des airs de violon qui le firent connaître de Louis XIV. Ce monarque voulut l'entendre, et en fut si satisfait, qu'il lui donna en 1652 (à l'âge de dix-neuf ans), l'inspection générale de ses violons, et qu'il créa pour lui une nouvelle bande qu'on appela *petits violons*, pour les distinguer des vingt-quatre violons de la chambre, connus sous le nom de *la grande bande*. Ces nouveaux violons, dirigés par Lully, devinrent bientôt les meilleurs de France, ce qui n'était pas beaucoup dire à une époque où il n'existait pas en ce pays un seul musicien en état de jouer sa partie, s'il ne l'avait apprise par cœur. C'est pour cette même bande qu'il écrivit des symphonies, espèces d'ouvertures entremêlées d'airs de danse de ce temps, tels que sarabandes, courantes et gigues. Il existe plusieurs copies manuscrites de ces symphonies; mais il ne paraît pas qu'elles aient été gravées. L'habileté de Lully sur le violon surpassa celle de tous les autres violonistes de France. *Personne*, dit de Fresneuse, son contemporain (*Comparaison de la musique italienne et françoise*, 2me partie, p. 187) *n'a tiré du violon les sons qu'en tiroit Lully.*

Avant l'établissement de l'Opéra, le roi donnait tous les ans de grands spectacles, qui portaient les titres de *ballets* ou *mascarades*; ils étaient composés d'un grand nombre d'entrées de danses, mêlées de récits, qui souvent n'avaient aucune liaison entre eux. Lully composa d'abord quelques airs pour ces ballets, où le roi dansait; puis il fit la musique entière des pièces de ce genre. Parmi ces divertissements, on remarque celui d'*Alcidione*, dont Benserade fit les vers, et qui fut donné en 1658. Le *ballet des Arts*, joué à la cour en 1663, celui de *L'Amour déguisé*, qui parut l'année suivante au Palais-Royal, et plusieurs autres divertissements furent mis en musique par Lully. En 1664 il se lia d'amitié avec Molière, et composa pour lui la musique de *La Princesse d'Élide*, comédie-ballet en cinq actes, qui fut jouée pendant les fêtes que Louis XIV donna à Versailles. Cette pièce fut suivi de *L'Amour médecin*, autre comédie de Molière, avec un divertissement dont Lully fit aussi les morceaux. Dès ce moment tout ce qu'il y eut de musique au théâtre de Molière fut écrit et dirigé par lui. Longtemps il avait joué et dansé dans les ballets de la cour, sous le nom de *Baptiste* : c'est ainsi qu'il est désigné dans la liste des danseurs de ces pièces, depuis 1653 jusqu'en 1660. Alors il reprit le nom de sa famille, et vécut avec plus de dignité. Cependant les avantages que Molière lui offrit pour jouer dans ses pièces quelques rôles comiques, où il se faisait remarquer par une verve peu commune, le décidèrent à reparaître sur la scène. C'est ainsi qu'il joua avec beaucoup de succès le rôle de *Pourceaugnac*, en 1669, et celui du *Mufti*, dans le *Bourgeois gentilhomme*, l'année suivante. On rapporte à ce sujet qu'ayant indisposé le roi contre lui par une aventure scandaleuse (1), il ne consentit à jouer le rôle de

(1) De Fresneuse dit, dans sa *Comparaison de la musique italienne et de la musique françoise* (2e partie, p. 18), que Lully, étant déjà surintendant de la musique du roi, courut risque d'être chassé une ou deux fois.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Pourceaugnac que dans l'espoir de regagner les bonnes grâces de Louis XIV par ses bouffonneries : ce stratagème lui réussit; car dans sa fuite devant les apothicaires, il sauta dans l'orchestre et brisa un clavecin. Le roi rit beaucoup de cette farce, et pardonna à celui qui l'avait imaginée.

La faveur dont Lully jouissait à la cour n'eut bientôt plus de bornes. Louis XIV ne voulait plus entendre d'autre musique que la sienne. Le rusé Florentin en écrivit une énorme quantité pour la chambre, l'église et le théâtre. Le brillant succès qu'elle obtenait était pour lui une source inépuisable de grâces et de faveurs; dans l'espace de vingt ans, outre les gratifications sans nombre qu'il reçut, il obtint du roi neuf brevets (1), et des lettres patentes du mois de mars 1672 qui lui accordaient la permission d'établir à Paris une académie royale de musique (l'Opéra). Lully éprouva de l'opposition à l'enregistrement de ces lettres, de la part de Jean de Grenouillet et de Henri Guichard, qui se prétendaient cessionnaires du privilége accordé à Perrin pour ce spectacle, par lettres patentes du 28 juin 1669. Ce fut à ce sujet qu'eut lieu le procès dont il a été parlé précédemment; mais telle était l'adresse de Lully dans ses manœuvres, qu'il obtint une lettre de la main du roi au lieutenant de police pour faire fermer le théâtre de Guichard, et qu'un arrêt de la cour, en date du 27 juin 1672, ordonna que, sans s'arrêter aux oppositions, les lettres patentes du mois de mars seraient enregistrées (2).

C'est de cette époque que date la gloire de Lully. Non-seulement on le vit donner tous ses soins à l'administration du nouveau théâtre qu'il venait de fonder; former des acteurs, des danseurs et des musiciens d'orchestre, qui n'existaient point auparavant; être à la fois directeur, régisseur, maître de ballets, maître de musique, et machiniste de son spectacle : il trouva aussi le temps de composer tous les ouvrages qu'on y représentait, et son génie eut, au milieu de tous ces travaux, la force nécessaire pour produire dix-neuf opéras dont le succès a duré près d'un siècle, et qui même aujourd'hui méritent encore à de certains égards l'estime des connaisseurs. Cependant il était dans sa quarantième année lorsqu'il écrivit le premier de ces ouvrages. Il est vrai qu'il fut puissamment aidé par les circonstances, les encouragements de la cour, et le génie de Quinault, dont il avait su deviner le talent et qu'il s'attacha par un traité qui obligeait le poëte à lui fournir annuellement un opéra pour le prix de 4,000 liv. Quinault faisait le plan de plusieurs opéras et les portait au roi, qui en choisissait un. Lorsque ce choix était fait, Lully prenait connaissance du sujet et du plan, et faisait la musique des divertissements, des danses et l'ouverture, pendant que le poëte versifiait sa pièce. Lorsque Quinault avait terminé son travail, il le lisait à l'Académie, et faisait les corrections qui lui étaient indiquées; mais Lully ne tenait aucun compte de l'avis de l'Académie. Il corrigeait, faisait les suppressions et les changements qu'il jugeait nécessaires pour sa musique. Il fallait que Quinault fît ce qu'il voulait et retournât versifier de nouveau. Si Lully était satisfait du poëme, il faisait le chant et la basse des scènes dans l'ordre où elles se trouvaient dans la pièce, et remettait ensuite ses brouillons à ses élèves Lalouette et Colasse, pour qu'ils écrivissent les parties d'orchestre sur ses indications : sorte de travail qu'il n'aimait pas et qu'il ne faisait pas avec facilité. Pour comprendre ceci, il ne faut pas oublier qu'au temps de Lully on n'avait point encore appris à donner à l'instrumentation ces formes variées et pittoresques qu'on lui voit aujourd'hui, et que les violons et hautbois ne faisaient guère que suivre les voix, en brodant quelques traits. Tant que Lully vécut, son génie suffit à tout pour donner à l'Opéra un intérêt toujours soutenu et pour y attirer la foule. Il y fit sa fortune; mais tout le succès reposait sur lui. Après sa mort, les choses changèrent, et de l'état le plus prospère l'Opéra passa à la décadence : les administrateurs s'endettèrent. C'est ce qu'on voit avec évidence par le préambule du règlement donné en 1713 par Louis XIV, lequel commence par ces mots : « Sa Majesté étant informée que de-

(1) Voici la liste de ces faveurs constatées par des actes authentiques :

Le 16 mars 1653, brevet par lequel le roi lui confère la charge de compositeur de la musique instrumentale, vacante par le décès de Lazarin.

Le 16 mai 1661, deux brevets portant que le roi lui a fait don des charges de compositeur et de surintendant de la chambre, vacantes par la mort de Cambefort.

Au mois de décembre de la même année, lettres de naturalisation, avec exemption des droits.

Le 3 juillet 1662 : 1° Brevet par lequel le roi lui accorde la charge de maître de musique de la famille royale, que Michel Lambert tenait en survivance. 2° Brevet qui fixe à 10,000 livres la somme qui devra être payée aux héritiers de Lambert et de Lully pour la charge de maître de musique, si ceux-ci viennent à décéder. 3° Brevet qui fixe à 20,000 francs l'indemnité qui devra être payée à la veuve et aux héritiers Lully, pour être pourvu après lui des charges de compositeur et de surintendant de la musique de la chambre du roi.

Le 21 avril 1668, brevet par lequel le roi accorde la survivance des trois charges de Lully à celui de ses enfants qu'il voudra choisir, et fixe la valeur de ces charges à 30,000 livres.

(2) Voy. *Titres concernant l'Académie royale de musique;* Paris, Christophe Ballard, 1710, in-4° de 172 pages.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

« puis le décès du feu sieur Lully on s'est relâché « insensiblement de la règle et du bon ordre de « l'intérieur de l'Académie royale de musique..., « et que par la confusion qui s'y est introduite « ladite Académie s'est trouvée surchargée de « dettes considérables et le public exposé à la « privation d'un spectacle qui depuis longtemps « lui est toujours agréable, etc. »

Lully était homme de plaisir et fort recherché des grands seigneurs, qu'il amusait par ses saillies. Ils allaient souvent le voir travailler chez lui. Pendant une maladie qu'il eut avant la représentation d'*Armide*, son confesseur avait exigé qu'il brûlât la partition de cet opéra. Le prince de Conti étant allé le voir le même jour : « Eh quoi, Baptiste ! lui dit ce prince, tu as pu « jeter au feu un si bel ouvrage? — Paix, paix, « monseigneur, répondit-il ; je savais bien ce que « je faisais, j'en avais une autre copie. » Étant à l'extrémité, il fut visité par le chevalier de Lorraine : « Oh ! vraiment vous êtes fort de ses amis, « lui dit madame Lully ; c'est vous qui l'avez « enivré le dernier, et qui êtes cause de sa mort. » « Lully répondit aussitôt : Tais-toi, ma chère « femme ; si j'en réchappe, ce sera lui qui « m'enivrera le premier. » Après une maladie de Louis XIV, Lully composa un *Te Deum* pour sa convalescence, et le fit exécuter aux Feuillants de la rue Saint-Honoré, le 8 janvier 1687. Dans la chaleur de l'exécution, il se frappa le bout du pied en battant la mesure avec sa canne. Il y vint un petit abcès, qui devint ensuite un mal considérable. On lui conseilla d'abord de se faire couper le doigt, puis le pied, et enfin la jambe ; mais un charlatan, qui se faisait appeler *le marquis de Carrette*, répondit de sa guérison. MM. de Vendôme, qui aimaient beaucoup Lully, promirent à cet homme 2,000 pistoles s'il parvenait à sauver l'artiste ; mais la générosité de MM. de Vendôme et les efforts du charlatan furent inutiles : Lully mourut à Paris, le samedi 22 mars 1687, à l'âge de cinquante-quatre ans, dans une de ses maisons, rue de la Ville-l'Évêque. Il fut inhumé dans une chapelle des Petits-Pères de la place des Victoires, et sa famille y fit élever un superbe mausolée, qui fut exécuté par Cosson. Santeuil fit pour ce tombeau une belle épitaphe, ainsi conçue :

Perfida mors, inimica, audax, temeraria et exors,
Crudelisque, e cæca probris te absolvimus fatis,
Non de te querimur tua sint hæc munia magna.
Sed quando per te populi regisque voluptas,
Non ante auditis rapuit qui cantibus orbem,
LULLIUS eripitur, querimur modo sæcula fuisti.

Les portraits de Lully gravés par Edelinck et par Bonnard sont aussi accompagnés de vers louangeurs à sa mémoire ; mais si les éloges qui lui ont été accordés comme artiste sont unanimes, les jugements sévères et les traits satiriques n'ont pas manqué à sa personne et à son caractère. Courtisan jusqu'à la bassesse près des grands, dont la protection pouvait être utile à ses desseins, il était insolent et brutal avec toute autre personne. Le crédit dont il jouissait à la cour lui donnait une puissance dont il abusait souvent pour humilier ou perdre quiconque essayait de lui résister. Jaloux jusqu'à la frénésie de tout artiste dont le talent lui inspirait la crainte que le roi ne le remarquât, il ne négligeait rien pour l'écarter. Cambert et Bernier furent persécutés par lui, et son élève Lalouette fut chassé de l'orchestre de l'Opéra pour s'être avoué l'auteur du meilleur air d'un de ses ouvrages. Véritable tyran de ses acteurs et des musiciens de son orchestre, il lui arriva plus d'une fois d'arracher à ceux-ci leur instrument pendant l'exécution et de le leur briser sur le dos. Au moment où son opéra d'*Armide* allait être joué pour la première fois, une grossesse de la fameuse cantatrice Rochois en arrêta les représentations. Dans sa colère, Lully l'aborda sur le théâtre : *Qui t'a fait cela?* lui crie-t-il : n'en recevant aucune réponse, il lui donna un coup de pied qui lui fit faire une fausse couche. Quelquefois sa brusquerie ne respectait pas même les personnages les plus élevés : voici deux anecdotes qu'on rapporte à ce sujet. A l'un des divertissements de la cour, le roi, fatigué de la longueur des préparatifs, lui fit dire qu'il s'ennuyait d'attendre ; Lully répondit au gentilhomme de la chambre : *Le roi est bien le maître, il peut s'ennuyer tant qu'il lui plaira.* En 1681, Louis XIV lui ayant fait compliment sur la manière dont il avait joué le rôle du *Mufti* dans *Le Bourgeois gentilhomme*, à une fête de Saint-Germain : « Sire, dit-il, j'ai pourtant regret d'y avoir été « obligé pour le service de Votre Majesté ; j'a- « vais dessein d'être secrétaire du roi : messieurs « vos secrétaires ne voudront plus me recevoir. « — Ils ne voudront plus vous recevoir ? répon- « dit le monarque : ce sera bien de l'honneur « pour eux ; allez, voyez M. le chancelier. » Lully alla trouver le marquis de Louvois, qui lui reprocha sa témérité, en lui disant que toute sa recommandation était d'avoir fait rire. *Eh, tête-bleu !* lui répondit Lully, *vous en feriez bien autant si vous le pouviez !* On a révoqué en doute cette anecdote, disant que personne en France n'aurait osé tenir un pareil langage à Louvois, mais il ne faut pas oublier quel homme était Lully, et quelle fut sa faveur près de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Louis XIV. Quoi qu'il en soit, il eut la charge qu'il désirait.

Ingrat envers ses meilleurs amis, et toujours occupé de ses intérêts, sans s'informer s'il blessait ceux d'autrui, il s'est brouillé avec Molière pour avoir pris les meilleurs morceaux des ballets et divertissements qu'il avait composés pour ses pièces, et en avoir formé la pastorale des *Fêtes de l'Amour et de Bacchus*, qu'on joua à l'ouverture du théâtre de l'Opéra. A peine ce grand homme eut-il rendu le dernier soupir, que Lully fit chasser sa troupe du théâtre du Palais-Royal, dont il s'empara pour son spectacle. Après avoir décidé par ses instances La Fontaine à écrire pour lui la pastorale de *Daphné*, il ne voulut point la mettre en musique, et lui déclara *qu'elle ne valait pas le diable*. Peut-être l'illustre poëte se serait consolé de sa mésaventure si Lignière, poëte chansonnier de ce temps, n'eût fait sur lui ce couplet.

Ah! que j'aime La Fontaine,
D'avoir fait un opéra!
On verra finir ma peine,
Aussitôt qu'on le jouera.
Par l'avis d'un fin critique
Je vais me mettre en boutique,
Pour y vendre des sifflets:
Je serai riche à jamais!

Désespéré d'être ainsi bafoué, La Fontaine se vengea par une épigramme, qu'on ne trouve pas dans toutes les éditions de ses œuvres, et qui commence ainsi :

Le Florentin
Montre à la fin
Ce qu'il sait faire.

Il écrivait plaisamment à Mme de Bouillon : *Je me suis laissé enquinauder*. Boileau avait eu sans doute aussi quelque grave sujet de plainte contre Lully lorsqu'il écrivait ces vers de son épître à Seignelay, où il le désigne avec tant d'amertume :

En vain par sa grimace un bouffon odieux
A table nous fait rire et divertit nos yeux :
Ses bons mots ont besoin de farine et de plâtre :
Prenez-le tête à tête, ôtez-lui son théâtre,
Ce n'est plus qu'un cœur bas, un coquin ténébreux :
Son visage essuyé n'a plus rien que d'affreux.

De tous ceux qui eurent à se plaindre de Lully, aucun n'a montré plus d'animosité dans sa vengeance que Sénecé, valet de chambre de la reine Marie-Thérèse, femme de Louis XIV. Ce poëte courtisan avait été chargé de la composition de plusieurs divertissements et de morceaux de circonstance que Lully avait mis en musique. Comme beaucoup d'autres, il fut victime de sa fourberie. Sa position à la cour lui avait fait voir les ressorts secrets mis en usage par le musicien pour accroître sa fortune et pour obtenir des honneurs; mais la crainte que lui inspiraient son crédit et sa méchanceté lui avait fait garder le silence tant que Lully avait vécu. Rendu plus hardi par la mort du compositeur, et choqué des honneurs qu'on rendait à sa mémoire, il voulut, en rendant hommage aux talents de l'artiste, faire justice de sa personne. Son dessein fut réalisé dans un écrit intitulé : *Lettre de Clément Marot à Monsieur de***, touchant ce qui s'est passé à l'arrivée de Jean-Baptiste Lully aux Champs-Élysées* (1). Le portrait qu'il fait de sa personne n'est pas séduisant; mais il paraît avoir été exact. « Sur une espèce « de brancard (dit-il), composé grossièrement « de plusieurs branches de laurier, paraît, porté « par douze satyres, un petit homme d'assez mau- « vaise mine et d'un extérieur fort négligé. De « petits yeux bordés de rouge, qu'on voyait à « peine (2), brillaient d'un feu sombre qui mar- « quait tout ensemble beaucoup d'esprit et beau- « coup de malice; un caractère de plaisanterie « était répandu sur son visage, et certain air « d'inquiétude régnait dans toute sa personne. » Sénecé fait ensuite un tableau sévère des vices de Lully, et le représente comme un homme de mœurs infâmes (3), d'une âme noire et d'une avarice sordide.

Ce célèbre musicien avait épousé Madeleine Lambert, fille unique de ce Lambert dont parle Boileau dans sa troisième satire. Celui-ci avait donné une dot de 20,000 francs à sa fille. Le mariage se fit à la paroisse Saint-Eustache, le 24 juillet 1662. Jamais union ne fut mieux assortie, car si Lully était habile à se procurer des richesses, sa femme savait les faire fructifier par l'ordre et par l'économie qui régnait dans sa maison. Lully ne s'était réservé pour ses menus plaisirs que le prix de la vente de ses ouvrages, qui s'élevait annuellement à sept ou huit mille francs. Outre le produit de l'Opéra et le revenu

(1) La première édition de cette Lettre parut à Cologne, in-12, 1688; il en a été fait une réimpression à Lyon, 1825, in-8° de 59 pages.

(2) Lully avait en effet la vue fort basse.

(3) L'accusation qui concerne ses mœurs a été reproduite à l'occasion du somptueux tombeau qu'on lui avait élevé dans l'église des Petits-Pères. Ce tombeau fut gravé; parmi les vers assez mauvais qu'on avait placés au bas de l'estampe, on lisait ceux-ci :

Pourquoi, par un faste nouveau,
Nous rappeler la scandaleuse histoire
D'un libertin, indigne de mémoire,
Peut-être même indigne du tombeau?
Venez, ô Mort! faites descendre
Sur ce buste honteux votre fatal rideau;
Et ne montrez que le flambeau
Qui devrait pour jamais l'avoir réduit en cendre.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de ses emplois à la cour, il jouissait de 7,000 livres de rente sur les aides et gabelles, qu'il tenait de la munificence du roi. De plus, il avait fait bâtir la maison qui existe encore au coin des rues Neuve-des-Petits-Champs et Sainte-Anne, sur laquelle on voit des attributs de musique; une maison rue des Moulins, appelée alors *rue Royale*, et deux autres, rue de la Ville-l'Évêque (1). De son mariage il eut six enfants, trois filles et trois garçons (2). Deux de ses fils ont suivi la même carrière que lui, mais avec moins de gloire.

Parmi les productions du génie de ce musicien célèbre, on trouve une multitude de symphonies, de trios et d'airs de violon, de morceaux de circonstance, de divertissements et de danses. Une de ses premières compositions de cette espèce fut la suite d'airs de danse qu'il ajouta à la partition du *Xercès* de Cavalli, pour une représentation qui en fut donnée à la cour. Bien que cet ouvrage n'eût pas alors de succès, Lully en comprit le mérite, et Cavalli devint un de ses modèles. On lui doit aussi plusieurs grandes compositions pour l'église; entre autres un *Te Deum*, un *Exaudiat*, le psaume *Plaudite gentes*, le *Veni Creator*, un *Jubilate*, un *Miserere*, un *De profundis* et un *Libera*. Il ne réussissait pas moins bien dans ce genre qu'au théâtre, et n'y produisait pas moins d'effet. Mme de Sévigné, en parlant de la pompe funèbre du chancelier Seguier (lettre du 6 mai 1672), s'exprime ainsi sur la musique de Lully : « Pour la musique, c'est une chose « qu'on ne peut expliquer. Baptiste avait fait un « dernier effort de toute la musique du roi. Ce « beau *Miserere* y était encore augmenté. Il y « eut un *Libera* où tous les yeux étaient pleins « de larmes : je ne crois point qu'il y ait une « autre musique dans le ciel. » Perne possédait en manuscrit une messe de Lully à quatre voix sans accompagnement; elle est aujourd'hui dans ma bibliothèque : c'est un ouvrage de peu de valeur. La collection des motets de Lully, en partition, copiée pour le comte de Toulouse par Philidor aîné, forme cinq volumes in-fol. Les Motets à 2 chœurs composés pour la chapelle du roi ont été publiés à Paris, par Christophe Ballard, en 1684, in-4° obl.

Les titres des ballets, divertissements et comédies pour lesquels Lully a écrit de la musique et qu'on a retenus, sont les suivants : 1° *Alcidiane*, à Saint-Germain. — 2° Airs de ballets de *Xercès*, opéra italien de Cavalli, représenté dans la grande galerie du Louvre, le 22 novembre 1660. — 3° Le ballet de *La Raillerie*. — 4° Celui de *L'Impatience*. — 5° *Hercule amoureux*, idem. — 6° *Les sept Planètes*, idem. — 7° *L'Amour malade*, comédie. — 8° *La Noce au village*, ballet. — 9° *Le Ballet des Arts*. — 10° *Les Amours déguisés*, idem. — 11° *La Princesse d'Élide*, comédie-ballet. — 12° *Cariselli*, ballet pour Fontainebleau. — 13° *Le Mariage forcé*, comédie de Molière. — 14° *La Naissance de Vénus*, divertissement. — 15° *Le Ballet des Gardes*. — 16° *Le Ballet de Créqui*. — 17° *Le Ballet des Muses*. — 18° *La Fête de Versailles*, avec Molière. — 19° *Le Ballet de Flore*. — 20° *L'Amour médecin*, comédie de Molière. — 21° *Monsieur de Pourceaugnac*, idem. — 22° *Le Ballet de Chambord, ou le Bourgeois gentilhomme*, idem. — 23° *Le Ballet des Nations*, suite du *Bourgeois gentilhomme*. — 24° *Les Jeux Pythiens*, ballet. — 25° Airs de danse de *Psyché*, tragédie-ballet. — 26° Entr'actes d'*Œdipe*, tragédie de Corneille, pour une représentation donnée à Versailles, en 1659.

Lully doit sa gloire la plus solide à ses opéras. Le premier, intitulé : *Les Fêtes de l'Amour et de Bacchus*, fut représenté en 1672: ce n'était qu'une sorte de pasticlie composé de fragments de divers morceaux écrits précédemment par lui pour des comédies ou des ballets; mais dans l'année suivante parut *Cadmus*, tragédie lyrique en cinq actes, poésie de Quinault,

(1) Par l'inventaire des biens de Lully, fait après sa mort, le 3 avril 1687 et jours suivants, son argenterie est estimée 16,707 livres; ses joyaux et pierreries, 13,000 livres; ses deniers comptants, 250,000 livres; le mobilier de l'Opéra, 11,000 livres, et la salle 80,000. Par acte du 18 avril 1685, il avait loué sa maison de la rue Royale 1,600 livres par an, et la partie de la maison de la rue Neuve-des-Petits-Champs que sa famille n'occupait pas, 3,600 francs. Sa charge de secrétaire du roi fut vendue par sa veuve, le 3 avril 1687, moyennant le prix de 71,000 livres. Le Cerf de la Vieville de Fresneuse, contemporain de Lully, a dit dans sa *Comparaison de la musique italienne et de la musique française* (2e partie, p. 197) que ce musicien avait laissé dans ses coffres *six cent trente mille livres en or*; tous les biographes ont répété le même fait, et moi-même, je crois avoir dit cela quelque part; mais Beffara, qui m'a fourni les renseignements que je viens de donner, les a vérifiés sur des actes authentiques.

(2) Ces enfants furent : 1° Catherine-Madeleine de Lully, baptisée à l'église Saint-Eustache, le 1er mai 1665. — 2° Louis de Lully (*voyez* son article). — 3° Jean-Baptiste de Lully, né au mois d'août 1668, à qui Louis XIV donna l'abbaye de Saint-Hilaire près de Narbonne, et qui mourut à Saint-Cloud, le 9 juin 1701. — 4° Gabrielle-Hilaire de Lully, née au mois d'octobre 1666, qui épousa Jacques-Dumoulin, dont une fille fut mariée au marquis de Combreux, et dont les descendants sont le marquis et le comte de Dampierre, ainsi que la veuve du général marquis Desnoles, qui fut pair de France et ministre de la guerre. — 5° Jean-Louis de Lully (*voyez* son article). — 6° Marie-Louise de Lully, baptisée à l'église Saint-Roch, le 19 septembre 1668. A l'égard de *Chrétien Lully*, dont parlent Gerber, Choron et Fayolle, il n'a point existé.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

où le génie véritablement dramatique du compositeur s'éleva tout à coup à une grande hauteur. Alors sans interruption se succédèrent *Alceste*, tragédie en cinq actes, 1674; *Thésée*, idem, 1675; *Le Carnaval*, mascarade et entrées; *Atys*, tragédie lyrique en cinq actes, 1676; *Isis*, idem, 1677; *Psyché*, idem, 1678; *Bellérophon*, idem, 1679; *Proserpine*, idem, 1680; *Orphée*, 1680; *Le Triomphe de l'Amour*, ballet en vingt entrées, 1681; *Persée*, tragédie lyrique en cinq actes, 1682; *Phaëton*, idem, 1683; *Amadis*, idem, 1684; *Roland*, idem, 1185; *L'Idylle de la Paix* et *L'Églogue de Versailles*, divertissement, 1685; *Le Temple de la Paix*, ballet en six entrées, 1685; *Armide*, tragédie lyrique en cinq actes, 1686; *Acis et Galatée*, pastorale héroïque en trois actes, 1687. On a aussi attribué à Lully le premier acte d'*Achille et Polixène*, opéra de Colasse, joué en 1677; il paraît certain qu'il en avait écrit quelques morceaux; mais on s'est trompé lorsqu'on a dit que c'était cet ouvrage que son confesseur lui fit brûler.

Si l'on compare le style de Lully à celui des grands musiciens italiens de son temps, on n'y trouvera d'abord rien qui lui appartienne en propre. Les chœurs et le système d'instrumentation rappellent la manière de Carissimi; les airs ne sont évidemment que des copies de ceux de Cavalli; mais le sentiment dramatique qui anime tout cela et qui a longtemps soutenu le succès de ses ouvrages, avait sa source dans l'âme du Florentin. C'est dans ce sentiment que Lully puisa la force d'expression que les hommes exempts de préjugés de temps et d'école estimeront toujours. C'est ce même sentiment qui, malgré le défaut de variété dans les formes, a fait vivre pendant un siècle ses ouvrages, premiers essais de l'art en France. Trente ans après la représentation des premiers opéras de Lully, leur mérite fut attaqué dans un *Parallèle entre les Italiens et les François en ce qui regarde la musique et les opéras* (1); mais l'auteur de cette brochure trouva peu de sympathie parmi ses lecteurs. Cinquante ans après, c'est-à-dire lorsque quatre-vingts années de succès non partagés eurent fatigué l'attention de plusieurs générations pour ces mêmes ouvrages, la renommée de Lully fut mise à une plus rude épreuve par l'arrivée à Paris d'une troupe italienne qui fit entendre quelques compositions de Leo, de Pergolèse et de Marcello de Capoue, bien supérieures aux siennes par l'élégance des formes, les grâces et la variété de la mélodie, mais peut-être moins puissamment dramatiques. Tous les beaux esprits, les hommes dont la parole avait le plus d'autorité, se déclarèrent en faveur de cette musique, si nouvelle à des oreilles françaises, et se persuadèrent que les *psalmodies de Lully*, comme ils les appelaient, ne soutiendraient pas le parallèle. Des multitudes de brochures, à la tête desquelles il faut placer la lettre de Jean-Jacques Rousseau sur la musique française, furent publiées à cette occasion; cependant, malgré le crédit littéraire de ses adversaires, le vieux Lully sortit encore vainqueur de cette lutte. N'oublions pas enfin que le génie de Rameau même fut impuissant à bannir de la scène les œuvres de son prédécesseur, et qu'après un siècle il ne fallut pas moins que les sublimes inspirations de Gluck pour en finir avec cette longue existence. La dernière représentation d'un opéra de Lully (*Thésée*) fut donnée en 1778; il y avait cent trois ans que le même ouvrage avait paru pour la première fois. On joua dans la même année *Armide*, *Iphigénie*, *Orphée*, de Gluck, *Roland*, de Piccinni, et les meilleurs opéras italiens de ce dernier, d'Anfossi et de Paisiello. Tel fut le cortége imposant dont on environna les obsèques musicales du surintendant de la musique de Louis XIV. Que les musiciens de nos jours, dont le dédain accueille d'un sourire de pitié le nom de ce vieux maître, n'oublient pas qu'il y a des beautés réelles dans des œuvres qui jouissent d'une si longue vie, et qui font palpiter les cœurs de plusieurs générations chez une nation sensible et polie. Sans doute il y a trop d'uniformité dans le style de Lully; trop souvent il a fait usage des mêmes rhythmes; les mêmes finales s'y reproduisent trop fréquemment dans les phrases mélodiques, et son instrumentation manque d'effet; mais puisque ces défauts mêmes n'ont pu nuire à ses succès, il faut bien avouer que chez lui les qualités de l'expression ont dû être puissantes, pour en triompher. D'ailleurs, on ne peut apprécier avec justesse le mérite d'un artiste qu'en se plaçant au point de vue de circonstances où il s'est trouvé et en examinant l'influence qu'il a exercée sur ce qui l'entourait; or c'est dans un pareil examen que la valeur de Lully se manifeste tout entière. Tout était nul en France autour de lui, car le récitatif y était inconnu, et l'on n'y avait d'autre genre de mélodie que celui des chansons. Le chant dramatique et les chœurs d'action y étaient des nouveautés inouïes. Ce fut Lully qui créa tout, qui anima tout, qui devint le modèle sur lequel on se formula, et qui donna à l'art une existence qu'il n'avait pas.

(1) Par l'abbé Raguenet; Paris, 1702, in 12.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Les opéras de Lully, en partitions d'orchestre, ont été imprimées en caractères mobiles ; les mêmes partitions réduites pour le chant avec une partie de violon et l'indication des rentrées d'instruments, plus la basse, ont été gravées. Voici l'indication de celles que je connais : 1° *Les Fêtes de l'Amour et de Bacchus*, pastorale, 1re édition imprimée, Paris, 1679 ; 2e idem, ibid., 1717. — 2° *Cadmus*, tragédie lyrique, 1re édition imprimée, Paris, 1679 ; 2e idem, ibid., 1719. — 3° *Alceste*, 1re édition imprimée, Paris, 1678 ; 2e idem, partition gravée, Paris, 1708. — 4° *Thésée*, 1re édition imprimée, Paris, 1678 ; 2e idem, gravée, Paris 1711. — 5° *Le Carnaval*, mascarade, partition imprimée, Paris, 1720. — 6° *Atys*, 1re édition imprimée, Paris, 1679 ; 2e idem, partition gravée, Paris, 1709. — 7° *Isis*, 1re édition imprimée, Paris, 1677 ; 2e idem ; ibid., 1719. — 8° *Psyché*, partition imprimée, Paris, 1720. — 9° *Bellérophon*, 1re édition imprimée, Paris, 1679 ; autre gravée, Paris, 1712. — 10° *Proserpine*, partition imprimée, Paris, 1680 ; 2e idem, ibid., 1707. — 11° *Le Triomphe de l'Amour*, ballet, partition imprimée, Paris, 1681. — 12° *Persée*, 1re édition imprimée, Paris, 1682 ; 2e idem, gravée, Paris, 1710. J'en ai le manuscrit de la main de Colasse et signé par lui. — 13° *Phaéton*, 1re édition imprimée, Paris, 1683 ; 2e idem, gravée, ibid., 1718. — 14° *Amadis*, 1re édition imprimée, Paris, 1684 ; 2e idem, gravée, ibid., 1711. — 15° *Roland*, 1re édition imprimée, Paris, 1685 ; 2e idem, gravée, ibid., 1709. — 16° *Le Temple de la Paix*, ballet ; Paris, 1685, imprimé. — 17° *L'Idylle de la Paix* et *L'Églogue de Versailles*, partition imprimée, Paris, 1685. — 18° *Armide*, première édition imprimée, Paris, 1686 ; 2e idem, gravée, ibid., 1710. — 19° *Acis et Galatée*, partition imprimée, sans date, mais vraisemblablement publiée en 1687. On y trouve le portrait de Lully, gravé par Bonnard.

On a plusieurs biographies de Lully : la première en date a été donnée par Le Cerf de la Vieville de Fresneuse, dans la deuxième partie de la *Comparaison de la musique italienne et de la musique françoise* (p. 182-239), Titon du Tillet en a inséré une autre dans le *Parnasse françois*. Il en existe une mieux faite, sous le titre de *Lulli musicien*, brochure in-8° sans date (1779) et sans nom de lieu (Paris). Cette biographie est l'ouvrage de *François Le Prévost d'Exmes* (1). Sénecé a donné aussi, sous le voile de l'anonyme, une sorte de biographie satirique de Lully dans le pamphlet intitulé : *Lettre de Clément Marot à Monsieur de ***, touchant ce qui s'est passé à l'arrivée de Jean-Baptiste de Lully aux Champs-Élysées*. A Cologne, chez Pierre Marteau, 1688, petit in-12.

LULLY (Louis DE), fils aîné du précédent, né à Paris, le 4 août 1664, eut, après la mort de son frère Jean-Louis, la charge de surintendant et de compositeur de la chambre du roi. Par un acte de cession du privilége de l'Opéra en 1713, on voit qu'il vivait encore ; l'époque précise de sa mort est ignorée. Il écrivit avec son frère Jean-Louis la musique de l'opéra *Zéphire et Flore* (en trois actes), qui fut représenté le 22 mars 1688. En 1690 il donna, avec son frère Jean-Baptiste, *Orphée*, en trois actes, qui eut peu de succès. Trois ans après, il fit représenter *Alcide, ou le Triomphe d'Hercule*, dont il avait composé la musique en collaboration avec Marais. Enfin il donna au mois d'octobre 1695, avec Colasse, le *Ballet des Saisons*, en quatre entrées. Dans le voyage de la cour à Fontainebleau en 1703, il fit exécuter devant le roi une cantate intitulée : *Le Triomphe de la Raison*.

LULLY (Jean-Baptiste DE), deuxième fils du célèbre compositeur, naquit à Paris, au mois d'août 1665. Élève de son père pour la musique, il fit des études littéraires et théologiques au séminaire de Saint-Sulpice. Louis XIV lui donna l'abbaye de Saint-Hilaire, près de Narbonne, ce qui n'empêcha pas qu'il eût une pension sur l'Opéra, après la mort de son père. Il mourut à Saint-Cloud, le 9 juin 1701. Avant d'entrer au séminaire, il avait composé avec son frère Louis la musique d'*Orphée*, opéra en trois actes, qui fut représenté en 1690. On cite aussi de sa composition quelques cantates et des symphonies.

LULLY (Jean-Louis DE), troisième fils de Jean-Baptiste, fut baptisé à l'église de Saint-Roch, le 24 septembre 1667. Désigné pour la survivance des places que son père occupait à la cour, il n'en jouit pas longtemps après le décès de celui-ci, car il mourut à l'âge de vingt et un ans, le 28 décembre 1688, et fut inhumé le lendemain aux Petits-Pères. On ne connaît de sa composition que l'opéra-ballet de *Zéphire et Flore*, qu'il fit avec son frère Louis, et qui fut représenté le 22 mars 1680.

(1) Ainsi nommé parce qu'il était de la petite ville d'Exmes (Orne). Littérateur de mérite, mais peu fortuné, Le Prévost écrivit cette notice pour un recueil de Biographies d'hommes célèbres, que voulait publier une société d'hommes de lettres ; mais cette entreprise ne réussit pas et ne fut pas continuée. Les exemplaires de la Notice sur Lully, tirés à part, sont très-rares. Le Prévost d'Exmes mourut de misère, à l'hôpital de la Charité, en 17.. Il était né le 29 septembre 1729.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

LUMBYE (H. C.), compositeur de danses et chef d'orchestre danois, surnommé *le Strauss du Nord*, est né à Copenhague, vers 1816. Il commença à se faire connaître dans sa patrie vers 1839, et obtint tout d'abord de brillants succès par l'originalité de ses mélodies dansantes, la variété des rhythmes et le brillant de l'instrumentation. En 1841, il établit des concerts de danse à l'hippodrome de Copenhague, avec un orchestre qu'il avait formé et qu'il dirigeait avec talent, à l'imitation de Strauss et de Lanner. Ses compositions, bientôt répandues dans le Nord, en Allemagne, en France, en Angleterre, furent arrangées pour le piano, à deux et à quatre mains, et publiées à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel. En 1845 il se rendit à Paris avec son orchestre, et s'établit dans la salle qui existait alors rue Vivienne : il y fit une vive impression sur l'auditoire des premières soirées ; mais à cette époque il n'y avait d'enthousiasme possible dans cette grande ville que pour les concerts de Musard, quoique sa musique de danse fût bien moins originale et moins piquante que celle du compositeur danois. Lumbye, qui ne pouvait prolonger la lutte, à cause des frais énormes occasionnés par le personnel de son orchestre, prit le parti de retourner en Danemark, où bientôt ses succès eurent réparé ses pertes. En 1846 il visita Berlin, et deux après il se rendit à Hambourg et à Leipsick. Les quadrilles, valses, galops et polkas de cet artiste s'élèvent au nombre de plus de trois cents.

LUMPP (Léopold), organiste et maître de chapelle à la cathédrale de Fribourg-en-Brisgau, est né le 4 janvier 1801, à Baden-Bade, où son père était organiste et directeur de musique. Lumpp père ayant été appelé plus tard à Rastadt, en qualité de professeur de l'école des instituteurs primaires, Léopold fit ses études littéraires au lycée de cette ville, puis à l'université de Fribourg. Pendant qu'il y suivait les cours de théologie, il continua de s'instruire dans la musique, qu'il cultivait depuis son enfance. Après qu'il eut été ordonné prêtre, le 24 mai 1823, à Rothenbourg sur le Necker, il fut envoyé comme vicaire à l'église paroissiale de Rastadt. En 1825, il y fut nommé professeur et second maître de musique de l'école normale. Lors de l'érection de l'archevêché de Fribourg, en 1827, Lumpp y fut appelé comme bénéficier de la cathédrale, et chargé d'enseigner le plain-chant au séminaire ; en même temps il remplissait les fonctions d'organiste. En 1838 il reçut sa nomination de maître de chapelle de la cathédrale. Ses ouvrages sont ceux-ci : 1° *Sammlung der bei Kirchlichen Feierlichkeiten ublichen Choralgesænge für Katolische Geistliche etc.* (Collection de plain-chants à l'usage des solennités de l'église pour le clergé catholique, etc.) ; Fribourg, Herder, 1830. Une deuxième édition a paru sous ce titre : *Der Choralgesangen nach der Cultus der Katholischen Kirche für Geistliche, Cantoren und Organisten* (Manuel du chant de l'église catholique à l'usage des ecclésiastiques, des chantres et des organistes) ; ibid., 1837. — 2° Messes allemandes, à quatre voix, 6 suites ; ibid., 1833. — 3° Huit chants à voix seule, avec accompagnement de piano, deux cahiers ; ibid. 1837. — 4° *Edouard et Julie*, chant alternatif pour ténor et soprano, avec acc. de piano ; ibid., 1838. — 5° Livre de cantiques pour le diocèse de Fribourg, en collaboration avec Gassner (*voy.* ce nom) ; ibid., 1839. — 6° Préludes pour l'orgue, première et deuxième partie ; ibid. — 7° Recueil de préludes et de finales pour l'orgue, suivi de pièces faciles, ibid.

LUND (Jean), pasteur luthérien à Tondern, dans le duché de Schleswig, naquit à Flensbourg, en 1638, et mourut en 1686. On a de lui un livre intitulé : *Alte jüdische Heiligthümer, Gottesdienste und Gewohnheiten des ganzen levitischen Priesterthums* (Antique sanctuaire judaïque, cérémonies et coutumes religieuses de tout le ministère des lévites), dont la deuxième édition, publiée par Mühlius, a paru à Hambourg, en 1738, in-fol. Lund y traite, dans les chapitres 4e et 5e du 4e livre, des instruments et du chant des lévites.

LUND (Daniel), savant suédois, né à Fogdœ, dans la Sudermanie, le 1er août 1666, fut professeur de langues orientales à Abo et à Upsal, puis évêque de Strengnaës. Il mourut le 25 décembre 1747, à l'âge de quatre-vingt-un ans. Parmi les nombreuses dissertations académiques qu'il a publiées, on en trouve une intitulée : *De musica Hebræorum antiqua*, Upsal, 1707, in-8°.

LUND (Chrétien-Ernest), né dans un village près de Glückstadt, en Danemark, le 13 mars 1683, étudia la théologie à Wittenberg ; il fut ensuite professeur au collége de Flensbourg, puis, en 1712, diacre dans la même ville, où il mourut, le 21 janvier 1767. On a de lui une dissertation intitulée : *Oratio de requisitis bonæ cantoris* ; Flensbourg, 1739.

LUNEAU DE BOISJERMAIN (Pierre-Joseph-François), littérateur médiocre, connu par un commentaire sur Racine, est né à Issoudun, en 1732. Après avoir achevé ses études au collége de Bourges, dirigé par les jésuites, il entra dans leur société ; mais bientôt, dégoûté de l'état qu'il avait embrassé, il le quitta, et alla

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

s'établir à Paris, où il se livra d'abord à des spéculations de librairie, qui ne furent point heureuses. Il passa le reste de sa vie dans l'obscurité, et mourut le 25 décembre 1801. Parmi ses écrits, on remarque un *Almanach musical* dont il a paru trois années, en quatre parties, 1781-83, 4 vol. in-12: c'est un recueil fait sans discernement et sans connaissance de l'art.

LUPACCHINO (BERNARDINO), DEL VASTO, compositeur de l'école romaine, dans le seizième siècle, succéda à Paul Aginuccia comme maître de chapelle de Saint-Jean-de-Latran. L'abbé Baini nous apprend, d'après les registres de cette église, que le chapitre lui accorda *six ecus* pour le délivrer de la poursuite de ses créanciers; mais que son congé lui fut donné en 1555, parce qu'il faisait souvent des excès d'intempérance, après avoir terminé son service à l'église. Ce fut Palestrina qui lui succéda dans son emploi. Lupacchino fut un musicien de beaucoup de mérite. Pitoni dit de lui, dans ses notices manuscrites sur les compositeurs, qu'il était excellent maître de chant, et qu'il avait écrit de bons solféges et des *ricercari* à deux voix. On connaît sous son nom : 1° *Madrigali à quattro voci*, lib. I; Venise, Ant. Gardane, 1546. — 2° idem, lib. II; ibid., 1546. — 3° *Madrigali a 5 voci*, lib. I; Venise, 1547, in-4°. Dans une collection publiée à Venise, par Gardane, en 1559, on trouve aussi des madrigaux de ce musicien.

LUPI; LUPUS. Beaucoup de recueils de compositions du seizième siècle renferment des morceaux sous ces noms. On a souvent confondu les artistes qui les ont portés. De nouvelles recherches m'ont permis de débrouiller ce cahos. Ainsi que je l'ai dit dans la première édition de cette Biographie, les désignations sont quelquefois assez claires pour distinguer avec certitude les artistes qui ont porté le nom de *Lupi*; ainsi l'un est appelé *Jean Lupi*; un autre, *Lupus Lupi*; un troisième, *Didier Lupi*, appelé souvent *Didier Lupi second*; enfin, il y a aussi *Manfred Lupi*, compositeur né au commencement du seizième siècle, à Correggio, dans le duché de Modène, et dont le nom de famille était *Lupi Barbarini*. Pour tous, *Lupi* est le nom de famille; *Johannes* ou *Jean*, *Lupus*, *Didier*, *Manfred*, les prénoms. *Jean Lupi* et *Lupus Lupi* étaient Flamands, et leur nom de famille était, sans aucun doute, *Wolf* (Loup), dont la traduction latine est *Lupus*; mais d'après l'usage général des Pays-Bas, les noms de famille flamands ou latins se mettaient au génitif, tandis que les prénoms étaient toujours au nominatif. Il suit de là que *Lupus* est le nom patronymique, car il y a dans le calendrier trois saints du nom de *Loup* (en latin *Lupus*), tous trois évêques. Ainsi *Johannes Lupi* signifie Jean Wolf; *Lupus Lupi*, Loup Wolf. A l'égard de *Didier Lupi*, il était Français, et son nom de famille était *Lupi*; il vécut plus tard que les autres, et ne peut être confondu avec eux. *Manfredi Lupi* était Italien; son nom de famille était *Lupi Barbarini*. La difficulté consiste en ce que, dans les recueils de composition du seizième siècle, on trouve quelquefois *Lupi*, seul, et quelquefois *Lupus*, également seul. Si c'est *Lupi*, il est incertain si le morceau appartient à *Jean Lupi* ou à *Lupus Lupi* si c'est *Lupus*, il est douteux si l'ouvrage est de *Lupus Lupi* ou de *Lupus Hellinc* (voyez HELLINC), qui vécut dans le même temps. Toutefois il est à remarquer que les éditeurs ont pris le soin, en général, de nommer ce dernier par son nom de famille. J'ai distingué, autant qu'il m'a été possible, dans les articles suivants, ce qui appartient à chacun de ces artistes.

LUPI (JEAN), musicien flamand, dont le nom était *Wolf*, fut un des artistes distingués de la première moitié du seizième siècle. On ignore quel fut le lieu de sa naissance et dans quelle école il fit ses études. M. de Coussemaker pense qu'il fut enfant de chœur de la cathédrale de Cambrai, parce qu'il a trouvé le nom *Johannes Lupus* écrit sur la garde d'un manuscrit de la bibliothèque de cette ville, lequel provient du chœur de la cathédrale (1). Bien que la conclusion de ce fait soit un peu forcée, la chose n'est pas impossible. Quoi qu'il en soit, la plus ancienne mention authentique de la position de *Jean Lupi* est celle qui a été découverte par M. Pinchart, chef de section aux archives du royaume de Belgique, dans les comptes de la collégiale de Nivelles. Sa note est conçue en ces termes : « En 1502, Johannes Lupi est rem-« placé en qualité d'organiste du chapitre de Ni-« velles, ou plutôt de l'église collégiale de Sainte-« Gertrude, par Othon *de Pont*. Le motif de son « remplacement n'est pas indiqué. » M. Pinchart conjecture que Jean Lupi a été élève de Jean Tinctoris, qui, dans les dernières années du quinzième siècle, était chanoine de la même collégiale, et peut-être aussi maître des enfants de chœur. A l'égard du motif qui fit abandonner par Jean Lupi sa position d'organiste de l'église de Nivelles, on en trouve l'explication dans les registres de l'église Sainte-Marie d'Anvers, où l'on voit qu'il fut chapelain

(1) *Notice sur les collections musicales de la bibliothèque de Cambrai*, p. 25 et 40.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

chantre de cette collégiale dans la première moitié du seizième siècle, et qu'il mourut en 1547. Les ouvrages de sa composition portant les noms de *Joh.*, ou *Jo.*, ou *J. Lupi*, sont ceux-ci : 1° *Jo. Lupi Musicæ cantiones quæ vulgo Motetti nuncupantur* 8, 6, 5 et 4 *vocum; Parisiis, ex officina Petri Attaingnant et Huberti Jallet*, 1542, in-4° obl. — 2° *Joh. Lupi Muletæ quatuor et quinque vocibus concinendæ; Venetiis, apud Antonium Gardanum*, 1545. Les recueils où l'on trouve des morceaux sous les mêmes noms sont : 1° *Motetti de la Corona, Libro secundo; impressum Forosempronii, per Octavianum Petrutium*, etc., 1519, petit in-4°. Le motet *Postquam consummati sunt*, qui est le cinquième de ce livre, est de Jean Lupi. — 2° *Motetti del Frutto. Liber primus* (sic). *In Venetia, Antonio Gardane*, 1538, petit in-4° obl. On y trouve deux motets de Jean Lupi. — 3° *Fior di Motetti tratti dalli Motetti del Fiore*. In Venetia, per Antonio Gardane, 1539, petit in-4° obl. — 4° *Missarum quinque liber primus, cum quatuor vocibus ex diversis authoribus excellentissimis noviter in unum congestus. Venetiis, apud Hieronymum Scotum*, 1544, petit in-4° obl. On y trouve la messe *Peccata mea* de Jean Lupi. — 5° *Selectissimæ necnon familiarissimæ cantiones ultra centum*, publié par S. Salblinger (*voy.* ce nom). *Augustæ Vindelicorum, Melchior Kriesstein*, 1560, petit in-4° obl. — 6° *Cantiones septem, sex, et quinque vocum*, publié par le même éditeur; ibid., 1545, petit in-4° obl. — 7° *Concentus octo, sex, quinque et quatuor vocum; Augustæ Vindelicorum, Philippus Uhlardus*, 1545. — 8° *Novum et insigne opus musicum, sex, quinque, et quatuor vocum; Noribergæ, arte* Hieronymi Graphæi, 1539, in-4° obl. — 9° *Liber quindecim missarum a præstantissimis musicis compositarum; Noribergæ, apud Jo. Petreium*, 1538, petit in-4° obl. On y trouve, sous le n° VIII, la messe *Hercules dux Ferrariæ*, de Lupi, sur le même chant que celui de la messe de Josquin : cette messe est aussi dans le *Liber decem missarum a præclaris maximi nominis musicis contextus*; publié par Jacques Moderne de Pinguento, à Lyon, 1540, petit in-fol. — 10° *Tomus secundus et tomus tertius psalmorum selectorum quatuor et quinque vocum; Noribergæ, apud Jo. Petreium*, 1539 et 1542, in-4°. — 11° *Selectissimarum Motetarum partim quinque et partim quatuor vocum. Tomus primus*; ibid., 1540. — 12° *Liber primus quinque et viginti musicales quatuor vocum motetos complectitur; Parisiis, apud Petrum Attaingnant*, 1534, petit in-4° obl. — 13° *Liber octavus, XX musicales motetos quatuor, quinque et sex vocum modulos habet, etc.*; ibid., 1534. — 14° *Liber nonus, XXIII Davilicos* (sic) *musicales psalmos habet*; ibid., 1534. — 15° *Liber tertius, et liber quartus cum quatuor vocibus, impressum Lugduni, per Jacobum Modernum de Pinguento. Anno Domini* 1539, in-4° obl. Ces deux recueils sont des collections de motets. — 16° *Quartus liber Motettorum ad quinque et sex voces*; ibid., 1539. — 17° *Chansons à 4 parties, auxquelles sont contenues XXXI nouvelles chansons, convenables tant à la voix qu'aux instruments, livre I*; imprimées à Anvers, par Tylman Susato, 1543. — 18° *Le deuxième livre des chansons à quatre parties*; ibid., 1544. — 19° *Le cinquième livre, contenant XXXII chansons à 5 et 6 parties*: ibid., 1544. — 20° *Le treizième livre, contenant XXVI chansons musicales et nouvelles à 5 parties*; ibid., (sans date). — 21° *Cantiones sacræ, quas vulgo Motetta vocant, ex optimis quibusque hujus ætatis musicis selectæ. Libri quatuor. Ed. Tilemannus Susato. Antverpiæ, apud Tillemannum* (sic) *Susato*, 1546-1547, gr. in-4°. — 22° *Libro llamado Silva de Sirenas, compuesto por el excelente musico Anriquez de Valderavano*, etc. *En Valladolid, per Francisco Fernandez de Cordova, impressor*, gr. in-4°. — Plusieurs messes de Jean Lupi sont contenues dans les anciens volumes manuscrits de la chapelle pontificale, à Rome.

LUPI (Lupus), musicien belge, dont le nom de famille fut *Wolf* et le prénom *Lupus* (Loup), vécut dans la première partie du seizième siècle. La position qu'il occupa n'est pas connue : les recherches patientes de MM. de Burbure et Pinchart, ainsi que les miennes, ne nous ont rien fait découvrir à ce sujet. Hermann Finck en parle avec éloge dans sa *Practica musica*, comme s'il l'avait connu; d'autre part on peut croire qu'il a vécu en Italie, comme beaucoup d'artistes de sa nation à cette époque, car l'abbé Baini, maître de la chapelle pontificale, dit dans une note de son livre sur Palestrina (1) : *Le opere di Lupo Lupi si trovano nella raccolta indicato del* Fiore, *nella raccolta del* Frutto, *et varie se ne conservano inedite nel nostro archivio*. Plusieurs messes à quatre et cinq voix de Lupus Lupi se trouvent dans les volumes des archives de la chapelle pontificale à Rome. Le volume XVI des manuscrits de la bibliothèque royale de Munich, provenant de l'ancienne chapelle ducale, contient un motet à 4 voix de Lupus Lupi, et le volume XLI de la même bibliothèque renferme une messe à

(1) T. II, pag. 389, note 646.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

cinq voix de cet artiste. Les autres recueils qui contiennent de ses compositions sont : 1° *Motetti del Fiore;* Venise, Ant. Gardane, 1552. On y trouve : 1° le motet de ce maître *Panis quem ego dabo.* — 2° *Motetti del Frutto, libro secondo;* Venise, Ant. Gardano, 1544. Le motet *Hierusalem luge*, qui se trouve dans le huitième livre des *Musicales motetos quatuor, quinque, vel sex vocum* (Parisiis, P. Attaingnant, 1543, in-4° obl.) est aussi de lui.

LUPI (Didier), musicien français, vécut dans la seconde moitié du seizième siècle, et paraît avoir été employé dans quelque église de Lyon, ou du moins avoir vécu dans cette ville ; car ses ouvrages y ont été imprimés. Didier Lupi est nommé dans le prologue du quatrième livre de Rabelais, parmi les musiciens français qui eurent de la célébrité vers le milieu du seizième siècle. Les notes de Le Duchat et des autres commentateurs de ce passage ne nous apprennent rien de plus, et les renseignements fournis sur cet artiste par son contemporain Duverdier, dans sa *Bibliothèque*, sont dénués d'intérêt. Il était souvent désigné sous le nom de *Lupi second*, pour le distinguer de *Jean Wolf*, ou *Lupi* d'Anvers, son prédécesseur immédiat (*V.* Lupi (*Jean*). Les ouvrages connus de Didier Lupi sont les suivants : 1° *Chansons spirituelles de Guillaume Guerret mises en musique à quatre parties ;* Lyon, chez Godefroid et Marcellin Beringer frères, 1548, in-4°. Une deuxième édition de cet œuvre a été imprimée à Paris, par Nicolas Duchemin, en 1571, in-4° obl. — 2° *Tiers livre, contenant trente-cinq chansons à 4 parties ;* ibid., 1548, in-4° obl. — 3° *Psalme trente du royal Prophète David, traduits en françois par Giles Daurigny, dit* le Pamphile, *et mis en musique par D. Lupi second ;* Lyon, par Godefroid et Marcellin Beringer frères, 1549, in-4° obl. Dans le deuxième livre du *Recueil des recueils de chansons composées à quatre parties par plusieurs auteurs* (Paris, Adrien Le Roy et Robert Ballard, 1564, in-4°), on trouve deux chansons à 4 voix sous le nom de *Luppi*. Un précieux manuscrit qui a appartenu à la duchesse d'Orléans, mère du roi Louis-Philippe, lequel contenait une nombreuse collection de motets et de chansons à 4 voix, renfermait une très-jolie chanson de Didier Lupi, sur ces paroles : *Reviens vers moi, qui suis tant désolé !*

LUPI (Mario), chanoine et *primicerio* de l'église cathédrale de Bergame, camérier d'honneur du pape Pie VI, naquit à Bergame, d'une famille noble, en 1710. Il fit ses études dans sa ville natale et au collége Cerasoli à Rome. Par ses travaux littéraires il acquit la réputation d'un homme savant. Il mourut dans sa patrie, le 7 novembre 1789. On connaît de lui, en manuscrit, une *Dissertazione intorno al suono.*

LUPI-BARBARINI (Manfred) ; *Voy.* Barbarini (Manfred-Lupi).

LUPOT (Nicolas), luthier distingué, naquit en 1758, à Stuttgard, où son père, Français de naissance, exerçait la même profession. Celui-ci quitta la capitale du Wurtemberg lorsque son fils eut atteint l'âge de neuf ans, et alla se fixer à Orléans. C'est dans l'atelier qu'il y établit que le jeune Lupot étudia les principes de la facture des instruments à archet, et qu'il y acquit des connaissances étendues. En 1794, il s'éloigna d'Orléans, pour aller s'établir à Paris. Aucun luthier de son temps n'avait étudié avec autant de soin les proportions, les qualités des instruments anciens, et ne les connaissait aussi bien. Stradivari était devenu particulièrement son modèle, à cause de la perfection de ses formes : c'est sur les patrons des beaux instruments de cet artiste que Lupot fit lui-même de très-bons violons et des basses estimées. Il prenait quelquefois plaisir à choisir des bois convenables pour la construction d'un quintette complet, composé de deux violons, deux altos et violoncelle, et à donner à ces instruments une analogie parfaite pour la qualité des sons. Quelques amateurs ont eu de ces collections d'instruments, devenues rares aujourd'hui. Lupot excellait aussi dans la restauration des anciens instruments de prix, se bornant à y faire ce qui était nécessaire. Il avait recueilli sur la facture des anciens luthiers et les qualités de leurs instruments un certain nombre d'observations qu'il confia à l'abbé Sibire, et qui servirent de matériaux à celui-ci pour son livre intitulé : *La Chélonomie, ou le parfait luthier*. (*Voy.* Sibire.) Lupot est mort à Paris, le 13 août 1824. Son gendre et son meilleur élève, M. C.-F. Gand, a conservé ses principes dans la construction des instruments à archet.

LUPRANO ou **LURANO** (Philippe de), compositeur de la fin du quinzième siècle, né vraisemblablement dans les États vénitiens, a été un des auteurs de *frottoles* recueillies et imprimées par Petrucci de Fossombrone en neuf livres, depuis 1505 jusqu'en 1508. On trouve des pièces de cet artiste dans les neuf livres.

LUPUS (Édouard), chanoine de la collégiale Sainte-Marie, à Anvers, vers la fin du seizième siècle, a publié dans cette ville un ouvrage cité par Paul Balduanus (*Biblioth. philos.*, p. 182), sous ce titre : *Opuscula musica ;* Anvers, 1602, in-4°. Foppens ne parle pas de cet écrivain dans sa *Bibliotheca belgica.*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

LURIN (J.-M.), avocat à la cour royale de Lyon, littérateur et amateur de musique, est auteur d'un bon livre intitulé : *Éléments du rhythme dans la versification et la prose françaises ;* Lyon, Bauchu, et Paris, Gaume frères, 1850, 1 vol. in-8°. M. Lurin est, après le littérateur français Fr.-B. Hoffmann, et Castil-Blaze, le premier qui se soit occupé en France d'une manière sérieuse du rhythme de la versification dans ses rapports avec la musique. « Après des erreurs nombreuses, dit-il (Preface, « p. 5), de longs et pénibles tâtonnements, je par- « vins, en m'appuyant toujours sur les principes « de la musique, en feuilletant sans cesse les « poëtes et les musiciens, à construire une théo- « rie complète du rhythme de la versification et « de la prose françaises. » On ne peut faire à M. Lurin d'autre reproche que celui de s'être trop occupé de la versification dans l'antiquité, où le mètre était en continuel conflit avec le rhythme musical et souvent l'absorbait; mais dans la partie qui concerne spécialement les formes de la versification française, quant à la symétrie rhythmique, on trouve de très-bonnes observations. Au reste, le même sujet a été traité récemment d'une manière bien plus profonde et plus complète par M. Van Hasselt, inspecteur général de l'enseignement en Belgique, dont le travail, lorsqu'il sera publié, résoudra tous les problèmes de l'accord de la poésie et de la musique, dans la versification lyrique.

LUSCINIUS (Othman), dont le nom allemand était NACHTGALL (Rossignol), naquit à Strasbourg, en 1487. Après avoir fait ses études dans cette ville, à Paris, à Louvain, à Padoue et à Vienne, il retourna dans sa patrie en 1514. Pendant son séjour à Vienne, il avait reçu des leçons de musique de Hoffhaimer, organiste de l'empereur, à qui il a accordé de grands éloges dans un de ses ouvrages. Lui-même y fit des cours de cette science, et eut un grand nombre d'élèves. Il remplit ensuite les fonctions de prédicateur à l'église de Saint-Maurice d'Augsbourg, et de lecteur de littérature grecque chez les Bénédictins de Saint-Ulrich et Afra. Le goût de la littérature et des arts le ramena en Italie en 1517, et on le retrouve à Rome en 1520. Il y a ici quelque embarras dans les dates; car on voit dans l'*Essai sur l'histoire de la musique en Alsace, et particulièrement à Strasbourg*, de M. Lobstein (1), que le 8 août 1517 Othmar Luscinius fut nommé organiste de l'église Saint-Thomas, par le chapitre de cette collégiale. Suivant M. Lobstein il ne quitta cette position, et ne s'éloigna de Strasbourg, pour aller à Augsbourg, qu'en 1523. Lui-même nous apprend qu'il a fait de longs voyages ; qu'il a demeuré quelque temps en Turquie, puis qu'il a parcouru presque toute l'Europe et une partie de l'Asie; enfin, qu'il a fait un long séjour en Hongrie et dans la Transylvanie. De retour à Strasbourg, il y fut pourvu d'un canonicat à l'église de Saint-Étienne, en 1522. Ami des Fugger, riches banquiers d'Augsbourg, il obtint aussi par leur crédit un bénéfice, qu'il abandonna en 1526 pour se retirer à Bâle, où il eut l'emploi de prédicateur; mais les progrès de la réforme l'obligèrent à s'éloigner de cette ville, et il se retira à Fribourg en Brisgau, où il partagea l'appartement d'Érasme. Son caractère difficile et les sarcasmes qu'il lançait souvent contre ses meilleurs amis le brouillèrent bientôt avec cet homme illustre. Il retourna à Strasbourg, où l'on croit qu'il mourut, en 1535, mais certainement à tort, car l'épître dédicatoire de sa *Musurgia* est datée de Strasbourg, 1536. On a de Luscinius de bonnes éditions grecques et latines de quelques-uns des auteurs classiques, et deux livres sur la musique. Le premier de ceux-ci a pour titre : *Institutiones musicæ a nemine unquam prius pari facilitate tentatæ*, Strasbourg, 1515, in-4°. C'est dans la préface de ce petit ouvrage que Luscinius nous apprend qu'il a enseigné la musique à Vienne, avec succès. Le second livre que nous lui devons sur la musique est intitulé : *Musurgia, seu praxis musicæ, illius primo quæ instrumentis agitur certa ratio, ab Ottomaro Luscinio, Argentino, duobus absoluta. Ejusdem de concentus polyphoni, id est ex plurifariis vocibus compositi, canonibus, libri totidem ;* Strasbourg, 1536, in-4° oblong de 102 pages. Une deuxième édition du même livre a été publiée également à Strasbourg, en 1542, in-4° obl. L'une et l'autre sont rares; cependant elles ne sont pas introuvables, comme l'a cru Gerber, car j'en connais des exemplaires dans beaucoup de grandes bibliothèques, et moi-même j'en possède des deux éditions. La *Musurgia* de Luscinius offre beaucoup d'intérêt par les figures et les descriptions de la plupart des instruments en usage à la fin du quinzième siècle, et au commencement du seizième. Il a fait beaucoup d'emprunts pour son livre à l'ouvrage de Sébastien Wirdung (*voy.* ce nom), et même il l'a copié quelquefois littéralement.

LUSIGNANI (Vincenzo), fut connu généralement sous le nom de *Vincenzo da Modena*, parce qu'il était né à Modène. Il est cité sous son nom véritable dans le catalogue des artistes illustres de cette ville, lequel est annexé à la Chronique manuscrite de Lancilotto. On y voit que

(1) *Beitræge zur Geschichte der Musik im Elsass und besonders in Strasbourg*, p. 38.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Vincent Lusignani ou Lusignano était un organiste excellent, au service du pape Léon X, et qu'il jouissait d'un traitement considérable (1). Lucas Gaurico fournit des renseignements précis sur cet artiste, dans son traité d'astrologie. Il nous apprend qu'il était né le 23 février 1469; qu'il surpassait tous ses contemporains dans le jeu de l'orgue et du clavecin, et qu'avec ses longs doigts il touchait ces instruments avec autant de vélocité que de douceur. Le traitement que lui accordait le pape Léon X était, dit-il, de *sept cents écus d'or*, somme énorme pour ce temps et qui paraît exagérée. De plus, il recevait des aliments pour lui et son serviteur. Enfin, on voit dans le même passage que Vincent enseigna à son neveu Jules (*voy.* SEGNI) l'art de jouer de l'orgue et des autres instruments à clavier (2).

Jérome Pasio ajoute à ces renseignements, dans sa chronique, imprimée en 1525, que Vincent de Modène avait été d'abord au service d'un royal patron, qu'il nomme Frédéric (3); puis, qu'il passa à celui de Léon X, devenu pape en 1513, et qu'enfin il était mort au moment où écrivait le chroniqueur (4). Aucune composition de Lusignani n'est parvenue jusqu'à nous, ou du moins n'est connue jusqu'à ce jour.

LUSITANO (VINCENT), musicien du seizième siècle, né à Olivença, en Portugal, vivait à Rome en 1551. Il y a lieu de croire que le nom sous lequel il est connu n'était pas celui de sa famille, mais plutôt une désignation de sa nation, parce qu'il était Portugais (*Lusitano*) de naissance; au surplus, je n'ai aucun renseignement à cet égard, et mon opinion n'a que la valeur d'une simple conjecture. Forkel l'appelle *Vicente*, d'après Machado; mais *Vicente* ou *Vincenzo* ne sont évidemment que le prénom. Une discussion s'était élevée entre ce musicien et D. Nicolas Vicentino (*voy.* ce nom) sur ce que celui-ci prétendait qu'aucun musicien compositeur ne savait en quel genre était la musique qu'il écrivait; ce qu'il offrait de prouver. V. Lusitano soutenait, au contraire, que tout bon musicien connaissait le genre de la musique qu'il écrivait ou qu'il chantait. Le pari fut de deux écus d'or, et les adversaires choisirent Barthélomé Escohedo et Ghiselin Dankerts, chantres pontificaux, pour juges de leur différend. Après avoir remis par écrit leurs propositions aux arbitres, ils plaidèrent tous deux en faveur de leur opinion, le 7 juin 1551, dans la chapelle du Vatican, en présence de tous les chantres de la chapelle pontificale, et de plusieurs personnages éminents. Vincentino fut condamné à payer les deux écus, et les juges déclarèrent que Vincent Lusitano avait prouvé qu'il entendait bien en quel genre était la musique qu'on exécutait communément. Arteaga, qui a parlé de cette discussion dans ses *Rivoluzioni del teatro musicale italiano* (t. 1, pag. 222), n'a pas compris l'état de la question. M. l'abbé Baini rapporte en détail toute cette affaire (*Memor. istor.-crit. della vita e delle opere de Giov. Pierl. da Palestrina*, t. 1, n° 424), d'après des pièces authentiques et originales qui existent dans la chapelle pontificale. On a de V. Lusitano un petit traité de musique intitulé : *Introduttione, facilissima e novissima, di canto fermo, figurato, contraponto semplice, et inconcerto, con regole generali per far fughe differenti sopra il canto fermo a 2, 3 e 4 voci, e compositioni, proportioni, generi dialonico, cromatico, enarmonico*; Rome, Antoine Blado, 1553, in-4° de 86 pages, avec le portrait de l'auteur. Il y a une deuxième édition : *In Venetia, appresso Francesco Marcolini*, 1558, in-4° de 23 feuillets doubles et une troisième imprimée à Venise, en 1561, chez Fr. Rampazetto. Tout ce qui concerne les fugues, ou plutôt les imitations et les genres, dans ce petit écrit, depuis la page 17 jusqu'à la page 23, de la deuxième édition, est digne d'intérêt et contient de fort bonnes observations qu'on chercherait vainement dans d'autres ouvrages. Une traduction portugaise du livre de Lusitano, par Bernard de Fonseca, a été publiée à Lisbonne, en 1603.

LUSTIG (JACQUES-GUILLAUME), organiste à l'église Saint-Martin de Groningue, naquit à Hambourg, le 20 septembre 1706. Élève de son père, organiste de l'église Saint-Michel dans cette ville, il fit de si rapides progrès, qu'à l'âge de dix ans il pouvait déjà remplacer son maître dans ses fonctions, et lorsque celui-ci mourut il obtint sa place, quoiqu'il ne fût âgé que de

(1) M. Vicenzo Lusignano, organista dignissimo, che già stè con la Santita di Papa Leon X, con buonissima provigione per suonare.

(2) Vincentius Mutinensis organista clarissimus : In pulsandis Organicis instrumentis et cymbalis erat pro cæteris eminentissimus, cum digitis longis et mucidentis velocissimus atque dulcissimus. Habebat pro salario quotannis a Leone X aureos 700, et sportulum pro ipso et famulo : educit Julium, ejus nepotem, in pulsandis etiam organis orphicum. Anno 1469. Mense Februario, die 23, h. 5, m. 50. (*Tract. astrolog nativ.* p. 35.)

(3) Peut-être Frédéric III, dit *le Sage*, duc de Saxe, qui commença à régner en 1486. Ce prince aima beaucoup les sciences et les arts, fonda l'université de Wittenberg, en 1502, mais se sépara plus tard de l'Église catholique en devenant le protecteur de Luther.

(4) Da Modena Vincenzo almo organista,
Morto Federico suo real Padrone,
Sonò poi in Roma al decimo Leone :
Horsona col propheta Citharista.
(*Cron.*, p. 48.)

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

seize ans. Il étudia alors la théorie de la musique et la composition, sous la direction de Mattheson, et apprit de Telemann tout ce qui concernait la pratique de l'art. La fréquentation des théâtres et des concerts forma son goût. L'illustre J.-S. Bach, qu'il eut occasion d'entendre, devint son modèle pour l'orgue. En 1728, il concourut à Groningue pour la place d'organiste de Saint-Martin, et l'obtint. Six ans après, il fit un voyage à Londres, pour entendre les opéras de Hændel et les célèbres chanteurs italiens de cette époque. De retour à Groningue, quelques mois après, il ne s'en est plus éloigné. Lorsque Burney visita cette ville en 1772, Lustig y remplissait encore ses fonctions d'organiste avec talent, quoiqu'il fût âgé de soixante-six ans. Il y avait alors quarante-quatre années qu'il occupait sa place d'organiste. On n'a plus eu de renseignements sur cet artiste après la publication du voyage musical de Burney; on sait seulement qu'il vivait encore en 1776, car il donna dans cette année une traduction des voyages musicaux de Burney. Il avait alors soixante-dix ans. Lustig a publié de sa composition : 1° Six sonates pour le clavecin, gravées à Amsterdam. — 2° Suite aux amusements de musique de Mahaut, consistant en vingt ariettes spirituelles et dix mondaines. Mais c'est surtout comme écrivain sur la musique qu'il s'est fait connaître avantageusement. Parmi ses travaux en ce genre, on remarque : 1° *Inleyding tot de musikkunde, uit klaare onweder-spreekelyke gronden, de innerlyke geschapenheit, de oorzaken van de zonderbaare uitwerkselen, etc.* (Introduction à la connaissance de la musique); Groningue, 1751, in-8°. Il y a une deuxième édition perfectionnée de ce livre; Groningue, 1771, in-8°. Dans le catalogue de la bibliothèque Van Hulthem, on en indique (n° 9800) une édition d'Amsterdam, 1758; mais j'ai vérifié l'exemplaire : c'est la première édition dont on a changé le frontispice. Ce traité est purement théorique : Lustig y fait preuve de savoir et de philosophie. — 2° *Muzykaale spraakkonst, of Duidelyke aanwyzing en verklaaring van allerhande weetenswaardige dingen, die in de geheele musykaale praktyk tot eenen grondslag konnen verstrekken.* (Grammaire musicale, ou instruction et explication claire de toutes les choses dignes d'être sues, et qui peuvent servir de base à toute la pratique de la musique); Amsterdam, Olofsen, 1754, in-8° — 3° *Twaalf redeneeringen over nuttige musykaale onderwerpen, verhandelende :* 1° *Algemeene beginselen, etc.* (Douze arguments sur des sujets de musique fort utiles, contenant : 1° Principes généraux, — 2° Le vrai rapport des notes *ut, ré, mi,* etc., — 3° et 4° Les tons fondamentaux des psaumes, — 5° Le bon emploi de la musique de chant, — 6° L'origine de l'art du chant, — 7° L'essence de la musique, — 8° Le goût musical, — 9° La poésie musicale, — 10° Un nouveau système des intervalles, — 11° et 12° L'harmonie musicale et un traité complet des chants de l'église, enrichis de quelques suppléments qui font comprendre l'état actuel de la musique (avec 20 planches); Amsterdam, Olofsen, sans date (1756), in-8° de 699 pag. avec une table générale. Cet ouvrage a paru sous la forme d'un journal, en 12 numéros, de mois en mois. Il est écrit en dialogues, et renferme des choses fort bonnes et très-curieuses. Dans le numéro 10 on trouve la description du piano de Bartholomé Cristofali, avec la figure du mécanisme, traduite de l'italien, de Maffei.

Lustig a aussi traduit en hollandais plusieurs bons ouvrages relatifs à la musique, et les a enrichis de notes savantes et érudites, entre autres : 1° L'essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte par Quantz, sous ce titre : *Grondig onderwys der dwarsfluit*, etc., Amsterdam, 1754, in-4°, — 2° La *Musico-Theologia* de J.-M. Schmidt, intitulée : *Musico-Theologia, of stigtelyke toepassing van muskaale waarheden;* Amsterdam, Olofsen, sans date (1756), in-12 de 961 pages et 3 tables des passages de l'écriture, des auteurs et des matières. — 3° *L'Organum Gruningense redivivum*, de Werkmeister, etc. — 4° L'introduction à l'art de jouer du clavecin, de Marpurg, sous ce titre *; Aanleiding tot het clavierspielen;* Amsterdam, Olofsen, 1760, in-4°. — 5° La méthode de violon de Wodiczka (*voyez* ce nom), intitulée : *Korte Instructie voor de viool*, etc. ; Amsterdam, Olofsen, 1757. — 6° La méthode de flûte de Mahaut. — 7° Les voyages musicaux de Burney, sous ce titre : *Dagboek van zyne muzikaale reize door Frankryk, Italien en Duitschland;* Groningue, 1770, in-8°. — On a aussi de Lustig des notices sur 146 musiciens, insérées dans le deuxième volume des lettres critiques de Marpurg; le plus grand nombre est sans intérêt, mais il y en a quelques-unes qui fournissent des renseignements utiles, particulièrement sur des artistes hollandais.

LUTGERT (F.-H.), musicien à Hambourg, vivait à la fin du dix-huitième siècle. Il a fait graver de sa composition : 1° Douze chansons allemandes, avec accompagnement de piano; Hambourg, 1797. — 2° Six variations sur l'air : *Contre les chagrins de la vie* pour piano, op. 2; ibid., 1798. — 3° Journal de la musique de piano extrait des meilleurs opéras allemands et frau-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

çais ; Hambourg, Meyer. — 4° Huit variations pour le piano sur un air allemand ; ibid., 1801.

LUTHER (MARTIN), célèbre réformateur, naquit le 10 novembre 1484, à Eisleben, dans le comté de Mansfeld, en Saxe. Il commença ses études à Mansfeld, les continua à Eisenach, et alla les terminer à Erfurt, où il fut gradué maître de philosophie en 1505. Il se destinait alors au barreau; mais la mort funeste d'un ami tué à ses côtés, par un coup de tonnerre, frappa son imagination d'une terreur qui le conduisit à s'enfermer au couvent des Augustins d'Erfurt. Il y fit profession, et bientôt il s'y distingua par son éloquence et son savoir L'histoire des circonstances et des motifs qui le conduisirent à sa doctrine de la réformation n'appartient pas à cet ouvrage : on la trouve dans tous les dictionnaires biographiques. Luther mourut à Eisleben, le 18 février 1546. Il fut inhumé avec pompe dans l'église du château de Wittenberg.

Luther n'était pas seulement théologien; il cultivait aussi avec succès la poésie et la musique. La nature l'avait doué d'une belle voix et d'un goût passionné pour le chant et pour l'harmonie. Encore enfant, il apprit les éléments de l'art au collége de Mansfeld; à Magdebourg, il continua ses études musicales, et à Eisenach il fut admis au chœur de l'église. Il a laissé des témoignages non équivoques de son amour pour la musique dans deux lettres, dont la première, adressée au compositeur Louis Senfel (*voy.* ce nom), est datée de Cobourg, le 4 octobre 1530 (1), et dont l'autre, intitulée *Encomium musices*, a été écrite à Wittenberg, en 1538 (2). « La musique (dit-il) gouverne le « monde; elle rend les hommes meilleurs; elle « adoucit leurs mœurs. La musique est le meil- « leur soutien des affligés; elle rafraîchit l'âme « et la rend à la félicité. On ne peut mettre en « doute (ajoute-t-il dans un autre endroit) que « les esprits sensibles à la musique ne renfer- « ment le germe de toutes les vertus; mais ceux « qu'elle ne peut toucher, je ne puis mieux les « comparer qu'à des morceaux de bois ou de « pierre. La jeunesse doit être élevée dans cet « art divin, qui rend les hommes meilleurs; « enfin la musique est nécessaire dans les écoles, « et je ne considère pas comme un instituteur « celui qui ne sait pas chanter. »

Bien qu'il ne fût pas un savant musicien, Luther possédait des connaissances assez étendues dans la musique pour cultiver cet art avec fruit. Non-seulement il était en état de chanter des chorals à première vue, mais il pouvait lire avec facilité toute espèce de musique. Il consacrait à cet art toutes les soirées qu'il passait au milieu de ses enfants et de ses amis. Ils chantaient alors de beaux motets de Senfel, de Josquin et d'autres grands maîtres : Luther faisait venir, pour les exécuter, des musiciens exercés, et organisait chez lui de petits concerts.

« A moins de se montrer injuste (dit le pasteur « Rambach, dans son excellent livre intitulé : « *De l'influence de D. Martin Luther sur le « chant d'église* (1), on est forcé d'avouer que « personne n'était plus apte que Luther à orga- « niser noblement et d'une manière utile le chant « religieux et le service divin. Réunissant l'i- « magination à la sensibilité, la persévérance à « l'amour du peuple, le goût et la connaissance « théorique et pratique du chant à beaucoup « d'autres qualités qui se rencontrent rarement « ensemble, il était plus capable qu'aucun autre « de faire pour le chant d'église ce qu'il fit en « effet. »

Dans sa liturgie, il insiste sur la nécessité de retrancher les antiennes et cantiques de la Vierge, l'offertoire, les chants de vigile et de la messe des morts, qu'il considérait comme contraires à l'esprit évangélique. Les proses furent aussi supprimées par lui; il les estimait peu, et les considérait comme ne faisant point essentiellement partie du culte. En général, il ne conserva des anciennes pièces de chant que ce qui contenait des louanges de l'Éternel et l'expression de la reconnaissance pour ses bienfaits.

Luther ne fit pas disparaître absolument les chants latins de l'office divin, il n'approuvait même pas ceux qui le firent; mais, en beaucoup d'endroits il remplaça par de simples chorals en langue vulgaire, en faveur du peuple, des pièces plus longues et plus difficiles. Au reste il n'y eut point en cela d'innovation; car Mélanchthon a fort bien remarqué, dans son *Apologie de la Confession d'Augsbourg*, que l'usage

(1) Elle a été publiée dans la collection des lettres de Luther, par François Rudee, p. 213. Forkel l'a donnée aussi dans son almanach musical pour l'année 1784, 167 et suiv.

(2) On trouve cette lettre dans ses œuvres, t. VIII, p. 140 de l'édition de Jena. Werkmeister l'a insérée dans son livre : *Würde, Gebrauch und Misbrauch der edlen Musikkunst*, 1691, in-4°, p. 36. Enfin on la trouve dans la bibliothèque musicale de Mizler, t. II, p. 50; dans le livre de Winter intitulé *De cura principum et magistratuum piorum in tuendo et conservando cantu ecclesiatico*; et dans le petit volume de M. F.-A. Beeck, qui a pour titre : *Dr. Martin Luther's Gedanken ueber Musik* (Opinions de Martin Luther concernant la musique), p. XXI. J. C. S. Kiefhaber a aussi publié la lettre à Senfel, avec des notes, à Munich, en 1817. (*Voyez* KIEFHABER.)

(1) *Ueber Dr. Luther Verdienste um den Kirchengesang*, etc.; Hambourg, 1813.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

du chant allemand par le peuple, dans le culte, est fort ancien. M. Henri Hoffmann a prouvé, dans son intéressante *Histoire des chants d'église jusqu'au temps de Luther* (1), que ces chants existaient avant le douzième siècle, et en a rapporté des exemples.

Convaincu de la nécessité d'une réforme dans le chant d'église, et voulant surtout lui donner une assez grande simplicité pour que le peuple pût lui-même chanter les psaumes et les cantiques dans l'office divin, il choisit dans les anciennes mélodies religieuses du culte catholique celles qui répondaient à ses vues, et composa lui-même d'autres chants, devenus des modèles qu'on a imités depuis lors. Les chants anciens qu'il conserva sont ceux des hymnes qu'il traduisit du latin; ainsi la mélodie du cantique *Der du bist drei in Ewigkeit*, etc., est la même que celle de *O beata lux trinitas;* celles de *Christum Wir sollen loben schœn*, et de *Komm, Gott schœpfer, heiliger Geist*, sont les mêmes que celles de *Veni Creator spiritus*, et de *Orius cardine*. A l'égard des hymnes *Veni Redemptor* (*nun Komm der heiden Heiland*) et *Te Deum laudamus* (*Herr Gott, dich loben Wir*), Luther y fit de notables changements. Les chants composés par Luther se divisent en deux classes : 1° ceux des traductions en prose de la Bible; — 2° ceux des cantiques versifiés. Les premiers se distinguent par une mélodie simple, plusieurs syllabes étant placées sur la même intonation, ce qui leur donne de l'analogie avec l'ancienne psalmodie. Des modulations plus variées, plus fortes, plus expressives, caractérisent au contraire la seconde classe. Parmi les chants de la première classe, on remarque particulièrement ceux que Luther composa à Wittenberg, pour la messe allemande, et qu'il publia d'abord dans sa liturgie, en 1516, puis dans sa *Formula missæ et communionis pro ecclesia* (Wittenberg, 1523, 2 vol. in-4°). Les principaux sont : 1° deux chants différents pour l'épître; — 2° celui de l'évangile; — 3° le *Pater* (*Vater unser*). A l'égard des cantiques de Zacharie, de Siméon, de Marie, et des litanies allemandes, attribués à Luther, il n'est pas certain qu'ils lui appartiennent. L'épître et l'évangile ne se chantent plus; on les récite simplement. Les autres chants ont été conservés dans la partie de l'Allemagne où les formes de la messe et l'usage de la musique pendant l'office divin existent encore.

La seconde classe des compositions est plus intéressante, et par elle-même, et parce qu'elle est encore en usage dans les temples de l'Allemagne protestante. On n'est pas d'accord sur le nombre de cantiques dont les mélodies lui appartiennent. Turk n'en compte que seize dans son livre *Des principaux devoirs d'un organiste* (1); d'autres le portent jusqu'à vingt, et même davantage. Mais il en est plusieurs qu'on lui a attribués, et qui ne sont point de lui : tels sont les cantiques *Mensch, willst du leben*, etc.; *Dies sind die heil'gen*, etc. N'oublions pas que lui-même dit dans la préface de sa liturgie, publiée en 1557 : « L'hymne *Nu « last uns den Lieb begraben*, qu'on chante « aux funérailles, porte mon nom, mais elle « n'est pas de moi. Si je la renie, ce n'est pas « que je ne la trouve excellente; mais elle « est de Jean Weiss, et je ne veux pas « m'approprier son ouvrage. » Suivant les meilleures autorités et les livres de mélodies chorales publiés vers le milieu du seizième siècle, Luther paraît être auteur de celles-ci : 1° *Nun freut euch, lieben Christen gemein*, etc. — 2° *Christ lag in Todesbanden*. — 3° *Ein neues Lied wir haben an*, etc. — 4° *Aus tiefer Noth schrei Ich zu dir*, etc. — 5° *Ach Gott, vom Himmel sieh darein*, etc. — 6° *Es woll' uns Gott gnædig seyn*, etc. — 7° *Wir glauben all' an einen Gott*, etc. — 8° *Mit Fried' und Freud' Ich fahr'dahin*, etc. — 9° *Jesaia, dem Propheten*, etc. — 10° *Wohl dem, der in Gottesfurcht steht*, etc. — 11° *Jesus Christus, unser Heiland*. — 12° *Es spricht der unweisen Mund*. — 13° *Wær Gott nicht mit uns diese Zeit*. — 14° *Verleih uns Frieden gnædiglich*, etc. — 15° *Ein'feste Burg ist unser Gott*, etc. — 16° *Vom Himmel hoch da komm Ich*, etc. — 17° *Vater unser im Himmelreich*, etc. — 18° *Christ unser Herr*, etc. — 19° *Erhalt uns, Herr*. — 20° *Sie ist mir Lieb*, etc.

Si l'on a attribué à Luther des mélodies de cantiques qui ne lui appartiennent pas, il ne faut pas imiter l'auteur de *La Harpe de Sion* (2), qui lui dispute non-seulement les cantiques *Wir glauben all'an einen Gott*, etc., *Verleih uns Frieden gnædiglich*, etc., mais qui prétend que la mélodie *Ein'feste Burg ist unser Gott* n'est que l'hymne du culte catholique *Exultet cœlum laudibus;* que celle de *Nun freut euch, lieben Christen gemein* est semblable au

(1) *Geschichte des deutschen Kirchenliedes bis auf Luthers Zeit*; Breslau, 1832, in-8°.

(1) *Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten*, etc; Halle, 1787, in-8°.

(2) *Die Sions-Harfe oder Abhandlung über das wesen, die Geschichte und die Literatur der Kathol. Kirchengesænge.*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

chant *Fortem virili pectore:* que *Erhaltuns, Herr, bei deinem Wort*, est sans aucun changement l'hymne *Jesu corona virginum*, et qu'il en est de même de plusieurs autres. Cependant un examen attentif ne fait découvrir entre ces morceaux que de faibles analogies. A ceux qui prétendent contester à Luther la composition des mélodies de ses cantiques, et qui affirment que toutes ces mélodies sont l'ouvrage de J. Walther, de Conrad Rupff, de Martin Agricola, de Senfel, de Henri Isaak, de Georges Rhaw, de Thomas Stoelzer et d'autres, on peut opposer le témoignage de Jean Walther lui-même qui, dans la préface de son *Cantional*, s'exprime ainsi : « Il y a quarante ans, lorsqu'il (Luther) « voulut établir la messe allemande à Witten- « berg, il écrivit au prince Jean, de glorieuse « mémoire, pour que son professeur de chant, « Conrad Rupff, et moi vinssions à Witten- « berg, afin de se concerter avec nous sur la « musique chorale. Il employa le huitième ton « pour l'épître, et le sixième pour l'évangile, en « disant : « *Les paroles de Jésus-Christ étant* « *remplies de douceur, nous consacrerons* « *le sixième ton à l'évangile; et saint Paul* « *étant un apôtre austère, nous emploierons* « *le huitième ton pour l'épître.* Il composa « aussi la musique des épîtres, des évangiles, « du *Qui pridie*, me la chanta et me demanda « mon avis. Il me retint pendant près de trois « semaines à Wittenberg, occupé à écrire « la musique de ses évangiles, de ses épî- « tres, jusqu'à ce que la première messe alle- « mande eût été célébrée dans les paroisses. Je « fus obligé de les écouter attentivement, d'en « emporter une description à Torgau, et de la « présenter au prince de la part du docteur. Il « entreprit de composer des vêpres pour la « jeunesse, *et il écrivit à cet effet de beaux* « *cantiques allemands, qu'il entremêla ce-* « *pendant d'anciens cantiques latins;* etc. » Ce témoignage est irrécusable, et démontre que Luther est réellement auteur du chant de quelques-unes des mélodies de l'ancien *Choralbuch*, quoiqu'il soit certain que beaucoup d'autres ont été composées par J. Walther, C. Rupff, G. Rhaw, J. Agricola, Speratus, Stoelzer, Dietricht, et d'autres anciens musiciens allemands.

La première édition du *Choralbuch* (livre choral) fut publiée à Wittenberg, en 1524; elle ne contenait que huit mélodies de Luther. Il en parut une autre, plus étendue, en 1525. J'en possède une fort rare intitulée *Enchiridion geistlicher Gesenge und Psalmen fur die Leien, mit viel andern zuuort gebessert*, petit in-8° carré de sept feuilles. A la fin du volume on lit : *Gedruckt durch Michael Blum*, 1528 (sans nom de lieu). Ce livre contient quelques psaumes, les cantiques, les vêpres, matines, complies, litanies et la messe allemande, avec les mélodies gravées sur des planches de bois, l'indication de celles qui sont tirées de l'antiphonaire et du graduel romain, et les noms des auteurs des chants allemands : parmi ceux-ci on remarque celui de Luther aux cantiques *Nun freut euch, lieben Christen gemein*, etc.; *Jesus Christus unser Heiland*, et à sept autres. Il y a aussi une autre mélodie sur *Jesus Christus unser Heiland*, indiquée comme l'ouvrage de Jean Huss, perfectionné par Martin Luther. Les éditions, plus ou moins augmentées, du livre choral se multiplièrent rapidement. J'en possède environ quarante, toutes du seizième siècle, en différents formats, et ce n'est pas à beaucoup près toutes celles qui ont été publiées. Elles ont toutes pour titres *Enchiridion geistlicher Gesange*, ou *geistlicher Lieder D. Mart. Luther's*. Une des plus belles est celle qui a été donnée par Valentin Bapst, à Leipsick, en 1545, in-8°, avec la musique bien imprimée, et le nom de Luther à tous les cantiques qui lui appartiennent. Toutes les pages sont encadrées de jolies vignettes, et l'on trouve en différents endroits de belles figures en bois. Les mêmes mélodies ont été adaptées à des traductions des cantiques et des psaumes dans les différents patois de l'Allemagne, et dans ses différents dialectes. J'en possède plusieurs en patois de Hambourg, de Magdebourg, de Berne, en langue dalmate, et même en Bohême et en polonais. Tous ces livres de chant, qui portent le nom de Luther, sont antérieurs à 1580. M. K. Grell a aussi publié les cantiques de Luther, avec ses opinions sur la musique, sous ce titre : *Luther's geistliche Lieder nebst dessen Gedanken über die Musik*; Berlin, 1817, in-8°.

On peut consulter avec fruit, sur Luther et sur ses travaux dans la liturgie musicale des églises réformées, les ouvrages suivants, dont quelques-uns ont été publiés à l'occasion de la troisième fête séculaire de la réformation : 1° *Dr. J. G. W. Augusti de Hymnorum sacrorum debemus in Historia dogmatum usu*; Breslau, 1817. — 2° O. L. Rambach *Ueber Luther's Verdienste um dem Kirchengesænge* (Sur l'influence de Luther dans le chant d'église); Hambourg, 1813. — 3° *Luther's Verdienste um Musik und Poesie von Knecht* (Influence de Luther sur la musique et la poésie, par Knecht); Ulm, 1817. — 4° *Luther's Verdienste um die Musik, von Müller* (Influence de Luther sur la musique, par Müller);

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Erfurt, 1817. — 5° *Mortimer, Der Choralgesang zur Zeit der Reformation* (Le Chant choral au temps de la Réformation) ; Berlin, 1821, in-8°. — 6° *Ueber die, zur Dreihundert jahringen Jubelsfeier der Reformation verschienenen Schriften* (Sur les ouvrages publiés à l'occasion de la fête du troisième siècle de la réformation) ; Nuremberg, 1817. — 7° *Index librorum ad celebranda sacra sæcularia reformationis ecclesiastica tertia, quos bibliotheca regia Berolin., comparavit jussu V. E. et J. ab Altenstein editus;* Berlin, 1821. — 8° *Dr. Martin Luther's Gedanken über die Musik, von F.-A. Beeck* (Opinions de M. Luther concernant la musique, par M. Frédéric-Adolphe Beeck) ; Berlin, 1825, in-8°. — 9° Une suite de bons articles sur les auteurs des mélodies chorales de l'église réformée, dans les quatre premiers volumes de l'excellent écrit périodique publié à Breslau, par M. J.-G. Hientzsch, sous ce titre : *Eutonia, eine hauptsæchlich Musik Zeitschrift.* J'ai puisé dans ces divers ouvrages les éléments de cet article.

LUX (Frédéric), violoniste et maître de concerts à Dessau, né le 24 novembre 1820 à Ruhla, dans le duché de Saxe-Cobourg-Gotha, fit ses premières études musicales à Eisenach, et devint élève de Frédéric Schneider, à Dessau, en 1839. En 1846 il fit exécuter une cantate de fête dans cette ville ; elle obtint un succès si brillant, que les dames lui firent offrir une couronne d'argent. Le 24 mars de la même année, il fit représenter sur le théâtre de la cour l'opéra de sa composition *Das Kæthchen von Heilbronn* (Catherine de Heilbronn), dont la musique fut fort applaudie. Postérieurement M. Lux s'est fixé à Mayence, comme professeur de musique.

LUYR (Adam), savant musicien du seizième siècle, naquit à Aix-la-Chapelle. Glaréan le vit dans sa jeunesse à Cologne, où il enseignait les mathématiques. On trouve dans le *Dodecachordon* du savant de Glaris (pag. 291) une chanson latine d'Adam Luyr à trois voix, fort bien faite, et qui offre un curieux exemple de l'emploi des prolations parfaite et imparfaite.

LUYTON (Charles), bon organiste et compositeur de l'empereur Rodolphe II, vécut à Prague depuis 1577 jusqu'en 1611, époque où il mourut en cette ville, dans un âge avancé. On connaît de cet artiste : 1° Épigramme latine sur le blason des maisons nobles *Berka de Dub et de Lypa,* mise en musique ; Prague, 1579. — 2° *Madrigali a cinque voci* ; Venise, 1582. — 3° *Selectissimarum sacrarum cantionum sex vocibus compositarum, nunc primum in lucem editarum, fasciculus primus; Pragæ, typis Georgii Nigrivi, anno* 1603. Ce recueil contient 29 motets à six voix. — 4° *Opus musicum in Lamentationis Hieremiæ prophetæ; Pragæ, typis Georgii Nigrini,* 1604. — 5° *Collectio Missarum 7 vocum, Pragæ, typis Nicolai Straus,* 1609. Cet ouvrage, dédié à l'empereur Rodolphe, a été réimprimé à Francfort-sur-le-Mein, en 1611, in-fol. — 6° *Popularis anni Jubilus, seu mantissa, a Georgio Bertholdo Pontono e Breitenberg scripta, et a nobili clarissimoque Carolo Luyton, organista Cæsaris ante paucos annos, suavissima melodia exornata;* Francfort, 1595, in-4°.

LUZZASCO LUZZASCHI, célèbre organiste et compositeur du seizième siècle, naquit à Ferrare, et fut attaché, en qualité de maître de chapelle, à l'église cathédrale de cette ville et au service du duc Alphonse II. Il mourut à l'âge de soixante-deux ans, et fut inhumé dans l'église des Carmes. Claude Merulo le considérait comme le plus grand organiste italien de son temps, et Vincent Galilée l'a placé au nombre des quatre musiciens les plus distingués de cette époque. Pierre Pontio le cite dans la deuxième partie de son *Dialogo ove si tratta della teoria e pratica di musica* (p. 49), comme auteur de *ricercari* excellents pour l'orgue ; deux de ces ricercari, du premier et du deuxième ton, ont été publiés par Diruta (*voy.* ce nom), dans la seconde partie de son *Transilvano.* La première partie du même ouvrage contient une *toccate* du quatrième ton, par Luzzasco Luzzaschi. On connaît de Luzzasco : 1° *Madrigali a quattro voci* ; Naples, 1576. — 2° *Madrigali a cinque voci,* lib., 1 ; Venise, Ant. Gardano, 1575. — 3° Idem, lib. 2; Ferrare, 1576. — 4° Idem, lib. 3 ; ibid., 1581. — 5° Idem, lib. 4 ; ibid, 1584. L'abbé Requeno cite Luzzasco Luzzaschi parmi les musiciens du seizième siècle qui tentèrent de ressusciter le genre enharmonique des Grecs, et assure qu'il avait fait un clavecin dont le clavier était disposé de manière à pouvoir exécuter de la musique dans les trois genres, diatonique, chromatique et enharmonique (voy. *Saggi sul ristabilmente dell' arte armon.,* t. 2, p. 123). Requeno a été mal informé ; le clavecin dont il s'agit avait été construit d'après les idées de Nicolas Vicentino (*voy.* ce nom), et se trouvait chez le duc de Ferrare, suivant ce que nous apprend Bottrigari dans son livre intitulé *Il Desiderio, overo de' concerti di varii strumenti musicali* (pp. 40 et 41, édition de 1599). Bottrigari ajoute que cet instrument était l'effroi des accordeurs et des exécutants par le grand nombre des touches de son clavier ; mais que Luzzasco, premier organiste du duc, avait triomphé de ces difficultés et qu'il jouait le

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

clavecin de Vicentino, dont il tirait de beaux effets d'harmonie dans des pièces qu'il avait écrites spécialement pour cet instrument.

LVOFF (Alexis-Théodore), général major et directeur de la chapelle impériale de Russie, né le 25 mai 1799, à Réval, en Esthonie, révéla dès son enfance d'heureuses dispositions pour la musique. Le violon était l'instrument pour lequel son penchant était décidé : on lui donna un maître, et ses progrès furent si rapides, qu'à l'âge de huit ans il exécutait déjà des concertos difficiles. Lorsqu'il eut atteint sa dix-septième année, il prit la résolution d'étudier seul les œuvres de Corelli, de Bach, de Gaviniès, de Viotti, de Baillot et de Kreutzer; un travail constant le familiarisa avec la manière de chacun de ces artistes, et de leur fusion il se fit un style personnel. La lecture des partitions de Hændel, de Graun, de Jomelli, de Durante, de Gluck, de Mozart, de Haydn et de Beethoven, devint aussi la source de ses connaissances pour la composition. Tous les moments de liberté que lui laissaient ses devoirs du service de l'État, où il était entré fort jeune, suivant l'usage établi dans la noblesse russe, il les consacrait à l'art pour lequel il se sentait une passion invincible. C'est ainsi que par des travaux persévérants pendant plus de trente ans, M. Lvoff s'est fait une juste réputation de violoniste et de compositeur. Servant honorablement son souverain et son pays, il parvint par degrés au rang de général major, et l'empereur Nicolas, ayant apprécié son mérite dans la musique, lui confia, en 1830, la place de directeur de la chapelle impériale. En 1840, M. Lvoff a visité Paris et Leipsick : il s'y est fait connaître avantageusement comme violoniste et comme compositeur. Un de ses opéras (*Bianca e Gualtiero*) fut représenté à Dresde avec succès, en 1845, après avoir été joué à Pétersbourg. Les Académies philharmoniques de Bologne, Sainte-Cécile de Rome, des Amis de la musique de Vienne, royale de chant de Berlin, et d'autres de Londres et de Pétersbourg, ont décerné à cet amateur distingué le titre de membre honoraire. Parmi les ouvrages les plus connus de M. Lvoff, on remarque : 1° Six duos instructifs pour deux violons; — 2° Air varié pour violon avec accompagnement de quatuor, gravé à Pétersbourg. — 3° *Stabat Mater* de Pergolèse arrangé en chœur et instrumenté à grand orchestre; publié à Berlin; — 4° Première fantaisie pour le violon, avec orchestre, Berlin, Schlesinger. — 5° Seconde fantaisie idem, ibid. — 6° *Le Duel*, divertissement pour violon et violoncelle, avec orchestre, op. 4; ibid. — 7° Concerto pour violon avec orchestre; Leipsick. — 8° *Duo cantica quatuor vocibus cantanda*, op. 6; Berlin, Schlesinger. — 9° Grand chœur militaire sur des thèmes russes, avec orchestre, dédié à F. Mendelssohn-Bartholdy, op. 15; gravé en partition, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 10° Hymne national russe, qui a eu un grand succès populaire dans toute la Russie, composé en 1833, gravé à Pétersbourg et à Berlin. — 11° Quatorze mélodies de Schubert et autres arrangées avec une partie de violon obligé, Paris, Richault, et Saint-Pétersbourg. — 12° Six psaumes et vingt-huit chants détachés, composés pour le chœur des chantres de la cour impériale, gravés à Pétersbourg. — 13° *Stabat Mater* à quatre voix en chœur et grand orchestre, texte latin et allemand, gravé en partition, à Vienne. Cet ouvrage est une des productions capitales de M. Lvoff. — 14° Chants antiques de toutes les parties de l'office divin, du rit grec de Russie, harmonisés à quatre parties sur le texte slave; onze gros volumes in-4°, gravés à Pétersbourg; travail immense, qui fait beaucoup d'honneur au directeur de la chapelle impériale. Les ouvrages dramatiques de M. Lvoff représentés à Pétersbourg sont : — 15° *Le Bailli de village*, en trois actes, texte russe. — 16° *Bianca e Gualtiero*, opéra lyrique en deux actes, texte français, gravé en partition à Pétersbourg. — 17° *Ondine*, Opéra féerique en trois actes, texte allemand, représenté à Vienne en 1846, à Pétersbourg en 1848, et gravé en partition pour le piano, à Vienne. — 18° *La Brodeuse*, en un acte, texte russe, représenté et publié à Pétersbourg.

LYCHOR (Samuel), savant et littérateur suédois, a fait imprimer une dissertation académique intitulée : *Disputatio de intendendis sonis; Hafniæ*, 1693, in-8°.

LY-KOANG-TY, écrivain chinois sur la musique, ministre d'État, et membre du premier tribunal des lettrés, vécut à la fin du dix-septième siècle et au commencement du dix-huitième. Il avait composé un grand ouvrage concernant la doctrine des musiciens chinois, et son livre était terminé, quand un incendie détruisit sa maison en 1705, et anéantit le manuscrit qui renfermait le fruit de ses recherches. Plein de courage, il se remit au travail, et refit son ouvrage, mais sur un plan moins étendu. Voici ce qu'en dit *Tsing-tchi*, fils de *Ly-Koang-ty*, éditeur de l'ouvrage de son père, dans la préface qu'il y a ajoutée : « Il (*Ly-Koang-ty*) fit « un recueil de tout ce qu'il avait pu trouver « sur l'ancienne musique dans les livres les « plus estimés et les plus authentiques; il le « mit en ordre, et le divisa en huit parties, dont « voici les titres : 1° Théorie de la musique en

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

« général ; — 2° Effets de la musique ; — 3° Ex-
« plication des différentes espèces de musique ;
« — 4° Des règles de la musique. — 5° Des
« instruments dont on se servait anciennement
« dans l'exécution de la musique ; — 6° De la
« musique vocale ; — 7° De la musique qu'on
« employait anciennement pour les danses et
« la comédie ; — 8° De l'usage de chaque es-
« pèce de musique en particulier. L'ouvrage
« achevé, ajoute *Tsing-tchi*, le feu prit à notre
« maison, et consuma dans un instant le fruit
« d'un travail immense. Ce fâcheux accident ar-
« riva l'année du cycle *y-yeou* (1705). Dans
« l'année *ou-tsée* (1708), mon père eut réparé
« en partie la perte qu'il avait faite. Il avait
« fouillé de nouveau les sources où il avait puisé
« auparavant ; mais ne les ayant pas toutes sous
« la main, et beaucoup de choses s'étant effa-
« cées de sa mémoire, il raccourcit son ouvrage,
« et le renferma dans des limites plus étroites.
« Enfin dans l'année *Ting-ouei* (1727) l'ouvrage
« fut mis entre les mains des imprimeurs, qui
« en peu de mois eurent achevé la première
« édition. »

Le jésuite Amiot, missionnaire à la Chine (*voy.* Amiot), fit, vers 1750, avec l'aide de quelques lettrés chinois, une traduction française de l'ouvrage de *Ly-Koang-ty*, lequel a pour titre : *Kou yo-King-tchouen* (Commentaire sur le livre classique qui concerne la musique ancienne), et envoya le manuscrit de cette traduction à Bougainville, secrétaire perpétuel de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, qui le reçut en 1754. Ce manuscrit fut communiqué à Rameau, puis à l'abbé Roussier, qui le garda longtemps ; il passa ensuite dans plusieurs mains, et finit par s'égarer. Klaproth a possédé un exemplaire de l'ouvrage original de *Ly-Koang-ty*, et me l'a communiqué : plus tard il l'a vendu au bibliographe anglais Dibdin. Ce livre est sans doute aujourd'hui dans quelque grande collection en Angleterre.

LYNG-LUN, personnage fabuleux de la cour de *Hoang-ty*, empereur de la Chine, à qui les anciens auteurs de traités chinois de musique attribuent la découverte des proportions nécessaires des tuyaux de bambou pour former les douze demi-tons de l'octave, en prenant pour son le plus grave celui qui correspond à *fa* de la gamme européenne. Ces douze demi-tons sont appelés *lu* par les Chinois. La découverte de *Lyng-lun* fut faite, disent les auteurs anciens de musique, dans la soixantième année du règne de *Hoang-ty*, qui répond à l'an 2637 avant l'ère chrétienne. Toutes les circonstances relatives à cette découverte prétendue, et que rapportent les mêmes auteurs, sont autant de merveilles fabuleuses.

LYSANDRE, citharède grec, naquit à Sicyone. Philochore, cité par Athénée (liv. 14, c. 9), dit qu'il changea le jeu de la cithare simple, en prolongeant les sons aigus, en sorte qu'il rendit les sons de cet instrument analogues à ceux de la flûte, c'est-à-dire qu'il trouva les sons harmoniques ; invention dont Épigone propagea l'usage. Lysandre fut aussi le premier qui ôta aux instruments appelés *Magadis* et *Sambuque*, l'espèce de son sifflant qu'on y remarquait auparavant. J'avoue que cette dernière partie du texte d'Athénée me paraît fort obscure ; il est difficile de se faire une idée juste du perfectionnement attribué à Lysandre.

LYSER (Jean-Pierre), peintre et amateur de musique à Dresde, né dans cette ville, en 1804, a fait imprimer dans la *Nouvelle Gazette* de musique de Leipsick (année 1834) des nouvelles musicales sur Doles, Mozart, Beethoven et Hændel. Ces morceaux ont été imprimés séparément à Leipsick, 1835, in-8°. On a aussi de M. Lyser : *Cæcilia, ein Taschenbuch für Freunde der Tonkunst* (*Cécilia*, annuaire pour les amis de la musique), 1re année (la seule qui a paru), in-8°, avec des gravures et de la musique, Hambourg, 1833 ; et une biographie développée de Meyerbeer, ou plutôt une étude sur sa tendance, son style et ses antagonistes. Cet écrit a pour titre : *Giacomo Meyerbeer, sein Wirken und seine Gegner* ; Dresde, Wagner, 1838, in-8° de 61 pages. On a aussi du même auteur un écrit intitulé : *G. Meyerbeer und J. Lind. Fragmente aus dem Tagebuche einer alters Musikers* (G. Meyerbeerg et J. Lind. Fragments du journal d'un vieux musicien) ; Vienne, 1857, in-8°. M. Lyser vit habituellement à Vienne.

LYSONS (Daniel), ecclésiastique anglais, recteur de Rodmarton, dans le comté de Gloucester, au commencement du dix-neuvième siècle, est auteur d'un livre qui a pour titre ; *History of the origin and progress of the Meeting of the three choirs of Gloucester, Worcester and Hereford* (Histoire de l'origine et des progrès de la réunion des trois chœurs de Gloucester, Worcester et Hereford) ; Gloucester, D. Walker, 1812, 1 vol. gr. in-8°. La seconde partie de cet ouvrage, depuis la page 159 jusqu'à la page 268, renferme les annales des festivals de musique.

LYTTICH (Jean), professeur au gymnase (collége) du comté Mansfeld à Eisleben, et *cantor* de l'église Saint-Nicolas, de cette ville, naquit à Plauen, vers la fin du seizième siècle. Il a fait imprimer les ouvrages de sa composition sous les titres suivants : 1° *Venus Glöcklein*,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

oder newe weltliche Gesænge, mit anmuthigen Melodien und lustigen Texten, auff 4 und 5 Stimmen componirt (La Clochette de Vénus, ou Nouveaux Chants mondains, avec des mélodies agréables et des textes plaisants, composés pour quatre ou cinq voix); Jéna, 1610, in-4°. — 2° *Sales Venereæ musicales, oder newe deutsche Politische* (?) *Gesænge, mit anmuthigen lustigen Texten und Melodien von vier und fünff Stimmen* (Plaisanteries musicales de Vénus, ou nouveaux chants politiques allemands, avec des textes joyeux et des mélodies agréables à 4 et 5 voix); Jéna, 1610, in-4°. — 3° *Musikalische Streitkranzlein hiebevorn von den allerfürtreflichsten und berühmbtesten componisten, in welcher Sprach, pro certamine, mit sonderlichen Fleiss, und auffsinndlichst, mit 6 Stimmen auff gesetzt*, etc. (Petite Couronne tressée de fleurs musicales, etc., à 6 voix); Nuremberg, Kauffmann, 1612, in-4°. — 4° *Rosenthal oder neue ærtige Melodien mit lustigen politischen Texten auff 4 und 5 Stimmen*; Nuremberg, 1609, in-4°.

J. J.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

M

MAASS (Nicolas), facteur d'orgues dans le seizième siècle, au service du roi de Danemark, construisit à Stralsund, en 1543, un instrument de quarante-trois jeux, à trois claviers et pédale, dont on trouve la disposition dans les *Syntagma* de Prætorius (tome II, op. 107).

MAASS (Jean-Guebhard-Honoré), professeur de philosophie, né à Krottendorf, dans les environs de Halberstadt, le 26 février 1766, fut d'abord simple magister à Halberstadt, puis, en 1791, devint professeur de philosophie à Halle, où il est mort le 23 décembre 1823. De bons ouvrages relatifs à la philosophie et aux mathématiques l'ont fait connaître avantageusement. Il n'est cité ici que pour quelques articles relatifs à la musique, imprimés dans différents journaux allemands. Les principaux sont : 1° *Sur la musique instrumentale*, dans la *Nouvelle bibliothèque des belles-lettres* (tom. 48, ann. 1791, pag. 1-40). 2° Supplément à l'article *Accent musical* de la *Théorie des beaux-arts* de Sulzer, inséré dans l'ouvrage *Sur les caractères des principaux poëtes de toutes les nations*, par une société de savants (Leipsick, 1793, tom. II, n° 2). 3° *Sur les sons harmoniques* (dans la *Gazette musicale de Leipsick*, ann. XVIII, p. 477). 4° Notice sur Türk (*ibid.*, t. XVI, p. 609). 5° De la représentation des sons par les chiffres (*ibid.*, t. XVII, p. 85, 105, 125). 6° Comparaison des rapports des sons (*ibid.*, p. 735). 7° De la perception des sons aigus (*ibid.*, tom. XVIII, p. 17). 8° Analyse de l'Essai de M. G. Weber sur une thèse générale de la musique (*ibid.*, t. XIX, pag. 637, 661; t. XX, p. 477).

MABELLINI (Théodule), compositeur distingué, est né à Pistoie, le 2 avril 1817. Son père, Vincent Mabellini, était bon mécanicien et habile trompettiste. Ce fut lui qui donna les premières leçons de musique à Théodule, dont les dispositions pour cet art étaient si remarquables, que dès l'âge de neuf ans il jouait déjà les œuvres des pianistes les plus renommés, exécutait de grandes difficultés sur la flûte, et faisait admirer sa belle voix de soprano au chœur de la cathédrale. Frappé de l'heureuse organisation de cet enfant, Joseph Pilotti, l'un des meilleurs élèves du P. Mattei, et maître de la chapelle de Pistoie, à cette époque, le prit en affection et lui fit commencer l'étude de l'harmonie et du contrepoint. A l'âge de douze ans, Mabellini avait déjà produit beaucoup d'œuvres instrumentales, particulièrement pour la musique militaire. Appelé à Bologne en qualité de professeur de composition au Lycée communal, Pilotti ne put continuer l'éducation musicale de Mabellini; mais avant son départ, il donna aux parents du jeune artiste le conseil de l'envoyer à Florence, pour qu'il y continuât ses études sous la direction de quelque bon maître. Mabellini se rendit en effet dans cette ville lorsqu'il eut atteint l'âge de seize ans. Il y arriva en 1833 et y resta jusqu'à la fin de 1836; mais les cours du lycée musical ne lui offrant pas les ressources qu'il avait espéré y trouver pour son instruction, il cessa de les fréquenter, et se remit à l'étude de ses instruments favoris, le piano et la flûte, sans autre guide que lui-même. Vers le milieu de 1835, ses parents et ses protecteurs, au nombre desquels était le chevalier Rossi, de Pistoie, affligés de lui voir perdre ainsi ses plus belles années, lui donnèrent le conseil de faire effort pour fixer sur lui l'attention publique par un ouvrage d'une certaine importance, ce qu'il fit en écrivant la musique de l'opéra intitulé *Matilda a Toledo*, qui fut représenté avec succès au théâtre Alfieri, dans l'automne de 1836. Le résultat en fut heureux, car il obtint du grand-duc de Toscane une pension pour aller étudier son art chez Mercadante, alors maître de chapelle à Novare. On ne pouvait choisir un meilleur guide, car Mercadante est, sans aucun doute, le compositeur dramatique de l'Italie qui possède l'instruction la plus solide. Mabellini resta près de ce maître pendant trois ans et demi, l'accompagnant partout où il allait mettre en scène ses opéras, et s'instruisant autant par l'exemple et par la pratique

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

que par les travaux didactiques qu'il faisait sous la direction du maître. Pendant toute cette période d'études, Mercadante montra pour son élève une affection toute paternelle. A cette époque, Mabellini écrivit *la Chasse*, pour chœur et orchestre, qu'il fit exécuter à un concert de la cour de Florence et qu'il offrit au grand-duc de Toscane, comme un tribut de reconnaissance pour ses bienfaits : cet ouvrage fut suivi d'une messe solennelle à quatre voix et orchestre, qui fut exécutée à la cathédrale de Novare.

En 1840, Mabellini écrivit la partition de *Rolla*, opéra qui fut représenté au théâtre de Carignan, à Turin, et qui obtint un brillant succès, non-seulement dans cette ville, mais à Trieste, Naples et Milan; Ricordi en a publié la partition pour le piano. Cet ouvrage fut suivi de *Ginevra degli Almieri*, représenté dans la même ville et au même théâtre pendant la saison d'automne 1841. Dans l'année suivante, Mabellini retourna à Pistoie : il y fut élu membre de l'Académie des sciences, lettres et beaux-arts, et composa une grande cantate en honneur de Raphaël Sanzio, pour une fête donnée par cette société savante, le 27 juillet. Une partie de cette cantate a été publiée à Milan, chez Ricordi. Appelé à Florence en 1843, il écrivit pour le théâtre de la Pergola son opéra *il Conte de Savagna*, qui fut chanté par la Barbieri Nini, la Brambilla, mademoiselle Castellan, et Ottolini Porta. Le succès de cet ouvrage eut beaucoup d'éclat ; il occupa la scène pendant une grande partie de la saison : Sienne, Rome et Naples ne lui firent pas un moins bon accueil ; la partition pour le piano fut publiée à Milan, chez Ricordi. Dans cette même année, Mabellini fut nommé directeur de la Société philharmonique de Florence; il ne tarda pas à lui donner l'impulsion qui a fait la prospérité de cette institution, naguère languissante. Au printemps de 1844, il se rendit à Rome pour mettre en scène au théâtre *Apollo* son nouvel opéra *i Veneziani a Costantinopoli*, qui ne réussit pas. De retour à Florence, il fut chargé par le duc de Toscane, en 1845, de composer la musique de l'oratorio *Eudossia e Paolo*, qui fut exécuté dans la grande salle *dei Cinquecenti*, au *Palazzo Vecchio*, par cinq cent cinquante chanteurs et musiciens d'orchestre, à l'occasion de la fête de saint Jean, patron de Florence. En 1846, Mabellini s'établit définitivement dans cette ville et se maria. Dans la même année, il composa pour le théâtre de la Pergola l'opéra *Maria di Francia*, et la cantate *il Ritorno*, qui lui avait été demandée par le grand-duc. Sa nomination de maître de chapelle de la Cour de Toscane, au commencement de 1847, fut la récompense de ces travaux. Ses *Responsori* à huit voix en deux chœurs, qu'on a exécutés chaque année dans la semaine sainte, furent écrits à la même époque ; cet ouvrage, l'une des meilleures compositions de cet artiste, a été publié à Florence, chez Guidi, en grande partition. Des cantates, des hymnes, et l'oratorio *le Dernier jour de Jérusalem*, furent les seuls ouvrages écrits par Mabellini pendant les années 1848 et 1849 : en 1850, il composa sa grande messe de *Requiem*, qui fut exécutée pour la première fois au mois de mars 1851, dans l'église de Saint-Gaëtan, et dont la partition a été publiée à Paris, chez Richault. Cette production, que j'ai sous les yeux en écrivant cette notice, prouve que son auteur est du petit nombre des maîtres italiens qui conservent encore les bonnes traditions de l'art d'écrire la musique sérieuse. Elle est dédiée à la reine d'Espagne, Dona Isabelle II, qui a récompensé l'auteur en lui envoyant la croix de l'ordre d'Isabelle la Catholique. *Il Venturiero*, opéra composé par Mabellini, en collaboration avec son ami Gordigiani, fut représenté, en 1851, au théâtre de Livourne, et, dans l'année suivante, il donna à Florence *Baldassar*, grand opéra dont le finale du second acte excita l'enthousiasme des spectateurs. Depuis lors, Mabellini n'a plus écrit que de la musique d'église, à l'exception de *Fiametta*, opéra bouffe représenté à la Pergola, en 1857.

Les compatriotes de Mabellini lui reprochent d'être trop savant. Peu de maîtres, si toutefois il en est parmi les Italiens de l'époque actuelle, pourraient mériter ce blâme. Dans le nombre d'ouvrages dramatiques qui se sont produits pendant les dernières années au delà des Alpes, une partition bien écrite est incontestablement une œuvre très-originale. Aujourd'hui, les graves événements politiques qui agitent la nation sont un temps d'arrêt pour les arts : espérons qu'après le retour à la tranquillité, cette grande diversion aura pour effet d'opérer une réforme salutaire dans le goût musical des Italiens.

Les œuvres de musique d'église composées par Mabellini jusqu'en 1859 sont celles-ci : 1° Messe à quatre voix et orchestre, à Novare, en 1838. 2° *Responsori* à deux chœurs (1847), à Florence, chez Guidi. 3° Messe de *Requiem* (1850); Paris, Richault. 4° Messe à trois voix,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

chœur et orchestre (1853), *ibid.* 5° *Libera me Domine*, à quatre voix, chœur et orchestre, *ibid.* 6° Messe solennelle à quatre voix, chœur et orchestre (1843). 7° Messe *idem*, ibid. (1848). 8° Messe *a capella*, à trois voix (1849). 9° Messe *idem* (1851). 10° Motet (*O Pater*), pour baryton, chœur et orchestre. 11° Motet (*Spes impii*), pour basse, chœur et orchestre. 12° *Stabat mater*, pour basse, chœur et orchestre. 13° *Te Deum* à quatre voix, chœur et orchestre. 14° *Vexilla Regis*, à quatre voix, chœur et orchestre. 15° *Iste confessor*, idem. 16° *Domine ad adjuvandum*, idem. 17° et 18° Deux *Dixit*, idem. 19° *Magnificat*, pour ténor et basse, chœur et orchestre. 20° *Laudate pueri*, pour ténor, chœur et orchestre. 21° *Loquebar*, à quatre voix, chœur et orchestre. 22° *Loquebar*, à trois voix et orgue. 23° *Audi filia*, à quatre voix, chœur et orchestre. 24° *Offerentur*, à trois voix et orgue. 25° *Ecce sacerdos magnus*, à quatre voix, chœur et orchestre, exécuté à la cathédrale de Florence, en présence du pape Pie IX, en 1857. 26° *Unguentem*, à quatre voix et orchestre. 27° *O gloriosa Virginum*, idem. 28° *Exultet*, à trois voix et orchestre. 29° *O Salutaris* pour ténor, basse et orgue. 30° *Tantum ergo*, pour ténor, basse et orchestre. 31° *Tantum ergo*, pour contralto, ténor et orchestre. 32° *Gaudeamus*, à quatre voix et orchestre. Musique de concert et de chambre : 33° *La Chasse*, chœur et orchestre, 1857. 33° (*bis*) *Raphaël Sanzio*, cantate, 1842. 34° Six valses pour le piano; Milan, Lucca, 1839. 35° Grande fantaisie pour flûte, clarinette, cor, trompette et trombone, composée par ordre du grand-duc de Toscane pour les artistes de sa chapelle Ciardi (flûte), les frères Bimboni, (clarinette et trombone), Paoli (cor) et Brizzi (trompette), avec orchestre, 1846. 36° *L'Addio*, romance pour baryton, avec violoncelle obligé et piano, 1847; Florence, Lorenzi. 37° Cantate élégie sur la mort du célèbre sculpteur Bartolini, de Florence, 1846. 38° *Il Ritorno*, cantate, 1846. 39° Fantaisie militaire pour flûte, clarinette, cor, deux trompettes, trombone et orchestre, 1847. 40° *Italia risorta*, hymne pour soprano, chœur, orchestre, 1848; Florence, Lorenzi. 41° *La buono Andata*, chanson devenue populaire; Florence, Guidi, 1847. 42° *E spero di tornare*, idem, *ibid.*, 1848. 43° *L'Etruria*, cantate; Florence, Lorenzi, 1849. 44° *Bouquet de Florence*, album de douze morceaux de chant avec accompagnement de piano; Paris, Richault, 1855. 45° Élégie pour chant et piano; Florence, Guidi, 1850. 46° Cantate pour baryton, chœur et orchestre, intercalée dans *Saül*, tragédie d'Alfieri. 47° *Hymne national toscan*, 1858. 48° Un grand nombre de romances, petites cantates, avec piano, marches et fantaisies pour musique militaire.

MABILLON (Jean), savant bénédictin de la congrégation de Saint-Maur, naquit à Saint-Pierremont, village du diocèse de Reims, le 23 novembre 1632. Après avoir achevé de brillantes études au collége de Reims, il entra au séminaire, où il passa trois années; il n'en sortit que pour prononcer ses vœux à l'abbaye de Saint-Remi, au mois de septembre 1654. Ce n'est point ici le lieu d'examiner les travaux importants de ce savant homme : on en trouve l'indication et l'analyse dans les dictionnaires historiques généraux; je ne citerai que ses ouvrages qui renferment des objets relatifs à la musique : 1° *De Liturgiâ gallicanâ libri tres*, Paris, 1685; *ibid*, 1720, in-4°. Mabillon y traite de la musique d'église, dans la première partie, sous le titre de *Musicæ status*. 2° *Annales ordinis S. Benedicti, in quibus non modò res monasticæ sed etiam ecclesiasticæ historiæ non minima pars continetur*, Paris, 1713-39, 6 vol. in-fol. 3° *Acta Sanctorum ordinis S. Benedicti in sæculorum classes distributa*, Paris, 1668-1702, 9 vol. in-folio. On y trouve des renseignements curieux sur l'histoire de la musique d'église. Mabillon est mort à l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés, le 27 décembre 1707, à l'âge de soixante-quinze ans.

MABLY (Gabriel **BONNOT DE**), frère de l'abbé de Condillac, naquit à Grenoble, le 14 mars 1709, d'une famille parlementaire du Dauphiné. Après avoir fait ses études au Collége de Lyon chez les jésuites, il se rendit à Paris où le cardinal de Tencin, son parent, le fit entrer au Séminaire de Saint-Sulpice; mais il ne tarda pas à se dégoûter des études théologiques, qu'il abandonna pour se livrer à celle de l'histoire et du droit public. Sans autre ambition que celle de se faire un nom par ses écrits, et satisfait du médiocre revenu de trois mille francs, qui composait toute sa fortune, il consacra sa vie entière à la composition de ses ouvrages. Il est mort à Paris, le 23 avril 1785. Parmi des écrits d'un genre tout différent, on est étonné d'en trouver un qui a peu de rapport avec ses autres travaux, et qui est intitulé : *Lettres à madame la marquise de P...* (Pompadour) *sur l'Opéra*, Paris, 1741, in-12 de cent soixante-six pages, réimprimé en 1752, in-12. C'est une poétique assez

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

vague de ce genre de spectacle. Il la publia sous le voile de l'anonyme. L'abbé Goujet en a parlé avantageusement, sans en connaître l'auteur, dans sa *Bibliothèque française*, t. III, p. 539. Cet opuscule n'a point été recueilli dans les diverses éditions complètes de Mably.

MACARI ou **MACCARI** (Jacques), compositeur dramatique, né à Rome dans les premières années du dix-huitième siècle, est connu par les opéras suivants, tous représentés à Venise : 1° *Adoaldo furioso*, en 1727. 2° *Aristide*, 1735. 3° *Ottaviano trionfante di Marc-Antonio*, 1735. 4° *La Fondazione di Venezia*, 1736.

MACARRY (Pierre), professeur de musique à Marseille, s'est fait connaître par un écrit intitulé : *Questions sur la diversité d'opinions et de doctrines des auteurs didactiques en musique, adressées à Messieurs les professeurs et membres du Conservatoire de France*, Paris, 1827, in-8° de soixante-huit pages, avec deux planches. Ces questions sont relatives aux divers systèmes d'harmonie : j'en ai donné une analyse dans la *Revue musicale* (t. I, p. 245 et suiv. ; 324 et suiv.).

MACCARI (Antoine), chantre de la chapelle ducale de Saint-Marc, à Venise, concourut, en 1740, pour la place de maître de cette chapelle. Mais on lui préféra Lotti (*voyez* ce nom). M. Caffi dit que Maccari s'était fait connaître par de bonnes compositions pour l'église (1). Cet artiste a écrit aussi pour la scène et a fait représenter : *Lucrezia romana in Costantinopoli*, au théâtre *S. Samuele*, de Venise, en 1737, et *La Contessina*, opéra bouffe, au même théâtre, en 1743. Dans la première édition de la *Biographie des Musiciens*, ces ouvrages étaient attribués par erreur à *Jacques Macari*, de Rome (*voy.* ce nom).

MACCHERINI (Joséphine), cantatrice qui a joui de quelque réputation, principalement dans le style d'expression, était née à Bologne en 1745. Ayant quitté le théâtre en 1788, elle se retira dans sa ville natale, où elle est morte, le 19 septembre 1825, à l'âge de quatre-vingts ans.

MACDONALD (Jean), ancien lieutenant-colonel du génie et commandant en chef de l'artillerie à l'établissement anglais de Sumatra (2), naquit en 1709 dans les Hébrides, d'une famille attachée aux Stuarts. Il revint de l'Inde en 1796, et se fixa à Londres. Cultivant les sciences et la musique avec succès, il se livra à des recherches curieuses sur la théorie des sons harmoniques qui peuvent se produire sur les instruments à archet. Le résultat de ses découvertes furent publiés, en 1811, à Londres, chez Monzani, sous ce titre : *A Treatise on the practice, theory and harmonic System* (Traité sur la pratique, la théorie et le système des harmoniques). Le traité des harmoniques du violoncelle parut séparément chez le même, en 1813, et en 1815, avec des additions ; mais les deux ouvrages ont été refondus, avec de nouvelles recherches, dans le volume qui a pour titre : *A Treatise on the harmoni System arising from the vibrations of the aliquot divisions of Strings according to the gradual progress of the notes, from the midle, to the remote extremis, explaining simply, by curved delineations, the manner in which the harmonic tones, half and quarter notes, are generated and produced on every corresponding part of the String* (Traité sur le système harmonique provenant des vibrations des parties aliquotes des cordes, etc.), Londres, Preston, 1822, in-fol., avec beaucoup de planches ; ouvrage imprimé avec luxe. Ce savant est mort à Exeter, le 12 août 1831.

MACE (Thomas), luthiste anglais, naquit en 1613, et fut attaché longtemps au Collége de la Trinité, à Cambridge, en qualité de clerc. En 1690, il quitta cette profession, et se rendit à Londres, où il annonça par les journaux une vente d'instruments et de musique. Il fit aussi connaître par la même voie qu'il donnait des leçons de théorbe, de luth, de viole et de composition. Hawkins nous apprend que ce musicien mourut en 1709, à l'âge de quatre-vingt-seize ans. On lui doit un livre singulier qui a pour titre : *Musik's Monument ; or, a remembrancer of the best practical Musick, both divine and civil, that has ever been known to have been in the world* (Monument de musique, ou conservateur de la plus belle musique pratique, divine et humaine, connue dans le monde), Londres, T. Ratcliffe, 1676, in-fol. de deux cent soixante-douze pages. Cet ouvrage est divisé en trois parties. La première traite de la musique d'église, que Mace distingue en musique de paroisse et musique de cathédrale. La seconde renferme un traité fort étendu du luth et du théorbe, avec un grand nombre de préludes et de pièces en tablature pour ces instruments. Mace y donne la figure et la description d'un double luth de son in-

(1) *Storia della musica sacra nella già cappella di S. Marco, etc.*, tome I, p. 368.

(2) C'est par erreur qu'il a été dit, dans la première édition de la *Biographie universelle des musiciens*, que Macdonald était ecclésiastique anglican.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

vention, qu'il appelle *diphone*. Dans la troisième partie, on trouve un traité de la viole et de la musique en général, avec le plan d'une salle de concert et la figure d'un orgue-table inventé par Mace. Cette troisième partie est beaucoup moins étendue que les premières. Il y a des choses utiles dans ce livre; mais le style en est bizarre. Mace y fait preuve de beaucoup d'originalité et de gaieté. Il paraît qu'il avait un goût passionné pour la poésie, car son livre est rempli de pièces de vers.

MACÉ (Denis), musicien de la chambre du roi de France, vers le milieu du dix-septième siècle, a publié : *Cantiques du Pirennée d'Eu mis en musique*, Paris, Christophe Ballard. Il y en a deux éditions, sans date.

MACEDONO DI ANTIO (Jean-Vincent), chevalier napolitain, amateur distingué de musique, vivait au commencement du dix-septième siècle. Il a fait imprimer de sa composition : *Madrigali a cinque voci*, libro primo, Napoli, Costanzo Vitali, 1603, in-4°.

MACER. *Voyez* **MACRI.**

MACFARLANE (Georges), chef de musique d'un régiment d'infanterie anglaise, est auteur d'un ouvrage intitulé : *Cornopean Instructor, containing the elementary Principles of Music, together with Exercises, Preludes, Airs, and Duetts in every Key in which the Instrument is playable with effect* (le Maître du cor à clefs, contenant les principes de musique, avec des exercices, préludes, airs et duos dans tous les tons où l'instrument est jouable avec effet), Londres (sans date), in-fol.

MACFARREN (Georges-Alexandre), compositeur et professeur de musique d'un mérite distingué, est né à Londres en 1813. Ayant donné, dès ses premières années, des indices d'une bonne organisation pour la musique on lui fit apprendre les éléments de cet art; mais ce ne fut qu'en 1827 qu'il en fit une étude régulière, lorsqu'il fut placé sous la direction de M. Lucas, professeur assez renommé à cette époque. Après avoir reçu ses leçons pendant deux années, M. Macfarren entra à l'Académie royale de musique, où la composition devint l'objet principal de ses études, sans négliger toutefois le piano, dont il jouait depuis l'âge de quatorze ans. Sollicité aussi par les administrateurs de l'école, pour qu'il apprît à jouer d'un instrument d'orchestre, il choisit le trombone. Parvenu à la connaissance complète de l'art d'écrire en musique, il sortit de l'Académie royale de musique pour se livrer à l'enseignement et à la composition; mais il y rentra en 1838, en qualité de professeur d'harmonie. Deux ans après il fut un des fondateurs de la société des *Musiciens antiquaires* de Londres, pour la publication des œuvres des musiciens anglais les plus célèbres des seizième et dix-septième siècles. Malheureusement, vers le même temps, la vue de M. Macfarren commença à s'altérer; le mal s'agrava d'année en année, et enfin la cécité devint complète. Nonobstant cette pénible situation, cet artiste justement estimé n'en a pas moins continué à se livrer à la composition et à l'enseignement.

Le premier ouvrage de quelque importance produit par M. Macfarren est sa symphonie à grand orchestre (en *fa* mineur), qui fut exécutée le 27 octobre 1834, par l'orchestre de la société des *British Musicians*. Sa seconde symphonie (en *ut* mineur) a été exécutée avec succès dans plusieurs concerts. Ces deux symphonies ont été arrangées à quatre mains pour le piano, par l'auteur, et publiées à Londres. Il a écrit plusieurs ouvertures, dont une a été exécutée au concert du Gewandhaus, de Leipsick, en 1843, sous la direction de Mendelsohn. On a aussi gravé du même artiste, à Londres : 1er quatuor pour deux violons, alto et basse, op. 37; 2me quatuor *idem*, op. 54; 1re sonate pour le piano (en *mi* bémol); 2me *idem*, intitulée *Ma cousine* (en *la*); pièces de différents caractères pour le même instrument; beaucoup de mélodies avec piano, et d'autres productions de musique vocale et instrumentale. Le premier ouvrage dramatique de M. Macfarren fut joué à l'Opéra anglais de Londres, en 1837, sous ce titre : *Devil's opera* (l'Opéra du Diable), et obtint un succès d'estime parmi les connaisseurs. En 1840 il donna au même théâtre son *Don Quixote*, dont le succès fut complet et qui obtint une suite de représentations fructueuses. Son opéra *Charles II* fut représenté en 1849, à *Princess's Theatre*, et reçut de la population de Londres un accueil enthousiaste. Un des plus beaux ouvrages de M. Macfarren est la cantate intitulée *The Sleeper awakened* (Le dormeur réveillé), qui fut exécutée au concert national du théâtre de la Reine, en 1850, et dont la partition arrangée pour le piano a été publiée à Londres, chez Cramer, Beale et Ce. Le dernier ouvrage important de M. Macfarren est son opéra intitulé *Robin Hood*, représenté au théâtre anglais, en 1861, avec un très-brillant succès.

MACHADO (Manuel), musicien de la chapelle du roi de Portugal, naquit à Lisbonne

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

dans la seconde moitié du seizième siècle, et y vivait en 1610. Il eut pour maître de composition Duarte Lobo, un des meilleurs artistes portugais. On trouvait dans la Bibliothèque royale de musique de Lisbonne, avant le désastre de 1755, les ouvrages suivants de la composition de Machado : 1° *Cogitavit Dominus*. 2° *Salve Regina*, à huit voix. 3° Vilhancicos à plusieurs voix.

MACHAULT (GUILLAUME DE). *Voyez* **GUILLAUME DE MACHAU.**

MACHETTI (le P. THÉOPHILE), moine camaldule, maître de chapelle de l'église *primiziale* de Pise, naquit à Venise et non à Bologne, comme il est dit dans la première édition de cette Biographie. Il vécut dans la seconde moitié du dix-septième siècle. On connaît sous son nom : 1° *Salmi a quattro voci e quattro stromenti*, Bologne, Jacques Monti, 1687. 2° *Sacri concerti di Salmi a quattro voci*, ibid., 1693, in-4°.

MACHOLD (JEAN), compositeur allemand du seizième siècle. Gerber le croit né dans la Thuringe. On connaît sous son nom : 1° *Die Historia vom Leiden und Sterben Christi mit 5 Stimmen componirt* (l'Histoire de la Passion et de la mort de Jésus-Christ, à cinq voix), Erfurt, 1593, in-4°. 2° Motets à cinq voix, *ibid.*, 1595. Paul Balduanus cite de ce musicien (*Bibliotheca philosophica*, p. 170, edit. Jenæ, 1616), un traité de musique intitulé : *Compendium Germanico-Latinum Musicæ practicæ quæstionibus expositum*, Erphordiæ, 1595, in-8°. Cet ouvrage n'est indiqué par aucun autre bibliographe.

MACHY (le sieur DE), maître de viole, à Paris, sous le règne de Louis XIV, a fait imprimer de sa composition : *Pièces de viole en musique et en tablature*, Paris, 1685, in-4° oblong.

MACICIOWSKI (STANISLAS), violoniste polonais, est né à Varsovie, le 8 mai 1801. Doué d'heureuses dispositions pour la musique, il se livra à l'étude du violon sous la direction d'un violoniste nommé Ruzyczka. En 1821, Maciciowski s'éloigna de Varsovie, dans le but d'aller à Berlin pour y prendre des leçons de Moeser (*voyez* ce nom). Plus tard, il se rendit à Hesse-Cassel pour y entendre Spohr, qui dès lors devint son modèle ; puis il parcourut l'Allemagne et la France. Établi à Angers, vers 1835, il s'y livra à l'enseignement ; puis il visita Bordeaux et Agen ; enfin, il alla se fixer en Angleterre. A Londres, il se fit entendre avec succès aux concerts de la Société philharmonique ; il ne fut pas moins heureux dans les concerts qu'il donna à Manchester et dans plusieurs autres villes. On connaît de lui une fantaisie pour violon et orchestre, un rondeau dans le genre des polonaises, une *melodie dramatique* d'après Spohr, et divers autres ouvrages.

MACQUE (JEAN DE), compositeur belge, fut organiste du vice-roi de Naples, vers le milieu du seizième siècle. Il occupait déjà cette place en 1540 lorsqu'il publia ses litanies à huit voix ; mais longtemps après, c'est-à-dire en 1592, il était encore au service de la même cour, en qualité de maître de chapelle, car Fabio Colonna lui fit alors entendre un orgue hydraulique qu'il avait construit d'après les descriptions des anciens (1). Son maître de contrepoint avait été Philippe de Mons : c'est ce que nous apprend le titre de son premier livre de madrigaux à six voix conçu en ces termes : *Di Giovanni de Macque discipulo di M. Filippo de Monte il primo libro de' Madrigali a sei voci, novamente da lui composti e dati in luce*, in Venetia, presso Ang. Gardano, 1570, in-4°. On doit conclure de là que de Macque reçut son éducation musicale comme enfant de chœur de la collégiale de Soignies où Philippe de Mons (*voyez* ce nom) était chantre dans les premiers temps de sa carrière. Cerreto nous apprend (*Della Prattica Musica*, lib. 3, p. 150), que de Macque vivait encore à Naples, en 1601 ; il devait être alors fort âgé. On connaît sous le nom de cet artiste : 1° *Litanie a 8 voci*, Naples, 1540. 2° *Canzonette alla napoletana a 6 voci*, Naples, 1555. 3° *Di Giovanni de Macque, etc., il primo libro de' Madrigali a sei voci* (comme ci-dessus). 4° *Il secondo libro de' Madrigali a cinque voci. Novamente composti e dati in luce*, in Venezia, presso Giac. Vincenti, 1587, in-4°. L'épître dédicatoire, datée de Naples, le 20 mai 1587, est adressée à don César d'Avalos d'Aragona. 5° *Madrigali a 4 voci. libro terzo*, in Napoli, presso Gargano, 1604, in-4°. C'est une réimpression comme l'ouvrage suivant : 6° *Il sesto libro de' Madrigali a 5 voci*, in Venezia, app.

(1) Cette circonstance est rapportée par l'éditeur de la deuxième partie de l'*Histoire des Plantes*, de Fabio Colonna (Rome, 1616, in-4°) ; voici ses paroles : *Habebis itidem Organi Hydraulici à nemine hactenus bene intellecti veram declarationem, quod auctor noster non modo perfecit, sed sæpius etiam à Joanne de Macque Belga in sacello regio Neapolitano musicæ præfecto, ut cum musica vocali, et instrumentali sono suo proprio audiretur effecit.* Une faute d'impression s'est glissée dans la citation de ce passage faite par Léonard Nicodemo, dans ses additions à la *Bibliotheca napoletana* de Toppi (p. 72) : On y lit *De Marque* pour *De Macque*.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

l'erede di Bart. Magni, 1613, in-4°. Il y a une troisième édition du troisième livre des madrigaux à quatre voix, imprimée en 1610, à Naples, chez B. Gargano, in-4°. 7° *Madrigaletti a 6 voci*, Anvers, 1600, in-4°. Les recueils suivants contiennent aussi des morceaux de sa composition : 1° *Dolci affetti; Madrigali a 5 voci di diversi eccellenti musici*, Rome et Venise, 1585. 2° *Harmonia celeste, de diversi eccellentissimi musici a 4, 5, 6, 7 et 8 voci, nuovamente raccolta per Andrea Pevernage, etc.*, Anvers, P. Phalèse, 1593, in-4° obl. 3° *Simphonia Angelica, di diversi eccellentissimi musici a 4, 5 et 6 voci, nuovamente raccolta per Huberto Waelrant, etc.*, ibid., 1594, in-4° obl. 4° *Il Lauro verde, Madrigali a sei voci, composti da diversi eccellentissimi musici*, ibid., 1591, in-4° obl. 5° *Il Trionfo di Dori, descritto da diversi e posto in musica da altrettanti authori*, Venise, 1596; Anvers, 1596; *ibid.*, 1601; *ibid.*, 1614, in-4° obl. 6° *Paradiso musicale di Madrigali e canzoni a cinque voci*, Anvers, P. Phalèse, 1596, in-4° obl.

MACRI (Paul), compositeur, né à Bologne vers le milieu du seizième siècle, est connu par les ouvrages suivants : 1° *Motetti a cinque voci*, Venise, Scotto, 1581, in-4°. 2° *Lamentationes Jeremiæ a 5, 6, 7, 8 et 10 vocum*, Venet. per Ricardum Amadinum, 1597, in-4°.

MACRIZI. *Voyez* **MAKRIZI.**

MACROBE, philosophe platonicien et grammairien latin, vécut à la cour de Théodose le Jeune, au commencement du cinquième siècle. Ses noms latins sont : *Aurelius-Macrobius-Ambrosius-Theodosius*. On ne connaît pas le lieu de sa naissance, et la plupart des circonstances de sa vie sont ignorées. Un passage du code théodosien nous apprend seulement qu'il était, en 422, grand maître de la garde-robe de l'empereur Théodose. Parmi les ouvrages de Macrobe, on remarque un commentaire fort curieux sur *le Songe de Scipion*, fragment du sixième livre de *la République* de Cicéron. Cet ouvrage est divisé en deux livres : il contient une exposition du système du monde, suivant les idées des anciens. Dans le sixième chapitre du premier livre, et dans les quatre premiers du second, l'auteur traite de l'harmonie des sphères et de la musique d'après la doctrine de Pythagore. La première édition de l'*Expositio in Somnium Scipionis* a paru avec *les Saturnales*, le plus important des ouvrages de Macrobe, à Venise, chez Janson, en 1472, in-fol. On a reproduit ce livre depuis lors plusieurs fois, notamment dans l'édition complète des œuvres de Macrobe, *cum notis variorum*, publiée par Gronovius, Leyde, 1670, in-8°, dans celle de Jean-Charles Zeune, Leipsick, 1774, in-8°; et enfin dans celle de Deux-Ponts, 1788, deux vol. in 8°. Il existe une traduction française des mêmes œuvres, par Ch. De Rosey; Paris, Firmin Didot, 1827, deux vol. in-8°, et une autre traduction française se trouve dans la deuxième série de la *Bibliothèque latine-française* de Panckoucke, Paris, 1845, 3 volumes in-8°. On est étonné de lire, dans le *Dictionnaire historique des musiciens* de Choron et Fayolle, que *les Saturnales* et *le Songe de Scipion* ont été écrits en grec, par Macrobe : il existe une version grecque du commentaire sur *le Songe de Scipion;* mais elle est de Maxime Planudes, moine de Nicomédie, qui vivait à Constantinople dans le quatorzième siècle.

MACROPEDIUS (Georges), grammairien, poëte et philosophe, naquit à Gemert, village des environs de Bois-le-Duc, dans les Pays-Bas, vers la fin du quinzième siècle. Il entra dans l'ordre des frères de Saint-Jérôme, et fut préfet du collége d'Utrecht, puis enseigna pendant quelques années les lettres grecques et latines à Bois-le-Duc. Il mourut dans cette ville, en 1558. Macropedius écrivait en latin avec élégance, et possédait bien les langues grecque, hébraïque, chaldaïque, les mathématiques et la philosophie scolastique. Il a écrit des rudiments des langues grecque et latine, un traité de la syntaxe, un autre sur la prosodie, un livre sur la dialectique, sur le comput ecclésiastique et le calendrier, des scolies sur les évangiles et épîtres de toute l'année, et d'autres sur les hymnes et les séquences (Bois-le-Duc, 1552, in-4°). Tous ces ouvrages ont été imprimés en Hollande et à Francfort. Macropedius fut un des premiers qui écrivirent, au temps de la renaissance, des comédies latines, avec des chœurs en musique : elles ont été recueillies au nombre de onze et publiées sous ce titre : *Omnes Georgii Macropedii fabulæ comicæ, denuo recognitæ, et justo ordine (prout editæ sunt) in duas partes divisæ; Ultrajecti, Harmannus Borculous excudebat*, 1552-53, petit in-8°. Les chants des chœurs ont le caractère rhythmique des chants populaires d'après lesquels les hymnes de l'église ont été notées dans les treizième et quatorzième siècles. Je crois devoir rapporter ici un de ces chants lequel appartient à un chœur de la comédie intitulée : *Petriscus*, à cause de l'intérêt qui s'y attache,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

pour l'histoire du théâtre vers le milieu du seizième siècle. Le rhythme de ce chant est dimètre catalectique :

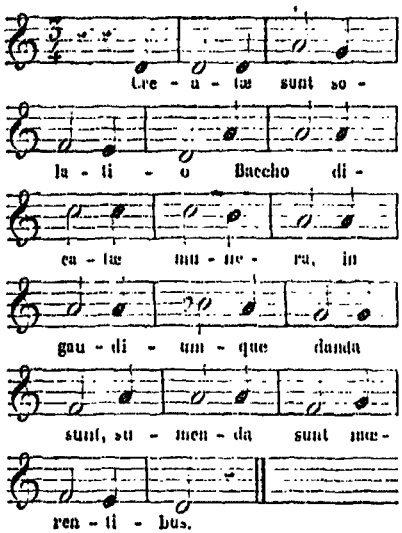

Le même chant se répète sur les onze strophes prononcées par le chœur, à l'unisson.

Foppens, qui a donné une notice sur Macropedius (*in Bibliot. Belg.* t. I, p. 339), y a joint son portrait.

MADEYSKI (M.), compositeur, né à Lemberg, vers 1821, y enseigne le chant et le piano. Il s'est fait connaître par la publication d'un album de chant intitulé *Spiewick*, par deux mélodies sans paroles pour le piano, gravées à Vienne, chez Mechetti, et par un Noël (*Kolenda*) pour le même instrument.

MADIN (Henri), abbé, était fils d'un gentilhomme irlandais qui suivit en France le roi Jacques II. Il naquit à Verdun, en 1698, et fit ses études chez les jésuites de cette ville. La musique fut particulièrement l'objet de ses travaux. Jeune encore, il obtint la place de maître de chapelle de l'église métropolitaine de Tours; en 1737, il quitta cette place pour celle de maître de la cathédrale de Rouen, qu'il conserva jusqu'en 1741. Il reçut alors sa nomination de sous-maître de la chapelle du roi. En 1744, il succéda à Campra dans la charge de gouverneur des pages de la musique du roi, et, le 24 avril 1746, il obtint un canonicat à la collégiale de Saint-Quentin; mais il ne jouit pas longtemps des avantages attachés à cette position, car il mourut à Versailles le 4 février 1748. Dans la collection de messes de divers auteurs imprimées par J.-B. Ballard, à Paris, en grand format de chœur, on trouve trois messes de l'abbé Madin, à quatre voix. La première a pour titre : *Dico ego opera mea regi;* la seconde, *Vivat pax;* la dernière, *Velociter currit Sermo ejus.* La Bibliothèque du Conservatoire royal de Bruxelles possède un exemplaire de toutes trois; de plus elle en a les partitions manuscrites. Elle possède aussi les partitions de deux autres messes du même auteur, la première intitulée : *Vivat rex,* composée au commencement de 1741, lorsque l'auteur était encore maître de chapelle de la cathédrale de Rouen, l'autre, *Incipite Domino*, également à quatre voix, écrite en 1743. On trouve, à la Bibliothèque impériale de Paris, les manuscrits des motets *Diligam te*, à grand chœur, et *Notus in Judea*, idem. L'abbé Madin s'est aussi fait connaître comme écrivain didactique par un livre intitulé : *Traité du contrepoint simple ou du chant sur le livre*; Paris, 1742, in-4°, gravé. Cet ouvrage, où l'on ne trouve ni doctrine, ni critique, contient des exemples de contrepoint, fort mal écrits, qui ne donnent pas une haute idée du savoir de son auteur.

MADLSEDER (Norbos), bénédictin et supérieur du monastère de Saint-Gall, à Andich, en Bavière, est mort jeune encore, dans ce couvent, au mois de mars 1775. Il s'est fait connaître par des compositions de musique d'église intitulées : 1° *Offertoria XV pro principalioribus festivitatibus Domini cum 4 vocibus ordinariis, violinis duobus obligatis, viola obligata, juxta stylum novissimum,* op. I, Augsbourg, M. Rieger, 1765. 2° *Offertoria XV solemnia de festis Sanctorum in communi cum 4 vocibus, 2 viol., viola, clar. et corn. ad lib.*, op. II, *ibid.*, 1767. 3° *Miserere V et Stabat Mater I pro tempore quadragesimale cum 4 voc. ord. 2 violinis, viola, clar., cornib. et tribus trombis cum dupl. basso,* op. III, *ibid.*, 1768. 4° *Vesperæ solemnes sed breves 4 voc. ord., 2 viol., viola, clar., vel cornib. cum dupl. basso; impressæ in principali monasterio S. Galli*, Andich, 1771, op. IV.

MADONIS (Jean), violoniste distingué, né à Venise dans les dernières années du dix-septième siècle. Quanz l'entendit à Venise, en 1725, et lui trouva un talent digne des plus grands éloges. L'année suivante, Madonis se rendit à Breslau avec une troupe de chanteurs italiens, en qualité de chef d'orchestre. Arrivé à Paris, dans les premiers mois de 1729, il se fit entendre avec succès au concert spirituel qui

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

fut donné aux Tuileries le 1er mai de cette année, et fut engagé comme un des violons ordinaires de la musique du roi. En 1731, il fut appelé à Saint-Pétersbourg, et l'impératrice lui accorda un traitement de trois mille roubles. Quinze ans après, il se trouvait dans la même ville et y jouissait de beaucoup d'estime. On voit dans la composition de l'orchestre de la chapelle de Saint-Marc, à Venise, décrétée le 28 février 1786, qu'un des violonistes de cette chapelle se nommait *Joseph Madonis*. M. Caffi croit que cet artiste était celui qui se fit entendre à Paris, en 1729 (1); mais, outre la différence du prénom, il est de toute évidence que celui-ci ne pouvait encore être employé dans un orchestre cinquante-sept ans plus tard. C'était ou un fils, ou un membre de la même famille. On a gravé à Paris quelques compositions de cet artiste, entre autres des sonates à violon seul, op. 1 (sans date), et trois concertos en un recueil.

MADRE DE DIOS (Antoine DE), religieux portugais, compositeur de musique d'église, né à Lisbonne, fut musicien de la chambre à la cour de Jean IV, puis maître de chapelle d'Alfonse VI. Sa vie d'artiste est renfermée entre les années 1620 et 1660. Ses compositions pour l'église étaient conservées dans la bibliothèque royale de musique avant le désastre de Lisbonne, en 1756.

MADRE DE DIOS (Antoine DE), carme portugais, né à Lisbonne, fut second maître de chapelle de son couvent, et mourut dans cette ville, en 1690. Son maître de musique et de composition avait été Manuel Caldoso. Ce moine a écrit beaucoup de psaumes, répons, etc., dont il y a des copies manuscrites dans les églises de Lisbonne.

MAELZEL (Jean-Népomucène), mécanicien célèbre, né à Ratisbonne, le 15 août 1772, était fils d'un facteur d'orgues, habile dans la mécanique. Son père lui fit apprendre la musique et le piano, et ses progrès furent si rapides, qu'à l'âge de quatorze ans, il était déjà considéré comme un des meilleurs pianistes de Ratisbonne. Depuis 1788 jusqu'en 1792, il donna des leçons de son instrument. La mécanique était cependant son occupation principale; pour augmenter ses connaissances dans cette partie des mathématiques appliquées, il fit plus tard des voyages à Paris et à Londres. La nature lui avait donné le génie de cette science: il résolut de l'employer à des objets relatifs à la musique, et le premier fruit de ses méditations fut le *Panharmonicon*, orchestre mécanique dans lequel il avait imité de la manière la plus heureuse le son de plusieurs instruments, particulièrement ceux de la trompette, de la clarinette, de la viole et du violoncelle. Cette machine avait d'ailleurs une puissance de son qui frappait d'étonnement, et les nuances de *piano* et de *forte* s'y exécutaient parfaitement. En 1805, cet instrument était déjà fini et Maelzel le faisait entendre à Vienne. Deux ans après, il le transporta à Paris où son exhibition causa autant d'étonnement que de plaisir. Cherubini écrivit alors pour le *Panharmonicon* un *écho*, morceau d'une rare suavité et d'une facture digne du grand maître. Vers la fin de 1807, Maelzel vendit cet instrument soixante mille francs, et en commença une autre où il avait introduit plusieurs perfectionnements, et qui était déjà achevé en 1808. Environ dix-huit ans après, il transporta celui-ci à Boston, où il a été, dit-on, vendu à une société pour la somme énorme de quatre cent mille dollars.

De retour à Vienne, en 1808, Maelzel s'y occupa d'une nouvelle invention, son *trompette automate* qui, par la pureté des sons et la netteté de l'articulation dans les passages les plus compliqués, fut considéré comme un morceau parfait. La réputation de l'habile artiste s'étendait progressivement : l'empereur d'Autriche récompensa ses travaux en le nommant mécanicien de la cour. Vers cette époque, il s'occupa du perfectionnement du métronome de Stœckel (*voyez* ce nom), dont le volume trop grand lui semblait un obstacle à l'usage ordinaire; mais n'ayant rien trouvé de satisfaisant à cet égard, il profita d'un voyage qu'il fit en Hollande, au commencement de l'année 1812, pour proposer la résolution du problème à Winkel (*voyez* ce nom), mécanicien à Amsterdam. Celui-ci le résolut en homme de génie, par le seul déplacement du centre de gravité, pour les diverses nuances de lenteur ou de vitesse des vibrations, au moyen d'un poids glissant le long de la tige du balancier. Winkel ne fit point mystère de sa découverte à Maelzel qui, s'en emparant, l'appliqua à une échelle graduée des mouvements de la musique, et en fit le métronome connu depuis sous son nom. Il soumit cette machine à l'examen de l'Institut de France, obtint son approbation dans un rapport qu'il fit imprimer avec des déclarations de plusieurs compositeurs à la suite d'une *Notice sur le Métronome de J. Maelzel* (Paris, 1816, in-8° de vingt-quatre pages; *ibid.*, 1822, in-8° de huit pages à deux

(1) *Storia della musica sacra nella già cappella ducale di S. Marco in Venezia*, vol. II, p. 66.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

colonnes), et forma à Paris une société commerciale pour la fabrication de cet instrument. Informé du larcin que Maelzel lui avait fait, Winkel réclama la priorité d'invention dans le n° 25 de la *Gazette musicale de Leipsick* (ann. 1818). Quelques années après, Maelzel se trouvant à Amsterdam avec l'automate joueur d'échecs, Winkel demanda à l'Institut des Pays-Bas qu'une commission fût nommée pour juger le différend survenu entre lui et le prétendu inventeur du métronome. On fit droit à sa requête, et la commission examina avec soin cette affaire. Dans une séance où il ne donna pas une haute idée de ses connaissances en mathématiques, Maelzel fut obligé d'avouer qu'il était redevable à Winkel de l'idée première de son métronome, et ne réclama que la propriété de l'échelle, qui ne lui était pas contestée par son adversaire. Procès-verbal fut dressé de cette séance et déposé dans les archives de l'Institut des Pays-Bas (1).

En 1817, Maelzel était retourné à Vienne, d'où il avait répandu le métronome dans toute l'Europe. Deux ans après, il s'établit à Paris avec le Joueur d'échecs qu'il avait acheté à Vienne, après la mort de Kempelen son inventeur (*voyez* ce nom), et y fit connaître son danseur de corde automate, chef-d'œuvre de mécanique, et son plus beau titre de gloire, si toutefois il en était l'inventeur, ce qui peut être mis en doute, après l'affaire du métronome, et lorsqu'on se souvient qu'il s'attribuait aussi faussement l'invention du joueur d'échecs, auquel il avait seulement adapté la machine parlante du même Kempelen, pour prononcer les mots *échec* et *mat*. Il se donnait aussi pour auteur de cette dernière invention, et il prit un brevet à Paris, pour des poupées parlantes qui disaient *bonjour papa, bonsoir maman*. A l'égard de l'automate joueur d'échecs, qui a tant exercé la curiosité publique, et que son inventeur avait déjà fait voir à Paris en 1783, c'est une machine fort ingénieusement conçue pour l'exécution de tous les mouvements que doit faire l'automate pour porter le bras vers la pièce qui doit être jouée, ouvrir la main, saisir la pièce en la refermant, l'enlever et la mettre sur la case où elle doit aller, suivant les directions particulières à toutes les pièces. Mais les problèmes relatifs à tous ces mouvements sont les seuls que la mécanique a pu résoudre, car un peu de réflexion suffit pour faire comprendre qu'il sera toujours impossible de faire une machine intelligente : les combinaisons du jeu d'échecs sont donc l'office d'un joueur habile, caché dans l'intérieur du socle où est contenu le mécanisme, et qui fait mouvoir les différents ressorts, lorsque les mouvements des cases mobiles de l'échiquier de l'automate lui indiquent le coup qui a été joué, et qu'il exécute aussitôt sur un petit échiquier placé devant lui et éclairé d'une bougie. Arrivé à Paris, Maelzel engagea d'abord M. Boncourt, très-bon joueur d'échecs, pour faire jouer l'automate dans les séances publiques qu'il donnait chaque soir ; mais la taille élevée de ce joueur lui faisait éprouver une fatigue excessive lorsqu'il était couché dans l'étroit espace réservé à ses fonctions ; il dut y renoncer, et M. Alexandre, puis M. Mouret, autres joueurs très-habiles, le remplacèrent, et accompagnèrent Maelzel à Londres, où ils lui firent gagner des sommes considérables, qu'il dissipa bientôt dans la débauche. Des discussions d'intérêt, survenues entre lui et ses joueurs, furent cause que ceux-ci se séparèrent de lui et divulguèrent son secret. Cette circonstance, jointe aux poursuites de ses créanciers, détermina Maelzel à se rendre en Amérique, en 1826, avec ses automates et son panharmonicon. On dit que le succès de ces machines à New-York, à Philadelphie et à Boston, lui ont procuré une grande opulence. Suivant quelques renseignements, parvenus aussi de Boston, où il avait fixé son séjour dans ses dernières années, il aurait exécuté un automate à larynx mécanique qui exécutait des gammes diatoniques et chromatiques, en montant et en descendant. M. Bienaimé-Fournier, horloger-mécanicien à Amiens, ayant exécuté, en 1829, un métronome qui faisait entendre, outre les vibrations du pendule, des coups plus forts pour les combinaisons de ces vibrations en mesures à temps binaires ou ternaires, Maelzel fit à son métronome une modification du même genre, mais dont le mécanisme était plus simple et meilleur, et céda la propriété de cette machine à M. Wagner, horloger-mécanicien de Paris, qui, pendant plusieurs années, a construit tous les métronomes dont on fait usage en France. Maelzel est mort au commencement du mois d'août 1838, dans un voyage de La Guayra à Philadelphie, à l'âge de soixante-six ans.

MAERZ (Conrad), facteur d'orgues de la cour de Bavière, naquit à Haimbourg, arrondissement de Pfaffenhofen, le 20 février 1765.

(1) On peut voir, sur cette affaire, une lettre de M. J. De Vos Willems, secrétaire perpétuel de la quatrième classe de l'Institut des Pays-Bas, et l'un des commissaires, insérée dans la *Revue musicale* (t. VI, ann. 1829, p. 50 et s.).

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Il servit d'abord dans l'artillerie de l'armée bavaroise, et fut envoyé en garnison à Ingolstadt, où il apprit les principes et la pratique de la construction des orgues chez le facteur Gaspard Kœnig. Après avoir employé quatre années à ce genre de travail et d'étude, il entra dans le corps des archers de la garde du prince électoral. Le facteur d'orgues et de pianos de la cour, Joseph Gloner, qui demeurait à Munich, était alors fort âgé et ne pouvait plus remplir ses fonctions : le prince Charles-Théodore lui donna Maerz pour successeur en 1800, et celui-ci se retira alors du service militaire. Il avait déjà construit à Glon, près de Zinnenbourg, en 1796, un bon orgue, et à Eschenbach un autre instrument d'une excellente qualité. En 1800, il refit à neuf l'orgue de l'abbaye de Waldsassen. Depuis lors il a produit plusieurs bons instruments.

MAESTRINI (.....), compositeur dramatique de peu de mérite, né à Florence, a fait représenter, dans l'automne de 1837, au petit théâtre *della Piazza* de cette ville, un opéra intitulé : *Amelia*, dont l'existence ne fut pas longue. En 1844, il fit jouer à Pistoie, pendant la saison du printemps, *Margherita Pusterla*, opéra en trois actes, dans lequel il n'avait pas négligé de mettre un orgue et un *Salve Regina*, comme dans les *Lombardi*, de Verdi, qui avaient alors grand succès en Italie. Le même opéra fut joué, dans l'année suivante, au *théâtre Alfieri*, de Florence. Ce *maestro* Maestrini est un des plus pauvres *maestrinetti* de notre pauvre époque.

MAFFEI (Jean-Camille), savant italien, né à Solofra, dans le royaume de Naples, au commencement du seizième siècle, est auteur de plusieurs traités de philosophie, parmi lesquels on remarque le plus ancien traité connu de l'art du chant proprement dit, confondu par Forkel et les autres biographes allemands avec l'Enseignement des principes de la musique, qui en est le préliminaire. L'ouvrage de Maffei a pour titre : *Discorso filosofico della voce, e del modo d'imparare di cantar di garganta, raccolte da D. Valerio de' Paoli da Limosinano;* Napoli, appresso Raymondo Amato, 1563, in-12 de 130 pages.

MAFFEI (le marquis François-Scipion), célèbre littérateur, également distingué par ses poésies, pièces de théâtre et ses savantes recherches sur l'histoire et les antiquités, naquit à Vérone, le 1er juin 1675, et mourut le 11 février 1755, à l'âge de quatre-vingts ans. Dans le tome 5e du *Giornale de' letterati d'Italia* (Venise, 1711), qu'il avait entrepris de concert avec Apostolo Zeno et Vallisnieri, il a inséré une description du forté-piano, qui venait d'être inventé par Cristofali, sous le titre de *Nuova invenzione d'un gravecembalo col piano e forte; aggiunte alcune considerazioni sopra li stromenti musicali.* Une traduction allemande de cette dissertation a été placée par Mattheson dans sa *Critica musica*, t. 11, p. 335. On en trouve une traduction hollandaise dans l'écrit périodique de Lustig intitulé : *Twaalf redeneeringen over muzijkaale onderwerpen, etc.*

MAFFEI (Madame **FESTA**). *Voyez* **FESTA** (Françoise).

MAFFOLI (Vincent), célèbre ténor italien, né à Reggio vers 1700, commença à se faire connaître en 1783. La beauté de sa voix, son habileté dans l'art du chant et son mérite comme acteur, lui procurèrent bientôt les plus brillants succès. En 1787, il chantait au théâtre Aliberti à Rome, et son talent y produisit une si vive impression que le public s'écria un soir, plein d'enthousiasme : *M'affoli! M'affolissimo!* Pendant les saisons du carême et du printemps 1789, il eut aussi de brillants succès à Milan, où il chantait avec la Morichelli Bosello. En 1790, il alla à Reggio, sa patrie, puis à Sienne; au printemps de 1791, il était à Florence, où il se fit admirer dans l'oratorio *Debora e Sisara*, de Guglielmi. Dans l'automne de la même année, il chanta à Turin, puis il partit pour Vienne, où il demeura pendant les années 1792 et 1793. Les représentations du théâtre italien ayant cessé, vers la fin de cette dernière année, dans la capitale de l'Autriche, Maffoli retourna en Italie; mais depuis cette époque, on n'a plus de renseignements sur sa personne.

MAGALHAENS (Philippe **DE**), maître de chapelle du roi de Portugal, naquit dans les dernières années du seizième siècle à Azeitam, au diocèse de Lisbonne. Son maître de musique et de composition fut Manuel Mendes. Sa réputation de savant musicien était déjà si bien établie, lorsqu'il eut achevé ses études, qu'il obtint immédiatement sa position dans la chapelle du roi. Compositeur laborieux, il a laissé en manuscrit beaucoup de messes et de motets qui étaient conservés dans la Bibliothèque royale de musique, à Lisbonne, sous le numéro 809. On n'a imprimé de lui que les ouvrages dont les titres suivent : 1° *Cantica beatissimæ Virginis*, Lisbonne, Craesbeck, 1636, in-fol. max. 2° *Missæ qua-*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tuor, quinque et sex vocibus constantibus, ibid., 1635, in-fol. max. 3° *Cantus ecclesiasticus commendandi animos corporaque sepeliendi defunctorum : Missa et stationes juxta ritum sacro-sanctæ Romanæ Ecclesiæ breviarii missalisque Romani Clementis VIII et Urbani VIII, recognitionem ordinata*, Lisbonne, Craesbeck, 1641, in-4°. La même édition a reparu en 1642, avec un nouveau frontispice; Lisbonne, Antoine Alvarez. Longtemps après, il a été fait une autre édition de ce recueil, à Anvers, chez Henri Aertsen, 1601, in-4°.

MAGDEBURG (Joachim) fut d'abord, et postérieurement à 1552, diacre à l'église de Saint-Pierre, à Hambourg, puis fut appelé comme pasteur à Magdebourg, en 1558. On connaît de sa composition un recueil de chants à quatre voix, imprimé à Erfurt, en 1572.

MAGE (DE), organiste à Saint-Quentin, vers 1752, était élève de Marchand. On a de lui un livre de pièces d'orgue qui parut en 1753.

MAGENDIE (François), médecin et anatomiste célèbre, est né à Bordeaux, le 15 octobre 1783. A l'âge de quinze ans, il avait déjà terminé ses humanités, et bientôt après il commença l'étude de la médecine. Il se livra particulièrement à des recherches d'anatomie qui lui ont fait faire de belles découvertes. Parmi ces travaux, ceux qui ont pour objet la conformation et les fonctions des organes de la voix ont fait honneur à Magendie : ce sont ceux qui doivent être ici mentionnés. Ne se bornant pas, comme ses prédécesseurs, à considérer ces organes dans l'état de nature morte, il a fait un grand nombre d'expériences sur des animaux vivants, dont il avait mis à découvert, avec beaucoup d'adresse, le larynx et les autres parties du mécanisme de la phonation. C'est ainsi qu'il est parvenu à déterminer l'action des principaux muscles du tuyau vocal. Dans une de ses expériences, il a reconnu que l'épiglotte est étrangère à la production du son, car il a coupé impunément cette partie de l'appareil vocal avec tous ses muscles : la voix n'a été détruite que lorsqu'il a coupé le milieu des cartilages aryténoïdes, dont la section détruisait la glotte. A l'égard de son système général de la phonation, il se range parmi ceux qui comparent l'appareil vocal à un instrument à vent. Suivant lui, les muscles thyro-aryténoïdiens vibrent à la manière des anches. L'intonation varie, dit-il, en raison de la longueur, de la grosseur, de la tension, et conséquemment de l'élasticité de ces muscles. Cette théorie est opposée à celle de Savart, qui est revenu à l'ancienne idée de l'analogie du mécanisme vocal avec celui des instruments à vent du genre des flûtes. Magendie a exposé avec beaucoup de détail tout ce qui concerne la voix, son appareil, et son mécanisme dans le chant et dans la parole, au premier volume de son *Précis élémentaire de Physiologie* (p. 229-275 de la deuxième édition). La première édition de cet ouvrage a paru en 1810, à Paris, deux vol. in-8°; la deuxième en 1825; la troisième avec des additions, en 1833, deux vol. in-8°. On a aussi de ce savant : *Mémoire sur les usages du voile du palais dans le chant et dans la parole*, Paris, 1808, in-4°. Magendie était médecin en chef de la Salpêtrière, membre de l'Académie royale des sciences, de l'Académie royale de médecine, et de beaucoup de sociétés savantes. Il est mort à Paris, le 7 octobre 1855.

MAGGHIELS (Jean), compositeur flamand de la fin du seizième siècle, a publié un recueil de chansons à quatre, cinq et six voix; Douay, 1600, in-4°.

MAGGI (Jérôme), savant du seizième siècle, naquit à Anghiari, dans la Toscane, et non en Angleterre, comme le disent les auteurs du *Dictionnaire historique des musiciens* publié en 1810. Après avoir fréquenté les universités de Pérouse, de Pise et de Bologne, où il étudiait le droit et les antiquités, Maggi obtint, en 1558, une place de juge à Amatricani, dans le royaume de Naples. Vers 1560, il s'établit à Venise, où il publia quelques ouvrages qui commencèrent sa réputation. Nommé ensuite juge dans l'île de Chypre, il se trouva au siége de Famagouste, dont il retarda la prise pendant plusieurs mois par des machines de son invention; mais enfin cette ville étant tombée au pouvoir des Turcs, Maggi fut emmené en esclavage à Constantinople. Sans autre secours que celui de sa mémoire, il composa dans sa prison deux petits traités, l'un *De Tintinnabulis* (des clochettes), l'autre *De Equuleo* (du chevalet), qu'il dédia aux ambassadeurs de France et d'Autriche. Tous deux s'occupèrent alors de son rachat; mais pendant qu'ils le négociaient, Maggi trouva moyen de s'enfuir et de se réfugier chez l'ambassadeur d'Autriche. Y ayant été découvert, il fut ramené dans sa prison et étranglé, dans la nuit du 27 mai 1572. Le traité *De Tintinnabulis* a été publié, pour la première fois, à Hanau, 1608, petit in-8°. Une seconde édition, avec la vie de l'auteur et des notes, par F. Swertius, parut à Amsterdam, en 1664,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

in-12. Toutefois il n'est pas exact de dire, comme tous les bibliographes, et même comme la *Biographie universelle* des frères Michaud, que cette édition fut donnée par Swertius lui-même, car ce savant était mort en 1659; mais il l'avait préparée. On en a une troisième édition datée d'Amsterdam, 1689, in-12. Sallengre a inséré cette dissertation dans son *Thesaurus novus antiquit. Roman.*, t. II, p. 1157. On a aussi de Maggi : *Variæ Lectiones seu Miscellanea*; Venise, 1564, in-8°. Il y propose une correction pour un passage d'Aulugelle relatif à la forme de quelques instruments de musique des anciens, lib. I, chap. 15; et le chap. 35me du quatrième livre est intitulé : *Musica in humanos animos in qua corpora ipsa vim esse maximam.*

MAGGI (le comte Sébastien), prêtre vénitien, ex-moine de l'ordre de Saint-Philippe, a publié, sous le voile de l'anonyme, un écrit intitulé : *Dissertazione sopra il grave disordine ed abuso della moderna musica vocale ed istromentale che si è introdotta e si usa a nostri dì nelle chiese e ne divine uffizii* (Dissertation sur le grave désordre et sur l'abus de la musique moderne, vocale et instrumentale, qui s'est introduite de nos jours dans les églises, et dont on fait usage dans le service divin), Venise, 1821, in-8° (1).

MAGGIORE (François), compositeur napolitain, vécut vers le milieu du dix-huitième siècle, voyagea longtemps, et mourut en Hollande dans un état voisin de la misère, en 1782. Parmi ses compositions pour le théâtre, on cite *I Raggiri della cantatrice*, opéra bouffe représenté en 1745, et *Gli scherzi di Amore*, 1762. Ce musicien, qui aurait dû chercher dans ses talents une existence honorable, préféra se donner en spectacle dans la plupart des villes qu'il visita, et recueillir des applaudissements par son adresse à imiter le chant et les cris de divers animaux.

MAGHERINI (Joseph-Marie), né près de Milan, en 1752, fit son éducation musicale en cette ville. En 1770, on a exécuté à Londres un oratorio de sa composition intitulé : *le Jugement de Salomon*. Dix ans après, six trios pour deux violons et basse ont été gravés sous son nom dans la même ville.

MAGIELLI (Dominique), compositeur italien du seizième siècle, né à Valeggio, dans la Lombardie, a publié de sa composition : 1° *Madrigali a cinque voci*, lib. 1, Venise, 1567. 2° *Madrigali a cinque voci*, lib. 2, Venise, 1568, in-4°.

MAGINI (Jean-Paul), excellent luthier, né à Brescia dans la seconde moitié du seizième siècle, établit ses ateliers dans cette ville, et se distingua particulièrement dans la facture des violons. Suivant les recherches que j'ai faites, depuis que la première édition de cette Biographie a été publiée, cet artiste travailla depuis 1590 jusqu'en 1640 environ. Le patron de ses violons est en général fort grand; cependant il y en a quelques-uns de petit format; les voûtes en sont élevées et s'étendent près des bords. Les tables d'harmonie sont de bonne qualité et assez fortes; le dos, assez aplati vers les extrémités supérieure et inférieure, est considérablement renflé près des éclisses qui ont peu d'élévation et dont les courbes sont adoucies vers les angles. Un large filet double règne sur la table et sur le dos; il se termine quelquefois sur cette dernière partie de l'instrument en un ornement placé au-dessous du manche et au-dessus de l'attache du tire-cordes; cet ornement représente une large feuille de trèfle. La plupart de ces instruments sont vernis à l'esprit-de-vin, d'une belle couleur brun clair. Ce vernis est remarquable par sa finesse. Les dimensions en étendue et la combinaison des voûtes avec les épaisseurs donnent à la plupart des instruments de Magini un son grandiose, grave et mélancolique. Ce son a moins de velouté que celui des Stradivari, et moins de puissance que les Joseph Guarneri; il a plus d'analogie avec celui de la viole; mais il a beaucoup de charme dans le quatuor d'instruments à cordes.

MAGINI (Pietro-Santo), luthier de Brescia, vraisemblablement de la même famille que le précédent, a été souvent confondu avec lui. Il travailla dans le dix-septième siècle, environ vingt ans plus tard que Jean-Paul. Bien qu'il ait fabriqué des violons qui ne sont pas dépourvus de qualité, il s'est distingué particulièrement par des contrebasses, qui sont renommées en Italie comme les meilleurs instruments de ce genre.

MAGINI (François), compositeur italien de musique vocale, vécut vers le commencement du dix-huitième siècle. Gerber le cite comme auteur de cantates avec accompagnement de clavecin qui existent en manuscrit dans diverses bibliothèques de Leipsick. On connaît aussi de lui des solfèges à deux voix, datés de 1702, et des sonates pour trois trombones, qui se trouvent en manuscrit dans la bibliothèque de l'abbé Santini, à Rome.

(1) Voyez le *Dizionario di Opere anonime e pseudonime di Scrittori italiani, di G. M.*, tome I, p. 319.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

MAGIO (François), compositeur sicilien, né à Castro Vetrano, dans la première partie du dix-septième siècle, a publié : *Sacra Armonia, e musicali concenti a* 2, 3, 4 *e* 5 *voci, con una messa a* 5 *concertata ;* Milan, 1670, in-4°.

MAGIRUS (Jean), prédicateur et pasteur à l'église de Saint-Blaise à Brunswick, naquit à Cassel vers 1550, et fut d'abord *cantor* à l'école de Sainte-Catherine, dans la première de ces deux villes. On a de lui un livre intitulé : *Artis musicæ methodicè legibus logicis informatæ libri duo ad totum musices artificium et rationem componendi valdè accommodati;* Francfort, 1596, in-8° de cent cinquante-huit pages. Ce traité fut composé par Magirus pour l'usage de l'école de Sainte-Catherine. La seconde édition a été publiée à Brunswick, en 1611, in-8°, mais avec des changements considérables dans la forme du livre et dans le fond des choses. La préface de ce livre, adressée aux élèves de l'école de Sainte-Catherine de Brunswick, est de Charles Bumann, recteur de cette ville. Elle est suivie, conformément à l'usage du temps, de plusieurs pièces de vers latins à la louange de Magirus. Le premier livre, qui traite des éléments de la musique, est divisé en vingt-trois chapitres ; le second livre traite de la tonalité, de l'harmonie, de la composition et de la forme des pièces de musique. Il contient trente chapitres. La discussion concernant l'ordre et le nombre des modes, qui termine le livre, est savante et indique chez son auteur un jugement très-sûr. Après avoir fait remarquer (page 123) la diversité d'opinions des musiciens concernant le nombre de ces modes, et les avoir discutées toutes, Magirus se prononce en faveur de celle de Glaréan (page 137) et dit : *Atqui tam in chorali quam in figurali cantu in usu artificium sunt isti, quos diximus, modi duodecim.* Magirus est mort d'apoplexie en 1631.

MAGIUS (Jérôme). *Voyez* **MAGGI.**

MAGLIARD (Pierre). *Voyez* **MAILLART.**

MAGNELLI (Joseph), compositeur de musique d'église, naquit à Florence en 1707. Élève de Louis Braccini, il étudia pendant dix années sous la direction de ce maître, et devint un des plus savants musiciens italiens des derniers temps. On connaît de lui beaucoup de musique estimée ; sa messe de *Requiem* avec orchestre, exécutée pour la première fois à Florence en 1806, pour l'anniversaire de l'Association des musiciens, passe pour son chef-d'œuvre. Cet artiste est mort à Florence, le 31 décembre 1847, à l'âge de quatre-vingts ans.

MAGNI (Benedetto), compositeur vénitien, né à Ravenne vers 1580, était neveu d'Angelo Gardano, compositeur, imprimeur et éditeur de musique à Venise. Il fut organiste du cardinal Aldobrandini, à la cathédrale de Ravenne. On a imprimé de sa composition : 1° *Concerti o Mottetti a* 1, 2, 3, 4 *voci, con basso continuo,* opera 1, lib. I, Venise, chez l'héritier d'Ange Gardano (Barthélemy Magni), 1612, in-4°. Il y a des exemplaires qui portent les noms de *Richard Amadino,* avec la même date ; sans doute par suite d'échanges entre cet éditeur et B. Magni. 2° *Concerti o Mottetti a* 2, 3, 4, 5 *e* 6 *voci,* op. 1, lib. II, *ibid.*, 1612. 3° *Concerti o Mottetti a* 1, 2, 3, 4 *e* 8 *voci,* lib. III, *ibid.*, 1616. 4° *Messe concertate a otto voci,* lib. 1, II et III, *ibid.* Une collection des madrigaux de Magni à cinq voix a été recueillie par son second frère, et publiée sous ce titre : *Madrigali a cinque voci da Benedetto Magni, raccolti da Bastiano* (*Sebastiano*) *Magni da Ravenne suo fratello, opera terza,* in Venetia, 1613, appresso l'Herede di Angelo Gardano, in-4°. Dans la dédicace, datée du 1er décembre 1612, Sébastien Magni dit que depuis que son frère cultive la composition de la musique religieuse, il dédaigne les madrigaux, fruits de sa jeunesse, et les laisse ignorés du public au fond d'une armoire ; Sébastien s'est décidé à les tirer de l'obscurité et les publie.

MAGNI (Barthélemy), célèbre imprimeur et éditeur de musique, paraît être né à Ravenne ; il vécut à Venise, au commencement du dix-septième siècle. Il a mis au jour une grande quantité de motets et de madrigaux des artistes les plus renommés de son temps. Barthélemy Magni était neveu d'Angelo Gardano et frère de Benedetto Magni, compositeur. Après la mort de leur oncle, ils lui succédèrent dans son imprimerie et dans sa librairie musicale, la gérèrent en société ; mais après le retour de Benedetto à Ravenne, Barthélemy resta seul chargé de la typographie et du commerce des livres de musique. Ses premiers produits parurent en 1613. Sébastien Magni, frère de Barthélemy et de Benoît, paraît avoir vécu à Venise, où vraisemblablement il était l'associé de Barthélemy.

MAGNI (Joseph), maître de chapelle de la cathédrale de Foligno, naquit en cette ville dans la seconde moitié du dix-septième siècle. Il était considéré vers 1700 comme un des bons musiciens de son temps. Parmi ses ouvrages,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

on cite : *Decio in Foligno*, mélodrame religieux exécuté dans l'église cathédrale de cette ville, en 1697.

Un autre musicien, nommé **MAGNI** (Paolo), qualifié de maître de chapelle de la cour royale de Milan, dans la *Dramaturgia* d'Allacci, a écrit la musique des deuxième et troisième actes d'*Ariovisto*, drame musical, représenté au nouveau théâtre ducal de Milan, en 1699. La musique du premier acte avait été écrite par Antoine Perti. Paul Magni a composé aussi la musique du premier acte de *Teuxzone*, opéra représenté au théâtre ducal de cette ville, en 1706. La musique des deux autres actes avait été composée par *Clément Monari*, maître de chapelle de la cathédrale de la même ville.

MAGNIEN (Victor), directeur du Conservatoire de musique de Lille (Nord), violoniste, guitariste et compositeur, est né à Épinal (Vosges), le 19 novembre 1804, et fut baptisé le 22 du même mois, jour de sainte Cécile, ce qui était de bon augure pour un musicien futur. Victor Magnien avait atteint l'âge de dix ans lorsque les armées alliées envahirent la France ; toutes les administrations furent bouleversées, et M. Magnien père, qui était alors receveur des contributions indirectes dans le département de la Haute-Marne, reçut sa démission, comme tous les employés des droits réunis. C'est alors que Victor Magnien reçut les premières leçons de violon. Son père, ayant obtenu un nouvel emploi en 1817, l'envoya à Paris pour continuer des études plusieurs fois interrompues, et pour prendre des leçons de Rodolphe Kreutzer. Carulli devint aussi dans le même temps son maître de guitare. Ses progrès furent rapides ; après deux années d'études, il était devenu un des guitaristes les plus habiles de Paris, et son talent sur le violon le plaçait à un rang honorable parmi ses émules. En 1820, il alla revoir sa famille qui alors était à Colmar ; il était âgé de seize ans. Ses talents le firent bientôt accueillir avec distinction chez les principaux habitants de cette ville. N'étant pas destiné à faire sa profession de la musique, il allait entrer dans une administration publique, lorsque son père, compromis dans l'affaire politique du colonel Caron, fut destitué. Par une conséquence de ce fâcheux événement, le jeune Magnien dut songer à venir en aide à sa famille, et la musique, qui n'avait été destinée qu'à ses plaisirs, devint sa ressource la plus solide. Bien que fort jeune et inexpérimenté dans l'enseignement, il se mit à donner des leçons de ses deux instruments, et la sympathie qu'il trouva dans les familles les plus distinguées de Colmar le soutint dans son entreprise. Peu de temps après, une situation plus lucrative pour la culture de son art lui fut offerte à Mulhouse ; il l'accepta et alla s'établir dans cette ville. Ce fut là qu'il écrivit ses premiers ouvrages. Chaque année il allait passer trois mois à Paris, où il trouvait chez Baillot, Lafont, quelques autres artistes distingués, et chez l'auteur de cette notice, des encouragements et des conseils. L'éditeur de musique Richault l'accueillit aussi et publia ses premiers ouvrages pour la guitare et pour le violon. Des excursions que fit M. Magnien en Allemagne eurent aussi pour résultat de compléter ses connaissances et de perfectionner son goût par l'audition des œuvres des grands maîtres de cette époque. De 1827 à 1831, l'éditeur Richault fit paraître trente-deux œuvres de sa composition. Après la révolution de 1830, M. Magnien avait résolu de se fixer soit à Paris, soit dans une ville qui en fût peu éloignée ; ce projet fut réalisé par l'engagement qu'il contracta avec la ville de Beauvais (Oise), pour y diriger l'orchestre de la Société philharmonique et y remplir les fonctions de directeur des écoles élémentaires de chant, ainsi que celles de membre de la commission d'examen pour l'enseignement primaire. Il s'y maria et se fit estimer comme homme et comme artiste pendant les seize années de son séjour dans cette ville. L'impulsion qu'il y avait donnée, tant dans l'instruction musicale de la population que dans la culture de l'art, fixa sur lui l'attention de l'autorité, qui le choisit pour diriger le Conservatoire de Lille (Nord), succursale du Conservatoire impérial de musique. M. Magnien occupe cette position au moment où cette notice est écrite (1862), et imprime aux études musicales un mouvement de progrès dans l'institution confiée à son expérience. Parmi ses compositions publiées on remarque : 1° Des duos pour violon et guitare, Paris, Richault. 2° Des thèmes variés pour violon, avec accompagnement de quatuor, *ibid.* 3° Des duos et nocturnes pour deux guitares, *ibid.* 4° Des fantaisies, rondeaux, thèmes variés et *andante* pour guitare seule, *ibid.* 5° Une messe à plusieurs voix avec orgue. Plus de cinquante œuvres de sa composition ont été publiés chez Richault. Parmi les vingt derniers ouvrages, très-supérieurs aux premiers, on distingue surtout : Concerto pour violon (en *mi*), op. 45 ; fantaisie caprice pour violon avec piano, op. 40 ; études pour violon, op. 41 ; *le Soir au bord d'un lac suisse*, mélodie pour piano, op. 51 ; divertissement et

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

boléro pour violon, op. 52. On a aussi de M. Magnien : *Théorie musicale ou Réponse au programme arrêté par le ministre de l'instruction publique pour l'interrogatoire des aspirants des deux sexes aux brevets de capacité*, Paris, Richault, 1837, in-8°.

MAGNUS (Richard), compositeur allemand, dont le véritable nom est vraisemblablement latinisé, vécut au commencement du dix-septième siècle, et fit imprimer : *Canticum canticorum Salomonis*, 4, 5 *e* 8 *vocibus*, Francfort, Stein, 1615.

MAGNUS, prénom sous lequel s'est fait connaître un pianiste, dont le nom de famille est **DEUTZ**. Il est né à Bruxelles en 1828. Ayant été admis au Conservatoire royal de musique de cette ville, il y obtint le second prix de piano en 1843, eut un second prix d'harmonie dans l'année suivante, et le premier prix de piano lui fut décerné au concours de 1845. Sorti de l'institution où il avait fait son éducation musicale, M. Magnus Deutz alla s'établir à Paris, où il reçut des conseils de quelques artistes renommés. Depuis lors il s'y est fait entendre dans plusieurs concerts et s'y est livré à l'enseignement. Il a voyagé aussi en Allemagne et a publié à Vienne quelques petites compositions pour le piano, entre autres *La danse des esprits*, caprice, œuvre 12, et *Les pleurs de la jeune fille*, œuvre 13.

MAGRINI (Louis), professeur de physique à Milan, a publié un petit écrit intitulé : *Pensieri sulla musica e sul magnetismo animale*, Milan, Resinati, 1842, in-8° de trente-six pages. Le nom de l'auteur n'est pas indiqué au titre de l'ouvrage, mais la dédicace est signée du nom de M. Magrini. L'objet qu'il s'est proposé dans cette brochure est de constater, par des expériences, les effets divers produits par la musique, et ses conclusions sont que ces effets sont le résultat d'une influence magnétique.

MAHAULT (Antoine), et non **MAHAUT**, comme les auteurs du *Dictionnaire historique des musiciens* (Paris, 1810-1811) écrivent son nom, était flûtiste à Amsterdam en 1737; époque où fut imprimé son premier ouvrage. Ses créanciers l'obligèrent à prendre la fuite et d'abord il vint à Paris; mais, ne s'y croyant pas en sûreté, il se retira dans un couvent vers 1760. Mahault mérite quelque estime pour ses compositions. On a de lui : 1° Symphonies pour plusieurs instruments. 2° Trios pour trois flûtes. 3° Deux livres de duos pour deux flûtes. 4° Trois livres de sc[illegible] pour le même instrument. 5° Trois livres d'ariettes hollandaises, françaises et italiennes. Elles ont pour titre : *Maandelijks musikaal Tijdverdrijf, bestaande in nieuwe hollandsche canzonetten, gecomponeerd door A. Mahault, etc.* (Agréables passe-temps musicaux, consistant en nouvelles chansons hollandaises, composées par A. Mahault, etc.), Amsterdam, A. Olofsen, (sans date), in-4°. Quelques-uns de ces ouvrages ont paru à Amsterdam; les autres ont été publiés à Paris. En 1759, Mahault donna un des premiers ouvrages véritablement méthodiques qui ont été publiés pour la flûte; cet ouvrage a pour titre : *Nouvelle méthode pour apprendre, en peu de temps, à jouer de la flûte traversière, à l'usage des commençants et des personnes plus avancées*. Quelques années après, il en parut une édition nouvelle, augmentée de douze planches de musique.

MAHIEU, surnommé **DE GAND**, parce qu'il était né dans cette ville, fut poëte et musicien vers le milieu du treizième siècle. Le Mss. n° 66 (fonds de Cangé) de la Bibliothèque impériale de Paris nous a conservé deux chansons notées de sa composition. On en connaît quatre autres dans différentes Bibliothèques.

MAHMOUD-SCHIRAFI, encyclopédiste persan, commentateur du théoricien de musique Ssafi-Eddin (*voyez* ce nom); est considéré comme un des meilleurs écrivains persans sur cet art. Son ouvrage a pour titre : *Durret el Tudsch* (Perles de la Couronne); il se trouve à la Bibliothèque royale de Madrid. Mahmoud-Schirafi mourut l'an 716 de l'hégire (1315 de l'ère chrétienne).

MAHNE (Guillaume-Léonard), philologue distingué, né à Amsterdam vers 1760, fut d'abord professeur au Collége de cette ville, et occupait cette place en 1793. En 1808, il était recteur du collége d'Amersfoort, en Hollande. On a de ce savant une excellente dissertation sur la vie et les écrits d'Aristoxène (*voyez* ce nom), intitulée : *Diatribe de Aristoxeno philosopho peripatetico*, Amstelodami, typis Petri den Ilengst, 1793, in-8° de deux cent dix-neuf pages.

MAHR (Jean-Annaé), mécanicien et facteur d'instruments à clavier de la cour du duc de Nassau, à Wiesbaden, vers 1788. Il était associé avec son frère, et fabriquait avec lui des instruments auxquels il donnait le nom de *Clavi-Mandores*. Gerber cite aussi de lui de bons clavecins et un piano à queue considéré alors comme excellent.

MAHU (Stienne), ancien compositeur allemand, est placé par Forkel et Gerber dans son activité artistique vers 1520; mais il appar-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tient à une époque un peu plus reculée, suivant un passage de la *Practica Musica* d'Hermann Finck (voyez ce nom). On voit par le *Novus thesaurus musicæ* de Pierre Joannelli (*voyez* ce nom) que Mahu fut un des chantres de la chapelle de Ferdinand Ier, d'abord vicaire de l'empire, puis empereur d'Allemagne. Il avait cessé de vivre avant la mort de ce prince (1564), car son nom ne paraît pas parmi ceux des autres chantres qui composèrent des pièces de musique à la louange de Ferdinand et des princes de la famille impériale, lesquelles se trouvent dans le cinquième livre du recueil de Joannelli. Cet artiste eut la réputation d'un des musiciens les plus remarquables de son temps; il la mérita sans aucun doute, car ses *Lamentations de Jérémie*, à quatre voix, qui se trouvent dans le premier livre de cette collection, sont un des meilleurs ouvrages de la première partie du seizième siècle. Le style de ces compositions indique que l'auteur les a écrites, au plus tard, vers 1520; car, après cette époque, l'art se modifia et prit une allure plus libre et plus légère. Il y a lieu de croire qu'il n'était plus jeune lorsqu'il produisit cette œuvre, car sa notation est celle des maîtres du quinzième siècle. On trouve de Mahu deux *Magnificat* du huitième ton, à quatre voix, dans le manuscrit de la Bibliothèque royale de Munich, coté XLIII. Un cantique à cinq voix, de la composition de Mahu, rapporté en partition par Forkel, dans son *Histoire de la musique* (t. II, p. 686-691), d'après un recueil imprimé à Wittenberg, en 1544, justifie les éloges qui lui ont été donnés, car il est fort bien écrit; les imitations sont bien choisies, les mouvements des voix ont de l'élégance, la tonalité est bien suivie et l'harmonie a de la plénitude. Le *Cancional* de Hans Walther contient des mélodies chorales de Mahu. La rare collection publiée, en 1540, par Melchior Kriesstein, à Augsbourg, sous le titre : *Selectissimæ nec non familiarissimæ cantiones ultra centum*, contient des morceaux de Mahu. On en trouve aussi dans les *Modulationes aliquot quatuor vocum*, imprimées à Nuremberg, par Petrejus, en 1538, ainsi que dans les *Newer Teutschen Liedlein* (Nouvelles chansonnettes allemandes), imprimées par le même, en 1539, et dans les *Selectissimarum Motetarum partim quinque partim quatuor vocum*, etc., chez le même, en 1540. Le cantique, publié par Forkel, est tiré du recueil qui a pour titre : *Newe geistliche Gesænge CXXIII mit 4 und 5 Stimmen* (Nouveaux chants spirituels au nombre de cent vingt-trois, à quatre et cinq voix), Wittenberg, Georges Rhau, 1544. De ces diverses productions résulte la preuve qu'Étienne Mahu fut un des fondateurs de la bonne école allemande des premiers temps.

MAICHELBECK (François-Antoine), directeur de musique, professeur de langue italienne, et bedeau de la cathédrale de Freyberg, a publié à Augsbourg, en 1756, huit sonates pour le clavecin, sous ce titre : *Die auf dem Klavier spielende und das Gehœr vergnügende Cæcilia, etc.*, op. 1. Le second œuvre de sonates, divisé en trois parties, et destiné à l'enseignement de l'art de jouer du clavecin, a paru en 1758; il est intitulé : *Die auf dem Klavier Lehrende Cæcilia, welche guten Unterricht ertheilet, wie man nicht allein in Partitur selbst Schlagstücke verfertigen, und allerhand Læufe erfinden kœnne. In drey Theile abgetheilet; deren der erste de Clavibus, Mensuris et Notarum valore, der zweyte de Fundamentis Partituræ handelt; der dritte aber mit Exemplis Tonorum et Versuum versehen ist.* On connaît aussi sous le même nom : *VI pompeuse, schœne, leichte und auf den neuesten italiänischen Stylum für alle Chœr dienliche Missen*, etc. (Six messes solennelles, belles, faciles et dans le plus nouveau style italien). Fribourg en Brisgau, 1759.

MAIER (Grégoire), compositeur allemand, vécut vers le milieu du seizième siècle. Jacques Paix a arrangé et publié quelques morceaux de ce musicien dans son recueil de pièces d'orgue en tablature, Lauingen, 1586, in-fol.

MAIER (Joseph-Frédéric-Bernard-Gaspard) : *voyez* **MAJER**.

MAIER (L.), musicien au service de l'électeur palatin, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, s'est ensuite établi à Paris, où il a été connu comme maître de piano jusqu'en 1805. On a gravé de sa composition : 1° Trois sonates pour clavecin avec accompagnement de violon obligé, Manheim, 1782. 2° Six symphonies pour deux violons, alto, basse, deux hautbois et deux cors, op 2, Paris, 1785.

MAIER (Catherine), née **SCHIATTI**, pianiste et compositeur, vivait à Saint-Pétersbourg vers la fin du dix-huitième siècle. Depuis 1795 jusqu'en 1798, elle a fait imprimer onze œuvres de fantaisies, trios et variations pour le piano.

MAIGRET (Robert), musicien français, né au Mans, fut un bon compositeur de chansons à quatre voix. Il mourut dans sa ville

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

natale au mois d'août 1568, à l'âge de plus de soixante ans. On trouve trois chansons de sa composition dans le *Recueil des recueils composés à quatre parties par plusieurs autheurs*, 3me *livre;* Paris, Adrien Le Roy et Robert Ballard, 1565, in-4° obl.

MAILAND (Eugène). Je n'ai pu me procurer aucun renseignement biographique sur l'auteur d'un bon livre qui porte ce nom, et qui a pour titre : *Découverte des anciens vernis italiens employés pour les instruments à cordes et à archet.* Paris, imprimerie de Ch. Lahure et Ce, 1859, 1 vol. in-12. M. Mailand a fait une étude sérieuse de ce sujet difficile et rempli de mystères : non-seulement il a lu les traités modernes sur les vernis de Watin (1), de Zingry (2) et de M. Tripier-Deveaux (3), non-seulement il a analysé les formules de fabrication de vernis des auteurs anciens, tels que *les Secrets des arts* (publiés en 1550), *le Miroir universel des arts et des sciences*, de Fioravanti (4), *le Recueil abrégé des secrets merveilleux* (5), *l'Oculus artificialis* du P. Zahn (6), *l'Epitome cosmographique* de Coronelli (7), *le Traité des Vernis* du P. Bonanni (8), et d'autres; mais il a fait lui-même un grand nombre d'expériences et a trouvé enfin des formules qui reproduisent l'aspect des vernis des anciens maîtres de Crémone.

MAILLA ou plutôt **MAILLAC** (Joseph-Anne-Marie **DE MOYRIA DE**), célèbre missionnaire, naquit en 1679, au château de Maillac, dans le Bugey. Après avoir terminé ses études, il entra chez les jésuites, et fut envoyé à la Chine, en 1702. Il y passa quarante-six ans, et y mourut le 28 juin 1748. On a de ce jésuite une *Histoire générale de la Chine, ou Annales de cet empire*, traduit du Thoung-Kian Kangmou, Paris, 1777-83, douze vol, in-4°. Les sections 128-148 de cet ouvrage traitent de la musique des Chinois, et la section 186 contient une notice du Yo-King, livre de musique sacrée.

MAILLARD (Jean), musicien français du seizième siècle, paraît avoir vécu à Paris, suivant l'épître dédicatoire d'un recueil de motets à quatre parties qu'il a publié; mais on ne sait rien sur sa position comme artiste. Son nom ne figure pas dans les comptes de la chapelle, à la fin du règne de François Ier, ni sous les successeurs de ce prince, Henri II et François II. Ce musicien paraît avoir joui de quelque renommée, car il est peu de recueils publiés de son temps, en France, où l'on ne trouve quelque morceau de sa composition. Le manuscrit n° 76 des archives de la chapelle pontificale, à Rome, contient une messe de Maillard. On en trouve une autre à cinq voix dans le recueil publié à Paris, en 1557, par Adrien Leroy et Robert Ballard, in-fol. max. Elle a pour titre : *Missa ad imitationem moduli* Missæ Virginis Mariæ. On connaît aussi de lui : *Missa ad imitationem moduli;* Aux regretz, *cum quatuor vocibus*, Lutetiæ, apud Adr. Le Roy et Robertum Ballard, 1557, in-fol. Maillard a fait imprimer une collection de motets à quatre voix intitulé : *XX Cantiones sacræ seu Motectæ quatuor vocum.* Lutetiæ Parisiorum, apud Ad. Le Roy et Robert Ballard, 1561. L'épître dédicatoire à Messire Cautelin d'Hesdin, conseiller au présidial de Paris, est datée de cette ville, le 19 avril 1561. On trouve des chansons françaises à quatre parties, de Maillard, dans les recueils dont les titres suivent : 1° *Second livre de chansons nouvellement mises en musique à quatre parties, par bons et sçavans musiciens*, Paris, Ad. Leroy et Robert Ballard, 1554, in-4° obl. 2° *Idem*, sixième livre, *ibid*, 1556. 3° *Tiers livre de chansons nouvellement composées en musique à quatre parties, par N. Jaques Arcadet et autres autheurs*, ibid., 1561, in-4° obl. 4° *Quart livre*, idem, ibid., 1561. 5° *Premier recueil des recueils composés à quatre parties, de plusieurs autheurs*, ibid., 1559, in-4°, deuxième édition, 1567. 6° *Idem*, second livre, *ibid.*, 1564, in-4°. Il y a aussi un motet à quatre voix composé par Maillard, dans la collection qui a paru sous ce titre : *Liber primus Musarum cum quatuor vocibus, seu sacræ Cantiones, quos vulgo Motteta appellant*, etc., Mediolani, apud Anton. Barré, 1588. Enfin, il y a des morceaux de Maillard dans la *Bicinia gallica, latina et germanica*, publiée par Georges Rhau, à Wittenberg, en 1545.

MAILLARD (Gilles ou Égide), compositeur français, né à Thérouanne (Pas-de-Calais), vécut à Lyon, dans la dernière partie du seizième siècle. On connaît sous son nom : *la Musique, contenant plusieurs chansons françaises à quatre, cinq et six parties.* Lion (sic), chez Jean de Tournes, 1581, in-4°.

(1) Paris, 1772, in-8°.
(2) Gênes, 1803, in-8°.
(3) Paris, 1845, in-8°.
(4) Bologne, 1564, in-4°.
(5) Paris, 1663, in-12.
(6) Nuremberg, 1685, 3 vol.
(7) Venise, 1693.
(8) Rome, 1713, in-4°.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

MAILLARD (Marie-Thérèse **DAVOUX**, connue sous le nom de Mademoiselle), naquit à Paris, le 6 janvier 1766. Dans son enfance, elle reçut quelques leçons de musique à l'école de Corrette père et fils; puis elle fut admise dans l'école de danse du magasin de l'Opéra. A l'âge de douze ans, elle dansait dans les divertissements du théâtre d'Opéra-Comique qui avait été établi au bois de Boulogne; les succès qu'elle y obtint la firent engager pour les spectacles de la cour de Saint-Pétersbourg. De retour à Paris, en 1780, elle fut entendue par Berton, alors directeur de l'Opéra, qui la fit entrer dans l'école de chant de ce théâtre; ses progrès furent si rapides, qu'elle put débuter, le 17 mai 1782, à l'Académie royale de musique, dans le rôle de *Colette* du *Devin du village*, quoiqu'elle ne fût âgée que de seize ans. La beauté de son organe, sa taille imposante et sa précoce intelligence la firent accueillir avec faveur par le public. Après avoir remplacé madame Saint-Huberty dans ses rôles les plus importants, pendant quelques années, elle succéda à cette actrice célèbre, lorsque celle-ci se retira. *Alceste, Armide, Didon, Iphigénie en Tauride*, furent les rôles qui d'abord établirent sa réputation; mais ce fut surtout dans *Clytemnestre* (d'*Iphigénie en Aulide*) et dans *Hécube* que sa manière noble et l'énergie de son expression dramatique lui firent prendre, comme actrice, un rang où aucune autre n'a pu la remplacer depuis lors. Retirée du théâtre, après plus de trente ans de service, au mois d'avril 1813, elle ne jouit point du repos qu'elle pouvait espérer après de si longs travaux: des chagrins domestiques lui causèrent une maladie de langueur qui la conduisit au tombeau, le 10 octobre 1818.

MAILLART (Pierre), écrivain sur la musique, est l'objet d'une multitude d'erreurs de la part des bibliographes. Doni, qui voulait sans doute approprier le nom de cet écrivain à la prononciation italienne, l'appelle *Magliard* (*Comp. del Trattato de' generi, e de' modi della musica*, p. 127), et Mattheson (qui cite inexactement le titre de son livre) a copié Doni sans examen (*Grundlage einer Musik Ehrenpf.*, p. 218). Walther n'a pas connu le titre français du livre de Maillart, mais il ne s'est trompé ni sur l'orthographe de son nom, ni sur sa personne. Forkel aurait dû suivre les indications de ce lexicographe; mais au lieu de cela, il fait deux articles; le premier sur *Magliard* (Pierre), qui aurait été chanoine et chantre à Tournai, et qui serait auteur d'un traité *De Tonis musicis*; l'autre sur *Maillard* (Pierre), jésuite d'Ypres, né en 1585, qui aurait aussi écrit un traité *De Tonis* (voyez *Allg. Litter. der Musik*, p. 274). On est étonné de voir faire de pareilles fautes à un savant tel que Forkel. Mais voici bien autre chose! Sur l'indication du jésuite, prise par Forkel dans le Lexique de Jœcher, Gerber a pris dans la Bibliothèque des écrivains de la Société de Jésus, par Alegambe, les renseignements sur le jésuite Pierre Maillart (qu'il appelle *Maillard*), recteur du collége de Bois-le-Duc, auteur de plusieurs traités de théologie en langue flamande, a mêlé tout cela avec ce qu'on sait sur le chanoine de Tournay, et n'en a fait qu'un seul personnage. Lichtenthal n'a pas manqué de le copier (*Dizion. e Bibliog. della musica*, t. IV, p. 86). M. Charles-Ferdinand Becker, qui a trouvé dans la Bibliothèque de la ville de Leipsick un exemplaire du livre de Maillart, a rétabli la vérité en disant que cet écrivain était né à Valenciennes, mais il n'est pas exact dans la citation du titre (*System. Chronol. Darstellung der Musik. Liter.*, p. 272). Ce titre et l'épître dédicatoire nous apprennent, en effet, que Maillart était né à Valenciennes. Lui-même nous informe du nom de son maître dans ce passage: « Je pourroys « ici alléguer l'authorité de mon maistre, le « sieur *Jean Bonmarché*, homme de grand « savoir, etc. » (*Les Tons de M. Pierre Maillart*, p. 340.) Or, j'ai fait voir, dans la notice sur Jean Bonmarché, ou *de Bonmarchié*, qu'il était chanoine et maître des enfants de chœur de la cathédrale de Cambrai, au mois de décembre 1504, et qu'il ne quitta cette position qu'au commencement de l'année suivante, pour se rendre à Madrid, en qualité de maître de la chapelle flamande de Philippe II. De nouvelles découvertes, faites dans les archives du royaume de Belgique, par M. Pinchart, démontrent que ce maître était encore en possession de cet emploi au mois de mai 1509, mais qu'au mois de novembre 1572, son successeur était Gérard de Turnhout; d'où il suit que Bonmarché était mort antérieurement à cette date. Il paraît donc certain que l'éducation musicale de Pierre Maillart se fit à la maîtrise de Cambrai, en qualité d'enfant de chœur, pendant que Bonmarché y était, c'est-à-dire avant 1505; car, bien que ce maître ait fait chercher en Belgique des enfants de chœur pour le service de la chapelle royale de Madrid, en 1508, ce n'est pas en Espagne que Maillart aurait été son élève, puisque Bonmarché était maître de cette chapelle et non

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

maître des enfants de chœur, ce qui, alors, était différent. De tout cela on peut conclure qu'il avait environ quinze ans à la fin de 1564, *et conséquemment qu'il naquit à Valenciennes* vers 1550. Devenu habile musicien, il fut appelé à Tournay, où il obtint un canonicat et l'emploi de premier chantre de l'église cathédrale. De nouvelles recherches faites dans les archives de la cathédrale de Tournay, par M. le chanoine Voisin, prouvent que Maillart entra dans ses fonctions de cette place au mois de novembre 1583, et qu'*il y succéda à Georges de la Hèle*, après un interim de trois années, qui avait été rempli par un musicien nommé Philippe Duricu. Il est hors de doute que Maillart mourut dans l'année où parut son livre, ou au commencement de l'année suivante, car *Omar Mussellis*, suivant les registres de la cathédrale de Tournay, y remplit les fonctions de premier chantre depuis 1611 jusqu'en 1621. Le livre publié par Maillart a pour titre : *les Tons ou discours sur les modes de la musique, et les Tons de l'église, et la distinction entre iceux, de Pierre Maillart Valencennois, chantre et chanoine de l'église cathédrale de Tournay; divisez en deux parties; auxquelles est adioustée la troisiesme par le dict autheur, en laquelle se traicte des premiers élémens et fondemens de la musique*, à Tournay, chez Charles Martin, 1610, in-4° de trois cent quatre-vingts pages, non compris une longue épître dédicatoire et la table des matières. Ce livre, *fort mal écrit*, est rempli de recherches savantes et curieuses qui ont pour objet de démontrer que les douze modes de la musique ancienne ne sont pas identiques avec les huit tons du plain-chant. Maillart entreprend d'y prouver que les douze modes (suivant Glaréan, mais plus exactement les quatorze) ont pour base l'octave divisée en deux parties *inégales*, c'est-à-dire une quinte et une quarte, tandis que, selon lui, les tons du plain-chant sont fondés sur l'hexacorde. De là vient qu'il rejette (p. 66 et 67) la septième syllabe *bi* proposée par H. Van de Putte, dans sa *Musathena*, comme inutile dans la tonalité du plain-chant, et qu'il veut conserver à celle-ci ses trois gammes *par nature, par bemol* et *par bécarre*, avec les *muances qui en sont* inséparables. Ses distinctions entre les deux systèmes de tonalité sont plus ingénieuses que solides. Un de ses meilleurs arguments, pour prouver que le moyen âge n'a jamais reconnu que huit tons, consiste à faire voir qu'il n'y a que huit neumes (récapitulations des Tons en formules) dans la psalmodie; mais il n'est pas sans réplique; car les neumes sont une invention moderne relativement à la formation du système de tonalité du plain-chant.

MAILLART (Louis, dit **AIMÉ**), compositeur dramatique, né à Montpellier (Hérault), le 24 mars 1817, fit ses premières études musicales dans le lieu de sa naissance. A l'âge de seize ans, il se rendit à Paris et fut admis au Conservatoire, le 6 mai 1833. Il reçut d'abord des leçons de violon dans la classe de M. Guérin et continua l'étude de cet instrument jusqu'en 1836. M. Elwart lui enseigna l'harmonie et le contrepoint élémentaire, puis il devint élève de M. Leborne pour le contrepoint supérieur, la fugue et la composition. Le premier prix de fugue lui fut décerné en 1838, et il obtint le premier grand prix de composition au concours de l'Institut en 1841. Devenu *pensionnaire du gouvernement* à ce titre, il partit de Paris pour se rendre à Rome, à la fin de la même année. Après un séjour de deux ans en Italie, il visita Vienne et les principales villes de l'Allemagne, puis il retourna à Paris. Après plusieurs années d'efforts infructueux pour obtenir un poëme d'opéra et faire connaître son talent, il parvint à faire représenter pour l'ouverture du *Théâtre-National*, au mois de novembre 1847, *Gastibelza*, opéra en trois actes, dans lequel l'instinct scénique du compositeur se fit remarquer comme qualité dominante. Cet ouvrage fut suivi du *Moulin des Tilleuls*, opéra comique en un acte, joué le 9 novembre 1849; le 10 juillet 1852, M. Maillart donna au théâtre de l'Opéra-Comique *la Croix de Marie, en trois actes*, qui n'eut qu'une courte existence à la scène, quoiqu'il y eût du mérite dans la partition. *Les Dragons de Villars*, opéra comique en trois actes, joué au *Théâtre-Lyrique*, le 19 septembre 1856, ont procuré à M. Maillart le succès le plus décidé de sa carrière de compositeur dramatique. Le 17 décembre 1860, il a donné au même théâtre *les Pêcheurs de Catane*, opéra comique en trois actes.

MAILLERIE (A. DE LA), musicien français qui vivait au commencement du dix-huitième siècle, n'est connu que par les ouvrages suivants : 1° Trios pour toutes sortes d'instruments, Amsterdam, Roger, 1710. 2° Six sonates pour deux flûtes et basse continue, *ibid.*

MAINBERGER (Jean-Charles), né à Nuremberg, en 1750, étudia le violon, l'harmonie et l'orgue chez Gruber, dont il fut plus tard le successeur. Il apprit aussi à jouer de plusieurs instruments à vent, et, en 1768, il

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

obtint la place de hautbois à l'orchestre de la ville de Nuremberg. Cependant il jouait de préférence le clavecin et l'orgue. Son habileté sur ces instruments était remarquable. En 1770, la place d'organiste de la ville lui fut confiée, et dix ans après il fut appelé à remplir les mêmes fonctions à l'église Saint-Laurent. Il est mort d'une atteinte d'apoplexie à Nuremberg, le 22 avril 1815. Ses premières compositions datent de 1790; on cite particulièrement celles-ci : 1° *Der ehrliche Schweizer* (l'honnête Suisse), opérette représenté sur plusieurs théâtres particuliers. 2° Musique funèbre pour la mort de Joseph II, exécutée le 18 mai 1790. 3° *La Résurrection et l'Ascension de Notre-Seigneur Jésus-Christ*, oratorio de Rammler, exécuté le 31 mars 1793. 4° *Der Spiegelritter* (le Chevalier du Miroir), opéra en trois actes, paroles de Kotzebue. 5° Deux années complètes de musique d'église pour les dimanches, contenant ensemble *cent quatorze morceaux*. 6° Vingt-cinq grandes compositions religieuses, telles que messes, *Te Deum*, etc. 7° Quatre cantates d'église, avec et sans accompagnement. 8° Deux grands morceaux d'harmonie pour onze et seize instruments à vent. 9° *Les Fureurs de la guerre*, fantaisie musicale, publiée, en 1813, au profit des blessés. 10° Sonates et concertos pour le piano. 11° Quelques symphonies pour l'orchestre.

MAINERIO (Georges), maître de chapelle de l'église d'Aquilée, naquit à Parme vers 1545. Il s'est fait connaître, comme compositeur, par un recueil de *Magnificat*, intitulé : *Sacra Cantica Beatissimæ Mariæ Virginis omnitonum sex vocum parium canenda, nunc primum in lucem edita;* Venetiis, apud Angelum Gardanum, 1580, in-4° obl. L'épître dédicatoire est datée d'Aquilée, le 30 août 1580.

MAINVIELLE-FODOR (madame). *Voyez* **FODOR** (madame Joséphine **MAINVIELLE**).

MAINZER (Frédéric), musicien au service du roi de Bavière, virtuose sur le violon et bon clarinettiste, né vers 1760, fut d'abord attaché à la musique de la chambre du margrave de Brandebourg-Schwedt, puis entra au service du duc de Mecklembourg-Strelitz en 1795. Il quitta cette place en 1807 pour passer dans la chapelle du roi de Bavière. Il paraît avoir obtenu sa retraite de cette position antérieurement à 1827, et depuis lors on manque de renseignements sur sa personne. On a gravé de sa composition : 1° Trois quatuors pour flûte, violon, alto et basse, op. 1, Offenbach, André. 2° Trois *idem*, op. 2, *ibid.* 3° Rondo espagnol varié pour violon principal, deux violons, alto et basse, Vienne, Diabelli. 4° Cantiques allemands à quatre voix, Mayence, Schott.

MAINZER (l'abbé Joseph), né à Trèves, en 1807, était fils d'un boucher de cette ville. Son penchant pour la musique décida ses parents à lui faire suivre comme enfant de chœur les cours de la maîtrise de la cathédrale, où il resta pendant huit ans. Après avoir achevé ses études élémentaires, il eut le désir d'être ingénieur des mines, et, suivant les usages de la Prusse, il commença cette carrière comme ouvrier dans les houillères de Dontweiler et de Sattzbach, près de Saarbruck. Bientôt fatigué par les rudes travaux auxquels il était employé, il prit en dégoût sa profession et retourna à Trèves. Cédant alors aux sollicitations de ses parents pour lui faire embrasser l'état ecclésiastique, il fut admis au séminaire pour y faire un cours de théologie, puis fut ordonné prêtre, en 1826. La protection de l'évêque lui fournit les moyens de voyager en Allemagne et en Italie pour perfectionner son instruction, particulièrement dans la musique. De retour à Trèves, il fut chargé de l'enseignement du chant au séminaire, et publia, pour l'instruction de ses élèves, une méthode de chant, précédée des principes généraux de la musique, sous ce titre : *Singschule, oder praktische Anweisung zum Gesang, verbünden mit einer allgemeinen Musiklehre;* Trèves, 1831, in-4°. Des relations politiques attribuées à Mainzer par le gouvernement prussien, et quelques écrits le compromirent pendant l'insurrection de la Pologne, et lui firent donner l'ordre de s'éloigner de Trèves; il se rendit à Bruxelles et commença à s'y occuper spécialement de la composition dramatique. Son premier essai fut un opéra intitulé : *le Triomphe de la Pologne*. Ce triomphe, trop tôt chanté, se termina comme on sait; l'ouvrage de Mainzer, destiné au théâtre royal de Bruxelles, ne put être représenté, mais quelques morceaux furent entendus comme essais dans une répétition. Vers la fin de 1833, Mainzer prit part à la rédaction d'un journal intitulé *l'Artiste*, et y donna quelques articles concernant la musique. Peu de temps après, il se rendit à Paris où il ouvrit des cours de chant et de musique pour les ouvriers. Il devint aussi un des coopérateurs de la *Gazette musicale de Paris*, et fut chargé de la rédaction du feuil-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

leton musical dans *le National*, journal politique. Depuis lors il a publié : 1° *Methode de chant pour les enfants;* Paris, 1835, in-8°. 2me édition, *ibid.*, 1838. 2° *Méthode de chant pour voix d'hommes, à l'usage des collèges*, etc.; *ibid.*, 1836, in-8°. Il a paru une deuxième édition de cet ouvrage. 3° *Bibliothèque élémentaire du chant* (séries de chants à l'usage des écoles élémentaires); *ibid.*, 1836, in-8°. 4° *Methode pratique de piano pour les enfants;* ibid., 1837. 5° *Abécédaire de chant, à l'usage de la première enfance;* ibid., 1837. 6° *École chorale*, à l'usage des écoles de chant; *ibid.*, 1838. 7° *Cent mélodies enfantines destinées aux salles d'asile, aux écoles primaires*, etc.; Paris, 1840, in-8°. 8° *Esquisses musicales ou souvenirs de voyages;* Paris, 1838-39, 1 vol. in-8°. Ce livre devait avoir deux volumes; le premier seul a paru. 9° *Chronique musicale de Paris*, 1re livraison, *ibid.*, 1838, quatre-vingt-quinze pages in-8°. Toute cette livraison renferme une critique amère des talents de Berlioz, comme compositeur et comme écrivain sur la musique. Mainzer a écrit la musique de *la Jaquerie*, opéra en quatre actes, qui fut représenté sans succès au *théâtre de la Renaissance*, le 10 octobre 1839. Mainzer était dépourvu de sentiment dramatique et d'imagination. N'ayant à Paris qu'une situation précaire, il se décida à passer en Angleterre, au commencement de 1841. Il s'établit d'abord à Londres, essayant d'y ouvrir des cours de musique, qui furent peu suivis. Une place de professeur de musique à l'université d'Édimbourg étant devenue vacante en 1842, il se mit au nombre des candidats pour l'obtenir; mais elle fut donnée au compositeur Henri Bishop. Mainzer finit par s'établir à Manchester, où il ouvrit des cours populaires de musique qui prospérèrent. Alors sa position fut fixée, et il put donner une grande extension à son enseignement de la musique pour les enfants du peuple et les ouvriers. Il publia un petit écrit qui eut beaucoup de retentissement en Angleterre, sous ce titre : *Address to the public of Great Britain. Association for popular and gratuitous Instruction in singing, as a powerfull auxiliary in the religious and moral education of the people.* Cet appel fut entendu par la nation anglaise; les souscriptions vinrent en foule, et les cours, établis par Mainzer dans plusieurs villes et dans les campagnes, furent suivis par près de cent mille élèves. Il en révait un million, comme on le voit par le titre d'un ouvrage élémentaire, en cahiers de seize pages qu'il publia sous ce titre : *Singing for the Million. A practical course of musical instruction*, etc. La sixième édition de cet ouvrage, divisé en deux parties, a été publiée à Londres, en 1842, 1 vol. in-8° de deux cent cinquante-trois pages. Il donna aussi, pour des cours supérieurs, une Grammaire musicale (*Musical Grammar*), et des traductions anglaises des ouvrages publiés précédemment à Paris; mais la fatigue, causée par cet excès d'activité, altéra sa santé, et il mourut à Manchester le 10 novembre 1851. Des traductions allemandes de tous les ouvrages de Mainzer ont paru à Mayence, chez Schott. On trouve dans la *Revue des Deux Mondes* (1835, 1er mars), un article signé de son nom, intitulé *Musique et chants populaires de l'Italie;* il a fourni aussi quelques morceaux au recueil qui a pour titre : *Les Français peints par eux-mêmes* (t. IV).

MAIRAN (Jean-Jacques **DORTOUS DE**), mathématicien et littérateur, né à Béziers en 1678, fut admis à l'Académie des sciences en 1718, y succéda à Fontenelle en 1740 dans la charge de secrétaire perpétuel, entra à l'Académie française en 1743, et mourut à Paris, le 20 février 1771, à l'âge de quatre-vingt-treize ans. Parmi les ouvrages publiés par cet académicien, on remarque : *Discours sur la propagation du son dans les différents tons qui le modifient*, dans les Mémoires de l'Académie des sciences, année 1737, p. 1-20. *Éclaircissements sur le discours précédent*, même année, p. 20-58. Le discours est divisé en six parties : 1° Sur la différence des particules de l'air entre elles. 2° Sur l'analogie du son et des différents tons avec la lumière et les couleurs en général. 3° Sur l'analogie particulière des tons et des couleurs prismatiques. 4° En quoi l'analogie du son et de la lumière des tons et des couleurs, de la musique et de la peinture est imparfaite ou nulle. 5° Sur l'analogie de propagation entre les sons et les ondes par rapport à l'expérience dont il est fait mention. 6° Sur la manière dont les vibrations de l'air se communiquent à l'organe immédiat de l'ouïe. Une traduction allemande de ce discours, par Steinwerth, a été publiée dans les Mémoires de physique de l'Académie de Breslau, 1748, t. XII, p. 209.

MAIROBERT (Mathieu-François **PIDANZAT DE**), écrivain polémique, né à Chaource, en Champagne, le 20 février 1727, fit ses études à Paris, et devint censeur royal

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

et secrétaire des commandements du duc de Chartres, depuis lors duc d'Orléans, père du roi Louis-Philippe. Compromis dans les affaires du marquis de Brunoy et du fermier général *Paris de Montmartel*, où sa probité ne parut pas intacte, il fut blâmé par arrêt du parlement, en 1779. Le chagrin qu'il éprouva de ce déshonneur le porta à se donner la mort par un coup de pistolet, après s'être ouvert les veines dans un bain chaud, le 27 mars, jour même de l'arrêt. Mairobert avait pris part à la querelle des bouffons et de l'Opéra français, par la publication d'un pamphlet intitulé : *Les Prophéties du grand prophète Monnet;* Paris, 1753, in-8°.

MAISONCELLE (**M. DE**), contrôleur de la maison du duc de Bourbon, vers le milieu du dix-huitième siècle, est auteur d'un petit écrit intitulé : *Réponse aux observations sur la musique, les musiciens et les instruments;* Avignon (Paris), 1758, in-8°. Cet opuscule a pour objet une brochure intitulée : *Observations sur la musique, etc.*; Paris 1757, in-8°, publié sous le voile de l'anonyme par Ancelet, major des mousquetaires noirs (*voyez* Ancelet). Celui-ci fit paraître une *Réplique à la réponse aux observations sur la musique, les musiciens et les instruments;* Amsterdam, (Paris), 1758, vingt pages in-8°.

MAISONS (Gilles **DE**), ou **DE VIEUX-MAISONS**, poëte et musicien, vivait dans le treizième siècle, sous le règne de saint Louis. On trouve deux chansons notées de sa composition dans un manuscrit de la Bibliothèque impériale, coté 65 (fonds de Cangé).

MAJER (Joseph-Frédéric-Bernard-Gaspard), *cantor* et organiste de l'église Sainte-Catherine à Hall, en Souabe, vécut dans la première partie du dix-huitième siècle. Son premier ouvrage est une méthode pour l'enseignement de la musique, intitulée : *Hodegus musicus*, Halæ Suevorum, 1718, in-8°. Il publia ensuite un traité général, mais succinct, de la musique vocale et instrumentale, sous ce titre : *Museum musicum theoretico-practicum, das ist : Neu-eræffneter theoretisch und praktischer Musiksaal, darinnen gelehrt wird, wie man sowohl die vocal als instrumental Musik gründlich erlernen, etc.*, Halle en Souabe, 1732, in-4° de cent quatre pages. Une seconde édition de ce livre est intitulée : *Neu-eræffneter theoretisch und praktischer Musiksaal, das ist : Kurze, doch vollstændige Methode, sowohl die auch die heut zu Tag üblich und gewœhnlichste blasend, schlagend und streichende Instrumente, etc.* (Salon de musique théorique et pratique, ou méthode succincte, mais complète, pour apprendre la musique vocale et instrumentale, etc.), Nuremberg, J. J. Cremer, 1741, in-4° de cent dix-sept pages. Outre la méthode générale de musique contenue dans cet ouvrage, on y trouve une méthode abrégée de flûte à bec, dessus, alto, ténor et basse, de flûte traversière, de basson, de cornet à six trous, de flageolet, de clarinette, de trompette, de cor de chasse, de trombone, de clavecin, de luth, de théorbe, de harpe, de cistre, de timbales, de violon, de viole, de violoncelle, de contrebasse, de basse de viole et de viole d'amour. A vrai dire, ces méthodes ne sont guère que les tablatures de ces instruments dont l'auteur donne les figures. On y voit l'état où étaient ces instruments à l'époque où le livre a paru. La flûte traversière n'a qu'une clef, la clarinette en a deux et le basson trois. Les violes sont divisées en *pardessus*, violes alto, ténor et basse. La contrebasse est montée de six cordes accordées ainsi :

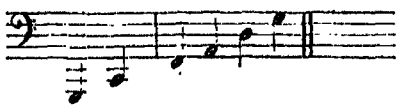

L'ouvrage de Majer est curieux et utile pour l'histoire de la musique, vers le milieu du dix-huitième siècle. Il est pour cette époque ce que sont les livres de Sébastien Virdung, de Nachtgall (*Ottomarus Luscinius*) et de Martin Agricola pour le seizième siècle, de Michel Prætorius et *l'Harmonie universelle* du P. Mersenne pour le dix-septième (*voyez* ces noms).

MAJER (le chevalier André), amateur des arts et littérateur, né à Venise le 8 juin 1765, est mort à Padoue le 12 mars 1837. Connu par quelques écrits sur la peinture et sur la langue italienne, il a publié trois opuscules relatifs à la musique. Le premier a pour titre : *Discorso intorno alle vicende della Musica italiana;* Rome, Mordachini, 1819, une feuille in-8°. Ce petit écrit avait déjà paru à la suite de l'ouvrage du même auteur intitulé : *Dell' imitazione pittorica, dell' eccellenza delle Opere di Tiziano, etc.*, Venise, 1818, t. III, p. 95-110. Ce discours n'était que l'ébauche du travail plus considérable que Majer rédigea sur l'histoire de la musique en Italie, après un voyage qu'il fit à Rome, en 1819 et 1820, pour recueillir des renseignements sur ce sujet, puisés à de bonnes sources. Il fit paraître

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

son nouvel ouvrage sous ce titre : *Discorso sulla origine, progressi e stato attuale della musica italiana;* Padoue, 1821, in-8°, de cent soixante-treize pages. Le docteur Joseph de Valeriani, ancien jurisconsulte, professeur de langue et de littérature, en a donné une traduction française intitulée : *Essai de littérature musicale concernant l'origine, les progrès et les révolutions de la musique italienne, avec des remarques critiques sur les véritables causes de sa décadence et sur le nouveau style de Rossini;* Augsbourg, Wirth, 1827, in-8°. Cette traduction a reparu à Ratisbonne en 1829, avec un nouveau frontispice. Le mérite d'une érudition variée, de connaissances positives dans la théorie de la musique, et d'un goût épuré, recommande l'ouvrage de Majer; on ne peut lui reprocher qu'un peu de partialité en faveur des Grecs, qui le conduit à leur accorder la connaissance de certaines parties de la musique qui n'ont certainement point été à leur usage, et la sévérité de ses jugements sur les travaux des anciens musiciens de l'école belge, qui ont été, sans aucun doute, les maîtres des Italiens dans les quatorzième, quinzième et seizième siècles.

Le dernier opuscule de Majer, relatif à la musique, a pour titre : *Sulla conoscenza che aveano gli antichi del contrappunto.* Il le fit paraître dans le troisième volume de la *Nuova Raccolta di scelte opere italiane e straniere di scienze, lettere ed arti* (Venise, 1822); mais on en fit un tirage séparé, sans date ni nom de lieu, petit in-8° de trente-six pages. Majer s'est proposé d'établir dans ce morceau que les anciens ont fait usage de l'harmonie dans leur musique. Il base son système sur un passage du *Songe de Scipion*, extrait du sixième livre de *la République* de Cicéron, que nous ne connaissions que par le commentaire de Macrobe, avant que M. l'abbé Maj eût retrouvé tout ce sixième livre, avec d'autres parties de l'ouvrage, dans un manuscrit palimpseste de la Bibliothèque du Vatican. Voici la portion de ce passage qui paraît concluante à Majer : *Quæ quum intuerer stupens, ut me recepi, Quid? Ilic, inquam, quis est, qui complet aures meas, tantus, et tam dulcis sonus? Hic est, inquit ille, qui intervallis conjunctus imparibus, sed tamen pro rata portione distinctis impulsu et motu ipsorum orbium conficitur : qui acuta cum gravibus temperans, varios æquabiliter concentus efficit. Nec enim silentio tanti motus incitari possunt, et natura fert ut extrema ex altera parte graviter, ex altera autem acutè sonent* (1). Cette doctrine de l'harmonie des sphères célestes est empruntée par Cicéron à Pythagore. On peut douter, par le vague de la dernière phrase, qu'il l'ait bien entendue. Au surplus, je rappellerai ici ce que j'ai dit ailleurs, savoir, que plusieurs passages du traité grec sur la musique, d'Aristide Quintilien, le plus clair et le plus méthodique des écrivains de l'antiquité sur cette matière, prouvent que par *l'harmonie des intervalles*, les anciens entendaient celle qui résulte de la succession des sons qui les composent. Voyez, au surplus, sur ce sujet mon *Mémoire sur cette question : Les Grecs et les Romains ont-ils connu l'harmonie simultanée des sons, etc.* G. Carpani a publié des lettres sur les ouvrages de Majer relatifs aux arts, sous le titre : *Le Majeriane*, Padoue, 1825, in-8°.

MAJO (Joseph DE), compositeur de musique d'église, né à Naples, en 1698, fut d'abord destiné à la profession d'avocat, mais abandonna le droit pour la musique à l'âge de vingt ans, et fit ses études musicales sous la direction d'Alexandre Scarlatti. Lorsque Durante quitta (en 1727) le poste de maître de la chapelle palatine, pour se livrer entièrement à ses fonctions de directeur du Conservatoire *dei Poveri di Gesù-Cristo*, Majo lui succéda dans cette place, et se montra digne par son talent de remplacer ce savant maître. Les autres circonstances de la vie de cet artiste sont ignorées. Je possède de sa composition : 1° Dixit *ad otto reali in duo cori.* 2° Miserere mei *a tre, cioè due soprani e tenore, con due violini ed organo.* 3° *Letanie della Madona a quattro voci, 2 violini, violetta ed organo.*

MAJO (François DE), appelé par les Napolitains *Ciccio de Majo*, fils du précédent, naquit à Naples en 1745 (2). Doué d'un génie plein d'originalité et de force dramatique, il fut un des plus illustres compositeurs de l'école

(1) « Dès que je me remis, après avoir été frappé de stupeur à la vue de ces choses : Quel est, lui dis-je, ce son si grand et si doux qui remplit mes oreilles? C'est, me répondit-il, celui qui, formé d'intervalles inégaux, mais distribués dans une proportion bien entendue, provient de l'impulsion et du mouvement des corps célestes eux-mêmes, et qui, accordant les sons aigus avec les graves, produit des concerts variés. De si grands mouvements ne peuvent en effet s'exécuter en silence, et la nature veut que les extrêmes résonnent les uns au grave, les autres à l'aigu. »

(2) L'auteur de l'article *Majo* du Dictionnaire universel de musique publié par le docteur Schilling est dans une erreur manifeste en plaçant la naissance de cet artiste en 1710, puisque son père n'était alors âgé que de douze ans.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

napolitaine de son temps, si fertile en grands artistes. Son père dirigea ses premières études; plus tard, il compléta son instruction dans les conservatoires de Naples, sous les meilleurs maîtres de cette époque. Il était fort jeune lorsqu'il commença à écrire pour l'église et pour le théâtre · ses premières productions fixèrent sur lui l'attention des artistes et des amateurs, et le placèrent au rang des maîtres les plus distingués. Son premier opéra fut l'*Artaserse*, représenté à Naples, en 1762; il n'était âgé que de dix-sept ans lorsqu'il l'écrivit; néanmoins le succès fut complet. Cet ouvrage fut suivi d'*Ifigenia in Aulide*, Naples, 1762; *Catone in Utica*, ibid., 1763; *Demofoonte*, à Rome, 1764; *Montezuma*, à Turin, 1765; chef-d'œuvre d'expression où se trouve le bel air : *Ah! numi tiranni*; *Adriano in Siria*, Naples, 1766; *Alessandro nell' Indie*, ibid., 1767; *Antigono*, ibid., 1768; *Didone abbandonata*, ibid., 1769; *Ulisse*, Rome, 1769; *Ipermestra*, Naples, 1770; l'*Eroe Cinese*, 1771. Appelé à Rome pour y écrire l'opéra d'*Eumene*, Majo, dont la santé était chancelante depuis près de deux ans, ne put écrire que le premier acte de cet ouvrage, et mourut avant de l'avoir terminé en 1774, à l'âge de vingt-neuf ans, laissant à l'Italie de vifs regrets pour la perte d'un si grand artiste (1). Peu de compositeurs ont eu dans le style sérieux autant de profondeur et de mélancolie que Majo; presque tous ses ouvrages contiennent des morceaux où brille une grande force dramatique; son *Ipermestra*, une de ses dernières productions, est particulièrement remarquable à cet égard. Ses airs : *Sono in mar, non veggo sponde*, etc., *Per lei fra l'armi*, etc., et celui de Montezuma, *A morir mi condanna*, seront éternellement des modèles de sentiment et de vérité. Il ne réussit pas moins dans la musique d'église du style concerté. Il y réunit le rare mérite d'une mélodie expressive, et de beaucoup de pureté dans l'harmonie. On connaît de lui cinq messes, dont une à deux chœurs et deux orchestres, des psaumes pour les vêpres, plusieurs graduels, dont un à quatre voix et orchestre pour la fête de la *Pentecôte*, et quatre *Salve regina*, pour soprano solo, deux violons, viole et orgue. Un de ces derniers morceaux (en *fa*) est un chef-d'œuvre de grâce et de facture.

(1) Suivant le livre du marquis de Villarosa sur les compositeurs de musique du royaume de Naples (p. 108), Majo serait mort à l'âge de vingt-sept ans, en 1776; d'où il suit qu'il serait né en 1747, et qu'il n'aurait été âgé que de quinze ans lorsqu'il donna son *Artaserse* à Naples. La date de 1745 est la véritable.

MAJOCCHI (Louis), compositeur, naquit à Codogno (Lombardie) en 1800, et fit ses études musicales à Milan, puis à Bergame, sous la direction de Simon Mayr. Il écrivit pour la *Scala*, de Milan, *Rosamunda*, qui fut représenté en 1831, et donna à Parme, deux ans après, *Il Segreto*. Cet artiste mourut à l'âge de vingt-sept ans, dans sa ville natale, en 1836.

MAJONE (Slanio), compositeur napolitain, cité par Cerreto (*Pract. musica*, p. 157), vivait à Naples en 1601. Il était un des meilleurs organistes de Naples et virtuose sur la harpe. Cet artiste a laissé beaucoup de compositions pour l'orgue et les voix.

MAJORAGIUS (Antoine-Marie **CONTI**, connu sous le nom de), naquit le 20 octobre 1514, dans le Milanais. Après avoir fait ses études sous les plus habiles maîtres de son temps, il fut fait professeur d'éloquence à Milan, où il mourut en 1555. On a de lui un recueil de harangues et d'autres pièces, remarquables par leur belle latinité, publié sous le titre de *Orationes*; Leipsick, 1628, in 8°. Le vingt-troisième discours a pour objet la musique, qu'il considère dans son origine et dans ses progrès.

MAJORANO (Gaetan), célèbre chanteur connu sous le nom de **CAFFARELLI**, naquit à Bari, dans le royaume de Naples, le 16 avril 1793. Fils d'un pauvre laboureur, il était destiné à la profession de son père; mais son goût passionné pour la musique lui fit négliger les occupations où l'on voulait l'employer, et résister aux châtiments qui lui étaient infligés pour l'empêcher d'aller entendre chanter dans les églises. Un musicien, nommé *Caffaro*, remarqua l'assiduité du jeune paysan à la chapelle où il était employé, et lui entendit joindre sa voix avec justesse à celle des autres chanteurs: cet enfant lui inspira de l'intérêt. Voulant s'assurer de la réalité de ses dispositions, il le fit venir chez lui, l'interrogea et lui fit chanter la gamme avec accompagnement de clavecin. Convaincu qu'il ne s'était pas trompé sur l'organisation du jeune Majorano, il se rendit chez le père de cet enfant, et lui fit un tableau si séduisant de la fortune destinée à son fils par le talent qu'il pouvait acquérir, que le paysan de Bari se laissa persuader, et consentit à ce que le futur virtuose fût envoyé à Norcia, pour qu'on lui fît l'opération de la castration. Lorsque le jeune Majorano revint à Bari, Caffaro le prit chez

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

lui, lui fit apprendre à lire et à écrire, et lui enseigna les éléments de la musique; puis il l'envoya à Naples chez Porpora, aussi grand maître de chant que compositeur savant. Dès ce moment, le *protégé* de Caffaro prit par reconnaissance le nom de *Caffarelli*.

La méthode de Porpora était celle des plus anciens maîtres de l'Italie; méthode lente, mais sûre, et dont les résultats ne sont jamais douteux quand elle s'applique à de beaux organes. Épurer le son; le préserver de toute inflexion gutturale ou nasale; le développer dans toute son amplitude possible; étendre les limites de l'organe, tant au grave qu'à l'aigu; égaliser les registres laryngien et surlaryngien; donner à la fois à la vocalisation de la souplesse, de l'agilité, de la fermeté et de la liaison; enfin, donner à l'articulation de la parole chantée la plus grande netteté possible dans les modifications de ses divers accents; tels étaient les objets que se proposait cette méthode : tel est tout l'art du chant. Mais si l'exécution de ces choses est difficile, les éléments en sont fort simples. On ne doit donc pas s'étonner, si, comme on le rapporte, Porpora fit étudier son élève pendant cinq ans sur une seule feuille de papier de musique où il avait tracé des gammes lentes et vives, des trilles, des mordens, des appogiatures simples et doubles, et quelques-uns de ces traits principaux qui entrent dans les combinaisons de tous les autres. On a dit qu'en agissant ainsi, le maître s'était proposé d'abaisser l'orgueil de son élève; d'autres ont révoqué en doute la réalité de l'anecdote, ne pouvant se persuader qu'on pût employer cinq ans à apprendre si peu de chose. Ce fut cependant après cette longue étude sur la feuille de musique que Porpora dit à son élève : *Va, mon fils; je n'ai plus rien à t'apprendre; tu es le premier chanteur du monde.* C'était assez mal terminer les leçons de modestie qu'il avait voulu lui donner, mais c'était dire une incontestable vérité; car le mécanisme du chant est la seule chose que puisse enseigner un maître : la création, l'accent qui émeut, la conception de formes nouvelles dans les ornements, appartiennent au génie de l'artiste; on ne peut rien lui apprendre à cet égard qui ait quelque valeur pour son avenir.

En 1724, Caffarelli débuta au théâtre *Valle*, à Rome, et parut pour la première fois dans un rôle de femme, suivant l'usage de ce temps pour les sopranistes. La beauté de sa voix, la perfection de son chant et la régularité des traits de son visage lui procurèrent un succès d'enthousiasme. Recherché par les principaux théâtres d'Italie, il s'y fit entendre, et partout il recueillit des témoignages d'admiration. De retour à Rome, en 1728, il chanta au théâtre *Argentina*, pendant la saison du carnaval, le rôle de *primo Uomo*, avec un succès d'éclat dont il n'y avait point eu d'exemple jusque-là. Plusieurs femmes de haut parage s'éprirent alors pour lui de violentes passions; les *bonnes fortunes* lui venaient de toutes parts. Elles faillirent lui coûter cher, car se trouvant près d'une dame du plus haut rang, il se vit contraint, pour fuir la colère d'un mari jaloux, de se tenir caché jusqu'à la nuit au fond d'une citerne vide qu'il trouva dans le jardin. Il n'en sortit qu'avec un rhume violent qui le retint au lit près d'un mois. La dame qui le *protégeait*, connaissant jusqu'où pouvait aller le ressentiment de son époux, mit Caffarelli sous la garde de quatre spadassins qui le suivaient de loin partout où il allait. Cette aventure n'eut pas de suites plus fâcheuses, et le célèbre chanteur sortit de Rome en 1730, pour se rendre à Londres. Après y avoir passé plusieurs années et acquis des richesses considérables, il reprit la route de l'Italie. Turin, Gênes, Milan, Florence et Venise, l'accueillirent avec enthousiasme. A Naples, son talent excita un véritable délire. Pendant qu'il était dans cette ville, il apprit que Gizziello (*voyez* Conti) devait débuter à Rome; ne connaissant pas ce chanteur, dont il avait souvent entendu vanter le mérite, il prit la poste, voyagea toute la nuit, et, arrivé à Rome, se rendit au théâtre, enveloppé dans son manteau. Placé au parterre, il écouta d'abord en silence; mais, entraîné par le plaisir qu'il éprouvait, il s'écria : *Bravo! bravissimo, Gizziello! è Caffarelli chi te lo dice.* Puis il retourna à Naples avec la même précipitation. Quand il y arriva, on faisait beaucoup de conjectures sur sa disparition : il n'eut que le temps de s'habiller pour jouer son rôle, dans la représentation d'un opéra sérieux. En 1740, il retourna à Venise où il eut huit cents sequins anciens (neuf mille six cents francs) d'appointements, et une représentation de sept cents sequins (huit mille quatre cents francs) pour trois mois, somme considérable alors et qu'aucun chanteur n'avait obtenue avant lui. Après cette saison, Caffarelli sembla avoir renoncé au théâtre; mais il reparut à Turin en 1746, puis il alla à Florence et à Milan. La grande dauphine de France, princesse de Saxe, qui aimait la musique, le fit venir à Paris en 1750; il y chanta dans plusieurs concerts spirituels,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

et quoiqu'il fût alors âgé de quarante-sept ans, il y excita autant d'étonnement que de plaisir. Louis XV chargea un de ses premiers gentilshommes de lui faire un présent : le gentilhomme crut remplir la volonté du roi en faisant remettre à l'artiste une boîte d'or par son secrétaire. « Quoi, monsieur, dit Caffarelli, le « roi de France m'envoie cela? Tenez (et il « ouvrit son secrétaire), voici trente boîtes « dont la moindre a plus de valeur que celle- « là. Si du moins on y avait mis le portrait du « monarque!...—Monsieur, répondit le secré- « taire, Sa Majesté ne fait présent de son por- « trait qu'aux ambassadeurs.—Cependant, de « tous les ambassadeurs du monde, on ne fe- « rait pas un Caffarelli! » Cette conversation fut rapportée à Louis XV qui en rit beaucoup, et qui la redit à la dauphine. Cette princesse envoya chercher le chanteur, lui donna un diamant de prix et lui remit en même temps un passeport. « Il est signé du roi, lui « dit-elle; c'est pour vous un grand hon- « neur; mais il faut vous hâter d'en faire « usage, car il n'est valable que pour dix « jours. » Caffarelli partit assez mécontent, disant qu'il n'avait pas gagné les frais de son voyage.

Rentré en Italie pour n'en plus sortir, et ayant acquis de grandes richesses, il acheta le duché de *Santo-Dorato*, dont il prit le titre, et qu'il laissa après sa mort à son neveu, avec un revenu de quatorze mille ducats (environ quarante-cinq mille francs). Peu de temps avant son décès, il fit aussi bâtir un palais où il mit cette orgueilleuse inscription : *Amphyon Thebas, ego domum.* On dit qu'un plaisant écrivit au-dessous : *Ille cum, sine tu.* Caffarelli mourut dans sa terre de Santo-Dorato, le 30 novembre 1783, ou, selon d'autres renseignements, le 1er février de la même année, à Naples, avec la réputation d'un des chanteurs les plus étonnants de l'Italie. La beauté de sa voix ne pouvait être comparée à aucune autre, tant pour l'étendue que pour la force unie à la douceur des sons. Également remarquable dans le chant large et dans les traits rapides, il exécutait avec une perfection auparavant inconnue le trille et les gammes chromatiques. Il paraît avoir introduit le premier dans l'art du chant cette dernière espèce de traits, dans des mouvements très-vifs. Il jouait bien du clavecin, lisait toute musique à livre ouvert, et souvent improvisait. Enfin, il n'y eut que Farinelli, parmi les chanteurs de la première moitié du dix-huitième siècle, qui pût soutenir sans désavantage le parallèle avec lui; mais, plus modeste, Farinelli sut se faire pardonner sa supériorité par ses rivaux, tandis que Caffarelli révolta souvent les artistes et le public par son orgueil.

MAKOWECZKY (...), virtuose sur le cor, naquit en Bohême vers 1760, et se rendit dans sa jeunesse à Paris, où il devint élève de son compatriote Punto. En 1786, il commença à voyager pour donner des concerts, et il s'arrêta à Berlin, où il reçut le titre de musicien de la chambre de la reine de Prusse. Il était à Hambourg en 1790; mais les renseignements manquent depuis cette époque sur sa personne. On sait seulement qu'il a fait graver, en 1802, à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel, un duo pour cor et alto, et un quatuor pour cor, deux violons et basse.

MAKRIZI (Abou-Ahmed-Mohammed **TAKY-EDDIN**, surnommé), ou plutôt **EL MAKRIZI**, parce qu'il était né au bourg de Makrizi, près du Caire, entre l'an 760 et l'an 770 de l'hégire (1358 et 1368 de Jésus-Christ). Après avoir fait ses études en cette ville, il fut revêtu de la charge de commissaire de police du Caire et exerça plusieurs autres emplois relatifs à la religion. La place de cadi de Damas lui fut offerte, mais il la refusa pour ne point renoncer à ses habitudes de retraite et d'étude. Il mourut au mois de ramadan 845 (janvier 1442), à l'âge d'environ quatre-vingts ans. Parmi les nombreux écrits de Makrizi, dont la plupart sont relatifs à l'histoire, on trouve un traité de l'action salutaire de la musique contre la mélancolie, dont le manuscrit est à la Bibliothèque de l'Escurial (Espagne).

MALABRANCA (Latinus), religieux dominicain, connu aussi sous le nom d'*Orsini*, qui était celui de sa famille maternelle, et sous celui de *Frangipani*, fut créé cardinal par son oncle Jean-Gaëtan Orsini, qui fut pape sous le nom de Nicolas III. En 1278, ce pontife le nomma évêque d'Ostie et de Velletri. Plus tard, Malabranca fut gouverneur de Rome avec le cardinal Jacques Colonna, et eut la légation de Bologne. Il mourut au mois de novembre 1294. Le recueil d'Isidore de Thessalonique, intitulé *Mariale*, contient deux proses de Malabranca, en l'honneur de la Vierge. Quelques écrivains de son ordre lui attribuent la célèbre prose des morts, *Dies iræ*, plus généralement reconnue comme l'œuvre de Thomas de Celano. Voyez l'examen de cette question à l'article Celano.

MALAGOLI (Gaetano), ancien maître de chapelle de la cathédrale d'Imola, né à Reggio, est auteur d'un ouvrage qui a pour titre :

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Metodo breve, facile e sicuro per apprendere bene il canto ; Bologne, 1834, in-8°. Ce livre, où abondent les erreurs les plus grossières, a pour objet de faire abandonner l'étude du solfége. Malagoli, qui était fixé à Modène, dit qu'il a fait pendant trente ans l'expérience des bons résultats de sa méthode. Il était académicien philharmonique de Bologne, de Parme, de Modène et de Reggio.

MALAISE (Jacques), chanoine régulier de l'ordre des prémontrés, à l'abbaye de Leffe, près de Dinant sur la Meuse, vers le milieu du dix-septième siècle, s'est fait connaître par des motets à trois voix qu'il a publiés sous ce titre : *Motetta sacra trium vocum opus primum;* Anvers, 1643, in-4°.

MALAN (César-Henri-Abraham), docteur en théologie de l'université de Glascow, né à Genève, le 8 juillet 1787, a été fait ministre de l'évangile en 1810, et a pris place immédiatement parmi les pasteurs de l'église de Genève. En 1823, il s'en sépara pour entrer dans une secte de méthodistes mystiques connue sous le nom de *Mômiers* (Comédiens); peu de temps après, il en est devenu le chef. On a de ce sectaire un recueil de cantiques dont il a aussi composé le chant en grande partie; ce recueil a pour titre : *Chants de Sion, ou Recueil de cantiques de louanges, de prières et d'actions de grâces à la gloire de l'Éternel;* Genève, imprimerie de S.-A. Bonnaut, 1824, 1 vol. in-12. La deuxième édition, revue et augmentée, a paru à Genève en 1828. La cinquième est intitulé : *Chants de Sion, ou Recueil de cantiques, d'hymnes, de louanges et d'actions de grâces à la gloire de l'Éternel,* composés et mis en musique par C. Malan; Paris, Delay, 1841, 1 vol. in-12.

MALANOTTE (Adélaïde), cantatrice distinguée, née d'une famille honorable et aisée, à Vérone, en 1785, n'apprit d'abord la musique et le chant que pour compléter la bonne éducation qu'elle avait reçue; mais ses dispositions pour cet art étaient si heureuses, qu'après un petit nombre de leçons, elle put se faire entendre dans les concerts publics ou particuliers, et qu'elle y excita l'admiration générale. Ses succès eurent dès lors tant d'éclat, que le poëte Pendemonte les célébra dans des vers qui ont été imprimés. Épouse d'un Français, nommé *Montrésor,* elle donna le jour à deux enfants. Des malheurs domestiques l'obligèrent tout à coup à chercher des ressources dans le talent qui n'avait été jusqu'alors pour elle qu'un amusement. Elle recommença ses études de chant sous la direction de bons maîtres, et débuta au théâtre de Vérone, en 1800. Après avoir paru sur quelques théâtres secondaires jusqu'en 1809, elle prit rang parmi les meilleures cantatrices, et se fit entendre avec succès à Turin, à Gênes et à Naples, considérés comme des théâtres de premier rang. Sa belle voix de contralto, son expression à la fois énergique et tendre, n'avaient cependant point encore rencontré le rôle où ces qualités eussent pu se produire dans tout leur éclat, lorsque Rossini, la trouvant à Venise en 1813, écrivit pour elle son *Tancredi.* Cette pièce mit le sceau à la réputation de la Malanotte. En 1817, elle chanta de nouveau à Venise, puis au printemps de 1818, elle joua à Brescia dans la *Ginevra di Scozzia,* et dans la même année, dans le *Teodoro* de Pavesi. Une maladie cérébrale l'atteignit peu de temps après, et sa santé en fut si ébranlée, qu'elle ne parut plus que l'ombre d'elle-même lorsqu'elle chanta à Bergame et à Bologne, en 1821. Retirée depuis lors à Salo, elle y eut une existence languissante. Vers l'automne de 1832, elle voulut essayer du séjour de Brescia pour le rétablissement de sa santé, mais les progrès de son mal lui firent interdire le voyage par ses médecins. Elle mourut le 31 décembre de la même année, à l'âge de quarante-sept ans.

MALATIGNI MODENINO (c'est-à-dire *de Modène*), musicien italien du quinzième siècle, n'est connu que par une inscription funéraire qui se trouve dans l'église de Saint-Lorenzo, à Padoue, et qui a été conservée par Salomoni (*Urbis Patav. Inscript.,* p. 312); la voici :

> Ossa Modenini claudantur marmore tanto
> Quem tulit a Mutina proles Malatignia quondam.
> Musicus ipse fuit patriæ splendorque decusque
> Atque suis patriam meritis ad sidera duxit.

Forciroli, qui rapporte aussi cette inscription dans ses *Monumenti inediti,* dit que Malatigni mourut en 1420.

MALCOLM (Alexandre), savant écossais, né à Édimbourg en 1687, n'est connu que par un livre qui a pour titre : *A Treatise of Musick speculative, practical and historical;* Édimbourg, 1721, 1 vol. in-8°. La même édition a été reproduite quelques années après, avec un frontispice nouveau ainsi conçu : *A Treatise of Musick, speculative, practical and historical : containing an explication of the philosophical and rational grounds and principles thereof; the nature and office of the scale of musick; the whole art of writing notes; and the general*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

rules of composition. With a particular account of the ancient musick, and a comparison thereof with the modern (Traité théorique, pratique et historique de musique; contenant une explication des bases et des principes philosophiques et rationnels de cet art; la nature et l'usage de la gamme; la notation et les règles générales de la composition; avec une notice particulière de la musique ancienne, et une comparaison de celle-ci avec la moderne); Londres, J. Osborne et T. Longman, 1730, un vol. in-8° de six cent huit pages, avec six planches. Ce livre, qui contient d'excellentes choses, particulièrement sur la théorie physique et mathématique des intervalles et la constitution de la gamme, est divisé en quatorze chapitres. Le premier traite de l'objet de la musique, de sa nature et de sa division en tant que science. Le second, du son, considéré dans sa nature et ses diverses intonations. Le troisième, des consonnances et des dissonances. Les quatrième, cinquième et sixième, de la théorie arithmétique et géométrique des proportions des intervalles. Le septième, de l'harmonie. Les huitième et neuvième, de la gamme et de son usage. Le dixième, des défauts des instruments à sons fixes et du tempérament. Le onzième, de la notation, des clefs et de la transposition. Le douzième, de la mesure du temps en musique. Le treizième, des lois de la composition. Le dernier, de la musique des anciens et de sa comparaison avec la musique moderne. Un maigre abrégé du livre de Malcolm, fait avec assez peu d'intelligence, a paru sous ce titre : *Malcolm's Treatise of music, speculative, practical and historical, corrected and abridged by an eminent musician;* Londres, 1776, in-8° de treize feuilles.

MALEDEN (M.), professeur de musique et d'harmonie, est né à Limoges, vers 1800. Il reçut sa première éducation musicale dans cette ville, puis se livra à l'enseignement; mais son esprit d'analyse lui fit bientôt comprendre qu'une instruction plus solide lui manquait pour remplir sa mission, et sa résolution fut prise de ne rien négliger pour l'acquérir. Il se rendit à Paris, en 1828, et vint demander à l'auteur de cette notice de lui ouvrir la voie d'un cours d'études sérieuses. Après dix-huit mois de leçons et de conversations avec ce maître, il partit pour l'Allemagne dans le but de comparer les méthodes et s'arrêta à Darmstadt, près de Gottfried Weber, en qui il trouva un ami et un père. Son séjour à Darmstadt se prolonga pendant les années 1830 et 1831. De retour à Paris, il n'y resta que quelques mois, et riche d'observations recueillies avec discernement, il alla fonder une école de musique à Limoges, sa ville natale. Les succès que M. Maleden y obtint le décidèrent à transporter son enseignement à Paris, où il s'établit définitivement en 1841. Ses cours analytiques de musique élémentaire et d'harmonie y ont prospéré : il y a formé beaucoup de bons élèves. On est redevable à M. Maleden de perfectionnements importants dans la méthode, particulièrement en ce qui concerne l'intonation et le rhythme. On a de ce professeur distingué les ouvrages suivants : 1° *Introduction d'une revue des études et de l'enseignement musical;* Limoges, imprimerie de Chapouland, 1841, in-4° de vingt-quatre pages. 2° *Les sept clefs rendues faciles, méthode sûre et prompte pour lire à toutes les clefs, déduite d'observations et d'analyses très-simples sur la portée et la notation;* Paris, Prilipp, 1843, in-8° de vingt-quatre pages. 3° *Du Contrepoint et de son enseignement, considérés en eux-mêmes et dans leurs rapports aux études de la composition musicale;* Paris, Bernard Latte, 1844, in-8° de cinquante-six pages.

MALETTI (JEAN DE), compositeur français, qui vivait dans la seconde moitié du seizième siècle, naquit à Saint-Maximin en Provence. On connaît de sa composition : *Les Amours de Ronsard, mis en musique à quatre parties;* Paris, Adrien Le Roy, 1558, in-4°.

MALGAIGNE (J.-F.), docteur et professeur de la faculté de médecine de Paris, né le 14 février 1806, à Charmes (Vosges), a adressé, en 1830, une réclamation à l'Académie royale des sciences de l'Institut, à l'occasion du rapport de Cuvier sur la théorie de la voix par Bennati. Il y disait qu'après avoir lui-même établi une théorie nouvelle de la voix humaine chantée et articulée, il avait été conduit à examiner comment le larynx étant à son plus haut degré d'ascension, lorsque la glotte semble avoir épuisé tous les moyens de production des sons, le chanteur retrouve pour ainsi dire une voix nouvelle de l'étendue d'une octave et plus, dans ce qu'on nomme vulgairement *le fausset*. Ce mémoire a été publié postérieurement sous ce titre : *Nouvelle théorie de la voix humaine. Mémoire couronné par la société médicale d'émulation;* Paris, Béchet jeune, 1831, in-8°. Cette dissertation a été insérée dans les *Archives générales de médecine*, 1831, tome XV. L'ana-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

lyse des travaux de M. Malgaigne, en ce qui concerne la science médicale, ne peut trouver place ici.

MALGARINI (Federico), musicien au service du duc de Mantoue, dans la première moitié du dix-septième siècle, a publié un œuvre de motets avec orgue, sous ce titre : *Motetti a una, due, tre e quattro voci co' l basso continuo per l'organo, fatti da diversi musici servitori del sereniss. Signor Duca di Mantova, e racolti da Federico Malgarini pur anch'egli servitore, e musico di detta altezza. Novamente composti e dati in luce, dedicati all' illustriss. Signor principe di Pozzolo. In Venetia, app. Giac. Vincenti,* 1618, in-4°.

MALIBRAN (Marie-Félicité), née **GARCIA**, en dernier lieu épouse du célèbre violoniste **DE BÉRIOT**, naquit le 24 mars 1808, à Paris, où son père (*voyez* Garcia) n'était arrivé qu'environ deux mois auparavant. C'est par l'éclat des succès de cet énergique chanteur que fut saluée la venue de celle qui devait être la cantatrice la plus étonnante de son siècle. A l'âge de trois ans, elle suivit sa famille en Italie. Arrivée à Naples, elle joua en 1813 le rôle de l'enfant dans l'*Agnese*, de Paer, au théâtre des *Fiorentini*. Après quelques représentations de cet ouvrage, elle en avait si bien retenu la musique, qu'elle se mit tout à coup à chanter la partie d'*Agnese* dans le beau duo du second acte, et le public applaudit à cette audace de bon augure. Deux ans après, Panseron, qui se trouvait à Naples, lui enseigna le solfége, et le compositeur Hérold, arrivé dans cette ville vers le même temps, lui donna les premières leçons de piano. En 1816, Garcia s'éloigna de Naples et se rendit à Paris, puis à Londres où il emmena sa famille, vers la fin de 1817. Déjà la jeune Marie parlait avec facilité l'espagnol, l'italien et le français; deux années et demie de séjour à Londres lui rendirent aussi familier l'usage de la langue anglaise. Plus tard, elle apprit l'allemand presque en se jouant, malgré les difficultés inhérentes à cette langue. Le séjour de Londres fut aussi employé par elle à l'étude du piano; les leçons de bons maîtres et le travail forcé que lui faisait faire son père développèrent rapidement son talent, et tels furent ses progrès sur cet instrument, que lorsqu'elle revint avec sa famille à Paris, au mois de novembre 1819, elle jouait déjà les pièces de clavecin de J.-S. Bach, que Garcia aimait avec passion.

Lorsqu'elle eut atteint l'âge de quinze ans, une nouvelle existence commença pour elle : Garcia lui fit commencer l'étude du chant sous sa direction, et prépara par ses excellentes leçons ce talent original dont les succès ont effacé ceux de tous les autres chanteurs. Déjà Marie laissait entrevoir ce qu'on devait attendre d'une âme ardente comme la sienne, et des trésors d'imagination dont la nature l'avait douée. Malgré la crainte que lui inspiraient les violences de son père, elle se laissait souvent aller à ces élans d'inspiration qui décèlent le génie de l'art. Après deux années d'études sévères, elle se fit entendre pour la première fois, en 1824, dans un cercle musical dont Garcia venait d'essayer l'établissement. Elle y produisit une vive sensation; tous ceux qui l'entendirent alors ne doutèrent pas qu'un avenir de gloire ne fût réservé à ce talent, si jeune encore. Deux mois après, Garcia retourna à Londres en qualité de premier ténor du Théâtre du Roi; il y ouvrit un cours de chant où l'éducation vocale de Marie fut terminée. Une indisposition de madame Pasta hâta son apparition sur la scène. En deux jours, elle apprit tous les récitatifs du *Barbier de Séville*, dont elle savait les morceaux, et, le 7 juin 1825, elle joua le rôle de *Rosine* au Théâtre du Roi. Le public l'y accueillit avec tant de faveur, qu'elle fut immédiatement engagée pour le reste de la saison (six semaines environ), aux appointements de cinq cents livres sterling. Le 23 juillet suivant, elle chanta le rôle de *Felicia* dans la première représentation du *Crociato* de Meyerbeer. La saison terminée, Garcia quitta Londres, alla chanter avec sa fille aux festivals de Manchester, d'York et de Liverpool, puis s'embarqua dans cette dernière ville pour aller prendre la direction du théâtre de New-York. C'est là que le talent de Marie prit un caractère de fermeté qui ne peut s'acquérir qu'à la scène, et que ses admirables qualités se développèrent progressivement dans *Otello, Romeo, Don Juan, Tancrède, Cenerentola,* et dans deux opéras (*L'Amante astuto* et *la Figlia dell' aria*) écrits pour elle par son père. Un enthousiasme frénétique accueillait chaque soir son entrée sur la scène. Malibran, négociant français, établi à New-York, déjà parvenu à l'âge mur, mais qui passait pour être riche, quoique ses affaires fussent embarrassées depuis longtemps, demanda à Garcia la main de sa fille, et l'obtint malgré la répugnance de Marie pour cette union. Le mariage fut célébré le 25 mars 1826. Il ne fut point heureux; il ne pouvait l'être, car jamais organisations ne furent

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

moins assorties que celles de Malibran et de sa femme. Celle-ci, tout excentrique, passionnée pour l'art, avide de succès et de gloire, ne pouvait se plaire dans les habitudes froides et régulières de la maison d'un négociant. Un an s'était à peine écoulé lorsque l'époux de Marie fut obligé de déclarer sa faillite. Il ne pouvait quitter le sol de l'Amérique avant que ses affaires fussent arrangées; mais elle était libre; elle partit de New-York, au mois d'août 1827, et arriva en France dans le mois suivant.

Déjà les journaux avaient signalé son jeune talent comme une des merveilles de l'époque, avant qu'elle eût revu le continent européen. Ils annoncèrent son arrivée à Paris; des succès de salon l'attendaient dans cette ville avant qu'elle débutât en public. Enfin, au mois de janvier 1828, elle chanta le rôle de *Sémiramis*, dans une représentation donnée à l'Opéra, au bénéfice de Galli. Le génie du chant, la nouveauté de ses *fioriture*, et quelques éclairs d'un beau sentiment dramatique firent voir ce qu'elle devait être bientôt, quoique l'émotion eût nui en plusieurs endroits au développement de ses rares facultés. Toutefois, on apercevait dans l'ensemble de son chant un défaut de goût, car elle y multipliait les traits de tous genres sans examiner s'ils avaient entre eux les rapports nécessaires, ni s'ils s'appropriaient à la mélodie, ou même à l'harmonie. Quelques observations critiques des journaux, les occasions fréquentes qu'elle avait d'entendre de bonnes choses à Paris, et surtout son instinct admirable, donnèrent bientôt une meilleure direction à son talent. Engagée au Théâtre Italien, elle y joua sa première représentation le 8 avril. Déjà un changement notable se faisait remarquer dans sa manière : elle avait compris la justesse des critiques qu'on avait faites de son premier essai. Peu de personnes comprirent alors quelle était la portée du talent de cette cantatrice : le public se montrait incertain. Ce ne fut qu'après l'avoir entendue dans *Otello*, *Cenerentola* et *la Gazza*, où son inépuisable verve et la nouveauté de ses conceptions lui fournissaient à chaque représentation des effets différents, qu'elle se classa enfin dans l'opinion comme la première cantatrice de son époque. Par la réunion des deux voix de contralto et de soprano aigu, elle frappait toujours d'étonnement ceux qui l'entendaient passer de l'une à l'autre avec des traits hardis, rapides et qui ne ressemblaient à rien de ce qu'on avait entendu. Son instinct de l'action dramatique était admirable, quoiqu'il s'y mêlât parfois des fantaisies bizarres. Avide de succès populaires, elle ne négligeait rien pour les obtenir; de certaines petites ressources de charlatanisme n'étaient même pas dédaignées par elle pour atteindre à ce but, quoique personne n'en eût moins besoin.

L'administration du Théâtre Italien de Paris ayant pris la résolution de le fermer pendant les étés de chaque année, et de ne donner de représentations que depuis le commencement d'octobre jusqu'à la fin de mars, les principaux chanteurs de ce théâtre souscrivirent des engagements avec l'entrepreneur du Théâtre du Roi, à Londres, pour la saison qui ne commence en cette ville qu'au 1er avril. Déjà, en 1828, mademoiselle Sontag avait obtenu à *King's Theatre*, dans les concerts et dans les *festivals*, un succès d'enthousiasme justifié par son beau talent. Madame Malibran prit la résolution d'aller à Londres, en 1829, et d'y vaincre celle qu'on lui opposait comme une rivale. Le résultat de ce voyage ne fut pas celui qu'elle s'était promis, car les couronnes furent partagées entre elle et mademoiselle Sontag; mais elles laissèrent l'une et l'autre le souvenir de deux beaux talents dans des genres différents; l'un grand, sublime, fantasque, et quelquefois inégal; l'autre, moins élevé, mais pur, parfait dans son exécution, et toujours guidé par un goût délicat. De retour à Paris à l'automne de la même année, ces deux grandes cantatrices se partagèrent la faveur publique. Réunies dans quelques pièces, elles offrirent le plus bel ensemble qu'on eût jamais entendu. L'enthousiasme du public, lorsqu'il les entendait dans *Tancrède* et dans *Don Juan*, se manifestait par des trépignements et par des cris d'admiration.

Au mois de janvier 1830, l'administration du Théâtre Italien renouvela l'engagement de madame Malibran, moyennant la somme de mille soixante-quinze francs pour chaque représentation. Peu de temps après, mademoiselle Sontag quitta le théâtre pour épouser le comte de Rossi, ambassadeur du roi de Sardaigne à La Haye. Restée seule, madame Malibran fit voir que l'émulation de la rivalité ne lui était pas nécessaire pour la porter à l'étude : son talent prit chaque jour un caractère plus élevé; sa vocalisation se perfectionna de plus en plus. Elle continua de chanter alternativement à Paris et à Londres, et ses succès acquirent plus d'éclat dans chaque saison. En 1830 une liaison se forma entre la célèbre cantatrice et le violoniste De Bériot;

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

depuis lors ils ne se quittèrent plus. En 1831, ils firent l'acquisition d'une maison à Bruxelles, et plus tard ils firent construire une belle habitation dans un faubourg de cette ville, où ils allaient se reposer chaque année des fatigues de l'hiver. Vers le mois de juin 1832, au moment où le choléra décimait la population de Paris, Lablache partit d'Angleterre pour se rendre en Italie, et prit sa route par la Belgique, afin d'éviter les cordons sanitaires de France. Arrivé à Bruxelles, il vit De Bériot, madame Malibran, et leur fit en plaisantant la proposition de l'accompagner jusqu'à Naples. Mais avec une imagination ardente comme celle de cette femme extraordinaire, l'imprévu ne pouvait manquer d'être bien accueilli : quelques heures après, des chevaux de poste l'emportaient sur la route de l'Italie.

Ici commence une nouvelle époque de sa vie d'artiste : époque sinon plus brillante, au moins plus agitée, plus conforme à ses goûts. Arrivée à Milan, elle y chanta dans quelques soirées chez le gouverneur et chez le duc Visconti : ce chant si nouveau, si suave et à la fois si énergique, fit une profonde impression sur l'enthousiaste auditoire qu'elle y trouva. Ce voyage d'Italie ne fut en quelque sorte qu'une série de triomphes emportés à la course. Six représentations données au théâtre *Valle*, de Rome, vers la fin de juillet, firent pousser des cris d'étonnement et de plaisir à la population romaine. Dans les premiers jours du mois d'août, début à Naples et même succès. Vers la fin de septembre, début à Bologne, et fanatisme presque inconnu auparavant dans cette ville de paisible existence. Les Bolonais ne bornèrent pas les témoignages de leur plaisir à des applaudissements ; ils firent exécuter, en marbre, le buste de la cantatrice, et ce buste fut inauguré sous le péristyle du théâtre.

De retour à Bruxelles, au mois de novembre, madame Malibran y mit au monde une fille qui n'a point vécu : déjà elle avait un fils. Au printemps de 1833, elle alla à Londres, où elle était engagée pour jouer l'opéra anglais, au théâtre de *Drury-Lane*, où elle était engagée au prix de quatre-vingt mille francs pour quarante représentations ; à quoi il faut ajouter le produit net de deux représentations à son bénéfice qui s'élevaient à près de cinquante mille francs. Les avantages qui lui étaient offerts augmentaient chaque année dans une proportion dont il n'y avait pas d'exemple : ainsi, aux mois de mai et de juin 1833, on lui donna à l'Opéra italien de Londres deux mille sept cent soixante-quinze livres sterling (soixante-neuf mille trois cent soixante-quinze francs) pour vingt-quatre représentations. Dans la même année, elle souscrivait à Milan un engagement pour cent quatre-vingt-cinq représentations moyennant quatre cent vingt mille francs ; enfin, elle reçut aux mois d'avril et de mai 1835, la somme énorme de deux mille trois cent soixante-quinze livres (cinquante-neuf mille trois cent soixante-quinze francs) pour vingt représentations, et lorsqu'elle mourut, elle venait de contracter de nouveaux engagements pour près de *six cent mille francs*.

Après avoir joué à Londres les traductions anglaises de la *Somnambule*, de Bellini, et du *Fidelio*, de Beethoven, elle retourna à Naples où elle resta jusqu'au mois de mai 1834 ; puis elle alla à Bologne et de là à Milan. L'Italie entière répétait alors son nom avec enthousiasme, et retentissait du bruit de ses succès inouïs. Elle débuta à Milan dans la *Norma*, de Bellini, où madame Pasta avait brillé peu de temps auparavant. Mais les succès de la nouvelle cantatrice firent bientôt oublier ceux de la grande tragédienne lyrique. Cependant elle ne se fit entendre que dans quatre soirées parce qu'elle avait promis de se rendre à Londres pour chanter dans un concert au bénéfice de son frère, Manuel Garcia. Ce voyage dans la capitale de l'Angleterre ne fut qu'une course rapide, car elle était déjà de retour à Sinigaglia au mois de juillet pour y chanter pendant la saison de la foire. Partie de cette ville, le 11 août 1834, madame Malibran se rendit à Lucques, où l'attendaient de nouveaux triomphes. Lorsqu'elle sortit du théâtre après sa dernière représentation, le peuple dételа les chevaux de sa voiture et la reconduisit chez elle en triomphe. Au mois de septembre, elle retourna à Milan : ce fut alors que le duc Visconti lui fit signer un contrat pour un grand nombre de représentations dont chacune devait être payée deux mille cinq cents francs. Elle ne quitta la capitale du royaume Lombardo-Vénitien que pour aller à Naples, où elle chanta pendant tout le carnaval au théâtre Saint-Charles. Pendant cette saison, sa voiture ayant versé au détour d'une rue, elle se démit le bras, et quinze jours se passèrent avant qu'elle pût reparaître à la scène. Elle ne put même jouer les premières représentations qui suivirent cet accident qu'avec le bras en écharpe.

La saison théâtrale achevée, madame Malibran s'éloigna de Naples, le 4 mars 1835,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

pour aller à Venise. A l'approche de la gondole qui la portait, des fanfares annoncèrent son arrivée. Une foule immense bordait les quais; l'affluence était si grande lorsque la cantatrice traversa la place Saint-Marc, qu'elle en fut effrayée, et qu'elle se réfugia dans l'église, qui fut bientôt remplie. Ce ne fut qu'avec beaucoup de difficultés qu'on parvint à lui ouvrir un passage jusqu'à son hôtel. Son talent répondit à l'attente des Vénitiens, dont l'enthousiasme alla jusqu'au délire. De Venise, madame Malibran alla à Paris où elle s'arrêta quelques jours, puis à Londres, pour y chanter pendant la saison d'été. Au mois d'août, elle arriva à Lucques où l'attendait l'*Inès de Castro*, que Persiani avait écrit pour elle; puis elle passa l'hiver à Milan. L'énergie de son chant dramatique parut acquérir de nouveaux développements dans la *Maria Stuarda* de Donizetti. Ce fut pendant cet hiver que les tribunaux de Paris prononcèrent la nullité de son mariage avec Malibran, comme n'ayant pas été contracté devant l'autorité compétente de New-York. Le 29 mars 1836, elle épousa de Bériot à Paris, et le lendemain ils se rendirent à Bruxelles, où ils se firent entendre tous deux, la première fois dans un concert au bénéfice des Polonais, la seconde, dans un autre qu'ils donnèrent eux-mêmes au Théâtre-Royal.

Au sein de l'enivrement de ses succès, madame Malibran de Bériot n'apercevait qu'un avenir de fortune et de gloire; cependant elle approchait du terme de sa carrière d'agitations et de succès. Arrivée à Londres, à la fin du mois d'avril, elle fit une chute de cheval dont les suites eurent les conséquences les plus funestes. Traînée sur le pavé à une longue distance, elle eut le visage déchiré et reçut a la tête des contusions violentes dont elle ne se remit pas. Son énergie sembla d'abord surmonter le mal. Elle revint à Bruxelles, et de là se rendit à Aix-la-Chapelle, où elle donna deux concerts avec de Bériot; mais elle n'était plus la même; son caractère avait changé, et pour ses amis, il était évident que son cerveau avait reçu quelque lésion. Un engagement la rappelait au mois de septembre en Angleterre pour le *festival* de Manchester : elle s'y rendit et s'y fit entendre le premier jour; mais le lendemain elle s'évanouit, après avoir chanté un duo d'*Andronico* avec madame Caradori. Il fallut l'emporter. A peine arrivée chez elle, des convulsions la saisirent; on la saigna; mais le mal fit d'effrayants progrès, et le 23 septembre 1836, elle expira dans les douleurs aiguës d'une fièvre nerveuse, à l'âge de vingt-huit ans.

Telle fut la fin prématurée de la cantatrice la plus étonnante dont il soit fait mention dans l'histoire de l'art. Des obsèques magnifiques lui furent faites à Manchester, où l'on voulut d'abord conserver ses dépouilles mortelles; mais plus tard ces tristes restes furent rendus à sa famille, transportés à Bruxelles, et inhumés avec pompe dans le cimetière de Laeken. M. de Bériot y a fait élever un mausolée, où la statue de l'illustre artiste a été placée. Cette statue, en marbre, est l'ouvrage du célèbre sculpteur Geefs.

Bien des appréciations contradictoires ont été faites du talent de madame Malibran de Bériot : mais on n'a pu lui refuser les qualités qui assurent à un artiste une supériorité non contestable. Ces qualités sont celles du génie qui invente des formes, qui les impose comme des types, et qui oblige non-seulement à les admettre, mais à les imiter. La voix de madame Malibran n'était pas précisément belle; on y remarquait même d'assez grands défauts, particulièrement dans les sons du *medium*, lesquels étaient sourds et inégaux. Pour triompher des imperfections de cette partie de son organe, elle était obligée de faire chaque matin des exercices de vocalisation. Dans le choix des ornements de son chant, il y avait toujours de la hardiesse, souvent du bonheur, quelquefois du mauvais goût : non que le sien ne fût pur; mais avide de succès populaires, elle faisait souvent, pour plaire à un public ignorant, ce qu'intérieurement elle condamnait. L'auteur de cette notice lui a souvent reproché ses complaisances à cet égard. « Au degré d'élévation « où vous êtes parvenue (lui disait-il), vous « devez imposer votre sentiment au public, « non subir le sien. » Mais sa réponse était toujours : « Mon cher grognon (c'était son expression favorite avec lui), il y a à peine « deux ou trois connaisseurs dans une grande « salle où je chante; ce ne sont pas eux qui « font les succès, et ce sont des succès que je « veux. Quand je chanterai pour vous seul, je « ferai autre chose. » Pour bien comprendre la portée du talent de cette femme extraordinaire, il fallait l'entendre à la scène. Là, son imagination s'exaltait; les plus heureuses improvisations lui venaient en foule; ses hardiesses étaient inouïes, et nul ne pouvait résister à l'entraînement de son chant expressif et pathétique. Au concert, une partie de ces avantages disparaissaient.

Madame Malibran a composé beaucoup de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

nocturnes, de romances et de chansonnettes; on en a gravé plusieurs, parmi lesquelles on remarque : 1° *Le Réveil d'un beau jour*. 2° *La voix qui dit : Je t'aime !* 3° *Le Village*. 4° *La Tarentelle*. 5° *Les Refrains*. 6° *Rataplan*. 7° *La Bayadère*. 8° *La Résignation*. 9° *Le Ménestrel*. 10° *Enfants, ramez*. 11° *Le Retour de la Tyrolienne*. Après sa mort, on a recueilli les légères productions de ses dernières années, et l'on en a formé un *Album* qui a été publié sous ce titre : *Dernières Pensées musicales de Marie-Félicite Garcia de Bériot;* Paris, Troupenas (Brandus et Dufour), in-4°, orné de charmantes lithographies.

Plusieurs portraits de madame Malibran ont été gravés et lithographiés : un des plus beaux la représente dans le rôle de *Desdemona*, appuyée sur une harpe écossaise.

On a publié diverses notices biographiques de cette grande cantatrice ; en voici les titres : 1° *Cenni biografici di Madama Maria Garcia Malibran ;* Venise, 1835, in-8°. 2° *Notizie biografiche di Maria-Félicité Malibran, da Gaetano Barbieri ;* Milan, 1836, in-8°, avec le portrait. 3° *Madama Maria Malibran e il suo secolo*, Lucques, 1836, in-8°. 4° *Life of Madame Maria Malibran de Bériot, by John Nathan ;* Londres, 1830, in-12. Cet ouvrage a été traduit en allemand, par A. de Treskow, et publié à Quedlinbourg, en 1837, in-8°. 5° *Loisirs d'une femme du monde*, par madame la comtesse Merlin ; Paris, 1838, deux volumes in-8°. Sous ce titre, madame la comtesse Merlin a prétendu donner une biographie de Marie Malibran-de Bériot ; mais la plus grande partie de cette biographie est un roman. On en a publié une traduction allemande intitulée : *Maria Malibran als Weib und Klünstlerin, nebst Characterzügen und Anecdoten aus ihren Leben ;* Leipsick, 1839, in-8°. On a aussi du révérend Richard Parkinson : *Sermon, etc., on the day after the funeral of Madame Malibran ;* Manchester, 1836, in-8°.

MALIBRAN (Alexandre), violoniste, compositeur et critique, né à Paris le 10 novembre 1823, étudia la musique dès son enfance et reçut des leçons de violon de M. Sauzay, qui lui transmit les principes de l'école de Baillot. Déjà marié à l'âge de vingt-deux ans, il se rendit en Allemagne avec sa femme, pianiste de talent, donna quelques concerts, puis s'établit en 1845 à Cassel (Hesse-électorale), où Spohr l'admit au nombre de ses élèves et eut pour lui l'affection d'un père. De retour à Paris, quelques années après, M. Malibran y fonda un journal de musique sous le titre d'*Union instrumentale* et annonça la formation d'une société dont l'objet était d'organiser des concerts populaires de symphonie. Ces entreprises ne réussirent pas, et M. Malibran retourna en Allemagne. Établi à Francfort-sur-le-Mein, depuis 1858, il y rédige le feuilleton musical du journal français de cette ville. Dans sa critique, dont la forme est d'ailleurs vive et spirituelle, il se montre musicien instruit, homme de goût et appréciateur judicieux. Parmi les compositions de cet artiste, on remarque : 1° Ouverture pour la tragédie d'*Hamlet* ; 2° *Le dernier jour d'un condamné*, fantaisie pour l'orchestre ; 3° *Vie du marin*, symphonie à grand orchestre ; 4° *La Vie du soldat*, idem ; 5° *Nonetto* pour instruments à cordes et à vent, dédié à Spohr ; 6° Trio pour piano, violon et violoncelle ; 7° Messe pour l'ordre de la Légion d'honneur, à quatre voix d'hommes et instruments à vent. M. Malibran a publié une biographie de son maître Spohr, en langue allemande, sous ce titre : *Louis Spohr, sein Leben und Wirken ; dargestellt von seinem Schüler Alexander Malibran*. Francfort, J. D. Sauerlander, 1860, 1 vol. in-12 de 247 pages, avec le portrait de Spohr.

MALIPIERO (François), compositeur dramatique, né en 1822, à Rovigo, a fait jouer à Padoue, en 1842, puis à Lugo et à Bologne, l'opéra sérieux *Giovanna I^a di Napoli*, avec plus ou moins de succès. Au carnaval de 1846, il donna, au théâtre *San-Benedetto*, de Venise, l'*Attila*, qui prit plus tard, à Milan, le titre d'*Ildegonda di Borgogna*. Cet ouvrage fut traité sévèrement à sa première apparition ; le correspondant de la *Gazette générale de musique de Leipsick* écrivait alors (t. XLVIII, p. 120) que la mélodie de la partition de M. Malipiero était nulle, l'harmonie mal écrite, et que l'orchestre faisait *un tapage impertinent*. Je ne connais pas les opéras écrits, par le même artiste, après l'*Attila*.

MALISZEWSKI (Antoine), musicien polonais de l'époque actuelle, et professeur de son art à Cracovie, a publié un livre de chant pour les enfants, intitulé : *Spiewniczek piesni naboznych dla dzieci ;* Cracovie, Gieszkowski, 1849.

MALOUIN (Paul-Jacques), médecin et chimiste de l'Académie royale des sciences, professeur au Collége royal de France, naquit à Caen, en 1701, et mourut à Paris, le 3 janvier 1778. Au nombre des dissertations qu'il a publiées, on en trouve une intitulée : *An*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ad sanitatem musicé; Paris, 1757, in-4°. Le véritable auteur de cette thèse est César Coste, d'Arles, qui l'a défendue sous la présidence de Malouin.

MALTIZ (Gottuilf-Auguste, baron **DE**), littérateur allemand et amateur de musique, né à Kœnigsberg, le 9 juillet 1794, est mort à Dresde, le 7 juillet 1837. Après avoir occupé dans l'administration forestière un emploi qu'il perdit pour avoir composé une satire contre ses supérieurs, il alla s'établir à Berlin, d'où il fut ensuite obligé de sortir, parce qu'il avait fait jouer, au théâtre Kœnigstadt, le drame intitulé : *le Vieil Étudiant*, rempli d'allusions sur les souffrances des Polonais. Il vécut alors pendant deux ans à Hambourg et y écrivit des notices sur des musiciens célèbres, pour un recueil biographique qui se publiait alors. Ces notices ont été réunies et publiées à part, sous ce titre : *Denkmal den berühmten musikalischen Künstlern Mozart, Beethoven, Hummel, Kalkbrenner, Field, Weber, Ries, Moscheles et Czerny* (Monument élevé aux célèbres artistes musiciens Mozart, Beethoven, etc.); Leipsick, Hambourg et Itzehoe, Schubert et Niemeyer (sans date), in-8°. M. de Maltiz était pianiste distingué et avait un goût passionné pour son instrument; ce qui explique le choix des artistes dont il a écrit les notices. Arrivé à Paris après la révolution de 1830, il y vécut une année; puis il alla se fixer à Dresde, où il finit ses jours à l'âge de quarante-trois ans.

MALVOISIN (Robert **DE**), issu d'une des principales familles du comté de Vexin-le-Français, était neveu de Gui, châtelain de Coucy, avec qui il se croisa, en 1168 (voyez *Villehardouin*, et *Du Cange, Observations sur Villehardouin*, p. 159). Il était poëte, musicien, et a laissé deux chansons notées qu'on trouve dans les manuscrits de la Bibliothèque impériale de Paris.

MALZAT (Jean-Michel), virtuose sur le hautbois et le cor anglais, naquit vers 1730, à Vienne, où son père était musicien de la chambre impériale. Après avoir vécu quelque temps dans cette ville, il entra au service du prince-évêque de Salzbourg. Quelques années plus tard, il voyagea en France, en Italie, dans la Suisse, et enfin il se fixa à Bassano, dans le Tyrol, où il vivait encore en 1784. Le catalogue de Traeg (Vienne, 1799) indique les compositions suivantes comme appartenant à cet artiste : 1° Trois symphonies concertantes pour hautbois et cor anglais. 2° Deux concertos pour le hautbois. 3° Deux *idem* pour cor anglais. 4° Deux *idem* pour basson. 5° Un *idem* pour violoncelle. 6° Septuor pour cor anglais et divers instruments. 7° Trois sextuors pour le hautbois. 8° Quatre quintettes pour hautbois et pour flûte. 9° Onze quatuors pour flûte, ou hautbois, ou cor anglais, ou basson. 10° Deux symphonies concertantes pour hautbois et basson. Gerber s'est trompé lorsqu'il a donné à Malzat le prénom d'*Ignace*.

MAMERT (Claudel, en latin **MAMERTUS**, et quelquefois **MAMERCUS**, frère de *Mamert*, évêque de Vienne, fut son vicaire, et vécut dans le cinquième siècle, vers l'an 460. Il est connu par un traité de la nature de l'âme, qu'il dédia à Sidoine Apollinaire. Son contemporain Gennade de Marseille lui attribue, dans son livre sur les écrivains ecclésiastiques (ch. LXXXIII), le chant et les paroles de l'hymne *Pange lingua gloriosi prælium certaminis*, dont Sidoine a fait l'éloge (*In Epist.*, l. 4, 3), et que d'autres ont attribué à Venance Fortunat. Au reste, le chant de cet hymne, tel qu'il se trouve dans l'antiphonaire romain, n'est pas celui dont Mamert était l'auteur.

MAMMINI (Aloïs), maître de chapelle de la cathédrale de Crémone, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, a fait imprimer de sa composition : *Missæ et Psalmi dominicales cum Salve Regina 5 vocibus;* Bologne, Jacques Monti, 1078, in-4°.

MANARA (Francesco), chantre de l'église Saint-Antoine de Padoue, vers le milieu du seizième siècle, a publié de sa composition : *Madrigali a quattro voci, libro primo;* in Venezia, appresso d'Antonio Gardano, 1555, in-4° obl.

MANARA (le P. Jean-Antoine), dominicain, né à Venise, en 1638, fit ses vœux au couvent de Bologne. En 1666, époque de la fondation de l'Académie des Philharmoniques de cette ville, il en fut un des premiers membres, et le titre de *prince* de cette société lui fut décerné en 1668. Il a composé la musique de l'oratorio intitulé : *Cuor Umano all' incanto, dedicato alla Gloriosissima Vergine Maria del santissimo Rosario, ed a tutti li suoi divoti*, dont le poëme a été imprimé à Venise en 1685, in-8°. Deux autres oratorios de sa composition dont les titres sont inconnus ont été exécutés à Bologne en 1665 et 1672.

MANCHICOURT (Pierre), compositeur, né à Béthune en Artois, vers 1510, fut d'abord chanoine d'Arras, puis maître des enfants de chœur de l'église cathédrale de Tournay, comme on le voit par le titre d'un de ses ou-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

vrages, imprimé en 1545. D'après les recherches faites dans les archives de la cathédrale de Tournay, par M. le chanoine Voisin, vicaire général de ce diocèse, pour former la liste authentique des maîtres de chapelle de cette cathédrale, recherches qu'a bien voulu me communiquer M. Xavier Van Elewyck (voyez ce nom), Manchicourt paraît être resté dans cette position jusqu'en 1557, et avoir eu pour successeur un maître nommé *Florent Villain*, car celui-ci est mentionné dans les comptes de 1558. Il paraît, d'après la *Description des Pays-Bas*, de Guichardin, que Manchicourt quitta ce poste pour se rendre à Anvers, où il vivait au commencement de 1560. C'est par erreur que La Croix du Maine le fait naître à Tours (*voyez* sa *Bibliothèque française*, édit. de Rigoley de Juvigny). Manchicourt fut appelé à Madrid pour succéder à Nicolas Payen (décédé avant le mois d'avril 1559), en qualité de maître de la chapelle royale. Il figure comme tel dans les comptes de cette chapelle au mois de novembre 1561, et on le trouve encore dans la même position au mois de juillet 1565; mais il y a là quelque erreur de date, et probablement on doit lire *juillet* 1564; car, dans une lettre de Philippe II à la duchesse de Parme, datée du 7 juillet 1564, on voit que le maître de chapelle (Manchicourt) était mort, et que ce prince demandait un maître belge pour lui succéder (*voyez* Boxmarché). Manchicourt jouissait d'une prébende à l'église Sainte-Waudru, de Mons. Les ouvrages de ce compositeur connus jusqu'à ce jour sont : 1° *Liber decimus quartus XIX musicas cantiones continet, auctore Petro de Manchicourt;* Parisiis apud Petrum Attaingnant et Hubertum Jallet, 1539, petit in-4° oblong. Il paraît par le titre de ce recueil que Pierre de Manchicourt était maître de chapelle de l'église collégiale de Tours, en 1539; c'est vraisemblablement ce qui a trompé La Croix du Maine sur le lieu de sa naissance. 2° *Liber Modulorum musicalium, auctore etc.;* ibid. 1545, petit in-4° obl. Ce sont des motets à quatre parties. Cet ouvrage est divisé en trois volumes; le premier contient dix-neuf motets, le deuxième quinze, et le troisième quatorze. 3° *Le neufiesme livre de chansons à quatre parties, auquel sont contenues vingt-neuf chansons nouvelles, composées par maistre Pierre de Manchicourt, maistre de chappelle* (sic) *de Notre-Dame de Tournay. Correctement imprimé en Anvers par Tylman Susato,* 1545, in 4°. 4° *Liber quintus cantionum sacrarum, vulgo Motetta vocant, quinque et sex vocum a D. magistro Petro Manchicurtio Betunio, insignis ecclesiæ Tornacensis phonasco, nunc primum in lucem editus;* Lovanii apud Petrum Phalesium, 1558, in-4° obl. D'après ce titre, il semble que Manchicourt était encore maître de la cathédrale de Tournay en 1558; d'où l'on doit conclure qu'il n'avait quitté cette position que depuis peu, et que cette circonstance était ignorée de l'imprimeur Phalèse. 5° Dans le recueil des messes de Certon, publiées, en 1546, par Attaingnant, on trouve deux messes de Manchicourt, l'une sous le titre : *C'est une dure départie,* l'autre sous celui de *Povre cœur.* On connaît aussi de lui : *Missa quatuor vocum cui titulus :* Quo abiit dilectus tuus; Paris, Nicolas Duchemin, 1568, in-folio max°. Le septième livre de motets à quatre, cinq et six voix, publié par Attaingnant (Paris 1534), contient le motet *ô Thoma Didyme* du même musicien. On trouve deux de ses motets dans le recueil intitulé : *Fior de Motetti tratti dalli Motetti del Fiore;* Venise, Antoine Gardane, 1539, et deux autres dans la *Bicinia gallica, latina et germanica* (t. II), publiée à Wittenberg, chez Georges Rhau, en 1545. Le *Liber quintus XII trium primorum tonorum Magnificat continet,* imprimé par Attaingnant, en 1534, en renferme un de Manchicourt. Les XII° et XIV° livres de *chansons nouvelles à quatre parties* (Paris, Attaingnant, 1543) en renferment quelques-unes du même maître. Enfin les recueils de Jacques Moderne, de Lyon, et de Pierre Phalèse, de Louvain, contiennent des motets du même.

MANCINELLI (André), flûtiste italien, vint à Paris vers 1775, puis se fixa à Londres, où il est mort en 1802. On a gravé de sa composition cinq œuvres de duos pour deux flûtes; à Paris, chez Sieber, et à Londres, chez Longman.

MANCINI (Curzio), compositeur de l'école romaine, fut nommé maître de chapelle de la basilique de Sainte-Marie-Majeure au mois de septembre 1589, et donna sa démission de cette place au mois de décembre 1591. En 1607, il obtint l'emploi de maître de chapelle de Saint-Jean-de-Latran; l'année suivante, il eut pour successeur Abbondio Antonelli, et il alla prendre possession de la place de maître de chapelle de la *Santa Casa* de Lorette. Ce musicien a laissé en manuscrit trente-deux motets à quatre, cinq, six, sept et huit voix, et a publié, en 1608, des litanies à huit voix. Ces compositions se trouvent dans la collection de l'abbé Santini, à Rome. On connaît

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

aussi de lui : *Il primo libro de' Madrigali a cinque voci*, in Venetia, appresso Giacomo Vincenti, 1595, in-4°. Une seconde édition du même ouvrage fut imprimée chez le même, en 1605.

MANCINI (François), compositeur napolitain, né en 1674, fit ses études musicales au Conservatoire de Loreto, puis devint un des maîtres de cette école. En 1697, il écrivit la musique de l'opéra *Alfonso*, qui fut représenté au collége des nobles dirigés par les jésuites. *L'Ariovisto*, opéra sérieux, fut son premier ouvrage représenté au théâtre San Bartolomeo, en 1702. Dans la même année, Mancini écrivit les oratorios *l'Arca del Testamento in Gerico*, et *il Laccio purpureo di Raab*, pour la congrégation du Rosaire, à Palazzo. En 1705, il donna au théâtre San Bartolomeo *Gli amanti generosi*, et au même théâtre, où chantait la Bulgarini, en 1706, *Alessandro il Grande in Sidone*. Devenu directeur d'orchestre de ce théâtre, il ajouta quelques airs à l'*Artaserse* de Joseph Orlandini, représenté en 1708. Dans l'année suivante, il écrivit l'*Engelberto*, pour le palais du vice-roi, et obtint le titre de second maître de la chapelle royale. En 1710, il donna au théâtre San Bartolomeo *Il Mario fugitivo;* trois ans après, il écrivit pour le théâtre du palais royal *l'Artaserse re di Persia*, à l'occasion du jour anniversaire de la naissance de l'empereur Charles VI. Dans la même année, il donna au théâtre San Benedetto *Il gran Mogol* et ajouta quelques scènes bouffes à *l'Agrippina* de Hændel, joué au même théâtre. Cet usage de scènes burlesques mêlées aux sujets sérieux était dans le goût de ce temps. Mancini osa écrire, en 1714, la musique d'un drame intitulé : *Il Genere umano in catena* (le genre humain dans les chaînes), mais il ne paraît pas que cet ouvrage ait été exécuté. Le titre de premier maître du Conservatoire de Loreto fut donné à cet artiste, en 1720, et, dans la même année, il écrivit *Il Cavalier brettone* pour les élèves de cette institution. En 1723, il donna son *Trajano* au théâtre San Bartolomeo, avec des intermèdes bouffes. Il était devenu premier maître de la chapelle royale, en 1728, car il en prend le titre sur sa partition de *l'Orontea*, qui fut représenté dans cette année. En 1732, Mancini écrivit la musique de *l'Alessandro nelle Indie*, de Métastase, avec l'intermède intitulé *la Levantina*, pour le théâtre San Bartolomeo. On connaît aussi sous son nom *Idaspe*, opéra sérieux, et *Il Maurizio;* mais on ignore quand ils ont été représentés. Sa partition de *l'Elia*, oratorio écrit en 1733, existe au collége royal de musique de *San Pietro in Majella*, à Naples. On connaît aussi de lui l'oratorio *l'Amor divino trionfante nella morte di Cristo*, et un *Magnificat* à huit voix réelles. Mancini mourut à Naples, en 1739.

MANCINI (Jean-Baptiste), professeur de chant à la cour impériale d'Autriche, et membre de l'Académie des Philharmoniques de Bologne, naquit, en 1716, à Ascoli, ville des États romains. Dans sa jeunesse, il fut envoyé à Bologne et confié aux soins de Bernacchi, dont l'école de chant était à juste titre considérée comme une des meilleures de l'Italie. Des études longues et sévères conduisirent insensiblement Mancini à la connaissance parfaite de l'art du chant. Considéré plus tard comme un habile maître dans cet art, il fut appelé à Vienne pour l'enseigner aux archiduchesses, antérieurement à 1761, comme nous l'apprend un passage de ses *Réflexions pratiques sur le chant*. Mancini avait reçu des leçons du célèbre P. Martini pour le contrepoint. Il est mort à Vienne à l'âge de quatre-vingt-trois ans et quelques mois, le 4 janvier 1800. Cet artiste est avantageusement connu par un bon livre qu'il a publié sous ce titre : *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato;* in Vienna, 1774, in-4°. A peine l'ouvrage eut-il paru, que l'auteur reconnut des lacunes dans son travail, et en prépara une réimpression qui parut à Milan, en 1777, in-8°, et qui est indiquée au frontispice comme une troisième édition. Tous les biographes ont parlé en effet (depuis Forkel jusqu'à M. Ch. Ferd. Becker) de cette troisième édition, sans rechercher les preuves de la réalité d'une édition intermédiaire entre celles de 1774 et de 1777; mais il suffit de lire la préface de cette prétendue troisième édition pour acquérir la conviction qu'elle n'est que la seconde, et que les mots *terza edizione* sont ou une faute typographique, ou une fraude du libraire, qui aurait voulu par là recommander l'ouvrage à la faveur publique. Un petit ouvrage intitulé : *Metodo per ben insegnare d'apprendere l'arte del cantare, ossiano osservazioni pratiche su questo nobile e difficile arte*, a été imprimé à Florence, en 1807, petit in-8° de quatre-vingt-une pages. L'auteur le représente comme un livre nouveau qui manquait à l'enseignement du chant; mais ce n'est qu'un extrait de celui de Mancini, dont on n'a pas même changé le style en plusieurs passages. Une traduction française, ou plutôt

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

un extrait de la première édition du *Traité* de Mancini fut publiée par Desaugiers (*voyez* ce nom), sous le titre : *l'Art du chant figuré;* Paris, 1776, in-8° de soixante-quatre pages. Une autre traduction plus complète, faite sur l'édition de Milan, et intitulée *Réflexions pratiques sur le chant figuré* (Paris, an III, ou 1796, un volume in-8°) a été publiée par M. de Rayneval, qui a gardé l'anonyme. Le livre de Mancini est, avec celui de Tosi, ce qu'on a fait de mieux concernant l'art du chant. On y trouve une multitude de bonnes observations pratiques qui décèlent le professeur expérimenté, et des renseignements historiques qu'on chercherait vainement ailleurs sur beaucoup de chanteurs distingués. Hiller en a donné une traduction allemande dans son traité de l'art du chant (*voyez* HILLER). On a aussi de Mancini une lettre dirigée contre Vincent Manfredini qui avait critiqué son livre; elle a pour titre : *Lettera di Giambattista Mancini diretta all' illust. Sig. Conte N. N.*, Vienne, M.-A. Schmidt; elle est datée du 7 avril 1796. La violence empreinte dans cet écrit était peu convenable pour l'âge de l'auteur (il avait alors quatre-vingts ans), et n'ajoute rien à ses arguments en faveur de son livre.

MANCINUS (THOMAS), né dans le Mecklembourg, en 1560, fut maître de chapelle de l'évêque d'Halberstadt et du prince de Brunswick, vers la fin du seizième siècle. On voit par son portrait gravé sur bois à l'âge de trente-cinq ans, en 1596, qu'il était alors maître de chapelle à Brunswick. Il a été imprimé de sa composition : 1° *Newe lustige und hœffliche weltliche Lieder mit 4 und 5 Stimmen* (Nouvelles chansons profanes, gaies et honnêtes, à quatre et cinq voix); Helmstadt, 1588, in-4°. 2° *Hochzeit-Lied von 5 Stimmen, etc.* (Chant de noce à cinq voix, à l'honneur de Georges Burchard, secrétaire de l'évêque d'Halberstadt, et à l'occasion de son mariage); Helmstadt, 1591, in-4°.

MANDANICI (PLACIDO), compositeur et membre de l'Académie des beaux-arts de Naples, naquit, en 1798, dans la petite ville de Barcellona, située dans la vallée de Demone en Sicile. A l'âge de quinze ans, il se livra à l'étude de la musique et trouva un protecteur dans le comte Nicolaci, dilettante qui jouait un peu de violoncelle et qui lui en donna quelques leçons. Lorsqu'il eut atteint sa dix-septième année, Mandanici entra au Conservatoire de Palerme, où il continua l'étude de son premier instrument et apprit à jouer de plusieurs autres. En 1820, il était attaché à l'orchestre du théâtre de Reggio, en Calabre, comme contrebasse; mais déjà il s'adonnait avec ardeur à l'étude du piano, afin de pouvoir quitter la position de simple symphoniste. En 1824, il se rendit à Naples et y étudia la composition, sous la direction de Raimondi. De 1824 à 1834, il fut attaché aux théâtres royaux de cette ville, comme compositeur de musique des ballets. Dans la même période, il a écrit les opéras *l'Isola disabitata* pour le théâtre du *Fondo*; *Argene*, pour celui de Saint-Charles; *Il Marito di mia moglie*, pour le théâtre *Nuovo*, et *Gli Amanti alla prova*, pour le *Fondo*. Vers la fin de 1834, il se rendit à Milan, et s'y livra à l'enseignement du chant et de la composition. En 1836, il écrivit à Turin, pour le théâtre Carignano, l'opéra *il Segreto*. De retour à Milan, il y donna *Il Rapimento*, en 1837. Outre les ouvrages qui viennent d'être cités, Mandanici a écrit un grand nombre de ballets, beaucoup de musique instrumentale et de la musique d'église. En 1841, il donna à Milan l'opéra bouffe *Il Ruontempone della porta Ticinese*, qui eut du succès et fut repris en 1845. Appelé à Palerme, en 1843, il y écrivit l'opéra sérieux *Maria degli Albizzi*, puis il retourna à Milan. Il est mort à Gênes, le 5 juin 1852, à l'âge de cinquante-quatre ans. Mandanici a publié plusieurs œuvres de musique vocale et instrumentale, chez Ricordi, à Milan, et vingt-quatre exercices de vocalisation, chez Lucca, éditeur de la même ville. Ses œuvres de musique religieuse sont : 1° *Ave Maria* à trois voix, chœur *ad libitum* et orgue; Milan, Ricordi. 2° *Pater noster* à quatre voix, chœur et orgue; *ibid.* 3° *Salve Regina* à trois voix et orgue ou piano; *ibid.*

MANDERSCHEID (NICOLAS), facteur d'orgues à Nuremberg, naquit à Trèves, le 2 avril 1580. Il était âgé de soixante dix-sept ans lorsqu'il construisit, en 1657, le second orgue de Saint-Sébald à Nuremberg; cet instrument est composé de treize jeux. Manderscheid est mort à Nuremberg, le 2 avril 1662. Walsch avait gravé son portrait en 1654.

MANDINI (PAUL), excellent ténor, né à Arezzo, en 1757, a eu pour maître de chant Saverio Valento, homme d'un rare mérite, qui a formé beaucoup de bons chanteurs dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. En 1777, Mandini débuta à Brescia dans des rôles de demi-caractère, et son entrée dans la carrière dramatique fut marquée par un si beau succès, qu'en 1781 il fut appelé au grand

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

théâtre de Milan, pour y chanter pendant l'automne avec la célèbre cantatrice Anne Morichelli Boselio. Il s'y fit entendre dans *Il Falegnamo*, de Cimarosa, et dans *Il Vecchio geloso*, d'Alessandri. Turin, Parme, Bologne et Rome l'applaudirent ensuite. En 1787, il se trouvait à Venise ; l'année suivante, il retourna à Milan avec la Morichelli, et y chanta pendant les saisons du printemps et de l'automne. Ce fut alors que Viotti l'engagea pour le théâtre de *Monsieur*, à Paris, où il fit admirer, pendant les années 1789, 1790 et 1791, son talent plein de finesse, d'élégance et d'expression dramatique, ainsi que la perfection de son jeu. Les terribles événements politiques de 1792 ayant dispersé cette belle troupe italienne, dont le souvenir n'est point encore effacé, Mandini retourna en Italie, et chanta à Venise au carnaval de 1794. Longtemps après (1805), il était à Berlin ; mais il ne parut plus que l'ombre de lui-même. Peu de temps après, il se retira à Bologne, où il est mort, à l'âge de quatre-vingt-cinq ans, le 27 janvier 1842.

MANELLI (François), compositeur dramatique, né à Tivoli, au commencement du dix-septième siècle, a écrit la musique de l'*Andromeda*, premier opéra qui fut représenté publiquement à Venise, en 1637. Cet ouvrage fut suivi de *La Maga fulminata*, au même théâtre, en 1638, et à Bologne, en 1041, au théâtre *Formagliari*. Benoît Ferrari (*voyez* ce nom), auteur des livrets de ces deux opéras, fit les frais de leur représentation. Les noms des chanteurs de cet ouvrage sont imprimés en tête du livret ; ce sont : *Félicité Uga*, Romaine ; *Antoine Panni*, de Reggio ; *François Angeletti*, d'Assise ; *Jean-Baptiste Bifurci*, de Bologne ; *François Pesarini*, de Venise ; et *Madeleine Manelli*, Romaine, femme du compositeur. La nouveauté et le charme de ce spectacle portèrent les Vénitiens à bâtir des salles de spectacle destinées à l'Opéra. Les deux premiers théâtres furent ceux de San-Cassiano : Monteverde et Cavalli y firent représenter leurs premiers ouvrages. Manelli écrivit encore *Temistocle*, à Florence, en 1639 ; *Alcale*, dans la même ville, en 1642 ; *Ercole nell' Erimanto*, à Plaisance, en 1651 ; *Il Ratto d'Europa*, dans la même ville, en 1653 ; *I Sei Gigli*, à Ferrare, en 1666.

MANELLI (Pierre), chanteur italien, était le premier bouffe chantant d'une troupe italienne d'opéra qui parut en France, en 1752. Elle joua d'abord à Rouen, puis fut appelée à Paris, et donna des représentations dans la salle de l'Académie royale de musique, alternativement avec l'opéra français. On sait quelles discussions s'élevèrent entre les partisans de la musique italienne et de la musique française, à cette occasion, et la guerre de plume soulevée par *le Petit Prophète de Boemichbroda*, de Grimm, et par la *Lettre*, de J.-J. Rousseau, *sur la musique française*. Manelli jouait les principaux rôles dans les opéras bouffes ou intermèdes de Pergolèse, de Rinaldo de Capua, et d'autres compositeurs italiens, qu'on entendait alors à Paris pour la première fois. Il paraît avoir été le seul de sa troupe qui eût quelque talent. Son portrait, peint au pastel par Latour, a été exposé au Louvre, en 1754 ; il était représenté dans le costume du rôle de l'*Impresario* qu'il jouait dans le *Maestro di musica*. Au mois de février 1754, l'opéra italien fut banni de l'Académie royale de musique, et Manelli retourna en Italie. Depuis lors on n'a plus entendu parler de lui.

MANFREDI (Louis), cordelier qui vivait à Venise vers le milieu du dix-septième siècle, a fait imprimer de sa composition : 1° *Motetti a quattro e cinque voci* ; Venise, 1638. 2° *Concerti ossia Madrigali a 5 voci, lib.* 1, 2, 3, 4, *ibid.*, 1641.

MANFREDI (Marie-Madeleine), cantatrice renommée au commencement du dix-huitième siècle, était, en 1720, au service du roi de Sardaigne, à Turin.

MANFREDI (Philippe), violoniste distingué, né à Lucques vers 1738, fut élève de Tartini. Compatriote de Boccherini, il se lia d'amitié avec lui, et tous deux entreprirent un voyage en 1769. Après avoir visité plusieurs villes de la Lombardie, et s'être arrêtés longtemps à Turin et dans le Midi de la France, les deux amis arrivèrent à Paris en 1771. Manfredi y exécuta les trios et quatuors de Boccherini avec un succès d'enthousiasme. En quittant Paris, les deux amis se dirigèrent vers l'Espagne, où l'infant don Louis, frère du roi Charles III, les accueillit et leur donna une position. Manfredi était devenu le premier violon de la musique de ce prince ; mais il ne jouit pas longtemps de cet avantage, car il mourut à Madrid, en 1780. On a gravé de sa composition à Paris, en 1772, six solos pour le violon, op. 1. Six sonates pour violon avec basse, du même artiste, ont été publiées à Leipsick, en 1832. Il a laissé en manuscrit plusieurs concertos et des trios qui se trouvent en Espagne.

MANFREDINI (François), violoniste et compositeur, naquit à Bologne, en 1675. Il a

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

fait imprimer de ses ouvrages : 1° *Concertini par camera a violino e violoncello;* op. 1, Bologne, G. Silvani, 1704, in-fol. 2° *Sinfonia da chiesa a due violini con l'organo obligato e viola ad libitum;* op. 2, *ibid.*, 1709, in-fol. Cet ouvrage a été réimprimé à Amsterdam, chez Roger, sous ce titre : *Quartetti a due violini, viola e basso continuo.* 3° *Concerti a due violini e basso, con viola et violini di rinforzo;* Bologne, G. Silvani, 1718, in-fol., op. 3. Manfredini fut élu membre de l'Académie des Philharmoniques de Bologne en 1704.

MANFREDINI (Vincent), compositeur et écrivain sur la musique, n'est pas né à Bologne, comme le disent Gerber, Choron et Fayolle, M. Ch.-Ferd. Becker et le *Lexique universel de musique*, publié par Schilling, mais à Pistoie, comme il nous l'apprend lui-même dans un de ses articles du *Giornale Enciclopedico* de Bologne. C'est aussi par lui que nous savons qu'il apprit à Bologne et à Milan la composition sous la direction de Perti et de Fioroni. En 1755, il s'éloigna de l'Italie pour aller à Pétersbourg avec quelques chanteurs. Chargé d'écrire la musique de plusieurs ballets, il y réussit de manière à inspirer quelque confiance dans son talent, et l'impératrice le choisit pour enseigner le clavecin au grand-duc Paul Ier, dont il dirigea ensuite la musique. Quelques opéras qu'il composa sur des poëmes de Métastase, entre autres *l'Olimpiade*, le mirent en réputation à la cour de Russie. Il écrivit aussi, pour son élève le grand-duc, six sonates de clavecin, qui furent vivement critiquées dans le journal intitulé : *Amusements littéraires*, de Hambourg; mais l'impératrice consola Manfredini de cet échec en lui accordant une somme de mille roubles lorsqu'il lui présenta un exemplaire de son ouvrage. L'arrivée de Galuppi à Pétersbourg, et sa nomination de premier maître de chapelle de la cour impériale, ruinèrent les espérances de Manfredini; car il n'était pas en état de lutter avec un pareil athlète. Après avoir repris pendant deux ou trois ans son premier emploi de compositeur de ballets, il quitta Pétersbourg, en 1769, et alla se fixer à Bologne, où les sommes qu'il avait amassées en Russie lui procurèrent une existence indépendante. Renonçant dès lors à la composition, il se livra à l'étude de la didactique et se fit écrivain sur la musique. Son premier ouvrage de littérature musicale parut sous ce titre : *Regole armoniche, o sieno precetti ragionati per apprender i principj della musica, il portamento del basso sopra gli stromenti da tasti, come l'organo, il cembalo, etc.;* Venise, 1775, soixante-dix-sept pages in-4° avec des planches. Ce livre est divisé en quatre parties : la première contient un exposé des éléments de la musique; la seconde traite des accords, de leur origine, de leurs renversements, et renferme une méthode simple et facile d'accompagnement; dans la troisième, on trouve les principes abrégés de l'art du chant avec des exemples; enfin, la quatrième traite des éléments du contrepoint, et renferme dans le dernier chapitre des réfutations de quelques principes de Rameau, de d'Alembert et de Tartini concernant la base fondamentale des accords naturels de la gamme, ainsi qu'une discussion de l'opinion du P. Martini sur la nécessité de prendre le plain-chant pour base de l'étude du contrepoint. Rameau et Tartini avaient cessé de vivre quand parut l'ouvrage de Manfredini, et le P. Martini, bien que vivant encore, dédaigna de lui répondre; mais il n'en fut pas de même de Mancini, dont il avait attaqué les *Réflexions pratiques sur le chant figuré* (voyez Mancini), car celui-ci riposta avec la supériorité d'un maître consommé, dans la deuxième édition de son livre publiée à Milan, en 1777. Près de vingt ans après, Mancini revint sur ce sujet dans sa *Lettera... diretta all'illust. Sig. Conte N.N.*, et Manfredini répliqua avec humeur dans une deuxième édition de ses *Regole armoniche*, etc., considérablement augmentée; Venise, 1797, in-8°. Dans cette nouvelle édition de son livre il annonçait la prochaine publication d'un autre ouvrage intitulé : *Saggio di Musica*; mais il ne l'a point fait paraître. Manfredini était, en 1785, un des rédacteurs du *Giornale Enciclopedico* de Bologne; il y rendit compte, dans le numéro du mois d'avril, des deux premiers volumes du livre d'Arteaga (*voyez* ce nom), intitulé : *le Rivoluzioni del teatro musicale italiano*, et attaqua d'une manière assez dure quelques opinions contenues dans cet ouvrage, notamment la préférence que l'auteur y donne à la musique ancienne sur la nouvelle; enfin il y émit cette proposition au moins singulière de la part d'un homme dont l'éducation musicale avait été faite dans une bonne école d'Italie : *Que dirons-nous, si M. Arteaga semble être précisément du nombre de ces vieux dépréciateurs, en louant avec excès les ouvrages de Carissimi et de Palestrina de préférence aux plus modernes, qui sont cent fois meilleurs et plus parfaits* (1)? Ar-

(1) Cosa diremo noi, se il Signor Arteaga sembra esser appunto nel numero di quei tali vecchi sprezzatori

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

teaga répondit avec énergie à son critique dans des observations placées à la fin du troisième volume de son ouvrage (p. 285-301). Ces observations, dont la dialectique était pressante, donnèrent naissance à un nouvel ouvrage de Manfredini, intitulé : *Difesa della musica moderna e de' suoi celebri esecutori;* Bologne, C. Trenti, 1788, in-8°. On n'a imprimé des compositions de ce musicien que six airs et un duo de *l'Olimpiade,* avec deux violons, viole, basse et deux cors, à Nuremberg, en 1765, et six sonates de clavecin, à Pétersbourg, en 1766. On croit que Manfredini est mort avant 1800, mais je n'ai pas de renseignements positifs à cet égard.

MANFROCE (Nicolas), compositeur, né à Palma, dans la Calabre citérieure, en 1791, montra, dès son enfance, les plus heureuses dispositions pour la musique. Devenu élève de Tritto, il acheva ses études dans le collége royal de musique à Naples. Plus tard, il reçut aussi, à Rome, quelques conseils de Zingarelli. A peine âgé de quinze ans, il commença à composer et montra dans ses ouvrages un génie qui aurait pu peut-être lutter avec celui de Rossini; mais il mourut à Naples, en 1813, à l'âge de vingt et un ans et quelques mois. En 1810, il donna, à Rome, *Alzira,* son premier opéra, qui fut reçu avec enthousiasme. Cet ouvrage fut suivi d'*Armida,* grande cantate en deux parties, exécutée au théâtre Saint-Charles, à Naples, de *Piramo e Tisbe,* opéra sérieux, dont l'ouverture fut considérée comme la plus belle qu'on eût écrite en Italie avant Rossini, et de *la Nascita d'Alcide,* grande cantate exécutée à Saint-Charles pour l'anniversaire de la naissance de Napoléon, en 1812. La suavité et l'expression de la mélodie de ces ouvrages, la force et l'originalité de l'harmonie, la nouveauté de l'instrumentation, tout présageait un talent de premier ordre, que la mort est venue arrêter dans son développement. L'air *Nò, che non può difenderlo,* de Manfroce, a eu un succès de vogue. On citait aussi, en 1812, de ce jeune et brillant artiste, deux messes à quatre voix et orchestre; des vêpres *idem;* une messe à huit parties réelles et deux orchestres; un *Miserere* à trois chœurs; six symphonies pour l'orchestre, dont une du plus grand effet, intitulée : *l'Armonica;* des airs, des duos, et beaucoup d'autres morceaux détachés. La partition d'*Alzira,* réduite pour le piano, a été publiée à Milan, chez Ricordi.

lodando egli moltissimo le opere del Corissimi, del Palestrina, ecc., a preferenza delle più moderne, che sono cento volte migliori e più perfette?

MANGEAN (...), violoniste français d'un mérite distingué, était, en 1750, attaché au concert spirituel de Paris. Il mourut dans cette ville en 1756. On a gravé de sa composition deux livres de duos pour deux violons, un œuvre de solos pour le même instrument, et deux trios pour deux violons et basse.

MANGIN (...), d'abord professeur de musique à Orléans, se fixa ensuite à Nancy, et s'y livra à l'enseignement. Il a publié : *Éléments de musique, précédés d'une dissertation sur cet art, avec des planches contenant tous les signes;* Nancy, Haner, 1827, in-8° de quatre-vingts pages et six planches.

MANGO (l'abbé Vincent), né à Palerme, en 1741, d'une famille noble et ancienne, fut, suivant l'abbé Bertini (*Dizion. stor. critico degli scrittori di Musica,* t. IV, supplem. p. 36), doué du génie d'invention, et posséda une rare instruction dans les sciences et dans les lettres. Les défauts de son oreille ne lui avaient permis ni de chanter, ni de jouer de quelque instrument; néanmoins, par la seule force de son intelligence, il acquit une parfaite connaissance des systèmes de musique anciens et modernes, et entreprit la réforme de la science de cet art. Les ouvrages qu'il a écrits sur cette matière sont restés en manuscrit; ils pourraient former environ deux forts volumes in-8°. Si l'on en croit l'abbé Bertini, bien que dégagés de tout échafaudage de calculs, ils offrent des principes et des règles invariables tirés de la nature même des choses, et exposés avec autant de clarté que d'élégance et de concision. Voici la liste qu'il donne de ces ouvrages : 1° *Elementi della moderna musica conforme alle correzzioni fatte alle sue parti artificiali.* 2° *Discorso sopra i caratteri della musica.* 3° *Progetto delle note novelle della musica.* 4° *Discorso sopra la reforma delle note volgari della musica.* 5° *Sopra la moderna musica e suo temperamento.* 6° *Origine storica del canto fermo ecclesiastico diatonico.* 7° *Origine della musica teatrale diatonico-cromatica.* 8° *Origine storica dei volgari caratteri della musica.*

MANGOLD (Henri), pianiste et compositeur, a vécu à Brunswick, vers 1815, puis s'est fixé à Halberstadt. On a publié de sa composition : 1° Six sonates pour piano seul, op. 1; Brunswick, Spehr. 2° Six sonates faciles *idem,* op. 2; *ibid.* 3° Six pièces à quatre mains, op. 5; Spire. 4° Six marches pour le piano, op. 15; Halberstadt, Vogler. 5° Dix-huit variations sur un air allemand,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

op. 16; *ibid.* 6° *La Fiancée et l'Organiste*, cantate, avec accompagnement de piano, *ibid.* 7° Dix valses et deux bacchanales, op. 3; Brunswick, Spehr. 8° Dix-huit écossaises pour le piano, op. 4; *ibid.*

MANGOLD, famille d'artistes attachée au service de la cour de Darmstadt, a eu pour chef *Jean-Henri Mangold*, né en 1689 à Umstadt, petite ville de la Hesse, dans la province de Starkenbourg. Il y fut musicien de ville, et mourut en 1775.

MANGOLD (Jean-Wilhelm), son fils, naquit, en 1730, à Umstadt. En 1764, il se rendit à Darmstadt. Le grand-duc de Hesse-Darmstadt l'admit dans sa chapelle, en 1781, comme violoniste et professeur de divers instruments. Il mourut à Darmstadt, en 1800, laissant cinq fils qui, tous, furent attachés au service de la cour, et qui sont indiqués dans les notices suivantes.

MANGOLD (Georges), fils aîné du précédent, né à Darmstadt, le 7 février 1767, apprit dans sa jeunesse à jouer du violon, et devint plus tard élève de Schick, maître de concert de la cour de Mayence. Il acquit un talent remarquable sur son instrument; il se distinguait particulièrement par son exécution délicate dans les quatuors. Appelé à la position de maître de concert de la cour de Darmstadt, il fut fait chevalier de l'ordre de Louis en 1810, et dans l'année suivante, il obtint la place de directeur de musique de la chapelle ducale. Il mourut à Darmstadt, le 18 février 1835.

MANGOLD (Auguste-Daniel), deuxième fils de Jean-Wilhelm, naquit à Darmstadt, le 25 juillet 1775. Son premier instrument fut la clarinette; plus tard, il l'abandonna pour le violoncelle. En 1798, il entra dans la musique particulière d'un amateur opulent d'Offenbach, nommé *Bernard*, et fut ensuite chargé de la diriger. De là, il passa à l'orchestre du théâtre de Francfort, où il se trouvait dans les premières années du dix-neuvième siècle. En 1805, il entreprit avec son neveu, *Wilhelm Mangold* (*voyez* ce nom), un voyage en Allemagne et en Hollande : partout il fit admirer son exécution sur le violoncelle. En 1814, il entra dans la chapelle de la cour de Darmstadt; il mourut, en 1842, avec le titre de maître de concert de cette chapelle.

MANGOLD (Louis), deuxième frère de *Georges*, né à Darmstadt, en 1777, fut simple violoniste de la chambre du prince, et mourut en 1829. Son fils, *Georges-Charles*, né à Darmstadt, en 1812, fut élève de Hummel pour le piano, et s'est fixé à Londres, comme professeur de son instrument, pour lequel il a publié quelques compositions.

MANGOLD (Paul) né à Darmstadt, en 1780, était le quatrième fils de Jean-Wilhelm. Il se distingua par son talent sur le basson et joua aussi fort bien de l'alto. Après avoir été quelque temps attaché à la musique d'un régiment français, il entra dans la chapelle ducale de Darmstadt, en 1808. Il y était encore lorsqu'il mourut en 1851, à l'âge soixante et onze ans.

MANGOLD (Charles-Frédéric), le plus jeune des fils de Jean-Wilhelm, naquit à Darmstadt, en 1784. Il a été considéré comme un des bons cornistes de l'Allemagne. Après avoir servi avec son frère *Paul* dans la musique d'un régiment français, depuis 1801 jusqu'en 1808, il entra dans la chapelle ducale de Hesse-Darmstadt. En 1849, il fut mis à la retraite avec une pension. Son fils, *Louis Mangold*, né en 1813, est aujourd'hui membre de la chapelle de la cour.

MANGOLD (Wilhelm), maître de chapelle du grand-duc de Hesse-Darmstadt, et fils aîné de Georges, naquit à Darmstadt, le 19 novembre 1790. Les premières leçons de violon lui furent données par son père : Rink et l'abbé Vogler lui enseignèrent l'harmonie. En 1810, il se rendit à Paris pour y continuer ses études musicales à l'école royale de musique. Il y reçut des leçons de contrepoint de Cherubini, et Rodolphe Kreutzer fut son maître de violon. Après trois années de séjour dans cette ville, il retourna à Darmstadt en 1810. Admis d'abord comme simple membre de la musique de la cour, il y obtint ensuite la position de maître de concert. Vers le même temps, il voyagea en Allemagne et en Hollande avec son oncle Auguste-Daniel, et obtint dans ses concerts des succès comme violoniste et comme compositeur. En 1825, il reçut l'ordre de Louis. Wilhelm Mangold remplit ses fonctions jusqu'au 1er janvier 1858, époque où il fut pensionné. Parmi les compositions de cet artiste, on remarque : 1° *Mérope*, opéra sérieux, et *le Comte Ory*, tous deux inédits. 2° *Cæcilia*, cantate à quatre voix, avec accompagnement de piano; Mayence, Schott. 3° Plusieurs cantates pour le service de la cour. 4° Quelques symphonies. 5° La musique du drame intitulé *Zwei beiden Galeeren-sklaven* (les deux Galériens). 6° Thème varié pour violon et orchestre, op. 4; Offenbach, André. 7° *Idem* avec quatuor (*en si* bémol), op. 2; *ibid.* 8° *Idem*, (*en ré*), op. 3; *ibid.* 9° Pot-pourri pour violon et violoncelle;

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Mayence, Schott. 10° Douze pièces pour quatre cors; Offenbach, André. 11° Trois polonaises pour piano et violon, op. 8; Mayence, Schott. 12° Trois quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 5; Offenbach, André. 13° Trois sonates faciles pour le piano, op. 7; Mayence, Schott. 14° Un quintette pour des instruments à vent. 15° Des canzonettes à voix seule, avec piano. 16° Des chants maçonniques à plusieurs voix. Deux fils de cet artiste, *Paul*, né en 1835, et *Georges*, né en 1850, se sont fixés dans l'Amérique du Nord, et s'y livrent à l'enseignement.

MANGOLD (Charles-Amand), compositeur, frère du précédent, est né à Darmstadt, le 8 octobre 1813. Son père lui donna les premières leçons de violon, de piano, de chant et d'harmonie. A l'âge de dix-huit ans, il fut admis dans la chapelle du grand-duc, au nombre des violonistes. En 1834, il fit un voyage à Londres en compagnie de son frère aîné, qui y était engagé pour diriger l'orchestre de l'opéra allemand qu'on venait d'y établir. En 1836, Charles-Amand Mangold se rendit à Paris pour y continuer ses études musicales. Admis au Conservatoire, il y reçut des leçons de Bordogni pour le chant et de Berton pour la composition. M. Sausay, gendre et élève de Baillot, se chargea de perfectionner son talent de violoniste. Pendant son séjour à Paris, il fut associé de Mainzer (*voyez* ce nom) pour les cours de musique et de chant populaire que celui-ci y avait fondés: il écrivit pour ces écoles plusieurs morceaux de chant d'ensemble. De retour à Darmstadt à la fin de 1839, il obtint, en 1841, la place de co-répétiteur du théâtre de la cour, et dans les années suivantes, il fut chargé de la direction musicale de la société de chant d'hommes connue sous le nom de *Sængerkranz*, et de la société de dames appelée *Cæcilia*. Enfin, en 1848, Mangold obtint la place de chef d'orchestre de la musique de la cour (*Hofmusik Director*). Le grand-duc de Hesse-Darmstadt l'a décoré, en 1858, de la *grande médaille d'or pour l'art et la science*. Parmi les ouvrages connus de cet artiste, on remarque: 1° *Das Kœhlermædchen* (la Fille du charbonnier), opéra représenté à Darmstadt, en 1843. 2° *Der Tannhæuser*, opéra sérieux, sur le même sujet que le drame de Richard Wagner (*voyez* ce nom); cet ouvrage fut représenté à Darmstadt, en 1846. 3° *Die Hermannsschlacht* (la Bataille d'Hermann), en 1848, dans la même ville. 4° La musique du drame *Dornræschen* (l'Épine des roses). 5° Symphonie cantate intitulée *Elysium*. 6° Ouverture en *ut*, couronnée dans un concours à Manheim. 7° *Des Mædchensklage* (la Plainte de la jeune fille), scène pour mezzo soprano, chœur et orchestre. 8° *Jeanne d'Arc*, air de concert composé pour le prince de Hechingen. 9° Beaucoup de *Lieder* détachés ou en recueils, pour voix seule avec accompagnement de piano. 10° Douze chants pour quatre voix, op. 22, etc.

MANGON (Richard), organiste du collége de Tubinge, naquit à Aix-la-Chapelle vers 1580. On connaît de sa composition *Canticum canticorum Salomonis*, 4-8 *vocibus*, Francfort, 1609, in-4°.

MANGONE (Jean-Baptiste), surnommé *il Piccino* (le Petit), né à Pavie, dans la seconde moitié du seizième siècle, vécut dans cette ville, où il exerçait les professions d'avocat, de maître de chant et d'organiste. Il s'est fait connaître par un livre devenu rarissime, lequel porte ce titre singulier: *Ghirlanda musicale del Sig. Gio-Battista Mangone, detto* IL PICCINO, *in cui si scorge l'eccellenza della musica, fondamento dell'arti liberali, et un finto sonno nel capitolo sisto, co'seguenti. Al Sereniss. Signor, il signor Ranuccio Farnese Duca di Parma et Piacenza, etc. Appresso poi si vede un discorso, si dell'ufficio del sopr' intendente di musica, quanto dell'esercizio de concertati cantori, all'illustriss. et eccellentiss. Sig. don Ottavio Farnese. Opera nuova, ma dotta, dilettevole, vaga et utile a ciascuno, et in particolar al musico e cantore. In Pavia, appresso Giovanni Negri*, 1613, *con licenza di superiori*, in-4°.

MANGONO (Jean-Antoine), compositeur, né à Caravaggio (Lombardie), dans la seconde moitié du seizième siècle, fut organiste de Sainte-Marie-Majeure, à Bergame. Il a publié de sa composition: *Sacra cantica sive motecta Deiparae Virginis quatuor vocibus concinnenda a Jo. Antonio Mangono Caravagiensi, organ. in Ecclesid S. Mar. Maj. Bergam. edita. Venetiis, ap. Jacob. Vincentium*, 1617, in-4°.

MANN (Mathias-Georges), né en 1720 ou 1721, dans la basse Autriche, fut enfant de chœur à Kloster-Neubourg, et y reçut son éducation musicale et littéraire. Il fut ensuite organiste de l'église Saint-Charles à Vienne, et mourut dans cette position en 1751, à l'âge de trente ans. Il jouait bien du violon, de l'orgue, et composait pour l'église de la musique d'un bon style qui est restée en manuscrit, ainsi que ses quatuors et trios pour des

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

instruments à cordes. Didacticien instruit, il a formé de bons élèves, à la tête desquels se place Albrechtsberger (*voyez* ce nom).

MANN (Frédéric-Théodore), prédicateur à Berlin et amateur de musique au commencement de ce siècle, y vivait encore en 1830. Outre ses ouvrages de théologie, on lui doit la rédaction d'un almanach de musique intitulé : *Musicalisches Taschen-Buch auf das Jahr 1805, herausgegeben von.... mit Musik von Wilhelm Schneider. 2r Jahrgang.* Penig, 1805, in-12. La première année de cet almanach, publiée en 1803, avait été rédigée par les frères Jules et Adolphe Werden.

MANNA (Gennaro ou Janvier), compositeur distingué, né à Naples en 1721, reçut son éducation musicale au Conservatoire de Loreto. En 1747, il écrivit son premier opéra pour le théâtre de Ferrare; le titre de cet ouvrage est maintenant ignoré. L'année suivante, il donna dans la même ville *Adriano placato.* En 1750, il alla à Turin composer *Eumene*, et en 1751 il donna à Venise *Didone abbandonata*, de Métastase. On connaît aussi de lui : *Siroe*, Venise, 1753; *Achille in Sciro*, Milan, 1755, et *Temistocle*, Plaisance, 1761. Après la mort de Durante, Manna fut chargé temporairement, en 1756, d'instruire les élèves du Conservatoire de Loreto. Plus tard, un concours ayant été ouvert pour la nomination définitive du maître de cette école, il ne se présenta pas de concurrent pour disputer la place à Manna; elle lui fut donnée en partage avec un maître peu connu, nommé Ignace Gallo, suivant les *Mémoires des compositeurs napolitains*, par le marquis de Villarosa; mais il y a là quelque erreur, car Gallo, élève d'Alexandre Scarlatti, était alors âgé d'environ soixante-dix ans, et fut attaché au Conservatoire de la *Pietà de' Turchini*. La nouvelle position de Manna ne l'empêcha pas de parcourir encore l'Italie et d'écrire pour les théâtres de plusieurs grandes villes. De retour à Naples vers 1764, il cessa d'écrire pour la scène, et composa beaucoup de musique d'église qu'on exécutait encore dans les couvents et dans les paroisses de cette ville en 1790. *Il Trionfo di Maria Vergine assunta in Cielo*, oratorio, passe pour un des meilleurs ouvrages de ce compositeur. Manna est mort à Naples en 1788.

MANNA (Gaëtan), neveu du précédent, naquit à Naples vers 1745, et fit son éducation musicale au Conservatoire de Loreto, où il reçut des leçons de son oncle pour le chant et pour la composition. Attaché comme maître à plusieurs églises, il a écrit pour leur usage onze messes solennelles, neuf *Dixit*, un *Credo*, trois *Benedictus*, le psaume *Confitebor*, un *Magnificat*, un *Lauda Sion*, un *Te Deum* et vingt-cinq motets. Toute cette musique est restée en manuscrit.

MANNI (Dominique-Marie), imprimeur, grammairien et antiquaire, naquit à Florence le 8 avril 1690, et mourut dans la même ville, presque centenaire, le 30 novembre 1788. Parmi les nombreux ouvrages de ce savant, on trouve celui qui a pour titre : *Della disciplina del canto ecclesiastico antico ragionamento*, Florence, Stecchi, 1756, in-8°. On trouve quelques renseignements sur les essais faits à Florence des premiers opéras dans le livre du même auteur intitulé : *De Florentinis inventis commentarius*; Ferrare, 1731.

MANNSTEIN (Henri-Ferdinand), amateur de musique à Dresde, a publié, en allemand et en français, une méthode de chant intitulée : *Système de la grande méthode de chant de Bernacchi de Bologne, avec des vocalises classiques jusqu'à présent inédites de maîtres de chant formés dans la même école;* Dresde et Leipsick, Arnold, 1835, in-fol. L'auteur de ce livre nous apprend qu'il est élève de M. Jean Micksch, chanteur de la chapelle royale de Dresde. Cet ouvrage a été suivi de ceux dont voici les titres : 1° *Die Sogenannte Praktik der Klassischen Gesang; ein Handbuch für Komponisten, Gesanglehrer, Sænger, Cantoren und alle Kenner und Vorlierer der Kunst* (les Règles pratiques du chant classique; manuel pour les compositeurs, professeurs de chant, chanteurs, cantors, etc.); Dresde et Leipsick, Arnold, 1839. 2° *Vollstændiges Verzeichniss aller Compositionen der Kurfürstl. Sæchs. Kapellmeisters Naumann, etc.* (Catalogue général de toutes les compositions de Naumann, maître de chapelle de la cour électorale de Saxe, etc.); Dresde, Arnold, 1841. 3° *Geschichte, Geist und Ausübung des Gesanges Von Gregor dem Grossen bis auf unsere Zeit* (Histoire, esprit et pratique du chant depuis Grégoire le Grand jusqu'à notre époque); Leipsick, Teubner, 1845. M. Mannstein a fourni des articles sur divers sujets à la *Gazette générale de musique de Leipsick.*

MANOIR (Guillaume DU). *Voyez* DU-MANOIR.

MANRY (Charles-Casimir), compositeur, né à Paris le 8 février 1823, est fils du docteur J. Manry, médecin de l'hôpital Saint-Louis et

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

membre de l'Académie de médecine. Destiné au barreau, M. Charles Manry fréquenta l'école de droit et passa sa thèse d'avocat; mais, indépendant par sa position de fortune, il prit la résolution de s'abandonner à son penchant pour la musique et de se livrer à l'étude de la composition. Après avoir reçu pendant plusieurs années de M. Elwart (*voyez* ce nom) des leçons d'harmonie et de contre-point, il fit exécuter à l'église Saint-Jacques du Haut-Pas, le 1er novembre 1844, sa première messe à trois voix, avec accompagnement d'orgue. Depuis cette époque il s'est fait connaître par un grand nombre d'ouvrages de musique religieuse exécutés dans les églises de Paris, et par des compositions instrumentales. Ses productions les plus importantes sont : 1° La messe à trois voix citée ci-dessus. 2° Messe à quatre voix d'hommes, sans accompagnement, exécutée à l'église Saint-Philippe-du-Roule, le jour de Pâques 1852. 3° Messe à trois voix avec accompagnement d'orgue et d'instruments à cordes, exécutée dans la même église le jour de Noël 1855, et à Saint-Thomas d'Aquin le jour de l'Ascension 1856. 4° Messe à grand orchestre avec solos et chœurs, exécutée à l'église Saint-Roch le 1er mai 1860, et à Saint-Eustache le 25 décembre de la même année. 5° Deuxième messe à trois voix (soprano, ténor et basse), avec accompagnement d'orgue. 6° *Te Deum* à quatre voix seules et chœur. 7° Huit motets à trois voix avec orgue ou seules. 8° Plusieurs *O Salutaris*, *Ave Maria*, *Salve Regina*, et *Regina Cœli* pour différentes voix avec accompagnement d'orgue. 9° Symphonie pour l'orchestre, en *mi* bémol. 10° Trois quatuors pour deux violons, alto et basse. 11° Trio pour violon, alto et violoncelle. 12° *Sérénade* pour orchestre. 13° *La Sorcière des eaux*, ouverture pour l'orchestre. 14° Grand duo pour piano et violon, en trois parties. 15° *Les Nachtez*, oratorio. 16° *Les Disciples d'Emmaüs*, mystère à trois voix, chœur et orchestre. 17° *Les deux Espagnols*, opéra bouffe représenté au théâtre des Néothermes, à Paris, le 19 décembre 1854, etc., etc.

MANSUY (Claude-Charles), professeur de musique à Amsterdam, dans la deuxième moitié du dix-huitième siècle, s'est fait connaître par la composition d'un opéra-comique en deux actes intitulé : *Jérôme et Suzette*. Cet ouvrage a été représenté au théâtre d'Amsterdam, en 1785.

MANSUY (François-Charles), fils du précédent, né à Amsterdam le 18 février 1785, eut pour maître de musique et de piano son père, jusqu'à l'âge de quinze ans; puis il s'est livré, sous sa propre direction, à des études sérieuses, particulièrement à celle des fugues de J.-S. Bach qu'il jouait d'un mouvement excessivement rapide, et qui lui ont fait acquérir une très-grande habileté. Après avoir voyagé avec succès en Allemagne, où il a fait imprimer quelques-unes de ses compositions, il a parcouru la France en donnant des concerts. Tour à tour il s'est livré à l'enseignement du piano à Lille, à Lyon, à Bordeaux, à Nantes, où il s'est marié, et dans plusieurs autres villes. En dernier lieu, il est retourné à Lyon, s'y est enfin fixé, et y est mort dans les premiers jours du mois d'octobre 1847, laissant deux filles qui se sont livrées à la culture de la musique. Il a publié de sa composition : 1° Premier concerto pour piano et orchestre; Paris, Ph. Petit. 2° Grand quintetto pour piano, violon, alto, cor et violoncelle; Paris, Pacini. 3° Pastorale en trio pour piano, violon et violoncelle; *ibid.* 4° Grand duo pour piano et violon, op. 18; *ibid.* 5° Duo brillant *idem*, op. 20; *ibid.* 6° Duo pour piano et clarinette, op. 23; Paris, Schœnenberger. 7° Nocturne pour piano et cor; *ibid.* 8° Sonate pour piano et violon; Paris, Chanel. 9° Trois grandes sonates pour piano seul, op. 6; Paris, Leduc. 10° Grande sonate *idem* (en *fa* mineur), op. 11; Bonn, Simrock. 11° Sonate *idem*, op. 28; Paris, Erard. 12° Grande sonate *idem*, Paris, Janet. 13° Des fantaisies, rondeaux, études, pots-pourris, fugues et canons, environ vingt œuvres; Paris, Pacini, Pleyel, Troupenas, Schlesinger, Petit, etc. 14° Environ dix œuvres d'airs variés, *ibid.* Mansuy a laissé en manuscrit un concerto pour piano, un quintetto pour deux violons, deux altos et violoncelle, une symphonie à grand orchestre, une ouverture *idem*, et un opéra représenté au théâtre de Nantes.

MANTIN (C.), professeur à l'école gratuite du plain-chant, à Orléans, est auteur d'un bon livre qui a pour titre : *Traité de Psalmodie, ou exposé des règles qui la concernent;* Orléans, Niel, 1846, un volume gr. in-8° de cent quarante-huit pages. La matière, aujourd'hui peu connue, de la psalmodie est bien traitée dans cet ouvrage. M. Mantin a publié aussi une *Nouvelle méthode de plain-chant;* Orléans, Pelisson, 1835, in-12, dont il a paru une seconde édition, *augmentée d'un Essai en faveur du plain-chant contre ses détracteurs, et de notions sur l'histoire et la théorie de ce chant;* Orléans, 1840, in-8°.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

MANTIUS (Édouard), premier ténor du théâtre royal de Berlin, né à Schwerin, le 18 *janvier* 1808, alla *suivre un cours de droit* à l'université de Halle, après avoir achevé ses humanité. Jusqu'à l'époque de son séjour dans cette ville, il ne s'était occupé de la musique que comme d'un amusement; mais la beauté de sa voix l'ayant fait rechercher dans plusieurs sociétés de chant, il se livra à l'étude de cet art dans l'académie dirigée par Naue. Admis à se faire entendre dans la grande fête musicale des bords de l'Elbe, à Halle, il y fit une si vive sensation, que Spontini, Schneider, et d'autres artistes célèbres, qui assistaient à cette solennité, le pressèrent pour qu'il abandonnât le droit, afin de se livrer à la carrière du théâtre. Il ne s'y décida qu'avec peine, mais enfin il débuta à Berlin, en 1820, dans le rôle de *Tamino* de *la Flûte enchantée*, et le public l'accueillit avec faveur. L'air *Diese Bildniss* décida le succès du jeune chanteur. Mantius a brillé sur les principaux théâtres de l'Allemagne du Nord et à Vienne, quoique sa taille fût si petite qu'elle pût à peine être considérée comme suffisante à la scène. On a *publié de sa composition des Lieder* à voix seule, avec accompagnement de piano.

MANUCE (Alde), le jeune, fils aîné de Paul Manuce, célèbre imprimeur, naquit à Venise le 13 février 1547. Son enfance fut remarquable par des dispositions prématurées, qu'il ne justifia point par la suite. Nommé, en 1576, professeur de belles lettres aux écoles de la chancellerie de sa ville natale, et secrétaire du sénat, en 1584, il quitta ces emplois pour la chaire d'éloquence qu'il alla remplir en 1585. De là, il se rendit à Pise en 1587, et ensuite à Rome, où Clément VIII lui confia la direction de l'imprimerie du Vatican. Il est mort d'une suite de débauche, le 28 octobre 1597. On a de ce savant une épître sur les flûtes des anciens, adressée à Barthélemi Capra, et imprimé à Venise, en 1570, sous le titre de *Epistola de tibiis veterum*. Gruter l'a placée dans son recueil, tom. IV, pag. 251, Grævius dans son *Thesaur. Antiq. Roman.*, t. IV, p. 1210, et Ugolini, dans son *Thesaur. Antiq. Sacr., tom. XXXII, p. 861*. Cet ouvrage n'apprend rien sur cette matière, qui reste encore à traiter.

MANUSARDI (César), professeur de musique de l'institution des aveugles à Milan, a fait jouer dans cette ville les opéras intitulés : 1° *L'Ammalata ed il Consulto* (la Malade et le Médecin), en 1837. 2° *Il Birrichino di Pariyi* (le petit Sergent de Paris), en 1841; et *Un sogno di primavera* (un Rêve du printemps), *en 1847. Je n'ai pas d'autres renseignements* sur cet artiste.

MANZA (Charles), compositeur dramatique, né à Brescia dans la seconde moitié du dix-septième siècle, s'est fait connaître par les opéras *Paride in Ida*, représenté en 1706, et *Alessandro in Susa*, 1708.

MANZI (Guillaume), né à Civita Vecchia vers 1784, mort à Rome en 1821, fut bibliothécaire de la *Barberina* : il a publié un ouvrage intitulé : *Discorso sopra gli spettacoli, le feste ed il lusso degl' Italiani nel secolo XIV, con note ed illustrazioni*; Rome, Mordachini, 1818, in-8°. On y trouve d'intéressantes notices relatives à la musique.

MANZINI (Paul), auteur inconnu d'un pamphlet intitulé : *All' autore dell' Osservazioni in lingua francese sopra la musica e la danza in Italia*; Venise, Carlo Palese, 1775. L'ouvrage dont il s'agit a pour titre : *Remarques sur la musique et la danse. Lettres de M. G. à Milord Pembroke*; Venise, Charles Palese, 1775, in-12 de cent trente pages.

MANZUOLI (Jean), chanteur distingué de l'ancienne école italienne, naquit à Florence vers 1720. Il était déjà célèbre en Italie lorsqu'il se rendit en 1745 à Londres, où son talent fit une profonde sensation. En 1755, Farinelli l'appela en Espagne pour chanter au théâtre de Madrid, avec un traitement considérable. En 1765, il était à Vienne; mais peu de temps après, il se retira à Florence, sa patrie, avec le titre de chanteur de la cour du grand-duc de Toscane. Burney l'entendit dans cette dernière ville, en 1770; il chantait alors dans les églises et n'avait rien perdu de son goût et de l'expression de son chant. Au nombre de ses élèves, on cite l'excellente cantatrice Céleste Coltellini.

MARA (Cajetan), moine augustin, naquit à Teutschbrod, en Bohême, le 4 septembre 1719. Après avoir achevé son cours de philosophie, il entra dans son ordre et y fit profession en 1739. Excellent organiste et musicien instruit dans la composition, il fut chargé pendant treize ans de la direction du chœur de l'église des Augustins, puis il remplit les mêmes fonctions pendant dix-neuf années à l'église Saint-Wenceslas, de Prague. Admirateur du mérite des anciens maîtres des écoles italiennes et allemandes, il passa la plus grande partie de sa vie à mettre leurs ouvrages en partition : on assure qu'il a fait ce travail pour environ trois cents messes. On

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

connait aussi plusieurs œuvres de sa composition, entre autres des pièces d'orgue. Frappé d'une atteinte d'apoplexie en 1788, il languit quelque temps et mourut deux ans après à Deutschbrod.

MARA (Ignace), violoncelliste, frère du précédent, naquit à Deutschbrod vers 1721. Une belle qualité de son et beaucoup d'expression étaient les caractères principaux de son talent dans sa jeunesse. En 1742, il alla demeurer à Berlin, s'y maria, et quelques années après fut admis dans la musique de la chambre du roi de Prusse, Frédéric II. Il mourut à Berlin en 1783, après avoir rempli ses fonctions de musicien du roi pendant trente-cinq ans. Il a laissé en manuscrit des concertos, des solos et des duos pour le violoncelle.

MARA (Jean), fils d'Ignace, habile violoncelliste comme lui, naquit à Berlin en 1744. Son père lui donna des leçons et lui fit faire de rapides progrès. Lorsque son talent fut formé, il entra dans la musique particulière du prince Henri de Prusse, et alla demeurer habituellement au château de Rheinsberg. Le prince l'employa aussi comme acteur dans les opéras qu'on jouait sur son théâtre, et il montra quelque talent à la scène. Malheureusement, il était hautain, querelleur, débauché; plus tard, il joignit l'ivrognerie à ces vices. En 1773, il épousa la cantatrice Gertrude-Élisabeth Schmœhling, qui, depuis lors, acquit une grande célébrité, sous le nom de *Madame Mara*. Les appointements considérables dont elle jouissait à la cour de Prusse fournirent à son mari les moyens de pourvoir à ses dépenses, et la conduite de celui-ci devint chaque jour plus mauvaise. Pour se soustraire au despotisme du roi, qui traitait les artistes de sa musique comme ses soldats, un projet de fuite fut concerté entre les époux; mais ils furent arrêtés avant d'avoir passé la frontière, et le violoncelliste fut transformé en tambour et placé dans une forteresse. Les larmes de Mme Mara ne purent fléchir le roi, et ce ne fut que par l'abandon d'une partie de son traitement qu'elle obtint la mise en liberté de son mari. Cependant les débauches de Mara et ses folles dépenses finirent par fatiguer l'amour de sa femme; elle se sépara de lui; mais elle continua de lui envoyer de temps en temps des sommes considérables qu'il dissipait promptement. Il tomba enfin dans l'abrutissement, dans la misère, et perdit son talent. Vers 1799, il vivait dans une triste situation aux environs de Berlin. En 1801, il visita Sondershausen et s'y fit entendre à Gerber qui lui trouva encore de l'expression dans l'*adagio*, et qui ne remarqua point en lui les habitudes d'ivresse où il était enclin. Peu de temps après, Mara se rendit en Hollande où il s'abandonna sans réserve à son penchant à l'intempérance. Dans les derniers temps de sa vie, il ne sortait pas des plus misérables cabarets, occupé à jouer des danses pour les paysans, afin de se procurer les moyens de boire. Enfin il mourut à Schiedam, près de Rotterdam, en 1808, à l'âge de soixante-quatre ans. Le grand catalogue de Breitkopf et Hærtel (1820) indique en manuscrit sous le nom de Mara : 1° Deux concertos pour violoncelle et orchestre. 2° Douze solos pour violoncelle avec accompagnement de basse. 3° Un duo pour violoncelle et violon. 4° Une sonate pour violoncelle et basse.

MARA (Mme Gertrude-Élisabeth), née **SCHMŒHLING**, fut une des plus célèbres cantatrices de la fin du dix-huitième siècle. Elle naquit à Cassel le 23 février 1749. Sa mère mourut peu de temps après sa naissance, et son père, pauvre musicien de ville, n'ayant pas le moyen de lui faire donner des soins pendant qu'il vaquait à ses travaux hors de chez lui, l'attachait dans un fauteuil et la laissait dans une solitude complète. L'enfant, ainsi privée de soins et de mouvement, tomba dans le rachitisme. Schmœhling s'occupait quelquefois à raccommoder de vieux instruments; sa fille, alors âgée de quatre ans, parvint à atteindre un violon dont elle fit résonner les cordes. Elle était encore livrée au plaisir que lui procurait cet exercice lorsque le père rentra chez lui : il lui infligea un châtiment, lui défendant de toucher à aucun instrument à l'avenir. Mais la tentation était trop vive pour la pauvre petite : elle eut soin seulement de tromper la vigilance de son père. Cependant il la surprit encore un jour, et son étonnement fut extrême lorsqu'il entendit cet enfant qui, sans maître, avait appris à jouer la gamme avec justesse. Dès lors il se mit à lui donner des leçons, et bientôt elle parvint à jouer avec lui des duos. Ce prodige fit du bruit, et plusieurs personnes demandèrent à entendre la petite Gertrude; mais quoiqu'elle fût dans sa cinquième année, elle ne pouvait se soutenir sur ses jambes, et son père était obligé de la porter dans tous les lieux où elle était appelée. Quelques amateurs, touchés du sort de cet enfant, lui donnèrent des secours, et l'un d'eux, appelé par ses affaires à la foire de Francfort, y conduisit le père et la fille. Ils s'y firent entendre dans

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

plusieurs sociétés, et l'étonnement que la petite Schmœhling y excita engagea des personnes aisées et charitables à ouvrir une souscription dont le produit permit de lui donner une meilleure éducation physique et morale. Sa santé s'améliora, et lorsqu'elle eut atteint sa neuvième année, son père entreprit avec elle le voyage de Vienne. Ils y donnèrent des concerts. L'ambassadeur d'Angleterre, charmé par l'habileté précoce de la petite Schmœhling, donna à son père le conseil de la conduire à Londres, où elle pourrait gagner beaucoup d'argent. Le pauvre musicien de Cassel, séduit par la perspective d'une meilleure fortune, partit avec des lettres de recommandation de cet ambassadeur, et n'eut pas lieu de se repentir d'avoir suivi ses conseils. Accueillie par les grands, protégée même par la reine, la jeune fille n'éprouva d'autre désagrément que d'être obligée de renoncer à un instrument que les dames anglaises trouvaient indigne d'une femme. Elle possédait déjà une voix sonore : quoiqu'elle n'eût point appris à la diriger par l'art, elle obtint beaucoup d'applaudissements dans les morceaux qu'elle chanta d'instinct. Des secours furent accordés à son père pour qu'il lui donnât un bon maître. Elle fut confiée aux soins du chanteur Paradisi, et reçut quelque temps ses leçons. Il lui fit faire de bons exercices sur la gamme pour développer son organe, et ses progrès furent rapides; mais on s'aperçut bientôt de la nécessité de la soustraire aux penchants vicieux de ce castrat. L'intérêt qu'elle avait excité dans les premiers temps s'affaiblit insensiblement, et son père comprit qu'il ne pouvait mieux faire que de retourner à Cassel. Il avait espéré placer sa fille à la cour, mais le prince ne voulait entendre que des chanteurs italiens. Le public montrait pour elle de la bienveillance; mais il n'en résultait rien d'avantageux pour son existence, dans une ville ruinée par la guerre de sept ans. Ces circonstances décidèrent Schmœhling à prier Hiller de recevoir sa fille dans l'école de chant qu'il venait d'ouvrir à Leipsick. Elle y entra en 1760 et y passa cinq années entières. Lorsqu'elle en sortit, en 1771, elle était aussi remarquable par l'étendue et la beauté de sa voix, que par sa profonde connaissance de la musique et sa brillante vocalisation. Considéré dans son ensemble, son talent était certainement le plus complet qu'eût possédé jusqu'alors une cantatrice allemande. Hiller avait d'ailleurs orné sa mémoire des plus beaux airs de Hasse, Graun, Benda, Jomelli, Pergolèse, Porpora et Sacchini. Hasse était particulièrement son maître de prédilection, à cause de la facilité que tout chanteur trouvait dans l'exécution de sa musique. Sa voix s'étendait, avec une égale sonorité, depuis le *sol* grave jusqu'au *mi* suraigu.

L'essai qu'elle fit de son talent dans le rôle principal d'un opéra de Hasse, au théâtre de la cour de Dresde, fut heureux. On en parla, et la réputation de mademoiselle Schmœhling commença à s'étendre. A cette époque, le roi de Prusse, Frédéric II, ayant perdu quelques dents, avait cessé de jouer de la flûte. Son goût pour la musique s'en était attiédi, et il accordait moins de protection aux musiciens. Les personnes qui approchaient ce monarque pensèrent que s'il était possible de ranimer son penchant pour cet art, sa morosité habituelle se dissiperait ; elles lui proposèrent d'entendre la jeune cantatrice de Cassel; mais il accueillit fort mal cette proposition, disant qu'il aimait autant entendre hennir son cheval que chanter une Allemande. On obtint pourtant qu'il la fît venir à Potsdam et qu'il lui entendît chanter quelques airs de ses compositeurs favoris. Elle choisit pour le premier morceau un air de Graun que le roi aimait : il parut frappé du mérite de la cantatrice et demanda si elle chantait aussi à première vue. Sur sa réponse affirmative, il alla chercher un autre air de Graun, fort difficile, et dont il avait seul le manuscrit : elle le chanta sans faute, et le roi avoua qu'elle possédait un bean talent. Plusieurs fois rappelée à Potsdam dans les semaines suivantes, elle reçut enfin la proposition d'entrer au service de la cour avec un traitement de trois mille écus de Prusse (11,250 francs) pour toute sa vie : ce qui fut accepté avec joie. Il y avait alors à la cour de Frédéric deux très-habiles chanteurs italiens (Conciatini et Porporino), qui devinrent les modèles de la nouvelle cantatrice pour l'adagio, et qui achevèrent de perfectionner son goût et le fini de son exécution.

Son existence était assurée, sa position honorable et son talent distingué. Plusieurs artistes, séduits par tant d'avantages, essayèrent de lui plaire; mais elle montra pour tous beaucoup d'indifférence jusqu'à ce que le violoncelliste Mara se fût présenté à ses yeux : il triompha de sa froideur et la décida à l'épouser. En vain lui représenta-t-on les défauts de cet homme, son inconduite, ses débauches ; rien ne put ébranler sa résolution. Deux fois le roi refusa son consentement ; mais elle revenait toujours à la charge; il finit par l'accorder.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Elle ne tarda pourtant point à acquérir la preuve que ses amis ne l'avaient pas trompée; fatiguée de voir dissiper toutes ses ressources par son mari, qui se perdait lui-même dans d'affreux désordres, elle finit par se séparer de lui; mais elle continua de lui fournir des secours.

Cependant sa renommée grandissait chaque jour : il lui vint des offres secrètes d'un engagement à *Londres pour quelques concerts*, moyennant 2,500 livres sterling (62,500 fr.); mais elle n'osa demander un congé, qui lui aurait été refusé. Après une couche malheureuse, les médecins lui conseillèrent l'usage des eaux thermales de la Bohême; madame Mara demanda la permission de s'y rendre; mais le roi répondit que les bains de Freienwald étaient aussi bons. Peu de temps après, elle rappela qu'une clause de son contrat lui concédait le droit de faire un voyage en Italie. *Soit*, dit Frédéric; *mais elle ira seule, son mari doit rester en Prusse*. Insensiblement elle s'irrita contre ce despotisme et résolut de se faire donner son congé, par la négligence de son service. Une occasion se présenta bientôt de mettre son projet à exécution. Le czarowitz, depuis Paul Ier, était venu passer quelques jours à Berlin, où des fêtes brillantes lui furent données. Un opéra où madame Mara devait remplir le rôle principal fut indiqué pour certain jour; elle feignit d'être malade. Le roi lui fit dire le matin qu'elle eût à se bien porter et à chanter comme elle pouvait le faire; mais elle resta couchée. Deux heures avant le spectacle, une voiture escortée de huit dragons s'arrêta à sa porte, et un capitaine entra dans sa chambre en lui déclarant qu'il avait ordre de la mener au théâtre, *morte ou vive*. — « Mais vous voyez que je suis au lit! — S'il n'y a que cette difficulté (dit le militaire habitué à ne point connaître d'obstacles contre les ordres qu'il avait reçus), je vous prends avec le lit. » Il fallut obéir. Baignée de larmes, elle se laissa conduire au magasin du théâtre et habiller, bien résolue de chanter sans âme, sans goût, et de manière à faire repentir le roi de ses violences. Tout alla de cette façon pendant le premier acte; mais ensuite il lui vint dans l'esprit qu'elle ne devait pas laisser une fâcheuse opinion de son talent au grand-duc de Russie, et dans un air brillant, elle déploya toutes les ressources de son habileté, particulièrement dans un trille qu'elle soutint au delà de tout ce qui paraissait possible, le battant avec une agilité merveilleuse, et modifiant la puissance de sa voix depuis le son le plus faible jusqu'au plus intense, puis le diminuant par degrés. Ravi de ce qu'il entendait, le prince se jeta presque hors de sa loge, et applaudit avec transport.

Ce fut à la suite de cette circonstance que, fatiguée du despotisme qui pesait sur elle, madame Mara résolut de s'en affranchir par la fuite : on peut voir dans l'article précédent quelles furent les suites de cette démarche, qui rendit sa situation plus triste pendant plusieurs années. Enfin, elle parvint à se rendre secrètement à Dresde, où l'ambassadeur de Prusse la retint jusqu'à ce qu'il eût reçu des instructions de sa cour. Frédéric II, dont le goût pour la musique s'affaiblissait chaque jour davantage, envoya le congé de la cantatrice et ne voulut plus entendre prononcer son nom. Devenue libre, madame Mara retrouva sa gaieté, sa santé altérée par le chagrin, et résolut de visiter l'Allemagne et la France. En 1780, elle arriva à Vienne avec son mari. L'empereur Joseph II avait fait venir alors dans cette ville un opéra bouffe italien dont la cantatrice Storace était la *prima donna;* il n'aimait que ce genre de musique, qui n'avait point d'analogie avec le caractère de talent de la Mara : celle-ci fut donc accueillie froidement par le monarque; mais l'impératrice Marie-Thérèse, bien que fort âgée et vivant dans la retraite, prit à elle un intérêt bienveillant, et lui donna une lettre pour sa fille, Marie-Antoinette, reine de France. Madame Mara se fit entendre dans plusieurs grandes villes de l'Allemagne, de la Hollande et de la Belgique : elle arriva à Paris en 1782. Madame Todi (*voyez* ce nom), cantatrice italienne de beaucoup de mérite, s'y trouvait alors, et passait, dans l'opinion de beaucoup d'amateurs et d'artistes, pour la plus habile de son temps. Après avoir chanté à Versailles devant la reine, qui l'accueillit avec bonté, madame Mara se fit entendre au Concert spirituel dans un air de Naumann (*Tu m'entends*), où elle excita autant d'étonnement que d'admiration. On lui trouva deux qualités dont la réunion est rare : une brillante exécution dans le chant de bravoure, et beaucoup d'expression dans l'adagio. Après le premier essai du talent de la cantatrice allemande, il se forma deux partis parmi les amateurs : on les distingua sous les noms de *Maratistes* et de *Todistes*. Suivant l'habitude des Français, il fut débité des quolibets, des bons mots et des calembours à cette occasion. On rapporte celui-ci : Dans un concert où elles chantaient toutes deux, un amateur deman-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

dait à son voisin quelle était la meilleure : — *C'est Mara*, répondit celui-ci. — *C'est bien Todi* (bientôt dit), reprit un troisième interlocuteur.

Après avoir passé près de deux années à Paris, madame Mara partit pour Londres où l'attendaient de plus grands succès encore. Elle y arriva en 1784, au moment du *festival* en commémoration de Hændel. Les administrateurs de cette solennité lui confièrent les solos de la première partie de soprano, et le talent qu'elle y déploya prouva qu'elle était digne de cet honneur. Elle-même acquit la conviction, dans cette importante circonstance, que l'oratorio était le genre de musique où ses facultés se déployaient avec le plus d'avantages. A la scène, elle manqua toujours de grâce ; elle était gauche, embarrassée dans l'action dramatique ; mais le genre sévère et large de l'oratorio convenait à sa profonde connaissance de la musique et à sa puissante exécution. Ses succès eurent tant d'éclat en Angleterre, que dans l'espace de quinze jours elle gagna 70 mille francs. Elle chantait quelquefois cinq ou six morceaux dans une seule soirée, et le prix qu'elle avait fixé était de cinquante guinées pour un seul air. L'avantage de parler la langue anglaise, qu'elle avait apprise à Londres dans sa jeunesse, lui permettait de bien chanter la musique de Hændel et de Purcell, qui excitait alors des transports d'admiration dans toutes les classes de la société. Il n'y eut bientôt plus de concert, plus de solennité musicale possible sans madame Mara : elle devint l'idole de la nation anglaise. Après quatre années de séjour dans la Grande-Bretagne, elle partit pour l'Italie et chanta au théâtre royal de Turin pendant le carnaval, en 1788. Quoiqu'elle n'y brillât pas comme actrice, elle y obtint des succès par la beauté de son chant. L'année suivante, elle eut un véritable triomphe à Venise. De retour à Londres en 1790, elle y chanta pendant la saison; puis elle alla remplir un engagement pour le carnaval, à Venise. En 1792, elle retourna de nouveau à Londres, et cette fois son séjour en Angleterre fut de près de dix ans. Vers 1801, elle sentit un affaiblissement assez remarquable dans son organe ; elle était alors âgée de cinquante-deux ans. L'année suivante, elle quitta Londres, pour retourner sur le continent. Avant son départ, le public lui donna un témoignage de l'intérêt qu'il prenait à sa personne par l'empressement qu'il mit à se rendre à son dernier concert : la recette fut de près de vingt-sept mille francs. Arrivée à Paris, elle désira s'y faire entendre, et son ancienne réputation lui fit offrir avec empressement la salle de l'Opéra pour son concert. Je l'entendis alors; sa manière de dire le récitatif était belle, mais dans les traits qui exigent de la force, sa voix était impuissante. Elle fit peu d'effet. Madame Grassini, qu'on avait entendue peu de temps auparavant, et qui était dans l'éclat de son talent, fit faire des comparaisons qui n'étaient point à l'avantage de madame Mara. Celle-ci prit alors sa route par l'Allemagne et donna des concerts à Francfort, à Weimar, à Leipsick, à Berlin, et à Vienne. En 1804, elle alla en Russie, chanta d'abord à Pétersbourg, puis se fixa à Moscou, où elle acheta une maison.

Madame Mara, dont l'esprit était borné et l'organisation passionnée, avait toujours été à la merci des hommes qu'elle avait aimés, et s'était laissé dépouiller par eux de tout ce qu'elle avait gagné par son talent. Longtemps son mari avait dissipé les sommes considérables qu'elle lui abandonnait avec une générosité mal entendue. Plus tard, elle eut pour amant un flûtiste italien nommé *Florio* (*voyez* ce nom), quoiqu'elle eût déjà plus de cinquante ans, et le même désordre continua de régner dans ses affaires. Effrayée par l'approche de la vieillesse et par la perte de sa voix, elle aperçut trop tard la fâcheuse situation où l'avaient placée ses folles prodigalités. Alors, pour la première fois, des idées d'économie lui vinrent. Pendant six ans, elle donna des leçons de chant à Moscou et parvint à réunir une somme assez considérable, dont elle plaça le capital chez un négociant, après avoir acheté sa maison : faible ressource en comparaison des sommes énormes qu'elle avait autrefois gagnées et dissipées! Un sort fatal voulut qu'elle perdit encore cette dernière planche de salut : car l'incendie de Moscou, en 1812, détruisit sa propriété et ruina le négociant dépositaire de son argent. Déjà âgée de près de soixante-quatre ans, elle dut chercher encore des moyens d'existence dans ce qui lui restait de savoir et d'expérience; mais elle montra de la résignation dans cette adversité, et se mit à voyager dans la Livonie, où elle reçut un bon accueil : elle se fixa enfin dans la petite ville de Revel, passant une partie de chaque année dans des châteaux à instruire dans l'art du chant de jeunes filles nobles. Après quatre ans de ce genre de vie, elle eut la singulière fantaisie de revoir Londres, où elle espérait gagner encore quelque argent. Elle y arriva en 1819, et y donna un

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

concert au théâtre du Roi : le produit fut avantageux ; mais le public, par respect pour le souvenir d'un grand talent, ne put que garder le silence. De retour en Livonie dans l'été de 1820, elle y reprit ses habitudes, et fut entourée de soins par ses amis jusqu'à ses derniers jours. Elle a cessé de vivre à Revel, le 20 janvier 1833, à l'âge de quatre-vingt-quatre ans. Peu de temps avant sa mort, elle avait reçu de l'illustre Gœthe un poeme sur l'anniversaire de sa naissance. G.-C. Grosheim a publié à Cassel, en 1823, une biographie de cette célèbre cantatrice, sous le titre de *Das Leben der Künstlerin Mara*. On en doit une plus intéressante à Rochlitz, insérée dans le premier volume de son recueil *für Freunde der Tonkunst* (p. 49-117). Je me suis servi de ces deux écrits pour les renseignements de cette notice. Il y a plusieurs portraits de madame Mara ; le plus beau est celui qui a été gravé par Collyer, à Londres, en 1794.

MARAIS (Marin), célèbre violiste, né à Paris, le 31 mars 1656, fut d'abord enfant de chœur à la Sainte-Chapelle du Palais, puis devint élève de Hottemann, et en dernier lieu de Sainte-Colombe, pour la viole. Lully lui donna aussi quelques leçons de composition, particulièrement pour le style dramatique. En 1685, il entra dans la musique de la chambre du roi, en qualité de viole solo et conserva cette place jusqu'en 1725. Il mourut à Paris, le 15 août 1728, dans sa soixante-treizième année. Marais avait eu dix-neuf enfants, dont la plupart cultivèrent la musique. Sa fille aînée avait épousé le compositeur Bernier. Trois de ses fils et une fille cultivèrent la viole avec succès. Le plus célèbre de ses fils fut Roland Marais, objet de l'article suivant. La basse de viole, cultivée en France avec succès par Hottemann, avait acquis de nouvelles ressources sous la main de Sainte-Colombe, Desmarets et du Buisson ; mais Marais alla plus loin que ces artistes dans l'art de jouer en harmonie sur ce bel instrument. Il y ajouta la septième corde, qui n'était point en usage avant lui. On dit aussi qu'il fut le premier violiste qui fit filer en fil de laiton les trois grosses cordes de l'instrument pour leur donner plus de tension et conséquemment plus de sonorité sans en augmenter la grosseur, et sans leur donner trop d'élévation au-dessus de la touche. On a de lui cinq livres de pièces de viole, dont le cinquième a été gravé à Paris, en 1725 ; ces œuvres ont pour titre : 1° *Pièces a une et deux violes, avec basse continue*, liv. Ier, 2° *Pièces de viole avec basse continue*, liv. II, III, IV, V ; Paris, sans date, in-4° obl. On connaît aussi sous son nom : *Pièces en trios pour les flûtes, violons et dessus de viole ;* Paris, Ballard, 1692, in-4° obl. Marais s'est fait connaître comme compositeur dramatique par les opéras suivants : 1° *Alcide*, tragédie lyrique, en société avec Louis de Lully, 1693. Cet ouvrage fut repris en 1705, 1710 et 1744. 2° *Ariane et Bacchus*, 1696. 3° *Alcione*, tragédie lyrique, en 1706 ; repris en 1719, 1730 et 1741. 4° *Sémelé*, en 1709. Les partitions de ces opéras ont été imprimées à Paris, chez Ballard, in-4° obl. Trois ou quatre ans avant sa mort, Marais se retira dans une maison qu'il avait achetée rue de l'Oursine, pour y cultiver des fleurs. Il donnait cependant encore des leçons de viole deux ou trois fois chaque semaine.

MARAIS (Roland), fils du précédent, fut aussi un violiste distingué. En 1725, il obtint la place de violiste solo de la chambre du roi, en remplacement de son père, dont il avait eu la survivance pendant plusieurs années. Quantz l'entendit en 1726, et il en parle comme d'un artiste fort habile. Marais a publié une méthode de musique sous ce titre : *Nouvelle méthode de musique, pour servir d'introduction aux auteurs modernes ;* Paris, Chr. Ballard, 1711, in-4°. On a aussi de cet artiste : 1° *Premier livre de pièces de viole, avec la basse chiffrée en partition, dédié à Mgr le duc de Béthune Charost ;* Paris, l'auteur, 1735, petit in-folio, gravé sur cuivre. 2° *Deuxième livre de pièces de viole, avec la basse chiffrée en partition, dédié à Mgr le Dauphin ;* ibid., 1738.

MARAZZOLI ou **MARAZZUOLI** (Marc), né à Parme, dans les premières années du dix-septième siècle, fut agrégé comme chapelain chantre de la chapelle pontificale, le 23 mai 1637. Virtuose remarquable sur la harpe, il fut aussi un des meilleurs compositeurs d'oratorios et de cantates de son temps. Il obtint un bénéfice à l'église Sainte-Marie-Majeure, et le pape Urbain VIII lui donna l'emploi de *bussolante* (1). Il fut aussi attaché à la musique de la reine Christine de Suède, qui avait voulu à tout prix le compter parmi les virtuoses de sa chambre. Gerber dit, dans son ancien Lexique des musiciens, que Marazzoli abandonna la chapelle pontificale pour aller à Venise faire représenter un opéra ; mais c'est

(1) Directeur des cérémonies de l'église.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

une erreur. La Borde, qui en a fait un Vénitien, d'après la dramaturgie d'Allacci, a aussi fait une faute, car il est certain que Marazzoli était de Parme. Il mourut le 24 janvier 1662. Il avait laissé une fondation pour l'anniversaire de sa mort, consistant en une messe chantée par les chapelains-chantres de la chapelle pontificale, dans l'église de Saint-Grégoire (*voyez* Adami da Bolsena, *Osservazioni per ben regolare il coro della Capella pontificia*, p. 155). Les titres des principaux ouvrages de ce musicien sont : 1° *Amori di Giasone e d'Isifile; dramma, ovvero festa teatrale recitata nel teatro de' santi Gio. e Paolo di Venezia, l'anno* 1642. 2° *L'Arme, e gli Amori; dramma musicale recitato più volte nel palazzo Barberini alla presenza della regina di Suezzia.* 3° *Del male il bene; dramma musicale posto in musica dall' Abbatini e dal Marazzoli, recitato con l'occazione delle nozze de' signori il principe di Palestrina e donna Olimpia Giustiniani, e di nuovo più volte alla presenza della regina di Suezzia nello stesso palazzo.* 4° *La Vita umana, ovvero il Trionfo della pietà; dramma musicale rappresentato, e dedicato alla serenissima regina di Suezzia nel palazzo Barberini, parole di Giulio Rospigliosi* (depuis Clément IX), *musica del Marazzoli;* Roma, Mascardi, 1638. Quelques cantates morales de ce musicien ont été insérées dans le recueil des *Poesie morali poste in musica da Giuseppe Giamberti;* Orvieto, 1628. Beaucoup de ses oratorios sont dans les archives de Sainte-Marie in Vallicella, à Rome. L'abbé Baini possédait aussi beaucoup de madrigaux, d'airs et de petites cantates dans des volumes qu'il avait acquis à la vente de la Bibliothèque de la maison Colonna. Tout cela est aujourd'hui à la Bibliothèque de la Congrégation de la Minerve, à Rome.

MARBACH (Chrétien), magister et pasteur à Mertschutz, en Silésie, dans la première partie du dix-huitième siècle, est auteur d'un livre intitulé : *Evangelische-Singe-Schule, darinnen diejenigen Dinge deutlich gelehrt und wiederhalt werden, etc.* (Méthode de chant évangelique, dans laquelle on enseigne d'une manière claire les choses qui sont en général nécessaires et utiles à tout chrétien évangélique, pour l'édification et la propagation de la dévotion du chant agréable à Dieu); Breslau et Leipsick, 1720, in-8° de deux cent seize pages.

MARBECK (Jean), bachelier en musique, et organiste de la chapelle Saint-Georges à Windsor, naquit au commencement du seizième siècle. Il posséda des connaissances étendues dans la musique, et précéda Tye et Tallis, considérés à tort comme les plus anciens compositeurs de l'*Église reformée* d'Angleterre. Vers 1544, il se forma à Windsor des associations qui avaient pour but de favoriser la réformation suivant la doctrine de Luther; Marbeck était un des chefs de cette association; l'évêque de Winchester, chargé d'une procuration du roi Henri VIII pour sévir contre ces rassemblements, le fit arrêter avec trois autres qui furent condamnés à être brûlés vifs, et exécutés le lendemain du jugement. Quant à Marbeck, les dispositions favorables de l'évêque en sa faveur le sauvèrent. On n'exigea pas même qu'il rétractât publiquement ses opinions religieuses; il reprit ses fonctions d'organiste et les études de son art. Il vivait encore en 1570, et même vraisemblablement en 1581, car on imprima dans cette dernière année plusieurs ouvrages de sa composition. On a de Marbeck le plus ancien livre de chant simple qui ait été publié pour l'usage de l'Église anglicane. Ce livre a pour titre : *The Boke of common Praier, noted. Imprinted by Richard Grafton, printer to the Kinges Majesties*, 1550. Il est d'une rareté excessive. Un exemplaire, médiocrement conservé, a été vendu à Londres, en 1847, par M. Chapell, éditeur de musique et amateur d'antiquités musicales, pour la somme de dix-huit guinées (quatre cent soixante-douze francs). Le chant qu'on y trouve est peu différent de celui qui est encore en usage aujourd'hui dans la liturgie anglicane. M. Robert Jones, organiste de la cathédrale d'Ely, a donné une édition nouvelle du livre de Marbeck, d'après un exemplaire qui se trouve à la Bibliothèque de l'Université de Cambridge. L'éditeur a substitué la notation moderne à la vieille notation de l'original, et a publié l'ouvrage sous ce titre : *Marbeck's Book of common prayer for voices in unison, arranged for modern use, with an ad-libitum Organ-Bass accompaniment;* Londres, R. Cooks, 1847, un volume in-4°. Hawkins a inséré un hymne à trois voix de Marbeck (*a Virgin and Mother*) dans le troisième volume de son *Histoire générale de la musique* (p. 246-249); c'est un morceau bien écrit. On trouve aussi un *Te Deum* de Marbeck dans le premier volume de la *Musica antiqua* de Smith, et une messe à cinq voix de cet artiste se trouve dans la musique du *Muséum britannique*, sous le n° 220.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

MARCA (Léonard), carme déchaussé et facteur d'orgues à Nuremberg, dans la seconde moitié du quinzième siècle, fit, en 1479, des réparations au grand orgue de l'église Saint-Laurent de cette ville, et y ajouta un positif qui renfermait quatre cent cinquante-quatre tuyaux; mais on fit ensuite peu d'usage de cet instrument, et il fut remplacé, en 1525, par l'orgue de l'église des Dominicains.

MARCELLO (Benoît), noble vénitien, fils d'Augustin Marcello et de Paule Cappello, naquit à Venise, le 24 juillet 1686, et reçut, ainsi que ses frères Alexandre et Jérôme, une éducation brillante et solide dans la maison de leur père, qui dirigea lui-même leurs études. La poésie et la musique occupèrent particulièrement tout le temps qu'il put dérober aux affaires publiques, où l'appelaient sa naissance et sa position sociale. Dans sa première jeunesse, il avait commencé l'étude du violon; mais les difficultés de mécanisme de cet instrument le lui firent bientôt abandonner. Le chant et la composition avaient seuls du charme pour lui. Quoique Benoît Marcello annonçât du génie pour les arts, l'étude des règles lui paraissait pénible, et ce n'était qu'avec peine qu'on obtenait de lui qu'il s'y livrât. Cependant, son application à la musique était devenue si ardente, que son père, craignant les conséquences fâcheuses d'un travail immodéré, l'emmena à la campagne, et le priva de tous les moyens de s'occuper de son art favori. Mais le génie de Benoît était éveillé; trompant la vigilance de son père, il se procura du papier réglé, et écrivit une messe remplie de beautés. Convaincu alors que la contrainte serait inutile, Augustin Marcello laissa son fils se livrer à son goût. Peu de temps après il mourut, et Benoît retourna à Venise, où la culture des arts et les affaires publiques partagèrent son temps. Une société d'amateurs de musique s'était formée au *Casino de' Nobili;* il y entra et y fit souvent exécuter ses ouvrages. C'est aussi à cette époque que, convaincu de la nécessité d'augmenter son savoir dans l'art du contrepoint, il devint élève de Gasparini, alors maître du chœur des jeunes filles du Conservatoire de la *Pietà*. Il eut toujours beaucoup de déférence pour ce maître, et soumit la plupart de ses productions à son examen. Lui-même forma plusieurs élèves, au nombre desquelles on compte la célèbre cantatrice Faustine Bordoni, qui depuis fut la femme de Hasse; cependant il est vraisemblable que cette virtuose n'en reçut que des conseils pour la partie dramatique de son art, car son maître de chant fut, comme on sait, Michel-Ange Gasparini.

Nonobstant ses travaux importants dans la poésie, la littérature et la musique, Marcello ne négligea pas les devoirs de sa position sociale. Ainsi que la plupart des nobles vénitiens, il se livra dans sa jeunesse à l'exercice de la profession d'avocat. A l'âge de vingt-cinq ans, il en prit l'habit, et jusqu'à trente, il remplit les fonctions de diverses magistratures. Plus tard, il fut pendant quatorze ans membre du conseil des quarante, et, en 1730, il alla comme provéditeur à Pola. L'air insalubre de cette ville fut nuisible à sa santé : il y perdit toutes ses dents. De retour à Venise en 1738, il y resta peu de temps. A sa demande, le gouvernement l'envoya à Brescia, en qualité de camerlingue (trésorier). Le climat de cette ville est renommé par son excellence, mais il ne put rétablir la santé délabrée de Marcello. A peine celui-ci commençait-il à jouir des avantages de sa position, que la mort vint l'enlever aux arts et à sa patrie : il cessa de vivre à Brescia, le 24 juillet 1739, et fut inhumé avec pompe dans l'église de Saint-Joseph-des-Franciscains. On plaça sur sa tombe l'inscription suivante :

Benedicto. Marcello
Patricio. Veneto.
Pientissimo.
Philologo. Poetæ
Musices. principi
Quæstori. Brixiensi
V. M.
Anno MDCCXXXIX. VIII. *Kal. Aug.*
Posuit
Vixit ann. LII, *mens.* XI, *d.* XXIII.

Marcello fut membre de l'Académie philharmonique de Bologne, et de la Société des *Arcadi*, sous le nom de *Driante Sacreo*.

Dans sa jeunesse, il aimait le plaisir et recherchait la société des artistes, particulièrement les femmes de théâtre, dont plusieurs surent toucher son cœur. Homme du monde, avide d'honneurs et de distinctions, il consacrait à ses relations sociales tout le temps qu'il n'employait pas à la production de ses ouvrages. Un événement extraordinaire vint changer son humeur et ses habitudes, à l'âge de quarante-deux ans. Le 16 août 1720, il assistait, dans l'église des *SS. Apotoli*, au service divin : tout à coup une pierre sépulcrale sur laquelle il se trouvait s'écroula sous ses pieds et l'entraîna jusqu'au fond de la tombe. Il ne se fit aucun mal; mais il se persuada que cet accident était un avertissement du ciel; les sentiments religieux dans lesquels il avait été élevé se réveillèrent, et dès ce mo-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ment il se renferma dans la solitude, éloigna tous ses anciens amis, rompit avec ses habitudes de dissipation, et même, dit-on, perdit le goût passionné qu'il avait toujours eu pour la musique. Il est du moins certain qu'il ne s'en occupa plus que de loin en loin. Quelques prêtres devinrent sa société habituelle, et les œuvres des philosophes chrétiens furent désormais les objets de ses lectures et de ses méditations. La poésie remplaça la musique dans ses travaux d'imagination; mais ce fut dans un but plus grave que ses autres travaux; car l'ouvrage dont il s'occupa fut un poëme *sur la Rédemption*. Cependant une de ses plus belles productions musicales, sur un sujet religieux, dont il sera parlé plus loin, fut composée en 1735.

Il avait épousé secrètement une belle fille, d'une condition obscure, qui avait été son élève; mais il n'en eut point d'enfants. Un intérêt romanesque s'attache aux circonstances qui la lui firent connaître. Dans les belles soirées de l'été, des gondoles remplies de jeunes filles parcouraient alors le grand canal, et de ces barques résonnaient des airs populaires chantés par des voix fraîches et pures. L'une de ces voix frappa Marcello par ses accents angéliques. Il envoya ses domestiques à la recherche de la barque d'où se faisait entendre cette voix incomparable, afin qu'ils la fissent approcher de son palais. *Rosana Scalfi était le nom de celle qui possédait* cet organe enchanteur; la beauté de ses traits égalait la douceur de son chant : Marcello fut séduit par les yeux autant que par les oreilles. Rosana devint d'abord son élève : plus tard elle fut sa femme.

B. Marcello est à juste titre considéré comme un des plus beaux génies qui ont honoré non-seulement Venise, mais l'Italie. Il fut à la fois écrivain éloquent, poëte distingué et compositeur d'un mérite remarquable. L'ouvrage qui a particulièrement immortalisé son nom est la musique qu'il a composée sur une paraphrase en vers italiens de cinquante psaumes par Jérôme Ascagne Giustiniani. Les quatre premiers volumes de cette belle collection parurent sous ce titre : *Estro Poetico-Armonico. Parafrasi sopra i primi venticinque salmi. Poesia di Girolamo Ascanio Giustiniani, Musica di Benedetto Marcello de' patrizi Veneti; in Venezia, appresso Domenico Lovisa*, 1724, in-fol. Les vingt-cinq derniers psaumes furent publiés par le même éditeur, en 1726 et 1727, sous le titre : *Estro Poetico-Armonico. Parafrasi sopra i secondi venticinque Salmi*, quatre volumes in-fol. Marcello a écrit ces psaumes pour une, deux, trois et quatre voix, avec une basse chiffrée pour l'accompagnement de l'orgue ou du clavecin, et quelques-uns avec violoncelle obligé ou deux violes. Un rare mérite d'expression poétique, beaucoup d'originalité et de hardiesse dans les idées; enfin, une singulière variété dans les moyens, sont les qualités qui non-seulement ont fait considérer ce grand ouvrage comme le chef-d'œuvre de son auteur, mais comme une des plus belles productions de l'art. Marcello a emprunté quelques-uns des thèmes de ses psaumes aux intonations des juifs d'Orient, d'Espagne ou d'Allemagne sur les mêmes psaumes, ou même à la psalmodie de l'Église latine; la manière dont il a traité ces motifs n'est pas un des moindres témoignages de l'élévation de son talent. Quelques incorrections de style, quelques dissonances mal résolues, ne sont que de légères taches dans un si bel ouvrage, et c'est avec raison que cet œuvre jouit depuis plus d'un siècle de la réputation d'une des plus belles productions de la musique moderne.

Toutefois, la vérité m'oblige à dire qu'on s'est en général trompé lorsqu'on a considéré Marcello comme l'inventeur de la plupart des formes dont il a fait usage dans la composition de ses psaumes. Si les ouvrages de Lotti étaient plus connus, on y verrait que Marcello y a puisé la plupart de ces formes : il doit aussi beaucoup à Clari qui l'avait précédé par la publication de ses duos et trios, et dont le système de modulation se retrouve en beaucoup d'endroits dans les psaumes. Si je fais cette remarque, ce n'est pas assurément pour diminuer la considération attachée à l'œuvre de Marcello, dont je suis sincère admirateur, mais parce que je crois qu'il s'agit d'un fait important de l'histoire de la musique. Mattheson, qui a parlé des psaumes de Marcello, dans sa *Critica musica*, n'en a pas compris d'abord le mérite; mais après en avoir entendu une bonne exécution à Hambourg, son opinion devint plus favorable à cette originale composition. Burney a montré beaucoup de légèreté dans l'appréciation de ce bel ouvrage (*A General history of music*, t. IV, p. 543).

Avison, auteur d'un *Essai sur l'expression* musicale, a publié à Londres une belle édition des psaumes de Marcello avec une traduction anglaise; le dernier volume de cette collection a paru en 1750. Peu de temps après, une nouvelle édition italienne fut donnée à Venise, par Dominique Pompeati. En 1803-1808, Sé-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

bastien Valle, imprimeur dans la même ville, en a publié une fort belle, en huit volumes grand in-folio, avec un portrait de Marcello gravé par Zuliani, la préface de la première édition, des lettres relatives à l'ouvrage par Giustiniani, Marcello, Gasparini, etc., la vie de Marcello par Fr. Fontana, qui avait paru, en 1782, dans le neuvième volume des *Vitæ Italorum*, etc., de Fabroni, et enfin le catalogue des ouvrages de Marcello. En dernier lieu ces psaumes ont été réimprimés avec un accompagnement de piano arrangé par Fr. Mirecki; cette édition est intitulée : 50 *Salmi di Davidde parafrasati da Giustiniani, a 2, 3 e 4 voci, in partitura, con accompagnamento di piano-forte*, etc.; Paris, Carli, quatre parties en douze livres gr. in-4°. M. Caffi dit (1) que d'autres éditions avaient été projetées à Venise par le typographe Pietro Bettini, par le P. Anselme Marsand, et enfin par Pietro Tonassi, professeur de contrebasse; mais aucune n'a paru.

Les autres ouvrages publiés par Marcello sont : 1° *Concerti a cinque istromenti, opera prima*. In Venezia, presso il Sala, 1701. 2° *Sonate di cembalo*, op. 2ª, ibid. 3° *Sonate a cinque, e flauto solo col basso continuo;* ibid., 1712. 4° *Canzoni madrigalesche, ed Arie per camera a due, a tre, a quattro voci, di Benedetto Marcello, nobile Veneto, Accademico filarmonico ed Arcade, opera quarta;* Bologna, 1717, presso G. A. Silvani, très-grand in-4° obl. 5° *Calisto in Orsa, pastorale a cinque voci ad uso di scena;* in Venezia, per Domenico Lovisa, 1725, in-4°. Poésie et musique de Marcello. La musique n'a pas été imprimée. 6° *La Fede riconosciuta. Dramma per musica rappresentato nel teatro di Piazza di Vicenza;* in Vicenza, 1702. La même pièce a été reprise, en 1729, sous le titre de *la Comedia di Dorinda*. La poésie et la musique étaient de Marcello; la musique n'a point été publiée. 6° (*bis*). Arianna, *intreccio scenico musicale a cinque voci*, poésie de Vincenzo Cassani, Vénitien. Le livret seul a été imprimé à Venise, sans date et sans nom de lieu, in-4°. La musique est restée en manuscrit. 7° *Giuditta, oratorio per musica* (poésie et musique de Marcello); in Venezia, per Domenico Lovisa, 1710, in-8°. Burney possédait la musique de cet ouvrage, en manuscrit. 8° *Il Teatro alla moda, o sia metodo sicuro e facile per ben comporre, ed eseguire le opere italiane in musica, etc.* (Le théâtre à la mode, ou méthode certaine pour bien composer et exécuter les opéras italiens en musique, dans laquelle on donne des avis utiles et nécessaires aux poëtes, compositeurs de musique, musiciens de l'un et de l'autre sexe, entrepreneurs, instrumentistes, machinistes, décorateurs, tailleurs, habilleurs, comparses, copistes, protecteurs et mères des actrices, et autres personnes attachées au théâtre). *Stampato in Broglio di Belinsania per Aldiviva Ligante, all'insegna dell'Orso in Prata. Si vende nella strada del Corallo, alla porta del Palazzo d'Orlando; e si stamperà ogn'anno con nuova aggiunta,* in-8° (sans date). Cette ingénieuse satire en prose est imprimée sans nom d'auteur. Suivant le catalogue de tous les drames en musique imprimé à Venise, chez Antoine Gruppo, en 1745, cet opuscule aurait été imprimé en 1727; mais il est à peu près certain que la première édition est antérieure à cette date, car Apostolo Zeno parle de l'ouvrage avec éloge dans une lettre au chevalier Antoine François Marmi, écrite de Vienne le 2 avril 1721. Il y a une autre édition sans date, absolument semblable à celle dont le titre est rapporté ci-dessus, avec cette seule différence qu'après les mots : *Si vende nella strada del Corallo alla porta del Palazzo*, on lit ceux-ci : *Come pure in Milano da Francesco Agnelli*. Le P. Martini, qui a dû avoir connaissance de l'époque précise de la première publication, la fixe à 1720. J'ignore sur quels renseignements Gerber a dit dans son ancien Lexique des musiciens que l'opuscule de Marcello a été imprimé en 1722; peut-être, en effet, est-ce dans cette année que l'une des éditions sans date a été publiée. Mazzuchelli, dans une notice sur la vie et les ouvrages de Marcello, insérée au dixième volume des *Memorie per servire alla Storia letteraria* (p. 157 et suiv.), cite une édition avec date imprimée en 1733; j'en possède une autre qui a pour titre : *Il teatro alla moda, o sia metodo sicuro e facile, per ben comporre ed eseguire opere italiane all'uso moderno, nel quale, etc. Stampatore, Borghi di Belisania:* Venezia, 1738, in-8° de soixante-douze pages. Une nouvelle édition de ce spirituel opuscule a été publiée sous ce titre : *Il teatro di musica alla moda;* Florence, de l'imprimerie de G. Piatti, 1841, in-8° de cinquante et une pages.

Forkel a cru qu'un autre opuscule de Marcello a été imprimé; il est intitulé : *Lettera familiare d'un Academico filarmonico ed Arcade, discorsiva sopra un libro di duetti,*

(1) *Storia della musica sacra nella già Cappella ducale di San Marco in Venezia*, tome II, p. 208.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

terzetti e madrigali a più voci, stampato in Venezia da Antonio Bartoli, 1705; mais ce petit ouvrage, critique amère d'un des plus beaux ouvrages de Lotti, est resté en manuscrit. Burney en avait rapporté une copie faite à Venise et qui a été achetée trois shillings six pence à la vente de sa bibliothèque. Une faute d'impression de la notice de Fontana insérée dans les *Vitæ Italorum, etc.*, de Fabroni (t. IX, p. 373) a causé l'erreur de Forkel; au lieu de *stampato in Venezia*, qui se rapporte au recueil de duos et de trios de Lotti, dont il s'agit dans cette lettre, on lit *stampata, etc.*, qui semble indiquer que la lettre a été imprimée dans cette année. L'auteur du *Dizionario di opere anonime e pseudonime di Scrittori italiani* indique le même ouvrage (t. II, p. 86) sous cet autre titre : *Lettera critica, ossiano osservazioni contro i Madrigali posti in musica da Antonio Lotti; Venezia, al principio del secolo XVIII.* M. Caffi a mis en doute, dans sa notice sur la vie et les œuvres de Benedetto Marcello, qu'il soit le véritable auteur de cette critique injuste et envieuse d'un excellent recueil de compositions accueillies par le public et par les artistes avec applaudissement. Marcello, dit-il, ne s'en déclara jamais l'auteur; ce qui ne prouve rien, car il est assez ordinaire de nier les choses peu honorables. Un des meilleurs arguments de M. Caffi consiste à établir que Marcello ne fut nommé de l'académie des Philharmoniques de Bologne qu'en 1712, c'est-à-dire sept ans environ après que les copies de la *Lettera familiare* se furent répandues. Malheureusement le caractère naturellement satirique de Marcello, et le peu d'estime qu'il avait, en général, pour les œuvres des compositeurs de son temps, donnent beaucoup de vraisemblance à l'opinion qui lui attribue cette diatribe. Marcello, comme plusieurs autres grands artistes, réservait toutes ses affections pour sa propre musique. Il ne faut pas oublier que le P. Fontana, qui fut le confesseur de Marcello, dit positivement, dans la notice de sa vie, qu'il écrivit en 1705 contre les madrigaux de Lotti.

Outre les ouvrages cités précédemment, on a publié de Marcello des recueils de vers, de sonnets, des drames et des poëmes burlesques. Son poëme d'opéra *Arato in Sparta*, a été mis en musique par Ruggieri, et représenté au théâtre de Sant'Angelo à Venise, en 1709.

Marcello a laissé en manuscrit : 1° *Teoria musicale ordinata alla moderna prattica. Si tratta de' principi fondamentali del canto, e suono, in particolare d'organo, di gravicembalo, e del comporre. Opera utilissima tanto agli studenti, quanto a' maestri per il buon metodo d'insegnare.* Ce traité, écrit en 1707, lorsque l'auteur n'était âgé que de 21 ans, est divisé en trois parties : la première est relative aux proportions; la seconde, au système musical; la troisième, aux consonnances harmoniques. Les deux premières parties de cet ouvrage se sont égarées : la troisième seulement est à la Bibliothèque de Saint-Marc, à Venise. Elle passe pour être l'original sorti de la main de Marcello; mais M. Caffi croit que ce n'est qu'une copie. 2° *Alcuni avvertimenti al Veneto Giovanetto Patrizio, di Benedetto Marcello, per istruzione del nipote di lui Lorenzo Alessandro.* 3° *Cassandra*, cantate à voix seule et basse continue. 4° *Timoteo*, cantate à deux voix, sur une traduction italienne, par l'abbé Conti, du *Banquet d'Alexandre* de Dryden. Ces deux cantates, qui ont une grande célébrité, sont comptées parmi les plus belles productions du génie de Marcello. 5° *Serenata da cantarsi alla corte di Vienna il primo d'ottobre* 1725; poésie et musique de Marcello. 6° Deux madrigaux à *quatre voix*; le premier pour deux ténors et deux basses, qui se moquent des sopranos et des altos; le second pour deux sopranos et deux altos, en réponse aux basses et aux ténors. Cette pièce bouffonne a été écrite pour tourner en ridicule les castrats sopranistes et altistes; les paroles et la musique y sont disposées de manière que les chanteurs imitent un troupeau bêlant. 7° *Lettera scritta dal signor Carlo Antonio Benatti alla signora Vittoria Tesi, posta in musica dal Marcello.* Dans cette lettre, écrite de Bologne, il est parlé de beaucoup de chanteurs célèbres dont Marcello a imité la manière dans sa musique. Cette bouffonnerie est une véritable satire. 8° *Gioas*, oratorio à quatre voix et instruments, en deux parties. 9° *La Psiche, intreccio musicale a cinque voci*, poésie de Vincenzo Cassani. Le livret a été imprimé à Venise, sans nom d'imprimeur et sans date. La musique est restée en manuscrit. 10° Vingt-six cantates pour voix de soprano, de contralto, de ténor ou de basse, avec instruments. 11° Vingt-sept duos, avec basse continue. Le P. Martini a publié un de ces duos dans son *Esemplare ossia Saggio fondamentale pratico di contrappunto* (t. I, pag. 21). 12° Un très-grand nombre de cantates à voix de soprano ou de contralto sans autre accompagnement que le clavecin. 13° *Miserere* pour deux ténors et

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

basse. 14° Messe à quatre voix et orchestre composée pour l'église *Santa-Maria della Celestina*. Cette messe fut écrite par Marcello, à l'occasion de la prise d'habit de sa nièce dans le monastère de Sainte-Céleste. 14° (*bis*) Deux autres messes, dont une avec accompagnement d'orgue. 15° *Lamentations de Jérémie*. 16° *Tantum ergo*, à six voix, en canon. 17° *In omnem terram*, idem. 18° *Salve Regina*, à sept voix, en canon. 19° *Il Trionfo della poesia e della musica nel celebrarsi la morte, la esaltazione, e la incoronazione di Maria, sempre vergine assunta in cielo; oratorio sagro a 6 voci, musica di Benedetto Marcello*, 1733. Cet ouvrage, l'une des plus belles et des plus considérables productions de son auteur, n'a été connu d'aucun des biographes de Marcello. J'en possède la partition manuscrite de l'époque même où cet oratorio a été composé. Les interlocuteurs sont la poésie, la musique, le soprano, le clavecin, le ténor et la basse. On y trouve trois chœurs, le premier composé de poëtes, le deuxième, des arts libéraux, et le dernier, de vieux musiciens (Musici vetterani).. L'instrumentation se compose de deux parties de violon, d'alto, violoncelle et orgue. La partition renferme quatre cent trente pages. L'originalité et le sentiment expressif sont les caractères distinctifs de l'ouvrage et l'instrumentation est d'un remarquable effet, pour l'époque où Marcello écrivait.

Le P. François Fontana, de la congrégation de Saint-Paul de Brescia, qui avait assisté Marcello à ses derniers moments, fit insérer une notice sur sa vie dans le neuvième volume des *Vitæ Italorum doctrinæ excellentium*, de Fabroni. Une critique assez vive de cette notice fut faite par le savant littérateur italien Saverio Mattei, dans une note de ses *Libri poetici della Bibbia*. Le P. Fontana donna, quelques années après, une nouvelle édition de sa notice, en langue italienne, avec une réponse à la critique de Mattei, sous ce titre : *Vita di Benedetto Marcello Patrizio Veneto, con l'aggiunta della riposta alle censura del sig. Saverio Mattei, con l'indice dell'opere stampate e manoscritte, e alquante testimonianze intorno all'insigne suo merito nella facoltà musicale;* Venise, Zatta, 1788, in-8° de cent sept pages. Suivant les renseignements fournis par le catalogue des livres rares de la bibliothèque de M. Gaspari (*voyez* ce nom), la traduction de la notice du P. Fontana a été faite par le P. Sacchi, qui n'y a pas mis son nom. Ces pièces ont été réimprimées en tête de l'édition des Psaumes; Venise, 1803. Blondeau a publié une traduction française de la notice de Fontana, en tête de la *Nouvelle méthode de chant, par Marcello Perino* etc.; Paris, Évrard. 1830, in-8°. M. Caffi (*voyez* ce nom) est auteur d'une notice très-supérieure à celle de Fontana, pour l'ordre et la clarté, laquelle a été publiée sous ce titre : *Della vita e del comporre di Benedetto Marcello, patrizio Veneto, sovranominato Principe della Musica. Narrazione di Francesco Caffi, Veneziano. Venezia, dal Picotti*, 1830, trente et une pages in-8°. Il est dit dans la *Gazette générale de musique de Leipsick* (33e année, n° 11), que cet opuscule ne fut tiré qu'à cinquante exemplaires, pour les amis de l'auteur. Elle a été reproduite postérieurement dans le deuxième volume du grand ouvrage de M. Caffi intitulé : *Storia della musica sacra nella già Cappella ducale di S. Marco in Venezia* (p. 173-220). On a aussi de M. Crevel de Charlemagne, littérateur français et amateur de musique, auteur de beaucoup de romances : *Sommaire de la vie et des ouvrages de Benedict Marcello*; Paris, imprimerie de Duverger, 1841, in-8°. Il existe deux portraits gravés de Marcello; le premier, par Jean-Antoine Zuliani, au premier volume de ses psaumes, édition de Venise, 1803; l'autre, en manière noire, par Jacques Zatta, graveur vénitien.

MARCELLO (Alexandre), frère aîné du précédent, naquit à Venise vers 1684, et fut amateur distingué de poésie et de musique. Il avait fait une étude particulière de ces arts, de la philosophie et des mathématiques. Sa maison était ouverte à tous les artistes et aux étrangers amateurs de musique : chaque semaine il y donnait un concert, où l'on exécutait particulièrement ses compositions. Il mourut à Venise, en 1750. On connaît sous son nom : 1° *Cantate da Camera a voce sola;* Venise, 1715. 2° Douze solos pour violon, Augsbourg, 1737. 3° *VI Concerti a 2 flauti trav. o violini principali, 2 violini ripieni, viola o violoncello obligato, e cembalo;* ibid., 1738. 4° *La Cetra, concerti di Eterio Stinfalico* (surnom qu'il avait pris dans l'Académie des *Arcadi*), *parte prima, oboe o traversieri co'l violino principale, publicati da Gio. Christiano Leopold;* Augsbourg, 1738.

MARCELLO DI CAPUA. *Voyez* **BERNARDINI** (Marcello).

MARCESSO (Barthélemy), compositeur italien du dix-septième siècle, est connu par un ouvrage intitulé : *Sacra Corona, o sia Motetti a due e tre voci;* Venise, 1636.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

MARCHAND (Louis), organiste qui eut une grande réputation dans son temps, naquit à Lyon, le 2 février 1669 (1), et dut le jour à Jean Marchand, maître de musique, qui lui donna les premières notions de son art. Selon E. Gerber (*Lexikon der Tonkünstler*), et le *Dictionnaire des musiciens* (Paris, 1810-1811), Marchand, fort jeune encore et dépourvu de ressources, serait allé à Paris, où le hasard l'aurait conduit chez les jésuites, au collége de Louis le Grand, précisément au moment où l'on attendait vainement l'organiste de la maison; le jeune homme aurait offert de le remplacer, et aurait montré une habileté si rare pour son âge, qu'il aurait été reçu au collége et aurait obtenu les secours nécessaires pour continuer ses études. Mais Titon du Tillet, qui, en général, a fait preuve d'exactitude dans ses notices, dit que Marchand fut reçu organiste à la cathédrale de Nevers, n'ayant encore que quatorze ans, et que, dix ans après, il alla remplir la même place à celle d'Auxerre, *où il séjourna cinq ou* six ans; en sorte qu'il ne serait venu à Paris que vers 1697 ou même en 1698, et qu'alors seulement il aurait obtenu la place d'organiste chez les jésuites. Il l'a gardée longtemps, et la réputation qu'il s'y fit lui en procura plusieurs autres : il en eut même jusqu'à cinq ou six à la fois. Il obtint l'orgue de la chapelle du roi, à Versailles, et fut décoré du cordon de Saint-Michel. Tout semblait devoir assurer sa fortune; mais son inconduite, son caractère capricieux et bizarre y mirent toujours obstacle : il finit par se compromettre d'une manière *si grave*, qu'il fut exilé de France en 1717.

Il se rendit à Dresde, et joua devant le roi de Pologne, qui goûta son jeu au point de lui offrir la place d'organiste de la cour, avec un traitement considérable. Mais Volumier, maître de concert à cette cour, craignant le voisinage d'un pareil antagoniste, et désirant l'éloigner, invita secrètement Jean-Sébastien Bach, alors organiste du duc de Weimar, à venir à Dresde, afin de disputer la palme à Marchand. Bach s'y rendit, et assista *incognito* au concert du roi, où Marchand se fit entendre dans un air français qu'il varia, et qui fut fort applaudi. Volumier invita alors Bach à se mettre au clavecin : ce grand artiste y ayant consenti, joua, dit-on, l'air et les variations de Marchand, et y en ajouta douze nouvelles, plus difficiles et plus brillantes que celles de son rival, après quoi il présenta à celui-ci un *thème qu'il venait de noter au crayon*, en l'invitant à une lutte sur l'orgue; mais Marchand, effrayé de ce qu'il venait d'entendre, et voulant éviter une défaite assurée, n'attendit point le jour fixé, et s'éloigna de Dresde en toute hâte.

Tel est le récit que fait Marpurg de cette anecdote : il la tenait de Bach lui-même. Si l'on songe au talent prodigieux de cet homme extraordinaire; si l'on compare ses ouvrages aux misérables œuvres qui nous restent de Marchand, on ne sera point tenté de la révoquer en doute, et l'on s'étonnera seulement qu'on ait songé, en Allemagne, à faire une semblable comparaison. Marchand pouvait avoir une exécution brillante, mais ses idées sont triviales, son harmonie pauvre et incorrecte; il n'avait d'ailleurs que des notions fort incomplètes du style fugué, sans lequel on ne saurait produire de grands effets sur l'orgue; enfin, il ressemblait à la plupart des organistes français du dix-huitième siècle qui ont eu de la réputation, habiles à tirer des effets variés de l'instrument, mais qui, si l'on excepte François Couperin, appelé *le grand*, et Rameau n'ont rien laissé qui soit digne de passer à la postérité.

On lit dans l'informe compilation de La Borde (*Essai sur la musique*, t. III, p. 450) : « Le célèbre Rameau, son ami (de Marchand), « et son plus dangereux rival, nous a dit plu- « sieurs fois que le plus grand plaisir qu'il « ait eu en sa vie, était celui d'entendre Mar- « chand; *que personne ne pouvait lui être* « *comparé pour manier la fugue*, et qu'il « n'avait jamais pu concevoir qu'on eût une « pareille facilité pour jouer de tête (impro- « viser). » Ce jugement d'un si grand musicien pourrait causer de l'étonnement, si l'on ne savait que Rameau n'avait jamais entendu de grand organiste allemand ou italien, qu'il ne connaissait rien de leurs ouvrages, et que la fugue véritable n'avait jamais existé dans la musique française. Tout ce qui est parvenu du dix-huitième siècle en ce genre, dans les productions des organistes et clavecinistes français, est pitoyable.

Après le retour de Marchand à Paris, sa répu-

(1) Papillon (*Bibliothèque des auteurs de Bourgogne*), qui donne à Marchand les prénoms de *Jean-Louis*, le fait naître à Auxonne; c'est une erreur. Il a confondu cet organiste avec Jean-Louis, fils de Pierre Marchand, organiste à Auxonne, né le 10 octobre 1679. *Voyez* l'acte de naissance de l'un et de l'autre dans une lettre d'Amanton à Chardon de la Rochette, insérée au *Magasin encycl.*, 1812, tom. IV, p. 311. La Borde donne aussi à Marchand les prénoms de *Jean-Louis* (*Essai sur la musique*, tom. III, p. 449); il en est de même de Gerber, dans ses deux Lexiques, et de ses copistes.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tation s'accrut au point qu'on se croyait obligé de prendre de ses leçons pour être compté parmi les gens de goût. Quoiqu'il se fît payer un louis par leçon, le nombre de ses élèves était si grand, qu'on assure qu'il avait loué des appartements dans plusieurs quartiers différents, ne demeurant guère qu'un mois dans chacun, et changeant son domicile selon la convenance de ses élèves, ou plutôt selon ses caprices. Mais, quoique son revenu s'élevât de cette manière à près de dix louis par jour, il ne put suffire à ses folles dépenses, car il mourut dans la misère, le 17 février 1732. Sept ans auparavant, il avait été blessé au bras gauche, mais il continua néanmoins à toucher de l'orgue avec la main droite, en se servant des pédales pour la basse. On a de lui : 1° Un livre de pièces de clavecin (in-4°, Paris, Ballard, 1705). 2° Deux livres de pièces de clavecin, dédiés au roi (in-4°, 1718). 3° Un livre de pièces d'orgue, gravé. 4° La musique de l'opéra intitulé : *Pyrame et Thisbé* : cette pièce n'a jamais été représentée. Le portrait de Marchand, gravé par Dupuis, d'après Robert, est dans la collection d'Odieuvre.

MARCHAND (Jean-Baptiste), joueur de petit luth à la chambre du roi de France et dessus de violon de la chapelle, en 1691, s'est fait connaître comme compositeur par une messe à quatre voix (en *sol* mineur) qu'on exécutait autrefois à l'église Notre-Dame de Paris, et qui existe encore en manuscrit dans les archives de cette chapelle. Elle est intitulée : *Quis est Deus?* Jean-Baptiste Marchand était frère cadet de Jean-Noël Marchand, qui avait été reçu en qualité de violoniste de la chapelle du roi, en 1080.

MARCHAND (Joseph), fils du précédent, violoniste d'un certain mérite, eut la charge de premier violon de la musique du roi de France, en 1717, et mourut à Paris, en 1737. Il a publié à Paris un livre de sonates qui a pour titre : *Douze sonates pour flûte traversière, ou hautbois, ou violon avec basse continue;* Paris, 1709, in-4°. Il a été fait une seconde édition de cet œuvre, à Paris, en 1732, in-4° obl. gravé.

MARCHAND (Louis-Joseph), né à Troyes, le 1er janvier 1692, fut élève de la maîtrise de la cathédrale de Bourges, où il apprit le chant et les principes du contrepoint. De retour dans sa ville natale, après avoir terminé ses études, il entra au séminaire. On voit dans les registres capitulaires de Saint-Maxe, à Bar-le-Duc, qu'il fut tonsuré le 15 avril 1715, et qu'il reçut l'ordre de la prêtrise, le 16 avril 1718. Il paraît que, peu de temps après, il obtint un bénéfice à la cathédrale d'Auxerre, et qu'il y eut une place de chantre dans la musique du chœur. Après avoir occupé ce poste pendant plusieurs années, il fut maître de chapelle à Châlon-sur-Saône, puis à Besançon, et, enfin, au chapitre de Saint-Maxe, à Bar-le-Duc. Sa nomination à la maîtrise de cette église est du 23 août 1755 : il y remplaça *Champret*, qui avait été appelé à l'économat de Revigny. Le 26 novembre 1767, Marchand se démit de cet emploi, parce qu'il venait d'être pourvu d'un canonicat à la métropole de Troyes. Il mourut dans cette situation, le 29 novembre 1774 (1). Cet ecclésiastique est auteur d'un *Traité du contrepoint simple ou chant sur le livre;* Bar-le-Duc, 1756, in-4° de quarante-deux pages. Ce petit ouvrage ne contient que quelques règles pour faire le chant sur le livre ou contrepoint improvisé à deux parties.

MARCHAND (Marguerite), fille du célèbre acteur et directeur de théâtre Théobald Marchand, et femme du compositeur Danzi, naquit à Manheim en 1768. Dans son enfance elle jouait déjà de petits rôles avec une rare intelligence qui faisait prévoir qu'elle serait un jour une actrice remarquable. Lorsque la troupe dirigée par son père suivit la cour palatine à Munich, mademoiselle Marchand trouva dans cette ville des maîtres qui développèrent ses heureuses facultés, et qui en firent une pianiste distinguée, et une cantatrice habile. En 1787, pendant l'absence de la célèbre madame Lebrun, elle débuta au grand théâtre de Munich dans le *Castor et Pollux* de Vogler; le succès qu'elle y obtint lui valut immédiatement le titre de première cantatrice de la cour. En 1790, elle épousa Danzi, dont les leçons perfectionnèrent son talent. Deux ans après, elle chanta l'opéra italien à Prague, puis elle fut engagée à Florence. De retour à Munich en 1796, elle y reprit son emploi; mais déjà sa santé commençait à s'altérer, par suite de la fatigue qu'elle avait éprouvée à Prague et à Florence, en jouant presque tous les jours; une maladie de poitrine se déclara et la conduisit au tombeau, le 11 juin 1800, à l'âge de trente-deux ans. L'accent mélancolique et pénétrant de sa voix, le charme de son action dramatique et l'expression de sa

(1) Je suis redevable de la plupart de ces renseignements à l'obligeance de M. Picquot, auteur d'une très-bonne notice biographique de Boccherini (*Voyez* Picquot), qui a bien voulu faire, à ma prière, des recherches à Bar-le-Duc et à Troyes.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

pantomime composaient un des talents les plus agréables qu'il y ait eu à la scène allemande. Son meilleur rôle était la *Nina*, de Paisiello. Comme pianiste, elle a eu aussi de la renommée. On a gravé de sa composition : 1° Trois sonates pour piano et violon obligé, op. 1, Munich, Falter. 2° *Andante*, avec variations pour le piano, gravé à Munich, avec une sonate de Danzi.

MARCHAND (Henri), fils de Théobald Marchand, né à Manheim en 1774, apprit le violon et la composition à Salzbourg, chez Léopold Mozart, et devint un des violonistes allemands les plus célèbres de son temps. Il jouait aussi fort bien du piano. Ses études terminées, il entra dans la musique du prince de la Tour et Taxis, à Ratisbonne. Plus tard, il fit un voyage à Paris. On a gravé de sa composition : 1° Dix variations sur un thème de Joseph Haydn, pour piano seul, op. 1, Munich, Falter. 2° Romance de Koulouf, variée pour piano, Paris, Pleyel. 3° Grande valse pour piano, Paris, Naderman.

MARCHE (Hugues **DE LUSIGNAN**, comte **DE LA**), se révolta plusieurs fois contre saint Louis, qui, l'ayant vaincu à la bataille de Taillebourg, l'obligea à se soumettre. Il avait épousé *Isabelle d'Angoulême*, veuve de Jean Sans Terre, mort le 19 octobre 1216. Le comte de La Marche était poëte et musicien; il a laissé trois chansons notées de sa composition, qu'on trouve dans les manuscrits de la bibliothèque impériale, à Paris.

MARCHE (François **DE LA**), docteur en théologie, conseiller ecclésiastique et maître de chapelle du prince-évêque, à Eichstadt, vers le milieu du dix-septième siècle, est auteur d'un livre qui a pour titre : *Synopsis Musica, oder kleiner Inhalt wie die Jugend und andere kürzlich und mit geringer Mühe in der Musica, auch Instrumenten abzurichten* (Abrégé de musique, ou petit traité de la manière d'enseigner en peu de temps et avec peu de peine la musique et les instruments à la jeunesse), Munich, 1656, in-4° de trois feuilles. On connaît aussi sous son nom un recueil d'airs allemands distribués d'après l'année et les saisons.

MARCHESI (Louis), chanteur célèbre désigné quelquefois sous le nom de *Marchesini*, naquit à Milan en 1755. Son père, corniste au théâtre de Modène, cultiva d'abord lui-même les dispositions extraordinaires du jeune Marchesi pour la musique, et lui fit apprendre la musique; mais la beauté de sa voix ayant été remarquée par quelques amateurs, on engagea le corniste de Modène à en conserver les avantages, et l'opération qui transforma Marchesi en sopraniste fut faite à Bergame. Confié ensuite aux leçons du castrat Caironi et du ténor Albujo, Marchesi fit de rapides progrès dans l'art du chant, et compléta son instruction musicale près de Fioroni, maître de chapelle de la cathédrale de Milan. Il chantait au chœur de cette église, et pendant plusieurs années il excita l'admiration de la population milanaise aux grandes fêtes où il se faisait entendre. Cet exercice, dans le vaste local d'une église, développa la puissance de sa voix d'une manière remarquable.

Ce chanteur, dont le talent a eu tant d'éclat sur tous les grands théâtres de l'Europe, parut pour la première fois à Rome, en 1774, dans un rôle de femme. L'année suivante il chanta à Milan une partie de second contralto avec Pacchiarotti, et à Venise avec Millico. Dans la même année il occupa le premier emploi à Trévise. Vers la fin de 1775, l'électeur de Bavière, grand amateur de musique, engagea le jeune sopraniste pour le service de sa chapelle; mais la mort prématurée de ce prince, deux ans après, rompit l'engagement qui avait été contracté, et Marchesi quitta Munich pour retourner à Milan. Il y débuta, en 1778, dans les rôles de femme au théâtre *Interinale*, où l'on jouait l'opéra, depuis l'incendie de *la Scala*. A l'automne de 1770, il chanta à Florence dans le *Castore e Polluce*, de Bianchi, et l'*Achille in Sciro*, de Sarti. Le charme qu'il mit dans l'exécution du rondeau de ce dernier opéra, *Mia speranza, io pur vorrei*, transporta d'enthousiasme son auditoire, et pendant plusieurs années, ce morceau et le talent du chanteur occupèrent toute l'Italie, et furent le sujet de toutes les conversations. Dès ce moment, Marchesi passa pour le premier chanteur de l'Europe, et fut recherché par tous les directeurs de spectacles. De retour à Milan en 1780, il y chanta dans l'*Armide* de Misliwecek, où il intercala le fameux rondeau de Sarti, ainsi que l'air de Bianchi, *Se piangi e peni*, qui n'eut guère moins de succès. Le portrait de Marchesi fut gravé dans la même année à Pise : les amateurs de chant en recherchèrent avidement les épreuves. Successivement appelé à Turin, à Rome, à Lucques, à Vienne, à Berlin, où il chanta avec le même succès, il se rendit en 1785 à Pétersbourg, avec Sarti et madame Todi; mais le rigoureux climat de la Russie lui ayant paru nuisible à sa voix et à sa santé, il s'éloigna de ce pays, et accepta un engagement à Londres,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

où il arriva en 1788. Il y chanta dans le *Giulio Sabino*, de Sarti.

Rarement Marchesi avait consenti à chanter deux saisons de suite dans la même ville; il aimait à occuper la renommée presque dans le même temps en des pays différents. C'est ainsi qu'à son retour de Londres, il parut à peu de distance sur les théâtres de Venise, de Reggio, de Naples et de Mantoue. La plupart des airs qu'il avait embellis des grâces de son chant devinrent populaires. Je me souviens du temps où l'on parlait encore avec enthousiasme du talent prodigieux qu'il déployait dans *Vo morte ad incontrar*, de Pirro, dans la cavatine *Ma chi s' avanza*, de *l'Ira d'Achille*, dans le rondeau de Sarti, et d'autres. Marchesi revenait toujours avec plaisir se faire entendre dans sa ville natale; on remarque qu'il parut au théâtre de *la Scala*, en 1780, dans l'*Ifigenia*, de Cherubini, puis en 1782, 87, 88, 92, 94, 1800, 1805, et dans le carnaval de 1805. Ce fut au printemps suivant qu'il quitta la scène, à l'âge de cinquante ans. Le fameux air *Verace a lei sembrar saprò*, de *Lodoïska*, de Mayer, et celui de *Castore e Polluce*, de Federici,

Dille che l'aura io spiro
D'un ciel tranquillo e vago;

furent les derniers accents d'une voix qui avait charmé toute l'Europe.

Marchesi passa le reste de sa vie dans sa patrie, et fit pendant ses dernières années un noble usage de la fortune qu'il avait acquise. Il aimait encore à faire et surtout à entendre de la musique; les jeunes chanteurs trouvaient en lui un maître toujours prêt à leur donner les conseils d'une longue expérience et d'un savoir profond. Il est mort à Milan, lieu de sa naissance, le 15 décembre 1829, à l'âge de soixante-quatorze ans. On connaît de la composition de Marchesi deux livres d'ariettes italiennes qui ont été publiés à Londres, chez Clementi; à Vienne, chez Cappi; et à Bonn, chez Simrock. On a gravé aussi de lui un air (*In seno quest' alma*) qu'il avait introduit dans plusieurs opéras.

MARCHESI (Gaetano), professeur de musique, né en Lombardie, dans les dernières années du dix-huitième siècle, s'établit à Vienne vers 1825. Il a proposé un nouveau système de notation musicale dans un petit ouvrage intitulé : *Die Elemente und das Alphabet der Musik* (les Éléments et l'alphabet de la musique); Vienne, Wallishauser, 1835, in-8° de vingt-cinq pages. Le système exposé dans cet opuscule consiste en une portée de quatre lignes, sur laquelle se placent les lettres *e, l, a, b, n*, disposées de diverses manières.

MARCHETTI - FANTOZZI (Joséphine), naquit le 14 mars 1780, à Naples, où sa mère chantait au théâtre Saint-Charles. A l'âge de neuf ans, elle suivit sa mère à Berlin, où elle fit son éducation musicale. A l'âge de seize ans, sa voix était déjà remarquable par sa beauté; des offres furent faites à sa mère pour qu'elle consentît à l'engager aux théâtres de Prague et de Dresde; elle préféra cette dernière ville à la première, et la jeune Marchetti y débuta en 1802. Après avoir chanté pendant trois ans les seconds rôles, elle quitta la capitale de la Saxe pour aller à Munich, où elle chanta devant le roi, dans un concert de la cour en 1805, puis elle fut engagée comme première femme au théâtre royal. Après avoir chanté les principaux rôles dans les opéras de Mozart, dans *Sargines*, de Paer, et dans *Calypso*, de Winter, elle obtint un congé pour aller en Italie, en 1808, et chanta avec succès à Vérone et à Trente. De retour à Munich, elle y épousa, au mois de mars 1809, le chanteur de la cour Weixelbaum, avec qui elle a brillé pendant plusieurs années dans les opéras allemands et italiens.

MARCHETTO ou **MARCHETO**, surnommé **DE PADOUE**, à cause du lieu de sa naissance, vécut dans la seconde moitié du treizième siècle. On voit par un de ses ouvrages, intitulé : *Lucidarium in arte musicæ planæ*, dans le manuscrit de la Bibliothèque ambrosienne de Milan, qu'il demeura quelque temps à Césène, et qu'il était à Vérone en 1274, car à la fin de ce livre, on lit : *Inchoatum Cesenæ, perfectum Veronæ* 1274. Il retourna ensuite à Césène, car à la fin de son *Pomerium Artis musicæ mensurabilis*, on trouve ces mots : *Conditum Cesenæ in domo Raynaldi de Cyntris* (1). Des difficultés se présentent à l'égard des époques où Marchetto aurait écrit ses ouvrages. Je crois devoir faire connaître ici en quoi elles consistent. On a vu que le *Lucidarium* est daté de 1274, dans

(1) Le manuscrit du quatorzième siècle des *Traités de Marchetto de Padoue*, que je possède, ne se termine pas ainsi; j'y lis : *Explicit Pomerium musicæ mensurabilis Marcheti de Podua conditum Cesene in domo Domini Raynaldi civitatis. Amen*; construction d'assez mauvaise latinité, car il faudrait au moins *hujus civitatis*. Toutefois il est vraisemblable que le copiste employé par l'abbé Gerbert a mal lu, car *de cyntris* ne signifie rien et ne peut être un nom italien.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

le manuscrit de Milan. D'autre part, l'épître dédicatoire de cet écrit commence par ces mots : *Magnifico militi et potenti Domino suo, Domino Raynerio Domini Zachariæ de urbe veteri, illustris principis Domini Joannis claræ et excelsæ memoriæ Domini Karoli regis Jerusalem et Siciliæ gloriosi filii, comitis Gravinæ et Honoro, montis Sancti Angeli Domini in provincia Romandiolæ vicario generali, Marchetus de Padua se ipsum paratum ad omnia genera mandatorum.* Or, le prince Jean, comte de Gravina, fils de Charles, roi de Sicile, dont il est ici question, ne peut être que le fils de Charles II, qui ne commença son règne qu'en 1285. D'ailleurs, Rainier, prince de Monaco et seigneur d'Orviète, surnommé *le Chevalier*, est Rainier II, qui ne fut général au service de Charles II, roi de Sicile, que postérieurement à l'année 1300. Si donc le *Lucidarium* a été fini en 1274, comme l'indique le manuscrit de la Bibliothèque ambrosienne de Milan, la dédicace ne paraît pas avoir pu être faite avant l'année 1300. Il y a même lieu de croire qu'elle est postérieure au mois de mai 1309, car les mots *claræ et excelsæ memoriæ Domini Karoli regis Jerusalem et Siciliæ* semblent prouver que Charles II avait cessé de vivre : or il n'est mort que le 5 de ce mois et de cette année. Il est vrai que Muratori (*Antiquit. Ital. medii ævi*, t. III, p. 870) croit que Marchetto a pu employer par honneur ces expressions *claræ et excelsæ memoriæ* en parlant au roi vivant encore. Au surplus le beau manuscrit du quatorzième siècle qui renferme les ouvrages de Marchetto, et qui est dans ma bibliothèque, n'a pas la date de 1274 à la fin du *Lucidarium in arte musicæ planæ;* on y trouve seulement : *Explicit Lucidarium Marcheti de Padua in musica plana.* Je suis donc porté à croire que cette date (1274) est arbitraire et a été ajoutée par le copiste, lequel n'aura pas aperçu les raisons qui la rendent à peu près inadmissible. A l'égard du *Pomerium,* il est dédié, dans le manuscrit de Milan, à Robert, roi de Sicile, qui succéda à son père Charles II en 1309; mais suivant Burney (*A general History of music.*, t. II, p. 102), ce même ouvrage serait dédié à Charles Ier, vers 1285, dans le manuscrit des œuvres de Marchetto, qui se trouve à la Bibliothèque du Vatican. Ce dernier fait est rejeté comme une erreur dans le *Dictionnaire des musiciens* de Choron et Fayolle (art. MARCHETTO); j'ignore ce qui en est à l'égard du manuscrit du Vatican; mais l'épître dédicatoire de celui que je possède commence, comme le manuscrit de Milan, par ces mots : *Præclarissimo principum Domino Roberto Dei gratia Jerusalem et Siciliæ Regi Marchetus de Padua recommendationem humilem et devotam*, etc.

Quoi qu'il en soit de ces différences dans les manuscrits, on peut considérer les écrits de Marchetto comme des monuments historiques du plus haut intérêt. Le Lucidaire de la musique plaine est divisé en seize petits traités dont la plupart sont eux-mêmes subdivisés en un certain nombre de chapitres. Après avoir dit, dans le quatrième chapitre du second traité, que tous les auteurs ont divisé le ton majeur en neuf parties (commas) dont le ton mineur contient huit, il rejette cette division, et dit (chap. V), que le ton doit être divisé en cinq parties, ni plus, ni moins (*Sciendum est, quod tonus habet quinque partes, et non plures neque pauciores*). Ce qu'il appelle la démonstration de ce principe est un raisonnement plus spécieux que solide. Prodoscimo de Beldomandis, commentateur de Jean de Muris, au commencement du quinzième siècle, se prononça contre Marchetto sur ce point de doctrine; mais plus tard Tinctoris (*Definitor. Mus.*), Nicolas Vicentino (*Antica Musica ridotta alla moderna prattica*), Fabio Colonna (*Sambuca Lincea*), et d'autres ont adopté cette théorie. Quelques théoriciens ont prétendu qu'il est indifférent de diviser le ton en cinq parties, en sept ou en neuf, pourvu qu'on admette la différence du ton majeur au mineur; mais cette différence étant précisément dans la proportion de huit à neuf, il est évident que ce n'est que par la division du ton majeur en neuf commas qu'on peut la représenter. Il n'est indifférent d'adopter l'une ou l'autre division que lorsqu'on n'admet qu'une seule sorte de ton, comme l'on fait les auteurs du système égal et les pythagoriciens.

Le Lucidaire est surtout remarquable par les exemples d'harmonie chromatique qu'il renferme dans les deuxième, cinquième et huitième traités. Les successions harmoniques présentées dans ces exemples sont des hardiesses prodigieuses pour le temps où elles ont été imaginées (1). Elles semblaient devoir créer immédiatement une nouvelle tonalité; mais trop prématurées, elles ne furent point comprises par les musiciens, et restèrent sans signification jusqu'à la fin du seizième siècle.

(1) Voyez à ce sujet, dans la préface de cette nouvelle édition (p. XXVII-XXXV), la discussion des objections qui m'ont été faites contre ce paragraphe.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Le *Pomerium musicæ mensuratæ* est un long et savant commentaire sur la doctrine de la musique *mesurée exposée* par Francon de Cologne. Ainsi que le *Lucidarium*, il est divisé en un certain nombre de traités, dont chacun a un objet particulier. Cet ouvrage fournit beaucoup de lumières sur une multitude de difficultés relatives à la notation en usage à la fin du treizième siècle et au commencement du quatorzième.

L'abbé Gerbert a publié le *Lucidarium* et le *Pomerium* dans le troisième volume de ses *Scriptores ecclesiastici de Musica* (p.65-188), d'après le manuscrit de la Bibliothèque de Milan : on y trouve quelques fautes singulières, non-seulement dans les exemples notés, mais même dans le texte.

A la suites des deux traités de Marchetto de Padoue contenus dans mon manuscrit se trouve un résumé anonyme fort bien fait, par demandes et réponses, de la doctrine de la notation proportionnelle noire de cet auteur, avec des exemples très-bien notés. Cet écrit, de neuf pages in-4°, d'une écriture très-menue, est de la seconde moitié du quatorzième siècle. Il a pour titre : *Incipit brevis compilatio magistri Marchetti de Padua, musice mensurate pro rudibus ex modernis.* Je ne connais rien d'aussi satisfaisant de cette époque.

MARCHETO ou **MARCHETTO**, de Padoue, compositeur, vécut vers la fin du quinzième siècle et au commencement du seizième. Il appartenait vraisemblablement à la même famille que le précédent. Le genre dans lequel il a exercé son talent est celui des *frottole*. On a de lui un morceau de cette espèce sur le sonnet : *Sio sedo alombra, amor,* dans le cinquième livre des *Frottole*, publié par Petrucci de Fossombrone, à Venise, en 1505, et un autre (*Piangea la donna mia*), dans le recueil également rare, intitulé : *Canzoni, Frottole, et Capitoli, da diversi eccellentissimi Musici composti. Libro primo;* imprimé à Rome, pour Jacques Junte, par Jean-Jacques Pasoti et Valerius Dorich, au mois d'avril 1520.

MARCHI (Jean-Marie), compositeur, né à Milan, vécut dans la première moitié du dix-huitième siècle. En 1730, il fit représenter au théâtre Saint-Samuel de Venise, pour la foire de l'Ascension, son opéra intitulé : *Generosità politica.* Quelques airs de cet opéra sont connus en manuscrit. Le catalogue de Traeg (Vienne, 1799) indique de la composition de Marchi : *Letanie a 4 voci, a cappella,* datée de 1711.

MARCOLINI (François), écrivain, graveur en caractères et architecte, naquit à Forli, en 1500. Il fut un des premiers imprimeurs de musique à Venise, après Octavien Petrucci. Il établit son imprimerie dans cette ville, en 1530, et y imprimait encore en 1556; plus tard, il se fixa à Vérone. On ne connaît aujourd'hui qu'un seul ouvrage sorti de ses presses, par un exemplaire qui est à la Bibliothèque impériale de Vienne. Cet ouvrage, qui renferme des pièces de luth en tablature, de *Francesco* de Milan, d'*Alberto* de Mantoue et de *Marco de l'Aquileo*, a pour titre : *Intabolatura di liuto da diversi con la Bataglia et altre cose bellissime, di M. Francesco da Milano, stampata nuovamente per Francesco Marcolini di Forli, con gratia et privilegio.* Le volume est un petit in-4° obl. de cinquante-trois feuillets; on lit au dernier : *In Vinegia per Francisco* (sic) *Marcolini da Forli, in la Contra di Santo Apostolo, ne la casa de Frati di Crosachieri, negilanni* (sic) *del Signore 1536 del mese di Magio.* Dans la préface, Marcolini dit que le monde a une grande obligation à Petrucci de Fossombrone, pour avoir inventé les caractères à imprimer la musique comme on imprime les livres; mais que la musique de luth de son temps n'exigeait pas pour la tablature la multitude de signes que l'art plus avancé de Francesco de Milan, d'Alberto de Mantoue et d'autres y a introduits; et que lui, Marcolini, a perfectionné l'invention de Petrucci sous ce rapport. Il promet aussi de publier bientôt un livre de messes, un livre de motets et un livre de madrigaux *de lo stupendo Adriano* (Willaert). Ces ouvrages, s'ils ont paru, n'ont pas été retrouvés jusqu'à ce jour.

MARCOLINI (Mariette), cantatrice distinguée, commença à se faire connaître en 1805, et joua avec succès dans plusieurs grandes villes de l'Italie. Au printemps de 1809, elle chanta au théâtre de la Scala, à Milan; retourna dans la même ville au printemps de 1811, et alla dans l'automne de la même année à Bologne, où Rossini, alors âgé de dix-neuf ans, écrivit pour elle l'*Equivoco stravagante.* Elle a aussi chanté d'origine *Ciro in Babilonia*, à Rome, en 1812; *la Pietra del Paragone*, à Milan, dans la même année, et l'*Italiana in Algeri*, à Venise, en 1813. Cette cantatrice parut pour la dernière fois au théâtre *Ré* de Milan, en 1818. Peu de temps après, elle se retira de la scène.

MARCONCINI (Joseph), un des meilleurs luthiers modernes de l'Italie, travail a

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

dans sa jeunesse chez Storioni, élève de l'école de Stradivari, à Crémone, puis se fixa à Ferrare, où il est mort dans un âge avancé, le 17 janvier 1841. Ses violons sont classés parmi ceux du troisième ordre; mais il en existe quelques-uns de patron moyen qui égalent ceux de son maître.

MARCOU (Pierre), violoniste, fut admis en 1790 dans la musique du roi de France; puis, après la dissolution de la chapelle royale, il alla s'établir à Rouen, où il fut quelque temps attaché à l'orchestre du théâtre. De retour à Paris trois ans après, il entra comme un des premiers violons à l'orchestre du Théâtre-Lyrique, en 1798. Ce théâtre ayant été fermé deux ans après, Marcou se rendit à Nancy; puis, en 1804, il alla s'établir comme professeur de musique à Bourges, où il était encore en 1812. Il avait cessé de vivre en 1820. Ce musicien est auteur d'un livre intitulé : *Éléments théoriques et pratiques de la musique;* Londres et Paris, veuve Ballard, 1782, in-8° de cinquante-huit pages. Pendant son séjour à Nancy, il en donna une deuxième édition avec beaucoup de changements, sous ce titre : *Elements de musique, rédigés par le citoyen M***;* Nancy, Vincent, an XI (1803). Enfin, il en a paru une troisième, intitulée : *Manuel du jeune musicien, ou éléments théoriques et pratiques de la musique en général, suivis du discours sur l'harmonie, par Gresset;* Paris, Duponcet, 1804, in-12.

MARCUORI (Adamo), maître de chapelle de la cathédrale de Pise, né à Arezzo, vers le milieu du dix-huitième siècle, est mort à Montenero le 5 avril 1808. C'était, dit-on, un musicien de génie, qui écrivait pour l'église des compositions expressives et pathétiques. Il a laissé en manuscrit beaucoup de messes, motets, psaumes, deux *Salve Regina*, un *Stabat Mater* à deux voix et instruments, des vêpres complètes, et un *Te Deum*. Tous ces ouvrages se trouvent dans la cathédrale de Pise.

MARCUS (Joachim), compositeur allemand de la fin du seizième siècle, a publié à Stettin : *Sacræ Cantiones* 5, 6, 7, 8, 9 *et plurimum vocum*. Walther cite une deuxième édition de ce recueil, publiée à Leipsick en 1608.

MARD (Rémond de Saint). *Voyez* **RÉMOND DE SAINT-MARD** (Toussaint).

MARE (Guillaume de la), cordelier du treizième siècle, né en Angleterre, vécut vers 1290, et fut docteur en théologie et professeur à Oxford. Il est auteur d'un traité, intitulé : *De Arte musicali*, lib. 1, qui se trouve en manuscrit dans la Bibliothèque bodléienne.

MARE (André-Jacques), violiste à Paris, dans la première moitié du dix-huitième siècle, s'est fait connaître par un recueil de pièces intitulé : Solos pour le pardessus de viole. Paris, 1730. Il était attaché à la musique de la chambre du roi.

MARECZEK (...), compositeur hongrois, de race israélite, est né en 1825. Il était en 1842 maître de chapelle à Agram, en Croatie. En 1843, il fit représenter à Brünn, *Hamlet*, opéra sérieux en trois actes, qui fut bien accueilli par le public. Dans l'année suivante, il s'est établi à Nancy, comme directeur de musique d'une société de chant.

MARENZIO (Luc), illustre compositeur du genre madrigalesque, dans le seizième siècle, naquit de parents pauvres, à Coccaglia, près de Brescia, vers 1550. André Mezetto, archiprêtre de ce lieu, le recueillit et lui fit faire ses premières études; c'est à ce vénérable religieux qu'il fut redevable de ses vertus et des connaissances qu'il acquit dans les lettres. La beauté de sa voix et ses heureuses dispositions pour la musique ayant été remarquées, il fut confié aux soins de Jean Contini, maître de chapelle de Brescia et l'un des musiciens italiens les plus instruits de cette époque, qui lui fit apprendre tout ce qui concernait la musique, l'art du chant et la composition. Ses premiers recueils de madrigaux l'ayant fait connaître avantageusement, le roi de Pologne l'engagea à son service; mais après quelques années passées à sa cour, la fâcheuse influence du climat du Nord sur la santé de Marenzio l'obligea à demander sa retraite. Il se rendit à Rome, en 1581, et fut placé chez le cardinal d'Este, en qualité de maître de chapelle, puis chez le cardinal Aldobrandini, neveu du pape Clément VIII, qui prit ce célèbre artiste sous sa protection. En 1595, il fut agrégé au collége des chapelains chantres de la Chapelle pontificale. Il mourut le 22 août 1599, et fut inhumé dans l'église Saint-Laurent *in Lucina*.

Marenzio est considéré avec raison comme un des plus grands compositeurs italiens du seizième siècle. L'admiration qu'on avait pour ses ouvrages l'a fait appeler par quelques musiciens *il dolce cigno*, et Sébastien Raval, savant contrapuntiste espagnol, l'appelle, dans l'épître dédicatoire de son premier livre de madrigaux à cinq voix : *il signor Luca Marenzio, divino compositore*. Le mérite de ses madrigaux consiste bien moins dans les com-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

binaisons savantes et dans la pureté de style que dans l'expression tendre, gracieuse ou mélancolique des paroles, et dans des hardiesses d'harmonie qu'on est étonné de rencontrer à l'époque où parurent ses premiers livres de ce genre de pièces.

Plusieurs auteurs, particulièrement M. de Winterfeld dans son livre concernant Jean Gabrieli et quelques maîtres de son temps, ont considéré, avec raison, Marenzio comme un des premiers musiciens qui ont établi dans des pièces entières le système de la *musique chromatique;* cependant, il ne faut pas se tromper sur la signification du mot *chromatique* employé dans ce cas, et ne pas croire que Marenzio ait fait usage des dissonances naturelles attaquées sans préparation, qui déterminent immédiatement des modulations nécessaires; car, ainsi que ses contemporains, ce compositeur ne connaissait d'autre harmonie fondamentale que l'harmonie consonnante dans laquelle il introduisait des prolongations ou des notes de passage plus ou moins hardies. Ce n'est point là ce qu'a fait Monteverde (*voyez* ce nom), vers la fin de la carrière du même Marenzio. Les œuvres publiées de ce grand musicien sont : 1° Neuf livres de madrigaux à cinq voix, publiés et réimprimés plusieurs fois à Venise, chez Ange Gardane et ses successeurs, en 1580, 1581, 1582, 1585, 1584, 1585, 1586, 1587, 1589; réimprimés en 1594, 1595, 1602, 1603, 1605, 1608 et 1609, in-4°. Une édition complète de ces neuf livres de madrigaux a été publiée sous ce titre : *Di Luca Marenzio, musico eccellentissimo, Madrigali a cinque voci ridotti in un corpo, nuovamente posti in luce, e con ogni diligentia corretti. In Anversa, appresso Pietro Phalesio e Giovanni Bellero,* 1593, in-4° obl. Le même Phalèse a aussi réimprimé quelques livres séparés de cette collection en 1594. 2° Six livres de madrigaux à six voix, publiés à Venise en 1582, 1584, 1585, 1587, 1591, 1609, in-4°. Phalèse en a donné de nouvelles éditions, à Anvers, en 1594, 1597, 1603 et 1610, in-4° obl. La dernière de ces éditions a pour titre : *Di Luca Marenzio, musico eccellentissimo, il primo, secondo, terzo, quarto, quinto e sesto libro de' Madrigali a sei voci, novamenti ristampati ed in un corpo ridotti,* in-4° obl. Il a été donné aussi à Nuremberg des éditions des madrigaux à cinq et à six voix, en 1601 et 1608. 3° *Madrigali a quattro voci,* lib. I, Venise, 1592, 1608. Ces madrigaux doivent être classés parmi les plus beaux ouvrages de Marenzio. 4° *Motetti a 4 voci,* lib. II, *in Venezia,* par *Aless. Vincenti,* 1588, in-4°. 5° *Motetti a 4 voci,* lib. II, *ib.,* 1592, in-4°. 5° (bis) *Mottetti a 12 voci,* Venise, 1614, in-4°. 6° *Sacri concenti quinque, sex et sept. voc.;* Venetiæ, J. M. Piccioni, 1610, in-4°. 7° *Completorum ac Antiphonæ sex voc.;* Venetiæ, 1595, in-4°. 8° Cinq livres de villanelles *alla Napoletana,* à trois voix; Venise, 1584, 1586, 1589, 1592, 1600 et 1605, in-4°. Ces villanelles ont été réimprimées à Nuremberg, avec un texte allemand, en 1606. Parmi les manuscrits de la collection Eler, appartenant à la bibliothèque du Conservatoire de Paris, on trouve deux madrigaux à six voix de Marenzio, en partition, et un motet à quatre. Le P. Martini a publié de cet auteur, en partition, les madrigaux à quatre : *Ahi! dispietata morte; Ma per me lasso; Zeffiro torna;* le madrigal à cinq voix, *Ah, tu mel neghi! Vezzos' augelli;* et le madrigal *O fortuna volubile,* dans le second volume de l'*Esemplare, o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto.* M. de Winterfeld a donné aussi en partition le madrigal à cinq voix : *O voi che sospirate,* dans la troisième partie de son livre sur Jean Gabrieli. Enfin, Choron a réimprimé dans ses *Principes de composition des écoles d'Italie* les madrigaux publiés par le P. Martini. Tous les madrigaux de Marenzio, à quatre, cinq et six voix, sont en partition dans la collection de l'abbé Santini, à Rome. Beaucoup de collections, publiées vers la fin du seizième siècle et au commencement du dix-septième, renferment des morceaux de Marenzio; j'en ai trouvé dans celles dont voici les titres : 1° *Spoglie amorose; madrigali a 5 voci di diversi eccellentissimi musici;* in Venegia, appresso l' herede di Girolamo Scoto, 1583, in-4°. 2° *Musica divina di XIX autori illustri a 4, 5, 6 et 7 voci nuovamente raccolta da Pietro Phalesio;* Anvers, 1595, in-4° oblong. 3° *Harmonia celeste di diversi eccell. musici a 4, 5, 6, 7 e 8 voci, nuovamente raccolta per Andrea Pevernage;* Anvers, P. Phalèse et J. Bellere, 1593 in-4° oblong. 4° *Symphonia angelica di diversi eccell. musici, nuovamente raccolta per Huberto Waelrant,* ibid., 1594, in-4° obl. 5° *Melodia olimpica di diversi eccellentissimi, ec., nuovamente raccolta da Pietro Philippi, Inglese;* ibid., 1594, in-4° oblong. 6° *Il Lauro verde, madrigali a sei voci, composti da diversi eccell. musici, ec.;* ibid, 1591, in-4°. 7° *Il Trionfo di Dori, descritto da diversi, e posti in musica da altrettanti autori a 6 voci;* Venise, Gardane, 1596, in-4°; Anvers, Phalèse,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

1596, in-4° oblong; *ibid.*, 1601; *ibid.*, 1614. 8° *Paradiso musicale de madrigali e canzoni a 5 voci;* ibid, 1596. 9° *Ghirlanda di madrigali a sei voci di diversi eccellent. autori;* ibid., 1601, in-4° obl. 10° *Madrigali a otto voci di diversi eccellenti e famosi autori,* ibid., 1596.

MARESCALCHI (Louis), compositeur, né à Rome, suivant Gerber, mais plus vraisemblablement à Naples, où il y a des familles de ce nom, étudia le contrepoint sous la direction du P. Martini, à Bologne. Cependant il fut plutôt un musicien d'instinct et de goût qu'un maître remarquable par son savoir. En 1770, il demeurait à Venise, où il avait établi une maison de commerce pour la musique gravée. En 1780, il écrivit à Florence le ballet de *Meleagro.* Quatre ans après, son opéra *I Disertori felici* obtint un brillant succès à Plaisance. Un duo de cet ouvrage (*Sventurato, a chi finora*) a été gravé à Venise, avec accompagnement de deux violons et basse. En 1784, il a écrit à Rome *Andromeda e Perseo,* opéra sérieux. L'année suivante, il transporta à Naples son commerce de musique. *Le Rivoluzioni del seraglio,* ballet en trois actes, fut représenté en 1788; et il donna *Giulietta e Romeo,* à Rome, en 1789. On connaît plusieurs morceaux détachés tirés des opéras de Marescalchi, un concertino à quinze instruments, et quatre quatuors pour deux violons, alto et basse, gravés à Paris. Sous le nom de Boccherini, on a gravé, comme œuvre 7me, des trios pour deux violons et violoncelle qui n'appartiennent pas à ce compositeur, mais à Marescalchi. C'est une supercherie d'éditeur qui a été faite par Marescalchi lui-même. Le véritable œuvre 7me de Boccherini est composé de six sonates pour violon. Marescalchi a publié un petit ouvrage élémentaire pour le piano, sous ce titre : *Scale simplici e doppie per piano-forte in tutti i dodici tuoni maggiori e minori, secondo il metodo antico, aggiunte le scale de' tuoni minori colle seste minori ascendenti, come pure la scala generale cromatica o sia semituonata. Il tutto colla numerica delle dita, per l'esecuzione secondo il nuovo metodo;* Naples, Marescalchi; Milan, Ricordi, in-fol. obl. de onze pages.

MARESCH (J.-A.), corniste, né en Bohême, en 1709, alla s'établir en Russie vers 1744 et entra au service de la cour impériale. Son talent le fit remarquer du prince Narischkin, qui lui proposa, en 1751, de s'occuper du perfectionnement de la musique de cors russes. Depuis longtemps les chasseurs de cette nation se servaient d'un cor de cuivre jaune, dont la forme était à peu près semblable à un cône parabolique, et qui ne rendait qu'un son. Maresch en fit fabriquer trente-sept qui, par leurs grandeurs différentes, rendaient tous les demi-tons compris dans l'étendue de trois octaves. Les cors destinés aux sons les plus graves avaient environ sept pieds de long; les plus petits n'avaient qu'un pied. Depuis lors on a fait des tubes de douze pieds pour la note la plus grave, et de quelques pouces seulement pour la plus aiguë. Maresch distribua ses trente-sept cors à un nombre égal de chasseurs, et, par un exercice dont la sévérité n'était praticable que dans un pays d'esclaves, il parvint à leur faire exécuter les traits les plus difficiles et les plus rapides. Rangés sur plusieurs lignes, les exécutants attendent dans cette musique l'instant où il doivent faire sonner leur note; car chacun d'eux n'en saurait produire davantage. Le mérite consiste à le faire exactement dans le temps nécessaire, et avec le degré de force qui convient pour la musique qu'on exécute. Le premier essai de cette musique fut fait en 1755, en présence de la cour impériale, à la maison de chasse Ismaïlow, à peu de distance de Moscou. L'effet frappa d'étonnement tous ceux qui l'entendirent. De près, les cors réunis produisent l'effet d'un grand orgue; de loin, on croit entendre un puissant harmonica. Maresch, après avoir été récompensé avec magnificence, vécut encore près de quarante ans. Il est mort à Saint-Pétersbourg, en 1794, laissant une fille qui a eu de la réputation comme pianiste.

MARESCHALL (Samuel), *voyez* **MARSCHALL.**

MARESSE (Louis), pianiste et compositeur, né à Évreux en 1797, vint à Paris vers 1819 et se fit connaître par un petit opéra-comique, intitulé : *l'Habit retourné.* On a gravé sous son nom : 1° Des trios pour piano, violon et violoncelle, op. 3 et 9; Paris, Dufaut et Dubois. 2° Des duos pour piano et violon, op. 6 et 7; *ibid.* 3° Fantaisie sur un air suisse pour piano seul, op. 4; *ibid.* 4° Trois airs variés détachés pour piano; *ibid.* 5° Deux recueils de valses pour piano, op. 8 et 10; *ibid.* En 1828, M. Maresse s'est éloigné de Paris, et depuis lors on n'a plus eu de renseignements sur sa personne.

MARET (Hugues), né à Dijon en 1726, mort dans la même ville le 11 juin 1786, fut docteur en médecine de l'Université de Montpellier, démonstrateur de chimie à Dijon, médecin du roi et de la généralité de Bour-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

gogne, censeur royal, membre de plusieurs académies, et secrétaire perpétuel de celle de Dijon. C'est en cette qualité qu'il a prononcé en 1766 un *Éloge historique de Rameau*, qui a été imprimé dans le volume des *Mémoires de l'Académie de Dijon* publié dans la même année. Cet éloge a été imprimé séparément; Dijon, 1766, in-8°. On a aussi de Maret, l'*Éloge de Durey de Noinville*, auteur de l'*Histoire de l'Opéra*. Cet éloge est imprimé parmi les *Mémoires de l'Académie de Dijon* (1769).

MAREX ou **MARCKX** (Charles), né à Alost, vers 1720, a été nommé maître de chant, ou chef du chœur à l'église de Sainte-Walburge, d'Audenarde, le 12 mars 1761. Après avoir occupé cette position pendant vingt-sept ans, il mourut le 28 juillet 1788, laissant dans les archives de l'église d'Audenarde : 1° Six *Ave Maria* à plusieurs voix avec instruments. 2° Six *Tantum ergo*, idem. 3° Messe de *Requiem*, à quatre voix, avec quatuor d'instruments à cordes, tous de sa composition.

MARGRAFF (André), né à Egger, en Bohême, dans les dernières années du quinzième siècle, fut instituteur et chantre à Schwandorf, près de Ratisbonne. Il a fait imprimer de sa composition le cent vingt-huitième psaume à cinq voix; Amberg, 1530.

MARIANI (Jean-Baptiste), compositeur dramatique de l'école romaine, vécut vers le milieu du dix-septième siècle. Il fit représenter à Viterbe, en 1659, *Amor vuol gioventù*, opéra qui a été trouvé fort beau à cette époque.

MARIANI (Paul), chanteur célèbre, né à Urbino, vécut vers 1710.

MARIANI (Jean-Laurent), compositeur de musique d'église, né à Lucques en 1737, fut maître de chapelle de l'église cathédrale de Savone, et mourut dans cette ville en 1793. Élève du P. Martini, il fut un des plus savants musiciens de son temps. On connaît un grand nombre de messes, de vêpres, de psaumes, d'hymnes, d'antiennes et de litanies de sa composition, la plupart à six, sept et huit voix réelles, dont les copies manuscrites se trouvent dans plusieurs grandes bibliothèques. M. l'abbé Santini, de Rome, possède de ce musicien un *Miserere* à quatre voix, avec instruments, et deux *Salve Regina*.

MARIE-ANTOINETTE-AMÉLIE, duchesse de Saxe-Gotha, fille d'Ulric de Saxe-Meinungen, née le 17 septembre 1752, eut des talents qui auraient fait honneur à un artiste sur le clavecin et dans la composition. On a imprimé de sa composition des *canzoni* italiennes avec des variations pour le clavecin, auxquelles on a ajouté d'autres variations de Benda, Schweitzer, Scheidler, etc., Leipsick, 1782, in-fol. Elle a aussi fait paraître à Gotha, en 1780, *Chansons d'un amateur de musique*. Enfin, il existe une symphonie à dix parties, composée par cette princesse.

MARIÉ (...), chanteur dramatique, né à Paris, en 1814, fut admis, vers l'âge de dix ans, dans l'institution de musique religieuse dirigée par Choron, et y fit de bonnes études musicales. Lorsque cette institution fut supprimée, après la révolution de juillet 1830, Marié n'avait pas encore atteint sa dix-septième année. Il fut obligé de chercher des ressources pour son existence en chantant dans les églises, particulièrement à Saint-Eustache. Plus tard, le besoin lui fit accepter une place de choriste à l'Opéra-Comique : il entra à ce théâtre sous le nom de *Mécène*. Cependant, artiste par le sentiment, musicien d'une éducation solide, et possédant une bonne voix de ténor, il était fait pour occuper une meilleure position : il le sentit et se prépara, par l'étude du répertoire, à tenir sur un théâtre de province l'emploi de premier ténor. Un engagement lui fut offert pour le théâtre de Metz : il y débuta au commencement de l'année théâtrale 1838. Sa voix, où se faisaient remarquer de beaux sons dans toute l'étendue d'un bon ténor, n'avait pas été convenablement travaillée par des exercices de vocalisation bien dirigés; elle manquait de souplesse et d'égalité; mais elle était accentuée. Marié possédait un sentiment pur, une manière large de phraser, et de plus il était très-bon musicien. Ses succès eurent du retentissement; les journaux de Paris le signalèrent à l'attention publique, et le directeur du nouveau *Théâtre de la Renaissance* engagea l'artiste pour l'année 1850; mais le directeur de l'Opéra-Comique le réclama, en vertu d'une clause de son privilége qui ne permettait pas à un chanteur sorti de son théâtre de paraître sur une autre scène de Paris avant le terme de trois ans révolus. Un procès s'ensuivit, et le tribunal ayant donné gain de cause à M. Crosnier, alors directeur de l'Opéra-Comique, Marié fut obligé de rentrer à ce théâtre avec le titre de premier ténor. Il y parut pour la première fois dans *la Symphonie*, opéra écrit pour lui par Clapisson. Il y eut un véritable succès, parce que le compositeur avait compris ce qu'il fallait pour le caractère large de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

son chant; mais bientôt l'administration du théâtre put comprendre qu'elle avait fait une faute en obligeant Marié à y entrer, car le répertoire courant n'avait pas un rôle qui lui convint. En 1840, cet artiste fut engagé par l'administration de l'Opéra, pour chanter les principaux rôles en remplacement de Duprez, qui commençait à se fatiguer. Il y réussit d'abord, mais aucun rôle n'ayant été écrit pour lui, dont la direction ne sut pas comprendre la destination spéciale, Marié perdit insensiblement la faveur du public. Sorti de l'Opéra, il parcourut les départements et la Belgique, où il obtint des succès; puis, il alla en Italie, s'y essaya dans les rôles de baryton, revint à Paris, et rentra à l'Opéra, dans une situation secondaire, où il s'est effacé. C'est ainsi qu'un vrai talent de sentiment et de distinction fut perdu et ne parut jamais ce qu'il valait, parce qu'il ne fut compris, ni par les directeurs de théâtres, ni par la critique vulgaire.

MARIN (Fabrice), né dans le Piémont vers 1540, a mis en musique à quatre parties : *Airs sur aucunes poésies de Baïf, Ronsard, Jamin et Desportes;* Paris, Adrien Le Roy, 1578, in-4° obl.

MARIN (François-Louis-Claude **MARINI**, dit), littérateur, connu principalement par un bon ouvrage intitulé : *Histoire de Saladin, sultan d'Égypte et de Syrie*, naquit à la Ciotat, en Provence, le 6 juin 1721. Venu à Paris, vers 1742, après avoir été enfant de chœur, puis organiste, et enfin ecclésiastique, il quitta le petit collet, et fut reçu avocat au Parlement. On ne rappellera pas ici toutes les circonstances de la vie de ce littérateur, qui ne figure dans ce dictionnaire qu'à l'occasion d'un opuscule relatif à la musique : ces détails d'une carrière assez agitée sont consignés dans les divers dictionnaires historiques publiés depuis quelques années. Je me bornerai à dire qu'après avoir été successivement censeur royal, censeur de la police, secrétaire de la librairie et directeur de la *Gazette de France*, il perdit ces places, se retira dans sa ville natale, en 1778, et y acheta la place de lieutenant-général de l'amirauté. Mais la révolution l'ayant privé de cette charge et d'une partie de sa fortune placée sur l'État, il vint à Paris recueillir les débris de son ancienne opulence, s'y fixa et y vécut jusqu'à l'âge de quatre-vingt-neuf ans. Sa mort eut lieu le 7 juillet 1809. Il s'était marié et avait eu un fils, grand amateur de musique, mais étourdi et dissipateur, qui épousa une fille de Grétry, ne la rendit point heureuse, et mourut peu de temps après son père. On a de Marin un petit écrit publié à l'occasion des querelles sur la musique française que la lettre de J.-J. Rousseau avait fait naître. Cet opuscule est intitulé : *Ce qu'on a dit, ce qu'on a voulu dire, lettre à madame Foliot;* Paris, 1752, in-8°. Marin s'y range parmi les défenseurs de la musique française.

MARIN (Guillaume **MARCEL DE**), né à la Guadeloupe, le 22 mai 1737, descendait des *Marini* qui ont donné des doges à Venise. Sa famille était établie en France depuis 1402. Il vint à Paris à l'âge de dix ans, et fit ses études au collége de Louis le Grand; mais il ne les acheva pas. A quatorze ans, il embrassa la carrière des armes; à quinze, il se livra à l'étude des mathématiques et de la musique. Il entreprit alors, sans maître, l'étude du violon, et ses efforts le conduisirent à jouer avec facilité les caprices de Locatelli. Plus tard, Gaviniès et Pagin lui donnèrent des leçons, et Rameau lui enseigna l'harmonie. On a gravé un *Stabat* de sa composition, pour quatre voix et orchestre; Paris, Leduc.

MARIN (Marie-Martin **MARCEL DE**), fils du précédent, est né à Saint-Jean-de-Luz, près de Bayonne, le 8 septembre 1769. Lorsqu'il eut atteint l'âge de quatre ans, son père lui enseigna la musique; à sept, il composa un concerto de piano. Plus tard, il fit un voyage en Italie, où il reçut des leçons de Nardini pour le violon. Son admirable organisation musicale lui fit faire de rapides progrès sous la direction de ce maître, qui le considérait comme son meilleur élève. De retour en France, M. de Marin prit de Hochbrucker des leçons de harpe; mais bientôt les idées qu'il se forma des ressources qu'on pouvait tirer de cet instrument le décidèrent à n'avoir plus d'autre maître que lui-même. La musique de harpe qu'on possédait alors était plate et misérable : Krumpholz seul savait écrire pour cet instrument; mais M. de Marin alla plus loin que lui dans les hardiesses harmoniques et dans la variété des styles. Comme violoniste, il était l'amateur le plus remarquable de son époque; comme harpiste, il n'avait point de rivaux. Dans un second voyage qu'il fit en Italie; en 1785, il fut reçu, à l'âge de quatorze ans, membre de l'Académie des Arcades de Rome, improvisa sur la harpe dans une séance publique, joua des fugues de Bach sur cet instrument, et accompagna des airs de Jomelli et d'autres compositeurs, comme on aurait pu le faire sur le piano. La célèbre improvisa-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

trice Corilla, présente à cette séance, fit un impromptu sur les merveilles d'un talent si précoce et si solide.

A son retour d'Italie, M. de Marin, âgé de quinze ans, entra à l'école militaire des chevau-légers, à Versailles. Il en sortit en 1786, avec le titre de capitaine de dragons. Peu de temps après, il sollicita et obtint un congé pour voyager, visita l'Autriche, la Prusse, l'Espagne, et mit à profit tout ce qu'il entendit, pour développer son triple talent de violoniste, de harpiste et de compositeur. Éloigné de sa patrie, au moment où la révolution française éclata, il fut mis sur la liste des émigrés, et sollicita vainement la faveur de rentrer dans sa patrie, où ses biens avaient été séquestrés. Il prit alors le parti d'aller en Angleterre et d'y chercher des ressources dans ses talents. C'est là que son habileté sur la harpe a atteint le plus haut degré de perfection. Sa qualité de gentilhomme, la beauté accomplie de sa personne, ses manières nobles et la variété de son instruction, rendaient plus facile l'exercice de son talent, dont il tira des produits considérables qui lui permirent de soulager l'infortune de beaucoup d'émigrés. De retour en France sous le consulat, M. de Marin obtint la restitution de ses biens qui n'avaient pas été vendus, et se retira à Toulouse, où la musique ne fut plus pour lui qu'un délassement. Labarre qui, dans sa jeunesse, a eu occasion d'entendre M. de Marin et de jouer devant lui, a compris le mérite de ce grand artiste amateur, et s'est proposé de continuer sa manière en l'appliquant aux formes de la musique actuelle : c'est à cette direction de son talent, autant qu'à son organisation personnelle, que Labarre fut redevable de sa supériorité comme harpiste. On ignore si M. de Marin vit encore au moment où cette notice est revue (1861).

La musique de harpe de M. de Marin est véritablement classique ; elle restera comme modèle et comme un monument historique. Il n'a pas publié tout ce qu'il a écrit, mais on a gravé de lui : 1° Quintetto pour harpe, deux violons, alto et basse, op. 14; Paris, Cousineau. 2° Duo pour harpe et piano, op. 17; Paris, Érard. 3° Duo pour harpe et violon ; Paris, Pleyel. 4° Sonates pour harpe seule, op. 5, 15, 16, 22, 31, 32 ; Londres, Clementi ; Paris, Lemoine aîné, Érard et Schlesinger. 5° Airs variés pour harpe seule, op. 4, 7, 11, 13; Londres, Clementi; Paris, Lemoine aîné. 6° Trois trios pour violon, alto et basse, op. 20; Paris, Érard. 7° Air varié pour violon, avec accompagnement de violon, alto et basse, op. 33 ; *ibid.* 8° Douze romances avec accompagnement de harpe, liv. I, II, III ; Hambourg, 1798.

MARINATI (Aurélien), docteur en droit, né à Ravenne, vers le milieu du seizième siècle, a publié un livre qui a pour titre : *La prima parte della Somma di tutte le scienze, nella quale si tratta delle sette arti liberali, in modo tale che ciascuno potrà da sè introdursi nella Grammatica, Retorica, Logica, Musica, Aritmetica, Geometria et Astrologia ;* Rome, 1587, in-4°. L'abrégé de musique qui comprend depuis la page 73 jusqu'à la 98e est très-bon, pour le temps où ce livre a paru.

MARINELLI (le P. Jules-César), religieux servite de Monte-Cicardo, vers le milieu du dix-septième siècle, a publié un bon traité de plain-chant sous ce titre : *Via retta della voce corale overo osservationi intorno al retto esercitio del canto fermo, divisa in cinque parti, etc.;* Bologne, Monti, 1671, in-4°. Ce livre est rare.

MARINELLI (Gaetano), compositeur napolitain, né en 1760, fit ses études musicales au Conservatoire de la Pietà, ou, suivant le marquis de Villarosa, au Conservatoire de Loreto, et fut attaché comme compositeur au service de l'électeur de Bavière, vers 1790. Il s'est fait connaître au théâtre par les opéras suivants : 1° *Le tre Rivali, ossia il Matrimonio inaspettato;* Rome, 1784. 2° *Gli Uccellatori ;* Florence, 1785. 3° *Il Trionfo del amore.* 4° *Il Letterato alla moda.* 5° *La Rochetta in equivoco.* 6° *Lucio Papirio ;* Naples, 1791. 7° *Il Villano al governo, ossia Amore aguzza l'ingegno.* 8° *La Vendetta di Medea,* opera seria, au théâtre de Saint-Samuel, à Venise, en 1792. 9° *Il Concorso delle spose ;* Venise, 1795. 10° *I quattro Rivali in amore ;* Naples. 11° *Alessandro in Efeso ;* Milan, 1810. 12° *L'Equivoco fortunato :* ibid., 1811. 13° *La finta Principessa.* 14° *Quinto Fabio;* Rome. 15° *La bizarra Contadina.* 16° *Gli accidenti inaspettati.* 17° *La Villanella semplice.* 18° *Il Barone di Sarda fritta.* 19° *Tobia e Sara,* cantate à quatre voix. On cite aussi avec beaucoup d'éloges son oratorio *il Baldassaro,* écrit à Naples.

MARINI (Alexandre), chanoine de Lateran et compositeur, naquit à Venise et florissait en cette ville vers le milieu du seizième siècle. Les ouvrages de sa composition dont nous avons connaissance sont : 1° *Psalmi vesperarum et Magnificat quatuor vocum ;*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Venise, chez les héritiers de Jérôme Scoto, 1578, in-4° obl. 2° *Psalmi omnes qui ad Vesperas decantantur sex vocibus;* ibid., 1579, in-4° obl. La seconde édition a été publiée à Anvers, en 1637, in-4°. 3° *Motetti a sei voci;* Venise, 1588, in-4°. C'est une seconde édition.

MARINI (Jean), compositeur vénitien, vécut dans la seconde moitié du seizième siècle, et fut maître de chapelle de l'église *de la Madona dell' Orto*. On a imprimé de sa composition : 1° *Madrigali a cinque voci, libro primo; Venezia, app. Ang. Gardano*, 1571, petit in-4°. 2° *Madrigali a cinque voci, libro secondo; in Venezia, app. Vincenti*, 1618, in-4°. C'est une réimpression.

MARINI ou **MARINO** (Jean-Baptiste), poëte italien qui a eu de la célébrité, naquit à Naples, au mois d'octobre 1569. Destiné à la profession d'avocat par sa famille, il préféra la culture des lettres et s'exposa à la colère de son père pour suivre son penchant. Après avoir été pendant quelque temps secrétaire du prince de Tonca, il alla à Rome, où le cardinal Aldobrandini le prit sous sa protection; puis il fit un assez long séjour à la cour de Turin. D'abord, il jouit de la faveur du duc de Savoie; mais ayant été desservi près de ce prince par des envieux, il fut jeté en prison. Rendu à la liberté, après quelques mois de détention, il se rendit à Paris, en 1615, et fut accueilli avec beaucoup de bienveillance par Marie de Médicis, qui lui assura une pension de deux mille écus. Ce fut pendant son séjour en France qu'il publia son célèbre poëme de l'*Adone*, dont le goût faux et maniéré est aujourd'hui condamné par les connaisseurs, mais qui fut fort vanté quand il parut. En 1622, Marini s'éloigna de Paris et retourna à Rome; mais après la mort de son protecteur, le pape Grégoire XV, il alla finir ses jours à Naples, le 25 mars 1625. Au nombre de ses ouvrages, il en est un qui a pour titre : *Diceria sacra*. Turin, 1614, un volume in-12. La deuxième édition a paru dans la même ville, en 1620; la troisième, à Venise, en 1628, et la quatrième également à Venise, en 1642. Le deuxième discours contenu dans ce volume est intitulé : *La Musica, diceria seconda sopra le sette parole dette da Cristo in croce*. Il occupe environ deux cents pages dans le volume; toutefois, il est sans intérêt pour l'art, auquel il ne touche qu'indirectement, et d'une manière presque toujours allégorique.

MARINI (Biaggio ou Blaise), compositeur, né à Brescia, dans les dernières années du seizième siècle, fut d'abord maître de chapelle à l'église cathédrale de Vicence, puis occupa un poste semblable dans sa ville natale, vers 1620. Plus tard, il se rendit en Allemagne et entra, en 1621, au service du comte palatin Wolfgang Guillaume, qui le fit chevalier. De retour en Italie, il entra au service du duc de Parme, en 1623, comme compositeur et premier violon de sa musique. Marini est mort à Padoue vers 1660. Il jouait fort bien de plusieurs instruments, particulièrement du violon. On connaît sous le nom de ce musicien : 1° *Arie, madrigali e corrente a* 1, 2 e 3 *voci;* Venise, 1620. 1° (*bis*) *L'Ordine quarto delle musiche a* 1, 2, 3, 4, 5 *e* 6; Venise, 1622, in 4°. 2° *Salmi a* 5 *voci;* Venise, Gardane. 2° (*bis*) *Le Lagrime d'Erminia, canzoni a voce sola;* Parme, 1623, in-4°. 3° *Musiche da camera a* 2, 3 *e* 4 *voci;* ibid. 4° *Miserere a* 2, 3, 4 *voci e violini;* ibid. 5° *Composizioni varie, madrigali a* 3, 4, 5 *e* 7 *con violini;* Venise, Alexandre Vicenti. 6° *Madrigali e sinfonie a* 2, 3 *e* 4 *voci;* ibid. 7° *Arie a* 1, 2, 3 *e Musiche a* 1, 3, 4, 5 *voci*, lib. 4, 5, 7; *ibid.* 8° *Sonate, Canzoni, Passamezzi, Balletti, Correnti, Gagliarde, Ritornelli, a* 1, 2, 3, 4, 5, 6 *voci;* Venise, Bartolomeo Magni.

MARINI (Joseph), maître de chapelle à Pordenone, dans l'État vénitien, au commencement du dix-septième siècle, est connu par un recueil de madrigaux, imprimé à Venise, en 1618.

MARINI (le P. Marie), moine camaldule, né à Pesaro, dans les premières années du dix-septième siècle, fut maître de chapelle de la république de Saint-Marin. Il a publié de sa composition : *Concerti e Motetti a una, due, tre, quattro, cinque, sei e sette voci con stromenti, libro primo*. In Venezia, presso Bartolomeo Magni, 1637, in-4°.

MARINI (Charles-Antoine), violoniste et compositeur, né à Bergame vers le milieu du dix-septième siècle, fut attaché à l'église Sainte-Marie Majeure de cette ville. On connaît de sa composition : 1° Douze sonates, op. 3, dont les huit premières pour deux violons, violoncelle et basse continue, et les autres pour six instruments; Venise, 1696. 2° *Balletti alla francese a* 3, op. 5; Venise, 1699. 3° Douze sonates, op. 6, dont six pour deux violons, violoncelle et basse continue, et six à deux violons, viole, violoncelle et basse continue, op. 7. 4° Douze sonates pour violon seul et basse continue, op. 8. Il a paru une autre édition de cet œuvre chez Roger, à Amsterdam, en 1700.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

MARIO (comte **DE CANDIA**), ténor, qui a obtenu de brillants succès aux théâtres *italiens de Paris et de Londres*, est né vers 1812, à Gênes, d'une famille ancienne et considérée. Doué d'une voix de ténor de la plus belle qualité, il ne la cultiva d'abord que pour l'agrément qu'elle lui procurait dans la société. Arrivé à Paris en 1830, il y fut recherché dans les salons, non-seulement pour son talent de chanteur amateur, mais aussi pour l'élégance de ses manières. Sollicité longtemps par l'administration de l'Opéra, pour qu'il se vouât à la carrière du théâtre, il finit par céder à ces instances, séduit par le chiffre des appointements qui lui étaient offerts, et le 30 novembre 1838, il débuta par le rôle de *Robert*, dans l'opéra de Meyerbeer. Nonobstant son inexpérience de la scène et les imperfections qu'il laissait apercevoir dans son chant, la beauté de son organe fit naître l'enthousiasme du public. Mario resta au même théâtre pendant l'année 1839; mais en 1840, il passa au Théâtre Italien, où ses avantages naturels se produisirent avec plus d'éclat. Le travail et l'habitude de la scène marquèrent chaque jour de nouveaux progrès de son talent, et pendant plus de quinze ans, il fut en possession de la faveur publique, soit à Paris, soit à Londres ou en Amérique. Il est fâcheux que, devenu riche, il n'ait pas quitté la scène lorsqu'il a senti les premières atteintes de l'altération de sa voix, et qu'il en ait exposé les ruines à la critique dans les dernières années. Il est attaché à l'Académie impériale de musique (l'Opéra) de Paris au *moment où cette notice est écrite* (1862).

MARKULL (Frédéric-Guillaume), né le 17 février 1816 à Reichenbach, près d'Elbing, reçut les premières leçons de piano et d'orgue de son père, *cantor* et organiste de l'église Sainte-Anne, à Elbing. Lorsqu'il eut atteint l'âge de dix ans, il devint élève de Charles Kloss pour le piano, et le directeur de musique Urban lui enseigna les éléments de l'harmonie. En 1833, Markull fut envoyé par son père à Dessau, pour y continuer ses études de composition et d'orgue, sous la direction de Frédéric Schneider. Après deux ans de séjour dans l'école de ce maître, il retourna à Elbing au printemps de 1835, et s'y livra à l'enseignement du piano, et, dans l'été de l'année suivante, il obtint la place d'organiste à l'église Sainte-Marie de Dantzick; en 1845, il ajouta à cet emploi celui de professeur de chant au Gymnase (collége), et deux ans après, il eut le titre de *directeur royal de musique*. Son activité dans l'exercice de ses fonctions a imprimé un remarquable progrès dans la culture de la musique parmi les habitants de cette ville. On connaît environ quarante œuvres de sa composition, parmi lesquelles on remarque : 1° L'opéra intitulé *Maja und Alpino*, qui fut représenté à Dantzick, le 23 décembre 1843. 2° *Drei Nachspiele für die Orgel* (Trois conclusions pour l'orgue); Erfurt, Kœrner. 3° L'oratorio *Das Gedachtniss der Entschlafenen* (la Commémoration des morts), gravé en partition pour le piano. 4° Le quatre-vingt-sixième psaume pour voix solos, chœur et orchestre. 5° Deux symphonies pour l'orchestre, la première en *ut* mineur, la seconde en *ré*. 6° *Johannes der Taüfer* (S. Jean le baptiseur), oratorio. 7° *Le roi de Sion*, opéra. 8° *La fête de Walpurg*. 9° Des pièces caractéristiques et de salon pour le piano. 10° *Lieder* et chants pour une et plusieurs voix. 12° Livre choral pour le nouveau livre de chant de Dantzick.

MARKWORT (Jean-Chrétien), directeur du chœur au théâtre de Darmstadt, s'est fait connaître comme écrivain sur la musique par les ouvrages suivants : 1° *Umriss einer Gesammt-Ton-Wissenschaft; wie auch einer Sprach und Tonsætzlehre und einer Gesang, Ton und Rede vortraglehre insbesonders* (Plan d'une théorie complète de la musique, etc.), Darmstadt, C.-W. Liske, 1826, in-8° de soixante-quatre pages. 2° *Elementar-Unterricht für das Piano-Forte, etc.* (Instruction élémentaire pour le piano, etc.), Francfort-sur-le-Mein (sans date), chez Fischer, in-4° de vingt-quatre pages de texte et de vingt-trois planches d'exemples. M. Markwort a fait aussi insérer dans la *Gazette musicale de Leipsick* (tom. XIX, pag. 517 et 533) un Essai sur la manière d'indiquer par la notation l'expression musicale (*Idem*, pag. 569, 589, 605; et tom. XX, pag. 273), sur la manière d'indiquer la valeur du temps musical; (*idem*, p. 461; 497 et 513), sur la réalité du rhythme et sur son application à la poésie; dans le *Musikal. Hausfreund* (5e année, 1824, p. 13-22), première introduction à la connaissance de la musique.

MARLE (Nicolas DE), est souvent indiqué dans les recueils de compositions du seizième siècle par le simple prénom de *Nicolas*. Il est vraisemblable que ce musicien n'est pas connu par son véritable nom de famille, et que *De Marle* est la désignation du lieu de sa naissance (*Marle*, petite ville du département de l'Aisne, à quelques lieues de Laon). Quoi-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

qu'il en soit, il est est certain qu'il vécut vers le milieu du seizième siècle, et qu'il fut maître des enfants de chœur de l'église de Noyon. On connaît de sa composition : 1° *Missa ad imitationem moduli* Panis quem ego dabo; *auctore Nicolao de Marle, cum quatuor vocibus, nunc primum in lucem edita.* Lutetiæ, apud Adrianum Le Roi et Robertum Ballard, 1559, in-fol. 2° *Missa ad imitationem moduli* Je suis déshéritée, auctore etc., *ibid.* 1559, in-fol. max. 3° *Missa quatuor vocum cui titulus* O gente brunette. *Parisiis, ex typographia Nicolai Duchemin,* 1568, in-fol. max. *Le XVe livre,* contenant trente chansons nouvelles à quatre parties, imprimé par Pierre Attaingnant, à Paris, en 1544, en contient deux de De Marle. *Le septième livre de chansons nouvellement composées en musique à quatre parties* (Paris, Adrian Le Roy et Robert Ballard, 1556, in-4°) renferme trois chansons par Nicolas D. M. On en trouve aussi dans le XVIIe livre des *trente-cinq livres de chansons nouvelles à quatre parties de divers auteurs, en deux volumes,* imprimés par Pierre Attaingnant, à Paris, 1539-1549, in-4° obl. Enfin, un beau recueil manuscrit de chansons françaises à quatre voix, lequel a appartenu à la duchesse d'Orléans, mère du roi Louis-Philippe, contient onze chansons sous le nom de *Nicolas.*

MARLIANI (le comte Aurèle), né en Lombardie, d'une famille noble et opulente, vers 1803, s'enrôla dans le carbonarisme, dissipa sa fortune au service de son parti, et, compromis par ses imprudences politiques, fut obligé de se réfugier à Paris, en 1830. Ayant reçu dans sa patrie une bonne éducation musicale, il trouva des ressources dans l'enseignement du chant : c'est à ses leçons que Julie Grisi dût le perfectionnement de son talent. Plus tard, la position du comte Marliani s'améliora lorsqu'il fut nommé consul général d'Espagne à Paris. Après la révolution de février 1848, il retourna dans son pays et prit les armes pour son affranchissement. Son dévouement à la cause de l'Italie lui fut fatal, car il fut tué sous les murs de Bologne, au mois de juin 1849, pendant l'attaque de cette ville par l'armée autrichienne. Marliani s'est fait connaître comme compositeur par *Le Bravo,* opéra en trois actes, représenté au Théâtre-Italien de Paris, au mois de janvier 1834, et qui fut ensuite représenté à Vienne, en 1835, à Prague, à Gênes, à Naples et à Plaisance, en 1836. *Le Marchand forain,* opéra en trois actes, dont Marliani avait composé la musique, fut joué sans succès au théâtre de l'Opéra-Comique, le 1er octobre 1834. La *Xacarilla* (danse espagnole), en un acte, ouvrage écrit pour madame Stolz, fut représenté avec succès au théâtre de l'Opéra, au mois d'octobre 1839. La musique écrite par Marliani pour ce petit drame était élégante et facile. Sous le titre de *Lazarillo,* cet opéra fut bien accueilli à Vienne, à Milan et à Venise. La dernière production dramatique de Marliani fut l'opéra sérieux *Ildegonda,* qu'il écrivit pour Florence, et qui fut représenté en 1841, au théâtre de *la Pergola,* et deux ans après à *la Scala* de Milan. On a aussi de lui des *canzoni,* des romances avec accompagnement de piano, des pots-pourris pour cet instrument, à deux et à quatre mains, sur les thèmes de la *Xacarilla.*

MARLOW (Isaac), écrivain anglais, vécut à la fin du dix-septième siècle. Il n'est connu que par un pamphlet intitulé : *Controversia of Singing brought to an end* (Controverse sur le chant arrivée à sa fin); Londres, 1696, petit in-8°. Cet écrit a été occasionné par une discussion élevée à propos d'une brochure anonyme qui avait pour titre : *On Singing* (Sur le chant); Londres, 1691, in-8°. Un certain Robert Steed en fit une critique intitulée : *Epistle concerning Singing* (Lettre concernant le chant) ; Londres, 1692. L'auteur de l'ouvrage anonyme y répondit par un livre dont le titre est : *A Reply to Mr. Robert Steed's Epistle concerning Singing* (Réplique à la lettre de M. Steed concernant le chant); Londres, 1692, in-8°, qui donna lieu à un autre écrit intitulé : *Answer to a late Book stiled a Reply,* etc. (Réponse à un livre récemment publié et intitulé Réplique, etc.), Londres, 1693, in-8°. Plusieurs autres brochures sur le même sujet se succédèrent pendant les années suivantes. L'écrit de Marlow a pour but de clore la discussion.

MARMADUKE OVEREND. *Voyez* **OVEREND** (Marmaduke).

MARMONNIER (A.-J.-M.), ecclésiastique et chantre de la Collégiale de Vienne, en Dauphiné, a publié, sous le voile de l'anonyme, un livre qui a pour titre : *Manuel du Chantre viennois, ou méthode universelle de chant, appliquée particulièrement au chant viennois, et qui peut également servir à toutes les églises;* Lyon, Rusand, 1833, un vol. gr. in-12, de trois cent trente-deux pages. Ce livre est divisé en leçons, dont chacune a un objet spécial.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

MARMONTEL (Jean-François), littérateur qui a joui de beaucoup de célébrité, naquit le 11 juillet 1723, à Bort, petite ville du Limousin, et mourut d'apoplexie à Abbeville, le 31 décembre 1799. Nommé membre de l'Académie française, en 1763, il y succéda à d'Alembert, en 1783, dans la place de secrétaire perpétuel. Dans la querelle des gluckistes et des piccinnistes, Marmontel s'enrôla sous la bannière de ceux-ci, et fournit à Piccinni trois opéras (*Roland*, de Quinault, refait, *Didon*, et *Pénélope*), que ce grand compositeur mit en musique. Déjà Marmontel s'était déclaré en faveur du musicien italien et contre Gluck dans une brochure publiée en 1777, sous le titre d'*Essai sur les révolutions de la musique en France* (Paris, in-4°). Cette espèce de déclaration de guerre lui valut une attaque directe de la part de Gluck, dans une lettre de l'*Année littéraire*, en 1778, une multitude de critiques dans les écrits polémiques de Suard, et beaucoup d'épigrammes de l'abbé Arnaud. Il n'y fut point insensible ; pour se venger, il composa un poëme en douze chants, intitulé : *Polymnie*, où il prend la défense de Piccinni contre les admirateurs du musicien allemand, et dans lequel la satire n'est point épargnée. Ce poëme, où l'on trouve plus de force que dans les autres ouvrages en vers de Marmontel, n'était connu que par de longs fragments lorsqu'il fut publié en entier, en 1819, in-8° ; mais presque toute l'édition fut aussitôt supprimée sur la demande de M. Marmontel fils.

Marmontel fut le premier qui procura à Grétry l'occasion de se faire connaître par le petit opéra *le Huron*, et successivement il donna avec lui *Lucile*, *le Sylvain*, *Zémire et Azor*, *l'Ami de la maison*, *la Fausse Magie* et *Céphale et Procris*. Malgré les succès que lui valut la musique de Grétry, à dater de 1775 il y eut du refroidissement entre l'homme de lettres et le musicien. Marmontel attaque le célèbre compositeur en plusieurs endroits de ses Mémoires ; il semble être persuadé de la supériorité de ses canevas sur la musique ; peu s'en faut même qu'il n'accuse celle-ci d'avoir gâté *sa poésie!* le pauvre homme !

MARMONTEL (Antoine-François), né à Clermont-Ferrand (Puy-de-Dôme), le 18 janvier 1816, fut admis au Conservatoire de Paris, le 31 mai 1827, dans la classe de solfége de M. Lanneau, et entra dans la classe de piano de Zimmerman. En 1828, il obtint le premier prix de solfége ; dans l'année 1830, le deuxième prix de piano lui fut décerné au concours : il obtint le premier prix en 1832 ; le deuxième prix d'harmonie et d'accompagnement pratique lui fut également décerné dans la même année, et, devenu élève d'Halévy, il eut le second prix de contrepoint et de fugue en 1835. Dans le même temps, il suivait le cours de composition de Lesueur ; mais il s'en retira en 1837, pour se livrer exclusivement à l'enseignement du piano. Après avoir rempli, pendant un an, les fonctions de professeur de solfége, M. Marmontel succéda à son maître, Zimmerman, dans la place de professeur de piano, à laquelle il fut appelé le 13 octobre 1848. Déjà il avait remplacé Henri Herz, pendant le voyage de celui-ci en Amérique, depuis 1846. M. Marmontel est depuis plus de quinze ans un des professeurs les plus recherchés pour le piano. Le nombre de ses élèves est immense. Parmi ceux qu'il a formés au Conservatoire, on remarque Joseph Wieniawski, Thurner, Jules Cohen, Deschamps, Bizet, Ghys, Diesner et Planté. Environ cinquante œuvres de musique de piano, composés par cet artiste, ont été publiés. On y compte quinze morceaux faciles, sans numéros d'œuvres, quarante mélodies, des romances, des duettinos, quatre livres d'études pour divers degrés de difficulté (Paris, Grus), une sonate pour piano seul, des nocturnes, romances sans paroles, polonaises, valses et marches.

MARNEF (Godefroid), imprimeur de Paris, au commencement du seizième siècle, est un des plus anciens typographes français qui ont imprimé du plain-chant en caractères mobiles, avec les signes des ligatures. Un des premiers ouvrages concernant la musique, sorti de ses presses, est la troisième édition du traité de Guerson (*voyez* ce nom) intitulé : *Utilissimæ musicales regulæ plani cantus, etc.* ; il le publia en 1513, in-4°. Ses caractères sont les mêmes que ceux dont François Regnault s'était servi, en 1500, pour la deuxième édition, et dont Jehan Petit, autre imprimeur de Paris, avait fait usage, en 1508, pour l'*Enchiridion musices* de Nicolas Wollic. A l'égard de la première édition du livre de Guerson, publiée sans date par Michel Tolose, tous les exemples de plain-chant y sont en planches gravées sur bois ; ce qui prouve que les caractères mobiles parisiens ont été gravés et fondus peu de temps avant 1508. Jérôme et Denis Marnef, fils de Godefroid, succédèrent à leur père, et imprimèrent, en 1550, une nouvelle édition des *Utilissimæ musicales regulæ plani cantus*, qui paraît avoir été la dernière de ce livre.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

MARONCELLI (Pierre), littérateur italien de l'époque actuelle, né vers 1796, a été inculpé par le gouvernement autrichien pour des écrits politiques, et mis dans une forteresse avec Silvio Pellico. Dans son cachot, une de ses jambes se gonfla, et le mal devint si considérable qu'on fut obligé de lui en faire faire l'amputation par un barbier de village. Sorti de prison, il s'est rendu à Paris où il a donné des soins à de nouvelles éditions de quelques classiques italiens. Il a fait imprimer dans les *Vitee Ritratti d'illustri Italiani* (Milan, Bettoni, 1819), une notice sur la vie d'Arcangelo Corelli.

MARONI (Jean), maître de chapelle de l'église cathédrale de Lodi, où il vivait encore en 1620, naquit à Ferrare, dans la seconde moitié du seizième siècle. Il avait été longtemps maître de chapelle à l'église cathédrale de cette ville. Il a laissé en manuscrit beaucoup de messes, de motets, de madrigaux, etc.

MAROTHI (Georges), né à Debreczin, en Hongrie, le 11 février 1715, fit ses études à Berne, à Bâle et à Groningue, puis retourna dans son pays, où il enseigna les langues grecque et latine, la géographie, la géométrie et la musique. Il a traduit les psaumes en langue hongroise, les a mis en musique, et les a *publiés en 1751. Il est mort à Debreczin, le* 16 octobre 1753.

MAROTTA (Érasme), né à Radunazzo, en Sicile, vers la fin du seizième siècle, entra dans la société des jésuites en 1612, fut recteur du collége de Messine, et mourut à Palerme, le 6 octobre 1641. Il a publié des recueils de motets à plusieurs voix, à Palerme, et a composé, en 1630, la musique de l'*Aminte*, pastorale du Tasse.

MARPALU. On trouve sous ce nom deux bonnes dissertations intitulées : *Traités de l'harmonie et de ceux qui l'ont inventée, de son usage et de ses effets*, dans le *Mercure galant*, juillet 1680, t. XI, p, 240-275; octobre 1680, t. XII, p. 56-76 et 312-350.

MARPURG (Frédéric-Guillaume), célèbre écrivain sur la musique, naquit à Seehausen, dans la Vieille-Marche de Brandebourg, en 1718. Peu de circonstances de sa vie sont connues; on sait seulement qu'après avoir fait de bonnes études, non-seulement dans les langues anciennes et modernes, mais aussi dans les mathématiques et la musique, il fit, en 1740, un voyage de quelques mois à Paris; qu'il y connut Rameau, dont il étudia le système de la basse fondamentale; que de retour à Berlin, il fut quelque temps secrétaire d'un ministre, puis résida à Hambourg, et enfin retourna à Berlin, où il fut nommé directeur de la loterie et eut le titre de conseiller du roi de Prusse. Depuis lors sa vie fut sans événements, et quarante années d'une existence paisible lui permirent de composer et de publier un grand nombre d'ouvrages sur la théorie et la littérature de la musique. Le *tirage de la loterie était la seule* chose qui, périodiquement, rompait la monotonie de ses habitudes; il y prenait un vif intérêt. En 1793, Gerber le vit à Berlin et le trouva un jour fort triste, parce que l'administration de la loterie avait éprouvé une perte considérable dans le tirage fait le matin. C'était d'ailleurs un vieillard rempli de bonhomie et de gaieté. Il était fort gros, mangeait beaucoup et buvait de même. De son mariage, il avait eu un fils et une fille qui, tous deux, cultivèrent la musique avec succès. Il mourut à Berlin, le 22 mai 1795, à l'âge de soixante-dix-sept ans.

Marpurg jouit en Allemagne de la réputation d'un savant théoricien et d'un critique de premier ordre : il la mérite à beaucoup d'égards, quoique dans la didactique il ait manqué quelquefois de netteté dans les idées et d'ordre dans la classification des faits. C'est surtout dans ses ouvrages critiques qu'il s'est montré supérieur à tous ses contemporains en Allemagne : il y fait preuve d'une instruction très-variée. La multiplicité des écrits qu'il publia dans l'espace d'environ vingt-cinq ans prouve une prodigieuse activité dans ses travaux : les vingt dernières années de sa vie furent beaucoup moins laborieuses. Parmi ses traités didactiques de musique, on remarque les suivants : 1° *Die Kunst das Klavier zu spielen* (l'Art de jouer du clavecin); Berlin, 1750, in-4°, première partie. Une deuxième partie a paru dans la même ville, en 1751, in-4°. Toutes les deux *sont anonymes* et ont seulement pour indication l'auteur du *Musicien critique de la Sprée*. Il y a eu plusieurs éditions de cet ouvrage : la deuxième est indiquée par Gerber, Lichtenthal et M. Becker comme ayant paru en 1751, in-4°. La troisième porte la date de 1760; la quatrième, augmentée et corrigée, est de 1702. Toutes ont paru à Berlin et sont dans le format in-4°. Dans la première partie on trouve l'application des principes de la musique au clavier, et des règles de doigter pour les deux mains. La deuxième partie est un traité d'harmonie pratique et d'accompagnement du cla-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

vecin. 2° *Anleitung zum Clavierspielen, der schœnen Ausübung der heutigen Zeit gemass entworten* (Instruction pour jouer du clavecin, etc.); Berlin, 1755, in-4° de soixante-dix-huit pages et dix-huit planches d'exemples. Une deuxième édition améliorée a été publiée en 1765 à Berlin. Forkel a cru que la deuxième partie de l'ouvrage précédent appartenait à celui-ci : c'est une erreur. L'*Anleitung zum Clavierspielen* est un traité spécial de l'art de jouer du clavecin, considéré dans la partie élevée et philosophique de cet art, tandis que le premier ouvrage est purement élémentaire. Marpurg a donné lui-même une traduction française de son livre, sous ce titre : *Principes de clavecin, avec vingt planches;* Berlin, 1756, in-4°. Il a été publié à Paris une autre édition de cette traduction ; elle est intitulée : *l'Art de toucher le clavecin selon la manière perfectionnée des modernes; divisé en deux parties : la première contenant différents exemples pour le doigter du clavecin ; la seconde, douze leçons pour l'exercice des deux mains;* Paris, Naderman, in-fol. obl., gravé (sans date). Lustig (*voyez* ce nom), a fait aussi une traduction hollandaise de ce livre, avec de bonnes notes. L'ouvrage de Marpurg contient d'excellentes observations générales ; il devrait être plus connu des maîtres, qui y puiseraient des principes féconds pour une bonne méthode d'enseignement. 3° *Handbuch von dem Generalbasse und der Composition mit 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 und mehrer Stimmen, nebst einem vorläuffigen kurzen Begriff der Lehre vom Generalbasse für Anfænger* (Manuel de la basse continue et de la composition, à 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 et un plus grand nombre de voix, avec une idée abrégée de la science de la basse continue pour les commençants); Berlin, 1755, in-4° de soixante-dix pages, avec huit planches d'exemples. Ce premier jet d'un grand travail de Marpurg concernant l'harmonie fut réimprimé l'année suivante à Berlin, comme première partie du grand manuel, dont la deuxième partie fut publiée en 1757, et la troisième et dernière en 1758. Un supplément aux trois parties a paru ensuite sous ce titre : *Anhang zum Handbuche bey dem Generalbasse und der Composition ;* Berlin, 1760, in-4°. Le nombre total des pages des trois parties et du supplément est de trois cent quarante et une, et celui des planches, trente-sept. Une deuxième édition de tout l'ouvrage, augmentée en quelques parties, mais où Marpurg a supprimé l'idée abrégée de la basse continue, qui formait onze pages dans la première édition, a été publiée à Berlin en 1762, in-4°. Une traduction française de ce livre a été placée dans la deuxième partie du *Nouveau Manuel complet de musique vocale et instrumentale* de Choron et Ad. de Lafage (Paris, 1836-1838). On a aussi traduit en langue suédoise l'introduction de la première édition ; cette traduction a pour titre : *Kort begrep om Generalbassen ;* Stockholm, 1782, in-4°, avec deux planches. Le système d'harmonie de Marpurg, sous le rapport de la génération des accords, est une modification de celui de Rameau : j'en ai indiqué les inconvénients dans un article critique de la *Gazette musicale de Paris* (sixième année, 1839, n° 20). Je ne répéterai point ici ce que j'en ai dit ; on pourra consulter cet article où les considérations de théorie sont développées. 4° *Abhandlung von der Fuge nach den Grundsætzen und Exempeln der besten deutschen und auslændischen Meister entworfen* (Traité de la fugue, rédigé d'après les principes et les exemples de meilleurs maîtres allemands et étrangers), première partie, Berlin, 1753 ; deuxième partie, *ibid.*, 1754, in-4°, avec cent vingt-deux planches d'exemples. Une deuxième édition de cet ouvrage a été publiée à Leipsick, chez A. Kühnel, en 1806, un volume, gr. in-4° de texte et un volume in-folio oblong de planches. Marpurg a donné lui-même une traduction française de son livre, sous ce titre : *Traité de la fugue et du contrepoint, divisé en deux parties, accompagné de cent vingt-deux planches;* Berlin, 1756, in-4°. Cette traduction a été réimprimée à Paris, chez Imbault (sans date), in-fol. Choron l'a ensuite insérée dans ses *Principes de composition des écoles d'Italie* (Paris, 1808), en intercalant les exemples dans le texte ; avantage qui rend cette édition préférable aux autres. Postérieurement, le même savant a donné place à cet ouvrage dans son *Nouveau Manuel de musique vocale et instrumentale.* Marpurg a particulièrement traité de la fugue, de l'imitation, des canons et du contrepoint dans le style instrumental. Il y a de bonnes observations de détail dans son livre, mais il n'a pas connu les vrais principes de l'imitation canonique, ni des deux parties les plus importantes de la fugue, qui sont : le sujet et la réponse. Les objets sont d'ailleurs disposés dans son livre en sens inverse de l'ordre naturel, car il ne traite des contrepoints doubles qu'après la fugue, dont les contre-sujets ne peuvent être établis que d'après le contrepoint

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

double à l'octave, et il place les canons après les contrepoints doubles, quoique ce genre de composition appartienne naturellement aux contrepoints non susceptibles de renversement. Choron, qui n'avait pas aperçu ce défaut radical d'ordre, l'a maintenu dans ses *Principes de composition ;* mais il l'a corrigé, d'après mon *Traité du contrepoint et de la fugue,* dans son *Nouveau Manuel.* 5° *Anleitung zur Singcomposition* (Introduction à la composition du chant) ; Berlin, 1758, in-4° de deux cent six pages. Excellent ouvrage, supérieur à tout ce que l'on a fait sur le même sujet, et qui n'a pas eu le succès qu'il méritait. 6° *Anleitung zur Musik überhaupt und zur Singkunst bezonders , mit Uebungs Exempeln erläutert und den berühmten Herren Musikdirectoren und Cantoren Deutschlands zugeignet* (Introduction à la musique en général, et à l'art du chant en particulier, etc) ; Berlin, 1763, in-8° de cent soixante et onze pages. Cet ouvrage est divisé en trois parties dont la première traite des principes de l'art du chant ; la seconde, des éléments de la musique, et la troisième renferme des exercices pour une, deux, trois et quatre voix. 7° *Anfangsgründe der theoretischen Musik* (Éléments de la musique théorique) ; Leipsick, Breitkopf, 1757, in-4° de cent soixante-seize pages. Cet ouvrage contient la théorie mathématique de la musique et traite du calcul des intervalles et du tempérament. 8° *Anfangsgründe der progressional figurlichen Zifferkalkuls* (Éléments du calcul des progressions arithmétique et géométrique applicables à la théorie de la musique) ; Berlin, 1774, gr. in-8° avec quarante-quatre planches gravées. 9° *Versuch über die musikalische Temperatur, nebst einem Anhang über den Rameau-und Kirnbergerschen Grundbass , und vier Tabellen* (Essai sur le tempérament musical, suivi d'un supplément sur la basse fondamentale de Rameau et de Kirnberger, avec quatre planches) ; Breslau, 1776, in-8° de trois cent dix-neuf pages. Cet ouvrage n'est pas, comme on pourrait le croire, un remaniement du précédent. La manière y est traitée d'une manière plus générale et plus philosophique. 10° *Neue Methode , allerlei Arten vom Temperaturen dem Clavière aus bequemste mitzutheilen , etc.* (Nouvelle méthode pour concilier les divers systèmes de tempérament dans l'accord du clavecin) ; Berlin, 1779, in-4° de quatre cents pages. Une deuxième édition de cette méthode, purement pratique, a été publiée à Berlin, en 1790, in-4°.

Ouvrages historiques et critiques. 11° *Kritische Einleitung in die Geschichte und Lehrsætze der alten und neuen Musik* (Introduction critique à l'histoire et à la connaissance de la musique ancienne et moderne) ; Berlin, 1759, in-4° de deux cent quarante-six pages, non compris la préface et la table, avec huit planches. Ce livre a pour objet principal d'examiner la question : Si les Grecs ont connu l'harmonie. Marpurg y a fait preuve d'érudition et de saine critique, 12° *Legende einiger Musikheiligen. Ein Nachtrag zu den musikalischen Almanachen und Taschenbüchern jetziger Zeit von Simon Metaphrastes den jüngern* (Légendes de quelques saints. Suite aux almanachs musicaux et aux livres de poche de l'époque actuelle, par Simon Métaphrastes le jeune) ; Cologne, Pierre Hammer, 1786, in-8° de trois cent trente et une pages, avec deux planches de musique. Ce livre, qui n'a point de nom d'auteur, est attribué à Marpurg. On y trouve un grand nombre d'anecdotes sur des musiciens célèbres. 13° *Der kritische Musikus an der Spree* (Le Musicien critique de la Sprée) ; Berlin, 1750, in-4° de quatre cent six pages avec cinq planches. Cet écrit est le premier journal de musique publié par Marpurg. Il lui a donné le nom de *Musicien critique de la Sprée* pour le distinguer du *Kritischer Musicus,* autre journal critique de musique publié par Scheibe (*voyez* ce nom), à Hambourg, douze ans auparavant. L'écrit de Marpurg a paru sous la forme d'une publication hebdomadaire, en cinquante numéros d'une feuille. Marpurg fut attaqué, à l'occasion de cet écrit, par un musicien de Berlin qui se cacha sous le pseudonyme de *Flavio Anicio Olibrio* (*voyez* ce nom). Il répondit avec plus d'humeur que d'esprit à cette attaque, dans les numéros 4, 5 et suivants du *Musicien critique ;* mais ses réponses lui attirèrent des censures plus sévères, dans un autre écrit signé du même pseudonyme. Il parut aussi une critique de la prédilection manifestée par Marpurg pour la musique française, dans le numéro 37 des *Freye Urtheile und Nachrichten* (12 mai 1750) de Hambourg ; mais un musicien anonyme de Halberstadt prit la défense de Marpurg, dans un écrit intitulé : *Gedanken über die Welschen Tonkunstler* (Idées sur les musiciens Welches) ; Halberstadt, 1751, in-4° de vingt-trois pages. 14° *Historisch-kritische-Beytræge zur aufnahme der Musik* (Notices historiques et critiques pour servir au progrès de la musique) ; Berlin,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

1754-1762, cinq volumes in-8°, composés chacun de six numéros de plusieurs feuilles, publiés à des époques irrégulières. Ces deux recueils renferment des recherches curieuses sur plusieurs points historiques, et de très-bonnes critiques de divers ouvrages relatifs à la musique. 15° *Kritische Briefe über die Tonkunst, mit kleinen Clavierstücken und Singoden begleitet von musikalischer Gesellschaft in Berlin* (Lettres critiques sur la musique, etc.); Berlin, 1759-1764, deux volumes in-4°. Chaque volume est divisé en quatre parties, et chaque partie renferme seize numéros d'une feuille d'impression, qui paraissaient chaque semaine. Ces lettres, dont la publication commença le 23 juin 1759 et finit le 15 janvier 1763, renferment une multitude de renseignements et d'intéressantes discussions sur toutes les parties de la musique considérée comme art et comme science. Quelques-unes sont adressées à des musiciens célèbres, tels que Ch.-Ph. Emmanuel Bach, son frère Friedmann, Kirnberger, Riepel, Agricola et d'autres.

Marpurg eut une discussion sur la théorie de l'harmonie exposée par Sorge (*voyez* ce nom) dans son *Compendium harmonicum*. Dans cet ouvrage, Sorge avait fait une critique de quelques principes du savant musicien de Berlin; Marpurg se vengea en faisant réimprimer l'ouvrage de son adversaire avec de savantes remarques, où l'aménité de son caractère s'est un peu démentie. L'ouvrage a pour titre : 16° *Herrn Georg. Andreas Sorgens Anleitung zum Generalbass und zur Composition. Mit Anmerkungen, etc.* (Instruction sur l'harmonie et la composition de M. Georges-André Sorge, avec des remarques, etc.); l'épigraphe du livre est celle-ci : *Vous l'avez voulu, George Dandin, vous l'avez voulu;* Berlin, Lange, 1760, in-4° de cent cinquante-deux pages. Marpurg revint encore plus tard sur cette discussion dans le cinquième volume de ses notices historiques (p. 131-202, 265-285) (voyez Sorge). On doit à ce savant une traduction allemande des Éléments de musique de d'Alembert, intitulée : *Systematische Einleitung in der musikalische Setzkunst nach des Lehrsætzen des Herrn Rameau. Mit Anmerkungen, etc.*, Leipsick, Breitkopf, 1757, in-4° de cent trente-six pages. Les remarques du traducteur commencent à la page 119. Lorsque Gerber visita Marpurg à Berlin, en 1793, celui-ci était occupé de la rédaction d'une histoire de l'orgue, que la mort ne lui a pas permis d'achever. Sa veuve envoya à l'auteur du *Lexique des musiciens* tous ses papiers et les dessins relatifs à cet ouvrage. Ils appartiennent maintenant à la Société impériale de Vienne pour les progrès de la musique.

Comme compositeur ou comme éditeur, Marpurg a publié : 1° *Kyrie cum Gloria, Sanctus et Agnus, quatuor vocum, violinis, violis et organo, in partitura;* Berlin, 1758, in-4°. 2° *Neue Lieder zum Singen beym Clavier* (Nouvelles chansons avec clavecin); Berlin, 1756, in-4°. 3° *Geistliche, moralische und weltliche Oden, mit Klavier* (Odes spirituelles, morales et mondaines avec accompagnement de clavecin); Berlin, 1758, petit in-fol. On en connaît cinq recueils sous son nom. 4° *Sei sonate per il cembalo*; Nuremberg, 1756. 5° *Klavierstüke für Anfænger und Geübtere mit einem practischen Unterricht* (Pièces de clavecin pour les commençants et les élèves plus instruits, avec une instruction pratique), trois suites; Berlin, 1762. 6° *Fughe e capricci per il clavicembalo e per l'organo;* Berlin, 1777. 7° *Raccolta delle più nuove composizioni di clavicembalo per l'anno* 1756; *e Raccolta* 2° *per l'anno* 1757; Nuremberg. Marpurg n'est que l'éditeur de ce dernier ouvrage, ainsi que d'un recueil de fugues de Graun, de Kirnberger, et d'autres savants musiciens allemands; ce recueil a pour titre : *Fugen Sammlung, etc.*, première partie; Berlin, 1758. Il en avait promis la suite avec l'analyse : mais rien de tout cela n'a paru.

Le portrait de Marpurg se trouve au commencement de son *Introduction critique à l'histoire de la musique*, et en tête de la neuvième année de la *Gazette musicale de Leipsick*.

MARQUE (Charles-Auguste), d'abord amateur, puis professeur de musique à Paris, naquit à Amiens en 1773. Il y vivait encore en 1827, mais il est mort peu de temps après. Il s'est fait connaître par quelques jolies romances, parmi lesquelles on remarque *L'Absence*, *l'Origine de la troisième Grâce*, *Malvina*, et la chansonnette *Voilà le plaisir, mesdames*. Tous ces morceaux ont été gravés chez Naderman.

MARQUE (Pierre), violoniste et compositeur de musique de danse, est né à Paris, le 26 janvier 1781. Fils d'un amateur de musique qui jouissait d'une certaine aisance, mais qui fut ruiné par les suites de la révolution de 1789, le petit Marque commença l'étude du violon à l'âge de trois ans; à cinq ans, il

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

jouait déjà de petits morceaux avec une justesse d'intonation qui causait autant d'étonnement que de plaisir aux témoins de son habileté précoce. En 1789, le chevalier de Saint-Georges l'entendit à Versailles et fut si charmé par l'organisation de cet enfant, qu'il offrit à son père de l'adopter comme son propre fils et lui promit d'en faire un artiste de talent. Cette proposition fut rejetée, ce qui, toutefois, n'empêcha pas que Saint-Georges n'entreprit l'éducation musicale de Pierre Marque. Engagé dans des intrigues politiques en 1791, et forcé de s'éloigner momentanément de Paris, il confia son élève aux soins de Navoigille (*voyez* ce nom), qui lui donna des leçons jusqu'à la fin de 1792. Dans l'année suivante, Pierre Marque fut admis, par une protection spéciale, dans l'*École des enfants des défenseurs de la patrie*, quoique son père n'eût jamais été militaire. Quelques mois après, l'école fut transférée à Liancourt, dans le château du duc de Larochefoucault. Marque y tomba dangereusement malade, et l'on fut obligé de l'envoyer à l'hospice de Beauvais, où il se rétablit. Rentré à l'école de Liancourt, il y eut une rechute et obtint un congé pour retourner à Paris près de sa famille. Il retrouva dans cette ville son ancien maître Navoigille qui, connaissant la détresse des parents de son élève, et considérant la difficulté de lui procurer alors une occupation lucrative pour son talent, lui donna le conseil de cultiver la musique de danse. Cet avis, adopté par le jeune artiste, eut des résultats avantageux. Marque put alors venir au secours de sa famille. A vingt-deux ans, il était recherché comme chef d'orchestre de bal, et les recueils de contredanses qu'il publiait obtenaient des succès de vogue. Sous l'empire, il eut un rival dangereux dans Julien Clarchies; mais la restauration lui fut favorable, à cause de ses opinions royalistes bien connues, et l'aristocratie de cette époque accorda presque toujours la préférence à Pierre Marque pour la direction de ses bals. Cependant la danse n'avait pas fait perdre à cet artiste le goût de la musique sérieuse : il avait une passion véritable pour les quatuors et quintettes de Boccherini, dans lesquels il faisait sa partie avec talent. Il a publié des duos pour violon et alto, et des études remarquables pour ce dernier instrument, dont il jouait avec sentiment et délicatesse. En 1832, Musard, qui estimait Pierre Marque, l'attacha aux concerts des Champs-Élysées fondés par Masson de Puyneuf, en qualité de chef des seconds violons. Retiré de la vie active depuis 1848, il a joui depuis lors d'un repos et d'une indépendance acquis dans une carrière laborieuse et par des habitudes d'économie. Au moment où cette notice est écrite (1861), il est âgé de quatre-vingts ans. On a publié de sa composition environ vingt-cinq recueils de contredanses pour l'orchestre, en quatuor et pour le piano.

MARQUET (François-Nicolas), médecin et botaniste, né à Nancy en 1087, termina sa carrière à l'âge de soixante-douze ans, le 20 mai 1759. On a de lui un ouvrage plus curieux qu'instructif, sous le titre de *Méthode pour apprendre, par les notes de la musique, à connaître le pouls de l'homme, et les changements qui lui arrivent, depuis sa naissance jusqu'à sa mort*; in-4°, Nancy, 1747. Buchoz, gendre de Marquet, a donné une nouvelle édition de ce livre; Paris, 1808, in-12.

MARQUEZ (Antoine **LESBIO**), maître de chapelle du roi de Portugal, naquit à Lisbonne vers 1000. Littérateur instruit, poëte et musicien savant, il obtint, en 1698, la place de maître de la chapelle royale, et mourut le 1er novembre 1709. Un seul ouvrage de sa composition a été imprimé; il a pour titre : *Vilhancicos que se cantarad ne Jgreja de N. Senhore de Nazareth das religiosos descalças de S. Bernardo em as Matinas e Festa do glorioso S. Gonçalo* (Vilhancicos qui ont été chantés à l'église Jésus de Nazareth des religieux déchaussés de Saint-Bernard, aux matines de la fête du glorieux saint Gonsalve); Lisbonne, Michel Manescal, 1708, in-4°. On conservait autrefois dans la Bibliothèque royale de Lisbonne des messes, *Magnificat*, *Miserere*, répons, etc., en manuscrit, composés par Marquez. Ces productions jouissaient de beaucoup d'estime.

MARS (J. DE), organiste à l'église cathédrale de Vannes, connu sous le nom de **MARS LE CADET**, était célèbre vers 1750 par son habileté à jouer de l'orgue et du clavecin. On a de lui un livre de pièces d'orgue, gravé à Paris, en 1747. Sa fille, Henriette-Louise de Mars, était fort habile sur le clavecin; elle a publié, en 1752, à l'âge de quinze ans, deux cantatilles qui ont eu de la vogue.

MARSALO (Pierre-Marie), compositeur sicilien, vécut dans les dernières années du seizième siècle et au commencement du dix-septième. Il est auteur de quatre livres de madrigaux à cinq voix qui ont été publiés à Venise, chez Vincenti. Le quatrième livre a paru en 1600, chez cet éditeur.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

MARSAND (le P. Anselme), religieux bénédictin au monastère de Saint-Michel, à Murano, près de Venise, naquit en 1760, dans cette ville, où son père était banquier. Élève de Furnaletto, il acquit sous la direction de ce maître une profonde connaissance du contrepoint, et fut un des plus savants musiciens de l'école vénitienne, dans les derniers temps de la musique classique. En 1828, il succéda à Antoine Calegari dans la place de maître de chapelle de Saint-Antoine, à Padoue. Il est mort dans cette situation, le 4 janvier 1841. Le P. Marsand s'est fait connaître par un grand nombre de compositions pour l'église, parmi lesquelles on remarque des psaumes, des messes, des hymnes, des motets et des pièces d'orgue, outre beaucoup de morceaux détachés à deux, trois ou quatre voix, avec instruments ou sans accompagnement, soit pour la chambre, soit pour des circonstances particulières. On m'a dit à Venise, en 1850, que le nombre des ouvrages de ce maître est de plus de *six cents*. Il en écrivit quarante pendant l'exercice de ses fonctions à l'église du *Saint* (*il Santo*), à Padoue. Ce fut le P. Marsand qu'on chargea d'écrire le *Veni Creator* à quatre voix, pour l'élection du pape Pie VII. On lui demanda aussi un *Te Deum* qui fut chanté dans l'église Saint-Grégoire, à Rome, à l'occasion de l'élection du pape Grégoire XVI. Parmi ses messes, on en distingue une solennelle qu'il a écrite pour l'église Saint-Michel, de Murano, et deux autres, la première à quatre voix, l'autre à six, en deux chœurs, composée pour l'église de *S.-Geminiano*, de Venise, dont il fut maître de chapelle pendant plusieurs années. On n'a publié de ce maître que le psaume *Exaltabo te Domine* en double canon, qui a paru à la lithographie musicale de Barozzi, à Venise, et qui a été l'objet de critiques assez dures dans *la Cicala*, de Venise (1838), et dans *le Figaro*, de Milan, dans la même année. Les auteurs de ces critiques étaient les professeurs de musique Pascal Negri et Pierre Tonazzi. Marsand répondit par un article inséré dans la *Gazette privilégiée de Venise;* mais, ainsi qu'il était facile de le prévoir, cette réponse lui attira de nouvelles attaques. Il a réuni toutes les critiques, ainsi que ses réponses, dans une brochure qui a pour titre : *Marsand sopra gli articoli nei n. 4 ed 11 della* Cicala, *di Venezia, e 70 del* Figaro, *di Milano, nel corrente* 1838, *usciti contro il suo salmo a doppio canone* Exaltabo te Domine. *Coll' aggiunta d'un saggio dei commenti che si potrebbero fare agli articoli stessi, compilato da alcuni teorico-pratici amatori della verità;* Venise, Andreola, 1838, in-8° de soixante et une pages. Le P. Marsand a corrigé les épreuves de la grande édition des psaumes de Marcello, publiée à Venise, en 1803, chez Sébastien Valle, en huit volumes in-fol.

MARSCHALL (Samuel), né à Tournay, dans le Hainaut, en 1557, fut en dernier lieu notaire, musicien de l'Université de Bâle, et organiste de cette ville, où il vivait encore en 1627, à l'âge de soixante-dix ans. Né dans l'église catholique, il avait abjuré sa foi et s'était fait protestant. On connaît de sa composition : 1° *Der gantze Psalter H. Ambrosii Lobwassers mit 4 Stimmen* (Tout le psautier de Lobwasser, à quatre voix); Leipsick, 1594; Bâle, 1608, in-12. 2° *Psalmen Davids, Kirchengesang und geistliche Lieder vom Dr. M. Luthers, etc., mit 4 Stimmen;* Bâle, Kœnig, 1600, in-12.

Balduanus cite aussi Marschall (*Biblioth. philosoph.*, p. 181) comme auteur d'un traité élémentaire de musique, intitulé : *Porta musices, das ist Einfuhrung zu der edlen Kunst Musica, mit einem kurtzen Bericht und Anleitung zu der violen, etc.* (Introduction au noble art de la musique, avec un court avertissement pour apprendre à jouer de la viole, etc.); Bâle, 1592, in-4°.

MARSCHNER (Henri), compositeur dramatique, est né le 16 août 1795, à Zittau, dans la haute Lusace. Ses heureuses dispositions pour la musique se manifestèrent dès ses premières années. Sa mémoire était si bonne et sa conception si prompte, qu'il retenait sans peine les airs les plus difficiles. Lorsqu'il eut atteint l'âge de six ans, on lui donna un maître de piano; mais ses progrès furent si rapides, qu'après six mois de leçons, il était plus habile que son professeur. Il en fut de même d'un second, puis d'un troisième; après quoi, son père n'étant pas assez riche pour payer le meilleur maître de la ville, les leçons furent interrompues pendant un an. Ce fut alors qu'il entra dans le chœur des enfants du Gymnase, où il occupa bientôt la place de chanteur solo, à cause de son habileté dans la lecture, et de sa jolie voix de soprano. A cette époque, ce chœur était placé sous la direction de Fr. Schneider, devenu célèbre depuis lors par la composition de ses oratorios. L'organiste de Bautzen ayant entendu le jeune artiste dans un concert, lui offrit un engagement pour entrer dans le chœur de son église : l'es-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

poir d'étudier l'harmonie en même temps que le chant, lui fit accepter cette proposition ; mais son attente fut trompée. Bergt, chantre de Bautzen, repoussant toujours les sollicitations de Marschner pour qu'il lui donnât des leçons de basse continue, ne lui enseignait que le grec et le latin. Le séjour de Bautzen devint dès lors désagréable au jeune musicien qui retourna à Zittau, plus pauvre qu'auparavant, car il avait perdu sa voix de soprano, et avec elle ses moyens d'existence. Blessé de son brusque départ pour Bautzen, le directeur de la musique de l'église ne voulut plus le recevoir au nombre de ses élèves, et Marschner fut obligé de développer sans guide ce goût de la composition qui le tourmentait depuis son enfance. Dans ses heures de loisir, il écrivait tout ce qui lui venait à la tête. Chansons, motets, musique de piano, il abordait tous les genres, ne s'instruisant que par ses propres fautes. Une troupe de danseurs, qui vint à Zittau, lui fournit même l'occasion de composer un ballet, dont le titre était *la Fière Paysanne*. Le jour de la répétition, le jeune compositeur, caché dans un coin obscur du théâtre, observait de loin l'effet de l'instrumentation, dont il n'avait pas les premières notions, et qu'il n'avait faite que d'instinct. L'ouverture, espèce de valse, allait assez bien, lorsque tout à coup l'orchestre s'arrêta. Les cors, dont Marschner ignorait la portée, devaient entonner des notes qui n'existent pas dans l'instrument. Persuadé qu'il y avait des fautes de copie, on examina la partition, et les mêmes fautes s'y retrouvèrent. Alors ce fut à qui se divertirait aux dépens du pauvre artiste. L'émotion de Marschner avait été jusqu'à la fièvre, au commencement de la répétition ; mais quand il entendit ces railleries, sa douleur fut si vive, qu'il s'évanouit. Reconduit chez lui, il y fut retenu six semaines par une maladie grave. Pendant ce temps, la troupe de danseurs quitta Zittau, et Marschner n'entendit jamais *la Fière Paysanne*, ouvrage dont cette troupe profita longtemps. Il écrivit cependant encore pour cette même société deux autres ballets dans lesquels il eut soin d'éviter les fautes précédemment faites dans l'emploi des instruments. En 1812, Hering, connu par plusieurs bons ouvrages sur la musique, arriva à Zittau, et fit tout ce qui dépendit de lui pour procurer à Marschner les moyens de s'instruire. Malheureusement, ce dernier ne put profiter longtemps de ses leçons, diverses circonstances l'ayant obligé de se rendre à Prague. Ce fut dans cette ville qu'il se lia avec Tomascheck, distingué comme professeur et comme compositeur, et dont les conseils lui furent profitables. Weber dirigeait alors l'orchestre de l'excellent Opéra de Prague ; trop occupé pour suivre l'éducation du jeune Marschner, *il lui sacrifia* cependant le peu d'instants dont il pouvait disposer. A l'expiration de l'armistice, sa qualité de Saxon obligea Marschner à quitter Prague ; il revint à Zittau, d'où il partit bientôt pour aller, suivant le désir de son père, étudier le droit à Leipsick. L'amour de la musique n'en était pas moins le goût dominant du jeune artiste. L'excellent maître Schicht s'intéressa à ses progrès, et c'est à ce compositeur qu'il est redevable de la plus grande partie de ce qu'il sait. Il composa sous sa direction plusieurs motets ; mais son penchant l'entraînait à travailler pour le théâtre. A défaut de livret, il essaya ses forces sur une traduction du *Titus*, de Métastase. Cet ouvrage, quoique entièrement achevé, est cependant resté inconnu. Un concert que Marschner donna à Carlsbad, pendant l'été de 1815, lui fit faire la connaissance de plusieurs personnages distingués de la Hongrie et de l'Autriche, et principalement celle de M. le comte Thadée Amadée. La protection de ce seigeur lui procura assez d'élèves pour qu'il pût jouir d'une existence aisée, tout en lui laissant assez de loisir pour se livrer à l'étude. Les relations qu'il eut à cette époque avec Beethoven, Kozeluch et le professeur Klein, de Presbourg, lui furent d'une grande utilité. D'après les conseils de Beethoven, Marschner composa un grand nombre de motets, de sonates, de symphonies, etc., afin d'acquérir plus d'habileté dans l'art d'écrire. En 1816, il composa le petit opéra *der Kiffhauser Berg* (la Montagne de Kiffhaus) qui eut du succès sur plusieurs théâtres en Autriche. L'année suivante, on représenta à Dresde son opéra de *Henri IV et d'Aubigné*, ouvrage en trois actes, qui, malgré le grand nombre de fautes qu'il renferme, fut cependant bien accueilli du public. Ce fut vers la même époque qu'on représenta à Presbourg son *Saidar*, opéra en trois actes, qui réussit également. Marschner eut l'immense avantage d'entendre souvent ses ouvrages et de pouvoir éviter, dans ses nouveaux essais, les fautes où il était tombé. Malheureusement il n'y a pas en Allemagne d'institutions qui procurent aux jeunes compositeurs le même avantage ; très-rarement les directions de théâtre ont du goût pour les nouveautés, et peu d'artistes ont des protections assez puissantes pour vaincre les

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

préventions des entrepreneurs contre des noms peu connus.

En 1821, Marschner retourna en Saxe, et choisit Dresde pour sa résidence. A la même époque, Tieck mit sur la scène le drame intitulé *le Prince de Hombourg*, et désira à cet effet une musique particulière pour l'introduction et les entr'actes. L'intendant général, M. de Konneritz, en chargea Marschner; celui-ci réussit et eut l'approbation de Tieck et de Weber. Ce fut en 1822 qu'il acheva son grand opéra de *Lucrèce*. Dans la même année, il composa la musique de l'opéra de F. Kind, *la Belle Ella*. Cette pièce fut assez mal accueillie à Francfort, où d'ailleurs l'exécution fut médiocre. A Berlin, où elle devait être représentée, diverses circonstances l'éloignèrent longtemps de la scène. Enfin, à Munich, le théâtre fut détruit par un incendie quelques jours avant la représentation. Plusieurs morceaux de cet ouvrage, que l'on peut considérer comme un des meilleurs de son auteur, eurent un grand succès dans les concerts. Son opéra d'*Ali-Baba* n'eut pas un meilleur sort que les autres au théâtre. Ce poëme, qu'il préféra à celui des *Galériens*, fut mal reçu du public. Malgré toutes ces contrariétés, Marschner ne perdit pas courage; à chaque nouvelle production, il se sentait plus de facilité à rendre ses idées, à introduire dans ses ouvrages plus d'effets dramatiques et à mieux observer les convenances de la scène.

L'idée d'un genre de musique moins sévère que celui des drames en usage sur les théâtres allemands, mais plus vigoureux que celui des simples opérettes, qui ne sont guère que des vaudevilles, occupa quelque temps Marschner, qui en donna le modèle dans son *Voleur de bois* (der Holzdieb), dont les paroles étaient de F. Kind. Marschner destinait cette pièce, et d'autres qu'il voulait écrire dans le même genre, à des théâtres de société, afin de développer le goût de la musique dramatique allemande dans sa nation, et de diminuer l'influence des traductions d'opéras étrangers. Il fit à cet égard un appel aux poëtes et musiciens allemands dans l'amanach musical intitulé *Polyhymnie*, où fut insérée la partition du *Voleur de bois*, réduite pour le piano; mais cet appel ne fut pas entendu. Cependant, ce joli ouvrage, où l'on trouve plusieurs morceaux d'un très-bon goût, obtint beaucoup de succès sur plusieurs théâtres d'amateurs et de petites villes. Peut-être Marschner ne se serait-il pas laissé rebuter par l'indifférence de ses collègues, si ses occupations multipliées lui avaient laissé le temps de continuer son entreprise. En effet, directeur de la musique de l'Opéra allemand et italien, conjointement avec Weber et Morlacchi, depuis 1823, il était souvent chargé de tout le travail, par suite des absences ou des indispositions fréquentes de ses collègues. Ses relations avec ces deux derniers furent toujours amicales. Cependant Weber, après ses grands succès, se refroidit un peu à l'égard de Marschner; leur différence d'opinion sur la nouvelle musique italienne, particulièrement sur Rossini, était une des des causes de ce refroidissement. D'ailleurs, Marschner ayant préféré la place de directeur de musique de Dresde à une autre qu'on lui avait offerte à Amsterdam, Weber se vit contrarié dans le projet qu'il avait formé de faire venir à Dresde son ami Gansbacher.

Les grands succès des œuvres de Rossini déterminèrent Marschner à donner dans ses propres ouvrages un libre cours à la mélodie, et à attacher moins de prix à un travail compliqué d'harmonie et de contrepoint. Néanmoins, il ne traitait pas l'harmonie en subordonnée, parce que, d'après sa manière de voir, la mélodie et l'harmonie doivent être unies constamment. En outre, il s'efforçait, dans ses ouvrages dramatiques, même dans ceux qui sont sans paroles, de présenter à l'auditeur, au moins d'une manière générale, non-seulement le sentiment à exprimer, mais aussi le caractère des personnages chantants. On voit, par les derniers ouvrages de Marschner, *le Vampire* et *le Templier*, jusqu'à quel point ce compositeur a atteint le but qu'il s'était proposé. Malgré d'incontestables défauts, il est certain qu'on trouve dans ces deux opéras des mélodies originales, bien appropriées au caractère des personnages et à la situation dramatique.

En 1820, Marschner épousa mademoiselle Marianne Wohlbruck, cantatrice bien connue, et se lia avec Wohlbruck, son frère. Dans la première entrevue qu'ils eurent ensemble, ils s'entretinrent du sujet du *Vampire*. Cette remarque est nécessaire pour réfuter le reproche fait à Marschner par la *Gazette musicale de Berlin* d'avoir travaillé sur un sujet déjà choisi par Lindpaintner, son ami; l'ouvrage de Marschner fut, au contraire, annoncé le premier par les feuilles publiques, et ce fut postérieurement que la *Gazette musicale de Leipsick* fit mention de celui de Lindpaintner.

Au mois de juin 1826, époque de la mort de Weber, Marschner eut dans ses fonctions une grande augmentation de travail, et, n'ayant

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

pu obtenir de succéder à ce compositeur dans l'emploi de premier directeur de la musique de l'Opéra de Dresde, il donna sa démission de ses autres emplois.

Au mois d'août 1820, il se rendit à Berlin, où madame Marschner obtint de brillants succès sur le théâtre de la cour; ils y reçurent tous deux, de la part des artistes de la capitale, l'accueil le plus honorable. Le souhait général était de voir Marschner prêter son secours au théâtre de Kœnigstadt en composant plusieurs opéras comiques; mais les circonstances ne lui permirent pas d'accéder à cette proposition. Les époux quittèrent Berlin pour visiter Breslau, Posen, Kœnigsberg et Dantzick; ce fut dans cette dernière ville que Marschner reçut le premier acte du *Vampire*, auquel il travailla immédiatement. Au mois de mars 1827, il revint à Berlin; mais la nécessité de s'entretenir avec l'auteur du *Vampire*, sur quelques détails, le détermina à se rendre à Magdebourg et à y séjourner jusqu'à ce que tout ce qui concernait l'opéra fût arrêté. Au mois de juin de la même année, il entreprit un nouveau voyage. A Brunswick, il reçut une lettre de Kustner, alors directeur du théâtre de Leipsick, qui offrait à madame Marschner un engagement pour les premiers rôles. Les conditions étant de nature à être acceptées, Marschner et sa femme se rendirent à Leipsick, où ils arrivèrent le 12 août 1827. Au mois de décembre de la même année, *le Vampire* fut terminé : la première représentation fut donnée le 28 mars 1828. Un beau succès couronna cette composition. Rappelés sur la scène après la représentation, le compositeur et les acteurs furent accueillis avec enthousiasme. La renommée de cet opéra s'étendit rapidement; tel fut, dit-on, l'empressement des théâtres de l'Allemagne à monter cet ouvrage, que les copistes ne pouvaient satisfaire à toutes les demandes de partitions. Beaucoup de morceaux du *Vampire* devinrent populaires. Cependant le comte de Gallenberg, entrepreneur du théâtre de l'Opéra allemand de Vienne, ne put obtenir de la direction de la police la permission de le faire jouer, quoiqu'il eût déjà été donné à Prague et à Pesth. La direction du théâtre de Berlin, qui avait pris des engagements pour *le Vampire* de Lindpaintner, ne put faire jouer celui de Marschner. Une traduction anglaise de ce dernier fut jouée à Londres avec un brillant succès. Il était aussi destiné à paraître à Paris, en 1830; mais l'acteur qui devait être chargé du rôle principal fut si mal accueilli dans le *Faust* de Spohr, qu'on n'osa l'en charger. Il a été fait aussi une traduction du *Vampire* en polonais.

En 1828, Marschner avait commencé à écrire *le Templier et la Juive;* mais il ne l'acheva qu'au mois d'août de l'année suivante. Le brillant succès qu'avait obtenu *le Vampire*, décida le directeur du théâtre de l'Opéra anglais à offrir à Marschner cinq cents livres sterling pour composer un opéra sur des paroles anglaises, et cent livres pour diriger les cinq premières représentations, sous la condition que l'ouvrage resterait la propriété du compositeur sur le continent. Ce marché conclu; Marschner se mit avec ardeur à étudier la langue anglaise. Déjà, au mois de février 1830, il était assez avancé dans cette nouvelle composition pour se préparer au voyage, lorsque la nouvelle de l'incendie du théâtre lui parvint. Le changement que cette circonstance faisait éprouver à sa destination détermina Wohlbruck à lui écrire une pièce nouvelle, intitulée : *la Fiancée du Faucon-nier*. Marschner s'occupa immédiatement de cet ouvrage, qui fut achevé au mois de novembre 1830, malgré le voyage qu'il avait fait à Berlin pour la mise en scène du *Templier*. *La Fiancée* a été représentée pour la première fois à Leipsick, en 1832.

Au mois de septembre 1830, ce compositeur fut appelé à Hanovre en qualité de maître de chapelle du roi. Il s'est rendu en cette ville au mois de décembre. Ce fut alors qu'il commença son opéra *le Château au pied du mont Etna;* mais à peine s'en était-il occupé, qu'il reçut le poëme de Ed. Devrient, *Hans Heiling*. Le sujet de cet ouvrage le séduisit si bien, qu'il y travailla immédiatement. Dans une lettre que Marschner écrivit alors, il s'exprimait ainsi : « Si l'on pouvait composer un « opéra d'un seul trait, je l'eusse fait, tant « j'étais inspiré par cet ouvrage, que je con-« çus tout d'un jet. » Malgré ses nombreuses occupations et une assez grave maladie, cet opéra fut terminé au mois de juillet 1832 et représenté le 24 mai 1833, sous la direction de son auteur. Il obtint du public l'accueil le plus favorable. Le sort du *Château au pied du mont Etna* fut moins heureux en 1836. Un nouvel opéra que Marschner fit représenter à Berlin en 1838 ne réussit pas mieux. Cet ouvrage avait pour titre *der Falkners Braut* (la Fiancée du Faucounier). Fixé à Hanovre dans une position agréable, Marschner fut occupé par la cour à écrire des cantates de fêtes, des symphonies et d'autres morceaux de cir-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

constance. Pendant les premières années, il suspendit ses travaux dramatiques. Ce ne fut qu'en 1844 qu'il fit représenter au Théâtre-Royal de Hanovre son grand opéra intitulé *Adolphe de Nassau*, considéré comme une de ses meilleures productions, et qui fut aussi représenté avec succès à Dresde, à Hambourg et à Breslau.

Je vis Marschner à Hanovre en 1849 et trouvai en lui un homme aimable et bienveillant. Il était alors satisfait de sa situation; mais plus tard il éprouva des désagréments par la fâcheuse influence d'un chanteur du théâtre de la Cour, et demanda sa retraite, qui lui fut accordée avec une pension. Marschner avait pris la résolution de se fixer à Paris; il y avait fait un voyage pour préparer son établissement, lorsqu'il mourut après une courte maladie, à Hanovre, dans la nuit du 14 au 15 décembre 1861, à l'âge de soixante-six ans.

Cet artiste fut un des hommes les plus remarquables parmi les compositeurs allemands de son temps. On ne peut lui refuser le mérite d'être un des successeurs de Weber qui ont montré le plus de sentiment dramatique dans leurs ouvrages. Il ne réussit pas seulement dans le drame sérieux : on peut même assurer qu'il est du très-petit nombre des compositeurs allemands qui ne tombent pas dans le trivial en traitant le genre comique. Ses mélodies sont expressives; mais sa manière d'écrire est négligée, et souvent il abuse de l'emploi des transitions. Nonobstant cette critique, l'auteur du *Vampire*, du *Templier* et de *Hans Heiling*, ne laissera point un nom vulgaire dans l'histoire de l'art. Si ses dernières années ont compté moins de succès que les autres, il en faut accuser les mauvaises pièces qu'il a mises en musique. En général, les drames allemands destinés à la musique sont au-dessous du médiocre.

Marschner s'est fait connaître en Allemagne comme compositeur de musique instrumentale par environ cinquante œuvres pour le piano. Ses ouvrages publiés sont : 1° *Der Holzdieb* (le Voleur de bois), en partition réduite pour le piano, dans la *Polyhymnie*; Leipsick, Hartmann. Il y en a une nouvelle édition publiée à Glogau, chez Heymann. 2° Ouverture et entr'actes du drame *le Prince de Hombourg*, à grand orchestre. Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 3° Ouverture et airs du drame *La belle Ella*, en partition réduite pour le piano; Leipsick, Hofmeister. 4° *Le Vampire*, opéra en trois actes; *idem*, *ibid.* On a publié l'ouverture à grand orchestre; *ibid.* 5° *Le Templier et la Juive*, grand opéra romantique, en partition réduite pour le piano, *ibid.* Ouverture à grand orchestre, *ibid.* 6° *La Fiancée du Fauconnier* (Das Braut der Falkner), en partition pour le piano; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 7° *Hans Heiling*, opéra romantique, *idem*; Leipsick, Hofmeister. 8° Environ dix recueils de chants pour quatre voix d'hommes (deux ténors et deux basses); Leipsick et Hanovre. 9° Environ vingt recueils de chansons, romances et airs italiens et allemands, pour voix seule, avec accompagnement de piano; Leipsick, Hombourg, Magdebourg, Brunswick et Hanovre. 10° Quatuor pour piano, violon, viole et basse, op. 36; Leipsick, Hofmeister. 11° Trios pour piano, violon et violoncelle, op. 29 et 50; Leipsick, Probst et Hofmeister. 12° Divertissements, Polonaises et Marches pour piano à quatre mains, op. 7, 13, 16, 28; Leipsick, Hofmeister, Breitkopf et Hærtel. 13° Sonates pour piano seul, op. 6, 24, 33, 38, 39, 40; *ibid.* 14° Rondeaux et fantaisies *idem*, op. 10, 11, 15, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 25, 31, 33, 37, 49, 57, 58, 59, 64, 71, 74; *ibid.* 15° Variations pour piano seul, op. 48, 69; *ibid.*

MARSELLI (Nicolas), philosophe napolitain et amateur des sciences et des arts, né vers 1825, s'est livré à l'étude de la philosophie allemande, particulièrement de la doctrine de Hegel, et en a adopté les principes. On a de lui divers ouvrages, parmi lesquels on remarque des *Essais de critique historique*, *l'Architecture comparée*, et un livre intitulé : *La forza della natura e il metodo delle scienze naturali*, desquels on n'a point à parler ici. Il n'est mentionné dans ce dictionnaire biographique que comme auteur d'un volume qui a pour titre : *La ragione della musica moderna*; Naples, 1859, in-8° de XXXIII et deux cent cinquante-six pages. M. Marselli, fidèle au principe de l'idéal philosophique de son maître, pose d'abord cet axiome : *que les arts indéterminés ne peuvent être soumis à la critique définie.* Tous les arts, dit-il, ont l'élément idéal, parce qu'ils agissent dans la sphère du sentiment; et la valeur de cet élément s'accroît en raison de la diminution de la matérialité de l'art. Si donc la part de l'indéfini est faible dans l'architecture et dans la sculpture, elle est plus grande dans la peinture; dans la musique elle est immense, jusqu'à ce que son union avec la parole en diminue la portée, parce que celle-ci a pour objet d'en déterminer la signification. Le vague sentiment de la musique ne peut donc être soumis à une critique rigou-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

reusement scientifique. Néanmoins, il y a aussi dans l'art un élément défini et définissable, c'est-à-dire, susceptible de critique. Il y a également un moyen de circonscrire entre certaines limites les opinions diverses qui se produisent sur les beautés d'une œuvre musicale : il consiste à établir exactement *la notion*, ou, ce qui est la même chose, la nature de la musique en *elle-même*, puis à voir quelle forme recevra cette notion dans le cours de son développement historique. Ces deux recherches appartiennent à l'esthétique musicale; car l'histoire ne s'étudie pas dans ses minimes particularités, mais dans les généralités illuminées par la notion première. Aidé par ces principes, nous pourrons étudier le caractère d'une œuvre musicale, ce qui est l'objet spécial de la critique. Alors beaucoup d'erreurs seront abandonnées, les vaines déclamations seront réduites au silence, et l'on portera sur chaque maître un jugement aussi raisonnable que possible. Si nous nous persuadons que le principe de la musique réside dans l'indéfini, nous ne considérons plus les déterminations expressives des passions comme le couronnement final de l'art; d'autre part, si nous savons que la musique doit devenir dramatique par une nécessité de son développement historique, nous ne déprécierons plus le *Robert* de Meyerbeer, parce qu'on y remarque la pénurie de mélodies à la Bellini et autres.

Telles sont les idées d'après lesquelles M. Marselli divise son livre en deux parties, dont la première concerne *la musique en elle-même*, et l'autre, *le développement historique de cet art*. Cette dernière partie se subdivise en trois sections, lesquelles traitent de la musique du passé, de la musique du présent, et de celle de l'avenir. Pour obtenir des jugements d'une valeur incontestable sur ces diverses conceptions de l'art, il ne repousse pas seulement la critique rigoureusement scientifique et absolue : il est, dit-il, une autre critique vulgaire, qui, n'ayant d'autre base que des opinions personnelles, de vagues aperçus, et des habitudes de sensations irréfléchies, s'exprime d'un ton tranchant, par exclamations et par épithètes plus ou moins brutales. En parlant de celle-ci, il attaque personnellement M. Scudo, qu'il appelle *un des coryphées de la critique vulgaire* (1). En effet, il attaque résolument le rédacteur de la critique musicale de la *Revue des Deux Mondes*, dont le grand tort à ses yeux est d'avoir méconnu la valeur des œuvres de Mercadante et de Verdi qui, avec les opéras de Meyerbeer, lui paraissent *l'expression nécessaire* de la musique du présent; car, bien qu'il aime les produits du génie de Rossini, il ne les considère que comme appartenant au passé de l'art, et comme une forme épuisée.

Après avoir laissé M. Marselli exposer les points fondamentaux de sa doctrine, il reste à apprécier son ouvrage au point de vue des applications qu'il fait de ses principes. Disons d'abord qu'il a bien vu que la musique réside tout entière dans les facultés de l'âme appelées *sentiment* et *imagination*. Les évolutions de l'idée, principe esthétique de Hegel, l'ont conduit à ce qu'il appelle *les développements historiques et nécessaires de l'art*, en raison des phases de l'histoire de l'humanité. Jusque-là tout est bien, et M. Marselli est dans le vrai. Mais, de ce que le sentiment se modifie incessamment dans l'indéfini de l'art, qui n'est représenté que par la musique instrumentale, il ne résulte pas nécessairement qu'une critique scientifique et absolue ne lui soit point applicable; car, si l'objet de l'œuvre est indéterminé, la forme est patente. Or, la forme est un des attributs de la beauté sentimentale; attribut toujours saisissable et analysable. M. Marselli n'y a pas pris garde : que serait-ce que *considérer la musique en elle-même*, si le sentiment seul était en action, et si la présence ou l'absence des qualités de la forme ne pouvaient être constatées de manière qu'il en résultât un jugement? On en serait précisément à ces impressions personnelles, à ces vagues aperçus, à ces habitudes irréfléchies qu'il reproche à la critique vulgaire. Il est à supposer que ce qui est appelé par M. Marselli une critique rigoureusement scientifique n'est autre chose que la critique purement technique, dont on a *quelquefois abusé*. Celle-ci, *sans aucun doute*, doit être réservée dans ses jugements, surtout lorsque l'originalité du sentiment revêt des formes inusitées; mais, si la critique technique a pour devoir de ne pas précipiter ses jugements, elle doit se garder d'abdiquer; car, si elle est absente, on tombe immédiatement dans la diversité arbitraire des opinions personnelles, laquelle prend sa source dans les variétés d'organisation des individus; dans ce cas, aucun moyen de conciliation n'est possible.

N'oublions pas que l'objet du livre de

(1) *A fine di porre in rilievo il cattivo andazzo d'una falsa critica, ho preso a parlare di M. Scudo, parendomi uno de' coryfei della critica volgare*, etc.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

M. Marselli est la *raison d'être de la musique moderne*, c'est-à-dire, *de la musique actuelle*. Cette raison, il la trouve dans le penchant de la génération existante pour le drame émouvant et pour les ébranlements nerveux. A merveille : mais il a reconnu aussi la nécessité d'examiner la musique en elle-même, ce qui suppose qu'il y a dans cet art des conditions absolues, indépendantes des temps, et auxquelles le génie de l'artiste doit se soumettre pour donner à son œuvre les qualités d'où dépendra son existence au delà du moment qui la voit naître. Ces conditions sont donc susceptibles d'analyse et d'appréciation, bien que le sentiment soit indéfini. Une critique scientifique est donc possible au point de vue dont il s'agit; car, que serait sans cela *l'examen de la musique en elle-même?* Non-seulement cette critique est possible, mais c'est la seule qui ait de la valeur pour assigner à une composition musicale la place qu'elle doit occuper dans l'histoire de l'art. Toute autre critique n'est que contingente et ne peut avoir pour objet que les qualités transitoires.

De ce qui précède, résulte la démonstration que M. Marselli, après avoir posé des principes fort justes de critique, qui lui ont été fournis par l'*Encyclopédie des sciences philosophiques* de Hegel, et surtout par le *Cours d'Esthétique* de ce penseur célèbre, s'est égaré dans l'application qu'il en a faite. En rejetant la critique scientifique, par le motif que le sentiment indéfini n'est pas analysable, il s'est privé de toute possibilité d'appréciation certaine.

MARSH (Narcisse), issu d'une famille saxonne établie dans le comté de Kent, naquit en 1638, à Hannington, dans le comté de Wilts, et obtint, en 1664, le grade de docteur en théologie à l'Université d'Oxford. Après avoir exercé les fonctions de chapelain dans la maison du chancelier Hyde, comte de Clarendon, il fut nommé principal du collége d'Alban-Hall à Oxford, et devint, en 1678, prévôt du collége de Dublin. La dignité d'évêque de Leighlin et Ferns lui fut confiée en 1683; puis il fut appelé, en 1690, à l'archevêché de Cashell; à celui de Dublin, en 1699, et enfin, quatre ans après, à celui d'Armagh, qu'il conserva jusqu'à la fin de sa vie. Il mourut en 1713. Grand amateur de musique et profondément instruit dans les sciences, il a écrit l'*Essai d'une introduction à la théorie des sons*, contenant des avis pour le perfectionnement de l'acoustique. Ce mémoire est inséré dans la première série des *Transactions philosophiques*. Marsh est aussi connu par quelques ouvrages de théologie et de philosophie.

MARSH (Jean), amateur distingué, est né en 1752, à Dorking, dans le comté de Surrey. Son père, capitaine de la marine royale, s'établit, en 1758, avec sa famille, à Greenwich, où il avait été nommé commandant d'un yacht royal. Ce fut alors que le goût naturel du jeune Marsh pour la musique, et surtout pour l'orgue, se manifesta. L'orgue de la chapelle de l'hôpital, joué alors par Lupton Relfe, lui causait de si agréables sensations, que ce n'était pas sans peine qu'on parvenait à l'en éloigner. En 1761, son père fut chargé de ramener l'ambassadeur de Hollande à Hellevoetsluys sur son yacht; il prit son fils avec lui, et tous deux firent une tournée, dans laquelle ils eurent la satisfaction d'entendre l'orgue de Harlem, qui fit sur l'enfant une impression profonde. Depuis sa huitième année, il avait commencé ses études au collége de Greenwich; il désirait y apprendre la musique comme plusieurs de ses camarades; mais son père parvint à lui faire attendre la fin des cours qu'il suivait. En 1766, il apprit à jouer du violon dans la petite ville de Gosport, puis il reçut des leçons d'orgue et quelques notions d'harmonie d'un organiste obscur nommé Wofer. En 1768, on l'envoya à Romsey pour étudier le droit : il y resta cinq ans. Ayant perdu son père en 1772, il se maria deux ans après et alla se fixer à Salisbury, où il fit exécuter dans des concerts des symphonies de sa composition. Ce fut là qu'il se livra à l'étude de l'orgue, et qu'il écrivit ses premiers recueils de fantaisies et de préludes pour cet instrument. Un héritage considérable qu'il fit, en 1781, lui permit de quitter la carrière d'avocat et de s'établir à la campagne dans une belle maison où il fit construire un grand orgue. Il passa le reste de sa vie dans cette retraite, uniquement occupé de la culture des sciences et des arts. Son frère et ses fils, devenus ses élèves pour la musique, exécutaient souvent des quatuors et des quintettes dans des concerts d'abonnés. M. Marsh vivait encore en 1824, à l'âge de soixante-douze ans. Il a publié à Londres : 1° Huit symphonies à plusieurs parties. 2° Symphonie pour deux orchestres. 3° Quatuor pour deux violons, alto et basse. 4° Trois morceaux finals, pour l'orgue. 5° Trois ouvertures à cinq parties, *idem*. 6° Ouverture et six pièces *idem*. 7° *24 voluntaries for the organ* (Préludes et fantaisies

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

pour l'orgue); Londres, Preston. 8° *Idem*, deuxième, troisième, quatrième et cinquième recueils; *ibid.* 9° Ouvertures et sonates pour le piano; Londres, Clementi. 10° Neuf antiennes et seize psaumes à quatre voix; Londres, Rolfe. 11° Beaucoup de chansons et de glees à une, deux et trois voix; *ibid.* 12° Ouverture et dix pièces pour musique militaire. 13° *Rudiments on thorough-bass* (Éléments de la basse continue); *Londres*, Payne, in-4°. Une deuxième édition a été publiée sous le titre de *Thorough-Bass catechism*. 14° *Hints to young composers* (Conseils aux jeunes compositeurs); *ibid.*, 1798, in-8°. 15° *Essay on Harmonies* (Essai sur les accords); *ibid.*, 1801, in-8°. 16° *Sixteen movements from different composers in score for the use of musical students* (Seize morceaux de différents compositeurs, pour l'usage des étudiants en musique). 17° *Tables of transposition of consonant intervals* (Tables de transposition des intervalles consonnants); Londres, Longmann et Broderip. 18° *First Book of eighteen voluntaries, chiefly intended for the use of young practitioners, to which is prefixed an explanation of the different stops of the organ, and of the several combinations that may be made thereof, with a few thoughts on style, ex tempore playing, modulations, etc.* (Premier livre de dix-huit préludes, principalement destinés à l'usage des commençants, précédé d'une explication des différents jeux de l'orgue, et des différentes combinaisons qu'on en peut faire, avec quelques réflexions sur le style, l'improvisation, les modulations, etc.); Londres, Preston, 1800, in-4°. 19° Deuxième livre *idem*. Marsh avait en manuscrit beaucoup de musique vocale et instrumentale, ainsi qu'une description de l'orgue qui n'a pas été imprimée après sa mort.

MARSHALL (William), docteur en musique de l'Université d'Oxford, organiste de l'église cathérale du Christ, de la chapelle du collége de Saint-Jean, et de l'église de Tous les Saints, à Oxford, est l'auteur d'un petit ouvrage qui a pour titre : *The art of reading Church Music; founded on a simple explanation of the first principles of Music* (l'Art de lire la musique d'église, basé sur une explication simple des premiers principes de la musique); Oxford, J. Vincent, 1842, in-8°.

MARSOLO (Pietro-Marino), maître de chapelle de la cathédrale de Ferrare, et de l'Académie des *Intrepidi* de cette ville, au commencement du dix-septième siècle, est auteur de deux livres de motets à cinq voix pour toutes les fêtes de l'année, lesquels ont été publiés sous ce titre : *Motetta quinque tantum vocibus decantanda in totius anni solemnioribus diebus. Liber primus; Venetiis, apud Jacob. Vincentium*, 1612, in-4°. *Liber secundus*; ibid., 1614, in-4°.

MARSYAS, fameux joueur de flûte, était fils de Hyagnis et naquit à Celènes, en Phrygie. On le croit inventeur de la flûte à plusieurs tuyaux connue sous le nom de *flûte de Pan*. La fable de sa dispute avec Apollon est connue. Il rencontra, dit-on, ce dieu à Nyse, lui proposa un défi de musique, fut vaincu, et, pour prix de sa présomption, fut écorché vif.

MARTELIUS (Élie), luthiste célèbre au commencement du dix-septième siècle, vécut à Strasbourg, sa patrie. Il a publié un recueil de pièces pour le luth, sous ce titre : *Hortus musicalis novus*; Strasbourg, 1615.

MARTELLI (...), maître de chapelle à Munster, vers 1790, s'est fait connaître à cette époque, en Allemagne, par la composition de quelques opérettes, parmi lesquels on remarque : 1° *Die Reisenden nach Holland* (les Voyageurs en Hollande). 2° *Der Tempel der Dankbarkeit* (le Temple de la Reconnaissance). 3° *Der Kœnig Rabe* (le Roi Corbeau).

MARTIGNONI (Don Ignace), professeur de droit à Como, né au mois de juin 1757, mourut dans cette ville, le 23 mars 1814. Dans ses *Operette varie* (Milan, Galeazzi, 1784) on trouve (p. 59-92) des considérations sur les effets moraux de la musique et sur l'histoire de la musique dramatique. On a du même écrivain un traité d'esthétique intitulé : *Del bello e sublime*; Milan, Mussi, 1810, in-8°. Il a été donné une seconde édition de cet ouvrage avec la vie de l'auteur, par le professeur Louis Catenazzi; *Como*, 1826, in-12. Le quatrième chapitre traite du beau dans la musique.

MARTIN (Claude), écrivain sur la musique, naquit à Couches en Bourgogne, dans la première moitié du seizième siècle, et non à Autun, comme le prétendent La Borde et ses copistes, car lui-même a indiqué le lieu de sa naissance par le mot *Colchensis*, placé après son nom, au frontispice de l'édition latine de son traité de musique (1). On voit, par l'épître dédicatoire de ce même traité de musique, qu'il vivait à Paris en 1550. Aucun autre renseignement ne nous est parvenu sur

(1) Couches est une petite ville du département de Saône-et-Loire, à cinq lieues d'Autun.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ce musicien, à qui l'on doit un bon livre intitulé : *Elementorum musices practicæ pars prior, libris duobus absoluta, nunc primum in lucem edita. Accesserunt exercitationes nonnullæ quos qui noverit, omnium ferme præceptorum cognitionem habuerit;* Parisiis, ex officinâ Nicolai Du Chemin, 1550, in-4° obl. Les mots *pars prior* indiquaient l'intention de publier une deuxième partie, qui n'a point paru. Le premier livre de celle-ci, divisé en huit chapitres, traite du plain-chant; le deuxième contient les principes de la musique mesurée, en dix chapitres; l'ouvrage est terminé par un motet à quatre voix qui paraît avoir été composé par Claude Martin. Six ans après la publication de ce traité, il fit un extrait de son livre en français, et le fit paraître sous ce titre : *Institution musicale, non moins brève que facile, suffisante pour apprendre à chanter, et qui a cours aujourd'hui entre les musiciens; extraite de la première partie des éléments de musique de Claude Martin, et par lui-même abrégée;* Paris, de l'imprimerie de Nicolas Du Chemin, 1556, in-4° obl. Cet abrégé du deuxième livre est fort différent de l'original latin, et ne contient que six feuillets. On trouve à la Bibliothèque impériale de Paris un manuscrit daté de 1608 (n° 7577, in-4°) contenant plusieurs petits traités des sciences, parmi lesquels il y en a un intitulé : *D. Martin Tractatus de Musicâ.* Je n'ai pu vérifier si c'est une copie du traité de Claude Martin ou un autre ouvrage, parce que le volume était prêté lorsque j'ai voulu faire cette recherche. Claude Martin s'était fait connaître comme compositeur par des *Magnificat* des cinq premiers tons à quatre voix, imprimés à Paris, en 1540, par Pierre Attaingnant. Un exemplaire de cet ouvrage rarissime est chez l'abbé Santini, à Rome.

MARTIN, surnommé **PEU D'ARGENT**, musicien belge, vécut vers le milieu du seizième siècle, et fut maître de chapelle du duc de Clèves et de Juliers. Il était contemporain de Nicolas Gombert, de Créquillon, de Clément (non papa) et d'autres musiciens célèbres. Jean Orydrius (*voyez* ce nom), son élève et ami, dit de lui, dans la préface du second livre de ses *Practicæ musicæ utriusque præcepta brevia* : « *Cum quibus* (*Th. Crequillon, Jac. Clemens* (*non papa*), *et plerique alii*) *equidem optimo jure memorandum censeo imò æquandum, suavissimum et candidissimum hominem, amicum meum integerrimum M. Martinum peu d'argent, collegii musici illustriss. Principis Guilielmi ducis nostri clementissimi præfectum dignissimum. Qui mihi sub auspicium hujus professionis musicæ, pro suo in me candore animi, ac benevolentia familiari, non semel auctor hortatorque fuit, etc.* » Le même auteur ajoute que Martin a publié deux livres de motets et de chansons à quatre et cinq parties dont il vante la suavité.

MARTIN (Nicolas), musicien du seizième siècle, né à Saint-Jean-de-Maurienne, en Savoie, vivait à Lyon, vers 1560. Il a fait imprimer de sa composition : *Chants sur la nativité de Notre Seigneur Jésus-Christ, tant en vulgaire françoys que langage savoisien, dit patoys, imprimés avec la musique,* à Lyon, par Marc Bonhomme, 1566, in-8°.

MARTIN (Jean), bachelier en théologie de la faculté de Paris, et curé de Treze, au diocèse d'Auxerre, vers le milieu du dix-septième siècle, a composé deux messes à quatre voix, l'une *ad imitationem moduli* Audite, l'autre *ad imitationem moduli* Jubilate, qui ont été publiées chez Robert Ballard, en 1653, in-fol.

MARTIN (François), violoncelliste fort distingué, vivait à Paris en 1750. Il y était attaché au duc de Grammont. Il s'est fait connaître avantageusement comme compositeur par des motets qu'il a fait exécuter au concert spirituel, et surtout par un *Cantate Domino,* dont le *Mercure* du mois de janvier 1751 a rendu compte avec beaucoup d'éloges : on cite aussi de lui un *Lætentur cœli.* Ses autres ouvrages consistent en trois cantatilles (*le Soupçon amoureux, le Suisse amoureux* et *le Bouquet de Thémyre*), deux livres de sonates en trio pour violon, et deux livres de sonates pour le violoncelle. Martin est mort à Paris en 1773.

MARTIN Y COLL (Antoine), né dans la province de Castille, vers 1680, fut moine de l'étroite observance de Saint-François et organiste de son couvent, à Madrid. On a de lui un traité du plain-chant qui a pour titre : *Arte de Canto llano y breve resumen de sus principales reglas para cantores de choro, dividido in dos libros;* Madrid, 1719, 1 vol. in-4°. Plus tard, il a ajouté à ce volume un traité de la musique mesurée qui forme le troisième livre de l'ouvrage, et qui est intitulé : *Libro tercero donde se contienen las reglas mas notables y precisas, que escrivan todos los doctos escriptores de el arte de canto de organo* (sans date).

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

MARTIN Y SOLAR (Vincent), appelé par les Italiens *Martini*, ou *lo Spagnuolo*, naquit en 1754 à Valence, chef-lieu de la province de ce nom, en Espagne. Après avoir fait ses études de musique comme enfant de chœur dans une maison de chanoines réguliers (*prémontrés*) de cette ville, il remplit quelque temps les fonctions d'organiste à Alicante; mais son penchant pour la musique de théâtre le porta à donner sa démission de cette place pour se rendre à Madrid. Il y trouva un chanteur napolitain, nommé *Guglietti*, pour qui il écrivit quelques airs, et qui lui donna le conseil d'aller en Italie, lui prédisant des succès. Martin y arriva vers 1781, et écrivit à Florence, pour la saison du carnaval, *Ifigenia in Aulide*. Il alla ensuite à Lucques où il fit représenter *Astartea*, qui ne réussit pas; puis le grand ballet en trois actes *La Regina di Golconda*. Quelques autres ballets, écrits à Gênes et à Venise, précédèrent l'apparition des opéras qui lui firent une brillante réputation et lui procurèrent un instant de vogue à une époque où se faisaient remarquer en Italie des compositeurs du plus haut mérite, tels que Paisiello, Cimarosa et Guglielmi. En 1785, Martin était à Turin, où il écrivit *La Dora festeggiata*, prologue; puis l'*Accorta Cameriera*, opéra bouffe. Ces ouvrages furent suivis de l'*Ipermestra*, jouée à Rome en 1784.

Martin se rendit à Vienne en 1785, dans l'espoir d'y écrire pour le théâtre de la Cour. Il y trouva une protectrice zélée dans l'ambassadrice d'Espagne, amie de l'impératrice: elle lui fit obtenir la faveur qu'il désirait, et d'Aponte écrivit pour lui le livret de l'opéra bouffe *Il Burbero di buon cuore* (le Bourru bienfaisant), qui obtint du succès et le mit à la mode. Mais ce furent surtout *La Cosa rara* et l'*Arbore di Diana*, ouvrages charmants, composés sur des livrets du même poëte, qui lui donnèrent, à Vienne, une vogue que n'avaient obtenue ni *les Noces de Figaro*, ni *Don Juan*, de Mozart, représentés à la même époque. L'empereur Joseph II récompensa magnifiquement Martin, et l'admit souvent près de lui, ne se lassant pas de lui entendre chanter les mélodies naturelles, faciles, expressives, de la *Cosa rara*. Mozart rendit justice aux productions de cet artiste; mais il leur reprochait avec raison de manquer des qualités solides qui font vivre les œuvres d'art dans la postérité, et prédit que lorsque la vogue serait passée, les opéras de Martin tomberaient dans un profond oubli; ce qui s'est vérifié. L'auteur de *Don Juan* lui a fait l'honneur d'intercaler un air de la *Cosa rara*, arrangé en harmonie d'instruments à vent, dans le second acte de ce grand ouvrage.

En 1788, Martin fut appelé à la cour de Catherine II : il partit pour Pétersbourg, où il fut chargé de la direction de l'Opéra. Il y écrivit *Gli Sposi in contrasto*, opéra bouffe, et *Il Sogno*, cantate à trois voix. Paul Ier lui donna, dix ans après, le titre de conseiller. Dans ses dernières années, le génie de Martin s'éteignit complétement. L'Opéra français ayant remplacé l'Opéra italien en 1801, Martin perdit son emploi, et il ne lui resta d'autre ressource que de donner des leçons pour vivre. Il est mort à Pétersbourg au mois de mai 1810. On a gravé de sa composition : 1° *L'Arbore di Diana*, partition réduite pour le piano; Paris, Leduc; Bonn, Simrock. 2° *La Capricciosa corretta*, idem; ibidem. 3° *Gli Sposi in contrasto*, idem; Vienne, Artaria. 4° *La Cosa rara*, idem, ibid.; Paris, Leduc; Bonn, Simrock. 5° 6 *Canons a* 3 *voci*, *con acc. di piano-forte*; Brunswick, Spehr, 6° 12 *Canoni d' amoro*, idem; Leipsick, Peters. 7° *Il Sogno*, cantate à trois voix, avec accompagnement de piano; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 8° Douze ariettes italiennes à voix seule et piano; Brunswick, Spehr. Elles ont été traduites en allemand et publiées à Bonn et à Hambourg. Les ouvertures et morceaux détachés des opéras de Martin ont été arrangés pour divers instruments, et gravés à Paris, Vienne, Londres, etc. On connaît aussi de la composition de cet artiste un *Te Deum* à quatre voix et orchestre, en manuscrit.

MARTIN (Jean-Blaise), acteur célèbre de l'Opéra-Comique, naquit à Paris, le 14 octobre 1769. Petit-fils d'un peintre dont le talent a été célébré par Voltaire, il perdit son père dans ses premières années, et fut élevé par un oncle, qui prit soin de son éducation. A l'âge de sept ans, on lui fit commencer l'étude de la musique; à neuf ans, il était déjà bon lecteur. Sa jolie voix de soprano le faisait rechercher dans le monde, et pendant quatre ans, il chanta les solos dans la plupart des concerts de société. L'âge de la mue de la voix l'obligea de suspendre cet exercice; il se livra alors à l'étude du violon et acquit beaucoup d'habileté sur cet instrument. Obligé de chercher des ressources dans son talent, il essaya de se faire admettre dans l'orchestre de l'Opéra, mais n'ayant pu réussir dans ce projet, il tourna ses regards vers la scène. Sa voix avait pris le caractère d'un beau baryton qui,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

dans les cordes élevées, atteignait aux limites des ténors les plus élevés, et qui, dans les sons graves, avait la sonorité d'une basse. Malgré cet avantage, il ne put se faire recevoir à l'Opéra, parce qu'on ne lui trouva pas assez de puissance dans l'organe pour le chant, ou plutôt pour les cris alors en usage à ce théâtre.

Martin n'eut qu'à s'applaudir du mauvais accueil qu'on lui avait fait à l'Opéra, comme symphoniste et comme chanteur, car ce fut la cause première de la direction qu'il prit ensuite dans sa carrière d'artiste, et des succès qu'il obtint sur une autre scène. On donnait, en 1788, des concerts à l'hôtel de Bullion, rue Plâtrière, où la musique en vogue était particulièrement empruntée à l'Italie. Quelques morceaux de cette musique chantés par Martin à ces concerts le mirent en réputation parmi les amateurs ; lorsque le théâtre de *Monsieur* fut organisé, on le choisit pour y chanter les rôles de baryton. Il y débuta à la fin de l'année 1788, par celui du *Marquis de Tulipano*, opéra de Paisiello traduit en français, et y obtint un succès brillant, dû autant à la beauté de sa voix qu'à la fraîcheur de la musique. Il n'était point acteur ; sa gaucherie était même si excessive, qu'on était obligé de lui tracer sur le plancher sa position dans les différentes scènes. Cependant, insensiblement il acquit de l'habileté, et vers la fin de sa carrière théâtrale, il était parvenu sinon à être cité pour la finesse de son jeu, au moins à animer la scène et à rendre convenablement les rôles dont il était chargé. L'opéra italien, qui jouait dans les premiers temps alternativement avec l'opéra comique français au théâtre Feydeau, offrait à Martin les plus beaux modèles de chant dans les talents de Viganoni, de Mandini et de madame Morichelli ; cette école ne lui fut sans doute pas inutile : cependant il ne paraît pas avoir bien compris le mérite de leur excellente méthode, car il conserva toute sa vie d'assez grands défauts ; par exemple, celui d'une vocalisation saccadée de fort mauvais goût qui paraissait plaire beaucoup aux spectateurs habituels de l'Opéra-Comique. Le mérite principal de Martin consistait dans la beauté incomparable de sa voix, la fraîcheur de l'organe, qu'il conserva pendant plus de trente ans, une grande habileté à passer de la voix de poitrine aux sons surlaryngiens, dont il se servait avec beaucoup d'adresse, du feu, de l'animation, enfin, dans une connaissance profonde de la musique et beaucoup d'aplomb dans les morceaux d'ensemble.

Les rôles de *Crispin*, dans *le Nouveau don Quichotte*, et de *Frontin*, dans *les Visitandines*, avaient fondé sa réputation ; il faisait la fortune du théâtre Feydeau, et balançait seul les succès de toute l'excellente troupe de l'ancienne Comédie italienne ; celle-ci comprit la nécessité de se débarrasser d'une concurrence si redoutable ; des efforts furent faits auprès de Martin pour l'engager au théâtre Favart ; il finit par accéder aux propositions qui lui étaient faites, et il entra à ce théâtre en 1794. C'est là que secondant Elleviou, madame Saint-Aubin, Chenard et madame Dugazon, il forma avec ces excellents acteurs un ensemble parfait qu'on ne reverra plus vraisemblablement à l'Opéra-Comique. *Gulnare, Zoraïme et Zulnar, Maison à vendre, Trente et quarante*, lui fournirent des occasions pour donner à son talent une spécialité qui, dans les arts, fonde toujours les réputations les plus solides ; spécialité qui a été longtemps un embarras pour les théâtres de province ; car, suivant l'habitude qu'on a dans ces théâtres de désigner les emplois par les noms des acteurs qui les remplissent à Paris, il fallait dans toutes les troupes dramatiques un *Martin*, et ce n'était pas sans peine qu'on parvenait à trouver des voix qui pussent chanter d'une manière passable les rôles établis d'origine par le véritable Martin, de Paris.

A la réunion des troupes d'opéra comique des théâtres Feydeau et Favart, en 1801, Martin devint sociétaire et membre du comité d'administration de la nouvelle société. Il profita de cette position pour partager, plus tard, avec Elleviou la plus grande partie de la subvention accordée à l'Opéra-Comique par Napoléon. Cet avantage était acquis à deux artistes sur qui reposait toute la fortune de ce spectacle. L'influence de Martin augmenta encore en 1813, après qu'Elleviou se fut retiré du théâtre, car seul il attirait encore le public ; seul il procurait à la société d'abondantes recettes. *L'Irato, une Folie, ma Tante Aurore, les Confidences, Picaros et Diego, Gulistan, Koulouf, les Maris garçons, le Charme de la Voix, Jean de Paris, Lully et Quinault, le Nouveau Seigneur de village, Joconde, Jeannot et Colin, le petit Chaperon* et *les Voitures versées*, lui valurent tour à tour de nouveaux succès, et firent admirer longtemps la fraîcheur et la conservation de son organe, autant que les progrès de son talent dans le chant scénique.

Une légère altération commença à se faire apercevoir dans la pureté de la voix de Mar-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tin, en 1822. Déjà, deux ans auparavant, il avait paru vouloir se retirer et n'avait consenti à *rester au théâtre que moyennant une* gratification de trente mille francs. Mais dès qu'il crut que son organe ne lui fournirait plus les mêmes moyens d'exécution, il ne voulut pas voir diminuer ses succès, et il prit sa retraite le 31 mars 1823, après avoir chanté pendant trente-cinq ans à la scène. Logé alors dans un des quartiers les plus éloignés du centre de Paris, il semblait avoir oublié le théâtre de sa gloire, lorsque en 1826 le directeur de l'Opéra-Comique l'engagea pour quelques représentations. Plusieurs années de repos avaient rendu à sa voix la souplesse et le moelleux; il étonna encore les artistes par la vigueur de son exécution dans quelques-uns de ses anciens rôles. Cependant il reprit bientôt après ses habitudes de retraite. Huit années s'étaient écoulées depuis lors, et Martin était âgé de soixante-cinq ans, lorsqu'une nouvelle apparition du chanteur émérite fut annoncée en 1834. Il reparut en effet; mais alors les ravages du temps se firent apercevoir, surtout dans les traits rapides et qui exigeaient de l'énergie; cependant il y avait encore beaucoup d'adresse dans la manière de Martin lorsqu'il chantait de la musique d'un caractère doux et élégant. C'est à cette époque que Halévy écrivit pour lui *la Vieillesse de Lafleur*, opéra comique en un acte, où il eut encore des éclairs de son ancien talent. Retiré définitivement dans la même année, il ne prit plus de participation à l'art que par les leçons de chant qu'il donnait au Conservatoire. Il avait été appelé à remplir les fonctions de professeur dans cette école en 1825. La fin de son existence s'écoulait paisiblement; mais la mort d'une fille, en 1836, lui causa une vive douleur qui ébranla sa constitution, et qui le conduisit au tombeau le 18 octobre 1837. Ce fut à la Roncière, maison de campagne de son ancien camarade Elleviou, près de Lyon, qu'il mourut. Il avait été ténor de la chapelle de Napoléon, puis de celle des rois Louis XVIII et Charles X.

Martin avait reçu des leçons de Candeille pour la composition; en 1796, il fit représenter, au théâtre Feydeau, *les Oiseaux de mer*, opéra comique en un acte, qui ne réussit pas. Il a conservé longtemps son talent sur le violon, car il était déjà au théâtre depuis plus de quinze ans lorsqu'il étonna le public et les artistes par la manière dont il exécuta un solo sur cet instrument, dans l'opéra intitulé : *le Concert interrompu.*

MARTIN (Crescentia), cantatrice, naquit en 1770, à Babenhausen, en Bavière, où son *père était directeur de la chancellerie.* Élevée dans un couvent à Landsbach, elle y apprit la musique; puis elle reçut des leçons de chant du célèbre Raff, à Munich. Pendant plusieurs années, elle donna des concerts en Suisse, en Hongrie, en Autriche et particulièrement à Vienne. En 1800, elle embrassa la profession de cantatrice dramatique, et parut sur divers théâtres sous le nom de *madame Dorse.* De retour à Munich, en 1811, elle y débuta au théâtre de la cour; mais déjà elle n'était plus jeune et sa voix avait perdu sa fraîcheur: elle eut peu de succès et ne tarda pas à se retirer.

MARTIN (Antoine), professeur de musique au collége de Saint-Maxent, est né à Rochefort, en 1805. Il apprit presque seul le piano, le violon et la clarinette. On connaît sous son nom quelques compositions pour les deux premiers de ces instruments, et les *Délassements de l'étude pour le piano.*

MARTIN (Julien) connu sous le nom de **MARTIN D'ANGERS**, est né dans cette ville vers 1808. Après y avoir fait ses premières études musicales, il se rendit à Paris et y acheva de s'instruire dans cet art, sans suivre toutefois les cours du Conservatoire. Sur la recommandation de M. Danjou, il obtint, en 1841, la place de maître de chapelle de l'église Saint-Germain-l'Auxerrois. En 1845, il imagina un nouveau système d'harmonisation du plain-chant ou de *faux-bourdon*, qui fut annoncé par les journaux religieux sous le nom de *Nouveau mode de plain-chant* et fort vanté par ces feuilles; ce n'était au fond que d'assez mauvaise harmonie, comme on en a fait, depuis lors, beaucoup d'autres essais dans des systèmes divers. Celui que proposait M. Martin consistait à faire chanter la mélodie chorale à l'octave par les dessus et les ténors, en l'harmonisant à trois parties par le baryton et la basse. L'auteur de ce plain-chant harmonisé en publia un spécimen dans une brochure intitulée : *Plain-chant populaire pour tous les offices de l'année, noté dans la voix naturelle du clergé et des fidèles, et harmonisé d'après un nouveau procédé musical déposé, sous cachet, dans les archives de l'Institut, le 24 janvier 1840, par J. Martin d'Angers, maître de chapelle et organiste accompagnateur de la paroisse royale de Saint-Germain-l'Auxerrois et du collége royal de Saint-Louis Première livraison. Specimen de l'office du matin qui est sous*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

presse; Paris, 20 janvier 1846, in-8°. Des analyses de ce système et de l'œuvre en elle-même furent publiées dans la *Revue de la musique religieuse, populaire et classique* (t. II, p. 109-171 et 285-295), ainsi que dans la *Revue et Gazette musicale de Paris* (année 1846, n° 34). Une ardente polémique en fut la suite, tant par les journaux que par de petites brochures anonymes; mais la mauvaise harmonisation du plain-chant qui en était l'objet ne peut résister à la critique qui en avait été faite, et elle fut abandonnée. On a aussi de M. Martin un petit écrit intitulé : *De l'enseignement musical dans les colléges royaux de Paris;* Paris, 1841, in-8° de vingt-quatre pages. Ce travail avait déjà été publié dans la *Revue et Gazette musicale de Paris*. Comme compositeur, M. Martin a fait exécuter à Saint-Germain-l'Auxerrois, le jour de Pâques 1846, une messe solennelle avec orchestre, et une messe de *Requiem*. Il a publié plusieurs romances avec accompagnement de piano; Paris, Canaux; *Prière de la jeune fille*, mélodie avec accompagnement de piano et de violoncelle; *ibid.*; *Galerie musicale, ou série de morceaux de chant faciles à deux et trois voix, avec accompagnement de piano, à l'usage des pensionnats;* ibid. Cet artiste a pris part à la rédaction du journal intitulé *la France musicale*, pendant les années 1845 et 1846.

MARTIN (Toussaint), professeur de musique à Paris, n'est connu que par un petit ouvrage élémentaire intitulé : *Principes méthodiques de musique vocale et instrumentale;* Vaugirard (près Paris), in-4° de trente-quatre pages, lithographié.

MARTIN (Casimir), facteur de pianos à Paris, est inventeur d'un appareil destiné à donner de la souplesse aux doigts des personnes qui se livrent à l'étude du piano, et auquel il a donné le nom de *Chirogymnaste*. M. Martin a publié une instruction pour l'usage de cet appareil, sous le titre de *Méthode de chirogymnaste, ou gymnastique des doigts;* Paris, 1845, in-8° avec six planches. Il a été fait deux éditions de ce petit écrit.

MARTINÉ (J.-D.), littérateur français, né à Genève, vivait à Paris vers 1815, et s'est fait connaître par un commentaire sur l'Art poétique d'Horace. Il a aussi publié un livre intitulé : *De la musique dramatique en France, ou des principes d'après lesquels les compositions lyri-dramatiques doivent être jugées; des révolutions successives de l'art en France, de ses progrès et de sa décadence; des compositeurs qui ont travaillé pour nos spectacles lyriques, et de leurs productions restées au théâtre;* Paris, Dentu, 1813, in-8°. Cet écrit, rempli de fausses vues et de préjugés, a pour objet de démontrer que l'ancienne comédie à ariettes et les anciennes formes de l'opéra français étaient préférables aux formes plus musicales de l'opéra moderne.

MARTINEAU (Adrien), professeur de musique à Nantes, est auteur d'un livre qui a pour titre : *Nouvelle grammaire de la langue musicale, mise en rapport avec la grammaire française;* Nantes, imprimerie de Forest; Paris, Heugel, 1845, in-8°.

MARTINELLI (Georges), musicien au service du duc de Parme, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, a fait imprimer de sa composition : *Motetti e le quattro Antifone della Beata Virgine a due, tre e quattro voci*, op. 1, Bologne, Jacques Monti, 1676, in-4°.

MARTINELLI (Vincent), docteur en droit, né à Turin dans la première moitié du dix-huitième siècle, résidait à Londres vers 1750; de là il se rendit à Paris, où il fit insérer plusieurs morceaux dans les écrits périodiques jusqu'en 1762. Il avait travaillé longtemps à une histoire de la musique qu'il n'a point achevée, et dont il n'a rien paru. On a de lui un recueil intitulé : *Lettere familiari critiche;* Londres, 1758, in-8°. Les lettres 27, 28, 30, 31, 54 et 50 sont relatives à la musique. Il a publié aussi une *Lettre sur la musique italienne*, dans le premier numéro du recueil intitulé : *L'Amateur, ou nouvelles pièces et dissertations françaises et étrangères;* Paris, 1762, in-12.

MARTINELLI (Louis), excellent chanteur bouffe italien, commença à se faire connaître vers 1795, et fut bientôt recherché sur les principales scènes de l'Italie. En 1801, il chanta au théâtre de *la Scala*, à Milan, pendant les saisons de l'automne et de l'avent. Il vint ensuite à Paris, où il chanta avec beaucoup de succès les grands airs bouffes de Cimarosa et de Guglielmi. On le retrouve à Milan en 1807. Après cette époque, les renseignements manquent sur sa personne.

MARTINENGO (Jules-César), compositeur, né à Vérone, dans la seconde moitié du seizième siècle, fut d'abord maître de chapelle à Udine, dans le Frioul, puis fut appelé à remplir les mêmes fonctions à Saint-Marc, de Venise, le 22 août 1609. Il mourut jeune encore dans cette ville, en 1613, et eut pour successeur Claude Monteverde. On connaît sous le nom de Martinengo trois livres de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

madrigaux à quatre, cinq et six voix, publiés à Venise; le troisième a paru en 1605. Il est vraisemblable qu'il a laissé en manuscrit de la musique d'église dans les archives de Saint-Marc.

MARTINENGO (Jean-Paul), organiste de la cathédrale de Pavie, vers le milieu du dix-septième siècle, n'est connu jusqu'à ce jour que par un *Adoro te*, et un *Congratulamini*, à deux voix de soprano ou de ténors (*a duoi soprani overo tenori*) qui se trouvent dans l'œuvre de Gaspard Casati intitulé *Motetti concertati a* 1, 2, 3 e 4 *voci con una messa a* 4; Venise, Alexandre Vincenti, 1643, in-4°, dont il y a une édition antérieure, et une autre publiée à Venise, en 1651.

MARTINES ou **MARTINEZ** (Marianne), femme d'un mérite distingué dans la musique, a passé pour la nièce de Métastase. Elle était fille de Nicolas Martines, maître de cérémonies de la chambre du nonce apostolique à Vienne, et naquit dans cette ville vers 1745. Sa famille était napolitaine, d'origine espagnole, et, sans doute, l'orthographe primitive de son nom fut *Martinez*; l's remplaçant le *z* fut une altération produite par le temps; il est d'ailleurs remarquable que le célèbre poëte Métastase, ami du père de Marianne, et qui vécut dans l'intimité de cette famille pendant cinquante-deux ans, écrit *Martinez* dans les articles de son testament et de son codicille qui la concernent ainsi que ses frères. Kiesewetter place la date de la naissance de Marianne Martines vers 1750 (1), mais elle vit le jour évidemment plutôt, car Métastase lui laissa, par l'article 7 de son testament, fait en 1765, une somme de douze mille florins, *pour donner une faible récompense à ses mœurs pures et à ses honnêtes et louables études*. Si Marianne Martines était née vers 1750, elle aurait eu quinze ans à l'époque où le poëte lui faisait ce legs, et l'on aurait pu s'étonner qu'à cet âge ses mœurs n'eussent pas été pures. La date de 1745 que j'ai adoptée, dans la première édition de ce dictionnaire comme dans celle-ci, paraît donc plus rapprochée de l'exactitude. Mademoiselle Martines eut le bonheur de recevoir de Haydn, jusque-là peu connu, des leçons de musique et de clavecin, et Porpora lui enseigna l'art du chant et la composition. Ses progrès furent rapides. Claveciniste d'un talent élégant et gracieux; cantatrice dont le chant était suave et d'une expression aussi vraie que pénétrante; compositeur doué d'une vigueur de conception rare et d'un savoir très-étendu, elle réunissait en elle seule les qualités de plusieurs artistes distingués. Burney, qui l'entendit à Vienne en 1772, en parle avec admiration. Par un codicille du 17 août 1780 Métastase porta à vingt mille florins le legs qu'il avait fait à Marianne Martines. Par l'article 8 de son testament, daté du 5 août 1765, il lui avait légué son clavecin, ses épinettes et toute sa bibliothèque musicale. En 1796, elle vivait à Vienne dans l'aisance. Les samedis de chaque semaine, elle donnait chez elle des concerts, dont l'entrée était ouverte à tous les étrangers. Elle avait aussi institué une école de chant, où elle forma de bons élèves. Burney cite avec éloge de sa composition des sonates de piano, beaucoup de chants italiens sur des poésies de Métastase, un *Miserere* à quatre voix concertantes et orgue, composé en 1768, qui se trouve dans plusieurs grandes bibliothèques, notamment à la bibliothèque impériale de Vienne, plusieurs psaumes italiens sur des traductions de Métastase, à quatre et à huit voix, avec orchestre, parmi lesquels on remarque l'*In exitu Israel* à quatre voix concertantes, chœurs à quatre voix et instruments; l'abbé Gerbert a tenu entre ses mains une messe et un oratorio écrits par elle; l'abbé Santini, de Rome, possède le psaume 41e à quatre voix et orchestre, de sa composition, qui se trouve aussi à la bibliothèque impériale de Vienne. Marianne Martines avait été nommée, en 1773, académicienne honoraire des Philharmoniques de Bologne, dans la série des compositeurs. Elle mourut à Vienne, en 1812, à l'âge d'environ soixante-sept ans (1).

MARTINEZ (Jean), prêtre espagnol, fut maître de chapelle à l'église cathédrale de Séville, vers le milieu du seizième siècle. Il a fait imprimer un livre qui a pour titre : *Arte de canto llano puesta y reducida nuovamente en su entera perfeccion segun la pratica* (l'Art du plain-chant, rétabli dans son entière perfection, selon les règles de la pratique); Séville, 1560, in-8°. Machado (*Bibliot. Lusit.*, t. II, p. 692) cite cet auteur sous le nom de *Martins*, comme un poëte portugais, de qui l'on a imprimé un livre intitulé : *Arte do Canto chaõ posta e reducida em sua enteira perfeçaõ segundo a practica della, muito necessaria para todo o sacerdote, e persoas que haõ de saber cantar, etc.*; Coïmbre, Manoel de Araujo, 1603, in-8°; se-

(1) *Catalog der Sammlung alter Musik*, p. 53.

(1) Je suis redevable à M. Farrenc des renseignements d'après lesquels cette notice a été refaite.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

conde édition, Coïmbre, Nicolas Carvalho, 1612, in-8°; 3° *idem*, revue et augmentée par Antoine Cordeyro; Coïmbre, 1625. L'identité de personne et d'ouvrage est évidente; il est vraisemblable que le livre portugais n'est qu'une traduction de l'espagnol, et que l'existence de celui-ci, antérieure à l'autre de plus de quarante ans, est réelle.

MARTINI (Jacques), professeur de philosophie à l'université de Wittenberg, au commencement du dix-septième siècle, a publié des recherches sur beaucoup de questions philosophiques et politiques, sous ce titre : *Centuria quæstionum illustrium philosophicarum*; Wittenberg, 1609-1610, in-4°. Dans la cinquième centurie, il examine ces questions : *An vocalis et instrumentalis Musica omni ætati conveniat? Musica ad quid conducat?*

MARTINI (Christophe), musicien hollandais, vivait vers le milieu du dix-septième siècle. On a de lui un livre intitulé : *Handboek van waren loop der Toonen* (Manuel du véritable enchaînement des tons); Amsterdam, 1641, in-4°.

MARTINI (Adam-Sigismond), *cantor* à Giessen, vers la fin du dix-septième siècle, fut ensuite appelé à Hambourg en la même qualité. Il a fait imprimer un traité élémentaire de musique qui a pour titre : *Gründliche und leichte Unterweisung, wie man nach Anleitung des deutschen Alphabets die ganze Wissenschaft der heutigen Vocalmusik fassen kann* (Méthode naturelle et facile pour apprendre la musique vocale d'après l'alphabet allemand, etc.); Giessen, 1700, in-8°.

MARTINI (Martin), religieux franciscain, né en Bavière, vécut dans la première partie du dix-huitième siècle. On a de sa composition : 1° Soixante-deux motets à une et deux voix, pour toutes les fêtes de l'année, avec deux violons et basse continue; Augsbourg, Lotter. 2° Vêpres à quatre voix pour les fêtes de la Vierge et des apôtres, *ibid.* 3° Litanies et *Salve Regina* avec accompagnement de deux violons et basse continue, *ibid.*, 1717.

MARTINI (Georges-Henri), né en 1722 à Tanneberg, en Misnie, fut professeur d'éloquence à Ratisbonne, puis à Altenbourg, où il est mort le 23 décembre 1704. Au nombre de ses ouvrages, on trouve deux dissertations relatives à l'histoire de la musique. La première a pour titre : *Versuch von den musikalischen Wettstreiten der Alten* (Des luttes musicales des anciens). On trouve ce morceau dans la Nouvelle bibliothèque des sciences et beaux-arts (*Neuen Bibl. der schœnen Wissensch. und freyen Künste*), t. 7, p. 1-37, et 205-231. Hiller l'a aussi insérée dans la troisième année de ses notices, p. 150-221. La seconde dissertation de Martini est intitulée : *Beweis, dass der neueren Urtheile über die Tonkunst der Alten nie zulænglich and entscheidend sein kœnnen* (Démonstration que les jugements des modernes sur la musique des anciens ne peuvent jamais être décisifs); Ratisbonne, 1764, in-4° de douze pages.

MARTINI (....), facteur d'orgues et de clavecins à Friederichstadt, près de Dresde, naquit vraisemblablement dans les dernières années du dix-septième siècle : il vivait encore en 1740. Il a construit quelques bons instruments dans les églises de la Saxe, et a eu de la réputation pour ses clavecins.

FIN DU TOME CINQUIÈME.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

BIOGRAPHIE

UNIVERSELLE

DES MUSICIENS

M

MARTINI (le P. Jean-Baptiste), religieux cordelier, a été le musicien le plus érudit du dix-huitième siècle, en Italie. Il naquit à Bologne, le 25 avril 1706. Son père, Antoine-Marie Martini, violoniste qui faisait partie d'une troupe de musiciens appelés *I Fratelli*, lui enseigna les éléments de la musique, et lui mit en main l'archet, lorsqu'il était encore dans sa première enfance. Ses progrès furent si rapides, que son maître n'eut bientôt plus rien à lui apprendre, et qu'on fut obligé de lui en chercher un plus savant et plus habile. Confié d'abord aux soins du P. Predieri (*voyez* ce nom), pour le chant et le claveçin, il prit ensuite des leçons de contrepoint chez Antoine Riccieri, sopraniste, né à Vicence, et savant compositeur. Martini fit ses études morales et religieuses sous la direction des Pères de l'oratoire de Saint-Philippe de Néri. Fort jeune encore, il prit la résolution d'entrer dans un cloître, et ce fut l'ordre des grands cordeliers qu'il choisit. Il prit l'habit de cet ordre dans le couvent de Bologne, en 1721, fut envoyé à Lago pour y faire son noviciat, et fit sa profession le 11 septembre de l'année 1722. De retour dans sa ville natale, il s'y livra avec ardeur à l'étude de la philosophie, et acquit des connaissances si étendues dans la musique théorique et pratique, que la place de maître de chapelle de l'église Saint-François lui fut confiée en 1725, quoiqu'il ne fût âgé que de dix-neuf ans. Ses liaisons d'amitié avec Jacques Perti, maître de chapelle de Saint-Pétrone, n'eurent pas une médiocre influence sur ses travaux; les conseils de ce maître lui furent particulièrement utiles pour ses compositions religieuses. Dans le même temps, il étudiait aussi les mathématiques sous la direction de Zanotti, médecin et géomètre d'un grand mérite, et la lecture des traités anciens et modernes sur la musique remplissait une grande partie du temps qu'il n'employait pas à composer. Sa collection de livres, de manuscrits précieux et de musique de tout genre, composait la bibliothèque la plus nombreuse qu'un musicien eût jamais rassemblée: plus de cinquante années de recherches et de dépenses considérables avaient été nécessaires pour parvenir à ce résultat. Beaucoup de personnes de distinction, qui avaient été ses élèves, avaient pris plaisir à enrichir sa collection de tout ce qu'elles avaient trouvé de rare et de curieux; et plusieurs princes étrangers avaient contribué par leurs dons à augmenter toutes ces richesses. On assure même que le célèbre Farinelli lui fournit les moyens de faire d'importantes acquisitions qui n'étaient point à la portée de ses ressources personnelles. On lit dans le *Lexique des musiciens* de Gerber que Bottrigari, ami du P. Martini, lui avait légué sa riche bibliothèque de musique; Choron et Fayolle, la *Biographie universelle* et le *Dictionnaire historique des musiciens*, publié à Londres, en 1824, n'ont pas manqué de répéter ce fait, dont la fausseté est pourtant évidente; car le maître de chapelle de Saint-François était né en 1706, et Bottrigari était mort en 1612. Au surplus, il paraît certain que, par des circonstances inconnues, les livres et les manuscrits de ce dernier devinrent plus tard la propriété de Martini.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Ce maître avait ouvert à Bologne une école de composition, où se formèrent plusieurs musicien, devenus célèbres. Parmi ses meilleurs élèves, on remarque le P. Paolucci, maître de chapelle à Venise, et auteur du livre intitulé : *Arte pratica di contrappunto;* le P. Sabbatini, de Padoue, qui, plus tard, étudia la doctrine de Valotti ; Ruttini, de Florence ; Zanotti, fils du médecin et maître de chapelle de Saint-Pétrone ; Sarti ; l'abbé Ottani, qui mourut maître de chapelle à Turin, et l'abbé Stanislas Mattei qui ne quitta jamais son maître, et qui lui succéda dans la direction de son école. Partisan déclaré des traditions de l'ancienne école romaine, admirateur sincère des grands musiciens qu'elle a produits, Martini s'attacha particulièrement à propager les doctrines qui avaient formé de si habiles maîtres, et à donner à ses élèves la pureté du style et une manière élégante de faire chanter les parties. L'excellence de sa méthode pratique, et le mérite de ses élèves donnèrent à son école une renommée européenne. Les plus célèbres musiciens se faisaient honneur de recevoir des conseils du franciscain de Bologne, et presque toujours il dissipa leurs doutes sur les questions qu'ils lui soumettaient.

La renommée dont il jouissait le fit souvent prendre pour arbitre dans des discussions élevées sur différents points de l'art et de la science, et pour juge dans des concours. C'est ainsi qu'il fut prié de prononcer un jugement entre le P. Fritelli, maître de chapelle de l'église cathédrale de Sienne, qui enseignait le solfége d'après la méthode moderne, rejetant les nuances, et le P. Provedi, autre savant musicien, qui attaquait cette innovation, admise alors en France, en Espagne et dans les Pays-Bas. C'est ainsi également que Flavio Chigi, de Sienne, l'invita, en 1745, à donner son avis sur le nouveau système de solmisation qu'il voulait mettre en usage. Appelé à juger le concours ouvert pour la place de maître de chapelle à Sainte-Marie *della Scala*, à Milan, il se prononça en faveur de Fioroni, et ramena à son avis les autres juges qui, déjà, avaient fait choix de Palladino. Après la mort de Fioroni, ce fut encore le P. Martini qu'on chargea de désigner son successeur. Grégoire Ballabene, après avoir écrit sa fameuse messe à quarante-huit voix réelles, la soumit à l'approbation de ce maître, qui a écrit sur ce sujet une dissertation spéciale.

Le P. Martini fut quelquefois engagé dans des discussions de doctrine ou d'application pratique de ses principes : il y porta toujours autant de politesse que de savoir. Il n'était âgé que de vingt-six ans lorsque la première polémique de cette espèce fut soulevée, à l'occasion d'un canon énigmatique à trois parties, de Jean Animuccia, qui se trouvait à la maîtrise de la cathédrale de Lorette. Les deux premières parties de ce canon sont régulières, mais la troisième, où le maître n'avait point mis de clef, a une étendue de deux octaves, et ne pouvait être résolue qu'au moyen des deux clefs d'*ut* (troisième ligne) et de *fa* (quatrième ligne). Le P. Martini envoya sa résolution au vieux Redi, maître de chapelle de l'église cathédrale de Lorette, qui, n'ayant jamais vu de partie vocale écrite avec deux clefs, déclara la résolution mauvaise, et en fit une autre, qui était fausse. Martini envoya les deux résolutions du problème à Pitoni, maître de Saint-Pierre du Vatican, et à Pacchioni, de Modène, et ces savants musiciens approuvèrent le travail de Martini et rejetèrent celui de Redi. Le vieux maître, qui ne voulait pas être vaincu par un jeune homme, fit une amère critique de la décision des juges ; mais le P. Martini termina la discussion par une savante dissertation, datée du 24 octobre 1733, où il prouvait, par des exemples pris dans les œuvres de Soriano, de Festa, de J.-M. Nanini, et d'autres maîtres du seizième siècle, qu'on a quelquefois écrit des parties vocales sur deux clefs différentes. On trouve une relation de cette discussion dans un manuscrit de la bibliothèque de la maison Corsini, à Rome, intitulé : *Controversia fra il P. M. F. Gio. Battista Martini, ed il Sig. D. Tommaso Redi, da Siena, maestro di capp. di Loreto.*

Eximeno avait attaqué la science des combinaisons harmoniques et du contrepoint dans son livre *Dell' origine della musica ;* Martini défendit la science qu'il enseignait dans son *Essai fondamental pratique de contrepoint fugué,* et cette réponse provoqua une réplique du jésuite espagnol (*voyez* Eximeno). Saverio Mattei, Manfredini (*voyez* ces noms), et quelques autres attaquèrent aussi le savant professeur de Bologne, considérant sa science comme surannée, et ses compositions comme dépourvues de génie : mais il ne leur répondit pas, et son prudent silence fit tomber les hostilités dans l'oubli.

La simplicité, la douceur et la modestie composaient le caractère du P. Martini. Son obligeance et son empressement à satisfaire à toutes les questions qui lui étaient adressées

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

concernant la théorie ou l'histoire de l'art ; le soin qu'il mettait à éviter ce qui pouvait blesser l'amour-propre des autres musiciens, et le bienveillant accueil qu'il faisait à ceux qui le visitaient, l'avaient rendu l'objet de la vénération et de l'estime universelle. Il entretenait une correspondance avec beaucoup de savants, de princes et de personnages de distinction qui lui témoignaient de l'attachement et de la déférence. Le roi de Prusse, Frédéric II, à qui il avait envoyé son *Histoire de la musique*, lui écrivit une lettre de remercîments, et lui fit présent d'une tabatière ornée de son portrait et enrichie de brillants. L'électeur palatin, la princesse de Saxe Marie-Antoinette, Frédéric-Guillaume, prince héréditaire de Prusse, et le pape Clément XIV, lui écrivaient aussi et lui faisaient de riches présents. Peu d'étrangers visitaient Bologne sans l'aller voir, et sans admirer son profond savoir et les richesses scientifiques qu'il avait rassemblées autour de lui. Un grand désordre régnait dans sa cellule, et dans les chambres qu'il avait remplies de musique et de livres. On trouvait ces objets empilés sur son clavecin, sur sa table, les chaises et le parquet, et ce n'était pas sans peine qu'il parvenait à offrir un siége à ceux qui allaient le voir. Cette immense collection d'objets d'art et de science inspirait à tous les étrangers autant d'étonnement que d'intérêt. « Dans mes voyages, dit « Burney (*The present state of Music in « France and Italy*, p. 203), j'avais souvent « étonné des libraires du continent avec la « liste de mes livres sur la musique ; mais à « mon tour j'éprouvai la plus grande surprise « en voyant la collection du P. Martini. Il a « une chambre pleine de traités manuscrits ; « deux autres sont remplies de livres imprimés, et une quatrième est encombrée de « musique pratique, tant imprimée que manuscrite. Le nombre de ses livres s'élève à « dix-sept mille volumes (1), et il en reçoit « encore de toutes les parties du monde. »

Dans les dernières années de sa vie, le P. Martini fut tourmenté par un asthme, par une maladie de la vessie, et par une plaie douloureuse à la jambe. Sa sérénité n'en fut jamais altérée, ses travaux ne se ralentirent point, et jusqu'au dernier moment il s'occupa de recherches pour la publication du quatrième volume de son *Histoire de la musique*. Son élève, le P. Stanislas Mattei, lui donna des soins jusqu'à ses derniers moments, et reçut son dernier soupir le 3 octobre 1784 (1). Martini était parvenu à l'âge soixante-dix-huit ans. De magnifiques funérailles lui furent faites, et l'on y exécuta une messe de Requiem composée par Zanotti. Le 2 décembre suivant, les membres de l'Académie philharmonique, réunis aux élèves de l'illustre maître, firent faire un service funèbre dans l'église des chanoines de Lateran de Saint-Jean *in monte*, où l'on y chanta une messe composée par treize maîtres de chapelle, membres de l'académie. Après la messe, Léonard Volpi, académicien philharmonique, prononça l'éloge de Martini en langue latine ; on distribua ensuite aux assistants plusieurs compositions poétiques dont le célèbre historien de la musique était l'objet, et deux épitaphes en style lapidaire par le P. Louis Tomini, moine franciscain. Le 14 décembre de la même année, l'ouverture des écoles publiques des PP. Barnabites de Sainte-Lucie fut faite par le P. Pedrazzini, professeur d'humanités, avec un discours dont l'éloge du P. Martini était le sujet, et le 1er janvier 1785, un autre éloge de ce maître fut prononcé dans une séance des académiciens *Fervidi*. Le P. Pacciaudi avait fait insérer dans le n° XX de son *Antologia*, publié à Rome, en 1784, une longue épitaphe du même, et le P. Guillaume Della Valle avait récité, le 24 novembre de la même année, une élégante oraison funèbre dans le service solennel qui avait été fait à l'église des SS. Apôtres, à Rome : ce morceau fut inséré dans le *Giornale de' Letterati di Pisa* (ann. 1785, t. 57, p. 279 et suiv.). Le même P. Della Valle publia aussi dans l'*Antologia* (Rome, 1784 et 1785) une analyse de l'*Histoire de la musique* du P. Martini. Enfin il fit paraître dans l'année suivante des Mémoires historiques de Martini, où il réunit son analyse de l'*Histoire de la musique*, et beaucoup de lettres de ce savant musicien ou relatives à lui. Son portrait fut gravé plusieurs fois, et Tadolini frappa une

(1) Il faut entendre ici par les paroles de Burney non-seulement les traités de musique manuscrits et imprimés, mais toute la musique pratique ; car il n'existe pas même aujourd'hui un nombre assez considérable de traités de musique pour en former une collection de dix-sept mille volumes. La collection de musique ancienne du P. Martini était immense.

(1) M. Farrene remarque, dans la notice sur le P. Martini, qu'il a placée dans le troisième volume de son *Trésor des pianistes*, que cette date est donnée par Moreschi (*Orazione in lode del Padre maestro Martini* ; Bologne, 1786), Gaetano Gandini (*Elogio di Gio. Battista Martini* ; Bologne, 1813), et par della Valle (*Memorie storiche del P. M. Giambattista Martini* ; Naples, 1783) ; Fantuzzi seul fixe la date de la mort de ce grand musicien au 4 août.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

médaille qui offre d'un côté son effigie, et de l'autre des instruments de musique, avec ces mots pour exergue : *Fama super æthera notus MDCCLXXXIIII.* C'est par ces honneurs multipliés que l'Italie témoigna ses regrets de la perte d'un si célèbre musicien. Martini avait été agrégé à l'Académie de l'Institut de Bologne et à celle des Philharmoniques en 1758. En 1770, il fut élu membre des Arcades de Rome, sous le nom académique d'*Aristosseno Anfioneo.*

Le P. Martini a composé, pour l'église, des messes et des motets, non dans l'ancien style *osservato* de l'école romaine, comme je l'ai dit dans la première édition de ce dictionnaire, mais dans le style concerté, en usage à l'époque où il vécut. Ce renseignement résulte d'une lettre écrite par M. Gaspari (*voyez* ce nom) de Bologne à M. Farrenc. La plupart de ces ouvrages sont restés en manuscrit, et se trouvent en grande partie au lycée musical de Bologne. M. Gaspari croit que les messes du maître existent au couvent des Mineurs conventuels de cette ville. On a imprimé les compositions suivantes : 1° *Litaniæ atque antiphonæ finales B. Virginis Mariæ* 4 *vocibus cum organo et instrum. ad libitum. Bononiæ apud Lelium a Volpe,* 1734, in-4°, op. 1. 2° *Sonate* (12) *d'intavolatura per l'organo e cembalo,* opera 2ª, chez Le Cène, à Amsterdam, 1742, in-folio. 3° *Sonate* (6) *per l'organo ed il cembalo di F. Gio. Battista Martini, minor conventuale* ; Bologna, per Lelio della Volpe, 1747, op. 3ª. J'ai dit, dans la première édition de la *Biographie universelle des musiciens,* que les sonates de Martini sont d'un style original, qu'elles offrent de grandes difficultés, et qu'elles sont estimées comme des productions d'un ordre fort distingué. Ceci n'est applicable qu'à l'œuvre de douze sonates publiées à Amsterdam ; quant aux six sonates imprimées à Bologne, M. Farrenc les considère comme peu dignes d'un si grand maître. 4° *Duetti da Camera a diversi voci* ; Bologna, per Lelio della Volpe, 1763, op. 4ª. La bibliothèque du lycée communal de Bologne possède en manuscrit les compositions suivantes du P. Martini : 1° *San Pietro,* oratorio. 2° Le même avec une autre musique. 3° *L'Assunzione di Salomone al trono d'Israello,* oratorio. 4° *La Dirindina, farsetta.* 5° *L'Impresario delle Canarie,* intermezzo. 6° *Il Don Chisciotto,* intermezzo. 7° *Il Maestro di musica,* intermezzo.

Quoique les compositions de Martini soient dignes d'un maître de si grand mérite, c'est surtout comme musicien érudit et comme écrivain sur la musique qu'il s'est fait la réputation européenne qui est encore attachée à son nom. Son ouvrage le plus considérable a pour titre : 1° *Storia della musica. Tomo I° ;* Bologna, 1757, per Lelio della Volpe. *Tom. II ;* ibid., 1770. *Tom. III ;* 1781, in-4°. Il a été tiré quelques exemplaires de cet ouvrage en format in-folio, encadré de vignettes en bois ; ces exemplaires sont très-rares. Une vaste érudition, une lecture immense, se font remarquer dans ce livre, fruit du travail le plus laborieux ; mais on ne peut nier que l'esprit de critique et la philosophie de la science y manquent absolument, et que le plan est défectueux. Quoique Martini avoue dans sa préface (p. 3) que l'on manque de monuments et de descriptions suffisantes pour la musique des premiers âges du monde, il ne s'attache pas moins à traiter, en dix chapitres du premier volume de son Histoire : 1° De la musique depuis la création d'Adam jusqu'au déluge ; 2° Depuis le déluge jusqu'à Moïse ; 3° Depuis la naissance de ce législateur des Hébreux jusqu'à sa mort ; 4° Depuis la mort de Moïse jusqu'au règne de David ; 5° Depuis ce règne jusqu'à celui de Salomon ; 6° Depuis la fondation du temple jusqu'à sa destruction ; 7° De la musique des Hébreux dans les repas, les funérailles et les vendanges ; 8° De la musique des Chaldéens et des autres peuples orientaux ; 9° De la musique des Égyptiens. Trois dissertations viennent ensuite remplir le reste du volume, et n'occupent pas moins de trois cent soixante pages, où Martini examine quel est le chant naturel aux hommes, de quel chant les anciens firent usage, et quels furent le chant et les instruments dont les Hébreux se servaient dans le temple. Une multitude de choses curieuses, de citations pleines d'intérêt et de rapprochements utiles sont confondus, dans ces bizarres recherches, au milieu de divagations interminables qui rendent la lecture du livre de Martini fatigante, ou plutôt impossible ; car je ne crois pas qu'il y ait de courage humain capable d'affronter la lecture d'un tel ouvrage ; mais le musicien studieux le consultera toujours avec fruit. Les deuxième et troisième volumes, traités de la même manière, sont entièrement remplis par des recherches sur la musique des Grecs, ou par des objets qui s'y rapportent d'une manière plus ou moins indirecte. Au commencement et à la fin des chapitres de tout l'ouvrage, le P. Martini a fait graver des canons énigmatiques, parmi lesquels on en trouve de fort difficiles.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Cherubini les a tous résolus, et en a formé un recueil fort curieux. Le quatrième volume devait renfermer des recherches sur la musique du moyen âge jusqu'au onzième siècle. On voit dans un fragment d'une lettre qu'il écrivait au P. Sabbatini, le 12 mars 1783 (*Memor. stor. del. S. G. B. Martini*, p. 120) qu'il se proposait d'y examiner surtout le mérite des travaux de Guido d'Arezzo. Il y parle de la nécessité de rechercher toutes les copies qu'il pourra se procurer des ouvrages de ce moine célèbre, quoique, suivant le témoignage de Burney (*The present state of music in France and Italy*, p. 202), il eût déjà, en 1771, dix copies du *Micrologue* dans sa bibliothèque.

Suivant une tradition répandue à Bologne, le manuscrit de ce quatrième volume existerait chez les Mineurs conventuels de cette ville. Désireux que j'étais de l'examiner pendant le séjour que je fis dans cette ville, en 1841, je priai Rossini de m'en fournir l'occasion; il eut l'obligeance de me présenter au bibliothécaire du couvent de Saint-François, et j'obtins l'autorisation de voir le manuscrit et de le parcourir; j'acquis bientôt la conviction qu'il ne contient pas une rédaction définitive du quatrième volume de l'*Histoire de la musique* de Martini, et qu'il ne peut être considéré que comme un recueil de matériaux dans lequel le R. P. franciscain, fidèle à ses habitudes, fait de longues excursions dans des questions qui ne se rattachent au sujet que d'une manière indirecte. L'époque de Charlemagne y est traitée d'une manière très-prolixe, mais sans ordre et avec des lacunes sur des choses importantes, telles que la notation et les premiers essais de l'harmonie, bien que l'auteur y touche au onzième siècle et y commence l'examen de la doctrine de Guido d'Arezzo. Avec beaucoup de patience, on pourrait tirer quelques bonnes choses de ce manuscrit; mais tel qu'il est, on ne peut songer à le publier, ni même à le mettre en ordre et le compléter. Ce n'est qu'un monument curieux du désordre des idées de Martini, et de sa méthode laborieuse de travail.

Après l'*Histoire de la musique*, l'ouvrage le plus considérable du P. Martini est celui qui a pour titre : *Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto;* in Bologna, 1774-1775, per Lelio della Volpe, deux volumes in-4°. Le premier volume est relatif au contrepoint sur le plain-chant; le second, au contrepoint fugué. De courts éléments de contrepoint précèdent dans la première partie les exemples tirés des œuvres des maîtres célèbres de l'ancienne école, tels que Palestrina, C. Porta, Morales, J. Animuccia et autres qui, suivant le titre (*Esemplare*), remplissent cet ouvrage. Après avoir expliqué la nature et la constitution de chacun des tons du plain-chant, le P. Martini montre par des morceaux extraits des œuvres de ces maîtres la manière dont ils doivent être traités dans le contrepoint; et il accompagne ces exemples de notes non-seulement remarquables par l'érudition, mais où brille le mérite d'une parfaite connaissance pratique de l'art d'écrire. Ce mérite ne me semble pas avoir été apprécié à sa juste valeur par quelques critiques français. Ces critiques ont fait preuve de beaucoup de légèreté lorsqu'ils ont reproché à Martini d'avoir basé son ouvrage sur une tonalité qui n'est plus en usage : il suffisait, pour mettre le savant maître à l'abri de ce reproche, de lire le titre du premier volume de son livre; ce titre dit clairement l'objet que l'auteur s'est proposé : *Essai fondamental pratique de contrepoint sur le plain-chant*. Le but qu'il s'est proposé est d'autant mieux atteint, que les exemples choisis par Martini sont tous excellents, et qu'il ne pouvait offrir aux jeunes musiciens de meilleurs modèles pour le style dont il s'agit. On a dit aussi que les pièces fuguées du second volume sont plutôt des *ricercari* que de véritables fugues, et que la plupart de ces pièces, étant écrites également dans la tonalité du plain-chant, sont aussi peu utiles que celles du premier volume. Ces reproches ne me semblent pas mieux fondés que les autres; car Martini n'annonce point dans le titre de cette partie de son ouvrage qu'il se propose de faire un traité de la fugue suivant les formes modernes, mais une analyse scientifique d'un certain nombre de pièces en contrepoint fugué de l'ancien style. L'erreur fondamentale des critiques consiste à avoir voulu transformer le livre du P. Martini en un traité de composition auquel il n'avait point pensé.

Il est certain aussi que ceux qui nient l'utilité de l'étude de l'ancien contrepoint de l'école italienne, objet du livre du P. Martini, n'ont aucune connaissance de cette partie de l'art, et sont incapables d'en apprécier le mérite. On ne voit pas trop, dans les monstruosités harmoniques des compositeurs de notre époque, ce qu'on a gagné à l'abandon de cette étude.

Les autres productions imprimées de ce savant maître sont : 1° *Ragioni di F. G. B. Martini sopra lo risoluzione del canone di*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Giovanni Animuccia contro le opposizioni fattegli dal signor D. Tommaso Redi, etc., in-4°, daté du 24 octobre 1733, mais sans nom de lieu. 2° *Attestati in difesa del sig. D. Jacopo Antonio Arrighi, maestro di capella della cattedrale di Cremona;* in Bologna, per Lelio della Volpe, 1746, in-4° de six feuillets. 3° *Giudizio di un nuovo sistema di solfeggio dal signor Flavio Chigi Sanese*, 1746, in-4°, sans nom de lieu. 4° *Giudizio di Apollo contro D. Andrea Menini da Udine, ch' ebbe l' ardire di manomettere il famoso* Adoramus te *del celebre Giacomo Perti ;* Naples, Cesari, 1761, in-4°. 5° *Lettera del padre maestro Gio. Battista Martini all' abate Gio. Battista Passeri da Pesaro, etc.*, imprimée dans le deuxième volume des œuvres de J.-B. Doni. 6° *Onomasticum seu synopsis musicarum græcarum atque obscuriorum vocum, cum earum interpretatione ex operibus Joan. Baptistæ Doni.* Dans le même volume, p. 268-276. 7° *Dissertatio de usu progressionis geometricæ in musica, auctore Joanne Baptista Martini ordinis minorum conventualium*, in-fol. de vingt-cinq pages, sans date, nom de lieu et d'imprimeur, mais publié à Bologne par Lelio della Volpe, en 1766. Cette dissertation, d'après les renseignements fournis à M. Farrenc par M. Gaspari, fut écrite en italien par Martini, en 1764, avec l'aide de son ami le docteur Balbi qui, vraisemblablement, la traduisit en langue latine pour la faire insérer dans les *Mémoires de l'Institut des sciences de Bologne*, t. V, deuxième partie, p. 372-394, édition de Bologne, par Lelio della Volpe, 1767, in-4°. Des exemplaires ont été tirés séparément, et on trouve à la suite l'ouvrage suivant : 8° *Compendio della Teoria de' numeri per uso del musico da Gio. Battista Martini min. convent.*, 1769, sans nom de lieu ni d'imprimeur, mais imprimé par Lelio della Volpe. in-4° de quinze pages. 9° *Regole per gli organisti per accompagnare il canto fermo*; Bologna, per Lelio della Volpe, sans date, une feuille, in-fol., gravée. Par une lettre qui se trouve au Lycée musical de Bologne parmi la correspondance de Martini, et qui est datée de Venise, le 15 janvier 1757, le P. Paolucci demandait à son maître deux exemplaires de ces *Regole*, dont la publication a conséquemment précédé cette date. 10° *Descrizione, e approvazione dei Chirie e Gloria in excelsis del Signor Gregorio Ballabene, composti a 48 voci in dodici cori.* Cette description et approbation se trouve dans une *Lettera di Giuseppe Heiberger romano academico filarmonico che serve di preludio alla Descrizione ed approvazione fattasi dall' Academia de' Filarmonici di Bologna ad una composizione musicale a 48 voci, del Signor Gregorio Ballabene, maestro di cappella romano, in Roma*, 1774, *nella stamperia del Casaletti a S. Eustachio*, in-8° de quinze pages. 11° *Cinquanta due canoni a due, tri e quattro voci;* Venise, sans date, format in-8°. M. Gaspari pense que ces canons ont été publiés peu de temps avant ou après la mort de Martini. Martini est aussi l'auteur anonyme du catalogue des membres de l'Académie des Philharmoniques de Bologne, intitulé : *Serie cronologica de' Principi dell' Academia de Filarmonici di Bologna, e degli Uomini in essa fioriti per nobiltà, dignità, e per le opere date alle stampe;* in-24, sans date et sans nom de lieu (Bologne, 1777). Le père Martini a laissé en manuscrit, outre les matériaux pour la continuation de son *Histoire de la musique :* 11° (*bis*) *Giudizio ragionato sopra il concorso di vari maestri alla cappella imperiale de S. Maria della Scala in Milano.* 12° *Giudizio nel concorso della cappella del Duomo di Milano.* 13° *Sentimento sopra una Salve Regina del sig. G.-Andrea Fioroni.* 14° *Ragioni esposte in confirmazione degli attestati prodotti all' academia Filarmonica di Bologna in difesa del sig. D.-Jacopo Arrighi, maestro di cappella di Cremona.* 15° Correspondance littéraire avec plusieurs savants, concernant diverses questions relatives à la musique. On conserve aussi dans la bibliothèque du Lycée musical de Bologne les opuscules inédits de Martini dont voici les titres : 16° *Ragioni di F. Gio.-Batta Martini sopra la risoluzione del Canone di Giovanni Animuccia esistente nella canturia di S. Casa in Loreto, in difesa delle opposizioni fatte del sig. D. Tomaso Redi, maestro di cappella de detto santuario*, manuscrit in-4°, de l'année 1733. 17° *Controversia frà il padre G.-B Martini ed il sig Gio.-Antonio Riccieri, per un soggetto di fuga da questo al padre suddetto, con varie opposizioni fatte dallo stesso Riccieri e risposte dal P. Martini*, manuscrit in-8°, de l'année 1740. 18° *Delle proporzioni o ragioni*, manuscrit in-fol. 19° *Regole per accompagnare sul cembalo ed organo*, manuscrit autographe. 20° *Duetti buffi per camera col basso continuo*, manuscrit in-fol. obl.

On peut consulter, sur la personne du P. Martini et sur ses travaux : 1° *Notizie degli*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Scrittori Bolognesi, par Fantuzzi, t. V, pp. 342-353. 2° *Elogio del Padre Giambattista Martini, minore conventuale*, par le P. Della Valle; Bologne, 1784, in-8°; on trouve aussi cet éloge dans l'*Antologia Romana*, tom. XI; dans le *Giornale de' Letterati di Pisa*, 1785, tom. LVII, pages 270-305, et il y en a une traduction allemande insérée dans la *Correspondance musicale de Spire*, 1791, pag. 217 et suiv. 3° *Memorie storiche del P. M. Giov. Battista Martini, etc.*, par le même; Naples, 1785, Simoni, in-8°. 4° *Orazione in lode del P. M. Giambattista Martini, recitata nella solenne academia de' Filarmonici l'ultimo giorno dell' anno* 1784, par Moreschi; Bologne, 1780, in-8°. 5° *Elogio di Gio. Battista Martini letto nella grande aula del Liceo armonico, nella solenne distribuzione de' premi musicali l'anno* 1809, par Gandolfo, docteur en médecine; Bologne, chez les frères Masi, 1813, in-8° de vingt-trois pages. 6° *Elogio del R. P. Giamb. Martini*, par le P. Pacciaudi, dans le journal littéraire du P. Contini. 7° Voir aussi les *Memorie per le belle arti*, où l'abbé Gherardo de Rossi a fait insérer une notice sur ce savant musicien.

MARTINI (Jean-Paul-Égide), dont le nom véritable était *Schwartzendorf*, naquit le 1er septembre 1741, à Freistadt, dans le Haut-Palatinat. Il apprit de bonne heure le latin et la musique; ses progrès dans cet art furent assez rapides pour qu'il fût employé comme organiste, à l'âge de dix ans, au séminaire des jésuites de Neubourg sur le Danube, où il était allé faire ses études. En 1758, il se rendit à l'université de Fribourg en Brisgaw, pour y faire un cours de philosophie. Pendant son séjour en cette ville, il remplit les fonctions d'organiste au couvent des Franciscains. Ses études terminées, il retourna à Freistadt; mais des désagréments qu'il éprouva dans la maison de son père, nouvellement remarié, le firent retourner à Fribourg, décidé à voyager et à chercher des ressources dans ses connaissances en musique. Incertain de la route qu'il devait suivre, il monta sur un clocher et jeta dans l'air une plume dont il examina la direction; le vent l'ayant poussée vers la porte de France, ce fut par là qu'il sortit, et, sans argent, il s'achemina vers Nancy, s'arrêtant le soir dans des couvents où son costume d'étudiant lui faisait trouver un gîte convenable. Arrivé dans la capitale de la Lorraine, en 1760, sans savoir un mot de français, et dénué de toute ressource, il éprouva d'abord d'assez grands embarras; mais quelques connaissances élémentaires qu'il possédait sur la facture des orgues le firent accueillir chez le facteur Dupont, qui le logea et lui procura les moyens de se faire connaître. Son premier soin fut de se livrer à l'étude de la langue française, et par le conseil de son protecteur, il changea son nom de famille, dont la prononciation paraissait difficile en France, contre celui de *Martini*. Longtemps il ne fut connu des musiciens que sous le nom de *Martini il Tedesco* (Martini l'Allemand), et ses premières compositions furent gravées sous ce nom. Son instruction dans l'harmonie et le contrepoint avait été négligée; il profita du loisir dont il jouissait dans le commencement de son séjour à Nancy pour se livrer à la lecture de quelques traités de ces sciences et de plusieurs partitions de grands maîtres, où il puisa tout son savoir. Quelques compositions légères le firent connaître à la cour de Stanislas et le mirent en crédit. Ce prince, qui goûtait sa musique, lui donna un emploi dans sa maison. Martini profita de sa nouvelle position pour se marier; mais, en 1764, le prince mourut, et le jeune musicien s'éloigna de Nancy pour aller se fixer à Paris. Il arriva dans cette ville au moment où un concours venait d'être ouvert pour la composition d'une marche à l'usage du régiment des gardes suisses. Aussitôt il se mit à l'ouvrage; sa marche fut exécutée à la parade dans la cour du château de Versailles, et le prix lui fut adjugé par le duc de Choiseul, qui le prit sous sa protection. Un des premiers effets de la faveur de ce ministre fut de faire nommer Martini officier à la suite du régiment des hussards de Chamboran, ce qui lui assurait les honneurs et les avantages du service militaire, sans l'obliger à aucune fonction, et lui laissait la liberté de se livrer à ses travaux de compositeur. Il en profita pour écrire une très-grande quantité de morceaux de musique militaire, où il introduisit le goût allemand, jusqu'alors inconnu en France. Il publia aussi, à cette époque, des symphonies, des quatuors de violon et de piano, des trios, et d'autres morceaux de musique instrumentale. En 1771, son premier opéra, intitulé : *l'Amoureux de quinze ans*, fut représenté au théâtre italien, et y obtint un succès d'enthousiasme. Martini se retira alors du service militaire, et entra chez le prince de Condé, en qualité de directeur de sa musique. Quelques années après, il eut le même titre chez le comte d'Artois, et peu de temps avant la révolution, il acheta la survi-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

vance de la charge de surintendant de la musique du roi, pour le prix de seize mille francs. A l'époque où le théâtre Feydeau fut ouvert sous le nom de *Théâtre de Monsieur*, pour la réunion de l'opéra bouffe italien et de l'opéra-comique français, Martini fut chargé de la direction de la musique; mais après les événements du 10 août 1792, il perdit cet emploi avec ses autres charges et les pensions qu'il tenait de la cour. Persuadé que son attachement à la famille royale l'exposerait à des persécutions, il sortit secrètement de Paris et se rendit à Lyon, où il publia dans la même année sa *Mélopée*, dont il avait emprunté la plus grande partie au *Traité du chant* de Hiller. Cependant, convaincu bientôt qu'on ne songeait point à l'inquiéter, il revint à Paris, écrivit la musique de quelques chants patriotiques, et acheva son opéra de *Sapho*, qui fut représenté en 1794. Quatre ans après, il reçut sa nomination de membre du comité d'instruction du Conservatoire de musique et d'inspecteur de cette école. Compris ensuite dans la réforme de l'an X, il conserva pendant le reste de sa vie un sentiment de haine et de colère contre ceux qu'il considérait comme auteurs de sa disgrâce, particulièrement contre Méhul et Catel.

Après la restauration, Martini fit valoir les droits que lui donnait à la place de surintendant de la musique du roi l'acquisition qu'il avait faite, avant la révolution, de la survivance de cette place, et elle lui fut accordée le 10 mai 1814. Le 21 janvier 1816, il fit exécuter à Saint-Denis une messe de *Requiem* qu'il avait composée pour l'anniversaire de la mort de Louis XVI; quelques jours après, le roi lui accorda, en récompense de cet ouvrage, le grand cordon de l'ordre de Saint-Michel; mais il ne profita pas longtemps de cet honneur, car il mourut le 10 février suivant, à l'âge de soixante-quinze ans et quelques mois.

Martini était né avec du talent: *l'Amoureux de quinze ans*, *le Droit du Seigneur*, et *la Bataille d'Ivry*, renferment des morceaux d'une naïveté charmante. Ses mélodies étaient expressives et dramatiques; ses romances, qui ont précédé celles de Garat et de Boieldieu, peuvent être considérées comme des modèles en leur genre, et l'on citera toujours celle qu'il a écrite sur les paroles: *Plaisir d'amour ne dure qu'un moment*, comme un chef-d'œuvre de grâce et de douce mélancolie. La musique d'église de Martini a eu beaucoup de renommée; mais elle a été trop vantée: son caractère est plus brillant que religieux; d'ailleurs, elle manque de simplicité et de netteté dans l'harmonie. Martini avait lu beaucoup de traités de composition publiés en Allemagne; mais sa première éducation musicale avait été négligée, et les anciens maîtres italiens, modèles admirables pour la pureté de style, lui étaient à peu près inconnus. Je me souviens que lorsque j'étudiais l'harmonie au Conservatoire de Paris, sous la direction de Rey, Martini vint inspecter la classe de notre maître, et qu'il corrigea une leçon que je lui présentai. Je lui fis remarquer que dans un endroit sa correction n'était pas bonne, parce qu'elle donnait lieu à une succession de quintes directes entre l'alto et le second violon. « Dans le cas dont il s'agit, « on peut faire des quintes consécutives, me dit-« il. — Pourquoi sont-elles permises? — Je « vous dis que dans ce cas on peut les faire.— « Je vous crois, monsieur; mais je désire sa-« voir le motif de cette exception.—Vous êtes « bien curieux! » A ce mot, dont le ridicule n'a pas besoin d'être commenté, tous les élèves partirent d'un éclat de rire, et la grave figure de notre professeur même se dérida. Depuis ce temps, chaque fois que je rencontrais Martini, il me lançait des regards pleins de courroux. Au surplus, il aurait été difficile de deviner, à la brusquerie, à la dureté de ses manières et au despotisme qu'il affectait avec ses subordonnés, l'auteur d'une multitude de mélodies empreintes de la plus douce sensibilité.

Parmi les premières productions de cet artiste, devenues fort rares aujourd'hui, on remarque: 1° Six quatuors pour flûte, violon, alto et basse, op. 1; Paris, Heina, 1765. 2° Six trios pour deux violons et violoncelle, op. 2; *ibid.* 3° Quatre divertissements pour clavecin, deux violons et basse, op. 3; *ibid.* 4° Six nocturnes pour les mêmes instruments, op. 4; *ibid.* 5° Six quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 5; *ibid.* 6° Six trios pour deux violons et basse, op. 6; *ibid.* 1769. Mengal a arrangé en harmonie pour neuf instruments à vent un choix des anciennes pièces composées par Martini pour l'usage des régiments français; ces pièces ont été publiées à Paris, chez Naderman. Les œuvres de musique d'église que Martini a publiés, ou qui ont paru après sa mort, sont: 1° Messe solennelle à quatre voix et orchestre; Paris, Le Duc. 2° Deuxième messe solennelle à quatre voix et orchestre; Paris, chez l'auteur. 3° Six psaumes à deux voix et orgue; Paris, Le Duc. 4° Messe de *Requiem* à quatre voix et orchestre; *ibid.* 5° Deuxième messe de *Requiem*,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

exécutée à Saint-Denis, le 21 janvier 1810; Paris, Porro. 6° *Te Deum* à quatre voix et orchestre; Paris, Le Duc. 7° *Domine salvum fac regem*, à quatre voix et orgue; Paris, Érard. 8° *O salutaris hostia*, à cinq voix et orgue; *ibid.* Martini a donné au théâtre : 1° L'*Amoureux de quinze ans*, en trois actes, à la comédie italienne, 1771. 2° *Le Fermier cru sourd*, en trois actes, 1772 (joué sans succès). 3° *Le Rendez-vous nocturne*, en un acte, écrit pour Versailles, en 1773, puis représenté au théâtre lyrique et comique. 4° *Henri IV, ou la Bataille d'Ivry*, en trois actes, à la comédie italienne, en 1774. L'ouverture de cet opéra a eu longtemps de la célébrité. 5° *Le Droit du Seigneur*, à la comédie italienne, en 1783. Cet opéra, considéré à juste titre comme une des meilleures productions de Martini, a eu un succès de vogue, qui s'est soutenu pendant plusieurs années. 6° *L'Amant sylphe*, en trois actes, représenté à Versailles, en 1785. 7° *Sapho*, drame lyrique en deux actes, représenté au théâtre Louvois, en 1794. 8° *Annette et Lubin*, en un acte, à la comédie italienne, en 1800. Quoique Martini eût mis beaucoup de grâce et de naïveté dans cette nouvelle musique d'un ancien opéra, son ouvrage obtint peu de succès. 9° *Zimeo*, grand opéra en trois actes, réduit en opéra dialogué et représenté au théâtre Feydeau, en 1800. Opéras non représentés : 10° *Sophie, ou le Tremblement de terre de Messine*, en trois actes. 11° *Le Poëte supposé*, en trois actes. Cet ouvrage avait été écrit en 1782; mais le même sujet ayant été traité par Laujon et Champein, et leur pièce ayant été représentée le 25 avril de la même année, Martini fut obligé de garder la sienne dans son portefeuille. 12° *La Partie de campagne*, en trois actes. Les partitions de *l'Amoureux de quinze ans*, de *la Bataille d'Ivry*, du *Droit du Seigneur*, de *Sapho* et de *Zimeo*, ont été gravées à Paris, et *le Droit du Seigneur*, traduit en allemand, a été publié à Leipsick, en partition pour le piano. On connaît aussi, sous le nom de Martini, une cantate intitulée : *Arcabonne*, avec accompagnement d'orchestre ou de piano; Paris, Érard; et six recueils d'airs, romances, chansons, avec accompagnement de piano; Paris, Naderman. Enfin, il a écrit, en 1810, une grande cantate à quatre voix et orchestre pour le mariage de Napoléon et de Marie-Louise. Cet artiste est le premier qui a publié, en France, des romances et des airs détachés avec un accompagnement de piano; avant lui, tous les morceaux de ce genre étaient gravés avec une basse simple ou chiffrée.

Comme écrivain didactique, Martini a publié : 1° *Mélopée moderne, ou l'Art du chant réduit en principes*; Lyon, 1792, in-4°, et Paris, Naderman. Les principaux matériaux de cet ouvrage ont été puisés dans le *Traité du chant* de Hiller. 2° Partition pour accorder le piano et l'orgue; Paris, 1794. 3° *École d'orgue, divisée en trois parties; résumée d'après les ouvrages des plus célèbres organistes de l'Allemagne*; Paris, Imbault, in-fol. Ce titre n'est point exact, car on ne trouve dans l'ouvrage de Martini qu'une traduction de l'*Orgelschule* de Knecht (*voyez* ce nom), où le livre allemand est bouleversé sans que le traducteur y ait mis plus d'ordre. Martini a aussi coopéré à la rédaction des solféges du Conservatoire de Paris. Il a laissé en manuscrit un *Traité élémentaire d'harmonie et de composition*, ainsi qu'une volumineuse collection d'extraits et de traductions d'ouvrages allemands sur les mêmes sujets.

MARTINI (André), célèbre sopraniste, surnommé **IL SENESINO**, naquit à Sienne, le 30 novembre 1701. Élève de Paul Salulini pour le chant, il débuta avec succès au théâtre de Lucques, en 1782. Un extérieur agréable, une voix pure et métallique, une excellente méthode de chant et beaucoup d'expression le firent rechercher par les entrepreneurs des principaux théâtres de l'Italie. Après avoir brillé à Rome, Parme, Venise et Milan, il chanta à Londres, à Madrid et à Lisbonne, et partout le public l'accueillit avec beaucoup de faveur. De retour en Italie, il chanta à Milan pendant le carnaval des années 1793 et 1795, puis à Gênes, Turin, Venise et Naples. En 1799, il se retira à Florence où le grand-duc de Toscane l'attacha à sa chapelle. Il y vivait encore en 1812. Ami de Canova et du célèbre graveur Morghen, il partageait ses loisirs entre une bibliothèque choisie, une précieuse collection d'estampes, et sa belle villa de *Scandicci*.

MARTINI (Joseph et Jean-Baptiste **SAN**). *Voyez* **SAMMARTINI**, ou **SAN MARTINI**.

MARTINIUS (Matthias), né à Freyenhagen, en 1572, fut d'abord professeur au collége de Herborn, puis pasteur à Embden, et enfin professeur de théologie et recteur au Gymnase de Brême, où il mourut en 1630, dans sa cinquante-huitième année. Il est auteur d'un *Lexicon philologicum, in quo latinæ et a latinis auctoribus usurpatæ tum*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

puræ tum barbaræ voces ex originibus declarantur, etc.; Brême, 1623, in-fol. Il y a une édition plus estimée de cet ouvrage; Amsterdam, 1701, deux volumes in-fol., et une autre d'Utrecht, 1697, deux volumes in-fol. Martinius y explique les termes de musique employés par les écrivains grecs.

MARTINN (Jacques-Joseph-Balthazar), dont le nom véritable était **MARTIN**, était fils d'un musicien de la Bohême, maître de musique du régiment du prince de Ligne. Il naquit à Anvers, le 1er mai 1775, et apprit la musique, comme enfant de chœur, à l'église collégiale de Saint-Jacques, en cette ville. A l'âge de dix ans, il commençait déjà à écrire pour l'église : il fit entendre, en 1793, une messe solennelle de sa composition. Peu de temps après, il se rendit à Paris, où il entra à l'orchestre du théâtre du Vaudeville, puis à celui de l'Opéra italien. Après l'organisation des lycées impériaux, il fut choisi comme professeur de violon pour celui de Charlemagne, à Paris. Cet artiste estimable est mort dans la même ville, le 10 octobre 1830. Il s'est fait connaître comme compositeur de musique instrumentale par les ouvrages suivants : 1° Première symphonie concertante pour deux flûtes et basson; Paris, Frey. 2° Deuxième symphonie concertante pour flûte, hautbois, cor et basson; Paris, chez l'auteur. 3° Trois quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 1; Paris, Pleyel. 4° Trois *idem*, op. 5; Bonn, Simrock. 5° Un *idem*; Paris, Janet. 6° Duos pour deux violons, op. 2, 6, 7, 8, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 21, 22, 23, 24, 29, 30, 31, 47, 48; Paris, chez tous les éditeurs de musique. 7° Sonates faciles pour violon, op. 20; Paris, Frey. 8° Trios pour flûte, violon et violoncelle, op. 25; Paris, Le Duc. 9° Duos pour flûte et violon, op. 35; Paris, Dufaut et Dubois. 10° Méthode élémentaire de violon; Paris, Frey. 11° Grande méthode de violon; Paris, Hentz-Jouve. 12° Méthode élémentaire pour alto; Paris, Frey.

MARTINS (François), maître de chapelle à Elvas, en Portugal, naquit à Evora, au commencement du dix-septième siècle, et entra au séminaire de musique de cette ville, en 1629. Ses études terminées, il fit un voyage en Espagne, puis il obtint la place de maître de chapelle de l'église cathédrale d'Elvas. Il a laissé en manuscrit des messes, psaumes, hymnes et motets qui étaient estimés de son temps.

MARTINS (Jean). *Voyez* **MARTINEZ.**

MARTIUS (Chrétien-Ernest), *cantor* à Weyda, dans le duché de Saxe-Weimar, vers le milieu du dix-huitième siècle, est auteur d'un livre qui a pour titre : *Beweis, dass eine wohleingerichtete Kirchenmusik Gott wohlgefællig, angenehm und nützlich sei* (Démonstration qu'une musique d'église bien faite est agréable à Dieu, etc.); Plauen, 1702, in-8°.

MARTIUS ou **MARZIUS** (Jacques-Frédéric), *cantor* à Erlangen, naquit dans cette ville en 1700. Destiné à l'état ecclésiastique, il suivit d'abord les cours du Gymnase, puis étudia la théologie à l'université. Dès son enfance, il avait appris le chant et le clavecin. Son goût le portait vers la musique; mais ne voulant pas contrarier le vœu de ses parents, il acheva ses études académiques, et ce ne fut qu'après avoir pris ses degrés à l'université qu'il se livra en liberté à la culture de l'art, objet de sa prédilection. En 1782, il se fit connaître comme compositeur, par une collection de pièces de piano. Son habileté sur cet instrument et sur l'orgue lui fit obtenir la place d'organiste de l'église principale d'Erlangen; mais il la quitta, en 1812, pour l'emploi plus lucratif de *cantor* et de maître d'école de la ville. On lui doit un almanach musical intitulé : *Taschenbuch für Freunde und Freundinnen der Musik* (Almanach pour les amateurs de musique); Nuremberg, 1780, in-8°. Ce petit ouvrage, qui fut continué pendant quatre ans, contenait de petites pièces pour le piano, des dissertations sur la musique, et des notices sur quelques artistes. On y trouve les biographies de Hændel et de Graun. On a aussi de ce musicien : 1° Recueil de chants religieux, chœurs et duos, avec un texte pour l'usage de l'église; Erlangen, 1792, in-8°. 2° Mélodies à l'usage des enfants; *ibid.*, 1806. 3° *Liederbuch für Schulen* (Livre de chant pour les écoles); Nuremberg, deux petits volumes in-8°. 4° Mélodies pour des chansons de fêtes, à l'usage des écoles et des églises; Nuremberg, 1824, in-8°. Martius a été un des collaborateurs de la petite méthode de chant par chiffres, à l'usage des écoles, publiée par Stephani, à Erlangen, en 1815, grand in-8°. On lui doit aussi un article inséré dans la *Gazette musicale de Leipsick*, en 1815, où il soutient que l'air anglais *God save the king*, n'est pas ancien, mais qu'il a été composé par l'abbé Vogler, erreur aujourd'hui démontrée (*voyez* Bull, *John*), et un autre qui a paru dans l'écrit périodique intitulé *Cæcilia* (année 1829), où il prétend que la jolie chanson allemande *Vergiss mein nicht* (ne m'oubliez

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

pas), attribuée à Mozart, est du maître de chapelle Frédéric Schneider, qui l'a écrite en 1792.

MARTORELLI (Jules-César), marchand de musique à Rome, a publié, en 1809, le commencement d'un journal relatif à la musique dramatique de l'Italie, qui n'a pas été continué. Ce journal a pour titre : *Foglio periodico, e ragguaglio de' spettacoli musicali;* Rome, in-12. On a aussi, du même, un almanach de spectacles intitulé : *Indice, ossia catalogo de' teatrali spettacoli italiani di tutta l'Europe in cominciando dalla quaresima* 1819 *a tutto il carnevale* 1820; Rome, 1820. Cet almanach a été continué jusqu'en 1825. On y trouve le catalogue de tous les chanteurs, compositeurs, poëtes, etc., avec les titres des pièces représentées sur les divers théâtres d'opéra italien.

MARTORETTA (Gian-Domenico), compositeur italien, vécut vers le milieu du seizième siècle. Il a publié plusieurs livres de madrigaux, dont je ne connais que celui-ci : *Libro terzo di Madrigali a quattro voci, con cinque Madrigali del primo libro da lui novamente corretti et dati in luce, co'l titolo di coloro percui li ha composti; Venezia, appresso d'Antonio Gardane* (sans date), in-4° oblong.

MARX (Joseph-Matthias), pianiste et violoncelliste, naquit à Würzbourg, en 1792, et y fit ses études musicales. Il commença sa carrière d'artiste dans l'orchestre du théâtre de Francfort; mais il y resta peu de temps, ayant pris la résolution de voyager pour se faire connaître comme virtuose sur le violoncelle. Vienne fut la première grande ville qu'il visita : il s'y fit entendre avec succès dans les concerts, après avoir reçu des leçons de Merk. Plus tard, il fut attaché à la chapelle de Stuttgard; puis, la place de premier violoncelle de la cour de Carlsruhe lui ayant été offerte, il l'accepta. En dernier lieu, il y était directeur de musique lorsqu'il mourut, le 11 novembre 1836. On a publié de cet artiste : *Adagio* et polonaise pour violoncelle et orchestre, et des chants pour quatre voix d'hommes.

La fille de Marx, Pauline, a brillé comme cantatrice dramatique à Dresde, à Berlin et à Darmstadt. Les rôles où elle se faisait applaudir étaient ceux de Valentine, dans *les Huguenots;* de Fidès, dans *le Prophète;* de Catherine, dans *l'Étoile du Nord;* de *Norma;* de Donna Anna, dans *Don Juan;* de *Fidelio,* et de Léonore, dans *la Favorite.*

MARX (Adolphe-Bernard), docteur et professeur de musique, est né à Halle, le 27 novembre 1799. Après avoir appris les éléments de la musique et du piano, il reçut des leçons de Türk pour la basse continue; mais dans les premiers temps, il ne cultiva l'art que d'une manière incomplète, parce qu'il était obligé de se livrer à l'étude de la jurisprudence. Après que ses cours universitaires furent terminés, il obtint un emploi au tribunal de Halle, mais le quitta bientôt pour un plus important au collége de Naumbourg. Cependant le désir de se livrer d'une manière plus absolue à la culture de la musique, pour laquelle il se sentait un goût passionné, le décida à se rendre à Berlin, où il espérait de réaliser dans cet art le but de sa vie. Il ne fallait pas moins que la ferme volonté qui le poussait dans cette carrière pour vaincre les obstacles qui l'environnaient de toutes parts. D'abord, il lui fallut chercher des moyens d'existence dans des leçons particulières, et pendant ce temps, la lecture des œuvres des grands maîtres, particulièrement de Jean-Sébastien Bach, et l'étude des meilleurs traités de théorie et d'histoire de la musique, complétèrent son instruction dans l'art et dans la science. Toutefois, si j'en crois des renseignements qui me sont parvenus de Berlin, la véritable connaissance pratique de l'art n'est point devenue familière à M. Marx. En 1823, la rédaction de la *Gazette musicale de Berlin* lui fut confiée par l'éditeur Schlesinger; la manière honorable dont il remplit cette tâche pendant sept ans, c'est-à-dire pendant toute la durée de cette entreprise, le fit connaître avantageusement, et lui procura, en 1830, la place de directeur de musique à l'université de Berlin, qu'il a occupée depuis lors. Postérieurement, l'université de Marbourg lui a délivré le diplôme de docteur en musique. Il a déployé une grande activité dans ses travaux pendant plus de trente ans, et a acquis de l'autorité parmi les artistes de l'Allemagne par ses ouvrages; mais sa doctrine n'a point obtenu de succès à l'étranger.

Parmi les productions de M. Marx, on remarque celles dont les titres suivent : 1° *Die Kunst des Gesanges, theoretisch-praktisch* (l'Art du chant théorique et pratique); Berlin, Schlesinger, 1826, in-4° de trois cent cinquante-sept pages. Cet ouvrage est divisé en trois parties : la première contient les principes de la musique; la seconde traite de la théorie de la voix et de sa formation; de la troisième renferme des observations très-détaillées sur

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

l'application de l'art du chant dans les divers styles de musique. 2° *Ueber Malerei in der Tonkunst. Ein Maigruss an die Kunstphilosophen* (Sur la peinture dans la musique : Salut de mai à la philosophie de l'art) ; Berlin, G. Fink, mai 1828, in-8° de soixante-sept pages. 3° *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch-theoretisch, zum Selbstunterricht* (la Science de la composition musicale, théorique et pratique, pour s'instruire soi-même), premier volume, de quatre cent quarante-cinq pages ; Leipsick, 1837, Breitkopf et Hærtel ; deuxième volume, de cinq cent quatre-vingt-trois pages, *ibid.*, 1838, in-8° ; troisième volume, de cinq cent quatre-vingt-quatorze pages, *ibid.*, 1845 ; quatrième et dernier volume, de cinq cent quatre-vingt-quinze pages, avec trente pages de musique pour exemples de dispositions de la partition. Dans son introduction, M. Marx expose l'objet général de l'ouvrage. Le premier livre renferme les éléments harmoniques de la composition, considérés dans la formation de l'échelle des sons et dans la constitution des accords. A l'égard de l'harmonie, il l'examine d'abord dans la réunion de deux voix, non pas seulement en ce qui concerne la nature et la classification des intervalles, mais dans leurs mouvements, et dans la signification formale que leurs successions peuvent avoir. Il semblerait, d'après cela, que l'auteur s'est proposé de commencer l'étude de la composition par le contrepoint simple à deux voix, dont l'objet répond à ce point de vue de la science ; mais il n'en est point ainsi : ce que M. Marx établit dans cette division de son ouvrage n'est autre chose que la composition libre en accords de deux sons et en consonnances. Il y fait entrer des conditions de rhythme, parce qu'il n'a pas fait de la rhythmique l'objet d'une division particulière du livre.

Après l'harmonie de deux sons, M. Marx aborde les accords de trois et de quatre sons dans le mode majeur, mais en restreignant ses considérations aux accords naturels, c'est-à-dire aux accords parfait et de septième, ainsi qu'à leurs dérivés. Il y a excès de développements dans cette section de son livre. Quant aux autres combinaisons harmoniques, l'ordre manque absolument dans leur génération et dans leur classification. La méthode de l'auteur est tout empirique dans cette partie importante de l'art.

Le second livre, qui complète le premier volume de la *Science de la composition*, concerne l'harmonie comme accompagnement de la mélodie. M. Marx y traite avec beaucoup d'étendue de l'accompagnement du chant choral, et des rapports de la tonalité de ce chant avec les modes de la musique antique. La troisième division de ce livre est consacrée à l'accompagnement de la mélodie dans la tonalité moderne.

Dans le troisième livre, M. Marx traite des formes mélodiques et harmoniques de la période musicale. Dans les développements de ce sujet important, il suit des tendances plus instrumentales que vocales. Le quatrième livre est entièrement consacré aux imitations libres et aux divers genres de fugues. Cette partie de l'art est traitée dans la *Science de la composition* suivant les principes de Marpurg et dans le style instrumental. Sous le titre de *Formes d'inversion ou de renversement* (*Umkehrungsformen*), il traite, dans le cinquième livre, des contrepoints doubles (qui auraient dû précéder ce qui concerne les fugues, dont ils sont le principe fondamental), et des canons, qui n'y ont qu'un rapport indirect, et sont une des formes du contrepoint simple. Il est vrai que M. Marx ne parle pas de celui-ci, et qu'il n'a point vu qu'en ce genre de contrepoint repose tout l'art d'écrire en musique.

Les sixième et septième livres, contenus dans le troisième volume, traitent des formes des pièces instrumentales et vocales, et le quatrième volume, qui renferme les livres huitième, neuvième et dixième, a pour objet la connaissance des instruments et de l'instrumentation dans tous les genres de compositions. L'ouvrage de M. Marx est parvenu jusqu'à ce jour à sa cinquième édition.

4° *Allgemeine Musiklehre. Ein Hülfsbuch für Lehrer und Lernende in jedem zweige musikalischer Unterweisung* (Science générale de la musique, etc.) ; Leipsick, 1839, Breitkopf et Hærtel, in-8° de trois cent cinquante-huit pages. Ce manuel ou *Aide-mémoire* est un résumé de toute la science de la musique. 5° *Berliner allgemeine musikalische Zeitung* (*Gazette musicale de Berlin*), 1823-1828, sept volumes in-4° ; Berlin, Schlesinger. 6° *Ueber die Geltung Hændelscher Sologesænge für unsere Zeit. Ein Nachtrag zur Kunst des Gesanges* (Sur la valeur des solos de chant des œuvres de Hændel à notre époque. Supplément à l'*Art du chant*) ; Berlin, 1829, Schlesinger, in-4°. 7° *Die alte Musiklehre im Streit mit unserer Zeit* (l'Ancienne doctrine de la musique en opposition à notre

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

temps) ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel, 1841, in-8°. Ce titre dit clairement quel est l'objet du livre ; on ne trouve dans cet ouvrage qu'erreurs et pétitions de principe. M. Marx y attaque sans ménagement la théorie de la génération des accords exposée par Dehn dans son *Traité de l'harmonie*, bien qu'elle soit infiniment préférable à la sienne. Gottfried-Guillaume Fink a fait une juste et sévère réfutation de ce livre dans son écrit intitulé : *Der neumusicalische Lehrjammer, oder Beleuchtung der Schrift : Die alte Musiklehre im Streit mit unserer Zeit* (la Nouvelle méthode déplorable de musique, ou examen de l'écrit de Marx, etc.) ; Leipsick, G. Wigand, 1842, in-8°. 8° *Die Musik des 19ten Jahrhunderts und ihre Pflege* (la Musique du dix-neuvième siècle et sa direction) ; Leipsick, 1855, in-8°. 9° *Ludwig von Beethoven. Leben und Schaffen* (Louis Van Beethoven. Vie et travaux) ; *ibid.*, 1858, deux volumes in-8°. 10° *Betrachtung über den heutigen Zustand der deutschen Oper, etc.* (Considérations sur l'état actuel de l'opéra allemand), dans l'écrit périodique intitulé *Cæcilia* (1828), t. VII, p. 155-182. 11° Plusieurs articles biographiques et autres dans le *Lexique universel de musique*, publié par Schilling, entre autres, Bach, Beethoven, Gluck, Fasch, Grétry, J. Haydn, Hændel, sur la musique grecque, les tons du plain-chant, le contrepoint, la fugue, etc.

M. Marx est éditeur de la grande Passion de J.-S. Bach, de la Messe en *si* mineur, et de six grands morceaux d'église du même compositeur, publiés à Berlin, chez Schlesinger. Comme compositeur, il s'est fait connaître par les ouvrages suivants : 1° *Jery et Bately*, drame musical, représenté au théâtre royal de Berlin, en 1825. 2° La musique du mélodrame : *la Vengeance attend*, joué au théâtre de Kœnigstadt, en 1827. 3° *Le Salut d'Ondine*, avec une symphonie de fête, exécuté au théâtre de Kœnigstadt, pour le mariage du prince Guillaume, en 1829. 4° Symphonie imitative sur la chute de Varsovie (en manuscrit). 5° Livre de chant choral et d'orgue ; Berlin, Reimer. On y trouve environ deux cents préludes depuis les formes les plus simples jusqu'aux plus compliquées du contrepoint, du canon et de la fugue. 6° *Nahid*, couronne de chants composés sur les poésies de H. Stieglitz (en manuscrit). 7° *Saint Jean-Baptiste*, oratorio, exécuté deux fois, en 1833, dans l'église de la Trinité, par le chœur académique, avec accompagnement d'orgue et de trombones. 7° (*bis*) *Mose*, oratorio. 8° Quelques cahiers de chansons à voix seule et de chants religieux et profanes en chœur.

MARXSEN (Édouard), né le 23 juillet 1806, à Niendstædten, près d'Altona, où son père était organiste. Celui-ci lui enseigna la musique dans son enfance ; cependant le jeune Marxsen était destiné à l'état ecclésiastique ; mais lorsqu'il entendit à Hambourg, à l'âge de dix-huit ans, un opéra pour la première fois, le plaisir qu'il éprouva décida de sa vocation de musicien. Dès ce moment il s'appliqua à l'étude du piano, sous la direction de Clasing, et apprit de ce maître les principes de l'harmonie. Quoiqu'il eût à parcourir un espace de deux milles d'Allemagne pour aller prendre ses leçons, il ne mit pas moins de persévérance à suivre ses études. Obligé de remplacer son père dans ses fonctions pendant trois ans, il ne pouvait cependant donner à ses travaux artistiques qu'un temps fort limité. En 1830, son père mourut, et devenu libre, Marxsen partit pour Vienne où il étudia le contrepoint chez le maître de chapelle Seyfried, et le piano avec M. Bocklet. Après un séjour de seize mois à Vienne, il retourna à Hambourg, où il donna avec succès un concert le 15 novembre 1834, et y fit entendre un choix de dix-huit œuvres qu'il avait écrits dans la capitale de l'Autriche. Depuis ce temps il s'est fixé à Hambourg, où il donne des leçons de piano et de composition. On a publié de cet artiste : 1° Des marches pour piano à quatre mains, op. 1 et 2 ; Hambourg, Bœhme et Christiani. 2° Variations brillantes *idem*, op. 3, Offenbach, André. 3° Divertissement *idem*, op. 4 ; Hambourg, Cranz. 4° Variations pour piano seul, op. 5 et 6 ; Hambourg, Bœhme. 5° Sonates *idem*, op. 7 et 8 ; Hambourg, Meider. 6° Rondo brillant *idem*, op. 9 ; *ibid.* 7° Plusieurs autres rondeaux, variations et recueils de pièces pour piano à deux ou à quatre mains, gravés à Vienne, Dresde et Brunswick. Le nombre des œuvres publiés jusqu'à ce jour par M. Marxsen s'élève à peu près à soixante et dix. Il a écrit aussi des symphonies et des ouvertures pour l'orchestre, parmi lesquelles on remarque : Ouverture de *Phèdre*, exécutée à Hambourg, en 1845 ; *l'Ombre de Beethoven*, tableau musical et caractéristique pour orchestre avec quatre violoncelles obligés, op. 60, arrangé pour piano à quatre mains, Hambourg, Schuberth ; Symphonie à grand orchestre, exécutée dans les concerts de cette ville, en 1844 et 1845. On a aussi des chants pour des chœurs d'hommes,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

œuvres 53 et 58; Altona, Weibe, et Hambourg, Bœhme.

MARZOLA (Pierre), compositeur de l'école romaine, était maître de chapelle à Viterbe, en 1700. Il a beaucoup écrit pour l'église, mais toute sa musique est restée en manuscrit. L'abbé Santini, de Rome, possède de cet artiste : 1° Deux *Kyrie* et *Gloria* à quatre voix avec des instruments à cordes et orgue. 2° *Vexilla regis*, idem. 3° *Veni Sancte Spiritus*, idem. 4° *Nisi Dominus* à six voix, avec quatre voix de *ripieno*. 5° Les Psaumes *Laudate Dominum* et *Beati omnes*, à quatre voix avec instruments. 6° Quatuors fugués pour deux violons, alto et basse. 7° Des sonates de clavecin.

MASACONI (Pierre), musicien florentin qui vécut dans la première moitié du seizième siècle, n'est connu que par le madrigal à cinq voix *Ecco Signor Volterra*, imprimé dans le rarissime recueil qui a pour titre : *Musiche fatte nelle Nozze dello illustrissimo Duca di Firenze, il Signor Cosimo de Medici et della illustrissima consorte sua Mad. Leonora da Tolleto. In Venetia nella stampa d'Antonio Gardane nell anno* (sic) *dell Signore* 1539, petit in-4°.

MASANELLI (Paul), organiste de la cour du duc de Mantoue, vécut dans la seconde moitié du seizième siècle. Le premier livre de ses madrigaux à cinq voix fut publié à Venise, en 1586. On trouve aussi quelques madrigaux de cet artiste dans le recueil intitulé : *De' floridi Virtuosi d'Italia il terzo libro de' madrigali a cinque voci nuovamente composti et dati in luce*; Venise, J. Vincenzi et Richard Amadino, 1586, in-4°.

MASCARA (Florent), né à Crémone, dans la première moitié du seizième siècle, fut organiste à Brescia, et se distingua aussi par son talent sur la viole. Suivant Arisi (*Cremona litterata*), il fut un des premiers artistes qui firent entendre sur l'orgue des *Canzoni alla francese*. Ce biographe cite de Mascara : *Canzoni a quattro, libro primo;* Venise, Gardane; mais il n'en indique pas la date.

MASCARDIO (Guillaume). Je suis obligé de placer ici ce nom, afin de dissiper une erreur reproduite dans divers traités d'histoire, de bibliographie et de biographie musicale, depuis environ soixante ans. Arteaga, habitué à défigurer les noms, dans son livre sur les révolutions de l'opéra italien, cite le Commentaire de Prosdocimo de Bendemaldo (pour Prodoscimo de Beldomandis) concernant les livres de Jean de Muris, où il est parlé, dit-il, de *Guillaume Mascardio*, chanteur célèbre du temps du commentateur, *dont les œuvres et les opinions ont été avec tant d'autres soustraites à la connaissance humaine, etc.* (*Le Rivoluzioni del teatro mus. ital.*, t. I, p. 110). Forkel a copié exactement Arteaga dans la traduction allemande de son livre, et Gerber a tiré de cette traduction l'article *Mascardio* (*Wilhelm*) de son premier Dictionnaire des musiciens. Choron et Fayolle ont copié cet article dans leur Dictionnaire, et l'abbé Bertini a copié Choron et Fayolle. L'auteur de l'article *Mascardio*, du Lexique universel de musique publié par M. le docteur Schilling, a bâti un petit roman sur ce personnage supposé. *Son véritable nom*, dit-il, *est Guillaume de Mascaredio; il fut un des ancêtres des célèbres imprimeurs Mascardi, de Rome.* Puis il cite l'autorité de *Belmandis* (Beldomandis) concernant le mérite de ce Mascaredio. Or, il n'y a pas le moindre fondement dans tout ce qu'on a dit sur ce musicien depuis Arteaga. L'artiste dont il s'agit n'a pas vécu dans le quinzième siècle, mais dans le quatorzième; il ne s'appelait pas *Guillaume Mascardio*, mais *Guillaume de Machau* (voyez ce nom), en latin *Guillermus* ou *Guilhelmus de Mascandio;* c'est ainsi qu'il est nommé dans un traité de musique manuscrit, daté du 12 janvier 1375, que je possède, dans la copie de Prodoscimo de Beldomandis qu'on m'a envoyée de Bologne, d'après le manuscrit de l'Institut de cette ville, et par Gafori. Enfin les ouvrages de Guillaume de Machau ne sont point perdus, car il s'en trouve plusieurs copies dans la seule bibliothèque impériale de Paris, et dans divers recueils.

MASCHEK (Vincent), virtuose sur le piano et l'harmonica, compositeur et maître de chapelle à l'église Saint-Nicolas de Prague, naquit le 5 avril 1755, à Zwikowitz, en Bohême. Dussek lui donna des leçons de piano, et il apprit à Prague l'harmonie et le contrepoint, sous la direction du célèbre organiste Segert. Lorsque son éducation musicale fut terminée, il visita les principales villes de l'Allemagne, et se fit entendre avec succès à Berlin, Dresde, Halle, Leipsick, Hambourg, et plus tard à Copenhague. Le 21 mars 1791, il donna un grand concert au théâtre national de Prague, et s'y fit applaudir autant par le mérite de ses compositions que par son talent sur le piano et sur l'harmonica. En 1794, il obtint la place de maître de chapelle de l'église Saint-Nicolas. Deux ans après, il fut chargé, par la députation des États de Bohême,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de composer une cantate qui fut exécutée au théâtre national, en l'honneur du prince Charles, généralissime des armées autrichiennes. Vers 1802, cet artiste estimable se fit éditeur de musique. Il est mort à Prague, le 15 novembre 1831. On connaît de sa composition : 1° *Le Navigateur aux Indes orientales*, opéra en langue bohême, représenté à Prague au théâtre national. 2° *Der Spiegelritter* (le Chevalier du Miroir), opéra représenté au même théâtre, le 7 mars 1794. 3° Sentiment de reconnaissance de la Bohême pour son libérateur, l'archiduc Charles, exécuté au théâtre national de Prague, par cent musiciens, le 18 novembre 1796. Publié à Prague par souscription, en 1797. 4° Poëmes de Sophie Albrecht, mis en musique avec accompagnement de piano; Prague, 1791. 5° Huit messes solennelles et trente-quatre motets, à quatre voix et orchestre (en manuscrit). 6° Chant du matin pour toutes les religions raisonnables; Prague, 1790. 7° Cantate exécutée le 10 février 1808, à l'occasion du mariage de l'empereur François Ier avec Marie Béatrix (en manuscrit). 8° *Plainte et consolation sur la tombe d'un ami*, cantate à voix seule, avec accompagnement de piano; Prague, 1803. 9° Chansons à voix seule, avec accompagnement de piano; *ibid.* 10° Symphonies à grand orchestre (en manuscrit). 11° Concertino à quatre mains pour le piano, avec deux flûtes, deux clarinettes, deux cors et deux bassons; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 12° Grand concerto pour le piano, avec orchestre complet, quatre cors, trompettes et timbales (en manuscrit). 13° Quatuor concertant pour piano, flûte, violon et violoncelle; Prague, Berra. 14° Sonate pour piano, à quatre mains; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 15° Grande sonate pour piano et violon; *ibid.*, 1807. 16° Beaucoup de sonates pour piano seul (en manuscrit). 17° Douze variations pour piano sur un air allemand; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 18° Dix variations sur un air de danse d'*Alceste*; Prague, Haas, 1803. 19° Six petits rondeaux faciles pour le piano, Bonn, Simrock. 20° Plusieurs cahiers de danses pour le piano; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 21° Sonate pour l'harmonica, avec un *écho* pour des instruments à vent (en manuscrit). 22° Variations pour harmonica et piano (*idem*). 23° Fantaisie pour harmonica et orchestre (*idem*). 24° Duo pour deux harmonicas (*idem*). 25° Plusieurs recueils de chansons avec accompagnement de piano; Prague et Leipsick.

MASCHEK (Paul), frère du précédent, naquit en 1761 à Zwikowitz, en Bohême. Son père, qui était instituteur, lui enseigna les éléments de la musique. Il était encore dans sa première jeunesse lorsqu'il commença à écrire quelques petites compositions. Appelé, dans sa quinzième année, à Krezicz, en qualité d'instituteur adjoint, il y trouva les moyens de continuer ses études musicales : plus tard il étendit ses connaissances à Zlonitz et à Jarmeritz, en Moravie, où il remplit pendant quelque temps les fonctions de sous-chantre. Vers cette époque de sa vie, il écrivit des messes, des litanies et plusieurs autres morceaux de musique d'église qui le firent connaître avantageusement. Son talent sur l'orgue et le clavecin le faisait rechercher par beaucoup d'amateurs; mais il trouva un protecteur zélé dans le comte de Nadasdi, qui le prit dans sa maison pour donner des leçons à ses filles. Pendant cinq ans, il fut attaché à cette famille et fit avec elle des voyages à Stuhlweissenbourg, en Hongrie, puis à Vienne. Attaché ensuite au comte Georges de Nicsky, il le suivit en Croatie. En 1792, il retourna à Vienne et s'y fixa. Cette époque de sa vie fut la plus brillante et la plus active. Il se fit entendre plusieurs fois avec succès à la cour impériale et dans des concerts publics. L'époque de sa mort n'est pas exactement connue; mais on croit qu'il avait cessé de vivre avant 1815. On connaît en manuscrit, sous le nom de cet artiste, des messes, des motets et d'autres morceaux de musique d'église, les opéras *der Riesenkampf* (le Combat), et *Waldraf der Wanderer* (Waldraf le voyageur); une cantate pour la société des musiciens; six symphonies à grand orchestre pour le théâtre national; six pièces à huit parties pour des instruments à vent; des quatuors, quintettes et sextuors pour violons, violes et violoncelles. Parmi les morceaux de sa composition qui ont été publiés, on remarque particulièrement : 1° *Wiener Aufgebot* (Appel aux armes), grande sonate de piano dédiée au prince Ferdinand de Wurtemberg, sous les ordres de qui Maschek avait servi en qualité de premier lieutenant; Vienne, 1799. 2° Trois sonates pour piano, flûte ou violon et violoncelle; Vienne, Artaria. 3° Trois trios *idem*; *ibid.* 4° Sonate facile pour piano, flûte ou violon, Brunswick, Spehr. 5° Trois duos pour piano et violon; Vienne, Artaria. 6° Marche de la bataille de Leipsick, pour piano; Vienne, Haslinger.

MASCHEK (A.), fils de Vincent, est né à

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Prague, vers 1802, et a fait ses études musicales sous la direction de son père. En 1834, il était directeur du chœur de l'église Saint-Nicolas de cette ville. Il y fit exécuter dans la même année un *Requiem*, à quatre voix, qui a été publié à Prague, chez Berra. Quelques années après, il s'établit à Bâle en qualité de directeur d'une société chorale. Il y était encore en 1841 et dirigea, dans la même année, la fête musicale de Lucerne. De là, il se rendit à Lausanne, où sa femme était engagée comme cantatrice, et, en 1843, il alla se fixer à Fribourg, où il fut chargé de la direction du chœur de l'église des jésuites.

MASCITI (Michel), violoniste napolitain, né dans les dernières années du dix-septième siècle, se fixa à Paris, après avoir voyagé en Italie, en Allemagne et en Hollande, et fut attaché au service du duc d'Orléans, régent du royaume. On a gravé de sa composition, à Amsterdam : 1° Six sonates de violon avec basse continue pour le clavecin. 2° Quinze sonates *idem*, op. 2. 3° Douze sonates *idem*, op. 3. 4° Douze sonates à violon seul, op. 4. 5° Douze sonates pour violon et violoncelle, op. 5. 6° Douze *idem*, op. 6. 7° Concertos pour violon principal, deux violons de ripieno et basse continue, op. 7. Masciti est mort à Paris vers 1750. On a aussi de ce musicien des trios pour deux violes et basse, avec basse continue pour l'orgue.

MASECOVIUS (Chrétien), docteur et professeur de théologie, conseiller du Consistoire royal, et pasteur de l'église de Kneiphof, à Kœnigsberg, au commencement du dix-huitième siècle, a fait imprimer un sermon d'inauguration pour le nouvel orgue de son église, sous ce titre : *Die Kneiphœffische laute Orgelstimme welche in diesem* 1721 *Jahre, am XIV Sonntage nach Trinitatis, etc.*; Kœnigsberg, 1721, in-4° de quatre feuilles.

MASI (le P. Félix), né à Pise, dans la première moitié du dix-huitième siècle, entra jeune dans l'ordre des cordeliers appelés *Mineurs conventuels*, fut agrégé au collége des chapelains chantres de la chapelle pontificale, en 1755, et obtint à Rome la place de maître de chapelle de l'église des Douze-Apôtres. Il mourut le 5 avril 1772, d'un coup d'apoplexie foudroyante, après avoir dit sa messe. Masi a laissé en manuscrit beaucoup de compositions religieuses, qui se trouvent dans les archives de l'église des Douze-Apôtres. En 1770, il fit chanter dans cette église, en présence du pape, un *Te Deum* à deux chœurs, de sa composition. Burney, qui entendit ce morceau, donne des éloges aux solos, mais dit que les chœurs étaient au-dessous du médiocre. Gerber, qui attribue au P. Masi un opéra bouffe, représenté en 1708 au théâtre Tordinone, l'a confondu avec le compositeur suivant.

MASI (Jean), maître de chapelle de l'église Saint-Jacques des Espagnols, à Rome, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, se fit d'abord connaître comme compositeur dramatique. On a sous son nom : *Lo Sposalizio per puntiglio*, opéra bouffe représenté à Rome, en 1768. 2° *Il Governo dell' isola Pazza*. L'abbé Santini, à Rome, possède de ce maître : 1° Une messe à quatre voix avec orchestre. 2° Trois motets *idem*. 3° Litanies courtes à huit voix. 4° *In virtute tua*, à quatre voix. 5° Des études de solfége sur la gamme, et une messe de *Requiem* à cinq, avec orchestre.

MASINI (Antoine), compositeur de l'école romaine, né en 1639, fut d'abord attaché à la musique particulière de la reine Christine de Suède, et obtint, le 1er mai 1674, la place de maître de chapelle de la basilique du Vatican. Il mourut à Rome le 20 septembre 1678, et fut inhumé dans l'église Sainte-Marie in Posterula. L'abbé Santini possède de ce musicien : 1° Deux motets à quatre, en fugues. 2° Six motets à huit. 3° Le psaume *Voce mea*, à quatre. 4° *Dixit* à quatre, avec orchestre.

MASINI (Louis), docteur en philosophie, membre et secrétaire de l'académie des Philharmoniques de Bologne, naquit en cette ville et y vivait au commencement de ce siècle. Le 22 août 1812, il prononça un éloge du compositeur bolonais Jacques-Antoine Perti (*voyez* ce nom), à l'occasion de la distribution des prix du Lycée musical de Bologne. Ce discours a été imprimé sous ce titre : *Elogio di Giacomo Antonio Perti Bolognese, professore di contrappunto, recitato nella gran' sala del Liceo filarmonico; il giorno* 22 *Agosto* 1812. *Bologna, tipografia Masi ec.* 1813, in-8° de trente-neuf pages.

MASINI (François), né à Florence dans les premières années de ce siècle, s'y livra, dans sa jeunesse, à la culture de la musique et du chant. Fixé à Paris depuis 1830, il s'y est fait connaître par la composition de jolies romances françaises, où l'on trouve quelque chose du goût des mélodies italiennes. L'harmonie dont elles sont accompagnées est suffisamment correcte. Cependant les légères productions de cet artiste n'ont pas obtenu chez les amateurs le succès de vogue qu'ont eu des choses du même genre qui ne les valent pas. Parmi ses meilleurs morceaux, on remarque :

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

La Sœur des anges; *Il Lamento*; *Dieu m'a conduit vers vous*; *Où va mon âme?*; *Chanson bretonne*; *Ton image*, etc. Les paroles de la plupart des romances de Masini sont d'Émile Barateau, qui s'est distingué par la grâce et l'élégance de sa poésie.

MASLON (Wenceslas), vicaire et directeur du chœur de l'église de Pelplin (Prusse occidentale), est né en 1803, dans la Silésie. Il a publié un livre qui a pour titre : *Lehrbuch des gregorianischen Kirchengesanges* (Doctrine du chant ecclésiastique grégorien); Breslau, Georges-Philippe Aderholz, 1839, gr. in-4°, contenant quatre feuilles de titre, dédicace, préface, index, et deux cent vingt-sept pages de texte. Cet ouvrage n'est qu'un extrait non déguisé de l'*Histoire générale de la musique de Forkel*, et du livre d'Antony (*voyez* ce nom) qui porte le même titre.

MASLOWSKI (....), horloger à Posen, inventa vers 1800 un instrument à clavier auquel il donna le nom de *Clavecin harmonique* (*Harmonischen Clavier*). Il le fit connaître à Berlin en 1805. La *Gazette générale de musique de Leipsick* a rendu compte du système de cet instrument dans son septième volume (pages 110, 227, 490, 520 et 594). Comme la plupart des instruments de fantaisie qui ont fixé l'attention publique à leur apparition, celui-là est ensuite tombé dans l'oubli.

MASON (William), poëte et philologue anglais, naquit à Saint-Trinity-Hall, dans le duché d'York, en 1725. Doué des plus heureuses dispositions, il fit de brillantes études au collége de Saint-Jean, à Cambridge, prit ses degrés de bachelier en 1745, et ceux de maître ès lettres en 1749. Il fut ensuite chanoine d'York, puis de Driffield, et enfin chapelain du roi d'Angleterre. Il mourut à Aston, le 4 avril 1797. Poëte distingué, Mason possédait aussi des connaissances assez étendues en musique; il a composé un *Te Deum*, plusieurs hymnes et d'autres pièces pour le chœur d'York. Dans le supplément de l'Encyclopédie britannique, par le docteur Gleich, on lui attribue des perfectionnements faits au piano, à l'article sur cet instrument. Il a publié : *A copious Collection of those portions of the psalms of David, Bible and liturgy, which have been set in Music, and sung as Anthems in the cathedral and collegiate churches of England. To which is prefixed a critical and historical Essay on cathedral Music* (Collection nombreuse de parties des psaumes de David, de la Bible et de la liturgie qui ont été mises en musique, et chantées comme antiennes dans les églises cathédrales et collégiales de l'Angleterre; précédée d'un Essai historique et critique sur la musique d'église), York, 1782, in-4°. L'introduction historique de cet ouvrage a été réimprimée et publiée sous ce titre : *Essay historical and critical on English Church-music*, Londres, 1795, in-8°.

MASON (John), littérateur et amateur de musique anglais, vécut à Londres vers le milieu du dix-huitième siècle. Auteur de divers ouvrages concernant le rhythme et la prosodie, il y traite par occasion du rhythme musical. Ces ouvrages ont pour titres : 1° *Essay on the Power of Numbers and the Principles of Harmony in poetical compositions*; Londres, 1749, in 8°. 2° *Essay on the Power and Harmony of prosaic Numbers*; Londres, 1749, in-8°.

MASOTTI (Jules), compositeur de madrigaux, naquit à Castro-Caro, dans les États romains, vers le milieu du seizième siècle. Il a publié trois livres de madrigaux à cinq voix de sa composition, le premier, à Venise, chez Ange Gardane, en 1583, le deuxième, en 1586, et le dernier, en 1588, chez le même éditeur.

MASSAINI (Tiburce), moine augustin, né à Crémone, dans la première partie du seizième siècle, fit ses vœux à Plaisance, où il demeura pendant plusieurs années, puis il obtint la place de maître de chapelle de l'église Sainte-Marie *del popolo*, à Rome. En 1580, il fut appelé à Prague comme musicien de l'empereur Rodolphe II; mais il retourna ensuite à Rome, où il vivait encore en 1605, car il dédia des motets à quatre chœurs au pape Paul V, qui ne fut élu que le 16 mai de cette année. On connaît de la composition de ce maître : 1° *Sacri modulorum concentus qui 6-10 et 12 vocibus in duos tresve choros coalescentes concini possunt*; Venetiis, 1567, in-4°. 2° *Madrigali a quattro voci, lib.* 1; Venezia, app. Antonio Gardane, 1569, in-4°. 3° *Madrigali a 5 voci, lib.* 1; ibid., 1571. 4° *Madrigali a 4 voci, lib.* 2; ibid., 1573. 5° *Concentus quinque vocum in universos psalmos in Vesperis omnium festorum per totum annum frequentatos, cum tribus Magnificat quorum ultimum 9 vocum modulatione copulatur*; Venetiis, 1576, in-4°. 6° *Motectorum cum quinque et sex vocibus liber primus*; *Venetiis, apud Josephum Guilielmum*, 1576, in-4°. 7° *Missæ quinque et sex vocum*; ibid., 1578, in-4°. 8° *Salmi a 6 voci, lib.* 1; ibid., 1578. 9° *Motetti a 5 voci,*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

lib. III; ibid., 1580, in-4°. 9° (*bis*) *Liber primus cantionum ecclesiasticorum ut vulgò Motecta vocant quatuor vocum; Pragæ, typis Georgi Negrini,* 1580, in-4° obl. Une autre édition du même ouvrage a paru chez le même éditeur, en 1592. Ces motets sont dédiés à Philippe de Mons, chanoine et trésorier de la cathédrale de Cambrai, maître de chapelle de l'empereur. L'épître dédicatoire est datée de Prague, aux calendes de juin 1580 : Massaini y donne à Philippe la qualification de *Senex venerandus;* ce qui fait voir que l'âge de ce maître célèbre était dès lors fort avancé. 10° *Il quarto libro di Madrigali a 5 voci*; ibid., 1594, in-4°. 11° *Musica super Threnos Jeremiæ prophetæ 5 vocibus conc.;* ibid., 1599, in-4°. 12° *Misse a otto voci;* ibid., 1600. 13° Motets à quatre chœurs, dédiés au pape Paul V (j'ignore le lieu et la date de l'impression de cet ouvrage). 14° *Sacrarum cantionum 7 vocibus lib.* 1; Venetiis, 1607, in-4°. Cet ouvrage est indiqué comme l'œuvre 33e de l'auteur. Il est vraisemblable que les titres cités en latin par Draudius ont été traduits par lui de l'italien, suivant sa méthode habituelle. On trouve des madrigaux de Massaini dans la collection intitulée : *Melodia Olimpica di diversi eccellentissimi musici;* Anvers, 1594, in-4° obl., et dans le *Paradiso musicale di Madrigali et canzoni a cinque voci;* ibid., 1596, in-4° oblong; mais Diabacz et Gerber ont été induits en erreur par Walther lorsqu'ils ont dit qu'il se trouve aussi des morceaux de la composition de ce maître dans la collection publiée par Hubert Waelrant sous le titre de : *Symphonia Angelica;* car ce recueil n'en contient pas un seul. D'ailleurs, la date de 1583, citée par Walther, est fausse; la *Symphonia Angelica* n'a été imprimée qu'en 1594. L'abbé Santini, de Rome, a de Massaini en partition manuscrite : 1° Les Lamentations à cinq voix. 2° Des psaumes et *Magnificat* à huit voix, publiés à Venise, en 1576. 3° Vingt-deux motets à huit voix. 4° Vingt et un motets à cinq voix. 5° Des messes à quatre et cinq voix.

MASSART (Lambert-Joseph), professeur de violon au Conservatoire de Paris, est né à Liége, le 19 juillet 1811. Dans son enfance, il fut amené à Paris et confié aux soins de Rodolphe Kreutzer, dont les leçons développèrent ses remarquables dispositions. Il n'avait pas atteint sa dix-huitième année lorsqu'il se fit entendre dans un concert à l'Opéra, en 1829, et y produisit une vive impression par le charme de son jeu, la justesse de son intonation et la variété de son archet. Dans la même année, il fut admis comme élève de composition au Conservatoire; il suivit le cours de contrepoint et de fugue de l'auteur de cette notice jusqu'au mois de juin 1832. Le talent de Massart s'était perfectionné par la persévérance de ses études; malheureusement, il se faisait rarement entendre en public et vivait retiré dans la famille de Kreutzer, où il avait trouvé une affection dévouée. Il en résulta que sa timidité naturelle, loin de diminuer avec le temps, ne fit que s'accroître; car pour l'artiste exécutant, l'exhibition fréquente de son talent devant le public est de nécessité absolue, s'il ne veut perdre la confiance en lui-même. Si j'ai bonne mémoire, un concert de la société du Conservatoire, donné le 23 mai 1841, fut la dernière occasion où Massart donna des preuves de son talent, dans la sonate de Beethoven pour piano et violon, œuvre 47, qu'il exécuta avec Liszt. Il reçut sa nomination de professeur de violon au Conservatoire, le 24 janvier 1843. Au nombre des bons élèves de cet artiste, on distingue en première ligne Henri Wieniawski. M. Massart a publié quelques compositions pour le violon, parmi lesquelles on remarque une fantaisie avec orchestre sur la romance de madame Malibran, *le Réveil du beau jour;* Paris, Brandus, et les transcriptions des *Soirées musicales,* de Rossini, pour violon et piano; *ibid.*

MASSÉ (Félix-Marie-Victor), compositeur dramatique, né à Lorient (Morbihan), le 7 mars 1822, fut admis comme élève au Conservatoire de Paris, le 15 octobre 1834. Il y obtint l'accessit du solfége au concours de 1836, et le second prix lui fut décerné dans l'année suivante. Élève de Zimmerman pour le piano, il eut le deuxième prix de cet instrument, en 1838, et le premier prix en 1839. Le premier prix d'harmonie et d'accompagnement lui fut décerné en 1840. Comme élève d'Halévy, il se présenta au concours de composition de l'Institut de France, en 1842, et y obtint le premier second prix, et dans l'année suivante, il eut, au Conservatoire, le premier prix de contrepoint et de fugue; enfin, ses brillantes études furent terminées en 1844, par l'obtention du premier grand prix de composition à l'Institut. Devenu pensionnaire du gouvernement français, à ce titre, il se rendit à l'Académie de France, à Rome, et y passa deux années; puis il voyagea en Italie et en Allemagne. De retour à Paris, il s'y fit connaître par des romances et par des mélodies

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

dont la distinction fut remarquée, particulièrement sur les *Orientales* de Victor Hugo. Son début à la scène se fit en 1852, au théâtre de l'Opéra-Comique, par *la Chanteuse voilée*, joli ouvrage en un acte qui donna aux connaisseurs une opinion favorable de l'avenir du compositeur. Il fut suivi des *Noces de Jeannette* (1853), dont la musique élégante et facile obtint aussi du succès; puis vinrent *Galathée*, en deux actes (1854), l'une des meilleures partitions de l'artiste; *la Fiancée du diable*, en trois actes, et *Miss Fauvette*, en un acte (1855); *les Saisons*, en trois actes (1856); tous ces ouvrages furent joués au théâtre de l'Opéra-Comique. *La Reine Topaze*, en trois actes (1856), et *la Fée Carabosse*, en trois actes (1859), ont été représentés au Théâtre-Lyrique. M. Massé a écrit aussi à Venise, *la Favorita e la Schiava* (1855), et *le Cousin Marivaux*, en deux actes (1857), pour le théâtre de Bade. Tout n'a pas été progrès du talent du compositeur dans cette série de compositions dramatiques, parce qu'il y a eu trop de hâte dans ses travaux. M. Massé ne s'est pas pénétré d'une vérité incontestable, à savoir que l'expérience de la scène et le métier ne tiennent lieu de l'imagination qu'aux dépens de la renommée d'un artiste. Quelques hommes privilégiés par la nature ont pu écrire avec rapidité un grand nombre d'opéras dans l'espace de quelques années et y jeter d'heureuses inspirations; mais ces organisations d'élite sont des exceptions. M. Massé a succédé à M. Dietsch, en 1860, dans la place de chef du chant à l'Opéra.

MASSENZIO (Dominique), compositeur du dix-septième siècle, naquit à Ronciglione, dans les États romains. Il fut d'abord chanoine de l'église collégiale de cette ville, puis doyen des bénéficiés de l'église de Sainte-Marie *in Via Lata*, à Rome, et enfin maître de chapelle de la congrégation des nobles, dans la maison professe des jésuites. Ses compositions connues sont : 1° Six livres de motets à une, deux, trois, quatre, cinq et six voix; Rome, Zanetti, depuis 1612 jusqu'en 1624. Massenzio est un des premiers auteurs de motets à voix seule ou à deux voix avec accompagnement de basse continue pour l'orgue, ainsi que le prouve le recueil qu'il a publié sous ce titre : *Sacrarum modulationum singulis, duabus, tribus, quatuor, quinque vocibus in variis SS. solemnitatibus cum basso ad organum concinendarum auctore Dominico Massentio Ronciliionens. Illustriss. Sodalium B. V. Assumptæ in ædibus professorum Soc. Jes. Romæ musicæ præfecto ;* Rome, 1618. 2° Trois livres de psaumes à quatre et cinq voix; Rome, Zanetti, 1618 à 1623. 3° *Completorium integrum cum Ave Regina et Motecti duo octonis vocibus, opus* 8; Rome, Masotti, 1630. 4° Quatre livres de psaumes à huit voix; Rome, Masotti, 1630 à 1634. 5° *Psalmodia Vespertina tam de Dominicis quam de apostolis cum Regina Cœli, Salve Regina et duplici Magnificat, octonis vocibus cum basso ad organum concinenda; Romæ, apud Paulum Masottium,* 1631, in-4°. 6° *Motetti, e Litanie a più voci, libri due*; ibid., 1631. 7° Sept livres de psaumes à quatre voix; Rome, Grignani, 1632 à 1643.

MASSET (Nicolas-Jean-Jacques), violoniste et chanteur, né à Liége, le 27 janvier 1811, fut admis comme élève au Conservatoire de Paris, le 31 janvier 1828, y reçut des leçons d'Habeneck pour le violon, et fit, sous la direction de Seuriot et des Jelensperger, des études de composition qu'il termina avec Dourlen et Benoist. Après avoir été, pendant deux ans, premier violon au théâtre des Variétés, il entra à l'orchestre du Théâtre-Italien, puis à celui de l'Opéra; enfin, il retourna aux Variétés, pour y prendre la position de chef d'orchestre. Ce fut à cette époque qu'il publia divers ouvrages pour le violon, parmi lesquels on remarque des fantaisies dédiées à Habeneck, à S. M. Léopold Ier, roi des Belges; trois fantaisies faciles avec accompagnement de piano, op. 3; Paris, Brandus; six caprices, op. 5; un concerto pour violon et orchestre, exécuté aux concerts du Conservatoire par M. Dancla; quelques morceaux pour la flûte, joués par M. Dorus, et un grand nombre de romances, dont quelques-unes ont obtenu du succès. Possédant une belle voix de ténor, il suivit le conseil de ses amis, qui le pressaient d'embrasser la carrière de chanteur dramatique, et débuta au théâtre de l'Opéra-Comique, le 19 septembre 1839, par le rôle de Marcel, dans *la Reine d'un jour*, qu'Adolphe Adam avait écrit pour lui. *La Dame Blanche, Zampa, le Chaperon rouge, Gulistan, le Concert à la cour, Adolphe et Clara*, enfin, *Richard Cœur-de-Lion*, furent pour lui autant d'occasions de succès et prouvèrent la flexibilité de son talent. En 1845, il quitta l'Opéra Comique pour se rendre en Italie, où il fit de nouvelles études de chant. Il débuta au théâtre de *la Scala* de Milan, au carnaval de 1845-1846, par le rôle du *Bravo*, de Mercadante, et brilla dans cet ouvrage ainsi que dans *Ricciardo e Zo-*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

raïde, de Rossini; puis il chanta au théâtre ducal de Parme et au théâtre communal de Crémone. La révolution de 1848 le ramena à Paris, où l'administration de l'Opéra lui offrit un engagement avantageux pour les rôles de premier ténor de *Jérusalem*, *la Favorite*, *Don Sébastien*, *Lucie de Lammermoor* et *Freyschütz*. En 1850, un bel engagement fut offert à Masset pour le théâtre royal de Madrid: il y joua avec succès les rôles d'*Otello*, d'*Ernani* et d'autres ouvrages du répertoire italien. Toutefois, il n'avait jamais pu vaincre le dégoût que lui inspirait le théâtre; en 1852, il prit la résolution de se retirer de la scène, et de se livrer à l'enseignement. De retour à Paris, il réalisa ce dessein et donna des leçons de chant; dans l'année suivante, il reçut sa nomination de directeur de musique de la maison impériale de Saint-Denis. Depuis lors, il a publié un recueil de vocalises de soprano ou de ténor pour ses élèves, quelques airs détachés et un recueil de mélodies.

MASSIMINO (Frédéric), professeur de chant à Paris, est né à Turin, en 1775, et a appris la musique et le chant sous la direction de l'abbé Ottani (*voyez* ce nom). Arrivé à Paris vers 1814, il y établit, deux ans après, un cours d'enseignement collectif de la musique d'après un système dont il était l'inventeur, et dont on peut voir l'analyse dans le premier volume de la *Revue musicale* (ann. 1827). Il a écrit pour ce cours un ouvrage qui a pour titre: *Nouvelle méthode pour l'enseignement de la musique. Première partie, contenant l'exposition des principes, le mode d'organisation d'un cours d'après la nouvelle méthode; l'indication des moyens d'enseignement mutuel, et une première suite de solféges avec accompagnement de piano;* Paris, chez l'auteur, 1819, in-folio. *Deuxième partie, contenant une série de solféges à deux voix principales et une basse, avec accompagnement de piano;* ibid., 1820, in-fol. On a aussi de cet artiste: *Chœurs français à deux voix avec accompagnement de deux pianos à quatre mains, à l'usage des pensionnats et des écoles d'enseignement mutuel*, liv. I et II; Paris, Pacini. Massimino fut attaché à l'institution royale de Saint-Denis, en qualité de professeur de chant et de solfége. Il est mort à Paris, en 1858.

MASSON (Charles), fut maître de musique de la cathédrale de Châlons-sur-Marne, vers 1680, et se rendit ensuite à Paris, où il remplit les mêmes fonctions dans la maison professe des jésuites de la rue Saint-Louis. Il est auteur d'un *Nouveau traité des règles pour la composition de la musique, par lequel on apprend facilement à faire un chant sur des paroles, à composer à deux, trois et quatre parties, et à chiffrer la basse continue;* Paris, 1694, in-8°. Dans cette première édition, presque tous les exemples sont manuscrits, et quelques-uns gravés. La deuxième édition est de 1699, in-8°; la troisième de 1705, et la quatrième, aussi in-8°, a été publiée en 1738, chez Roger, à Amsterdam. Dans la *Théorie des beaux-arts*, de Sulzer, on trouve l'indication d'une autre édition datée de Hambourg, 1737, in-4°. L'ouvrage de Masson ne manque pas de méthode, et les exemples en sont assez bien écrits. Il paraît que ce musicien avait cessé de vivre en 1705, car l'épître dédicatoire de la troisième édition est signée par l'imprimeur Ballard.

MASSON (l'abbé), vicaire de l'église d'Argentan (Orne), s'est fait connaître par une *Nouvelle méthode pour apprendre le plain-chant;* Paris, imprimerie de Duverger; Argentan, Surène, 1839, in-12 de quarante-huit pages.

MASSONEAU (Louis), violoniste distingué, né à Cassel, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, a reçu des leçons de violon de Heuzé, maître de concert du landgrave de Hesse, et apprit la composition sous la direction de Rodewald. Massoneau avait été admis depuis peu de temps dans la musique du prince, quand celui-ci mourut; le licenciement de la chapelle et de l'Opéra l'obligea alors à chercher ailleurs une position. Pendant quelque temps il vécut à Gœttingue, où il remplissait les fonctions de directeur du Concert académique. En 1792, il obtint un emploi à la petite cour de Detmold; mais avant qu'il s'y rendît le prince mourut, et Massoneau fut obligé de reprendre sa position à l'université de Gœttingue. En 1795, il fut appelé à Francfort-sur-le-Mein en qualité de premier violon du théâtre; deux ans après, il alla à Altona remplir la même place qu'il quitta en 1798, pour entrer dans la chapelle du duc de Dessau. Enfin, en 1802, il entra au service du duc de Mecklembourg-Schwerin et n'en sortit plus. Cet artiste conserva longtemps les qualités de son talent, car on voit dans la *Gazette générale de musique de Leipsick* (20e année, coll. 715), qu'il étonna les artistes dans une fête musicale donnée à Hambourg en 1818, par la puissance de son exécution. Au mois d'octobre 1819, il était encore à Ludwigslust et

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

s'y faisait admirer (*ibid*; 21e ann. col. 777). Cette mention est la dernière qu'on trouve de cet artiste; après cette époque, les journaux de musique se taisent sur lui, et ce qu'on trouve chez les biographes allemands ne va pas au delà de 1802. Parmi les compositions de Massoneau, on remarque : 1° Symphonies à grand orchestre, op. 5, nos 1 et 2; Offenbach, André. 2° *La Tempête et le Calme*, symphonie imitative, op. 5; *ibid*. 3° Concerto pour violon, op. 6; *ibid*. 4° Trois quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 4; *ibid*. 5° Duos pour deux violons, op. 1; Brunswick, Spehr. 6° Trois duos pour violon et violoncelle, op. 9; Hambourg, Bœhme. 7° Airs variés pour violon et alto, op. 10; Brunswick, Spehr. 8° *Idem* pour violon et violoncelle, op. 11; *ibid*. 9° Symphonie concertante pour deux flûtes et orchestre; *ibid*. 10° Chansons allemandes avec accompagnement de piano, op. 7; Offenbach, André.

MASTIAUX (Gaspard-Antoine **DE**), fils aîné d'un conseiller de l'archevêque de Cologne, grand amateur de musique, naquit à Bonn, en 1706. Après avoir achevé ses études de théologie, il obtint du pape Pie VI un canonicat à Augsbourg, en 1789, et fut prédicateur de la cathédrale. En 1803, il fut fait conseiller de l'électeur, et l'année suivante, directeur général des affaires provinciales à Munich. Après l'organisation du royaume de Bavière, en 1806, il conserva le titre de conseiller privé du roi. Amateur distingué, il cultiva la musique avec passion, et ne négligea rien pour en rendre l'usage populaire en Bavière. Indépendamment de ses messes et de ses motets, qui sont considérés comme de bonnes compositions, il publia à Augsbourg, en 1800, un livre de chants à l'usage des églises catholiques, pour toutes les fêtes de l'année, en trois volumes; puis il rassembla les meilleures mélodies anciennes et modernes, pour le même usage, et les fit paraître à Leipsick en six cahiers, depuis 1812 jusqu'en 1817. On voit dans le *Lexique universel de musique*, publié par le docteur Schilling que M. de Mastiaux a donné à Munich, en 1813, un livre sur le chant choral et sur le plain-chant; mais on n'y trouve pas le titre de cet ouvrage. On a aussi, du même auteur, un livre de chant pour les écoles élémentaires de Munich (Landshut, 1817). Depuis 1818 jusqu'en 1825, il a continué la publication de la *Gazette littéraire*, à l'usage des prêtres catholiques qui s'occupent d'instruction religieuse. On y trouve de bons articles sur la musique.

MATAUSCHEK (A.), ecclésiastique, né en Bohême vers 1770, vécut à Vienne depuis le commencement du dix-neuvième siècle jusque vers 1810. Il s'est fait connaître par beaucoup de compositions pour le piano, dans la manière de son compatriote Gelinek. Ses principaux ouvrages sont : 1° Sonates pour piano seul, op. 14, 37, 37; Vienne, Haslinger. 2° Sonates pour piano et flûte, op. 33, *ibid*. 3° Rondeaux pour piano seul, nos 1 et 2; Mayence, Schott. 4° Airs variés pour piano, op. 17, 29, 38; Vienne, Artaria et Haslinger. 5° Plusieurs recueils de polonaises, *ibid*. L'abbé Matauschek a aussi beaucoup écrit pour la flûte.

MATELART (Jean), compositeur belge, vécut à Rome, vers la fin du seizième siècle, et y fut maître de chapelle de l'église collégiale de Saint-Laurent *in Damaso*. Il était Flamand, suivant le titre du seul ouvrage de sa composition connu aujourd'hui; mais on n'a de renseignements ni sur le lieu de sa naissance ni sur le commencement de sa carrière. On connaît de lui une collection de répons, d'hymnes et d'antiennes intitulée : *Responsoria, Antiphonæ et Hymni in processionibus per annum quaternis et quinis vocibus concinendo, auctore Joanne Matelarto Flandren. Collegiate ecclesiæ S. Laurentii in Damaso de urbe capellæ magistro. Romæ, ex typogr. Nicolai Mutii*, 1596. Matelart a ajouté à ses propres compositions dans ce recueil six motets de Palestrina.

MATELLI (....), compositeur italien, était maître de chapelle à Munster en 1784. Il s'est fait connaître par beaucoup de compositions instrumentales et par les opéras dont les titres suivent : 1° *Die Reisenden nach Holland* (les Voyageurs en Hollande). 2° *Der Brauttag* (le Jour des noces). 3° *Der Tempel der Dankbarkeit*) le Temple de la Reconnaissance). 4° *Der Kœnig Rabe* (le Roi corbeau). Ces ouvrages sont restés en manuscrit. On ignore l'époque de la mort de cet artiste.

MATERN ou **MATTERN** (A.-W.-F.), violoncelliste distingué, fut attaché au service du duc de Brunswick, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. On dit qu'il n'eut jamais d'autre guide que lui-même pour ses études. On a de cet artiste des symphonies, des concertos et des solos de violoncelle, en manuscrit. Le douzième supplément du catalogue thématique de Breitkopf indique un concerto de Matern pour violoncelle, deux violons, alto et basse. Un fils de ce virtuose,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

directeur de musique à Liegnitz, en Silésie, et professeur de composition à l'académie de cette ville, a publié à Breslau des pièces pour le piano. Il est mort à Liegnitz le 5 décembre 1820.

MATHALIN ou **MATHELIN** (Gaillard). *Voyez* **TAILLASSON.**

MATHER (Samuel), fils d'un organiste de Sheffield, en Angleterre, naquit dans cette ville en 1771. Élève de son père, Samuel Mather fut nommé organiste de l'église Saint-Jacques en 1799. En 1808, il succéda à son père dans la place d'organiste de Saint-Paul. En 1822, on lui a confié l'orgue de la loge provinciale des Francs-Maçons. Ce musicien a publié de sa composition un livre de psaumes et d'hymnes, ainsi qu'un *Te Deum* et des chansons avec accompagnement de piano.

MATHIAS (Maître). *Voyez* **MATTHIAS.**

MATHIAS (Hermann), surnommé **VERRECORENSIS,** d'un nom latin de lieu inconnu, à moins qu'il n'indique *Verrès*, bourg de la Sardaigne; mais il est plus vraisemblable qu'*Hermann Mathias* était un musicien allemand du seizième siècle. Quoiqu'il en soit, on trouve des chansons latines à quatre et cinq voix de sa composition dans le recueil intitulé : *Selectissimæ nec non familiarissimæ cantiones ultra centum vario idiomate vocum, tam multiplicium quam etiam paucarum. Fugæ quoque ut vocantur, à sex usque ad duas voces,* etc. Augustæ Vindelicorum, Melchior Kriesstein *excudebat,* 1540, petit in-8° obl.

MATHIAS (Georges-Amédée Saint-Clair), compositeur et professeur de piano, né à Paris, le 14 octobre 1826, montra dès son enfance une heureuse organisation pour la musique. Admis au Conservatoire, le 4 avril 1837, il n'y resta qu'une année et se retira, le 18 avril 1838, pour se livrer à l'étude du piano sous la direction de Kalkbrenner, dont il reçut les leçons pendant plusieurs années. Rentré au Conservatoire, le 18 novembre 1842, il y devint élève d'Halévy pour le contrepoint et de Berton, pour la composition. En 1848, le second grand prix lui fut décerné au concours de l'Institut. Il reçut aussi des conseils de Chopin pour le style du piano. Doué de distinction dans les idées, M. Mathias débuta par des succès dans ses compositions pour l'orchestre. Ses principaux ouvrages en ce genre sont : 1° Symphonie, exécutée deux fois par l'orchestre de la société de Sainte-Cécile et vivement applaudie par l'auditoire. 2° Ouverture d'*Hamlet,* exécutée aux concerts de la même société. 3° *Camp de Bohémiens,* fantaisie dramatique *idem.* Il y a lieu de s'étonner que, après de si beaux commencements, cet artiste se soit, depuis plusieurs années, condamné au silence, ou du moins se soit borné à la production d'œuvres de musique de chambre. Parmi les vingt-cinq ou trente ouvrages qu'il a publiés, on remarque : 1er Trio pour piano, violon et violoncelle, op. 1; Paris, Brandus; 2e *Idem,* op 15; Paris, Richault; *Allegro appassionato,* op. 5; *Feuilles de printemps,* pièces pour piano seul, op. 8 et 17; dix études dédiées à Halévy, op. 10; Paris, Brandus; Romances sans paroles, op. 18; Paris, Lemoine; Sonate, op. 20; Paris, Meissonnier. M. Mathias a en manuscrit des quintettes pour instruments à cordes et une messe solennelle. Il a été nommé professeur de piano au Conservatoire de Paris, en 1862.

MATHIEU (Michel), né à Paris, le 28 octobre 1689, entra dans la musique du roi en 1728, et obtint sa vétérance en 1761. Il mourut le 9 avril 1768, à l'âge de soixante-dix-neuf ans. Mathieu a laissé en manuscrit deux motets, des morceaux de musique instrumentale, quatre cantatilles, deux divertissements, et le ballet de *la Paix* exécutés au concert de la reine, en 1737. La femme de ce musicien, Jacqueline-Françoise Barbier, née le 20 mai 1708, chanta longtemps les solos de premier dessus aux concerts de la reine. Elle mourut le 17 avril 1773.

MATHIEU (Julien-Amable), fils aîné des précédents, né à Versailles le 1er février 1734, fut premier violon de la chapelle du roi depuis 1761 jusqu'en 1770, puis succéda à l'abbé Blanchard, dans la place de maître de musique de la même chapelle. Il a publié de sa composition, à Paris, deux livres de sonates de violon, deux livres de trios pour deux violons et basse, un œuvre de quatuors, et a laissé en manuscrit des symphonies, des concertos de violon, quarante-cinq motets à grand chœur et une messe avec orchestre.

MATHIEU (Michel-Julien), connu sous le nom de **LÉPIDOR,** était frère du précédent et naquit à Fontainebleau, le 8 octobre 1740. Il composa quelques opéras qui sont restés en manuscrit, ainsi que des motets, neuf sonates à violon seul, trois quatuors, six trios, et six pièces de clavecin. On a publié de sa composition plusieurs recueils d'airs et de chansons, gravés à Paris, en 1765 et 1766. Mathieu écrivit aussi la musique de plusieurs scènes et d'actes, pour d'anciens opéras qui

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

n'ont pas été joués avec ces changements, ou qui n'ont pas eu de succès. Parmi ces ouvrages, La Borde cite *l'École des filles, Marthésie*, ancienne tragédie lyrique, *les Amours de Protée*, ancien opéra-ballet, qui fut essayé au théâtre du Magasin de l'Opéra, en 1778; *le Départ des matelots*, intermède joué une seule fois au théâtre italien (novembre 1778), etc.

MATHIEU (Léonard), professeur de musique et de piano, né en 1752, mourut à Angoulême au mois d'août 1801. Il a publié plusieurs romances avec accompagnement de piano, entre autres celle qui commence par ces mots : *J'entends sonner le trépas*. Cet artiste avait annoncé un nouveau système de langue musicale, dont il était inventeur, et qui devait paraître sous ce titre : *Nouvelle méthode télégraphique musicale, ou langage exprimé par les sons sans articulation* : mais cet ouvrage n'a point paru (voyez Sudre).

MATHIEU (Jean-Baptiste), né le 2 janvier 1762, à Billone, en Auvergne, a eu pour premier maître de musique Cardot, maître de chapelle de cette ville. En 1779, il entra dans la musique du régiment des gardes françaises, en qualité d'élève : il y jouait du serpent. Pendant une longue maladie qui le retint près de six mois à l'hôpital militaire, il apprit seul à jouer de la guitare, et devint assez habile sur cet instrument pour pouvoir en donner des leçons et assurer ainsi son existence. Bientôt après, il sortit des gardes françaises pour entrer à l'église Saint-Eustache, de Paris, comme serpentiste. Lorsque le Conservatoire de musique fut institué, Mathieu y fut appelé pour enseigner le solfége. Dans le même temps, il avait aussi été chargé de l'enseignemens de la musique à l'Institut des aveugles : il écrivit pour ses élèves un opéra intitulé : *la Ruse d'Aveugles*, qui fut représenté rue Saint-Victor, le 2 nivôse an V. Appelé à Versailles, en 1809, comme maître de chapelle de l'église cathédrale, il en a rempli les fonctions avec zèle pendant trente ans, et a écrit beaucoup de motets et cinq messes solennelles. Quelques-unes de ces compositions ont été exécutées avec succès dans diverses églises de Paris. Mathieu a composé aussi près de dix mille leçons de solfége pour ses élèves de la maîtrise. On lui doit un des meilleurs et des plus instructifs traités de plain-chant qui existent; cet ouvrage a pour titre : *Nouvelle méthode de plain-chant à l'usage de toutes les églises de France, traitant de tout ce qui a rapport à l'office divin, à l'organiste, aux chantres, aux enfants de chœur ; contenant un abrégé du plain-chant ancien ; précédée d'une notice historique, etc.* ; Paris, Augé, 1838, un volume in-12. Mathieu a traduit en français le *Dodecachordon* de Glaréan, et a mis en partition toutes les pièces de musique que renferme cet ouvrage. Un pareil travail n'a pu être fait que par un musicien très-instruit. Cet artiste est mort à Versailles, en 1847.

MATHIEU (Adolphe-Charles-Ghislain), conservateur des manuscrits de la Bibliothèque royale à Bruxelles, est né à Mons (Belgique), le 22 juin 1804. D'abord membre de la société des arts, sciences et belles-lettres du Hainaut, il en a été nommé ensuite secrétaire. Auteur de plusieurs poëmes, M. Mathieu en a publié un, intitulé : *Roland de Lattre* (Orlando di Lasso); Mons, 1838, in-18 de soixante-seize pages. Une préface historique, extraite de la notice de Delmotte (voyez ce nom), sur ce célèbre musicien, précède le poëme, qui est suivi de notes. Une deuxième édition de cet ouvrage a été publiée à Mons, chez Piérart, en 1840, gr. in-8° de soixante et quatorze pages.

MATHO (Jean-Baptiste), né dans un village de la Bretagne, en 1660, entra dans la chapelle du roi de France, en 1684, pour y chanter la partie de ténor, puis fut nommé maître de musique des enfants de France. Il était âgé de cinquante-quatre ans lorsqu'il fit représenter, en 1714, à l'Académie royale de musique, *Arion*, tragédie lyrique en cinq actes, de sa composition. Il mourut à Versailles, en 1746, à l'âge de quatre-vingt-six ans.

MATHON DE LA COUR (Jacques), membre de l'Académie des lettres et des sciences de Lyon, naquit dans cette ville, en 1712, et y mourut en 1770. Cet académicien s'occupait spécialement de la théorie de l'harmonie, que les écrits de Rameau avaient mise en vogue. Il reprochait cependant à ce grand musicien d'avoir manqué de méthode, de clarté et de précision dans l'exposé de sa doctrine. Dans un premier mémoire qu'il lut à l'Académie, il s'est proposé de faire connaître les vrais principes de la composition, c'est-à-dire, de la formation et de l'emploi des accords. Un second mémoire de Mathon de la Cour a pour objet de faire voir que les accords et les beautés de l'harmonie sont le produit de la nature, et que c'est par le calcul qu'on en a fait la découverte : vieilles erreurs que ne peut admettre une saine philosophie, et dont j'ai démontré la fausseté en beaucoup d'endroits.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Mathon de la Cour cherche, à la fin de son second mémoire, la solution d'un problème qu'il énonce en ces termes : *Trouver un son qui fasse accord avec tous les tons d'une modulation donnée.* Il ne s'est pas aperçu que c'est l'inverse de cette donnée qui est le problème véritable, à savoir : *Trouver des formules harmoniques par lesquelles un son donné puisse se résoudre dans les deux modes de tous les tons.* Les Mémoires de Mathon de la Cour sont en manuscrit à la Bibliothèque de Lyon, dans un recueil d'autres mémoires sur la musique, n° 965, in-fol.

MATHON DE LA COUR (Charles-Joseph), fils du précédent et littérateur, naquit à Lyon, en 1758, et périt sur l'échafaud, au mois d'octobre 1793, après la prise de cette ville par l'armée révolutionnaire. Auteur de plusieurs écrits médiocres, il a été aussi rédacteur de l'*Almanach musical* pour les années 1775, 1776, 1777 et 1778. Interrompu pendant plusieurs années, cet almanach fut ensuite rédigé par Luneau de Boisgermain (*voyez* ce nom). Mathon de la Cour a travaillé au *Journal de musique* publié à Paris, depuis le mois de juillet 1704 jusqu'au mois d'août 1768. Ce recueil fut ensuite continué par Framicourt, puis par Framery.

MATIELLI (Jean-Antoine), claveciniste et compositeur, élève de Wagenseil, vivait à Vienne dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, et y avait de la réputation pour sa méthode d'enseignement. En 1783, il a publié dans cette ville six sonates pour le clavecin. On connaît aussi, en manuscrit, sous son nom, plusieurs concertos pour cet instrument.

MATTEI (Saverio), avocat et littérateur distingué, né dans la Calabre, en 1742, habita longtemps à Padoue, et mourut à Naples, en 1802. Des idées originales et un style élégant se font remarquer dans le livre qu'il a publié sous ce titre : *Dissertazioni preliminari alla traduzione de' Salmi;* Padoue, 1780, huit volumes in-8°. Cet ouvrage est divisé en un certain nombre de dissertations sur des sujets relatifs aux psaumes. La neuvième du premier volume a pour titre : *Della Musica antica, e della necessità delle notizie alla musica appartenente, per ben intendere e tradurre i Salmi.* La douzième du second volume traite de la psalmodie des Hébreux. La dix-huitième du cinquième volume est intitulée : *La Filosofia della musica, o sia la musica de' Salmi.* Le huitième volume de cet intéressant ouvrage renferme une correspondance de Mattei avec quelques-uns de ses amis, et surtout avec Métastase, concernant la musique ancienne, qu'il considère comme supérieure à la moderne. En 1784, Mattei fit paraître à Naples une dissertation in-4°, intitulée : *Se i maestri di cappella sono compresi fra gli artigiani* (Si les maîtres de chapelle sont compris parmi les artisans). Enfin, on a du même écrivain des Mémoires pour servir à la vie de Métastase, où l'on trouve l'éloge de Jomelli. Cet ouvrage, qui n'a pas de nom d'auteur au frontispice, a pour titre : *Aneddoti secreti della vita dell' ab. Pietro Metastasio, colla storia del progresso della poesia e musica teatrale, memoria storico-satirico curiosa;* Colle-Ameno, sans date (1785), in-8°. A la page 39 commence *l'Elogio di Jomelli, o sia il progresso della poesia e musica teatrale.* C'est en tête de cet éloge que Mattei a placé son nom. Il a publié aussi une dissertation intitulée : *Memoria per la biblioteca musica fondata nel Conservatorio della Pietà;* in-8°, sans nom de lieu et sans date (Naples, 1795).

MATTEI (l'abbé Stanislas), compositeur de musique d'église, et professeur de contrepoint au *Lycée communal de musique*, à Bologne, naquit dans cette ville, le 10 février 1750. Son père, simple serrurier, l'envoya aux écoles de charité pour y apprendre les éléments du calcul et de la langue latine. Le hasard l'ayant conduit à l'église des cordeliers, appelés *Mineurs conventuels*, où l'on exécutait chaque jour l'office en musique, son penchant pour l'art se développa rapidement et le ramena si souvent dans cette église, que le P. Martini le remarqua, prit de l'intérêt à lui, et le fit entrer dans son couvent comme novice. Dès ce moment, le jeune Mattei reçut son instruction musicale de l'illustre maître de chapelle du couvent de Saint-François, pendant qu'il se livrait à l'étude de la philosophie et de la théologie. A seize ans, il prononça ses vœux, et lorsqu'il eut atteint sa vingt et unième année, il fut ordonné prêtre. Une tendre affection l'attachait à son maître, dont il était devenu le confesseur; il ne le laissa presque jamais seul dans ses dernières années, l'aida dans ses recherches d'érudition, devenues pénibles à cause de ses infirmités, et lui prodigua les soins d'un fils dans sa dernière maladie. *Je sais,* disait le P. Martini en mourant, *en quelles mains je laisse mes livres et mes papiers.* Je ne sais pourtant si l'abbé Mattei justifia la confiance de son maître, dans le sens qu'il y attachait; car un tel legs ne pouvait être fait que dans le but de la continua-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tion de ses travaux, et surtout du quatrième volume de l'*Histoire de la musique*, dont le P. Martini (*voyez* ce nom) s'occupa jusqu'à ses derniers moments; or, son élève, qui peut-être comprenait son insuffisance pour un semblable travail, n'en a pas publié une ligne, quoiqu'il ait survécu trente-neuf ans à son maître.

Le P. Mattei succéda au P. Martini dans les fonctions de maître de chapelle de Saint-François : déjà, depuis 1770, il en avait pris possession. Vers 1776, il commença à faire entendre ses propres compositions pour l'église, et depuis lors il écrivit un grand nombre de messes, de motets, d'hymnes, de psaumes et de graduels, dont on trouve quelques copies à Rome, mais dont la plupart se conservent en manuscrit dans la Bibliothèque de Saint-Georges, à Bologne. Lorsque les couvents furent supprimés, en 1798, époque où l'Italie était envahie par les armées françaises, Mattei se retira dans un modeste logement avec sa vieille mère, et trouva des ressources pour son existence dans l'enseignement de la composition. C'est depuis cette époque qu'il a été connu sous le nom de *l'abbé Mattei*. De nombreux élèves fréquentèrent son école, et bientôt il acquit de la célébrité comme professeur. Son attachement pour la ville où il avait vu le jour lui avait fait refuser plusieurs places de maître de chapelle qui lui avaient été offertes; mais il accepta avec plaisir celle de Saint-Pétrone, à Bologne, et en remplit les fonctions jusqu'à la fin de sa vie. Le Lycée communal de musique ayant été organisé en 1804, il y fut appelé pour enseigner le contrepoint, et forma un grand nombre d'élèves, dont les principaux sont Rossini, Morlacchi, Donizetti, J.-A. Perotti, Robuschi, L. Palmerini, Bertolotti, G. Corticelli, Nancini, Tadolini, Tesei et Pilotti. Ce dernier lui a succédé dans ses fonctions de maître de chapelle à Saint-Pétrone. Retiré, après la mort de sa mère, chez son ami D. Batistini, curé de Sainte-Catherine, il passa ses dernières années dans le calme d'une vie uniquement remplie par des travaux de cabinet et par les soins qu'il donnait à ses élèves. Le 17 mai 1825, il termina son honorable carrière, dans la soixante-seizième année de son âge. La société des Philharmoniques et le conseil communal de Bologne lui firent de magnifiques obsèques, et lui élevèrent un tombeau, où l'on a placé son buste. L'abbé Mattei était membre de la société Philharmonique de Bologne; il en fut le président en 1791 et 1794. A l'époque de la formation de l'Institut des sciences, lettres et arts du royaume d'Italie (1808), il fut choisi comme un des huit membres de la section de musique, et l'Académie des beaux-arts de l'Institut royal de France le nomma l'un de ses membres associés, le 24 janvier 1824. Les compositions de Mattei, qui toutes sont restées en manuscrit, se trouvent aujourd'hui dans la Bibliothèque Saint-Georges, des Mineurs conventuels; elles consistent en un grand nombre de messes, psaumes, introïts, graduels, hymnes, motets et symphonies pour offertoires.

Comme la plupart des maîtres italiens des meilleures écoles, Mattei possédait une bonne tradition pratique de l'art d'écrire; c'est par là qu'il s'est distingué comme professeur et qu'il a formé de bons élèves : mais il n'y avait en lui ni doctrine, ni critique, ainsi que le prouve son ouvrage intitulé : *Pratica d'accompagnamento sopra bassi numerati, e contrappunti a più voci sulla scala ascendente e discendente, maggiore e minore, con diverse fughe a quattro e otto* (Pratique d'accompagnement sur des basses chiffrées, et contrepoints à plusieurs voix sur la gamme ascendante et descendante majeure et mineure, suivis de fugues à quatre et à huit parties); Bologne, Cipriani, 1825-1830, trois parties in-fol. Toute la théorie de Mattei sur l'harmonie est renfermée en six pages dans cet ouvrage : elle se borne à l'exposé de la forme de l'accord parfait, de celui de la septième dominante et de leurs dérivés, avec quelques notions des prolongations. Du reste, les faits particuliers n'y sont rattachés par aucune considération générale; nulle philosophie ne se fait apercevoir dans l'ensemble de ces faits. Quelques règles de contrepoint, avec les exemples qui y sont relatifs, composent toute la théorie de cette partie de l'art dans le livre de Mattei. Ces règles, contenues dans huit pages, sont présentées d'une manière empirique et sans aucune discussion de principes; mais elles sont suivies de bons exercices en contrepoint simple, depuis deux jusqu'à huit parties réelles sur la gamme diatonique montante et descendante, dans les modes majeur et mineur. Ces exercices, quoique bien écrits, ont le défaut de n'être pas bien gradués, car, dès les premiers pas, on y voit dans les contrepoints simples à trois et à quatre, des imitations et des canons, bien qu'aucune notion de ces formes ne soit donnée dans l'ouvrage. Il paraît que l'enseignement oral de Mattei était tout aussi dépourvu de raisonnement et de critique que ce

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

qu'on a publié de lui sur l'harmonie et le contrepoint, car Rossini me disait à Bologne, en 1841 : « J'aurais eu du penchant à cultiver « les formes de la musique sévère, si j'avais « eu dans mon maître de contrepoint un « homme qui m'eût expliqué la raison des « règles; mais lorsque je demandais à Mattei « des explications, il me répondait toujours : « *C'est l'usage d'écrire ainsi.* Il m'a dégoûté « d'une science qui n'avait pas de meilleures « raisons à me donner des choses qu'elle en- « seignait. »

Je ne connais des compositions de Mattei qu'une messe à quatre voix sans instruments; une messe solennelle avec orchestre, et une messe à huit voix avec orgue. On cite de sa composition un intermède, intitulé : *il Librajo*, composé pour le séminaire de Bologne, et un oratorio de la Passion, qui fut exécuté dans l'hiver de 1792. Les partitions de ces ouvrages paraissent être perdues. La collection musicale de l'abbé Santini, de Rome, renferme une messe pour deux ténors et basse, avec orgue et deux cors obligés; deux messes à quatre voix, avec orchestre; un *Tantum ergo* pour deux voix de soprano et basse; *Kyrie*, *Gloria* et *Credo* concertés à huit voix. Le portrait de ce professeur a été gravé (in-folio) par Capuri, et publié à Bologne. On a sur lui une biographie intitulée : *Vita di Stanislao Mattei, scritta da Filippo Canuti, avvocato, all' Academia Filarmonica di Bologna dedicata;* Bologna, 1829, in-8°, avec un portrait gravé par Romagnoli. Adrien De La Fage a publié une notice de Mattei dans le sixième volume de la *Revue et gazette musicale de Paris* (année 1839). Il en existe un tiré-à-part, et elle a été reproduite dans les Miscellanées du même auteur.

MATTEI (Giovanni), chapelain de l'église de S. Costantino, et professeur de chant à Parme, né vers la fin du dix-huitième siècle, à Castelnuovo-di-Garfagnana, dans le duché de Modène, est auteur d'un livre intitulé : *Elementi di canto fermo o sia gregoriano;* Parme, de l'imprimerie de Bodoni, 1834, gr. in-8°.

MATTEUCCI (Matteo), célèbre chanteur sopraniste, naquit à Naples en 1640. Son nom véritable serait ignoré si un passage d'un livre fort obscur ne nous l'avait révélé; ce livre a pour titre : *Memorie dell' abate D. Bonifacio Pecorone della città di Saponara, musico della real cappella di Napoli;* Naples, 1729, in-4°. On y lit ce passage (p. 77) : *Oltre finalmente i forti impulsi del sig. Marchese Matteo Sassani, volgarmente Matteucci, famosissimo cantor di voce soprano, mi esortarono di ricorrerne a dirittura al sig. Vicerè,* etc. Ce passage nous apprend à la fois que *Sassani* était le nom du chanteur, et son prénom *Matteo;* de plus, qu'il avait le titre de marquis, quoiqu'il soit appelé *chevalier* par tous les biographes. La circonstance dont il s'agit dans ce passage se rapporte à l'année 1708. Après avoir été longtemps au service de la cour de Madrid et y avoir acquis des richesses considérables, il était retourné à Naples, où il vivait encore en 1730. Mancini nous apprend (*Riffl. pratiche sopra il canto figur.*, p. 18) que, par dévotion, il avait l'habitude de chanter alors dans les églises tous les samedis, et que sa voix avait conservé tant de fraîcheur, quoiqu'il fût âgé de plus de quatre-vingts ans, que ceux qui l'entendaient sans le voir se persuadaient qu'il devait être dans la fleur de l'âge. On ignore l'époque de la mort de cet artiste extraordinaire.

MATTHÆI (Conrad), avocat à Brunswick, y naquit dans la première moitié du dix-septième siècle, et fit ses études à Kœnigsberg, où il fut reçu docteur en droit. Il a fait imprimer un livre intitulé : *Kurtzer doch ausführlicher Bericht von den Modis musicis, welchen aus den besten, ältesten, berühmtesten und bewährtesten autoribus der Musik zusammen getragen, auf den unbeweglichen Grund der Messkunst gesetzt und mit Beliebung der löblichen philosophischen Facultæt Churf. Br. Pr. universitæt zu Kœnigsberg, herausgegeben,* etc. (Avis court mais suffisamment détaillé sur les modes musicaux, etc.); Kœnigsberg, 1652, in-4°. Bien que cet ouvrage porte le nom de Matthæi au frontispice, cependant il avoue, dans la seconde préface, qu'il n'en est que le rédacteur, et qu'il en doit le fond à un nommé *Grymmius* ou *Grimmius*, dont il ne fait connaître ni la patrie ni la profession; mais il le cite (p. 15) comme auteur d'un traité allemand sur le monocorde. Il est vraisemblable que l'auteur dont il s'agit est Henri Grimm (voyez ce nom), *cantor* à Magdebourg au commencement du dix-septième siècle. L'ouvrage de Matthæi a pour objet de comparer les modes de l'ancienne musique grecque, suivant la doctrine de Ptolémée, avec les tons du plain-chant. On y trouve (p. 65) d'anciens vers techniques latins qui indiquent d'une manière beaucoup plus claire que la plupart des traités du chant ecclésiastique les répercussions des notes principales des tons de ce chant suivant le système des muances.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

MATTHÆI (Henri-Auguste), violoniste et compositeur, naquit à Dresde le 30 octobre 1781, et se livra dès son enfance à l'étude de la musique. Quoiqu'il fût parvenu à jouer avec habileté de plusieurs instruments, le violon était celui qu'il préférait et sur lequel il fit les progrès les plus rapides. Dans un voyage qu'il fit à Leipsick en 1803, il obtint un si brillant succès au concert hebdomadaire, qu'il fut immédiatement engagé comme violon solo à l'orchestre du théâtre et du concert. L'intérêt que sa personne et son talent inspiraient décida quelques amateurs à lui fournir les moyens de se rendre à Paris pour y perfectionner son jeu d'après les conseils d'un grand maître. Rodolphe Kreutzer fut celui qu'il choisit, et cet artiste célèbre lui prodigua ses soins. De retour à Leipsick, au mois de janvier 1806, Matthæi étonna ses protecteurs par le brillant de son exécution, et justifia leurs bienfaits par les succès qu'il obtint dans les concerts. Dans l'automne de 1809, il se réunit à ses collègues Campagnoli, Voigt et Dotzauer pour former une société de quatuors. Les séances où ces artistes faisaient entendre les productions de Haydn, de Mozart et de Beethoven excitèrent l'admiration de tout ce qu'il y avait d'amateurs à Leipsick, et réunirent un auditoire nombreux. Le 21 juin 1810, Matthæi exécuta à la grande fête musicale de la Thuringe une symphonie concertante pour deux violons avec Spohr, et se montra digne de se mesurer avec un tel athlète. Le 16 décembre de l'année suivante, il donna un concert à Berlin et y justifia la réputation qui l'avait précédé dans cette ville. Après avoir fait un brillant voyage dans le nord de l'Allemagne, il retourna à Leipsick où il succéda à Campagnoli comme maître de concert en 1817. Depuis cette époque jusqu'à sa mort, arrivée le 4 novembre 1835, il a rempli cette place avec distinction, et a montré beaucoup de talent dans la direction de l'orchestre. M. Ferdinand David lui a succédé dans cette position. On a gravé de la composition de cet artiste : 1° Quatre concertos pour le violon, op. 2, 9, 15 et 20; Leipsick, Peters et Hofmeister. 2° Fantaisie pour violon et orchestre, op. 8; Leipsick, Peters. 3° Rondo *idem*, op. 18; Vienne, Haslinger. 4° Quatuors brillants, op. 6 et 12; Leipsick et Hambourg. 5° Variations pour violon et quatuor, op. 7, 10, 21; Leipsick, Breitkopf et Hærtel, Hofmeister. 6° Duos pour deux violons, op. 5; Leipsick, Peters. 7° Chants joyeux pour deux sopranos, ténor et basse, op. 19; *ibid.* 8° Airs et chants allemands à voix seule et accompagnement de piano, op. 1, 4, 5, 11, 13, 17; *ibid.*

MATTHEIS (Nicolas), violoniste italien, se fixa à Londres vers la fin du règne de Charles II. Sa pauvreté était extrême lorsqu'il arriva en Angleterre, mais sa fierté égalait sa misère. Il parvint à se faire entendre à la cour, mais il n'y plut pas, parce qu'il se plaignait avec hauteur du bruit que faisaient les conversations pendant qu'il jouait. Quelques personnes qui estimaient son talent parvinrent à lui faire comprendre qu'il ne réussirait pas de cette manière à se faire des amis : il écouta leurs conseils, et bientôt il eut beaucoup d'élèves dans les familles nobles. Il composait pour eux des leçons qui eurent beaucoup de succès et dont on recherchait les copies, ce qui le décida à les faire graver sur cuivre. Il en présentait des exemplaires reliés aux personnes riches qui les lui payaient cinq ou six guinées. Ce fut le commencement de la musique gravée en Angleterre. Mattheis publia quatre recueils de ces leçons, sous ce titre : *Ayres for the violin to wit : preludes, fugues, allemandes, sarabands, courants, gigues, fancies, and likewise other passages, introductions for single and double stops*, etc. Mattheis fit aussi graver des leçons pour la guitare, dont il jouait fort bien, et un traité de composition et de basse continue dont les exemplaires sont devenus d'une rareté excessive. Il avait composé plusieurs concertos et des solos qui n'ont pas été publiés. Les leçons qu'il donnait et la vente de ses ouvrages lui avaient procuré des richesses considérables : elles lui firent contracter des habitudes d'intempérance qui le conduisirent en peu de temps au tombeau.

MATTHEIS (Nicolas), fils du précédent, né à Londres, fut aussi violoniste et compositeur de mérite. A peine au sortir du berceau, il reçut de son père des leçons de violon : ses progrès furent rapides. Vers 1717, il se rendit à Vienne, où il occupa pendant quelque temps la place de premier violon dans la chapelle impériale. Plus tard, il vécut en Bohême, et l'on a la preuve qu'il était encore à Prague en 1727, par les airs de danse qu'il écrivit pour l'opéra intitulé : *Costanza e Fortezza*, que le maître de chapelle Fux avait composé pour le couronnement de Charles VI; car on lit au titre de cet ouvrage : *Con le arie per i balli dal sign. Nicola Mattheis, direttore della musica instrumentale di S. M. Ces. e Catt.* Peu de temps après, il retourna en Angleterre. Le docteur Burney fit sa connaissance à

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Shrewsbury, en 1737, et reçut de lui des leçons de musique et de langue française. Matheis resta dans cette ville jusqu'à la fin de ses jours et mourut en 1749. Burney assure que Matheis exécutait les sonates de Corelli avec une grâce remarquable et une admirable simplicité. On a gravé de sa composition, à Amsterdam, cinq livres de solos pour le violon, sous ce titre : *Arie cantabili a violino solo e violoncello o basso continuo.*

MATTHESON (Jean), compositeur et surtout écrivain sur la musique, naquit à Hambourg, le 28 septembre 1681. Son père, ayant remarqué ses heureuses dispositions pour la musique, lui donna les meilleurs maîtres pour les développer. Tour à tour, il reçut des leçons de Hanff, de Woldag, de Brunmüller, de Prætorius et de Kœrner. Dès l'âge de neuf ans, il jouait déjà de l'orgue dans plusieurs églises, et chantait dans les concerts des morceaux de sa composition en s'accompagnant de la harpe. Il apprit aussi à jouer de la basse de viole, du violon, de la flûte et du hautbois. En 1690, on lui fit commencer ses études littéraires. Après avoir terminé ses humanités, il fit un cours de jurisprudence et apprit aussi les langues anglaise, italienne et française. Pendant ce temps, Brunmüller, Prætorius et Kœrner lui enseignaient la basse continue, le contrepoint et la fugue, et le maître de chapelle Conradi lui donnait des leçons de chant. Pendant les années 1696 et 1697, il chanta les parties de soprano à l'Opéra de Kiel; puis il retourna à Hambourg, où il donna, en 1699, à l'âge de dix-huit ans, son premier opéra intitulé : *les Pléiades.* Vers le même temps, il entra au théâtre de cette ville, en qualité de ténor, et, pendant plusieurs années, il y joua les premiers rôles. On ignore s'il eut quelque talent dramatique. En 1703, il se lia d'amitié avec Hændel qui venait d'arriver à Hambourg. Ils firent ensemble le voyage de Lubeck, dans le but de concourir pour le remplacement du célèbre organiste Buxtehude; mais celui-ci ne consentait à se retirer qu'à la condition que son successeur épouserait sa fille ; obligation qui ne plut ni à Hændel ni à Mattheson, et qui les fit renoncer à un emploi qu'ils avaient mérité par leur talent. On peut voir, à l'article de Hændel, les circonstances d'une brouillerie et d'un duel entre ces deux artistes. Ils redevinrent pourtant amis, et pendant leur longue carrière ils conservèrent des relations bienveillantes, ce qu'il faut, sans doute, attribuer à la différence de la direction qu'ils prirent dans leurs travaux. Mattheson ne pouvait lutter avec Hændel dans la composition. Celui-ci lui était aussi supérieur comme organiste, mais Mattheson avait plus de grâce et d'élégance sur le clavecin.

En 1705, il quitta la scène et alla à Brunswick, où il écrivit un opéra français intitulé : *le Retour de l'Age d'or.* Déjà il ressentait les premières atteintes d'une surdité qui s'accrut progressivement, et qui finit par devenir complète. De retour à Hambourg, il y fut nommé gouverneur du fils de l'ambassadeur d'Angleterre, avec qui il fit plusieurs voyages à Leipsick, à Dresde et en Hollande. A Harlem, on lui offrit la place d'organiste avec quinze cents florins d'appointement; mais il la refusa. A son retour à Hambourg, le père de son pupille lui fit obtenir l'emploi de secrétaire de la légation anglaise. En 1709, il épousa la fille d'un ecclésiastique anglais. Les négociations où il fut employé ayant fait reconnaître en lui autant d'habileté que de prudence, il obtint, en 1712, la place de résident par *intérim*, après la mort de M. Wirth, qui en avait rempli précédemment les fonctions. Depuis plusieurs années, il occupait la place de maître de chapelle de l'église de Saint-Michel à Hambourg; mais sa surdité l'obligea à demander sa retraite en 1728; elle lui fut accordée avec une pension dont il eut la jouissance jusqu'à sa mort, c'est-à-dire pendant trente-six ans. Il cessa de vivre le 17 avril 1764 à l'âge de quatre-vingt-trois ans. Par son testament, il avait légué à l'église Saint-Michel une somme de quarante-quatre mille marcs, pour la construction d'un orgue qui fut exécuté par Hildebrand, d'après le plan de Mattheson.

Peu d'hommes ont déployé dans leurs travaux autant d'activité que ce savant musicien. Nonobstant, ses occupations multipliées, ses places d'organiste et de maître de chapelle, ses fonctions de secrétaire de légation et de résident, enfin, les leçons qu'il donnait à un grand nombre d'élèves, il a composé beaucoup d'opéras, d'oratorios, de cantates, de pièces instrumentales et vocales, a écrit une quantité prodigieuse de livres et de pamphlets relatifs à la musique, et a été éditeur ou traducteur de beaucoup d'autres ouvrages. Sa correspondance était d'ailleurs si étendue, que le nombre de personnes dont il recevait des lettres et à qui il écrivait, s'élevait à plus de deux cents. Ses compositions ont de l'analogie avec le style de Keiser, en ce qui concerne l'harmonie et la modulation; mais on n'y trouve pas, à beaucoup près, autant d'ima-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

gination. C'est surtout comme auteur didactique et comme musicien érudit que Mattheson est maintenant connu, quoique ses ouvrages n'aient plus aujourd'hui qu'une valeur historique pour la littérature musicale. Sa lecture était immense; son savoir, étendu dans la théorie et dans la pratique; mais son esprit manquait de portée, et sa manière d'exposer ses idées était absolument dépourvue de méthode. Dans la polémique, il ne gardait point de mesure contre ses adversaires, et dans son style grossier, les épithètes blessantes et les injures étaient prodiguées à ceux qui ne partageaient pas ses opinions.

Les ouvrages de Mattheson sont devenus rares, et peu de bibliothèques en possèdent la collection complète. Parmi ses compositions on cite les suivantes: 1° *Les Pléiades*, opéra (allemand) en trois actes; Hambourg, 1699. 2° *Porsenna*, idem; *ibid.*, 1702. 3° *La Mort de Pan*, idem; *ibid.*, 1702. 4° *Cléopâtre*, idem; *ibid.*, 1704. 5° *Le Retour de l'Age d'or*; Brunswick, 1705. 6° *Boris*; Hambourg, 1710. 7° *Henri IV, roi de Castille*; ibid., 1711. On a publié les airs choisis de cet opéra; Hambourg, 1711. 8° *Prologo per il re Lodovico XV*; 1715. 9° Vingt-quatre oratorios composés et exécutés à l'église Sainte-Catherine de Hambourg, antérieurement à 1728. 10° Pièces de musique d'église pour le jubilé de 1717, en commémoration de la réforme luthérienne. 11° Messe à quatre voix et orchestre, exécutée à ses funérailles en 1764. 12° Différentes pièces de musique funèbre, ou de noces, ou pour d'autres occasions, au nombre d'environ quinze morceaux. 13° *Epicedium*, musique funèbre pour la mort du roi de Suède, Charles XII, achevé le 26 février 1719. 14° Douze sonates pour deux et trois flûtes; Amsterdam, 1708, trois parties in-fol. 15° Sonates pour le clavecin; Hambourg, 1713. 16° *Monument harmonique*, consistant en douze suites pour le clavecin; Londres, 1714. Ce recueil, gravé sur cuivre, porte sur un certain nombre d'exemplaires cet autre titre: *Pièces de clavecin en deux volumes, contenant des ouvertures, préludes, fugues, allemandes, courantes* (sic), *Sarabandes, Gigues et Aires* (sic); Londres, J.-D. Fletcher, 1714, in-fol. 17° *Le Langage des doigts*, recueil de fugues pour le clavecin, première partie; Hambourg, 1735; *id.*, deuxième partie; *ibid.*, 1737. 18° *Odeon morale, jucundum et vitale* (Recueil de pièces de chant), paroles et musique de Mattheson; Hambourg, 1751. 19° Sérénade pour le couronnement du roi d'Angleterre Georges Ier, publiée à Londres, en 1714.

Les écrits de Mattheson sur la musique se divisent en théoriques, didactiques, historiques et polémiques. Dans la première classe on trouve les suivants: 1° *Aristoxeni Junior. Phthongologia systematica. Versuch einer systematischen Klang-Lehre wider die irrigen Begriffe von diesem geistigen Wesen, von dessen Geschlechten, Tonarten, Dreyklangen, und auch vom mathematischen Musikanten, nebst einer Vor-Erinnerung wegen die der behaupteten himmlischen Musik* (Phthongologie systématique d'Aristoxène le jeune, ou essai d'une théorie systématique du son opposée aux idées erronées sur cet objet, ses espèces, etc.; avec une préface relative à la prétendue musique céleste (harmonie des sphères); Hambourg, 1748, in-8° de cent soixante-sept pages. Forkel dit (*Allgem. Litter. der Musik*, p. 230) que cet ouvrage renferme des observations acoustiques beaucoup plus ingénieuses que ce qu'on trouve chez les autres auteurs. Il me semble que ce jugement manque de solidité. La théorie de Mattheson n'est que le développement de cette proposition de Bacon de Verulam: *Aer nullum procreat sonum* (*Novum Organ. scient.*, lib. II); base de la théorie reproduite depuis lors par quelques philosophes, notamment par Azaïs, qui a voulu substituer au principe de la résonnance de l'air, dans la production du son, sa doctrine de l'expansion des corps dans un fluide sonore (*voyez* la *Revue musicale*, ann. 1832). 2° *Réflexions sur l'éclaircissement d'un problème de musique pratique*; Hambourg, 1720, in-4° de trente-trois pages. Ce petit ouvrage a pour objet la constitution de la gamme dans les modes majeur et mineur. L'éclaircissement du problème est d'un auteur anonyme; les réflexions seules sont de Mattheson qui les a écrites en français, parce que l'éclaircissement est dans cette langue. Mattheson a aussi traité assez longuement des proportions musicales dans sa Grande École de la basse continue, surtout dans la deuxième édition. Dans la classe des livres didactiques de cet écrivain, on remarque: 3° *Exemplarische Organisten-Probe im Artikel vom General-Bass; welche mittelst 24 leichter und eben so viel etwas schwerer Exempel, aus allen Tœnen, etc.; nebst einer theoretischen Vorbereitung über verschiedene musikalische Merkwürdigkeiten* (Science pratique de la basse continue ou explication de la basse continue mêlée de vingt-quatre exercices, etc.; précédée d'une intro-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

duction théorique concernant différentes parties importantes de la musique); Hambourg, 1719, in-4°. L'introduction théorique de cet ouvrage, en cent vingt-huit pages, contient des principes d'harmonie, mêlés de calculs sur les proportions numériques des intervalles, et sans indication de la génération des accords qui ne se trouve dans aucun traité de basse continue publié antérieurement à 1722, où parut le livre de Rameau sur ce sujet. Le reste du livre est composé de vingt-quatre exercices de basse chiffrée où l'on ne remarque aucun ordre progressif; chaque exercice est suivi d'une explication plus ou moins étendue sur les diverses circonstances harmoniques qui s'y rencontrent. Cette partie de l'ouvrage est composée de deux cent soixante-quatorze pages. La seconde édition du livre de Mattheson a pour titre : *Grosse General-Bass-Schule, oder exemplarischen Organisten-Probe* (Grande École de la basse continue, ou la science pratique de l'organiste); Hambourg (sans date), in-4° de quatre cent soixante pages. Il y a un second tirage de la même édition qui porte la date de 1731, avec un supplément qui élève le nombre des pages à quatre cent quatre-vingt-quatre. Cette édition est très-différente de la première; elle contient des additions considérables, particulièrement dans l'introduction théorique. Cependant, il est très-remarquable que Mattheson n'y fait aucune mention du *Traité de l'harmonie* de Rameau, ni de l'importante théorie qui y est exposée. Au surplus, il est évident par l'analyse qu'il a donnée du *Traité de l'harmonie*, dans sa *Critica musica* (t. II, p. 7-11), qu'il n'avait compris ni cet ouvrage, ni la théorie du renversement des accords qui immortalise le nom de Rameau. Il existe une traduction anglaise de ce grand traité d'harmonie et d'accompagnement, intitulée : *Complete Treatise of Thorough-Bass, containing the true Rules, with a Table of all the figure and their proper accompanyments*, etc.; Londres (sans date), in-fol. 4° *Kleine General-Bass-Schule, worin nicht nur Lernende, sondern vornemlich Lehrende, etc.* (Petite École de la basse continue, etc.); Hambourg, 1735, de deux cent cinquante-trois pages; avec cette épigraphe : *Utilia, non subtilia*. Ce livre n'est pas, comme on pourrait le croire, un abrégé du précédent, mais un ouvrage absolument différent. Celui-ci est un véritable traité d'harmonie, précédé des éléments de la musique et de la connaissance du clavier. Mattheson y explique la forme et l'emploi des accords; puis, il les applique dans des exemples. Il ne parle pas de la génération de ces accords, et garde un profond silence sur la théorie de cette génération publiée par Rameau; mais son ouvrage n'est pas moins le plus méthodique de ceux qui avaient été publiés en Allemagne jusqu'à cette époque, quoique la deuxième édition du livre de Heinichen (*voyez* ce nom), soit plus riche de faits harmoniques. 5° *Kern melodisches Wissenschaft, bestehend in der auserlesensten Haupt-und Grund-Lehren der musikalischen Setz-kunst oder Composition, als ein Vorlœuffer der Vollkommenen Kapellmeisters, etc.* (Base d'une science mélodique, consistant dans les principes naturels et fondamentaux de la composition; introduction au Parfait Maître de chapelle, etc); Hambourg, 1737, in-4° de cent quatre-vingt-deux pages. Après une explication des intervalles et de leurs proportions, Mattheson traite dans cet ouvrage des divers styles de musique d'église, de madrigaux, de théâtre et de chambre, puis des successions d'intervalles favorables ou défavorables aux voix, de la forme des phrases et de la ponctuation musicale, des pièces de musique vocale ou instrumentale en usage de son temps; enfin, du style fugué et canonique. En 1738, il fit imprimer à Hambourg des lettres remplies d'éloges sur cet ouvrage qu'il avait reçues de quelques musiciens, entre autres de Kunzen et de Scheibe. Ces lettres, qui forment quinze pages in-4°, ont pour titre : *Gültige Zeugnisse über die jüngste Matthesonisch-musicalische Kern-Schrift, als ein Füglicher Anhang derselben* (Témoignages authentiques en faveur du dernier écrit musical de Mattheson, etc.). 6° *Der Vollkommene Kapellmeister, das ist grundliche Anzeige aller derjenigen Sachen, die einer wissen, kœnnen, und vollkommen inne haben muss, die einer Kapelle mit Ehren und Nutzen vorstehen will, etc.* (le Parfait Maître de chapelle, etc.); Hambourg, 1739, in-fol. de quatre cent quatre-vingt-quatre pages. Une bonne préface sert d'introduction à cet ouvrage qui renferme un bon traité de l'art d'écrire et de toutes les connaissances nécessaires à un compositeur et à un maître de chapelle. *Le Parfait Maître de chapelle* est incontestablement le meilleur livre sorti des mains de Mattheson. Dans la classe de ses écrits historiques se rangent : 7° *De Eruditione musica, schediasma epistolicum. Accedunt Literæ ad V. C. Christophorum Friedericum Leisnerum de eodem*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

argumento scriptæ; Hamburgi, 1732, seize pages in-4°. Forkel ainsi que Lichtenthal et M. Becker ont rangé cet écrit dans une section de l'*Esthétique musicale;* mais la lecture de ce même opuscule fait voir qu'il est purement historique. Une deuxième édition de la dissertation de Mattheson a été publiée à Hambourg, en 1752, deux feuilles in-8°. 8° *Etwas neues unter der Sonnen! oder das unterirdische Klippen-Concert in Norwegen, aus glaubwürdigen Urkunden auf Begehren angezeigt* (Quelque chose de nouveau sous le soleil; ou détails sur les concerts souterrains de la Norwége, d'après des documents authentiques); Hambourg, 1740, huit pages in-4°. Ce morceau a été publié aussi dans la *Bibliothèque musicale* de Mizler (t. II, part. III, p. 151). Mattheson n'est auteur que de quelques notes dans ce morceau qui contient des lettres écrites de Christiania sur de prétendus concerts souterrains qu'on aurait entendus dans les montagnes de la Norwége, le jour de Noël. Un voyageur français, qui avait envoyé ces lettres à Mattheson, s'exprimait ainsi dans la sienne : « Voici, mon maître, deux récits « avérés de la musique souterraine en Nor« wége, que je vous envoie ci-inclus. Tout « cela est très-véritable. Vous autres, philoso« phes, examinez ce prodige; faites-le impri« mer; dites-en votre sentiment publique« ment. Pourquoi ce concert se fait-il presque « toujours à Noël? Ces musiciens des monta« gnes, pourquoi ne font-ils de mal à per« sonne, quand on les laisse en repos? Pour« quoi se taisent-ils et s'évanouissent lorsqu'ils « sont observés et questionnés? Y a-t-il de « la musique dans l'enfer? Je crois qu'il n'y « a là que des hurlements et des grincements « de dents. » 9° *Grundlage einer Ehrenpforte woran der tüchtigsten Capellmeister, Componisten, Musikgelehrten, Tonkünstler, etc., Leben, Werke, Verdienste, etc., erschienen sollen* (Base d'un arc de triomphe où se trouvent la vie, les œuvres et le mérite des plus habiles maîtres de chapelle, compositeurs, savants, musiciens, etc.); Hambourg, 1740, un volume in-4° de quatre cent vingt-huit pages. Ce volume contient des notices sur un certain nombre de musiciens plus ou moins célèbres, d'après des renseignements autographes fournis à Mattheson, ou d'après des extraits de ses lectures. 10° *Die neueste Untersuchung der Singspiele, nebst beygefügter musikalischen Gesmacksprobe* (Nouvelles recherches sur le drame en musique, suivies d'un examen du goût musical, etc.); Hambourg, 1744, in-8° de cent soixante-huit pages. Quelques bonnes choses mêlées à beaucoup d'inutilités et de divagations se trouvent dans cet ouvrage, comme dans la plupart des écrits de Mattheson. 11° *Das erläuterte Selah; nebst einigen andern nützlichen Anmerkungen, underbaulichen Gedanken über Lob und Liebe, als einer Fortsetzung seiner vermischten Werke, etc.* (Le Selah éclairci, suivi de quelques autres observations utiles, etc.); Hambourg, 1745, in-8° de cent soixante-quatre pages. Après avoir examiné les opinions des divers auteurs qui ont écrit sur l'expression hébraïque *Selah* qui se trouve dans l'inscription placée en tête de quelques psaumes, et qui a donné la torture aux érudits, Mattheson établit que ce mot devait indiquer la ritournelle du chant de ces psaumes. 12° *Behauptung der himmlischen Musik aus den Gründen der Vernunft, Kirchen-Lehre und heiligen Schrift* (Preuve de la musique céleste tirée de la raison naturelle, de la théologie et de l'Écriture sainte); Hambourg, 1747, in-8° de cent quarante-quatre pages. Ce n'est pas sans étonnement qu'on voit un musicien instruit tel que Mattheson, s'occuper de recherches sérieuses sur la nature de la musique que font les anges dans le ciel. Il est encore revenu sur ce sujet dans un autre de ses écrits dont il sera parlé plus loin. 13° *Philologisches Tresespiel, als ein kleiner Beytrag zur kritischen Geschichte der deutschen Sprache, vornehmlich aber mittelst geschenter Anwendung, in der Tonwissenschaft nützlich zu gebrauchen* (le Jeu philologique des *Treize*, pour servir à l'histoire critique de la langue allemande, et principalement de son usage dans la science de la musique); Hambourg, 1752, in-8° de cent quarante-deux pages. Cet écrit est composé de treize dissertations, dont quelques-unes seulement sont relatives à des objets de l'histoire de la musique. Mattheson y a réuni des anecdotes et des épigrammes contre les musiciens français de son temps, particulièrement contre Rameau (p. 95). Il explique dans un passage de son livre, entrepris pour la défense d'un autre ouvrage qu'il avait publié longtemps auparavant, le titre bizarre qu'il a donné à celui-ci, et pour lequel il a forgé le mot *Tresespiel*, qui n'est pas allemand, par analogie avec un jeu de cartes appelé *les treize*, parce qu'il devait donner la solution de treize difficultés. Tout cela est fort ridicule. C'est à la suite de ce petit ouvrage que se trouve la deuxième édition de la dissertation *De Eruditione musica*. 14° *Georg. Fric-*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

derich Hændels Leben Beschreibung, nebst einem Verzeichnisse seiner Ausübungswerke und derer Beurtheilung übersetze, etc. (Histoire de la vie de Georges-Frédéric Hændel, suivie d'un catalogue de ses ouvrages, etc.); Hambourg, 1761, in-8° de dix feuilles. Mattheson avait donné précédemment une notice sur Hændel dans sa *Base d'un arc de triomphe*: il y a quelques contradictions entre ces deux morceaux.

Il y a un livre de Mattheson qui n'appartient proprement à aucune des classes précédentes, ni à celle de la critique, quoiqu'il participe de tous; car c'est à la fois un livre didactique, historique, philosophique et critique. Il est composé de trois volumes qui ont paru dans l'espace de huit années, à des distances égales, et qui portent chacun un titre différent. Le premier est intitulé : 15° *Das Neu-Eræffnete Orchestre, oder universelle und gründliche Anleitung, wie ein Galant homme einen vollkommennen Begriff von der Hoheit und Würde der edlen Music erlangen, seinen Gout darnach formiren, die Terminos technicos verstehen und geschicklich von dieser vortrefflichen Wissenschafft raisonniren mœge* (l'Orchestre nouvellement ouvert, son instruction universelle et fondamentale dans laquelle un galant homme pourra acquérir une idée complète de la grandeur et de l'importance de la noble musique, entendre les termes techniques, et raisonner de cette science excellente avec habileté); Hambourg, 1713, in-8° de trois cent trente-huit pages. Le volume est terminé par des remarques de l'illustre compositeur Keiser, qui commencent à la page 330. C'est dans un but semblable à celui de Mattheson, que cent dix-sept ans après lui j'ai écrit *la Musique mise à la portée de tout le monde*. Le deuxième volume a pour titre : *Das Beschützte Orchestre, oder desselben zweyte Eræffnung, worinn nicht nur einem wüsclichen Galant homme, derben kein Professions-Verwandter, sondern auch manchem Musico selbst die alleruufrichtigste und deutlichste Vorstellung musikalischer Wissenschafften wie sich dieselbe vom Schulstaub tüchtig gesæubert, eigentlich und wahrhafftig verhalten ertheilet, etc.* (l'Orchestre protégé, ou deuxième ouverture de cet orchestre, dans lequel on donne, non-seulement à un galant homme étranger à la profession, mais aussi à plus d'un musicien, la connaissance la plus exacte et la plus claire des sciences musicales, et où l'on explique dans quel rapport elles sont l'une à l'égard de l'autre, après qu'on en a séparé la poussière de l'école, etc.); Hambourg, 1717, in-8° de cinq cent soixante et une pages. La plus grande partie de ce volume est employée à la réfutation du livre de Buttstedt (*voyez* ce nom), intitulé : *Ut, ré, mi, fa, sol, la, tota musica et harmonica æterna*. Il y a dans cette réfutation de la solidité mêlée à beaucoup de pédantisme et de divagation. On reconnaît la tournure d'esprit de Mattheson dans la partie du titre de son livre où il dit : *Ut, ré, mi, fa, sol, la, todte* (*nicht tota*) *Musica* (Non *toute* la musique, mais la musique *morte* dans ut, ré, mi, fa, sol, la) (1). Le troisième volume de cet ouvrage est intitulé : 17° *Das Forschende Orchestre, oder desselben dritte Eræffnung darinn Sensus vindiciæ et Quartæ blanditiæ, das ist der beschirmte Sinnen-rang und der Schmeichelnde Quarten-klang, etc.* (l'Orchestre scrutateur, ou sa troisième ouverture, dans laquelle on trouve les droits des sens et les flatteries de la quarte, etc.); Hambourg, 1721, in-8° de sept cent quatre-vingt-neuf pages, non compris les tables. La première partie de ce volume, divisée en quatre chapitres, est un traité de la philosophie de la musique considérée dans l'action des sens relativement à la perception, au jugement artistique, et dans la construction rationnelle de la science. Mattheson, suivant sa méthode, y conclut plus souvent par autorité que par raisonnement. La seconde partie est curieuse : elle contient de savantes recherches sur la quarte et sur les opinions de quelques savants, notamment de Calvisius, de Werckmeister et de Baryphonus (*voyez* ces noms), à l'égard de cet intervalle. 17° (*bis*) *Der Reformirende Johannes, am andern* Lutherischen *Jubelfeste, dem* 1717, *musikalisch aufgeführet;* Hambourg, 1717, in-4°. Ce petit écrit a été publié par Mattheson à l'occasion de la fête séculaire de la réformation.

Dans la classe des écrits polémiques et critiques de Mattheson, on trouve : 18° *Critica Musica, dass ist : Grundrichtige Untersuch- und Beurtheilung vieler, theils vorgefassten, theils einfæltigen Meinungen, Argumenten und Einwürffe, so in alten und neuen, gedruckten und ungedruckten musicalischen Schrifften zu finden* (Musique critique, c'est-à-dire, examen et jugement rationnel de beaucoup d'opinions, d'arguments et d'objections solides ou futiles, qu'on trouve

(1) Il y a un jeu de mots dans l'adjectif *todte* substitué à *tota*.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

dans les livres sur la musique anciens et modernes, imprimés et manuscrits); Hambourg, 1722-1725, deux volumes in-4°, divisés en huit parties de trois numéros chacun. Ce journal, le premier qui ait été publié spécialement sur la musique, contient quelques bonnes critiques, et même des théories complètes de certains objets de l'art; par exemple, la quatrième partie est entièrement consacrée aux canons, et ce sujet y est traité en plus de cent vingt pages; mais il y a peu de sens et de goût dans le choix de plusieurs objets de la critique. Mattheson y donne d'ailleurs tout au long des écrits relatifs à la musique, au lieu de les analyser; c'est ainsi qu'il a réimprimé dans le premier volume tout le Parallèle de la musique italienne et de la musique française, de l'abbé Raguenet, et jusqu'à l'approbation du censeur. 19° *Der musikalische Patriot, welcher seine gründliche Betrachtungen, über Geist-und Welll.-Harmonien, etc.* (le Patriote musicien et ses principales méditations sur l'harmonie spirituelle et mondains, etc.); Hambourg, 1728, in-4° de trois cent soixante-seize pages. J'ignore ce qui a pu engager Forkel, copié par Lichtenthal et M. Becker, à placer ce livre parmi les écrits relatifs à l'histoire de la musique des Hébreux, parce qu'il s'y trouve plusieurs morceaux sur ce sujet; car le volume n'est formé que de la réunion des numéros d'un journal de musique où il est traité de différents sujets, et où l'on trouve entre autres l'*Histoire de l'Opéra de Hambourg*. Les bonnes choses qui se trouvent dans cet écrit périodique sont malheureusement gâtées par le ton de critique acerbe et même brutale qui se rencontre dans la plupart des ouvrages de Mattheson. Elles lui attirèrent cette fois une rude attaque dans un pamphlet anonyme intitulé : *Ein paar derbe musicalisch-patriotische Ohrfeigen dem nichts weniger als musicalischen Patrioten und nichts weniger als patriotischen Musico, salv. venia Hn. Mattheson, welcher zum neuen Jahre eine neue Probe seiner gewohnten Calumnianten-Streiche unverschæmterweise an der Tag geleget hat, zu Wiederherstellung seines verlohrnen gehœres und verstandes und zu Bezeugnung schuldiger Dankbarkeit auff beyde Backen in einem zufælligen Discours wohlmeynend ertheilet von zween Brauchbahren Virtuosen, Musandern und Harmonio* (Une Paire de vigoureux soufflets musicaux et patriotiques administrés, avec sa permission, sur les deux joues de M. Mattheson, qui n'est rien moins que patriote musicien, et rien moins que musicien patriote, et qui a mis au jour, au commencement de l'année, un nouvel exemple de ses traits calomnieux, suivant son habitude; servant à rétablir son ouïe et son esprit perdus, et comme une marque de la gratitude qui lui est due); une feuille in-4°, 1728 (sans nom de lieu). 20° *Der neue Gœttingische aber viel schlechter, als die alten Lacedæmonischen, urtheilende Ephorus, wegen der Kirchen-Music eines andern belehret* (Le nouvel Éphore de Gœttingue, juge beaucoup plus mauvais que l'ancien de Lacédémone, à propos de la musique d'église, etc.); Hambourg, 1727, in-4° de cent vingt-quatre pages. Cet écrit est une critique fort dure de l'ouvrage de Joachim Meyer, concernant la musique des peuples de l'antiquité et de l'église. On peut voir, à l'article de celui-ci, des détails sur la polémique que fit naître la critique de Mattheson. 21° *Mithridat wider den Gift einer welschen Satyre, genannt : La Musica* (Mithridate contre le poison d'une satire italienne, intitulée : *La Musica*); Hambourg, 1749, in-8° de trois cent quarante pages. Cette satire, réimprimée par Mattheson, avec une traduction allemande au commencement du volume, est composée d'environ sept cents vers. Elle avait été publiée avec d'autres morceaux de poésie à Amsterdam, en 1710. Mattheson a montré peu de sens en faisant un long commentaire sur ce morceau de poésie cynique, où la musique est appelée : *Arte sol da putana e da bardasse:* une telle production ne méritait que le mépris. 22° *Bewæhrte Panacea, als eine zugabe zu das musicalischen Mithridat, überaus wider die leidige Kachexie irriger Lehrer, schwermüthige Veræchter und gottloser Schænder der Tonkunst, Erster Dosis* (Panacée certaine, comme un supplément au *Mithridate musical*, très-salutaire contre la fâcheuse cachexie d'un faux savant, d'un détracteur atrabilaire et d'un impie profanateur de la divine musique. Première dose); Hambourg, 1750, quatre-vingt-quatre pages in-8°. Cet écrit est une critique amère du pamphlet de Biedermann intitulé : *Programma de vita musica*, où se trouvent rassemblés quelques passages des anciens contre la musique et les musiciens. 23° *Wahrer Begriff des harmonischen Lebens. Der Panacea zwote Dosis. Mit beygefügter Beantwortung dreyer Einwürffe wider die Behauptung der himmlischen Musik* (Idée véritable de la vie harmonique; avec une réponse péremptoire à trois objections contre

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

l'assertion de la musique céleste. Deuxième dose de la Panacée); Hambourg, 1750, in-8° de cent dix-neuf pages. 24° *Sieben Gespræche der Weisheit und Musik samt zwo Beylagen; als die dritte Dosis der Panacea* (Sept dialogues de la sagesse et de la musique, etc.; comme troisième dose de la Panacée); Hambourg, 1751, in-8° de deux cent sept pages. 25° *Die neu angelegte Freuden Academie, zum lehrreichen Vorschmack unbeschreiblicher Herrlichkeit in der Feste gœttlicher Macht* (la Nouvelle et intéressante Académie joyeuse, pour donner dans les fêtes religieuses un instructif avant-goût d'une inexprimable grandeur); Hambourg, 1751, in-8° de trois cent deux pages. Deuxième volume du même ouvrage, *ibid.*, 1753, in-8° de trois cent vingt-deux pages. 26° *Plus-Ultra, ein Stuckwerck von neuer und mancherley Art* (Plus-Ultra, ouvrage composé de morceaux de différentes espèces); Hambourg, 1754, in-8° de six cent six pages, divisé en trois parties, appelées provisions (*Vorræthe*). Mattheson traite dans cet ouvrage de la musique dans le culte, de la mélodie et de l'harmonie, de l'effet de la musique sur les animaux, etc. Un des meilleurs morceaux est une analyse du *Tentamen novæ theoriæ musicæ* d'Euler. On trouve à la fin du deuxième volume de la *Critica musica* de Mattheson une liste de dix ouvrages concernant la littérature, l'histoire et les sciences qu'il a publiés, et dont la plupart sont traduits de l'anglais, de l'italien ou du français. On dit qu'il a écrit aussi un livre concernant les longitudes en mer. Enfin, il a donné de nouvelles éditions du Traité de Nieut, sur la basse continue et le contrepoint, et de celui de Raupach (*voyez* ces noms) sur la musique d'église, avec des préfaces et des notes.

Bode assure, dans le troisième volume de la traduction allemande des voyages musicaux de Burney (p. 178), que Mattheson a laissé en manuscrit soixante et douze ouvrages prêts à être imprimés: il y a peut-être de l'exagération dans ce nombre; mais il est certain que ce laborieux écrivain n'a pas fait imprimer tout ce qu'a produit sa féconde plume. Forkel et Gerber citent de lui les ouvrages suivants qui, selon eux, existent dans la Bibliothèque de Hambourg et dans d'autres lieux : 1° *Der Bescheidene musikalische Dictator, mit einen Intermezzo für den sogenannten Menschen* (le Dictateur musical modeste, etc.). 2° *Eloquentia verticordia sonora.* 3° *Die Thorheit den Augenorgel, welche sich anjetzt von neuem regel* (la Folie de l'orgue oculaire (du P. Castel), etc.). 4° *Rechte mathematische Form der Tonkunst, mit den wohlbestellten Paukenspiel* (Véritable forme mathématique de la musique, etc.). 5° *Nothwendige Verbesserung der Sprache und Reime in den gewohnlichen Kirchenliedern* (Amélioration nécessaire du langage et de la rime dans les cantiques de l'église).

On a gravé deux beaux portraits de Mattheson : le premier (in-4°) se trouve à la tête des deux éditions de la Grande École de la basse continue; l'autre (in-fol.) est placé au commencement du *Parfait Maître de chapelle.*

MATTHIAS (Maître ou Mestre), ou **MATHIAS**, musicien belge du seizième siècle, a été placé par Walther et par Gerber, dans leurs dictionnaires, sous le nom de *De Meistre :* je crois qu'ils ont pris pour le nom de cet artiste la qualification de *maître* qui se donnait autrefois aux ecclésiastiques qui cultivaient la musique, et que le nom véritable de celui dont il s'agit était réellement **MATTHIAS**. Je suis conduit à cette conjecture par un de ses ouvrages où il est appelé *M. Matthias, Fiamengo,* et où l'on voit qu'en 1551 il était maître de chapelle de l'église cathédrale de Milan. Après la mort de Hans Walther, il fut appelé pour le remplacer à la cour de Dresde par l'électeur Maurice de Saxe; mais il n'arriva dans cette ville qu'après la mort de ce prince; Auguste, successeur de celui-ci, le garda à son service, en qualité de maître de chapelle. Il retourna vraisemblablement en Italie après avoir publié à Dresde, en 1577, ses chansons allemandes et latines à trois voix, car on voit dans le *Catalogus script. Florent.,* qu'il était organiste à Florence, en 1589. On connaît sous son nom : 1° *La Battaglia Tagliana composta da M. Matthias, Fiamengo, maestro di cappella del duomo di Milano, con alcune villotte piacevoli, nuovamente con ogni diligenza stampata e corretta, a quattro voci;* in Venezia, G. Scotto, 1551, in-4° obl. La bataille contenue dans ce recueil est une imitation de celle de Marignan, par Clément Jannequin. Il y a une autre édition de cet ouvrage, publiée un an après celle de Scotto; elle a pour titre: *Bataglia Taliana aggiontevi anchora une Villotta a la Padovana con quattro voci; in Venezia, app. d'Antonio Gardano,* 1552, in-4° obl. J'ai vu un exemplaire de cette édition dans la Bibliothèque royale de Munich. 2° *Magnificat octo tonorum;* Dresde, 1557, in-fol. 3° *Cate-*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

chesis tribus vocibus composita; Nuremberg, 1565, in-4°. *Geistliche und weltliche Gesænge mit 4 und 5 Stimmen* (Chants religieux et profanes, à quatre et cinq voix); Wittenberg, 1566, in-4°. 4° *Motteti a 5 voci*, lib. I; Dresde, 1570. 5° *Officia de Nativitate et Ascensione Christi 5 vocum*; ibid., 1574. 6° *Teutsche und Latinische Lieder von 3 Stimmen* (Chansons allemandes et latines à trois voix); Dresde, 1577. On trouve, dans la Bibliothèque royale de Munich, des offices de Matthias en manuscrit, sous les nos 28, 42 et 43. Dans le recueil intitulé : *Motetti del fiore*, dont il y a des éditions de Venise, de Lyon et d'Anvers, on trouve un motet de Matthias.

MATTIOLI (le P. André), cordelier, né à Faenza, vers 1617, fut d'abord attaché à la cathédrale d'Imola, en qualité de mansionaire et de directeur du chœur, puis il devint chanoine et maître de chapelle du duc de Mantoue. Il occupait encore cette dernière position en 1671. De ses compositions pour l'église, je ne connais que les ouvrages dont voici les titres : 1° *Inni sacri concertati a 1, 2, 3, 4, 5 e 6 voci, con stromenti e senza*, op. 2; Venise, Alex. Vincenti, 1646; c'est une réimpression. 2° *Salmi a otto voci pieni e brevi alla moderna*, op. 4; Venise, François Magni, 1641. C'est au titre de cet œuvre qu'on voit que Mattioli occupait alors la place de directeur du chœur d'Imola. Une deuxième édition de cet ouvrage, dédiée à Cosme III de Médicis, grand-duc de Toscane, a été publiée sous ce titre : *Al serenissimo Cosimo Terzo gran duca di Toscana, etc. Salmi a otto pieni e brevi alla moderna del canonico Andrea Mattioli, maestro di cappella del serenissimo duca di Mantova, opera quarta; in Venetia*, 1671, *appresso Francesco Magni detto Gardano*, in-4°. Suivant l'usage de l'époque où il vécut, sa profession de prêtre régulier n'empêcha pas le P. Mattioli d'écrire pour le théâtre. En 1650, il donna, à celui de Ferrare, *l'Esilio d'amore*; dans l'année suivante, *Il Ratto di Cefalo*, au même théâtre; en 1650, *Didone*, à Bologne; en 1665, *Perseo*, à Venise; en 1666, *la Palma d'amore*, cantate, à Ferrare, et, dans la même année, *Gli Sforzi del desiderio*, au même théâtre.

MATTUCCI (Pierre), soprano, né dans un village des Abruzzes, en 1768, fit ses études musicales au Conservatoire de la Pietà, sous la direction de Sala. Dans sa jeunesse, il chanta pendant plusieurs années à Rome, sur le théâtre *Argentina*, les rôles de *prima donna*. Plus tard, il parcourut l'Italie, chanta partout avec succès, visita Londres, l'Espagne, la Russie, et revint en Italie vers 1800. Deux ans après, il se fit entendre à Milan, pendant la saison du carnaval. Vers 1811, il se retira à Naples. Depuis cette époque, on n'a plus eu de renseignements sur sa personne. Gervasoni dit qu'il possédait une voix fort étendue et fort égale.

MAUCLERC (Pierre), duc de Bretagne, était fils de Robert II, comte de Dreux. Il mourut en 1250. Comme tous les princes de sa maison, il cultivait la poésie et la musique. Les manuscrits de la Bibliothèque de Paris nous ont conservé une chanson notée de sa composition.

MAUCOURT (Louis-Charles), fils d'un musicien français, naquit à Paris, vers 1760, et y fit ses études musicales sous la direction de son père. Plus tard, il reçut des leçons de violon de Harranc, qui le fit débuter au Concert spirituel, en 1778, dans un concerto de Somis. D'après les conseils de son maître, Maucourt voyagea; il visita d'abord la cour de Manheim; puis, il fut attaché à la chapelle du duc de Brunswick, vers 1784. Il publia alors un œuvre de trios pour deux violons et basse, op. 1, chez André, à Offenbach. A cet ouvrage succédèrent ceux-ci : Concerto pour le violon, avec accompagnement d'orchestre, op. 2; Darmstadt, Bossler, 1793; Deuxième concerto pour le violon, *idem.*, op. 3; Brunswick, 1796; Sonates pour violon seul et basse, op. 4; *ibid.*, 1797. A l'époque de la formation du royaume de Westphalie, Maucourt fut admis dans la chapelle de Jérôme Napoléon. Une attaque de paralysie dont son bras gauche fut frappé en 1813, l'obligea de prendre sa retraite et lui fit obtenir une pension de ce prince. On n'a pas de renseignement sur les dernières années de Maucourt. On connaît de cet artiste, outre les ouvrages cités précédemment, un quatuor brillant pour deux violons, alto et basse, dédié à l'empereur de Russie, Alexandre Ier; Offenbach, André, et deux solos de violon avec basse, op. 6; Brunswick, Meyer.

Le père de Maucourt, claveciniste à Paris, y a publié, en 1758, des *Pièces pour le clavecin, avec accompagnement d'un violon*.

MAUDUIT (Jacques), musicien français, issu de noble famille, suivant le P. Mersenne (*Harmon. universelle*, liv. VII, p. 63), naquit à Paris, le 16 septembre 1557. Après avoir fait ses études dans un collége de cette ville, il voyagea dans plusieurs contrées de l'Europe,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

notamment en Italie, puis revint à Paris, où il succéda à son père dans la charge de garde du dépôt des requêtes du palais. Il était fort instruit dans les langues anciennes, savait l'italien, l'espagnol, l'allemand, et possédait des connaissances étendues dans la musique. Il mourut à l'âge de soixante et dix ans, le 21 août 1627. Ami de Ronsard, il fit exécuter, au service funèbre de ce poëte, une messe de *Requiem* à cinq voix, de sa composition, qui fut chantée ensuite à l'anniversaire de la mort de Henri IV, puis à celui de Mauduit lui-même, dans l'église des Minimes de la place Royale. Mersenne a publié le dernier *Requiem* de cette messe dans son *Harmonie universelle* (liv. 7e, p. 66 et suivantes), et M. Ch.-Ferd. Becker l'a donné en partition dans la quarante-quatrième année de la *Gazette générale de musique de Leipsick*. On trouve deux autres morceaux de cet artiste dans les *Questions sur la Genèse* du même auteur. Dans sa jeunesse, Mauduit avait obtenu, en 1581, le prix de l'*orgue d'argent*, au concours appelé *Puy de musique*, d'Évreux, pour le motet *Afferte Domino*, de sa composition. Son talent sur le luth était considéré comme extraordinaire. Il a laissé en manuscrit un grand nombre de messes, vêpres, hymnes, motets, fantaisies et chansons. Le portrait de Mauduit a été inséré par Mersenne dans son *Traité de l'harmonie universelle* (liv. 7e, p. 63). On peut voir dans la notice de *Lejeune* (*Claude*), une anecdote qui fait honneur au caractère de Mauduit.

MAUGARS (André), prieur de Saint-Pierre d'Esnac, vivait à Paris, dans la première moitié du dix-septième siècle. Les *Historiettes* de Tallemant des Réaux, publiées par M. de Monmerqué, fournissent sur ce musicien des renseignements curieux mêlés d'anecdotes assez fades (t. III, p. 108-114). « Maugars, dit-il, était un joueur de viole le « plus excellent, mais le plus fou qui ait « jamais été. Il était au cardinal de Riche- « lieu. Bois-Robert, pour divertir l'éminentis- « sime, lui faisait toujours quelque malice. » Après une longue et sotte histoire sur une mystification faite à l'abbé Maugars, Tallemant rapporte cette anecdote : « Un jour, M. le « cardinal lui ayant ordonné de jouer avec « les voix en un lieu où était le Roi (Louis XIII), « le Roi envoya dire que la viole emportait les « voix (c'est-à-dire, qu'elle jouait trop fort). « —Maugré bieu de l'ignorant! dit Maugars, « je ne jouerai jamais devant lui. — De Niert, « qui le sut, en fit bien rire le Roi. » Cette aventure fit sortir Maugars de chez le cardinal de Richelieu. Plus tard, il alla à Rome, à la suite d'un grand seigneur. « Je l'ai vu à Rome « (dit Tallemant). A la naissance de M. le « Dauphin (Louis XIV, en 1638), il joua de- « vant le pape Urbain VIII, et disait que Sa « Sainteté s'étonnait qu'un homme comme lui « pût être mal avec quelqu'un ..... Maugars « revint en France et mourut quelques années « après. »

Il était allé en Angleterre vers 1623, et en avait rapporté le Traité de Bacon *De Augmentis scientiarum* qu'il traduisit en français sous ce titre : *le Progrès et avancement aux sciences divines et humaines;* Paris, 1624. Plus tard, il donna aussi la traduction du petit traité anglais du même auteur : *Considérations politiques pour entreprendre la guerre d'Espagne;* Paris, Cramoisy, 1634, in-4°. Cette traduction, dédiée au cardinal de Richelieu, lui valut le titre de conseiller secrétaire interprète du roi en langue anglaise. C'est cette même traduction que Buchon a insérée dans la collection des œuvres de Bacon (*Panthéon littéraire*). Parmi ses écrits, on remarque celui qui a pour titre : *Response faite à un curieux sur le sentiment de la musique d'Italie, écrite à Rome, le 1er octobre* 1639; Paris (sans nom d'imprimeur), 1639, in-8°. Dans cet opuscule, l'abbé Maugars parle avec admiration du talent de Frescobaldi, qu'il avait entendu à Rome. On a réimprimé ce morceau, sous ce titre : *Discours sur la musique d'Italie et des opéras*, dans le *Recueil de divers traités d'histoire, de morale et d'éloquence;* Paris, 1672, petit in-12.

MAULGRED (Piat), maître du chant à l'église collégiale de Saint-Pierre, à Lille, au commencement du dix-septième siècle, a composé un recueil de motets publié sous le titre de *Cantiones sacræ 4, 5, 6 e 8 vocum;* Anvers, 1603, in-4°. On a aussi de sa composition : *Chansons honnestes, à 4 et 5 parties;* Anvers, 1606, in-4°.

MAUPIN (Mlle), née vers 1675, était fille d'un secrétaire du comte d'Armagnac, nommé *d'Aubigny*. Mariée fort jeune, elle obtint, pour son époux un emploi dans les aides, en province. Pendant son absence, ayant fait connaissance d'un prévôt de salle, nommé *Séranne*, elle s'enfuit avec lui à Marseille, où elle apprit à faire des armes. Bientôt après, pressés par le besoin, les deux amants s'engagèrent comme chanteurs au théâtre de cette ville; mais une aventure scandaleuse obligea mademoiselle

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Maupin de quitter le théâtre et de s'éloigner de Marseille. Les parents d'une jeune personne, s'étant aperçus de la passion que cette actrice avait conçue pour elle, se hâtèrent de l'envoyer dans un couvent à Avignon. Mademoiselle Maupin alla s'y présenter comme novice. Peu de jours après, une religieuse mourut; l'actrice porta le cadavre dans le lit de son amie, mit le feu à la chambre, et dans le tumulte causé par l'incendie, enleva l'objet de ses affections. Après quelques aventures en province, elle vint à Paris et débuta à l'Opéra par le rôle de *Pallas* dans *Cadmus*, en 1695. Elle y fut fort applaudie; pour remercier le public, elle se leva dans la machine, et salua en ôtant son casque. Après la retraite de mademoiselle Rochois, en 1698, elle partagea les premiers rôles avec mesdemoiselles Desmatins et Moreau.

Née avec des inclinations masculines, elle s'habillait souvent en homme, pour se divertir ou se venger. Duménil, acteur de l'Opéra, l'ayant insultée, elle l'attendit un soir à la place des Victoires, habillée en cavalier, et lui demanda raison l'épée à la main; sur son refus de se battre, Maupin lui donna des coups de canne, et lui prit sa montre et sa tabatière. Le lendemain, Duménil raconta à ses camarades qu'il avait été attaqué par trois voleurs, qu'il leur avait tenu tête, mais qu'il n'avait pu empêcher qu'ils ne lui prissent sa montre et sa tabatière. — « Tu mens ! » s'écrie Maupin, « tu n'es qu'un lâche; c'est moi « seule qui t'ai donné des coups de bâton, et « pour preuve de ce que je dis, voici ta montre « et ta tabatière que je te rends. » Dans un bal donné au Palais-Royal, par Monsieur, elle osa faire à une jeune dame des agaceries indécentes. Trois amis de cette dame lui en demandèrent raison : elle sortit sans hésiter, mit l'épée à la main, et les tua tous trois. Rentrée dans la salle du bal, elle se fit connaître au prince, qui lui obtint sa grâce.

Peu de temps après, elle partit pour Bruxelles, où elle devint la maîtresse de l'électeur de Bavière. Ce prince l'ayant quittée pour une comtesse, lui envoya quarante mille francs avec ordre de sortir de Bruxelles. Ce fut le mari de la dame lui-même qui fut chargé de porter l'ordre et le présent. Maupin lui jeta l'argent à la tête en lui disant que c'était une récompense *digne d'un m... tel que lui*. De retour à Paris, elle rentra à l'Opéra, qu'elle quitta tout à fait en 1705. Quelques années auparavant, elle avait eu la fantaisie de se raccommoder avec son mari, qu'elle fit venir de la province; on dit qu'elle vécut avec lui dans une parfaite union jusqu'à la mort de ce dernier, arrivée en 1701. Elle-même mourut vers la fin de 1707, âgée de trente-trois ans. On trouve dans les *Anecdotes dramatiques*, t. III, p. 332, une lettre que lui adressa le comte Albert sur le projet qu'elle avait conçu de se retirer du monde. Elle avait peu de talent dans l'art du chant, mais sa voix était fort belle.

MAURER (Joseph-Bernard), né à Cologne, en 1744, s'est distingué dans la musique par des connaissances théoriques et didactiques très-solides. Il jouait bien de plusieurs instruments, particulièrement du piano et du violoncelle. Bon professeur, il a compté parmi ses meilleurs élèves Bernard Klein et son frère Joseph, Bernard Breuer et Zucalmaglio (*voyez* ces noms). Maurer dirigea plusieurs sociétés musicales de sa ville natale et fut longtemps un des plus fermes soutiens des progrès du goût de la musique dans le cercle où il vivait. Il a écrit des cantates religieuses, des messes et d'autres œuvres pour l'église, ainsi que des compositions instrumentales. Cet artiste estimable, est mort, à l'âge de quatre-vingt-dix-sept ans, à la fin d'avril 1841.

MAURER (François-Antoine), chanteur allemand, naquit à Pœlten, près de Vienne, en 1777. Ayant été admis fort jeune au séminaire de cette ville, il y fut remarqué par le baron Van Swieten, qui lui fit donner une éducation musicale, et lui fit apprendre les langues italienne et française. La composition et le chant devinrent ensuite les objets particuliers de ses études. A peine âgé de quinze ans, il se faisait remarquer par de légères compositions. En 1796, il débuta au théâtre de Schikaneder par le rôle de *Sarastro*, dans *la Flûte enchantée*, où il obtint un brillant succès. L'étendue de sa voix dans le grave était extraordinaire : on assure même qu'il descendait jusqu'au *contre-la*, ce qui était presque sans exemple, sauf en Russie où se trouvent des voix de basse-contre qui descendent jusqu'au *contre-fa*. Ses discussions avec son protecteur, qui voulait qu'il ne cultivât que son talent de compositeur, se terminèrent par des scènes désagréables qui l'obligèrent à s'éloigner de Vienne. Il se rendit d'abord à Francfort-sur-le-Mein, où il avait un engagement pour le Théâtre-National. Il y joua avec succès jusqu'à la fin de l'année 1800; puis il fut appelé à Munich, dont les habitants ne l'accueillirent pas moins bien; mais il ne jouit

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

pas longtemps des avantages de sa nouvelle position, car une fièvre ardente le conduisit au tombeau, le 19 avril 1803. Comme compositeur, il s'est fait connaître par la musique d'une traduction allemande de l'opéra comique intitulé : *Maison à vendre*, et par un autre petit opéra dont *David Teniers* était le sujet. On connaît aussi de lui de petites pièces pour le piano; Vienne, Weigl; des airs détachés et des scènes avec accompagnement de piano; Offenbach, André.

MAURER (Louis-Guillaume), violoniste et compositeur, né à Potsdam, le 8 février 1789, est élève de Haak, maître de concert de Frédéric II, et violoniste distingué. A l'âge de treize ans, il se fit entendre pour la première fois à Berlin, dans un concert : de vifs applaudissements accueillirent son talent précoce, et cet heureux début décida de sa carrière d'artiste. Attaché d'abord à la musique de la chambre du roi de Prusse, il y puisa, dans la fréquentation de musiciens de mérite, des conseils et des modèles qui hâtèrent ses progrès. En 1806, la chapelle du roi ayant été dissoute après la bataille de Jéna, Maurer dut chercher des ressources en voyageant. D'abord, il se rendit à Kœnigsberg, où il fut bien accueilli, puis à Riga, où il connut Rode et Baillot, qui lui donnèrent des conseils, et enfin à Mittau, d'où il se rendit à Pétersbourg. Les concerts qu'il y donna améliorèrent sa position, et le firent connaître avantageusement. De là, il se rendit à Moscou, où il retrouva Baillot, qui lui fit obtenir la place de directeur de musique chez le chambellan Wsowologsky, riche amateur de musique qui avait formé un orchestre attaché à sa maison. Maurer resta chez ce seigneur jusqu'en 1817, et le suivit dans ses terres, aux frontières de la Sibérie, à l'époque de l'invasion de l'armée française. De retour à Berlin, en 1818, il y resta peu de temps, et fit un voyage à Paris, où il eut des succès comme violoniste. L'année suivante, il accepta la place de maître de concerts à Hanovre, et il resta dans cette ville jusqu'en 1832, époque où il reçut de M. de Wsowologsky l'invitation de se rendre à Pétersbourg, en qualité de directeur de sa musique. Il y jouissait de beaucoup d'estime comme virtuose et comme compositeur. En 1845, il a entrepris un nouveau voyage dans lequel il a visité Stockholm, Copenhague, Hambourg, Leipsick et Vienne; puis, il s'est fixé à Dresde, où il vivait encore en 1850. Parmi ses ouvrages, ceux qui ont eu le plus de succès sont sa symphonie concertante pour quatre violons, qu'il a exécutée pour la première fois avec Spohr, Müller et Wich, et qui a été entendue à Paris, en 1838, dans un concert donné par Herz et Lafont, et son œuvre 14e, qui consiste en trois airs russes variés pour violon, avec orchestre. Il a écrit aussi quelques opéras et ballets, entre autres *Alonzo*, *la Fourberie découverte* et *le Nouveau Paris*, dont on a publié les ouvertures à grand orchestre; mais il n'a point réussi dans ces compositions. Ses ouvrages publiés sont : 1° Les ouvertures citées ci-dessus. 2° Symphonie concertante pour quatre violons, op. 55; Leipsick, Peters. 3° Symphonie concertante pour deux violons, op. 56; Leipsick, Hofmeister. 4° Romance de *Joseph* variée pour deux violons et violoncelle principaux, avec orchestre, op. 25; Leipsick, Peters. 5° Variations pour deux violons principaux et orchestre, op. 30; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 6° *Idem*, op. 47; Leipsick, Hofmeister. 7° Concertos pour violon principal et orchestre, nos 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8; Leipsick, Peters. 8° Concertinos *idem*, nos 1 et 2; Brunswick, Meyer. 9° Fantaisies pour violon principal et orchestre, op. 60 et 62; Leipsick, Hofmeister. 10° Airs variés *idem*, op. 2, 14, 16, 23, 35, 37, 51, 53, 59, 70; Leipsick, Hanovre et Brunswick. 11° *Idem*, avec accompagnement de quatuor. 12° Quatuors pour deux violons, alto et violoncelle, op. 17, 28; Bonn, Simrock; Hanovre, Bachmann. 13° Duos concertants pour deux violons, op. 61; Leipsick, Peters. 14° Chansons allemandes, avec accompagnement de piano.

Maurer a eu deux fils, *Wsevolod* et *Alexis*, nés tous deux à Pétersbourg; le premier, élève de son père pour le violon; l'autre, violoncelliste. Ils ont voyagé ensemble, pour donner des concerts, à Kœnigsberg, Leipsick et Berlin, en 1832 et 1833; puis ils sont retournés en Russie, où ils se trouvaient encore en 1848.

MAURER (J.-M.) fut chef d'orchestre du théâtre de Strasbourg, depuis 1820 jusqu'en 1830. Il a écrit la musique pour la tragédie de *Bélisaire*, qui fut représentée dans cette ville en 1830. Dans la même année, il y fit exécuter son oratorio de *la Jeunesse de David*. Ces renseignements sont les seuls que j'ai pu me procurer sur cet artiste. Peut-être est-ce le même Maurer qui était chef d'orchestre à Bamberg, et qui y fit représenter, en 1837, un mélodrame intitulé : *Maxeppa*, et qu'on retrouve, en 1842, à Langenschwalbach, dirigeant une société de chant.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

MAURICE-AUGUSTE, landgrave de Hesse-Cassel, né le 25 mai 1572, fut un des princes les plus instruits de son temps, et joignit à ses connaissances littéraires du talent pour la musique. Il composa des mélodies pour quelques psaumes de Lobwasser, et des motets à plusieurs voix dont quelques-uns ont été insérés dans les *Florilegium Portense* de Bodenschatz. D'autres compositions à plusieurs voix de ce prince ont été insérées dans le *Novum et insigne Opus, continens textus metricos sacros* de Valentin Geuck (*voyez* ce nom); Cassel, 1604. Fatigué du monde, il abdiqua, passa les dernières années de sa vie dans la retraite, et mourut le 15 mars 1632.

MAURO (le père), religieux de l'ordre des Servites, né à Florence en 1403, mourut le 27 septembre 1550, à l'âge de soixante-trois ans, et fut inhumé dans l'église de l'*Annunziata* de sa ville natale, couvent où il avait passé la plus grande partie de sa vie et dans lequel il termina sa carrière. Ce moine était versé dans les lettres, la philosophie et les sciences: telle était l'étendue de ses connaissances, que, suivant Negri (1), il était appelé *Bibliothèque scientifique* (l'Archivio delle scienze). En 1532, il fut admis au nombre des théologiens de l'université. On le désignait quelquefois par le nom académique de *Philopanareto;* mais l'Académie à laquelle il appartint sous ce nom n'est pas indiquée. Negri a écrit une notice sur ce moine (2), sous le nom de *Mauro di Fiorenza,* et donne la liste de ses ouvrages, parmi lesquels il s'en trouve un indiqué de cette manière : *Compendio dell' una e dell' altra Musica.* Ce livre exista en manuscrit dans la Bibliothèque du couvent de l'*Annunziata* jusqu'au commencement du dix-neuvième siècle; mais, après la suppression des monastères, qui fut la conséquence de la domination française en Italie, l'ouvrage disparut. On ignorait ce qu'il était devenu, lorsque M. *Casamorata,* avocat et amateur distingué de musique à Florence, l'a retrouvé dans la Bibliothèque *Mediceo-Laurenziana* de cette ville, parmi les livres des couvents supprimés (armoire B, n° 149); il en a donné une analyse dans le tome 7e de la *Gazzetta musicale di Milano* (1848, p. 5). Le titre latin de l'ouvrage de Mauro est celui-ci : *Utriusque Musices epitome, M. Mauro Phonasco ac Philopanareto autore ;* il est suivi du titre italien : *Dell' una a dell' altra musica, piana e misurata, prattica e speculativa, breve epitome, etc.* En traitant des intervalles et de leur nature, Mauro fait cette remarque (pp. 37-38), bien digne d'attention et qui renferme une grande vérité, méconnue par tous les théoriciens, jusqu'au moment où j'en ai donné la démonstration tonale, à savoir que le *demi-ton majeur* ne l'est que de nom, mais non en fait, car « l'oreille le juge *mineur.* » Cette observation de Mauro s'applique aux demi-tons constitutifs de toute gamme de modes majeurs ou mineurs, parce que, contrairement à la théorie vulgaire des géomètres, ils sont dans la proportion $\frac{256}{243}$. Le vrai demi-ton majeur $\frac{16}{15}$ n'existe qu'entre deux sons qui n'appartiennent pas à la même gamme, comme *ut-ut dièse, fa-fa dièse,* etc. Dans le *demi-ton mineur,* les sons ont entre eux de l'attraction, comme *mi-fa, si-ut,* etc.; dans le *demi-ton majeur,* les sons se repoussent réciproquement. Sur cette simple base repose toute la théorie de la tonalité.

MAVIUS (Charles), professeur de musique à Leicester, né à Bedford en 1800, est fils d'un musicien allemand qui résidait à Kettering en 1824. Élève de son père, il fit de si rapides progrès dans la musique, qu'à l'âge de quatorze ans il obtint la place d'organiste à Kettering. Plus tard, il est devenu élève de Griffin pour le piano, et de King pour l'harmonie et le chant. En 1820, il est fixé à Leicester. On a gravé de sa composition quelques morceaux de piano qui ont paru à Londres depuis 1817.

MAX (Maximilien), violoniste habile, né à Winterberg, en Bohême, le 27 décembre 1709, fit ses études musicales comme enfant de chœur à l'église cathédrale de Passau, où il fit aussi ses humanités et son cours de philosophie. Plus tard, il alla étudier la théologie à Prague. En 1792, il entra dans l'ordre des Prémontrés à Tepel. Après la suppression de son couvent, il alla à Neumark. En 1815, il remplissait les mêmes fonctions à Czihana. Non-seulement il a été un des meilleurs violonistes de la Bohême, mais il jouait aussi fort bien du piano et de la viole d'amour. On a gravé de sa composition, à Prague, six trios pour deux violons et violoncelle.

MAXANT (Jean-Népomucène-Adalbert), organiste distingué et compositeur, naquit vers 1750, dans la seigneurie de Rossenberg, à Diwicz, en Bohême. D'abord élève d'un très-bon organiste, nommé *Rokos,* il reçut ensuite des leçons de Koprziwa, un des meilleurs élèves du célèbre organiste Segert. Après

(1) *Istoria de Fiorentini Scrittori,* pag. 409.
(2) Loc. cit.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

avoir étudié pendant plusieurs années sous la direction de ce maître, il voyagea dans la haute et basse Autriche, fut attaché successivement comme musicien au service de plusieurs couvents, et enfin fut nommé, en 1770, recteur du collége et directeur du chœur à Friedberg, où il vivait encore en 1817. Cet artiste a formé un nombre considérable d'excellents élèves, dont la plupart ont été ou sont organistes en Bohême. Il a publié, à Linz, une messe à quatre voix et orchestre composée pour les académiciens de cette ville. Il avait en manuscrit : 1° Dix-huit messes solennelles. 2° Six motets. 3° Six messes de *Requiem*. 4° Beaucoup de chants détachés. 5° Des préludes et pièces d'orgue. 6° Des sonates et variations pour le piano.

MAXIMILIEN-JOSEPH III, électeur de Bavière, naquit à Munich, le 28 mars 1727, et succéda à son père Charles-Albert, en 1745. Une instruction solide dans les sciences et dans les arts, un esprit droit et le désir sincère de rendre ses sujets heureux, en firent un des princes les plus accomplis du dix-huitième siècle. On le surnomma *le Bien-Aimé*, dénomination mieux méritée par lui que par son contemporain Louis XV, roi de France. Il mourut à Munich, le 30 décembre 1777. Ce prince jouait bien du violon, du violoncelle, et surtout de la basse de viole. Bernasconi avait été son maître de composition. Lorsque l'historien de la musique Burney visita la Bavière, le duc lui fit présent d'un *Stabat mater* de sa composition, que le célèbre chanteur Guadagni considérait comme un fort bon ouvrage. Précédemment, une copie de ce *Stabat* avait été portée à Venise à l'insu du prince, et le morceau avait été gravé sur des planches de cuivre ; informé de cet événement, Maximilien fit acheter toute l'édition et la supprima. On cite aussi de sa composition des litanies et une messe qui fut exécutée par les musiciens de sa chapelle.

MAXWELL (François **KELLY**), docteur en théologie et chapelain de l'hôpital d'Édimbourg appelé *Asylum*, naquit en Écosse, vers 1730, et mourut à Édimbourg, en 1782. Il a fait imprimer un livre qui a pour titre : *An Essay upon tune; being an attempt to free the scale of music, and the tune of instruments, from imperfections* (Essai sur la tonalité, ou tentative pour affranchir de leurs imperfections l'échelle musicale et la constructiontonale des instruments); Édimbourg, 1781, in-8°, de deux cent quatre-vingt-dix pages, avec dix-neuf planches. Le frontispice de cet ouvrage a été renouvelé, avec l'indication de Londres et la date de 1794. Le livre est divisé en deux parties, dont chacune est subdivisée en sept chapitres : la première est relative à la construction rationnelle des intervalles; la seconde, à la construction des gammes majeure et mineure de tous les tons. L'objet du livre de Maxwell est un des plus importants de la philosophie de la musique; il contient de curieuses recherches sur ce sujet, dont les difficultés sont considérables : malheureusement, l'auteur part d'une donnée fausse, en considérant le système égal comme le dernier terme de la perfection dans la construction des gammes, et comme le seul moyen de rendre régulière la conformation de celles-ci. Quoi qu'il en soit de l'erreur de Maxwell à cet égard, on ne peut nier qu'il ne fasse preuve de beaucoup de savoir, et d'un esprit élevé. Son livre, traité sous la forme la plus sévère, n'a point eu de succès en Angleterre ; l'édition a été anéantie, et les exemplaires en sont devenus d'une rareté excessive ; ce n'est pas sans peine que j'ai pu m'en procurer un à Londres même.

MAXYLLEWICZ (Vincent), compositeur polonais, né en 1685, était depuis six ans maître de chapelle de la cathédrale de Cracovie, lorsqu'il mourut subitement, à l'âge de soixante ans, le 24 janvier 1745. Ces renseignements sont fournis par une notice contemporaine, écrite en latin, laquelle a été publiée par M. Sowinski, dans son livre intitulé : *les Musiciens polonais* (1), p. 396. Quelques compositions de Maxyllewicz sont conservées dans la Bibliothèque de la cathédrale de Cracovie.

MAYER (Jean-Frédéric), savant théologien, né à Leipsick, le 6 décembre 1650, enseigna la théologie à Wittenberg, à Hambourg, à Greifswald et à Kiel. Nommé, en 1701, surintendant général des églises de la Poméranie, il occupa ce poste jusqu'à sa mort, arrivée à Stettin, le 30 mars 1712. Parmi ses nombreuses dissertations, on en trouve une : *De hymno : Erhalt uns Herr bey deinem Wort, etc.;* Kiel, 1707, in-4° de vingt-quatre pages. Dans son *Museum ministri ecclesiæ* (1690, in-4°), il traite, au deuxième chapitre, p. 27, *de l'origine, de l'antiquité et de la construction primitive des orgues.*

MAYER (Godefroid-David), docteur en médecine, et membre de l'Académie des scrutateurs de la nature, à Breslau, naquit dans cette ville, le 9 novembre 1650, et y mourut le 28 novembre 1710. On a de lui une disser-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tation intitulée : *Apologia pro observatione sui cujusdam in partete dubii invisibilis automati;* Breslau, 1712, in-4°. Elle a été aussi insérée dans les *Acta eruditorum* de la même année.

MAYER (Chrétien), professeur de philosophie, naquit à Mesrzitz, en Moravie, le 20 août 1719, entra chez les Jésuites, à Mayence, le 20 septembre 1745, après avoir terminé ses études avec distinction à l'Université de Würzbourg, puis sortit de cette société, et devint professeur de philosophie à Heidelberg, où il mourut le 10 avril 1785. La plupart de ses travaux sont relatifs à l'astronomie. Ce savant a introduit dans l'harmonica des perfectionnements dont il a donné la description avec des planches dans le journal intitulé *Von und für Deutschland* (de l'Allemagne et pour elle). Ce morceau n'a paru qu'après sa mort, au mois de juillet 1784.

MAYER (Antoine), compositeur dramatique, né à Libicz, en Bohême, vers le milieu du dix-huitième siècle, vécut quelques années à Paris, puis à Londres et, enfin, à Cologne, où il fut maître de chapelle. Il vivait dans cette dernière ville en 1793. Il a fait représenter à l'Opéra de Paris : 1° *Damète et Zulmis,* en 1780. 2° *Apollon et Daphné,* en un acte, 1782. L'*Almanach théâtral de Gotha* indique de lui les opéras allemands : 3° *Das Irrlicht* (le Follet). 4° *Die Lufthagel* (l'Ouragan ; et les ballets : 5° *Marlborough.* 6° *Die Becker* (le Boulanger). On a gravé de la composition de cet artiste : Trois trios brillants pour deux violons et basse. op. 1 ; Bonn, Simrock.

MAYER (Jean-Bernard), professeur de harpe, né en Allemagne vers le milieu du dix-huitième siècle, se rendit à Paris en 1781, et y publia une méthode pour son instrument, en 1783, et quelques compositions parmi lesquelles on remarque : 1° Divertissement pour harpe et flûte; Paris, Janet. 2° Duos pour deux harpes, nos 1 et 2; Paris, Naderman. 3° Divertissement pour harpe seule; Paris, Pacini. 4° Deuxième *idem ;* Paris, Érard. 5° Sonates pour harpe seule, nos 1 et 2; Paris, Naderman. Plus tard, il s'est fixé à Londres, où il a été attaché comme harpiste à l'orchestre de l'Opéra italien. Il est mort dans cette ville en 1820. Des variations, des fantaisies et des pots-pourris pour la harpe ont été aussi publiés sous le nom de cet artiste.

MAYER ou **MAYR** (Jean-Simon), compositeur, est né le 14 juin 1763 à Mendorf, petit village de la haute Bavière. Son père, organiste de l'endroit, lui enseigna les éléments de la musique, pour laquelle il montrait d'heureuses dispositions. Enfant de chœur à l'âge de huit ans, il fut bientôt en état de chanter à vue toute espèce de musique, et à dix ans il exécutait sur le clavecin les sonates les plus difficiles de Schobert et de Bach. Vers cette époque, il entra au séminaire d'Ingolstadt pour y faire ses études, et, pendant tout le temps qu'il fréquenta cette école, il négligea l'étude de la musique et du piano ; mais à sa sortie de l'université, il se livra de nouveau à la culture de cet art et apprit à jouer de plusieurs instruments. Conduit, en 1786, par différentes circonstances dans le pays des Grisons, il y demeura deux ans, se livrant à l'enseignement de la musique, après quoi il se rendit à Bergame pour y étudier l'harmonie et l'accompagnement sous la direction du maître de chapelle Carlo Lenzi. Déjà, sans autre guide que son instinct, il avait composé quelques morceaux, entre autres des chansons allemandes qui avaient été publiées à Ratisbonne. Lenzi, maître médiocre, ne pouvait conduire fort loin son élève dans l'art d'écrire, et les ressources de Mayer ne lui permettaient pas d'aller chercher ailleurs les conseils d'un harmoniste plus habile. La difficulté de pourvoir à son existence l'avait même décidé à retourner dans son pays; mais les secours généreux du comte Pesenti, chanoine de Bergame, vinrent le tirer d'embarras, et lui fournirent les moyens d'aller continuer ses études à Venise auprès de Ferdinand Bertoni, maître de chapelle de Saint-Marc. Mayer ne trouva pas dans ce maître les ressources qu'il avait espérées pour son instruction. Soit que Bertoni le crût plus avancé qu'il n'était réellement, soit qu'il n'eût point l'habitude de l'enseignement et qu'il n'en connût pas la marche progressive, au lieu d'exercer son élève sur les diverses espèces de contrepoints, de canons et de fugues, il se contenta de le guider de ses conseils dans la facture des morceaux de musique, et de corriger particulièrement les fautes qu'il remarquait dans ses ouvrages. Cette éducation pratique fut la seule que reçut Mayer dans l'art d'écrire ; il y joignit de lui-même la lecture de quelques bons livres didactiques et des partitions de plusieurs grands maîtres.

Après avoir écrit quelques messes et des vêpres, il composa, en 1791, l'oratorio *Jacob a Labano fugiens,* pour le Conservatoire des *Mendicanti,* à Venise; cet ouvrage fut exécuté en présence du roi de Naples, du grand-duc de Toscane, et de l'archiduc, vice-roi de Milan. Trois autres oratorios (*David, Tobie*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

matrimonium, et *Sisara*) furent ensuite demandés à Mayer pour Venise, et il écrivit pour Forli *la Passion* et *Jephté*. Le brillant succès de toutes ces productions avait justifié la protection accordée au compositeur par le chanoine Pesenti : ce noble ami des arts rappela près de lui son protégé, dans le dessein de passer avec lui ses dernières années; mais à peine quelques dispositions avaient-elles été prises pour la réalisation de ce projet, que le comte mourut, et que Mayer resta livré à ses seules ressources. Cet événement le jeta dans la carrière de la composition dramatique, où il ne fût peut-être jamais entré si son protecteur eût vécu. Il fut déterminé à écrire pour le théâtre par les conseils de Piccinni, qui se trouvait alors à Venise. Son premier opéra fut *Saffo, o sia I riti d'Apollo Leucadio ;* on le représenta au théâtre de La Fenice, à Venise, en 1794. Depuis cette époque jusqu'en 1814, c'est-à-dire pendant l'espace de vingt années, le nombre des opéras et des cantates théâtrales composées par Mayer s'est élevé à soixante-dix-sept. La plupart ont été favorablement accueillis par les amateurs des villes principales de l'Italie, et pendant cette période, le nom de ce compositeur a joui d'une célébrité supérieure à celle des meilleurs artistes italiens. Quoiqu'il ne fût pas précisément doué de facultés créatrices, il y avait assez de mérite dans ses ouvrages pour qu'on les considérât comme le type du style dramatique de son temps. L'aurore de la carrière de Rossini marqua la fin de celle de Mayer. Celui-ci n'avait été qu'un homme de transition; son jeune rival était destiné à faire une transformation de l'art. L'activité productrice de Mayer avait été prodigieuse dans les premières années; plus tard, elle se ralentit. En 1801, on lui donna le titre de membre honoraire du Collége philharmonique de Venise; dans l'année suivante, la place de maître de chapelle de la basilique de Sainte-Marie-Majeure à Bergame lui fut confiée, et depuis lors il n'a cessé d'en remplir les fonctions. Diverses autres positions lui ont été offertes postérieurement à Londres, à Lisbonne et à Dresde; mais son attachement à la ville de Bergame et son goût pour l'existence paisible qu'il y trouvait lui firent refuser les avantages qu'on lui offrait ailleurs. C'est par les mêmes motifs qu'il n'accepta pas la place de censeur du Conservatoire royal de Milan, à laquelle il avait été appelé par un décret du vice-roi d'Italie, daté du 29 avril 1807. Lorsqu'il eut cessé d'écrire pour le théâtre, il ne s'éloigna plus de Bergame et ne composa plus que pour l'église. Partageant son temps entre ses élèves et la littérature de la musique, il s'est en quelque sorte isolé pendant vingt-cinq ans du mouvement musical qui l'environnait, et n'a cherché de délassement à ses travaux que dans le plaisir de former et d'augmenter chaque jour une collection de partitions de grands maîtres et de livres relatifs à la théorie et à l'histoire de la musique qu'il a rassemblée pendant près de quarante ans. La direction de l'Institut musical de Bergame, fondé par un décret du 18 mars 1805, et réorganisé par celui du 6 juillet 1811, lui a été confiée depuis son origine. Il y enseignait la composition, et y a formé quelques bons élèves, parmi lesquels on compte Donizetti. En 1841, j'ai visité à Bergame cet homme respectable, aussi intéressant par sa simplicité, par sa bonté parfaite, que distingué par son talent. Il avait alors perdu la vue depuis plusieurs années; mais sa cécité n'avait point altéré sa douce gaieté naturelle. Nous causâmes près de deux heures, et je lui trouvai beaucoup d'instruction dans la littérature et l'histoire de la musique, particulièrement en ce qui concerne l'Italie. L'*Union philharmonique* de Bergame venait de faire frapper en son honneur une médaille qu'il m'offrit avec autant de plaisir que j'en eus à l'accepter. Elle représente d'un côté son effigie, et porte de l'autre cette inscription :

AL SUO ISTITUTORE
L'UNIONE FILARMONICA
DI BERGAMO
MDCCCXLI
XIV. GIUGNO

Mayer a cessé de vivre le 2 décembre 1845, à l'âge de quatre-vingt-deux ans. Des obsèques magnifiques lui ont été faites par la ville de Bergame.

La liste des ouvrages de cet artiste se divise de la manière suivante : I. Musique d'église : 1° Dix-sept messes solennelles avec orchestre. 2° Quatre messes de *Requiem*, idem. 3° Vingt-cinq psaumes. 4° *Jacob a Labano fugiens*, oratorio; Venise, 1791. 5° *Sisara*, idem; *ibid.*, 1793. 6° *Tobiæ matrimonium*, idem; *ibid.*, 1794. 7° *La Passione*, à Forli, 1794. 8° *Davide*, idem, à Venise, 1795. 9° *Il Sacrifizio di Jefte*, idem, à Forli, 1795. 10° Tous les psaumes à quatre et cinq voix et orgue. 11° Vêpres complètes avec orchestre. 12° Six *Miserere*. 13° Trois *Benedictus*. 14° Un *Stabat*. II. Musique théâtrale : 15° *Femio, ossia la musica custode della fede maritale*,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

cantate à trois voix, à Venise, en 1791. 16° *Ero*, cantate à voix seule, pour la cantatrice Bianca Sachetti, en 1794. 17° *Saffo, ossia I riti d'Apollo Leucadio*, opéra seria, à Venise, 1794. 18° *Temira ed Aristo*, cantate pour le théâtre de La Fenice, à Venise, 1795. 19° *Lodoiska*, opéra seria, *ibid.*, 1796. 20° *Un Pazzo ne fa cento*, opéra bouffe, au théâtre Saint-Samuel, à Venise, 1797. 21° *Telemacco*, opéra seria, à La Fenice, 1797. 22° *Il Segreto*, farce, au théâtre de San-Mosè, à Venise, 1797 23° *L'Intrigo delle Lettere*, ibid., 1797. 24° *Le Sventure di Leandro*, cantate en deux parties pour le comte Carcano, de Vienne. 25° *Avviso ai maritati*, opéra bouffe, au théâtre Saint-Samuel, à Venise, 1798. 26° *Lauso e Lidia*, opéra seria, pour le théâtre de La Fenice, 1798. 27° *Adriano in Siria*, idem, pour le théâtre San-Benedetto. 28° *Che originali!* farce, pour le même théâtre, 1798. 29° *L'Amor ingegnoso*, à Venise, 1799. 30° *L'Ubbidienza per astuzia*, farce, pour le théâtre San-Benedetto, *ibid.*, 1799. 31° *Adelaide di Guesclino*, opéra seria, pour le théâtre de La Fenice, *ibid.*, 1799. 32° *L'Avaro*, farce, au théâtre San-Benedetto, 1799. 33° *Sabino e Carlotta*, ibid. 34° *L'Accademia di musica*, idem, *ibid.*, 1799. 35° *Lodoiska*, avec une musique nouvelle, pour le théâtre de la Scala, à Milan, 1800. 36° *Gli Sciti*, opéra seria, pour le théâtre de La Fenice, à Venise, 1800. 37° *La Locandiera*, opéra bouffe, pour l'ouverture du théâtre *Berico*, à Vicence, 1800. 38° *Il Carretto del venditor d'aceto*, farce, pour le théâtre Saint-Ange, à Venise, 1800. 39° *L'Equivoco*, opéra bouffe, pour le théâtre della Scala, à Milan, 1800. 40° *L'Imbroglione ed il Castigamatti*, farce, pour le théâtre San-Mosè, à Venise, 1800. 41° *Ginevra di Scozia*, opéra seria, pour l'ouverture du théâtre de Trieste, 1801. 42° *Le Due Giornate*, opéra semi-seria, pour le théâtre de la Scala, à Milan, 1801. 43° *I Virtuosi*, farce, pour le théâtre Saint-Luc, à Venise, 1801. 44° *Argene*, opéra seria, pour le théâtre de La Fenice, à Venise, 1801. 45° *I Misteri Eleusini*, opéra seria, au théâtre de la Scala, à Milan, 1802. 46° *Ercole in Lidia*, opéra seria, à Vienne, 1803. 47° *Le Finti rivali*, opéra bouffe, au théâtre de la Scala, à Milan, 1803. 48° *Alfonso e Cora*, ibid., 1803. 49° *Amor non ha ritegno*, opéra bouffe, *ibid.*, 1804. 50° *Elisa*, opéra semi-seria, au théâtre San-Benedetto, à Venise. 51° *L'Eroe delle Indie*, pour l'ouverture du théâtre de Plaisance, 1804. 52° *Eraldo ed Emma*, opéra séria, à la Scala, à Milan, 1805. 53° *Di locanda in locanda*, farce, pour le théâtre de San-Mosè, à Venise, 1805. 54° *L'Amor conjugale*, opéra semi-seria, à Padoue, 1805. 55° *La Roccia di Fahenstein*, opéra semi-seria, au théâtre de La Fenice, à Venise, 1805. 56° *Gli Americani*, opéra seria, *ibid.*, 1806. 57° *Ifigenia in Aulide*, opéra seria, à Parme, 1806. 58° *Il piccol Compositore di musica*, farce, au théâtre de San-Mosè, de Venise, 1806. 59° *Adelasia ed Aleramo*, opéra seria, pour le théâtre de la Scala, à Milan, 1807. 60° *Le Due Giornate*, avec une nouvelle musique, pour le théâtre de La Fenice, à Venise, 1807. 61° *Ne l'un ne l'altro*, opéra bouffe, pour le théâtre de la Scala, à Milan, 1807, et dans la même ville une cantate pour la paix de Tilsit. 62° *Belle ciarle e tristi fatti*, opéra bouffe, pour le théâtre de La Fenice, à Venise, 1807. 63° *I Cherusci*, opéra seria, pour le théâtre *Argentina*, à Rome, 1808. 64° *Il Vero originale*, opéra bouffe, au théâtre *Valle*, 1808. 65° *Il Ritorno d'Ulisse*, opéra seria, pour le théâtre de La Fenice, à Venise, 1809. 66° *Il Raoul di Crequi*, opéra seria, au théâtre de la Scala, à Milan, 1810. 67° *Amore non soffre opposizione*, opéra bouffe, au théâtre de San-Mosè, à Venise, 1810. 68° Cantate en deux parties, pour le mariage de l'empereur Napoléon, exécutée à l'Institut musical de Bergame. 69° *Ifigenia in Aulide*, opéra seria, avec une nouvelle musique, pour l'ouverture du théâtre de Brescia, 1811. 70° *Il Disertore ossia Amore filiale*, opéra semi-seria, au théâtre de San-Mosè, à Venise, 1811. 71° *Medea*, opéra seria, au théâtre de La Fenice, à Venise, 1812. 72° *Tamerlano*, idem, au théâtre de la Scala, à Milan, 1813. 73° *Le Due Duchesse*, opéra bouffe, *ibid.*, 1814. 74° *Rosa bianca e Rosa rossa*, opéra seria, à Rome, 1814. 75° *Atar*, opéra seria, au théâtre de la Scala, à Milan, 1815. 76° *Elena e Costantino*, opéra seria, *ibid.*, 1810. 77° *Alcide al Rivio*, cantate, à Bergame. 78° Environ dix cantates à plusieurs voix, sans orchestre, pour l'usage de l'Institut musical de cette ville. Les ouvertures à grand orchestre d'*Adelasia*, de l'*Equivoco* et de *Médée*, ont été gravées à Offenbach et à Paris. Mayer a composé aussi plusieurs morceaux de musique instrumentale pour l'école de musique qu'il dirigeait.

Comme directeur de l'Institut musical de Bergame, il est auteur de plusieurs ouvrages relatifs à l'enseignement, entre autres de ceux-ci : *la Dottrina degli elementi musicali*,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

en manuscrit; *Breve metodo d'accompagnamento*, idem. On cite aussi de lui un almanach musical, et une notice sur J. Haydn intitulée : *Brevi notizie istoriche della vita e delle opere di Giuseppe Haydn*; Bergame, 1809, in-8° de quatorze pages. Enfin, il a écrit une notice intitulée : *Cenni biographici di Antonio Capuzzi, primo violonista della chiesa di S.-Maria Maggiore di Bergamo.* Ce morceau se trouve dans le recueil intitulé : *Poesie in morte di Ant. Capuzzi*; Bergame, 1818, in-8°.

MAYER (Charles), pianiste et compositeur, est né en 1792, à Clausthal, dans le Harz, suivant l'*Universal Lexikon der Tonkunst*, de Schilling, lequel ajoute que son premier maître de musique fut l'organiste Rohrmann, que son père le destinait à l'étude du droit, qu'il ne le laissa se livrer à la musique qu'aux heures de récréation, de manière à ne point interrompre ses travaux, et que, parvenu à l'âge de la conscription, Mayer fut enrôlé dans un régiment et ne fit point d'autre service militaire que celui de secrétaire de son colonel; enfin, que, conduit en Russie dans l'expédition française de 1812, il y fut accueilli dans la maison d'un grand seigneur, où il resta pendant la retraite. D'autre part, M. Bernsdorf dit, dans son *Universal Lexikon der Tonkunst*, que Charles Mayer est né à Kœnigsberg, en 1802; ce qui le rajeunirait de dix ans. Je pense que ces deux notices sont également erronées, et j'ai pour garant de mon opinion une lettre écrite de Francfort à la *Gazette générale de musique de Leipsick* (1810, p. 8), dans laquelle il est rendu compte d'un concert donné, au mois d'octobre 1815, dans cette ville, et où le jeune Charles Mayer, *âgé de seize ans*, avait exécuté, d'une manière remarquable, un concerto de Dussek et un grand rondo de Field, son maître. Charles Mayer est donc né en 1799.

On voit, dans le même compte rendu, que son père, né à Francfort, avait été virtuose clarinettiste dans sa jeunesse; qu'il fut attaché pendant neuf ans, en cette qualité, à l'orchestre du théâtre de sa ville natale; qu'il fut ensuite engagé dans la musique d'un régiment français avec lequel il fut en Russie dans la campagne de 1812; que sa femme et son fils l'y accompagnèrent; que madame Mayer, née *Lévêque*, était une cantatrice de quelque talent, et qu'elle s'établit à Pétersbourg, comme professeur de musique élémentaire et de chant. C'est alors que son fils commença des études sérieuses de piano. Ensuite, il s'établit à Moscou et y devint élève de Field. Par les leçons de ce professeur et par un travail assidu il est devenu lui-même un pianiste très-distingué. Je l'ai connu à Paris, en 1818, et lui ai trouvé un talent remarquable. S'étant rendu en Belgique pour y donner des concerts, en 1819, il résida à Bruxelles pendant près d'une année. Après avoir voyagé en Allemagne, il est retourné à Moscou, où il jouissait de beaucoup de considération comme professeur, et d'une position fort heureuse. Plus tard, il s'est établi à Pétersbourg, où il se livrait avec succès à l'enseignement, sans négliger ses propres études, particulièrement dans la composition. Quelques-unes de ses œuvres les plus importantes se font remarquer par le mérite de la facture et par une instrumentation pleine d'effet. En 1845, Charles Mayer fit un grand voyage dans lequel il visita la Suède, le Danemark, Hambourg, Leipsick, la Belgique, l'Allemagne rhénane, Vienne, la Hongrie, Dresde, où il était en 1846, et qu'il revit dans l'année suivante, après avoir passé six mois à Pétersbourg. Depuis longtemps il éprouvait du dégoût pour l'habitation en Russie; il m'en parlait souvent et avait même désiré obtenir une place de professeur au Conservatoire de Bruxelles. Vers 1850, il s'est fixé à Dresde, où il est mort, le 2 juillet 1862.

Le nombre des œuvres publiées de Charles Mayer s'élève à plus de deux cents. Les plus importantes sont : 1° Grand concerto (en *ré*) avec orchestre, op. 70; Berlin, Paez. 2° Concerto symphonique (en *ré*), op. 89; Hambourg, Schuberth. 3° Grand rondo brillant avec orchestre, op. 28; Leipsick, Peters. 4° Premier, deuxième et troisième *allegro* de concert avec orchestre; Leipsick, Hofmeister. 5° Grandes variations (sur un thème de *Cenerentola*) avec orchestre; Leipsick, Kistner. 6° Grandes études mélodiques et de concert, en plusieurs recueils ou détachées. 7° Des toccates. 8° Des caprices. 9° Des nocturnes. 10° Des romances sans paroles. 11° Des fantaisies sur des thèmes d'opéras. 12° De grandes valses. 13° Des variations. 14° Des morceaux de fantaisie. 15° Des rondeaux pour piano seul, n°s 1, 2, 3, 4. 16° Des exercices.

MAYER (Edouard DE), amateur distingué de musique, né à Rotterdam, dans les dernières années du dix-huitième siècle, était, vers 1825, l'âme de l'activité musicale dans cette ville. Il vécut quelque temps à Vienne, et y publia un grand concerto pour le piano, avec orchestre, op. 6 (en *mi* mineur), chez

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Witzendorf. Ses autres compositions ont été publiées en Hollande.

Un autre artiste, nommé *Édouard Mayer*, était, en 1848, directeur de musique à Neu-Strelitz, où il publia : 1° Cinq chants poursoprano, contralto, ténor et basse, op. 5, chez Barnewitz. 2° Cinq chants pour quatre voix d'hommes, op. 6, *ibid.* 3° Trois *Lieder* pour soprano ou ténor, avec accompagnement de piano, op. 7, *ibid.*

On ne trouve rien sur ces artistes chez les biographes allemands, ni sur *Auguste Mayer*, de Cassel, chanteur qui remplit les rôles de basse à l'Opéra allemand de Dresde, depuis 1819 jusqu'en 1820 ; qui y fit représenter, en 1825, le drame musical en deux actes de sa composition : *die Burgschaft* (la Caution), d'après la ballade de Schiller, et qui publia à Leipsick, chez Hofmeister, en 1820, six *Lieder* pour voix de basse avec accompagnement de piano ; ni sur un autre *Auguste Mayer*, de Hanovre, qui perfectionna l'*Æolodicon* de Ickler, et qui le jouait à Brême, en 1827 ; ni sur *Louis Mayer*, violoniste, qui publiait à Leipsick, chez Hofmeister, en 1841, *douze compositions brillantes pour le violon, avec accompagnement de piano, œuvres* 80 *et* 81 ; ni, enfin, sur *Émile Mayer*, qui faisait jouer à Linz, en 1848, l'opéra de sa composition *Don Rodrigue, ou le Cid*. Le biographe Ernest-Louis Gerber n'était pas un aigle ; mais il était plus soigneux de son travail que ses successeurs d'outre-Rhin.

MAYNARD (Jean), musicien anglais et luthiste habile, vivait à Londres au commencement du dix-septième siècle. On a de lui un recueil intitulé : *The twelve Wonders of the World, set and composed for the viol da gamba, the lute and the voyce, to sing the verse, all three jointly and none several, etc.* (les douze Merveilles du monde, composées pour la basse de viole, le luth et la voix, etc.) ; Londres, 1611, in-fol.

MAYR (Jean), musicien bavarois qui vivait vers la fin du seizième siècle, naquit à Frisinge, et fut curé à Jahrz, près de Munich. On connaît de sa composition : *Cantiones sacræ trium vocum elaboratæ ;* Munich, 1590, in-4°.

MAYR (Rupert-Ignace), en dernier lieu maître de chapelle de l'évêque de Frisinge, naquit, vers le milieu du dix-septième siècle, à Schardingen, en Bavière. Après avoir été successivement musicien de cour à Aichstædt, à Ratisbonne, et violoniste de la chapelle électorale de Munich, il entra, en 1706, au service de l'évêque de Frisinge, et mourut, en 1716, dans cette position. Il a fait imprimer de sa composition : 1° *Palestra musica*, consistant en treize sonates à deux, trois et quatre parties, et un *Lamento* à cinq parties ; Augsbourg, 1674, in-folio. 2° Vingt-cinq *Offertoria dominicalia*, ou motets à quatre et cinq voix concertantes, deux violons, trois trombones ou violes et basse continue. 3° *Sacri concentus psalmorum, antiphonarum, piarum cantionum, ex sola voce et diversis instrumentis compositi ;* Ratisbonne, 1681, in-4°. 4° *Psalmodia brevis ad vesperas totius anni*, à quatre voix, deux violons, trois violes ou trombones et basse continue ; Augsbourg, 1700, in-4°.

MAYR (Tobie-Gabriel), né en Souabe, était étudiant de l'université d'Altdorff, lorsqu'il soutint, pour obtenir le doctorat en philosophie, une thèse qu'il a fait imprimer sous ce titre : *Disputatio musica de divisione monocordi et deducendis inde sonorum concinnorum speciebus* ; Altdorff, 1662, in-4°.

MAYSEDER (Joseph), violoniste distingué et compositeur élégant, est né à Vienne, le 26 octobre 1789. Les éléments de la musique et du violon lui furent enseignés par un maître obscur ; mais plus tard il devint élève de Schuppanzigh qui le choisissait toujours pour jouer la partie de second violon dans ses matinées ou soirées de quatuors. Un son pur, une exécution brillante dans les traits, enfin, une certaine élégance de style, forment le caractère de son talent d'exécution, qui laisse seulement désirer un peu plus de variété d'archet et plus d'énergie. Ses compositions, particulièrement ses rondeaux brillants, ses airs variés pour violon, et ses trios pour piano, violon et violoncelle, ont obtenu des succès européens. Ces ouvrages se font moins remarquer par le mérite de la facture que par un heureux instinct de mélodie, et beaucoup de goût dans les détails. Mayseder a toujours vécu à Vienne et n'a fait aucun voyage pour se faire entendre en Allemagne ou à l'étranger. Successivement nommé virtuose de la chambre impériale, premier violon solo de l'église de Saint-Étienne et du théâtre de la cour, il a été chargé en dernier lieu de la direction de l'orchestre de la chapelle impériale, où il a montré du talent. Cet artiste a publié environ soixante œuvres de musique instrumentale, parmi lesquelles on remarque : 1° Concertos pour violon, n° 1 (œuvre 22), 2 (œuvre 20), 3 (œuvre 28) ; Vienne, Berlin et Paris. 2° Concerto varié

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

idem, op. 43; Vienne, Diabelli. 3° Grand morceau de concert, op. 47; *ibid.* 4° Polonaises pour violon principal, avec accompagnement d'orchestre ou de quatuor, nos 1 à 6; Vienne, Artaria, Diabelli et Haslinger. 5° Rondeaux brillants pour violon principal et orchestre ou quatuor, op. 21, 27, 29 et 30; *ibid.* 6° Airs et thèmes originaux variés pour violon principal avec orchestre ou quatuor, op. 18, 23, 33, 40 et 45; *ibid.* 7° Thèmes variés, avec accompagnement de second violon, alto et violoncelle, op. 1, 4, 15; *ibid.* 8° Quintettes pour deux violons, deux altos, violoncelle et contrebasse *ad libitum*, nos 1 et 2, op. 50 et 51; *ibid.* 9° Quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 5, 6, 7, 8, 9, 23; *ibid.* 10° Trios pour piano, violon et violoncelle, op. 34 et 41; *ibid.* 11° Sonates pour piano et violon, op. 16 et 42; *ibid.* Beaucoup de morceaux de moindre importance. Cette musique est en général agréable, mais elle n'indique pas une forte conception dans le développement des idées.

MAZAS (Jacques-Fénéon), né à Beziers, le 23 septembre 1782, fut admis, le 16 floréal an X (1802), au Conservatoire de musique de Paris, où il devint élève de Baillot pour le violon. Le premier prix lui fut décerné, en 1805, au concours public, et bientôt il se fit remarquer par la manière large et suave en même temps dont il exécuta, aux concerts de l'Odéon, quelques concertos de Viotti, et par son jeu élégant et gracieux dans le concerto (en *ré*) que M. Auber avait écrit pour lui, et qu'il joua dans les concerts du Conservatoire, en 1808. D'abord attaché à l'orchestre de l'Opéra italien, il quitta cette position, en 1811, pour voyager en Espagne. De retour à Paris, vers la fin de 1813, il visita l'Angleterre, l'année suivante, revint à Paris par la Hollande et la Belgique, et partout se fit entendre avec succès. En 1822, il s'éloigna de nouveau pour voyager en Italie, puis en Allemagne et, enfin, en Russie. Il ne paraît pas que cette longue excursion ait été avantageuse à sa fortune, car plusieurs années après on le retrouve en Pologne dans une situation fâcheuse. Des liaisons intimes avec une femme peu digne d'un artiste si distingué vinrent encore aggraver sa position. Vers la fin de 1826, il était à Lemberg, sur les frontières de la Pologne, malade et presque dénué de ressources. Des jours plus heureux vinrent enfin pour lui. En 1827, il reparut en Allemagne et obtint de brillants succès dans les concerts qu'il donna à Berlin et dans quelques autres grandes villes. De retour à Paris en 1829, il se fit entendre dans les concerts du Conservatoire; mais il n'y retrouva plus les vifs applaudissements qui l'accueillaient autrefois. Ses meilleurs amis ne purent se dissimuler que son talent avait perdu quelque chose des qualités qui en faisaient autrefois le charme. En 1831, l'administration du théâtre du Palais-Royal l'engagea comme premier violon; mais il ne garda pas longtemps cette position, à laquelle il préféra celle de professeur et directeur des concerts à Orléans. Après plusieurs années de séjour en cette ville, il accepta la place de directeur de l'école communale de musique à Cambrai, en 1837, qu'il a aussi abandonnée en 1841. Depuis cette époque, je n'ai plus trouvé de renseignements sur cet artiste, si ce n'est qu'il fit jouer au théâtre de l'Opéra-Comique, au mois de novembre 1842, un ouvrage en un acte, intitulé: *le Kiosque*, dont le livret était de Scribe et Paul Duport. Il y avait peu d'intérêt dans le sujet de cette pièce qui n'obtint qu'un médiocre succès. La *Revue et Gazette musicale de Paris* a annoncé la mort de Mazas en 1849, mais sans indiquer le lieu ni la date du décès.

Mazas a beaucoup écrit pour le violon et pour l'alto : ses compositions ont été bien accueillies par le public. Ses principaux ouvrages sont : 1° Premier concerto pour violon et orchestre; Paris, Naderman. 2° Premier air varié pour violon et quatuor, op. 2; Paris, Frey. 3° Première fantaisie pour violon et orchestre, op. 5; *ibid.* 4° Barcarolle française, *idem*, op. 6; Paris, Pacini. 5° Fantaisie espagnole, *idem*, op. 19; *ibid.* 6° Fantaisie sur la quatrième corde, op. 20; *ibid.* 7° *Le Retour du printemps*, idem, op. 27; Paris, Pleyel. 8° *La Babillarde*, scène-caprice, avec quatuor, op. 37; Mayence, Schott. 9° Trois quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 7; Paris, Pacini. 10° Trois trios pour deux violons et alto, op. 4; Paris, Frey. 11° Duos pour piano et violon, sous le titre de *Récréations*, op. 8, 9, 10, 32; Paris, Pacini; Leipsick, Peters. 12° Trois duos concertants pour deux violons, op. 34; Bonn, Simrock. 13° Collection de duos faciles pour deux violons, op. 38; Mayence, Schott. 14° *Idem*, op. 39; *ibid.* 15° *La Consolation*, élégie pour l'alto, avec accompagnement d'orchestre, op. 29; Paris, Pleyel. 16° *Méthode de violon, suivie d'un traité des sons harmoniques en simple et double corde;* Paris, Frey; Bonn, Simrock. 17° Méthode pour l'alto; *ibid.* Ces ouvrages ont été traduits en allemand. 18° Romance s

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

avec accompagnement de piano; *ibid.* Mazas a composé quelques pièces charmantes en ce genre. Il a écrit la musique d'un grand opéra, intitulé: *Corinne au Capitole,* dont la musique fut reçue avec applaudissement après l'audition qui en fut faite à la scène, au mois d'octobre 1820, mais qui n'a jamais été représenté. L'ouverture de cet ouvrage fut exécutée au concert de la Société philharmonique de Londres, en 1822, et à Berlin, dans l'année suivante. Dans un concert qu'il donna à Vienne, en 1826, Mazas fit jouer l'ouverture de *Mustapha*, opéra comique de sa composition, et y exécuta un *concerto héroïque* pour le violon, qui obtint un brillant succès.

MAZINGUE (Jean-Baptiste), né à Saméon, canton d'Orchies (Nord), le 30 septembre 1809, y apprit les éléments du plain-chant et de la musique. Admis ensuite comme élève au Conservatoire de Lille (1823), il y reçut des leçons d'harmonie d'un professeur de quelque mérite, nommé Baumann; mais plus occupé de plain-chant que de musique, et en quelque sorte étranger à la tonalité de la musique moderne, il fit peu de progrès dans cette science, quoique son instinct fût remarquable. On peut dire que pour lui il n'y eut jamais de mode majeur ou mineur; il ne connaissait que les huit tons du plain-chant; il ne comprit jamais autre chose et ne fut sensible qu'à cette tonalité. Sorti du Conservatoire, il fut d'abord simple chantre de paroisse; plus tard, il fut nommé maître de chapelle de l'église Saint-Étienne, à Lille, et conserva cette position jusqu'à sa mort, arrivée le 26 juin 1860, à l'âge de près de cinquante et un ans. Sous sa direction, le plain-chant harmonisé fut exécuté dans le chœur de Saint-Étienne avec une perfection qu'on chercherait vainement dans les autres églises de France. Lui-même composa une grande quantité de messes et de psaumes en plain-chant, dans lesquels on remarque un sentiment religieux comparable au caractère des plus belles pièces de l'Antiphonaire. Il publia ses productions en ce genre sous ce titre : *Recueil de plain-chant et de musique religieuse;* Paris, 1845, deux volumes in-4°. La *Revue de la musique religieuse* de M. Danjou (troisième année, 1847, p. 73-77), contient une analyse de cet ouvrage. On a aussi de Mazingue : *les Psaumes en faux-bourdon;* Lille, 1855, un volume grand in-8°. Cet ouvrage n'est qu'une nouvelle édition améliorée et presque entièrement refondue du précédent.

MAZOUYER (Nicolas), maître des enfants de chœur de la cathédrale d'Autun, en Bourgogne, né vers le milieu du seizième siècle, obtint au concours du Puy de musique d'Évreux, en 1582, le prix de la lyre d'argent, pour la composition de la chanson française à plusieurs voix, commençant par ces mots : *Mon Dieu, mon Dieu que j'aime.*

MAZZA (Ange), abbé, professeur de grec, né à Parme, le 21 novembre 1741, est mort dans cette ville, le 11 mai 1817. Il est auteur de trois odes qu'il a publiées sous ce titre : *Gli effetti della musica; solennizandosi il giorno di Santa Cecilia da' signori Filarmonici;* Parme, 1770, in-8°. Ces petits poëmes relatifs à la musique ont été réimprimés avec le titre suivant: *Sonnetti sull' armonia;* Parme, 1801, in-4°. On a aussi de l'abbé Mazza des vers remplis d'enthousiasme, qu'il improvisa en quelque sorte à l'occasion de la représentation de l'*Agnese* de Paer (*voyez* ce nom), à Parme, et qui ont été publiés sous ce titre : *All' aura armonica, versi estemporanei rappresentandosi nel teatro del Sig. Fabio Scotti l'Agnese di Ferdinando Paer; Parma, nella stamperia imper.,* 1809, petit in-4°. Ces vers ont été réimprimés dans le tome III des œuvres de l'auteur (Parme, 1819, cinq volumes in-8°).

MAZZA (Joseph), de la même famille, né à Parme, dans les premières années du dix-neuvième siècle, s'est fait connaître, comme compositeur dramatique, par les opéras dont voici les titres : 1° *La Vigilanza delusa,* à Turin, en 1827. 2° *L'Albergo incantato,* opéra bouffe, à Florence, en 1828; le même ouvrage a été joué à Naples, avec succès, en 1835. 3° *Elena e Malvino,* à Rome, 1835. 4° *La Dama irlandese,* à Naples, en 1836. 5° *Caterina di Guisa,* à Trévise, en 1838. 6° *L'Orfanella di Lancia,* à Milan, dans la même année. 7° *Leocadia,* à Zara, en 1844.

La femme de cet artiste, Adelina Mazza, était cantatrice dramatique et chanta, depuis 1835 jusqu'en 1846, à Naples, à Rome, à Trieste et à Ferrare, mais surtout dans les villes de second et de troisième ordre.

MAZZAFERRATA (Jean-Baptiste), compositeur, né à Como (suivant les *Notizie de' contrappuntisti* d'Ottavio Pitoni), et maître de chapelle de l'*Académie de la Mort,* à Ferrare, s'est fait connaître, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, par plusieurs compositions vocales et instrumentales, dont les plus connues sont : 1° *Il primo libro de' Madrigali a due e tre voci, amorosi e morali, opera seconda;* Bologne, Jacques Monti, 1668. Il en a été fait une seconde édition qui a

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

été imprimée dans la même ville, en 1683, chez le même éditeur. Le second livre parut en 1675: il en fut fait une autre édition, en 1683, à Bologne, chez Monti. 2° *Canzonette a due voci*, op. 4; *ibid.* 3° *Canzonette e cantate a due voci*, op. 3. On a fait de cet ouvrage une première édition en 1668; deux autres éditions ont été publiées en 1677 et 1683. 4° *Cantate da camera a voce sola*; Bologne, 1677, in-4°. La deuxième édition est datée de Bologne, 1683, in-4°. 5° *Sonate a due violini, con un bassetto di viola se piace, opera quinta*; Utrecht, 1682, in-fol. 6° *Salmi concertati a 3 e 4 voci, con violini*, op. 6; Venise, 1684, in-4°. 7° *Cantate morali e spirituali a due e tre voci*, op. 7; Bologne, 1690, in-4°.

MAZZANTI (Ferdinand), compositeur, violoniste et chanteur distingué, né à Rome, vivait dans cette ville, en 1770, lorsque Burney la visita. Il possédait une bibliothèque considérable de livres imprimés et de manuscrits où se trouvaient la plupart des compositions de Palestrina. Il montra à Burney un traité de musique qui était à peu près achevé. Parmi ses compositions, on remarquait des opéras, motets, quintettes, quatuors et trios pour le violon. L'abbé Santini, de Rome, possède sous son nom des canzonettes avec accompagnement de piano.

MAZZINGHI (Joseph), pianiste et compositeur, naquit à Londres, de parents italiens, en 1765. Son père, organiste de la chapelle portugaise, lui enseigna les éléments de la musique et du piano : le jeune Mazzinghi reçut ensuite des leçons de composition de Jean-Chrétien Bach, puis de Bortolini, de Sacchini et d'Anfossi. A dix ans, il était déjà assez avancé pour remplacer son père comme organiste à la chapelle portugaise; à dix-neuf ans, il était accompagnateur et directeur de musique à l'Opéra italien. On rapporte que lorsque le théâtre du Roi fut brûlé, en 1789, on venait de jouer l'opéra de Paisiello *la Locanda*, qui avait obtenu un succès d'enthousiasme, et tous les amateurs regrettaient qu'on ne pût plus représenter cet ouvrage avant d'avoir fait venir de Naples une autre partition; mais Mazzinghi, sans autre secours que sa mémoire et les rôles des acteurs, écrivit toute l'instrumentation en quelques jours. C'est vers le même temps qu'il composa lui-même l'opéra italien *Il Tesoro*, qui fut bien accueilli du public. En 1791, il commença à écrire, pour le théâtre anglais, des opéras, ballets et mélodrames. Le nombre de ses ouvrages en ce genre est considérable: on a retenu particulièrement les titres de ceux-ci : 1° *A Day in Turkey* (une Journée en Turquie), opéra comique, au théâtre de Covent-Garden. 2° *The Magician* (le Magicien), *idem.* 3° *Le Siége de Bangalore*, mélodrame, *idem.* 4° *Paul et Virginie*, ballet, au théâtre de Hay-Market. 5° *Les Trois Sultanes*, idem., *ibid.*, au même théâtre. 6° *Sapho*, idem, *ibid.* 7° *La Belle Arsène*, opéra comique. 8° *Le Bouquet*, divertissement, *idem.* 9° *Elisa*, ballet pastoral. 10° *Ramah-Droog*, grand opéra, en société avec Reeve, au théâtre de Covent-Garden. 11° *The Turnpikegate* (la Barrière), opéra comique, avec Reeve, au même théâtre. 12° *Blind Girl* (la Fille aveugle), *idem.* 13° *Wife of two Husbands* (la Femme à deux maris), mélodrame. 14° *L'Exilé*, opéra comique. 15° *Free Knights* (les Chevaliers errants). On a gravé en partition pour le piano: *Paul et Virginie, les Trois Sultanes, la Belle Arsène* et *Sapho*. Mazzinghi a été longtemps professeur de piano à Londres, et a acquis des richesses assez considérables dans l'exercice de cette profession. Ayant été élevé au rang de comte, par le roi Georges IV, il se retira à Bath, où il fit un noble usage de sa fortune. Il y est mort à l'âge de quatre-vingt-neuf ans, le 15 janvier 1844. On a imprimé de sa composition *soixante-sept sonates* de piano, divisées en vingt-deux œuvres, publiés chez Clementi, Dalmaine, Broderip, etc.; trois quatuors pour piano, flûte, violon et alto, op. 3, *ibid.*; une méthode de piano pour les commençants, intitulée: *Tyro-Musicus, being a complete introduction to the pianoforte*; Londres, Clementi; une symphonie concertante pour deux violons, flûte, alto et basse, op. 41; des pièces d'harmonie pour quatre clarinettes, deux petites flûtes, deux bassons, deux cors, trompette, serpent et trombone, op. 33; et beaucoup de petites pièces pour différents instruments.

MAZZOCCHI (Dominique), compositeur de l'école romaine et docteur en droit civil et canon, naquit à Civita-Castellana, vers la fin du seizième siècle, et passa la plus grande partie de sa vie à Rome, où il se lia d'amitié avec Jean-Baptiste Doni, qui lui a dédié son livre intitulé: *Annotazioni sopra il compendio de' generi e de' modi della musica*. Pitoni, dans ses notices manuscrites sur les compositeurs, attribue à Mazzocchi la musique d'un drame, intitulé: *le Catene d'Adone*. Il a écrit aussi les oratorios : *Il Martirio de' SS. Abbundio ed Abbundanzio*; Rome, 1631, et *Maziano e Giovanni*; ibid. Parmi ses com-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

positions imprimées, on connaît : 1° *Musiche morali a* 1, 2, 3 *voci;* Rome, Zanetti, 1625. 2° *Motetti a* 2, 3, 4, 5, 8, 9 *voci;* ibid., 1628. 3° *Madrigali a* 4 *e* 5 *voci concertati con instrumenti;* ibid., 1640. 4° *Madrigali a* 5 *voci in partitura;* ibid., 1638. C'est dans la préface de cet ouvrage qu'on trouve l'explication des signes d'augmentation et de diminution de l'intensité des sons < > qui, depuis lors, sont restés en usage, et que Mazzocchi employa le premier. 5° *Tutti li versi latini del Som. Pont. Urbano VIII, posti in musica a* 2, 3, 4, 8 *voci;* Rome, Zanetti, 1638.

MAZZOCCHI (Virgile), frère puîné du précédent, naquit à Civita-Castellana, vers la fin du seizième siècle. Après avoir été maître de chapelle de Saint-Jean-de-Latran, depuis le mois de juin 1628 jusqu'à la fin de septembre 1629, il passa à Saint-Pierre du Vatican, en la même qualité. Il mourut au mois d'octobre 1646, dans un voyage qu'il fit à Civita-Castellana. Pitoni dit, dans ses notices manuscrites sur les compositeurs, que Virgile Mazzocchi introduisit dans la musique d'église un style plus agréable et plus brillant que celui de ses devanciers. Il établit aussi à Rome une école de chant et de composition où se formèrent d'excellents artistes. Enfin, c'est à Mazzocchi qu'on attribue les premières améliorations considérables qui furent introduites dans le rhythme régulier de la musique. On n'a imprimé qu'un petit nombre de ses ouvrages : les plus connus sont deux livres de motets à quatre et à huit voix, publiés à Rome, chez Grignani, 1640. Après sa mort, un de ses élèves publia un de ses derniers ouvrages sous ce titre : *Virgilii Mazzocchi in Vat. basil. musicæ præfecti psalmi vespertini binis choris concinendi;* Romæ, Grignani, 1648. Mazzocchi a laissé aussi en manuscrit, dans les archives de la chapelle du Vatican, des messes, psaumes, offertoires et antiennes, mais en petit nombre.

MAZZOLINI (Jacques), compositeur de l'école romaine, vivait à Rome vers la fin du dix-septième siècle, et y a fait représenter avec succès, en 1694, l'opéra intitulé : *la Costanza in amor vince l'inganno.*

MAZZONI (Jacques), professeur de philosophie à l'Université de Pise, naquit à Césène en 1548, et mourut dans la même ville, le 10 avril 1598. On a de lui un traité philosophique intitulé : *De Triplici hominis vita : activa, contemplativa ac religiosa;* Césène, 1576, in-4°. Il y a plusieurs autres éditions de ce livre, où Mazzoni traite de la musique depuis la question 2084 jusqu'à la 2777e.

MAZZONI (Antoine), compositeur de musique dramatique et religieuse, naquit à Bologne en 1718. Élève de Predieri, il étudia sous ce maître le contrepoint et le style dramatique. Très-jeune encore, il remplit les fonctions de maître de chapelle de plusieurs églises à *Fano,* particulièrement de celle des Oratoriens ou PP. Filippini, et dans d'autres villes de la Marche d'Ancône. De retour à Bologne, il fut agrégé à l'Académie des philharmoniques, en 1743 ; dans l'année suivante, il partit pour l'Espagne et composa plusieurs opéras pour les théâtres de Madrid et de Lisbonne. On le retrouve en Italie, en 1752, où il écrivait à Parme et à Naples. Dans les années suivantes, on joua aussi plusieurs de ses ouvrages à Venise, à Bologne et dans d'autres villes. L'Académie des philharmoniques de Bologne le désigna comme *prince,* c'est-à-dire, président, en 1757. Appelé à Pétersbourg, dans l'année suivante, Mazzoni composa, pour le Théâtre-Impérial, des cantates et des opéras dont les titres ne sont pas connus ; puis il visita la Suède et le Danemark. Après son retour à Bologne, en 1761, il fut choisi comme maître de chapelle de Saint-Jean *in Monte,* église des chanoines de Latran ; puis, en 1767, il fut désigné comme substitut de *Caroli,* pour la place de maître de chapelle de la cathédrale de Saint-Pierre. En 1773, il fut prince de l'Académie des philharmoniques pour la quatrième fois. Il avait écrit en 1756, pour le théâtre de Parme, l'opéra bouffe intitulé : *I Viaggiatori ridicoli.* A Naples, il donna *Achille in Sciro.* En 1754, il écrivit, à Modène, *le Astuzie amorose,* opéra bouffe, et, en 1756, *Ifigenia in Tauride,* à Trévise. En 1770, il se trouvait à Bologne, où il fit entendre un *Magnificat* à huit voix réelles. Dans la Bibliothèque royale de Copenhague, on trouve une messe à huit voix réelles de la composition de Mazzoni, et un *Laudate pueri* à voix seule avec orchestre. Le catalogue de la Bibliothèque du Lycée communal de musique de Bologne indique, sous le nom de Mazzoni : *Musica sacra manoscritta,* mais sans aucune désignation des œuvres qui y sont contenues.

MAZZUCATO (Alberi), compositeur dramatique, professeur de chant au Conservatoire de Milan, et littérateur musicien, est né à Udine (Frioul), le 20 juillet 1813. Dès son enfance, il fit à la fois des études littéraires et musicales ; sa mère lui donna les premières leçons de solfége et de chant ; puis il suivit les

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

cours de l'Université de Padoue et y acheva ses études de mathématiques en 1831. Ce fut alors qu'abandonnant la carrière des sciences, il résolut de suivre son penchant pour la culture de l'art vers lequel il se sentait un penchant irrésistible. Bresciani, élève de Calegari (*voyez* ce nom), lui donna quelques leçons de composition; cependant son instruction musicale était peu avancée lorsqu'il écrivit la musique du drame: *la Fidanzata di Lammermoor*, qui fut représenté avec succès, d'abord à Padoue, puis à Milan. La bonne opinion que cet essai avait donnée de l'avenir du jeune compositeur, lui procura bientôt l'accès du théâtre de la *Canobbiana*, dans cette dernière ville, où il fit représenter son opéra bouffe: *il Don Chisciotto*. Cette fois Mazzucato fut moins heureux, bien qu'on eût distingué dans son ouvrage deux airs, deux duos et plusieurs chœurs où se faisait remarquer le sentiment dramatique. Peu de temps après, il fit un voyage à Paris, où ses idées se modifièrent à l'audition des symphonies de Beethoven, exécutées par l'orchestre de la Société des concerts, et par l'impression que firent sur lui les opéras de Meyerbeer et *la Juive*, d'Halévy. Grâce à sa rare intelligence, la lecture des partitions de ces ouvrages lui tint lieu d'études plus régulières, et lui fit faire de rapides progrès dans l'art d'écrire. De retour en Italie, il y donna, dans son *Esmeralda*, la preuve de ses progrès : cet opéra réussit également à Mantoue, à Udine et à Milan. *I Corsari*, opéra composé dans le style déclamé du précédent, eut une chute éclatante au théâtre de *la Scala*, de Milan, dans l'année 1839, et le compositeur, découragé, garda le silence pendant près de deux années. Au carnaval de 1841, il donna, au théâtre *Re*, le drame lyrique *i Due Sergenti*, ouvrage dans lequel il avait modifié de nouveau sa manière, et dont quelques morceaux furent chaleureusement applaudis à Milan et à Gênes. *Luigi V, re di Francia*, que Mazzucato fit représenter le 25 février 1843, fut aussi bien accueilli; mais déjà Verdi avait fixé l'attention du public milanais; dès ce moment, il n'y eut plus de vogue que pour lui, et les autres compositeurs ne marchèrent qu'à sa suite. *Ernani*, dont Mazzucato osa refaire la musique pour le théâtre de Gênes, tomba tout à plat en 1844.

Dès 1839, cet artiste distingué avait succédé à Mauri dans le position de professeur de chant des jeunes filles, au Conservatoire de Milan. Il a été, depuis l'origine de la *Gazetta musicale di Milano*, un de ses meilleurs rédacteurs, et l'un des plus actifs. On a de lui une traduction italienne de la *Methode de chant* de Garcia, ainsi qu'une version, dans la même langue, du traité d'harmonie de l'auteur de cette biographie, laquelle a été publiée sous ce titre : *Trattato completo della Teoria e della pratica dell' Armonia; Milano, Ricordi*, un volume grand in-8°, sans date (1845). Plusieurs autres écrits et traductions d'ouvrages relatifs à la musique sont dus à M. Mazzucato; mais je n'en ai pas les titres exacts.

MAZZUCHELLI (Jean-Marie, comte DE), né à Brescia, le 28 octobre 1707, mort le 19 novembre 1765 des plus savants écrivains de son temps, en Italie. Après avoir fait ses études à Bologne, il se livra à d'immenses recherches sur la biographie des savants et des littérateurs italiens. Ses *Scrittori d'Italia, cioè notizie storiche e critiche intorno alle vite ed agli scritti dei Letterati italiani* (Brescia, 1753-1763, six volumes in-fol.) sont l'ouvrage le plus complet et le plus savant de tous ceux du même genre. Il n'est point achevé; il était même impossible qu'il le fût par un seul homme, les forces humaines étant insuffisantes pour un travail conçu sur un plan si vaste. On y trouve d'excellentes notices sur quelques écrivains qui ont traité de la musique, particulièrement sur Guido, au mot *Aretino*.

MEAD (Richard), médecin célèbre, né le 2 août 1673, à Stepney, près de Londres, fit ses études à Utrecht, où son père s'était retiré pour de causes politiques, et obtint le titre de docteur à l'Université de Padoue. Il mourut à Londres, le 24 février 1754. Au nombre de ses écrits, on trouve une dissertation intitulée : *De Tarentulis deque opposita iis Musica;* Londini, 1702, in-8°.

MECHELIN (J.-H.), né en Finlande, dans la première moitié du dix-huitième siècle, était étudiant à l'Université d'Abo, lorsqu'il a fait imprimer une thèse : *De Usu musices morali;* Abo, 1763, in-4°.

MECHI (Jean-Baptiste), organiste à l'église Saint-Pétrone, de Bologne, au commencement du dix-huitième siècle, a publié de sa composition: *Motetti a* 5, 6, 7 *e* 8 *voci*; Venise, 1611, in-4°.

MECK (Joseph), violoniste de la chapelle de l'archevêque de Mayence, vers 1750, a fait imprimer : *XIII Concerti per il violino a* 5 *e* 6 *stromenti;* Amsterdam, Roger. Il a laissé aussi en manuscrit quelques concertos et des sonates de violon.

MECKENHEUSER (Jacques-Georges),

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

organiste de la cour et de l'église de Saint-Wipert, à Quedlinbourg, né à Goslar, vers 1660, était, en 1688, organiste au couvent de Hammersleben, où il s'appliqua à l'étude des mathématiques, particulièrement au calcul des proportions des intervalles et du tempérament. Longtemps après, il a publié sur cet objet un livre intitulé : *Die Sogenannte allerneueste musikalische Temperatur, oder die von den Herrn Kapellmeistern Bümlern und Mattheson communicirte 12 rational gleichè Toni minores oder semitonia* (le Tempérament musical le plus nouveau, etc.), (sans nom de lieu), 1727, in-4° de huit feuilles. Cet écrit renferme une critique sévère des principes de Mattheson concernant les proportions des douze demi-tons de l'échelle chromatique.

MEDA (Blanche), religieuse du couvent de *San-Martino del Leano*, à Parme, vers la fin du dix-septième siècle, s'est fait connaître par la composition d'un œuvre de motets, intitulé : *Motetti a una, due, tre e quattro voci, con violini e senza*; Bologna, J. Monti, 1691, in-4°.

MÉDARD (Nicolas), luthier lorrain, vécut à Nancy dans les dernières années du dix-septième siècle. Contemporain des Amati fils, il prit leurs instruments pour modèles. Ses violons, comme ceux des Amati, sont d'un petit patron, et n'ont qu'un son peu intense; mais ils sont moelleux et argentins. On les a souvent confondus avec ceux des Amati. Médard se fixa à Paris, en 1701. J'ai vu à Londres un violon fait par lui, et qui portait la date : *Parisiis*, 1709.

MEDECK (Madame), née dans la Lithuanie, en 1791, fut conduite fort jeune à Paris, où elle fit ses études musicales au Conservatoire. Élève de Louis Adam, elle acquit par ses leçons un talent distingué pour le piano, et commença à se faire connaître vers 1814. Deux ans après, elle épousa Medeck, violoncelliste allemand, et voyagea avec son mari dans le midi de la France et en Espagne. Après avoir vécu quelque temps à Valence, elle s'est fixée à Madrid, où son mari était engagé pour la chapelle du roi. A la suite des événements de 1823, la chapelle ayant été supprimée, Medeck et sa femme ont continué de résider dans la capitale de l'Espagne où le talent de celle-ci, et son mérite comme professeur, l'ont mise en vogue. Sa maison est le rendez-vous de tous les amateurs de cette ville, et l'on y entend chaque semaine de bonne musique. Madame Medeck a écrit quelques morceaux pour le piano, qui sont restés en manuscrit.

MEDEIRA (Édouard), savant Portugais, a fait imprimer un recueil de dissertations sous le titre : *Novæ philosophiæ et medicinæ*; Lisbonne, 1650, in-8°. On y trouve deux morceaux dont l'un a pour titre : *Inaudita philosophia de Viribus musicæ*, et l'autre : *De Tarentula*.

MEDER (Jean-Valentin), maître de chapelle à Dantzick, naquit dans la Franconie, en 1650. Jusqu'à l'âge de quarante ans, il fut attaché au service de plusieurs princes d'Allemagne, en qualité de musicien. En 1688, il se rendit à Dantzick, et y fut employé comme maître de chapelle; douze ans après, il se rendit à Riga, où il paraît avoir terminé ses jours. Quoiqu'il eût beaucoup écrit, on n'a publié de sa composition qu'un recueil de pièces instrumentales, intitulé : *Capricci a due violini col basso per l'organo*; Dantzick, 1698, in-fol.

MEDER (Jean-Gabriel), fils d'un instituteur du duché de Gotha, vécut dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, et paraît avoir voyagé en Hollande. Il a publié : 1° Six symphonies à huit parties, op. 1. 2° Deux *idem*, ibid. 3° Trois symphonies à douze parties, op 3; Berlin, 1782. 4° Symphonie à grand orchestre, op. 4; Berlin, Hummel. 5° Six marches pour deux clarinettes, deux cors et deux bassons; *ibid.* 6° *L'Illusion du printemps*, sonate pour clavecin avec violon et violoncelle, op 6; *ibid.* 1797. 7° *Principes de musique pour le chant avec douze solfèges et basse continue*; ibid., 1800. On connaît sous le même nom un *Alessandro nell' Indie*, opéra sérieux.

MEDERITSCH ou **MEDRITSCH** (Jean), surnommé **GALLUS**, mais dont le véritable nom bohémien est **MEGDRZICKY**, qui signifie *Coq*, était fils d'un bon organiste, et naquit à Nimbourg, sur l'Elbe, vers 1705. Après avoir commencé ses études musicales à Prague, il alla les terminer à Vienne. Pianiste habile et compositeur élégant, il eut des succès vers la fin du dix-huitième siècle et dans les premières années du siècle suivant. En 1704, il fut appelé à Ofen, en Hongrie, pour y remplir les fonctions de directeur de musique; mais il ne garda pas longtemps cet emploi. De retour à Vienne, en 1790, il s'y établit, et composa pour l'église et pour le théâtre. On connaît de lui les petits ouvrages suivants, qui ont été représentés à Vienne avec succès : 1° *Le Marin*. 2° *Les Recrues*, en 1794. 3° *La*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Dernière Débauche de l'ivrogne. 4° *Les Ruines de Babylone.* Mederitsch a composé seulement le premier acte de cet ouvrage; le second a été écrit par Winter. La partition, réduite pour le piano, a été gravée à Vienne, à Offenbach, à Leipsick et à Brunswick. Cette pièce a été représentée pour la première fois, au théâtre de Schikaneder, le 25 octobre 1797. 5° Musique pour la tragédie de *Macbeth.* 6° Des ouvertures et des chœurs pour quelques drames. On a publié de la composition de cet artiste : 1° Deux sonates pour le piano, nos 1 et 2; Vienne, 1791. 2° Deux quatuors pour piano, violon, alto et basse; *ibid.*, et Offenbach, André. 3° Vingt-quatre variations pour piano; Vienne, 1792. 4° Trois sonates pour piano et violon; Vienne, Artaria, 1797. 5° Six variations pour piano; *ibid.* 6° *Six idem* sur un thème des *Ruines de Babylone,* ibid. 7° Neuf variations sur un autre thème du même opéra, *ibid.* 8° Trois sonates dialoguées pour piano et violon; *ibid.* On trouve aussi en manuscrit dans le catalogue de Traeg (Vienne, 1799) : 9° Six concertos pour le piano avec orchestre. 10° Six sonates faciles pour clavecin. 11° Trois trios pour deux violons et violoncelle, op. 12. 12° Trois caprices faciles pour le piano. 13° *Stabat Mater* à quatre voix et orchestre. 14° Messe solennelle (en *ré*) à quatre voix et orchestre. 15° Autre *idem* (en *ut*). 16° *Chœur de Bandits,* à quatre voix 17° *Chœur de Chevaliers du Temple,* à quatre voix, deux flûtes, deux clarinettes, deux bassons, deux trombones et orgue. L'époque de la mort de Mederitsch n'est pas connue; il vivait à Lemberg, en 1830, et était âgé de soixante-six ans.

MEDICIS (Laurent), prêtre et noble de Crémone, vécut dans la première partie du dix-septième siècle. Il a écrit plusieurs œuvres de musique d'église. Arisi (*Cremona litterata,* t. III, *Appendix*) ne cite que celui qui a pour titre : *Missarum octo vocibus liber primus, op. IV. Nuper editum cum parte organi. Sub signo Gardani, Venetiæ,* 1619. Gerber a confondu ce prêtre avec *Laurent de Médicis,* dit *le Magnifique,* qui naquit le 1er janvier 1448, et qui succéda, en 1469, à son père Pierre, dans le gouvernement de la république de Florence. La méprise est un peu forte.

MEERTS (Lambert-Joseph), professeur de violon au Conservatoire royal de musique de Bruxelles, est né dans cette ville en 1802. Destiné au commerce, il n'étudia d'abord la musique que comme art d'agrément; mais plus tard, des revers de fortune obligèrent ses parents à lui faire chercher des ressources dans son talent précoce. A l'âge de quatorze ans, il était répétiteur des rôles et premier violon au théâtre d'Anvers. Vers cette époque, il devint élève de Fridzeri, qui lui fit faire des progrès par l'étude des sonates et des concertos des anciens maîtres italiens. Plus tard, M. Meerts fit à diverses reprises des séjours plus ou moins prolongés à Paris et y reçut des leçons de Lafont, d'Habeneck et des conseils de Baillot. De retour à Bruxelles, il s'y est livré à l'enseignement. Entré à l'orchestre de cette ville, en 1828, il y a été nommé premier violon solo en 1832, et s'est fait entendre avec succès pendant quatre ans dans cette position. La composition occupait ses loisirs, et sans autre guide que son instinct, aidé seulement de quelques notions élémentaires d'harmonie, il écrivait des concertos, des fantaisies et des airs variés qui obtenaient du succès dans les concerts de cette époque.

Au mois d'avril 1833, je vins prendre la direction du Conservatoire de Bruxelles; l'un de mes premiers soins fut d'y créer un enseignement fondamental et rationnel de l'harmonie et du contrepoint, seules bases de l'art d'écrire en musique, par lequel se sont formés les plus illustres compositeurs. Rien de semblable n'était connu en Belgique avant que j'y revinsse. M. Meerts, ayant entendu parler par mes élèves des progrès que leur faisait faire cet enseignement, si nouveau pour eux, vint me voir et me prier de lui donner des leçons de composition par ma méthode, ce que je lui accordai sans peine. Il fit avec moi un cours complet de la science; mais il tira de mes leçons un fruit auquel je n'avais pas songé. En me voyant commencer son instruction par les simples relations de deux voix qui chantent à notes égales de simples consonnances, lui expliquant la raison de chaque règle, et le conduisant ainsi pas à pas du connu à l'inconnu, et de conséquence en conséquence, jusqu'aux combinaisons les plus ardues d'un grand nombre de parties, il s'était dit que tout art, exigeant chez celui qui le cultive un mécanisme complet d'exécution et de rendu de la pensée, ce mécanisme, quel qu'il fût, ne pouvait être bien enseigné qu'en le décomposant jusqu'à ses éléments les plus simples, et allant, comme dans le contrepoint, jusqu'à la réunion d'un tout complet et parfait. Donc, se disait-il, il doit en être ainsi de l'art de jouer du violon, et les véritables bases de l'enseignement de cet art sont encore à poser. Dès ce moment,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

il s'opéra dans M. Meerts une complète transformation d'idées et de vues.

Je lui avais fait remarquer qu'il y a dans la composition deux choses également nécessaires pour la production de beaux ouvrages, à savoir, la faculté de création qui réside dans l'organisation de l'artiste à des degrés divers, et l'acquit dans l'art de réaliser la pensée par le mécanisme de ce même art. J'enseigne, lui dis-je, les éléments de l'art d'écrire; quant à la production des idées, quant à l'originalité de formes sous lesquelles elles se manifestent, c'est à la nature qu'il appartient de faire son œuvre. M. Meerts avait parfaitement saisi cette distinction et en avait conclu qu'il y a quelque chose de vicieux dans l'enseignement des instruments, particulièrement du violon, lorsqu'il se fait par la transmission pure et simple de l'exemple, en supposant même que cette transmission soit faite par les plus grands artistes; car ce que le maître veut faire passer alors dans le jeu de son élève, c'est sa propre nature : au lieu d'un talent original, il ne peut faire qu'un copiste. Ce qui fait le grand artiste ne se peut enseigner; mais celui que la nature a doté des facultés les plus heureuses n'en tirera pas tous les avantages dont elles sont susceptibles, si l'étude régulière et persévérante de toutes les difficultés de mécanisme ne lui a fourni le moyen de rendre toujours avec perfection ce que lui dictent ses inspirations. Mais quels sont les éléments du mécanisme du violon? Comment peut-on les classer d'une manière méthodique, ainsi qu'on l'a fait pour ceux du contrepoint? Enfin, comment peut-on formuler un système d'étude régulière de ces éléments? Tels furent, depuis 1835, les sujets des méditations de M. Meerts et des ouvrages remarquables qu'il a publiés depuis lors.

Divisant d'abord l'art de jouer du violon en ses deux parties principales qui sont : 1° la main de l'archet; 2° la main du manche de l'instrument, c'est-à-dire la main gauche, il s'occupa en premier lieu de l'archet, principe du son, de l'accent, de la nuance et du rhythme, laissant à traiter séparément de la main gauche, de laquelle dépendent la justesse des intonations, la division des positions, le doigté, la sûreté dans l'exécution des traits et les combinaisons de double corde.

L'archet, comme producteur du son, est indépendant des doigts; le premier élément de l'art de jouer du violon consiste donc à faire mouvoir l'archet sur les cordes à vide. N'ayant pas à s'occuper de justesse d'intonations, et n'ayant pas à faire fonctionner les doigts de la main gauche, l'élève porte toute son attention sur la tenue de l'instrument ainsi que sur la direction de son bras droit, en tirant et poussant l'archet. L'action de tirer et de pousser l'archet sur les cordes, dans la musique, répond à l'un de ces deux sentiments, *le vif* ou *le lent*. Décomposant tous les traits qui peuvent correspondre à l'un ou à l'autre de ces deux sentiments, M. Meerts trouva que tous ont pour principes *six coups d'archet fondamentaux* qui constituent tout l'art de l'archet, et son premier ouvrage, intitulé : *Études pour violon avec accompagnement d'un second violon*, divisées en deux suites (Mayence et Bruxelles, Schott), eut pour objet de montrer l'application de ces six coups d'archet dans tous les genres de difficultés, en mettant sous les yeux, par un dessin figuré de l'archet, le point d'attaque dans chacun des six coups fondamentaux. Pour se livrer au grand travail d'analyse exposé dans cet ouvrage, M. Meerts, ayant été nommé professeur au Conservatoire de Bruxelles, en 1835, donna sa démission de la place de violon solo du théâtre. Il fallut quelque temps pour que la valeur considérable du nouveau système d'enseignement qu'il venait de produire fût comprise et appréciée à sa juste valeur; mais les résultats évidents que le maître obtint dans son cours au Conservatoire, et l'opinion de quelques artistes étrangers ayant fait connaître l'excellence de cette méthode, plusieurs éditions de l'ouvrage de M. Meerts furent épuisées en quelques années. Sous le titre de *Mécanisme du violon*, ce maître donna, en deux suites d'études, les développements transcendants de sa méthode analytique et progressive.

Après avoir épuisé les applications des six coups d'archet fondamentaux, M. Meerts porta son attention sur le mécanisme de la main gauche et publia sur ce sujet important deux ouvrages remplis de vues neuves concernant les difficultés des changements de position, particulièrement en descendant, et sur la double corde; ces ouvrages ont pour titres : 1° *Douze études considérées comme introduction à la seconde partie du mécanisme du violon en ce qui regarde la double corde.* 2° *Trois livraisons sur l'étude de la deuxième, de la quatrième et de la sixième position.* Les avantages du mécanisme des six coups d'archet fondamentaux ont ensuite été mis en évidence par M. Meerts dans ses suites d'études sur les difficultés des divers genres de rhythmes, particulièrement dans ses *Douze*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

livraisons d'études de rhythmes sur des motifs de Beethoven ; car à chaque rhythme correspond une articulation particulière de l'archet qui lui donne son caractère spécial. Il vient de compléter cette partie de son œuvre par des études de rhythme sur les motifs de Mendelssohn.

Enfin, un des objets les plus importants de la musique moderne, l'art de rendre toutes les nuances de *piano*, de *forte*, de *crescendo*, de *diminuendo*, sans faire intervenir l'action du bras sur l'archet, cet art si riche d'accentuation est devenu facile par une découverte de M. Meerts, qui complète tout ce qui concerne le mécanisme du violon. Les violonistes savent que rien n'est plus difficile que de soutenir un son *fortissimo*, soit en tirant, soit en poussant l'archet, parce que l'éloignement plus ou moins grand où se trouve le poignet de la corde qui résonne diminue progressivement la puissance sonore, laquelle devient presque nulle près de la pointe de l'archet, tandis qu'elle est très-intense près du talon. M. Meerts a démontré que l'équilibre de la force ne peut s'établir sur tous les points de la longueur de l'archet qu'en augmentant progressivement la pression des doigts sur la baguette de l'archet en raison de la diminution de la force musculaire au fur et à mesure que le poignet s'éloigne de la corde ; en sorte que cette pression, presque nulle près du talon de l'archet, est considérable vers la pointe. Cette loi de la pression balancée fournit les moyens d'exécution des nuances les plus délicates et les plus accentuées. M. Meerts, après avoir expliqué les règles de l'art de nuancer par ce procédé, a publié trois études spéciales sur cet objet.

C'est ainsi qu'a été accomplie la mission que s'est donnée dans son enseignement ce professeur digne de la plus haute estime. Ne voulant rien laisser dans le doute pour les applications de son système de mécanisme de l'instrument, à quelque point de vue que ce soit, il a fait lui-même ces applications dans quelques ouvrages supplémentaires, parmi lesquels on remarque : *Trois études pour le style fugué et le staccato ; le Mécanisme de l'archet en douze études pour violon seul ; le Travail journalier des jeunes solistes ; Six fugues à deux parties pour violon seul ; Trois études brillantes*, etc. Tous ces ouvrages ont été publiés par les maisons Schott, de Mayence et de Bruxelles.

L'enseignement de M. Meerts au Conservatoire de Bruxelles a porté ses fruits en donnant aux jeunes violonistes de cette école une sûreté de mécanisme qui s'applique à tous les effets de l'instrument, et l'unité d'archet qu'on admire dans l'orchestre de ses concerts. Ce sont ces mêmes qualités des instruments à cordes, qui, réunies à l'excellence des instruments à vent, ont placé cet orchestre au rang des deux ou trois plus célèbres de l'Europe. C'est là surtout que se fait sentir le mérite de l'enseignement analytique créé par le digne professeur. Les solistes, dominés par leurs facultés personnelles, ne se soumettent pas aux conditions d'un mécanisme raisonné ; ils s'attachent aux choses dans lesquelles ils réussissent, en font le caractère individuel de leur talent, et s'abstiennent de celles où ils sentent qu'ils seraient faibles. Ce sont des artistes d'exception, à moins qu'ils ne soient complets, ce qui est une exception beaucoup plus rare.

Parmi les virtuoses violonistes qui ont pour les travaux de M. Meerts la plus haute estime, on peut citer les noms de Vieuxtemps, Joachim, Léonard, Sivori, Laub et beaucoup d'autres. Le violoncelliste Bockmühl, de Francfort, a fait une application de ses principes dans ses *Études pour le développement du mécanisme du violoncelle* (Offenbach, André) ; Servais a transcrit pour le même instrument huit de ses études de rhythme, et MM. Warot, professeur de violoncelle du Conservatoire de Bruxelles, et Bernier, professeur de contrebasse à la même institution, ont appliqué d'une manière très-heureuse les mêmes principes dans leurs méthodes de violoncelle et de contrebasse. M. Meerts est chevalier de l'Ordre royal de Léopold.

MEES (Henri), né à Bruxelles, en 1757, fut attaché au théâtre de cette ville, en qualité de première basse-taille. Un extérieur agréable, une belle voix, la connaissance de la musique et de l'art du chant, lui firent obtenir de brillants succès à la scène. En 1796, il établit un opéra français à Hambourg ; mais son entreprise ne réussit pas, et il fut obligé de s'éloigner de cette ville pour se rendre à Pétersbourg, où il fut employé au théâtre de la cour. En 1810, il se retira à Varsovie, avec une pension de l'empereur de Russie. Il est mort dans cette ville, le 31 janvier 1820. L'estime dont il jouissait fit assister à ses obsèques tout ce qu'il y avait de plus distingué parmi les habitants de Varsovie.

MEES (Joseph-Henri), fils du précédent et petit-fils de Witzthumb (*voyez* ce nom), est né à Bruxelles, en 1779. Ses études musicales furent dirigées par son aïeul. En 1796, il sui-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

vit son père à Hambourg ; quoiqu'il ne fût âgé que de dix-sept ans, il dirigeait déjà l'orchestre avec la partition. Deux ans après, il fut engagé au service du duc de Brunswick pour remplir les mêmes fonctions. Depuis lors, il a visité l'Allemagne, la Suède, la France et l'Angleterre. De retour à Bruxelles, en 1810, il y a établi une école de musique d'après la méthode du Méloplaste, sous le titre d'*Académie*, et l'a dirigée conjointement avec Snel (voyez ce nom) jusqu'en 1830 ; mais les événements de la révolution ayant porté alors atteinte à l'existence de cet établissement, Mees s'est mis de nouveau à voyager, a visité Paris, l'Italie, l'Angleterre et en dernier lieu la Russie. Il avait établi d'abord une école de musique à Varsovie; mais la guerre et les événements de 1831 l'obligèrent à s'éloigner précipitamment de cette ville et à se réfugier à Kiew. Il y ouvrit une école, dans laquelle il enseignait la musique par la méthode du *Méloplaste*. Après avoir passé plusieurs années dans cette situation peu satisfaisante, il se rendit à Pétersbourg, où il remplissait encore les fonctions de chef d'orchestre de l'Opéra, en 1838 (voyez la *Gazette générale de musique de Leipzick*, 40me année, p. 483). Il est mort dans cette ville, peu de temps après cette époque. Comme compositeur, Mees a donné au théâtre du Parc, à Bruxelles, le *Fermier belge*, opéra-comique en un acte, paroles de Lesbroussart, en 1810, et a fait exécuter à Aix-la-Chapelle une grande cantate pendant le congrès de 1818. On connaît aussi de lui l'Oratorio *Esther*, dont des fragments ont été exécutés à Bruxelles en 1823, un trio comique intitulé *Les Mirlitons*, qui fut chanté en Italie par madame Malibran, le tenor Masi et Lablache. Enfin, il a écrit plusieurs compositions pour alto principal. On a de cet artiste : 1° *Méthode raisonnée pour exercer la voix et la préparer aux plus grandes difficultés;* Bruxelles, 1828, in-4° de quarante et une pages. 2° *Tableaux synoptiques du Méloplaste;* ibid., 1827, in-4°. 3° *Explication de la basse chiffrée;* ibid., 1827, in-4°. 4° *Théorie de la musique mise en canons, à l'usage des écoles de musique, et disposée pour les classes;* ibid., 1828, quatre parties in-4°. Mees a publié une nouvelle édition du *Dictionnaire de musique moderne*, par Castil-Blaze (Bruxelles, 1828, un volume in-8°), et y a ajouté une préface, un abrégé historique de la musique moderne, et une *Biographie des théoriciens, compositeurs, chanteurs et musiciens célèbres qui ont illustré l'école flamande, et qui sont nés dans les Pays-Bas.* Ces additions sont de peu de valeur. Enfin, on doit à Mees une nouvelle édition des *Mémoires ou Essais sur la musique*, par Grétry, avec des notes ; Bruxelles, 1829, trois volumes in-18.

MEGELIN (Henri), violoncelliste à la chapelle de l'électeur de Saxe, vivait à Dresde postérieurement à 1774. Il était alors considéré en Allemagne comme un des artistes les plus habiles sur son instrument. Il a laissé en manuscrit plusieurs concertos et d'autres morceaux pour le violoncelle.

MEGERLE (Abraham), chanoine de Saint-Marc *ad nives* et maître de chapelle de l'église cathédrale de Salzbourg, vivait dans cette ville vers le milieu du dix-huitième siècle. Il a publié de sa composition un recueil d'offertoires, sous ce titre : *Ara musica, seu offertoria* 1-10 *voc., tom. I, II, III, cum instrumentis;* Salzbourg, 1740.

MEGUIN (A.-B.), régleur de papier et typographe à Paris, est auteur d'un livre qui a pour titre : *l'Art de la réglure des registres et des papiers de musique; méthode simple et facile pour apprendre à régler, contenant la fabrication et le montage des outils fixes et mobiles, la préparation des encres, et différents modèles de réglure;* Paris, Audot, 1828, un volume in-18, avec une planche et des modèles.

MEHRSCHEIDT (...) ; on a sous ce nom, qui est probablement celui d'un musicien allemand, un ouvrage intitulé : *Table raisonnée des principes de musique et d'harmonie, contenant ce qui est le plus essentiel à observer dans la musique pour ceux qui veulent travailler à la composition, arrangée d'une manière aisée pour que chaque musicien puisse voir d'un seul coup d'œil tout ce qu'il peut et doit faire concernant l'harmonie;* Paris, 1780.

MÉHUL (Étienne-Henri), l'un des plus grands musiciens qu'ait produits la France, naquit à Givet, petite ville du département des Ardennes, le 24 juin 1763. Jamais circonstances ne parurent moins propres à développer un talent naturel que celles qui accompagnèrent la naissance et les premières années de la vie de cet artiste célèbre. Fils d'un cuisinier (1) qui ne put fournir qu'avec peine à

(1) M. Quatremère de Quincy, dans une *Notice historique sur la vie et les ouvrages de Méhul*, a écrit que le père de ce grand musicien avait servi dans le génie et avait été inspecteur des fortifications de Charlemont. Le fait est inexact. Le père de Méhul n'avait aucune instruction : il ne dut la place subalterne dont il s'agit qu'à l'influence de son fils.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

son entretien et aux frais de son éducation; n'ayant pour s'instruire dans la musique d'autre ressource que les leçons d'un organiste pauvre et aveugle; habitant un pays où l'on n'entendait jamais d'autres sons que ceux du plain-chant de l'église ou du violon des ménétriers; tout semblait se réunir pour étouffer dès sa naissance le germe d'un grand talent, et pour faire un marmiton de celui que la nature destinait à devenir le chef de l'école française. Mais quels obstacles peuvent arrêter l'homme supérieur dans sa carrière? A défaut de maîtres, Méhul avait son instinct, qui le guidait à son insu. Sans être un artiste fort habile, l'organiste de Givet eut du moins le talent de deviner le génie de son élève, de lui faire pressentir sa destinée, et de le préparer à de meilleures leçons que celles qu'il pouvait lui donner.

Méhul avait à peine atteint sa dixième année quand on lui confia l'orgue de l'église des Récollets à Givet. Bientôt le talent du petit organiste fut assez remarquable pour attirer la foule au couvent de ces pauvres moines, et faire déserter l'église principale. Cependant, il était difficile de prévoir comment il s'élèverait au-dessus du point où il était arrivé, lorsqu'une de ces circonstances qui ne manquent guère à ceux que la nature a marqués du sceau d'une vocation particulière, se présenta, et vint fournir au jeune musicien l'occasion d'acquérir une éducation musicale plus profitable que celle qu'il avait reçue jusqu'alors. Le fait mérite d'être rapporté avec quelque détail.

Non loin de Givet, dans les montagnes des Ardennes, se trouvait, avant la révolution de 1789, une communauté des Prémontrés qu'on appelait l'abbaye de *Lavaldieu*. En 1774, l'abbé de ce monastère, M. Lissoir (qui fut depuis lors aumônier des Invalides et qui mourut en 1808), reçut du général des Prémontrés la commission de visiter plusieurs maisons de cet ordre. Arrivé au couvent de Schussenried, en Souabe, il y trouva Guillaume Hanser (*voyez* ce nom), inspecteur du chœur de cette abbaye et musicien distingué, surtout pour le style de la musique sacrée et celui de l'orgue. Charmé de ses talents, M. Lissoir l'invita à se rendre à Lavaldieu, pour y passer plusieurs années, ce qui fut accepté. Hanser y arriva en 1775. A peine se fut-il fait entendre sur l'orgue de l'abbaye, que sa réputation s'étendit dans tout le pays. Méhul, alors âgé de douze ans, pressentit toute l'importance du séjour de Hanser à Lavaldieu pour ses études; il n'eut point de repos qu'il ne lui eût été présenté, et que le bon Allemand ne l'eût adopté comme son élève.

La musique est un art difficile, singulier, unique en ce qu'il est à la fois un art et une science. Comme art, la musique est plus que la peinture dans le domaine de l'imagination; sa fantaisie est moins limitée, son allure est plus libre, et les émotions qu'elle éveille sont d'autant plus vives, que ses accents sont plus vagues et rappellent moins de formes conventionnelles. Comme science, elle est aussi d'une nature particulière. Plus morale, plus métaphysique que mathématique, elle appelle à son secours le raisonnement plutôt que le calcul, et repose bien plus sur des inductions que sur des formules rigoureuses. De là, la ténuité des liens qui, dans cette science, rattachent les faits entre eux; de là, les imperfections de sa théorie, l'obscurité de son langage et la lenteur de ses progrès; de là, enfin, la difficulté qu'on éprouve à l'enseigner et à l'apprendre. Outre le talent naturel qui, pour la pratique des arts, est une condition indispensable, il faut, pour apprendre la musique, un professeur habile, de la patience et de longues études. Il ne suffisait donc pas que Méhul eût trouvé un guide, il fallait qu'il pût profiter à chaque instant de ses conseils, et qu'il passât sa jeunesse sous ses yeux. Mais l'éloignement où l'abbaye de Lavaldieu était de Givet ne permettait point à l'élève de faire tous les jours un double voyage de plusieurs lieues pour recevoir les leçons du maître. D'un autre côté, les ressources bornées du père de Méhul s'opposaient à ce qu'il payât une pension pour son fils. Le digne abbé dont il a été parlé leva toutes ces difficultés, en admettant le jeune artiste au nombre des commençaux de la maison. Plus tard, Méhul, devenu habile, s'acquitta envers l'abbaye, en remplissant pendant deux ans les fonctions d'organiste adjoint.

Rien ne pouvait être plus favorable aux études du jeune musicien que la solitude où il vivait. Placée entre de hautes montagnes, de l'aspect le plus pittoresque, éloignée des grandes routes et privée de communications avec le monde, l'abbaye de Lavaldieu offrait à ses habitants l'asile le plus sûr contre d'importunes distractions. Un site délicieux, sur lequel la vue se reposait, y élevait l'âme et la disposait au recueillement. Méhul, qui conserva toujours un goût passionné pour la culture des fleurs, y trouvait un délassement de ses travaux dans la possession d'un petit jardin qu'on avait abandonné à ses soins. D'ail-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

leurs, il n'y éprouvait pas la privation de toute société convenable à son âge. Hanser, qui aimait à parler de l'art qu'il cultivait et enseignait avec succès, avait rassemblé près de lui plusieurs enfants auxquels il donnait des leçons d'orgue et de composition (1), circonstance qui accélérait les progrès du jeune Méhul par l'émulation, et qui lui procurait un délassement utile. Il a souvent avoué que les années passées dans ce paisible séjour furent les plus heureuses de sa vie.

Tout semblait devoir l'y fixer : l'amitié des religieux, l'attachement qu'il conserva toujours pour son maître, la reconnaissance, une perspective assurée dans la place d'organiste de la maison, et, de plus, le désir de ses parents, qui bornaient leur ambition à faire de lui un moine de l'abbaye la plus célèbre du pays, telles étaient les circonstances qui se réunissaient pour renfermer dans un cloître l'exercice de ses talents. Il n'en fut heureusement pas ainsi. Le colonel d'un régiment, qui était en garnison à Charlemont, homme de goût et bon musicien, ayant eu occasion d'entendre Méhul, pressentit ce qu'il devait être un jour, et se chargea de le conduire à Paris, séjour nécessaire à qui veut parcourir en France une brillante carrière. Ce fut en 1778 que Méhul quitta sa paisible retraite pour entrer dans l'existence agitée de l'artiste qui sent le besoin de produire et d'acquérir de la réputation. Il était alors dans sa seizième année. Un an après il assistait à la première représentation de *l'Iphigénie en Tauride* de Gluck, et s'enivrait du plaisir d'entendre ce chef-d'œuvre ainsi que de l'éclat du succès.

A peine arrivé dans cette grande ville, il s'occupa du choix d'un maître qui pût perfectionner à la fois son talent sur le piano et ses connaissances dans l'art d'écrire la musique. Edelmann, claveciniste habile et compositeur instruit, fut celui qu'il choisit. Les leçons qu'il donnait lui-même fournissaient à son entretien et lui procuraient les moyens de se produire dans le monde. Il avait de l'esprit, n'était pas étranger à la littérature, et savait mettre à profit ses relations avec les hommes distingués qu'on appelait alors les *philosophes*.

Ses premiers essais, qui avaient eu pour objet la musique instrumentale, donnèrent naissance à des sonates de piano, dont il publia deux œuvres chez La Chevardière, en 1781. Ces productions étaient faibles et n'indiquaient pas que le génie de leur auteur fût dans la route qu'il devait parcourir avec gloire. Méhul paraît l'avoir senti, car il renonça bientôt à ce genre de composition. La musique vocale, et surtout le style dramatique lui convenaient mieux; aussi s'en occupa-t-il avec ardeur. Le bonheur qu'il eut d'être présenté à Gluck et de recevoir ses conseils fut, sans doute, l'événement qui influa le plus sur la direction qu'il donna dès lors à son talent. La régénération, encore récente, de l'opéra français par Gluck; les vives discussions qui agitaient toute la nation à ce sujet, et qui la partageaient en deux partis ennemis (les piccinnistes et les gluckistes) ; l'importance que chacun attachait au triomphe de ses opinions; les épigrammes, les bonnes ou mauvaises plaisanteries (2), tout prouvait que la véritable route de la renommée était le théâtre. La conviction de cette vérité fortifia Méhul dans ses résolutions. Il préluda à ses succès par une ode sacrée de J.-B. Rousseau qu'il mit en musique, et qu'il fit exécuter au Concert spirituel, en 1782. L'entreprise était périlleuse; car s'il est utile à la musique que la poésie soit rhythmée, il est désavantageux qu'elle soit trop harmonieuse et trop chargée d'images. En pareil cas, le musicien, pour avoir trop à faire, reste presque toujours au-dessous de son sujet. Loin de tirer du secours des paroles, il est obligé de lutter avec elles. Il paraît cependant que Méhul fut plus heureux ou mieux inspiré que tous ceux qui, depuis, ont essayé leurs forces sur les odes de Rousseau; car les journaux de ce temps donnèrent des éloges à son ouvrage.

Sous la direction du grand artiste qui l'avait accueilli avec bienveillance, il écrivit trois opéras, sans autre but que d'acquérir une expérience que le musicien ne peut attendre que de ses observations sur ses propres fautes. Ces ouvrages étaient la *Psyché*, de Voisenon ; l'*Anacréon*, de Gentil-Bernard, et *Lausus et Lydie*, de Valladier. Lorsque Méhul se crut en état de se hasarder sur la scène, il composa *Alonzo et Cora*, et le fit recevoir à l'Opéra. Il était alors dans sa vingtième année. Bien que son ouvrage eût été favorablement accueilli par l'administration de l'Académie royale de musique, six ans se passèrent inutilement dans l'attente de la représentation.

Irrité de ce qu'il considérait comme une

(1) Après Méhul, ceux qui se sont distingués sont Frérard, de Bouillon, qui, plus tard, fut organiste à Calais, et Georges Scheyermann, de Montbermé, habile claveciniste, qui est mort à Nantes, au mois de juin 1827.

(2) On sait que les détracteurs de Gluck indiquaient son adresse *rue du Grand-Hurleur*, et que ceux de Piccinni le logeaient dans la *rue des Petits Chants*.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

injustice, mais non découragé, Méhul songea à se frayer une route sur un autre théâtre. L'Opéra-Comique lui offrait l'espoir d'une mise en scène plus prompte ; cette considération le décida, et le drame d'*Euphrosine et Corradin* vit le jour. C'était en 1790 : ainsi, telles sont les conditions désavantageuses de la carrière du musicien en France, qu'un homme né pour opérer une révolution dans la musique dramatique, ne put se produire en public qu'à l'âge de vingt-sept ans, et après neuf ans d'efforts pour arriver à la scène. S'il fût né en Italie, vingt théâtres lui eussent ouvert leurs portes, et vingt ouvrages auraient signalé son génie avant qu'il eût atteint l'âge où il put débuter dans sa patrie.

Quoi qu'il en soit, on peut affirmer que la mission de Méhul se trouva accomplie tout d'un coup par sa partition d'*Euphrosine*. C'était le produit de longues études et de méditations profondes ; aussi, y trouve-t-on toute la maturité du talent. Les qualités de son génie et quelques-uns de ses défauts se montrent dans cet ouvrage, tels qu'il les a produits depuis lors dans beaucoup d'autres. Un chant noble, mais où l'on désire quelquefois un peu plus d'élégance ; une instrumentation beaucoup plus brillante et plus fortement conçue que tout ce qu'on avait entendu en France jusque-là, mais trop d'attachement à de certaines formes d'accompagnement qui se reproduisent sans cesse ; un sentiment juste des convenances dramatiques ; mais surtout une grande énergie dans la peinture des situations fortes : voilà ce que Méhul fit voir dans son premier opéra. Tout le monde connaît le beau duo : *Gardez-vous de la jalousie ;* il n'y avait pas de modèle pour un semblable morceau : c'était une création ; et quoiqu'on pût désirer d'y trouver plus de mélodie, les connaisseurs avouèrent que jamais la vigueur d'expression n'avait été poussée si loin.

On se doute bien que le succès ayant couronné le début de Méhul, la représentation de *Cora* ne se fit pas attendre ; car s'il est des dégoûts pour l'artiste inconnu, tout sourit à celui dont les premiers pas ont été heureux. Néanmoins, cet opéra réussit peu et ne prit point place au répertoire de l'Académie royale de musique. A *Cora* succéda (en 1792) *Stratonice*, l'une des productions de Méhul qui ont le plus contribué à sa brillante réputation. Un air admirable (*Versez tous vos chagrins*), et un quatuor, ont surtout rendu célèbre cet opéra. Ce quatuor, objet de l'admiration de beaucoup d'artistes et d'amateurs, est, en effet, remarquable par sa physionomie originale ; c'est une empreinte du talent de son auteur avec tous les développements qu'elle comporte. On y trouve une manière large, une noblesse, une entente des effets d'harmonie, dignes des plus grands éloges. En revanche, les défauts de Méhul s'y font aussi remarquer. Rien de plus lourd, de plus monotone que cette gamme de basse accompagnée d'une espèce de contre-point fleuri qui se reproduit sans cesse ; rien de plus scolastique que ces accompagnements d'un seul motif (*d'un sol passo*) qui poursuivent l'auditeur avec obstination. L'ensemble du morceau offre le résultat d'un travail fort beau, fort estimable sous plusieurs rapports, mais ce travail se fait trop remarquer et nuit à l'inspiration spontanée. Toutefois, le quatuor de *Stratonice* aura longtemps encore le mérite de signaler Méhul comme l'un des plus grands musiciens français, parce que les qualités sont assez grandes pour faire pardonner les imperfections.

Horatius Coclès, le Jeune Sage et le Vieux Fou, Doria, sujets peu favorables à la musique, ou mal disposés, n'inspirèrent point heureusement l'auteur d'*Euphrosine ;* non-seulement, ces pièces ne réussirent pas, mais de toute la musique qu'on y trouvait, rien n'a survécu, si ce n'est l'ouverture d'*Horatius*, morceau du plus beau caractère, qui depuis lors a servi pour *Adrien*, autre opéra du même auteur, écrit et reçu avant les autres, mais joué seulement en 1799, par des causes politiques. *Phrosine et Mélidor* aurait dû trouver grâce devant le public par le charme de la musique, où règne un beau sentiment, plus d'abandon et d'élégance que Méhul n'en avait mis jusqu'alors dans ses ouvrages ; mais un drame froid et triste entraîna dans sa chute l'œuvre du musicien. Toutefois, la partition a été publiée, et les musiciens y peuvent trouver un sujet d'étude rempli d'intérêt.

La rivalité qui existait alors entre l'ancien Opéra-Comique et le théâtre de la rue Feydeau, rivalité qui fut si favorable à la musique française, donna naissance, en 1795, à *la Caverne*, opéra de Méhul qu'on voulait opposer à l'ouvrage du même nom que Lesueur avait fait représenter au théâtre Feydeau deux ans auparavant. Ce dernier seul est resté : on ne connaît rien aujourd'hui de l'autre partition. *Adrien*, autre composition du même temps, était digne en tous points du génie de Méhul. On y trouvait une multitude d'effets nouveaux, des chœurs admirables et un récitatif qui n'était point inférieur à celui

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de Gluck ; mais par une sorte de fatalité, les divers gouvernements qui se succédèrent proscrivirent l'ouvrage à chaque reprise qu'on en fit. En 1797, un événement unique dans les annales du théâtre illustra la carrière du grand artiste. Il s'agit du *Jeune Henri*, opéra comique dont l'ouverture excita de tels transports d'enthousiasme, qu'on fut obligé de l'exécuter deux fois de suite. Le sujet de l'ouvrage était un épisode de la jeunesse de Henri IV, roi de France. Ce fut une affaire de partis : les royalistes espéraient un succès, mais les républicains, indignés qu'on osât mettre en scène un prince, un *tyran*, et de plus un *tyran* qui avait fait le bonheur de la France, sifflèrent la pièce dès la première scène, et firent baisser le rideau avant qu'elle fût finie ; cependant, voulant donner au compositeur un témoignage de son admiration, le public demanda que l'ouverture fût jouée une troisième fois. L'usage de faire entendre ce beau morceau entre deux pièces s'est conservé longtemps au théâtre de l'Opéra-Comique.

La tragédie de *Timoléon*, par Chénier, fournit à Méhul, vers le même temps, l'occasion d'écrire une autre ouverture et des chœurs du plus grand effet. Depuis *Esther* et *Athalie*, on n'avait point essayé de joindre les accents de la tragédie à ceux de la musique ; le style sévère et grave du grand artiste était plus convenable pour cette alliance que celui d'aucun autre. Malgré le peu de succès de la pièce de Chénier, l'ouverture et les chœurs ont laissé des traces dans la mémoire des connaisseurs.

Un silence de près de deux ans suivit ces travaux. Les soins qu'entraînait l'organisation du Conservatoire en occupèrent tous les moments. Méhul avait été nommé l'un des quatre inspecteurs de cette école ; les devoirs de sa place l'obligeaient à surveiller l'admission des élèves, à concourir à la formation des ouvrages élémentaires destinés à l'enseignement ; enfin, à prendre une part active à tout ce qui concernait l'administration d'un grand établissement naissant. Il est vraisemblable que ce fut alors que Méhul commença à s'apercevoir de l'insuffisance de ses premières études. Le compositeur dramatique a plus besoin d'inspirations que de science ; mais celle-ci est indispensable au professeur. S'il ne la possède pas, il éprouve à chaque instant les embarras d'une position fausse. Les discussions des comités, les instructions qu'il faut être toujours prêt à donner, les exemples qu'il faut écrire à l'appui du précepte, obligent celui qui est revêtu de ce titre à ne pas craindre l'examen de sa capacité ; or, Méhul eut plus d'une fois occasion de remarquer l'avantage qu'avaient sur lui, dans le Conservatoire, des hommes qui étaient loin de le valoir comme compositeurs. Les leçons qu'il a écrites pour le solfége du Conservatoire sont même plus faibles que celles de ses collègues Gossec et Martini, bien que le génie de ceux-ci fût inférieur au sien.

Ce fut par *Ariodant* que Méhul reparut sur la scène, en 1799. Cet ouvrage contient des beautés dramatiques ; on y trouve un duo et plusieurs autres morceaux qui sont devenus classiques, et qu'on a chantés longtemps dans les concerts. Toutefois, la similitude du sujet avec celui de *Montano et Stéphanie*, opéra célèbre de Berton, nuisit au succès de la nouvelle production de Méhul. Sans parler de la disposition du poëme, qui n'est point heureuse, *Ariodant*, il faut le dire, ne se fait point remarquer par la fraîcheur d'idées, la grâce du chant, ni la variété de couleurs qui brillent dans *Montano*, bien que la partition de Méhul fût mieux écrite et plus riche d'instrumentation que l'autre. Cette production était une de celles pour lesquelles Méhul montrait le plus de prédilection. A la même époque où *Ariodant* fut joué à l'Opéra-Comique, l'administration du Grand-Opéra obtint du directoire l'autorisation de faire enfin représenter *Adrien*, belle composition d'un style sévère qui obtint un succès d'estime, mais qui, dépourvu de spectacle et de danse, ne put se soutenir à la scène. *Bion*, opéra comique qui suivit *Ariodant*, était faible et ne réussit pas parce que la pièce d'Hofman était froide et monotone. *Épicure* trompa l'attente des artistes et du public, qui espéraient un chef-d'œuvre de l'association de deux maîtres tels que Méhul et Cherubini. Un duo délicieux (*Ah ! mon ami, de notre asile, etc.*) fit, du moins, reconnaître l'auteur de *Médée* et de *Lodoïska* ; mais la muse du chantre d'*Euphrosine* et d'*Adrien* le laissa sans inspiration.

Nous arrivons à une des époques les plus remarquables de la carrière de Méhul. Des critiques lui avaient souvent reproché de manquer de grâce et de légèreté dans ses chants. L'arrivée des nouveaux bouffes, qui s'établirent au théâtre de la rue Chantereine, en 1801, avait réveillé, parmi quelques amateurs, le goût de cette musique italienne si élégante, si suave, qu'on devait aux inspirations de Pai-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

siello, de Cimarosa et de Guglielmi. On faisait entre elle et les productions de l'école française des comparaisons qui n'étaient point à l'avantage de celle-ci. L'amour-propre de Méhul s'en alarma ; mais une erreur singulière lui fit concevoir la pensée de détruire ce qu'il considérait comme une injuste prévention, et de lutter avec les maîtres que nous venons de nommer.

Méhul, persuadé qu'on peut faire à volonté de bonne musique italienne, française ou allemande, ne douta pas qu'il ne pût écrire un opéra bouffe, où l'on trouverait toute la légèreté, tout le charme de la *Molinara* et du *Matrimonio segreto ;* et sa conviction était si bien établie à cet égard, qu'il entreprit l'*Irato* pour démontrer qu'il ne se trompait pas, et qu'il fit afficher la première représentation de cette pièce sous le nom d'un compositeur italien. Il faut l'avouer, la plupart de ceux qui fréquentaient alors les spectacles, étaient si peu avancés dans la connaissance des styles, qu'ils furent pris au piége, et qu'ils crurent avoir entendu, dans l'*Irato*, des mélodies enfantées sur les bords du Tibre ou dans le voisinage du Vésuve. Certes, rien ne ressemble moins aux formes italiennes que celles qui avaient été adoptées par le compositeur français. Méhul a eu beau faire, il n'y a rien dans son ouvrage qui ressemble à la verve bouffe des véritables productions scéniques de l'Italie. Eh ! comment aurait-il pu en être autrement ? Il méprisait ce qu'il voulait imiter ; il ne se proposait que de faire une satire. N'oublions pas toutefois que le quatuor de l'*Irato* est une des meilleures productions de l'école française, et que ce morceau vaut seul un opéra. Le succès que cet ouvrage avait obtenu dans la nouveauté détermina son auteur à traiter des sujets moins sérieux que ceux de ses premières productions. *Une Folie* et *le Trésor supposé* succédèrent à l'*Irato* en 1802 et 1803. Plusieurs morceaux d'une facture élégante et facile, qu'on trouve dans le premier de ces ouvrages, le firent réussir ; le deuxième est très-faible : on peut même dire qu'il n'est pas digne du talent et de la réputation de Méhul. *Joanna*, *l'Heureux malgré lui*, *Héléna* et *Gabrielle d'Estrées* n'ont laissé que de faibles traces de leur passage sur la scène ; il n'en fut pas de même d'*Uthal*. Ce sujet ossianique, rempli de situations fortes, ramenait Méhul dans son domaine. Il y retrouva son talent énergique : il est vrai qu'on y désirerait plus de mélodie, et que la couleur en est un peu trop uniforme (1) ; mais malgré ses défauts, cet ouvrage n'a pu être conçu que par un homme supérieur. Un joli duo est à peu près tout ce qu'il y a de remarquable dans *les Aveugles de Tolède ;* toutefois cette bouffonnerie spirituelle, jouée en 1806, eut un certain succès, auquel ne fut pas étranger le caractère original de quelques mélodies espagnoles, introduites par Méhul dans sa partition.

C'est vers le temps où ce dernier opéra fut composé, que Chérubini se rendit à Vienne pour y écrire son opéra de *Faniska*. Les journaux allemands exprimèrent alors une admiration profonde pour l'auteur de cette composition, et le proclamèrent le plus savant et le premier des compositeurs dramatiques de son temps. Méhul, qui jusqu'alors avait été considéré comme son émule et son rival, souscrivit à ces éloges ; mais quiconque l'a connu sait combien lui coûta un pareil aveu : il ne le fit que par ostentation de générosité et pour cacher son désespoir. Dès ce moment, il prit la résolution de ne rien négliger pour acquérir cette science des formes scolastiques qui lui manquait, et dont le nom l'importunait. Il ne voyait pas que la véritable science en musique consiste bien moins dans des connaissances théoriques dont on charge sa mémoire, que dans une longue habitude de se jouer de ses difficultés, habitude qu'il faut contracter dès l'enfance, afin d'être savant sans y penser et sans gêner les inspirations du génie. Quoi qu'il en soit, Méhul se mit à lire des traités de fugue et de contrepoint, et à écrire des formules harmoniques, comme aurait pu le faire un jeune élève. Il en résulta qu'il perdit la liberté de sa manière, et que ses compositions s'alourdirent. Ses accompagnements, surchargés d'imitations basées sur la gamme, prirent une teinte de monotonie qui se répandit sur ses ouvrages.

Joseph, qui n'obtint d'abord qu'un succès d'estime à Paris (le 17 février 1807), réussit beaucoup mieux dans les départements et en Allemagne. C'est que, malgré le défaut qui vient d'être signalé, il y a dans cet ouvrage d'admirables mélodies, un grand sentiment dramatique, enfin, une couleur locale excellente. Après *Joseph*, Méhul garda le silence pendant cinq ans, peut-être à cause des succès

(1) Ce fut à l'occasion de cet ouvrage, où les violons sont remplacés par des altos, que Grétry dit un mot assez plaisant : Méhul lui ayant demandé ce qu'il en pensait, à la fin de la répétition générale. *Je pense*, répondit le malin vieillard, *que je donnerais volontiers six francs pour entendre une chanterelle.*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

jusqu'alors sans exemples de *la Vestale* et du *Fernand Cortez*, de Spontini : dans cet intervalle. De 1807 à 1812, Méhul n'écrivit que la musique des ballets *le Retour d'Ulysse*, et *Persée et Andromède*. Dans *les Amazones*, qu'on joua à l'Opéra, en 1812, et dans *Valentine de Milan*, qui ne vit le jour que plusieurs années après la mort de Méhul, le défaut de lourdeur est plus saillant que dans ses ouvrages précédents, et les qualités sont affaiblies : ces opéras n'ont pu se soutenir au théâtre. Les symphonies de ce maître furent exécutées dans les concerts du Conservatoire qu'on appelait modestement *des exercices*. Elles étaient le résultat de cette idée dominante dans l'esprit de Méhul, qu'il y a des procédés pour faire toute espèce de musique. Il ne voyait dans les symphonies de Haydn qu'un motif travaillé et présenté sous toutes les formes. Il prit donc des thèmes, les travailla avec soin, et ne procura pas une émotion à son auditoire. C'était un enchaînement de formules bien arrangées, mais sans charme, sans mélodie, sans abandon. Le peu d'effet produit par ces symphonies sur les habitués des concerts du Conservatoire fut la cause d'un des plus vifs chagrins de Méhul. En 1815, il donna à l'Opéra-Comique *le Prince troubadour*, qui disparut bientôt de la scène.

Découragé par ces échecs, Méhul sentit sa santé s'altérer sensiblement. Une affection de poitrine que les secours de l'art adoucirent pendant plusieurs années, le livrant à une mélancolie habituelle, ôtait à ses travaux l'agrément qu'il y trouvait autrefois. Il travaillait encore, mais plutôt entraîné par la force de l'habitude que par une vive impulsion de son génie. Les langueurs d'une caducité précoce le forçaient à suspendre ses travaux, et lui laissaient à peine la force de cultiver des fleurs, dans le jardin d'une petite maison qu'il possédait près de Paris. Situation déplorable! s'écrie l'académicien qui fut chargé de prononcer son éloge, dont l'effet le plus fâcheux est que l'affaiblissement des facultés morales n'accompagne pas toujours celui des facultés physiques, et que l'âme, encore debout dans la chute de ses organes, semble présider à leur destruction.

La Journée aux Aventures, dernier ouvrage de sa main débile, brillait encore de quelques éclairs de son beau talent : cet opéra eut un grand succès. Le public semblait pressentir qu'il recevait les adieux de celui qui avait consacré sa vie à ses plaisirs, et vouloir lui montrer sa reconnaissance.

Cependant la maladie empirait : Méhul prit enfin la résolution de quitter Paris, pour aller en Provence respirer un air plus favorable à sa guérison. Mais, comme il arrive toujours, cette résolution était prise trop tard. Sorti de Paris le 18 janvier 1817, il n'éprouva dans le voyage que les incommodités du déplacement, dit M. Quatremère de Quincy, et dans son séjour en Provence, que le déplaisir de n'être plus avec ses élèves et au milieu de ses amis. *L'air qui me convient encore le mieux*, écrivait-il à ses collègues de l'Institut, *est celui que je respire au milieu de vous.* Le 20 février de la même année, il écrivait aussi à son intime ami, et l'un de ses biographes : *Pour un peu de soleil, j'ai rompu toutes mes habitudes, je me suis privé de tous mes amis et me trouve seul, au bout du monde, dans une auberge, entouré de gens dont je puis à peine entendre le langage.* On le revit à une séance de l'Académie des beaux-arts, mais ce fut pour la dernière fois. Il mourut le 18 octobre 1817, à l'âge de cinquante-quatre ans. Dans l'espace de quatre ans, la France avait perdu quatre compositeurs qui avaient illustré la scène lyrique, savoir : Grétry, Martini, Monsigny et Méhul.

Les regrets qui accompagnèrent la perte du dernier de ces artistes célèbres prouvèrent que sa personne était autant estimée que son talent était admiré. Il méritait cette estime par sa probité sévère, son désintéressement et son penchant à la bienveillance. Enthousiaste de la gloire, jaloux de sa réputation, mais étranger à l'intrigue, il ne chercha jamais à obtenir par la faveur les avantages attachés à la renommée. Sa délicatesse à cet égard était poussée à l'excès; en voici un exemple : Napoléon avait songé à le faire son maître de chapelle, en remplacement de Paisiello qui retournait en Italie; il lui en parla, et Méhul, par une générosité fort rare, proposa de partager la place entre lui et Chérubini; l'empereur lui répondit : *Ne me parlez pas de cet homme-là* (1); et la place fut donnée à Lesueur, sans partage. Lors de l'institution de la Légion d'honneur, Méhul en avait reçu la décoration; il ne cessa de solliciter pour qu'elle fût accordée aussi à son illustre rival; mais ce fut toujours en vain.

Méhul avait beaucoup d'esprit et d'instruction; sa conversation était intéressante. Son caractère, mélange heureux de finesse et de

(1) On sait quelles étaient les prévention de Napoléon contre Chérubini.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

bonhomie, de grâce et de simplicité, de sérieux et d'enjouement, le rendait agréable dans le monde. Néanmoins, il n'était pas heureux : toujours inquiet sur sa renommée, sur ses succès, sur le sort de ses ouvrages dans la postérité, il se croyait environné d'ennemis conjurés contre son repos, et maudissait le jour où il était entré dans la carrière dramatique. Dans ses moments de chagrin, il se plaisait à dire avec amertume qu'après tant de travaux, il ne tenait du gouvernement qu'une place de quatre mille francs. Il savait cependant que la moindre sollicitation de sa part lui aurait procuré des pensions et des emplois lucratifs; mais il ne demanda jamais rien : il voulait qu'on lui offrit.

Son opéra de *Valentine de Milan* ne fut représenté qu'en 1822, cinq ans après sa mort. Il avait été terminé par son neveu M. Daussoigne, aujourd'hui directeur honoraire du Conservatoire de Liége, qui avait été aussi son élève. Tous les littérateurs et les musiciens qui avaient travaillé pour l'Opéra-Comique assistèrent à la première représentation de cette pièce, pour rendre hommage à la mémoire du chef de l'école française. Ils étaient au balcon et se levèrent tous lorsque le buste de Méhul fut apporté sur la scène et couronné par les acteurs. Ce ne fut pas seulement en France qu'on rendit des honneurs à ce grand musicien; l'Académie royale de Munich avait déjà fait exécuter un chant funèbre en son honneur dans une de ses séances, et les journaux de l'Allemagne s'étaient empressés de donner à son talent les éloges qu'il méritait à tant de titres.

Outre les opéras cités précédemment, Méhul avait composé : *Hypsipile*, reçu à l'Opéra, en 1787; *Arminius*, idem, en 1794; *Scipion*, idem, en 1795; *Tancrède et Clorinde*, idem, en 1796; *Sésostris; Agar dans le désert*. Aucun de ces ouvrages n'a été représenté. Il en fut de même de la tragédie d'*Œdipe roi*, pour laquelle il avait écrit une ouverture, des entr'actes et des chœurs. On lui doit aussi la musique de quatre grands ballets, *le Jugement de Pâris* (1793); *la Dansomanie* (1800); *le Retour d'Ulysse* (1809); *Persée et Andromède* (1811); un opéra de circonstance, intitulé : *le Pont de Lodi* (1797) : le petit opéra comique de : *la Toupie et le Papillon*, joué au théâtre Montansier, dans la même année, et *les Hussites*, mélodrame, représenté au théâtre de la Porte-Saint-Martin, en 1804. Il a aussi travaillé au *Baiser et la Quittance*, opéra comique, en collaboration avec Berton, Kreutzer et Nicolo Isouard, ainsi qu'à *l'Oriflamme*, grand opéra de circonstance, avec Berton, Paer et Kreutzer. Enfin, Méhul a écrit une multitude d'hymnes, de cantates et de chansons patriotiques pour les fêtes républicaines, entre autres : *le Chant du départ*, *le Chant de victoire*, *le Chant du retour* et *la Chanson de Roland* pour la pièce de circonstance, intitulée : *Guillaume le Conquérant*; de plus, une grande cantate avec orchestre, pour l'inauguration de la statue de Napoléon dans la salle des séances publiques de l'Institut. Ce dernier ouvrage a été gravé en grande partition. Les opéras écrits par Méhul sont au nombre de quarante-deux.

Cet artiste célèbre a lu, dans des séances publiques de l'Institut, deux rapports dont il était auteur; le premier *Sur l'état futur de la musique en France;* l'autre, *Sur les travaux des élèves du Conservatoire à Rome*. Ces deux morceaux ont été imprimés dans le cinquième volume du *Magasin encyclopédique* (Paris, 1808). M. Vieillard, ami intime de Méhul, a écrit une notice biographique remplie d'intérêt sur ce grand artiste : elle a été imprimée à Paris, en 1859, in-12 de 56 pages; Quatremère de Quincy en a lu une autre dans la séance publique de l'Académie royale des beaux-arts de l'Institut (octobre 1818), à Paris, imprimerie de Firmin Didot, 1818, in-4°.

MEHWALD (Frédéric), et non **MEYWALD**, comme il est écrit dans le *Lexique universel de musique* publié par le docteur Schilling, est né en Silésie, vers 1802. Il a fait ses études au Gymnase catholique de Breslau, et dans le même temps a été employé comme premier dessus au chœur de l'église cathédrale de cette ville, où il apprit la musique, le chant et la composition sous la direction de Schnabel. Vers 1825, il a été appelé à Inner, en Silésie, pour y remplir les fonctions de chantre de l'église paroissiale catholique et d'organiste; mais il a quitté cet emploi pour retourner à Breslau, où il se livre à l'enseignement. Il a publié quelques cahiers de chants à voix seule et à plusieurs voix, à Breslau, chez Leukart, et on lui doit une bonne biographie de son maître Schnabel, publiée sous ce titre : *Biographie Hernn Joseph-Ignatz Schnabel's, Weiland kœnigl. Universitæts-Musikdirectors, Domkapellmeisters, Lehrers an katolischen Seminario, etc.;* Breslau, 1831, deux feuilles in-8° avec le portrait de Schnabel. M. Mehwald a été rédacteur de la *Gazette musicale de Silésie*, qui

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

a été publiée dans les années 1833 et 1834, à Breslau, chez Crantz.

MEI (Jérôme), noble florentin, savant dans les langues grecque et latine, dans la philosophie, les mathématiques et la musique, naquit vers le milieu du seizième siècle, et fit ses études sous la direction de Pierre Vettori, à qui il a dédié son traité *de Modis musicis*. Il fut membre de l'Académie *del Piano*, sous le nom de *Decimo Corinello da Peretola*. Aussi bizarre qu'érudit, il se montra toujours peu sociable (*voyez* Negri, *Istoria de' Fiorentini scrittori*, p. 303). Une lettre inédite du P. Mersenne, datée du jour de la Purification de l'année 1635, et que j'ai extraite de la collection de Peiresc (Bibliothèque impériale de Paris) pour la publier dans la *Revue musicale* (ann. 1832, p. 249 et suiv.), contient un passage où il est dit que Mei était mort depuis peu; Mersenne tenait ce renseignement de J.-B. Doni. Il y a à ce sujet une difficulté assez grande; car Possevin, qui écrivait sa Bibliothèque choisie vers 1593, parle de Jérôme Mei comme d'un homme qu'il connaissait bien, et dit qu'il avait alors environ soixante-dix ans (*In argumento lib. XV Bibliothecæ selectæ*, p. 213, t. II). En supposant que par les mots *mort depuis peu* Mersenne entende depuis dix ans, Mei aurait cessé de vivre à l'âge de près de cent ans : ce qui, au surplus, n'est pas impossible. Il est bon de remarquer que l'assertion de Possevin s'accorde avec le temps où Mei a pu étudier sous la direction de Vettori. M. Caffi (*voyez* ce nom) semble attribuer à Mei (dans son *Histoire de la musique de la chapelle de Saint-Marc de Venise*, t. I, p. 210) les lettres publiées sous le pseudonyme de *Braccino da Todi*, contre les inventions musicales de Monteverde (*voyez* ce nom) : s'il en était en effet l'auteur, il serait mort postérieurement à 1608, car la deuxième de ces lettres fut imprimée à Venise dans cette même année (*voyez* Braccino). Au reste, je ne connais aucun témoignage contemporain qui confirme cette conjecture. Mei est connu des philologues par ses travaux sur la Poétique et sur le traité de la République d'Aristote, et par des corrections faites à l'*Agamemnon* d'Eschyle. Il a écrit un traité intitulé : *Consonantiarum genera*, qui se trouve en manuscrit à la Bibliothèque du Vatican. Il y traite des espèces et des genres de consonnances suivant les doctrines des anciens et des modernes. Pierre *Del Nero* a traduit en italien et abrégé ce même ouvrage qu'il a publié sous ce titre : *Discorso sopra la musica antica e moderna*, Venetia. 1602, in-4°. Draudius en cite une édition antérieure publiée à Venise, en 1600, *appresso Giotti*, in-4° (*Bibliot. exotica*); mais il faut se tenir en garde contre les fautes de ce bibliothécaire. Negri (*loc. cit.*) et d'après lui plusieurs bibliographes ont cité aussi un autre livre dont il est auteur, et qui a pour titre : *Tractatus de Modis musicis, ad Petrum Victorii præceptorem*; mais aucun d'eux n'indique où se trouve cet ouvrage. Je puis fournir à cet égard un renseignement plus positif, car ce traité est en manuscrit à la Bibliothèque impériale de Paris (n° 7209, in-fol.), sous le titre de *Tractatus de Musica*. Il contient cent quatre-vingt-quinze pages, est divisé en quatre livres, et commence par ces mots : *Quod tibi perjucundum futurum putavi, eo libentius totam hanc, Victori, de Modis musicis, quæstionem explicandam suscepi, etc.* Ce traité est relié avec un autre en langue italienne, intitulé : *Trattato di musica fatto dal signor Hieronymo Mei gentiluomo fiorentino*, et qui commence ainsi : *Come potesse tanto la musica appresso gli antichi*. Ce n'est pas la traduction de Pierre *Del Nero* qui a été imprimée à Venise. Enfin, dans le même volume, on trouve un autre traité de Mei *Del verso toscano*, en cent cinquante et une pages in-folio. Ce dernier ouvrage est étranger à la musique. Tout ce qui concerne Mei et ses ouvrages a été à peu près inconnu des bibliographes.

MEI (Horace), né à Pise, en 1719, eut pour maître de composition le célèbre Jean-Marie Clari, et devint excellent organiste et bon compositeur. Ses études terminées, il obtint la place d'organiste à l'église cathédrale de Pise et la conserva jusqu'en 1763. A cette époque, il fut appelé à Livourne pour y remplir les fonctions de maître de chapelle de la cathédrale. Il est mort en cette ville, au mois d'octobre 1787, à l'âge de soixante-huit ans. Le caractère sérieux, mélancolique et timide de cet artiste ne lui permit pas de se faire connaître de ses contemporains comme il aurait dû l'être; mais depuis sa mort, les copies qui se sont répandues de ses ouvrages l'ont signalé comme un homme de rare talent. Ses fugues pour l'orgue et le clavecin méritaient d'être publiées comme des modèles pour les jeunes organistes. On connaît de lui : 1° *La Circoncision*, oratorio à quatre voix et instruments. 2° Douze messes concertées à quatre et cinq voix, avec instruments. 3° Deux messes solennelles à quatre voix, orgue et orchestre.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

4° Douze messes brèves à quatre voix, deux violons, viole et orgue. 5° Huit messes à cinq, six et huit voix, *a Cappella*, avec orgue. 6° Deux messes de *Requiem* avec toutes les prières des morts, à quatre voix et orchestre. 7° *Stabat mater* à quatre voix concertantes et instruments. Krause, qui entendit ce morceau à Livourne, le considérait comme un chef-d'œuvre et en fit faire une copie. 8° *Te Deum* à deux chœurs et orchestre. 9° Des hymnes, introïts et graduels. 10° Des vêpres à quatre, cinq et huit voix concertées avec orchestre. 11° Deux suites de litanies à quatre voix avec orchestre. 12° Des motets à quatre voix avec accompagnement obligé. 13° Deux *idem* à voix seule et orgue. 14° Lamentations de *Jérémie* pour la semaine sainte. 15° Cantate pour voix de soprano et orchestre, intitulée : *La Musica*. 16° Trois concertos pour le clavecin. 17° Six sonates pour clavecin et violon. 18° Suites de fugues pour l'orgue et le clavecin. Tous ces ouvrages sont restés en manuscrit.

MEI (Raimond), né à Pavie, en 1743, a été longtemps maître de chapelle dans cette ville, et y a écrit beaucoup de messes et de motets. En 1776, il s'est établi à Marseille où il se trouvait encore en 1812.

MEIBOM ou **MEYBAUM**, en latin **MEIBOMIUS** (Marc), savant philologue, naquit en 1626, à Tœnningen, dans le duché de Sleswig. Moller, qui lui a consacré un long article dans sa *Cimbria Litterata*, n'indique pas où il a fait ses études. Après les avoir terminées, il voyagea et habita quelque temps en Hollande où il publia, en 1652, le texte grec de sept anciens traités sur la musique avec une version latine et des notes. Il offrit la dédicace de cette collection à la reine de Suède, Christine, qui l'engagea à se rendre à sa cour et lui assigna une pension. Bourdelot, médecin de cette princesse, lui suggéra la pensée de faire chanter par Meibom un des airs de l'ancienne musique grecque en présence de ses courtisans; ce savant, dont la voix était aussi fausse que l'oreille, ne se tira pas trop bien de cette épreuve. Furieux du ridicule qu'il s'y était donné, il se vengea par de mauvais traitements contre Bourdelot, puis il s'éloigna de Stockholm et se rendit en Danemark, où le roi Frédéric III l'accueillit avec bienveillance. La protection de ce prince lui fit obtenir une chaire à l'université d'Upsal, et le roi le nomma son bibliothécaire. Cette position semblait devoir fixer le sort de Meibom; mais par des motifs inconnus, il l'abandonna quelques années après, et retourna en Hollande, où il s'occupa de la découverte qu'il croyait avoir faite de la forme des vaisseaux à trois rangs de rames des anciens, se persuadant qu'il en pourrait faire adopter l'usage, et qu'il en retirerait de grands avantages pour sa fortune; mais il ne trouva, ni en Hollande ni en France, quelqu'un qui voulût lui acheter son secret. En 1674, il fit un voyage en Angleterre pour s'y livrer à des recherches philologiques, et dans l'espoir qu'il y pourrait publier une édition de l'Ancien Testament, dont il avait corrigé le texte hébreu; mais il échoua encore dans cette entreprise, et revint un troisième fois en Hollande plus pauvre qu'il n'en était parti. Il y passa le reste de ses jours dans une situation peu fortunée, ne vivant que des secours qu'il recevait des libraires : Vers la fin de sa vie, il fut même obligé de vendre une partie de ses livres pour subsister. Il mourut à Utrecht, en 1711, dans un âge avancé.

Ce savant n'est ici placé que pour ses travaux relatifs à la musique. Parmi ceux-ci, on remarque : 1° Des notes dans la belle édition de Vitruve publiée par J. de Laet; Amsterdam, 1649, in-fol. On y trouve de bonne choses concernant la musique des anciens; particulièrement sur l'obscure description de l'orgue hydraulique donnée par l'auteur latin. 2° *Antiquæ musicæ auctores septem, græce et latine, Marcus Meibomius restituit ac notis explicavit;* Amstelodami, Ludov. Elzevirium, 1652, deux volumes in-4°. Les auteurs dont les traités de musique se trouvent dans cette collection sont : Aristoxène, Euclide (*Introduction harmonique*), Nicomaque, Alypius, Gaudence le philosophe, Bacchius l'ancien et Aristide Quintillien (*voyez* ces noms). Meibom y a joint le neuvième livre du *Satyricon* de Martianus Capella (*voyez* Capella), qui traite de la musique d'après Aristide. Cette collection, dont l'utilité ne peut être contestée, est un service important rendu à la littérature musicale par Meibom. Toutefois son travail a été trop vanté par des critiques qui n'ont considéré que le mérite littéraire de l'œuvre. La manie de ce savant était de voir des altérations dans les manuscrits, et d'y faire des corrections qui n'étaient souvent que des conjectures hasardées. C'est ainsi que, d'après ses vues particulières sur le mètre hébraïque, il fit des changements considérables dans le texte original de quelques psaumes et d'autres parties de la Bible; entreprise qui lui attira de rudes

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

attaques de quelques savants allemands, anglais et hollandais. Les mêmes idées l'ont conduit à mettre du désordre dans quelques parties des traités de la musique grecque qu'il a publiés. On peut voir, aux articles d'Aristoxène, d'Aristide Quintillien et de Bacchius, des éclaircissements sur quelques-unes de ses principales erreurs à ce sujet; on consultera aussi avec fruit les savantes remarques contenues dans un article de Perne sur la musique grecque, inséré dans le troisième volume de la *Revue musicale* (pp. 481-491). Pour ne citer qu'un fait qui pourra donner une idée de la légèreté portée par Meibom dans certaines parties de son travail, il suffit de dire qu'ayant trouvé, dans le premier livre du traité d'Aristide, une série de caractères de musique antérieure à la notation attribuée à Pythagore, dont on trouve l'exposé dans le livre d'Alypius, et n'ayant pu en trouver l'explication, il s'est, suivant son habitude, élevé contre les fautes des copistes, et a substitué à cette antique notation celle d'Alypius. C'est à Perne qu'on doit cette observation. 3° *De Proportionibus dialogus;* Copenhague, 1655, in-fol. Dans ce dialogue sur les proportions, les interlocuteurs sont Euclide, Archimède, Apollonius, Pappus, Eutocius, Théon (d'Alexandrie) et Hermotime. Meibom y traite, entre autres choses, des proportions musicales, d'après la doctrine des anciens, dont il rapporte en plusieurs endroits les textes avec une version latine. Mais il n'a pas toujours saisi le sens de cette doctrine : ainsi, il s'égare complétement (p. 77) dans l'analyse de la valeur réelle du comma $\frac{81}{80}$, et suivant son habitude il propose, en plusieurs endroits de son livre, des corrections inadmissibles dans certains passages dont il avait mal saisi le sens. Il avait attaqué dans cet ouvrage la latinité d'un livre de Guillaume Lange, professeur de mathématiques à Copenhague : celui-ci répondit par une critique solide des erreurs de Meibomius, dans son Traité intitulé : *De veritatibus Geometricis Libri II, quorum prior contra Scepticos et Sextum Empiricum, posterior autem contra M. Meibomii disputat.;* Copenhague, 1656, in-4°. Ce livre est suivi d'une lettre à Meibom que celui-ci fit réimprimer avec une réponse remplie de grossièretés, où il dit en plusieurs endroits que son adversaire l'a calomnié impudemment. La lettre de Lange avec la réponse de Meibom a été publiée sous ce titre : *Wilhelmi Langii epistola. Accessit Marci Meibomii responsio;* Copenhague (sans date), in-fol. de quarante-huit pages en quatre-vingt-seize colonnes. Ce morceau est ordinairement ajouté aux exemplaires du Traité des proportions. Le P. Fr.-Xav. Aynscom, jésuite d'Anvers, fit aussi paraître, dans le même temps, une réfutation de ce livre : elle avait pour titre : *Libellum de natura rationum, contra M. Meibomium;* Anvers, 1655, in-4°. Meibom ne traite pas mieux cet adversaire que Lange dans sa réponse à celui-ci, car il en parle en ces termes (col. 9) : *Tuæ et Jesuitæ stupidissimi impudentiæ atque ignorantiæ dicato, toti literato orbi ante oculos ponam.* Mais il trouva dans Wallis un adversaire plus redoutable qui, examinant ses erreurs en mathématicien de premier ordre et en helléniste consommé, le pressa de raisonnements et de citations sans réplique dans un écrit intitulé : *Tractatu elenchtico adversus Marci Meibomii Dialogum de proportionibus;* Oxford, 1657, in-4°. Cet écrit a été réimprimé dans le premier volume des œuvres mathématiques de Wallis (Oxford, 1695, quatre volumes in-fol.). Jamais l'illustre savant ne s'écarte des règles de la plus stricte politesse dans sa critique : la seule expression un peu vive qu'on y remarque, après avoir rapporté les opinions erronées de Meibom concernant l'intervalle minime de musique appelé *Limma*, est que ce sont absolument des rêveries : *Omnino somniasse videtur* (Wallis, Opera, t. I, p. 265). Il termine aussi par cette proposition accablante : *Falsa denique sunt ea omnia quæ, in suo de Proportionibus Dialogo, nove protulit Meibomius* (p. 288). Meibom comprit qu'il ne pouvait lutter contre un pareil athlète : il garda prudemment le silence.

Moller place parmi les écrits inédits de Meibom (*Cimbria Literata*, t. III, fol. 451) : 1° Le Traité des harmoniques de Ptolémée, en grec, avec une version latine et des notes. 2° Les éléments harmoniques de Manuel Bryenne, texte grec, version latine et annotations. 3° Le dialogue de Plutarque sur la musique, *idem;* mais il n'avait d'autre autorité pour l'existence de ses écrits que ce que Meibom en dit lui-même dans la préface de son recueil des sept auteurs grecs, cité précédemment, et dans sa lettre à Gudius sur les écrivains de musique. Il y a lieu de croire que ces ouvrages, ainsi que le travail sur la seconde partie de Bacchius (*voyez* ce nom) et le traité grec anonyme sur le rhythme, qu'il avait également promis, n'étaient qu'en projet, car parmi les manuscrits qu'on a retrouvés dans

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ses papiers, il ne s'en est rien rencontré. Postérieurement, Wallis a publié de bonnes éditions des *Harmoniques* de Ptolémée, du commentaire de Porphyre sur ces harmoniques, du Traité de Manuel Bryenne (*voyez* WALLIS), et Burette (*voyez* ce nom) a publié le texte du dialogue de Plutarque avec une traduction française et beaucoup de notes excellentes.

On a de Meibom un petit écrit intitulé : *Epistola de Scriptoribus variis musicis, ad Marquardum Gudium.* Cette lettre, datée du 14 avril 1607, a été insérée dans le recueil des Épîtres de Gudius publié à Utrecht, en 1607 (p. 50).

MEIER (FRÉDÉRIC-SÉBASTIEN), né le 5 avril 1773, à Benedict-Bayern, était fils d'un jardinier. Destiné par ses parents à l'état monastique, il alla faire ses humanités à Munich, et y apprit la musique comme enfant de chœur; puis il fut envoyé à Salzbourg pour y suivre un cours de philosophie. Mais le goût de la vie d'artiste s'était emparé de lui et lui faisait négliger ses études scientifiques. Il jouait de plusieurs instruments et y trouvait des ressources, en faisant sa partie dans les orchestres de danse. A l'âge de dix-huit ans, il débuta au théâtre de Munich ; parcourut ensuite une partie de l'Allemagne avec une troupe de comédiens ambulants, et enfin entra au théâtre de Schikaneder, à Vienne, vers la fin de 1793. Longtemps il y brilla dans les rôles de première basse. Plus tard, il réunit à cet emploi celui de régisseur en chef du théâtre, et profita de l'influence que lui donnait cette place pour opérer un changement dans le goût du public, en faisant représenter les plus beaux opéras de Chérubini, de Méhul, de Berton et d'autres célèbres compositeurs français : ce fut lui aussi qui, dans ses concerts, fit entendre à Vienne pour la première fois quelques-uns des oratorios de Hændel. A l'époque de la réunion des trois théâtres principaux de la capitale de l'Autriche, Meier entra au théâtre de la cour; mais lorsque M. de Metternich y appela l'opéra italien, le chanteur allemand comprit qu'il ne pouvait lutter avec son ancien répertoire contre la vogue des opéras de Rossini, ni contre des chanteurs tels que Lablache; il demanda sa retraite et obtint la pension qu'il avait méritée par de longs services. Déjà il sentait les premiers symptômes d'une ossification du larynx, qui fit de rapides progrès et le mit au tombeau, le 9 mai 1833.

MEIFRED (JOSEPH-ÉMILE), né le 23 octobre 1793, apprit dans sa jeunesse la musique et le cor, et fut d'abord élève de l'école des arts et métiers de Châlons. Il était déjà âgé de vingt et un ans lorsqu'il se rendit à Paris et entra au Conservatoire, où il fut admis comme élève, le 20 juin 1815. Il y reçut des leçons de Dauprat. Peu de temps après, il entra à l'orchestre du Théâtre-Italien comme second cor; mais, en 1822, il abandonna cette place pour entrer à l'orchestre de l'Opéra. Il était aussi cor basse à la chapelle du roi lorsqu'elle fut supprimée après la révolution de 1830. Lorsque le cor à pistons fut introduit en France, M. Meifred perfectionna cet instrument en ajoutant de petites pompes particulières aux tubes qui baissent l'instrument dans le jeu des pistons, et en appliquant ces pistons aux branches de l'instrument au lieu de les placer sur la pompe, afin de donner à celle-ci plus de liberté, et de conserver les tons de rechange. Il fit exécuter ces perfectionnements en 1827, par Labbaye, facteur d'instruments de cuivre à Paris. L'étude spéciale que M. Meifred avait faite des ressources du cor à pistons, lui fit obtenir, en 1833, sa nomination de professeur de cet instrument au Conservatoire pour la formation de cors-basses nécessaires aux orchestres. Il occupe encore (1861) cet emploi, ainsi que celui de chef de musique de la troisième légion de la garde nationale de Paris. Cet artiste a publié : 1° Douze duos faciles pour deux cors, op. 1 ; Paris, Zeiter. 2° *De l'étendue, de l'emploi et des ressources du cor en général, et de ses corps de rechange en particulier, avec quelques considérations sur le cor à pistons;* Paris, Launer, 1829, in-4°. 3° Mélodies en duos faciles et progressifs pour deux cors ; Paris, Brandus. 4° *Méthode pour le cor à deux pistons, à l'usage du Conservatoire de Paris;* Paris, Richault. 5° *Méthode de cor chromatique* à trois pistons; *ibid.*; 6° *Notice sur la fabrication des instruments de cuivre en général, et sur celle du cor chromatique en particulier;* Paris, de Soye et C°, 1851, in-8° de 16 pages avec 2 planches. 7° *Quelques mots sur les changements proposés pour la composition des musiques d'infanterie.* Paris, 1852, in-16 de 14 pages (Extrait du journal *la France musicale*). M. Meifred a pris part à la rédaction de la critique musicale dans plusieurs journaux. On a publié de lui trois opuscules en vers sous les titres suivants : 1° *Commentaire du chantre Jérôme sur la première représentation des* Huguenots, *opéra* (Paris), 1836, in-8°. 2° *Voyage et retour, silhouette en vers, à l'occasion du*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

banquet donné à Habeneck aîné, par les artistes de l'orchestre de l'Opéra, le 20 juillet 1841. Paris; 1841, in-8°. 3° *Le Café de l'Opéra. Poëme didactique* (en vers libres), *dédié aux amateurs du jeu de dominos;* Paris, 1832, in-8° de trente-deux pages. Ces trois écrits sont attribués à M. Meifred par Quérard (*France littéraire*, t. VI, p. 19), et par les auteurs de la *Littérature française contemporaine* (t. V., p. 335).

MEILAND (Jacques), et non **MEYLAND**, comme l'écrit Samuel Grosser, dans ses *Curiosités de la Lusace* (1), ni **MAILAND** ou **MAYLAND**, variantes données par les Lexiques de Schilling, de Gassner et de Bernsdorf, fut un compositeur allemand de mérite. Il naquit en 1542, à Senftenberg, dans la Haute-Lusace, et non dans la Misnie, comme le prétend Nicodème Frischlin (2). Il fit ses études musicales, comme enfant de chœur, dans la chapelle électorale de Dresde. Ayant été nommé maître de chapelle de la petite cour d'Anspach, il obtint de son maître la permission de faire un voyage en Italie, visita Rome et Venise, et y étudia le contrepoint sous la direction des meilleurs maîtres. De retour à Anspach, en 1565, il publia dans l'année suivante son premier ouvrage, composé de motets, sous ce titre : *Cantiones sacræ quinque et sex vocum, harmonicis numeris in gratiam musicorum compositæ et jam primum in lucem editæ; Noribergæ, excudebat Ulricus Neuberus et hæredes Joan. Montani,* 1564, in-4° obl. Ce recueil, qui renferme douze motets à cinq voix, et cinq à six voix, a été inconnu à tous les biographes et bibliographes : il s'en trouve un exemplaire dans la Bibliothèque de Leipsick. On a cru qu'il entra au service du landgrave de Hesse, lorsqu'il eut obtenu son congé du landgrave d'Anspach, en 1575, et qu'il mourut à Cassel, en 1607. Je me suis conformé à ces renseignements dans la première édition de cette *Biographie des musiciens;* mais ils sont inexacts. L'erreur provient de ce qu'il a dédié un de ses ouvrages, en 1575, à Guillaume, landgrave de Hesse, parce que ce prince possédait en commun le duché de Brunswick avec Guillaume, fils d'Ernest, duc de Zell et de Lunebourg, au service de qui Meiland était entré, après avoir quitté la cour d'Anspach. Il semble que Meiland n'alla pas directement d'Anspach à Zell, et qu'il vécut quelque temps à Francfort où il a publié plusieurs ouvrages. M. de Winterfeld croit que, dans ses dernières années, il ne fut que simple *cantor* (voyez *Des Evang. Kirchengesang*, t. I, p. 339-340). Ce ne fut donc pas à Cassel, mais à Zell, ou Celle (aujourd'hui dans le royaume de Hanovre), que Meiland mourut, non en 1607, comme le dit Samuel Grosser, ni en 1592 ou 1593, suivant les Lexiques de Schilling et de Gassner, mais en 1577, à l'âge de trente-cinq ans. Ces renseignements positifs sont fournis par la préface d'Eberhard Schell, de Dannenberg (Hanovre), éditeur de l'œuvre posthume de Meiland intitulé : *Cygneæ Cantiones latinæ et germanicæ.*

Après l'œuvre de motets publié à Nuremberg, en 1564, on ne trouve plus de compositions de Meiland publiées avant 1572; il est vraisemblable cependant qu'il n'est pas resté huit années sans publier quelque ouvrage dont l'existence a été ignorée jusqu'à ce jour. Quoi qu'il en soit, j'ai trouvé à la Bibliothèque royale de Berlin (fonds de Pœlchau) un recueil de motets de cet artiste, intitulé : *Selectæ cantiones quinque et sex vocum; Noribergæ,* 1572, cinq volumes petit in-4°. Aucun biographe ou bibliographe n'a connu cet ouvrage, après lequel viennent ceux-ci : 3° *Cantiones sacræ quinque et sex vocum;* Nuremberg, 1573, cité par Walther. On y trouve dix-huit motets. 4° *XXXIII Motetten mit deutschen auch lateinischen Text;* Francfort, chez Sigmund Feyerabend, 1575, in-4° obl. C'est cet ouvrage qui est dédié à Guillaume, margrave de Hesse. On y trouve dix-neuf motets latins et quatorze motets allemands. M. de Winterfeld en a extrait un morceau à cinq parties sur une mélodie populaire du quinzième siècle, et l'a publié en partition parmi les exemples de musique de son important ouvrage sur le chant évangélique (t. Ier, n° 43). 5° *XVIII weltliche teutsche Gesænge von 4 und 5 Stimmen* (Dix-huit chansons allemandes et mondaines à quatre et cinq voix); Francfort, de l'imprimerie de Rab et chez Feyerabend, 1575, in-4° obl. On trouve à la Bibliothèque royale de Munich un exemplaire du même ouvrage avec cet autre titre : *Neue auserlesene teutsche Gesäng, mit vier und fünf Stimmen zu singen, und auf allerley Instrumenten zu gebrauchen* (Chants allemands nouvellement publiés, pour chanter à quatre et cinq voix, et pour l'usage de toutes sortes d'instruments); Francfort, Graben et Sigmund Feyerabend, 1575, in-4° obl. Ce recueil offre un intérêt rhythmique qu'on ne

(1) *Lausitsischen Merkwürdigkeiten*, part IV, p. 170.
(2) *Orationes insigniores aliquot.* Strasbourg, 1603, in-8°.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

trouve pas chez les compositeurs allemands de cette époque (à l'exception du chant choral), en ce que toutes les parties sont astreintes à un rhythme identique, dont on voit d'intéressants exemples dans les villanelles de Donati et dans les œuvres de Croce et de Gastoldi. M. de Winterfeld en a extrait un chant à quatre voix qu'il a publié en partition dans les exemples de musique (n° 44) de l'ouvrage cité ci-dessus. 6° *Sacræ aliquot cantiones latinæ et germanicæ quinque et quatuor vocum; Francofurti per Georgium Corvinum et Sigismundum Feyerabend*, 1575, in-4° obl. Ce recueil, qui contient vingt-deux motets, est à la Bibliothèque royale de Munich. 7° *Cantiones aliquot novæ, quas vulgo motetas vocant quinque vocibus compositæ; quibus adjuncta sunt officia duo de S. Joanne Evangelista et Innocentibus; Francofurti per Georgium Corvinum et Sigismundum Feyerabend*, 1576, in-4° obl., à la Bibliothèque royale de Munich. C'est le même ouvrage qui a été reproduit à Erfurt, en 1588, sous le titre de *Harmoniæ sacræ quinque vocum*. Cette édition se trouve aussi à la Bibliothèque royale de Munich; je l'ai comparée avec l'autre et j'ai constaté l'identité de l'œuvre. 8° *Cygneæ Cantiones latinæ et germanicæ Jacobi Meilandi Germani, quinque et quatuor vocibus, in illustrissima aula Cellensi* (de Zell), *paulo ante obitum summa diligentia ab ipsomet compositæ. Nunc primum in lucem editæ opera et studio Eberhardi Schelii Dannenbergii. Cum præfatione ejusdem; Wittebergæ, excudebat Matthæus Welack*, 1590, in-4° obl. Je possède un exemplaire complet de cet ouvrage très-rare. Le portrait gravé en bois de Meiland, dans l'année de sa mort, se trouve au frontispice de chacun des cinq volumes. Ainsi qu'on le voit par le titre, les pièces qui composent ce recueil, au nombre de vingt-deux, ont été composées peu de temps avant le décès de l'auteur, c'est-à-dire dans l'année 1577. Elles consistent en neuf motets latins à cinq voix, six à quatre voix, quatre cantiques allemands à cinq voix, et trois à quatre voix. A la fin de l'ouvrage on trouve un chant latin et un allemand, tous deux à cinq voix, avec ce titre: *Typographus. Sequentes cantiones ex psalmo XIII desumptas, atque in honorem Dn. Eberhardi Schelii, per Petrum Heinsium Brandeburgensem; in Academiæ Witebergensis templo ad arcem cantorem, quinque vocibus compositas, ne pagellæ vacarent, hùc adjicere libent, vale et fruere.* La préface de Schell, qui est fort longue, est digne des commentaires de Mathanasius sur le *chef-d'œuvre d'un inconnu;* à l'exception de quelques renseignements sur Meiland, l'éditeur y parle de tout, sauf de l'ouvrage qu'il publie. Il y est question d'Aristote, de Cicéron, de Marsile Ficin, de la politique et des tyrans qui naissent pour le malheur de l'humanité. Le rédacteur du catalogue de la musique de la Bibliothèque royale de Munich y a inscrit, comme un ouvrage de Meiland, un fragment intitulé: *Teutsche Gesänge mit fünf und vier Stimmen, bei dem fürstlichen Lüneburgischen Hofflagear zu Zell* (sine loco et anno). Il n'a pas vu que ces chants ne sont que la deuxième partie des *Cygneæ cantiones* dont il vient d'être parlé.

Walther nous apprend qu'à la sollicitation de quelques-uns des amis de Meiland, il prit part à la composition du chant du psautier allemand de Luther. Gerber pense que le travail dont il s'agit consistait à mettre le chant choral à quatre parties; mais M. de Winterfeld croit que Meiland a écrit seulement quelques mélodies chorales pour le *Gesangbuch* de Wolf, publié à Francfort, en 1569.

MEINCKE (Charles). *Voyez* ci-après **MEINEKE.**

MEINDRE (L'abbé E.), maître de chapelle de la cathédrale d'Agen, et professeur de chant ecclésiastique au petit séminaire de cette ville, est auteur d'un ouvrage intitulé: *Méthode élémentaire et complète pour l'accompagnement du plain-chant.* Dijon, 1858, in-12.

MEINEKE (Charles). Il y a beaucoup d'obscurité sur la personne de cet artiste, si toutefois il n'y en a qu'un seul. Suivant l'*Universal Lexikon der Tonkunst* de Schilling, *Charles Meineke* est un pianiste et organiste, né en Allemagne, qui, en 1830, occupait la position d'organiste à l'église Saint-Paul de Baltimore, dans les États-Unis d'Amérique. C'était alors, dit le rédacteur de l'article, un homme d'environ quarante-cinq ans. Jusqu'en 1810, il avait vécu en Allemagne, mais, en 1822, il était déjà à Baltimore, et il avait fait exécuter, en 1823, un *Te Deum* pour voix solo avec chœur et accompagnement d'orgue; cet œuvre avait été publié à Philadelphie. Enfin, avant d'arriver en Amérique, M. Meineke avait vécu quelque temps en Angleterre. De plus, il avait publié en Allemagne des œuvres diverses pour le piano et pour l'orgue. D'autre part, on lit dans la trente-sixième année de la *Gazette générale de musique* (p. 57-58) une notice sur la situation de la

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

musique à Oldenbourg, datée de cette ville, le 10 décembre 1833, où l'on voit que M. Pott, maître de concert et élève de Kiesewetter et de Spohr, venait de prendre la direction de la société de chant qui, jusque-là et pendant douze ans, avait été dirigée par M. Meineke, organiste et, précédemment, musicien de chambre (*Welcher* (Singverein) *hier seit zwœlf Jahren, bis jetzt unter Leitung des Hrn. Organisten, früher Kammermusikus, Meineke besteht*). Or, le prénom de cet organiste d'Oldenbourg est aussi *Carl* (Charles) sur les morceaux de sa composition, et en particulier sur une messe à quatre voix et orgue, publiée à Leipsick. Il est évident qu'il ne peut y avoir identité entre l'organiste de Baltimore, habitant cette ville depuis 1822 jusqu'en 1830, et l'organiste d'Oldenbourg, qui y dirige une société de chant depuis 1821 jusqu'en 1833, bien que tous deux aient les mêmes noms et prénoms. Je pense que cette confusion ne provient que d'une faute d'impression au nom de *Meineke*, dans le Lexique de Schilling, et qu'il y faut lire *Meincke;* car on trouve dans la *Gazette générale de musique de Leipsick* (ann. 1823, p. 574) l'analyse d'une composition qui a pour titre : *A Te Deum, in four Vocal-Parts, with an accomp. for the Organ or Piano-forte, comp. by C. Meincke, Organist of St. Paul's church Baltimore;* Baltimore, publ. by John Cole. Bien que l'adresse de l'éditeur soit ici à Baltimore, on voit dans l'analyse que l'ouvrage a été gravé à Philadelphie. Il résulte de cet éclaircissement que tous les ouvrages publiés en Allemagne sous le nom de *Meineke* (*C.*) appartiennent à l'organiste d'Oldenbourg. On connaît de cet artiste : 1° Six chansons maçonniques pour voix solo avec chœur d'hommes et accompagnement de piano; Offenbach, André. 2° Messe à quatre voix et orgue, op. 25; Leipsick, Siegel. 3° Variations pour le piano, sur divers thèmes; op. 12, Leipsick, Peters; op. 13, Bonn, Simrock; op. 14, Mayence, Schott; op. 20, Leipsick, Kistner. 4° Gammes et préludes pour le piano, dans tous les tons; Offenbach, André; chants détachés à voix seule, avec piano; quelques pièces d'orgue.

MEINERS (...), fils d'un employé du gouvernement autrichien à Milan, a fait ses études musicales au Conservatoire de cette ville. Comme premier essai de son talent, il a écrit, en 1841, le second acte de l'opéra *Francesca di Rimini*. Dans l'année suivante, il donna, au théâtre de *la Scala*, à Milan, *il Disertore Svizzero*, dans lequel le public remarqua plusieurs beaux morceaux qui le firent considérer comme un artiste d'avenir. Cependant rien n'est venu justifier depuis lors les espérances que son début avait fait naître. En 1840, M. Meiners a été nommé maître de chapelle de la cathédrale de Verceil. Il paraît n'avoir écrit, depuis lors, que de la musique d'église.

Un autre compositeur du même nom (*G. de Meiners*), amateur de chant à Dresde, s'est fait connaître par des chants pour quatre voix d'hommes, et par des *Lieder* à voix seule avec accompagnement de piano, au nombre d'environ huit recueils. Ces ouvrages ont été publiés depuis 1832 jusqu'en 1840. Depuis plus de vingt ans (1861), il n'a rien paru de M. de Meiners, ce qui peut indiquer que cet amateur est décédé.

MEINERT (Jean-Henri), facteur d'orgues à Lahn, vers le milieu du dix-huitième siècle, a construit, en 1746, celui de l'église évangélique de Freystadt, composé de cinquante-trois jeux; en 1748, celui de Hermsdorff, de vingt-six jeux; en 1753, un bon instrument de trente-six registres à Goldberg, et vers le même temps un autre à Harpesdorff, de vingt-six jeux.

MEISNER (Joseph), chanteur distingué, naquit à Salzbourg, dans la première moitié du dix-huitième siècle. Dans sa jeunesse, il visita l'Italie, y apprit l'art du chant, et brilla sur les théâtres de Pise, de Florence, de Naples et de Rome, puis retourna en Allemagne et chanta avec succès à Vienne, Munich, Würzbourg, Stuttgard, Cologne et Liége. De retour à Salzbourg, il y entra au service de l'archevêque; mais, en 1757, il fit un second voyage en Italie et chanta à Padoue et à Venise. Dans l'étendue extraordinaire de sa voix, ce chanteur réunissait les sons graves de la basse aux sons les plus élevés du ténor.

MEISSNER (Philippe), virtuose clarinettiste, naquit le 14 septembre 1748, à Burgpreppach, dans la Franconie. A l'âge de sept ans, il commença ses études au collége de Würzbourg et y montra de rares dispositions pour la musique, particulièrement pour la clarinette. Lorsqu'il eut atteint sa douzième année, son père consentit enfin à lui donner un bon instrument, et le confia aux soins de Hessler, clarinettiste de la cour. Dès ce moment, le jeune Meissner se livra avec ardeur à l'étude, et quatre ans lui suffirent pour être en état de se faire entendre devant le prince, à Würzbourg. Il reçut en récompense une somme considérable pour voyager, et se mit

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

en route au mois de mai 1760, se dirigeant vers Mayence, Manheim, Bruchsal et Strasbourg. Arrivé dans cette dernière ville, il y fut attaché au service du cardinal, prince de Rohan qui, bientôt après, le conduisit à Paris. La clarinette était alors peu connue en France : Meissner, quoique fort jeune, eut la gloire de faire comprendre aux musiciens français les beautés de cet instrument, et les ressources qu'on en pouvait tirer dans l'instrumentation. Plusieurs fois il se fit entendre avec succès au Concert spirituel et à celui des amateurs. Gerber dit que Meissner fut alors attaché à l'Opéra : c'est une erreur, car il n'y eut de clarinettes fixées dans l'orchestre de ce théâtre qu'en 1773, et les deux artistes qu'on engagea pour cet instrument étaient deux musiciens allemands, nommés Ernst et Scharf. Mais Meissner fut engagé par le marquis de Brancas pour la musique des gardes du corps. Séduit par les offres avantageuses du prince Potocki, il consentit à le suivre en Pologne et quitta Paris avec lui. Arrivé à Francfort, il ne put résister au désir de revoir sa famille, dont il était séparé depuis dix ans, et il se rendit à Würzbourg, où il arriva au mois de mai 1776. Ayant appris son arrivée, le prince régnant le fit venir à sa résidence de Weitshœchheim et fut si satisfait de son talent, qu'il l'engagea immédiatement à son service. Depuis cette époque, l'artiste ne s'éloigna plus de Würzbourg, si ce n'est pour un voyage qu'il fit à Munich, à Dresde et dans la Suisse. Il se livra à l'enseignement et forma un grand nombre d'élèves, parmi lesquels on remarqua quelques artistes distingués tels que Behr, de Vienne, Gœpfert, les deux frères Viersnickel et Kleinhaus. On peut donc considérer Meissner comme un des premiers fondateurs de la belle école de clarinette qui se distingua autrefois en Allemagne. C'est à cette école qu'appartiennent Beer, mort à Paris, et M. Bender, directeur de musique du régiment des *guides*, en Belgique. Meissner a composé beaucoup de concertos pour la clarinette, des quatuors, des airs variés et d'autres pièces de différent genre. Il a publié : 1° Pièces d'harmonie pour des instruments à vent, liv. I et II ; Leipsick, Breitkopf et Hœrtel. 2° Quatuors pour clarinette, violon, alto et basse, nos 1 et 2 ; Mayence, Schott. 3° Duos pour deux clarinettes, op. 3 ; *ibid.* 4° *Idem*, op. 4 ; *ibid.* Cet artiste est mort à Würzbourg, vers la fin de 1807.

MEISSNER (Auguste-Gottlieb ou Théophile), né à Bautzen, en 1753, fut d'abord archiviste à Dresde, puis professeur à Prague. Il mourut à Fulde, en 1807. On a de lui un livre intéressant, intitulé : *Bruchstücke zur Biographie J. G. Nauman's* (Fragments pour la Biographie de J.-G. Naumann) ; Prague, 1803-1804, deux volumes in-8°.

MEISSONNIER (Antoine), né à Marseille, le 8 décembre 1783, était destiné au commerce par ses parents ; mais son goût pour la musique lui fit prendre la résolution de se rendre en Italie à l'âge de seize ans. Arrivé à Naples, il y reçut des leçons d'un maître nommé Interlandi, tant pour la guitare que pour la composition. Il y écrivit un opéra bouffe, intitulé : *la Donna corretta,* qui fut représenté sur un théâtre d'amateurs. Après plusieurs années de séjour à Naples, il rentra en France, et alla s'établir à Paris où il a publié une grande sonate pour la guitare, trois grands trios pour guitare, violon et alto ; Paris, chez l'auteur ; des variations, divertissements et fantaisies pour le même instrument ; une *Méthode simplifiée pour la lyre ou guitare* (Paris, Sieber), et un grand nombre de romances. En 1814, il a établi à Paris une maison de commerce de musique qu'il a conservée pendant plus de vingt ans.

MEISSONNIER (Joseph), frère du précédent, connu sous le nom de **MEISSONNIER JEUNE**, est né à Marseille, vers 1790. Élève de son frère pour la guitare, il a donné longtemps des leçons de cet instrument à Paris, puis y a succédé à un ancien marchand de musique nommé *Corbaux*. Depuis 1824, il a été éditeur d'un nombre considérable d'œuvres de musique de tout genre. Il a arrangé pour la guitare beaucoup d'airs d'opéras et d'autres morceaux. On a gravé de sa composition : 1° Trois duos pour guitare et violon ; Paris, Hanry. 2° Trois rondeaux *idem*, ibid. 3° Des recueils d'airs connus pour guitare seule, op. 2 et 4 ; Paris, Ph. Petit. 4° Des airs d'opéras variés ; Paris, Hanry, Ph. Petit, Dufaut et Dubois, et chez l'auteur. 5° Des recueils de contredanses ; *idem*, ibid. 6° Deux méthodes de guitare. Dans son catalogue général de la musique imprimée, Whistling a confondu les ouvrages des deux frères Meissonnier.

Joseph Meissonnier eut un fils qui lui succéda comme éditeur de musique, et qui, après avoir fait une fortune considérable dans son commerce, s'est retiré en 1855, à cause de sa mauvaise santé.

MEISTER (Jean-Frédéric), né à Hanovre, dans la première moitié du dix-sep-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tième siècle, fut d'abord attaché à la musique du duc de Brunswick, puis entra au service de l'évêque de Lubeck, à Eutin, et, enfin, devint organiste de l'église Sainte-Marie, à Flensbourg. Il mourut en cette ville, le 28 octobre 1697. On a publié de sa composition : 1° Une suite de morceaux de chant à l'usage des habitants du Holstein, intitulée : *Fürstliche Holstein-Gluckburgische Musikalische Gemuths-Belustigungen ;* Hambourg, 1695, douze parties in-fol. 2° *Raccolta di diversi fiori musicali per l'organo ossia gravicembalo, come sonate, fugue, imitazioni, ciaccone, etc. ;* Leipsick, 1695.

MEISTER (Michel), *cantor* à Halle (Saxe), a donné une édition améliorée du *Compendium musicæ* de Henri Faber, avec la version allemande de Melchior Vulpius, et y a ajouté une petite préface, à Leipsick, en 1624, petit in-8°.

MEISTER (Albert-Frédéric-Louis), littérateur allemand, né en 1724, à Weichersheim, dans la principauté de Hohenlohe, fit ses études à Gœttingue et à Leipsick. Après les avoir terminées, il fut d'abord instituteur, puis professeur de philosophie à l'Université de Gœttingue. Il mourut dans cette position, le 18 décembre 1788. On trouve dans les nouveaux mémoires de la Société royale de Gœttingue (t. II, p. 150 et suiv.) un discours qu'il prononça, en 1771, concernant l'orgue hydraulique des anciens, intitulé : *De Veterum hydraulo.* Ce morceau se fait remarquer par de l'érudition et des considérations nouvelles. On a aussi de ce savant une dissertation sur l'harmonica, insérée dans *le Magasin de Hanovre* (ann. 1766, p. 50), et dans les *Notices hebdomadaires* de Hiller (ann. 1766, p. 71), sous ce titre : *Nachricht von einem neuen musikalischen Instrumente Harmonica genannt.*

MEISTER (Jean-Georges), organiste de l'église de la ville, professeur au séminaire de Hildburghausen et organiste de l'église principale, né le 30 août 1793, à Gettershausen, près de Heldbourg, dans le duché de Saxe-Meiningen, est auteur d'un livre qui a pour titre : *Vollstændige Generalbass-Schule und Einleitung zur Composition. Ein Lehrbuch zum Selbstunterricht für diejenigen, welche die gesammte theoretisch Kenntniss und praktische Fertigkeit im Generalbass erlernen, regelmæssig und mit Leichtigkeit moduliren und Vorspiele und Fantasien componiren lernen wollen* (École complète de la basse continue et introduction à la composition. Méthode pour s'instruire soi-même, etc.) ; Ilmenau, Voigt, 1834, in-4° de quatre-vingt-dix pages. On a aussi du même artiste plusieurs cahiers de pièces d'orgue, parmi lesquels on remarque : 1° Six pièces d'orgue à l'usage du service divin, op. 11 ; Schleusingen, Glaser. 2° Six nouvelles pièces faciles pour l'orgue ; Cobourg, Reimann. 3° Douze pièces d'orgue d'une moyenne force, en deux suites ; *ibid.* L'œuvre quatorzième, renfermant soixante pièces d'orgue faciles pour jouer avec ou sans pédale, a été publié en 1841, à Erfurt, chez Kœrner. Cet éditeur a inséré des pièces d'orgue de Meister dans les deuxième et troisième livres de son *Postludien-Buch für Orgelspieler ;* Erfurt, sans date.

MEISTER (Charles-Séverin), de la même famille et vraisemblablement fils du précédent, fut d'abord professeur adjoint du Séminaire de Hildburghausen et organiste d'une des églises de cette ville, puis a été nommé professeur de musique au séminaire des instituteurs, à Montabaur. Il occupait déjà cette position en 1844. On a de cet artiste une petite méthode pratique d'orgue, à l'usage des commençants, sous ce titre : *Kleine practische Vorschule für angehende Orgelspieler*, op. 5 ; Mayence, Schott. Ses autres ouvrages les plus importants sont : Douze préludes pour l'orgue, op. 3 ; Bonn, Simrock ; douze *idem*, op. 4 ; Neuwied, Steiner ; *Singwældlein der Kleinen*, collection de chants pour les enfants, op. 2 ; Bonn, Simrock. L'œuvre sixième consiste en *Cent soixante cadences et petits préludes pour l'orgue, dans les tons majeurs et mineurs les plus usités*, en deux suites ; Erfurt, Kœrner.

MEJO (Auguste-Guillaume), directeur de musique à Chemnitz, est né en 1793, à Nossen, en Silésie. Il commença son éducation musicale à Oederan, et l'acheva à Leipsick, où il fut pendant sept ans attaché à l'orchestre du concert. Plus tard, il alla s'établir à Domanzi, en Silésie, en qualité de directeur de musique d'une chapelle particulière. Après y avoir demeuré pendant onze ans, il fut appelé à Chemnitz, en 1832. On dit qu'en peu d'années son activité et sa connaissance de la musique ont fait faire de rapides progrès à l'art dans cette ville, où il dirige de bons concerts. M. Mejo est également habile sur la clarinette, sur le violon et dans la composition. Il a publié : 1° Variations à grand orchestre ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 2° Plusieurs recueils de danses de différents caractères, à

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

grand orchestre. 3° Des variations en harmonie, nos 1, 2, 3, 4; *ibid.* 4° Rondo pour cor et orchestre; *ibid.* En 1840, il a fait représenter à Brunswick un opéra intitulé : *Der Gang nach dem Eisenhammer* (le Mouvement du martinet), qui a obtenu du succès.

MELANI (Alexandre), né à Pistoie, ou, suivant d'autres indications, à Modène, d'abord maître de chapelle à Saint-Pétrone de Bologne (en 1660), puis maître de chapelle de l'église Sainte Marie Majeure, à Rome, le 16 octobre 1667, quitta cette place, en 1672, pour entrer en la même qualité à l'église Saint-Louis des Français. Il occupait encore ce poste en 1682, car dans le *Mercure galant* du mois d'octobre de cette année (deuxième partie, p. 280), où l'on rend compte d'une messe que le duc d'Estrées fit chanter dans l'église Saint-Louis, le 25 août, à l'occasion de la naissance du duc de Bourgogne on lit : « Le sieur Melani y fit « entendre une musique excellente et des « symphonies admirables. » Ce compositeur vivait encore en 1698, comme on le voit par la dédicace de son œuvre quatrième, contenant des *Motetti a una, due, tre e cinque voci;* Rome, 1698, in-4°. Melani est connu aussi par divers opéras, dont un représenté à Florence, en 1681, et à Bologne, au théâtre Malvezzi, en 1697, sous le titre : *il Carceriere di se medesimo,* et qui fut fort applaudi. Le second opéra de ce maître est intitulé : *Amori di Lidia e Clori :* il fut représenté au théâtre de Bologne, en 1688, et il fut joué de nouveau, en 1691, dans la *villa Bentivoglio di Foggianova nel Bolognese.* L'abbé Quadrio, qui nomme ce musicien (t. V, p. 517), dit qu'il mit aussi en musique le *Ruberto* d'Adimari. On voit aussi par les livrets de deux oratorios que Melani en avait composé la musique. Le premier a pour titre : *Giudizio di Salomone. Oratorio per musica dato in luce da Bonaventura Alcotti, min. Convent.; Bologna,* 1686, in-12. L'autre est intitulé : *Oloferne, oratorio da recitarsi nella Cappella del castello di Ferrara, la sera del Natale di N. S.; ibid.,* 1689, in-12. Mais c'est surtout par ses motets à trois et à quatre chœurs que ce maître s'est fait connaître. On les trouvait autrefois en manuscrit dans l'église Sainte-Marie Majeure. L'abbé Santini possède sous le nom de Melani : 1° Deux *Crucifixus* à cinq voix. 2° Le psaume *Dilexi quoniam,* à huit voix. 3° Deux *Magnificat,* deux *Benedictus,* et deux *Miserere* à huit voix. 4° Les psaumes *Dixit Dominus, Memento Domine* et *In Exitu Israel,* à douze voix. 5° *Credo,* et *In Veritas mea,* à huit voix. 6° Deux litanies à neuf voix. L'œuvre troisième de Melani a pour titre : *Concerti spirituali a due, tre, e cinque voci; Roma, Mascardi,* 1682.

Malgré les éloges qui ont été donnés à ce musicien par quelques-uns de ses contemporains, c'était un artiste médiocre, qui écrivait d'une manière incorrecte, suivant ce que j'ai vu dans quelques-uns de ses morceaux en partition, chez l'abbé Santini. Un de ses ouvrages a pour titre : *Delectus sacrarum cantionum binis, ternis, quaternis quinisque vocibus concinendus; Romæ, typis Mascardi,* 1673, in-4°.

MELANI (Antoine), musicien italien au service de l'archiduc d'Autriche Ferdinand-Charles, a fait imprimer de sa composition : *Scherzi musicali ossia capricci, e balletti da suonarsi ad uno, 2 violini e viola;* Inspruck, 1659, in-4°.

MÉLANIPPIDE, poëte-musicien, né dans l'île de Mélos, l'une des Cyclades, était fils de Criton, et vivait vers la soixante-cinquième olympiade. Plutarque (*De Musica*) dit qu'on lui attribuait l'invention du mode lydien; mais d'autres ont accordé l'honneur de cette invention à un autre musicien nommé Anthippe (*voyez* ce nom).

MELCARNE (Jérôme), surnommé **IL MONTESARDO**, parce qu'il était né dans le bourg de ce nom (royaume de Naples, dans la terre d'Otrante) fut maître de chapelle à Lecce (Calabre), au commencement du dix-septième siècle. Il a fait imprimer de sa composition : *Il Paradiso terrestre con motetti diversi e capricciosi, a 1, 2, 3, 4 e 5 voci;* Venise, 1619, in-4°.

MELCHER (Joseph), directeur de l'Académie de chant, à Francfort-sur-l'Oder, pianiste et compositeur de mélodies vocales, a commencé à se faire connaître vers 1834. On a de lui des recueils de *Lieder* à voix seule, avec accompagnement de piano, op. 3 (*Lieder* et romances de divers poëtes), Eisleben, Reinhardt; op. 6 (*Lieder* et chants), Berlin, Paez; op. 7 (trois chants pour soprano ou ténor), *ibid.*; op. 9 (trois chants *idem*), Berlin, Ende; op. 12 (cinq *Lieder* pour soprano), Berlin, Bote et Bocke; op. 13 (chants religieux), Berlin, Challier; chants à quatre voix, à l'usage des écoles, op. 8; Berlin, Paez; six chants à quatre voix, op. 14, en deux suites; Berlin, Bote et Bocke; chant pour quatre voix d'hommes, sur un poëme de Uhland; *ibid.* Melcher a publié aussi quelques petites pièces pour piano.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

MELCHERT (Jules), professeur de piano, et compositeur pour son instrument et pour le chant, fixé à Hambourg, a publié quelques petites choses pour les pianistes amateurs, tels que deux rondeaux agréables, op. 7; Hambourg, Crauz; deux morceaux de salon, op. 11; *ibid.*; valse d'*Adélaïde*; ibid.; mais c'est surtout par ses compositions pour le chant qu'il s'est fait une honorable réputation en Allemagne. On remarque parmi ses ouvrages de ce genre: 1° *Liederkranz* (collection de *Lieder*), en deux suites, pour voix seule avec piano, op. 3; Hambourg, Niemeyer. 2° Deux poëmes de *Reinick*, pour contralto et piano, op. 10; *ibid.* 3° Quatre *Lieder* pour baryton, op. 22, *ibid.* 4° Trois *Lieder* pour soprano, op. 27; *ibid.*; et une multitude de chants détachés, dont *la Nuit*, pour ténor, op. 17, *ibid.*; *le Chant du printemps*, pour soprano, op. 21, *ibid*; *Maria*, de Novalis, op. 26; *ibid.* Melchert a publié aussi des chants à quatre voix; *ibid.*

MELDERT (Léonard), musicien belge, né dans la province de Liége, vers 1535, a fait un voyage en Italie. Pendant son séjour à Venise, il publia le premier livre de ses madrigaux à cinq voix, chez les héritiers de Scotto, 1578, in-4°.

MELETIUS, moine grec du dixième siècle, vécut au couvent de la Trinité, à Strumizza, dans la Bulgarie (en latin *Tiberiopolis*). Dans la Bibliothèque du collége de Jésus, à Cambridge, on trouve, sous le numéro 212, un traité manuscrit, en grec, concernant la musique et le chant de l'Église grecque, sous ce titre: *Meletius monachus, de Musicâ et canticis ecclesiæ græcæ, cum hymnis musicis.* A la suite des règles du chant, on a placé un recueil d'hymnes et de cantiques notés, dont les auteurs sont indiqués par leurs noms. Je pense que les règles seules du chant doivent être de Meletius, car le recueil des hymnes date évidemment d'un temps postérieur à celui où vivait ce moine, comme le peuvent les noms de Jean Lampadaire, Manuel Chrysaphe, Jean Kukuseli, Georges Stauropole, etc.

MELFIO (Jean-Baptiste), compositeur né à Bisignano, en Calabre, dans la première moitié du seizième siècle, a fait imprimer: *Il primo libro de' Madrigali a quattro voci*; Venise, 1556, in-4°.

MELGAZ ou **MELGAÇO** (Diego-Dias), moine portugais, né à Cubao, le 11 avril 1638, fut nommé maître de chapelle à l'église cathédrale d'Evora, et mourut dans cette ville, le 9 mai 1700. Ses compositions, très-nombreuses, sont restées en manuscrit dans la chapelle qu'il a dirigée: on y remarque des messes, lamentations, *Miserere*, psaumes, répons, hymnes, et un recueil dédié à l'archevêque d'Evora, en 1694, ou se trouve *Messa ferial a 4 vozes, motetos de defuntos a 4, Gloria, laus et honor a 8 vozes.*

MELISSA (Matthieu), organiste de l'église de Jésuites à Goritza, dans le Frioul, vers le milieu du dix-septième siècle, a publié de sa composition un recueil de psaumes intitulé; *Salmi concertati a 2, 3, 4 e 5 voci*; Venise, 1653, in-4°.

MELLARA (Charles), compositeur dramatique, né à Parme, en 1782, a étudié l'harmonie et le contrepoint sous la direction de Fortunati et de Ghiretti. A l'âge de vingt ans, il fit exécuter à Parme une messe solennelle qui fut considérée comme un bon ouvrage. Depuis lors, il a donné, à Vérone, *La Prova indiscretta*, opéra bouffe; à Venise, *Il Bizarro capriccio*, idem; à Parme, *Zilia*, idem; à Brescia, *I Gauri*, opéra semi-seria; et à Ferrare, *La Nemica degli uomini*. Ce dernier ouvrage a aussi été joué à Milan, en 1814. On connaît un très-grand nombre de morceaux de musique vocale et instrumentale, sous le nom de M. Mellara.

MELLE (Renaut (*sic*) **DE**), ou **DE MELL**, en italien *Rinaldo del Mele*, musicien belge du seizième siècle, est né vraisemblablement dans le pays de Liége, où il y a encore des familles de ce nom. D'ailleurs, dans l'épître dédicatoire de son recueil de madrigaux à six voix, datée de Liége, le 14 juillet 1587, et signée *Rinaldo del Melle*, il dit que sa famille a été attachée au service du duc Ernest de Bavière, archevêque de Cologne et évêque de Liége. Cependant, au titre de ce même ouvrage, imprimé à Anvers, en 1588, il est appelé *gentiluomo fiamengo*, ce qui semble indiquer qu'il était de la Flandre; car bien que les Italiens aient appelé en général *flamands* tous les artistes des Pays-Bas, on ne donnait ce nom, dans les ouvrages imprimés en Belgique, qu'à ceux qui étaient nés dans les deux Flandres, ou dans le duché de Brabant, et dans le marquisat d'Anvers. Quoi qu'il en soit, Renaut de Melle fut un musicien distingué du seizième siècle. Walther, dans son *Lexikon*, a placé vers 1558 l'époque où il florissait, et son erreur à cet égard a mis Burney en doute si ce n'est pas Renaut de Melle, et non Goudimel (*voyez* ce nom), appelé Gaudio Mell par les Italiens, qui a été le maître de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Pierluigi de Palestrina (*A General history of Music*, t. III, p. 180); Hawkins dit positivement, dans son *Histoire de la musique*, que ce fut, en effet, Renaut de Melli qui eut l'honneur d'instruire cet illustre musicien. Mais l'abbé Baini a fort bien prouvé dans ses Mémoires sur la vie et les ouvrages de Palestrina, d'après les notices manuscrites de Pitoni sur les compositeurs, qui se trouvent dans la Bibliothèque du Vatican, que Renaut de Melle se rendit à Rome vers 1580, environ six ans avant la mort du maître célèbre dont on voulait faire son élève, et que lui-même y continua ses études, quoiqu'il eût déjà été maître de chapelle en Portugal; qu'il y fut attaché au service du cardinal Gabriel Paleotto, et que lorsque ce cardinal fut fait évêque de Sabina, en 1591, il nomma Renaut de Melle maître de chapelle de son église, et professeur de musique du séminaire. L'abbé Baini fait remarquer enfin (t. I, p. 25) que le cinquième livre de motets de ce compositeur est dédié à ce même cardinal Paleotto, et que l'épître dédicatoire est datée de Magliano in Sabina, le 1er mars 1595. Il est nécessaire de faire observer, toutefois, que Renaut de Melle quitta l'Italie, en 1587, après avoir publié à Venise le quatrième livre de ses madrigaux à cinq voix, pour faire un voyage dans sa patrie, ainsi que le prouve l'épître dédicatoire de son livre de madrigaux à six voix publié à Anvers, en 1588.

L'abbé Baini nous apprend (*loc. cit.*) que Renaut de Melle a publié de sa composition à Venise, chez Gardane : 1° Quatre livres de madrigaux à trois voix, en 1582 et 1583. Ils ont été réimprimés en 1593, à Venise, chez le même. Une autre édition fut faite dans la même ville, en 1590. 2° Quatre livres de madrigaux à quatre et cinq voix, depuis 1584 jusqu'en 1586. 3° Cinq livres de madrigaux à cinq voix, depuis 1587 jusqu'en 1590. 4° Deux livres de madrigaux à six voix, en 1591. Le premier livre de ceux-ci est une réimpression de celui que Phalèse avait imprimé à Anvers, en 1588, sous ce titre : *Madrigali di Rinaldo del Melle, gentiluomo fiamengo, a sei voci*, in-4° obl. 5° *Litanie della B. V. a cinque voci*; Anvers, 1589, in-8°. 6° Cinq livres de motets à cinq, six, huit et douze voix; Venise, Gardane, 1592 à 1595. Le cinquième livre a pour titre : *Liber quintus motectorum Reynaldi del Mel, chori ecclesiæ cathedralis ac Seminarii Sabinensi præfecti, quæ partim senis, partimque octonis ac duodenis vocibus concinantur; Venetiis ap. Angelum Gardanum*, 1595, in-4° obl. L'épître dédicatoire, au cardinal Gabriel Paleotto, est datée de Mantoue, aux calendes de mars 1595. Ce recueil contient dix-sept motets à six voix, deux à huit voix, et un à douze voix. L'abbé Baini ajoute à ces renseignements qu'il existe beaucoup d'autres compositions manuscrites de Renaut de Melle dans les archives de quelques églises de Rome.

MELLI ou **MELII** (Pierre-Paul), luthiste et compositeur, né à Reggio, dans la seconde moitié du seizième siècle, fut connu généralement sous le nom de **MELLI REGGIANO**, à cause du lieu de sa naissance. Il fut attaché au service de l'empereur Ferdinand II, qui régna depuis 1619 jusqu'en 1637. On a de lui trois recueils intitulés : *Prime musiche, cioè madrigali, arie, scherzi, etc., a più voci; in Venetia, Gia. Vincenti*, 1608, in-4; *seconde musiche*, etc., *ibid.*, 1609, in-4; *terze musiche*, etc., *ibid.*, 1609, in-4°. La collection des œuvres de Melli pour le luth, ou plutôt l'*archiluth*, a pour titre : *Intavolatura di Liuto attiorbato di Pietro Paolo Melii da Reggio lautenista e musico di camera di S. M. Cesarea, libri cinque; in Venezia, per Giacomo Vincenti*, 1625 et années suivantes, in-4°.

MELLINET (Camille), né à Nantes, vers 1780, exerça la profession d'imprimeur, et mourut dans cette ville, au mois d'août 1843. Il était amateur de musique et jouait de plusieurs instruments. On a de lui un écrit qui a pour titre : *De la musique à Nantes*; Nantes, 1837, in-8°. Mellinet était membre de la *Société académique* de sa ville natale, dont les volumes de mémoires renferment plusieurs de ses écrits.

MELLINI (le P. Alessandro), moine servite, né à Florence dans la seconde moitié du quinzième siècle, fut appelé à Rome par le pape Léon X, non comme maître de la chapelle pontificale, comme le disent Arch. Giani (*Annal. Servorum*, part. II, cent. 4) et Negri (*Istoria de' Fiorentini scritt.*, p. 22), car cette charge n'existait pas alors, mais comme chapelain chantre. Le P. Mellini mourut à Rome, en 1554, suivant Negri, ou deux ans plus tard suivant Giani. Ces deux auteurs et Poccianti (*Catal. Script. illustr. Florent.*) disent que Mellini a fait imprimer beaucoup de madrigaux à plusieurs voix, des motets, des hymnes, et des psaumes pour les vêpres, mais ils n'indiquent ni le lieu, ni les dates de l'impression de ces ouvrages, dont je n'ai pas trouvé d'exemplaires jusqu'à ce jour. Il est à

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

remarquer que le nom de Mellini ne figure pas dans le catalogue des chapelains chantres de la chapelle pontificale, donné par Adami de Bolsena dans ses *Osservazioni per ben regolare il coro della cappella pontificia* (Rome, 1711, in-4°).

MELONE (Annibal), musicien, né à Bologne, dans la première moitié du seizième siècle, était, en 1570, doyen des musiciens de la seigneurie de cette ville. La discussion de Nicolas Vicentino et de Vincent Lusitano, concernant la connaissance des genres de la musique, et le livre que Vicentino publia ensuite sur cette matière (*voyez* Vicentino) avaient fixé l'attention des musiciens de toute l'Italie sur la question des trois genres. Plusieurs années après que le traité de Vicentino eut paru, Melone écrivit à son ami Bottrigari (*voyez* ce nom) une lettre sur ce sujet : *Se le canzoni musicali moderne communemente dette madrigali o motetti, si possono ragionevolmente nominare di uno de' tre puri e semplici generi armonici, e quali debbono esserle veramente tali.* Cette lettre, publiée par Bottrigari, fut l'occasion de l'écrit de celui-ci, intitulé : *Il Melone, discorso armonico, etc.*

Le nom du musicien dont il s'agit et l'ouvrage de Bottrigari *Il Desiderio ovvero de' concerti di varii Stromenti musicali, etc.*, ont donné lieu à une cumulation d'erreurs vraiment plaisantes. Apostolo Zeno, qui possédait une médaille de bronze frappée en l'honneur de Bottrigari, où l'on voyait divers emblèmes, crut y apercevoir la figure d'un melon, et se persuada que ce melon représentait un instrument de musique dont Bottrigari aurait été l'inventeur, et dont il aurait donné la description dans son *Melone*. Il exposa toute cette rêverie dans ses notes sur la Bibliothèque de Fontanini (t. I, p. 240); Salfi, continuateur de l'*Histoire littéraire d'Italie* de Ginguené, voulant corriger Zeno (t. X, p. 420), dit que ce melon désignait, selon toute apparence, *Annibal Melone*, son ami (de Bottrigari). *En effet* (ajoute-t-il), *c'est sous son nom anagrammatique d'Alemanno Bonelli* (Benelli) *que Bottrigari fit paraître son ouvrage, intitulé :* Le Désir. Or, le melon de Zeno est le dos d'un luth, et l'on ne comprend pas ce que veut dire Salfi avec sa désignation d'Annibal Melone par un melon. Mais le plus plaisant est l'ouvrage intitulé : *le Désir*, suivant celui-ci. Il est très-vrai que Bottrigari s'est caché sous le nom d'Alemanno Benelli, anagramme d'Annibal Melone; mais en intitulant son dialogue sur les concerts d'instruments de son temps *Il Desiderio*, il a voulu honorer son ami *Grazioso Desiderio*, l'un des interlocuteurs du dialogue, et non exprimer un *désir* quelconque. Le *Dictionnaire historique* publié à Paris, en vingt volumes in-8°, par Prudhomme, a renouvelé l'histoire du melon. Gerber, dans son premier Lexique des musiciens, dit que Melone s'est rendu utile à l'histoire de la musique par son ouvrage : *Desiderio di Allemano Benelli*, anagramme d'Annibal Melone. Il ajoute : « On « crut d'abord que Bottrigari en était l'auteur, « et cette opinion acquit encore plus de vrai- « semblance, parce que, loin la contredire, « ce dernier fit publier sous son nom une se- « conde édition de l'ouvrage. » Voilà donc Bottrigari dépossédé de son livre; mais voici bien autre chose : Haym a placé dans sa notice des livres rares, sous le nom de Benelli, le *Desiderio*, dont il donne tout le titre, en citant l'édition publiée à Venise, en 1594, par Richard Amadino. Forkel, copiant Haym, a placé (*Allgem. Litteratur der Musik*, p. 443) l'article *Benelli* après celui de Bottrigari, et a fait deux ouvrages différents du même livre portant le même titre; enfin, dans son second Lexique, Gerber ajoute ce supplément à son article *Melone* : « Il s'appelait ordinaire- « ment Alemanno Benelli, anagramme de son « véritable nom. Il n'était pas seulement com- « positeur, comme il est dit dans l'ancien « Lexique, mais aussi théoricien, comme le « prouve l'écrit polémique suivant *dirigé* « *contre François Patrizio : Il Desiderio*, « *ovvero de' concerti, etc.* » Or, l'écrit polémique dirigé contre Patrizio, ou Patrizi, savant italien, zélé platonicien qui avait attaqué Aristoxène dans un de ses écrits, n'est point intitulé *Il Desiderio*, mais *Il Patrizio, ovvero de' tetracordi armonici di Aristosseno*, et ce n'est point Melone, mais Bottrigari (*voyez* ce nom) qui en est l'auteur. Choron et Fayolle ont copié aveuglément le premier Lexique de Gerber dans leur *Dictionnaire historique des musiciens* (Paris, 1810-1811), et le *Dictionary of musicians* (Londres, 1824) l'a abrégé en quelques lignes. Fantuzzi, dans l'article *Bottrigari* de ses notices sur les écrivains de Bologne (t. II), dit que Bottrigari avait donné son ouvrage à Melone avec la permission de le faire imprimer sous l'anagramme de son nom; mais que plus tard Melone divulgua le secret du pseudonyme et se donna pour l'auteur du livre. Offensé de ce procédé, Bottrigari publia alors une autre

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

édition de ce même livre sous son nom. Il est au moins singulier que Lichtenthal et M. Becker, qui ont cité ce passage de Fantuzzi, aient fait, comme Forkel, deux articles pour le même livre, et qu'ils aient répété ses erreurs sur le *Patrizio*.

Melone, qui, suivant ce qui était convenu entre Bottrigari et lui, avait fait imprimer, à Venise, *Il Desiderio*, sous l'anagramme de son nom *Alemanno Benelli*, puis avait révélé le secret de cet anagramme à quelques amis, laissant croire qu'il était le véritable auteur de l'ouvrage, Melone, dis-je, voyant que Bottrigari avait fait faire une nouvelle édition du livre à Bologne, sous son propre nom, eut un moment d'humeur qui le poussa à faire paraître ce qui restait d'exemplaires de l'édition de Venise de 1594, avec un nouveau frontispice portant ce titre : *Il Desiderio, ovvero de' concerti musicali, etc. Dialogo di Annibale Melone*; Milano, appresso gli Stampatori Arciepiscopali, 1601. Mais bientôt après, il sentit ce qu'il y avait d'indélicat dans ce procédé, et il se réconcilia avec son ami. C'est alors qu'il lui écrivit la lettre qui donna naissance à l'écrit de Bottrigari : *Il Melone, discorso armonico, etc.* (conférez cet article avec celui de Bottrigari).

Melone était compositeur. On trouve quelques-uns de ses motets à quatre voix dans les *Motetæ sacræ* publiés par Lechner, en 1583.

MELTON (Guillaume), chancelier du duché d'York, au commencement du seizième siècle, a laissé en manuscrit un traité *De Musicâ ecclesiasticâ*.

MELVIO (François-Marie), maître de chapelle à Castello, dans l'État de Venise, vers le milieu du dix-septième siècle, a fait imprimer, à Venise, *La Galatea*, recueil de chants à voix seule, en 1648. On a aussi de lui un recueil de motets intitulé : *Cantiones sacræ 2-5 vocibus concinendæ*; Venise, 1650.

MELZEL (Georges), chanoine régulier de l'ordre des Prémontrés, à Strahow, naquit à Tein, en Bohême, en 1624. Dans sa jeunesse, il étudia la musique comme enfant de chœur, et acquit des connaissances étendues dans cet art. En 1663, on le chargea de la direction de la musique à l'église de Saint-Benoît, à Prague. En 1669, il quitta cet emploi et fut curé à Teising, ensuite à Saatz et à Muhlhausen; puis il alla chercher du repos au couvent de Strahow, où il mourut le 31 mars 1693, à l'âge de soixante-neuf ans. Il a laissé en manuscrit des vêpres et des motets qui ont été considérés en Bohême comme des modèles en leur genre.

MENAULT (Pierre-Richard), prêtre et chanoine de Châlons, naquit à Beaune, où il se trouvait, en 1676, comme maître des enfants de chœur de l'église de Sainte-Marie. Il fut ensuite maître de musique de l'église collégiale de Saint-Étienne de Dijon, où il se trouvait en 1691. On a de lui : 1° *Missa quinque vocibus ad imitationem moduli* O felix parens; Paris, Christophe Ballard, 1676, in-fol. 2° *Missa sex vocibus ad imitationem moduli* Tu es spes mea; ibid., 1686, in-fol. 3° *Missa quinque vocibus ad imitationem moduli* Ave senior Stephane; ibid., 1687, in-fol. 4° *Missa sex vocibus* Ferte rosas; ibid., 1691, in-fol. 5° *Missa sex vocibus* Date lilia; ibid., 1692, in-fol. Menault a fait aussi imprimer des vêpres qu'il a dédiées au père Lachaise, confesseur de Louis XIV. Il est mort en 1694, âgé d'environ cinquante ans.

MENDE (Jean-Gottlob), facteur d'orgues, à Leipsick, né le 3 août 1787, à Siehenlehn, près de Freyberg, a construit, en 1840, l'orgue de l'église Sainte-Pauline, à Leipsick, et, en 1847, celui de l'église Neuve, dans la même ville.

MENDEL (Jean), directeur de musique, pianiste et organiste de l'église principale, à Berne; professeur de piano et compositeur, est né à Darmstadt, et a fait ses études musicales sous la direction de Rink (*voyez* ce nom). Ayant obtenu, en 1831, la place d'organiste à Berne, il y ajouta bientôt celle de directeur de musique et devint en peu de temps l'âme de l'activité musicale de cette ville. Il y organisa des concerts et dirigea l'orchestre avec talent. En 1840, il voulut revoir le lieu de sa naissance et son vieux maître, et le 9 octobre 1840, il donna un concert d'orgue dans l'église de Darmstadt, et y fit admirer son habileté. Cet artiste a publié : 1° Vingt-quatre chants à deux voix pour les écoles de garçons et de filles, op. 5; Berne, Dalp, 1833. 2° Vingt-quatre *idem*, op. 6, *ibid.* 3° *Theoretische praktische Anleitung zum Schulgesange* (Introduction théorique et pratique au chant pour les écoles); *ibid.*, 1836, in-12. 4° *Lieder* à quatre voix pour un chœur d'hommes, op. 9; *ibid.*, 1837. 5° *Idem*, op. 10; *ibid.*, 1838. 6° Douze préludes d'orgue, op. 11; *ibid.*, 1840. 7° *Lieder* avec accompagnement de piano, op. 13; *ibid.*, 1841. 8° *Lieder* à à voix seule avec piano, op. 14; Mayence, Schott. 9° *Idem*, op. 15; *ibid.* 10° Chants pour quatre voix d'hommes; Berne, Huber. Quelques œuvres pour le piano.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

MENDELSSOHN (Moses ou Moïse), célèbre philosophe et littérateur israélite, naquit à Dessau, le 9 septembre 1729. Fils d'un écrivain public employé à faire des copies de la Bible pour les synagogues, il passa une partie de sa jeunesse dans une situation voisine de la misère; mais il trouva des ressources en lui-même pour son instruction, et son génie, qui se manifesta de bonne heure, l'éleva au-dessus de tous ses coreligionnaires, et le rendit un des hommes les plus remarquables de son temps. Après une vie consacrée à des travaux qui illustrèrent son nom et qui exercèrent une influence bienfaisante sur la situation des Juifs en Allemagne, il mourut à Berlin, le 4 janvier 1786. La plupart des écrits de Mendelssohn sont étrangers à l'objet de ce dictionnaire: il n'y est cité que pour ce qu'il a écrit concernant l'Esthétique de la musique dans la dissertation sur les principes fondamentaux des beaux-arts et des sciences insérée dans le deuxième volume de ses œuvres philosophiques (p. 95-152, édition de Berlin, 1761). On trouve aussi des vues élevées concernant cet art dans ses Lettres sur les sentiments (Berlin, 1755).

MENDELSSOHN-BARTHOLDY (FÉLIX), compositeur célèbre, petit-fils du précédent et fils d'un riche banquier, naquit à Hambourg (1), le 5 février 1809. Il n'était âgé que de trois ans lorsque sa famille alla s'établir à Berlin. Dans ses premières années, Mendelssohn montra de rares dispositions pour la musique. Confié à l'enseignement de Berger, pour le piano, et de Zelter, pour l'harmonie et de contrepoint, il fit de si rapides progrès, qu'à l'âge de huit ans il était capable de lire toute espèce de musique à première vue, et d'écrire de l'harmonie correcte sur une basse donnée. Une si belle organisation promettait un grand artiste. Le travail lui était d'ailleurs si facile en toute chose, et son intelligence était si prompte, qu'à l'âge de seize ans il avait terminé d'une manière brillante toutes ses études littéraires et scientifiques du collége et de l'université. Il lisait les auteurs latins et grecs dans leurs langues; à dix-sept ans, il fit une traduction en vers allemands de l'*Andrienne* de Térence, qui fut imprimée à Berlin sous les initiales F. M. B. Enfin, les langues française, anglaise et italienne lui étaient aussi familières que celle de sa patrie. De plus, il cultiva aussi avec succès le dessin et la peinture, et s'en occupa avec plaisir jusqu'à ses derniers jours. Également bien disposé pour les exercices du corps, il maniait un cheval avec grâce, était habile dans l'escrime et passait pour excellent nageur. Obligé de satisfaire à tant d'occupations, il ne put jamais donner à l'étude du piano le temps qu'y consacrent les virtuoses de profession; mais ses mains avaient une adresse naturelle si remarquable, qu'il put briller par son habileté partout où il se fit entendre. Il n'y avait pas de musique de piano si difficile qu'il ne pût exécuter correctement, et les fugues de J.-S. Bach lui étaient si familières, qu'il les jouait toutes dans un mouvement excessivement rapide. Son exécution était expressive et pleine de nuances délicates. Dans un séjour qu'il avait fait à Paris à l'âge de seize ans, il avait reçu de madame Bigot (*voyez* ce nom) des conseils qui lui furent très-utiles pour son talent de pianiste; jusqu'à la fin de sa carrière, il conserva pour la mémoire de cette femme remarquable un sentiment de reconnaissance et d'affection.

On a vu ci-dessus que l'éducation de Mendelssohn pour la composition fut confiée à Zelter (*voyez* ce nom), qui parle de son élève avec un véritable attachement dans ses lettres à Gœthe; le jeune artiste resta longtemps dans son école; trop longtemps peut-être, car la science roide et scolastique du maître ne paraît pas avoir laissé à la jeune imagination de l'élève toute la liberté qui lui aurait été nécessaire. En 1821, Zelter fit avec Mendelssohn un voyage à Weimar et le présenta à Gœthe, qui, dit-on, s'émut en écoutant le jeune musicien-né. Déjà il jouait en maître les pièces difficiles de Bach et les grandes sonates de Beethoven. Quoiqu'il n'eût point encore atteint sa treizième année, il improvisait, sur un thème donné, de manière à faire naître l'étonnement. Avant l'âge de dix-huit ans, il avait écrit ses trois quatuors pour piano, violon, alto et basse; des sonates pour piano seul; sept pièces caractéristiques pour le même instrument; douze *Lieder* pour voix seule avec piano; douze chants *idem*, et l'opéra en deux actes, intitulé: *les Noces de Gamache*, qui fut représenté à Berlin quand l'auteur n'avait que seize ans. S'il y avait peu d'idées nouvelles dans ces premières œuvres, on y remarquait une facture élégante, du goût, et plus de sagesse dans l'ordonnance des morceaux qu'on n'eut pû l'attendre d'un artiste si jeune. Plus heureux que d'autres enfants prodiges, à cause de la posi-

(1) J'ai dit dans la première édition de cette *Biographie des Musiciens*, que Mendelssohn était né à Berlin; le *Lexique universel de musique*, publié par Schilling, m'avait fourni ce renseignement inexact (T. IV, p. 654).

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tion de fortune de ses parents, il ne voyait pas son talent exploité par la spéculation, et toute liberté lui était laissée pour le développement de ses facultés. Le succès des *Noces de Gamache* n'ayant pas répondu aux espérances des amis de Mendelssohn, il retira son ouvrage de la scène, mais la partition, réduite pour le piano, fut publiée.

En 1829, Mendelssohn partit de Berlin pour voyager en France, en Angleterre et en Italie. Je le trouvai à Londres au printemps de cette année, et j'entendis, au concert de la Société philharmonique, sa première symphonie (en *ut* mineur). Il était alors âgé de vingt ans. Son extérieur agréable, la culture de son esprit, et l'indépendance de sa position le firent accueillir avec distinction, et commencèrent ses succès, dont l'éclat s'augmenta à chaque voyage qu'il fit en Angleterre. Après la saison, il parcourut l'Écosse. Les impressions qu'il éprouva dans cette contrée pittoresque lui inspirèrent son ouverture de concert connue sous le titre de *Fingalhœhle* (la Grotte de Fingal). De retour sur le continent, il se rendit en Italie par Munich, Salzbourg, Linz et Vienne, en compagnie de Hildebrand, de Hubner et de Bendemann, peintres de l'école de Dusseldorf. Arrivé à Rome, le 2 novembre 1830, il y trouva Berlioz, avec qui il se lia d'amitié. Après cinq mois de séjour dans la ville éternelle, qui ne furent pas perdus pour ses travaux, il partit pour Naples, où il arriva le 10 avril 1831. Il y passa environ deux mois, moins occupé de la musique italienne que de la beauté du ciel et des sites qui exercèrent une heureuse influence sur son imagination ; puis il revint par Rome, Florence, Gênes, Milan, parcourut la Suisse, et revit Munich au mois d'octobre de la même année. Arrivé à Paris vers le milieu de décembre, il y resta jusqu'à la fin de mars 1832. On voit dans ses lettres de voyage (1) qu'il n'était plus alors le jeune homme modeste et candide de 1829. Il se fait le centre de la localité où il se trouve et se pose en critique peu bienveillant de tout ce qui l'entoure. Parlant d'une des soirées de musique de chambre données par Baillot, à laquelle il assista, et dans laquelle ce grand artiste avait exécuté le quatuor de Mendelssohn en *mi* majeur, il dit : *Au commencement on joua un quintette de Boccherini, une perruque* (Den Anfang machte ein Quintett von Boccherini, eine Perrucke) ! Il ne comprend pas que sous cette perruque il y a plus d'idées originales et de véritable inspiration qu'il n'en a mis dans la plupart de ses ouvrages. Mécontent, sans doute, de n'avoir pas produit à Paris, par ses compositions, l'impression qu'il avait espérée, il s'écrie (2), en quittant cette ville : *Paris est le tombeau de toutes les réputations* (Paris sei das Grab aller Reputationen). Le souvenir qu'il en avait conservé fut, sans aucun doute, la cause qui lui fit prendre la résolution de ne retourner jamais dans cette grande ville, tandis qu'il fit sept longs séjours en Angleterre, pendant les quinze dernières années de sa vie, parce qu'il y était accueilli avec enthousiasme. En toute occasion, il ne parlait de la France et de ses habitants qu'avec amertume, et affectait un ton de mépris pour le goût de ceux-ci en musique.

Un des amis de Mendelssohn ayant été nommé membre du comité organisateur de la fête musicale de Dusseldorf, en 1833, le fit choisir pour la diriger, quoiqu'il n'eût pas encore de réputation comme chef d'orchestre ; mais le talent dont il fit preuve en cette circonstance fut si remarquable, que la place de directeur de musique de cette ville lui fut offerte : il ne l'accepta que pour le terme de trois années, se réservant d'ailleurs le droit de l'abandonner avant la fin, si des circonstances imprévues lui faisaient désirer sa retraite. Ses fonctions consistaient à diriger la Société de chant, l'orchestre des concerts et la musique dans les églises catholiques, nonobstant son origine judaïque. C'est de cette époque que date la liaison de Mendelssohn avec le poëte Immermann, beaucoup plus âgé que lui. Des relations de ces deux hommes si distingués résulta le projet d'écrire un opéra d'après *la Tempête* de Shakespeare. Les idées poétiques ne manquaient pas dans le travail d'Immermann ; mais ce littérateur n'avait aucune notion des conditions d'un livret d'opéra : son ouvrage fut entièrement manqué sous ce rapport. Mendelssohn jugea qu'il était impossible de le rendre musical, et le projet fut abandonné. Cependant le désir de donner au théâtre de Dusseldorf une meilleure organisation détermina les deux artistes à former une association par actions ; les actionnaires nommèrent un comité directeur, qui donna au poëte Immermann l'intendance pour le drame, et à Mendelssohn pour l'opéra. On monta *Don Juan* de Mozart, et *les Deux Journées* de Cherubini ; enfin, Immermann ar-

(1) *Reisebriefe von Felix Mendelssohn-Bartholdy, aus den Jahren 1830 bis 1832.* Leipsick, Hermann Mendelssohn, 1861, 1 vol. in-8°.

(2) Lettre du 31 mars 1832, *ibid.*, 328.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

rangea pour la scène allemande un drame de Calderon, pour lequel Mendelssohn composa de la musique qui ne fut pas goûtée et qui n'a pas été connue. De mauvais choix d'acteurs et de chanteurs avaient été faits, car ces deux hommes, dont le mérite, chacun en son genre, ne pouvait être contesté, n'entendaient rien à l'art dramatique. Des critiques désagréables furent faites; Mendelssohn, dont l'amour-propre n'était pas endurant, sentit qu'il n'était pas à sa place, et donna sa démission de la place de directeur de musique, au mois de juillet 1835. Je l'avais retrouvé, en 1834, à Aix-la-Chapelle, où il s'était rendu à l'occasion des fêtes musicales de la Pentecôte. Une sorte de rivalité s'était établie entre lui et Ries, parce qu'ils devaient diriger alternativement ces fêtes des villes rhénanes. Malheureusement, il n'y avait pas dans cette rivalité les égards que se doivent des artistes distingués. Mendelssohn parlait de la direction de son émule en termes peu polis qui furent rapportés à celui-ci. Ries me parla alors des chagrins que lui causait le langage inconvenant de son jeune rival.

Mendelssohn avait écrit à Dusseldorf la plus grande partie de son *Paulus*, oratorio: il l'acheva, en 1835, à Leipsick, où il s'était retiré, après avoir abandonné sa position. Ayant été nommé directeur des concerts de la Halle-aux-Draps (*Gewandhaus*), dans la même ville, il prit possession de cet emploi le 4 octobre, et fut accueilli, à son entrée dans l'orchestre, par les acclamations de la foule qui remplissait la salle. Dès lors, la musique prit un nouvel essor à Leipsick, et l'heureuse influence de Mendelssohn s'y fit sentir non-seulement dans les concerts, mais dans les sociétés de chant et dans la musique de chambre. Lui-même se faisait souvent entendre comme virtuose sur le piano. Par reconnaissance pour la situation florissante où l'art était parvenu, grâce à ses soins dans cette ville importante de la Saxe, l'université lui conféra le grade de docteur en philosophie et beaux-arts, en 1836, et le roi de Saxe le nomma son maître de chapelle honoraire. En 1837, Mendelssohn épousa la fille d'un pasteur réformé de Francfort-sur-le-Mein, femme aimable dont la bonté, l'esprit et la grâce firent le bonheur de sa vie.

Appelé à Berlin en qualité de directeur général de la musique du roi de Prusse, il alla s'y établir et y écrivit pour le service de la cour la musique intercalée dans les tragédies antiques l'*Antigone*, l'*Œdipe roi*, ainsi que dans *Athalie*. Ce fut aussi à Berlin qu'il composa les morceaux introduits dans *le Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare, dont il avait écrit l'ouverture environ dix ans auparavant. Cependant les honneurs et la faveur dont il jouissait près du roi ne purent le décider à se fixer dans la capitale de la Prusse, parce qu'il n'y trouvait pas la sympathie qu'avaient pour lui les habitants de Leipsick. Berlin a toujours, en effet, montré peu de goût pour la musique de Mendelssohn. Nul doute que ce fut ce motif qui le décida à retourner à Leipsick, où, à l'exception de quelques voyages à Londres ou dans les villes des provinces rhénanes, il se fixa pour le reste de ses jours. Les époques de ses séjours en Angleterre furent 1832, 1833, 1840, 1842, 1844, 1840, où il fit entendre pour la première fois son *Elie*, au festival de Birmingham, et, enfin, au mois d'avril 1847. Cette fois, il ne resta à Londres que peu de jours, car il était de retour à Leipsick à la fin du même mois. Il avait formé le projet de passer l'été à Vevay; mais au moment où il venait d'arriver à Francfort, pour y retrouver sa femme et ses enfants, il reçut la nouvelle de la mort de madame Hansel, sa sœur bien-aimée. Cette perte cruelle le frappa d'une vive douleur. Madame Mendelssohn, dans l'espoir de le distraire par les souvenirs de sa jeunesse, l'engagea à parcourir la Suisse : il s'y laissa conduire et s'arrêta d'abord à Baden, puis à Laufen, et, enfin, à Interlaken, où il resta jusqu'au commencement de septembre. Peu de jours avant son départ, il improvisa sur l'orgue d'une petite église de village, sur les bords du lac de Brienz : ce fut la dernière fois qu'il se fit entendre sur un instrument de cette espèce. Peu d'amis se trouvaient réunis dans l'église : tous furent frappés de l'élévation de ses idées, qui semblaient lui dicter un chant de mort. Il avait eu le dessein d'aller à Fribourg pour connaître l'orgue construit par Moser; mais le mauvais temps l'en empêcha. *L'hiver arrive*, dit-il à ses amis; *il est temps de retourner à nos foyers*.

Arrivé à Leipsick, il y reprit ses occupations ordinaires. Bien que l'aménité de son caractère ne se démentît pas avec sa famille et ses amis, on apercevait en lui un penchant à la mélancolie qu'on ne lui connaissait pas autrefois. Le 9 octobre, il accompagnait quelques morceaux de son *Elie* chez un ami, lorsque le sang se porta tout à coup avec violence à sa tête et lui fit perdre connaissance; on fut obligé de la transporter chez lui. Le médecin,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

qu'on s'était empressé d'aller chercher, n'hésita pas à faire usage des moyens les plus énergiques dont l'heureux effet fut immédiat. Rétabli dans un état de santé satisfaisant, du moins en apparence, vers la fin du mois, Mendelssohn reprit ses promenades habituelles, soit à pied, soit à cheval; il espérait même être bientôt assez fort pour se rendre à Vienne, pour y diriger l'exécution de son dernier oratorio et il s'en réjouissait; mais le 28 du même mois, après avoir fait une promenade avec sa femme et dîné de bon appétit, il subit une seconde attaque de son mal, et le médecin déclara qu'il était frappé d'une apoplexie nerveuse et que le danger était imminent. Les soins qui lui furent prodigués lui rendirent la connaissance. Il eut des moments de calme et dormit d'un sommeil tranquille; mais, le 3 novembre, l'attaque d'apoplexie se renouvela, et dès ce moment il ne reconnut plus personne. Entouré de sa famille et de ses amis, il expira le lendemain, 4 novembre 1847, à 9 heures du soir, avant d'avoir accompli sa trente-neuvième année. On lui fit des obsèques somptueuses, auxquelles prit part toute la population de Leipsick, en témoignage du sentiment douloureux inspiré par la mort prématurée d'un artiste si remarquable. L'Allemagne tout entière fut émue de ce triste événement.

Si Mendelssohn ne posséda pas un de ces génies puissants, originaux, tels qu'en vit le dix-huitième siècle; s'il ne s'éleva pas à la hauteur d'un Jean-Sébastien Bach, d'un Hændel, d'un Gluck, d'un Haydn, d'un Mozart, d'un Beethoven; enfin, si l'on ne peut le placer au rang de ces esprits créateurs, dans les diverses déterminations de l'art, il est hors de doute qu'il tient, dans l'histoire de cet art, une place considérable immédiatement après eux, et personne ne lui refusera jamais la qualification de *grand musicien*. Il a un style à lui et des formes dans lesquelles se fait reconnaître sa personnalité. Le *scherzo* élégant et coquet, à deux temps, de ses compositions instrumentales, est de son invention. Il a de la mélodie; son harmonie est correcte et son instrumentation colore bien ses idées, sans tomber dans l'exagération des moyens. Dans ses oratorios, il a fait une heureuse alliance de la gravité des anciens maîtres avec les ressources de l'art moderne. Si son inspiration n'a pas le caractère de grandeur par lequel les géants de la pensée musicale frappent tout un auditoire, il intéresse par l'art des dispositions, par le goût et par une multitude des détails qui décèlent un sentiment fin et délicat. Malheureusement il était préoccupé d'une crainte qui doit avoir été un obstacle à la spontanéité de ses idées; cette crainte était de tomber dans certaines formes habituelles par lesquelles les compositeurs les plus originaux laissent reposer de temps en temps l'attention: il la portait jusqu'à l'excès. Dans la plupart de ses compositions, on sent qu'elle lui fait éviter avec soin les cadences de terminaison, et faire un constant usage de l'artifice de l'*inganno*, appelé communément *cadence rompue;* aux conclusions de phrases, qui sont de nécessité absolue pour la clarté de la pensée, il substitue avec une sorte d'obstination ce même artifice, et multiplie, par une conséquence inévitable, les modulations incidentes. De là un enchevêtrement incessant de phrases accessoires et surabondantes, dont l'effet est de faire perdre la trace de la pensée première, de tomber dans le vague, et de faire naître la fatigue. Ce défaut, remarquable surtout dans les œuvres instrumentales de Mendelssohn, est un des traits caractéristiques de sa manière. Il y a de belles pages dans un grand nombre de ses compositions; mais il est peu de celles-ci où l'intérêt ne languisse en de certaines parties, par l'absence d'un rhythme périodique bien senti.

Parmi les œuvres de musique vocale de Mendelssohn, ses oratorios *Paulus* et *Elie* ne sont pas seulement les plus importantes par leurs développements; elles sont aussi les plus belles. Ses psaumes 42e, 95e, 98e et 114e, avec orchestre, renferment de belles choses, principalement au point de vue de la facture. Il a fait aussi des chœurs d'église avec orchestre, qui sont d'un beau caractère, ainsi que d'autres psaumes sans instruments, composés pour le *Dom-Chor* de Berlin; enfin, on a de lui des motets pour une, deux ou quatre voix avec orgue. Sa grande cantate de *Walpurgischenacht* a de la réputation en Allemagne; elle y a été exécutée dans plusieurs grandes fêtes musicales. Pour moi, après l'avoir entendue deux fois, j'en ai trouvé le style lourd. Mendelssohn avait écrit cet ouvrage à Rome, dans le mois de décembre 1830, à l'âge d'environ vingt-deux ans; mais il le changea presque entièrement quatre ou cinq ans avant sa mort. C'est sous sa dernière forme qu'il est maintenant connu. A l'égard de la musique de l'*Antigone* et de l'*Œdipe à Colone*, de Sophocle, ainsi que de l'*Athalie* de Racine, écrits à la demande du roi de Prusse, Frédéric-Guillaume IV, on ne les a publiés qu'en partition pour le piano. Ces ouvrages sont peu connus; cependant l'*Œdipe* a été essayé au théâtre de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

l'Odéon, à Paris, mais sans succès. Ainsi qu'il a été dit dans cette notice, le génie de Mendelssohn n'était pas essentiellement dramatique; il avait lui-même conscience de ce qui lui manquait pour l'intérêt de la scène, car son goût ne se portait pas vers ce genre de composition. On sait que les *Noces de Gamache*, ouvrage de sa première jeunesse, n'ont pas réussi. Après cet essai, la plus grande partie de sa carrière d'artiste s'écoula sans qu'il produisit rien pour le théâtre. Il écrivit pour sa famille une sorte d'intermède, intitulé : *Die Heimkehr aus der Fremde* (le Retour de voyage à l'étranger); il ne le destinait pas à la publicité et l'avait gardé dans son portefeuille; mais ses héritiers l'ont fait graver au nombre de ses œuvres posthumes. On y trouve quatorze morceaux écrits d'un style gracieux et léger, dont une romance, *six Lieder* pour différentes voix, un duo pour soprano et contralto, deux trios, un chœur et un *finale*. Cette composition, à laquelle Mendelssohn ne paraît pas avoir attaché d'importance, est néanmoins une de ses meilleures productions, au point de vue de l'inspiration originale. Il est un autre ouvrage mélodramatique de cet artiste qui a droit aux éloges, non-seulement des connaisseurs, mais du public, et qui fut écrit dans le même temps que celui qui vient d'être mentionné : je veux parler de la musique composée pour la traduction allemande du drame si original de Shakespeare, *le Songe d'une Nuit d'été* (*Ein Summernachtstraum*). L'ouverture inspirée par ce sujet était écrite dès 1820; mais le reste de la partition ne fut composé que longtemps après, pendant le séjour de Mendelssohn à Berlin, comme directeur général de la chapelle du roi de Prusse. Tout est bien dans cet ouvrage : les pièces instrumentales des entr'actes, la partie mélodramatique des scènes, la chanson avec le chœur de femmes, la marche; tout est plein de verve, de fantaisie et d'élégance.

Mendelssohn a peu réussi dans la symphonie, une seule exceptée. La première (en *ut* mineur) n'est que le travail d'un jeune homme en qui l'on aperçoit de l'avenir. *Le Chant de louange* (Lobgesang), ou *Symphonie cantate* (op. 52), comptée par le compositeur comme sa seconde symphonie, n'est pas une heureuse conception : on y sent plus le travail que l'inspiration. Les essais qu'on en a faits à Paris et ailleurs n'ont pas été satisfaisants. La troisième symphonie (en *la* mineur) est la meilleure production de l'artiste en ce genre. Le premier morceau est d'un bon sentiment; il est écrit avec le talent connu du maître. Le *vivace*, ou *scherzo*, à deux temps, est une de ces heureuses fantaisies dans lesquelles sa personnalité se manifeste quelquefois. Dans l'*adagio*, la pensée est vague, diffuse, et l'effet en est languissant. Le mouvement final a de la verve; il est traité de main de maître; mais la malheureuse idée qu'a eue Mendelssohn de terminer cette partie de son ouvrage par un thème anglais qui ne se rattache en rien au reste de l'œuvre, lui enlève la plus grande partie de son effet. La quatrième symphonie (en *la* majeur), œuvre posthume, ne fait apercevoir dans aucun de ses morceaux le jet de l'inspiration Cette symphonie n'a eu de succès ni en Allemagne, ni à Paris, ni à Bruxelles.

Dans le concerto, sorte de symphonie avec un instrument principal, Mendelssohn a été plus heureux; son concerto de violon, particulièrement, et son premier concerto de piano (en *sol* mineur), ont obtenu partout un succès mérité et sont devenus classiques. Le second concerto de piano (en *ré* mineur), dont le caractère général n'est pas exempt de monotonie, a été beaucoup moins joué que le premier. Parmi ses œuvres les plus intéressantes de ce genre, il faut citer sa *Sérénade et Allegro giojoso* pour piano et orchestre, composition dont l'inspiration se fait remarquer par l'élégance, la délicatesse et par les détails charmants de l'instrumentation. Il ne faut pas plus chercher dans ces ouvrages que dans les autres productions de cet artiste ces puissantes conceptions, ni cette originalité de pensée qui nous frappent dans les concertos de quelques grands maîtres, de Beethoven en particulier; mais après ces beaux modèles, Mendelssohn tient une place honorable.

Les ouvertures de ce maître ont été beaucoup jouées en Allemagne et en Angleterre; mais elles ont moins réussi en France et en Belgique. Elles sont au nombre de cinq, dont les titres sont : *le Songe d'une Nuit d'été*, qui est incontestablement la meilleure; *la Grotte de Fingal* (ou *les Hébrides*), en *si* mineur, bien écrite et bien instrumentée, mais monotone et languissante; *la Mer calme et l'Heureux retour* (*Meeresstille und gluckliche Fahrt*), en *ré* majeur; *la Belle Mélusine*, en *fa* majeur, et *Ruy Blas*. Il y a de l'originalité dans ces compositions, mais on sent, à l'audition comme à la lecture, qu'elle est le fruit de la recherche; la spontanéité y manque.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

La musique de chambre est la partie la plus riche du domaine instrumental de Mendelssohn; la plupart de ses compositions en ce genre, soit pour les instruments à archet, soit pour le piano accompagné, ou seul, ont de l'intérêt. La distinction de son caractère s'y fait reconnaître. Il y est plus à l'aise que dans la symphonie, et, pour qui sait comprendre, il est évident qu'il y porte plus de confiance dans la suffisance de ses forces. Un *ottetto* pour quatre violons, deux altos et deux violoncelles; deux quintettes pour deux violons, deux altos et violoncelle, et sept quatuors (œuvres 12, 13, 44, 80 et 81) composent son répertoire dans cette catégorie de musique instrumentale. L'*ottetto*, qui est une des productions de sa jeunesse, était une de celles qu'il estimait le plus dans son œuvre; il s'y trouve des choses intéressantes; mais le talent s'y montre inégal. Son second quintette (en *si* bémol, œuvre posthume), et les trois quatuors de l'œuvre 44e sont, à mon avis, les plus complets et ceux où l'inspiration se soutient sans effort. Dans la musique pour piano accompagné, on trouve d'abord trois quatuors pour cet instrument, violon, alto et violoncelle (op. 1, en *ut* mineur; op. 2, en *fa* mineur; op. 3, en *si* mineur). Si l'on songe à la grande jeunesse de l'artiste au moment où il écrivit ces ouvrages, on ne peut se soustraire à l'étonnement qu'un pareil début n'ait pas conduit à des résultats plus beaux encore que ceux où son talent était parvenu à la fin de sa carrière. De ses deux grands trios pour piano, violon et violoncelle, le premier, en *ré* mineur, op. 49, a eu peu de succès; son caractère est monotone; les mêmes phrases s'y reproduisent fréquemment sans être relevées par des traits inattendus; enfin, ce n'est qu'un ouvrage bien écrit; le second, en *ut* mineur, op. 66, est beaucoup mieux réussi; on y trouve de la verve et de l'originalité. On ne connaît de Mendelssohn qu'une sonate pour piano et violon (en *fa* mineur, op. 4); ce n'est pas un de ses meilleurs ouvrages; mais ses deux sonates pour piano et violoncelle renferment de belles choses.

Je me suis souvent demandé pourquoi, avec un talent si distingué, Mendelssohn n'a pu éviter une teinte d'uniformité dans l'effet de sa musique instrumentale; en y songeant, j'ai cru pouvoir attribuer cette impression au penchant trop persistant du compositeur pour le mode *mineur*. En effet, sa première symphonie est en *ut* mineur; la troisième, en *la* mineur; l'ouverture intitulée : *la Grotte de Fingal* est en *si* mineur; le premier morceau du concerto de violon est en *mi* mineur; le premier concerto de piano est en *sol* mineur; le second, en *ré* mineur; la sérénade pour piano et orchestre est en *si* mineur; le premier quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle est en *ut* mineur, le second en *fa* mineur, le troisième en *si* mineur; la sonate pour piano et violon est en *fa* mineur; le premier trio pour piano, violon et violoncelle est en *ré* mineur; le second, en *ut* mineur. Son deuxième quatuor est en *la* mineur; le quatrième, en *mi* mineur, et le sixième, en *fa* mineur. Sur quatre caprices qu'il a écrits pour piano seul, trois sont en modes mineurs; sa grande étude suivie d'un *scherzo* pour le même instrument est en *fa* mineur; deux de ses fantaisies sont également en mode mineur; son premier *scherzo* est en *si* mineur; le second, en *fa* dièse mineur; enfin, de ses *Lieder* sans paroles, seize sont en mineur. Si l'on voulait faire une récapitulation semblable dans la musique de chant de Mendelssohn, on constaterait la même tendance. Je viens de parler de ses *Lieder* sans paroles; il est créateur dans ce genre de petites pièces instrumentales, dont il a publié sept recueils; celui qui porte le numéro d'œuvre 38 me paraît supérieur aux autres. J'en ai donné l'analyse dans le quatorzième volume de la *Bibliothèque classique des pianistes* (Paris, Schonenberger).

Les chants à voix seule avec piano, de Mendelssohn, et ses *Lieder* à deux, trois et quatre voix, ont de la distinction, quelquefois même de la franche originalité; cependant son imagination ne s'élève jamais dans ce genre à la hauteur de François Schubert. Comme tous les compositeurs allemands du dix-neuvième siècle, Mendelssohn a écrit un grand nombre de ces chants, soit pour les quatre genres de voix de femmes et d'hommes, soit pour quatre voix d'hommes sans accompagnement.

Le catalogue systématique des œuvres de ce compositeur est formé de la manière suivante : *A*. Musique pour orchestre : 1° Symphonie en *ut* mineur, op. 11; Berlin, Schlesinger. 2° Symphonie cantate (*Lobgesang*), op. 52; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 3° Troisième symphonie en *la* mineur, op. 56; *ibid.* 4° Quatrième symphonie en *la* majeur, op. 90; *ibid.* 5° Ouverture du *Songe d'une Nuit d'été* (*Summernachtstraum*), op. 21; *ibid.* 6° *Idem* de *la Grotte de Fingal* (*les Hébrides*), op. 26; *ibid.* 7° *La Mer calme et l'Heureux retour* (*Meeresstille und gluckliche Fahrt*), op. 27; *ibid.* 8° *La Belle Mélusine* (*idem*), op. 32; *ibid.* 9° *Idem* de *Ruy*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Blas, op. 95; Leipsick, Kistner. 10° Concerto pour violon et orchestre en *mi* mineur et majeur, op. 64; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 11° Premier concerto pour piano et orchestre (en *sol* mineur), op. 25; *ibid.* 12° Deuxième concerto *idem* (en *ré* mineur), op. 40; *ibid.* 13° *Capriccio* brillant pour piano et orchestre (en *si* mineur), op. 22; *ibid.* 14° Rondeau brillant *idem* (en *mi* bémol), op. 29; *ibid.* 15° Sérénade et *allegro giocoso* idem (en *si* mineur et en *ré*), op. 43; Bonn, Simrock. 16° Ouverture pour des instruments à vent (en *ut*), op. 24; *ibid.* *B.* Musique de chambre : *a. Pour instruments à archet :* 17° *Ottetto* pour quatre violons, deux altos et deux violoncelles, op. 20; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 18° Premier quintette (en *la* majeur), pour deux violons, deux altos et violoncelle, op. 18; Bonn, Simrock. 19° Second quintette *idem* (en *si* bémol), op. 87; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 20° Premier quatuor pour deux violons, alto et basse (en *mi* bémol), op. 12; Leipsick, Hofmeister. 21° Deuxième *idem* (en *la*), op. 13; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 22° Trois quatuors *idem* (en *ré*, en *mi* mineur et en *mi* bémol), op. 44; *ibid.* 23° Sixième quatuor *idem* (en *fa* mineur), op. 80; *ibid.*, 24° Septième *idem, Andante, Scherzo, Capriccio* et *Fugue*, op. 81; *ibid.* *b. Pour piano accompagné :* 25° Premier quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle (en *ut* mineur), op. 1; Berlin, Schlesinger. 26° Deuxième *idem* (en *fa* mineur), op. 2; *ibid.* 27° Troisième *idem* (en *si* mineur), op. 3; Leipsick, Hofmeister. 28° Premier grand trio pour piano, violon et violoncelle (en *ré* mineur), op. 49; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 29° Deuxième *idem* (en *ut* mineur), op. 66; *ibid.* 30° Sonate pour piano et violon (en *fa* mineur), op. 4; Leipsick, Hofmeister. 31° Première sonate pour piano et violoncelle (en *si* bémol), op. 45; Leipsick, Kistner. 32° Deuxième *idem* (en *ré* majeur), op. 58; *ibid.* 33° Variations concertantes pour piano et violoncelle (en *ré* majeur), op. 17; Vienne, Mechetti. *c. Pour piano à quatre mains :* 34° *Andante* et variations (en *si* bémol), op. 83; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 35° Allegro brillant (en *la* majeur), op. 92; *ibid.* *d. Pour piano seul :* 36° *Andante cantabile et Presto agitato* (en *si* mineur); *ibid.* 37° Capriccio (en *fa* dièse mineur), op. 5; Berlin, Schlesinger. 38° Trois caprices, op. 16; Vienne, Mechetti. 39° Fantaisie (en *fa* dièse mineur), op. 28; Bonn, Simrock. 40° Pièces caractéristiques, op. 7; Leipsick, Hofmeister. 41° Étude et *Scherzo* (en *fa* mineur); Berlin, Schlesinger. 42° Fantaisie (en *mi* majeur), op. 15; Vienne, Mechetti. 43° Six morceaux d'enfants, op. 72; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 44° Sept recueils de romances ou *Lieder* sans paroles, op. 19, 30, 38, 53, 62, 67, 85; Bonn, Simrock. 45° Six préludes et six fugues, op. 35; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 46° *Rondo capriccio* (en *mi* majeur), op. 14; Vienne, Mechetti. 47° Sonate (en *mi* majeur), op. 6; Leipsick, Hofmeister. 48° Dix-sept variations sérieuses, op. 54; Vienne, Mechetti. 49° Variations sur des thèmes originaux, op. 82 et 83; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. *C.* Musique pour orgue : 50° Trois préludes et fugues, op. 37; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 51° Six sonates, op. 65; *ibid.* *D.* Oratorios, cantates, psaumes, etc. : 52° *Paulus*, oratorio, op. 36; Bonn, Simrock. 53° *Élie* (*Elias*), idem, op. 70; *ibid.* 54° *Le Christ*, oratorio non achevé, fragments, op. 97; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 55° Musique pour l'*Antigone* de Sophocle, op. 55; Leipsick, Kistner. 56° Musique pour l'*Athalie* de Racine, op. 74; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 57° Musique pour l'*Œdipe à Colone* de Sophocle, op. 93; *ibid.* 58° Musique pour *le Songe d'une Nuit d'été* de Shakespeare, op. 61; *ibid.* 59° *Lauda Sion*, hymne pour chœur et orchestre, op. 73; Mayence, Schott. 60° *La première nuit de Sainte-Walpurge* (*Die erste Walpurgisnacht*), ballade, op. 60; Leipsick, Kistner. 61° Chant de fêtes. *Aux artistes*, d'après le poëme de Schiller, pour chœur d'hommes et instruments de cuivre, op. 68; Bonn, Simrock. 62° Chant pour la quatrième fête séculaire de l'invention de l'imprimerie, pour chœur et orchestre; *ibid.* 63° Hymne pour contralto, chœur et orchestre, paroles anglaises et allemandes, op. 90; Bonn, Simrock. 64° Hymne pour soprano, chœur et orgue; Berlin, Bote et Bock. 65° Trois chœurs d'église avec solos et orgue, op. 23; Bonn, Simrock. 66° Trois cantiques pour contralto, chœur et orgue; *ibid.* 67° Trois motets pour des voix de soprano et contralto et orgue, op. 39; *ibid.* 68° Trois motets en chœur avec des solos pour le *Dom-Chor* de Berlin, op. 78; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 69° Psaume 115e pour chœur, solo et orchestre, op. 31; Bonn, Simrock. 70° Psaume 42e pour chœur et orchestre, op. 42; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 71° Psaume 95e *idem*, op. 46; Leipsick, Kistner. 72° Psaume 114e pour chœur à huit voix et orchestre. op. 51; *ibid.* 73° Trois psaumes pour voix solos et chœur, op. 78; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 74° Psaume 98e

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

pour un chœur à huit voix et orchestre, op. 91; Leipsick, Kistner. *E.* Opéras : 75° *Les Noces de Gamache*, opéra comique en deux actes, op. 10; partition pour piano; Leipsick, Hofmeister. 70° *Le Retour de voyage à l'etranger* (*Heimkehr aus dem Fremde*), opéra de salon en un acte, op. 89; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 77° *Loreley*, opéra non terminé, op. 98; *ibid.* Le finale du premier acte seul a été publié en partition pour le piano. 78° Air pour voix de soprano et orchestre, op. 94; *ibid.* *F.* Chants a plusieurs voix : *a. Chants pour soprano, alto, ténor et basse*, op. 41, 48, 59, 88 et 100; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. *b. Chants à quatre voix d'hommes*, op. 50, 75, 76; Leipsick, Kistner. *c. Chants à deux voix*, op. 63, 77; *ibid.* *G.* Chants a voix seule avec piano (recueils de *Lieder*), op. 8, 9, 34, 47, 57, 71, 84, 86, 99; Berlin, Schlesinger; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. Il existe aussi un certain nombre de compositions de Mendelssohn, sans numéros d'œuvres.

MENDES (Manuel), écrivain sur la musique et compositeur portugais, né à Evora, vers le milieu du seizième siècle, fut d'abord maître de chapelle à Portalegre, puis alla remplir les mêmes fonctions dans sa ville natale, où il mourut en 1605. Quelques bons musiciens portugais ont été instruits par lui. Il a laissé en manuscrit : 1° *Arte de canto chaõ* (Science du plain-chant). 2° Messes à cinq voix. 3° *Magnificat* à quatre et cinq voix. 4° Motets à plusieurs voix, et diverses autres compositions qui se trouvaient autrefois à la bibliothèque royale de Lisbonne.

MENDES (Jacques **FRANCO-**). *Voyez* **FRANCO-MENDES** (Jacques).

MENDES (Joseph **FRANCO-**). *Voyez* **FRANCO-MENDES** (Joseph).

MENEGHELLI (l'abbé Antoine), vicaire de l'église du *Saint*, à Padoue, a prononcé dans cette église, le 6 mai 1841, un éloge de Zingarelli, à l'occasion d'un service solennel célébré, le même jour, en mémoire de ce compositeur. Ce discours a été imprimé sous ce titre : *Per le solenni Esequie del Cav. Nicolo Zingarelli, celebrate nell' insigne Basilica del Santo il dì 6 Maggio del* 1841. *Discorso dell' Ab. Antonio Meneghelli;* Padova, coi tipi di A. Sicca, 1841, in-8° de vingt et une pages.

MENEHOU (Michel **DE**), maître des enfants de chœur de l'église Saint-Maur-des-Fossés-lez-Paris, vers le milieu du seizième siècle, est auteur d'un livre qui a pour titre : *Instruction familière en laquelle sont contenues les difficultés de la musique, avec le nombre des concordances et des accords, ensemble la manière d'en user;* Paris, Nicolas Du Chemin, 1555, in-4° oblong. La deuxième édition est intitulée : *Nouvelle instruction familière en laquelle sont contenues les difficultés de la musique, avec le nombre des concordances et accords, ensemble la manière d'en user, tant à deux, à trois, à quatre et à cinq parties;* Paris, Nicolas Du Chemin, 1558, in-4° oblong. Il y a une troisième édition du même ouvrage qui a pour titre : *Nouvelle instruction des préceptes et fondements de musique;* Paris, 1571. Ce livre est remarquable en ce qu'il est le premier publié en France où l'on trouve le mot *accord* employé pour indiquer l'harmonie de plusieurs sons réunis : cependant on se tromperait si, sur le titre de l'ouvrage et ceux de quelques chapitres, par exemple du dix-neuvième (*Règles générales pour les accords parfaits*), on se persuadait qu'on y trouve un véritable traité de l'harmonie qui enlèverait à Viadana et à quelques autres musiciens du commencement du dix-septième siècle, la priorité de considération des accords isolés; car les accords dont parle Michel de Menehou ne sont que des intervalles, et ses *règles générales pour les accords parfaits* ne sont que celles qui défendent de faire des octaves et des quintes consécutives. Il est vrai que les chapitres 22e et 23e enseignent à *faire un accord à trois et à quatre parties;* mais on n'y trouve que les règles du contrepoint à trois et à quatre, connues depuis longtemps; règles dont la plupart étaient arbitraires, et ont cessé d'être admises dans les traités modernes de l'art d'écrire. Il faut cependant remarquer que Michel de Menehou est le premier qui a parlé des cadences parfaites et imparfaites (chap. 23, 24 et 25).

MENESTRIER (Claude François), savant Jésuite et laborieux écrivain, naquit à Lyon, le 10 mars 1631, d'une famille originaire de la Franche-Comté. Après avoir fait ses études, il professa les humanités à Chambéry, Vienne en Dauphiné et Grenoble, puis fut rappelé à Lyon pour y enseigner la rhétorique, et succéda, en 1607, au P. Labbe dans l'emploi de bibliothécaire. Il mourut à Paris, le 21 janvier 1705, à l'âge de soixante-quatorze ans. Au nombre de ses ouvrages, qui presque tous ont un intérêt historique, on remarque : 1° *Des ballets anciens et modernes, selon les règles du théâtre;* Paris, 1682, in-12.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

2° *Des Représentations en musique, anciennes et modernes;* Paris, 1687, in-12. Si l'on a recueilli depuis le P. Menestrier un plus grand nombre de faits concernant les objets de ces deux livres; si l'on a mis plus de critique dans la discussion de ces faits, on ne peut nier que ce savant religieux a le mérite d'avoir ouvert la voie à ces recherches, et que ses ouvrages renferment de curieux renseignements.

MENGAL (Martin-Joseph), connu sous le nom de **MENGAL AINÉ**, directeur du Conservatoire de musique à Gand, est né en cette ville le 27 janvier 1784. Son père fut son premier maître de musique, puis il reçut des leçons de plusieurs artistes, particulièrement pour le cor, sur lequel il fit de rapides progrès. A l'âge de douze ans, il composait des morceaux pour cet instrument et d'autre musique, sans connaissances d'harmonie et sans autre guide que son instinct. En 1804, il entra comme élève au Conservatoire de Paris : il y eut pour professeur de cor Frédéric Duvernoy; Catel lui enseigna l'harmonie. En 1808, il obtint, au concours, le second prix de cette science, et le premier prix de cor lui fut décerné l'année suivante. Devenu ensuite élève de Reicha, il fit, sous sa direction, un cours complet de composition. Entré dans la musique de la garde impériale au mois de décembre 1804, il servit dans les campagnes d'Autriche en 1805 et de Prusse l'année suivante. De retour à Paris en 1807, il obtint sa retraite, reprit ses études et dans le même temps entra en qualité de premier cor, à l'orchestre de l'Odéon, d'où il passa à celui du théâtre Feydeau, en 1812. Après treize années de service à ce théâtre, il donna sa démission pour retourner à Gand comme directeur du théâtre. Cette entreprise ne fut point heureuse; Mengal l'abandonna bientôt après, pour prendre les fonctions de directeur de musique. Il remplit celles-ci jusqu'à la révolution de 1830, puis il alla prendre une position semblable au théâtre d'Anvers, et retourna à Gand en 1832. Des propositions lui furent faites alors pour aller diriger l'orchestre du théâtre de La Haye; il les accepta et occupa cette nouvelle position pendant deux ans. De retour à Gand en 1835, il y fut nommé directeur du Conservatoire de musique établi par la régence de cette ville. Mengal est mort à Gand, des suites d'une apoplexie, dans la nuit du 2 au 3 juillet 1851.

Cet artiste a écrit pour le théâtre : 1° *Une Nuit au château,* opéra-comique en un acte, joué au théâtre Feydeau avec succès, en 1818, et resté pendant plusieurs années au répertoire des théâtres lyriques. La partition a été gravée à Paris, chez Dufaut et Dubois. 2° *L'Ile de Babilary,* opéra-comique en trois actes, au même théâtre, en 1819, qui n'a point réussi. 3° *Les Infidèles,* drame en trois actes, représenté au théâtre de Gand avec un brillant succès, en 1825. 4° *Un Jour à Vaucluse,* opéra-comique en un acte, au même théâtre, en 1828. Les compositions instrumentales de Mengal sont au nombre d'environ cent œuvres; on y remarque : 5° *Harmonie militaire,* plusieurs suites; Paris, Naderman, Dufaut et Dubois. 6° Trios pour deux violons et basse, op. 1; Paris, Leduc. 7° Trois quatuors pour deux violons, alto et basse. 8° Trois quintettes pour flûte, hautbois, clarinette, cor et basson; Paris, Pleyel. 9° Trios pour flûte, violon et alto; Paris, Naderman. 10° 1er et 2e concertos pour cor et orchestre, op. 20 et 27; Paris, Dufaut et Dubois. 11° Trois quatuors pour cor, violon, alto et basse, op. 8; Paris, Naderman. 12° Duos pour cor et harpe, nos 1, 2, 3; Paris, Janet. 13° *Idem* pour cor et piano, nos 1, 2, 3, 4; *ibid.* 14° *Idem*, nos 5 et 6; Paris, Frère. 15° Fantaisies pour piano et cor, nos 1, 2, 3; Paris, Dufaut et Dubois. 16° Quatuors pour instruments à vent, plusieurs œuvres. 17° Beaucoup de romances avec accompagnement de piano, entre autres *le Chevalier errant* (Dans un vieux château de l'Andalousie) qui a obtenu un succès populaire. Mengal a laissé en manuscrit beaucoup de morceaux d'harmonie pour instruments à vent; ouverture à grand orchestre, composée à La Haye; quintettes pour cinq cors; trios pour les mêmes instruments; plusieurs morceaux de chant, entre autres un chœur à cinq voix sans accompagnement, souvent exécuté dans les concerts.

MENGAL (Jean), frère du précédent, est né à Gand, au mois de mai 1796. Son père lui a donné les premières leçons de musique, puis il a étudié le cor sous la direction de son frère. Admis au Conservatoire en 1811, il y est devenu élève de Domnich, et quinze mois après son entrée dans cette école, il y a obtenu le premier prix de cor. Après avoir été attaché pendant plusieurs années à l'orchestre du Théâtre-Italien, il est entré, en 1820, à l'Opéra en qualité de premier cor solo. Il a été aussi, pendant plusieurs années, membre de l'orchestre de la Société des concerts. On a gravé de sa composition : 1° Fantaisies pour cor et piano, nos 1, 2, 3, 4, 5, 6; Paris, Scho-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

'nenberger. 2° Plusieurs solos *idem*. 3° Fantaisie brillante pour cor et orchestre, sur des motifs de Donizetti, op. 20; Paris, Richault. 4° Fantaisie pour cor à pistons, avec accompagnement de piano, sur des motifs de *Guido et Ginevra*, op. 23; Paris, Schlesinger. 5° Duos pour deux cors, etc.

MENGEL (Georges), né à Bamberg, au commencement du dix-septième siècle, apprit la musique dans son enfance, puis entra au service militaire, dans les troupes de l'électeur de Bavière, et parvint au grade de capitaine. En 1640, il donna sa démission et entra chez l'évêque de Bamberg, en qualité de maître de chapelle. Il a fait imprimer de sa composition des psaumes avec des motets sous ce titre : *Quinque limpidissimi Lapides Davidici, seu Psalmi* 151 *cum Motetta centuplici varietate;* Würzbourg, 1644, in-fol. On connaît aussi sous son nom : *Sacri concentus et dialogi* 1, 2, 3, 4, 5 *et* 6 *voc. cum motetta* 4 *voc. et* 2 *instrument.*, op. 4; Inspruck, 1662, in-4°.

MENGELIUS (Philippe), professeur de belles-lettres et docteur en médecine à l'université d'Ingolstadt, dans le seizième siècle, fut instruit dans la musique et habile luthiste. Il se maria en 1562 et mourut à Ingolstadt, en 1594. Après sa mort, on recueillit ses poésies latines, et elles furent publiées en cette ville en 1596. Parmi les pièces de ce recueil on trouve un éloge de la musique, et deux autres morceaux, intitulés : *In Organum musicum monasterii Benedicto Buranı; In effigiem Philippi de Monte musici*, etc.

MENGOLI (Pierre), géomètre, né à Bologne en 1625, reçut des leçons de mathématiques du P. Cavalieri, considéré comme le premier inventeur du calcul infinitésimal, et s'appliqua aussi à l'étude de la jurisprudence, de la philosophie et de la théologie. Dans sa jeunesse, il enseigna publiquement, à Bologne, les doctrines de Zarlino et de Galilée, concernant la théorie mathématique de la musique. Plus tard, il embrassa l'état ecclésiastique, obtint un bénéfice et fut chargé d'enseigner les mathématiques dans le Collége des nobles. Il mourut à Bologne, le 7 juin 1680. Au nombre de ses écrits sur diverses branches des mathématiques, on remarque celui qui a pour titre : *Speculazioni di Musica;* Bologne, 1670, in-4°. En 1673, le frontispice a été changé, et le livre a reparu comme une deuxième édition. Dans la première partie de son ouvrage, Mengoli expose l'anatomie de l'oreille, et trouve dans sa conformation le principe des combinaisons de la musique et des sensations qu'elle développe. C'est cette idée fausse qui, longtemps après, est devenue la base du livre de Morel (*voyez* ce nom), intitulé : *Principe acoustique nouveau et universel de la théorie musicale.*

MENGOZZI (Bernard), chanteur et compositeur distingué, né à Florence en 1758, fit ses premières études de musique en cette ville, puis alla étudier le chant sous la direction de Pasquale Potenza, chanteur de la chapelle de Saint-Marc, à Venise. Il brilla ensuite sur plusieurs théâtres d'Italie. En 1780, il se rendit à Londres avec sa femme, connue auparavant sous le nom d'Anne Benini. L'année suivante, il vint à Paris et se fit entendre avec succès dans les concerts donnés à la cour par la reine Marie-Antoinette. Lorsque l'excellente troupe d'opéra italien du *théâtre de Monsieur* fut organisée, il y entra et sut se faire applaudir à côté de Mandini et de Viganoni. Après les événements révolutionnaires qui dispersèrent cette réunion de chanteurs d'élite, Mengozzi resta à Paris, et y vécut en donnant des leçons de chant et écrivant de petits opéras pour les théâtres Feydeau et Montansier. A l'époque de l'organisation du Conservatoire de musique, il y fut appelé comme professeur de chant et y forma plusieurs élèves, parmi lesquels on cite Batiste, qu'on a longtemps entendu à l'Opéra-Comique, et qui, plus tard, a quitté le théâtre pour la place d'huissier de la chambre des Pairs, qu'il occupait encore en 1839. Mengozzi a surtout contribué aux progrès de l'art du chant en France par les matériaux qu'il avait préparés pour la rédaction de la méthode du Conservatoire, et qu'il n'eut pas le temps d'achever, parce qu'il mourut au mois de mars 1800, des suites d'une maladie de langueur. Ce fut Langlé qui rédigea cet ouvrage. Les opéras connus de Mengozzi sont : 1° *Gli Schiavi per amore*, opéra bouffe en deux actes, au théâtre de Monsieur, en 1790. Quelques morceaux de cet opéra ont été gravés en partition avec les parties d'orchestre. 2° *L'Isola disabitata*, au même théâtre, en 1790. 3° *Les Deux Visirs*, au théâtre Montansier. 4° *Une Faute par amour*, au théâtre Feydeau, 1793. 5° *Aujourd'hui*, opéra en trois actes, au théâtre Montansier, 1791. 6° *Isabelle de Salisbury*, en trois actes, au même théâtre, 1791, en collaboration avec Ferrari. 7° *Le Tableau parlant*, en un acte, au même théâtre, 1792. Cette pièce avait été mise en musique par Grétry, dont elle est un des meilleurs ouvrages; la nouvelle musique de Men-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

gozzi n'eut point de succès. 8° *Pourceaugnac*, en trois actes, au même théâtre, 1793. 9° *L'Amant jaloux*, en trois actes, au Théâtre national, rue de Richelieu, 1793. 10° *Selico*, en trois actes, au même théâtre, 1793. 11° *La Journée de l'amour*, ballet en un acte, 1793. 12° *Brunet et Caroline*, en un acte, au théâtre Montansier, 1799. 13° *La Dame voilée*, en un acte, au théâtre Favart, 1799. 14° *Les Habitants de Vaucluse*, en deux actes, au théâtre Montansier, 1800. Mengozzi avait introduit quelques morceaux de sa composition dans les opéras italiens qu'on jouait au théâtre de Monsieur; on cite particulièrement un trio de l'*Italiana in Londra*, et le rondo *Se m'abbandoni*, qu'il chantait avec une expression touchante, et qui eut un succès de vogue.

MENON (Tuttovalo ou Tuttuale?), musicien français, vécut dans la première moitié du seizième siècle. Il fit, comme beaucoup d'autres artistes français et belges, un voyage en Italie et séjourna à Correggio (1). Il fut le premier maître de musique du célèbre organiste et compositeur Claude Merulo. On a de lui un ouvrage intitulé : *Madrigali d'Amore a quattro voci composti da Tuttovale Menon. Et nuovamente stampati, et con diligentia corretti. In Ferrara nella stampa di Giovanni de Bulghat et Antonio Stucher compagni del* 1558.

MENSCHING (B.-L.), étudiant en droit de l'université de Francfort-sur-l'Oder, dans les premières années du dix-huitième siècle, cultiva la musique et fut compositeur, ainsi qu'on le voit dans un volume qui a pour titre : *Secularia sacra academiæ regiæ Viadrinæ ; Francofurti ad Viadrum* (s. a.), in-fol. Parmi les pièces séculaires en vers et en prose, faites à l'occasion de l'anniversaire de la fondation de l'université et de la présence, à Francfort, de Frédéric III, duc de Brandebourg et premier roi de Prusse, se trouvent vingt pages de musique en partition, dont le titre particulier est ainsi conçu : *Sérénade présentée à S. M. R.* (Sa Majesté Royale) *de Prusse par les étudiants de Francfort-sur-l'Odre* (sic), *la veille du jubilé, composée par B.-L. Mensching, étudiant en droit, le* 25 *d'avril* 1700. La sérénade renferme une *ouverture* et un *air chanté alternativement avec les instruments*, suivi de *Sarabande, allemande et gigue*.

(1) Voyez la notice de M. Angelo Catelani intitulée : *Memorie della vita e delle opere di Claudio Merulo* (Milano, Tito de Gio. Ricordi), p. 16, note 2.

MENSI (François), ecclésiastique de la Bohême, naquit le 27 mars 1753, à Bistra, où son père, Vénitien de naissance, était gouverneur chez le comte de Hohenems. Il apprit les éléments de la musique dans ce lieu, puis à Clamecz et à Krzinecz. Ayant suivi ses parents à Prague, il y fit ses humanités chez les jésuites, et étudia la philosophie et la théologie à l'université. Ce fut aussi dans cette ville qu'il prit des leçons de violoncelle de Joseph Reicha, et de composition chez Cajetan Vogel. Bientôt il fut considéré en Bohême comme un habile violoniste et violoncelliste, et comme un compositeur distingué. Il a écrit une très-grande quantité d'offertoires, graduels, antiennes, litanies, messes, symphonies et quatuors, dont une partie se trouvait au couvent de Strahow. Après avoir été vicaire à Smeczo pendant onze ans, il fut nommé curé à Hrobeziez, puis à Pher, où il se trouvait encore en 1808.

MENTA (François) musicien qui vécut à Rome, était né à Venise, dans la première moitié du seizième siècle. Il s'est fait connaître comme compositeur par les ouvrages suivants: 1° *Madrigali a quattro voci; Roma, app. Antonio Barré*, 1560. 2° *Madrigali a cinque voci, libro primo; in Venezia, app. Ant. Gardane*, 1564, in-4° obl.

MENTE (Jean-Frédéric), naquit le 9 novembre 1698, à Rothenbourg, sur l'Oder. Fils de Samuel Mente, bon organiste en cette ville, il apprit de son père les éléments de la musique, puis, en 1715, il alla à Francfort-sur-l'Oder, et y continua ses études musicales chez Simon, professeur de musique de l'université. En 1718, il visita Dresde et Leipsick, puis se rendit à Glaucha, où il étudia le contrepoint sous Meischner. Après avoir été organiste dans plusieurs petites villes, il fut appelé, en 1727, à Liegnitz, en la même qualité. Il mourut vers 1760, après avoir rempli son emploi pendant trente-trois ans. Le nombre de ses compositions pour l'église et pour les instruments est considérable, mais on n'a imprimé qu'un concerto pour la basse de viole, à Leipsick, et six trios pour flûte, basse de viole et basse continue pour le clavecin. Le reste de ses ouvrages consiste en sonates et concertos pour le clavecin et pour la basse de viole.

MENTER (Joseph), violoncelliste distingué, est né, le 18 janvier 1808, à Teysbach, près de Landshut (Bavière). Les premières années de son enfance se passèrent dans les villes de Salzbourg, puis de Ratisbonne, et enfin d'Eichstædt, où son père,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

employé de l'administration des finances, fut envoyé tour à tour. Le premier instrument qu'on lui mit dans les mains fut le violon ; mais, plus tard, il devint élève de Moralt, à Munich, pour le violoncelle. En 1829, il fut admis dans la chapelle du prince de Hohenzollern-Hechingen, et, en 1833, il entra dans la chapelle royale à Munich. Cet artiste a voyagé avec succès dans l'Allemagne du Nord, en Autriche, en Hollande, en Suisse, en Belgique et en Angleterre. Il est mort jeune encore, le 18 janvier 1856. Ses œuvres pour son instrument ont été publiées après son décès, à Offenbach, chez André. Il avait publié précédemment, à Vienne, chez Haslinger, ses premiers ouvrages, parmi lesquels on remarque un thème varié pour violoncelle et piano, op. 4, et une fantaisie pour violoncelle et orchestre, op. 5.

MENZEL (Ignace), habile facteur d'orgues à Breslau, vécut au commencement du dix-huitième siècle. Ses principaux ouvrages sont : 1° L'orgue de l'église Notre-Dame, à Breslau, en 1712, composé de trente-six jeux. 2° Celui de l'église *Corporis Christi*, dans la même ville, de vingt et un jeux. 3° Celui de Sainte-Barbe, *idem*, de vingt et un jeux. 4° Celui de l'église Saint-Pierre et Saint-Paul, à Liegnitz, de trente et un jeux, en 1722. 5° Celui de Niemtsch, en Silésie, en 1725, composé de vingt jeux. 6° Celui de Landshut, en 1729, composé de quarante-sept jeux.

MERBACH (Georges-Frédéric), directeur de la justice à Altdœbern, dans la Basse-Lusace, vers la fin du dix-huitième siècle, vécut d'abord à Leipsick. On a de lui une méthode de piano pour les enfants, intitulée : *Clavierschule für Kinder;* Leipsick, 1782, in-fol. obl. de soixante et une pages. On voit par sa dédicace à Homilius et à Hiller qu'il était élève de ces deux savants musiciens. En 1783, il a paru un supplément à cet ouvrage, dont l'auteur, qui a gardé l'anonyme, était inconnu à Merbach lui-même (*voyez* Peyschke).

MERCADANTE (Saverio), compositeur dramatique de l'époque actuelle, n'est pas né à Naples, comme il est dit dans plusieurs recueils biographiques, mais à Altamura, dans la province de Bari, en 1797. A l'âge de douze ans, il fut envoyé à Naples et y entra au collége royal de musique de Saint-Sébastien. Ses premières études semblaient le destiner à être instrumentiste ; il jouait du violon et de la flûte ; beaucoup de morceaux de sa composition pour ces instruments furent publiés à Naples, et, pendant plusieurs années, il tint l'emploi de premier violon et de chef d'orchestre à ce conservatoire. Zingarelli, directeur de l'école, qui était son maître de composition, l'ayant surpris un jour occupé à mettre en partition des quatuors de Mozart, le chassa impitoyablement. Il fut alors obligé de chercher des ressources dans la composition dramatique, et il essaya ses forces dans une cantate qu'il écrivit pour le théâtre *Del Fondo*, et qui fut exécutée en 1818. L'année suivante, il composa pour le théâtre Saint-Charles l'*Apoteosi d'Ercole*, qui fut représenté avec succès, et dont on applaudit surtout un beau trio qui a été publié avec accompagnement de piano. Cet ouvrage fut suivi, dans la même année, de l'opéra bouffe *Violenza e Costanza*, représenté au théâtre *Nuovo*. Applaudi de nouveau dans cette production, Mercadante fut engagé, en 1820, pour donner à Saint-Charles *Anacreonte in Samo*, dont le succès surpassa celui de ses premiers ouvrages. Dès ce moment, son nom commença à retentir en Italie, et l'administration du théâtre *Valle*, de Rome, lui envoya un engagement. Il partit pour cette ville, et y fit représenter l'opéra bouffe *Il Geloso ravveduto*, qui fut suivi, dans la saison du carnaval, de l'opéra sérieux : *Scipione in Cartagine*, au théâtre *Argentina* de la même ville : ces deux ouvrages furent accueillis avec faveur. Au printemps de 1821, Mercadante alla à Bologne écrire *Maria Stuarda*, qui n'eut qu'un médiocre succès ; mais il se releva brillamment à l'automne de la même année en donnant, à Milan, son *Elisa e Claudio*, le meilleur de ses ouvrages, et celui qui a trouvé partout le meilleur accueil. Telle fut la fortune de cette partition, que les journaux parlèrent d'un rival trouvé à Rosini : jugement téméraire comme on en porte dans le monde, où le mérite se mesure au succès.

Chargé des lauriers qu'il avait cueillis à Milan, Mercadante arriva à Venise pour y écrire l'*Andronico*, qui fut représenté, pendant le carnaval de 1822, au théâtre de *la Fenice*. Là commença pour le compositeur une suite de revers mêlés de quelques succès. A la chute d'*Andronico* succéda, à Milan, celle de l'opéra semi-seria *Adele ed Emerico*, et, dans l'automne de la même année (1822), la chute plus humiliante encore de l'*Amleto*. La réussite équivoque d'*Alfonso ed Elisa*, représenté à Mantoue au printemps de 1823, ne put indemniser Mercadante de ses revers précédents ; mais l'enthousiasme que fit éclater sa *Didone* à Turin, dut ranimer son courage.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

De retour à Naples après ces vicissitudes, il y écrivit, à l'automne de l'année 1823, *Gli Sciti*, opéra sérieux qui fut représenté au théâtre Saint-Charles, et qui ne réussit pas; mais il se releva à Rome, au carnaval de 1824, par *Gli Amici di Siracusa*. Tout semblait conspirer à assurer la fortune dramatique de Mercadante, car, depuis un an, Rossini avait quitté l'Italie pour s'établir à Paris, Morlacchi était à Dresde, et les autres compositeurs italiens avaient vieilli, ou n'avaient point de crédit près du public; mais il manquait à Mercadante la qualité essentielle; je veux dire l'originalité qui crée le style, qualité indispensable pour exercer à la scène une domination non contestée, et pour éviter les alternatives de succès et de chutes. Au mois de juin 1824, il arriva à Vienne et y débuta par la mise en scène de son *Elisa e Claudio*, que suivirent de près *Doralice*, en deux actes, *le Nozze di Telemacco ed Antiope*, drame lyrique, et *Il Podestà di Burgos*. Écrits avec trop de rapidité, et conséquemment avec négligence, ces ouvrages ne réussirent point à la scène et furent maltraités dans les journaux. En 1825, Mercadante donna, à Turin, la *Nitocri*, opéra sérieux qui fut applaudi; mais *Erode ossia Mariana* tomba à Gênes. L'*Ipermestra*, où il y a de belles choses, ne réussit pourtant pas au théâtre Saint-Charles de Naples, mais *la Donna Caritea*, jouée au printemps de 1826, à Venise, eut un succès d'enthousiasme.

Ce fut à cette époque que l'entrepreneur du théâtre italien de Madrid engagea Mercadante pour sept ans, aux appointements annuels de deux mille piastres, sous la condition qu'il écrirait deux opéras nouveaux pour ce théâtre. On ne connaît pas les circonstances qui empêchèrent ce contrat de recevoir son exécution; mais il est certain que Mercadante revint à Turin à la fin de la même année pour y écrire *l'Exio*, qui n'obtint qu'un succès douteux, puis *Il Montanaro*, au printemps de 1827, pour le théâtre de *la Scala*, à Milan. De là il retourna en Espagne. Il passa à Madrid les années 1827 et 1828 et y fit jouer quelques-uns de ses anciens ouvrages. On le trouve à Cadix au printemps de 1829 : il y donna l'opéra bouffe intitulé : *La Rappresaglia*, dont le succès fut brillant, puis il fit un voyage en Italie pour y engager des chanteurs qu'il emmena à Cadix. En 1830, Mercadante retourna à Madrid, y prit la direction de la musique du théâtre italien, et y composa *la Testa di bronzo*. De là il alla à Naples, en 1831, où il fit représenter *la Zaïra*, qui reçut un bon accueil. L'année suivante, il donna à Turin *I Normanni a Parigi*, ouvrage qui réussit; puis alla à Milan écrire l'opéra romantique *Ismala ossia Morte ed Amore*, dont le succès fut contesté.

Vers ce temps, la mort de Generali avait laissé vacante la place de maître de chapelle de la cathédrale de Novare; Mercadante se présenta pour la remplir et l'obtint au commencement de l'année 1833. Depuis lors il a écrit à Milan *Il Conte d'Essex*, qui a été joué sans succès, et qui a été suivi du drame *I Briganti*, d'*Emma d'Antiochia*, de *La Gioventù di Enrico V*, de *Il Giuramento*, mélodrame et belle composition, où le malheureux Nourrit se fit applaudir à Naples, et de *Le due illustri Rivali*, à Venise, au carnaval de 1839. L'opéra *I Briganti* avait été composé pour Paris; Mercadante vint le mettre en scène lui-même, et l'ouvrage fut joué au mois de mars 1836. Mais bien que les chanteurs fussent Rubini, Tamburini, Lablache et mademoiselle Grisi, l'opéra n'eut point de succès. Dans l'opéra *Le due illustri Rivali*, Mercadante transforma son style, y mit plus de verve, plus d'élévation, et se plaça au premier rang des compositeurs de cette époque. Cet ouvrage a été composé dans des circonstances pénibles, car une affection ophthalmique aiguë menaçait le compositeur de le priver entièrement de la vue. Retiré à Novare pendant ce temps, il était obligé de dicter sa musique en l'exécutant au piano. Du malheur qu'on craignait pour Mercadante, la moitié seulement se réalisa alors : il perdit un œil. L'artiste trouva un adoucissement à ce cruel accident dans le succès éclatant de sa partition. Postérieurement il a écrit *Gabriela di Vergi, Elena di Feltre, La Vestale, Il Bravo, Il Vascello di Gama, Leonora, Gli Orazzi ed i Curiazi, Il Proscritto, Il Reggente, Il Signore in viaggio, la Solitaria delle Asturie*, et quelques autres ouvrages.

Des nombreux ouvrages de Mercadante, on a gravé en partition de piano, *Elisa e Claudio, la Donna Caritea, Il Giuramento, Ismalia, I Normanni a Parigi*, des choix de morceaux de l'*Ipermestra, I Briganti, Emma d'Antiochia, La Gioventù di Enrico V, Le due illustri Rivali, Il Bravo, Elena di Feltre, Il Giuramento, La Vestale*, et *Gli Orazzi ed i Curiazi*, ainsi qu'une immense quantité d'airs et de duos détachés, à Milan, chez Ricordi, à Paris, chez Bernard Latte et ailleurs. On connaît aussi de ce compositeur :

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

1° Deux recueils de six ariettes italiennes; Vienne, Artaria. 2° *Virginia*, cantate; Vienne, Mechetti. 3° *Sorge in vano*, cantate; Milan, Ricordi. 4° *Soirées italiennes*, collection de huit ariettes et de quatre duos; Paris, Bernard Latte.

Considéré dans l'ensemble de sa carrière, Mercadante fait regretter qu'il ait mis trop de précipitation dans ses travaux et n'ait pas réalisé ce qu'on pouvait attendre de lui. Le don d'invention, qui fait subir à l'art des transformations, ne lui avait pas été accordé; mais il y avait en lui assez de mélodie naturelle, de sentiment de bonne harmonie, d'expérience de l'instrumentation et de connaissance des voix, assez même de sentiment dramatique, pour qu'on pût espérer de voir sortir de sa plume un plus grand nombre d'ouvrages complets, dignes de l'estime des connaisseurs. Toutefois, il est certain que cet artiste est le dernier maître italien qui conserva dans ses ouvrages les traditions de la bonne école. Ses partitions sont bien écrites, et l'on y trouve un sentiment d'art sérieux qui a disparu après lui. Malheureusement il aimait trop le bruit et les effets de rhythme. Bon harmoniste, il a donné, dans ses messes et autres ouvrages de musique d'église, les preuves d'un savoir qui l'a fait choisir, en 1840, pour la direction du Conservatoire royal de Naples, qu'il a conservée jusqu'à ce jour (1862). L'Académie des beaux-arts de l'Institut de France l'a choisi pour un de ses membres associés. En 1862, cet artiste distingué est devenu complétement aveugle.

MERCADIER (Jean-Baptiste) est communément surnommé **DE BELESTAT**, parce qu'il était né, le 18 avril 1750, dans le bourg de ce nom, au département de l'Ariége. Destiné à l'état ecclésiastique, on lui fit faire des études propres à le préparer à cet état, particulièrement celle des langues anciennes; mais au moment d'entrer au séminaire, il déclara à sa famille que son goût pour les mathématiques ne lui permettrait pas de donner à la théologie l'attention qu'elle exigeait, et qu'il ne se sentait aucune disposition pour être prêtre. De retour à Mirepoix, où demeurait son père, il s'entoura de livres d'algèbre et de géométrie, et dès lors, il ne s'occupa plus que des sciences exactes.

Après avoir rempli, depuis 1784, l'emploi d'ingénieur de la province du Languedoc, il fut nommé dix ans après ingénieur en chef du département de l'Ariége. Il est mort à Foix, le 14 janvier 1816, à l'âge de soixante-six ans. La théorie de la musique occupa les loisirs de ce savant, et après avoir étudié les systèmes par lesquels on avait cru l'expliquer, il se persuada qu'il en avait trouvé un meilleur, et l'exposa dans un livre intitulé : *Nouveau système de musique théorique et pratique;* Paris, Valade, 1770, un volume in-8° de trois cent quatre pages et huit planches, avec un discours préliminaire de LXVI pages. La critique que fait Mercadier, dans son discours préliminaire, des systèmes de Rameau et de Tartini, qui étaient en vogue de son temps, ou du moins dont on parlait beaucoup, est en général assez juste; mais il est moins heureux lorsqu'il essaye d'établir son propre système; car, après avoir attaqué Rameau dans ses principes, il lui emprunte l'idée de la génération de la gamme par des cadences de sons fondamentaux, celle de l'identité des octaves, enfin, il fait dériver comme lui les successions mélodiques de l'harmonie. Les principes qui servent de guide à Mercadier, pour la recherche de la base de son système, sont en partie empiriques, en partie arbitraires. C'est par le témoignage de l'oreille qu'il vérifie la justesse des successions dans la multitude d'intervalles que lui donnent toutes les divisions possibles d'une corde tendue : il ne remarque pas que ce témoignage, pris comme criterium, n'a pas besoin de tout cet échafaudage; il suffit pour la construction de la gamme *à priori*, mais il ne peut conduire à une démonstration rigoureuse de la justesse des sons.

MERCADIER (P.-L.), fils du précédent, né dans le département de l'Ariége, en 1805, fut élève de l'École militaire de Saint-Cyr. Après y avoir terminé ses études, il fut nommé officier, en 1831, dans le 20e régiment de ligne, et servit jusqu'en 1838. Fixé depuis ce temps à Paris, il fut décoré de l'ordre de la Légion d'honneur pour son honorable conduite dans les rangs de la garde nationale pendant l'insurrection des journées de juin. Comme son père, il s'est occupé de la musique, mais au point de vue de la recherche d'une méthode pour son enseignement élémentaire. Le résultat de ses travaux a été publié sous ce titre : *Essai d'instruction musicale à l'aide d'un jeu d'enfant;* Paris, J. Claye, 1855, un volume in-8° de cent cinquante-sept pages, avec un tableau mécanique, et une boîte divisée par cases où sont classés des dés qui portent les noms des notes avec les divers signes qui les modifient, pour la formation des gammes dans tous les tons : c'est ce que M. Mercadier nomme *un jeu d'enfant*. Sa méthode n'est pas des-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tinée aux écoles d'artistes, mais à l'enseignement privé.

MERCHI (...), guitariste et joueur de mandoline, naquit à Naples vers 1730 et vint à Paris, en 1755, avec son frère. Tous deux se firent entendre dans des duos de *calascione*, sorte de guitare à long manche en usage autrefois chez le peuple napolitain. Très-habile aussi sur la guitare ordinaire et sur la mandoline, Merchi fut longtemps en vogue à Paris comme maître de ces instruments. Il vivait encore et enseignait en 1789. Chaque année, il publiait un recueil d'airs avec accompagnement de guitare, de préludes et de petites pièces dont il avait paru vingt-six volumes en 1788. Le nombre de ses ouvrages pour guitare ou pour mandoline est d'environ soixante. On ne connaît plus aujourd'hui de toute cette musique, que des trios pour deux violons ou deux mandolines et violoncelle, œuvre 9 : *Le Guide des écoliers pour la guitare, ou préludes aussi agréables qu'utiles, avec des airs et des variations*, op. 7, et Menuets et allemandes *connus et variés*, op. 23. Merchi a aussi publié un *Traité des agréments de la musique exécutée sur la guitare, contenant des instructions claires et des exemples démonstratifs sûr le pincer, le doigter, l'arpège, la batterie, l'accompagnement, la chute, la tirade, le martellement, le trille, la glissade et le son filé*; Paris, 1777, in-8°.

MERCIER (Albert), professeur de musique à Paris, vers la fin du dix-huitième siècle, a fait imprimer un petit ouvrage intitulé : *Méthode pour apprendre à lire sur toutes les clefs*; Paris, 1788. On a aussi gravé de sa composition, à Berlin, un air varié pour le violon.

MERCIER (Jules), violoniste et compositeur, est né à Dijon, le 25 avril 1819. Dès l'âge de quatre ans, il reçut de son père des leçons de violon qui lui furent continuées jusqu'à l'arrivée, à Dijon, d'un bon violoniste nommé Lejeune, qui devint son maître. A l'âge de dix-sept ans, Mercier se rendit à Paris et fut admis au Conservatoire comme élève de Guérin, puis désigné pour suivre le cours de Baillot; mais il ne reçut jamais de leçons de ce grand maître, parce qu'une grave maladie lui fit suspendre ses études et l'obligea à retourner dans sa ville natale. Sa santé chancelante fut toujours un obstacle à la manifestation publique de son talent, mais n'a point empêché ce talent de se développer et d'acquérir toutes les qualités qui font l'artiste distingué, à savoir, la beauté du son, la justesse de l'intonation, le mécanisme de l'archet, et le sentiment juste de l'art. Mercier s'est fait entendre avec succès dans les villes les plus importantes de la Bourgogne, de la Franche-Comté, de l'Alsace et de la Lorraine, ainsi qu'à Carlsruhe, à Würzbourg et à Stuttgard. Arrivé à Francfort, il y fut atteint de nouveau par une longue maladie qui le fit renoncer à ses projets de voyage et le ramena à Dijon. On a publié de cet artiste : 1° Fantaisie pour le violon sur *la Favorite*; Paris, Brandus. 2° Fantaisie sur *Robert le Diable*; idem, *ibid.* 3° Fantaisie dramatique sur *les Huguenots*; idem, *ibid.* 4° *Idem* sur *Charles VI*; ibid. 5° *Idem* sur *Robin-des-Bois*. 6° *Idem* sur *le Pré-aux-Clercs*. 7° Caprice sur l'*Elisir d'amore*. 8° Symphonie concertante pour deux violons sur *Norma*. Cet artiste a aussi en manuscrit : 9° Concerto pour violon et orchestre. 10° Pastorale *idem*. 11° Trois airs variés *idem*. 12° Trois morceaux de salon : *Élégie, Saltarelle, Villanelle*. 13° *L'Orage*, avec orchestre. 14° Six prières pour deux violons. 15° Duos pour piano et violon. 16° Fantaisie caprice pour violon. 17° Divers morceaux pour musique militaire; quadrilles, pas redoublés, etc. On trouve une appréciation du talent de Mercier dans les *Souvenirs de la musique*, par M. Nault (Dijon, Loireau-Feuchot, 1854, in-8°).

MERCKER (Matthias), cornettiste et compositeur du comte de Schaumbourg, naquit en Hollande et florissait au commencement du dix-septième siècle. Ses compositions, qui consistent toutes en musique instrumentale, sont les suivantes : 1° *Fantasiæ seu Cantiones gallicæ 4 vocum accommodatæ cymbalis et quibuscunque aliis instrument. musical.*; Arnheim, 1604, in-4°. 2° *Concentus harmonici* 2, 3, 4, 5, 6 *vocum et instrumentorum variorum*; Francfort-sur-le-Mein, 1613, in-4°. 3° *Neue kunstliche mus. Fugen, Paduanen, Galliarden und Intraden, auf allerley Instrum. zu gebrauchen, mit* 2, 3, 4, 5 *und* 6 *Stimmen*; Francfort, 1614, in-4°.

MERCY (Louis), né en Angleterre, d'une famille française, dans les premières années du dix-huitième siècle, se distingua par son talent sur la flûte à bec, à laquelle il fit des améliorations conjointement avec le facteur d'instruments Stanesby, de Londres; mais il ne put remettre en faveur cet instrument, que la flûte traversière avait fait abandonner. On connaît de la composition de cet artiste :

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

1° Six solos pour la flûte à bec; Londres, Walsh. 2° Six *idem*, op. 2; *ibid.* 3° Douze solos pour la flûte anglaise (flûte à bec en *ut*), avec une préface instructive sur la gamme; *ibid.*

MEREAUX (Jean-Nicolas **LE FROID DE**), compositeur, naquit à Paris, en 1745. Après avoir terminé ses études de musique sous divers maîtres français et italiens, il fut organiste de l'église Saint-Jacques-du-Haut-Pas, pour laquelle il écrivit plusieurs motets. En 1775, il fit exécuter, au Concert spirituel, l'oratorio l'*Esther*, qui fut fort applaudi. La cantate d'*Aline, reine de Golconde*, fut le premier ouvrage qu'il publia en 1707. Il fit représenter à la comédie italienne les opéras suivants : 1° *Le Retour de la tendresse*, le 1er octobre 1774. 2° *Le Duel comique*, le 16 septembre 1776. 3° *Laurette*, en 1782. Il a donné aussi à l'Opéra : 4° *Alexandre aux Indes*, (1785), dont la partition a été gravée. 5° *Œdipe et Jocaste*, en 1791. Mereaux a laissé en manuscrit : *les Thermopyles*, grand opéra, et *Scipion à Carthage*. Il est mort à Paris, en 1797.

MEREAUX (Joseph-Nicolas **LE FROID DE**), fils du précédent, né à Paris, en 1707, fut élève de son père. En 1789, ce fut lui qui joua de l'orgue qu'on avait élevé au Champ-de-Mars pour la fête de la Fédération du 14 juillet. Il entra ensuite comme professeur à l'école royale de chant attachée aux Menus-Plaisirs du roi. Depuis lors, il a été professeur de piano et organiste du temple protestant de l'Oratoire, quoiqu'il fût catholique. Il composa, à l'occasion du couronnement de Napoléon Ier, une cantate à grand orchestre, qui fut exécutée dans ce temple, en 1804. Parmi les compositions de Mereaux qui ont été publiées, on remarque : 1° Sonates pour piano et violon ou flûte; Paris, Pacini. 2° Nocturne pour piano et flûte, op. 35; Paris, Richault. 3° Sonate pour piano seul, op. 5; Paris, Omont. 4° Grande sonate, *idem*; Paris, Leduc. 5° Plusieurs fantaisies pour piano. Il a laissé en manuscrit une grande méthode de piano non terminée. M. de Mereaux a formé quelques élèves distingués, au nombre desquels on compte son fils et mademoiselle Auguste Compel de Saujon, amateur qui brilla par son talent d'exécution, et qui a écrit de jolies fantaisies pour le piano.

MEREAUX (Jean-Amédée **LE FROID DE**), fils du précédent, est né à Paris, en 1803. Élève de son père pour le piano, il fit de rapides progrès sur cet instrument, ce qui ne l'empêcha pas de faire de bonnes études au Lycée Charlemagne, et d'obtenir un premier prix au grand concours de l'université. Sa mère était fille du président Blondel, qui, jeune avocat, avait plaidé la cause de mademoiselle d'Oliva, dans la fameuse affaire du collier de la reine, puis fut secrétaire des sceaux sous Lamoignon de Malesherbes, et qui devint enfin président de la Cour d'appel de Paris. Cette dame voulait que son fils suivit la carrière du barreau; mais l'organisation musicale du jeune Mereaux en décida autrement. A l'âge de dix ans, il fit avec Reicha un cours complet d'harmonie; il était à peine parvenu à sa quatorzième année lorsque son père fit graver, chez Richault, ses premiers essais de composition. Après avoir terminé ses études de collége, il apprit de Reicha le contrepoint et la fugue, dont il avait étudié auparavant les premiers principes avec le vieux *Porta* (*voyez* ce nom). Devenu artiste, Mereaux se livra à l'enseignement et publia un grand nombre de compositions pour le piano. En 1828, son ancien camarade de collége et ami, l'archéologue Charles Lenormant, lui fit avoir le titre de pianiste du duc de Bordeaux, sinécure qu'il ne garda pas longtemps, car, moins de deux ans après, la révolution de 1830 changea la dynastie régnante. Après cet événement, Mereaux parcourut la France en donnant des concerts; puis il se rendit à Londres, en 1832, et y séjourna pendant deux saisons comme virtuose, professeur et compositeur pour son instrument. Au nombre des élèves qu'il forma à cette époque, on compte mademoiselle Clara Loveday, qui, plus tard, acquit une certaine renommée. Fixé à Rouen vers 1835, Mereaux s'y est livré à l'enseignement jusqu'à ce jour (1862), et y a formé beaucoup de bons élèves, parmi lesquels on remarque mademoiselle Charlotte de Malleville, connue plus tard sous le nom de madame Amédée Tardieu, et qui a mérité l'estime des connaisseurs par la manière dont elle interprétait les œuvres classiques. Bien qu'absent de Paris pendant une longue suite d'années, Mereaux n'y fut pas oublié, parce qu'il y fit mettre au jour plus de quatre-vingt-dix œuvres, parmi lesquels on compte cinq livres de grandes études pour le piano, qui furent publiés en 1855, et qui, après avoir reçu l'approbation de la section de musique de l'Institut de France, ont été adoptés pour l'enseignement au Conservatoire de Paris. Au nombre de ses compositions de musique vocale, on compte une messe solennelle à quatre voix, chœur et

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

orchestre qui a été exécutée à la cathédrale de Rouen, en 1852, des cantates pour diverses circonstances, dont une a été publiée à Paris, chez Maurice Schlesinger, et une autre, écrite pour le chanteur Baroilhet, et qui a paru chez les frères Escudier. Il a écrit des pièces chorales à huit voix en deux chœurs, pour les Orphéonistes de Paris. Reçu membre de l'Académie impériale des sciences, belles-lettres et arts de Rouen, en 1858, Mereaux a prononcé, à la séance publique de cette société, un discours sur la musique et sur son influence sur l'éducation morale des peuples. Après avoir été publié dans les mémoires de cette académie, ce morceau a été reproduit dans divers journaux. Comme littérateur musicien, cet artiste a pris part à la rédaction de plusieurs journaux, et a fait, pendant plusieurs années, la critique musicale dans le journal principal de Rouen. Plusieurs fois Mereaux s'est fait entendre à Paris comme virtuose et y a obtenu des succès. En 1844, il a donné, dans la grande salle du Conservatoire, un concert au bénéfice de l'Association des musiciens, et y a exécuté le concerto en *ré* mineur de Mozart. En 1855, il fit entendre, pour la première fois à Paris, dans un concert donné à la salle Pleyel, avec mademoiselle de Malleville, son élève, le concerto en *mi* bémol pour deux pianos du même maître, et écrivit pour cet œuvre un grand point d'orgue qui a été publié chez l'éditeur Richault.

MERELLE (....). On a, sous ce nom, une méthode de harpe, divisée en trois livres, et intitulée : *New and complete instruction for the Pedal Harp;* Londres, 1800.

MÉRIC-LALANDE (Henriette). *Voyez* **LALANDE** (Henriette-Clémentine **MÉRIC-**).

MERK (Daniel), musicien bavarois, né vers le milieu du dix-septième siècle, fut instituteur, chantre et directeur de musique à Augsbourg après la mort de Georges Schmetzer. Il a publié une méthode de musique instrumentale intitulée : *Anweisung zur Instrumentalmusik;* Augsbourg, 1695. Merk est mort en 1715.

MERK (Joseph), violoncelliste distingué, naquit à Vienne, le 18 janvier 1795. Il était encore dans ses premières années quand on lui fit commencer l'étude du violon ; à l'âge de quinze ans, il possédait déjà un talent remarquable sur cet instrument et se faisait entendre avec succès dans les concerts; mais un accident, qui pouvait avoir les conséquences les plus graves, l'obligea d'abandonner le violon et de prendre la violoncelle : mordu par un chien de grande taille, aux deux bras, il reçut au bras gauche des blessures si profondes, qu'il lui devint désormais impossible de le tourner pour tenir le violon dans sa position ordinaire. Merk éprouva beaucoup de chagrin de cet événement; mais son goût passionné pour la musique lui fit prendre immédiatement la résolution de se livrer à l'étude du violoncelle. Le nom du maître qui lui donna les premières leçons de cet instrument (*Schindlœcker*) est à peine connu parmi les artistes : cependant ce dut être un homme de talent, car il fit faire à son élève de si grands progrès, que Merk put être engagé, après une année d'études, comme violoncelliste de quatuors chez un magnat de Hongrie. Il vécut deux ans chez ce seigneur; puis il entreprit un voyage pour se faire connaître et se fit entendre dans les villes principales de la Hongrie, de la Bohême et de l'Autriche. Après cinq années de cette vie nomade, il retourna à Vienne et entra comme premier violoncelle à l'Opéra de la cour (1810). Admis à la chapelle impériale, en 1819, il vit sa réputation de virtuose violoncelliste s'étendre dans toute l'Allemagne. Lorsque le Conservatoire de Vienne fut institué (en 1823), Merk y fut appelé en qualité de professeur de son instrument. En 1834, l'empereur lui accorda, conjointement avec Mayseder, le titre de virtuose de la chambre impériale; distinction qui ne pouvait être accordée à un artiste plus digne de l'obtenir. Dans ses voyages, il fit admirer son talent à Prague, Dresde, Leipsick, Brunswick, Hanovre et Hambourg, d'où il se rendit à Londres. De retour à Vienne, en 1839, Merk y reprit ses fonctions de professeur, dans lesquelles il s'est particulièrement distingué, ayant formé un grand nombre de bons violoncellistes répandus en Allemagne et dans les pays étrangers. Ce digne artiste est mort à Vienne, le 16 juin 1852. On a publié de sa composition : 1° Concerto pour violoncelle et orchestre, op. 5; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 2° Concertino *idem* (en *la*), op 17; *ibid.* 3° *Adagio* et rondo *idem* (en *ré*), op. 10; Vienne, Mechetti. 4° *Adagio* et polonaise (en *la*), op. 12; *ibid.* 5° Variations sur un thème original (en *sol*), op. 8; *ibid.* 6° Variations sur un thème tyrolien (en *sol*), op. 18; Brunswick, Meyer. 7° Divertissement sur des thèmes hongrois (en *ré* mineur), op. 19; *ibid.* 8° Introduction et variations (en *ré*), op 21; Vienne, Mechetti. 9° Vingt exercices pour le violoncelle, op. 11 ; Vienne, Haslinger. 10° Six études *idem*, op. 20; *ibid.*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

MERKEL (Dankegott-Emmanuel), littérateur allemand, naquit à Schwartzenberg, au pied des montagnes du Harz, le 11 juin 1765, fit ses études à Zittau et à Leipsick, puis se fixa à Dresde, où il mourut le 4 octobre 1798, à l'âge de 33 ans. Il cultiva la musique comme amateur, et publia un recueil de pièces intitulé : *Quelques compositions pour le piano et le chant*; Dresde, Hilscher, 1791.

MERKLIN (Joseph), habile facteur d'orgues, est né, le 17 janvier 1819, à Oberhausen, dans le grand-duché de Bade. Fils de J. Merklin, facteur d'orgues à Freibourg, dans la même principauté, il fit ses premières études sous la direction de son père, puis il compléta ses connaissances par ses voyages en Suisse, en Allemagne, et travailla chez M. Walker, à Louisbourg, puis chez Korfmacher, à Linnich. Arrivé en Belgique, M. Merklin posa les premières bases de son établissement à Bruxelles, en 1843. En 1847, l'exposition nationale belge lui procura l'occasion de se faire connaître avec avantage par les bonnes qualités de l'orgue qu'il y fit entendre : une médaille de vermeil lui fut décernée en témoignage de la satisfaction du jury. Dans la même année, M. Merklin appela près de lui M. F. Schütze, son beau-frère, facteur très-habile, particulièrement pour la mise en harmonie des jeux. Ce fut peu de temps après que l'auteur de cette notice, par un rapport lu à l'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique, appela l'attention des facteurs d'orgues belges sur la nécessité de perfectionner leurs instruments en ce qui concerne les diverses parties du mécanisme, et d'étudier les découvertes qui avaient été faites à ce sujet en Angleterre et surtout en France. De tous les facteurs d'orgues du pays, M. Merklin fut le seul qui comprit l'importance des considérations exposées dans ce rapport; sans perdre de temps, il examina avec l'attention la plus scrupuleuse les améliorations introduites récemment dans la facture de l'orgue par les artistes étrangers, adopta celles qui lui parurent résoudre des problèmes fondamentaux de son art, et en puisa d'autres dans son propre fonds pour la production de timbres caractérisés et variés, fit disparaître de l'instrument les anciens jeux qui forment double emploi avec d'autres et compliquent la machine sans utilité pour l'effet; enfin, il réunit dans ses orgues tous les éléments d'une perfection relative, au fur et à mesure que l'expérience l'éclairait, et parvint ainsi, par degrés, en peu d'années, à se placer au premier rang des facteurs, et à produire des orgues de toutes les dimensions, qui sont aujourd'hui considérées comme des modèles achevés, tant pour les détails de la construction mécanique que pour la richesse, l'ampleur et la variété des sonorités.

En 1853, Merklin, dans le dessein de donner plus de développement à son industrie, fonda une société par actions, sous la dénomination Merklin, Schütze et compagnie. En 1855, cette société acheta la fabrique d'orgues de Ducroquet, à Paris. Dans la même année, elle obtint des récompenses très-honorables à l'exposition universelle de cette ville. En 1858, la société fut transformée en *Société anonyme pour la fabrication des orgues, etc.; établissement Merklin-Schütze.* Cette nouvelle organisation permettait à une administration composée d'hommes honorables et expérimentés d'apporter son concours dans les travaux de l'établissement. Par la bonne gestion de cette administration; par la réunion des deux grandes maisons de Bruxelles et de Paris; par les travaux qui y sont exécutés; enfin, par le talent incontestable de MM. Merklin et Schütze, cet établissement est devenu sans égal en Europe. Les orgues les plus remarquables qu'il a produites depuis 1845 sont (en Belgique) : 1° Le grand orgue de S. Barthélemi, à Liége; 2° Celui de l'abbaye de Parc, près de Louvain; 3° l'orgue du collége des Jésuites, à Namur; 4° Celui de l'Institut des aveugles, faubourg de Schaerbeek, à Bruxelles; 5° Le grand orgue de trente-deux pieds pour le Conservatoire de Bruxelles, dans la grande salle du palais des beaux-arts : instrument magnifique, à quatre claviers manuels, clavier de pédales, cinquante-quatre registres, avec tous les accessoires de pédales de combinaisons, d'accouplement et d'expression. (En Espagne) : 6° Le grand orgue de la cathédrale de Murcie. (A Paris) : 7° Le grand orgue de Saint-Eustache; 8° celui de l'église Saint-Eugène; 9° celui de S. Philippe du Roule. (Dans les départements de la France) : 10° Le grand orgue de la cathédrale de Rouen; 11° celui de la cathédrale de Bourges; 12° celui de la cathédrale de Lyon; 13° *idem* de la cathédrale de Dijon; 14° *idem* de la cathédrale d'Arras; 15° l'orgue de l'église Saint-Nicolas, à Boulogne-sur-Mer; 16° celui de l'église Saint-Sernin, à Toulouse, grand trente-deux pieds.

Par ses travaux dans la construction des *harmonium*, M. Merklin a porté cet instrument à la plus grande perfection obtenue jus-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

qu'à ce jour (1863); perfection qui ne semble même pas pouvoir être dépassée, tant pour le fini et la solidité du travail, que par la beauté du son et la variété des timbres des divers registres. La société anonyme dont il dirige les ateliers a construit de grands instruments de cette espèce dont la puissance sonore frappe d'étonnement les connaisseurs : ils tiennent lieu d'orgues dans un grand nombre de petites localités, et ont sur celles-ci l'avantage d'occuper peu de place.

MERLE (Jean-Toussaint), littérateur, né à Montpellier, le 10 juin 1785, fit de bonnes études à l'école centrale du département de l'Hérault, puis se fixa à Paris, en 1803. D'abord employé au ministère de l'intérieur, il quitta cette place pour le service militaire, et ne revint à Paris que vers la fin de 1808. Tour à tour attaché à divers journaux, il le fut en dernier lieu à *la Quotidienne*, en qualité de rédacteur pour la littérature. Il a fait représenter aux théâtres du Vaudeville, des Variétés et des Boulevards beaucoup de pièces dont quelques-unes ont obtenu du succès. Depuis 1822 jusqu'en 1826, il eut la direction privilégiée du théâtre de la Porte-Saint-Martin. On a de lui deux petits écrits, dont le premier a pour titre : *Lettre à un compositeur français, sur l'état actuel de l'Opéra;* Paris, Barba, 1827, in-8° de quarante-quatre pages, et l'autre : *De l'Opéra;* Paris, Baudouin, 1827, in-8° de trente-deux pages. J'ai donné, dans la *Revue musicale* (t. Ier), des analyses de ces opuscules. Merle est mort à Paris, le 18 février 1852.

MERLIN (...), mécanicien anglais, a inventé à Londres, en 1770, une machine pour noter la musique, qu'il a envoyée au prince de Galitzin, à Pétersbourg; mais les difficultés de la traduction des signes firent renoncer à cette machine, sur laquelle on trouve une notice dans le *Correspondant musical de Spire,* année 1792, p. 398.

MERLING (Jules), professeur de musique à l'école supérieure des filles, à Magdebourg, est auteur d'un livre d'enseignement élémentaire, intitulé : *Theoretisch-praktisches Gesangs-Cursus* (Cours de chant théorique et pratique); Magdebourg, Heinrichshofen, 1855. Ce cours est divisé en quatre degrés : le premier, pour les enfants de huit à neuf ans; le second, d'enseignement moyen, pour ceux de dix à onze ans; le troisième, également d'enseignement moyen, pour l'âge de douze à treize ans, et le dernier, pour l'enseignement supérieur, de treize à quinze ans. A cet ouvrage, M. Merling en a fait succéder un autre qui a pour titre : *Der Gesang in der Schule, seine Bedeutung und Behandlung,* etc. (le Chant dans les écoles, son importance, et l'application qu'on peut en faire, etc.); Leipsick, 1856, un volume in-8°. Ce livre est l'œuvre d'un esprit distingué, dont les vues sont philosophiques. Ainsi que le dit M. Merling (p. 7), c'est le commentaire du *Cours de chant théorique et pratique.* Je n'ai pas de renseignement sur l'auteur de ces ouvrages.

MERMET (l'abbé Louis-François-Emmanuel), né le 25 janvier 1765, à Desertin, bourg du hameau de Rouchoux (Jura), a été d'abord professeur de belles-lettres à l'école centrale du département de l'Ain, puis au Lycée de Moulins, membre de l'Académie de Montauban, et de la Société des sciences et arts de Grenoble. Il est mort à Saint-Claude, le 27 août 1825. Ce littérateur a publié : *Lettres sur la musique moderne;* Bourg, 1797. in-8°.

MERMET (Louis BOLLIOUD DE). *Voyez* **BOLLIOUD DE MERMET (Louis).**

MERRICK (Arnold), organiste de l'église paroissiale de Cirencester, dans le comté de Glocester, occupait cette position avant 1820. Il est mort dans cette ville, en 1845. Cet artiste s'est fait connaître par la traduction anglaise des œuvres didactiques d'Albrechtsberger, dont la deuxième édition, augmentée d'une préface nouvelle, de notes et d'un volumineux index, a été donnée par M. John Bishop, de Cheltenham, sous ce titre : *Method of Harmony, figured Base and Composition, adapted for self instruction,* etc.; Londres, Rob. Cocks et Ce (sans date), deux volumes gr. in-8°.

MERSENNE (le P. Marin). Si la persévérance et l'activité dans le travail suffisaient pour conduire un écrivain à la gloire, nul n'aurait plus de droits à la célébrité que le P. Mersenne, religieux minime de la Place-Royale de Paris, sous le règne de Louis XIII. Malheureusement ce bon moine, fort savant d'ailleurs, *n'était pas de trop bon sens,* selon l'opinion d'un critique, et l'on ne peut nier que le critique ait raison. Le P. Mersenne a laissé beaucoup d'ouvrages volumineux qui attestent son courage et sa patience : mais les choses utiles qu'on y trouve sont noyées dans une multitude d'extravagances plus étonnantes encore que l'étendue des connaissances de celui qui les a imaginées. Au reste, ses défauts tiennent un peu de son

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

temps, où la philosophie des sciences n'existait point encore, en dépit du génie et des efforts de Descartes. Le jugement qu'on porte aujourd'hui des ouvrages du P. Mersenne n'était pas celui de ses contemporains. Le P. Parran le considère comme un excellent théoricien de musique (1), et dit qu'il ne laisse rien à désirer sur la partie spéculative de son art. Le jésuite Kircher, qui fait son éloge en quatre mots (2), *Vir inter paucos summus*, ajoute que son ouvrage intitulé : *Harmonie universelle* est justement estimé, mais que l'auteur s'y est plus attaché à la philosophie des sons qu'à la pratique de la musique. La Mothe Le Vayer, ce sceptique si peu complimenteur, a donné aussi de grands éloges au P. Mersenne, en lui envoyant son *Discours sceptique de la musique* (3) : « Je reconnais, dit-il, que vous « avez eu des pensées si relevées sur la mu- « sique, que l'antiquité ne nous en fournit « pas de pareilles... Vos profondes réflexions « sur cette charmante partie des mathéma- « tiques ne laissent aucune espérance d'y « pouvoir rien ajouter à l'avenir, comme elles « ont surpassé de beaucoup tout ce que les « siècles passés nous avaient donné. »

La vie simple, uniforme et tranquille du P. Mersenne ne fournit guère de matériaux pour une biographie; c'est de lui qu'on peut dire avec justesse que son histoire n'est autre que celle de ses ouvrages. Né au bourg d'Oizé, dans le Maine, le 8 septembre 1588, il fit de bonnes études au collége du Mans, et alla les achever à La Flèche. Entré dans l'ordre des Minimes, il en prit l'habit dans le couvent Notre-Dame-de-Grâce, près de Paris, le 17 juillet 1611, fit son noviciat à Meaux, revint à Paris suivre des cours de théologie et de langue hébraïque, et fut ordonné prêtre par Mgr de Gondi, en 1613. Plus tard, ses supérieurs l'envoyèrent à Nevers pour y enseigner la philosophie dans le couvent de son ordre, dont il fut nommé supérieur. De retour à Paris, il se livra à de grands travaux sur la philosophie, les mathématiques et la musique. Trois fois il visita l'Italie et y fréquenta les savants les plus distingués. On place les époques de ces voyages en 1640, 1641 et 1645. Lié d'amitié avec Descartes, Pascal le père, Roberval, Peiresc, et la plupart des savants et des hommes célèbres de son temps, il prit part aux découvertes les plus importantes qui furent faites à cette époque, et entretint une active correspondance avec Doni, Huygens et beaucoup d'autres savants hommes de l'Italie, de l'Angleterre et de la Hollande. Se livrant à des expériences multipliées sur des objets de la physique, il passait une partie de son temps dans les ateliers ou dans le cabinet des artistes, puis prenait des notes sur tout ce qu'il avait recueilli de faits et d'observations. La douceur de son caractère, sa bienveillance habituelle, disposaient tous ceux qui le connaissaient à être de ses amis et à l'aider dans ses travaux. C'est ainsi qu'il passa sa vie, et qu'il arriva au terme de sa carrière, à l'âge de soixante ans. Il mourut, le 1er septembre 1648, des suites d'une opération douloureuse.

L'un des premiers ouvrages de Mersenne relatifs à la musique est celui qui a pour titre : *La Vérité des sciences* (Paris, 1625, in-4°); ce livre est le moins connu de tous ceux qu'il a publiés. Il roule presque tout entier sur la certitude des principes de la musique, et tend à prouver que cet art repose sur une science réelle. C'est surtout à l'examen de l'objection suivante que le P. Mersenne se livre : « La « musique n'est rien qu'apparence, puisque « ce que je trouve agréable, un autre le trouve « détestable. L'on ne donne aucune raison « pourquoi l'octave, la quinte et la quarte « sont plutôt consonnances qu'une septième « ou une seconde. Peut-être que celles-ci sont « les vraies consonnances, et que les autres « sont les dissonances; car si ce nombre-là « convient à l'un, celui-là plaira à l'autre. » Le P. Mersenne, pour répondre à cette objection, entre dans une longue discussion sur les nombres, les rapports des intervalles et les proportions. Du milieu d'un fatras de paroles inutiles surgit cependant une idée dont Euler et d'autres grands géomètres se sont emparés, savoir : qu'un intervalle est d'autant mieux consonnant que les rapports des sons qui le constituent sont plus simples. Le calcul des longueurs des cordes et du nombre de leurs vibrations lui sert à démontrer cette vérité dont on attribue la découverte à Pythagore, mais qui ne se trouve établie d'une manière positive, pour la première fois, que dans l'écrit de Mersenne. Ce moine est revenu sur le même objet dans la deuxième de ses *Questions harmoniques* (Paris, 1634, in-8°), p. 80 : elle est ainsi énoncée : *A savoir si la musique est une science, et si elle a des principes certains et évidents;* mais il y abandonne le calcul pour se livrer à l'exposé de quelques faits historiques où il fait preuve de plus de crédulité que de critique.

(1) Musique théor. et prat., p. 6.
(2) Musurg. univers. præf. 2, p. 4.
(3) T. IV de ses œuvres, p. 22. Paris, 1669.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Le projet d'un grand ouvrage qui devait embrasser toutes les parties de la musique occupait le P. Mersenne. Ce livre devait avoir pour titre : *Traité de l'harmonie universelle.* En 1627, il en publia un premier essai en un volume in-8°, sous ce titre : *Traité de l'harmonie universelle, où est contenue la musique théorique et pratique des anciens et modernes, avec les causes de ses effets : enrichie de raisons prises de la philosophie et de la musique* (Paris, Guillaume Baudry). Ce volume, divisé en deux livres, renferme quatre cent quatre-vingt-sept pages, non compris les épîtres, les sommaires et les préfaces. On n'y voit pas le nom du P. Mersenne au frontispice, mais il se trouve au bas de l'épître dédicatoire du premier livre, *à monsieur du Refuge*, et de celle du second, à monsieur Coutel, conseiller en la Cour des aides. Après la première épître, on trouve une préface générale, puis le sommaire des seize livres dont l'ouvrage devait être composé. Ce sommaire est suivi de la préface du premier livre et de la table des théorèmes de ce livre, au nombre de trente. Vient ensuite le texte du premier livre, *Qui contient ce qu'enseignent Euclide, Ptolémée, Bacchius, Boèce, Guy Aretin, Faber, Glarean, Folian, Zarlin, Salinas, Galilée, L'Illuminato, Cerone, etc., et plusieurs autres choses qui n'ont point été traitées jusques à présent.* Dans ce premier livre, le P. Mersenne a donné une assez mauvaise traduction française de *l'Introduction à la musique* de Bacchius, et de la musique d'Euclide. Après l'épître du second livre, on trouve la préface et la table des théorèmes, au nombre de quinze. Le texte de ce second livre commence à la page 305.

Je possède un exemplaire de ce volume qui est terminé par l'approbation manuscrite et autographe de François de la Noue, et de F. Martin Hérissé, théologiens de l'ordre des Minimes, approbation qui se trouve imprimée dans les autres exemplaires : il y a donc lieu de croire que celui-ci est l'exemplaire de Mersenne, formé des bonnes feuilles d'épreuves.

Il y a des exemplaires de cet ouvrage qui portent, comme celui-ci, la date de 1627 et qui sont évidemment de la même édition, quoiqu'il s'y trouve des différences assez remarquables, dont voici l'indication :

1° Après ces mots du titre : *De la philosophie et des mathématiques*, on trouve ceux-ci : *par le sieur de Sermes.* C'est le nom sous lequel s'est caché plusieurs fois le P. Mersenne;

2° Au lieu de l'épître à monsieur du Refuge, on trouve une épître dédicatoire de l'éditeur G. Baudry à Pierre d'Alméras, conseiller d'État.

3° La préface générale n'y est pas, mais après l'épître à Pierre d'Alméras vient le sommaire des seize livres de la musique, la préface du premier livre, la table des théorèmes, puis, enfin, le corps de l'ouvrage.

4° Le titre du second livre porte aussi le nom du sieur de Sermes.

5° On ne trouve pas dans ces exemplaires l'épître dédicatoire à M. Coutel; mais immédiatement après le titre, vient la table des théorèmes du second livre suivie de la préface au lieu d'en être précédée. Après cette préface, vient l'extrait du privilége du roi qui n'est dans les autres exemplaires qu'à la fin de l'ouvrage. Enfin, le texte du livre suit cette pièce, et ce texte se termine, à la page 477, par ces mots : *la lumière de la gloire.* Tout ce qui suit dans les autres exemplaires manque dans ceux-ci. On n'y trouve pas non plus l'avertissement au lecteur, où le P. Mersenne se plaint des critiques qu'on a faites de son ouvrage; d'où il paraît que les exemplaires au nom de de Sermes sont les premiers qui ont été publiés et qu'on a mis des cartons aux autres.

Forkel n'a pas connu cet ouvrage du P. Mersenne; quant à Lichtenthal, il a défiguré le nom de *de Sermes* en celui de *F. de Sermisi* (*Bibl. della mus.*, t. IV, p. 220), et il n'a pas su quelle est la matière traitée dans le livre dont il s'agit.

Rien n'était plus difficile pour le P. Mersenne que de se renfermer dans le sujet qu'il voulait traiter; son esprit ne pouvait s'accommoder de l'ordre dans les idées, et toujours il se laissait entraîner à parler de choses qui n'avaient qu'un rapport fort éloigné à l'objet du livre qu'il écrivait. C'est ainsi qu'on lui voit proposer, dans le second livre de l'ouvrage dont il vient d'être parlé, une multitude de questions oiseuses ou qui n'ont qu'un rapport éloigné avec l'objet de son ouvrage.

C'est encore cette divagation de l'esprit du P. Mersenne qui l'a conduit à écrire, comme préliminaires de son grand Traité de l'harmonie, deux petits livres, dont l'un a pour titre : *Questions harmoniques, dans lesquelles sont contenues plusieurs choses remarquables pour la physique, pour la morale et pour les autres sciences* (Paris, Jacques Villery, 1634, in-8°), et l'autre : *Les Préludes de l'harmonie universelle, ou questions curieuses, utiles*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

aux prédicateurs, aux théologiens, aux astrologues, aux médecins et aux philosophes, composées par le L. P. M. M. (Paris, Henri Guenon, 1634, in-8°). Dans le premier de ces livres, le P. Mersenne examine en deux cent soixante-seize pages les questions suivantes : 1° *A savoir si la musique est agréable, si les hommes savants y doivent prendre plaisir, et quel jugement l'on doit faire de ceux qui ne s'y plaisent pas, et qui la méprisent ou qui la haïssent.* 2° *A savoir si la musique est une science, et si elle a des principes certains et évidents.* 3° *A savoir s'il appartient plutôt aux maîtres de musique et à ceux qui sont savants en cette science de juger de la bonté des airs et des concerts, qu'aux ignorants qui ne savent pas la musique.* 4° *A savoir si la pratique de la musique est préférable à la théorie, et si l'on doit faire plus d'état de celui qui ne sait que composer ou chanter que de celui qui sait les raisons de la musique.*

Le livre des *Préludes de l'harmonie* est encore plus ridicule, car on y voit le P. Mersenne traiter sérieusement des questions telles que celles-ci : 1° *Quelle doit être la constitution du ciel, ou l'horoscope d'un parfait musicien?* 2° *Quels sont les fondements de l'astrologie judiciaire par rapport à la musique?* 3° *A savoir si le tempérament du parfait musicien doit être sanguin, phlegmatique, bilieux ou mélancolique, pour pouvoir chanter ou composer les plus beaux airs qui soient possibles, etc., etc.* On pourrait croire que l'homme qui employait son temps à écrire sur de pareils sujets était incapable de rien faire de sérieux : on se tromperait néanmoins; le grand Traité de l'*harmonie universelle* de Mersenne est un vaste répertoire où l'on trouve une multitude de renseignements fort utiles, qu'on chercherait vainement ailleurs, sur des objets d'un haut intérêt, sous le rapport de l'histoire de la musique. Ces bonnes choses, à la vérité, sont mêlées à beaucoup de futilités; mais avec de la patience on parvient à écarter ce qui est sans valeur et à faire profit de ce qui concerne l'art.

On a aussi deux autres petits traités de Mersenne, où il y a quelque chose sur la musique; le premier a pour titre : *Questions théologiques, physiques, morales et mathématiques;* Paris, 1634, in-8°. L'autre : *Les mécaniques de Galilée, avec plusieurs additions, traduites de l'italien;* Paris, 1634, in-8°.

Tel que Mersenne l'avait conçu en 1627, son grand ouvrage devait être composé de seize livres, ainsi que le prouve le sommaire qui se trouve dans le volume dont j'ai donné la description. De ces seize livres, il n'en fut publié que deux, dans le format de ce volume; et, à l'exception des deux petits traités des *Questions harmoniques* et des *Préludes de l'harmonie universelle* qui parurent en 1634, Mersenne ne publia plus rien de son grand ouvrage projeté jusqu'en 1635, où il donna un livre du même genre, sous ce titre : *F. Marini Mersenni ordinis Minim. Harmonicorum libri XII. Lutetiæ Parisiorum, Petri Ballardi typographi regii characteribus harmonicis, sumptibus Guillielmi Baudry;* in fol. de cent quatre-vingt-quatre pages pour les huit premiers livres, et de cent soixante-huit pages pour les quatre suivants, sans y comprendre huit pages de préface, d'avertissement et d'errata. Il y a des exemplaires de cet ouvrage et de la même édition qui portent la date de 1636, et dans lesquelles il n'y a d'autre différence que l'addition de quatre propositions avec leurs démonstrations relatives au mouvement de la lumière, dans la préface.

Bien que cet ouvrage n'ait été publié qu'en 1635, on voit par le privilége et par l'approbation des théologiens que le manuscrit était terminé en 1620. Peut-être y a-t-il des exemplaires dont le frontispice porte cette date, mais je n'en ai jamais vu, et aucun auteur n'en a parlé. En 1648, Mersenne, après avoir refondu quelques parties de son livre, d'après son Traité français de l'harmonie universelle, en donna une édition nouvelle sous ce titre : *Harmonicorum libri XII, in quibus agitur de sonorum natura, causis et effectibus : de consonantiis, dissonantiis, rationibus, generibus, modis, cantibus, compositione, orbisque totius harmonicis instrumentis. Lutetiæ Parisiorum, Guill. Baudry,* in-fol. Il paraît que cette édition fut faite aux frais de Baudry, de Cramoisy et de Robert Ballard, et qu'ils s'en partagèrent le tirage, car on en trouve des exemplaires avec le nom de chacun de ces trois éditeurs. Dans quelques-uns, le frontispice est noir; dans d'autres, il est en caractères alternativement rouges et noirs. Forkel (*Litterat. der Musik,* p. 407) et Lichtenthal (*Dizzion. e Bibliog. della musica,* t. IV, p. 319) disent qu'on a donné, en 1652, comme une troisième édition du même livre corrigée et augmentée (*editio nova, aucta et correcta*) des exemplaires dont on n'avait changé que le frontispice; je doute de l'exis-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

fence de ces exemplaires ainsi changés, car le P. Mersenne ayant cessé de vivre peu de mois après la publication de la deuxième édition, il était évident qu'il n'avait point eu le temps de la corriger pour en préparer une troisième, et personne n'aurait été assez hardi pour hasarder cette fausseté littéraire.

Je ne dois point passer sous silence une autre erreur à laquelle le *Traité des Harmoniques* de Mersenne a donné lieu. On dit, dans le deuxième volume du *Dictionnaire des musiciens*, publié à Paris, en 1810-1811, que ce traité latin est une espèce d'abrégé du grand traité français de l'*Harmonie universelle* du même auteur. Il suffit de comparer les deux ouvrages pour se convaincre que l'un n'est pas l'abrégé de l'autre; il y a dans le latin beaucoup de choses qui ne sont pas dans le français. D'ailleurs, on vient de voir que le *Traité des Harmoniques* était écrit en 1629, et la lettre de Mersenne à Peiresc, qui a été publiée dans la sixième année de la *Revue musicale*, démontre qu'en 1635 il travaillait concurremment à la rédaction et à l'impression de son grand ouvrage français et latin. Lichtenthal dit (*loco cit.*) que de son livre ce dernier contient seulement quelques livres de *l'Harmonie universelle* française; cette assertion n'est pas plus vraie que l'autre; aucun livre de l'un de ces ouvrages n'est intégralement dans l'autre. Sans doute il s'y trouve des choses communes à l'un et à l'autre, car il était impossible qu'il n'y en eût pas; mais c'est le même fonds d'idées traité de manière différente.

Le *Traité de l'Harmonie universelle*, publié en 1627, ne contient que deux des seize livres qu'il devait renfermer. Voici comme Mersenne donne le sommaire de ces livres.

« Le premier livre contient les définitions, « divisions, espèces et parties de la musique, « explique la théorie et la pratique des Grecs « et des modernes, les huit tons de l'église, « les douze modes de musique, et le genre « diatonic, chromatic et enharmonic.

« Le second compare les sons, les consonnances, et ce qui appartient à la musique, « aux diverses espèces de vers, aux couleurs, « aux saveurs, aux figures, et à tout ce qui se « rencontre dans la nature, dans les sciences « et dans les arts libéraux, et déclare quelle « harmonie font les planètes quand on considère leurs distances, leurs grandeurs ou « leurs mouvements. »

Aucune des choses du premier livre ne se trouve ni dans le traité latin des *Harmoniques*, ni dans le grand ouvrage de l'*Harmonie universelle*; en sorte qu'il est nécessaire de joindre à ces deux livres celui qui a été publié en 1627. Quant au contenu du second livre de celui-ci, on en retrouve quelque chose, mais, dans un autre ordre et expliqué d'une autre manière, dans le grand traité français, au dernier livre intitulé : *De l'utilité de l'harmonie.*

Le troisième livre de l'ouvrage dont les deux premiers ont été publiés en 1627 devait traiter de la nature et des effets de toutes sortes de sons; cette matière est celle du premier livre du traité latin des *Harmoniques*, et du grand traité de l'*Harmonie universelle* qui parut en 1630; mais, dans le premier plan de Mersenne, il devait établir la comparaison de la théorie de l'écho avec celle des rayons lumineux, et traiter de l'optique, de la catoptrique et de la dioptrique; or il n'y a pas un mot de cela dans le *Traité des Harmoniques*, et l'on ne trouve, dans le grand *Traité de l'Harmonie universelle*, que la vingt-neuvième proposition du premier livre où les rapports des rayons sonores soient établis. Quant aux sommaires des autres livres indiqués dans le *Traité de l'Harmonie universelle* publié en 1627, il n'en a été conservé que peu de chose dans les deux autres grands ouvrages, et l'on voit avec évidence, par la comparaison de ces trois traités, que les idées de Mersenne se modifiaient sans cesse sur un sujet qui l'occupa toute sa vie. Ainsi, ce qui, dans le premier plan, devait fournir la matière du treizième livre, est devenu l'objet du petit traité d'astrologie judiciaire connu sous le nom des *Préludes de l'harmonie universelle.* Il est vraisemblable que les conseils de Doni auront déterminé Mersenne à renoncer au projet des quinzième et seizième livres. Le premier devait montrer que *la philosophie morale est l'harmonie de l'esprit, dont les cordes sont haussées ou baissées par les vertus ou par les vices, et qu'on peut arriver à la perfection de la vertu par la musique;* et le dernier était destiné à expliquer l'harmonie des bienheureux et à examiner *si on se servira de la musique des voix et des instruments en Paradis quand les saincts auront repris leurs corps au jugement général.* Ce sont ces idées bizarres qui faisaient dire à Saumaise, dans sa vingt-neuvième lettre à Peiresc : « Pour le « Père Mersenne, je n'attends pas grand'chose « de lui; il est homme de grande lecture, mais « il ne me semble pas écrire avec trop de ju- « gement. »

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Le traité latin des *Harmoniques* est le plus satisfaisant des ouvrages de Mersenne, sous le rapport de l'ordre des idées et sous celui de la convenance des détails par rapport au sujet. Les propositions y sont énoncées avec netteté et développées avec précision. Le style en est d'ailleurs bien préférable à celui des ouvrages du même auteur écrits en français. Le premier livre traite de la nature et des propriétés du son; le second, des causes du son et des corps qui le produisent; le troisième, des cordes métalliques et autres; le quatrième, des consonnances; le cinquième, des dissonances; le sixième, des diverses espèces de consonnances qui déterminent les modes et les genres; le septième, des chants ou mélodies, de leur nombre, de leurs parties et de leurs espèces; le huitième, de la composition, de l'art du chant et de la voix. La seconde partie de l'ouvrage traite des instruments, en quatre livres: le premier est relatif aux instruments à cordes; le second, aux instruments à vent; le troisième, à l'orgue, et le quatrième aux cloches, aux cymbales, tambours et autres instruments de percussion.

Dans ce *Traité des Harmoniques* du P. Mersenne, il se trouve plusieurs choses assez remarquables, auxquelles les écrivains sur la musique des temps postérieurs ne me semblent pas avoir fait assez d'attention. La première est une proposition du deuxième livre (prop. 8, page 12, édit. 1635), dans laquelle Mersenne dit que pour qu'une corde passe d'un son à un autre plus aigu, il faut qu'elle soit tendue par une force qui soit en raison plus que double de l'intervalle auquel on veut faire arriver le son. Par exemple, pour faire arriver une corde tendue par un poids d'une livre à l'octave du son qu'elle produit et dont l'intervalle se représente par 2, il ne faut pas seulement un poids de quatre livres, double de deux; mais il faut y ajouter un quart de livre, c'est-à-dire un seizième en sus du poids total. Sans connaître le théorème de Mersenne, Savart est arrivé aux mêmes résultats par des expériences multipliées et délicates sur les poids tendants, sur les longueurs des cordes, sur les colonnes d'air vibrant dans des tuyaux ouverts par les deux bouts, et sur les dimensions des plaques mises en vibration par le frottement. Il en a déduit des théories nouvelles. L'abbé Roussier, qui ne paraît pas avoir lu le livre de Mersenne, avait cependant quelque notion de cela (*voyez* Roussier).

C'est aussi dans le même ouvrage que Mersenne a fait remarquer (liv. IV, page 60) que Jean de Murs ou de Muris est le premier des écrivains du moyen âge sur la musique qui a soupçonné que les tierces majeures et mineures, ainsi que leurs multiples, sont des consonnances; cette remarque est fort juste, car on sait que, par une singularité de leurs habitudes, les musiciens des onzième, douzième et treizième siècles ne considéraient comme consonnances que les quintes, les quartes et les octaves; leur plaisir à entendre ces intervalles était si grand, qu'ils n'hésitaient pas à en faire de longues suites dans leur diaphonie.

Enfin, le *Traité des Harmoniques* de Mersenne me paraît être le plus ancien ouvrage où l'on trouve le nom de *si* pour la septième note de la gamme. Il n'ignorait pas l'existence de la *bocédisation* des Flamands dans laquelle cette note était appelée *ni*, car il en parle clairement; mais il ajoute que Le Maire, *vir admodum eruditus*, dit-il, assurait, de son temps, avoir inventé le nom de *si* depuis trente ans (c'est-à-dire vers 1605), quoique les autres musiciens ne voulussent point en convenir. A l'égard de l'usage de nommer la septième note *si* quand elle était par bécarre, et *za* quand elle était par bémol, Mersenne dit, dans son *Harmonie universelle* (avertissement du 5e livre de la composition), qu'elle a été inventée ou mise en pratique en France par Gilles Granjan, maître écrivain de la ville de Sens, vers 1630. Il est donc évident que Jacques Bonnet se trompe lorsqu'il dit (*Hist. de la Mus.*, t. I, p. 24) que l'usage du *si* pour la septième note fut introduit en France, en 1675, par un cordelier de l'*Ave Maria*, et qu'un écrivain cité dans le *Journal de Trévoux* (sept. 1737, p. 1504) n'est pas plus fondé à attribuer l'invention du nom de cette note à Métru, organiste et maître de chant de Paris, en 1670. Tel est ce *Traité des Harmoniques* du P. Mersenne, dont beaucoup d'auteurs ont parlé sans l'avoir lu et sans l'avoir comparé aux autres ouvrages du même écrivain sur le même sujet.

Il est difficile de comprendre comment, à l'époque où Mersenne écrivait, il s'est trouvé un libraire assez hardi pour faire les dépenses énormes occasionnées par l'impression du grand ouvrage médité depuis longtemps par cet auteur, et qui parut enfin en 1636, sous ce titre: *Harmonie universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique, où il est traité de la nature des sons, et des mouvements, des consonnances, des dissonances, des genres, des modes, de la composition, de*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

la voix, des chants, et de toutes sortes d'instruments harmoniques. In-fol. (Paris, Sébastien Cramoisy). Cet énorme volume, dont la seconde partie fut publiée en 1637, contient plus de 1500 pages et renferme une immense quantité de planches gravées, d'exemples de musique et de gravures en bois dont la fabrication a dû coûter beaucoup d'argent. De nos jours, le nombre de personnes qui font de la musique une étude particulière est peut-être cent fois plus considérable qu'au temps de Mersenne ; cependant la publication d'un livre aussi volumineux que le sien serait à peu près impossible aujourd'hui ; il ne se trouverait pas un libraire assez hasardeux pour l'entreprendre.

L'*Harmonie universelle* est divisée en dix-neuf livres qui forment plusieurs traités. Le *Traité de la nature des sons et des mouvements de toutes sortes de corps* renferme trois livres : 1° De la nature et des propriétés des sons ; 2° Des mouvements de toutes sortes de corps ; 3° Du mouvement, de la tension, de la force, de la pesanteur et des autres propriétés des cordes harmoniques et des autres corps. Ces trois livres sont suivis d'un *Traité de mécanique*, qui n'est pas du P. Mersenne, mais de Roberval. L'introduction de ce traité de mécanique dans l'*Harmonie universelle* est une de ces idées bizarres qui ne se sont rencontrées que dans la tête du P. Mersenne. Le *Traité de la voix et des chants* vient ensuite ; il est composé de deux livres dont le premier traite de la voix, des parties qui servent à la former, de la définition de ses propriétés et de l'ouïe : le second livre traite des chants proprement dits. Le quatrième traité, divisé en cinq livres, a pour objet : 1° les consonnances, 2° les dissonances, 3° les genres et les modes, 4° la composition, 5° le contrepoint. Un sixième livre, relatif à l'*Art de bien chanter*, termine ce traité.

Le *Traité des instruments* est divisé en sept livres. Le premier traite du monocorde, de ses divisions, de la théorie des intervalles et des tensions des cordes. Là se trouve encore une de ces choses qui peuvent faire douter du bon sens du P. Mersenne ; c'est la onzième proposition ainsi conçue : *Déterminer le nombre des aspects dont les astres regardent la terre, et les consonnances auxquelles ils répondent.* Le second livre traite des diverses espèces de luths, de guitares et de cistres ; le troisième, de l'épinette, du clavecin et de plusieurs instruments du même genre. On y trouve cette proposition singulière : *Un homme sourd peut accorder le luth, la viole, l'épinette, et les autres instruments à chordes, et trouver tels sons qu'il voudra, s'il cognoist la longueur et grosseur des chordes.*

Le quatrième livre traite des instruments à archet tels que le violon et les diverses espèces de violes. Quelques morceaux de musique instrumentale du commencement du dix-septième siècle, à cinq et à six parties, se trouvent dans ce livre ; ce sont des monuments assez curieux de l'art. On ne sait pourquoi Mersenne y a placé aussi la description des instruments de la Chine et de l'Inde dont il s'était procuré des figures.

Le cinquième livre traite de tous les instruments à vent en usage au temps où Mersenne vivait. Outre la figure de ces instruments, on y trouve une pavane à six parties pour être jouée par les grands hautbois, bassons, courtauts et cervelats (sortes de bassons et de hautbois de cette époque).

Le sixième livre est relatif à toutes les parties de l'orgue. Le septième traite des instruments de percussion. Le dernier livre de l'ouvrage est celui qui a pour titre *De l'utilité de l'harmonie.* C'est là que le P. Mersenne donne carrière à son imagination, et se livre sans réserve à toutes ses rêveries. Mille choses étrangères à la musique s'y trouvent. Par exemple, la septième proposition a pour objet d'*expliquer plusieurs paradoxes de la vitesse des mouvements en faveur des maîtres ou généraux de l'artillerie.* A la suite de ce livre, on trouve des observations physiques et mathématiques dont quelques-unes sont relatives à la musique, mais dont le plus grand nombre est étranger à cet art.

Malgré ses défauts, qui sont considérables, l'*Harmonie universelle* du P. Mersenne sera toujours considérée comme un livre de grande utilité sous le rapport de l'histoire de la musique, et particulièrement de la musique du dix-septième siècle. Sans doute, elle est bien inférieure à l'ouvrage que Cérone a publié en espagnol, à Naples, en 1613, sous le rapport de la théorie et de la pratique de l'art ; mais on y trouve une immense quantité de renseignements historiques qu'on chercherait vainement dans le livre de Cerone, soit sur les instruments, soit sur les artistes et les autres curiosités musicales du dix-septième siècle. Sans lui, on ne saurait rien de beaucoup de musiciens français de son temps dont les ouvrages se sont perdus, ou dont les talents d'exécution sont tombés dans l'oubli. Nul auteur, par exemple, n'a parlé de la méthode de chant de Des Ar-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

gues, géomètre contemporain de Mersenne; Moulinié, Picot et Formé, maîtres de musique de la chapelle et de la chambre du roi, ne seraient pas connus comme des compositeurs renommés de leur temps si le P. Mersenne n'en avait parlé; sans lui, on ne saurait pas que Roquette, organiste de Notre-Dame, et Vincent, ont été d'habiles maîtres de composition; Frémaut, maître de musique de la cathédrale de Paris, Bousignac et plusieurs autres auteurs de musique d'église seraient inconnus; on ne saurait pas que dans les premières années du dix-septième siècle les plus célèbres luthistes furent Jean Vosmény et son frère, Charles et Jacques Hedington, Écossais, le Polonais et Julien Périchon, de Paris, ni qu'ils eurent pour successeurs l'Enclos, père de la belle Ninon, Mérande, les Gautier, et plusieurs autres. Ce n'est pas seulement sur les musiciens français que Mersenne nous fournit une foule de renseignements utiles; nous lui sommes aussi redevables de détails intéressants sur plusieurs artistes célèbres de l'Italie. Ainsi il est le seul auteur qui nous apprenne l'existence d'un Traité de l'art du chant, publié à Florence, en 1621, par Jules Caccini, auteur de l'*Euridice;* et, chose singulière, aucun bibliographie n'a parlé, d'après Mersenne, de ce livre qui serait aujourd'hui d'un haut intérêt et qui paraît être devenu d'une rareté excessive. Toutefois, il se peut qu'il n'ait voulu parler que de la préface placée par Caccini en tête de ses *Nuove musiche* (*voyez* Caccini), dans ses éditions de Florence, 1601; de Venise, 1607; de la même ville, 1615, ou peut-être encore d'une autre édition du même ouvrage publiée à Florence, en 1614, avec de grands changements, particulièrement en ce qui concerne l'art du chant, et dont on doit la connaissance à M. Gaëtan Gaspari, bibliothécaire du Lycée musical de Bologne. Dans cette hypothèse, le traité du chant de Caccini, imprimé à Venise, en 1621, serait une réimpression, en totalité ou en partie, de l'édition de Florence, 1614. C'est encore à Mersenne qu'on doit les premiers renseignements sur le livre si rare et si curieux de *La Fontegara* de Sylvestre Ganassi del Fontego, dont l'abbé Baini a donné, depuis, une notice plus étendue dans ses mémoires sur la vie et les ouvrages de Palestrina.

C'est sans doute aux qualités du livre du P. Mersenne, jointes à sa grande rareté, qu'il faut attribuer le prix élevé qu'il a conservé dans les ventes. Toutefois De Bure s'est lourdement trompé quand il a dit que ce livre est le plus rare de tous ceux qui ont paru sur la musique (*Biblioy. instruct.*); car on pourrait en citer cinquante qu'il serait plus difficile de se procurer. De Bure n'entendait rien à la littérature de la musique.

Outre les ouvrages dont j'ai parlé précédemment, on a encore du P. Mersenne un travail relatif à la musique dans son livre volumineux, intitulé : *Quæstiones celeberrimæ in Genesim* (Paris, 1623, in-folio). A l'occasion de ce passage de l'Écriture: *Et nomen fratris ejus Jubal. Ipse fuit pater canentium cithara et organo,* Mersenne traite de la musique en général, et particulièrement de celle des Hébreux. Ce travail est celui où cet auteur s'écarte le moins de son sujet. Ugolini a inséré toute cette partie de l'ouvrage du P. Mersenne dans le trente-deuxième volume de son *Trésor d'antiquités sacrées* (p. 407). Enfin, la collection de traités concernant les sciences mathématiques, qu'il a publiée quatre ans avant sa mort, renferme aussi une partie sur la musique. Cet ouvrage a pour titre : *Cogitata physico-mathematica, in quibus tam naturæ quam artis effectus admirandi, certissimis demonstrationibus explicantur;* Paris, 1644, trois volumes in-4°. Parmi les traités que renferme le premier volume (p. 201 à 370), on en trouve un sur *les harmonies*, divisé en quatre livres. Le volume a pour titre : *Hydraulica pneumatica; arsque navigandi. Harmonia theorica, practica et mechanica phænomena.* Le premier livre est relatif aux proportions musicales des intervalles et des corps sonores; le second, à la tonalité; le troisième, à la composition; le dernier, aux instruments. C'est une espèce d'abrégé du Traité latin des Harmoniques. On peut consulter sur cet écrivain laborieux : *Vie du R. P. Mersenne, par Hilarion De Coste;* Paris, 1649, in-8°, et *Éloges historiques de Pierre Belon, du P. Marin Mersenne, de Bernard Lamy, et du P. Bouvet;* Le Mans, 1817, un volume in-8°.

MERTEL (Élie), luthiste, vécut à Strasbourg, au commencement du dix-septième siècle. Il a fait imprimer un recueil de pièces pour le luth, intitulé : *Hortus musicalis;* Strasbourg, 1615, in-fol.

MERULA (Jean-Antoine), musicien de l'école romaine, vécut dans la seconde moitié du seizième siècle et fut admis comme chapelain, chantre de la chapelle pontificale, sous le pape Paul IV. Après la bulle de Sixte V pour la réorganisation de cette chapelle, Merula en fut nommé le premier maître, en 1587 (*voyez*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

le livre d'Adami de Bolsena : *Osservaz. per ben regolare il coro della Cappella pontificia*, p. 166). Les archives de la Chapelle sixtine renferment des messes et des motets de ce maître.

MERULA (Tarquinio), chevalier de l'Éperon d'or, naquit à Bergame dans les dernières années du seizième siècle, et fut d'abord maître de chapelle de l'église cathédrale et organiste de Sainte-Agathe, à Crémone : il occupait encore cette place en 1628. Plus tard, il fut appelé dans sa ville natale pour y remplir les fonctions de maître de chapelle et d'organiste de la cathédrale. Il vivait encore en 1640, car il fit imprimer un de ses ouvrages dans cette même année. Merula était membre de la Société philharmonique de Bologne. Ce maître est un des compositeurs italiens qui ont le plus abusé des formes de mauvais goût du contrepoint conditionnel qui succéda aux belles et nobles formes de l'ancien contrepoint de l'école romaine, dans le commencement du dix-septième siècle, et dont on trouve les règles et les exemples dans les *Documenti armonici* de Berardi (*voyez* ce nom). La plupart de ses ouvrages sont remplis de morceaux établis sur un trait qui se répète sans cesse (*contrapunto d'un sol passo*), ou sur une basse contrainte (*basso ostinato*), et sur d'autres fantaisies semblables qui n'ont point de but réel dans l'art. On cite de sa composition des fugues sur les déclinaisons de *hic, hæc, hoc*, et de *quis, vel qui, nominativo, qui, quæ, quod*, qui sont des morceaux plaisants dans l'exécution. Carissimi et d'autres musiciens du même temps ont écrit aussi des compositions de ce genre. Les ouvrages connus de Merula sont les suivants : 1° *Motetti a due e tre con violette ed organo, lib.* 1 ; Venise, 1623. 2° *Concerti spirituali, lib.* 1 ; Venise, 1626, in-4°. 3° *Concerti spirituali, con alcune sonate a* 2, 3, 4 *e* 5 *voci, lib.* 2 ; ibid., 1628. 4° *Messe e salmi a* 2, 3, 4-12 *voci con istromenti, e senza se piace* ; ibid., 1631, in-4°. 5° *Musiche concertate ed altri madrigali a* 5 *voci* ; Venise, 1633. 6° *Lib. II delle musiche concertate con ritornelle a viol. e basso* ; Venise, 1635. 7° *Canzoni ovvero sonate concertate per chiesa e camera, a* 2 *e* 3 *stromenti, lib.* 1, 2, 3 *e* 4 ; Venise, 1637. 8° *Curzio precipitato, cantata burlesca* ; ibid., 1638. 9° *Missa e salmi a* 3 *e* 4 *voci, con violini e senza* ; ibid. 10° *Il Pegaso musicale, cioè salmi, motetti, sonate, litanie della B. V. a* 2-5 *voci*, op. XI ; Venise, 1640. 11° *Arpa Davidica, salmi e messe concertate a* 3 *e* 4 *voci*, op. 16, *con alcuni canoni nel fine* ; Venise, Alex. Vincenti, 1640. Il y a une autre édition de cet œuvre, imprimée à Venise, en 1652. Ce recueil contient un *Confitebor* qui a eu de la célébrité en Italie.

MERULO (Claude), organiste et compositeur du seizième siècle. Colleoni, dans ses notices sur les écrivains de Correggio (p. XLV) et Tiraboschi, dans sa *Biblioteca Modenese* (t. VI, p. 590), établissent, d'après des actes authentiques, que son nom de famille était *Merlotti*, mais que l'artiste se servait de préférence du celui de *Merulo*. Ce nom provenait de ce que les armoiries de la maison des Merlotti étaient figurées par un merle, en latin *Merula* ou *Merulus*, et dans l'ancien italien *Merulo*. Il naquit à Correggio, de Bernardino Merlotti et de sa femme Jeanne Gavi, et fut baptisé à l'église S. Quirino, le 8 avril 1533. La dextérité qu'il montra dès son enfance dans le jeu de plusieurs instruments, et ses heureuses dispositions pour la musique, furent causes qu'après qu'il eut appris les premiers éléments de la littérature, ses parents le destinèrent à la culture de l'art musical, et lui donnèrent pour premier maître un musicien français de mérite, nommé *Menon*, qui habitait alors à Correggio, suivant Ortensio Landi (*I sette libri di Catalogi a varie cose appartenenti*, p. 512). Un peu plus tard il devint élève de Girolamo Donati, maître de la collégiale de S. Quirino. Le désir de faire des progrès dans son art conduisit ensuite Merulo à Venise, où se trouvaient alors une réunion d'artistes distingués et de savants musiciens. Cependant, avant d'aller à Venise, il paraît avoir été organiste à Brescia, car Antegnati le cite parmi ses prédécesseurs, dans son *Arte organica* (feuillet 5, *verso*), et dit de lui *il sig. Claudio Merulo, uomo tanto famoso* (1). Ce serait donc après avoir rempli cet emploi, qu'il se serait rendu à Venise. Ce fut dans cette ville qu'il changea son nom de famille en celui de *Merulo*, et l'on voit par les registres de l'église Saint-Marc qu'il était déjà connu sous ce nom lorsqu'il succéda à Parabosco dans la place d'organiste du premier orgue de cette église, le 2 juillet 1557, à l'âge de vingt-quatre ans (2). Il y jouit bientôt de toute la faveur

(1) Costanzo Antegnati, *l'Arte organica*, Brescia, 1608.

(2) Bien que M. Catelani ne veuille pas mettre en doute l'exactitude de ce fait mentionné par Tiraboschi et par M. Caffi (*Storia della musica sacra nella già Cappella ducale di S. Marco di Venezia*, t. I, p. 119), il rapporte textuellement le contenu des registres des

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

publique par son talent, suivant ce que nous apprend Sansovino (1), qui était son contemporain et qui écrivait en 1571. L'estime dont jouissait Merulo était si grande, que lorsque Henri III passa à Venise, en 1574, se rendant de la Pologne en France, le doge Louis Mocenigo fit composer par Frangipani une pièce qui fut représenté devant ce prince dans la salle du grand conseil, sous le titre de *Tragedia*, bien que ce ne fût pas une tragédie, et Merulo fut chargé d'en composer la musique (2), quoiqu'il y eût alors à Venise d'autres musiciens d'un grand mérite. Cette musique, sans aucun doute, était du genre madrigalesque, le seul qui fût alors en usage dans le style mondain.

J'ai dit, dans la première édition de cette *Biographie des musiciens*, que Merulo établit à Venise, en 1566, une imprimerie de musique et qu'il publia quelques-uns de ses propres ouvrages, ainsi que ceux de plusieurs autres compositeurs, mais qu'il ne paraît pas qu'il ait continué ces publications après 1571, parce que le troisième livre de madrigaux à trois voix, de divers auteurs, qui porte cette date est le dernier qui paraît être sorti de ses presses; d'où l'on voit que le savant Antoine Schmid s'est trompé en bornant aux années 1566 à 1568 l'activité de ces mêmes presses (*Ottaviano dei Petrucci da Fossombrone*, p. 150). M. Catelani établit (*Memorie della Vita e delle opere di Claudio Merulo*, p. 22 et 23) que le célèbre organiste de Correggio s'associa pour cette entreprise avec un certain Fausto Betanio, et que le premier produit de leur imprimerie fut, selon toute apparence, le premier livre de madrigaux à cinq voix de Guillaume Textoris, lequel porte la date du 1er avril 1566. Il ajoute que le premier livre de madrigaux à quatre voix d'Aurelio Roccia de Venafro, qui fut corrigé par Merulo, a été imprimé, en 1571, par Georges Angelieri, ce qui démontre que Merulo avait cessé d'imprimer dans le cours de la même année. On voit donc que rien ne contredit ce que j'ai avancé à ce sujet.

Charmé par les talents d'organiste et de compositeur de cet artiste, le duc de Parme, Ranuccio Farnese, obtint de la République de Venise, en 1584, de l'avoir à son service, et les avantages offerts à Merulo furent si considérables, qu'il consentit à quitter sa belle position pour se rendre à la cour de Parme. Il était alors âgé de cinquante et un ans. Il n'eut pas à regretter toutefois la résolution qu'il avait prise, car il ne trouva pas moins d'honneurs et de considération à Parme qu'à Venise. Il y vécut encore vingt ans dans l'exercice de son art. Le dimanche 25 avril 1604, après avoir joué les vêpres à la *Steccata*, il se promena jusque vers le soir. Rentré chez lui, il fut saisi d'une fièvre violente qui ne le quitta plus pendant dix jours, et il mourut le mardi 4 mai, à l'âge de soixante et onze ans. Le duc de Parme lui fit faire de magnifiques obsèques dans la cathédrale; une messe à deux chœurs fut chantée, les restes de l'illustre artiste furent placés à côté du tombeau de Cyprien Rore, près de la chapelle Sainte-Agathe, et l'on mit sur sa tombe l'épitaphe suivante, rapportée par M. Catelani (p. 34) :

M.
CLAVDII. MERVLI. CORRIGIEN :
ORGAN : PVLSATORIS. EXIMII.
ET. OMNIVM. ARTIS. MUSIC :
PROFESSOR : SVÆ. ÆTAT : FACILE.
PRINCIPIS. QVI. SERENISS : PRIMVM.
VENET : R. P. DEINDE. INCLYT : PARM :
AC. PLAC : DVCIB : OMNIB : LIBERALIB :
ARTIB : ORNAMENT : PRÆDIT :
VEL. CARISS : EXSTIT : ET. ANN :
ÆT : LXXII. CIↃ. IↃ. C. IV.
RANVTIVS. FARNES : PARM : ET. PLAC :
DUX. IV. CASTRI. V. S. R. E. VEXILLIF :
PERP : ILLIUS. VIRTVT : ADMIRATOR.
MONVM : HOC. PONI. MANDAVIT.

Une autre inscription, en langue italienne, est gravée sur une pierre scellée dans le mur, au-dessous du pupitre de l'oratoire de Saint-Claude, à Parme : elle est ainsi conçue :

QUESTA FV PARTE DE-
LLA CASA DI CLAUDIO
MERULI DA CORREGGIO
E PER ANTONIO SVO
NIPOTE DEDICATA
ALLO ORATORIO DI
SANTO CLAVDIO E
DONATA CON LURGA-
NO DI DETTO CLAVDIO
ALLA COMPAGNIA
DELLA MORTE 1617

procurateurs de cette église pour démontrer que la date de la nomination de Merulo à la place d'organiste de cette église n'y est pas mentionnée. (Voyez l'excellente notice de M. Catelani intitulée : *Memorie della vita et della opere di Claudio Merulo*, pag. 17-21.)

(1) Et la (in Venezia) honora molto Claudio Merulo musico et organista di conosciuta eccelenza, il quale habitando in Venezia e grossamente salariato dalla Republica Venesiana per lo servitio della chiesa di S. Marco, et il quale ha scritto in quella professione diverse cose elette, essendo molto bene amato e abbracciato dalla nobiltà venetiana. (*Ritratti delle Città d'Italia*, p. 23.)

(2) *Allacci Dramaturgia*, ed. Ven. 1755, p. 777.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Cette inscription rappelle deux faits relatifs à l'existence de Claude Merulo à Parme; le premier est que cet artiste avait acquis une maison dans cette ville, laquelle était située dans un quartier connu aujourd'hui sous le nom de *Borgo della morte,* ou elle portait le nº 3; l'autre fait, plus intéressant, et qui n'a été signalé que par M. Catelani dans la notice précédemment citée, est que Merulo avait construit un petit orgue, donné, treize ans après sa mort, par son neveu Antoine, à la confrérie *della morte,* et que cet instrument, composé de quatre registres, dont une flûte de huit pieds, une de quatre, une doublette et un flageolet, existe encore dans la tribune de l'oratoire de Saint-Claude (fondé par Merulo pour honorer la mémoire de son patron), et dans un parfait état de conservation. Le clavier a quatre octaves d'*ut* en *ut*. Les tuyaux sont en étain tiré et soudés avec beaucoup d'habileté; les quinze plus grands forment la façade. L'instrument est alimenté par deux soufflets. Le sommier et les soupapes sont construits avec une grande précision, et l'articulation des notes se fait avec beaucoup de promptitude. Le mérite de Merulo, comme facteur d'orgue, a été ignoré de la plupart de ses biographes.

Les fonctions de ce maître à la cour de Parme étaient celles d'organiste de la *Steccata,* église royale, et son traitement était de deux cent vingt-cinq écus d'or, de huit livres par écu. Il ne paraît pas s'être éloigné de Parme depuis son entrée au service de la cour, sauf un voyage qu'il fit à Rome pour traiter de la publication de ses *Toccate d'intavolatura d'organo,* dont le premier livre parut en 1598.

Les plus grands éloges ont accordés à Merulo pour ses talents d'organiste et de compositeur par Zarlino, dans ses *Dimostrazioni armoniche;* par Lorenzo Penna, dans ses *Primi albori musicali;* par le P. Camille Angleria, dans sa *Regola del contrappunto;* par Jean-Paul Cima, dans une lettre insérée au même ouvrage; par Bottrigari, dans son *Desiderio;* par Pietro della Valle, dans son opuscule *Della musica dell' età nostra,* inséré au deuxième volume des œuvres de Jr-B. Doni; par Doni lui-même; par Jean-Marie Artusi, dans l'*Artusi ovvero delle imperfettioni della moderna musica;* par Banchieri, dans les *Conclusioni del suono dell' organo,* et surtout par Vincent Galilei, dans son *Dialogo della musica antica e moderna.* Celui-ci ne reconnait dans toute l'Italie que quatre organistes, dignes successeurs d'Annibal de Padoue, à savoir: Claude de Correggio (Merulo), qu'il place au premier rang, Joseph Guami, Luzzasco de Luzzaschi, et un quatrième qu'il ne nomme pas, mais qui est vraisemblablement Jean Gabrieli. Ces éloges sont justifiés par ce qui nous reste des œuvres de cet artiste. Si l'on compare, en effet, les *Toccate d'intavolatura d'organo* de Merulo avec les pièces d'orgue de ses prédécesseurs venues jusqu'à nous, on voit immédiatement qu'il fut inventeur en ce genre, car il ne se borne pas, comme les organistes antérieurs, à l'arrangement de motets de divers auteurs pour l'instrument avec des broderies plus ou moins multipliées : sa forme est nouvelle; c'est celle de la pièce d'invention, perfectionnée par les Gabrieli, qui sont évidemment de son école. Merulo fut donc, à l'égard des organistes du seizième siècle, ce que Frescobaldi fut parmi ceux du dix-septième. Dans sa musique vocale, il a moins de hardiesse. Son harmonie est correcte, mais il n'invente ni dans la forme, ni dans le caractère soit des motets, soit des madrigaux.

Merulo a formé de bons élèves, qui, plus tard, prirent rang parmi les artistes de mérite. Les plus connus sont Diruta, Camille Angleria, François Stivori, Jean-Baptiste Mosto, Florent Maschera, Jean-Baptiste Conforti et Vincent Bonizzi (*voyez* ces noms).

On ne pourrait citer d'artiste dont le portrait ait exercé le pinceau d'un si grand nombre de peintres que Merulo : M. Catelani ne compte pas moins de sept de ses portraits, dont les deux plus beaux, dit-il, ont été peints par le Parmesan et par Jean de Bruges (1). Le premier existe au lycée communal de musique, à Bologne, et l'autre dans la Bibliothèque ambrosienne, à Milan. Le portrait du même maître, gravé sur bois, se trouve dans plusieurs de ses ouvrages, particulièrement dans une édition du second livre de ses madrigaux à cinq voix, publiée par Angelo Gardano, à Venise, en 1604. Il y est représenté avec la tête chauve, couronnée de lauriers; sa barbe est longue, et l'on voit sur sa poitrine la chaîne d'or que le duc de Parme lui avait donnée, en le faisant chevalier. Ce même portrait a été reproduit, également gravé sur bois, par le neveu du compositeur, Hyacinthe

(1) M. Catelani a sans doute été mal informé, car Jean Van Eyck, appelé par les étrangers *Jean de Bruges,* ne fut pas contemporain de Merulo, puisqu'il mourut en 1441. L'école des peintres de Bruges a d'ailleurs cessé d'exister dans la première partie du seizième siècle.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Merulo, qui l'a placé en tête d'un recueil de deux messes de son oncle, l'une à huit voix, l'autre à douze. Ce recueil a été publié en 1609.

Les œuvres imprimées de Merulo ont été publiées dans l'ordre suivant : 1° *Il primo libro de madrigali a cinque voci di Claudio da Correggio nuovamente posti in luce. Con privilegio* ; in Venetia, appresso Claudio da Correggio et Fausto Betanio compagni, 1566. D'autres éditions de cet ouvrage ont été publiées à Venise, en 1579 et 1586. 2° *Liber primus sacrarum Cantionum quinque vocum Claudii Meruli Corrigiensis organistæ S. Marci, a Domini nostri Jesu Christi Nativitate, usque ad primo* (sic) *Kalendas Augusti. Cum privilegio;* Venetijs apud Angelum Gardanum, 1578, in-4° obl. Des exemplaires de cette édition se trouvent avec le titre italien *Il primo libro de' Motetti a cinque voci da Claudio Merulo di Correggio, organista di San Marco;* in Venezia, appresso Angelo Gardano, 1578. 3° *Liber secundus Cantionum quinque vocum Claudii Meruli Corrigiensis organistæ S. Marci, a primo calendas Augusti usque ad Domini nostri Jesu Christi Nativitatem. Cum privilegio*, ibid., 1578. 4° *Il primo libro de Madrigali a quattro voci di Claudio Merulo da Correggio, organista della illustrissima Signoria di Venetia in S. Marco, nuovamente composti et dati in luce;* in Venetia, appresso Angelo Gardano, 1579. 5° *Di Claudio Merulo da Correggio organista della Serenissima signoria de Venetia in S. Marco, il primo libro de Madrigali a tre voci. Novamente composti et dati in luce;* in Venetia, appresso Angelo Gardano, 1580. L'épître dédicatoire de cet œuvre à Marc-Antoine Martinengo, comte de Villachiara, est datée du 20 novembre 1580. Une autre édition de cet ouvrage, avec un titre identique, mais sans épître dédicatoire, a été publiée à Milan, chez les héritiers de Simon Tini, en 1586. 6° *Di Claudio Merulo da Correggio organista della Sereniss. Sig. di Venetia in S. Marco. Il primo libro de Motletti a sei voci novamente composti et dati in luce;* in Venetia, appresso Angelo Gardano, 1583. Le même imprimeur a donné une autre édition de cet œuvre, avec le même titre, en 1595, mais avec le mot *ristampato* au lieu de *composti et dati in luce*. 7° *Di Claudio Merulo da Correggio organista del Sereniss. Signor Duca di Parma et Piacenza, etc. Il secondo libro de Motetti a sei voci, con giunti di molti a sette, per concerti, et per cantare. Novamente da lui dati in luce;* in Venezia, appresso Angelo Gardano, 1593. 8° *Toccate d'intavolatura d'organo di Claudio Merulo da Correggio organista del Sereniss. Signor Duca di Parma et Piacenza etc. Nuovamente da lui dati in luce, et con ogni diligenza corrette. Libro primo;* in Roma, appresso Simone Veruvio, in-fol. gravé sur cuivre. 9° *Di Claudio Merulo da Correggio, organista del Sereniss. di Parma. Il secondo libro de Madrigali a cinque voci. Dedicati a Monsignor illustrissimo di Racconigi. Novamente dall' autore dati in luce;* in Venetia, appresso Angelo Gardano, 1604. Bien que la dédicace soit datée du 30 juin de cette année, il est certain que Merulo était décédé avant ce jour; on peut donc affirmer que cette même date a été changée par l'imprimeur. 10° *Toccate d'intavolatura d'organo. Di Claudio Merulo da Correggio organista del Sereniss. Sig. Duca di Parma et Piacenza etc. Nuovamente da lui date in luce, et con ogni diligenza corrette : libro secondo;* in Roma, appresso Simone Verovio, 1604. *Con licenza de' Superiori.* 11° *Ricercari d'intabolatura d'organo di Claudio Merulo già organista della Serenissima Signoria di Venetia. Novamente con ogni diligenza ristampati. Libro primo;* in Venetia, appresso Angelo Gardano, 1605. Le mot *ristampati* démontre qu'il y a eu une édition antérieure; M. Catelani croit qu'elle a paru dans la même année; s'il en est ainsi, il est vraisemblable qu'elle a été faite à Rome. Quant à une troisième, qui porterait la date de 1607, il est à peu près certain que ceux qui l'ont citée ont confondu les *Ricercari da cantare* avec les *ricercari d'organo*. 12° *Di Claudio Merulo da Correggio organista del Serenissimo Signor Duca di Parma, il terzo libro de Motetti a sei voci;* in Venetia, appresso Angelo Gardano, 1606, in-4°. Un exemplaire de cet œuvre posthume existe incomplet à la Bibliothèque royale de Berlin. 13° *Ricercari da cantare a quattro voci di Claudio Meruli da Correggio organista del Serenissimo di Parma, novamente dati in luce per Giacinto Meruli Nipote dell' autore. Libro secondo;* in Venetia, appresso Angelo Gardano et Fratelli, 1607. 14° *Ricercari da cantare a quattro voci. Di Claudio Merulo da Correggio, organista del Serenissimo Signor Duca di Parma. Novamente dati in luce per Hiacinto Merulo nipote dell' autore. Libro terzo;* in Venetia, appresso Angelo

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Gardano et Fratelli, 1608. 15° *Claudii Meruli Corrigiensis Misse due cum octo et duodecim vocibus concinende additeq. Litaniæ Beatæ Mariæ Virginis octo vocum. Nuperrime impresse. Cum parte organica;* Venetiis apud Angelum Gardanum et fratres, 1609. 16° *Canzoni alla francese di Claudio Merulo.* Cet ouvrage est cité par le P. Martini, d'après un catalogue de la librairie musicale d'Alexandre Vincenti publié en 1602, mais sans autre indication. Merulo lui-même parle de cet œuvre dans une lettre imprimée au *Transilvano* de Dirutа (page 4), et déclare positivement qu'il a composé ces chansons et les a imprimées. Aucun exemplaire n'en a été signalé jusqu'à ce jour (1861).

Des madrigaux de cet artiste sont répandus dans un grand nombre de recueils publiés en Italie, dans la seconde moitié du seizième siècle et au commencement du dix-septième, particulièrement dans ceux-ci : 1° madrigaux de Cyprien Rore et d'Annibal de Padoue (Venise, Gardane, 1561); 2° chansons a la napolitaine de Bonagiunta (Venise, Scotto, 1561); 3° dans les *Fiamme a 5 et 6 voci, raccolte di G. Bonagiunta* (Venise, Scotto, 1567); 4° dans la *Corona della morte* d'Annibal Caro (Venise, Scotto, 1568); 5° dans les *Dolci frutti* à cinq voix, libro 1° (Venise, Scotto, 1570); 6° dans la *Musica di tredici autori illustri,* à cinq voix (Venise, Gardano, 1576 et 1589); 7° dans *il Primo fiore della ghirlanda musicale,* à cinq voix (Venise, Scotto, 1578); 8° dans la *Corona di diversi,* à six voix (Venise, Scotto, 1579); 9° dans *il Trionfo di musica,* à six voix (Venise, Scotto, 1579); 10° dans les *Amorosi ardori,* à cinq voix (Venise, Gardano, 1583); 11° dans *il Gaudio di diversi,* à trois voix (Venise, Scotto, 1586); 12° dans l'*Amorosa Ero,* publiée par Marsolino (Brescia, Sabbio, 1588); 13° dans la *Spoglia amorosa,* à cinq voix (Venise, Scotto, 1590); 14° dans un autre recueil, sous le même titre (Venise, Gardano, 1592); 15° dans *il Lauro secco,* à cinq voix, lib. 1° (Venise, Gardano, 1590); 16° dans la *Vittoria amorosa,* à cinq voix (Venise, Vincenti, 1598); 17° quatre *Canzoni da sonare,* recueillie par Raverij, (Venise, Raverij, 1608); enfin, dans la *Melodia olympica di diversi eccellentissimi musici* (Anvers, P. Phalèse, in-4° obl.).

Merulo composa une partie de la musique qui fut exécutée au mariage de François de Médicis, grand-duc de Toscane, avec Bianca Cappello, en 1579. Cette musique n'a pas été publiée, mais elle est mentionnée dans le livret qui a été publié sous ce titre : *Feste nelle nozze del Serenissimo Don Francesco Medici Gran Duca di Toscana; et della Sereniss. sua consorte la Sig. Bianca Cappello. Composte da M. Raffaello Gualterotti, etc;* in Firenze, nella Stamperia de' Giunti, 1579. On y lit : « L'invention e era del « conte Germanico, le stanze del chiarissimo « signor Maffio Veniezo, la musica di messer « Claudio da Correggio; e fatta da tali « maestri non poteva essere se non eccellente, « essendo essi eccellentissimi. » Les autres compositeurs de la musique étaient Alexandre Strigio et Pierre Strozzi; parmi les chanteurs se trouvait Jules Caccini (*voyez* ces noms) (1).

MERULO (Hyacinthe), neveu du précédent, et second fils de Bartholomé Merulo. M. Catelani dit (*Memorie della Vita et delle Opere di Claudio Merulo*, p. 51) qu'Hyacinthe naquit en 1598 : il y a sans doute une transposition de chiffres dans cette date, car il n'aurait été âgé que de neuf ans lorsqu'il publia le second livre des *Ricercari da cantare* de son oncle; je crois qu'il faut lire 1589, ce qui lui donnerait dix-huit ans dans l'année 1607, où parut cet ouvrage. Hyacinthe Merulo fut élève de Christophe Bora, qui succéda à Claude dans la place d'organiste du duc de Parme. M. Catelani a découvert un ouvrage intitulé : *Madrigali a 4 voci in stile moderno di Giacinto Merulo. Libro primo con una canzone a 4 sopra quella* bella Amor, *da sonare con gli istrumenti. Al ser. Principe Ferdinando Gonzaga Duca di Mantoua, di Monferrato, etc. Nuovamente composti e dati in luce. con Privilegio. Stampa del Gardano. In Venetia, 1623, Appresso Bartolomeo Magni.*

MESSAUS (George), musicien belge, vécut à Anvers au commencement du dix-septième siècle. On trouve deux motets de sa composition dans le *Pratum musicum*, collection publiée à Anvers en 1634, in-4°. Ces motets sont : 1° *Beata regina,* pour deux ténors et basse (sous le n° 16); 2° *O quam suaviter,* pour trois voix de dessus, ou trois ténors en écho (sous le n° 25).

MESSEMACKERS (Henri), né à Venloo le 5 novembre 1778, fit voir d'heureuses dispositions pour la musique dès son enfance.

(1) Je suis redevable des principaux renseignements qui ont servi pour la rédaction de cette notice au livre de M. Caffi sur la chapelle de Saint-Marc de Venise et aux Memoires de M. Catelani sur la vie et les œuvres de Claude Merulo.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Il reçut de son père les premières leçons de musique et de piano. A l'âge de seize ans, il enseignait le piano ; deux ans après, le baron d'Hooghvorst le fit venir en Belgique pour donner des leçons à ses enfants. C'est depuis cette époque qu'il s'est livré à des études sérieuses de l'art, sans autre maître que lui-même. Lorsque Steibelt vint à Bruxelles, M. Messemackers obtint qu'il lui donnât quelques conseils. Depuis lors, jusqu'en 1848, il s'est livré sans relâche à l'enseignement. On a gravé de sa composition : 1° Trois quatuors pour deux violons, alto et basse, Paris, Carli. 2° Concerto pour piano et orchestre, Bruxelles, Messemackers. 3° Sonates pour piano et violon, nos 1 et 2, Bruxelles, Weissenbruch. 4° Trois *idem*, op. 2, Bruxelles, Messemackers. 5° Trois *idem*, intitulées *Les Souvenirs*, op. 3, *ibid.* 6° Divertissement pour piano à quatre mains, *ibid.* 7° Trois pots-pourris pour piano seul, Bruxelles, Weissenbruch. 8° Plusieurs fantaisies, airs variés, etc., pour piano, Bruxelles, chez l'auteur. 9° Deux morceaux de salon, dédiés aux jeunes princes de Ligne, ses élèves. En 1821, M. Messemackers a écrit la musique d'un opéra en trois actes, intitulé *La Toison d'or, ou Philippe de Bourgogne*, qui a été joué avec succès au Grand Théâtre de Bruxelles. Le poëme de cet ouvrage était de M. le baron de Reiffenberg. Quelque temps après, M. Messemackers a fait représenter au Théâtre royal *les Deux Pièces nouvelles*, opéra-comique en un acte. M. Messemackers est parvenu aujourd'hui (1862) à l'âge de quatre-vingt-quatre ans.

MESSEMACKERS (Louis), fils du précédent, est né à Bruxelles, le 30 août 1809. Après avoir reçu de son père des leçons de musique et de piano, et avoir joué quelquefois avec succès dans les concerts, il s'est rendu, à l'âge de dix-huit ans, à Paris, où il a reçu des leçons de Liszt pour le piano et de Reicha pour la composition. Il a publié environ soixante-dix œuvres pour le piano, consistant en fantaisies, airs variés, rondeaux, etc. Fixé depuis longtemps à Paris, cet artiste s'y livre (1862) à l'enseignement du piano.

MESSER (François), né en 1811, à Hofheim, dans le duché de Nassau, fit ses études musicales sous différents maîtres, à Mayence et à Francfort, et reçut particulièrement des leçons d'harmonie de Schelble, dans cette dernière ville. Sa première position fut celle de directeur de musique de *la Liedertafel*, et d'une société de chant de dames, à Mayence. Il dirigea ensuite les concerts de la Société *Cæcilia*, de la même ville. En 1837 et 1840, il y dirigea avec talent les grandes fêtes musicales de Guttenberg. Après la mort de Guhr, Messer fut appelé à Francfort, en 1848, pour le remplacer dans la direction des concerts du *Museum*. En 1857, il en remplissait encore les fonctions. On connaît de cet artiste estimable plusieurs recueils de *Lieder* à deux voix, avec accompagnement de piano, des quatuors de voix de diverses espèces, une sonate pour le piano (en *fa*), une grande cantate de fête, une ouverture pour orchestre, des recueils de chants pour voix d'hommes, etc.

MESTRINO (Nicolas) n'est pas né à Mestri, en 1750, dans l'État de Venise, comme le disent Choron et Fayolle dans leur *Dictionnaire historique des musiciens*, copié par les auteurs du Dictionnaire anglais publié en 1824, et même par Gervasoni (*Nuova teoria di musica*, p. 186) ; mais il a vu le jour à Milan, en 1748, ainsi que le prouve la lettre qu'il écrivit au prince Charles de Lorraine et à l'archiduchesse Marie-Christine, gouverneurs des Pays-Bas, lorsqu'il passa à Bruxelles en 1786. Voici cette lettre, que j'ai trouvée dans les archives du royaume de Belgique (*Pièces du ci-devant conseil des domaines et finances*, carton n° 1251) : « *A leurs* « *Altesses Royales* : Nicolas Mestrino, né à « Milan, âgé de trente-huit ans, expose avec « le plus profond respect qu'il a été attaché « au service du prince régnant d'Esterhazy, « comme premier violon, et ensuite à celui de « feu le comte Ladislas d'Erdœdy ; que ses « voyages en Italie, en Allemagne et dans « d'autres pays ne l'ont pas seulement per- « fectionné, mais ont encore établi sa répu- « tation, tant pour la composition que pour « l'exécution. Et comme il possède aussi les « langues allemande et française, il ose croire « pouvoir remplir, à la satisfaction de Vos Al- « tesses Royales, la place de maître de mu- « sique, vacante par le décès de N. Croes, si « elles daignent la lui accorder. C'est la « grâce, etc. Bruxelles, le 18 août 1786. » Cette pièce est authentique et nous donne toute la biographie de l'artiste jusqu'au moment où il arriva à Paris. Il n'obtint pas la place de maître de musique de la chapelle des archiducs, qu'il demandait dans sa requête ; elle fut donnée à Wilzthumb, et Mestrino se rendit à Paris. Tout l'article du *Dictionnaire historique des musiciens* est évidemment rempli de fautes grossières, car si Mestrino était né en 1750, il était âgé de plus de trente-deux ans lorsqu'il se fit entendre en 1786, à

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Paris. Le fait est qu'il était né en 1748 et qu'il était parvenu à l'âge de trente-huit ans lorsqu'il exécuta, au concert spirituel, un de ses concertos, le 17 septembre 1786. On ne sait pas non plus d'où viennent ces assertions imprudentes des compilateurs du même ouvrage, que Mestrino joua longtemps dans les rues, qu'il parvint ensuite à se former, et qu'il travailla surtout en prison. Le peu de solidité des premiers renseignements fait voir le cas qu'on doit faire de ceux-ci. Des faits si graves ne devraient pas être jetés à la légère; des calomnies semblables ont pourtant été renouvelées sur Paganini. Mestrino était grand musicien, comme le prouva sa manière de diriger l'orchestre du théâtre de *Monsieur;* ce n'est point en jouant dans les rues qu'on acquiert des connaissances de ce genre. Le fait qui concerne la prison a sans doute son origine dans l'ignorance où l'on était des circonstances de la vie de l'artiste lorsqu'il arriva à Paris et fixa sur lui l'attention; mais cette ignorance résulte du long séjour que Mestrino avait fait au fond de la Hongrie, d'abord chez le prince Esterhazy, ensuite chez le comte Ladislas d'Erdœdy, qui mourut au mois de février 1786, et dont la chapelle fut congédiée.

Après les succès que Mestrino obtint au concert spirituel, il s'établit à Paris, où il forma quelques bons élèves, parmi lesquels on cite mademoiselle de la Jonchère, connue plus tard sous le nom de madame Ladurner. L'Opéra italien ayant été établi à Paris en 1789, par les soins de Viotti, Mestrino fut choisi pour diriger l'orchestre excellent qu'on avait formé, et justifia la confiance qu'on avait en ses talents par la parfaite exécution de cet orchestre. Il ne jouit pas longtemps des avantages de sa position, car il mourut au mois de septembre 1790, et fut remplacé par Puppo (*voyez* ce nom). Les œuvres gravées de Mestrino sont: 1° Concertos pour violon principal et orchestre, nos 1 à 12, Paris, Sieber. Le 12e concerto (en *si* bémol) a été arrangé pour le piano par Mozin et gravé chez Naderman. 2° Duos pour deux violons, œuvres 2, 3, Paris, Sieber; œuvre 4, Paris, Leduc; œuvre 7, Paris, Naderman. 3° Études et caprices pour violon seul, Paris, Leduc. 4° Sonates pour violon et basse, op. 5, Paris, Sieber. Les autres ouvrages gravés sous le nom de cet artiste ne sont pas originaux.

MESUMUCCI (Libonio), amateur de musique à Palerme, né en Sicile, a publié, à l'occasion d'un voyage de Bellini dans sa patrie, un opuscule intitulé: *Paralello tra i maestri Rossini e Bellini;* Palerme, 1834, in-8°. Le patriotisme de ce dilettante le porte, dans cet écrit, à placer l'auteur de *Norma* au-dessus de celui de *Guillaume Tell,* et les Siciliens accueillirent avec beaucoup de faveur cette extravagance, qui fut réfutée victorieusement par le marquis de *San-Jacinto* (*voyez* ce nom).

METALLO (Grammatio), compositeur italien, vécut vers la fin du seizième siècle et dans la première moitié du dix-septième. Parmi les ouvrages de sa composition, on connaît: 1° *Canzoni alla napoletana a 4 e 5 voci, con 2 canzoni alla francese per sonare,* libro 4°: Venise, 1594, in-4°. On voit par le frontispice de cet œuvre que Metallo fut maître de chapelle à la cathédrale de Bassano. 2° *Ricercari a canto e tenore;* Venise, 1595, in-4°. La date de 1605, donnée par Walther, est une faute d'impression qui a trompé Gerber. Une deuxième édition de cet ouvrage a été publiée sous ce titre: *Dal Metallo Ricercari a due voci per sonare e cantare, accresciuti e corretti da Prospero Chiocchia da Poli;* Roma, 1654, in-4°. Il y a une troisième édition du même œuvre, laquelle a pour titre: *Ricercari a due voci per sonare e cantare; novamente ristampati, accresciuti e corretti da Franc. Giannini;* Rome, Mascardi, 1685, in-4°. 3° *Il primo libro di Motetti a tre voci con una Messa a quattro; in Venezia, appresso Giacomo Vincenti,* 1602, in-4°. Le catalogue de Breitkopf indique aussi en manuscrit un motet (*Sanctus Dominus*), à quatre voix, de la composition de Metallo.

METHFESSEL (Albert-Théophile), compositeur allemand, est né le 20 septembre 1786, à Stadtilm, dans la principauté de Schwarzbourg-Rudolstadt, où son père était maître d'école et *cantor* de la paroisse. Ses études commencèrent sous la direction de son père, et furent continuées au Gymnase de Rudolstadt. Ses dispositions pour la musique furent si précoces, qu'à peine arrivé à sa douzième année, il avait déjà composé plusieurs morceaux que son père fit exécuter. En 1807, il alla passer une année à Leipsick; puis la princesse de Rudolstadt lui accorda une pension pour aller terminer ses études musicales à Dresde. Il y passa deux années, puis, en 1810, il entra comme chanteur au service de la cour de Schwarzbourg. Déjà alors, il avait publié quelques chants allemands dans lesquels il montrait un talent spécial et remarquable. Il était aussi chanteur distingué,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

pianiste et guitariste. Ayant quitté son service à Rudolstadt vers 1815, il s'établit à Brunswick et s'y livra à l'enseignement jusqu'en 1824, époque où des propositions lui furent faites pour se fixer à Hambourg, en qualité de professeur de chant. Il y établit une de ces sociétés de chanteurs répandues en Allemagne sous le nom de *Liedertafel* : cette société existe encore. Rappelé à Brunswick, en 1831, pour y remplir les fonctions de maître de chapelle, Methfessel entra immédiatement en possession de cet emploi. Cet artiste s'est particulièrement distingué comme compositeur de ballades, de chansons et de romances; mais on a de lui beaucoup d'autres ouvrages, parmi lesquels on compte : 1° Grande sonate pour piano à quatre mains, op. 6 ; Leipsick, Hofmeister. 2° Sonates faciles, *idem* ; ibid. 3° Valses, *idem*, op. 8 ; *ibid.* 4° Marches *idem*, op. 70; Hambourg, Crantz. 5° Six sonates faciles pour piano seul, op. 13; Leipsick, Hofmeister. 6° Variations *idem*, op. 7 et 9 ; *ibid.* 7° Environ douze recueils de danses et de valses ; *idem*. 8° Six chorals avec des préludes et des conclusions pour l'orgue ; Rudolstadt. 9° Plusieurs cahiers de danses et de valses à grand orchestre; Dresde et Leipsick. 10° Le chant de Schiller *Es tœnen die Hœrner* pour trois voix et trois cors, op. 22; Leipsick, Hofmeister. 11° Collection de chants à plusieurs voix, publiée sous le nom de *Liederbuch*, dont il a été fait quatre éditions, toutes épuisées. 12° Autre collection, intitulée : *Liederkranz*, en trois cahiers, dont il a été fait deux éditions. 13° Environ vingt-cinq recueils de chants et de romances à voix seule avec accompagnement de piano; Leipsick, Hofmeister et Peters ; Bonn, Simrock ; Mayence, Schott; Hambourg, Crantz, etc. Parmi ces chants, on remarque surtout les œuvres 11, 12 et 27, *le Désir langoureux*, de Schiller, et l'*Arminio*, de Tiedge.

METHFESSEL (Frédéric), frère aîné du précédent, licencié en théologie, naquit à Stadtilm, le 27 août 1771. Quoiqu'il fût destiné à l'état ecclésiastique, il trouva assez de temps au milieu de ses études spéciales pour faire de grands progrès dans la musique, et pour devenir habile sur le piano, la guitare, le violon et dans le chant. Ayant achevé ses études théologiques à l'université de Leipsick, en 1796, il fut obligé d'accepter une place de précepteur ; mais mécontent de son sort, il changea souvent de position et s'arrêta tour à tour à Aisbach, Rheno, Ratzebourg, dans le Mecklembourg, Probstzello, Saalfeld, Cobourg, Eisenach, et, enfin, il retourna dans le lieu de sa naissance, ne trouvant de satisfaction que dans la culture de la musique. Dans les derniers temps de sa vie, il entreprit la composition d'un opéra sur le sujet de *Faust* ; mais déjà atteint par la maladie qui le conduisit au tombeau, il ne put l'achever, et il mourut à Stadtilm, au mois de mai 1807, à l'âge de trente-six ans. On a de lui quatorze recueils de chansons à voix seule, avec accompagnement de piano, publiés à Rheno; douze chansons avec accompagnement de guitare ; Leipsick, Breitkopf et Hœrtel ; des ballades *idem*, ibid. ; douze chants à trois voix, avec accompagnement de piano ; Rudolstadt, 1800, et trois chants de l'opéra de *Faust* ; ibid.

METHFESSEL (Ernest), parent des précédents, né à Mulhausen, dans la Thuringe (les biographes allemands ignorent en quelle année il a vu le jour). Un maître obscur de cette ville lui enseigna les principes de la musique et lui apprit à jouer de plusieurs instruments. Le hautbois devint particulièrement l'objet de ses études, et il fit beaucoup de recherches pour le perfectionnement de cet instrument difficile. Après avoir occupé pendant plusieurs années une place de hautboïste dans l'orchestre de Mulhausen, il voyagea pour faire connaître son talent, parcourut la Suisse, l'Italie, visita Milan, Bergame, Naples, Francfort, Berlin, et s'y fit applaudir. Après avoir donné un concert à Winterthur (Suisse), il y fut engagé, en 1837, en qualité de directeur de musique et de chef d'orchestre. Il occupe encore cette position au moment où cette notice est écrite (1860). Les compositions de cet artiste sont les suivantes : 1° Première et deuxième fantaisie pour hautbois, deux violons, alto, violoncelle et contrebasse, op. 6 et 7 ; Leipsick, Hofmeister. 2° Concertino pour hautbois et clarinette, avec accompagnement de piano, op. 8 ; Bâle, Knop. 3° Vingt-quatre exercices pour le hautbois, op. 11 ; *ibid.* 4° Album pour le chant à voix seule avec piano, op. 9; Winterthur, Studer. 5° Chanson de soldats, à voix seule avec piano ; Mayence, Schott. 6° Duo à deux voix de soprano, avec piano, op. 12 ; *ibid.* 7° Six chants à voix seule avec piano, op. 10, *ibid.*

METKE (Adolphe-Frédéric), né à Berlin, le 8 avril 1772, entra à l'âge de quatorze ans comme hautboïste dans le deuxième régiment d'artillerie, sous la direction de son frère, et fit de rapides progrès sur le hautbois, la flûte, le violon et le violoncelle. Dans l'été de 1789, il partit avec son régiment pour Breslau, où

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

il étudia la composition près du directeur de musique Fœrster. Pendant le séjour de Frédéric-Guillaume II à Breslau, Metke eut l'honneur de jouer deux fois du violoncelle devant ce prince, habile violoncelliste lui-même, et d'en être applaudi. En 1790, le duc de Brunswick-Oels le nomma directeur de la musique de son théâtre. Metke fit la connaissance de Dittersdorf, dans la résidence du prince, et continua avec lui ses études de composition. Il fit représenter peu de temps après un opéra comique intitulé : *le Diable hydraulique*, et écrivit un prologue pour la fête du prince, quatre concertos, trois sonates et quelques variations pour la violoncelle. Après la mort du prince, en 1806, la chapelle fut congédiée, et Metke retourna à Breslau, où il se livra à l'enseignement, et organisa quelques concerts. Il vivait encore dans cette ville, en 1830. On a publié de sa composition : 1° Variations pour le violoncelle sur le thème *Schœne Minka;* Breslau. 2° Symphonie concertante pour deux violoncelles; *ibid.* 3° Concerto pour violoncelle (en *sol* majeur); *ibid.*

METRAC (A.). On a sous ce nom une dissertation, intitulée : *Sur l'art musical des anciens*, dans la *Revue Encyclopédique* (1820, t. VI, p. 460-480).

METROPHANES (Christopoulo), moine grec du mont Athos, garde-sceaux de l'église patriarcale de Constantinople, né à Berœa, en 1590, mourut, en 1658, à l'âge de soixante-neuf ans. On a de lui une épître sur les termes usités dans la musique ecclésiastique grecque, que l'abbé Gerbert a insérée dans le troisième volume de ses *Scriptores ecclesiastici de musica sacra*, avec une version latine (p. 398-402). Cette épître, écrite le 14 mai 1620, avait été déjà publiée à Wittemberg.

METRU (Nicolas), organiste, maître de chant à Paris, vivait vers le milieu du dix-septième siècle. Gantez, dans sa lettre sur les maîtres de chapelle de Paris, ne dit rien de ce musicien, et Le Gallois, à qui nous devons de bons renseignements sur les artistes de la fin du règne de Louis XIII et du commencement de celui de Louis XIV, dans sa *Lettre à mademoiselle Regnault de Sollier touchant la musique*, garde le même silence à l'égard de Metru. Celui-ci a publié, à Paris, en 1663, une messe à quatre voix, *ad imitationem moduli* Brevis oratio, in-fol. Il fut un des maîtres de Lully.

METSCH (le P. Placide), moine bénédictin, né en Bavière, se distingua comme organiste. Il a fait imprimer deux recueils de pièces pour l'orgue, où l'on trouve de bonnes choses dans l'ancien style; ils ont pour titres : 1° *Litigiosa digitorum unio, id est preambula duo organica cum fugis. Part.* 1 *et* 2; Nuremberg, 1750, in-fol. 2° *Organœdus Ecclesiastico-Aulicus, Aulico-Ecclesiasticus, exhibens præludiis et fugis;* Nuremberg, 1764, in-fol.

METTENLEITER (Jean-Georges), chantre et organiste à la cathédrale de Ratisbonne, naquit le 6 avril 1812, à Saint-Ulrich, près d'Ulm. Après avoir fait de solides études musicales à Ulm et à Augsbourg, il se fixa à Ratisbonne, où il obtint les places de directeur du chœur et d'organiste à la cathédrale. Homme d'un rare mérite, possédant de l'instruction littéraire, une connaissance profonde du chant ecclésiastique, et bon compositeur, aussi modeste que savant, Mettenleiter consacra toute sa vie au travail, sans en retirer d'autre avantage que le plaisir qu'il y trouvait. Il est mort à Ratisbonne, le 6 octobre 1858, à l'âge de quarante-six ans. Ses ouvrages imprimés sont ceux-ci : 1° *Enchiridion Chorale, sive selectus locupletissimus cantionum liturgicarum juxta ritum S. Romanæ ecclesiæ per totius anni circulum præscriptarum. Redegit ac comitante organo edidit J. Georgius Mettenleiter. Jussu et approbatione illustr. et reverendiss. Domini Valentini episcopi Ratisbonensis;* Ratisbonæ, typis et commissione Frederici Pustet, 1853, un volume in-8° de sept cent soixante-huit et ccxv pages. 2° *Manuale breve cantionum ac precum liturgicarum juxta ritum sanctæ Romanæ Ecclesiæ. Selegit ac comitante organo edidit,* etc., ibid., 1852.— 3° *Der fünfundneunzigste Psalm für sechs Männerstimmen*, partition, in-fol., ibid., 1854. Cet artiste a laissé en manuscrit : 1° Une collection de *Lieder* allemands pour une, deux et trois voix avec accompagnement de piano. 2° Chants à quatre voix d'hommes. 3° *Lied de Saphir* pour deux chœurs d'hommes. 4° *Le Retour du chanteur*, chœur de voix d'hommes avec orchestre. 5° Environ dix chants pour un chœur d'hommes à quatre et cinq voix. 6° Variations à quatre mains, sur un air allemand, pour le piano. 7° Grande pièce de concert pour le piano, avec accompagnement d'instruments à cordes. 8° *Ave Maria* pour quatre voix d'hommes. 9° *Ave Maria* pour un et deux chœurs. 10° *Ave Maria* pour une double chœur composé chacun de soprano, contralto, ténor et basse, 11° Graduel pour la fête de Saint-Michel à quatre voix. 12° *Crux fidelis* à

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

huit voix. 13° *Adoramus* pour quatre voix d'hommes. 14° *Benedicite*, introit pour la fête de Saint Michel, à quatre voix d'hommes, dans le style de Palestrina. 15° *Ecce crucem Domini*, à six voix, 16° *O quam tristis*, à quatre voix. 17° *Prope est Dominus*, à huit voix. 18° *Da pacem*, à quatre voix. 19° *O sacrum convivium*, à quatre voix. 20° *Pange lingua* sur le plain-chant. 21° *De profundis* du quatrième ton. 22° *Vexilla regis* pour quatre voix d'hommes. 23° *Dominus Jesus* (*in Cœna Domini*), à six voix. 24° Messe pour la fête de la Sainte-Trinité, à six voix, avec orchestre *ad libitum*, 25° *Stabat Mater* pour un double chœur avec instruments. 26° Deux *Miserere* : le premier à quatre voix; l'autre, à six voix. 27° Le psaume 67e pour un double chœur avec instruments *ad libitum*. 28° *Deux Miserere* du troisième et du quatrième tons pour un double chœur. 29° Le psaume 40e, à plusieurs voix. 30° Le psaume 50e pour un double chœur. 31° Messe pour deux chœurs de voix d'hommes. 32° Autre messe pour un chœur de voix mêlées. 33° Recueil de psaumes dans le style ancien, en contrepoint.

METZ (Jules), professeur de musique au Gymnase de Berlin, 1838, a publié plusieurs cahiers de chants pour quatre voix d'hommes, à Berlin, chez Wagenführ, et à Leipsick, chez Hofmeister.

METZELIUS (Jérôme), né à Ilmenau, dans la Thuringe, au comté de Schwarzbourg, dans la première moitié du dix-septième siècle, fut *cantor* et maître d'école à Stade. On a de lui un manuel des principes de musique en dialogues latins et allemands, intitulé : *Compendium musices tam choralis quam figuralis, certis quibusdam observationibus iisque rarioribus exornatum, in studium juventutis*, etc.; Hambourg, 1660, in-8° de cinq feuilles.

METZGER (maître Ambroise), professeur au collége de Saint-Égide, à Nuremberg, naquit en cette ville dans la seconde partie du seizième siècle, et fut promu au grade de magister, à Altdorf, en 1603. Quatre ans après, il abandonna ce poste pour celui de professeur à Nuremberg, qu'il occupa jusqu'à sa mort, arrivée en 1632, dans un âge avancé. On connaît sous le nom de Metzger plusieurs recueils de chants intitulés : 1° *Venusblümlein*, etc. (Petites fleurs de Vénus, première partie de nouvelles et gaies chansons profanes à quatre voix); Nuremberg, 1611, in-4°. 2° *Idem*, deuxième partie, à cinq voix; *ibid.*, 1612, in-4°. 3° Le psautier de David, restitué dans les tons les plus usités de l'église et orné de cent mélodies nouvelles; *ibid.*, 1630, in-8°.

METZGER (Jean-Georges) est appelé simplement *Georges* par Gerber, qui a ignoré, aussi que l'auteur de l'article du *Lexique universel de musique*, publié par Schilling, les circonstances de la vie de cet artiste. Metzger naquit le 15 août 1740, à Philipsbourg, où son père était conseiller du prince évêque de Spire. La mort lui ayant enlevé son père, le 20 février 1740, avant qu'il vît le jour, sa famille tomba dans l'indigence, et la musique fut la seule chose que sa mère put d'abord lui faire apprendre. Plus tard, la recommandation de quelques amis le fit recevoir au séminaire du prince électoral, à Manheim, où il continua ses études de musique. Il montrait de rares dispositions pour la flûte; son talent précoce sur cet instrument lui procura la protection de l'électeur palatin Charles Théodore, qui le confia aux soins du célèbre flûtiste Wendling. Les leçons de cet habile maître développèrent rapidement son talent, et bientôt Metzger fut compté au nombre des virtuoses de l'Allemagne sur la flûte. Admis en 1760 comme surnuméraire à l'orchestre de Manheim, il en fut nommé flûtiste solo cinq ans après. En 1778, il suivit la cour à Munich, où il brilla pendant quinze ans par ses compositions, la beauté du son qu'il tirait de son instrument, et le brillant de son exécution. Il mourut jeune encore, le 14 octobre 1793. Parmi ses ouvrages, on remarque : 1° Six concertos pour la flûte, nos 1 à 6, Berlin, Hummel. 2° Six trios pour deux flûtes et basse, op. 2, *ibid.* 3° Six duos pour deux flûtes, op. 3, *ibid.* 4° Trois symphonies concertantes pour deux flûtes, op. 4, *ibid.* 5° Six quatuors pour flûte, violon, alto et basse, op. 5, *ibid.* 6° Six sonates pour flûte et basse, op. 6, *ibid.* 7° Trois concertos pour flûte, op. 7, nos 7, 8, 9, *ibid.*

METZGER (Charles-Théodore), fils aîné du précédent, naquit à Manheim, le 1er mai 1774. Gerber, qui s'est trompé sur la lettre initiale du prénom de cet artiste, l'a indiqué par *F. Junior*, et l'auteur de l'article du Lexique de Schilling n'a pas hésité à en faire un *Frédéric Metzger*, qui aurait été très-habile flûtiste et qui aurait succédé à son père, en 1793, dans la chapelle de Munich. Mais je crois pouvoir assurer qu'il n'y a jamais eu de *Frédéric Metzger*, et que tout ce qu'on en a dit s'applique à celui qui est l'objet de l'article présent. Charles-Théodore, élève de son père, devint aussi un flûtiste très-distingué. Il n'était âgé que de dix ans lorsqu'il fut admis

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

comme surnuméraire à la chapelle de la cour, en 1784; en 1791 il fut titulaire de la place de seconde flûte, et en 1793 il succéda à son père comme flûtiste solo. Dans ses fréquents voyages, il a visité Manheim, Francfort, Prague, Leipsick, Dresde et la Suisse : partout il a recueilli des applaudissements. On a imprimé de la composition de cet artiste : 1° Six trios pour flûte, alto et violoncelle, op. 1; Manheim, Heckel. 2° Variations pour flûte avec accompagnement de piano, nos 1 à 6; Augsbourg, Gombart. 3° Études ou caprices pour flûte seule; Vienne, Haslinger. 4° Études ou exercices *idem*; Munich, Falter, et Mayence, Schott. 5° Variations *idem* sur une chanson allemande; *ibid.*

Joseph Metzger, second fils de Jean-Georges, né à Munich, en 1789, a été élève de son frère Charles-Théodore pour la flûte, et a été considéré aussi comme un artiste distingué. Il a été admis dans la chapelle royale de Munich en 1804.

METZGER-VESPERMANN (madame Clara), fille de Charles-Théodore, naquit à Munich, en 1800. Élève de Winter pour le chant et la composition, elle se fit entendre pour la première fois en public dans l'année 1817, et fut considérée comme une cantatrice de grande espérance. Quelque temps après elle devint la femme de l'acteur Vespermann, et visita avec lui Vienne, Dresde et Berlin où elle eut des succès. De retour à Munich, elle y obtint un engagement à vie; mais elle n'en jouit pas longtemps, car elle mourut à la fleur de l'âge, le 6 mars 1827. On a gravé de sa composition un air avec variations qu'elle avait chanté à Vienne, arrangé pour le piano, de trois manières différentes, par Diabelli, Leidesdorf et J. Schmid.

METZGER (J.-C.), pianiste et compositeur, vivait à Vienne vers 1840. Il a fait graver de sa composition : Trio pour piano, violon et violoncelle, op. 1; Vienne, Müller.

METZGER (François). *Voyez* **MEZGER.**

MEUDE-MONPAS (le chevalier J.-J.-O. **DE**), mousquetaire noir, sous le règne de Louis XVI, cultiva la musique et la littérature comme amateur. Élève de La Houssaye pour le violon, et de l'abbé Giroust pour la composition, il publia, en 1786, six concertos pour cet instrument, avec accompagnement de deux violons, alto, basse, deux hautbois et deux cors. Il prétendait être élève de J.-J. Rousseau, parce qu'il avait adopté la plupart des opinions de cet homme célèbre, et qu'il affectait une profonde sensibilité. A l'aurore de la première révolution française, il s'éloigna de son pays, comme la plupart des personnes attachées à la cour, et servit quelque temps dans le corps d'émigrés commandé par le prince de Condé. Plus tard, madame de Genlis le trouva à Berlin, où il faisait imprimer de mauvais vers français (voyez *Mémoires de madame de Genlis*, t. V, p. 28). Il avait publié précédemment un *Dictionnaire de musique, dans lequel on simplifie les expressions et les définitions mathématiques et physiques qui ont rapport à cet art; avec des remarques impartiales sur les poëtes lyriques, les versificateurs, les compositeurs, acteurs, exécutants*, etc.; Paris, Knapen, 1787, in-8° de deux cent trente-deux pages. Rien de plus mal écrit, de plus absurde et de plus entaché d'ignorance que cette rapsodie, jugée avec autant de sévérité que de justesse par Framery, dans un article du *Mercure de France* (ann. 1788, n° 26). On connaît aussi du chevalier de Meude-Monpas un écrit qui a pour titre : *De l'influence de l'amour et de la musique sur les mœurs, avec des réflexions sur l'utilité que les gouvernements peuvent tirer de ces deux importantes passions*; Berlin (sans date), in-8°.

MEURSIUS (Jean), ou **DE MEURS**, savant philologue et antiquaire, naquit en 1579, à Loosduin, près de La Haye, en Hollande. Il fit ses études à l'université de Leyde, et ses progrès furent si rapides, qu'à l'âge de douze ans, il composait des harangues latines et faisait des vers grecs. Après qu'il eut achevé ses études, le grand pensionnaire de Hollande, Barnevelt, lui confia l'éducation de ses fils et le chargea de les accompagner dans leurs voyages. Arrivé à Orléans, Meursius s'y fit recevoir docteur en droit en 1608. De retour dans son pays, il fut nommé professeur d'histoire et de littérature grecque à l'université de Leyde. Plus tard, le roi de Danemark lui confia la place de professeur de droit public et d'histoire, à Sora, où Meursius mourut de la pierre, le 20 septembre 1639, à l'âge de soixante ans. Ce savant est le premier qui a publié le texte grec des traités sur la musique d'Aristoxène, de Nichomaque et d'Alypius, d'après un manuscrit de la bibliothèque de Leyde dont Meibom s'est servi plus tard. Le volume qui renferme ces trois traités a pour titre : *Aristoxenus, Nichomachus, Alypius, auctores musices antiquissimi, hactenus non editi. Joannes Meursius nunc primus vulgavit, et notas addidit. Lugduni Batavorum, Lud. Elzevirio*, 1616, in-4° de cent quatre-vingt-seize

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

pages. Gerber, induit en erreur par Walther, a cru que chacun des traités forme un volume séparé : il a été copié par Choron et Fayolle. Le manuscrit dont Meursius s'est servi pour son édition renfermait beaucoup de fautes, et le traité d'Aristoxène particulièrement y était en désordre comme dans tous les autres manuscrits ; lui-même le déclare en ces mots : *Descripsi ex codice Bibliothecæ nostræ Lugduno Batavæ illo satis certè corrupto, et mutilo etiam loco non uno*, etc. ; mais il a cherché à corriger ces fautes et à expliquer les endroits obscurs dans des notes qui s'étendent depuis la page 127 jusqu'à 195. Il y propose des corrections, dont quelques-unes sont plus hasardées qu'utiles. Ce qu'il a publié d'Alypius ne peut être d'aucune utilité, car n'ayant point à sa disposition des caractères de musique grecque pour faire imprimer les signes, il les a tous supprimés, et n'en a conservé que la description. On a réimprimé le travail de Meursius avec le texte grec et la version latine de Meibom, dans les œuvres complètes du même Meursius publiées par L. Lami, Florence, 1741-1763, douze volumes in-folio. On a aussi de ce savant un traité des danses grecques et romaines intitulé : *Orchestra, sive de saltationibus veterum ;* Leyde, 1618, in-4°. Ce traité a été réimprimé dans le huitième volume du *Trésor des antiquités grecques* de Gronovius (fol. 1-16).

MEURSIUS (Jean), fils du précédent, né à Leyde en 1613, accompagna son père à Sora, et y mourut en 1653, à l'âge de quarante ans. Au nombre de ses ouvrages, on en trouve un intitulé : *Collectanea de Tybiis veterum ;* Sora, 1641, in-8°. Cet opuscule ne consiste qu'en une collection incomplète de passages des auteurs grecs et latins relatifs aux flûtes des anciens. Gronovius a inséré ce morceau dans son *Thesaurus antiq. Græcarum*, t. VIII, p. 2453. On le trouve aussi dans le *Trésor des antiquités sacrées* d'Ugolini, t. XXXII, p. 845.

MEUSCHEL (Jean), fabricant de trombones à Nuremberg, vers 1520, s'est acquis de la célébrité par la bonté de ses instruments, qu'on appelait alors *saquebutes* en France, et *busaun* (posaune) en Allemagne. Le pape Léon X l'appela à Rome, lui fit faire plusieurs trombones en argent pour des fêtes musicales, et le récompensa magnifiquement. Meuschel mourut à Nuremberg, en 1533.

MEUSEL (Jean-Georges), docteur en philosophie, naquit à Eyrichshof, le 17 mars 1743, fut d'abord professeur à Erfurt, puis à Erlangen, et conseiller de cour à Quedlinbourg. Il est mort à Erlangen, le 19 septembre 1820. On trouve des renseignements sur la musique et sur les artistes dans les ouvrages suivants qu'il a publiés : 1° *Deutsches Künstler-Lexikon, oder Verzeichniss der jetztlebenden Künstler* (Dictionnaire des artistes allemands, ou catalogue de tous les artistes vivants, etc.); Lemgo, 1778-1780, deux volumes in-8°. Deuxième édition, 1808-1809, avec un troisième volume publié en 1814, servant de supplément aux deux éditions. On y trouve des notices sur quelques-uns des principaux musiciens de l'Allemagne, et sur divers objets de la musique. 2° *Miscellaneen artistischen Inhalts* (Mélanges concernant les arts) ; Erfurt, 1779-1787, trente cahiers formant cinq volumes in-8°. Différentes notices sur des musiciens s'y trouvent aussi. 3° *Deutsches Museum für Künstler und Künstliebhaber* (Muséum allemand pour les artistes et les amateurs) ; Manheim, 1787-1792, dix-huit cahiers formant trois volumes in-8°. Suite de l'ouvrage précédent, continuée dans le *Nouveau Muséum* (1793-1794), quatre cahiers en un volume in-8° ; dans les *Nouveaux mélanges* (Leipsick, 1795-1803, quatorze cahiers in 8°) ; enfin, dans les *Archives pour les artistes et les amateurs* (Dresde, 1803-1808, huit cahiers en deux volumes in-8°).

MEUSNIER DE QUERLON (Antoine-Gabriel). *Voyez* **QUERLON**.

MEVES (Auguste), professeur de piano et compositeur, né à Londres, en 1785, est fils d'un peintre en miniature qui, par son talent distingué et son économie, acquit une fortune honorable. Encouragé par Hummel, qui l'avait entendu jouer du piano, le jeune Meves fit des progrès remarquables. Il se livra d'abord à l'enseignement, à Édimbourg ; mais après la mort de son père, il a cessé de donner des leçons. On a publié de sa composition, à Londres : 1° Sonate pour piano seul. 2° Rondo brillant *idem*. 3° Air allemand varié. 4° Deux duos pour piano et harpe. 5° Marche de *la Flûte enchantée*, variée. 6° Divertissement dramatique.

Un violoniste nommé **MEVES** (W.) était à Leipsick, vers 1840, et y a publié des variations pour deux violons avec orchestre, op. 11 ; Leipsick, Kistner.

MEYER (Grégoire), organiste à Soleure (Suisse), vers 1530, est cité par Glaréan, dans son *Dodecachordon* (p. 354), comme auteur d'un canon à la quinte inférieure. Cet auteur rapporte encore d'autres morceaux de cet organiste, p. 280, 290, 302, 304, 312, 338, 340 et 434.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

MEYER ou **MEIER** (Jean), bon facteur d'orgues allemand, vécut dans la première moitié du dix-septième siècle. Ses principaux ouvrages sont : 1° L'orgue de l'église principale de Francfort-sur-le-Mein. 2° La réparation complète de l'orgue de l'église cathédrale d'Ulm, en 1650.

MEYER (Pierre), musicien allemand, né à Hambourg, vers 1705, suivant Moller (*Cimbria literata*, t. I, fol. 402), fut *musicien de ville* dans le lieu de sa naissance. Il paraît s'en être éloigné vers 1655, pour se fixer en Hollande. Il était à Amsterdam, en 1656. On cite de sa composition : 1° *Der Edlen Daphnis aus Cimbrien Besungene Florabella, oder 50 weltliche Lieder, mit neuen Melodien ;* Hambourg, 1651. Il y a une seconde édition de cet ouvrage, publiée dans la même ville, en 1666, in-8°. 2° *Philippi a Zosen Dichterischen Jugend und Liebesflammen mit Melodien ;* ibid., 1651. 3° *Christliche Musicalische Klag-und Trost-Sprüche von 3 und 4 Stimmen und einem B. C.* (Maximes chrétiennes et musicales de complainte et de consolation à trois ou quatre voix, avec basse continue) ; Hambourg, 1653, in-4°. 4° *Geistlichen Seelenlust, oder Wechselgesangen zwischen dem himmlischen Bräutigen und seiner Braut ;* Amstelodami, 1657, in-12. 5° Danses françaises et anglaises ou airs de ballets en duos pour viole et basse, basse de viole ou autres instruments ; Amsterdam, 1660.

MEYER (Bernard), organiste et musicien de chambre à Zerbst, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, est cité avec éloge par Printz, dans son *Histoire de la musique* (cap. 12, § 85). Gerber possédait de cet artiste, en manuscrit : 1° *Kurzer Unterricht, wie man den Generalbass traktiren soll* (Courte instruction sur la manière de traiter la basse continue). 2° Différents morceaux pour l'orgue dans un recueil manuscrit daté de 1675.

MEYER (Rupert-Ignace), né à Schwerding, en 1648, fut d'abord attaché à la musique de l'évêque de Freysing, puis entra au service du prince-évêque d'Eichstadt, d'où il passa dans la chapelle électorale, à Munich, en qualité de violoniste, et, enfin, retourna à Frising, comme maître de chapelle. Il a fait imprimer de sa composition : 1° *Palestra musicæ*, consistant en treize sonates à deux, trois et quatre parties, suivies d'une complainte à cinq voix ; Augsbourg, 1674. 2° *Psalmodia brevis ad vesperas totius anni.* 3° XXV *offertoria dominicalia*, ou motets à quatre et cinq voix concertantes, deux violons et trois saquebutes ; Augsbourg, 1704. 4° Psaumes à trois, quatre, cinq et six voix ; *ibid.*, 1706.

MEYER (Joachim), né à Perleberg, dans le Brandebourg, le 10 août 1661, fit ses études musicales au collége de Brunswick, où il remplit, pendant trois ans, les fonctions de directeur du chœur, continua ensuite ses études à Marbourg, et, après un voyage qu'il fit en Allemagne et en France, comme précepteur de deux gentilshommes, obtint la place de *cantor* au Gymnase de Gœttingue, en 1680, y fut nommé professeur de musique en 1695, et, enfin, eut, en 1717, les titres de docteur en droit et de professeur d'histoire et de géographie au même gymnase. Plus tard, il se livra à la profession d'avocat ; mais, en 1720, il eut une attaque de paralysie, à la suite de laquelle il languit pendant deux ans, et mourut, le 2 avril 1732. L'usage des cantates religieuses s'étant établi de son temps, il s'en déclara l'adversaire, les considérant comme peu convenables pour la majesté du culte divin, à cause de leur effet dramatique, et leur préférant l'ancienne forme des motets. Il établit à cet égard son opinion dans l'écrit intitulé : *Unvorgreifliche Gedanken über die neulich eingerissene theatralische Kirchenmusik, und von den darinnen bishero üblich gewordenen Cantaten mit Vergleichung der Musik voriger Zeiten zur Verbesserung der unsrigen vorgestellt* (Pensées non prématurées sur la musique théâtrale introduite depuis peu dans l'église et sur les cantates qui y sont devenues à la mode, avec une comparaison de la musique des temps précédents ; écrites pour l'amélioration de celle de l'époque actuelle) ; Lemgo, 1720, soixante et dix pages in-8°. L'ouvrage est divisé en quatre chapitres. Mattheson (*voyez* ce nom) attaqua les opinions de Meyer avec sa rudesse ordinaire, dans un pamphlet intitulé : *Der neue Gœttingische, aber viel schlechter, als die alten Lacedæmonischen, urtheilende Ephorus, etc.* (le Nouvel Éphore de Gœttingue, etc.). Meyer répondit à son adversaire avec vivacité, par cet écrit, beaucoup plus étendu que le premier : *Der anmassliche Hamburgische Criticus sine Crisi, entgegengesetzt dem sogenannten Gœttingischen Ephoro Joh. Matthesons, und dessen vermeyntlicher Belehrungs-Ungrund in Vertheidigung der theatralischen Kirchenmusik gewiesen* (le Critique prétentieux de Hambourg sans au-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

torité, opposé à l'*Éphore de Gœttingue*, par Jean Mattheson, etc.); Lemgo, 1726, cent quatre vingts pages in-8°. Fuhrmann prit la défense de Mattheson dans un pamphlet aussi dur que mal écrit, dont le titre fort long commence par ces mots : *Gerechte Wagschal, darin Tit. Herrn Joachim Meyers, J. U. doctoris, etc., sogenannte anmasslich Hamburgischer Criticus sine Crisi, etc.* (la Balance impartiale, dans laquelle le Critique prétentieux de Hambourg, etc., et le nouvel Éphore de Gœttingue, du maître de chapelle J. Mattheson, sont exactement pesés, etc.); Altona, 1728, in-8° de quarante-huit pages. Une réplique anonyme, attribuée à Meyer, termina la discussion; elle a pour titre : *Der abgewürdigte Wagemeister, oder der fælschlich genannten gerechten Wagschale eines verkapten, etc.* (le Commissionnaire déprécié, ou l'injustice et la tromperie reconnues de la balance faussement appelée impartiale, etc.), sans nom de lieu, 1729, in-8° de soixante et une pages. Il y a dans tout cela beaucoup plus d'injures et de divagations que de bons raisonnements. Au fond, Meyer avait raison : le style dramatique des cantates d'église était moins convenable pour le culte que les formes graves des anciens motets.

MEYER (Jean), maître de chapelle et organiste à Anspach, au commencement du dix-huitième siècle, fut élève de Bumler, puis voyagea en Italie et y étudia la composition. Il y brilla aussi comme chanteur sur plusieurs théâtres. Il a laissé en manuscrit plusieurs oratorios, concertos et symphonies.

MEYER (Sibrand); on a sous ce nom une dissertation intitulée : *Gedanken von den sogenannten Wenndet-Horn des Grafen Otto erssten von Oldenburg* (Pensées sur le cor appelé merveilleux du comte Othon Ier d'Oldenbourg); Brême, 1737, in-8°.

MEYER (Philippe-Jacques), professeur de harpe, naquit à Strasbourg, en 1737. Destiné à l'état ecclésiastique dans la religion protestante, il étudia la théologie dans sa jeunesse, mais les leçons de musique qu'il recevait de l'organiste avaient pour lui plus d'attrait que les cours de l'université. A vingt ans, il trouva par hasard une vieille harpe allemande sans pédale, et se livra à l'étude de cet instrument avec tant de persévérance, qu'il parvint bientôt à un degré d'habileté peu commun à cette époque. Ses succès comme virtuose le décidèrent à quitter ses études théologiques, pour ne s'occuper que de la musique. Il se rendit à Paris. On n'y connaissait point alors la harpe à pédales; les trois premières furent indiquées à un facteur par Meyer, qui s'en servit pour jouer dans les tons de *fa*, d'*ut* et de *sol*, les seuls qui fussent en usage pour la harpe. Après avoir publié sa Méthode pour cet instrument et quelques sonates, Mayer retourna à Strasbourg, où il se maria, puis revint à Paris; mais pendant son absence, de nouveaux harpistes plus habiles que lui s'étaient fixés dans cette ville; il comprit que la lutte ne lui serait pas avantageuse, et il partit pour Londres, en 1780. Les succès qu'il y obtint l'engagèrent à s'y établir avec sa famille, et il s'y fixa définitivement quatre ans après. Depuis lors, il s'est livré à l'enseignement et à la composition. Il est mort en 1819, à l'âge de quatre-vingt-deux ans, laissant deux fils harpistes et professeurs de harpe comme lui. On connaît de cet artiste : 1° *Méthode sur la vraie manière de jouer de la harpe, avec les règles pour l'accorder*; Paris, Janet et Cotelle. 2° Sonates pour la harpe, op. 1, 2, 3; Paris, Bailleux; Londres, Broderip. 3° Deux grandes sonates pour harpe et violon; *ibid.* 4° Six fugues pour harpe seule; *ibid.* 5° Six canzonettes avec accompagnement pour la petite harpe; Londres.

MEYER (P.), fils du précédent, né à Strasbourg, fut d'abord élève de son père, puis reçut des leçons de madame Krumpholz, et fut longtemps établi à Londres comme professeur. Il y est mort en 1841. Il a publié des airs variés pour la harpe; Londres, Clementi.

MEYER (Frédéric-Charles), second fils de Philippe-Jacques, fut aussi professeur de harpe à Londres. Il a publié : 1° Trois œuvres de sonates pour la harpe; Londres, Clementi. 2° Deux divertissements *idem*; ibid. 3° Introduction et solos *idem*; ibid. 4° Fantaisie *idem*; ibid.

MEYER (Jean-Henri-Chrétien), lieutenant au régiment hanovrien de Saxe-Gotha, né à Hanovre, le 18 mai 1741, mourut à Gœttingue, le 10 novembre 1785. Il a publié des *Lettres sur la Russie* (Gœttingue, 1779, deux volumes in-8°), où l'on trouve des renseignements sur la situation de la musique dans ce pays.

MEYER (Charles-Henri), chef du corps de musique des Montagnes, à Clausthal, est né à Nordhausen, dans la Thuringe, en 1772. Élève de Willing, célèbre tromboniste et virtuose sur divers instruments, il fit plusieurs voyages, puis fut quelque temps attaché au corps de musique de la ville de Nordhausen. En 1800, il obtint la place de chef du

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

corps de musique des Montagnes pour lequel il a composé beaucoup de morceaux de différents genres. Dans les dernières années de l'exercice de son emploi, il a été atteint d'une surdité complète qui l'a obligé à solliciter sa retraite; elle lui a été accordée, avec une pension, en 1830. Les principaux ouvrages de cet artiste sont : 1° Fantaisie concertante pour flûte, clarinette, cor, basson et orchestre, op. 20; Leipsick, Hofmeister. 2° *Journal d'harmonie*, op. 15, liv. I et II; *ibid.* 3° Plusieurs autres recueils d'harmonie; Leipsick, Peters. 4° Environ vingt recueils de danses pour l'orchestre. 5° Beaucoup de concertinos et morceaux détachés pour clarinette, cor ou trombone. 6° Des fantaisies et airs variés pour piano.

MEYER (Louis), violoniste et pianiste, né le 6 octobre 1816, à Gross-Schwechten, près du Stendal, dans la Vieille-Marche, n'était âgé que dix-neuf ans lorsqu'il s'établit à Magdebourg, en 1835, comme professeur de musique. Depuis lors, il ne s'est pas éloigné de cette ville. Il a publié de sa composition quelques morceaux pour le violon, et quatre trios faciles pour piano, violon et violoncelle, à l'usage des élèves. Il a en manuscrit quelques compositions pour l'orchestre, des *Lieder*, à voix seule avec piano, et des chants pour quatre voix d'hommes.

MEYER (Léopold DE), virtuose pianiste, fils d'un conseiller de l'empire d'Autriche, est né à Vienne, en 1816. Il était âgé de dix-sept ans lorsqu'il perdit son père, au moment où il venait de terminer ses études de collége : il prit alors la résolution de se livrer à la culture de la musique. Son premier maître de piano fut François Schubert, qui lui donna des leçons pendant deux ans; puis il devint élève de Charles Czerny, et enfin passa pendant quelques mois sous la direction de Fischhof. La méthode classique et patiente de ces maîtres n'avait pas d'attrait pour Léopold de Meyer, dont le caractère excentrique ne se plaisait qu'aux tours de force sur le clavier. Il se décida, tout à coup, à n'avoir plus d'autre guide que son instinct, et à se faire une manière dont le but était de causer plus d'étonnement que de plaisir. A l'âge de vingt ans, il se rendit à Bucharest près de son frère aîné; mais il quitta bientôt cette ville pour aller à Jassy, où il donna deux concerts avec succès; puis il se rendit à Odessa. La protection du prince Nicolas Galitzin et de la comtesse Woronzow, femme du gouverneur général de la Petite Russie, l'arrêta dans cette ville pendant trois mois. Il y brilla dans un concert donné au bénéfice des pauvres, sous le patronage de la comtesse. A la suite de ce concert, le général en chef de la cavalerie russe, comte de Witte, lui proposa de l'accompagner à Pétersbourg, ce qui fut accepté avec empressement par l'artiste. Protégé par la noblesse de cette grande ville, il donna, au théâtre impérial, un concert dont le produit fut de 15,000 roubles. Il joua aussi plusieurs fois à la cour et reçut de beaux cadeaux de la famille impériale. Après avoir visité Moscou, il parcourut quelques provinces de la Russie, d'où il passa dans la Valachie, puis à Constantinople. Accueilli avec faveur par l'ambassadeur d'Angleterre, sir Strafford Canning, il fut logé dans son palais et y passa plusieurs mois, pendant lesquels il fut admis à jouer chez la sultane Validé, mère du Grand-Seigneur. Au commencement de 1844, Léopold de Meyer retourna à Vienne et y donna sept concerts, à la suite desquels il fut nommé membre du Conservatoire de cette ville. Au mois d'octobre de la même année, il partit pour Paris et s'arrêta quelque temps à Francfort pour y donner des concerts. Arrivé dans la capitale de la France, il y étonna par sa fougueuse exécution, mais il eut peu de succès dans l'opinion des artistes et des connaisseurs. A Londres, il réussit mieux; mais il n'y resta que deux mois, parce que la saison était avancée lorsqu'il y arriva. Dans l'automne de 1845, il s'arrêta à Bruxelles et y donna plusieurs concerts. En 1846, il visita Alger et l'Égypte. Dans l'année suivante, il était à la Nouvelle-Orléans; puis il visita la plupart des villes des États-Unis, et donna des concerts à New-York, Boston, Philadelphie, Washington et Baltimore. De retour en Europe, vers le mois de Juin 1847, il se dirigea vers l'Allemagne et vécut quelque temps à Vienne. En 1856, il fit un nouveau voyage en Belgique et à Paris, mais il y fut peu remarqué. Léopold de Meyer a des doigts fort brillants, mais il tire un mauvais son de l'instrument, et l'on reproche avec justesse à son exécution de manquer de goût et de charme. Étranger à la musique classique, il ne connaît guère que ses propres œuvres, si cela peut s'appeler des *œuvres*. Dans le catalogue de ces productions, on voit une *Marche marocaine*, qui a eu eu beaucoup de retentissement, un *Air guerrier des Turcs*, un *Air national des Turcs*, la *Marche triomphale d'Isly*, une *Étude de bataille*, une *Fantaisie orientale sur des airs arabes*, *la Danse du Sérail*, une *Fantaisie sur des airs russes*, des *Airs*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

russes variés, une *Fantaisie sur un air bohémien*, une *Grande fantaisie sur des airs américains*, des *Variations sur le Carnaval de Venise*, etc.

MEYER DE KNONOW (Charles-André), facteur d'instruments, naquit à Schnellfurthel, dans la haute Lusace, le 30 octobre 1744. En 1759, il alla à Leipsick pour y suivre les cours de l'université, et après y avoir passé trois années il revint chez son père, en 1762. Deux ans après, il s'établit à Rothenbourg, où il cultiva les sciences et la musique. En 1785, il vendit ses biens et alla se fixer à Gœrlitz, où il se livra entièrement à la facture des instruments, particulièrement des harpes éoliennes et des harmonicas. Ses recherches le conduisirent à faire, en 1794, un piano à archet dont on trouve la description dans la Feuille mensuelle de la Lusace (1795), avec une figure de l'instrument. Deux ans après, Meyer inventa un nouvel instrument du genre de l'Euphone de Chladni, auquel il donna le nom d'*Harmonikon*. Il est mort à Gœrlitz, le 14 janvier 1797.

MEYERBEER (Giacomo), compositeur de musique dramatique et chef d'une école nouvelle, est né à Berlin, le 5 septembre 1794 (1), d'une famille riche et honorable dont plusieurs membres ont cultivé les sciences et les arts avec succès. Guillaume Beer, second frère de l'artiste qui est l'objet de cette notice, est compté parmi les bons astronomes de l'Allemagne, et s'est fait connaître au monde savant par une carte de la lune, qui a obtenu le prix d'astronomie à l'Académie des sciences de Berlin. Michel Beer, autre frère du célèbre compositeur, mort à la fleur de l'âge, était considéré comme un des jeunes poëtes allemands dont le talent donnait les plus légitimes espérances. Sa tragédie du *Paria* et son drame de *Struensée* ont eu du retentissement dans sa patrie.

Dès l'âge de quatre ans, l'intelligence musicale de Meyerbeer se manifestait déjà par des signes non équivoques : saisissant les mélodies des orgues ambulantes, il les transportait sur le piano et les accompagnait harmonieusement de la main gauche. Étonné de voir de si heureuses dispositions dans un enfant de cet âge, son père résolut de ne rien négliger pour en hâter le développement. Lauska, élève de Clementi et pianiste distingué, fut le premier maître auquel il le confia. Aux principes rationnels de mécanisme, puisés dans l'école de son illustre professeur, Lauska unissait l'art de bien enseigner. Ce fut vers cette époque qu'un ami intime de la famille Beer, nommé *Meyer*, et qui avait voué à cet enfant une affection toute paternelle, lui laissa par testament une fortune considérable, sous la condition qu'au nom de *Beer* il ajouterait celui de *Meyer*, d'où est venu le nom de *Meyerbeer*. Déjà, la *Gazette générale de musique*, de Leipsick, rendant compte d'un concert donné à Berlin, le 14 octobre 1800, où le jeune artiste s'était fait entendre pour la première fois en public avec un succès extraordinaire, avant d'avoir accompli sa septième année, l'appela de ce nom. Les renseignements recueillis sur les lieux par l'auteur de cette notice prouvent que les progrès de cet enfant avaient été si rapides, qu'à l'âge de six ans il étonnait déjà les professeurs, et que dans sa neuvième année il était compté parmi les pianistes les plus habiles de Berlin. La même *Gazette musicale* dit, dans l'analyse de deux concerts donnés au théâtre de cette ville, le 17 novembre 1803 et le 2 janvier 1804, que Meyerbeer y avait fait preuve d'une habileté et d'une élégance de style remarquables. L'abbé Vogler, organiste et théoricien alors fort renommé en Allemagne, l'entendit à cette époque. Frappé de l'originalité qu'il remarquait dans les improvisations de l'enfant, il prédit qu'il serait un grand musicien. Plus tard, Clémenti visita Berlin, et l'exécution de Meyerbeer lui inspira tant d'intérêt que, malgré son aversion plus prononcée chaque jour pour l'enseignement, il lui donna des leçons pendant toute la durée de son séjour dans la capitale de la Prusse.

A peine âgé de douze ans, et quoiqu'il n'eût jamais reçu de leçons d'harmonie, Meyerbeer avait déjà, sans autre guide que son instinct, composé beaucoup de morceaux de chant et de piano. Des amis éclairés y reconnurent le germe d'un beau talent, et décidèrent ses parents à lui donner un maître de composition. Celui qu'on choisit fut Bernard-Anselme Weber, élève de Vogler et chef d'orchestre de l'Opéra de Berlin. Admirateur enthousiaste de Gluck, passionné pour la belle déclamation musicale de ce grand artiste, fort expert d'ailleurs en matière de style dramatique, Weber pouvait donner d'utiles conseils à son élève

(1) La *Gazette générale de musique de Leipsig* (38e année, page 876) et le *Dictionnaire de la Conversation*, suivis par Schilling, Gassner et d'autres, ont fixé l'année de la naissance de Meyerbeer en 1791 : cette erreur provient de ce que, dans le compte rendu d'un concert donné à Berlin, le 14 octobre 1800, où Meyerbeer avait fait admirer son habileté sur le piano, on le dit âgé de neuf ans, quoiqu'il ne fût que dans sa septième année.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sur la coupe des morceaux, sur l'instrumentation et sur les applications esthétiques de l'art d'écrire ; mais faible harmoniste et manquant d'instruction dans la didactique des divers genres du contrepoint et de la fugue, il lui était impossible de le guider dans ces études difficiles. Pendant quelque temps, Meyerbeer fit, un peu à l'aventure, des efforts pour s'instruire. Un jour, il porta une fugue à son maître : émerveillé de ce morceau, Weber le proclama un chef-d'œuvre, et s'empressa de l'envoyer à l'abbé Vogler, afin de lui prouver qu'il pouvait aussi former de savants élèves. La réponse se fit longtemps attendre ; enfin arriva un volumineux paquet qui fut ouvert avec empressement. O surprise douloureuse ! au lieu des éloges qu'on espérait, on y trouva une sorte de traité pratique de la fugue, écrit de la main de Vogler et divisé en trois parties. Dans la première, les règles pour la formation de ce genre de morceaux de musique étaient exposées d'une manière succincte. La seconde partie, intitulée *la Fugue de l'élève*, contenait celle de Meyerbeer, analysée dans tout son développement : le résultat de l'examen prouvait qu'elle n'était pas bonne. La troisième partie, qui avait pour titre : *la Fugue du maître*, était celle que Vogler avait écrite sur le thème et les contre-sujets de Meyerbeer. Elle était aussi analysée de mesure en mesure, et le maître y rendait compte des motifs qui lui avaient fait adopter telle forme et non telle autre (1).

Weber était confondu ; mais pour Meyerbeer la critique de Vogler fut un trait de lumière. Après la lecture des deux analyses comparatives, un bandeau lui tomba des yeux. Tout ce qui, dans l'enseignement de Weber, lui avait paru obscur, inintelligible, lui devint clair et presque facile. Plein d'enthousiasme, il se mit à écrire une fugue à huit parties, d'après les principes de l'abbé Vogler, et la lui envoya directement. Ce nouvel essai ne fut plus accueilli de la même manière par le maître. « Il y a pour vous un bel avenir dans « l'art, écrivait-il à Meyerbeer. Venez près de « moi ; rendez-vous à Darmstadt ; je vous « recevrai comme un fils, et je vous ferai « puiser à la source des connaissances musi- « cales. »

Après une invitation si flatteuse et si formelle, le jeune musicien n'eut plus de repos qu'il n'eût obtenu de ses parents la permission d'en profiter ; enfin, il fut au comble de ses vœux. Il avait quinze ans lorsqu'il devint élève de l'abbé Vogler. Ce maître, qui jouissait alors de la réputation du plus profond musicien de l'Allemagne, avait fondé une école de composition où s'étaient formés autrefois des artistes de mérite, parmi lesquels on remarquait Winter, Ritter, Knecht et plusieurs autres. Dans la nouvelle école établie à Darmstadt, Gansbacher, qui fut plus tard maître de chapelle de l'église Saint-Étienne, à Vienne, était le condisciple de Meyerbeer. Incessamment occupés d'études sérieuses, les élèves de Vogler avaient chez lui une existence tout artistique et scientifique. Après sa messe, le maître les réunissait et leur donnait une leçon orale de contrepoint ; puis il les occupait de la composition de quelque morceau de musique d'église sur un thème donné, et terminait la journée par l'examen et l'analyse de ce que chacun d'eux avait écrit. Quelquefois Vogler allait à l'église principale, où il y avait deux orgues. Là, ils improvisaient ensemble, sur les deux instruments, chacun prenant à son tour le sujet de fugue donné, et le développant. C'est ainsi que se fit pendant deux ans l'éducation technique de l'auteur de *Robert le Diable*. Au bout de ce temps, Vogler ferma son école et se mit en route avec ses élèves pour visiter les villes principales de l'Allemagne, puisant dans ce qu'ils entendaient des sujets d'entretien et de leçons. Avant de quitter Darmstadt, Meyerbeer, alors âgé de dix-sept ans, fut nommé compositeur de la cour. Le grand-duc lui accorda cette distinction après avoir entendu un oratorio (*Dieu et la nature*) que le jeune artiste venait d'achever, et qui fut exécuté à Berlin, le 8 mai 1811, dans un concert donné par Weber, au Théâtre Royal. Les solos furent chantés par Eunike, Grell et mademoiselle Schmalz. On trouve une analyse thématique de cet ouvrage dans la *Gazette musicale* de Leipsick (13e année, p. 570), où l'on voit que déjà Meyerbeer cherchait des formes nouvelles et des effets inconnus. Cette partition n'était pas la seule qu'il eût écrite dans l'école de Vogler, car il avait composé beaucoup de musique religieuse qu'il n'a pas fait connaître jusqu'à ce jour (1862).

Le temps de la production active était arrivé

(1) Ce travail a été imprimé après la mort de Vogler, sous ce titre : *System für den Fugenbau, als Einleitung zur harmonischen Gesang-Verbindungs Lehre* (Système de la construction de la fugue, comme introduction à la science du chant harmonique concerté). Offenbach, André, in-8° de 75 pages de texte avec 35 pages de musique. Malheureusement l'analyse du maître manque souvent de justesse, et sa propre fugue n'est pas des meilleures.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

pour Meyerbeer. A dix-huit ans, il fit représenter à Munich son premier ouvrage dramatique, intitulé : *la Fille de Jephté*. Le sujet, développé en trois actes, était plutôt un oratorio qu'un opéra. Encore tout saturé des formes scolastiques, Meyerbeer avait mis peu de charme mélodique dans cette composition : elle ne réussit pas. Jusqu'alors il avait obtenu de brillants succès comme pianiste et comme improvisateur; il résolut de se rendre à Vienne, la ville des pianistes, et de s'y faire connaître comme virtuose. Le soir même de son arrivée, il eut occasion d'entendre Hummel, alors dans tout l'éclat de son talent. Ce talent n'avait ni le caractère majestueux, ni l'éclat qui se faisaient remarquer dans l'exécution de Clémenti et qui se reproduisaient avec plus de jeunesse et de feu dans le jeu de Meyerbeer; mais c'était une émanation pure, claire et d'un charme inexprimable. Le jeune artiste comprit tout d'abord l'avantage qu'avait, à cet égard, sur lui l'école viennoise, et ne voulant pas être vaincu, il prit la résolution de ne se produire en public qu'après avoir réuni aux qualités propres de son talent, celles de ses rivaux. Pour atteindre le but qu'il se proposait, il s'enferma pendant dix mois, se livrant à de continuelles études sur l'art de lier le jeu harmoniquement et faisant subir à son doigter les modifications nécessaires. Après ces efforts, dont une conscience dévouée d'artiste était seule capable, Meyerbeer débuta dans le monde élégant et fit une impression si vive, que le souvenir s'en est longtemps conservé. Moscheles, qui l'entendit, m'a dit plusieurs fois que si ce grand artiste s'était posé alors uniquement comme virtuose, peu de pianistes auraient pu lutter avec lui; mais déjà d'autres vues occupaient son esprit. C'est ici le lieu de mentionner une idée bizarre qui tourmenta sa jeune tête à cette époque (1813). Frappé du succès que l'originalité de ses compositions et la nouveauté de ses traits brillants avaient obtenues, il se persuada que les pianistes voulaient s'en emparer, et pour échapper à ce danger imaginaire, il se décida à retarder de quelques années la publication de sa musique de piano. Dans la suite, préoccupé de ses travaux pour le théâtre, il cessa de se faire entendre et même de jouer du piano, en sorte qu'il finit par oublier la plus grande partie de sa musique instrumentale, dont il n'avait rien écrit, et que cette musique fut perdue pour l'art. Cependant il a dû écrire certains ouvrages dont les journaux ont parlé avec de grands éloges, et dont les manuscrits se retrouveront peut-être quelque jour; par exemple, des variations sur une marche originale, exécutées par l'auteur dans un concert donné à Leipsick, ainsi qu'une symphonie concertante pour piano, violon et orchestre, composée par Meyerbeer, et exécutée par lui et le violoniste Wert, à Berlin, le 4 février 1815.

Je viens de dire que Meyerbeer cessa de jouer du piano comme virtuose; mais il lui est resté de ses études sur cet instrument le talent le plus parfait d'accompagnateur que j'aie entendu. Je fus frappé de la beauté de ce talent dans les concerts de salon donnés par le roi de Prusse aux châteaux de Bruhl, de Stolzenfels et à Coblence, en 1845, pour la famille royale de Belgique et pour la reine d'Angleterre. En sa qualité de premier maître de chapelle, l'auteur des *Huguenots* avait organisé ces concerts et y tenait le piano. Par les nuances fines, délicates et poétiques de sa manière d'accompagner, je compris alors la multiplicité des répétitions exigées par lui pour la mise en scène de ses opéras. Je doute qu'il soit jamais complétement satisfait des chanteurs et de l'orchestre.

L'éclat qu'avaient eu à Vienne les succès de Meyerbeer, comme pianiste et comme auteur de musique instrumentale, enfin, les beautés qu'on avait remarquées dans un monodrame avec chœurs, intitulé : *les Amours de Thecelinde*, lequel fut chanté par mademoiselle Harlas, à Vienne, en 1813, inspirèrent la pensée de lui confier la composition d'un opéra comique pour le théâtre de la cour. Il était intitulé : *Abimeleck, ou les deux Califes*. La musique italienne était seule en faveur alors près de M. de Metternich et des courtisans auxquels il donnait le ton; or, la partition d'*Abimeleck* était écrite d'un style absolument différent, et dans un système assez semblable à celui de *la Fille de Jephté ;* elle fut accueillie avec beaucoup de froideur, et le résultat de la représentation dut être considéré comme une chute. Salieri, qui avait pour le jeune musicien une tendre affection, le consola de cet échec en lui donnant l'assurance que, nonobstant la coupe vicieuse de ses chants, il ne manquait pas d'heureuses dispositions pour la mélodie, mais qu'il n'avait pas assez étudié le mécanisme de la vocalisation, et qu'il écrivait mal pour les chanteurs. Il lui conseilla d'aller en Italie s'instruire dans l'art de composer pour les voix, et lui prédit des succès quand il aurait appris cet art difficile.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Jusqu'alors la musique italienne avait eu peu d'attraits pour Meyerbeer. Il faut avouer que la plupart des opéras de Nicolini, de Farinelli, de Paysiello et de quelques autres, qu'on jouait alors aux théâtres de Vienne et de Munich, étaient peu faits pour plaire à une oreille habituée à l'harmonie allemande. Le jeune artiste ne comprenait donc pas bien la portée des conseils de Salieri; cependant, plein de confiance en ses lumières, il partit pour Venise, où il arriva lorsque *Tancredi*, délicieuse production de la première manière de Rossini, jouissait du succès le plus brillant. Cette musique le transporta d'admiration, et le style italien, qui lui inspirait auparavant une invincible répugnance, devint l'objet de sa prédilection. Dès ce moment, il fit subir à sa manière une complète transformation, et, après plusieurs années d'études sur l'art de donner de l'élégance et de la facilité aux formes mélodiques, sans nuire au sentiment d'une harmonie riche et puissante, il fit représenter à Padoue, en 1818, *Romilda e Costanza*, opéra *semi-seria*, écrit pour la Pisaroni. Les Padouans firent un brillant accueil à cet ouvrage, non-seulement à cause de la musique et du talent de la cantatrice, mais parce que Meyerbeer était considéré par eux comme un rejeton de leur école, en sa qualité d'élève de Vogler, qui l'avait été du P. Valotti, maître de chapelle de Saint-Antoine. *Romilda e Costanza* fut suivi, en 1819, de la *Semiramide riconosciuta*, écrite à Turin pour l'excellente actrice Caroline Bassi. En 1820, *Emma di Resburgo*, autre partition de Meyerbeer, fut jouée à Venise et y obtint un succès d'enthousiasme, peu de mois après que Rossini y eut donné *Eduardo e Cristina*. Ce fut le premier pas remarquable de Meyerbeer dans une carrière qu'il devait parcourir avec tant de gloire. Son nom retentit bientôt avec honneur dans toute l'Italie : *Emma* fut jouée sur les théâtres principaux; on traduisit cet ouvrage en allemand, sous le titre d'*Emma Von Leicester*, et partout il fut considéré comme une des bonnes productions de l'école moderne.

Cependant les opinions n'étaient pas toutes favorables, en Allemagne, au changement qui s'était opéré dans la manière de Meyerbeer. Ce n'était pas sans une sorte de dépit qu'on le voyait délaisser les traditions germaniques pour celles d'une école étrangère. Cette disposition des esprits, qui se manifesta quelquefois par des paroles amères, augmenta à chaque nouveau succès de l'auteur d'*Emma*. Charles-Marie de Weber, depuis longtemps son ami, partagea ces préventions, et peut-être agirent-elles sur lui plus que sur tout autre. Il ne pouvait en être autrement, car Weber, artiste dont le talent puisait sa force principale dans une conception de l'art tout absolue, était moins disposé que qui que ce soit à l'éclectisme qui fait admettre comme également bonnes des déterminations opposées par leur objet. La hauteur de vues, qui conduit à l'éclectisme, est, d'ailleurs, une des qualités les plus rares de l'esprit humain. J'ai vu presque toujours les génies capables des plus belles inspirations se convertir en esprits étroits lorsqu'ils portaient des jugements sur les productions d'une école différente. On ne doit donc pas s'étonner de voir Weber condamner la direction nouvelle où Meyerbeer s'était engagé. Il ne comprenait pas la musique italienne : on peut même dire qu'elle lui était antipathique, comme elle l'a été à Beethoven et à Mendelssohn. C'était donc une opposition de conviction qu'il faisait à la transformation du talent de Meyerbeer, et ce fut, en quelque sorte, pour protester contre les succès obtenus par son ancien ami dans sa voie nouvelle, qu'il fit représenter à Dresde, avec beaucoup de soin, sous le titre allemand *Wirth und Gast* (Hôte et Convive), l'opéra des *Deux Califes*, si froidement accueilli par les habitants de Vienne. Au reste, son amitié pour Meyerbeer ne se démentit jamais. On le voit heureux d'une visite qu'il en reçut, dans ces passages d'une lettre qu'il écrivait à Gottfried Weber, leur ami commun : « Vendredi « dernier, j'ai eu la grande joie d'avoir Meyer- « beer tout un jour chez moi : les oreilles « doivent t'avoir tinté! C'était vraiment un « jour fortuné, une réminiscence de cet ex- « cellent temps de Manheim.... Nous ne nous « sommes séparés que tard dans la nuit. « Meyerbeer va à Trieste pour mettre en « scène son *Crociato*. Il reviendra, avant un « an, à Berlin, où il écrira peut-être un opéra « allemand. Dieu le veuille! J'ai fait maint « appel à sa conscience. »

Weber n'a pas assez vécu pour voir réaliser ses vœux : huit ans plus tard, il eût été complétement heureux. Quoiqu'il eût déjà écrit de belles choses, et qu'il eût goûté le charme des succès de la scène, Meyerbeer était encore, en 1824, à la recherche de son individualité; circonstance dont il y a plus d'un exemple dans l'histoire des grands artistes, particulièrement dans celle de Gluck. Comme il était arrivé à cet homme illustre, un éclair est venu, tout à coup, illuminer Meyerbeer; et,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

comme Gluck, c'est à la scène française qu'il a trouvé l'aliment de son génie. Quoiqu'il désapprouvât la route que Meyerbeer avait prise, Weber connaissait bien la portée de son talent; car, lorsqu'il mourut, il exprima le désir que ce fût son ami qui terminât un opéra qu'il laissait inachevé.

Le succès d'*Emma di Resburgo* avait ouvert à Meyerbeer l'accès des scènes principales de l'Italie, parmi lesquelles le théâtre de *la Scala*, de Milan, est au premier rang. Il écrivit pour ce théâtre, en 1820, *Margherita d'Anjou*, drame semi-sérieux de Romani, qui fut représenté le 14 novembre de la même année, et dont les rôles principaux furent chantés par Tacchinardi, Levasseur et Rosa Mariani. Les préventions peu favorables qu'un artiste étranger inspire presque toujours aux Italiens cédèrent cette fois au mérite de la musique, et le succès fut complet. Une traduction française de cet opéra a été faite plusieurs années après, pour le théâtre de l'Odéon, et a été jouée sur tous les théâtres de la France et de la Belgique. A *Marguerite* succéda *l'Esule di Granata*, opéra sérieux de Romani, dont la première représentation eut lieu au même théâtre, le 12 mars 1822. Les rôles principaux furent chantés par Adélaïde Tosi, madame Pisaroni, Caroline Bassi-Manna, Lablache et le ténor Winter. Déjà le nom de Meyerbeer avait acquis assez de retentissement pour que l'envie fût éveillée : elle essaya de faire expier à l'auteur d'*Emma* et de *Margherita d'Anjou* les applaudissements obtenus par ces ouvrages. *L'Esule di Granata* fut mis en scène avec beaucoup de lenteur, et ne put être joué qu'aux derniers jours de la saison. La même influence qui avait retardé l'apparition de l'ouvrage en prépara la chute par mille ressorts cachés. Tout semblait en effet la présager. Le premier acte échoua, et le second paraissait destiné au même sort, quand un duo, chanté par Lablache et la Pisaroni, enleva tout l'auditoire. Aux représentations suivantes, le triomphe ne fut pas un moment douteux.

La saison terminée, Meyerbeer se rendit à Rome pour y écrire *Almansor*, opéra sérieux en deux actes, dont Romani avait écrit le libretto; mais pendant les répétitions, le maître fut atteint d'une maladie grave et ne put achever sa partition pour l'époque déterminée. Il ne retrouva la santé qu'en allant passer l'année 1823 à Berlin et aux eaux. Pendant ce temps de repos, il écrivit l'opéra allemand intitulé : *la Porte de Brandebourg*. Il était destiné vraisemblablement au théâtre de Kœnigstadt, où l'on jouait habituellement ces sortes d'ouvrages; mais, par des motifs inconnus, cet opéra, auquel le compositeur attachait, sans doute, peu d'importance, ne fut pas représenté. Ici finit ce qu'on pourrait appeler la seconde époque de Meyerbeer : elle avait eu pour lui d'heureux résultats; car, d'une part, elle avait marqué ses progrès dans l'art d'écrire pour les voix, et il avait acquis l'expérience des conditions de la musique dramatique ainsi que des effets de la scène, qu'on n'apprend qu'en s'y hasardant. D'autre part, la confiance dans son talent s'était accrue par le succès. Sa réputation n'était pas celle d'un maître vulgaire. *Emma di Resburgo* avait paru avec éclat et avait été reprise plusieurs fois à Venise, à Milan, à Gênes, à Florence, à Padoue; elle avait été traduite en allemand sous le titre d'*Emma von Leicester*, et jouée à Vienne, à Munich, à Dresde, à Francfort, sous ce titre, tandis qu'une autre traduction, intitulée : *Emma de Roxburg*, était chantée à Berlin et à Stuttgart. *Marguerite d'Anjou* était jouée avec un succès égal à Milan, Venise, Bologne, Turin, Florence et Trieste; en allemand, à Munich et à Dresde; en français, à Paris et sur presque tous les théâtres de France et de Belgique; à Londres, en anglais et en italien. Toutefois l'artiste n'avait pas encore découvert sa propre personnalité; il marchait dans des voies qui n'étaient pas les siennes; il était devenu plus habile, mais il n'était pas encore original; il avait du savoir et de l'expérience, mais l'audace lui manquait.

Remarquons cependant cette année 1823: elle est significative dans la vie de Meyerbeer, comme artiste. Nul doute que, méditant alors sur ce qu'il avait produit depuis son arrivée en Italie, et faisant un retour sur lui-même, il n'ait senti ce qui manque à ces ouvrages pour en compléter les qualités esthétiques; car on verra, dans la suite de cette notice, ses efforts tendre incessamment vers une manifestation de plus en plus prononcée de son individualité. C'est à la même époque qu'il fit à Weber la visite dont il est parlé dans la lettre de l'auteur du *Freyschütz*, citée précédemment, et sans doute cette journée de causerie intime de deux grands musiciens n'a pas été perdue pour l'auteur de *Robert*, des *Huguenots*, de *Struensée* et du *Prophète*.

De retour en Italie, Meyerbeer y donna son *Crociato*, non à Trieste, comme le croyait Weber et comme l'avaient annoncé plusieurs

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

journaux allemands, mais à Venise, où il fut représenté le 20 décembre 1824. Les rôles principaux avaient été écrits pour madame Meric-Lalande, alors dans tout l'éclat de son talent, et pour Veluti et Lablache. L'exécution fut bonne, et le succès surpassa l'attente du compositeur, qui fut appelé plusieurs fois et couronné sur la scène. Toutes les grandes villes de l'Italie accueillirent avec la même faveur le *Crociato*, et l'on ne peut douter que, si Meyerbeer eût fait succéder quelques opéras à cette partition, il ne se fût placé à la tête des musiciens qui écrivaient au delà des Alpes ; mais déjà d'autres projets occupaient son esprit.

Si l'on examine avec attention la partition du *Crociato*, on y découvre des signes non équivoques de la réaction opérée dans la manière du compositeur, et de sa tentative d'une fusion de ses tendances primitives avec le style italien qui caractérise *Emma di Resburgo* et *Marguerite d'Anjou*. L'individualité du talent de Meyerbeer tendait à se prononcer, et son heureux penchant pour l'expression énergique des situations dramatiques se faisait apercevoir. Pour se développer, son talent n'avait plus qu'à se livrer à l'étude de la scène française ; une circonstance favorable se présenta dans l'invitation reçue par Meyerbeer de la part de M. de la Rochefoucault, pour qu'il dirigeât à Paris la mise en scène de son *Crociato* ; car ce fut à Paris même que s'acheva la transformation des idées de l'artiste.

Le *Crociato* n'eut point à Paris le succès d'enthousiasme qu'il avait obtenu à Venise, à Rome, à Milan, à Turin, dans toute l'Italie, enfin, et qu'il eut plus tard en Espagne, à Lisbonne, à Londres ainsi qu'en Allemagne. Les circonstances ne le favorisaient pas. A Paris, on ne partage pas les couronnes : elles tombent toutes sur une seule tête. En 1826, les habitués du Théâtre-Italien ne voulaient pas qu'il y eût d'autre compositeur possible que Rossini, ni d'autre musique que la sienne. Trop sérieuse pour la plupart des dilettantes, la musique du *Crociato* ne fut appréciée à sa juste valeur que par un petit nombre de connaisseurs, qui firent avec impartialité la part des beautés et celle des défauts. Personne même, il faut l'avouer, ne devina la portée du talent de l'auteur de cet ouvrage ; personne n'aperçut dans le *Crociato* le génie qui devait produire les opéras dont les larges conceptions règnent sur toutes les scènes des deux mondes depuis 1831. Ceux qui estimaient cette partition, la considéraient comme le degré le plus élevé du talent de l'auteur ; en quelque sorte comme son dernier mot. Le silence gardé par Meyerbeer pendant plusieurs années sembla justifier leur jugement. Son mariage et la perte douloureuse de deux enfants avaient suspendu ses travaux ; il y revint, enfin, en 1828 ; mais lorsqu'il reprit sa plume, sa nouvelle route était tracée ; mûri par plusieurs années de méditations, son génie s'était transformé, et son talent avait le caractère qui lui est propre. Tout le monde sait aujourd'hui quels ont été les résultats de modifications si radicales.

L'achèvement de *Robert le Diable*, retardé par de fréquents voyages, fut enfin complet vers la fin de juillet 1830, et cette partition, écrite pour le grand Opéra de Paris, fut déposée, par Meyerbeer, à l'administration de ce théâtre, vers la même époque. La révolution, qui venait de s'achever en trois jours à Paris, en avait fait naître une autre dans les coulisses des théâtres. A la direction royale de l'Opéra succéda bientôt une entreprise particulière qui, dans les clauses et conditions de son contrat, n'admit que comme une charge onéreuse l'obligation de faire jouer l'ouvrage de Meyerbeer. Ce ne fut qu'au mois de novembre 1831 que cet opéra fut représenté ; en dépit du dénigrement dont il avait été l'objet, avec lui commença la fortune de ce qu'on appelait alors l'*Académie royale de musique*. Les dernières répétitions générales se signalèrent par des incidents fort curieux. Une multitude de ces critiques de profession, sans connaissances suffisantes de l'art, qui abondent à Paris plus qu'en aucun autre lieu, s'y trouvaient et immolaient l'œuvre du musicien le plus gaiement possible. C'était à qui dirait le mot le plus plaisant, ou ferait l'oraison funèbre la plus spirituelle et la plus grotesque de la partition. Au résumé, la pièce ne devait pas avoir dix représentations. L'entrepreneur, dont l'oreille avait été frappée de ces tristes présages, aperçut dans la salle l'auteur de cette notice, et alla lui confier ses craintes. « Soyez « sans inquiétude, lui dit celui-ci ; j'ai bien « écouté, et je suis certain de ne pas me « tromper. Il y a là dedans beaucoup plus de « beautés que d'imperfections. La scène est « saisie ; l'impression sera vive et profonde. « Cela ira aux nues et fera le tour du monde. »

L'événement a prouvé que ce jugement était le bon : jamais œuvre dramatique ne fut plus populaire ; jamais succès ne fut plus universel. Ajoutons avec certitude qu'il n'en est pas dont l'heureuse fortune ait eu une durée

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

comparable ; car elle s'est soutenue pendant plus de trente ans jusqu'au moment où ceci est écrit (1862), et vraisemblablement elle n'est pas près de finir. Avec *Robert le Diable* ont commencé, à l'Opéra, les recettes de *dix mille francs*, qui y étaient auparavant inconnues. Traduit en italien, en allemand, en anglais, en hollandais, en russe, en polonais, en danois, cet opéra a été joué partout et vingt fois repris dans les petites villes comme dans les grandes ; partout il a excité le même enthousiasme ; son succès n'a pas été limité à l'Europe seule : à la Nouvelle-Orléans, *Robert le Diable* a été joué pendant plusieurs mois sur les deux théâtres anglais et français ; la Havane, Mexico, Lima, Alger, ont aussi voulu l'entendre, et l'ont salué par d'unanimes applaudissements.

Un homme nouveau s'est révélé dans cet ouvrage. Ce n'est plus le Meyerbeer de l'Allemagne, élève roide et guindé de Vogler ; ce n'est plus celui de l'Italie, se jetant violemment hors de ses habitudes d'école pour apprendre, par imitation de Rossini, l'art de faire chanter les voix et de colorer les effets de l'instrumentation ; ce n'est pas même la fusion des deux manières pour arriver à des effets variés ; c'est une création tout entière, où il ne reste à l'artiste, de ses premières époques, que l'expérience acquise dans ses travaux. Six années de repos, ou plutôt d'études, six années de méditation, d'observation et d'analyse ont enfin coordonné en un tout complet, original et puissant, ce que la nature a mis de sentiments énergiques dans son âme, ce que l'audace donne de nouveauté aux idées, ce que la philosophie de l'art prête d'élévation au style, et ce qu'un mécanisme exercé procure de sûreté à l'artiste dans les effets qu'il veut produire.

Après l'éclatant succès de *Robert le Diable*, l'administration de l'Opéra avait compris que les productions de Meyerbeer exerceraient désormais une heureuse influence sur son entreprise ; elle ne négligea rien pour le déterminer à écrire un nouvel ouvrage, et le livret des *Huguenots* lui fut confié ; mais, afin d'avoir la certitude que le compositeur ne mettrait pas trop de lenteur dans son travail, un dédit de trente mille francs fut stipulé pour le cas où la partition ne serait pas livrée dans un délai déterminé. Pendant que Meyerbeer était occupé à écrire cet ouvrage, la santé de sa femme, sérieusement altérée par une affection de poitrine, l'obligea, d'après l'avis des médecins, à fixer momentanément son séjour en Italie. Dans cette situation, il demanda un délai de six mois pour la mise en répétition de son opéra ; mais cette juste demande fut repoussée ; alors Meyerbeer retira sa partition, paya le dédit et partit. Bientôt, cependant, l'entrepreneur comprit la nécessité de donner *les Huguenots*, pour empêcher le public de s'éloigner de son spectacle ; il rendit le dédit, et le nouvel opéra de Meyerbeer fut représenté le 21 février 1836.

Les dispositions du poëme des *Huguenots* n'ont pas d'analogie avec celles de *Robert le Diable* ; l'action s'y développe avec lenteur, et l'intérêt ne commence que vers le milieu du troisième acte ; jusque-là, c'est de l'opéra de demi-caractère, où le musicien seul a dû soutenir l'attention dans des scènes vides d'action. Un talent supérieur pouvait seul triompher de ces difficultés. Au premier abord, ni le public, ni la plupart des critiques ne comprirent le mérite que Meyerbeer y avait déployé. Quoiqu'on avouât que le duo de Clémentine et de Marcel, au troisième acte, la scène du duel, tout le quatrième acte et une partie du cinquième, ont des beautés de premier ordre, et bien qu'on déclarât qu'on ne connaissait rien d'aussi pathétique que la dernière scène du quatrième acte, il fut convenu que la partition des *Huguenots* était inférieure à celle de *Robert le Diable*. Plus tard, les gens désintéressés ont abjuré leur erreur ; pour eux, la valeur de l'ouvrage s'est accrue d'année en année, et les plus récalcitrants ont dû se rendre à l'évidence d'un succès constaté par plusieurs milliers de représentations, données pendant vingt-cinq ans dans toutes les parties du monde. Après les deux premières années de ce grand succès, un parti, qui avait des intérêts contraires, a exercé la rigueur et l'injustice de sa critique avec plus d'acharnement que dans la nouveauté de l'œuvre. Qu'en est-il résulté ? La partition des *Huguenots*, avec les quelques défauts et les beautés inhérentes au talent du maître, s'est maintenue dans toute sa renommée.

Après les *Huguenots*, un intervalle de treize années s'écoula sans que Meyerbeer fît représenter aucun ouvrage nouveau sur la scène française. Ce long silence eut plusieurs causes. La première paraît avoir été dans les modifications du personnel chantant de l'Opéra, et dans son affaiblissement progressif. Une autre cause explique l'éloignement où l'illustre maître resta du théâtre de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sa gloire pendant une période si longue; elle se trouve dans l'intérêt que le roi de Prusse lui témoigna, à l'époque de son avénement au trône, et dans les fonctions actives que Meyerbeer eut à remplir près de ce prince, après sa nomination de premier maître de chapelle. La composition d'un grand nombre de psaumes et de cantates religieuses, avec ou sans accompagnement d'orchestre, de musique d'église et de mélodies de différents genres, dont il sera parlé plus loin, avait occupé une partie de ce temps. Le premier ouvrage officiel qu'il écrivit pour la cour de Berlin fut une grande cantate avec tableaux, intitulée : *la Festa nella corte di Ferrara*, pour une fête donnée par le roi, en 1843. Le 7 décembre 1844, le maître fit représenter, pour l'inauguration du nouveau théâtre royal de cette ville, un opéra allemand en trois actes, intitulé : *Ein Feldlager in Schlesien* (un Camp en Silésie). Cet ouvrage de circonstance ne produisit tout l'effet que s'en était promis Meyerbeer que lorsque la célèbre cantatrice Jenny Lind fut chargée du rôle principal. Il eut surtout un brillant succès lorsqu'elle le chanta à Vienne, sous le titre de *Wielka*, avec beaucoup de changements et d'augmentations, en 1847.

L'année 1840 fut marquée par une des plus belles productions du génie de Meyerbeer; œuvre complète dans laquelle il n'y a pas une page faible : je veux parler de la musique composée par le maître pour *Struensée*, drame posthume de Michel Beer, frère de l'illustre artiste. Cette belle conception, où l'originalité des idées du compositeur se révèle dans toute sa puissance, renferme une ouverture magnifique, du plus grand développement, quatre entr'actes où tout le drame se peint, et neuf morceaux qui s'intercalent dans le dialogue, à la manière des mélodrames. Quelques-uns des motifs de ceux-ci sont traités dans l'ouverture et développés avec cet art de progression d'effet dans lequel Meyerbeer n'a point d'égal. Les artistes, qui ne jugent pas la musique sur des impressions fugitives, comme le public, et qui sont capables d'analyser, savent, en effet, que le talent du maître prend par cette qualité son caractère le plus élevé. Le plan de cette ouverture est à lui seul un chef-d'œuvre en ce genre : tout y est disposé de main de maître et avec une connaissance profonde de l'effet que doit produire le retour des idées par la variété des formes. On dit que ce morceau capital n'a pas été compris par le public de Paris : j'ai bien peur qu'il ne l'ait pas été non plus par l'orchestre auquel l'exécution était confiée; car, lorsque je l'ai fait jouer par l'orchestre du Conservatoire de Bruxelles, un auditoire de deux mille personnes a été jeté dans des transports d'admiration.

Il faudrait faire le résumé de tout le drame pour faire comprendre ce qu'il y a de poésie dans les entr'actes et dans les morceaux de musique dont Meyerbeer a fortifié l'ouvrage de son frère. Chaque morceau est un tableau scénique, ou exprime un sentiment particulier avec une puissance, une originalité de conception, de moyens et d'accents, dont l'effet est irrésistible. Cette admirable composition a été exécutée pour la première fois à Berlin, le 19 septembre 1840.

Dans la même année, Meyerbeer écrivit, pour le mariage du roi de Bavière avec la princesse Guillelmine de Prusse, une grande pièce intitulée *Fackeltanz* (danse aux flambeaux), pour un orchestre d'instruments de cuivre. Cette danse prétendue est une marche pour un cortége d'apparat qui se fait le soir aux flambeaux, à l'occasion du mariage des princes de Prusse, et qui est traditionnel dans cette cour. Le caractère de cette composition est d'une originalité remarquable : elle est riche de rhythmes et d'effets nouveaux. Une autre pièce du même genre a été composée par le maître pour le mariage de la princesse Charlotte de Prusse et, en 1853, il en a écrit une troisième pour le mariage de la princesse Anne.

Après une longue attente, le *Prophète*, souvent annoncé sous des noms différents, fut enfin représenté, le 16 avril 1849. C'était le troisième grand ouvrage écrit par Meyerbeer pour l'Opéra de Paris : là, l'illustre compositeur se retrouvait sur le terrain qui lui est nécessaire pour la production de ses puissants effets. Ainsi qu'il était arrivé pour *Robert* et pour les *Huguenots*, il y eut d'abord de l'incertitude, non-seulement dans le public, mais aussi parmi les artistes et les critiques de profession, concernant le jugement qui devait être porté de la partition du *Prophète;* mais à chaque représentation, l'ouvrage, mieux compris, produisit de plus en plus l'effet sur lequel le compositeur avait compté. L'incertitude provenait de ce qu'on cherchait dans le troisième grand ouvrage du maître des beautés analogues à celles qui avaient fait le succès des deux premiers; mais Meyerbeer est toujours l'homme de son sujet. Dans *Robert*, il avait eu à exprimer le combat des deux prin-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

cipes, bon et mauvais, qui agissent sur la nature humaine ; dans les *Huguenots*, il avait opposé les nuances délicates et passionnées de l'amour aux fureurs du fanatisme religieux. Dans le *Prophète*, c'est encore le fanatisme, mais le fanatisme populaire mis en opposition avec les ruses de la politique, et celles-ci, par un concours inouï de circonstances, arrivant par degrés à la plus haute expression de la grandeur. L'élément principal de ces trois ouvrages est la progression de l'intérêt, mais d'un intérêt de nature très-différente. Les beautés de sentiment et les beautés de conception constituent les deux grandes divisions esthétiques de la musique théâtrale ; car s'il y a un art de sentiment, il y a aussi un art de pensée. Trois facultés de l'organisation humaine, à savoir, l'imagination, la sensibilité et la raison, correspondent aux trois conditions qui, tour à tour, dominent dans les produits de l'art dramatique, c'est-à-dire, l'idéal, le passionné et le vrai relatif au sujet. L'imagination s'allie tantôt au sentiment, tantôt à la raison : dans le premier cas, elle nous émeut d'une impression vive, mais vague dans son objet et en quelque sorte indéfinissable ; dans l'autre, elle s'élève jusqu'au grandiose et nous saisit de l'idée de puissance. Or, c'est le premier de ces effets qui domine dans la scène d'amour du quatrième acte des *Huguenots*, c'est l'autre qui se produit dans la conception du *Prophète*. De ces deux formes de l'art, l'une n'a pas d'avantage sur l'autre ; leur mérite relatif consiste dans une juste application au sujet. Ému par l'exaltation de l'amour qu'il avait à exprimer, le grand musicien a trouvé, pour le sentiment dont les amants sont pénétrés, des accents de tendresse, de passion et même de volupté, dont le charme est irrésistible ; mais placé en face des caractères vigoureux du seizième siècle, ainsi que de la rudesse des mœurs de ce temps, et ayant à colorer le tableau d'une des époques les plus saisissantes, par le merveilleux accord de circonstances extraordinaires, l'artiste s'est pénétré de la nécessité de donner à son œuvre le grand caractère qui s'y développe progressivement, afin de frapper l'imagination des spectateurs et de saisir leur esprit de la vérité objective du sujet représenté. Cette œuvre est donc le fruit de l'alliance de l'imagination et de la raison, et non celle de la première de ces facultés avec la sensibilité. Rien ne peut mieux faire naître l'idée de la grandeur et de la puissance du talent que le développement du motif si simple : *Le cadi le roi prophète*, chanté par les enfants de chœur, dans la cathédrale de Munster, au quatrième acte, et qui, transformé de diverses manières dans les scènes suivantes, finit par devenir le thème principal des formidables combinaisons du finale. Meyerbeer seul parvient à ces effets de progression foudroyante.

Après le succès du *Prophète*, Meyerbeer retourna à Berlin et y écrivit, sur une poésie du roi Louis de Bavière, une grande cantate pour quatre voix d'hommes et chœur, avec accompagnement d'instruments de cuivre, sous le titre de *Bayerischer Schützen Marsch* (Marche des archers bavarois). Cet ouvrage fut suivi d'une ode au célèbre sculpteur Rauch, à l'occasion de l'inauguration de la statue de Frédéric le Grand, composition de grande dimension avec solos de chant, chœur et orchestre, qui fut exécutée, le 4 juin 1851, à l'Académie royale des beaux-arts de Berlin. Dans la même année, l'illustre compositeur écrivit un hymne de fête à quatre voix et chœur (*a Capella*), qui fut exécutée au palais pour le vingt-cinquième anniversaire du mariage du roi de Prusse, Frédéric-Guillaume IV.

L'altération sensible de la santé de Meyerbeer, vers la fin de 1851, l'obligea à suspendre ses travaux. Au commencement de l'été de l'année suivante, il alla prendre les eaux de Spa, dont l'usage lui a toujours été favorable. Il s'y condamna à l'observation rigoureuse du régime indiqué par les médecins, faisant de longues promenades solitaires le matin et le soir, tantôt à pied, tantôt monté sur un âne. Dans les longs séjours qu'il a faits à Spa, pendant plusieurs années consécutives, le maître est resté presque continuellement isolé, n'approchant jamais des salles de réunion et de jeu, prenant du repos après ses promenades et ses repas, travaillant mentalement pendant qu'il marche, ne recevant pas de visites pour n'être pas interrompu quand il écrit, mais allant voir lui-même ses amis lorsqu'il y a de l'amélioration dans sa santé, se promenant avec eux et causant volontiers de tout autre chose que de musique. Meyerbeer est la grande figure de Spa pendant la saison des eaux, lorsqu'il s'y rend : on se le montre de loin, et l'on entend dire de toutes parts : *Avez-vous vu Meyerbeer ?* Chaque ouvrage nouveau qu'il met en scène lui rend nécessaire l'air pur des montagnes qui entourent ce séjour, ou bien les solitudes de Schwalbach, le calme de ses promenades et l'effet salutaire des eaux et du régime ; car chacun de ses succès amène

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

une altération sensible de sa santé. Les répétitions qu'il fait faire avec des soins inconnus aux autres compositeurs, et les morceaux nouveaux qu'il écrit avec rapidité pendant les études de l'ouvrage, lui occasionnent une grande fatigue. A voir son exquise politesse envers les artistes de la scène et de l'orchestre pendant les répétitions, on n'imaginerait pas ce qu'il y a de souffrance et d'impatience dans son âme, lorsque les fautes de l'exécution gâtent l'effet qu'il s'est proposé et qu'il veut obtenir à tout prix. Cette contrainte agit d'une manière pénible sur son organisation nerveuse. Quand la première représentation l'a affranchi de ces douloureuses étreintes, de nouveaux soins viennent le préoccuper; car alors commencent les luttes de ses convictions et de sa conscience d'artiste avec les jugements de la critique qui rarement, il faut le reconnaître, possède les connaissances nécessaires pour se placer au point de vue de sa philosophie de l'art, et qui, parfois aussi, subit les influences peu bienveillantes des coteries, dont les colères ne manquent jamais d'éclater contre l'auteur toujours heureux. Des maux aigus, ou tout au moins l'abattement des forces, succèdent à ces crises; c'est alors que Meyerbeer éprouve le besoin impérieux de se séparer du monde, de se retremper et de puiser dans le calme et dans les soins donnés à sa santé, l'énergie nécessaire pour des luttes nouvelles.

Depuis longtemps, il s'était proposé d'aborder la scène de l'Opéra Comique et d'essayer son talent dans le domaine de la comédie. A cette pensée s'était associée celle de trouver un cadre à la scène française pour y introduire une partie de la musique du *Camp de Silésie;* mais, ainsi qu'on l'a vu pour d'autres ouvrages, le sujet de l'*Étoile du Nord,* choisi dans ce but, a fini par transformer les idées du compositeur, et, de toute la partition du *Camp de Silésie,* il n'est resté que six morceaux dans la partition française.

L'Étoile du Nord fut représentée à Paris, le 16 février 1854. Dès le premier soir, le succès fut décidé; les morceaux principaux de la partition furent accueillis avec des transports d'enthousiasme; deux cent cinquante représentations n'en ont pas diminué l'effet. Cependant, l'entreprise avait été hasardeuse pour le maître; car ce ne fut pas sans un vif déplaisir que les compositeurs français lui virent aborder une scène qui semblait devoir lui être interdite par la nature même de son talent. Depuis longtemps, l'opéra comique est considéré avec raison comme l'expression exacte du goût français en musique. Pour y obtenir des succès, il y faut porter des qualités plus fines, plus élégantes, plus spirituelles que passionnées; qualités qui ne paraissaient pas appartenir au talent de Meyerbeer, dont l'expression dramatique est éminemment le domaine. En voyant ce talent s'engager dans une voie qui n'avait pas été la sienne jusqu'alors, il n'y eut pas seulement du mécontentement parmi les artistes: l'espoir consolant d'une chute s'empara de leur esprit. Certains journaux s'accocièrent à ces sentiments; ils atténuèrent le succès autant que cela se pouvait, affectant de le considérer comme le résultat de combinaisons habiles, et prédisant, comme on l'avait fait pour les autres ouvrages du maître, la courte durée de ce même succès. Cette fois encore, les prédictions se trouvèrent démenties par le fait, de la manière la plus éclatante. En général, la critique n'a pas été favorable à Meyerbeer; pendant trente ans environ, elle s'est exercée sans ménagement sur son talent et sur ses productions; mais il est remarquable que la plupart de ses jugements ont été cassés par le public. J'entends ici par le public les habitants de tous les pays; car la légitimité des succès n'est inattaquable qu'autant que le suffrage universel la constate.

Les mêmes dispositions des artistes et de la presse, les mêmes circonstances, le même résultat, se reproduisirent lorsque Meyerbeer fit représenter à l'Opéra-Comique de Paris, le 4 avril 1859, un nouvel ouvrage intitulé : *le Pardon de Ploërmel.* A vrai dire, il n'y a pas de pièce dans cette légende bretonne mise sur la scène: tout le mérite du succès appartient au musicien. Ce succès n'a pas eu moins d'éclat que les précédents obtenus par l'illustre compositeur. Son talent n'y avait pas trouvé, comme dans les ouvrages précédents, à faire usage de ses qualités de grandeur et de force; c'est par un certain charme mélancolique, la grâce et l'élégance, qu'il y brille; mais, bien que le style soit différent, le maître s'y fait reconnaître par mille détails remplis d'intérêt dont lui seul a le secret.

Dans le conflit d'opinions diverses qui s'est produit depuis le premier grand succès de Meyerbeer, une seule chose n'a pas été contestée, à savoir, l'originalité de son talent. Ses antagonistes les plus ardents ne la lui ont pas refusée. On a dit qu'il n'a pas d'inspiration spontanée; que ses mélodies manquent de naturel et qu'il se complaît dans les bizarreries; enfin, on lui a reproché de faire apercevoir

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

partout dans sa musique l'esprit de combinaison et d'analyse au lieu de l'essor d'une riche imagination ; mais personne n'a pu lui refuser cette qualité précieuse d'une manière si originale qu'elle ne rappelle rien de ce qu'ont fait les autres maîtres. Tout ce qu'il a mis dans ses ouvrages lui appartient en propre; caractère, conduite des idées, coupe des scènes, rhythmes, modulations, instrumentation, tout est de Meyerbeer et de lui seul, dans *Robert le Diable*, dans *les Huguenots*, dans *le Prophète*, dans *Struensee*, dans l'*Étoile du Nord* et dans *le Pardon de Ploërmel*. Que faut-il davantage pour être compté au nombre des plus grands artistes mentionnés dans l'histoire de la musique? Qu'on ajoute à cela ses succès universels et prolongés, et qu'on juge de ce qui reste de l'opposition que ses adversaires lui font depuis si longtemps!

Un dernier ouvrage de Meyerbeer est attendu depuis longtemps ; il eut d'abord pour titre : *l'Africaine;* mais les auteurs du livret ayant refait la pièce, lui ont donné le nom de *Vasco de Gama*. L'affaiblissement progressif du personnel chantant du théâtre de l'Opéra de Paris, depuis 1845, a décidé le compositeur à retarder la représentation de son œuvre jusqu'au moment où cette notice est écrite (1862).

Membre de l'Institut de France, de l'Académie royale de Belgique, de celle des beaux-arts de Berlin, et de la plupart des académies et sociétés musicales de l'Europe, Meyerbeer est premier maître de chapelle du roi de Prusse. Il est décoré de l'ordre du Mérite de Prusse, qui n'a qu'un seul grade; et commandeur des ordres de la Légion d'honneur, de Léopold, de Belgique, et de la Couronne de Chêne, de Hollande; chevalier de l'ordre du Soleil, de Brésil, de l'Étoile Polaire, de Suède, de l'ordre de Henri de Brunswick, et de plusieurs autres.

La liste générale des œuvres de ce maître se compose de la manière suivante : OPÉRAS ET MUSIQUE DRAMATIQUE : 1° *Les Amours de Thevelinde* (en allemand), monodrame pour soprano, chœur et clarinette obligée, dont l'instrumentiste figurait comme personnage du drame, exécuté à Vienne, en 1813, par mademoiselle Harlass et Baermann. 2° *Abimeleck, ou les Deux Califes* (en allemand *Wirth und Gast*), opéra bouffon en deux actes, au théâtre de la cour de Vienne, en 1813. 3° *Romilda e Costanza*, opéra sérieux italien, représenté, le 19 juillet 1813, au théâtre *Nuovo* de Padoue. 4° *Semiramide riconosciuta*, opéra sérieux de Métastase, représenté au théâtre royal de Turin, pour le carnaval de 1819. 5° *Emma di Resburgo*, opéra sérieux, représenté, pendant la saison d'été, au théâtre San Benedetto de Venise, et traduit en allemand sous le titre d'*Emma di Leicester*. 6° *Margherita d'Anjou*, opéra *semi-seria*, de Romani, représenté au théâtre de *la Scala*, à Milan, le 14 novembre 1820, puis traduit en allemand et en français. 7° *L'Esule di Granata*, opéra sérieux de Romani, représenté au même théâtre, le 12 mars 1822. 8° *Almanzor*, opéra sérieux de Romani, écrit à Rome dans la même année, mais non terminé, à cause d'une maladie sérieuse du maître. 9° *La Porte de Brandebourg*, opéra allemand en un acte, écrit à Berlin, en 1825, mais non représenté. 10° *Il Crociato in Egitto*, opéra héroïque, de Rossi, représenté au théâtre de la Fenice, à Venise, au carnaval de 1824. 11° *Robert le Diable*, opéra fantastique en cinq actes, par Scribe et Delavigne, représenté à l'Académie royale de musique de Paris, le 21 novembre 1831. En 1839, Meyerbeer y a ajouté une scène et une prière pour le ténor Mario, dans la traduction italienne. 12° *Les Huguenots*, opéra sérieux en cinq actes, de Scribe, représenté au même théâtre, le 21 février 1836. Le rôle du page, chanté par l'Alboni, à Londres, en 1848, a été augmenté d'un rondo, par Meyerbeer. 13° *Le Camp de Silésie*, opéra allemand de Rellstab, représenté le 7 décembre 1840, pour l'ouverture du nouveau théâtre royal de Berlin. 14° *Struensée*, musique pour la tragédie de ce nom, composée d'une grande ouverture, de quatre entr'actes très-développés, dont un avec chœur, et de scènes de mélodrame, exécutée à Berlin, le 19 septembre 1846, pour l'ouverture du théâtre royal. 15° *Le Prophète*, opéra sérieux en cinq actes, représenté à l'Académie nationale de musique, le 16 avril 1849. 16° *L'Étoile du Nord*, opéra de demi-caractère, en trois actes, de Scribe, représenté au théâtre de l'Opéra-Comique de Paris, le 16 février 1854. 17° *Le Pardon de Ploërmel*, opéra comique, représenté à Paris, le 4 avril 1859. 18° *L'Africaine*, grand opéra en cinq actes, refait sur un sujet nouveau, et non encore représenté. — ORATORIOS : 19° *Dieu et la Nature*, oratorio allemand, exécuté à Berlin, le 8 mai 1811. 20° *Le Vœu de Jephté*, oratorio en trois actes et en action, représenté au théâtre royal de Munich, le 27 janvier 1813. — CANTATES : 21° Sept cantates religieuses de Klopstock, à quatre voix sans accompagne-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ment. 22° *A Lieu*, hymne de Gluntz à quatre voix. 23° *Le Génie de la musique à la tombe de Beethoven*, solos avec chœurs. 24° Cantate à quatre voix avec chœur pour l'inauguration de la statue de Guttenberg, à Mayence, exécutée, en 1858, par un chœur de douze cents voix d'hommes. 25° *La Fête à la cour de Ferrare*, grande cantate, avec des tableaux, composée pour une fête donnée par le roi de Prusse, à Berlin, en 1843. 26° *Marie et son génie*, cantate pour des voix *solos* et chœur, composée pour les fêtes du mariage du prince Charles de Prusse. 27° *La Fiancée conduite à sa demeure* (sérénade), chant à huit voix *a capella*, pour le mariage de la princesse Louise de Prusse avec le grand-duc de Bade. 28° *Marche des archers bavarois*, grande cantate, poésie du roi Louis de Bavière, à quatre voix et chœur d'hommes, avec accompagnement d'instruments de cuivre, exécutée à Berlin, en 1850. 29° *Ode au sculpteur Rauch*, pour voix solos, chœur et orchestre, exécuté à l'Académie des beaux-arts de Berlin, le 4 juin 1851, à l'occasion de l'inauguration de la statue de Frédéric le Grand. 30° Hymne de fête à quatre voix et chœur, chantée le 4 juin 1851, au palais royal de Berlin, pour le vingt-cinquième anniversaire du mariage du roi de Prusse. 31° *Amitié*, quatuor pour *voix d'hommes*. — MUSIQUE RELIGIEUSE : 32° Le 91e psaume à huit voix, composé pour le chœur de la cathédrale de Berlin, et publié en partition, à Paris, chez Brandus et Cie. 33° Douze psaumes à deux chœurs sans accompagnement, non publiés. 34° *Stabat Mater* (inédit). 35° *Miserere* (idem). 36° *Te Deum* (idem). 37° *Pater Noster* (a capella). — MÉLODIES (avec accompagnement de piano) : 38° *Le Moine*, pour voix de basse. 39° *La Fantaisie*. 40° *Le Chant de mai*. 41° *Le Poëte mourant*. 42° *La Chanson de Floh*. 43° *Le Cantique du Dimanche*. 44° *Ranz des Vaches d'Appenzell*, à deux voix. 45° *Le Baptême*. 46° *Le Cantique du Trappiste*, pour voix de basse. 47° *Le Pénitent*. 48° *La Prière des Enfants*, à trois voix de femmes. 49° *La Fille de l'air*. 50° *Les Souvenirs*. 51° *Suleïka*. 52° *Le Sirocco*. 53° *Le Premier Amour*. 54° *Elle et Moi*. 55° *La Sicilienne*. 56° *A une jeune Mère*. 57° *Nella*. 58° *Printemps caché*. 59° *La Barque légère*. 60° *La Mère-grand'*, à deux voix. 61° *Ballade de la reine Marguerite de Valois*. 62° *Le Vœu pendant l'orage*. 63° *Les Feuilles de rose*. 64° *Le Fou de Saint-Joseph*. 65° *Rachel à Nephtali*. 66° *La Marguerite du poëte*. 67° *La Sérénade*. 68° *Sur le balcon*. 69° *La Dame invisible*, à deux voix. 70° *Chanson des Moissonneurs vendéens*. 71° *Le Délire*. 72° *Seul*. 73° *C'est elle*. 74° *Guide au bord ta nacelle*. 75° *Le Jardin du cœur*. 76° *Mina*, chant des gondoliers vénitiens. Tous ces morceaux ont été réunis avec le *Génie de la musique au tombeau de Beethoven*, dans le recueil intitulé : *Quarante Mélodies à une et plusieurs voix, etc.*; Paris, Brandus, 1849, un volume gr. in-8°. 77° *Neben dir* (Près de toi), *Lied* pour ténor avec violoncelle obligé. 78° *Der Jäger Lied* (le Chant du chasseur), pour voix de basse, avec des cors obligés. 79° *Dichters Wahlsprach* (Devise du poëte), canon à trois voix. 80° *A Venezia*, barcarolle. 81° *Des Schäfers Lied* (Chanson du berger), pour ténor avec clarinette obligée. 82° Trois chansons allemandes, *Murillo, les Lavandières, Ja und nein* (Oui et non). 83° Beaucoup de pièces vocales pour des albums, et autres choses de moindre importance. — MUSIQUE INSTRUMENTALE : 84° *Première danse aux flambeaux* pour un orchestre d'instruments de cuivre, composée pour les noces du roi de Bavière avec la princesse Guillelmine de Prusse, en 1846. 85° *Deuxième danse aux flambeaux*, pour les mêmes instruments, composée pour les noces de la princesse Charlotte de Prusse, en 1850. 86° *Troisième danse aux flambeaux*, pour les mêmes instruments, composée pour les noces de la princesse Anne de Prusse, en 1853. 87° Plusieurs morceaux de piano, composés à l'âge de dix-sept ans, pendant le premier voyage de l'auteur à Vienne.

Plusieurs biographies de Meyerbeer ont été publiées; celles qui offrent de l'intérêt, soit par les faits, soit par le mérite du style, sont : 1° *M. Meyerbeer, par un homme de rien* (M. Louis de Loménie); Paris, 1844, in-8°. 2° *Notice biographique sur la vie et les travaux de M. Meyerbeer*; Paris, 1846, in-8°. 3° *Pawlowski* (W.), *Notice biographique sur G. Meyerbeer*; Paris, 1840, in-8°. (Extrait de l'*Europe théâtrale*.) 4° J.-P. Lyser, *Giacomo Meyerbeer. Sein Streben, sein Wirken und seine Gegner* (Giacomo Meyerbeer, sa force (de production), son influence et ses adversaires). Dresde, 1838, in-8° de 61 pages.

MEYNNE (GUILLAUME), compositeur et professeur de piano à Bruxelles, né à Nieuport, le 6 février 1821, reçut les premières leçons de musique d'un maître d'école de cette petite ville, puis il alla les continuer chez M. Berger, organiste à Bruges. A l'âge de treize ans, il fut admis comme élève au Con-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

servatoire de Bruxelles et y reçut des leçons de piano de Michelot ; l'auteur de cette notice lui enseigna le contrepoint. En 1834, il obtint le second prix de piano au concours ; deux ans après le second prix de composition lui fut décerné, et le premier lui fut donné en 1837. Peu de temps après, il se rendit à Paris, pour y perfectionner son talent de pianiste, et pendant le séjour d'une année qu'il y fit, il reçut des conseils d'Halévy. De retour à Bruxelles, il s'y livra à l'enseignement et cultiva la composition dans les moments de loisir que lui laissaient ses nombreux élèves. Doué d'une heureuse organisation musicale, que l'étude des belles œuvres classiques a perfectionnée, cet artiste distingué commença à se faire connaître par des compositions pour le chant et le piano, dont on a publié : 1° Duo pour ténor et basse ; Bruxelles, Lahou. 2° Air pour basse avec accompagnement de piano ; *ibid.* 3° Première, deuxième et troisième fantaisie pour piano ; Bruxelles et Mayence, Schott frères. 4° Huit valses pour piano ; *ibid.* 5° *Le Rêve*, romance ; *ibid.* 6° Dix morceaux pour piano, sous différents titres ; Bruxelles, Meynne aîné. 7° Recueil d'exercices et de gammes pour piano ; *ibid.* 8° Duo pour piano et violoncelle ; *ibid.* 9° Diverses romances avec accompagnement de piano ; *ibid.* 10° Quinze morceaux faciles pour piano, sous le pseudonyme de *Novarre*. Ces légères productions ont obtenu un succès de vogue. 11° Tarentelle pour piano ; Paris, Brandus. 12° Duo sur *Martha*, pour piano et violoncelle ; *ibid.* Une cantate avec chœur et orchestre (*Marie-Stuart*), composée par M. Meynne, fut exécutée, en 1837, au concert de la distribution des prix du Conservatoire, sous la direction de l'auteur de cette notice. En 1841, M. Meynne concourut pour le grand prix de composition institué par le gouvernement belge, et obtint le second prix pour la cantate intitulée *Sardanapale*. La cantate intitulée *Moïse*, qu'il composa quelques années plus tard, fut exécutée au Temple des Augustins. En 1845, il écrivit, en collaboration de Théodore Jouret, une musique sur l'opéra comique *le Médecin Turc*, et l'ouvrage fut représenté avec succès sur un théâtre de société : le célèbre violoniste de Bériot dirigeait l'orchestre. M. Meynne a en manuscrit plusieurs morceaux de piano et de chant ; deux trios en quatre parties pour piano, violon et violoncelle ; compositions d'un ordre très-distingué ; un duo pour piano et violoncelle sur des motifs de *Joseph*, de Méhul ; une romance sans paroles pour violoncelle et piano ; mais ses ouvrages les plus importants sont : 1° Une première symphonie à grand orchestre ; 2° une ouverture *idem* ; 3° un grand morceau de concert pour flûte et orchestre. Ces trois œuvres, qui font le plus grand honneur au talent du compositeur, ont été exécutés dans les concerts du Conservatoire de Bruxelles, et y ont obtenu de véritables succès, par l'originalité des idées et par le mérite de la forme. 4° Deuxième symphonie (en *mi*), inédite.

MEYSENBERG (Charles), fils d'un facteur de pianos de Paris, naquit en 1785, et fut admis comme élève au Conservatoire, en 1799. Élève d'Adam pour le piano, il obtint le premier prix de cet instrument au concours de 1805 ; puis il étudia la composition, sous la direction de Méhul. Après s'être livré pendant plusieurs années à l'enseignement du piano, il établit une maison pour le commerce de musique ; mais il mourut peu de temps après (vers 1828). On a de cet artiste : 1° Rondeau militaire pour piano et flûte ; Paris, Langlois. 2° Trois sonates pour piano seul ; Paris, Louis. 3° Concerto pour piano et orchestre, op. 3 ; *ibid.* 4° Grande sonate pour piano et violon ; *ibid.* 5° Rondeau pastoral pour piano, op. 5 ; Paris, Richault. 6° Douze morceaux faciles et brillants, op. 6 ; *ibid.* 7° Quadrilles et valses tirés du *Solitaire* ; Paris, Langlois. 8° Nouvelle méthode de piano ; *ibid.*

MEZGER (François), pianiste allemand, s'établit à Paris, vers 1785. On voit par l'épître dédicatoire de son œuvre quatrième de sonates, à la duchesse d'Aumont, qu'il était né à Pforzheim, et que la protection de cette dame le fixa en France. Il vivait encore à Paris, en 1808 ; mais je crois qu'il est mort peu de temps après. Les compositions de cet artiste ont eu du succès dans leur nouveauté : elles le durent principalement à leur genre facile et mélodique. Ses ouvrages les plus connus sont : 1° Sonates pour piano et violon, op. 4, 5, 6, 7, 9, 13, 17, 22, au nombre de trente ; Paris, chez l'auteur ; Offenbach, André. 2° *La Bataille de Fleurus*, idem, *ibid.* 3° Trio pour piano, violon et violoncelle, op. 14 ; *ibid.* 4° Sonates faciles pour piano seul, op. 18 ; *ibid.* 5° Airs variés, op. 10, 12, 16 ; *ibid.* 6° Divertissements pour piano seul nos 1 à 6 ; *ibid.* 7° Pots-pourris, nos 1, 2, 3 ; *ibid.* 8° Préludes dans tous les tons ; *ibid.* 9° *Le Radeau, ou l'Entrevue des empereurs Napoléon et Alexandre*, pièce historique, *ibid.* 10° Quelques morceaux détachés.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

MÉZIÈRES (Eugène-Éléonore DE BÉTHIZY, marquis DE), lieutenant général, mort, au mois de juillet 1782, à Longwy, dont il était gouverneur, se distingua par sa bravoure et ses talents militaires à la bataille de Fontenoy et dans les guerres de Hanovre. Sa bienfaisance et ses autres qualités l'avaient fait l'objet de la vénération des habitants de son gouvernement. Les arts et la littérature occupèrent ses loisirs. Au nombre de ses écrits, on trouve celui qui a pour titre : *Effets de l'air sur le corps humain, consideres dans le son, ou discours sur la nature du chant;* Amsterdam et Paris, 1760, in-12 de soixante et onze pages. Faible production qui ne contient que des opinions vagues sur la théorie de la musique, ou sur les œuvres des compositeurs français du temps de l'auteur, et dans laquelle on ne trouve rien sur les effets de l'air ni sur le chant. Il ne faut pas confondre cet opuscule avec un autre qui a pour titre : *Essai des effets de l'air sur le corps humain*, traduit de l'ouvrage anglais d'Arbuthnot, par Bayer de Perrandié; Paris, Barrois, 1742, in-12.

MEZZOGORI (Jean-Nicolas), maître de chapelle à *Comachio* (Lombardie), au commencement du dix-septième siècle, a publié de sa composition : 1° *Missa, Motetti e un Miserere a quattro voci*; Venetia, Ricc. Amadino, 1614, in-4°. — 2° *La celeste sposa, Terzo libro degli concerti con motetti a 2, 3 e 4 voci;* ibid, 1616. J'ignore les dates de publication des autres livres. — 3° *Salmi festivi vespertini concertati a 4 voci;* in Venezia, app. Bart. Magni, 1623, in-4°.

MIARI (Antoine comte DE), d'une ancienne famille de Belluno, est né dans cette ville le 12 juin 1787. Son père, amateur de musique zélé, encouragea ses dispositions pour cet art, et lui donna à l'âge de dix ans le Vénitien Muschietti pour maître de piano. Il apprit seul le violon, et lorsqu'il eut atteint sa dix-septième année il obtint de son père la permission d'aller étudier à Padoue la composition près du P. Sabbatini. Pendant deux ans il resta sous la direction de ce maître, puis il acheva ses études à Venise avec Ferdinand Bertoni et son élève Valesi. Peu de temps après son retour dans sa ville natale, il y écrivit *Seleno*, opéra dont il fit exécuter avec succès des morceaux à Venise. Encouragé dans ce premier essai par Mayer et Pacchierotti, il se livra depuis lors avec ardeur à la composition, et écrivit plus de cent soixante ouvrages de tout genre, parmi lesquels on remarque sept opéras intitulés : 1° *La Moglie indiana;* — 2° *Il Prigioniero;* — 3° *L'Avaro;* — 4° *Don Quisciotte;* — 5° *La Prova in amore;* — 6° *La Notte pericolosa;* — 7° *Fernando e Adelaide.* Les compositions du comte de Miari pour l'église renferment six messes solennelles, deux messes *a capella*, quatre *Requiem*, deux vêpres complètes avec orchestre, six *Miserere*, une messe à huit voix réelles, *l'Agonie du Sauveur sur la croix*, oratorio, *Fleurs de mai à la Vierge Marie*, huit répons, une litanie, trois motets, cinq Lamentations de Jérémie, le 61e psaume et dix-sept graduels. Ses autres ouvrages consistent en cinq cantates grandes et petites, des airs détachés, deux concertinos pour orchestre complet, trente symphonies, six concertos pour divers instruments, douze sonates pour le piano, des variations et fantaisies pour le même instrument, dont quelques-unes ont été publiées à Milan, chez Ricordi et ailleurs, six quatuors pour deux violons, alto et basse, six trios pour les mêmes instruments, etc. Le comte Miari est membre des sociétés philharmoniques de Bologne, Bergame, Turin, Vérone et Venise. Il réside habituellement dans cette dernière ville, où il a rempli les fonctions de député du royaume lombardo-vénitien.

MICHAEL (Roger), maître de chapelle de l'électeur de Saxe, naquit dans les Pays-Bas vers le milieu du seizième siècle. Après la mort du maître de chapelle Georges Fœrster, il fut appelé à Dresde, en 1587, pour lui succéder. Ses ouvrages imprimés sont : 1° *Introitus Dominicorum dierum ac præcipuorum festorum electoratus Saxonici ecclesiis usitatissimorum ad modum motetarum, quinque vocibus expressi*, Leipsick, 1599, in-4° — 2° *Introitus anniversarum*, 5 *voc.*, ibid., 1604, in-4°.

MICHAEL (Tobie), fils du précédent, maître de chapelle à Sondershausen, puis *cantor* et directeur de musique à Leipsick, naquit à Dresde le 15 juin 1592. En 1601 il fut admis dans la chapelle de l'électeur de Saxe, qui le fit entrer en 1609 à l'école de Schulpforte pour le préparer aux cours de l'université. Quatre ans après, son père le retira de cette école et l'envoya à Wittenberg pour faire un cours de théologie : il s'y fit également remarquer par son aptitude aux sciences, et par ses connaissances dans la musique. De Wittenberg il alla à Jéna, où il passa quelques années. Le 18 septembre 1619 la place de maître de chapelle de l'église de la Trinité, nouvellement construite à Sondershausen, lui fut confiée; mais à peine arrivé dans cette ville, il vit réduire en cendres cette église avec l'orgue excellent qui s'y trouvait, et une partie de la ville. Ayant perdu sa place par cet événement, il ne trouva de ressources que dans un minime emploi à la

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

chancellerie. En 1631, on l'appela, comme maître de chapelle, à Leipsick : cette place améliora sa situation et lui fit passer le reste de ses jours à l'abri du besoin : il ne connut plus d'autre mal que la goutte, dont il souffrit beaucoup, et qui le conduisit au tombeau le 26 juin 1657, à l'âge de soixante-cinq ans. Son occupation comme compositeur consista principalement à mettre en musique les textes moraux de la Bible. On a recueilli les morceaux de ce genre qu'il a écrits, en deux volumes qui ont pour titre : *Musikalische-Seelenlust, etc.* (Joie musicale de l'âme, où se trouvent 50 morceaux allemands de concert à plusieurs voix et basse continue), 1re partie, Leipsick, 1635 ; 2e idem, ibid., 1637.

MICHAEL (Samuel), de la même famille que les précédents, naquit à Dresde vers la fin du seizième siècle, et fut organiste à l'église Saint-Nicolas, de Leipsick. On a publié de sa composition : 1° *Psalmodia regia*, ou *Maximes de vingt-cinq psaumes de David, à 2, 3, 4 et 5 parties, tant pour les voix que pour les instruments* (en allemand) ; Leipsick, 1632, in-4°. — 2° Pavanes et gailliardes pour divers instruments, 1re et 2e partie, ibid.

MICHAELIS (Daniel), compositeur, né à Eisleben dans la deuxième moitié du dix-septième siècle, a publié un recueil intitulé : *Musicalien von schœnen wohlriechenden Blumlein, so in Lustgarten des heil. Geistes gewachsen, mit 3 Stimmen* (Musique composée de fleurs odoriférantes venues dans le parterre du Saint-Esprit, à 3 voix) ; Rostock, 1616, in-4°.

MICHAELIS (Chrétien-Frédéric), fils d'un musicien de Leipsick, naquit dans cette ville en 1770. Élevé en 1793 au grade de magister, il ouvrit un cours particulier de philosophie. En 1801 il accepta une place de précepteur chez le chambellan de Rochow, à Plessow, près de Potsdam. En 1803 il alla remplir des fonctions semblables à Dresde, puis il retourna à Leipsick, où il reprit son cours de philosophie, particulièrement sur l'esthétique musicale, à laquelle il s'efforçait de donner le caractère d'une science systématique. Ses dernières années furent troublées par des souffrances aiguës qui développèrent en lui une hypocondrie habituelle. Il est mort à Leipsick le 1er août 1834, à l'âge de soixante-quatre ans. Amateur passionné de musique, il avait étudié le piano et l'harmonie sous la direction de Veidenhammer, de Bürgmüller et de Gœrneck, et Ruhr lui avait donné des leçons de violon. Quelques petites compositions pour le violon, la flûte et la guitare lui sont attribuées dans le Manuel ou Catalogue de toute la musique imprimée, de Whistling ; mais je crois que c'est par erreur, et que ces morceaux appartiennent à un autre musicien du même nom qui paraît avoir demeuré à Brunswick. C'est surtout comme écrivain sur la musique que Michaelis s'est fait connaître, par une multitude d'écrits, de traductions et d'articles de journaux. A l'époque où il fit ses études, la philosophie de Kant jouissait d'un grand crédit dans les universités d'Allemagne, malgré les adversaires redoutables qu'elle avait rencontrés dans Herder, Mendelssohn, Jacobi et autres. Michaelis, adoptant les principes de cette philosophie critique, voulut les appliquer à une esthétique spéciale de la musique. Le programme de la première partie de son livre, *Sur l'esprit de la musique*, se trouve dans ce passage de l'esthétique transcendentale qui forme une des divisions de la *Critique de la raison pure* de Kant (§ I) : « La capacité de recevoir des « représentations par la manière dont les objets « nous affectent s'appelle *sensibilité*. C'est au « moyen de la sensibilité que les objets nous sont « donnés ; elle seule nous fournit des intuitions ; « mais c'est par l'entendement qu'ils sont conçus, « et c'est de là que nous viennent les concepts. » L'objet de Michaelis était donc de découvrir le principe du concept transcendental du beau en musique, et de le séparer de l'intuition empirique des divers genres de beautés ; mais cette tâche difficile s'est trouvée au-dessus de ses forces, comme elle l'a été à l'égard de la plupart de ceux qui ont voulu aborder ce sujet. Il est juste cependant de dire qu'il aperçut une erreur de Kant qui, parlant de la musique, dit *qu'elle est un jeu régulier des affections de l'âme, et en même temps une langue de pure sensation, sans aucune idée intellectuelle* (1). Dans la première partie de son ouvrage, Michaelis fait voir que le principe du jugement esthétique de la philosophie critique est applicable à la musique comme aux autres arts, et que ce même art serait réduit en quelque sorte au néant, s'il était inabordable à l'analyse, et si l'esprit ne pouvait porter de jugement sur les sensations de l'ouïe. En un mot, il établit la nécessité d'un intellect musical, sans lequel, en effet, l'oreille ne percevrait que des séries de sons qui n'auraient aucune signification. Mais lorsqu'il faut arriver à l'explication de la nature des jugements portés par cet intellect, et surtout des jugements a priori de la beauté formale, Michaelis se trouve faible en face des difficultés signalées plus haut. Ce furent sans doute ces difficultés qui le rame-

(1) *Beobachtungen über das Gefahl des Schœnen und Erhabenen*, Riga, 1771.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

nèrent, dans la seconde partie de son livre, à la considération de l'analogie de la musique avec la poésie et les arts du dessin, quoique cette analogie n'existe que dans les parties accessoires de l'art. Considérée comme art de peindre et d'exprimer certaines choses qui sont du domaine de la poésie, de la mimique et de la peinture, la musique offre bien moins de difficultés que dans sa partie purement idéale, et Michaelis s'y trouvait plus à l'aise; mais on comprend qu'en le limitant ainsi, il ne pouvait proposer d'autre règle pour juger de la beauté de ses produits, que celle de la fidélité du rendu, et c'est, en effet, à peu près à ce résultat que se borne sa théorie, où il retombe malgré lui dans la doctrine empirique, quoiqu'il fasse des efforts pour élever l'art jusqu'à l'idéalisme.

Dans la liste nombreuse des livres et articles de journaux de Michaelis sur la musique, on trouve : 1° *Ueber den Geist der Tonkunst mit Rucksicht auf Kants Kritik der æsthetischen Urtheilskraft* (Sur l'esprit de la musique, eu égard à la critique du jugement esthétique par Kant); Leipsick, 1re partie, 1795, in-8° de 134 pages; 2me partie, Leipsick, 1800, in-8° de 160 pages. Il est revenu à plusieurs reprises sur le même sujet dans les articles suivants : — 2° *Entwurf der Aesthetik, als Leitfaden bey akademische Vorlesungen* (Projet d'esthétique, pour servir de guide dans les leçons académiques), Augsbourg, 1796. — 3° Sur le sublime dans la musique (1er cah. de la *Feuille mensuelle pour les Allemands*, 1801). — 4° Quelques idées sur la nature esthétique de la musique (dans l'*Eunonia*; Berlin, mars 1801). — 5° Supplément aux idées sur la nature esthétique de la musique (ibid., avril 1801). — 6° Sur l'intéressant et le touchant dans la musique (ibid, août 1804); Pensées d'un Français (Reveroni Saint-Cyr) sur l'analogie qu'il y a entre les représentations de la vue et de l'ouïe, entre la peinture et la musique (Gazette musicale de Leipsick, ann. 1804, n° 21). — 8° Sur l'esprit de la musique (ibid., 1804, n° 50). — 9° Essai tendant à développer la nature intime de la musique (ibid., ann. 1806, nos 43 et 44). — 10° Sur la partie idéale de la musique (ibid., 1808, n° 29). — 11° Quelques articles concernant l'Esthétique dans la Gazette musicale de Berlin publiée par Reichardt (ann. 1805, 1806); — 12° et enfin dans le livre publié par Michaelis, sous ce titre : *Mittheilungen zu Beförderung der Humanität und des guten Geschmacks* (Communications sur l'avancement de l'humanité et du bon goût; Leipsick, 1806), on trouve une section *sur la peinture musicale*. Les autres travaux de ce savant concernant la musique, lesquels ont été insérés dans les journaux, consistent en analyses de compositions ou de livres relatifs à cet art (Gazette musicale de Leipsick, 1806, n° 26; 1807, n° 26; 1808, nos 1, 2, 3, 4, 5; 1810, n° 17), et en articles sur divers sujets historiques ou de critique pure (Gazette musicale de Leipsick, 1802, n° 13; 1804, nos 8, 46; 1805, nos 4, 6, 7, 15, 29, 31, 33, 34, 35, 36, 38, 45; 1806 nos 4, 21, 24, 26, 27, 35; 1807, nos 16, 17, 36; 1810, n° 17; 1814, nos 31, 32; *le Libéral*, publié par Kuhn, à Berlin, 1811, 2 articles; Gazette musicale de Vienne, ann. 1818, p. 770-776, 783; 1820, p. 465-468, 478-484, 497-399; *Cæcilia*, t. 10, p. 56-64; t. 12, p. 257-262; t. 15, p. 179-183). On a aussi de ce savant : *Katechismus über J. B. Logier's System dem Musikwissenschaft und der musikalischen Composition* (Catéchisme sur le système de la science musicale et de la composition de Logier); Leipsick, 1828, in-8° de 90 pages. Michaelis a traduit en allemand différents ouvrages relatifs à la musique, entre autres : l'Histoire de la musique de Busby, qu'il a enrichie de notes et qu'il a publiée sous ce titre : *Allgemeine Geschichte der Musik*; Leipsick, 1821, 2 volumes in-8°; les Anecdotes sur la musique, de Burgh, réduites en un volume et publiées sous ce titre : *Anecdoten und Bemerkungen die Musik betreffend*; Leipsick, 1820, in-8°, et le Mémoire de Villoteau sur la musique des anciens Égyptiens, extrait de la grande *Description de l'Égypte*, et intitulé : *Abhandlung über die Musik des alten Ægyptens*; Leipsick, 1821, in-8° de 190 pages.

MICHAELIS (F. A.), professeur de violon à Breslau, vers 1830, vécut aussi quelque temps à Rostock, puis à Stettin, et enfin retourna à Breslau vers 1840. Il a écrit environ cinquante œuvres de différents genres, parmi lesquels on remarque : 1° *Praktische Violinschule* (Méthode pratique de violon); Breslau, C. Weinhald. — 2° *Der Lehrer und seine Schüler* (Le Maître et son élève, collection de morceaux faciles et progressifs pour 2 violons); ibid. — 3° Variations faciles pour violon seul avec accompagnement de piano, op. 50; ibid. — 4° *Sechs schwedische Lieder* (Six Chansons suédoises, avec accompagnement de piano, op. 25; Rostock, J. M. Oeberg, 1835. — 5° *Herzog Magnus* (Le duc Magnus et la mer agitée, ballade traduite du suédois, avec accompagnement de piano), op. 30; Stettin, M. Böhme. — 6° *Sechs Seelieder* (Six Chants de mer avec acc. de piano, op. 32; ibid.

MICHAUD (ANDRÉ-REMI), violoniste, fut attaché à l'orchestre de l'Opéra en 1770, et y

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

resta jusqu'à sa mort, en 1788. Il a publié : 1° Six duos pour 2 violons, op. 1; Paris, Bailleux. — 2° Six *idem*, deuxième livre, Paris, La Chevardière. — 3° Quatre Recueils d'airs arrangés en solos pour le violon; Paris, Naderman.

MICHEL (GUILLAUME), maître de chant à Paris, vers le milieu du dix-septième siècle, fut attaché au service du cardinal Mazarin, suivant ce qu'il dit dans la dédicace du second livre de ses chansons à M. de Latour-Lanzon. Il a publié trois livres de *Chansons récréatives à voix seule avec la basse*; Paris, Ballard, 1641-1643, in-8° obl.

MICHEL ou MICHL (FRANÇOIS-LOUIS), fils d'un flûtiste distingué de la cour de Hesse-Cassel, naquit à Cassel le 8 janvier 1709, et fut lui-même un virtuose sur la flûte. Il succéda à son père dans la chapelle du prince en 1786. Deux ans après, il fit un voyage à Paris et à Londres, où il se fit entendre avec succès. On n'a pas de renseignements sur la suite de sa carrière. On a gravé de sa composition : 1° Trois Concertos pour flûte; Paris, Frey; Londres, Longman. — 2° Nouvelle Méthode de flûte; Paris, Leduc.

MICHEL (JOSEPH). *Voyez* MICHL.

MICHEL (FRANCISQUE-XAVIER), philologue, né à Lyon, le 18 février 1809, a fait ses études dans cette ville, puis s'est rendu à Paris, où il s'est livré à l'étude de la littérature du moyen âge. Dans les années 1833 et 1837, il a été chargé par les ministres de l'Instruction publique, MM. Guizot et de Salvandy, de faire des recherches de documents relatifs à l'histoire de France en Angleterre et en Écosse. En 1846 il a été nommé professeur de littérature étrangère à la faculté des lettres de Bordeaux. M. Francisque Michel est correspondant de l'Institut de France (Académie des Inscriptions), membre des Académies de Vienne, de Turin, et des Sociétés des Antiquaires de France et de Londres. Indépendamment de beaucoup de travaux étrangers à l'objet de ce dictionnaire, on lui doit une édition complète des *Chansons du châtelain de Coucy, revues sur tous les manuscrits, suivies de l'ancienne musique, mise en notation moderne, avec accompagnement de piano, par M. Perne*; Paris, de l'imprimerie de Crapelet, 1830, grand in-8°. Cette édition, imprimée avec luxe, est précieuse par ses éclaircissements sur la vie du châtelain de Coucy, par la description des manuscrits où se trouvent les chansons de ce trouvère, ainsi que par les corrections du texte de ces chansons, et surtout, pour l'histoire de la musique, par le travail de Perne sur les mélodies dans leur véritable caractère. Il est fâcheux seulement que Perne ait eu l'idée d'ajouter à ces mélodies un accompagnement de piano et des harmonies qui n'appartiennent ni à leur tonalité, ni à l'époque de ces monuments de l'art. L'édition donnée par M. Michel sera un jour fort rare, n'ayant été tirée qu'à 120 exemplaires, numérotés à la presse. Le mien porte le n° 19. On a aussi de M. Francisque Michel : *Le Pays basque; sa population, ses mœurs, sa littérature et sa musique*; Paris, Firmin Didot frères, fils, etc.; 1857, 1 vol. petit in-8°, volume qui offre de l'intérêt et qui renferme plusieurs chants basques avec les mélodies originales.

MICHEL-YOST, célèbre clarinettiste. *Voyez* YOST (MICHEL).

MICHEL (FERDINAND), professeur de musique à Rouen, naquit dans cette ville vers 1805. On connaît de lui : *Principes appliqués à la musique vocale, à l'usage des écoles primaires*; Rouen, Bonnel, 1838, in-8° de 12 pages.

MICHELI (DOMINIQUE), compositeur, né à Bologne, suivant le titre d'un de ses ouvrages, vécut dans la seconde partie du seizième siècle. On a sous ce nom : 1° *Madrigali di Domenico Micheli da Bologna, a sei voci, dati in luce da Claudio di Correggio, libro terzo*; Venise, 1567, in-4° obl. — 2° *Madrigali a cinque voci*; Venise, 1581, in-4°. On trouve aussi des madrigaux de ce musicien dans le recueil qui a pour titre : *De' floridi Virtuosi d'Italia il terzo libro de' madrigali a cinque voci*; Venise, J. Vincenti et R. Amadino, 1586, in-4°.

MICHELI (D. ROMAIN), compositeur distingué, naquit à Rome en 1575, car dans la préface d'un de ses ouvrages, imprimé à Rome, 1650, il dit qu'il était alors âgé de soixante-quinze ans. Après avoir fait ses études musicales sous la direction des célèbres maîtres Soriano et Nanini, il fut fait prêtre et obtint un bénéfice dans l'église d'Aquilée, après quoi il entreprit de longs voyages dans les principales villes d'Italie. Dans la préface de son recueil de motets intitulé *Musica vaga ed artificiosa*, il donne l'histoire de ces voyages et fournit des renseignements sur de savants musiciens qu'il a rencontrés, et dont il reconnaît avoir appris quelque chose concernant l'art et la science, notamment Jean Gabrieli et Jean Croce, à Venise, Pomponius Nenna, Jean de Macque, Rocco-Rodio et Cerreto, à Naples, Luzzasco-Luzzaschi et Fioroni à Ferrare, Fulgence Valesi à Milan, etc. Pendant un certain temps il s'arrêta à Concordia, ville du duché de Mirandole, pour y enseigner la musique; puis il fut rappelé à Rome par le cardinal de Savoie, qui lui fit obtenir en 1625 la place de maître de chapelle de Saint-Louis-des-Français. Micheli vécut jusqu'à un âge très-avancé, car M. l'abbé Baini cite de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

lui un manifeste adressé aux musiciens compositeurs d'Italie, et terminé par ces mots : *Romano Micheli prete di Roma di età d' anni 84* (Voy. *Mem. Stor. crit. della vita e delle opere di Pierluigi da Palestrina*, t. II, p. 34, note 473.)

Micheli fut engagé dans des discussions relatives à son art, la première avec Paul Syfert (*voyez* ce nom), à l'occasion de la querelle élevée entre celui-ci et Marc Scacchi, dans laquelle Syfert avait écrit que les musiciens italiens n'étaient capables que de composer des opéras et canzonettes, et que pour l'art d'écrire, ils pourraient tous l'apprendre de lui et de Fœrster, à l'école de Dantzick. Micheli prit la défense de Scacchi, et envoya à Syfert ses propres compositions pleines de recherches et de canons, qui fermèrent la bouche à l'organiste de Dantzick. L'autre discussion eut lieu entre Micheli et ce même Scacchi dont il avait pris la défense. Micheli avait envoyé à celui-ci son œuvre intitulé : *Canoni musicali composti sopra le vocali di più parole da Romano Micheli romano, del qual modo di comporre egli è inventore ;* Rome, 1645, in-fol.; ayant reçu cet ouvrage, Scacchi fit imprimer à Varsovie une brochure, datée du 16 mars 1647, dans laquelle il s'efforçait de démontrer que Micheli n'était pas, comme il le disait, l'inventeur de ce genre de canons, et que cette invention était beaucoup plus ancienne. Micheli fut très-sensible à cette impolitesse, et composa un recueil intitulé : *La potestà pontificia diretta dalla sanctissima Trinità*, composé entièrement de canons à 3, 4, 5 et 6 voix, remplis d'artifices très-ingénieux, et y ajouta à la fin une réponse péremptoire et pleine d'érudition à Scacchi. Cet ouvrage toutefois ne fut pas publié en entier, l'auteur n'en ayant fait imprimer que quelques feuilles détachées contenant les morceaux dont l'exécution était la plus facile ; mais le manuscrit original et entier a été donné par lui à la bibliothèque de Saint-Augustin, où il se trouve encore en un volume coté D. 8. 4., sous ce titre : *Canoni musicali di Romani Micheli.* On y lit au commencement : *Ex dono auctoris, qui etiam donavit hujc Bibliothecæ Angelicæ ramum cum facultate accomodandi propter impressionum.*

Les autres ouvrages de Micheli qui ont été publiés sont : 1° *Musica vaga ed artificiosa, contenente motetti con obligbi, et canoni diversi, tanto per quelli che si dilettano sentire varie curiosità, quanto per quelli che vorranno professare d'intendere diversi studii della musica ;* Venise, 1615, in-fol. Ce recueil contient cinquante canons remplis de recherches curieuses. — 5° *Compieta a sei voci, con tre tenori, concertata all' uso moderno, con il basso continuo per l'organo, e con un altro basso particolare per lo maestro di cappella, et per suonare sopra esso il violone accompagnato on altri stromenti ;* Venise, 1616, in-4°. — 3° Beaucoup de canons en feuilles volantes, imprimés à Venise en 1618, 1619 et 1620. — 4° *Madrigali a sei voci in canoni ;* Rome, Soldi, 1671. — 5° *Li Salmi a* 4 ; Rome, 1638. — 6° *Messe a quattro voci ;* ibid., 1650. — 7° *Responsori a cinque voci*, ibid., 1658. Il y a un petit écrit de Romani, concernant l'invention des canons énigmatiques sur les syllabes détachées de phrases données, dont il était auteur ; il a pour titre : *Lettere di Romano Micheli romano alli musici della cappella di N. S. ed altri musici romani ;* Venise, 1618.

MICHELI (BENEDETTO), naquit à Rome, suivant la *Dramaturgia* d'Allacci (Édit. de 1755, p. 208). Il est vraisemblable qu'il vit le jour dans les dernières années du dix-septième siècle, car j'ai vu dans la bibliothèque de l'abbé Santini, à Rome, un volume manuscrit qui portait ce titre : *Componimento cantato in Roma nel giorno del gloriosissimo Nome della S. C. C. R. Maesta della imperatrice Elisabetta Cristina*, etc; *Poesia di Tiberio Pulci, musica di Benedetto Micheli ;* 1724. Ce musicien a dû produire beaucoup d'autres ouvrages, depuis cette époque jusqu'en 1746, où il fit jouer à Venise son opéra intitulé *Zenobia.*

MICHELOT (JEAN-BAPTISTE-AIMÉ), professeur de piano au Conservatoire de Bruxelles, naquit à Nancy en 1796. Après avoir appris dans son enfance les éléments de la musique, il alla terminer, dans les années 1804 et 1805, son éducation musicale à Strasbourg, où Dumonchau se trouvait alors. Pendant une longue maladie de celui-ci, Michelot fut chargé de la direction de l'orchestre des opéras allemands et français. Ce fut aussi vers la même époque qu'il écrivit pour ces théâtres la musique d'environ 50 mélodrames, et plusieurs opéras, dont un seul, intitulé : *Les deux Tantes*, a été joué avec succès. En 1817, Michelot vint s'établir à Bruxelles, et depuis ce temps il y fut considéré comme un professeur de piano de beaucoup de mérite. Attaché au Conservatoire de cette ville depuis son organisation en 1832, il a formé de jeunes artistes qui, devenus eux-mêmes de bons maîtres, ont propagé dans la Belgique une bonne école de mécanisme d'exécution, auparavant inconnue dans ce pays. Il a écrit pour le théâtre de Bruxelles *Héloïse*, monodrame, joué avec succès. Ses compositions pour le piano consistent en : *Exercices pour le doigté ; Études pour les*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

enfants, et plusieurs *chants sans paroles*, morceaux distingués où l'on remarque autant de nouveauté dans les idées que de sentiment de mélodie et d'harmonie. Tous ces ouvrages ont été publiés chez l'auteur, à Bruxelles. On connaît aussi de Michelot plusieurs jolies romances, parmi lesquelles on remarque particulièrement *Geneviève de Brabant*. En considérant le mérite réel du peu d'ouvrages que Michelot a donnés au public, je ne puis m'empêcher de regretter que l'obligation de fournir à l'existence d'une nombreuse famille n'ait pas permis à cet artiste estimable de donner un plus large développement aux heureuses facultés qu'il avait reçues de la nature. Ce professeur est mort à Bruxelles, le premier mai 1852.

MICHEROUX (N. Chevalier De), fils d'un ministre du roi de Naples (Murat), né en France, servit dans l'armée napolitaine en qualité d'officier supérieur. Après la chute de Murat, M. de Micheroux, qui avait cultivé la musique avec amour depuis son enfance, particulièrement l'art du chant, sous la direction des meilleurs maîtres italiens, se retira à Milan, où il se livra avec succès à l'enseignement de cet art. Il y fit de bons élèves, au nombre desquels fut la célèbre cantatrice *Pasta*. Dans ses dernières années, il se fixa à Venise où il était recherché pour l'agrément de sa conversation et son amabilité. Une blessure grave qu'il avait reçue en 1815 lui faisait souvent éprouver de vives douleurs. Il mourut à Venise vers 1846. On a de cet intéressant artiste des mélodies d'un sentiment distingué qui ont été publiées à Milan, chez Ricordi, sous ce titre : *Arielle per canto con pianoforte, dedicate alla celebre Signora Pasta*, 1er et 2me recueils.

MICHEUX (G.), pianiste et compositeur d'œuvres légères pour son instrument, naquit en Styrie et vivait à Vienne en 1829. Il s'y trouvait encore en 1840. Depuis plusieurs années il est fixé à Paris. On connaît sous son nom environ cent œuvres d'études, fantaisies, thèmes variés, mazourkes et polkas pour le piano.

MICHL (Joseph-Ildephonse), violoniste et compositeur, naquit à Neumarkt, dans la Bavière, en 1708. Wagenseil, maître de chapelle de la cour impériale de Vienne, lui donna des leçons de composition. Après que son éducation musicale fut terminée, Michl fut maître de chapelle chez le duc de Sulzbach, et après la mort de ce seigneur, en 1733, il fut appelé à la cour du prince de la Tour et Taxis, à Ratisbonne. Habile violoniste et compositeur de mérite, Michl a écrit pour diverses cours des opéras et des oratorios; mais dans un accès de mélancolie, il brûla toute cette musique et ne conserva que six concertos de violon qui sont en manuscrit chez le prince de la Tour et Taxis. Il mourut à Ratisbonne en 1770.

MICHL (Ferdinand), frère du précédent, naquit à Neumarkt en 1713. Après avoir appris dans ce lieu les éléments de la musique et de la langue latine, il entra au séminaire à Munich et y termina ses études, puis il obtint la place d'organiste à l'église des jésuites, dite de Saint-Michel. Son talent distingué sur l'orgue et sur le violon le mit en faveur près du duc de Bavière, qui le fit entrer dans sa chapelle et lui donna le titre de second maître de concerts. Michl mourut jeune à Munich en 1753. Il a écrit le mélodrame spirituel (*Geistliches Singspiel*) qui a été représenté chez les jésuites de Munich en 1747. On a imprimé de sa composition : *XII symphoniæ tribus concertantibus instrumentis, scilicet violino 1 et 2 ac bassocontinuo*, op. 1 ; Augsbourg, 1740, in-folio.

MICHL (Joseph), neveu des précédents, naquit en 1745, à Neumarkt, où son père était directeur du chœur. Cet artiste est désigné dans les catalogues sous le nom de *Michel;* Gerber, Choron et Fayolle et leurs copistes ont fait deux articles pour le même artiste, le premier sous le nom de *Michel*, le second sous celui de *Michl*. Admis au séminaire de Munich, il y fit ses études littéraires et musicales, et, jeune encore, il se fit remarquer par une rare habileté sur l'orgue. Ses premières compositions furent des messes, des litanies, des vêpres et des méditations pour l'église des jésuites. Déjà la plupart de ces ouvrages étaient écrits lorsque l'électeur de Bavière, Maximilien III l'envoya chez le maître de chapelle Camerloher à Freisingen, pour y faire un cours de contrepoint et de composition. Pendant son séjour à Freisingen, il composa un oratorio qui lui mérita la protection de l'évêque. De retour à Munich il y écrivit l'oratorio *Gioas re di Giuda* : cet ouvrage produisit une si vive impression sur les artistes et sur le public, que l'électeur choisit immédiatement après son exécution Michl comme compositeur de sa chambre. Son opéra intitulé *Il Trionfo di Clelia*, représenté au théâtre de la cour en 1776, justifia la confiance du prince en ses talents. Lorsque Burney visita Munich en 1772, il entendit un quintette instrumental composé par Michl, qui lui parut égal en mérite à ce qu'on connaissait de mieux en ce genre. Après la mort de l'électeur, en 1778, ce compositeur agréable reçut sa démission, et se retira au couvent de Veiern, dont un de ses parents était supérieur. Il y occupa ses loisirs à la composition de la musique d'é-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

glise, qu'il dirigeait lui-même. Il y écrivit aussi un opéra de *Regulus*, qui fut représenté avec beaucoup de succès à Freisingen, en 1782. Après la suppression du couvent de Veiern, en 1803, il retourna à Neumarkt, où il mourut en 1810. Plusieurs messes, litanies, motets, oratorios, symphonies et quatuors pour divers instruments de cet artiste sont restés en manuscrit. Il a fait représenter au théâtre de Munich les opéras dont les titres suivent : 1° *Il Trionfo di Clelia*, opéra sérieux en 3 actes. — 2° *Il Barone di Torre forte*, opéra bouffe. — 3° *Elmire et Milton*, joué aussi avec succès à Mayence et à Francfort. — 4° *Fremor et Meline*, drame. — 5° *Le Roi et le Fermier*. — 6° *La Foire annuelle*, qui obtint un brillant succès à Vienne, à Dresde, à Varsovie, à Ratisbonne, à Mayence et à Francfort. — 7° *Il Re alla Caccia*, cantate dramatique. — 8° *Il Cacciatore*, idem. On a publié en Allemagne plusieurs morceaux de sa composition pour divers instruments.

MICHNA (Adam d'Otrodowicz), excellent organiste et compositeur, naquit à Neuhaus, en Bohême, et y vécut vers le *milieu du dix-septième* siècle. On a imprimé de sa composition : 1° Un livre de cantiques à l'honneur de la Vierge, en langue bohême, à quatre voix, intitulé : *Laut na Maryanska*; Prague, 1657, in-4°. — 2° Cantiques pour toutes les fêtes des saints, dédié au magistrat de Prague, sous le titre : *Swato-Roçnj Musika, aneb swantoçnj Kancyonal*; ibid. 1661, in-8°. — 3° *Cantiones sacræ pro festis totius anni* 1, 2, 3, 4, 5 *et* 6 *vocib. cum* 1, 2, 3, 4 *instrumentis ad libitum*.

MICHU (Louis)[1], acteur de l'Opéra-Comique, appelé alors *Comédie Italienne*, naquit à Reims, le 4 juin 1734 (1) et débuta sur le théâtre de Lyon, d'où il fut appelé au Théâtre Italien de Paris. Il y joua pour la première fois, le 18 janvier 1775, dans *le Magnifique*, de Grétry. D'Origny, contemporain de cet acteur, dit, dans ses *Annales du Théâtre Italien* (tome 2, page 94), que Michu réunissait les avantages de la jeunesse, de la figure, de la taille et les qualités qui font le bon comédien et le chanteur excellent. Toutefois ce dernier éloge ne paraît pas avoir été mérité : comme la plupart des anciens acteurs de la Comédie italienne de son époque, Michu était absolument ignorant en musique et dans l'art du chant; comme eux, il chantait d'instinct et par routine. Après avoir été en possession de la faveur du public pendant vingt-cinq ans, cet acteur se retira le 27 février 1799, sans avoir obtenu la pension qu'il avait gagnée par ses longs services (1). Il prit alors la direction du théâtre de Rouen; mais cette entreprise n'ayant pas réussi, Michu se jeta dans la Seine, et y périt en 1801.

MIEDRE (Frédéric-Georges-Léonard), un des meilleurs chanteurs dramatiques de l'Allemagne, est né à Nuremberg en 1803. Fils d'un régisseur de théâtre, il fut transporté à Stuttgard à l'âge de deux ans, et son éducation eut pour objet d'en faire un acteur. Après avoir chanté quelque temps dans les chœurs, il joua de petits rôles. En 1822 il s'éloigna de Stuttgard, et s'engagea au théâtre d'Augsbourg, d'où il alla en Suisse. Trois ans après il prit la direction du théâtre de Saint-Gall; mais il y perdit beaucoup d'argent et fut obligé de fuir secrètement pour se soustraire à ses créanciers; ceux-ci obtinrent contre lui un arrêt qui le condamnait à passer trois mois dans une forteresse du Wurtemberg. Remis en liberté, il alla à Würzbourg, où il a dirigé le théâtre jusqu'en 1836. Il s'est alors retiré pour ne s'occuper que de la peinture. On dit que cet acteur offrait le modèle de la perfection dans *Don Juan*, *Figaro* et *le Vampire*.

MIERSCH (Jean-Alois)[2] (2), chanteur et compositeur de mérite, naquit le 19 juillet 1765 à S. Georgenthal, en Bohême, où son père était *cantor* et instituteur. Dès l'âge de sept ans il reçut les premières leçons de musique. En 1777, on l'envoya à Dresde, où il entra dans la chapelle électorale, en qualité d'enfant de chœur, et y eut pour maître de solfége Cornélius, chantre de cette chapelle. Le piano et l'orgue lui furent enseignés par Eckersberg et Binder; Zich, musicien de la chambre, lui donna des leçons de violon, et pendant plusieurs années il fit des études de composition sous la direction du maître de chapelle Joseph Schuster. En 1787, il succéda au chanteur de la cour *Stephan*; mais le travail qu'il fit pour changer sa voix de baryton en ténor lui occasionna une inflammation de poitrine qui faillit le priver de son organe vocal, et même de la vie. Plus tard, il devint élève de Vincent Caselli, bon chanteur de l'école bolonaise de Bernacchi, et acquit un talent distingué sous cet habile maître. En 1799, Miersch débuta

(1) Le registre C des anciennes archives de l'Opéra-Comique m'a fourni une fausse indication pour la première édition de cette Biographie, en faisant naître Michu à Morlins, en 1732.

(1) On a dit, dans plusieurs Biographies générales, que Michu ne put obtenir d'être admis dans la réunion des deux troupes d'opéra-comique des théâtres Favart et Feydeau; mais il n'était pas question de cette réunion quand il se retira.

(2) Cet artiste est le même qui est appelé *Mirsch* dans la première édition de cette Biographie.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

comme chanteur au théâtre de la cour pour l'opera italien. En 1801, il reçut sa nomination de professeur de chant des enfants de la chapelle électorale ; et en 1820 on lui confia la direction des chœurs des opéras allemand et italien. En 1824, le roi de Saxe lui accorda sa retraite et le chargea de la garde de sa bibliothèque particulière de musique. Miekseh est mort a Dresde au commencement d'octobre 1845, a l'âge de quatre-vingts ans. Ses compositions consistent en *Lieder*, airs avec accompagnement d'orchestre, cantates, messes, *Requiem* et offertoires. Comme professeur de chant, il a formé des élèves distingués, au nombre desquels on remarque les cantatrices Funk, Hase, Schroder-Devrient, Schebest, Beltheim, le ténor Bergmann, et les basses chantantes Zezi et Nisse.

MIEL (Edme-François-Antoine-Marie), fils d'un organiste, naquit a Châtillon-sur-Seine, le 6 avril 1775. Après avoir fait de bonnes études au collége de Sainte-Barbe, il voyagea, puis il entra a l'École polytechnique et y resta deux années. Miel avait atteint l'âge de vingt-cinq ans, lorsque Frochot, préfet du département de la Seine, son concitoyen et son ami, lui donna un emploi dans le service des contributions directes de la ville de Paris. En 1816, il obtint le titre de chef de division de cette partie de l'administration, et pendant vingt ans il en remplit les fonctions. Cultivant les arts, particulièrement la musique, comme délassement de ses travaux administratifs, il prit dans plusieurs journaux la position de critique et fit paraître un assez grand nombre de morceaux sur les arts du dessin et sur la musique dans le *Moniteur universel*, dans le *Journal général de France*, dans le *Constitutionnel* et dans la *Minerve*. Il fut aussi un des collaborateurs de la *Biographie universelle* des frères Michaud, et y fit insérer des notices, qui ne sont pas sans mérite, sur Viotti, Mme Bigot et Baillot. Elles ont été tirées à part, en brochures in-8°. Fondateur de la *Société libre des beaux-arts de Paris*, Miel fut chargé de la direction des Annales de cette société pendant les années 1830-1840, et y publia des notices sur Gluck, Garat, Adolphe Nourrit et plusieurs autres musiciens. Ces morceaux ont été imprimés séparément. On a de cet amateur une brochure intitulée: *De la symphonie et de Beethoven ;* Paris, 1829, in-8°. Dans les dernières années de sa vie, Miel s'occupa d'une Histoire de l'art français considéré dans la peinture, la sculpture, la gravure et la musique; mais il n'eut pas le temps d'achever cet ouvrage : une maladie de poitrine le conduisit au tombeau le 28 octobre 1842. Les travaux de ce littérateur, relatifs aux arts du dessin, sont indiqués dans le supplément de la *Biographie universelle* de Michaud. La critique de Miel, en ce qui concerne la musique, est en général judicieuse; mais elle a peu de portée dans les aperçus et manque d'originalité. Miel était chevalier de la Légion d'honneur, membre de la société des enfants d'Apollon, et de la société d'Émulation de Cambrai. M. Hittorf, membre de l'Institut de France, a prononcé aux funérailles de Miel, au nom de la société libre des arts de Paris, un éloge de celui qui en avait été le fondateur : ce discours a été publié avec une notice biographique dans les *Annales de la société libre des beaux-arts* (Paris, 1845, in-4°). Il en a été tiré des exemplaires séparés.

MIGENT (Jean-Pierre), bon facteur d'orgues allemand, a construit l'orgue de l'église Saint-Pierre, à Berlin, en 1748. Cet instrument est composé de cinquante registres, trois claviers à la main et pedale.

MIGLIORUCCI (Vincent), compositeur, né à Rome en 1788, a eu pour maître de composition Zingarelli, alors maître de chapelle de Saint-Pierre du Vatican. Cet artiste s'est fait connaître par une messe solennelle chantée à Rome, un oratorio, une cantate exécutée au théâtre *Delle Dame*, pour le couronnement de Napoléon comme roi d'Italie, une autre cantate chantée au Capitole, à l'occasion de l'installation de l'école des Beaux-Arts, l'opéra *Adriano in Siria*, représenté à Naples en 1811, et *Paolo e Virginia*, opéra semi-seria, au théâtre *Carcano*, à Milan, en 1813. On connaît aussi de Migliorucci quelques morceaux de musique instrumentale et des *Canzoni*.

MIGNAUX (Jacques-Antoine de), professeur de musique à Paris, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, dont le nom véritable était *Demignaux*, a publié : 1° Trois trios pour clavecin, harpe et violon; Paris, 1774. — 2° Trois quatuors pour clavecin, harpe, violon et alto ; ibid. — 3° Sonates pour clavecin ou harpe, avec accompagnement de violon ; ibid. J'ignore si ce musicien est le même qui était contrebasse au concert spirituel et à la chapelle du roi en 1768.

MIGNON (...), musicien français qui vivait a Paris, vers le milieu du dix-septième siècle, n'est connu que par un recueil publié chez Robert Ballard en 1661, sous ce titre : *Airs à quatre parties, par M. Mignon, compositeur à Paris*, in-12 obl. Les morceaux contenus dans ce recueil sont au nombre de vingt-deux. On n'y trouve ni dédicace, ni préface.

MIGNOT. *Voy.* La Voye Mignot.

MIKULI (Charles), musicien distingué, né

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

à Czernowitz dans la Moldavie, vers 1820, a vécu quelque temps à Paris, puis s'est fixé à Lemberg, où il s'est livré à l'enseignement du piano et à la composition. Au nombre des ouvrages intéressants qu'il a publiés, soit pour le chant, soit pour le piano, on remarque une collection de quarante-huit mélodies populaires de sa patrie, en quatre suites de douze chacune; lesquelles ont pour titre : *Douze airs nationaux roumains* (*Ballades, chants des bergers, airs de danse*, etc.) *recueillis et transcrits pour le piano par Charles Mikuli* : Leopol, Kallenbach, et Jassy, chez Bereznicki. Les arrangements de ces mélodies par M. Mikuli ne ressemblent pas à ceux par lesquels on a dénaturé le caractère des airs nationaux de toutes les nations : la tonalité bizarre des chants de la Roumanie y est conservée intacte, et l'artiste intelligent n'a pas entrepris d'harmoniser certains passages des airs appelés *Doina* et *Hora* qui n'auraient pu être accompagnés d'accords qu'aux dépens du sentiment original qui les a inspirés.

MILAN (don Louis), gentilhomme, amateur de musique, né à Valence, en Espagne, dans les premières années du seizième siècle, est auteur d'un traité de la viole, intitulé : *El Maestro, o musica de viguela de mano;* Valence, 1534, in-fol.

MILANDRE (....), musicien attaché à la musique de la chambre de Louis XV pour la viole, a fait exécuter, au concert spirituel, en 1768, un *Confitebor* à voix seule et orgue. En 1776 il a fait graver à Paris une symphonie à sept parties. On a aussi de lui une *Méthode facile pour la viole d'amour;* Paris, 1782, in-4.

MILANI (François), né à Bologne, vers les premières années du dix-septième siècle, fut maître de chapelle de l'église San-Petronio, de cette ville, et membre de l'Académie des *Filaschi*, où il était appelé *il solitario*. On a imprimé de sa composition : 1° *Vespri per tutto l'anno a quatro voci con l'organo e senza; In Venezia, app. Vincenti*, 1635. — 2° *Litanie e Motetti a 2 chori da concerto e da capella; ibid.* 1638, in-4°.

MILANO (Jacques-François), marquis de San-Giorgio et prince d'Ardore, naquit le 4 mai 1700 à Polistina, terre appartenant à sa famille, dans la Calabre ultérieure. Après avoir achevé ses études littéraires, il voulut développer les dispositions naturelles qu'il reconnaissait en lui pour la musique, et devint élève de Durante. Dès l'âge de vingt-trois ans, le prince d'Ardore était devenu le meilleur clavecinist de Naples. Il commença alors à composer des exercices pour le clavecin, mais bientôt il voulut s'essayer dans des productions plus importantes et mit en musique plusieurs drames de Métastase, parmi lesquels on distingue *Gioas re di Giuda, la Betulia liberata, Angelica e Medoro*, de plus, des cantates et des messes. Ces ouvrages sont conservés dans la Bibliothèque du collége royal de musique, à Naples. Arrivé à Paris en qualité d'ambassadeur de sa cour près du roi de France (Louis XV), le prince d'Ardore y fit naître l'admiration par son talent. Jean-Jacques Rousseau dit de cet amateur distingué (1) : « C'est par le grand art « de préluder que brillent en France les excel- « lents organistes, tels que sont maintenant les « sieurs Calvière et Daquin, surpassés toutefois « l'un et l'autre par M. le prince d'Ardore, am- « bassadeur de Naples, lequel, pour la vivacité « de l'invention et la force de l'exécution, efface « les plus illustres artistes, et fait à Paris l'ad- « miration des connaisseurs. » Le prince d'Ardore mourut dans sa terre de San-Paolo, le 30 novembre 1780. •

MILANOLLO (Domenica-Maria-Teresa), aujourd'hui Mme Parmentier, célèbre violoniste, est née le 28 août 1827 à Savigliano, près de Turin, et non à Milan comme le dit Gassner (2). Son père était un pauvre menuisier, dont la famille était composée de treize enfants. La vocation de Teresa se manifesta d'une manière assez extraordinaire. Elle n'avait que quatre ans lorsqu'on la conduisit entendre une messe en musique à l'église de Savigliano : il y avait dans cette messe un long solo de violon. En sortant de l'église, Milanollo dit à sa fille : *Eh bien! Teresa, as-tu bien prié Dieu? — Non, papa*, répondit-elle, *j'ai toujours écouté le violon*. Cet instrument avait agi de telle sorte sur elle, qu'elle s'en occupait sans cesse, et demandait à chaque instant qu'on lui en donnât un. Cette idée fixe de l'enfant inspira des craintes à son père : il crut devoir satisfaire au désir de sa fille, lui acheta un petit violon et lui fit apprendre les éléments de la musique. Bientôt après elle fut confiée aux soins de *Giovanni* Ferrero, assez bon violoniste établi à Savigliano. Une année d'études suffit pour lui faire faire de si grands progrès, que des amis de la famille conseillèrent à M. Milanollo de conduire cet enfant-prodige à Turin. Teresa avait moins de six ans quand sa famille quitta Savigliano. A Turin, Teresa prit des leçons de *Gebbaro*, violoniste de la chapelle du roi Charles-Albert, puis de *Mora*, artiste de la même chapelle. Après six mois d'études, et avant d'avoir atteint l'âge de sept ans, elle débuta à Turin dans quelques réunions particulières et chez des moi-

(1) *Dictionnaire de musique*, art. *Prelude*.
(2) *Universal-Lexikon der Tonkunst*, p. 715.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

nes, puis elle alla se faire entendre à Savigliano et dans plusieurs autres petites villes des environs. A Mondovi, elle excita un vif intérêt, et l'on y fit son premier portrait. Ces succès ne changeaient cependant pas la position de sa famille, qui végétait dans la misère. Milanollo prit alors la résolution d'aller en France tenter la fortune. Cette expatriation fut triste, et ce fut un spectacle touchant de voir un père et une mère entreprendre ce voyage sans aucune ressource, portant leurs deux petites filles dans leurs bras, traversant à pied les Alpes et souffrant de froid et de fatigue, mais soutenus par l'espérance et pleins de confiance dans le génie d'un enfant de sept ans. La plus jeune des filles, Maria Milanollo, dont il sera parlé plus loin, n'était alors âgée que de trois ans. Dans ce long et pénible pèlerinage, la pauvre famille passa par Barcelonette, Digne, Aix, et ne s'arrêta qu'à Marseille.

Ce fut dans cette ville que Teresa se fit entendre en France pour la première fois : elle y donna trois ou quatre concerts et y produisit une vive impression. Son père y rencontra un ami de Lafont qui lui conseilla d'aller directement à Paris, et lui donna une lettre pour ce célèbre violoniste. Arrivée dans la capitale de la France en 1837, Teresa fut conduite immédiatement chez Lafont, qui, charmé de sa belle organisation, lui donna des leçons et la fit entendre cinq fois à l'Opéra-Comique; puis il proposa à son père de l'emmener en Belgique et en Hollande, ce qui fut accepté. A Bruxelles elle joua dans un concert où se faisait entendre Servais et y inspira beaucoup d'intérêt par sa précoce habileté. Lafont présenta la jeune fille comme son élève dans les villes principales de la Hollande et la fit entendre dans des solos et dans des duos concertants avec lui. Une maladie grave, dont la durée fut de deux mois, la saisit à Amsterdam, et l'empêcha de suivre Lafont dans le reste de son voyage. Après qu'elle eut retrouvé la santé, Teresa joua à La Haye devant le prince d'Orange, qui, charmé de son talent, lui fit cadeau d'un beau diamant. Milanollo conduisit alors sa fille en Angleterre. A Londres, elle se fit entendre quatre ou cinq fois au théâtre de Covent-Garden et y joua une symphonie concertante avec le violoniste Mori, qui lui donna quelques leçons; puis elle parcourut une partie de l'Angleterre, visita Liverpool, Plymouth, et tout le pays de Galles avec le harpiste Bochsa qui, spéculant sur le talent de cette enfant, la fit entendre dans quarante concerts en moins d'un mois et s'empara de tout le produit des recettes. Une fatigue excessive fut le seul résultat de cette tournée pour la jeune fille. La famille Milanollo revint alors en France, et dès ce moment le père de la virtuose prit la résolution de s'occuper lui-même des intérêts de sa fille.

A son retour en France, Teresa donna un concert à Boulogne : elle y fit entendre sa sœur, *Maria*, alors âgée de six ans, dont elle avait été le professeur, et qui ne reçut jamais d'autres leçons que les siennes. Maria était aussi douée d'une rare et belle organisation. Il n'y eut jamais dans son talent le sentiment et la délicatesse qui distinguaient le jeu de sa sœur; mais elle eut plus de brillant et d'énergie dans les difficultés. Après ce séjour à Boulogne, la famille Milanollo se rendit à Paris, où les deux sœurs donnèrent des concerts, puis elles allèrent produire de vives émotions à Rouen, au Havre, à Caen, à Dieppe, Abbeville, Amiens, Arras, Douai, Lille et Dunkerque. A Lille, une médaille fut frappée en l'honneur des deux sœurs. Rentrée de nouveau à Paris en 1840, dans l'intention d'y perfectionner son talent par les leçons d'un bon maître, Teresa voulut que son séjour dans cette ville ne fût connu de personne. Elle se présenta donc chez Habeneck sous un nom supposé : étonné de trouver tant de talent dans un enfant, cet artiste célèbre lui demanda qui avait été son maître : elle nomma Lafont. Habeneck se souvint alors que cet artiste lui avait parlé de son élève avec enthousiasme à son retour de la Hollande, et il ne douta pas que ce ne fût le même enfant; mais il respecta l'incognito qu'elle voulait garder. Après quelques mois d'études, Teresa s'éloigna de Paris sans s'y faire entendre, n'y voulant revenir que précédée d'une renommée justement acquise. Les deux sœurs allèrent se faire entendre à Rennes, à Nantes, puis passèrent par Rochefort et se rendirent à Bordeaux où elles donnèrent douze concerts qui eurent un grand retentissement; puis elles revinrent à Paris, au commencement de 1841, en passant par Angoulême, Poitiers, Tours et Orléans, où elles eurent de nouveaux et brillants succès. Elles se firent entendre ensemble dans les salles Herz, Pleyel, Érard, et eurent l'honneur de jouer devant la famille royale à Neuilly. Ce fut alors qu'Habeneck, charmé des prodigieux progrès de son élève, résolut de la faire jouer dans un concert du Conservatoire. Il éprouva quelque résistance à son désir dans le comité de ces concerts; mais son énergie parvint à la vaincre, et le 18 avril 1841, Teresa joua dans une de ces séances la grande polonaise de son maître : elle y eut un succès d'enthousiasme, et les plus grands artistes, au nombre desquels étaient Cherubini et Auber, lui adressèrent des félicitations. Mlle Milanollo a obtenu depuis lors d'éclatants triomphes; mais aucun ne lui a fait éprouver un plaisir aussi vif que celui-là.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

En quittant Paris peu de temps après, Teresa se rendit à Boulogne, où elle fit la connaissance du célèbre violoniste de Bériot, qu'elle suivit à Bruxelles, et dont elle reçut des leçons pendant plusieurs mois. Elle donna ensuite avec sa sœur environ soixante *concerts* dans les différentes villes de la Belgique, à Aix-la-Chapelle, Cologne et Bonn; puis elles eurent l'honneur de jouer devant le roi de Prusse au château de Brühl. Arrivées à Francfort, elles y donnèrent douze concerts, sans épuiser la curiosité publique. A Stuttgard, à Carlsruhe, elles n'eurent pas moins de succès, et, enfin, elles arrivèrent à Vienne, où leurs concerts s'élevèrent au nombre de *cinquante*, au commencement de 1843. Dans cette même année, les deux sœurs retournèrent dans leur patrie et se firent entendre à Turin, à Milan (théâtre de *la Scala*), à Vérone, Padoue et Venise. Parties de cette dernière ville, elles retournèrent en Allemagne par Trieste, où elles donnèrent un concert au mois de décembre; puis elles jouèrent à Prague, Dresde et Leipsick. Arrivées à Berlin dans l'hiver de 1844, elles y donnèrent un grand nombre de concerts et jouèrent plusieurs fois à la cour. De Berlin, la famille Milanollo se rendit à Hambourg, où les deux sœurs donnèrent onze concerts jusqu'au mois de juillet, après quoi elles allèrent prendre quelque repos en Belgique. Dans l'hiver suivant elles allèrent en Hollande où leur succès eut tant d'éclat, qu'elles donnèrent dix-huit concerts à Amsterdam. Au printemps de 1845, elles firent un voyage à Londres; mais elles n'y donnèrent qu'un seul concert, où il y eut peu d'auditeurs. Depuis cette époque jusqu'en 1847, la même activité se fit remarquer dans la carrière de ces jeunes artistes, qui visitèrent les provinces rhénanes, la Bavière, les villes principales de la Suisse et le midi de la France, recueillant partout les témoignages d'intérêt dans l'immense quantité de leurs concerts. Arrivées à Nancy au mois de juillet 1847, elles s'y arrêtèrent, et M. Milanollo acheta une belle propriété à *Malzeville*, près de cette ancienne capitale de la Lorraine. Au mois de décembre suivant, les deux sœurs furent rappelées à Lyon, où elles donnèrent encore dix concerts. Lorsque la révolution du mois de février 1848 éclata, la famille Milanollo se trouvait à Paris, où les jeunes virtuoses étaient engagées pour jouer à l'Opéra : elles prirent la résolution de se réfugier à Malzeville. Elles y goûtaient les charmes du repos depuis quelques mois lorsque Maria fut atteinte d'une maladie grave: on la conduisit à Paris pour la confier aux soins de médecins célèbres; mais leur art fut impuissant : Maria mourut le 21 octobre 1848, avant d'avoir accompli sa seizième année, et fut inhumée au cimetière du père Lachaise.

Après ce malheur, Teresa qui, depuis plusieurs années avait donné tous ses concerts avec sa sœur, passa plusieurs mois dans la retraite et ne voulut pas paraître en public. Plus tard elle ne reprit ses voyages que pendant l'hiver et passa chaque année la saison d'été à Malzeville. Dans les derniers temps de sa carrière d'artiste, l'année 1851 fut une des plus remarquables. Au mois de janvier elle donna plusieurs concerts à Strasbourg et y eut des succès d'enthousiasme. Le 1er février elle quitta cette ville pour aller à *Munster*, puis elle parcourut une partie de la Suisse et donna cinq concerts à Bâle. Au mois de mars elle donna des concerts à Manheim et à Heidelberg, et le mois d'avril fut employé à donner huit concerts au théâtre de Francfort. Le dernier fut pour le bénéfice des membres de l'orchestre, qui firent frapper une médaille en son honneur. Repassant à Strasbourg pour retourner à Malzeville, elle donna le 10 mai un concert au bénéfice de l'orchestre du théâtre. Ce fut dans ce voyage de 1851 que la célèbre artiste joua pour la première fois des fantaisies de sa composition, dont une sur les motifs de la *Favorite*, et l'autre sur des mélodies de *Guillaume Tell*. Elle en avait écrit l'accompagnement pour le piano : un artiste de talent (M. Liebe) en fit l'instrumentation pour l'orchestre. Depuis lors Mlle Milanollo a composé des ouvrages plus importants, au nombre desquels est un concerto.

Ayant épousé M. Parmentier (*voyez* ce nom), officier supérieur du génie, elle a cessé de paraître en public et ne s'est plus fait entendre que de quelques amis. Après avoir habité à Paris pendant plusieurs années, Mme Parmentier est établie à Toulouse depuis 1860.

MILANTA (Jean-François), musicien italien du dix-septième siècle, né à Parme, fut maître de chapelle et organiste de la cathédrale d'Asola. Il est connu par un recueil de compositions religieuses intitulé : *Missa, salmi e motetti con sinfonie a* 1, 2, 3, 4, 5 *e* 8 *voci concertati, op.* 1; Venezia, Aless. Vincenti; 1649, et par un autre ouvrage qui a pour titre : *Il secondo libro de Motetti a* 2, 3, 4 *e* 5 *voci con violini e Litanie a quattro della beata Virgine Maria, e* 4 *Tantum ergo, ibid.* 1651, in-4°.

MILANUZIO ou **MILANUZZI** (Charles), moine augustin de Santa Nataglia, dans l'État de Venise, fut organiste à l'église Saint-Etienne de cette ville vers 1615, et plus tard à Sainte-Euphémie de Vérone. Ses compositions le placent parmi les musiciens distingués de l'Italie

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

a cette époque. On connaît de lui les ouvrages suivants : 1° *Messe concertate a quattro voci, op. 2*; in Venezia, Aless. Vincenti, 1618. — 2° *Litanie della Madonna a 4 e 8 voci*. op. 5; ibid. 1620. Il y a une deuxième édition de cet ouvrage, publiée chez le même éditeur en 1642. — 3° *Armonia sacra di concerti, cioe Messe e Canzoni a cinque voci con il suo basso continuo per l'organo di Carlo Milanuzi da Santa Natalia, maestro di capella in Santa Eufemia di Verona, opera sesta, novamente composta e data in luce*; ibid. 1622, in-4°. On voit par ce titre que le P. Milanuzio était déjà attaché à l'église Sainte-Euphémie de Vérone en 1622. L'épître dédicatoire, au P. Léonardo Zorzi, premier organiste de la même église, est datée de Venise, le 10 mars 1622. Il y a une autre édition du même ouvrage, publiée à Venise, chez le même éditeur, en 1632. — 4° *Sacra cetra, concerti con affetti ecclesiastici* 2, 3, 4 *e* 5 *voci, con l'aggiunta di sei Motetti commodi per il basso solo, lib.* 1 *e* 2. op. 12 *e* 13; ibid, 1625. — 5° *Ariose vaghezze a voce sola, libri* 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8. ibid; 1625. — 6° *Salmi e Vesperi intieri a* 2 *e* 3 *voci con il basso per l'organo*; ibid, 1628, in-4° — 7° *Messe a tre concertate che si possono cantare a* 7 *e* 11 *voci*. op. 16; ibid, 1629, in-4°. — 8° *Compieta concertata con le antifonie e litanie, a* 1, 2, 3 *e* 4 *voci*; ibid. — 9° *Balletti, saltarelli, e correntine alla francese, lib.* 1. — 10° *Concerti sacri di salmi a* 2 *e* 3 *voci, con il basso continuo, lib.* 1. op. 14; ibid, 1636. C'est une réimpression. *Idem, lib.* 2. — 11° *Hortus sacer deliciarum, seu motetti, litaniæ et missa* 1, 2 *e* 3 *vocum*. lib. 3. op. 19; Venise, Vincenti, 1636. Les autres ouvrages de Milanuzio me sont inconnus.

MILCHMEYER (Philippe-Jacques), professeur de harpe et de clavecin, né à Francfort-sur-le-Mein, en 1756, était fils d'un horloger. Il fut d'abord attaché à la musique de l'électeur de Bavière, vécut à Paris depuis 1770 jusqu'en 1780, puis se fixa à Mayence en qualité de mécanicien de la cour. Il y inventa un piano mécanique, dont on trouve une description assez obscure dans le *Magasin musical* de Cramer (t. 1, pag. 10-24 et suiv.). Cet écrivain prétend que cet instrument avait trois claviers, et qu'il pouvait produire deux cent cinquante variétés de sonorités, ce qui est fort difficile à croire. On pouvait aussi diviser cet instrument en plusieurs parties, pour qu'il pût être joué par différentes personnes à la fois. Milchmeyer paraît avoir vécu quelque temps à Dresde dans les dernières années du dix-huitième siècle, car il y a publié un traité de l'art de jouer du piano, sous ce titre : *Anfangsgründe der Musik um des Pianoforte sowohl in Rücksich des Fingersatzes, als auch des Manieren, des Ausdrucks und richtigen spielen zu lernen von P. J. Milchmeyer, Hofmusikus Sr. Durchl. des Churfürsten von Baiern*; Dresde, chez l'auteur, 1797, in-fol. On trouve une analyse favorable de cet ouvrage dans la première année de la *Gazette musicale* de Leipsick (pag. 117 et 135). Vers 1803 Milchmeyer alla s'établir à Strasbourg, comme professeur de piano : il avait été frappé d'apoplexie et ne pouvait plus marcher quand il arriva dans cette ville. Il y donnait des leçons chez lui, assis dans un fauteuil à roulettes, et avait la réputation d'être bon maître, particulièrement pour la tenue de la main et le doigté. M. Parmentier (*voyez* ce nom), qui a fait des recherches sur cet artiste dans les registres de l'état civil, à Strasbourg, a trouvé qu'il est décédé dans cette ville le 15 mars 1813, à l'âge de soixante-trois ans. On ne connaît pas aujourd'hui de compositions de Milchmeyer.

MILDE (Th.). On a publié sous ce nom : *Ueber das Leben und die Werke der beliebtesten deutschen Dichter und Tonsetzer* (Sur la vie et les ouvrages des meilleurs poëtes et musiciens allemands); Meissen, 1834, 2 parties in-8°. Il y avait un chanteur de ce nom à Weimar en 1848; il est peu vraisemblable que ce soit l'auteur de cet ouvrage.

MILDER-HAUPTMANN (Mme Pauline Anne), célèbre cantatrice allemande, fille d'un courrier de cabinet de la cour impériale de Vienne, est née en 1785 à Constantinople, où son père était en voyage. Conduite ensuite à Vienne, la mort de son père l'obligea d'entrer chez une dame de condition, comme femme de chambre. Schikaneder, directeur de spectacle à Vienne, l'ayant entendue par hasard, fut frappé de la beauté de sa voix, et l'engagea à se vouer au théâtre, offrant de faire les frais de son éducation musicale. Elle accepta ses propositions, et devint l'élève d'un maître de chant nommé Tomascelli, puis de Salieri. Il paraît toutefois qu'elle fit peu de progrès dans l'art du chant, et qu'elle dut surtout ses succès à la beauté remarquable de son organe. Cet avantage si rare lui fit obtenir presque à ses débuts un engagement au théâtre de la cour impériale. Sa réputation s'étendit bientôt dans toute l'Allemagne, et des offres lui furent faites de plusieurs villes pour l'attacher à leurs théâtres. Elle brillait surtout dans la musique tragique, particulièrement dans les opéras de Gluck. Sa haute stature et la beauté de ses traits semblaient d'ailleurs l'avoir destinée à ce genre dramatique. En 1808 elle visita quelques grandes villes. De retour à Vienne après un voyage couronné de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

succès, elle eut un nouvel engagement à la cour en qualité de première cantatrice En 1810 elle devint la femme d'un riche bijoutier nommé Hauptmann. Deux ans après elle fit un voyage à Berlin, où elle débuta dans l'*Iphigénie en Tauride*, de Gluck. Les connaisseurs ne lui trouvèrent pas un talent égal à sa réputation, mais le public, charmé par ses avantages naturels, l'applaudit avec transport. Ses succès furent semblables dans quelques autres capitales de l'Allemagne où elle se fit entendre. En 1816, elle contracta un engagement fixe avec le théâtre royal de Berlin, où elle brilla pendant douze ans dans tous les grands rôles du répertoire. Vers la fin de 1829, de vives discussions avec Spontini l'obligèrent à se retirer. Elle visita alors la Russie, la Suède et le Danemark; mais l'affaiblissement de son organe ne lui permit plus de se faire entendre que dans des concerts où elle ne chantait que des airs simples de Hændel et de Mozart. Elle n'était plus que l'ombre d'elle-même lorsqu'elle chanta à Vienne en 1836. Ce fut la dernière apparition qu'elle fit en public. Depuis lors elle vécut dans la retraite. Les rôles d'*Iphigénie*, d'*Armide*, d'*Elvire* dans *Don Juan*, de *Médée*, et de *Statira* dans *Olympie*, ont été ceux où elle a particulièrement brillé. Mme Milder-Hauptmann est morte à Berlin, le 29 mai 1838.

MILDNER (Maurice), né en 1812 à Turnitz, en Bohême, a reçu son éducation musicale au Conservatoire de Prague, et est devenu un des violonistes distingués de l'époque actuelle en Allemagne, sous la direction de Pixis, professeur de cette école. En 1828, ses études scolastiques étant terminées, il est entré à l'orchestre du théâtre royal de Prague, en qualité de premier violon solo. Il a composé quelques morceaux pour son instrument, mais aucun n'a été publié jusqu'à ce moment. M. Mildner a été nommé professeur du Conservatoire de Prague en 1842. Ses meilleurs élèves sont Laub et Dreyschok, frère du pianiste de ce nom.

MILET (Jacques), cordelier de la stricte observance, né à Drogheda en Irlande, vers 1590, vécut au couvent des cordeliers irlandais appelés de *Saint-Isidore*, à Naples, et y mourut en 1639. Il a écrit un traité de musique intitulé : *Dell' Arte musica ossia metodo di canto*, Naples, 1630, in 8°.

MILHÈS (Isidore), professeur de chant et compositeur, né à Toulouse vers 1806, apprit à jouer du violon à l'âge de douze ans, et commença l'étude du chant en 1824. Admis au Conservatoire de Paris comme pensionnaire, il y compléta ses études musicales. Après avoir débuté comme baryton au théâtre de Marseille, il se rendit à Milan avec une lettre de recommandation de Rossini pour le professeur de chant Banderali, avec qui Milhès travailla quelque temps. De retour en France, il a chanté au *théâtre des Nouveautés* les traductions d'operas italiens; puis, en 1835, il fut attaché au théâtre de Nimes, et dans l'année suivante, il donna des représentations à celui de Toulouse. Rentré à Paris vers la fin de 1836, il débuta à l'Opéra-Comique dans le rôle de *Zampa*; mais n'y ayant pas eu d'engagement, il se rendit en Amérique. En 1840 il revint en Europe et fut engagé dans une compagnie italienne pour l'Espagne. Fixé enfin à Paris, il a quitté la scène et s'est livré à l'enseignement du chant. Comme compositeur, il a publié un grand nombre de romances, de duos pour le chant, d'airs, et d'hymnes religieuses. On a de lui une méthode de chant.

MILHEYRO (Antoine), compositeur portugais, né à Braga, était, au commencement du dix-septième siècle, maître de chapelle à la cathédrale de Coimbre, puis fut appelé à Lisbonne, où il obtint un canonicat. On a de lui : *Rituale romanum Pauli V jussu editum, subjuncta missa pro defunctis à se musicis numeris adaptata, cantuque ad generalem regni consuetudinem redacta*; Coimbre, 1618, in 4°. Milheyro a laissé aussi en manuscrit un traité concernant la théorie de la musique.

MILIONI (Pierre), musicien du seizième siècle, né à Rome, a publié dans cette ville un livre de tablature de guitare sous ce titre : *Il primo, secondo e terzo libro d'intavolatura, sopra i quali ciascuno da se medesimo può imparare a suonare di chitarra spagnuola, accordare, fare il trillo, il ripicco, e anco trasmutar sonate da una lettera all' altra corrispondente*. Mersenne en cite une édition publiée à Rome, en 1624 (*Harmon. univ. Traité des instruments*, livre II, p. 96 verso). La quatrième édition de cet ouvrage est datée de Rome, 1627, in-8° oblong. E.-L. Gerber en cite une de 1638, sous le titre de *Corona del primo, secondo e terzo libro d'intavolatura*, etc. C'est probablement la cinquième.

MILIZIA (François), littérateur italien, a fourni des renseignements sur les théâtres de l'Italie dans un écrit intitulé : *Del Teatro*, Rome 1771. Il en a été publié une deuxième édition à Venise, 1773, in-4° de 100 pages.

MILLER (Le P. Jean-Pierre), recteur et sous-prieur du monastère de Murienthal, vers le milieu du dix-huitième siècle, est auteur d'une dissertation intitulée : *De fatis artis musicæ brevis ac succincta prolusio qua ad declamationes aliquot A. D. VI... Apr. benigne au-*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

deendas patrones et fautores decenter invitat etc. *Helmstadii, Mich. Gunther Leuckart*, 1751, in-4°, de 16 pages.

MILLER (Edouard), docteur en musique, naquit en 1731, à Doncaster, et fit ses études musicales sous la direction de Burney, auteur de l'Histoire de la musique. A l'âge de vingt-cinq ans il fut nommé organiste dans sa ville natale, et pendant cinquante ans il occupa cette place. Jusqu'à ses derniers jours, il donna aussi des leçons de piano. Il mourut à Doncaster le 12 septembre 1807, à l'âge de soixante-seize ans. On a publié de cet artiste : 1° Six solos pour la flûte allemande, sous ce titre : *Solos for the German flute with remarks on double tonguing*; Londres, 1752. — 2° Six sonates pour le clavecin; ibid., 1768. — 3° Élégies avec accompagnement de clavecin, 1773. — 4° Douze chansons anglaises; idem, ibid. — 5° *Selection of psalms* (choix de psaumes mis en musique); ibid., 1774. Cette collection a été si favorablement accueillie du public, que le nombre des souscripteurs s'est élevé à cinq mille. — 6° Quelques psaumes de Watts et de Wesley à 3 voix, à l'usage des méthodistes; Londres, 1801. — 7° *Institutes of Music for young beginners on the harpsichord* (Principes de musique pour les clavecinistes commençants); Londres, 1771. Cet ouvrage a obtenu un si brillant succès, qu'il en a été fait seize éditions. — 8° *Letters in behalf of professors of music residing in the country* (Lettres en faveur des musiciens de la campagne); Londres, 1784, in-4°. — 9° *Elements of the Thoroughbass and composition* (Éléments de la basse continue et de la composition); Londres, 1787, in-fol. Miller a traduit en anglais le Dictionnaire de musique de J.-J. Rousseau, mais sa traduction, dont dix-huit feuilles environ avaient été imprimées, n'a point été publiée. Il en existe trois ou quatre exemplaires formés de bonnes feuilles qui avaient été fournies à l'auteur pendant l'impression : c'est une rareté bibliographique fort recherchée en Angleterre.

MILLER (Jules), chanteur et compositeur, est né à Dresde en 1782. Dès l'âge de huit ans, ses dispositions pour la musique étaient remarquables. Il possédait aussi une voix de soprano si belle, qu'il fut emmené à Prague en 1791 pour chanter au couronnement de l'empereur. Cependant il ne recevait point de leçons de musique et ne s'instruisait dans cet art que par instinct. Vers cette époque il commença cependant l'étude du violon sous la direction d'un maître obscur : il parvint sur cet instrument à une assez rare habileté. En 1799 il entreprit un voyage et donna, comme violoniste, un concert à Halle, qui fut dirigé par Turk. De là il alla à Amsterdam, et y débuta comme ténor au théâtre allemand. Il y joua le rôle de *Tamino* dans *la Flûte enchantée*. Cet essai fut heureux. Miller chanta ensuite à Flensbourg et au théâtre de la cour, à Schleswig. Ce fut à celui ci qu'il fit représenter en 1802 son premier opéra intitulé : *Der Freybrief* (Le Privilège), qui fut applaudi avec chaleur. L'année d'après il fut attaché au théâtre de Hambourg : c'est là que s'établit sa réputation comme chanteur dramatique, et à cette époque il fut considéré comme le meilleur ténor de l'Allemagne. A Breslau, où il alla en quittant Hambourg, il se lia avec Berner et Ch. M. Weber. L'amitié de ces deux hommes remarquables en des genres différents, exerça une heureuse influence sur la direction de Miller dans la composition, et les connaisseurs constatèrent ses progrès dans l'opéra qu'il fit représenter à Breslau sous ce titre : *Die Verwandlung* (La Métamorphose). Cet ouvrage fut joué avec succès dans plusieurs grandes villes de l'Allemagne, entre autres à Hambourg et à Berlin. Après avoir joué dans celle-ci, à Vienne, à Dessau et à Leipsick, il fut attaché à une troupe ambulante depuis l'année 1810 jusqu'en 1813; situation peu convenable pour un artiste si remarquable, mais que son esprit de désordre et d'indépendance lui faisait trouver agréable. C'est dans cette période qu'il fit jouer à Leipsick son *Officier cosaque*, devenu populaire en Allemagne. Il avait pris la résolution de se rendre en Russie, et déjà il était arrivé à Varsovie lorsqu'il reçut de Kotzebue une invitation pour se rendre à Kœnigsberg, où il fut engagé pour le théâtre. Il y écrivit son opéra intitulé : *Die Alpenhütte* (La Chaumière des Alpes), et *Hermann et Thusnelda* : les livrets de ces deux ouvrages avaient été composés pour lui par Kotzebue. En 1816 il se fit entendre de nouveau à Berlin, puis à Francfort-sur-le-Mein, où le public l'accompagna en triomphe jusqu'à sa demeure après une représentation de *La Clémence de Titus*, de Mozart. Le grand-duc de Hesse-Darmstadt l'engagea ensuite pour son théâtre où les conditions les plus avantageuses lui furent faites. Cependant il n'y resta que jusqu'en 1818, et de là il alla à Hanovre. En 1820 on le retrouve à Amsterdam où il passa plusieurs années, quoiqu'il fit de temps en temps des voyages en Allemagne pour y faire représenter ses ouvrages, entre autres sa *Mérope*, que Spohr considérait comme une des bonnes productions de l'époque. En 1827, Miller fit un voyage à Paris; l'année suivante il était à Bruxelles, où il donnait des concerts avec Drouet. De là il

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ma donner des représentations à Riga, Petersbourg et Moscou. De retour à Lubeck et à Hambourg en 1830, il ne s'y arrêta pas longtemps, car l'année d'après il était à Berlin, où il donnait des leçons de chant. En 1833, il prit la direction du théâtre de Dessau. Depuis ce temps le désordre de sa conduite le jeta dans une sorte d'abrutissement où il ne lui resta plus même le souvenir de sa gloire passée. Séparé de sa femme et de ses enfants qui languissaient à Dessau dans une profonde misère, il traîna de ville en ville une existence dégradée. Il est mort à Charlottenbourg, près de Berlin, le 7 avril 1851. Outre les opéras de cet homme singulier, cités plus haut, on connaît aussi de lui les petits opéras intitulés : *Julie ou le Pot de fleurs*, *le Bouquet rendu*, et *Michel et Jeannette*. Son dernier ouvrage dramatique est un opéra-comique intitulé : *Perruque et musique*, qui fut représenté à Dresde, en 1846. On a gravé de sa composition : 1° La partition de *l'Officier cosaque*, réduite pour le piano ; Dresde, Hilscher. — 2° Plusieurs recueils de chants à trois et à quatre voix, des canons, et des chansons à voix seule avec accompagnement de piano. Il avait en manuscrit des messes à grand orchestre, des motets, le *Pater noster* de Klopstock, et des ouvertures de concert. On connaît aussi de lui Six Chants à voix seule et à 4 voix avec accompagnement de piano, op. 28 ; Leipsick, Hofmeister ; Six Chants à 4 voix d'hommes ; *Demande et réponse* pour 4 ténors et 4 basses. — Une fille de Miller, cantatrice, a été attachée aux théâtres de Dusseldorf, Cassel, Berlin et Vienne, depuis 1835 jusqu'en 1846.

MILLET (Jean), chanoine et premier chantre à la cathédrale de Besançon, naquit vers 1620, à Fondremand, bailliage de Vesoul, de parents simples cultivateurs. Après avoir été attaché comme enfant de chœur à la musique de la cathédrale de Besançon, et y avoir terminé ses études, il embrassa l'état ecclésiastique, et resta attaché à la même église. L'archevêque Antoine-Pierre de Grammont, qui protégeait Millet, le chargea de publier de nouvelles éditions des *Livres de chœur*. Il mourut vers 1682. On a de lui : *Directoire du chant grégorien* ; Lyon, 1666, in-4° de 176 pages ; bon ouvrage où il y a de curieuses observations sur les rapports des modes anciens avec les huit tons du plain-chant. On lui attribue aussi l'*Art de bien chanter en musique, ou la Belle Méthode*, qu'on dit avoir été gravé par Pierre de Loisy ; mais l'existence de ce dernier ouvrage n'est pas bien prouvée ; à moins que ce ne soit le précédent présenté sous un autre titre ; ce qui est vraisemblable, car le P. Martini cite ce dernier ouvrage dans le premier volume de son Histoire de la musique, sous la date de Lyon, 1666.

MILLEVILLE (Jean de), musicien français, vécut dans la première moitié du seizième siècle, et fut attaché au service de Renée de France, fille de Louis XII, qui avait épousé Hercule II d'Este, duc de Ferrare. Parmi les manuscrits de la Bibliothèque impériale de Paris, on trouve, dans un volume coté F 540 du supplément, une pièce qui a pour titre : *Rolle des gentilshommes, dames et damoiselles, et officiers de la maison de très-haute et très-puissante dame Renée de France, duchesse de Ferrare, dressé par maître Guillaume Barbet, commis de ses finances ;* on y lit à l'article de la chapelle : « Jean de Milleville, que monseigneur le « duc de Ferrare amena de France chantre en « sa chapelle, envoyé quérir par madite dame « avecque promesse de gaiges qu'il eust, et de- « puis ayant ledit sieur laissé sa chapelle, elle l'a « accepté et retenu aux mêmes gages et estats. » On trouve dans le huitième livre de motets publiés par Pierre Attaignant, sous le titre de *Liber octavus XX musicales motetos quatuor, quinque, vel sex modulos habet* (Paris, 1534, in-4° obl. gothique), un *Ecce nos reliquimus* à quatre voix, indiqué sous le nom de *Jean de Ferrare :* il y a quelque vraisemblance que cette composition est du Jean de Milleville dont il s'agit ici, car il était d'usage alors de désigner les artistes par quelque sobriquet, par le lieu de leur naissance, ou par celui de leur habitation ajouté à leur prénom. Jean de Milleville dut aller à Ferrare vers 1530, car le mariage du souverain de cette ville avec Renée de France n'eut lieu qu'à la fin de juin 1528, et l'on voit que cette princesse ne l'emmena pas avec elle, mais qu'elle l'*envoya quérir*.

MILLEVILLE (Alexandre), excellent organiste, était fils du précédent. Il naquit en 1521, non à Ferrare, comme il est dit dans la première édition de la *Biographie universelle des musiciens*, mais à Paris. Il était âgé de neuf ans lorsque son père alla se fixer à la cour de Ferrare. J'étais alors dans le doute s'il était fils ou petit-fils de Jean, parce que j'avais trouvé dans un catalogue un ouvrage imprimé sous le nom de *Milleville* en 1629 ; mais on verra dans l'article suivant que cet ouvrage appartient à son fils, *François Milleville*, dont aucun biographe n'a parlé. D'autre part, on voit dans l'*Apparato degli uomini illustri di Ferrara* (p. 130), qu'il mourut à l'âge de soixante-huit ans, ainsi que l'indique son tombeau placé dans l'église de Saint-Roch à Ferrare. Enfin, un recueil de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Madrigaux d'Alexandre Milleville ayant été imprimé à Venise en 1575, je disais qu'en supposant qu'il ne fût âgé que de vingt ans lorsqu'il écrivit cet ouvrage, il serait né en 1555, et n'aurait pas eu soixante-huit ans en 1629, mais soixante et quatorze. Tous les doutes sont dissipés aujourd'hui à ce sujet, car Frizzi établit d'une manière certaine dans ses *Memorie per la Storia di Ferrara* (T. IV, p. 414) qu'Alexandre Milleville mourut le 7 septembre 1589, à l'âge de soixante-huit ans : il était donc né en 1521, et était fils de Jean. Il fut grand organiste pour son temps et compositeur de mérite. Il ne fut pas le maître de Frescobaldi, comme on l'a cru jusqu'à ce moment, car celui-ci ne naquit qu'en 1587 ou 1588, comme je l'ai démontré. Tout le reste de la biographie d'Alexandre Milleville qui se trouve dans la première édition de mon livre appartient à son fils François. On ne connaît d'Alexandre Milleville que des *Madrigali a cinque voci*, imprimés à Venise, en 1575, in-4°.

MILLEVILLE (François), fils du précédent, naquit à Ferrare, vraisemblablement vers 1565. Tout ce qu'on trouve dans les ouvrages d'Augustin Superbi et de Quadrio, concernant Alexandre Milleville, ne peut lui appartenir, parce que la date de sa mort, donnée dans l'article précédent, ne peut se concilier avec les faits rapportés par ces auteurs : il est donc évident que ces faits concernent le fils de cet artiste. Ce fut donc François Milleville qui, après avoir été au service du roi de Pologne, passa à celui de Rodolphe II, et qui revint en Italie en 1612, après la mort de ce monarque, et y retrouva son ancien élève Frescobaldi (1), avec qui il se rendit à Rome en 1614. Postérieurement à cette date, il eut la place de maître de chapelle de la cathédrale de Volterra; mais il la quitta quelques années après pour celles de maître de chapelle et d'organiste de la cathédrale de Chioggia, dans l'État vénitien, ainsi qu'on le voit par les frontispices de ses derniers ouvrages. Il y vivait encore en 1639, et était alors âgé d'environ soixante-quinze ans. On a de cet artiste : 1° *Harmonici fiori, madrigali a due, tre et quattro voci*, en six livres. Le premier a paru en 1614, à Venise, et le dernier en 1624. — 2° *Il primo libro de' Madrigali in concerto a* 4, 5 *e* 8 *voci in occazione delle nozze del Sig. Conte Vincenzo Cantalamai*, op. 3; in Venezia app. Giac. Vincenti, 1617, in-4°. — 3° *Messa in concerto*, Domine, Dixit, Magnificat *a otto voci, e un motetto a* 9, op. 5; ibid, 1626, in-4°. C'est une deuxième édition. — 4° *Il secondo libro delle Messe, una a* 4 *voci in concerto, e due a otto voci*, op. 6; ibid, 1617, in-4°. — 5° *Motetti a* 2, 3, 4, 5 et 6 *voci*, en sept livres; le dernier a paru en 1626. — 6° *Letanie della B. V. con le sue antifone a* 8 *voci*, op. 8; *in Venezia app. Aless. Vincenti*, 1619. — 7° *Messe e Salmi a* 3 *voci*, op. 17; ibid, 1620. — 8° *Concerti spirituali a* 1, 2, 3, 4 *voci, lib. I.* ibid. — 9° *Gemme spirituali a* 2 *e* 3 *voci*; ibid., 1622. — 10° *Letanie della B. V. a* 3 *voci concert*, op. 19. *et* 20; ibid., 1639.

MILLICO (Joseph), compositeur et chanteur distingué, naquit en 1739 à Terlizzi, ville de la Pouille, et non à Milan, comme le prétend l'abbé Bertini. On manque de renseignements sur sa jeunesse et ses études; on sait seulement qu'il subit fort jeune la castration, et que sa voix devint un fort beau soprano. Gluck, qui l'avait entendu en Italie, le considérait comme un des plus grands chanteurs de cette époque. Lorsque Millico visita Vienne en 1772 et y fut attaché au théâtre de la cour, cet illustre compositeur le choisit pour donner des leçons de chant à sa nièce. En 1774 Millico s'éloigna de Vienne et se rendit à Londres, où il chanta pendant les années 1774 et 1775, puis il alla à Berlin. De retour en Italie vers 1780, il fut attaché à la musique du roi de Naples, et y jouit d'une faveur décidée dont il abusa quelquefois, dit-on, pour opprimer d'autres artistes qui excitaient sa jalousie. Parmi les compositions de Millico, on remarque : 1° *La Pietà d'amore*, opéra semi-séria, représenté à Naples en 1785. — 2° *La Zelinda*, opéra séria, ibid., 1787. — 3° *Nonna per fare dormire i Bambini*; Naples, 1792. — 4° Cantates avec instruments : *Il pianto d'Erminia; La morte di Clorinda; La Nutrice d'Ubaldo.* — 5° Ariettes italiennes, avec accompagnement de harpe, 1re, 2me et 3me recueils, chacun de six ariettes; Vienne, Artaria. — 6° 12 Canzonettes avec accompagnement de piano et violon; Londres, 1777. — 7° Duos nocturnes pour deux ténors, deux violons et piano, en manuscrit.

MILLIN (Aubin-Louis), connu particulièrement sous le nom de *Millin de Grandmaison*, naquit à Paris le 19 juillet 1759. Après avoir terminé ses humanités, il se livra à l'étude des sciences, de la philologie, et à des recherches littéraires. A l'époque de l'organisation des écoles centrales, il fut nommé professeur d'histoire à

(1) Dans la notice de Frescobaldi, j'ai suivi la tradition et j'ai dit qu'il fut élève d'Alexandre Milleville, mais les renseignements que vient de me fournir le livre de Frizzi, cité dans l'article précédent, m'ont éclairé. Frescobaldi, né en 1587 ou 1588, n'a pu être l'élève d'un homme mort en 1589

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

celle de Paris; puis il succeda a l'abbé Barthélemy en qualité de conservateur du cabinet des antiques de la Bibliotheque nationale. Il conserva cette place jusqu'à sa mort, arrivée le 14 août 1818. Au nombre des ouvrages de ce savant infatigable on trouve un *Dictionnaire des Beaux-Arts;* Paris, 1806, 3 vol. in-8°; ouvrage recherché et devenu rare, qui n'est qu'une traduction de la *Théorie des Beaux-Arts* de Sulzer, avec l'addition d'un certain nombre d'articles concernant les antiquités, mais où Millin n'a pas fait entrer l'important supplement de Blankenburg. On y trouve de bons articles relatifs a la musique.

MILLOT (Nicolas) était en 1575 un des maîtres de la chapelle de musique de Henri III, roi de France. Il obtint, dans cette annee, le prix de la lyre d'argent au concours du *Puy de musique,* à Évreux, pour la composition de la chanson à plusieurs voix qui commençait par les mots : *Les espiez sont à Cérès.* (Voyez l'écrit intitulé *Puy de musique érige en l'honneur de Madame sainte Cécile,* publié d'après un manuscrit du seizième siècle, par M. Bonnin et Chassant, p. 53.) On trouve dans le *Septième livre de chansons nouvellement composées en musique par bons et excellents musiciens* (Paris, Nicolas Duchemin, 1557, in-4°), trois chansons françaises à 4 voix, lesquelles sont de Millot, sous les noms de *Nicolas*, et Nicolas M. *Le dix-neuvième livre de chansons nouvellement composées à quatre et cinq parties par plusieurs autheurs*, imprimé à Paris, en 1567, par Adrien Le Roi et Robert Ballard, contient trois chansons de Millot, dont les premiers mots sont : *Ma Maîtresse; Je l'ay si bien; Le Souvenir.* Enfin, la chanson à trois voix du même, *Je m'en allais*, se trouve dans le premier livre des chansons à 3 parties, composées par plusieurs auteurs; ibid., 1578.

MILTITZ (Charles-Borromée de), chambellan du roi de Saxe, conseiller intime et gouverneur du prince royal, naquit à Dresde le 9 novembre 1781. Un penchant décidé pour la poésie et plus encore pour la musique, se manifesta en lui dès son enfance. A l'âge de onze ans il étonnait déjà par sa manière de jouer sur le piano les morceaux difficiles de cette époque. Le plaisir qu'il eut alors à entendre *la Flûte enchantee*, de Mozart, lui inspira le vif désir de composer aussi, et sans autre guide que son instinct, il se mit à faire quelques essais. Destiné à la carrière des armes, il entra au service à l'âge de seize ans; mais la vie de garnison n'interrompit pas ses études poétiques et musicales. Plus tard il entra dans la garde royale à Dresde et y passa cinq années pendant lesquelles il perfectionna son instruction près d'un maître de composition et par sa correspondance avec Rochlitz. En 1811 il demanda sa retraite de la garde, et alla s'établir dans une maison de campagne à Scharfenberg, près de Meissen, dans l'espoir de se livrer en liberté aux arts qu'il affectionnait; mais la guerre qui se déclara l'année suivante vint l'arracher à sa retraite, et l'obligea a reprendre du service. La paix le rendit a ses travaux en 1814; il profita du repos qu'elle lui laissait pour recommencer ses études de composition avec Weinlig, élève de l'abbé Mattei, et en 1820 il fit un voyage en Italie pour achever de s'instruire dans l'art. Pendant un séjour de huit mois a Naples, il écrivit un opéra bouffe pour un des théâtres de cette ville; mais cet ouvrage ne fut pas représenté. De retour a Dresde en 1823, il y fut élevé aux dignités de chambellan du roi et de gouverneur du prince royal, mais cette haute position ne l'empêcha pas de cultiver les arts comme il le faisait auparavant. Il est mort à Dresde le 18 janvier 1845. Ses principales productions sont une messe solennelle (en *sol* mineur) dont on parle avec éloge en Allemagne, une ouverture de concert inspirée par les poésies d'Ossian, et l'opéra de *Saül*, joué avec succès à Dresde en 1833, et dont la partition, arrangée pour le piano, a été publiée à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel. Les autres opéras de M. de Miltitz sont *Alboin et Rosamunde*, composé en 1835, et *Czerni Georges*, représenté à Dresde en 1839. Parmi ses compositions religieuses, on remarque un *Stabat Mater*, exécuté à Dresde en 1831, et un *Requiem* qui fut entendu dans la même ville en 1836. Son ouverture pour le drame de Schiller, *la Fiancée de Messine*, a obtenu du succès en Allemagne. M. de Miltitz a écrit aussi beaucoup de morceaux pour le piano et des chansons allemandes dont on a publié quelques-unes à Meissen et à Leipsick. On a aussi de lui de bonnes observations sur la situation de la musique en Allemagne et en Italie, dans les *Oranier-blætter* (Feuilles d'oranger), qui parurent depuis 1822 jusqu'en 1825, en trois volumes in-8°. Enfin, il a fourni quelques articles concernant la musique à l'*Abendzeitung* (Gaz. du soir) de Dresde, à la Gazette musicale de Leipsick, et au recueil intitulé *Cæcilia* (t. 16, p. 282 et suiv., et t. 17, p. 180 et suiv.).

MIMNERME, joueur de flûte et poète élégiaque, était originaire de Colophon, de Smyrne ou d'Aslypalée. Il fut contemporain de Solon, et se distingua surtout par ses élégies, dont il ne nous reste que quelques fragments conservés par

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Stobée. Horace préférait Mimnerme à Callimaque, et Properce dit qu'en matière d'amour ses vers valaient beaucoup mieux que ceux d'Homère :

Plus in amore valet Mimnermi versus Homero.
(Lib. I, *Eleg.* 9, vers. 11.)

On peut consulter sur ce poète musicien : 1° Schumeimann (Philippe-Christian-Charles), *Commentatio de vita et carminibus Mimnermi*; Gottingue, 1833, in-4°. 2° Marx (Christian), *Dissertatio de Mimnermo*; Coesfeld, 1831, in-4°.

MINÉ (Jacques-Claude-Adolphe), organiste du chœur de l'église de Saint-Roch, à Paris, est né le 4 novembre 1796. Admis le 5 septembre 1811 comme élève au Conservatoire de musique, il y a étudié le violoncelle et l'harmonie. Miné était neveu de Perne, ancien inspecteur de l'École royale de chant et de déclamation. Après avoir rempli ses fonctions d'organiste et s'être livré à l'enseignement pendant plus de vingt ans, Miné a obtenu la place d'organiste de la cathédrale de Chartres. Il est mort dans cette ville en 1854. Il a publié : 1° Fantaisie pour piano et violon, op. 1; Paris, A. Meissonnier; op. 16; Paris, Simon Gaveaux. — 2° Nocturne; idem, op. 15; Paris, Hanry. — 3° Fantaisie pour piano et violoncelle, op. 25; Paris, A. Meissonnier. — 4° Concerto de société pour le piano; ibid. — 5° Plusieurs trios pour piano, violon et violoncelle. — 6° Sonates faciles pour piano seul, op. 4; Paris, Frère. — 7° Beaucoup de morceaux de différents genres pour piano et d'autres instruments, seul ou en société avec d'autres artistes. — 8° Méthode de violoncelle; Paris, A. Meissonnier. — 9° Idem pour la contrebasse; ibid. — 10° *Livre d'orgue contenant l'office de l'année, tout le plain-chant arrangé à trois parties, et suivi de pièces d'orgue*, op. 26; Paris, A. Meissonnier. Cet ouvrage a pour base le plain-chant parisien, et ne peut plus être utile. Miné a été collaborateur de Fessy, dans la collection de messes, hymnes, proses, etc., arrangées pour l'orgue, et publiées sous le titre de *Guide de l'Organiste*; Paris, Troupenas, 1839, 12 livraisons in-folio. Enfin, on connaît sous son nom un journal de pièces d'orgue, dont il a paru 5 années, sous le titre de *L'Organiste français* (en collaboration avec Fessy); Paris, Richault, et des *Pièces d'orgue*, en 2 suites, op. 54; ibid. Miné a écrit aussi pour la collection des Manuels de Roret un traité de plain-chant sous ce titre : *Plain-Chant ecclésiastique romain et français*; Paris, Roret, 1837, 1 vol. in-16. C'est un livre très-défectueux et rempli d'erreurs. Enfin, on a de cet artiste : *Cinquante Cantiques à voix seule avec accompagnement de piano ou orgue, à l'usage des confréries*; Paris, 1848, 1 vol. in-18.

MINELLI (Pierre-Marie), né à Bologne vers 1666. En 1684 il devint élève de *Jean-Baptiste Mazzaferrata*, célèbre compositeur de cette époque. Après que ses études furent terminées, il obtint la place de maître de chapelle de l'église Sainte-Lucie, dans sa ville natale. L'Académie des philharmoniques l'admit au nombre de ses membres en 1695; il en fut *prince* (président) pour la seconde fois en 1699, pour la troisième en 1704, et pour la quatrième en 1709. Il mourut en 1712. On trouve dans la bibliothèque de l'abbé Santini, à Rome, une collection de motets à voix seule avec 2 violons et basse continue pour l'orgue, de Pierre-Marie Minelli, en manuscrit.

MINELLI (Jean-Baptiste), un des plus savants chanteurs sortis de l'école de Pistocchi, naquit à Bologne en 1687, et fut soumis fort jeune à la castration. Sa voix était un contralto de la plus belle qualité. Il excellait surtout dans le chant d'expression, quoiqu'il ne manquât pas d'agilité dans les traits et qu'il eût un trille excellent. Il brillait à Rome vers 1715.

MINELLI (Le P. Angiolo-Gabriele), moine de l'ordre des Franciscains appelés *Mineurs conventuels*, vécut au couvent de Bologne vers le milieu du dix-huitième siècle. Il est connu par un petit traité de musique qui a pour titre : *Ristretto delle regole più essenziali della musica; in Bologna, nella stamperia di Lelio della Volpe*, 1732, in-4° de 32 pages. Il a été fait une deuxième édition de cet opuscule chez le même libraire, en 1748, in-4°.

MINGOTTI (Régine) (1), célèbre cantatrice du dix-huitième siècle, dont le nom de famille était *Valentini*, naquit à Naples en 1728, de parents allemands. Elle n'était âgée que de dix mois lorsque son père, officier au service de l'Autriche, reçut l'ordre de se rendre à Grætz, en Silésie, et l'emmena avec lui. Restée orpheline, elle eut pour tuteur un oncle qui la mit au couvent des ursulines à Grætz. La musique qu'on y chantait au chœur fit sur elle une impression si vive, qu'elle supplia l'abbesse de lui donner quelques leçons de chant, afin qu'elle pût faire aussi sa partie. L'abbesse fit ce qu'elle

(1) Elle est appelée *Catherine* par Gerber, Choron et Fayolle, et tous les copistes de ces auteurs; mais Mancini, contemporain de la Mingotti, lui donne son véritable prénom.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

désirait et lui enseigna les éléments de la musique et du solfége; mais avant qu'elle eût atteint sa quatorzième année, son oncle mourut, sa pension cessa d'être payée au couvent, et elle retourna près de sa mère et de ses sœurs. Inhabile aux soins du ménage, elle fut en butte aux railleries de sa famille; sa voix et son goût pour le chant excitaient surtout la mauvaise humeur de ses sœurs. Pour se soustraire à des tracasseries sans cesse renaissantes, Régine épousa Mingotti, Vénitien déjà vieux qu'elle n'aimait pas, mais qui avait à ses yeux le mérite de l'arracher à de mauvais traitements. Cet homme était directeur de l'Opéra de Dresde : il comprit le parti qu'il pouvait tirer de la belle voix de sa femme, et la confia aux soins de Porpora, alors maître de chapelle de la cour, et le plus célèbre professeur de chant de cette époque. Sous la direction d'un tel maître, la jeune Mingotti fit de rapides progrès. Attachée au théâtre de l'électeur, elle n'eut d'abord que des appointements peu considérables; mais bientôt ses succès lui procurèrent des avantages plus dignes de son talent. Ses succès eurent tant d'éclat, que la célèbre cantatrice Faustine Bordoni, alors au service de la cour, ne put dissimuler sa jalousie, et qu'elle s'éloigna de Dresde pour aller en Italie. La réputation de la Mingotti se répandit bientôt jusqu'en ce pays, et des propositions lui furent faites pour le grand théâtre de Naples. Elle y parut avec éclat en 1748, dans l'*Olympiade* de Galuppi, et n'étonna pas moins les Italiens par la pureté de sa prononciation que par la beauté de sa voix et de son chant. Après un pareil triomphe, elle reçut des propositions d'engagement de toutes les grandes villes de l'Italie; mais elle les refusa parce qu'elle en avait un avec la cour de Dresde.

De retour en cette ville, elle y chanta son rôle de l'*Olimpiade* avec un succès prodigieux. Hasse et sa femme (Faustine) étaient alors revenus dans la capitale de la Saxe; ce compositeur y remplissait les fonctions de maître de chapelle. Burney, qui a connu la Mingotti à Munich, en 1772, rapporte, d'après elle, l'anecdote suivante : Dans la crainte que la jeune rivale de sa femme ne la fît oublier, Hasse écrivit pour la Mingotti, qui devait jouer un rôle dans son *Demofoonte*, un air difficile qui n'était accompagné que de quelques notes pincées par les violons, espérant que, n'étant point soutenue par l'harmonie, son intonation s'égarerait. Séduite par la beauté de cet air (*Se tutti i mali miei*), elle s'empressa de l'étudier; mais bientôt elle reconnut le piége, et mit tant de soin dans l'exécution du morceau, qu'il devint pour elle l'occasion d'un nouveau triomphe. M. Farrenc me fait remarquer qu'il a trouvé dans le *Demofoonte* de Hasse (scène 6me du 2me acte) un air de *mezzo soprano* sur les paroles *se sapessi i mali miei*, et non *se tutti i mali miei*; cet air, facile d'ailleurs, et dont l'étendue vocale n'est que d'*ut* grave à *fa* sur la cinquième ligne de la clef de sol, n'a pas d'accompagnement *pizzicato*; en sorte que l'anecdote paraît plus que douteuse. Il est possible toutefois que Hasse ait changé cet air pour faire disparaître les traces de sa ruse malveillante. Il est difficile de croire que la Mingotti inventa cette histoire vingt-quatre ans après la date de l'événement. En 1751, elle s'éloigna de Dresde pour aller à Madrid, où elle chanta avec Gizziello, sous la direction de Farinelli. Charmé par la beauté de sa voix, celui-ci mettait tant de prix à la réserver uniquement pour les spectacles et les concerts de la cour, que non-seulement il lui défendait de se faire entendre ailleurs, mais qu'il ne voulait même pas qu'elle étudiât dans une chambre où elle pouvait être entendue de la rue. Après deux ans de séjour en Espagne, elle se rendit à Paris, puis à Londres, à l'automne de 1754, et ses succès n'eurent pas moins d'éclat dans ces villes qu'à Madrid, à Dresde et à Naples. Plus tard elle chanta dans les villes principales de l'Italie, et partout elle causa autant d'étonnement que de plaisir. Cependant elle resta attachée à la cour de Dresde tant que le roi Auguste vécut : après sa mort, en 1763, elle s'établit à Munich, où elle jouissait de l'estime générale. Lorsque Burney visita cette ville en 1772, la Mingotti avait conservé la beauté de sa voix, et parlait de la musique avec une connaissance profonde de l'art. Sa conversation était animée; elle parlait également bien l'allemand, le français, l'italien, et pouvait suivre une conversation en anglais et en espagnol. Elle chanta devant Burney pendant plusieurs heures en s'accompagnant elle même au piano. En 1787 elle se retira à Neubourg, sur le Danube, où elle est morte en 1807, à l'âge de soixante-dix-neuf ans. Son portrait, peint au pastel par Rosalba, est dans la galerie de Dresde.

MINGUET (Paul), musicien espagnol, fut attaché à la chapelle royale de Philippe V et de Charles III. Il est auteur de deux traités de musique dont le premier a pour titre : *Reglas, y advertencias generales, que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos majores, y mas usuales, como son la guitarra, tiple, vandola, cythara, clavicordis, organo, harpa, psalterio, bandurria, violin, flauta traversa, y la flautilla, con varios tanidos, danzas, contradanzas, y otras cosas semejan-*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tes, etc.; Madrid, Joaquin Ibarra, 1752-1754. Le second ouvrage est intitulé : *Quadernillo nuevo, que en ocho Laminas finas demuestran y explican el arte de la musica, con todos sus rudimentos para saber solfear, modular, transportar, y otras curiosidades, muy utiles;* Madrid, Manuel Martinsgrave, sans date. Forkel présume que ce livre a paru en 1774 ; M. Soriano-Fuertes confirme cette conjecture (*Historia de la musica española*, tome IV, p. 193).

MINOJA (Ambroise), compositeur et professeur de chant, naquit le 21 octobre 1752 à l'*Ospitaletto*, près de Lodi. Il était âgé de quatorze ans lorsqu'il commença à cultiver la musique pour son amusement : plus tard il en fit sa profession, moins par nécessité que par goût, car il était né dans l'aisance. Après avoir fait, sous la direction de Sala, un cours de composition, il alla demeurer à Milan, où il succéda à Lampugnani dans la place d'accompagnateur de l'opera, au théâtre de *la Scala*. En 1787, il écrivit pour ce théâtre l'opéra sérieux intitulé *Tito nelle Gallie*. L'année suivante il alla à Rome, où il composa pour le théâtre *Argentina* la *Zenobia*. De retour à Milan, il y fut nommé maître de chapelle à l'église des PP. de *la Scala*, et dès lors il n'écrivit plus que de la musique religieuse. Lorsque les Français entrèrent en Italie sous la conduite du général Bonaparte, Minoja concourut pour une marche et une symphonie funèbre en l'honneur du général Hoche, et obtint le prix, qui consistait en une médaille de la valeur de cent sequins. La société italienne des sciences, arts et belles-lettres ayant été organisée avec le royaume d'Italie, Minoja fut un des huit membres de la section de musique de cette académie, et obtint la place de censeur du Conservatoire de Milan. Il écrivit, pour le couronnement de Napoléon à Milan, un *Veni Creator* et un *Te Deum* à trois voix et orchestre, qui furent exécutés à la cathédrale, par deux cent cinquante musiciens. Il écrivit aussi une cantate pour le théâtre de *la Scala*, à l'occasion du mariage d'Eugène Beauharnais, vice-roi d'Italie. Minoja est mort à Milan le 3 août 1825. Outre les compositions précédemment citées de cet artiste, on connaît de lui des quatuors pour deux violons, alto et basse, intitulés : *I divertimenti della Campagna ;* des sonates de piano, publiées à Brunswick ; un *De profundis* à 3 voix et orchestre, qui se trouve dans les archives de la société des arts et des lettres de Livourne, et qui a été publié à Milan, chez Ricordi; une messe de *Requiem* conservée à Milan et chez l'abbé Santini, à Rome ; un *De profundis* à 4 voix en langue italienne ; des leçons de Job à 3 voix ; d'autres leçons pour voix de soprano et chœur ; un *Sanctus* à 3, et une messe solennelle à 4. Minoja a publié : *Lettere sopra il canto*, Milan, Mussi, 1812, in-8° de 26 pages. On a fait une traduction allemande de cet écrit ; elle est intitulée : *Minoja, über den Gesang, ein Sendschreiben an B. Asioli ;* Leipsick, Breitkopf et Hærtel, 1815, in-8° de 29 pages.

MINORET (Guillaume), maître de musique de Saint-Victor, fut aussi un des quatre maîtres de chapelle de Louis XIV. Il mourut à Paris en 1717, dans un âge avancé. En 1682, il composa le *Te Deum* qui fut chanté à Saint-Victor pour la naissance du duc de Bourgogne. On connaît de lui en manuscrit plusieurs motets parmi lesquels on cite comme les meilleurs : 1° *Lauda Jerusalem Dominum* — 2° *Quemadmodum desiderat.* — 3° *Venite exultemus,* — 4° *Nisi Dominus.* On trouve en manuscrit, à la bibliothèque impériale de Paris, une messe de Minoret sur des mélodies de Noël.

MINOZZI (Marcel), maître de chapelle de l'église cathédrale de Carpi, dans la première moitié du dix-septième siècle, est connu par un recueil de compositions intitulé : *Salmi per vespri, Sinfonie e Litanie a* 3, 4 *e* 5 *voci, con violini ;* Venise, Alex. Vincenti, 1638, in-4°.

MION (Jean-Jacques-Henri), maître de musique des enfants de France, obtint sa charge en 1743. Il vivait encore en 1761 ; mais il ne paraît plus dans un état des officiers de la maison du roi pour l'année 1765, que j'ai consulté. En 1741 il a fait représenter à l'Opéra de Paris *Nitétis*, tragédie lyrique en cinq actes, de sa composition. Il a écrit aussi la musique de *L'Année galante*, ballet représenté à Versailles le 14 mars 1747, et, à Paris, le 11 avril suivant.

MIQUEL (J.-E.) *jeune*, professeur de musique à Montpellier, est auteur d'un système de notation de la musique dont il a donné l'explication dans un ouvrage intitulé : *Arithmographie musicale, méthode de musique simplifiée par l'emploi des chiffres ;* Paris, 1842, in-8° de 48 pages, avec 26 pages de musique. *L'Arithmographie musicale* est une tablature numérique produite par la combinaison des chiffres avec certains signes de la notation moderne, et avec la portée réduite à une seule ligne, telle qu'on la voit dans certains manuscrits du moyen âge.

MIRABELLA (Vincent), noble sicilien et savant antiquaire, né en 1570 à Syracuse, s'appliqua dès sa jeunesse à l'étude des mathématiques, de la géographie, de l'histoire et cultiva la musique et la poésie. Il mourut à Modica

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

en 1624. En 1606, il a publié à Palerme le premier livre de ses madrigaux a quatre voix. Dans un volume qu'il a fait paraître en 1603 a Salerne, sous le titre de *Infidi Lumi*, concernant les antiquités, on trouve quelques dissertations relatives à la musique.

MIRECKI (François), né à Cracovie en 1794. A l'âge de quatre ans il jouait déjà du piano. Il n'en avait que six lorsqu'on lui fit donner un concert, dans lequel il exécuta un concerto de Haydn et une sonate de Beethoven avec accompagnement de violoncelle. Après avoir fait ses études littéraires au collége, à l'école normale et à l'université de sa ville natale, il se rendit à Vienne en 1814. Des artistes célèbres, tels que Beethoven, Salieri, Hummel, Moscheles et Pixis, s'y trouvaient alors réunis, et l'on y entendait de bonne musique bien exécutée. Mirecki s'y lia avec la plupart de ces hommes d'élite et y forma son goût pour l'art sérieux. Il reçut des leçons de Hummel pour le piano et pour la composition, tandis que le professeur Preindl lui enseignait la théorie de l'harmonie. Cependant ses études furent interrompues par la proposition que lui fit le comte Ossolinski de l'accompagner dans sa terre : il y passa environ deux années, pendant lesquelles il écrivit ses premières compositions. En 1816, Mirecki se rendit à Venise : il y demeura environ une année, pendant laquelle il étudia la méthode italienne de chant et se livra à des travaux littéraires; puis il alla à Milan avec une lettre de recommandation pour l'éditeur Ricordi, qui lui fit bon accueil et publia quelques-uns de ses ouvrages. Vers la fin de 1817, le jeune artiste arriva à Paris, où son existence fut assez pénible dans les premiers temps. Cependant quelques œuvres de sonates et un bon trio pour piano, violon et violoncelle, qu'il y publia commencèrent à le faire connaître, et lui firent trouver des élèves pour le piano. L'éditeur Carli, qui, à la recommandation de Ricordi, avait fait paraître ces ouvrages, l'employa à donner des éditions des psaumes de Marcello, des duos et trios de Clari et des duos de Durante, avec accompagnement de piano. Pendant son séjour à Paris, Mirecki écrivit un opéra polonais intitulé *Cygunia* (les Bohémiens) qui fut représenté à Varsovie en 1820. En 1822 il retourna à Milan et écrivit la musique des ballets *Ottavia*, *le Château de Kenilworth*, et *I Baccanali aboliti*, qui eurent du succès. Ces ouvrages furent publiés pour le piano, chez Ricordi, ainsi que des sonates faciles pour le piano et un traité d'instrumentation en langue italienne. En 1824, Mirecki écrivit pour le théâtre de Gênes *Evandro in Pergamo*, opéra sérieux, qui ne put être représenté qu'au mois de décembre de cette année, à cause de la mort du roi de Sardaigne. Dans l'intervalle il fit un voyage dans le midi de l'Italie et visita Florence, Rome et Naples. De retour à Gênes, il y donna son opéra qui fut accueilli avec faveur et obtint vingt-six représentations consécutives. Après ce succès, il accepta la direction du théâtre de Lisbonne et s'y rendit avec une compagnie de chanteurs et de danseurs. Au mois de mars 1826 il y donna son opéra *I due Forzati*, qui fut accueilli avec froideur. Il y écrivait *Adriano in Siria* lorsque la mort du roi de Portugal, Don Juan VI, interrompit les représentations et fit cesser son entreprise. En quittant Lisbonne, il visita l'Angleterre, puis retourna à Gênes, où il s'était marié; il y vécut pendant douze ans dans la position de professeur de chant. En 1838, le sénat de la ville libre de Cracovie l'appela pour diriger dans cette ville une école de chant dramatique : il s'y rendit et depuis lors, il ne s'en est éloigné pendant quelques mois que pour aller faire représenter à Milan, en 1844, *Cornelio Bentivoglio*, opéra sérieux qui ne réussit pas. Dans l'année suivante il fit jouer à Cracovie, par les élèves de son école, un opéra polonais dont le titre était *Une nuit dans l'Apennin*. Depuis lors, Mirecki a écrit deux messes, des oratorios et une symphonie. Les principaux ouvrages de cet artiste estimable sont deux trios pour piano, violon et violoncelle, op 11 et 36; des sonates pour piano seul, op. 18, 21 et 24; sonates pour piano et violon, op 22; adagio et allegro pour piano, 2 violons, alto, violoncelle et contrebasse op. 38; des rondeaux pour piano, op, 7, 12 et 20; plusieurs suites de variations; une fantaisie avec variations, op 13; plusieurs recueils de polonaises et de mazourkes; des divertissements et tarentelles. Son traité d'instrumentation a pour titre : *Trattato intorno agli stromenti, ed all'istrumentazione;* Milan, Ricordi, 1825, in-fol. Mirecki vivait encore à Cracovie en 1858.

MIRECOURT (Eugène de), pseudonyme. Voyez **JACQUOT** (Charles-Jean-Baptiste).

MIRO (...), compositeur portugais, né à Lisbonne, y fit ses études musicales sous la direction de Bontempo. Il y prit la direction du théâtre d'opéra en 1836 et y fit représenter en 1837 *Atar*, opéra sérieux. En 1840, il y a donné aussi *Virginia*.

MIROGLIO (Pierre-Jean), fils d'un violoniste italien établi à Paris comme marchand de musique, naquit dans cette ville vers 1750, et fut élève de son père pour le violon. Il a fait graver de sa composition cinq livres de sonates

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

pour violon et basse, et plusieurs livres de duos pour deux violons.

MIRUS (Adam-Erdmann), magister et recteur adjoint au gymnase de Zittau, naquit à Adorf (Saxe) le 26 novembre 1656, et mourut à Zittau le 3 juin 1727. Ce savant est auteur d'un livre rempli de détails curieux, qu'il a publié sous ce titre : *Kurze Fragen aus der Musica sacra worinnen den Liebhabern bey Lesung der biblischen Historien, etc.* (Courtes questions sur la musique sacrée, dans lesquelles on donne aux amateurs qui lisent les histoires bibliques des renseignements speciaux, avec des tables nécessaires); Gœrlitz, 1707, in-12. Deuxième édition; Dresde, 1715, in-8°. On trouve aussi des renseignements sur la musique des levites dans le Lexique des antiquités bibliques du même auteur (Leipsick, 1714, in-8°), pages 32, 161, 240, 345, 750 et 868.

MIRY (Charles), professeur de composition et chef d'orchestre au Conservatoire de Gand, est né dans cette ville, le 14 avril 1823. D'abord élève de la même école, il y reçut de Mengal (*voyez* ce nom) des leçons d'harmonie et de contrepoint. Ses premiers essais de composition ayant excité l'intérêt de ses concitoyens, l'administration communale de Gand lui accorda pendant deux années un subside pour qu'il allât terminer son éducation musicale à Paris. De retour dans sa patrie, M. Miry a voulu témoigner sa reconnaissance aux magistrats en dédiant à la ville de Gand une symphonie qu'il venait de terminer, et qui fut exécutée avec succès. Devenu sous-chef d'orchestre du théâtre, directeur de la société des *Mélomanes* de sa ville natale, et directeur du Cercle musical, il a écrit beaucoup de musique de danse, des chœurs, des compositions pour l'orchestre, des pièces d'harmonie pour les instruments à vent, des fanfares et des romances. Son premier essai de musique dramatique fut un opéra flamand en 3 actes, intitulé *Brigitta*, qui fut représenté en 1847 au *théâtre Minard*, de Gand. En 1851 une médaille et une prime lui furent décernées dans un concours ouvert par la Société royale des beaux-arts de sa ville natale par la composition d'une ouverture et d'un chœur, et deux ans après, l'association dite *Nederduitsch Taelverbond*, de Gand, lui accorda une mention et une prime pour trois chœurs flamands, genre dans lequel il réussit. Ses chants pour des voix d'hommes *Vlaemsche Lieuw* (Lion flamand) et *La Belgique*, sont devenus populaires. En 1854 M. Miry a fait représenter au grand théâtre de Gand *La Lanterne magique*, opéra en 3 actes qui a été joué aussi avec succès à Bruxelles et à Louvain. Son ouvrage dramatique le plus important est son *Charles-Quint*, opéra en 5 actes joué au grand théâtre de Gand, et qui a reçu un accueil favorable dans les villes principales de la Belgique. Ce fut au succès de cet opéra que M. Miry fut redevable de sa nomination de professeur de composition au Conservatoire de la ville en 1857. Postérieurement, il a publié des collections de chants flamands pour une et plusieurs voix sur des paroles de M. Destanberg, lesquels sont destinés aux écoles primaires. Ces chants se font remarquer par le naturel des mélodies et par le caractère rhythmique.

MISCIA (Antoine), virtuose sur la viole, sur la guitare à sept cordes et sur *l'accordo*, grand instrument à archet monté de onze cordes. Il vivait à Naples en 1601 (voyez la *Pratica musica* de Cerreto, p. 157).

MISENUS (Georges-Théodore), *cantor* à Meissen, dans la seconde moitié du seizième siècle, a publié un manuel des principes de musique sous ce titre : *Quæstiones musicæ in usum scholæ Meisnensis*; Gœrlitz, 1573, in-8°.

MISEROCCA (Bastien), maître de chapelle et organiste de l'église St.-Paul, à Massa, naquit à Ravenne, dans la seconde moitié du seizième siècle. Il a fait imprimer à Venise, chez Vincenti, en 1609 et 1611, plusieurs messes, vêpres et motets. On connaît aussi de lui *I pietosi affetti a una, due, tre et quattro voci con Letanie della Beata Virgine a sei voci, libri* 1, 2, 3, *in Venezia, appresso G. Vincenti*, 1614-1618, in-4°.

MISLIWECZEK (Joseph). *Voy.* MYSLIWECZEK.

MITFORD (Jean), écrivain anglais de la seconde moitié du dix-huitième siècle, a publié un livre qui a pour titre : *Essay on the harmony of Language, etc.* (Essai sur l'harmonie du langage); Londres, 1774, in-8°. On y trouve des observations sur l'union de la poésie et de la musique.

MITHOBIUS (Hector), docteur en théologie, surintendant général du pays de Mecklenbourg, et pasteur primaire à Ratzebourg, naquit à Hanovre en 1600, et mourut en 1655. Dix ans après sa mort on a publié un ouvrage de sa composition intitulé : *Psalmodia Christiana, das ist grundliche Gewissens-Belehrung, was von der christlichen Musica sowohl vocali als instrumentali zu halten, allen alten und neuen Music-finden, absonderlich aber des meinung Sel. h. m. Theophili Grossgebauers in seiner neulich edirten Wachterstimme Cap. XI, entgegen gesetzet* (Psalmodie chrétienne, ou éclaircissement fondamental, dans lequel il est traité de la musique chrétienne, tant vocale

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

qu'instrumentale); Jéna, 1665, in-4°. Il y a aussi des exemplaires de la même date portant l'indication de Brême et de Wittenberg. Ce livre contient trois sermons, une dédicace, une préface et un appendix où l'on trouve des choses fort curieuses pour l'histoire de la musique.

MITSCHA (Le chevalier FRANÇOIS-ADAM DE), compositeur, né le 11 janvier 1746 à Jaromeritz ou Jarometz (Bohême) mourut à Gratz, où il était conseiller impérial, le 19 mars 1811. En 1790, il fit représenter à Vienne l'opéra intitulé *Adraste et Isidore*, qui eut quelque succès. On connaît en manuscrit de cet amateur : 1° Douze symphonies pour orchestre; — 2° Onze nocturnes pour sept et neuf instruments; — 3° six quatuors pour deux violons, alto et basse; — 4° un trio pour deux violons et violoncelle, et des pièces d'harmonie pour 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 cors et 2 bassons.

MITTAG (JEAN-GODLFROID), directeur de musique à Uelzen, naquit à Leipsick au commencement du dix-huitième siècle. A l'occasion de l'inauguration du nouvel orgue de Uelzen, construit pas Jean-Georges Stein, il a publié un écrit qui a pour titre : *Historisch-Abhandlung von der Erfindung, Gebrauch, Kunst und Vollkommenheit der Orgeln, mit Anmerkungen erläutert und bei Gelegenheit der solennen Einweihung des neuen Orgelwerks in der Marienkirche zu Uelzen herausgegeben* (Traité historique de l'invention, de l'usage, de l'art et de la perfection des orgues, éclairci par des notes, et publié à l'occasion de la dédicace solennelle de l'orgue nouvellement construit dans l'église de Sainte-Marie à Uelzen); Lunebourg, 1756, in-4° de 15 pages.

MITTENREYTTER (JEAN), facteur d'orgues à Leyde, a construit en 1765 l'orgue de l'église luthérienne de Delft, composé de 23 registres, 2 claviers à la main et pédale, et l'orgue de l'église catholique de Leyde.

MITTERMAYER (GEORGES), né le 3 janvier 1783 à Fürth, près de Ratisbonne, apprit la musique au couvent de Windberg, près de Straubing, et fit ses premières études littéraires à Landshut, puis entra au lycée de Munich où il reçut des leçons de chant de Winter. La beauté de sa voix de basse et sa bonne méthode le firent engager en 1805 en qualité de chanteur de la cour; l'année suivante, il débuta au théâtre royal de Munich avec succès. Il y brilla particulièrement dans les opéras de Paër et de Rossini. Retiré avec la pension, après vingt-huit ans de service, il s'est livré à l'enseignement du chant. Il est mort à Munich, le 16 janvier 1858, à l'âge de soixante-quinze ans. On a gravé de lui des variations pour le chant, sur le thème *Nel cor più non mi sento*; Munich, Falter. Les membres de la Liederkranz de Munich, ayant mis en musique quelques poésies du roi Louis de Bavière, les chantèrent en présence de ce prince le 25 mai 1829, et les publièrent sous ce titre : *Gedichte Seiner Majestæt des Kœnigs Ludwig von Bayern in Musik gesetzt und gesangen von den Mitgliedern des Liederkranzes*, etc.; Munich, Falter, et Mayence, Schott. On trouve dans ce recueil le Lied *an die Liebende* pour 4 voix d'hommes, composé par Mittermayer.

Un fils de cet artiste (ÉDOUARD), né à Munich, en 1814, a été violoniste distingué, membre de la chapelle du roi de Bavière, et professeur au Conservatoire de Munich. Il avait reçu, à Paris, des leçons de Baillot pour son instrument et se faisait remarquer par la beauté du son et la pureté du style. Il est mort à Munich le 21 mars 1857, à l'âge de quarante-trois ans.

Le second fils de Georges Mittermayer (LOUIS) bon violoniste aussi, fut d'abord attaché à la chapelle du roi de Bavière, puis est entré au service de la cour, à Carlsruhe, en qualité de premier violon.

MIZLER (ÉTIENNE-ANDRÉ), né à Greitz (Saxe), dans la seconde moitié du dix-septième siècle, a fait imprimer une thèse académique sous ce titre : *De campanis in electorati ad Albim academia XVI Calend. Novemb. A. O. R.* 1695. (*Magistri*) *Stephanus Andreas Mizler et Joannes Christophorus Senffleus Greitsheimio, et Virobrya Franci publice disputabant in audit. philosoph.*; Lipsiæ, 1696, in-4° de 16 pages.

MIZLER DE KOLOF (LAURENT-CHRISTOPHE), fils du bailli de Weitelsheim, près d'Anspach, naquit en ce lieu le 25 juillet 1711. Ayant été envoyé au gymnase d'Anspach, il y apprit la musique et le chant sous la direction d'Ehrenmann; Carl fut son maître de violon, et sans autre guide que lui-même Mizler étudia la flûte. En 1735 il se rendit à l'université de Leipsick : trois ans après il y fut gradué *magister*. Entraîné vers la culture des sciences et des arts, il alla ensuite à l'université de Wittenberg pour y suivre un cours de jurisprudence, puis il retourna à Leipsick et y étudia la médecine. En 1736 il ouvrit dans cette ville des cours publics de mathématiques, de philosophie et de musique. Son goût pour cet art s'était développé par les occasions qu'il avait d'entendre souvent l'illustre J. S. Bach et les concerts de Leipsick, ainsi que par la lecture des écrits de Mattheson et d'autres théoriciens.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Préoccupé de la pensée d'élever la musique à la dignité d'une science philosophique, il publia, en 1736, une dissertation intitulée : *Quod musica scientia sit.* Deux ans après il fonda, avec le comte Lucchesini et le maître de chapelle Bumler, une société centrale de musique dont il fut nommé secrétaire, et qui avait pour objet de résoudre les problèmes et les questions qui pourraient être proposés concernant cet art-science. Pour atteindre ce but, la société devait publier, sous la direction de Mizler, une sorte de journal paraissant par cahiers a des époques indéterminées. Ce journal eut le titre de *Bibliothèque musicale ;* il en fut publié trois volumes et un cahier dans l'espace de dix-huit ans. Les statuts de la société musicale fondée par Mizler se trouvent dans le deuxième cahier du troisième volume de la *Bibliothèque musicale.* La rédaction d'une grande partie de cet écrit périodique lui appartient (1). Musicien érudit, mais sans génie, il voulut cependant faire des essais de composition, dans des études d'odes pour le clavecin dont la médiocrité excita l'hilarité des artistes. Il en parut un éloge ironique dans l'*Ehrenpforte* de Mattheson; Mizler prit cet éloge au sérieux, et y fit, dans sa Bibliothèque, une réponse qui augmenta le nombre des rieurs. Appelé en 1745 à Konskie, en Pologne, pour enseigner les mathématiques aux fils du comte Malakowski, il fit, avant son départ de Leipsick, quelques dispositions pour assurer l'existence de sa société, et même il conserva la librairie qu'il y avait établie, afin de faciliter la publication de la suite de la Bibliothèque musicale; mais il ne put empêcher que cette publication ne se ralentit et que la société ne fût dissoute par le fait, quelques années après. En 1747, il fut gradué docteur en médecine à Erfurt. Plus tard il alla s'établir à Varsovie, et le roi de Pologne lui accorda des titres de noblesse. C'est depuis ce temps qu'il ajouta le titre *de Kolof* à son nom de Mizler. Vers 1754 il transporta à Varsovie sa librairie et y établit une imprimerie. Il mourut dans cette ville au mois de mars 1778, à l'âge de soixante-sept ans.

Les ouvrages publiés de Mizler sont : 1° *Dissertatio quod musica scientia sit et pars eruditionis philosophicæ ;* Leipsick, 1734, in-4°; Une deuxième édition a paru en 1736, in-4° de 24 pages. — 2° *Lusus ingenii de præsenti bello augustiss. atque invictiss. imperatoris Caroli VI, cum foederatis hostibus, ope tonorum musicorum illustrato;* Wittenberg, 1735. — 3° *Neu eroffnete Musikalische Bibliothek oder grundliche Nachricht nebst unpartheischen Urtheil von musikalischen Schriften und Büchern* (Bibliothèque musicale nouvellement ouverte, ou notices exactes et analyses impartiales d'écrits et de livres sur la musique, etc.,) premier volume, composé de 6 parties publiées séparément, depuis 1736 jusqu'en 1738, avec le titre général donné ci-dessus, à Leipsick, 1739, in-8°. Deuxième volume, en quatre parties publiées depuis 1740 jusqu'en 1743, avec le titre général; Leipsick, 1743, in 8°. Troisième volume, divisé en quatre parties formant 778 pages, non compris les tables, depuis 1746 jusqu'en 1752, avec le titre général ; Leipsick, 1752, in-8°. Quatrième volume, dont la première partie seulement, renfermant 182 pages, a été publiée a Leipsick, en 1754. — 4° *Musikalischer Staarstecher, in welchem rechtschaffener Musikverstandigen Fehler bescheiden angemerckt,* etc. (L'oculiste musicien qui découvre et annote modestement les fautes de musique, et persifle les folies des soi-disant compositeurs); Leipsick, 1740, in-8°. Ce journal n'a pas été continué. — 5° *Die Anfangsgründe der Generalbasses, nach mathematischer Lehrart abgehandelt,* etc. (Éléments de la basse continue, traités d'après la méthode mathématique, et expliqués au moyen d'une machine inventée à cet effet); Leipsick, 1739, in-8°. La description de cette machine se trouve dans la Bibliothèque musicale. — 6° La traduction allemande du *Gradus ad Parnassum*, ou traité de composition de Fux, sous ce titre : *Gradus ad Parnassum oder Anführung zur regelmässigen musikalischen Composition, etc.* ; Leipsick, 1742, in-4°. Mizler a publié de sa composition : Odes morales choisies pour l'utilité et l'amusement des amateurs de clavecin, etc.; Leipsick, 1740-1743. Trois suites, et quatre sonates pour la flûte traversière, le hautbois ou le violon, arrangés de manière qu'on peut aussi les exécuter sur le clavecin; Leipsick, in fol.

MOCKER (....), professeur de musique et première clarinette du grand théâtre à Lyon, en 1790 et années suivantes, a publié de sa composition : 1° Duos pour deux clarinettes, op. 1; Lyon, Arnaud. — 2° Nocturne pour basson et piano, op 3; ibid. — 3° Fantaisie concertante pour clarinette et piano, op. 4; ibid.

(1) Les membres de cette société de musique étaient: 1° le comte de Lucchesini; 2° Mizler; 3° George Henri Bumler, maître de chapelle à Anspach; 4° Christophe-Théophile Schroetel, organiste à Nordhausen; 5° Henri Bockmeyer, cantor a Wolfenbuttel; 6° Klemann, maître de chapelle a Hambourg; 7° Stoelzer, maître de chapelle a Gotha; 8° G. F. Lingke; 9° Spiess, compositeur et auteur d'un traité de composition; 10° Hændel; 11° W. Weiss.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

MOCKER (Ernest), fils du précédent, pianiste et compositeur, professeur à Lyon, a publié : 1° Grande sonate pour piano; Paris, Dufaut et Dubois (Schonenberg.. — 2° Quatre divertissements pour piano seul, op 2; ibid. — 4° Fantaisie sur des airs de la *Dame blanche;* ibid.

MOCKERT (....), facteur d'orgues à Halberstadt, vers la fin du dix-septième siècle, naquit à Langenstein, près de cette ville. Après avoir construit plusieurs instruments renommés de son temps, il s'est retiré en 1717 au couvent de Rossleben.

MOCKERT (Christophe), fils du précédent, habile facteur d'orgues, né à Halberstadt, en 1689, s'est fait connaître avantageusement par dix-huit instruments qu'il a construits en différentes villes. Après avoir vécu trente-six ans à Rossleben, il y est mort en 1753.

MOCKERT (Jean-Christophe), fils de Christophe, né à Rossleben, s'est fait connaître aussi comme un bon facteur par les orgues qu'il a construites vers le milieu du dix-huitième siècle à Erfurt, à Rossleben, à Reinnusen sur la Saale, à Niemstadt et à Naumbourg.

MOCKWITZ (Frédéric), arrangeur de musique pour le piano, naquit en 1773, à Lauterbach, près de Stolpen (Saxe), où son père était prédicateur. Après avoir étudié le droit à Wittenberg, il s'adonna particulièrement à la culture de la musique, qu'il enseigna à Dresde pendant une longue suite d'années. Il mourut dans cette ville, au mois de décembre 1849. Il a arrangé à quatre mains pour le piano des symphonies, ouvertures et quatuors de Haydn, Mozart et Beethoven. On a de sa composition des *Lieder* avec piano et des danses allemandes.

MODELLIUS (J.-G.) était étudiant à l'université de Wittenberg lorsqu'il publia une thèse intitulée : *An campanarum sonitus* etc.; Wittenberg, 1703, in-4°.

MODERNE (Jacques), musicien français du seizième siècle, surnommé *Grand Jacques*, à cause de sa taille élevée, fut maître de chapelle de Notre-Dame du Confort, à Lyon, et établit dans la même ville une imprimerie de musique. Sur les ouvrages sortis de ses presses, il prend le nom de *Jacques Moderne de Pinguento alias Grand Jacques.* Gessner cite de sa composition (*Bibliothèque univers.*, lib. VII) les ouvrages suivants : 1° Chansons françaises à quatre parties. — 2° Motets à cinq et à six voix, lib. 3. Le plus ancien recueil de motets imprimé par Jacques Moderne porte la date de 1532; le dernier est de l'année 1556. Le premier de ces recueils a pour titre général : *Motetti del Fiore*, parce qu'on y voit au frontispice une fleur gravée sur bois. Bien que ce titre soit en italien, chaque livre en particulier en a un en latin, par exemple : *Liber primus cum quatuor vocibus.* Le premier livre, le troisième, le quatrième et le cinquième contiennent les motets à quatre voix; le deuxième livre ne renferme que des motets à cinq. Le premier et le second livre ont paru en 1532; le troisième paraît avoir été remprimé en 1539, et les quatrième et cinquième, en 1542. La plupart des auteurs dont les motets remplissent les cinq livres de cette collection, dont la rareté est maintenant excessive, sont français, mêlés de quelques noms belges et espagnols. Ces artistes sont : Hilaire Penet, Loiset Pieton, André de Silva, Lupus, Hesdin, Nic. Gombert, F. de Layolle, Claudin, J. Courtois, Adrien Willaert, Richafort, L'Héritier, Verdelot, Archadelt, Jaquet, A. Mornable, N. Fauchier, Benedictus, Hottinet Bara, P. Manchicourt, Huglier, Jo. de Billon, Carette, Gardane, P. de Villers, F. du Lys, C. Dalbi, Consilium, H. Fresneau, P. Colin, P. de la Fasge, Robert Nacele, Laurens Lalleman, Jan des Boys, Hugues de la Chapelle, Claudin, Jo. Preiau, Louis Narbays, Jacques Hanenze, Morel, Ernoult, Caussin, N. Benoist, Mortera, Lupi, Morales, et Pierre Moulu.

Les livres premier, troisième, quatrième et cinquième sont complets à la Bibliothèque royale de Munich; le deuxième livre est à la Bibliothèque impériale de Vienne.

Quatre autres volumes très-rares sont sortis des presses de Jacques Moderne; le premier a pour titre : *Liber decem Missarum, à præclaris et maximi nominis musicis contextus; nuperrime adiunctis duabus missis nunquam hactenus in lucem emissis,* etc. *Jacobus Modernus à Pinguento excudebat*; Lugduni, 1540, petit-in-fol. Ce recueil contient des messes de Moulu, de Layolle, de Richafort, de J. Mouton, de Guillaume Prévost, de Gardane, de Lupus, de Jannequin, de Jean Sarton et de Villers. Les autres volumes contiennent les messes de Pierre Colin et de Morales (*voyez* ces noms). Jacques Moderne a publié une collection en onze livres sous le titre : *Le Parangon des chansons, contenant plusieurs nouvelles et delectables chansons que oncques ne furent imprimees au singulier prouffit et délectation des musiciens; imprimé à Lyon, par Jacques Moderne dit Grand Jaques*, etc. 1538-1543, in-4° obl. Le premier livre contient 26 chansons, le second livre 31, le troisième 26, le quatrième 32, le cinquième 28, le sixième 25, le septième 27, le huitième 30, le neuvième 31, le dixième, 29, le onzième 29. Quelques-uns de ces livres ont été réimprimés, car il existe à la bibliothèque royale de Munich

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

un exemplaire des quatre premiers livres qui portent les dates de 1538-1539, et un autre exemplaire des dix premiers livres imprimés en 1540-1543; enfin, le premier livre de l'exemplaire du dernier catalogue de la bibliothèque Libri, dont la vente s'est faite à Londres au mois de juillet 1862, était sans date. Cet exemplaire, qui renfermait les neuf premiers livres, reliés en un volume, a été vendu *deux mille francs*. Les quatre parties de chaque chanson sont imprimées en regard et opposées les unes aux autres, en sorte que le chanteur du *superius* est en face du *tenor*, et l'*altus* en face du *bassus*. L'existence du onzième livre a été inconnue jusqu'à ce jour : un exemplaire de ce livre appartient à M. Farrenc. Enfin, M. Brunet cite, dans son *Manuel du libraire : Le Difficile des chansons, livre contenant des chansons nouvelles à quatre parties, en quatre livres, de la composition de plusieurs maîtres;* Lyon, Jacques Moderne, 1555-1556, petit in-4° obl.

MOEHRING (Ferdinand), pianiste et compositeur, né à Berlin, vers 1816, a fait ses études musicales à l'Académie des beaux-arts de cette ville, sous la direction de Rungenhagen. Vers la fin de 1839, il s'établit à Sarrebruck comme professeur; mais, en 1845, il fut appelé à Neuruppin, en qualité de directeur de musique. Une ouverture et une symphonie de sa composition ont été exécutées à Berlin et à Leipsick en 1837 et 1840, et l'Académie royale de chant de la première de ces villes a fait entendre, en 1840, un psaume qui obtint l'approbation des connaisseurs. Postérieurement M. Mœhring s'est particulièrement livré à la composition de *Lieder* à voix seule avec accompagnement de piano, ou pour plusieurs voix, de chants pour des voix d'hommes, et de petites pièces telles que des nocturnes pour piano.

MOELLER (J.-C.), claveciniste et compositeur allemand, vivait vers 1780. Il a fait imprimer à Francfort et à Spire des quatuors pour piano, violon, alto et basse, des préludes, des quatuors pour violon, et quelques bagatelles pour le chant.

MOELLER (Jean-Godefroid), professeur de piano à Leipsick, au commencement du dix-neuvième siècle, étudiait la théologie à l'université de cette ville, en 1797. Il fut élève du célèbre organiste Kittel, à Erfurt. On a gravé de sa composition : 1° Sonate pour piano à quatre mains; Leipsick, 1797. — 2° Douze variations pour piano seul; ibid. — 3° Seize variations; idem, ibid. — 4° Fantaisie et fugue, idem; ibid. 1805. Gerber paraît incertain, dans son nouveau Lexique des musiciens, s'il n'y a pas identité entre cet artiste et le précédent, et si les initiales de prénoms de celui-ci ne sont pas une faute d'impression; mais si la date de 1780, donnée par lui, comme étant celle où J. C. Moeller vivait à Francfort et y publiait des quatuors pour piano et pour violon, si, dis-je, cette date est exacte, ce musicien ne peut être le même que celui qui étudiait la musique et la théologie à Leipsick en 1797, et qui, sur le titre de la sonate à 4 mains publiée à Leipsick dans cette année, plaçait ces mots après son nom : *studiosus theol. et musices.*

MOERING (Michel), né à Hildburghausen, le 11 octobre 1677, fréquenta le collége de cette ville jusqu'en 1695, puis entra au gymnase de Cobourg, et alla achever ses études à l'université de Jena en 1698. En 1704, le duc de Hildburghausen le nomma première basse-taille de sa chapelle, puis gouverneur de ses pages. En 1712, l'emploi de *cantor* à Seidenstadt lui fut confié; mais il le quitta l'année suivante pour aller remplir les mêmes fonctions dans le lieu de sa naissance, et enfin il fut appelé à Cobourg, en 1720, comme *cantor* et magister. Il y a écrit beaucoup de morceaux de musique d'église qui ont eu de la réputation dans la première moitié du dix-huitième siècle, et qui sont restés en manuscrit.

MOERING (Jean-Pierre), né à Hildburghausen, en 1700, était attaché à la chapelle du prince d'Anhalt-Zerbst, en 1756, comme violoniste. Il a laissé en manuscrit plusieurs morceaux de musique instrumentale. Il est incertain si cet artiste est le même qui était directeur de musique, en 1765, à Œhringen, dans le royaume de Wurtemberg.

MOERL (Gustave-Philippe), né à Nuremberg, le 26 décembre 1673, y devint prédicateur à Saint-Sébald en 1724, puis fut président du Consistoire, bibliothécaire de la ville, et professeur de théologie. Il mourut le 7 mai 1750. Au nombre de ses écrits, on trouve deux sermons, le premier prononcé à l'occasion de l'installation d'un nouvel orgue, à l'église de Saint-Égide, et publié sous le titre : *Das rein gestimmte Orgelwerk unsers Herzens, oder christliche Einweihungspredigt eines neu-verfertigten Orgelwerks, welches vor die allberelt 13 Jahr in Asche liegende Egidien-Kirche angeschaffet*, etc.; Nuremberg, 1709, in-4°. L'autre, à l'occasion de l'inauguration du nouvel orgue de l'église des Dominicains, intitulé : *Eingeweihungs-Predigt der neuen Orgel in der Dominicaner-Kirche;* ibid., 1709, in-4°.

MOERS (Marc), organiste et facteur d'instruments à Lierre, dans la Campine (Belgique),

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

est mentionné dans le registre n° F 195 de la chambre des comptes, aux archives du département du Nord, à Lille, comme ayant reçu, au mois d'août 1508, trente et une livres cinq sous pour l'achat *d'ung manicor* (Manichordium) *que Monseigneur* (l'archiduc Charles, plus tard empereur Charles-Quint) *a fait acheter de lui pour son desduit et passetemps*.

MOESCHL (Chrisante), moine franciscain, naquit à Neubourg, dans la Bavière, près de la forêt de Bohême, en 1745. A l'âge de dix-neuf ans, il entra dans son ordre, et fut nommé organiste de son couvent. Kamerloher lui fit faire, vers cette époque, un cours de composition. Mœschl vivait encore en 1812, au couvent d'Ingolstadt. Il a laissé en manuscrit plusieurs compositions pour l'église, entre autres un oratorio. On a gravé de sa composition à Berlin, vers 1790, un recueil de pièces intitulé : *Unterhaltung beym Clavier* (Amusements pour le clavecin).

MŒSER (Charles-Frédéric), violoniste et chef d'orchestre du théâtre royal de Berlin, naquit dans cette ville, le 24 janvier 1774. Dès ses premières années, il montra d'heureuses dispositions pour la musique : son père, trompette-major du régiment de hussards de Ziethen, lui donna les premières leçons de violon dès qu'il eut atteint sa sixième année. Il n'était âgé que de huit ans lorsqu'il se fit entendre avec succès dans un concert public. Le roi de Prusse, Frédéric-Guillaume II, l'ayant entendu, le prit sous sa protection, et le fit entrer à l'âge de quatorze ans dans la chapelle du margrave de Schwedt. Après la mort de ce prince, Mœser retourna à Berlin et y entra bientôt après dans la chapelle du roi. Ce fut alors qu'il reçut des leçons de Hauke pour le violon, et qu'il étudia le mécanisme de cet instrument d'après une méthode régulière. Ses progrès furent rapides ; mais une intrigue amoureuse avec la comtesse de la Marck, fille naturelle du roi, le compromit, et vint arrêter le cours de ses études en le faisant exiler de Berlin. Le roi eut la bonté de lui envoyer cent ducats pour les frais de son voyage. Mœser se dirigea vers Hambourg par Brunswick, se fit entendre dans plusieurs villes, et commença sa réputation de virtuose. Les liaisons qu'il eut le bonheur de former a Hambourg avec Rode et Viotti l'initièrent aux principes d'une école de violon qui sera toujours le modèle de la pureté et de l'élégance. Les voyages qu'il fit en Danemark, en Norwége et surtout à Londres furent avantageux à sa fortune, et l'auraient été davantage si une liaison avec une cantatrice italienne ne lui eût fait oublier à Copenhague un engagement que Salomon lui avait envoyé pour ses concerts. Après la mort de Frédéric-Guillaume II, il lui fut permis de retourner à Berlin, et dès lors commença pour lui une carrière d'artiste plus sérieuse. Admis dans l'intimité du prince Louis-Ferdinand, il y connut Dussek, et reçut du beau talent de ce grand artiste une salutaire impulsion. En 1804, il alla à Vienne et reçut de Haydn et de Beethoven des éloges flatteurs sur sa manière d'exécuter leurs quatuors. La suppression de la chapelle du roi de Prusse, après les événements de la guerre de 1806, troubla l'existence de Mœser, comme celle de beaucoup d'autres artistes, et il dut alors chercher des ressources dans des voyages en Pologne et en Russie. Son séjour dans ce dernier pays se prolongea pendant plus de quatre ans. De retour à Berlin en 1811, il y donna des concerts où son talent excita les plus vifs applaudissements. La réorganisation de la chapelle royale l'attacha au service du roi en qualité de premier violon, et en 1825 il eut le titre de maître de concerts. Dix ans après il a fait un voyage à Paris avec son fils (Auguste) qui annonçait d'heureuses dispositions pour le violon. A son retour, il a visité Bruxelles et m'a remis une lettre de recommandation que Cherubini lui avait donnée. Il ne se faisait plus entendre dès lors qu'en accompagnant son fils. Il se proposait de faire avec celui-ci un nouveau voyage en Hollande et en Belgique, mais je ne l'ai plus revu. En 1841, le roi de Prusse lui a accordé le titre de maître de chapelle honoraire, en considération de ses longs services. Il est mort à Berlin, le 27 janvier 1851, à l'âge de soixante-dix-sept ans. La vie de cet artiste est, dit-on, remplie d'aventures romanesques. On connaît de Mœser une *Polonaise* qui a eu de la vogue, et quelques morceaux de salon.

MŒSER (Auguste), *fils du précédent, né à* Berlin, le 20 décembre 1825, montra dès ses premières années les plus heureuses dispositions pour le violon. Son père lui donna sa première instruction sur cet instrument. A l'âge de dix ans, il étonnait déjà les professeurs par son habileté précoce. Ce fut alors que son père me le présenta et je l'admis au Conservatoire de Bruxelles comme élève de Bériot. Ses progrès furent rapides et en peu d'années il devint un virtuose remarquable, particulièrement pour les difficultés vaincues de mécanisme. Sorti du Conservatoire à l'âge de dix-huit ans, il voyagea en Allemagne, en France, en Angleterre, et partout se fit entendre avec de brillants succès. Malheureusement, la vie de ce jeune artiste fut courte ; il mourut en 1859, dans une tournée en Amérique.

MOHAMMED BEN AHMED EL-HADDEL, Arabe d'Espagne, vécut à Grenade et mourut l'an 561 de l'hégire (1165 de l'ère

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

chrétienne). Il est auteur d'un traité de musique dont le manuscrit est à la bibliothèque royale de Madrid, et qui est mentionné dans la *Bibliotheca arabico-hispana* de Casiri, t. II, 73.

MOHAMMED BEN AHMED BEN HABR, écrivain arabe des Alpujarres, dans le royaume de Grenade, vécut dans la première moitié du quatorzième siècle, et mourut l'an de l'hégire 741 (1340 de l'ère chrétienne). On a de lui un traité de musique dont le manuscrit est à la bibliothèque de l'Escurial (*voy.* Casiri, t. II, 80). Casiri a traduit le titre arabe par *De musica sacra*; mais le baron Hammer Purgstall est d'avis que l'ouvrage est plutôt un *Abreye des principes de la musique mondaine.*

MOHAMMED BEN ISA BEN ASSAH BEN KERINSA EBN ABDALLAH HOSSAMEDDIN BEN-FETHEDDIN EL HAMBERRI (1), philosophe et jurisconsulte, né l'an 681 de l'hégire (1282 de l'ère chrétienne), vécut au Caire et y fit des cours publics de musique. Il mourut en 763 (1361). L'auteur du grand recueil biographique arabe, *Ekel Mehusin Jussuf el Faghriherdi*, qui a écrit la vie de Mohammed, dit avoir suivi ses leçons pendant l'année 745 (1344). Mohammed a laissé un traité de musique dont le titre arabe signifie : *Le but désiré dans la science des sons et des temps rhythmiques.* Il en existe un manuscrit au Muséum britannique.

MOHAMMED BEN ADOLMED-SCHID, écrivain arabe sur la musique, né à *Latakié*, dans la Syrie, est mort dans l'année de l'hégire 848 (1448 de J.-C.). Son traité, intitulé *Fathidjel*, est le plus complet et le plus renommé des livres arabes concernant la musique moderne. Il est divisé en deux parties, dont la première traite de la composition des modes, et le second, *du rhythme.* Il est dédié, suivant le baron Hammer Purgstall, au sultan *Bajasid*, ou Bajazet II : s'il en est ainsi, Mohammed ben Adolmedschid n'est pas mort en 1444, car Bajazet n'a succédé à son père Mahomet II qu'en 1481. L'ouvrage de cet écrivain se trouve parmi les manuscrits de la Bibliothèque impériale à Vienne.

MOHNIKE (THÉOPHILE-CHRÉTIEN-FRÉDÉRIC), né le 6 janvier 1781, à Grimmen, dans la Poméranie citérieure, commença ses études au gymnase de Stralsund, et les acheva aux universités de Greifswalde et de Jéna. Après avoir rempli pendant sept années les fonctions de précepteur dans une famille particulière, il obtint, en 1811, une place de professeur à l'école de Greifswalde, et fut nommé deux ans après recteur du même établissement. Devenu, en 1818, pasteur de la paroisse Saint-Jacques, de Stralsund, il resida dans cette ville jusqu'à sa mort, qui arriva le 6 juillet 1841, à la suite d'un violent accès de goutte. Au nombre des ouvrages de ce savant, on remarque celui qui a pour titre : *Geschichte des Kirchengesanges in Neuvorpommern von der Reformation bis auf unsere Tage* (Histoire du chant de l'église dans la Nouvelle-Poméranie citérieure, depuis la réformation jusqu'à nos jours); Stralsund, 1831, 1 vol. in-8°. La première partie de ce livre renferme des renseignements pleins d'intérêt sur le sujet dont elle traite.

MOITA (JEAN-BAPTISTE), compositeur italien, né dans la seconde partie du seizième siècle, a publié : *Madrigali a sei voci*; Anvers, 1600, in-4°.

MOITESSIER (PROSPER-ANTOINE), facteur d'orgues, né à Carcassonne (dépt de l'Aude) en 1807, apprit dans sa jeunesse l'art du luthier, puis reçut en 1819 et 1820 les premières notions de la facture des orgues d'un ouvrier des Vosges nommé *Pilot*. Désirant augmenter ses connaissances dans cet art, il alla travailler dans les ateliers de Mirecourt; puis il se rendit à Paris et y entra comme ouvrier chez M. Lété (*Voyez* ce nom). Cependant la facture des orgues ne paraissant pas présenter d'avenir en France à cette époque, Moitessier retourna dans sa ville natale en 1826, et y passa plusieurs années dans une sorte d'oisiveté forcée. Fatigué de cette situation, il alla s'établir à Montpellier, vers 1830, et n'y fut pas d'abord plus heureux; mais enfin on lui proposa, en 1836, d'entreprendre la restauration de l'orgue du temple protestant, construit autrefois par le grand-père de M. Aristide Cavaillé. Son succès dans cet ouvrage lui fit confier la restauration de l'orgue de Saint-Fulcrand à Lodève (Hérault), fait par L'Épine en 1750. Vers 1837 il imagina d'appliquer à l'orgue les claviers transpositeurs semblables à ceux dont on faisait usage pour les pianos : ce qui déjà avait été fait en 1829 par Lété au petit orgue d'accompagnement de Saint-Leu. Depuis, M. Moitessier a construit ou réparé les instruments dont voici la liste : 1° Orgue de 8 pieds avec pédales à la chapelle Sainte-Marie, à Montpellier, en 1840. — 2° Grand 8 pieds à 4 claviers avec pédales de 16 pieds ouverts et bombarde pour Sainte-Madeleine, à Béziers, en 1841. — 3° Reconstruction du grand orgue de Saint-Vincent,

(1) Ce nom, suivant l'usage des Arabes, indique toute une généalogie : il signifie : *Mohammed, fils d'Isa, fils d'Assah, fils de Kerinsa, neveu d'Abdallah Hossameddin, fils de Fetheddin*, etc.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

à Carcassonne, en 1842. — 4° Grand 8 pieds à 3 claviers et pédales, à l'église paroissiale de Saint-Remy (Bouches-du-Rhône), en 1842. — 5° Orgue de 8 pieds à trois claviers, à l'église paroissiale de Sainte-Affrique (Aveyron), en 1843. — 6° Grand huit-pieds à 3 claviers, à Cette (Hérault), en 1843. — 7° Huit-pieds pour la chapelle des Pénitents-Blancs, en 1844. — 8° Huit-pieds pour la paroisse Sainte-Anne, en 1845. — 9° Restauration de l'orgue de Notre-Dame à Montpellier. Cet orgue, construit par le célèbre D. Bédos pour l'abbaye de Sainte-Hibérie, en 1751, avait été replacé à Montpellier en 1806. Cette restauration fut faite en 1846. — 10° Grand huit-pieds à l'église Sainte-Marthe de Tarascon, en 1846. — 11° Grand huit-pieds pour l'église de Forcalquier (Basses-Alpes), en 1847. — 12° Grand seize-pieds en montre, de quarante-six jeux, à l'église de la Dalbade, à Toulouse, en 1847.

MOJON (Benoît), médecin italien, est né à Gênes en 1770, et a fait ses études à Montpellier. D'abord professeur d'anatomie et de physiologie à l'université impériale de cette ville, puis médecin en chef de l'hôpital, il se fixa à Paris vers 1814, et y exerça la médecine. Il y est mort au mois de juin 1849. Il était membre de beaucoup de sociétés de médecine et de sciences naturelles. Au nombre des écrits de ce savant, on remarque : 1° *Mémoire sur les effets de la castration dans le corps humain;* Montpellier, 1804, in-8°. La troisième édition de cette dissertation a été publiée à Gênes, chez Gravier, 1813, in-4° de 40 pages. Il y en a une traduction italienne intitulée : *Dissertazione sulli effetti della castratura nel corpo umano;* Milan, Pirotto, 1822, in-8° de 55 pages. — 2° *Memoria sull' utilità della musica, si nello stato di salute, come in quello di malattia;* Gênes, 1802, in-8°. Une traduction française de ce morceau a été faite par le professeur de médecine Mugetti, et publiée sous ce titre : *Dissertation sur l'utilité de la musique;* Paris, Fournier, 1803, in-8°.

MOLCK (Jean-Henri-Conrad), organiste et professeur du collége de Peina, dans le Hanovre, naquit le 24 avril 1798 à Hoheneggelsen, dans la province de Hildesheim, où son père était *cantor*. Après avoir appris dans la maison paternelle les premiers principes de la musique, le jeune Molck alla continuer ses études au gymnase de Hildesheim, et y reçut quelques leçons d'harmonie d'un organiste de cette ville. En 1815, son père le fit entrer à l'école normale des instituteurs d'Alfeld : il y fit de bonnes études de contrepoint sous la direction d'un organiste de mérite, nommé Schœppe. Après avoir passé trois années dans cette école, Molck obtint en 1818 les places d'organiste et de cantor à Peina. Plus tard, il fut chargé de la direction de l'école supérieure des filles de cette ville, et obtint la place d'organiste de l'église principale. Il dirigea la fête des professeurs de chant, à Hildesheim, en 1840 et 1841. On connaît sous son nom environ vingt-cinq œuvres de Lieder à voix seule avec piano et de chants à plusieurs voix de différents genres ou pour un chœur d'hommes. La plupart de ces ouvrages ont été gravés à Hanovre et à Brunswick. Molck a aussi publié des mélodies chorales pour le royaume de Hanovre, en 1837. Molck est le frère puîné du chanteur *Molthe* (voyez ce nom) de Weimar, qui a changé l'orthographe de son nom.

MOLDENIT (Joachim DE), gentilhomme danois, amateur de musique, naquit à Gluckstadt dans les premières années du dix-huitième siècle. En 1733, il publia à Hambourg : *Sei Sonate a flauto traverso e basso continuo, con un discorso sopra la maniera di sonar il flauto traverso.* L'art de jouer de la flûte était si peu avancé à l'époque où parut cet ouvrage, que Moldenit blâme Quantz pour avoir introduit le coup de langue dans le jeu de cet instrument. La flûte pour laquelle il a écrit ses sonates descendait jusqu'au *la* grave : il attachait beaucoup de prix à cette invention, qui a été renouvelée de nos jours. Je possède un autre écrit de Moldenit sur le même sujet, qui prouve l'existence de deux autres discours relatifs aux six sonates de sa composition; il a pour titre : *Dritter neuester und letzter Discours über sechs Sonaten für die Querflote und Bass* (Troisième nouveau et dernier discours sur six sonates pour la flûte traversière et basse), *da Gioacchino Moldenit, nobile danese da Glückstadt, dilettante in Hamburgo,* 2 feuilles in-4°, sans nom de lieu et sans date; mais le chronogramme formé par les noms *Gioacchino Moldenit* indique 1753. Après une introduction où l'auteur rapporte les félicitations qu'il a reçues sur l'invention de sa flûte, on trouve une épître en vers allemands au lecteur sur les sonates dont il s'agit, puis des éloges en vers du même ouvrage par diverses personnes, et enfin un chant de remercîment sur un air connu.

MOLIER, ou **MOLLIER** (Louis DE), dit **DE MOLIÈRE**, musicien français, était en 1642 gentilhomme servant ou écuyer de la comtesse de Soissons, mère du comte qui fut tué à la Marfée. Après la mort de cette princesse, Molier fut admis dans la musique de la chambre du roi. Il y fut employé particulièrement à la com-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

position des airs de ballets de la cour, où il paraît avoir assez bien réussi. En 1654, il fit avec Jean-Baptiste Boesset la musique du *Ballet du Temps*. Au sujet de la réception de la reine Christine de Suede, dans le château de Chante-Merle, près d'Essone, Jean Loret, auteur d'une espèce de journal des événements de ce temps, en mauvais vers, s'exprime ainsi :

Le lendemain à son réveil,
Hesselin, esprit sans pareil,
Pour mieux féliciter *sans cesse*
La noble et glorieuse hostesse,
Lui fit ouïr de jolis vers
Animés par de forts beaux airs
Que *d'une façon singulière*
Avait fait le sieur de Molière,
Lequel, outre le beau talent
Qu'il a de danseur excellent,
Met heureusement en pratique
La poésie et la musique.

Il paraît, d'après ces vers, que Molier n'était pas seulement musicien du roi, mais un des danseurs des ballets de la cour. C'est ce qu'on voit d'ailleurs dans la pièce composée pour une de ces fêtes, sous le titre : *Les Plaisirs de l'Ile enchantée*, qui fut représentée le 7 mai 1664. Molière y jouait les rôles de Lyciscas et de Moron de la *Princesse d'Élide*, et Molier y représentait un des huit Maures qui dansent la seconde entrée du *Palais d'Alcine*, ballet. On retrouve son nom dans la plupart des divertissements de cette époque, ainsi que celui de sa fille. Il maria cette fille, en 1664, à Ytier, célèbre théorbiste de ce temps, attaché comme lui à la musique de la chambre du roi. Le 7 janvier 1672, une pièce héroïque fut jouée au théâtre du Marais avec des machines, des ballets et des airs chantés et dansés, sous le titre *Le Mariage de Bacchus et d'Ariane*. La pièce était de Visé, auteur du journal *Le Mercure galant*, et la musique avait été composée pour Molier. Ce même Visé, rendant compte de sa pièce, dans *le Mercure galant*, dit : « Les chansons en ont paru fort agréables, et les airs en sont faits par ce fameux M. « de Molière dont le mérite est si connu, et qui a « travaillé tant d'années aux airs des ballets du « Roy. » Les mêmes auteurs avaient déjà donné sur le même théâtre le ballet héroïque *Les Amours du soleil*. On ne sait plus le titre d'un autre ouvrage dont parle Mme de Sévigné dans une de ses lettres. « Je vais (dit-elle) à un petit opéra « de Molière, beau père d'Ytier, qui se chante « chez Pélissari; c'est une musique très-par- « faite; M. le Prince, M. le Duc et Mme la Du- « chesse y seront (5 février 1674). » L'habitude qu'on avait de dénaturer le nom de Molier en celui de *Molière*, a fait confondre souvent l'auteur de quelques airs de danse et de chansons avec le grand poëte; ce qui a fait croire que l'immortel auteur du *Misanthrope* et de *Tartuffe* était musicien. Molier mourut à Paris le 18 avril 1688.

MOLINA (Barthélemé), moine franciscain espagnol, né dans la seconde moitié du quinzième siècle, est auteur d'un traité du chant ecclésiastique intitulé : *Arte de canto llano*, Valladolid, 1509, in-folio.

MOLINARI (Pierre), compositeur et prédicateur à Murano, île de l'État de Venise, vers le milieu du dix-septième siècle, a fait représenter à Venise, en 1660, l'opéra intitulé : *Ipsicratea*, et en 1664 *Le Barbarie del Caso*, à Murano. M. Caffi cite aussi du même *La Venere travestita*, qui aurait été jouée en 1692; mais Allacci n'en parle pas dans sa *Dramaturgia*.

MOLINARO (Simon), maître de chapelle de l'église cathédrale de Gênes, dans les premières années du dix-septième siècle, fut considéré comme un des luthistes les plus remarquables de son temps. Il naquit dans cette ville, car il est appelé *Genovese* aux titres de ses ouvrages. Il dit, dans l'épître dédicatoire de son premier livre de madrigaux au prince de *Piombino*, qu'il était neveu de Jean-Baptiste Della Gostena (Voyez *Gostena*), qui fut comme lui serviteur de la maison du prince, et composa des madrigaux par l'ordre du père de ce seigneur (*E perche sò che quanto le sono io Servitor, altrettanto fù alla casa sua vivendo Gio. Battista della Gostena mio zio; vi hò inserito tre madrigali da lui fatti a commando del Signor suo padre*). Burney cite de sa composition : *Concerti ecclesiastici*; Venise, 1605, in-4°. On connaît aussi de cet artiste : 1° *Il primo libro de Madrigali a cinque voci; in Milano, appresso l'herede di Simon Tini et Francesco Besozzi*, 1599, in-4°. — 2° *Motectorum quinque vocibus et Missa 10 vocibus liber primus; in Venetia; app. Ricc. Amadino*, 1597. — 3° *Il terzo libro di Motetti a 5 voci*; in Venetia, app. Raveri, 1609, in-4°. — 4° *Fatiche spirituali ossia Motetti a sei voci; in Venetia*, app. Ricc. Amadino, 1610, in-4°.

MOLINE (Pierre-Louis), auteur dramatique, né à Montpellier vers le milieu du dix-huitième siècle, fut d'abord avocat au parlement, et pendant la Révolution eut la charge de secrétaire-greffier de la Convention nationale. Il est mort à Paris en 1821. Auteur de beaucoup de livrets d'opéras fort médiocres, il a écrit aussi une brochure intitulée *Dialogue entre Lully, Rameau et Orphée* (Gluck), *dans les Champs Élysées*; Amsterdam (Paris), 1774, in-8°.

MOLINET, nom d'un musicien du quin-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

zième siècle, dont on trouve une chanson à quatre voix dans le livre C de la collection intitulée *Harmonice Musices Odhecaton*, imprimée par Ottaviano Petrucci de Fossombrone, à Venise, 1501-1503. Ce livre C, qui est le troisième, a pour titre particulier : *Canti C. Et Cento cinquanta*. La chanson de Molinet, sur ces paroles : *Tartara mon cor*, est le 124e morceau du recueil. Quel était ce Molinet? Était-il Français ou Belge? Cette chanson est la seule composition connue sous ce nom, auquel n'est joint aucun prénom. Peut-être ne faut-il pas chercher d'autre auteur que *Jean Molinet*, poète et historiographe de la maison de Bourgogne, né dans un village du Boulonais, vers 1420, et qui eut un canonicat à Valenciennes. Il fut contemporain d'Okeghem et de Busnoys, leur ami, et leur adressa des vers. Il mourut à Valenciennes en 1507 dans un âge avancé. Rien ne prouve qu'il ait été musicien, mais rien ne s'oppose, dans ce qu'on connaît de lui, à croire qu'il ait cultivé la musique, bien qu'avec moins d'activité que la poésie. Il aimait cet art et en parle bien en plusieurs endroits de ses écrits. Okeghem, Busnoys, Regis, et autres musiciens belges qui vécurent de son temps sont précisément ceux dont les productions se trouvent avec la sienne dans le recueil cité ci-dessus. Au surplus, il ne s'agit que d'une simple conjecture.

MOLINEUX (James), professeur de chant à Londres, au commencement du dix-neuvième siècle, s'est fait connaître par un traité élémentaire de l'art du chant, intitulé : *Singer's Systematic Guide in the science of Music, to the formation and training of the various classes of voice; to the facture and application of the Ornaments in Singing*; Londres, sans date, 3 parties in-fol.

MOLINO (Louis), violoniste italien, élève de Pugnani, lui a succédé en 1798 comme premier violon de l'Opéra de Turin. En 1809, il fit un voyage à Paris, et s'y fit entendre avec succès sur le violon et sur la harpe, dont il jouait fort bien. On a gravé de sa composition : 1° 1er concerto pour violon (en *ré*); Paris, Pleyel. — 2° Trois duos concertants pour 2 violons, op. 8, 11, 13, Paris, Cousineau. — 3° Trois idem, lettre A, Paris, Frey. — 4° Concertos pour harpe et orchestre, nos 1, 2, 3, Paris, Cousineau. — 5° Grande sonate pour harpe seule, ibid. — 6° Fantaisie idem, op. 10, ibid. — 7° Ariettes italiennes, Milan, Ricordi. — 8° Six romances avec acc. de piano, Paris, Leduc. On a confondu l'artiste dont il s'agit ici avec celui qui est l'objet de l'article suivant, dans le Catalogue général de la musique imprimée, publié par Whistling.

MOLINO (François), guitariste distingué, né à Florence vers 1775, s'est fixé à Paris en 1820, après avoir longtemps voyagé en Espagne. On considère cet artiste comme un de ceux qui ont le mieux analysé le mécanisme de la guitare : la méthode qu'il a publiée pour cet instrument passe pour la plus savante et la mieux raisonnée. Ses principaux ouvrages consistent en : 1° Trios pour guitare, flûte et alto, op. 4, 19, 30; Leipsick, Breitkopf et Hærtel; Paris, chez l'auteur. — 2° Sonates pour guitare et violon, op. 2, 3, 7, 10, 22, 29; Paris et Leipsick. — 3° Nocturnes idem, op. 36, 38; ibid. — 4° Nocturne pour guitare et piano, op. 44; ibid. — 5° Sonates pour guitare seule, op. 1, 6, 15, ibid. — 6° Rondeaux idem, op. 11, 28; ibid. — 7° Thèmes variés idem, op. 5, 9, 12, 18, 21, 31, 35; ibid. — 8° Nouvelle Méthode complète de guitare, texte italien et français, 2e édition; Paris, Gambaro. Il y a une traduction allemande de cet ouvrage, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. Molino est mort à Paris en 1847.

MOLINOS-LAFITTE (Mme), fille de Boursault, ancien entrepreneur des jeux de Paris, est née en cette ville vers 1798. Élève de Zimmerman pour le piano, elle a brillé comme amateur pendant plusieurs années. On a gravé de sa composition : *Variations pour le piano sur le pas de Zéphir*; Paris, Leduc. Cette dame a épousé M. Molinos, architecte à Paris.

MOLIQUE (Bernard), violoniste et compositeur pour son instrument, est né à Nuremberg le 7 octobre 1803. Son père, musicien de ville, a été son premier maître, et lui enseigna à jouer de plusieurs instruments; mais le violon était celui que préférait le jeune artiste et sur lequel ses progrès étaient rapides. A l'âge de quatorze ans il fut envoyé à Munich et placé sous la direction de Rovelli, premier violon de la chapelle royale. Deux ans après, il se rendit à Vienne, où il fut placé à l'orchestre du théâtre *An der Wien*. En 1820 il retourna à Munich et y succéda à son maître Rovelli en qualité de premier violon de la cour, quoiqu'il ne fût âgé que de dix-sept ans. Dans les deux années qui suivirent, M. Molique s'attacha à donner à son talent un caractère grandiose, énergique. En 1822, il crut être arrivé assez avant dans l'art pour entreprendre des voyages et se faire entendre dans de grandes villes. Il obtint un congé et visita Leipsick, Dresde, Berlin, Hanovre et Cassel, où il se fit entendre avec succès. En 1826 il fut engagé à la cour de Stuttgard en qualité de maître de concerts. Là il s'est fait connaître par un nouveau talent où ses qualités de grand

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

musicien se sont développées : je veux parler de la direction d'un orchestre, où il fait remarquer autant de précision que de goût et de sentiment des nuances. En 1836, M. Molique a fait un voyage à Paris, et a exécuté à la Société des concerts du Conservatoire un de ses concertos pour le violon. Les journaux qui ont parlé de l'effet de ce morceau, ont rendu justice à la beauté de la composition ; mais suivant leur rapport, l'exécution n'a pas paru produire sur l'auditoire l'impression qui semblait devoir résulter du talent de l'artiste. Au surplus, il est bon de remarquer que pareille chose a eu lieu pour la plupart des violonistes de l'école allemande qui se sont fait entendre à Paris, et que Spohr et Lipinski, dont la réputation est grande ailleurs, n'y ont pas produit d'effet. En 1849, M. Molique a donné sa démission de la place de maître de concerts à Stuttgard et s'est fixé à Londres, où il s'est fait une honorable réputation et une bonne position comme professeur et comme exécutant. Il a été nommé professeur de composition à l'Académie royale de musique en 1861. Les ouvrages publiés par M. Molique ont étendu sa renommée d'une manière brillante depuis plusieurs années ; on y remarque : 1° Concertos pour le violon : 1er, op. 2, Leipsick, Peters ; 2e (en *la*), op. 9, Leipsick, Breitkopf et Hærtel ; 3e (en *ré* mineur), op. 10, ibid. — 2° Variations et rondo sur un thème original, op. 11, ibid. — 3° Trois duos concertants pour 2 violons ; Mayence, Schott. — 4° Duo concertant pour flûte et violon, ibid ; — 5° Concertino pour violon et orchestre, op. 1, ibid. — 6° Quatrième et cinquième concertos pour violon et orchestre ; Leipsick, Hofmeister. — 7° Duos concertants pour piano et violon, nos 1, 2, 3 ; Hambourg, Schuberth et Cie. — 8° Quatuors pour 2 violons, alto et violoncelle, nos 1, 2, 3, 4, 5, 6 ; Leipsick, Kistner. — 9° Trios pour piano, violon et violoncelle, op. 27 ; Vienne, Haslinger. — 10° Messe en *si* mineur pour 4 voix et orchestre, op. 32 ; ibid. — 11° Des fantaisies pour violon et orchestre ; Hambourg, Schuberth. — 12° Des morceaux de salon pour violon et piano. 13° Des *Lieder* à voix seule, avec accompagnement de piano. Une symphonie pour l'orchestre de M. Molique a été exécutée aux concerts de Leipsick, en 1837.

MOLITOR (Ingénu), moine franciscain, organiste du couvent de Bolzen, dans le Tyrol, naquit à Habach ; il vivait vers le milieu du dix-septième siècle. Il a publié : 1° Six canzonettes pour 2 violons, viole, basse de viole et basse continue. — 2° XIX motets pour deux voix de soprano, 2 violons et basse ; Augsbourg, 1668, in-4°. — 3° *Fasciculus musicalis* ou Collection de motets ; Inspruck, 1665, in-4°.

MOLITOR (Fidelis), prêtre de l'ordre de Cîteaux, dans un monastère près de Baden, fut directeur de musique en Suisse, vers le milieu du dix-septième siècle. Il a fait imprimer de sa composition : 1° *Pragustus musicæ, seu moteæ* ; Inspruck, in-fol. — 2° *Cantiones sacræ a voce sola una cum 2 instrumentis* ; Inspruck, 1664, in-folio.

MOLITOR (Valentin), moine de Saint-Gall, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, a publié : 1° *Oda Genethliaca ad Christi cunas a 1, 2, 3, 5 voc. cum 2 violinis* ; Kempten, 1668 ; in-folio ; 2me édition, Ulm, 1670, in-fol. — 2° *Missa cum tribus motetis in solemni translatione SS. MM. Sergii, Bacchi, Hyacinthi et Erasmi, ab octo vocibus et 7 instrumentis* ; Saint-Gall, 1681, in-4°. — 3° *Directorium seu cantus et responsoria in processionibus*, in 8°.

MOLITOR (Jean-Georges), musicien allemand du dix-huitième siècle, naquit à Donaueschingen, et fut attaché à une des églises d'Augsbourg en qualité de directeur de musique. On a publié dans cette ville, en 1736, six trios pour deux violons et basse de cet artiste. On connaît aussi de sa composition : *Sacra Harmonia*, consistant en huit motets pour offertoires à voix seule, 2 violons et orgue ; Augsbourg, 1750.

MOLITOR (B.), autre musicien, vraisemblablement de la même famille, a fait imprimer à Augsbourg, vers 1800, des chants à trois voix sans accompagnement, puis il s'est fixé à Vienne, où il a publié des danses pour 2 violons et basse, d'autres pour le piano, et des pièces pour la guitare.

MOLITOR (Sébastien), guitariste fixé à Vienne depuis 1800 jusqu'en 1820 environ, était né à Liége, suivant le Lexique universel de musique de Schilling (tome IV, p. 730). Il a publié de sa composition : 1° Deux grandes Sonates concertantes pour guitare et violon ; Vienne, Mechetti. — 2° Deux Trios concertants pour guitare, violon ou flûte et alto ; ibid. — 3° Deux Sonates pour guitare seule ; ibid. — 4° Une suite de Variations pour le même instrument ; ibid. — 5° Un Rondeau idem ; ibid. — 6° Des *Lieder* à 3 voix.

MOLITOR (Simon), nom sous lequel on trouve, dans la quarantième année de la Gazette musicale de Leipsick, une dissertation critique sur l'anecdote concernant Francesco Conti, rapportée par Mattheson, dans son *Parfait*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Maître de chapelle, et que j'ai discutée dans la nouvelle édition de cette *Biographie universelle des Musiciens*. Deux articles biographiques et critiques sur le baron d'Astorga ont paru sous le même nom dans la 41e année de la même Gazette musicale. Je crois être certain que ce nom de *Simon Molitor* est un des pseudonymes sous lesquels Kiesewetter se cachait quand il voulait m'attaquer sur quelque point de doctrine ou sur des faits qu'il croyait mieux connaître que moi.

MOLITOR (Louis), directeur d'une société chorale d'hommes (*Liedertafel*) à Spire, vers 1842 et années suivantes. On a de lui quelques recueils de *Lieder* pour soprano ou ténor avec accompagnement de piano; Spire, Lang; et des chants pour quatre voix d'hommes, dont un a pour titre : *Eine Liederkranz Probe* (La répétition d'une société de chant), fantaisie burlesque; Mayence, Schott.

MOLLE (Henri), musicien anglais qui vécut à la fin du dix-septième siècle, n'est connu que par deux Services du soir a quatre voix; le premier en *ré*, le deuxième en *fa*. On les trouve dans une collection recueillie par le Dr Thomas Tudway, professeur de musique à l'université de Cambridge, et transcrite en six volumes, pour Lord Harley dans les années 1715-1719. Ce manuscrit est aujourd'hui au Muséum britannique, sous les nos 11587 et 11589 du supplément.

MOLLER (Jean), organiste de la cour à Darmstadt, naquit dans la seconde moitié du seizième siècle. Il a paru de sa composition : 1° *Newe Paduannen und darauff gehœriye Galliarden von 5 Stimmen* (Nouvelles pavanes avec leurs gaillardes à cinq parties); Francfort, 1610; 2e édition, 1625, in-4°. — 2° *Newe Quodlibet mit 4 Stimmen* (Nouveaux quolibets à 4 voix); ibid., 1610, in-4°. — 3° *Teutsche Motetten von 5, 6 und 8 Stimmen* (Motets allemands à 5, 6 et 8 voix); Darmstadt, 1611. — 4° *Andere newe Paduannen, 1ter Theil* (Autres nouvelles pavanes, 1re partie); Darmstadt, 1611, in-4°; 2e partie, ibid., 1613.

MOLLER (Jean), magister et recteur à l'école sénatoriale de Francfort-sur-l'Oder, vers le milieu du dix-septième siècle, a rempli ces fonctions pendant trente-six ans. Le 3 janvier 1667 il prononça, pour la réception d'un nouveau chantre, un discours latin *De Musicâ ejusque excellentiâ*, que son fils, Jacques Moller, publia avec un autre discours à Erlangen en 1681, et qui fut reimprimé dans les *Dissertationes Mollerianæ*; Leipsick et Gœrlitz, 1706, in-8° (p. 58-94).

MOLLER (Olaüs), pasteur à Flensbourg, dans le duché de Schleswig, puis recteur du collége de Husum, a fait imprimer un discours *De eruditis musicis*; Flensbourg, 1715, in-4°.

MOLLER (Jean), savant philologue, naquit à Flensbourg en 1661. Après avoir fréquenté les universités de Kiel, de Jena et de Leipsick, il fut nommé en 1685 régent du collége de sa ville natale, puis recteur en 1701. Il passa paisiblement sa vie entière dans l'exercice de ses fonctions, uniquement occupé de recherches littéraires, et mourut le 26 octobre 1725. L'ouvrage le plus important de ce savant a pour titre : *Cimbria Litterata seu historia scriptorum ducatus utriusque Slesvicensis et Holsatici, quibus Lubecenses et Hamburgenses accensentur*; Copenhague, 1744, 3 vol. in-fol. On y trouve d'excellentes notices sur beaucoup de musiciens et de savants qui ont écrit sur la musique dans ces contrées septentrionales.

MOLLET (Jacques), musicien français de la première moitié du dix-septième siècle, est connu par huit motets à deux, trois et quatre voix, qui ont été insérés dans le *Pratum musicum*, imprimé à Anvers en 1631, in-4°.

MOLNAR (Jean), prédicateur des églises évangéliques de Pesth et d'Ofen, né en Hongrie dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, mourut à Pesth, le 28 novembre 1819. Il a publié un écrit qui a pour titre : *Ueber die Kirchen-Singchore, deren Nothwendigkeit, Begründung, Einrichtung, Vervollkommnung; den Wort zu seiner Zeit, von Joh. Nic. Forkel mit einigen nothwendigen Abænderungen, Zusætzen und Vorrede, etc.* (Sur les chœurs chantants des églises, leur nécessité, leur fondation, leur organisation et leur amélioration, etc.); Pesth, 1818, grand in-8° de 35 pages. Cet écrit parut d'abord dans la neuvième année du *Nouveau Magasin de Hanovre* (p. 1437 et suivantes), sous ce titre : *Ueber die Verbesserungen der Singechore* (Sur les améliorations des chœurs chantants). Forkel a introduit ensuite cette dissertation dans le deuxième volume de son Histoire de la musique (p. 31 et suivantes), et Molnar l'a reproduite avec des changements, des additions, une préface et les notes de Forkel, dans l'édition indiquée ci-dessus.

MOLTENI (Benedetta-Emilia). *Voyez* **AGRICOLA** (Benedetta-Emilia).

MOLTKE (Charles-Melchior-Jacques), chanteur et compositeur de *Lieder*, naquit le 21 juillet 1783 à Garmsen, près de Hildesheim (Hanovre), où son père était maître d'école. Après avoir fait ses humanités au Gymnase de Hildesheim, puis à Brunswick, et y avoir appris la musique, il suivit un cours de théologie pour satis-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

faire à la volonté de son père; mais son penchant invincible pour la musique le décida à renoncer à l'église et à s'établir à Brunswick, comme professeur de musique. Il y resta jusqu'en 1806, époque où les malheurs de la guerre dans laquelle l'Allemagne était alors engagée contre la France vinrent porter atteinte aux intérêts des personnes aisées que Moltke comptait parmi ses élèves. Ce fut alors qu'il prit la résolution de tirer parti de sa belle voix de ténor, et de suivre la carrière du théâtre. Après avoir débuté au théâtre de Brunswick, puis chanté à celui de Magdebourg, il fut engagé à Weimar, vers la fin de 1806. Ce fut là que son talent de chanteur se développa et acquit des qualités dramatiques. Plus tard, sans abandonner sa position de Weimar, il voyagea et se fit entendre sur les théâtres de Hambourg, Leipsick, Carlsruhe, Stuttgard et autres villes. Étant à la fête musicale d'Erfurt, qui eut lieu dans les journées du 2 au 5 août 1831, il y fut saisi d'une fièvre nerveuse, et expira le 9 du même mois. Ce chanteur a eu de la réputation en Allemagne à cause de la beauté de sa voix et du caractère dramatique de son talent. Comme professeur de chant, il a formé de bons élèves à Weimar. On a de Moltke plusieurs cahiers de *Lieder* qui ont obtenu des succès. Sa femme et sa fille étaient cantatrices à Weimar.

MOLTNER (Balthasar), professeur au collége de Schleusingen, dans les premières années du dix-septième siècle, a fait imprimer de sa composition : *Motette für 6 Stimmen, auf den Tod der Fr. Lattermannin zu Eisfeld* (Motets à 6 voix sur la mort de Mme Lattermannin d'Eisfeld); Cobourg, 1614, in-4°.

MOLYNEUX (Thomas), médecin, né à Dublin vers 1660, mourut le 19 octobre 1733. Parmi plusieurs mémoires qu'il a insérés dans les *Transactions philosophiques*, on remarque celui-ci : *A Letter to the Right Reverend Saint-Georges, lord biskop of Clogher in Ireland, containing some Thoughts concerning the ancient Greek and Roman Lyre, and an Explanation of an obscure passage in one of Horace's odes* (Lettres au très-révérend Saint-Georges, lord évêque de Clogher en Irlande, contenant quelques doutes sur l'ancienne lyre des Grecs et des Romains, et l'explication d'un passage obscur d'une des odes d'Horace), *Philos. Transact.*, an. 1702, n° 282, p. 1267-1278. Il s'agit des deux vers d'Horace :

> Sonante mistum tibiis carmen lyra,
> Hac Dorium, illis Barbarum.

qui depuis lors ont fait croire au P. Du Cerceau et à Chabanon que les anciens ont connu l'harmonie.

MOMBELLI (Domenico), célèbre chanteur, n'est pas né en 1755, comme on l'a écrit dans quelques notices biographiques, mais le 17 février 1751, à Villanova, près de Verceil. Il apprit la musique à Casale-Monferrato, sous la direction d'un maître nommé *Ottone*. En 1775, il obtint la place d'organiste dans la petite ville de Crescentino, où il mit en musique la *Didone* de Metastase, pour un théâtre de société. Quelques contrariétés qu'il éprouva en ce lieu le décidèrent à le quitter. Il se rendit dans sa ville natale, partagea son mince patrimoine à ses sœurs, et se lança sur la scène, où il se fit une belle réputation comme ténor. Il débuta à Parme en 1779, puis se fit entendre avec succès à Bologne, à Rome, et enfin à Naples, où il arriva en 1783. Il fut engagé l'année suivante au théâtre de Saint-Charles, comme premier ténor, et pendant six ans y brilla dans la plupart des ouvrages qui y furent représentés. A l'automne de l'année 1790, il chanta à Livourne, et au carnaval suivant à Padoue. A cette époque, jusqu'en 1800, il partagea avec Giacomo Davide la gloire d'être considéré comme un des meilleurs ténors de l'Italie. Dans les premières années du dix-huitième siècle, il vécut à Madrid, où il avait été engagé à des conditions avantageuses. A son retour, on trouva sa voix affaiblie; mais il avait alors plus de cinquante ans. Cependant il se maintint encore honorablement au théâtre et brilla même à Vienne, où il fut considéré comme un grand chanteur.

Mombelli avait épousé la cantatrice Louise Laschi en 1782; mais ce mariage fut stérile. Sa seconde femme fut Vincenza Vigano, sœur du célèbre compositeur de ballets : il en eut douze enfants, dont sept vivaient encore en 1825. Quoique âgé de plus de soixante ans, il chanta encore en 1812 à Rome, avec ses deux filles Esther et Annette, dans le *Demetrio e Polibio* de Rossini, alors à l'aurore de sa carrière. Peu de temps après il se retira à Bologne, où il vécut dans l'aisance avec le bien qu'il avait acquis par ses travaux. Le roi de Sardaigne lui avait accordé le titre honorifique de premier chanteur de sa chapelle. Mombelli est mort à Bologne le 15 mars 1835, à l'âge de quatre-vingt-quatre ans. Cet artiste a composé beaucoup de musique d'église, l'oratorio intitulé : *La Gerusalemme liberata*, et des opéras, parmi lesquels on remarque : l'*Adriano in Siria*, écrit pour l'ouverture du théâtre de Como. Il a publié : 1° 6 ariettes italiennes avec accompagnement de piano ou harpe; Vienne, Artaria, 1791. — 2° 8 idem, op. 9; ibid., 1791. — 3° 6 *Duettini per 2 soprani*, op. 3; ibid., 1795. — Alexandre Mombelli, fils de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Dominique, était professeur de chant au lycée communal de musique de Bologne, en 1841, lorsque j'ai visité cet établissement. Il avait autrefois chanté comme *ténor sur* plusieurs théâtres de l'Italie et à Lisbonne, mais sans y faire une impression favorable.

MOMBELLI (Esther), fille du précédent, née à Naples, en 1794, n'eut point d'autre maître que son père pour l'art du chant. Elle parut pour la première fois sur la scène au théâtre *Valle*, à Rome, en 1812, dans le *Demetrio e Polibio* de Rossini. Le succès qu'elle obtint dans cet ouvrage la fit rechercher par les entreprises de plusieurs théâtres. Elle était à Turin en 1818, et elle y excita l'enthousiasme dans la *Cenerentola*. Arrivée à Paris en 1823, elle y fut considérée comme une cantatrice d'*un rare mérite*, surtout à cause de l'énergie qu'elle déployait dans quelques-uns de ses rôles. Ses qualités consistaient moins dans *une correction* irréprochable que dans une verve entraînante. Cependant, vers la fin de son séjour dans cette ville, elle tomba dans une *mélancolie* habituelle. En 1826 elle chantait à Venise avec de grands succès; mais au printemps de 1827, elle *épousa le* comte *Grilli* et quitta la scène.

MOMBELLI (Annette), deuxième fille de Dominique, est née à Naples en 1795. Élève de son père, elle débuta avec sa sœur, à Rome, en 1812, dans le *Demetrio e Polibio*. L'année suivante elle fit avec son père et sa sœur l'ouverture du théâtre de Verceil dans l'*Evelina* de Moriacchi. Depuis lors elle a chanté avec succès sur plusieurs théâtres de l'Italie, particulièrement à Milan en 1814, 1815 et 1816. En 1817, elle disparut de la scène, et depuis lors on n'a plus eu de renseignements sur sa personne.

MOMIGNY (Jérôme-Joseph DE), né à Philippeville, en 1766, apprit, dès ses premières années, les éléments de la musique. Des revers de fortune ayant ruiné ses parents, il fut conduit à Saint-Omer, où un oncle maternel prit soin de son éducation. A douze ans, il était organiste dans cette ville. Appelé en cette qualité à l'abbaye royale de Sainte-Colombe, il vécut plusieurs années dans cette retraite religieuse, livré à l'étude et à la méditation. C'est aussi à cette époque qu'il fit ses premiers essais de *composition*. Cependant la nécessité d'entendre et d'être guidé par des modèles lui fit prendre la résolution de se rendre à Paris. Il y arriva en 1785. M. de Monteynard, ministre de Louis XVI, avait été prié par sa sœur, abbesse de Saint-Pierre, à Lyon, de lui envoyer un organiste; il jeta les yeux sur M. de Momigny, et celui-ci accepta les propositions qui lui étaient faites à ce sujet. Établi à Lyon, il se fit connaître *comme professeur de piano et comme compositeur*. Nommé en 1793 secrétaire de sa section, il fut ensuite officier municipal au moment où Lyon venait de se soustraire par la révolte au joug du gouvernement révolutionnaire. Mis hors la loi, après la prise de cette ville, Momigny parvint à se réfugier en Suisse, où il vécut quelque temps dans une position précaire. Arrivé à Paris en 1800, après l'établissement du Consulat, il y fonda une maison de commerce de musique, et s'y livra à l'enseignement. La protection du comte de Lacépède lui fut alors utile. C'est chez ce savant, placé dans les hautes dignités de l'empire, qu'il fit *entendre ses compositions*, particulièrement ses quatuors de violon. Mais déjà à cette époque, la composition n'était plus qu'un accessoire dans les travaux de M. de Momigny; toutes ses vues s'étaient tournées vers une réforme de la théorie de la musique qui *lui paraissait nécessaire*. L'isolement où il avait vécu jusqu'alors à l'égard des artistes célèbres, les éloges sans réserve de ses amis, la faiblesse de ses études pratiques, et son ignorance absolue de la littérature et de l'histoire scientifique de la musique dans les pays étrangers, dans l'antiquité et dans le moyen âge, lui avaient donné une confiance illimitée en lui-*même*, un langage hautain, et lui avaient fait considérer comme d'admirables découvertes de son génie des opinions débattues depuis plusieurs siècles. Il produisit sa théorie pour la première fois dans un livre intitulé : *Cours complet d'harmonie et de composition d'après une théorie neuve et générale de la musique, basée sur des principes incontestables, puisés dans la nature, d'accord avec tous les bons ouvrages pratiques, anciens et modernes, et mis par leur clarté à la portée de tout le monde*, Paris, chez l'auteur, 1806, in-8°, 3 volumes. Se mettant au point de vue de Levens, de Baillère *et* de Jamard, pour la recherche des bases de la constitution de la gamme, M. de Momigny les trouve dans les divisions d'une corde sonore d'après la progression arithmétique qui donne pour résultat la gamme *ut, re, mi, fa, sol, la, si* bémol; mais attendu que cette gamme n'est pas conforme à celle de la musique européenne moderne, et que le *si* bécarre ne se trouve qu'à la quinzième division de la corde, M. de Momigny, au lieu d'adopter comme Levens et ses imitateurs une gamme de huit notes avec le *si* bemol et le *si* bécarre, imagine de ne point considérer la corde ainsi divisée comme une tonique, mais comme une dominante, en sorte que sa gamme est sol, *la, si, ut, ré, mi*, FA. Il énumère longuement les avantages qui résultent de la position de la tonique au milieu de la gamme,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

comme le soleil au centre des planetes; par exemple, de trouver les deux demi-tons dans les sept notes, sans la repetition de la premiere a l'octave, de diviser la gamme en deux quartes justes, et d'avoir les demi-tons aux mêmes places dans ces quartes; car une des plus severes objections de M. de Momigny, contre la forme de la gamme commençant par la tonique, porte sur la quarte majeure ou *triton*, que forment entre elles la quatrieme et la septieme note; ne remarquant pas que c'est précisement cette relation qui est constitutive de la tonalite, et qui conduit a la conclusion finale de toute melodie et de toute harmonie. Ainsi que la plupart de ceux qui ont examiné ces questions, M. de Momigny se fait illusion par des proprietes d'arrangement de notes qui ne sont que des objets de curiosite et non des produits directs des lois de tonalite. D'ailleurs, ces considerations de M. de Momigny n'etaient pas nouvelles : elles avaient frappe Levens, qui, le premier, les a livrees a l'attention des musiciens, et longtemps auparavant par Joachim Thuring, parti d'un autre point de vue, dans son *Opusculum bipartitum de primordus musicis*. Quant à son système complet engendré par des progressions de quintes et de quartes, M. de Momigny l'emprunte à l'abbé Roussier.

Les divisions d'une corde, considérée comme dominante, conduisent M. de Momigny, en ce qui concerne l'harmonie, aux mêmes résultats que Catel avait obtenus par les mêmes moyens dans sa théorie d'harmonie publiée en 1802. Quelques aperçus qui ne manquent pas de justesse sur la mesure et le rhythme, et à l'égard de la partie esthétique de l'art, la musique considérée comme une langue, avec l'application de ce principe dans l'analyse de quelques morceaux de musique, completent cet ouvrage, que son auteur soumit à l'examen de la section de musique de l'Institut en 1807. Ce corps academique, composé d'artistes célebres qui ne s'étaient jamais occupés de ces questions philosophiques, et qui ne possédaient pas les connaissances nécessaires pour les résoudre, voulut éviter de donner son avis, en déclarant que son reglement s'opposait à ce qu'on fît un rapport sur un ouvrage imprimé. Mais la protection de M. de Lacépède fit revenir sur cette première décision, et il fut résolu que M. de Momigny ferait l'exposé de son système dans une séance de l'Académie, le 17 décembre 1808, et que le rapport aurait pour objet cet exposé. Cependant, grâce à l'adresse de Mehul, la décision ne fut pas ce que voulait l'auteur du système; car le rapport disait que le public était seul juge d'une théorie livrée à son examen dans un ouvrage imprimé. M. de Momigny publia peu de temps après son *Exposé succinct du seul système musical qui soit vraiment bon et complet, du seul système qui soit partout d'accord avec la nature, avec la raison et avec la pratique; lu a la classe des beaux-arts de l'Institut, le* 17 *dec.* 1808, Paris, Momigny, 1809, in-8° de 70 pages, avec 2 planches. Quoique blessé, non de ne pas obtenir un jugement de sa théorie, mais le triomphe public qu'il se decernait a lui-même, M. de Momigny adopta les conclusions du rapport de l'Institut, en s'adressant au public pour le faire juge de la question, dans un cours qu'il ouvrit a l'Athenee de Paris. Il ne paraît pas que ce cours ait rallié beaucoup de partisans au système de reformation de la théorie de la musique, car l'on n'en parla pas et le cours finit bientôt. Mais une occasion se presenta pour répandre cette théorie lorsque l'éditeur de l'*Encyclopedie methodique* par ordre de matières chargea M. de Momigny d'achever le Dictionnaire de musique commencé par Ginguené et Framery, puis par l'abbé Feytou, et par Surremain de Missery, pour quelques articles de théorie musicale, et dont la première partie était publiée depuis près de vingt-cinq ans. Ce monstrueux ouvrage, dont les différents rédacteurs étaient en contradiction perpétuelle d'opinions, atteignit le comble du ridicule quand M. de Momigny eut entrepris la redaction de ce qui restait à faire; car tous les grands articles de son travail furent employés à l'exposition de son système, et à la critique de tout ce qui précédait. L'ouvrage fut achevé en 1818; il a pour titre : *Encyclopedie methodique. Musique, publiée par MM. Framery, Ginguené et de Momigny*, Paris, 1791-1818, 2 vol. in-4°, le 1er de 760 pages, le 2e de 558, avec 114 planches.

Soit que l'effet de cette publication n'eût pas répondu à l'attente de M. de Momigny, soit qu'il pensât que le moment était venu d'occuper par tous les moyens possibles l'opinion publique de son système favori, trois ans après que le Dictionnaire de musique de l'Encyclopédie eut paru, il donna le livre qui a pour titre : *La seule vraie théorie de la musique, utile à ceux qui excellent dans cet art, comme à ceux qui en sont aux premiers élements, ou moyen le plus court pour devenir mélodiste, harmoniste, contrepointiste et compositeur. Ouvrage dédié à ses collègues de la Société académique des enfants d'Apollon, aux grands artistes de l'Académie royale de musique, à la tête desquels est le célèbre Viotti, et à tous les hommes de sens et de genie, par J.-J. de Momigny*: Paris, chez l'auteur (sans date),

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

in-fol., gravé. Ce livre a été traduit en italien sous ce titre : *La sola e vera teoria della musica del signor G. G. de Momigny, versione del francese di E. M. E. Santerre, accademico filarmonico* ; Bologna, 1823, Cipriani, in-4° de 132 pages avec 84 pages d'exemples lithographiés. Dans cet ouvrage, le point de départ de la division d'une corde par une progression arithmétique est abandonné pour faire place à des considérations de formules de notes qui conduisent l'auteur au même résultat. M. de Momigny pose en principe qu'il n'y a que douze demi-tons égaux dans l'octave, mais que les touches d'un instrument à clavier qui mettent sous les yeux ces demi-tons, ayant une triple relation intellectuelle, et nullement physique, à savoir, une relation diatonique, une chromatique, et une enharmonique, représentent vingt-sept touches par octave, pour chaque ton, au lieu de douze, ou 324 pour tous les tons. De là, il arrive à la conclusion que la nécessité du tempérament est une absurdité (1). *Mais* (dit-il) *comment détruire les preuves mathématiques qui établissent la nécessité du tempérament?* Sa réponse est curieuse et mérite d'être rapportée; la voici : « Ces preuves n'en sont pas, ce qui se « contredit ne pouvant être la vérité. L'expres- « sion numérique de la quinte, prise du nombre « de ses vibrations, étant $\frac{2}{3}$, celle de l'oc- « tave $\frac{1}{2}$, et celle de la tierce majeure $\frac{4}{5}$ (2), il « est impossible qu'il ne résulte pas d'une part « 81, et de l'autre 80, car en triplant 3 on a « 9, en triplant 9, 27; et en triplant 27 on a « 81; comme en doublant 20, 40, et en dou- « blant 5 on a 10, en doublant 10, 20; en dou- « blant 40, 80. Que s'ensuit-il de là? Que 80 « est l'unisson parfait de 81, et que la *différence* de 80 à 81 est nulle de fait, malgré sa « réalité en ce qui concerne les chiffres; cette « différence étant un résultat nécessaire du « triplé comparé au doublé : s'il en était autre- « ment, il s'ensuivrait que la quinte ne serait pas « la quinte, ou que l'octave ne serait pas l'octave ; « car la quinte d'*ut* ne peut être la quinte réelle « du ton d'*ut*, qu'autant qu'elle s'accorde en « tout avec la tonique et ses octaves et avec les « autres intervalles de la *gamme* et de leurs oc- « taves, sans quoi il n'y aurait pas d'unité dans « le système musical, et par conséquent point « d'échelle, de gamme ni de musique. » On voit que M. de Momigny avait entrevu, mais d'une manière vague, les erreurs des géomètres à l'égard de l'application des proportions à la musique moderne; mais dans son embarras pour discerner les limites de cette théorie, il a trouvé plus commode d'en nier la vérité. En réalité, il confond tout dans cette prétendue critique, et mêle la théorie de la progression triple avec la doctrine ordinaire des géomètres. La *seule vraie théorie* de cet écrivain *ne peut* être d'ailleurs d'aucune utilité pour former des harmonistes; les exemples sont en général fort mal écrits, et ce qui concerne le contrepoint et la fugue indique une plume inhabile dans ces formes de l'art d'écrire, et une ignorance complète des principes de cet art.

L'ouvrage de M. de Momigny fut critiqué avec sévérité par Morel (*voyez* ce nom) dans des *Observations sur la seule vraie théorie de la musique, de M. de Momigny* (Paris, Bachelier, 1822, in-8° de 66 pages); mais celui-ci tomba dans les anciennes erreurs de son *Principe acoustique*, en voulant réfuter celles de la vraie théorie, et M. de Momigny fit très-bien voir ces erreurs dans un petit écrit intitulé : *Réponse aux observations de M. Morel, ou à ses attaques contre la seule vraie théorie de la musique, ouvrage de M. de Momigny;* Paris (sans date), 16 pages in-8°. La persévérance de celui-ci, malgré le mauvais succès de ses ouvrages, de ses cours, de ses articles de journaux relatifs à son système, malgré l'indifférence des artistes et du public pour cette théorie qu'il proclamait la seule vraie, cette persévérance, dis-je, n'était point encore lassée en 1831, car il insistait à cette époque pour obtenir un rapport de la classe des beaux-arts qui, sur la demande du ministre de l'intérieur, s'occupa de la théorie dont il s'agit, et posa à M. de Momigny diverses questions auxquelles il répondit par cet écrit : *A l'Académie des beaux-arts, et particulièrement à la section de musique, en réponse aux sept questions adressées par celle-ci à M. de Momigny, le 25 avril de cette année* 1831; Paris, 1831, in-8° de 24 pages. Depuis lors il a publié : *Cours général de musique, de piano, d'harmonie et de composition depuis A jusqu'à Z, pour les élèves, quelle que soit leur infériorité, et pour tous les musiciens du monde, quelle que soit leur supé-*

(1) Il est remarquable que cette conclusion implique contradiction; car s'il n'y a que douze demi-tons égaux dans une octave, comment se fait-il que l'intelligence ait besoin de vingt-sept touches par octave pour en comprendre l'emploi dans les trois genres? Et s'il est en effet besoin de vingt-sept touches, comment concevoir le clavier des instruments où il n'y en a que douze sans le tempérament?

(2) Momigny tombe ici dans de singulières erreurs, qui prouvent qu'en faisant la critique des proportions numériques des intervalles il parle de choses qu'il ignore. L'expression numérique de la quinte n'est pas $\frac{2}{3}$, mais $\frac{3}{2}$, et celle de la tierce majeure n'est pas $\frac{4}{5}$, mais $\frac{5}{4}$.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

riorité réelle ; divisé en douze parties théoriques et pratiques ; par J.-J. de Momigny, d'après ses découvertes nombreuses et incontestables de vérité, d'utilité et de nécessité pour les enseignes et les enseignants ; Paris, chez l'auteur, 1834, in-4°.

Les compositions publiées par M. de Momigny sont : 1° Quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 1 et 2 ; Paris, chez l'auteur. — 2° Sonates pour piano, violon et violoncelle, op. 9 et 10 ; Paris, Pleyel. — 3° Idem, op. 14, 16, 18 ; Paris, Momigny. — 4° Trio idem, op. 22 ; ibid. — 5° Sonates pour piano et violon, op. 2 et 4 ; Paris, Couperin. — 6° Sonates pour piano seul, op. 3 et 7 ; ibid. — 7° Fantaisies et pièces diverses, idem ; Paris, Momigny. — 8° Air varié, idem ; Paris, Hanry. — 9° Cantates avec accompagnement de piano ; Paris, Momigny. — 10° Sept recueils de romances avec accompagnement de piano ; ibid. On a aussi du même : *Première année de leçons de piano-forte. Ouvrage élémentaire aussi utile à ceux qui enseignent qu'à ceux qui veulent apprendre à jouer de cet instrument* ; à Paris, chez l'auteur. M. de Momigny s'est fixé à Tours depuis longtemps. Il y vivait encore en 1855, et était âgé de quatre-vingt-neuf ans.

MOMPOUR (F.-J.), organiste de l'église Saint-Remi, à Bonn, a publié en 1830, à Francfort sur-le-Mein, chez F.-F. Dunst, une instruction abrégée d'harmonie pratique sous ce titre : *Kurtzer Inbegriff der Allgemeinen Harmonielehre für angehende Tonkünstler*. Le système de basse chiffrée employé par cet auteur est à peu près illisible, à cause de la multiplicité des signes.

MONARI (Barthélemy), compositeur, né à Bologne vers 1604, fut surnommé *il Monarino*. Élève de D. Augustin Filipuzzi (*voyez* ce nom) pour le contrepoint et l'orgue, il devint compositeur et organiste distingué. En 1670 il obtint la place d'organiste de San-Petronio, et fut agrégé à l'Académie des Philharmoniques de Bologne. Après la mort de son maître (Filipuzzi), la place de maître de chapelle de l'église Saint-Jean *in Monte* lui fut donnée. En 1688 il fit représenter au théâtre *Formagliari* de Bologne, l'opéra *Catone il Giovane*.

MONARI (Clément), maître de chapelle de la cathédrale de Reggio, dans les premières années du dix-huitième siècle, naquit dans le duché de Modène. En 1705, il fit représenter au théâtre ducal de Milan l'*Aretusa*, qui fut suivi de l'*Amazona Corsara*. Allacci n'a pas eu connaissance de ces deux ouvrages : il cite seulement Clément Monari comme compositeur du second acte du drame musical *Il Teuzzone*, dont le maître de chapelle Paul Magni avait écrit le premier, et qui fut représenté au théâtre ducal de Milan, en 1706.

MONASTERIO (Jesus), virtuose violoniste et professeur de son instrument au Conservatoire royal de Madrid, est né en 1835 à Potes, province de Santander (Espagne). Doué des plus remarquables dispositions pour la musique, il n'était âgé que de dix ans lorsqu'il excita une véritable émotion dans le public par son talent précoce en jouant, le 6 juin 1845, un concerto de violon dans un entr'acte au théâtre *del Principe*, à Madrid. Recommandé au directeur du Conservatoire royal de Bruxelles, il fut admis dans cette institution en 1849, et y reçut les leçons de Charles de Bériot. Après trois années d'études sous ce maître, Monasterio obtint le prix d'honneur au concours en 1852 en partage avec M. Beurner, aujourd'hui (1862) premier violon solo du théâtre royal de Bruxelles, et professeur adjoint au Conservatoire de cette ville. De retour en Espagne dans l'année suivante, M. Monasterio a été nommé par la reine professeur de violon au Conservatoire de Madrid, puis premier violon solo de la chapelle royale et de la musique de la chambre. A différentes époques, il a voyagé en France, en Belgique et en Allemagne pour s'y faire entendre dans les concerts. Au mois de décembre 1861, il a joué avec un brillant succès, à l'un des concerts du Conservatoire de Bruxelles, un concerto de sa composition, et s'est fait également applaudir à Gand, Bruges, Anvers ; puis il s'est rendu en Allemagne. A Leipsick, il a produit une vive impression, à l'un des concerts du *Gewandhaus*, dans plusieurs morceaux de sa composition. Les qualités du talent de cet artiste sont un beau son, une parfaite justesse, de la sûreté dans les traits d'exécution et du goût dans la manière de chanter.

MONCOUTEAU (Pierre-François), organiste de l'église Saint-Germain-des-Prés, à Paris, aveugle de naissance, est né, le 3 janvier 1805, à Ville-Juif, près de cette ville. Admis à l'âge de sept ans à l'institution des Jeunes-Aveugles fondée par Valentin Haüy, il y reçut son éducation littéraire et musicale ; puis, suivant l'usage de cette maison, il y enseigna lui-même le calcul, la musique, la grammaire et la géographie. Il en sortit en 1825, et commença à prendre position parmi les organistes de Paris en jouant l'orgue de l'église des Missions-Étrangères ; puis il fut suppléant de Séjan (*voyez* ce nom) à Saint-Sulpice et aux Invalides. En 1841, il obtint au concours l'orgue de Saint-Germain-des-Prés, et depuis cette

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

époque jusqu'à ce jour (1862) il est resté en possession de cet emploi. Dès sa sortie de l'institution des Aveugles, M. Moncouteau s'était proposé de se livrer à l'enseignement de l'harmonie; il s'y était préparé par des études suivies avec persévérance et avait même transcrit une partie du Traité de contrepoint et de fugue de l'auteur de la *Biographie des Musiciens*, à l'aide d'une notation de la musique en points saillants de son invention. Poursuivant son dessein avec une ferme volonté, M. Moncouteau s'est fait connaître, depuis 1845 *environ*, comme un des meilleurs professeurs d'harmonie de Paris, et, dans la vue de populariser cette science, il a publié les ouvrages suivants, qui ont obtenu du succès : 1° *Traité d'harmonie, contenant les règles et les exercices nécessaires pour apprendre à bien accompagner un chant*, ouvrage dédié à M. Félix Clément; Paris, Al. Grus. — 2° *Résumé des accords appliqués à la composition*; ibid. — 3° *Traité du contrepoint et de la fugue, précédé d'une récapitulation de toute l'harmonie*; ibid. — 4° *Explication des accords*, manuel des éléments de l'harmonie; ibid. — 5° *Exercices harmoniques et mélodiques*; ibid. — 6° *Recueil de leçons d'harmonie*; ibid. — 7° *Manuel de transposition musicale*; ibid. Cet artiste s'est fait connaître aussi comme compositeur par quelques morceaux de musique d'église à 2 et 3 voix, et par de petits morceaux pour le piano.

MONDO (J.-G. Dominique), professeur de langue italienne à Niort, a traduit de l'italien : 1° *Les Haydines, ou Lettres sur la vie et les ouvrages du célèbre compositeur Haydn, par Joseph Carpani*; Paris, 1830, in-8°. — 2° *Dictionnaire de musique par le docteur Lichtenthal*; Paris, 1839, 2 volumes grand in-8°.

MONDODONO (Jérôme DE), prêtre vénitien du dix-septième siècle, a fait imprimer de sa composition : 1° *Missa, Salmi e falsi Bordoni a cinque voci*; Venise, 1657. — 2° *Salmi a quattro voci con una letania della B. V.*; Venise, 1663.

MONDONVILLE (Jean-Joseph CASSANEA DE), compositeur, naquit à Narbonne, le 24 décembre 1715 (1), ou 1711, selon les renseignements de Beffara (2), d'une famille noble mais pauvre, originaire de Toulouse et qui avait possédé la belle terre de Mondonville, dont il prit le nom quoiqu'elle ne lui appartînt plus. Ses premières études de musique eurent le violon pour objet, et il fit de rapides progrès sur cet instrument. Il était à peine âgé de dix-neuf ans lorsqu'il se mit à voyager. Arrivé à Lille, dans la Flandre française, où il avait été appelé pour y remplir l'emploi de premier violon, il y écrivit trois grands motets qui furent goûtés, et qu'il alla faire entendre au concert spirituel de Paris, en 1737; ils y furent applaudis. Ce succès et ceux qu'il obtint comme violoniste dans les mêmes concerts, furent le commencement de sa fortune, car ils lui procurèrent une place dans la musique de la chambre du roi, et plus tard (1744) sa nomination de surintendant de la chapelle de Versailles, après la mort de Gervais. Ces motets, qui depuis lors ont été imprimés avec luxe, étaient un *Magnus Dominus*, un *Jubilate* et un *Dominus regnavit*. Mondonville fit aussi paraître des sonates et des trios pour le violon, des pièces de clavecin avec accompagnement de violon, et des concertos d'orgue auxquels Balbâtre procura une grande renommée par sa manière brillante de les exécuter au Concert spirituel. Il s'essaya aussi à l'Opéra; mais sa pastorale historique d'*Isbé*, jouée en 1742, n'y réussit point. Plus heureux dans son *Carnaval du Parnasse*, joué en 1749, il vit cet ouvrage arriver à la trente-cinquième représentation : on le reprit en 1759 et en 1767. Complaisant et souple avec les grands, Mondonville s'était fait à la cour de puissants protecteurs qui exagérèrent son mérite et lui procurèrent des succès de peu de durée. En 1752 une troupe de chanteurs italiens était arrivée en France et avait donné lieu à ces discussions connues sous le nom de *guerre des bouffons*. On sait que la cour s'était prononcée en faveur de la musique française contre l'italienne : Mme de Pompadour, particulièrement, s'était faite la protectrice des compositeurs français. L'abbé de la Marc avait laissé en manuscrit le poëme de l'opéra intitulé : *Titon et l'Aurore*; Mondonville y fit mettre la dernière main par l'abbé de Voisenon, le mit en musique et le fit jouer en 1753. La première représentation fut considérée comme décisive dans la guerre des bouffons, et de part et d'autre on se prépara à soutenir les intérêts de la musique italienne et de la française. Le jour de la première représentation, le parterre de l'Opéra fut occupé par les gendarmes de la maison du roi,

(1) La date du 25 décembre qu'on a donnée dans quelques biographies est une erreur; c'est celle du baptême de Mondonville.

(2) Les travaux de Beffara concernant tout ce qui a rapport à l'Opéra de Paris l'emportent en général pour l'exactitude sur tout ce qu'on a fait sur ce sujet. J'ai eu de lui cette date de 1711; mais le temps m'a manqué dans mes voyages à Paris pour aller vérifier dans ses manuscrits, à la bibliothèque de la ville, sur quelles données il avait adopté cette date.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

les mousquetaires et les chevau-légers : les partisans des bouffons, appelés *le coin de la reine*, ne purent trouver de place que dans les corridors. Grâce à ces précautions, la pièce réussit complétement, et le parti vainqueur fit partir le même soir un courrier pour porter au roi, qui était à Choisy, la nouvelle de la victoire. Celle-ci était complète, car le lendemain le renvoi des bouffons fut décidé, et l'Opéra français reprit ses anciennes habitudes et les avantages de son monopole.

L'année suivante, Mondonville, parvenu par son succès à la plus haute faveur, à la ville comme à la cour, fit représenter sa pastorale de *Daphnis et Alcimadure* en patois languedocien, dont la douceur a beaucoup d'analogie avec la langue italienne pour la musique. Jeliotte, Latour et Mlle Fel, qui chantaient les principaux rôles, étaient nés dans les provinces méridionales de la France et parlaient ce langage avec facilité. Ils rendirent l'illusion complète et procurèrent à l'ouvrage un succès d'enthousiasme. On en contesta cependant la propriété à Mondonville, et l'on prétendit qu'il était connu dans le Midi sous le nom de *l'Opéra de Frontignan*, et que le fond en était pris dans les airs populaires du Languedoc. En 1768, Mondonville remit au théâtre cette pastorale traduite par lui-même en français; mais elle ne fut plus aussi favorablement accueillie, soit que la naïveté primitive fût, comme on l'a dit, devenue niaise dans la traduction, soit que Legros et Mme Larrivée, qui avaient succédé à Jéliotte et à Mlle Fel, eussent moins de grâce et d'abandon. On reprit cependant encore la pièce en 1773. Les autres opéras de Mondonville sont : « *Les Fêtes de Paphos*, composé de deux actes, *Vénus et Adonis*, *Bacchus et Érigone*, écrits autrefois pour le théâtre de Mme de Pompadour, à Versailles, et joués à Paris en 1758; *Psyché*, en 1762, devant la cour à Fontainebleau, et en 1769 à Paris; *Thésée*, sur le poëme de Quinault et avec les récitatifs de Lully, qui tomba à la cour en 1765, et à Paris en 1767; enfin, *Les Projets de l'Amour*, ballet héroïque en trois actes, représenté en 1771.

Après la mort de Royer, Mondonville obtint, au mois de janvier 1755, la direction du Concert spirituel, où il fit exécuter ses motets avec beaucoup de succès. Il fut le premier qui fit entendre dans ce concert des oratorios imités de ceux des maîtres italiens. Parmi ceux qu'il a composés, on cite : *Les Israélites au mont Oreb*, *les Fureurs de Saül* et *les Titans*. Après avoir administré ce concert avec beaucoup de zèle pendant sept ans, il fut remplacé par Dauvergne en 1762. N'ayant pu s'entendre sur les émoluments qui devaient être payés à Mondonville pour la possession de ses motets et de ses oratoires, Dauvergne se vit enlever cette musique par son auteur; mais les habitués du Concert spirituel la demandèrent avec tant d'instances qu'il fallut traiter avec Mondonville moyennant une somme de 27,000 fr. pour en avoir la possession, à la condition qu'il en dirigerait lui-même l'exécution.

Mondonville avait beaucoup de vanité, et affichait la prétention de passer pour homme de lettres en même temps que compositeur; et la plupart des poëmes de ses opéras étaient publiés sous son nom, quoique l'abbé de Voisenon en fût le véritable auteur. En 1768, il obtint une pension de 1,000 francs sur l'Opéra. Contre l'ordinaire des musiciens de son temps, il était avare et avait acquis une fortune assez considérable (1). Sa répugnance à faire la moindre dépense fut cause qu'il mourut sans aucun secours de la médecine, dans sa maison de campagne de Belleville, le 8 octobre 1773. Mondonville avait épousé Mlle de Boucan, fille d'un gentilhomme fort riche, en 1747, et en avait eu un fils, objet de la notice suivante.

MONDONVILLE (....), fils du précédent, né à Paris en 1748, passait pour un habile violoniste de son temps. Il n'était âgé que de dix-neuf ans lorsqu'on grava de sa composition six sonates pour violon et basse. Plus tard, il étudia le hautbois et en joua dans les concerts. Il est mort à Paris en 1808.

MONE (François-Joseph), savant littérateur et archéologue, issu d'une famille hollandaise dont le nom véritable était *Moonen*, est né à Mingolsheim près de Heidelberg, le 12 mai 1792. Après avoir étudié le droit, la philologie et l'histoire à l'université de Heidelberg, il en devint lui-même ensuite professeur et bibliothécaire. Appelé en 1827 à l'université de Louvain, en qualité de professeur de politique et de statistique, il occupa cette position pendant trois ans; mais il la perdit par la révolution de 1830. De retour à Heidelberg, il s'y occupa de profondes recherches archéologiques jusqu'en 1835. Il fut alors appelé à Carlsruhe pour y prendre la place de directeur des archives, qu'il occupe encore (1862). Une partie des travaux historiques et archéologiques

(1) Dans un travail spécial sur Mondonville, publié dans la *Revue et Gazette musicale de Paris*, M. Arthur Pougin a repoussé cette accusation contre le caractère de ce musicien; mais j'ai suivi en cela les renseignements fournis par Beffara, qui doit avoir eu des motifs sérieux pour avancer un tel fait, car il était d'une exactitude sévère.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de ce savant ne concerne pas ce dictionnaire; mais il doit y être cité pour deux collections qui ont de l'intérêt pour l'histoire du chant des diverses églises au moyen âge. Le premier a pour titre : *Lateinische und Griechische Messen aus dem zweiten bis sechsten Jahrhundert.* Messes latines et grecques, depuis le deuxième siècle jusqu'au sixième); Francfort-sur-le-Mein, C. B. Litzius, 1850, 1 vol. in-4°. La première division de ce volume renferme les dissertations et les notes sur les messes gallicanes ou franciques qui furent en usage dans les divers systèmes liturgiques, depuis le quatrième siècle jusqu'au sixième, et sur les manuscrits qui les contiennent, puis les textes particuliers de *onze* de ces messes; enfin, des recherches sur la langue employée dans ces messes jusqu'au temps de Pépin et de Charlemagne, et des remarques sur cette liturgie. La seconde partie renferme des dissertations sur les messes africaines de la fin du deuxième siècle et du commencement du troisième, sur celles de la seconde moitié du troisième siècle, du quatrième et du commencement du cinquième, suivies de recherches sur cette liturgie. Les messes romaines remplissent la troisième partie, dans laquelle se trouvent aussi de savantes recherches sur les plus anciens manuscrits de ces monuments. La quatrième partie est consacrée à la liturgie grecque primitive et à ses diverses modifications.

Non moins important, le second ouvrage de M. Mone est une collection générale des hymnes latines du moyen âge, publiées d'après les manuscrits et commentées (*Lateinische Hymnen des Mittelalters, aus Handschriften herausgegeben und erklaert*); Fribourg en Brisgau, Herder, 1853-1855, 3 vol. gr. in 8°. Le premier volume contient les chants à Dieu et aux anges; le second volume, les chants à la Vierge Marie; le troisième, les hymnes et les séquences des saints. Les notes qui remplissent ces trois volumes sont des modèles de savante et substantielle critique.

MONELLI (François), compositeur au service du duc de Plaisance, vers le milieu du dix-septième siècle, n'est connu que par un ouvrage intitulé : *Ercole nell' Erimanto per un' balletto fatto in Piacenza dal Seren. Sig. Duca il carnevale dell' anno* 1651. *Invenzione e poesia drammatica del Cav B. M.* (Bernardo Morando), *posta in musica da Francesco Monelli.* Le livret de cet opéra-ballet a été imprimé sous ce titre à Plaisance, chez Bazzacchi, 1651, in-4°.

MONETA (Joseph), né à Florence en 1761, fut attaché au service du grand-duc de Toscane en qualité de compositeur. Il occupait encore cette place en 1811. On a donné, sur divers théâtres de l'Italie, les opéras suivants de sa composition : 1° *Il Capitano Tenaglia*, opéra bouffe; à Livourne, 1784. — 2° *La Muta per amore*; idem, à Alexandrie, 1785. — 3° *Amor vuol giocentu*; à Florence, 1786. — 4° *L'Equivoco del nastro*; ibid., 1786. — 5° *I due Tutori*, 1791, à Rome. — 6° *Il Conte Policronio*, opéra bouffe, à la résidence royale de *Poggio*, en 1791.

MONFERRATO (P. NADAL ou NATALE), prêtre vénitien, né dans les premières années du dix-septième siècle, fut élève de Rovetta (*voy.* ce nom), pour l'orgue et le contrepoint. Après la mort de l'organiste de Saint-Marc, Jean-Baptiste Berti, en 1639, il prit part au concours ouvert pour remplacer cet artiste; mais ce fut Cavalli (*voy.* ce nom) qui obtint la place, le 23 janvier. Un mois après, c'est-à-dire le 22 février, Monferrato dut se contenter d'entrer dans la même chapelle en qualité de chantre; mais lorsque son maître Rovetta fut appelé à la position de maître de cette chapelle, il lui succéda dans celle de *vice-maître*, le 20 janvier 1647. Trente années s'écoulèrent pendant qu'il en exerçait les fonctions, et ce ne fut que le 30 avril 1676 qu'il obtint la place de maître titulaire, après la mort de Cavalli. Il la conserva jusqu'à son décès, qui eut lieu au mois d'avril 1685. Outre les places qu'il occupa à l'église ducale de Saint-Marc, Monferrato en eut plusieurs autres, parmi lesquelles on cite celles de directeur du chœur des jeunes filles du Conservatoire des *Mendicanti*, et celle de maître de chapelle de la paroisse Saint-Jean-Chrysostome, dans laquelle il habitait. Il avait établi dans ce quartier une imprimerie de musique, en société avec un certain *Joseph Scala*, qui, en mourant, lui laissa sa part de la propriété. De plus, il donnait beaucoup de leçons de chant et de clavecin dans les familles patriciennes. Toutes ces sources de revenu procurèrent à Monferrato des richesses considérables, dont il disposa en faveur de neveux et nièces, d'institutions religieuses, et même de personnes de haut rang, par un très-long testament écrit de la main d'un notaire nommé *Pietro Bracki*, le 16 novembre 1684. Le buste en marbre de ce maître fut placé au-dessus de la porte de la sacristie de l'église Saint-Jean-Chrysostome, avec une inscription latine à sa louange. Les œuvres imprimées et connues de Monferrato sont celles dont voici les titres : 1° *Salmi concertati a* 5, 6 *e* 8 *voci, con violini ed organo*, lib. 1 et 2; Venise, Franc. Magni, 1647 et 1650. — 2° *Mo-*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tetti a quattro voci, con violini e violetta, lib. 1, 2, 3; ibid., 1655, 1659, 1671. — 3° *Motetti concertati a 5 e 6 voci*; ibid., 1660. — 4° *Motetti concertati a 2 e 3 voci, libro 1°*; ibid., 1660, in-4°. — 5° *Motetti a voce sola, violini ed organo*, op. 6; in Venezia, presso Camillo Bartoli, 1666, in-4°. — 6° *Motetti concertati a 2 e 3 voci, lib. II°*; *in Venezia, app. Fr. Magni*, 1669, in-4°. — 7° *Salmi concertati a 3, 4, 5, 6, 7, 8 voci con stromenti e senza, lib. II°*, op. 8, ibid., 1669, in-4°. — 8° *Salmi brevi a otto pieni*, op. 9; ibid. 1675. C'est une réimpression. — 9° *Sacri concenti ossia Motetti a voce sola, con due violini et violetta, lib. II°, op. 10*; ibid., 1675. — 10° *Salmi concertati a due voci con violini*, op. 11; ibid., 1176. — 11° *Salmia voce sola con violini, lib. III°, op. 12*; *in Venezia, app. Gius. Scala*, 1677. Il y a une autre édition de 1681. — 12° *Missa ad usum capellarum quatuor et quinque vocum*, op. 13; ibid., 1677. Cette date provient d'un changement de frontispice. — 13° *Salmi concertati a due voci con violini e senza*, op. 16; ibid., 1676. — 14° *Antifone a voce sola con basso continuo ed organo*, op. 17; ibid., 1678. — 15° *Motetti a 2 e 3 voci, lib. III°*, op. 18; ibid., 1681. Monferrato fut un bon musicien qui écrivait bien, mais inférieur pour l'invention à son maître Rovetta, et à ses contemporains Cavalli, Legrenzi et Ziani.

MONGE (Gaspard), illustre mathématicien à qui l'on doit la création de la géométrie descriptive, naquit à Beaune le 10 mai 1747. Après avoir fait ses études chez les PP. de l'Oratoire de sa ville natale et à Lyon, il fut employé à des travaux de fortifications, où il se fit remarquer par son élégante manière de dessiner les plans, et devint successivement professeur suppléant de mathématiques et professeur titulaire de physique à l'école de Mézières. Mais bientôt, donnant l'essor a son génie, il jeta les premiers fondements de la science qui l'a immortalisé, en généralisant par des principes féconds les procédés graphiques de la coupe des pierres, de la charpente et des autres parties de constructions géométriques qu'on enseignait alors dans les écoles d'artillerie, du génie et de la marine. Après avoir lutté longtemps contre la routine qui repoussait ses découvertes, il attira sur lui l'attention du monde savant, se fixa à Paris et devint successivement professeur à l'école d'hydrodynamique du Louvre, examinateur des élèves de la marine, membre de l'Académie des sciences, puis, après la révolution, ministre de la marine, professeur à l'École normale et à l'École polytechnique, commissaire du gouvernement en Italie, de la commission des sciences de l'expédition d'Égypte, sénateur et comte de l'empire. Il mourut a Paris le 28 juillet 1818. Comme la plupart des grands géomètres du dix-huitième siècle, il s'occupa du problème de la corde vibrante; mais, suivant la direction de son génie, il en donna la solution par une construction géométrique. Supposant qu'une corde vibrante, placée horizontalement pour plus de simplicité, soit pincée dans une direction verticale, et que le plan se meuve selon une direction perpendiculaire, il a démontré que la corde doit décrire, par son double mouvement de vibration et de translation, une surface dont les sections, faites par des plans parallèles au premier, donnent pour chaque instant la figure de la courbe. Monge a exécuté cette surface dont le modèle se trouve à l'École polytechnique. Amateur passionné de musique, il avait profité de sa mission en Italie pour faire faire à Venise des copies des œuvres de tous les anciens maîtres de la chapelle de Saint-Marc, et en avait empli des caisses qu'il confia aux soins du célèbre violoniste Kreutzer, voyageant alors en Italie; mais celui-ci négligea sa mission, et quand l'armée française fut forcée d'opérer sa retraite, les caisses tombèrent au pouvoir des alliés et furent transportées en Angleterre.

MONGEZ (Antoine), né à Lyon, en 1747, entra fort jeune dans l'ordre des Génovéfains. Nommé, sous le gouvernement du directoire, un des administrateurs de l'hôtel des monnaies de Paris, il a conservé cette place jusqu'en 1827. A l'époque de la formation de l'Institut, il fut appelé dans la classe de littérature ancienne. Éliminé de ce corps en 1816, il y est rentré deux ans après. Il est mort le 30 juillet 1825. Au nombre des mémoires que ce savant a fait insérer parmi ceux de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, on remarque ceux-ci : 1° Rapport sur les moyens de faire entendre les discours et la musique des fêtes nationales par tous les spectateurs, en quelque nombre qu'ils puissent être (*Anciens Mémoires de l'Institut national, classe de littérature et beaux-arts*, t. III, 1801). — 2° Mémoire sur les harangues attribuées par les anciens écrivains aux orateurs, sur les masques antiques, et sur les moyens que l'on a cru avoir été employés par les acteurs, chez les anciens, pour se faire entendre de tous les spectateurs (ibid., tome IV, 1803).

MONGIN (Charles-François-Joseph), professeur de musique à Besançon, né dans le département du Doubs en 1809, est auteur d'un ouvrage intitulé : *Nouvelle Méthode élémentaire pour l'enseignement du plain-chant et*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

du chant musical, suivi d'un recueil de motets, Paris, Hachette, 1836, in-8° de 120 pages. M. Mongin, qui a eu pour collaborateur *M. Berthiot*, inconnu dans le monde musical, est mort à Besançon, au mois d'octobre 1861, à l'âge de cinquante-deux ans.

MONGIN (Mlle Marie-Louise), est née le 11 juin 1841 à Besançon, où son père exerçait la profession d'avocat. A l'âge de quatre ans sa mère lui donna les premières leçons de musique et de piano; elle eut ensuite pour professeur M. Roncaglio, organiste de l'église Saint-Pierre. Une intelligence d'élite ainsi que l'application aux études se manifestèrent de bonne heure chez la jeune Marie, et ses progrès furent rapides. Elle était à peine âgée de onze ans lorsque, par une heureuse inspiration, ses parents se décidèrent à venir habiter Paris pour qu'elle pût recevoir les leçons des meilleurs professeurs. Au mois de janvier 1853, Mlle Mongin entra au Conservatoire, dans la classe de piano de Mme Farrenc, et depuis lors elle se distingua constamment par la douceur de son caractère, son zèle et son assiduité. En 1855 elle remporta le deuxième prix de solfége et le premier l'année suivante. En 1859 le premier prix de piano lui fut décerné, et, enfin, en 1861, elle obtint le premier prix d'harmonie, après quelques années d'études, dans la classe de M. Bienaimé.

Habile virtuose, grande musicienne et lectrice de premier ordre, cette jeune artiste a fait une étude approfondie des compositions des auteurs classiques et de celles des plus célèbres clavecinistes des seizième, dix-septième et dix-huitième siècles. Toutes les fois qu'elle a fait entendre en public les œuvres qui forment la belle collection intitulée *Le Trésor des pianistes*, que publient en ce moment (1863) M. et Mme Farrenc, Mlle Mongin a obtenu les plus brillants succès et le suffrage des connaisseurs.

MONIGLIA (Jean-André), compositeur dramatique, né à Florence dans la première moitié du dix-septième siècle, est connu par les opéras suivants: 1° *Il Teseo*, représenté à Dresde, en 1667. — 2° *Giocasta*, drame, à Dusseldorf, en 1696.

MONIOT (Jean), poëte et musicien du treizième siècle, était né à Arras et fut contemporain de saint Louis. On ignore si le nom de *Moniot* était celui de sa famille, ou si c'est un sobriquet qui signifie *petit moine*. Le manuscrit de la Bibliothèque impériale de Paris, coté 7222 (ancien fonds), contient quatorze chansons notées de sa composition.

MONIOT (Jean), contemporain du précédent, est connu sous le nom de *Moniot de Paris*, parce qu'il était né dans cette ville. Il était aussi poëte et musicien. On trouve sept chansons notées de sa composition dans un manuscrit coté 65 (fonds de Cangé), à la bibliothèque impériale.

MONN (Matthieu-Jean), compositeur, que Gerber croit avoir vécu à Vienne vers la fin du dix-huitième siècle, est connu par l'indication de nombreux ouvrages manuscrits, dans le catalogue de Traeg (Vienne, 1799). En voici la liste : 1° Instruction sur la basse continue — 2° Oratorio intitulé : *Entretiens salutaires*. — 3° Prières. — 4° *Requiem* à 4 voix, 2 violons et orgue. — 5° Messe à 4 voix et 4 instruments. — 6° Messe à 4 voix et à grand orchestre. — 7° Chœurs et motets à voix seule. — 8° Six symphonies pour l'orchestre. — 9° Un concerto pour violon. — 10° Un idem pour violoncelle. — 11° Dix-huit quatuors pour 2 violons, alto et basse. — 12° Quinze divertissements pour les mêmes instruments. — 13° six trios pour 2 violons et basse. — 14° Trois idem pour flûte, alto et basse. — 15° Trois idem pour flûte, violon et basse. — 16° Sonates pour violon et basse. — 17° Musique militaire à 10 parties. — 18° Douze concertos pour le clavecin avec accompagnement. — 19° Trente divertissements pour clavecin seul. — 20° Six sonates idem. — 21° *Diana e Amore*, opéra.

MONNAIS (Guillaume-Edouard-Désiré), littérateur français et amateur zélé de musique, est né à Paris, le 27 mai 1798. Après avoir terminé ses études et fait un cours de droit, il fut reçu avocat en 1828; mais il préféra la littérature au barreau, et les mémoires à consulter cédèrent le pas aux vaudevilles et aux comédies. Ses premiers travaux pour le théâtre datent de 1826; il eut pour collaborateurs dans ces légères productions Dartois, Paul Duport, Saint-Hilaire et Vulpian. Les ouvrages donnés par lui à divers théâtres sont : *Midi ou l'Abdication d'une femme*. — *Le Futur de la Grand'Maman*. — *La Première Cause*. — *La Contre-Lettre*. — *Les Trois Catherine*. — *La Dédaigneuse*. — *Le Chevalier servant*. — *Un Ménage parisien*. — *Deux Filles à marier*. — *La Dame d'honneur*. — *Le Cent-Suisse* (à l'Opéra-Comique). — *Sultana* (idem). Dans une direction plus sérieuse M. Monnais prit part aux ouvrages de Marchangy et de Tissot, de l'Académie française, et dirigea les *Éphémérides universelles* (Paris, 1828-1833, 13 vol. in-8°), dont il fut aussi un des principaux rédacteurs. Dès 1818, M. Monnais avait fait les premiers essais de sa plume dans divers journaux auxquels il fournissait des articles sans être attaché spécialement à aucun; mais au mois de juillet 1832 il entra au *Cour-*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

rier français, comme rédacteur du feuilleton des théâtres. Au mois de novembre 1839, il fut nommé directeur adjoint de l'Opéra. Depuis 1840 il a le titre et les fonctions de commissaire du gouvernement près des théâtres lyriques et du Conservatoire; comme tel, il a pris part à tous les travaux du comité d'enseignement de cette école. Depuis 1835, M. Monnais est un des rédacteurs principaux de la *Revue et Gazette musicale de Paris*, où ses articles sont signés du pseudonyme *Paul Smith*. Il y a publié en feuilletons des nouvelles ou romans dont les sujets se rattachent à la musique, et qui ont été réunis ensuite en volumes; tels sont : 1° *Esquisses de la vie d'artiste* (Paris, 1844, 2 vol. in-8°). — 2° *Portefeuille de deux cantatrices* (Paris, 1845, in-8°). — 3° *Les sept Notes de la gamme* (Paris, 1846, in-8°). Sous le même pseudonyme paraît aussi chaque année, dans le même journal, une revue annuelle de tous les événements musicaux, de quelque genre que ce soit. Enfin, M. Monnais y est chargé de rendre compte des ouvrages représentés à l'Académie impériale de musique (l'Opéra), ainsi qu'au Théâtre Italien. Sa critique se distingue par la bienveillance, l'esprit et la politesse. M. Monnais a fourni quelques articles de critique musicale à la *Revue contemporaine*, sous le pseudonyme de *Wilhelm*. Dans les années 1851, 1853, 1859 et 1862, ce littérateur distingué a été chargé d'écrire les poèmes des cantates pour les grands concours de composition musicale à l'Académie des beaux-arts de l'Institut; ces cantates ont pour titres : *Le Prisonnier; Le Rocher d'Appenzel; Bajazet et le Joueur de flûte; Louise de Mezieres*.

MONNET (Jean), né à Condrieux, près de Lyon, demeura jusqu'à l'âge de quinze ans chez un oncle qui négligea son éducation au point que, parvenu à cet âge, il savait à peine lire. Il se rendit alors à Paris, et fut placé dans la maison de la duchesse de Berry (fille du régent), qui lui donna quelques maîtres d'agrément; mais ayant perdu sa bienfaitrice, le 20 juillet 1719, il se trouva sans ressources, et mena pendant plusieurs années une vie dissipée et orageuse. Enfin, en 1743, il obtint le privilége de l'Opéra-Comique, mais il ne le garda pas longtemps. En 1745 il était directeur du théâtre de Lyon, et, en 1748, d'un théâtre français à Londres. De retour à Paris, il reprit, en 1752, la direction de l'Opéra-Comique, et la garda jusqu'en 1758. Ce fut sous sa direction que ce spectacle prit du développement, et cessa d'être un théâtre de vaudeville. Favart, Sedaine, Dauvergne, Philidor et Duni préparèrent, par leurs ouvrages, les Français à entendre de la musique plus forte et plus dramatique, et l'on ne peut nier que Monnet n'ait beaucoup contribué à cette révolution. Il est mort obscurément à Paris, en 1785. On a de lui : *Anthologie française, ou chansons choisies depuis le treizième siècle jusqu'à présent*; Paris, 1765, 3 vol. in-8°, avec les airs notés. On trouve en tête du recueil une préface ou *Mémoire historique sur la chanson*, qui est de Meusnier de Querlon. Ce recueil est estimé. Un quatrième volume, donné comme supplément, est intitulé : *Choix de chansons joyeuses*; Paris, 1765, in-8°. On trouve des renseignements sur la vie aventureuse de Monnet dans un livre intitulé : *Supplément au Roman Comique, ou Mémoires pour servir à la vie de Jean Monnet*; Paris, 1722, 2 vol. in-12, avec le portrait. Cet ouvrage est écrit par Monnet lui-même.

MONNIOTE (D. Jean-François), ou MONIOT, bénédictin de Saint-Germain-des-Prés, né à Besançon, en 1723, mourut à Figery, près de Corbeil, le 29 avril 1797. On lui a attribué l'*Art du facteur d'orgues*, publié sous le nom de Dom Bedos de Celles; mais j'ai démontré, à l'article de celui-ci, que cette tradition n'est pas fondée.

MONOPOLI (Jacques). *Voyez* INSANGUINE.

MONPOU (Hippolyte), compositeur dramatique, né à Paris le 12 janvier 1804, entra dans la maîtrise de l'église métropolitaine de cette ville à l'âge de neuf ans, comme enfant de chœur, et y apprit les éléments de la musique sous la direction de Desvigne (*voy.* ce nom). Plus tard, Choron l'admit au nombre des élèves de l'école qu'il venait de fonder (1817), et le choisit deux ans après pour remplir les fonctions d'organiste à la cathédrale de Tours, quoique Monpou fût à peine entré dans sa seizième année. Incapable d'occuper cette place, il fut bientôt congédié, revint à Paris, et rentra dans l'école de Choron, où il eut l'emploi de répétiteur-accompagnateur. Cependant lecteur médiocre, pianiste inhabile, et fort ignorant dans la science de l'harmonie, il n'avait rien de ce qu'il fallait pour un tel emploi lorsqu'il lui fut confié; toutefois, incessamment en exercice avec ses condisciples, parmi lesquels on remarquait MM. Duprez, Boulanger, Scudo, Vachon, Renaut, Canaples, Wartel, et se livrant sans relâche à l'étude des partitions des grands maîtres italiens, allemands et français, il acquit par degrés des connaissances pratiques qui suppléaient à l'instinct, lent à se développer en lui, et aux défauts d'une éducation première mal faite.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

En 1822, l'auteur de cette notice fut prié par Choron de faire dans son école un cours d'harmonie pour les élèves qui viennent d'être nommés. Monpou en suivit les leçons avec assiduité, mais ses progrès étaient aussi lents et pénibles que ceux de Duprez étaient rapides. Les concerts de musique ancienne qui commencèrent en 1828 dans cette même école, connue alors sous le nom d'*Institution royale de musique religieuse*, fournirent à Monpou de fréquentes occasions de remplir ses fonctions d'accompagnateur devant le public, et lui firent acquérir l'aplomb qui lui manquait auparavant. Les événements politiques de 1830 ne firent pas seulement cesser ces intéressantes séances, mais ils compromirent l'existence de l'école à laquelle Choron avait consacré ses dernières années, et finirent par en amener la dissolution. Jeté tout à coup par ces événements dans un monde qu'il ne connaissait pas, et passant de la vie contemplative d'une sorte de Thébaïde, à l'âge de près de trente ans, dans l'existence agitée d'un artiste qui cherche du pain et de la renommée, Monpou semblait à ses amis l'homme le moins propre à atteindre ce double but. Son extérieur ne prévenait pas en sa faveur; ses manières incultes repoussaient la sympathie. Néanmoins, au grand étonnement de ceux qui le connaissaient, sa fortune d'artiste fut assez rapide. En dépit des études classiques qui avaient occupé toute sa jeunesse, il se passionna tout à coup pour le romantisme, dont on faisait alors beaucoup de bruit, et s'enrôla parmi les novateurs qui rêvaient une transformation de l'art. Ses premiers ouvrages furent des ballades et des romances. Dès 1828 il avait produit un gracieux nocturne à trois voix sur les paroles de Béranger : *Si j'étais petit oiseau*, et ce premier essai avait été suivi de quelques jolies chansonnettes; mais ce fut sa romance de *l'Andalouse*, paroles d'Alfred de Musset, qui fut le signal de la nouvelle direction donnée à ses idées, et qui commença la popularité dont il jouit pendant quelques années. *Le lever*, *Sara la Baigneuse*, *Madrid*, *la chanson de Mignon*, *le Fou de Tolede*, et beaucoup d'autres petites pièces se succédèrent rapidement, et eurent du retentissement parmi les adeptes de l'école à laquelle il s'était affilié. Il y a dans tout cela une originalité incontestable; mais une originalité bizarre, qui ne connaît d'autres règles que celles de la fantaisie. Des passages empreints de grâce et de sensibilité y sont répandus, çà et là; mais Monpou se hâte d'abandonner ces idées naturelles pour se jeter dans des extravagances. Il semble se persuader que le génie ne se manifeste que par l'insolite. Sa phrase est mal faite; son rhythme est boiteux; sa cadence tombe souvent à faux. Soit par ignorance, soit par système, il prodigue dans son harmonie des successions impossibles, au point de vue de la résolution des dissonances, de la modulation et de la tonalité. Mais ces défauts, qui révoltaient le sentiment des musiciens, étaient précisément ce qui obtenait du succès dans le monde à part qui avait entrepris la déification *du laid*.

En 1835, Monpou osa aborder la scène et faire représenter au théâtre de l'Opéra-Comique *Les deux Reines*, petit ouvrage en un acte dont Soulié lui avait donné le livret. Cette témérité ne fut pas justifiée par le mérite de l'ouvrage, mais par le succès. Non-seulement tous les défauts de la manière du compositeur s'y trouvèrent réunis; non-seulement il y fit preuve d'une impuissance complète à se servir de l'instrumentation; non-seulement la forme de la plupart des morceaux de son ouvrage était défectueuse, mais l'originalité qu'on avait parfois remarquée dans ses mélodies lui fit ici défaut. Les réminiscences et les idées vulgaires s'y présentaient à chaque instant. Un joli chœur, une romance (*Adieu, mon beau navire*) furent les seules choses qui échappèrent au naufrage de cette informe production. *Le Luthier de Vienne*, autre opéra en un acte, joué au même théâtre, en 1836, fit voir dans la facture de Monpou quelques progrès depuis son précédent ouvrage. On y remarqua un joli duo et la ballade du *Vieux chasseur*, que le talent de Mme Damoreau rendit populaire. *Piquillo*, œuvre plus importante, en 3 actes, fut jouée vers la fin de 1837, et fit constater de nouveaux progrès dans le talent de Monpou. Alexandre Dumas était l'auteur du livret de cet opéra. Le compositeur n'y avait pas renoncé à ses habitudes de décousu dans les phrases, et sa manière d'écrire sentait toujours le musicien incomplet; mais des idées originales étaient répandues dans les deux premiers actes. Les proportions du finale du second acte s'étaient trouvées au-dessus des forces de l'artiste, et le troisième acte était faible et négligé. *Un Conte d'autrefois* et *le Planteur*, joués à l'Opéra-Comique en 1839, où l'on retrouvait les formes mélodiques et les excentricités du compositeur, parurent monotones, firent peu d'impression dans leur nouveauté, et furent bientôt oubliés. Vers la fin de la même année, Monpou donna au théâtre de la Renaissance *la Chaste Suzanne*, opéra en quatre actes. On y remarqua, comme dans tous ses autres ouvrages, l'instinct du

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

compositeur de romances, et l'absence des qualités du musicien sérieux. Cependant un air de basse et celui de *Daniel*, au troisième acte, sont mieux conduits et développés que ce qu'il avait écrit précédemment. L'instrumentation de cet opéra était la partie faible, comme dans toute la musique dramatique de Monpou.

Depuis longtemps il désirait obtenir un livret d'opéra de Scribe, auteur aimé du public et qui avait fait la fortune de plusieurs compositeurs. Il obtint enfin cet ouvrage; mais en le lui confiant, le directeur de l'Opéra-Comique lui imposa la condition d'un dédit de 20,000 francs dans le cas où il ne livrerait pas le manuscrit de sa partition à la fin du mois d'août 1841. Monpou travailla avec ardeur, et déjà il avait écrit deux actes; mais la fatigue se fit sentir, et bientôt une inflammation d'entrailles et d'estomac se déclara. Les médecins ordonnèrent le repos et le changement de climat : l'artiste s'éloigna de Paris et se dirigea vers la Touraine; mais arrivé à La Chapelle Saint-Mesmin, sur les bords de la Loire, son état devint si alarmant, que sa famille le ramena à Orléans pour avoir le secours des médecins. Leurs soins ne purent empêcher les progrès du mal, et le 10 août 1841, Monpou mourut dans cette ville, à l'âge de trente-sept ans. Sa veuve voulut ramener ses restes à Paris; une messe de *Requiem* en musique fut célébrée à l'église de Saint-Roch, et l'artiste fut inhumé avec pompe au cimetière du Père-Lachaise.

MONRO (Henri), fils d'un musicien de Lincoln, est né dans cette ville en 1774. Après avoir fait ses premières études musicales comme enfant de chœur à l'église cathédrale, il reçut des leçons de piano d'Ashley, puis se rendit à Londres où il devint élève de Dussek et de Corri. En 1796 il fut nommé organiste à Newcastle, et ne quitta plus cette ville, où il était encore en 1824. On a gravé à Londres plusieurs ouvrages de sa composition : entre autres, une sonate pour piano et violon, un air varié, et un rondo.

MONSERRATE (André DE), né en Catalogne dans la seconde moitié du seizième siècle, était en 1614 chapelain de l'église paroissiale Saint-Martin, à Valence. On a de lui un bon traité du chant ecclésiastique en langue espagnole, sous ce titre : *Arte breve y compendiosa de los difficultadesque se ofrecen en la musica pratica del cantollano. Dirigida a la purissima Virgen Maria madre de Dios y senora nuestra. En Valencia, en casa de Pedro Patricio Mey*, 1614, in-4° de 121 pages.

MONSIGNY (Pierre-Alexandre), compositeur dramatique, issu d'une famille noble, naquit le 17 octobre 1729, à Fauquembergues, bourg du Pas-de-Calais, près de Saint-Omer. Son père ayant obtenu un emploi dans cette ville, lui fit faire ses études littéraires au collége des jésuites. Doué d'un heureux instinct pour la musique, le jeune Monsigny cultivait cet art dans tous les instants de repos que lui laissait le travail des classes. Son instrument était le violon : il acquit plus tard une habileté remarquable sur cet instrument, et s'en servit toujours pour composer. Il perdit son père peu de temps après avoir achevé ses cours. La nécessité de pourvoir aux moyens d'existence de sa mère, d'une sœur et de jeunes frères, dont il était l'unique appui, lui imposa l'obligation d'embrasser une profession lucrative : il se décida pour un emploi dans la finance qui, alors comme aujourd'hui, conduisait rapidement à la fortune quand on y portait l'esprit des affaires. En 1749 il alla s'établir à Paris, où il obtint une position avantageuse dans les bureaux de la comptabilité du clergé. L'amabilité de son caractère lui avait fait de nombreux et puissants amis qui l'aidèrent à placer ses frères, et à procurer à sa mère, à sa sœur une aisance suffisante. Plus tard ses protecteurs le firent entrer dans la maison du duc d'Orléans, en qualité de maître d'hôtel. Il y passa paisiblement près de trente années, et puisa dans la haute société qu'il y voyait une élégance de manières qu'il conserva jusqu'à ses derniers jours. Depuis son arrivée à Paris, il avait négligé la musique : ce fut en quelque sorte le hasard qui le ramena vers l'art et qui fit de lui un compositeur d'opéras. Il assistait en 1754 à une représentation de *la Servante maîtresse*, de Pergolèse; l'effet que produisit sur lui cette musique d'un style alors nouveau fut si vif, que dès ce moment il se sentit tourmenté du besoin d'écrire lui-même de la musique de théâtre. Mais son éducation musicale avait été si faible, si négligée, qu'il n'avait pas les plus légères notions d'harmonie, d'instrumentation, et qu'il avait même beaucoup de peine à faire le calcul des valeurs de notes pour écrire les mélodies que son instinct lui suggérait. Cependant, entraîné par son goût pour la musique d'opéra-comique, il prit un maître de composition. Ce fut Gianotti (*voyez* ce nom) qui lui enseigna les éléments de l'harmonie par les principes de la basse fondamentale. Cinq mois de leçons suffirent à Monsigny pour apprendre ce qui lui semblait nécessaire pour écrire les accompagnements d'un air d'opéra. Après quelques essais informes, il parvint à écrire sa partition des *Aveux indiscrets*, opéra-comique en un acte, qu'il fit représenter au théâtre de la Foire, en 1759. Il était alors âgé de trente ans. Le succès de cet ouvrage l'encouragea; cependant il crut devoir garder l'anonyme, à cause de sa

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

position dans la maison d'Orléans. En 1760 il donna au même théâtre *le Maître en Droit* et *le Cadi dupe*. La verve comique qui brille dans ce dernier ouvrage fit dire au poete Sedaine, après avoir entendu le duo du Cadi et du Teinturier : *Voilà mon homme!* En effet, il se lia avec Monsigny et devint son collaborateur dans plusieurs drames et opéras-comiques, particulièrement dans celui qui a pour titre : *On ne s'avise jamais de tout*, joli ouvrage de l'ancien style, représenté à l'Opéra-Comique de la foire Saint-Laurent, le 17 septembre 1761. Cette pièce fut la dernière qu'on joua à ce théâtre, qui fut fermé sur les réclamations de la Comédie italienne, dont la jalousie avait été excitée par les succès de Monsigny. Les meilleurs acteurs de l'Opéra-Comique, parmi lesquels on remarquait Clairval et Laruette, entrèrent à la Comedie italienne. C'est pour ces deux théâtres réunis en un *seul* que Monsigny écrivit ses autres opéras, où sa manière s'agrandit. *Le Roi et le Fermier*, en 3 actes, fut joué en 1762. Dans cette pièce, le talent du compositeur pour l'expression pathétique se révéla au public et à lui-même. *Rose et Colas*, opéra-comique en un acte, parut en 1764. *Aline, reine de Golconde*, en trois actes, fut joué à l'Opéra deux ans après; puis Monsigny donna à la Comédie italienne, en 1768, *l'Île sonnante*, opéra-comique en trois actes; en 1769, *le Déserteur*, drame en trois actes, où son talent atteignit sa plus haute portée; *le Faucon*, en 1772; *la Belle Arsène* (3 actes), en 1775; *le Rendez-vous bien employé* (un acte), en 1776; et *Félix ou l'Enfant trouvé*, drame en 3 actes, en 1777. Ce fut son dernier ouvrage. Toutes les partitions de ces opéras ont été publiées à Paris.

Quoiqu'il n'eût connu que des succès, Monsigny n'écrivit plus de musique après *Félix*. Il avait en manuscrit deux opéras en un acte intitulés *Pagamin de Monègue*, et *Philémon et Baucis*; mais ces ouvrages étaient déjà composés vers 1770. J'ai connu cet homme respectable, et je lui ai demandé en 1810, c'est-à-dire trente-trois ans après la représentation de son dernier opéra, s'il n'avait jamais senti le besoin de composer depuis cette époque : *Jamais*, me dit-il; *depuis le jour où j'ai achevé la partition de Félix, la musique a été comme morte pour moi : il ne m'est plus venu une idée*. Cependant il avait conservé une rare sensibilité jusque dans l'âge le plus avancé. Choron nous en fournit une preuve singulière dans l'anecdote suivante : « Il faut que « la sensibilité de ce compositeur ait été bien vive, « pour qu'il en ait autant conservé à l'âge de « quatre-vingt-deux ans. Dernièrement, en nous « expliquant la manière dont il avait voulu rendre « la situation de Louise (dans *le Déserteur*), « quand elle revient par degrés de son évanouis- « sement, et que ses paroles étouffées sont cou- « pées par des traits d'orchestre, il versa des lar- « mes, et tomba lui-même dans l'accablement « qu'il dépeignait de la manière la plus expres- « sive. » Cette sensibilité fut son génie, car il lui doit une multitude de mélodies touchantes qui tendront dans tous les temps ses ouvrages dignes de l'attention des musiciens intelligents. Grimm a dit : *M. de Monsigny n'est pas musicien* (1). Non, sans doute, il ne l'est pas comme nous; sa pensée n'est pas complexe; la mélodie l'absorbe tout entière. Sa musique n'est pas une œuvre de conception : elle est toute de sentiment. Monsigny est musicien comme Greuze est peintre. Il est original, ne tire que de lui-même les chants par lesquels il exprime le sens des paroles et les mouvements passionnés des personnages; il y a de la variété dans ses inspirations et de la vérité dans ses accents. Des qualités si précieuses ne peuvent-elles donc faire oublier l'inhabileté de cet artiste d'instinct dans l'art d'écrire? Il ne manquait pas d'un certain sentiment d'harmonie, mais il ne faut pas chercher dans sa musique un mérite de facture qui n'y existe pas, qu'il n'aurait pu acquérir avec des études aussi faibles que les siennes, et qui d'ailleurs ne se trouve dans les productions d'aucun musicien français de son temps, à l'exception de Philidor.

Monsigny, qui avait échangé depuis plusieurs années sa position de maître d'hôtel du duc d'Orléans pour celle d'administrateur des domaines de ce prince et d'inspecteur général des canaux, avait perdu ces places à la Révolution, ainsi qu'une partie de sa fortune. Connaissant l'état de gêne où l'avaient jeté ces événements, les comédiens sociétaires de l'Opéra-Comique lui accordèrent, en témoignage de reconnaissance, pour les succès qu'il leur avait procurés, une pension viagère de 2,400 francs, en 1798. Après la mort de Piccinni, en 1800, il le remplaça dans les fonctions d'inspecteur de l'enseignement au Conservatoire de musique : mais il comprit bientôt qu'il lui manquait les qualités nécessaires pour cet emploi, et deux ans après il s'en démit. Successeur de Grétry à la quatrième classe de l'Institut, en 1813, il obtint en 1816 la décoration de la Légion d'honneur; mais, parvenu à une extrême vieillesse, il ne jouit pas longtemps de ces honneurs, car il mourut à Paris le 14 janvier 1817, à l'âge de quatre-vingt-huit ans. On a sur Monsigny une notice biographique lue à la séance publique de l'Académie des beaux-arts de l'Institut, le 3 oc-

(1) *Correspondance littéraire*, Lettre du 1er décembre 1762; tome III, p. 156, edit. de 1829.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tobre 1818, par M. Quatremère de Quincy, et publiée sous le titre de *Notice historique sur la vie et les ouvrages de Monsigny* (Paris, Firmin Didot, 1818, in-4° de 14 pages); une autre notice par M. Hédouin (*V.* ce nom), sous le titre d'*Éloge de Monsigny* (Paris, 1820, in-8°). Enfin, M. Alexandre, littérateur peu connu, a publié un *Éloge historique de P. A. Monsigny, couronné par l'Académie d'Arras;* Arras, 1819, in-8°.

MONTAG (Ernest), pianiste et compositeur, né vers 1814 à Blankenhain, près de Weimar, a fait son éducation musicale sous la direction de Topfer (*voy.* ce nom), organiste de l'église principale de cette ville. De rares dispositions et de bonnes études en firent un artiste distingué. Pendant plusieurs années il se livra à l'enseignement du piano à Weimar et s'y fit entendre dans des concerts, ainsi qu'à Jena. En 1846 il obtint le titre de pianiste de la cour; mais il paraît s'être fixé postérieurement à Rudolstadt. Le docteur K. Stein a publié, au mois de mars 1842, dans la Gazette générale de musique de Leipsick, une analyse élogieuse du talent de cet artiste, dont on a publié : 1° *Capriccio* pour le piano, op. 1; Leipsick, Hofmeister. — 2° Trois Lieder sur la poésie de H. Heine, à voix seule avec accompagnement de piano, op. 2; Rudolstadt, Müller. — 3° Études pour le piano, op. 3; ibid. — 4° Mélodies sans paroles pour le piano; op. 4; ibid.

MONTAGNANA (Rinaldo DA), musicien italien du seizième siècle. Il est vraisemblable que *Montagnana* est le nom du lieu de sa naissance; soit qu'il ait vu le jour dans la ville ainsi appelée des États de Venise, soit qu'il ait tiré ce nom d'un bourg du duché de Modène. *Rinaldo* n'est qu'un prénom. L'artiste dont il s'agit était de noble extraction puisqu'il est appelé *Don Rinaldo* au seul ouvrage par lequel il est connu et qui, a pour titre : *Delle Canzone di Don Rinaldo da Montagnana con alcuni madrigali ariosi a quattro voci libro primo, aggiuntovi anchora una canzon di fra Daniele Vicentino. In Vinegia, appresso Girolamo Scotto,* 1555, in-4° obl.

MONTAGNAT (....), médecin, né à Amberieux, dans le Bugey, au commencement du dix-huitième siècle, se rendit jeune à Paris et y fit ses études sous la direction de Ferrein. Son premier écrit fut une thèse dans laquelle il exposait le système de ce savant médecin concernant le mécanisme de la voix humaine; elle a pour titre : *Quæstio physiologica, an vox humana a fidibus sonoris plectro pneumatico motis oriatur;* Paris, 1744, in-4°. On trouve une analyse de cette thèse dans le *Journal des Savants*, de la même année. Après que Ferrein eut expliqué lui-même son système dans les Mémoires de l'Académie des sciences, il fut attaqué par deux autres médecins nommés *Bertin* et *Burlon.* Montagnat prit avec chaleur la défense de son maître dans ces écrits intitulés : *Lettre à M. l'abbé Defontaines, en réponse à la critique de M. Burlon du sentiment de M. Ferrein sur la formation de la voix;* Paris, 1745, in-12. — 2° *Éclaircissements en forme de lettres à M. Bertin, au sujet des découvertes que M. Ferrein a faites du mécanisme de la voix de l'homme;* Paris, David, 1746, in-12.

MONTANARI (Geminiano), astronome et professeur de mathématiques, naquit à Modène en 1632. Après avoir fait ses études à Florence, il voyagea en Allemagne, où il fut reçu docteur en droit, puis retourna à Florence, et y exerça la profession d'avocat. Plus tard il fut astronome des Médicis, professeur de mathématiques à Bologne, et enfin, en 1674, professeur d'astronomie à Padoue. Il mourut dans cette ville le 13 octobre 1687. Au nombre de ses ouvrages, on trouve celui qui a pour titre : *La Tromba parlante; discorso accademico sopra gli effetti della tromba da parlar da lontano, con altre considerazioni sopra la natura del suono e dell' echo;* Guastalla, 1678, in-4° (*Voyez* Morland.)

MONTANARI (François), violoniste distingué, naquit à Padoue vers la fin du dix-septième siècle. En 1717 il se fixa à Rome et fut attaché à la basilique de Saint-Pierre du Vatican, en qualité de premier violon solo. Il mourut en 1730. On a publié à Bologne de sa composition douze sonates pour violon, qui ont été réimprimées à Amsterdam, et qu'on a arrangées pour la flûte.

MONTANELLO (Bartolomeo), pseudonyme. *Voyez* CALVI (Girolamo).

MONTANOS (François DE), musicien espagnol, né dans la seconde moitié du seizième siècle, eut une charge ecclésiastique à l'église de Valladolid. On a de lui un traité de plain-chant intitulé : *Arte de canto llano;* Salamanque, 1610, in-4°. Il a été publié une deuxième édition de cet ouvrage, avec des augmentations par D. Joseph de Torres; Madrid, 1728, in-4°. La troisième édition a pour titre : *Arte de canto llano, con entonaciones comunes de coro, y altar, y otras cosas diversas, como se vero en la tabla, composto por Francisco de Montanos, y corregido y emendado por Sebastian Lopez de Velasco, capellan de Su Majestad, y maestro de su real capella de la Descalzas: en Zaragoza* (Saragosse), *en la Imprenta de Francisco Moreno, anno* 1756, in-4° de 186 pages. On a aussi de Montanos un traité général de la musique intitulé : *Arte de Musica theorica y pratica :* Valladolid, 1592, in 4°.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

MONTANUS (IRENEUS). On a sous ce pseudonyme un traité curieux des cloches, de leur origine, de leur composition métallique, de leur usage et de l'abus qu'on en fait, sous ce titre : *Historische Nachricht von den Glocken, oder allerhand curieuse Anmerkungen von Ursprung, Materie, Nutzen, Gebrauch und Misbrauch der Glocken;* Chemnitz, 1728, in-8° de 136 pages. Suivant une notice de Pœlchau, qui se trouve dans le catalogue manuscrit de la Bibliothèque royale de Berlin, l'auteur véritable de cette dissertation serait *Jean Godefroid Hauck*, carillonneur de l'église de Saint-Pierre a Freyberg. Il cite, comme source de ce renseignement, le livre de Martin Grulich intitulé : *Historisch Sabbath, oder Betrachtung der Wege Gott's* (Le Sabbat historique, ou Contemplation de la Voie de Dieu, p. 338); Leipsick, 1753, in-4°.

MONTBUISSON (VICTOR DE), luthiste du seizième siècle, naquit a Avignon. On trouve quelques pièces de luth de sa composition dans le *Thesaurus harmonicus* de Besard.

MONTDORGE (ANTOINE GAUTHIER DE), né à Lyon vers la fin du dix-septième siècle, y fut maître de la chambre aux deniers du roi. Il est mort à Paris le 24 octobre 1768. On a de lui un petit ouvrage intitulé *Réflexions d'un peintre sur l'opéra;* Paris, 1741, in-12.

MONTÉCLAIR (MICHEL PIGNOLET DE), né en 1666, à Chaumont en Bassigny, d'une famille noble, mais pauvre, entra fort jeune comme enfant de chœur à la cathédrale de Langres, où il fit ses études sous la direction de Jean-Baptiste Moreau, qui y était alors maître de musique. Après avoir été attaché à diverses églises de province, il entra au service du prince de Vaudémont et le suivit en Italie, comme maître de sa musique. Il est vraisemblable que son séjour à Rome, avec ce seigneur, fut favorable à ses progrès dans l'art. De retour à Paris vers 1700, il entra à l'Opéra en 1707, en qualité de basse de l'orchestre d'accompagnement qu'on appelait *le petit chœur*. Il fut le premier qui y joua la seule contrebasse qu'on trouvait dans l'orchestre de ce théâtre, et qui succéda a l'usage du *violone*, ou grande viole à sept cordes. Mis à la pension le 1er juillet 1737, il ne jouit pas longtemps du repos acquis par ses longs travaux, car il mourut au mois de septembre suivant dans sa maison de campagne, près de Saint-Denis, à l'âge de soixante et onze ans. Montéclair a fait représenter à l'Opéra *Les Fêtes de l'été*, ballet-opéra, en 1716, et *Jephté*, grand opéra en 3 actes, en 1732. Le chœur de ce dernier ouvrage, *Tout tremble devant le Seigneur*, a eu longtemps de la réputation en France. On a aussi du même artiste : 1° Cantates a voix seule et basse continue, 1er, 2e et 3e livres; Paris, 1720. — 2° Six concerts (duos) a 2 flûtes; ibid. — 3° Six concerts pour flûte et basse; ibid. — 4° Quatre recueils de menuets anciens et nouveaux qui se dansent aux bals de l'Opéra, contenant 77 menuets de Plessis (1er violon de l'Opéra), Montéclair, Lardeau, Lemaire et Matthieu; ibid., 1728. — 5° Six trios en sonates pour deux violons et basse; ibid. — 6° Premier recueil de brunettes pour la flûte traversière et le violon. Ses motets sont restés en manuscrit : on en trouve deux à la Bibliothèque impériale a Paris (in-4°, V, 276). Il a aussi laissé une messe de *Requiem* qui a été chantée à l'église Saint-Sulpice, a Paris, en 1736.

Le premier ouvrage qui fit connaître Montéclair est intitulé : *Méthode pour apprendre la musique, avec plusieurs leçons à une et deux voix diviseesen quatre classes;* Paris, 1700, in-4°. Une deuxième édition de cet abrégé a paru à Paris en 1737. L'auteur le refondit en entier dans un autre ouvrage plus considérable intitulé : *Nouvelle méthode pour apprendre la musique par des démonstrations faciles, suivies d'un grand nombre de leçons à 1 et 2 voix, avec des tables qui facilitent l'habitude des transpositions, dediee à M. Couperin;* Paris, 1709, in-folio de 64 pages. Une deuxième édition gravée du livre ainsi refait a paru en 1736, à Paris. Cette Nouvelle Méthode est un bon ouvrage pour le temps où il a été écrit. Montéclair s'y montre très-supérieur aux musiciens français qui écrivaient alors des traités élémentaires de leur art. Sans s'écarter de l'enseignement ordinaire, il y introduit des procédés ingénieux qui ont souvent été imités plus tard. Personne n'a mieux traité de la *transposition*, et n'en a rendu l'intelligence plus facile. Montéclair a aussi publié : *Méthode pour apprendre à jouer du violon, avec un abrégé des principes de musique nécessaires pour cet instrument;* Paris, 1720, in fol.; 2e édition, Paris, 1736.

Malheureusement pour sa mémoire, Montéclair, jaloux de la gloire de Rameau, attaqua avec violence les bases du système de la *basse fondamentale*, par une dissertation anonyme qui parut au mois de juin 1729 dans le *Mercure de France*, sous le titre de *Conférence sur la musique*. Rameau y fit une vive réponse intitulée : *Examen de la Conférence sur la musique :* elle fut insérée dans le *Mercure* d'octobre 1729. Montéclair répliqua dans le même journal, en 1730, et ne garda plus de ménagements contre son adversaire, l'accusant même de plagiat. Une dernière réponse de Rameau, simple et

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

noble à la fois, qui parut dans le *Mercure* de juin 1730, mit fin à cette querelle.

MONTEIRO (Jean Mendes), compositeur, naquit à Evora, en Portugal, dans la seconde moitié du seizième siècle. Après avoir fait ses études musicales sous la direction de son compatriote Manuel Mendès, il fut maître de chapelle du roi d'Espagne. La plupart de ses compositions consistaient en motets, qu'on trouvait en manuscrits à la Bibliothèque royale de Lisbonne, à l'époque où Machado écrivait sa *Bibliotheca Lusitana*.

MONTELLA (Jean-Dominique), compositeur napolitain, cité par Cerreto (*Della prattica musica vocale, et strumentale*, lib. 3, p. 156), vivait à Naples en 1601. Il était luthiste excellent.

MONTESANO-DA-MAIDA (Don Alphonse), gentilhomme espagnol attaché au service du vice-roi de Naples, au commencement du dix-septième siècle, cultivait la musique avec succès, et a fait imprimer de sa composition : *Madrigali a cinque voci, libro primo;* Napoli, par Octavio Beltrani, 1622, in-4°.

MONTESARDO (Jérôme), guitariste du commencement du dix-septième siècle, naquit à Florence et vécut dans cette ville. Il a fait imprimer un traité de la tablature de la guitare, par des signes particuliers de son invention, sous ce titre : *Nuova invenzione d'intavolatura per sonare i balletti sopra la chitarra spagnuola, senza numeri e note;* Florence, 1606, in-4°.

MONTEVENUTI (Charles), né à Faënza, dans les dernières années du dix-septième siècle, fut élu membre de l'Académie des philharmoniques de Bologne, en 1721, et devint maître de chapelle de la cathédrale de Rovigo, en 1727. Il mourut dans cette ville en 1737. On a imprimé de sa composition, à Bologne : *Sonate da Chiesa a più strumenti*. Une autre édition de ces sonates a été publiée à Amsterdam, chez Roger (sans date).

MONTEVERDE (Claude), compositeur illustre, naquit à Crémone en 1568, suivant Arisi (*Cremona litterata*, t. III), qui dit que ce grand artiste était âgé de soixante-quinze ans lorsqu'il mourut, en 1643. Cette date de 1568 est aussi adoptée par M. Fr. Caffi, dans la notice de Monteverde insérée au premier volume de sa *Storia della musica sacra nella già cappella ducale di San-Marco in Venezia* (page 215). Dans la première édition de la *Biographie universelle des Musiciens*, j'ai exprimé des doutes sur l'époque précise de la naissance de Monteverde, parce que Gerber parle, dans son Nouveau Lexique des Musiciens, d'un Recueil de *Canzonette* à trois voix de ce musicien célèbre, imprimé à Venise en 1584; depuis lors, j'ai vu cet œuvre à la Bibliothèque royale de Munich : il est en effet imprimé à Venise en 1584, chez Jacques Vincenti et Richard Amadino (1). Il n'y a donc plus de doute possible : Monteverde n'était âgé que de seize ans lorsqu'il mit au jour ce premier produit de son talent. Cinquante-huit ans après cette époque, il écrivait encore pour la scène, et donnait au théâtre Saint-Jean et Saint-Paul de Venise (1642) son *Incoronazione di Poppea*.

Fils de pauvres parents, Monteverde paraît avoir appris la musique dès ses premières années, car il était fort jeune lorsque son talent sur la viole le fit entrer au service du duc de Mantoue; mais bientôt son génie se révéla et lui fit comprendre qu'il n'était pas né pour être un simple exécutant, et qu'il était appelé à de plus hautes destinées. Marc-Antoine Ingegneri, maître de chapelle du duc, lui enseigna le contrepoint; mais à l'examen de ses ouvrages, il est facile de voir que son ardente imagination ne lui laissa pas le loisir d'étudier avec attention le mécanisme de l'art d'écrire, car les incorrections de toute espèce abondent dans ses ouvrages; heureusement elles sont rachetées par de si belles inventions, que ces défauts se font oublier. Monteverde paraît avoir succédé à son maître dans la direction de la musique du duc de Mantoue; car on voit par le frontispice du cinquième livre de ses madrigaux, imprimé à Venise en 1604, pour la première fois, qu'il avait alors le titre de maître de chapelle de ce prince. Le 19 août 1613 il succéda à Jules-César Martinengo, dans la place de maître de chapelle de Saint-Marc de Venise, et garda cet emploi jusqu'à sa mort. On voit dans le livre intitulé : *Le Glorie della poesia e della musica contenute dell' esatta notizia de' teatri della città di Venezia*, qu'il écrivit en 1630 l'opéra intitulé *Proserpina rapita :* il devait être alors âgé de plus de soixante ans.

Arisi (*loc. cit.*) dit que Monteverde entra dans l'état ecclésiastique après la mort de sa femme, dont il n'indique pas la date. La source où il a puisé ce renseignement est un éloge du grand artiste, fort mal écrit et rempli de niaiseries, par *Matteo Caburlotto*, curé de l'église *San-Tommaso* de Venise; cet éloge se trouve en tête d'un recueil de poésies à la louange de ce maître qui fut publié immédiatement après sa mort, et qui est intitulé *Fiori poetici*. Au surplus, le fait dont il s'agit n'est pas douteux, car Monteverde eut deux fils : l'aîné (*François*), prêtre comme

(1) J'ignore sur quelle autorité M. Caffi fait remonter à 1582 les premières compositions de Monteverde, dont il n'indique pas le titre.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

son père, et chanteur habile, entra comme tenor à la chapelle de Saint-Marc, le 1er juillet 1623 ; l'autre (*Maximilien*) exerça la médecine à Venise. Le décret de l'élection de Monteverde en qualité de premier maître de la chapelle ducale de Saint-Marc est rempli de témoignages de la plus haute considération. Les procurateurs de cette cathédrale lui accordèrent, de leur propre mouvement, 50 ducats comme indemnité de ses dépenses de voyage de Mantoue à Venise ; le traitement de ses prédécesseurs était de 200 ducats : le sien fut porté immédiatement à trois cents, et le 24 août 1616, il fut élevé à 400 ducats, outre plusieurs gratifications de cent ducats qu'il reçut à diverses époques. Enfin, par une exception, qui ne fut faite que pour lui, on lui donna pour habitation une maison située dans l'enclos canonial, et qui fut restaurée et ornée convenablement pour son usage. Monteverde se montra digne des honneurs qu'on lui rendait et des avantages qui lui étaient faits par la bonne organisation qu'il donna à la chapelle ducale, et par la perfection relative d'exécution qu'il y introduisit. La gloire que Monteverde avait acquise par ses ouvrages était si grande, qu'il n'y avait pas de solennité soit à Venise, soit dans les cours et les villes étrangères, où il ne fût appelé pour y produire quelque composition nouvelle. C'est ainsi qu'en 1617 il fut demandé par le duc de Parme pour écrire la musique de quatre intermèdes sur le sujet des amours de Diane et d'Endymion ; qu'en 1621 il composa une messe de *Requiem* et un *De profundis* pour les obsèques du duc de Toscane Cosme de Médicis II ; qu'en 1627 la cour de Parme l'appela de nouveau pour écrire cinq intermèdes sur les sujets de *Bradamante* et de *Didon* ; enfin, qu'en 1629 la ville de Rovigo, pour fêter la naissance d'un fils de son gouverneur, *Vito Morosini*, lui demanda la faveur de composer la musique d'une cantate intitulée *Il Rosajo fiorito*, qui fut exécutée à l'Académie *di Concordi scientifico-litteraria*.

Monteverde avait été appelé à la position de maître de chapelle de la cour de Mantoue en 1603 ; car on a vu précédemment qu'il passa de cette place à celle de maître de la chapelle ducale de Saint-Marc au mois d'août 1613 ; il dit dans la dédicace du septième livre de ses Madrigaux à la duchesse de Mantoue, Catherine de Médicis Gonzague, sous la date du 13 décembre 1619 : *Ces compositions, telles qu'elles sont, seront un témoignage public et authentique de mon affection dévouée à la sérénissime maison de Gonzague, que j'ai servie avec fidélité pendant dix ans* (1). Il paraît qu'il fit un voyage à Rome, qu'il y séjourna quelque temps, et qu'il y fut présenté au pape, non Pie V, comme le dit M. Castil, car ce souverain pontife mourut en 1572, mais Clément VIII, qui gouverna l'Église depuis le 30 janvier 1592 jusqu'au 5 mars 1605. Ce voyage, entrepris à l'occasion des chagrins que donnèrent à l'illustre compositeur les critiques amères de ses ennemis, à la tête desquels s'étaient mis Artusi de Bologne, et Jérôme Mei de Florence, a dû se faire entre les années 1600 et 1603. L'éclat des succès de Monteverde à la cour de Mantoue dans l'*Ariane* de Rinuccini, et dans l'*Orfeo* du même poëte, qu'il mit en musique, ainsi que dans le ballet *delle Ingrate*, imposa silence à ses détracteurs ; enfin, après son entrée si honorable dans la chapelle de Saint-Marc de Venise, il n'y eut plus pour lui que de l'admiration. Bologne même, d'où étaient venues les plus rudes attaques contre ses ouvrages dans la première année du dix-septième siècle, voulut les lui faire oublier vingt ans après, lorsqu'il se rendit en cette ville sur l'invitation qu'il avait reçue. Un cortége des habitants les plus distingués et des artistes les plus renommés le reçut à son arrivée et l'accompagna à *San-Michele in Bosco*, où des harangues furent prononcées à son honneur et suivies de musique ; enfin, pour que rien ne manquât aux témoignages de respect prodigués au grand artiste, l'*Academia Florida* inscrivit solennellement son nom parmi ceux de ses membres, le 11 juin (1620).

En 1630, Monteverde écrivit la musique d'une nouvelle action dramatique de Jules Strozzi, intitulée *Proserpina rapita*, pour les noces de la fille du sénateur *Mocenigo* avec *Lorenzo Giustiniani*. L'effet de cette représentation surpassa tout ce qu'on avait entendu jusqu'alors, et les chants, les chœurs, les danses et l'instrumentation de cet ouvrage firent naître le plus vif enthousiasme. Jusqu'à cette époque, les représentations théâtrales en musique avaient été réservées pour les palais des princes et des grands : en 1637, les poëtes et musiciens *Ferrari* et *Manelli* conçurent le projet d'ouvrir à Venise le premier théâtre public d'opéra (*voy.* leurs noms) ; Monteverde avait été leur modèle pour ce genre de spectacle : lui-même, en dépit de son âge avancé, comprit bientôt que cette voie était la véritable pour les progrès de l'art, ainsi que pour la gloire de l'artiste, et que le moment était venu d'abandonner les succès de palais pour ceux du grand public. Son opéra l'*Adone*, joué au théâtre Saint-Jean et Saint-Paul en 1639,

(1) *Questi miei componimenti, quali si sieno, faranno pubblico ed autentico testimonio del mio divoto affetto verso la Ser. casa Gonzaga, da me servita con ogni fedeltà per decine d'anni.*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

occupa la scène pendant l'automne de cette année et le carnaval de 1640. Immédiatement après, l'ouverture du théâtre *San-Mose* se fit avec son *Ariana*. En 1641 il fit représenter *le Nozze d'Enea con Lavinia*, et dans la même année il donna *Il Ritorno d'Ulisse in patria*. Enfin, en 1642, il termina sa glorieuse carrière par *l'Incoronazione di Poppea*. Ce fut le chant du cygne, car l'illustre maître mourut dans les premiers mois de 1643. Des obsèques magnifiques lui furent faites par la chapelle ducale de Saint-Marc. Sa perte fut un deuil pour la ville de Venise, et tous les artistes de l'Italie exprimèrent des regrets honorables pour la mémoire de ce grand homme.

Dans les deux premiers livres de ses Madrigaux, Monteverde ne montra la hardiesse de son imagination que par les nombreuses irrégularités du mouvement des voix et de la résolution des dissonances de prolongations. A vrai dire, on y remarque plus de négligences que de traits de génie; il est évident que ce grand artiste éprouvait un certain embarras dans le placement des parties de son harmonie, car on y voit à chaque instant toutes ces parties monter ou descendre ensemble par un mouvement semblable, et produire des successions dont l'aspect est aussi peu élégant que l'effet est peu agréable à l'oreille. Rendons grâce pourtant à cette sorte d'inhabileté du compositeur dans ses premiers travaux, car elle fut sans doute la source de l'audace qu'il mit dans l'exploration d'une harmonie et d'une tonalité nouvelles, devenues les bases de la musique moderne. Le génie du maître se manifesta d'une manière plus large et plus nette dans le troisième livre de ses Madrigaux à cinq voix, publié en 1598. Il paraît hors de doute que les idées de Galilei, de Corsi, de Peri et de quelques autres musiciens distingués de Florence, qui vivaient vers la fin du seizième siècle, concernant la nécessité d'exprimer par la musique le sens des paroles, au lieu d'en faire, comme la plupart des anciens maîtres, le prétexte de contrepoints bien écrits, mais dépourvus d'expression, il paraît, dis-je, que ces idées avaient fixé l'attention de Monteverde et lui avaient révélé la portée de son génie; car, à l'exception de négligences harmoniques, on ne retrouve presque rien de l'auteur des deux premiers livres de Madrigaux à cinq voix dans celui du troisième. Le P. Martini a rapporté dans son *Esemplare di contrappunto fugato* (t. II, p. 180 et suiv.) le madrigal *Stracciami pur il core*, extrait de ce livre: on le trouve aussi dans le troisième volume des *Principes de composition des écoles d'Italie*, publiés par Choron, et dans le troisième volume de l'Histoire de la musique de Burney (p. 237). C'est vraiment une intéressante conception que celle de ce morceau, sous le rapport historique. Son rhythme a plus de mouvement; sa prosodie est meilleure que ce qu'on trouve dans les ouvrages de la plupart des prédécesseurs de Monteverde; la cadence tonale, si rare chez les maîtres du seizième siècle, se fait sentir à chaque instant dans ce morceau: mais ce qui le rend surtout digne d'attention, ce sont les nouveautés harmoniques qui s'y trouvent en abondance. Monteverde n'y attaque point encore les dissonances naturelles sans préparation, mais il y fait entendre la prolongation de neuvième avec l'harmonie de la sixte, condamnée par les anciens compositeurs, parce qu'elle doit se résoudre sur l'octave de la note inférieure du demi-ton qu'ils appelaient *mi*, et que cette octave est obligée à faire un mouvement de succession qui trahit la tonalité; c'est enfin dans ce même morceau que se trouvent pour la première fois, sur les mots *non può morir d'amore*, les dissonances doubles, par prolongation, de neuvième et quarte, de neuvième, septième et quarte, de quarte et sixte réunies à la quinte: celle-ci produit un des effets les plus désagréables qu'on puisse entendre, car il en résulte trois notes simultanées placées à la distance d'une seconde l'une de l'autre. L'audace de Monteverde lui fait braver toutes les règles dans cet ouvrage: c'est ainsi que dans la quatrième mesure du madrigal cité précédemment, il réalise dans la partie du ténor une dissonance de passage pour en faire une prolongation; c'est encore ainsi qu'en plusieurs endroits il donne à des notes placées à des intervalles de seconde le caractère de neuvièmes par prolongation.

Si Monteverde n'attaquait point encore sans préparation les dissonances naturelles de la dominante, lorsqu'il écrivit son troisième livre de Madrigaux à cinq voix, il y déterminait néanmoins le caractère de la tonalité moderne par le fréquent usage du rapport harmonique du quatrième degré avec le septième, et par là il constituait celle-ci en véritable note sensible qui trouvait toujours sa résolution sur la tonique. Or, ce sont précisément ces rapports du quatrième degré et de la note sensible, et ces appellations de cadences qui distinguent la tonalité moderne de celle du plain-chant, où il n'y a jamais d'autres résolutions nécessaires que celles des dissonances facultatives produites par les prolongations (1).

(1) Pour comprendre ce que je dis ici concernant les différences de la tonalité des madrigaux composés par les anciens maîtres, et celle des pièces du même genre contenues dans le troisième livre de Monteverde, il suffit de comparer le beau madrigal de Palestrina *Alla riva*.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Dans son cinquième livre de Madrigaux à cinq voix, Monteverde donna le dernier essor à ses hardiesses en attaquant sans préparation la septième et la neuvième de la dominante, le triton, la quinte mineure et sixte, et la septième diminuée. Par là il acheva complétement la transformation de la tonalité, créa l'accent expressif et dramatique ainsi qu'un nouveau système d'harmonie. Il trouva même dès le premier pas et l'harmonie naturelle de la dominante, et le principe de la substitution ; car on sait que la neuvième de la dominante et la septième diminuée ne sont pas autre chose que des substitutions. On peut voir dans l'*Esemplare* du P. Martini, et dans les *Principes de composition des écoles d'Italie*, compilés par Choron, toutes ces nouveautés réunies dans le madrigal *Cruda Amarilli*.

Deux ans après la publication du troisième livre de Madrigaux de Monteverde, Artusi (*voy.* ce nom), chanoine régulier de Saint-Sauveur à Bologne, se fit l'organe de l'indignation des musiciens contre les nouveautés de cet ouvrage, et publia à ce sujet le livre intitulé l'*Artusi, ovvero delle imperfezioni della moderna musica* (Bologne, 1600). On ne peut nier que ce savant musicien n'eût pour lui la raison dans ses attaques contre les nombreuses imperfections qui déparent cette importante production ; mais sa critique des découvertes harmoniques de Monteverde prouve qu'il n'en avait compris ni les avantages ni le but. Au reste, Monteverde lui-même ne paraît pas avoir aperçu la portée de ses inventions ; car dans l'épître au lecteur qu'il a placée en tête de son cinquième livre de madrigaux, pour sa défense, et qui a été reproduite par son frère (Jules-César Monteverde) au commencement des *Scherzi musicali a tre voci* (Venise, 1607), il n'aborde pas la grande question des transformations de l'harmonie et de la tonalité, et ne se doute pas de l'importance de ce qu'il a fait. Monteverde avait été dirigé à son insu par son génie dans toutes ces innovations, et sans aucune direction philosophique. Ce qui n'est pas moins curieux, c'est que ces transformations ne furent aperçues que longtemps après. Il n'est pas inutile de remarquer, pour l'explication de ce fait singulier, que les musiciens n'étaient pas encore arrivés, à cette époque, à la considération de l'harmonie par accords isolés, quoique longtemps auparavant Zarlino eût entrevu le mécanisme du renversement des intervalles. (*Voy.* ZARLINO.)

Plusieurs critiques ont essayé de contester la réalité des innovations harmoniques de Monteverde, et de l'origine de la tonalité moderne que je lui ai attribuée. Je crois avoir mis au néant ces objections dans mon *Traité complet de l'harmonie*. On avait prétendu que les maîtres de l'école romaine antérieure avaient fait usage de ces harmonies longtemps avant lui : j'ai fait voir, par l'analyse de morceaux entiers de Palestrina, qui avait été cité en particulier, que l'harmonie et la tonalité, dans les œuvres de ce grand maître, n'ont aucun rapport avec les hardiesses de l'illustre auteur d'*Orfeo* et d'*Ariana*. Je défie en effet qui que ce soit de trouver dans toute la musique religieuse ou mondaine du seizième siècle, un seul exemple de ces harmonies de neuvième et de septième de la dominante qu'on rencontre dans ce passage du madrigal de Monteverde *Cruda Amarilli :*

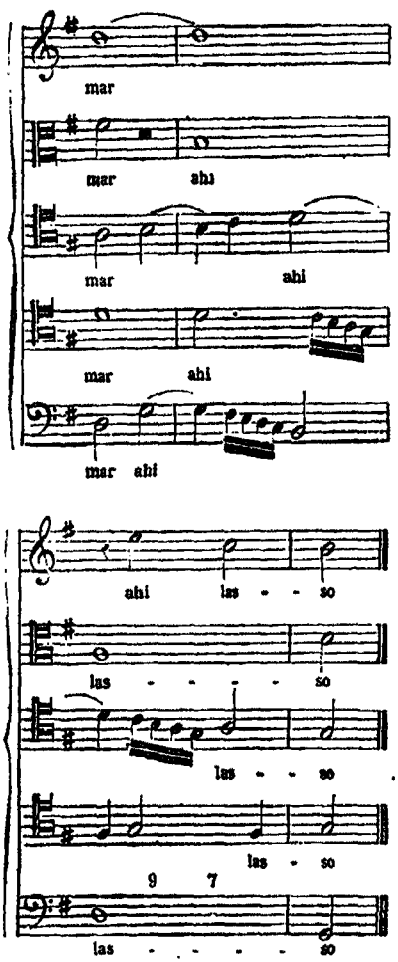

del Tebro avec celui du maître de Crémone *Stracciami pure il core*, dans les ouvrages cités de Martini et de Choron.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Et dans cet autre passage rhythmique de l'*Orfeo* :

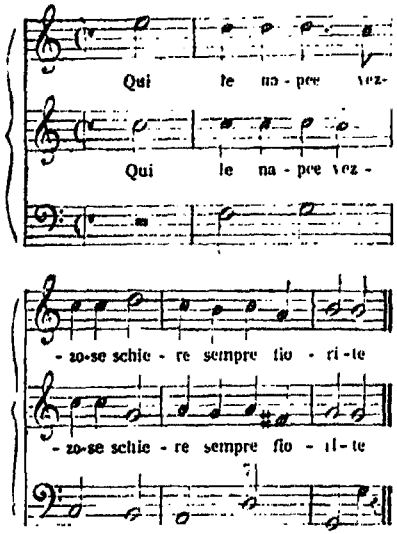

Si les critiques qui ont cru pouvoir attaquer les vérités fondamentales par lesquelles j'ai dissipé les ténèbres de l'histoire de la musique moderne avaient connu le livre d'Artusi, principal adversaire de Monteverde et son contemporain, ils y auraient lu ces paroles décisives dans la question dont il s'agit : *Nos anciens n'enseignèrent jamais que les septièmes se dussent employer d'une manière si absolue et à découvert* (1).

Des découvertes aussi belles que celles dont il vient d'être parlé sembleraient devoir remplir la vie d'un artiste : néanmoins Monteverde s'est créé bien d'autres titres à l'admiration de la postérité. J'ai dit dans le *Résumé philosophique de l'histoire de la musique* (pag. CCXVII et CCXIX (2), et aux articles de Caccini et de Cavaliere, quels furent les commencements du drame lyrique, dans les dernières années du seizième siècle, et dans les premières du suivant : Monteverde, s'emparant aussitôt de cette nouveauté, y porta toutes les ressources de son génie. On vient de voir qu'en 1607 il écrivit pour la cour de Mantoue son opéra d'*Arianna*. Bien supérieur à Peri, à Caccini, et même à Emilio del Cavaliere, pour l'invention de la mélodie, il mit dans cet ouvrage des traits dont l'expression pathétique exciterait encore aujourd'hui l'intérêt des artistes.

(1) Le nostri vecchi non insegnarono mai, che le settime si dovessero usare così assolute et scoperte (*L'Artusi, overo delle imperfettioni della moderna musica*, p. 51).

(2) Au 1er volume de la première édition de la *Biographie universelle des Musiciens*.

Je citerai comme exemple le chant d'*Ariane : Lasciatemi morire*. La basse incorrecte et l'harmonie heurtée et bizarre dont le compositeur a accompagné ce morceau ne naissent point au caractère de mélancolie profonde qu'on y remarque. Dans son *Orfeo*, il trouva de nouvelles formes de récitatif, inventa le duo scénique, et sans aucun modèle, imagina des variétés d'instrumentation d'un effet aussi neuf que piquant (*voyez* au 1er volume de la 1re édition de la *Biographie universelle des Musiciens* le *Résumé philosophique*, page CCXIX). Ses airs de danse, particulièrement dans son ballet *delle Ingrate*, représenté à Mantoue en 1608, pour les noces de François de Gonzague avec Marguerite de Savoie, sont remplis de formes trouvées et de rhythmes nouveaux et variés. C'est lui qui, le premier, y a introduit une modulation de quarte en quarte et de quinte en quinte, qu'on a beaucoup employée depuis lors, et dont il avait fait le premier essai dans le madrigal *Cruda Amarilli*. Enfin l'épisode du combat de Tancrède et de Clorinde, qu'il fit exécuter en 1624 dans la maison de Jérôme Mocenigo, à Venise, lui fournit l'occasion d'inventer les accompagnements de notes répétées à tous les instruments dans un mouvement plus ou moins rapide : système d'instrumentation conservé par les compositeurs depuis cette époque jusqu'à nos jours, et qui fut l'origine du *tremolo*. Monteverde rapporte, dans la préface de son huitième livre de madrigaux, qu'il eut beaucoup de peine à faire exécuter ce nouvel effet par les musiciens ; ceux ci s'obstinèrent d'abord à ne faire entendre qu'une seule note par mesure, au lieu de la répéter autant de fois qu'il était nécessaire : plus tard ils avouèrent que cette nouveauté était d'un grand effet.

Tel fut l'artiste prédestiné qui contribua plus qu'aucun autre à la complète transformation de la musique, ainsi qu'à la création des éléments de l'art moderne ; génie fécond dont la portée ne fut pas comprise par ses contemporains, ni peut-être par lui-même ; car ce qu'il dit de ses inventions dans les préfaces de quelques-uns de ses ouvrages ne prouve pas qu'il ait vu qu'il avait introduit dans l'harmonie et dans les résolutions harmoniques un système nouveau de tonalité, absolument différent de celui du plain-chant, et qu'il avait trouvé le véritable élément de la modulation. Ce qu'il s'attribuait, avec juste raison, était l'invention du genre expressif et animé (*concitato*) ; personne, en effet, ne peut lui disputer la création de cet ordre immense de beautés où réside toute la musique moderne, mais qui a conduit à l'anéantissement de la véritable musique d'église, en y introduisant le dramatique. Il est remarquable que cette création

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de la tonalité moderne et de toutes ses conséquences, due à Monteverde, n'a été aperçue par aucun historien de la musique.

Le nombre des œuvres de Monteverde paraît peu considérable pour un génie si actif, si puissant, et pour sa longue carrière; mais j'ai appris de Monge qu'il avait trouvé dans les archives de Saint-Marc une grande quantité de musique d'église sous le nom de ce grand artiste, et qu'il en avait fait faire des copies dont la perte est d'autant plus regrettable, qu'il ne se présentera peut-être plus de circonstance favorable pour en obtenir d'autres. (*Voy.* MONGE.) De toute la musique d'église de Monteverde, on n'a publié que les œuvres suivants : 1° *Selva morale e spirituale nella quale si trova Messe, Salmi, Hymni, Magnificat, Motetti, Salve Regina e Lamento, a* 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8 *voci con violini*; Venise, R. Amadino, 1623, in-4°. Il y a une deuxième édition de ce recueil publiée par Bartholomé Magni, à Venise, en 1641, in-4°. La dernière pièce est une complainte de la Vierge à voix seule sur le chant de l'*Arianna* du compositeur (*Pianto della Madonna sopra il Lamento de l'Arianna*). — 2° *Missa senis vocibus, ad ecclesiarum choros, et vesperæ, pluribus decantandæ, cum nonnullis sacris concentibus, ad sacella, sive principum cubicula accommodatis. Opera a Claudio Monteverde nuper effecta, et sanctissimo Patri Paulo V consecrata; Venetiis, apud Riccardum Amadinum*, 1610. — 3° *Messe a quattro voci, e salmi a una, due, tre, quattro, cinque, sei, sette e otto voci concertate e parte a cappella, con le Litanie della B. V., di Claudio Monteverde, già maestro di cappella della Serenissa. republica de Venezia, op. postuma; in Venezia appresso Alessandro Vincenti*, 1650, in-4°. Parmi les œuvres théâtrales de Monteverde, on trouve l'indication des opéras dont les titres suivent : — 4° *Arianna*, opéra sérieux, à la cour de Mantoue, en 1607. La plainte d'Ariane (*Lasciatemi morire*), extraite de cet ouvrage, a été publiée plusieurs fois, notamment dans le livre de M. de Winterfeld sur Jean Gabrieli (2e partie, p. 226). L'*Arianna* fut reprise à Venise en 1640, et fut le premier opéra représenté au théâtre *San-Mosè*. — 5° *Orfeo*, opéra sérieux, à Mantoue, en 1608. Cet opéra a été publié à Venise en 1609, et réimprimé en 1615 avec quelques changements. La première édition est dans ma bibliothèque; l'autre se trouvait dans la collection de Landsberg, en 1841. Selon les notes manuscrites de Boisgelou, suivies par Choron et Fayolle, cet ouvrage aurait été composé dès 1600 : c'est une erreur. On trouve des extraits de l'*Orfeo* dans le troisième volume de l'Histoire de la musique de Hawkins (p. 433), et dans le quatrième de l'Histoire de Burney : pag. 32). — 6° Le ballet *delle Ingrate*, représenté à Mantoue en 1608. M. de Winterfeld a donné quelques extraits d'airs de danse de ce ballet, fort remarquables par le rhythme, et un passage de récitatif où les accords de tierce, quarte et sixte, du mode mineur, et de septième diminuée sont employés de la manière la plus heureuse (*J. Gabrieli und sein Zeitalter*, 3e partie, p. 108 et 109). — 7° *Proserpina rapita*, opéra sérieux, joué dans le palais de Jérôme Mocenigo, à Venise, en 1630. — 8° *L'Adone*, pastorale, au théâtre Saint-Paul et Saint-Jean de Venise, en 1639. — 9° *Il Ritorno d'Ulisse in patria*, au théâtre San-Mose à Venise, en 1641. — 10° *L'Incoronazione di Poppea*, au théâtre San-Mose, en 1642. Cet ouvrage fut repris en 1646, au même théâtre. Les œuvres de musique de chambre qui ont été publiés sont : — 11° *Canzonette a tre voci*; Venise, Jacques Vincenti et Richard Amadino, 1584, in-4°. — 12° *Il primo libro de' Madrigali a 5 voci*; Venise, 1587, in-4°. — 13° *Il secondo libro de' Madrigali a 5 voci*; ibid., 1593, in-4°. Le premier et le second livre de Madrigaux de Monteverde furent réimprimés à Venise, chez Raverj, en 1607, in-4°. — 14°. *Il terzo libro de' Madrigali a 5 voci*; Venise, Richard Amadino, 1594, in-4°; la deuxième édition a été publiée par le même en 1598. Il en a été fait une troisième chez le même, en 1600, in-4°, et une quatrième en 1611, in-4°. — 15° *Il quarto libro de' Madrigali a 5 voci; in Venezia, app. Ricciardo Amadino*, 1597, in-4°. Autres éditions, ibid., 1615; Anvers, Pierre Phalèse, 1615, et Venise, 1621. — 16° *Scherzi musicali a tre voci*; Venise, 1607, in 4°. Cet ouvrage a été publié par les soins de Jules-César Monteverde, frère du compositeur. Il en a été fait une deuxième édition à Venise, en 1615. Il y a aussi une édition des mêmes *Scherzi musicali* en partition publiée par Ricc. Amadino, en 1609, petit in-fol. — 16° (bis) *Il quinto libro de Madrigali a 5 voci*; in Venezia, presso Ricc. Amadino, 1599, in-4°. Il y a d'autres éditions de Venise, 1604, 1608, 1612, 1615; Anvers, Phalèse, 1615, et Venise, 1620, toutes in-4°. — 17° *Il sesto libro de Madrigali a 5 voci, con un dialogo a 7; in Venezia, app. Ricc. Amadino*, 1614, in-4°. Il y a des exemplaires de cette édition qui ont un nouveau frontispice avec la date de 1615. Une autre édition a été publiée par le même imprimeur, en 1620 in-4°. — 18° *Concerto. Il settimo libro*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de' Madrigali a una, due, tre, quattro et sei voci, con altri generi di canti; in Venetia, app. Bartolomeo Magni, 1619, in-4°. Une autre édition de cet ouvrage a paru chez le même imprimeur, en 1641. Les cinq premiers livres ont été publiés à Anvers, chez Pierre Phalèse, en 1615, in-4° obl. Il a été fait une nouvelle édition des sept premiers livres à Venise, en 1621. — 19° *Madrigali guerrieri e amorosi, con alcuni opuscoli in genere rappresentativo, che serviranno per brevi episodii fra i canti senza gesto, lib.* 8; Alexandre Vincenti, 1638, in-4°. C'est dans ce recueil que se trouve le combat de Tancrède et de Clorinde, dont M. de Winterfeld a donné des extraits dans la troisième partie de son livre sur Jean Gabrieli (pages 109 et suiv.). Un choix de madrigaux et de canzoni de Monteverde a été publié à Venise, en 1615, dans la collection qui a pour titre *Madrigali de setto autori a cinque voci.* On trouve aussi quelques-uns de ses madrigaux dans le Parnasse des musiciens bergamasques, publié à Venise en 1615, et dans la collection de Profe.

Monteverde fut un des premiers membres de l'Académie des philharmoniques de Bologne. Dans une lettre écrite en 1620, le P. Adrien Banchieri félicitait cette académie d'une si glorieuse acquisition.

MONTFAUCON (BERNARD DE), savant bénédictin de la congrégation de Saint-Maur, naquit le 17 janvier 1655, au château de Soulage, dans le Languedoc, d'une famille noble et ancienne. A l'âge de dix-sept ans il entra comme volontaire dans le régiment de Languedoc, et fit deux campagnes sous les ordres de Turenne; mais après la mort de ses parents il prit la résolution de renoncer au monde, et entra à Toulouse dans l'ordre de Saint-Benoît. Ce fut alors qu'il recommença ses études, fort négligées dans son enfance: il ne dut qu'à ses propres efforts le savoir qu'il acquit dans les langues anciennes et dans l'archéologie. Appelé à Paris par ses supérieurs, en 1687, il visita l'Italie trois ans après. De retour à Paris, il s'y livra à de grands travaux littéraires, et mourut presque subitement le 21 décembre 1741, à l'âge de quatre-vingt-sept ans. Au nombre des ouvrages qu'on doit à ce savant infatigable, on remarque ceux-ci: 1° *Palæographia græca, sive de ortu et progressu litterarum græcarum;* Paris, 1708, in-fol.; il y traite de la notation de la musique dans la division intitulée: *De notis musicis tam veteribus quam recentioribus carptim.* — 2° *L'Antiquité expliquée et représentée en figures;* Paris, 1719-24, 15 volumes in-fol. On trouve dans le troisième volume et dans le supplément les figures de beaucoup d'instruments anciens avec les explications: mais il faut se défier de ces représentations de monuments, qui sont en général peu exactes.

MONTFORT (CORNEILLE DE). *Voyez* BROCKLAND.

MONTFORT (ALEXANDRE), né à Paris en 1803, fit toutes ses études d'harmonie et de contrepoint au Conservatoire, sous la direction de l'auteur de ce Dictionnaire; puis il reçut des leçons de Berton pour le style dramatique. Admis au concours de l'Institut, il y obtint le deuxième prix de composition en 1829, et le premier en 1830. Pensionnaire du gouvernement à titre de lauréat, il visita l'Italie, séjourna à Rome, à Naples, puis parcourut l'Allemagne. De retour à Paris, il fit exécuter des ouvertures et d'autres morceaux dans plusieurs concerts. Au mois d'octobre 1837 il fit représenter à l'Opéra le ballet de *La Chatte métamorphosée en femme,* dont il avait composé et arrangé la musique. Au mois de juin 1839 il fit jouer avec succès *Polichinelle,* opéra-comique en un acte. A cet ouvrage succédèrent: *La Jeunesse de Charles-Quint,* opéra en deux actes, joué avec succès au théâtre de l'Opéra-Comique, au mois de décembre 1841. — *Sainte Cécile,* opéra en trois actes, représenté au mois de septembre 1844. — *La Charbonnière,* opéra en trois actes, joué au mois d'octobre 1845. — *L'Ombre d'Argentine,* opéra bouffon en un acte, représenté le 28 avril 1853. — *Deucalion et Pyrrha,* opéra-comique en un acte, joué le 8 octobre 1855. Cet artiste a aussi publié quelques morceaux pour le piano, parmi lesquels on remarque un *Rondoletto,* Paris, Lemoine, et des valses brillantes, ibid. Le ballet de *La Chatte métamorphosée* a été gravé pour le piano, et *Polichinelle,* en grande partition. Montfort, dont le talent était gracieux, élégant et correct, est mort, après une courte maladie, le 13 février 1856.

MONTGEROULT (Mme HÉLÈNE DE NERVODE), comtesse DE CHARNAY, née à Lyon, le 2 mars 1764, eut pour premier maître de piano Hullmandel, et reçut des leçons de Dussek lorsque cet artiste célèbre visita Paris en 1786. Les conseils de ce grand pianiste et de Viotti, qui conserva pour Mme de Montgeroult des sentiments d'amitié jusqu'à la fin de ses jours, développèrent l'heureux talent qu'elle avait reçu de la nature. Douée d'un sentiment exquis et de l'esprit d'analyse, elle acquit sur le piano le plus beau talent qu'une femme ait possédé de son temps. Sortie de France pendant les troubles de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

la Révolution, elle se rendit à Berlin, où elle publia, en 1796, une sonate de piano; mais vers la fin du gouvernement du Directoire, elle obtint sa radiation de la liste des emigrés et revint à Paris, où elle forma quelques bons eleves, parmi lesquels on remarque Pradher et Boely. Dans un âge avancé, elle avait conservé toute l'énergie de son sentiment musical. Au mois d'octobre 1835, elle fit un voyage en Italie et passa l'hiver à Florence. Elle mourut dans cette ville le 20 mai 1836, à l'âge de soixante ans. Son tombeau est placé dans le cloître de l'église *della Santa Croce*, à Florence; on y voit une inscription qui fournit les dates précises de sa naissance et de son décès. On a publié de la composition de Mme de Montgeroult: 1° Trois sonates pour piano seul, op 1; Paris, Troupenas. — 2° Trois *idem*, op. 2; ibid. — 3° Sonate en *fa* mineur; Berlin, Lischke. — 4° Pièces détachées pour piano seul, op 3; Paris, Erard. — 5° 3 sonates pour piano seul, op. 5; ibid. — 6° Fantaisies, idem, nos 1, 2, 3; Paris, Janet et Cotelle. — 7° Six nocturnes italiens et français à deux voix avec accompagnement de piano, op. 6; Paris, Erard. On doit aussi à Mme de Montgeroult un ouvrage intéressant pour les artistes, intitulé: *Cours complet pour l'enseignement du forte-piano, conduisant progressivement des premiers éléments aux plus grandes difficultés*, Paris, Janet et Cotelle, 3 parties in-folio.

MONTI (Gaëtan), compositeur dramatique né à Fusignano, près de Ferrare, vers 1760, est connu par les ouvrages suivants: 1° *La Contadina accorta*, opéra bouffe, représenté à Dresde en 1782. — 2° *Lo Studente*, opéra bouffe, à Naples, en 1781. — 3° *Le Donne vendicate*, idem, ibid., 1784. Monti était frère aîné du célèbre poëte Vincent Monti. Il est mort à Naples en 1816.

MONTI (Henri de), professeur de musique, naquit à Padoue vers 1758. Dans sa jeunesse il se rendit en Autriche, vécut quelque temps à Vienne, puis à Prague, et enfin se fixa à Glascow (Écosse), où il vivait encore en 1830. Il se rangea dans le parti des maîtres de musique anglais contre Jean-Baptiste Logier, à l'occasion de sa Nouvelle Méthode d'enseignement de la musique et du piano, et écrivit contre ce système un pamphlet intitulé: *Strictures on M. Logier's System of musical education* (Voy. Logier); Glascow, 1817, gr. in-8°.

MONTICELLI (Ange-Marie), né à Milan vers 1715, chanta à Naples avec la Mingotti, en 1746, puis à Vienne et à Londres. En 1756, Hasse l'engagea pour le théâtre de Dresde. Il mourut dans cette ville en 1764. Monticelli était, dit-on, aussi remarquable comme chanteur que comme acteur.

MONTICHIARO (Jean), luthier, né à Brescia vers la fin du quinzième siècle, est cité par Lanfranco, son concitoyen et contemporain (*Scintille di Musica*: Brescia, 1533, p. 143), ainsi que Jean-Jacques *Dalla Corna*, pour la bonne fabrication des luths, lyres et violons ou petites violes. On peut donc considérer Monticchiaro comme un des fondateurs de la lutherie bresciane où se sont formés les maîtres renommés *Gaspard de Salo* et *Jean-Paul Magini*.

MONTILLOT (Morlot de), musicien qui vivait à Paris vers 1786, y a fait graver six symphonies pour l'orchestre. On ne sait rien de cet artiste, qui ne figure dans aucune liste de musiciens de cette époque.

MONTONA (André Antico de). *Antico* est le nom véritable du personnage dont il s'agit dans cette notice; celui de *Montona*, qui y est joint, indique la ville où il reçut le jour, laquelle est située en Istrie et appartint autrefois à la république de Venise. M. Catelani (*voyez* ce nom) conjecture avec beaucoup de vraisemblance qu'André Antico de Montona est identiquement le même qu'*Andrea de Antiquis Venetus*, compositeur et auteur de *frottole* publiées par Petrucci de Fossombrone, dans ses recueils de pièces de ce genre en 1501, 1505, 1507 et 1508 (1). Antico fut le premier qui établit à Rome une imprimerie de musique; il obtint à cet effet un privilége du pape Léon X, imprimé en tête du seul ouvrage connu pour être sorti de ses presses. Ce volume est une collection de messes composées par Josquin Deprès, Brumel, Pipelare, etc., qui a pour titre: *Liber quindecim missarum electarum quæ per excellentissimos musicos compositæ fuerunt*; Rome, 1516, in-fol. max. gothique. Un exemplaire de cette rarissime collection se trouve à Paris, dans la Bibliothèque Mazarine. Le titre qu'on vient de lire est celui de cet exemplaire. M. Catelani en rapporte un autre qui se trouve dans le volume au-dessous du bref de Léon X, et qui est ainsi conçu: *Missæ quindecim a diversis optimis et exquisitissimis auctoribus edite per Andream Antiquum de Montona sociorum sumptibus emendatissime atque accuratissime*; Rome Impresse Anno Domini. *M. D. XVI. Die nona mag. pontificatus sanctissimi Domini nostri Leonis decimi anno quarto.* in-fol. L'exécution typographique du volume de ces messes est magnifique,

(1) *Gazzetta musicale di Milano, anno* XIX, n. 51, 22 decembre 1861.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

et a dû occasionner de grandes dépenses et d'immenses travaux. C'est le premier exemple de grands caractères pour l'impression de la musique. Toutes les voix sont placées en regard. Un passage des *Institutions harmoniques* de Zarlino (p. 327, édition de 1573) semble indiquer qu'André Antico établit une imprimerie de musique à Venise, sans doute après que le privilége obtenu dans cette ville par Octavien de Petrucci fut arrivé à son terme.

MONTU (Benoît), né à Turin, en 1761, se livra dès sa jeunesse à l'étude des mathématiques et vint à Paris, où il trouva un protecteur dans son illustre compatriote Lagrange. La recommandation de celui-ci fit obtenir à Montu une place de professeur de mathématiques dans les écoles centrales de Paris, puis dans un lycée. Il est mort dans cette ville en 1814. Montu avait conçu le plan d'un grand instrument destiné à donner la mesure exacte des intervalles des sons, et à faire voir leurs rapports avec les distances et les mouvements des astres, suivant le système de Keppler. Cet instrument, appelé *Sphère harmonique*, était fort compliqué. Une commission, nommée par le ministre Chaptal pour en faire l'examen, le fit déposer dans l'ancienne galerie de la bibliothèque du Conservatoire, où il était encore en 1827 : lorsque cette bibliothèque fut enlevée de sa salle pour être transportée dans un autre local, l'instrument de Montu disparut. M. de Pontécoulant (*voyez* ce nom) l'a retrouvé depuis lors dans un grenier. La commission chargée de l'examen de cette machine, et composée de Lacépède, Prony, Charles, Gossec et Martini, fit en 1799 un premier rapport sur les plans que Montu lui avait communiqués, et conclut à ce qu'une avance de 3,000 fr. fût faite à l'auteur pour l'exécution de son projet. En 1802, elle en fit un autre sur l'instrument même qui était achevé, et l'estima à la somme de 12,000 francs, qui fut payée à Montu par le gouvernement. La description de la *Sphère harmonique* se trouve dans les *Archives des découvertes* (Paris, 1809, n° 14). Montu avait inventé un nouveau sonomètre, qui a été soumis à l'examen de la même commission. On a aussi de ce savant un mémoire intitulé : *Numération harmonique, ou échelle d'arithmétique pour servir à l'explication des lois de l'harmonie;* Paris, 1802, in-4°.

MONTUCLA (Jean-Étienne), membre de l'Académie de Berlin et de l'Institut de France, naquit à Lyon le 5 septembre 1725, d'un négociant qui le destinait à la carrière du commerce; mais les progrès qu'il fit dans ses études, et particulièrement dans celle des mathématiques, révélèrent sa vocation. Resté orphelin à l'âge de seize ans, il alla finir ses études à Toulouse, et ne tarda point à se rendre à Paris, où il se lia avec d'Alembert et plusieurs autres savants. Ce fut alors qu'il conçut le projet de son *Histoire des Mathématiques*, dont il publia deux volumes en 1758 (à Paris). On y trouve, pag. 122-136 du 1er volume, un précis de la musique grecque, qui est très-superficiel. Montucla y paraît absolument étranger à la matière qu'il traite. Ce qu'on trouve de mieux sur ce sujet dans cet ouvrage consiste en détails purement littéraires ou philologiques sur les écrivains grecs qui ont traité de la musique; mais tout cela est tiré de la Bibliothèque grecque de Fabricius. Il y a une seconde édition augmentée de l'*Histoire des mathématiques;* Paris, 1799-1802, 4 vol. in-4°. Montucla est mort à Versailles, le 18 décembre 1799.

MONTVALLON (André Barrigue de), né à Marseille en 1678, fut un magistrat distingué à qui l'on doit de savants ouvrages sur le droit et la jurisprudence. Il eut la charge de conseiller au parlement d'Aix, et mourut dans cette ville, le 18 janvier 1759. Amateur de musique et claveciniste habile, il a publié un livre qui a pour titre : *Nouveau système de musique sur les intervalles des tons et sur les proportions des accords, où l'on examine les systèmes proposés par divers auteurs;* Aix, 1742, in-8°. Cet ouvrage avait été soumis à l'examen de l'Académie des sciences. On en trouve un extrait dans l'histoire de cette société savante (1742), et le P. Castel en a donné une analyse dans le Journal de Trévoux de la même année. Cependant le livre ne se vendit pas, et Montvallon fut obligé de le faire reparaître avec un nouveau frontispice intitulé : *Nouveau système sur la transmission et les effets des sons, sur la proportion des accords et la méthode d'accorder juste les orgues et clavecins;* Avignon, 1756, in-8°.

MONZA (Charles-Antoine), né à Milan, vers la fin du dix-septième siècle, fut élu, en 1735, chanoine et maître de chapelle de la cathédrale de Verceil, où il mourut en 1739. On a imprimé de sa composition à Turin : *Pièces modernes pour le clavecin.*

MONZA (Le chevalier Charles), maître de chapelle de la cour et de la cathédrale de Milan, naquit dans cette ville en 1744. Élève de Fioroni, il devint, sous la direction de ce maître, un des musiciens les plus instruits de l'Italie. Doué d'une grande fécondité, il a écrit beaucoup de messes, de vêpres et de motets pour diverses églises de Milan, et a composé pour les théâtres de cette ville, de Turin, de Rome et de Venise,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

plusieurs opéras parmi lesquels on remarque : 1° *Temistocle*, en 3 actes, à Milan, en 1766. — 2° *Nitetti*, à Venise, en 1776. — 3° *Cajo Mario*, dans la même ville, en 1777. — 4° *Ifigenia in Tauride*, à Milan, en 1784. — 5° *Erifile*, à Turin, en 1786. Burney entendit à Milan, en 1770, dans l'église *Santa-Maria secreta*, une messe de Monza qu'il considérait comme une œuvre de génie. On a gravé de la composition de cet artiste : 1° Six trios pour deux violons et violoncelle, op. 1 ; Londres, 1786. — 2° Six quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 2 ibid., 1788. — 3° Six sonates pour clavecin et violon, op. 3; ibid. Monza est mort à Milan, au mois d'août 1801.

MONZANI (Tebaldo), né dans le duché de Modène en 1762, acquit fort jeune une grande habileté sur la flûte. Vers 1788 il se rendit à Londres, où il se fixa et passa le reste de ses jours. D'abord admis au théâtre italien comme première flûte, il fut ensuite attaché aux concerts de la musique ancienne et à ceux de Salomon. En 1800 il établit un magasin de musique et une fabrique de flûtes : cette dernière est devenue florissante par ses soins et ceux de son fils. Monzani est mort à Londres le 14 juillet 1839, à l'âge de soixante-dix-sept ans. On a gravé de sa composition : 1° Six trios pour 2 flûtes et basse; Londres, Preston. — 2° Duos pour 2 flûtes, op. 5, 8, 10, 12; Londres, Longman, Preston. — 3° Choix de 90 airs écossais pour flûte seule. — 4° *Pasticcio*, choix de préludes, airs, variations, etc., nos 1, 2, 3; Londres, chez l'auteur; Bonn, Simrock. — 5° Airs variés pour flûte, op. 4, 7, 11; ibid. — 6° Préludes et airs, idem (3 recueils); ibid. — 7° Trois divertissements, idem; ibid. — 8° Douze nocturnes pour deux flûtes; ibid. — 9° Trois sérénades, idem; ibid. — 10° *Instruction Book, containing the rudiments of Music, the art of fingering, tipping and slurring the notes on the flute, etc.* (Méthode contenant les éléments de la musique, l'art du doigté, de l'embouchure et du coup de langue sur la flûte, etc.); Londres, Monzani, 1re et 2e parties. Il a été fait quatre éditions de cet ouvrage.

MOORHEAD (Jean), compositeur, né en Irlande, vers 1768, apprit la musique à Dublin, et fut employé pendant quelques années comme simple musicien d'orchestre dans plusieurs villes de province. En 1798, il accepta une place dans celui du théâtre de Covent-Garden, à Londres; mais bientôt après il fut employé par l'entrepreneur de ce spectacle pour composer la musique de plusieurs pantomimes et ballets, parmi lesquels on cite : *Le Volcan, ou le Rival d'Arlequin*, le ballet pantomime de *La Pérouse*, et une partie de l'opéra intitulé *Le Cabinet*. Moorhead est mort à Londres en 1804.

MOOSER (Aloys), facteur d'orgues, né à Fribourg, en 1770, s'est également distingué dans la construction des pianos et des orgues. On cite comme un ouvrage achevé l'orgue qu'il a fait pour le temple neuf, à Berne. Les *Etrennes fribourgeoises* de l'année 1810 contiennent une description d'un beau piano organisé qui venait de sortir de ses mains, et qu'il appelait *instrument orchestre*. Le chef-d'œuvre de cet artiste est le grand orgue de Fribourg, dont on trouve une description dans la *Gazette musicale de Paris* ann. 1838, n° 50). Mooser est mort à Fribourg, le 19 décembre 1839, à l'âge de soixante-neuf ans. Le grand orgue de Fribourg est composé de quatre claviers à la main, clavier de pédale, et 62 registres, non compris deux registres accessoires de copule et de tremblant. Cet instrument, dont les qualités ne justifient pas la célébrité, est mal construit quant à la partie mécanique. Les tirages sont mal disposés et fonctionnent avec trop de lenteur; les claviers sont durs et ont trop d'enfoncement; la soufflerie manque d'égalité dans sa pression et agit par secousse. L'harmonie des jeux est la partie la plus satisfaisante : les *jeux de fond*, particulièrement ceux qui imitent les instruments à archet, comme les *gambes, salicionals* et *quintatones*, sont de bonne qualité; mais les *jeux d'anche*, trop peu nombreux, ont une sonorité rauque et dure; enfin, le timbre des jeux de mutation est criard. La voix humaine de l'orgue de Fribourg a une réputation européenne, qu'elle doit moins à sa qualité spécifique qu'à la place qu'elle occupe dans l'instrument, derrière tous les grands jeux, de telle sorte que ses sons s'épurent dans le trajet avant d'être entendus dans l'église.

MORAES (Jean de Sylva), maître de chapelle de la cathédrale de Lisbonne, y était né en 1689. En 1727 il obtint son emploi, qu'il remplissait encore en 1747. Il a laissé en manuscrit beaucoup de motets, de répons, d'hymnes, de messes, dont le catalogue remplit deux pages in-fol. dans la *Bibliotheca Lusitana* de Machado (t. II, p. 755 et suiv.).

MORALES (Cristophe), célèbre musicien espagnol, naquit à Séville dans les premières années du seizième siècle, fit ses études dans la cathédrale de cette ville, et se rendit d'abord à Paris, où il publia un recueil de messes, puis à Rome, où le pape Paul III le fit entrer vers 1540 dans la chapelle pontificale, en qualité de chapelain chantre. Son portrait existe dans cette chapelle. On le trouve gravé à l'eau-forte dans les *Osservazioni per ben regolare il coro della capella*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

pontificia, d'Adami (p. 164), et Hawkins l'a reproduit dans son Histoire de la musique. L'époque de la mort de cet artiste n'est pas connue. Morales est un des compositeurs de musique d'église les plus distingués parmi les prédécesseurs de Palestrina. Son style est grave; sa maniere de faire chanter les parties, naturelle, et l'on peut dire qu'il est un des premiers qui ont secoué le joug des recherches de mauvais goût dans la musique religieuse. Adami cite le motet de sa composition *Lamentabatur Jacob*, qui se chante à la chapelle pontificale le quatrième dimanche de carême, comme un chef-d'œuvre d'art et de science. On a publié de sa composition : 1° *Liber I Missarum quatuor vocum; Lugduni*, 1546, in-fol. max. Il n'y a pas de nom d'imprimeur au volume; mais l'ouvrage est sorti des presses de Jacques Moderne. C'est une seconde édition; la première a été imprimée à Paris (sans date) par Nicolas Duchemin. — 2° *Magnificat octo tonorum cum quatuor vocibus, liber primus*; Rome, 1541, in-fol.; Venise, *Antonio Gardano*, in-fol. 1542, ibid. 1545. Ces *Magnificat* sont en deux séries, chacune des huit tons, dans le même volume; à la suite, on trouve deux *Magnificat* à quatre voix de Carpentras (Éléazar Genet), du premier et du huitième tons, un de Jachet (?), du quatrième ton, et un de Richafort, du cinquième ton, ouvrage très-remarquable, 1562, 1575, 1614, in-fol. — 3° *Motettæ 4 vocum*, lib. I et II; Venise, 1543-1546. — 4° *Motetti a 5 voci*, lib. I; Venise, 1543 — 5° *Lib. II Missarum cum quatuor et quinque vocibus*: Rome, 1544, in-fol.; Venise, 1544, in-4°; Lyon, 1552; Venise, 1563. — 6° *Lamentationi a quattro, cinque et sei voci*; *Venezia, appresso d'Antonio Gardano*, 1564, in-4° obl. — 7° *Missa quatuor, cum quatuor vocibus*; *Venetiis apud Alexandrum Gardanum*, 1580, in-4° obl. — 8° *Moralis Hispani et multorum eximiæ artis virorum Musica cum vocibus quatuor, vulgo motecta cognominata, cujus magna pars paribus vocibus cantanda est*: Venetiis apud Hieronymum Scottum, 1543, in-4° obl. On trouve aussi de lui les messes de *l'Homme armé* et *De Beata Virgine*, dans le recueil qui a pour titre: *Quinque Missarum harmonia Diapente, id est quinque voces referens*; Venise, Antoine Gardane, 1547, in-4°. Plusieurs messes de Morales sont en manuscrit dans les archives de la chapelle pontificale. Kircher a placé un *Gloria* de ce musicien dans sa Musurgie (lib. VIII, c. 7), et l'on trouve quelques morceaux de sa composition dans les *Concentus* de Sablinger (Augsbourg, 1565), dans l'*Esemplare* du P. Martini, et dans l'*Arte pratica di Contrappunto*, de Paolucci (tome II). Plusieurs autres collections renferment aussi des morceaux détachés de Morales. Les œuvres capitales de ce compositeur sont les *Magnificat* en deux suites des huit tons de l'Église, et son second livre de messes, bien supérieur au premier sous le rapport du mérite de la facture.

MORALT (les frères), artistes longtemps célèbres à Munich par leur manière parfaite d'exécuter les quatuors de Haydn, étaient tous musiciens au service du roi de Bavière; mais ils moururent jeunes, et leur bel ensemble n'a été remplacé que par les frères Müller. Ils étaient cinq frères. L'aîné, Joseph, né à Schwetzingen, près de Mannheim, le 5 août 1775, apprit avec ses frères la musique chez le musicien de la ville Geller, puis il reçut des leçons de violon de Lops, et Winter, maître de chapelle du duc de Bavière, acheva son éducation musicale. En 1797, il entra dans la musique de la cour, et se fit remarquer par son talent sur le violon. Trois ans après, il entreprit un voyage en Suisse, se fit entendre avec succès à Lyon, à Paris et à Londres, et retourna en Allemagne en donnant des concerts à Francfort et dans d'autres grandes villes. Le 10 mai 1800, il obtint sa nomination de maître de concerts de la cour de Bavière; quelque temps après il entreprit un voyage avec trois de ses frères, et parcourut l'Allemagne, en donnant partout des séances de quatuors où ils firent admirer l'ensemble le plus parfait qu'on eût jamais entendu à cette époque. Joseph Moralt est mort à Munich en 1828.

Jean-Baptiste, frère puîné de Joseph, naquit à Mannheim, en 1777. Après avoir appris les principes de la musique, il devint élève de Cannabich. Entré comme surnuméraire de la chapelle à Munich, en 1792, il reçut sa nomination définitive en 1798. Bon violoniste, il jouait le second violon dans les quatuors où son frère jouait le premier. Mais c'est surtout comme compositeur qu'il s'est fait connaître avantageusement. Graetz lui avait enseigné l'harmonie et le contrepoint. On a gravé de sa composition : 1° Symphonie à grand orchestre, n° 1 (en *mi*); Bonn, Simrock. — 2° Deuxième idem (en *sol*); Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 3° Symphonie concertante pour deux violons; Mayence, Schott. — 4° Leçons méthodiques pour deux violons, liv. 1 et 2; Mayence, Schott. — 5° Quatuor pour flûte, violon, alto et basse; Munich, Falter. — 6° Deuxième idem, op. 6; Munich, Sidler. Cet artiste estimable est mort le 7 octobre 1825, laissant en manuscrit une messe allemande et plusieurs autres compositions pour l'église. La perte d'un fils avait commencé à déranger sa santé en 1823.

Jacques et Philippe Moralt, frères jumeaux de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Joseph et de Jean-Baptiste, sont nés à Munich en 1780, et non à Mannheim en 1779, comme il est dit dans le Lexique universel de musique publié par Schilling. Le premier s'était livré à l'étude du violon sous la direction d'un musicien de la cour nommé *Christophe Geitner*. Il entra dans la chapelle de la cour en 1797, et mourut à l'âge de vingt-trois ans en 1803. *Philippe* reçut les premières leçons de violoncelle de *Virgili*, musicien de la chapelle, et acheva son éducation musicale chez le violoncelliste Antoine Schwartz. Il entra dans la musique de la cour en 1795. Il est mort à Munich en 1829 (suivant le Lexique de M. Bernsdorf), et seulement en 1855 (d'après le Lexique portatif de M. Charles Gollmick).

Georges, né à Munich en 1781, a été aussi attaché à la musique de la chapelle royale de Bavière, pour la partie d'alto. Il est mort dans cette position, en 1818.

Des descendants de cette famille ont été tous attachés à la chapelle du roi de Bavière. L'un d'eux, dont le prénom n'est pas indiqué, fut maître de concert et directeur de la musique de la cour: il fut pensionné en 1839; un autre (*Antoine*) fut corniste distingué. Le troisième (*Pierre*) fut violoniste de la cour de Munich, et se fit entendre avec succès à Berlin, Hambourg, Leipsick, Weimar et Erfurt, dans les années 1841 à 1847. Enfin *Joseph Moralt*, violoncelliste, brilla dans les concerts de Hambourg et de Leipsick, en 1847.

MORAMBERT (Antoine-Jacques LUBOT, abbé DE), né à Paris, en 1721, fut professeur de musique et de chant dans cette ville. Blankenburg, dans son supplément à la Théorie des beaux-arts de Sulzer, et Barbier, dans son Dictionnaire des anonymes, lui attribuent, mais à tort, l'écrit de l'abbé Laugier intitulé: *Sentiments d'un harmoniphile sur différents ouvrages de musique*. Boisgelou, contemporain de Laugier et de Morambert, et qui connaissait la bibliographie et l'histoire anecdotique de la musique française de son temps, attribue cet écrit périodique au premier de ces auteurs, dans son catalogue manuscrit des livres de musique de la bibliothèque impériale de Paris. (*Voyez* Laugier et Léris.)

MORAND (Pierre DE), poëte médiocre, né à Arles en 1701, fut d'abord destiné au barreau, mais son goût décidé pour les arts et les lettres lui fit abandonner l'étude du droit. Il mit beaucoup de zèle au rétablissement de l'académie de musique d'Arles, et prononça un discours pour son ouverture, qui eut lieu en 1729. Morand vint à Paris en 1731, et fut admis aux réunions littéraires du comte de Clermont et de la duchesse du Maine. Il se livra alors au théâtre, et donna des tragédies et des comédies, qu'il n'est point de notre objet d'examiner. Nous ne citerons de lui qu'une brochure qu'il publia dans la polémique occasionnée par la *Lettre de J.-J. Rousseau sur la musique française*; elle est intitulée: *Justification de la musique française, contre la querelle que lui a été faite par un Allemand et un Allobroge, adressée au coin de la Reine, le jour de la reprise de Titon et l'Aurore*; Paris, 1754, in-8° (anonyme) (1). L'auteur y attaque vivement Grimm et J.-J. Rousseau, et accuse ce dernier d'avoir pris une grande partie de ce qu'il a écrit sur la musique française dans *l'Esprit des beaux-arts* d'Estève: c'est un reproche auquel Rousseau ne s'attendait pas sans doute. Morand avait été malheureux dans tout ce qu'il avait entrepris, et le dernier trait qui le frappa ne fut pas le moins piquant: ses dettes étaient payées, et il allait toucher le premier quartier d'une rente de cinq mille francs qui lui restait, lorsqu'il mourut le 26 juillet 1757. Ses revers n'altérèrent jamais sa gaieté et n'abattirent point son courage.

MORANDI (Pierre), compositeur, n'est pas né à Sinigaglia, comme le prétend Gerber, mais à Bologne, en 1739. Le P. Martini lui enseigna la composition. Il fut maître de chapelle à Pergola, petite ville des États-Romains. En 1764, il avait été agrégé à l'Académie des Philharmoniques de Bologne. Il a écrit pour l'église beaucoup de messes, de vêpres et de motets. En 1791, il fit représenter à Sinigaglia l'opera bouffe intitulé: *Gli Usurpatori delusi*, et l'année suivante il composa pour le théâtre d'Ancône l'*Inglese stravagante*. Vers le même temps il fut nommé maître de chapelle dans cette ville: il y vivait encore en 1812. On connaît sous le nom de Morandi douze duos pour soprano et basse, gravés à Venise.

MORANGE (A. DE), chef d'orchestre du théâtre des Jeunes Élèves à Paris, en 1800, a écrit pour ce théâtre la musique de deux petits opéras-comiques intitulés: 1° *Les Quiproquo nocturnes*, en un acte. — 2° *Les petits Auvergnats*, en un acte, 1799. Plus tard, il a écrit la musique de plusieurs mélodrames pour les théâtres des boulevards, entre autres *La Bataille des Dunes*, et *l'Enfant prodigue*, dont les ouvertures ont été gravées pour le piano; Paris, Mme Duhan.

MORARI (Antoine), né à Bergame vers le milieu du seizième siècle, fut directeur de la mu-

(1) Cet opuscule est mal à propos attribué au chevalier de Mouhy, dans la correspondance de Grimm, tome I, page 113, et par d'autres à Estève.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sique instrumentale du duc de Bavière. On a imprimé de sa composition : *Il primo libro de madrigali a quattro voci ;* Venezia, presso Angelo Gardano, 1587, in-4°.

MORATO (Jean Vaz Barrados Muito Pare), compositeur portugais et écrivain sur la musique, naquit à Portalegre en 1689. Les circonstances de sa vie sont entièrement ignorées. On connaît de lui les ouvrages suivants : 1° *Domingas da madre de Deos, e exercito quotidiano revelado pela mesma Senhora ;* Lisbonne, 1733. Ce sont des prières et des antiennes à la Vierge mises en musique. — 2° *Preceitos ecclesiasticos de Canto chão para beneficio e uzo commun de todos* (Principes de plain-chant à l'usage de tout le monde) ; Lisbonne, 1733, in-4°. — 3° *Flores musicaes colhidas da jardim da milhor Lição de varios authores. Arte pratica de canto de orgaõ. Indice de cantoria para principiantes con hum breve resumo das regras maes principaes de Canto chão, e regimen do coro o uzo romano para os subchantres, e organistas* (Fleurs musicales cueillies dans le jardin des meilleurs ouvrages de divers auteurs. Art pratique du chant mesuré, et recueil de solfèges pour les commençants, avec un abrégé des règles du plain-chant, et la discipline du chœur, à l'usage des sous-chantres et organistes) ; Lisbonne, 1735, in-4°. Une deuxième édition, avec quelques changements dans le titre, a été publiée en 1738, in-4°. La partie qui concerne le plain-chant a été publiée séparément, sous ce titre : *Breve resumo de canto chão com os regras maes principaes, e a forma que deve guardar o director de coro para o sustantar firma na corda chomada na coral, o organista quando o acompanha ;* Lisbonne, 1738, in-4°.

MORAWETZ (Jean), compositeur né en Bohême, vers 1760, paraît avoir vécu à Vienne, et se trouvait en qualité de chef d'orchestre, en 1809, à Pesth en Hongrie. Il a laissé en manuscrit : 1° Trois symphonies à onze et douze instruments. — 2° Concertino à neuf instruments. — 3° Huit nocturnes pour flûte d'amour, flûte traversière, deux violes, deux cors et basse. — 4° Sextuor pour 2 violons, hautbois, flûte, alto et violoncelle. — 5° Plusieurs morceaux de musique d'harmonie à 8 parties.

MOREALI (Gaetano), Italien de naissance, fut professeur de langue italienne à Paris, vers 1836, et s'établit à Rouen quelques années après. On a imprimé de lui : *Dictionnaire de musique italien-français, ou l'interprète des mots italiens employés en musique, avec des explications, commentaires et notices historiques ;* Paris, 1839, in-16.

MOREAU (Jean-Baptiste), maître de musique de la chambre du roi, naquit à Angers en 1656, et reçut son éducation musicale comme enfant de chœur à l'église cathédrale de cette ville. Ses études étant terminées, il obtint la place de maître de chapelle à Langres, puis à Dijon. Sans posséder aucune ressource et sans recommandation, il vint jeune à Paris pour y chercher fortune. On ignore le moyen qu'il employa pour pénétrer un jour jusqu'à la toilette de la Dauphine, Victoire de Bavière. Sachant que cette princesse aimait la musique, il eut la hardiesse de la tirer par la manche, et lui demanda la permission de chanter un air de sa composition. La princesse rit de sa naïveté, et lui accorda ce qu'il désirait. Satisfaite de la chanson de Moreau, elle en parla au roi, qui voulut l'entendre, et qui l'admit à son service. Un des premiers ouvrages de Moreau fut un divertissement pour la cour, intitulé *Les Bergers de Marly ;* puis il mit en musique les chœurs de *Jonathas*, tragédie de Duché. Ce fut lui que Racine choisit pour composer la première musique des chœurs d'*Esther* et d'*Athalie*. Il mit en musique plusieurs chansons et cantates du poète Lainez ; ces morceaux eurent du succès. Enfin, on connaît de lui en manuscrit le psaume *In exitu Israel*, et une messe de *Requiem*. Titon du Tillet dit aussi, dans son *Parnasse français*, qu'il a laissé un traité de la musique intitulé *l'Art mélodique ;* mais il ne paraît pas que cet ouvrage ait été publié. Moreau a formé de bons élèves, parmi lesquels on remarque Clérambault et Dandrieu. Il est mort à Paris, le 24 août 1733.

MOREAU (Jean), facteur d'orgues à Rotterdam, vers le milieu du dix-huitième siècle, s'est fait connaître comme artiste de mérite par l'orgue qu'il a achevé à l'église de Saint-Jean, de Gouda, en 1736, après y avoir employé trois années de travail. Cet instrument est composé de trois claviers à la main, pédale et 52 registres.

MOREAU (Henri), né à Liége le 15 juillet 1728, et baptisé le lendemain à l'église Saint-Nicolas-outre-Meuse, fut un des musiciens distingués de la Belgique dans le cours du dix-huitième siècle, et dirigea avec talent la musique de la collégiale de Saint-Paul dans sa ville natale, dont il était maître de chapelle. On n'a pas de renseignements sur la manière dont ses études avaient été dirigées ; mais ce que Grétry rapporte des premières leçons de composition qu'il reçut de Moreau, prouve que ce maître connaissait la bonne méthode pour en-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

seigner l'art d'écrire (1). On ne cite de la composition de Moreau que des *chants de Noël*, devenus populaires dans la province de Liége; mais il est à peu près hors de doute qu'il a, pendant sa longue carrière, écrit plusieurs motets pour le service de la collégiale de Saint-Paul. C'est comme écrivain didactique, particulièrement, qu'il s'est fait connaître; son ouvrage a pour titre : *L'harmonie mise en pratique, avec un tableau de tous les accords, la méthode de s'en servir, et des règles utiles à ceux qui étudient la composition ou l'accompagnement*; Liége, J. G. M. Loxhay, 1783, in-8° de 128 pages, avec 15 planches de musique. A la suite d'un rapport favorable fait à l'Institut de France par Grétry sur cet ouvrage, en 1797, Moreau fut nommé correspondant de cette Académie. M. le chanoine de Vroye, de Liége, possède le manuscrit original d'un ouvrage de ce maître, lequel a pour titre : *Nouveaux principes d'harmonie, selon le système d'Antoine Ximenès, précédés d'observations sur la théorie de Rameau, et suivis de remarques sur plusieurs dissonances, ainsi que des règles pour la composition de la musique à 2, 3, 4 parties et plus.* Moreau est mort à Liége le 3 novembre 1803, à l'âge de soixante-quinze ans.

MOREAU (Jean-André), né à Paris le 13 mai 1768, entra comme enfant de chœur à la cathédrale d'Amiens, dès l'âge de six ans, et y fut le condisciple de Lesueur. A l'âge de dix-huit ans, il sortit de cette école, et obtint au concours la place de maître de chapelle à Béthune. Deux ans après, il quitta cette place pour celle d'organiste à la collégiale de Péronne. Venu à Paris pendant les troubles de la révolution, il s'y livra d'abord à l'enseignement, puis se maria, et acheta au Palais-Royal l'ancien café du Caveau, où il eût pu acquérir des richesses considérables; malheureusement l'importunité d'un marchand de billets de loterie lui en fit un jour acheter un avec lequel il gagna une forte somme; dès ce moment la passion de ce jeu dangereux s'empara de lui; ses affaires se dérangèrent, et la nécessité de payer ses créanciers l'obligea à vendre sa maison. Il obtint quelque temps après une place à la bibliothèque du Conservatoire; mais le chagrin abrégea ses jours, et il mourut vers 1828. Moreau a fait entendre dans les concerts de la rue de Grenelle plusieurs ouvertures de sa composition, dans les années 1804 et 1806. On a gravé de sa composition : 1° Fantaisie pour piano sur les airs de *Wallace*; Paris, Laffilé. — 2° Valse du ballet de *Figaro*, variée pour le piano; Paris, Philippe Petit. — 3° Contre-danses et valses, liv. 1 et 2; Paris, Leduc. — 4° Thème varié pour piano et violon; Paris, Sieber. — 5° Deux recueils de romances; Paris, Leduc. Moreau a laissé en manuscrit des quatuors et des quintettes pour violon.

MOREL (Nicolas), né à Rouen, vers le milieu du seizième siècle, fut maître des enfants de chœur de la cathédrale de cette ville. En 1584 il obtint, au concours du *Puy de musique* d'Evreux, le prix de la lyre d'argent pour la composition de la chanson française à plusieurs voix commençant par ces mots : *Je porte en mon bouquet*; et en 1586 il eut le prix du luth d'argent, pour la chanson : *D'où vient belle*.

Un autre *Morel* (*Clément*), musicien français d'une époque antérieure, a écrit des chansons françaises à quatre parties; il en a été publié deux dans le *douzième livre contenant XXX chansons nouvelles*, etc., publié par Pierre Attaingnant, à Paris, en 1543, petit in-4° obl., et deux autres dans le *XIe livre contenant XXIX chansons amoureuses à quatre parties*, etc; à Anvers, chez Tilman Susato, 1549, in-4°.

MOREL (Frédéric), célèbre imprimeur de Paris et l'un des plus savants hellénistes du seizième siècle, naquit à Paris en 1558, et mourut dans la même ville, le 27 juin 1630. Parmi ses nombreux écrits on remarque une édition de l'*Introduction à la musique*, de Bacchius le vieux, où le texte grec est accompagné d'une version latine dont il est auteur; Paris, 1623, in-8°. La version de Morel est oubliée depuis qu'on a celle de Meibom. Morel avait un tel amour du travail, que rien n'était capable de le distraire lorsqu'il était dans son cabinet. Il s'occupait de la traduction des œuvres de *Libanius* lorsqu'on vint lui annoncer que sa femme, dangereusement malade, demandait à le voir. « Je n'ai plus que deux mots, répondit-il; j'y serai aussitôt que vous. » Dans l'intervalle, sa femme expira. On se hâta de l'en prévenir. *Hélas!* dit-il, *j'en suis bien marri, c'était une bonne femme*; et il continua son travail.

MOREL (...), chanoine de Montpellier, vécut vers le milieu du dix-huitième siècle. On a de lui un petit ouvrage intitulé : *Nouvelle théorie physique de la voix*; Paris, 1746, in-12 de 32 pages. De l'Épine, doyen de la faculté de médecine de Paris, dit, dans l'approbation de cet écrit, que l'auteur y a fait une application ingénieuse du système de Terrein (*voyez* ce nom); mais cela n'est pas exact, car la théorie de Morel n'est *nouvelle* que parce qu'elle combine les deux

(1) Voyez les *Mémoires ou Essais sur la Musique* de Grétry, t. I, p. 33.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

systèmes de Dodart (*voyez* ce nom) et de Ferrein. En effet, le chanoine de Montpellier suppose que l'appareil vocal est à la fois un instrument à cordes et un instrument à vent qui, tous deux, resonnent à l'unisson pour la formation de chaque son de la voix de poitrine, qu'il appelle *voix pleine*. Il donne le nom de *voix organisée* à celle qui se produit par l'action de l'air sur la glotte, et celui de *voix luthée* à celle qui se forme par les cordes vocales. Dans son système, les mouvements de la glotte ressent dans les sons de *la voix de tête* ou de *fausset*, et la faiblesse des sons qu'elle produit provient de ce que les cordes vocales résonnent seules.

MOREL (Alexandre-Jean), né à Loisey (Meuse), le 26 mars 1776, entra comme élève à l'École polytechnique, à l'époque de sa formation, y devint chef de brigade, puis professeur de mathématiques à l'école d'artillerie de la garde royale. Il est mort à Paris le 31 octobre 1825. Amateur passionné de musique, il s'est livré particulièrement à l'étude de la théorie. Persuadé qu'il était appelé à faire une réforme dans cette science, il crut trouver dans la structure de l'oreille le principe du sentiment de la tonalité, et sur cette idée fausse, il établit un système qui ne soutient pas le plus leger examen, et publia ses vues à ce sujet dans un livre intitulé : *Principe acoustique nouveau et universel de la théorie musicale, ou la musique expliquée;* Paris, Bachelier, 1816, 1 vol. in-8° de 506 pages, avec des planches. Il est évident que les opérations attribuées par Morel aux phénomènes de l'audition, sont des actes de l'entendement. Le peu de succès qu'obtenait son livre, lui fit publier un petit écrit où il donnait une analyse de ses principes. Ce morceau, qui parut chez Fain, à Paris, 1821, in-8° de 28 pages, porte le même titre que son livre; il est extrait du *Dictionnaire des découvertes*. On a aussi de Morel : *Observations sur la seule vraie théorie de la musique de M. de Momigny;* Paris, Bachelier, 1822, in-8° de 72 pages. M. de Momigny (*voy.* ce nom) lui fit une rude réponse dans un écrit de quelques pages. Morel a écrit aussi quelques articles concernant la musique dans le *Moniteur*.

MORELLET (André), de l'Académie française, naquit à Lyon le 7 mars 1727, d'un marchand papetier. Après qu'il eut fait ses premières études au collége des jésuites, il vint à Paris les terminer à la Sorbonne. Il se livra dès lors à des études sérieuses sur l'économie politique, et les entremêla de travaux plus légers sur la littérature et les arts. Parmi ses ouvrages on remarque une dissertation intitulée : *De l'expression en musique*, qui a été publiée dans le *Mercure* de 1771, novembre, p. 113, et dans les *Archives littéraires*, t. VI, p. 115. On y trouve des idées ingenieuses. L'abbé Morellet s'était rangé parmi les piccinistes; mais les partisans de Gluck, qui connaissaient la finesse de son esprit et la vivacité de ses reparties, n'oserent s'attaquer à lui. Dans sa vieillesse, le goût qu'il avait toujours eu pour la musique s'accrut encore, et il cherchait avidement les occasions d'en entendre. Il est mort le 12 janvier 1819.

MORELLI (Joseph), bon chanteur contraltiste, naquit à Bisaccia en 1726, commença ses études musicales à Naples et les termina à Rome. En 1750, il était attaché au service de la cour à Lisbonne. Cinq ans après, il chanta au théâtre de Madrid, puis il se fit entendre avec un brillant succès au concert spirituel de Paris. En 1757, il fut engagé au théâtre de Cassel; mais le landgrave de Hesse-Cassel étant mort peu de temps après, Morelli fut appelé à Hildburghausen, pour y donner des leçons de chant à la princesse régnante. Dans la suite il se retira avec une pension à Spangenberg, petite ville de la Hesse, où il mourut dans un âge avancé, en 1809.

MORELLI (Jacques), célèbre bibliothécaire de Saint-Marc, à Venise, naquit dans cette ville le 14 avril 1745. Un goût prononcé pour le travail, une aptitude rare et un éloignement invincible pour les plaisirs du monde, firent de Morelli un critique habile, un bon archéologue et un homme instruit dans l'histoire, les sciences et les arts. Comme son savoir, ses travaux sont immenses, et le nombre de ses ouvrages publiés est prodigieux. Parmi ceux-ci, on remarque *Les fragments rhythmiques d'Aristoxene*, qu'il avait découverts dans un manuscrit de la bibliothèque Saint-Marc, et qu'il fit imprimer avec d'autres opuscules, sous le titre de *Aristidis Oratio adversus Leptinem, Libanii declamatio pro Socrate, Aristoxeni rhythmicorum elementorum fragmenta, ex bibliotheca Veneta D. Marci nunc primum edita, cum annotationibus, græce et latine;* Venise, 1785, in-8°. Morelli est mort le 5 mai 1819, à l'âge de soixante-quatorze ans.

MORELOT (Stéphen), prêtre, né à Dijon (Côte-d'Or), le 12 janvier 1820, est fils d'un savant jurisconsulte qui remplit encore (1863) les fonctions de doyen de la faculté de droit de cette ville. Après avoir été reçu licencié en droit et avocat, M. Morelot se rendit à Paris et y devint élève de l'École des chartes; puis il fut un des fondateurs et membre de la société académique formée par les anciens élèves de cette école, à qui l'on doit la publication de mémoires

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

remplis d'intérêt et remarquables par un excellent esprit de critique ainsi que par une solide érudition. M. Morelot avait fait dans sa jeunesse des études de musique dont il a fait plus tard une application spéciale au chant ecclésiastique, ainsi qu'aux diverses parties de l'art qui s'y rapportent. Lié d'amitié avec M. Danjon (*voyez* ce nom), alors organiste de la métropole de Paris, il prit part à la rédaction de la *Revue de la musique religieuse, populaire et classique*, que celui-ci fonda en 1845, et y publia de très-bons articles critiques et historiques. En 1847, M. Danjon fut chargé par M. de Salvandy, alors ministre de l'instruction publique, de faire un voyage en Italie pour y faire des recherches relatives au chant ecclésiastique et à la musique religieuse; il obtint de M. Morelot qu'il voulût bien l'accompagner dans cette excursion archéologique. Ce fut en réalité une bonne fortune pour les musiciens érudits, car M. Morelot déploya pendant son séjour en Italie une prodigieuse activité de travail et fit preuve de grandes connaissances dans la diplomatique, par la facilité avec laquelle il lut un grand nombre de traités de musique inédits, distingua ceux qui étaient les plus dignes d'attention, et les copia avec une rapidité qui tient du prodige; prenant d'ailleurs, sur tous les autres, des notes et des analyses, c'est ainsi qu'il explora les bibliothèques de Rome, de Florence, de La Cava, de Ferrare, de Venise, de Milan et autres lieux riches en monuments littéraires. Cet immense travail, achevé dans moins d'une année avec M. Danjon, a paru en partie dans l'*Histoire de l'harmonie au moyen âge*, de M. de Coussemaker, dont il est la portion la plus intéressante. De retour à Paris, M. Morelot fut nommé membre de la commission des arts et des édifices religieux au ministère des cultes (1848), et chargé en cette qualité de plusieurs réceptions d'orgues de cathédrales. Cette commission cessa de fonctionner après 1852.

Retiré à Dijon vers cette époque, M. Morelot continua de s'y occuper de la musique dans son application religieuse, ainsi qu'au point de vue historique et archéologique. En 1858, il se rendit à Rome, s'y livra à des études théologiques, fut ordonné prêtre en 1860 et reçu bachelier en droit canonique. Dans la même année, il fut agrégé à l'Académie et congrégation pontificale de Sainte-Cécile, en qualité de maître honoraire de la classe des compositeurs. Après avoir fait, vers la fin de la même année et au commencement de 1861, un voyage en Orient, il est rentré en France. Si je suis bien informé, M. l'abbé Morelot habite maintenant dans le département du Jura. Parmi ses publications, on remarque : 1° *Du vandalisme musical dans les églises*, lettre à M. le comte de Montalembert (*Revue de la musique religieuse*, t. I). — 2° *Quelques observations sur la psalmodie* (ibid.). — 3° *Sainte-Cécile* (ibid.) — 4° *Artistes contemporains A. P. F. Boely* (ibid., t. II). — 5° *Du chant de l'Eglise gallicane* (ibid., t. III). — 6° *De la solmisation* (ibid.). — 7° *Du chant ambrosien* (ibid., t. IV). Ce dernier morceau, fruit de recherches faites à Milan et au Dôme, est d'une haute valeur, nonobstant le dénuement de livres où se trouvait l'auteur au moment du travail auquel il se livrait. Au double point de vue de la liturgie et de la constitution du chant, il est également satisfaisant. M. Morelot y dissipe beaucoup d'erreurs au sujet de ce chant, sur lequel on n'avait que des renseignements vagues. Désormais, lorsqu'on voudra s'occuper des origines et des variétés du chant ecclésiastique, il faudra recourir à cette source. — 8° *Du caractère de la musique d'orgue et des qualités de l'organiste, Lettres* (au nombre de quatre) *à un homme d'église* (dans le Journal de musique religieuse intitulé *La Maîtrise*, 1re et 2e année 1857-1858). — 9° *Sainte Cécile et son patronage sur la musique* ibid., 1re année). — 10° *Manuel de Psalmodie en faux-bourdons à 4 voix, disposé dans un ordre nouveau, clair et facile;* Avignon, Seguin, 1855, in-8° obl. M. d'Ortigue, dans un court compte-rendu, inséré dans *la Maîtrise* (1re année, col. 79), déclare ne pouvoir admettre l'harmonie des faux-bourdons de M. Morelot, parce qu'elle n'est pas conforme à la constitution de la tonalité ecclésiastique, telles que lui et Niedermayer l'ont comprise et exposée dans leur *Traité de l'accompagnement du plain-chant;* mais c'est précisément ce système de tonalité et d'accompagnement qui est erroné, inadmissible et repoussé de toutes parts. Sans parler de la disposition nouvelle et très-ingénieuse de la psalmodie imaginée par M. Morelot, je n'ai, moi, que des éloges à donner à son système d'harmonisation, dicté par un très-bon sentiment tonal. — 11° *De la musique au quinzième siècle. Notices sur un manuscrit de la Bibliothèque de Dijon;* Paris, V. Didron et Blanchet, 1856, gr. in 4° de 28 pages avec un appendice de 24 pages de musique, dans lesquelles M. Morelot a traduit en notation moderne et en partition plusieurs motets et chansons de *Dunstaple* ou *Dunstable*, de *Binchois*, et de *Hayne* (*voyez* ces noms). Cette notice fut écrite pour être insérée dans les Mémoires de la

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

commission archéologique de la Côte-d'Or, dont l'auteur est membre : on n'en a fait qu'un petit nombre de tirés à part. Le précieux manuscrit qui y est analysé provient de la bibliothèque des ducs de Bourgogne, et a été séparé, par des circonstances ignorées, de la riche collection placée dans la bibliothèque royale de Belgique. Comme tout ce que produit la plume M. Morelot, son travail a le mérite de la clarté ainsi que celui de l'érudition. Les aperçus qu'il y hasarde sur plusieurs points d'histoire de la musique sont d'une justesse parfaite, et ses traductions de la notation difficile du quinzième siècle en notation moderne sont irréprochables. — 12° Le dernier ouvrage publié jusqu'à ce jour par M. l'abbé Morelot a pour titre : *Éléments d'harmonie appliqués à l'accompagnement du plain-chant, d'après les traditions des anciennes écoles* ; Paris, P. Lethielleux, 1861, un vol. gr. in-8° de 196 pages. — De tous les ouvrages publiés en France sur le même sujet, vers la même époque, celui-ci n'est pas seulement le meilleur, car c'est le seul qui, sans système préconçu, présente les vraies traditions des écoles et des temps où l'harmonie n'avait pour base que la tonalité du plain-chant. En composant son livre, M. l'abbé Morelot est entré dans la seule voie où le succès est possible. Les organistes catholiques ne peuvent faire de meilleure étude que celle de cet ouvrage, pour la partie de leurs fonctions qui consiste dans l'accompagnement du chant. Ils y trouveront, outre les principes et la pratique d'une harmonie pure et bien écrite, une source d'instruction profitable sur des sujets importants relatifs à leur art, ignorés malheureusement de la plupart d'entre eux, et qui sont présentés ici avec la méthode rationnelle et la lucidité par lesquelles les travaux de l'auteur se distinguent. Le livre de M. l'abbé Morelot est un service considérable rendu à la restauration de l'art religieux.

MORESCHI (Jean-Baptiste-Alexandre), membre de l'Académie des *Fervidi*, à Bologne, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, a lu dans cette académie, le 31 décembre 1784, un éloge du P. Martini, qui a été publié sous ce titre : *Orazione in lode del P. G. B. Martini, recitata nella solenne academia de' Fervidi l'ultimo giorno dell' anno* 1784 ; Bologne, 1786, in-8°.

MORET (Théodore), jésuite, né à Anvers en 1602, vécut quelques années à Prague, puis à Olmütz, et enfin à Breslau, où il mourut le 6 novembre 1667, après avoir été professeur de philosophie et de théologie, puis recteur du collége de Klattau. On lui doit un traité assez curieux intitulé : *De Magnitudine soni* ; Breslau, 1664, in-4°.

MORET-DE-LESCER (Antoine-Charles), professeur de musique, né à Charleville en 1741, se fixa à Liége vers 1765, et publia un solfége précédé de principes de musique sous ce titre : *Science de la musique vocale* ; Liége, 1768, in-4°. En 1775, il annonça, dans l'*Esprit des Journaux* (septembre 1775, p. 402), un livre qu'il disait terminé, et qui devait être intitulé : *Dictionnaire raisonné, ou Histoire générale de la musique et de la lutherie, enrichi de gravures en taille-douce, et d'un petit dictionnaire de tous les grands maîtres de musique et musiciens qui se sont rendus célèbres par leur génie et leurs talents*, 13 vol. in-8° de 400 pages chacun. Un ouvrage si considérable, qui ne se recommandait point par un nom connu, ne pouvait être accueilli avec faveur : il n'y eut point de souscripteurs, et le livre ne fut pas publié.

MORETI (Le chevalier), général espagnol, mort à Madrid en 1838, est auteur d'un traité de musique intitulé : *Grammatica razonada musical, compuesta en forma de dialogos para los principiantes* ; Madrid, en la imprenta de Sancha, 1821, in-8°.

MORETTI (André), surnommé *il maestrino della cetera* (le petit maître de la cithare, ou plutôt de tous les instruments à cordes pincées), naquit à Sienne (Toscane), vers le milieu du seizième siècle. Il jouait particulièrement du luth et du violon, et excellait sur le grand instrument appelé par les Italiens *cetarone*, ou *chitarone*, qu'il rapporta de Pologne après de longs voyages, suivant le P. Azzolini Ugurgieri (dans ses *Pompe Senesi*), et qu'il enrichit de quatre cordes pendant un séjour qu'il fit à Bologne. Moretti fut au service de Ferdinand de Médicis, et concourut par son talent à l'éclat des fêtes somptueuses qui, pendant un mois entier, eurent lieu à Florence et dans les autres villes de la Toscane, à l'occasion du mariage du duc avec la princesse Christine de Lorraine, en 1589. Ugurgieri rapporte que pendant un séjour de la cour à la villa de *Pratolino*, cette princesse accorda à Moretti le singulier honneur de pouvoir appuyer un pied sur le siége où elle était assise, pendant qu'il jouait de son *chitarone*. Le prince lui fit un avantage plus solide en le décorant d'une riche chaîne d'or. Moretti fut aussi au service de D. Antoine de Médicis, fils naturel du duc François-Marie et de Bianca Capello, qui fut marquis de Capistrano. Il se livra à l'enseignement, et forma beaucoup de bons élèves ; enfin, dans la seconde moitié de sa vie, il

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

obtint un traitement annuel de la cathédrale de Sienne, *à raison de son habileté dans l'art de jouer du luth et du théorbe*. Il est vraisemblable qu'il était employé dans cette église à exécuter sur ces instruments l'accompagnement de la basse continue, dont l'usage s'établit au commencement du dix-septième siècle.

MORETTI (Felice), compositeur napolitain, fit ses études musicales au collége royal de *S. Pietro a Majella*, et fut élève de Zingarelli. Sorti de cette école, il fit le premier essai de son talent dramatique dans un petit opéra intitulé *Il Tenente e il Colonello*, qui fut représenté à Pavie, en 1830. Suivant *La Minerva Ticinese*, journal de cette époque, la musique de l'opérette de Moretti était *brillantissime et pleine de vie*. On y voit aussi que le compositeur fut rappelé sur la scène par le public pendant plusieurs soirées. Les espérances données par ce début ne se réalisèrent pas, car tous les autres ouvrages du même artiste, la plupart joués au théâtre *Nuovo* de Naples, n'ont pas réussi. *Il Prizioniero di Colobriera*, représenté en 1831, *La Famiglia indiana*, dans la même année, *L'Ossesso imaginario*, en 1836, *I due Forzati*, en 1842, et *L'Adelina*, en 1846, n'ont eu que des chutes, ou une courte existence. Moretti était professeur de chant à Naples.

MORGAGNI (Jean-Baptiste), un des plus célèbres médecins du dix-huitième siècle, naquit à Forli le 25 février 1682, étudia d'abord à Bologne, puis à Venise, et enfin à Padoue, où il remplit plus tard la chaire de médecine, et celle d'anatomie. La plupart des sociétés savantes de l'Europe l'admirent au nombre de leurs membres. Il mourut à Padoue le 6 novembre 1771. Parmi les ouvrages de ce savant, on trouve vingt épîtres anatomiques servant de commentaires aux œuvres du célèbre médecin Valsalva, particulièrement sur le traité *De Aure humana*. Ces épîtres de Morgagni ont été réunies sous ce titre : *Joannis Baptistæ Morgagni epistolæ anatomicæ duodeviginti ad scripta pertinentes celeberrimi viri Antonii Mariæ Valsalvæ*; Venise, 1740, 2 vol. in-4°. Les treize premières épîtres forment le premier volume composé de 531 pages : elles sont toutes relatives à l'anatomie de l'oreille. Ces dissertations réunies au travail de Valsalva (*Tractatus de Aure humana*; Venise, 1740, in-4° avec plusieurs planches), formaient la monographie la plus complète de l'ouïe, avant que le livre de M. Itard (*voyez* ce nom) eût paru : elle est encore la plus savante.

MORGAN (John), né en 1711 à Newburgh, dans l'île d'Anglesey, fut le dernier barde du pays de Galles qui ait joué de l'ancien instrument à archet appelé *crouth* ou *cruth*. Il vivait encore en 1771, et, quoique âgé de soixante ans, s'exerçait chaque jour sur ce vieil instrument, connu en Europe dès le sixième siècle, et vraisemblablement plus tôt (V. *Archæologia or miscell. tracts relating to antiquity*, t. III, p. 32).

MORGAN (T.-B.), professeur de musique à Londres, au commencement du dix-neuvième siècle, a fait graver un jeu de cartes pour l'enseignement des principes de musique, et a publié ce petit ouvrage sous le titre de *Harmonic pastimes, being cards constituted on the principles of Music, but intended as well for the amusements of the musical World in general, as of those who are totally unacquainted with the science*; Londres, 1806.

MORGENROTH (François-Antoine), musicien au service de la cour de Dresde, naquit le 8 février 1780, à Ramslau, en Silésie. Son père lui donna les premières leçons de musique et de violon. Admis au gymnase de Breslau en 1792, il y a fait ses études pendant six ans, et pendant ce temps a reçu des leçons de piano de l'organiste Debisch. En 1798, il se rendit à Varsovie, dans l'espoir d'y obtenir un emploi. Après plusieurs années de surnumérariat, il eut en 1805 celui de contrôleur au département des domaines et de la guerre. L'indépendance et le loisir que lui procurait cet emploi lui permirent de se livrer à son penchant pour la musique, dans laquelle il fit de grands progrès. La guerre de 1806 vint troubler son bonheur et lui enlever son emploi : il ne lui resta alors d'autre ressource que l'art, où il n'avait cherché jusqu'alors que des jouissances. Il se rendit à Dresde, et y obtint un engagement pour la chapelle royale; mais après cinq années d'attente, pendant lesquelles il étudia la composition sous la direction de M. Weinlig, il fut obligé de donner des leçons pour vivre. Il obtint d'abord l'emploi de second maître de concert de la cour, puis fut nommé premier maître ou premier violon solo et chef d'orchestre en 1836. Morgenroth est mort à Dresde le 14 août 1847. On a gravé de sa composition : 1° Thèmes variés pour violon principal et quatuor, op. 1 et 2; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 2° Deux polonaises pour piano à quatre mains; Bamberg, Lachmuller. — 3° Trois idem; Cobourg, Biedermann. — 4° Ouverture à grand orchestre (en *ré* majeur), arrangée pour le piano; Dresde, Hilscher. — 5° Idem (en *ut*) arrangée à quatre mains; Dresde, Meinhold. — 6° Dix-huit chansons allemandes à voix seule avec accompagnement de piano; Meissen, Kleinheicht. — 7° Six Lieder à 4 voix, avec accompagnement de piano; Leipsick, Breitkopf.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

— 8° Six chansons à voix seule; ibid. Morgenroth a laissé en manuscrit : 1° *Agnus Dei* à 4 voix et accompagnement de piano. — 2° *Sanctus* idem. — 3° *Salve Regina* à 4 voix et orchestre. — 4° *Ave Regina* à 4 voix et piano. — 5° *Veni Sancte Spiritus*, idem. — 6° Cantate funèbre à 4 voix et orchestre. — 7° Deux concertos pour violon et orchestre. — 8° Sicilienne avec variations pour violon et orchestre. — 9° Symphonie en *ré* majeur pour orchestre. — 10° Idem en *mi* mineur.

MORGENSTERN (Charles de), conseiller d'État en Russie, et professeur d'éloquence et de belles-lettres, naquit à Magdebourg le 28 août 1770. Il commença ses études dans cette ville, et les termina à l'université de Jena. En 1797, il fut nommé professeur de philologie classique et de philosophie. L'année suivante, il alla occuper la chaire d'éloquence à l'athénée de Dantzick; et après y avoir enseigné avec distinction pendant quatre ans, il accepta la place de professeur d'éloquence et de belles-lettres à l'université de Dorpat. Les travaux de ce savant sur les œuvres de Platon jouissent en Allemagne d'une estime méritée. Au nombre de ses écrits on trouve : *Grundriss einer Einleitung zur Æsthetik* (Projet d'une introduction à l'esthétique); Dorpat, 1815, in-4°.

MORGLATO (Morella), ancien luthier italien, travailla à Mantoue, vers le milieu du seizième siècle. Il était renommé pour ses violes et ses luths. S. Agn. Maffei parle avec éloge de Morglato Morella et de la bonne qualité de ses instruments, dans ses *Annali di Mantova* (fol. 147).

MORGNER (Chr.-G.). On a sous ce nom un ouvrage intitulé : *Vollständige Gesangschule. Ein Beitrag zur Beförderung und Verbesserung des Gesanges in Stadt-und Landschulen* (Ecole complète du chant. Essai pour l'avancement et le perfectionnement du chant dans les écoles des villes et des campagnes), Leipsick, Friese, 1835, in-8° de 77 pages, avec 58 chants à plusieurs voix. On ne trouve chez les biographes allemands aucun renseignement sur l'auteur de cet ouvrage.

MORHEIM (Frédéric-Chrétien), maître de chapelle à Dantzick, naquit à Neumarkt, dans la Thuringe, où son père était *cantor* et maître d'école. Il fut le prédécesseur de Lœhlein, à Dantzick, et mourut en 1780. On n'a gravé qu'une sonate de piano de sa composition : elle a paru à Dantzick. Morheim a laissé en manuscrit plusieurs morceaux pour le clavecin, tels que concertos et sonates, des préludes pour l'orgue, et la cantate de Dryden intitulée *la Fete d'Alexandre*, à quatre voix et orchestre.

MORHOF (Daniel-Georges), l'un des plus savants et des plus laborieux philologues de l'Allemagne, naquit le 6 février 1639 à Wismar, dans le duché de Mecklembourg. Après avoir fait de brillantes études à Stettin et à Rostock, il devint, en 1657, professeur de poésie dans cette dernière ville, fut appelé à Kiel en 1673 pour y occuper la chaire d'histoire, et fut nommé, en 1680, bibliothécaire de l'Académie. Il mourut à Lubeck le 30 juillet 1691. Dans un voyage qu'il fit à Amsterdam, Morhof ayant eu occasion de voir un marchand de vin qui rompait des verres à boire par la seule force de sa voix, et l'expérience ayant été répétée plusieurs fois en sa présence, il écrivit sur ce sujet *Epistola ad Jon. Daniele majorem de Scypho vitreo per certum vocis humanæ sonum a Nicol. Pettero rupto*, qu'il publia d'abord en Hollande, 1672, et ensuite à Kiel, 1673, in-4°. Plus tard, il revit cette lettre, y joignit des observations physiques relatives à l'effet du son sur différents corps, et refondit le tout dans la forme d'une dissertation, sous le titre de *Stentor hyaloclastes sive de Scypho vitreo per certum humanæ vocis sonum fracto : Dissertatio qua soni natura non parum illustratur. Editio altera priori longe auctior; Kilioni*, 1683, in-4°. Il y a de cet écrit une autre édition préférable, laquelle a été publiée à Kiel, en 1703, in-4°. Morhof a traité de la musique en plusieurs endroits de son *Polyhistor literarius philosophicus et practicus* (Lubeck, 1714, in-4°).

Plusieurs biographies de ce savant ont été publiées; les meilleures sont : 1° Celle qu'il a écrite lui-même et continuée jusqu'en 1671, puis, qui a été achevée et publiée par Gaspard Thurmann, sous ce titre : *D. G. Morhofii vita propria ab anno natali 1639 ad 1671 cum anonymi continuatione usque ad annum mortualem* 1691; Hambourg, 1699, in-4°. — 2° *Commentatio de vita, meritis scriptisque Dan. Geo. Morhofii, auct Jo. Molleri*; Rostock, 1710, in-8°.

MORI (Jacques), compositeur, né à Viadana, en Lombardie, dans la seconde moitié du seizième siècle, s'est fait connaître par un recueil de motets intitulé : *Concerti ecclesiastici 1, 2, 3, 4 vocum, cum bassogenerali ad organo*; Anvers, 1623, in-4°. C'est une réimpression.

MORI (Pierre), maître de chapelle de l'église collégiale de *San-Geminiano*, en Toscane, fut d'abord organiste de la cathédrale de Volterre, et vécut vers le milieu du dix-septième siècle. On a imprimé de sa composition : 1° *Completa e litanie della B. V. a quattro voci in concerto*; Venise, Alexandre Vincenti, 1641, in-4°. —

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

2° *Salmi a 5 voci concertati* ; op. 1° ; ibid., 1640. Une seconde édition de cet ouvrage a été publiée chez le même, en 1647. — 3° *l'esperima psalmodia concertata quatuor vocibus* ; ibid., 1647. — 4° *Messe a quattro e cinque in concerto*, op. 4 ; ibid., 1651.

MORI (François), violoniste et compositeur pour son instrument, est né à Londres, de parents italiens, en 1793. Son éducation musicale commença sous quelques maîtres peu connus ; mais il eut le bonheur de recevoir des leçons de Viotti pendant quelques mois, et ses heureuses facultés se développèrent rapidement sous les conseils d'un tel maître. Très-jeune encore, il se fit entendre dans les concerts, et y obtint des succès. Il tirait un grand son de l'instrument, et sa main gauche avait une remarquable dextérité. Devenu premier violon des concerts de la Société philharmonique, il dirigea souvent l'exécution avec beaucoup de fermeté et d'entrain ; car il était excellent musicien. On n'a gravé qu'un petit nombre de morceaux de sa composition ; deux concertos que je lui ai entendu jouer dans les concerts de Londres sont restés en manuscrit. Mori s'était fait éditeur de musique et avait succédé à Lavenu ; mais ses affaires commerciales ne prospérèrent pas. Cet artiste est mort à Londres vers 1842. Il a laissé un fils, professeur de chant à Londres, et compositeur de choses légères.

Mlle Mori, sœur de François, née à Londres, fut une cantatrice de la bonne école et posséda une belle voix de contralto. Elle était très-bonne musicienne, et chantait avec talent l'ancienne musique classique. En 1832, elle était attachée à l'Opéra de Paris ; plus tard, on la retrouve en Italie, où elle chanta jusqu'en 1844 à Sienne, à Spolète, à Vicence, à Vérone et à Mantoue.

MORIANI (Joseph), violoniste, né à Livourne le 16 août 1752, eut pour premier maître Cambini, puis reçut des leçons de Nardini. Il étudia le contrepoint sous la direction de Charles Bocchini, et reçut aussi quelques conseils d'Horace Mei, maître de chapelle de la cathédrale de Livourne. Moriani n'était pas seulement un violoniste distingué, mais un bon chef d'orchestre. Il excellait, dit-on, dans l'exécution des quatuors de Haydn et des quintetti de Boccherini. On connaît en Italie des sonates et des concertos pour violon de sa composition. En 1812, il était chef d'orchestre du théâtre de Livourne.

MORIANI (Napoléon), ténor qui a eu de la célébrité pendant quelques années, à cause de la beauté de sa voix, est né à Florence vers 1806. Appartenant à une famille distinguée, il reçut une bonne éducation, et se livra à l'étude du droit pour exercer la profession d'avocat. Cultivant la musique comme amateur, il obtenait des succès dans les salons, où l'on admirait la beauté de son organe vocal, et ses amis lui prédisaient une belle carrière de chanteur s'il prenait la résolution d'aborder le théâtre. Les sollicitations finirent par le décider à tenter un début dramatique : il le fit au théâtre de Pavie en 1833. Le succès couronna cet essai, et dès lors la route de Moriani fut tracée. En 1834, il chanta à Crémone, puis à Gênes, à Florence, à Lucques, à Livourne, à Bologne, en 1837, et à Naples. Sa réputation, grandissant chaque jour, le fit appeler à Rome en 1838, et dans la même année il chanta à la foire de Sinigaglia. A Venise il excita l'enthousiasme des dilettanti. Florence le revit en 1839, et dans le même temps il brilla au théâtre de *la Scala*, de Milan, puis à Trieste. Rappelé dans ces deux villes en 1840, il y mit le sceau à sa renommée de premier ténor de l'Italie. Après avoir chanté à Vérone, en 1841, il fut appelé à Vienne, où l'empereur, charmé de la beauté de sa voix, lui donna le titre de chanteur de sa chambre. En 1842, Moriani chanta à Turin, puis à Venise et de nouveau à Bologne, après quoi il se fit entendre à Reggio, à Dresde et à Prague. Appelé ensuite à Londres, il y chanta pendant les saisons 1844 et 1845. Déjà à cette époque, une altération assez sérieuse commençait à se faire sentir dans son organe vocal ; néanmoins il obtint ensuite de grands succès à Lisbonne, à Madrid, à Barcelone, en 1846, et la reine d'Espagne le décora de l'ordre d'Isabelle la Catholique. De retour en Italie, Moriani chanta encore à Milan pendant l'automne de 1847, mais la maladie, toujours incurable, de sa voix, marqua immédiatement après le terme de sa carrière théâtrale.

MORICHELLI (Anne BOSELLO), excellente cantatrice, née à Reggio, en 1760, avait reçu de la nature une voix pure et flexible. Guadagni, un des meilleurs sopranistes de cette époque, lui apprit à tirer parti de ce rare avantage, et en fit la femme la plus remarquable des théâtres de l'Italie, dans la dernière partie du dix-huitième siècle. En 1779, elle débuta à Parme avec le plus brillant succès. Au carnaval suivant, elle brilla au théâtre de Venise, puis à Rome, et dans l'automne de 1781, elle excita le plus vif enthousiasme à Milan, où elle chanta avec Mandini, dans le *Falegname* de Cimarosa. Appelée à Vienne après cette saison, elle y brilla pendant les années 1781 et 1782 : ce ne fut même pas sans peine qu'elle obtint de l'empereur Joseph II la permission de s'éloigner de cette ville pour aller remplir un engagement qu'elle avait contracté à Turin. En 1785, elle

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

retourna à Milan, et y chanta pendant les saisons du carnaval et du carême. Naples voulut ensuite l'entendre, et l'applaudit pendant les années 1786 et 1787. De retour à Milan, à l'automne de 1788, elle s'y retrouva avec Mandini, et y resta pendant le carnaval et le carême de 1789. Ce fut après cette dernière saison que Viotti l'engagea pour le théâtre de *Monsieur*, nouvellement ouvert à Paris. Elle fut un des plus beaux ornements de la compagnie excellente de chanteurs qui brilla à ce théâtre jusqu'au 10 août 1792. Garat, bon juge, qui l'avait entendue pendant trois ans, m'a dit plusieurs fois que Mme Morichelli possédait le talent de femme le plus complet et le plus parfait qu'il eût entendu. Elle était aussi remarquable par son jeu que par l'esprit de son chant. Les événements qui lui firent quitter Paris en 1792 la conduisirent à Londres, où elle brilla en 1793 et 1794. Le poète Lorenzo d'Aponte, qui la trouva dans cette ville au théâtre où lui-même était attaché, fait d'elle ce portrait dans ses Mémoires: « La moitié de la « saison théâtrale (1792) était écoulée lorsque « arrivèrent à Londres deux actrices de renom, « rivales entre elles : la Banti, qui, à cette « époque, était une chanteuse des plus célèbres en « Europe dans le genre sérieux, et la Morichelli, « qui ne lui cédait en rien comme talent et qui « brillait dans le genre opposé. Toutes deux n'é- « taient plus de la première jeunesse et n'a- « vaient jamais été citées pour leur beauté : « elles étaient très en vogue et se faisaient payer « un prix exorbitant : la première pour le « timbre de sa voix, seul don qu'elle eut reçu « de la nature, l'autre pour sa tenue sur la « scène et la noblesse de son jeu, plein d'ex- « pression et de grâce. Toutes deux étaient « l'idole du public et la terreur des compositeurs, « teurs, poëtes, chanteurs et directeurs. Une « seule de ces deux femmes aurait suffi pour « porter le trouble dans un théâtre; qu'on juge « des difficultés que devait rencontrer le di- « recteur qui les avait réunies toutes les deux. « Quelle était la plus dangereuse et la plus à « redouter n'est pas facile à dire. Égales en « vices, en passions et en fourberies, toutes deux « manquant de cœur, mais d'un caractère dia- « métralement opposé, elles poursuivaient en « sens contraire le même système pour la réali- « sation de leurs projets.

« La Morichelli, douée de beaucoup de « finesse et d'esprit, agissait avec ruse et dissi- « mulation, et tous ses actes s'accomplissaient « dans l'ombre; elle prenait ses mesures à « l'avance, ne se confiant à qui que ce soit, ne « se laissant jamais emporter par la passion, « et, bien que de mœurs dissolues, sa tenue était « si modeste et si réservée, qu'on l'eût prise « pour une ingénue; plus amer était le fiel que « distillait son cœur, plus angélique était le sou- « rire de ses lèvres. Elle était femme de « théâtre. Ses dieux étaient ceux de toutes ses « pareilles; elle était dévote à leur culte. Ces « dieux étaient l'intérêt, l'orgueil et l'envie. » Retournée en Italie après la saison de 1794, Mme Morichelli paraît avoir quitté la scène peu de temps après.

MORIGI (Pierre), chanteur excellent, né dans la Romagne, au commencement du dix-huitième siècle, fut soumis dans son enfance à l'opération de la castration, et étudia l'art du chant dans l'école de Pistocchi, à Bologne. De tous les sopranistes de son temps, il fut celui dont la voix eut le plus d'étendue vers les sons aigus. Après avoir brillé sur plusieurs théâtres de l'Italie, particulièrement à Rome, il fut engagé à Pétersbourg en 1734. Bien qu'il fût âgé d'environ cinquante-quatre ans lorsqu'il chanta à Londres en 1768, il s'y fit encore admirer.

MORIGI (Angiolo), né à Rimini en 1752, reçut des leçons de violon de Tartini, et apprit le contrepoint à Padoue, sous la direction de Valotti. En 1758, il fut engagé à la cour de Parme en qualité de premier violon, et quelques années après il eut le titre de directeur de la musique du prince. Il mourut à Parme en 1788. On a gravé de sa composition, chez Joseph Patrini, à Parme : 1° Six sonates pour violon seul, op. 1. — 2° Six trios pour 2 violons, violoncelle, et basse continue pour le clavecin, op. 2. — 3° Six *Concerti grossi* pour violon; Parme, 1758, réimprimé à Amsterdam en 1762. — 4° Six idem, dédiés à l'infant D. Philippe, op. 4; Parme, 1759. Morigi passait pour un bon maître de composition. Parmi ses élèves, on remarque D. Asioli. Celui-ci a publié, sans doute par reconnaissance pour la mémoire de son maître, un petit traité du contrepoint et de la fugue par Morigi, ouvrage de peu de valeur, qui a pour titre : *Trattato di contrappunto fugato*; Milan, Ricordi, in-8° de 35 pages. Michaelis a fait une traduction allemande de cet opuscule, intitulée : *Abhandlung über den fugirten Contrapunct*; Leipsick, Breitkopf et Hærtel, 1816, in-8° de 13 pages.

MORIN (Jean-Baptiste), fils d'un tisserand, naquit à Orléans en 1677. Après avoir fait ses études musicales à la maîtrise de Saint-Aignan, il devint frère servant dans l'ordre équestre de Saint-Lazare. Plus tard, l'abbesse de Chelles, troisième fille de Philippe d'Orléans, régent du royaume, l'attacha à sa maison en qualité de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

maître de chapelle. Elle lui donna une pension de 500 livres sur sa cassette, puis une autre pension de 1,500 livres sur l'archevêché de Rouen, lui fit don de son médaillon gravé par Leblanc, ainsi que de son portrait en pied, et eut pour lui d'autres bontés (V. *Les Hommes illustres de l'Orléanais*, tome, I, p. 74, et les notes manuscrites de Boisgelou). Morin mourut à Paris en 1745, et fut enterré au cimetière des Innocents. Ce musicien a publié à Paris, chez Ballard, en 1707 et 1709, deux livres de *Cantates françaises à une et deux voix, mêlées de symphonies de violons et basse continue*, en partition. Il fut le premier musicien français qui écrivit des morceaux de ce genre, à l'imitation des Italiens; mais les cantates de Bernier firent bientôt oublier celles de Morin, quoiqu'elles ne valussent guère mieux. On a aussi de Morin deux livres de motets imprimés à Paris, chez Ballard.

MORINI (Ferdinand), compositeur et violoniste, né à Florence, fut attaché à la musique particulière du grand-duc de Toscane, Léopold II, jusqu'à la révolution de 1859, qui a produit l'organisation du royaume d'Italie. Cet artiste laborieux s'est fait connaître avantageusement par les ouvrages dont voici la liste : 1° Symphonie à grand orchestre (en *mi* bémol), en quatre mouvements, dédiée à l'auteur de cette notice. — 2° Ouverture en *ut*, à grand orchestre. — 3° Ouverture en *mi* mineur *idem*. — 4° Variations (en *mi*) pour violon et orchestre. — 5° Variations (en *la*) *idem*. — 6° Grand concerto militaire (en *ut*) pour orchestre et chœur, divisé en quatre mouvements. — 7° Quintette pour violon principal, second violon, deux altos et violoncelle. — 8° *Il Trionfo della gloria*, cantate de Metastase pour ténor et orchestre. Admirateur passionné du génie de Beethoven, M. Morini a arrangé à grand orchestre sous le titre de *Concertoni* (grands concertos) : 1° Le premier trio (en *mi* bémol) pour piano, violon et violoncelle. — 2° Le trio en *sol* du même œuvre. — 3° Le trio en *ut* mineur, *idem*. — 4° La sonate en *la* pour piano et violon dédiée à Kreutzer. — 5° La sonate en *mi* bémol, œuvre 12. — 6° La sonate en *sol*, op. 30. — 7° La sonate en *la* mineur, op. 23. — 7° La sonate en *ut* mineur, op. 30. — 8° La sonate en *fa*, op. 24. — 9° Le trio pour piano, violon et violoncelle, op. 11. — 9° Le quintette pour piano et instruments à vent, op. 16. — 10° Les quatuors en *si* bémol, en *fa* et en *ut* mineur, de l'œuvre 18e. — 11° Les deux quintette en *ut* et en *mi* bémol pour instruments à cordes. De plus, M. Morini a tiré de divers ouvrages de Beethoven 12 quintettes pour flûte, 2 violons, alto et basse, et 6 quintettes pour clarinette et les mêmes instruments à cordes.

MORITZ (C.-T.), pianiste et compositeur allemand de l'époque actuelle (1850), n'est connu que par les ouvrages qu'il a publiés. Parmi ces compositions, on remarque : 1° Sonates pour piano et flûte ou violon, op. 2, 4, 8, 9; Leipsick, Breitkopf et Hærtel, Peters. — 2° Sonate pour piano, flute et violoncelle, op, 3; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 3° Sonates pour piano seul, op. 13 et 14. — 4° Chants à trois ou quatre voix, op. 10 et 11; Leipsick, Peters. — 5° Chants et *Lieder* à voix seule, avec accompagnement de piano, op. 5, 6, 7, 12, 15; Leipsick et Hambourg.

Un facteur d'instruments de Berlin, nommé *Moritz* (*Jean-Godefroid*), mort le 30 juillet 1840, fut le premier qui appliqua, en 1835, les pistons aux instruments de basse en cuivre et construisit le *Basstuba*, qui a remplacé l'ophicléide avec avantage. (*Voy.* la Gazette générale de musique de Leipsick, année 1840, page 1049.)

MORLACCHI (François), compositeur renommé, naquit à Pérouse, le 14 juin 1784. Son père, habile violoniste, lui donna les premières leçons de musique et de violon dès l'âge de sept ans. Jusqu'à dix-huit ans, il se livra aussi à l'étude du piano, de l'orgue et de l'accompagnement. Ses premiers maîtres furent Louis Caruso, compositeur napolitain, alors maître de chapelle de la cathédrale de Pérouse, et directeur de l'école publique de musique de cette ville; Louis Mazzetti, organiste de la cathédrale et oncle de sa mère, qui le dirigeait dans l'étude du clavier de l'orgue. Dans le même temps, Morlacchi fréquentait les classes du Lycée communal, et y faisait ses études littéraires. Son penchant pour la composition s'était développé de bonne heure, et avant d'avoir atteint sa dix-huitième année il avait écrit l'oratorio intitulé *Gli Angeli al sepolcro*. Une production si importante pour un jeune homme de cet âge fixa sur lui l'attention de plusieurs amateurs, et surtout du comte Pierre Baglioni, qui prit Morlacchi sous sa protection, et l'envoya étudier l'art sous la direction de Zingarelli, alors maître de chapelle de la *Santa-Casa* à Loreto. Morlacchi avait alors dix-huit ans; il était amoureux d'une jeune fille nommée Anna Fabrizi, et ce fut avec peine qu'il s'éloigna de Pérouse pour aller à Lorette. L'enseignement de Zingarelli, tout de tradition, était lent, timide même et peu fait pour satisfaire une imagination impatiente. L'ennui s'empara de l'esprit de Morlacchi; il comprit qu'il ne ferait pas de progrès avec le maître qui lui avait été donné, et sa résolution de retourner près de l'objet de sa tendresse ne tarda pas

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

à être réalisée. Peu après son arrivée à Pérouse, il devint l'époux d'Anna Fabrizzi. Cependant, convaincu qu'il lui restait encore beaucoup à apprendre dans l'art d'écrire la musique, il se rendit à Bologne, en 1805, pour y faire un cours complet de contrepoint sous la direction du P. Stanislas Mattei, mineur conventuel, le meilleur élève du P. Martini et son successeur dans la savante école fondée par ce maître. Dans la même année, Morlacchi fut chargé de composer, à l'occasion du couronnement de Napoléon Bonaparte comme roi d'Italie, une cantate qui fut exécutée au théâtre de Bologne. Pendant la durée de ses études, il écrivit, au mois de décembre 1805, un *Te Deum* qui fut exécuté dans l'église de *la Misericorde*, ainsi que trois hymnes et un *Pater noster*, qui furent suivis, en 1806, de deux *Tantum ergo*, chantés à l'église de *la Trinité*, d'une cantate à la louange de la musique, et d'un psaume pour la musique des Philharmoniques, à Saint-Jean *in Monte*, et enfin du XXXIIIme chant de *l'Enfer* du Dante. En 1807 (février) il donna avec succès au théâtre de *la Pergola*, de Florence, la farce intitulée *Il Poeta in campagna*. De retour à Bologne, il y écrivit un *Miserere* à 16 voix, qui fut exécuté dans l'église de l'*Annunziata* et obtint l'approbation des connaisseurs. La réputation que commençaient à lui faire ces divers ouvrages lui procura un engagement pour aller écrire à Vérone son premier opéra bouffe intitulé *il Ritratto*, dont la réussite fut complète. En 1808, Rambaldi, entrepreneur du théâtre de Parme, appela Morlacchi pour y composer la musique du mélodrame *Il Corradino* : treize jours lui suffirent pour écrire la partition de cet ouvrage, dont le succès fut brillant. Le genre qu'il y avait adopté participait du style de Paër et de celui de Mayer, alors les deux compositeurs dramatiques les plus renommés de l'Italie. Dans la même année, Morlacchi écrivit *Enone e Paride*, pour le théâtre de Livourne, ainsi que l'*Oreste*, qui fut représenté pour la première fois sur le théâtre de Parme. En 1809 parurent *Rinaldo d'Asti*, à Parme, *La Principessa per ripiego*, à Rome, *il Simoncino*, au théâtre *Valle* de la même ville, et *Le Avventure di una giornata*, à Milan. Rappelé à Rome en 1810, il y composa pour le théâtre *Argentina* l'opéra sérieux *le Danaïde*, dont le succès éclatant détermina le choix que fit de lui le roi de Saxe pour diriger la musique du théâtre italien à Dresde. Ayant accepté les propositions qui lui étaient faites, l'artiste arriva dans cette ville le 5 juillet 1810, à l'âge de vingt-six ans. Un an plus tard, il fut engagé pour toute sa vie avec un traitement considérable, et un congé de plusieurs mois chaque année fut stipulé avec faculté d'en faire usage pour écrire pendant ce temps partout où il voudrait.

Jusqu'à cette époque, Morlacchi avait fait voir dans presque tous ses ouvrages des éclairs de talent qui semblaient devoir donner à l'Italie un de ces grands musiciens qui marquent une époque du sceau de leur individualité. La plupart de ses opéras contenaient des morceaux d'une heureuse conception ; ainsi le trio du souterrain dans le deuxième acte de *Corradino*, produisit une vive impression sur les habitants de Parme, et le succès de l'ouvrage fut si grand, que le buste du compositeur fut exécuté en marbre, pour être placé au théâtre, avec cette inscription : *Orphæa mutescit lyra, Morlacchique Camœnæ suspiciunt genium*. Mais la rapidité du travail nuisait chez Morlacchi, comme chez la plupart des compositeurs dramatiques italiens, aux soins qui seuls peuvent conduire à des productions durables les artistes que la nature a doués de plus de talent que de génie. Arrivé en Allemagne, il y ressentit au bout de quelque temps l'influence du pays où l'harmonie est naturellement plus forte et plus colorée, et ses ouvrages eurent, depuis cette époque, une plus grande valeur. Sa première composition écrite à Dresde fut une messe pour la chapelle du roi ; on y trouve un *Agnus* d'un grand effet pour des voix sans accompagnement. Au mois d'avril 1811, il écrivit son *Raoul de Créqui*, le meilleur de ses ouvrages. Chaque année lui vit produire une quantité considérable de musique de tout genre. Vers la fin de 1813, la domination russe pesa d'un joug de fer sur la Saxe, longtemps alliée de la France ; Morlacchi éprouva les effets de cette oppression : car le prince Repnin, lui ayant fixé un terme pour la composition d'une cantate destinée à l'anniversaire de la naissance de l'empereur de Russie, le menaça de l'envoyer en Sibérie si l'ouvrage n'était pas terminé au jour indiqué ; mais la cantate fut prête avant le temps, et le compositeur écrivit aussi une messe pour deux voix seules, en langue slavonne, suivant le rit grec, à l'usage de la chapelle particulière du prince Repnin. A la même époque, la chapelle royale de Dresde dut sa conservation au zèle de Morlacchi, car il fit le voyage de Francfort pour y voir l'empereur Alexandre, qui révoqua le décret de suppression. Le retour du roi de Saxe (Frédéric) dans sa capitale, en 1814, fut salué avec enthousiasme par ses sujets : Morlacchi ne fut pas des derniers à témoigner la joie qu'il en ressentait. Il écrivit sa troisième messe solennelle, qui fut exécutée

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

en action de grâces à l'église catholique de Dresde, et composa pour le théâtre royal *il Barbiere di Siviglia*, qui précéda d'une année celui que Rossini écrivit à Rome sur le même sujet; celui de Morlacchi obtint un brillant succès. Dans la même année, il écrivit une cantate à l'occasion de l'entrée des alliés à Paris, le 31 mars. Parmi ses diverses compositions écrites en 1815 on remarque 25 morceaux de musique religieuse, tels que psaumes, offertoires, antiennes, etc., pour le service de la chapelle catholique de la cour, six *canzonette* avec accompagnement de piano, et une cantate pour le jour de naissance de la comtesse Thérèse Lopuska, à Dresde. En 1816, Morlacchi écrivit aussi l'*Aurora*, cantate pour des voix seules, à l'occasion du jour de naissance de la reine de Saxe : cet ouvrage fut exécuté à Pillnitz. Le 21 juin de la même année, il fut élu membre de l'Académie des beaux-arts de Florence.

Souvent appelé en Italie pour écrire des opéras nouveaux, il mit dans ses travaux une activité peu commune. Couronné en 1815 dans sa ville natale après l'exécution de ses *Danaïdes* et de son oratorio de *la Passion*, il obtint du pape la décoration de l'Éperon d'or pour ce dernier ouvrage. Dans l'*Isacco, figura del Redentore*, que Morlacchi composa après son retour à Dresde en 1817, il fit l'essai d'un nouveau genre de chant rhythmique, pour remplacer le recitatif; ce chant eut un très-grand succès. Ce bel ouvrage fut suivi de la quatrième messe solennelle du compositeur, exécutée au mois de juillet à la chapelle royale, et du mélodrame *La Semplicetta di Pirna*, représenté au mois d'août. Au mois de septembre suivant, Morlacchi partit pour Naples, où il donna au théâtre Saint-Charles (janvier 1818) la cantate dramatique *La Bodicea*; puis il alla écrire à Milan *Gianni di Parigi*, l'un de ses plus beaux ouvrages, dont la représentation fut pour lui un véritable triomphe. Son retour à Dresde fut marqué par la composition de sa cinquième messe solennelle, exécutée au mois de septembre 1818, pour célébrer le jubilé du règne du roi Frédéric-Auguste, et pour la même occasion il écrivit un hymne, une cantate solennelle et une épode à deux chœurs, exécutées par 400 musiciens, avec la coopération de Ch.-Marie de Weber, et qui augmentèrent sa réputation en Allemagne. A l'occasion de la dédicace du nouveau temple de Bischofswerda, une députation du magistrat de cette ville le pria de donner ce morceau pour le commencement du service divin, et le droit de bourgeoisie lui fut accordé par le même magistrat en témoignage de reconnaissance. Parmi ses derniers opéras, un de ceux qui obtinrent le plus de succès fut celui de *Tebaldo ed Isolina* : il fut joué sur la plupart des théâtres de l'Italie. En 1827, il écrivit pour Venise *I Saraceni in Sicilia*, et l'année suivante, pour le théâtre Carlo-Felice de Gênes, *Il Colombo*, dont la musique fit naître l'enthousiasme des habitants de cette ville et procura au compositeur des ovations inaccoutumées. De retour à Dresde, il reprit ses travaux de musique d'église et de théâtre. Ce fut en cette même année que, dans l'espace de treize jours, il composa sa messe de *Requiem*, considérée comme un de ses chefs-d'œuvre, et qui fut exécutée le 22 mai dans la chapelle catholique, avec une grande pompe, pour les obsèques du roi Frédéric-Auguste Ier. A ce bel ouvrage succédèrent une multitude de compositions de tout genre. En 1829, il écrivit pour le théâtre royal l'opéra bouffe *Il Disperato per eccesso di buon cuore*. Dans les années suivantes, ses messes solennelles furent portées au nombre de dix, et dans le même temps Morlacchi produisit son épisode du *Conte Ugolino*, compté parmi ses plus belles inspirations. Enfin, des vêpres de la Vierge, un *Magnificat*, et beaucoup de petites œuvres détachées se succédèrent sans interruption. Cette activité productrice se soutint jusqu'en 1840, nonobstant une altération progressive de la santé du compositeur. Son dernier ouvrage fut un opéra de *Francesca di Rimini*, qu'il n'acheva pas. Cependant l'état maladif de Morlacchi augmentait chaque jour, et la décroissance de ses forces inspirait de vives inquiétudes à ses amis. Après une consultation de ses médecins, du mois de septembre 1841, l'artiste prit la résolution de se rendre à Pise, accompagné du docteur Bierling; mais arrivé à Inspruck (Tyrol), le 25 octobre, une attaque de paralysie pulmonaire, occasionnée par la fatigue, l'obligea de s'y arrêter, et il y expira le 28 du même mois, à l'âge de cinquante-sept ans; il en avait passé trente et un au service de la cour de Saxe. Des honneurs furent rendus à sa mémoire à Dresde et à Pérouse.

Il serait difficile de citer toutes les productions de Morlacchi; les plus connues sont : I. Pour l'Église, 1° *Te Deum*, *Pater noster*, plusieurs *Tantum ergo* et un *Miserere* à seize voix, à Bologne, ainsi que trois motets, à Parme, 1807. — 2° Première messe solennelle, à Dresde en 1810. — 3° Vêpres complètes ibid., 1811. — 4° *La Passion*, oratorio, 1812. — 5° Deuxième messe, ibid. — 6° *Miserere* à trois voix, sans accompagnement, morceau devenu célèbre en Allemagne. — 7° Troisième messe, à Dresde, en 1814. — 8° Quatrième messe, en langue slavonne suivant le rit grec, ibid. — 9° Psaumes à quatre

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

voix et orchestre, ibid., 1815. — 10° Antiennes, id. ibid., 1815. — 11° Offertoires, id. ibid., 1815. — 12° Cinquième messe solennelle, ibid., 1818. 13° *Isacco*, oratorio, ibid. — 14° *La Morte d'Abele*, oratorio, 1820. — 15° Messe de *Requiem*, composée en dix jours, pour les funérailles de Frédéric-Auguste, roi de Saxe. — 16° Sixième messe solennelle, à Dresde, en 1825. — 17° Plusieurs motets et antiennes pour des fêtes particulières. — 17° *bis* Septième, huitième, neuvième et dixième messes solennelles, à Dresde, 1827 à 1839. — 17° *ter* Vêpres de la Vierge, *Magnificat* et hymnes, ibid. — II. Pour le théâtre : 18° *Il Poeta in campagna*, farce, à Florence (février 1807). — 19° *Il Ritratto*, opéra bouffe en un acte, à Vérone, dans la même année. — 20° *Corradino*, à Parme, 1808. — 21° *Enone e Paride*, à Livourne, 1808. — 22° *Oreste*, à Parme, 1808. — 23° *Rinaldo d'Asti*, opéra bouffe, à Parme, 1809. — 24° *Il Simoncino*, farce, ibid. — 25° *La Principessa per rimpiego*, à Rome, 1809. — 26° *Le Avventure d'una giornata*, Milan, 1809. — 27° *Le Danaide*, à Rome, 1810. — 28° *Il Corradino*, avec une musique nouvelle, à Dresde, en 1810. — 29° *Raoul de Crequi*, à Dresde, 1811. — 30° *La Capricciosa pentita*, ibid., 1812. — 31° *Il Nuovo Barbiere di Siviglia*, ibid., 1815. — 32° *La Bodicea*, cantate dramatique, à Naples, en 1818. — 33° *La Semplicetta di Pirna*, à Pillnitz. — 34° *Donna Aurora*, opéra bouffe, à Dresde, 1819. — 35° *Tebaldo ed Isolina*, ibid., 1820. — 36° *La Gioventù di Enrico V*, ibid. 1821. — 37° *L'Ida d'Avenelle*, ibid., 1823. — 38° *Laodicea*, en 1825. — 39° *I Saraceni in Sicilia*, à Venise, 1827. — 40°. *Il Colombo*, à Gênes, 1828. — 41° *Il Disperato per eccesso di buon cuore*, à Dresde, 1829. — 42° *Gianni di Parigi*, à Milan, 1829. — 43° *I Saraceni in Sicilia*, avec une musique refaite en partie sur un livret allemand, 1830. — 44° *Francesca da Rimini*, pour Venise, mais non achevé. — III. Musique diverse : 45° Cantate pour le couronnement de Napoléon, à Bologne, 1807. — 46° Idem, pour la naissance du roi de Rome, à Dresde, 1811. — 47° Idem, pour le roi de Saxe, ibid., 1811. — 48° Grande cantate pour l'assemblée des rois et de Napoléon à Dresde, juillet 1812. — 49° Dans la même année, cinq autres cantates, à Dresde. — 50° Cantate pour l'anniversaire de la naissance de l'empereur Alexandre, à Dresde, 1813. — 51° Cantate de victoire pour la prise de Paris, ibid., 1814. — 52° Cantate pour le roi de Saxe, ibid., 1818. — 53° Épode à 2 chœurs ibid., 1818. — 54° Fragment du XXX° chant de l'*Enfer* du Dante, pour voix de basse. — 55° Trente-six ariettes et chansons italiennes à voix seule, avec accompagnement de piano, en dix recueils ; Leipsick, Breitkopf et Hartel. — 56° Quelques pièces instrumentales, à Parme, en 1808. — 57° Quelques sonates d'orgue, à Dresde.

Morlacchi s'est fait estimer à Dresde par son noble caractère. Il a toujours vécu avec ses collègues Weber et Reissiger dans des relations d'amitié et sans aucun sentiment de jalousie. M. Antoine Mezzanotti, de Pérouse, a publié un *Elogio funebre del cavaliere Francesco Morlacchi, Perugino* ; Pérouse, 1842, in-4°, et M. le comte Jean-Baptiste Rossi-Scotti, concitoyen du célèbre compositeur, a donné une très-intéressante notice intitulée : *Della vita e delle opere del cav. Francesco Morlacchi di Perugia*, etc. ; *Perugia, tipografia di Vincenzo Bartelli*, 1861, un volume in-4° de 140 pages, avec des documents justificatifs et le portrait lithographié de Morlacchi. J'ai tiré de cet ouvrage les moyens de rectifier quelques parties de la notice qui avait paru dans la première édition de cette *Biographie universelle des Musiciens*.

MORLAND (Samuel), baronnet, mécanicien anglais, naquit à Sulhammstead, vers 1625. Après avoir passé près de dix ans dans l'université de Cambridge, où l'étude des mathématiques l'occupa particulièrement, il fut employé dans des missions diplomatiques en Suède et en Piemont, sous le gouvernement de Cromwell. Retiré des affaires après la restauration à laquelle il avait contribué, il se livra uniquement aux sciences. Il s'occupa surtout avec succès de l'hydraulique et de l'hydrostatique. C'est à lui qu'on doit l'invention du porte-voix, dont il a donné la description et la figure dans un livre en langues française et anglaise, intitulé : *Description de la Tuba stentorophonica ou porte-voix* ; Londres, 1761, in-folio. Les expériences faites en présence de Charles II prouvent que Morland avait inventé cet instrument dans le même temps que Kircher à Rome. On trouve un extrait de l'ouvrage de Morland dans les Transactions philosophiques (ancien recueil, n° 70, p. 3056). On croit aussi que la première idée de l'usage de la vapeur comme force motrice appartient à Morland. Il mourut pauvre en 1697.

MORLANE (l'abbé de), guitariste à Paris, inventa en 1788 une nouvelle espèce de guitare à sept cordes, à laquelle il donna le nom de *lyre*. Cette guitare, exécutée par le luthier Piron, n'eut point de succès d'abord ; mais plus tard elle eut un moment de vogue après qu'on l'eut réduite à six cordes.

MORLAYE (Guillaume), luthiste français,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

vivait à Paris vers le milieu du seizième siècle. Il a publié des recueils de pièces pour la guitare et pour le luth. Ceux qu'on connaît ont pour titres : 1° *Tabulature de guiterne* (guitare, *où sont chansons, gaillardes, pavanes, branles, allemandes, fantaisies*, etc.; Paris, Michel Fezendat, 1550. — 2° *Tabulature de luth, contenant plusieurs chansons, fantaisies, etc. Livres I, II, III;* Paris, par Michel Fezendat, 1552-1555, in-4° oblong. — 3° *Premier livre de psalmes mis en musique par Pierre Certon; réduits en tabulature de leut* (luth; *par maître Guillaume Morlaye, reservé la partie du dessus, qui est notée pour chanter en jouant;* Paris, par Michel Fezendat, 1554, in-4° obl.

MORLEY (Thomas), musicien anglais du seizième siècle, n'est connu que par ses ouvrages. On sait seulement qu'il fut élève de William Bird, à qui il a dédié le meilleur traité de musique publié en Angleterre; qu'il avait été gradué bachelier en musique à l'université d'Oxford, le 6 juillet 1588; que la reine Élisabeth l'admit dans sa chapelle le 25 juillet 1592; et qu'il cessa de vivre à Londres en 1604 dans un âge peu avancé, et après avoir passé ses dernières années dans un état de souffrance presque continuel. La réputation de Morley, comme compositeur, n'égale pas chez ses compatriotes celle de son maître; toutefois il est certain que son harmonie est en général mieux écrite; que sa mélodie est plus gracieuse, et que par son élégante manière de faire chanter les parties, il fait voir qu'il avait étudié avec fruit les œuvres de Palestrina. Les compositions connues de Morley sont : 1° *Canzonets, or little short songs for* 3 *voyces;* Londres, Th. Este, 1593. Cet œuvre a été traduit en allemand, et publié d'abord à Cassel, en 1612, puis à Rostock, en 1624. — 2° *The first book of Madrigals to* 4 *voyces;* ibid., 1594, in-4°. — 3° *Canzonets, or short aires to five or six voyces;* ibid., 1595. — 4° *The first book of Canzonets for two voyces;* ibid., 1595. Cet ouvrage a été réimprimé en 1619. Une nouvelle édition des madrigaux de Morley, à trois et quatre voix, a été publiée sans date (vers 1825) en partition par les RR. W. W. Holland et W. Cooke, à Londres. — 5° *The first book of ballets to* 5 *voyces;* ibid., 1595, in-4°. Une traduction allemande de cet ouvrage a été publiée par Valentin Haussmann, à Nuremberg, en 1609, in-4°. Les *Ballets*, sortes de madrigaux d'un mouvement animé, pour quatre ou cinq voix, étaient destinés à être chantés, et quelquefois aussi dansés aux accents de cette musique vocale. C'est ce que Morley explique bien dans sa *Plaine and easie Introduction to practical Musick* (voyez ci-après), où après avoir parlé des *Villanelles*, il dit : « Il y a une autre espèce (d'airs) « d'une plus grande valeur, laquelle est appelée « *ballets* ou danses, sortes de chansons qui, « étant chantées, peuvent être également dan- « sées (1), etc. » Ainsi que le remarque aussi Morley, les *ballets* sont originaires de l'Italie, et Gastoldi (voyez ce nom), est le premier qui écrivit des pièces de ce genre. M. le Dr. Édouard Rimbault a donné une belle et correcte édition en partition de la première suite des Ballets de Morley dans la précieuse collection de la société des antiquaires-musiciens; Londres, Chappell, 1842 un volume in-fol. — 6° *Madrigals to* 5 *voyces;* ibid., 1595, in-4°. — 7° *Canzonets, or little short ayres;* Londres, 1597. — 8° *The first book of ayres or little short songs to sing and play to the lute with the basse-viole;* ibid., 1600. Morley a laissé en manuscrit des antiennes et des hymnes qui ont été recueillies dans la collection de lord Harley, en 1715, et se trouvent aujourd'hui au Muséum britannique, parmi les manuscrits de Harley, nos 7337-7342. Boyce a inséré son service funèbre dans le recueil intitulé *Cathedral services*. On a aussi de ce musicien des pièces de clavecin ou d'épinette dans le Virginal-book de la reine Élisabeth. Morley est éditeur d'une collection de madrigaux italiens traduits en anglais, sous ce titre : *Madrigals to* 5 *voyces, collected out of the best italian authors;* Londres, 1598. C'est aussi lui qui a publié un recueil de madrigaux anglais composés à la louange d'Élisabeth par divers musiciens, et dont il avait composé les numéros 13 et 24. Ce recueil est intitulé *The Triumphs of Oriana to* 5 *and* 6 *voyces, composed by several authors;* Londres, 1601. Ce titre fait allusion à Oriane, dame d'*Amadis de Gaule*, et miracle de beauté et de sagesse comme était supposée Élisabeth. Les compositeurs des chants à 5 et 6 voix réunis dans ce recueil sont : Thomas Morley, Michel Est, Daniel Norcomb, Jean Mundy, Ellis Gibbons, Jean Benat, Jean Hilton, Georges Marson, Richard Carlton, Jean Holmes, Richard Nicolson, Thomas Tomkins, Jean Farmer, Jean Wilbye, Thomas Weelkes, Jean Milton, Georges Kirbye, Robert Jones, Thomas Bateson, Giov. Croce et François Pilkington. M. William Hawes a donné une bonne édition en partition de la *Collection The Triumphs of Oriana;* Londres (sans date), in-fol. Il est re-

(1) There is also another kind more light than this "Villanelle", which they learn *Ballets or dances*, and are songs, which bring song to a dittie may likewise be danced, etc. *The third part*, p. 180.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

marquable que dans la même année où furent imprimés *The Triumphs of Oriana* (1601), Pierre Phalèse publia à Anvers : *Il Trionfo di Dori, descritto da diversi, et posti in musica, da altretanti autori a sei voci*; in Anversa, etc. Chose singulière! le nombre des chants du *Trionfo di Dori* est de 29, comme celui des triomphes d'Oriane; celui des poètes et celui des musiciens est le même dans les deux collections; enfin, dans celle d'Anvers on lit en tête de chaque pièce : *Viva la bella Dori!* et chaque madrigal de la collection anglaise a aussi : *Long live fair Oriana*. Laquelle de ces collections a été faite à l'imitation de l'autre? Enfin, Morley a été l'éditeur d'une collection de pièces instrumentales pour un orchestre composé de luth, pandore, guitare, basse de viole, flûte et dessus de viole; cet ouvrage a pour titre : *Consort Lessons, made by divers exquisite authors, for 6 differrat instruments to play together, viz: the treble lute, pandora, cytterne, base viol, flute and treble viol*, 2me édition; Londres, 1611, in 4°.

Les transformations subies par la musique depuis la fin du seizième siècle ont fait tomber dans l'oubli les compositions de Morley; mais son nom vivra longtemps dans l'histoire de la littérature musicale, par le livre excellent qu'il a publié sous ce titre : *A plaine and easie introduction to practical Musick, set downe in forme of a dialogue : divided into three partes, the first teacheth to sing with all things necessary for the knowledge of prickt song; the second treateth of discante, etc.; the third and last part treateth of composition of three, foure, five or more parts, etc.* (Introduction complète et facile à la musique pratique, en forme de dialogue; divisée en trois parties, dont la première enseigne à chanter, avec toutes les choses nécessaires pour la connaissance du solfége; la seconde traite du contrepoint; la troisième et dernière partie renferme les règles de la composition à trois, quatre, cinq et un plus grand nombre de parties, etc.); Londres, imprimé par Pierre Short, 1597, petit in-fol. Ce livre renferme une multitude de choses relatives à l'ancienne notation, à la mesure et à la tonalité, qu'on ne trouve point dans les autres traités de musique du même temps. La première partie est terminée par de très-bons solféges à deux et trois voix, qui ont beaucoup d'intérêt sous le rapport historique. La seconde partie contient des exemples de contrepoint sur le plain-chant, fort bien écrits. On y trouve une table des dispositions des intervalles dans les accords de tierce et quinte, et de tierce et sixte, qui peut être considérée comme un des premiers essais de systèmes d'harmonie. La troisième partie est aussi un des meilleurs traités de composition écrits au seizième siècle; c'est même celui où la connaissance pratique de l'art est la plus étendue. A la suite de cette troisième partie, Morley a placé des notes très-développées sur tout l'ouvrage, particulièrement sur ce qui concerne la notation. Gerber, Burney, Hawkins et Watts, dans sa *Bibliotheca Britannica*, citent une édition du livre de Morley publiée à Londres en 1608; mais cette édition prétendue, dont j'ai vu des exemplaires, n'est autre que la première où l'on a changé le frontispice. Une deuxième édition réelle a paru à Londres en 1771, in-4°, chez W. Randall; elle est beaucoup moins rare que la première.

MORLIÈRE (Charles-Jacques-Louis-Auguste Rochette de la), né à Grenoble en 1701, fut d'abord mousquetaire, et devint, on ne sait à quel titre, chevalier de l'ordre du Christ de Portugal. Fixé à Paris, il s'y adonna à la culture des lettres, mais ne produisit que des ouvrages médiocres, parmi lesquels on compte une brochure qu'il publia à l'occasion des querelles sur la musique française, sous le titre de *Lettre d'un sage à un homme respectable, et dont il a besoin, sur la musique italienne et française*; Paris, 1754, in-12. La Morlière est mort à Paris au commencement de février 1785.

MORNABLE (Antoine), musicien français, vécut dans la première partie du seizième siècle. Il est connu par des motets et des chansons à quatre parties, qui se trouvent dans plusieurs recueils publiés à Paris, particulièrement dans ceux qui ont pour titre : *Liber septimus XXIIII trium, quatuor, quinque et sex cum modulos dominicæ adventus, nativitatisque ejus ac sanctorum, etc. Parisiis, apud Petrum Attaingnant*, 1533, in-4° obl. Il s'y trouve deux motets de Mornable. *Liber quintus. II trium primorum tonorum Magnificat continet*; ibid., 1534, in-4°. Le Magnificat de Mornable est du 2me ton. — *XI*e livre, *contenant XXVIII chansons nouvelles à quatre parties; en un volume et en deux. Imprimées par Pierre Attaingnant et Hubert Jallet*, 1542, petit in-4° obl. — *Bicinia gallica, latina et germanica, et quædam fugæ, tomi duo; Vitebergæ, apud* Georg. Rhav, 1545, petit in-4° obl. — *Motetti del Fiore. Tertius liber cum quatuor vocibus. Impressum Lugduni per Jacobum Modernum de Pinguento*. Anno Domini 1539, in-4° — *Trente-cinq livres de Chansons nouvelles à quatre parties, de divers auteurs, en*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

deux volumes; Paris, par Pierre Attaingnant, 1539-1549, in-4° obl. On y trouve des chansons de Mornable dans les livres, 2, 5, 9, 11, 14, 15, 16, 19, 24, 26, 28, 29 et 32. — *Quart livre de Chansons composées à quatre parties par bons et excellents musiciens*; Paris, 1553, chez Adrien Le Roy et Robert Ballard, in-4°. — *Quart livre de Chansons nouvellement composées en musique a quatre parties, par M. Jacques Arcadet et autres autheurs*; Paris, Adrien Le Roy et Robert Ballard, 1561, in-4°. Un livre de motets de Mornable se trouve à la bibliothèque royale de Munich (n° 157, n. 5), sous ce titre : *Motetorum musicalium qualuor vocum, liber primus; Parisiis, apud Petrum Attaingnant* (sans date), petit in-4° obl.

MORO (Jacques), moine servite, né à Vladana, dans la province de Mantoue, vécut dans la seconde moitié du seizième siècle et au commencement du dix-septième. On connaît de lui les ouvrages dont voici les titres : 1° *Canzonette alla napolitana; libro primo a tre voci; con un dialogo e due canzonette a quattro voci; Venezia*, app. Angelo Gardano, 1581, in-4°. — 2° *Motetti, Magnificat e falsi bordoni a* 1, 2, 3, 4, 6 et 8 *voci; una compieta a* 8 *voci, con le antifone della Beata Virgine*; — 3° *Messe a otto voci, Letanie et Canzoni a quattro voci*, op. 8; *in Venezia, Giac. Vincenti*, 1604, in-4°. — 4° *Il primo libro de' madrigali a* 5 *voci*; Venezia, app. l'erede di Bart. Magni, 1613, in-4°.

MORS (Antoine), facteur d'orgues à Anvers, naquit dans cette ville vers 1480. Il livra à la cour (de Gand), en 1514, un orgue pour la chapelle, qui lui fut payé 115 livres (1). Au mois de juin 1516, il livra aussi *une paire d'orghes au roi Charles* (Charles-Quint) *pour s'en servir à son très-noble plaisir* (2). Au mois de mars 1516, il vendit un *clavichordium* à l'archiduchesse Éléonore, pour la somme de 16 livres, et à la même époque il reçut 146 livres *pour l'estoffe et la façon* (façon, travail) *d'unes nouvelles orghes que monseigneur* (Charles-Quint) *lui avait fait acheter pour servir journellement en sa chapelle* (3). Antoine Mors vivait encore en 1529, car il reçut alors 20 livres *pour sa peine et salaire d'avoir refait et raccoustré les orgues de la chappelle de madame* (Marguerite d'Autriche, gouvernante des Pays-Bas) *et fait trois soufflets avec leurs contrepoids de plomb servant ausdicts orgues* (4). Si cet Antoine Mors est le même dont il est parlé dans la Chronique de Schwerin, et qui fournit, en 1559, à Jean Albert, duc de Mecklembourg, un orgue destiné à être placé dans la cathédrale de Schwerin, il devait être âgé d'environ soixante-dix-neuf ans. Il est dit dans la chronique (2) qu'Antoine Mors était né à Anvers. Cette même chronique mentionne un Jérôme Mors, fils dudit Antoine, qui mourut à Schwerin en 1598, à l'âge de soixante-dix-neuf ans, et que le duc Albert appela près de lui lorsqu'il n'avait encore que dix-sept ans, c'est-à-dire en 1536. La Chronique dit que ce Jérôme Mors exerçait sa profession, aidé par ses fils Antoine et Jacques et *par ses vingt filles*.

MORS (Henri), facteur d'orgues, vraisemblablement de la même famille que le précédent, vécut à Anvers, au commencement du seizième siècle. On voit dans le registre n° F 199 de la Chambre des comptes, aux Archives du département du Nord, à Lille, qu'il reçut, au mois de mai 1517, la somme de 62 livres 10 sous, *pour avoir vendu au roi Charles* (Charles-Quint), *de petites orgues, pour s'en servir en sa capelle, et les porter avec lui en son pourchain voyaige d'Espaigne, pour ce que celles que l'on jouait estoient trop grandes et trop pésantes*.

MORTARO (Antoine), moine franciscain, né à Brescia vers le milieu du seizième siècle, fut organiste des églises cathédrales d'Ossaro et de Novare, puis remplit les mêmes fonctions au couvent de son ordre, à Milan. Il retourna en 1610 à Brescia, et se retira au couvent de Saint-François de cette ville, où il mourut en 1619. Cozzando cite (*Libraria Bresciana*, p. 46) les ouvrages suivants de la composition de ce religieux : 1° *Fiamelle amorose a tre voci, libri* 1, 2, 3, 4, Venise, Amadino, 1599. Il y a une édition antérieure publiée par le même en 1594, in-4°. — 2° *Messe, Salmi, Magnificat, canzoni da suonare, e falsi bordoni a* 13 *voci in partitura*; Milan, 1610. — 3° *Canzoni a* 4 *voci con il basso per suonare, lib. II*; Venise, Alexandre Vincenti, 1611, réimprimé en 1623. — 4° *Letanie a quattro voci con il basso per l'organo*; Venise. On connaît aussi du P. Mortaro : — 5° *Primo libro de canzoni da sonare a quattro voci; in Venetia, appresso*

(1) Registre n° F 200 de la Chambre des comptes aux Archives de Lille (département du Nord).

(2) Registre F 206, ibid.

(3) Registre F 201, ibid.

(4) Registre n° 1805 de la Chambre des comptes, aux Archives du royaume de Belgique.

(5) Voir le *Chronicon Suerine*, par Bernard Hedezius, col. 1677 et 1682, et les *Bulletins de la Commission royale d'histoire* (de la Belgique), 1re série, t. IV, p. 361.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Riccardo Amadino, 1600, in-4°. Cet ouvrage est dédié à Constant Antegnati, célèbre organiste de Brescia. Diruta (*voy.* ce nom) a extrait de ce premier livre le canzone intitulé l'*Albergona*, qu'il a inséré dans son *Transilvano*, en partition des quatre parties, et en tablature pour être exécutée sur l'orgue et sur le clavecin, avec les *diminutions* (variations) qu'y a faites le même Diruta. Cette pièce a pour titre, dans le *Transilvano* : *Canzone d'Antonio Mortaro detta l'Albergona, partita et intavolata.* — 6° *Psalmi ad vesperas trinque cantica Beatæ Virginis octo vocibus Antonii Mortari Brixiensis in ecclesia divi Francisci Mediolani organistæ* ; ibid., 1599, in-4°.

MORTELLARI (Michel), compositeur dramatique, né à Palerme en 1750, entra dans son enfance comme élève au Conservatoire de' *Figliuoli dispersi* de Muratori, puis fut envoyé à Naples, où il reçut des leçons de Piccinni. Il n'était âgé que de vingt ans lorsqu'il écrivit à Rome son premier opéra, intitulé *Troja distrutta*. Cet ouvrage fut suivi de *Didone abbandonata* ; Naples, 1771. Il fut ensuite représenter : *Le Astuzie amorose*, Venise, 1775; *Don Gualterio in civetta*, 1776; *Ezio*, à Milan, 1777; *Armida*, 1778; *Troja distratta*, avec une musique nouvelle, à Milan, 1778; *Alessandro nell' Indie*, 1779; *Il Barone di Lago Nero*, à Florence, 1780; *Antigone*, à Rome, 1782; *La Fata benefica*, à Varese, 1784; *Semiramide*, à Milan, 1785; *L'Infanta supposta*, à Modène, 1785. Vers la fin de cette année, Mortellari se rendit à Londres. Il y fit représenter en 1786 son *Armide*, où la cantatrice Mara chanta le premier rôle. Il paraît qu'il se fixa dans cette ville, car on ne le retrouve plus en Italie après cette époque, et il eut un fils qui était professeur de musique à Londres en 1809. On a gravé dans le journal de musique italienne à grand orchestre commencé par Bailleux, treize airs extraits des opéras de Mortellari, avec les parties séparées. On connaît aussi sous son nom : 1° 6 *canzonets with an accompaniment for the piano forte or harp.* — 2° *XVIII Italian catches and glees for 3 voices.* — 3° *VIII canzonets with an accompaniment for the piano forte or harp.* Tous ces ouvrages ont paru à Londres vers 1799. — 4° Six sextuors pour 2 violons, hautbois, flûte, alto et violoncelle ; Paris, Naderman.

MORTIMER (Pierre), littérateur musicien, de la secte des frères moraves, naquit le 5 décembre 1750, à Putenham, dans le comté de Surrey (Angleterre), et fit ses études au collége théologique de Niesky, village de la Silésie dont la population est de la communion morave, puis à Barby, petite ville de la Saxe qui est de la même religion, et où se trouvait alors une institution scientifique fondée par la Société. Nommé professeur à l'école d'Ebersdorf, en 1774, il n'y resta qu'une année, ayant été appelé au *pædagogium* de Niesky en 1775. Deux ans après, il fut envoyé à Neuwied (Bas-Rhin), où il prit part à la rédaction du journal publié par les frères de la communauté, jusqu'à ce que les infirmités de l'âge l'eussent obligé à cesser tout travail : alors il se retira à Herrnhutt, ville de Saxe (aux frontières de la Silésie), dont tous les habitants appartiennent à cette secte. Il passa ses dernières années dans le repos, soit à Herrnhutt, soit à Dresde. Une attaque d'apoplexie le frappa le 6 janvier 1828, et il mourut le 8 (1). Doué d'un esprit supérieur, Mortimer était un savant, dans toute l'acception du mot : il excellait particulièrement dans les mathématiques, la musique et la poésie latine. Il s'est fait connaître comme écrivain par une Histoire de la Société des missions en Angleterre, et par la traduction de l'Histoire des Églises, de Millner. On a de lui un livre excellent sur la tonalité du chant choral de l'Église réformée, où il examine les avantages des anciens modes grecs sur la tonalité moderne, et essaye de démontrer que les mélodies du chant choral appartiennent toutes à trois de ces modes, savoir : l'hypoionien, l'hypodorien et l'hypomixolydien. Quoique cette dernière partie de son système ne soit pas clairement prouvée, il n'est pas moins vrai que le travail de Mortimer est digne du plus vif intérêt, et qu'il renferme des vues aussi nouvelles que lumineuses. Il ne faut pas chercher dans ce livre les bases de la tonalité dans les espèces de quartes et de quintes qui constituent les tons du plain-chant ; le but de l'auteur est l'harmonie que doit faire l'organiste dans l'accompagnement des psaumes et cantiques, en raison du rapport de la mélodie avec le caractère hypoionien, hypodorien, ou hypomixolydien des modes grecs de l'antiquité. Ce qu'il cherche, c'est l'unité, par des règles fixes, de l'harmonie chorale, pour l'usage de la secte religieuse dans laquelle il est né. Tous ses exemples de chant des psaumes et des cantiques sont pris dans le plus ancien livre choral des frères moraves, descendants des hussites, lequel a été imprimé en 1566, sans nom de lieu, avec le portrait de Jean Huss, sous ce

(1) Ces renseignements sont tirés d'une notice insérée dans le Nouveau Magasin de la Lusace (*Neuen Lausitzischen Magazin*), laquelle a été publiée par M. Léopold Haupt, prédicateur à Görlitz, secrétaire de la Société des sciences de la Lusace supérieure

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

titre : *Kirchengesang darinnen die Heubtartickel des christlichen glaubens kurtz gefasset und ausgeleget sind*, 1 vol. in 4° de 291 pages. Le livre de Mortimer a pour titre : *Der Choral-Gesang zur Zeit der Reformation, oder Versuch die Frage zu beantworten : woher kommt es, dass in den Choral-Melodien der Alten etwas, was zu Tage nicht mehr erreicht wird?* (Le Chant choral au temps de la Reformation, etc.); Berlin, Georges Reimer, 1821, in-4° de 153 pages, avec 112 pages d'exemples. Mortimer avait annonce la publication prochaine de son livre par une lettre au redacteur de la Gazette generale de musique de Leipsick, qui fut insérée dans les numéros 17 et 18 de l'annee 1819. Il y donne un aperçu de la doctrine exposee dans l'ouvrage. Une autre lettre, qui fait suite à la premiere, a été publiee dans le même journal, nos 3, 4 et 5 de l'année 1821. L'auteur de ce livre intéressant a vécu dans une si grande obscurité, qu'en Allemagne, et a Dresde même, il était à peu près inconnu. On ne saurait rien sur sa personne si Zeiter, dans sa correspondance avec Gœthe, ne nous avait fourni sur lui quelques renseignements dans une lettre datée de Dresde, le 29 mai 1822. Je crois devoir rapporter ce qu'il dit :

« Un littérateur de Herrnhutt, nommé « *Pierre Mortimer*, vieillard de soixante-douze « ans, envoya à Berlin, il y a cinq ou six ans, « par l'intermédiaire du vieux Kœrner, un ma- « nuscrit dans lequel il établit sur des bases « solides la tonalité des modes du chant d'église, « considérés comme étant aussi les modes de la « musique des Grecs. Depuis longtemps ce sujet « m'intéressait, et j'avais cherché à faire revivre « ces modes, comme tu auras pu le remarquer « dans quelques-unes de mes mélodies, entre « autres *Mahadoh, le roi de Thulé*, et d'au- « tres. Avec le secours de notre ministre, je « suis parvenu à livrer à l'impression ce manu- « scrit. Voulant me mettre en correspondance « avec l'auteur, je lui envoyai de nouveaux es- « sais comme des réalisations de sa theorie « fondamentale; mais il ne me répondit pas, « et me fit seulement dire un jour que ce que « j'avais fait était bon, ce qui me fâcha beau- « coup contre lui.

« Cependant j'étais décidé à connaître cet « homme. Notre ministre m'avait autorisé à « voir Pierre Mortimer dans son *herrnhuttoise* « demeure. Les renseignements pris sur lui pres « des frères moraves résidant a Berlin et ailleurs « ne s'accordaient pas. Les uns disaient qu'il « ne fallait pas y regarder de trop près avec « lui, parce que c'était un vieillard rempli de « bizarreries; d'autres assuraient qu'il ne pou- « vait écrire parce qu'il était perclus par la « goutte; enfin j'appris qu'il demeurait a « Dresde, et lui seul fut l'objet de mon voyage « en cette ville. Je le trouvai fort bon homme, « plein de savoir; beau vieillard dont les yeux « brillent comme la santé même, quoiqu'il ait « le corps courbé et qu'il marche peniblement.

« Il a passé sa vie a faire des vers latins pour « des circonstances relatives à la communauté « des frères moraves (on dit que ces vers sont « fort beaux), a traduire de différentes langues « des écrits de mission, et enfin a composer « pour lui l'ouvrage précité sur le chant évan- « gelique, avec le secours de quelques vieux li- « vres de chant du seizième siecle.

« Mortimer est fort pauvre. Sa bonne femme « m'apprit cela en me disant qu'elle regrettait « de ne pouvoir m'offrir à dîner, parce qu'ils « prenaient ce qu'ils mangeaient dans la maison « des Frères. Or, il faut savoir qu'on fait dans « cette maison la cuisine pour tous ceux qui « doivent vivre avec économie, à raison de 6, « 8 ou 10 gros (75 centimes, un franc et un « franc vingt-cinq centimes), non par jour, mais « par semaine. Tu comprends facilement qu'on « ne peut pas avoir des poulets rôtis pour ce « prix. C'est cette pauvreté de Mortimer qui « fut cause qu'il ne me répondit pas; il n'osait « prier personne de payer l'affranchissement de « sa lettre, et lui-même ne possédait pas de « quoi remplir cette formalité (1).

« Le premier jour de fete, je me suis rendu « avec lui à la prière du matin. C'était à huit « heures; à dix, le sermon était fini. Je l'enga- « geai alors à venir dans ma chambre, pour y « causer de ce qui nous intéressait. Le vin « (que je lui servis) lui plut, et le rendit moins « réservé. Je reconnus en lui un homme hon- « nête et bon. Il est si timide qu'il n'ose pas « même s'ouvrir à sa femme ou à sa fille; il ne « jouit point de consideration dans la ville, et « son mérite y est inconnu : on m'écoutait avec « étonnement quand je disais qu'on pourrait « faire quarante milles d'Allemagne (environ « quatre-vingts lieues) pour voir un tel homme. « Personne ici ne connaît son ouvrage sur le « chant choral, dont il n'a lui-même qu'un « exemplaire, seul salaire que le libraire lui « ait donné pour son manuscrit. Il écrit bien « en allemand; son style est clair et facile. J'ai

(1) Le changement frequent des administrations de postes en Allemagne est cause que toute lettre doit être affranchie. Sans cette précaution elle ne parviendrait pas : sa destination.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

« obtenu de lui la promesse qu'il repondra a « mes lettres. »

On se sent serrer le cœur lorsqu'on songe que cet homme si peu connu, si misérable, est l'auteur du meilleur livre qu'on ait écrit sur une matière obscure et difficile, et que cet écrit renferme des recherches historiques qui indiquent un savoir d'une rare étendue. Lorsque Mortimer est mort, pas un journal n'a dit un mot de lui, et l'indifférence des hommes l'a poursuivi jusqu'au delà du tombeau. Ce n'est que douze ans après son décès que M. Léopold Haupt a rendu à sa mémoire l'hommage dont son savoir et sa vertueuse existence le rendaient si digne, par une bonne notice biographique.

MORTIMER (Joseph) ne paraît pas avoir été parent du précédent, quoiqu'il appartint aussi à la communion des frères moraves. Il naquit le 21 octobre 1704, à Mourna, dans le nord de l'Irlande, et fut élevé dans l'Institution des Frères à Fulneck (Moravie), puis à Niesky et à Barby. Il fut *cantor* et prédicateur à Neuwied, Fulneck et Sarepta (Russie). Ayant du savoir comme organiste, il en remplit souvent les fonctions, et se livra à l'enseignement du piano et du chant. Il mourut à Neuwied le 29 décembre 1837. Par une inadvertance bien singulière, l'ouvrage de Pierre Mortimer est attribué à Joseph, dans le supplément du grand Lexique de musique de Schilling; Gassner n'a pas manqué de copier dans son *Universal-Lexikon der Tonkunst*, cette faute que M. Bernsdorf a évitée dans le sien, en ne parlant ni de l'un ni de l'autre.

MORTON, ou **MOURTON,** ou **MORTHON** (Messire Robert), clerc de chapelle de Philippe le Bon, duc de Bourgogne, suivant un état de cette chapelle dressé en 1464 (1), se trouvait encore au tableau de cette chapelle en 1478, suivant l'état qui en fut fait dans cette même année, après la mort de Charles le Téméraire. Il paraît que Morton fut attaché particulièrement au service de ce dernier prince pendant la vie de Philippe le Bon, car on lit à côté du nom de ce musicien, dans l'état de 1461, l'observation suivante : *Robert Morton, qui du bon plaisir de Monseigneur a été devers et au service de Monseigneur le comte de Charollai pour les mois de juin, juillet, aoust, septembre, octobre et novembre MIIII^c LXIIII* (2). J'ai dit, dans la notice de Charles le Téméraire (*voy.* ce nom), qu'il avait demandé Morton au duc de Bourgogne, pour apprendre de lui à noter les chansons qu'il composait; d'où l'on doit conclure que ce musicien était considéré comme un des plus habiles dans cet art. Néanmoins, Morton n'eut que le titre de clerc dans la chapelle de ces princes, parce qu'il n'était pas ecclésiastique. Il paraît y avoir quelque contradiction, en ce qui le concerne, dans les états de la chapelle; car son nom figure dans les *états* de payement des officiers et gens de l'hôtel des ducs de Bourgogne à la fin du mois d'août 1474, mais il n'y est plus à la date du 9 avril 1475. Cependant on le retrouve dans le tableau de la chapelle en 1478. M. l'abbé Morelot, dans sa *Notice sur un manuscrit de la Bibliothèque de Dijon* (p. 16), a rapporté les paroles d'une chanson qui s'y trouve et qui commence ainsi :

La plus grant chière de jamais
Ont fait à Cambray la cité,
Morton et Hayne. En verité,
On ne le pourroit dire huy mais.

Cette chanson se rapporte au séjour fait à Cambrai par les deux chantres de la chapelle des ducs de Bourgogne, Hayne (*voy.* Ghiseghem) et Morton, dans un voyage fait pour le compte de la cour, et dont on trouve des traces dans les registres de la Chambre des comptes qui sont aux Archives du royaume de Belgique. Il n'a pas été retrouvé jusqu'à ce jour de composition de Morton, mais il n'est pas douteux qu'il en existe dans quelque manuscrit encore inconnu.

MOSCA (Joseph), né à Naples en 1772, étudia le contrepoint et l'accompagnement sous la direction de Fenaroli, au Conservatoire de Loreto. A l'âge de dix-neuf ans, il écrivit son premier opéra, *Silvia e Nardone*, pour le théâtre Tordinone, à Rome, puis il donna *Chi si contenta gode*, à Naples; *La Vedova scaltra*, à Rome; *Il Tolletto*, à Naples; *I Matrimoni*, à Milan, en 1798; *Ifigenia in Aulide* (pour Mme Catalani); *L'Apparenza inganna*, à Venise; *Armida*, à Florence; *Le Gare fra Limella e ve la ficco*, farce en patois vénitien; *La Gastalda*, farce dans le même patois, à Venise; *Il sedicente Filosofo*, à Milan, en 1801; *La Ginevra di Scozzia*, *I Ciarlatani*, *Tomiri regina d'Egitto* (ballet), à Turin; *La fortunata Combinazione*, à Milan, en 1802; *Chi vuol troppo veder, diventa cieco*, ibid., 1803. En 1803, il arriva à Paris en qualité d'accompagnateur au clavecin du Théâtre-Italien. Je l'ai connu alors; c'était un musicien sans génie, mais doué d'une produ-

(1) Registre 1923, f° LVII recto, aux Archives du royaume de Belgique.

(2) Registre 1922, f° CXXX recto, aux Archives de Belgique.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

gieuse facilité. Il écrivit à cette époque beaucoup de morceaux qui furent intercalés dans les opéras qu'on représentait au Théâtre-Italien. Il composa aussi pour ce théâtre *Il Ritorno inaspettato*, et *L'Impostura*; mais ces ouvrages ne réussirent pas lorsque Spontini prit la direction du Théâtre Italien, en 1809. Mosca retourna en Italie, et écrivit à Milan *Con amore non scherza*, en 1811; *I Pretendenti delusi*, ibid., 1811; *Romilda*, à Parme; *I tre Matti*, à Rome; *Il fato Stanislao*, à Venise; *Amore ed armi*, à Naples; *Le Bestie in uomini*, à Milan, 1812; *La Diligenza*, à Naples; *La Gazetta, Carlotta ed Enrico; Don Gregorio in imbarazzo; Avviso al publico*, à Milan, 1814. En 1817 Mosca fut nommé directeur de musique au théâtre de Palerme. Il écrivit pour ce théâtre *Il Federico secondo; La Giovanità d'Enrico V; Attila in Aquileia; Il Marcolondo ossia l'impostore; L'Amore e l'Armi*, à Florence, en 1819; *Il Filosofo*, à Vicence, dans la même année. Les troubles qui éclatèrent en Sicile le ramenèrent à Milan en 1821; il y écrivit de nouveaux ouvrages, entres autres *La Sciocca per astuzzia* et *Emiro*. A Turin, il donna en 1823 *La Voce misteriosa*; à Naples, en 1823, *La Principessa errante*, et en 1826, *L'Abbate dell' Epee*. Rappelé en Sicile dans l'année 1823, il fut nommé directeur de musique du théâtre de Messine. Il mourut dans cette ville le 14 septembre 1839, à l'âge de soixante-sept ans. Mosca employa le premier dans ses ouvrages le *crescendo*, dont Rossini a fait ensuite tant d'usage dans quelques-uns de ses opéras. Le grand effet qu'obtint cet effet de rhythme et de sonorité le fit crier au plagiat : il fit imprimer et répandre partout une valse de son opéra *I Pretendenti delusi*, joué à Milan en 1811, où se trouve cet effet, et qui contient des phrases employées par l'auteur du *Barbiere di Siviglia*; mais Rossini ne fit que rire de tout ce bruit.

MOSCA (Louis), frère du précédent, né à Naples en 1775, a reçu aussi des leçons de Fenaroli. Pendant plusieurs années il fut attaché au théâtre Saint-Charles, de Naples, comme accompagnateur. Il se rendit à Palerme en 1806 et y écrivit une messe solennelle pour la profession d'une fille du duc de Lucchesi Palli. Il y composa aussi l'oratorio de *Gioas*, qui fut exécuté au théâtre de Sainte-Cécile, et qui eut quelque succès. De retour à Naples, Mosca fut nommé professeur de chant au collége royal de musique de Saint-Sébastien, et second maître de la chapelle du roi. Il est mort à Naples dans l'été de 1824. Parmi les opéras de ce musicien, on cite : 1° *La Vendetta femminina*, à Naples, en 1805. 2° *L'Italiana in Algeri*, à Milan, en 1808. — 3° *L'amoroso Inglese*. — 4° *L'Audacia delusa*. — 5° *I finti Viaggiatori*. — 6° *L'Impresario barbaro*. — 7° *Gli Sposi in cimento*. — 8° *Le Stravaganze d'amore*. — 9° *Il Salto di Leucade*. Ces sept derniers ouvrages ont été représentés à Naples. On connaît en Italie des messes et quelques autres compositions religieuses de Louis Mosca.

MOSCHE (Charles), professeur de musique au gymnase de Lubeck, né dans cette ville en 1809, s'est fait connaître comme compositeur par les ouvrages suivants : 1° Le 130e psaume pour soprano, alto, ténor et basse, avec accompagnement de piano, op. 1, Leipsick; Friese, 1831. — 2° *Dem Erloser* (Au Sauveur), motet pour les mêmes voix, avec piano, ou orgue *ad libitum*, op. 2; Leipsick, Schuberth. — 3° Six chansons allemandes avec acc. de piano, op. 3. — 4° Six idem, op. 4; Lubeck, Hoffmann et Knibel. On a inséré, sous le nom de cet artiste, dans le quinzième volume du recueil intitulé *Cæcilia* (pag. 149-176), un article concernant les principes de Logier sur la classification des accords. Cet article renferme une critique raisonnée du système.

MOSCHELES (1) (Ignace), virtuose sur le piano et compositeur célèbre, doit être considéré comme un des principaux fondateurs de l'école moderne du piano. Fils d'un négociant israélite, il naquit à Prague le 30 mai 1794. Ses premiers maîtres furent des musiciens obscurs, nommés Zahradka et Zozalsky; mais en 1804 il reçut une éducation plus digne de ses heureuses dispositions chez Denis Weber, directeur du Conservatoire de Prague. Ce maître distingué occupa les premiers temps de l'instruction de son élève en lui faisant exécuter les œuvres de Mozart, qui furent suivies de celles de Hændel et de Jean-Sébastien Bach. La prodigieuse facilité et le travail assidu de Moscheles eurent bientôt triomphé des difficultés de ces compositions, et la tête du jeune artiste s'accoutuma de bonne heure aux combinaisons de leur vigoureuse harmonie. C'est à cette éducation sérieuse qu'il faut attribuer le style élevé qu'il prit lui-même plus tard dans ses propres ouvrages. Les sonates de Clementi devinrent aussi pour Moscheles l'objet d'une étude constante, et contribuèrent à lui donner le brillant et l'élégance qu'il fit admirer dans son exécution. A peine parvenu à l'âge de douze ans, il parut en 1806 dans les concerts publics de Prague, et y obtint des succès qu'aurait enviés un artiste consommé. On re-

(1) On prononce *Moschélès*.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

connut alors la nécessité de l'envoyer à Vienne, où les moyens d'instruction et les beaux modèles se trouvent réunis. Déjà il avait fait quelques essais de composition sans autre guide que son instinct; arrivé dans la capitale de l'Autriche, il y prit des leçons d'harmonie et de contrepoint chez Albrechtsberger, et fut dirigé dans la partie esthétique de l'art par les conseils de Salieri, qui l'avait pris en affection. A peine âgé de seize ans, il commença à fixer sur lui l'attention des artistes à Vienne et à briller dans les concerts. Meyerbeer était alors dans cette ville et se faisait remarquer comme pianiste. La rivalité qui s'établit à cette époque (1812) entre ces jeunes artistes n'altéra jamais les sentiments d'amitié qu'ils s'étaient voués réciproquement, mais aiguillonna le zèle de tous deux et hâta leurs progrès. Infatigable dans l'étude, Moscheles, qui se proposait de modifier l'art de jouer du piano, et d'y introduire des hardiesses inconnues à ses devanciers, s'attachait de préférence à des recherches sur les moyens de varier les accents et les qualités du son par le tact. Il y trouva beaucoup d'effets nouveaux qui étonnèrent le monde musical lorsqu'il sortit de Vienne pour parcourir l'Allemagne et les pays étrangers. En 1816, il entreprit son premier voyage, et se fit entendre à Munich, Dresde, Leipsick, et dans quelques autres grandes villes. Partout les applaudissements les plus vifs l'accueillirent. De retour à Vienne, il y reprit ses travaux, et perfectionna, par un travail constant, les qualités spéciales qui venaient de le signaler comme le créateur d'une école nouvelle. Après avoir parcouru, en 1820, l'Allemagne du Rhin, la Hollande et les Pays-Bas, il arriva à Paris, où la nouveauté de son jeu produisit une vive sensation, et fut le signal d'une transformation dans l'art de jouer du piano. Plusieurs concerts donnés à l'Opéra par Moscheles attirèrent une affluence extraordinaire d'amateurs; les applaudissements furent prodigués à l'artiste, et les jeunes pianistes s'empressèrent d'imiter les qualités les plus remarquables de son talent. Ce n'était pas seulement par sa brillante exécution que Moscheles prenait dès lors une position élevée; son mérite comme compositeur le classait aussi parmi les maîtres les plus distingués qui ont écrit pour le piano. Si sa musique, trop sérieuse pour les amateurs de cette époque, n'a point obtenu de succès populaire, elle est considérée par les connaisseurs comme des productions où l'excellence de la facture égale l'élégance et la nouveauté des idées. Bien des œuvres qui jouissent maintenant de la vogue seront depuis longtemps oubliées, quand plusieurs concertos, trios, et études de Moscheles vivront encore avec honneur dans l'estime des artistes.

Après un long séjour à Paris, Moscheles se rendit à Londres, où ses succès n'eurent pas moins d'éclat : il y devint un des maîtres favoris de la haute société, et depuis ce temps (1821), il s'y fixa, jouissant de l'estime publique, autant par ses qualités personnelles que par ses talents. En 1823, il voulut revoir sa famille, et traversa l'Allemagne, se faisant entendre à Munich, Vienne, Dresde, Leipsick, Berlin et Hambourg. Partout il fut accueilli par de vifs applaudissements. Déjà une tendance nouvelle se faisait apercevoir dans son jeu; son style devenait plus grand, plus mâle, et le genre de ses nouveaux ouvrages participait de cette transformation, qui s'est complétée depuis lors, et qui a fait de Moscheles le compositeur allemand, pour le piano, le plus classique de son époque. Les voyages qu'il a faits en Angleterre, en Écosse, en Irlande, en Allemagne, dans les Pays-Bas et à Paris, ont toujours été pour lui des occasions de brillants succès. Il s'est distingué d'ailleurs de beaucoup de virtuoses de notre temps par des connaissances étendues dans son art : il est du petit nombre de pianistes qu'on peut appeler *grands musiciens*, et sa mémoire est meublée des œuvres des maîtres les plus célèbres des époques antérieures. Personne n'a connu mieux que lui le style d'exécution qui convient à la musique de chacun de ces maîtres, même des plus anciens, et n'a su aussi bien varier sa manière à propos. Il a fourni une preuve éclatante de cette aptitude dans d'intéressantes séances données à Londres. Tour à tour il y a fait entendre des pièces de Bach, de Scarlatti, de Hændel, de Haydn, de Mozart, de Clementi, de Wœlfl, de Beethoven, enfin des hommes les plus illustres de tous les temps et de toutes les écoles, sans oublier les jeunes et hardis novateurs de nos jours; et dans chaque chose il n'a pas excité moins d'étonnement par son habileté à transformer son style, que par le goût et l'expérience qui lui en faisaient saisir la propriété spéciale.

L'art d'improviser a été dans le talent de Moscheles une rare faculté développée par le travail et par la méditation : la richesse d'idées qu'il y faisait paraître, les ressources qu'il y déployait étaient même si prodigieuses, que des doutes ont quelquefois été manifestés sur la spontanéité de ses inspirations; quelques personnes ont cru que le cadre au moins des fantaisies qu'il improvisait était tracé d'avance; mais il suffit d'avoir entendu l'artiste répéter plusieurs fois ces opérations singulières de l'esprit, et de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

lui voir y jeter une remarquable variété, pour acquérir la preuve du travail instantané de son imagination. L'ordre qu'il mettait dans ses idées pendant l'improvisation était sans doute le fruit de l'étude et de l'expérience : on peut le comparer à celui qu'un orateur de talent établit dans ses discours. Le sujet de l'improvisation étant donné, l'artiste doué de ce talent en saisit à l'instant les ressources, et y établit une gradation d'intérêt qui se soutient jusqu'au bout : que du sein de cet ordre parfait jaillissent à chaque instant des éclairs inattendus, c'est ce qui distingue la musique improvisée de la musique écrite. Peu d'artistes possèdent un talent si précieux : aucun ne l'a porté plus loin que Moscheles. Je l'ai vu, à Bruxelles, vers la fin de 1835, recevoir à la fois, dans un concert, trois thèmes parmi lesquels il devait choisir celui de son improvisation : mais il les traita successivement tous les trois, puis les réunit dans un travail exquis, les faisant passer alternativement d'une main à l'autre, et se servir mutuellement d'accompagnement, sans qu'il y eût un seul instant d'hésitation, et sans que la progression d'intérêt s'arrêtât. Ce triomphe du talent fut accueilli par des applaudissements frénétiques. Pour moi, j'avoue que je croyais à peine à ce que je venais d'entendre. Pendant son long séjour à Londres, Moscheles avait rempli les fonctions de professeur de piano à l'Académie royale de musique, et avait été un des membres directeurs des concerts de la Société philharmonique. En 1846, cédant aux instances de Mendelssohn, il accepta la position de professeur de piano au Conservatoire de Leipsick, et depuis lors il s'est fixé dans cette ville avec sa famille. Au nombre des bons élèves qu'il y a formés on remarque M. Brassin.

Parmi les plus belles compositions de Moscheles, il faut placer en première ligne les concertos en *sol* mineur (n° 3), en *mi* (n° 4), en *ut* (n° 5), le concerto fantastique et le concerto pathétique ; le grand sextuor pour piano, violon, flûte, 2 cors et violoncelle (op. 35), le grand trio pour piano, violon et violoncelle, l'excellent duo pour deux pianos, la *sonate caractéristique* (op. 27), la *Sonate mélancolique* (op. 49), les allégros de bravoure (dédiés à Cramer), les deux suites d'*Études*, les études de concert, op. 111, ses sonates pour piano et violon, et, dans un autre genre, la fantaisie des *Souvenirs d'Irlande*, morceau aussi remarquable par la fraîcheur et l'élégance que par le mérite de la facture. Lorsque Moscheles réunit l'orchestre au piano, il sait lui donner un intérêt soutenu, sans rien diminuer de l'importance et du brillant de la partie principale : ce mérite est fort rare, et les plus célèbres artistes ont souvent échoué devant les difficultés du problème : car ou l'instrument concertant résume tout en lui, et laisse à l'accompagnement une harmonie sans valeur, ou l'instrumentation devient une symphonie dans laquelle le piano n'exécute que sa partie, comme le violon ou le hautbois. Schlesinger a publié à Paris les œuvres complètes de Moscheles pour le piano : cette collection, souvent réimprimée dans les principales villes de l'Europe, renferme les ouvrages suivants. PIANO ET ORCHESTRE : 1° Concerto de société avec quatuor ou petit orchestre, op. 45. — 2° Deuxième concerto (en *mi* bémol), op. 56. — 3° Troisième idem (en *sol* mineur), op. 58. — 4° Quatrième idem (en *mi*), op. 61. — 5° Cinquième idem (en *ut*), op. 87. — 6° Concerto fantastique, n° 6 (en *si* bémol, op. 90. — 7° Concerto pathétique, n° 7 (en *ut* mineur), op. 93. — 7° (bis) Concerto pastoral. — 8° Marche d'Alexandre variée, op. 32. — 9° Rondo français concertant, pour piano et violon, avec orchestre, op. 48. — 10° Fantaisie et variations sur l'air : *Au clair de la lune*, op. 50. — 11° *Souvenirs d'Irlande*, fantaisie, op. 69. — 12° Fantaisie sur des airs de bardes écossais, op. 80. — 13° *Souvenirs de Danemark*, fantaisie sur des airs nationaux danois, op. 83. — PIANO AVEC DIVERS INSTRUMENTS : 14° Sestetto pour piano, violon, flûte, 2 cors et violoncelle, op. 35. — 15° Grandes variations sur une mélodie autrichienne, avec 2 violons, alto, violoncelle et contrebasse, op. 42. — 16° Grand rondo, brillant, idem, op. 43. — 17° Grand septuor pour piano, violon, alto, clarinette, cor, violoncelle et contrebasse, op. 88. — 18° Fantaisie sur un air bohémien, pour piano, violon, clarinette et violoncelle, op. 46. — 19° Introduction et variations concertantes pour piano, violon et violoncelle, op. 17. — 2° Grand trio pour piano, violon et violoncelle, op. 84. — 21° Duos pour piano et divers instruments, op. 34, 37, 44, 63, 78, 79, 82. — PIANO SEUL : 22° *Pièces à 4 mains*, op. 30, 31, 32, 33, 47. — 23° Sonates pour piano seul, op. 4, 6, 22, 27, 41 et 49. — 24° Rondeaux, op. 11, 14, 18, 24, 51, 52, 54, 61, 66, 67, 68, 74, 85. — 25° Fantaisies, op. 13, 38, 57, 68, 72, 75, 87, 94, 114. — 26° Polonaises, op. 3, 19, 53, 108. — 27° Divertissements, caprices et pièces diverses, op. 9, 25, 26, 28, 55, 58, 62, 65, 89. — 28° Études, op. 70, liv. et 2, op, 95, 111, ouvrages remarquables en leur genre. — 29° 50 préludes, dans tous les tons majeurs et mineurs, op. 73. Moscheles a écrit des symphonies pour l'orchestre, qui ont été exécutées à Londres,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

mais qui, je crois, n'ont pas été publiées. Il a traduit de l'allemand en anglais le livre de Schindler sur Beethoven, auquel il a ajouté une préface, des lettres de l'illustre compositeur et de ses amis, tirées de l'écrit de Ries et Wegeler, ou de sources originales, de détails sur les derniers moments de Beethoven, sur ses funérailles, et de notes. L'ouvrage a pour titre : *The Life of Beethoven including his correspondence with his friends, numerous characteristic traits, and remarks on his musical works*; Londres, Henri, Colburn, 1841, 2 vol, in-8°, avec le portrait de Beethoven lithographié, un *fac-simile* de sa notation et de son écriture.

MOSCHETTI (Charles), soprano-iste, né à Brescia, dans la première moitié du dix-septième siècle, étudia la musique et le chant sous la direction de Pellegrini, maître de chapelle de l'église cathédrale de cette ville, et acquit une rare habileté dans l'exécution des traits les plus difficiles. Il brilla sur plusieurs théâtres d'Italie et fut attaché comme chanteur, vers 1670, à l'église des jésuites de Brescia.

MOSEL (Jean-Félix), né à Florence en 1754, a brillé en Italie comme violoniste, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Élève de son père, qui l'était lui-même de Tartini, il fit de rapides progrès, et joua avec succès dans plusieurs concerts avant l'âge de quinze ans. Plus tard, il reçut des leçons de Nardini. Il était fort jeune encore quand le grand-duc Léopold l'admit dans sa musique. En 1793, il succéda à son maître dans la place de chef d'orchestre de la chapelle du prince; en 1812, il était premier violon du théâtre de la Pergola. Après ces renseignements fournis par Gervasoni (1), on ne trouve plus rien sur cet artiste. On connaît de sa composition : 1° Six duos pour deux violons; Florence, 1783; Paris, Pleyel. — 2° Six quatuors pour deux violons, alto et basse; ibid., 1785. — 3° Six duos pour 2 violons, op. 3; Venise, 1791. — 4° Sérénade pour flûte, 2 violes et violoncelle; ibid. Mosel a laissé en manuscrit des sonates pour violon seul avec accompagnement de basse, des trios pour deux violons et violoncelle, et des symphonies. J'ignore si M. Eg. Mosel, auteur d'une symphonie dramatique intitulée *l'Ultima Battaglia*, exécutée à Florence en 1841, est fils de Jean-Félix.

MOSEL (Ignace-François de), connu sous le nom de Edler (Noble) de Mosel, conseiller en service ordinaire de la cour impériale, et premier conservateur de la bibliothèque de l'empereur, est né à Vienne le 2 avril 1772. A l'âge de sept ans, il commença l'étude du violon sous la direction d'un bon maître, nommé Joseph Fischer, et quelques années de travail le rendirent assez habile pour qu'il pût exécuter des concertos de Viotti. Lorsqu'il eut atteint sa douzième année, les travaux du collége et l'étude des langues vivantes interrompirent celle de la musique; plus tard, la théorie et l'esthétique de l'art détournèrent M. de Mosel de la pratique. En 1788 il entra dans les emplois civils, quoiqu'il ne fût âgé que de seize ans, et depuis lors il n'a cessé de remplir ses fonctions au service de la cour impériale. En 1811, il fit son premier essai de musique dramatique dans le petit opéra intitulé : *Die Feuer Probe* (l'Épreuve par le feu), qui fut représenté avec succès sur le théâtre de la cour. Cet ouvrage fut suivi de la cantate *Herman et Flora*, et de la tragédie lyrique *Salem* (paroles de Castelli), jouée aussi sur le théâtre de la cour. En 1813, il a publié son essai d'une esthétique de la composition dramatique sous ce titre : *Versuch einer Æsthetik der dramatischen Tonsetzes* (Vienne, Strauss, in-8° de 83 pages). Trois ans après il acheva son grand opéra *Cyrus et Astyages*, qui ne fut joué qu'en 1818, et qui n'obtint qu'un succès d'estime. Ce fut dans cette même année que l'empereur lui accorda, en récompense de ses services, des lettres de noblesse pour lui et ses descendants. En 1821 il a obtenu le titre de conseiller, et en 1829 celui de conservateur de la bibliothèque impériale. Cet amateur distingué est mort à Vienne, le 8 avril 1844. M. de Mosel a traduit en allemand les textes anglais de plusieurs oratorios de Hændel qui ont été exécutés à Vienne. On a gravé de sa composition : 1° Ouverture de *Cyrus et Astyages*, à grand orchestre, en partition; Vienne, Haslinger. — 2° Trois marches de l'opéra intitulé *Les Hussites*, arrangées pour piano à 4 mains; ibid. — 3° Ouverture de la tragédie *Ottokar*, arrangée pour le piano; Vienne, Diabelli. — 4° Idem de *Salem*; Vienne, Mechetti. — 5° le 120me psaume, à quatre voix; Vienne, Haslinger. — 6° Trois hymnes avec orchestre, en partition; ibid. — 7° Plusieurs recueils d'airs allemands, avec accompagnement de piano; ibid. On doit à M. de Mosel une bonne biographie de Salieri, intitulée : *Ueber das Leben und die Werke des Anton Salieri, K. K. Hofkapellmeisters*, etc.; Vienne, J.-B. Willishauser, 1827, in-8° de 212 pages. Une analyse de la partition originale du *Requiem* de Mozart, qui se trouve à la bibliothèque impériale de Vienne, a été publiée par M. de Mosel, sous ce titre : *Ueber die original partitur des Requiem von W. A. Mo-*

(1) *Nuova Teoria di Musica*, p. 195.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

zart; Vienne, 1829, in-8°. Le même littérateur musicien a fait insérer dans la *Gazette musicale* de Vienne (ann. 1818, pag. 437-443, et 449-452) des observations sur l'état actuel de la musique dramatique en France, et dans le même journal (ann. 1820, pag. 681-685, 689-692, 697-701) des articles sur les différents genres de pièces en musique. Il a donné aussi dans l'écrit périodique intitulé *Cæcilia* (t. II, pag. 233-239), un morceau sur l'opéra. Dans son Histoire de la Bibliothèque impériale de Vienne, il a placé (pag. 345-355) des notices sur quelques livres rares de musique qui s'y trouvent.

MOSEL (Catherine de), née Lambert, deuxième femme du précédent, a vu le jour à Kloster-Neubourg, dans la Basse-Autriche, le 15 avril 1789. Élève de Schmidt, organiste du couvent de ce lieu, elle fit de si rapides progrès qu'à neuf ans elle exécuta un concerto d'orgue dans la grande église du monastère. Plus tard, les leçons de Hummel en firent une pianiste distinguée. Plusieurs fois elle s'est fait entendre avec succès dans les concerts de la cour. En 1809 elle épousa M. de Mosel. On a gravé de sa composition : Variations pour le piano sur un thème de M. le comte de Dietrichstein; Vienne, Haslinger. Mme de Mosel est morte à Vienne, le 10 juillet 1832.

MOSEL (Prosper), chanoine régulier de Kloster-Neubourg, près de Vienne, vécut au commencement du dix-neuvième siècle. Amateur de musique et violoniste, il a publié de sa composition : 1° *Six variations et fantaisies pour violon et alto*; Vienne, Trœg, 1806. — 2° Six duos pour deux violons; ibid. — 3° Grand trio pour violon, avec accompagnement d'un second violon et basse, op. 3, ibid.

MOSENGEL (Jean-Josué), facteur d'orgues allemand, vivait vers la fin du dix-septième siècle et au commencement du suivant. Il a construit l'orgue de Lubbe, en Prusse, composé de 48 jeux, en 1698, et celui de Sackheim, de 14 jeux, en 1707.

MOSER (P. Magnus), religieux du monastère de Benedictbeuern (Bavière), et compositeur du dix-septième siècle, est connu par un recueil de motets intitulé : *Viridiarum musicum, seu Cantiones sacræ, 1 et 2 vocum, cum violinis*; Ulm, 1686.

MOSER (Frédéric), conseiller intime au conseil des travaux publics de la Prusse, né à Berlin en 1767, fut amateur de musique et bon violoniste. Il est auteur d'un petit écrit en langue française publié sous ce simple titre : *Pierre Rode : dédié à ses amis* : Berlin, 1831, 14 pages. On y trouve des dates utiles pour la biographie du célèbre violoniste Rode, dont Moser avait été l'ami, comme il fut celui de Mozart dans sa jeunesse.

MOSES (Jean-Godefroid), organiste à Amerbach, dans le Voigtland, vers la fin du dix-huitième siècle, a publié de sa composition : 1° Odes et chansons à voix seule et clavecin, 1er 2e et 3e recueils; Leipsick, 1781-1783. — 2° *Handbuch für Orgelspieler*, etc. (Manuel de l'organiste) dont la première partie renferme des préludes et fantaisies; la deuxième, des trios, et la dernière, des fugues de différents genres; Dresde, 1783. Il avait aussi en manuscrit à cette époque le psaume 84, des trios pour le clavecin et quelques autres morceaux.

MOSEWIUS (Jean-Théodore), docteur en musique à l'université de Breslau, est né à Kœnigsberg, le 25 septembre 1788. Après avoir fait ses études au gymnase et à l'université de cette ville, il prit tout à coup, en 1807, la résolution de se vouer au théâtre, et débuta par le rôle de l'oracle dans l'*Oberon* de Wranitzky. Dans sa première jeunesse, il avait joué du violon et de la flûte; sa vocation pour le théâtre le décida à reprendre ses études de musique. Cartellieri lui enseigna le chant, et Frédéric Hiller l'harmonie. Après avoir chanté à Berlin pendant les années 1811 et 1813, il reçut de Kotzebue un engagement pour diriger l'Opéra de Kœnigsberg, en 1814. Ses meilleurs rôles étaient ceux de *Leporello* et de *Figaro*, dans les opéras de Mozart. Sa femme, Wilhelmine Muller, était également au théâtre comme cantatrice. Tous deux se retirèrent ensemble de la carrière dramatique et jouèrent pour la dernière fois en 1816, au théâtre de Kœnigsberg; cependant Mosewius resta attaché à ce même théâtre, en qualité de régisseur, jusqu'en 1825. Fixé ensuite à Breslau, il y obtint la place de second professeur de musique de l'université, au mois de juillet 1827, après la mort de Berner, et il en fut nommé directeur de musique : à cette place il joignit la direction de l'Institut royal de Breslau. Cet institut est une académie de chant fondée par lui à l'imitation de l'académie de Berlin, et destinée à l'exécution des grandes œuvres classiques, particulièrement de J. S. Bach et de Hændel. Mosewius a publié quelques petits écrits concernant des oratorios exécutés dans l'Institut royal, particulièrement *sur le Moïse de Marx*, Leipsick, Breitkopf et Hærtel; *Sur le Paulus de Mendelssohn*, ibid.; sur l'Oratorio *Les Sept Dormants*, de Lobe; Breslau, Hainauer; *L'Académie de chant de Breslau pendant les cent-cinq premières années de*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

son existence (Die Breslauische Sing-Akademie in den ersten 25 Jahren ihres Bestehens), gr. in 8°, ibid. L'ouvrage le plus important de Mosewius est son analyse des cantates d'église de J.-S. Bach, intitulée : *Johann-Sebastian Bach in seinen Kirchen-Cantaten und Choralgesängen*; Berlin, Guttentag, 1845, gr. in-4° de 31 pages de texte et 26 pages de musique. On connaît de lui, à Breslau, beaucoup de compositions, notamment des cantates de circonstance, des chants pour des chœurs d'hommes et des *Lieder*; mais il n'en a rien publié. Dans un voyage que fit Mosewius en Suisse, il avait pris place dans un omnibus qui faisait le trajet de Zurich à Schaffhouse; il se plaignit d'une douleur dans tous les membres. Arrivé à Schaffhouse, on le transporta dans sa chambre et un médecin fut appelé; mais un instant après Mosewius, frappé d'apoplexie, mourut dans les bras de sa femme, le 15 septembre 1858. Il était membre de l'Académie des beaux-arts de Berlin, et chevalier de l'ordre de l'Aigle Rouge de Prusse.

MOSSI (Jean), violoniste et compositeur, né à Rome vers la fin du dix-septième siècle, fut élève de Corelli, dont il imita le style dans ses ouvrages. Mossi brillait à Rome vers 1720. Il a publié : 1° *Sonate a violino solo e continuo*, op. 1. — 2° *VIII Concerti a 3 e 5 stromenti*, op. 2. — 3° *XII Concerti a 3 e 8, cioè violini, viole, violoncello e continuo*, op. 4. — 4° *Sonate a violino solo e violoncello*, op. 5. Tous ces ouvrages ont été gravés à Amsterdam, en 1730.

MOSSLER (Michel), habile constructeur d'orgues, naquit à Nuremberg en 1626. Sa profession fut d'abord celle de souffleur d'orgues, à Saint-Lienhart; en l'exerçant il étudia la construction de l'instrument qu'il voyait chaque jour, et acquit des connaissances assez étendues pour devenir lui-même bon facteur. On a gravé son portrait en 1672, à l'âge de quarante-six ans.

MOSTO (Jean-Baptiste), maître de chapelle de la cathédrale de Padoue, dans la seconde moitié du seizième siècle, fut ensuite maître de chapelle de Sigismond Battori, prince de Transylvanie. Il a publié de sa composition : *Madrigali a 5 voci, libro primo et secondo; in Venezia, presso Giacomo Vincenti et Ricciardo Amadino*, 1584, in-4° obl. Une édition de ces madrigaux a été publiée à Anvers, chez Pierre Phalèse et Jean Bellere, en 1588, in-4° obl. On a aussi de ce compositeur. *Di Giovan Battista Mosto, maestro di capella del Serenissimo Principe di Transilvania. Madrigali a sei voci, novamente composti et dati in luce. In Venetia, presso Ricciardo Amadino*, 1598, in-4° obl. Pierre Phalèse en a donné une édition à Anvers, 1600, in-4° obl. Mosto fut un des douze compositeurs qui mirent en musique une collection de sonnets dédiée à la grande-duchesse de Toscane, intitulée : *Corona di dodici sonetti di Gio. Battista Zuccarini alla gran duchessa di Toscana, posta in musica da dodici eccellentissimi autori a cinque voci*; Venise, A. Gardane, 1586.

Un autre musicien, nommé *François Mosto*, fut chantre de la chapelle de l'électeur de Bavière, dans la seconde moitié du seizième siècle. On trouve des madrigaux à 5 voix de sa composition dans le second livre d'un recueil publié par un autre musicien de la même chapelle, sous ce titre : *Secondo libro de madrigali a cinque voci con uno a dieci de' floridi virtuosi del serenissimo Duca di Baviera, cioè : Orlando di Lasso, Giuseppe Guami, Ivo de Vento, Francesco di Lucca, Antonio Mariri, Giovanni ed Andrea Gabrielli, Antonio Gossuino, Francesco Landis, Fileno Cornazzani, Francesco Mosto, Joquino Salem, Cosimo Bottegari; Venezia, appresso l'Herede* (sic) *di Girolamo Scotto*, 1575, in-4°.

MOTHE-LE-VAYER (François DE LA), naquit à Paris, en 1588, d'une famille noble, originaire du Mans. En 1625, il succéda à son père dans les fonctions de substitut du procureur général au parlement; mais le goût de la littérature l'emportant chez lui sur tout autre, il quitta bientôt la magistrature pour les lettres. Peu de temps après son établissement, l'Académie française lui ouvrit ses portes, le 11 février 1639. Chargé d'abord de l'éducation du duc d'Orléans, frère de Louis XIV, on lui confia aussi le soin de terminer celle de ce monarque, qu'il ne quitta qu'après son mariage, en 1660. Il mourut en 1672, à l'âge de quatre-vingt-cinq ans. A la suite d'un *Discours pour montrer que les doutes de la philosophie sceptique sont d'un grand usage dans les sciences*, Paris, 1668, in-8°, on trouve un *Discours sur la musique*, adressé au père Mersenne, ami de l'auteur, qui l'avait consulté sur ce sujet. C'est un écrit de peu d'intérêt et d'utilité. On le trouve aussi dans les diverses collections des œuvres de la Mothe-le-Vayer publiées à Paris, en 1654 et 1656, 2 vol. in-fol., 1662, 3 vol. in-fol. et à Dresde, 1756-59, 14 vol. in-8°.

MOTZ (Georges), chantre et maître d'école à Tilse, en Prusse, naquit à Augsbourg, en 1653. Dès son enfance, il apprit la musique et reçut des leçons du chantre Schmelzer jusqu'à l'âge de seize ans. Alors il entra au collège

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de Worms, qu'il ne quitta que pour aller à l'université de Gœttingue. Mais la nécessité de donner des leçons pour vivre lui laissait si peu de temps pour fréquenter les cours, qu'il prit la résolution de s'adonner exclusivement à la musique. Il partit bientôt après pour Vienne, où il entra dans la musique du prince d'Eggenberg. Ce prince avait l'habitude de rester à Eggenberg pendant l'été, et d'habiter Vienne chaque hiver. Une partie de sa maison restait à Vienne chaque année au moment du départ pour Eggenberg; Motz saisit cette occasion, en 1679, pour demander à son maître de visiter l'Italie : elle lui fut accordée, avec une somme suffisante pour les frais du voyage. Pendant quatre mois, Motz visita Venise, Padoue, Ferrare, Bologne, Florence et Rome, et partout il augmenta ses connaissances par la musique qu'il entendit et par ses conversations avec les musiciens instruits. De retour à Eggenberg, il y fut atteint d'une maladie grave, et obligé de demander sa démission, qui lui fut accordée en 1680. Il s'acheminait vers sa ville natale, lorsqu'il apprit que Vienne était désolée par la peste; il se hâta d'arriver à Linz pour franchir le cordon sanitaire avant que la route fût fermée; mais déjà il était trop tard. Il ne lui resta plus d'autre ressource que de se rendre à Krumlau, en Bohême, où le frère du prince d'Eggenberg le prit à son service, en qualité d'organiste. Le sort qui le poursuivait ne le laissa qu'un an dans cette heureuse position, parce qu'un jésuite, qui n'avait pu le convertir à la foi catholique, fit entendre à son maître que son salut ne lui permettrait pas de garder un hérétique dans sa maison. Motz visita, pendant toute l'année 1681, Prague, Dresde, Wittenberg, Berlin, Brandebourg, Hambourg, Lubeck, Dantzick et Kœnigsberg, mais il ne parvint point à s'y placer. Enfin, il arriva le 2 février 1682 à Tilse, où la place de *cantor* était vacante : il la demanda et l'obtint. Après en avoir rempli les fonctions pendant trente-huit ans, il demanda, en 1719, à être remplacé, et passa les dernières années de sa vie dans la retraite, occupé de la rédaction d'un livre sur la musique d'église, dont le manuscrit était achevé en 1721. Mattheson, à qui l'on doit ces détails, insérés dans son *Ehrenpforte*, parle de Motz comme d'un homme qui ne vivait plus en 1740; mais il ne fait pas connaître la date de sa mort.

Motz avait écrit de la musique d'église; mais il en parle lui-même avec peu d'estime. C'est surtout comme écrivain polémique qu'il s'est fait connaître, à l'occasion du livre où Chrétien Gerber (*voy.* ce nom), pasteur à Lockwitz, avait attaqué avec une violence exagérée les abus de la musique d'église. La réfutation que Motz fit des opinions de Gerber est intitulée : *Die vertheidigte Kirchen-Musik oder klar und deutlicher Beweis, welcher Gestalten Hr. M. Christian Gerber, pastor in Lockwitz bei Dresden, in seinen Buche, etc.* Apologie de la musique d'église, ou démonstration claire et précise que M. Chrétien Gerber, pasteur à Lockwitz, près de Dresde, a erré dans le 81e chapitre de son livre intitulé : *Pièces inconnues du monde*, où il traite de l'abus de la musique religieuse et prétend qu'il faut abolir l'harmonie musicale), sans nom de lieu, 1705, in-8° de 264 pages. A la réponse que fit Gerber à cet écrit, Motz opposa la réplique suivante : *Abgenöthigte Fortsetzung der vertheidigten Kirchen-Musik, in welcher Hrn. M. Chr. Gerber, nochmalen auf sein LXXXI cap. des Buchs der unerkannten Sünden, etc.* (Continuation nécessaire de l'Apologie de la musique d'église, où il est de nouveau répondu au 81e chapitre du livre de M. Chr. Gerber, etc.), sans nom de lieu, 1708, in-8° de deux cent huit pages. En 1721, Motz envoya à Mattheson le manuscrit d'un livre dont le titre allemand signifiait : *De la grande et incompréhensible sagesse de Dieu dans le don qu'il a fait à l'homme, du chant et de la musique.* Mattheson, qui accorde beaucoup d'éloges à cet ouvrage dans son *Ehrenpforte*, ajoute qu'il n'a pu trouver d'éditeur. E. L. Gerber croit que le manuscrit a dû être déposé, avec les livres de Mattheson, dans la bibliothèque du conseil, à Hambourg.

MOUGIN (C.-J.), pianiste et compositeur, est né en 1809 à Charquemont (département du Doubs). Après avoir suivi pendant quelques années les cours du Conservatoire de musique de Paris, il s'établit, en 1833, à Bourg (Ain), comme professeur de piano. Au mois de mars 1835, il obtint la place d'organiste de la cathédrale, et dans l'année suivante, il reçut sa nomination de professeur à l'école normale du département de l'Ain. En 1840, il établit une école de chant, qui fut transformée en école municipale dans l'année suivante. M. Mougin occupa simultanément tous ces emplois jusqu'à la fin de septembre 1846, et le 1er octobre suivant il alla se fixer à Dijon. Ses principaux ouvrages sont : 1° Une cantate avec chœur et orchestre, exécutée à Bourg le 24 août 1843, pour l'inauguration de la statue de Bichat. — 2° Une Messe à quatre voix avec orgue, violoncelle, contrebasse et instruments à vent, exécutée à la cathédrale de Dijon, au mois de juin 1852. — *Salve Regina* pour voix seule

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

et orgue. — 4° Quelques motets inédits. — 5° Recueil de huit pièces d'orgue, dont six offertoires fugués; Paris, Vᵉ Canaux, 1847. — 6° Quelques morceaux pour piano, publiés à Paris, chez Lemoine. — 7° *Journal classique de l'Organiste*, en dix livraisons; Paris, Girod.

MOULET (Joseph-Agricole), né à Avignon, le 4 septembre 1766, fut admis à l'âge de huit ans comme enfant de chœur à l'église cathédrale d'Alais, où son oncle, Pablo Lizon, était organiste, et reçut de celui-ci des leçons de piano. A l'âge de dix-huit ans il s'engagea dans le régiment de Turenne. Après y avoir servi pendant sept années, il alla s'établir comme organiste à Valognes, en 1792. Il y reçut des leçons de harpe de Mme Frick, et s'attacha particulièrement à cet instrument. Arrivé à Paris en 1794, pour se livrer à l'enseignement, il n'a plus quitté cette ville, et y a publié des petites pièces de harpe, et près de cent romances. On lui doit aussi un *Cycle harmonique*, tableau gravé et publié en 1804, ainsi qu'un *Tableau harmonique des accords chiffrés d'une nouvelle manière, pour faciliter l'étude de l'accompagnement* (*in-plano*, 1805). Le goût passionné de Moulet pour le jeu d'échecs lui a fait abandonner insensiblement toutes ses leçons pour fréquenter le Café de la Régence, où il restait chaque jour près de douze heures, uniquement occupé de ce jeu, quoiqu'il n'y parvînt qu'à une habileté médiocre. Ce penchant, poussé à l'excès, le fit tomber dans l'indigence. Il est mort ignoré, vers la fin de 1837, à l'âge de soixante-onze ans. C'était un homme d'esprit, dont les saillies méridionales étaient souvent fort plaisantes.

MOULINGHEM (Jean-Baptiste), né à Harlem en 1751, apprit à jouer du violon à Amsterdam, et se rendit à Paris, où il entra comme violoniste à la Comédie italienne, en 1774. Après trente-cinq ans de service, à l'orchestre de ce théâtre, il s'est retiré en 1809, avec la pension, et a cessé de vivre peu de temps après. Cet artiste a écrit la musique des *Nymphes de Diane*, opéra-vaudeville représenté à la Comédie italienne, six quatuors pour deux violons, alto et basse; Paris, Louis, 1775, et une symphonie à grand orchestre, pour le concert des amateurs; Paris, Boyer, 1784.

MOULINGHEM (Louis-Charles), frère du précédent, né à Harlem, en 1753, apprit aussi à jouer du violon à Amsterdam, et s'établit d'abord à Bruxelles, où il entra dans la musique de la chapelle du prince Charles de Lorraine; mais des motifs de mécontentement lui firent quitter cette place pour la position de chef d'orchestre de plusieurs troupes d'opéra en province. En 1785 il arriva à Paris, et s'y livra à l'enseignement. Depuis cette époque, on n'a plus de renseignements sur sa personne. Il a composé, pour des théâtres de province, la musique des opéras intitulés : *Les Deux Contrats; le Mari sylphe; le Vieillard amoureux; les Ruses de l'amour; les Amants rivaux; les Talents à la mode; le Mariage malheureux.*

MOULINIÉ (Etienne), né en Languedoc, dans les premières années du dix-septième siècle, s'établit à Paris en 1626, et entra, non dans la musique du roi, comme il a été dit dans la première édition de ce dictionnaire, mais chez le duc d'Orléans, en qualité de directeur de sa musique. Après la mort de ce prince, il obtint la place de maître de musique des États de Languedoc. Il a publié cinq livres d'airs de cour avec une tablature de luth. Le cinquième livre a paru chez P. Ballard en 1635, in-4° obl. On connaît aussi sous son nom *Missa pro defunctis quinque vocum*; Paris, P. Ballard, 1638, in-fol. max. Moulinié vivait encore en 1668, car il publia cette année : *Mélange de sujets chrétiens à quatre et cinq parties.* Enfin, dans la même année il a donné *Six Livres d'Airs* à quatre parties avec la basse continue; Paris, Robert Ballard, 1668, in-12 obl. Les airs du premier livre sont au nombre de vingt; les paroles du dernier air sont en langue espagnole et commencent ainsi :

Clori sobr' el lido del mar
Dezia congos piedosa.

La dédicace de ce premier livre porte : *à Messeigneurs des États de la province de Languedoc, convoquez en la ville de Montpelier, l'an mil six cens soixante-sept.* On y voit qu'il avait offert à la même province des motets qu'on chantait à la cérémonie religieuse avant l'ouverture des États.

MOULU (Pierre), ou MOLU, musicien français, élève de Josquin Deprès, vécut au commencement du seizième siècle. Les archives de la chapelle pontificale à Rome contiennent plusieurs messes et motets, en manuscrit, de ce compositeur, entre autres (vol. 39) la messe *Alma Redemptoris Mater.* La rarissime et précieuse collection intitulée *Liber quindecim missarum a præstantissimis musicis compositarum*, etc. (Norimbergæ, apud Jo. Petreium, 1538), renferme la messe de *P. Molu* qui a pour titre : *Missa duarum facierum*, et qui est la dernière du recueil. C'est cette même messe qui se trouve dans un manuscrit (n° 3) de la Bibliothèque de Cambrai, sous le titre *Missa* sans pause, et qui porte le second titre de la chanson vulgaire *A deux visages et plus*,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

que M. de Coussemaker a lu : *A deux villages* (1). Cette messe est en effet sans pauses, par une de ces recherches sans objet réel qui étaient de mode parmi les musiciens des quinzième et seizième siècles. Une autre messe du même maître se trouve dans un recueil non moins rare qui a pour titre : *Liber decem Missarum, a præclaris et maxime nominis musicis contextus : nuperrime adjunctis duabus missis nunquam hactenus in lucem omissis, auctior redditus*, etc. (*Jacobus Modernus à Pinguento excudebat Lugduni*, 1540. La messe de Moulu est la première du recueil; elle a pour titre : *Stephane gloriose*; elle est à quatre voix. Le deuxième livre de motets à cinq voix, imprimé par le même Jacques Moderne, à Lyon, en 1532, in-4°, contient deux motets de *Petrus Moullu* (sic). Dans le dixième livre de motets publiés par Attaingnant, à Paris, en 1534, in-4° obl., contenant les offices des dimanches de la Passion, des Rameaux, et de la semaine sainte, on trouve un *In pace* et un *Ne projicias* à cinq voix, de Moulu. Les trois livres de motets à trois voix de divers auteurs imprimés par Pierre Phalese, à Louvain, en 1569, sous le titre *Selectissimarum sacrarum Cantionum (quas vulgo Moteta vocant) Flores*, etc., contiennent des motets de Moulu. Le livre de Henri Faber (voyez le premier des deux articles sous ces noms) intitulé : *Ad musicam practicam introductio*, etc., dont il y a plusieurs éditions, contient un morceau extrait d'un motet de Moulu.

MOUNT-EDGECUMBE (Le comte). *Voyez* **EDGECUMBE.**

MOURA (Pierre ALVAREZ DE), compositeur portugais, naquit à Lisbonne vers le milieu du seizième siècle, et fut chanoine à Coimbre, où il fit imprimer en 1694 un livre de motets à 4, 5, 6 et 7 voix. La Bibliothèque royale de Lisbonne possédait autrefois une collection manuscrite de messes à plusieurs voix de sa composition.

MOURET (Jean-Joseph), compositeur, né à Avignon, en 1682, était fils d'un marchand de soie, qui lui donna une bonne éducation. Dès son enfance, il montra un goût très-vif pour la musique : quelques morceaux qu'il avait composés avant l'âge de vingt ans ayant eu de la vogue dans son pays, on le détermina à se rendre à Paris, où il arriva en 1707. Un extérieur agréable, de l'esprit, de la gaieté, ses saillies provençales et une voix assez belle, le firent rechercher par la bonne compagnie, et bientôt il devint surintendant de la musique de la duchesse du Maine. Ce fut alors qu'il composa la musique de plusieurs divertissements pour les fêtes magnifiques que cette princesse donnait, et qui étaient connues sous le nom de *Nuits de Sceaux*. Parmi ces bagatelles, on distingue particulièrement *Ragonde, ou la Soirée de village*, qui réussit également à l'Opéra, en 1742. Il y avait déjà donné six opéras et ballets, sous ces titres : *Les Fêtes de Thalie*, 1714; *Ariane*, 1717; *Pirithous*, 1723; *Les Amours des Dieux*, 1727, repris ensuite en 1737, 1746 et 1757; *Le Triomphe des Sens*, 1732, repris en 1740, et *Les Grâces*, 1735. Les partitions de ces opéras ont été imprimées à Paris. Outre ces ouvrages, il a composé et publié des *cantates*, des *cantatilles*, trois livres d'*airs sérieux* et *à boire*, des *sonates* pour deux flûtes ou violons, des *fanfares*, six recueils de *divertissements* pour la Comédie italienne, et quelques *divertissements* pour la Comédie française. Tout cela est, à juste titre, complétement oublié aujourd'hui. Le style de ses opéras est, comme celui de tous les compositeurs français qui ont précédé Rameau, une imitation servile de la manière de Lully, mais où l'on ne trouve rien de son génie. On aperçoit d'ailleurs dans la musique de Mouret l'absence totale de bonnes études; la disposition des voix, l'instrumentation, tout y est gauche et embarrassé. Toutefois il est juste de dire qu'on trouve dans les divertissements de ce compositeur des airs où il y a du naturel et de la facilité; plusieurs ont été longtemps populaires, et ont servi de timbres aux couplets de Panard et de Favart : on cite particulièrement ceux de *Cahin-Caha*, et *Dans ma jeunesse*.

Mouret avait été successivement nommé musicien du roi, directeur du concert spirituel et compositeur de la Comédie italienne; mais privé tout à coup de ces deux dernières places, en 1730, et la mort du duc du Maine lui ayant aussi fait perdre la surintendance de la musique de la duchesse, il ne put résister à ces revers, qui lui enlevaient environ 5,000 francs de revenu; sa raison s'aliéna et sa folie se déclara à une représentation où il entendit chanter le chœur de Rameau, *Brisons nos fers* : il ne cessa depuis lors de chanter ce morceau, jusqu'à sa mort, arrivée le 22 décembre 1738, chez les Pères de la charité, à Charenton, où l'on avait été forcé de le transporter.

MOUTON (Jean), musicien célèbre du seizième siècle, était né en France, suivant Glaréan, qui le vit à Paris en 1521, et s'entretint avec lui au moyen d'un interprète. Ce te-

(1) *Notice sur les collections musicales de la bibliothèque de Cambrai*, p. 2[illegible].

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

moignage est plus certain que celui de Guicciardini, qui fait de Mouton un Belge. Willaert, élève de ce musicien, nous apprend, par Zarlino, qu'il avait eu pour maître Josquin Depres. L'épitaphe de cet artiste fait connaître que son nom était *Jean de Hollingue*, *dit Mouton*. Toutefois il se peut que le nom de *Hollingue* soit, non celui du musicien, mais bien celui du lieu où il vit le jour; car on sait qu'il fut d'usage, jusqu'au commencement du dix-septième siècle, de désigner souvent les personnes par leur prénom joint au nom du lieu de leur naissance. Or *Hollingue*, ou *Hollang*, est un village situé dans le département de la Moselle, à sept lieues de Metz. J'avoue que l'ignorance où l'on a été jusqu'à ce jour du nom de *Jean de Hollingue*, tandis que celui de *Mouton* se trouve placé sur toutes les œuvres de l'artiste et dans une multitude de recueils, me fait attacher quelque importance à cette conjecture, et que *Jean de Hollingue dit Mouton* est, pour moi, *Jean Mouton, né à Hollingue*. Plusieurs auteurs ont fait de Jean Mouton un maître de chapelle de Louis XII et de François Ier, rois de France, et Kiesewetter dit positivement, dans son Mémoire sur les musiciens néerlandais, qu'il succéda à son maître Josquin Deprès dans cette position : cependant, outre qu'il est à peu près certain que celui-ci n'a pas eu l'emploi dont il s'agit à la cour de Louis XII, l'épitaphe dont il vient d'être parlé leve tous les doutes à cet égard et prouve que Jean Mouton était chantre du roi (sous les regnes de Louis XII et de François Ier), chanoine de Thérouanne, qu'il mourut chanoine de la collegiale de Saint-Quentin, le 30 octobre 1522, et qu'il fut inhumé dans cette église, près de la porte du vestiaire. L'épitaphe mise sur sa tombe, et rapportée par M. Ch. Gomart (1), d'après un manuscrit de Quentin Delafons, est ainsi conçue : *Ci-gist maistre Jean de Hollingue dit Mouton, en son vivant chantre du Roy, chanoine de Therouane et de cette eglise, qui trespassa le penultieme jour d'octobre M D XXII. Priez Dieu pour son ame.* On voit que Glaréan était bien instruit lorsqu'il ne donnait à Mouton que la qualification de musicien de François Ier (*symphoneta*) dans son *Dodecachordon* (pages 16 et 296). Il est au surplus remarquable que Mouton ne survécut pas longtemps à l'époque où Glaréan le connut à Paris, c'est-à-dire en 1521, car il mourut dans l'année suivante.

L'épitaphe n'indique pas l'âge de Mouton au moment de sa mort, en sorte qu'on ne peut fixer d'une manière certaine la date de sa naissance; mais elle doit être placée au plus tard en 1475, car il avait déjà de la célébrité en 1505, puisque Petrucci inserait deux morceaux de sa composition dans le quatrième recueil des motets de divers auteurs, sorti de ses presses dans la même année. Or, dans ce temps de lentes communications, Mouton ne pouvait avoir moins de trente ans avant que ses œuvres fussent connues en Italie. Il est donc vraisemblable qu'il était âgé d'environ 47 ans lorsqu'il mourut.

Le canonicat de Saint-Quentin fut donné sans doute par Louis XII à Mouton, en dédommagement de la perte de son bénéfice de Thérouanne, car cette ville, alors considérable, avait été prise par les Anglais en 1513, et ne fut rendue à la France qu'en 1527, cinq ans après la mort de l'artiste.

Glaréan nous apprend que ce compositeur dédia des messes au pape Léon X, qui lui en témoigna sa satisfaction. Ces messes se trouvent sans doute parmi celles du même auteur que l'on conserve en manuscrit dans les archives de la chapelle pontificale, à Rome. Octave Petrucci de Fossombrone a publié un livre de cinq messes de Mouton, en 1508. Ces messes sont intitulées : 1° *Sine nomine*, n° 1. — 2° *Alleluia*. — 3° *Alma Redemptoris*. — 4° *Sine nomine*, n° 2. — 5° *Regina mater*. Une deuxième édition de ces messes a été publiée par Petrucci, à Fossombrone, en 1515, sous le titre : *Missarum Joannis Mouton liber primus*. Le ténor seul de l'édition de 1508 est à la Bibliothèque impériale de Paris; mais des exemplaires complets de celle de 1515 sont au Muséum britannique, et à la Bibliothèque impériale de Vienne. Le volume 39 des manuscrits de la chapelle pontificale contient la messe sur la chanson française *Dites-moi toutes vos pensées*. On trouve aussi des messes de Mouton en manuscrit à la bibliothèque royale de Munich (cod. 7 et 57); la messe *Alma Redemptoris* du recueil de Petrucci a été réimprimée dans la collection publiée à Rome, en 1516 (un volume in-folio), par André Antiquo, de Montona, avec la messe à quatre voix, *Dites-moi toutes vos pensees*, qui est dans le volume manuscrit de la chapelle pontificale. Une autre messe de Jean Mouton, intitulée *Quam dicunt homines*, est imprimée dans un recueil qui a pour titre : *Liber decem Missarum a præstantissimis musicis contextus*, etc.; Lyon, Jacques Moderne, 1540, in-fol. Enfin, on trouve une messe de Mouton à cinq voix intitulée, *Ave Regina cælorum*, dans le recueil intitulé : *Archadelt Jacobi Regii musici et card. à Lotharingo sacelli præfecti Missæ tres, cum*

(1) *Notes historiques sur la maîtrise de Saint-Quentin et sur les célébrités musicales de cette ville*, p. 42.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

quatuor et quinque vocibus ad imitationem modulorum Nae, Noe; Parisus, apud Adrianum Le Roy et Robertum Ballard, 1557, in-fol. max. La messe de Mouton est la quatrième de ce volume, où toutes les parties sont en regard. On voit par ces indications que M. de Coussemaker a été mal informé lorsqu'il a dit, dans sa *Notice sur les collections musicales de Cambrai* (p. 27 et suiv.), qu'à l'exception des cinq messes publiées par Petrucci de Fossombrone toutes les autres messes de ce maître sont inédites. A l'égard des messes de Mouton non encore publiées et qui sont connues jusqu'à ce jour, on trouve dans un volume in-fol. manuscrit du seizième siècle, de la Bibliothèque de Cambrai (n° 3), la messe à quatre voix intitulée *Missa sans cadence*, et dans le manuscrit n° VII de la Bibliothèque royale de Munich la messe à 4 voix qui a pour titre *De Almania*. La messe *Sine nomine*, à 4 voix, qui se trouve dans le volume manuscrit de la même bibliothèque n° LVII, est le numéro 2 de la collection de Petrucci. Le premier livre des *Motetti de la Corona*, publié en 1514 par Octave Petrucci, contient neuf motets à quatre voix du même; le second livre de la même collection, publié en 1519, onze motets; le troisième livre (Fossombrone, 1519), deux motets; le quatrième livre des motets à cinq voix (*Impressum Venetiis per Octavianum Petrutium Forosemproniensem*, 1505), deux motets. Le motet *Gaude Virgo Katarina*, du même, se trouve dans le *Liber septimus XXIIII trium, qualuor, quinque, vel sex vocum modulos Dominici adventus*, Paris, P. Attaingnant, 1534, in-4° obl. gothique. Le huitième livre de la même collection contient le motet *Gloriosi principes*, et le onzième (Paris, Attaingnant, 1534), celui qui commence par ces mots : *Jeri, etsi, etc.* Le motet, *Gaude Virgo Katarina* avait déjà été publié dans la collection intitulée : *XII motetz à quatre et cinq voix composés par les autheurs cy-dessoubz escripts. Imprimés à Paris par Pierre Attaingnant demourant à la rue de la Harpe, pres de l'eglise Saint-Cosme*, 1529; *desquels la table s'ensuyt*, etc. Le recueil publié par J. Ott, de Nuremberg, sous ce titre : *Novum et insigne opus musicum, sex, quinque et quatuor vocum*, etc. (Nuremberg, Jérôme Graff, ou Graphæus, 1537) contient trois motets de Mouton. On en trouve quatre à quatre voix dans le premier tome de la collection intitulée : *Evangelia dominicarum et festorum dierum musicis numeris pulcherrime comprehensa et ornata quatuor, quinque et sex vocum tom sex*, etc. (*Norbergæ, in officina Jo. Montani et Ulrici Neuberi*, 1554-1556, in-4° obl.). Les motets de Mouton sont les n°s 8, 11, 17 et 57. On trouve du même le motet *Pater peccavi*, dans la collection des *Motettorum a Jacobo Moderno alias Grand Jacques in unum collectum liber primus* (Lyon, Jacques Moderne, 1532, in-4° obl.). Les deux premiers volumes du recueil intitulé : *Psalmorum selectorum a præstantissimis musicis in harmonias quatuor et quinque vocum redactorum libri quatuor* (Norimbergæ, apud Joh. Petreium), renferment trois psaumes du même compositeur. Les sixième et treizième livres des chansons nouvelles à 5 et 6 parties, publiés par Tylman Susato, à Anvers, en 1543-1547, renferment plusieurs pièces de Jean Mouton, ainsi que les *chansons musicales à cinq parties*, imprimées chez le même sans date, in-8°. Glaréan a inséré dans son *Dodecachordon* (p. 300) un *Domine salvum fac regem*, à 4 voix (p. 322), un *Miseremini*, à 4 voix, et (p. 464) un *Salve Mater*, à 4 voix. Ce dernier morceau a été mis en partition dans le deuxième volume de l'Histoire de la musique de Hawkins (p. 482-484). Burney a aussi inséré dans son Histoire générale de la musique (t. II, p. 537) le motet à trois ténors et basse *Quam pulchra es*, en partition. Il y a aussi des motets de Mouton dans les *Concentus* de Salblinger; Augsbourg, 1545, in-4°, et Gesner cite, dans sa Bibliothèque universelle, des motets à trois voix du même, mais sans en indiquer la date. Enfin Forkel a publié en partition, dans son Histoire de la musique (t. II, pag. 660 et suiv.), le motet *Confitemini*. On cite aussi le motet *Non nobis Domine*, composé par Mouton, en 1509, à l'occasion de la naissance d'une fille de Louis XII, et celui qu'il a fait, en 1514, pour la mort de la reine Anne de Bretagne. Dans un autre genre, on peut voir le madrigal à six voix, *Vrai dieu d'amour*, composé par Mouton, qui se trouve dans le premier volume de la collection Eler, à la bibliothèque du Conservatoire de Paris.

MOVIUS (Gaspard), sous-recteur de l'école de Stralsund, naquit dans la Marche de Brandebourg vers l'année 1600. Il est auteur d'une collection de chants d'église et de psaumes à 6 et à 8 voix, publiée sous ce titre : *Triumphus musicus spiritualis, das ist : Neue geistliche deutsche Kirchen gesange und Psalmen, mit 6 und 8 Stimmen, sampt den Basso continuo;* Rostock, 1640, in-4°.

MOZART (Jean-Georges-Léopold), père de l'illustre compositeur de ce nom, était fils d'un relieur de livres; il naquit à Augsbourg le 14 novembre 1719. Après avoir fait ses études, parti-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

culièrement un cours de jurisprudence à Salzbourg, il entra chez le comte de Thurn, en qualité de valet de chambre musicien. Une place de violoniste étant devenue vacante dans la chapelle du prince évêque de Salzbourg, il l'obtint en 1743. Peu de temps après, il se maria. Ses compositions le firent connaître avantageusement en Allemagne; mais sa réputation s'étendit principalement par la méthode de violon qu'il publia en 1756, et qui fut considérée comme le meilleur ouvrage de ce genre, pendant cinquante ans. En 1763, Mozart obtint la place de second maître de chapelle de la cour de Salzbourg. De sept enfants qu'il eut de son mariage, il ne lui resta que le fils devenu si célèbre, et une fille dont les succès dans l'enfance annonçaient un talent qui ne s'est pas réalisé. L'éducation musicale de ses enfants occupait tout le temps que laissaient à Mozart ses fonctions et ses ouvrages. Peu de temps après sa nomination de second maître de chapelle, il commença de longs voyages avec son fils et sa fille, visita les principales cours de l'Allemagne, la Hollande, l'Angleterre, la France, et passa plusieurs années en Italie. De retour à Salzbourg, riche d'espérances pour l'avenir de son fils, mais ayant dissipé dans de lointains voyages le faible produit du talent de celui-ci, il ne quitta plus la résidence de son prince depuis 1775. Constamment occupé du soin d'améliorer la situation de sa famille, il ne parvint point à son but, car il s'appauvrit de plus en plus; mais les pratiques d'une dévotion minutieuse lui fournirent des consolations dans ses chagrins et dans les souffrances de la goutte dont il fut tourmenté pendant ses dernières années. Il mourut à Salzbourg le 28 mai 1787. Léopold Mozart a laissé en manuscrit beaucoup de musique d'église, composée pour la chapelle de Salzbourg, particulièrement un *Offertorium de Sacramento*, à 4 voix, 2 violons, basse, 2 cors et orgue; une messe brève (en *la* majeur), idem, et des *Litaniæ breves* (en *sol*, en *si* bémol et en *mi* bémol) pour les mêmes voix et instruments avec des trombones obligés; douze oratorios; les opéras *Semiramis; la Jardiniere supposée* (en allemand); *la Cantatrice ed il Poeta*, intermède italien à deux personnages; et un divertissement intitulé *Musikalische Schlittenfahrt* (Promenade musicale). Ce dernier ouvrage, arrangé pour le piano, a été gravé à Leipsick, chez Kuhnel. En 1740, Léopold Mozart a publié aussi à Salzbourg six trios pour deux violons et basse, et en 1759, douze pièces de clavecin, à Augsbourg, sous le titre : *Der Morgen und der Abend* (Le Matin et le Soir). On connaît aussi sous son nom des pièces d'orgue, trente grandes sérénades pour plusieurs instruments, des concertos pour divers instruments à vent, et beaucoup de symphonies pour l'orchestre; les thèmes de dix-huit de celles-ci se trouvent dans le Catalogue thématique de Breitkopf (Leipsick, 1762, in-8°), et dans les suppléments publiés en 1766 et 1774. Quelques-unes de ces symphonies ont été attribuées au fils de Léopold Mozart. La méthode de violon publiée par ce musicien distingué a pour titre : *Versuch einer grundlichen Violinschule* (Essai d'une méthode (école) fondamentale de violon), Augsbourg, 1756, 35 feuilles in-4°, avec le portrait de l'auteur et 4 planches représentant les différentes positions de la tenue de l'archet et du violon. Cet ouvrage, composé suivant la doctrine de Tartini, renferme d'excellentes choses, et sera toujours lu avec fruit par les violonistes qui voudront réfléchir sur leur art. La 2me édition, perfectionnée, a paru sous ce titre : *Grundliche Violinschule* (École fondamentale du violon), Augsbourg, Lotter, 1770, in-4° de 268 pages, 4 planches et un tableau. Une troisième édition a été publiée dans la même ville en 1785, in-4°; elle est absolument semblable à la précédente. Les éditions subséquentes ont paru à Vienne, chez Volcke, en 1791, in-4°; à Leipsick, chez Kuhnel, en 1804, par les soins de Neukomm, in-fol.; à Vienne, chez Cappi; dans la même ville chez Wallishauser, avec des additions de Pirlinger, et aussi dans cette ville, chez Haslinger, par les soins de Schiedermayer. Enfin, on en connaît des éditions publiées à Hambourg, chez Boëme, à Mayence, chez Schott, et à Posen, chez Simon. Valentin Roeser a donné une traduction française du même ouvrage, sous le titre de *Méthode raisonnée de violon, par Léopold Mozart*; Paris, Boyer, 1770, in-folio; et Woldemar (*voyez* ce nom) a donné une deuxième édition de cette traduction : elle est intitulée : *Méthode raisonnée pour apprendre à jouer du violon, par L. Mozart; nouvelle édition enrichie des chefs-d'œuvre de Corelli, Tartini, Geminiani, Locatelli*, etc.; Paris, Pleyel, 1801, in-fol. Il a été fait aussi une traduction hollandaise de la méthode de Mozart.

MOZART (Jean-Chrysostome-Wolfgang-Théophile), illustre compositeur, fils du précédent, naquit à Salzbourg le 27 janvier 1756. Il y a eu de l'incertitude sur les prénoms de ce grand artiste; lui-même a signé deux de ses lettres de cette manière : *Johannes Chrysostomus Sigismundus Amadeus Wolfgang*. Ses premières œuvres publiées à Paris, en 1764, portent sur les frontispices : *J.-C.-Wolfgang*; enfin la plupart des lettres et des œuvres de Mozart sont si-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

gnées *Wolfgang-Amade*, ou simplement W.-A. Un document authentique qui a appartenu à Aloys Fuchs, employé du gouvernement autrichien et chanteur de la chapelle impériale, et que M. Otto Jahn a publié dans sa grande monographie de Mozart, a dissipé tous les doutes à cet égard. Ce document est l'acte de naissance du fils de Leopold Mozart, délivré par Balthazar Schitter, curé de la cathédrale de Salzbourg, le 16 décembre 1841, et duquel il résulte que *Joan-Chrysostome-Wolfgang-Theophile*, fils légitime de noble M. Léopold Mozart, musicien de la cour, et de Marie-Anne Pertlin sa femme, né le 27 janvier 1756, à huit heures du soir, a été baptisé suivant le rit catholique par M. le chapelain de ville Léopold Lamprecht, le 28 janvier 1756, à 10 heures avant midi, en présence de noble M. Jean-Théophile Pernayr, conseiller de justice et négociant (1).

Jamais organisation ne fut plus heureuse pour la musique et ne se manifesta par des signes plus certains. Mozart était à peine âgé de trois ans, lorsque son père commença à donner des leçons à sa sœur aînée (Marie-Anne Mozart, née le 29 août 1751) : dès ce moment toute son attention se concentra sur le clavecin. Il y cherchait souvent seul des tierces, et quand il les avait trouvées, il témoignait sa joie par une agitation excessive. Presque en jouant, il apprit les éléments de la musique et les principes du doigté. A peine arrivé à sa quatrième année, il jouait avec un goût et une expression remarquables de petites pièces qui ne lui coûtaient qu'une demi-heure d'étude, et déjà il composait des menuets et d'autres petits morceaux que son père écrivait sous sa dictée. Le conseiller de Nissen a publié ces premiers essais dans sa grande monographie de Mozart, d'après les manuscrits originaux, au nombre de vingt-deux. Tous ont été composés dans les années 1760 à 1762, c'est-à-dire depuis l'âge de quatre ans jusqu'à six : on se sent frappé d'étonnement à la vue de ces premières productions d'un génie qui a toujours grandi jusqu'à la mort prématurée de l'artiste. En 1762, Léopold Mozart fit un voyage à Munich avec ses enfants. Ils y excitèrent l'étonnement; mais l'admiration fut tout entière pour Wolfgang qui, à l'âge de six ans, exécuta un concerto devant l'électeur. Dans l'automne de la même année, la famille Mozart visita Vienne, et y fit la même sensation qu'à Munich. L'empereur s'était approché du clavecin où était le virtuose enfant; mais celui-ci demanda qu'on appelât Wagenseil, maître de chapelle de la cour impériale. *Monsieur*, lui dit le jeune Mozart, *je joue un de vos concertos ; ayez la bonté de me tourner les feuilles.* Cette assurance en lui-même fut un des traits du caractère de Mozart en toutes les circonstances de sa vie d'artiste.

Son père lui avait acheté, à Vienne, un petit violon qu'il porta à Salzbourg, et dont il ne semblait s'occuper que comme d'un joujou. Un jour Wenzel, musicien de la chapelle du prince, étant venu consulter Leopold Mozart sur un nouveau trio qu'il avait écrit, on voulut en essayer l'effet : Wenzel prit la partie du premier violon, Schachtner, autre musicien de la cour, se chargea du second, et Léopold Mozart joua la basse. Pendant les préparatifs des exécutants, l'enfant vint se placer près de Schachtner avec son petit violon, et prétendit doubler sa partie, malgré les remontrances de son père. Il fallut enfin céder à son désir et l'on commença; mais à peine eut-on joué quelques mesures, que les trois artistes se regardèrent avec étonnement en voyant un enfant de sept ans, qui n'avait jamais reçu de leçons de violon, jouer sa partie avec exactitude. Émerveillé de ce qu'il entendait, Schachtner cessa de jouer, et le jeune Mozart alla jusqu'au bout du trio sans hésiter.

Au mois de juillet 1763, Léopold Mozart entreprit un long voyage hors de l'Allemagne avec ses enfants. Munich fut la première ville qu'ils visitèrent. L'enthousiasme que l'enfant prodige y avait excité précédemment se réveilla lorsqu'on l'entendit jouer dans le même concert un concerto de piano, un de violon, et improviser sur des thèmes qu'on lui donnait. Augsbourg, Manheim, Mayence, Francfort, Coblence, Cologne, Aix-la-Chapelle et Bruxelles, accueillirent ensuite les jeunes artistes par de vifs applaudissements. Arrivée à Paris au mois de novembre, la famille Mozart n'y trouva d'abord d'appui qu'auprès du baron de Grimm, qui a donné d'intéressants détails sur l'enfance de l'illustre compositeur dans sa *Correspondance littéraire*. De nos jours, malgré les prodiges qui ont fatigué l'attention publique, un enfant aussi extraordinaire que Mozart s'adresserait simplement au public, et l'admiration générale assurerait à la fois sa fortune et sa renommée; mais alors il n'en était point ainsi. Le Concert spirituel possédait un privilége exclusif, et ce n'était

(1) Bezeugt (Balthazar Schitter, Dompfarrer zu Salzbourg, etc.) aus dem Taufbuche der Dompfarre zu Salzburg vom Jahr 1756, p. 2, dass *Johannes Chrysost. Wolfgangus Theophilus*, ehrlicher Sohn des Edlen Herrn Leopold Mozart, Hof-Musikers, und der Maria Anna Pertlin, dessem Gattin, am 27ten Januar 1756 um 8 Uhr Abends geboren und am 28ten Januar 1756 um 10 Uhr Vormittags im Beyseyn des Edlen Herrn Johann Theophilus Pergmayr, bürgerlichen Rathes und Handelsmannes (*p. t. sponsi*), vom Stadt-Kaplan Leopold Lamprecht nach Katholischen Ritus getauft worden sey.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

que par la cour qu'un artiste pouvait réussir. Grâce à la protection de Grimm, qui lui procura celle du baron d'Holbach, du comte de Tessé, du duc de Chartres et de la comtesse de Clermont, la famille Mozart fut invitée à se rendre à Versailles, et eut l'honneur d'être présentée au roi. Wolfgang joua du clavecin, improvisa et reçut des témoignages unanimes d'admiration. La faveur dont il jouissait près de la famille royale était si décidée, que les princesses, filles du roi, et la dauphine, l'ayant rencontré dans une galerie du château, lui donnèrent leur main à baiser et l'embrassèrent sur la joue, au grand étonnement de toute la cour. Les duchesses et les marquises ne manquèrent pas d'imiter ces augustes personnages; mais on était plus prodigue de caresses que de dons avec le virtuose enfant; car Léopold Mozart écrivait à sa femme: « Si tous les baisers qu'on prodigue à Wolfgang « pouvaient se transformer en bons louis d'or, « nous n'aurions pas à nous plaindre. Le mal- « heur est que les aubergistes ni les traiteurs ne « veulent pas être payés en baisers: espérons « toutefois que tout ira bien, et, pour ne rien né- « gliger à cette fin, ayez soin de faire dire une « messe chaque jour, pendant une semaine. » Cet âpre désir du gain qui semble tourmenter le sous-maître de chapelle de la cour de Salzbourg dans sa longue correspondance de dix années de voyages, n'était pas, comme on pourrait le croire, le résultat de calculs faits pour s'enrichir aux dépens d'un enfant précoce; Léopold Mozart croyait sincèrement qu'il préparait le bonheur et la gloire de son fils en lui faisant parcourir l'Europe, dans le but d'exciter partout la même admiration qu'il éprouvait lui-même pour le talent de celui-ci. L'argent qu'il désirait n'était destiné qu'à fournir aux dépenses de ses longues courses: car lui-même mourut pauvre. Cependant, le fréquent exercice de ce talent aurait pu l'épuiser avant l'âge, si la constitution morale de Mozart eût été moins forte, et s'il n'y eût eu en lui assez d'étoffe de grand homme pour effacer une merveilleuse enfance. Avant de quitter Paris, c'est-à-dire dans l'espace de quelques mois, le jeune virtuose publia deux œuvres de deux sonates chacun pour le clavecin avec accompagnement de violon; le premier était dédié à la princesse Victoire, seconde fille du roi, et avait pour titre: *II Sonates pour le clavecin qui peuvens le jouer avec l'accompagnement de violon, dédiées à Madame Victoire de France*, par J.-G. Wolfgang Mozart de Salzbourg, âgé de sept ans, œuvre premier; l'autre, à la comtesse de Tessé, *II Sonates pour le clavecin qui peuvent se jouer avec l'accompagnement de violon, dédiées à Madame la comtesse de Tessé, dame de Madame la Dauphine*, par J.-G. Wolfgang Mozart de Salzbourg, âgé de sept ans, œuvre II. Les épîtres dédicatoires avaient été rédigées par Grimm, qui en fit quelque chose de fort ridicule. Ainsi un enfant de sept ans dit à Mme de Tessé: « Vous ne voulez pas, Madame, « que je dise de vous ce que tout le public en dit; « cette rigueur diminuera le regret que j'ai de « quitter la France. *Si je n'ai plus le bonheur* « *de vous faire ma cour*, j'irai dans un pays où « je parlerai du moins tant que je voudrai et de ce « que vous êtes, et de ce que je vous dois. » Laissant à part les dédicaces, ces sonates, qu'on trouve dans la collection de ses œuvres, sont charmantes, et auraient fait honneur aux artistes les plus renommés de cette époque; cependant leur auteur était à peine parvenu à sa huitième année.

Le 10 avril 1764, Léopold Mozart s'embarqua à Calais avec ses enfants pour se rendre à Londres. Wolfgang n'y excita pas moins d'étonnement et d'admiration qu'à Paris. Après avoir joué de l'orgue devant le roi (Georges III), il donna plusieurs concerts où le public se rendit en foule. La plupart des symphonies exécutées dans ces concerts étaient de sa composition. Il y écrivit aussi six sonates de clavecin, formant son troisième œuvre qu'il dédia à la reine (1). La sensation profonde que produisit en Angleterre cet enfant extraordinaire a été décrite dans la notice anglaise de Daines Barrington, témoin oculaire de l'engouement général pour un si rare phénomène, et qui rapporte des traits de l'habileté du jeune Mozart, qu'on serait tenté de croire fabuleux.

Le 24 juillet 1765, la famille Mozart s'éloigna de Londres, où elle avait passé environ quinze mois. Débarquée à Calais, elle visita les principales villes de l'Artois et de la Flandre française, puis se rendit en Hollande, par Courtrai, Gand et Anvers. Partout Wolfgang joua sur les orgues des églises cathédrales et collégiales. Arrivés à La Haye, lui et sa sœur furent admis à se faire entendre devant la princesse d'Orange, qui les prit sous sa protection. Mais peu de jours après, la jeune fille fut atteinte d'une fièvre maligne, et son frère éprouva bientôt les effets de cette maladie, qui les mit tous deux aux portes du tombeau. Désespéré par la crainte de perdre ces enfants si tendrement aimés, le bon Léopold

(1) Ces sonates ont pour titre: *Six Sonates pour le clavecin qui peuvent se jouer avec l'accompagnement de violon ou flûte traversière, très humblement dédiées à Sa Majesté Charlotte, reine de la Grande-Bretagne, composées par J.-G.-Wolfgang Mozart, âgé de huit ans, Œuvre III.*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Mozart écrivait à chaque instant à sa femme pour lui enjoindre de faire dire des messes à l'honneur de tous les saints du calendrier. Enfin ses vœux furent exaucés ; rendus à la santé, ses enfants donnèrent deux concerts à La Haye, et Wolfgang y dédia un œuvre de six nouvelles sonates de piano à la princesse de Nassau-Weilbourg. Après quatre mois de séjour en cette ville, la famille se rendit à Amsterdam, où le jeune Mozart composa des symphonies et d'autres morceaux pour l'installation du stathouder. Au mois de mai 1766, Léopold Mozart se mit en route avec ses enfants pour retourner à Salzbourg par Paris, Lyon, la Suisse et Munich.

Rentré dans le calme de la vie de famille, après trois années d'absence, Mozart reprit à Salzbourg ses études de composition sous la direction de son père (1). Les principaux ouvrages de Hændel qu'il avait rapportés de Londres, et ceux de Charles-Philippe-Emmanuel Bach, devinrent ses modèles classiques. Dans l'année 1767, il lut aussi les partitions de quelques anciens maîtres italiens de la fin du dix-septième siècle et du commencement du dix-huitième, qui, sans doute, lui enseignèrent l'art de faire chanter les parties d'une manière facile et naturelle jusque dans les combinaisons les plus compliquées : qualité par laquelle il est supérieur aux compositeurs allemands de toutes les époques. Les premières compositions vocales de cet enfant prodigieux datent du même temps ; on en trouvera l'indication dans le catalogue général de ses œuvres qui termine cette notice.

Au mois de septembre de la même année, la famille Mozart entreprit un nouveau voyage à Vienne : il ne fut pas heureux dans ses résultats. Peu de jours après l'arrivée dans la capitale de l'Autriche, et pendant que Léopold faisait des démarches pour faire entendre son fils à la cour impériale, une archiduchesse, fiancée du roi de Naples, mourut, et dans le même moment, la petite vérole fit de grands ravages parmi les enfants à Vienne. Léopold Mozart s'en éloigna en toute hâte avec ses enfants et se réfugia à Olmütz (Moravie), où, à peine arrivés, les deux enfants furent atteints de la cruelle maladie, dont le caractère fut si grave pour Wolfgang, qu'il fut privé de la vue pendant neuf jours. De retour à Vienne au mois de janvier 1768, le jeune artiste fut présenté à l'empereur Joseph II et à l'impératrice. Comme partout, son prodigieux talent transporta d'admiration toute la cour. L'empereur lui dit qu'il désirait lui voir composer un opéra et le diriger lui-même au clavecin. Malheureusement Léopold Mozart prit cette demande au sérieux et se persuada que la réputation et l'honneur de son fils étaient attachés à la réussite de cet opéra. Le sujet choisi fut *la Finta semplice ;* mais il fallut attendre longtemps le travail du poète. Dès qu'il eut son livret, Wolfgang se mit à l'ouvrage, et composa les airs avec rapidité. Lorsque le bruit se fut répandu de son entreprise, tous les compositeurs réunirent leurs efforts pour nuire à cet enfant. Il est triste de dire que Gluck fut au nombre de ses ennemis, suivant ce que Léopold Mozart écrivait en confidence à un ami. On affirma d'abord que la partition de l'opéra n'était pas l'ouvrage de l'enfant, mais de son père ; il fallut, pour prouver le contraire, que Wolfgang écrivît devant témoins un air sur des paroles prises au hasard dans un volume des œuvres de Métastase, et qu'il l'instrumentât dans la même séance. Puis les chanteurs italiens dirent que leurs airs n'étaient pas chantables, parce qu'ils étaient mal prosodiés ; on demanda des changements ; le poëte, d'accord avec les ennemis du jeune compositeur, fit longtemps attendre les paroles de ces changements ; de son côté, l'orchestre dit qu'il ne consentirait pas à jouer sous la direction d'un enfant, et l'entrepreneur, nommé *Affligio*, usant de subterfuges de toute espèce, ajournait incessamment les répétitions, et finit par décider que l'opéra ne serait pas joué. C'est ainsi que se termina cette malheureuse affaire, après quatorze mois passés à Vienne par la famille Mozart avec des dépenses et des pertes d'argent qui la ruinaient : le pauvre Wolfgang écrivit, sans obtenir de résultat, un ouvrage en trois actes dont la partition originale a cinq cent cinquante-huit pages. La seule consolation de Léopold et de son fils fut l'exécution, au mois de décembre 1768, d'une messe solennelle, à grand orchestre, composée par Wolfgang et exécutée sous sa direction. Au nombre des ouvrages qu'il écrivit à cette époque, on cite un concerto de trompette pour un jeune garçon de son âge. Pendant son séjour à Vienne, il composa aussi, au mois de janvier 1768, pour la maison de campagne du docteur Mesmer, ami de son père, le petit opéra *Bastien et Bastienne*, traduit du français en allemand. Gerber a attribué cet ouvrage à Léopold Mozart, dans son Nouveau Lexique des Musiciens ; M. de Nissen le restitue à Wolfgang (1). M. Otto Jahn adopte la même opi-

(1) On a dit qu'Eberlin (*voyez* ce nom), savant maître de chapelle à Salzbourg, dirigea à cette époque les études de composition du jeune Mozart ; mais M. Otto Jahn a remarqué avec beaucoup de justesse que l'erreur est manifeste, puis que Eberlin mourut en 1763.

1. *Voyez* [illegible] *Mozart's Biogr.*, p. 5

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

mon, et Oulibichelf (1), ne trouvant aucun renseignement sur ce sujet dans les lettres de Léopold, croit devoir laisser la chose indécise. Pour moi, je crois pouvoir décider la question, car je possède la partition manuscrite de *Bastien et Bastienne*, que je considère comme originale et qui porte ce titre : *Deutsches operette Bastien und Bastienne vor* 3 *Stimmen, soprano, tenore und basso mit* 2 *violini, alto viola,* 2 *oboe,* 2 *corni,* 2 *flauti und basso, del Sig. W. A. Mozart.* De retour à Salzbourg, dans les derniers jours de 1768, Mozart y passa toute l'année suivante, et apprit la langue italienne pour se préparer au voyage que projetait son père. Ils partirent seuls, au mois de décembre 1769, et se dirigèrent vers l'Italie par Inspruck. Dans un concert donné chez le comte Kunigl, le jeune Mozart osa jouer à première vue un concerto difficile, et eut un succès complet dans cette épreuve téméraire. Vérone, Mantoue, Milan, Florence, Rome, Naples, l'entendirent et l'admirèrent. Un enthousiasme, qu'on ne rencontre que dans les contrées méridionales, l'accueillait de toutes parts. Le programme de la plupart des concerts où il se faisait entendre était semblable à celui qu'il donna à Mantoue le 16 janvier 1770, et qui était composé de deux symphonies écrites par lui, d'un concerto de clavecin qui lui serait donné à l'improviste et qu'il exécuterait à première vue; d'une sonate qui lui serait également donnée, et qu'il s'engageait de transposer immédiatement dans le ton qu'on voudrait lui indiquer; d'un air composé et chanté par lui en s'accompagnant au piano, sur des paroles qui lui seraient données pendant la séance; d'une sonate et d'une fugue improvisée sur un thème donné; enfin d'une symphonie qu'il jouerait au piano sur une seule partie de premier violon de l'ouvrage qu'on voudrait choisir! On comprend l'enthousiasme que devaient inspirer de pareils prodiges réalisés par un enfant de treize ans et demi; car quel musicien oserait entreprendre une pareille tâche? Cependant cet enfant merveilleux ne s'est pas épuisé dans de pareils efforts; il n'a pas même effleuré la vigueur de son organisation morale, et il est devenu le plus grand des musiciens. Les poètes le chantaient, des médailles étaient frappées en son honneur, les académies lui ouvraient leurs portes, et les maîtres les plus savants des sévères écoles de Bologne et de Rome le considéraient avec étonnement. Il n'avait que quatorze ans, et l'antienne à quatre parties qu'il écrivit pour le concours de l'Académie philharmonique était un essai fort remarquable dans un genre de musique qui lui était inconnu; et le digne P. Martini l'appelait *illustre maître;* il n'avait que quatorze ans, et deux auditions du *Miserere* d'Allegri lui suffirent pour écrire de mémoire ce morceau célèbre dont il était défendu de donner des copies; il n'avait que quatorze ans, et le plus célèbre des compositeurs dramatiques de ce temps, Adolphe Hasse, surnommé par les Italiens *le divin Saxon*, n'hésitait pas à dire, après avoir entendu son *Mitridate* et sa cantate *Ascanio in Alba : C'est cet enfant nous fera tous oublier;* et la population milanaise tout entière s'écriait transportée : *Evviva il maestrino!*

Mozart était à Milan au mois de février 1770; il en partit vers le 15 mars, après avoir obtenu un engagement pour composer le premier opéra du carnaval de l'année 1771; il prit la route de Bologne, où sa présence causa la plus vive émotion. Je viens de parler du morceau qu'il y écrivit pour obtenir le diplôme d'académicien philharmonique. Suivant les statuts, l'épreuve à subir en pareille circonstance consistait à écrire sur un plain-chant donné une composition à quatre voix dans le style appelé *osservato, ou a la Palestrina.* Mozart écrivit, d'après les conseils qu'il avait reçus du P. Martini, l'antienne demandée; mais ce n'est pas celle qui a été publiée sous son nom par le conseiller De Nissen (1), par Lichtenthal (2), et par M. Otto Jahn (3), car ce morceau est du P. Martini. Le savant M. Gaspari, maître de chapelle de la cathédrale de Bologne et bibliothécaire du Lycée communal de musique de cette ville, a trouvé, dans un recueil manuscrit du dépôt qui lui est confié, l'original de la composition de Mozart, suivi de celle que Martini écrivit sur le même sujet pour l'instruction du jeune artiste. Il y a loin du travail d'un maître expérimenté tel que Martini à celui de Mozart, écrit trop rapidement peut-être, et avec une connaissance trop sommaire d'un genre de musique qui lui était inconnu avant qu'il arrivât en Italie; toutefois ce travail me paraît intéressant. M. Gaspari a publié l'antienne de Mozart avec son excellent discours intitulé *la Musica in Bologna*, qui a paru dans la *Gazette musicale* de Milan, et dont il a été fait des tirés-à-part (Milan, Ricordi, sans date, in-8°). Je crois que les lecteurs de la présente notice verront avec intérêt les deux morceaux sur le même sujet, pour en faire la comparaison :

(1) *Nouvelle Biographie de Mozart*, t. I, p. 73

(1) *Biographie W. A. Mozart's*, p. 236-237.
(2) *Mozart e le sue creazioni* (Milan, 1811), p. 15.
(3) *W. A. Mozart*, t. I, p. 661-666.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ANTIENNE DU P. MARTINI.

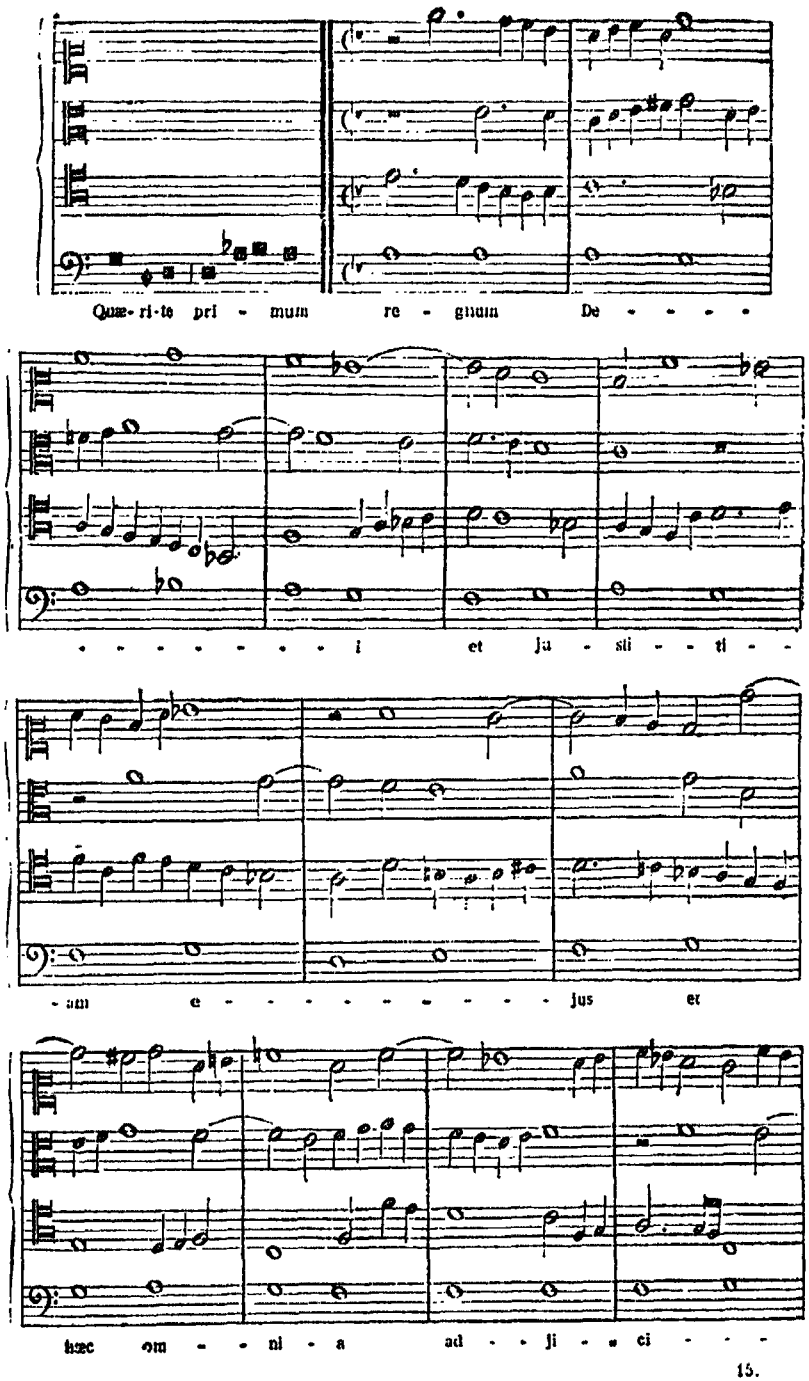

15.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

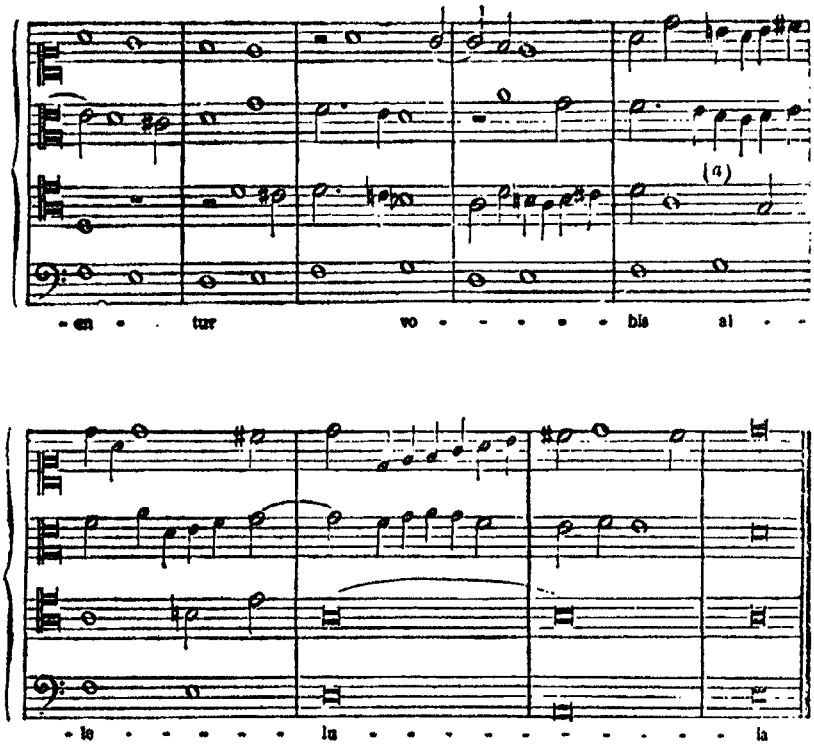

Ici, toutes les conditions du genre sont respectées; l'harmonie est celle du seizième siècle, et la tonalité du premier ton y est toujours sentie. Les parties chantent bien; tout enfin est digne d'un maître. Une seule inadvertance s'y fait remarquer à l'endroit marqué (*a*); la partie du ténor y fait un retard de neuvième à la distance de seconde, ce qui est une faute capitale, parce que la résolution de la dissonance n'est pas sentie sur l'unisson.

ANTIENNE DE MOZART.

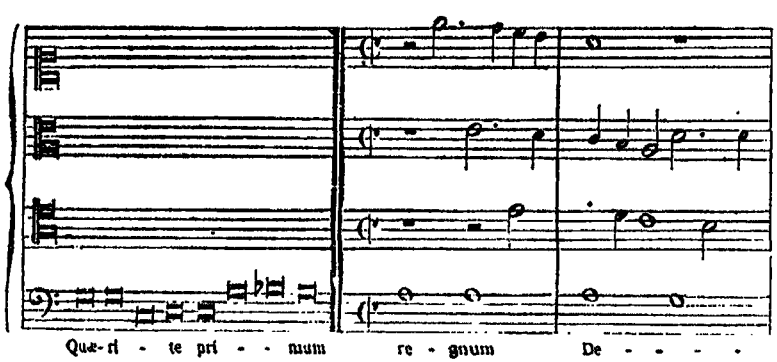

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

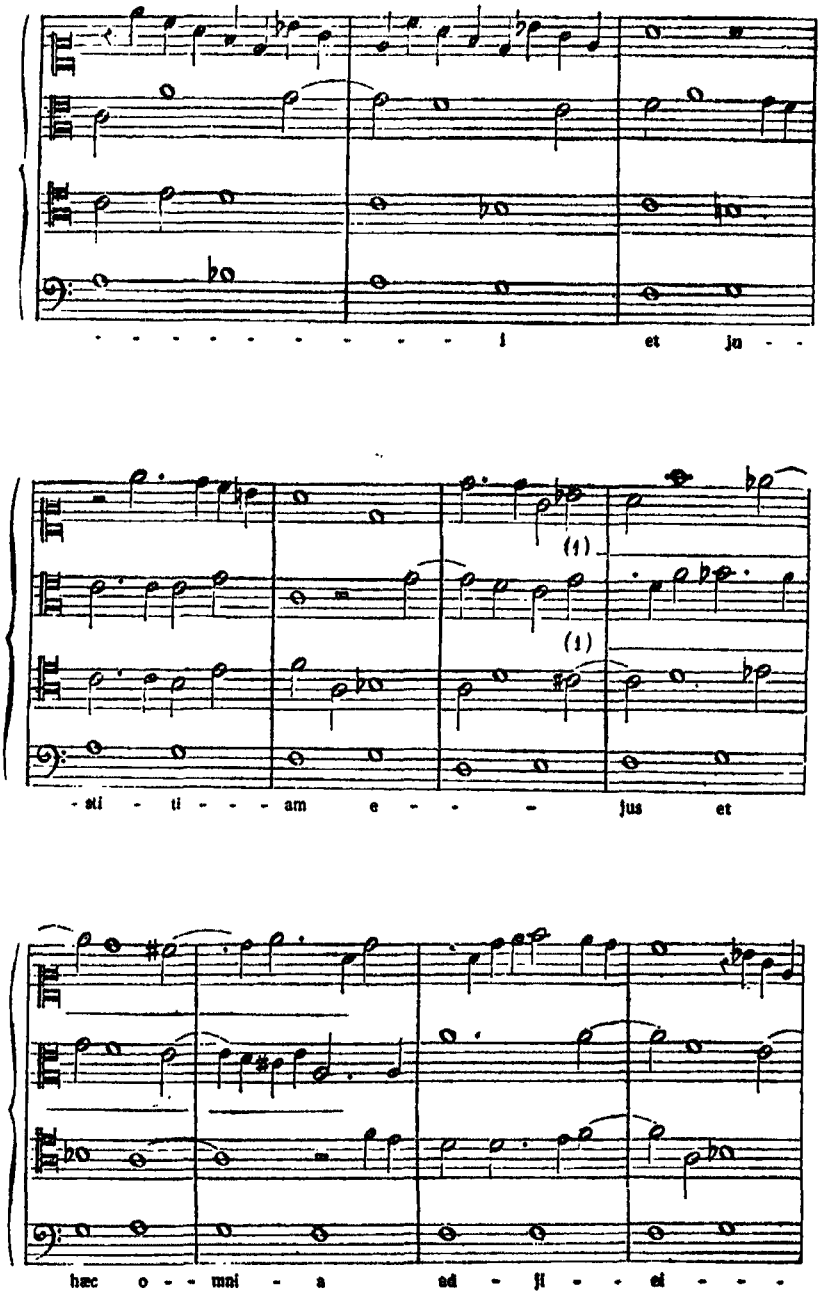

(1 Tout ce long passage présente des successions d'harmonie et de tonalité modernes, inadmissibles dans ce style, ainsi qu'une anticipation de septième, inconnue au temps où ce genre de musique était le seul en usage : il en est de même de l'altération de quinte augmentée du ténor.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

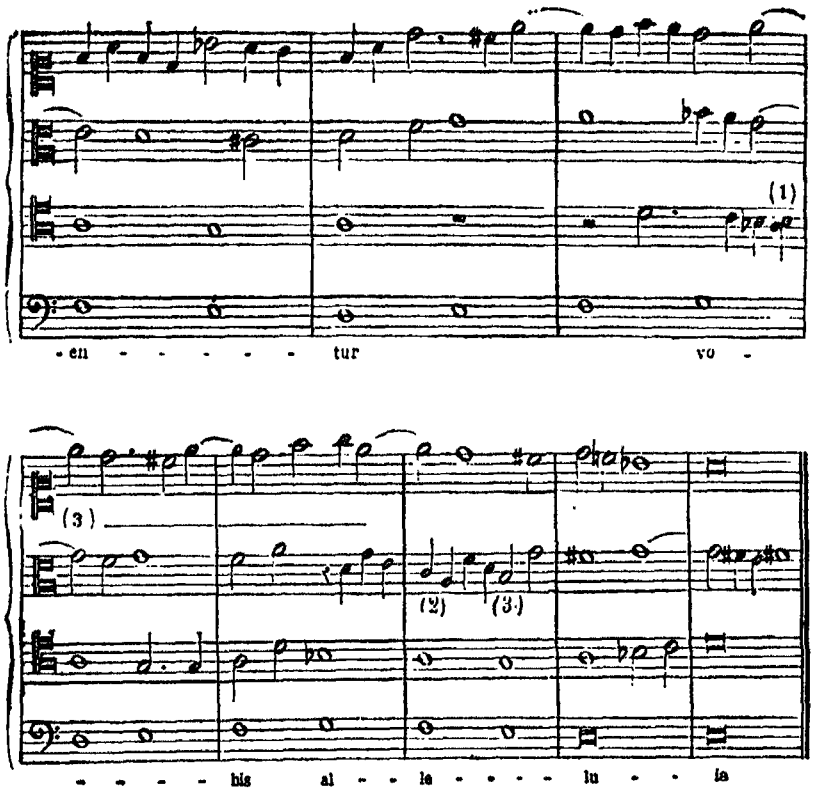

Mozart, âgé seulement de quatorze ans, et récemment arrivé en Italie, ne connaissait pas et ne pouvait connaître les règles et les traditions de l'ancien style *osservato* dans lequel on le faisait écrire : cela se voit au premier abord dans les troisième et quatrième mesures du soprano, purement instrumentales et non vocales, dans lesquelles il fait arriver une partie sur des quintes, par mouvement direct; ce qui est interdit dans le contrepoint.

Le 11 avril, Mozart arriva à Rome. Dans une lettre de son père, écrite de cette ville, on trouve l'anecdote relative au *Miserere d'Allegri*. A Naples, Jomelli, Majo, la célèbre cantatrice De Amicis, et tout ce qui s'y trouvait d'artistes de mérite l'accueillirent comme un compositeur déjà classé parmi les maîtres. En repassant à Rome, Mozart, bien qu'âgé seulement de quatorze ans, fut fait chevalier de l'Éperon d'or par le pape. Moins sensible que Gluck à ce genre de distinctions, il ne se fit jamais appeler *le chevalier Mozart*, et ne porta la croix dont il avait été décoré que dans les pays étrangers, comme le voulait son père. De retour à Milan, vers la fin du mois d'octobre, Mozart y écrivit son *Mithridate*, qui fut représenté, le 26 décembre de la même année, avec un succès décidé, et qui obtint vingt-deux représentations consécutives. Quelques jours avant la première répétition, la *prima donna* Bernasconi, peu confiante dans le talent d'un pianiste de quatorze ans pour écrire des airs, demanda au jeune compositeur qu'il lui fît voir celui qu'elle devait chanter; il satisfit sur-le-champ à cette demande. La cantatrice essaya immédiatement le morceau et en fut charmée. Alors Mozart, piqué de la défiance qu'on semblait avoir eue dans sa jeunesse, lui en offrit un autre, puis un troi-

(1) La double note se trouve ainsi dans le manuscrit original : le *si* ou le *fa* sont également défectueux, car dans ce genre de contrepoint, les notes qui n'ont pas de valeur réelle ne se répètent pas.

(2) Les rhythmes boiteux de tout ce passage du soprano sont inadmissibles dans le style *osservato* des anciens maîtres.

(3) Ces descentes sur la quinte par mouvement direct sont gauches et interdites dans ce style.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sieme, et laissa la Bernasconi stupéfaite de rencontrer un talent si rare et une imagination si riche dans un âge si tendre.

Pendant une partie de l'année 1771, Mozart visita Vérone, qui lui avait envoyé un diplôme d'académicien, Venise, Padoue, où il étonna le P. Valotti en improvisant sur le grand orgue du *Saint*; puis il fit une course jusqu'à Inspruck. Il retourna ensuite à Milan, pour y écrire sa cantate dramatique *Ascanio in Alba*, dans laquelle Manzuoli chantait le rôle principal, et qui fut représentée au mois de décembre. L'installation d'un nouvel archevêque à Salzbourg rappela Léopold Mozart dans cette ville en 1772. Le jeune compositeur fut invité à écrire pour cette circonstance la sérénade dramatique intitulée : *Il Sogno di Scipione;* elle fut représentée le 14 mars 1772. Au mois d'octobre suivant, Mozart retourna à Milan, où il composa son opéra sérieux *Lucio Silla*, dont les rôles principaux furent chantés par Rauzzini et la *prima donna* De Amicis. Le public accueillit avec faveur cet ouvrage, comme les précédents. Il fut suivi de *La Finta Giardiniera*, à Munich, en 1774, et de la pastorale en deux parties *Il Re pastore*, composée pour la cour de Salzbourg, et représentée en 1775.

Mozart avait dix-neuf ans; le prodige de l'enfance avait fini, le grand homme commençait; mais quelle enfance que celle qui se terminait à la seizième année après avoir produit un opéra allemand, trois italiens, un oratorio, deux messes solennelles, un *Stabat*, des offertoires, hymnes et motets, une *Passion*, deux cantates avec orchestre, treize symphonies, vingt-quatre sonates pour le piano, gravées, ainsi que plusieurs autres morceaux pour le même instrument, des trios de violon, des divertissements en quatuor pour toutes sortes d'instruments, des pièces d'harmonie militaire, des marches, des fugues, des solos de violon, de violoncelle et de flûte, des concertos pour divers instruments! L'étonnement s'accroît encore lorsqu'on se rappelle que l'auteur de tout cela avait employé la moitié de sa vie à voyager et à donner des concerts.

De retour à Salzbourg en 1774, Mozart s'était persuadé que le prince, en récompense de ses brillants succès, lui accorderait la place de maître de chapelle; mais après une vaine attente de trois années, la misère l'obligea d'aller chercher du pain ailleurs, et ce fut à Munich qu'il se rendit d'abord. Présenté à l'électeur, il lui demanda du service, offrant de composer chaque année quatre opéras, et de jouer tous les jours dans les concerts de la cour. Pour tout cela il ne demandait qu'un traitement de 500 florins (environ 1,050 fr.); mais le prince répondait à tous ceux qui le pressaient d'accepter les offres du compositeur : *Il est trop tôt; qu'il aille en Italie, qu'il se fasse un nom. Je ne lui refuse rien; mais il est trop tôt.* « Aller en Italie! « disait Mozart; mais j'y ai passé plusieurs an- « nées, et j'y ai donné trois opéras. » Il ajoutait : « Que le prince rassemble tous les com- « positeurs de Munich; qu'il en fasse venir d'I- « talie, de France, d'Allemagne, d'Angleterre et « d'Espagne : je me mesurerai avec tous. » Ce pauvre grand artiste, méconnu des princes qui seuls pouvaient lui donner une existence, était obligé de se redresser devant ceux qui voulaient l'abaisser. Ce n'était pas l'orgueil, mais le sentiment de sa force et la juste prévision de l'avenir qui lui faisaient dire : « Je suis aimé du pu- « blic de Munich : je le serai bien davantage « quand j'aurai agrandi le domaine de la mu- « sique; ce qui ne peut manquer d'arriver. Je « n'use du désir d'écrire depuis que j'ai entendu « la musique vocale allemande. » Plus pauvre en s'éloignant de la capitale de la Bavière que lorsqu'il y était arrivé, il fut obligé de donner un concert à Augsbourg pour fournir aux frais de son voyage. *Jamais*, écrivait-il à son père, *je n'ai été accablé d'autant d'honneurs qu'ici.* Ces honneurs, et 90 florins de la recette de son concert, furent tout le produit de son séjour à Augsbourg. A Manheim, l'électeur palatin le traita avec distinction et les musiciens se prosternèrent; mais il n'y avait point de places vacantes : Cannabich et l'abbé Vogler les occupaient. Le seul fruit du voyage de Mozart fut une montre dont le prince lui fit cadeau. Il prit alors la résolution de se rendre à Paris, espérant y retrouver un peu de la faveur qui l'y avait accueilli quatorze ans auparavant; mais il y attendit vainement pendant six mois le livret d'un opéra qu'on lui avait promis, et le directeur du Concert spirituel ne daigna pas même faire copier une symphonie concertante qu'il avait écrite pour les célèbres artistes Ritter, Ramm et Punto. Ce directeur, qui n'était autre que Legros, acteur de l'Opéra, ne l'employa qu'à raccommoder un *Miserere* de Holzbauer, qui ne réussit pas. Enfin la mère de Mozart, qui l'accompagnait dans son voyage, se félicitait après plusieurs mois qu'il eût trouvé une écolière assez généreuse pour lui payer *trois louis d'or* pour douze leçons. Le découragement qui lui serrait le cœur se laisse entrevoir dans ce passage d'une lettre à son père, écrite de Paris le 1er mai 1778. « S'il y avait « ici quelqu'un qui eût des oreilles pour en- « tendre, un cœur pour sentir, et seulement

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

« quelque idée de l'art, je me consolerais de « toutes mes disgrâces ; mais les hommes avec « qui je suis sont des brutes quant à la mu- « sique. » Le grand homme ne comprenait pas que, chez un peuple à peine sorti des voies du mauvais goût, et encore indécis sur la révolution récemment opérée par Gluck dans la musique dramatique, les créations de son génie ne pouvaient être goûtées, parce que, trop hardies, elles franchissaient tout à coup des phases de transformation qui, dans l'ordre ordinaire, auraient occupé plus d'un demi-siècle. A peine l'Allemagne, plus avancée, était-elle mûre pour tant de nouveautés.

Un dernier malheur vint frapper Mozart à Paris : il y perdit sa mère. Une lettre qu'il écrivit le jour même du décès (3 juillet 1778) à un ami de sa famille, prouve l'isolement où il se trouvait dans cette grande ville; car, lui dit-il, un ami (Heina), Allemand de naissance, et l'hôtesse des *Quatre Fils Aymon*, où il était logé, furent les seules personnes qui, non-seulement assistèrent aux derniers moments de Mme Mozart, mais qui formèrent son convoi pour les funérailles. Cet extrait des registres de la paroisse Saint-Eustache n'a été connu d'aucun des biographes de Mozart :

Samedi, 4 juillet 1778.

« Ledit jour, Anne-Marie Pertl (Pertlin), « âgée de cinquante-sept ans, femme de Léopold « Mozart, maître de chapelle de Salzbourg, en « Bavière, décédée d'hier, rue du Gros-Chenet, « a été inhumée au cimetière en présence de « Wolfgang Amadi (Amédée) Mozart, son « fils, et de François Heina, trompette de che- « vau-légers de la garde du roi.

« *Signé :* Mozart, Heina, Trissox (vicaire). »

Après le malheur qui venait de le frapper, le séjour de Paris devint insupportable à Mozart; il s'en éloigna rapidement et alla retrouver son père. Dans ces circonstances, fatigué de ses efforts infructueux pour se faire une position, il se vit contraint d'accepter en 1779 la place d'organiste de la cour, à Salzbourg, et l'année d'après, celle d'organiste de la cathédrale. Voilà donc où était arrivé, à l'âge de vingt-trois ans, le plus étonnant des musiciens modernes, après quinze années de succès inouïs! Il ne lui était pas même permis de prouver, par de nouveaux ouvrages, que le passé de sa vie n'était que le prélude de l'avenir.

Une heureuse circonstance vint le tirer pour un instant de l'abattement où s'épuisaient ses forces. Partisan enthousiaste de la musique de Mozart, le prince électoral de Bavière, Charles-Théodore, le fit appeler à Munich au mois de novembre 1780, et lui confia la composition d'*Idoménée*, opera serieux en trois actes. Parti de Salzbourg dans le mois de novembre 1780, Mozart se mit immédiatement à l'ouvrage, et par un prodige d'activité, il put faire commencer les répétitions des deux premiers actes le 1er décembre suivant. Cependant, cet ouvrage est une transformation complète de l'art : c'est la création originale des formes et des moyens de toute la musique dramatique venue après lui. Le caractère mélodique de *l'Idoménée* ne rappelle ni la musique purement italienne, ni la musique allemande formée sous l'influence de celle-ci par Graun, Hasse et Benda, ni le style français, ni enfin la modification de ce style par Gluck. Mozart tire tout de son propre fonds, et son ouvrage devient le type d'une musique aussi nouvelle dans son expression, dans la disposition de la phrase, dans la variété de développements de l'idée principale, que dans la modulation, l'harmonie et l'instrumentation. Rien de ce qui existait auparavant ne pouvait donner l'idée de l'ouverture d'*Idomenee*, de l'air *Padre, germani*, de celui d'*Electre*, au premier acte, de celui d'*Ilia*, accompagné de quatre instruments obligés, ni des chœurs *Pietà, Numi!* et *Corriamo, fuggiamo*. Tout cela ouvre une époque nouvelle de la musique dramatique, un monde d'inventions; époque qui s'est développée jusqu'à nos jours; monde où tous les musiciens ont été chercher la vie depuis quatre-vingts ans. La première représentation de ce bel ouvrage eut lieu le 29 janvier 1781, pour l'anniversaire de la naissance de l'électeur de Bavière. Une œuvre si nouvelle semblait ne devoir pas être comprise à son apparition : cependant elle excita l'enthousiasme de la population de Munich, et surtout des musiciens, qui proclamèrent Mozart le plus grand artiste de son temps.

Flatté des éloges prodigués à l'organiste de sa cour, l'archevêque de Salzbourg, qui était de la famille de Colloredo, s'en fit suivre à Vienne, au mois de mars de la même année, le logea dans son hôtel, mais le confondit parmi ses domestiques, et même l'obligea à manger avec ses cuisiniers. Une lettre de Mozart, écrite à cette époque, peint avec amertume l'humiliation qu'il éprouvait d'un pareil traitement. La crainte de compromettre son père et de lui faire perdre sa place, unique ressource du vieillard, était le seul motif qui le retenait dans cette situation. Il ne pouvait même se faire entendre dans les concerts où il était souvent invité, sans en avoir obtenu l'autorisation de son maître. Enfin,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

il se plaignit un jour, et n'ayant reçu de l'archevêque que cette réponse : *Cherche ailleurs, si tu ne veux pas te conformer à mes ordres*, il donna sa démission. Libre désormais, il ne chercha plus de place et vécut de son travail ainsi que des leçons qu'il donnait. Quelques ducats, produit de ses leçons, furent pendant près d'une année, sa seule ressource. L'empereur Joseph II, qui n'avait de goût que pour la musique italienne, ne prenait pas garde au grand musicien né dans ses États, et le laissait languir dans la misère; cependant la comtesse de Thun et le prince de Colloredo finirent par vaincre les répugnances du monarque, et l'*Enlèvement du Sérail* fut demandé à son illustre auteur pour le théâtre de la cour. Cet ouvrage, dont toutes les formes étaient nouvelles, excita d'abord dans le monde plus d'étonnement que de plaisir; mais les musiciens le proclamèrent un chef-d'œuvre; Prague, Munich, Dresde, Berlin, Stuttgard, Carlsruhe, confirmèrent l'opinion des artistes; et les courtisans de Vienne, pour éviter le ridicule, finirent par se ranger à l'avis du plus grand nombre. Cependant, l'empereur n'aimait pas, au fond, cette musique, trop forte pour son oreille, et toujours il y eut quelque réticence dans les éloges qu'il accordait à celui que les artistes plaçaient au-dessus de tous les musiciens de l'Europe. *Cela est trop beau pour nos oreilles*, disait-il à Mozart en parlant de *l'Enlèvement du Sérail*: *en vérité, j'y trouve trop de notes.* — *Précisément autant qu'il en faut*, répondit le musicien. Joseph II ne fit donner à Mozart que cinquante ducats pour la composition de cet opéra. Plus tard il lui accorda une pension de 800 florins avec le titre de compositeur de la cour; mais pendant plusieurs années il ne lui demanda rien, à l'exception du petit opéra intitulé : *Le Directeur de spectacle*, qui fut représenté au château de Schœnbrunn en 1786. Son obstination à cet égard fit dire un jour par le compositeur à l'intendant qui lui payait ses honoraires : *Monsieur, c'est trop pour ce qu'on me demande, et pas assez pour ce que je pourrais faire.* On a peine à comprendre l'attachement que Mozart montra toujours pour un prince qui appréciait si mal et récompensait si peu son mérite; cependant ce fut cet attachement qui l'empêcha d'accepter les offres séduisantes que lui fit le roi de Prusse Frédéric-Guillaume II, lorsqu'il visita Berlin. Ce prince lui ayant demandé ce qu'il pensait de sa chapelle, il répondit avec sa franchise ordinaire : « Sire, « votre chapelle possède beaucoup d'artistes dis- « tingués, et nulle part je n'ai entendu exécuter « si bien des quatuors; mais ces messieurs « réunis pourraient faire mieux encore — Eh « bien, lui dit le roi, restez avec moi : vous « seul pouvez faire ce changement : je vous « offre pour votre traitement annuel 3,000 écus « (11,250 fr.). — Quoi! me faudra-t-il aban- « donner mon bon empereur? » Le roi, touché de cette marque d'attachement désintéressé, ajouta : « Eh bien, pensez-y, mes offres subsis- « tent, ne vinssiez-vous ici que dans un an. » Préoccupé de cette conversation, Mozart retourna à Vienne et consulta ses amis sur une circonstance si importante, qui devait décider de son sort; ils le pressèrent pour qu'il acceptât les offres du roi de Prusse, et il se décida à demander sa démission à l'empereur. Joseph II vit d'un coup d'œil la tache qu'imprimerait à son règne le départ d'un artiste si renommé, pour passer au service d'une cour étrangère, et, décidé à le retenir, il lui dit de l'air le plus affable : *Eh quoi! mon cher Mozart, vous voudriez me quitter?* Interdit à ces paroles, Mozart regarda le prince avec attendrissement et lui dit : *Majesté, je me recommande à votre bonté... je reste à votre service* (1). Aucune amélioration dans le sort du compositeur ne résulta de cet entretien. Lorsqu'il revint chez lui, un de ses amis lui demanda s'il n'avait pas profité de cette circonstance pour faire porter son traitement à une somme convenable : *Eh! qui songe à cela?* répondit Mozart avec colère. Cependant si la crainte de voir abandonner son service par un grand artiste pour passer dans une cour étrangère avait ému un instant l'empereur Joseph II, il est certain qu'il ne goûta jamais sa musique, trop forte pour son organisation musicale. Rien de plus significatif à cet égard que les révélations du poëte d'Aponte, auteur des excellents livrets des *Noces de Figaro* et de *Don Juan*. Je crois ne pouvoir mieux faire que de rapporter quelques passages de ses Mémoires, pour faire connaître quelle était la véritable situation de Mozart à la cour de Vienne.

« Wolfgang Mozart, dit d'Aponte, quoique doué « par la nature d'un génie musical supérieur « peut-être à tous les compositeurs passés, pré- « sents et futurs, n'avait pu encore faire éclater « son divin génie à Vienne, par suite de la cabale

(1) Rochlitz, qui a rapporté cette anecdote dans la Gazette musicale de Leipsick, prétend que Joseph II aimait passionnément la musique de Mozart, et qu'il lui dit : *Vous savez ce que je pense des Italiens, et cependant vous voulez me quitter!* Mais ces paroles sont en contradiction manifeste avec les faits connus. Si l'empereur eût aimé la musique de Mozart, il aurait voulu en entendre, et Rochlitz avoue qu'il ne lui en demanda point. Quant aux Italiens, Joseph II lui-même les avait appelés à son service; il les comblait de faveurs, et n'aimait que l'opéra bouffe.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

« de ses ennemis : il y demeurait obscur et mé-
« connu, semblable à une pierre précieuse qui,
« enfouie dans les entrailles de la terre, y dé-
« robe le secret de sa splendeur. Je ne puis ja-
« mais penser sans plaisir et sans orgueil que
« ma seule persévérance et mon énergie furent
« en grande partie la cause à laquelle l'Europe
« et le monde durent la révélation complète des
« merveilles de cet incomparable génie.

« M'étant rendu chez Mozart, je lui demandai
« s'il lui conviendrait de mettre en musique un
« opéra composé tout exprès pour lui. — Ce
« serait avec beaucoup de plaisir, me répondit-il,
« mais je doute d'en obtenir la permission. — Je
« me charge de lever toutes les difficultés. — Eh
« bien, agissez....

« Causant un jour avec lui, il me demanda si
« je pourrais mettre en opéra la comédie de Beau-
« marchais intitulée *Les Noces de Figaro*. La
« proposition fut de mon goût. Je me mis à l'ou-
« vrage, et le succès fut soudain et universel....
« Au fur et mesure que j'écrivais les paroles,
« Mozart composait la musique; en six semaines
« tout était terminé. La bonne étoile de Mozart
« voulut qu'une circonstance opportune se pré-
« sentât et me permit de porter mon manuscrit
« à l'empereur. — Eh quoi! me dit-il, vous savez
« que Mozart, remarquable pour la musique
« instrumentale, n'a jamais écrit pour le chant,
« sauf une seule fois, et cette exception ne vaut
« pas grand'chose! — Moi-même, répliquai-je
« timidement, sans la bonté de l'empereur, je
« n'eusse jamais écrit qu'un drame à Vienne.
« — C'est vrai; mais cette pièce de *Figaro*,
« je l'ai interdite à la troupe allemande. — Je le
« sais; mais, ayant transformé cette comédie en
« opéra, j'en ai retranché des scènes entières,
« et j'en ai abrégé d'autres, ayant soin de faire
« disparaître tout ce qui pouvait choquer les
« convenances et le bon goût; en un mot, j'en
« ai fait une œuvre digne d'un théâtre que Sa
« Majesté honore de sa protection. Quant à la
« musique, autant que je puis en juger, elle me
« semble un chef-d'œuvre. — Bien; je me fie à
« votre goût et à votre prudence : remettez la
« partition aux copistes. »

L'Enlèvement du Sérail avait été représenté à Vienne, le 13 juillet 1782. Le 4 août suivant, Mozart épousa Constance Weber, virtuose sur le piano, dont il eut deux fils. Pour subvenir aux besoins de sa famille, il ne possédait que son revenu fixe de huit cents florins, comme compositeur de la cour : il trouvait le surplus dans le faible produit de ses compositions, dans les leçons de piano qu'il donnait chez lui, et surtout dans les contredanses et les valses qu'il écrivait pour les bals et les redoutes : car c'est à ce travail qu'était souvent condamnée la plume qui se reposait en écrivant *Don Juan*, *les Noces de Figaro*, *Così fan tutte*, et *la Flute enchantée*. L'été, Mozart voyageait pour donner des concerts : c'est pour ces voyages qu'il a composé la plupart de ses concertos de piano. En 1783 parut son *David pénitent*, oratorio qui renferme des morceaux de la plus grande beauté, particulièrement un trio pour deux soprani et ténore qu'on peut mettre au rang de ses plus belles productions. L'année suivante, ses travaux prirent une activité prodigieuse qui se soutint jusqu'à sa mort. Les six beaux quatuors connus comme son œuvre 10e parurent en 1785; il les dédia à Haydn. Dans son épître dédicatoire, écrite avec une touchante simplicité, il dit au célèbre maître de chapelle du prince Esterhazy, que c'est de lui qu'il a appris à faire des quatuors. C'est à cette époque que le père de Mozart vint visiter son fils à Vienne, et pria Haydn de lui dire avec sincérité ce qu'il pensait du mérite de ce fils, objet des espérances et de l'ambition paternelles : *Sur mon honneur et devant Dieu*, répondit le grand homme, *je vous déclare que votre fils est le premier des compositeurs de nos jours*

Après le petit opéra du *Directeur de spectacle*, joué au palais de Schœnbrunn en 1786, vint dans la même année la partition prodigieuse des *Noces de Figaro*, qui renferme plus d'idées nouvelles, de créations de tout genre et de véritable musique que ce qu'avaient produit toute l'Allemagne et l'Italie dans le genre dramatique depuis un demi-siècle. Les proportions de la partition des *Noces de Figaro* sont colossales : elle abonde en airs, duos, morceaux d'ensemble de caractères différents, où la richesse des idées, le goût et la nouveauté de l'harmonie, des modulations et de l'instrumentation se réunissent pour former l'ensemble le plus parfait. Les deux finales du deuxième et du quatrième acte sont seuls des opéras entiers, plus abondants en beautés de premier ordre qu'aucune autre production dramatique. Rien de ce qu'on connaissait avant *les Noces de Figaro* ne pouvait donner l'idée d'un pareil ouvrage. Le succès de cette admirable production de l'art le plus élevé fut général en Allemagne dès son apparition; partout il excita l'enthousiasme, et de tous les opéras de Mozart, ce fut celui qui fut le mieux compris à son origine.

Il y a beaucoup de contradictions en ce qui concerne les ouvrages dramatiques de Mozart. On vient de voir que, suivant d'Aponte, Mozart composait la musique de *Figaro* au fur et à mesure qu'il en écrivait le livret; Léopold Mozart,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

au contraire, écrit à sa fille, le 11 novembre 1785 : « La musique (des *Noces de Figaro*) « ne me donne pas d'inquiétude : mais il aura bien « des courses à faire et beaucoup de discussions, « jusqu'à ce qu'il obtienne qu'on dispose selon « ses vues le libretto, qui est tiré de la comédie, « et qui a grand besoin d'être modifié. » Si l'on en croit Oulibicheff, dont le guide est le conseiller de Nissen, la cabale des ennemis de Mozart triompha à la représentation de l'ouvrage : « Le « public, dit-il, écouta jusqu'au bout avec froi- « deur : *Figaro* tomba tout du long et de long- « temps il ne put se relever à Vienne. » d'Aponte dit au contraire : « Enfin le jour de la première « représentation de l'opéra de Mozart arriva ; « elle eut lieu à la grande confusion des *maestri*. « .... Cet opéra eut un succès d'enthousiasme. » Ici le poëte est évidemment dans le vrai, car Léopold Mozart écrit à sa fille, le 18 mai 1786 : « A la seconde représentation des *Nozze di Fi- « garo* on a répété cinq morceaux ; on en a re- « demandé sept à la troisième : un petit duo (*sa « l'aria*) a été chanté trois fois. » Il est hors de doute que la population viennoise, essentiellement frivole, n'a jamais été portée d'instinct vers la grande musique ; mais il y a eu de tout temps à Vienne beaucoup d'artistes et d'amateurs d'élite qui y ont dominé le goût du public. Les plus grands obstacles rencontrés par les œuvres sublimes de Mozart, dans la ville impériale, ont été quelques maîtres jaloux, à la tête desquels se plaçait toujours Salieri ; puis les chanteurs italiens à qui cette musique, trop belle par elle-même, était antipathique et le sera toujours, parce qu'elle ne leur laisse pas une part assez large dans le succès. Tout ce monde intriguait, dénigrait l'œuvre du maître avant la représentation, et le public, mis en défiance, n'osait porter un jugement favorable avant que les connaisseurs lui eussent fait la leçon. Il n'en était pas ainsi de la population de Prague, qui accueillit toujours avec une admiration vive et sincère et de prime abord les ouvrages dramatiques de Mozart. Le professeur Niemetschek, biographe de ce grand homme, raconte de cette manière le succès dont il a été témoin :

« La société de Bondini, troupe de chanteurs « italiens, qui exploitait alternativement les théâ- « tres de Leipsick, de Varsovie et de Prague, « entreprit de monter ici (à Prague) les *Nozze « di Figaro*, dans l'année même où l'opéra fut « composé. Dès la première représentation, le « succès égala celui que la *Flûte enchantée* « obtint plus tard. Je ne m'écarte en rien de la « vérité en disant que l'opera fut joué pendant « tout l'hiver sans interruption et qu'il porta un « remède efficace à la détresse où l'entrepreneur « Bondini se trouvait alors. L'enthousiasme du « public était sans exemple ; on ne pouvait se « fatiguer d'entendre *Figaro*. Réduit pour le « clavecin, extrait en quintette pour la musique « de chambre, arrangé pour les instruments à « vent, métamorphosé en contredanses, l'opéra « se reproduisit dans toutes les formes, sans « qu'il fût possible aux amateurs d'en éprouver « de la fatigue. Les chants de *Figaro* retentis- « saient dans les rues, aux promenades, et l'a- « veugle de la guinguette était obligé d'apprendre « *Non più andrai farfallone amoroso*, s'il « voulait réunir un auditoire près de son violon « ou de sa harpe. »

Ce fut encore d'Aponte qui fournit à Mozart le sujet de son chef-d'œuvre d'expression dramatique, c'est-à-dire *Don Juan*. Cette fois, l'ouvrage fut écrit pour le théâtre de Prague, à l'occasion de l'arrivée dans cette ville de la grande-duchesse de Toscane. Mozart a toujours dit qu'il écrivit cette merveille de l'art pour la population de la Bohême, qui avait fait preuve de tant d'intelligence de la grande musique aux représentations de *Figaro*. Représenté le 4 novembre 1787, *Don Juan* fut porté aux nues par les habitants de Prague, qui le déclarèrent le plus beau, le plus complet de tous les opéras représentés jusqu'à ce jour. Bientôt après, il fut mis en scène à Vienne ; mais il y eut un sort très-différent. *Mal monté, mal répété, mal joué, mal chanté et plus mal compris*, dit avec raison Oulibicheff, il y fut complétement éclipsé par l'*Axur* de Salieri. d'Aponte dit aussi, en parlant de cette mise en scène à Vienne : *Don Juan n'eût aucun plaisir. Tout le monde, Mozart excepté, s'imagina que l'ouvrage avait besoin d'être retouché*. Trop de beautés étaient accumulées dans cette partition, et ces beautés étaient d'un genre trop nouveau pour qu'elle fût comprise par le public dès son apparition ; quelques musiciens seulement virent que Mozart avait atteint dans cet ouvrage le dernier degré de l'invention et du sublime. Les gens du monde et les critiques en parlèrent diversement ; mais quand le temps eut fait justice de ces jugements sans valeur, l'Allemagne tout entière s'enthousiasma pour cette immortelle production du génie.

De retour à Vienne, au commencement de 1788, Mozart reprit ses travaux de composition instrumentale et vocale, où il déployait une merveilleuse activité. Ce fut alors qu'il commença à ressentir les premiers symptômes d'une maladie de poitrine, compliquée d'une affection nerveuse qui le jetait souvent dans des accès de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sombre mélancolie. Le travail était alors sa seule ressource contre ses tristes pensées, quoiqu'il augmentât son mal. Il écrivait avec une incroyable rapidité, et semblait plutôt improviser que composer; cependant tous ses ouvrages portent le cachet de la perfection, sous le rapport de l'art d'écrire comme sous celui de l'invention. Ce fut dans cette année que, parmi beaucoup d'autres compositions, il écrivit ses trois dernières grandes symphonies. En 1789, il produisit son dernier quatuor, en *re*, écrit pour le roi de Prusse; un rondo (*Al desio*) ajouté dans les *Nozze di Figaro*, pour Mme Ferraresi del Bene; une sonate pour clavecin seul (en *ré*); quatre airs écrits pour une cantatrice nommée Mme Dillenecure, lesquels furent intercalés dans les opéras italiens de Cimarosa et de Paisiello, *I due Baroni*, *Il Barbiere di Siviglia*, et *Il Barbero di buon core*; le quintette (en *la*) pour clarinette, 2 violons, alto et violoncelle, 12 menuets et 12 allemandes pour orchestre, enfin, sa partition de *Così fan tutte*, charmant ouvrage qui fut représenté le 26 janvier 1790, et qui eut à Vienne un brillant succès.

Le mal qui le consumait prenait chaque jour un caractère plus alarmant. La crainte de la mort ne tarda point à s'emparer de son esprit, et le tourmenta jusqu'à ses derniers moments. Une pensée l'assiégait incessamment : il ne croyait point avoir assez fait pour sa gloire; elle lui faisait redoubler un travail qui épuisait ses forces. Ses amis essayaient de le distraire et le conduisaient dans un café ou estaminet voisin, où il retrouvait son goût passionné pour le billard; mais rentré chez lui, il se livrait de nouveau au travail avec excès. S'il se promenait en voiture, il ne voyait rien, restait absorbé dans de tristes pensées, et marquait tant d'impatience, qu'il fallait le ramener chez lui, où il se hâtait de reprendre le travail qui le tuait. C'est dans cet état qu'il entreprit, à la demande de Schikaneder, directeur d'un théâtre de Vienne, la composition de *la Flûte enchantée*. Ce Schikaneder était à la fois directeur et acteur de son théâtre, écrivait de mauvais canevas de pièces, et même y mettait parfois des airs de sa façon. Les affaires de son théâtre étaient en fort mauvais état. Dans sa détresse il alla trouver Mozart, lui exposa sa situation, et pria l'illustre maître de lui venir en aide. — « Que puis-je faire pour vous? — Me sau-
« ver, en écrivant pour mon théâtre un opéra
« dans le goût du public de Vienne. Vous pourrez
« faire la part de votre gloire et celle des con-
« naisseurs; mais l'essentiel est de plaire au peu-
« ple de toutes les classes. Je vous fournirai le
« livret, et je ferai la dépense de la mise en
« scène. — Je consens à ce que vous me propo-
« sez. — Que me demandez-vous pour vos hono-
« raires? — Vous m'avez dit que vous ne pos-
« sédez rien. Écoutez, je veux vous sauver, mais
« non perdre le fruit de mon travail; je vous
« livrerai ma partition, dont vous me donnerez le
« prix que vous pourrez, mais en vous interdi-
« sant le droit d'en donner des copies. Si l'opéra
« réussit, je me payerai en vendant ma partition
« à d'autres théâtres. » Le marché fut conclu à ces conditions, et le maître se mit immédiatement à l'ouvrage pour enfanter cette sublime création connue en France sous le nom de la *Flûte enchantée*, mais plus exactement *la Flûte magique*, ouvrage d'un genre absolument différent des autres opéras de Mozart, où brillent une fraîcheur, une grâce, qu'on ne croirait pas avoir pu se trouver dans l'imagination d'un mourant. Pendant qu'il l'écrivait, il ne voulait interrompre son travail ni le jour ni la nuit. Souvent il tombait dans un épuisement absolu et avait des défaillances qui duraient plusieurs minutes; mais les supplications de sa femme ni celles de ses amis ne purent jamais obtenir qu'il suspendît la composition de cet opéra, qui fut achevé au mois de juillet 1791 et joué le 30 septembre suivant, avec un succès dont il n'y avait jamais eu d'exemple à Vienne, car il en fut donné cent vingt représentations de suite. Mozart ne put assister qu'aux dix premières; trop souffrant ensuite pour aller au théâtre, il mettait sa montre sur sa table, et suivait des yeux le mouvement des aiguilles pour savoir le morceau qu'on exécutait. Au milieu de ce triste plaisir, l'idée que tout serait bientôt fini pour lui le saisissait, et il tombait dans un profond accablement.

Le même enthousiasme qu'avait montré le public de Vienne pour *la Flûte magique* se manifesta dans toute l'Allemagne; car on joua bientôt l'ouvrage sur tous les théâtres. Au mépris de sa promesse formelle, Schikaneder en avait vendu des copies. En apprenant cet acte de friponnerie, Mozart se contenta de dire : *Le coquin!*

C'est ici que se place une anecdote rapportée par Chr. Fr. Cramer dans une brochure écrite à Vienne en 1797, et publiée en français à Paris, en 1801, sous le titre : *Anecdotes sur W. G. Mozart*. Il résulte de son récit qu'un étranger mystérieux se présenta un jour chez l'illustre maître, lorsque déjà sa santé lui inspirait de vives inquiétudes, et lui avait demandé la composition d'une messe de *Requiem*, qu'il avait payée généreusement d'avance, sans vouloir dire son nom; que plusieurs fois le même personnage s'était représenté à l'improviste pour recevoir la partition du *Requiem*, et que Mozart, frappé

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de l'idée de sa mort prochaine, avait cru voir, dans ces apparitions, des avertissements du ciel. Le conseiller de Nissen qui, longtemps après la mort de ce grand homme, épousa sa veuve, rapporte le fait d'une manière plus simple et plus naturelle. Suivant sa version, Mozart travaillait à la *Flûte magique* lorsqu'il reçut une lettre anonyme par laquelle on le chargeait de composer une messe de *Requiem*, en l'invitant de fixer le prix de son ouvrage et d'indiquer le jour où son travail serait terminé. Étonné de cette étrange demande et du mystère dont on l'enveloppait, Mozart consulta sa femme qui lui conseilla de répondre par écrit qu'il consentait à faire ce qu'on lui demandait, sans pouvoir toutefois fixer le moment où le travail serait terminé, et qu'il en fixait le prix à certaine somme. Peu de temps après, le messager qui avait apporté la première lettre revint, et non-seulement il remit au compositeur la somme demandée, mais il ajouta qu'une augmentation considérable de salaire serait payée quand le *Requiem* serait achevé. Il ajouta que Mozart pouvait travailler à loisir, mais qu'il ne fallait pas chercher à connaître le nom de la personne qui demandait cette composition. Absorbé dans de sombres réflexions, Mozart n'écouta pas les observations de sa femme sur cette aventure singulière. Déjà il était préoccupé de la composition du *Requiem* demandé; il se mit immédiatement au travail, et y déploya tant d'activité, qu'il aurait épuisé le reste de ses forces, si un autre objet important ne fût venu le distraire de ce triste sujet d'occupation. L'époque du couronnement de l'empereur Léopold, comme roi de Bohême, était arrivée. L'administration du théâtre de Prague ne songea qu'au dernier moment à faire écrire un nouvel opéra pour cette circonstance : elle eut recours à Mozart dans les premiers jours du mois d'août; en lui annonçant que les états généraux de la Bohême avaient choisi *La Clémence de Titus*, de Métastase. Flatté de la préférence dont il était l'objet, il accepta les propositions qui lui étaient faites, quoique le terme qu'on lui fixait fût si court, qu'il fut obligé de réduire l'ouvrage en deux actes, de n'écrire que les morceaux principaux, et de faire faire le récitatif par un de ses élèves nommé Sussmayer (*voy.* ce nom). « Au « moment où il montait en voiture avec sa « femme pour se rendre à Prague, dit M. de « Nissen, le messager reparut, tel qu'un esprit, « et tirant la femme par la robe, il lui demanda « ce que deviendrait le *Requiem*. Mozart « s'excusa sur l'urgence du voyage et sur l'im- « possibilité où il avait été d'en prévenir le « maître inconnu du messager; mais que si « cette personne voulait attendre, il se mettrait « à l'œuvre après son retour. Le messager parut « satisfait de cette assurance. »

Au fond, les différences de ces deux versions sont peu importantes. Il ne s'agit pas de mettre en garde le public contre la supposition d'un événement surnaturel : ce qui importe, c'est que l'idée s'en est produite dans le cerveau de Mozart et a exercé une influence funeste sur sa santé. La demande d'un opéra pour le couronnement de Léopold vint faire une salutaire diversion à ses tristes pensées. Arrivé à Prague, il se mit au travail, et dans l'espace de dix-huit jours il eut terminé sa partition, dont il livrait les feuilles aux copistes à mesure qu'il les écrivait. Cependant il n'y a pas un morceau faible dans ce charmant ouvrage, qui fut représenté le 6 septembre 1791. Tous les airs, les duos, le finale du premier acte, et le trio du second sont d'une beauté achevée.

Ce nouvel excès de travail et l'exaltation qu'il lui avait donnée semblaient devoir anéantir les forces de Mozart; cependant les distractions qu'il trouva à Prague ranimèrent son courage et lui rendirent une partie de son ancienne gaieté. Quand il revint à Vienne, sa santé paraissait améliorée; son premier soin fut de terminer sa partition de *la Flûte magique*; il ne restait à écrire que l'ouverture et la marche des prêtres, au commencement du second acte; ces morceaux furent terminés en deux jours. On sait que l'ouverture a pour commencement de l'allegro une entrée fuguée sur ce motif :

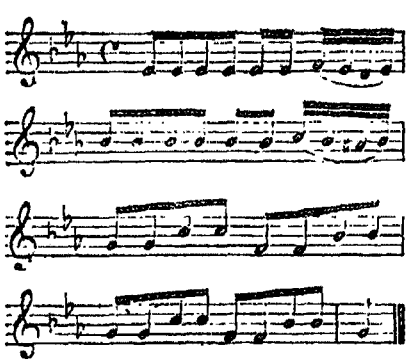

Le professeur de piano de Berlin, Louis Berger, élève de Clementi, a accusé Mozart de plagiat, parce que la 2me sonate de l'œuvre VI de Clementi commence ainsi :

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

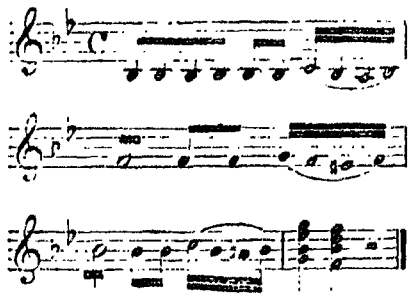

Mais, pour un génie comme celui de Mozart, ce n'est évidemment qu'une rencontre fortuite.

Après avoir terminé ce travail en si peu de temps, il se remit à la composition de son *Requiem*, et finit par se persuader qu'il venait de recevoir un avertissement du ciel, et qu'il travaillait à son hymne de mort. Rien ne put le distraire de cette idée funeste, qui acheva d'abattre le reste de ses forces. Sa femme, alarmée de sa sombre mélancolie et de sa faiblesse, voulut le reposer et le distraire; elle le conduisit au Prater (1) en voiture, par une belle matinée d'automne. Ce fut là que Mozart lui découvrit le secret de son âme sur le Requiem : « *Je l'é-* « *crits pour moi-même*, dit-il en pleurant; « *bien peu de jours me restent à vivre; je ne* « *le sens que trop. On m'a donné du poi-* « *son; rien n'est plus certain.* Il est facile d'imaginer quel fut le serrement de cœur de la pauvre femme. Rentrée chez elle, elle envoya chercher le médecin qui fut d'avis d'enlever au malade sa fatale partition. Mozart s'y résigna, mais sa tristesse s'en augmenta. Néanmoins quelques jours d'un repos forcé lui procurèrent du soulagement. Le 15 novembre, sa situation fut assez bonne pour qu'il pût écrire une petite cantate (*l'Éloge de l'amitié*) qu'on lui avait demandée pour une loge de francs-maçons dont il était membre. En apprenant que l'exécution avait été bonne et que le morceau avait eu du succès, il se sentit ranimé. Il redemanda alors la partition du *Requiem*. Le croyant hors de danger, sa femme n'hésita pas à la lui rendre. Mais bientôt toutes ses douleurs physiques et morales reparurent avec plus d'intensité, et cinq jours après la fête maçonnique, il fallut le porter sur son lit, d'où il ne se releva plus. A peine était-il étendu sur cette couche mortuaire quand on lui apporta sa nomination de maître de chapelle de la cathédrale de Saint-Étienne, et des propositions avantageuses lui arrivèrent dans le même moment de plusieurs directions des grands théâtres dont l'attention venait d'être fixée par l'éclatant et universel succès de *la Flute magique*. En apprenant coup sur coup ces tardives prospérités dont il ne devait pas jouir, Mozart s'écria : *Eh quoi? c'est à présent qu'il faut mourir! Mourir, lorsque enfin je pourrais vivre heureux! Quitter mon art, lorsque délivré des spéculateurs sur mon travail et soustrait à l'esclavage de la mode, il me serait loisible de travailler selon les inspirations de Dieu et de mon cœur! Quitter ma famille, mes pauvres petits enfants, au moment où j'aurais pu mieux pourvoir à leur bien-être! M'étais-je trompé en disant que j'écrivais le Requiem pour moi-même?*

Quinze jours s'écoulèrent dans de grandes souffrances, où les médecins reconnurent les symptômes d'une inflammation du cerveau. Sa foi, qui avait toujours été vive et sincère, conduisit Mozart à une parfaite résignation. Il eut le pressentiment de son dernier moment, car Sophie Weber, sa belle-sœur, étant venue demander de ses nouvelles dans la soirée du 5 décembre, il lui dit : *Je suis bien aise de vous voir; restez près de moi cette nuit; je désire que vous me voyiez mourir.* Elle essaya de lui donner quelque espérance. *Non, non*, dit-il, *je sens que tout est fini. J'ai déjà le goût de la mort sur la langue. Restez : si vous n'étiez pas ici, qui assisterait ma Constance?* Sophie courut avertir sa mère, et revint presque aussitôt. Elle trouva Süssmayer debout près du lit de son maître : il soutenait de ses mains la partition du *Requiem* entr'ouverte. Après en avoir regardé et feuilleté toutes les pages avec des yeux humides, Mozart donna à voix basse ses instructions à son élève pour terminer l'œuvre; puis il se tourna vers sa femme et lui recommanda de tenir sa mort cachée jusqu'à ce qu'elle eût fait prévenir Albrechtsberger (1); *Car*, ajouta-t-il, *devant Dieu et devant les hommes, c'est à lui que ma place revient.* Le médecin entra dans ce moment et fit mettre sur la tête des compresses d'eau froide. L'ébranlement qui en résulta fit perdre immédiatement au malade le mouvement et la parole. La pensée seule vivait encore; par un dernier effort, il tourna les yeux vers Süssmayer. Minuit sonna; avant que le dernier coup eût retenti, Mozart expira (5 décembre 1791), sans avoir accompli sa trente-sixième année. Ainsi finit ce grand homme, dont l'enfance avait été environnée de prestiges et de caresses, mais qui, parvenu à l'âge d'homme, n'avait trouvé de

(1) Promenade favorite des habitants de Vienne.

(1) Voyez ce nom. Albrechtsberger obtint en effet la place de maître de chapelle de Saint-Étienne.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

bonheur que dans ses travaux. A l'activité qu'il y mit dans les dernières années de sa vie, il semble avoir eu le pressentiment de sa fin prématurée. On a retrouvé, après sa mort, le catalogue de ses compositions depuis le 9 février 1784 jusqu'au 15 novembre 1791, écrit de sa main : le détail en paraît presque fabuleux ! En 1784, six concertos de piano, le fameux quintette pour piano, hautbois, clarinette, cor et basson, deux sonates de piano, dont la grande en *ut* mineur, des variations, et le quatuor en *si* bémol, pour violon, de l'œuvre 10e. L'année suivante, les quatuors en *la* et en *ut* du même œuvre, trois concertos de piano, dont celui en *ré* mineur, le quatuor pour piano en *sol* mineur, la grande fantaisie en *ut* mineur, trois airs italiens, le beau quatuor et le trio ajoutés dans l'opéra de *la Villanella*, des chansons allemandes, des cantates de francs-maçons, un *andante* en *si* mineur, pour violon principal et orchestre, la grande sonate en *mi* bémol, pour piano et violon. En 1786, l'opéra intitulé *le Directeur de spectacle, les Noces de Figaro*, des duos, scènes et airs italiens pour plusieurs opéras, la grande symphonie en *ré*, trois concertos de piano, dont celui en *ut* mineur, un concerto pour cor, le quatuor pour piano en *mi* bémol, deux trios pour piano, violon et violoncelle, le quatuor en *ré* pour violon, le trio pour piano, clarinette et alto, la grande sonate à quatre mains en *fa*, et des variations. En 1787, *Don Juan*, les quintettes de violon en *ut* et en *sol* mineur, plusieurs airs italiens et allemands avec orchestre, des recueils de danses et de valses, des sérénades pour plusieurs instruments ; la sonate à quatre mains en *ut*, et une autre sonate pour piano et violon; l'année suivante, les grandes symphonies en *ut*, en *mi* bémol et en *sol* mineur, plusieurs morceaux ajoutés à *Don Juan*, trois sonates pour piano, un concerto pour le même instrument, trois trios pour piano, violon et violoncelle, le trio en *mi* bémol pour violon, alto et basse, des rondeaux et morceaux détachés pour piano, plus de quarante danses et valses pour l'orchestre, des chansons allemandes, des canons, et l'instrumentation nouvelle d'*Acis et Galatée*, de Hændel. En 1789, deux quatuors pour violon, le beau quintette en *la* pour clarinette, deux violons, alto et basse, plusieurs scènes et airs avec orchestre pour divers opéras, deux sonates de piano, une multitude de danses et de valses, la nouvelle instrumentation du *Messie*, de Hændel. En 1790, *Così fan tutte*, deux quatuors de violon, le quintette en *ré*, la nouvelle instrumentation de *la Fête d'Alexandre* et *la Sainte-Cécile*, de Hændel, beaucoup de pièces détachées pour divers instruments. En 1791, deux concertos de piano, deux cantates avec orchestre, le quintette en *ut* bémol, le quintette pour harmonica, des morceaux détachés pour plusieurs opéras, beaucoup de danses, de menuets et de valses ; enfin, dans les quatre derniers mois de sa vie, et lorsqu'il descendait dans la tombe, *La Flûte enchantée*, *la Clémence de Titus*, le bel *Ave verum corpus*, un concerto de clarinette pour Stadler, une cantate de francs maçons, et le célèbre *Requiem*.

Une polémique animée sur l'authenticité de ce dernier ouvrage s'est agitée en 1825, à l'occasion d'un article de Godefroid Weber, inséré dans l'écrit périodique intitulé *Cæcilia*. Déjà des doutes s'étaient élevés sur cette authenticité lorsque Breithopf et Hærtel publièrent, en 1800, la partition de l'ouvrage. Plusieurs personnes en attribuaient la plus grande part à Sussmayer, élève de Mozart, et maître de chapelle à Vienne. Étonnés de pareilles assertions, les éditeurs prièrent Sussmayer de déclarer la vérité. La réponse de cet artiste parut dans le premier numéro de la *Gazette musicale* de Leipsick (1re année). Il y disait que la mort avait empêché Mozart de mettre la dernière main à son ouvrage, particulièrement dans l'instrumentation, et que le dernier morceau écrit par lui était le *qui resurget ex favilla*. Sussmayer déclarait qu'il était l'auteur de tout le reste. On ne parla bientôt plus de cette affaire, et l'on s'était accoutumé à considérer Mozart comme l'auteur unique du *Requiem* connu sous son nom, lorsque Godefroid Weber (*voy.* ce nom) éleva même des doutes sur la portion de l'ouvrage attribuée à Mozart par Süssmayer, et en donna une critique sévère, où il fit voir l'analogie des thèmes du premier morceau et du *Kyrie* avec ceux de plusieurs compositions de Hændel. Toute l'Allemagne se souleva contre la critique de Weber; les pamphlets, les articles de journaux, les lettres particulières et même anonymes, rien ne lui fut épargné. Il prit alors le parti de faire imprimer à part sa critique, ainsi que la polémique qu'elle avait fait naître, et publia le tout sous ce titre : *Ergebnisse der bisherigen Forschungen über die Echtheit des Mozartschen Requiem* (Résultats des recherches faites jusqu'à ce jour sur l'authenticité du *Requiem* de Mozart), Mayence, Schott, 1826, in-8° de 120 pages. Parmi ceux qui intervinrent dans cette discussion, l'abbé Stadler, maître de chapelle à Vienne, fut celui qui jeta le plus de lumières sur l'objet en question, dans une dissertation qui a pour titre : *Vertheidigung der Echtheit des Mozartischen Requiem. Allen Verehrern Mozarts gewidmet* (Défense de l'authenticité du *Requiem* de Mozart,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

dédiée à tous les admirateurs de ce grand homme), Vienne, 1821, in-8° de 30 pages. Weber n'accordait pas même à Mozart la part que lui laissait Sussmayer dans sa lettre : l'abbé Stadler au contraire l'augmente dans sa dissertation. Le premier présumait qu'on avait tiré de feuilles éparses des idées dont on avait fait le *Requiem* ; le second parle d'un manuscrit entier de la main de Mozart, qu'il avait sous les yeux ; une partie de ce manuscrit était sa propriété, l'autre appartenait à Joseph Eybler, maître de chapelle de l'église cathédrale de Vienne. Les deux parties de cette précieuse relique sont maintenant réunies à la Bibliothèque impériale de Vienne. Weber ne se tint pas pour battu ; il s'obstina et fit paraître dans la *Cæcilia* de nouvelles observations qui ont été imprimées à part, sous ce titre : *Weitere Ergebnisse der weiteren Forschungen über die Echtheit des Mozart'schen Requiem* (Suite des résultats des recherches continuées sur l'authenticité du *Requiem* de Mozart), Mayence, 1827, in-8° de 56 pages. L'abbé Stadler répliqua par un supplément à sa dissertation, intitulé : *Nachtrag zur Vertheidigung der Echtheit des Mozart'schen Requiem* (Supplément à la défense de l'authenticité du *Requiem* de Mozart), Vienne, 1827, in-8° de dix-huit pages. G. L. P. Sievers a essayé d'éclaircir de nouveau cette question et de résumer la polémique soulevée à ce sujet dans un écrit qui a pour titre : *Mozart und Süssmayer ein neues Plagiat, ersterm zur last gelegt, und eine neue Vermuthung, die Entstehung des Requiems betreffend* (Mozart et Sussmayer, nouveau plagiat démontré, et conjecture nouvelle concernant l'origine du *Requiem* de Mozart), Mayence, 1829, in-8° de XL et 77 pages. On croyait que la famille de Mozart mettrait fin à cette discussion dans la collection de documents pour la biographie de Mozart qu'elle a publiée à Leipsick en 1828 ; mais elle a gardé le silence à cet égard. Quoi qu'il en soit, il résulte des renseignements fournis par l'abbé Stadler que la plus grande partie du *Requiem* appartient réellement au grand artiste dont il porte le nom ; que le travail de Mozart finit avec le verset *Hostias*, et que le reste, y compris une partie du *Lacrymosa*, appartient à Süssmayer. J'ai constaté l'exactitude de ces faits par la lecture que j'ai faite, en 1850, de la partition originale, à la Bibliothèque impériale de Vienne, où j'étais accompagné d'Antoine Schmid, de Fischoff, de Charles Czerny, et de mon fils Édouard, à qui j'ai fait part de mes remarques.

En 1838, un opéra posthume attribué à Mozart, a été publié sous le titre de *Zaïde*, en partition réduite pour le piano. L'éditeur, André, d'Offenbach, était possesseur des manuscrits de Mozart, qu'il avait achetés de sa veuve. Il en a publié un intéressant catalogue thématique. Des réclamations se sont élevées en Allemagne et en France contre la publication de *Zaïde*, considérée comme une fraude commerciale. Il me semble que le caractère respectable et bien connu d'André devait le mettre à l'abri d'une pareille imputation. Lorsque je visitai sa maison, en 1838, on était occupé dans ses ateliers au tirage de cette partition ; j'en ai examiné quelques pages, et j'y ai reconnu la manière, le style des premiers ouvrages de Mozart, c'est-à-dire de *Mitridate* et de *Lucio Silla*, dont les partitions existent à la bibliothèque du Conservatoire de Paris. Je crois donc que *Zaïde* est de ce temps. Une circonstance de la vie de Mozart rend ma conjecture vraisemblable : une lettre de son père, datée de Milan, le 13 septembre 1771 (*G. N. V. Nissen, Biographie W. A. Mozart's*, p. 255), contient l'engagement qu'il avait contracté avec la direction du théâtre de Venise, pour écrire le deuxième opéra de la saison du carnaval de 1773, et d'être rendu à Venise le 30 novembre 1772 pour faire les répétitions ; mais retenu à Milan par les répétitions de *Lucio Silla*, il ne put exécuter cette deuxième clause de son contrat, et son opéra ne fut pas représenté à Venise. Cet opéra ne serait-il pas celui de *Zaïde*? Je ne puis trouver de place pour cet ouvrage qu'à cette époque de la vie de Mozart.

Ce grand homme paraît avoir été calomnié dans son caractère et dans les actions de sa vie. On a dit qu'il était dépourvu d'esprit, d'instruction, et qu'il ne comprenait que la musique : ces assertions n'ont pas de fondement. Ses lettres prouvent qu'il y avait en lui de la finesse d'observation et qu'il saisissait à merveille le côté ridicule de l'importance des gens du monde. Il écrivait avec naïveté et ne visait point au trait ; mais tout ce qu'il dit est de bon sens. Il savait bien le latin, l'italien, le français, l'anglais, l'allemand, écrivait dans ces langues et les parlait avec facilité. Il n'était point étranger aux sciences : on cite même son habileté singulière dans le calcul et dans les opérations les plus difficiles de l'arithmétique. C'est lui-même qui réduisit en deux actes *la Clemenza di Tito* de Métastase, et qui en fit disparaître les quiproquos du deuxième acte, peu dignes d'un sujet si grave. Cette circonstance seule démontre qu'il entendait bien la scène et la rapidité de l'action dramatique. Enfin on ne peut citer de lui un seul mot qui justifie la réputation d'homme inepte que quelques écrivains français ont voulu lui faire. Ce

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

circonstance revelee par Rochlitz, qui en fut témoin, prouve que, sous une apparence distraite et quelquefois bizarre, il y avait dans l'organisation de Mozart un grand fond de raison et de sentiment. Apres avoir rapporte une sorte de scène bouffonne que cet homme extraordinaire avait imaginee dans la maison de Doles, directeur de l'école Saint-Thomas à Leipsick, Rochlitz s'exprime en termes équivalents a peu pres a ceux-ci (1) :

« Après que cette explosion de gaieté folle eut « duré quelques instants et que Mozart nous « eut parlé en vers burlesques, comme il le fai- « sait souvent, nous le vîmes s'approcher de la « fenêtre et jouer du clavecin sur les vitres, sui- « vant son habitude ; il cessa alors de prendre « part a la conversation. Celle-ci, devenue ge- « nérale et plus sérieuse, continuait de rouler « sur la musique d'église. Quel dommage, dit « un des interlocuteurs, que beaucoup de grands « musiciens, surtout des anciens, aient eu le « même sort que beaucoup d'anciens peintres, « en appliquant les forces immenses de leur « génie à des sujets aussi stériles et aussi ingrats « pour l'imagination que le sont les sujets d'é- « glise ! — A ces paroles, Mozart se retourna. « Tout son extérieur était complétement changé ; « son langage ne le fut pas moins. Voilà bien, « dit-il, un de ces propos d'artiste comme j'en ai « souvent entendu. S'il y a quelque chose de « vrai là dedans chez vous, protestants *éclairés*, « comme vous vous appelez, parce que votre « religion est dans la tête et non dans le cœur, « il n'en est pas de même chez nous autres ca- « tholiques. Vous ne sentez ni ne pouvez sentir « ce qu'il y a dans ces paroles : *Agnus Dei, qui « tollis peccata mundi, dona nobis pacem !* « Mais lorsqu'on a été, comme moi, introduit, « dès sa plus tendre enfance, dans le sanctuaire « mystique de notre religion ; que, l'âme agitée « de désirs vagues mais pressants, l'on a assisté « au service divin avec ferveur, sans trop savoir « ce qu'on venait chercher ; quand on est sorti « de l'église fortifié et soulagé, sans trop savoir « ce qu'on avait éprouvé ; quand on a compris « la félicité de ceux qui, agenouillés sous les « accords touchants de l'*Agnus Dei*, attendaient « la communion et la recevaient avec une indi- « cible joie, pendant que la musique repétait « *Benedictus qui venit in nomine Domini !* « oh ! alors, c'est bien différent. Tout cela, il est « vrai, se perd ensuite a travers la vie mondaine ; « mais du moins, quand il s'agit de mettre en « musique ces paroles mille fois entendues, ces « choses me reviennent ; ce tableau se place « devant moi et m'émeut jusqu'au fond de l'âme. »

N'oublions pas que c'est un protestant qui rapporte ces paroles prononcées par Mozart, et avouons qu'abstraction faite de sa grandeur incomparable dans l'art, l'homme qui s'exprime ainsi n'est pas un esprit vulgaire.

On a dit que toutes ses affections, toutes ses idées, toutes ses émotions étaient concentrees dans la musique, et qu'il ne remarquait pas ce qui était en dehors de cet art. Cela n'est pas exact ; il montra toujours le plus tendre attachement pour son père, sa mère, sa sœur, et eut pour la femme qui devint la sienne une affection veritable. Trop nerveux pour n'être pas sensible a tous les genres de beauté, il éprouvait de vives emotions a la vue d'une riante campagne, d'un site pittoresque, et lorsqu'il était en voyage, il faisait quelquefois arrêter la voiture pour se livrer a la contemplation de ces tableaux : alors il regrettait de ne pouvoir écrire les idées musicales dont il était assailli. Dans sa jeunesse, il avait formé des liaisons d'amitié vive et sincère, particulièrement avec le jeune musicien anglais Thomas Linley, et plus tard il conserva une bienveillance naturelle, qui se répandait sur tout ce qui l'entourait. Sa générosité allait jusqu'à l'excès et l'entraînait a des libéralités peu proportionnées avec ses ressources. On rapporte à ce sujet l'anecdote suivante : Un vieil accordeur de clavecin était venu mettre quelques cordes à son piano de voyage : « Bon vieillard, lui dit Mozart, « dites-moi ce qui vous est dû : je pars de- « main. » Ce pauvre homme, pour qui Mozart était un dieu, lui répondit, déconcerté, et en balbutiant : « Majesté imperiale !... Monsieur « le maître de chapelle de sa majesté impériale !... « je ne puis .. Il est vrai que je suis venu plu- « sieurs fois chez vous... Vous me donnerez un « écu. — Un écu ? allons donc ! un brave homme « tel que vous ne doit pas se déranger pour si « peu. » Il lui mit quelques ducats dans la main. « Ah ! majesté imperiale ! » s'écria l'accordeur. — « Adieu, brave homme, adieu ». — Et Mozart entra dans une autre chambre, le laissant confondu de sa générosité. Il y a cent traits de ce genre dans sa vie. Cette générosité lui a été reprochée comme un défaut d'ordre ; car il faut que l'envie gâte tout, même la bienfaisance. Eh ! quand il serait vrai qu'un si grand artiste aurait mal compris la vie commune, où serait le mal ? Ceux que nous avons sous les yeux sont mieux appris a cet égard ; mais aussi ce ne sont point des Mozarts !

Ceux qui, pour se venger de sa supériorité,

(1) *Anecdoten aus W. G. Mozarts Leben etc., Allgem. musik Zeitung*, t. I.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

dirigeaient des attaques de tout genre contre son caractère, ont dit qu'il ne connaissait que sa musique, et qu'il n'estimait que lui-même. Ce reproche a pu être fait avec bien plus de justesse à d'autres musiciens célèbres, tels que Handel, Gluck et Grétry. Les sommités de l'art seules pouvaient plaire à un homme dont le génie concevait cet art sous le point de vue le plus élevé. Par le soin qu'il a pris de rajeunir l'instrumentation de quelques-uns des beaux ouvrages de Handel, il a prouvé l'admiration qu'il avait pour son talent; il avouait même ingénûment qu'à l'exception de quelques airs qu'il avait colorés par les effets des instruments, il n'avait rien ajouté à la beauté des chœurs, et que, peut-être, il en avait affaibli le sentiment de grandeur. L'épître dédicatoire de ses quatuors de l'œuvre 10 à Haydn est aussi un témoignage non équivoque de la justice qu'il rendait aux œuvres de ce grand musicien. De son temps les compositions de Bach, restées en manuscrit dans le nord de l'Allemagne et dispersées dans les mains de ses élèves, étaient peu connues du reste de l'Europe. Lorsque Mozart visita Leipsick en 1789, Doles, directeur de musique à l'école de Saint-Thomas, fit exécuter en son honneur quelques motets à quatre voix de ce créateur de l'harmonie allemande. Dès les premières mesures, l'attention de Mozart fut excitée, son œil s'anima, et quand le premier morceau fut fini, il s'écria : *Grâce au ciel! voici du nouveau, et j'apprends ici quelque chose.* Il voulut examiner cette musique qui venait de produire tant d'effet sur lui; mais on n'en possédait pas les partitions... Pour y suppléer, il fit ranger des chaises autour de lui, y étala les parties séparées, et portant l'œil rapidement des unes aux autres, il passa ainsi plusieurs heures dans la contemplation des productions d'un homme de génie. C'est encore Rochlitz qui nous apprend cette circonstance de la vie du grand homme. Il parlait avec estime de Gluck, de Jomelli et de Paisiello, mais il ne pouvait souffrir la musique médiocre; elle irritait ses nerfs, le mettait au supplice et ne lui laissait pas même la patience nécessaire pour dissimuler son ennui; ce qui lui fit beaucoup d'ennemis parmi les auteurs de cette musique si mal accueillie par lui.

Les marchands de musique abusèrent étrangement de l'insouciance de Mozart pour ce qui était de sa fortune. La plupart de ses sonates et de ses morceaux détachés pour le piano ne lui ont rien rapporté. Il les écrivait pour des amis ou pour des personnes du monde qui désiraient avoir quelque chose de sa main. Cela explique pourquoi, parmi ses œuvres, il se trouve des choses peu dignes de son talent. Souvent il était obligé de proportionner les difficultés de ces morceaux à la capacité de ceux à qui ils étaient destinés, et il les jetait sur le papier avec beaucoup de rapidité. Les éditeurs savaient ensuite se procurer des copies de ces ouvrages, et les publiaient sans son aveu. Plusieurs ont fait ainsi de grands bénéfices sans avoir rien avancé. Un des amis de Mozart lui dit un jour : « Il vient de paraître chez N.... une suite de va-« riations sous votre nom; sans doute vous le « savez? — Non. — Et pourquoi ne vous y op-« posez-vous pas? — Que voulez-vous que je « fasse? Cela ne vaut pas la peine d'y faire at-« tention. C'est homme est un misérable! — Mais « il ne s'agit pas de l'intérêt : il y va de votre « honneur. — Bah! malheur à qui me jugera « sur ces misères. »

Mozart a été le plus grand pianiste de son temps en Allemagne. Il a été le fondateur de l'école de Vienne, continuée par Beethoven, Wœlfl et Hummel. Son exécution se faisait remarquer par une grande précision, et par un style à la fois élégant et expressif. Lorsque Clementi fit son premier voyage à Vienne, en 1787, il s'établit entre les deux artistes une lutte de talent dans laquelle ni l'un ni l'autre ne fut vaincu, parce que tous deux brillaient par des qualités différentes. Cette rivalité ne dégénéra point en haine, comme il arrive trop souvent en pareille occurrence : Mozart parle de Clementi avec une haute estime et même avec amitié, dans ses lettres à sa sœur. Cet homme, prodigieux dans tous les genres, l'était autant dans ses improvisations au piano ou à l'orgue que dans ses compositions. Il y avait tant de profondeur, de richesse d'harmonie et d'éclairs d'imagination dans sa manière de développer un thème donné, qu'il était difficile de se persuader qu'il improvisait et n'exécutait pas un morceau préparé avec soin.

Aucun musicien, de quelque époque que ce soit, n'a possédé, comme Mozart, le génie universel de l'art. Dans toutes les parties de cet art, il s'est élevé au plus haut degré. Lui seul, entre ses contemporains de l'Allemagne, a compris le but de la musique d'église. Tout n'est pas également bon dans les œuvres de ce genre qu'on a publiées sous son nom, parce qu'il s'y trouve beaucoup de choses de sa première jeunesse; mais son grand *Kyrie* (en *ré*), ses messes n°s 2, 4 et 5, son *Misericordias Domini*, à 4 voix, son *Ave verum corpus*, à 4 voix, ses hymnes et ses cantates d'église, sont des œuvres de la plus belle inspiration et d'un véritable caractère religieux. On y remarque d'ailleurs un

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

art d'écrire dont la pureté, sans froideur, est digne des plus beaux temps de l'école italienne, et l'on peut dire que Mozart est le seul compositeur allemand qui ait eu ce mérite. Dans le genre de l'oratorio, on ne connaît que son *Davidde penitente*, qui est plutôt une cantate développée qu'un véritable oratorio. Jamais l'expression mélancolique ne s'est élevée plus haut que dans cet ouvrage. Dans l'opéra, Mozart a certainement créé un art nouveau, ou plutôt, fait une transformation complète de l'art qui l'avait précédé. Absolument original dans les formes de la mélodie, dans l'instrumentation et dans la variété des coupes, il est devenu le modèle sur lequel se sont réglés tous les compositeurs qui l'ont suivi, et son influence se fait encore sentir de nos jours. C'est en lui empruntant des formes et des moyens que Rossini a transformé à son tour la musique italienne. Méhul avouait sans détour les obligations que les compositeurs dramatiques de son temps avaient eues à l'auteur de *Don Juan* pour la réforme de quelques parties de leur art. La révolution du drame lyrique a commencé à l'*Idoménée*. L'opéra de demi-caractère s'est élevé au dernier degré de perfection dans *les Noces de Figaro;* l'opéra romantique a été créé tout entier dans *Don Juan* et dans *la Flûte enchantée*.

Mozart n'a été faible dans aucune des parties de la musique instrumentale, et il y a imprimé le même mouvement d'ascension que dans la musique de théâtre. Ses grandes symphonies ont exercé de l'influence, même sur Haydn, son prédécesseur; cette influence se fait remarquer dans les douze symphonies que cet homme célèbre écrivit à Londres l'année même de la mort de Mozart et dans l'année suivante. Sa manière s'y est agrandie. La symphonie en *sol* mineur de Mozart est la découverte d'un nouveau monde de musique. On ne connaît rien de plus beau, de plus original, de plus complet que les quatuors des œuvres 10 et 18, et les quintettes en *ut* mineur, en *ré*, en *mi* bémol et en *sol* mineur. Les quatuors de piano sont à l'égal de ses plus belles inspirations; enfin ses concertos de piano ont tout à coup plongé dans l'oubli ce qui existait avant qu'ils parussent. Les petites pièces de tout genre, les morceaux pour instruments à vent, les contredanses, valses, etc., produits par la plume de Mozart font reconnaître à chaque instant le génie merveilleux qui daignait s'abaisser jusqu'à ces bagatelles. Je le répète, ce caractère d'universalité et de perfection que Mozart a imprimé à tous ses ouvrages, et la propriété de style de chaque genre qu'il a possédée au plus haut degré, en font un homme à part, et doivent le rendre l'objet de l'admiration et du respect des artistes dans tous les temps. Il fut le plus complet des musiciens. Dans ses œuvres le goût égale le génie, en dépit de l'opinion de quelques extravagants de notre temps, lesquels se persuadent que ces qualités sont incompatibles. En toute chose il fait ce qu'il faut, rien que ce qu'il faut. Sa pensée se développe logiquement et jamais ne tombe dans la divagation. La hardiesse de conception est toujours accompagnée de la raison, et ses épisodes les plus inattendus sont le fruit d'une inspiration spontanée; jamais on n'y aperçoit celui d'une recherche péniblement élaborée. De là vient que ses traits les plus hardis ne se présentent pas à l'état de problème à résoudre, mais saisissent l'auditoire par leur merveilleuse lucidité. Mozart étend autant que possible le domaine idéal de son art, mais sans tomber dans le vague d'une rêverie insaisissable. On l'a souvent comparé à Beethoven : à une certaine époque, ce fut pour le placer à un rang inférieur; le sentiment universel a bientôt fait justice de cette erreur. C'est toujours un tort de comparer des talents qui brillent par des qualités différentes. Beethoven, bien qu'il n'ait pas eu l'abondance mélodique de Mozart, son premier modèle; bien que ses inspirations laissent souvent apercevoir le travail, tandis que celles de son illustre prédécesseur sont toujours spontanées; bien qu'il n'ait ni son universalité, ni son inépuisable variété; bien qu'il ait plus de véhémence que de sentiment; enfin, bien que le goût lui manque souvent, et qu'il n'ait pas su, comme Mozart, contenir sa pensée dans de justes limites et dire beaucoup en peu de phrases, Beethoven, par le génie de la grandeur que Dieu avait mis dans son âme, par la hardiesse de ses déterminations, par son art admirable de présenter le sujet principal sous mille formes toujours originales, par l'inattendu de ses épisodes, par la plénitude harmonieuse de son instrumentation, et pour tout dire en un mot, par le caractère éminemment poétique de ses œuvres, est, après Mozart, le plus grand compositeur des derniers temps. Son génie est spécial : c'est celui de la musique instrumentale. Dans d'autres genres il est inférieur à lui-même, et surtout à son modèle. C'est le style propre de cette musique qui se révèle dans tout ce qu'il fait; on peut même dire que le caractère de sa pensée appartient surtout au talent de la symphonie, car ses sonates de piano, ses trios, ses concertos, sont des symphonies. C'est le même génie qui brille dans les belles parties de *Fidelio;* quand ce n'est pas cela, l'œuvre est faible, comme le *Christ au mont des Oliviers*. Ajoutons une dernière différence essentielle qui existe

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

entre ces deux grands artistes : Mozart alla toujours grandissant jusqu'à son dernier jour ; les onze dernières années de sa vie sont celles où se sont produites ses plus grandes œuvres et les plus parfaites ; tandis que, dans ses transformations, le talent de Beethoven s'obscurcit et diminue. Si Mozart, mort à trente-six ans, eût vécu dix ou douze années de plus, Dieu sait ce qu'il aurait produit dans sa marche ascendante! Beethoven, au contraire, déclinait quand il descendit dans la tombe.

La fécondité de Mozart tient du prodige : j'ai dit quelle immense quantité de compositions de tout genre a été enfantée dans les onze dernières années de sa vie; mais si l'on songe qu'il a employé plus de quinze ans à voyager, à organiser et à donner des concerts, le reste de sa carrière n'est pas moins étonnant. On n'a pas publié tout ce qu'il a produit, non-seulement parce que les éditeurs ont eu le bon esprit de choisir les ouvrages qui appartiennent à l'époque où son talent était formé, mais parce qu'on n'a retrouvé que longtemps après sa mort toutes ses productions. De temps en temps on en découvre encore, mais elles appartiennent en général aux premières époques de sa vie. Une collection complète des œuvres de Mozart, rangée par ordre chronologique, accompagnée de notes qui indiqueraient les circonstances dans lesquelles chaque ouvrage aurait été écrit, et d'analyses qui feraient remarquer les défauts, les beautés, et ce qui s'y trouve de nouveauté, serait sans doute la meilleure histoire du génie de cet artiste illustre ; mais où trouver l'homme capable de diriger une pareille publication, un éditeur pour l'entreprendre et des artistes et amateurs pour l'encourager? Dans le supplément de la grande Biographie de Mozart, publiée par sa famille, on trouve l'indication sommaire de toutes ses productions. André a publié le Catalogue des manuscrits originaux de Mozart qu'il avait achetés de sa veuve; mais ces publications sont devenues inutiles par le beau Catalogue chronologique et thématique des œuvres du grand homme que M. le docteur Louis de Kœchel vient de publier sous ce titre : *Chronologisch thematisches Verzeichniss sæmtlicher Tonwerke W. A Mozart's;* Leipsick, Breitkopf et Hærtel, 1862, 1 vol. très-grand in-8° de 551 pages, avec des tables bien faites. Abstraction faite de l'admiration inspirée par un si grand génie, en jetant les yeux sur ce répertoire immense, on se sent accablé de stupéfaction en songeant que l'auteur de tout cela est mort à trente-six ans : 1° Deux oratorios, dont un a cinq personnages, et *Davidde penitente*, cantate à 3 voix et orchestre. — 2° 20 Messes avec orchestre, y compris le *Requiem*. 2° (bis) Huit vêpres et litanies. 2° (ter) 40 compositions pour l'église, renfermant *Te Deum*, litanies, offertoires, motets, hymnes et cantates d'église. — 3° 10 cantates avec orchestre. — 4° 66 airs, duos et trios italiens, avec ou sans recitatif, et orchestre. — 5° 16 canons à 3 et 4 voix. — 6° Quelques solfeges pour des exercices de chant. — 7° 41 chansons allemandes, avec accompagnement de piano. — 8° 19 symphonies pour l'orchestre. On n'en connaît que douze; mais on trouve les thèmes de quelques autres, restées en manuscrit, dans le Catalogue thématique de M. de Kœchel, et André a fait connaître les autres par le Catalogue thématique des manuscrits originaux qu'il avait acquis de la veuve de Mozart. — 9° 15 ouvertures à grand orchestre. — 10° 33 serenades et divertissements pour plusieurs instruments, parmi lesquels on remarque plusieurs morceaux d'harmonie pour des instruments à vent, qui sont de la plus grande beauté. — 10 (bis) 27 pièces diverses pour orchestre, marches et fragments de symphonies. — 11° 8 quintettes pour 2 violons, 2 violes et basse. 11° (bis) un idem avec cor. — 12° 32 quatuors pour 2 violons, alto et basse; un quatuor pour hautbois, violon, alto et basse, et deux quatuors pour flûte. — 13° 9 trios pour 2 violons et basse, et un trio pour violon, alto et violoncelle; on n'a publié que ce dernier. — 14° 7 concertos pour le violon; on n'en a publié que deux. — 14° (bis) cinq concertos pour la flûte. — 15° Cinq concertos pour le cor; on en a publié trois. — 16° Un concerto pour le basson. — 17° Un idem pour la trompette. — 18° Un concerto de clarinette. — 19° 27 concertos pour le piano, dont deux pour deux pianos et orchestre. Ces compositions sont du meilleur temps de Mozart ; vingt et un de ces concertos ont été publiés. — 20° Vingt-trois trios pour piano, violon et violoncelle. — 21° Un quintette pour piano, hautbois, clarinette, cor et basson. — 22° 21 sonates pour piano seul. — 22° (bis) 45 sonates pour piano et violon. — 22 (ter) 16 thèmes variés pour piano seul. — 23° 5 sonates pour piano à quatre mains, dont la valeur égale ce qu'on a fait de plus beau en musique instrumentale. — 24° Fantaisie idem. — 25° Sonate et fugue pour deux pianos. — 26° Fantaisie pour deux pianos. — 27° Quatre rondos pour piano seul. — 28° Une multitude de pièces détachées pour le piano à 2 et à 4 mains. — 29° Concerto pour trois pianos et orchestre, composé en 1777. — 30° Quintette pour clarinette, 2 violons, alto et violoncelle. — 31° 4 ballets et pantomimes. — 32° Musique pour une comédie latine intitulée *Apollon et Hyacinthe*, composée en 1767, il avait alors onze ans, pour l'université de Salz-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

bourg. La partition originale forme 162 pages. — 33° *Bastien und Bastienne*, opéra allemand, composé en 1768. — 34° *La Finta Semplice*, opéra bouffe, composé en 1768 pour l'empereur Joseph II. La partition originale forme 358 pages. — 35° *Mitridate*, opéra sérieux, en trois actes, composé à Milan en 1770. — 36° *Ascanio in Alba*, cantate dramatique en deux parties, à Milan, en 1771. — 37° *Lucio Silla*, opéra sérieux, à Milan, en 1773. — 38° *Zaide*, opéra vraisemblablement écrit dans la même année pour Venise. — 39° *La Finta Giardiniera*, opéra bouffe, à Munich, en 1774. — 40° *Il Re pastore*, pastorale en deux actes, à Salzbourg, en 1775. — 41° Chœurs et entr'actes pour le drame intitulé *Thamos*. — 42° *Idomeneo, Re di Creta*, opéra sérieux en trois actes, à Munich, en 1780. — 43° *Die Entführung aus dem Serail* (l'Enlèvement du Sérail), opéra-comique en deux actes, à Vienne, en 1782. — 44° *Der Schauspiel Director* (Le directeur de spectacles), opéra-comique en un acte, pour Schœnbrunn, 1786. — 45° *Le Nozze di Figaro* (le Mariage de Figaro), opéra bouffe en 4 actes, à Vienne, en 1786. — 46° *Il Dissoluto punito, ossia il Don Giovanni*, drame en deux actes, à Prague, en 1787. — 47° Trio et quatuor pour *la Villanella rapita*, à Vienne, en 1785. — 48° *Cosi fan tutte*, opéra bouffe en 2 actes, à Vienne, 1790. — 49° *Die Zauberflœte* (la Flûte enchantée), opéra romantique en deux actes, à Vienne, en 1791. — 50° *La Clemenza di Tito*, opéra sérieux en deux actes, à Prague, en 1791. — 51° 9 cantates de francs-maçons, avec orchestre. — 52° Plaisanterie musicale pour 2 violons, alto, 2 cors et basse. — 53° Environ 40 contredanses, menuets et valses pour orchestre, — 54° Quintette pour *harmonica*, flûte, hautbois, alto et violoncelle. — 55° Marches pour musique militaire. Jusqu'en 1777, c'est-à-dire avant la grande période du développement complet du talent de Mozart, le catalogue de ses œuvres s'élève à *cent cinq*. Les deux années 1778 et 1779, pendant lesquelles il perdit sa mère et courut à la recherche d'une position convenable sans pouvoir la trouver, furent une époque de découragement pour l'artiste : il n'y produisit rien qui soit remarqué. Mais 1780 marque le commencement de cette étonnante période de onze années pendant lesquelles furent créées toutes les merveilles de l'art qui immortalisent le nom de leur auteur. Cette époque commence par l'*Idoménée*. Le total des œuvres complètes de tout genre par Mozart est de *six cent vingt-six*. On en trouve tous les thèmes dans le beau Catalogue de M. de Kœckel.

Indépendamment de ces ouvrages, Mozart a jeté sur le papier une multitude immense d'idées dans des morceaux qu'il n'a point achevés : la plupart de ces fragments, dont on trouve l'indication détaillée dans le supplément de la grande Biographie de Mozart par le conseiller de Nissen, ont été possédés par l'abbé Stadler. On y remarque les commencements d'une symphonie concertante pour piano et violon avec orchestre; de cinq concertos pour piano et orchestre; de trois rondos pour piano et orchestre; d'un quintette pour piano, hautbois, clarinette, cor anglais et basson; d'un sextuor pour piano, 2 violons, 2 cors et basse, et de 28 morceaux différents avec ou sans accompagnement, sonates, fugues, rondos, préludes, fantaisies, etc.; de plusieurs symphonies concertantes pour l'orchestre; d'un quintette pour violon, alto, clarinette, cor anglais et violoncelle; de douze quintettes pour 2 violons, 2 violes et violoncelle, dont quelques-uns ont depuis 70 jusqu'à 140 mesures terminées, et d'un trio en *sol* majeur pour violon, alto et violoncelle, dont la première reprise du premier morceau est achevée; de deux quintettes pour clarinette, 2 violons, alto et basse; de deux quatuors pour clarinette et 3 cors de bassette, et de plusieurs autres morceaux pour instruments à vent; de sept *Kyrie* pour 4 voix et orchestre, d'un *Gloria* et du psaume *Memento Domine;* d'une grande cantate allemande pour 2 ténors et basse, avec chœur et orchestre; de plusieurs duos, airs et récitatifs; d'un opéra italien et d'un opéra allemand. Plusieurs personnes possèdent aussi des manuscrits originaux de Mozart : les collections les plus considérables en ce genre sont celles d'André, à Offenbach, où se trouvent beaucoup de choses inédites, et de Stumpf, facteur de harpes, à Londres : celle-ci renfermait les partitions des quatuors, œuvres 10 et 18, des quintettes de violon, et de la grande fantaisie pour piano, en *ut* mineur. La première a été achetée de la veuve de Mozart 6,000 florins; la seconde, 500 livres sterling. Celle-ci a été disséminée dans la vente qui en a été faite à Londres, en 1847. M. de Kœckel a publié, à la suite de son grand Catalogue thématique des œuvres complètes et connues de Mozart, celui des ouvrages non achevés et des œuvres possédées par diverses personnes en manuscrits originaux : le nombre s'en élève à *deux cent quatre-vingt-quatorze*.

Les ouvrages publiés et dont on a fait des éditions dans toutes les grandes villes de l'Europe sont : I MUSIQUE D'ÉGLISE : 1° *Messe* a quatre voix et orchestre, n° 1 (en *ut*); Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 2° Idem, n° 2 (en *ut*); ibid.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

— 3° Idem, n° 3 (en *fa*) ; Leipsick, Peters. — 4° Idem, n° 4 (en *la* mineur) ; Paris, Porro. — 5° Idem, n° 5 (en *si* bémol) ; Leipsick, Peters. — 6° Idem, n° 6 (en *re*) ; Augsbourg, Lotter. — 7° Idem, n° 7 (en *sol*) ; Bonn, Simrock. — 8° *Kyrie* (en *re* mineur), à 4 voix, orchestre et orgue ; Offenbach, André. — 8° *bis*) 2 petites messes à 4 voix et orgue ; Spire, Lang. — 9° *Te Deum* à 4 voix, orchestre et orgue ; Vienne, Haslinger. — 10° *Ave verum corpus*, à 4 voix, 2 violons, alto, basse et orgue ; Vienne, Diabelli, et Paris, Beaucé. — 11° *Misericordias Domini cantabo*, à 4 voix, et orchestre ; Leipsick, Peters ; Bonn, Simrock. — 12° *Alma Dei creatoris*, offertoire à 4 voix, 2 violons, basse et orgue ; Vienne, Diabelli. — 13° *Sancti et Justi*, offertoire à 4 voix, 2 violons, basse et orgue ; ibid. — 14° *Amavit eum Dominus*, idem ; ibid. — 15° 6 psaumes à 4 voix et petit orchestre, liv. 1, 2, 3 ; Vienne, Artaria. — 16° *Sancta Maria* à 4 voix, 2 violons, viole, basse et orgue ; Offenbach, André. — 17° *De Profundis* à 4 voix et orgue ; Berlin, Trautwein ; Paris, Beaucé. — 18° *Quis te comprehendat*, motet à 4 voix, violon obligé, orchestre et orgue ; Vienne, Artaria. — 19° *Missa pro defunctis* (requiem), à 4 voix et orchestre ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel ; Berlin, Trautwein ; Vienne, Diabelli ; Paris, Troupenas. Une nouvelle édition a été publiée à Offenbach, chez André, d'après le manuscrit de l'abbé Stadler et de Eybler. L'éditeur y a indiqué par les lettres M et S le travail de Mozart et celui de Süssmayer. — 20° *Regina Cœli lætare*, à 4 voix et orchestre, Vienne, Diabelli. — 21° *Requiem brevis*, petite messe de morts à 4 voix et orgue ; Bonn, Simrock. — 22° Hymnes sur des textes allemands : n° 1, *Preis dir, Gottheit*, à 4 voix et orchestre ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel ; n° 2, *Ob furchterlich tobend* (Ne pulvis), idem, ibid. ; n° 3, *Gottheit, dir sey Preis*, idem, ibid. — 23° Cantates d'église à 4 voix et orchestre : n° 1, *Heiliger Gott*, Leipsick, Breitkopf et Hærtel ; n° 2, *Allerbarmer, hære*, ibid. ; n° 3, *Herr, Herr, vor deinem Throne*, ibid. ; n° 4, *Ewiger, erbarme dich*, ibid., n° 5, *Mæchtigster, Heiligster*, ibid. ; n° 6, *Hoch vom Heiligthume*, ibid. ; n° 7, *Herr, auf den wir schauen*, ibid. — 24° *Davidde penitente*, cantate à 3 voix, chœur et orchestre ; Leipsick, Peters ; Paris, Beaucé. — II. Opéras : 25° *La Clemenza di Tito*, opéra sérieux, partition ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel ; idem en italien et en français, partition, Paris, Richault. — 26° *Così fan tutte*, opera bouffe, partition ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 27° *Don Giovanni* (Don Juan), drame lyrique, partition ; ibid. — 28° *Die Entführung aus dem Serail* (l'Enlevement du Sérail), opéra-comique, partition ; Bonn, Simrock. — 29° *Le Nozze di Figaro* (le Mariage de Figaro), opéra bouffe en quatre actes, partition ; Paris, Richault ; Bonn, Simrock. — 30° *Die Zauberflœte* (la Flûte enchantée), opera romantique, partition ; Bonn, Simrock ; Paris, Cauli, Richault. Le même ouvrage traduit et arrangé sous le titre : *Les Mystères d'Isis*, partition ; Paris, Sieber. — 31° *Idomeneo*, opera serieux, partition ; Bonn, Simrock. — 32° *Der Schauspieldirector* (le Directeur de spectacle), opera-comique, partition réduite pour le piano ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel ; Bonn, Simrock ; Paris, Brandus. — 33° *Zaide*, opéra sérieux, partition, réduite pour le piano ; Offenbach, André. Un grand nombre d'éditions de tous les ouvrages precedents ont été publiées dans les principales villes de l'Europe, et dans toutes les langues, en partitions réduites pour le piano. — III. Musique de chambre pour le chant : 34° 6 canons à 3 et 4 voix ; Bonn, Simrock. — 35° Idem ; ibid. — 36° *Das Lob der Freundschaft* (Éloge de l'amitié), cantate pour 2 ténors et basse, avec chœur et accompagnement de piano ; Bonn, Simrock ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 37° Chant maçonnique pour deux voix d'homme et chœur, avec accompagnement de piano ; Leipsick, Peters. — 38° Chant d'adieu (*Abend ist*), à voix seule et piano. Chez tous le éditeurs de l'Allemagne. — 39° Grande scène et air détaché pour soprano, en italien ; Offenbach, André. — 40° Airs detachés, 4 recueils ; Vienne, Artaria. — 41° *Lieder* à voix seule, avec accompagnement de piano, 3 recueils ; Bonn, Simrock. — 42° Récitatif et rondo pour soprano (*Non temer, amato bene*), Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — IV. Symphonies et concertos : — 43° Symphonie à 10 parties, op. 7 (en *re*) ; Bonn, Simrock. — 44° Idem à grand orchestre, op. 22 ; Offenbach, André. — 45° Idem, op. 25 (en *ré*) ; ibid. — 46° Idem, op. 34 (en *ut*) ; ibid. — 47° Idem, op. 38 (en *ut*) ; ibid. — 48° Idem, op. 45 (en *sol* mineur) ; ibid. — 49° Idem, op. 57 (en *ut*) ; ibid. — 50° Idem, op. 58 (en *ré*) ; ibid. — 51° Idem, op. 46 (en *sol*) ; Hambourg, Bœhme. — 52° Idem, op. 87 (en *ré*) ; Offenbach, André ; — 53° Idem, op. 88 (en *ré*) ; ibid. — 54° Idem ; op. 89 (en *si* bémol) ; ibid. — 55° Idem pour 2 violons, alto, basse, 2 hautbois et 2 cors (en *la*), œuvre posthume ; Leipsick, Peters. Sieber a publié à Paris dix symphonies choisies de Mozart. Il y en a aussi une édition de Hambourg, et une autre de Brunswick. Les quatre grandes

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

symphonies en *ut*, en *re*, en *sol* mineur et en *mi* bemol, ont été publiées séparément en partition à Paris, Bonn et Mayence. Breitkopf et Hœrtel ont donné une édition de douze symphonies choisies en partition grand in-8°. — 56° Ouverture de la *Villanella rapita* (composée pour la représentation de cette pièce à Vienne), à grand orchestre; Leipsick, Peters. — 57° Symphonie concertante pour violon et alto; Offenbach, André. — 58° Symphonie concertante (en *mi* bémol) pour violon, hautbois, clarinette, cor, basson, violoncelle, alto et contrebasse; Augsbourg, Gombart. — 59° Concerto pour violon principal (en *mi* bémol), op. 76; Offenbach, André. — 60° Idem facile (en *re*), op. 94; ibid. — 61° Rondeau idem (en *ut*), op. 85; ibid. — 62° Adagio et rondo idem (en *si* bémol), op. 90; ibid. — 63° Sextuor pour 2 violons, alto, basse et 2 cors (en *re*), op. 61; Offenbach, André. On en a gravé deux autres à Paris, chez Pleyel, et à Augsbourg, chez Gombart, sous le nom de Mozart; mais c'est une supercherie commerciale : ces morceaux ne sont pas de lui. — 64° Sérénade pour 2 clarinettes, 2 cors et basson, op. 27; Offenbach, André. — 65° Cinq divertissements pour 2 hautbois, 2 cors et 2 bassons, op. 91; ibid. — 66° Sérénades pour 2 clarinettes, 2 hautbois, 2 cors et 2 bassons, n°s 1 et 2; ibid. — 67° Grande sérénade pour neuf instruments à vent, œuvre posthume; Bonn, Simrock. — 68° Concerto pour clarinette (en *la*), op. 107; Offenbach, André. — 69° Concerto pour basson (en *si* bémol), op. 96; ibid. — 70° 1er concerto pour cor (en *mi* bémol), op. 92; ibid. — 71° 2me idem (en *mi* bemol), op. 105; ibid. — 72° 3me idem (en *mi* bemol), op. 106; ibid. — V. QUINTETTES, QUATUORS ET TRIOS : 73° Quintettes pour 2 violons, 2 altos et violoncelle : n° 1 (en *ut*); n° 2 (en *ré*); n° 3 (en *ut* mineur); n° 4 (en *si* bemol); n° 5 (en *sol* mineur); n° 6 (en *fa*); Vienne, Artaria, Mollo; Leipsick, Peters; Offenbach, André; Paris, Pleyel, Sieber, Janet. Tous les autres quintettes de violon publiés sous le nom de Mozart sont arrangés d'après d'autres compositions. — 74° Quintette pour clarinette, 2 violons, alto et basse (en *la*), op. 108; Offenbach, André; Paris, Sieber. Ce quintette a été arrangé pour 2 violons, 2 violes et basse. — 75° Trois quatuors pour 2 violons, alto et basse (en *ut*, en *mi* bémol, en *re* mineur), op. 1; Vienne, Artaria (édition originale) (1). — 76° Six idem (en *sol*, en *re* mineur, en *si* bémol, en *mi* bemol, en *la*, en *ut*), op. 10; ibid. — 77° Trois idem (en *re*, en *si* bemol, en *fa*), op. 18; ibid. — 78° Un idem posthume (en *re*), Offenbach, André. — 79° Fugue idem en *ut* mineur; Vienne, Artaria. — 80 Quatuor pour flûte, violon, alto et basse (original), œuvre posthume; Vienne, Artaria. — 81° Quatuor pour hautbois, violon, alto et basse (original), op. 101; Offenbach, André. — 82° Grand trio pour violon, alto et violoncelle (en *mi* bémol), op. 19; Vienne, Artaria. Ces quintettes, quatuors et trios, dont on a fait une multitude d'éditions, sont les seules compositions originales de Mozart qui aient été gravées, mais on en a publié beaucoup d'autres qui sont ou titrées de ses autres œuvres, ou absolument supposées. On a placé aussi aux titres des quintettes et quatuors des numéros différents sur la plupart des éditions; ces numéros sont de fantaisie. Des collections complètes des quintettes, quatuors et trios de Mozart ont été publiées à Vienne, chez Artaria; à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel, et chez Peters, à Paris, chez Pleyel, Sieber, et Schlesinger. Janet en a fait paraître une collection choisie. Ces mêmes compositions ont été aussi publiées en partitions in-8°, à Offenbach chez André, à Paris chez Richault, et à Manheim chez Heckel. — 83° Deux duos pour violon et alto (en *sol* et en *si* bemol), op. 25. Vienne, Artaria. On a publié beaucoup de morceaux de ce genre, sous le nom de Mozart; mais ceux-là seuls sont originaux. Il les composa pour Michel Haydn, qui avait un engagement pour en fournir douze, et qui, étant devenu malade, n'avait pas pu achever son ouvrage. — VI. MUSIQUE DE PIANO : 84° Concertos pour piano et orchestre : n° 1 (en *ut*); n° 2 (en *la*); n° 3 (en *fa*); n° 4 (en *si* bémol); n° 5 (en *ut*); n° 6 (en *mi* bemol); n° 7 (en *ut* mineur); n° 8 (en *re* mineur); n° 9 (en *sol*); n° 10 (en *la*); n° 11 (en *si* bémol); n° 12 (en *fa*), n° 13 (en *re*); n° 14 (en *mi* bémol); n° 15 (en *si* bemol); n° 16 (en *ut*); n° 17 (en *mi* bemol); n° 18 (en *si* bémol); n° 19 (en *mi* bémol); n° 20 (en *ré*); Leipsick, Breitkopf et Hærtel; n° 21 (facile); Offenbach, André. — L'éditeur Richault, de Paris, a publié la collection complète de concertos de Mozart pour le piano en partition. — 85° La collection complète des œuvres de Mozart pour le piano se compose, indépendamment des concertos, des morceaux dont le détail suit : *Quintette* pour piano, hautbois, clarinette, cor et basson. *Quatuors* pour piano, violon, alto et violoncelle, n° 1 (en *sol* mineur); n° 2 (en *re* bemol); n° 3 (en *mi* bémol). *Trios* pour piano,

(1) L'authenticité de ces quatuors a été contestée; je crois pourtant qu'ils ont été composés par Mozart, mais qu'ils sont l'ouvrage de sa jeunesse.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

violon et violoncelle, n° 1 (en *si* bémol ; n° 2 (en *ut*) ; n° 3 (en *sol*) ; n° 4 (en *mi* bémol) ; n° 5 (en *ut*) ; n° 6 (en *mi*) ; n° 7 (en *si* bémol). Duos ou sonates pour piano et violon, n° 1 (en *ut*) ; n° 2 (en *fa* ; n° 3 (en *re*) ; n° 4 (en *fa*) ; n° 5 (en *ut* ; n° 6 (en *si* bémol) ; n° 7 (en *re*) ; n° 8 (en *si* bémol) ; n° 9 (en *sol*) ; n° 10 (en *mi* bémol ; n° 11 (en *si* bémol) ; n° 12 (en *fa*) ; n° 13 (en *ut*) ; n° 14 (en *la*) ; n° 15 (en *fa*) ; n° 16 (en *si* bémol) ; n° 17 (en *mi* bémol) ; n° 18 (en *ut* mineur) ; n° 19 (en *mi* mineur) ; n° 20 (en *la*) ; n° 21 (en *fa*) ; n° 22 (en *ut*) ; n° 23 (en *la*) ; n° 24 (en *ut*) ; n° 25 (en *re*) ; n° 26 (en *ut* mineur) ; n° 27 (en *mi* bémol) ; n° 28 (en *sol*) ; n° 29 (en *fa*) ; n° 30 (en *ut*) ; n° 31 (en *fa*) ; n° 32 (en *si* b.) ; n° 33 (en *sol*) ; n° 34 (en *mi* b.) ; n° 35 (en *la*). Duos pour piano à 4 mains, n° 1 (en *re*) ; n° 2 (en *ut*), n° 3 (en *fa* m.) ; n° 4 (en *fa*) ; n° 5 (fantaisie, variation et fugue en *si* bemol) ; n° 6 (duo pour deux pianos, en *re*) ; n° 7 (fugue en *ut* mineur idem). *Sonates* pour piano seul, n° 1 (en *ut*) ; n° 2 (en *sol*) ; n° 3 (en *mi* bémol) ; n° 4 (en *si* bémol) ; n° 5 (en *ré*) ; n° 6 (en *fa*) ; n° 7 (en *ré*) ; n° 8 (en *ut*) ; n° 9 (en *la*) ; n° 10 (en *fa*) ; n° 11 (en *si* bémol) ; n° 12 (en *ré*) ; n° 13 (en *la* mineur) ; n° 14 (en *ré*) ; n° 15 (en *fa*) ; n° 16 (en *fa*) ; n° 17 (en *ut* mineur). *Fantaisies pour piano seul*, n°s 1, 2, 3, *Themes variés* idem, n°s 1 à 20. Breitkopf et Hærtel, à Leipsick ; Haslinger, a Vienne ; André, à Offenbach ; Pleyel et Carli, à Paris, ont publié des collections complètes des œuvres de Mozart pour le piano, et la plupart des éditeurs des grandes villes de l'Europe en ont donné les œuvres séparées.

Il existe environ vingt-cinq notices biographiques de Mozart, plus ou moins développées, indépendamment de celles qui ont été publiées dans les dictionnaires historiques dans toutes les langues : la plupart se copient et reproduisent des erreurs. Elles sont devenues à peu près inutiles depuis que trois grandes monographies de l'illustre compositeur ont été données par MM. de Nissen, Oulibichelf et Otto Jahn. La première a été publiée par le conseiller danois de Nissen, qui avait épousé la veuve de l'illustre compositeur, et qui possédait beaucoup de documents originaux. Cet ouvrage a pour titre : *Biographie W. A. Mozart's, von Georg Nikolaus von Nissen* ; Leipsick, 1828. 1 vol. in-8° de 702 pages avec des planches et des portraits de Mozart et de sa famille. Dans la même année il a été publié un supplément à cet ouvrage, intitulé : *Anhang zu Wolfgang Amadeus Mozart's Biographie* ; Leipsick, in-8° de 949 pages. Ce supplément contient divers catalogues des œuvres de Mozart et l'appréciation de ses compositions, de son talent et de son caractère. Dans la première partie on trouve beaucoup de lettres de Leopold Mozart et de son fils, ainsi que d'autres pièces authentiques qui jettent du jour sur diverses circonstances de la vie de l'artiste célèbre. Néanmoins, pour compléter tous les renseignements dont on a besoin à cet égard, il faut joindre à cet ouvrage la notice biographique du professeur Niemtschek (*Mozart's Leben*, Prague, 1798, in-4°), qui a été faite sur de bons matériaux, la brochure intitulée *Mozart's Geist* (Esprit de Mozart), Erfurt, 1803, in 8°, et les *Anecdotes sur Mozart*, traduites de Rochlitz, par Cramer, et publiées à Paris en 1801, in-8°. A vrai dire, le livre de Nissen n'est qu'un recueil de matériaux ; mais recueil précieux, parce que les sources sont authentiques. Après ce livre est venue la *Nouvelle biographie de Mozart, suivie d'un aperçu sur l'histoire générale de la musique, et de l'analyse des principales* œuvres de Mozart, par Alexandre Oulibichelf, (*voy.* ce nom). Moscou, 1843, 3 volumes gr. in-8°. Cet ouvrage est tiré en grande partie de celui de Nissen et des notices de Niemtschek et de Rochlitz, pour la partie biographique. L'aperçu sur l'histoire de la musique, qui remplit toute la première partie du second volume, est tirée des livres de Burney et de Kiesewetter, et le point de vue de l'auteur est l'idée du progrès partiel jusqu'à Mozart, seul créateur de l'art complet. Tout le reste de l'ouvrage est rempli par l'analyse des œuvres de ce grand homme. La monographie de M. Otto Jahn a pour simple titre : *W. A. Mozart*. Elle ne forme pas moins de quatre gros volumes, dont le total des pages est de *deux mille quatre cent vingt-six*. Un esprit consciencieux de recherches s'y fait remarquer : l'auteur de ce livre paraît s'être proposé d'être plus consulté que lu. Un ecclésiastique, M. J. Goschler, chanoine honoraire, et ancien directeur du collége Stanislas de Paris, a donné une traduction française des lettres de la famille Mozart contenues dans la monographie du conseiller de Nissen, sous le titre : *Mozart, vie d'un artiste chrétien au* 18ème *siècle, extraite de sa correspondance authentique, traduite et publiée pour la première fois en français*. Paris, ch. Douniol, 1857, 1 vol. in-8°. Une traduction anglaise de la même correspondance se trouve dans le volume publié par un bon musicien et critique nommé Edouard Holmes, et qui est intitulé : *The life of Mozart including his correspondence*. Londres, 1845, in 8° de 361 pages. L'écrit publié par le docteur

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Louis Nohl, de Heidelberg, sous ce titre : *W. A. Mozart. Ein Beitrag zur Aesthetik der Tonkunst* (W. A. Mozart. Essai sur l'esthétique de la musique), Heidelberg, 1860, in-8°, renferme des aperçus philosophiques assez justes sur la mission remplie par ce grand artiste dans le développement de l'art.

On connaît environ cinquante portraits de Mozart, gravés ou lithographiés en Allemagne, en France et en Angleterre.

Mme Mozart, née *Constance Weber*, qui avait épousé en secondes noces le conseiller de Nissen, est morte à Salzbourg le 6 mars 1842, à l'âge de quatre-vingt-cinq ans.

MOZART (WOLFGANG-AMÉDÉE), second fils de l'illustre compositeur [1], est né à Vienne le 26 juillet 1791. Quatre mois et quelques jours après sa naissance, il perdit son père. Dès ses premières années il montra d'heureuses dispositions pour la musique, et sa mère le plaça sous la direction de Neukomm pour étudier cet art. André Streicher lui enseigna le piano, et Albrechtsberger lui donna des leçons de contrepoint. Il reçut aussi des conseils de Haydn, qui avait pour lui une affection paternelle. Il était âgé de quatorze ans lorsqu'en 1805 il parut pour la première fois en public, dans un concert donné à son bénéfice, où il exécuta avec un talent déjà remarquable le grand concerto en *ut* de son père. Accueilli par les acclamations de l'assemblée lorsqu'il parut conduit par sa mère, il fut salué à plusieurs reprises par les applaudissements unanimes du public pendant l'exécution de son morceau. On entendit aussi avec plaisir dans le même concert une cantate qu'il avait composée en l'honneur de Haydn. Tout semblait lui présager un brillant avenir comme artiste; mais la position peu fortunée de madame Mozart lui fit accepter pour son fils, en 1808, une place de maître de musique chez le comte Baworouski, qui l'emmena dans ses terres en Gallicie. Cinq ans après, le jeune Mozart alla se fixer à Lemberg, capitale du royaume, et s'y livra à l'enseignement du piano. Il vécut ignoré pendant près de huit ans; mais il fit depuis 1820 jusqu'en 1822 un voyage dans une grande partie de l'Allemagne, donnant des concerts dans les villes principales qu'il visitait. Il y brilla par l'expression de son jeu sur le piano, et fit applaudir des compositions d'un mérite réel. Après avoir embrassé sa mère à Copenhague, et son frère à Milan, Mozart retourna à Lemberg au commencement de 1823. En 1840 il était à Vienne, où il reçut un accueil flatteur des artistes et du public. Il est mort à Carlsbad, le 30 juillet 1844, à l'âge de cinquante-trois ans. On a publié de sa composition : 1° Six trios pour flûte et deux cors, op. 11; Vienne, Haslinger. — 2° Premier concerto pour piano et orchestre, op. 14; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 3° Deuxième *idem*, op. 25; Leipsick, Peters. — 4° Quatuor pour piano, violon, alto et basse (en *sol* mineur), op. 1; Vienne, Haslinger. — 5° Sonate pour piano et violon, op. 15; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 6° Grande sonate pour piano, violon et violoncelle, op. 19; Leipsick, Peters; Paris, Richault. — 7° Sonate pour piano seul, op. 10; Offenbach, André. — 8° Rondo pour piano seul; Vienne, Haslinger. — 9° Environ dix thèmes variés pour piano, publiés à Vienne et à Leipsick. — 10° Polonaises mélancoliques pour piano seul, op. 17, 22 et 26. Leipsick et Lemberg. — 11° Quatre recueils de chansons allemandes avec acc. de piano; Leipsick, Hambourg et Vienne.

MOZIN (THÉODORE), pianiste et compositeur, naquit à Paris en 1766 et entra jeune à l'École royale de chant et de déclamation fondée depuis peu de temps par le baron de Breteuil et placée sous la direction de Gossec. Son éducation terminée, il sortit de cette école en 1787, et devint professeur de piano à Paris. A la formation du Conservatoire, en 1795, il y fut appelé en qualité de professeur de piano; mais la réforme qui fut opérée en 1802 lui fit perdre cet emploi, et dès lors il rentra dans l'enseignement particulier. Mozin est mort à Paris, le 14 novembre 1850, à l'âge de quatre-vingt-quatre ans. Il était pianiste élégant et gracieux, recherché dans sa jeunesse comme professeur de son instrument. On a gravé de sa composition : 1° Premier concerto pour piano et orchestre; Paris, Lemoine aîné. — 2° Deuxième *idem*; Paris, Naderman. — 3° Trios pour piano, violon et violoncelle, op. 7; Paris, Omont. — 4° Trio pour harpe, piano et cor, op. 9; Paris, Janet. — 5° Deux sonates pour piano et violon, op. 4; Paris, Janet. — 6° Deux *idem*, op. 5; *ibid.* — 7° *idem*, op. 11, 12, 14, 15; Paris, Janet, Naderman. — 8° *La Délivrance du Paladin*, duo pour piano et cor, op. 24; Paris, Dufaut et Dubois. — 9° Sonates pour piano seul, op. 7, 21, 22, 23; Paris, Janet, Érard, Richault. — 10° Fantaisies pour piano seul, op. 13, 16; Paris, Janet. — 11° Pots-pourris, nos 1 à 9; Paris, Naderman. — 12° Airs variés, *ibid.*; Janet. — 13° Recueils de valses et de danses, *ibid.*

[1] L'aîné (Charles Mozart) était né à Vienne en 1784. Tout ce qu'on sait de sa personne, c'est qu'il était en 1817 fonctionnaire du gouvernement autrichien, à Milan. Il cultivait alors la musique comme amateur, et se faisait remarquer par un talent distingué sur le piano. Il est mort à Monza, en 1861.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Un frère de cet artiste, nommé *Benoît François*, fut comme lui élevé à l'École royale de musique du baron de Breteuil. Sorti de cette institution, il se livra à l'enseignement et publia quelques petites compositions pour le piano. Il gagnait beaucoup d'argent par ses leçons; mais il avait la passion du jeu et dissipait en un instant à la roulette ce qu'il avait amassé par son travail, puis il recommençait de nouvelles économies pour les soumettre aux mêmes chances de hasard. Retiré à Sèvres, près de Paris, vers 1830, il y est mort au mois de décembre 1857, à l'âge de quatre-vingt-onze ans.

MOZIN (Désiré-Théodore), fils de *Théodore*, né à Paris, le 25 janvier 1818, commença ses études musicales sous la direction de son père. Admis au Conservatoire le 23 décembre 1833, il y devint élève de Zimmerman pour le piano. Au concours de 1836, il obtint le second prix de cet instrument, et le premier prix lui fut décerné en 1837. Après avoir reçu de Dourlen des leçons d'harmonie, il devint élève d'Halévy et de Berton pour la composition; le premier prix de contrepoint et de fugue lui fut décerné en 1839, et deux ans après il obtint le premier second prix du concours de composition de l'Institut. Depuis lors il ne s'est plus représenté à ce concours et s'est livré à l'enseignement. On a gravé de cet artiste : 1° *Études spéciales pour le piano*, op. 10; Paris, H. Lemoine. — 2° *Études de salon*, idem, op. 17, ibid. — 3° Variations brillantes sur un thème original, op. 2, ibid. — 4° Valses élégantes et brillantes, op. 15; ibid. — 5° Premier nocturne pour piano seul, op. 16; ibid. — Six Fantaisies sur *la Sirène*, op. 11; Paris, Brandus, et beaucoup d'autres compositions légères pour le même instrument.

MUCHLER (Jean-Georges), né à Drecho, dans la Poméranie suédoise, le 23 septembre 1724, fut d'abord professeur à Stargard, et vécut ensuite à Berlin depuis 1773 jusqu'à sa mort, arrivée le 9 août 1819. Il a donné une traduction allemande des Traités de Harris sur l'art en général, la peinture, la musique et la poésie, etc. (*voy.* Harris), sous ce titre : *Harris's drey Abhandlungen über die Kunst, Musik, Malerei und Poesie*, etc.; Dantzick, 1756, in-8°. Il y a une autre traduction allemande de cet ouvrage, par J.-C.-F. Schultz (*voy.* ce nom).

MUCK (Alois), chanteur du théâtre de la cour, à Munich, naquit en 1761 à Neumark, où son père était directeur du collége. Après avoir fait ses premières études de chant comme enfant de chœur à l'église Saint-Emeran de Ratisbonne, et terminé ses études littéraires et son cours de philosophie au collége Saint-Paul, de cette ville, il se voua à la carrière du théâtre à l'âge de vingt ans. Appelé à l'Opéra de Munich en 1789, il y débuta avec succès, et obtint en 1791 sa nomination de chanteur de la cour. Il possédait une belle voix de basse et brillait comme acteur dans l'opéra et la comédie. Il s'est retiré de la scène en 1813.

MUCK (Frédéric-Jean-Albert), né à Nuremberg en 1768, occupa plusieurs emplois ecclésiastiques, et fut en dernier lieu doyen et inspecteur des écoles du district à Rothenbourg. Il a fait imprimer : 1° *Musikalische Wandfibel zum Gesang in Unterricht Volksschulen* (Abécédaire musical en tableaux pour l'instruction du chant dans les écoles populaires), en collaboration avec Stephani; Erlang, J.-J. Palm, 1815, in-8° de 98 pages, avec un supplément de 10 pages, et 14 tableaux in-fol. — 2° *Lieder für die Jugend mit leichten Melodien für 2 Sopranstimmen* (Chants pour la jeunesse, avec des mélodies faciles à 2 voix de soprano), *ibid.* 1818-19, 2 livraisons in-fol. — 3° *Biographisches-Notizen über der Componisten der Choralmelodien im baierisch neuen Choralbuche* (Notices biographiques sur les compositeurs du nouveau livre choral de la Bavière); Erlangen, Palm, 1824, grand in-8°.

MUFFAT (Georges), compositeur allemand, étudia dans sa jeunesse la musique à Paris, au temps de Lulli. Il se rendit ensuite à Strasbourg, où il obtint la place d'organiste de la cathédrale; mais bientôt chassé par la guerre, il alla à Vienne, puis à Rome, où il resta jusqu'en 1690. De retour en Allemagne, il y fut nommé organiste et valet de chambre de l'archevêque de Salzbourg. En 1695, l'évêque de Passau le nomma son maître de chapelle et gouverneur des pages. On a sous le nom de ce musicien : 1° *Suaviores harmoniæ instrument. hyporchematica florilegium*, recueil consistant en 50 morceaux pour quatre ou cinq violes, avec basse continue; Augsbourg, 1695, in-fol. — 2° *Florilegium secundum*, etc., contenant 62 morceaux; Passau, 1698, in-fol. La préface de cet ouvrage, où Muffat rapporte les principales circonstances de sa vie, est écrite dans les quatre langues, latine, italienne, française et allemande. — 3° *Apparatus musico-organisticus*, consistant en 12 toccates pour l'orgue; Augsbourg, 1690. Muffat a laissé en manuscrit un recueil d'observations relatives à la musique; ce recueil existait dans l'ancien fonds de Breitkopf, à Leipsick.

MUFFAT (Théophile), fils du précédent, vécut à Vienne dans la première moitié du dix-huitième siècle, et y fut organiste de la cour et

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

maître de clavecin des princes et princesses de la famille impériale. Fux lui avait enseigné le contrepoint. On a publié de sa composition un recueil de pièces intitulé : *Componimenti musicali per il cembalo ;* Vienne, 1727, in-fol.; admirable recueil de pièces de clavecin d'un grand style et d'une remarquable originalité. Il est gravé sur cuivre et imprimé avec luxe. La rareté de ce volume est excessive, parce qu'il paraît qu'on n'en a tiré qu'un petit nombre d'exemplaires. Muffat a laissé en manuscrit beaucoup de pièces pour l'orgue et le clavecin qui sont indiquées de cette manière dans le catalogue de Traeg: 1° 6 *Parthien pour clavecin.* — 2° 8 *Parthien, toccates et fugues*, idem. — 3° 70 *Versets Samml* 12 *Toccaten besonders zum Kirchen-dienst bey Choral-demlern und Vesperen dienstich* (72 versets et 12 toccates, particulièrement pour l'usage de l'église, etc.), in-4° oblong, gravé à Vienne, mais sans nom de lieu et sans date. On connaît de Muffat des préludes (*pro cembalo*), et des fugues pour l'orgue, dont Fischhoff (*voy.* ce nom) possédait une copie.

MÜHLE (Nicolas), né en 1750, dans la Silésie, fut d'abord employé comme musicien, et quelquefois comme chef d'orchestre aux théâtres de Dantzick et de Koenigsberg, puis alla s'établir à Munich, où il était, en 1783, répétiteur du théâtre de Schuch. Il a fait représenter, sur plusieurs théâtres d'Allemagne, les opéras dont les titres suivent : 1° Fermor et Meline. — 2° Le Feu follet. — 3° Lindor et Isménе. — 4° Le Voleur de pommes. — 5° *Die Wildliebe* (Le Voleur de gibier). — 6° *Das Opfer der Treue* (Le Sacrifice de la fidélité, prologue). — 7° *Mit den Glockenschlag zwelf* (A midi précis). — 8° L'École de chant, 1792. — 9° L'Ermite de Formenterie, 1793.

MÜHLE (C.-G.), organiste à Dresde, né en 1802 à Liebenau, près de Pirna, obtint sa place et succéda à Schwabe, en 1822; il s'est fait connaître comme compositeur de musique de chant par les ouvrages suivants : 1° *Die Tonkunst* (La Musique), pour 3 voix seules avec chœur et accompagnement de piano; Dresde, G. Thieme; — 2° Chants et *Lieder* à voix seule avec accompagnement de piano; ibid.; — 3° *Agnus Dei* à 4 voix avec accompagnement d'orgue ou de piano; ibid. — 4° 3 *Lieder* à voix seule et piano; deuxième recueil; ibid. — 5° 3 idem, troisième recueil; ibid.

MÜHLENFELDT (Charles), directeur de musique à Rotterdam, né à Brunswick en 1797, perdit à l'âge de onze ans son père, qui était contrebassiste à la chapelle du prince. Déjà à cet âge, il avait acquis de l'habileté sur le violon et sur le piano. Son maître pour ce dernier instrument fut Volker; Kellie lui enseigna la composition. A peine âgé de douze ans, il entreprit de petits voyages à Wolfenbuttel, Hildesheim et Quedlinbourg, pour y donner des concerts; plus tard, lorsque son talent se fut développé, il étendit ses courses, et se fit entendre avec un succès égal sur le violon et sur le piano. L'époque de ses voyages les plus longs est depuis 1820 jusqu'en 1824. Dans cette dernière année il s'est fixé à Rotterdam en qualité de directeur de musique. On a gravé de sa composition : 1° Concerto pour le piano (en *fa*), op 1; Bonn, Simrock. — 2° Grand trio pour piano, violon et violoncelle, op. 38; ibid. — 3° Trio brillant idem, op. 39; ibid. — 4° Grande sonate pour piano et violon (en *ut* mineur), ibid. — 5° Polonaise idem; Vienne, Haslinger. — 6° Variations sur le menuet de *Don Juan;* Brunswick, Spehr. — 7° Grand quintette pour 2 violons, 2 altos et violoncelle, op. 30; Bonn, Simrock. — 8° Trois sonates pour piano et violon, op. 45; ibid. — 9° Grand rondo avec introduction pour piano à 4 mains, op. 49; ibid. Une ouverture à grand orchestre de cet artiste a été exécutée à Rotterdam en 1837.

MÜHLING (Auguste), né en 1782 à Ragulne, petite ville du duché d'Anhalt-Dessau, a appris la musique à l'école Saint-Thomas de Leipsick, sous la direction de Hiller et de A.-E. Muller. Ayant terminé ses études, il a été appelé à Nordhausen en 1809, comme organiste, directeur de musique du gymnase, et instituteur de chant à l'école de jeunes filles. Plus tard, il a été appelé à Magdebourg, où il a rempli les fonctions de directeur de musique et d'organiste du Dôme. Il y est mort le 2 février 1847. On a gravé de sa composition des pièces d'harmonie pour instruments à vent, op. 25 et 29; Leipsick, Breitkopf et Haertel, Probst : des quatuors pour violon, op. 20; Leipsick, Breitkopf et Haertel; des duos pour 2 violons, Leipsick, Hofmeister; un quatuor pour flûte, 2 altos et violoncelle, op. 28, ibid.; des duos pour deux flûtes, op. 26, ibid.; un concerto pour basson, op. 24, ibid.; beaucoup de pièces de différents genres pour piano; une grande quantité de chants à plusieurs voix et à voix seule avec accompagnement de piano. Cet artiste s'est fait connaître avantageusement par des compositions sérieuses, au nombre desquelles on remarque ses oratorios intitulés : 1° *Abbadonna*, exécuté à Magdebourg en 1838. — 2° *Saint Boniface*, exécuté avec succès dans la même ville, en 1839 et 1840. — 3° *David*, qui ne fut pas moins bien accueilli en 1845. — 4° Une symphonie, qui fut entendue avec plaisir en 1831

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

MÜHLING (Henri-Jules), fils du précédent, né à Nordhausen le 3 juillet 1810, est directeur de musique et organiste de l'église Saint-Ulrich à Magdebourg. Une ouverture de sa composition a été exécutée au concert du Gewandhaus, à Leipsick, en 1838. Parmi ses ouvrages publiés, on remarque : 1° Préludes et fantaisies pour l'orgue, œuvre 3; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 2° Compositions diverses pour l'orgue, op. 5; ibid.

MÜLLER (André), musicien de ville à Francfort-sur-le-Mein, naquit vers 1570, à Hammelbourg, dans les environs de Fulde. Il a fait imprimer les ouvrages suivants : 1° *Teutsche Balletten und Canzonetten zu singen und auff Instrumenten zu brauchen, mit 4 Stimmen* (Ballets et Chansonnettes allemandes à 4 voix, pour être chantés ou joués sur les instruments); Francfort, 1600. — 2° *Teutsche weltliche Canzonetten mit 4 bis 8 Stimmen* (chansons allemandes choisies); ibid., 1603, in-4°. — 3° *Novi Thesauri, hoc est sacrarum cantionum 5-9 pluribusque vocibus in ecclesiâ concinendarum*; ibid., 1605, in-4°. — 4° *Neuwe Canzonetten mit 3 Stimmen, hiebevor von den Italis componirt, und mit teutsche Sprache unterlegt*, ibid., 1608, in-4°.

MÜLLER (Jean), compositeur de l'électeur de Saxe Jean-Georges II, né à Dresde au commencement du dix-septième siècle, florissait vers 1650. Il est mort sous le règne de l'électeur Jean-Georges III. On connaît de sa composition un recueil de chants à plusieurs voix intitulé : *Jubileum Sionis*; Jéna, 1649, in-4°.

MÜLLER (Georges), facteur d'orgues, né à Augsbourg, paraît avoir vécu en Italie vers la fin du dix-septième siècle. Il a construit un orgue à Solesino, dans l'État de Venise, en 1695.

MÜLLER (Jean), médecin à Copenhague, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, a fait imprimer un livre intitulé : *De Tarentulâ, et vi musicæ in ejus curatione*; Hafniæ, 1679, in-4°.

MÜLLER (Henri), docteur et professeur de théologie, pasteur et surintendant à Rostock, naquit à Lubeck le 18 octobre 1631, et mourut à Rostock le 17 septembre 1675. Il a publié un livre intitulé : *Geistliche Seelen-Musick, in 50 Betrachtungen, und 400 auserlesenen Geist und Kraft-reichen, alten und neuen Gesangen, so mit schönen Melodeyen, und unter denselben 50 gantz neuen, gezieret sind* (Musique religieuse de l'âme, etc.); Francfort, 1668, in-12; *ibid.*, 1684, in-24. Suivant Georges Serpilius (*Fortsetzung der Liedergedanken*, p. 395), il y aurait une première édition de ce livre, donnée à Francfort en 1659. Jean-Christophe Olearius donne des éloges au travail de Müller (*Entwurf einer Lieder Biblioth*, p. 59), et Arnkiel le loue (dans la préface de ses corrections des anciens livres de chant du Holstein, pages 6 et 7) pour les critiques, qui s'y trouvent, des altérations modernes introduites dans les chants anciens.

MÜLLER (Jean-Michel), directeur de musique et organiste à Hanau, naquit à Schmalkalde en 1683. Il vivait encore à Hanau en 1737. Il a publié de sa composition : 1° 12 *Sonaten mit einer concertirenden Hautbois, 2 andern Hautbois oder Violinen, einer Taille, Fagot und G. B.* (12 sonates pour un hautbois concertant, 2 autres hautbois ou violons, ténor (de hautbois), basson et basse continue, op. 1), Amsterdam, 1729, in fol. — 2° *Psalm und Choralbuch aus Klavier mit einem richtigen Bass*, etc.; Francfort, 1729, in-4°. Une deuxième édition de ce recueil a été publiée sous ce titre : *Neu auf gesetztes vollständiges Psalm und Choralbuch* (Livre de Psaumes et de Chorals nouvellement composé, dans lequel non-seulement on trouve les 150 psaumes de David, mais aussi les chants des deux Églises évangéliques, etc.); Francfort-sur-le-Mein, 1735, in-4°. — 3° *Varirte Chorale und Psalmen mit einigen kurzen Præludien* (Chorals et Psaumes variés avec quelques préludes), 1re partie, 1735, in-4°; 2e partie, renfermant des préludes, des fugues et un concerto, 1737, in-4°.

MÜLLER (Jean), né à Nuremberg le 26 septembre 1692, alla faire ses études à Altdorf en 1709, puis alla, en 1714, les achever à Helmstadt, où il soutint une thèse qui a été imprimée sous ce titre : *De Elisæo ad musices sonum prophetâ, II Reg.*, III, v, 15; Helmstadt, 1715, in-4°. Muller fut ensuite diacre à l'église de Saint-Sebald, à Nuremberg, et mourut dans cette ville, le 3 août 1744.

MÜLLER (Jean), né à Dobrawicz, en Bohême, au commencement du dix-huitième siècle, y était maître d'école vers 1750. Il avait du talent comme violoniste, et a écrit beaucoup de messes qui sont restées en manuscrit dans les églises de la Bohême.

MÜLLER (Godefroid-Éphraïm), né en 1712, à Wolkenstein, en Saxe, fut pasteur à Elbenstock, et mourut dans ce lieu le 12 mai 1752. On a de lui un petit écrit intitulé : *Historisch-philosophisches Sendschreiben an einer hohen Gönner, von Orgeln, ihrem Ursprunge und Gebrauche in der alten und neuen Kirche Gottes, bei Gelegenheit der Einweihung einer neuen Orgel* (Lettre historico-philosophique à

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

une personne de haut rang, sur les orgues, leur origine, et leur usage dans les églises anciennes et nouvelles, etc.»; Dresde, 1748, in-4° de 40 pages. Müller traite dans cet opuscule avec erudition : 1° du nom de l'orgue ; 2° de ses diverses espèces ; 3° il examine si les Hebreux ont eu des orgues ; 4° quand elles ont été introduites dans l'Église ; 5° si on les y doit tolérer, et quelle est leur utilité.

MÜLLER (Jean-Nicolas), greffier à Wurnbach, près de Nuremberg, occupait cette place en 1736, et en remplissait encore les fonctions en 1758. Il a publié de sa composition : 1° *Divertissement musical consistant en dix suites pour le clavecin* ; Nuremberg, 1736, 1re et 2me parties. — 2° *Harmonisch Kerckenlust*, etc. (Délice harmonique religieux), consistant en 12 airs, 12 préludes et 12 fugues faciles pour l'orgue et le clavecin ; Nuremberg, 1758.

MÜLLER (Chrétien), facteur d'orgues à Amsterdam, vraisemblablement Allemand de naissance, a construit, depuis 1720 jusqu'en 1770, c'est-à-dire pendant près de cinquante ans, les plus beaux instruments de la Hollande, et surtout le grand orgue si célèbre de Harlem. En 1770 il entreprit la construction d'un orgue dans l'église Saint-Étienne de Nimègue, qui aurait été le plus considérable de ses ouvrages, s'il avait pu l'achever suivant ses plans ; mais il paraît qu'il mourut dans la même année ou dans la suivante, car ce fut Koning qui acheva l'instrument sur des dimensions moins étendues. Les ouvrages principaux de Müller sont : 1° Le grand orgue de Harlem, achevé en 1738 ; cet instrument a 3 claviers à la main, dont un pour le grand orgue, un clavier de récit, un pour le positif, et un clavier de pédale. Parmi les 60 registres répartis sur ces claviers, on trouve 4 jeux de 16 pieds ouverts, un bourdon de 16 sonnant le 32 pieds, une montre de 32 pieds ouverts, 12 jeux de 8 pieds ouverts, un double trombone de 32 pieds, une bombarde, un trombone de 16 pieds et un contre-basson de 16. Douze soufflets fournissent le vent à cette immense machine, dont le mécanisme, construit d'après l'ancien système, est la partie la plus défectueuse ; mais la qualité des jeux est excellente. On trouve la disposition de cet orgue dans le deuxième volume des Voyages de Burney en Allemagne et dans les Pays-Bas, et dans le livre de Hess intitulé : *Disposition der merkwaardigsten Kerk-Orgelen*. — Une autre description de ce grand orgue, par Jean Radeker, organiste et carillonneur à Harlem, a été publiée séparément (*voy.* Radeker). — 2° Un 16 pieds à l'église des Jacobins de Leuwarden, avec 3 claviers à la main, pédales et 38 jeux. — 3° Un 8 pieds à l'église luthérienne de Rotterdam, en 1749. — 4° Un 16 pieds à l'église réformée de Beverwyk, en 1757. — Un 8 pieds dans l'église luthérienne d'Arnheim.

MÜLLER (Théophile-Frédéric), musicien de la chambre et organiste de la cour du prince d'Anhalt-Dessau, a publié à Leipsick, chez Breitkopf, en 1762, six sonates pour le clavecin.

MÜLLER (Chrétien-Henri), organiste de la cathédrale de Halberstadt, naquit dans cette ville le 10 octobre 1734, et fut un des hommes les plus remarquables de l'Allemagne dans l'art de jouer de l'orgue, vers 1770. Il a beaucoup écrit pour l'Église ; on cite au nombre de ses ouvrages une année entière d'offices religieux. Ses chœurs étaient particulièrement estimés ; mais dans les airs, on lui reprochait une imitation servile, et même des plagiats du style de Graun. Le seul ouvrage de sa composition qu'il ait fait imprimer consiste en quatre sonates à quatre mains pour le clavecin. Il avait espéré que la publication de cet œuvre lui procurerait quelque aisance dans sa position peu fortunée ; mais la plupart des exemplaires qu'il avait expédiés lui furent renvoyés en mauvais état, dans un moment où sa santé était chancelante ; le chagrin qu'il en eut empira sa situation, et il mourut le 29 août 1782.

MÜLLER (Jean-Chrétien), né à Langen-Schland, près de Bautzen, fit ses études dans les colléges de Bautzen, de Zittau et de Lauban : il fut choisi pour remplir les fonctions de directeur du chœur dans cette dernière ville. En 1778, il se rendit à Leipsick, et y entra chez Breitkopf en qualité de correcteur des épreuves de musique. Hiller l'employa aussi comme violoniste à l'orchestre du concert, et le fit entrer à celui du théâtre. Müller est mort à Leipsick en 1796. Il a publié : 1° *La Joie*, ode de Schiller, mise en musique, avec accompagnement de piano ; Leipsick, Breitkopf, 1786. — 2° Chansons de chasseurs, *ibid.*, 1790, in-4°. — 3° *Anleitung zum Selbstunterricht auf der Harmonica* (Instruction pour apprendre seul à jouer de l'harmonica), Leipsick, Crusius, 1788, in-4° de 48 pages. On y trouve le portrait de Franklin, et 20 morceaux pour l'harmonica.

MÜLLER (Ernest-Louis), dit MILLER, musicien allemand et flûtiste, vécut à Berlin vers 1760, et y publia un trio pour trois flûtes qui eut beaucoup de succès, ainsi que plusieurs œuvres de duos pour le même instrument. Arrivé en France vers 1768, il s'arrêta d'abord à Dijon, y donna des leçons de flûte, et y eut pour élève le chevalier de Salles, qui, ayant été envoyé en garnison à Auxonne, l'emmena dans cette ville. Müller s'y maria et eut une fille, née en 1770,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

qui, devenue danseuse de premier ordre, fut connue sous le nom de *Mlle Muller*, et devint plus tard Mme Gardel Muller, ou *Muller*, comme on l'appelait à Paris, alla s'établir dans cette ville en 1776. Il y eut une existence pénible pendant plusieurs années, quoiqu'il eût du talent, parce que son penchant pour le vin jetait du désordre dans ses affaires. Sa liaison intime avec son compatriote Vogel (*voyez* ce nom) augmentait encore ce défaut. En 1782, sa fille entra comme élève à l'école de la danse du théâtre de Beaujolais, quoique âgée à peine de douze ans, et s'y fit bientôt remarquer par sa grâce et la légèreté de ses pas. Elle passa ensuite à l'école de la danse de l'Opera, et débuta avec un brillant succès, en 1786. Alors, la position de Muller s'améliora. Gardel, bon musicien et violoniste distingué, ayant reconnu son talent, lui confia l'arrangement et la composition de son ballet de *Télémaque*, représenté à l'Opéra en 1790. Le mérite de cette composition musicale fit beaucoup d'honneur à Muller et le releva dans l'opinion des artistes. La musique du ballet de *Psyché*, joué en 1799, acheva de classer Muller d'une manière honorable parmi les compositeurs. Il publia postérieurement quelques œuvres de duos pour flûte et violon et pour deux flûtes; mais ne voulant pas déroger, après ses succès de l'Opera, il les fit graver sous le pseudonyme de *Krasinski*. Muller est mort à Paris en 1798. (Notes manuscrites de Boisjelou.)

MÜLLER (Guillaume-Chrétien), né le 7 mars 1752, à Wasungen, près de Meinungen, éprouva de grands obstacles de la part de ses parents pour se livrer à l'étude de la musique; néanmoins son goût passionné pour cet art lui fit surmonter toutes les difficultés qu'on lui opposait. Dès sa quinzième année, il composait déjà de petits morceaux pour l'église de son village. Son oncle, qui l'avait retiré chez lui, pendant qu'il achevait ses études à l'université de Gœttingue, lui avait aussi interdit l'étude de toute espèce d'instruments; ce qui n'empêchait pas qu'il fût en état d'accompagner au clavecin la basse chiffrée dans les concerts de la ville. Il alla passer ensuite deux ans à Kiel pour y suivre un cours de théologie; le chancelier de l'université de cette ville (Cramer) l'engagea à prendre la direction des concerts, pendant les années 1775 et 1776. Plus tard, il fut appelé à Brême en qualité de directeur de musique de la cathédrale, et de professeur à l'école qui y était attachée. Il y fonda vers 1782 une maison d'éducation, dans laquelle il fit fleurir le chant en chœur. Après quarante-neuf ans d'activité dans cette ville, il mourut le 6 juillet 1831, à l'âge de soixante-dix-neuf ans. Il avait imaginé un instrument composé comme l'harmonica à clavier, auquel il ajouta un hautbois et un jeu de flûte et il donna à cette réunion de sonorités différentes le nom d'*Harmonicon*. Il a donné la description de cet instrument dans le journal allemand intitulé: *Genius der Zeit* (Génie du temps, Altona, 1796, mars, p. 277-296, sous ce titre: 1° *Beschreibung des Harmonicons, eines neuen musikalischen Instruments, von der Erfindung des Herrn M. W. Chr. Mullers*. Outre la description de son instrument, il donne dans cet écrit une histoire abrégée de l'*Harmonica*, que Gerber a rapportée dans l'article consacré à Müller, au 3me volume de son Nouveau Lexique des Musiciens (p. 520-523) — 2° *Versuch einer Geschichte des Tonkunst in Bremen* (Essai sur l'histoire de la musique à Brême), dans l'*Hanseatischen Magazin*; Brême, 1799, tom. 1. — 3° *Versuch einer Esthetik der Tonkunst in Zusammenhange mit den übrigen schonen Künsten nach geschichtlicher Entwickelung* (Essai d'une esthétique de la musique, etc.); Leipsick, Breitkopf et Haertel, 1830, 2 vol. in-8°; ouvrage faible et superficiel qui ne répond pas à son titre. Le premier volume renferme des détails historiques sur la musique; le second, une espèce de chronologie des inventions et des époques principales de l'art, ainsi que des notices sur les artistes et les écrivains.

MÜLLER (Henri-Frédéric), musicien au service du duc de Brunswick, fut le père des quatre frères de ce nom, si célèbres par leur manière parfaite d'exécuter les quatuors. Il mourut à Brunswick dans un âge avancé, vers 1818. On a gravé de sa composition: 1° Variations pour le violon, sur un thème français, op. 6; Brunswick, Spehr. — 2° Différentes pièces en duos pour des instruments à vent. — 3° Des sonates pour piano et violon, op. 11; ibid. — 3° Manuel du pianiste (collection de pièces dans tous les tons); ibid. — 5° Des thèmes variés pour le piano; ibid. — 6° Marches idem; ibid. — 7° Des chansons allemandes avec accompagnement de piano, ibid.

MÜLLER (Wenceslas ou Wenzel), compositeur devenu populaire en Allemagne par ses opérettes, naquit le 26 septembre 1767, à Turnau, dans la Moravie. Un maître d'école d'Alstœdt lui enseigna les éléments de la musique. A l'âge de douze ans il avait déjà composé une messe, premier essai de son talent facile. Plus tard, Dittersdorf devint son ami, et lui donna des leçons de composition. En 1783, on lui confia la direction de la musique du théâtre de Brünn; trois ans après, il entra en la même qualité au théâtre Marinelli, à Vienne, et pendant vingt-deux ans il en rem-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

plit les fonctions, déployant en même temps une prodigieuse activité dans la composition des opérettes, *Singspiel* et pantomimes, dont on porte le nombre à deux cents. En 1808, Muller suivit à Prague sa fille (Mme Grunbaum) qui y était engagée comme première cantatrice ; mais il ne put s'accoutumer à la direction de la musique de ce théâtre, où l'on représentait des ouvrages absolument étrangers à ses habitudes. En 1813, il retourna à Vienne et entra comme directeur de musique au théâtre de Leopoldstadt. Il y passa aussi vingt-deux ans, non moins actif, non moins fécond qu'au théâtre Marinelli. Il est mort d'une fièvre nerveuse le 3 août 1835, aux eaux de Kurrot, en Moravie. Muller ne cherchait point à mettre des idées élevées et recherchées dans ses ouvrages : mais il saisissait fort bien l'esprit de la scène, et ses mélodies étaient remarquables par leur grâce naturelle et un certain air de franche originalité. C'est à ces qualités qu'il dut la vogue populaire de ses airs. Parmi ses opérettes, ceux qui ont eu le plus de succès sont : 1° *Das neue Sonntagskind* (le Nouvel Enfant du dimanche), en deux actes, 1794. — 2° *Die Schwester von Prag* (les Sœurs de Prague. — 3° *Der Jahrmarkt zu Grunenwald* (la Foire de Grunenwald), en 1797. — 4° *Die zauber Trommel* (le Tambour magique), 1795. — 5° *Das Sonnenfest der Braminnen* (la Fête du Soleil des Bramines). — 6° *Le Bassoniste, ou la Guitare enchantée*, en trois actes, 1793. — 7° *Pizzighi*, en deux actes, suite du *Bassoniste*. — 8° *Der Alte überall und nirgend* (le Vieillard partout et nulle part). — 9° *Die Teufelmühle* (le Moulin du diable). Il y a plusieurs éditions de ces ouvrages et de quelques autres, en partition pour le piano, en quatuor de violon, et en harmonie.

MÜLLER (Auguste-Eberhardt), maître de chapelle du duc de Saxe-Weimar, naquit le 13 décembre 1767 à Nordheim, dans le Hanovre. Son père ayant été nommé organiste à Rinteln, il l'y suivit, et y reçut les premières instructions de musique. Ses progrès dans cet art furent si rapides, qu'à l'âge de huit ans il put déjà se faire entendre avec succès dans plusieurs concerts publics. En 1785, il fréquenta l'université de Leipsick pour y étudier le droit ; l'année suivante, il alla continuer cette étude à Gœttingue. N'ayant pu obtenir la place d'organiste de l'université, qui fut donnée à un autre étudiant, il se vit forcé de s'éloigner de cette ville, n'y ayant pas de moyens d'existence, et de retourner chez ses parents. Il n'y resta pas longtemps, car il entreprit de petits voyages pour augmenter son savoir en musique. A Brunswick, il trouva l'appui d'un parent qui lui procura les moyens d'y séjourner pendant plusieurs années. En 1789, il se rendit à Magdebourg, et y obtint la place d'organiste à l'église Saint-Ulrich. Il s'y maria avec la fille de l'organiste Rubert, pianiste distinguée. Son mérite le fit choisir, en 1792, pour diriger les concerts de la loge maçonnique et du concert noble. Vers ce même temps, il fit un voyage à Berlin, où il se lia d'amitié avec Marpurg, Fasch, Reichardt, et plusieurs autres hommes distingués. Son talent y fut apprécié, particulièrement lorsqu'il se fit entendre sur l'orgue à l'église Sainte-Marie. Marpurg rendit compte de cette circonstance dans la Gazette musicale de Berlin (page 42). C'est aussi à la même époque que parurent ses premières compositions à Berlin et à Offenbach. Le mérite de ces ouvrages et les succès de l'auteur lui procurèrent l'emploi d'organiste à l'église Saint-Nicolas de Leipsick, en 1791. La seulement ses talents parurent dans tout leur éclat : il brilla également sur l'orgue à son église, et comme virtuose sur le piano et sur la flûte dans les concerts. Hiller, directeur de musique à l'église Saint-Thomas, ayant demandé en 1800 qu'on lui donnât un adjoint, à cause de son grand âge, ce fut Muller qu'on choisit, et la manière dont il remplit ses nouvelles fonctions prouva qu'il était digne de la confiance qu'on avait eue en lui. Bientôt il joignit à son nouvel emploi celui de directeur de musique des deux églises principales de Leipsick. Son influence rendit la situation de la musique prospère en cette ville. En 1807, la princesse héréditaire de Saxe-Weimar, pianiste distinguée, ayant désiré prendre des leçons d'harmonie de Muller, il y eut des négociations pour lui faire abandonner ses emplois de Leipsick ; enfin le duc régnant lui accorda le titre de son maître de chapelle, et Muller se rendit à Weimar en 1810. Quelques années après, sa santé commença à s'altérer, et une hydropisie se déclara : cette maladie l'enleva à l'art et à ses amis le 3 décembre 1817, à l'âge de près de cinquante ans.

Les ouvrages d'Eberhard Muller sont en grand nombre : leur liste se compose comme il suit : I. Musique de piano : 1° Concerto pour clavecin ou piano, dédié à la duchesse de Courlande et composé par A. E. Muller, organiste à l'église de Saint-Ulrich à Magdebourg ; Berlin et Amsterdam, Hummel. — 1° (bis) Grand concerto, op. 21 ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 2° Sonate pour piano, violon et violoncelle, op. 17 ; ibid. — 3° Sonates pour piano et violon, op. 18 et 36 ; Berlin et Leipsick. — 4° Sonates pour piano seul, op. 3, 5 ; Offenbach, André ; op. 7,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Leipsick, Breitkopf et Hærtel; op. 14, Leipsick, Peters; op. 26, ibid. — 5° Caprices et fantaisies pour piano, op. 1, Offenbach, Andre; op. 29 et 31, Leipsick, Peters; op. 34, ibid.; op. 35, ibid. 41, — 6° Thèmes variés, op. 8, 9, 12, 15, 33, 37, et œuvre posthume; Leipsick, Berlin, Vienne, Hambourg. — II. Musique d'orgue : 7° Recueil de pièces d'orgue, 1re et 2me suites; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 7° (bis) Sonate pour orgue à 2 claviers et pédale; ibid. — 7° (ter) Chorals variés idem; ibid. — III. Musique pour flute : 8° Concertos pour la flûte, op. 6, 10, 16, 19, 20, 22, 23, 24, 27, 30, 39; Leipsick, Breitkopf et Hærtel, Peters. — 9° Fantaisie avec orchestre, op. 41; Leipsick, Peters. — 10° Duos pour 2 flûtes, op. 13, 19, 23 (bis), 25, ibid. — IV. Musique pour le chant : 11° Cantate pour des fêtes de famille, à 4 voix avec accompagnement d'instruments à vent, Leipsick, Hofmeister. — 12° Chansons à voix seule avec accompagnement de piano; Hambourg, Bœhme. — V. Ouvrages pour l'instruction : 13° Introduction pour bien exécuter les concertos de piano de Mozart, eu égard au doigter; Leipsick, Breitkopf et Hærtel, 179?, in-fol. obl. — 14° Méthode de piano ou instruction pour apprendre à bien jouer de cet instrument, Jéna, 1804, in-4°. Cette méthode n'est autre que celle de Lœhlein, dont Müller donnait une nouvelle et sixième édition. La septième, publiée à Leipsick, chez Peters, en 1819, ne porte plus que le nom de Muller. M. Charles Czerny en a donné une huitième édition sous ce titre : *Grosse Forte-piano-Schule von Auguste Eberhardt Müller, vormands Capellmeister in Weimar; Achte Auflage mit vielen neuen Beyspielen und einem vollständigen Anhange vom Generalbass versehen von Carl Czerny;* Leipsick, Peters, 1825, in-4° obl. Le même éditeur a donné une petite méthode de piano extraite de celle-là. La méthode de Müller a servi de base à Kalkbrenner pour la sienne. — 15° Pièces instructives pour le piano, à l'usage des commençants; Leipsick, Peters (en 3 suites). — 16° Méthode élémentaire pour la flûte; Leipsick, Peters. — 17° 8 tableaux pour le doigter de la flûte, depuis une jusqu'à quatre clefs; ibid. — 18° Sur la flûte et sur la manière d'en jouer (article de la Gazette musicale de Leipsick, 1re année, p. 193).

MULLER (F.-A.), compositeur et professeur de piano à Leipsick, vers la fin du dix-huitième siècle, naquit à Heldrungen, en Thuringe. Il a publié en 1796 : 1° 3 sonates pour piano ou harpe, avec accompagnement de deux cors et violon; Berlin. — 2° 3 petites sonates pour harpe ou piano. — 3° Sonate et rondo en caprice pour le piano; ibid., 1800. Cet artiste est mort à Leipsick, le 3 novembre 1842, dans un âge très-avancé.

MULLER (Charles-Guillaume), fils de Chrétien-Henri, naquit à Halberstadt le 12 mars 1770. Après avoir rempli pendant plusieurs années la place d'organiste de la cathédrale, il mourut dans cette ville le 8 novembre 1819. On a publié de sa composition : 1° Sonate pour piano à quatre mains, op. 12; Brunswick, Spehr. — 2° Deux idem, op. 13; ibid. — 3° Sonates pour piano seul, op. 14, 17, 19, 21, Brunswick et Halberstadt. — 4° Trois polonaises, idem, op. 18; Leipsick, Peters. — 5° Trois rondeaux; Halberstadt, Vogler. — 6° Plusieurs thèmes variés idem. — 7° Quelques pièces d'orgue.

MÜLLER (Marianne), dont le nom de famille était HELLMUTH, naquit à Mayence en 1772. Destinée au théâtre, elle parut dans les rôles d'enfant à Bonn, en 1780 et à Schwedt, en 1785, toutefois sa véritable carrière dramatique ne commença qu'en 1789, lorsqu'elle débuta à Berlin, comme première chanteuse. En 1792 elle épousa M. Muller, fonctionnaire du gouvernement. Elle n'abandonna pas la scène, et pendant près de vingt ans elle conserva à Berlin son emploi de première chanteuse. Elle ne possédait pas beaucoup de puissance dans la voix, mais elle chantait avec goût et expression.

MÜLLER (Jean-Emmanuel), *cantor*, organiste et maître de l'école des filles à Erbsleben, près d'Erfurt, naquit en 1774, au château de Vippach, non loin de cette ville. Il reçut de l'instituteur et du pasteur de ce lieu les premières leçons de chant et d'orgue, et son père lui enseigna à jouer un peu du violon. En 1785, on l'envoya à Erfurt, où il fut admis dans le chœur sous la direction de Weimar. L'organiste Kluge lui fit continuer ses études d'orgue et de piano, et Kittel lui donna des leçons d'harmonie et de composition. En 1795, il obtint la place d'organiste dans une des églises d'Erfurt; mais dans la même année il fut appelé à Erbsleben, où il est mort d'une fièvre nerveuse, le 25 avril 1839. Les compositions de cet artiste, au nombre de 87 œuvres, consistent en symphonies, ouvertures; quintettes, quatuors et trios pour des instruments à cordes; concertos pour alto, violoncelle, flûte, clarinette, hautbois, cor et basson; sonates pour le piano et quelques ouvrages pour l'église. On connaît aussi de Jean-Emmanuel Muller un traité élémentaire de musique pour les écoles, intitulé : *Kleine Singschule oder Gesanglehre mit Uebungsstucken;* Erfurt,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

1823, et un écrit concernant les opinions de Luther sur la musique, avec un catalogue de ses cantiques spirituels, sous ce titre : *Dr. Martin Luther's Verdienste um die Musik nebst einem Verzeichnisse der von demselben Componisten geistlichen* ; Erfurt, 1807, in-8°.

MÜLLER (Thomas), compositeur, né à Stiakonitz dans la Bohême, vers 1771. Il vint d'abord à Vienne, où il fut employé comme violoniste au théâtre Marinelli, puis se fixa en Suisse, en qualité de maître de chapelle. On a gravé de sa composition : 1° Six quatuors pour 2 violons, alto et basse; Vienne, Artaria. — 2° Six duos pour 2 violons, op. 2; Offenbach, André. — 3° Trois sonates pour le piano, op. 3; ibid. — 4° Caprice idem, op. 4, ibid. — Trois sonates idem, op. 5; ibid. — 6° Choix de chansons des meilleurs poetes, à voix seule, avec acc. de piano, op. 6; ibid. — 7° Six duos pour flûte et hautbois, op. 8, ibid. — 8° Six duos pour flûte et violon op. 9 ; ibid.

MÜLLER (Mathias), facteur d'instruments à Vienne, a construit en 1801 un piano d'une forme carrée longue, qu'il appelait *Dittanaclasis* ou *Dittallétoclange*. A chaque extrémité de l'instrument se trouvait un clavier; un de ces claviers jouait à une octave supérieure de l'autre. Müller avait pris un brevet d'invention pour cet instrument, dont on trouve la description dans la 3me année de la Gazette musicale (p. 254).

MÜLLER (Jean), né à Ferndorf, dans la deuxième moitié du dix-huitième siècle, a fait imprimer un petit traité de musique intitulé : *Kurze und leichte Anweisung zum singen der Choralmelodien, zunächst für seine Schüler geschrieben* (Instruction courte et facile pour chanter les mélodies chorales, écrite particulièrement pour ses élèves). Francfort-sur-le-Mein, 1793, in-4° de 20 pages. J'ignore si un autre petit traité du chant, publié trente ans après celui-là, est du même auteur. Tous deux ont les mêmes noms et prénoms. L'ouvrage a pour titre : *Kleine Singschulen oder Gesanglehre mit Uebungsstücken* (Petite École ou Méthode de chant, avec des exercices), Erfurt, Maring, 1823, in-4°.

MÜLLER (Charles), musicien de la cour du duc de Brunswick-Lunebourg, dans les dernières années du dix-huitième siècle, né en 1767, à Holzminden, dans le duché de Brunswick, s'est fait connaître par les ouvrages suivants : Concerto pour piano et orchestre, dédié à la princesse de Galles, née duchesse de Brunswick-Lunebourg ; Brunswick, 1794. — 2° Variations sur un thème allemand pour piano ; Offenbach, André, 1798. — 3° *Lieder* sur les paroles de quelques-uns des meilleurs poetes, avec accompagnement de clavecin; Offenbach, André, 1793.

MÜLLER (Charles-Guillaume ou Wilhelm), organiste à Halberstadt, né dans cette ville en 1769, y est mort le 8 novembre 1819. Compositeur de quelque mérite, particulièrement dans les sonates pour le piano, il s'est fait connaître par les ouvrages dont les titres suivent : 1° 12 Variations pour le piano sur un air de l'opéra intitulé *la nouvelle Arcadie*, op. 1; Brunswick. — 2° Andante varié idem; Berlin, Hummel, 1795. — 3° Air de *la Cosa rara* varié, idem, op. 6; ibid.; 1800. — 4° Dix variations sur un air allemand ; ibid. — 5° Neuf variations, idem; ibid., 1802. — 6° Sonate pour piano à 4 mains, op. 12; Brunswick, Spehr. — 7° Deux sonates, idem, op. 13; ibid. — 8° Trois sonates pour piano seul, op. 17; Leipsick, Peters. — 9° Trois polonaises, idem, op. 18; ibid. — 10° Trois sonates, idem, op. 19; ibid. — 11° Trois sonates, idem; Halberstadt, Vogler. — 12° Trois rondeaux, idem; ibid.

MÜLLER (Jean-Henri), né le 11 mars 1780 à Kœnigsberg, reçut à Paris des leçons de Gaviniés pour le violon, et se fixa à Pétersbourg, où il était professeur de musique et violoniste du théâtre. On a publié de sa composition : 1° Quatuor pour deux violons, alto et basse; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 2° Douze canons pour deux violons; ibid. — 3° Ouverture à grand orchestre (en *mi* bémol); Pétersbourg, Lange. La même ouverture a été arrangée pour piano, violon, alto et basse ; ibid. Muller a écrit aussi à Pétersbourg un oratorio intitulé : *Der Erzengel Michael* (l'Archange Michel).

MÜLLER (Jean-Henri), qui a été confondu avec le précédent, naquit aussi à Kœnigsberg, le 19 mars 1782, mais il n'était pas de la même famille. Après avoir vécu quelque temps à Liegnitz, comme professeur de piano, il fit un voyage en Russie, et mourut à Pétersbourg, le 19 mars 1826. On connaît sous son nom : 1° Préludes et exercices dans tous les tons pour le piano; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 2° Douze canons à 3 voix sur des poésies de Raupach; Leipsick, Hofmeister.

MÜLLER (Iwan), clarinettiste célèbre, inventeur de la clarinette à 13 clefs, est né à Reval (Russie) de parents allemands, le 15 décembre 1781. Après avoir brillé en Allemagne, il vint à Paris en 1809, avec l'intention d'y faire connaître sa nouvelle clarinette et sa clarinette-alto, destinée à remplacer le *Basset-horn*, instrument imparfait et grossier. Müller voulait aussi établir une fabrique de ses nouveaux ins-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

truments ; mais il manquait d'argent pour la réalisation de ce projet. Il trouva dans M. Petit, agent de change, qui avait été autrefois élève du Conservatoire et y avait obtenu le premier prix de clarinette, un Mécène généreux qui comprit les avantages du nouvel instrument, et qui fournit à Müller tout ce qui était nécessaire pour l'établissement de sa fabrique. Elle ne prospéra pas. Müller n'avait pas l'esprit d'ordre qu'il faut pour la direction d'un semblable établissement ; d'ailleurs, il trouva, dans les habitudes des artistes et dans leurs préjugés, de grands obstacles au succès de sa nouvelle clarinette. Il l'avait soumise à l'examen d'une commission qui en fit faire l'essai par Lefebvre et par ses principaux élèves ; ceux-ci ne se donnèrent pas la peine d'étudier une chose nouvelle qui exigeait de l'exercice, et la rejetèrent. Le rapport de la commission fourmille d'erreurs. Müller avait dit, en présentant son instrument, qu'il était destiné à jouer dans tous les tons, et qu'il dispensait de l'usage de clarinettes différentes pour l'orchestre ; on lit dans le rapport, qu'il serait fâcheux de renoncer aux clarinettes en *ut*, en *si* et en *la*, qui ont chacune une qualité de son différente, et que ces anciens instruments ont l'avantage de pouvoir être tirés lorsque la chaleur les a fait monter, tandis que la combinaison du mécanisme de la clarinette de Müller ne permet pas d'employer ce moyen : comme si ce n'était pas une monstruosité acoustique que ce tirage qui rompt les proportions entre les diverses parties du tube, et comme si le tirage ne devait pas être fait à l'emboîture du bec. Du reste, pas un mot dans ce rapport sur le perfectionnement de la justesse et de l'égalité de sonorité dans la clarinette de Müller, dont la supériorité sous ces rapports est incontestable, quoiqu'il reste encore beaucoup d'imperfections dans cet instrument. La seule critique raisonnable qu'il eût été permis de faire, est que la multiplicité des trous et l'attirail de tant de clefs diminuent la sonorité du tube ; mais on n'y songea pas. On regrette de voir de beaux noms comme ceux de Méhul et de Chérubini placés au bas d'un semblable rapport.

L'opinion des artistes du Conservatoire amena la ruine de la fabrique de Müller ; toutefois il ne se laissa pas ébranler, et soutint la bonté de sa clarinette, dont il jouait lui-même en artiste d'un talent distingué. Une circonstance heureuse vint enfin mettre au jour les avantages du nouvel instrument : Gambaro, entré au théâtre italien de Paris, en 1816, comme première clarinette, l'adopta, et la manière dont il s'en servit dans les solos fit tomber toutes les objections. Berr, devenu seconde clarinette au même théâtre, puis première après le départ de Gambaro, l'avait aussi adoptée : ces deux artistes entraînèrent les autres. Cependant ce n'est que longtemps après que l'usage en est devenu général, dans les musiques de régiment, en Belgique et en France.

En 1820, Müller s'éloigna de Paris, où il n'avait point d'existence assurée, et retourna en Russie. En 1823, il reparut en Allemagne, et sembla vouloir se fixer à Cassel ; puis il alla à Berlin, où il était en 1825. L'année suivante il voyagea en Suisse, puis en Angleterre, et enfin retourna à Paris après la révolution de juillet 1830. Schilling a été mal informé lorsqu'il a dit dans son Lexique universel de musique que Müller a accepté en 1826 la place de professeur de clarinette au Conservatoire : il n'a jamais eu d'emploi dans cette école. Lefebvre occupait encore cette place en 1826, et ce fut Berr qui lui succéda. Dans les dernières années de sa carrière agitée, Müller entra dans la chapelle du prince de Lippe-Schaumbourg, à Buckebourg, et mourut dans cette situation le 4 février 1854. Il se distinguait, dans le beau temps de son talent, par une bonne qualité de son, une manière élégante de phraser et beaucoup de chaleur dans l'exécution. Il a publié de sa composition : 1° Symphonie concertante pour 2 clarinettes, op. 23, Leipsick, Hofmeister. — 2° Concertos pour clarinette, n° 1 (en *ré* mineur) ; Bonn, Simrock ; n° 2 (en *mi* bémol) Paris, Jouve ; n° 3 (en *si* bémol), Offenbach, André ; n° 4 (en *la* mineur), Paris, Dufaut et Dubois ; n° 5 (en *mi* bémol), ibid. ; n° 6 (en *sol* mineur), ibid. — 3° Divertissement pour clarinette et orchestre, ibid. — 4° Grand solo, idem, ibid. — 5° Duos pour clarinette et piano ; Amsterdam, op. 13, Hanovre, Bachmann ; autre *idem* sur des airs du *Barbier de Séville* de Rossini ; Brunswick, Spehr. — 6° Quatuors pour clarinette, violon, alto et basse, n° 1 (en *si* bémol), Offenbach, André ; n° 2 (en *mi* mineur), ibid. ; n° 3, Paris, Gambaro. — 7° Plusieurs fantaisies et airs variés pour clarinette et piano. — 8° Méthode pour la nouvelle clarinette à 13 clefs, et pour la clarinette alto. Paris, Gambaro. Il y a plusieurs éditions allemandes de cette méthode.

MÜLLER (Élise), fille du docteur Guillaume-Chrétien, est née à Brême en 1782. Élève de son père, elle s'est fait remarquer par son talent d'exécution sur le piano, particulièrement dans les œuvres de Beethoven. On a gravé de sa composition : 1° Chant de remercîment d'Arndt, à quatre voix avec accompagnement de piano ; Bonn, Simrock. — 2° 6 Chants à voix seule, avec accompagnement de piano ; Leipsick, Hofmeister.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

MÜLLER (Frédéric), né le 10 décembre 1786 à Ordamunda, petite ville du duché de Saxe-Altenbourg, commença dès son enfance l'étude de la musique sous la direction de son père, musicien de la ville. Il n'était âgé que de seize ans lorsqu'il fut attaché à la chapelle du prince de Schwartzbourg-Rudolstadt, où il reçut des leçons de composition de H. Chr. Koch. Ayant appris de son père à jouer de plusieurs instruments, il fut d'abord employé dans la chapelle du prince comme violoncelliste, puis comme clarinettiste, et enfin comme chef de pupitre au second violon, avec le titre de musicien de la cour ; cependant la clarinette resta toujours son instrument de prédilection. En 1816 le prince lui confia le soin de former une nouvelle musique militaire ; l'intelligence qu'il montra dans l'organisation de ce corps lui en fit donner la direction, ainsi que celle de l'harmonie de la cour, avec le titre de musicien de chambre. En 1831, il succéda à Eberwein dans la direction de la chapelle ; mais il n'eut définitivement le titre de maître de chapelle qu'en 1835. On connaît de la composition de cet artiste : 1° Symphonie concertante pour clarinette et cor, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 2° Deuxième idem, op. 31, ibid. — 3° Danses pour l'orchestre, 4 recueils ; Rudolstadt, Müller. — 4° Pièces d'harmonie, liv. 1 et 2, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 5° Musique militaire, Leipsick, Whistling. — 6° Concertos pour la clarinette, op. 10 (en *mi* bémol) et op. 11 (en *si* bémol) ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 7° Concertinos idem, op 20 et 27, ibid. — 8° Romance variée pour clarinette et orchestre, op. 9, ibid. — 9 Pot-pourri idem, op. 21, ibid. — 10° Thème varié avec quatuor, ibid. — 11° Études pour clarinette, liv. 1 et 2, op. 33, ibid. — 12° Thème varié pour basson et orchestre, op. 29, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 13° Six pièces pour 4 cors, ibid. — 14° Six trios pour trois cors, Mayence, Schott. — 15° Divertissement pour piano et clarinette, op. 32, Rudolstadt, Müller. Müller vivait encore à Rudolstadt en 1860.

MÜLLER (Wilhelm ou Guillaume-Adolphe), *cantor* de l'église de la ville, à Borna, près de Leipsick, et professeur de l'école des garçons, est né à Dresde en 1793. Il s'est fait connaître avantageusement par les ouvrages suivants : 1° *Musikalisches Blumenkœrbchen* (Petite corbeille de fleurs musicales), recueil de pièces faciles pour le piano, 2 petits volumes divisés en deux parties ; Meissen, Gœdsche. — 2° *Musikalisches Blumenkranz* (Couronne de fleurs musicales), recueil de pièces faciles pour le piano, ibid. — 3° *Musikalisches Fruchtkorb* (Corbeille de fruits musicaux), idem, ibid. — 4° *Erste Lehrmeister im Klavier oder Fortepianospiel* (l'Instituteur primaire du piano), pièces faciles à 3, 4 et 2 mains, à l'usage des commençants, ibid. — 5° *Der Lehrmeister im Orgelspiel beim œffentlichen Gottesdienste* (Le maître dans l'art de jouer de l'orgue pour l'office divin), op. 22, ibid. — 6° Six chorals arrangés avec préludes et conclusions pour l'orgue, ibid. — 7° Fantaisie et fugue pour l'orgue, op. 57, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 8° Conclusions pour l'orgue, op. 86, Quedlinbourg, Basse. — 9° Conclusions à 4 mains pour l'orgue, ibid. — 10° 75 Mélodies chorales avec la basse chiffrée, arrangées avec trois harmonies différentes pour chacune. Meissen, Gœdsche. — 11° *Die Orgel, ihre Einrichtung und Beschaffenheit, sowohl als das zweckmæssige Spiel derselben. Ein unentbehrliches Handbuch fur Cantoren, Organisten, Schullehrer, Seminaristen und alle Freunde des Orgelspiels* (l'orgue, sa disposition, sa qualité, ainsi que la manière de le bien jouer), Meissen, Gœdsche, in 8°, 1822 ; 2e édition, ibid., 1823, 88 pages in-8° ; 3e idem., ibid. in-8° de 108 pages.

MÜLLER (Charles-Frédéric), maître de chapelle et compositeur de l'empereur du Brésil, fixé à Berlin, est né à Nimègue (Pays-Bas), le 17 novembre 1794. Dans sa jeunesse il fut pianiste distingué. En 1813, époque du soulèvement de toute l'Allemagne contre la France, il entra dans un corps de volontaires et ne rentra dans la vie civile qu'en 1817. S'étant fracturé le bras gauche dans une chute qu'il fit en 1824, il dut renoncer au piano comme exécutant et se livrer exclusivement à l'enseignement et à la composition. Son titre honorifique de compositeur de la cour du Brésil lui fut donné en 1830, à l'occasion d'un ouvrage qu'il avait dédié à l'Empereur. Les compositions de Charles-Frédéric Müller pour le piano sont au nombre d'environ 70 œuvres ; elles consistent en rondos, divertissements et variations. On connaît aussi de lui une ouverture triomphale à grand orchestre, œuvre 107 ; des marches pour musique militaire, des marches triomphales pour musique de cavalerie, œuvre 101, des suites de musique d'harmonie pour les instruments à vent, œuvre 108 ; un chant national pour un chœur avec accompagnement de deux orchestres, l'un de musique d'infanterie, l'autre de cavalerie aux derniers couplets, op. 110 ; des pièces caractéristiques intitulées *Victoire de Navarin*, *Prise d'Alger*, grande ouverture pour deux orchestres, etc. On a aussi de cet artiste un petit ou-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

vrage assez piquant concernant les discussions survenues entre Spontini et Rellstab : cet écrit a simplement pour titre : *Spontini und Rellstab.* Leipsick, 1833, in-8°. Charles-Frédéric Muller a été collaborateur de A. F. B. Kollmann dans la rédaction de l'écrit sur le système d'enseignement de Logier, intitulé : *Ueber Logier's Musikunterrichts-System*; Munich, Falter (sans date), in-8°.

MÜLLER (Théodore-Amédée), fils d'Auguste Eberhard Muller, maître de chapelle du duc de Saxe-Weimar, est né à Leipsick, le 20 mai 1798. Son père dirigea lui-même son éducation musicale. Après avoir servi comme volontaire dans la guerre d'indépendance de l'Allemagne, en 1814 et 1815, il fut nommé violoniste à la chapelle de Weimar, et eut le bonheur d'inspirer de l'intérêt à la duchesse héréditaire, qui lui fournit les moyens de continuer ses études sous la direction de Spohr. Il fut nommé ensuite premier violon solo de la chapelle du grand-duc. Au nombre des ouvrages qu'il a publiés, on remarque : 1° Ouverture à grand orchestre, op. 2; Leipsick, Hofmeister. — 2° Plusieurs œuvres de duos pour deux violons. Cet artiste est mort dans les premiers jours d'avril 1840.

MÜLLER (Chrétien-Théophile), est né le 6 février 1800, à Nieder-Oderwitz, près de Zittau, où son père était tisserand. Le goût de celui-ci pour la musique était si vif, qu'il apprit seul à jouer du violoncelle lorsque son fils était déjà dans sa sixième année. Excité par cet exemple, l'enfant, dont les dispositions naturelles étaient excellentes pour la musique, fit de rapides progrès dans cet art. Après en avoir appris les éléments comme enfant de chœur, il reçut des leçons de violon, de clarinette et de flûte. Sa première occupation consista à suivre son père le dimanche dans les cabarets, pour y jouer des contredanses. Une société de paysans s'étant formée pour exécuter des Symphonies de Stamitz, de Gyrowetz, et d'autres auteurs du second ordre, Müller apprit aussi à jouer du basson, du cor et du trombone alto. Bientôt, sans aucune notion d'harmonie, il se mit à écrire de petits morceaux. Mais il était obligé de mêler à ses études de musique les occupations du métier de tisserand. Il désirait depuis longtemps aller, comme quelques-uns de ses camarades, faire quelques études au gymnase de Zittau; mais ses parents étaient trop pauvres pour satisfaire à son désir. Dans ces circonstances, le musicien de la ville lui proposa d'entrer chez lui pour faire son apprentissage; il accepta ses offres, pour se soustraire aux ennuis du métier paternel. Six années furent employées par lui à apprendre tous les instruments, et la bibliothèque de son maître lui fournit des moyens d'instruction dans la théorie. Il s'essaya dans tous les genres de composition, et acquit une certaine habitude de l'art d'écrire. Le temps de son engagement fini, il se rendit à Leipsick; n'y ayant point trouvé d'emploi, il visita plusieurs villes de la Saxe, et enfin arriva à Gœttingue, où il fut bien accueilli par Spohr, qui lui donna une lettre de recommandation pour Ch. M. de Weber. Ce musicien célèbre s'intéressa à lui, et parut satisfait de ses essais de composition; mais toutes les places étaient remplies au théâtre de Dresde, en sorte que Müller fut encore obligé de se mettre pendant deux ans aux gages du musicien de la ville. Après ce temps, on lui offrit une place dans le chœur de Leipsick; il l'accepta avec empressement. Peu de temps après, il obtint son admission comme violoniste au théâtre et au grand concert : dès ce moment son vœu le plus cher fut accompli, car il lui fut permis de ne plus jouer de danses, et il put se livrer à l'art en artiste. Il occupa cette position jusqu'en 1838, et fut alors appelé à Altenbourg, en qualité de directeur de musique. En 1829, la société d'Euterpe l'avait choisi pour son directeur : il se montra digne de cet honneur en la plaçant dans la situation la plus florissante. Le nombre de ses œuvres s'élève à près de quatre-vingts : il s'est essayé dans tous les genres, et a même écrit un opéra intitulé *Rübezahl*, qui fut représenté à Altenbourg le 24 mars 1840. Je n'ai étendu cette notice d'un musicien qui ne figure point au nombre des célébrités, que parce qu'il m'a semblé que c'est un noble et beau spectacle que celui d'un homme qui, parti de si bas, et dont toute la jeunesse s'écoula dans une situation mercenaire, ne désespéra pas de lui-même, s'éleva progressivement au lieu de se dégrader, et prit enfin par son talent une position honorable.

Müller a publié beaucoup de compositions, parmi lesquelles on remarque : 1° Symphonie à grand orchestre, op. 6; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 2° Ouverture pour musique militaire, op. 4; ibid. — 3° Grande symphonie, op. 12; Leipsick, Hofmeister. — 4° 3 quatuors pour 2 violons, alto et basse, op. 3; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 5° Concertino pour clarinette, op. 7; Leipsick, Peters. — 6° Ode de Klopstock pour 4 voix d'hommes, orchestre et orgue, op. 10; Leipsick, Schubert. — 7° Douze chants allemands (intitulés *Les Quatre Saisons*) pour soprano, alto, ténor et basse, en partition; Leipsick, Frise. Müller vivait encore à Altenbourg en 1850.

MÜLLER (Théodore-Achille), né le

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

6 mai 1801, à Vertus (département de la Marne), a établi à Paris une fabrique d'orgues expressives, d'après le système de Grenié, auquel il a fait quelques modifications, dont on trouve l'analyse et la représentation figurée dans le *Nouveau manuel complet du facteur d'orgues*, par M. Hamel (tome III, p. 468 et pl. 43, fig. 971 et 972). M. Muller a mis à l'exposition universelle de Londres, en 1851, un petit orgue appelé *orgue de voyage*, et qui justifiait son titre, car il pouvait être renfermé dans une malle dont la longueur était d'un mètre 13 centimètres, la hauteur, 30 centimètres, la largeur, 37 centimètres, et le poids 50 kilogrammes. Cet orgue est construit de manière que le clavier se pousse par une coulisse dans la caisse de l'instrument; les pieds se replient dans le fond; le mécanisme de la soufflerie se loge dans le couvercle de la malle, et celle-ci n'a que l'aspect d'une malle ordinaire; mais lorsque l'instrument est tiré de son étui et déployé, son aspect est celui d'un *harmonium* ordinaire, et sa sonorité a une puissance qu'on ne croirait pas pouvoir sortir d'un si petit espace.

MÜLLER (Jean), célèbre physiologiste, né à Coblence le 14 juillet 1801, était fils d'un cordonnier, et allait être placé en apprentissage chez un sellier, lorsque son heureuse organisation fixa l'attention de Jean Schultze, directeur de l'école secondaire de sa ville natale, qui le fit entrer dans cette institution en 1810, et eut occasion de lui rendre d'importants services en plusieurs circonstances. Après avoir terminé ses humanités, Muller s'était livré à l'étude de la théologie, pour être prêtre; puis il changea de résolution et s'attacha à l'étude des sciences naturelles. En 1819, il se rendit à Bonn et y suivit les cours de médecine de l'université. Reçu docteur en 1822, il alla passer ensuite une année à Berlin, et y fréquenta le cours de philosophie de Hegel. De retour à Bonn en 1824, il y ouvrit un cours d'anatomie et de physiologie qui eut du retentissement dans toute l'Allemagne. Nommé professeur extraordinaire de l'université en 1826, il en fut professeur ordinaire en 1830, et chargé d'enseigner l'encyclopédie des sciences médicales. Appelé à l'université de Berlin en 1832, comme professeur d'anatomie, après la mort de Rudolphi, il vit arriver de toutes parts les élèves pour l'entendre. Les événements politiques de 1848 portèrent atteinte à sa constitution impressionnable; sa santé s'altéra, et le mal s'aggrava après qu'il eut failli périr, en 1855, à bord d'un bateau à vapeur qui coula à fond dans la mer Baltique. On le trouva mort dans sa chambre, le 28 avril 1858, au matin. Au premier rang de ses ouvrages se place son *Manuel de physiologie* (Lehrbuch der Physiologie), dont la quatrième édition perfectionnée a paru à Berlin, en 1844, 2 volumes gr. in-8°, et dont M. Jourdan a donné une traduction française (Paris, Baillière, 1845, 2 vol. gr. in-8°). La troisième section du quatrième livre de cet important ouvrage renferme le traité le plus complet et le plus satisfaisant qu'on ait écrit jusqu'à ce jour concernant la voix humaine et la parole. Le premier chapitre, très-substantiel, contient une exposition des divers modes de production du son par l'organe vocal. La théorie de la voix est exposée avec de grands développements dans le deuxième chapitre. L'auteur y examine les découvertes de tous les anatomistes et physiciens sur les fonctions des diverses parties de l'appareil vocal. Le troisième chapitre traite de la parole et de toutes ses modifications. La deuxième section du cinquième livre est consacrée au *sens de l'ouïe*. Cette matière y est traitée avec autant de profondeur que de nouveauté dans la forme. Müller avait déjà publié un traité spécial de la voix sous le titre : *Untersuchungen ueber die menschliche Stimme* (Recherches sur la voix humaine), à Berlin, en 1839, in-8°, et deux ans après il avait donné un supplément de cet ouvrage intitulé : *Ueber die compensation der physischen Kräfte am menschlichen Stimm-Organ, mit Bemerkungen ueber die Stimme der Säugthiere, Vögel und Amphibie* (Sur la compensation des forces physiques dans l'organe vocal de l'homme, avec des remarques sur la voix des animaux chanteurs, oiseaux et mammifères); Berlin, 1839, in-8°. Müller expose dans cet ouvrage ses nombreuses observations sur les modifications de l'intonation des divers genres de voix, en raison des tensions déterminées des cordes vocales, sous l'influence des pressions de l'air exercées dans le tube laryngien. Ce sont ces effets produits par des forces contre-balancées que Müller appelle *compensation*. Cette matière est absolument neuve et peut contribuer au perfectionnement des méthodes de chant. M. Jourdan a donné la traduction française de ce dernier écrit dans le *Manuel de physiologie*, comme supplément à la théorie de la voix contenue dans cet ouvrage.

MÜLLER (Adolphe), dont le nom de famille véritable est SCHMID, est né le 7 octobre 1802, à Tolna, en Hongrie. Fort jeune encore il perdit ses parents et fut recueilli par une tante qui le destinait au théâtre. Rieger, organiste de l'église Saint-Jacques, à Brunn, lui donna les premières leçons de musique; à huit ans il joua un concerto de piano dans la salle de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

la Redoute, en cette ville. Plus tard il débuta dans l'opéra, et chanta avec succès à Prague, Lemberg, Brunn, et depuis 1823, à Vienne. Sans avoir appris les éléments de l'harmonie, il avait fait quelques essais de composition; mais arrivé dans la capitale de l'Autriche, il y prit des leçons de Joseph Blumenthal, puis écrivit une cantate pour l'anniversaire de la naissance de l'empereur. Le bon accueil qui fut fait à cet ouvrage l'encouragea, et dans l'année suivante il donna au théâtre de Josephstadt son premier petit opéra intitulé : *Wer andern eine Grube grabt, fällt selbst hinein* (Celui qui tend un piége à autrui y est pris lui-même). Cette pièce fut suivie en 1826 de l'opéra-comique *Die schwarze Frau* (la Dame noire), sorte de parodie de *la Dame blanche*, qui eut un succès populaire. Dans la même année il fut engagé comme chanteur au théâtre de la Porte de Carinthie, et composa pour cette scène l'operette intitulé *le Premier Rendez-vous*. La réussite complète de cet ouvrage décida Muller à cesser de paraître en public comme acteur. En 1828, l'administration du théâtre *An der Wien* le choisit comme directeur de musique, et le chargea de la composition d'un grand nombre de petits opéras, de *Singspiels* ou vaudevilles, et de parodies. Parmi celles-ci on remarque *Le Barbier de Sievering* (parodie du *Barbier de Séville*); *Othellert* (le Petit *Otello*), et *Robert der Teuxel* (Robert le diantre). Le nombre des pièces pour lesquelles il a écrit de la musique pendant cinq années s'élève à plus de soixante. On regrette qu'avec de l'originalité dans les idées, cet artiste, toujours pressé par le besoin, ait écrit la plupart de ses ouvrages avec négligence et précipitation. Aux compositions précédemment citées, il faut ajouter beaucoup de morceaux pour le piano et de chansons allemandes; l'éditeur Antoine Diabelli a publié environ 140 de ces productions. Avant 1835, Muller avait écrit aussi une messe et cinq offertoires. En 1836, il a été fait directeur de musique au théâtre de Kœnigstadt à Berlin; il occupait encore cette place en 1850.

MULLER (G.-F.), organiste à Erfurt, élève de Jean-Gottlob Schneider, organiste de la cour de Dresde, s'est fait connaître par quelques pièces d'orgue, et par un livre intitulé : *Musikalische Anecdoten und Miscellen* (Anecdotes musicales et mélanges). Erfurt, 1836, 1 vol. in-12 de 379 pages.

MÜLLER (Doxat), directeur de musique à l'église Saint-Ulrich, d'Augsbourg, né à Bibourg, près de cette ville; le 17 janvier 1804, s'est fait connaître par environ cent œuvres de sa composition, la plupart pour l'église. Ses principaux ouvrages sont : 1° *Trois Lieder beim Grabe Jesu* (Trois chants sur la tombe de Jésus), à 3 voix, 2 violons, 2 clarinettes, 2 cors, basse et orgue, op. 14; Augsbourg, Lotter. — 2° Deux litanies à 3 et 4 voix, orgue, et 2 clarinettes, 2 cors et trombone *ad libitum*, 2e édition; ibid. — 3° Messe (en *ré*) à 3 ou 4 voix, 2 violons et orgue, avec instruments à vent *ad libitum*; ibid. — 4° *Requiem* à 3 voix, 2 violons et orgue obligés, 2 cors *ad libitum*; ibid. — 5° Vêpres allemandes à 2 ou 3 voix et orgue, *ibid.* — 6° *Vesperæ breves choris ruralibus accomodatæ a canto, alto et basso, 2 viol. 2 cornibus vel clar. tymp. et organo*, ibid. — 7° Quelques recueils de variations pour le piano. — 8° Litanies de la Vierge à 2 ou 3 voix, avec 2 violons, orgue obligé, et instruments à vent *ad libitum*, op. 12; *ibid.* — 9° *Dixit* et *Magnificat* à 4 voix, orchestre et orgue, op. 22; Augsbourg, Gombart. — 10° *Pange lingua* pour voix de basse et orgue; op. 23; *ibid.* — 11° *O Deus amor meus*, graduel à 4 voix, violon solo, 2 violons, alto, basse, orgue obl., et instruments à vent, op. 34; Munich, Faller. — 12° *Tantum ergo* à 3 ou 4 voix, orchestre et orgue, op. 37; Augsbourg, Kranzfelder. — 13° Messe à 3 ou 4 voix, orchestre et orgue, op. 39; *ibid.* — 14° *Pange lingua* à 4 voix et orgue, op. 56; Augsbourg, Gombart.

Un autre musicien du même nom (*Muller D.*) a été chargé de la rédaction du *Postillon*, journal de musique qui se publiait à Leipsick en 1841.

MÜLLER (Joseph), docteur et directeur du gymnase à Glatz, précédemment directeur du gymnase à Conitz, dans la Prusse occidentale, est auteur d'un livre qui a pour titre : *Leitfaden beim Gesangunterricht für Schuler der Gymnasien entworfen* (Guide pour l'étude du chant à l'usage des gymnases), Berlin, Hirschwald, 1825, in-4° de 75 pages.

MÜLLER (les frères) ont acquis dans toute l'Europe une célébrité méritée par l'ensemble admirable et le fini de leur exécution, dans le quatuor d'instruments à cordes. L'aîné (Charles-Frédéric) est né à Brunswick, le 11 novembre 1797. A l'âge de quatorze ans il alla à Berlin, où sa mère lui enseigna les éléments de la musique; ensuite il reçut des leçons de violon de Moser. Ses études persévérantes en firent un des violonistes les plus distingués de l'Allemagne. Théodore-Henri-Gustave, son frère, né le 3 décembre 1800, était aussi bon violoniste, et jouait de l'alto avec une rare perfection. Le troisième frère (Auguste-Théodore), né le 27 août 1803, se fait remarquer par le beau son qu'il tire du violoncelle, et sa manière expressive de phraser.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Enfin le plus jeune, nommé François Ferdinand-Georges, né à Brunswick, le 29 juillet 1809, jouait le second violon dans le quatuor qui se composait des quatre frères. Tous avaient du mérite comme instrumentistes et comme compositeurs; mais c'est surtout par leur réunion qu'ils ont acquis une grande valeur. L'habitude de jouer ensemble, l'unité de sentiment qui les animait, l'étude qu'ils avaient faite des moindres détails pour arriver à l'effet le plus parfait et le plus homogène, les a conduits souvent à la réalisation du beau idéal. Peut-être se seraient-ils contentés de jouir eux-mêmes du bonheur d'une telle production d'art, si une circonstance imprévue ne les eût en quelque sorte lancés dans le monde. Le duc Charles de Brunswick exerçait alors son despotisme sur ses sujets : il rendit une ordonnance qui défendait aux musiciens de sa chapelle de se faire entendre dans les concerts ou dans quelque société que ce fût. Les frères Muller, alors attachés à son service, résolurent de donner leur démission, et de se préparer par des études à voyager, pour se faire entendre dans les quatuors. Leur démission fut acceptée le 10 octobre 1830; mais après la révolution qui mit fin au règne du duc Charles, le nouveau gouvernement traita avec eux pour leur rentrée dans la chapelle, et leur accorda un congé pour voyager. Ils se rendirent d'abord à Hambourg, où ils causèrent une vive sensation; puis ils allèrent à Berlin en 1832. D'abord ils eurent peu d'auditeurs, parce que les amateurs s'étaient persuadé que les soirées de quatuors de Moser étaient les meilleures qu'on pût entendre; mais bientôt le bruit de leur excellente exécution se répandit, et dans leurs dernières séances le public encombrait la salle, les corridors et l'escalier. Leurs séjours dans les principales villes de l'Europe furent de véritables triomphes. A Paris même, ils eurent un succès éclatant en 1837, et l'on avoua que si rien n'égalait la poétique inspiration et la variété de style du talent de Baillot dans le quatuor, il y avait dans l'ensemble des frères Müller un charme qu'on n'avait trouvé jusque-là dans aucune réunion d'artistes. Quatre fils de Charles-Frédéric (Bernard, né le 24 février 1825, à Brunswick, Charles, né le 14 avril 1829, Hugo, né le 21 septembre 1832, et Wilhelm, né le 1er juin 1833), ont succédé à leur père et à leurs oncles, pour l'exécution des quatuors, et s'y sont déjà fait remarquer par leur bel ensemble. Deux des frères de Charles-Frédéric sont morts à Brunswick, Georges le 22 mai 1855, et Gustave le 1er septembre de la même année.

Gustave Müller a fait graver quelques compositions pour le violon, entre autres : 1° Première polonaise pour violon principal avec quatuor, op. 4; Brunswick, Spehr. — 2° Pot-pourri brillant sur des motifs du *Colporteur*, pour violon et orchestre, op. 8; Brunswick, Meyer. — 3° Variations sur une romance allemande, idem, op. 9; Halle, Helmuth. On a aussi plusieurs morceaux de Georges, particulièrement : 1° Pot-pourri pour piano et violon sur des thèmes de *Jessonda*, op. 3; Brunswick, Spehr. — 2° Polonaise pour piano, op. 2; Brunswick, Herrig. — 3° Deuxième pot-pourri pour piano et violon, tirés du *Vampire* de Marschner, op. 6; Brunswick, Meyer. — 4° Chansons allemandes avec acc. de piano, Hanovre, Bachmann. Georges Muller a fait aussi représenter au théâtre de Brunswick, en 1844, l'opéra intitulé : *Pino di Porto*. Enfin, Auguste-Théodore Muller a publié des polonaises pour piano à quatre mains, à Bonn, chez Simrock, et une ouverture à grand orchestre, op. 2, à Leipsick, chez Hofmeister.

MÜLLER (Charles-Rodolphe), professeur de mathématiques à l'université de Marbourg, est auteur d'un livre intitulé : *Anleitung zum Generalbass und Anwendung desselben auf das Clavierspielen* (Instruction sur la basse continue, et sur son application au jeu du clavecin), Marbourg, 1834, in-8° de 1 feuilles.

MÜLLER (Robert), recteur et professeur au séminaire des instituteurs à Fribourg, dans le grand-duché de Hesse, est auteur d'un ouvrage intitulé : *Anleitung zum Gesangunterrichte für Lehrer am Volksschulen. Nebst einer Sammlung von Zwei, Drey und Vierstimmigen Liedern und choralen für Kirche und Schule, und einer Anhang von Gesangen für drei und vier Mannerstimmen in Noten und Zifferschrift* (Introduction à la connaissance du chant pour les professeurs dans les écoles du peuple, suivies d'un recueil de chants et de chorals pour l'église et l'école à 2, 3 et 4 voix, et d'un supplément de chants pour trois et quatre voix d'hommes, en notes et en chiffres); Darmstadt, L. Lœbst, 1836 et 1837, in-4° obl.

MULLINGER-HIGGINS (William), ancien professeur de philosophie naturelle à l'hôpital de Guy, à Londres, membre honoraire des institutions d'Islington, de Campden-Town, Staines, etc., a publié plusieurs ouvrages de physique et de philosophie expérimentale, au nombre desquels on remarque celui qui a pour titre : *Philosophy of Sound and History of Music* (Philosophie du son et Histoire de la musique); Londres, 1838, in-8° de 256 pages. Ce livre est un bon résumé de la science de l'acoustique, et présente un tableau exact de la situation de cette

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

science à l'époque où il parut. On y trouve particulièrement des renseignements concernant les travaux des physiciens anglais relatifs à cette science, depuis le commencement du dix-neuvième siècle.

MULLNER (Joséphine), harpiste distinguée, née à Vienne en 1769, fit admirer son talent en 1798, dans ses voyages à Dresde, à Leipsick et à Weimar. Elle donna plus tard des leçons de harpe à l'impératrice d'Autriche. On a gravé de sa composition 14 chansons allemandes avec accompagnement de piano.

MUNCHHAUSEN (le baron de), chambellan du prince Henri de Prusse, vivait à Rheinsberg en 1793. On le citait alors comme virtuose sur le piano et sur l'harmonica. On a gravé de sa composition : 1° Trois symphonies pour l'orchestre, op. 1. — 2° Deux sonates à 4 mains pour le piano, op. 2; Paris, César. — 3° Sonate idem, op. 3; ibid. — 4° Dix chansons allemandes avec accompagnement de piano, op. 4; Berlin, Hummel. — 5° Deux symphonies dédiés au roi de Prusse, op. 5; ibid.; et quelques autres productions.

MUNCKE (Georges-Guillaume), né à Hanovre, vers 1780, a été professeur de physique aux universités de Marbourg et de Giessen, puis en dernier lieu à Heidelberg. Dans le dictionnaire de physique de Gehler, dont il a donné une nouvelle édition avec Gmelin, Horner, Littrow et Pfaff (Leipsick, 1826, 10 vol. in-8°), il a traité du son (*Schall*), des phénomènes de sa production, et de l'état de la science en ce qui le concerne. Cet important travail occupe plus de 300 pages (p. 178-505) dans le huitième volume du dictionnaire.

MUND (Henri), facteur d'orgues à Prague, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, y a construit, pour l'église Notre-Dame de la vieille ville, un orgue de 28 jeux, en 1671.

MUNDY (Jean), musicien anglais, sous le règne d'Élisabeth, fut d'abord organiste du collége d'Eton, puis de la chapelle de Windsor. En 1586, il fut fait bachelier en musique à l'université d'Oxford, et quarante ans après, il y reçut le doctorat. Il mourut à Windsor en 1630, et y fut inhumé dans la chapelle de Saint-Georges. Mundy eut la réputation d'un bon organiste, et quelques-unes de ses pièces, conservées dans le Virginal-Book de la reine Élisabeth, prouvent qu'il avait en effet du talent. Quelques madrigaux de sa composition ont été insérés par Morley dans le recueil intitulé *Les Triomphes d'Oriane*. Il a publié un recueil de chants et de psaumes à trois, quatre et cinq voix, sous ce titre : *Songs and Psalms, composed into three, four and five par's, for the use and delight of all such as either love or learne musicke*, Londres, 1594.

MUNDY (William), fils du précédent, n'est connu que par quelques compositions. On trouve plusieurs de ses antiennes dans la collection de Barnard.

MUNERAT (Jean le), musicien de la chapelle royale du collége de France, et théologien scolastique de l'université de Paris, vers la fin du quinzième siècle, est auteur d'un livre qui a pour titre : *De Moderatione et Concordiâ, Grammaticâ et Musicâ*, Paris, 1490.

MUNK (H.), savant suédois qui vivait dans la seconde moitié du dix-septième siècle, a soutenu en 1693, à l'université d'*Abo*, une thèse qu'il a fait imprimer sous ce titre : *Dissertatio de usu organorum in templis*, Abo, 1673, in-4°.

MUNNIUS (Jean), compositeur allemand, au commencement du dix-septième siècle, a publié : *Lib. I cantionum sacrarum* 4, 5, 6 *et* 8 *vocum*, Strasbourg, 1611.

MUNSTER (Joseph-Joachim-Benoît), jurisconsulte, notaire et directeur de musique à Reichenhall, en Bavière, dans la première moitié du dix-huitième siècle, s'est fait connaître comme compositeur et comme écrivain didactique par les ouvrages suivants : *Vesperæ longiores festivæ B. M. nec non brevissimæ toto anno* 4 *voc. cum* 2 *viol. partim concertantibus et duplici basso generali*, op. 1; Augsbourg, 1732. — 2° *Canticum canticorum, seu* 8 *Litaniæ cum* 9 *Antiphonis* 4 *voc. duobus violinis concertat.*, 2 *clarinis cum tympano vel duobus cornubus venatoriis et duplici basso generali*, op. 2, Augsbourg, 1735. — 3° *Vesperæ pro toto anno non minus longæ, solemnes tamen fere omnes* 4 *voc. et* 6 *instrum.*, op. 4. — 4° *Concertationes breves ac faciles, solemnes tamen omnes quarum ultimæ duæ pastoritiæ methodo novâ, singulari et comico-ecclesiasticæ elaboratæ a* 2 *violinis*, 2 *corn. obl. cum tympan. et duplici basso*, op. 5; Augsbourg, 1744. — 5° *VII Litaniæ* 4 *voc. et* 5 *instrum.*, op. 6, ibid., 1751. — 6° Soixante airs allemands agréables pour les fêtes communes à voix seule, 2 violons, 2 cors, 2 trompettes, violoncelle et orgue (ce sont des motets allemands). — 7° *Musices instructio in brevissimo regulari compendio radicaliter data*, c'est-à-dire chemin le plus court et le plus sûr, ou instruction véritable pour apprendre le noble art du chant, d'après les règles et les principes (en allemand), Halle, en Souabe, 1732, in 4°. La deuxième édition de cet ouvrage a été publiée à Augsbourg, en 1741, 28 pages in-4°. La quatrième édition a paru chez Lotter, à Augsbourg,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

en 1751, in-4° obl. de 32 pages. La cinquième édition, formant 4 feuilles in-4°, a été imprimée dans la même ville en 1756. J'en connais une neuvième edition qui est d'Augsbourg, 1781, in-4°. — 8° *Scala Jacob ascendendo et descendendo*, ou Méthode courte et instruction complete pour apprendre par principes le noble art du plain-chant (en allemand); Augsbourg, 1743, in-4°. Il y a une deuxième édition de ce livre, Augsbourg, 1755, 5 feuilles in-4°.

MÜNTZBERGER (Joseph), violoncelliste d'origine allemande, est né à Bruxelles en 1769. Son père (Wenceslas Muntzberger) était attaché à la musique du prince Charles, gouverneur des Pays-Bas. A l'âge de six ans, il joua un concerto de violoncelle sur un grand alto devant ce prince, qui, lui trouvant des dispositions, lui donna pour maître Van Maldère, violoniste de sa chapelle, élève de Tartini. Après la mort de ce maître, Müntzberger reçut de son père des leçons pour plusieurs instruments; mais celui qu'il choisit de préférence fut le violoncelle. A quatorze ans il se rendit à Paris, et sans autre secours que la méthode de Tilliere, il parvint, par ses études, à exécuter les choses les plus difficiles de ce temps. En 1790, il entra à l'orchestre du théâtre lyrique et comique, boulevard Saint-Martin; et peu de temps après il passa à l'Opéra-comique du théâtre Favart, dont il devint la première basse solo, après la retraite de Cardon. Après quarante ans de service, il se retira en 1830, avec une pension. Il fut aussi violoncelliste de la chapelle de Napoléon, puis, après la restauration, il entra dans celle du roi. Müntzberger s'est fait entendre avec succès dans plusieurs concerts, particulièrement dans ceux de la rue de Cléry, qui eurent de la vogue au commencement de ce siècle. Il a publié beaucoup de compositions pour son instrument : ses principaux ouvrages sont : 1° Symphonie concertante pour violon et violoncelle; Paris, Sieber. — 2° Concertos pour violoncelle. n° 1, Paris, Naderman; n° 2, op. 34, Paris, Leduc; n° 3, Paris, Frey; n° 4, Paris, Sieber; n° 5, ibid. — 3° Thème varié avec orchestre, Paris, Carli — 4° Trios pour violoncelle, violon et basse, op. 1 et 2; Paris, Pleyel. — 5° Environ vingt œuvres de fantaisies et d'airs variés, avec accompagnement de quatuor; Paris, chez les principaux éditeurs. — 6° Duos pour 2 violoncelles, op. 5, 6, 10, 11, 32, 36, 39, 41, 43, et livre II, ibid. — 7° Duos pour alto et violoncelle, op. 7; Paris, Leduc. — 8° Sonates pour violoncelle, liv. 1, 2, op. A, B : op. 35, 40, Paris, Leduc, Naderman et Sieber. — 9° Etudes et caprices, liv. 1, 2, 3, ibid. — 10° Airs variés, 4 livres; ibid. — 11° Nouvelle méthode pour le violoncelle; Paris, Sieber. Muntzberger est mort à Paris, au mois de janvier 1844.

MURAT (Antoine), Arménien de naissance, était attaché, comme second interprète, à la légation suédoise de Constantinople en 1780. Il écrivit, pendant son séjour dans cette ville, un livre intitulé : *Essai sur la mélodie orientale, ou explication du système des modes et des mesures de la musique turque*. Cet ouvrage, resté en manuscrit, paraît s'être égaré. On en trouve une analyse dans le *Musik-Kunst Magazin*, de Reichardt, p. 57.

MURINO (*Ægidius de*). Voyez Égide de Murino.

MURIS (Jean de), dont le nom français était peut-être DE MURS, ou DE MEURS, est le plus célèbre des écrivains du quatorzième siècle sur la musique. Les opinions ont été partagées sur le pays qui l'a vu naître : suivant Gesner (*Biblioth. univers.*), et Tanner (*Biblioth. Britannico-Hibern.*, p. 537), il serait Anglais de naissance; ils sont suivis dans cette opinion par Hawkins, qui l'appuie de ces deux vers tirés d'un ancien manuscrit existant en Angleterre :

John de Muris, variis floruitque figuris,
Anglia cantorum omen gignit plurimorum.

Bontempi (*Istoria musica*, p. 199) l'appelle *Perugino* (de Pérouse), peut-être par une faute d'impression, au lieu de *Parigino*; Jean de Beldemandis, commentateur de Jean de Muris, dit qu'il était de Paris (*Johannes de Muris Parisiens.*); d'autres enfin, au nombre desquels est M. Weiss, auteur de la notice insérée dans la *Biographie universelle* de Michaud, lui donnent seulement la qualité de Français et ajoutent qu'on le croit communément originaire de Normandie. Un manuscrit du quinzième siècle, qui se trouvait autrefois à la bibliothèque de Saint-Blaise, dans la forêt Noire, et qui contient des fragments sur diverses parties de la musique, extraits d'un ouvrage de Jean de Muris, a pour souscription : *Explicit tractatus de musica secundum magistrum Johannem de Muris de Francia. Amen.* Il paraît qu'il régnait déjà de l'incertitude sur ce point dans les premières années du quinzième siècle, car un manuscrit de la bibliothèque de Padoue, daté de 1404, dont le P. Martini possédait une copie, est intitulé : *Mag. Joh. de Muris de Normandia alias Parisiensis pratica mensurabilis cantus, cum expositio Prodoscimi de Beldemandis.* En réalité, ce théoricien célèbre était né en Normandie; on en a la preuve : 1° dans un Traité des fractions dont le manuscrit, daté de 1321, se trouve à Oxford, dans le fonds de Digby de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

la Bibliothèque Bodléienne, sous le n° 190, fol. 72. Ce traité a pour inscription : *Tractatus canonum mensurarum philosophicarum et vulgarium, quem composuit mag. Johannes de Muris, Normannus, A. MCCCXXI.* Dans le prologue de ce traité, l'auteur dit que c'est dans la même année qu'il a écrit sur l'art de la musique chantée et écrite ou figurée, tant mesurée que plaine, et sur toutes les manières possibles de faire le contrepoint ou déchant, non-seulement par notes réelles, mais avec toutes les notes de passage et d'ornement : voici ses paroles : *Eodem anno notitia artis musicæ proferendæ et figurendæ tam mensuralis quam planæ, quantum ad omnem modum possibilem discantandi, non solum per integra, sed usque ad minutissimas fractiones... nobis clarat*; — 2° Dans une lettre qu'il a écrite au pape Clément VI (dont le pontificat a commencé en 1342 et a fini dix ans et quelques jours après), et qui se trouve parmi les manuscrits de la Bibliothèque impériale de Paris (cod. 7443). On y voit que dans sa jeunesse il avait été lié d'amitié avec ce chef de l'Église, qui avait été d'abord moine à la Chaise-Dieu, en Normandie, puis archevêque de Rouen.

Le rédacteur du catalogue des manuscrits de la Bibliothèque royale de Paris donne à Jean de Muris la qualité de chanoine de Paris, probablement d'après l'autorité de Mersenne, qui l'appelle *Canonicus et Decanus ecclesiæ Parisiensis* (Harmonic. lib. I, prop. XXV, page 8); je n'ai trouvé nulle part la preuve qu'il l'ait été, mais bien qu'il fut docteur et professeur de Sorbonne dans cette ville. Ce fait est démontré 1° par son Traité de la musique spéculative, dont l'abbé Gerbert a publié le contenu (*Scriptor. ecclesiast. de Musica*, t. III, pag. 256-283), d'après des manuscrits des bibliothèques de Paris, de Vienne et de Berne, et qui est terminé par ces mots : *Explicit Musica speculativa secundum Boetium, per magistrum Johannem de Muris ebreviata. Parisiis in Sorbona anno Domini* 1323; 2° par les *Canones de eclipsibus*, du même auteur, dont le manuscrit se trouve à Oxford, dans le fonds de Dighy de la Bibliothèque Bodléienne, sous le n° 97. On y voit en note : *Hos canones disposuit Johannes de Muris Parisiis in A. MCCCXXXIX in domo scolarium de Sorbona.*

L'année de la naissance et celle de la mort de Jean de Muris sont inconnues. Quelques anciens auteurs, tels que Jumilhac (*La Science et la pratique du plain-chant*, p. 120) et Brossard (*Diction. de musique*, 3me édition, p. 80), se bornent à dire qu'il vécut vers 1330; Choron et Fayole (*Dictionn. histor. des Musiciens*) disent qu'on croit qu'il a vécu depuis 1300 jusqu'en 1370; mais la date 1321, que j'ai rapportée précédemment comme celle d'un de ses ouvrages, indique qu'il a dû naître avant l'année 1300. On ne trouve d'ailleurs de témoignages positifs de son existence que jusqu'en 1345, date de la composition de ses Pronostics sur la conjonction de Saturne et de Jupiter, dont il y a des manuscrits dans la Bibliothèque impériale de Paris et à Oxford. Je ne sais sur quel fondement Weiss a dit (*Biograph. univers.*) qu'on sait que Jean de Muris vivait encore en 1358; je n'ai point trouvé de document qui donnât du poids à cette conjecture.

A l'époque où l'histoire de la musique était peu connue, on a considéré Jean de Muris comme l'inventeur des signes de la musique mesurée. Le premier qui paraît avoir répandu cette erreur est Nicolas Vincentino, qui, dans son *Antica musica ridotta alla moderna prattica* (p. 9) dit expressément que les huit figures de notes en usage de son temps (1555) ont été inventées par *le très-grand philosophe Jean de Muris.* Il a été suivi par Zarlino, Berardi, par Gassendi (*Manuductio ad theoriam musicæ*, cap. 3), par Jumilhac (*la Science et la pratique du plain-chant*, 3me part., cap. IV), par Brossard, et beaucoup d'autres. Mersenne fut le premier qui émit un doute sur ce fait, dans une lettre à Doni, longtemps inconnue, et que j'ai publiée dans le 12me volume de la *Revue musicale* (pag. 249 et suiv.). « Quant à Jean de Muris « (dit-il) que nous avons dans la Bibliothèque du « Roi, *in magno f°*, je faict grand doubte s'il « a inventé les notes, attendu qu'il n'en dit rien « dans tout son livre; et on ne doit pas man- « quer à avertir le lecteur quand on invente « quelque chose de nouveau. » J.-J. Rousseau dit aussi (art. *Musique*), en parlant de l'opinion qui attribue l'invention des figures de la musique mesurée à Jean de Muris : « Ce sentiment, bien « que très-commun, me paraît mal fondé, à en « juger par son traité de musique intitulé : « *Speculum musicæ*, que j'ai eu le courage de « lire presque entier, pour y constater l'inven- « tion que l'on attribue à cet auteur. » Il est bien singulier que ces deux écrivains ayant eu sous les yeux le grand traité de musique de Jean de Muris, n'aient eu que des doutes à ce sujet, et n'y aient pas remarqué qu'il dit d'une manière expresse que Gui d'Arezzo inventa de nouvelles notes et figures pour le plain-chant, ajoutant que beaucoup d'autres auteurs, parmi lesquels il cite *Aristote* (*voy.* ce nom) et Francon *le Teutonique*, ont traité amplement

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de la musique mesurée. Il y a deux passages fort clairs sur ce sujet dans le *Speculum musicæ*, l'un au chapitre 6me du premier livre, l'autre dans le prologue du septième livre; voici le premier : *In musica autem practica plana floruit Guido monachus, qui nocos adinvenit notas et figuras et monocordo et tonis multo scripsit. De mensurabili autem musica multi tractaverunt, inter quos florere refertur quidam qui Aristoteles in titulo libri sui nominatur et Francho Teutonicus* (cap. 6, *De musices inventoribus*, fol. 4 verso).

Le traité intitulé *Speculum musicæ* est le plus considérable des ouvrages de Jean de Muris. Je n'en connais que deux manuscrits qui sont à la Bibliothèque impériale de Paris. Le premier (n° 7027 in-fol.) est un magnifique volume de plus de 600 pages sur vélin, d'une écriture fort belle du commencement du quinzième siècle. L'autre (n° 7207 A) sur papier, d'une mauvaise écriture chargée d'abréviations, n'est pas complet. L'ouvrage est divisé en sept livres : le premier traite de la musique en général, de l'invention de ses diverses parties, et de sa division, en 76 chapitres; le second, des intervalles, en 123 chapitres; le troisième, des proportions et des rapports numériques des intervalles, en 56 chapitres; le quatrième, des consonnances et des dissonances, en 51 chapitres; le cinquième, des tétracordes de la musique des anciens, de la division du monocorde et de la doctrine de Boëce, en 52 chapitres; le sixième, des modes, de la tonalité antique, du système des hexacordes et des muances, en 113 chapitres; le dernier, de la musique figurée, du déchant, et du système de la musique mesurée. L'ouvrage est terminé par une comparaison de la musique antique et de la moderne (du quatorzième siècle). Ce livre est composé de 45 chapitres.

En examinant avec attention cette immense encyclopédie de la science musicale au moyen âge, et y retrouvant dans toutes ses parties la doctrine exposée dans les autres écrits relatifs à la musique qui portent le nom de Jean de Muris, je m'étais persuadé que ceux-ci n'en étaient que des parties détachées; mais un plus mûr examen m'a fait penser qu'il est plutôt une dernière édition, si je puis m'exprimer ainsi, de tous ces ouvrages corrigés et réunis. Il s'y trouve trop de savoir pour qu'on puisse le considérer comme le produit de la jeunesse de l'auteur. Pour bien connaître les opinions de Jean de Muris, parvenu à la maturité de son savoir en musique, c'est là qu'il faut puiser. On a lieu de s'étonner que l'abbé Gerbert n'ait pas été informé de l'existence de cet important traité, et que ses correspondants ne lui en aient pas fourni une copie pour sa collection des écrivains du moyen âge sur la musique, au lieu de l'abrégé mêlé de prose et de vers techniques qu'il a publié dans le troisième volume de cette collection sous le titre de *Summa musicæ magistri Joannis de Muris*, d'après deux manuscrits de l'abbaye de Saint-Blaise et de la Bibliothèque royale de Paris. Celui-ci se trouve aussi dans un manuscrit de la Bibliothèque de l'université de Gand. Je ne le crois pas l'ouvrage de Jean de Muris lui-même, mais une sorte de précis (*summum*) de sa doctrine, fait par quelque écrivain postérieur. Il n'en est pas de même du Traité en deux livres *De Musica practica*, dont il y a des manuscrits dans les bibliothèques de Vienne, du Vatican, de Paris, et au Musée Britannique; du Traité de musique spéculative, dont il y a un manuscrit (n° 7369, in-4°) à la Bibliothèque impériale de Paris, dans celle de Vienne, et que l'abbé Gerbert a publié d'après un manuscrit de Berne; enfin du petit Traité de la musique mesurée qui commence par ces mots : *Quidlibet in arte practica mensurabilis cantus*, dont il y a plusieurs manuscrits dans la bibliothèque du Vatican, et dont je possède une bonne copie ancienne, ainsi que du Traité du contrepoint intitulé *De Discantu*, et quelquefois *Ars discantus*, dont je possède un manuscrit complet, et qui n'est qu'en abrégé dans la plupart des bibliothèques. Ces ouvrages sont originaux, et leur composition paraît avoir précédé celle du *Speculum musicæ*. Le Traité de la musique pratique a été composé en 1321. Gerbert n'en a publié qu'un extrait d'une autre main (pag. 292 — 301). Le Traité de la musique spéculative est de l'année 1323. Il est à la Bibliothèque impériale de Paris tel que l'a écrit Jean de Muris. Cet ouvrage est un abrégé fort bien fait du grand Traité de musique de Boëce. Conrad, surnommé *Noricus*, parce qu'il était né dans la Styrie, et qui était maître ès arts de l'Académie de Leipsick, au commencement du seizième siècle, a refait cet ouvrage, et l'a rangé dans un autre ordre. Gerbert a publié son travail (*De Script. ecclesiast. musicæ*, t. III, p. 256-283). C'est probablement le même ouvrage dont il y a une ancienne édition intitulée : *Epytoma | Johannis | de Muris | in musicam Boecii. in quo | omnes conclusiones musice | est inter septem artes liberales | primaria. mira celeritate math | ematico more demonstrantur*; in-4° gothique de 42 pages suivies du *correctorium* et de la marque de l'imprimeur en 2 pages. Au dernier feuillet on lit : *Explicit musica magistri Johannis de Muris nup. per magistrum Ambrosium*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Lacher de Merspurgk (1) *mathematicum diligenter recisa. Ordinario lecta atq. impressa in studio novo frankfordiano Anno salutis* 1508. Le traité du contrepoint ou du chant sur le livre de Jean de Muris est ce qu'on a fait de plus complet et de plus satisfaisant jusqu'à l'époque où il vécut. A l'égard de beaucoup d'autres ouvrages qu'on trouve en manuscrit sous le nom de Jean de Muris, ils ne lui appartiennent qu'en ce qu'ils sont extraits de ses livres. Tels sont : 1° *Joannis de Muris Tractatus de Musica, in epitomen contractus*, qu'on trouve à la Bibliothèque impériale de Paris (n° 7369 in-4°, sous la date de 1471). — 2° *Liber proportionum musicalium : authore Magistro Joanne de Muris, olim canonico parisiensi*, de la même bibliothèque (n° 7295, in-fol.). *Olim canonico parisiensi* ne se trouve pas au titre du manuscrit. Ces mots ont été ajoutés par le rédacteur du Catalogue. — 3° *De numeris qui musicæ retinent consonantias, secundum Ptolemæum de Parisiis* (sic), publié par Gerbert. — 4° *De Proportionibus* (idem). — 5° *Quæstiones super partes musicæ* (idem); et plusieurs autres qui se trouvent dans les principales bibliothèques d'Angleterre, d'Allemagne et d'Italie.

Jean de Muris était un savant homme, qui a écrit sur beaucoup d'autres sujets que la musique; on a de lui : 1° *Arithmetica communis, ex Boethii arithmetica excerpta*, publié en 1515, à Vienne, en Autriche, par les soins de Georges Tannstetter. — 2° Le canon des tables Alphonsines, parmi les manuscrits de la bibliothèque Bodleienne à Oxford. — 3° *Arithmeticæ speculativæ libri duo*; Mayence, 1538, in-8°. — 4° *Quadripartitum numerorum* (Bibl. imp. de Paris, nos 7190, 7191). — 5° *Epistola de numerorum fractionibus* (ibid., n° 7190); c'est le même ouvrage qui existe à Oxford sous le titre : *Tractatus canonum minutiarum philosophicarum et vulgarium*; — 6° *Tractatus de mensurandi ratione* (Biblioth. imp. de Paris, nos 7380, 7381). — 7° *Prognosticatio super conjunctione Saturni, Jovis et Martis* (ibid., 7378. Aj); — 8° *Epistola ad Clementem VI De generali passagio ultra mare* (ibid 7443).

MURR (Christophe-Théophile de), savant écrivain, né à Nuremberg en 1733, fit ses études dans sa ville natale et à l'université d'Altdorf, et visita ensuite Strasbourg, Amsterdam, Leyde et Utrecht, l'Autriche, l'Italie et l'Angleterre, dans le dessein de faire des recherches dans les bibliothèques, et de lier des relations avec les savants les plus distingués de ces contrées. Revenu dans sa patrie, il obtint la place de directeur des douanes, qu'il conserva longtemps. Il est mort, presque octogénaire, le 8 avril 1811, après avoir été nommé associé des académies de Gœttingue, de Berlin, de Cassel, de Strasbourg, de Munich et de l'Institut de France. Parmi les nombreuses productions de ce savant, on en distingue plusieurs relatives à la musique; la première a pour titre : *Notitia duorum codicum Guidonis Aretini*, etc.; Nuremberg, 1801, in 4° avec 2 planches; la seconde : *De papyris seu voluminibus græcis Herculanensibus*; Strasbourg, 1804, in-8° de 60 pages et 2 planches. Ce petit volume contient le texte grec d'un fragment du traité de Philodème sur la musique, trouvé dans les ruines d'Herculanum. Le troisième écrit de De Murr est intitulé : *Philodem von der Musik, ein Auszug aus dessen vierten Buche* (Extrait du quatrième livre de Philodème sur la musique), Berlin, 1806, in-4° de 64 pages et 2 planches. C'est une traduction allemande, avec commentaires, du fragment publié dans le n° précédent. De Murr a aussi donné le *Projet d'un catalogue de tous les musiciens connus de l'Europe*, dans le deuxième volume de son *Journal pour l'histoire des arts et de la littérature* (Nüremberg, 1775-80, 17 vol. in-8°), p. 2-28. Enfin, parmi les nombreux ouvrages de ce laborieux écrivain, on compte un *Essai sur l'histoire de la musique à Nuremberg* (Versuch einer Geschichte der Musik in Nürnberg); Nuremberg, 1805, in-4°.

MURSCHHAUSER (François-Xavier-Antoine), directeur de musique du couvent collégial de Notre-Dame à Munich, né à Zabern, en Alsace, vers 1670, apprit le contrepoint sous la direction de Jean-Gaspard de Kerl; il obtint ensuite les fonctions de *cantor* et enfin celles de directeur de musique. Il mourut à Munich en 1733, et non en 1737, comme le dit Gerber. On connaît de lui les ouvrages dont les titres suivent : 1° *Octitonum novum organum*, ou préludes et fugues pour l'orgue sur les huit tons du plain-chant avec treize variations; Augsbourg, 1696, gravé. — 2° *Vespertinum latriæ et hyperdulíæ cultum 4 vocum concertantium, 2 viol. oblig. et 4 voc. rip.* Ulm, 1700, imprimé. — 3° *Prototypi longo-brevis organici II partes*; Nuremberg, sans date, préludes et fugues courtes pour l'orgue. — 4° *Fundamentalische Anleitung sowohl zur Figural als choral Musik* (Guide fondamental pour la musique

(1) Ambroise Lacher, né à Mersebourg, en Saxe, était professeur de mathématiques à l'université de Francfort-sur-l'Oder, récemment instituée. Il établit une imprimerie dans cette ville.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

figurée et chorale); Munich, 1707, in-fol. obl., gravé. — 5° *Operis organici tripartita*, Part. I, Munich, 1712; Part. II, Ib., 1714. — 6° *Academia Musico-poetica bipartita*, ou École supérieure de la composition (en allemand). 1re partie, où il est traité des intervalles, des consonnances et des dissonances, des tons et des modes, tant du plain-chant que de la musique figurée; Nuremberg, 1721, in-fol. A la fin du titre fort long de cet ouvrage, on trouve ces mots : *Um dem vortrefflichen Herrn Mattheson ein mehreres Licht zu geben* (Pour donner plus de lumières à l'excellent M. Mattheson). Il n'en fallut pas davantage pour allumer la bile de celui-ci; avec sa rudesse ordinaire il répondit à Murschhauser, dans sa *Critica Musica*, et intitula sa réponse : *Die melopoetische Licht-Scheere*, etc. (Mouchettes melopoétiques, à l'usage du chat barbouilleur de l'école dite haute école de composition de Notre-Dame à Munich, etc.) Les nombreuses fautes d'impression du livre de Murschhauser prêtaient des armes à Mattheson; il s'en servit sans pitié, quoiqu'il sût très-bien qu'elles ne devaient pas être imputées à l'auteur. Le pauvre Murschhauser fut si accablé de la réponse de son adversaire, qu'il ne publia pas la seconde partie de son livre. — 7° Psaumes des vêpres dans les 8 tons de l'église à 4 voix concertantes, 2 violons et basse continue; Augsbourg, 1728, In-4°.

MUSA RUSTEM BEN SEIJAR, auteur persan d'un traité de musique écrit dans l'année 858 (1458 de l'ère chrétienne). Le titre de son ouvrage répond à celui-ci : *Le prodige des cycles dans le désir des mystères*. Un beau manuscrit de ce traité est à la bibliothèque impériale de Vienne.

MUSÆUS (Jean-Antoine), musicien danois, vivait à Copenhague, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. On a de lui un recueil pour le clavecin intitulé : *Divertimento musico per il cembalo solo*, etc. Copenhague, 1765, in-fol. On y trouve des sonates, des sonatines, et d'autres petites pièces. Dans la préface de cet ouvrage, l'auteur traite des effets de la musique sur l'âme.

MUSCOV (Jean), pasteur primaire et inspecteur des écoles et églises de Lauban, né le 2 juin 1635, a Gross-Grœbe, dans la haute Lusace, fut d'abord diacre à Kittlitz, puis à la paroisse de Lauban, en 1668, et enfin, en 1675 à Lauban, où il mourut le 17 octobre de la même année. On a de lui un ouvrage intitulé : *Gestrafter Missbrauch der Kirchenmusik und Kirchhofe, aus Gottes Wort zur Warnung und Besserung vorgestellt* (Abus de la musique religieuse et des cimetières puni par la parole de Dieu, servant d'avertissement et de correction); Lauban, 1694, in-8° de 110 pages.

MUSET (Colin), célèbre ménestrel, naquit au commencement du treizième siècle. Il était à la fois poète, musicien et jouait bien du violon ou plutôt de la viole. Les manuscrits de la Bibliothèque impériale, cotés 65 et 66 (fonds de Cangé), nous ont conservé trois chansons notées de sa composition. L'une d'elles, qui commence par ces vers :

« Sire quens j'ai vielé
« Derant vos en vostre ostel. »

nous apprend qu'il parcourait les châteaux pour y chanter et jouer du violon, afin d'obtenir un salaire. On y voit aussi qu'il était marié, et qu'il avait une fille. La vie errante qu'il menait ne prouve pas au reste que sa condition fût misérable, car il dit, dans la même chanson, qu'il avait une servante pour sa femme, un valet pour soigner son cheval, et que sa fille tuait les chapons à son arrivée, pour fêter son retour. On croit que Thibaut IV, comte de Champagne et roi de Navarre, le prit à son service et le fixa près de lui. On a répété souvent que l'instrument dont jouait Colin Muset était *la vielle*; mais Roquefort a prouvé que ce mot, dans le langage des douzième et treizième siècles, signifie *le violon* ou plutôt *la viole* (*voy.* son livre intitulé : *De la poésie française dans les XIIe et XIIIe siecles*, p. 107 et 108). D'ailleurs ces vers d'une chanson de Muset ne laissent aucun doute à cet égard :

« J'alay a li et praelet :
« O tot la vielle et l'archet
« Si li ai chanté le Muset. »

(*J'allai à elle dans la prairie et lui chantai ma chanson avec la vielle et l'archet*). L'archet n'a jamais servi à jouer de la vielle. Cet instrument s'appelait *Rote* dans le moyen âge. On ne sait ce que Laborde a voulu dire quand il a écrit (*Essai sur la musique*, t. II, p. 207) que l'esprit de Colin Muset l'éleva au grade d'académicien de Troyes et de Provins! Où a-t-il vu qu'il y eût en France des académies au treizième siècle? Il a voulu parler, sans doute, des espèces de concours que le roi de Navarre avait établis dans ces deux villes pour les chansons. On a commis à l'égard de ce musicien deux autres erreurs qu'il est bon de relever ici la première consiste à lui attribuer une part considérable dans l'érection du portail de l'église Saint-Julien des Ménétriers, rue Saint-Martin, à Paris; or, cette confrérie, aux frais de laquelle l'église fut bâtie, ne fut instituée qu'en 1328, et

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

même ne fut constituée que trois ans après. Voici ce qu'en dit le P. Dubreuil (Antiquités de Paris, p. 571) : « En 1331, il se fit une as- « semblée de jongleurs et de ménétriers, les- « quels, d'un commun accord, consentirent tous « à l'érection d'une confrérie sous les noms de « Saint-Julien et Saint-Genest, et en passerent « lettres qui furent scellées au Châtelet, le « 23 novembre du dit an. » Colin Muset n'a donc pu concourir à ce qui concernait cette confrérie, puisqu'il était mort depuis longtemps en 1331. La seconde erreur relative à ce ménestrel est celle-ci : Il y avait au portail de Saint-Julien deux figures debout, l'une de saint Julien, l'autre de saint Genest. Celle-ci tenait un violon ou *Rebec*. Plusieurs auteurs l'ont prise pour l'effigie de Colin Muset. Mais un monument, dont parle aussi le P. Dubreuil, prouve invinciblement que la figure n'était autre que saint Genest : ce monument est le sceau de la confrérie où l'on voyait, comme au portail, saint Julien et saint Genest, avec cette légende : *C'est le sceau de saint Julien et de saint Genest, lequel a été vérifié au Châtelet et à la cour de l'Official.*

MUSSINI (Nicolas), musicien italien, chanteur médiocre et compositeur, était, avec sa femme, attaché au théâtre de Londres en 1792. L'hiver suivant, il chanta avec succès à Hanovre, dans les concerts. En 1793, il fut applaudi à Cassel comme violoniste et comme guitariste, puis il chanta avec sa femme à Hambourg l'opéra intitulé *La Cameriera astuta*. En 1794, il arriva à Berlin et y fut engagé au Théâtre royal; mais il n'y réussit pas. Quatre ans après, il reçut sa démission, mais la reine mère le prit à son service en qualité de compositeur de sa chambre. Il paraît qu'il occupait encore cette position en 1803. On connaît de sa composition : 1° *La Guerra aperta*, opéra bouffe, représenté à Potsdam et à Charlottenbourg en 1796. — 2° *Les Caprices du poëte*, opérette représentée à Berlin en 1803. — 3° Six duos pour 2 violons, op. 1, liv. 1 et 2, Offenbach, 1794. — 4° Six ariettes avec accompagnement de piano ou guitare; Hambourg, 1796. — 5° *Canzonette ital. e francese per il soprano e piano;* ibid. — 6° Sonates pour deux violons, op. 2; Paris, Sieber. — 7° Six quatuors pour deux violons, alto et basse; Milan, Ricordi. — 8° Six duos pour 2 violons, op. 3; Paris, Naderman. — 9° Trois grands duos, idem, liv. 5; Berlin, Schlesinger. — 10° Trois solos pour violon; Paris, Naderman. — 11° Cinq livres de romances de Florian, avec acc. de piano et violon obligé; Berlin, Schlesinger.

MUSSOLINI (C.), professeur de langue italienne, vécut à Londres dans les dernières années du dix huitième siècle. Il y publia un traité de la théorie et de la pratique de la musique, sous ce titre : *A New and complete Treatise on the theory and practice of Music, with solfeggios;* Londres, 179.., gr. in-4°.

MÜTHEL (Jean-Gottfried), organiste de l'église principale de Riga, naquit en 1710, à Mollen, dans le duché de Saxe-Lauenbourg. Fils d'un organiste de ce lieu, il apprit, sous sa direction, à jouer du clavecin, dès qu'il eut atteint sa sixième année; puis on l'envoya à Lubeck continuer ses études musicales auprès de Jean-Paul Kunzen. Après avoir travaillé avec ce maître jusqu'à l'âge de dix-sept ans, il entra dans la musique du duc de Mecklembourg-Schwérin. Environ deux ans après, il obtint de son maître la permission de voyager pour perfectionner son talent, et sa place lui fut conservée. L'objet principal de son voyage était de voir et d'entendre Jean-Sébastien Bach, devenu vieux et infirme, mais toujours brillant de génie et de savoir. Müthel se rendit donc à Leipsick : Bach le reçut avec bienveillance, le logea dans sa maison, et le guida par ses conseils et par la communication de ses ouvrages. Après la mort de ce grand homme, Müthel demeura quelque temps à Naumbourg, chez Altnikol. De là il se rendit à Dresde et y fut bien reçu par Hasse, à qui il avait été recommandé. Les fréquentes occasions qu'il eut d'entendre Salembini et les autres chanteurs italiens de l'Opéra réformèrent son goût et lui donnèrent un style plus moderne. De Dresde il alla à Berlin et à Potsdam, où il retrouva son ancien ami Charles-Philippe-Emmanuel Bach, puis à Hambourg pour y voir Telemann, ami de son père. Il retourna enfin à la cour de Mecklembourg; mais ce séjour lui parut peu agréable après l'activité de la vie d'artiste dont il avait joui pendant plusieurs années. Il saisit la première occasion de s'en éloigner, en acceptant d'abord la direction de la petite chapelle d'un M. de Wietinghof, conseiller intime de l'empereur de Russie, puis la place d'organiste à l'église principale de Riga. Il occupait encore celle-ci en 1790. Je n'ai pas de renseignement sur l'époque précise de la mort de cet artiste, qui fut un grand musicien et un homme de génie, mais qui, n'ayant fait imprimer qu'un petit nombre de ses ouvrages, est peu connu. On a imprimé de sa composition : 1° Trois sonates et deux airs avec douze variations. — 2° Quatre mélodies pour le clavecin et pour le chant; Leipsick, 1756, in-4°. — 3° *Oden und Lieder von verschiedenen*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Dichtern in die Musik gesetzt (Odes et chansons de différents poetes mises en musique); Hambourg, 1759, in-4° — 4° *Due concerti per il Cembalo;* Riga, 1767, in-4°. — 5° *Duetto für 2 Claviere, 2 Flugel, oder 2 forte piano;* Riga, Fr. Hartknoch, 1771, in folio.

MUTIANUS. *Voyez* **GAUDENCE.**

MUTZENBRECHER (le Dr. L.-L.-D.), libraire et maître de postes à Altona, naquit dans cette ville en 1760. Amateur passionné de musique, il jouait de plusieurs instruments; il a composé des chansons et des chants à plusieurs voix. On lui doit aussi un bon article sur la *Melodica* de Rielfelsen, inséré dans la Gazette musicale de Leipsick (ann. 1819, p. 695). Il est aussi l'auteur d'un écrit qui a pour titre : *Geschichte der musikalischen Dilettanten vereins in Altona;* Altona, 1827 et années suivantes, par cahiers in-8°. Cet amateur distingué est mort en 1838. Sa bibliothèque de musique, qui a été vendue à Altona au mois de février 1839, renfermait beaucoup de choses intéressantes concernant la théorie et la pratique de l'art; j'y ai acquis des ouvrages rares et précieux, en grand nombre.

MYLIUS (André), docteur en droit, assesseur de la faculté de jurisprudence, professeur et syndic de l'université de Leipsick, naquit à Schoeppelin, près d'Eisenbourg, le 12 avril 1649. Il a écrit une dissertation intitulée : *Disputatio de Juribus circa musicos ecclesiasticos;* Leipsick, 1688, in-4°. Mylius est mort à Leipsick, le 6 juin 1702.

MYLIUS (Wolfgang-Michel), maître de chapelle du duc de Gotha, n'est pas connu par les circonstances de sa vie; on sait seulement qu'il mourut à Gotha en 1712 ou 1713, et qu'il avait eu pour maître de musique Christophe Berhardi. On lui doit un traité élémentaire de musique, à l'usage des écoles, intitulé : *Rudimenta musices, das ist : Eine kurze und grundrichtige Anweisung zur Singe-Kunst,* etc. (Rudiments de musique, c'est-à-dire instruction courte et solide, pour l'art du chant, etc.); Mulhouse, 1685, in-8° obl. Il paraît qu'à l'époque de cette publication, Mylius demeurait à Mulhouse. La deuxième édition de cet ouvrage a été publiée à Gotha, en 1686, in-8° obl, sans nom d'auteur, mais avec les initiales W. M. M.

MYSLIWECZEK (Joseph), compositeur, fils d'un meunier, naquit dans un village près de Prague, le 9 mars 1737. Il reçut dans l'école communale les premières notions de la musique, fit des études littéraires, et alla même suivre un cours de philosophie à Prague, après quoi il retourna chez son père, pour embrasser sa profession; mais après la mort de celui-ci, il laissa son moulin à son frère jumeau, et prit la résolution de se faire musicien de profession. Il se rendit à Prague, où il fut d'abord employé comme violoniste dans les églises. Pendant ce temps, il étudiait le contrepoint sous la direction de Habermann. Le célèbre organiste Segert le prit ensuite pour élève. En 1760 il publia les six premières symphonies de sa composition, sous les noms des six premiers mois de l'année : le succès qu'elles obtinrent décida de sa vocation. Son goût le portait vers la musique de théâtre; et comme à cette époque elle était surtout florissante en Italie, il résolut de s'y rendre, et partit pour Venise en 1763. Il y trouva Pescetti qui lui enseigna l'art d'écrire pour le chant, particulièrement dans le récitatif. Appelé à Parme l'année suivante, il y écrivit son premier opéra dont le succès fut si brillant, que l'ambassadeur de Naples lui procura un engagement pour aller composer dans cette ville un ouvrage pour l'anniversaire du roi. *Il Bellerofonte* était le titre de cet opéra, dont les beautés excitèrent l'admiration générale. Dès ce moment il devint célèbre; mais dans l'impossibilité de prononcer son nom, les Italiens l'appelèrent *Il Boemo* ou *Venturini.* De retour à Venise, il y fut couronné après la représentation d'un de ses ouvrages, et les sonnets furent prodigués en son honneur. Neuf fois, Naples le rappela et lui confia la composition d'ouvrages dramatiques qui furent tous accueillis par la faveur publique. Il écrivit aussi avec succès à Rome, à Milan et à Bologne. Mozart le rencontra dans cette dernière ville en 1770, dans un état de misère profonde, malgré sa renommée. Le plus haut prix qu'on payait alors au musicien le plus célèbre pour la composition d'un opera était une somme de cinquante ou soixante sequins (environ 400 francs). Ces faibles ressources ne pouvaient suffire aux penchants généreux de Mysliweczek. Heureusement il rencontra plus tard un protecteur dans un jeune Anglais qui devint son élève, et qui fournit à ses besoins. En 1773, il fut appelé à Munich pour y composer l'*Erifile :* cet ouvrage ne répondit pas à ce qu'on attendait du compositeur : lui-même avoua qu'il ne s'était point senti en verve en l'écrivant, et qu'il n'était inspiré que sous le ciel de l'Italie; semblable en cela à Winkelmann et à Thorwaldsen, qui, après de longs séjours à Rome, n'ont pu vivre sous le climat du Nord qui les avait vus naître. En 1778, Mysliweczek était à Pavie; l'année suivante, il écrivit à Naples son *Olimpiade,* qui fit naître des transports d'admiration dans toute l'Italie.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

L'air de cet opéra *Se cerca, se dice*, eut un succès de vogue. La célèbre cantatrice Gabrielli aimait beaucoup à chanter les airs du musicien de la Bohème, et disait qu'aucun compositeur n'écrivait aussi bien pour sa voix. Mysliweczek mourut à Rome le 4 février 1781, à l'âge de quarante-quatre ans. Son élève, le jeune Anglais Barry, lui fit élever un tombeau en marbre dans l'église de Saint-Laurent *in Lucina*. Ce compositeur a écrit en Italie environ trente opéras : les meilleurs sont *le Bellerofonte*, *Armida*, *l'Olimpiade*, *Nitetti* et *l'Adriano in Siria*. On connaît aussi sous son nom plusieurs oratorios, et Dlabacz a vu deux messes de sa composition au chœur de Raudnitz. On a gravé à Prague deux symphonies qu'il a écrites dans sa jeunesse. Ses autres ouvrages sont : 1° Six quatuors pour 2 violons, alto et violoncelle, op. 1 ; Offenbach, André, 1780. — 2° Six idem, op. 2; Amsterdam, Hummel, 1782. — 3° Six trios pour 2 violons et basse; Offenbach, André. On connaît en manuscrit sous son nom des concertos de violon et de flûte.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

N

NACCHERI (ANDRE), écrivain florentin dont ne parle ni le P. Jules Negri dans sa *Storia degli scrittori fiorentini*, ni les autres historiens de la littérature florentine. Naccheri vécut vraisemblablement dans la première moitié du seizième siècle, et a laissé un manuscrit qui doit être d'un grand intérêt en ce qui concerne les instruments de musique de cette époque; cet ouvrage a pour titre : *Della proportione di tutti gl'istromenti da sonare, dialoghi due*, avec les figures de tous les instruments. Jean-Baptiste Doni avait indiqué le livre de Naccheri au P. Mersenne, comme on le voit par une lettre que ce religieux lui écrivit au mois de janvier 1635, et que j'ai publiée dans le n° 32 de la sixième année de la *Revue musicale* (1832), d'apres une copie qui se trouve parmi les manuscrits de Peiresc, à la bibliothèque impériale de Paris. Suivant la *Seconda Libreria* de François Doni, ce livre se trouvait dans la bibliothèque de Laurent de Médicis. Il en donne la description (pages 27-28, édition de 1551), dans un passage dont voici la traduction : « Dans le riche cabinet « du magnifique seigneur Laurent de Médicis, on « peut voir un ouvrage admirable; c'est un livre « dans lequel sont dessinés non-seulement les « anciens instruments de musique, mais encore « les modernes. Sous le nom de *Philamon* sont « décrites toutes les cithares; sous celui d'*Arion* « les violes; sous celui d'*Orphée*, les lyres avec « touches (grands instruments à archet). Laissant « à part les anciens, je dirai que sous le nom de « *Francesco de Milan* se montre la perfection « du luth; sous celui d'*Antonio de Lucques*, le « cornet, et, enfin, sous celui de *Zoppino*, l'or- « gue. On voit dans ce livre les portraits de tous « les virtuoses célèbres, et des dissertations rela- « tives aux instruments sur lesquels ils ont ex- « celle. C'est une chose intéressante d'y compa- « rer le jeu des instruments chez les anciens et « chez les modernes. Je n'aurais jamais cru qu'il « eût existé tant de douzaines d'harpicordes, de « douçaines, de psaltérions, de manicordes, de « cithares et de trombes droites et courbes. On « voit aussi un nombre infini de flûtes, de cornets, « de cornemuses, et d'instruments avec tubes de « sureau, d'écorces d'arbres, d'os d'animaux, et « même d'écailles de tortues, des *dabbudes* (1), « des staffétes (2), des clavecins, des épinettes, « des nacaires (petites timbales), des castagnettes, « et un cor à sourdine, etc. (3). »

Cette description fait naître quelques difficultés concernant l'époque ou Naccheri vécut et composa son ouvrage; car si le manuscrit existait dans le cabinet de Laurent de Médicis,

(1) Sorte de petit *tympanon*, dont les cordes se frappent avec deux baguettes.

(2) Triangles en fer auxquels étaient autrefois attachées de petites sonnettes. Cet instrument de percussion servait, dès le quatorzième siècle, à marquer le rhythme de la danse.

(3) Nello studio mirabiledel magco M. Lorenzo M [edici] si puo vedere un' opera stupenda; questo è un libro dove son disegnati non solamente gli strumenti da sonare antichi, ma i moderni anchora. Sotto il nome di Filamone sono scritte tutte le citare, sotto Arione le viole, sotto Orfeo le lire con i tasti, e per lasciar gl'antichi da parte, dico che sotto Francesco da Milano si mostra la perfettion del liuto, Anton da Lucca il cornetto, il Zoppino l'organo; e cosi tutti coloro, che sono stati eccellenti in sonar qualche stromento vi son ritratti a naturale et loro ragionano di quello strumento. Fa un bellissimo vedere il paragone de' suoni antichi a i moderni, et le sue misure. Mai havrei creduto che fussero tante decine d'arpicordi, dolcemeli, salteri, manacordi, citare, e trombe dritte et storte. Infiniti sono i pifferi, i cornetti, le zampogne, le canne fatte di zambuco, di scorze d'alberi, d'ossi d'animali, per insino alle testuggine vi sono per istrumento Dabbuda, staffetta, cembali, cembanelle, nacchere, cassetta, e corno sordo, etc.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

dit *le Magnifique*, qui mourut en 1490, l'auteur vécut au quinzième siècle; mais si le chapitre où il est traité des luths a pour titre *Francesco da Milano*, il n'a pu être écrit avant 1530, époque de la grande renommée de cet artiste; dans ce cas, l'ouvrage n'a pu se trouver en la possession de Laurent de Médicis.

NACHERSBERG (Jacques-Henri-Ernest), grammairien et romancier, né en Silésie vers 1775, a publié un livre qui a pour titre : *Stimmbuch oder vielmehr Anweisung wie jeder Liebhaber sein Clavierinstrument, sey es übrigens ein Saiten oder ein pfeiffenwerk, selbst repariren und also Stimmen kanne* (Livre d'accord, ou plutôt instruction au moyen de laquelle chaque amateur pourra entretenir et accorder son instrument à clavier, soit à cordes, soit à tuyaux); Leipsick et Breslau, 1804, in-8° de 216 pages, avec une planche. Ce livre n'est que la deuxième édition de celui de Joseph Buttner (*voyez* ce nom), mais beaucoup plus développée. Bien que cette édition porte le nom de Nachersberg, celui-ci n'en fut que le rédacteur, d'après les matériaux que Buttner lui avait fournis.

NACHTGALL (Ottmar). *Voyez* LUSCINIUS.

NACHTIGAL (Jean-Charles-Christophe), conseiller du consistoire à Halberstadt, naquit dans cette ville en 1753, et y mourut le 21 juin 1819. Il a fait insérer dans le *Deutsche Monatschrift* (Berlin, 1790, octobre, n° 7) une dissertation sur le chant national des Israélites (*Ueber die Nationalgesänge der Israeliten*).

NADERMAN (François-Joseph), fils d'un facteur de harpes, naquit à Paris en 1773. 1° Krumpholz, ami de son père, lui donna des leçons de harpe, et Desvignes, maître de chapelle de la cathédrale, lui enseigna la composition. Il reçut une exécution brillante sur son instrument, mais ne fit point faire de progrès à la musique de harpe, lui ayant conservé le caractère d'arpèges dans les traits, et n'ayant jamais essayé d'y faire entrer les combinaisons d'une harmonie vigoureuse. Bien inférieur, sous ce rapport, à M. de Marin, son contemporain, il eut pourtant une réputation plus populaire, parce que M. de Marin, ne se faisant point entendre en public, n'était connu que des artistes et de quelques amateurs d'élite. Un embonpoint excessif et prématuré paraît avoir opposé de sérieux obstacles au développement du talent de Naderman. Quoi qu'il en soit, il fut longtemps considéré en France comme le harpiste le plus habile, jusqu'à ce qu'un goût plus nouveau dans la musique, et plus de hardiesse dans l'exécution, eussent mis en vogue Boehsa, vers 1812. Après la restauration, Naderman fut nommé harpiste de la chapelle et de la chambre du roi. Le 1er janvier 1825, il obtint la place de professeur de harpe à l'école royale de musique et de déclamation (Conservatoire de Paris); il en remplit les fonctions jusqu'à sa mort, arrivée le 2 avril 1835. En 1798, il avait fait un voyage en Allemagne, et s'était fait entendre avec succès à Munich et à Vienne.

Après la mort de son père, Naderman s'était associé avec son frère, pour continuer la fabrication des harpes, d'après l'ancien système du mécanisme à crochets, connues sous le nom de *harpes de Naderman*. Longtemps il employa son influence pour conserver à cet instrument l'ancienne faveur dont il avait joui; mais le mécanisme *à fourchette*, inventé par Sébastien Érard, porta les premières atteintes à sa vieille renommée, et la harpe à double mouvement, du même artiste, a causé la ruine définitive de l'ancien instrument de Naderman.

On connaît, de la composition de cet artiste : 1° Concertos pour la harpe, 1er, op. 13; 2e, op. 46; Paris, Naderman. — 2° Deux quatuors pour deux harpes, violon et violoncelle, op. 42; ibid. — 3° Quatuors pour harpe, piano, violon et violoncelle, op. 43 et 54; ibid. — 4° Trios pour harpe et divers instruments, op. 14, 16, 22, 25, 26, 29, 38, 50, 53; ibid. — 5° Trios pour trois harpes, op. 57; ibid. — 6° Duos pour harpe et violon, ou flûte, op. 23, 27, 28, 31, 36, 44, 47, 48, 63, 64; ibid. — 7° Duos pour harpe et piano, op. 30, 34, 35, 41, 51, 56; ibid. — 8° Sonates pour harpe seule, op. 2, 5, 15, 17, 49; ibid. — 9° Beaucoup d'airs variés, de fantaisies, de caprices, de pots-pourris, etc.; ibid.

NADERMAN (Henri), frère du précédent, naquit à Paris, vers 1780. Destiné par son père à la fabrication des harpes, il passa sa jeunesse à faire des études spéciales pour cet objet. Plus tard il devint élève de son frère pour cet instrument, mais son talent ne s'éleva jamais au-dessus du médiocre. Cependant les protecteurs de son frère lui firent obtenir les places de harpiste adjoint de la musique du roi, et de professeur suppléant au Conservatoire. En 1835, il abandonna cette dernière, et depuis lors il vécut dans une terre qu'il possédait à quelques lieues de Paris. On a de lui des variations pour la harpe sur l'air : *Il*

(1) La date de la naissance de Naderman est fixée en 1781 dans la Biographie universelle de Michaud : c'est une erreur. J'ai connu cet artiste en 1800; j'étais alors élève du Conservatoire de Paris et âgé de seize ans; Naderman était homme fait et déjà connu par son talent. Deux ans auparavant il avait fait un voyage en Allemagne et y avait donné des concerts.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

est trop tard, Paris, Naderman ; et des romances avec accompagnement de piano ou harpe; ibid.

Naderman s'est fait connaître comme écrivain par la rédaction de plusieurs opuscules en faveur de l'ancienne harpe, et contre la harpe à double mouvement, de Sébastien Erard. La première de ces pièces fut écrite à l'occasion d'un rapport fait à l'Institut sur ce dernier instrument, par le géomètre Prony ; elle a pour titre : *Observations de MM. Naderman frères sur la harpe à double mouvement, ou Réponse à la note de M. de Prony, membre de l'Académie des sciences*, etc. Paris, 1815, 4 feuilles in-fol. avec neuf planches. L'auteur de la *Biographie universelle des Musiciens* avait publié dans la *Revue musicale* (t. II, p. 337 et suiv.), un article sur l'origine et les progrès de la harpe, où il donnait des éloges à l'instrument d'Erard, Naderman fit paraître une nouvelle brochure intitulée : *Réfutation de ce qui a été dit en faveur des différents mécanismes de la harpe à double mouvement, ou Lettre à M. Fétis, professeur de composition, etc., en réponse à son article intitulé : Sur la harpe à double mouvement de M. Sébastien Érard, et par occasion sur l'origine et les progrès de cet instrument*. Paris, 1828, in-8° de 47 pages. L'auteur de la *Biographie* répliqua à ce pamphlet par une *Lettre à M. Henri Naderman au sujet de sa réfutation d'un article de la Revue musicale sur la harpe à double mouvement de M. Sébastien Érard*, Paris, Sautelet, 1828, in-8° de 24 pages, avec 2 planches (1). La polémique ne finit point par cette publication, car Naderman fit paraître un nouvel écrit intitulé : *Supplément à la réfutation de ce qui a été dit en faveur de la harpe à double mouvement*, Paris, 1828, in-8° de 31 pages. Une note intitulée : *Mon dernier mot*, qui fut insérée dans le troisième volume de la *Revue musicale*, termina cette discussion. Depuis lors, la thèse soutenue par l'auteur de la *Biographie universelle des Musiciens* a été couronnée par un triomphe complet, et ses prédictions se sont accomplies, car la harpe à double mouvement est la seule dont on fasse usage aujourd'hui, et l'ancien instrument de Naderman est tombé dans un profond oubli.

NÆGELI (Jean-Georges), compositeur, écrivain didactique et éditeur de musique, naquit à Zurich, non en 1773, comme il est dit dans le Lexique universel de musique publié par Schilling, mais en 1768, suivant la note que Nægeli m'a envoyée lui-même. Après avoir appris le chant et les éléments du clavecin dans sa ville natale, il alla continuer ses études de musique à Berne, puis retourna à Zurich, où il établit une maison de commerce de musique, en 1792. Son goût passionné pour l'art le rendait peu propre aux affaires commerciales, et le choix qu'il fit des principaux ouvrages sortis de ses presses prouve qu'il s'occupait moins des chances de leur débit que de leur mérite au point de vue de l'art. En plusieurs circonstances, ses affaires furent embarrassées, et ses amis durent venir à son secours pour que l'honneur de son nom de négociant ne fût pas compromis. Son *Répertoire des clavecinistes* est une collection aussi remarquable par la valeur des compositions que par l'exécution typographique. Les œuvres de J. S. Bach et de Hændel, dans le style instrumental, en font le plus bel ornement.

Comme compositeur, il s'est fait connaître avantageusement par des chansons allemandes qui ont obtenu des succès de vogue, par des toccates pour le piano, et par des chants en chœur pour les écoles et pour l'église. Nægeli s'est aussi rendu recommandable par la fondation de la grande association suisse pour les progrès de la musique, dont il fut plusieurs fois président, et qu'il dirigea avec talent dans des réunions de trois à quatre cents musiciens. Il prononça, dans une de ces solennités, le 19 août 1812, un discours historique sur la culture du chant en Allemagne, qui a été inséré dans la Gazette musicale de Leipsick (numéro 43 de la même année).

Nægeli est particulièrement remarquable comme écrivain didactique et comme critique. Michel Traugott Pfeiffer, de Wurzbourg, avait organisé l'enseignement de la musique pour l'institut d'éducation publique fondé à Yverdun, en 1804, par Pestalozzi. Suivant les vues de celui-ci, toute complication devait être évitée dans les éléments des sciences et des arts, et ce qui ne se réunissait pas en un tout homogène, par quelque lien d'analogie ou d'identité, devait former autant de divisions dans l'enseignement. Cette idée fondamentale conduisit Pfeiffer à diviser son cours de musique en trois sections principales. La première, sous le nom de *rhythmique*, renfermait tout ce qui est relatif à la mesure du temps dans la durée des sons et du silence, avec les combinaisons de cette durée. La deuxième, qui avait pour objet la détermination des divers degrés d'intonation, et leurs combinaisons en certaines formes de chant, était appelée *mélodique*. Enfin la troisième, désignée d'une manière assez impropre par le nom de *dynamique*, considérait les sons dans leurs divers degrés d'intensité, et dans

(1) Cette lettre est aussi insérée dans le troisième volume de la *Revue musicale*.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

les signes qui représentent les modifications de cette intensité. Dans une quatrième division, les trois premières se réunissaient sous le nom de *science de la notation;* les élèves étaient exercés sur la conception simultanée de la représentation des sons dans leur durée, leur intonation et leurs modifications d'intensité. Là se trouvaient les exercices de la lecture et du solfége. Une cinquième division était destinée à exercer les élèves dans la réunion des paroles au chant. Frappé des avantages qu'il remarquait dans cette méthode, Nægeli en donna un aperçu dans un petit écrit intitulé : *Die Pestalozzische Gesangbildungslehre nach Pfeiffers Erfindung*, etc. (La méthode de chant pestalozzienne, d'après l'invention de Pfeiffer), Zurich, 1809, in-8° de 76 pages. L'année suivante, il réunit les éléments du travail de Pfeiffer, les mit en ordre, et en forma un ouvrage étendu, qui parut sous ce titre : *Gesangbildungslehre nach Pestalozzischen Grundsætzen pædagogisch begründet, von Michael Traugott Pfeiffer, methodisch bearbeitet von Hans Georg Nægeli* (Méthode de chant disposée par Michel Traugott Pfeiffer d'après les principes pédagogiques de Pestalozzi, et rédigée méthodiquement par J. G. Nægeli), Zurich, 1810, in-4° de 250 pages. Ce livre ne pouvait être considéré comme un manuel par les élèves, mais comme une instruction pour les maîtres ; toutefois il ne répondit pas à l'attente du public, et ne parut pas réaliser les vues de Pestalozzi ; car si l'on ne peut donner que des éloges à la division établie par Pfeiffer et Nægeli dans les diverses parties de l'enseignement de la musique, on est obligé de reconnaître que la direction suivie dans chacune de ces parties est trop théorique pour un enseignement primaire, et que l'analyse des principes y est trop minutieuse. C'est sans doute cette considération qui a porté Nægeli à publier un abrégé de son grand ouvrage, sous ce titre : *Auszug der Gesangbildungslehre, mit neuen Singstoff*, Zurich, 1812, in-4° de 48 pages. Depuis lors il a aussi publié des tableaux de principes de musique basés sur le même système, et à l'usage des écoles populaires de chant ; ils ont pour titre : *Musikalischer Tabellwerk für Volksschulen zur herausbildung für den Figuralgesang*, Zurich, 1828. Nægeli a mis en pratique pendant plus de vingt ans sa méthode dans une école de chant qu'il avait fondée.

Dans la première moitié de 1824, il fit un voyage en Allemagne, visita Carlsruhe, Darmstadt, Francfort, Mayence, Stuttgard, Tubinge, et y fit des lectures publiques sur divers sujets de sa théorie et de l'histoire de la musique. Ces leçons ont été publiées chez le libraire Cotta, à Stuttgard et à Tubinge, en un volume intitulé : *Vorlesungen über Musik mit Berucksichtigung der Dilettanten* (Leçons sur la musique, pour l'instruction des amateurs), 1826, in-8° de 285 pages. Ce livre est digne de fixer l'attention, parce qu'il est un des premiers essais d'une théorie complète de la philosophie du beau musical, d'après les principes de Herder et de Jacobi, qui ne sont pourtant pas cités par Nægeli. Il méritait un succès plus brillant que celui qu'il a obtenu ; mais le temps n'était pas encore venu (1826) où la philosophie de la musique pouvait exciter un vif intérêt. Des discussions polémiques s'élevèrent entre Nægeli et l'illustre professeur Thibaut, de l'université de Heidelberg, à propos des principes esthétiques de l'art, et à l'occasion d'une réfutation de l'écrit de Thibaut (*Ueber Reinheit der Tonkunst*) publiée par Nægeli, sous ce titre : *Der Streit zwischen der alten und neuen Musik* (le Combat entre l'ancienne musique et la nouvelle), Breslau, Fœrster, 1827, gr. in-8°. L'auteur de l'article précédemment cité du Lexique universel de musique, dit que la victoire resta dans cette lutte à Nægeli, plus musicien que son adversaire, *dont les vues artistiques étaient étroites*, dit cet écrivain, quoiqu'il avoue que Thibaut montra dans la dispute beaucoup plus d'*habileté caustique et de profondeur intellectuelle*. Il peut sembler étrange qu'un homme, dont la pensée a de la profondeur, ait des vues étroites ; mais sans insister sur la contradiction qu'on remarque ici dans les termes, je dirai que Thibaut fut un des hommes que j'ai connus dont les vues méritaient le moins l'épithète d'*étroites* (einseitigen), car elles s'élevaient précisément à ce que l'art a de plus général ; mais son goût délicat n'accordait pas facilement les qualités du beau. Nægeli et lui s'étaient placés à des points de vue trop différents pour qu'ils pussent s'entendre ; car le premier ne connaissait que l'art allemand, tandis que Thibaut n'admettait les qualités de cet art que dans les spécialités de la musique dramatique et du style instrumental, et lui préférait, dans les autres parties, les productions des anciennes écoles italienne et belge.

Nægeli a fourni beaucoup de morceaux de critique à la Gazette musicale de Leipsick et à d'autres journaux de l'Allemagne. Aux écrits précédemment cités, il faut ajouter : 1° *Erklærung an J. Hottinger als Literar. Anklæger d. Freunde Pestalozzi's* (Explication concernant J. Hottinger comme détracteur des amis de Pestalozzi, Zurich, 1811, in-8°). 2° *Pædagogische Rede, veranlasst durch die schweizer.*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

gemeinnütz. Gesellschaft, enthaltend : eine characteristik Pestalozzi's und der Pestalozzianismus, des Anti-und des Pseudo-Pestalozzianismus, etc. (Voyage pédagogique dans les cantons unis de la Suisse, contenant une caractéristique de Pestalozzi, du pestalozzianisme, des anti-pestalozzistes, et du pseudo-pestalozzianisme, etc.), Zurich, 1830, in-8°. 3° *Umriss d. Erziehungsaufgabe für den gesammte Volksschule*, etc. (Plan d'éducation complète pour toutes les écoles populaires, etc.), Zurich, 1832, in-8°. Parmi ses compositions on remarque six recueils de chants à 3 et à 4 voix pour l'église et les écoles de chant, publiés à Zurich, et environ quinze recueils de chansons à voix seule avec acc. de piano, *ibid.* Cet homme laborieux, dont la vie entière fut dévouée à l'art, est mort à Zurich le 26 décembre 1836. Sa biographie a été publiée avec son portrait, à Zurich, chez Orell, en 1837, gr. in-4°, sous ce titre : *Biographie von Hans Georg Nægeli*. M. Birrer, ou Bierer, musicien suisse, a aussi publié : *Hans Nægeli, Erinnerung merkwurdige Lebensfahrten und besondere Ansichten*, etc. Zurich, 1844, in-8°, et Carlsruhe, 1845, in-12. Enfin, on a un écrit de M. Augustin Keller : *H. G. Nægeli Festrede zur Einweihung seines Denkmals, gehalten zu Zurich am* 16 oct. 1848, Arau, 1849, in-8°.

NAGEL (Jean-Frédéric), né en 1753, dans les Etats prussiens, obtint en 1783 la place de chef du chœur de l'église principale de Magdebourg, et fut nommé, vers le même temps, quatrième professeur au gymnase de cette ville, où il mourut le 15 avril 1791. On a de lui une méthode de piano intitulée : *Anweisung zum Clavierspielen, für Lehrer und Lernende*, Halle, Hendel, 1791, in-4° obl. de 72 pages. Nagel avait commencé la publication de cet ouvrage sous la forme périodique, et lui avait donné pour titre : *Musikalische Monatschrift* (Feuille musicale mensuelle), Halle, 1790. Il ne parut sous cette forme que le premier trimestre. Il y a une deuxième édition améliorée de l'ouvrage de Nagel, publiée à Halle, sans date (1802) in-4° obl.

NAGILLER (...), compositeur, né dans le Tyrol, vers 1820, a fait ses études musicales au Conservatoire de Vienne, et y a obtenu le premier prix de composition en 1840. Il vécut ensuite quelque temps à Paris, puis se fixa à Berlin en 1844, et y fut nommé directeur de la société musicale connue sous le nom de *Mozartverein*. Il fit exécuter dans cette ville avec succès sa première symphonie (en *ut* mineur), une ouverture, des Lieder et des chœurs, en 1846; au mois de mai de la même année, il donna plusieurs concerts à Cologne, où ses compositions furent applaudies; sa première symphonie, exécutée à Francfort sous la direction de Guhr, ne fut pas moins bien accueillie. De retour à Berlin en 1847, M. Nagiller y écrivit de nouveaux ouvrages; mais la révolution de 1848 l'obligea de s'éloigner de cette ville. Depuis cette époque, les renseignements manquent sur cet artiste, dont Gassner et M. Bernsdorf ne parlent pas dans leurs Lexiques universels de musique.

NAICH (Hubert), musicien belge, fixé à Rome au commencement du seizième siècle, fut membre de l'Académie *degli Amici*. Un recueil fort rare de ses madrigaux, à quatre et à cinq voix, a été imprimé à Rome par Antoine Blado, en caractères gothiques et sans date, sous ce titre : *Madrigali di M. Hubert Naich a quattro et a cinque voci, tutte cose nove, et non piu viste in stampa da persona. Libro primo.* A la fin de la *quinta pars* on lit : *Il fine de Madrigali di M. Hubert Naich della Academia de li Amici stampati in Roma per Antonio Blado.* Un exemplaire de ce rarissime recueil se trouve à la Bibliothèque impériale de Vienne. Draudius cite une autre édition du même ouvrage publiée à Venise (*Bibliot. Classica*, p. 1630); mais il n'en indique pas la date. Dans le quatrième livre de motets à quatre voix publié à Lyon par Jacques Moderne (*quartus liber cum quatuor vocibus*), en 1539, on trouve deux pièces sous le nom de *Robert Naich :* le prénom est ici évidemment une altération de *Hubert*. La nationalité de Naich se découvre par la majuscule M. qui précède son nom; elle est l'initiale de *magister*, qualification qui ne se donnait en Belgique qu'aux prêtres musiciens (*artium magister*).

NALDI (Romolo), né à Bologne vers le milieu du seizième siècle, fut organiste de l'église des dominicains de Ferrare. Il s'est fait connaître comme compositeur par un ouvrage intitulé : *Il primo libro de' Madrigali a 5 voci. Venetia app. Angelo Gardano*, 1589, in-4°. Le catalogue de Parstorff indique (p. 25) un autre ouvrage de Naldi, intitulé : *Liber primus Motectorum duobus choris, dominicis diebus concinendorum.* C'est sans doute le même ouvrage qui se trouve indiqué dans le Catalogue de la bibliothèque du lycée communal de Bologne, sous ce titre : *Motetti a due cori, libro primo; Venetia, app. Angelo Gardano*, 1600.

NALDI (Joseph), excellent bouffe italien, né dans le royaume de Naples, en 1765, brilla à Rome, en 1789, puis à Naples, à Venise et à Turin. Pendant les années 1796 et 1797 il fut attaché au théâtre de la Scala, à Milan. Appelé à

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Londres dans les premières années du siècle présent, il chanta au théâtre du Roi pendant près de quinze ans. Ses rôles principaux étaient dans *Il Fanatico per la musica*, *le Cantatrici villane*, et *Così fan tutte*. En 1819, il fut engagé au Théâtre-Italien de Paris, et y débuta dans ce dernier ouvrage; mais il n'était plus que l'ombre de lui-même. Il mourut malheureusement l'année suivante, chez le célèbre chanteur Garcia, son ami, qui l'avait invité à voir l'essai d'une nouvelle marmite, dite *autoclave*, pour cuire les viandes. Naldi ayant fermé et assujetti la soupape de cet appareil, la vapeur concentrée fit explosion. Tout l'appartement fut bouleversé, et Naldi, frappé par les éclats de la marmite, expira sur-le-champ.

La fille de Naldi, devenue comtesse de Sparre, débuta avec succès en 1819. Pendant plusieurs années, elle a partagé la faveur publique avec Mme Pasta, principalement dans *Tancrede* et dans *Romeo et Giulietta*. Retirée de la scène depuis 1823, elle ne s'est plus fait entendre que chez elle et dans quelques salons, où son beau talent excitait l'admiration.

NALDINI (Sante), compositeur de l'école romaine, naquit à Rome le 5 février 1588. Le 23 novembre 1617 il fut agrégé au collége des chapelains-chantres de la chapelle pontificale. Plus tard le pape l'éleva à la dignité de camerlingue ou abbé de la même chapelle. Naldini mourut le 10 octobre 1666, et fut inhumé dans l'église des moines de Saint-Étienne *del Cacco*, où l'on voit encore son tombeau, avec cette inscription : *D. O. M. Sancti Naldini musico romano sacelli pontificii emerito sepulchrum hoc ubi ejus humarentur ossa circulo ac bene merenti monaci sylvestrini concesserunt.* Vient ensuite un canon énigmatique sur les paroles *Misericordias Domini in æternum cantabo*, composé par Naldini pour être placé sur sa tombe, et l'épitaphe est terminée par ces mots : *Vixit annos LXXX. menses VIII. dies V. obiit die X octobris MDCLXVI.* Naldini a publié à Rome, chez Robletti, en 1620, des motets à 4, 5 et 6 voix. Il a laissé aussi de sa composition des canons bien faits dans les registres de la chapelle pontificale. Enfin il est auteur d'un *Miserere* à 4, avec le dernier verset à 8, qui fut chanté dans son temps à la chapelle pontificale. Sante Naldini fut un des chantres de la chapelle pontificale que le pape Urbain VIII chargea de la publication des hymnes de l'Église en chant grégorien, et en musique composée par Jean Pierluigi de Palestrina. Cette collection, imprimée par ordre du pape chez Balthasar Moret, à Anvers, parut sous ce titre : *Hymni sacri in Breviario Romano S. D. N. Urbani VIII auctoritate recogniti, et cantu musico pro præcipuis anni festivitatibus expressi. Antuerpiæ, ex officina Plantiniana Balthasaris Moretti*, 1644, in-fol. max.

NANINI (Jean-Marie), né à Vallerano, vers 1540, étudia le contrepoint à Rome, dans l'école de Goudimel, et fut le condisciple de Palestrina. Il retourna ensuite dans le lieu de sa naissance et y fut maître de chapelle; puis il fut rappelé à Rome en 1571, pour remplir les mêmes fonctions à l'église de Sainte-Marie-Majeure. Vers le même temps il ouvrit dans cette ville une école de composition, qui fut, dit l'abbé Baini (*Mem. stor. crit. della vita e delle op. di Palestrina*, tome II, p. 96), la première de ce genre instituée à Rome par un Italien. Au mois de mai 1575, Nanini donna sa démission de maître de chapelle à Sainte-Marie Majeure, et le 27 octobre 1577 il fut agrégé au collége des chapelains chantres de la chapelle pontificale. Il mourut à Rome, le 11 mars 1607, et fut inhumé dans l'église Saint-Louis-des-Français. Nanini doit être considéré comme un des plus savants musiciens de l'école romaine, qui a produit tant d'artistes de premier ordre. Il n'avait pas le génie de Palestrina, mais ses compositions méritent d'être placées immédiatement après celles de ce grand artiste, à cause de la perfection qu'on y remarque dans l'art d'écrire. L'abbé Baini dit (*loc. cit.*, n° 459) qu'on chante encore avec plaisir, dans la chapelle pontificale, des motets de Nanini, entre autres, aux matines de Noël, un *Hodie nobis cælorum rex*, lequel est vraiment sublime. Il a publié : 1° *Motetti a tre voci*, Venise, Gardane, 1578, in-4°. — 2° *Motetti a 5 voci*, ibid. — 3° *Madrigali a 5 voci*, lib. 1, ibid., 1579, in-4°. — 4° *Idem*, lib. 2, ibid., 1580, in-4°. Il y a trois autres éditions de cet ouvrage, toutes publiées à Venise par Ange Gardane, la première en 1582, la seconde en 1587, et la dernière en 1605. — 5° *Idem*, lib. 3, ibid., 1584, in-4°. — 6° *Idem*, lib. 4, ibid., 1586, in-4°. — 7° *Canzonette a 3 voci*, ibid., 1587. On trouve des psaumes à 8 de Nanini dans les *Salmi a 8 di diversi eccellentissimi autori, posti in luce da Fabio Costantini*, Naples, Carlino, 1615, et les recueils de motets du même Costantini, publiés à Rome, chez Zanetti, en 1616 et 1617, contiennent des motets de Nanini. Beaucoup d'autres recueils renferment des compositions de ce maître, entre autres ceux qui ont pour titre : *Harmonia celeste*, *Melodia olimpica*, *Musica divina*, *Symphonia angelica*, tous imprimés à Anvers, chez P. Phalese, in-4° obl. Le P. Martini possédait en manuscrit un re-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

cueil intéressant de canons de ce savant musicien ; il avait pour titre : *Cento cinquanta sette contrappunti e canoni a 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 e 11 sopra del canto fermo intitolato la base di Costanzo Festa.* C'est cet ouvrage, qui semble avoir été imprimé, et dont Banchieri fait l'éloge en ces termes (*Cartella di musica*, p. 93) : *Monta Nanini, compositor celebre nella cappella di N. S. ha mandato in stampa un libro di contrappunti obbligato sopra il canto fermo in canone, opera degna d'esser in mano di qualsiasi musico e compositore.* Un très-grand nombre de motets et de litanies inédits de Nanini sont conservés dans les archives de l'église Sainte-Marie *ad Vallicella*, dans la bibliothèque du collége romain, et dans les archives de la chapelle pontificale. Je possède aussi quelques-unes de ses messes et plus de motets en manuscrit ; enfin l'abbé Santini a dans sa bibliothèque 10 psaumes à 8 v., 15 motets à 5, 6, 8, des Lamentations à 4, un *Te Deum* et des litanies à 8, le tout en partition.

Le P. Martini cite aussi, dans le catalogue des auteurs placé à la fin du premier volume de son Histoire de la musique, un traité du contrepoint dont il possédait une copie manuscrite intitulée : *Trattato di contrappunto con la regola per fare contrappunto a mente di Gio. M. Nanino.* Suivant les renseignements fournis par l'abbé Baini (t. I, n° 208), la copie a été faite pour le P. Martini d'après une autre incomplète qui se trouve dans la bibliothèque de la maison Corsini *alla Lungara*, et qui a été finie le 5 octobre 1619 par Horace Grisi, chapelain chantre de la chapelle pontificale. Ce fragment précieux commence à la page 51 et finit page 114 ; le recommencement et la fin manquent.

NANÌNI (Jean-Bernardin), frère puîné de Jean-Marie, naquit à Vallerano, et reçut de son frère des leçons de composition. Les circonstances de sa vie sont peu connues ; on sait seulement qu'il fut maître de chapelle à Saint-Louis-des-Français, puis à Saint-Laurent *in Damaso* Jean-Marie l'avait associé à ses travaux dans la direction de son école de musique ; il paraît même que Bernardin Nanini eut part à la rédaction du traité de contrepoint dont il est parlé dans l'article précédent. Les œuvres de ce musicien sont : 1° *Il primo libro di Madrigali a 5 voci*, Venise, chez les héritiers de Scotto, 1598, in-4°. La première édition de cet ouvrage a été publiée à Venise, par Ange Gardane, en 1579, in-4°, et la deuxième en 1588, in-4° obl., chez le même. — 2° *Il secondo libro*, idem, ibid., 1599. — 3° *Il libro terzo*, Rome, Zanetti, 1612. — 4° *Mottecta Jo. Bernardini Nanini singulis, binis, ternis, quaternis et quinis vocibus una cum gratiarum voce ad organi sonum accommodata. Romæ, apud Joannem Bapt. Robletum*, 1608, lib. 1 ; lib. 2, 1611 ; lib. 3, 1612 ; lib. 4, 1618. — 5° *Salmi a 4 voci per le domeniche solennità della Madonna ed Apostoli, con due Salmi, uno a 4, l'altro a 8 voci*, Rome, Zanetti, 1620. — 6° *Venite, exultemus Domino, a 3 voci con l'organo*, Assisi, Salvio, 1620. Il y a aussi des pièces détachées de Bernardin Nanini dans la plupart des recueils qui ont été publiés au commencement du dix-septième siècle. L'abbé Santini, de Rome, possède de cet artiste des psaumes et des motets à 8 voix, en partitions manuscrites, un *Salve Regina* à 12, et plusieurs autres motets. Bernardin Nanini est un des premiers musiciens qui ont abandonné l'ancien style de l'école romaine pour la nouvelle manière avec accompagnement d'orgue.

NANTERNI (Ercole), compositeur, né à Milan, vers le milieu du seizième siècle, remplissait les fonctions de maître de chapelle de l'église Saint-Celse, vers 1595. Les travaux de son temps ont classé son talent. Le seul recueil de compositions connu sous son nom a pour titre : *Il primo libro de' Motetti a cinque voci* ; Milano, Aug. Tradate, 1595, in-4°. On trouve de ses compositions dans la plupart des recueils qui ont paru au commencement du dix-septième siècle, notamment dans le *Parnassus musicus Ferdinandæus de Bergom.* Venise, 1615.

NANTERNI (Michel-Ange), fils du précédent et son élève, a fleuri dans la place de maître de chapelle de l'église Saint-Celse. Il a publié, à Milan, des madrigaux et des canzonettes.

NARBAEZ ou **NARVAEZ** (Louis de), musicien espagnol du seizième siècle, a publié une collection de pièces pour la viole, en tablature, sous le titre de *Los seys libros del Delphin de musica de cifras para tañer vihuela*, Valladolid, 1538, in-4° obl. On trouve dans ce livre plusieurs fragments de motets et des chansons de Josquin, de Gombert, de Richafort, etc., avec une instruction pour la connaissance de la tablature. C'est le même artiste qui, sous le nom de *Ludovicus Narbays*, paraît comme compositeur de motets dans le quatrième livre à quatre voix, et dans le cinquième livre à cinq voix, publiés à Lyon par Jacques Moderne, en 1539 et 1543.

NARCISSUS, évêque de Ferns et de Leighlin, en Irlande, était membre de la société royale des sciences de Dublin vers la fin du dix-septième siècle. Il y lut, le 12 novembre 1683, un Mémoire qui a été inséré dans les Transactions

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

philosophiques (vol. XIV, n° 156, p. 472, anc. série), sous ce titre : *An introductory essay to the doctrine of sounds, containing some proposals for the improvement of acousticks* (Essai d'introduction à la doctrine des sons, contenant quelques propositions pour le perfectionnement de l'acoustique). L'auteur de ce Mémoire y établit l'analogie des phénomènes de l'audition et de ceux de la vision, et assimile la projection des rayons sonores, leurs reflexions et leurs réfractions à la projection, à la réflexion et à la refraction de la lumière. Il est difficile de décider si Newton avait aperçu l'analogie dont il s'agit a l'époque de ses premiers travaux sur l'optique (1669); mais il est certain qu'il ne l'indiqua publiquement qu'en 1704, lorsqu'il publia la première édition de son Optique, en sorte que Narcissus paraît l'avoir précédé dans l'idée de l'analogie des sons et des couleurs qui, du reste, ne doit pas être poussée trop loin. J.-J. Rousseau dit, dans son Dictionnaire de musique, que Sauveur (*voyez* ce nom) a inventé le nom d'*acoustique*, du mot grec ἀκούω (j'entends); il avait pour autorité Sauveur lui-même qui, dans la préface de son *Système general des sons* (Mem. de l'acad. roy. des sciences, année 1701, p. 297), dit : « J'ai donc cru qu'il y avait une « science supérieure à la musique, *que j'ai appelée acoustique*, etc. » Or, Sauveur avoue qu'il n'a commencé à s'occuper de cette science qu'en 1696 (*loc. cit.*, p. 298), et ce qui précède fait voir que Narcissus avait introduit dans le langage scientifique le terme d'*acoustique* treize ans auparavant.

NARDINI (Pierre), violoniste qui a eu de la réputation dans le dix-huitième siècle, n'est pas né à Livourne en 1725, comme le disent Gerber, Choron et Fayolle, et leurs copistes, mais à Fibiana, village voisin de *Monte Lupo*, dans la Toscane, en 1722, suivant les renseignements recueillis sur les lieux par Gervasoni. Dans les premières années de son enfance, ses parents allèrent s'établir à Livourne; c'est là qu'il apprit les éléments de la musique et du violon. Plus tard il se rendit à Padoue, où il passa plusieurs années, occupé de l'étude du violon sous la direction de Tartini. Ses heureuses dispositions et les leçons de l'excellent maître lui firent faire de rapides progrès. De retour à Livourne, à l'âge de vingt-quatre ans, il se fit entendre avec succès dans les églises et dans les concerts, et composa ses premiers ouvrages. Vers 1753, le grand-duc de Wurtemberg lui fit offrir un engagement avantageux : Nardini accepta les propositions qui lui étaient faites, et partit pour Stuttgard. Il y fit un séjour de près de quinze ans, et ne s'éloigna qu'une seule fois de cette ville pour aller se faire entendre à Berlin. La chapelle de Stuttgard ayant été reformée en 1767, Nardini retourna en Italie, et se fixa de nouveau à Livourne. Deux ans après il fit un voyage à Padoue pour revoir son vieux maître, qui touchait à sa fin. Il lui donna des soins pendant sa dernière maladie, comme aurait pu le faire un fils. En 1770, le grand-duc de Toscane engagea Nardini comme violoniste solo et directeur de sa musique. Il était en possession de cette place depuis plusieurs années lorsqu'il eut l'honneur de jouer devant l'empereur Joseph II, à Pise. Charmé de son talent, ce prince lui fit présent d'une riche tabatière d'or émaillé. Nardini mourut à Florence le 7 mai 1793, à l'âge de soixante et onze ans. Cet artiste ne brillait point par des prodiges de mécanisme dans l'exécution des difficultés; inférieur sous ce rapport à Locatelli, son prédécesseur, il eut en compensation un son d'une admirable pureté, dont l'analogie avec la voix humaine était remarquable, et dans l'adagio il fit toujours admirer son expression pénétrante. Le style de ses compositions manque un peu d'élévation, mais on y trouve de la suavité dans les mélodies et une certaine naïveté pleine de charme. Il n'a pas publié toutes ses productions, car le plus grand nombre de ses concertos est resté en manuscrit; mais on a gravé : 1° Six concertos pour violon, op. 1; Amsterdam. — 2° Six sonates pour violon et basse, op. 2; Berlin, 1765. Cartier a publié une nouvelle édition de ces sonates; Paris, Imbault. — 3° Six trios pour flûte, composés pour lord Lyndhurst, et gravés à Londres. — 4° Six solos pour violon, op 5; ibid. — 5° Six quatuors pour deux violons alto et basse, Florence, 1782. — 6° Six duos pour deux violons, ibid. Fayolle a fait graver, à Paris, le portrait de Nardini, d'après un dessin original appartenant à Cartier.

NARES (Jacques), docteur en musique de l'université d'Oxford, naquit en 1715, à Stanwell, dans le comté de Middlesex. Son éducation musicale fut commencée par Gates et terminée par Pepusch. Dans sa jeunesse il joua souvent l'orgue de Windsor, en remplacement de Pigott, et en 1734 il fut désigné comme successeur de Salisbury, à York, quoiqu'il ne fût âgé que de dix-neuf ans. Après avoir été quelque temps organiste de la cathédrale de cette ville, pour laquelle il composa quelques services et antiennes, il fut nommé, en 1758, organiste de la chapelle royale, et plus tard il succéda à Gates comme maître des enfants de cette chapelle. Dans les dernières années de sa vie il se démit de cette dernière place. Il mourut à Westminster le 10 février 1783, et fut inhumé à l'église Sainte-Marc

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

guerite. Les compositions de Nares sont en petit nombre ; elle consistent principalement en musique religieuse. Celles qui ont paru ont pour titre : 1° *Twenty Anthems in score, for one, two, three, four and five voyces. Composed for the use of his Majesty's chapels royal*, Londres, 1778. — 2° *Six easy Anthems, with a favourite morning and evening Service*, Londres, 1788. Dans cet œuvre, publié après la mort de l'auteur, on trouve son portrait et une notice sur sa vie. Deux de ses antiennes à quatre voix ont été insérées dans la collection de Stevens intitulée *Sacred music*. Le docteur Arnold, son élève, a aussi inséré un service complet de musique d'église de Nares dans sa *Collection of Cathedral Music*, Londres, 1790, 3 vol. in-fol. Comme écrivain didactique, il est connu par un traité du chant qui a pour titre : *Concise and easy Treatise on Singing*, Londres, sans date, in-4°. Précédemment il avait publié un petit ouvrage sur le même sujet, mais absolument différent pour la forme ; celui-là a simplement pour titre : *Treatise on Singing* (sans date), petit in-8°. On connaît aussi de Nares une méthode de clavecin intitulée : *Il Principio or introduction to playing on the Harpsichord or Organ*, Londres (sans date). Enfin ses œuvres instrumentales publiées sont : 1° *Eight sets of lessons for the harpsichord* (Huit suites de leçons pour le clavecin). Londres, 1748 ; 2me édition, ibid., 1757. — 2° *Five lessons for the harpsichord*, etc. (Cinq leçons pour le clavecin, avec une sonate pour clavecin ou orgue), Londres, 1759, in-4°. — 3° Leçons faciles pour le clavecin, Londres (sans date). — 4° Six fugues, avec des préludes d'introduction, pour l'orgue ou le clavecin, ibid.

NARGENHOST (. . .), facteur d'orgues hollandais, vivait à Amsterdam vers le milieu du seizième siècle. En 1542 il fit, pour l'orgue de l'église Saint-Pierre de Hambourg, deux nouveaux claviers pour être ajoutés à ceux qui existaient déjà.

NARGEOT (Pierre-Julien), né à Paris, le 7 janvier 1799, fut admis comme élève au Conservatoire de Paris, le 1er octobre 1813, et y devint élève de Kreutzer pour le violon. Après avoir été attaché pendant quelques années à l'orchestre de l'Opéra-Comique, il est entré dans celui du Théâtre-Italien, puis à l'Opéra, où il était encore en 1845. Rentré au Conservatoire le 17 octobre 1823, pour y étudier la composition, il reçut d'abord des leçons de M. Barbereau, puis devint élève de Reicha pour le contrepoint, et de Lesueur, pour le style idéal. En 1828, il concourut à l'Institut et y obtint le second grand prix de composition. On a gravé de sa composition : *Air varié pour violon avec accompagnement de piano*, op. 1 ; Paris, Schonenberger.

NARVAEZ (Louis DE). *Voyez* NARBAEZ.

NAS (Enée), savant anglais, vraisemblablement professeur à l'université d'Oxford, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, est cité par Blankenburg (Supplément à la Théorie des beaux-arts de Sulzer, t. II, p. 566), comme auteur d'un livre intitulé : *De rhythmo Græcorum liber singul.* Oxoni, 1789, in-8°. Il y est traité du rhythme musical appliqué à la poésie grecque.

NASCIMBENI (Étienne), maître de chapelle de l'église Sainte-Barbe de Mantoue, dans les premières années du dix-septième siècle, est connu par les compositions dont les titres suivent : 1° *Concerti ecclesiastici a 12 voci*, Venise 1610. — 2° *Motetti a 5 e 6 voci*, ibid., 1616. Il est vraisemblable qu'il y a d'autres ouvrages de ce musicien, mais ils ne sont pas connus.

NASCIMBENI (François), compositeur, né à Ancône vers le milieu du dix-septième siècle, est connu par un recueil de canzoni et de madrigaux intitulé : *Canzoni e Madrigali morali a una, due e tre voci* ; Ancona, Amadei Pierimineo, 1674, in-4°.

NASCO (Jean), maître de chapelle à Fano, dans la seconde moitié du seizième siècle, a publié de sa composition : 1° *Primo libro di Madrigali a quattro voci insieme la canzon di Rospi e Rossignuol.* Venezia, appresso d'Antonio Gardane, 1555, in-4° obl. — 2° *Motetti a cinque voci, lib. I*, Venise, 1558, in-4°. — 3° *Madrigali a cinque voci. Libro secondo, in Venezia, app. Ant. Gardano*, 1559, in-4° obl. — 4° *Canzoni e madrigali a 6 voci, con uno dialogo a sette*, ibid., 1562, in-4°. — 5° *Lamentationes Jeremiæ cum Passionis recit. et Benedictus*, ibid., 1565.

NASELL (Dom Diegue), noble Espagnol, qui se disait descendant des rois d'Aragon, fut compté parmi les amateurs de musique les plus distingués de la première moitié du dix-huitième siècle. Dans sa jeunesse, il se rendit en Italie et y devint élève de Perez. Plus tard, il écrivit plusieurs opéras et les fit représenter sous l'anagramme de son nom, *Egidio Lasnel*. Parmi ces productions, on cite : 1° *Attilio Regolo*, représenté à Palerme, en 1748. — 2° *Demetrio*, joué à Naples, en 1749.

NASOLINI (Sébastien), compositeur dramatique, n'est pas né à Naples, comme le disent Gerber et le Lexique universel de musique publié par Schilling, mais à Plaisance, en 1768, suivant les souscriptions de quelques-unes de ses partitions manuscrites, et l'Almanach des spec-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tacles publié à Milan en 1818. On ignore où se firent ses études et qui les dirigea; Gervasoni nous apprend seulement que dans sa jeunesse il était habile claveciniste. Il n'était âgé que de vingt ans lorsqu'il donna à Trieste son premier opera intitulé *Nitteti*. En 1789, il écrivit à Parme l'*Isola incantata*. L'année suivante il fut appelé à Milan, pour y composer l'*Adriano in Siria*, dont le brillant succès lui procura un engagement pour écrire à Londres l'*Andromacca*, qui fut représentée dans la même année. Cet ouvrage ne répondit pas à l'attente du public, et Nasolini quitta Londres presque aussitôt pour aller à Vienne écrire le *Tiseo*, dont l'ouverture et une belle scène ont été gravées. De retour en Italie au printemps de 1791, il composa *La Morte di Cleopatra*, pour l'ouverture du nouveau théâtre de Vicence, qui se fit dans l'été de la même année; au carnaval de 1792 il fit représenter au théâtre *Argentina*, de Rome, la *Semiramide*, considérée comme une de ses meilleures productions. Le brillant succès de cet opera le fit rechercher par les directeurs des principaux théâtres d'Italie, et en peu d'années il écrivit : *Ercole al Termodonte*, à Trieste, *Eugenia*, à Vicence, *Il Trionfo di Clelia*, *L'Incantesimo senza mano*, *La Merope*, *Gli Opposti Caratteri*, *Gli Sposi infantili*, *La Morte di Mitridate*, *La Lesa d'Isole*, *I due Fratelli rivali*, *Gli Annamoreti*, *L'Adonisa*, *Il Torto immaginario*. Gervasoni dit que Nasolini mourut à Venise en 1799, à l'âge de trente et un ans; cependant, suivant d'autres renseignements, il vivait encore à Naples en 1810; mais ceux-ci sont douteux. Il serait peut-être difficile de citer un ouvrage complet de Nasolini qui ne méritât que des éloges; mais dans plusieurs partitions écrites postérieurement à 1791, il y a de belles scènes qui font voir qu'il eût pu s'élever davantage, s'il eût été plus soigneux de sa gloire.

NASSARE (Paul), religieux cordelier, organiste du grand couvent de Saint François, à Saragosse, naquit en 1664 dans un village de l'Aragon, et fit son éducation religieuse et musicale dans un monastère de cette province. A l'âge de vingt-deux ans il prononça ses vœux au couvent des cordeliers de Saragosse, où il passa toute sa vie. Il y publia en 1693 un traité élémentaire de plain-chant, de musique mesurée, de contrepoint et de composition, en dialogues, intitulé : *Fragmentos musicos repartidos en quadro tratados, en que se hallan reglas generales, y muy necessarias para canto llano, canto de organo, contrapunto y composicion, compuestos por*, etc. En Zaragosa, 1693, in-4°. Les chapitres concernant le contrepoint et la composition sont en grande partie traduits du dialogue de Ponzio (*voyez ce nom*), qui n'est qu'un extrait des démonstrations harmoniques de Zarlin. Une deuxième édition de ce livre a été donnée avec quelques additions par don Torres, maître de la chapelle royale, à Madrid, 1700, in-4° de 288 pages. C'est cette édition qui est citée par le P. Martini, dans la table des auteurs du premier volume de son Histoire générale de la musique : c'est donc à tort que M. Ch.-Ferd. Becker, s'appuyant d'un article de la Gazette musicale de Leipsick, indique d'après le même P. Martini une troisième édition datée de 1704 (voy. *System. chron. Darstellung der musik. Literatur*, p. 290). Le P. Nassare est auteur d'un livre plus important que celui dont il vient d'être parlé; c'est un traité général de la musique intitulé : *Escuela Musica segun la practica moderna, dividida en primera y segunda parte* (École de musique suivant l'usage moderne, divisée en première et deuxième partie, Saragosse, 1723-1724, 2 vol. in-fol., le 1er de 501 pages, non compris l'épître dédicatoire, la préface, les approbations et l'index; le second, de 506 pages. La première partie, renfermée dans le premier volume, est divisée en quatre livres, dont le premier traite du son, de sa production dans les divers corps sonores, et de ses effets; le deuxième, du plain-chant et de son usage dans l'église; le troisième, de la musique mesurée; le dernier, des proportions harmoniques et de la construction des instruments. La 2e partie, contenue dans le second volume, est aussi divisée en quatre livres. Le premier traite des diverses espèces de consonnances et dissonances, et de leur usage dans la musique; le second, des variétés du contrepoint, à deux, trois, quatre et cinq voix; le troisième, des différents genres de compositions; enfin le dernier renferme beaucoup de détails relatifs à l'enseignement et à l'exécution. Le livre de Nassare est pour la musique de la tonalité moderne, dans la littérature espagnole, ce que celui de Cerone est pour la tonalité du plain-chant, c'est-à-dire un recueil complet de toutes les connaissances relatives à la science et à l'art.

NATALI (Pompeo), musicien de l'école romaine, vécut vers le milieu du dix-septième siècle et fut chantre de l'église Sainte-Marie-Majeure. On connaît de sa composition : *Madrigali e Canzoni spirituali a due, tre e quattro voci, co'l basso per l'organo. Roma, appresso Fei*, 1662, in-4°.

NATHAN (Isaac), né à Cantorbery, en 1792, d'une famille juive, fut destiné dès son

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

enfance au sacerdoce, et placé par ses parents à l'université de Cambridge lorsqu'il eut atteint l'âge de treize ans. Il y étudia l'hébreu, le syriaque, la langue allemande, et apprit aussi les éléments de la musique et du violon. Cet art lui inspira bientôt un goût passionné auquel il se livra tout entier dès que ses études scolastiques furent terminées. Corri fut son maître de piano, d'harmonie et de chant, mais il en reçut peu de leçons et ne dut ses progrès qu'à ses propres efforts. Fixé à Londres, il s'y fit connaître avantageusement comme maître de chant. Des imprudences lui ayant fait contracter des dettes considérables, il fut obligé de se retirer dans l'ouest de l'Angleterre pour se soustraire aux poursuites dont il était l'objet. Bientôt l'ennui le ramena à Londres; mais à peine y fut-il arrivé, que ses créanciers le harcelèrent et l'obligèrent à débuter au théâtre de Covent-Garden, dans l'espoir qu'il plairait au public et qu'il pourrait les payer; mais son habileté dans l'art du chant ne put suppléer à la faiblesse de son organe : il n'obtint aucun succès. Alors il essaya de la composition dramatique et donna au théâtre de Covent-Garden et de Drury-Lane quelques opéras, mélodrames et pantomimes que le public accueillit avec assez de faveur; mais ses meilleures compositions sont ses *Mélodies hébraïques*, dont il publia un recueil en 1822. L'année suivante il a donné un livre qui a pour titre : *An Essay on the history and theory of Music; and on the qualities, and management of the human voice* (Essai sur l'histoire et la théorie de la musique, et sur les qualités, les ressources et la direction de la voix humaine); Londres, Whittaker, 1823, un volume in-4° de 230 pages. Il y a beaucoup de désordre dans cet ouvrage; ce qui s'y trouve sur l'art du chant est la meilleure partie du livre. On a aussi de Nathan une vie anecdotique de Mme Malibran, intitulée : *The Life of Madame Malibran de Beriot, interspersed with original anecdotes and critical remarks on his musical powers*; Londres, 1836, in-12.

NATHUSIUS (Elie), *cantor* à l'école St Nicolas de Leipsick, né à Gusmansdorf (Silésie), en 1631, mort à Leipsick le 30 décembre 1676, est cité par Forkel comme ayant publié une thèse intitulée : *Cum musices creatore disputatio de musica theoretica, quam auctoritate inclitæ facultatis philosophicæ Lipsiensis P. P. M. Elias Nathusius, respondente Samuele Bachusio*, etc., *Lipsiæ, typis Joh. Baueri*, 1652, in-4° de 8 pages. Il est vraisemblable que l'auteur de la thèse est plutôt ce Samuel Bachusius, de Zeitz, en Misnie, que Nathusius, dont le nom ne figure sur le titre que suivant l'usage qui y faisait toujours placer celui du président de l'exercice académique.

NATIVIDADE (Michel de), nom de religion d'un moine portugais de l'ordre de Cîteaux, né près de Lisbonne, et qui fut maître de chapelle à Alcobaça, où il entra en 1658. Il a laissé de sa composition, en manuscrit, vingt-huit psaumes pour les vêpres de l'ordre de Cîteaux : ces compositions se conservent au monastère d'Alcobaça.

NATIVIDADE (Jean de), religieux portugais, né à Torres, entra dans l'ordre de Saint-François en 1675, et mourut à Lisbonne en 1709. Il a laissé en manuscrit plusieurs compositions pour l'église.

NATORP (Bernard-Chrétien-Louis), docteur en théologie, né le 12 novembre 1774, à Werden sur la Ruhr, a été nommé professeur au gymnase d'Elberfeld, en 1796, et peu de temps après pasteur à Huckerwagen, dans le duché de Berg, puis, en 1798, pasteur à Essen, en Westphalie, conseiller du consistoire à Potsdam, en 1808, et enfin appelé, en 1816, pour remplir ces dernières fonctions à Munster, où il est mort en 1846. Ce savant s'est rendu recommandable par beaucoup d'écrits relatifs à la théologie et à l'enseignement; mais c'est surtout pour ses travaux concernant le chant, particulièrement les méthodes de musique à l'usage des écoles populaires qu'il est mentionné dans cette *Biographie des Musiciens*. Le système adopté par Natorp pour l'enseignement du chant dans ces écoles est celui que Pfeiffer avait introduit dans l'institut de Pestalozzi (voyez *Nægeli*); mais singulièrement modifié et simplifié. Comme Pfeiffer et Nægeli, il divise l'enseignement en trois branches principales qu'il désigne aussi sous les noms de *rhythmique, mélodique* et *dynamique*; mais, dégageant ces divisions de tous les détails d'une théorie trop développée, il réduit l'enseignement aux éléments les plus simples et les plus indispensables pour la pratique du chant dans les écoles primaires. A l'égard de la notation, considérée par plusieurs novateurs comme une des principales sources de difficultés de la musique, Natorp la réduit à l'emploi de chiffres pour la désignation des degrés de la gamme, en les disposant sur une ligne, au-dessus ou au-dessous, et les diversifiant d'une certaine manière par des grandeurs proportionnelles. Quant aux durées, il les représente par des signes empruntés à la notation ordinaire, et combinés avec les chiffres. Ce système de chiffres, pour la représentation des intonations, n'appartient pas à Natorp, car on en trouve des exemples dans les tablatures anciennes pour les instruments à cordes pincées. En 1677,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

le père Souhaitty (*voy.* ce nom), religieux de l'Observance, en avait renouvelé l'idée, pour une notation du plain-chant qu'il avait ensuite étendue à la musique; et longtemps après, J.-J. Rousseau (*voy.* ce nom) avait combiné un autre système au moyen des mêmes signes. Celui de Natorp, emprunté à la méthode de Zeller (*voy.* ce nom), plus sensible à l'œil, mieux combiné, plus complet que celui de Souhaitty, d'un usage plus commode que celui de Rousseau, fut plus heureux dès son début; car dans l'espace de douze ans, il fut fait cinq éditions de l'instruction du premier cours élémentaire que son auteur publia sous ce titre : *Anleitung zur Unterweisung im Singen für Lehrer in Volksschulen* (Introduction à l'enseignement du chant, à l'usage des professeurs des écoles populaires). Instruction pour le premier cours, Potsdam, 1813, in-4°; deuxième édition, Essen, 1816, in-4°; troisième idem, Duisbourg et Essen, 1818; quatrième idem, ibid., 1821; cinquième idem, ib., 1825, in-4°. L'instruction pour le second cours, ou cours supérieur, publiée pour la première fois en 1820, à Duisbourg et Essen, in-4° de 100 pages, a été aussi plusieurs fois réimprimée. Natorp ne borna pas ses instructions à ce qu'il avait écrit pour les maîtres; il voulut aussi venir directement au secours de l'intelligence des élèves, et successivement il publia, pour l'usage de ceux-ci, les manuels des deux cours. Ces manuels, qui ne forment chacun que deux feuilles d'impression, sont des modèles de simplicité et d'enseignement pratique; ils ont pour titres : 1° *Lehrbuchlein der Singekunst, für den Jungen in Volksschulen herausgegeben, Erster Cursus* (Petit manuel de l'art du chant, premier cours), Essen et Duisbourg, Baedeker, 1816, in-8° de 32 pages; — 2° *Lehrbuchlein*, etc., *Zweiter Cursus* (Petit manuel, etc., deuxième cours), Essen, Bædeker, 1820, in-8° de 32 pages. La septième édition de ces manuels a été publiée à Essen en 1832. Je crois qu'il y en a eu plusieurs autres depuis cette époque. Le mérite de l'invention de la méthode n'appartient point en réalité à Natorp, puisque cette méthode n'est qu'une combinaison de celles de Zeller et de Nægeli; mais la simplicité qu'il a su y introduire, et qui en a fait le succès, lui a donné en quelque sorte les droits de l'invention. Son succès a été complet : plusieurs maîtres ont adopté la méthode de Natorp et l'ont développée dans des livres spéciaux; enfin elle a été mise en pratique dans beaucoup d'écoles.

Parmi les autres travaux de ce savant, relatifs à la musique, on doit mettre en première ligne l'écrit qu'il a publié sous ce titre : *Ueber den Gesang in den Kirchen der Protestanten* (Sur le chant dans les églises des protestants), Essen et Duisbourg, Bædeker, 1817, in-8° de 264 pages. La matière y est traitée scientifiquement, et le livre est riche d'idées ingénieuses. Déjà Natorp avait abordé ce sujet dans de très-bonnes observations insérées au troisième volume de sa correspondance de quelques instituteurs et amis des écoles (*Briefwechsel einiger Schullehrer und Schulfreunde*, Essen, 1813-1816, 3 vol. in-8°, deuxième édition, Essen, 1825). On a aussi de lui un petit écrit rempli d'intérêt, intitulé : *Ueber den Zweck, die Einrichtung und den Gebrauch des Melodieensbuchs für den Gemeindegesang in den evangelischen Kirchen* (Sur le plan, la disposition et l'usage des livres de mélodie pour le chant paroissial dans les églises évangéliques). Essen, Bædeker, 1822, in-8° de 28 pages. Cet opuscule fut en quelque sorte l'avant-propos du livre choral que Natorp publia sous ce titre : *Melodienbuch für den Gemeindegesang in den evangelischen Kirchen* (Livre de mélodies pour le chant paroissial dans les églises évangéliques), Essen, 1822, in-8° de 130 pages. Plus tard il revit avec soin ce recueil avec Frédéric Kessler (*V.* ce nom) et le publia à quatre parties, avec les préludes de Rink. Cette nouvelle édition a pour titre : *Choralbuch für evangelischen Kirchen, Krit. bearb. Vierstimmig gesetzt und mit Zwischenspielen versehen von C. H. Rink* (Livre choral pour les églises évangéliques, etc.), Essen, 1829, in-4°, ob. Le dernier ouvrage de Natorp est une analyse des préludes de Rink, où l'on trouve d'excellentes vues sur l'usage de l'orgue et le caractère du jeu de cet instrument dans le service divin; cet écrit est intitulé : *Ueber Rink's Præludien*, Essen, Bædeker, 1834, in-8°.

NAU (Mlle Maria-Dolorès-Benedicta-Josepha), cantatrice distinguée, née d'une famille espagnole établie à New-York (États-Unis), le 18 mars 1818, fut admise comme élève au Conservatoire de Paris, le 23 juillet 1832, et y apprit l'art du chant de Mme Damoreau. Douée d'une voix facile et bien timbrée, de beaucoup d'intelligence, et du sentiment de l'art, elle fit de remarquables progrès sous la direction de son excellent professeur, et obtint d'une manière brillante le premier prix au concours de 1834. Mlle Nau était âgée de dix-huit ans lorsqu'elle débuta à l'Opéra, le 1er mars 1836, dans le rôle du page des *Huguenots*. Bien qu'inexpérimentée dans l'art de la scène, elle y produisit une impression très-favorable, que les représentations suivantes justifièrent. Toutefois le succès de cette jeune cantatrice ne fut pas égal à son mérite pendant le cours

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de son premier engagement à l'Opéra : placée toujours dans une position secondaire par l'administration, elle en éprouvait les fâcheux effets de la part du public, en général peu connaisseur, et qui n'accorde sa confiance qu'aux artistes auxquels les rôles les plus importants sont donnés. En 1842, l'engagement de Mlle Nau ne fut pas renouvelé : elle prit alors la résolution de donner des représentations dans les villes les plus importantes des départements et de l'étranger, et y eut des succès d'éclat, particulièrement au Théâtre-Royal de Bruxelles, où son excellente vocalisation et sa belle manière de phraser furent appréciées à leur juste valeur. Elle continua ses pérégrinations théâtrales pendant les années 1843 et 1844, partout fêtée et acclamée dans les rôles principaux écrits autrefois pour Mme Damoreau, et chanta même à Londres aux mois d'octobre et de novembre 1844. Alors l'administration de l'Opéra comprit qu'elle avait fait une faute en écartant de son théâtre cette cantatrice ; pour lui faire contracter un nouvel engagement, il fallut à peu près tripler les appointements dont elle jouissait auparavant. Mlle Nau reparut sur cette scène au mois de décembre, et les habitués de l'Opéra, jugeant de son mérite par les succès qu'elle avait obtenus ailleurs, lui firent un accueil enthousiaste. Jusqu'à la fin de 1848, elle jouit de toute la faveur du public. Son engagement étant terminé à la fin de cette année, elle joua pour la dernière fois le rôle de *Lucie de Lammermoor*, le 11 octobre, et partit ensuite pour Londres, d'où elle passa en Amérique. Après un voyage triomphal dans sa patrie, Mlle Nau revint à Londres, chanta au *Princess-Theatre* pendant environ dix-huit mois, et y excita l'admiration générale. Rentrée à l'Opéra pour la troisième fois, elle y chanta pendant les années 1851, 1852 et 1853. En 1854, elle retourna en Amérique et y fut l'objet d'ovations excentriques. De retour à Paris dans l'été de 1856, elle prit la résolution de se retirer de la scène et de jouir de l'aisance acquise par ses travaux.

NAUDOT (Jean-Jacques), musicien français, vivait à Paris dans la première moitié du dix-huitième siècle. Il fut un des premiers artistes qui se distinguèrent en France sur la flûte traversière ; jusqu'à la fin du règne de Louis XIV, la flûte à bec était la seule dont on eût joué à l'Opéra. On a gravé de Naudot, à Paris, depuis 1720 jusqu'en 1726 : 1° Six sonates pour la flûte, avec basse continue pour le clavecin, op. 1. — 2° Douze petites pièces en trios pour les flûtes d'Allemagne. — 3° Six divertissements pour les flûtes ou les hautbois. — 4° Six concertos pour la flûte traversière. — 5° Douze solos pour la flûte traversière, avec basse continue — 6° Six sonates pour deux flûtes traversières, sans basse.

NAUE (Jean-Frédéric), docteur en philosophie, directeur de musique de l'université et organiste à Halle, est né en cette ville, le 17 novembre 1787. Le docteur Schilling s'est trompé en plaçant la date de sa naissance en 1790. Fils d'un fabricant d'aiguilles fort riche, Naue reçut une éducation libérale, conforme à ses goûts pour les sciences et pour les arts. Après avoir fréquenté les cours du gymnase des orphelins et de l'université, particulièrement ceux de philosophie et d'esthétique du célèbre professeur Maass, dont il épousa la fille plus tard, il se livra exclusivement à son goût passionné pour la musique. Dès son enfance il avait commencé l'étude de cet art sous la direction de maîtres peu connus ; ses progrès avaient été rapides, et son talent s'était développé d'une manière si remarquable sur le piano, qu'il fut sollicité plusieurs fois de se faire entendre en public dans sa première jeunesse, et recueillit toujours des applaudissements unanimes. Charmé de son talent précoce, Turk, malgré le dégoût que lui inspirait l'enseignement, se chargea du soin d'achever son éducation musicale, et de le diriger vers la connaissance des principes scientifiques de l'art. Il trouva dans son élève un penchant décidé pour les qualités sérieuses et grandes. Devenu un organiste remarquable, Naue n'a jamais voulu ployer son talent aux formes gracieuses qui procurent les succès populaires. Les anciens maîtres des écoles d'Italie et d'Allemagne devinrent ses modèles et furent pour lui les objets d'un culte exclusif. Sa fortune le mettait à l'abri du besoin ; il ne fut donc pas obligé de faire le sacrifice de ses opinions pour se créer une existence. Après avoir été à Berlin achever ses études, il retourna dans le lieu de sa naissance. Son premier soin fut de réunir une bibliothèque de livres sur la musique et de compositions de tout genre, qui formèrent une des plus riches collections qu'on eût jamais rassemblées : on dit qu'elle lui coûta plus de cinquante mille francs. Plus tard, il paraît que les dépenses considérables qu'il fit pour les progrès de la musique en Saxe l'ont obligé à vendre au roi de Prusse une partie de cette belle bibliothèque, où l'on remarquait les productions typographiques les plus rares et les manuscrits les plus précieux. Après la mort de Turk, Naue l'a remplacé comme directeur de musique et comme organiste en 1813 ; plus tard il a joint à ces places celle de directeur du chœur, et un emploi dans l'administration civile, étranger à la musique. En 1835, il a reçu le diplôme de docteur en phi-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

osophie a l'université de Jena. En 1829 et en 1833, il a organisé des fêtes musicales à Halle, et dans l'intervalle de ces solennités, une troisième à Erfurt; toutes ont eu un éclat extraordinaire; mais il y a dépensé des sommes considérables de sa propre fortune. Il y a peu d'exemples d'un dévouement si complet à la propagation de l'art.

Considéré comme artiste et comme savant, Naue s'est créé des titres à l'estime des musiciens par différents travaux, notamment par son livre intitulé : *Versuch einer musicalischen Agenda, oder Altargesange zum Gebrauch in protestantischen Kirchen, für musikalische und nicht musikalische Prediger und die dazu gehörigen Antworten für Gemeinde, Singechor und Schulknaben, mit beliebiger Orgel, Theils nach Urmelodien, Theils neu bearbeitet* (Essai d'un agenda musical, ou chants du service divin à l'usage des églises protestantes), 1818, in-4°. Des changements ayant été introduits dans la liturgie des églises de la Prusse, Naue se chargea de ce qui concernait le chant, et son travail eut un succès si complet, que l'agenda fut immédiatement introduit dans le service divin. Il en a donné une deuxième édition améliorée chez Schwitschke, à Halle, in-4°. L'accueil qui avait été fait à ce travail a déterminé son auteur à se livrer à la rédaction d'un livre complet de mélodies chorales évangéliques rétablies d'après les sources primitives. Personne n'avait plus que Naue les moyens de faire un semblable travail, à cause des richesses que renfermait sa bibliothèque. Le résultat de ses recherches a paru sous ce titre : *Allgemeines evangelisches Choralbuch in Melodien, grossen Theils aus den Urquellen hergeleitet, mit vierstimmigen Harmonien*, etc. (Livre choral évangélique universel en mélodies rétablies d'après les sources primitives, avec des harmonies à quatre parties, Halle, Ed. Anton, 1829, in-4°. Ce recueil est précédé d'intéressantes notices historiques. Les autres ouvrages publiés par Naue sont : 1° *Domine salvum fac regem*, à 4 voix, Leipsick, Hofmeister. — 2° *Cantate zur Gedachtnissfeier edler Verstorbener* (Cantate pour l'anniversaire des nobles morts, à 4 voix et chœur), ibid. — 3° *Hymnus Ambrosianus, Te Deum Laudamus*, pour 4 voix d'hommes, Stuttgard, Kœhler. — 4° *Responsorien, oder Chœre für 3 Liturgieen mit eingelegten Sprüchen, für Discant, Alt, Tenor und Bass* (Répons ou chœurs pour des chants liturgiques, etc.), ibid. — 5° Marche triomphale pour chœur et instruments à vent, en partition, Halle, Ruff. — 6° Quelques pièces pour le piano, à Leipsick, chez Hofmeister. Naue a donné des soins à la dernière édition du Traité de la basse continue de Turk.

NAUENBURG (Gustave), chanteur, professeur de chant et écrivain critique sur la musique, est né à Halle, le 20 mai 1803. Fils d'un médecin aisé, il a été assez heureux pour que rien ne fût négligé dans son éducation. Le chantre Schramm fut son premier maître de musique et de piano; plus tard il reçut des leçons de composition de Granzin, maintenant directeur de musique à Marienwerder. En 1824, il entra à l'université de Halle pour étudier la théologie; mais la philosophie eut pour lui plus d'attraits, et il se livra à son étude sous la direction des professeurs Wegscheider et Gerlach. Dans la même année, sa voix ayant pris le caractère d'un beau baryton, il commença à la cultiver, à l'aide de plusieurs bons traités élémentaires, et fit une étude de la constitution physiologique de l'organe de la voix dans les livres que lui fournit la bibliothèque de son père. La société de chant de Halle le compta bientôt au nombre de ses membres, et son penchant pour la profession de chanteur dramatique devint si vif, qu'il serait entré immédiatement au théâtre, si la volonté de son père ne s'y fût opposée. Il n'eut occasion de développer en public les avantages de sa voix qu'en 1829, lorsqu'il chanta, à la grande fête musicale de Halle, sa partie de l'oratorio de Klein qui fut exécuté à cette solennité. Etonné de son talent, ce compositeur l'engagea à le suivre à Berlin, lui promettant son appui. Cette proposition avait trop d'attrait pour que Nauenburg n'y souscrivît pas : il se rendit donc dans la capitale de la Prusse, et y resta jusqu'en 1833, occupé de l'enseignement du chant et de travaux littéraires; puis il retourna à Halle, où il jouit d'une heureuse position, uniquement occupé de travaux relatifs à l'art qu'il cultive avec passion. Les principaux compositeurs de l'Allemagne, Klein, Spohr, Reissiger, Loewe, Lobe et d'autres, ont écrit pour Nauenburg des ballades dont son talent a fait la fortune. Les morceaux de critique et d'esthétique musicale publiés par cet artiste se font remarquer par la justesse des aperçus et par un savoir étendu : les principaux sont : 1° Un mot sur l'opéra romantique (Gazette musicale de Berlin, 1826, n° 42). — 2° Remarques sur l'*Oberon* de Weber (ibid. 1827, n° 27). — 3° Sur la méthodologie de l'enseignement du chant (Gazette musicale de Leipsick, 1829, n°s 50 et 51). — 4° Notices sur la théorie de la voix (ibid., 1829, 1830, 1831, 1833, 1844; et dans *Cæcilia*, tom. 16 et 17). — 5° Aphorismes

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sur le drame religieux (*Cecilia*, t. 14). — 6° Sur la musique d'église (ibid., t. 15). — 7° Le rationalisme dans son application à la science de la musique (ibid., 1830, cahier 49). — 8° Le chanteur dramatique (*Gazette musicale de Berlin*, 1827, n° 97). — 9° Esquisse d'une esthétique musicale (*Gazette musicale de Leipsick*, 1837, n°s 8 et 10). — 10° Sur la valeur pratique des règles de l'art (*Gazette musicale de Berlin*, 1839). — 11° Sur l'état de culture de l'esthétique musicale (ibid.). — 12° Esquisses philosophiques de l'art (*Nouvelle Gazette musicale de Leipsick*, 1834, n°s 10 et 11). On a aussi de Nauenburg un dernier écrit intitulé : *Ideen zu einer Reform der christlichen Kirchen Musik*, etc. (Idées pour une réforme de la musique chrétienne, etc.). Halle, 1845, in-8°.

NAUERT (GOTTFRIED-FRÉDÉRIC), virtuose sur le hautbois et sur le fagot, vivait à Nuremberg vers 1760. Il mourut en Pologne. On a publié de sa composition deux recueils d'odes et de chansons allemandes en musique, le 1er en 1758, Nuremberg, in-4° ; le second en 1764.

NAULT (JEAN-BAPTISTE-PHILBERT), ancien procureur général à Dijon, démissionna après la révolution de juillet 1830, à cause de ses opinions légitimistes, est membre de l'Académie de cette ville. On a de lui divers ouvrages étrangers à l'objet de cette Biographie : il n'est cité ici que pour deux opuscules réunis dans le même volume, sous le titre : *Esprit de Beaumarchais*, et *Souvenirs de la musique*, Dijon, Lamarche et Drouelle, 1854, in-8°. Les *Souvenirs de la musique* sont l'expression d'un sentiment par de l'art, sous une forme élevée et littéraire.

NAUMANN (JEAN-AMBROISE), compositeur célèbre, naquit à Blasewitz, près de Dresde, le 17 avril 1741. Frappé de ses rares dispositions pour la musique, son père le retira de l'école de village où il l'avait placé d'abord, et le mit dans une autre, à Dresde, où le jeune Naumann eut un maître de clavecin. Tous les matins il se rendait de Blasewitz à Dresde, qui en est éloigné d'une lieue, et le soir il s'en retournait après avoir reçu ses leçons et entendu les organistes des principales églises de la ville. Ses études se continuèrent de la même manière jusqu'à l'âge de treize ans ; dans cet intervalle, il avait fait de grands progrès dans les sciences et surtout dans la musique. C'est alors qu'il se livra à l'étude de cet art avec ardeur. Il avait atteint sa seizième année lorsque Weestreum, musicien suédois attaché à la chapelle royale de Stockholm, fut conduit par hasard dans la maison du père de Naumann. Étonné de trouver un bon clavecin dans la maison d'un paysan, et plus encore d'y voir les compositions les plus difficiles pour cet instrument, il questionna ses hôtes sur cette singularité, et son étonnement redoubla lorsqu'il apprit que le fils de la maison était assez habile pour jouer cette musique. Il voulut le voir et l'entendre ; charmé de son talent, il lui proposa de devenir son compagnon de voyage. Rien ne pouvait plaire davantage à Naumann qu'une semblable proposition ; mais son père fut moins prompt à se décider. Il finit pourtant par céder aux sollicitations de son fils et aux promesses de l'artiste étranger. Tous deux se mirent en route, et le 4 juin 1757 ils arrivèrent à Hambourg. Naumann ne tarda pas à se repentir d'avoir confié son existence à un maître avare et brutal, car Weestreum le traitait plutôt comme son valet que comme son élève. Toutefois l'espoir de voir l'Italie, où ils devaient se rendre, et d'y acquérir les connaissances qui lui manquaient, le soutenait dans ces rudes épreuves. Une longue maladie de Weestreum les retint à Hambourg pendant dix mois, qui furent à peu près perdus pour l'instruction de Naumann. Enfin ils s'acheminèrent vers l'Italie par le Tyrol, au printemps de 1758 ; mais le pauvre Naumann dut faire à pied une grande partie de cette route, mal vêtu et plus mal nourri. A Venise, et plus tard à Padoue, où Weestreum alla prendre des leçons de Tartini, son élève fut même obligé de pourvoir non-seulement à sa subsistance, mais à celle du maître, en copiant de la musique. Telle était son activité dans ce travail, que dans l'espace de six à sept mois il copia soixante-dix concertos avec toutes les parties, et beaucoup de morceaux de moindre importance. Il était d'ailleurs devenu le cuisinier de son maître. Tant de soins indignes d'un homme ne pouvaient être artiste, et des travaux si multipliés ne lui laissaient point de temps pour continuer ses études ; d'ailleurs il ne connaissait personne qui pût lui donner les leçons dont il sentait le besoin. Un jour pourtant il surmonta sa timidité, et profitant de ce qu'il était chargé de porter chez Tartini les instruments de Weestreum et de deux de ses amis, il se hasarda à demander à ce grand musicien qu'il lui permît d'écouter les leçons qu'il donnait à son maître. Touché par ce vif désir de s'instruire, et plein de bonté, Tartini ne se borna pas à donner à Naumann la permission qu'il demandait, car il l'admit au nombre de ses élèves, et bientôt il eut à se féliciter de l'intérêt qu'il avait pris à ce jeune homme, dont les progrès effacèrent ceux de tous les jeunes artistes que Tartini admettait dans son école. Vers le même temps Naumann se sépara de Weestreum et s'attacha à un jeune musicien anglais nommé Hunt,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

qui se montra pour lui aussi bienveillant que Weestrom avait été dur.

Après trois années et quelques mois passés à Padoue à s'instruire dans l'art de jouer du violon, du clavecin et dans l'harmonie pratique, Naumann accepta comme élève Pitscher, violoniste allemand, qui voyageait en Italie aux frais du prince Henri de Prusse. Bien que Tartini éprouvât quelque peine à se séparer de lui, il approuva le parti qu'il prenait de visiter avec Pitscher l'Italie méridionale, persuadé qu'il en tirerait avantage pour son instruction. Naumann quitta Padoue, avec son élève, le 31 août 1761. Ils se rendirent d'abord à Rome, puis à Naples, où ils firent un séjour de six mois. Naumann mit ce temps à profit pour étudier le style dramatique, et écrivit ses premières compositions en ce genre. De retour a Rome, les voyageurs y passèrent la quinzaine de Pâques, pour entendre la musique de la chapelle Sixtine, qui était alors dans tout son éclat; puis ils allèrent a Bologne, où Naumann remit une lettre de Tartini au P. Martini, qui l'accueillit avec bonté et voulut bien le diriger dans ses études de contre-point.

Le temps accordé à Pitscher pour son voyage arrivait à son terme; il dut retourner en Allemagne et laissa à Venise Naumann, qui avait peu d'espoir de trouver une situation convenable pendant la guerre qui désolait la Saxe. Il vécut de quelques leçons, jusqu'à ce qu'on lui eût confié la composition d'un opéra bouffe pour le théâtre de Saint-Samuel. Quoiqu'on ne lui eût accordé qu'un peu moins d'un mois pour l'écrire, cet ouvrage, dont le titre n'est pas connu, eut vingt représentations consécutives, et fut bien accueilli par le public. Au carnaval suivant, on le chargea d'une partie de la composition d'un opéra qui fut fait par trois musiciens réunis.

Il y avait près de sept ans qu'il était en Italie, et il avait passé les dix-huit derniers mois à Venise, lorsque la paix vint mettre un terme à la longue lutte de l'Autriche et de la Prusse. Alors Naumann, plein du désir de revoir sa patrie et d'y trouver une position convenable, envoya à sa famille la partition d'une composition pour l'église, avec la mission de la faire connaître à la cour de Saxe. Pour satisfaire à sa demande, sa mère se rendit à Dresde, et quoique simple paysanne, elle fut admise à présenter l'ouvrage de Naumann à l'électrice douairière Marie-Antoinette. Cette princesse, dont les connaissances en musique étaient étendues, examina la partition et congédia la mère du compositeur, disant qu'elle doutait que ce qu'elle venait de voir fût l'ouvrage d'un jeune homme, mais qu'elle prendrait des informations. Le témoignage de quelques-uns des plus habiles maîtres de l'Italie, consultés par l'électrice, ayant été favorable a Naumann, celui-ci reçut la somme nécessaire pour se rendre a Dresde. Il y écrivit, pour le service de la cour, une messe qui fut exécutée en présence de l'électrice, et dont le mérite lui fit obtenir le titre de compositeur de la chapelle, avec un traitement de deux cent vingt écus (un peu plus de huit cents francs); faible ressource, moins proportionnée au mérite de Naumann qu'a la situation d'un pays pauvre, ravagé naguère par une guerre désastreuse. Après avoir fait quelque séjour à Dresde, il réunit le titre de compositeur de la chambre a celui de maître de chapelle, et fut chargé de la direction des études des jeunes artistes Schuster et Seydelmann (*voyez* ces noms), avec qui il fit, en 1765, un second voyage en Italie, aux frais de la cour électorale. Sa position en ce pays, bien différente de ce qu'elle avait été précédemment, lui permit de visiter les principales villes et d'y séjourner. Naples l'arrêta longtemps. Il y reçut la demande de l'opéra *Achille in Sciro* pour le théâtre de Palerme, et cette circonstance lui procura le plaisir de voir la Sicile. A son retour, il revit Naples, Rome, Venise, et obtint dans cette dernière ville un engagement pour écrire l'*Alessandro nelle Indie*. Pendant qu'il y travaillait, il fut inopinément rappelé par la cour de Dresde, pour composer la musique de *la Clemenza di Tito*, à l'occasion du mariage de l'électeur.

En 1772, Naumann entreprit un troisième voyage en Italie; dans l'espace de dix-huit mois il y composa *Solimano*, *Le Nozze disturbate* et *l'Isola disabitata*, pour Venise, et l'*Armida*, pour Padoue. Le brillant succès de ces productions lui fit faire des propositions pour tous les grands théâtres; mais les devoirs de sa place le rappelaient en Saxe, et l'obligèrent à refuser les offres qui lui étaient faites. Peu de temps après son arrivée a Dresde, il reçut de Frédéric II, roi de Prusse, des propositions plus brillantes pour la place de maître de chapelle de ce prince, avec un traitement considérable; mais Naumann, dévoué au pays qui l'avait vu naître, et fidèle au prince qui l'avait tiré de la misère pour lui donner une position honorable, n'accepta pas les offres du roi, malgré la disproportion des avantages attachés aux deux places. Ce sacrifice fut récompensé par sa nomination de maître de chapelle en titre, avec des appointements de douze cents écus; plus tard son traitement fut porté à 2,000 thalers (7,250 francs). Appelé à Stockholm en 1776, à l'occasion de l'anniversaire de la naissance du roi de Suède, il y composa son premier opéra

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

suédois, dont le sujet était *Amphion*, et qui eut un brillant succès. Le roi le chargea de l'organisation de l'orchestre du nouveau théâtre de Stockholm, qui fut ouvert en 1780, et lui demanda, pour l'inauguration de ce théâtre, un nouvel opéra suédois, intitulé *Cora*, qui ne réussit pas moins que le premier, et qui valut à son auteur des témoignages de satisfaction du prince et de magnifiques récompenses. Le chef-d'œuvre de Naumann, parmi ses compositions en langue suédoise, est son *Gustave Wasa*. Cet ouvrage, *Amphion*, et *Cora*, ont été gravés en partition aux frais du roi de Suède. Les succès que Naumann avait obtenus à Stockholm le firent appeler à Copenhague en 1785, pour écrire *Orphée*, opéra danois dont la musique fit une vive impression par la douceur de ses mélodies. A la suite de ce nouveau triomphe, des offres avantageuses furent faites au compositeur pour le fixer à la cour du roi de Danemark ; mais les motifs qui lui avaient fait refuser autrefois les propositions de Frédéric II, l'empêchèrent d'accepter celles-ci.

Appelé à Berlin en 1788, par le roi Frédéric-Guillaume, dont le goût passionné pour la musique est connu, il composa par ordre de ce prince la *Medea*, pour le carnaval ; mais n'ayant pu achever cet ouvrage pour le temps indiqué, il ne put le voir représenter qu'en 1789. Il écrivit aussi par l'ordre du roi le deuxième acte de *Protesilao*, dont le premier était échu en partage à Reichardt par la voie du sort. On lui demanda ensuite une musique nouvelle pour le même opéra ; il l'écrivit en 1793, et en porta lui-même la partition au roi, lorsqu'il ramena à Berlin le pianiste et compositeur Himmel, et la cantatrice Mlle Schmalz, dont l'éducation musicale lui avait été confiée par Frédéric-Guillaume. Dans ce voyage, Naumann fit exécuter à Potsdam son oratorio *Davidde in Terebinto* ; le roi, en témoignage du plaisir que lui avait fait cette composition, lui fit cadeau d'une tabatière d'or enrichie de brillants et ornée de son chiffre, avec une somme de quatre cents fréderics d'or (environ neuf mille francs). Au printemps de 1797, une nouvelle invitation du roi de Prusse parvint à Dresde pour que Naumann se rendît à Berlin. Mille thalers (3,750 francs) pour les frais du voyage, et une tabatière qui avait appartenu à Frédéric II, étaient joints à l'invitation qui fut acceptée avec reconnaissance. Cette époque fut celle du brillant début de Himmel (*voy.* ce nom) comme compositeur. L'école de chant dirigée par Fasch exécuta dans cette occasion le psaume 111 à 4 voix, de Naumann, qu'il avait envoyé à Berlin l'année précédente.

Tandis que Naumann était ainsi recherché par plusieurs rois, et brillait dans les cours étrangères, il était oublié à Dresde, sa patrie. Ses travaux y étaient en quelque sorte ignorés, et l'électeur de Saxe ne lui demandait presque jamais de nouvelles compositions pour sa chapelle. Les habitants de Dresde parurent enfin sortir de leur indifférence et vouloir honorer l'artiste distingué qui avait mieux aimé servir sa patrie que d'accepter les avantages offerts par l'étranger. La paraphrase poétique du *Pater noster* par Klopstock, mise en musique par Naumann, en 1799, leur fournit l'occasion de réparer leurs torts envers cet artiste. Un article de la Gazette musicale de Leipsick (année 1re, page 833) nous apprend qu'une heure avait suffi à Naumann pour tracer le plan de son ouvrage, mais qu'il avait employé quinze mois à l'écrire ou à le corriger, ayant fait jusqu'à trois copies différentes de sa partition. Le baron de Rachnitz fit construire dans l'église de la nouvelle ville un orchestre capable de contenir deux cents exécutants, et ce grand ouvrage, considéré comme le chef-d'œuvre de Naumann, fut exécuté deux fois avec une pompe inaccoutumée ; la première, le 21 juin 1799, dans l'après-midi ; la seconde, le 21 octobre de la même année, dans la soirée et aux flambeaux. Il parut à cette occasion un poème de 12 pages in-8°, intitulé : *Auf Naumann's Oratorium, am 21 Juni 1799 in der Kirche zu Neustadt zur Unterstützung der durch Ueberschwemmung verunglückten aufgeführt, und am 21 Okt. zum Besten des hiesigen Stadtkrankenhauses wiederholt* (Sur l'oratorio de Naumann exécuté le 21 juin 1799, dans l'église de la ville nouvelle, au bénéfice des victimes de l'inondation, et répété le 21 octobre au profit de l'hôpital), Dresde, 1799. Le poëte exprime dans ce morceau l'admiration dont il a été saisi à l'audition de la musique de Naumann. *Aci e Galatea*, dernier opéra de ce compositeur, fut représenté à Dresde le 25 avril 1801, et de nouveau, les tardifs témoignages de l'admiration publique accueillirent cette pièce. Pendant qu'il y travaillait, le bruit s'était répandu qu'elle serait sa dernière production dramatique, et qu'il y dirait adieu à la scène ; l'événement vérifia cette prédiction, car Naumann fut frappé d'apoplexie le 21 octobre 1801, dans une promenade qu'il faisait le soir, non loin de la maison de campagne qu'il avait fait construire à Blasewitz, lieu de sa naissance. Il ne fut retrouvé dans les champs que le lendemain matin. Le froid de la nuit l'avait saisi. Rapporté chez lui, il ne reprit pas connaissance, et dix jours après il expira, à l'âge de soixante ans et quelques mois. Il s'était marié, à Copenhague, en 1792, avec la fille de Groltschilling, amiral danois. Sa jeunesse

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

avait été en proie au besoin et à l'humiliation ; mais plus tard, la fortune sembla le conduire par la main, et les trente dernières années de sa vie s'écoulèrent dans l'aisance, et environnées d'estime pour son talent et pour sa personne.

Contemporain de Mozart, Naumann sut se faire, à côté de ce grand homme, une réputation honorable ; cependant, il ne faut pas s'y tromper, il y avait entre eux l'immense différence du génie au talent. Si l'on cherche de la création dans les œuvres du maître de chapelle de Dresde, on ne trouve rien, à proprement parler, qui mérite ce nom. J'ai sous les yeux les partitions d'*Amphion*, de *Cora*, et d'une partie du *Protesilao*, ainsi que celle du *Pater noster* ; j'y remarque beaucoup de mélodies gracieuses, un système de modulation qui n'est pas commun, un bon sentiment dramatique et un style pur ; mais rien n'y porte le cachet de l'invention ; on n'y remarque point de traits inattendus. De toutes ses productions, le *Pater* est incontestablement la meilleure. Le plan en est heureusement conçu, sous certains rapports, malgré les défauts qui appartiennent à l'époque de Naumann. Le compositeur y a mêlé l'oraison dominicale, traduite en allemand, avec le poème de Klopstock sur le sujet de cette prière. Les strophes du poème sont entendues alternativement avec les paroles de l'oraison. Naumann traite celle-ci en deux chœurs alternatifs, dans l'ancien style concerté, avec accompagnement de deux clarinettes, de trois trombones, bassons et orgue ; les strophes de Klopstock sont écrites dans le style moderne, et dans le système d'airs accompagnés par des chœurs, dont les musiciens de l'école allemande ont fait trop souvent usage dans leur musique d'église, au dix-huitième siècle, et avec des traits de bravoure peu convenables pour le sujet. Le trio (n° 7) pour deux voix de soprano et ténor, avec chœur, est d'un effet très-heureux, et le morceau final est d'une large conception, quoique Naumann ait manqué la réponse tonale du sujet de sa fugue. Naumann est, à l'égard des musiciens de son temps, ce que Graun fut dans l'époque précédente : tous deux furent artistes de mérite, mais ils ont été trop vantés par leurs contemporains, car leurs travaux n'ont pas exercé d'influence sur la situation générale de l'art.

Parmi les productions de Naumann, on connaît les titres de celles qui suivent : I. Musique d'église : 1° *La Passione di Giesu Cristo*, oratorio, à Padoue. — 2° *Isacco figura del Redentore*, à Dresde. — 3° *Giuseppe riconosciuto*, ibid. — 4° *Zeit und Ewigkeit* (Le Temps et l'Éternité), pour la cour de Mecklembourg-Schwerin. — 5° *Santa Elena*, à Dresde. — 6° *Joseph reconnu par ses frères*, traduit de l'italien, de Metastase, pour Paris. — 7° *Unsere Brüder*, pour la cour de Mecklembourg-Schwerin. — 8° *Il Figlio prodigo*, à Dresde. — 9° *La Passione di Giesu Cristo*, avec une nouvelle musique, pour Dresde. — 10° *Davidde in Terebinto*, ibid., 1796. — 11° *Betulia liberata*, ibid. — 12° *La morte d'Abele*, ibid. — 13° *Pater noster* de Klopstock, pour 4 voix de solo, chœur et orchestre, en partition, à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel. — 14° Le psaume 96 à quatre voix et orchestre, idem, ibid. — 15° Le psaume 95 à deux chœurs, en manuscrit. — 16° Le psaume 149, idem. Ces deux derniers morceaux ont été composés pour la communauté des frères moraves de Herrnhut. — 17° Psaume 2, à 4 voix et orchestre, en manuscrit. — 18° Psaume 103, à 4 voix et orchestre, idem. — 19° Psaume 111, à 4 voix et orgue, composé pour l'académie de chant dirigée par Fasch, en 1796. — 20° Vingt-sept messes solennelles avec orchestre, composées pour la chapelle électorale de Dresde, depuis 1766 jusqu'en 1800, en manuscrit. — 21° Messe solennelle (en *la* bémol) pour 4 voix, chœur et orchestre ; œuvre posthume, gravée en partition, à Vienne, 1804. — 22° *Lauda Sion Salvatorem*, offertoire de la Circoncision, idem, ibid. — 23° Psaume 3, idem, ibid., 1804. — 24° *Te Deum* à 4 voix et orchestre, en manuscrit. — 25° *Oster morgen* (cantate pour la fête de Pâques), en manuscrit. — 26° Plusieurs hymnes, motets et litanies, en manuscrit. II. Opéras. — 27° Deux opéras bouffes dont les titres sont ignorés, à Venise, en 1764. — 28° *Achille in Sciro*, Palerme, en 1767. — 29° *Alessandro nelle Indie*, à Venise, 1768. — 30° *La Clemenza di Tito*, à Dresde. — 31° *Le Nozze disturbate*, opéra bouffe, à Venise, 1772. — 32° *Solimano*, opéra seria, ibid. — 33° *L'Isola disabitata*, opéra bouffe, en 1773, ibid. — 34° *Armida*, au nouveau théâtre de Padoue. — 35° *Ipermestra*, pour le théâtre San Benedetto, à Venise. — 36° *Il Villano geloso*, à Dresde. — 37° *L'Ipocondriaco*, ibid. — 38° *Elisa*, opéra semi-seria, ibid. — 39° *Osiride*, pour le mariage du prince Antoine de Saxe. — 40° *Tutto per amore*, opéra semi-seria, à Dresde. — 41° *Amphion*, grand opéra en langue suédoise, représenté à l'ancien théâtre de Stockholm, en 1776. — 42° *Cora*, grand opéra, également en langue suédoise, pour l'ouverture du nouveau théâtre de Stockholm, en 1780. — 43° *Gustave Wasa*, idem, ibid. — 44° *Le Reggia d'Imeneo*, à Dresde, pour le second mariage du prince Antoine. — 45° *Orphée et Eurydice*, grand opéra en langue danoise, à Copenhague, en 1785. —

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

a. *La sorte de Mercure*, grand ballet pour Berlin, 1785. — 47° *La Dama soldato*, opera bouffe, à Dresde, en 1791. — 48° *Amor guastificato*, idem, ibid., 1792. — 49° *Protesilao*, opera seria, à Berlin, 1793. — 50° *Andromeda*, opera seria. — 51° *Aci e Galatea*, à Dresde, le 29 avril 1801. III. Musique instrumentale et de chambre. — 52° Dix-huit symphonies à grand orchestre. Ces symphonies existaient en manuscrit à Leipsick, chez MM. Breitkopf et Hærtel, et ont été vendues en 1836. — 53° Six sonates pour l'harmonica ou piano, Dresde, 1792. — 54° Concerto pour le clavecin, Darmstadt, 1791. — 55° Trois sonates pour piano et violon, op. 1, Paris. — 56° Six quatuors pour piano, flûte, violon et basse, Berlin, 1786. — 57° Six trios pour piano, violon et basse, op. 2, ibid. — 58° Six sonates pour harmonica, op. 4. — 59° Six duos faciles pour deux violons, gravés à Leipsick, chez Kuhnel. — 60° Canzonette (*Ecco quel fiero istante*) pour soprano, avec piano et violon, Dresde, 1778. — 61° Chansons de francs-maçons, Leipsick, 1778. — 62° Douze romances françaises et italiennes, ibid., 1784. — 63° Six ariettes italiennes, Berlin, 1790. — 64° Six romances françaises avec accompagnement de piano, ibid., 1790. — 65° Petite cantate sur la musique (en allemand); Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 66° *L'Idéale*, cantate à voix seule, Dresde, Hilscher. — 67° *Le Tombeau de Klopstock*, élégie, avec accompagnement de piano; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 68° Vingt-cinq chansons allemandes, avec accompagnement de piano; Dresde, Hilscher. Une nouvelle édition complète des chansons allemandes, italiennes et françaises de Naumann a été publiée à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel. Wieland a donné, dans le nouveau Mercure allemand de 1803, une notice bien écrite sur ce compositeur. Il y en a une autre dans *la Dresde savante* de Klebe (1796); enfin Meissner (*voy.* ce nom) a fourni des renseignements beaucoup plus exacts dans l'ouvrage qui a pour titre : *Bruchstücke aus J. A. Naumann's Lebensgeschichte* (Fragments pour servir à la biographie de Naumann), Prague, 1803-1804, 2 vol. in-8°. Rochlitz a donné aussi une notice sur Naumann dans le troisième volume de son recueil *Für Freunde der Tonkunst*. M. Mannstein (*voy.* ce nom) a publié le catalogue général de toutes les compositions de ce maître, sous le titre suivant : *Vollständiges Verzeichniss aller compositionem der Kurfurstl. Sachs-Kapellmeisters Naumann; nebst historischen und Kritischen Notizen eines Kunstkenners aus Naumann's persönlicher Bekanntschaft*, Dresde, Arnold, gr. in-8 de 13 pages.

NAUMBOURG (S.), ministre officiant du temple du consistoire israélite de Paris, est né en 1818 à Donenlohe, village de la Bavière. Issu d'une famille de chantres de synagogues, il prit à dix-sept ans la résolution de suivre la même carrière, et après avoir étudié les éléments de l'harmonie et du contrepoint sous la direction de M. Raeder, maître de chapelle du roi de Bavière, il écrivit ses premiers essais de composition pour la synagogue de Munich, où ils furent bien accueillis. En 1845, la place de ministre officiant du temple consistorial de Paris étant devenue vacante, M. Naumbourg fut présenté au consistoire, pour la remplir, par le célèbre compositeur F. Halévy, et fut agréé. Depuis lors jusqu'à ce jour (1862) il en a rempli l'emploi avec distinction. Auteur d'un très-grand nombre de chants religieux pour le culte israélite, à trois et à quatre voix, il les a réunis en une collection divisée en trois parties sous ce titre : *Semiroth Israël. Chants religieux des Israélites, contenant la liturgie complète de la Synagogue, des temps les plus reculés jusqu'à nos jours*. Paris, chez l'auteur, 1847 et années suivantes. La deuxième partie renferme les chants liturgiques des grandes fêtes, et la troisième partie, les cantiques et les psaumes, également harmonisés et avec un accompagnement d'orgue et de harpe. A la fin de cette troisième partie, on trouve les accents toniques pour la lecture de diverses parties de la Bible, telles que le *Pentateuque*, le livre d'Esther, les Prophètes, et les Lamentations de Jeremie, avec la traduction en notation moderne. La composition de ce recueil fait honneur au goût et aux connaissances musicales de M. Naumbourg : il a conservé, autant que cela est possible dans l'état actuel de la tradition, le caractère primitif et original du chant hébraïque.

NAUSEA (Frédéric), célèbre théologien allemand, naquit à Weissenfeld, près de Würzbourg, vers 1480. Appelé à Vienne en 1533, comme prédicateur de la cour, il y devint lecteur de théologie, chanoine de la cathédrale, et conseiller de l'empereur (Ferdinand). En 1538, il fut nommé coadjuteur de Jean Fabri, évêque de Vienne, et lui succéda en 1541. Le roi des Romains l'ayant envoyé au concile de Trente en qualité de son ambassadeur, il y mourut le 6 février 1550. On trouve dans la *Bibliothèque universelle* de Gesner, l'indication d'un livre de Nausea, sous le titre de *Isagoge musices*; mais il ne paraît pas que cet ouvrage ait été imprimé.

NAUSS (François-Xavier), organiste de la cathédrale d'Augsbourg, vivait vers le milieu du dix-huitième siècle. Il s'est fait connaître par un livre qui a pour titre : *Grundlicher Unter-*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

recht der Generalbass recht zu erlernen, etc. (Instruction normale pour apprendre la basse continue, etc.); Augsbourg, 1751, in-4°. On a aussi publié de lui deux recueils de préludes, fugues, airs et pastorales pour l'orgue, ainsi que cinq suites de petites pièces faciles pour clavecin, sous le titre de *Das spielende Musa*. Toutes ces productions ont été imprimées à Augsbourg.

NAUZE (Louis JOUARD DE LA), membre de l'Académie des inscriptions, naquit à Villeneuve-d'Agen, le 27 mars 1696, et mourut à Paris le 2 mai 1773. On a fait insérer dans le tome XIII des Mémoires de la société dont il faisait partie une *Dissertation sur les chansons de l'ancienne Grèce*. On en trouve une traduction allemande, par Ebert, dans les essais (*Beyträge*) de Marpurg, t. 4, p. 477-497.

NAVA (Antoine), guitariste italien, vivait à Milan vers 1810. Il a fait graver de sa composition environ soixante-dix œuvres de pièces de différents genres pour guitare seule ou avec accompagnement, à Milan, chez Ricordi, et à Paris.

NAVARA (François), compositeur dramatique, né à Rome vers 1660, fit représenter à Venise, en 1696, un opéra intitulé : *Basilio re d'Oriente*.

NAVARRA (Vincent), prêtre, né à Palerme le 3 mai 1666, était en 1713 bénéficier de l'église métropolitaine de cette ville. On a de lui un livre intitulé : *Brevis et accurata totius musicæ notitia*, Palerme, 1702, in-4°. Il écrivit aussi une théorie de la musique qui avait pour titre : *Tavole delle legge numerica ed armonica, nelle quali si discelano gli arcani più reconditi del numero e della musica*; mais un incendie détruisit son manuscrit le 16 juillet 1670. Il recommença, dit-on, ce travail, mais il ne paraît pas qu'il l'ait fait imprimer.

NAVIÈRES (Charles DE), né à Selan, près de Pont-à-Mousson, fut attaché au service du duc de Bouillon. Lacroix du Maine dit qu'il fut tué en 1572, dans la nuit de la Saint-Barthélemy; mais Colletet a fait voir (*Discours sur la poésie morale*, page 163) qu'il vivait encore en 1614, puisqu'il fit dans cette même année des quatrains sur l'inauguration de la statue équestre de Henri IV. Du Verdier dit que Charles de Navières est auteur d'un cantique sur la paix, *avec la musique et voix d'icelui*, imprimé à Paris, chez Mathurin Prévôt, *avec autres de ses œuvres*, en 1570.

NAVOIGILLE aîné (Guillaume-Julien dit), violoniste de quelque talent, né à Givet vers 1745, suivant une notice de Roquefort (1) (et non à Lille, comme il est dit dans la première édition de cette Biographie), quitta sa ville natale pour venir étudier la musique à Paris. Un hasard lui procura la connaissance d'un noble vieillard retiré à Montmorency et qui charmé de ses heureuses dispositions le prit en affection, le garda chez lui, finit par l'adopter et lui donna son nom. Monsigny l'avait fait entrer dans la maison du duc d'Orléans. Après la mort de ce prince, Navoigille fut quelque temps sans emploi. Il s'était fait une réputation d'habile chef d'orchestre en dirigeant celui des concerts de la *Loge olympique*. Il n'était pas moins distingué comme professeur. Plusieurs années avant la Révolution il avait établi une école gratuite de violon, chez lui, rue de la Chaise, hôtel de Bretagne. Alexandre Boucher fut l'artiste le plus renommé qui en sortit.

En janvier 1789 Navoigille entra au théâtre de Monsieur comme chef des seconds violons; il y était encore en 1791. Le 20 octobre 1792 eut lieu l'ouverture du théâtre du Palais, dit *des Variétés*, qui prit, en 1793, le nom de *Théâtre de la Cité*. Rodolphe était le directeur de la musique, Navoigille le premier violon, et son frère y jouait l'alto. En 1799 et 1800, Navoigille aîné était chef d'orchestre du même théâtre. Lorsque vers la fin du mois de mai 1806 la Hollande fut érigée en royaume en faveur de Louis-Napoléon, Plantade ayant été choisi pour diriger la chapelle de ce prince y fit entrer les frères Navoigille. Après la réunion de la Hollande à la France, celui qui est l'objet de cette notice revint à Paris, où il mourut au mois de novembre 1811.

Outre les œuvres écrites pour le Théâtre de la Cité, attribuées par les uns à Navoigille aîné, par les autres à son frère, on connaît du premier les compositions suivantes : 1° Six Trios pour 2 violons et violoncelle, op. 1. — 2° Six Duetti a due violini, op. 2. — 3° Six Sonates à deux violons et basse. — 4° Six Solos pour violon, op. 4. — 5° Six Symphonies à grand orchestre, qui peuvent s'exécuter à quatre parties, op. 5; Paris, Bailleux. — Six Trios pour deux violons et basse, op. 10; chez Mlle de Silly. — Un Recueil de contredanses et valses, et quelques romances.

NAVOIGILLE (Hubert-Julien dit), connu sous le nom de *Navoigille cadet*, naquit à Givet en 1749. Vers 1775 il alla se fixer à Paris. Sur le *Calendrier musical universel* de 1789, p. 302, on le voit figurer parmi les professeurs libres (sans emploi). Son adresse est indiquée : *Hôtel Montesson, Chaussée d'Antin*. En 1792 et 1793 il était allo à l'orchestre du théâtre du Palais dit

1. Cette notice est insérée dans le *Magasin encyclopédique* (année 1811, t. 2, p. 21). Roquefort avait été l'ami de Navoigille et tenait ses renseignements de l'artiste lui-même.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

des Variétés, qui l'année suivante prit le titre de *Théâtre de la Cité*. En 1799 et 1800, Julien Navoigille avait encore le même emploi, comme on le voit dans l'Almanach des spectacles de l'an VIII. Toutefois, il paraîtrait que dans le courant de l'année 1799 il entra à l'orchestre du théâtre Feydeau, car on trouve *Navoeille jeune* parmi les seconds violons dans l'Almanach des spectacles de Paris pour l'an VIII, p. 92. En 1806 il accompagna son frère à La Haye et fit partie de la chapelle de Louis-Napoléon. Après la réunion de la Hollande à la France il retourna à Paris. L'époque de sa mort n'est pas connue. Cet artiste fut le père de Mlle Navoigille, qui eut de la réputation comme harpiste et se fit entendre au concert de la *Loge olympique* en 1804. — On a gravé de Navoigille cadet les ouvrages suivants : 1° Six Quatuors concertants pour deux violons, alto et basse, op. 1; Paris, La Chevardière. — 2° Six Quatuors concertants pour 2 violons, alto et basse, op. 3; Paris, chez l'auteur, rue du Temple, hôtel de Montbas (Bibliothèque impériale). La bibliothèque du Conservatoire de musique possède trois manuscrits sous le nom de Navoigille (sans prénom, savoir : 1° Quintette pour violons, viole et basse. — 2° Six Symphonies. — 3° Sonates pour violon.

NAWRATILL (...), organiste, né en Bohême, était attaché à l'église de Randnitz, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Il a écrit deux litanies qui ont été citées comme des compositions distinguées, et qui sont indiquées dans le catalogue de Foyta. J'ignore si les huit cahiers de polonaises et de marches pour piano gravées sous ce nom à Vienne, chez Artaria, sont de l'artiste dont il s'agit ici ou de quelque autre du même nom.

NAWRATILL (Antoine), vraisemblablement de la même famille, était contrebassiste distingué à Prague, en 1810.

NEANDER (Adam), prêtre et directeur de musique à l'église de Saint-Kilian, à Würzbourg, au commencement du dix-septième siècle, a publié trois suites de motets à 4 et jusqu'à 24 voix, sous le titre de *Cantiones sacræ, quas vulgo motetas vocant;* Francfort-sur-le-Mein, 1605-10, in-4°.

NEANDER (Joachim), dont le véritable nom était *Neumann*, naquit à Brême en 1610. Après avoir terminé ses études de théologie, il composa des sermons qui ont été publiés, et cultiva avec succès les lettres, la poésie et la musique. Il fut d'abord recteur du collége à Dusseldorf, puis fut nommé, en 1679, prédicateur de l'église Saint-Martin, à Brême, et mourut dans cette ville le 21 mars 1680. On a de lui des recueils de cantiques avec les mélodies dont il y a des éditions imprimées à Brême et dans d'autres lieux, publiées en 1680, 1692, 1713, 1716, 1725 et 1730. Ces cantiques ont joui de beaucoup d'estime chez les réformés allemands.

NEATE (Charles), professeur de piano, est né à Londres en 1784. Après avoir pris les premières leçons d'un maître peu connu, nommé Guillaume Sharp, il passa sous la direction de Field, dont il reçut les conseils jusqu'au départ de cet artiste pour Petersbourg. Il se fit entendre pour la première fois en public dans les oratorios d'Ashley, et fut un des fondateurs de la Société philharmonique, dont il a été directeur pendant plusieurs années. Vers 1804 il fit un voyage sur le continent, passa huit mois à Vienne, puis étudia la composition sous la direction de Winter et de Woelfl. En 1805 il publia son premier œuvre, consistant en une grande sonate pour piano, dédiée à Woelfl. Ses occupations comme professeur lui firent mettre un intervalle de quatorze ans entre cette publication et celle d'une grande sonate en *ut* mineur, œuvre 2, qui ne parut qu'en 1822, et qui a été réimprimée à Vienne, chez Haslinger. Depuis lors Neate a fait paraître aussi quelques fantaisies et variations pour le piano.

NEDELMANN (Wilhelm ou Guillaume), *cantor* à Essen, vers 1830, sur qui les biographes allemands gardent le silence, est auteur de plusieurs recueils de chants à trois ou quatre voix égales pour les enfants, publiés par livraisons à Essen, chez Baedeker, en 1830-1839.

NEEB (Henri), compositeur et directeur de la *Liedertafel* (Société de chant), à Francfort-sur-le-Mein, est né en 1807 à Lich, dans la Hesse électorale. Il y fit ses études au séminaire de Friedberg, et y apprit la musique sous la direction du recteur Muller, auteur de l'opéra *Die letzten Tage von Pompeji* (Les derniers jours de Pompeï), qui fut représenté au théâtre de la cour à Darmstadt, au printemps de 1835. Neeb se rendit ensuite à Budingen, où il reçut des leçons du directeur de la Société de chant; puis il fut envoyé à Francfort et y devint élève d'Aloys Schmitt pour le piano. Compositeur de mélodies d'un caractère original, il a écrit aussi la musique des opéras intitulés *Dominique Baldi*, *Le Cid*, et *Die Schwarzen Jäger* (Les Chasseurs noirs), qui ont été représentés au théâtre de Francfort. En 1860 Neeb était directeur des Sociétés de chant *Eintracht* et *Germania*.

NEEDLER (Henri), amateur de musique distingué, est né à Londres en 1685. Son père, bon violoniste pour son temps, lui fit commencer l'étude de son instrument, puis le plaça sous la direction de John Banister et de Purcell pour la

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

composition. Needler fut le premier qui joua en Angleterre les concertos de Corelli. En 1704 il obtint un emploi supérieur dans les accises de Londres, quoiqu'il ne fût âgé que de dix-neuf ans. Cet amateur mérite d'être mentionné dans l'histoire de l'art comme ayant fondé, en 1710, le Concert de la musique ancienne. Il mourut à Londres le 8 août 1760, à l'âge de soixante-quinze ans.

NEEFE (Christian-Théophile), né le 5 février 1748, à Chemnitz, dans la Saxe, étudia d'abord le droit à l'université de Leipsick, et reçut dans le même temps des leçons de Hiller pour la musique. De retour à Chemnitz, il y exerça pendant quelque temps la profession d'avocat, mais continua ses études de musique, et fit même quelques essais de composition qu'il envoya à son maître, particulièrement des petites sonates et d'autres pièces pour le clavecin, que Hiller a insérées dans ses Notices hebdomadaires (*Wœchentliche Nachrichten die Musik betreffend*), de 1768. Encouragé par le suffrage de ce musicien distingué, Neefe prit la résolution de renoncer à la jurisprudence pour se consacrer à la musique, et dans ce dessein il se rendit une seconde fois à Leipsick, en 1770. Il y trouva des encouragements et de fréquentes occasions pour augmenter ses connaissances et développer son talent. Le théâtre de cette ville était alors dans un état prospère, et l'opéra allemand y était accueilli avec faveur. Neefe y fit représenter quelques pièces qui obtinrent un succès honorable, et qui furent publiées en partition pour le piano. La place de chef d'orchestre du théâtre lui fut aussi offerte, et pendant plusieurs années il en remplit les fonctions. Il ne quitta cette position que pour s'attacher, en qualité de chef d'orchestre, à une troupe de comédiens ambulants, avec laquelle il visita, depuis 1776, Dresde, Hanau, Mayence, Cologne, Manheim, Heidelberg et Francfort; puis il alla à Bonn, où il eut la direction de l'orchestre du théâtre, et la place d'organiste de la cour. Malheureusement il ne jouit pas longtemps de ces avantages, car le prince électeur ayant cessé de vivre en 1785, le théâtre fut fermé, et Neefe perdit le traitement de mille florins attaché à sa place de chef d'orchestre; il ne lui resta plus pour faire vivre sa famille que le revenu insuffisant de sa place d'organiste. Il dut chercher alors des ressources dans l'enseignement, et bientôt il compta parmi ses élèves les personnes les plus distinguées de la ville; mais le nouveau prince ayant réorganisé le spectacle de la cour, Neefe dut rentrer dans ses fonctions de chef d'orchestre et renoncer à celles de professeur. Peu de temps après, la guerre de la révolution avec la France éclata; les armées françaises arrivèrent sur le Rhin, et le théâtre fut fermé de nouveau. Neefe conduisit alors sa famille à Amsterdam, et fit entrer sa fille au théâtre allemand comme cantatrice; il aurait accepté lui-même la place de chef d'orchestre de ce théâtre, si son prince ne l'avait obligé à retourner à Bonn. L'administration française l'employa comme régisseur du séquestre des biens de l'électeur; mais la saisie définitive de ces biens ayant été décidée, il perdit encore cet emploi. Sur ces entrefaites, la troupe allemande d'Amsterdam s'étant dissoute, la fille de Neefe entra au théâtre de Dessau, et lui-même y fut appelé pour en diriger l'orchestre, en 1796. Le temps des pénibles épreuves semblait passé pour lui; il commença à goûter le plaisir du repos après tant d'agitations. En 1797, il joignit à sa place de directeur de musique au théâtre celle de maître de concert de la cour; mais un asthme le conduisit au tombeau, le 26 janvier 1798. Neefe a eu la gloire d'être un des maîtres qui ont dirigé les premières études de Beethoven. Il a écrit pour le théâtre : 1° *Die Apotheke* (La pharmacie), à Leipsick, 1772, gravé en partition pour le piano. — 2° *Amor's Guckkasten* (L'Optique de l'amour), *ibid.*, 1772, gravé en partition pour le piano. — 3° *Die Einsprück* (L'Opposition), à Leipsick, 1773, gravé en partition pour le piano. — 4° La plupart des airs du petit opéra intitulé : *Dorfbarbier* (Le Barbier de village), gravé en partition pour le piano, à Leipsick, 1772. — 5° *Henri et Lyda*, gravé en partition, à Leipsick, en 1777. — 6° *Zémire et Azor*, dont l'air : *Der blumen Kœnigin* (La Reine des fleurs) se trouve dans la collection d'airs d'opéras publiée par Hiller en 1778. — 7° *Adelheit von Veltheim* (Adélaïde de Veltheim), à Bonn, en 1781. — 8° Chant des Bardes, dans la tragédie : *Die Romer in Deutschland* (Les Romains dans la Germanie). — 9° *Sophonisbe*, monodrame, publié à Leipsick, en partition pour le piano, 1782. — 10° *Die neuen Gutsherrn* (Les nouveaux Propriétaires), gravé en partition pour le piano, 1re et 2e parties, Leipsick, 1783 et 1784. — 11° Beaucoup d'entr'actes et d'autres morceaux pour des drames. Parmi les compositions de Neefe pour l'église on remarque : 1° Le *Pater noster*, en allemand. — 2° L'ode de Klopstock : *Dem Unendlichen*, à 4 voix et orchestre. Ses principaux ouvrages de musique instrumentale consistent en un concerto pour piano et violon, avec orchestre; six sonates pour piano, gravées à Cologne, chez Günther; trois œuvres de sonates pour piano seul, publiés à Leipsick depuis 1771 jusqu'en 1781; huit suites pour piano, Bonn, Simrock; variations sur l'air allemand

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Das Frühstück, ibid., 1793; marche des prêtres de la *Flûte enchantée*, variée, ibid. Neefe a aussi arrangé pour le piano beaucoup d'opéras de Mozart et d'autres compositeurs, ou traduit en allemand des opéras de Grétry, Dalayrac, Desaides, Paisiello, etc. Enfin on a de lui des chansons pour les enfants, avec accompagnement de piano, publiées à Glogau, chez Gunther, et des mélodies pour les *Reves et images* de Herder; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. Il est auteur d'une dissertation sur les répétitions en musique, insérée au Musée allemand en 1776, et de renseignements sur la musique à Munster et à Bonn, dans le Magasin de Cramer (1re année, 1783).

NEEFE (Mme), femme du précédent, dont le nom de famille était ZINK, naquit à Warza, dans le duché de Gotha, et reçut son éducation musicale dans la maison du compositeur Georges Benda. Après avoir débuté sur le théâtre de la cour de Gotha, elle prit un engagement dans la troupe de Seiler, en 1777, parcourut avec elle une partie de l'Allemagne, et devint la femme de Neefe à Francfort, en 1778. Elle a publié, dans la première année de la Gazette musicale de Leipsick, une notice biographique sur son mari, qui l'avait rédigée jusqu'à l'année 1782, et y ajouta une continuation qu'on trouve page 360 du premier volume de cet écrit périodique.

NEGRI (César), né à Milan, surnommé par les Italiens *il Trombone*, fut un professeur de danse très-célèbre dans le seizième siècle et au commencement du dix-septième. Il est connu principalement par un Traité de la danse et de la musique propre aux ballets, intitulé : *Nuove inventioni di balli, opera vaghissima di Cesare Negri, nella quale si danno i giusti modi del ben portar la vita e di accomodarsi con ogni leggiadria di movimento alle creanze e grazie d'amore convenevoli a tutti i cavalieri e dame per ogni sorte di ballo, balletto, e brando d'Italia, d'Ispagna, e di Francia, con figure bellissime in rame, e regole della musica e intavolatura quali si richiedono al suono e al canto, divise in tre trattati*; Milan, 1664, in-fol. On trouve en tête de l'ouvrage le portrait de l'auteur, à l'âge de soixante-six ans.

NEGRI (Marc-Antoine), compositeur, né à Vérone, dans la seconde moitié du seizième siècle, obtint la place de vice-maître de chapelle de la cathédrale de Saint-Marc, à Venise, le 22 décembre 1612, et mourut en 1620. Il eut pour successeur dans sa place Alexandre Grandi (*voyez* ce nom), le 17 novembre de cette année; il a publié à Venise, en 1613, des psaumes à sept voix.

NEGRI (Joseph), né également à Vérone dans la seconde moitié du seizième siècle, et peut-être parent du précédent, fut attaché à la musique de l'électeur de Cologne, et a publié à Venise, en 1622 : *Madrigali ed arie.*

NEGRI (François), de la même famille que les précédents, naquit à Vérone, en 1609, et fut maître de chapelle de l'église *Santo-Bernardino.* Il a composé beaucoup de musique d'église qui est restée en manuscrit, et a publié un recueil de pièces de chant pour plusieurs voix, sous le titre : *Arie musicali; in Venezia, app. Al. Vincenti*, 1635, in-4°.

NEGRI (Marie-Anne-Catherine), cantatrice distinguée, naquit à Bologne dans la première année du dix-huitième siècle, et fut élève de Pasi, qui l'était lui-même de Pistocchi. En 1724 elle fut attachée au théâtre du comte de Spork, à Prague, et y chanta jusqu'en 1727; alors elle retourna en Italie où elle brilla sur plusieurs théâtres jusqu'en 1733, époque où elle fut engagée par Hændel, pour chanter à son théâtre de Londres.

NEGRI (Benoît), professeur de piano au Conservatoire de Milan, est né à Turin le 23 janvier 1781. Après avoir fait ses études en cette ville, sous la direction de l'abbé Ottani, puis à Milan, sous Boniface Asioli, il obtint en 1810 sa place de professeur au Conservatoire de cette ville. En 1823, il a été nommé maître de chapelle de la cathédrale. Ce musicien s'est fait connaître par un traité élémentaire de l'art de jouer du piano, intitulé : *Supplemento ai metodi di piano-forte, composto e dedicato alle sue allievi*; Milan, Ferd. Artaria, 1822, in-fol. de 21 pages. Dans un voyage qu'il a fait à Paris, il a fait imprimer un opuscule, intitulé : *Instruction aux amateurs du chant italien*; Paris, Pacini, in-8° de 34 pages 1834. Il a aussi publié de sa composition : 1° Nocturne pour piano et flûte sur un air de Rossini; Milan, Ricordi. — 2° Potpourri pour piano et flûte sur des thèmes de la *Donna del Lago*; Milan, Bertuzzi. — 3° Grande polonaise brillante et expressive pour piano seul; Milan, Ricordi. — 4° Variations pour harpe et piano sur la cavatine *Di tanti palpiti*; ibid. — 5° Grande Sonate pour piano seul; *ibid.* Negri est mort à Milan, le 24 mars 1854, à l'âge de soixante-dix ans.

On connaît aussi sous le nom de *Negri* quelques compositions pour la flûte imprimées à Milan, chez Ricordi; j'ignore si elles appartiennent au même artiste.

NEGRI (Giulio SAN-PIETRO DE'), amateur de musique, né à Milan, dans la seconde moitié du seizième siècle, d'une famille noble, s'est fait connaître par plusieurs œuvres de chant dont je ne connais que ceux dont les titres suivent :

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

1° *Grazie ed affetti di musica moderna, a una, due, e tre voci. Da cantare nella tiorba, chitarrone, arpa doppia, et altri simili istromenti. Opera quinta. in Milano, appresso Filippo Lomazzo*, 1613, in fol. Ce recueil contient 44 chants dans le nouveau style mis en vogue par Jules Caccini. — 2° *Secondo libro delle grazie ed affetti di musica moderna a una, due, e tre voci. Da cantare*, etc. *Opera ottava; in Venetia, appresso Giacomo Vincenti*, 1615. in-fol. Ce recueil contient 23 chants.

NEGRI-TOMI (ANNE), surnommée *la Mestrina*, naquit à Venise, ou plutôt à *Mestre*, près de cette ville, vers le milieu du dix-septième siècle. Elle fut considérée comme une des plus habiles cantatrices de l'Italie, depuis 1670 jusqu'en 1685.

NEHRLICH (JEAN-PIERRE-THÉODORE), pianiste et compositeur, est né à Erfurt, en 1770. Doué d'heureuses dispositions pour la musique, il les cultiva de bonne heure, et pendant qu'il faisait ses premières études au collège il reçut des leçons de Weimar, qui le rendit habile dans la lecture à première vue. Plus tard on l'envoya à Hambourg près de Charles-Philippe-Emmanuel Bach, qui lui fit faire de rapides progrès sur le piano ; mais ayant perdu, d'une manière inattendue et prématurée, sa voix de soprano, il ne put rester à l'école de Sainte-Catherine, et fut obligé de retourner à Erfurt. Il y trouva heureusement dans les excellents organistes Kittel et Haesler des guides pour la continuation de ses études : il perfectionna, sous leur direction, les connaissances qu'il avait acquises. Le désir qu'il éprouvait de pouvoir jouer de plusieurs instruments le décida à se mettre en apprentissage pour cinq ans chez le musicien de la ville à Gœttingue ; sa persévérance triompha des dégoûts inséparables d'une semblable position. Il n'avait point encore achevé ce temps d'épreuves lorsqu'il exécuta à Gœttingue, dans un concert donné le 26 janvier 1793, un concerto de piano de sa composition, dont Forkel a fait un éloge que Gerber a eu sous les yeux. Après avoir passé les cinq années de son engagement à Gœttingue, Nehrlich obtint, sur la recommandation de Haesler, une place de professeur de musique dans une famille riche à Dorpat, en Esthonie. Il resta dans cette situation pendant plusieurs années ; des motifs inconnus la lui firent ensuite abandonner pour se rendre à Moscou. Des variations pour le piano sur des airs russes, qu'il publia à Pétersbourg le firent connaître avantageusement, et bientôt il fut le professeur de piano le plus recherché parmi ceux qui se trouvaient à Moscou. Les événements de la guerre de 1812 l'obligèrent à sortir de cette ville ; mais plus tard il y retourna et y reprit la carrière de l'enseignement jusqu'à sa mort, arrivée en 1817. On connaît de cet artiste : 1° Airs russes variés pour le piano, op. 1 ; Pétersbourg, 1795. — 2° Idem, op. 2 ; ibid. — 3° Fantaisies sur une chanson russe, op. 3 ; Moscou. — 4° Six leçons pour le clavecin, op. 4 ; ibid. — 5° Vingt-quatre préludes dans tous les tons majeurs et mineurs, op. 5 ; ibid., 1798. — 6° Fantaisie et variations sur un air russe, op. 6 ; Pétersbourg, 1802. — 7° Vingt-cinq odes et hymnes spirituelles de Gellert, op. 7 ; Leipsick. — 8° Quelques airs variés pour le piano.

NEHRLICH (C.-G.), professeur de chant à Berlin, est né en Saxe vers 1810 et a fait ses études musicales à Dresde. En 1839 il ouvrit une école de chant à Leipsick, puis il publia une théorie très-développée de cet art, sous ce titre : *Der Gesangkunst oder die Geheimnisse der grossen italienischen und deutschen Gesangmeister aller und neuer Zeit, vom physiologische-psychologischen, asthetischen und pædagogischen Standpunkte aus betrachtet*, etc. (L'Art du chant, ou les Secrets des grands maîtres de chant italiens et allemands des temps anciens et modernes, etc.) ; un gros volume in-8° avec des planches anatomiques des organes de la voix ; Leipsick, B. G. Zeubner, 1841. A peine cet ouvrage eut-il paru, que M. Mannstein (*voyez* ce nom), auteur d'un livre intitulé : *La Grande École de chant de Bernacchi de Bologne*, publié à Dresde en 1835, adressa à la rédaction de la *Gazette générale de musique* de Leipsick, une longue réclamation dans laquelle il qualifie le travail de M. Nehrlich d'*impudent plagiat*. Fink, alors rédacteur en chef de cette gazette publia, dans le n° 42 de l'année 1841, une analyse sévère de cet ouvrage, et, entrant dans les vues de M. Mannstein, donna une liste étendue des chapitres et des passages qui ont de l'analogie avec les principes exposés dans la *Grande École de chant de Bernacchi*. M. André Sommer, professeur de philosophie, fit à cette analyse partiale une réponse péremptoire qui parut dans le n° 45 du même journal de musique, et démontra par des arguments sans réplique que les prétendus plagiats ne sont autre chose que les principes qui sont les bases de l'art du chant, lesquels se trouvent dans les livres de Tosi, de Mancini, de Mengozzi, partout enfin ; principes qui sont le fruit de l'expérience de tous les temps et n'appartiennent à personne en particulier. Nehrlich a donné une deuxième édition remaniée et fort augmentée de son livre sous le titre : *Die Gesangkunst physiologisch, psycho-*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

logisch, æsthetisch und pædagogisch dargestellt (L'Art du chant : exposé physiologique, psychologique, esthétique et pédagogique) ; Leipsick, B.-G. Teubner, 1853, un vol. gr. in-8°, de 500 pages, avec deux planches. En 1816, l'auteur de cet ouvrage ouvrit une école de chant à Hambourg, et en 1850 il s'établit à Berlin. On a du même professeur une méthode pratique de l'art du chant intitulée : *Gesangschule für gebildete Stände ; Ein Theor. — prakt. Handbuch für Alle, etc.* ; Berlin, Logier, 1844, in-4°.

NEIDHARDT (Jean-Georges), né à Berstadt, en Silésie, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, fit de bonnes études aux universités de Jéna, de Leipsick, et en dernier lieu, de Kœnigsberg, où il suivit un cours de théologie. En 1720 il obtint la place de maître de chapelle à l'église de la citadelle de cette dernière ville, et il mourut dans cette position le 1er janvier 1739. Lorsqu'il était encore étudiant à Jéna, il publia son premier livre relatif à la musique sous ce titre : *Beste und leichteste Temperatur des Monochordi, Vermittelst welcher das heutiges Tages brauchliche Genus Diatonico-Chromaticum also eingerichtet wird*, etc. (Le meilleur et le plus facile tempérament du monocorde, etc.), Jéna, 1706, in 4° de 104 pages. Avant que cet ouvrage parût, la matière n'avait été traitée ni aussi bien, ni d'une manière aussi complète et avec autant d'ordre. Les huit premiers chapitres renferment des tables de proportions de tous les intervalles diatoniques, chromatiques et enharmoniques, au point de départ de tous les degrés de l'échelle chromatique pris sur le monochorde. Les travaux d'Euler, ni ceux des autres canonistes n'ont rien ajouté à ceux de Neidhardt sous ce rapport. Je possède un précieux exemplaire de ce petit Traité annoté par Nichelman (*V.* ce nom), et qui a appartenu à Marpurg, puis à Forkel. Dix-huit ans après que ce livre eut été publié, Neidhardt fit paraître un opuscule sur un sujet analogue, intitulé : *Sectio Canonis harmonici, zür vælligen Richtigkeit der Generum modulandi* (Division du canon harmonique pour la complète justesse des intervalles des sons), Kœnigsberg, 1724, in-4° de 36 pages. Ce petit ouvrage a de l'importance, car il me paraît être le premier où les logarithmes ont été appliqués au calcul des intervalles. Enfin l'auteur de ces travaux fit une excellente comparaison des divers systèmes de tempérament au moyen de circulations complètes de quintes, de tierces majeures et de tierces mineures, dans le livre qui a pour titre : *Gantzliche erschœpfte mathematische Abtheilungen des Diatonisch-chromatischen temperirten Canonis Monochordi*, etc. (Division parfaite et mathématique du canon diatonico-chromatico-tempéré du monocorde, dans laquelle on montre comment on peut trouver tous les tempéraments, etc.), Kœnigsberg 1732, in-4° de 52 pages. Gerber cite une édition du même ouvrage datée de Leipsick et de Kœnigsberg, 1734 ; on en trouve un exemplaire dans la Bibliothèque royale de Berlin. Nous apprenons de Mattheson (*Der volkommene Kapellmeister*, troisième partie, chap. 18, page 352) que Neidhardt fut le premier qui traita d'une manière mathématique des accords brisés, c'est-à-dire des batteries et des arpèges, dans un Traité de composition écrit en latin, et qui est resté en manuscrit : nous voyons dans le Dictionnaire des musiciens de la Silésie, par Hoffmann, que cet ouvrage se trouvait dans la bibliothèque de Reichardt, en 1812. Comme compositeur, Neidhardt a publié les Sept psaumes de la pénitence.

NEILSON (Laurence-Cornélius), organiste et pianiste anglais, naquit à Londres, vers 1760. A l'âge de sept ans il accompagna ses parents en Amérique ; il y perdit son père et revint en Europe. Une spéculation sur la pêche de la tortue causa la ruine de sa famille. Neilson avait atteint sa quarantième année lorsqu'il embrassa la profession de musicien. Il se livra d'abord à l'enseignement à Nottingham et à Derby, puis fut organiste à Dudley. Mécontent de sa position dans cette dernière ville, il la quitta après deux ans, et retourna à Nottingham. Après la mort de Samuel Bower, organiste à Chesterfield, il lui succéda comme professeur de musique, mais il n'obtint pas de le remplacer à l'orgue de cette paroisse ; néanmoins il continua d'y fixer sa résidence. Neilson vivait encore en 1830, mais depuis cette époque, on n'a plus de renseignements sur sa personne. On a gravé de sa composition, à Londres : 1° Trois sonates pour le piano, op. 1. — 2° Une idem, op. 2. — 3° Douze divertissements pour le piano. — 4° Trois duos pour deux flûtes. — 5° Trois recueils d'airs pour une flûte seule. — 6° Journal de pièces pour la flûte ; il en a paru six numéros. — 7° Douze duos pour deux flûtes. — 8° Un livre de psaumes et d'hymnes pour l'église ; et des airs détachés avec accompagnement de piano.

NEITHARDT (Henri-Auguste), compositeur et directeur des *Domchor* à Berlin, est né à Schleiz, le 10 août 1793. Élève de l'organiste de la cour Ebhardt, il apprit de lui le chant, le clavecin et l'orgue, puis il se livra à l'étude de la clarinette et entra à la chapelle princière de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Schleiz pour y jouer cet instrument. En 18 1, époque du soulèvement de l'Allemagne contre la domination française, il entra comme volontaire dans un bataillon de chasseurs et fit les campagnes de 1813, 1814 et 1815. De retour à Berlin en 1816, et libéré du service militaire, M. Neithardt se livra à l'exercice de son art. En 1839, il a été nommé directeur du chœur du *Dom*, dont il remplissait encore les fonctions en 1860. Parmi ses compositions gravées, qui sont au nombre de plus de cent œuvres, on remarque : 1° Symphonie concertante pour deux cors, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 2° Des marches pour musique militaire, op. 58, Berlin, Laue. — 3° Des quintettes pour flûte, violon et basse, op. 3 et 47 ; Berlin, Schlesinger. — 4° Des quatuors et des trios pour cors ; ibid. — 5° Des duos pour le même instrument. — 6° Des sonates pour piano seul. — 7° Des divertissements et des pièces de différents genres pour cet instrument. — 8° Des variations, idem. — 9° Un très-grand nombre de cahiers de danses, valses et polonaises pour le même instrument. — 10° Plusieurs suites de marches, id. — 11° Des chants pour quatre voix d'hommes. — 12° Des chants à voix seule avec accompagnement de piano, des hymnes et des chœurs. M. Neithardt a écrit aussi la musique de l'opéra *Manfred et Juliette*, qui a été représenté à Kœnigsberg, en 1835. La plupart de ses productions ont paru à Berlin sous le titre *Sammlung religiœser Gesange ælterer und neuester Zeit*, M. Neithardt a publié un recueil intéressant de morceaux de musique religieuse de maîtres anciens et modernes qui font partie du répertoire de l'excellent chœur du *Dom*, à Berlin. On y trouve quelques morceaux bien écrits de l'éditeur, et son portrait ; Berlin, Bote et Bock.

NELVI (Joseph-Marie), né à Bologne en 1697, fut élève, pour l'orgue et le contrepoint, de Floriano Aresti, puis de Riccieri. En 1725, il se rendit en Pologne, en qualité de maître de chapelle du prince Stanislas Rzewucki, généralissime de la couronne, puis entra au service du prince de La Tour et Taxis, à Ratisbonne. De retour à Bologne, en 1734, il y remplit les fonctions de maître de chapelle dans plusieurs églises, puis fut appelé à Viterbe pour y diriger la chapelle de la cathédrale. Agrégé à l'académie des Philharmoniques de Bologne, en 1722, il en fut nommé prince en 1737. Nelvi a fait représenter dans cette ville, en 1723, *Amor nato trà le ombre*. L'année suivante il donna : *L'Odio redivivo*.

NEMETZ (André), professeur de musique à Vienne et chef de la musique d'un régiment autrichien, naquit en Bohême en 1799, et mourut à Vienne le 21 septembre 1846, après une douloureuse maladie dont la durée avait été de 18 mois. Cet artiste a publié, chez Diabelli, en cette ville : *Hornschule für das Einfache, das Machinen und das Signalhorn* (Méthode pour le cor ordinaire, le cor à pistons, et le cor de signal), 1828. — 2° *Neueste Trompetenschule* (Nouvelle école de trompette), idem. — 3° *Neueste Posaunschule* (Nouvelle méthode de trombone), idem.

NEMORARIUS (Jordanus), mathématicien et philosophe qui vécut dans le septième siècle, a écrit *Arithmetica musica, Epitome in Arithmeticam Boetii et alia opuscula mathematica*, qu'on a imprimé à Paris en 1503, in-fol. Jœcher (*Gelehrten Lexic.*) l'appelle *Nemoralius*, et le fait vivre au commencement du treizième siècle. C'est probablement de cet écrivain que Mersenne a voulu parler lorsqu'il dit (Harmonie universelle, liv. I, page 54) : « Il faudrait décrire les 7e, 8e et 9e (livres) d'Eu« clide et le premier livre de la musique de « *Jordan*, si on voulait dire tout ce que la mu« sique emprunte de l'arithmétique. » L'Arithmétique de Jordanus Nemorarius, divisée en dix livres, a été publiée par Henri Estienne, avec le traité spéculatif de musique de Jacques Faber ou le Febvre d'Étaples, l'Abrégé de l'Arithmétique de Boëce, et l'analyse d'un jeu arithmétique appelé *Ludus rhytmimachiæ*. Le volume a pour titre : *In hoc opere contenta Arithmetica decem libris demonstrata ; Musica libris demonstrata quatuor ; Epitome in libros arithmeticos divi Severini Boetij ; Rythmimachiæ ludus qui et pugna numerorum appellatur.* Au dernier feuillet on lit : *Ad studiorum utilitatem Henrici Stephani labore et sumptu Parhysiis Anno salutis Domini*, 1514, in-fol. Le dixième livre du traité de Jordanus Nemorarius est relatif aux proportions arithmétiques et géométriques de la musique.

NENNA (Pomponius), compositeur de madrigaux, naquit à Bari, dans le royaume de Naples, vers 1560. Il fut créé chevalier de l'Éperon d'or, et couronné de lauriers, à Naples, en 1613. Bien qu'on ne connaisse aujourd'hui aucune des premières éditions de ses compositions, il est certain qu'elles ont dû paraître dans les dernières années du seizième siècle, puisque l'on trouve quelques-uns de ses madrigaux dans le recueil de pièces de ce genre à deux voix, de divers auteurs de Bari, publié à Venise en 1585, et que la collection intitulée : *Melodia olimpica di diversi eccellentissimi musici* (Anvers, P. Phalesio, 1591), renferme deux de ses madrigaux à cinq voix. La quatrième édition du septième livre de ses madrigaux à cinq

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

voix parut à Venise en 1624. On doit donc considérer comme des réimpressions toutes les éditions des divers livres de ces madrigaux indiqués par le père Martini, dans la table des auteurs cités au deuxième volume de son Histoire générale de la musique; ces éditions sont les suivantes : 1° Madrigali a cinque voci, lib. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, Venise, 1609, 1612, 1613, 1617, 1618, 1624, in-4°. Je possède la quatrième édition du sixième livre à 5 voix; elle a pour titre : *Di Pomponio Nenna, cavaliere di Cesare il sesto libro de Madrigali a cinque voci. Quarta impressione. Stampa del Gardano in Venetia*, 1628, *appresso Barth. Magni*, in-4°. — 2° *Madrigali a quattro voci*, lib. 1, ib., 1631, in-4°. Le titre de la quatrième édition du septième livre à cinq voix est celui-ci : *Nenna (Pomponio), cavaliere Cesareo : il settimo libro de Madrigali a cinque voci, quarta impressione. Stamperia del Gardano, in Venetia*, 1624, in-4°. La musique de Nenna marque d'une manière particulière l'époque de transition de l'art à laquelle il appartient. Son chant manque de grâce et le rhythme en est faible; mais son harmonie entre résolûment dans le système créé par Monteverde, et les intonations les plus difficiles pour les voix, telles que la seconde et la quarte diminuées, sont fréquemment employées par lui avec une grande hardiesse.

NERI (Saint-Philippe), fondateur de la congrégation de l'Oratoire, en Italie, naquit à Florence le 21 juillet 1515, d'une famille noble, et se rendit à Rome, à l'âge de dix-huit ans, pour y achever ses études. Ses sentiments pieux le décidèrent à se retirer du monde pour se livrer au soulagement des pèlerins qui visitaient Rome. En 1551, il fut ordonné prêtre, entra dans la communauté de Saint-Jérôme, et se chargea du soin d'instruire des enfants. Il tenait à cet effet des conférences dans l'église de la Trinité. Plus tard il associa quelques jeunes ecclésiastiques à ses travaux, et les réunit en communauté, sous le nom d'*Oratorii*, en 1564. C'est alors qu'il commença à introduire la musique dans les exercices religieux de ses disciples. L'excellent compositeur Animuccia fut le premier qu'il chargea du soin d'écrire, pour ces exercices, des cantiques qui étaient exécutés par les élèves de Saint-Philippe. Il fut publié à Rome deux livres de ces cantiques, tant en langue italienne qu'en langue latine, sous le nom de *Laudi*, en 1565 et 1570. Après la mort d'Animuccia, l'illustre Palestrina, ami du fondateur de l'Oratoire, remplaça ce maître, et composa aussi beaucoup de morceaux dont le chant attirait en foule les amateurs de musique aux exercices de l'*Oratoire*, comme on appelait alors les Pères de l'Oratoire. Ces exercices musicaux furent l'origine des *Oratorios* ou *Oratoires*, espèces de drames pieux sur lesquels les plus grands compositeurs se sont exercés dans les dix-septième et dix-huitième siècles. Saint-Philippe Neri mourut à Rome, le 26 mai 1595.

NERI (Maximilien), excellent musicien de l'école vénitienne, fut nommé organiste du premier orgue de l'église Saint-Marc, de Venise, le 18 décembre 1644. En 1661, il quitta cette position pour celle de premier organiste du prince électeur de Cologne. L'époque de sa mort est ignorée. Cet artiste a publié de sa composition : 1° *Sonate e Canzoni a quattro stromenti da Chiesa e da Camera, con alcune correnti*, op. 1; Venise. — 2° *Sonate a 3-12 stromenti*, op. 2; ibid.

NERI (Benoît), maître de chapelle de la cathédrale de Milan, né à Rimini, est considéré par ses compatriotes comme un bon compositeur de musique d'Église. On cite de lui avec éloge des poésies sacrées mises en musique à plusieurs voix, et exécutées en 1835 à l'église S. Fedele, à Milan, par un chœur de seize jeunes garçons.

NERI-BONDI (Michel), pianiste et compositeur, naquit à Florence, en 1769. Bartolomeo Felici lui enseigna la composition et l'accompagnement pratique. En 1812 Neri-Bondi était premier accompagnateur au théâtre de *la Pergola*, dans sa ville natale. Il a écrit plusieurs morceaux de musique d'église estimés, et a fait représenter à Florence les opéras *I Saccenti alla moda*, et *La Villanella rapita*.

NÉRON (Lucius Domitius Nero, connu sous le nom de), empereur romain, célèbre par ses vices, ses crimes et ses actes de folie furieuse, naquit à Antium, le 13 décembre de la trente-septième année depuis J.-C. L'histoire de sa vie n'appartient pas à ce Dictionnaire : Tacite et Suétone nous l'ont transmise, et on la trouve dans toutes les biographies générales. Il n'est ici mention de ce monstre qu'à cause de son penchant pour la musique, et de ses prétentions aux succès de chanteur et de citharède. Un Grec, nommé *Terpus*, lui avait enseigné à jouer de la lyre. Après le meurtre de sa mère Agrippine, Néron s'était retiré à Naples; ce fut là qu'il fit le premier essai de son talent en public; l'éclat du triomphe qu'il y obtint attira près de lui une multitude de musiciens : on dit qu'il en retint cinq mille à son service, leur donna un costume particulier, et leur apprit comment il voulait être applaudi. Plusieurs fois, dans des jeux publics, il se fit adjuger le prix du chant, de la lyre ou de la flûte. Il avait aussi la vue

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tention d'être compositeur. Voulant un jour chanter la prise de Troie, il fit mettre le feu à un des quartiers de Rome, et placé sur la terrasse de son palais, il ne cessa de jouer de la flûte pendant toute la durée de l'incendie. Non satisfait des applaudissements des Romains, il parcourut la Grèce avec une suite de musiciens et se présenta dans les concours de musique des fêtes publiques : la terreur qu'il inspirait ne permettait pas de lui refuser les prix auxquels il n'aurait pu prétendre par son habileté. Pendant son séjour en Grèce, il envoyait régulièrement au sénat les bulletins de ses victoires musicales. On dit que le nombre de ses couronnes s'élevait à dix-huit cents. Lorsqu'il retourna à Rome, il fit pratiquer des brèches dans les murailles des villes qui se trouvaient sur sa route, comme c'était l'usage pour les vainqueurs aux jeux olympiques, et il rentra en triomphe dans la capitale de l'empire, monté sur le char d'Auguste, et ayant à ses côtés un joueur de flûte nommé Diodore. Lorsque Sabinus, préfet du prétoire, eut décidé les soldats à élire Galba pour empereur, Néron se donna la mort, le 11 juin de l'année 68, après s'être écrié : *Faut-il qu'un si bon musicien périsse!* Il était âgé de trente et un ans, et en avait régné quatorze.

NERUDA (Jean-Baptiste-Georges), habile violoniste et violoncelliste, naquit en 1701 à Rossicz, en Bohême. Attaché d'abord au service des principales églises de Prague, il fut appelé à Dresde en qualité de premier violon de la chapelle de l'électeur. Après y avoir rempli ses fonctions pendant plus de trente ans, il se retira en 1772, à cause de son âge, et mourut en 1780, à 74 ans. Ses deux fils (Louis et Antoine-Frédéric) furent, comme lui, musiciens de la chapelle électorale, à Dresde. En 1763, Neruda a publié six trios pour deux violons et basse; chez Breitkopf, à Leipsick. Il a laissé en manuscrit : 1° Dix-huit symphonies pour l'orchestre. — 2° Quatre concertos pour le violon. — 3° Vingt-quatre trios pour deux violons et basse. — 4° Six solos pour violon. Parmi ses trios, on en cite six qui sont remplis de bonnes fugues.

NERUDA (Jean-Chrysostome), frère du précédent, né à Rossicz, le 1er décembre 1765, fut un violoniste distingué. Après avoir exercé sa profession à Prague pendant plusieurs années, il entra dans l'ordre des Prémontrés, au couvent de Strahow, où il mourut le 2 décembre 1763. J'ignore s'il a laissé quelques compositions pour son instrument.

NERVIUS (Léonard), capucin, né en Belgique vers la fin du seizième siècle, a composé plusieurs ouvrages de musique d'église, parmi lesquels on remarque les suivants : 1° 16 *missæ* 4, 5, 6 et 7 *vocum*, Anvers, 1610, in-4°. — 2° *Cantiones sacræ et Litaniæ D. B. M. Virg.* 18 *voc*, ibid., 1693, in-4°. *Trias harmonica sacrarum cantionum, cum basso continuo ad organum*, ibid., 1631, in-4°.

NESER (Jean), né à Winsbach, dans le Brandebourg, vers 1570, entra à l'âge de neuf ans dans la chapelle du margrave Georges-Frédéric, qui lui accorda une bourse pour faire ses études à l'université, et qui lui fit ensuite obtenir la place de directeur de l'école de chant à Heilbronn. Il publia, pour l'usage de cette école, un recueil d'odes latines à quatre et cinq voix, sous le titre : *Hymni sacri in usum ludi illustris ad fontes salutares : Melodiis et numeris musicis compositi et collecti*, etc. *Hofii-Variscorum, ex officinâ Matthæi Pfeilschmidii, anno Christi* 1619, in-8° de 9 feuilles. Il y a une deuxième édition de cet ouvrage à laquelle est ajoutée une méthode élémentaire de musique; elle a pour titre : *Hymnos sacros selectiores et cantilenas nonnullas quas vocant gregorianas, quibus in fine adjuncta succincta eoque genuina institutio ad musicis et numerorum vulgarium scientiam in usum scholæ, Calmbacensis edit. Wolfgang Erdmann Beyer. Norimbergæ, apud Joh.-Jonas Folsekering*, 1681, in-8°.

NESSMANN (Christophe-Frédéric), orfèvre-joaillier, à Hambourg, et amateur de musique, né vers 1760, était parvenu en 1793 à un rare degré d'habileté sur la trompette. Il fut un des premiers qui firent des essais pour donner à cet instrument l'échelle chromatique, au moyen de clefs : celle qu'il avait faite avait deux octaves avec tous les demi-tons. Cet instrument différait du bugle, en ce qu'il avait conservé sa forme ordinaire et le diamètre de son tube, en sorte que sa qualité de son était réellement celle de la trompette.

NETZER (Joseph), compositeur, né dans le Tyrol en 1808, fit ses études musicales à Inspruck, puis se rendit à Vienne, où il fit représenter, en 1839, l'opéra intitulé : *Die Belagerung von Gothenburg* (Le siége de Gothenbourg). Dans la même année il y fit exécuter une symphonie dont il fut rendu un compte avantageux dans les journaux. En 1841, il donna au théâtre de la Porte de Carinthie son opéra romantique intitulé *Mara*, qui obtint un brillant succès et fut joué dans les années suivantes à Prague, à Berlin et à Leipsick. Cet ouvrage fut suivi, en 1844, de l'opéra *Die Eroberung von Granada* (La Conquête de Grenade). Dans la même année M. Netzer accepta la place de chef d'orchestre de la société *Euterpe*. En 1845, il

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

retourna à Vienne et y fut nommé chef d'orchestre du théâtre *An der Wien* (sur la Vienne), où il fit jouer, en 1816, son opéra *Die seltene Hochzeit* (La Noce extraordinaire). Rappelé à Leipsick en 1810 pour y reprendre sa place de chef d'orchestre de la société Liebhaber, il donna dans cette ville son opéra *Die Königin von Kastilien* (La Reine de Castille). Cet artiste était encore à Leipsick au moment de la révolution de 1848. Après cette époque, on n'a plus de renseignements sur sa personne. On a publié de sa composition plusieurs œuvres de Lieder avec accompagnement de piano.

NEUBAUER (François-Christien), violoniste distingué et compositeur, était fils d'un paysan et naquit à Horzan, en Bohême, vers 1760. Le maître de l'école où il fut placé dans son enfance découvrit ses rares dispositions pour la musique, et s'attacha à les développer. Les progrès de Neubauer furent rapides, et quoique fort jeune lorsqu'il se rendit à Prague, il possédait non-seulement une connaissance assez étendue de la langue latine, dans laquelle il s'exprimait avec facilité, mais il était déjà violoniste habile et compositeur élégant. Après avoir passé quelques années à Prague, il alla à Vienne, y fit la connaissance de Haydn, de Mozart, et de son compatriote Wranitzky, dont il étudia les ouvrages avec fruit. Il écrivit à Vienne l'opéra *Ferdinand et Yarico*, qui fut représenté au théâtre de Schikane ler, et qui fut publié en partition pour le piano. Lorsqu'il quitta Vienne, il voyagea en donnant des concerts et vécut alternativement à Spire, Heilbronn, Mayence, Coblence, et dans quelques autres villes qui avoisinent le Rhin. Homme de talent et même de génie, il vivait d'une manière indépendante et dans le désordre, s'enivrant chaque jour, et travaillant au milieu du bruit dans les salles communes des auberges où il s'arrêtait. En 1790 le prince de Weilbourg le choisit pour diriger sa chapelle; mais peu d'années après, le pays fut envahi par les armées françaises, la chapelle fut dissoute, et Neubauer se réfugia à Minden, où il demeura jusqu'à ce que le prince de Schaumbourg le fit venir à Bückebourg, en qualité de maître de concert. Ce prince lui ayant permis de faire exécuter ses compositions dans sa chapelle, Jean-Christophe-Frédéric Bach, qui la dirigeait, ne vit pas sans un secret dépit que ces ouvrages enfermaient des effets d'instrumentations et des modulations où il y avait plus de nouveauté que dans les siens; il ne put s'empêcher d'exprimer une opinion peu favorable à ces productions, où il avait remarqué plusieurs fautes contre la pureté de l'harmonie. Instruit de cette critique, Neubauer ne garda aucune mesure, et porta au vieillard le défi de traiter concurremment un sujet de fugue; mais cette affaire fut assoupie et n'eut pas de suite. Peu de temps après, Bach mourut, et Neubauer lui succéda comme maître de chapelle. La position honorable qu'il venait de prendre lui permit d'épouser une demoiselle de bonne famille de Buckebourg; mais il ne jouit pas longtemps des avantages de sa nouvelle situation, car il mourut à l'âge de trente-cinq ans, le 11 octobre 1795, des suites de son intempérance. On doit regretter que le désordre de sa vie, la précipitation qu'il mettait à écrire ses ouvrages, et le défaut d'instruction solide dans le contrepoint ne lui aient pas permis de développer les dons heureux qu'il avait reçus de la nature; car il était né pour être un compositeur remarquable. Telles qu'elles sont, ses productions renferment une multitude de traits heureux qui indiquent une excellente organisation. Quoiqu'il soit mort jeune et que sa vie ait été fort agitée, il a beaucoup écrit, et la plupart de ses productions ont été favorablement accueillies par le public.

La liste des principaux ouvrages de Neubauer se compose de la manière suivante : 1° *Symphonies à grand orchestre*, op. 1; op. 4, nos 1, 2, 3; op. 8, nos 1, 2, 3, Offenbach, André; op. 11; *la Bataille*, ibid., op. 12, nos 1, 2, 3, ibid. — 2° *Quatuors pour 2 violons, alto et basse*, op. 3, nos 1, 2, 3, Offenbach, André; op. 6, nos 1, 2, 3, 4, ibid.; op. 7, nos 1, 2, 3, ibid. — 3° *Trios pour 2 violons et basse*, op. 9, Augsbourg, Gombart. — 4° *Duos pour 2 violons, violon et alto, violon et basse*, op. 5, ibid., op. 9, Offenbach, André; op. 10, Augsbourg, Gombart; op. 11, ibid.; op. 14, ibid.; op. 35, ibid. — 5° *Sonates pour violon, avec accompagnement d'alto*, op. 13; Augsbourg, Gombart. — 6° *Concerto pour violoncelle* en *si* bémol; Mayence, Schott. — 7° *Concerto pour flûte*; Offenbach, André. — 8° *Trios pour flûte, violon et alto*; Augsbourg, Gombart; op. 16, ibid. — 9° *Duos pour 2 flûtes*, op. 15, Offenbach, André. — 10° *Concerto pour le piano*, op. 21, Brunswick, Spehr. — 11° Sonate pour piano, violon et basse, op. 20, ibid. — 12° Variations pour piano avec violon, op. 2; Offenbach, André. — 13° Cantate sur la situation de la patrie allemande, gravée en 1795. — 14° Vingt chansons allemandes avec accompagnement de piano; Rinteln, 1795. — 15° Six chansons avec accompagnement de piano; Heilbronn.

NEUBAUER (Jean), musicien allemand inconnu, qui vivait vers la fin du dix-huitième siècle et dont on trouve des compositions in-li-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

quées dans les catalogues de Boehm, à Spire, 1791; et de Traeg, à Vienne (1800). Gerber apposé Nouveau Lexique des musiciens) qu'il vivait à Vienne, ou du moins en Autriche. Quoi qu'il en soit, les ouvrages indiqués sous ce nom sont : 1° Six quatuors pour flûte, violon, alto et basse. — 2° Symphonie concertante pour 2 clarinettes et orchestre. — 3° Deux nocturnes pour flûte traversière, flûte d'amour, 2 altos, 2 cors et violoncelle. — 4° Duo pour cor et viole.

NEUFVILLE-DE-BRUNAUBOIS-MONTADOR (Le chevalier JEAN-FLORENT-JOSEPH DE), capitaine d'une compagnie de sous-officiers invalides, à Lorient, né en 1707, à Sangaste, près de Calais, a publié beaucoup de petits écrits parmi lesquels on remarque : *Lettre au sujet de la rentrée de la demoiselle le Maure à l'Opéra*, Bruxelles, 1740, in-12.

NEUGEBAUER (WENCESLAS), né à Gumpersdorf, dans le comté de Glatz, brilla comme chanteur sur le théâtre allemand, depuis 1794 jusqu'en 1810. Il mourut d'une fièvre nerveuse le 8 juin 1811. Sa voix était une belle basse, et il excellait dans les rôles d'*Osmin* (de l'Enlèvement du Sérail), et de *Sarastro* (de la Flûte enchantée).

NEUGEBAUER (ANTOINE), facteur d'orgues, né en Silésie, était établi à Neisse, vers la fin du dix-huitième siècle. Il construisit dans l'église évangélique de cette ville, en 1798, un orgue de 22 jeux, avec deux claviers et pédale. On y admire les jeux de basson et de voix humaine.

NEUGEBAUER (HENRI-GOTTLIEB ou THÉOPHILE), vraisemblablement de la même famille et peut-être fils du précédent, naquit en Silésie dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, fut organiste de l'église-Sainte-Marie Madeleine, à Breslau, depuis 1811 jusqu'à sa mort, arrivée en 1825. Il fut considéré comme un des artistes de son temps les plus distingués sur son instrument.

NEUHAUSER (LÉOPOLD), musicien né dans le Tyrol, vivait à Vienne vers la fin du dix-huitième siècle. Il a publié de sa composition : 1° Douze variations pour violon et basse; Vienne, 1799. — 2° Six valses pour deux guitares; Bonn, Simrock. — 3° Six variations pour guitare, violon ou clarinette; Vienne, 1801. — 4° Plusieurs recueils de danses allemandes. Cet artiste a laissé en manuscrit : — 5° Quatre nocturnes, le premier pour violon, deux altos et violoncelle; le second pour mandoline, violon, alto, 2 cors et violoncelle; le troisième pour 2 violons, 2 hautbois, 2 cors, alto et basse. — 6° Quatuor pour 2 violons, alto et basse.

NEURIRCH (ANTOINE), facteur d'orgues à Munich, a construit en 1785, pour la chapelle de l'électeur de Bavière, un instrument pour lequel il lui a été payé 336 florins.

NEURIRCH (BENJAMIN), naquit le 27 mars 1665, à Reuke, petit village de la Silésie. A l'âge de huit ans il commença ses études au lycée de Bojanova; puis il entra au gymnase de Breslau, passa en 1687 à celui de Thorn, et suivit les cours de l'université de Francfort-sur-l'Oder en 1684. Douze ans après, il était précepteur du fils du premier ministre Hauswitz, à Berlin. Désigné en 1703 comme professeur de l'académie de cette ville, il renonça plus tard à cette place pour celle de précepteur du prince héréditaire à Anspach, dont il fut ensuite nommé conseiller. Il mourut à Anspach le 15 août 1729, à l'âge de soixante-quatre ans. On a de lui un livre intitulé : *Andachtsubungen zur Kirchenmusik* (Considérations pieuses concernant la musique d'église); Francfort, 1725, in-4°.

NEURIRCHNER (WENCESLAS), virtuose sur le basson, est né le 8 avril 1805 à Neustreichitz en Bohême. Ses premières études musicales furent dirigées par son père, amateur distingué, qui jouait de plusieurs instruments, puis il entra au Conservatoire de Prague, à l'âge de quatorze ans, et y reçut des leçons de basson d'un bon maître. En 1825, il sortit de cette école et entra comme bassoniste à l'orchestre du théâtre. Dans l'année suivante, il fit de petits voyages à Teplitz, à Leipsick, à Dresde, et fit une excursion jusqu'à Berlin. Ce fut dans cette ville qu'il reçut sa nomination de premier basson de la chapelle royale de Stuttgard. Cet artiste a composé des morceaux pour son instrument, lesquels ont été publiés à Leipsick. Il a fait en 1829 un voyage à Vienne, et dix ans après, un séjour de quelques mois à Paris. Son talent a été justement estimé par les artistes de ces deux capitales.

NEUROME (GEORGES-EUGÈNE), violoniste et professeur de musique à Saint Quentin, naquit dans cette ville le 14 mars 1781. Sa famille, originaire de la Suisse, avait été naturalisée française vers le milieu du dix-huitième siècle. Élève de la maîtrise de sa ville natale, sous la direction de Jumentier, il y reçut sa première éducation musicale. En 1793, l'école de chant fut supprimée et les élèves se dispersèrent; mais Neukomm continua ses études chez son maître, et apprit de lui les éléments de l'harmonie et de la composition. Son instrument était le violon : résolu de se livrer à l'enseignement, il comprit qu'il avait besoin de perfectionner son mécanisme, et, à différentes reprises, il se rendit

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

à Paris pour recevoir les conseils de Rodolphe Kreutzer et de son frère Auguste Kreutzer. De retour à Saint-Quentin, il eut un grand nombre d'élèves, et partagea son temps entre les soins qu'il leur donnait et la composition. Cet artiste estimable est mort d'une fièvre typhoïde, le 11 juin 1850, à l'âge de soixante-six ans. Les premières compositions de Neukome ont paru sous le pseudonyme de *Kuffner*; il a fait graver sous son nom : 1° Thème varié pour violon, avec quatuor ou piano, op. 1; Paris, Richault. — 2° Rondo brillant pour violon et orchestre, op. 2, ibid. — 3° Thème varié pour violon et quatuor ou piano, op. 2, ibid. — 4° Idem, op. 4, avec orchestre ou piano, ibid. — 5° Rondo brillant pour piano et violoncelle, op. 5, ibid. — 6° Rondo brillant pour piano et violon, composé pour sa fille, op. 6, ibid. Les meilleurs ouvrages de Neukome sont restés en manuscrit; on y remarque : 1° Duo pour piano et alto; — 2° Duo pour piano et violoncelle; — 3° Six trios pour piano, violon et violoncelle (en *ut* mineur, *ré* mineur, *mi* bémol, *si* mineur, *la* bémol, *sol* mineur et *si* mineur); — 4° Six quatuors pour piano, violon, alto et violoncelle; — 5° Cinq quintettes pour piano, violon, alto, violoncelle et contrebasse; — 6° Un sextuor pour piano, 2 violons, alto, violoncelle et contrebasse. — 7° Quatre sextuors pour piano, violon, 2 altos, violoncelle et contrebasse.

NEUKOMM (Sigismond), compositeur, est né le 10 avril 1778, à Salzbourg. Dès la sixième année de son âge il montra un penchant décidé pour la musique. Son premier maître fut l'organiste Weissauer, que Neukomm fut bientôt en état d'aider dans l'exercice de ses fonctions. La plupart des instruments à cordes et à vent lui étaient devenus familiers, et sur quelques-uns il était d'une habileté assez remarquable. Dans sa quinzième année, il obtint la place d'organiste à l'université. Son père, homme instruit et premier professeur de l'école normale de Salzbourg, lui fit faire des études classiques dont les avantages se sont révélés en beaucoup de circonstances de sa vie. Pendant qu'il suivait les cours des collèges, Michel Haydn, dont la femme était parente de la mère de Neukomm, lui donna des leçons de contrepoint et d'harmonie, et se fit souvent remplacer par lui dans ses fonctions d'organiste de la cour. Parvenu à l'âge de dix-huit ans, Neukomm fut nommé corépétiteur de l'Opéra : cette occupation acheva de développer son penchant pour la musique, et lui fit prendre la résolution de se livrer exclusivement à la culture de cet art. Après avoir achevé à l'université ses cours de philosophie et de mathématiques, il quitta Salzbourg en 1798, et se rendit à Vienne, où Joseph Haydn, sur la recommandation de son frère, l'adopta pour élève et le traita comme un fils. Pendant plusieurs années, le jeune artiste recueillit les fruits de cette heureuse position, et reçut les conseils de l'homme célèbre. Vers la fin de 1806, Neukomm s'éloigna de Vienne pour se rendre en Russie, prenant sa route par la Suède. Arrivé à Stockholm en 1807, il y fut nommé membre de l'académie de musique, puis il se rendit à Pétersbourg, où la direction de la musique de l'Opéra allemand lui fut confiée. La société philharmonique de cette ville le choisit aussi pour un de ses membres. Pendant son séjour dans cette capitale et à Moscou, il fit exécuter avec succès quelques-unes de ses compositions; mais ses premiers ouvrages ne furent publiés qu'après son retour en Allemagne. Une maladie sérieuse, occasionnée par l'avis de la mort de son père, l'obligea de renoncer à la direction de la musique du théâtre impérial allemand. De retour à Salzbourg, il y resta peu de temps, et se rendit à Vienne, où il n'arriva qu'au moment de la mort de Haydn.

Après la paix qui suivit la campagne de 1809, Neukomm se rendit à Paris, où ses liaisons avec les artistes et les savants les plus distingués le fixèrent pendant plusieurs années. Il y trouva dans la princesse de Vaudémont une protectrice qui le présenta au prince de Talleyrand et le lui recommanda avec chaleur. A cette époque, Dussek était attaché comme pianiste à la maison de ce personnage politique; mais déjà sa santé commençait à s'altérer. Bientôt après il fut obligé de se rendre à Saint-Germain, dans l'espoir qu'un air plus pur pourrait hâter sa guérison, et pendant son absence, Neukomm le remplaça près du prince. On sait qu'après avoir langui dans sa retraite champêtre, Dussek mourut en 1812. Dès ce moment, Neukomm fut définitivement installé chez le prince de Talleyrand. En 1814 il l'accompagna au congrès de Vienne; un *Requiem* qu'il avait composé en commémoration de Louis XVI fut exécuté dans l'église St-Étienne de cette ville, par un chœur de 300 chanteurs, en présence des empereurs, rois et princes réunis au congrès. En 1815 le prince de Talleyrand fit obtenir à Neukomm la décoration de la Légion d'honneur, et des lettres de noblesse. De retour à Paris après les Cent-Jours, il y reprit ses travaux. En 1816 il accompagna le duc de Luxembourg, qui allait en ambassade extraordinaire à Rio-Janeiro. Le roi don Pedro le choisit pour maître de sa chapelle et lui fixa un traitement considérable. Neukomm en jouit pendant plus de quatre ans; mais après la révolution du Brésil,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

qui obligea le roi à repasser en Europe, il renonça de son propre mouvement à son titre et aux appointements qui y étaient attachés. De retour à Paris au mois d'octobre de la même année, il retrouva sa place dans l'hôtel de Talleyrand, reprit ses travaux et les douces habitudes de sa vie.

Depuis longtemps il éprouvait le désir de visiter l'Italie; en 1826, il réalisa son projet de voyage en ce pays, qui lui offrait des objets d'études variées; il visita Milan, Florence, Bologne, Rome, Naples et Venise. Dès ce moment, un goût passionné de voyages sembla s'être emparé de lui. En 1827 il parcourut la Belgique et la Hollande; deux ans après il se rendit en Angleterre et en Écosse : il y fut accueilli avec distinction par Walter Scott et quelques autres hommes remarquables. Rentré à Paris dans les premiers mois de 1830, il n'y resta que peu de temps, parce qu'il accompagna Talleyrand dans son ambassade à Londres, après la révolution de Juillet. Il alla à Berlin en 1832 et y fit exécuter deux fois son oratorio *la Loi de l'Ancien Testament*, ainsi que plusieurs autres compositions; puis il visita ses amis de Leipsick et de Dresde. De retour à Londres, il y passa l'hiver de 1832-1833, fit ensuite un second voyage en Italie, et s'arrêta dans le midi de la France pendant l'hiver de 1833-1834. Profitant de la proximité de Toulon, il fit une excursion à Alger et dans les possessions françaises de l'Afrique. Paris et Londres le revirent pendant les années 1835 et 1836. Il s'était proposé de parcourir l'Amérique septentrionale pendant cette dernière année; mais une maladie douloureuse le retint en Angleterre au moment même où il allait s'embarquer. Rendu à la santé, il reprit le cours de ses voyages, visita de nouveau la Belgique, Francfort, Darmstadt, Heidelberg, Manheim et Carlsruhe. De retour ensuite à Paris, il y passa plusieurs années, puis il fit un voyage en Suisse. En 1842, il dirigea la fête musicale de Friedberg et celle de Salzbourg, à l'occasion de l'érection du monument de Mozart, il retourna ensuite en Angleterre, pays qu'il affectionnait et où il avait beaucoup d'amis. Depuis quelques temps sa vue s'affaiblissait par la formation de la cataracte sur les deux yeux. Il finit par devenir complétement aveugle. En 1848, il se fit faire l'opération par un célèbre oculiste de Manchester : elle eut le plus heureux résultat. En 1849, je retrouvai ce vieil ami à Munich : il était encore obligé de porter des lunettes colorées de diverses manières en raison de l'état de la lumière dans les différentes parties du jour : mais en dépit de ses souffrances passées et des préoccupations que lui donnait son état actuel, il était encore plein d'enthousiasme pour les belles œuvres de musique sérieuse que nous entendîmes dans quelques églises ainsi qu'à la chapelle royale. Lorsque je revis Neukomm à Londres en 1851, où il était membre du Jury de l'exposition universelle, il avait retrouvé la santé et sa douce gaieté habituelle. Peu de temps après il fit un voyage en Orient et s'arrêta quelque temps à Constantinople. Dans un voyage que je fis à Paris en 1856, nous nous vîmes plusieurs fois, et je remarquai qu'il y avait en lui des symptômes d'affaiblissement. Il a cessé de vivre dans cette ville, le 3 avril 1858, à l'âge de quatre-vingts ans.

Nonobstant les distractions multipliées de ses voyages, Neukomm a produit une si grande quantité de compositions de tout genre, qu'il est difficile de comprendre qu'il ait eu le temps nécessaire pour le travail matériel d'un si grand nombre d'ouvrages. Depuis l'âge de vingt-cinq ans il tenait un catalogue thématique de ce qu'il avait écrit; voici le resumé qu'il m'en a envoyé en 1837 : I. Musique religieuse à plusieurs parties, avec ou sans accompagnement : 1° *Oratorios :* 2 en anglais, 5 en allemand. — 2° *Messes :* 15 complètes. — 3° *Te Deum :* 5. — 4 *Grands chœurs :* 3 en anglais, 1 en russe — 5° *Cantates d'église :* 3 en anglais, 1 en français, 1 en italien. — 6° *Morceaux détachés à plusieurs parties :* 25 en latin, 9 en français, 12 en anglais, 2 en allemand. — 7° Collection d'antiennes et d'autres morceaux à plusieurs parties, en langue latine, composés pendant le voyage de Brest à Rio-Janeiro. — 8° Collection considérable d'hymnes chorales sur des paroles anglaises. — 9° *The morning and evening service* (Service du matin et du soir, à 4 parties), complet. Ces deux derniers ouvrages, qui renferment une multitude de pièces, ont été composés en Angleterre. — 10° *Psaumes à voix seule :* 4 en latin, 7 en italien, 10 en anglais, 17 en allemand. — 11° *Psaumes à plusieurs parties :* 10 en latin, 2 en russe, 7 à 2 voix, en anglais; 3 à 3 voix, idem; 2 à 4 voix idem; 3 à 5 voix, idem; 2 à grand chœur, idem; 1 à double chœur pour 8 voix, idem, — 12° *Cantates d'église et morceaux détachés à voix seule :* 62 en anglais, 16 en latin, 2 en italien, 2 en français, 27 en allemand. — II. Musique dramatique : 13° 10 opéras allemands. — 14° 3 scènes détachées en italien. — III. Musique vocale de concert et de chambre : 15° *Chœurs :* 2 en portugais, 4 en anglais, 2 en allemand. — 16° *Trios :* 2 en italien, 1 en anglais, 1 en français. — 17° *Duos :* 1 en italien, 5 en français. — 18° *Cantates*.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

1 en français, 2 en italien. — 19° 73 chansons allemandes. — 20° 75 chansons anglaises. — 21° 50 romances françaises. — 22° 4 canzonettes italiennes. — IV. Musique instrumentale : 23° *Fantaisies et élégies à grand orchestre* : 7. — 24° 5 ouvertures détachées. — 25° Une symphonie à grand orchestre. — 26° Quintettes, quatuors, etc., pour divers instruments, au nombre de 23. — 26° 25 marches militaires et autres pièces d'harmonie. — 28° Duos, valses, etc., pour divers instruments. — 29° Un concerto pour piano. — 32° 10 sonates et caprices pour le même instrument. — 31° Variations idem, 9 suites. — 32° 8 fantaisies idem. — 33° 57 pièces d'orgue. — 34° Des exercices d'harmonie et des solfèges. La récapitulation de ces compositions, faite au mois d'août 1836, présente un ensemble de 524 œuvres de musique vocale, et de 219 de musique instrumentale : en tout, 743. Beaucoup de ces morceaux ont été publiés en France, en Allemagne et en Angleterre ; mais un plus grand nombre est resté en manuscrit. A cette longue liste il faut ajouter les deux oratorios *Christi Auferstehung* (La Résurrection du Christ), et *Christi Himmelfahrt* (L'Ascension du Christ), dont les partitions réduites pour le piano ont été publiées en 1842, et un très-grand nombre d'ouvrages de tout genre écrits depuis 1837. Neukomm était considéré comme un des meilleurs organistes de son temps.

NEULAND (Guillaume), violoncelliste, clarinettiste et compositeur, est né à Bonn le 14 juillet 1806. Il reçut les premières leçons de piano et de composition de Hegmann. A l'âge de dix-huit ans, il s'enrôla volontairement à Cologne comme clarinettiste dans la musique du 28e régiment de ligne prussien. Ce régiment n'ayant pas quitté cette même ville pendant deux ans, Neuland y ouvrit un cours d'harmonie, qui fut suivi par de nombreux élèves. Après ce temps, il obtint son congé et retourna à Bonn, où il succéda dans l'enseignement à son ancien maître Hegmann. Dans un voyage qu'il fit en Angleterre, pour se faire entendre comme violoncelliste, il s'arrêta à Calais, et s'y fixa. Il y fonda une société philharmonique, qui a subsisté depuis lors sous sa direction. On a publié de cet artiste plusieurs morceaux pour le piano et le violoncelle.

NEULING (....), vraisemblablement violoniste et virtuose sur la mandoline, a vécu à Vienne dans les premières années du siècle présent. On a gravé de sa composition plusieurs ouvrages, parmi lesquels on remarque : 1° Polonaise brillante pour piano et violon, op. 2 ; Vienne, Haslinger. — 2° Rondo pour violon principal, avec deux violons, alto et violoncelle, op. 6 ; Leipsick, Breitkopf et Hartel. — 3° Polonaise pour violon principal avec 2 violons, alto et violoncelle, op. 7 ; Vienne, Diabelli. — 4° Sonate pour piano et mandoline, op. 8 ; Vienne, Haslinger.

NEUMANN (Joachim). *Voyez* Neander.

NEUMANN (Martin), compositeur allemand du dix-septième siècle, est auteur d'une messe à 5 voix indiquée dans le Catalogue de Parstorff.

NEUMANN (Jean Christophe), facteur d'orgues, à Metfersdorf, en Silésie, vers le milieu du dix-huitième siècle, a construit en 1744 un petit instrument dans l'église de Lœwenberger, qui ne lui fut payé que 252 écus (environ 950 francs).

NEUMANN (Charles-Gottlieb ou Théophile), né à Glogau, dans la première moitié du dix-huitième siècle, fut un facteur d'orgues distingué. En 1752, il construisit un orgue de vingt-six jeux dans la cathédrale, et en 1757, il en fit un autre de vingt-quatre jeux dans le temple évangélique.

NEUMANN. Plusieurs musiciens de ce nom ont publié des compositions de différents genres et ont été confondus parce que les renseignements manquent sur leur personne et que leurs prénoms mêmes ne sont pas connus. Guidé par la nature de leurs ouvrages, les époques de leur publication et les lieux où ils ont paru, j'ai cru pouvoir les distinguer de la manière suivante :

NEUMANN (G.) ou plutôt **NEUMAN**, claveciniste et compositeur hollandais, vivait à Amsterdam vers 1770. Il a publié : 1° Des mélodies pour le psautier sous ce titre : *Musikaale Zangweiser van het Boeck der Psalmen*, 1re et 2e suites pour le chant et la basse. — 2° Six petites sonates pour le piano, avec deux violons et basse, Amsterdam, Hummel. — 3° Chansons hollandaises variées pour le clavecin, ibid. — 4° Trois pièces de clavecin avec flûte ou violon, op. 3, ibid., et Berlin, Hummel. — 5° Trois idem, dont la 3me à 4 mains, op. 4, ibid. — 6° Deux idem, tirées de l'opéra d'*Atys*, op. 5, ibid. — 7° Cinq idem, tirées de *Nina*, avec deux violons, op. 6, ibid. — 8° Deux idem, avec accompagnement de deux violons et violoncelle tirées d'*Azémia*, op. 7, ibid. — 9° Six idem, avec violon et violoncelle, tirées de l'opéra *les Amours d'été*, op. 8, ibid. — 10° Air (*Oui, noir n'est pas si diable*, etc.) varié pour le clavecin, ibid.

NEUMANN (Frédéric), premier ténor au théâtre d'Altona, dans les années 1797 et 1798, chantait à Vienne en 1801. Il fut aussi compositeur dramatique et fit représenter : 1° *La Fille*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

avec la bague, petit opéra, 1798. — 2° *Le Faux Recruteur*, petit opéra. Il a laissé aussi en manuscrit une serenade pour le comte de Benjofski, et un recueil de mélodies sous le titre *Gesange zum Todtenkopf* (Airs pour *la Tete de mort*) (1), 1790.

NEUMANN (Charles), de Leipsick, a publié une notice sur Jean-Adam Hiller, considéré comme homme, comme artiste et comme professeur de musique. Cette notice est suivie d'un discours prononcé aux obsèques de ce savant musicien : elle a pour titre : *Johann Adam Hiller : eine bescheidene Wurdigung seiner Verdienste als Mensch, Kunstler und Schulmann, nebst einer Rede gesprochen an seinem Grabe*, Leipsick 1804, in-8°.

NEUMANN (F.-A.), pianiste et compositeur, vivait à Vienne vers 1805. Il a publié : 1° Vingt-cinq œuvres de variations pour le piano, sur des thèmes d'opéras et de ballets français et italiens, tels que *Faniska, Aline, les Petits Savoyards, Romeo e Giulietta*, etc. ; Vienne, Weigl et Haslinger. — 2° Plusieurs œuvres de polonaises pour piano, ibid. — 3° Quelques recueils de danses allemandes et de valses pour le même instrument, ibid. Je crois que cet artiste est le même qu'*Antoine Neumann*, qui a fait représenter à Trieste l'opéra intitulé : *Nicolas Terzo*, et qui était en 1842 directeur de musique de l'Opéra italien à *San Yago*.

NEUMANN (. ..), clarinettiste et professeur de musique à Francfort, au commencement du siècle présent, s'est fait connaître par les publications suivantes : 1° Concertino pour clarinette et orchestre, en forme de scène chantante, op. 19, Offenbach, André ; 2me idem, op. 48, Bonn, Monpour. — 2° Duos pour 2 clarinettes, op. 20 et 24, Offenbach, André. — 3° Études ou caprices pour clarinette seule, op. 23, ibid. — 4° Variations pour hautbois avec accompagnement de 2 violons, alto et basse, op. 9, ibid. — 5° Serénade pour hautbois et guitare, op. 16, ibid. — 6° Duos pour 2 violons, op 12, ibid. — 7° Air varié pour flûte, violon et guitare, op. 1, Mayence, Schott. — 8° Plusieurs sérénades pour clarinette et guitare, cor de basselte et guitare, flûte et guitare, violon et guitare, alto et guitare, op. 2, 5, 15, 17, 27, Offenbach, André. — 9° Concertino pour hautbois, op. 38 ; Bonn, Monpour.

NEUMANN (H.), flûtiste et compositeur à Hanovre, vers 1840, a publié de sa composition : 1° Quatuor pour flûte, violon, alto et basse, op. 22, Hanovre, Bachmann. — 2° Divertissement idem, op. 25, ibid. — 3° Grand trio pour trois flûtes, Offenbach, André. — 4° Duos faciles pour 2 flûtes, op. 30, Bonn, Simrock.

Il y a aussi un professeur de musique nommé Neumann (J.-C.) à Hildburghausen, en Saxe ; il a publié quelques danses et marches pour piano.

NEUMANN (Henri), compositeur, fut d'abord maître de chapelle de la petite cour de Detmold, puis directeur de musique de la Société royale de l'harmonie à Anvers, et enfin chef de musique d'un régiment prussien à Cologne. Au moment où cette notice est écrite, M. Neumann est retiré à Heiligenstadt, lieu de sa naissance. Il a beaucoup écrit pour l'orchestre et la musique militaire. En 1855 il a obtenu le prix dans un concours ouvert à Manheim pour la composition d'une symphonie : son ouvrage a pour titre : *Tonhalle*.

NEUMANN (Edmond), fils du précédent, est né à Cologne le 12 juillet 1819. Il fut envoyé par son père à Leipsick, pour y étudier l'harmonie et la composition sous la direction de M. Hauptmann. Ses études terminées, il s'est livré à la composition de la musique de danse dans laquelle il s'est distingué. Cet artiste a aussi de la réputation comme chef d'orchestre. On a publié beaucoup de ses ouvrages pour la danse.

NEUMANN (Wilhelm ou Guillaume), violoniste, compositeur et littérateur, est né à Breslau, et y commença l'étude du violon. En 1846 il se rendit à Cassel pour y prendre des leçons de Spohr, dont il devint un des bons élèves. Fixé dans cette ville depuis lors, il s'est fait connaître du monde musical par un ouvrage qui a pour titre : *Die Komponisten der neuen Zeit* (Les compositeurs de l'époque actuelle) ; Cassel, 1855-1858, in-8°. Ce livre est un recueil de biographies de compositeurs, publié par livraisons. Les Lexiques musicaux de Gassner, de Bernsdorf et de Gollmick ne fournissent aucun renseignement sur ce littérateur musicien ; le peu que j'en donne a été recueilli dans les journaux, en sorte que j'ignore s'il y a identité entre lui et *Wilhelm Neumann*, qui a publié à Breslau, en 1842, chez Cranz, un recueil de chants à deux voix pour soprano et contralto, extrait du recueil de cantiques, psaumes et litanies de F. W. Lichthorn, pour l'usage du culte catholique, sous ce titre : *Auszug aus den Choralen und Melodieen zu dem, im katolischen gesang-und Erbaunsbuche von F. W. Lichthorn* etc. Le Lexique des musiciens de la Silésie (*Schlesisches Tonkunstler-Lexikon*, Breslau, 1846-1847), de MM. Kossmaly et Carlo, ne contient aucune notice sur un musicien de ce nom.

NEUMARCK (Georges), né le 16 mars

(1) Drame qui portait ce titre.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

1621, à Mulhausen, fut secrétaire des archives et bibliothécaire à Weimar, où il mourut le 8 juillet 1681. Il a publié à Jena, en 1657, un recueil de mélodies intitulé : *Fortgepflanzter musikalisch-poetischer Lustwald bezeuget*, etc. On lui attribue la mélodie du cantique : *Wer nur den lieben Gott lässt walten*, etc.

NEUMAYER (André), né le 24 octobre 1750, à Grossmehring, près d'Ingolstadt, entra dans l'ordre des chanoines réguliers à Polling (Styrie), et y remplit les fonctions d'organiste et de directeur du chœur. Il écrivit pour l'église de son couvent beaucoup de musique d'église fort estimée en Bavière. Après la suppression de son ordre, il a obtenu une cure dans les environs de Munich. Il n'a pas publié ses compositions pour l'église.

Un autre musicien du même nom a publié, à Vienne, des polonaises, valses et contredanses.

NEUNER (Charles), né au faubourg de Munich, le 29 juillet 1778, apprit de son père (Martin Neuner) les éléments de la musique, puis reçut des leçons d'un moine du couvent de Saint-Jérôme, près de sa ville natale. Plus tard il fit ses humanités chez les bénédictins de Tegernsée, et y apprit à jouer du violon. De retour à Munich, il se livra à l'étude de l'art du chant, sous la direction de Valesi, et apprit de Joseph Grætz la composition et le piano. Admis dans la chapelle du roi de Bavière comme violoniste, il a composé pour le théâtre la musique des ballets dont les titres suivent : 1° *La Mort d'Hercule*. — 2° *Vénus et Adonis*. — 3° *L'Union de la Danse et de la Musique*. — 4° *La Caverne de brigands*. — 5° *Le docteur Faust*. — 6° *Les trois Esclaves*. Cet artiste a écrit aussi pour l'église : *Die Schœpfungstage* (les Jours de la Création), cantate religieuse pour 2 sopranî, 2 ténors et basse, avec 2 violons, alto, basse et orgue, en partition, op. 8, Munich, Sidler, et les psaumes de la pénitence à 4 voix et orchestre, en partition, op. 9., ibid. On a gravé les airs de quelques-uns des ballets de Neuner.

NEUSIEDLER (Jean), luthier à Nuremberg, né dans les dernières années du quinzième siècle, perfectionna la construction du luth, particulièrement à l'égard du diapason du manche (*voyez* Baron, *Untersuchung des Instruments der Laute*, p. 56). Ses instruments furent recherchés dans toute l'Europe. Lui-même en jouait fort bien. Il mourut au mois de janvier 1563. Walter attribue à cet artiste deux livres de pièces de luth qui appartiennent à celui qui est l'objet de l'article suivant.

NEUSIEDLER (Melchior), luthiste habile, peut-être fils du précédent, né à Nuremberg dans la première moitié du seizième siècle, fit en 1565 un voyage en Italie avec Philippe Camerarius, et retourna en Allemagne l'année suivante. Il se fixa alors à Augsbourg; mais après la mort d'Antoine Fugger, son protecteur, il retourna à Nuremberg, où il mourut en 1590. On a publié de sa composition : *Deutsch-Lautenbuch darinnen kunstriche Motetten*, etc. (Livre de tablature allemande pour le luth, où l'on trouve des motets, des pièces françaises, italiennes, allemandes, etc.) Strasbourg, Bernard Jobin, 1574, in-fol. On y trouve son portrait. Une deuxième édition de cet ouvrage a paru dans la même ville, en 1595, in-fol. Il a été aussi reimprimé à Venise en 1576, sous ce titre : *Il primo libro in tabulatura di liuto, ove sono Madrigali, Motetti, canzon francesi, etc. in Venetia, appresso di Antonio Gardano*, in-fol. Neusiedler a aussi arrangé six motets de Josquin Deprès à six parties en tablature de luth, et les a publiés en un recueil, à Strasbourg, en 1587, in-fol.

NEUSS (Henri-Georges), né le 11 mars 1654, à Elbingerode, dans le Hanovre, fut d'abord prédicateur à Quedlinbourg, puis pasteur à l'église Saint-Henri de Wolfenbuttel, et en dernier lieu conseiller du consistoire, premier pasteur et surintendant de l'école de la ville à Wernigerode, où il mourut le 30 septembre 1716. Mattheson assure (*Grundlage einer Ehrenpforte*) que Neuss avait près de cinquante ans lorsqu'il commença l'étude de la musique, dans le dessein d'harmoniser à quatre parties les mélodies du livre choral, pour l'usage de sa paroisse. Pour réaliser ce projet, il prit en 1708 des leçons de contrepoint du *cantor* Bokemeyer, de Wolfenbuttel, quoiqu'il ne pût résoudre les difficultés que par correspondance avec son maître. Environ cinquante ans après, on se servait encore à Wernigerode des chants chorals harmonisés par Neuss. En 1691 il écrivit une lettre à Werkmeister, sur l'usage et l'abus de la musique, que celui-ci a fait imprimer comme préface de son écrit intitulé : *Der edlen Musik-Kunst Würde, Gebræuch und Missbrauch*, etc., Francfort et Leipsick, 1691, in-4°. Il avait laissé en mourant un manuscrit qui ne fut publié que trente-six ans après sa mort, sous ce titre : *Musica parabolica, oder parabolische Musik, das ist, Erœrterung etlicher Gleichnisse und Figuren, die in der Musik, absonderlich an der Trommete befindlich dadurch die allerwichtigsten Geheimnisse der heiligen Schrift, denen Musick-Verstœndigen gar deutlich abgemahlet wird* (Musique parabolique, ou explica-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tion de quelques paraboles et figures qui se trouvent dans la musique, particulièrement dans la trompette, par laquelle on donne une démonstration claire de quelques vérités de la sainte Écriture à ceux qui sont instruits dans la musique). Dans cet opuscule bizarre, divisé en 91 paragraphes, Neuss établit une comparaison entre la musique, l'univers, Dieu, Satan, le ciel et l'enfer. Il divise les quatre octaves de l'ancien clavier de l'orgue, depuis l'*ut* grave jusqu'à l'*ut* aigu, en deux grands cercles superposés qui se touchent par leur circonférence. Chacun de ces cercles renferme deux octaves. Le cercle inférieur représente le monde infernal; le supérieur, le monde céleste. Un troisième cercle coupe les deux premiers en parties égales, appuyant les points opposés de sa circonférence sur leur axe horizontal. Celui-là représente le monde terrestre; il renferme aussi deux octaves et participe du monde céleste et du monde infernal, pour indiquer que la source du bien et du mal se trouve dans le cœur de l'homme. Dans un autre endroit on voit que l'accord consonnant, appelé *triade harmonique* au temps de Neuss, est l'emblème de la sainte Trinité : le son fondamental représente Dieu le Père; la quinte est assimilée au Fils, et la tierce, qui participe de l'harmonie des deux autres, représente le Saint-Esprit. Tout le livre est dans ce goût. A la page 90 on trouve un autre morceau intitulé *Kurtzer Entwurf von der Musik* (Esquisse abrégée de la musique). Cette esquisse n'est que le développement du sujet traité dans la préface du livre de Werkmeister cité plus haut. Elle est divisée en trois chapitres dont le premier traite de la noblesse et de l'excellence de la musique, le second, de son usage et de son utilité; et le dernier, de l'abus qu'on en fait. L'auteur aurait dû comprendre que le plus grand abus qu'on puisse faire de cet art est de le prendre pour prétexte de semblables extravagances.

NEVEU (H.), né à Bruxelles, vers 1750, se fixa jeune à Paris, et y donna des leçons de clavecin. On voit par les almanachs de musique qu'il y était encore en 1789, et qu'il avait le titre de claveciniste du comte d'Artois. On a gravé de sa composition : 1° Six trios pour clavecin, violon et basse, op. 1, Bruxelles et Paris. — 2° Variations sur des airs d'opéras-comiques, n° 1, Paris, Leduc; Augsbourg, Gombart. — 3° Pots-pourris pour le clavecin nos 1 et 2, Paris, Naderman; n° 3, Paris, Leduc; no 4, Naderman.

NEVIL (.....), savant anglais qui vivait dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, a fait imprimer dans les Transactions philosophiques (n° 337, p. 270) une dissertation intitulée : *Antient trumpet found in Ireland* (Ancienne trompette trouvée en Irlande). Suivant l'opinion de l'auteur de ce morceau, l'instrument dont il s'agit appartenait aux premiers temps du christianisme, et servait dans les funérailles.

NEWTE (Jean), recteur à Tiverton, dans le Devonshire, vivait à la fin du dix-septième siècle. On a de lui un sermon sur l'usage des orgues dans les églises, sous ce titre : *The lawfulness and use of organs in Christian churches, a sermon on Ps. CI*, 4; Londres, 1696, in-4°. Ce sermon a été réimprimé à Londres, en 1701, in-4°. Il fut prêché à l'occasion de l'érection d'un nouvel orgue dans la paroisse de Tiverton. Newte y établit que l'orgue, lorsqu'il n'est pas séparé du chant, dans l'office divin, n'est pas contraire à l'esprit de la religion chrétienne. Une critique de ce sermon fut imprimée en 1697, sous ce titre : *A Letter to a friend in the country, concerning the case of instrumental Musick, in the worship of God*, etc. Newte fit une réponse à cet écrit, dans la longue préface de la deuxième édition du Traité de Dodwell sur le même sujet (*voyez* Dodwell).

NEWTON (Jean), mathématicien anglais et docteur en théologie, naquit en 1622, à Oundle, dans le comté de Northampton. Après la restauration, il fut fait chapelain de Charles II, puis il obtint le titre de recteur de Ross, dans le comté d'Hereford, où il mourut le 25 décembre 1678. Il a publié beaucoup de livres élémentaires, particulièrement sur les mathématiques, et une sorte d'encyclopédie des sciences intitulée : *Introductio ad logicam, rhetoricam, geographiam, musicam*, etc; Londres, 1667, in-8°. Une traduction anglaise de ce livre a paru dans la même année sous ce titre : *English Academy, or a brief introduction to the seven liberal arts*, in-8°. La deuxième édition de cette traduction a été publiée à Londres, en 1693, in-12, de 243 pages. Le petit traité de musique contenu dans ce volume commence à la page 91 et finit à la page 105.

NEWTON (Isaac), savant illustre dont le nom est célèbre parmi ceux mêmes qui ne comprennent pas la nature de ses travaux, naquit à Volstrop, dans la province de Lincoln, le 25 décembre 1642, et mourut de la pierre, à Londres, le 20 mars 1727. L'histoire de la vie et des découvertes de ce grand homme n'appartient pas à ce Dictionnaire; il n'y trouve place que pour la 14e observation du second livre de son Optique, où il établit l'analogie qu'il avait trouvée entre l'ordre des couleurs, suivant les différents degrés

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de réfraction des rayons lumineux dans le prisme, avec les sons de la gamme. Newton s'est contenté d'indiquer sommairement cette analogie, sans essayer d'en donner la démonstration scientifique, parce qu'il en avait sans doute aperçu les difficultés. Elles consistent en ce que les proportions numériques de l'ordre des couleurs, en raison des divers degrés de réfrangibilité des rayons lumineux, ne sont pas celles de l'ordre des sons de nos gammes majeure ou mineure, et qu'il en résulterait une autre gamme mixte qui ne répondrait à aucune tonalité, puisqu'elle serait disposée de la manière suivante : *ré, mi, fa, sol, la, si, ut, ré*. Mairan a développé les conséquences de l'observation de Newton, dans un Mémoire inséré parmi ceux de l'Académie royale des sciences de Paris (ann. 1737, pages 1-18). C'est aussi cette observation qui a donné lieu à la rêverie du clavecin oculaire du jésuite Castel. (*Voyez* Mairan et Castel. *Voyez* aussi Field (Georges).

Dans les *Nugæ antiquæ*, recueil de pièces publiées à Londres en 1769, on trouve une lettre de Harrington à Newton, datée du 22 mai 1693, concernant les proportions des intervalles, avec la réponse de Newton sur ce sujet. Il s'agit du théorème de Pythagore, contenu dans la 47e proposition du premier livre des *Éléments* d'Euclide, et que Harrington considérait comme plus propre à exprimer les intervalles de la proportion sesquialtère que l'Hélicon de Ptolémée, expliqué par Salinas et par Wallis. Dans sa réponse, Newton partage l'opinion de Harrington. Hawkins a reproduit ces lettres dans le troisième volume de son Histoire générale de la musique (p. 140-143).

NEWTON (Benjamin), ecclésiastique anglais, professeur du collége de Jésus, à Cambridge, et vicaire à Sundhurst, dans le comté de Gloucester, vivait vers le milieu du dix-huitième siècle. A l'occasion de la réunion des chœurs de trois églises pour un festival de musique, au profit d'une institution de charité, en 1760, il a prononcé un sermon dont le texte était pris dans le 46e psaume. Ce sermon a été imprimé sous ce titre : *Musick Meeting of 3 choirs, on Ps. XLVI*, 9 ; Cambridge, 1760, in-4°. On peut voir, sur la réunion de ces trois chœurs de Gloucester, Worcester et Hereford le livre du Rev. Daniel Lysons intitulé : *History of the origin and progress of the Meeting of the three choirs of Gloucester, Worcester and Hereford, and of the charity connected with;* etc, Gloucester, 1812, un volume gr. in-8°.

NEYRAT (L'abbé Alexandre Stanislas), prêtre et maître de chapelle de S. E. le cardinal archevêque de Lyon, né à Lyon, d'une ancienne famille d'échevins, le 27 août 1825, a fait ses premières études musicales au petit séminaire des Minimes. Après avoir achevé son cours de théologie il rentra au séminaire en qualité de professeur. En 1851 il fonda la chapelle de Saint-Bonaventure et y remplit avec talent les fonctions d'organiste et de maître de chapelle. La mort de l'abbé Fichet, en 1861, a fait appeler M. l'abbé Neyrat à la place de maître de chapelle de l'église primatiale de Lyon, où, par les soins de Mgr de Bonald, et sur la proposition de M. Danjou, les éléments d'une bonne exécution de la musique religieuse ont été réunis. Placée sous la direction de M. l'abbé Neyrat, cette chapelle fait des progrès remarquables dans l'exécution des grandes œuvres de musique d'église. On doit à cet ecclésiastique, musicien aussi instruit que zélé : 1° la publication d'un premier Recueil de cantiques, en collaboration avec feu l'abbé Fichet ; — 2° l'Ordinaire du graduel et du vespéral, mis en faux-bourdon ; — 3° une seconde Collection de cantiques recueillis ou composés par lui.

NÉZOT (Gabriel), né le 12 septembre 1778 à Gondrecourt, dans le duché de Bar, est entré comme élève au Conservatoire de Paris en 1795, et y a achevé son éducation musicale, sous la direction de Ladurner. Devenu professeur de piano, il a fait, à l'époque de la paix d'Amiens, un voyage en Angleterre, et y a publié deux airs variés pour son instrument. De retour à Paris, il est rentré dans la carrière de l'enseignement, et a fait paraître quelques romances, et une fantaisie pour le piano; Paris, Leduc.

NICAISE (Claude), chanoine de la Sainte-Chapelle de Dijon, naquit dans cette ville, en 1623. Après avoir achevé ses études dans sa ville natale, il recommença sa philosophie à l'université de Paris, puis étudia la théologie au collége de Navarre. En 1655, il fit un voyage en Italie, et s'y lia avec beaucoup d'artistes et de savants. De retour à Dijon, il s'y livra à la culture des lettres. Il mourut le 20 octobre 1701, à Villy, village à sept lieues de cette ville. Il a laissé en manuscrit un *Discours sur la musique des Anciens*, qu'il se proposait de faire imprimer avec quelques lettres d'Ouvrard (*voyez* ce nom) sur le même sujet. Fabricius cite ce discours (*Biblioth. Græc.*, tome II, p. 251) sous le titre latin *De Veterum musicâ Dissertatio;* c'est à cette source que Forkel a puisé (*Allgem. Litter. der Musik*), et tous ses copistes ont répété ce titre; mais Papillon (*Biblioth. des auteurs de Bourgogne*), mieux instruit, indique le titre français.

NICCOLETTI (Philippe), compositeur, naquit à Ferrare en 1563, fit ses études musicales à Bologne sous le P. Cartari, religieux cordelier,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

maître de chapelle du grand couvent de Saint-François, et vécut quelque temps à Rome, où il était encore en 1620. Il y était maître de chapelle; mais on ignore à quelle église il était attaché. Il a publié : *Madrigali a 5 voci, lib. I.* Venise, 1597, in-4°. Il a laissé aussi beaucoup de musique d'église en manuscrit.

NICCOLINI (François), compositeur et poète dramatique, vécut à Venise depuis 1669 jusqu'en 1685. Il y fit représenter les opéras suivants de sa composition : 1° *L'Argia*, opéra serieux; — 2° *Il Genserico*, mélodrame; — 3° *L'Eraclito*; — 4° *Penelope la casta*.

NICCOLINI (Paul), soprano, brilla à Rome, en 1721, dans *Comnène*, opéra de Porpora.

NICCOLINI (Charles), chanteur distingué, surnommé *delle Cadenze*, à cause de son habileté à exécuter le trille, vécut dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. En 1770, il était à Sienne, où il se faisait admirer.

NICCOLINI (Mariano), brilla comme chanteur à Rome, à Naples et à Venise, depuis 1775 jusqu'en 1790.

NICCOLINI (Louis), né à Pistoie en 1769, alla dans sa première jeunesse commencer ses études de musique à Florence, sous la direction de Marc Rutini; puis il entra au Conservatoire de la *Pietà dei Turchini*, à Naples, et y reçut des leçons de contrepoint de Sala. Tritto et Paisiello lui donnèrent aussi des conseils pour l'instrumentation et la conduite des morceaux de musique vocale. En 1787, il écrivit la musique de quelques ballets pour le théâtre Saint-Charles, à Naples. Deux ans après, le grand-duc de Toscane, Léopold, le nomma maître de chapelle de la cathédrale de Livourne : il occupait encore cette place en 1812. Niccolini a écrit beaucoup de musique pour l'église, restée en manuscrit, et des divertissements pour le théâtre.

NICCOLINI (Joseph), né à Plaisance, en 1771, suivant la notice faite par Gervasoni. D'après un renseignement fourni par la Gazette générale de musique de Leipsick (43e année, col. 1,046), la date véritable de sa naissance serait le mois d'avril 1763; cependant ses études ne furent terminées au Conservatoire de Naples qu'en 1792, d'où il suit qu'il aurait été âgé de 29 ans à cette époque, ce qui est peu vraisemblable. Il était fils d'Omobono Niccolini, maître de chapelle à Plaisance. Dès son enfance il montra d'heureuses dispositions pour la musique, qui furent cultivées par son père pendant cinq ans; puis il reçut des leçons de chant de Philippe Macedone; et enfin il entra au Conservatoire de San-Onofrio, à Naples. Il y demeura sept années, et fut dirigé dans ses études par Jacques Insanguine, connu sous le nom de *Monopoli*. Sorti du Conservatoire en 1792, il fit représenter à Parme, pendant le carnaval de l'année suivante, son premier opera intitulé : *La Famiglia stravagante*. Au printemps de 1794 il écrivit à Gênes deux opéras bouffes, savoir : *Il Principe Spazzacamino*, et *I Molinari*. Appelé ensuite à Milan, il y donna pendant l'automne *Le Nozze campestri*. En 1795, il se rendit à Venise pour y composer l'*Artaserse*; dans la saison du carnaval de 1796 il y fit représenter *La Donna innamorata*. Cet ouvrage fut suivi d'un oratorio en trois parties, exécuté à Césène pendant le carême. En 1797 Gênes le rappela pour l'opéra du carnaval; il y écrivit l'*Alzira*, dont le succès classa Niccolini parmi les meilleurs compositeurs italiens de cette époque. Dans l'automne de la même année il dut aller à Livourne, et y composa *La Clemenza di Tito*, qui fut aussi accueilli avec beaucoup de faveur. Crescentini, parvenu alors à la plus belle époque de son talent, excita dans cet ouvrage l'admiration du public jusqu'à l'enthousiasme. *I due Fratelli ridicoli* succédèrent à cette composition, dans l'automne de 1798, à Rome. Quarante jours suffirent à Niccolini pour écrire, en 1799, *Il Bruto*, opéra sérieux à Gênes, et *Gli Scilli* à Milan. A peine ce dernier ouvrage eut-il été représenté, que le compositeur partit pour Naples, où il était engagé à écrire l'oratorio de la *Passion*. De retour à Milan dans l'automne de la même année, il y fit représenter *Il Trionfo del bel sesso*. En 1800 il composa à Gênes l'*Indalivo*; au carnaval de 1801, il donna à Milan *I Baccanali di Roma*. C'est dans cet opéra que la célèbre cantatrice Catalani commença à fixer sur elle l'attention de l'Italie. Après le grand succès de cet ouvrage, la réputation de Niccolini s'étendit chaque jour davantage, et les villes principales l'appelèrent tour à tour; ainsi il écrivit en 1802 *I Manlj*, à Milan; *La Selvaggia*, en 1803, à Rome; *Fedra ossia il Ritorno di Teseo*, dans la même ville, en 1804; au printemps de 1805, *Il Geloso sincerato*, à Naples; à la saison d'été *Geribea e Felamone*, dans la même ville; et à l'automne, *Gl' Incostanti nemici delle donne*; en 1806, *Abenhamet e Zoraide*, à Milan; en 1807, *Trajano in Dacia*, à Rome. Pendant que Niccolini écrivait cet opéra, *Gli Orazi e Curiazzi* de Cimarosa étaient représentés avec un succès éclatant à Rome. Entrer en concurrence avec cet opéra paraissait téméraire, et le directeur du théâtre avait proposé à Niccolini d'ajourner la représentation de son ouvrage; mais celui-ci exigea l'exécution de son traité, et sa hardiesse fut

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

récompensée par le succès le plus flatteur qu'il ait obtenu ; car *Trajano in Dacia* fit gagner à l'entrepreneur du spectacle plus de dix-sept mille écus romains (environ 100 mille francs). C'est dans ce même opéra que Velluti se plaça à la tête des chanteurs qui brillaient en Italie à cette époque. En 1808, Niccolini écrivit à Rome *Le due Gemelle* ; en 1809, *Coriolano*, à Milan ; en 1810, *Dario Istaspe*, à Turin ; en 1811, *Angelica e Medoro*, dans la même ville, *Abradame Dircea*, à Milan ; *Quinto Fabio*, à Vienne, et dans la même ville *Le Nozze dei Mortacchi*, pour le prince de Lobkowitz ; en 1812, *La Feudataria*, à Plaisance. Après cette époque, l'activité de l'artiste se ralentit un peu ; cependant il écrivit encore *La Casa del astrologo*, *Mitridate*, *L'Ira d'Achille*, à Milan, *Balduino*, à Venise, *Carlo Magno*, à Reggio, *Il Conte di Lennos*, à Parme, *Annibale in Bitinia*, *Cesare nelle Gallie*, *Adolfo*, *La Presa di Granata*, *L'Eroe di Lancastro*, *Aspasia ed Agide*, et *il Teuzzone*. Appelé à Plaisance en 1819, en qualité de maître de chapelle de la cathédrale, Niccolini cessa d'écrire pour le théâtre pendant plusieurs années ; les succès de Rossini avaient alors rendu l'accès de la scène difficile pour les autres compositeurs ; cependant l'auteur des *Barcanali di Roma* voulut encore s'essayer devant le public, et le 14 août 1828 il fit représenter à Bergame l'*Ilda d'Avenel*, où l'on retrouvait encore quelques traces de son talent : *la Conquista di Malacca*, *Witikind*, et *Il trionfo di Cesare*, sont de faibles productions du même artiste. A tant d'ouvrages dramatiques, il faut ajouter cinq oratorios, les trois premiers pour Venise, et les deux autres pour Bergame ; trente messes, deux *Requiem*, cent psaumes, trois *Miserere*, deux *De profundis*, six litanies de la Vierge, des cantates, des sonates de piano, beaucoup de quatuors pour divers instruments, et des canzonettes. On a gravé à Vienne les cantates *Andromacca*, et *Ero*, ainsi que trois recueils d'ariettes et de canzonettes. Niccolini est mort à Plaisance, au mois d'avril 1843. Il n'eut pas le génie de création ; mais il avait de l'entrain dans le style bouffe, le sentiment mélodique, et son instrumentation ne manquait pas d'intérêt.

NICET (S.), évêque de Trèves, d'abord abbé dans un monastère dont on ignore le nom, fut élevé à l'épiscopat en 527, et mourut le 5 décembre 566. L'abbé Gerbert a inséré dans sa collection des écrivains sur la musique (t. I, p. 9) un Traité *de Laude et utilitate spiritualium canticorum, quæ fiunt in ecclesiâ christiani, seu de psalmodiæ bono*, qui lui est attribué. Forkel s'est trompé en disant, dans son Histoire de la musique (t. II, p. 197), que Nicet est auteur du *Te Deum* communément attribué à saint Ambroise.

NICHELMANN (Christophe), musicien au service du roi de Prusse, naquit à Treuenbrietzen, dans le Brandebourg, le 13 août 1717. Après avoir appris de quelques maîtres obscurs les éléments de la musique et du clavecin, il entra en 1730 à l'école Saint-Thomas, de Leipsick, dont la direction était alors confiée à J. S. Bach. Guillaume Friedmann, fils aîné de ce maître, le guida dans ses études de clavecin et de composition. Après trois années de séjour dans cette école, le désir de connaître la musique dramatique le conduisit à Hambourg. L'opéra n'y était plus dans l'état florissant où l'avaient mis quelques grands compositeurs environ trente ans auparavant ; mais Nichelmann trouva chez le vieux Keiser, chez Telemann et chez Mattheson d'utiles conseils qui le dédommagèrent de la décadence du spectacle. En 1738 il se rendit à Berlin, après avoir fait un court séjour dans le lieu de sa naissance. L'organisation de la chapelle royale et l'établissement de l'Opéra de Berlin, en 1740, lui fournirent les moyens de compléter son instruction dans la musique pratique. Il étudia aussi le contrepoint sous la direction de Quanz, et Graun l'instruisit dans la manière d'écrire pour les voix. Peu de temps après, il composa ses sonates pour le clavecin, qui ont été publiées en deux recueils. Après la mort de son père, privé des secours qu'il en avait reçus jusqu'alors, il fut obligé de songer à se procurer une existence certaine. Sa patrie ne lui offrant pas de ressources pour cet objet, il résolut de visiter l'Angleterre et la France, pour y chercher une position convenable ; mais arrivé à Hambourg, il reçut de Frédéric II l'ordre de retourner à Berlin, avec la promesse d'y être placé dans la chapelle royale. Il y entra en effet au mois de mars 1745, en qualité de second claveciniste. On ignore les motifs qui lui firent solliciter sa démission en 1756 ; le roi la lui accorda, et Nichelmann vécut ensuite à Berlin dans le repos, et mourut en 1761. Les compositions de cet artiste sont depuis longtemps oubliées ; elles consistent en deux œuvres de sonates pour le clavecin ; imprimés à Nuremberg, en 1749, et quelques chansons allemandes publiées dans les écrits périodiques de Marpurg, et dans quelques autres recueils de la même époque. Nichelmann a laissé aussi en manuscrit plusieurs morceaux d'une pastorale qu'il avait composée avec le roi de Prusse et le flûtiste Quanz. Cet artiste n'est maintenant connu que par le livre qu'il a publié sous ce titre : *Die Melodie*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

nach ihren Wesen sowohl als noch ihren Eigenschaften (La mélodie considérée en elle-même et dans ses propriétés), Dantzick, 1755, in-4° de 175 pages, avec 22 planches. Gerber dit que cet ouvrage fut écrit par Nichelmann à l'occasion des discussions violentes que la lettre de J.-J. Rousseau sur la musique française avait soulevées en France; cependant on n'y trouve aucune allusion à ces disputes; le sujet y est traité d'une manière sérieuse, et peut-être un peu trop didactique. On y trouve de bonnes choses; Nichelmann y fait preuve de philosophie dans les idées, et établit d'une manière solide les rapports de la mélodie et de l'harmonie. Une critique sévère du livre, publiée sous le pseudonyme de *Dünkelfeind*, et datée de Nordhausen, le 1er juillet 1755, parut en 2 feuilles in-4° sous ce titre : *Gedanken eines Liebhabers der Tonkünst über Herrn Nichelmann Tractat von der Melodie* (Idées d'un amateur de musique sur le Traité de la mélodie par M. Nichelmann). Celui-ci répondit avec une ironie amère, sous le voile de l'anonyme, dans l'écrit intitulé : *Die Vortreflichkeit des Herrn C. Dunkelfeind über die Abhandlung von der Melodie ins Licht gesetzt von einem Musikfreunde* (L'excellence des idées de M. Dünkelfeind sur le Traité de la mélodie, analysée par un amateur de musique), 2 feuilles in-4° (sans date ni nom de lieu). Quelques livres concernant la musique, par Neidhart, Printz, Mattheson, annotés par Nichelmann, avaient passé dans les mains de Marpurg, puis dans celles de Forkel; ils sont aujourd'hui dans ma bibliothèque.

NICHETTI (L'abbé ANTOINE-MARIE), de Padoue, a publié dans cette ville, en 1833, un opuscule de 72 pages in-8° et quelques planches, qui a pour titre : *Prospetto di un nuovo modo più agevole di Scrittura musicale privilegiata da S. M. I. R. A. Francesco I* (Prospectus d'une nouvelle manière plus aisée de notation musicale, etc.). Le système de notation proposé par l'abbé Nichetti est une combinaison des lettres de l'alphabet : comme tous ceux du même genre, il oblige à distinguer tous les signes et à les lire un à un, parce qu'ils ne représentent pas les sons par leurs positions et ne peignent pas les phrases par groupes comme la notation ordinaire. Les fausses idées de Jean-Jacques Rousseau sur ce sujet ont égaré l'ecclésiastique de Padoue comme beaucoup d'autres.

NICHOLSON (RICHARD), organiste du collége de la Madeleine, à Oxford, obtint en 1795 le grade de bachelier en musique de cette université, et fut le premier professeur de la chaire de musique fondée en 1626 par le docteur Heyther. Il a laissé en manuscrit plusieurs madrigaux, dont un a 5 voix a été inséré dans les *Triumphs of Oriana* publiés par Morley. Nicholson mourut à Oxford en 1639.

NICHOLSON (CHARLES), flûtiste qui a eu beaucoup de réputation en Angleterre, était fils d'un autre flûtiste du théâtre de Covent-Garden, et naquit à Londres en 1794. Après avoir été attaché aux orchestres de Drury-Lane et de Covent-Garden, il est entré à celui du Théâtre Italien, et au concert philharmonique, où il s'est fait remarquer par une belle qualité de son et par le brillant de son double coup de langue, qu'il avait appris de Drouet. Les Anglais le plaçaient au-dessus de tous les autres flûtistes; cependant il était inférieur à Tulou sous le rapport de l'élégance du style, et à Drouet pour le brillant de l'exécution. Cet artiste est mort jeune vers 1835. On trouve une analyse de son talent dans le livre de M. James qui a pour titre : *A word or two on the flute* (pages 153-167). On a gravé à Londres beaucoup de compositions de Nicholson pour la flûte, entre autres : 1° *Preceptive lessons for the flute* — 2° *Studies consisting of passages selected from the works of the most eminent flute composers, and thrown into the form of preludes, with occasional fingering, and a set of original exercises.* — 3° Douze mélodies choisies, avec des variations pour flûte et piano. — 4° Fantaisie avec introduction et polonaise. — 5° Trois duos pour deux flûtes, etc. Ces dernières productions ont été aussi publiées à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel.

NICLAS (J. A.), musicien au service du prince Henri de Prusse, à Rheinsberg, naquit à Tettnang, dans la Souabe (aujourd'hui royaume de Wurtemberg), vers 1760. Il a publié à Berlin, en 1790, un choix d'airs pour le piano, et de petites pièces pour les commençants. Cet artiste était frère d'une cantatrice qui a brillé quelque temps à Berlin sous le nom de mademoiselle Niclas, et qui depuis 1796 est devenue la femme d'un M. Troschel, conseiller des accises et douanes, dans la Prusse méridionale.

NICODAMI (....) musicien et pianiste, naquit en Bohême dans les premiers mois de 1758. Son nom véritable était *Nikodim*, que ses rivaux affectaient de prononcer *Nicodème* : ce fut pour ce motif qu'il prit le nom sous lequel il est connu. Cet artiste se rendit à Paris vers 1788 et s'y fit connaître avantageusement par la publication de deux œuvres de sonates et de quelques airs variés. A l'époque de l'organisation

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

du Conservatoire de Paris, Nicodami y entra comme professeur de piano et en remplit les fonctions jusqu'en 1802, où il fut compris dans la réforme d'un grand nombre de membres de cette institution. Il est mort en 1841, à l'âge de 86 ans.

NICOLA (Charles), violoniste et musicien de chambre à Hanovre, est né à Manheim, en 1797. Son père avait été bon hautboïste du théâtre de cette ville. A l'âge de dix ans, le jeune Nicola commença à recevoir des leçons de Wendling, et plus tard Godefroid Weber, qui habitait alors à Manheim, lui enseigna la composition. Après avoir été employé quelque temps comme musicien de la cour à Manheim, Nicola a obtenu une place honorable à Stuttgard, en 1821, et deux ans après il a été appelé à Hanovre. On a publié de sa composition : 1° Adagio et rondo pour violon principal et orchestre, op. 11, Leipsick, Hofmeister. — 2° Deux quatuors pour deux violons, alto et violoncelle, ibid. — 3° Sonate pour piano et violon, op. 5, ibid. — 4° idem, op. 6; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 5° Environ sept recueils de chansons allemandes, avec accompagnement de piano. Ce genre de compositions est celui dans lequel M. Nicola réussit le mieux. Il a écrit une ouverture à grand orchestre pour le drame *Anna Boleyn*; ce morceau n'a pas été publié.

NICOLAI (Jean-Michel), musicien au service de la cour de Wurtemberg, vivait à Stuttgard, dans la seconde moitié du dix-septième siècle. Il a publié de sa composition : 1° *Erster Theil geistlicher Harmonien von 3 Vocalstimmen und 2 viol.* (première partie d'harmonies spirituelles à 3 voix et 2 violons), Francfort, 1669. — 2° Douze sonates pour 2 violons et une basse de viole ou basson, première partie, Augsbourg, 1675, in-fol. obl. — 3° Vingt-quatre caprices pour quatre violons et basse continue, première partie, ibid., 1675; 2° idem, ibid. 3° partie, ibid., 1682.

NICOLAI (Jean), savant philologue, né à Ilm, dans le duché de Schwartzbourg, vers 1660, fit ses études aux universités de Jéna, Giessen et Helmstadt, puis visita une partie de la Hollande et de l'Allemagne. Après avoir passé quelque temps à Giessen, il fut nommé, en 1700, professeur d'antiquités à l'Académie de Tubinge, et associé du recteur. Il est mort dans cette ville, le 12 août 1708, dans un âge peu avancé. Parmi ses ouvrages, on trouve un traité des sigles ou abréviations dont se servaient les anciens, sous le titre de *Tractatus de siglis veterum*, Leyde, 1703, in-4°. Le 18e chapitre de ce livre (p. 105 à 113), traite *de siglis musicis et notis* : les détails en sont assez curieux. Dans son *Tractatus de Synedrio Ægyptiorum, illorumque legibus insignioribus* (Lugduni Batavorum 1708, in-8°), Nicolaï traite des prêtres égyptiens que chantaient les louanges des dieux.

NICOLAI (Ernest-Antoine), médecin, né à Sondershausen, en 1722, fit ses études à l'université de Halle, et devint, en 1748, professeur à celle de Jéna, où il est mort le 23 août 1802. On a de lui une dissertation intitulée : *Die Verbindung der Musik mit der Arzeney Gelahrtheit* (Les rapports de la musique avec la médecine), Halle, 1745, 70 pages in-8°. Il y analyse les effets de la musique sur le corps humain.

NICOLAI (Gottlieb-Samuel), professeur de philosophie à Francfort-sur-l'Oder, mort le 26 mars 1765, a publié plusieurs ouvrages sur les principes de la philosophie de Wolf, parmi lesquels on remarque celui qui a pour titre : *Briefe über den etzigen zustand der schœne Vissenschaften in Deutschland* (Lettres sur l'état actuel des beaux-arts en Allemagne). Berlin, Jean-Chrétien Kleyb, 1755, in-8°. Ces lettres, au nombre de dix-huit, renferment des critiques de plusieurs ouvrages publiés à cette époque sur les beaux-arts. La musique est l'objet de la troisième lettre.

NICOLAI (David-Traugott), organiste à l'église Saint-Pierre de Gœrlitz, naquit le 24 août 1733, dans cette ville, où son père remplissait les mêmes fonctions. A l'âge de neuf ans, il était déjà assez habile pour jouer de l'orgue. Il fréquenta plus tard l'académie de Leipsick, depuis 1753 jusqu'en 1755, et montra tant de talent en jouant l'orgue de l'église Saint-Paul, que Hasse exprima son admiration après l'avoir entendu. Nicolaï s'était formé principalement par l'étude des ouvrages de Jean-Sébastien Bach; il en possédait si bien le style, qu'on le retrouve dans ses propres ouvrages. De retour à Gœrlitz au commencement de 1756, il y succéda à son père. Son attachement pour le lieu de sa naissance et pour l'orgue qui lui avait été confié lui fit refuser toutes les propositions qui lui furent faites pour d'autres emplois. Il était habile mécanicien et connaissait à fond le mécanisme de la facture des orgues : ces connaissances spéciales le firent souvent nommer arbitre pour la réception des instruments. Il avait construit un harmonica à clavier qui n'était pas exempt d'imperfections; mais le second instrument de cette espèce qu'il fit réussit mieux. Il mourut à Gœrlitz dans la soixante-huitième année de son âge, le 20 décembre 1799. On ne connaît de ses compositions que quelques sonates de clavecin dans les recueils publiés par

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Hiller depuis 1770, une fugue qui a paru à Leipsick, chez Breitkopf, en 1789, et une fantaisie avec fugue pour l'orgue, Dresde et Leipsick, 1792. Les sonates qu'il a laissées en manuscrit sont si difficiles, que peu d'organistes sont assez habiles pour les jouer. On a de Nicolai une description du grand orgue de l'église principale de Gœrlitz, intitulée : *Kurze doch zu verlassige Beschreibung der grossen Orgel in der Hauptkirche zu Gœrlitz*. Gœrlitz, Unger, 1797, in-4° de 16 pages.

NICOLAI (JEAN-GEORGES), organiste à Rudolstadt, naquit dans la première moitié du dix-huitième siècle, et mourut dans cette ville vers 1790. Il s'est fait connaître avantageusement par les compositions suivantes : 1° *Divertimento per le dame sul cembalo, consistente in XII arie affettuose, trio, andante, minuetti*, etc., gravé (sans date). — 2° Six suites pour le clavecin, Leipsick, 1760. — 3° Préludes pour l'orgue, ibid., 1770. — 4° Douze préludes courts et faciles pour des chorals, suivis de cantiques arrangés à quatre voix. — 5° *Choralvorspiele fur die Orgel* (Préludes de chorals pour l'orgue); Rudolstadt (sans date).

NICOLAI (JEAN-MARTIN), frère du précédent, fut d'abord organiste à Gross-Neundorff, dans le duché de Saxe-Meinungen, puis entra au service de la cour de Meinungen, où il était en 1756. Il a fait imprimer à Nuremberg, dans cette même année, un recueil d'exercices de clavecin intitulé *Clavierübungen*.

NICOLAI (CHRISTOPHE-FRÉDÉRIC), savant libraire allemand, naquit à Berlin, le 18 mars 1733, fit ses études à Berlin et à Halle, et mourut le 8 janvier 1811. Sa *Description de Berlin et de Potsdam* (Berlin, 1769, in-8°; ibid., 1779, deux vol. in-8°; et 1786, 4 vol.), contient des détails curieux sur les musiciens de la chapelle de Frédéric II, et sur la musique des princes de la famille royale, sur les constructeurs d'orgues, les luthiers, les graveurs, imprimeurs et marchands de musique, les chanteurs, compositeurs; les théâtres, les concerts, et les écrivains sur la musique. On trouve aussi des choses intéressantes sur les musiciens de Vienne, et particulièrement sur Gluck, dans sa *Relation d'un voyage fait en Allemagne et en Suisse pendant l'année* 1781; Berlin, 1788-96, 12 vol. in-8°, 3e édit. Un almanach, dont il a publié plusieurs années, contient quelques airs composés par Reichardt dans le style des anciens airs populaires de l'Allemagne. Nicolaï avait aussi imité dans le texte l'ancien allemand. Kretzschmer et Zuccalmeglio, trompés par l'imitation, ont pris ces airs pour des chants originaux, et les ont insérés dans leur collection d'airs populaires allemands.

NICOLAI (JEAN-GOTTLIEB ou THÉOPHILE), fils de Jean-Martin, directeur de concert et organiste de l'église de Zwoll, naquit le 15 octobre 1744 à Gross-Neundorf, près de Grœlfenthal, dans le duché de Saxe-Meinungen. Après y avoir été maître de concerts, il se rendit à Zwoll, en 1780. Il est mort en cette ville dans le premier semestre de l'année 1801. On connaît sous son nom plusieurs opéras, entre autres ceux qui ont pour titre : *Die Geburtstag* (L'anniversaire de naissance) *Die Wildiebe* (Les braconniers), *Jolanda*, et les compositions suivantes ; 1° Symphonie concertante pour violon et violoncelle, op. 7 ; Offenbach, Andre. — 2° Quatuors pour 2 violons, alto et basse, op. 3; Paris, Sieber. — 3° Six solos pour flûte et basse, op. 8. — 4° A B C du piano, consistant en pièces et sonates, avec une instruction en français; Berlin et Amsterdam, Hummel. — 5° Vingt-quatre sonates pour le piano, dans les 24 tons. Deuxième partie de l'A B C. — 6° Six sonates pour le piano, avec accompagnement de violon, op. 12, Zwoll.

NICOLAI (VALENTIS) ou **NICOLAY**, pianiste dont les compositions ont eu beaucoup de vogue vers la fin du dix-huitième siècle, est cependant si peu connu, quant à sa personne, que je n'ai pu trouver de matériaux de quelque valeur pour établir sa biographie. La date et le lieu de sa naissance, le pays où il habita au temps le plus brillant de ses succès, l'époque précise de sa mort, tout est inconnu, ou du moins incertain. Les biographes de toutes les nations se copient dans leurs vagues renseignements sur cet artiste distingué. On croit qu'il vécut à Paris dans les vingt dernières années du dix-huitième siècle, et qu'il y mourut vers 1798 ou 1799; cependant le *Calendrier universel de musique* pour les années 1788 et 1789, qui nomme tous les professeurs de clavecin et de piano, garde le silence sur celui-là. D'ailleurs le nom de Nicolaï ne figure point parmi ceux des professeurs du Conservatoire, quoiqu'il s'y en trouvât plusieurs pour le piano dans ces premiers temps de l'école, et même que quelques-uns fussent d'un mérite équivoque. Je suis donc tenté de croire qu'il passa ses dernières années à Londres, et qu'il y mourut ignoré, car on y a gravé presque tous ses ouvrages. Quoi qu'il en soit, les éditions de ses sonates se sont multipliées aussi en France, en Allemagne et en Hollande. Les œuvres premier, troisième et onzième sont ceux qui ont obtenu le plus de vogue. La plupart des œuvres de Nicolai ont été pu-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

bliées à Paris par Sieber et Leduc; on peut les classer de la manière suivante: 1° *Concertos pour piano*, op. 2; Paris, Sieber; op. 12; Paris, Naderman. — 2° *Sonates pour piano et violon*, op. 1, 3, 5; Paris, Sieber, Leduc et Cousineau. — 3° *Sonates pour piano seul ou avec violon* ad libitum : op. 4, 7, 8, 9, 10, 11, 13, 14, 17, 18 (faciles); Paris, Sieber, Leduc, Naderman, etc.

NICOLAI (Jean-Godefroid), fils de Jean-Georges, naquit à Rudolstadt, vers 1770, étudia la théologie à l'université de Jéna en 1794, et retourna, en 1797, dans le lieu de sa naissance, avec le grade de candidat. Peu de temps après il se rendit à Offenbach, où il était en 1799, comme professeur de clavecin. On le considérait alors comme un claveciniste distingué, particulièrement dans le style de la fugue. Les faibles ressources qu'il trouvait à Offenbach le décidèrent à accepter, en 1802, une place de gouverneur dans la maison d'un conseiller, à Nuremberg; mais plus tard, il paraît avoir vécu à Hambourg. Cet artiste a publié de sa composition : 1° Sonate pour clavecin et violon, op. 1, Offenbach; André, 1797. — 2° Trois sonates id., op. 2; ibid., 1799. — 3° Six fugues pour clavecin seul, Ulm. — 4° Trois caprices fugués, ibid. On trouve aussi chez Schott, à Mayence, six sonates pour les dames, avec acc. de violon et violoncelle, op. 12, qui paraissent lui appartenir, et qui indiquent l'existence de quelques autres productions inconnues.

NICOLAI (D.-J.-C.), contrebassiste de la cour de Rudolstadt, qui paraît être un descendant de Jean-Georges, s'est fait connaître par la publication d'un article sur la contrebasse publié en 1816, dans le dix-huitième volume de la Gazette de Leipsick (page 257).

NICOLAI (Henri-Godefroid), professeur de musique au séminaire des orphelins, à Hambourg, et peut-être fils de Jean-Godefroid, est auteur d'un livre intitulé; *Allgemeine Theorie der Tonkunst für Lehrers und Lernende, wie auch zum Selbstunterricht bestimmt* (Théorie générale de la musique pour les professeurs et les élèves, au moyen de laquelle on peut s'instruire soi-même), Hambourg, 1826, in-4° de 82 pages et de 49 planches.

NICOLAI (Gustave), né à Berlin, en 1796, s'est livré à l'étude de la musique pendant qu'il suivait les cours des colléges et des universités. Après avoir achevé ses études de droit, à Halle et à Berlin, il a obtenu le titre d'auditeur dans la garde du roi de Prusse. Il s'est fait connaître depuis lors comme poète lyrique, par des livrets d'opéras ou d'oratorios, entre autres par *La Destruction de Jérusalem*, mise en musique par Lœwe, et comme compositeur par des ballades à voix seule avec accompagnement de piano, et quelques petites pièces instrumentales. Mais tandis qu'il semblait ainsi cultiver l'art avec amour, il s'est fait un triste jeu de l'outrager dans des écrits où ne se trouvent pas même les saillies spirituelles qui font quelquefois excuser des paradoxes. Rien de plus lourd que les plaisanteries qu'il lance contre l'art et ses admirateurs; rien de plus misérable que les injures qu'il leur adresse. La forme romanesque qu'il a adoptée pour ses pamphlets ne lui appartient même pas. Sa première production en ce genre a pour titre : *Die Geweihten oder der Cantor aus Fichtenhagen* (Les initiés, ou le cantor de Fichtenhagen), Berlin, Schlesinger, 1829, in-8°. Une deuxième édition en deux volumes a été publiée en 1836, chez le même. Ce livre a pour objet de porter atteinte à la renommée de Mozart, et de rendre ridicules les admirateurs de son génie. Pareille chose a été essayée en France quelques années après, dans le journal intitulé : *La France musicale*; le succès de l'entreprise n'a pas été plus heureux à Paris qu'à Berlin. Une petite brochure du même genre a été ensuite publiée par M. Nicolaï, sous ce titre : *Jeremias, der Volkscomponist, eine humoristiche Vision aus dem 25 Jahrhundert* (Jérémie le compositeur populaire; vision humoristique du vingt-cinquième siècle), Berlin, Wagenführ, 1830, in-8°. Une erreur en amène souvent une autre : oubliant qu'il avait lui-même cultivé l'art, et peut-être blessé de n'y avoir trouvé que de médiocres succès, l'auteur des deux écrits qui viennent d'être cités entreprit contre ce même art une violente satire intitulée : *Arabesken für Musik freunde* (Arabesques pour les amateurs de musique); Leipsick, Wigand, 1835, in-8°, 2 parties. La première est remplie de traits dirigés contre Mozart; la seconde traite de divers sujets dans un esprit de dénigrement pour l'art et les artistes. On connaît, sous le nom de Gustave Nicolaï, des *Lieder* avec accompagnement de piano.

NICOLAI (Otto ou Otton), né à Kœnigsberg en 1809, fut un pianiste distingué, et un compositeur de quelque mérite. Élève de Bernard Klein, il a fait, sous sa direction, de bonnes études et s'est nourri de l'étude des bons modèles. En 1834 il a fait un voyage en Italie; deux ans après il y était encore, et habitait à Rome. Il s'y livra à l'étude des œuvres des anciens maîtres de l'école romaine, particulièrement de Palestrina, sous la direction de Baini. Vers la fin de 1836 il s'est éloigné de Rome et a visité

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

les autres grandes villes de l'Italie. Appelé à Vienne en 1839, il y remplit pendant un an les fonctions de chef d'orchestre de l'Opéra de la cour, puis il alla à Trieste où il écrivit l'opéra *Enrico II*. A Turin, il donna en 1840 *il Templario*, qui fut joué ensuite sur la plupart des Théâtres italiens. En 1841, il fit représenter *Odoardo* e *Gildippa*, et dans la même année il donna à la *Scala* de Milan, *il Proscritto*. De retour à Vienne en 1842, il y reprit sa place de chef d'orchestre du théâtre de la cour. En 1848 il fut appelé à Berlin pour y prendre la direction de l'orchestre du Théâtre, et il y écrivit l'opéra allemand *die Lustigen Weiber von Windsor* (Les joyeuses commères de Windsor), considéré en Allemagne comme son œuvre capitale; mais peu de jours après la représentation de cet ouvrage il mourut, le 11 mai 1849. La musique dramatique de Nicolai est écrite, en général, dans le style de Rossini. Son caractère est mélodieux; mais elle manque de force et d'originalité. Parmi les ouvrages de sa composition qui ont été publiés on remarque : 1° Un concerto qu'il a écrit pour Gustave Nauenburg. — 2° Fantaisie avec variations pour piano et orchestre sur un thème de *la Norma*, op. 25. — 3° Introduction et polonaise pour piano à 4 mains, op. ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 4° *Adieu à Liszt*, étude, op. 28; Vienne, Diabelli. — 5° Variations sur un thème de *la Sonnambula* pour voix de soprano, cor et piano, op. 26; ibid., — 6° *Il Duolo d'amore*, romance à une voix, piano et violoncelle, op. 24, ibid. — 7° Des recueils de chants allemands à quatre voix d'hommes, op. 10 et 23; Berlin, Bechtold. — 8° Plusieurs recueils de chansons et de variations pour voix seule et piano, Berlin, Vienne, etc. On connaît de lui en manuscrit une symphonie en *ut* mineur, une messe de *Requiem*, et un *Te Deum*, qui ont été exécutés à Berlin. Nicolai avait rapporté d'Italie une collection peu nombreuse, mais bien choisie, de musique ancienne des compositeurs d'Italie, particulièrement du seizième siècle. Après sa mort, elle fut acquise par la Bibliothèque royale de Berlin pour la minime somme de 300 écus de Prusse (1,125 francs).

NICOLAS DE CAPOUE, prêtre et musicien, ainsi nommé à cause du lieu de sa naissance, paraît avoir vécu à Rome vers la fin du quatorzième siècle et dans les premières années du quinzième. Il a écrit en 1415 un traité de musique dont le manuscrit est conservé dans la Bibliothèque *Vallicellana* (des PP. de l'Oratoire), sous le n° B. 83. Les règles qu'on y trouve, concernant l'art d'écrire la musique à plusieurs parties, sont à peu près identiques à celles du petit traité de contrepoint de Jean de Muris (*voyez* ce nom); mais les exemples y sont plus abondants. L'ouvrage a pour titre : *Ad laudem sanctissimæ et individuæ Trinitatis ac gloriosissimæ Virginis Mariæ dulcissimæ matris suæ et totius curiæ cælestis, incipit compendium musicale a multis doctoribus et philosophis editum et compositum et pro præsbyterum Nicolaum de Capua ordinatum sub anno Domini millesimo quadragesimo quinto decimo.* Ainsi qu'on le voit, cet ouvrage n'est qu'un abrégé de plusieurs autres : il est écrit d'un style clair et simple. L'auteur y traite des sons, des modes, des intervalles et du contrepoint. C'est à MM. Danjou et Stéphen Morelot (*voyez* ces noms) qu'on doit la connaissance de l'existence du livre et de son auteur. (*Voyez* la *Revue de la musique religieuse*, 3me année, p. 198). Pendant leur séjour à Rome, ils en ont fait une copie qu'ils ont collationnée sur un autre manuscrit du même ouvrage qui est à la Bibliothèque Saint-Marc, à Venise. Leur travail ayant été communiqué à Adrien de Lafage, ce musicien littérateur a fait imprimer d'après leur manuscrit, le traité de Nicolas de Capoue, au nombre de cinquante exemplaires seulement, sous ce titre : *Nicolai Capuani præsbyteri compendium musicale ad codicum fidem nunc primum in lucem edidit, notis gallicis illustravit, inedita scriptorum anonymorum fragmenta subjunxit Justus Adrianus de Lafage.* in-8° de 48 pages, imprimé chez Ducessois et Tardif (sans date).

NICOLAS DE RANS, luthiste du seizième siècle, n'est connu que par quelques pièces pour deux luths qui se trouvent dans un recueil intitulé : *Luculentum theatrum musicum in quo selectissima optimorum quorumlibet auctorum, ac excellentissimorum artificum tum veterum, tum præcipue recentiorum carmina, etc.; duobus testudinibus ludenda. Postremo habes et ejus generis carmina quæ tum festivitate, tum facilitate sui discutibus, primo maxime satisfacient ut sunt Passomezo, Gailliardas, etc. Lovanii, ex typographia Petri Phalesii bibliopolæ Jurati; anno* 1568, petit in fol. Ce recueil contient 142 morceaux, dont quelques-uns pour deux luths. Le nom de *Nicolas de Rans* se trouve en tête de quelques-uns. Il est hors de doute que *Nicolas* est le prénom, et *de Rans* l'indication du lieu de naissance. Deux villages de ce nom existent, le premier dans le Jura (France), près de Dôle; l'autre dans le Hainaut (Belgique), entre Beaumont et Chimay. Il est plus que vraisemblable que l'artiste dont il s'a-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

git naquit dans celui-ci, car ses pièces de luth n'ont été publiées qu'à Louvain, chez Phalèse.

NICOLAS (François-Nicolas FOURRIER, connu sous le nom de), luthier, naquit à Mirecourt le 5 octobre 1758, et commença dès l'âge de douze ans à travailler chez Saulnier. Plus tard, il étudia avec soin les proportions des beaux instruments de Crémone, et les imita dans ceux qui sortirent de ses ateliers. Fixé à Paris, il obtint en 1784 le titre de luthier de l'École royale de chant et de musique instituée par le baron de Breteuil. En 1804 il fut aussi chargé de la fourniture et de l'entretien des instruments de la chapelle de Napoléon. Il est mort à Paris, en 1816. Les instruments qu'il a fabriqués ont eu de la vogue à une époque où les artistes ne s'étaient pas encore habitués à payer une somme considérable pour posséder des violons ou des basses de Stradivari, ou de Guarneri; plus tard, ils sont tombés dans le discrédit; mais le temps leur a rendu les qualités qu'ils semblaient avoir perdues, et l'on trouve aujourd'hui de bons violons qui portent le nom de Nicolas.

NICOLASIUS (Georges), recteur de l'école de Fribourg en Brisgau, au commencement du dix-septième siècle, a composé un petit traité de musique à l'usage de cette école intitulé : *Rudimenta musices brevissima methodo compacta*, Fribourg en Brisgau, Beckler, 1607, in-8°.

NICOLINI (Antoine), architecte à Naples, dans les premières années du siècle présent, a publié un petit Traité sur l'acoustique théâtrale, intitulé : *Alcune idee sulla risuonanza del teatro*, Naples, Masi, 1805. Il a été fait une deuxième édition de cet écrit, Naples, 1816, in-4° de 27 pages.

NICOLINI (Philippe), bon ténor, né à Venise vers 1798, est mort en 1834, à Turin, où il était depuis plusieurs années aimé du public. Après avoir débuté sur les théâtres de Naples, il avait fait un voyage à St-Pétersbourg, et y avait été accueilli avec enthousiasme. De retour en Italie il chanta d'abord à Plaisance, puis à Milan, et enfin à Turin.

NICOLO PATAVINO, c'est-à dire **NICOLAS DE PADOUE**, ainsi appelé parce qu'il était né dans cette ville, fut un compositeur de *frottole* vers la fin du quinzième siècle. Je crois qu'il y a identité entre lui et le compositeur de pièces du même genre qui se trouve dans les recueils de Petrucci de Fossombrone (*voyez* ce nom) sous le nom de *Nicolo pifaro*, c'est-à-dire, *Nicolas le Joueur de flûte*. Les frottole de *Nicolo Patavino* et de *Nicolo pifaro* se trouvent, au nombre de vingt-deux pièces, dans les deuxième, troisième, sixième, septième et huitième livres de *Frottole* publiés par Petrucci depuis 1505 jusqu'en 1508, à Venise, petit in-4° obl. Il ne faut pas confondre ce musicien avec l'écrivain sur la musique appelé *Nicolas de Capoue* (*V.* ce nom.)

NICOLO. *Voyez* **ISOUARD** (Nicolo).

NICOLOPOULO (Constantin-Agathon), helléniste, professeur de littérature grecque, ancien professeur de l'Athénée de Paris, membre de la Société philotechnique, associé correspondant de l'Institut archéologique de Rome, attaché à la bibliothèque de l'Institut de France, naquit à Smyrne, en 1786, d'une famille émigrée, originaire d'Arcadie. Il commença ses études à Smyrne, et alla les achever en Valachie sous la direction de Lampros Photiadès. Amateur passionné de musique, Nicolopoulo a reçu de l'auteur de cette *Biographie universelle des Musiciens* des leçons de composition. On a de ce savant beaucoup de morceaux de littérature, de philologie et de poésie grecque, publiés séparément ou insérés dans les journaux littéraires et scientifiques. Il a été l'éditeur de l'*Introduction à la théorie et à la pratique de la musique ecclesiastique* (Εἰσαγωγὴ εἰς τὸ θεωρητικὸν καὶ Πρακτικὸν τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς) de Chrysanthe de Madyte, et des *Doxastika*, recueil d'hymnes notées de l'Église grecque, recueillies et mises en ordre par Grégoire Lampadaire (*voy.* ce nom); Paris, 1821, 1 vol. in-8°. Nicolopoulo avait préparé une édition du Traité de musique d'Aristoxène, avec une traduction française et un commentaire; mais ce travail n'a pas été achevé. Comme compositeur il a publié : 1° *Chant religieux des Grecs*, avec accompagnement de piano, Paris, Janet et Cotelle. — 2° *Domine, salvum fac populum græcum*, idem.; ibid., — 3° *Celse terrarum moderator orbis*, ode saphique, id.; ibid. — 4° *Le Chant du jeune Grec*; ibid. — 5° Plusieurs romances, ibid. Il a laissé en manuscrit beaucoup de morceaux de musique religieuse, des chœurs, etc.

Nicolopoulo avait vu avec joie les efforts des Grecs pour recouvrer leur indépendance, et avait publié quelques écrits patriotiques à cette occasion. Il avait légué tous ses livres à la ville d'Andritzena (d'où il était originaire), pour y former une bibliothèque publique. En battant ces livres, pour ôter la poussière avant d'en faire l'expédition, il se fit une meurtrissure au bras; un abcès y survint, l'os fut attaqué et la carie se déclara. Trop pauvre pour les dépenses qu'exigeait le traitement de ce mal, il se fit porter à l'Hôtel-Dieu; mais les secours de l'art ne purent le sauver; il expira dans l'été de 1841, à l'âge de cinquante-cinq ans.

NICOMAQUE, philosophe pythagoricien, un

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

des écrivains grecs sur la musique dont les livres sont parvenus jusqu'à nous. Il naquit à Gérase, ville de la basse Syrie ; mais on ignore en quel temps. Le P. Blancani, jésuite, suppose (*Chronolog. celeb. mathemat.*) que Nicomaque fut antérieur à Platon ; mais Meibom a réfuté victorieusement cette opinion (*Præfat. in Nicom.*), et a prouvé qu'il vivait après le règne d'Auguste, puisqu'il cite (*page* 24, *edit. Meibom*) Trasillus, mathématicien qui, suivant Suétone et le scoliaste de Juvénal (*in Satyr.* VI), vivait au temps de ce prince et sous le règne de Tibère. Un passage du deuxième livre du *Manuel harmonique* de Nicomaque renfermant le nom de Ptolémée, il semblerait qu'il lui est postérieur ; cependant Meibom pense que le nom de Ptolémée, placé en note par quelque scoliaste, aura passé de la marge dans le texte, par l'ignorance des copistes, ou même, que ce second livre, attribué faussement à Nicomaque, est de quelque écrivain postérieur. Au reste, Fabricius a prouvé (*Biblioth. græc.*, t. 4, p. 3, edit. Harl.) que Nicomaque a vécu avant Ptolémée, puisque Apulée, contemporain de ce dernier, a fait une version latine de l'arithmétique du philosophe de Gérase.

Le Traité de musique qui nous reste de Nicomaque a pour tite : Ἁρμονική Ἐγχειρίδιον (Manuel harmonique). Il est divisé en deux livres : le premier, qui renferme douze chapitres, est certainement l'œuvre de cet auteur ; le second paraît n'être composé que d'extraits d'un autre Traité de musique du même écrivain que nous n'avons pas ; on y trouve même des passages tirés du premier livre. L'ouvrage d'où ce second livre est extrait a été cité avec éloge par le mathématicien Eutoce de Scalone (*In Archimedis* 2, *De sphæra ac cylindro*, p. 18) (1). On en trouve des fragments dans le commentaire de Porphyre sur le Traité des harmoniques de Ptolémée, et dans la vie de Pythagore par Jamblique. Le texte grec du Manuel harmonique a été publié pour la première fois par Jean Meursius avec celui des Traités d'Aristoxène et d'Alypius, Leyde, 1616, in-4°, et a été réimprimé dans le sixième volume des œuvres de ce savant (2). Meibom en a donné une édition plus correcte, avec une version latine et des notes, dans sa collection des sept auteurs grecs sur la musique, Amsterdam, Elzevir, 1652, deux vol. in-8°. Conrad Gesner cite une traduction latine antérieure à celle de Meibom par Herman Gogava (*Bibliot. in Epitomen red. per J. J. Frisium*, p. 621 : c'est vraisemblablement une erreur. Nicomaque a écrit le premier livre, qui renferme le *Manuel harmonique*, pour une dame qui lui avait demandé de l'instruire dans la théorie de la musique. C'est dans ce livre qu'il rapporte l'anecdote de Pythagore qui, passant devant la boutique d'un forgeron, remarqua que les marteaux qui frappaient le fer faisaient entendre l'octave, la quinte et la quarte, et qui, après avoir pesé ces marteaux trouva que les différences de leurs poids étaient en raison des proportions numériques de ces intervalles ; conte ridicule trop souvent répété, car ce ne sont pas les marteaux qui résonnent pendant le travail des forgerons, mais l'enclume.

Peu d'auteurs de l'antiquité ont donné lieu à des assertions aussi contradictoires que celles qu'on a répandues sur la nature du livre de Nicomaque. Meibom, dans sa préface concernant cet écrivain, dit qu'il est le seul auteur de musique suivant la doctrine de Pythagore dont le livre est parvenu jusqu'à nous. Cette observation manque d'exactitude, car Gaudence est aussi partisan de la doctrine des proportions du philosophe de Samos ; mais c'est à tort que Requeno veut le réfuter sur ce point, en disant que tous les auteurs compris dans la collection de Meibom sont Pythagoriciens (*Saggi sul ristabilmento dell arte armonica*, t. I, page 309), à l'exception de Bacchius ; car sans parler d'Aristoxène, dont la doctrine est absolument opposée à celle de Pythagore, il n'y a rien dans Alypius qui ait quelque rapport avec celle-ci ; enfin l'auteur, quel qu'il soit, du premier traité attribué à Euclide est aristoxénien, et la section du canon, connue sous le même nom, est conforme à la théorie de Ptolemée. Mais des contradictions si singulières de la part de deux savants qui s'étaient spécialement occupés de l'étude des écrivains grecs sur la théorie de la musique ne sont rien en comparaison de ce passage de l'*Histoire des mathématiques* de Montucla (tome I, part. 1, liv. V, page 319) concernant Nicomaque.

« Je n'ai qu'un mot à dire de son *Introduction à la musique*. Elle m'a paru un des « écrits sur ce sujet où il est le plus facile de prendre une idée de la musique ancienne. *Au surplus Nicomaque est aristoxénien dans ce Traité : chose assez surprenante pour un géomètre.* » Après avoir lu ces paroles, on serait tenté de croire que Montucla n'a pas même entrevu le livre dont il parle, car il aurait vu qu'il est entièrement rempli par l'exposition du système de l'harmonie universelle imaginé par Pythagore. Le cinquième livre du Traité de musique

(1) *Archimedis Opera, cum Eutocii Ascalonitæ comm.* Oxonii, 1792, in-fol.

(2) *Jo. Meursii Opera omnia ex recens. Joan. Lami.* Florentiæ, 1741-1763, 12 vol., in-fol.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de Boèce destiné à expliquer ce système, et les proportions des intervalles de sons, suivant la doctrine pythagoricienne, est emprunté au Manuel de Nicomaque, principalement aux fragments réunis sous le titre de second livre. Quelques auteurs ont cru, au contraire, que ces fragments ne sont que des extraits de Boece, traduits en grec dans le huitième siècle.

NIDECKI (Thomas), compositeur polonais, né vers 1800, fut élève du Conservatoire de Varsovie, et apprit l'art d'écrire la musique sous la direction d'Elsner (*voyez* ce nom). Ayant obtenu du gouvernement de sa patrie une pension pour voyager, il se rendit à Vienne et y écrivit en 1825, pour le théâtre de Leopoldstadt, la musique du mélodrame *Der Wasserfall in Feinhein;* puis il composa le drame lyrique *Le Serment*. De retour en Pologne, il s'établit d'abord à Posen en 1837 et y publia divers ouvrages pour le chant et la musique instrumentale. Appelé à Varsovie en 1841, comme chef d'orchestre de l'Opéra, en remplacement de Kurpinski (*voy.* ce nom), il y fit preuve d'habileté dans ses fonctions. La musique religieuse est le genre auquel il s'attacha particulièrement. Sa première messe, avec chœur et orchestre, fut exécutée en 1848 chez les Franciscains de Varsovie. Sa deuxième messe (en *mi* bémol), fut chantée à l'église des Visitandines, dans la même année, et la troisième fut exécutée en 1849 dans la même église. Ces ouvrages paraissent être restés en manuscrit. Plusieurs ouvertures de Nidecki ont été entendues aussi dans les concerts qu'il dirigea : on cite particulièrement celle de son opéra intitulé *Gessner*. Cet artiste est mort à Varsovie en 1852.

NIEDERMEYER (Louis), compositeur et professeur de piano, est né à Nyon, canton de Vaud, près de Genève, le 27 avril 1802. Fils d'un professeur de musique né à Würzbourg, mais marié et fixé en Suisse, il apprit de son père les éléments de cet art. A l'âge de quinze ans, il fut envoyé à Vienne par ses parents, pour y compléter son instruction musicale. Pendant deux ans il reçut des leçons de Moscheles pour le piano, et Fœrster (*voyez* ce nom) lui enseigna la composition. Ce fut dans cette ville que Niedermeyer publia ses premiers essais, lesquels consistaient en morceaux de piano. En 1819, il s'éloigna de la capitale de l'Autriche pour se rendre à Rome, où il trouva dans les leçons de Fioravanti une bonne direction pour l'art d'écrire la musique vocale ; art trop négligé dans les écoles d'Allemagne et de France. Après une année environ passée à Rome, Niedermeyer partit pour Naples et y reçut un bon accueil de Zingarelli qui, disait-il, avait achevé de l'instruire dans l'art d'écrire pour les voix. Encouragé par Rossini, il fit représenter à Naples son premier opéra intitulé *Il Reo per amore*, qui fut joué au théâtre *del Fondo* avec quelque succès. De retour en Suisse en 1821, Niedermeyer vécut quelque temps à Genève comme professeur de piano et y écrivit quelques compositions, à la tête desquelles se place *Le Lac*, sorte de cantate à voix seule avec piano, écrite sur des vers de M. de Lamartine, dont le succès fut européen, et qui est encore un des plus beaux titres de gloire du compositeur; car toutes les qualités désirables se trouvent réunies dans ce beau chant; suavité de la mélodie, expression vraie des paroles, coloris pittoresque et distinction de l'harmonie. Arrivé à Paris vers 1823, Niedermeyer s'y fit connaître par quelques bonnes compositions pour le piano, et y fut accueilli par Rossini, dont l'influence lui ouvrit les portes du Théâtre Italien. Au mois de juillet 1828 on y joua *Casa nel bosco*, mélodrame de sa composition, dont le livret était traduit de l'opéra-comique intitulé *Une nuit dans la forêt*. Bien qu'applaudi par le petit nombre de spectateurs qui assistaient à la première représentation, cet ouvrage n'a pu se soutenir près des fanatiques *dilettanti* de ce théâtre, qui ne croyaient point alors qu'il y eût d'autre musique possible que celle qui venait d'Italie. Il y avait cependant du mérite dans celle de Niedermeyer. Doux et timide, modeste, peu fait pour les luttes qu'il faut soutenir à Paris lorsqu'on veut s'y faire des succès, au milieu d'une foule d'industriels qui usurpent maintenant le nom d'artistes, ce compositeur prit en dégoût cette existence d'intrigue, et sur des propositions qui lui furent faites, il accepta, dans l'Institut d'éducation fondé à Bruxelles par M. Gaggia, les fonctions de professeur de piano, qu'il y remplit pendant dix-huit mois; mais une situation semblable ne pouvait convenir à un artiste si distingué, car il n'y trouvait aucune occasion d'y déployer son talent. Niedermeyer comprit qu'il y userait sa jeunesse sans profit pour sa gloire, et le besoin de succès le ramena à Paris, où il publia plusieurs morceaux de musique instrumentale et vocale. Depuis longtemps il aspirait à écrire pour la première scène française : ses vœux furent enfin exaucés, et son grand opéra *Stradella* fut représenté en 1836, à l'Académie royale de musique. Accueillie avec quelque froideur par le public, jugée avec légèreté par les journaux, cette partition a beaucoup plus de valeur qu'on ne lui en a accordé. Tout le rôle de Stradella est bien senti, bien exprimé; les formes de la mélodie sont en général d'une élégance exquise; mais

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

peut-être cette qualité a-t-elle été plus nuisible qu'utile au succès de l'ouvrage; car ce qui est fin et délicat échappe, dans les arts, au vulgaire appelé *le public*; celui-ci n'est sensible qu'à l'effet incisif; il n'est ému que par la force. D'ailleurs, Niedermeyer avait dédaigné les ressorts dont tout le monde se sert à Paris pour préparer les succès du théâtre ou réparer des échecs. Il avait respecté sa dignité d'artiste, et ce n'est point ainsi qu'on réussit de nos jours. Il est juste de dire que l'estime des connaisseurs lui a offert une honorable compensation des injustices de la foule, et que plusieurs morceaux de *Stradella*, exécutés dans les concerts, ont été justement applaudis. Plus tard l'ouvrage a été repris à l'Opéra et a été mieux compris par le public.

Après l'espèce d'échec éprouvé par Niedermeyer sur la scène française, sept années s'écoulèrent avant qu'il pût l'aborder de nouveau; enfin, les portes du théâtre lui furent ouvertes de nouveau, et dans le mois de décembre 1844 il fit représenter à l'Opéra *Marie-Stuart*, en cinq actes, dont la partition renfermait de belles choses, des mélodies douces et poétiques, une romance exquise devenue populaire, mais où la force dramatique, nécessaire au sujet, faisait défaut. Habile à exprimer les vagues rêveries de l'âme, heureux alors dans l'inspiration de ses cantilènes, toujours fin, délicat, distingué, il lui manquait la puissance, l'éclat et l'énergie indispensables pour les grandes émotions. La partition de *Marie-Stuart* renferme cependant quelques bons morceaux d'ensemble au second et au troisième acte. A l'occasion de cet ouvrage, Niedermeyer fut décoré de la Légion d'honneur. Appelé à Bologne par Rossini, en 1846, pour adapter la musique de *La Donna del Lago* à un livret d'opéra français intitulé *Robert Bruce*, et pour composer quelques morceaux qui devaient combler les lacunes, il accepta ce travail ingrat; mais la transformation ne fut point heureuse. L'ouvrage représenté au mois de novembre de la même année, ne réussit pas et disparut bientôt de la scène. Un intervalle d'environ sept années s'écoula encore avant que Niedermeyer pût essayer de prendre sa revanche de cet échec, car ce ne fut qu'au mois de mai 1853 qu'il put faire représenter son opéra de *la Fronde*, ouvrage en cinq actes, où il y avait plus de force dramatique que dans les précédents, mais où les qualités distinctives du compositeur ne se montraient pas aussi bien. Pour qui connaissait la nature calme et douce de Niedermeyer, il était évident qu'il avait fait effort pour paraître énergique; il avait publié le conseil du poëte : *Ne forçons pas notre talent*. *La Fronde* fut accueillie avec froideur et ne vécut qu'un petit nombre de représentations. Ce fut le dernier essai de Niedermeyer dans la carrière de compositeur dramatique. Après cette nouvelle déception, il s'attacha à la réalisation du projet qu'il avait conçu depuis quelque temps de relever l'institution de musique religieuse fondée autrefois par Choron, et de s'y dévouer comme l'avait fait cet homme si heureusement doué. Les secours du gouvernement lui étaient nécessaires pour parvenir à son but : une première subvention annuelle de 5,000 francs lui fut accordée; et les bons résultats qu'il obtint à l'aide de cette faible somme déterminèrent le gouvernement à créer un certain nombre de bourses de 500 francs pour les élèves les mieux organisés, et des diplômes de maître de chapelle et d'organistes pour les lauréats des concours. Incessamment préoccupé du soin d'améliorer la musique d'église, Niedermeyer se livra à des études spéciales sur ce sujet, et l'un des premiers fruits de ses travaux fut une *Méthode d'accompagnement du plain-chant* qu'il publia en collaboration avec M. d'Ortigue (1). Erreur d'un artiste distingué, cet ouvrage ne pourrait qu'entraîner les organistes dans une voie déplorable. Né protestant, Niedermeyer ne connaissait pas assez la véritable tradition du plain-chant pour le travail qu'il avait entrepris : il s'est laissé égarer par de fausses idées auxquelles on a donné cours depuis 1830. L'association de Niedermeyer avec M. d'Ortigue se signala, vers le même temps, par la fondation d'un journal de musique religieuse qui parut en 1857 sous le titre *La Maîtrise*, et dans lequel il publia un certain nombre de morceaux de musique d'église. En 1858, il abandonna la part qu'il avait prise jusque-là à la direction de ce journal, dont M. d'Ortigue resta seul chargé. Niedermeyer est mort à Paris le 14 mars 1861, à l'âge de cinquante-neuf ans, laissant un fils et deux filles sans fortune.

Outre les ouvrages cités précédemment, cet artiste, dont le mérite fut très-supérieur à ce qu'on croit généralement, a écrit plusieurs messes, dont une à grand orchestre a été exécutée plusieurs fois à Saint-Eustache et dans d'autres églises, beaucoup de motets, hymnes, antiennes, etc. avec orgue; des préludes pour cet instrument; une grande quantité de mélodies parmi lesquelles on remarque *Le Lac*, *L'Isolement*, *Le Soir*, *L'Automne*, *La Voix humaine*, sur des poëmes de M. de Lamartine; *La Ronde du Sabbat*, *Oceano nox*, *La Mer*, *Puisque ici-bas*, de M. Victor Hugo, *La Noce de Léonore*, *Une scène dans les Ap-*

(1) Paris, Heugel, 1855, gr. in-8°.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

pennins, de M. Émile Deschamps, etc. ; quelques chants en langue italienne. Des morceaux pour piano, dont un rondo brillant avec accompagnement de quatuor, des fantaisies et des thèmes variés.

NIEDT (Nicolas), organiste à Sondershausen et chancelier du prince, né vers le milieu du dix-septième siècle, mourut le 16 août 1700. Il était si pauvre qu'il ne laissa pas de quoi payer ses funérailles. Il a fait imprimer une année complète de musique d'église pour les dimanches et fêtes, sous ce titre : *Musicalische Sonn-und Festage Lust*, etc. (Joie musicale pour les dimanches et fêtes, à cinq voix et cinq instruments) ; Sondershausen, 1698, in-fol.

NIEDT (Frédéric-Erhardt), musicien savant, vécut dans la seconde moitié du dix-septième siècle, et mourut à Copenhague, en 1717. On a peu de renseignements sur sa personne ; le lieu de sa naissance n'est même pas exactement connu, car Walther le place d'une manière indéterminée en Thuringe, et Forkel à Jéna. Tout ce qu'on sait, c'est qu'il remplit pendant quelques années les fonctions de notaire dans cette ville, et qu'il alla ensuite se fixer à Copenhague, où ses compositions furent applaudies, mais où sa causticité lui fit beaucoup d'ennemis. Il ne reste de tout ce qu'il a composé en Danemark que six suites d'airs pour trois hautbois ou violons et basse continue ; Copenhague, 1708. Mais c'est surtout comme écrivain que Niedt mérite de fixer aujourd'hui l'attention des musiciens. On a de lui un traité des éléments de la musique ; sous ce titre : *Musicalisches ABC zum Nutz en der Lehr und Lernenden* (A B C musical, à l'usage des instituteurs et des étudiants) ; Hambourg, 1708, in-4° obl. de 112 pages. Ce livre, divisé en 14 chapitres, est dépourvu de méthode ; mais il a de l'intérêt parce qu'il renferme des airs à voix seule avec accompagnement de hautbois et de basse continue qui donnent une idée du mérite de l'auteur comme compositeur. Quelques années avant la publication des Éléments de musique, Niedt avait fait paraître un traité d'harmonie et de composition intitulé : *Musicalische Handleitung, oder gründlicher Unterricht, vermittels welchen ein Liebhaber der edlen Musik in kurzer Zeit sich so weit perfectioniren kann, dass er nicht allein den General-Bass noch denen gesetzten deutlichen und wenigen Regeln fertig spielen, sondern auch folglich allerlei Sachen selbst componiren, und ein rechtschaffner Organist und Musikus heissen kœnne* (Guide musical ou instruction fondamentale, au moyen de quoi un amateur de la noble musique peut se perfectionner lui-même en peu de temps, et non-seulement accompagner la basse continue d'après un petit nombre de règles claires et précises, mais aussi composer toute espèce de pièces, etc.) ; Hambourg, 1700, in-4°. Cette première partie de l'ouvrage fut réimprimée, à Hambourg, chez Benjamin Schiller, 1710, in-4° de 62 pages. J'ai douté longtemps de l'existence de la première édition, mentionnée par Adlung (*Musikalischen Gelahrtheit*, p. 228, 2e édit.), et par Forkel (*Allgem. Literatur der Musik*, page 351), parce que rien n'indique au titre de celle de 1710 qu'elle soit la deuxième ; mais le catalogue de la bibliothèque de ce dernier (p. 26) m'a convaincu qu'elle est réelle. La deuxième partie de ce traité de composition et d'harmonie a paru sous ce titre : *Musicalischer-Handleitung anderer Theil, von der Variation des General-Basses, samt einer Anweisung, wie man aus einem schlichten General-Bass allerley Sachen, als Præludia, Ciaconen, Allemanden, etc.* (De la manière de varier la basse continue, deuxième partie du Guide musical, etc.) ; Hambourg, 1706, in-4° de 21 feuilles. On trouve dans cette partie les différentes formes sous lesquelles on peut orner une basse simple. Elle contient aussi quelques préludes pour l'orgue ou le clavecin. Mattheson a publié une deuxième édition de cette seconde partie, avec des corrections, des notes, et y a ajouté les dispositions de soixante des principales orgues de l'Allemagne ; Hambourg, Benjamin Schiller, 1721, in-4° de 204 pages. La troisième partie de l'ouvrage est intitulée : *Friederich-Erhardt Niedtens Musicalischer-Handleitung dritter und letzter Theil, handlend vom Contrapunct, Canon, Motteten, Choral, recitativ-stylo und Cavaten* (Troisième partie du guide musical, traitant du contrepoint, du canon, des motets, du choral, du style récitatif et des airs) (Œuvre posthume). Cette partie n'a pas été complétement achevée par l'auteur ; suivant son plan, elle ne devait pas être la dernière. Mattheson, qui en fut l'éditeur, y a ajouté une préface, et a mis à la suite le traité de Raupach (*voyez* ce nom) concernant la musique d'église ; Hambourg, 1717, in-4° de 68 pages. Le traité de Raupach a une pagination séparée.

NIEL (...), maître de musique à Paris, dans la première moitié du dix-huitième siècle, a composé pour l'Académie royale de musique (l'Opéra) la musique de l'opéra-ballet intitulé : *Les Voyages de l'Amour*. Cet ouvrage fut représenté en 1736. L'année suivante, Niel donna au même théâtre *Les Romans*, que Cambini remit en musique en 1776. En 1744, Niel a écrit les airs de vaudeville pour l'*École des Amants*, pièce de Fuselier.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

NIEMANN (Albert), ténor allemand, né à Lexleben, près de Magdebourg, en 1831, est fils d'un aubergiste. Après avoir étudié la musique vocale à Magdebourg, il fut engagé comme choriste au théâtre de Dessau; puis il chanta, aux théâtres de Darmstadt et de Worms, les rôles de quelques opéras avec succès, et brilla particulièrement à celui de Halle par son intelligence de la scène. Bientôt sa réputation s'étendit, et il reçut des engagements pour quelques-uns des principaux théâtres de l'Allemagne. Appelé au service du roi de Hanovre, où il est encore au moment où cette notice est écrite (1862), il y jouit d'une faveur toute spéciale près de ce prince. C'est cet artiste que Richard Wagner a fait engager par l'administration de l'Opéra de Paris pour chanter le rôle de *Tannhäuser*, lorsque cet ouvrage y fut mis en scène, en 1861. Nonobstant les orages qui éclatèrent pendant le petit nombre de représentations qu'obtint cet opéra, la belle voix de Niemann, sa chaleureuse diction dans le récitatif, et son intelligence dramatique, furent distinguées par le public; mais le dégoût qu'il avait éprouvé pendant ces représentations tumultueuses lui fit rompre son engagement et retourner à Hanovre. Suivant les renseignements qui me sont parvenus de cette ville, Niemann aurait abusé de la faveur dont il jouit près du roi pour molester le maître de chapelle Marschner avec qui il était en dissentiment sur certaines choses relatives au service de la cour, et aurait été cause de la détermination que prit ce compositeur distingué de donner sa démission de son emploi, laquelle fut bientôt suivie de sa mort.

NIEMECZER (C.-T.), harpiste et compositeur de la Bohême, vivait à Prague, dans les dernières années du dix-huitième siècle. On a gravé de sa composition : 1° Thèmes variés pour la harpe, op. 1, 2, 3; Prague, 1797, Breitkopf et Hærtel. — 2° Sonates pour deux harpes, op. 4; ibid. — 3° Sonates pour harpe seule, op. 5; ibid.

NIEMEYER (Auguste-Hermann), professeur de théologie, naquit à Halle le 1er septembre 1754, y fit ses études et y fut d'abord maître de philosophie et professeur extraordinaire de théologie, puis eut le titre d'inspecteur du séminaire de théologie, à Halle. En 1787, on le choisit pour être directeur du séminaire pédagogique; en 1792, conseiller du consistoire, et enfin docteur en théologie et chancelier de l'université de Halle. Il est mort en cette ville, le 7 juillet 1828. Niemeyer est également estimé en Allemagne comme écrivain sur la théologie, la pédagogie, et comme auteur de poésies religieuses. Il a publié des pensées concernant l'influence des sentiments religieux sur la poésie et la musique, en tête de son poème d'oratorio *Abraham sur le mont Moria*, qui parut à Leipsick en 1777. Ce morceau a été traduit en hollandais dans le recueil qui a pour titre : *Taal-dicht-en Letterkundig Kabinet* (Cabinet de grammaire, de poésie et de littérature); Amsterdam, 1781, n° 1.

NIEMEYER (Jean-Charles-Guillaume), neveu du précédent, est né à Halle en 1780. Après avoir fait ses études sous la direction de son oncle, il a été nommé professeur à l'hospice des orphelins de Frank. En 1817, il a visité l'Italie et la Sicile. Il est mort à Halle au printemps de 1839. La Gazette musicale de Leipsick contient (t. 13, p. 873) un article de Niemeyer sur les transitions en musique. Il a publié un livre choral noté en chiffres, suivant la méthode de Natorp, sous ce titre : *Choralbuch in Ziffern*, in-4°; Halle, 1814. Une deuxième édition de ce recueil de mélodies chorales à trois voix, qui a été publiée en notation ordinaire, a paru dans la même ville en 1817; elle est intitulée : *Dreystimmige Choral-Melodienbuch in Noten*. Une troisième édition porte la date de 1825. M. Niemeyer s'est aussi exercé à composer des chorals dans les modes de l'ancienne tonalité grecque. Ces chorals, au nombre de *dix-neuf*, ont été publiés avec d'autres pièces, à Leipsick, en 1831, chez Breitkopf et Hærtel. Dans l'année suivante il avait publié un recueil de cantiques latins chez les mêmes éditeurs.

NIEMTSCHEK (François-Xavier), né à Saczka, en Bohême, vers le milieu du dix-huitième siècle, fut professeur de logique et de philosophie morale au gymnase de Kleinfelt, à Prague, où il vivait encore en 1808. Ami de Mozart, il a publié une notice de la vie de cet illustre compositeur, intitulée : *Leben des K. K. Kapellmeisters Wolfgang Gottlieb Mozart* (Vie du maître de la chapelle impériale W. Amédée Mozart); Prague, 1798, in-4° de 78 pages. Une deuxième édition de cette notice a paru à Prague et à Leipsick, en 1808, in-4°. Ce petit ouvrage a de l'intérêt par les renseignements qu'il fournit sur la mise en scène des opéras de Mozart écrits pour le théâtre de Prague.

NIEROP (Dirck-Rembrant Van), mathématicien hollandais, vécut à Amsterdam vers le milieu du dix-septième siècle. Il mourut en 1677. Au nombre de ses écrits on trouve celui qui a pour titre : *Wiskundige Musyka vertoonende de Oorsaecke van 't Geluyt, de redens der Zangtoonen konstig uytgereeckent*, etc. (La musique mathématique exposant la cause du son, le rapport des sons chantés, artistement calculés, et la facture des instruments de musique, etc.); Amsterdam, 1659, in-8° de 5 feuilles et demie.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

NINI (Alexandre), compositeur, est né en 1811 à Fano, dans les États romains. Élève de Ripini, maître de chapelle de cette ville, il commença à écrire, à l'âge de quatorze ans, des messes, des vêpres et des symphonies. En 1826, il fut nommé maître de chapelle de l'église de Montenovo et y demeura dix-huit mois; mais à la fin de 1827 il retourna à Fano, et au commencement de l'année suivante, il alla étudier le contrepoint au lycée musical de Bologne, sous la direction de Palmerini. Quelques mois après il fut rappelé dans sa ville natale pour y écrire une messe et des vêpres à grand orchestre qui furent exécutées à la chapelle de Lorette. Vers la fin de la même année il fit entendre une symphonie de sa composition au Casino de Bologne. En 1831, il saisit l'occasion de se rendre à Pétersbourg en compagnie d'un seigneur russe. Il vécut plusieurs années dans cette ville, y établit une école de chant italien et y publia quelques compositions vocales et instrumentales. De retour en Italie au commencement de 1837, il écrivit à Venise l'opéra intitulé *Ida della Torre*, qui y obtint quelque succès, et qui fut suivi, en 1839, de *La Marescialla d'Ancre*, représentée à Padoue, puis à Florence, Turin, Venise, Trieste, Rome, Gênes, et dans plusieurs autres villes de l'Italie, dans la même année, et de *Cristina di Svezia*, à Gênes, en 1840. Les autres ouvrages de Nini sont : *Margarita di York*, représenté à Venise en 1841; *Odalisa*, donné à Milan en 1842, et *Virginia*, à Gênes, dans l'année suivante. Après cette époque, les renseignements manquent sur la suite de la carrière de cet artiste.

NISARD (Théodore), pseudonyme. *Voyez* NORMAND (Théodule-Elzéar-Xavier).

NISLE (....), corniste célèbre, naquit en 1737, à Geisslingen, dans le Wurtemberg, et fit ses études de musique à Stuttgard. Vers 1770, il entra au service du prince de Neuwied, en qualité de maître de concert. Vers la fin de 1752 il abandonna ce poste pour voyager. Arrivé à Stuttgard, il y accepta une place dans la chapelle ducale; mais l'inconstance de son caractère lui fit encore quitter cette position. Cependant le dérangement de sa santé l'obligea de s'arrêter à Hildburghausen en 1785 : il y mourut en 1788, laissant deux fils qui ont hérité de son talent. On ne connaît aucune composition sous le nom de cet artiste.

NISLE (David), fils aîné du précédent, naquit à Neuwied en 1778. Dès l'âge de cinq ans il jouait du cor. Dans les concerts, son père le plaçait sur une table qui servait aussi à soutenir l'instrument. Plus tard, son habileté à se servir des sons bouchés était si grande, que bien qu'il n'eût qu'un cor en *mi* bémol, il jouait dans tous les tons avec des sons purs et égaux en force. Il accompagna son père dans ses derniers voyages. Après la mort de celui-ci, il resta quelque temps avec sa mère, puis il se remit en route avec son frère, corniste comme lui; mais arrivés à Rudolstadt, les deux frères se séparèrent, et David continua seul ses voyages. En 1798, il était attaché à la musique du prince de Wittgenstein-Berlebourg, en Westphalie. Ses études ayant achevé de développer son talent, il fut bientôt considéré comme l'émule de Punto. En 1806, il retrouva son frère à Vienne : ils se réunirent de nouveau et se rendirent en Hongrie, où ils étaient encore en 1809, attachés à la musique d'un M. de Vegh. Le projet qu'ils avaient formé de se rendre en Russie fut contrarié à cette époque par la guerre; ils se dirigèrent alors vers Trieste par la Slavonie, traversèrent l'Italie, et allèrent en Sicile. Depuis lors, on n'a plus eu de renseignements sur la personne de David, qui s'était encore séparé de son frère. Cet artiste ne paraît pas avoir écrit pour son instrument.

NISLE (Jean-Frédéric), frère puîné de David, est né à Neuwied, en 1782. Après avoir, ainsi que son frère, parcouru une partie de l'Allemagne comme virtuose, le dégoût qu'il éprouvait pour cette existence le fit s'arrêter à Rudolstadt, où il se livra à l'étude de l'harmonie, de la composition et du piano sous la direction de Koch; puis il alla à Rostock pour y publier ses premières productions, qui consistent en chansons, duos, trios pour cor, et sonates de piano. Son premier œuvre parut en 1798. On a vu, dans l'article précédent, comment il retrouva son frère à Vienne, en 1806, et la suite de ses voyages jusqu'en Sicile. Là, Jean Nisle se fixa à Catane, et y fonda une société de musique. Après y avoir passé près de vingt ans, occupé de composition et de travaux de professeur, il se sentit pressé par le désir de revoir sa patrie, et se mit en voyage; mais arrivé à Naples, il tomba malade. Sa convalescence dura près d'une année. Lorsqu'il crut avoir repris assez de force, il se dirigea vers l'Allemagne par la Suisse, et il arriva dans son pays en 1834. Deux ans après, il fit un voyage à Paris, puis à Londres, où il était encore en 1837. Depuis longtemps il avait abandonné le cor, son premier instrument, pour s'attacher au piano. Les compositions les plus connues de cet artiste sont : 1° Ouverture à grand orchestre (en *ré* mineur); Vienne, Haslinger. — 2° Quintettes pour violon, op. 21 et 30; ibid. — 3° Quatuors pour 2 violons, alto et basse; ibid. — 4° Trios pour deux violons et violoncelle; Naples, Girard. — 5° Duos pour deux violons, op. 13 et 18; Leip-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sick, Breitkopf et Hærtel ; Vienne, Haslinger. — 6° Six solos pour violon ; Naples, Girard. — 7° Quintette pour flûte, violon, alto, cor et violoncelle, op. 26 ; Vienne, Haslinger. — 8° Idem, pour flûte, violon, 2 altos et violoncelle, op. 27 ; ibid. — 9° Trios pour 2 cors et violoncelle, op. 2. Berlin, Schlesinger. — 10° Duos pour 2 cors, op. 4, 5 ; ibid. — 11° Trios pour piano, violon et cor, op. 20 et 24 ; Vienne, Haslinger. — 12° Duos pour piano et cor ; Berlin, Schlesinger, Leipsick, Breitkopf et Hærtel ; Naples, Girard. — 13° Divertissements et fantaisies pour le piano. — 14° Chansons allemandes et italiennes.

NISSEN (George-Nicolas de), conseiller d'État du roi de Danemark, chevalier de l'ordre de Danebrog, né à Hardensleben, en Danemark, le 27 janvier 1765, épousa la veuve de Mozart, et pendant plus de vingt-cinq ans s'occupa de recueillir et de mettre en ordre des matériaux authentiques pour servir à l'histoire de la vie et des travaux de ce compositeur célèbre. Il mourut avant que l'ouvrage fût imprimé, le 24 mars 1826 ; mais sa veuve fit paraître le résultat de son travail, sous ce titre : *Biographie W. A. Mozart's. Nach Originalbriefen, Sammlungen alles über ihn geschriebenen, mit vielen neuen Beilagen, Steindrücken, Musikblættern und einem Fac-Simile* (Biographie de W. A. Mozart, d'après des lettres originales, etc.) ; Leipsick, 1828, in-8° de 702 pages. L'ouvrage de Nissen est précédé d'une préface de 44 pages par le docteur Feuerstein, de Pirna. On trouve dans le volume plusieurs planches de musique et autres, ainsi que des portraits de Mozart et de sa famille. Dans la même année, il a paru un supplément à cette biographie intitulé : *Anhang zu Wolfgang Amadeus Mozart's Biographie ;* Leipsick, in-8° de 219 pages. Ce supplément renferme divers catalogues des œuvres de Mozart, et l'appréciation de ses compositions, de son talent et de son caractère. On ne peut considérer cet intéressant recueil de matériaux comme une biographie véritable, car la forme historique y est à chaque instant interrompue, et les vues du narrateur manquent souvent d'élévation ; cependant l'ouvrage n'en est pas moins précieux, à cause de l'authenticité des documents qu'il renferme, particulièrement la correspondance du grand artiste et de sa famille.

NISSEN (Henriette), *V.* SALOMAN (Mme).

NITHART (Le seigneur), appelé Neidhardt dans quelques anciens manuscrits, fut un célèbre *Minnesinger* (chanteur d'amour) qui vécut vers la fin du douzième siècle, et dans la première moitié du treizième. Il y a quelque incertitude sur la partie de l'Allemagne où il vit le jour ; cependant les recherches érudites de Hagen (*Minnesinger, deutsche Liederdichter*, etc., th. IV. p. 435-442) l'ont conduit à établir d'une manière satisfaisante que ce poète musicien était Bavarois, et qu'il appartenait à la famille des barons *Fuchs* de Franconie et de Souabe. Il tenait de sa mère en propriété une seigneurie appelée *Rinwenthal*. Les rapprochements de diverses autorités font voir que Nithart était chevalier, qu'il se croisa, et qu'il assista au siége et à la prise de Damiette (1219), où il était vraisemblablement dans le corps d'armée conduit par le duc d'Autriche Léopold VII. La dernière mention de l'existence de Nithard recueillie par Hagen est de 1234 : le savant archeologue pense que c'est vers ce temps qu'il a composé la plupart de ses chants. Les chansons notées composées par Nithard se trouvent dans plusieurs manuscrits du quatorzième et du quinzième siècles : Hagen en a publié deux d'une belle notation d'après un manuscrit de la bibliothèque de Francfort-sur-le-Mein, et trente-deux autres tirées d'un manuscrit intéressant du quinzième siècle que lui-même possédait. (*Loc. cit.* th IV, p. 770, 845 et p. 846-852).

NITSCH (Pierre), musicien allemand du seizième siècle, a fait imprimer de sa composition : 1° *Teutsche Lieder des Morgens und Abends*, etc. (Chansons allemandes pour être chantées le matin et le soir, avant et après le repas) ; Leipsick, 1543. — 2° *Teutsche und lateinische Lieder mit 4 Stimmen* (Chansons allemandes et latines à 4 voix) ; ibid., 1573, in-8°.

NITSCHE (Jean-Charles-Godefroid), organiste à Sprottau, est né le 22 octobre 1808 à See, près de Niasky, cercle de Rotembourg, en Lusace. Après avoir fréquenté les écoles primaires jusqu'à l'âge de treize ans, il fut envoyé en 1821 chez le *cantor* Bessert, à Kalkfurth, près de Gœrlitz, chez qui il se prépara à l'enseignement élémentaire ; il suivit ensuite les cours de l'école normale à Bunzlau, pendant les années 1826-1828. Il y fut employé en 1829 et 1830 à enseigner l'orgue aux séminaristes, puis il fut appelé à Grunberg, en qualité d'instituteur ; mais le désir d'augmenter ses connaissances musicales lui fit prendre la résolution d'aller à Berlin fréquenter l'institut royal de musique d'église, et il obtint à cet effet une pension du gouvernement. Les leçons de l'organiste Guillaume Bach et des professeurs Greil et Dreschke complétèrent son instruction, et il reçut des conseils de M. Marx (*V.* ce nom) pour l'harmonie. Lorsque ses études furent terminées, Nitsche accepta en 1837 les places d'instituteur et d'organiste à

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Sprottau : il les occupait encore en 1860. On a imprimé de sa composition : 1° Livre choral général pour les églises et les écoles catholiques, à l'usage des provinces de Lusace et de Silésie, à 4 voix avec des préludes et des versets pour l'orgue; Berlin, Bechtold et Cie. — 2° Recueil de 120 cantiques à 2 voix; ibid. — 3° Chants à 2 voix pour les écoles; Grunberg, Siebert. — 4° Supplement des chants à 2 voix; Grunberg, Levyson. — 5° Douze chants funèbres composés pour un chœur de voix mêlées; Grunberg, Fr. Weiss.

NIVERS (Guillaume-Gabriel), prêtre de Paris, naquit dans un village près de Melun, en 1617. Après avoir fait ses études au college de Meaux, il entra au séminaire de Saint-Sulpice, pour y suivre un cours de théologie. Dans son enfance il avait été enfant de chœur à Melun, et avait appris la musique dans la maîtrise de la collégiale de cette ville. Arrivé à Paris, il y prit des leçons de clavecin de Chambonnières. En 1640 il obtint la place d'organiste de l'église de Saint-Sulpice; deux ans après il entra dans la chapelle du roi en qualité de ténor. En 1667, la place vacante d'organiste du roi lui fut donnée, et quelques années plus tard il eut le titre de maître de la musique de la reine. On n'a point de renseignements sur l'époque précise de la mort de ce musicien savant et laborieux, mais on sait qu'il vivait encore en 1701, car il a donné dans cette année une approbation à la nouvelle édition du Graduel et de l'Antiphonaire romain, imprimés par Chr. Ballard : il était alors âgé de quatre-vingt-quatre ans. La liste de ses ouvrages est nombreuse; voici ce que j'en ai pu recueillir : 1° *La Gamme du si*; *Nouvelle Méthode pour apprendre à chanter sans muances*; Paris, Ballard, 1646, in-8°. La méthode de solmisation par les muances était encore en vogue lorsque Nivers fit paraître ce petit livre, quoique plusieurs musiciens eussent fait des efforts pour l'abolir depuis la seconde moitié du seizième siècle. Le peu d'étendue de ce livre et la simplicité de la méthode exercèrent beaucoup d'influence en France sur la réforme à ce sujet. Une deuxième édition de la Gamme du *si* fut publiée chez Ballard, en 1661, in-8° obl. Une troisième parut en 1666, in-8° obl. Celle-ci porte le titre de *Méthode facile pour apprendre à chanter en musique*. Une quatrième édition fut publiée, sans nom d'auteur, sous ce titre : *Méthode facile pour apprendre à chanter en musique : par un célebre maistre de Paris* (*V.* Le Maire), Paris, 1696, petit in-4° obl. de 28 pages. — 2° *Méthode pour apprendre le plain-chant de l'église*; Paris, Ballard, 1667, in-8° obl. Une deuxième édition de cet ouvrage a paru chez Christophe Ballard, en 1679, in-8°; une troisième a été publiée dans la même maison, 1698, petit in-8°, et une quatrième en 1711, in-12. On la trouve aussi, sans nom d'auteur, dans un petit volume intitulé : *Trois Nouvelles Methodes pour le plain-chant*; Paris, 1685, in-8° obl. La première de ces méthodes est celle de Nivers; la deuxième a pour titre : *Methode particuliere du chant ecclesiastique*; et la troisième : *Rituel du chant ecclesiastique*. Ces deux dernières sont également sans nom d'auteur. Je crois qu'il y a d'autres éditions de ce volume. — 3° *Traité de la composition de musique*; Paris, 1667, in-8°; 2me édition; Paris, Ballard, 1688, in-8°. Ce livre a été aussi réimprimé avec une traduction hollandaise en regard, faite par E. Roger, libraire à Amsterdam, 1697, in 8° de 112 pages, avec des planches gravées. — 4° *Dissertation sur le chant grégorien par le sieur Nivers, organiste de la chapelle du roy, et maistre de la musique de la Reyne*; à Paris, aux dépens de l'auteur, 1683, in 8° de 216 pages. On voit par le titre de cet ouvrage que Nivers avait cessé d'être organiste de l'église de Saint-Sulpice en 1683. La dissertation sur le chant grégorien est un ouvrage rempli de savantes recherches : les écrivains sur cette matière peuvent le consulter avec fruit. Nivers y a rassemblé beaucoup d'autorités anciennes fort importantes. Il possédait une connaissance parfaite du chant ecclésiastique, et il en a donné des preuves dans les éditions qu'il a publiées du graduel et de l'antiphonaire, et dans d'autres recueils dont les titres suivent. — 5° *Chants d'église à l'usage de la paroisse de Saint-Sulpice*; Paris, Ballard, 1656, in-12°. — 6° *Graduale romanum juxta missale Pii Quinti pontificis maximi authoritate editum. Cujus modulatio concinne disposita; in usum et gratiam monalium ordinis Sancti Augustini. Operâ et studio Guillelmi Gabrielis Nivers, christianissimi regis capellæ musices nec non ecclesiæ Sancti Sulpicii parisiensis organistæ*; Paris, chez l'auteur, 1658, in-4°. — 8° *Antiphonarium romanum juxta Breviarium Pii Quinti*, etc.; ibid, 1658, in-4°. Une deuxième édition de ce graduel et de cet antiphonaire a été publiée à Paris, chez l'auteur, en 1696, 2 vol. in-4°. — 8° *Passiones D. N. J. C. cum benedictione cerei paschalis*; Paris, Ballard, 1670, in-4°. Une deuxième édition de ces offices du dimanche de la Passion a été publiée chez le même, en 1723, in 4°. — 9° *Leçons de Ténèbres selon l'usage romain*; Paris, in-4°. Ces deux derniers recueils ont été réunis en un seul, sous ce titre : *Les Passions avec l'Exultet et les*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Leçons de Tenebres de M. Nivers; Paris, Christophe Ballard, 1689, in-4°. — 10° *Chants et motets à l'usage de l'eglise et communauté des dames de la royale maison de Saint-Louis, a Saint-Cyr;* Paris, Chr. Ballard, 1692, in-4° obl. Une deuxième édition a paru sous ce titre : *Chants et motets à l'usage de l'eglise et communauté des dames de la royale maison de Saint Louis, a Saint-Cyr*, mis en ordre et augmentés de quelques motets par Clerembault; Paris, 1723, 2 vol. in-4° obl. — 11° *Livre d'orgue contenant cent pieces de tous les tons de l'eglise, par le sieur Nivers, maître compositeur en musique et organiste de l'eglise Saint-Sulpice de Paris;* Paris, chez l'auteur, 1665, in-4° obl. Ces pièces sont d'un bon style, d'une harmonie correcte, et rappellent les ouvrages des organistes allemands du dix-septième siècle. On trouve, au commencement du volume, une instruction sommaire sur les tons de l'église, et sur le mélange des jeux de l'orgue. — 12° Deuxième livre d'orgue, etc.; Paris, 1671, in-4° obl. — 13° Troisième livre d'orgue des huit tons de l'église, ibid, 1675, in-4° obl. Les autres livres de pièces d'orgue de Nivers ont été publiés à des époques plus rapprochées : La Borde en porte le nombre à douze, et les auteurs du *Dictionnaire historique des musiciens* (Paris, 1810-1811), l'élèvent à quinze; je n'ai vu que les trois que je cite.

NOACK (Chrétien-Frédéric), docteur en philosophie, et directeur d'une maison d'éducation à Leipsick, est né en 1782, à Langensalza. Il a publié des chants à voix seule avec accompagnement de piano, à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel.

NOBLET (Charles), claveciniste de l'Opéra et organiste de plusieurs églises de Paris, naquit en cette ville dans la première moitié du dix-huitième siècle. Il obtint sa retraite de l'Opéra en 1762. On a gravé de sa composition, en 1754 et 1756, deux livres de pièces de clavecin. Il a fait exécuter, au Concert spirituel, un *Te Deum* et quelques cantates. On connaît aussi sous son nom plusieurs morceaux de musique d'église en manuscrit.

Un artiste de même nom, et vraisemblablement de la même famille, était attaché, en 1833, comme bugle *solo* à la musique d'une des légions de la garde nationale de Paris, et a publié une *Méthode nouvelle pour le bugle à clefs*, et trois recueils de morceaux pour un et deux bugles.

NOCETTI (Flaminio), musicien italien du seizième siècle, est cité dans le catalogue de Parstorff (page 1), comme auteur de messes à 8 voix. Cerreto parle aussi de ce compositeur dans sa *Pratica musicale*.

NOCHEZ (...), élève des célèbres violoncellistes Cervetto et Abaco, voyagea quelque temps en Italie, puis entra à l'Opéra-Comique de Paris, où il ne resta pas longtemps, ayant été admis à l'orchestre de l'Opéra en 1749. En 1763, il entra dans la musique de la chambre et de la chapelle du roi. Retiré en 1799, après cinquante ans de service, il est mort à Paris dans l'année suivante. Cet artiste est auteur de l'article *Violoncelle* qui se trouve dans l'*Essai sur la Musique* de La Borde (t. 1, pages 309-323).

NODARI (Joseph-Paul), musicien né à Brescia dans la seconde moitié du seizième siècle, s'est fait connaître par la composition d'un ouvrage intitulé : *Melliflorus concentus in psalmi di David a quattro voci;* Venezia, app. Ricc. Amadino, 1605, in-4°.

NOEBE (...), facteur d'instruments à Dresde, se trouvait à Nuremberg en 1796, et y construisit des harmonicas en lames d'acier, qu'on jouait en frottant ces lames avec deux archets, après avoir fixé l'instrument à une table par une vis de pression.

NOEDING (Gaspard), inspecteur des écoles à Marbourg, est né le 12 janvier 1784. Il s'est fait connaître par quelques ouvrages au nombre desquels on remarque celui qui a pour titre : *Johann Heinrich Voller's, instrumentenmachers in Cassel, Lebenbeschreibung* (Notice sur la vie de Jean-Henri Voeller, facteur d'instruments à Cassel), Marbourg, 1823, in-8°.

NOEL (N.), maître de musique à Paris vers la fin du dix-septième siècle, a publié les ouvrages suivants de sa composition : 1° *Motets et élévations pour les Sacrements, la sainte Vierge et pour les principales festes de l'année, a une et deux voix avec la basse continue, propres pour les dames religieuses*, Paris, in-8° obl. — 2° *Motets pour les principales festes de l'année à une voix seule avec la basse continue et plusieurs petites ritournelles pour l'orgue ou les violes*, Paris, Ballard, 1687, in-4° obl.

NOEL DE PIVIER (Nicolas-Benoit), né à Trèves vers 1660, d'une famille française, a soutenu, le 12 décembre 1681, à l'université de Francfort, une thèse qui a été publiée sous ce titre : *Dissertatio inauguralis de Tarantismo;* Francfort, 1681, in-4° de 39 pages.

NOELLI (Georges), musicien au service du duc de Mecklenbourg-Schwerin vers 1780, était né en Allemagne dans la première moitié du dix-huitième siècle. Élève de l'inventeur du pantalon (Hebenstreit), il jouait avec talent de cet instrument difficile. Geminiani avait été son premier maître de contrepoint; il prit ensuite pen-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

dant six ans des leçons de Hasse, à Dresde, et du père Martini, à Bologne. Il parcourut l'Italie, l'Angleterre, la France et l'Allemagne. A Londres il reçut des conseils de Hændel ; à Hambourg, il se lia d'une étroite amitié avec Ch.-Ph.-Emmanuel Bach, dont il avait adopté le style dans ses compositions. En 1782, il fit un second voyage en Italie, et mourut à Ludwigslust en 1789. Ses compositions sont restées en manuscrit, particulièrement dans le magasin de Westphal, à Hambourg, où l'on trouvait sous son nom plusieurs symphonies, des quatuors et des trios pour le violon et pour la flûte.

NOETZEL (Chrétien-Frédéric), musicien de ville et organiste à Schwarzenberg, en Saxe, est né dans ce lieu le 11 juillet 1780. Il a publié des pièces d'orgue, des sonates de piano, et trois livres d'écossaises et de montferrines; Dresde, Arnold.

NOFERI (Jean-Baptiste), violoniste distingué, né en Italie dans la première moitié du dix-huitième siècle, a fait imprimer de sa composition, depuis 1763, à Amsterdam, Berlin et Londres, quatorze œuvres de duos, trios et sonates pour la guitare. Il a laissé en manuscrit quelques concertos pour le violon.

NOHL (Le docteur Louis), professeur actuel de musique (1862) à l'université de Heidelberg, est auteur des ouvrages intitulés : 1° *W. A. Mozart. Ein Beitrag zur Aesthetik der Tonkunst* (W. A. Mozart. Essai pour l'Esthétique de la musique) ; Heidelberg, Bangel et Schmitt, 1860, gr. in-8° de 82 pages. — *Der Geist der Tonkunst* (L'esprit de la musique). Francfort, J. D. Sauerlænder, 1861, in-8° de 240 pages. Ces écrits ont pour but de mettre en relief les qualités des maîtres considérés comme classiques, et de faire voir que la valeur de leurs œuvres est d'autant plus élevée que les tendances religieuses de ces maîtres sont plus prononcées. La religion catholique lui semble une source plus poétique d'idées que le protestantisme : cette considération est d'une parfaite justesse, quoique Bach et Hændel aient mis incontestablement le caractère de la grandeur dans leurs productions.

NOHR (Chrétien-Frédéric), maître de concert et virtuose sur le violon, attaché au service du duc de Saxe-Meiningen, né en 1800, à Langensalza, dans la Thuringe, montra dès son enfance un goût passionné pour la musique, mais n'eut d'autre guide que lui-même pour en apprendre les éléments. Son père, ouvrier drapier, était un peu musicien, mais trop occupé de ses travaux pour donner des soins à l'éducation musicale du jeune Nohr. Toutefois il lui fit commencer l'étude de la flûte et du violon. Lorsque l'enfant eut atteint l'âge de huit ans, le père et le fils entreprirent un long voyage comme musiciens ambulants. Dans cette excursion, Nohr eut la bonne fortune d'être remarqué par la généreuse princesse de Lobenstein, qui le confia à Lindner, musicien de ville, pour lui donner de l'instruction dans son art. A l'âge de quinze ans, Nohr entra comme hautboïste dans la musique du régiment de Saxe-Gotha, et fit en cette qualité la campagne des armées alliées contre la France. Le hautbois ayant fatigué sa poitrine, il abandonna cet instrument pour la flûte. En 1821, il obtint son congé avec une pension. Dès ce moment, il put se vouer en liberté à l'art pour lequel il était né. Spohr devint son professeur pour le violon ; il reçut aussi des leçons de Grund et de Bærwolf ; enfin, Hauptmann lui enseigna l'harmonie, et Burbach lui donna quelques leçons de contrepoint. En 1823, il fut nommé musicien de la chambre à la cour de Gotha, où il se fit estimer comme soliste et comme professeur. En 1825, il brilla par son talent dans des concerts donnés au théâtre de Francfort et à Darmstadt. Après l'extinction de la maison de Gotha, le duc de Cobourg voulut attacher Nohr à sa musique, mais celui-ci préféra l'offre qui lui était faite d'entrer comme maître de concert chez le duc de Saxe-Meiningen. Depuis lors il a fait plusieurs voyages en 1828 et 1833, et a brillé par son talent de violoniste à Munich, à Leipsick, et dans plusieurs autres villes importantes. Ses operas *Die Alpenhirt* (Le Pâtre des Alpes), *Liebezauber* (Le Philtre), et *Die wunderbaren Lichter* (Les Lumières miraculeuses), ont été représentés avec succès en 1831, 1832 et 1833, à Meiningen, Gotha et Leipsick. On a gravé de la composition de cet artiste : 1° Quintette pour 2 violons, 2 altos et violoncelle, op. 7, Offenbach, André. — 2° 1re symphonie à grand orchestre, op. 1, Leipsick, Peters. — 3° Pot-pourri pour flûte, hautbois, clarinette, cor et basson, op. 3, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 4° Deux quatuors pour 2 violons, alto et basse, op. 4, Leipsick, Peters. — 5° Chansons allemandes avec accompagnement de piano, op. 2, 5 et 9, Leipsick et Berlin. — 6° Chants à quatre voix d'hommes, op. 12, Munich, Falter.

Mme Nohr, femme du précédent, née à Leipsick, et mariée en 1835, a brillé comme harpiste dans les concerts.

NOINVILLE (Jacques-Bernard DE). *Voyez* DUREY DE NOINVILLE.

NOLA (Jean-Dominique DE). Il est vraisemblable que *Nola* n'est pas le nom de ce musicien, mais celui du lieu où il était né; car la désignation des personnes par l'endroit où elles

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

avaient vu le jour s'est conservée jusqu'à la fin du seizième siècle. Quoi qu'il en soit, il fut maître de chapelle de l'église des Annonciades, à Naples, et il vivait encore dans cette ville en 1575, ainsi que le prouve son recueil de motets à 5 et 6 parties, pour être chantés ou joués avec les instruments. Cet ouvrage a pour titre : *D. Joannis Dominici juvenis à Nola Magistri Cappellæ Sanctissimæ Annunciatæ Neapolitanæ cantiones, vulgo Motecta appellatæ, quinque et sex vocum viva voce, ac omnis generis instrumentis cantatu commodissimæ, quam novissimè editæ liber primus. Venetiis, apud Josephum-Gulielmum Scottum* 1575. On trouve aussi sous son nom à la Bibliothèque de Munich : 1° *Canzone villanesche a 3 voci*; Venise, 1545. — 2° *Villanelle alla Napolitana a* 3 *e* 4 *voci*, ibid., 1570, in-4°. Le recueil intitulé *Primo libro delle Muse a 4 voci ; Madrigali ariosi di Antonio Barré, ed altri diversi autori*, Rome, 1555, contient des morceaux de Jean-Dominique de Nola, et l'on en trouve aussi dans celui qui a pour titre : *Spoglia amorosa, Madrigali a 5 voci di diversi eccellentissimi musici, nuovamente posti in luce*, Venise, chez les héritiers de Jérôme Scotto, 1585.

NOLLET (L'abbé JEAN-ANTOINE), savant physicien, naquit en 1700 à Pimpré, près de Noyon, fit ses études au collége de Beauvais, et les termina à Paris. Il fut professeur de physique expérimentale au collége de Navarre, puis de l'école d'artillerie de la Fère, et de celle de Mézières. Il mourut à Paris, le 24 avril 1770. Ce savant a fait insérer dans les mémoires de l'Académie des sciences de Paris (année 1743, p. 199) un *Mémoire sur l'oute des poissons et sur la transmission des sons dans l'eau*.

NONOT (JOSEPH-WAAST-AUBERT), né à Arras en 1753, apprit sans maître à jouer du clavecin et de l'orgue. A l'âge de dix-huit ans, il se rendit à Paris, où un organiste nommé *Leclerc* acheva son éducation musicale. De retour à Arras, il y fut nommé organiste de la cathédrale; mais pendant les troubles de la révolution il se retira en Angleterre, où l'enseignement lui offrit des ressources. Après la paix d'Amiens, il rentra en France, et se fixa à Paris, où il est mort en 1817. Il a composé quatre symphonies à grand orchestre, trois concertos de piano, et quelques sonates pour cet instrument. On a aussi sous son nom : *Leçons méthodiques pour le piano;* Paris, Naderman.

NOORT (SYBRAND VAN), organiste de la vieille église d'Amsterdam, dans les premières années du dix-huitième siècle, était considéré comme un des artistes les plus habiles de son temps. Il a publié un recueil de sonates pour flûte et basse continue, sous le titre de : *Melange italien;* Amsterdam (sans date).

NOPITSCH (CHRISTOPHE-FRÉDÉRIC-GUILLAUME), chantre à Nordlingue, naquit le 4 février 1758, à Kirchensittenbach, près de Nuremberg. Après avoir reçu des leçons d'orgue et d'accompagnement chez Siebenkels, organiste de cette ville, il alla faire à Ratisbonne, chez Riepel, des études de composition qu'il acheva sous la direction de Beck, à Passau. D'abord directeur de musique à Nordlingue, il changea en 1800 ses fonctions en cette qualité contre celles de *cantor* ou directeur de l'école de cette ville. On a sous son nom : *Versuch einer Elementarbuchs der Singkunst ; vor trivial und Normalschulen systematisch entworfen* (Essai d'un livre élémentaire sur l'art du chant, à l'usage des écoles populaires et normales); Nuremberg, 1784, in-4° de 35 pages. Une deuxième édition de cet écrit a paru à Manheim, chez Heckel. Nopitsch a aussi publié des mélodies sur les poésies de Burger, de Ramler et de Stolberg, Dessau, 1784; une élégie sur des paroles de Schubart, Augsbourg, 1783, et quelques sonates pour le clavecin. On cite aussi un oratorio qu'il composa en 1787. Il est mort à Nordlingue au mois de mai 1824.

NORCOME (DANIEL), dont le nom est écrit NORCUM dans des documents authentiques, fut clerc et chantre de la chapelle royale de Windsor, sous le règne de Jacques Ier (1). Il fut aussi maître de chant de l'école de cette résidence. On voit dans les comptes de la chapelle royale de Bruxelles, aux archives du royaume de Belgique, que ce musicien naquit à Windsor en 1576, qu'il fut exilé en 1602, pour cause de religion, qu'il entra alors dans la chapelle des archiducs gouverneurs des Pays-Bas, en qualité d'instrumentiste, et qu'il s'y trouvait encore en 1647. Il est auteur du madrigal à cinq voix : *With Angels face and brightness*, qui a été inséré par Morley dans la collection intitulée : *The Triumph of Oriana to* 5 *and* 6 *voyces, composed by several authors;* Londres, 1601. C'est un morceau bien écrit, qui prouve que Norcome avait une instruction musicale très-solide.

NORDBLOM (J. E.), professeur de chant et compositeur suédois, vivait à Stockholm en 1847. Ses compositions vocales jouissent d'une grande estime dans sa patrie. Suivant les renseignements qui me sont parvenus, sa musique

(1) V. Hawkins, *a general History of the science and practice of Music*, tome III, p. 405.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

réunit les qualités de l'originalité, de la pureté du style et de l'élégance de la forme. On ne peut faire un plus bel éloge : puisse-t-il être mérité. M. Nordblom a publié une méthode de chant qui passe en Suède pour excellente.

NORDMARK (ZACHARIE), savant suédois, professeur à l'université d'Upsal, vers la fin du dix-huitième siècle, est auteur d'un mémoire intitulé : *Dissertatio de imagine soni seu echo;* Upsal, 1793.

NORDT (WOLFGANG-HENRI), facteur d'orgues à Frankenhausen, dans la principauté de Schwartzbourg-Rudolstadt, naquit en cette ville, dans les dernières années du dix-septième siècle. La Thuringe et les pays circonvoisins lui doivent beaucoup d'instruments d'une bonne qualité. Néanmoins il ne s'enrichit pas, et dans sa vieillesse il connut le besoin. Il est mort à Frankenhausen, en 1754. Le premier ouvrage sorti de ses mains est un orgue de 26 jeux, 3 claviers à la main et pédale, qu'il construisit à Sondershausen, en 1724. Ce qui distingue cet instrument de ceux du même genre est un registre qui opère la transposition en transportant tout le mécanisme du clavier un demi-ton plus bas. Les autres orgues connues de Nordt ont été construites en 1728, 1734, 1740, 1749 et 1751.

NORDWALL (ANDRÉ O.), étudiant de l'université d'Upsal, a fait imprimer une thèse académique sur la vitesse du son, intitulée : *Dissertatio de sono simplici directo;* Upsal, 1779, in-4°.

NORMAND (L'abbé THÉODULE-ÉLZÉAR-XAVIER), connu dans la littérature musicale sous le pseudonyme de *Théodore Nisard*, est né le 27 janvier 1812, à Quaregnon, près de Mons (Hainaut). Il est fils d'un Français qui exerçait alors dans cette commune la profession d'instituteur, et qui, quelques années après, obtint du roi Louis XVIII une charge de commissaire-priseur, à Lille. C'est dans cette ville que M. Normand, encore enfant, commença ses études littéraires au collége, et apprit la musique à l'académie. Après la première année, ses progrès avaient été si rapides, qu'il fut en état d'aller concourir à Cambrai pour une place d'enfant de chœur à la cathédrale, et qu'il l'obtint. Il y continua ses études classiques, et parvint en peu de temps à lire avec facilité toute espèce de musique. Vers cette époque (1823), Saint-Amand, bon violoncelliste et compositeur, élève de l'auteur de cette *Biographie universelle des musiciens*, se fixa à Cambrai et donna des leçons de violoncelle au jeune Normand qui, plus tard, continua l'étude de cet instrument à l'école de musique de Douai, et obtint des prix dans les années 1827, 1828 et 1829. Après avoir achevé sa rhétorique et sa philosophie, il prit la résolution de se vouer à l'état ecclésiastique, et, sur les instances d'un ami, il se rendit au séminaire de Meaux en 1832, pendant que le choléra exerçait ses ravages à Paris et dans les villes environnantes. Atteint lui-même par ce fléau, il ne se rétablit qu'avec peine et ne put retrouver la santé que dans son pays natal. Admis au séminaire de Tournai, il y resta trois ans, puis il fut ordonné prêtre par l'évêque de ce diocèse, le 19 décembre 1835, et envoyé comme vicaire à Seneffe, dans le district de Nivelles. Au mois de septembre 1839, il a reçu sa nomination de principal du collége d'Enghien.

Les études théologiques de M. l'abbé Normand l'avaient obligé de suspendre la culture de la musique. Quelques leçons d'harmonie qu'il reçut de Victor Lefebvre, brillant élève du Conservatoire de Paris, enlevé trop tôt à l'art, développèrent en lui le goût de cette science; il se livra sérieusement à son étude dans les livres de Catel, de Langlé, d'Abrechtsberger, de Reicha et d'autres, et des principes qu'il y puisa il composa un système mixte qu'il a exposé dans un ouvrage qui a pour titre : *Manuel des organistes de la campagne;* Bruxelles, Detrie-Tomson, 1840, in-fol. oblong. Cet ouvrage contient aussi une instruction sur le plain-chant, sur l'orgue, le mélange de ses jeux, l'accompagnement du chant, des pièces d'orgue, des fugues, etc. Puis il fit paraître (août 1840) *Le bon Ménestrel, choix de romances à l'usage des maisons religieuses d'éducation.* M. l'abbé Normand, qui s'est aussi fait connaître comme écrivain par une *Histoire abrégée de Charlemagne*, fut un des rédacteurs de la *Revue de Bruxelles*, où il a fait insérer plusieurs morceaux, entre autres des articles intitulés : *De l'influence de la Belgique sur l'origine et les progrès de la musique moderne* (Revue de Bruxelles, novembre 1837 et avril 1838), sous le pseudonyme Th. Huysman.

En 1842 on retrouve M. l'abbé Normand à Paris dans la position de second maître de chapelle et d'organiste accompagnateur de l'église Saint-Gervais, sous le nom de *Théodore Nisard*. C'est sous ce pseudonyme qu'il en sera parlé dans le reste de cette notice. Quelque temps après, M. Nisard fut attaché à la maison de librairie religieuse de MM. Périsse frères, pour la correction des livres de plain-chant. En 1846, il publia dans cette maison un écrit intitulé : *Du plain-chant parisien. Examen critique des moyens les plus propres d'améliorer et de populariser ce chant, adressé à monseigneur l'Archevêque de Paris*, in-8° de 32 pages. Il

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

s'associa ensuite M. Alexandre Le Clercq, libraire, et maître de chapelle de l'église Saint-Gervais, pour la publication d'une nouvelle édition de l'ouvrage du P. Jumilhac sur le plain-chant; elle parut sous ce titre : *La science et la pratique du plain-chant, où tout ce qui appartient à la pratique est établi par les principes de la science, et confirmé par le témoignage des anciens philosophes, des Peres de l'Eglise, et des plus illustres musiciens; entr'autres de Guy Arétin, et de Jean des Murs, par Dom Jumilhac, benedictin de la congregation de Saint-Maur*, 1 vol, grand in-4°, *nouvelle edition, par Theodore Nisard et Alexandre Le Clercq;* Paris, 1847. Quoique les éditeurs déclarent que cette édition est *entièrement conforme à celle qui a été publiée en* 1672 *par Louis Bilaine*, ils y ont ajouté des notes en grand nombre. M. Nisard en a extrait une des plus étendues et l'a publiée séparément sous ce titre : *De la notation proportionnelle du moyen âge* ; Paris, chez l'auteur, janvier 1847, in-12 de 23 pages. A la même époque, il fournissait des articles concernant l'histoire de la musique à la *Revue archéologique*, au *Monde catholique* et au *Correspondant*. La plupart de ces articles ont été tirés à part et réunis sous ce titre : *Études sur les anciennes notations musicales de l'Europe* (sans date et sans nom de lieu). Tous ces écrits sont dirigés contre l'auteur de la *Biographie universelle des musiciens*.

Il en fut de même dans le *Dictionnaire liturgique, historique et pratique du plain-chant et de musique d'église au moyen âge et dans les temps modernes* (Paris, 1854, 1 vol. très-grand in-8° de 1, 546 colonnes), auquel il travailla en collaboration de M. Joseph d'Ortigue (*voyez* ce *nom*). La plupart des articles qu'il a fournis à cet ouvrage renferment des attaques directes ou indirectes contre le même maître, avec qui il n'avait eu jusqu'alors d'autre relation que de lui écrire, sans le connaître, lorsqu'il était vicaire à Seneffe, pour lui emprunter des livres qui lui avaient été envoyés immédiatement. Un penchant à la polémique ardente portait M. Nisard à diriger des attaques contre les personnes qui s'occupaient des mêmes sujets d'études que lui. C'est ainsi qu'il ne garda aucune mesure dans ses discussions avec M. Danjou (*voyez* ce nom), et qu'il a malmené M. Félix Clément (*voyez* ce *nom*) dans sa *Lettre à M. Ch. Lenormant* comme dans ses autres articles de journaux concernant les *Chants de la Sainte-Chapelle*.

Lorsque M. Danjou découvrit dans la bibliothèque de Montpellier un manuscrit précieux du onzième siècle, lequel renferme les chants de l'Église notés dans les anciennes notations en neumes et dans le système des quinze premières lettres de l'alphabet romain, qui s'expliquent l'une par l'autre, M. Nisard offrit au gouvernement français d'en faire une copie pour la bibliothèque impériale de Paris; sa proposition fut acceptée. Il se rendit à Montpellier, et la copie fut faite par un habile calligraphe sous sa direction.

De retour à Paris, M. Nisard conçut un nouveau système de transposition pour l'*harmonicum* et fit exécuter des instruments pour l'application de ce système; un de ses instruments fut mis à l'exposition universelle de 1855, et l'inventeur obtint une médaille de première classe; mais cette entreprise n'eut pas de suite. Peu de temps après, M. Nisard publia un livre intitulé : *Études sur la restauration du chant grégorien au dix-neuvième siècle;* Rennes, Vatar, 1856, in-8° de 514 pages. A la même époque, M. Vatar, imprimeur à Rennes, ayant été chargé, par l'évêque de ce diocèse, de donner de nouvelles éditions du *Graduel* et du *Vesperal*, confia à l'auteur des *Études sur la restauration du chant grégorien* le soin de revoir tout le chant de l'Église pour ces éditions, et consentit à faire les frais de publication d'une *Revue de musique ancienne et moderne*, dont M. Nisard avait conçu le projet. Le premier numéro de cette revue mensuelle parut le 1er janvier 1856; elle fut continuée pendant toute cette année ; mais la publication cessa avec le douzième numéro. A son début dans la rédaction de cette revue, M. Nisard écrivait : « Je suis heureux du titre « de *rédacteur en chef* que la Providence « m'accorde au moment où je m'y attendais le « moins, parce que ce titre me permettra de « réparer le passé, de faire un appel sincère à « la science des érudits que j'ai pu froisser au- « trefois dans la lutte, de leur rendre une tardive « mais une complète justice, etc. » Le ton qu'il prit dans cet écrit périodique fut en effet sérieux et poli. Une des meilleures choses qu'il y publia fut un travail historique et critique sur *Francon de Cologne, son siècle, ses travaux et son influence sur la musique mesurée du moyen âge*. Précédemment, il avait fait paraître un petit ouvrage élémentaire intitulé : *Méthode de plain-chant à l'usage des écoles primaires;* Rennes, Vatar, 1855, in-12 de 72 pages. La mise en vente des livres de chant romain qu'il avait préparés pour le diocèse de Rennes fut annoncée de cette manière dans le premier numéro de la *Revue de musique ancienne et moderne : Graduel et vespéral romains, contenant en entier les Messes*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

et les Vêpres de tous les jours de l'année, les Matines et les Laudes de Noel et de la semaine sainte et l'Office des morts; Rennes, Vatar, 2 forts volumes in-8° de plus de 600 pages. Tout ce qui concerne le chant a été soigneusement revu et amélioré par le rédacteur en chef de cette Revue. Il paraît qu'après la publication du dernier numéro de la Revue, les relations de M. Nisard et de son éditeur cessèrent; car, en 1857, il s'attacha à M. Repos, libraire de Paris, et éditeur des livres de chant romain du diocèse de Digne : toutefois il y garda l'anonyme dans ses premiers travaux. C'est ainsi qu'il écrivit pour son nouvel éditeur un petit volume intitulé : *Méthode populaire de plain-chant romain et petit traité de psalmodie approuvés par l'autorité ecclésiastique et publiés par E. Repos*; Paris, E. Repos, 1857, in-16, de 44 pages. C'est ainsi encore qu'il rédigea la première année de la *Revue de musique sacrée*, publiée chez le même, sans y mettre son nom. M. Nisard fit cesser l'anonyme de ses publications lorsqu'il fit paraître les deux ouvrages dont voici les titres : 1° *L'Accompagnement du plain-chant sur l'orgue enseigné en quelques lignes de musique et sans le secours d'aucune notion d'harmonie. Ouvrage destiné à tous les diocèses, par Théodore Nisard*; Paris, E. Repos, 1860, très-grand in 8° de 47 pages; — 2° *Les vrais principes de l'accompagnement du plain-chant sur l'orgue, d'après les maîtres des 15e et 16e siècles, à l'usage des conservatoires de musique, des séminaires, des maîtrises et des écoles normales de tous les diocèses, par Théodore Nisard, ancien organiste accompagnateur à Paris, ex-missionnaire scientifique du gouvernement français et lauréat de l'Institut pour l'archéologie musicale, transcripteur officiel de l'Antiphonaire bilingue de Montpellier, fondateur et rédacteur en chef de la Revue de musique ancienne et moderne, auteur des Études sur la restauration du chant grégorien au dix-neuvième siècle, des Études sur les anciennes notations musicales de l'Europe, de l'accompagnement du plain-chant sur l'orgue enseigné en quelques lignes de musique et sans le secours d'aucune notion d'harmonie, éditeur du Traité de Plain-chant de Dom Jumilhac*, etc., etc.; Paris, E. Repos, 1860, très-grand in-8° de 64 pages.

Doué d'une remarquable intelligence, à laquelle il a peut-être accordé trop de confiance, M. Nisard s'est trop hâté d'écrire dans sa jeunesse sur un art qu'il ne connaissait que d'une manière imparfaite. Il s'instruisait en quelque sorte au jour le jour sur les sujets dont il s'occupait; mais il saisissait avec promptitude les enseignements qu'il trouvait dans les livres; en peu d'années il acquit une instruction solide dans l'archéologie musicale. Il est regrettable que ses rares facultés n'aient pas reçu leur application dans une existence calme, et qu'au lieu de s'attacher à des travaux sérieux et suivis, il se soit abandonné au fâcheux penchant pour la polémique qui le dominait et qui l'a entraîné à des opinions erronées dont on peut voir un exemple dans la préface de cette nouvelle édition de la *Biographie universelle des musiciens*, ainsi que dans une multitude de contradictions dont ses adversaires ont profité. Je ne citerai qu'un seul fait qui fera voir comment la passion peut égarer un esprit aussi perspicace que le sien. A l'époque où j'étais le but de tous les traits qu'il lançait, j'eus une discussion avec le conseiller Kiesewetter, de Vienne (*voy.* ce nom), concernant l'authenticité de l'Antiphonaire de l'ancienne abbaye de Saint-Gall, supposé être l'original de saint Grégoire. Kiesewetter soutenait l'authenticité du manuscrit que je révoquais en doute. M. Nisard se rangea du côté de mon adversaire, et rapporta dans la *Revue archéologique* toutes les anecdotes des vieux auteurs par lesquelles on croit établir l'authenticité du monument. Plus tard, le P. Lambillotte (*voy.* ce nom) fit un fac-simile de ce manuscrit et le publia, et plus tard encore les éditions du graduel et de l'antiphonaire préparées par le révérend P. jésuite furent mises au jour, au moment même où paraissaient les éditions du diocèse de Rennes. M. Nisard fit la critique de ces livres, et, à cette occasion, ayant appris que le P. Schubiger (*voy.* ce nom), bénédictin et maître de chapelle de l'abbaye d'Einsiedeln (Suisse), avait fait une dissertation sur la restauration du chant romain, dans laquelle il démontrait par des preuves certaines que le manuscrit de Saint-Gall, dont il avait fait un examen scrupuleux, ne remonte pas à une époque plus reculée que la fin du onzième siècle, il demanda cette dissertation à l'auteur, et en fit insérer une traduction avec quelques changements dans le 12e numéro de la *Revue de musique ancienne et moderne*. Des réclamations ayant été faites contre cette pièce, par les éditeurs du chant grégorien restauré par le P. Lambillotte, M. Nisard publia, en réponse à une sommation qu'il avait reçue à ce sujet, une brochure intitulée : *Le P. Lambillotte et Dom Anselme Schubiger, notes pour servir à l'histoire de la question du chant liturgique au commencement de l'année* 1857; Paris, chez l'auteur, 1857, gr. in-8° de 16 pages. Dans ces

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

notes, M. Nisard met autant de chaleur à détruire la tradition de l'authenticité de l'Antiphonaire prétendu de saint Grégoire, qu'il en avait mis à la soutenir contre moi. Nonobstant ces erreurs, M. Nisard est un archéologue musicien dont le mérite ne peut être mis en doute.

NORMANN (F. G.), professeur de piano à Berlin, vivait dans cette ville en 1830, et s'y trouvait encore en 1849. Il est auteur d'un petit écrit qui a pour titre : *Musikalische-Bilderfiebel zür Erlernung des Noten* (Introduction figurée à l'étude des arts); Berlin (sans date), in-4° de 15 pages. Petit livre gravé et rempli de figures pour apprendre les notes aux enfants en les amusant. On a de cet artiste environ quarante œuvres de pièces diverses pour le piano, particulièrement des polonaises, des thèmes variés et des rondeaux brillants.

NORMANT. *Voyez* **PIÉTON** (Antoine-Louis ou Loyset).

NORRIS (Charles), bachelier en musique, ne s'appelait pas *Thomas* et n'était pas né à Oxford, comme le prétendent Gerber et ses copistes, mais à Salisbury, en 1740. Admis comme enfant de chœur dans la cathédrale de cette ville, il y apprit les éléments de la musique. Une très-belle voix de soprano, qui devint ensuite un beau ténor, le fit remarquer, et lui donna pour protecteur Harris, auteur de l'*Hermès*. Ce savant lui donna le conseil de ne pas se hasarder sur la scène, et de renfermer l'exercice de son talent dans les concerts et les oratorios. Pour suivre cet avis, Norris s'établit à Oxford, et s'y livra à l'enseignement du chant. Ayant été admis à prendre ses degrés de bachelier en musique à l'université de cette ville, il fut bientôt après choisi pour remplir les fonctions d'organiste au collége de Saint-Jean. Plusieurs fois il fut appelé à Londres pour y chanter les solos de ténor dans les oratorios, et toujours il y fut accueilli par des applaudissements unanimes. Un amour malheureux le plongea dans une mélancolie habituelle, détruisit sa santé, et porta même atteinte à la beauté de sa voix. En 1789, il voulut faire un nouvel essai de son talent au grand concert donné à Westminster, en commémoration de Hændel; mais son organe était devenu si faible, qu'à peine put-il se faire entendre. Néanmoins il voulut encore chanter dans un festival à Birmingham; mais ce dernier effort lui fut fatal, car dix jours après il expira à Imley-Hall, près de Stourbridge, dans le comté de Worcester, le 5 septembre 1790, à l'âge de cinquante ans. Norris jouait bien de plusieurs instruments. Il a composé des concertos pour le clavecin, des glees qui ont eu beaucoup de succès, et a publié à Londres, chez Rolfe, huit *canzonets* avec accompagnement de piano.

NORTH (François), lord haut-justicier de la chambre des Communes, naquit à Rongham, dans le comté de Norfolk, vers 1640. Après avoir fait ses études à l'université de Cambridge, il exerça quelque temps les fonctions d'avocat, puis eut le titre de solliciteur-général du roi, et fut fait chevalier en 1671. Sous les règnes de Charles II et de Jacques II, il fut chancelier du grand sceau. Il mourut à son château de Wroxton, près de Branbury, le 7 septembre 1685. Amateur passionné de musique, il cultiva cet art dès son enfance, et y acquit de l'habileté. Il jouait fort bien de la *lyra-viole*, sorte de basse de viole montée de beaucoup de cordes pour y faire des arpéges et des accords, en usage de son temps. Ses compositions, qui consistent en quelques sonates à deux ou trois parties, sont restées en manuscrit; mais il a publié un petit traité de la génération des sons et des proportions des intervalles, sous ce titre : *A Philosophical Essay on Music* (Essai philosophique sur la musique); Londres, 1677, in-4° de 35 pages. Lord North n'a pas mis son nom à cet ouvrage.

NORTH (Roger), frère du précédent, naquit à Rongham en 1644. Amateur de musique comme son frère, il jouait de l'orgue et en avait fait construire un par Schmidt dans sa maison de Norfolk. Occupé sans cesse de recherches sur la musique, il a laissé en manuscrit des notices sur les compositeurs et amateurs anglais les plus célèbres, depuis 1650 jusqu'en 1680. Lorsque Burney et Hawkins écrivirent leurs histoires de la musique, le Dr. Montague-North, chanoine de Windsor, qui possédait l'original de ce recueil, permit à ces écrivains de le consulter et d'en faire des extraits. Lord North mourut en 1734, à l'âge de quatre-vingt-dix ans. Après son décès, son manuscrit passa dans les mains de son fils, le docteur North, chanoine de Windsor, qui mourut en 1779, puis dans celles de Roger North, petit fils de l'auteur, et en dernier lieu il devint la propriété du révérend Henri North, à Ringstead, dans le comté de Norfolk. A la vente de la Bibliothèque de ce gentilhomme, en 1842, le manuscrit des *Memoirs of Musick* de Roger North fut acquis par M. Robert Nelson, de Lynn, dans le comté de Norfolk, qui en fit cadeau à M. Thowshend Smith, organiste de la cathédrale de Hereford. Cet artiste se hâta de le mettre à la disposition de la société des antiquaires musiciens, et celle-ci désigna l'érudit M. Edouard F. Rimbault pour en être l'éditeur. Le manuscrit renfermait deux ouvrages; le premier, relatif à la partie technique de la musique, était intitulé : *The Musical Grammarien*; l'autre contenait

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

les mémoires historiques. Après un mûr examen des deux ouvrages, M. Rimbault proposa à la société de ne publier que les mémoires, ce qui fut adopté, et le volume fut imprimé avec grand soin sur beau papier de Hollande et tiré à petit nombre. Il a pour titre : *Memoirs of Musick of the Hon. Roger North, attorney generel of James II. Now first printed from the original Ms. and edited, with copious notes, by Edward F. Rimbault* etc. (Mémoires de musique par l'honorable Roger North, procureur général de Jacques II; imprimé pour la première fois d'après le manuscrit original et publié, avec de nombreuses notes, par Édouard F. Rimbault, etc.); Londres Georges Bell, 1846, 1 vol. in-4°, de XXIV et 139 pages, avec le portrait de Roger North.

NOTARI (Angelo), musicien italien fixé à Londres dans les premières années du dix-septième siècle, y a fait imprimer, en 1614, un recueil de pièces intitulé : *Prime musiche nuove a 1, 2 e 3 voci, per cantar con la tiorba ed altri stromenti;* Londres, 1616, in-fol.

NOTKER ou **NOTGER**, surnommé *Balbulus* (le Bègue), à cause de la difficulté qu'il éprouvait à parler, naquit vers 840, à Heiligenberg, près de l'abbaye de Saint-Gall, où il étudia sous les moines Marcel et Ison. Devenu savant dans les lettres, les arts libéraux et particulièrement dans la musique, son occupation principale était de composer des proses et des hymnes; il traduisit aussi le psautier en langue théotisque pour le roi Arnulphe. On croit qu'il devint abbé de Saint-Gall, mais on ignore en quelle année. Il mourut le 6 avril 912, et fut canonisé en 1514. Quelques proses et des hymnes de Notker ont été publiés par Canisius dans le sixième livre de ses *Antiq. Lectiones.* On en trouve un recueil complet, avec les mélodies notées, dans un manuscrit de la bibliothèque de Saint-Emeran, à Ratisbonne (1). Notker est aussi auteur de deux petits traités relatifs à la musique; l'un intitulé : *Explanatio quid singulæ Litteræ in superscriptione significent cantilenæ*, a été inséré par Canisius dans le 5e livre de ses *Antiq. Lect.* (part. 2, p. 739); par Mabillon, dans l'*Appendix* au t. IV des *Annales de l'ordre de Saint-Benoît*, et enfin par l'abbé Gerbert, dans sa Collection des écrivains ecclésiastiques sur la musique (t. I, p. 95). Le second, intitulé *Opusculum theoricum de Musica*, est divisé en quatre chapitres qui traitent : 1° *De octo tonis;* — 2° *De tetrachordis;* — 3° *De octo modis :* — 4° *De mensura fistularum organicarum.* Cet opuscule est écrit en ancienne langue théostique ou teutonique. Schilter l'a inséré dans le tome premier de son *Trésor des Antiquités teutoniques*, et l'abbé Gerbert l'a placé parmi ses écrivains ecclésiastiques sur la musique (t. I, p. 96), et y a joint une traduction latine. Au reste, on ne sait pas précisément si cet ouvrage est de Notker Balbulus ou d'un autre moine du même nom, surnommé *Labeo*, qui vécut à l'abbaye de Saint-Gall dans le cours du dixième siècle.

(1) C'est probablement ce recueil d'hymnes qui est cité par le P. Pez (*Thesaur. anced.*, t. III, part. III, p. 618, sous le titre de *Theorema Troporum, seu Criterium monochordi.*

NOUGARET (Pierre-Jean-Baptiste), littérateur, né à la Rochelle le 16 décembre 1742, est mort à Paris au mois de juin 1823. Dans le nombre considérable des livres qu'il a publiés, on remarque celui qui a pour titre : *L'Art du théâtre en général, où il est parlé des différens spectacles de l'Europe, et de ce qui concerne la comédie ancienne et la nouvelle, la tragédie, la pastorale dramatique, la parodie, l'opéra sérieux, l'opéra bouffon, et la comédie mêlée d'ariettes;* Paris, Cailleau, 1769, 2 vol. in-12. Dans le second volume de cet ouvrage on trouve (p. 123-183) : Histoire philosophique de la musique, et observations sur les différents genres reçus au théâtre; et (p. 184-347), l'histoire abrégée de l'Opéra et de l'Opéra-Comique. On a aussi de Nougaret un almanach des spectacles intitulé : *Spectacles des foires et des boulevards de Paris, ou Catalogue historique et chronologique des théâtres forains;* Paris, 1774-1788, 15 vol. in-24.

NOURRIT (Louis), né à Montpellier le 4 août 1780, fut admis comme enfant de chœur dans la collégiale de cette ville, et y apprit la musique. A l'âge de seize ans, il se rendit à Paris pour y compléter son instruction dans cet art. Doué d'une belle voix de ténor, il fixa sur lui l'attention de Méhul, qui le fit entrer au Conservatoire le 30 floréal an x (juin, 1802). D'abord élève de Guichard, il resta un an sous sa direction, puis (août 1803) il fut confié aux soins de Garat qui, charmé de la beauté de sa voix, lui donna des leçons avec affection, et en fit un de ses élèves les plus distingués. Le 3 mars 1805, Nourrit débuta à l'Opéra par le rôle de *Renaud*, dans *Armide :* le succès qu'il y obtint lui procura immédiatement un engagement comme *remplacement* de Lainez. Le timbre pur et argentin de sa voix, l'émission naturelle et franche des sons, la justesse des intonations et sa diction musicale, bien que peu chaleureuse, indiquaient assez l'école dont il sortait. C'était une nouveauté remarquable à l'Opéra que cette

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

manière large et correcte qui ne ressemblait point aux cris dramatiques de Lainez et de ses imitateurs. Les anciens habitues de l'Opéra s'alarmaient pour leur vieille idole, mais les connaisseurs voyaient dans le succès de Nourrit le commencement d'une régénération de l'art du chant, qui ne s'est cependant achevée à la scène française que plus de vingt ans après. Plusieurs autres roles chantés par Nourrit, particulièrement ceux d'*Orphée* et de *l'Eunuque*, dans *la Caravane du Caire*, achevèrent de demontrer sa supériorité comme chanteur sur les autres acteurs de l'Opéra. Malheureusement son jeu ne répondait pas aux qualites de son chant : il était froid dans les situations les plus vives, et la crainte de tomber dans l'animation exagérée de Lainez le jetait dans l'excès contraire. Malgré ses défauts enormes comme chanteur, celui-ci avait une chaleur entraînante et une rare intelligence de la scène; qualités qui ne sont jamais devenues le partage de Nourrit, quoiqu'il ait acquis par l'usage plus d'aisance et d'aplomb. Modeste et timide, il n'éprouvait jamais les élans d'enthousiasme qui font de l'artiste une sorte de missionnaire : en entrant au théâtre, il avait pris un état. Le soir où il joua pour la première fois le rôle d'*Orphée*, Garat, son maître, vint dans sa loge, et avec cet accent energique et tout méridional qu'on lui a connu, il dit à son élève : *Après un tel succès vous pouvez prétendre à tout! — Je suis charmé de vous avoir satisfait*, répondit Nourrit, *et je vous remercie des encouragements que vous voulez bien me donner; mais je n'ai pas d'ambition. — Tu n'as pas d'ambition, malheureux! Eh! que viens-tu faire ici?*

En 1812, après la retraite de Lainez, Nourrit devint chef de l'emploi de ténor à l'Opéra : il le partagea plus tard avec Lavigne; mais en 1817 il en reprit la possession exclusive : *Renaud*, *Orphée*, *l'Eunuque* de *la Caravane*, *Colin* du *Devin du Village*, *Demaly* dans *les Bayadères*, *Aladin* dans *la Lampe merveilleuse*, furent ses meilleurs rôles. Jusque dans les derniers temps, il conserva le joli timbre de son organe. Au commencement de 1826, il prit la résolution de quitter la scène, et obtint la pension qu'il avait gagnée par un service de vingt et un ans. Retiré depuis lors dans une maison de campagne qu'il possédait à quelques lieues de Paris, il y vécut dans le repos, renonçant même au commerce de diamants qu'il avait fait pendant toute la durée de sa carrière théâtrale. Un dépérissement rapide le conduisit au tombeau le 23 septembre 1831, à l'âge de cinquante et un ans.

NOURRIT (Adolphe), fils aîné du précédent, naquit à Montpellier, le 3 mars 1802. Destiné par son père à la profession de négociant, il fut placé au collége de Sainte-Barbe pour y faire ses humanités, et bientôt il s'y fit remarquer par la portée de son intelligence et par son assiduité au travail. C'est dans l'enceinte de cette maison que se formèrent pour lui des liaisons d'amitié avec des jeunes gens devenus depuis lors des hommes distingués : elles lui sont demeurées fidèles jusqu'à ses derniers jours. Ses études terminées, le jeune Nourrit rentra chez son père qui lui fit obtenir, à l'âge de seize ans, l'emploi de teneur de livres et de caissier dans la maison de MM. Mathias frères, négociants-commissionnaires à Paris. Après y avoir rempli ces doubles fonctions depuis 1818 jusqu'à la fin de 1819, il entra comme employé dans les bureaux d'une compagnie d'assurances. Obligé de se livrer à des occupations si peu conformes à ses goûts, il ne put cultiver la musique qu'à l'insu de son père, dont l'obstination à l'éloigner du théâtre paraissait invincible. Un vieux professeur de musique, ami de sa famille, avait consenti à lui donner en secret des leçons de chant; mais bientôt Adolphe Nourrit n'eut plus rien à apprendre de lui, et les conseils d'un maître plus habile lui devinrent nécessaires. Alors il songea à Garcia, et comprit que, dirigée par un tel artiste, son éducation musicale pourrait le préparer aux succès du théâtre. Aux premiers mots que le jeune homme dit à Garcia de ses projets, celui-ci éprouva quelque scrupule à tromper les vues de Nourrit, son ancien ami; mais lorsqu'il vit l'ardeur et la persévérance de son élève futur à solliciter ses leçons, il se laissa persuader par ces signes certains d'une influence secrète, et se mit à l'œuvre. Les premiers essais lui firent voir qu'Adolphe Nourrit possédait les éléments d'une bonne voix de tenor, qui n'avait besoin que du secours de l'art pour acquérir de la puissance et de la souplesse. Lorsque par des exercices habilement gradués il eut conduit cette voix à un développement qui ne pouvait plus s'accroître que par le temps et l'expérience, il avoua au père de son élève ce qu'il avait fait et lui fit connaître le résultat de ses leçons. Surpris d'abord, Nourrit parut vouloir se fâcher; mais vaincu par les sollicitations de son fils, et peut-être séduit par des accents qui lui rappelaient sa jeunesse, il finit par se calmer, et consentit à préparer lui-même l'entrée de la carrière du théâtre à l'héritier de son nom et de son talent. Adolphe Nourrit parut pour la première fois à l'Opéra le 1er septembre 1821, avant d'avoir accompli sa vingtième année. Son premier rôle fut celui de *Pylade* dans *Iphigénie en Tauride*. Le public l'accueillit avec faveur et

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

fut charmé de la beauté de son organe, de son intelligence de la scène et de la chaleur de son débit. Un embonpoint précoce, qu'il tenait de son père, fut le seul défaut qu'on lui trouva. Ce n'était pas l'unique point de ressemblance qu'il y eût entre Nourrit et son fils, car les traits du visage, la taille, la démarche et l'organe avaient en eux tant d'analogie, qu'il était facile de les prendre l'un pour l'autre, et qu'on ne pouvait les distinguer que par la froideur de l'un et la chaleureuse diction de l'autre. Cette ressemblance si remarquable fit naître l'idée de l'opéra des *Deux Salem* (sorte de Ménechmes), qui fut représenté le 12 juillet 1824, et dans lequel ils produisirent une illusion complète. Après *Iphigénie en Tauride*, Adolphe Nourrit avait continué ses débuts dans *les Bayadères*, *Orphée*, *Armide*, et chacun de ces ouvrages avait été pour lui l'occasion de progrès et de nouveaux succès. Baptiste aîné, acteur du Théâtre-Français et professeur au Conservatoire, qui possédait d'excellentes traditions, lui avait donné des leçons de déclamation lyrique dont son intelligence s'était approprié tout ce qui était compatible avec la musique. Le rôle de *Néoclès*, dans *le Siége de Corinthe*, de Rossini, fut sa première création importante : le père et le fils parurent pour la dernière fois ensemble dans cet opéra, dont la première représentation fut donnée le 9 octobre 1826. La vocalisation légère et facile n'était pas naturellement dans la voix d'Adolphe Nourrit ; cette voix s'était montrée rebelle à cet égard, et les efforts de Garcia n'avaient obtenu qu'un résultat incomplet ; mais le maître s'en était consolé en considérant que le répertoire de l'Opéra n'exigeait pas la flexibilité d'organe indispensable à un chanteur italien. Avec *le Siége de Corinthe* et les autres productions du génie de Rossini, le mécanisme de la vocalisation légère devint une nécessité pour le premier ténor : Nourrit comprit qu'il devait recommencer ses études, et il ne recula pas devant les difficultés. Sa ferme volonté, sa persévérance, le conduisirent à des résultats qu'il n'espérait peut-être pas lui-même ; s'il ne parvint jamais à l'agilité brillante d'un Rubini, il put du moins exécuter les traits rapides d'une manière suffisante. D'ailleurs, si son talent resta imparfait sous ce rapport, par combien de qualités ne racheta-t-il pas ce défaut ? Que de charme dans sa manière de phraser ! Que d'adresse à se servir de la voix de tête ! Que de tact et de sagesse dans la conception de ses rôles ! Que de sensibilité et d'énergie dans l'expression des sentiments dramatiques ! Et qu'on ne s'y trompe pas : ce sont ces qualités qui font le grand acteur lyrique de la scène française.

Après la retraite de son père, Nourrit resta seul chargé de l'emploi de premier ténor. Pendant dix ans il porta le poids d'une si grande responsabilité et n'en fut point accablé, quoique cette époque, la plus importante de l'histoire de l'Opéra moderne, lui ait offert plus d'un écueil ; car dans ces dix années *Moïse*, *le Comte Ory*, *la Muette de Portici*, *le Philtre*, *Guillaume Tell*, *Robert le Diable*, *la Juive* et *les Huguenots* furent mis en scène. Il créa tous les rôles principaux de ces belles partitions, en saisit les nuances avec une merveilleuse intelligence, et leur donna si bien le caractère de la vérité dramatique, qu'il ne semblait pas que ces rôles pussent être compris d'une autre manière. La musique de Meyerbeer lui présentait la plus rude épreuve qu'un chanteur pût subir ; complétement différente du système rossinien, si favorable aux voix, elle était un retour vers l'opéra déclamé ; mais dans des proportions si gigantesques et avec une instrumentation si formidable, que son succès put faire prévoir une rapide détérioration du personnel chantant de l'Opéra. L'expérience n'a que trop prouvé que telles devaient être, en effet, les conséquences de ces belles conceptions dramatiques : Nourrit seul parut avoir des forces suffisantes pour lutter avec elles. L'usage adroit qu'il savait faire de la voix de tête, et la puissance singulière qu'il donnait aux sons de ce registre, lui permettaient de les chanter sans qu'elles produisissent en lui l'excès de fatigue qu'il aurait éprouvée s'il eût fait constamment usage de la voix de poitrine.

Cependant l'importance même qu'il acquérait chaque jour comme chanteur et comme acteur fit comprendre à l'administration de l'Opéra que l'avenir de ce spectacle reposait sur un seul homme qui, depuis seize ans, avait fait un usage immodéré de ses forces ; elle crut devoir se préparer d'autres ressources, et Duprez, chanteur français que l'Italie saluait depuis plusieurs années par d'unanimes acclamations, fut engagé comme premier ténor en partage. Une carrière de seize années, où tout avait été bonheur et succès, n'avait pas préparé Nourrit à l'idée de ce partage, sans exemple jusqu'alors à l'Opéra ; car suivant le règlement de ce théâtre, il n'y avait jamais eu pour chaque emploi que le chef, le second, qui avait le titre de *remplacement*, et le troisième, appelé *le double*. L'ardente imagination de l'artiste se frappa de l'idée qu'on n'estimait plus son talent au même prix qu'autrefois : en vain ses amis essayèrent-ils de le rassurer ; à tous leurs raisonnements il opposait le peu de vraisemblance que la faveur publique pût se partager entre deux acteurs destinés au même emploi ; il fallait, disait-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

il, qu'un des deux fût vaincu, et cette pensée l'oppressait d'un poids insupportable. Il ne voulut point essayer de la lutte : après quelques jours d'agitation, il prit le parti de se retirer, et donna sa démission. Le 1er avril 1837, il donna sa représentation de retraite. Il y a peu d'exemples d'aussi beaux triomphes que celui qu'il y obtint ; le public témoigna par des transports d'admiration le regret que lui faisait éprouver la perte d'un tel artiste. Suivant ses premiers projets, Nourrit devait voyager pendant un an, après sa retraite de l'Opéra, pour donner des représentations dans les principales villes de la France et de la Belgique, puis rentrer dans la vie privée et se livrer à des travaux d'un autre genre, auxquels le préparaient les bonnes études de sa jeunesse, ainsi que les lectures et les méditations d'un âge plus avancé. Ses économies, résultat de son esprit d'ordre et de la simplicité de ses goûts, lui permettaient de réaliser ce plan plein de sagesse. Mais lui-même était alors sous l'influence d'une illusion qui ne tarda point à se dissiper : il n'y avait, il ne pouvait y avoir pour lui d'existence qu'à la scène, avec les succès qu'il y avait obtenus ; être artiste était la condition de sa vie : le reste n'en était que l'accessoire. Après qu'il eut excité l'enthousiasme des habitants de Bruxelles, au printemps de 1837, ses idées changèrent : il conçut le projet d'aller en Italie, d'y chanter sur les principaux théâtres, et d'y cueillir aussi les palmes dont revenait chargé celui qu'on lui donnait pour rival. L'exaltation qui lui était naturelle (1) s'accrut progressivement ; mais bientôt elle prit le caractère du désespoir par l'état anormal de sa voix. A Marseille, il fut pris d'un enrouement qui persista pendant plusieurs représentations, et qui finit par le compromettre dans *la Juive*. M. Bénédit, artiste et critique distingué de cette ville, a rendu compte dans la *Gazette musicale de Paris* (ann. 1839, p. 135) des circonstances de cet accident qui pouvait faire prévoir de fatales conséquences ; il s'exprime en ces termes : « Saisi d'un enrouement désastreux, Nourrit avait « lutté vaillamment pendant trois actes, lorsque « au moment de son grand air : *Rachel, quand « du Seigneur*, etc., la fatigue, la crainte et « l'émotion paralysèrent complétement sa voix. « Cette voix naguère si étendue, et dont les notes « pures et vibrantes dans l'octave supérieure « avaient tant de puissance et de charme, alors « inégale et voilée, donnait à peine le *fa* na- « turel ; réduit à ces faibles ressources, Nourrit « sut trouver encore dans son admirable intel- « ligence des moyens suffisants pour achever l'*al- « legro* ; mais arrivé là, ses forces l'abandonnè- « rent à la dernière mesure, et malgré ses ef- « forts pour atteindre au *la* bémol aigu qui ter- « mine l'air sur la tonique, Nourrit fut obligé « pour la première fois de finir à l'octave. Pâle « et tremblant de douleur, il se frappa le front, « fit un geste de désespoir et sortit dans une « agitation inexprimable. Craignant les suites « fâcheuses d'un tel accident sur le caractère de « Nourrit, dont j'étais devenu le compagnon « presque inséparable depuis son arrivée à Mar- « seille, je quittai brusquement ma place, et me « dirigeant vers le corridor qui mène aux cou- « lisses, j'arrivai dans la loge de Nourrit en « même temps que M. X. Boisselot... Hélas ! « plus de doute, notre malheureux artiste était « fou... Je n'oublierai de ma vie cette effroya- « ble scène ! L'œil en feu, le visage égaré, « Nourrit marchait à grands pas, frappait les « murs avec violence et poussait des sanglots qui « déchiraient le cœur... Dans cet affreux dé- « sordre il ne put nous reconnaître. — Qui êtes- « vous ?... Que me voulez-vous ?... Laissez- « moi... — Ce sont vos amis qui viennent vous « voir. — Mes amis ?... C'est impossible... Si vous « êtes mes amis, tuez-moi... ne voyez-vous pas « que je ne puis plus vivre ; que je suis perdu, « déshonoré ?.. En disant ces mots, il courut vers « la fenêtre avec une impétuosité foudroyante... « Nous nous précipitâmes vers lui, et le saisissant « avec force, nous l'entraînâmes vers un fau- « teuil, où brisé par les efforts d'une lutte iné- « gale, il se laissa tomber sans résistance dans « un accablement profond. La crise fut longue ; « ranimé par les soins du docteur Forcade, qui « était venu se joindre à nous dans cette dou- « loureuse circonstance, Nourrit ouvrit les « yeux, et voyant la consternation muette qui « régnait autour de lui, il nous demanda pardon « à tous avec la candeur et la timidité d'un en- « fant qui vient de commettre une faute. Nous « profitâmes de cette réaction momentanée pour « l'engager à reparaître ; il y consentit avec ré- « signation. Le public, instruit des événements « de l'entr'acte, l'applaudit avec enthousiasme ; « puis à la fin du spectacle, nous reconduisîmes « notre ami à l'hôtel de la Darce, où nous le « quittâmes après l'avoir tranquillisé et en lui « promettant de revenir le lendemain. Le lende- « main, en effet, de très-bonne heure, je fus le « premier au rendez-vous ; Nourrit vint à moi avec « empressement, comme pour me remercier de

(1) C'est cette exaltation qui, en juillet 1830, le jetait sur la place publique, un fusil à la main, et qui, sans ménagement, lui fit chanter après, à toutes les représentations, les airs révolutionnaires, avec une exubérance d'énergie qui pouvait porter un notable préjudice à son organe vocal.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

« mon exactitude. Eh bien, lui demandai-je en « affectant de sourire, comment avez-vous « passé la nuit? — Bien mal... je n'ai pas « dormi et j'ai beaucoup pleuré; dans ce mo- « ment, dans ce moment encore je faisais un « appel à toutes mes forces morales pour com- « battre de sinistres pensées. La vie m'est in- « supportable; mais je connais mes devoirs; « j'ai de bons amis, une femme, des enfants que « j'aime et à qui je me dois; et puis, je crois à « une autre vie... Avec ces idées-là on peut « triompher de soi-même... Mais je crains tout « de ma raison; si un moment elle m'abandonne, « je sais que c'est fait de moi. Cette nuit, assis « à cette place, j'ai demandé à Dieu le courage « dont j'ai besoin, en me fortifiant par de « saintes lectures... Tenez, voyez vous-même.— « Je pris le livre qu'il me désignait sur la table... « c'était l'*Imitation de Jésus-Christ* (1). »

De si profondes blessures faites à la sensibilité excessive de Nourrit détruisirent bientôt sa santé. Un désordre d'entrailles, suite trop ordinaire des vives et pénibles émotions de la vie d'artiste, le fit passer progressivement de l'état d'embonpoint à une maigreur qui le rendait méconnaissable à ses amis les plus intimes. En quittant Marseille il se rendit à Lyon : là, un des plus beaux triomphes de sa carrière vint mettre un baume sur ses blessures. Il y excita le plus vif enthousiasme. De Lyon, il alla à Toulouse, où un accident semblable à celui de Marseille l'obligea d'interrompre ses représentations. De retour à Paris, il se prépara au voyage d'Italie, et après avoir obtenu un congé de ses fonctions de professeur de chant dramatique au Conservatoire, il se mit en route dans les premiers mois de 1838, incessamment préoccupé de sombres pensées. Des articles de journaux malveillants et des lettres anonymes avaient augmenté sa tristesse. A Milan, il y eut enthousiasme lorsqu'il se fit entendre devant quelques amateurs d'élite, chez Rossini : ce succès sembla lui rendre toutes ses forces, et la même faveur qu'il trouva à Florence, à Rome et à Naples, fit espérer à sa famille le retour de sa santé et de sa raison premières. Mais dans cette dernière ville, de nouveaux et poignants chagrins l'attendaient. Avant son départ, il avait préparé deux canevas d'opéras italiens qu'il désirait qu'on écrivît pour lui; l'un de ces ouvrages était la tragédie de *Polyeucte*, de Corneille, disposée convenablement pour la scène lyrique. Ce sujet plut à Donizetti, qui écrivit rapidement la partition qu'on a donnée depuis lors à l'Opéra de Paris, sous le titre français : *les Martyrs*; mais la censure des théâtres napolitains ne permit pas que ce sujet religieux fût mis en scène; et au moment où Nourrit allait faire son début au théâtre de Saint-Charles, dans le rôle de Polyeucte, si bien fait pour lui, il lui fallut renoncer aux succès qu'il y aurait obtenus. Dès lors une mélancolie profonde s'empara de son esprit; tous les symptômes de la maladie reparurent, et c'est dans cette disposition qu'il se fit entendre aux Napolitains. Toutefois il y obtint le plus brillant succès dans *Il Giuramento*, de Mercadante, et dans *La Norma*, de Bellini. Peu de temps après vint se joindre aux tristes préoccupations de l'esprit de Nourrit l'idée bizarre que les applaudissements accordés par le public de Naples à son talent n'étaient qu'une dérision; rien ne put le détourner d'une si funeste pensée; elle acheva la perte de sa raison, et à la suite d'une autre représentation au bénéfice d'un acteur, où il avait chanté par complaisance, dans un accès de délire il se leva, vers l'aube du jour, et se précipita du haut de la terrasse de l'hôtel de Barbaja dans la cour, où il trouva la mort, le 8 mars 1839, à cinq heures du matin. Telle est du moins la version qui se répandit alors dans toute l'Europe; cependant Mme Garcia, mère de la célèbre cantatrice Malibran, qui se trouvait alors à Naples, dans la même maison que Nourrit, m'a dit que son opinion est que la mort de ce malheureux artiste fut causée par un accident. Il y avait, dit-elle, dans le corridor du haut de la maison où il était monté sans lumière pour satisfaire un besoin, plusieurs portes, et une fenêtre qui s'ouvrait au niveau du plancher. Elle pense qu'il s'est trompé, croyant ouvrir la porte du cabinet où il se rendait, et qu'il est tombé dans la rue à l'improviste. Quoi qu'il en soit de la catastrophe, sa femme, aussi distinguée par les qualités de l'esprit que par celles du cœur, et digne d'un meilleur sort, fut la première qui le trouva gisant sur le pavé; il avait le corps brisé et n'avait pas donné le moindre signe de vie après sa chute. L'admirable force d'âme de cette femme la soutint jusqu'à ce qu'elle eût mis au monde le dernier fruit de l'amour de son mari; mais bientôt après, elle mourut de douleur. Les restes de Nourrit avaient été rapportés à Paris; ils furent inhumés avec pompe, après que le dernier *Requiem* de Cherubini, pour voix d'hommes

(1) Ce long passage pourra sembler mal placé dans un livre tel que celui-ci, et dans une notice qui ne doit être qu'un résumé succinct; mais il explique si bien l'origine de la catastrophe qui a terminé la vie de Nourrit qu'il m'a semblé nécessaire de le rapporter, afin de constater l'aliénation de la raison du malheureux artiste, longtemps avant ce funeste événement.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

eut été exécuté dans l'église de Saint-Roch, par une réunion nombreuse d'artistes du Conservatoire et des principaux théâtres de Paris.

La fin de Nourrit a été jugée avec sévérité par quelques critiques; mais cette sévérité fut une injustice, car on ne peut considérer cette fin déplorable que comme le dernier acte d'un délire dont les premiers symptômes s'étaient manifestés à Marseille, près de deux ans auparavant. Nourrit avait une bonté de cœur parfaite, aimait tendrement sa famille et ses amis, et avait des sentiments religieux qui l'eussent toujours éloigné de l'idée d'un suicide, s'il eût conservé sa raison.

NOVACK (Jean). *Voyez* NOWACK.

NOVELLO (Vincent), organiste de l'ambassade portugaise à Londres, naquit dans cette ville, en 1781, d'une famille italienne. Également distingué par son talent sur l'orgue et par le mérite de ses compositions de musique religieuse, cet artiste jouissait en Angleterre de beaucoup d'estime. En 1811, il a publié son premier ouvrage, intitulé : *Selection of sacred music* (Choix de musique sacrée); Londres, 2 vol. in-fol. L'accueil flatteur fait par le public à cette collection encouragea M. Novello à en faire paraître une deuxième, sous le titre : *A collection of motets for the offertory, and other pieces, principally adapted for the morning service* (Collection de motets pour l'offertoire et autres morceaux, principalement adaptés à l'office du matin); Londres (sans date), 12 liv. in-fol. On trouve dans ce recueil quelques morceaux de la composition de Novello, dont un critique anglais a fait l'éloge dans le *Quarterly musical Magazine*. Novello s'est particulièrement rendu recommandable par les *Gregorian Hymns for the evening service* (Hymnes du chant grégorien pour l'office du soir); Londres (sans date), 12 liv. in-fol. Ces hymnes sont arrangées à 6 voix réelles, en harmonie moderne. Cet artiste est aussi éditeur de plusieurs collections de musique religieuse, entre autres des suivantes : 1° *Twelve easy masses for small choirs* (Douze messes faciles à l'usage des petites chapelles); Londres (sans date), 3 vol. in-fol. — 2° Dix-huit messes de Mozart, avec accompagnement d'orgue ou de piano; ib. — 3° Dix-huit messes de Haydn; idem, ibid. — 4° Collection des œuvres de musique d'église de Purcell; Londres (sans date), 2 vol. in-fol. Novello a écrit une notice biographique sur le célèbre compositeur Purcell, pour servir d'introduction à cette intéressante collection. Cet ouvrage a pour titre : *A Biographical Sketch of Henry Purcell, from the best authorities*; Londres, Alfred Novello (sans date), in-fol. de 44 pages, avec un portrait de Purcell, gravé par Humphrys, d'après le tableau original de Godefroi Kneller. Novello est mort à Londres vers 1845.

NOVELLO (Clara-Anastasie), comtesse **GIGLIUCCI**, fille du précédent, est née à Londres, non en 1815, comme dit Gassner (*Universal Lexikon der Tonkunst*), mais le 15 juin 1818. A l'âge de neuf ans, ses parents la mirent sous la direction de Robinson, organiste de la chapelle catholique d'York, qui lui enseigna les éléments de la musique et du piano. Miss Hill lui donna, dans le même temps, des leçons de solfége et de chant. En 1830, Mlle Novello fut placée à Paris, dans l'institution de musique religieuse dirigée par Choron. Après y avoir passé une année, elle retourna à Londres, et reçut les leçons de plusieurs maîtres, au nombre desquels on compte Moscheles et Costa. En 1836, elle débuta en public comme cantatrice dans les concerts. Dans l'année suivante, elle chanta avec succès à Oxford, à Liverpool et en Irlande. De retour à Londres, elle y parut dans les concerts et festivals. En 1838 elle se rendit en Allemagne, et dans cette même année, elle brilla par sa belle voix et son excellente méthode à Leipsick, Dresde, Berlin, Vienne et Munich. Non moins heureuse à Pétersbourg, où elle se rendit en 1839, elle y obtint des succès d'enthousiasme, et dans l'automne de la même année elle chanta à Dusseldorf et à Weimar. Rappelée à Londres vers la même époque, elle fut engagée au Théâtre-Italien et y chanta pendant toute la saison. En 1841 elle eut un engagement pour le théâtre de Bologne, où elle chanta avec le ténor Moriani, puis elle alla à Padoue. Bologne, Gênes, Modène et Fermo furent les villes où elle brilla en 1842. Après avoir chanté à Rome avec succès en 1843, elle fut rappelée en Angleterre pour le grand festival de Birmingham. Ce fut la fin de sa carrière d'artiste, car immédiatement après cette fête musicale, elle épousa le comte Gigliucci.

NOVERRE (Jean-Georges), célèbre chorégraphe, naquit à Paris, le 29 avril 1727. Son père, qui avait été adjudant au service de Charles XII, le destinait à la profession des armes; mais le goût passionné de Noverre pour la danse lui fit préférer la carrière du théâtre : il prit des leçons de Dupré, et débuta avec succès devant la cour, à Fontainebleau, au mois d'octobre 1743. A l'âge de vingt et un ans, il se rendit à Berlin, où Frédéric II et le prince Henri de Prusse lui firent un accueil bienveillant; mais la sévérité qui régnait en ce pays, jusque dans les plaisirs, ne fut point de son goût, et bientôt il revint à Pa-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ris, où il eut, en 1749, la place de maître de ballets de l'Opéra-Comique. Depuis 1755 jusqu'en 1757 il remplit les mêmes fonctions à l'Opéra de Londres, puis il fut attaché à celui de Lyon en 1758. De là il se rendit à Stuttgard, où le duc de Wurtemberg le chargea de la direction des ballets, jusqu'en 1764. En 1770 et dans les années suivantes il fut chorégraphe des théâtres de Vienne et de Milan; enfin on le chargea de la direction de la danse de l'Opéra de Paris depuis 1776 jusqu'en 1780, époque de sa retraite. Il obtint alors une pension sur la cassette du roi, et se fixa à Saint-Germain, près de Paris, où il est mort, le 19 novembre 1810. Noverre fut le premier qui donna au ballet pantomime une action dramatique, et chercha à y introduire l'imitation vraie de la nature, autant que ce genre de spectacle en est susceptible. On a de lui un grand nombre de pièces de ce genre qui ont eu de brillants succès; mais c'est surtout par ses *Lettres sur la danse et les ballets* (Lyon, 1760, in-8°) qu'il a conservé sa célébrité. Ce livre, dont il a été fait des éditions à Vienne, en 1767, in-8°, à Paris, en 1783, à Copenhague, en 1803, et à Paris, en 1807, 2 volumes in-8°, sous le titre de *Lettres sur les arts imitateurs en général, et sur la danse en particulier*, est écrit d'un style un peu trop prétentieux pour le sujet, mais renferme beaucoup de vues justes et remarquables par leur nouveauté, à l'époque où elles parurent. Noverre y traite de l'opéra français. Ce qu'il en dit a été traduit en allemand dans les *Hamburger Unterhaltungen-Blättern* (t. I, p. 200-268). On a aussi de Noverre : *Observations sur la construction d'une nouvelle salle d'Opéra;* Amsterdam et Paris, 1781, in-8° de 37 pages.

NOVI (François-Antoine), compositeur napolitain, vécut au commencement du dix-huitième siècle. Il était aussi poëte dramatique. On lui attribue les paroles et la musique des opéras dont les titres suivent : 1° *Giulio Cesare in Alessandria*, représenté à Milan en 1703. — 2° *Le Glorie di Pompeo*, à Pavie, dans la même année. — 3° *Il Pescator fortunato, principe d'Ischia.* — 4° *Cesare e Tolomeo in Egitto.* — 5° *Il Diomede.*

NOWACK (Jean-François), compositeur de musique d'église, né dans un village de la Bohême, en 1706, fut maître de chapelle de l'église de Saint-Vith, à Prague, et mourut le 7 novembre 1771. Quelques années avant sa mort, il avait donné sa démission de la place de maître de chapelle en faveur de François Brixi, et s'était contenté d'une modique pension. Ses compositions se trouvent encore en manuscrit dans plusieurs églises de Prague; parmi ces ouvrages, on cite particulièrement : *Missa de requiem, pro canto, alto, tenore, basso, violinis duobus cum fundamento*, que Nowack écrivit en 1743.

NOWAKOWSKI (Joseph), pianiste et compositeur polonais, est né dans les premières années du dix-neuvième siècle à Muszack, dans le palatinat de Radom. Les éléments de la musique lui furent enseignés dans un monastère de l'ordre de Cîteaux, à Wonchoçk, où son oncle maternel dirigeait le chœur. Ses progrès furent rapides; dès sa treizième année, il chantait la partie de soprano dans la musique d'église, jouait du piano et du violon. Un Bohème, bon musicien, qui l'entendit dans une maison où il donnait des leçons, lui conseilla d'aller étudier à Varsovie, où il trouverait des moyens d'instruction pour son art. Convaincu qu'il ne pouvait rencontrer d'habiles maîtres que dans la capitale de la Pologne, Nowakowski s'y rendit en effet. Admis au conservatoire de cette ville, il y continua ses études de piano. Wurfel lui enseigna l'harmonie, et Elsner fut son maître de composition. Sa première production fut une ouverture exécutée avec succès par l'orchestre du conservatoire, en séance publique de la distribution des prix. Ce bon accueil fait à son premier essai fut un encouragement pour le jeune compositeur, et lui fit faire de nouveaux efforts pour le développement de son talent. Lorsqu'il entreprit son premier voyage à l'étranger, en 1833, il était déjà considéré comme un des meilleurs compositeurs de la Pologne, et sa réputation comme professeur de piano était des plus brillantes. Il visita l'Allemagne, l'Italie et s'arrêta quelques mois à Paris, où il se fit entendre sur le piano dans les salons et dans les concerts. De retour à Varsovie, il publia quelques-unes de ses meilleures compositions, au nombre desquelles est son premier quintette pour piano, violon, alto, violoncelle et contrebasse dédié à l'empereur Nicolas. Ayant été nommé professeur de piano à l'institut d'Alexandre, il y forma de bons élèves qui sont devenus plus tard d'habiles maîtres de leur instrument. Dans les années 1838, 1841 et 1846, M. Nowakowski a fait de nouveaux voyages à Paris, et y a publié divers ouvrages, au nombre desquels sont ses 12 grandes études dédiées à Chopin. Les compositions de cet artiste, en différents genres, sont au nombre d'environ soixante œuvres. On y remarque deux messes à quatre voix et plusieurs autres morceaux de musique d'église avec orgue; deux symphonies et quatre ouvertures pour l'orchestre; plusieurs polonaises et marches idem; deux

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

quintettes pour piano, violon, alto, violoncelle et contrebasse; un quatuor pour instruments à cordes; des polonaises, mazoures, rondeaux, airs variés, fantaisies, nocturnes et grandes études pour piano; un duo pour piano et violon dédié à Charles Lipinski; deux livraisons de chants polonais; des mazoures pour le chant, des ballades et des romances allemandes, françaises et italiennes publiées à Berlin, Leipsick, Breslau et Varsovie; environ vingt polonaises pour piano et orchestre, et un grand nombre de mazoures, quadrilles, polkas et valses. M. Nowakowski est aussi auteur d'une méthode de piano et de deux recueils d'exercices pour les élèves.

NOWAKOWSKI (Jean), professeur de musique et violoncelliste attaché à la cathédrale de Cracovie, mort dans cette ville en 1830, est auteur d'une *Méthode de piano pour les commençants*, publiée à Varsovie.

NOWINSKI (Jean), pianiste polonais et professeur à l'*École technique* de Varsovie, est auteur d'une méthode de piano divisée en trois parties, laquelle a été publiée sous ce titre : *Nowa Szkola na fortepian;* Varsovie, Spies et Ce, 1839. Il y a d'autres éditions de cet ouvrage, lesquelles sont gravées chez Friedlein, à Cracovie, et chez J. Milikowski, à Lemberg.

NOZEMANN (Jacques), né à Hambourg, le 30 août 1693, était violoniste dans cette ville en 1724. Passé cette époque, on le trouve à Amsterdam, en qualité d'organiste à l'église des Remontrants. Il y mourut le 10 octobre 1745. On a gravé de sa composition, à Amsterdam : 1° Six sonates pour violon seul. — 2° *La Bella Tedesca, oder 24 Pastorellen, Muzetten und Paysanen für Klavier.*

NOZZARI (André), excellent ténor italien, naquit à Bergame en 1775, et fit ses études de chant sous la direction de l'abbé Petrobelli, second maître de chapelle de la cathédrale de cette ville. Plus tard, il reçut des conseils de David père, et d'Aprile. A l'âge de dix-neuf ans, il débuta sur le théâtre de Pavie, et y reçut du public un accueil si flatteur qu'il fut engagé à Rome pour la saison suivante. En 1796, il chanta au théâtre de la Scala, à Milan, dans la *Capricciosa corretta*, de Vincent Martini. Il y fut rappelé dans l'été de l'année suivante, et on l'y retrouva au printemps de 1800. En 1803 il se rendit à Paris, et y débuta dans *Il Principe di Taranto*, de Paër. Bien que sa voix eût une rare étendue, beaucoup de moelleux, de pureté et de flexibilité, il n'eut aucun succès dans le premier acte, et ne se releva que dans l'air du second. Dans les morceaux d'ensemble, il chantait à peine et réservait toutes ses ressources pour les airs. Son succès le plus brillant fut dans le rôle de *Paolino* du *Matrimonio segreto*. Peu de chanteurs ont dit aussi bien que lui le grand air : *Pria che spunti*, et le duo : *Cara, non dubitar*. Je l'entendis alors, et c'est de lui que je reçus les premières notions du beau chant italien, quoique, suivant l'opinion de Garat, il fût inférieur à Mandini et à Viganoni (*voy.* ces noms). Peu de chanteurs italiens ont éprouvé comme lui la fâcheuse influence du climat de Paris; car dans l'espace d'une année sa voix perdit quelques-unes de ses plus belles notes élevées, et s'affaiblit progressivement. Lorsqu'il quitta la France, vers la fin de 1804, il semblait que sa carrière fût perdue; cependant il chantait encore dix-huit ans après, à Naples, et sa voix, qu'on croyait affaiblie, acquit une rare puissance après qu'il eut passé l'âge de trente ans. Après avoir chanté avec succès sur les principaux théâtres de l'Italie, particulièrement à Turin en 1807, à Rome l'année suivante, à Venise en 1809, à Milan en 1812, Nozzari se fixa à Naples, où il créa les rôles de premier ténor dans l'*Elisabeth*, *Otello*, *Armida*, *Mosè*, *Ermione*, *la Donna del lago*, et *Zelmira*, que Rossini écrivit pour lui. En 1822, il se retira de la scène, et ne conserva que sa place de chanteur de la chapelle du roi. Frappé d'apoplexie foudroyante, le 12 décembre 1832, il expira le même jour, à l'âge de cinquante-six ans.

NUCCI (Joseph), compositeur, attaché à l'Opéra de Turin, en 1790, a écrit pour ce théâtre la musique des ballets : 1°*Angelica Wellon;* 2° *I due Cacciatori e la Venditrice di latte;* 3° *L'Americana in Europa;* 4° *Orfeo ed Euridice ;* 5° *Gli schiavi turchi*. Tous ont été représentés en 1791. On connaît aussi sous le nom de Nucci : *Étude en 100 variations pour le violon, avec acc. d'un second violon;* Offenbach, André.

NUCETI (Flaminio), organiste de l'église Saint-Jean l'évangéliste, à Parme, naquit dans cette ville vers 1580. Il s'est fait connaître comme compositeur par un ouvrage qui a pour titre : *Magnificat et Litanie della Beata Virgine a otto voci, in Venetia, app. Bartolomeo Magni*, 1617, in-4°.

NUCEUS (Alard), musicien du seizième siècle, dont le nom latin n'est que la traduction de *Noyer*, ou *Du Noyer*, fut généralement désigné, comme on le verra tout à l'heure, par le sobriquet de *Du Gaucquier*, parce que, dans le patois du nord de la France, le noyer est appelé *Gaucquier*. Il naquit à Lille, dans la Flandre française, vers les dernières années du quinzième siècle, et fut maître de chapelle de l'archiduc Mathias d'Autriche. On a de sa composition

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

quatre messes à cinq, six et huit voix publiées sous ce titre : *Quatuor Missæ quinque, sex et octo vocum; auctore Alardo Nucco vulgo Du Gaucquier, insulano, Sereniss. Principis Mathiæ Austri. etc., musicorum præfecto. Jam primum in lucem editæ. Antuerpiæ, ex officina Christophori Plantini, typographi regii*, 1589, in-fol. de XCV feuillets chiffrés d'un seul côté. Les ouvrages contenus dans ce volume sont : 1° *In Aspersione aquæ benedictæ*, à 6 voix ; 2° *Missa* Mœror cuncta tenet, à 5 voix ; 3° *Missa sine nomine*, à 6 voix, 4° *Missa* Beati omnes, à 6 voix ; 5° *Missa sine nomine*, à 8 voix.

NUCHTER (Jean-Philippe), magister et directeur de musique à Erbach, en Souabe, naquit à Augsbourg, vers le milieu du dix-septième siècle. Il s'est fait connaître par un recueil de messes solennelles de sa composition, intitulé : *Ovum paschale novum, seu Missæ dominicalis, 4 vocibus et 4 instrumentis concert.*; Ulm, 1695, in-4°.

NUCIUS (Frédéric-Jean), né à Gœrlitz, en 1556, fut d'abord moine au couvent de Rauden, en Silésie, puis abbé de Himmelwitz. Dans sa jeunesse il étudia la musique chez Jean Winkler, à Mittweyda, en Saxe. Il fut considéré comme un des musiciens les plus instruits de son temps, et se fit connaître avantageusement comme compositeur et comme écrivain didactique. Il était âgé de cinquante-six ans lorsqu'il publia un traité de composition, intitulé : *Musicæ poeticæ, sive de compositione cantus præceptiones absolutissimæ, nunc primum a F. Nucio, Gorlicensi Lusatio, abbate Gymielnicensi in lucem editæ, typis Crispini Scharffenberg I. typographi Nissensis* (de Neiss), anno MDCXIII, in-4° de 11 feuilles. Ce livre, bien que peu volumineux, est un des meilleurs ouvrages du même genre publiés en Allemagne. Les principales compositions de Nucius ont été publiées sous les titres suivants : 1° *Modulationes sacræ modis musicis 5 et 6 vocum comp.*, Prague, 1591, in-4°. 2° *Cantionum sacrarum 5 et 6 vocum, lib. I et II*, Liegnitz 1609. Hoffmann cite aussi Nucius, dans son livre sur les musiciens de la Silésie (p. 335), comme auteur de plusieurs hymnes telles que : *Christe, qui lux es et dies*, à 4 voix ; *Benedictus Deus*, à 6 voix ; *Nudus egressus sum ; Homo natus sum*, à 6 voix ; *Vana salus hominis ; Domine Deus noster ; Puer qui natus est ; Nunc dimittis*, à 6 voix ; *Ab oriente*, à 5 voix ; *Domine, non secundum ; Factum est silentium*, à 5 voix.

NUWAIRI ou **NOWAIRI** (Schéhab-Eddin-Ahmed), écrivain arabe du huitième siècle de l'hégire, était né en Égypte, et mourut l'an 732 (1331-2 de J.-C.), à l'âge de cinquante ans. Également célèbre comme jurisconsulte et comme historien, il avait écrit plusieurs ouvrages, dont un seul est maintenant connu : c'est une sorte d'encyclopédie historique rangée par ordre de matières. Elle a pour titre : *Nihayat alarab fi fonoun aladab* (Tout ce qu'on peut désirer de savoir sur les diverses branches des sciences). Cette encyclopédie, divisée en cinq parties, dont chacune renferme cinq livres, forme dix volumes. La bibliothèque de Leyde en possède un manuscrit complet. Dans le troisième livre de la seconde partie, Nowairi traite de la musique, du chant et des instruments à cordes ; des opinions des docteurs concernant ces choses ; des grands personnages qui ont cultivé la musique ; de l'importation de cet art dans la Perse et dans l'Arabie ; de l'histoire des musiciens ; de ce qu'un musicien doit savoir, et de ce que les poetes ont dit de la musique et des instruments.

NYON (Claude-Guillaume), dit *La Foundy*, né à Paris en 1567, se distingua par son habileté sur le violon, et fut breveté par lettres patentes comme *roi des violons et maître des joueurs d'instruments, tant haut que bas, dans tout le royaume de France*. Dans un acte authentique, passé le 21 août 1608, il prend aussi la qualité de *violon ordinaire de la chambre du roi*. Noyon paraît avoir été le premier qui ait institué des lieutenants du roi des violons dans les provinces. Il mourut en 1641, et eut pour successeur Gaillard Taillasson, dit *Mathelin* (*voy.* Taillasson). Dans la collection d'ancienne musique française recueillie par Philidor, sous le règne de Louis XIV, on trouve une sarabande connue sous le nom de *Sarabande de Guillaume*, qui est de la composition de Nyon.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

O

OBERHOFFER (Henri), né vraisemblablement à Trèves, fut d'abord professeur de piano dans cette ville, et publia une méthode élémentaire de piano sous le titre : *Kurz gefasste mœgl. Vollst. praktische Klavierschule mit vielen Beispielen und Uebungen* (École pratique du piano, courte mais complète, avec beaucoup d'exemples et d'exercices); Bonn, Simrock. Il a donné, comme supplément à cet ouvrage : *Six pièces à quatre mains pour le piano*; ibid. Plus tard, M. Oberhoffer s'est fixé à Luxembourg, où il vit maintenant (1802), en qualité de professeur du séminaire des instituteurs du grand duché. On a de cet artiste distingué un bon livre intitulé : *Harmonie und Compositions lehre mit besonderer Rücksicht auf des Orgelspiel in Katholischen Kirchen* (Science de l'harmonie et de la composition avec des observations particulières sur le jeu de l'orgue dans les églises catholiques); Luxembourg, Heintze frères, 1860, 1 vol. gr. in-8° de 451 pages. Les exemples donnés par M. Oberhoffer sont bien écrits, et l'harmonie en est élégante. Cet artiste est membre honoraire de la société d'archéologie chrétienne et historique de Trèves.

OBERLÆNDER (J.), organiste, professeur de piano et compositeur à Aix-la-Chapelle vers 1830, a fait exécuter dans cette ville, en 1836, une symphonie de sa composition, qu'il a dédiée au roi des Pays-Bas, Guillaume Ier. Je n'ai pu trouver aucun autre renseignement sur cet artiste.

OBERLEITNER (André), né le 17 septembre 1786, à Angern, dans la basse Autriche, apprit dans son enfance le chant et le violon dans l'école de cet endroit. En 1804, son père, administrateur de la seigneurie d'Angern, l'envoya à Vienne pour étudier la chirurgie; mais son penchant pour la musique lui fit négliger la profession qui lui était destinée, pour l'étude de la guitare et de la mandoline, sur lesquelles il acquit une habileté remarquable. Il a publié environ quarante œuvres pour ces instruments chez les divers éditeurs de Vienne; mais il a conservé en manuscrit beaucoup de quatuors, trios, variations, etc. En 1815, Oberleitner a obtenu un emploi dans la maison de l'empereur, puis il fut inspecteur de l'argenterie de la cour impériale. Ses occupations multipliées dans ce poste lui ont fait négliger la musique dans les derniers temps.

OBERMAYER (Joseph), violoniste distingué, naquit en 1749, à Nezabudicz, en Bohême, et fut élève de Kammel. Plus tard, le comte Vincent Waldstein l'envoya en Italie pour y perfectionner son talent. Tartini l'admit dans son école et lui transmit sa belle et large manière d'exécuter l'adagio. De retour en Bohême, Obermayer y reprit ses fonctions de valet de chambre du comte Waldstein. Vivant dans les terres de ce seigneur, il se faisait rarement entendre en public, mais il reparut avec éclat à Prague en 1801, et le 4 juillet 1803 il fit admirer son talent dans la fête musicale qui fut donnée à l'église de Strahow, quoiqu'il fût alors âgé de cinquante-quatre ans. Il vivait encore en 1816; mais depuis lors on n'a plus eu de renseignements sur sa personne. Obermayer avait en manuscrit plusieurs concertos de sa composition : aucun de ses ouvrages n'a été gravé.

OBERNDOERFFER (David), compositeur allemand, vécut à Francfort vers le milieu du dix-septième siècle. Il a fait imprimer de sa composition : *Allegrezza musicale*, ou choix

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de pavanes, gaillardes, entrées, canzonettes, ricercari, etc., à 4, 5, 6 parties, pour divers instruments; Francfort-sur-le-Mein, 1650, in-4°.

OBERTHUR (...), professeur de harpe distingué, fut attaché au service du duc de Nassau, comme musicien de la chambre, et résida à Wiesbaden, où il fit représenter avec succès un opéra qui avait pour titre *Floris von Namur*. En 1847 et 1848, il était à Francfort; puis il se rendit à Londres, où il est encore (1862). Cet artiste a publié un concerto pour la harpe avec orchestre, et des pièces de salon.

OBIZZI (Dominique), musicien italien, vécut au commencement du dix-septième siècle. Il a fait imprimer de sa composition : *Madrigali concertati a due, tre, quattro e cinque voci, libro primo;* Venise, 1627, in-4°.

OBRECHT (Jacques), un des plus grands musiciens du quinzième siècle, et peut-être le plus habile de tous les contrepointistes de ce temps, paraît avoir vu le jour vers 1430, à Utrecht qui, alors, était sous la domination des ducs de Bourgogne, et à ce titre ne formait qu'un seul Etat avec la Belgique. En 1465, Obrecht était maître de chapelle de la cathédrale de cette ville. Érasme, qui était né à Rotterdam en 1467, et qui avait été placé comme enfant de chœur dans cette église, à l'âge de six ans, apprit la musique sous la direction de ce maître. Glaréan, qui nous apprend ce fait (*in Dodecach.*, p. 256), le tenait d'Érasme même. L'habileté et la facilité d'Obrecht étaient si grandes, qu'il lui suffisait d'une nuit pour composer une messe digne de l'admiration des plus savants musiciens de son temps. *Hanc præterea fama est*, dit Glaréan (*loc cit.*), *tanta ingenii celeritate ac inventionis copia viguisse, ut per unam noctem, egregiam, et quæ doctis admirationi esset, missam componeret*. La plupart des circonstances de la vie de cet artiste célèbre ont été ignorées jusqu'ici; mais il est hors de doute qu'il a visité l'Italie, puisque Aaron déclare, dans ce passage, l'avoir connu à Florence : *Summos in arte viros imitati, præcipue vero Josquinum, Obrel, Isaac, et Agricolam, quibuscum mihi Florentiæ familiaritas et consuetudo summa fuit.* (*De institutione harmonica*, lib. III, c. IX, fol. 39, *verso*). Une difficulté assez grande se présente ici cependant, car on verra plus loin, par les documents découverts dans les archives de l'église Notre-Dame d'Anvers, que Obrecht était mort avant 1507; or, si Aaron n'avait que vingt-six ans lorsqu'il publia le livre d'où est tiré le passage qu'on vient de lire, et qui ne fut publié qu'en 1516, il est impossible qu'il ait connu Obrecht, car il ne serait né qu'en 1489 ou 1490, et l'on verra tout à l'heure que les dix dernières années de la vie de l'illustre maître qui est l'objet de cette notice furent tourmentées par les maladies et les infirmités qui ne lui permirent plus de voyager. Si donc on accepte comme irrécusable le témoignage d'Aaron, il faut de toute nécessité rectifier le chiffre de l'âge de cet écrivain au moment où il publia son livre, et supposer qu'il naquit vers 1470, au lieu de 1490 (1). Dans cette hypothèse, il aurait pu connaître Obrecht vers 1491, avant que celui-ci vint concourir pour obtenir la place de maître de chapelle de la collégiale d'Anvers. Grâce à l'obligeance parfaite de M. le chevalier Léon de Burbure, et aux recherches persévérantes qu'il a bien voulu faire à ma demande, je puis donner ici des renseignements précis sur la dernière époque de son existence : ces renseignements sont tirés de documents authentiques qui se trouvent dans les archives de l'église Notre-Dame, d'Anvers.

A la mort de Jacques Barbireau (*voyez* ce nom), en 1491, le chapitre de cette église s'occupa de la nécessité de lui donner un remplaçant : treize compétiteurs se présentèrent, et furent mis à l'essai tour à tour pendant une année pour la direction de la musique. Maître Jacques Obrecht, qui était de ce nombre, fut jugé le plus capable de succéder au maître décédé, et fut installé dans son emploi en 1492. Son nom est écrit dans diverses pièces contemporaines *Obrech*, *Hobrecht*, ou en latin *Oberti* et *Hoberti*. Non-seulement il était maître de chapelle du chœur, mais il eut en même temps la place de maître de chant de la chapelle de la Vierge. Deux ans après (1494), il obtint une *chapelanie* (bénéfice) dite *la première à l'autel de Saint-Josse* (Sancti Judoci prima), dans la même église. Les livres de compte du chapitre font connaître qu'Obrecht fit faire pour les offices du grand chœur (qui, en 1494 étaient exécutés par 67 chanteurs, non compris les enfants) *de nouveaux livres de déchant*, lesquels contenaient des messes pour les grandes fêtes, des motets, des *Magnificat*, et qu'il corrigea les fautes des anciens livres. Les comptes de la chapelle de la Vierge, rapprochés de ceux du corps des chapelains, nous apprennent aussi qu'Obrecht fit de fréquentes absences et qu'il fut souvent malade, notamment en 1496, 1498, 1501 et 1504; enfin, que lorsqu'il reprenait ses fonctions, on lui faisait des ovations et des cadeaux de *bienvenue*. On voit de plus dans les

(1) Je n'ai pas fait cette observation dans la notice d'Isaac, où j'ai cité le même passage, parce que je ne connaissais pas alors les documents authentiques concernant Obrecht, qui m'ont été communiqués postérieurement par M. de Burbure.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

mêmes comptes que ses absences de la chapelle de la Vierge furent si longues en 1501 et 1504, qu'on jugea nécessaire de lui donner pour substitut d'abord *maître Michel Berruyer* (1), puis *Gaspar* (*voyez* ce nom), un des principaux chanteurs (2), et enfin *maître Jean Raes*, qui, après la mort d'Obrecht, conserva toutes ses fonctions. Parmi les noms cités dans ces mêmes comptes, à l'occasion d'Obrecht, on voit celui de *maître Georges*, par qui ce maître fit écrire de nouveaux recueils de motets. Ce nom est inconnu parmi ceux des musiciens belges dont on a imprimé les compositions; car ce ne peut être *Georges de la Hele*, qui naquit un demi-siècle plus tard.

La considération dont jouissait Obrecht était si grande, que les plus célèbres artistes venaient le visiter de toutes parts et lui soumettaient leurs ouvrages. Ainsi, en 1492, plusieurs musiciens étrangers à la ville d'Anvers vinrent chanter sous sa direction, pour faire juger sans doute par lui de leur habileté dans l'exécution de la musique dans le système si difficile, et à vrai dire absurde, de la notation proportionnelle de cette époque. En 1493, ce furent les chanteurs de la collégiale de Bois-le-Duc qui vinrent visiter la chapelle de Notre-Dame et son illustre maître. En 1493, Obrecht reçut la visite d'un célèbre musicien français ou belge, qui avait été au service de Galéas Sforce, duc de Milan, et qui, sans doute, après l'usurpation de Ludovic Sforce, avait été congédié comme Gaspard Van Veerbeke et d'autres. Bernardino Corio, contemporain de cet artiste, dit, dans son Histoire de Milan, que le duc Galéas entretenait dans sa chapelle trente musiciens ultramontains, auxquels il accordait de gros appointements. L'un d'eux, dit-il, nommé Cordier, avait cent ducats par mois (3). Il doit y avoir quelque erreur dans ce chiffre. En 1495, Obrecht eut l'honneur d'être visité par le maître de la chapelle du pape, Christofano Borbone, de la famille du marquis de Peralta, évêque de Cortone, qui occupa sa charge à la chapelle pontificale depuis 1492 jusqu'en 1507. Obrecht avait envoyé en 1491 une messe de sa composition aux chantres de Saint Donatien de Bruges; ils vinrent en corps le remercier en 1491. Toutes ces visites étaient accompagnées de banquets et de présentations de vin d'honneur, dont les frais sont portés aux comptes de la chapelle dans les registres.

Obrecht entretint des relations habituelles avec divers artistes distingués depuis son entrée à la chapelle de la collégiale d'Anvers jusqu'à ses derniers moments. Voici les noms de ceux que M. de Burbure a trouvés dans les documents qu'il a consultés :

1° *Henri* (et plus souvent *Harri*) Bredeniers qui, après avoir été enfant de chœur de la chapelle de la Vierge jusqu'en 1488, fut organiste de la même chapelle depuis 1493 jusqu'en 1501.

2° *Maître Jacques Van Doorne* (en latin *De Spina*), son successeur, organiste d'un talent remarquable pour cette époque.

3° *Antoine Van den Wyngaert* (en latin *De Vineâ*), qui avait été élève d'Obrecht (voyez *Van den Wyngaert*).

4° *Jarotin* (*voyez* ce nom).

5° *Maître Michel Beruyer* ou *Berruyer*, dit de *Lessines*, parce qu'il était né dans le bourg de ce nom, chapelain de la collégiale d'Anvers, excellent musicien et chanteur du chœur.

6° *Jean Regis* (*voyez* ce nom).

7° *Maître Jean de Bukele*, dit *maître Jean* d'Anvers, facteur d'orgues renommé, décédé en 1504.

8° Jean Nepotis (ou *de Neve*), chapelain, reçu en 1495

9° *Corneille de Hulst*, *Rogier* et *Pierre Montreuil*, dit d'*Amiens*, tous chanteurs de la collégiale.

10° *Jean de Guyse*, vicaire, et *Antoine Raveston*, ancien chantre de la chapelle pontificale.

11° *Maître Charles Coutereau*, chanoine et musicien savant, qui légua, en 1515, à l'administration des enfants de chœur de Notre-Dame, une ferme située au village de Wommelghem, près d'Anvers, dont le revenu a servi, jusqu'en 1797, à l'entretien et à l'éducation littéraire des enfants de chœur indigents, lorsqu'ils perdaient la voix à la suite de la mue.

12° Enfin *Jacquet*, surnommé le Liégeois, copiste de musique et chanteur instruit, et *Michel de Bock*, le jeune, chapelain.

La date précise de la mort d'Obrecht n'a pas été trouvée par M. de Burbure : son nom ne figure pas dans les comptes des funérailles de la collégiale; mais au chapitre des recettes du compte des chapelains, qui commence à la Saint-Jean d'été, et qui est clos le 23 juin 1507.

(1) Ce nom n'est connu jusqu'à ce jour par aucune composition imprimée ou manuscrite, ni par aucune citation.

(2) Il paraît que Caspar ou Gaspard Van Veerbeke, après son retour de Milan à Audenarde, sa ville natale, en 1490, ne s'y établit pas et qu'il se rendit à Anvers, où il trouva une position parmi les chanteurs de la collégiale, et fut considéré comme un des plus habiles.

(3) *Il duca Galeazzo stipendiava trenta musici oltramontani con grosse mercedi. Uno di essi nominato Cordiero ne aveva cento ducati al mese. Bello excellentissimo oratore messer Bernardino Corio Milanese Historia, continente della origine di Milano tutti li gesti, fasti*, etc.. Venise, 1553, in-4°

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

on trouve ces mots : « item les anciens des cha- « pelains ont reçu la moitié des droits d'installation de Gerard Gyels, familier du chanoine « maître Lievin Nels, mis en possession de la « première chapelaine de l'autel de Saint-Josse, « vacante par le decès de maître Jacques « Obrecht (1). » Or, ce maître, qui depuis 1502 n'assistait plus aux offices du grand chœur, cessa de remplir ses fonctions à la chapelle de la Vierge en 1504, sans doute à cause de son âge avancé et du mauvais état de sa santé ; d'où il résulte que son décès eut lieu entre les années 1504 et 1507, et selon toute apparence, à une date approchée de cette dernière, car un bénéfice ne restait jamais longtemps sans titulaire.

Après Erasme, l'élève le plus connu d'Obrecht est Antoine Van den Wyngaert, d'Utrecht, qui fut chapelain de la collégiale d'Anvers, et qui, comme on vient de le voir, demeura toujours en relation avec lui. On croit aussi qu'Obrecht enseigna la musique à Thomas Tzamen et à Adam Luyr, tous deux d'Aix-la-Chapelle. Il eut d'ailleurs beaucoup d'influence sur le perfectionnement de l'art de son temps, car il est supérieur à tous ses contemporains en ce qui concerne le mouvement des voix dans l'harmonie. Obrecht jouissait d'une grande autorité parmi les musiciens du quinzième siècle, à cause de son profond savoir. Nous sommes heureusement en possession de monuments assez importants de son talent pour avoir la conviction que cette autorité était justement acquise. Le plus considérable de ces restes précieux est un recueil de cinq messes à quatre voix imprimé à Venise en 1503, par Octavien Petrucci de Fossombrone ; ce recueil a pour titre : *Misse obrecht* (sic). *Je ne demande. Grecorum. Fortuna desperata. Malheur me bact. Salve diva parens.* Ce titre ne se trouve qu'à la partie du *superius* ; les autres parties ont simplement au premier feuillet A pour *altus*, T pour *tenor*, B pour *bassus* ; mais à l'avant-dernier feuillet de cette dernière on lit : *Impressum Venetiis per Octavianum Petrutium Forosempronien.sem*, 1503 *die* 24 *Martii. cum privilegio invictissimi Dominum Venetiarumque nullus possit cantum figuratum imprimere sub pena in ipso privilegio contenta.* Au-dessous est la marque de l'imprimeur. L'impression du texte est gothique, petit in-4° oblong. Quant à la notation de la musique, on sait quelle est la perfection des caractères de Petrucci. La pagination de quatre parties se suit de cette manière : le superius est contenu dans les 18 premiers feuillets, suivis de deux feuillets dont les portées sont en blanc ; le tenor commence au feuillet 21 et finit au verso du 35e, suivi d'un feuillet avec les portées vides ; l'*altus* commence au 35e feuillet et finit au verso du 55me, suivi d'un feuillet blanc ; enfin, la basse commence au feuillet 57 et finit au verso du feuillet 74, suivi de celui qui porte la date de l'impression et le nom de l'imprimeur avec sa marque, et d'un feuillet à portées vides. Trois exemplaires, dont deux incomplets, de ce précieux recueil existent en Allemagne : celui de la bibliothèque royale de Berlin est complet ; la basse manque à celui de la bibliothèque impériale de Vienne, et la bibliothèque royale de Munich ne possède que deux des quatre parties. Un autre exemplaire complet est à la bibliothèque du Lycée communal de musique à Bologne. A la vente de l'intéressante bibliothèque musicale de M. Gaspari, de Bologne, faite à Paris au mois de février 1862, un exemplaire complet s'est trouvé et a été acquis par M. le libraire Asher, de Berlin ; puis il est devenu la propriété de M. Libri, qui l'a fait mettre en vente à Londres avec la réserve de sa riche bibliothèque, au mois de juillet de la même année : il est aujourd'hui en ma possession.

Le premier livre des messes de divers auteurs, à 4 voix, publié en 1508, par Octavien Petrucci, contient la messe d'Obrecht qui a pour titre *Si Didero*. Ce recueil, intitulé *Missarum diversorum auctorum liber primus*, porte ces mots au dernier feuillet de la basse : *Impressum Venetiis per Octavianum Petrutium Forosempronien.sem*, 1508 *die* 13 *martii. cum privilegio*, etc., petit in-4° obl. Les messes des autres musiciens contenues dans ce recueil sont celles-ci : *De franza*, par Basiron (sic) ; *Dringhs*, par Brumel ; *Fus-tu pas*, par Gaspar ; *De sancto Antonio*, par Pierre de la Rue. Il y a des exemplaires complets de ces messes dans le Muséum britannique, à Londres, dans la bibliothèque impériale de Vienne, et dans la bibliothèque royale de Munich. Deux autres messes d'Obrecht se trouvent dans la collection rarissime intitulée : *Missæ tredecim quatuor vocum a præstantissimis artificibus compositæ ; Norimbergæ, arte Hieronymi Graphæi, civis Norimbergensis*, 1539, petit in-4° obl. Les messes d'Obrecht ont pour titres : *Ave Regina cælorum*, et *Petrus Apostolus*.

Dès le treizième siècle, l'usage de donner des textes différents aux diverses voix qui chantaient une messe ou un motet s'était introduit parmi

(1) 1502-1507. *Item receperunt (majores) de media receptione Capellaniæ Geraldi Gysels familiaris magistri Lirini Nels ad altari Sancti Judoci, vacantis per obitum magistri Jacobi Obrecht.* — VIII sc. 8 escalins de Brabant).

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

hèrement en France et dans les Pays-Bas. On en trouve des exemples dans une des messes de Guillaume Dufay contenues dans le manuscrit 5557 de la bibliothèque royale de Belgique. Baini en cite des exemples puisés dans les manuscrits de la chapelle pontificale qui appartiennent aux maîtres les plus célèbres des quinzième et seizième siècles, entre lesquelles se trouve une messe d'Obrecht à 4 voix (*sine nomine*), dans le volume 35 des archives de cette chapelle (1). Dans le *Credo* de cette messe, à l'*Incarnatus est*, Obrecht fait chanter par le ténor une des grandes antiennes de Noël (*O clavis David*, etc.), et dans les deux *Agnus Dei* il fait dire par la même voix les paroles d'une prière à saint Donatien, patron principal de la ville de Bruges, dont le texte est : *Beate pater Donatiane, pium Dominum Jhesum pro impietatibus nostris deposce.* Cette messe est la même que le maître avait envoyée aux chanteurs de l'église Saint-Donatien de Bruges, en 1491, et pour laquelle ils se rendirent en corps à Anvers, en 1494, dans le dessein de lui offrir leurs remercîments.

Baini cite d'autres messes d'Obrecht sur d'anciennes chansons françaises, lesquelles existent parmi les manuscrits de la chapelle pontificale (2), mais sans les désigner d'une manière précise. Les motets de ce grand maître n'offrent pas moins d'intérêt que ses messes, dans le système des formes de son temps. Le plus ancien recueil où l'on en trouve est le troisième livre de la collection publiée par Petrucci, sous le titre *Harmonice musices Odhecaton* (*voyez* PETRUCCI.) Ce livre, publié en 1503, est intitulé : *Canti C n° cento cinquanta.* On en trouve un exemplaire complet dans la Bibliothèque impériale de Vienne. Le premier motet de la collection est un *Ave Regina cœlorum*, à 4 voix, d'Obrecht. Dans les *Motetti libro quarto*, mis au jour par le même imprimeur, en 1505, petit in-4° oblong, on trouve de ce maître : 1° *Quis numerare queat*; à voix. — 2° *Laudes Christo redemptori*, idem. — 3°. *Beata es Maria Virgo*, idem. — 4° *O Beate Basili confessor*, idem. Un exemplaire de cet ouvrage est à la Bibliothèque impériale de Vienne. Le premier livre de motets à cinq voix publié par Petrucci, à Venise, dans la même année, renferme les motets suivants d'Obrecht : 1° *Factor orbis Deus.* — 2° *Laudamus nunc Dominum.* — 3° *O pretiosissime sanguis.* Le recueil de motets intitulé *Selectæ Harmoniæ quatuor vocum de Passione Domini* (*Vitebergæ, apud Georg. Rhaum*, 1538, petit in-4° obl.) renferme une Passion à 4 voix du même maître, et des hymnes à quatre voix de sa composition se trouvent dans le *Liber primus sacrorum hymnorum centum et triginta quatuor Hymnos continens, ex optimis quibusque authoribus musicis collectus, etc.*; *Vitebergæ apud Georgium Rhaw*, 1542, petit in-4° obl. Glarean a inséré dans son *Dodecachordon* un *Parce Domine* d'Obrecht à trois voix (p. 260), et un canon à deux voix, *ibid.*, p. 257, lesquels sont en partition dans l'Histoire de la musique de Forkel (t. II, p. 524 et 526). On trouve aussi dans le livre de Sebald Heyden : *Musica id est artis Canendi* (lib. 2, cap. 6), un *Qui tollis*, en canon à deux voix, extrait de la messe de ce maître intitulée *Je ne demande.* La précieuse collection publiée par Conrad Peutinger à Augsbourg, en 1520, in fol. max., sous le titre : *Liber selectarum cantionum quas vulgo motetas appellant*, renferme un superbe motet d'Obrecht (*Salve Crux*) à 5 voix, divisé en trois parties. J'ai mis en partition et en notation moderne ce morceau, chef-d'œuvre de facture élégante pour le temps où il a été écrit. Enfin, Grégoire Faber a donné dans son livre *Musices practicæ erotematum libri II* (p. 212-213) un *Christe eleison* d'Obrecht à 3 voix, en proportion double, que j'ai résolu en partition dans les notes de l'édition préparée des œuvres de Tinctoris.

Obrecht a écrit aussi des chansons mondaines qu'on trouve dans les premier, second et troisième livres (A, B, C) de la collection rarissime de Petrucci intitulée *Harmonice Musices Odhecaton* (Venise, 1501-1503). Les premiers mots de ces chansons à 3 et à 4 voix sont ceux-ci : 1° *Jay pris amours*; 2° *Vray Dieu, qui me confortera*; 3° *Va vilement*; 4° *Mon père m'a donné mari*; 5° *Rompeltier*; 6° *Tander naken* (chanson flamande); 7° *Si à tort on m'a blâmée*; 8° *les Grans* (sic) *Regrés*; 9° *Est possible que l'home peult* (sic); 10° *Forseulement*; 11° *Tant que notre argent durera*; 12° *La Tourturella.*

OCCA (ANTOINE DALL'), virtuose sur la contrebasse, né le 1er juin 1763, à Cento, près de Bologne, a voyagé en France, en Belgique et en Allemagne, donnant des concerts pendant les années 1821 et suivantes. Je crois que cet artiste est le même qui, après s'être fait entendre à Berlin en 1801, avait donné des concerts à Stettin avec Mme Grassini, et avait été attaché à la chapelle impériale de Pétersbourg. En 1818, il donna des concerts à Kiew et à Lemberg avec sa fille, pianiste distinguée. Il était oncle de la cantatrice *Sophie dall' Occa*, qui devint ensuite Mme *Schoberlechner.* Antoine dall'Occa est

(1) Voyez Baini, *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Pierluigi da Palestrina*, tom. I, p. 89.
(2) *Loc. cit.* p. 139, n. 226.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

mort à Florence, le 17 septembre 1846, à l'âge de quatre-vingt-trois ans.

OCH (ANDRÉ), musicien allemand, fixé à Paris, y a publié, en 1709, des trios de violon sous ce titre : *Sei Sinfonie a tre, 2 violini e basso*, op. 1.

OCHS (JEAN-CHRÉTIEN-LOUIS) ou **OCHSS**, organiste à l'église de la Croix, à Dresde, est né dans cette ville le 20 décembre 1784. Il fut d'abord organiste de l'église Saint-Jean et de *Frauen Kirche*. En 1822, il succéda à Lommatzsche dans la place d'organiste de l'église de la Croix. Il a fait imprimer de sa composition : 1° Six themes variés pour le piano; Dresde, chez l'auteur. — 2° Deux recueils de danses allemandes pour le piano; Leipsick et Dresde. — 3° Six préludes pour des chorals; ibid. Cet artiste remplissait encore ses fonctions d'organiste en 1840.

OCHSENKUN (SÉBASTIEN), luthiste au service d'Othon-Henri, électeur palatin, en 1558, a publié dans cette année, par ordre de son maître, un recueil de pièces pour le luth. Il mourut le 2 août 1574, et fut inhumé à Heidelberg. On voit encore l'inscription allemande de son tombeau dans l'église Saint-Pierre de cette ville.

ODI (FLAMINIO), né dans la seconde moitié du seizième siècle, fut chantre à l'église Sainte-Marie-Majeure de cette ville, puis devint chapelain-chantre de la chapelle pontificale. Il occupait encore cette dernière position à l'âge d'environ quatre-vingts ans, en 1655, car il écrivit une messe à cinq voix, qui est en partition dans la collection de l'abbé Santini, et qui porte cette date. Suivant une note de l'abbé Santini, Flaminio Odi aurait été fils naturel d'un prince souverain. Ce chantre s'est fait connaître par un recueil de compositions publié sous ce titre : *Madrigali spirituali a quattro voci, libro primo;* Bart. Magni, 1608, in-4°. Il paraît, d'après ce titre del'exemplaire existant dans la bibliothèque du Lycée communal de musique, à Bologne, que Barthélemy Magni eut une imprimerie de musique à Rome. (Voyez MAGNI.)

ODIER (LOUIS), n'était pas Anglais de naissance, comme le disent Gerber et ses copistes; mais il naquit à Genève en 1748, et mourut dans cette ville, le 13 avril 1817. Après avoir fait ses humanités dans sa ville natale, il suivit les cours de physique de Saussure et de mathématiques de Bertrand, puis alla étudier la médecine à l'université d'Édimbourg sous Cullen, Monro, Black, etc. Il prit ses degrés en 1770, et soutint, à cette occasion, une thèse qui a été imprimée sous ce titre : *Epistola physiologica inauguralis de elementariis musicæ sensationibus*, Édimbourg, 1770, in-8°. De retour à Genève, Odier y professa la médecine. Il était membre de l'Académie de cette ville, de la société de médecine d'Édimbourg, et correspondant de l'Institut de France. Chladni reproche beaucoup d'inexactitudes à la dissertation d'Odier.

ODINGTON ou **ODYNGTON** (WALTER), bénédictin du monastère d'Evesham, dans le comté de Worcester, en Angleterre, écrivit un traité de musique au commencement du règne de Henri III, c'est-à-dire vers 1217. Tanner (*in Biblioth. britan.* f° 558), sur l'autorité de Pits, de Bale et de Leland, dit qu'il florissait vers 1240 ou environ vingt-trois ans plus tard; mais on voit dans une charte d'Étienne Langton, citée en note par le même écrivain, que Walter d'Evesham, moine de Cantorbery, fut élu archevêque de cette ville en 1228, douzième année du règne de Henri III, et que le pape cassa l'élection. Le traité de musique, daté d'Evesham, avait conséquemment été écrit avant la translation d'Odington de ce monastère à celui de Canterbury ou Cantorbery, et plus longtemps encore avant l'élection dont il est question dans la charte citée par Tanner. Si j'insiste sur ce point, assez indifférent en apparence, c'est qu'il n'est pas sans importance pour démontrer l'antiquité de la doctrine de Francon concernant la musique mesurée; car ce dernier est cité par Odington en des termes qui font voir que cette doctrine était déjà ancienne de son temps (*voyez* l'article de FRANCON dans cette *Biographie universelle des musiciens*). Stevens, traducteur et continuateur du *Monasticon anglicanum* de Dugdale, avait trouvé des documents d'après lesquels il dit que Walter Odington était d'une humeur enjouée, quoique sévère observateur de la discipline monastique; qu'il possédait une instruction étendue, et qu'il se livrait jour et nuit à un travail assidu. Il ajoute qu'il ne connaissait de ses travaux qu'un traité de la spéculation de la musique (1); cependant Pits, Bale, Tanner, Moreri et tous les biographes de Walter Odington affirment qu'il était mathématicien, astronome, et qu'il a écrit deux traités *De motibus planetarum* et *De mutatione aeris*. Son goût pour le calcul se fait remarquer dans les premiers livres du Traité de musique

(1) Walter, monk of Evesham, a man of a facetious wit, who applying himself to literature, lest he should sink under the labour of the day, the watching at night, and continual observance of regular discipline, used at spare hours to divert himself with the decent and recommendable diversion of musick, to render himself the more cheerful for other duties. Whether at length this drew him from other studies I know not, but there appears no other work of his than a piece entitled *Of the speculation of musick*. He flourished in 1240.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

qu'il a laissé sous ce titre : *De speculatione musicæ*. Le seul manuscrit connu de cet ouvrage se trouve dans la bibliothèque du collége du Christ, à Cambridge; cependant il a dû en exister d'autres, car celui-là est du quinzième siècle, suivant cette indication du catalogue de la bibliothèque publié en 1777 (in-4°, p. 440, n° 15) : *Codex membranaceus in V° seculo XV scriptus, in quo continetur Summus fratris Walteri (Odingtoni) monachi Eveshamiæ musici Speculatione musicæ*. Le livre de Walter Odington, qui commence par ces mots : *Plura quam digna de musicæ speculatoribus perutilia*, etc., est divisé en six parties. La matière y est disposée avec peu d'ordre, car la première et la troisième parties, également spéculatives, concernent les divisions de l'échelle, d'après le monocorde, et les proportions arithmétiques et harmoniques des intervalles. On y trouve aussi celles des longueurs de cordes, des tuyaux d'orgue, et des cloches; c'est le plus ancien ouvrage connu qui renferme des renseignements sur ce dernier sujet. La seconde partie traite des consonnances, des dissonances et des qualités harmoniques des intervalles. La quatrième partie est relative aux pieds rhythmiques de la versification latine. La cinquième partie est consacrée à la notation du plain-chant par les lettres de l'alphabet romain, et aux anciens signes de notation pour le chant simple, lié et orné, en usage au treizième et au commencement du quatorzième siècle, dont on trouve des exemples dans quelques anciens graduels et antiphonaires. Dans ces cinq premières parties, ce moine fait preuve de beaucoup d'érudition, et montre une connaissance étendue de la littérature grecque, de la musique, et du chant des églises de l'Orient et de l'Occident. La sixième partie est entièrement consacrée à la musique mesurée suivant le système de la notation noire exposée dans le livre de Francon, et à l'harmonie en usage au treizième siècle. Burney prétend que les exemples qu'on y trouve sont incorrects et souvent inexplicables : mais s'il avait eu des connaissances plus solides dans l'ancienne notation, il aurait vu que les corrections sont beaucoup plus faciles qu'il ne croyait. Le manuscrit connu sous le nom de *Tiberius*, du Musée britannique (B. IX, n° 3), contient un traité de la notation de la musique mesurée, à la fin duquel on trouve ces mots : *Hæc Odyngtonus*. J'ignore si ce petit ouvrage est extrait de celui de Cambridge, n'en ayant pas fait la collation lorsque j'ai examiné ce manuscrit, en 1829.

ODOARDI (Joseph), simple paysan, né au territoire d'Ascoli, dans la Marche d'Ancône, vers 1740, fut conduit, par les seules dispositions de son genie a fabriquer des violons, sans avoir jamais été dans l'atelier d'un luthier, et parvint a donner a ses instruments des qualités si remarquables, qu'ils peuvent, dit-on, soutenir la comparaison avec les meilleurs violons de Crémone. Quoiqu'il soit mort à l'âge de vingt-huit ans, il en a pourtant laissé près de deux cents, qui sont aujourd'hui recherchés en Italie par les amateurs.

ODON (S.), moine issu d'une famille noble de France, étudia sous la direction de Remi d'Auxerre, puis (en 899) fut chanoine et premier chantre de Saint-Martin de Tours. Dix ans après il entra au monastère de Beaume, en Franche-Comté, fut troisième abbé d'Aurillac, dix-huitième abbé de Fleuri, et enfin devint en 927 abbé de Cluny. Il mourut dans ce monastère le 18 novembre 942, ainsi que l'a prouvé le P. Labbe, contre l'opinion de Sigebert, qui place en 937 l'époque de la mort de ce saint. Parmi les écrits conservés sous le nom d'Odon, on trouve un *Dialogus de musica*, que l'abbé Gerbert a inséré dans sa collection des écrivains ecclésiastiques sur la musique (t. I, pp. 252 et suiv), d'après le manuscrit de la bibliothèque impériale de Paris, coté 7211, in-fol. Ce dialogue traite de la division et de l'usage du monocorde, du ton et du demi-ton, des consonnances, des modes, de leurs limites, de leur transposition et de leurs formules. On peut considérer cet ouvrage comme un manuel pratique de la musique de l'époque où il fut écrit.

Plusieurs auteurs ont attribué le dialogue d'Odon à Guido ou Gui d'Arezzo, et même on trouve des manuscrits des onzième et douzième siècles où il porte le nom de celui-ci. Angeloni, dans sa dissertation sur la vie, les œuvres et le savoir de Guido d'Arezzo (1), ne balance pas à décider que le dialogue est en effet de Guido. Les motifs de son opinion sont : 1° Que parmi les manuscrits de la bibliothèque impériale de Paris, les nos 7211 et 7369 seuls ont le nom d'Odon; le manuscrit 3713 attribue clairement l'ouvrage à Gui par ces mots placés à la fin : *Explicit liber dialogi in musica editus a domino Guidone pissimo musico, et venerabili monaco*. On trouve aussi ce dialogue dans le manuscrit 7461 de la même bibliothèque, sans nom d'auteur, à la vérité; mais le volume ne contient que des ouvrages du moine d'Arezzo. 2° Montfaucon (*Bibliotheca bibliothecarum*, t. I, p. 58, n° 1991) cite, dans la description des ma-

(1) *Sopra la vita, le opere ed il sapere di Guido d'Arezzo, restauratore della scienza e dell' arte musica*; pag. 65 et suiv.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

nuscrits du Vatican, *Guidonis dialogus de musica*, et dans le catalogue de la bibliothèque Laurentienne de Florence (t. I, p. 300, col. 2), *Widonis liber secundus in forma dialogi*. 3° Dans le dialogue, l'auteur parle du *gamma*, et l'on croit généralement que ce signe a été ajouté par Guido au-dessous de l'A des latins. 4° Enfin, le moine Jean, qui a vécu avec Odon, et qui a écrit sa Vie (*Vid. Biblioth. cluniacense, fol 14 et seq., ac Mabillon. Acta sanctor. ord. bened.*), ni Nagold, à qui l'on en doit une plus étendue, ne font mention de ce dialogue au nombre de ses ouvrages.

A toutes ces demi-preuves, auxquelles on pourrait opposer les manuscrits de Saint-Émeran, à Ratisbonne, des abbayes de Saint-Blaise et d'Aimont, de Vienne, du Musée britannique et d'autres grandes bibliothèques, qui sont tous sous le nom d'Odon, il y a une réponse victorieuse fournie par Guido lui-même à la fin de sa lettre à Michel, moine de Pompose, concernant la manière de déchiffrer des chants inconnus; car il y cite le dialogue, et nomme Odon pour son auteur, dans ce passage : « Ce peu de mots tirés « en partie du prologue en vers et en prose de « l'antiphonaire, concernant la formule des « modes et des neumes, nous semblent ouvrir « d'une manière brève et suffisante l'entrée de « l'art de la musique. Cependant celui qui vou- « drait en apprendre davantage, pourra consul- « ter notre opuscule intitulé *Micrologue*, et l'a- « brégé (*Enchiridion*) que le très-révérend « abbé Odon a écrit avec clarté (1). » Or, pour lever tous les doutes à l'égard de l'identité de cet abrégé et du dialogue, il est bon de remarquer que ce même dialogue porte le titre d'*Enchiridion* dans les manuscrits 7369 de la bibliothèque impériale de Paris et du Musée britannique, et qu'on trouve à la fin de celui de l'abbaye d'Aimont : *Explicit musica Enchiridionis* (*voy.* Gerbert. *Script. eccles. de musica*, t. I, page 248). A l'égard du *gamma*, dont Angeloni croit tirer une preuve convaincante en faveur de son opinion, on peut voir dans cette *Biographie universelle des musiciens* l'article de Gui ou Guido d'Arezzo (tome IV, page 146), où j'ai démontré qu'il n'est pas l'auteur de son introduction dans l'échelle générale des sons, et qu'elle est beaucoup plus ancienne. L'auteur de l'article Odon de la *Biographie générale* publiée par MM. Firmin Didot frères, fils et Cie, dit que le *Dialogue sur la musique* n'est pas l'ouvrage d'Odon de Cluny, *mais de quelque autre Odon*, et que l'abbé Martin Gerbert l'a reconnu. Or, Gerbert n'a rien dit de semblable : il remarque seulement que ce petit ouvrage est attribué à divers auteurs dans les manuscrits, par exemple à *Bernon* (*voyez* ce nom), dans un de ces manuscrits qui est à la bibliothèque de Leipsick, et à *Aurelien* de Reome, ou à *Guido d'Arezzo*, dans ceux de l'abbaye de Saint-Blaise. Il est vrai qu'il donne le titre du Dialogue de cette manière : *Incipit liber qui et dialogus dicitur a Domno Oddone compositus* etc. : mais il copie simplement le manuscrit 2711 de la bibliothèque impériale, d'après lequel il publia l'ouvrage, sans émettre d'opinion. L'autorité de Guido d'Arezzo, qui écrivait environ soixante-dix ans après la mort de l'abbé de Cluny et qui déclare que l'ouvrage lui appartient, est ici décisive.

Les fragments intitulés : 1° *Proemium tonarii*; 2° *Regulæ de rhythmimachia*; 3° *Regulæ super abacum*; 4° *Quomodo organistrum construatur*; publiés par l'abbé Gerbert sous le nom d'Odon, ne me semblent pas lui appartenir. Les recherches sur la figure arithmétique appelée *abacus* sont de Gerbert le scolastique, et se trouvent, sous le nom de celui-ci, dans un manuscrit de la bibliothèque impériale de Paris, n° 7189, A.

O'DONNELLY (L'abbé), prêtre irlandais et visionnaire, a vécu à Paris, à Versailles, en Angleterre, et a publié un assez grand nombre d'ouvrages sur divers sujets, particulièrement sur la musique, et sur la vraie prononciation de la langue hébraïque, qu'il croyait avoir découverte. En 1847, il était à Bruxelles où il faisait des conférences et des prédications sur des révélations qu'il se persuadait tenir directement du ciel. Il est auteur d'un traité élémentaire de musique intitulé : *The Academy of elementar music;* Paris, imprimerie de Moquet, 1841, 1 vol. in-8°. On a donné une traduction française de cet ouvrage ; elle a pour titre : *Académie de musique élémentaire, contenant une exposition claire de la théorie et la base de la pratique, depuis les notions les plus simples jusqu'à la connaissance complète de tous les principes de la science, et des moyens d'arriver en peu de temps à une parfaite exécution, ainsi que la rectification du système musical, etc.; traduit de l'anglais par A.-D. de Cressier* ; Paris, Richault, 1842, in-8°.

OECHSNER (ANDRÉ-JEAN-LAURENT), vio-

(1) *Hæc pauca quasi in prologum antiphonarii formula de modorum et neumarum rhythmice et prosaice dicta musicæ artis ostium breviter, forsitan et sufficienter aperiunt. Qui autem curiosus fuerit, libellum nostrum, cui nomen Micrologus est, quærat. Librum quoque Enchiridion, quem reverendissimus Oddo abbas luculentissime composuit* (apud Gerbertum Script. ecclesiast. de Musica, t. II, fol. 80).

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

loniste et compositeur, est né à Mayence le 14 janvier 1815. Fils d'un bon amateur, il eut occasion d'entendre souvent de la musique dans son enfance, et son goût se prononça pour la culture de cet art. Fort jeune encore il apprit à jouer du violon sous la direction des meilleurs maîtres de sa ville natale, et Heuschkel, musicien de la chapelle du duc de Nassau, lui enseigna les éléments de l'harmonie. L'arrivée de Panny (*voyez* ce nom) à Mayence, en 1829, fournit à Œchsner le moyen d'augmenter son habileté sur le violon, par les leçons de cet artiste distingué. En 1830, il entra comme violoniste à l'orchestre du théâtre de Manheim et reçut des leçons de Frey, chef d'orchestre et bon violoniste de l'école de Spohr. Il y continua aussi ses études d'harmonie avec Eischborn, second chef de l'orchestre. De retour à Mayence en 1832, il y retrouva son maître Panny, et après y avoir donné un concert il se rendit avec lui à Hambourg, joua aux concerts d'Altona dans l'hiver de 1832-1833, et après plusieurs voyages, il accepta en 1834 une position de professeur à l'école de musique de Wesserling fondée par Panny. Après le départ de cet artiste en 1836, Œchsner lui succéda dans la direction de l'école, et occupa cette position jusqu'en 1845. Dans l'intervalle il fit plusieurs voyages à Munich, où Ett lui donna des leçons de composition. En 1841 et 1842, il avait fait des excursions à Paris et en Italie. Enfin, en 1845 il s'éloigna de Wesserling et se rendit à Paris, où Alard lui donna quelques leçons de violon, et dans la même année il se fixa au Havre, en qualité de professeur de musique. Il y a fondé des sociétés de musique d'orchestre et de chant d'ensemble. Les principales compositions de cet artiste sont : 1° Une messe pastorale pour voix solo, chœur et orchestre, œuvre 6; Mayence, Schott. — 2° *Tantum ergo* à 4 voix et orgue, op. 15; Paris, Richault. — 3° Trois noëls variés pour l'orgue, op. 16; ibid. — 4° Trio pour piano, violon et violoncelle, op. 17, ibid. — 5° Trois morceaux de salon pour violon, avec accompagnement de piano, op. 19; ibid. — 6° Quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle, op. 21; ibid. Outre ces ouvrages, M. Œchsner a en manuscrit un grand nombre d'autres productions, parmi lesquelles on remarque six quatuors pour instruments à cordes.

OEDER (Jean-Louis), né à Anspach, fut conseiller des finances du duc de Brunswick, et mourut à Brunswick, le 11 juin 1770. On lui doit beaucoup de petits écrits concernant l'économie politique et les sciences, parmi lesquels on remarque une dissertation *De vibratione chordarum*, Brunswick, 1740, in-4°.

OEDMAN (Jonas), licencié en philosophie de l'université de Lunden, en Suède, prononça le 13 mai 1745, dans cette académie, un discours latin sur l'histoire de la musique religieuse en général, et en particulier sur celle des églises de la Suède. Ce morceau a été imprimé sous le titre suivant : *Dissertatio historica de musica sacra generatim, et ecclesiæ Sveogothicæ speciatim, quam suffragante ampl. ord. philosophico in regia Acad. Gothorum Carolina, sub moderatione D. Sven Bring, hist. profess. reg. et ord. pro gradu, publico candid. examini modeste submittit Jonas Œdman, ad ecclesiam Smalandiæ Bringetofta V. D. M. die XIII Maji A. C. MDCCXLV. Lundini Gothorum, typis Caroli-Gustavi Berling*, in-4° de 40 pages. Cette dissertation est remplie de recherches curieuses; l'auteur y établit dans la deuxième section (pp. 22 et suiv.) que l'usage de l'harmonie des instruments dans l'accompagnement des voix qui chantaient les anciennes hymnes en langue *mæsogothique* remonte à la plus haute antiquité. Cette opinion est conforme à celle que j'ai présentée dans le *Résumé philosophique de l'histoire de la musique* placé en tête de la première édition de la *Biographie universelle des musiciens*.

OEHLER (Jacques-Frédéric), pianiste et compositeur, élève de l'abbé Vogler, naquit à Cronstadt, près de Stuttgard, et fit ses études musicales à Manheim. En 1784 il se rendit à Paris, et y fit graver un œuvre de trois sonates pour le piano, op. 1. On connaît aussi sous son nom une cantate pour l'anniversaire de la naissance du duc de Wurtemberg.

OELRICHS (Jean-Charles-Conrad), docteur en droit, historien et bibliographe, né à Berlin le 12 août 1722, fit ses premières études dans sa ville natale, et se rendit ensuite à Francfort-sur-l'Oder pour y faire son droit. En 1752, il fut nommé professeur à l'Académie de Stettin, et occupa sa chaire jusqu'à l'âge de cinquante ans. Alors il retourna dans la capitale de la Prusse, et au bout de quelques années, il y occupa le poste de résident du duc des Deux-Ponts et de quelques autres princes d'Allemagne, jusqu'à sa mort, arrivée le 30 décembre 1798. Doué d'une activité prodigieuse, Œlrichs a publié une quantité presque innombrable de dissertations et d'opuscules bibliographiques, de littérature et de jurisprudence. Dans sa jeunesse il s'était proposé d'écrire une histoire générale de la musique, et avait rassemblé une collection nombreuse de livres et d'œuvres de musique, dans laquelle se trouvaient plusieurs dissertations rares; mais il

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

n'exécuta pas ce projet, et l'on n'a de lui qu'une dissertation intitulée : *Historische Nachricht von den akademischen Würden in der Musick und offentlichen musicalischen Akademien und Gesellschaften* (Notice historique sur les dignités académiques conférées à des musiciens, et sur les sociétés et académies musicales), Berlin, 1752, in-8° de 52 pages. Ce morceau offre quelques renseignements qui ne sont pas dépourvus d'intérêt.

OELSCHIG (CHRÉTIEN), flûtiste à Berlin, s'est fait connaître dans ces dernières années (1840-1860) par environ douze œuvres de duos, de solos et d'airs variés pour la flûte, publiés à Berlin, ainsi que par une tablature de la flûte avec toutes les clefs et la patte en *ut*, intitulée : *Tabelle für die Flœte mit allen Klappen und C-Fuss, nach den besten Schulen entworfen*; Berlin, Lischke. On a aussi de lui une méthode élémentaire pour le même instrument, qui a pour titre : *Versuch um die Erlernung der Griffe auf der Flœte durch eines leicht fassliche Uebersicht darzustellen, und mit Uebungbeispielen versehen*, Berlin, Crantz. M. Oelschig, né à Berlin, le 19 novembre 1799, a été flûtiste au théâtre Kœnigstadt depuis 1824 jusqu'en 1851.

OELSCHLÆGER (FRÉDÉRIC-MARTIN-FERDINAND), chantre et organiste à Stettin, est né dans cette ville en 1798. Le directeur de musique Haak, dont il devint plus tard le gendre, lui donna les premières leçons de musique. Vers 1818, il alla à l'université de Halle pour y étudier le droit. Son habileté sur le piano et dans le chant lui fit prendre part aux réunions musicales de cette ville, où brillait alors C. Loewe. Il y fonda aussi une société d'harmonie, dont il fut le directeur, et composa divers morceaux, parmi lesquels on remarqua une bonne symphonie à grand orchestre. Après avoir passé trois années à Halle et y avoir achevé son cours de droit, il retourna à Stettin en 1821, et y obtint un emploi à la cour suprême; mais son penchant pour la musique le fit renoncer à cette position après plusieurs années, et reprendre ses études, particulièrement sur la théorie de l'art. En 1824, il fit un voyage à Berlin pour y perfectionner son talent. De retour à Stettin, il y prit la direction de l'école de chant établie longtemps auparavant par Haak, et après la mort de son père, il lui succéda, en 1825, dans les places de *cantor* et d'organiste des églises Sainte-Marie et du Château. Œlschlæger avait en manuscrit des compositions de tout genre; mais il n'a publié que neuf recueils de chants à plusieurs voix sans accompagnement, Berlin, Trautwein et Westphal. Œlschlæger est mort à Stettin, le 18 mai 1858, à l'âge de soixante ans.

OELSCHLEGEL (JEAN-LORELIUS), directeur de musique à l'abbaye des Prémontrés, à Prague, naquit à Loschau près de Dux, en Bohême, le 31 décembre 1724. Ses premières études littéraires furent faites à Mariaschein, où il était organiste de l'église des jésuites. Plus tard il se rendit à Prague, où on lui confia les orgues des églises des Dominicains et des Chevaliers de Malte. En 1747, il entra dans l'ordre des Prémontrés et fit ses vœux au couvent de Strahow. Neuf ans après, on le chargea de la direction du chœur de cette abbaye; il comprit alors la nécessité d'apprendre la théorie de l'harmonie et de la composition; quoiqu'il fût âgé de trente-deux ans, il n'hésita pas à prendre des leçons de contrepoint de Schilling et de Habermann, et pendant plusieurs années il continua ses études avec persévérance. Lorsqu'il les eut achevées, il composa beaucoup de musique pour son église. Quoiqu'il n'eût jamais étudié les principes de la facture des orgues, il entreprit seul, en 1759, la restauration, ou plutôt la reconstruction complète de l'orgue de Strahow, dont l'état était déplorable, quoique cet instrument n'eût été achevé qu'en 1746. Après y avoir employé quinze années, il le termina enfin en 1774, et en fit la description, qui fut imprimée sous ce titre : *Beschreibung der in der Pfarrkirche des K. Præmonstratenserstifts Strahow in Prag befindlichen grossen Orgel, sammt vorausgeschickter kurzgefassten Geschichte der pneumatischen Kirchenorgeln* (Description du grand orgue de l'église paroissiale de l'abbaye des prémontrés de Strahow, à Prague, précédée d'une histoire abrégée des orgues pneumatiques d'église); Prague, Antoine Hladky, 1786, in-8° de 90 pages, avec le portrait de Œlschlegel. Ce religieux a laissé en manuscrit une autre description plus étendue de cet orgue, avec une instruction pour le facteur qui serait chargé des réparations que l'instrument pourrait exiger dans l'avenir. Œlschlegel mourut dans son monastère le 2 février 1788, à l'âge de soixante-quatre ans. Dans la liste de ses compositions on compte : 1° Sept oratorios exécutés au couvent de Strahow en 1756, 1758, 1759, 1760 et 1761. — 2° Deux mystères de la Nativité mis en musique et exécutés à Strahow en 1761 et 1762. — 3° Une messe pastorale. — 4° Une messe brève. — 5° Une messe de *Requiem* pour 4 voix et orgue. — 6° Un *Rorate Coeli*. — 7° Onze motets pour l'avent. — 8° Dix-huit motets pour des stations de procession. — 9° Trois motets pour la bénédiction du saint sacrement. — 10° Un motet pour la fête des anges. — 11° Un mo-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tet pour les fêtes des martyrs. — 12° Un *id* pour les fêtes de la Vierge. — 13° Deux *idem* pour la fête de saint Augustin. — 14° Quatre *idem* pour les fêtes d'apôtres. — 15° Cinq *idem* pour les fêtes solennelles de la Vierge. — 16° Sept *idem* pour les fêtes de confesseurs pontifes. — 17° Trois *idem* pour les fêtes de confesseurs martyrs. — 18° Onze *idem* pour les fêtes de saints. — 19° Quatorze offertoires *de tempore*. — 20° Un offertoire pour la fête de Noel. — 21° Un offertoire pour l'ordination des prêtres. — 22° Cinq airs d'église. — 23° Deux duos *idem*. — 24° Deux litanies. — 25° Douze hymnes de saint Norbert, à deux voix et orgue. — 26° Un *idem* à quatre voix, quatre violons, deux trompettes et orgue. — 27° Trois *Te Deum*. — 28° Repons des matines de la semaine sainte a 4 voix, 2 violons, alto, 2 hautbois, 2 bassons, 2 trompettes, contrebasse et orgue. — 29° Cantate pour une installation d'abbe, en 1774. — 30° Deux *Salve Regina* à 4 voix et orgue, en 1786 et 1787.

OERTEL (....), facteur d'orgues et de pianos, vivait en Saxe vers la fin du dix-huitième siècle. Il était elève de Silbermann. Parmi ses meilleurs instruments, on remarque : 1° l'orgue de l'église de Zschopau.—2° celui de Gross-Milckau. — 3° celui de Johnsbach.

OERTZEN (Charles-Louis d'), conseiller de justice et chambellan du duc de Mecklembourg-Strelitz, à Neu-Strelitz, né dans cette ville vers 1810, a cultivé la musique avec succès. Au mois de mars 1840, il a fait représenter au théâtre de la cour l'opéra en quatre actes de sa composition intitulé : *La Princesse de Messine*. Le sujet était pris dans *La Fiancée de Messine*, de Schiller. L'ouvrage obtint un brillant succès, et la partition, arrangée pour le piano, fut publiée a Leipsick. Par des motifs inconnus, M. d'Œrtzen abandonna ses positions à la cour du duc de Mecklembourg en 1842, et s'établit à Berlin, où quelques-unes de ses compositions religieuses furent exécutées par le *Domchor*. En 1846, M. d'Œrtzen fut rappelé à Neu-Strelitz, en qualité de directeur général de la musique d'église. Quelques recueils de *Lieder* et des chansons à boire (*Trinklieder*) de sa composition ont été publiés à Leipsick et à Berlin. Cet amateur distingué a fait insérer dans la gazette générale de musique de Leipsick (1848, p. 81-87) une critique de l'écrit de Griepenkerl intitulé : *Die Oper der gegenwart* (L'Opéra de l'époque actuelle).

OESTEN (Théodore), pianiste et compositeur à Berlin, est né dans cette ville, le 31 décembre 1813. Dans ses premières années, il commença l'étude de la musique, et apprit à jouer de plusieurs instruments. Plus tard il reçut des leçons de Bœhmer et de Tamm (tous deux musiciens de la cour) pour la clarinette et l'harmonie, et de Dreschke pour le chant et le piano. En 1734, admis comme élève a l'Académie royale des beaux-arts, il y termina ses études sous la direction de Rungenhagen, de G. A. Schneider et de Wilhelm Bach. Ses premières compositions pour le piano ont paru en 1843; de 1850 à 1857 il les a fait publier, particulièrement chez Simrock. Le nombre de ses ouvrages, la plupart dans les formes mises en vogue depuis quelques années, est aujourd'hui d'environ *deux cents* (1862).

OESTERLEIN (C.-H.), facteur de pianos à Berlin, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, est mort dans cette ville en 1792. Il était particulièrement renommé pour ses pianos à queue.

OESTERLEIN (Godefroid-Christophe), médecin à Nuremberg, fut élève de Weiss (*voyez* ce nom) pour le luth, et se fit en Allemagne la réputation d'un très-habile luthiste. Il est mort à Nuremberg, en 1789.

OESTERREICHER (Georges), néen 1570, fut d'abord attaché au service du margrave d'Anspach, en qualité de musicien de sa chapelle, et se maria à Anspach en 1602. En 1621 on lui offrit la place de *cantor* à Windsheim; il l'accepta et mourut en cette ville dans l'année 1633. Les melodies qu'il a composées pour un grand nombre de cantiques se trouvent dans les livres de chant d'Anspach, de Heilbronn, de Rothenbourg et de Windsheim. Précédemment elles avaient été publiées séparément sous ce titre : *Œsterreichs Cantorbuchlein* (Petit livre du *cantor* Œsterreicher); Rothenbourg-sur-la-Tauber, 1615, in-8°.

OESTERREISCH (Charles), né à Magdebourg en 1664, fréquenta l'école de la ville dans son enfance, et y reçut les premières leçons de musique d'un cantor nommé *Scheffler*. À l'âge de quatorze ans, il entra à l'école de Saint-Thomas de Leipsick, et y fit de grands progrès dans le chant, sous la direction de Schelleim. La peste qui se déclara à Leipsick en 1680 l'obligea de se réfugier à Hambourg, où il chanta dans les églises. Après y avoir séjourné trois ans, Œsterreisch retourna dans sa ville natale et s'y livra à l'étude du clavecin et de l'orgue. Il reçut aussi des leçons de composition du maître de chapelle *Theile*; puis, en 1686, il entra dans la chapelle du duc de Wolffenbüttel, en qualité de ténor. Son talent de chanteur y fut perfectionné par les leçons qu'il reçut des deux castrats *Glu-*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tant, de Venise, et *Antonini*, de Rome. En 1690, il obtint la place de maître de chapelle du prince de Holstein-Gottorp, et en remplit les fonctions jusqu'en 1702, époque de la mort de ce prince. Alors la chapelle fut supprimée. Il fut ensuite engagé au service de la cour à Brunswick; puis il obtint la place de *cantor* à l'église du château de Wolffenbuttel. Il y forma le talent de quelques jeunes cantatrices, et en récompense de ce service, il fut nommé maître de chapelle de la cour. En 1719, le nouveau duc de Holstein l'appela à sa cour pour y organiser la chapelle dont la direction lui fut confiée. Il est mort dans cette position en 1735. Cet artiste est le premier Allemand qui ait connu et cultivé l'art du chant d'après les traditions de l'ancienne école d'Italie.

OESTREICH (Charles), virtuose sur le cor et compositeur, a joui d'une brillante réputation en Allemagne. Né vraisemblablement en Saxe, il fut d'abord attaché à la chapelle royale de Dresde; mais en 1826 il s'est fixé à Francfort, à la suite d'un voyage qu'il avait entrepris pour étendre sa renommée. Depuis ce temps, il n'a pas quitté cette ville. Ses compositions pour le cor sont restées en manuscrit : il n'en a fait graver que douze trios pour trois cors qui renferment des exercices pour les jeunes artistes. On a aussi gravé, à Bonn, chez Simrock, une polonaise pour flûte avec orchestre qui est considérée comme un des ses meilleurs ouvrages. Ses autres compositions consistent en plusieurs cahiers de petites pièces pour le piano, et de chansons avec accompagnement de cet instrument. Il est vraisemblable qu'un opéra allemand intitulé *Die Bergknappen* (Les Mineurs), qui fut joué à Weimar, en 1839, sous le nom de *Charles Œsterreich, compositeur de Francfort*, appartient à *Charles Œstreich*, dont l'orthographe du nom aura été altérée.

OESTREICH (Jean-Marc), bon facteur d'orgues, vécut à Oberbimbach, près de Fulde, où il naquit le 25 avril 1738, et mourut en 1813. Outre beaucoup de réparations d'anciens instruments, il a construit 37 orgues nouvelles, grandes et petites, particulièrement dans la Hesse, à Büchebourg, et dans les environs.

OETTINGER (Frédéric-Christophe), ou ŒTINGER, conseiller du duc de Wurtemberg, savant philologue et écrivain mystique, naquit le 6 mai 1702, à Goppingen, dans le duché de Wurtemberg, et fréquenta successivement les académies de Tubingue, de Jéna et de Leipsick. Après avoir voyagé quelque temps en Hollande, il revint dans le Wurtemberg, fut nommé pasteur à Hirschau, en 1738, et devint le chef de la secte des piétistes, dans cette partie de l'Allemagne. Devenu surintendant des églises du Wurtemberg en 1752, il fut enfin élevé à la dignité de prélat à Murhard, où il est mort le 10 février 1782. Au nombre de ses écrits, on trouve : *Eulersche und Frickische Philosophie über die Musik* (Philosophie d'Euler et de Frick sur la musique); Neuwied, 1761, in-8°.

OETTINGER (Edouard-Marie), bibliographe, journaliste et romancier, est né d'une famille israélite à Breslau, le 19 novembre 1808. Après avoir fait ses études à l'université de Vienne, il rédigea plusieurs journaux satiriques à Berlin, Munich, Hambourg, Manheim et Leipsick. Depuis 1829 jusqu'en 1851, il fut frappé de nombreuses condamnations pour ses attaques contre les divers gouvernements de l'Allemagne, et fut obligé de se réfugier à Paris, où il passa toute l'année 1852. En 1853, il vint s'établir à Bruxelles et y vécut quelque temps; mais il en fut expulsé à la demande des gouvernements étrangers. J'ignore où il est au moment où cette notice est écrite (1862). Ce n'est pas ici le lieu de mentionner le très-grand nombre d'écrits produits par son imagination et sa verve mordante; il n'y est mentionné que pour deux ouvrages qui ont des rapports avec l'objet de ce dictionnaire. Le premier est une *Bibliographie biographique ou Dictionnaire de 20,000 ouvrages tant anciens que modernes, relatifs à l'histoire de la vie publique et privée des hommes célèbres de tous les temps et de toutes les nations*; Leipsick, Guillaume Engelmann, 1850, un vol. in-4° de 788 pages à 2 colonnes. Une deuxième édition très-augmentée de ce livre fut publiée à Bruxelles sous le titre de *Bibliographie biographique universelle*, 1853-1854, 2 vol. in-4°. On a peine à comprendre qu'un tel ouvrage, fruit de recherches immenses, ait pu être fait par un homme dont la vie fut constamment agitée. On y trouve l'indication précise d'un très-grand nombre de notices détachées sur des musiciens plus ou moins célèbres, et sur des écrivains qui ont traité de la musique. L'autre ouvrage de M. Œttinger dont j'ai à parler a pour titre : *Rossini*. Il en a été publié deux éditions en langue allemande, à Leipsick, en 1847 et 1849, 2 vol. in-12. Traduit ensuite en français, il a été publié à Bruxelles, en 1858, 2 vol. in-12. Présenté comme une biographie de l'illustre maître, ce livre n'est qu'un pamphlet odieux, une mauvaise action.

OFFENBACH (J.), chantre de la synagogue de Cologne, a publié les chants de la fête commémorative de la sortie des Hébreux de l'Égypte avec la traduction allemande, une préface et les anciennes mélodies orientales sous ce

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

titre : *Hagadah oder Erzæhlung von Israels Auszug aus Egypten zum Gebrauche bei der im Familien kreise statt findenden Feierlichkeit an den beiden ersten Abenden des Matzoth Festes* Hagadah, ou narration de la sortie d'Israel de l'Egypte, pour l'usage des solennités qui ont lieu dans le sein des familles pendant les deux premières soirées de la fête Matzoth); Cologne, 1838, gr. in-8° de 91 pages, avec un appendice de 7 pages et 7 planches de musique.

OFFENBACH (JACQUES), de la même famille que le précédent, est né à Cologne en 1819. Arrivé à Paris en 1842, il essaya de s'y faire connaître comme violoncelliste; mais il y eut peu de succès parce que son exécution était faible sous le rapport de l'archet. Convaincu bientôt qu'il ne réussirait pas dans cette grande ville à se faire une réputation comme soliste, il chercha d'autres ressources. Doué d'adresse et d'assurance en lui-même, il sut triompher des difficultés, et obtint, en 1847, la place de chef d'orchestre du Théâtre-Français. Ce fut vers le même temps qu'il publia des airs gais et faciles sur des sujets pris dans les fables de La Fontaine; quelques-unes de ces plaisanteries, particulièrement *le Corbeau*, *la Cigale et la Fourmi*, *la Laitière*, etc., obtinrent un succès populaire. Désireux de travailler pour le théâtre, il fit, comme beaucoup d'autres musiciens, des démarches pour se procurer un livret, et comme beaucoup d'autres aussi, il échoua dans ses sollicitations près des gens de lettres. Fatigué de ces courses vaines, il imagina de demander le privilége d'un théâtre pour y jouer des opérettes : l'ayant obtenu, il ouvrit, en 1855, les portes de son petit théâtre situé aux Champs-Élysées, sous le titre de *Théâtre des Bouffes parisiens*. Lui-même se fit le fournisseur de la plupart des *ouvrages* qu'on y représentait. Son instruction dans l'art d'écrire la musique était à peu près nulle; mais la nature lui avait donné de l'instinct, l'intelligence de la scène et de la gaieté; ses mélodies, plus ou moins triviales, mais bien rhythmées, se trouvèrent au niveau du goût des spectateurs qui remplissaient sa salle, et nonobstant l'absence de voix et de talent de ses acteurs, soutenus par un orchestre pitoyable, les affaires du directeur des *Bouffes parisiens* prospérèrent. M. Offenbach avait compris que son théâtre des Champs-Élysées n'avait de chance de succès que pendant l'été, par le beau temps, et que la vogue ne se soutiendrait qu'à la condition de transporter son spectacle dans l'intérieur de Paris. Une occasion favorable se présenta bientôt, et les *Bouffes parisiens* prirent possession du petit théâtre de Comte, galerie de Choiseul, et firent leur ouverture le 25 décembre 1855. M. Offenbach dirigea cette entreprise jusqu'en 1861, et fut le plus fécond pourvoyeur d'opérettes jusqu'au jour où cette notice est écrite (1862). Il serait trop long de donner ici la liste de toutes les bluettes qui ont été jouées sous son nom; je me contenterai de citer celles dont l'existence a été le plus longue, à savoir : *les Deux Aveugles*, *les Pantins de Violette*, *le Mariage aux lanternes*, *la Chatte métamorphosée en femme*, *Orphée aux enfers*, qui a eu 100 représentations à Paris, *Mesdames de la Halle*, *Geneviève de Brabant*, *la Chanson de Fortunio*, *la Rose de Saint-Flour*, *le Roman comique*, etc., etc. Les qualités qui ont suffi pour donner à ces petits ouvrages de l'attrait au public qui fréquente son théâtre ont fait croire à M. Offenbach qu'elles pourraient aussi lui procurer des succès sur des scènes plus importantes et devant des spectateurs plus exigeants; il s'est trompé. D'abord il écrivit la musique d'un ballet (*le Papillon*) représenté à l'Opéra en 1860, et dans lequel la pauvreté d'idées de quelque valeur et les défauts de l'éducation du compositeur ont été mis en évidence; puis il donna à l'Opéra-Comique une hideuse farce en trois actes intitulée *Barkouf*, dont la musique était digne de l'ignoble sujet.

OFTERDINGEN (HENRI D'), ou d'AFFTERDINGEN, *minnesinger* ou chanteur d'amour qui vécut vers la fin du douzième siècle et au commencement du treizième. Il paraît avoir passé sa jeunesse en Autriche et à la cour du duc Léopold VII. Comme tous les trouvères de son temps, il fut poëte et musicien. La lutte poétique ouverte par le comte Herrmann de Thuringe amena Henri d'Ofterdingen au château de Wartbourg (près d'Eisenach), où il se lia d'amitié avec Wolfram d'Eschenbach, célèbre poëte chanteur comme lui. On ne connaît jusqu'à ce jour aucune chanson notée de sa composition. Quelques archéologues ont considéré Henri d'Ofterdingen comme auteur des chants *Niebelungen*; mais cette opinion a été controversée.

OGINSKI (MICHEL-CASIMIR, comte), issu d'une illustre famille de la Lithuanie, naquit en 1731. Il dut à son heureuse organisation et à l'instruction variée qui lui avait été donnée dans sa jeunesse, le goût des arts, qu'il cultiva avec succès. Une fortune immense et l'influence qu'il exerçait en Pologne lui avaient fait espérer qu'il pourrait monter sur le trône électif de ce royaume, et dans le dessein qu'il avait formé à ce sujet, il fit le voyage de Pétersbourg en 1764; mais l'impératrice, à qui son génie actif

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

inspirait des craintes, parvint à faire élire Stanislas-Auguste. Déçu dans son espoir, Oginski se retira dans ses terres de Lithuanie, et s'y livra exclusivement à son penchant pour les lettres et pour les arts. Ce fut alors qu'il entreprit d'exécuter par ses seules ressources le grand canal de Lithuanie qui établit la communication entre la mer Noire et la Baltique, et qui porte son nom : ce travail immense lui coûta plus de huit millions de francs. Peintre et musicien distingué, le comte Oginski jouait bien de plusieurs instruments et surtout de la harpe, qui ne lui est pas redevable de la première invention des pédales, comme on le dit dans l'article concernant cet instrument au Dictionnaire des arts et métiers de l'*Encyclopédie méthodique*, car cette invention, qui remonte à 1720, appartient à Hochbrucker, luthier de Donawerth; mais les pédales de la harpe de Hochbrucker n'étaient qu'au nombre de quatre, et le comte Oginski fut le premier qui le porta jusqu'à sept, en 1766. Quatre ans après, son invention fut introduite en France par un luthier allemand, nommé *Strecht*. C'est pour ce service rendu à l'art qu'Oginski est cité dans cette *Biographie*. Devenu grand-maréchal de Lithuanie, il donna des preuves signalées de dévouement à la cause de l'indépendance de sa patrie, en 1771. Après la malheureuse issue des événements de cette époque, il fut obligé de chercher un refuge en pays étranger, et ses biens furent confisqués. Il ne rentra en Pologne qu'en 1776. Le canal de Lithuanie et la dernière crise politique avaient porté un notable dommage à sa fortune ; cependant il lui restait encore de grandes richesses. Il en fit un noble usage en appelant près de lui, dans son château de Slonim, une multitude d'artistes distingués, et les récompensant avec magnificence. Il mourut à Varsovie en 1803, à l'âge de soixante et douze ans.

OGINSKI (Michel-Cléophas, comte), neveu du précédent, ancien grand trésorier de Lithuanie, et plus tard sénateur de l'empire russe, naquit le 25 septembre 1765, à Gurow, près de Varsovie. Dès l'âge de dix-neuf ans, il commença à servir sa patrie. Successivement nonce à la diète de Pologne, membre de la chambre des finances, puis envoyé en Hollande et en Angleterre, il rentra ensuite dans son pays et combattit pour son indépendance. Ses biens furent séquestrés, et pour les recouvrer il fut obligé d'aller les réclamer à Pétersbourg et d'accepter la place de trésorier de la Lithuanie ; mais après que Kosciusko eut levé l'étendard de l'indépendance, en 1794, il se démit de cet emploi, prit les armes, et vit de nouveau ses espérances déçues. Obligé de fuir en pays étranger, il fut privé de toute ressource par le partage de ses biens entre les généraux russes. Ce ne fut qu'en 1802 qu'il obtint de l'empereur Alexandre la permission de rentrer en Pologne, après d'inutiles tentatives faites à Constantinople et à Paris pour la soustraire au joug de la Russie. Il se retira alors dans sa terre de Zolesié, à vingt-cinq lieues de Wilna, où il se livra à l'étude, à la culture de la musique et à la rédaction de ses mémoires. Après la paix de Tilsitt, il visita pendant trois ans l'Italie et la France avec sa famille. L'empereur Alexandre l'ayant nommé en 1810 sénateur de Russie et conseiller privé, il se rendit à Pétersbourg et y vécut jusqu'en 1815. Depuis 1822 il avait obtenu la permission d'aller en Italie pour y rétablir sa santé, et il avait choisi la ville de Florence pour son séjour : il y est mort en 1833, à l'âge de soixante-huit ans. Le comte Oginski s'est rendu célèbre par la composition de polonaises dont les éditions se sont multipliées en Allemagne, en France et en Angleterre. Elles sont au nombre de quatorze. Celle qu'il a composée en 1793 est surtout remarquable par l'originalité et par le caractère de profonde sensibilité dont elle est empreinte. Toutes ces polonaises ont été publiées séparément à Varsovie, Petersbourg, Leipsick, Dresde, Londres, Paris, Milan et Florence ; l'auteur en a réuni douze en un recueil imprimé à Wilna, en 1820, au profit de la maison de bienfaisance de cette ville : le produit de l'édition a été de plus de 10,000 francs. On a aussi du comte Oginski plusieurs recueils de romances françaises et italiennes, dont les mélodies sont charmantes. Les polonaises célèbres de cet amateur ont fait imaginer un conte devenu en quelque sorte populaire, bien qu'aucune circonstance de sa vie n'en ait fourni le prétexte. On a supposé que la fameuse polonaise de 1793 avait été composée par Oginski pour une femme dont il était amoureux ; mais que, n'ayant pu toucher son cœur, il s'était ôté la vie. Plusieurs éditions de cette polonaise, faites à Paris, pendant que le comte Oginski vivait à Florence, sont accompagnées d'une estampe lithographiée où l'on voit un jeune homme qui se tue d'un coup de pistolet, avec cette légende : *Oginski, désespéré de voir son amour payé d'indifférence, se donne la mort tandis qu'on exécute une polonaise qu'il avait composée pour son ingrate maîtresse, qui la dansait avec son rival.* Les éditeurs du journal de musique anglais *The Harmonicon* ont reproduit en 1824 la polonaise et la légende. On a publié : *Mémoires de Michel Oginski sur la Pologne et les Polonais, depuis* 1788 *jus-*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

qu'à la fin de 1815; Paris, 1826-1827, 4 vol. in-8°. L'auteur de l'article *Oginski*, du Lexique universel de musique publié par Schilling, a attribué à Michel Casimir les polonaises de son neveu.

OGLIN (Erhard), imprimeur à Augsbourg, dans les premières années du seizième siècle, paraît être le premier qui imprima en Allemagne de la musique avec des caractères gravés en cuivre, ainsi qu'on le voit dans un recueil d'odes et d'hymnes en vingt-deux mesures différentes de vers latins, prises dans Horace et complétées par un certain *Conrad Celtes*. La musique, à quatre voix, est composée par Pierre Tritonius, dont le nom allemand était peut être *Olivenbaum*. L'ouvrage a été publié sous ce titre : *Melopoiæ sive Harmoniæ Tetraceticæ super XXII genera carminum heroicorum, lyricorum et ecclesiasticorum Hymnorum, per Petrum Tritonium et alios doctos sodalitatis litterariæ nostræ musicos secundum naturas et tempora syllabarum et pedum compositæ et regulate, ductu Chunradi Celtis fœliciter impressæ*. Les quatre parties sont imprimées en regard, le ténor et le soprano sur une page et le contralto avec la basse sur l'autre. A la fin du volume on trouve cette souscription : *Impressum Augusta Vindelicorum, ingenio et industria Erhardi Oglin, expensis Joannis Rimanalias de Canna et Oringen*. Puis viennent quatre vers adressés à l'imprimeur, avec l'inscription *Ad Erhardum Oglin impressorem :*

Inter Germanos nostros fuit Oglin Erhardus,
Qui primus latidas (*nitidas*) pressit in æris notas.
Primus et hic lyricas expressit carmine musas
Quatuor et docuit vocibus ære cani.

L'impression de ce rarissime volume a été terminée au mois d'août 1507, comme le prouvent ces mots du dernier feuillet : *Impressum anno sesquimillesimo et VII augusti*. Je possède un exemplaire de cette rareté bibliographique. Un deuxième tirage du même ouvrage porte, à la fin du volume : *Denuo impresse per Erhardum Oglin Augustæ* 1507, 22 *augusti*. Aucun bibliographe n'en avait fait mention avant qu'un certain M. Christmann l'eût signalé par une notice insérée dans la Correspondance musicale de Spire (ann. 1790, n° 5, p. 33 et suiv.). Schmid en a donné une très-bonne description avec le fac-simile du frontispice (*Ottaviano dei Petrucci*, p. 158-160). On peut voir à l'article Bild, de cette édition de la *Biographie universelle des musiciens*, la description d'un traité de musique imprimé par Erhard Oglin en 1508.

OHLHORST (Jean-Chrétien), acteur et compositeur allemand, né dans le pays de Brunswick en 1753, monta sur la scène à l'âge de vingt ans, et s'attacha à la troupe de Tilly qui donnait des représentations dans le Mecklembourg. D'abord chanteur, puis chef d'orchestre de cette compagnie dramatique, il écrivit pour elle la musique de plusieurs petits opéras, parmi lesquels on cite : 1° *Adelstan et Roseite*. — 2° *Das Jahrfest* (la Fête anniversaire). — 3° *Die Zigeuner* (les Bohémiens). En 1790, Ohlhorst fut engagé au théâtre de Kœnigsberg; il y resta jusque dans les premières années du siècle présent. Puis il voyagea en Hongrie, en Russie et en Pologne. On croit qu'il est mort dans ce dernier pays en 1812.

OHMANN (Antoine-Louis-Henri), chanteur allemand, naquit à Hambourg le 13 février 1775. Son père y était directeur de la chapelle de la légation française et professeur de musique. D'abord employé comme violoniste au théâtre de Hambourg, il quitta cette position, en 1795, pour celle de chef d'orchestre du théâtre de Reval, où, pour satisfaire aux invitations de ses amis, il s'essaya sur la scène et obtint des succès. En 1797, Kotzebue le fit entrer au théâtre de la cour de Vienne. Deux ans après il accepta un engagement avantageux à Breslau, en qualité de basse chantante : bientôt il y devint l'acteur favori du public. En 1802, il fit un voyage en Russie pour y voir ses parents, qui s'y étaient établis depuis plusieurs années. Engagé à Riga pour douze représentations, il y fut si bien accueilli du public, que la direction lui fit un engagement durable. Il s'y maria, en 1804, avec la fille du maître de ballets de Dresde, Sophie-Romano Koch, actrice aimée du public. La clôture du théâtre de Riga, en 1809, lui fit accepter un emploi au théâtre noble de Reval, nouvellement érigé. Sa femme mourut dans cette ville. Depuis 1820 jusqu'en 1825, il remplit les fonctions de chef d'orchestre du nouveau théâtre de Riga, sous la direction de son frère, et y prit plus tard l'emploi de violoncelliste. La place de directeur de musique des églises de la ville de Riga lui ayant été offerte en 1829, il l'accepta et en remplit les devoirs avec zèle jusqu'à sa mort, arrivée le 30 septembre 1833, des suites d'une maladie de poitrine. Habile sur plusieurs instruments, Ohmann se distingua comme chanteur et se fit connaître avantageusement par la composition de trois opéras de Kotzebue intitulés : 1° *La Princesse de Cacambo;* — 2° *La Chasse princière;* — 3° *Le Cosaque et le Volontaire*. Ces trois ouvrages ont été représentés avec succès sur les théâtres de Riga, Revel et Kœnigsberg.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

OHNEWALD (.. .), compositeur de musique d'église, né en Bohême, et sur qui tous les biographes allemands gardent le silence, paraît avoir vécu dans les derniers temps en Bavière, et peut-être à Augsbourg. Ses ouvrages publiés sont : *Antiphonæ Marianæ quatuor vocibus, 2 viol., viola et organo* (*2 fl. seu clarinettis, 2 corn. et violoncello ad libitum*), op. 1, Augsbourg, Lotter. — 2° *Hymni vesperlini de omnibus festis 4 vocibus, 2 viol., viola, organo et violone* (*2 fl. seu clarinettis, 2 cornibus, 2 clarinis et tympanis ad lib.*), op. 2, ibid. — 3° *Te Deum laudamus* et *Veni Creator* à 4 voix, orchestre et orgue, op. 3, ibid. — 4° 14 *Pange lingua* a 4 voix, orchestre et orgue, op. 4, ibid.

OKEGHEM (JEAN) (1), un des musiciens belges les plus illustres du quinzième siècle, est proclamé la lumière de l'art par ses contemporains comme par les écrivains des siècles postérieurs ; cependant aucun renseignement n'est fourni par eux sur les circonstances de sa vie, et les éléments de sa biographie étaient complétement inconnus lorsqu'un hasard heureux me mit, en 1832, sur la voie des découvertes de documents authentiques à l'aide desquels il est possible d'en saisir quelques faits principaux. Grâce à l'obligeance et aux recherches persévérantes de M. le chevalier de Burbure, d'autres indications importantes sont venues s'ajouter à celles que j'avais recueillies.

Dans la première édition de la *Biographie universelle des Musiciens*, j'ai conjecturé que Jean Okeghem naquit à Bavay, basant mon hypothèse sur un passage placé à la suite des *Illustrations de France* de Jean Lemaire, poëte et historien, surnommé *de Belges*, parce qu'il était né dans cette ville de Bavay, en latin *Belgium*. Dans son Épître à Maistre François Lerouge, datée de Blois 1512, Lemaire s'exprime ainsi : « En la fin de mon troisième livre des « *Illustrations de France*, j'ai bien voulu, à « la requeste et persuasion d'aucuns mes bons « amys, adiouster les œuvres dessus escrites, et « mesmement les communiquer à la chose pu- « blique de France et de Bretagne, afin de leur « monstrer par espéciaulte comment la langue « gallicane s'est enrichie et exaltée par les œu- « vres de monsieur le trésorier du boys de Vin- « cennes, maistre Guillaume Cretin, *tout ainsi « comme la musique fut ennoblie par mon- « sieur le trésorier de Sainct-Martin de « Tours, Okeghem mon voisin et de nostre « mesme nation.* » Or, Bavay, aujourd'hui ville de France (Nord), faisait au quinzième siècle partie des Pays-Bas et des possessions des ducs de Bourgogne ; sa population était wallonne, et j'en concluais qu'Okeghem était Wallon comme Jean Lemaire, et, par une induction peut-être forcée, je supposais qu'il était né à Bavay.

Sur des renseignements fournis par les comptes de la ville de Termonde (Flandre orientale), M. de Burbure, après avoir constaté l'existence dans cette ville d'un certain *Guillaume Van Okeghem*, en 1381, de *Charles Van Okeghem*, en 1398, de *Catherine Van Okeghem, fille de Jean*, depuis 1395 jusqu'en 1430 (*voy.* note 2), ajoute : « La famille Van Okeghem était donc « fixée à Termonde à l'époque probable de la « naissance du célèbre compositeur. On peut « présumer que celui-ci est le petit-fils ou le « petit-neveu de Jean : la similitude des prénoms « donne même beaucoup de force à cette con- « jecture. » J'avoue qu'il me reste des doutes sur la parenté du grand musicien qui est l'objet de cette notice avec la famille Van Okeghem : ces doutes naissent de ce qu'il n'est appelé *Van Okeghem* par aucun de ses contemporains, mais simplement *Okeghem* ; il en est ainsi de tous les manuscrits de son époque où se trouvent ses ouvrages, de toutes les collections des premières années du seizième siècle qui contiennent quelqu'une de ses pièces, et même des documents authentiques des archives de l'église où il paraît avoir reçu son éducation et où il fut chantre du chœur, ainsi qu'on le verra tout à l'heure.

Par une interprétation trop absolue du passage de Jean Lemaire rapporté plus haut, j'a-

(1) Le nom de ce musicien est écrit *Okenheim* par Glarean (*Dodecach.*, p. 253), cette orthographe est adoptée par Hawkins, Burney, Forkel, Kiesewetter et beaucoup d'autres. Herrmann Finck écrit *Okeken* dans sa *Practica musica*, mais tous les documents authentiques portent *Okeghem*, et c'est ainsi que *Tinctoris*, Wilphlingseder, Faber, Heyden et Zarlino écrivent son nom. Parmi les altérations qu'a subies le nom d'Okeghem, la plus ridicule est celle qu'on trouve dans le Mémoire de Laserna sur l'ancienne bibliothèque de Bourgogne car il y est appelé *Ockeraan*. Dans la première édition de cette *Biographie universelle des Musiciens*, je disais que je ne savais où il a pris ce nom ; M. Farrenc m'a appris que c'est dans les poésies de Cretin, ou plutôt *Crestin*, comme on le verra tout à l'heure. Laserna a été copié par le baron de Reiffenberg, dans sa *Lettre à M. Fetis, directeur du Conservatoire, sur quelques particularités de l'histoire musicale de la Belgique* (*Nouveau Recueil encyclopédique belge*, p. 61).

(2) En 1381, Guillaume Van Okeghem reçoit un payement de 14 escalins de gros, pour avoir livré mille pains à l'armée de Philippe le Hardi, campée sous les murs de Termonde. — Charles Van Okeghem est, en 1398, au nombre des habitants de cette ville qui ont payé des droits d'entrée pour des tonneaux de bière venus de Hollande. — Depuis 1395 jusqu'en 1430, Catherine Van Okeghem, fille de Jean, reçoit chaque année, pour intérêts d'une rente viagère, la somme de 12 escalins 4 deniers. Cette rente est éteinte en 1430 par le décès de Catherine.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

vais cru pouvoir placer la date de la naissance d'Okeghem vers 1440, dans mon Mémoire sur les musiciens neerlandais (Amsterdam, J. Muller, 1829, in-4°, p. 15), en sorte que ce maître aurait été âgé d'environ soixante-douze ans en 1512, quand ce passage fut écrit; mais une découverte que je fis trois ans plus tard, dans un manuscrit de la Bibliothèque impériale de Paris (F, 540 du supplément), me démontra que cette date devait être reculée d'au moins dix ans. J'ai consigné le fait dont il s'agit dans mes *Recherches sur la musique des rois de France et de quelques princes, depuis Philippe le Bel jusqu'à la fin du regne de Louis XIV* (*Revue musicale*, tome XII, p. 234). Ce renseignement est fourni par un *Compte des officiers de la maison de Charles VII qui ont eu des robes et des chaperons faitz de drap noir pour les obseques et funérailles du corps du feu roy l'an* 1461. On y trouve ce qui suit : « CHAPELLE. « Les XVI chapelains de la chapelle dudit sei- « gneur qui ont eu dix-huit robes longues et au- « tant de chaperons, les quatre premiers à 3 « escus l'aulne, et les autres à 2 escus l'aulne : « Johannes Okeghem, premier, etc. » On voit, disais-je, dans le travail qui vient d'être cité, ainsi que dans la première édition de cette Biographie, on voit qu'Okeghem était déjà premier chantre ou chapelain de Charles VII en 1461; or, il n'est pas vraisemblable qu'il soit parvenu à ce poste distingué avant l'âge de trente ans, d'où il suit qu'il serait né vers 1430. D'autre part, le passage de Jean Lemaire, par lequel on voit qu'Okeghem était trésorier de Saint-Martin de Tours, me paraissait indiquer d'une manière certaine qu'il vivait encore en 1512, et qu'il était alors âgé de quatre-vingt-un ou quatre-vingt-deux ans. La date de 1430, qui me paraissait la plus vraisemblable, a été depuis lors adoptée dans la plupart des dictionnaires biographiques. M. de Burbure s'y rallie aussi; toutefois, un renseignement important pour la biographie du célèbre musicien, lequel a été découvert dans les archives de la collégiale d'Anvers par mon honorable ami, me paraît renverser ma conjecture et faire remonter plus haut l'époque de sa naissance. En effet, dans les comptes des chapelains de cette église, qui commencent à Noël 1443 et sont clos à la même époque, en 1444, on voit figurer cet artiste parmi les chanteurs du côté gauche du chœur (1), et son nom s'y présente sous les formes suivantes : *Okeghem*, *Oqeghem*, *Oqegham*, *De Okeghem*, et *Ockeghem*. Les chantres étaient alors rangés dans le chœur des églises par ordre d'ancienneté, en sorte que le plus ancien était le plus rapproché de l'autel : Okeghem est l'avant-dernier dans la liste des chantres du côté gauche. Après la Noël de l'année 1444, il disparaît des comptes et conséquemment de l'église.

Admettant la date de 1430 pour celle de la naissance d'Okeghem, M. de Burbure pense qu'il a été admis comme enfant de chœur à l'église d'Anvers vers l'âge de huit ans, et, comme tel, a été instruit et entretenu à la maîtrise; que l'époque de la mue de sa voix étant arrivée à l'âge de treize ans, il a dû en sortir, et que le chapitre, par intérêt pour sa position, l'a autorisé à figurer parmi les chanteurs et à participer à la distribution des deniers pour les offices. Il n'y a pas de motifs sérieux pour ne pas admettre les conjectures de M. de Burbure, car elles ont pour base les documents authentiques des archives de l'église d'Anvers; mais il est hors de doute que l'éducation musicale du grand musicien qui est le sujet de cette notice n'a pu être complète à l'âge de quatorze ans, car cinq ou six années n'étaient pas suffisantes, à l'époque où il vécut, pour former un chanteur excellent et un contrepointiste habile. La solution d'une multitude de cas embarrassants et difficiles, dans le système monstrueux de la notation des quatorzième et quinzième siècles, ne pouvait se faire qu'à l'aide d'une longue pratique et d'une expérience consommée; car les maîtres les plus savants s'y trompaient encore, ainsi qu'on le voit avec évidence dans les écrits de Tinctoris, de Gafori, d'Aaron et de plusieurs autres théoriciens anciens. Quand les longues études sur ces difficultés étaient terminées, les maîtres faisaient aborder celles du contrepoint à leurs élèves; et lorsque ceux-ci étaient parvenus à écrire avec correction à trois, quatre ou cinq parties par une sorte de tablature qui servait à faire la partition, on les exerçait à traduire chaque partie, écrite originairement par cette notation simple, en notation proportionnelle en une infinité de combinaisons ardues. Celui qui imaginait, dans sa traduction, les énigmes les plus difficiles était considéré comme le musicien le plus habile. Nul doute qu'à sa sortie de la collégiale d'Anvers, Okeghem n'ait eu pour but de chercher le maître qui pouvait compléter son instruction. Il l'aurait trouvé dans cette même église si Barbireau (*voyez* ce nom) eût occupé alors la place de maître des enfants de chœur; mais ce savant musicien ne le devint qu'en 1448. On ne saurait rien concernant l'é-

(1) M. de Burbure a constaté qu'il y avait en 1443-1444 vingt-six chanteurs à la droite du chœur de l'église d'Anvers et vingt-sept à la gauche, non compris les chanoines et les enfants de chœur

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

cole où Okeghem a puisé son savoir en musique, si un passage du Traité de contrepoint de Tinctoris ne nous fournissait une indication à ce sujet. J'ai rapporté ce passage dans mon Mémoire sur les musiciens néerlandais, mais la rareté de ce livre m'engage à le répéter ici : « Ce que « je ne puis assez admirer, c'est qu'en remon- « tant à une date de quarante ans, on ne « trouve aucune composition que les savants ju- « gent digne d'être entendue (1). Mais depuis ce « temps, sans parler d'une multitude de chanteurs « qui exécutent avec toutes sortes d'agréments, « je ne sais si c'est l'effet d'une influence céleste « ou celui d'une application infatigable, on a « vu tout à coup fleurir une infinité de compo- « siteurs, tels que Jean Okeghem, J. Regis, Ant. « Busnois, Firmin Caron, Guillaume Faugues, « qui tous se glorifient d'avoir eu pour maîtres « en cet art divin J. Dunstaple, Gilles Binchois « et Guillaume Dufay, lesquels sont morts de- « puis peu (2). » Okeghem a donc eu pour maître ou Dunstaple, ou Dufay, ou enfin Binchois : il ne s'agit que de découvrir celui de ces trois maîtres qui a dirigé ses études, ce qui ne sera pas difficile si nous remarquons : 1° qu'Okeghem n'a pu naître avant 1425, et que Dufay, étant mort en 1435, il n'a pu en faire son élève. — 2° Que Dunstaple, Anglais de naissance, paraît avoir vécu dans son pays, qu'il y est mort et a été inhumé dans l'église de Saint-Étienne, à Walbroock. On peut donc affirmer qu'Okeghem, pauvre chantre sorti depuis peu d'années de la maîtrise de la collégiale d'Anvers, n'a pas été chercher l'instruction musicale en Angleterre dans un temps où les relations d'outre-mer étaient difficiles. — 3° Qu'en 1444 Philippe le Bon tenait sa cour à Bruges, qu'il y resta plusieurs années, et que Binchois, chantre de la chapelle de ce prince, y faisait sa résidence. Tout porte donc à croire que c'est de ce maître qu'Okeghem reçut l'instruction supérieure dans toutes les parties de la musique, et en particulier dans la science du contrepoint.

Après que les études d'Okeghem eurent été terminées sous la direction de Binchois, c'est-à-dire vers 1448 ou 1449, nous voyons un espace de douze ou treize ans jusqu'en 1461, où Okeghem était premier chapelain du roi de France Charles VII. Il est à remarquer que rien n'indique, dans le manuscrit de la Bibliothèque impériale de Paris, auquel nous sommes redevables de la connaissance de ce fait, en quelle année le célèbre artiste belge entra au service de ce prince; car depuis le *Rôle des povres officiers et serviteurs du feu roy Charles VI faict le* 21 *octobre* 1422, jusqu'à la mort de Charles VII, en 1461, ce manuscrit ne contient aucun compte de l'état de la maison royale : ce qui ne doit pas étonner, si l'on se rappelle la triste situation de la France sous un règne rempli d'agitations et de vicissitudes si déplorables, qu'après la bataille de Verneuil (1424), les Anglais, maîtres de la plus grande partie du royaume, appelaient par dérision Charles VII *le roi de Bourges*, parce qu'il ne lui restait guère que cette ville et son territoire. Ce ne fut qu'après la trêve de 1444, et surtout après la conquête de la Normandie sur les Anglais, achevée seulement en 1450, que la France respira, que la royauté reprit par degrés sa splendeur, et que l'ordre se rétablit dans les finances. Il est donc vraisemblable que ce fut dans l'intervalle de 1450 à 1460 qu'Okeghem entra dans la chapelle du roi de France et que ce fut d'abord comme simple chantre; car à cette époque l'ancienneté des services était comptée pour quelque chose, et quelle que fût l'habileté d'un musicien, il n'arrivait pas tout d'abord au poste le plus élevé.

D'assez grandes difficultés se présentent en ce qui concerne la position d'Okeghem après l'année 1461. On sait que Louis XI succéda à son père Charles VII le 23 juillet de cette année : or, deux comptes de l'état de la chapelle royale semblent démontrer que l'illustre musicien ne fut pas au service de ce prince. Le premier *compte des gages des officiers de la maison du roy Loys XIme, dressé par Jacques le Camus*, commis au payement de ces gages, depuis le mois de janvier 1461 jusqu'au mois de septembre 1464, prouve que toute la chapelle avait été changée et réduite depuis l'avénement au trône du nouveau roi; qu'il n'y restait plus un seul des chantres à déchant de la chapelle de Charles VII, et que le premier chapelain se nommait *Gallois Gourdin* (1). Un second compte, dressé en 1466 par Pierre Jobert, receveur général des finances, n'indique pas davantage

(1) Il y a ici une erreur de Tinctoris, car il écrivait en 1475, et Dufay (voyez ce nom) brillait déjà dans la chapelle pontificale près de cent ans auparavant.

(2) Neque, quod satis admirari nequeo, quispiam compositum, nisi citrà annos quadraginta extitit, quod auditu dignum ab eruditis existimetur. Hac vero tempestate, ut praeteream innumeros concentores venustissimè pronunciantes, nescio an virtute cujusdam coelestis influxus an vehementis assiduæ exercitationis, una ti floruit compositores, ut Joannes Okeghem, Joannes Regis, Anthonius Busnois, Firminus Caron, Guillermus Faugues, qui novissimis temporibus viri functos, Joannem Dunstaple, Egidium Binchois, Guillermum Dufay, se præceptores habuisse in hâc arte divinâ gloriantur.

1 Mss. F, 340 du supplément de la Bibliothèque impériale de Paris.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

qu'Okeghem ait été attaché à la chapelle de Louis XI; enfin, un troisième compte, qui comprend les dépenses depuis le 1er octobre 1480 jusqu'au 30 septembre 1483, ne fait pas mention d'Okeghem (1). Cependant l'ouvrage de Tinctoris qui a pour titre : *Liber de natura et proprietate tonorum*, et qui est daté du 6 novembre 1476, est dédié, dans le prologue, à Jean Okeghem, premier chapelain du roi très-chrétien des Français Louis XI, et à maître Antoine Busnois, chantre du très-illustre duc de Bourgogne (2). Un autre document, non moins intéressant, nous apprend que le 15 août 1484 un banquet fut donné au seigneur trésorier de Tours M. (maître) Jean Okeghem, premier chapelain du roi de France, musicien excellent, et aux siens, par la chapelle de l'église Saint-Donat de Bruges (3). Il résulte de la mention authentique de cette circonstance, tirée des actes du chapitre de Saint-Donat, qu'en 1484 Okeghem réunissait en sa personne les dignités de trésorier de Saint-Martin de Tours et de premier chapelain du roi de France. Suivant les comptes du chapitre de Saint-Martin de Tours, que j'ai consultés aux archives de l'empire, à Paris, les fonctions de trésorier étaient remplies par un chanoine de cette cathédrale. Tout porte donc à croire que le roi disposait à son gré du canonicat auquel ce titre était attaché, et que Louis XI le donna à son premier chapelain à titre de prébende ou bénéfice. Mais la position de trésorier obligeant le bénéficié à résidence, il se peut que le chantre Gallois Gourdin, mentionné dans les comptes de la chapelle royale comme premier, ait été simplement suppléant d'Okeghem, puisque celui-ci avait conservé son titre de premier chapelain. Le château de Plessis-lez-Tours, résidence habituelle de Louis XI, était d'ailleurs si voisin du chef-lieu de la Touraine, que le célèbre maître pouvait remplir ses fonctions près du roi dans de certaines solennités. Cette conjecture paraît d'ailleurs confirmée par le voyage que fit en Flandre, dans l'été de 1484, Okeghem avec ses chantres (avec les siens, *cum suis*, dit le document du chapitre de Saint-Donat de Bruges). Le désir de revoir sa patrie, que devait éprouver ce maître, comme tout homme de bien, put être réalisé alors, parce que les fiançailles de Marguerite d'Autriche avec le dauphin, qui plus tard régna sous le nom de *Charles VIII*, venaient de mettre un terme aux longues guerres des Français et des Flamands, à la suite du traité d'Arras (3 décembre 1482).

Suivant le passage du livre de Jean Lemaire, cité précédemment, Okeghem aurait encore occupé la position de trésorier de Saint-Martin de Tours en 1512; mais de nouveaux documents authentiques que j'ai trouvés aux Archives de l'Empire, à Paris, m'ont démontré qu'il s'était démis des fonctions de cette place avant 1499, vraisemblablement à cause de son grand âge. La première pièce est un compte de dépenses de la maison de Louis XII (nº K, 318) où l'on voit qu'un chantre et organiste de la chapelle du roi, nommé *Errars*, était, en 1499, trésorier de Saint-Martin de Tours, et que ses appointements, comme organiste du roi, étaient de 310 livres tournois. Par un autre compte pour l'année 1491 (nº K, 306), le même *Errars* est chantre et joueur d'orgue de la chapelle royale, mais il n'a pas le titre de trésorier de Saint-Martin de Tours. Ce fut donc entre les années 1491 et 1499 qu'Okeghem se démit de ses fonctions. Toutefois, il est possible qu'il ait conservé son titre comme trésorier honoraire. Dans un poëme sur la mort d'Okeghem, dont il sera parlé plus loin, l'auteur, qui fut contemporain de la vieillesse de ce maître, s'exprime ainsi :

« Par quarante ans et plus il a servy
« Sans quelque ennuy en sa charge et office;
« De trois roys a tant l'amour desservy
« Qu'aux biens se vit (3) appeler au convy,
« Mais assouvy estoit d'ung benefice. »

Les trois rois qu'Okeghem avait servis étaient Charles VII, Louis XI et Charles VIII; or Louis XII, ayant succédé à ce dernier monarque le 7 avril 1498, il est évident que c'est alors qu'il a dû cesser d'être le premier chantre et chapelain de la chapelle royale, car s'il était resté en charge après cette date, ce ne serait pas *trois rois* qu'il aurait servis, mais *quatre*. C'est aussi sans aucun doute à cette époque qu'il s'est démis de ses fonctions de trésorier de Saint-Martin de Tours, et que le chantre et organiste Errars est devenu son successeur dans cette dignité. Il continua sans doute à vivre en repos dans la même

(1) Mss F. 510 du supplément de la Bibliothèque Impériale de Paris.

(2) Præstantissimis ac celeberrimis artis musicæ professoribus domino Johanni Okeghem Christianissimi Ludovici XI regis Francorum protho capellano ac magistro Antonio Busnois illustrissimi Burgundorum ducis cantori, etc.

(3) Sex cannæ vini pro subsidio sociorum de musica in cœna facta domino thesaurario Turonensi, domino Johanni Okeghem, primo capellano regis Franciæ musico excellentissimo cum suis (*Acta capit. S. Don.*, 15 aug. 1484) Voyez *l'Histoire de Flandre*, par M. Kervyn de Lettenhove, T. V., note, page 56.

(1) Dans le texte imprimé il y a *le cis* : cela n'a aucun sens.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ville jusqu'à son dernier jour, car on trouve dans le même poème ces deux vers :

« Seigneurs de Tours et peuple, regrettez
« Celluy qu'on doibt plus plaindre que ne dys. »

Par la manière dont s'exprime Jean Lemaire, Okeghem vivait encore en 1512, et devait être alors âgé d'environ quatre-vingt-sept ou quatre-vingt-huit ans. La date précise de sa mort est inconnue : Kiesewetter la fixe à l'année 1513 (1); mais aucun document ne justifie sa supposition.

A l'occasion de la mort d'Okeghem, le poëte Guillaume Crétin a composé une pièce de plus de quatre cents vers intitulée : *Déploration de Crétin sur le trépas de feu Okergan* (2), *trésorier de Sainct-Martin de Tours*. Elle se trouve dans le volume de ses poésies imprimé en 1527, après la mort de l'auteur (3). Il est hors de doute que c'est dans ce poème que Laserna a pris le nom d'*Okergan*, altération singulière du nom d'*Okeghem*, faite par un homme qui vécut dans le même temps que ce savant musicien (4). Personnifiant la musique, Crétin imagine une fiction par laquelle les plus célèbres chantres et compositeurs du quinzième siècle sont convoqués pour rendre hommage à la mémoire de l'illustre maître. Dans l'obligation où je suis de borner l'étendue des citations, je choisis ce passage :

« La du Fay (Dufay) le bon homme survint,
« Bunoys aussi et aultres plus ne vingt,
« *Fede*, Binchois, Barbingant, et Dunstable,
« *Pasquin*, *Lannoy*, Barizon tres notable,
« *Copin*, Regis, *Gillesjoye* et *Constant*.
« Maint homme fut apres deulx escoutant,
« Car bon faisoit ouyr telle armonye,
« Aussi estoit la bende (bande) bien fournye.
« Lors se chanta la messe de *my my*,
« *Au travail suis*, et *Cujusvis toni*
« La messe aussi exquise et tres parfaicte
« De *Requiem* par le dict deffunct faicte;
« *Hame* en la fin dict avecques son lucz (luth)
« Ce motet, *Ut heremita solus*,
« Que chascun tint une chose excellente. »

Ce passage révèle les noms de quelques musiciens du quinzième ou du commencement du seizième siècle qui n'ont pas été connus jusqu'à ce jour et dont il ne reste vraisemblablement aucune composition ; ces artistes sont *Fede*, *Lannoy*, *Copin*, *Gillesjoye* et *Constant*. A l'égard de *Pasquin*, c'est, selon toute probabilité, le nom de *Josquin* altéré par des fautes d'impression. On voit aussi dans ces vers les titres de plusieurs messes d'Okeghem qui n'ont pas été citées ailleurs, à savoir, les messes *My my*, *Au travail suis*, et la messe de *Requiem*. Quant à la messe *Cujusvis toni*, c'est la même qui se trouve sous le titre *ad omnem tonum* dans le recueil de Nuremberg publié en 1538. C'est aussi sous ce titre que Glaréan en donne le premier *Kyrie* et le *Benedictus* (*Dodecach.*, p. 455). Kiesewetter, ne comprenant rien au tour de force du compositeur, a mis ce *Kyrie* en partition, sans voir que le *cantus* est du troisième ton du plain-chant, le *tenor*, du second ton, et conséquemment que le bémol du *si* est sous-entendu, et qu'il en est de même de l'*Ultimonans* ou *Contratenor*, et de la *basse*, qui sont du premier ton (voyez *Geschichte der europæisch-abendlændischen oder unsrer heutigen Musik*, n° 8 des exemples de musique).

Dans ce même poëme se trouvent ces vers dont les cinq premiers ont été mis en musique par Guillaume Crespel, sous le titre de *Lamentation sur la mort de Jean Okeghem* :

« Agricolla, Verbonnet, Prioris,
« Josquin Despres, Gaspar, Brumel, Compere,
« Ne parlez plus de joyeux chantz ne ris,
« Mais composez ung *Ne recorderis*,
« Pour lamenter nostre maistre et bon pere.
« *Prevost*, *Per-Just*, tant que *Pisets Prospere* (1).

(1) *Geschichte der europæisch-abendlændischen oder unser heutigen Musik*, p. 50.

(2) Je suis redevable à l'amitié de M. Farrenc de la communication du poëme de Crétin, dont les œuvres n'étaient pas tombées sous ma main. Il est bien remarquable que ce morceau, si rempli d'intérêt pour l'histoire du grand musicien objet de cette notice, n'ait jamais été cité.

(3) Les poésies de Crétin ont été réimprimées à Paris, chez Coustelier, en 1723, in-12. Le poème sur la mort d'Okeghem remplit les pages 38 à 51.

(4) Le poëte Crétin, ou plutôt Crestin, dont le nom véritable était *Dubois*, et qui naquit, selon quelques biographes, à Paris, suivant d'autres à Lyon, ou même à Palaise, vécut sous les règnes de Charles VIII, de Louis XII et de François Ier. Il était aussi musicien, car après avoir été trésorier de la Sainte-Chapelle de Vincennes, il devint chantre de celle de Paris. Il y a même lieu de croire qu'il avait été élève d'Okeghem, d'après les vers qu'il adresse aux principaux disciples de ce maître, les invitant à composer un chant funèbre,

« Pour lamenter *notre maistre et bon père.* »

Crétin mourut en 1525. Ses poésies furent recueillies et publiées, deux ans après son décès, par son ami François Charbonnier, secrétaire de François Ier. Je pense que c'est à cette circonstance qu'il faut attribuer l'altération inouïe du nom d'*Okeghem* en celui d'*Okergan*. Il est impossible qu'un écrivain qui a été contemporain de ce maître, qui connaissait ses ouvrages et en appréciait le mérite, et qui vraisemblablement avait reçu de ses leçons, il est impossible, dis-je, qu'il ait fait cette altération monstrueuse. L'imprimeur a sans doute mal lu le manuscrit où il devait y avoir *Okenqam*, orthographe que j'ai trouvée en plusieurs endroits : l'n aura été prise pour r, et l'm pour n. On peut consulter sur Crétin la notice de Weiss, dans la *Biographie universelle* des frères, Michaud, ainsi que celle de M. Victor Fournel dans la *Biographie générale* de MM. Firmin Didot.

(1) Musiciens français qui furent, à ce qu'il paraît, élèves d'Okeghem, mais dont les noms ne se trouvent que dans ce passage, et dont les œuvres sont inconnues.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

« Prenez *l'resveau* pour vos chantz accorder,
« La perte est grande et digne à recorder. »

De tous les maîtres qui s'illustrèrent dans la seconde moitié du quinzième siècle, Okeghem est celui qui exerça la plus grande influence sur le perfectionnement de l'art par son enseignement. Les plus célèbres musiciens de cette époque et du commencement du seizième siècle furent ses élèves: leurs noms nous ont été transmis par deux complaintes sur la mort du maître, dont la première a été mise en musique à cinq voix par Josquin Deprès, et l'autre par Crespel : celle-ci, comme on vient de le voir, est tirée du poème de Crétin. Dans celle de Josquin on trouve ces vers :

« Nymphes des bois, déesses des fontaines,
« Chantres experts de toutes nations,
« Changez vos voix fort claires et hautaines
« En cris tranchants et lamentations;
« Car d'Atropos les molestations,
« Vostre Okeghem par sa rigueur attrappe.
« Le vrai trésor de musique et chef-d'œuvre,
« Qui de trépas désormais plus n'échappe ;
« Dont grand dommage est que la terre le cœuvre.
« Acoustrez vous d'habits de deuil,
« *Josquin, Brumel, Pierchon, Compère,*
« Et plorez grosses larmes d'œil :
« Perdu avez vostre bon père (1).

Dans les vers de Crétin, la liste de ces habiles artistes est plus nombreuse, car on y trouve de plus *Agricola*, *Verbonnet*, *Prioris* et *Gaspard*. Des huit musiciens nommés dans ces pièces, cinq sont Flamands et Wallons, à savoir *Alexandre Agricola*, *Prioris*, *Gaspard Van Veerbeke*, *Antoine Brumel* et *Josquin Despres* ou *Des Prez troy.* ces noms,; et deux, *Compere* et *Pierchon*, ou *Pierre de Larue*, sont Picards ; à l'égard de *Verbonnet*, le moins célèbre de tous, sa patrie est jusqu'à ce moment inconnue. Les sept autres, leurs prédécesseurs, Jacques Obrecht, Busnois et Jean Tinctoris, sont les grandes illustrations musicales de leur époque. Leurs œuvres remplissent les manuscrits du quinzième siècle, et toutes les collections imprimées de la première moitié du seizième; enfin, ils fondent des écoles dans toutes les contrées de l'Europe et sont les guides et les modèles de leurs contemporains ainsi que de leurs successeurs immédiats.

L'importance des travaux d'Okeghem et les perfectionnements qu'il a introduits dans l'art d'écrire les contrepoints conditionnels, sont constatés par les éloges que lui accordent Glaréan, Hermann Fink, Sébald Heyden, Tinloris, Gafori, Wilphlingseder, Grégoire Faber, ainsi que par ce qui est parvenu de ses œuvres jusqu'à nous. Si l'on compare ce qui nous reste de ses compositions avec les ouvrages de ses prédécesseurs immédiats, particulièrement avec les productions de Dufay, on voit qu'il possédait bien mieux que ce maître l'art de placer les parties dans leurs limites naturelles, d'éviter les croisements des voix et de remplir l'harmonie. Glaréan lui accorde d'ailleurs le mérite d'avoir inventé la facture des canons, dont on trouve les premiers rudiments dans les œuvres des musiciens qui écrivirent à la fin du quatorzième siècle, ou du moins d'en avoir perfectionné les formes. « Josquin (dit Glarean) aimait à déduire plusieurs parties « d'une seule, en quoi il a eu beaucoup d'imita- « teurs; mais avant lui Okeghem se distingua « dans cet exercice (1). » Le morceau rapporté ensuite par le même écrivain (*in Dodecach.*, p. 454), et par Sebald Heyden (*De arte canendi*, p. 39), comme exemple de l'habileté d'Okeghem dans cette partie de l'art, est en effet fort remarquable pour le temps où il a été écrit : c'est un canon à trois voix, où l'harmonie a de la plénitude et de la correction, et dans lequel les parties chantent d'une manière naturelle. Mais on jugerait bien mal de la valeur de ce morceau si l'on ne consultait que les traductions en partition qu'on en trouve dans les Histoires de la musique de Hawkins, de Burney, de Forkel, et à la suite du Mémoire de Kiesewetter sur les musiciens néerlandais, car cette résolution du canon énigmatique d'Okeghem est absolument fausse. Ambroise Wilphlingseder, *cantor* de l'école de Saint-Sébald de Nuremberg, vers le milieu du seizième siècle, a reproduit ce même canon dans un traité élémentaire de musique qu'il a publié sous ce titre : *Erotemata musices practicæ continentia præcipuas ejus artis præceptiones* (Nuremberg, 1563, in-8°). La résolution qu'il en donne (p. 58-63) renverse l'ordre des parties établi par le compositeur, et en fait un

(1) Ce morceau de Josquin est à cinq voix ; pendant que le *cantus*, le *contratenor*, le *quintus* et le *bassus* chantent les paroles français es, le tenor dit les paroles et le chant du *Requiem*. On trouve cette complainte dans *Le cinquieme livre, contenant* XXXII *chansons à 5 et 6 parties. Imprimé en Anvers, par Tylman Susato*, 1544, in 4°. Burney a donné ce morceau en partition dans le deuxième volume de son *Histoire générale de la musique* (p. 503); Forkel l'a reproduit d'après lui (*Allgem. Geschichte der Musik*, t. II, p. 582 et suiv.), et Kiesewetter en a fait une troisième publication d'après eux, dans les exemples de musique de son Mémoire sur les musiciens néerlandais (*Die Verdienste der Niederlander um die Musik*, p. 41).

(1) Amavit Jodocus ex una voce plures deducere; quod post eum multi æmulati sunt, sed ante eum Joannis Okenheim ea in exercitatione claruerat (*Glar. Dodecach.* p. 441).

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

canon à la quinte inférieure au lieu de le résoudre à la quarte supérieure, suivant l'indication de Glaréan. (*Fuga trium vocum in epidiatessaron post perfectum tempus*, et d'après l'explication plus explicite encore donnée par Grégoire Faber, dix ans auparavant, dans ses *Erotemata musices practicæ* (p. 152). « Fugue à « trois parties (dit cet écrivain) dont les deux « premières sont en chant mol (mode mineur), « et la dernière en chant dur (mode majeur). « La seconde partie entre à la quarte supérieure « après un temps parfait ; la troisième commence « à la septième mineure supérieure après deux « temps (1). » La mauvaise résolution de Wilphlingseder a été donnée en partition par Hawkins dans son Histoire générale de la musique (T. II, p. 471), puis copiée par Burney (*a General History of Music*, T. II, p. 475), par Forkel (*Allgem. Geschichte der Musik*, t. II, p. 580), et par Kiesewetter. Elle est remplie de mauvaises successions, et partout où il doit y avoir des quintes, on y trouve des quartes.

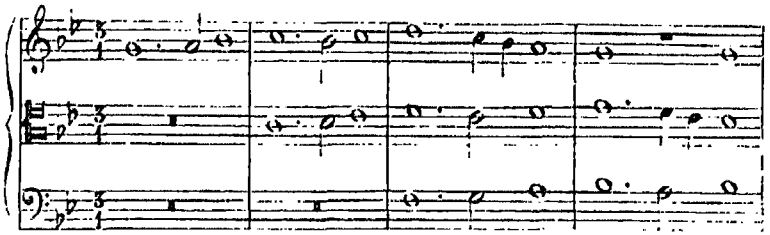

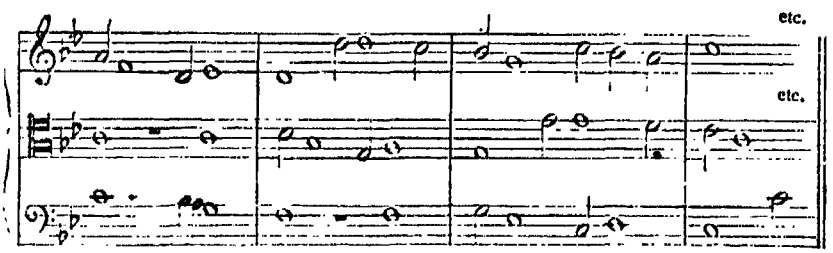

J'ai donné la véritable résolution de cet intéressant morceau dans mon *Esquisse de l'histoire de l'harmonie considérée comme art et comme science systematique* (Paris, 1841, p. 28, et *Gazette musicale de Paris*, ann. 1840, p. 159).

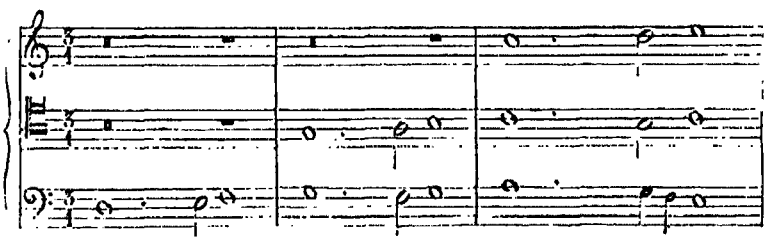

(1) Fuga trium partium, quarum priores duæ in molli cantu, ultima in duro inchoatas voces usurpat. Secunda autem pars in epidiatessaron post unum tempus perfectum, tertia in semiditon, cum dupeate superne post duo tempora incipit.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

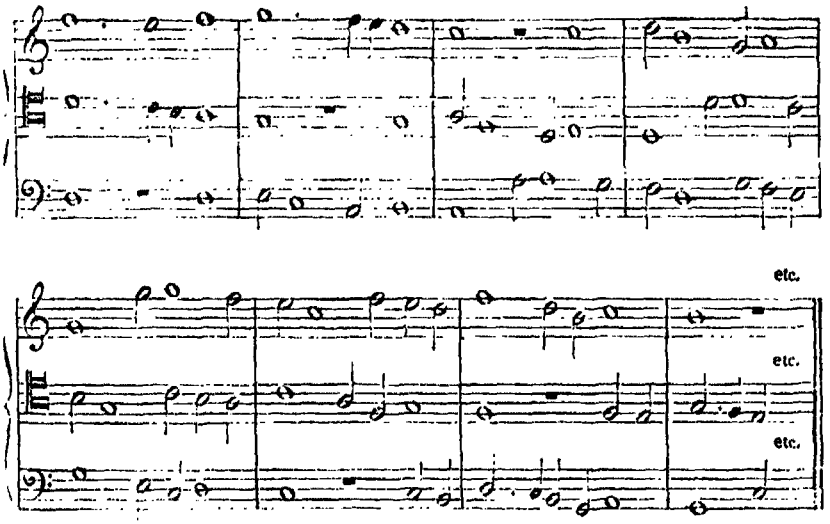

Il était d'autant plus nécessaire de faire remarquer l'erreur de tous ces historiens de la musique et de la rectifier, que le morceau dont il s'agit est le plus ancien monument parfaitement régulier de l'art des canons, et que c'est par lui que nous pouvons nous former une opinion fondée du mérite d'Okeghem comme harmoniste.

La messe d'Okeghem *ad omnem tonum*, à quatre voix, se trouve dans le rarissime recueil intitulé *Liber quindecim Missarum a prastantissimis musicis compositarum* (*Norimbergæ, apud Joh. Petreium*, 1538, petit in-4° obl). Une autre messe de ce maître, intitulée *Gaudeamus*, se trouve dans un manuscrit de la Bibliothèque impériale de Vienne : elle est aussi à 4 voix. L'abbé Stadler l'a mise en partition, et Kiesewetter en a publié le *Kyrie* et le *Christe* dans les planches de son mémoire sur les musiciens néerlandais, avec une multitude de fautes grossières, dont une partie a été corrigée dans *l'Histoire de la musique des contrées occidentales*, du même auteur; mais il en reste encore plusieurs. Le manuscrit de la Bibliothèque royale de Bruxelles, n° 5557, qui provient de la chapelle des ducs de Bourgogne, contient la messe d'Okeghem à quatre parties, qui a pour titre : *Pour quelque peine*, et la messe également à 4 voix *Ecce ancilla Domini*; je les ai mises en partition dans mes recueils d'anciens maîtres belges. Une note fournie à M. Léon de Burbure par M. James Weale, de Bruges, indique le titre d'une quatrième messe du même maître (*Village*, dont une partie fut transcrite en 1473 dans les livres de l'église collégiale de *Saint Donatien* ou *Donat*, de cette ville, par le ténor et copiste Martin Colins (1). Plusieurs messes inédites d'Okeghem se trouvent dans les livres de la chapelle pontificale, à Rome, dans le volume n° 14, in-folio : Baini, qui les cite, n'en fait pas connaître les titres.

Sebald Heyden cite aussi (*De Arte Canendi*, p. 70) *Missa Prolationum*, d'Okeghem, et l'on en trouve un canon dans les *Præcepta musicæ practicæ* de Zanzer d'Inspruck, publiés dans cette ville, en 1544.

Le plus rare des rarissimes produits des presses d'Octavien Petrucci, inventeur de la typographie musicale, lequel a pour titre ***Harmonice musices Odhecaton***, renferme dans le premier livre, marqué A, et dans le troisième, dont le titre particulier est *Canti C numero cento cinquanta* (Venise, 1501-1503), ce recueil, dis-je, renferme cinq chants d'Okeghem à trois et à quatre voix. Son nom y est écrit *Okenghem*. Ces chants sont des motets composés sur des mélodies populaires, dont les premiers mots sont : ***Ma bouche rit; Malheur me bat; Je n'ay deul; petite Camusette; Prennes sur moy*** (prenez sur moi). Un manuscrit précieux de la fin du XVe siècle, qui provient de la chapelle des ducs de Bourgogne et se trouve aujourd'hui dans la bibliothèque de la ville de Dijon, sous le n° 295, contient plus de 200 chansons françaises, à

(1) Item Martino Collins pro scriptura PANEM de *Village*, de Okeghem et reparatione librorum laceratorum cum novis folia composita. — XII sc. (douze escalins).

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

trois et quatre parties, parmi lesquelles il y en a sept qui portent le nom d'Okeghem, et peut-être un plus grand nombre, sans indication, qui lui appartiennent. M. l'abbé Stephen Morelot, qui a donné une excellente notice de ce manuscrit (1), y a joint le catalogue thématique de toutes ces chansons, et l'on y voit les commencements de celles ci qui portent en tête le nom d'Okeghem : 1° *Ma bouche rit* (publiée dans le recueil *Harmonice musices Odhecaton*) ; 2° *Les desleaulx* (déloyaux) *ont la raison* ; 3° *L'autre dantan l'autr'ier* ; 4° *Fors seulement l'attente que je meure* ; 5° *Quant de vous seul je pers la veue* ; 6° *D'un autre amer* (amour) *mon cœur* ; 7° *Presque transi*. Je possède aussi trois motets à quatre voix de ce maître.

Je ne dois pas finir cette notice sans parler d'un passage du *Dodecachordon* de Glaréan, où il est dit qu'Okeghem a écrit une messe à trente-six voix : *Okenheim qui ingenio omnes excelluisse dicitur, quippe quem constat triginta sex vocibus garritum quemdam* (missam) *instituisse* (*Dodecach.* lib. 3, p. 414). Dans le poëme de Crétin, ce n'est pas une messe, mais un motet *à trente-six voix* qui aurait été composé par Okeghem ; voici le passage :

« C'est Okergan quon doibt plorer et plaindre,
« Cest luy qui bien sceut choisir et attaindre
« Tous les secretz de la subtilité
« Du nouveau chant par sa subtilete (2)
« Sans un seul poinct de ses reigles enfraindre,
« *Trente-six voix noter, escripre et paindre*
« *En ung motet ; est-ce pas pour complaindre*
« *Celluy trouvant telle novalite?*
« C'est Okergan. »

Tous les auteurs modernes qui ont parlé de ce maître ont adopté sans discussion le fait d'une semblable composition écrite par lui ; mais j'avoue que je ne puis y ajouter foi, et je considère une combinaison de ce genre comme impossible au quinzième siècle, où les morceaux de musique à six voix étaient même fort rares. Un seul musicien de ce temps, Brumel, élève d'Okeghem, nous offre dans ses œuvres deux exceptions à l'usage suivi par ses contemporains à cet égard : la première se trouve dans un fragment à huit voix rapporté par Grégoire Faber (*Musices practicæ erotem. lib. I. cap* 17) ; l'autre est la messe à 12 voix : *Et ecce terræ motus*, qui est à la Bibliothèque royale de Munich (*Cod. mus. I*) effort de tête sans doute extraordinaire pour l'époque où vécut l'artiste, mais qui n'est rien en comparaison de ce qu'aurait été une messe entière ou un motet à 36 voix. La pensée d'un pareil ouvrage devait alors d'autant moins se présenter à l'esprit des musiciens, que les chapelles des rois les plus puissants n'étaient alors composées que d'un petit nombre d'exécutants.

Je le répète, une telle composition était absolument impossible au temps d'Okeghem ; quelle que fût son habileté, il n'en possédait pas les éléments, ne connaissant ni la division des voix à plusieurs chœurs qui se répondent et entrent tour à tour sur les dernières notes du chœur précédent, ni les broderies par lesquelles on déguise la similitude de mouvements des parties. Les messes et motets à quatre, cinq et six chœurs d'Ugolini et de Benevoli (compositeurs du dix-septième siècle) sont des œuvres très-imparfaites, si on les considère au point de vue de la pureté de l'harmonie ; mais on n'a pu les écrire que dans un temps où l'art était infiniment plus avancé qu'à l'époque où vécut Okeghem. L'anecdote dont il s'agit est de même espèce que mille bruits sans fondement qui se propagent sur les travaux des compositeurs de nos jours.

OLBERS (J.-N.), organiste de l'église Walhadi, à Stade, dans les dernières années du dix-huitième siècle, a fait graver de sa composition : 1° Six préludes faciles pour l'orgue ; Hambourg, Bœhme, 1799. — 2° Six préludes et une pièce finale facile pour l'orgue, op. 2 ; ibid. Olbers a été l'éditeur d'un recueil de pièces des meilleurs auteurs pour le clavecin, dont il avait paru 4 cahiers en 1800.

OLDECOP (Chrétien-Frédéric), docteur en droit et syndic de la ville de Lunebourg, y naquit le 28 octobre 1740. Parmi ses ouvrages, on remarque un opuscule intitulé : *Rede bey der 50 Jæhrigen Amtsjubelfest des Cantors Schumann* (Discours à l'occasion du jubilé de cinquante ans de fonctions du chantre Schumann), Lunebourg, 1777, in-4°.

OLEARIUS (Jean), docteur en théologie, naquit à Wesel, le 17 septembre 1546, et mourut le 26 janvier 1623. Parmi ses nombreux écrits, on trouve un poëme latin sur la restauration de l'orgue de l'église Notre-Dame, à Halle, par le

(1) De la musique au XVe siècle. Notice sur un manuscrit de la Bibliothèque de Dijon, par M. Stephen Morelot dans les *Mémoires de la Commission archéologique de la Côte-d'Or* ; tiré à part, Paris, 1856, gr. in-4° de 28 pages avec un appendice de 24 pages de musique.

(2) Il y a dans le texte imprimé :
Tous les secretz *de la subtilité*
Du nouveau chant *par sa subtilité*.
J'ai cru qu'il y avait là une distraction de l'imprimeur, et j'ai fait la substitution qui vient naturellement à l'esprit. Cependant il se peut que le passage ait été écrit tel qu'il est imprimé, car M. Victor Fournel dit, dans sa notice sur Crétin : « Il se crée des difficultés aussi bizarres « que puériles et s'évertue toujours à donner à ses vers « non-seulement les rimes les plus riches, ce qui ne se- « rait pas un grand mal, mais à faire rimer ensemble « un ou plusieurs mots tout entiers, etc. »

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

facteur David Becker, de Halberstadt. Ce petit ouvrage a pour titre : *Relat. Calliopes organicæ de invento perquam ingenioso, systemate miracaloso, et usu religioso organarum musicarum, cum novum organum ab excellente artifice Dav. Poccio Halberstadiense, insigni occasione auctum et perpolitum esset*, Halle, 1597, in-4°. Une traduction allemande de ce morceau a été donnée par le petit-fils d'Olearius. (*V.* l'article OLEARIUS (JEAN-GODEFROID).

OLEARIUS (JEAN-CHRISTOPHE), docteur en théologie, naquit à Halle, le 17 septembre 1611 et fut prédicateur de la cour et surintendant général à Weis-ensfeld, où il mourut le 14 avril 1684. Il a publié un recueil de cantiques spirituels intitulé : *Geistliche Singekunst*, Leipsick, 1671, in-8°. Ce livre est précédé d'une préface sur l'utilité de la musique d'église. On a publié, après la mort d'Olearius, un bon recueil de cantiques pour les dimanches et fêtes, trouvé dans ses papiers, sous ce titre : *Evangelischer Lieder-Schatz, darinn allerhand ausserlesene Gesænge* etc. Jena, 1707, 4 parties in-4°, et *Hymnologia passionalis, id est Homilitische Lieder-Remarque* (*sic*) *über nachfolgende Passions-gesænge des Jesus;* Arnstadt, 1709.

OLEARIUS (JEAN-GODEFROID), né à Halle, le 28 septembre 1635, fit ses études à l'université de cette ville, où il remplit les fonctions de diacre. Appelé en 1688 à Arnstadt, en qualité de surintendant, il y passa le reste de ses jours, refusa la place de premier prédicateur à Gotha, qui lui avait été offerte, et mourut le 23 mai 1711, à l'âge de soixante-seize ans. Gerber a eu une distraction singulière en faisant Jean-Godefroid Oléarius, né en 1635, fils du docteur Jean Oléarius, mort en 1623; il a été copié par M. Charles Ferdinand Becker. On a de Jean-Godefroid une traduction allemande du poëme de son aïeul sur la restauration de l'orgue de Halle, sous ce titre : *Dr. Johann Olearii lateinisches Gedicht bei Verbesserung des Orgelwerkes in der Hauptkirche zu L. Frauen in Halle, ins Deutsche übersetzt*; Halle, 1655.

OLEBULL. *Voyez* BULL (OLE).

OLEN, prêtre et poëte-chanteur de la religion de Délos, vécut environ seize cents ans avant l'ère chrétienne. Suivant Suidas (voc. Ὠλήν), il était chef d'une colonie sacerdotale qui vint des côtes de la Lycie porter à l'île de Delos le culte d'Apollon et de Diane ou *Artemis;* mais Pausanias (L. X, c. 5.) dit qu'un des hymnes qu'on chantait à Délos indiquait qu'Olen était Hyperboréen; ce qui peut se concilier, car dans la première migration indo-persane, un rameau de cette émigration, venue des montagnes de la Bactriane, s'établit d'abord dans l'Arménie et dans la Lycie. Longtemps après Alexandre, et même après le commencement de l'ère chrétienne, on chantait encore à Délos les hymnes composés par Olen pour le culte d'Apollon et de Diane. Creuzer (*Symbol.*) reconnaît dans ce culte et dans les idées d'Olen conservées par Homère dans son Hymne à Apollon, les traces de la métaphysique religieuse de l'Inde antique.

OLEY (JEAN-CHRISTOPHE), organiste et professeur adjoint à l'école d'Aschersleben, était né à Bernebourg, et mourut en 1789. Il était considéré comme un bon claveciniste et un organiste distingué : ses fugues et ses fantaisies sur l'orgue passaient pour excellentes. On a gravé de sa composition : 1° Variations pour le clavecin; 2 suites. — 2° Trois sonates pour le même instrument. — 3° Mélodies pour des chorals, en 2 volumes. — 4° Chorals variés pour l'orgue, en quatre suites. La quatrième partie a été publiée après la mort de l'auteur, avec une préface de Hiller, à Quedlinbourg, chez F. J. Ernst, en 1792.

OLIBRIO (FLAVIO-ANICIO), pseudonyme sous lequel il paraît que Jean-Fréderic Agricola (*V.* ce nom) s'est caché pour faire la critique des premiers numéros de l'écrit périodique publié par Marpurg, sous le titre de *Musicien critique de la Sprée*. Cette critique est intitulée *Schreiben einer reisenden Liebhabers der Musik von der Tyber an den Critischer Musicus an den Sprée* (Lettre d'un amateur de musique des bords du Tibre, en voyage, au Musicien critique de la Sprée), 1 feuille in-4°, sans date et sans nom de lieu. Marpurg ayant répondu avec humeur dans sa publication périodique, le pseudonyme lui fit une rude réplique intitulée : *Schreiben an Herrn *** in welchen Flavio Anicio Olibrio sein Schreiben an den Critischer Musicus an der Spree vertheidiget, und dessen Wiederlegung antwortet* (Lettre à M ***, dans laquelle on défend celle que Florio Anicio Olibrio a adressée au Musicien critique de la Sprée, etc.; Berlin, juillet 1749, in-4° de 51 pages.

OLIFANTE (BAPTISTE), musicien napolitain, vécut à Naples au commencement du dix-septième siècle et fut attaché au service du vice-roi qui gouvernait alors ce royaume pour le roi d'Espagne. Il a ajouté un traité des proportions de la notation à la deuxième édition du livre de Rocco Rodio intitulé : *Regole di musica* (*voyez* RODIO).

OLIN (ÉLISABETH), cantatrice de l'Opéra de Stockholm, y brilla dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. En 1782, elle chanta avec succès le rôle principal dans la *Cora* de Naumann.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

OLIPHANT (T.), professeur de musique instruit, né à Londres dans les premières années du dix-neuvième siècle, est auteur de divers écrits parmi lesquels on remarque : 1° *Brief Account of the Madrigal society, from its institution in* 17.. *to the present period* (Courte notice sur la société des madrigaux, depuis son institution jusqu'à l'époque actuelle ; Londres, 1835, in-12. — 2° *Short Account of Madrigals from their commencement up to the present time* (Courte notice sur les madrigaux, depuis leur origine jusqu'à ce jour ; Londres, 1836, in-12. Il a publié aussi : *Musa madrigalesca, a collection of the Words of Madrigals, etc, chiefly of the Elisabethan age, with Remarks and Annotations* (Muse madrigalesque ou collection de paroles des madrigaux, principalement de l'époque de la reine Élisabeth, avec des remarques et des notes) ; Londres, 1837, in-12.

OLIVER (Edouard), membre du collége du *Christ*, à Cambridge, et chapelain du comte de Northampton, vivait vers la fin du dix-septième siècle. Il a fait imprimer un sermon en faveur de l'usage de l'orgue et des instruments de musique dans l'église sous ce titre : *Sermon on John* IV, 24, Londres, 1698, in-4°. *Voyez* POOLE (Mathieu).

OLIVER (J.-A.) maître de musique au deuxième régiment d'infanterie écossaise, vers la fin du dix-huitième siècle, a fait graver à Londres, en 1792 : Quarante divertissements militaires pour 2 clarinettes, 2 cors et 2 bassons.

OLIVÉIRA (Antoine), dominicain du couvent de Lisbonne, brilla dans les premières années du dix-septième siècle, comme compositeur et comme directeur du chœur de l'Église Saint-Julien dans sa ville natale ; il se rendit plus tard à Rome, où il mourut. Il a laissé en manuscrit beaucoup de messes, de psaumes et de motets qui sont indiqués dans le catalogue de la bibliothèque royale de Lisbonne, imprimé chez Craesbeke, en 1649, in-4°.

OLIVET (L'abbé Joseph THOULIER d'), né à Salins le 30 mars 1682, mourut à Paris, le 8 octobre 1768. L'Académie française l'admit au nombre de ses membres en 1723. Ce savant grammairien est auteur d'un opuscule intitulé : Lettres de l'abbé d'Olivet à son frère, sur le différend de M. de Voltaire avec Travenol, Paris, 1746, in-12. Il y fournit quelques renseignements sur ce dernier, qui était violoniste à l'orchestre de l'Opéra. (*Voyez* Travenol.)

OLIVIER (Jean de Dieu), docteur en droit, né à Carpentras, dans le département de Vaucluse, en 1752, ou en 1753, selon plusieurs biographes, fut avocat et professeur de droit à Avignon, puis chancelier de la cour suprême de la rectorerie du Comtat Venaissin. Après la réunion du Comtat à la France, en 1791, Olivier n'échappa que par miracle au massacre de la Glacière à Avignon. Plus tard, il fut arrêté à Nîmes comme parent d'émigrés, et conduit à Orange où siégeait le tribunal révolutionnaire ; mais les événements du 9 thermidor lui sauvèrent la vie et le rendirent à la liberté. Nommé juge du tribunal d'appel de Nîmes, sous le consulat, il devint plus tard conseiller de la cour impériale de cette ville. Il est mort à la campagne, près de Nîmes, le 30 novembre 1823. Au nombre de ses écrits, on trouve : 1° *L'Esprit d'Orphée, ou de l'influence respective de la musique, de la morale et de la législation* ; Paris, Pougens, 1798, in-8° de 92 pages. — 2° *L'Esprit d'Orphée, ou de l'influence respective*, etc. *seconde etude ou dissertation*, ibid. 1802, in-8°, de 37 pages. — 3° *Troisième etude, ou dissertation touchant les relations de la musique avec l'universalité des sciences*, ibid., 1804, in-8°. Je crois qu'il y a un autre opuscule du même auteur sur le même sujet, mais je n'en connais pas le titre.

OLIVIER (François Henri), typographe à Paris, inventa, en 1801, de nouveaux procédés pour imprimer la musique en caractères mobiles, et obtint, dans la même année, un brevet de dix ans pour leur exploitation. Le procédé d'Olivier consistait à graver en acier les poinçons des notes sans fragments de portée ; puis ces poinçons étaient trempés et frappés dans des matrices de cuivre rouge ; après quoi la portée était coupée au travers de la largeur de la matrice au moyen d'une petite scie d'acier à cinq lames. La formes des caractères de musique fondus dans ces matrices était belle, mais les solutions de continuité de la portée se faisaient apercevoir dans l'impression comme par les procédés ordinaires. Une médaille en bronze fut accordée à Olivier pour l'invention de ces caractères, à l'exposition du Louvre en 1803. Il forma alors avec Godefroy une association pour la publication de la musique par ses nouveaux procédés ; plusieurs livres élémentaires et des compositions de différents genres parurent jusqu'en 1812, ainsi qu'un journal de chant composé d'airs italiens avec accompagnement de piano ; mais l'entreprise ne fut point heureuse ; et le chagrin qu'en eut Olivier lui occasionna une maladie de poitrine qui le mit au tombeau dans l'été de 1815. Tout le matériel de la fonderie et de l'imprimerie qu'il avait établie était déposé à la Villette, près de Paris, en 1819, et on l'offrait à vil prix sans trouver d'amateur. J'ignore ce qu'il est devenu depuis

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ce temps. Francœur a donné une description détaillée des procédés typographiques d'Olivier dans le *Dictionnaire des découvertes, inventions, innovations*, etc. (Paris, 1821-1824), tome 12, pages 61-65.

OLIVIER-AUBERT. *Voyez* AUBERT (PIERRE-FRANÇOIS-OLIVIER).

OLIVIERI (JOSEPH), compositeur de l'école romaine, fut maître de chapelle de Saint-Jean de Latran et succéda en cette qualité à Antoine Cifra, en 1622; mais il n'en remplit les fonctions que pendant un an, et eut pour successeur un autre maître nommé aussi Olivieri (Antoine), en 1623; circonstance qui semble indiquer qu'il cessa de vivre à cette époque, car on ne trouve plus, après ce temps, de traces de son existence. Olivieri fut un des premiers compositeurs italiens qui firent usage de la basse continue pour l'accompagnement de leurs ouvrages, et qui multiplièrent les ornements dans le chant. Il a publié à Rome, en 1600, des motets pour soprano solo avec chœur. On a aussi de lui des madrigaux à 2 et 3 voix avec basse continue, sous ce titre : *La Turca armonica; giovenili ardori di Giuseppe Olivieri ridotti in madrigali, et nuovamente posti in musica a due, e tre voci con il basso continuo per sonare in ogni istromento*, Rome, 1617.

OLIVIERI (A.), né à Turin en 1763, apprit à jouer du violon sous la direction de Pugnani, et parvint à une habileté remarquable sur cet instrument. Pendant plusieurs années il fut attaché à la musique du roi de Sardaigne et au théâtre de la cour. Une aventure fâcheuse l'obligea à s'éloigner inopinément de Turin : on rapporte ainsi cette anecdote. Olivieri était souvent engagé à jouer chez un personnage de la cour qui le payait avec magnificence. Un jour il se fit attendre si longtemps, que l'auditoire commençait à témoigner quelque impatience; enfin il arriva, et le maître de la maison lui exprima son mécontentement en termes très-durs. L'artiste, occupé à accorder son instrument, écoutait les reproches sans répondre un seul mot; mais ces reproches continuaient toujours, et les expressions devinrent si insultantes, qu'Olivieri brisa son violon sur la tête du grand seigneur et s'enfuit à Naples. Il y était encore à l'époque où l'armée française envahit cette ville, et les principes révolutionnaires qu'il afficha pendant qu'elle l'occupait l'obligèrent à la suivre quand elle se retira. Il visita alors Paris, où il fit graver deux morceaux de sa composition; il se rendit à Lisbonne quelques années après, et n'en revint qu'en 1814. Je l'ai connu en 1827; son embonpoint excessif lui avait fait abandonner le violon; mais il avait conservé un goût très-vif pour la musique et en parlait bien. Je crois qu'il est mort peu de temps après. On a gravé de sa composition : 1° Variations pour violon, sur une barcarolle napolitaine, avec accompagnement de quatuor; Paris, Carli. — 2° Deux airs variés pour violon, avec violoncelle; Paris, Leduc. Quoique Olivieri eût les doigts très-gros, il jouait avec beaucoup de délicatesse et de brillant les choses les plus difficiles; mais on remarquait quelque froideur dans son style.

OLIVO (SIMPLICIEN), maître de la chapelle ducale de Parme, naquit à Mantoue vers 1630. Il a fait imprimer de sa composition : 1° *Salmi di compieta, con litanie in ultimo, concertati a otto voci e due violini, con una violetta e violoncino*; Bologne, Jacques Monti, 1674, op. 2, in-4°. — 2° *Salmi per le vespri di tutto l'anno con il cantico della Beata Maria Virgine a otto voci divisi in due cori*, op. 3, ibid, 1674. — 3° *Carcerata Ninfa, madrigali a piu voci*; Venise, 1681.

OLOFF (EPHRAÏM), né à Thorn en 1685, fit ses études dans sa ville natale et à Leipsick, puis fut nommé prédicateur de l'église de la Trinité, à Thorn, et mourut dans cette ville, non en 1715, comme le dit M. Sowinski (*Les musiciens polonais*, p. 412), mais en 1745. On a de lui un bon livre intitulé *Polnische Liedergeschichter con polnischen Kirchengesanger und derselben Dichtern und Uebersetzern, nebst einigen Anmerkungen aus der polnische Kirchen und Gelerhten Geschichte* (Histoire des cantiques polonais, des chantres des églises polonaises et de leurs auteurs et traducteurs, etc.); Dantzick, 1744. On y trouve des notices sur les poëtes et musiciens auteurs des chants d'église, et des renseignements bibliographiques sur les livres de chant (*Kancyonaly*) polonais.

OLPE (CHRÉTIEN-FRÉDÉRIC), recteur du collége de la Croix, à Dresde, naquit à Langensalza, le 5 août 1728, et fut nommé bibliothécaire de l'Académie de Wittenberg. Deux ans après, on l'appela à Torgau, en qualité de recteur, et en 1770 il alla à Dresde, où il était encore en 1796. Il a publié un petit écrit intitulé : *Einige Nachrichten von den Chorordnungen auf der Kreutzschule, und von den Wohlthaten welche sei geniessen* (Quelques renseignements sur l'organisation du chœur de l'école de la Croix, et des avantages qu'on y trouve), Dresde, 1792, in-4°.

OLTHOVIUS (STATIUS), magister et *cantor* de l'école primaire, à Rostock, naquit à Osnabruck, dans la première moitié du seizième siècle. Sur l'invitation de Chytræi, recteur du

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

college de Rostock, il mit en musique à quatre parties les paraphrases des psaumes de Georges Buchanan, et les publia sous ce titre : *Psalmorum Davidis paraphrasis poetica Georgii Buchanani Scoti, cum quatuor vocibus;* Rostocchi, 1584, in-12°. Les quatre parties sont en regard dans ce volume. On trouve l'analyse de ces mélodies dans la préface que Nathanael Chytræi a placée en tête de la deuxième édition, intitulée : *Psalmorum Davidis paraphrasis poetica Georgii Buchanani Scoti : argumentis ac melodiis explicata atque illustrata opera et studio Nathanli Chytræi, Herbornæ Nassoviorum,* 1590, in-12, de 407 pages. Il en a été publié une troisième édition sous le même titre, dans la même ville, en 1610, in-12°.

OLYMPE. Il y eut dans l'antiquité deux musiciens de ce nom, l'un et l'autre fameux joueurs de flûte. Le premier, ou le plus ancien, vivait avant la guerre de Troie. Il était Mysien d'origine, fils de Méon, et disciple de Marsyas. Olympe fut l'auteur de trois nomes ou chants qui furent longtemps célèbres chez les Grecs : le premier doit être un hymne à Minerve, le second l'hymne à Apollon, et le troisième était appelé le *chant des Chars.* Aristote (Politic., lib. 8, c. 5) dit *que les airs d'Olympe, de l'aveu de tout le monde, excitaient dans l'âme une sorte d'enthousiasme.* Indépendamment de son habileté sur la flûte, Alexandre Polyhistor, cité par Plutarque (*De musica*), attribue à Olympe l'art de jouer des instruments à cordes et de percussion. Ce dernier auteur dit aussi positivement qu'Olympe fut l'inventeur du genre enharmonique; mais l'erreur de Plutarque est évidente, car le genre enharmonique d'Olympe n'était autre chose que le système tonal de l'Orient. Le second Olympe était Phrygien; il vivait dans le même temps que Midas, et il fut le plus habile joueur de flûte de cette époque.

ONARI (Romuald), moine camaldule, vécut vers le milieu du dix-septième siècle. Il n'est connu que par ses ouvrages, au nombre desquels on remarque celui qui a pour titre : *Il primo libro delle messe concertate a cinque e sei voci op. 4. in Venezia, app. Aless. Vincenti,* 1642, in-4°.

ONS-EN-BRAY (Louis-Léon **PAJOT**, chevalier, comte D'), fils d'un directeur général des postes et relais de France, naquit à Paris, le 25 mars 1678, et succéda à son père dans sa charge, en 1708. Il mourut à Bercy, près de Paris, le 22 février 1754. D'Ons-en-Bray a fourni plusieurs mémoires à la collection de l'Académie royale des sciences de Paris, parmi lesquels on remarque : *Description et usage d'un métronome ou machine pour battre la mesure et le temps de toutes sortes d'airs* (Mém. de l'Acad. royale des sciences, ann. 1724), tiré à part, Paris, in-4° (sans date).

ONSLOW (Georges), compositeur, né à Clermont (Puy-de-Dôme) le 27 juillet 1784. Son père était le second fils d'un lord de ce nom, et sa mère, née *De Bourdeilles*, descendait de la famille de Brantôme. La musique n'entra dans l'éducation d'Onslow que comme l'accessoire agréable du savoir d'un gentilhomme; cependant, pendant un assez long séjour qu'il fit à Londres dans sa jeunesse, il reçut des leçons de Hullmandel pour le piano; plus tard il devint élève de Dussek, et après que celui-ci eut quitté l'Angleterre, Onslow passa sous la direction de Cramer. De tels maîtres semblaient devoir développer en lui un vif penchant pour l'art dont ils lui apprenaient à exprimer les beautés; mais par une rare exception dans la vie de ceux qui parviennent à se faire un nom honorable parmi les artistes, Onslow ne comprenait de la musique que la partie mécanique de l'exécution; son cœur restait froid aux inspirations des plus grands maîtres, et son imagination sommeillante ne lui fournissait pas une idée qui pût révéler un musicien de mérite. Un séjour de deux années en Allemagne ne changea pas ses dispositions : rien ne peut mieux faire comprendre à quel point il portait l'indifférence pour la musique, que son naïf aveu d'avoir entendu sans plaisir les meilleurs opéras de Mozart rendus avec une parfaite intelligence des intentions de ce grand artiste. Toutefois l'étonnement qu'un tel fait doit exciter parmi ceux qui connaissent la musique d'Onslow, s'accroîtra encore lorsqu'on saura que ce que *Don Juan* et *la Flûte enchantée* n'avaient pu faire, l'ouverture de *Stratonice*, c'est-à-dire une des moins bonnes compositions de Méhul, le fit. « En écoutant ce morceau (dit Onslow), j'éprouvai une « commotion si vive au fond de l'âme, que je « me sentis tout à coup pénétré de sentiments « qui jusqu'alors m'avaient été inconnus; aujourd'hui même encore, ce moment est présent à « ma pensée. Dès lors, je vis la musique avec « d'autres yeux; le voile qui m'en cachait les « beautés se déchira; elle devint la source de « mes jouissances les plus intimes, et la compagne « fidèle de ma vie. » Cette bizarre anecdote, rendue plus remarquable encore par le peu d'analogie de la musique de Méhul et de celle d'Onslow, doit être ajoutée à la liste fort étendue des singularités signalées dans la vie de quelques artistes.

Onslow avait appris à jouer du violoncelle, à la sollicitation de quelques amis qui désiraient

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

exécuter, dans l'isolement de la province, les quatuors et quintettes de Haydn, de Mozart et de Beethoven. La révolution qui venait de s'opérer en lui le rendit attentif à ce genre de musique, qu'il n'avait écoutée jusqu'alors qu'avec distraction : chaque jour il y trouva plus de charme, et bientôt il y prit un goût passionné. Il ne lui suffisait plus d'en entendre ; il voulut en étudier la facture, et fit mettre en partition les plus beaux morceaux des grands maîtres qui viennent d'être nommés. Cette étude pratique de l'harmonie lui tint lieu de la théorie, dont il ignorait les éléments, et le prépara à l'art d'écrire ses propres ouvrages. Cependant il avait accompli sa vingt-deuxième année avant qu'il eût éprouvé le besoin de composer. Ce fut peu de temps après cette époque qu'il se décida à écrire son premier quintette, prenant pour modèles ceux de Mozart, objets de sa préférence. Il est facile de comprendre qu'avec une éducation musicale si imparfaite, et sans avoir préludé à de semblables ouvrages par quelques essais moins importants, le travail matériel d'une partition de quintette dut être laborieux et lui présenter plus d'un embarras pénible ; mais les avantages d'une fortune indépendante, et le calme d'une existence qui s'écoulait paisiblement loin du tumulte des grandes villes, laissaient à Onslow tout le loisir nécessaire pour surmonter les obstacles que rencontre une première production. C'est à ces causes qu'il faut attribuer le grand nombre de compositions qu'il a publiées dans l'espace d'environ trente ans, malgré la lenteur qui dut être inséparable de ses premiers travaux. Vivant presque constamment à Clermont, ou dans une terre située à peu de distance de cette ville, au milieu des montagnes de l'Auvergne, il ne visitait Paris que pendant quelques mois de la saison d'hiver. La douce quiétude d'un genre de vie si favorable à la méditation l'a merveilleusement secondé dans la destination qu'il s'était donnée. Après avoir été entendus à Paris, chez Pleyel, les trois quintettes pour deux violons, alto et deux violoncelles qui forment le 1er œuvre d'Onslow furent publiés vers la fin de 1807. Une sonate pour piano, sans accompagnement, la seule qu'il ait écrite dans cette forme, trois trios pour piano, violon et violoncelle, et le premier œuvre de quatuors pour deux violons, alto et basse, leur succédèrent et commencèrent à faire connaître leur auteur avantageusement parmi les artistes. Cependant, malgré ces succès d'estime, Onslow éprouvait quelquefois le regret de n'être guidé dans ses travaux que par son instinct, et de ne pouvoir invoquer en leur faveur que le témoignage de son oreille : un ami (M. de Murat) lui donna le conseil de se confier à Reicha, pour faire, sous sa direction, un cours d'harmonie et de composition. Reicha était en effet le maître le plus propre à donner une instruction rapide, qui pût se résumer plus en procédés de pratique qu'en connaissance profonde de la science. C'était surtout de ces procédés qu'Onslow avait besoin ; quelques mois lui suffirent pour en apprendre ce qui était nécessaire à un artiste déjà pourvu d'un sentiment harmonique développé.

Depuis longtemps Onslow jouissait de la réputation de compositeur de mérite dans la musique instrumentale ; ses amis le pressèrent de sollicitations pour qu'il appliquât son talent à la scène ; il céda à leurs instances en écrivant *l'Alcade de la Vega*, drame en trois actes, qui fut représenté au théâtre Feydeau, dans le mois d'août 1824, et qui ne s'est pas soutenu à la scène. En vain le musicien eût-il réalisé dans la composition de cet ouvrage ce qu'on attendait de lui, le livret de la pièce était si faible de conception, qu'il aurait entraîné la chute de la musique ; mais cette musique elle-même avait le défaut radical de n'être pas empreinte du caractère dramatique. Il était évident qu'en l'écrivant Onslow s'était plus occupé des détails de la facture que de la signification scénique des morceaux. *Le Colporteur*, opéra en trois actes, joué au même théâtre, en 1827, est une composition beaucoup meilleure que la première sous le rapport dramatique. Les progrès de l'auteur à cet égard semblaient indiquer qu'aux succès de salon obtenus par sa musique instrumentale il joindrait ceux de la scène qui seuls, en France, donnent de la popularité aux noms des artistes. Mais après le succès d'estime obtenu par *le Colporteur*, Onslow disparut de la scène pendant dix années, et ce ne fut qu'en 1837 qu'il fit représenter son troisième opéra, sous le titre : *Le Duc de Guise*. Quelques morceaux bien faits se faisaient remarquer dans cette partition ; mais l'ouvrage était en général froid et lourd.

Le caractère de son talent semblait lui offrir des chances plus favorables dans la symphonie ; cependant celles qu'il a fait exécuter dans les concerts du Conservatoire de Paris y ont été accueillies avec froideur. Onslow a cru voir de l'injustice dans l'indifférence de l'auditoire des concerts du Conservatoire, et l'a considérée comme le résultat de l'engouement exclusif pour les symphonies de Beethoven : il avait la conviction que sa musique était bien faite, et certes on y pouvait remarquer beaucoup de mérite, mais un mérite didactique. On n'y trouvait point ces heureuses péripéties qui font le charme des symphonies de Haydn, de Mozart et de Beethoven. Comme ces artistes illustres, Onslow développait

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

son œuvre sur une idée principale, mais d'une manière scolastique et froide, et non avec les élans de génie qui brillent dans ses modèles. Il est remarquable aussi que, dans ses symphonies, Onslow n'a pas donné de brillant à son instrumentation; son orchestre était sourd et terne. Dans l'opinion des connaisseurs, la spécialité du talent de l'auteur de ces symphonies consiste dans l'art d'écrire les quintettes.

En 1829, un accident cruel fit craindre un instant pour la vie d'Onslow, et faillit au moins le priver de l'ouïe. Il était à la chasse au sanglier dans la terre d'un ami; entré dans un bois, il s'y assit un instant pour y écrire une pensée musicale; absorbé dans la méditation, il avait oublié la chasse, quand il fut atteint par une balle qui, après lui avoir déchiré l'oreille, alla se loger dans le cou, d'où elle ne put être extraite. Les accidents qui se développèrent à la suite de ce malheur firent craindre une inflammation du cerveau; mais après quelques mois de traitement et de repos, la santé se rétablit, et il ne resta à Onslow qu'un peu de surdité à l'oreille qui avait été blessée.

Sans faire naître l'enthousiasme réservé pour les œuvres du génie, la musique instrumentale d'Onslow lui avait fait une honorable réputation de compositeur sérieux. L'estime qu'on accordait à ses ouvrages, et peut-être aussi sa position sociale, lui ouvrirent les portes de l'Institut: en 1842, il succéda à Chérubini dans l'Académie des beaux-arts, qui en est une division. Chaque année il quittait l'Auvergne pour aller à Paris passer l'hiver et fréquenter les réunions de ses collègues. Dans ses dernières années, sa santé s'affaiblit progressivement. « La maladie qui « devait nous enlever Onslow, dit Halévy (1), « ne vint pas l'abattre d'un seul coup. Ses forces « fléchirent peu à peu sous le poids du mal qui « détruisait sa vie. Il vint pour la dernière fois à « Paris, dans l'été de 1852 à l'époque ordinaire « des concours de musique. Ses amis furent « frappés du changement qui s'était fait en lui: « sa vue s'éteignait, sa parole naguère vibrante, « ardente, accentuée, était morne et pénible. Lors- « qu'il quitta Paris, de tristes pressentiments « vinrent nous assaillir: ils ne furent que trop « tôt justifiés..... Il retourna à Clermont pour « y mourir: le 3 octobre 1852, au moment où le « jour se levait, ce cœur noble et dévoué avait « cessé de battre. »

(1) *Notice sur Georges Onslow, lue à la séance publique annuelle de l'Académie des beaux-arts, le samedi 6 octobre 1855*; Paris, Firmin Didot, 1855, in 4°, et *Souvenirs et Portraits*, par Halévy, Paris, Michel Lévy, 1861, 1 vol. in-12 (p. 185).

Cette mort fut heureuse pour l'artiste; car si sa vie se fût prolongée, il aurait acquis la triste conviction que tout était fini pour sa renommée, et qu'aucun écho ne résonnerait désormais des accents de sa musique. Qui pourrait croire en effet, que celui dont on a publié 34 quintettes, 36 quatuors, 3 symphonies, 7 œuvres de trios pour piano, violon et violoncelle, 3 opéras et une multitude d'autres compositions; que celui que l'Allemagne considérait comme le seul compositeur français de musique instrumentale, et dont les ouvrages ont été reproduits à Vienne, à Leipsick, à Bonn, à Mayence, serait sitôt oublié? Tel est le sort des œuvres que n'a pas dictées le génie.

La liste des compositions de cet amateur distingué est divisée de la manière suivante: 1° Trente-quatre quintettes, savoir; œuvre 1er pour 2 violons, alto et 2 violoncelles; Paris, Pleyel; op. 17, idem, ibid.; op. 18 et 19 pour 2 violons, alto, violoncelle et contrebasse, ibid.; op. 23, 24 et 25 pour 2 violons, 2 altos et basse, ibid.; op. 32, 33, 34, 35, pour 2 violons, alto, violoncelle et contrebasse, ibid.; op. 37, pour 2 violons, alto et 2 violoncelles, ibid.; op. 38 idem, ibid.; op. 39, 40, 43, 44, 45, pour 2 violons, alto, violoncelle et contrebasse; op. 51, 57 et 58 pour 2 violons, alto et 2 violoncelles; op. 59, 61, 67, 68, 72, 73, 74, 78, 80, 82, idem, ibid. — 2° Trente-six quatuors pour 2 violons, alto et violoncelle, savoir: op. 4, 8, 9, 21, 36, 44, 46, 47, 48, 49, 50, 52, 53, 54, 55, 56, 62, 63, 64, 65, 66, 69; Paris et Leipsick. — 3° Trois symphonies à grand orchestre, op. 41, 42, et la troisième tirée de l'œuvre 32; Paris et Leipsick. — 4° Trios pour piano, violon et violoncelle, op. 3, 14, 20, 24, 26, 27; Paris, Pleyel. — 5° Sextuor pour piano, 2 violons, alto, violoncelle et contrebasse, op. 30, ibid. 6° Duos pour piano et violon, op. 11, 15, 21, 29, 31, ibid. — 7° Sonates pour piano et violoncelle, op. 16, ibid. — 8° Sonates pour piano à 4 mains, op. 7, 22, ibid. — 9° Sonate pour piano seul, op. 2, ibid. — 10° Des thèmes variés, toccates, etc., pour piano seul, ibid. — 11° Trois opéras, savoir: *l'Alcade de la Vega*, en 3 actes; *le Colporteur*, en 3 actes; *le Duc de Guise*, en 3 actes.

OPELT (...), facteur d'orgues et d'instruments à Ratisbonne, né dans la seconde partie du seizième siècle, fit un voyage en Italie et construisit en 1604, dans l'église Saint-Georges de Vérone, un orgue qui fut estimé de son temps.

OPELT (François-Guillaume), receveur des impôts à Plauen, dans le Voigtland, puis conseiller des finances du royaume de Saxe, à Dresde, annonça, dans la Gazette musicale des

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

29 février et 6 décembre 1832, un livre de sa composition intitulé : *Allgemeine Theorie der Musik* (Théorie générale de la musique), et expliqua dans ses annonces la nature des travaux par lesquels il avait essayé de donner une base certaine à cette théorie ; mais de pareils ouvrages, quel qu'en soit le mérite, ne rencontrent guère que de l'indifférence dans le public, et M. Opelt en fit par lui-même la triste expérience. Il crut alors exciter plus d'intérêt en publiant, comme aperçu de son travail, un exposé des principes qui lui servent de base, dans une brochure de 48 pages in-4°, sous ce titre : *Ueber die Natur der Musik. Ein vorlæufiger Auszug aus der Bereits auf Unterzeichnung angekündigten : Allgemeinen Theorie der Musik* (Sur la nature de la musique, etc.), Plauen, 1834. Fink rendit compte de cet écrit dans la *Gazette générale de musique* de Leipsick (ann. 1834, n° 7) ; mais je crois que lui et moi fûmes les seuls lecteurs de l'ouvrage de M. Opelt. Inventeur d'un instrument auquel il a donné le nom de *rhythmomètre*, et qui a de l'analogie avec la *Sirène* de Cagniard-de-la-Tour, il avait été conduit, par une suite d'expériences, à constater des rapports proportionnels entre le temps mesuré et le son déterminé, en ce que les vibrations du pendule, en raison de sa longueur, sont la mesure du temps, comme les vibrations de la corde ou de la colonne d'air dans un tuyau déterminent l'intonation du son, également en raison de la longueur de la corde ou du tuyau. Possédant une instruction solide en physique, dans la science du calcul et dans la théorie de la musique, Opelt paraît être d'ailleurs expérimentateur intelligent. Persuadé de l'infaillibilité de ses résultats, il profita de l'amélioration de sa position, après qu'il eut été appelé à Dresde où il occupe une place importante dans les finances, pour livrer à l'impression sa *Théorie générale de la musique*, qui parut sous ce titre : *Allgemeine Theorie der Musik auf den Rhythmus der Klangwillenpulse und durch neue Versinnlichungs-mittel erlæutert ;* Leipsick, 1852, gr. in-4°.

Ainsi que la plupart des physiciens et des mathématiciens qui se sont occupés de musique, Opelt se persuade que les bases de cet art existent dans les phénomènes du monde matériel et dans les formules numériques qu'on en déduit. Rien ne le prouve mieux que le titre donné à son premier opuscule : *Sur la nature de la musique*. La nature de la musique, suivant lui, c'est ce qui résulte de ses expériences sur le monocorde, le pendule et le rhythmomètre. De ces expériences, il tire la démonstration de l'analogie, ou plutôt de l'identité des intervalles des sons et des durées relatives de ceux-ci. De ces intervalles, il fait sortir tout un système d'harmonie et de mélodie ; des proportions de la durée variable des sons, il déduit toutes les formules des éléments rhythmiques. Or, voilà bien toute la musique ; il n'y manque plus que le sentiment et l'imagination, bagatelles dont Opelt ne tient pas grand compte. Dans son opinion, le plaisir que procure la musique ne consiste que dans les rapports numériques des intervalles des sons et dans ceux de la durée de ces sons, et le plaisir est d'autant plus vif que, les rapports étant plus simples, le calcul mental s'en fait avec plus de facilité. Nous voici donc ramenés à cette proposition émise pour la première fois par Descartes (*voyez* ce nom), et qui a égaré la puissante tête d'Euler, comme je l'ai démontré dans mon *Esquisse de l'histoire de l'harmonie* (pages 74-91). Il y a, sur cette base prétendue de l'art, deux observations qu'il importe de présenter pour dissiper les erreurs des physiciens et des géomètres.

Remarquons d'abord que les relations de sons fournies par les instruments acoustiques et déterminées par le calcul sont des faits isolés, desquels ne peut sortir la loi de leur enchaînement tonal, soit mélodique, soit harmonique. Or c'est le mouvement des sons, c'est-à-dire leur succession, en vertu des lois de tonalité et de rhythme, qui constituent la musique. Ces lois sont des conceptions idéales, métaphysiques, et non des acquisitions empiriques. C'est l'homme qui les a créées et formulées diversement suivant les temps, les lieux et les mœurs. Opelt construit une échelle chromatique par les principes de tous les géomètres, c'est-à-dire, par de faux principes qui font les tons inégaux, bien qu'ils soient sans aucun doute égaux dans notre tonalité, et par de prétendus demi-tons majeurs, bien qu'ils soient mineurs puisqu'ils sont attractifs. A grand'peine et par des procédés arbitraires, il tire de tout cela des accords ; mais ces accords sont immuables : rien ne peut les faire sortir de leur repos éternel. Par des moyens analogues, Opelt trouve des éléments de rhythme ; mais il n'en peut tirer une conception rhythmique, parce qu'une conception idéale ne peut naître de faits matériels.

Supposons cependant que les expériences et les opérations numériques de ce savant lui eussent fait trouver dans la nature ce que je lui refuse, qu'en pourrait-on conclure ? N'est-il pas évident que les hommes n'ont eu aucune connaissance de ces choses lorsqu'ils ont formulé leurs tonalités ? Ne sait-on pas que les peuples les plus barbares et les plus ignorants ont rhythmé

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

leurs chants par la seule loi de leur organisation? Ne connaît-on pas l'histoire des premiers essais d'harmonie, des développements de cette partie de l'art, de ses transformations et de ses acquisitions successives par de pures intuitions intellectuelles et sentimentales? Or, qu'est-ce que la théorie de ces choses, si ce n'est l'exposé des opérations de l'esprit et du sentiment qui ont présidé à leur création, et comment la théorie tirée de faits ignorés pourrait elle être celle de l'art? Si donc nous supposons que ces faits ont réellement la valeur et la signification qu'on leur accorde gratuitement, on n'y pourra reconnaître que cette harmonie supposée, par Leibniz, avoir été établie par Dieu entre les phénomènes du monde physique et ceux de la pensée, ou, pour me servir de la formule fondamentale de la philosophie de Schelling, l'accord de l'intuition et du fait, de l'idéal et du réel.

Mais cet accord, en quoi pourrait-il consister? Le voici : nul doute qu'en l'absence des phénomènes physiques de la production des sons, la musique n'existerait pas. De l'observation de ces phénomènes, de leur analyse, de l'application qu'on y fait du calcul, naît une science, c'est-à-dire une théorie. Cette science a un nom : c'est *l'acoustique*. Elle s'occupe uniquement des faits, s'attache à les connaître, en étudie les lois. Comme toute science humaine, celle-là a ses limites : ces limites se posent d'elles-mêmes là où les faits cessent de parler, là où l'intervention de l'intelligence, du sentiment, de l'imagination et de la volonté est nécessaire pour transformer ces éléments en art; car les faits ne contiennent rien de tout cela. Aux limites de la science de l'acoustique commence donc la théorie de la musique, et l'on voit que cette autre science ne peut être que psychologique, suivant la signification propre du mot. Ce qui constitue l'art, c'est l'évolution, le mouvement, la succession, choses qui ne résultent pas des faits de l'acoustique. Il n'y a dans ces faits ni levier, ni plan incliné, ni pesanteur comme dans la mécanique; on ne peut conséquemment former ni une statique, ni une dynamique des sons, à moins qu'on n'aille chercher leur levier, leur attraction et la loi de leur mouvement dans l'âme humaine. Les découvertes de M. Opelt dans les coïncidences des vibrations des sons avec celles du pendule sont intéressantes et curieuses; il a porté une rare sagacité dans l'examen de ces faits ainsi que dans les applications qu'il y fait du calcul, et l'on ne peut lui refuser d'avoir fait faire un pas à la science, sous ce point de vue; mais cette science est la théorie des vibrations, non celle de la musique, comme il le croit. Il connaît la mesure des intervalles des sons et de la durée de ceux-ci; mais il ignore les causes idéales de leurs combinaisons, sans lesquelles la musique n'existerait pas.

ORAFFI (Pierre-Marcellin), abbé et compositeur italien, vivait vers le milieu du dix-septième siècle, et a fait imprimer à Venise : 1° *Concerti sacri* 1, 2, 3, 4 *e* 5 *voci*, 1640. — 2° *Musiche per gli congregazioni ed altri luoghi di onesta ricreazione.*

ORAZIO, surnommé *Orazietto dell'Arpa* (le petit Horace de la Harpe), à cause de son remarquable talent sur cet instrument, fut contemporain du célèbre organiste Frescobaldi (*voyez* ce nom), et vécut à Rome de 1620 à 1640. Son nom de famille est inconnu; mais il est cité par les écrivains de son temps, notamment par Pietro della Valle (*Della musica dell'età nostra*, dans le deuxième volume des œuvres de J.-B. Doni, p. 254), comme un des artistes les plus distingués de son époque, et comme le premier des virtuoses sur la harpe.

ORDONETZ (Charles), ou plutôt ORDONEZ, compositeur et violoniste espagnol, né dans la première moitié du dix-huitième siècle, entra au service de la chapelle impériale de Vienne en 1766. Il a laissé en manuscrit beaucoup de symphonies de sa composition, des morceaux de musique d'église, et a fait graver à Lyon, en 1780, six quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 1. Pendant son séjour en Allemagne, il a composé le petit opéra : *Diesmal hat der Mann den Willen* (Cette fois l'homme est le maître). On n'a pas de renseignements sur la fin de la vie de cet artiste.

ORFINO (Vittorio), musicien attaché à la musique du duc de Ferrare, dans la seconde moitié du seizième siècle, s'est fait connaître par un recueil de compositions intitulé : *Lamentazioni a* 5 *voci*, lib. 1, Ferrare, 1589.

ORGANO (Perino), excellent luthiste, naquit à Florence en 1471. Les circonstances de sa vie sont ignorées : on sait seulement que possédant une habileté incomparable sur son instrument, relativement au temps où il vécut, il charma ses contemporains et parcourut l'Italie au bruit des applaudissements. Il mourut à Rome en 1500, à l'âge de vingt-neuf ans, et fut inhumé dans l'Église d'Aracœli, où cette inscription fut mise sur son tombeau : *Perino Organo, Florentino, qui singulari morum suavitate ac testudinis non imitabili concentu, dubium reliquit amabilior ne esset sua ingenii bonitate, an admirabili artis excellentia clarior. Paulus Jacobus Marmita Parmensis amico. M. P. Vixit annos* 29.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ORGAS (Annibal), né à Ancône vers la fin du seizième siècle, fut maître de chapelle de l'église Saint-Cyriac qui est la cathédrale de cette ville. On a de lui : *Motetti a quattro, cinque, sei e otto voci. In Venetia. app. Aless. Vincenti*, 1619, in-4°.

ORGIANI (Don Théophile), compositeur vénitien, fut maître de chapelle de la cathédrale à Udine dans le Frioul, et vécut dans la seconde moitié du dix-septième siècle. Il a beaucoup écrit pour l'église et a composé la musique des opéras intitulés : 1° *Il Vizio depresso, e la virtù coronata, ovvero l'Eliogabalo riformato*, représenté au théâtre *Sant' Angelo* de Venise, en 1686. — 2° *Dioclete*, représenté au théâtre *S. Angelo*, à Venise en 1687. — 3° *Le Gare dell' Inganno e del amore*, au théâtre S. Mosè de la même ville en 1689. — 4° *Il Tiranno deluso*, représenté au théâtre de Vicence en 1691. — 5° *L'Onor al cimento*, au théâtre de *San-Fantino*, à Venise, en 1703. Le même ouvrage avait été joué à Brescia, en 1097, sous le titre de *Gli amori di Rinaldo con Armida*. — 6° *Armida regina di Damasco*, au théâtre de Vérone, dans l'automne de 1711. Orgiani est mort à Udine vers 1714.

ORGITANO (Paul), compositeur et claveciniste, né à Naples vers 1745, fut élève du Conservatoire de *la Pietà de' Turchini*, et écrivit, dans sa jeunesse, la musique de quelques petits opéras pour les théâtres de second ordre à Naples, ainsi que la musique de plusieurs ballets. En 1771, Orgitano était employé comme *maestro al cembalo* au théâtre du roi, à Londres. Il a publié dans cette ville un œuvre de six sonates pour le clavecin. On connaît aussi sous son nom une cantate intitulée *Andromacca*, avec accompagnement de piano. Je crois que cet artiste est mort à Naples, dans les dernières années du dix-huitième siècle.

ORGITANO (Raphael), fils du précédent, naquit à Naples vers 1780. Élève de Sala, et non de Paer, comme il est dit dans le *Dictionnaire historique des musiciens* (Paris, 1810-1811), il montra, dès ses premiers essais, d'heureuses dispositions qui auraient peut-être produit un compositeur distingué, s'il n'était mort à la fleur de l'âge, à Paris, en 1812. En 1803, il fit représenter avec succès au théâtre des *Fiorentini*, à Naples, l'opéra bouffe intitulé : *L'Infermo ad arte*. Cet ouvrage fut joué sur les théâtres de plusieurs grandes villes d'Italie, et réussit partout. L'année suivante, Orgitano donna au même théâtre *Non credere alle apparenze*, autre opera bouffe qui n'eut pas moins de succès. En 1811, il écrivit à Paris quelques morceaux qui furent intercalés dans le *Pirro* de Paer, et furent applaudis. On connaît aussi de ce compositeur quelques cantates et canzonettes avec accompagnement de piano.

ORGOSINI (Henri), musicien né dans la Marche de Brandebourg, vécut dans la seconde moitié du seizième siècle et au commencement du suivant. Il a fait imprimer un livre élémentaire intitulé : *Musica nova qua tam facilis ostenditur canendi scientia ut brevissimo spacio pueri artem eam absque labore addiscere queant, per Henricum Orgosinum Marchiacum*; Leipsick, 1603, in-8°. Ce livre est en latin et en allemand. Paul Balduanus appelle cet auteur *Orgesini* (*Biblioth. philosoph.*, p. 181).

ORIDRYUS (Jean), *cantor* à Dusseldorf vers le milieu du seizième siècle, n'a été connu d'aucun biographe ou bibliographe jusqu'à ce jour. Lui-même nous apprend, dans l'épître dédicatoire d'un livre dont il sera parlé tout à l'heure, que son maître de musique fut *Martin*, surnommé *Peu d'argent*, maître de chapelle du duc de Clèves et de Juliers (*voy.* ce nom). Le livre d'Oridryus, l'un des plus rares qu'on puisse citer, a pour titre : *Practicæ musicæ utriusque præcepta brevia eorumque exercitia valde commoda, ex optimorum musicorum libris ea duntaxat quæ hodie in usu sunt, studiose collecta. Dusseldorpii, Jacobus Bathenius excudebat*, 1557, petit in-8° de 80 feuillets non chiffrés, mais avec des signatures. L'ouvrage est divisé en deux parties, dont la première traite du plain-chant, et l'autre de la musique mesurée. Le style en est simple, clair, et l'exposé des règles y est fait avec beaucoup de lucidité, quoique d'une manière succincte. Ce qui concerne l'ancienne notation, particulièrement les *prolations*, y est bien traité. Le hasard m'a fait acquérir le seul exemplaire que j'aie vu de cet ouvrage, dans une vente de livres, où il n'y en avait aucun autre concernant la musique.

ORIGNY (Antoine - Jean - Baptiste - Abraham D'), né à Reims en 1734, acheta une charge de conseiller à la cour des monnaies, et la perdit à la révolution de 1789. Il mourut ignoré, au mois d'octobre 1798. On a de lui une bonne compilation historique sur le Théâtre-Italien de Paris et sur les commencements de l'opéra-comique à ce théâtre, sous ce titre : *Annales du Théâtre-Italien*, Paris, 1788, 3 vol. in-8°.

ORISICCHIO (Antoine). C'est ainsi que Grétry (*Mémoires ou Essais sur la musique*, t. I, p. 72), Burney (*The present state of Music in France and Italy*, deuxième édit., p. 302), et d'après eux Gerber et ses copistes, écrivent le nom du compositeur romain *Aurisicchio* (*voyez* ce nom). Je crois devoir ajouter ici que lorsque

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Gretry arriva à Rome en 1759, ce maître était déjà célèbre par sa musique d'église, et que Burney dit de lui (*loc. cit.*) que lorsqu'on exécutait une messe ou un motet du même compositeur dans une des églises de Rome en 1770, le public s'y portait en foule. Enfin, le Catalogue général des membres de l'Académie de Sainte-Cécile de Rome (*Catalogo dei maestri compositori, dei professori di musica e soci di onore*, etc. (p. 67) fait voir qu'*Antonio Aurisicchio* fut *gardien* de la section des maîtres, membres de cette Académie, pendant les années 1776-1778; d'où l'on doit conclure qu'il ne mourut pas aussi jeune que je l'ai dit à son article, d'après les notes du Catalogue manuscrit de l'abbé Santini, car puisqu'il était déjà célèbre et maître sévère en 1759, comme le dit Grétry, il ne pouvait avoir moins de trente ans, et devait être conséquemment âgé de cinquante ans au moins lorsque Casali (*voyez* ce nom) lui succéda en 1779, comme gardien de la section des compositeurs.

ORISTAGNO (JULES), né à Trapani (Sicile), en 1543 (1), étudia la musique à Palerme, et devint organiste de la chapelle palatine (2). Il mourut dans cette ville, à un âge très-avancé. On a publié de sa composition : 1° *Madrigali a 5 voci;* Venise, Angelo Gardano, 1588, in-4°; — 2° *Responsoria Nativitati et Epiphaniæ Domini 4 vocum*, Palerme, Jo. Ant. de Franciscis, 1602, in-4°. On trouve aussi des madrigaux d'Oristagno dans le recueil intitulé *Infidi lumi;* Palerme, G. B. Maringo, in-4°.

ORLANDI (SANTI), compositeur de l'école vénitienne, au commencement du dix-septième siècle, a fait imprimer de sa composition : cinq livres de *Madrigali a 5 voci, in Venetia, app. Angelo Gardano Fratelli*, 1607-1609, in-4°.

ORLANDI (FERDINAND), professeur de solfège au Conservatoire impérial de Milan, est né à Parme en 1777. Rugarli, organiste à Colorno, lui donna les premières leçons de musique, puis il continua ses études sous la direction de Ghiretti à Parme, et Paer lui donna quelques conseils. En 1793, il entra au Conservatoire de *la Pietà de' Turchini*, à Naples, pour y apprendre le contrepoint sous Sala et Tritto. De retour à Parme à l'âge de vingt-deux ans, il y obtint un emploi dans la musique de la cour, et bientôt après il commença à écrire pour le théâtre. Au carnaval de 1801, il donna à Parme *la Pupilla scozzese;* au printemps, il écrivit pour *la Scala*, à Milan, *Il Podestà di Chioggia*, considéré à juste titre comme un de ses meilleurs ouvrages, et qui a été joué avec succès au Théâtre-Italien de Paris. Dans la même année, il composa encore *Azemira e Cimene*, pour Florence, et *l'Avaro*, pour Bologne. Jusqu'en 1807 il montra la même fécondité, et quoique ses ouvrages fussent en général d'une inspiration et d'une facture assez faibles, il jouissait alors d'une brillante réputation. Un décret du vice-roi d'Italie l'appela à Milan, en 1806, comme professeur de musique et de chant du pensionnat des Pages; mais trois ans après, cette institution ayant été supprimée, Orlandi entra au Conservatoire de Milan, en qualité de professeur de solfège. En 1828, il fut appelé à Munich comme professeur de chant. Je crois qu'il est mort dans cette ville vers 1840.

Depuis 1802 jusqu'en 1814, Orlandi a écrit pour divers théâtres les ouvrages dont les titres suivent : 1802, *I Furbi alle nozze*, à Rome, pour le carnaval; *L'Amore stravagante*, à Milan, pour le printemps; *L'Amore deluso*, à Florence. 1803, *Il Fiore*, à Venise dans l'été. 1804, *La Sposa contrastata*, à Rome, pour le carnaval; *Il Sartore declamatore*, à Milan, au printemps; *Nino*, à Brescia, dans l'été; *La Villanella fortunata*, à Turin, pour l'automne. 1805, *Le Nozze chimeriche*, à Milan, pour le carnaval; *Le Nozze poetiche*, à Gênes, pour le printemps. 1806, *Il Corrado*, à Turin, pour le carnaval; *Il Melodanza*, à Milan, dans la même saison, à l'occasion du mariage du prince Eugène, vice-roi du royaume d'Italie; *I Raggiri amorosi*, au théâtre de *la Scala*, à Milan, pour le printemps. 1807, *Il Baloardo*, à Venise, pour le carnaval. 1808, *La Dama soldato*, à Gênes, pour le printemps; *L'Uomo benefico*, à Turin, dans l'été. 1809, *L'Amico dell'Uomo*. 1811, *Il Matrimonio per svenimento*. 1812, *Il Quiproquo*, à Milan, pour le carnaval; *Il Cicisbeo burlato*, au printemps, dans la même ville. 1813, *Zulema e Zelima*. 1814, *Rodrigo di Valenza; La Fedra*. Après les premiers succès de Rossini, Orlandi comprit qu'il ne pouvait lutter avec un tel artiste, et il cessa d'écrire pour la scène. Indépendamment de ses opéras, il a écrit quatre messes solennelles, plusieurs motets, et plus de cent compositions de différents genres, parmi lesquelles on remarque un ballet en cinq actes, beaucoup de morceaux détachés pour divers opéras, cinq chœurs pour l'*Alceste* d'Alfieri, une cantate à 2 voix, un nocturne à 3 voix, dédié au roi de Wurtemberg en 1826.

La fille d'Orlandi, née à Parme en 1811, morte à Reggio le 22 novembre 1834, à l'âge de vingt-trois ans, avait débuté d'une manière brillante dans l'opéra sérieux, et s'était fait applaudir dans

(1) Biografia degli uomini illustri Trapanesi, del cav. Giuseppe M. di Ferro; Trapani, 1830, 2 vol. in-8°.

(2) Mongitore, Biblioth. Sic., t. I, p. 413.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Anna Bolena, de Donizetti, et *Norma*, de Bellini.

ORLANDINI (Joseph-Maria), compositeur dramatique, est nommé simplement *Joseph Orlandini*, dans le catalogue des Académiciens philharmoniques de Bologne intitulé *Serie Cronologica de' Principi dell' Academia de' Filarmonici di Bologna* (p. 23); mais Allacci le nomme partout *Joseph-Marie*, d'après les livrets des opéras qu'il a mis en musique. Suivant le même catalogue, Orlandini aurait été Florentin, mais les mêmes livrets le disent Bolonais (*Bolognese*) : c'est à ceux-ci qu'il faut ajouter foi. Orlandini naquit vers 1690 et brilla dans la première moitié du dix-huitième siècle. Son maître de contrepoint fut le P. Dominique Scorpioni qui, vers la fin de sa vie, fut maître de chapelle de la cathédrale de Messine. Orlandini écrivit d'abord pour le théâtre de Ferrare, puis composa pour ceux de Bologne et de Venise. Suivant les notes qui avaient été envoyées d'Italie à La Borde, cet artiste fut maître de chapelle du grand-duc de Toscane (*Essai sur la musique*, t. III, p. 207). Il fut agrégé à l'Académie des Philharmoniques de Bologne en 1719. Les titres connus de ses ouvrages sont ceux-ci : 1° *Farasmane*, en 1710; — 2° *La Fede tradita e vendicata*, à Venise, 1713; — 3° *Carlo re d'Alemagna*, ibid., 1714; — 4° L'*Innocenza giustificata*, ibid., 1714; — 5° *Merope*, d'Apostolo Zeno, en 1717; — 6° *Antigona*, à Bologne, en 1718. Cet opéra fut repris à Venise et à Bologne en 1721, 1724 et 1727; — 7° *Lucio Papirio*, à Venise, en 1718; — 8° *Ifigenia in Tauride*, en 1719; — 9° *Paride*, à Bologne, en 1720; — 10° *Griselda*, ibid., dans la même année; — 11° *Nerone*, à Venise, en 1721; — 12° *Giuditta*, oratorio, à Ancône, en 1723; — *Oronta*, à Milan, en 1724; — 14° *Berenice*, à Venise, en 1725; — 15° *l'Adelaide*, ibid., 1729; — 16° *La Donna nobile*, en 1730; — 17° *Massimiano*, à Venise, 1730; — 18° *Lo Sciatlaquatore*, en 1745.

ORLANDO DI LASSO. V. LASSUS (Orland ou Roland de).

ORLOFF (Grégoire-Wladimir, comte), né à Pétersbourg en 1777, remplit, dans sa jeunesse, plusieurs fonctions publiques, et fut élevé en 1812 au rang de sénateur. Obligé de voyager pour sa santé, il visita l'Italie, et fit un séjour de plusieurs années à Paris, où il se lia avec diverses personnes distinguées du parti libéral. Ces liaisons lui nuisirent dans l'esprit de l'empereur Alexandre, et lorsque le comte retourna à Pétersbourg, ce monarque lui interdit de siéger dans le sénat; cependant cette interdiction fut bientôt levée. Le comte Orloff mourut à Pétersbourg le 1 juillet 1826, d'un coup d'apoplexie, à l'âge de quarante-huit ans. Il a beaucoup écrit, en russe et en français, sur l'histoire, la politique, la littérature et les arts. Quérard dit (voyez *La France littéraire*, t. 6, p. 503) que M. Amanry-Duval est le véritable auteur des ouvrages en langue française publiés sous le nom du comte Orloff; j'ignore si cette assertion est fondée. Quoi qu'il en soit, au nombre de ces livres on trouve celui qui a pour titre : *Essai sur l'histoire de la musique en Italie, depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours*; Paris, Dufart, 1822, 2 vol. in-8°. Adolphe Wagner de Leipsick a traduit en allemand cet ouvrage, sous ce titre : *Entwurf einer Geschichte der italianischen Musik*, etc., Leipsick, 1824, in-8°. Il y en a aussi une traduction italienne. L'auteur de l'article *Orloff* du Lexique universel de musique publié par Schilling dit que la compilation d'Orloff est tirée en grande partie du Dictionnaire des artistes musiciens, de l'abbé Bertini; mais ce dictionnaire n'est presque qu'une traduction de celui des musiciens publié en français par Choron et Fayolle, et celui-ci est lui-même traduit, avec beaucoup de négligence, de l'ancien Lexique de Gerber. C'est le Dictionnaire de Choron et Fayolle que le comte cite partout, et je ne crois pas qu'il ait eu connaissance de celui de Bertini. Au surplus, si le Dictionnaire de Choron a beaucoup servi au comte Orloff pour sa compilation mal faite, ce n'est pas le seul livre auquel il ait emprunté des renseignements remplis d'inexactitudes, de noms défigurés et de fausses dates. Le volume, concernant les musiciens, du livre intitulé *Biographia degli Uomini del regno di Napoli* (Naples; 1819, in-4°) lui a fourni tout ce qu'il rapporte des artistes de l'école napolitaine : il en a pris tout le reste dans Laborde, qu'il appelle *un éloquent écrivain*. J'ai connu le comte Orloff à Paris; il aimait beaucoup la musique, mais il n'y entendait rien, et son ignorance de la partie scolastique, scientifique et littéraire de cet art était complète. Ce qu'il dit de la musique des anciens et de celle du moyen âge n'a point de sens; il confond le style de toutes les époques de la musique moderne : il appelle Viadana, *Viadama*, Graun, *Grauss*, Gerber, *Gaebor*, Forkel, *Jokel*, etc., etc. On ne finirait pas si l'on voulait relever toutes les bévues de ce livre.

ORLOWSKI (Antoine), violoniste et compositeur polonais, est né à Varsovie en 1811 suivant M. Sowinski (*Les Musiciens polonais*, p. 444), mais vraisemblement quelques années plus tôt. Il fit ses études musicales au Conservatoire de cette ville, et y reçut les leçons de Bie-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

lawski pour le violon. Elsner (*voyez* ce nom) lui enseigna la composition. Les premiers prix de violon et de piano lui furent décernés en 1823 ; puis il écrivit la musique d'un ballet en un acte, qui fut représenté au grand théâtre de Varsovie en 1824. Lorsque ses études de composition furent plus avancées, il écrivit la musique d'un nouveau ballet en trois actes, intitulé : *Enchaînement de l'Espagne par les Maures*, qui obtint quelques représentations au même théâtre, en 1827. Après avoir passé quelque temps en Allemagne, M. Orlowski arriva à Paris en 1830. Pendant son séjour dans cette ville, il compléta ses études de composition sous la direction de Lesueur, puis il se rendit à Rouen et y dirigea pendant quelque temps l'orchestre du théâtre et celui de la société Philharmonique. Il y remit en musique l'opéra de Planard intitulé *Le Mari de circonstance*, qui fut joué au Théâtre des Arts en 1834, et qui obtint du succès. Fixé depuis lors à Rouen, comme professeur de piano et d'accompagnement, il s'y est livré exclusivement à l'enseignement. Les ouvrages connus de cet artiste sont : — 1° Trio pour piano, violon et violoncelle, op. 1 ; Varsovie, Brzezina ; — 2° *Polonaises* pour piano seul, ibid. ; — 3° Plusieurs *Mazurecks*, ibid. ; — 4° Trois rondos pour piano, Paris, Launer ; — 5° Sonate pour piano et violon ; Paris, Richault. — 6° Duo pour piano et violon sur des airs polonais, avec Alb. Sowinski ; Paris, Launer ; — 7° Trois suites de caprices pour piano seul ; Paris, Lemoine ; — 8° Duo pour piano et violon ; Paris, Chaillot. — 9° Valses pour piano à 4 mains, Paris, Lemoine. — 10° Romances françaises ; Paris, Launer ; — 11° Quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle (en manuscrit).

ORNITHOPARCUS (Anglé), ou **ORNITOPARCHUS** suivant l'orthographe adoptée par lui-même, écrivain sur la musique, dont le nom allemand était *Vogelsang* (1), naquit à Meiningen au duché de Saxe de ce nom, dans la seconde moitié du quinzième siècle. On ignore quels furent ses emplois et où il vécut ; il prend seulement le titre de maître ès arts (*artium magister*) au titre du livre que nous avons sous son nom. Il voyagea beaucoup, et l'on voit, en plusieurs endroits, que son livre est le résumé de leçons publiques sur la musique qu'il donna à Tubinge, Heidelberg et Mayence. Le troisième livre de son Traité de musique est dédié à Philippe Surus, professeur au gymnase de Heidelberg, de qui il avait reçu l'hospitalité en visitant cette ville : *Expertus sum* (dit-il) *cum hospitalitate liberalitatem, quo fit ut omnes Badaricii gymnasii quam Heydelbergam nominant, magistri*, etc. Un passage de la fin du troisième livre contient la longue énumération des contrées qu'il a parcourues ; il dit que son voyage s'est étendu dans cinq royaumes, savoir : *la Pannonie* (l'Autriche et toutes ses provinces), la Sarmatie (la Russie et la Pologne), la Bohême, la Dacie (la Transylvanie, la Moldavie et la Valachie) et toute l'Allemagne. J'ai, dit-il, visité soixante-trois diocèses, trois cent quarante villes, et j'ai vu des peuples et des hommes d'une infinité de mœurs différentes ; j'ai navigué sur deux mers, savoir : la Baltique et le grand Océan, etc. (1). Une phrase de la dédicace du second livre à Georges Bracchius, chantre de l'école primaire de Stuttgard, pourrait faire croire qu'il habitait la Souabe, ou du moins qu'il y avait été, car il félicite ce savant de ce qu'il est en vénération dans ce pays et dans la haute Allemagne pour ses connaissances étendues (*in Suevia ac tota superior veneratur Germania*). Enfin on voit par le huitième chapitre du second livre qu'il visita Prague, car il y parle d'un organiste du château de cette ville, fort ignorant, selon lui, qui osait faire la critique de la doctrine de Gafori sur les proportions de la notation. Ornithoparcus traite ce pauvre homme en termes très-durs. Il est vraisemblable qu'il en agissait ainsi avec tous ceux dont il ne partageait pas les opinions, et qu'il s'était fait beaucoup d'ennemis, car ses épîtres dédicatoires des quatre livres de son Traité de musique, adressées aux magistrats de la ville de Lunebourg, à Georges Bracchius, à Philippe Surus et à Arnold Schlick, musicien et organiste du prince palatin, électeur de Bavière, se terminent toutes par la prière de le défendre contre les envieux, les *Zoïles* et les *Tersites*.

Le livre d'Ornithoparcus est un des meilleurs de l'époque où il parut ; il a pour titre : *Musicæ activæ Micrologus, libris quatuor digestus omnibus musicæ studiosus non minus utilis quam necessarius*. On lit à la fin du volume :

(1) Lipen, *Biblioth. philos.*, t. II, p. 317. Par le nom tiré du grec que s'est donné cet écrivain, il semble avoir voulu s'appeler *oiseau voyageur*, à cause des contrées lointaines qu'il avait parcourues. *Ornithoparcus* est en effet formé du substantif ὄρνις, dont le génitif est ὄρνιθος, et du passif du verbe παρακομίζω, *être transporté au delà, au loin*, et par contraction, παρκομίζομαι

(1) In peregrinatione nostra, quinque regna, Pannoniæ, Sarmatiæ, Bohemiæ, Daciæ, ac utriusque Germaniæ, diœceses sexaginta tres ; urbes ter centum quadraginta ; populorum ac diversorum hominum mores pene infinitos vidimus ; maria duo, Balticum scilicet atque Oceanum magnum navigavimus, etc.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Excussum est hoc opus Lipsiæ in ædibus Valentini Schumani, mense januario, anni Virginei partus decimi septimi supra sesquimillesimum (1517), *Leone decimo pontifice maximo, ac Maximiliano gloriosissimo imperatore orbi terrarum præsidentibus*, in-4°. obl. Cette édition, qui est de la plus grande rareté, se trouve à la Bibliothèque impériale de Paris (in-4° V, n° 9674-A), à la Bibliothèque royale de Berlin et à celle de Saint-Marc de Venise. Deux autres éditions non moins rares ont été publiées en 1519 et 1521. La première est à la Bibliothèque royale de Berlin; l'autre à la Bibliothèque impériale de Paris. Elles ont été imprimées toutes deux à Leipsick par Valentin Schumann, et ont cette souscription: *Excussum est hoc opus, denuo castigatum recognitumque, Lipsiæ in ædibus Valentini Schumanni calcographi solertissimi, mense aprili, anni Virginei partus undevigesimi supra sesquimillesimum.* Les dates seules sont différentes, et leur format est in-4° de 13 feuilles et demie. Il est bien remarquable que Forkel, à qui l'on doit la connaissance de l'édition de 1519, n'ait pas vu qu'elle ne pouvait être la première, puisqu'on y voit ces mots: *denuo castigatum recognitumque*, et qu'il ait considéré comme une deuxième édition celle de Cologne, 1535, in-8° oblong, que Walther avait consultée, et qu'il a fait connaître. Ce lexicographe de la musique a noté en marge de son exemplaire une autre édition de Cologne, 1533. Schacht (*voy.* ce nom), cité par Gerber, indique une cinquième édition du même ouvrage portant la date de Cologne, 1540. Il y a donc eu six éditions du livre d'Ornithoparcus. Toutes sont de la même rareté, et par une bizarrerie attachée à ce livre, il est aussi difficile de trouver aujourd'hui la traduction anglaise que Dowland (*voyez* ce nom) en fit au commencement du dix-septième siècle, et qui a pour titre: *Andreas Ornithoparcus his Micrologus, or introduction: containing the art of Singing. Digested into foure Bookes, not onely profitable, but also necessary for all that the art studiosus of Musicke. London;* 1609, petit in-fol. de 92 pages.

Le Micrologue d'Ornithoparcus est divisé en quatre livres. Dans le premier, après les préliminaires obligés des anciens traités de musique, concernant la définition de cet art, sa division en diverses parties, son éloge, etc., on trouve un traité du plain-chant qui renferme de bonnes choses sur les tons et sur les muances. Le second livre est un traité de la musique mesurée: tout ce qu'il renferme sur la notation et la mesure est excellent. Le troisième traite des accents et des diverses sortes de points musicaux. Le quatrième est un traité du contrepoint, dont les exemples sont bien écrits.

OROLOGIO (ALEXANDRE), musicien italien au service du landgrave de Hesse-Cassel, au commencement du dix-septième siècle, vécut d'abord à Venise, puis alla à la cour de Helmstadt, et enfin fut attaché à la musique de l'empereur, à Vienne, en qualité de compositeur. On a imprimé de sa composition: 1° *Canzonette a tre voci*, lib. 1; Venise, 1590. — 2° *Idem*, lib. 2; ibid., 1594. — 3° Entrées (*Intraden*) à cinq et six voix, Helmstadt, 1597. Un recueil de motets de cet artiste, publié à Venise en 1627, semble indiquer qu'il était alors retourné en Italie.

OROSTANDER (ANDRÉ), magister et *cantor* à Westeras, en Suede, dans les premières années du dix-huitième siècle, a publié un traité élémentaire de musique, en langue suédoise, intitulé: *Compendium musicum, sammanskrifwen, til de Studerandors tienst Westeras* (Abrégé de musique, compilé pour l'usage des étudiants de Westeras), Westeras, 1703.

OROUX (L'abbé), d'abord abbé de Fontaine-le Comte, fut ensuite chanoine de Saint-Léonard de Noblac, et chapelain du roi. Il vécut dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Au nombre de ses ouvrages, on trouve une *Histoire ecclésiastique de la cour de France;* Paris, 1776-1777, 2 vol. in-4°. Ce livre renferme l'histoire de la chapelle et de la musique du roi, avec des recherches curieuses sur ce sujet.

ORPHÉE, personnage mythique ou réel, dont l'existence est généralement placée environ treize siècles avant l'ère chrétienne, et qui, conséquemment serait postérieur d'environ trois siècles à *Olen* (*voyez* ce nom), prêtre chanteur de Délos. Il naquit dans la Thrace et fut fils d'Œagre, roi d'une partie de cette contrée. La mythologie lui donne Apollon pour père, et pour mère la muse Calliope. Chez les Grecs, Orphée est le mythe de la puissance irrésistible de la musique unie à la poésie sur tous les êtres organisés, et même sur la nature inorganique. Contemporain des Argonautes, il les accompagne dans leur expédition; aux sons de sa lyre, le navire *Argo* fend les flots et porte avec rapidité les héros vers la Colchide; par ses chants, il arrache ses compagnons aux séductions des femmes de Lemnos; il arrête par ses accords harmonieux la perpétuelle agitation des Symplégades qui auraient brisé le navire à son passage; il endort le dragon gardien de la toison d'or, que vont conquérir les Argonautes; au retour, le charme de ses mélodies parvient à soustraire les héros aux en-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

chantements des sirènes; enfin, après la mort de son Eurydice, il descend aux enfers pour redemander sa compagne à Pluton; à ses accents, Cerbère courbe la tête, Caron le transporte dans sa barque, les Furies cessent de tourmenter les ombres, l'inflexible population du Tartare est émue, Proserpine s'attendrit, et Pluton cède à la voix du chantre divin. Une seule condition est mise au retour d'Eurydice sur la terre. Orphée ne doit pas se retourner jusqu'à ce que tous deux aient revu la lumière du soleil; mais la passion l'emporte; déjà près des portes de l'enfer, Orphée veut revoir l'objet de son amour, et bientôt il le voit disparaître pour jamais. Orphée, à qui le nom de *Chantre de la Thrace* est resté, fut le civilisateur de ce pays par le charme de son art : la tradition qui lui fait donner la mort et disperser ses membres par les bacchantes appelées *Menades*, n'a d'autre signification que celle d'une réaction de la barbarie des Thraces contre un commencement de civilisation. L'opinion de Cicéron qu'il n'y a jamais eu d'*Orphée* (*De natura deorum*, lib. I, *sect.* 38) est vraisemblablement trop absolue; car suivant la tradition la plus généralement admise, ce poëte chanteur n'a précédé la naissance d'Homère que d'environ quatre cents ans, et l'on doit croire que l'auteur de l'*Iliade* et de l'*Odyssée* a trouvé des modèles et des ressources pour les épisodes de ses grands poëmes chez tous ces chanteurs des temps héroïques considérés aujourd'hui comme fabuleux, tels qu'Olen, Linus, Orphée, Musée, Thamyris et Philammon. La réalité du personnage s'est perdue sous les fables dont on l'a environnée. Toutefois, il est hors de doute que les *Argonautiques*, les *Hymnes*, et d'autres poëmes qui lui ont été attribués, sont postérieurs au commencement de l'ère chrétienne. Ce qui les concerne a été éclairci par de bons travaux philologiques publiés depuis le commencement du dix-neuvième siècle.

ORSCHLER (Jean-Georges), né à Breslau, en 1698, reçut les premières leçons de musique de l'organiste Kirsten. Il entra ensuite comme page au service du comte Zirotin qui le fit voyager, l'envoya à Berlin pour étudier le violon sous la direction de Frey et de Rosetti, et à Vienne, où il prit des leçons de contrepoint chez Fux. En 1730 Orschler se rendit à Olmütz chez le prince de Lichtenstein, qui le fit son maître de chapelle. En 1766 il était encore au service de la cour de Vienne comme violoniste, quoiqu'il fût âgé de soixante-huit ans. Cet artiste n'a rien publié, mais il a laissé en manuscrit beaucoup de symphonies à quatre parties pour l'église, 24 trios de violon, et 6 solos.

ORSI (Le Père), moine célestin du couvent de Brescia, fut maître de chapelle de l'église de *Gli Angioli* de cette ville, vers le milieu du dix-septième siècle. Il a publié des *Motetti a tre e quattro voci co'l basso per l'organo*; *Venetia, app. Aless. Vincenti*, 1647, in-4°.

ORSINI (Gaetan), contraltiste italien, fut attaché à la musique de l'empereur Charles VI. Il possédait une des plus belles voix qu'on eût jamais entendues, et le style large et pur de son exécution portait l'émotion dans le cœur de ceux qui l'entendaient. En 1723, il chanta dans l'opéra *Costanza e fortezza*, de Fux, qui fut exécuté en plein air, à Prague, pour le couronnement de l'empereur. François Benda et Quanz, qui l'entendirent alors, lui accordent les plus grands éloges. Orsini conserva sa belle voix jusqu'à la fin de ses jours. Il mourut à Vienne, dans un âge avancé, vers 1750.

ORSINI (Louis), compositeur napolitain, élève du collége de musique de *S. Pietro a Majella*, a fait son début à la scène par la composition de l'opéra intitulé : *l'Ermo di Senloph*, représenté au théâtre *Nuovo* de Naples, dans l'automne de 1834. Cet ouvrage, très-faible, n'obtint que trois représentations. A l'automne de 1835, Orsini donna au théâtre Alfieri, de Florence, *La Pia de' Tolomei*, qui n'eut pas une plus longue existence. J'ignore si cet artiste est le même qui a publié : 1° Six trios pour 3 violons; Milan, Ricordi. — 2° Trois duos pour 2 violons; ibid.

ORSINO (Gennaro ou Janvier), prêtre napolitain, fut maître au Conservatoire de *La Pietà de' Turchini*, vers la fin du dix-septième siècle, et eut la réputation d'un professeur de grand mérite. Il a beaucoup écrit pour l'église, particulièrement pour celle des Jésuites de Naples, dont il était maître de chapelle. En 1690 il mit en musique un drame intitulé : *La Pandora*, pour le Collége des nobles, et pour la même institution, en 1697, un autre drame en langue latine dont le titre n'est pas connu. On a aussi de cet ecclésiastique plusieurs œuvres de musique instrumentale.

ORSLER (Joseph), compositeur de musique instrumentale et violoncelliste au théâtre national de Vienne, vers la fin du dix-huitième siècle, a laissé en manuscrit : 1° Symphonie à 8 parties. — 2° Deux quatuors pour violoncelle, violon, alto et basse. — 3° Sept trios pour deux violons et violoncelle. — 4° Deux trios, le premier pour violoncelle, alto et basse; le deuxième, pour deux violoncelles et basse. — 5° Quatre sonates pour violoncelle et basse. Tous ces morceaux se trouvaient chez Traeg, à Vienne, en 1796.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Gerber suppose (*Neues Lex. der Tonkunstler*) que le nom de cet artiste est incorrectement écrit, et que *Joseph Orsler* était fils de *Jean-Georges Orschler*; ce qui n'est pas invraisemblable.

ORTELLS (D. Antoine-Théodore) fut nommé maître de chapelle de l'église cathédrale de Valence, en 1668. Considéré comme un des artistes les plus distingués de sa province, et de l'école valençaise en particulier, il a écrit un grand nombre de compositions pour l'église : elles se trouvent à la cathédrale de Valence, ainsi que dans plusieurs églises d'Espagne et au monastère de l'Escurial. M. Eslava (*voyez* ce nom) a publié dans la *Lira sacro-hispana* (2e série, t. 1er, dix-septième siècle) la première lamentation du mercredi saint, à 12 voix en 3 chœurs : C'est un morceau bien fait. Cet artiste est cité comme autorité dans l'écrit qui a pour titre : *Rispuesta del licenciado Franc. Valls, Presbyt. Maestro de capilla en la englesia cathedr. de Barcellona, a la censura de D. Joach. Martinez, organ. de la S. Iglesia de Valencia contra la defensa de la Entrada de el Tiple segundo en el* Miserere nobis *de la Missa* Scala Aretina (p. 5).

ORTES (L'abbé Jean-Marie), prêtre vénitien, vécut vers le milieu du dix-huitième siècle. Il est auteur d'un opuscule auquel il n'a pas mis son nom, et qui a pour titre : *Riflessioni sopra i drammi per musica. Aggiuntovi una nuova azione drammatica; Venezia, presso Gio. Battista Pasquali*, 1757, petit in-4°.

ORTH (J. W.), pasteur à Griesheim, dans le grand-duché de Hesse-Darmstadt, a prononcé en 1835, le douzième dimanche après la Trinité, un sermon à l'occasion d'un nouvel orgue placé dans son église. Ce sermon a été publié sous ce titre : *Von dem wahren Wirke der Musik, beider des Gesanges und Tonspiels, zur christlichen Gottesverehrung* (De la véritable action de la musique, dans le chant et le jeu de l'orgue, pour honorer Dieu chrétiennement); Darmstadt, Lenthner, 1835, in-8° de 20 pages.

ORTIGUE (Joseph-Louis D'), littérateur musicien, né à Cavaillon (Vaucluse), le 22 mai 1802, fit voir dès son enfance d'heureuses dispositions pour la musique. Les premières notions de solfége lui furent données par un musicien d'instinct, mais sans culture, comme on en trouve parfois dans les petites villes : il se nommait Pascal-Derrive. M. d'Ortigue reçut ensuite des leçons de J. Viran-Roux, artiste plus habile; enfin, Blaze père, et son fils Castil Blaze (*voyez* ces noms), amis de sa famille, lui enseignèrent les éléments de l'harmonie, du piano et de l'orgue. Destiné à la magistrature par ses parents, il fut envoyé à Aix, en Provence, pour y faire un cours de droit, après avoir terminé d'assez bonnes études au collége des Jésuites de sa ville natale. Sans négliger les leçons du professeur de la faculté de droit, M. d'Ortigue continuait à s'occuper de musique et avait pris un maître de violon qui le mit en état de jouer une partie de second violon ou d'alto dans les réunions d'une société d'amateurs dont les membres étaient désignés sous le nom de *Beethovenistes*, par opposition aux autres amateurs de la ville qui fréquentaient le théâtre et qu'on appelait les *Rossinistes*. Il va sans dire que les Beethovenistes n'accordaient aucune espèce de mérite à Rossini. M. d'Ortigue était encore tout plein de ces préjugés lorsqu'il arriva à Paris, en 1827, pour y faire son stage, et il lui en restait encore beaucoup deux ans après, lorsqu'il publia sa première brochure où se trouvait cette phrase : *Un homme* (Rossini) *souvent inférieur aux grands maîtres dans les parties essentielles, et qui les avait tout au plus surpassés dans les qualités secondaires!* Plus tard, les opinions de M. d'Ortigue se sont modifiées de la manière la plus absolue à l'égard des œuvres du même maître.

Nommé en 1828 juge auditeur à Apt (Vaucluse), M. d'Ortigue dut, à son grand regret, s'éloigner de Paris, mais résolu de suivre une autre carrière plus conforme à ses goûts, il ne resta qu'un an dans cette position, et retourna à Paris en 1829. Ce fut alors qu'il publia la brochure dont il vient d'être parlé, et qu'il prit part à la rédaction du *Mémorial catholique* par quelques articles de musique. Au commencement de 1830 il se rendit à *La Chesnaye*, en Bretagne, près de l'abbé de Lamennais, dont le talent lui inspirait une vive admiration, et se mit au rang de quelques disciples de ce grand écrivain. De retour à Paris en 1831, il y fut un des fondateurs du journal *l'Avenir*, et y rédigea les articles de critique musicale. En 1835 il se maria à Issy, près de Paris. Deux ans après il fut chargé par M. Guizot, alors ministre de l'instruction publique, d'un travail sur la musique du moyen âge, qui, plus tard, est devenu le noyau de son *Dictionnaire liturgique du plain-chant*. M. de Salvandy le nomma, en 1839, professeur de chant d'ensemble au collége Henri IV (lycée Napoléon), et dans l'année suivante il fit partie de la commission du dépouillement des manuscrits de la Bibliothèque royale, sous la direction de Champollion. Enfin, à diverses reprises, il est entré dans la collaboration de travaux historiques

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

commandes par le gouvernement. Comme critique de littérature ou de musique, il a travaillé au *Mémorial catholique*, à l'*Avenir*, à la *Quotidienne*, à la *Gazette musicale*, à la *France musicale*, au *Temps*, à la *Revue de Paris*, à la *Revue des Deux mondes*, au *Journal de Paris*, au *National*, à l'*Univers*, à l'*Université catholique*, à l'*Ère nouvelle*, à l'*Opinion catholique*, et en dernier lieu au *Journal des Débats*.

Jadis partisan passionné de la philosophie systématique de l'abbé de Lamennais, il a fourni à cet homme célèbre les matériaux du chapitre qui concerne la musique dans l'*Esquisse d'une philosophie*; matériaux qui, pour le dire en passant, sont puisés en partie dans le résumé du *Cours de philosophie de la musique et de son histoire*, professé à Paris, en 1832, par l'auteur de la présente notice. Longtemps après, M. d'Ortigue s'est aperçu des égarements où l'entraînaient les principes de cette philosophie dans leur application à l'art dont il s'occupe, et s'est attaché à la doctrine plus féconde de l'art en lui-même. Ses ouvrages publiés sont ceux-ci : 1° *De la guerre des dilettanti, ou de la révolution opérée par M. Rossini dans l'opéra français, et des rapports qui existent entre la musique, la littérature et les arts*; Paris, Ladvocat, 1829, brochure in-8°. — 2° *Le Balcon de l'Opéra* (Mélanges de critique musicale formés d'articles publiés précédemment dans les journaux), Paris, Renduel, 1833, un volume in-8°. — 3° *De l'École musicale italienne et de l'administration de l'Académie royale de musique, à l'occasion de l'opéra de M. Berlioz (Benvenuto Cellini)*; Paris, 1839, in-8°. Le même ouvrage a été reproduit sous le titre suivant. — 4° *Du Théâtre-Italien et de son influence sur le goût musical français*; Paris, 1840, in-8°. De nombreux cartons ont fait disparaître de ce volume le caractère de pamphlet qu'il avait d'abord, et M. d'Ortigue y a ajouté une longue lettre adressée à M. Léon Kreutzer. — 5° *Palingénésie musicale*, brochure in-8° de 22 pages, extraite de la *Revue et Gazette musicale de Paris*. — 6° *De la mémoire chez les musiciens, lettre à Mme S. de B.*, in-8° de 23 pages (sans date), extrait du même journal. — 7° *Dictionnaire liturgique, historique et théorique de plain-chant et de musique d'église, dans le moyen âge et les temps modernes*: Paris, Migne, 1854, un volume très-grand in-8°, composé de 1580 colonnes. Cet ouvrage fait partie d'une Bibliothèque ecclésiastique publiée par l'abbé Migne; mais on en a séparé un certain nombre d'exemplaires qui ont des titres et des couvertures à part. M. Th. Nisard a eu une grande part dans la rédaction de ce dictionnaire; mais la partie qui appartient à M. d'Ortigue est le travail le plus considérable de son œuvre. — 8° *Introduction à l'étude comparée des tonalités et principalement du chant grégorien et de la musique moderne*; Paris, Potier, 1853, 1 vol. in-16. Ce volume est formé d'une réunion d'articles publiés précédemment dans le *Dictionnaire liturgique*, etc. — 9° *La musique à l'Église*; Paris, Didier et Cie, 1861, 1 vol. in-12 de 478 pages. Ce volume est composé d'articles précédemment publiés dans divers journaux, sur ce sujet. — 10° *La Maîtrise, Journal de musique religieuse*, fondé en 1857 par MM. d'Ortigue et Niedermeyer, puis dirigé par M. d'Ortigue seul depuis 1858 jusqu'en 1860. Première année 1857-1858; deuxième année 1858-1859; troisième année 1859-1860. Paris, Heugel, gr. in-4°; chaque année est divisée en deux parties, dont l'une renferme la littérature musicale, et l'autre la musique d'église pour les voix et pour l'orgue. — 11° *Traité théorique et pratique de l'accompagnement du plain-chant, par MM. Niedermeyer et d'Ortigue*. Paris, Heugel, 1856, 1 vol. très-grand in-8°. Ce traité d'accompagnement est complétement erroné au point de vue de l'application de l'harmonie à la tonalité du plain-chant. — 12° *Journal de Maîtrises, Revue du chant liturgique et de la musique religieuse*, par MM. d'Ortigue *et Félix Clément*, première année, 1862; Paris, Adrien Leclerc et Cie, gr. in-4°. Cette publication, qui peut être considérée comme la continuation de *La Maîtrise*, se compose d'une feuille de texte et d'un morceau de musique religieuse avec orgue. M. d'Ortigue, qui goûtait autrefois le drame dans la musique d'église, comme on peut le voir par les éloges qu'il a fait du *Requiem* et du *Te Deum* de Berlioz, ne s'est pas contenté de rompre avec ceux qui veulent introduire le théâtre à l'église, mais il n'admet plus même dans le culte catholique de musique d'aucune espèce accompagnée d'instruments, dépassant en cela la tradition de près de trois siècles adoptée dans l'église. D'ardent novateur du dix-neuvième siècle, il s'est fait janséniste en musique, et ses nouvelles tendances ont trouvé un appui dans les convictions de M. Félix Clément. On doit plaindre cette erreur de deux hommes de mérite; car, outre qu'il ne faut pas vouloir être plus catholique que l'Église, on peut affirmer que ces Messieurs se sont engagés dans une voie sans issue, et qu'ils prêchent une réforme impossible.

Il n'est pas de l'objet de la *Biographie universelle des musiciens* de donner la liste des écrits politiques et littéraires de M. d'Ortigue :

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

on la trouvera dans la *Littérature française contemporaine* (t. V, p. 563), et dans la *Biographie générale* de MM. Firmin Didot (t. 38, p. 899-891).

ORTING (Benjamin), né à Augsbourg, en 1717, eut pour maître de musique le *cantor* Seyfert, dont les leçons lui firent faire de rapides progrès. Après la mort de ce maître, il remplit ses fonctions jusqu'à l'arrivée de *Graf*, désigné comme maître de concert. Plus tard il fut directeur de musique à l'église Sainte-Anne, à Augsbourg. Il est mort dans cette position, en 1795. Cet artiste a laissé en manuscrit des cantates, des chansons et des motets.

ORTIZ (Diego), musicien espagnol, né à Tolède, dans la moitié du seizième siècle, a été confondu par quelques auteurs avec *De Orto*, compositeur français dont le nom était *Dujardin*. Diego Ortiz fut maître de chapelle du vice-roi de Naples; il occupait encore cette place en 1565. On connaît sous son nom : 1° *Trattado de glosas sobre clausulos y otros generos de puntos en la Musica de violones nuevamente puesto en luz* (Traité des ornements, des cadences et autres sortes de passages dans la musique de violes, etc.); Rome, Valerio et L. Dorico, 1553. Il semble qu'il y a eu une édition italienne du même livre, car le P. Martini le cite dans le 1er volume de son Histoire de la musique, sous ce titre : *Il primo libro nel qual si tratta delle glose sopra le cadenze, ed altre sorte di punti*, Rome, 1553. Ortiz se vante dans son livre d'avoir enseigné le premier l'art de varier sur les instruments les mélodies simples; mais, ainsi que le remarque l'abbé Baini dans ses Mémoires sur la vie et les ouvrages de Palestrina (t. I, p. 82), cet art était plus ancien et avait été déjà présenté en détail dans les ouvrages de Ganassi (*voyez* ce nom), publiés en 1535 et 1543. M. Ch. Ferd. Becker a fait deux artistes différents de *Diego Ortiz* et de *Diego de Ortiz* (*System. chron. Darstellung der musikal. Litteratur*, p. 360 et 470), et a cité sous ces deux noms le même ouvrage. — 2° *Musices Liber primus, Hymnos, Magnificat, Salves, Motecta, Psalmos, alioque diversa cantica complectens*; Venetiis apud Antonium Gardanum, 1565, in-fol. Les quatre voix sont en regard dans ce volume. On trouve aussi des motets et des villancicos de Diego Ortiz dans le recueil très-rare intitulé : *Musis dicatum. Libro llamado Silva de Sirenas. Compuesto por el excellente musico Anriquez de Valderavanno. Fue impresso en la muy insegne y noble villa de Valladolid Puncia otro tiempo llamada, por Francisco Fernandez de Cordova impresor*, 1547, gr. in-fol.

ORTLEPP (Ernest), amateur de musique, poète et littérateur, né à Stuttgard, n'est mentionné ni dans le Lexique général de musique de Gassner, ni dans celui de M. Bernsdorf. Il s'est fait connaître par les ouvrages dont voici les titres : 1° *Beethoven. Eine fantastische Charakteristik* (Beethoven. Fantaisie caractéristique); Leipsick, Hartknock, 1836, in-8° de 95 pages. — 2° *Grosses Instrumental und Vokal-Concert. Eine musikalische Anthologie* (Grand concert instrumental et vocal. Anthologie musicale), Stuttgard, Fr. Henri Kohler, 1841, 16 petits volumes in-16. Cette collection est composée de notices biographiques de compositeurs célèbres, de lettres de ces artistes, d'anecdotes musicales, de pensées détachées et de mélanges de choses diverses qui ont de l'intérêt pour l'histoire de la musique. En 1848, M. Ortlepp a publié à Francfort un poëme intitulé *Germania*, dans lequel il célèbre les gloires de l'Allemagne, et particulièrement les illustrations musicales de Jean-Sébastien Bach, Hændel, Graun, Gluck, Haydn, Mozart et Beethoven.

ORTLIEB (Édouard), compositeur de musique d'église, né à Stuttgard, fut pendant quinze ans pasteur à Drakenstein, dans le royaume de Wurtemberg. Il périt au mois de janvier 1861 en traversant un petit étang près de Stuttgard; la glace se rompit, et il disparut avant qu'on pût essayer de le sauver. Ortlieb avait fondé un journal qui se publiait à Stuttgard, sous ce titre : *Organs für Kirchenmusik* (Organes en faveur de la musique d'église) : il en était le seul rédacteur. On a publié de la composition de cet ecclésiastique : 1° Messe à 4 voix avec orgue et petit orchestre, op. 1; Stuttgard, 1846. — 2° *Requiem* à 3 voix et orgue; ibid. — 3° Messe à 4 voix et orchestre, op. 5; Stuttgard, Halberger. — 4° Messe à 4 voix et orgue, op. 6; ibid. — 5° Messe solennelle à 4 voix et orchestre, op. 8; ibid. On a du même auteur : *Anweisung zum Præludiren für Jünglinga des Schulstandes und deren Lehren* (Instruction pour apprendre à préluder, à l'usage des jeunes gens des écoles et de leurs instituteurs). Stuttgard, Halberger, in-4°.

ORTO (Jean DE), ou DE HORTO, dont le nom de famille était *Dujardin*, fut un des plus habiles musiciens de la fin du quinzième siècle. Il naquit vraisemblablement dans les Pays-Bas; toutefois on n'en a pas la preuve, car jusqu'à ce jour aucun document authentique n'a été trouvé concernant cet artiste. On sait seulement que plusieurs familles du nom de *Dujardin* existent encore en Belgique; mais il y en a aussi en France. Les renseignements sur la position qu'il occupa

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

manquent également. Glarean, qui rapporte un exemple tiré de ses œuvres (*Dodecach*, p. 320), lui donne la qualification de *Symphoneta*, ce qui indique qu'il dirigeait le chant dans quelque chapelle. Aaron, contemporain de *Dujardin*, ou *De Orto*, cite de lui (*Trattato della natura et cognitione de tutti li tuoni*, cap. 41) la chanson à quatre voix *Dung aultre amer* (d'un autre amour), mais ne fournit aucun renseignement sur sa personne. Gafori, qui vécut aussi dans le même temps, n'a pas mis ce musicien au nombre de ceux dont il invoque l'autorité dans son livre intitulé : *Musice utriusque cantus practica*, bien que *De Orto* eut certainement alors de la renommée en Italie, puisque Petrucci de Fossombrone a placé bon nombre de ses compositions dans les livres A et B de son rarissime et précieux recueil intitulé *Harmonice musices odhecaton* (Venise, 1500 et 1501) (1), et a imprimé un recueil de ses messes et d'autres ouvrages.

Les pièces de *De Orto* contenues dans le livre A du recueil cité ci-dessus sont : 1° *Ave Maria*, à 4 voix ; — 2° *Je cuide se ce temps me dure*, chanson, idem, — 3° *Hor oires une chanson*, idem ; — 4° *Nunqua fue pena maior* (Il ne fut jamais de plus grand chagrin), idem. On trouve dans le livre B : 5° *Mon mari m a diffamée*, à 4 voix ; — 6° *Cela sans plus*, idem ; — 7° *Bon temps*, idem ; — 8° *A qui dilelle* (dit-elle) *sa pensée?*, idem ; — 9° *Cela sans plus*, idem, avec une autre musique ; — 10° *Mon pere m'a mariée*, idem ; — 11° *Dung aultre amer*, idem. Le livre C du même recueil renferme la chanson du même compositeur : *Les trois Filles de Paris*, à 4 voix. Le recueil imprimé de ses messes a pour titre : *Misse de Orto*. Au dernier feuillet de la partie de basse on lit : *Impressum Venetiis per Ottavianum Petrutium Forosemproniensem. Die 22 Martii, salutis anno* 1505, petit in-4° obl. Ces messes, au nombre de cinq, sont toutes à quatre parties ; leurs titres sont : 1° *Dominicalis ;* — 2° *Jay pris amours* (celle-ci a deux *Credo*) ; — 3° *Lomme arme* (L'Homme *armé*) ; — 4° La Belle se sied ; — 5° *Petita Camusela*. Dans les *Fragmenta missarum* de divers auteurs, publiés par le même Petrucci, à Venise, en 1509, on trouve le *Kyrie* de la messe de la Vierge, par De Orto. Une des lamentations de Jérémie de la collection publiée en 1506, par le même imprimeur, sous ce titre : *Lamentationum Jeremie prophete liber primus*, est de De Orto. Les archives de la chapelle pontificale de Rome renferment, dans les manuscrits cotés 14 et 17, des messes de De Orto, à quatre et cinq voix.

(1) Voyez la notice intitulée : *Di due stampe ignote di Ottaviano Petrucci da Fossombrone*, par M. Catelani, Milano, Ricordi, in-8°.

ORTOLAN (Eugène), compositeur, né à Paris, le 1er avril 1814, a fait ses études musicales au Conservatoire de Paris, où Halévy fut son professeur de contrepoint. Devenu ensuite élève de Berton pour la composition, il a obtenu le second grand prix au concours de l'Institut, en 1835. Son début fut une ouverture exécutée à la distribution des prix du Conservatoire en 1836. Un intervalle de dix années se passe ensuite sans que le nom de cet artiste se révèle au public, car ce ne fut que le 10 avril 1856 que M. Ortolan fit jouer au *Théâtre Lyrique* un opéra en deux actes qui avait pour titre *Lisette* et qui eut quelques représentations. Dans l'année suivante, une opérette du même compositeur, intitulée *La Momie de Rosecco*, fut jouée au théâtre des Bouffes-Parisiens. Les critiques y remarquèrent des progrès d'expérience et de connaissance de la scène.

ORTOLANI (Giulio), amateur de musique, né à Sienne, a donné au théâtre du *Fondo*, à Naples, en 1830, l'opéra intitulé *La Pastorella delle Alpi*, qui ne réussit pas. En 1837, il fit représenter dans sa ville natale *Il Giorno delle nozze*, qui fut mieux accueilli par le public. En 1878, M. Ortolani avait publié à Sienne un opuscule sur la musique *in ottave rime*, sous l'anagramme de son nom *Lotario Giuline*.

OSBERNUS ou **OSBERTUS**, moine bénédictin du onzième siècle, fut sous-prieur du couvent de Cantorbéry, vers 1074. On lui attribue deux traités de musique qui se trouvent dans plusieurs grandes bibliothèques de l'Angleterre ; le premier a pour titre : *De Re musica* ; l'autre : *De cocum consonantiis* ; ce dernier est dans la bibliothèque du collége du Christ, à Cambridge.

OSBORNE (Georges), fils d'un organiste de Limerick, en Irlande, est né dans cette ville, en 1806. Destiné dès son enfance à l'état ecclésiastique, il fit les premières études pour se préparer à un cours de théologie ; mais le goût de la musique prit en lui un caractère si passionné, que ses parents furent obligés de lui permettre de s'y livrer sans réserve. Presque sans maître, il apprit à jouer du piano et parvint à un certain degré d'habileté avant d'avoir atteint l'âge de dix-huit ans. Il résolut alors de se rendre sur le continent pour y continuer ses études, et pour y chercher des moyens d'existence, dans l'exercice de son talent. Arrivé en Belgique en 1825, il y

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

trouva l'hospitalité dans la maison de M. le prince de Chimay, amateur de musique distingué, qui lit connaître à Osborne la belle musique concertante de Mozart, Hummel et Beethoven. Le temps qu'il passa à Bruxelles ou dans la terre de Chimay, près de ce seigneur, fut très-favorable au développement de son savoir musical, en le familiarisant avec la savante facture de ces belles compositions.

Vers l'automne de 1826, Osborne arriva à Paris, et y prit des leçons de Pixis pour le piano, et de l'auteur de cette Biographie pour l'harmonie et le contrepoint. Plus tard il se confia aux soins de Kalkbrenner, et recommença, sous sa direction, toutes ses études de piano. C'est aux leçons de cet excellent professeur qu'il reconnaît devoir le talent distingué qui lui assure une situation honorable parmi les bons pianistes de l'époque actuelle. Chaque année, il donnait à Paris un concert brillant où il faisait entendre ses compositions avec succès. En 1843 il s'est fixé à Londres, où il est un des professeurs de piano les plus estimés.

Osborne a publié beaucoup de morceaux pour son instrument, parmi lesquels on remarque des duos pour piano et violon, composés en société avec M. de Bériot, sur des thèmes d'opéras, tels que *Moïse* et *Guillaume Tell*, de Rossini, les *Soirées musicales*, du même, et les principaux ouvrages d'Auber. Ses autres productions consistent en fantaisies, rondos brillants et variations, au nombre d'environ quatre-vingts œuvres. Il a fait entendre à Paris des quatuors de violon d'une très-bonne facture, qui ont obtenu les applaudissements des connaisseurs.

OSCULATI (Jules), compositeur italien de la fin du seizième siècle, est connu par quelques motets que Bonometti a insérés dans son *Parnassus Ferdinandæus*, publié en 1615. On trouve aussi quelques morceaux de sa composition dans les recueils de Schade et de Bodenschatz.

OSIANDER (Luc), né à Nuremberg, le 16 décembre 1534, fut revêtu successivement de plusieurs dignités ecclésiastiques, et obtint en 1596 les titres d'abbé d'Adelberg, de surintendant général, et d'assesseur du gouvernement provincial du Wurtemberg. Deux ans après, il perdit, par des motifs ignorés, ces places honorables, et mourut à Stuttgard, le 17 septembre 1604. On a imprimé, sous le nom de cet ecclésiastique : *Geistliche Lieder und Psalmen mit 4 Stimmen auff Contrapunct weiss, für die Schulen und Kirchen*, etc. (Chants spirituels et psaumes à 4 voix en contrepoint, pour les écoles et les églises du comté de Wurtemberg, composés de manière que toute communauté religieuse peut les chanter); Nuremberg, Catherine Gerlach, 1586, in-4° obl.

OSIO (Théodat), en latin *Hosius*, littérateur et mathématicien, né à Milan vers la fin du seizième siècle, est connu par un grand nombre d'ouvrages, parmi lesquels on remarque les suivants : 1° *L'Armonia del nudo parlare, ovvero la musica in ragione di numeri Pithagorici della voce continua*; Milan, 1637, in-8° de 191 pages. Ce livre est divisé en trois parties : la première traite particulièrement des proportions des nombres harmoniques; la seconde, de l'application de ces nombres à la poésie, et la troisième, des accents musicaux et poétiques. 2° *Arithmetica, Geometricæ, Armonicæ que rerum ideæ a Theodato Hosio noviter explicatæ, et in duas partes distinctæ, quarum una theoriam, altera praxim facultatis sciendi per numeros, sive restitutam Pythagoreorum doctrinam pollicetur*, Mss. in-fol. qui se trouve à la bibliothèque ambrosienne de Milan, sous le nombre G. 80. 3° *Dell' occulta Musica del verso*, Mss., dans la même bibliothèque, n° 125.

OSORIO (Jérôme), évêque de Silves, en Portugal, naquit à Lisbonne en 1506, et mourut à Tavira, le 20 août 1580. Dans un de ces ouvrages, intitulé *De Regis institutione et disciplina, lib. octo*, Cologne, 1588, in-8°, on trouve, à la fin du 4me livre (p. 122-125), un chapitre qui traite *de Musica liberalis disciplina; Musica regibus maximè necessaria, cantu ad flectendum animum nihil efficacius.*

OSSAUS (D.-L.), compositeur allemand, fixé à Vienne, a fait un voyage à Paris en 1825, et y a fait imprimer son premier œuvre, consistant en trois quatuors pour 2 violons, alto et basse; Paris, Carli. Depuis lors il a fait paraître : — 2° Deux quatuors idem, op. 3; Vienne, Artaria. — 3° Deux idem, op. 9; ibid. — 4° Trio pour violon, alto et violoncelle; ibid. — 5° Trois quintettes pour 2 violons, alto et 2 violoncelles, op. 5; ibid. — 6° Quatrième quintette, idem, op. 8; ibid.

OSSOWSKI (Stanislas D'), pianiste polonais, vécut à Vienne depuis 1790, et mourut dans cette ville en 1806. Il s'y est fait connaître par de légères productions pour le piano, particulièrement par des variations sur des thèmes connus. On connaît sous son nom : 1° 12 variations pour violon et basse; Vienne, 1792. — 2° *La valse*, avec 6 variations pour le piano; Vienne, Kozeluch. — 3° 12 menuets pour le piano; ibid. — 4° 12 variations sur l'air allemand : *Der Wetzstein*, op. 5; Vienne, Artaria.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

— 5° 6 variations sur un *Ländler*, n° 2 ; ibid. — 6° Idem sur un air allemand, op. 6 ; ibid.

OSTED (J.-C.), professeur de philosophie à Copenhague, dans les premières années du dix-neuvième siècle, a écrit : *Lettre au professeur Pictet sur les vibrations sonores.* Ce morceau a été inséré dans la *Bibliothèque britannique* (Genève, 1805, t. XXX, p. 364-372).

OSTI (André), célèbre soprano de l'école de Bologne, brillait au théâtre de Rome en 1736, dans les rôles de femmes.

OSTIANO (Vincent), musicien italien du seizième siècle, est connu par des *Canzonette napoletane a tre voci* ; Venise, Ang. Gardane, 1579, in-8° obl.

OSWALD (André), né à Carlsbad, dans les premières années du dix-huitième siècle, fut chapelain d'une des églises d'Augsbourg. Il a fait imprimer de sa composition : *Psalmodia harmonica*, contenant vingt et un psaumes des vêpres à quatre voix, avec 2 violons, deux trompettes et orgue ; Augsbourg, 1733, in-folio.

OSWALD (Henri-Siegmund ou Sicismond), conseiller privé du roi de Prusse, est né en 1751 à Niemmersatt, en Silésie. Destiné au commerce dès son enfance, il suivit d'abord cette carrière. En 1790, le roi Frédéric-Guillaume II le nomma son lecteur, puis lui accorda le titre de conseiller ; mais après l'avénement de Frédéric-Guillaume III, Oswald reçut sa démission de ses emplois, avec une pension de la cour, et se retira à Breslau en 1792. Il y vivait encore en 1830, mais il est mort peu de temps après. Oswald s'est fait connaître comme compositeur par un trio pour clavecin, violon et violoncelle, et par des chansons pour le piano avec violon obligé, dont la première partie parut en 1782, et la seconde en 1783. Plus tard il publia sa cantate intitulée *Aristide ou la fin du Juste*, et l'oratorio *Der Christ nach dem Tode* (le Christ au tombeau). En 1790, il a fait paraître ses pièces de chant, lieder et chorals avec accompagnement de piano. En 1799, 1800 et 1801, il a aussi publié des recueils de chansons avec accompagnement de piano et violon ou flûte. *Ses mélodies avec piano pour les amateurs du chant sérieux* ont paru en 1823, et ont été plusieurs fois réimprimés. Enfin, en 1825 on a publié sous son nom une sonate fuguée pour le piano ; Breslau, Fœrster. Oswald s'est aussi fait connaître comme écrivain distingué par plusieurs ouvrages dont on trouve la liste dans le *Bücher-Lexikon* de Christian-Gottlob Kayser, et parmi lesquels on remarque sa fantaisie allégorique intitulée : *Unterhaltungen für Reisende nach der himmlischen Heimath* (Amusements pour les voyageurs dans le royaume des cieux) ; Breslau, Barth, 1802, in-8°. On y trouve des choses intéressantes concernant la musique.

OSWALD (....), musicien écossais, vécut dans la seconde moitié du dix-huitième siècle ; il a publié un recueil de mélodies en 12 livres, sous le titre de *Caledonian Songs for the violin or german flute* ; Londres, Preston.

OSWALD (Guillaume), né à Breslau le 29 août 1783, étudia d'abord la musique à Potsdam sous la direction de Riel, puis se rendit à Halle, où il reçut des leçons d'harmonie de Turk. De retour à Breslau, il y a fait représenter un petit opéra de sa composition, intitulé *la Répétition*, et a publié cinq airs allemands avec accompagnement de piano ; Breslau, Fœrster. Oswald est mort à Breslau en 1862.

OTHO ou **OTTO** (Valérius), excellent organiste, né dans la seconde moitié du seizième siècle, fut placé comme élève, aux frais de la ville de Leipsick, à l'école de Pforte, le 25 mai 1592. On voit par le titre d'un de ses ouvrages qu'il était musicien de la cour de Lichtenberg en 1611 ; deux ans après il fut nommé organiste de l'église protestante de la vieille ville, à Prague. Le plus ancien ouvrage connu de sa composition est un recueil de cantiques à cinq voix, dans les huit tons du plain-chant, sous ce titre : *Musa Jessæa quinque vocibus ad octonos modos expressit* ; Leipsick, 1609, in-folio. Il fit ensuite paraître : Nouvelles pavanes, gaillardes, entrées et courantes, dans le style anglais et français, composées à 5 parties ; Leipsick, 1611, in-4°.

OTHO (Jean Henri), fils de Georges Otho, célèbre orientaliste, naquit à Marbourg en 1681. On lui doit un dictionnaire philologique de la Bible, dont il a été publié une dernière édition sous ce titre : *Lexicon rabbinico-philologicum, novis accession. auct. stud. J. F. Zacharias* ; Altona, 1757, in-8°. Otho y explique tous les termes de la musique des Hébreux. Ugolini a extrait du Lexique tout ce qui est relatif à cet art, et l'a inséré dans son *Thesaur. antiq. sacr.*, t. XXXII, p. 491, sous le titre de *Specimen musicæ*.

OTMAIER (Gaspard), compositeur allemand, né en 1515, s'est fait connaître par un recueil intitulé : *Weltliche Lieder* (Chansons mondaines) ; Nuremberg, 1551.

OTS (Charles), violoniste et compositeur, né à Bruxelles, vers 1775, s'est établi à Gand en qualité de professeur de musique et y a passé la plus grande partie de sa vie. Dans sa vieillesse il est retourné dans sa ville natale et y est mort en 1845. Plusieurs œuvres de la composition de cet artiste se trouvent dans les

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

archives des églises de Gand : on cite particulièrement de lui un *Dixit Dominus*, un *Laudate pueri*, des *Tantum ergo* et *O Salutaris*, avec orchestre. Tous ces ouvrages sont dans le style italien concerté du dix-huitième siècle.

OTT (Jean), un des plus anciens fabricants de luths, naquit à Nuremberg dans la première moitié du quinzième siècle. Il y vivait encore en 1463.

OTT (Jean), connu sous le nom de OTTO, et même de OTTEL, vraisemblablement de la même famille que le précédent, naquit à Nuremberg dans les dernières années du quinzième siècle. D'abord musicien au service de sa ville natale, il s'y fit ensuite imprimeur de musique. C'est à tort que Gerber, copié par Lipowsky, Choron et Fayolle, dit dans son ancien lexique que Ott est le plus ancien imprimeur de musique connu en Allemagne, car le rarissime recueil d'odes en musique intitulé *Melopoiæ sive harmoniæ Tetracenticæ* etc., sorti des presses d'Ehrard Oglin, d'Augsbourg, et dont Schmid a donné une très-bonne description avec le *fac simile* du frontispice (*Ottaviano dei Petrucci*, p. 158-160), fut achevé d'imprimer en 1507 (*Impressum anno sesquimillesimo et VII augusti*), et la réimpression est datée du 22 août 1507 (*Denuo impresse per Erhardum Oglin Augustæ* 1507, 22 *Augusti*). D'ailleurs la collection de motets rassemblée par les médecins Grimmius et Marc Wirzung, et publiée avec une préface de Conrad Peutinger en 1520, à Augsbourg, sous le titre : *Liber selectarum cantionum quas vulgo Motetas appellant, sex, quinque et quatuor vocum* (sans nom d'imprimeur) (1), a précédé de treize années le plus ancien ouvrage imprimé par Jean Ott. Nous voyons dans le livre de Schmid cité précédemment (p. 179) que le privilége accordé à cet imprimeur par l'empereur Ferdinand Ier est de 1533, et l'on ne connaît pas d'ouvrage sorti de ses presses antérieurement à cette date. Ott, qui se servit pour ses éditions des caractères gravés par Jérôme-André Resch, connu sous le nom de *Hieronymus Formschneider* (Jérôme, graveur de caractères), ne mettait pas son nom à toutes ses publications, sans doute à cause d'une convention particulière entre lui et le graveur et fondeur de ses types musicaux ; c'est pourquoi l'on trouve quelques collections imprimées par Ott qui portent, au lieu de son nom, ces mots : *Arte Hieronymi Graphei civis Noribergensis. Graphæus* et une forme grecque (Γραφεύς, graver, ecrire) de la désignation *Formschneider*. Il est à remarquer que Jérôme-André Resch, ou Formschneider, fut aussi imprimeur de musique ; mais les ouvrages qu'il a publiés au lieu de *Arte Graphei*, portent tous *apud Hieronymum Formschneider*, ou *durch Hieronymum Formschneider* ; en sorte que l'on peut affirmer que tous ceux qui ont *Arte Graphei*, sans nom d'imprimeur, sont sortis des presses de Jean Ott. Quelquefois les deux noms se trouvent sur le même recueil, par exemple sur la précieuse collection de motets des plus célèbres maîtres de la fin du quinzième siècle et de la première partie du seizième, qui a pour titre : *Novum et insigne opus musicum, sex, quinque et quatuor vocum, cujus in Germania hactenus nihil simile usquam est editum*, etc. Les pages 3 et 4 de la partie du ténor contiennent le privilége accordé à *Jean Otto, citoyen de Nuremberg*, et au dernier feuillet on trouve : *Finit insigne et novum opus musicum excusum Noribergæ in celeberrima Germaniæ urbe arte Hieronymi Graphei civis Noribergensis*, 1537, petit in-4° obl. J'ai dit, dans la première édition de la *Biographie universelle des musiciens*, que Jean Ott mourut à Nuremberg en 1560 : Schmid a donné également cette date (*loc. cit.*), mais elle est inexacte, car dans la dédicace au sénat de Nuremberg de l'œuvre d'Henri Isaac intitulé : *Henrici Isaaci, tom. I, II, III coralis* (*sic*) *Constantini* (*ut vulgo vocant*), *opus insigne et præclar. vereque cœlestis harmoniæ quatuor vocum*, Formschneider dit que l'impression de l'ouvrage a été commencée par le typographe *Jean Ottel* (Jean Ott), et que lui, Formschneider, a été chargé de la continuer, après la mort de cet imprimeur. Or, le premier volume de l'ouvrage étant daté de 1550, il est hors de doute que Jean Ott décéda ou au commencement de cette année, ou à la fin de 1549.

OTT (Joseph), né à Turschenreidt, en Bavière, le 22 octobre 1758, apprit dans le lieu de sa naissance les éléments de la langue latine et de la musique, puis entra comme enfant de chœur au couvent de Weltenbourg, où il continua ses études. En 1773 il entra au séminaire de Neubourg, sur le Danube, y demeura quatre ans, et passa ensuite à celui d'Amberg, où il acheva ses études. Il y obtint les titres de directeur de musique et de premier violon de la chapelle. Pendant son séjour à Amberg, il avait suivi des cours de philosophie et de théologie pour se préparer à l'état ecclésiastique ; mais après la mort de Lœblein, directeur du chœur à l'église Saint-

(1) Il est vraisemblable que ce précieux recueil est sorti des presses de Henry Stayner, qui a imprimé à Augsbourg, en 1524, un des premiers recueils de chants choraïs de la réforme luthérienne.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Martin, il obtint cette place (en 1783), et la remplit jusqu'à sa mort. Ott a laissé en manuscrit plusieurs messes, des symphonies et une sérénade pour plusieurs voix et instruments.

OTTANI (L'abbé BERNARDIN) n'est pas né à Turin en 1748, comme le disent Gerber et ses copistes, ni en 1749, suivant l'opinion de Gervasoni, mais à Bologne, en 1735, d'après une notice publiée à Turin, à l'époque de sa mort. Admis dans l'école du P. Martini, il devint un de ses meilleurs élèves et répondit dignement à ses soins. Il n'était âgé que de vingt-deux ans lorsqu'il fut choisi comme maître de chapelle de l'église des PP. Rocchettini, dits de *S. Giovanni in monte*. Trois ans après, il alla remplir les mêmes fonctions au collége hongrois de Bologne. C'est de cette époque que datent ses premières compositions pour l'église. En 1767, on l'appela à Venise pour écrire son premier opéra, intitulé *Amor senza malizia*, dont le succès fut brillant, et qui lui procura un engagement pour Munich, où il remit en scène son opéra de Venise et composa *Il Maestro*, qui fut aussi bien accueilli, et fut joué en Allemagne pendant plusieurs années. Après avoir passé un an dans cette ville, il retourna en Italie et reprit sa position à Bologne, où il ne s'occupa pendant plusieurs années qu'à écrire de la musique d'église. En 1777 il composa à Turin *l'Isola di Calipso*, et au mois de novembre de la même année, il écrivit pour le théâtre de Naples *Catone in Utica*. En 1778 il donna au théâtre Aliberti de Rome *La Sprezzante abbandonata;* dans l'été de la même année, à Florence, *le Nozze della città;* et dans l'automne à Venise, *l'Industria amorosa*. Au carnaval de 1779 il fut rappelé à Turin pour écrire *Fatima*, opéra sérieux. On lui offrit alors la place de maître de chapelle de la cathédrale de cette ville : il l'accepta sous la condition qu'il pourrait exécuter l'engagement qu'il avait contracté avec le directeur du théâtre de Forli, pour composer la *Didone*. Après avoir mis en scène cet opéra, il s'établit à Turin, prit la direction de la chapelle et se chargea de l'instruction musicale des élèves admis dans le collége qui en dépendait. C'est dans cette situation qu'il passa les quarante-sept dernières années de sa vie; car il n'est pas mort en 1806, comme le dit l'auteur de l'article sur ce musicien inséré dans le Lexique universel de musique publié par le docteur Schilling, mais le 26 avril 1827, à l'âge de quatre-vingt-douze ans. Ce biographe aurait pu reconnaître son erreur, s'il eût remarqué, dans une lettre écrite de Turin le 18 décembre 1810 (Gazette musicale de Leipsick, 13e année, p. 44), que Chladni en parle comme d'un artiste vivant. Ottani écrivit encore pour le théâtre de Turin *Arminio*, en 1781, *Le Amazoni*, en 1784, et *La Clemenza di Tito*, en 1789; mais ses principaux travaux furent pour l'église. On porte à quarante-six le nombre des messes qu'il a écrites, outre des vêpres complètes, des psaumes, des motets et des litanies. Burney entendit à Bologne, en 1770, un *Laudate pueri* de sa composition, dont il vante les idées et la facture. L'auteur de la notice chronologique de ce savant musicien, publiée dans la Gazette de Turin, dit que ses œuvres de musique religieuse rivalisaient avec celles des maîtres de chapelle Ferrero et Viansson, qui jouissent d'une grande réputation dans le Piemont. Parmi les élèves les plus distingués d'Ottani, on remarque le chanteur Pellegrini, qui fut attaché pendant plusieurs années au théâtre italien de Paris, et M. Massimino, auteur de la méthode d'enseignement de la musique connue sous son nom.

Tout ce qui est dit dans les Lexiques de Gerber, de Choron et de Schilling concernant le talent d'Ottani pour la peinture est erroné; jamais il n'a cultivé cet art. Ce qu'on lui attribue à cet égard appartient à son frère, Cajetan Ottani, qui fut pendant plusieurs années employé comme ténor à la cour de Turin et qui fut en outre peintre estimé de paysage. Cet artiste mourut à Turin en 1808.

OTTER (CHRÉTIEN), mathématicien, né en 1598, à Ragnitz, en Prusse, eut une existence aventureuse, et passa la plus grande partie de sa vie en voyages. En 1647 il fut appelé à Kœnigsberg pour y occuper une chaire à l'université; mais son inconstance la lui fit bientôt abandonner pour aller enseigner les mathématiques en Hollande, où il mourut à l'âge de soixante-deux ans, le 9 août 1660. Parmi les inventions de ce savant, le Dr. Œlrich a fait connaître (Lettres critiques sur la musique, de Marpurg, t. III, p. 54) celle d'un instrument de musique du genre de la trompette, auquel il avait donné le nom de *Tuba hercotectonica*, et dont il fit présent au roi de Danemark, qui le récompensa magnifiquement. On n'a point de renseignements précis sur l'usage et l'effet de cet instrument.

OTTER (JOSEPH), violoniste, né en 1764, à Naudlstadts, en Bavière, montra dès son enfance d'heureuses dispositions pour le violon, et fut envoyé à Florence par l'évêque de Freising, pour étudier cet instrument sous la direction de Nardini. Après la mort de son protecteur, Otter fut obligé de retourner en Allemagne, et d'y chercher un emploi qu'il trouva dans la chapelle de l'évêque de Salzbourg. Il y fit la connaissance de Michel

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Haydn, qui lui donna des leçons de composition. En 1806, Otter obtint sa retraite de la chapelle, avec une pension, et se rendit à Vienne, où il se livra à l'enseignement. Il y vivait encore en 1815; mais depuis cette époque on manque de renseignements sur sa personne. Lipowsky indique parmi les compositions de cet artiste des quatuors, des concertos et des sonates de violon; mais toutes ces productions sont restées en manuscrit, et l'on n'a gravé de lui que dix-neuf variations sur l'air allemand *Ich bin liederlich*, avec accompagnement d'un second violon; Vienne, Haslinger.

OTTO (Georges), compositeur allemand, né à Torgau en 1550, entra comme élève à l'école de Pforte en 1564. Il n'était âgé que de vingt ans lorsqu'il obtint, en 1570, la place de *cantor* à Salza. Il l'occupa pendant vingt ans et ne la quitta, en 1585, que quand le landgrave de Hesse-Cassel l'appela à son service, en qualité de maître de chapelle. L'époque de sa mort est ignorée, mais il y a lieu de croire qu'il vivait encore en 1618, lorsque la deuxième édition d'un de ses ouvrages fut publiée. Les œuvres de sa composition maintenant connues sont : 1° *Introitus totius anni quinque vocum*, Erfurt, 1574. 2° *Die teutschen Gesænge Lutheri auf die vornehmsten Feste mit* 5 *und* 6 *Stimmen gesetzt* (les Chants allemands de Luther, pour les principales fêtes, à 5 et 6 voix), Cassel, 1588, in-4° obl. 3° *Opus musicum novum, continens textus evangelicos dierum festorum, dominicarum et feriarum, per totum annum; ex mandato illustriss. Cattorum principis D. Maurilii, etc., summa diligentia et industria octo, sex et quinque vocibus compositum, et tum viex voci, tum omnis generis instrumentis optime accomodatum a Georgio Ottone, chorarcho Hessiaco. Liber primus Motetarum octo vocum. Cassellis, anno* 1604, in-8°. Le second livre a pour titre : *Liber secundus continens Motetos dierum dominicalium per totum annum, ex mandato, etc., sex vocibus compositos, et tam instrumentis quam vivæ voci accomodatos*, ibid., in-4°; et le troisième : *Liber tertius continens Motetos dierum feriarum quinque vocum*, etc., *ibid.*, in-4°. Une deuxième édition des trois parties réunies a été publiée à Francfort en 1618. La situation d'un artiste de mérite, tel que celui dont il s'agit dans cet article, était alors peu fortunée en Allemagne, car Otto ne recevait que 100 florins de traitement, et (dit son biographe allemand) quelques objets *en nature* (100 *Guelden nebst einigen Naturalien*), ce qui, sans doute, signifiait des aliments.

OTTO (Étienne), né à Freiberg en Misnie (Saxe), vers les premières années du dix-septième siècle, fut d'abord substitut et collaborateur du *cantor* de l'école évangélique de Sainte-Anne, à Augsbourg : il occupait encore cette place en 1632, comme on le voit par le titre d'un de ses ouvrages. Seize ans après il remplissait les fonctions de musicien de ville, à Schandau, en Saxe. Ces renseignements sont les seuls qu'on possède sur ce musicien, qui a publié un recueil de compositions sous le titre bizarre : *Cronen-Crœnlein oder musikalischen Vorlæuffer, auf Concert-Madrigal-Dialog-Melod-Symphon-Motetten manier gesetzt* (Petite couronne de la couronnée, ou Précurseur musical, composé de motets composés en forme de concerts madrigalesques dialogués, mélodiques et symphoniques); Freiberg en Misnie, 1648, in-4°. Précédemment Otto avait écrit un traité de musique, dont Mattheson a possédé le manuscrit, et qui avait pour titre : *Etliche nothwendige Fragen von der poetischen oder Dichtmusik*, etc. (Quelques questions nécessaires concernant la musique poétique, etc.). Ce livre était daté du 24 juin 1632, et Otto y prenait le titre de substitut et collaborateur à l'école Sainte-Anne d'Augsbourg. Mattheson nous apprend (*Grundlage einer Ehren-Pforte*, p. 243) que le manuscrit était composé de dix-neuf feuilles in-4° d'une écriture très-serrée, et que l'ouvrage était divisé en quatre parties, où il était traité de la nature de l'harmonie, des accords, des formes du contrepoint ou de la composition, et des modes avec leurs transpositions. Choron et Fayolle ont fait une singulière inadvertance sur ce livre, car ils disent (*Dictionnaire historique des musiciens*, t. II, p. 107) qu'Otto l'a publié en 1632; et quelques lignes plus bas ils ajoutent qu'il n'a jamais été imprimé.

OTTO (François), organiste de la cathédrale de Glatz, en Silésie, naquit en 1730, et mourut à l'âge de soixante-quinze ans, le 5 décembre 1805. Cet artiste a été considéré comme un des meilleurs organistes de la Silésie, particulièrement sous le rapport de l'exécution. Il jouait aussi bien de la flûte, de la harpe, de la viole d'amour et de la basse de viole. En 1784 il a publié à Breslau : *Neues vollstændiges Choralbuch, zu dem allgemeinen und vollstændigen Gesangbuche des Hochwürd. Hrn. Alumnat-rectors Franz* (Nouveau livre choral complet pour servir au livre de chant général et complet du vénérable recteur intérimaire Franz), in-8°. Il a aussi annoncé, en 1798, six sonates pour le clavecin, qui ne semblent pas avoir paru, et d'autres compositions pour le luth, la harpe,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

.e violon et la basse de viole, dont il proposait la publication ou la cession en manuscrit. Peut-être les sonates sont-elles celles qui ont été publiées à Leipsick, en 1800, sous le nom d'*Otto* (*J.-F.*).

Un autre artiste, nommé *François Otto*, s'est fait connaître avantageusement dans ces derniers temps comme compositeur de chants à plusieurs voix et à voix seule, dont il a publié environ quinze recueils à Leipsick. Je n'ai pas de renseignements sur sa personne.

OTTO (Charles), professeur de musique à Gozlar, vers la fin du dix-huitième siècle, s'est fait connaître par une collection de chansons de Voss mises en musique à voix seule avec accompagnement de piano, Gozlar, 1796, et par une ode à l'espérance, *idem*, *ibid.* C'est à tort que Gerber pense que ce musicien pouvait être le même que *Ot*, ou plutôt *Ott*, dont on a deux recueils de canzonettes italiennes publiées à Mayence, chez Schott, car le prénom de celui-ci était *Frédéric*.

OTTO (Jacques-Auguste), facteur d'instruments du grand-duc de Weimar, naquit à Gotha en 1762. Tour à tour il travailla à Weimar, Halle, Leipsick, Magdebourg, Berlin, et en dernier lieu à Jéna, où il est mort postérieurement à 1830. Habile dans la construction des violons et des basses, surtout dans la réparation des anciens instruments, il avait vu un grand nombre de ceux-ci, et en avait étudié les variétés. Il donna les premières preuves de ses connaissances par l'ouvrage qu'il publia sous ce titre: *Ueber den Bau und die Erhaltung der Geige und aller Bogeninstrumente* (Sur la construction et la réparation des violons et de tous les instruments à archet), Halle, Reinecke, 1817, in-8°. Une nouvelle édition améliorée de cet ouvrage, enrichie de renseignements sur les luthiers et sur les instruments, a paru onze ans après : elle est intitulée : *Ueber den Bau der Bogeninstrumente und über die Arbeiten der vorzüglichsten Instrumentenmacher, zur Belehrung für Musiker, nebst Andeutungen zur Erhaltung der Violine in guten Zustande* (Sur la construction des instruments à archet et les travaux des principaux luthiers, pour l'instruction des musiciens, etc.), Jéna, Brun, 1828, in-8° de 97 pages. M. John Bishop, de Cheltenham, a donné une traduction anglaise de cet ouvrage, et y a fait quelques additions et des notes. Cette traduction a pour titre : *Treatise on the structure and preservation of the violin and other bow instruments : together with an account of the most celebrated Makers, and of the genuine characteristics of their instruments.* Londres, R. Cooks, 1848, 1 vol. in-8°. Le rédacteur de l'article qui concerne cet artiste, dans le Lexique universel de musique publié par le docteur Schilling s'est trompé en attribuant à Otto un article publié au mois de septembre 1808, dans la Gazette musicale de Leipsick, sur la facture du violon; cet article, signé P. est d'une autre main, à laquelle on doit aussi des morceaux sur d'autres sujets dans le même journal.

Otto a laissé cinq fils qui, tous, sont luthiers. L'aîné, Georges-Auguste-Godefroid Otto, fixé à Jéna, s'est fait connaître avantageusement dans la Westphalie, la basse Saxe, les contrées du Rhin et la Hollande, par la bonne qualité de ses instruments. Le second, Chrétien-Charles Otto, est établi à Halle, où il s'occupe principalement de la réparation et de l'entretien des anciens instruments; le troisième, Henri-Guillaume, est à Berlin; le quatrième, Charles-Auguste, est facteur de la cour à Ludwigslust, et le plus jeune, Frédéric-Guillaume, est à Amsterdam.

OTTO (Ernest-Jules), organiste et *cantor* de l'église de la Croix, à Dresde, est né le 1er octobre 1804, à Kœnigstein, petite ville de la Saxe, où son père était pharmacien. A l'âge de dix ans il fut envoyé à l'école de la Croix de Dresde et s'y fit remarquer dans le chœur par sa jolie voix de soprano, avec laquelle il chantait les solos. Il y prit des leçons d'orgue, de piano, et le cantor Théodore Weinlig lui enseigna les éléments de la composition. Parvenu à l'âge de dix-sept ans, il écrivit ses premiers essais qui consistaient en motets et cantates. Son penchant décidé pour l'art excita l'intérêt de Charles-Marie de Weber, alors maître de chapelle du roi de Saxe, qui lui donna des conseils et le dirigea dans ses travaux. En 1822, Otto se rendit à Leipsick et y suivit pendant trois ans les cours de philosophie de l'université. Il publia dans cette ville ses premiers ouvrages de musique d'église, quelques petites choses pour le piano, et des *Lieder*. De retour à Dresde en 1825, il fut d'abord employé comme professeur de solfége et de piano dans l'institution Blochmann. Après la mort de Agthe, en 1830, Otto lui succéda dans les places de *cantor* et de directeur de musique de l'église de la Croix. Il a occupé ces places jusqu'au moment où cette notice est refaite (1862). Cet artiste s'est fait connaître par les oratorios intitulés : 1° *Der Sieg des Heilandes* (la Victoire du Sauveur). — 2° *Job*, qui fut exécuté à la fête musicale de Betterfeld, en 1840. — 3° *Die Feier der Erlœsten am Grabe Jesu* (la Fête de la Rédemption au tombeau de Jésus), exécuté à Dresde, en 1844. Il a écrit aussi pour le théâtre : 1° *Das*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Schloss am Rhein (le Château sur le Rhin), représenté à Dresde en 1838. — 2° *Der Schlosser* (les Clefs d'Augsbourg), représenté dans la même ville. Otto a écrit aussi des messes pour des voix d'hommes, des hymnes (idem), et d'autres morceaux de musique religieuse. Ses autres compositions sont : 1° Trio pour piano, violon et violoncelle, op. 6; Leipsick, Hoffmeister. — 2° Sonate pour piano à 4 mains, op. 5; ibid. — 3° Polonaises idem; Leipsick, Lehmann. — 4° *L'Allegresse*, rondoletto idem., op. 19, Leipsick, Friese. — 5° Rondeau idem., op. 23; Dresde, Thienе. — 6° Plusieurs œuvres de variations pour piano seul, sur des thèmes italiens et allemands. — 7° Études pour piano, op. 11 et 26; Leipsick, Friese. — 8° Cantate funèbre pour chœur et orchestre; Meissen, Gœdsche. — 9° Plusieurs recueils de chansons allemandes avec accompagnement de piano; Vienne et Leipsick. En 1846, Otto a entrepris avec le docteur Schladebach la publication d'un écrit périodique à l'usage des sociétés chorales d'hommes sous le titre *Eutonia*.

OTTO (François), frère du précédent, né à Kœnigstein en 1806, fit ses études musicales à Dresde, puis vécut quelque temps à Leipsick comme chanteur du théâtre. En 1833 il s'est fixé en Angleterre comme directeur d'une société de chant d'ensemble. On a publié à Leipsick de sa composition des motets pour des voix d'hommes, des chants (idem), des *Lieder* en recueils ou détachés, et un recueil de 12 danses allemandes pour orchestre, op. 8.

Un troisième frère d'Ernest Jules Otto a été ténor du théâtre de Leipsick; il s'est fixé en Angleterre, avec son frère François.

OTTO (Mme Louise), auteur d'ouvrages de littérature de différents genres, particulièrement de romans et de poésies, est née à Leipsick vers 1825. Au nombre de ses productions, on remarque un livre qui a pour titre : *Die Mission der Kunst mit besondere Rucksicht auf die Gegenwart* (la Mission de l'art, particulièrement à l'époque actuelle); Leipsick, 1861, gr. in-8° de 271 pages. Cette dame nous apprend, dans sa préface, qu'elle écrivit une brochure sur le même sujet dans l'hiver de 1847-1848, mais que les agitations de l'Allemagne peu de temps après en firent retarder la publication, et que cette brochure ne parut qu'en 1852, sous le titre : *Die Kunst und unsere Zeit* (l'Art et notre temps). La partie de l'ouvrage (*Die Mission der Kunst*) qui concerne la musique commence à la page 119 et finit à la page 241. Mme Otto, qui affecte dans son style les formes de la philosophie allemande de l'époque actuelle, est un apôtre de la musique de Richard Wagner et de ses imitateurs.

OTTOBI, ou OTTEBI. *Voy.* HOTTBY (Jean).

OUDOUX (L'abbé), et non ODOUX, comme écrivent Choron et Fayolle, ni OUDEUX, suivant Forkel, Lichtenthal et M. Becker, fut d'abord enfant de chœur à l'église de Noyon, et y apprit la musique sous la direction de Dugué, qui y était alors maître de chapelle avant de passer à la maîtrise de Notre-Dame de Paris, puis fut attaché comme chapelain, *ponctoyeur* et musicien à la même église de Noyon. On a de cet ecclésiastique un livre intitulé : *Methode nouvelle pour apprendre facilement le plain chant, avec quelques exemples d'hymnes et de proses; ouvrage utile à toutes personnes chargées de gouverner l'office divin, ainsi qu'aux organistes, serpens et basses-contres, tant des églises où il y a musique, que de celles où il n'y en a point*; Paris, Lottin, 1772, 1 vol. in-8°; 2me édition, revue, corrigée et augmentée, Paris, Lottin, 1776, in-8°. Cet ouvrage est en dialogues.

OUGHTRED (Guillaume), théologien et mathématicien anglais, naquit le 5 mars 1574, à Eton, dans le comté de Buckingham. En 1610, il fut nommé ministre d'Albury, près de Guilford, dans le comté de Surrey. Il mourut le 30 juin 1660, à l'âge de quatre-vingt-six ans. On prétend que la joie qu'il ressentit du rétablissement de Charles II sur le trône fut la cause de sa mort. Dix ans après on imprima un choix de ses manuscrits, sous le titre d'*Opuscula mathematica hactenus inedita*; Oxford, 1676, in-8°. On y trouve, sous le n° 7, un traité intitulé *Musicæ elementa*.

OULIBICHEFF (Alexandre d'), gentilhomme russe, naquit en 1795 à Dresde, où son père était en mission. Son éducation fut brillante et solide. Dès son enfance, il cultiva la musique, dans laquelle il fit de rapides progrès. Le violon était l'instrument qu'il avait choisi; il y acquit un talent d'amateur fort distingué, particulièrement dans le genre du quatuor. Entré jeune au service militaire, il vécut quelques années à Pétersbourg et y fut homme de plaisir. Plus tard il entra dans la diplomatie, occupa plusieurs postes importants près des cours étrangères, et ne rentra en Russie qu'en qualité de conseiller d'État. Après l'avénement au trône de l'empereur Nicolas, il demanda sa retraite et vécut alternativement dans ses terres au château de Louvino et à Nijni-Novogorod, grande et belle ville sur l'Oka, à 200 lieues de Pétersbourg. Il y réunissait près de lui quelques amateurs avec lesquels il exécutait fréquemment

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de la musique. M. d'Oulibicheff est mort à Nijni-Novogorod, le 24 janvier 1858, à l'âge de soixante-trois ans. Son nom avait été révélé au monde musical en 1843 par le livre qu'il publia sous le titre de *Nouvelle biographie de Mozart, suivie d'un aperçu sur l'histoire générale de la musique, et de l'analyse des principales œuvres de Mozart*; Moscou, 1844, 3 vol. gr. in-8°. Le premier volume de cet ouvrage renferme la biographie de l'illustre compositeur : le livre de Nissen et surtout les lettres de Mozart et de sa famille en ont fourni les matériaux. On peut y reprendre la lenteur de la narration, le penchant trop décidé de l'auteur pour les discussions polémiques, et certaines formes du style où l'on remarque de l'embarras, défaut très-excusable chez un étranger. L'aperçu de l'histoire de la musique, qui remplit la première moitié du second volume, pourrait être considéré comme sans objet si l'auteur ne s'était proposé de faire voir les faibles progrès qu'elle a faits pendant plusieurs siècles, et de démontrer que l'art complet ne se trouve que dans les œuvres de Mozart; enfin, de constater que ce grand homme a plus inventé dans l'espace de quelques années qu'une longue succession d'artistes n'avaient fait avant lui dans tout le dix-huitième siècle, et même depuis les commencements de Bach et de Hændel. A vrai dire, M. d'Oulibicheff ne sentait, ne comprenait bien que la musique de Mozart. L'analyse qu'il fait des œuvres de ce rare génie est la partie la mieux traitée et la plus satisfaisante de son ouvrage, qui, par son ensemble, est digne d'ailleurs de beaucoup d'estime.

C'est encore Mozart qu'il aime dans les œuvres de la première manière de Beethoven, car on sait que l'auteur de *Fidelio* fut saisi d'une si profonde admiration pour le génie de son prédécesseur, jusqu'à l'âge de près de trente ans, qu'en dépit de son originalité vigoureuse, les tendances et les formes de son modèle se font sentir dans ses trente premières œuvres. Par degrés cependant son talent prenait des allures plus libres, plus personnelles, plus élevées : enfin arriva la seconde manière, où le divorce est complet : alors l'admiration de M. d'Oulibicheff s'affaiblit, et bientôt arrive la critique. Pour lui, cette seconde manière fut le signe d'un affaiblissement progressif des facultés du grand musicien, mais où se trouvent encore de grandes inspirations; car il avouait que les œuvres de cette époque renferment de sublimes beautés mêlées à des extravagances qu'il appelait *la chimère* de l'artiste. Arrivé à l'époque de la troisième manière, où la recherche pénible succède à la libre inspiration, d'Oulibicheff se sent pris de dégoût, et dans son opinion, la raison de Beethoven n'est plus saine : dans cette manière, dit-il, il n'y a plus que *la chimère*. Au reste, cette opinion a été partagée par Ries, par Rellstab, qui avait fait le voyage de Vienne en 1824 pour connaître le grand artiste, et qui en revint avec la conviction que c'en était fait de son génie. On sait aussi que Spohr a émis une opinion semblable sur les dernières œuvres de Beethoven dans son autobiographie. Quel que fût le sentiment d'Oulibicheff à cet égard, il est vraisemblable qu'il n'en eût rien écrit si le livre extravagant de M. Lenz, intitulé *Beethoven et ses trois styles*, n'eût contenu des attaques contre l'auteur de la *Nouvelle biographie de Mozart*, taxé d'injustice dans ce qu'il avait dit de son successeur. Ce furent ces attaques qui déterminèrent M. d'Oulibicheff à écrire et à publier son second ouvrage, *Beethoven, ses critiques et ses glossateurs* (Leipsick, F. A. Brockhaus; Paris, Jules Garelot, 1857, 1 vol. gr. in-8°). Il explique dans sa préface les circonstances qui l'ont impérieusement conduit à s'expliquer sans réserve sur la personne et sur les œuvres du grand artiste. Sous le rapport du style, il y a un remarquable progrès dans ce second ouvrage de M. d'Oulibicheff. Je n'ai pas à faire ici l'analyse du contenu du volume ni l'appréciation des opinions de l'auteur, ayant fait ce travail dans la *Gazette musicale de Paris* (ann. 1857, nos 23, 25, 27, 29 et 30) : je me bornerai à dire que l'auteur et le livre furent attaqués avec violence dans une multitude d'articles de journaux et dans des pamphlets, particulièrement en Russie. M. d'Oulibicheff en fut profondément affligé : je crois même que le chagrin qu'il en eut fut la cause de la maladie qui le mit au tombeau. Peu de mois avant sa mort il m'écrivit, me confiant ses chagrins et m'envoyant un mémoire de vingt pages in-folio dans lequel il avait entrepris de répondre aux critiques acerbes dont il était l'objet. Il désirait que je le fisse publier à Paris; mais je lui conseillai de n'en rien faire, s'il ne voulait prolonger la polémique qui l'affligeait; *car*, lui disais-je, *si solide que soit votre réponse aux critiques injustes dont vous êtes l'objet, on y fera des répliques, et Dieu sait ce qu'elles seront! Ayez ma philosophie : depuis quarante ans, si j'ai trouvé beaucoup de sympathie dans l'opinion publique, j'ai aussi rencontré des attaques de tout genre dans les bas fonds de la critique; mais j'ai méprisé mes adversaires et ne leur ai pas fait l'honneur de leur répondre.* Malheureusement M. d'Oulibicheff, homme du monde et grand seigneur, n'était pas

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

préparé à ces choses qui sont inséparables de la vie d'artiste et d'écrivain : il en mourut.

OULTON (William-Charles), écrivain anglais, né vers 1760, est auteur d'un livre intitulé : *The History of the English theatre in London ; containing an annual register of all the new and revived Tragedies, Comedies, Operas, Farces, Pantomimes, etc., that have been performed ad the Theatre royal in London from the years* 1771 *to* 1795, *with occasional notes and anecdotes* (Histoire du théâtre anglais, contenant un catalogue annuel des tragédies, comédies, opéras, farces, pantomimes, etc., nouvellement représentés ou remis en scène aux théâtres royaux de Londres, depuis l'année 1771 jusqu'en 1795, avec des notes et des anecdotes), Londres, Martin and Bain, 1796, 2 vol. in-8°. Il a été fait une deuxième édition de cette histoire, continuée jusqu'en 1817 ; Londres, 1818, 3 vol. in-12.

OUSELEY (Sir William GORE), baronnet, orientaliste, né en Angleterre, dans le comté de Monmouth, en 1771, reçut une éducation solide dans sa famille, et se rendit à Paris en 1787, pour y perfectionner sa connaissance de la langue française. Entré au service militaire de sa patrie, il y employa ses heures de loisir à l'étude des langues orientales, et bientôt, entraîné par le charme qu'il y trouvait, il vendit sa commission d'officier, alla étudier aux universités de Leyde et de Dublin, et reçut dans cette dernière le degré de docteur. D'autres dignités littéraires lui furent ensuite conférées par les universités de Rostock, d'Édimbourg et de Gœttingue. Après un voyage en Perse, qu'il fit en société de son frère nommé ambassadeur en ce pays, il revint en Angleterre, et y publia le fruit de ses études et de ses recherches sur les antiquités de l'Orient, dans divers ouvrages dont le plus important a pour titre : *The Oriental collections* (Collections orientales) ; Londres, 1797-1799, 3 vol. in-4°. On trouve des renseignements pleins d'intérêt sur la musique et les musiciens de l'Inde dans le premier volume de cet ouvrage. Sir Gore Ouseley est mort à Londres en 1844.

OUSELEY (le Rév. Sir-Frédéric-Arthur GORE), baronnet, fils du précédent, né le 12 août 1825, a succédé à son père en 1844. Après avoir fait ses études au collége de Christ-Church d'Oxford, il prit dans cette université les degrés de bachelier ès arts en 1846, de maître ès arts en 1849, de bachelier en musique, en 1850, et de docteur en musique, en 1855. Il avait été ordonné diacre en 1849 et reçut l'ordre de la prêtrise en 1855. Cette dernière année est remarquable dans l'existence du révérend sir Gore Ouseley, car il succéda alors à sir Henri R. Bishop dans la place de professeur de musique de l'université d'Oxford, et fut nommé *Præcantor* (premier chantre) de la cathédrale d'Hereford. L'église et le collége de St. Michel et tous les Anges ayant été bâtis et dotés, près de Tenbury, cette église fut consacrée par l'évêque d'Hereford, le 29 septembre 1856, et le collége fut ouvert au mois de mai 1857. A cette église de Saint-Michel est attaché un service journalier de chant choral, exécuté par les membres du collége, sous la direction spéciale de Sir Gore-Ouseley. L'instruction musicale de cet ecclésiastique est une des plus solides et des plus complètes que je connaisse. La nature lui a donné une organisation excellente pour la musique. Dès l'âge de trois ans et quelques mois il s'occupait déjà de cet art avec autant d'assiduité que de passion ; et seul il apprit à jouer du piano, de l'orgue, du violoncelle et de plusieurs autres instruments. A sept ans, il faisait ses premiers essais de composition, et dans sa huitième année, il écrivit la musique de l'opéra de Métastase *l'Isola disabitata*. Pianiste distingué, improvisateur élégant, M. Ouseley possède aussi un talent remarquable d'organiste. J'ai eu l'occasion de l'entendre dans une église de la Cité à Londres, où il joua des préludes, une fugue improvisée avec clavier de pédales, et une belle fugue de J. S. Bach à 3 claviers, et dans cette exécution, qui dura près d'une heure et demie, tout fut irréprochable. La liste de ses compositions renferme : 1° Quatre sonates pour piano et violoncelle écrites dans les années 1839-1841 ; 2° Deux trios pour piano, violon et violoncelle, en *ré* et en *ut* (1840-1841) ; 3° Quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle, en *mi* bémol (1842) ; 4° Cinq sonates pour piano seul, dont les quatre dernières, en *mi* mineur, *ut* mineur, *mi* bémol et *ré* mineur ont été composées en 1840, 5° Sextuor pour 2 violons, 2 altos, violoncelle et contrebasse (1841) ; 6° Environ 40 mélodies sur des paroles italiennes, écrites de 1832 à 1845 ; 7° Nocturnes ou romances sans paroles pour piano seul, au nombre de douze (1839-1858) ; 8° Trois préludes et fugues pour piano ou orgue sans pédales, en *mi* majeur, *ut* mineur et *mi* bémol (1845 1846) ; 9° Six grands préludes pour l'orgue avec pédales obligées (1860) ; 10° Ode pour soprano solo, chœur à 5 voix et orchestre, composée à l'occasion de la paix après la guerre de Crimée, pour l'université d'Oxford, mais non exécutée : 11° Grande cantate religieuse, sur les paroles du 10me chapitre de Jérémie : *The Lord is the true God*, pour voix de baryton, chœur à 5 voix, et grand orchestre, composée pour le degré de ba-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

cheller en musique en 1849 et 1850 ; 12° Quatre services complets pour les cathédrales, à 8 voix, en *la* mineur, *ré* majeur, *fa* majeur et *ut* majeur (1848-1856) ; 13° Six antiennes (1854-1860) ; 14° Dix Glees sur des paroles anglaises (1844-1846) ; 15° Chansons anglaises pour différentes voix (1842-1859). 16° *The Martyrdom of St Polycarp* (Le Martyre de S. Polycarpe), oratorio en un acte, gravé en grande partition, à Londres, chez Alfred Novello, gr. in-fol. ; bel ouvrage dont le style est large et pur, dont les mélodies sont simples et naturelles, les chœurs puissants, énergiques, bien rhythmés et bien écrits dans la grande manière de Bach et de Hændel, enfin, dont l'instrumentation est riche sans excès de son emploi. Cette composition ferait honneur aux meilleurs artistes.

OUTREIN (Jean d'), prédicateur de l'Église réformée, à Amsterdam, naquit à Middelbourg en 1663, et mourut en 1722. On a de lui : *Disputationes XV de clangore evangelii sive de clangoribus sacris*, dans lesquelles il traite de la musique des Hébreux, et particulièrement de l'instrument appelé *magrepha*. Ugolini a inséré ce traité dans son *Thesaurus antiq. sacr.*, t. 32.

OUTREPONT (Charles-Thomas-François d'), né à Bruxelles, le 26 juin 1777, se fixa à Paris vers 1804, et y est mort le 4 avril 1840. Parmi beaucoup de travaux littéraires de différents genres qu'il y a publiés, on remarque le livre qui a pour titre *Dialogues des morts, suivis d'une lettre de J.-J. Rousseau, écrite des Champs Élysées à M. Castil-Blaze*, Paris, F. Didot, 1825, in-8°. Dans la lettre supposée, M. d'Outrepont reproche à Castil-Blaze d'avoir emprunté textuellement, pour son *Dictionnaire de musique moderne*, 342 articles à celui de Jean-Jacques Rousseau. Bien qu'on ne puisse nier que l'accusation ait quelque fondement, il est certain que d'Outrepont montre beaucoup de partialité et de préventions dans sa critique.

OUTREPONT (Théodore-Gustave d'), frère du précédent, capitaine de cavalerie, naquit à Bruxelles en 1779, et mourut à Paris, du choléra, le 7 avril 1832. Il cultivait le violon avec quelque succès et a publié à Paris plusieurs morceaux pour cet instrument.

OUVRARD (René), né à Chinon, en Touraine, le 16 juin 1624, apprit la musique dès son enfance et n'interrompit pas l'étude de cet art pendant qu'il se préparait à embrasser l'état ecclésiastique. Après avoir été ordonné prêtre, il obtint la maîtrise du chœur de la cathédrale de Bordeaux, puis celle de Narbonne. C'est de cette dernière ville qu'il fut appelé à Paris, pour y remplir les fonctions de maître de musique de la Sainte-Chapelle, place qu'il occupa pendant dix ans. Il fut ensuite pourvu d'un canonicat de Saint-Gratien de Tours, et mourut en cette ville, le 19 juillet 1694. Ouvrard avait l'esprit orné de connaissances assez étendues dans l'histoire et les antiquités ecclésiastiques ; il composait des vers latins, et cultivait les mathématiques et l'astronomie. Outre quelques ouvrages de controverse et de théologie, on a de lui : 1° *Secret pour composer en musique par un art nouveau*, Paris, 1660. — 2° *Lettres sur l'architecture harmonique ou application de la doctrine des proportions de la musique à l'architecture*, ibid., 1679, Paris, Rouland, in-4°. — 3° *Histoire de la musique chez les Hébreux, les Grecs et les Romains*, non publiée. Le manuscrit se trouve à la bibliothèque de la ville de Tours (1). Le privilége pour la publication de cet ouvrage avait été délivré à Ouvrard le 4 mars 1677, d'où l'on peut conclure qu'il avait résolu de le faire bientôt imprimer ; on ne peut donc expliquer le motif qui l'a décidé ensuite à garder en manuscrit cette histoire de la musique, puisqu'il vécut encore dix-sept ans après cette date, et qu'il ne décéda que le 19 juillet 1694. Après sa mort, le manuscrit fut déposé avec plusieurs autres ouvrages du même auteur dans les archives de l'église métropolitaine, d'où il est passé dans la bibliothèque de la ville. L'ouvrage est divisé en trois parties : la première est intitulée *Prénotions harmoniques*. Elle renferme l'explication de tous les termes employés dans la musique, en grec, en latin et en français ; puis vient l'exposé des connaissances qui se rattachent à la théorie de la musique, telles que l'arithmétique, l'acoustique, la philosophie ; enfin l'examen de plusieurs questions relatives à la musique des Grecs et des Romains, un traité de leurs intruments, de leur poésie et de leurs danses. Sous le titre de *Bibliothèque harmonique*, la seconde partie contient une liste de tous les auteurs qui ont écrit sur la musique, rangés par ordre chronologique, avec des renseignements sur leurs ouvrages, etc. La troisième partie renferme les éléments de la musique et de la composition. On voit que le plan de cet ouvrage avait été assez mal conçu. — 4° *Dissertation* sur le traité de Vossius, *De poematum cantu et viribus rhythmi*, manuscrit qu'il avait communiqué à l'abbé Nicaise pour avoir son avis ; enfin, quelques lettres sur la musique, à l'abbé Nicaise,

(1) Bibliotheca ecclesiæ Turonensis seu catalogus librorum Mss. qui in eadem bibl. asservantur, auct. G. Jouan et Vict. d'Avaune, Tours, 1706, in-8°, réimprimé dans la *Bibliotheca Bibliothecarum* de Montfaucon.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

qui avait conçu le projet de les faire imprimer avec son *Discours sur la musique des anciens.*

OVERBECK (Jean-Daniel), recteur du gymnase de Lubeck, naquit à Rethem, près de Lubeck, en 1715. On trouve dans les Essais critiques et historiques de Marpurg (t. I, p. 312-317) un morceau de ce savant, intitulé : *Antwort auf das Sendschreiben eines Freundes an den andern, uber die Ausdrucke des Herrn Batteux, von der Musik* (Réponse à la lettre d'un ami à un autre, sur les expressions de M. Batteux concernant la musique).

OVERBECK (Chrétien-Adolphe), né à Lubeck vers 1750, fut fait docteur en droit en 1788, et obtint en 1793 le titre de syndic du chapitre épiscopal de Lubeck. Il est mort dans cette ville, le 9 mai 1821. Il cultivait la musique, et a publié des cantiques et des chansons avec mélodies et accompagnement de clavecin, sous ce titre : *Lieder und Gesænge mit Klavier Melodien*, Hambourg, 1781, in-4°.

OVEREND (Marmaduke), écrivain anglais et professeur de musique, né dans le pays de Galles, vers le milieu du dix-huitième siècle, fut organiste à Isleworth, dans le comté de Middlesex, et y vivait encore en 1797. Il a publié le programme d'un cours sur la science de la musique, sous ce titre : *A brief account of, and introduction to eight lectures on the science of Music*, Londres, 1781, in-4° de 2 feuilles. Il rédigea ensuite les leçons qu'il avait faites dans ce cours et les publia dans un écrit intitulé : *Lectures on the science of Music* ; Londres, 1783, in-4°. On connaît aussi de ce musicien : *Twelve sonatas for two violins and a violoncello* (12 sonates pour 2 violons et violoncelle), Londres, 1779.

OZANAM (Jacques), mathématicien, naquit en 1640, à Bouligneux, dans la principauté de Dombes, d'une famille d'origine juive, et mourut à Paris, le 3 avril 1717. Au nombre de ses ouvrages, on compte un *Dictionnaire mathématique* (Paris, 1691, in-4°), dans lequel on trouve un *Traité de musique* (p. 640) qui forme 16 pages. On a aussi de lui : *Récréations mathématiques et physiques, qui contiennent plusieurs problèmes d'arithmétique, de géométrie et de musique*, etc., Paris, 1724, 3 vol in-8°, et 1735, 4 vol. in-8°.

OZI (Étienne), premier basson de la chapelle du roi, avant la révolution, ensuite de la chapelle impériale, de l'orchestre de l'Opéra, et professeur de cet instrument au Conservatoire de musique, naquit à Nîmes le 9 décembre 1754. Venu à Paris en 1777, il débuta au concert spirituel deux ans après, et s'y fit remarquer par une belle qualité de son et une exécution nette et précise. On peut le considérer comme le premier artiste qui ait perfectionné cet instrument en France, et comme le chef d'une école d'où sont sortis Delcambre, Gebauer, etc., lesquels ont formé à leur tour d'excellents élèves. Le temps où Ozi fit le plus admirer son talent fut celui des concerts du théâtre Feydeau (1796). Il a beaucoup composé pour son instrument, car on compte parmi ses compositions : 1° 7 concertos pour basson, avec accompagnement d'orchestre, publiés à Paris depuis 1780 jusqu'en 1801. — 2° Trois symphonies concertantes pour clarinette et basson, œuvres 5, 7 et 10, Paris, 1795 et 1797. — 3° 24 duos pour 2 bassons ; ibid. jusqu'en 1798. — 4° Petits airs connus variés pour 2 bassons, ou 2 violoncelles, 1er et 2e livres, ibid. ; 1793 et 1794. — 5° Six duos pour deux bassons, ou 2 violoncelles, ibid., 1800. En 1787, il publia un livre élémentaire intitulé : *Méthode de basson aussi nécessaire pour les maîtres que pour les élèves, avec les airs et des duos.* Plus tard il refondit cet ouvrage pour l'étude des classes au Conservatoire, et le publia, en 1800, sous le tite de *Méthode nouvelle et raisonnée pour le basson.* Il en a été fait plusieurs éditions à Paris. Vers 1796, Ozi forma une association pour l'établissement d'un magasin de musique, attaché au Conservatoire ; il dirigea cet établissement jusqu'à sa mort, arrivée le 5 octobre 1813.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

P

PABST (....), directeur de musique à Kœnigsberg, né dans cette ville vers 1818, s'est fait connaître comme compositeur dramatique, par l'opéra en trois actes intitulé : *Der Kastellan von Krakau* (le Châtelain de Cracovie), qui fut représenté à Kœnigsberg, en 1840. En 1848, il donna au théâtre de la même ville *Unser Johann* (Notre Jean). M. Bernsdorf ne mentionne pas cet artiste dans son nouveau Lexique général de musique.

PACCHIEROTTI (Gaspard), chanteur célèbre de la seconde moitié du dix-huitième siècle, naquit à Fabriano, dans la Marche d'Ancône, en 1744, et entra comme enfant de chœur à la cathédrale de Forli. C'est à tort que Tipaldo (*Biogr. degli Italiani illustri*, t. IX) a dit que ce grand chanteur fut enfant de chœur de la chapelle de Saint-Marc de Venise et que Bertoni fut son maître dans l'art du chant. M. Caffi n'a pas fait cette faute dans son histoire de cette chapelle. Bertoni fut simplement organiste de Saint-Marc depuis 1752 jusqu'à la fin de 1784, et ne devint maître de cette chapelle que le 21 janvier 1785. Enfin, il n'y avait pas d'enfants de chœur à la chapelle de Saint-Marc pour la partie de soprano, mais des sopranistes castrats, dont la plupart étaient prêtres. La beauté extraordinaire de sa voix le fit remarquer par un soprano de cette chapelle, qui obtint de ses parents l'autorisation de le soumettre à la castration. Le succès de l'opération décida le vieux soprano à donner des leçons de chant à Pacchierotti, dont les progrès dans cet art furent si rapides, qu'à l'âge de seize ans il put commencer à se faire entendre avec succès sur plusieurs théâtres d'Italie, dans des rôles de femme. Cependant son organe n'avait pas encore acquis toute sa puissance. Ce fut surtout vers 1770 que sa réputation s'étendit, et que son talent d'expression acquit une perfection inimitable. Il chanta dans cette année à Palerme, avec la fameuse Catherine Gabrielli et y produisit une vive impression. En 1772, il brillait à Naples; puis il alla à Bologne, en 1773, retourna à Naples, en 1774, chanta à Parme et à Milan, en 1775, à Florence et à Forli, en 1776, et à Venise, en 1777. Après la saison de Venise, il alla chanter pendant le carnaval à Milan, et l'année suivante il fut rappelé dans cette ville pour l'ouverture du nouveau théâtre de *la Scala*. Précédemment il s'était fait admirer à Gênes; en 1778, il brilla à Lucques et à Turin, et vers la fin de la même année, il se rendit à Londres où il resta jusqu'en 1785. Peu de chanteurs ont été accueillis dans cette ville avec autant d'enthousiasme que Pacchierotti; il y gagna des sommes énormes. De retour en Italie vers la fin de 1785, il alla à Venise, où il retrouva le compositeur Bertoni, son ami, qui écrivit pour lui plusieurs ouvrages. Il y resta presque constamment jusqu'en 1790, puis retourna à Londres, où, malgré son âge avancé, il sut encore se faire admirer comme virtuose et comme professeur, jusqu'en 1800. L'année suivante, il se fixa à Padoue, et y vécut honorablement avec les richesses qu'il avait amassées, dépensant chaque année des sommes considérables en aumônes. Son plaisir le plus vif consistait, dans ses dernières années, à faire exécuter chez lui les psaumes de Marcello, dont il possédait bien la tradition. Grand musicien, il lisait à première vue toute espèce de musique et accompagnait bien au piano. Il mourut à Padoue, le 29 octobre 1821, à l'âge de soixante-dix-sept ans. Pacchierotti était laid de visage et, contre l'ordinaire des castrats, d'une taille élevée et fort maigre; mais la beauté de son organe, sa mise de voix merveilleuse, et le charme irrésistible de l'expression de son chant, faisaient bientôt oublier à la scène ses désavantages extérieurs. Burney dit que les airs *Misero pargoletto*, du *Demofoonte* de Monza, *Non temer*, de Bertoni, dans l'opéra sur le même sujet, *Dolce speme*, du *Rinaldo* de Sacchini, et *Ti seguirà fedele*, de *l'Olimpiade*, de Paisiello, étaient ceux où il déployait le talent le plus remarquable.

PACCHIONI (Antoine-Marie), compositeur, né à Modène, le 5 juillet 1654, apprit

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

l'art du chant sous la direction de D. Murzio Erculeo d'Otricoli, musicien de la chapelle ducale de Modène, puis eut pour maître de contrepoint Jean-Marie Bononcini. L'étude des compositions de Palestrina le rendit un des musiciens les plus habiles de son temps. Pacchioni était prêtre et fut *mansionnaire* de la cathédrale de Modène. En 1678, le chapitre avait l'intention de lui donner la place de maître de chapelle, devenue vacante par la mort de Jean-Marie Bononcini; mais, à la demande du duc François II, cet emploi fut donné à Joseph Colombi. Pacchioni l'obtint après la mort de celui-ci. Le duc de Modène l'avait choisi, en 1722, pour son maître de chapelle. Pacchioni mourut le 15 juillet 1738, à l'âge de quatre-vingt-quatre ans. En 1733, il avait été pris pour arbitre par le P. Martini, dans une contestation qui s'était élevée entre ce maître, jeune encore, et Thomas Redi, de Sienne, maître de chapelle de l'église de Lorette, au sujet de la résolution d'un canon de Jean Animuccia (*voyez* les mémoires de Pierluigi de Palestrina, par l'abbé Baini, t. I, n° 105, p. 120). Pacchioni a laissé en manuscrit beaucoup de musique d'église, qui se trouve à la cathédrale de Modène. Il a publié à Venise, en 1687, des motets à quatre voix. En 1682, il a fait exécuter à Modène un oratorio intitulé *La gran Matilda*. Déjà il avait écrit, en 1678, un autre oratorio qui avait pour titre : *Le Porpore trionfali di S. Ignazio*. On conserve, dans la bibliothèque ducale de Modène, des cantates de cet artiste en manuscrit. La collection de l'abbé Santini, à Rome, renferme trois motets à huit voix de Pacchioni, à savoir, *Sicut erat, Domine Deus noster,* et *Laudate Dominum*.

PACCIOLI (Luc), en latin **PATIOLUS** ou **PACIOLUS**, moine franciscain et savant mathématicien, naquit à Borgo-San-Sepolcro, en Toscane, vers le milieu du quinzième siècle. Après avoir enseigné les mathématiques à Naples, à Milan (depuis 1496 jusqu'en 1499), puis à Florence et à Rome, il alla se fixer à Venise et y expliqua Euclide. Il se trouvait encore en cette ville en 1509. Au nombre de ses ouvrages, qui sont estimés, on en remarque un, devenu fort rare, qui a pour titre : *De divina proportione, opera a tutti gl'ingegni perspicacci e curiosi necessaria ove ciascun studioso di philosophia, perspectiva, pictura, sculptura, architectura, musica, et altre mathematice, suavissima, sottile et admirabile doctrina conseguira, etc.* (1) *Venetiis impressum per probum virum Paganinum de Paganinis de Brescia*, 1509, in-fol.

PACE (Richard), né dans le diocèse de Winchester, en 1482, fit ses études à l'université d'Oxford, puis à celle de Padoue, et fut successivement chanoine d'York, archidiacre de Dorset, doyen d'Exeter, et enfin doyen de Saint-Paul de Londres. Il mourut à Steppey, dans le voisinage de Londres, en 1532. On a de lui en manuscrit un livre intitulé : *De restitutione musices,* que Bale indique (*in Catal. SS. Brit.* cent. 8, p. 653).

PACE (Vincent), né à Assise, dans la seconde moitié du seizième siècle, fut maître de chapelle de l'église cathédrale de Rieti. On le compte parmi les premiers compositeurs qui ont écrit de la musique d'église pour une et deux voix avec accompagnement de basse continue pour l'orgue. L'ouvrage par lequel il s'est fait connaître en ce genre de musique a pour titre : *Sacrorum concentuum liber primus qui singulis, duabus, tribus, quatuor vocibus concinuntur, auctore Vincentio Pacio Assisiensi in cath. Eccl. Reatina musicæ præfectus, unà cum basso ad organum;* Romæ, 1617.

PACE (Pierre), organiste de la *Santa Casa* de Lorette, vécut dans la première moitié du dix-septième siècle. Il est vraisemblable qu'il était parent du précédent et qu'il naquit à Assise. Les ouvrages connus de sa composition sont : 1° *Il primo libro de' Mottetti a una, due, tre et quattro voci, con un Magnificat a due voci, et co'l basso per l'organo;* in Venetia, app. Giac. Vincenti, 1615, in-4°. 2° *Madrigali a quattro et a cinque voci, parte con sinfonia se piace, et parte senza; avertendo però che quelli delle Sinfonie non si possano cantare senza sonarli, ma gli altri si. Opera decima quinta;* in Venetia, appresso Giac. Vincenti, 1617, in-4°. Dans l'épître dédicatoire au cardinal Montalto, datée de Lorette, le 24 janvier 1617, Pace dit qu'il a appris la musique dès sa plus tendre enfance, et qu'il a été organiste en plusieurs endroits avant de l'être à Lorette. 3° *Motetti a 4, 5 et 6 voci co'l Dixit et Magnificat,* op. 18, *ibid.*, 1619, in-4°. 4° *Il sesto libro de' Mottetti a una, due, tre et quattro voci, co'l Dixit, Laudate pueri et Magnificat a due et tre voci,* op. 10, *ibid.*, 1618, in-4°.

PACELLI (Aspasio), né à Varciano, au diocèse de Narni, en 1570, fut d'abord maître

(1) L'orthographe de ce titre, comme celle de tout le livre, est plus latine que celle des bons écrivains italiens du quatorzième siècle.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de chapelle du collége allemand à Rome, et, le 2 mars 1602, obtint le même titre à la basilique du Vatican; mais après dix mois passés dans cette position, il accepta la place de maître de chapelle de Sigismond III, roi de Pologne et de Suède. Il mourut à Varsovie le 4 mai 1623, à l'âge de cinquante-trois ans. Un monument surmonté de son buste lui fut élevé dans la cathédrale de Varsovie; on y lit cette inscription :

D. O. M.
ET MEMORIÆ EXCELLENTIS VIRI
ASPRILLI PACELLI
ITALI DE OPPIDO VARCIANO DIOCŒSIS NARNIENSIS,
QUI PROFESSIONE MUSICUS, ERUDITIONE, INGENIO,
INVENTIONUM DELECTABILI VARIETATE OMNES
EJUS ARTIS COETANEOS SUPERAVIT,
ANTIQUIORES ÆQUAVIT, ET SERENISS.
ET VICTORIS. PRINCIPIS
D. D. SIGISMUNDI III. POLONIÆ ET SUECIÆ REGIS
CAPELLAM MUSICAM TOTO CHRISTIANO
ORBE CELEBERRIMAM
ULTRA XX ANNOS MIRA SOLERTIA REXIT.
EADEM S. M. R. OB FIDELISSIMA OBSEQUIA HOC
BENEVOLENTIÆ MONUMENTUM PONI JUSSIT.
DECESSIT DIE IV MAII ANNO DOMINI
MDCXXIII ÆTATIS SUÆ LIII.

On connaît de ce maître les ouvrages suivants : 1° *Cantiones sacræ* 5, 6, 8, 10-20 *vocum*, Francfort, 1604, in-4°. 2° *Psalmi et motetti octo vocum*, ibid., 1607, *in*-4°. 3° *Cantiones sacræ* 5, 6, 7-20 *vocibus concinnatæ*, ibid., 1608, in-4°. 4° *Psalmi, motetti et Magnificat quatuor vocibus*, ibid., 1608, in-4°. 5° *Madrigali a quattro voci, lib.* 1, ibid. 6° *Madrigali a cinque voci, lib.* 2, ibid., in-4°. Quelques morceaux de Pacelli ont été insérés dans le recueil de divers auteurs publié par Fabio Costantini (Rome, 1614); entre autres un beau motet à huit voix sur les paroles : *Factum est silentium*.

PACELLI (Antoine), prêtre et compositeur vénitien, fut chanteur sopraniste à la chapelle ducale de Saint-Marc; il a fait représenter à Venise, en 1698, un opéra de sa composition intitulé *Il finto Esau*. On connaît aussi sous son nom la cantate théâtrale *Amor furente*, qui fut écrite en 1723, à Mestre, pour le théâtre particulier de la belle villa du doge Erizzo. Pacelli vivait encore en 1740, car il concourut, cette année, contre Saratelli, pour la place de vice-maître de la chapelle de Saint-Marc, qui fut donnée à son compétiteur.

PACHALY (Traugott-Emmanuel), organiste distingué, né le 5 janvier 1707, à Linderode, dans la Lusace inférieure, fit ses premières études littéraires et musicales chez son père, alors *cantor* et instituteur dans cette commune. Plus tard, il fréquenta l'école normale de Bunzlau, pour se préparer à la carrière de l'enseignement. Après qu'il eut achevé ses cours dans cette institution, il fut envoyé, aux frais du gouvernement, à Schmiedeberg, pour y perfectionner son talent sur l'orgue sous la direction de Benjamin Klein, *cantor* et organiste renommé dans le pays. Ses études musicales terminées, Pachaly retourna à Bunzlau, où il était appelé pour y occuper la place de professeur adjoint à l'école normale; mais il n'y resta que peu de temps, parce qu'il fut nommé instituteur et organiste à Gruna, près de Gœrlitz. Cette dernière position n'offrant pas à l'artiste des ressources suffisantes pour donner à son talent l'essor pour lequel il sentait qu'il était né, il l'abandonna, en 1820, et accepta la place d'instituteur et d'organiste à Schmiedeberg, devenue vacante par la mort de Klein, son ancien professeur. Là, un plus vaste champ se présenta à son activité, soit par les ressources chorales qu'il trouvait dans l'église primaire-évangélique, soit par le bel orgue construit par Engel, de Breslau. Pachaly occupait encore cette position en 1848. La *Nouvelle Gazette musicale de Leipsick*, l'*Eutonia*, la *Cæcilia* et l'*Iris*, ont accordé beaucoup d'éloges au talent d'exécution ainsi qu'aux compositions de cet artiste. Les ouvrages publiés à Breslau et à Leipsick par Pachaly sont ceux-ci : 1° Douze préludes pour l'orgue, première suite. 2° Douze *idem*, deuxième cahier. 3° Variations pour l'orgue sur le choral *Auf meinen lieben Gott*. 4° Vingt-cinq chorals pour quatre voix d'hommes. 5° Cantate funèbre à quatre voix avec orgue obligé. 6° Hymne à quatre voix avec orchestre et orgue. 7° Cantate pour la Pentecôte, avec orchestre. 8° Cantate pascale, *idem*. 9° Cantate de Noël, *idem*. 10° Cantate de fête, *idem*, dédiée au roi de Prusse, Frédéric-Guillaume IV. Pachaly a fourni aussi des compositions au *Museum d'orgue*, de Geissler, à l'*École pratique d'orgue*, du même, à la collection d'exercices pour les organistes, et à l'*Organiste pratique*, de Herzog. Je ne connais de cet artiste qu'une fugue, insérée par Kœrner, d'Erfurt, dans la troisième partie de son recueil intitulé : *Postludien-Buch für Organisten*, etc.; elle est bien écrite et d'une bonne harmonie.

PACHELBEL (Jean), organiste célèbre, naquit à Nuremberg, le 1er septembre 1653. Pendant qu'il était occupé de ses premières

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

études littéraires, il apprit à jouer de plusieurs instruments, particulièrement du clavecin chez Henri Schwemmer. Ayant été envoyé au Gymnase de Ratisbonne, il profita de son séjour dans cette ville pour commencer l'étude du contrepoint sous la direction de Preuz. Après avoir achevé ses humanités, il fréquenta l'Université d'Altdorf; mais à défaut de moyens d'existence, il fut obligé de retourner à Ratisbonne. Il ne fit qu'un court séjour dans cette ville, et bientôt il se rendit à Vienne, où il obtint la place d'organiste adjoint de l'église Saint-Étienne. Le premier organiste était alors Jacques de Kerl; ce grand artiste devint le modèle de Pachelbel, et lui fit faire de grands progrès dans la composition. En 1675, la place d'organiste de la cour d'Eisenach fut offerte à Pachelbel avec des avantages si considérables, qu'il se hâta de l'accepter. En 1678, il fut appelé à Erfurt comme organiste de l'église des Dominicains, dont il remplit les fonctions pendant douze ans; puis il alla à Stuttgard, en 1690; mais à peine y fut-il établi, que l'invasion du duché de Wurtemberg par l'armée française l'obligea de fuir avec sa femme et ses enfants. Heureusement il trouva un refuge à la cour de Gotha. La mort de Georges-Gaspard Wecker, organiste de Saint-Sébald, à Nuremberg, fit rappeler Pachelbel dans sa ville natale, pour lui succéder, en 1695. Il y passa le reste de ses jours, et mourut le 3 mars 1706, à l'âge de cinquante-trois ans. Cet artiste est considéré avec raison comme un des meilleurs organistes de l'ancienne école allemande, et comme un compositeur distingué de musique d'église; il continua l'excellente école d'orgue et de clavecin de Kerl et de Froberger. La manière des organistes italiens et français, introduite en Allemagne par ce dernier, paraît surtout l'avoir séduit, car c'est dans ce style que sont écrites la plupart des pièces de Pachelbel. Cet excellent organiste a publié: 1° *Musikalisches Sterbens Gedanken, aus vier variirten Choralen bestehend* (Pensées musicales funèbres, qui consistent en quatre chorals variés); Erfurt, 1683. Cet ouvrage fut composé à l'occasion de la peste qui désolait alors l'Allemagne. 2° *Musikalisches Ergœtzung, aus 6 verstimmeten Partien von 2 Violinen und General-Bass.* (Amusement musical, composé de six partien (petites sonates) pour deux violons et basse continue, accordés de différentes manières); Nuremberg, 1691. 3° Huit préludes pour des chorals; *ibid.*, 1693. 4° *Hexachordon Apollinis,* contenant six airs avec six variations pour chacun; Nuremberg, 1699, in-4° obl. de quarante-quatre pages. Pachelbel a laissé aussi en manuscrit des morceaux de musique d'église et de pièces de clavecin. Je possède de lui de beaux préludes inédits, et des chaconnes d'un style excellent pour le clavecin. L'éditeur Kœrner, d'Erfurt, a publié beaucoup de pièces d'orgue de Pachelbel, en cahiers, ou dans des recueils de divers auteurs, sans date (1840-1855).

PACHELBEL (Guillaume-Jérôme), fils du précédent, naquit à Erfurt en 1685. Élève de son père, il apprit de lui à jouer de l'orgue, du clavecin, et les règles du contrepoint. Devenu habile artiste, il fut nommé organiste à Wehrd, près de Nuremberg. En 1706, on lui confia l'orgue de l'église de Saint-Jacques dans cette ville. L'époque de sa mort n'est pas connue. On a imprimé de sa composition: 1° *Musikalisches Vergnügen, bestehend in einem Præludio, Fuga und Fantasia sowohl auf die Orgel,* etc. (Amusement musical, consistant en un prélude, une fugue et une fantaisie pour l'orgue ou le clavecin, etc.); Nuremberg, 1725, in-4°. 2° Fugue en *fa* pour le clavecin; *ibid.*

PACHER (Joseph-Adalbert), pianiste à Vienne et compositeur de musique de salon, né le 28 mars 1810, à Dauhrowitz, en Moravie, se rendit à Vienne vers l'âge de seize ans, et y étudia le piano sous la direction de Halm (*voyez* ce nom). Il s'est fixé dans cette ville, où il se livre à l'enseignement de son instrument. Il a publié jusqu'à ce jour (1860) environ soixante œuvres d'études de salon, caprices, rondos et variations.

PACHMAYER (Pierre-Chrétien), né en 1742, à Dietfurt, en Bavière, fit ses études chez les Franciscains de ce lieu, et entra dans leur ordre, à l'âge de vingt ans. Il se distingua par son talent sur l'orgue, et par son habileté dans la composition de la musique d'église. Il a laissé en manuscrit, dans son couvent, des messes, offertoires, litanies, et des oratorios dont les mélodies faciles ont été remarquées dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. On ignore l'époque de la mort du P. Pachmayer.

PACHYMÈRE (Georges), un des meilleurs auteurs de l'histoire byzantine, naquit en 1242, à Nicée, où sa famille s'était retirée après la prise de Constantinople par les Latins. Quoiqu'il eût perdu la plus grande partie de ses biens, son père ne négligea rien pour son éducation: il lui donna des maîtres habiles, qui lui firent faire de rapides progrès

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

dans les lettres. Après que Constantinople eut été reconquise (en 1261) par Michel Paléologue, Pachymère retourna dans cette ville, y continua ses études, et entra dans l'état ecclésiastique. Ayant obtenu la confiance de l'empereur, il eut un emploi à la cour, et fut chargé de plusieurs négociations. Quoiqu'on n'ait pas la date précise de la mort de Pachymère, il y a lieu de croire qu'il ne vécut pas au delà de 1310, car son histoire contemporaine de l'empire grec ne s'étend que jusqu'à la vingt-sixième année du règne d'Andronic. Ce n'est pas ici le lieu d'examiner l'histoire des règnes de Michel Paléologue et de son fils, par Pachymère, ni les autres œuvres littéraires de cet écrivain; je ne lui ai consacré cet article que pour un traité de musique dont il est auteur, et que Léon Allatius n'a pas mentionné dans sa dissertation *De Georgiis*. L'érudit M. Weiss n'en a point eu connaissance, et il s'est trompé, lorsque après avoir indiqué les diverses productions littéraires de Pachymère (*Biog. univ.*, t. XXXII, p. 334), il dit que ses autres ouvrages ne sont pas parvenus jusqu'à nous. Un beau manuscrit du seizième siècle et de la main d'Ange Vergèce, nous a conservé le traité de musique dont il s'agit : ce manuscrit est à la Bibliothèque impériale de Paris (n° 2536, in-4°). L'ouvrage est entièrement spéculatif; il a pour titre : Περὶ Ἁρμονικῆς ἤ τε οὖν μουσικῆς (de l'Harmonique ou de la musique), est divisé par chapitres (au nombre de cinquante-deux), et commence par ces mots : Δευτέραν ἔχει τάξιν μετὰ τὴν ἀριθμητικὴν ἡ μουσική, ἣν καὶ ἁρμονικὴν λέγομεν (la Musique, que nous appelons aussi l'*harmonique*, vient immédiatement après l'arithmétique). Le cinquième chapitre de cet ouvrage, concernant les genres, se trouve en grande partie dans la septième section des *Harmoniques* de Manuel Bryenne (page 387, *apud Op. Wallis*, tome III); mais Manuel Bryenne vécut postérieurement à Pachymère. Le traité des quatre sciences mathématiques, attribué par quelques manuscrits à Pachymère, est de Michel Psellus (*voyez* ce nom). Depuis que j'ai signalé l'existence de l'ouvrage de Pachymère contenu dans le manuscrit 2536 (première édition de la *Biographie des musiciens*), M. Vincent, de l'Institut, a publié, dans le XVIe volume des *Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque du roi*, le texte de ce traité, d'après le même manuscrit collationné avec d'autres, précédé d'une introduction, et accompagné d'arguments des chapitres et de notes.

PACI (Antoine), prêtre et musicien, naquit à Florence dans la première moitié du seizième siècle; il fut chevalier de l'ordre de Saint-Étienne. On a imprimé de sa composition : *Madrigali a sei voci*; Venise, 1589. M. Casamorata (*voyez* ce nom) croit que j'ai commis une erreur (1) en disant que ces madrigaux sont à six voix, et il accorde plus de confiance à Poccianti (*Catalogo degli uomini illustri fiorentini*) qui attribue à Paci un livre de *sei Madrigali a più voci*; mais c'est là évidemment qu'est l'erreur, car jamais on n'a publié un recueil de *six madrigaux*, qui n'aurait formé que cinq ou six feuillets. Les livres de madrigaux des musiciens du seizième siècle sont ordinairement composés de vingt à vingt-cinq morceaux contenus dans autant de pages. En le copiant, Poccianti a mal lu le titre de l'ouvrage dont il s'agit.

PACICHELLI (Jean-Baptiste), littérateur, né à Pistoie, vers 1640, acheva ses études à Rome, et embrassa l'état ecclésiastique. Ayant été nommé auditeur du légat apostolique, en Allemagne, il profita de cette circonstance pour voyager dans cette contrée. De retour à Rome, il obtint un bénéfice à Naples, et mourut en 1702. Outre divers ouvrages de littérature et de philologie, on a de lui : *De Tintinnabulo Nolano Lucubratio*; Naples, 1693, in-12. C'est un traité du carillon, qu'on dit avoir été inventé à Nola, dans le royaume de Naples.

PACINI (Anné), sopraniste italien, eut beaucoup de réputation au commencement du dix-huitième siècle. Il brillait à Venise, en 1725.

PACINI (Louis), bon chanteur bouffe, naquit à Pupillo (Toscane), le 25 mars 1707, et non à Rome, comme il a été dit dans la première édition de cette Biographie; mais ce fut dans cette ville qu'il fit ses études musicales. Il y avait été envoyé par son protecteur, le duc de Sermoneta. *Masi*, maître de chapelle de l'église Saint-Pierre, fut son premier maître de chant. Pacini se rendit ensuite à Naples, où il entra au conservatoire de *la Pietà de' Turchini*. Tritto y fut son professeur d'harmonie et d'accompagnement. Après avoir débuté avec succès sur les théâtres d'Italie, il obtint un engagement pour le théâtre de Barcelone et y resta trois années. De retour en Italie, en 1801, il chanta d'abord à Milan, puis à Livourne. Sa voix, qui, d'abord, fut un ténor, devint progressivement plus grave, et

(1) *Gazetta musicale di Milano*, 1847, n° 47.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

finit par se changer en basse. Il prit alors les rôles bouffes, où il n'était pas médiocrement plaisant. Il commença sa carrière théâtrale en 1798, et se retira de la scène en 1820; peu de temps après il mourut, je crois, dans sa ville natale. Pacini était particulièrement aimé à Milan; il y revint souvent et y parut aux divers théâtres, dans les années 1801, 1802, 1804, 1805, 1806, 1813, 1814, 1815, 1816, 1817, 1818 et 1819. Il chanta pour la dernière fois au théâtre de *la Scala*, dans l'automne de 1829. Le duc de Lucques le nomma, en 1830, professeur de chant au Conservatoire de Vareggio. Il est mort dans cette position, le 2 mai 1837. On voit que les auteurs du Lexique universel de musique publié par le docteur Schilling ont été induits en erreur, lorsqu'ils ont dit que ce chanteur était mort à Catane, en Sicile, vers l'année 1808.

PACINI (Antoine-François-Gaëtan), né à Naples, le 7 juillet 1778, entra au conservatoire de *la Pietà de' Turchini*, où il apprit l'harmonie et le contrepoint, sous la direction de Fenaroli. Sorti de cette école, il se rendit à Paris à l'âge d'environ vingt-quatre ans, et s'y livra à l'enseignement du chant. Il remit alors en musique l'ancien opéra *Isabelle et Gertrude*, et le fit représenter au théâtre Feydeau, en 1805. En 1806, il a donné au même théâtre le petit opéra en un acte intitulé *Point d'adversaire*. Vers le même temps, il s'est lié avec Blangini pour la publication d'un journal de pièces de chant intitulé *Journal des troubadours*. Le succès de ce recueil, où l'on trouvait de jolies romances, décida M. Pacini à se faire éditeur de musique: la maison qu'il a établie pour ce commerce a été longtemps florissante. M. Pacini s'est retiré vers 1840.

PACINI (Jean), fils du chanteur *Louis Pacini* (*voyez* ci-dessus), et compositeur dramatique, a été connu longtemps en Italie sous le nom de *Pacini di Roma;* cependant il est né à Syracuse, en 1796, mais il fut envoyé fort jeune à Rome, où son éducation musicale fut commencée. De là il alla à Bologne et y reçut des leçons de chant de Thomas Marchesi et entra dans l'école de Mattei, qui lui enseigna les éléments de l'harmonie et du contrepoint. Sorti de chez ce maître avant d'avoir achevé ses études, il alla à Venise, où il reçut encore quelques leçons du vieux Furlanetto, maître de chapelle de Saint-Marc. Destiné par sa famille à occuper une place dans quelque chapelle, il écrivit d'abord de la musique d'église; mais bientôt entraîné par son goût pour le théâtre, il composa, à l'âge de dix-huit ans, le petit opéra intitulé *Annetta e Lucindo* qui fut représenté à Venise, et que le public accueillit avec faveur, comme l'essai d'un jeune homme doué d'heureuses dispositions. En 1815, Pacini écrivit pour Pise la farce *l'Evacuazione del tesoro*, et dans la même année, il donna à Florence *Rosina*. En 1816, il alla à Lucques pour écrire l'opéra du printemps, mais il y tomba malade et ne put achever sa partition. Quatre opéras furent écrits par lui, dans l'année 1817, pour le théâtre *Re*, de Milan; le premier fut la farce *Il Matrimonio per procura*, représenté à l'ouverture du carnaval, suivie, dans la même saison, de *Dalla beffa il disinganno;* le troisième ouvrage fut *Il carnavale di Milano*, dont une partie de la musique avait été empruntée à l'opéra précédent; enfin au printemps, Pacini donna sa quatrième partition sous le titre : *Piglia il mondo come viene*. De Milan, il se rendit à Venise, où il écrivit *L'Ingenua*, puis il retourna à Milan pour donner, dans le carnaval de 1818, *Adelaide e Comingio* au théâtre *Re*. Cet opéra, considéré comme une de ses meilleures productions, fut suivi de *Il barone di Dolsheim*, à *la Scala*, pendant l'automne de la même année. A ces ouvrages succédèrent, dans les villes principales de l'Italie, *L'Ambizione delusa, Gli sponsali de' Silfi, Il Falegnamo di Livonia, Ser Marcantonio, La Gioventù d'Enrico V, L'Eroe Scozzese, La Sacerdotessa d'Irminsul, Atala, Isabella ed Enrico*, et plusieurs autres ouvrages. Dans l'été de 1824, Pacini fit son début à Naples par l'*Alessandro nelle Indie*. Après la représentation de cet opéra, il épousa une jeune Napolitaine qui le retint éloigné de la scène pendant près d'une année. Dans l'été de 1825, il fit représenter, au théâtre Saint-Charles, *Amazilia*. Le 19 novembre suivant, il donna, pour la fête de la reine, *L'Ultimo giorno di Pompeia*, opéra sérieux qui a été joué à Paris quelques années après, et qui est considéré comme un de ses meilleurs ouvrages. Après le succès de cet opéra, Pacini se rendit à Milan pour y écrire *La Gelosia corretta*, puis il se mit en route pour retourner à Naples avec sa femme : mais la grossesse avancée de celle-ci l'obligea à rester à *Viareggio*, près de Lucques, chez la mère de Pacini, où elle donna le jour à une fille. Pendant ce temps, le compositeur avait dû retourner à Naples pour écrire *la Niobe*, destinée à madame Pasta : cet ouvrage fut représenté avec un succès d'abord con-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

testé, le 19 novembre 1826 ; mais plus tard il se releva dans l'opinion publique. Après la représentation de *la Niobe*, Pacini vécut quelque temps dans une maison de campagne qu'il avait louée à Portici, près de Naples. Parvenu à peine à l'âge de trente ans, il avait écrit environ trente opéras, quelques messes, des cantates et de la musique instrumentale : une activité si rare semblait présager pour l'avenir beaucoup d'autres travaux ; mais cette activité commença à se ralentir après *la Niobe*, car, depuis le mois de novembre 1826 jusqu'à l'été de 1828, je ne connais de Pacini que *I Crociati in Tolemaïde*, représenté à Trieste avec succès. De là le compositeur se rendit à Turin pour y mettre en scène *Gli Arabi nelle Gallie*. Cet ouvrage fut joué pour l'ouverture du carnaval, le 25 décembre 1828, et fut considéré comme une des meilleures partitions de l'auteur. *Margherita d'Angiu*, *Cesare in Egitto* et *Gianni di Calais*, succédèrent à cet ouvrage en 1829 et 1830. Le 12 mars de cette dernière année, parut au théâtre de *la Scala* la *Giovanna d'Arco*, du même compositeur; cette pièce ne réussit point, quoiqu'elle fût chantée par Rubini, Tamburini et madame Lalande. Les autres ouvrages de Pacini sont : 1° *Il Talismano*, joué à Milan, en 1829. 2° *I Fidanzati*, dans la même ville, en 1830. 2° (*bis*) *L'Annunzio felice*, cantate, à Naples, dans la même année. 3° *Ivanoe*, à Venise, en 1831. 4° *Il Falegnamo di Livonia*, refait en partie à la foire de Bergame, en 1832. 5° *Il Corsaro*, à Rome, en 1831. 6° *Ferdinando, duca di Valenza*, à Naples, en 1833. 7° *Il Felice Imeneo*, cantate, dans la même ville, 1833. 8° *Gli Elvezi*, à Naples, dans la même année. 9° *Il Barone di Dolsheim*, à Bastia, en 1834. 10° *La Gioventù di Enrico V*, avec de nouveaux morceaux, dans la même ville et dans la même année. 11° *Irene*, à Naples, en 1834. 12° *Maria d'Inghilterra*, à Milan, en 1834. 13° *Carlo di Borgogna*, à Venise, en 1835. 14° *La Sposa fedele*, à Rome, en 1835. 15° *La Schiava di Bagdad*, à Reggio, en 1838. 16° *La Vestale*, à Barcelone, en 1841. Cet ouvrage avait été joué à Plaisance, en 1830. 17° *L'Uomo del mistero*, à Naples, en 1842. 18° *Temistocle*, à Padoue, en 1836. 19° *Saffo*, à Milan, en 1842. 19° (*bis*) *Il Duca d'Alba*, à Venise, en 1842. 20° *Maria Tudor*, à Palerme, en 1843. 21° *Media*, à Palerme, en 1844. 22° *Buondelmonte*, à Florence, en 1845. 23° *La Fidanzata corsa*, à Florence, en 1844. 24° *Furio Camillo*, à Naples, en 1841. 25° *La Regina di Cipro*, à Turin, en 1840. 26° *La Stella di Napoli*, à Naples, en 1847. Pacini a été nommé directeur du conservatoire de Viareggio par le duc de Lucques, en 1836. On ne peut nier qu'il n'y ait dans sa musique de la facilité, de la mélodie, et de l'entente de la scène ; mais, imitateur du style de Rossini, puis de Bellini et de Mercadante, il n'a pas mis le cachet de la création à ses ouvrages. Pacini a composé des quatuors pour instruments à cordes, dont quatre ont été publiés.

PACIOTTI (Pierre-Paul), maître de chapelle du séminaire romain, naquit à Rome vers le milieu du seizième siècle. Il a publié de sa composition : *Missarum lib. I, quatuor ac quinque vocibus concinendarum : nunc denuo in lucem editus ;* Romæ, ap. Alex. Gardanum, 1591, in-fol.

PACOLINI (Jean), luthiste, né à Borgotaro, dans le duché de Parme, vécut dans la seconde moitié du seizième siècle et fut attaché au service du duc de Parme. Il a publié des pièces pour trois luths, sous le titre de *Tabulatura tribus Testudinibus ;* Milan, Simon Tini, 1587, in fol. Une autre édition de cet ouvrage a été faite à Anvers par Pierre Phalèze et Jean Bellere, en 1591, in-fol.

PACOTAT (....), musicien français qui vécut dans la première moitié du dix-huitième siècle, fut maître de chapelle de l'église Saint-Hilaire de Poitiers. On a de lui une messe à quatre voix sans instruments, intitulée : *Delicta quis intelligit ;* Paris, J.-B. Ballard, 1720, grand in-fol. Les quatre parties sont en regard.

PADDON (Jean,) organiste de la chapelle de Quebec, à Londres, opposa au système d'enseignement du *Chiroplaste*, imaginé par J.-B. Logier (*voyez* ce nom), un autre système analogue, qu'il mettait en pratique depuis douze ans, disait-il, et qu'il appelait *Cheiroschema*. Paddon produisit sa réclamation contre Logier, dans une brochure intitulée : *To the Musical World. System of musical education, originally devised, and for twelve years persevered in* (Au monde musical. Système d'éducation musicale, tel qu'il a été originairement conçu et mis en pratique pendant douze ans) ; Londres, décembre 1817, in-12 de vingt-deux pages. Cette réclamation ne produisit pas d'effet ; on ne parla pas du système de Paddon, et celui de Logier eut un succès de vogue.

PADUANUS (Jean), ou **PADUANUS**, professeur de philosophie et de mathématiques, né à Vérone, vers 1512, a publié : *In-*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

stitutiones ad diversas ex plurium vocum harmonia cantilenas, sive modulationes ex variis instrumentis fingendas, formulas pene omnes ac regulas, mira et per quam lucida brevitate complectentes: Ferrariæ, apud Sebastianum et Joannem fratres à Donnis, 1578, petit in-4° de quatre feuillets préliminaires et cent pages. Bon ouvrage, à la fin duquel on lit : *Expecta, amice lector, quam plus otii nactus ero, alia opuscula, nempe de diminutionibus organicis ad quorumcunque instrumentorum musicalium lusus pertinentibus. Item de proportionibus et alia hujus modi.* Il ne paraît pas que les promesses de l'auteur se soient réalisées, car je n'ai trouvé aucune indication de l'existence de ces ouvrages. On trouve aussi quelques détails relatifs à la musique dans son livre intitulé : *Viridarium mathematicarum;* Venise, 1550, in-4°.

PAER (Ferdinand), compositeur distingué, naquit à Parme, le 1er juin 1771, et non en 1774, comme le disent Choron et Fayolle, l'abbé Bertini, et le *Lexique universel de musique* publié par Schilling. Paër apprit, presque en se jouant, les éléments de la musique; un organiste de quelque mérite, et Ghiretti, ancien élève du Conservatoire de *la Pietà de' Turchini*, et violoniste au service du duc de Parme, lui enseignèrent la composition (1). Mais la nature lui avait donné moins de persévérante volonté, nécessaire pour de fortes études, que l'instinct de l'art et le besoin de produire. A seize ans, il s'affranchit des entraves de l'école, et s'élança dans la carrière du compositeur dramatique. Son premier ouvrage fut *La Locanda de' vagabondi*, opéra bouffe où brillait déjà la verve comique qui fut une des qualités distinctives de son talent. *I Pretendenti burlati* succédèrent bientôt à ce premier essai; bien que Paër ne fût point encore parvenu à sa dix-septième année lorsqu'il écrivit cette partition; bien qu'elle ne fût destinée qu'à un théâtre d'amateurs, elle est restée au nombre de ses productions où l'on remarque les mélodies les plus heureuses et le meilleur sentiment d'expression dramatique. Le succès de cet opéra ne fut point renfermé dans les limites de la *villa* où il avait vu le jour; on en parla dans toute l'Italie, et bientôt le nom du jeune maître retentit avec honneur à Venise, à Naples et à Rome. Vingt opéras, dont la plupart obtinrent la faveur publique, se succédèrent avec rapidité. A Venise, pour être nommé maître de chapelle, Paër écrivit en peu de temps : *Circe, I Molinari, I due Sordi, l'Intrigo amoroso, l'Amante servitore, la Testa riscaldata, la Sonnambula;* à Naples, il donna *Ero e Leandro*, dont le rôle principal avait été composé pour la célèbre cantatrice Billington; à Florence, parurent *Idomeneo* et *l'Orfana riconosciuta;* à Parme, *Griselda*, un des meilleurs ouvrages du maître; *il Nuovo Figaro, il Principe di Taranto;* à Milan, *l'Oro fa tutto, Tamerlano, la Rossana;* à Rome, *Una in bene ed una in male;* à Bologne, *Sofonisbe;* à Padoue, *Laodicea*, et *Cinna*. Pour tant d'ouvrages, moins de dix ans avaient suffi au compositeur, malgré les dissipations de la vie de plaisirs où il s'était plongé. Gai, spirituel, et doué de tous les avantages qui procurent aux hommes de certains succès, il passait sa vie près des femmes de théâtre. L'une d'elles, devenue madame Paër, fut une cantatrice distinguée. Séparée ensuite de son mari, elle se retira à Bologne.

Paër, écrivant en Italie, avait pris pour modèles Cimarosa, Paisiello et Guglielmi, soit pour la disposition générale de ses compositions dramatiques, soit pour le style des mélodies bouffes et sérieuses; son génie personnel ne s'était manifesté que dans les détails. Appelé à Vienne, en 1797, il y entendit la musique de Mozart, et dès lors une modification sensible se fit remarquer dans son talent; son harmonie devint plus vigoureuse, son instrumentation plus riche, sa modulation plus variée. C'est à cette deuxième manière qu'appartiennent ses opéras *I Fuorusciti di Firenze, Camilla, Ginevra degli Almieri, Achille* et *Sargine*. Ces ouvrages, une *Leonora ossia l'Amore conjugale*, que le *Fidelio* de Beethoven a fait oublier, quelques petits opéras bouffes, de grandes cantates et plusieurs oratorios, furent les principales productions de Paër, à Vienne, à Dresde et à Prague. Après la mort de Naumann, vers la fin de 1801, l'électeur de Saxe crut ne pouvoir mieux le remplacer que par l'auteur de *Griselda*. Fixé à Dresde pendant plusieurs années, Paër y travailla ses ouvrages avec plus de soin qu'il n'avait fait jusqu'alors, et c'est de cette époque que datent ses meilleures compositions. Au commencement de 1805, il visita Vienne de nouveau, et y écrivit un nouvel oratorio pour

(1) Les auteurs cités précédemment se sont aussi trompés en faisant aller Paër étudier sous Ghiretti au conservatoire de *la Pietà*, à Naples; depuis 1775, c'est-à-dire quatre ans après la naissance de Paër, Ghiretti avait quitté cette école, pour entrer au service du duc de Parme.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

le concert au bénéfice de la caisse des veuves d'artistes. L'année suivante, il fit un voyage en Italie, où il était appelé pour écrire de nouveaux opéras. De retour à Dresde, il y occupait encore son honorable position lorsque cette ville fut envahie par l'armée française, dans la campagne de 1806. Charmé par la représentation du nouvel opéra *Achille*, Napoléon voulut attacher à son service le compositeur de cette partition, et par ses ordres, un engagement où le roi de Saxe intervint, et qui fut revêtu des formes diplomatiques, fut fait à Paër pour toute sa vie, avec un traitement qui, réuni à divers avantages, lui composait un revenu de cinquante mille francs.

Paris semblait devoir exercer sur l'auteur de *Camilla* et de *Sargine* l'heureuse influence qu'il avait eue sur d'autres artistes célèbres de l'Italie et de l'Allemagne, c'est-à-dire, transformer son talent, lui donner un caractère plus élevé, plus dramatique, et surtout lui faire justifier par de belles compositions le choix que l'empereur avait fait de lui pour diriger sa musique, à l'exclusion de quelques musiciens illustres que la France possédait alors. Il n'en fut point ainsi, car dès ce moment Paër borna lui-même sa carrière aux soins d'une courtisanerie peu digne d'un tel artiste. Incessamment occupé de détails de représentations à la cour ou de concerts, on le vit, à trente-six ans, à cette belle époque de la vie où le talent acquiert ordinairement tout son développement et son cachet individuel, on le vit, dis-je, ne plus produire qu'à de longs intervalles un *Numa Pompilio*, une *Didone*, une *Cleopatra*, et des *Baccanti*, qui n'ajoutèrent rien à sa renommée. Accompagnateur parfait et chanteur excellent, c'était aux succès de ces deux emplois qu'il avait borné son ambition, parce que cette ambition s'était rétrécie jusqu'au désir unique de plaire au maître. Dès ce moment, Paër offrit l'affligeant spectacle d'un grand musicien qui prenait plaisir à s'abaisser lui-même pour mériter quelques faveurs de plus ; et telle fut la funeste habitude qu'il prit d'une existence si peu digne de son talent, qu'il n'en connut plus d'autre jusqu'à la fin de ses jours. Lorsque le prince qui payait ses services avec tant de magnificence eut été renversé du trône, ce ne fut point à son génie, jeune encore et vigoureux, que Paër demanda des ressources contre l'adversité ; faible comme tous les hommes de cour que la fortune abandonne, il ne sut que se plaindre et se rabaisser encore ; jusque-là qu'il se mit à remplir chez des particuliers le rôle qu'il avait joué près de Napoléon. On le voyait chaque matin, courant chez des chanteurs ou des instrumentistes, perdre son temps à préparer des soirées de musique, à concilier de petits intérêts d'amour-propre, et quelquefois à ourdir de misérables intrigues contre l'artiste qu'il n'aimait pas, ou dont il croyait avoir à se plaindre. Après que la restauration et le duc d'Orléans, plus tard roi des Français, lui eurent donné de l'emploi, et lorsque la direction de la musique du Théâtre-Italien lui eut été rendue, il n'en continua pas moins ses courses quotidiennes, ses habitudes d'homme de salon, et ses petites machinations.

Pourtant ce n'était pas, comme on pourrait le croire, que son talent se fût affaibli. Dans un voyage qu'il fit à Parme, en 1811, on obtint de lui qu'il écrivît un opéra pour une société d'amateurs. Son génie se réveilla ; la partition de l'*Agnese* fut rapidement composée, et cet ouvrage, uniquement destiné d'abord aux plaisirs d'un château, devint le plus beau titre de gloire de son auteur. Qui n'aurait cru que le succès universel de cette belle partition aurait fait renaître la noble ambition du talent au cœur de l'artiste qui l'avait conçue? Eh bien, il n'en fut point ainsi ; car après le triomphe de l'*Agnese*, douze ans s'écoulèrent sans que Paër songeât à demander de nouvelles inspirations à son génie. On s'étonnait qu'avec sa parfaite connaissance de la langue française, son esprit vif et sa gaieté pleine de verve, il n'eût jamais écrit pour la scène française. Il est vrai qu'il parlait souvent d'une partition d'*Olinde et Sophronie*, et qu'il se plaignait qu'on n'eût pas voulu la mettre en scène à l'Opéra ; mais je crois qu'il n'avait composé qu'un petit nombre de morceaux de cet ouvrage, et que sa paresse était d'accord avec l'insouciance du directeur de l'Académie royale de musique. Quoi qu'il en soit, Paër avait atteint sa cinquantième année, lorsque, cédant à des importunités de salon plus qu'au besoin de produire, il écrivit la musique du *Maître de chapelle*, charmant opéra comique où l'on trouve trois morceaux devenus classiques, et dignes des artistes les plus célèbres de l'école moderne. Mais ce réveil du talent ne fut encore qu'un caprice, et celui que la nature avait si libéralement doué continua à se montrer ingrat envers elle.

La mort de Cimarosa, et la vieillesse de Paisiello avaient laissé Paër possesseur du sceptre du Théâtre-Italien, en partage avec

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Mayr. Depuis 1801 jusqu'en 1813, c'est-à-dire jusqu'à l'apparition du *Tancredi* de Rossini, il n'y eut point en Italie de compositeur qui pût lutter avec ces maîtres; car quelques succès de verve comique obtenus par Fioravanti ne le mirent jamais sur la même ligne. Il faut même avouer que la nature avait été plus prodigue de ses bienfaits pour l'auteur de l'*Agnese* que pour celui de *Medea*, et que celui-ci devait plus au travail et à l'expérience qu'à l'inspiration. Jamais circonstances ne furent plus favorables au talent que celles où Paër fut placé, pour se faire une grande renommée et atteindre le but élevé de l'art. Manqua-t-il de l'inspiration nécessaire pour remplir une si belle mission? Je crois pouvoir répondre affirmativement à cette question, malgré la haute estime que j'ai pour le mérite de ce compositeur, et bien que je croie qu'avec plus de foi dans l'art il aurait pu s'élever davantage. Si l'on étudie avec attention les meilleures productions de Paër, on y trouvera de charmantes mélodies, et même de longues périodes qui décèlent un sentiment profond. L'expression dramatique y est souvent heureuse; l'harmonie et l'instrumentation ont de l'effet et du piquant; quelquefois même, particulièrement dans l'*Agnese*, le compositeur s'élève jusqu'au plus beau caractère; mais, quel que soit le prix de ces qualités, on ne peut nier qu'elles ne suffisent pas pour constituer de véritables créations d'art, et que celles-ci ne sont le fruit que de l'originalité de la pensée. De là vient que le goût sembla sommeiller à l'égard de l'opéra italien pendant les douze premières années du dix-neuvième siècle. La musique de Paër faisait éprouver de douces, d'agréables sensations aux amateurs, mais ne les livrait point aux transports d'admiration qui avaient autrefois accueilli les œuvres de Cimarosa et de Paisiello, et qui se réveillèrent pour les hardiesses de Rossini.

En 1812, Paër avait été choisi par Napoléon pour succéder à Spontini dans la direction de la musique du Théâtre-Italien; il conserva cette position après la restauration de 1814, mais sa fortune reçut un notable dommage, par la réduction considérable que subit son traitement. En vain réclama-t-il l'intervention des souverains alliés qui se trouvaient alors à Paris, pour l'exécution de l'engagement contracté envers lui par des actes diplomatiques; il dut se contenter du titre de compositeur de la chambre du roi, dont les appointements furent fixés à douze mille francs. Deux ans après, il fut nommé maître de chant de la duchesse de Berry, et plus tard, le duc d'Orléans le choisit pour diriger sa musique. Lorsque madame Catalani eut obtenu l'entreprise de l'Opéra-Italien, elle choisit Paër pour en diriger la musique : sa faiblesse pour les prétentions de cette femme, qui croyait pouvoir tenir seule lieu d'une bonne troupe de chanteurs, et qui avait réduit aux plus misérables proportions l'orchestre et les choristes, cette faiblesse, dis-je, compromit alors le nom de Paër aux yeux des artistes et des amateurs instruits : elle eut pour résultat, en 1818, la destruction et la clôture du théâtre. Au mois de novembre 1819, la maison du roi reprit ce spectacle à sa charge, et Paër eut la direction de la musique : cette époque fut celle où il se fit le plus d'honneur par les soins qu'il donna à la bonne exécution de la musique. Cependant on remarqua qu'il éloignait autant qu'il pouvait le moment de l'apparition, à Paris, des opéras de Rossini, et que lorsqu'il fut obligé de mettre en scène le *Barbier de Séville*, pour le début de Garcia, et de lui faire succéder quelques autres ouvrages du même compositeur, il employa certaines manœuvres sourdes pour nuire à leur succès. D'assez rudes attaques lui furent lancées à ce sujet, dans un pamphlet intitulé : *Paër et Rossini* (Paris, 1820) (1). En 1823, la direction du Théâtre-Italien fut donnée à Rossini (*voyez* ce nom); Paër donna immédiatement sa démission de sa place de directeur de la musique; mais elle ne fut pas acceptée, et pour ne pas perdre sa position près du roi, il fut obligé de rester attaché à ce théâtre dans une situation subalterne; mais dès ce moment il cessa de prendre part à l'administration. Après la retraite de Rossini, en 1820, la direction fut rendue à Paër, mais le théâtre était dans un état déplorable; il n'y avait plus de chanteurs, et le répertoire était usé. Cette époque ne fut pas favorable à l'Opéra-Italien de Paris; les fautes de l'administration précédente furent imputées à l'auteur de l'*Agnese*, et sa destitution lui fut envoyée au mois d'août 1827, dans un moment d'humeur du vicomte de Larochefoucauld, alors chargé des beaux-arts au ministère de la maison du roi. Plusieurs journaux applaudirent à cette mesure; mais Paër démontra jusqu'à l'évidence, dans une brochure intitulée : *M. Paër, ex-directeur du Théâtre-Italien, à MM. les dilettanti* (Paris,

(1) Les auteurs de cette brochure anonyme étaient Thomas Massé, fils d'un notaire de Paris, à qui l'on doit un livre estimé sur sa profession, et Antony Deschamps, poète, qui a traduit en vers l'*Enfer* de Dante.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

1827, in-8°), que les fautes qu'on lui reprochait étaient celles de ses prédécesseurs. En 1828, il obtint la décoration de la Légion d'honneur : précédemment, il avait été fait chevalier de l'Éperon d'or. En 1831, l'Académie des beaux-arts de l'Institut de France le choisit comme un de ses membres, pour la place devenue vacante par la mort de Catel, et l'année suivante, le roi des Français le chargea de la direction de sa chapelle. Le 3 mai 1839, Paër succomba aux suites d'une caducité précoce; peut-être ne fut-il pas assez ménager des avantages d'une robuste constitution. A soixante-huit ans, ses forces épuisées l'ont abandonné comme s'il en eût eu quatre-vingts; mais jusqu'au dernier jour, il a conservé les qualités d'un esprit vif et fin, un goût délicat, et même une rare facilité de production.

Je crois que la liste suivante des ouvrages de ce compositeur est complète : I. Oratorios : 1° *Il San Sepolcro*, cantate religieuse, à Vienne, 1803. 2° *Il Trionfo della Chiesa*, id., à Parme, 1804. 3° *La Passione di Giesù-Cristo*, oratorio, en 1810. — II. Musique d'église : 4° Motet (*O salutaris hostia*), à trois voix et orgue; Paris, Petit. 5° Offertoire à grand chœur; Paris, Janet. 6° *Ave Regina cœli*, à deux voix et orgue; Paris, Porro. — III. Opéras : 7° *La Locanda de' Vagabondi*, opéra bouffe, à Parme, 1789. 8° *I Pretendenti burlati*, opéra bouffe, à Parme, 1790. 9° *Circe*, opéra sérieux, à Venise, 1791. 10° *Said ossia il Seraglio*, à Venise, 1792. 11° *L'Oro fa tutto*, à Milan, 1793. 12° *I Molinari*, opéra bouffe, à Venise, 1793. 13° *Laodicea*, à Padoue, 1793. 14° *Il Tempo fà giustizia a tutti*, à Pavie, 1794. 15° *Idomeneo*, à Florence, 1794. 16° *Uno in bene ed uno in male*, à Rome, 1794. 16° (bis) *Il Matrimonio improviso*, 1794. 17° *L'Amante servitore*, à Venise, 1795. 18° *La Rossana*, à Milan, 1795. 19° *L'Orfana riconosciuta*, à Florence, 1795. 20° *Ero e Leandro*, à Naples, 1795. 21° *Tamerlano*, à Milan, 1796. 22° *I due Sordi*, à Venise, 1796. 23° *Sofonisbe*, à Bologne, 1796 24° *Griselda*, à Parme, 1796. 25° *L'Intrigo amoroso*, à Venise, 1796. 26° *La Testa riscaldata*, ibid., 1796. 27° *Cinna*, à Padoue, 1797. 28° *Il Principe di Taranto*, à Parme, 1797. 29° *Il nuovo Figaro*, ibid., 1797. 30° *La Sonnambula*, à Venise, 1797. 31° *Il Fanatico in Berlina*, à Vienne, 1798. 32° *Il Morto vivo*, ibid., 1799. 33° *La Donna cambiata*, à Vienne, 1800. 34° *I Fuorusciti di Firenze*, à Vienne, 1800. 35° *Camilla*, ibid., 1801 36° *Ginevra degli Almieri*, à Dresde, 1802. 37° *Il Sargino*, ibid., 1803. 38° *Tutto il male vien dal buco*, à Venise, 1804. 39° *Le Astuzie amorose*, à Parme, 1804. 40° *Il Maniscalco*, à Padoue, 1804. 41° *Leonora ossia l'Amore conjugale*, à Dresde, 1805. 42° *Achille*, à Dresde, 1806. 43° *Numa Pompilio*, au théâtre de la cour, à Paris, 1808. 44° *Cleopatra*, ibid. 45° *Didone*, ibid., 1810. 46° *I Baccanti*, ibid., 1811. 47° *L'Agnese*, à Parme, 1811. 48° *L'Eroismo in amore*, à Milan, 1816. 49° *Le Maître de chapelle*, opéra comique, à Paris, 1824. 50° *Un Caprice de femme*, ibid., 1834. 51° *Olinde et Sophronie*, grand opéra (non terminé), à Paris. — IV. Cantates : 52° *Il Prometeo*, avec orchestre. 53° *Bacco ed Ariana*, idem. 54° *La Conversazione armonica*, idem. 55° *Europa in Creta*, cantate à voix seule et orchestre. 56° *Eloïsa ed Abelardo*, cantate à deux voix et piano. 57° *Diana ed Endimione*, idem. 58° *L'Amor timido*, cantate à voix seule et piano. 59° Deux sérénades à trois et à quatre voix, avec accompagnement de harpe ou piano, cor, violoncelle et contrebasse. 60° *L'Addio di Ettore*, à deux voix et piano. 61° *Ulisse e Penelope*, cantate à deux voix et orchestre, partition; Paris, Launer. 62° *Saffo*, cantate à voix seule et orchestre, partition; *ibid.* — V. Petites pièces vocales : 63° Six duos à deux voix; Vienne, Artaria. 64° Six petits duos italiens, *idem;* Paris (en deux suites). 65° Quarante-deux ariettes italiennes à voix seule et piano, en différents recueils publiés à Paris, Vienne, Dresde, Leipsick, etc. 66° Six cavatines de Métastase, *idem;* Vienne, Mollo. 67° Douze romances françaises avec accompagnement de piano. 68° Deux recueils d'exercices de chant pour voix de soprano et de ténor; Paris, 1821 et 1835. — VI. Musique instrumentale : 69° Symphonie bacchante à grand orchestre; Paris, Naderman. 70° *Vive Henri IV*, varié à grand orchestre; *ibid.* 71° Grandes marches militaires en harmonie à seize et dix-sept parties, nos 1, 2, 3, 4; Paris, Janet. 72° *Idem;* Paris, A. Petit. 73° Six valses en harmonie, à six et dix parties; Paris, Janet. 74° *La Douce Victoire*, fantaisie pour piano, deux flûtes, deux cors, et basson; Paris, Schœnenberger. 75° Trois grandes sonates pour piano, violon obligé, et violoncelle *ad libitum;* Paris, Janet. 76° Plusieurs thèmes variés pour piano seul; Paris et Vienne.

PAGANELLI (Joseph-Antoine), né à Padoue, fut d'abord attaché comme compositeur et accompagnateur clavecimiste à une

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

société de chanteurs qui se trouvait à Augsbourg, en 1735; puis il entra au service du roi d'Espagne, en qualité de directeur de la musique de la chambre. Il a publié plusieurs œuvres de trios et de quatuors pour le violon et pour le clavecin, et a laissé en manuscrit plusieurs opéras. On connaît aussi sous son nom les *Odes d'Horace* mises en musique à plusieurs parties.

PAGANINI (Ercole), naquit à Ferrare, vers 1770, et non à Naples, comme il est dit dans la *Serie cronologica delle rappresentazioni dei teatri di Milano* (1818, page 196). Il se fixa à Milan dans les premières années du dix-neuvième siècle, et y écrivit, pour le théâtre de *la Scala* : 1° *La Conquista del Messico*, 1808. 2° *Le Rivali generose*, 1809. 3° *I Filosofi al cimento*, 1810. Ces productions ne sont pas dépourvues de mérite. On connaît, sous le nom de ce compositeur, *Cesare in Egitto* et *Demetrio a Rodi*; j'ignore où ces ouvrages ont été représentés.

PAGANINI (Nicolas) (1), le virtuose violoniste le plus extraordinaire et le plus renommé du dix-neuvième siècle, naquit à Gênes, le 18 février 1784. Son père, Antoine Paganini, avait établi une petite boutique sur le port, où il remplissait les fonctions de facteur. Quoique cet homme eût été privé d'éducation et qu'il fût brutal et colère, il avait du penchant pour la musique et jouait de la mandoline. Son intelligence eut bientôt découvert les heureuses dispositions de son fils pour cet art; il résolut de les développer par l'étude; mais son excessive sévérité et les mauvais traitements qu'il lui faisait subir auraient peut-être eu des résultats contraires à ceux qu'il attendait, si le jeune Paganini n'eût été doué de la ferme volonté d'être un artiste distingué. Dès l'âge de six ans, il était déjà musicien et jouait du violon. Son premier maître, Jean Servetto, était un homme d'un mince mérite: Paganini ne resta pas longtemps sous sa direction; son père le confia aux soins de Giacomo Costa, directeur d'orchestre et premier violon des églises principales de Gênes, qui lui fit faire de rapides progrès. Parvenu à sa huitième année, Paganini écrivit une première sonate de violon qu'il n'a malheureusement pas conservée, et qui s'est perdue plus tard, avec d'autres compositions. Costa ne lui donna des leçons que pendant six mois, et durant ce temps le maître obligea son élève à jouer à l'église un concerto nouveau chaque dimanche. Cet exercice fut continué jusqu'à l'âge de onze ans. Parvenu à sa neuvième année, Paganini joua pour la première fois dans un concert au grand théâtre de Gênes. Il y exécuta des variations de sa composition sur l'air de *la Carmagnole*, alors en vogue, et y excita des transports d'admiration. Vers cette époque de la vie du jeune artiste, des amis conseillèrent à son père de lui donner de bons maîtres de violon et de composition : il le conduisit en effet à Parme, dans le dessein de demander pour lui des leçons à Alexandre Rolla. Paganini a publié dans un journal, à Vienne, l'anecdote de sa première entrevenue avec le maître qu'il venait prendre pour guide. « En arrivant chez « Rolla (dit-il), nous le trouvâmes malade « et alité. Sa femme nous conduisit dans une « pièce voisine de sa chambre, afin d'avoir le « temps nécessaire pour se concerter avec son « mari, qui paraissait peu disposé à nous re- « cevoir. Ayant aperçu sur la table de la « chambre où nous étions un violon et le der- « nier concerto de Rolla, je m'emparai de « l'instrument et jouai le morceau à première « vue. Étonné de ce qu'il entendait, le com- « positeur s'informa du nom du virtuose qu'il « venait d'entendre : lorsqu'il apprit que ce « virtuose n'était qu'un jeune garçon, il n'en « voulut rien croire jusqu'à ce qu'il s'en fût « assuré par lui-même. Il me déclara alors « qu'il n'avait plus rien à m'apprendre, et « me conseilla d'aller demander à Paër des « leçons de composition. » Le soin que prend Paganini, dans cette anecdote, de se défendre d'avoir reçu des leçons de Rolla est une singularité difficile à expliquer : il est certain pourtant qu'il a été pendant quelques mois élève de cet habile musicien, car Gervasoni, qui l'avait connu à Parme dans son enfance, l'affirme.

Au surplus, ce n'est pas chez Paër, alors en Allemagne, que Rolla conseilla d'aller étudier le contrepoint, mais chez Ghiretti, qui avait été aussi le maître de ce même Paër. Pendant six mois, Paganini reçut trois leçons par semaine, et se livra principalement à l'étude du style instrumental, sous la direction de Ghiretti. Déjà il s'occupait de la recherche d'effets nouveaux sur son instrument : souvent des discussions s'élevaient entre Paganini et Rolla sur des innovations que l'élève entrevoyait seulement alors, et qu'il ne pouvait exécuter

(1) *La Notice biographique* de Paganini, que j'ai publiée en 1851 (Paris, Schœnenberger) renferme des détails qui ne peuvent être conservés dans un dictionnaire tel que celui-ci; je suis obligé de n'admettre que les faits principaux; pour le reste, on pourra consulter la notice qui vient d'être citée.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

que d'une manière imparfaite, tandis que le goût sévère du maître condamnait ces écarts, abstraction faite des effets qu'on en pouvait tirer.

De retour à Gênes, Paganini écrivit ses premiers essais pour le violon : cette musique était si difficile, qu'il était obligé de l'étudier lui-même, et de faire des efforts constants pour résoudre des problèmes inconnus à tous les autres violonistes. Quelquefois on le voyait essayer de mille manières différentes le même trait pendant dix à douze heures, et rester à la fin de la journée dans l'accablement de la fatigue. C'est par cette persévérance sans exemple qu'il parvint à se jouer de difficultés qui furent considérées comme insurmontables par les autres artistes, lorsqu'il en publia un spécimen dans un cahier d'études.

Parti de Parme au commencement de 1797, Paganini fit avec son père sa première tournée d'artiste dans les villes principales de la Lombardie et commença une réputation de virtuose qui alla toujours grandissant, et que nulle autre n'a égalée. De retour à Gênes, et après y avoir fait, dans la solitude, les efforts dont il vient d'être parlé pour le développement de son talent, il sentit le besoin de s'affranchir des mauvais traitements auxquels il était toujours en butte dans la maison paternelle. Sa dignité d'artiste s'indignait de ce rude esclavage : il sentait qu'il était digne de plus de respect. Mais il fallait une occasion favorable pour le seconder dans son dessein : elle ne tarda pas à se présenter. La Saint-Martin était chaque année, pour la ville de Lucques, l'époque d'une grande fête musicale où l'on se rendait de tous les points de l'Italie. A l'approche de cette solennité, Paganini supplia son père de lui permettre d'y paraître avec son frère aîné. Un refus absolu fut d'abord la réponse qu'il reçut ; mais l'importunité du fils et les prières de la mère finirent pour arracher le consentement désiré. Devenu libre, le jeune artiste s'élança sur la route, agité par des rêves de succès et de bonheur. Lucques l'applaudit avec enthousiasme. Encouragé par cet heureux début, il visita Pise et quelques autres villes qui ne lui firent pas un moins bon accueil : l'année 1799 venait de commencer, et Paganini n'était âgé que de quinze ans. Cet âge n'est pas celui de la prudence ; d'ailleurs son éducation morale avait été négligée, et la sévérité dont sa jeunesse avait été tourmentée n'était pas propre à le mettre en garde contre les dangers d'une vie trop libre. Livré à lui-même et savourant avec délice l'indépendance nouvelle dont il jouissait, il se lia avec des artistes d'*un autre genre*, dont l'habileté consistait à inspirer le goût du jeu aux jeunes gens de famille, et à les dépouiller en un tour de main. En une soirée, Paganini perdait souvent le produit de plusieurs concerts et se jetait dans de grands embarras. Bientôt son talent lui fournissait de nouvelles ressources, et pour lui le temps s'écoulait dans cette alternative de *bonne et de mauvaise fortune*. Quelquefois sa détresse allait jusqu'à le priver de son violon. C'est ainsi, que se trouvant à Livourne sans instrument, il dut avoir recours à l'obligeance d'un négociant français (M. Livron), grand amateur de musique, qui s'empressa de lui prêter un excellent violon de Guarneri. Après le concert, Paganini le reporta à son propriétaire, qui s'écria aussitôt : « Je me garderai bien de profaner des cordes « que vos doigts ont touchées ; c'est à vous « maintenant que mon violon appartient. » C'est ce même instrument qui depuis lors a servi à l'artiste dans tous ses concerts. Pareille chose lui arriva à Parme, mais dans des circonstances différentes. Pasini, peintre distingué et bon amateur de musique, n'avait pu croire à la facilité prodigieuse attribuée à Paganini de jouer à première vue la musique la plus difficile, comme s'il l'eût longtemps étudiée. Il lui présenta un concerto manuscrit où tous les genres de difficultés avaient été réunis, et lui mettant entre les mains un violon de Stradivari de la plus belle qualité et conservation, il lui dit : « Cet instrument est « à vous, si vous pouvez jouer cela en maître « à l'instant et sans étudier à l'avance les dif- « ficultés qui s'y trouvent. — S'il en est ainsi, « répondit Paganini, vous pouvez lui faire vos « adieux. » Sa foudroyante exécution sembla en effet se jouer de ce qu'on venait de lui mettre sous les yeux. Pasini demeura confondu.

Des aventures de tout genre signalent cette époque de la jeunesse de Paganini : l'enthousiasme de l'art, l'amour et le jeu régnaient tour à tour dans son âme. En vain sa frêle constitution l'avertissait du besoin de ménager ses forces : elle n'arrêtait pas les écarts de son imagination ; quelquefois même il arrivait dans ses excès jusqu'au dernier degré d'épuisement. Alors il se plongeait dans un repos absolu pendant plusieurs semaines ; puis, retrempé et armé d'une énergie nouvelle, il recommençait ses merveilles de talent et sa vie de bohème. Il était à craindre que cette existence désordonnée ne perdît cet artiste extra-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ordinaire : une circonstance imprévue et de grande importance, rapportée par lui-même, le guérit tout à coup de la funeste passion du jeu. « Je n'oublierai jamais, dit-il, que je me « mis un jour dans une situation qui devait « décider de toute ma carrière. Le prince « de ***** avait depuis longtemps le désir de « devenir possesseur de mon excellent violon, « le seul que j'eusse alors, et que j'ai encore « aujourd'hui. Un jour, il me fit prier de vou- « loir en fixer le prix; mais ne voulant pas « me séparer de mon instrument, je déclarai « que je ne le céderais que pour deux cent « cinquante napoléons d'or. Peu de temps « après, le prince me dit que j'avais vraisem- « blablement plaisanté en demandant un « prix si élevé de mon violon, et ajouta qu'il « était disposé à en donner deux mille francs. « Précisément, ce jour-là, je me trouvais en « grand besoin d'argent, par suite d'une assez « forte perte que j'avais faite au jeu, et j'étais « presque résolu de céder mon violon pour la « somme qui m'était offerte, quand un ami « vint m'inviter à une partie pour la soirée. « Mes capitaux consistaient alors en trente « francs, et déjà je m'étais dépouillé de mes « bijoux, montre, bagues, épingles, etc. Je « pris aussitôt la résolution de hasarder cette « dernière ressource, et, si la fortune m'était « contraire, de vendre le violon et de partir « pour Pétershourg, sans instrument et sans « effets, dans le but d'y rétablir mes affaires. « Déjà mes trente francs étaient réduits à « trois, et je me voyais en route pour la « grande cité, quand la fortune, changeant « en un clin d'œil, me fit gagner cent francs « avec le peu qui me restait. Ce moment « favorable me fit conserver mon violon et « me remit sur pied. Depuis ce jour, je me « suis retiré du jeu, auquel j'avais sacrifié « une partie de ma jeunesse, et, convaincu « qu'un joueur est partout méprisé, je re- « nonçai pour jamais à ma funeste passion. »

Au milieu de ces succès, on remarque dans la vie de Paganini une de ces péripéties assez fréquentes dans la vie des grands artistes : tout à coup il se dégoûta du violon, s'éprit pour la guitare d'une ardeur passionnée, et se partagea pendant près de quatre années entre l'étude de cet instrument et celle de l'agriculture dans le château d'une dame dont il était épris. Mais enfin revenu à ses premiers penchants, il reprit son violon, et vers le commencement de 1805, il recommença ses voyages. Arrivé à Lucques, il y excita un si grand enthousiasme, par le concerto qu'il joua, pour une fête nocturne, dans l'église d'un couvent, que les moines furent obligés de sortir de leurs stalles pour empêcher les applaudissements. Il fut alors nommé premier violon solo de la cour de Lucques, et donna des leçons de violon au prince Bacciochi. Pendant un séjour de trois années dans cette ville, il ajouta plusieurs nouveautés à celles qu'il avait déjà découvertes. C'est ainsi que cherchant à varier l'effet de son instrument, dans les deux concerts de la cour où il était obligé de se faire entendre chaque semaine, il ôta la deuxième et la troisième corde de son violon, et composa une sonate dialoguée, entre la chanterelle et la quatrième, à laquelle il donna le nom de *scena amorosa*. Le succès qu'il y obtint fut l'origine de l'habitude qu'il prit de jouer des morceaux entiers sur la quatrième corde, au moyen des sons harmoniques qui lui permettaient de porter l'étendue de cette corde jusqu'à trois octaves.

Dans l'été de 1808, Paganini s'éloigna de Lucques, et dans l'espace de dix-neuf ans, il fit trois fois le tour de l'Italie, paraissant tout à coup avec éclat dans une grande ville, y excitant des transports d'admiration, puis se livrant à des accès de paresse, disparaissant de la scène du monde, et laissant ignorer jusqu'au nom du lieu qu'il habitait. C'est ainsi que Rossini, après avoir brillé avec lui à Bologne, en 1814, dans le palais Pignalver, le retrouva, en 1817, à Rome, où il était resté ignoré pendant près de trois ans, à la suite d'une longue maladie. Après ce silence, il donna de brillants concerts dans la capitale du monde chrétien, et se fit entendre chez le prince de Kaunitz, ambassadeur d'Autriche, où il trouva le prince de Metternich qui, charmé de son merveilleux talent, le pressa de se rendre à Vienne ; mais de nouvelles maladies, qui le mirent plusieurs fois à la porte du tombeau, ne lui permirent de réaliser le projet de ce voyage que longtemps après. Arrivé à Milan au printemps de 1813, il y vit représenter au théâtre de *la Scala* le ballet de Vigano *Il Noce di Benevento* (le Noyer de Benevent), dont la musique était de Sussmayer (*voyez* ce nom). C'est dans cet ouvrage que le célèbre violoniste a pris le thème de ses fameuses variations *le Streghe* (les Sorcières), ainsi nommées parce que ce thème était celui d'une scène fantastique où apparaissaient en effet des sorcières. Pendant qu'il s'occupait de la composition de ces variations et des préparatifs de ses concerts, une atteinte nouvelle de sa maladie vint le saisir, et plusieurs mois

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

s'écoulèrent avant qu'il fût en état de se faire entendre. Ce ne fut que le 29 octobre suivant qu'il put donner un premier concert, dont l'effet fut foudroyant, et dont les journaux d'Italie et d'Allemagne ont rendu compte en termes remplis d'admiration.

Paganini montra toujours beaucoup de prédilection pour la ville de Milan, dont le séjour le charmait. Non-seulement il y passa la plus grande partie de 1813, à l'exception d'un voyage à Gênes, puis 1814 jusqu'aux derniers jours de septembre, mais il y retourna trois fois dans l'espace de quinze ans, y fit chaque fois de longs séjours et y donna trente-sept concerts. Au mois d'octobre de cette même année 1814, il partit pour Bologne, où il vit Rossini pour la première fois, et se lia avec lui d'une amitié qu'ils ont resserrée à Rome, en 1817, et à Paris, en 1831. Rossini avait donné *l'Aureliano in Palmira*, à Milan, au mois de décembre 1813, mais en ce moment Paganini était à Gênes, en sorte que ces deux grands artistes ne s'étaient pas vus avant de se rencontrer à Bologne, au moment où Rossini allait en partir pour écrire à Milan *Il Turco in Italia*.

Ce ne fut qu'en 1819 que Paganini visita Naples pour la première fois. Lorsqu'il y arriva, il trouva quelques artistes mal disposés envers lui. Ils mettaient en doute la réalité des prodiges que la renommée lui attribuait, et s'étaient promis de s'amuser à ses dépens. Pour l'épreuve à laquelle ils voulaient le soumettre, ils engagèrent le jeune compositeur Danna, récemment sorti du Conservatoire, à écrire un quatuor rempli de difficultés de tout genre, se persuadant que le grand violoniste n'en pourrait triompher. On l'invita donc à une réunion musicale où se trouvaient le violoniste Onorio de Vito, le compositeur Danna, le violoniste et chef d'orchestre Festa, et le violoncelliste Ciandelli. A peine arrivé, on lui présenta le morceau qu'on lui demandait d'exécuter à première vue. Comprenant qu'on lui tendait un piége, il jeta un coup d'œil rapide sur cette musique et l'exécuta comme si elle lui était familière. Confondus par ce qu'ils venaient d'entendre, les assistants lui prodiguèrent les témoignages d'une admiration sans bornes, et le proclamèrent incomparable.

Il ne faut pas croire toutefois que ses triomphes furent toujours aussi purs, et qu'aucun nuage ne vint obscurir les rayons de sa gloire. Trop épris des nouveautés qu'il avait introduites dans l'art de jouer du violon, et n'estimant pas assez l'art classique ni les maîtres qui l'avaient précédé, il traitait souvent avec dédain ses émules, alors même que son talent n'avait point encore acquis sa maturité. Plus désireux d'exciter l'étonnement de la multitude que de satisfaire le goût sévère des connaisseurs, il ne se mit pas assez à l'abri des accusations de charlatanisme dans les premiers temps de sa carrière : cette accusation lui fut souvent jetée à la face, et peut-être n'en eut-il pas assez de souci. Ses premières apparitions dans les villes principales de l'Italie étaient saluées par des acclamations; au retour, il n'en était plus de même, soit qu'il y eût blessé l'orgueil de quelque artiste influent, soit que son peu de respect pour les convenances sociales et de reconnaissance pour les services rendus lui eût aliéné l'affection des amateurs. C'est ainsi qu'après avoir eu d'abord de brillants succès à Livourne, il y fut assez mal accueilli lorsqu'il y retourna en 1808. Il a rapporté lui-même une anecdote qui prouve le peu de bienveillance qu'il y trouva. « Dans un concert donné à Livourne « (dit-il), un clou m'entra dans le talon; j'ar- « rivai en boitant sur la scène, et le public se « mit à rire. Au moment où je commençais « mon concerto, les bougies de mon pupitre « tombèrent : autres éclats de rire dans l'au- « ditoire; enfin, dès les premières mesures « la chanterelle de mon violon se rompit, ce « qui mit le comble à la gaieté; mais je jouai « tout le morceau sur trois cordes, et je fis « fureur. » Plus tard, cet accident de chanterelle cassée se reproduisit plusieurs fois : Paganini fut accusé de s'en faire un moyen de succès, après avoir étudié sur trois cordes des morceaux où il avait appris à se passer de la chanterelle.

On ne s'arrêta pas à ces innocentes ruses du talent dans les attaques dont cet illustre artiste fut l'objet, car la diffamation et la calomnie le poursuivirent dans ce que l'honneur a de plus sacré, et lui imputèrent même des crimes. Les versions étaient différentes à l'égard des faits allégués à sa charge : suivant l'une, sa jeunesse aurait été orageuse; ses liaisons, peu dignes de son talent, l'auraient associé à des actes de brigandage; d'autres lui attribuaient en amour une jalousie furieuse et vindicative qui l'aurait conduit à un meurtre. Tantôt on citait sa maîtresse, tantôt son rival comme ses victimes. On assurait qu'une longue captivité lui avait fait expier son crime. Les longs intervalles où il avait disparu des regards du public pour se livrer à une existence méditative et paresseuse, ou

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

pour rétablir sa santé délabrée, favorisaient ces bruits injurieux. Les qualités de son talent mêmes prêtaient des armes à ses ennemis, et l'on disait que l'ennui de la prison et la privation de cordes pour renouveler celles de son violon, l'avaient conduit à sa merveilleuse habileté sur la quatrième, la seule qui fût restée intacte sur mon instrument. Lorsque Paganini visita l'Allemagne, la France et l'Angleterre, il y retrouva l'envie, avide de recueillir ces odieuses calomnies, pour les opposer à ses succès : comme s'il était écrit que le génie et le talent doivent toujours expier les avantages dont la nature et l'étude les ont dotés. Maintes fois Paganini avait été obligé de recourir à la presse pour se défendre; mais en vain avait-il invoqué le témoignage des ambassadeurs des puissances italiennes; en vain avait-il sommé ses ennemis de citer avec précision les faits et les dates qu'ils laissaient dans le vague : ses réclamations n'avaient produit aucun résultat avantageux. Paris surtout lui fut hostile, quoique cette ville ait peut-être contribué plus qu'une autre à l'éclat de ses succès. C'est qu'à côté du public véritable, qui n'a ni haine ni préventions, et qui s'abandonne aux sensations que le talent lui fait éprouver, il y a dans cette grande cité une population famélique qui vit du mal qu'elle fait, et du bien qu'elle empêche. Cette population spécula sur la célébrité de l'artiste, et se persuada peut-être qu'il achèterait son silence. Des lithographies le représentèrent captif, et des articles de journaux attaquèrent ses mœurs, son humanité, sa probité. Ces attaques réitérées, ce pilori où il se voyait attaché comme acteur et comme spectateur, l'affectèrent péniblement. Il vint me confier ses chagrins, et me demander des conseils, me donnant sur les calomnies dont il était l'objet les renseignements les plus satisfaisants. Je lui dis de me remettre des notes écrites; elles me servirent à rédiger une lettre que je lui fis signer, que je publiai dans la *Revue musicale*, et qui fut répétée dans la plupart des journaux de Paris. Les faits rapportés dans cette lettre ont tant d'intérêt pour l'histoire d'un des plus rares talents qui ont existé, que je crois devoir la rapporter ici. D'ailleurs, je regarde comme un devoir de ne rien négliger pour qu'une des plus belles gloires d'artiste de notre époque soit vengée de ses calomniateurs :

« Monsieur,

« Tant de marques de bonté m'ont été prodiguées par le public français, il m'a décerné tant d'applaudissements, qu'il faut bien que je croie à la célébrité qui, dit-on, m'avait précédé à Paris, et que je ne suis pas resté dans mes concerts trop au-dessous de ma réputation. Mais si quelque doute pouvait me rester à cet égard, il serait dissipé par le soin que je vois prendre à vos artistes de reproduire ma figure, et par le grand nombre de portraits de Paganini, ressemblants ou non, dont je vois tapisser les murs de votre capitale. Mais, monsieur, ce n'est point à de simples portraits que se bornent les spéculations de ce genre; car me promenant un jour sur le boulevard des Italiens, je vis chez un marchand d'estampes une lithographie représentant *Paganini en prison*. Bon, me suis-je dit, voici d'honnêtes gens qui, à la manière de Basile, exploitent à leur profit certaine calomnie dont je suis poursuivi depuis quinze ans. Toutefois, j'examinais en riant cette mystification avec tous les détails que l'imagination de l'artiste lui a fournis, quand je m'aperçus qu'un cercle nombreux s'était formé autour de moi, et que chacun, confrontant ma figure avec celle du jeune homme représenté dans la lithographie, constatait combien j'étais changé depuis le temps de ma détention. Je compris alors que la chose avait été prise au sérieux par ce que vous appelez, je crois, *les badauds*, et je vis que la spéculation n'était pas mauvaise. Il me vint dans la tête que puisqu'il faut que tout le monde vive, je pourrais fournir moi-même quelques anecdotes aux dessinateurs qui veulent bien s'occuper de moi; anecdotes où ils pourraient puiser le sujet de facéties semblables à celle dont il est question. C'est pour leur donner de la publicité que je viens vous prier, monsieur, de vouloir bien insérer ma lettre dans votre *Revue musicale*.

« Ces messieurs m'ont représenté en prison; mais ils ne savent pas ce qui m'y a conduit, et en cela ils sont à peu près aussi instruits que moi et ceux qui ont fait courir l'anecdote. Il y a là-dessus plusieurs histoires qui pourraient fournir autant de sujets d'estampes. Par exemple, on a dit qu'ayant surpris mon rival chez ma maîtresse, je l'ai tué bravement par derrière, dans le moment où il était hors de combat. D'autres ont prétendu que ma fureur jalouse s'est exercée sur ma maîtresse elle-même; mais ils ne s'accordent pas sur la manière dont j'aurais mis fin à ses jours. Les uns veulent que je me sois servi d'un poignard; les autres que j'aie voulu jouir de ses souffrances avec du poison. Enfin,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

chacun a arrangé la chose suivant sa fantaisie : les lithographes pourraient user de la même liberté. Voici ce qui m'arriva à ce sujet à Padoue, il y a environ quinze ans. J'y avais donné un concert, et je m'y étais fait entendre avec quelque succès. Le lendemain j'étais assis à table d'hôte, moi soixantième, et je n'avais pas été remarqué lorsque j'étais entré dans la salle. Un des convives s'exprima en termes flatteurs sur l'effet que j'avais produit la veille. Son voisin joignit ses éloges aux siens, et ajouta : *L'habileté de Paganini n'a rien qui doive surprendre; il la doit au séjour de huit années qu'il a fait dans un cachot, n'ayant que son violon pour adoucir sa captivité. Il avait été condamné à cette longue détention pour avoir assassiné lâchement un de mes amis, qui était son rival.* Chacun, comme vous pouvez croire, se récria sur l'énormité du crime. Moi, je pris la parole, et m'adressant à la personne qui savait si bien mon histoire, je la priai de me dire en quel lieu et dans quel temps cette aventure s'était passée. Tous les yeux se tournèrent vers moi : jugez de l'étonnement quand on reconnut l'acteur principal de cette tragique histoire! Fort embarrassé fut le narrateur. Ce n'était plus son ami qui avait péri; il avait entendu... on lui avait affirmé... il avait cru... mais il était possible qu'on l'eût trompé... Voilà, monsieur, comme on se joue de la réputation d'un artiste, parce que les gens enclins à la paresse ne veulent pas comprendre qu'il a pu étudier *en liberté dans sa* chambre aussi bien que sous les verrous.

« A Vienne, un bruit plus ridicule encore mit à l'épreuve la crédulité de quelques enthousiastes. J'y avais joué les variations qui ont pour titre *le Streghe* (les Sorcières); elles avaient produit quelque effet. Un monsieur, qu'on m'a dépeint au teint pâle, à l'air mélancolique, à l'œil inspiré, affirma qu'il n'avait rien trouvé qui l'étonnât dans mon jeu; car il avait vu distinctement, pendant que j'exécutais mes variations, le diable près de moi, guidant mon bras et conduisant mon archet. Sa ressemblance frappante avec mes traits démontrait assez mon origine; il était vêtu de rouge, avait des cornes à la tête et la queue entre les jambes. Vous comprenez, monsieur, qu'après une description si minutieuse, il n'y avait pas moyen de douter de la vérité du fait; aussi beaucoup de gens furent-ils persuadés qu'ils avaient surpris le secret de ce qu'on appelle mes tours de force.

« Longtemps ma tranquillité fut troublée par ces bruits qu'on répandait sur mon compte. Je m'attachai à en démontrer l'absurdité. Je faisais remarquer que depuis l'âge de quatorze ans je n'avais cessé de donner des concerts et d'être sous les yeux du public; que j'avais été employé pendant seize années comme chef d'orchestre et comme directeur de musique à la cour de Lucques; que s'il était vrai que j'eusse été retenu en prison pendant huit ans, pour avoir tué ma maîtresse *ou mon rival*, il fallait que ce fût conséquemment avant de me faire connaître du public, c'est-à-dire qu'il fallait que j'eusse eu une maîtresse et un rival à l'âge de sept ans. J'invoquais à Vienne le témoignage de l'ambassadeur de mon pays, qui déclarait m'avoir connu depuis près de vingt ans dans la position qui convient à un honnête homme, et je parvenais ainsi à faire taire la calomnie pour un instant; mais il en reste toujours quelque *chose et je n'ai pas été surpris* de la retrouver ici. Que faire à cela, monsieur? Je ne vois autre chose que de me résigner, et de laisser la malignité s'exercer à mes dépens. Je crois cependant devoir, avant de terminer, vous communiquer une anecdote qui a donné lieu aux bruits injurieux répandus sur mon compte. La voici : Un violoniste nommé D.....i qui se trouvait à Milan, se lia avec deux hommes de mauvaise vie, et se laissa persuader de se transporter avec eux, la nuit, dans un village pour y assassiner le curé, qui passait pour avoir beaucoup d'argent. Heureusement le cœur faillit à l'un des coupables au moment de l'exécution, et il alla dénoncer ses complices. La gendarmerie se rendit sur les lieux, et s'empara de D.....i et de son compagnon au moment où ils arrivaient chez le curé. Ils furent condamnés à vingt années de fers, et jetés dans un cachot; mais le général Menou, après qu'il fut devenu gouverneur de Milan, rendit au bout de deux ans la liberté à l'artiste. Le croiriez-vous, monsieur? C'est sur ce fond qu'on a brodé *toute mon histoire. Il s'agissait* d'un violoniste dont le nom finissait en *i* : ce fut Paganini; l'assassinat devint celui de ma maîtresse ou de mon rival, et ce fut encore moi qu'on prétendit avoir été mis en prison. Seulement, comme on voulait m'y faire découvrir ma nouvelle école de violon, on me fit grâce des fers qui auraient pu gêner mon bras. Encore une fois, puisqu'on s'obstine contre toute vraisemblance, il faut bien que je cède. Il me reste pourtant un espoir, c'est qu'après ma mort la calomnie consentira à abandonner sa proie, et que ceux qui se sont

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

vengés si cruellement de mes succès laisseront en paix ma cendre.

« Agréez, etc.

« Signé PAGANINI. »

Lorsque je lui présentai cette lettre à signer, en présence de M. Pacini, éditeur de musique, il fit beaucoup d'objections contre la dernière phrase; il ne voulait point paraître consentir à rester la proie de la calomnie jusqu'à sa mort; j'eus beaucoup de peine à lui faire comprendre qu'après ses explications, son apparente résignation terminerait tout. Enfin il céda, et l'événement prouva que j'avais bien jugé; car les lithographies disparurent, et depuis lors il n'a plus été question de la scandaleuse anecdote.

Au mois de janvier 1825, Paganini donna deux concerts à Trieste, puis il se rendit à Naples pour la troisième fois et y retrouva ses anciens triomphes. Dans l'été, il retourna à Palerme, et cette fois son succès y fut des plus brillants. Le délicieux climat de la Sicile avait pour lui tant de charme, qu'il y resta près d'une année, donnant çà et là quelques concerts, puis se livrant à de longs intervalles de repos. Ce séjour prolongé sous un ciel favorable lui avait rendu la santé plus satisfaisante qu'il ne l'avait eue depuis longtemps : ce lui fut une occasion de revenir à ses anciens projets de voyage hors de l'Italie. Avant de les réaliser, il voulut faire une dernière tournée dans les villes dont il avait conservé de bons souvenirs, et se rendit, dans l'été de 1826, à Trieste, puis à Venise, et enfin à Rome, où il donna cinq concerts au théâtre *Argentina*, qui furent pour lui autant d'ovations. Le 5 avril 1827, le pape Léon XII lui accorda la décoration de l'Éperon d'or, en témoignage d'estime pour ses talents. De Rome, il alla à Florence, où il se trouva tout à coup arrêté par un mal assez grave qui lui survint à une jambe, et qui ne disparut qu'après un long traitement. Il s'était acheminé vers Milan, où son retour avait été salué par les témoignages d'affection de tous ses amis. Enfin, le 2 mars 1828, il quitta cette ville pour se rendre à Vienne, où il arriva le 16 du même mois. Le 20 mars, le premier concert du célèbre violoniste jeta la population viennoise dans un paroxysme d'enthousiasme qu'il serait difficile de décrire. « Au premier coup « d'archet qu'il donna sur son Guarneri (dit « Schilling, en style poétique, dans son « *Lexique universel de musique*), on pour- « rait presque dire au premier pas qu'il fit « dans la salle, sa réputation était décidée « en Allemagne. Enflammé comme par une « étincelle électrique, il rayonna et brilla « tout à coup comme une apparition miracu- « leuse dans le domaine de l'art. » Tous les journaux de Vienne exprimèrent en termes hyperboliques l'admiration sans limites qui avait transporté l'immense auditoire de ce premier concert, et ne cessèrent, pendant deux mois, d'entonner des hymnes de louanges à la gloire de l'enchanteur. Les artistes les plus renommés de la capitale de l'Autriche, Mayseder, Jansa, Slawick, Léon de Saint-Lubin, Strebinger, Bœhm et d'autres, déclarèrent à l'envi qu'ils n'avaient rien ouï de comparable. D'autres concerts donnés le 13 avril, le 16, le 28, etc., portèrent au plus haut degré l'exaltation du public. L'ivresse fut générale. Des pièces de vers étaient publiées chaque jour; des médailles étaient frappées; le nom de Paganini était dans toutes les bouches, et, comme le dit Schottky (1), *tout était à la Paganini*. La mode s'était emparée de son nom : les chapeaux, les robes, la chaussure, les gants *étaient à la Paganini;* les restaurateurs décoraient certains mets de ce nom, et lorsqu'un coup brillant se faisait au billard, on le comparait au coup d'archet de l'artiste. Son portrait, bien ou mal fait, était sur les tabatières et les boîtes à cigares; enfin, son buste surmontait les cannes des élégants. Après un concert donné au profit des pauvres, le magistrat de la ville de Vienne offrit à Paganini la grande médaille d'or de Saint-Salvador, et l'empereur lui conféra le titre de virtuose de sa musique particulière.

Un long séjour dans la capitale de l'Autriche et des concerts multipliés n'affaiblirent pas l'impression que Paganini y avait produite à son arrivée. La même admiration l'accueillit dans toutes les grandes villes de l'Allemagne : Prague seule lui montra quelque froideur, par une certaine tradition d'opposition aux opinions musicales de Vienne; mais Berlin le vengea si bien de cette indifférence, qu'il s'écria le soir de son premier concert : « *J'ai retrouvé mon public de Vienne.* » Après trois années de voyages et de succès en Autriche, en Bohême, en Saxe, en Bavière, en Prusse et dans les provinces rhénanes, l'artiste célèbre arriva à Paris et donna son premier concert à l'Opéra, le 9 mars 1831. Ses études de violon publiées depuis longtemps dans cette ville, sortes d'énigmes qui avaient mis en

(1) *Paganini 's Leben und Treiben*, etc., p. 28 et s.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

émoi tous les violonistes; sa renommée européenne; ses voyages en Allemagne et l'éclat de ses succès à Vienne, à Berlin, à Munich, à Francfort, avaient excité parmi les artistes français et dans le public un vif intérêt de curiosité. Il serait impossible de décrire l'enthousiasme dont l'auditoire fut saisi en écoutant cet homme extraordinaire; l'émotion alla jusqu'au délire, à la frénésie. Après lui avoir prodigué des applaudissements pendant et après chaque morceau, l'assemblée le rappela pour lui témoigner par des acclamations unanimes l'admiration dont elle était saisie. Une rumeur générale se répandit ensuite dans toutes les parties de la salle, et partout on entendit des exclamations d'étonnement et de plaisir. Les mêmes effets se reproduisirent à tous les autres concerts qui furent donnés par Paganini à Paris.

Vers le milieu du mois de mai, il s'éloigna de cette ville pour se rendre à Londres, où il excita aussi la plus vive curiosité, mais non cet intérêt intelligent qui l'avait accueilli dans la capitale de la France. Le prix élevé des places qu'il fixa pour ses concerts lui fit prodiguer l'injure et l'outrage par les journaux anglais : comme si l'artiste n'avait pas le droit de fixer le prix des produits de son talent! comme s'il imposait l'obligation de venir l'entendre! Les concerts où Paganini joua à Londres, et les excursions qu'il fit dans toute l'Angleterre, en Écosse et en Irlande, lui procurèrent des sommes considérables, qui s'accrurent encore dans ses voyages en France, en Belgique et en Angleterre pendant les années suivantes. On lui a reproché de s'être vendu à un spéculateur anglais pour un temps déterminé, et à un prix convenu, pour jouer dans tous les concerts organisés par l'entrepreneur; beaucoup d'autres artistes l'ont imité en cela. Sans doute, la dignité de l'homme et de l'art répugne aux marchés de ce genre; mais d'autre part, les soins de toute espèce qu'exigent les concerts; les difficultés qui se multiplient et qu'un artiste surmonte à grand'peine dans les pays étrangers; de plus, les vols scandaleux par lesquels les entrepreneurs de théâtres et les employés le dépouillent du fruit de son travail; la curée des recettes que font les receveurs des droits des hospices, de patentes, les imprimeurs et distributeurs d'affiches et de programmes, le propriétaire de la salle, l'entrepreneur de l'éclairage, les musiciens de l'orchestre et les commissionnaires, tout cela, dis-je, est si nuisible aux soins que réclame le talent ainsi qu'à la méditation et à la sérénité d'âme nécessaires à sa manifestation, qu'on ne peut blâmer l'artiste qui cherche à se soustraire à ces ennuis par un contrat dont l'exécution lui assure un produit net, et ne lui impose que l'obligation de mettre son talent en évidence. De retour en Italie dans l'été de 1834, après une absence de six années, Paganini y fit l'acquisition de propriétés considérables, entre autres de la *villa Gajona*, près de Parme. Le 14 novembre de la même année, il donna, à Plaisance, un concert au bénéfice des indigents, le seul où il se soit fait entendre en Italie depuis 1828. Pendant l'année 1835, il vécut alternativement à Gênes, à Milan et dans sa retraite près de Parme. Le choléra qui sévissait alors à Gênes fit répandre le bruit de sa mort; les journaux annoncèrent cet événement, et firent à l'artiste des articles nécrologiques; mais on apprit ensuite que, bien que sa santé fût dans un état déplorable, il n'avait pas été atteint par ce fléau.

En 1830, des spéculateurs l'engagèrent à leur donner l'appui de son nom et de son talent pour la fondation d'un Casino dont la musique était le prétexte, et dont le jeu était l'objet réel : cet établissement, dont les dépenses furent excessives, s'ouvrit dans un des plus beaux quartiers de Paris, sous le nom de *Casino Paganini;* mais le gouvernement n'accorda pas l'autorisation qu'on avait espérée pour en faire une maison de jeu, et les spéculateurs furent réduits au produit des concerts qui n'égalèrent pas les dépenses. Le dépérissement progressif des forces de Paganini ne lui permit pas de s'y faire entendre; pour prix des fatigues qu'il avait éprouvées pour se rendre à Paris et de la perte de sa santé, on lui fit un procès qu'il perdit, et les tribunaux, sans avoir entendu sa défense, le condamnèrent à payer cinquante mille francs aux créanciers des spéculateurs, et ordonnèrent qu'il serait privé de sa liberté jusqu'à ce qu'il eût satisfait à cette condamnation.

Au moment où cet arrêt était rendu, Paganini se mourait. Sa maladie, qui était une phthisie laryngée, avait progressé jusqu'au commencement de 1839; les médecins lui prescrivirent alors le séjour de Marseille, dont le climat leur paraissait salutaire. Il suivit leur conseil, et traversa péniblement la France pour arriver à son extrémité méridionale. Son âme énergique luttait contre les progrès du mal. Retiré dans la maison d'un ami, aux portes de Marseille, il s'occupait encore de l'art, et prenait alternativement son violon et

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sa guitare. Un jour, il sembla se ranimer et exécuta avec feu un quatuor de Beethoven (le septième) qu'il aimait passionnément. Malgré sa faiblesse extrême, il voulut aller entendre quelques jours après la messe de *Requiem* de Cherubini pour des voix d'hommes; enfin, le 21 juin, il se rendit dans une des églises de Marseille pour y assister à l'exécution de la première messe solennelle de Beethoven.

Cependant, le besoin de changement de lieu qu'éprouvent les malades atteints de phthisie décida Paganini à retourner à Gênes par la voie de la mer, persuadé qu'il y retrouverait la santé. Mais vain espoir! Dès le mois d'octobre de la même année, il écrivait à M. Galafre, peintre de ses amis : *Me trouvant plus souffrant encore ici que je n'étais à Marseille, j'ai pris la résolution de passer l'hiver à Nice.* Ainsi, il voulait fuir la mort, et la mort le poursuivait. Nice devait être son dernier séjour. Les progrès du mal y furent rapides; la voix s'éteignit complétement, et de cruels accès de toux, devenus chaque jour plus fréquents, achevèrent d'abattre ses forces. Enfin, l'altération des traits, signe d'une fin prochaine, se fit remarquer sur son visage. Un écrivain italien a rendu compte de ses derniers moments en termes touchants dont voici la traduction :

« Dans sa dernière soirée, il parut plus « tranquille que d'habitude. Il avait dormi « quelque peu; quand il s'éveilla, il fit ouvrir « les rideaux de son lit pour contempler la « lune qui, dans son plein, s'avançait lente- « ment dans un ciel pur. Dans cette contem- « plation, ses sens s'assoupirent de nouveau; « mais le balancement des arbres environ- « nants éveilla dans son sein ce doux frémisse- « ment que fait naître le sentiment du beau. « Il voulut rendre à la nature les délicates « émotions qu'il en recevait à cette heure su- « prême, étendit la main jusqu'au violon en- « chanté qui avait charmé son existence, et « envoya au ciel, avec ses derniers sons, le « dernier soupir d'une vie qui n'avait été que « mélodie. »

Le grand artiste expira le 27 mai, à l'âge de cinquante-six ans, laissant à son unique fils Achille, fruit de sa liaison avec la cantatrice Antonia Bianchi, de Como, des richesses considérables, et le titre de baron qui lui avait été conféré en Allemagne. Tout n'était pas fini pour cet homme dont la vie fut aussi extraordinaire que le talent. Soit par l'effet de certains bruits populaires dont il sera parlé tout à l'heure, soit qu'étant mort sans recevoir les secours de la religion, Paganini eût laissé des doutes sur sa foi, ses restes ne purent être inhumés en terre sainte, par décision de l'évêque de Nice. En vain son fils, ses amis et la plupart des artistes de cette ville sollicitèrent-ils l'autorisation de faire célébrer un service pour son repos éternel, faisant remarquer qu'ainsi que toutes les personnes atteintes de phthisie, il n'avait pas cru sa mort prochaine et avait cessé de vivre subitement, l'évêque refusa cette autorisation et se borna à offrir un acte authentique de décès, avec la permission de transporter le corps où l'on voudrait. Cette transaction ne fut pas acceptée, et l'affaire fut portée devant les tribunaux. Celui de Nice donna gain de cause à l'évêque. Il fallut alors avoir recours à Rome, qui annula la décision de l'évêque de Nice et chargea l'archevêque de Turin, conjointement avec deux chanoines de la cathédrale de Gênes, de faire une enquête sur le catholicisme de Paganini. Pendant tout ce temps, le corps était resté dans une chambre de l'hôpital de Nice; il fut ensuite transporté par mer au lazaret de Villafranca, et de là dans une campagne nommée *Polcevera*, près de Gênes, laquelle appartenait à la succession de l'illustre artiste. Le bruit se répandit bientôt qu'on y entendait chaque nuit des bruits lamentables et bizarres. Pour mettre un terme à ces rumeurs populaires, le jeune baron Paganini se décida à faire des démarches pour qu'un service solennel fût célébré à Parme, en qualité de chevalier de Saint-Georges, dans l'église de *la Steccata*, affectée à cet ordre chevaleresque: elles ne furent pas infructueuses. Après la cérémonie, les amis du défunt obtinrent de l'évêque de Parme la permission d'introduire le corps dans le duché, de le transporter à la *villa Gajona*, et de l'inhumer près de l'église du village. Cet hommage funèbre fut rendu aux restes de l'artiste célèbre dans le mois de mai 1845, mais sans pompe, conformément aux ordres émanés du gouvernement.

Par son testament, fait le 27 avril 1837, et ouvert le 1er juin 1840, Paganini laissait à son fils, légitimé par des actes authentiques, une fortune estimée à deux millions, sur laquelle il faisait deux legs à ses deux sœurs, le premier de cinquante mille francs, l'autre de soixante mille, n'accordant à la mère de son Achille qu'une rente viagère de douze cents francs! Indépendamment de ces richesses, et de la propriété de ses compositions inédites, Paganini possédait une précieuse collection d'instruments de maîtres, dans laquelle on remar-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

quait un incomparable *Stradivari* qu'il estimait plus de huit mille florins d'Autriche, un charmant *Guarneri* de petit patron, un excellent *Amati*, une basse de Stradivari non moins parfaite que son violon de ce maître, et son grand *Guarneri*, le seul instrument qui l'accompagna dans tous ses voyages, et qu'il légua à la ville de Gênes, ne voulant pas qu'un autre artiste en fût possesseur après lui.

Les artistes qui ont entendu Paganini savent ce qui le distinguait des autres violonistes célèbres ; mais bientôt il n'existera peut-être plus un seul musicien qui, l'ayant entendu, pourra dire quelle était la nature de son talent : je crois donc devoir entrer ici dans quelques détails sur les qualités qui le distinguèrent, et sur les moyens qui lui servaient à réaliser sa pensée dans l'exécution. Ainsi que je l'ai déjà dit, un dévouement à l'étude, *dont il y a peu d'exemples*, avait conduit Paganini à triompher des plus grandes difficultés. Ces difficultés, il se les créait lui-même, dans le but de donner plus de variété aux effets, et d'augmenter les ressources de l'instrument ; car on voit que ce fut là l'objet qu'il se proposa dès qu'il fut en âge de réfléchir sur sa destination individuelle. Après avoir joué la musique des anciens maîtres, notamment de Corelli, Vivaldi, *Tartini*, puis de Pugnani et de Viotti, il comprit qu'il lui serait difficile d'arriver à une grande renommée dans la voie qu'avaient suivie ces artistes. Le hasard fit tomber entre ses mains le neuvième œuvre de Locatelli (*voyez* ce nom), intitulé : *L'Arte di nuova modulazione*, et, dès le premier coup d'œil, il y aperçut un monde nouveau d'idées et de faits, qui n'avaient point eu dans la nouveauté le succès mérité, à cause de leur excessive difficulté, et peut-être aussi parce que le moment n'était pas venu, à l'époque où Locatelli publia son ouvrage, *pour sortir des formes classiques*. Les circonstances étaient plus favorables pour Paganini, car le besoin d'innovation est précisément celui de son siècle. En s'appropriant les moyens de son devancier, en renouvelant d'anciens effets oubliés (*voyez* Jean-Jacques WALTHER), en y ajoutant ce que son génie et sa patience lui faisaient découvrir, il parvint à cette variété, objet de ses recherches, et plus tard, caractère distinctif de son talent. L'opposition des différentes sonorités, la diversité dans l'accord de l'instrument, l'emploi fréquent des sons harmoniques simples et doubles, les effets de cordes pincées réunis à ceux de l'archet, les différents genres de *staccato*, l'usage de la double et même de la triple corde, une prodigieuse facilité à exécuter les intervalles de grand écart avec une justesse parfaite, enfin, une variété inouïe d'accents d'archet, tels étaient les moyens dont la réunion composait la physionomie du *talent de Paganini* ; *moyens* qui tiraient leur prix de la perfection de l'exécution, d'une exquise sensibilité nerveuse, et d'un grand sentiment musical. A la manière dont l'artiste se posait en s'appuyant sur une hanche, à la disposition de son bras droit et de sa main sur la hausse de son archet, on aurait cru que le coup de celui-ci devait être donné avec gaucherie, et que le bras devait avoir de la roideur ; mais bientôt on s'apercevait que le bras et l'archet se mouvaient avec une égale souplesse, et que ce qui paraissait être le résultat de quelque défaut de conformation, était dû à l'étude approfondie de ce qui était le plus favorable aux effets que l'artiste voulait produire. L'archet ne sortait pas des dimensions ordinaires, mais, par l'effet d'une tension plus forte que l'ordinaire, la baguette était un peu moins rentrée. Il est vraisemblable qu'en cela Paganini avait eu pour but de faciliter le rebondissement de l'archet dans le *staccato* qu'il fouettait et jetait sur la corde d'une manière *toute différente de celle des autres violonistes*. Dans la notice qu'il a écrite sur lui-même en langue italienne, il dit qu'à son arrivée à Lucques on fut étonné de la longueur de son archet et de la grosseur de ses cordes ; mais plus tard il s'aperçut, sans doute, de la difficulté de faire vibrer de grosses cordes dans toutes leurs parties, et conséquemment d'en obtenir des sons harmoniques purs, car il en diminua progressivement le volume, et lorsqu'il se fit entendre à Paris, ses cordes étaient au-dessous de la grosseur moyenne. Les mains de Paganini étaient grandes, sèches et nerveuses. Par l'effet d'un travail excessif, tous ses doigts avaient acquis une souplesse, une aptitude dont il est impossible de se faire une idée. Le pouce de la main gauche se ployait à volonté jusque sur la paume de la main, lorsque cela était nécessaire pour certains effets du démanché.

La qualité du son que Paganini tirait de l'instrument était belle et pure, sans être excessivement volumineuse, excepté dans certains effets, où il était visible qu'il rassemblait toutes ses forces pour arriver à des résultats extraordinaires. Mais ce qui distinguait surtout cette partie de son talent, c'était la va-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

riété de voix qu'il savait tirer des cordes par des moyens qui lui appartenaient, ou qui, après avoir été découverts par d'autres, avaient été négligés, parce qu'on n'en avait pas aperçu toute la portée. Ainsi, les sons harmoniques, qui avaient toujours été considérés plutôt comme un effet curieux et borné que comme une ressource réelle pour le violoniste, jouaient un rôle important dans le jeu de Paganini. Ce n'était pas seulement comme d'un effet isolé qu'il s'en servait, mais comme d'un moyen artificiel pour atteindre à de certains intervalles, que la plus grande extension d'une main fort grande ne pouvait embrasser. C'était aussi par les sons harmoniques qu'il était parvenu à donner à la quatrième corde des ressources dont l'étendue était de trois octaves. Avant Paganini, personne n'avait imaginé que, hors des harmoniques naturels, il fût possible d'en exécuter de doubles en tierce, quinte, sixte, enfin qu'on pût faire marcher à l'octave des sons naturels et des sons harmoniques; tout cela, Paganini l'exécutait dans toutes les positions, avec une facilité merveilleuse. Dans le chant, il employait fréquemment un effet de vibration frémissante qui avait de l'analogie avec la voix humaine; mais par les glissements affectés de la main qu'il y joignait, cette voix était celle d'une vieille femme, et le chant avait les défauts et le mauvais goût qu'on reprochait autrefois à certains chanteurs français. L'intonation de Paganini était parfaite, et cette qualité si rare n'était pas un de ses moindres avantages sur la plupart des autres violonistes.

Après avoir rendu cet hommage à la vérité, dans l'appréciation du talent de ce grand artiste, il est nécessaire de le considérer dans l'impression générale que laissait son exécution. Beaucoup de personnes trouvaient son jeu poétique et particulièrement remarquable dans le chant : je viens de dire les motifs qui ne me permettent pas de partager leur opinion à cet égard. Ce que j'éprouvais en l'écoutant était de l'étonnement, de l'admiration sans bornes; mais je n'étais pas touché, ému du sentiment qui me paraît inséparable de la musique véritable. La poésie du jeu du grand violoniste consistait surtout dans le brillant, et, si j'ose m'exprimer ainsi, dans la *maestria* de son archet; mais il n'y avait point de véritable tendresse dans ses accents. Et ce qui prouve que sa supériorité consistait dans son adresse merveilleuse à se servir de ses ressources propres, plutôt que dans l'expansion d'un profond sentiment, c'est qu'il s'est montré à Paris au-dessous du médiocre dans deux concertos de Kreutzer et de Rode, infiniment moins difficiles que ses propres compositions, et que je l'ai trouvé peu satisfaisant dans le quatuor. C'était Paganini, moins le caractère distinctif de son talent : ce n'était plus qu'un violoniste de second ordre. Si l'on considère les découvertes de cet artiste célèbre dans leur application aux progrès de l'art et à la musique sérieuse, on verra que leur influence a été bornée, et que ces choses n'ont été bonnes qu'entre ses mains. Il a eu quelques imitateurs, chez qui l'imitation a tué le talent naturel. L'art de Paganini est un art à part, qui est né avec lui, et dont il a emporté le secret dans la tombe. Sivori seul a pris de lui certains effets destinés à impressionner les masses; mais ce n'est qu'un accessoire de son talent, car Sivori est d'ailleurs un grand violoniste dans la musique sérieuse.

En disant que l'art de Paganini était une chose à part, et qu'il en a emporté le secret dans la tombe, je me suis servi d'un mot qu'il répétait souvent; car il assurait que son talent était le résultat d'un secret découvert par lui, et qu'il révélerait avant sa mort, dans une méthode de violon qui n'aurait qu'un petit nombre de pages, et qui jetterait tous les violonistes dans la stupéfaction. Un tel artiste devait être de bonne foi; mais ne se trompait-il pas? n'était-il pas sous l'influence d'une illusion? Y a-t-il un autre secret que celui que la nature met dans le cœur de l'artiste, dans l'ordre et dans la persévérance de ses études? Je ne le crois pas. Toutefois je dois déclarer qu'il y avait quelque chose d'extraordinaire et de mystérieux dans la faculté qu'avait Paganini d'exécuter toujours d'une manière infaillible des difficultés inouïes, sans jamais toucher son violon, si ce n'est à ses concerts et aux répétitions. M. Harrys (*voyez* ce nom), qui fut son secrétaire et ne le quitta pas pendant une année entière, ne le vit jamais tirer son violon de l'étui, lorsqu'il était chez lui. Quoi qu'il en soit, la mort n'a pas permis que le secret dont parlait Paganini fût divulgué.

La liste des ouvrages de Paganini publiés pendant sa vie ne renferme que ceux dont voici les titres : 1° *Ventiquattro capricci per violino solo, dedicati agli artisti; opera prima.* On en a fait plusieurs éditions. Ces caprices ou études, dans divers tons, ont pour objet les arpéges, les diverses espèces de *staccato*, les trilles et les gammes en octaves, les dixièmes, les combinaisons de double, de triple et même de quadruple cordes, etc.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

2° *Sei sonate per violino e chitarra, dedicati al signor delle Piane*, op. 2. 3° *Sei sonate per violino e chitarra, dedicati alla ragazza Eleonora*, op. 3. 4° *Tre gran quartetti a violino, viola, chitarra e violoncello*, op. 4; *idem*, op. 5. Paganini disait de cet ouvrage à M. Harrys, qu'il y était étranger, et qu'on l'avait formé de quelques-uns de ses thèmes assez mal arrangés. Cependant ces quatuors furent publiés à Gênes presque en sa présence, et jamais il ne fit de réclamation à ce sujet. On doit considérer comme des supercheries commerciales, ou comme des extraits des ouvrages précédents, ou enfin comme de simples souvenirs fugitifs de quelques artistes, ce qu'on a imprimé ensuite, jusqu'en 1851, sous le nom du grand artiste. Tels sont les morceaux suivants : *Variazioni di bravura per violino sopra un tema originale con accompagnamento di chitarra, o piano.* Ces variations sont celles qui forment le vingt-quatrième caprice (en *la* mineur) du premier œuvre. *Trois airs variés pour le violon, pour être exécutés sur la quatrième corde seulement, avec accompagnement de piano par Gustave Carulli.* Ces morceaux ne sont que des souvenirs arrangés par l'auteur de l'accompagnement. *Introduzione o variazioni in* sol *sul tema :* Nel cor più non mi sento, *per violino solo.* Ce morceau, imprimé dans l'ouvrage de Guhr (*voyez* ce nom), *sur l'art de Paganini*, n'est qu'un à peu près recueilli de mémoire. *Merveille de Paganini, ou duo pour le violon seul* (en *ut*); dans le même ouvrage. On a publié à Paris et à Berlin le *Carnaval de Venise, tel que le jouait Paganini.* MM. Ernst et Sivori ont aussi donné, comme des traditions exactes de cette plaisanterie musicale, des versions plus ou moins différentes, sur lesquelles il s'est élevé des discussions dans les journaux. La publication du véritable *Carnaval de Venise*, de l'illustre violoniste (à Paris, chez Schœnenberger, 1851), a mis fin aux incertitudes à cet égard.

Paganini avait compris que l'intérêt attaché à ses concerts diminuerait s'il publiait les compositions qu'il y faisait entendre. Il prit donc la résolution de ne les livrer à l'impression qu'après avoir achevé ses voyages et s'être retiré de la carrière d'artiste exécutant. Il ne transportait avec lui que les parties d'orchestre des morceaux qu'il jouait habituellement. Jamais personne n'avait vu les parties de violon solo de ces compositions; car il redoutait l'indiscrétion des personnes qui cherchaient à pénétrer jusqu'à lui. Il parlait rarement de ses ouvrages, même à ses amis les plus intimes; en sorte qu'on n'avait que des notions vagues sur la nature et le nombre de ses productions. M. Conestabile (auteur d'une bonne notice sur Paganini, en langue italienne), qui a fait des démarches très-actives pour connaître la vérité sur tout ce qui concerne la personne, le talent et les succès de Paganini, a publié dans son livre le catalogue qui lui a été envoyé de toutes les œuvres manuscrites et originales de l'artiste célèbre conservées par son fils; on y trouve les titres des ouvrages dont voici l'indication : 1° Quatre concertos pour violon avec les accompagnements. 2° Quatre autres concertos dont l'instrumentation n'est pas écrite; le dernier fut composé à Nice peu de temps avant la mort de Paganini. 3° Variations sur un thème comique continué par l'orchestre (?). 4° Sonate pour la grande viole avec orchestre. 5° *God save the king*, varié pour violon avec orchestre. 6° *Le Streghe*, variations sur un air de ballet, avec orchestre. 7° Variations sur *Non più mesta*, thème de *Cenerentola*. 8° Grande sonate sentimentale. 9° Sonate avec variations. 10° *La Primavera* (le Printemps), sonate sans accompagnement. 11° *Varsovie*, sonate. 12° *La ci darem la mano.* 13° *Le Carnaval de Venise.* 14° *Di tanti palpiti.* 15° Romance pour le chant. 16° Cantabile pour violon et piano. 17° Polonaise avec variations. 18° Fantaisie vocale. 19° Sonate pour violon seul. 20° Neuf quatuors pour violon, alto, violoncelle et guitare. 21° Cantabile et valse. 22° Trois duos pour violon et violoncelle. 23° Autres duos et petites pièces pour la guitare.

Beaucoup de ces compositions sont incomplètes. Celles dont on a retrouvé les partitions originales sans lacunes se composent de deux concertos en *mi* bémol et en *si* mineur (c'est dans celui-ci que se trouve le célèbre rondo de *la Clochette*), d'un *allegro* de sonate avec orchestre, intitulé : *Movimento perpetuo ;* des fameuses variations *le Streghe* (les Sorcières), avec orchestre; des variations sur *God save the king*, avec orchestre; des variations sur l'air *di tanti palpiti*, avec orchestre; du *Carnaval de Venise* (vingt variations sur l'air vénitien populaire *O Mamma!*); des variations sur le thème *Non più mesta accanto al fuoco*, avec orchestre; et enfin, de soixante variations en trois suites, avec accompagnement de piano ou de guitare, sur l'air populaire connu à Gênes sous le titre de *Barucaba*. Le thème de cet air est très-court; les

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

variations sont des études sur différents genres de difficultés. Elles sont un des derniers ouvrages de Paganini; il les écrivit à Gênes, au mois de février 1835, et les dédia à son ami, M. l'avocat L.-G. Germi. Par une singularité inexplicable, ces études ne figurent pas dans la liste donnée par M. Conestabile. Tous ces ouvrages ont été publiés en 1851 et 1852, chez Schœnenberger, à Paris. Ainsi qu'on le voit, ils sont au nombre de *neuf* seulement, parce que ce sont les seuls qui soient complets. Il est regrettable que parmi ces productions ne figure pas le magnifique concerto en *ré* mineur que le grand artiste avait écrit pour Paris, et qu'il exécuta à son troisième concert, dans la salle de l'Opéra, le 25 mars 1831, ainsi que la grande sonate militaire sur la quatrième corde, avec orchestre, dans laquelle il déployait une merveilleuse habileté sur une étendue de trois octaves, par les sons harmoniques, la prière de *Moïse*, dans laquelle il n'était pas moins admirable, et, enfin, les variations sur le thème *Nel cor più non mi sento*. Que sont devenus ces ouvrages, et comment ont-ils pu s'égarer en dépit des précautions minutieuses de l'artiste?

Un grand mérite se révèle dans les compositions de Paganini, tant par la nouveauté des idées que par l'élégance de la forme, la richesse de l'harmonie et les effets de l'instrumentation. Ces qualités brillent surtout dans les concertos; toutefois, ces œuvres avaient besoin de la magie de son talent pour produire l'effet qu'il s'était proposé. Les difficultés n'y sont point inabordables pour les violonistes de premier ordre, mais elles exigent un travail qui se fait sentir dans l'exécution : chez lui, au contraire, elles étaient si familières, qu'il semblait s'en jouer, et qu'il y portait une justesse et une sûreté merveilleuses. De tous les violonistes, Sivori est à peu près le seul qui joue les concertos de Paganini dans ses concerts.

Beaucoup de notices sur la vie et le talent de Paganini ont été publiées soit dans des recueils, soit séparément; les principales sont : 1° *Paganini's Leben und Treiben als Kunstler und als Mensch* (Vie et aventures de Paganini, considéré comme artiste et comme homme); Prague, Calve, 1830, in-8° de quatre cent dix pages. M. Schottky, professeur à Prague, est auteur de ce livre, qui n'est en quelque sorte qu'une compilation des journaux allemands : on y trouve le portrait de l'artiste. Un extrait de cet ouvrage par M. Ludolf Vinata, a paru à Hambourg sous ce titre : 2° *Paganini's Leben und Charakter* (Vie et caractère de Paganini), in-8°. 3° *Paganini in seinem Reisewagen und Zimmer, in seinen redseligen Stunden, in gesellschaftlichen Zirkeln und seinen Concerten* (Paganini dans sa chaise de poste et dans sa chambre, etc.); Brunswick, Vieweg, 1830, in-8° de soixante-huit pages. M. Georges Harry's, auteur de cet écrit, Anglais d'origine, attaché à la cour de Hanovre, a suivi Paganini dans toute l'Allemagne, et lui fut attaché pendant près d'une année, en qualité de secrétaire, pour l'étudier comme homme et comme artiste, dans le but d'écrire cette notice, où Paganini trouvait de l'exactitude. 4° M. Schütz, professeur à Halle, est auteur d'un écrit intitulé : *Leben, Character und Kunst des Ritters Nic. Paganini's* (Vie, caractère et art du chevalier Nicolas Paganini); Ilmenau, 1830, in-8°. 5° *Notice sur le célèbre violoniste Nicolas Paganini*, par M. J. Imbert de la Phalèque; Paris, E. Guyot, in-8° de soixante-six pages, avec portrait (*voyez* sur cet écrit la *Revue musicale*, t. VII, p. 33). 6° *Paganini, sa vie, sa personne et quelques mots sur son secret, par G.-E. Anders;* Paris, Delaunay, 1831, in-8° de trois feuilles (*voyez* sur cet écrit la *Revue musicale*, t. XI, p. 40). 7° *Paganini et de Bériot, ou Avis aux artistes qui se destinent à l'enseignement du violon, par Fr. Fayolle;* Paris, Legouest, 1831, in-8° (*voyez* sur cet opuscule la *Revue musicale*, t. XI, pp. 97-100, 105-107). Bennati avait composé une *Notice physiologique sur le célèbre violoniste Paganini*, qu'il a lue à l'Académie royale des sciences, en 1831, et dont il a été publié des extraits dans la *Revue musicale* (t. XI, p. 113-116); ce morceau n'a pas été imprimé. 8° *Vita di Niccolo Paganini da Genova, scritta ed illustrata da Giancarlo Conestabile, socio di varie accademie; Perugia,* 1851, 1 vol. gr. in-8° de 317 pages, avec le portrait de Paganini. 9° *Notice biographique sur Niccolo Paganini, suivie de l'analyse de ses ouvrages, et précédée d'une esquisse de l'histoire du violon, par F.-J. Fétis.* Paris, Schœnenberger, 1851, gr.-in-8°, de 95 pages. J'écrivis cette notice à la sollicitation de Schœnenberger, éditeur des œuvres posthumes de Paganini. M. Wellington Guernsey en a fait une traduction anglaise intitulée : *Biographical notice of Nicolo Paganini, followed by an analysis of his compositions, and preceded by a sketch of the history of of the violin*, etc. London, Schott and Co., 1852, gr. in-8°.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

PAGANO (Thomas), compositeur napolitain, vécut dans le dix-huitième siècle. Les circonstances de sa vie sont ignorées : on sait seulement qu'il écrivit pour l'église des PP. de l'Oratoire, à Naples, les oratorios dont voici les titres : *La Rovina degli Angeli; la Fornace di Babilonia; l'Assunzione di Maria santissima; il Giudizio particolare; la Croce di Costantino; la Morte di Maria santissima; la Memoria del Paradiso; la Memoria dell' Inferno; la Morte; la Samaritana; l'Anima purgante; la Maddalena; le Redenzione; Gesù nell' orto.* Tous ces ouvrages sont conservés dans les archives de l'Oratoire, à Naples.

PAGENDARM (Jacques), *cantor* à Lubeck, naquit à Hervorden, le 6 décembre 1640. Après avoir fréquenté les écoles d'Hildesheim et de Magdebourg, il suivit les cours des universités d'Helmstadt et de Wittenberg. En 1670, il obtint la place de *cantor* à Osnabruck, et neuf ans après il eut le même emploi à Lubeck, où il fut installé le 28 août 1679. A cette occasion, il prononça un discours sur la musique, qui n'a point été imprimé. Il mourut le 14 janvier 1700, après avoir rempli honorablement ses fonctions pendant vingt-sept années. On a de sa composition : *Cantiones sacræ, quæ coetus Lubecensis scolast. sub horarum intervallis canere consuevit;* Lubeck, in-8°.

PAGI (François), né à Lambesc, en 1654, entra de bonne heure dans l'ordre des cordeliers. Après avoir enseigné quelque temps la philosophie, il obtint de ses supérieurs la permission de se livrer entièrement aux travaux littéraires et aux recherches de chronologie; mais une chute qu'il fit le contraignit à un repos absolu, et après avoir langui onze ans, il mourut à Orange, le 21 janvier 1721. On a de lui : *Breviarium historico-chronologico-criticum, illustrium Pontificum romanorum gesta, conciliorum generalium acta, etc. complectens;* Anvers (Genève), 1717-27, 4 vol. in-4°. On y trouve des recherches intéressantes sur les encouragements donnés par les papes à la musique d'église.

PAGIN (André-Noel), violoniste célèbre, né à Paris en 1721 (1), fit dans sa jeunesse un voyage en Italie dans le dessein d'entendre Tartini, dont il reçut des leçons. De retour à Paris, il se fit entendre au concert spirituel en 1750. D'abord il y eut de brillants succès; mais sa persévérance à ne jouer que de la musique de son maître parut aux musiciens français une insulte pour les violonistes nationaux; ils se liguèrent contre lui, et lui firent donner un jour des applaudissements ironiques, qui lui firent prendre la résolution de ne plus paraître en public. Le duc de Clermont, son protecteur, le consola de sa disgrâce, en lui accordant dans sa maison un emploi honorable, dont le traitement était de *six mille francs*, suivant ce que rapporte Burney (*The present state of Music in France and Italy*, p. 44). Depuis cette époque, Pagin cessa de faire sa profession de la musique, et ne se fit plus entendre que dans les salons de quelques grands seigneurs, et chez ses amis. En 1770, Burney l'entendit à Paris, et admira la belle qualité de son qu'il tirait de l'instrument, son expression dans l'adagio, et la légèreté de son archet dans les traits brillants. L'époque de la mort de ce virtuose est ignorée. On a gravé de sa composition à Paris, en 1748, six sonates pour violon, avec basse. Cartier a inséré l'adagio de la sixième dans sa *Division des écoles de violon*, sous le n° 130.

PAGLIARDI (Jean-Mariz), compositeur florentin, fut maître de chapelle du grand-duc de Toscane dans la seconde moitié du dix-septième siècle. Parmi les opéras dont il a composé la musique, on remarque : 1° *Caligula delirante*, représenté à Venise, en 1672; 2° *Lisimacco*, idem, en 1673; 3° *Numa Pompilio*, idem, en 1674.

PAINCTRE (Claude LE). *Voyez* LE-PEINTRE.

PAINI (Ferdinand), né à Parme, vers 1775, reçut des leçons de contrepoint de Ghiretti, et se livra à la composition dramatique. Il donna à Milan, à Parme et à Venise quelques opéras dont plusieurs obtinrent du succès. Parmi ces ouvrages on remarque : 1° *La Giardiniera brillante.* 2° *Il Portantino.* 3° *La Figlia dell' aria.* 4° *La Cameriera astuta.* 5° *Marc-Antonio.* 6° *La Moglie saggia.* Ce dernier opéra a été joué au théâtre *Re* de Milan, dans la saison du carnaval, en 1815. Je n'ai pas de renseignements sur la suite de la carrière de cet artiste.

PAISIBLE (....), flûtiste et compositeur français, vécut en Angleterre dans la seconde moitié du dix-septième siècle. Il était à Londres vers 1680. On connaît de lui des trios pour instruments qui ont été publiés à Londres, sous ce titre : *Musick performed before her Majesty and the new King of Spain, being overtures* 3 (Musique exécutée devant Sa Ma-

(1) C'est par erreur que Choron et Fayolle, d'après Gerber, l'ont fait naître en 1730; Beffara a vérifié l'année de sa naissance d'après des actes authentiques.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

jesté et le nouveau roi d'Espagne, consistant en trois ouvertures). Paisible est aussi auteur des ouvrages dont les titres suivent : 1° *Pièces à trois et quatre parties pour les flûtes, violons et hautbois;* Amsterdam, Roger. 2° *Quatorze sonates à deux flûtes;* ibid. 3° *Six sonates à deux flûtes;* ibid.

PAISIBLE (....), violoniste distingué, naquit à Paris, en 1745, et reçut des leçons de Gaviniès. Son talent et la protection de son maître le firent entrer dans l'orchestre du concert spirituel et dans la musique de la duchesse de Bourbon-Conti. Le désir de se faire connaître lui fit parcourir ensuite une partie de la France, les Pays-Bas, l'Allemagne, et le conduisit à Saint-Pétersbourg. Partout il recueillit des applaudissements. Il avait espéré de se faire connaître de l'impératrice Catherine, mais Lolli, alors au service de cette souveraine, sut l'écarter par ses intrigues. La recette de deux concerts qu'il donna n'ayant pu suffire à son entretien, il s'engagea au service d'un seigneur russe, qui le conduisit à Moscou ; mais bientôt les dégoûts de cette position la lui firent abandonner. Il essaya de donner encore des concerts, dont les frais absorbèrent le produit. Demeuré sans ressources, il ne lui restait plus qu'à donner des leçons ; mais il ne put s'y résoudre, dans la crainte de porter préjudice à son talent. Il promit à ses créanciers qu'il se libérerait envers eux dès qu'il serait retourné à Saint-Pétersbourg; mais arrivé dans cette ville, et n'y trouvant pas les ressources qu'il avait espéré, il se tua d'un coup de pistolet, en 1781, laissant une lettre où il priait ses amis de payer ses dettes avec le produit de la vente de son violon et de ses autres effets, dont la valeur surpassait de beaucoup la somme de dix-sept cents roubles qu'il devait. Telle fut la fin déplorable de cet artiste, dont le talent méritait un meilleur sort. On a gravé de sa composition : 1° Deux concertos pour le violon, op. 1; Paris. 2° Six quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 2; Londres. 3° Six *idem*, op. 3; Paris.

PAISIELLO (Jean), compositeur célèbre, fils d'un artiste vétérinaire, naquit à Tarente, le 9 mai 1741. Dès l'âge de cinq ans, ses parents le firent entrer au collége des jésuites du lieu de sa naissance. Le chevalier Girolamo Carducci, noble tarentin et compositeur, ayant remarqué pendant le chant des offices que le jeune Paisiello était doué d'une belle voix de contralto et d'une oreille musicale, lui fit chanter de mémoire quelques solos, et fut si satisfait de son intelligence, qu'il donna à ses parents le conseil de l'envoyer étudier à Naples, sous la direction de quelque maître habile. Ceux ci eurent d'abord beaucoup de peine à se décider à se séparer de leur fils; mais ses heureuses dispositions pour la musique leur firent prendre enfin la résolution de lui faire étudier cet art, et après l'avoir confié à un prêtre, nommé dom Charles Resta, pour lui en enseigner les éléments, son père le conduisit à Naples, au mois de juin 1754, et parvint à le faire admettre comme élève au Conservatoire de S. Onofrio, alors dirigé par Durante. Ce savant maître touchait alors à la fin de sa glorieuse carrière; cependant, il eut bientôt discerné l'heureuse organisation de son nouvel élève; il lui donna des leçons dans lesquelles il fut remplacé, deux ans après, par Columacci et Abos, lesquels professaient les mêmes doctrines. Après cinq ans de séjour dans l'école, Paisiello obtint le titre de *maestrino primario*, c'est-à-dire, élève répétiteur. Pendant quatre autres années, il écrivit des messes, psaumes, motets, oratorios, et pour marquer la fin de ses études, en 1763, il composa un intermède qui fut exécuté sur le petit théâtre du Conservatoire. Le charme mélodique et la touche légère de cette première production dramatique eurent du retentissement en Italie ; ces qualités, auxquelles le compositeur a dû la plupart de ses succès, lui procurèrent immédiatement l'avantage d'être appelé à Bologne, pour y écrire deux opéras bouffes, *La Pupilla* et *Il Mondo a rovescio*, au théâtre *Marsigli*. Leur succès eut tant d'éclat, que la réputation du jeune compositeur s'étendit en un instant dans toute l'Italie. Modène l'appela pour écrire l'opéra bouffe intitulé *La Madama umorista*, et deux opéras sérieux (*Demetrio* et *Artaserse*). A Parme, les trois opéras bouffes *Le Virtuose ridicole, Il Negligente, I Bagni di Albano*, justifièrent et accrurent l'opinion déjà formée de son talent. Appelé à Venise, il y vit le plus brillant succès couronner ses opéras *Il Ciarlone, L'Amore in ballo*, et *La Pescatrice*. Bientôt après il reçut un engagement pour Rome. Rome, alors l'arbitre de la renommée des musiciens de l'Italie, y mettait le sceau, et quelquefois y portait un échec, par la sévérité ou par le caprice de ses jugements. Paisiello ne fut point effrayé du dangereux honneur qui lui était réservé. Ce fut là qu'il écrivit *Il Marchese di Tulipano*, délicieuse composition qui fut accueillie dans toute l'Europe par une vogue sans exemple à cette époque, et dont la

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

traduction commença, vingt ans plus tard, la réputation du chanteur français Martin, à l'Opéra-Comique. Cependant une dernière épreuve difficile était réservée à Paisiello, car on l'appelait à Naples, où brillaient de grands artistes dont il allait devenir le rival. A leur tête était Piccinni, alors le plus illustre compositeur dramatique de l'Italie. Paisiello, dit Quatremère de Quincy dans sa notice sur ce maître, se garda bien de lui faire soupçonner la moindre prétention de se mettre en parallèle avec lui. Il n'en approchait qu'avec la soumission d'un inférieur, avec tous les égards d'un élève docile, laissant à ses propres ouvrages le soin de préparer au maître un compétiteur dangereux. Quelques succès d'éclat, entre lesquels on remarque celui de *l'Idolo Cinese*, achevèrent de placer Paisiello au nombre des compositeurs italiens de premier ordre. Ce dernier opéra fut joué dans l'intérieur du palais, sur le petit théâtre de la cour; honneur qui, jusqu'alors, n'avait été accordé qu'aux opéras sérieux. Venise, Rome, Milan, Turin, appelèrent tour à tour et à plusieurs reprises son auteur, dont la prodigieuse fécondité égalait le talent. Le départ de Piccinni pour la France aurait laissé Paisiello à Naples sans rivaux, si le jeune Cimarosa ne lui eût préparé de dangereuses luttes. Il est pénible d'avouer que ce ne fut pas seulement avec les armes du talent que Paisiello se mesura contre lui, et qu'en plus d'une occasion il eut recours à l'intrigue, aux cabales, pour empêcher, ou du moins pour atténuer les succès de son émule. Les mêmes moyens furent employés par lui contre Guglielmi, lorsque celui-ci revint de Londres, après une absence de quinze ans, avec une verve de talent qui ne semblait pas devoir se trouver dans un homme de son âge.

En 1772, Paisiello épousa Cécile Pallini, avec laquelle il vécut heureux pendant une longue suite d'années. Ce fut dans le même temps qu'il écrivit la cantate *Peleo*, qui fut chantée au théâtre de Naples, à l'occasion du mariage du roi Ferdinand IV avec Marie Caroline d'Autriche. Cet ouvrage fut suivi de *l'Arabo cortese*, de *le Trame per amore*, de *Lucio Papirio*, d'Apostolo Zeno, d'*Olimpia*, de *Demetrio*, et d'*Artaserse*, de Métastase. Parmi ses ouvrages de cette époque se trouve aussi une messe de *Requiem* avec chœur et orchestre, écrite pour les funérailles du prince Gennaro de Bourbon. A ces productions succédèrent avec rapidité *Il Furbo mal accorto*, *Don Anchise Campanone*, *Il Tamburo notturno*, *la Discordia fortunata*, et *Dal Finto il vero*. Appelé à Venise, Paisiello y écrivit *l'Innocente fortunata* et *la Frascatana*, charmante composition où se trouvent de suaves mélodies; puis il alla composer deux opéras à Milan et douze quatuors pour clavecin, deux violons et alto dédiés à l'archiduchesse Beatrix, gouvernante de Milan. Enfin, une multitude d'ouvrages de tout genre suivit ceux-là.

Le due Contesse et *la Disfatta di Dario* venaient de mettre le sceau à la réputation de Paisiello, à Rome, en 1776 (1), lorsque des offres avantageuses lui parvinrent à la fois de Vienne, de Londres et de Saint-Pétersbourg; il accepta celles de l'impératrice Catherine, et le 25 juillet de la même année, il s'éloigna de Naples pour se rendre en Russie. Le traitement qui lui avait été accordé, et les divers avantages dont il jouissait avaient porté son revenu à neuf mille roubles, qui représentaient alors une somme d'environ trente mille francs. Jamais situation si magnifique n'avait été celle d'un compositeur dramatique; mais la fécondité de Paisiello, pendant les huit années de son séjour en Russie, égala la libéralité de Catherine. Au nombre des compositions qu'il écrivit au service de la cour de Saint-Pétersbourg, on remarque : *La Serva padrona*, *Il Matrimonio inaspettato*, *Il Barbiere di Siviglia*, *I Filosofi immaginari*, *La Finta Amante*, ouvrage composé pour l'entrevue de Catherine avec Joseph II, à Mohilow, *Il Mondo della Luna*, *La Nitteti*, *Lucinda ed Armidoro*, *Alcide al Bivio*, *Achille in Sciro*, des cantates et des pièces de piano pour la grande-duchesse Marie Federowna. Quelques-unes de ces productions sont comptées parmi les plus belles de l'auteur. Comblé des faveurs de Catherine, Paisiello reprit le chemin de l'Italie après huit ans de séjour à la cour de Saint-Pétersbourg, s'arrêtant d'abord à Varsovie, où il composa l'oratorio de *la Passion*, sur le poëme de Métastase, pour le roi Poniatowski, puis à Vienne, où il écrivit pour l'empereur Joseph II douze symphonies concertées à grand orchestre, et l'opéra bouffe *Il Re Teodoro*, qui renferme un septuor devenu célèbre dans toute l'Europe, délicieuse com-

(1) Dans la première édition de la *Biographie universelle des musiciens*, j'ai placé la date de la représentation de cet ouvrage, ainsi que le départ de Paisiello pour la Russie en 1777; mais la notice sur ce maître par M. le comte Polchino Schizzi, dont il sera parlé plus loin, et surtout un travail plein d'érudition et encore inédit de M. Farrene, m'ont démontré que ces deux circonstances de la vie du célèbre compositeur ont eu lieu en 1776.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

position d'un genre absolument neuf alors, et modèle de suavité, d'élégance et de verve comique.

Cependant, au moment même où sa brillante imagination enfantait ce bel ouvrage, le bruit se répandait à Rome que Paisiello avait ressenti l'influence des glaces du Nord. L'origine de cette opinion se trouvait dans les partitions du *Barbier de Séville*, de *I Filosofi immaginari*, et de *Il Mondo della Luna*, qui, transportées en Italie, n'avaient pas paru empreintes du charme répandu dans les ouvrages de la jeunesse de leur auteur. Soumis à l'impression du goût des peuples du Nord pour des combinaisons plus fortes que celle des airs, objets de la passion exclusive des Italiens, il avait multiplié dans ces partitions les morceaux d'ensemble, et avait jeté dans la coupe des ouvrages une variété de moyens et d'effets dont le mérite était mal apprécié par ses compatriotes. Une sorte de prévention défavorable l'accueillit donc lorsqu'il se rendit à Rome, pour y écrire, au carnaval de 1785, l'opéra bouffe *L'Amor ingegnoso*. La pièce, d'abord accueillie avec froideur, se vit menacée d'une chute au *finale* du premier acte, et ne se releva qu'au second. Blessé de l'idée de l'affront qu'il avait seulement entrevu, Paisiello, habitué depuis longtemps à ne rencontrer que des succès, se promit de ne plus écrire pour les théâtres de Rome, et l'on remarque en effet qu'il n'accepta plus d'engagement pour cette ville. Il est singulier que les Romains, après avoir montré si peu de penchant pour les ouvrages écrits par le compositeur en Russie, aient ensuite éprouvé tant de sympathie pour son *Barbier de Séville*, qu'ils voulurent faire expier à Rossini l'audacieuse entreprise d'une musique nouvelle sur le même sujet.

Naples, où la faveur du roi fixa l'artiste célèbre, obtint depuis lors presque seule les fruits d'une imagination dont l'âge semblait accroître l'activité. Il y passa treize années qui furent marquées par la composition de quelques-uns de ses plus beaux ouvrages, de ceux où l'on remarque surtout une sensibilité, une éloquence de cœur dont la source n'était pourtant que dans sa tête. Telles sont les partitions de *la Molinara*, de *Nina*, des *Zingari in fiera*, qui virent le jour à cette époque de la vie de Paisiello. L'absence de Cimarosa, celle de Guglielmi, le laissaient à Naples sans compétiteur; car aucun autre musicien de cette époque ne pouvait prétendre à se poser comme son rival. A son retour de Russie, il fut chargé par le roi Ferdinand IV de la direction de sa chapelle, avec un traitement de douze cents ducats. En 1788, le roi de Prusse lui fit faire des offres avantageuses, pour l'engager à se rendre à Berlin; mais Paisiello n'accepta pas cette invitation, et resta fidèle à l'engagement qu'il avait contracté avec la cour de Naples. Invité bientôt après à faire un second voyage en Russie, il allégua les mêmes motifs qui lui avaient fait refuser les offres du roi de Prusse. Enfin, des propositions lui furent faites pour l'attirer à Londres; ne pouvant s'y rendre, il envoya à l'entrepreneur du théâtre italien de cette ville la partition de *la Locanda*, opéra bouffe qui fut joué ensuite à Naples, avec l'addition d'un quintette, sous le titre de *Il Fanatico in Berlina*. En 1797, le général Bonaparte mit au concours la composition d'une marche funèbre, à l'occasion de la mort du général Hoche; Paisiello et Cherubini envoyèrent chacun le morceau demandé, et le général décida en faveur de Paisiello, quoiqu'en cette circonstance l'auteur de *Nina* ne pût soutenir la comparaison avec celui de *Médée*. Deux ans après, une révolution éclata à Naples; la cour se retira en Sicile, et le gouvernement prit la forme républicaine. Effrayé par la perte de ses emplois et inquiet sur son avenir, Paisiello, qui n'avait pas quitté Naples, parut adopter les principes de ce gouvernement, et obtint le titre et le traitement de directeur de la musique nationale. Dans les réactions qui suivirent la restauration de la monarchie, on lui fit un crime de ses démarches et de la position qu'il avait occupée pendant les temps de trouble; il tomba dans la disgrâce de la reine, perdit sa qualité de maître de chapelle du roi, et fut privé de ses appointements. Pour obtenir son pardon, il ne lui fallut pas moins de deux ans d'humbles soumissions, de témoignages de repentir feint ou véritable, et de sollicitations des personnages les plus considérables de la cour. Enfin son titre et ses émoluments lui furent rendus; mais peu de temps après, le premier consul Bonaparte le fit demander au roi de Naples, pour organiser et diriger sa chapelle: Ferdinand IV donna l'ordre à Paisiello de se rendre à Paris, et cet artiste célèbre y arriva au mois de septembre 1802. Le premier consul traita son musicien de prédilection avec magnificence; car une somme considérable lui fut payée pour ses dépenses de voyage, on lui donna un logement splendidement meublé, un carrosse de la cour, douze mille francs de traitement, et une gratifica-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tion annuelle de dix-huit mille francs. Les grands musiciens que la France possédait alors ne virent pas sans une sorte de dépit une préférence si marquée accordée à un artiste étranger, dont ils n'estimaient peut-être pas eux-mêmes le mérite à sa juste valeur. Une lutte secrète s'engagea entre les partisans de Paisiello et le Conservatoire ; Méhul fit contre l'engouement pour la musique italienne la triste plaisanterie de *l'Irato*, et par représailles, Paisiello ne s'entoura, dans la composition de la chapelle des Tuileries, que des antagonistes de Méhul et de Cherubini. Dans les notes qu'il a fournies à Choron pour sa biographie, il dit que les emplois de directeur de l'Opéra et du Conservatoire lui furent offerts et qu'il les refusa ; mais ce fait manque d'exactitude, au moins à l'égard du Conservatoire, car cette école était alors dans l'état le plus prospère et Sarrette déployait dans son administration un talent incontestable.

Il n'existait point à Paris de musique pour le service de la chapelle du premier consul ; Paisiello écrivit pour cette chapelle seize offices complets, composés de messes, motets et antiennes. Il composa aussi pour le couronnement de Napoléon, en 1804, une messe et un *Te Deum* à deux chœurs et à deux orchestres. En 1803, il donna à l'Opéra *Proserpine*, pièce de Quinault remise en trois actes par Guillard. Cet ouvrage ne réussit pas. Parvenu à l'âge de plus de soixante-deux ans, l'auteur du *Roi Théodore* et de *Nina* touchait à cette époque de la vie où l'imagination, en sa qualité de première venue, est aussi la première à nous quitter. Il comprit ce que l'intérêt de sa gloire lui conseillait. Résolu de ne plus courir de nouveaux hasards à la scène, et peut-être blessé de n'avoir produit qu'une faible sensation par sa présence à Paris, il saisit le prétexte de la santé de sa femme pour solliciter sa retraite, qui ne lui fut accordée qu'à regret, mais qu'il obtint enfin. Avant qu'il partît, Napoléon le pria de désigner son successeur ; l'amitié d'une part, et de l'autre sa rancune contre le Conservatoire, qu'il ne croyait pas étranger à la chute de *Proserpine*, lui firent nommer Lesueur, jusqu'alors à peu près inconnu à l'empereur, et qui, sortant tout à coup de la misère où il languissait, se trouva porté au plus beau poste qu'un musicien pût occuper en France.

De retour à Naples, Paisiello y reprit son service auprès du roi ; mais, peu de temps après, l'ancienne dynastie fut obligée de se retirer en Sicile, et Joseph, frère de Napoléon, monta sur le trône. Il maintint le vieux maître dans ses emplois de directeur de la chapelle et de la musique de la chambre. Son traitement fut fixé à dix-huit cents ducats. Dans le même temps, Napoléon lui fit remettre par son frère la croix de la Légion d'honneur, avec le brevet d'une pension de mille francs. Paisiello composa pour la chapelle de la nouvelle cour vingt-quatre services complets de musique d'église, et fit représenter, pour la fête du roi, son dernier opéra intitulé *I Pitagorici*, qui lui fit décerner la décoration de l'ordre des Deux-Siciles. Joseph Bonaparte le fit aussi nommer membre de la Société royale des sciences et arts de Naples, et président de la direction du Conservatoire de musique dont l'organisation avait succédé aux anciennes écoles. La plupart des sociétés académiques avaient inscrit son nom parmi leurs membres ; l'Institut de France le désigna comme associé étranger en 1809. Après que le frère de Napoléon eut quitté le trône de Naples pour celui de l'Espagne, Murat, qui lui succéda, conserva à Paisiello tous ses titres et ses emplois. Par son âge avancé, le vieillard semblait destiné à terminer ses jours au service de ce nouveau souverain ; mais les vicissitudes des trônes, si fréquentes dans notre siècle, l'avaient réservé pour voir la seconde restauration de la dynastie des Bourbons sur celui de Naples. Quatremère de Quincy a été mal informé lorsqu'il a dit, dans sa notice sur ce maître : « Il vécut assez pour « voir rétablir dans tous ses droits l'auguste « famille à laquelle il avait dû ses premiers « encouragements, et qui, constante dans sa « bienveillante protection, lui prodigua les « dernières faveurs. » Ferrari, élève de Paisiello, qui revit son maître à Naples quelques mois avant sa mort, nous instruit bien mieux de sa situation (1) dans ses dernières années : « A notre première entrevue (dit-il) il me « parla de toutes les infortunes qui étaient « venues fondre sur lui. L'attachement qu'il « portait à Bonaparte et à sa famille l'avait « fait priver de la pension qu'il recevait au- « trefois de Ferdinand IV. Les circonstances « politiques lui avaient aussi fait perdre « celles que lui avaient accordées la grande- « duchesse (l'impératrice) de Russie et Napo- « léon. Il était obligé d'exister avec les modi- « ques appointements qu'il avait de la cha-

(1) *Anedotti piacevoli e interessanti occorsi nella vita di Giacomo Gotifredo Ferrari*, Londres, 1830, 2 vol. in-12.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

« pelle royale. Il était pénible de voir un « homme de génie comme Paisiello qui, pen- « dant plus d'un demi-siècle, avait été habitué « à vivre avec une sorte de luxe, réduit au « plus modeste nécessaire et délaissé par la « cour, la noblesse, et même par ses amis. » Il y avait quelque chose de plus pénible encore : c'était de voir cet homme de génie montrer si peu de dignité dans cette situation, qu'on le voyait verser des larmes sur son infortune, assiégeant toutes les antichambres pour ressaisir la faveur qu'il avait perdue, et se courbant avec humilité devant les plus minimes protecteurs. Lui-même, d'ailleurs, ne montra pas de générosité dans sa vieillesse envers les jeunes artistes dont il devait être le protecteur-né; car on sait qu'il retrouva toute son habilité d'intrigue contre Rossini, dont les brillants débuts annonçaient une gloire nouvelle destinée à faire oublier les gloires d'un autre temps (1). Depuis quelques années la santé de Paisiello avait reçu d'assez graves atteintes; le chagrin acheva bientôt d'abattre ses forces, et le 5 juin 1816, il s'éteignit, à l'âge de soixante-quinze ans. Sa femme l'avait précédé dans la tombe, en 1815.

Considéré comme compositeur dramatique, Paisiello ne mérite que des éloges. Si sa verve avait moins de pétulance que celle de Guglielmi; si ses idées étaient moins abondantes, et en apparence moins originales que celles de Cimarosa, et s'il s'en montra plus ménager, il avait aussi plus de charme, et réussissait mieux que ces maîtres dans le style d'expression. Quoi de plus touchant que ses airs et son fameux duo de *l'Olimpiade?* Quelle teinte de mélancolie plus saisissante que celle de l'opéra de *Nina* tout entier? Que de délicatesse dans la plupart des morceaux de *la Molinara*, des *Zingari in fiera*, et particulièrement dans le duo *Pandolfetto* de ce dernier ouvrage! Tout est mélodie suave et divine dans cette musique. Les moyens employés par le compositeur sont toujours d'une extrême simplicité, et pourtant il parvient aux plus beaux effets par cette simplicité même. Au premier aspect, ses répétitions fréquentes des mêmes phrases semblent être le résultat de la stérilité des idées; mais bientôt on s'aperçoit que ce retour des mêmes pensées est un artifice heureux qui donne à la composition le caractère d'unité sans nuire à l'effet, car l'effet s'accroît précisément à chaque retour de la période. Cet artifice et ses heureux résultats se font particulièrement remarquer dans l'admirable septuor du *Roi Théodore*. Quoiqu'il y ait en général plus d'élégance et de formes gracieuses que de verve comique dans les opéras bouffes de Paisiello, il arrive pourtant quelquefois au bouffe véritable, à ce genre essentiellement napolitain, comme on peut le voir dans le quintette de la *Cuffiara*, dans le finale du premier acte de *l'Idolo Cinese*, et dans le duo des serviteurs de *Bartolo*, au deuxième acte du *Barbier de Séville*. Aujourd'hui, nos jeunes musiciens méprisent toute cette musique sans la connaître, comme certains littérateurs se sont efforcés de dénigrer les œuvres de Racine et de Voltaire; mais s'ils consentaient à écouter quelques morceaux de *Nina*, de *la Molinara*, de *l'Olimpiade* et d'*Il Re Theodore*, sans prévention et sans préjugés d'école et de temps, ils changeraient bientôt d'opinion.

La fécondité de Paisiello tenait du prodige. Le nombre de ses compositions est si grand, que lui-même ne le connaissait pas exactement; interrogé sur ce point par le roi de Naples, il répondit qu'il avait écrit environ cent opéras, mais que s'il comptait les intermèdes, farces, ballets, cantates dramatiques, la musique d'église, et ses œuvres pour la chambre, il en trouverait une autre centaine. Il divisait sa carrière dramatique en trois époques principales : la première renferme tous les ouvrages qu'il avait écrits avant son voyage en Russie; la seconde, toutes ses compositions depuis son arrivée dans ce pays jusqu'à son retour à Naples; et la dernière, les productions de sa plume depuis 1784 jusqu'à la fin de sa carrière. Des différences assez sensibles se font remarquer, en effet, dans le style des productions de ces époques diverses. A la première appartiennent les ouvrages dont les titres suivent : 1° *La Pupilla*, au théâtre Marsigli de Bologne. 2° *Il Mondo alla rovescia*, ibid. 3° *La Madama umorista*, à Modène. 4° *Demetrio*, ibid. 5° *Artaserse*, ibid. 6° *Le Virtuose ridicole*, à Parme. 7° *Il Negligente*, ibid. 8° *I Bagni di Abano*, ibid. 9° *Il Ciarlone*, à Venise. 10° *L'Amore in ballo*, ibid. 11° *Le Pescatrici*, ibid. 12° *Il Marchese Tulipano*, à Rome. 13° *La Vedova di bel genio*, à Naples. 14° *L'Imbroglio delle*

(1) Le comte Folchino Schizzi (*Della vita e degli studi di Giovanni Paisiello*, p. 52-53, semble repousser cette allégation en disant que Paisiello accordait à Rossini du talent naturel, bien qu'il n'approuvât pas ses licences contre les règles de l'art d'écrire; mais autre chose est d'avoir le sentiment du mérite d'un artiste ou de lui être favorable. Ce que je dis, dans ce paragraphe, je le tiens de Rossini et de plusieurs artistes de Naples

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ragazze, ibid. (1). 15° *L'Idolo Cinese*, ibid. 16° *Lucio Papirio*, ibid. 17° *Il Furbo mal accorto*, ibid. 18° *Olimpia*, ibid. 19° *Pelée*, cantate pour le mariage de Ferdinand IV et de Marie Caroline d'Autriche. 20° *L'Innocente fortunato*, à Venise. 21° *Sismanno nel Mogole*, à Milan. 22° *L'Arabo cortese*, à Naples. 23° *La Luna abitata*, ibid. 24° *La Contesa dei Numi*, ibid. 25° *Semiramide*, à Rome. 26° *Il Montesuma*, ibid. 27° *Le Dardane*, à Naples. 28° *Il Tamburo notturno*, ibid. 29° *Il Tamburo notturno*, à Venise, avec des changements et des augmentations. 30° *Andromeda*, à Milan. 31° *Annibale in Italia*, à Turin. 32° *I Filosofi*, ibid. 33° *Il Giocatore*, ibid. 34° *La Somiglianza dei nomi*, à Naples. 35° *Le Astuzie amorose*, ibid. 36° *Gli Scherzi d'amore e di fortuna*, ibid. 37° *Don Chisciotte della Mancia*, ibid. 38° *La Finta Maga*, ibid. 39° *L'Osteria di Mare-Chiaro*, ibid. 40° *Alessandro nell' India*, à Modène. 41° *Il Duello comico*, à Naples. 42° *Don Anchise Campanone*, ibid. 43° *Il Mondo della Luna*, ibid. 44° *La Frascatana*, à Venise. 45° *La Discordia fortunata*, ibid. 46° *Il Demofoonte*, ibid. 47° *I Socrati immaginari*, à Naples. 48° *Il gran Cid*, à Florence. 49° *Il Finto Principe*, ibid. 50° *Le due Contesse*, à Rome. 51° *La Disfatta di Dario*, ibid. 52° *Dal Finto il vero*, à Naples. Après la représentation de cet opéra, Paisiello partit pour la Russie ; là commence la seconde époque de sa carrière, où l'on trouve les compositions suivantes : 53° *La Serva padrona*, à Saint-Pétersbourg. 54° *Il Matrimonio inaspettato*, ibid. 55° *Il Barbiere di Siviglia*, ibid. 56° *I Filosofi immaginari*, ibid. 57° *La Finta amante*, à Mohilow, en Pologne. 58° *Il Mondo della Luna* (en un acte), à Moscou, avec une musique nouvelle. 59° *La Nitteti*, à Saint-Pétersbourg. 60° *Lucinda ed Armidoro*, ibid. 61° *Alcide al Bivio*, ibid. 62° *Achille in Sciro*, ibid. 63° Cantate dramatique pour le prince Potemkin. 64° Intermède pour la comte Orloff. 65° *Il Re Teodoro*, à Vienne. Troisième époque : 66° *Antigono*, à Naples. 67° *L'Amore ingenioso*, à Rome. 68° *La Grotta di Trofonio*, à Naples. 69° *Le Gare generose*, ibid. 70° *L'Olimpiade*, ibid. 71° *Il Pirro*, ibid. C'est dans cet opéra que furent introduites pour la première fois les introductions et finales dans le genre sérieux ; cette espèce de morceau ne se trouvait auparavant que dans les opéras bouffes. 72° *I Zingari in fiera*, à Naples. 73° *La Fedra*, ibid. 74° *Le vane Gelosie*, ibid. 75° *Catone in Utica*, ibid. 76° *Nina o la Pazza d'amore*, au petit théâtre du Belvedère, résidence royale, près de Naples, puis joué dans cette ville avec l'addition du beau quatuor. 77° *Giunone Lucina*, pour les relevailles de la reine de Naples. Dans cette cantate dramatique, se trouve le premier air avec chœur écrit sur les théâtres d'Italie. 78° *Zenobia di Palmira*, à Naples. 79° *La Locanda* envoyée à Londres, puis jouée à Naples sous le titre *Il Fanatico in Berlina*, avec l'addition d'un quintette. 80° *La Cuffiara*, à Naples (1). 81° *La Molinara*, ibid. 82° *La Modista raggiratrice*, ibid. 83° *Dafne ed Alceo*, cantate pour l'Académie *dei Cavalieri*. 84° *Il Ritorno di Perseo*, pour l'Académie *dei Amici*. 85° *Elfrida*, à Naples. 86° *Elvira*, ibid. 87° *I Visionari*, ibid. 88° *L'Inganno felice*, ibid. 89° *I Giuochi d'Agrigente*, à Venise. 90° *La Didone*, à Naples. 91° *L'Andromacca*, ibid. 92° *La Contadina di spirito*, ibid. 93° *Proserpine*, à Paris, en 1803. 94° *I Pittagorici*, à Naples.

Musique d'église : 95° *La Passione di Gesù Cristo*, oratorio, à Varsovie, 1784. 96° *Pastorali per il S. Natale, a canto e coro*. L'offertoire de cette messe pastorale a une partie de cornemuse obligée. 97° Messe de *Requiem* à deux chœurs et deux orchestres, pour les funérailles du prince royal de Naples, D. Gennaro. 98° Trois messes solennelles à deux chœurs et deux orchestres, dont une pour le couronnement de l'empereur Napoléon. 99° Environ trente messes à quatre voix et orchestre, pour les principales églises de Naples et pour les chapelles des rois de Naples et de Napoléon ; compositions médiocres dont le style n'est pas religieux. 99° (*bis*) Quatre *Credo* à quatre voix et orchestre. 100° Une messe de *Requiem* à quatre voix et orchestre, qui fut exécutée pour les obsèques de l'auteur, le 7 juin 1816. 101° *Te Deum* à deux chœurs et deux orchestres, pour le sacre de Napoléon. 102° *Te Deum* à quatre voix et orchestre pour le retour du roi et de la reine de Naples.

(1) Le comte Polchino Schizzi change ce titre en celui de *Imbroglio della Vajassa* qui ne se trouve pas sur les partitions que j'ai vues de cet ouvrage. Au reste, ce biographe est peu exact dans les titres et les dates de différentes manières.

(1) Cet ouvrage n'est pas mentionné par le comte Polchini Schizzi, qui vraisemblablement l'a confondu avec *la Modista raggiratrice* : c'est en effet le même sujet; mais traité de deux manières différentes. Il y a dans la *Cuffiara* un morceau très comique qui ne se trouve pas dans *la Modista*.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

103° Deux messes à cinq voix. 104° Deux *Dixit* à cinq voix, *alla Palestrina*. 105° Quatre *Dixit* à quatre voix et orchestre. 105° (*bis*) Trois *Magnificat*, à quatre voix et orchestre. 106° Environ quarante motets avec orchestre pour les chapelles royales de Naples et de Paris. 107° *Miserere* à cinq voix, avec accompagnement de violoncelle et de viole obligés. 107° (*bis*) Trois *Tantum ergo*. On a publié des compositions religieuses de Paisiello : 108° *Kyrie* et *Gloria* à quatre voix et orchestre; Paris, Beaucé. 109° *Judicabit*, pour voix de basse, chœur et orchestre; *ibid.* 110° *Christus factus est*, à voix seule, chœur et orchestre; *ibid.* 111° *Pastorali jam concentus*, idem, *ibid.* 112° *Dilecte amice, vide prodigium*, motet à voix seule, chœur de trois voix et orchestre; *ibid.* 113° *Miserere, Cor mundum, Libera me*, à voix seule, chœur et orchestre; *ibid.* Paisiello a ajouté des instruments à vent au *Stabat Mater* de Pergolèse. La partition ainsi arrangée se trouve dans les bibliothèques de l'Institut et du Conservatoire, à Paris.

Musique instrumentale : 114° Douze quatuors pour deux violons, alto et clavecin, composés pour l'archiduchesse Béatrix d'Este, épouse de Ferdinand d'Autriche, gouverneur de Milan. 115° Six quatuors pour deux violons, alto et basse; Paris, Sieber; Offenbach, André. 116° Deux volumes de sonates, caprices et pièces diverses de clavecin, composées pour la grande-duchesse de Russie, Marie Federowna. 117° Six concertos de piano, composés pour l'infante de Parme, reine d'Espagne. 118° Marche funèbre en mémoire du général Hoche, qui a obtenu le prix proposé par le général Bonaparte. 118° (*bis*) Douze symphonies concertées pour l'orchestre, composées pour l'empereur Joseph II. 118° (*ter*) Sonate et concerto pour la harpe composés pour la grande-duchesse, femme de Paul Ier. 119° Recueil de basses chiffrées ou *partimenti*, pour l'étude de l'accompagnement. On connaît aussi sous le nom de Paisiello trois cantates à voix seule, avec accompagnement de piano, des nocturnes à deux voix, des canzonettes et d'autres petites pièces de chant. Les partitions de *Nina, Il Re Teodoro, la Serva padrona, la Molinara, le Barbier de Séville, le Marquis de Tulipano*, et *Proserpine* ont été gravées à Paris, à Hambourg et à Bonn. On a aussi publié une multitude d'airs, duos, trios et quatuors extraits des opéras de Paisiello.

On a sur Paisiello les notices biographiques dont voici les titres : 1° Arnold (Ignace-Ferdinand), *Giov. Paisiello, seine Kurze Biographie und æsthetische Darstellung seine Werke;* Erfurt, 1810, in-8°. 2° *Gagliardo, Onori funebri renduti alla memoria di Giov. Paisiello;* Naples, 1810, in-4°. 3° Lesueur (François-Joseph), *Notice sur le célèbre compositeur Paisiello;* Paris, 1816, in-8°. 4° *Notice historique sur la vie et les ouvrages de Paisiello, par Quatremère de Quincy, secrétaire perpétuel de l'Académie royale des beaux-arts de l'Institut, lue à la seance publique du 4 octobre* 1817; Paris, Firmin Didot, 1817, in-4° de quarante-six pages. 5° Schizzi (le comte Folchino), *Della vita e degli studi di Giov. Paisiello, ragionamento;* Milano, 1833, gr. in-8° de cent treize pages, avec le portrait lithographié. On peut consulter aussi la notice sur ce maître par *A. Mazzarella da Cerreto*, dans le volume des maîtres de chapelle et des chanteurs napolitains de la *Biografia degli nomini illustri del regno di Napoli;* Naples, 1819, in-4°, et celle du marquis de Villarosa, dans ses *Memorie dei compositori di musica del regno di Napoli;* Naples, 1840, gr. in-8°, pp. 121-133. Un très-beau portrait de Paisiello a été gravé par Brisson d'après le tableau de madame Lebrun, in-folio; le même a été gravé par Vincenzo Aloja, gr. in-folio; il y en a d'autres gravés par Morghem, in-4°, et par Bollinger, in-8°.

PAITA (Jean), célèbre ténor italien, brillait à Venise en 1720. Son talent consistait principalement dans l'exécution parfaite de l'*adagio*. Plus tard, il établit, à Gênes, une école où se sont formés de bons chanteurs.

PAIVA (Dom Hélionore DE), moine portugais, de l'ordre de Saint-Augustin, fut un savant théologien qui vécut dans la première moitié du seizième siècle, et qui fit imprimer à Coïmbre, en 1532, un lexique grec et hébraïque. Il était aussi musicien fort instruit, et laissa en manuscrit, dans la bibliothèque de son couvent, des messes, motets et magnificat à plusieurs voix, de sa composition. Il mourut à Coïmbre, le 20 décembre 1552.

PAIX (Jacques), organiste distingué, naquit à Augsbourg en 1550, ainsi que le prouve son portrait gravé sur bois et publié en 1583, avec l'indication de l'âge de trente-trois ans. Il était fils de Pierre Paix, organiste de l'église Sainte-Anne, à Augsbourg, qui mourut en 1557, et neveu d'Égide Paix, dont il a rapporté un morceau dans sa collection

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de pièces d'orgue. Nommé organiste à Lauingen, il y déploya une rare activité dans l'espace de six ans, par ses publications; mais aucun ouvrage de lui n'ayant paru postérieurement à l'année 1590, quoiqu'il ne fût alors âgé que de quarante ans, il est vraisemblable qu'il ne vécut pas longtemps après cette époque. Les productions de Jacques Paix sont les suivantes : 1° *Ein schœn nütz und gebrauchlich Orgel-Tabulatur-Buch, darinnen ellich der berühmten Componisten, beste Motetten, mit* 12, 8, 7, 6, 5, *und* 4 *Stimmen ausserlesen, etc.* (Livre de belle et utile tablature pour l'orgue, dans lequel se trouvent quelques-uns des meilleurs motets des plus célèbres compositeurs à 12, 8, 7, 6, 5 et 4 parties, pour les fêtes principales de l'année, ainsi que les plus belles chansons, des *passamèses* et danses ornées et variées avec soin, pour l'usage habituel des amateurs), Lauingen, 1583; imprimé par Léonard Reinmichel, cinquante-huit feuilles in-fol. Cette intéressante collection renferme soixante et dix morceaux choisis dans les œuvres de Roland de Lassus, de Palestrina, de Jacques Paix lui-même, de Senfl, de Crequillon, d'Utenthaler, d'Église Paix, de Riccio, d'Alexandre Strigio, de Clément Jannequin, de Clément de Bourges; le tout arrangé dans le style orné (*coloratus*) de l'époque, et noté en tablature allemande. 2° *Selectæ, artificiosæ et elegantes fugæ duarum, trium, quatuor et plurimum vocum, partim ex veteribus et recentioribus musicis collectæ, partim compositæ a Jacobo Paix, Augustano, organico Lauingano*, Lauingæ, 1587, in-4°. Les auteurs dont Paix a arrangé les morceaux pour l'orgue, dans ce recueil, sont Josquin Deprès, Pierre de Larue, Grégoire Meyer, Antoine Brumel, Jacques Obrecht, Senfl, Okeghem, Louis Dasser et Roland de Lassus; le reste est de la composition de Paix. 3° *Missa parodia* (ad imitationem moduli) *Motetæ :* Domine da nobis, *Thomæ Crequillonis, senis vocibus*, Lauingen, 1587, in-4°. 4° *Missa ad imitationem Motettæ :* in illo tempore *Johann. Montanis quatuor vocum. Lauingen per Leonardum Rheinmichaelium*, 1584 in-4° obl. 5° *Thesaurus motettarum.... neuerlesner zwei und zwansig* (sic) *Herrlicher Motetten, etc.*, Strasbourg, Bernard Jobin, 1589, in-fol. 6° *Missæ artificiosæ et elegantes fugæ* 2, 3, 4 *et plurium vocum*, Lauingen, 1590, in-4°. On a aussi de Jacques Paix un petit traité de musique intitulé : *Kurzer Bericht aus Gottes Wort und bewährten Kirchen-Historien von der Musik, dass dieselbe fleissig in den Kirchen, Schulen und Hausen getrieben, und ewig soll erhalten werden* (Instruction ou notion abrégée de la parole de Dieu et des histoires ecclésiastiques concernant la musique, pour qu'elle soit toujours pratiquée dans les églises, les écoles, les maisons, et qu'elle soit perpétuellement conservée); Lauingen, 1589, in-4°.

PALADINI (Antoine-François), en français **PALADIN**, joueur de luth, vivait à Lyon vers le milieu du seizième siècle. Il naquit à Milan, comme on le voit au titre de son ouvrage intitulé : *Tabulature de lutz en diverses sortes, comme chansons, fantaisies, pavanes, gaillardes et la Bataille, par Ant. Fr. Paladin Milanoys; Lyon, par Jacques Moderne* (sans date), in-4° obl. On a aussi de cet artiste un recueil de pièces pour son instrument, intitulé : *Tabulature de luth où sont contenus plusieurs psalmes et chansons spirituelles;* Lyon, Simon Gorlier, 1562, in-4°.

PALADINI (Jean-Paul), en français **PALADIN**, autre luthiste du seizième siècle, qui paraît avoir été de la même famille que le précédent et fut peut-être son fils, a publié : *Tablature de luth contenant belles chansons et danses avenantes;* Lyon, in-4°, sans date et sans nom d'imprimeur.

PALADINI (Joseph), maître de chapelle à Milan, naquit dans cette ville, et y vécut dans la première moitié du dix-huitième siècle. Ses oratorios ont été exécutés dans les églises de Milan, depuis 1728 jusqu'en 1745. On ne connaît aujourd'hui de ses ouvrages que : *Il Santo Paolo in Roma*, oratorio en deux parties, et *Il Santo Sebastiano*, idem.

PALAVICINO (Benoît). *Voyez* **PALLAVICINO.**

PALAZZESI (Mathilde), cantatrice distinguée, est née à Sinigaglia, le 2 mars 1811. Pierre Romani, de Florence, lui donna les premières leçons de chant; puis elle acheva son éducation vocale à Naples. A peine âgée de dix-huit ans, elle monta sur la scène, en 1827, et débuta avec succès. Applaudie à Naples, à Milan, à Florence, et dans d'autres grandes villes d'Italie, elle fut engagée, en 1828, par Morlacchi pour le théâtre de Dresde, où elle a brillé jusqu'en 1832. Depuis ce temps, elle est retournée en Italie et a chanté avec succès à Milan et dans quelques villes de moindre importance, puis elle a parcouru l'Allemagne et s'est fait applaudir à Weimar, Brunswick, Hanovre, Altenbourg, Cobourg, Munich, Leipsick, Hambourg et Francfort.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Appelée au théâtre de Madrid, en 1835, elle y brilla dans *Semiramide*, *l'Esule di Roma* et la *Norma*. Les événements de la guerre civile et le choléra l'obligèrent à s'éloigner de cette ville pour aller à Valence, où elle épousa le compositeur Savinelli, ancien élève du Conservatoire de Milan. De retour en Italie, en 1836, elle chanta avec succès au théâtre *Carlo-Felice*, de Gênes; puis elle fut engagée au théâtre de *la Pergola*, à Florence; mais une sérieuse indisposition ne lui permit pas d'achever la saison. Depuis lors, elle a chanté à Parme, Padoue, Turin, Naples et Palerme : elle se trouvait dans cette dernière ville, en 1841. Rappelée en Espagne pour chanter au théâtre de Barcelone, elle mourut dans cette ville à la fin du mois de juin 1842.

PALAZOTTI (Joseph), surnommé **TAGLIAVIA**, prêtre sicilien, docteur en théologie et archidiacre à Cefalù, vécut vers le milieu du dix-septième siècle. Mongitori dit (*Bibl. Sicul.*, p. 395) que cet ecclésiastique était bon musicien, et qu'il a fait imprimer neuf recueils de ses compositions, dont il ne cite que celui qui a pour titre : *Madrigali concertati a 3 voci*, op. 9; Naples, 1632.

PALESTRINA (Jean **PIERLUIGI**, surnommé **DE**), parce qu'il était né dans la petite ville de ce nom, dans la campagne de Rome, fut le plus grand musicien de son temps, et sera toujours considéré comme un des plus illustres parmi ceux dont l'histoire de l'art a conservé les noms. Malgré ses titres à l'admiration de la postérité, le nom de sa famille, la situation de ses parents, la date de sa naissance, et même celle de sa mort, sont autant de sujets de doute et de discussion. L'abbé Baini, directeur de la chapelle pontificale, a fait, quant à ce qui concerne la vie et les ouvrages de ce grand homme, de savantes et laborieuses recherches; néanmoins, trente années employées à ce travail ne l'ont pas toujours conduit à découvrir l'incontestable vérité, et lui-même s'est vu réduit à rapporter souvent des traditions contradictoires, à les discuter et à laisser indécises des questions depuis longtemps débattues. Ce qui résulte de plus vraisemblable des élucubrations de Baini, c'est que les parents de Pierluigi étaient pauvres, qu'il mourut le 2 février 1594, à l'âge de soixante et dix ans (1), et conséquemment qu'il naquit dans l'été ou à l'automne de 1524. Il y a lieu de croire qu'il fit ses premières études littéraires et musicales en qualité d'enfant de chœur. Au dire de l'annaliste Petrini, il arriva à Rome, en 1540, pour y continuer de s'instruire dans cet art. A cette époque, les meilleurs musiciens des principales chapelles de l'Italie étaient étrangers, c'est-à-dire Français, Belges ou Espagnols. La première école régulière de musique instituée à Rome par Goudimel (*voyez* ce nom) eut pour disciples dans le même temps Jean Animuccia, Étienne Bettini, surnommé *il Fornarino*, Alexandre Merlo (*della viola*), et enfin Pierluigi de Palestrina, le plus célèbre de tous ces savants compositeurs. Au mois de septembre 1551, sous le pontificat de Jules III, il fut élu maître des enfants de chœur de la chapelle *Giulia*, à l'âge de vingt-sept ans. Mais par un décret spécial du chapitre qui lui conféra cette dignité, il fut le premier de ceux qui en avaient été revêtus à qui le titre de *maître de chapelle* fût donné. Pierluigi de Palestrina occupa cette place jusqu'au 13 janvier 1555. En 1554, il publia le premier recueil de ses compositions, où l'on trouve quatre messes à quatre voix et une à cinq. Encore soumis à l'influence de l'école où il s'était formé, Palestrina avait écrit ces messes dans le style de ses prédécesseurs, mais en y introduisant une rare perfection de facture; car sous ce rapport, la première, qui est écrite tout entière sur le chant de l'antienne *Ecce sacerdos magnus*, est un chef-d'œuvre; *mais dans cette même messe et dans la dernière* (*Ad cœnam Agni provisi*), il a multiplié les recherches puériles de proportions de notation, dont les anciens maîtres des écoles française et flamande faisaient un monstrueux abus, depuis la fin du quatorzième siècle et le commencement du quinzième. Le pape Jules III, à qui Pierluigi Palestrina avait dédié ce premier livre de ses messes, le récompensa en le faisant entrer parmi les chantres de la chapelle pontificale, sans examen et contrairement aux règlements de cette chapelle, dont il avait lui-même ordonné la stricte exécution par un précédent décret. Le talent supérieur qui se manifestait dans ce premier ouvrage parut au souverain pontife un motif suffisant pour une exception : sa volonté fut signifiée au collége des chapelains-chantres de la cha-

(1) Baini tire la preuve de ce fait de l'épître dédicatoire du septième livre de messes de Pierluigi, où le fils du compositeur s'exprime ainsi, en sa qualité d'éditeur de cet œuvre posthume : *Joannes Petraloysius pater meus septuaginta fere vitæ suæ annos Dei laudibus componendi consumens*, etc. (Voyez *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giov. Pierluigi da Palestrina*, t. I, p 14.)

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

pelle, le 13 janvier 1555; mais le pauvre Pierluigi avait plus de génie que de voix, et cette circonstance lui suscita des tracasseries parmi les autres chantres, qui ne l'admirent que comme contraints, et qui ne lui donnèrent que de mauvaise grâce l'accolade d'usage (1). Malheureusement pour le grand musicien, il fut bientôt privé de la haute protection qui le soutenait contre la malveillance de ses collègues, car Jules III mourut le 23 mars 1555, c'est-à-dire environ cinq semaines après l'entrée de l'artiste dans la chapelle : son successeur, le pape Marcel II, par une circonstance qui sera rapportée plus loin, lui aurait accordé vraisemblablement un nouvel appui, s'il eût vécu; mais il n'occupa le siége apostolique que vingt-trois jours, et sa mort fut pour le savant compositeur le précurseur du plus vif chagrin qui ait affligé son existence, d'ailleurs peu fortunée.

Pierluigi de Palestrina s'était marié jeune : Lucrèce, sa femme, le rendit en peu de temps père de quatre fils. Les trois premiers, Ange, Rodolphe et Sylla, qui moururent dans l'adolescence, semblaient destinés à marcher sur les traces de leur père, si l'on en juge par les motets de leur composition que Pierluigi a insérés dans le second livre des siens. Hygin, le quatrième, a été l'éditeur des deux derniers livres de messes de leur père. Après la mort du pape Marcel, son successeur, Jean-Pierre Caraffa, qui gouverna l'Église sous le nom de Paul IV, prit la résolution d'opérer une réforme dans le clergé de la *cour de Rome*, et son attention se porta d'abord sur sa chapelle pontificale, où se trouvaient plusieurs chantres mariés, nonobstant le règlement qui exigeait qu'ils fussent tous ecclésiastiques. Ces chantres étaient Léonard Barré, Dominique Ferrabosco et Pierluigi de Palestrina. Depuis son admission forcée, celui-ci avait trouvé peu de sympathie parmi ses collègues; cependant, lorsque le pape ordonna qu'il fût expulsé de la chapelle avec les deux autres, le collége des chantres prit sa défense en faveur de ceux-ci, et représenta qu'ils avaient abandonné des postes avantageux, et qu'ils avaient été nommés pour toute la durée de leur vie. Malgré ces humbles remontrances, l'inflexible Paul IV ne persista pas moins à vouloir que les chantres mariés sortissent de la chapelle, et rendit à ce sujet un décret où sa volonté est exprimée en termes durs et humiliants. « La « présence des trois chantres mariés dans le « collége (dit le décret) est un grand sujet de « blâme et de scandale; ils ne sont point pro- « pres à chanter l'office, à cause de la faiblesse « de leur voix; nous les cassons, chassons et « éliminons du nombre de nos chapelains- « chantres. » Le seul adoucissement qui fut fait au sort des trois musiciens éliminés fut une pension de six écus par mois. Accablé par ce malheur, Palestrina tomba malade. Dans cette circonstance, ses anciens collègues vinrent le visiter, abjurèrent la haine qu'ils lui avaient montrée jusqu'alors, et devinrent ses plus zélés admirateurs. Un si grand artiste ne pouvait rester longtemps sans emploi dans une ville qui renfermait plusieurs grandes églises où la musique *était florissante* : *on lui offrit* la place de maître de chapelle de Saint-Jean de Latéran, en remplacement de Luppachino, et il prit possession de ses fonctions dans cette basilique, le 1er octobre 1555, deux mois après son expulsion de la chapelle pontificale. A cette occasion, une difficulté se présenta pour la pension qu'il recevait de cette chapelle, et qui, suivant le règlement, devait cesser du jour où le pensionné acceptait un nouvel emploi; cependant le chapitre décida que la pension continuerait d'être payée, et le pape lui-même confirma cette décision. Pierluigi de Palestrina occupa son emploi de maître de chapelle à Saint-Jean de Latéran pendant environ cinq années, et composa dans ce temps quelques-uns de ses plus beaux ouvrages, parmi lesquels on remarque ses admirables *Improperii* de l'office de la semaine sainte. La modicité du traitement qui lui était alloué pour ses fonctions dans cette place le décida à accepter celle de maître de chapelle de Sainte-Marie Majeure, dont il prit possession le 1er mars 1561 et qu'il conserva jusqu'au 31 mars 1571. Ces dix années furent les plus brillantes de la vie du grand artiste.

La réputation de Palestrina s'était rapidement étendue depuis la publication de son premier livre de messes; un effort de son génie la consolida pour toujours, lorsque l'autorité ecclésiastique eut pris la résolution de faire dans la musique d'église une réforme devenue indispensable. Il est nécessaire de dire ici quelques mots des abus qui avaient fait naître la pensée de cette réforme. L'usage de composer des messes entières et des motets sur le

(1) On trouve, au journal manuscrit de la chapelle pontificale, la preuve de ce fait dans le passage suivant : 13 *Januarii* 1555, *die dominica, fuit admissus in novum cantorem Joannes de Palestrina, de mandato SS. D. Julii absque ullo examine, secundum motu proprium quem habebamus, et absque consensu cantorum ingressus fuit.*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

chant d'une antienne ou sur la mélodie d'une chanson profane s'était introduit dans la musique d'église dès le treizième siècle, ainsi qu'on peut le voir dans les motets à trois voix du trouvère *Adam de le Hale* (*voyez* ce nom). Cet usage était d'autant plus ridicule, que pendant que trois ou quatre voix chantaient en contrepoint fugué *Kyrie Eleyson*, ou *Gloria in excelsis*, ou *Credo*, la partie qui chantait la mélodie disait ou les paroles de l'antienne, ou même celles de la chanson italienne ou française, quelquefois lascives et grossières. Les musiciens français et belges s'étaient passionnés pour ce genre de composition, n'en avaient point connu d'autre pendant près de deux siècles, et en avaient introduit le goût jusque dans la chapelle pontificale, pendant que le siége du gouvernement de l'Église était à Avignon. A l'époque de la translation de ce gouvernement à Rome, les chantres français, gallo-belges et espagnols suivirent dans cette ville la cour papale, et préparèrent les Italiens à marcher sur leurs traces. Les premières écoles de musique de l'Italie furent instituées par des musiciens étrangers, qui inculquèrent leurs principes à leurs élèves. On ne doit donc pas être étonné de ce que ceux-ci se soient livrés d'abord à l'imitation du style de leurs maîtres. Certaines mélodies vulgaires avaient acquis tant de célébrité, qu'il semblait qu'un compositeur de quelque renommée ne pouvait se dispenser de les prendre pour thèmes d'une messe ou d'un motet : c'est ainsi que plus de cinquante musiciens ont écrit des messes sur la fameuse chanson de l'*Homme armé*. Palestrina lui-même ne s'était pas si bien affranchi des préjugés d'école où il avait été élevé, qu'il n'ait écrit aussi une messe à cinq voix (la cinquième du troisième livre) sur cette même chanson, et qu'il n'y ait jeté à profusion les recherches les plus ardues de proportions de notation. Cette messe, véritable énigme musicale, a donné la torture à bien des musiciens du seizième siècle, et a rendu nécessaires de longs commentaires que Zacconi, dans sa *Pratica di Musica*, et Cérone, dans le vingtième livre de son *Melopeo*, ont donnés pour en expliquer le système. Cette messe n'a été publiée qu'en 1570; toutefois il est vraisemblable qu'elle avait été écrite longtemps auparavant; car après avoir travaillé dès 1563 à la réforme de l'abus monstrueux de ces inconvenantes subtilités, et avoir donné, dans d'autres ouvrages, le modèle d'une perfection désespérante, à l'égard du style ecclésiastique, on ne peut croire que Palestrina soit retombé sept ans après dans d'anciennes erreurs. Quoi qu'il en soit, il est certain que l'indécente et ridicule conception du mélange du profane et du sacré dans la musique d'église, fut l'objet des censures du concile de Bâle (1), puis de celui de Trente (2). Les sessions de celui-ci ayant été closes au mois de décembre 1563, le pape Pie IV nomma, pour exécuter les décrets de cette assemblée, les cardinaux Vitelozzi et Borromée, qui s'adjoignirent, pour ce qui concernait la musique, une commission de huit membres, choisis en grande partie parmi les chapelains-chantres de la chapelle pontificale. Dès la première réunion de cette commission, il fut décidé : 1° qu'on ne chanterait plus à l'avenir les messes et motets où des paroles différentes étaient mêlées; 2° que les messes composées sur des thèmes de chansons profanes seraient bannies à jamais. En France, où les décrets du concile de Trente n'ont jamais été reçus, les musiciens continuèrent encore pendant plus de vingt ans à suivre l'ancien usage dans leur musique d'église; mais en Italie, et surtout à Rome, les décisions dont il vient d'être parlé furent immédiatement exécutées. Cependant, à l'exception des messes des anciens compositeurs appelées *sine nomine*, parce que les auteurs en avaient imaginé les thèmes, il n'existait pas de modèles pour la réforme qu'on voulait opérer. Ces messes *sine nomine* étaient d'ailleurs surchargées de toutes les puériles recherches de contrepoints conditionnels qui ne permettaient pas de saisir le sens des textes sacrés. Les cardinaux choisis par le pape pour l'exécution des décrets du concile, insistaient particulièrement sur la nécessité de rendre ces textes intelligibles dans l'audition de la musique; ils citaient comme des modèles à suivre le *Te Deum* de Constant Festa, et surtout les *Improperii* composés par Palestrina; mais les chantres de la chapelle pontificale répondaient que ces morceaux de peu d'étendue ne décidaient pas la question pour des messes, d'où l'on ne pouvait bannir le contrepoint fugué ni les canons. La discussion ne fut terminée que par une résolution bien honorable pour

(1) *Abusum aliquarum ecclesiarum, in* Credo in unum Deum, *quod est symbolum et confessio fidei nostræ, non completè usque ad finem cantatur, aut præfatio seu oratio dominica obmittatur, vel in ecclesiis cantilenæ sæculares voce admiscentur... abolentes statuimus*, etc.

(2) *Ab ecclesiis verò musicos eos, ubi sive organo, sive cantu lascivum aut impurum aliquid miscetur ordinarii locorum episcopi arceant, ut domus Dei verè domus orationis esse videatur, ac dici possit.* (Concil Trident., Sess. 22. Decret. de Observ. et evitand. in celebr. Missæ.)

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Pierluigi de Palestrina, et qui prouve que la supériorité de son talent était dès lors placée au-dessus de toute contestation, car il fut décidé qu'on inviterait ce maître à composer une messe qui pût concilier la majesté du service divin et les exigences de l'art, telles qu'elles étaient conçues à cette époque. S'il atteignait le but proposé, la musique devait être conservée à l'Église; dans le cas contraire, il devait être pris une résolution qui aurait vraisemblablement ramené toute la musique religieuse au simple *faux-bourdon*. Palestrina ne fut point effrayé de la responsabilité imposée à son génie : ému d'un saint enthousiasme, il composa trois messes à six voix qui furent entendues chez le cardinal Vitelozzi : les deux premières furent trouvées belles, mais la troisième excita la plus vive admiration, et fut considérée comme une des plus belles inspirations de l'esprit humain. Dès lors il fut décidé que la musique serait conservée dans la chapelle pontificale et dans les églises du culte catholique, apostolique et romain, et que les messes de Palestrina deviendraient les modèles de toutes les compositions du même genre. Celle qui avait été accueillie avec tant d'enthousiasme fut publiée par Pierluigi de Palestrina, dans le second livre de ses messes, sous le titre de *Messe du pape Marcel* (Missa papæ Marcelli). Ce nom, imposé par le compositeur à son ouvrage, a fait imaginer une anecdote rapportée par Berardi et par beaucoup d'autres écrivains, d'après laquelle on suppose que Marcel II avait voulu bannir la musique des églises, à cause de ses défauts, et que Pierluigi l'avait prié de suspendre son arrêt jusqu'à ce qu'il lui eût fait entendre cette messe, dont le chef de l'Église avait été si satisfait, qu'il avait renoncé à son projet. Le peu de jours pendant lesquels ce pape a occupé le siége apostolique rend cette histoire peu vraisemblable : d'ailleurs Baini a fourni les preuves de ce qu'il rapporte à l'égard de l'exécution du décret du concile de Trente concernant la musique d'église. Si l'on admettait l'anecdote du pape Marcel, il faudrait supposer que Palestrina a sauvé deux fois la musique religieuse de l'anathème dont on voulait la frapper, ce qui n'est pas admissible. Le motif qui a fait donner le nom du pape Marcel à la messe dont il s'agit reste donc inconnu; mais cela est de peu d'importance. Ce qui est certain, c'est que Pie IV, après avoir entendu ce bel ouvrage le 19 juin 1565, récompensa son auteur en le nommant compositeur de la chapelle pontificale, aux appointements de trois écus et treize bajoques par mois, qui, ajoutés à sa pension de cinq écus et quatre-vingt-sept bajoques, lui composaient un revenu de neuf écus (environ cinquante-quatre francs) par mois. Le pape Grégoire XIV, ému de pitié par la détresse où ce grand homme avait passé la plus grande partie de sa vie, augmenta plus tard ces émoluments, si peu dignes de son talent.

Peu de monuments historiques de l'art présentent autant d'intérêt pour l'étude que cette messe dite *du pape Marcel;* car elle marque une de ces rares époques où le génie, franchissant les barrières dont l'entoure l'esprit de son temps, s'ouvre tout à coup une carrière inconnue, et la parcourt à pas de géant. Faire une messe entière, à l'époque où vécut Pierluigi de Palestrina, sans y faire figurer les imitations et le contrepoint fugué, n'aurait été qu'une entreprise imprudente, parce qu'elle aurait porté une trop rude atteinte à ce qui composait le mérite principal des musiciens de ce temps. D'ailleurs, Palestrina lui-même, élevé dans une sorte de respect pour les beautés de ce genre, n'y devait pas être insensible. Ne nous étonnons donc pas de retrouver dans la messe du pape Marcel le contrepoint fugué et d'imitation, nonobstant les obstacles dont ces choses devaient compliquer le problème qu'il avait à résoudre. Mais la manière dont il a triomphé de ces difficultés, la faculté d'invention qu'il y a déployée, au moins égale à l'habileté dans l'art d'écrire, sont précisément ce qui doit nous frapper d'admiration lorsque nous nous livrons à l'étude de cette production. C'est une chose merveilleuse que de voir comment l'illustre compositeur a su donner à son ouvrage un caractère de douceur angélique par des traits d'harmonie large et simple, mis en opposition avec des entrées fuguées riches d'artifices, et donnant par là naissance à une variété de style auparavant inconnue. Ces entrées fuguées, la plupart courtes et renfermées dans un petit nombre de notes, sont disposées de telle sorte que les paroles peuvent être toujours facilement entendues. A l'égard de la facture, de la pureté de l'harmonie, de l'art de faire chanter toutes les parties d'une manière simple et naturelle, dans le *medium* de chaque genre de voix, et de faire mouvoir six parties avec toutes les combinaisons des compositions scientifiques, dans l'étroit espace de deux octaves et demie; tout cela, dis-je, est au-dessus de nos éloges; c'est le plus grand effort du talent; c'est le désespoir de quicon-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

que a étudié sérieusement le mécanisme et les difficultés de l'art d'écrire.

Pendant le temps où Palestrina était resté au service de l'église de Saint-Jean de Latran, il n'avait rien publié; mais quelques-uns de ses ouvrages s'étaient répandus par des copies, et avaient augmenté sa réputation. En 1569, il dédia le deuxième livre de ses messes à Philippe II, roi d'Espagne, et dans l'année suivante, le même prince reçut encore la dédicace du troisième livre. Pierluigi s'attacha aussi alors au cardinal Hippolyte d'Este, à qui il dédia un livre de motets. Dès ce moment, les publications de ses ouvrages se suivirent avec activité, et les éditions s'en multiplièrent. La mort d'Animuccia, vers la fin du mois de mars 1571, fit entrer Palestrina à la chapelle de Saint-Pierre du Vatican, dans les premiers jours du mois d'avril suivant, quoique les avantages de cette place fussent moindres que ceux du maître de chapelle de Sainte-Marie Majeure, et que le modique revenu du plus grand musicien de l'Italie s'en trouvât diminué de moitié. La mort d'Animuccia laissait aussi vacante la place de directeur de la musique de l'Oratoire. Elle fut offerte à Palestrina par saint Philippe de Néri, fondateur de cette congrégation, son ami et son confesseur. Palestrina écrivit pour le service de l'Oratoire des motets, des psaumes et des cantiques spirituels. Enfin, il prit la direction de l'école de contrepoint établie par Jean-Marie Nanini, et peu de temps après le pape Grégoire XIII le chargea de la révision de tout le chant du graduel et de l'antiphonaire romain : travail immense qu'il n'eut point le temps d'achever, quoiqu'il se fût adjoint son élève Guidetti. Après sa mort, on ne trouva que le graduel *De tempore* terminé; Hygin, fils de Palestrina, fit compléter ce recueil, et le vendit comme l'œuvre de son père; mais le tribunal de la Santa Rota cassa le contrat, et le manuscrit se perdit. Le 21 juillet 1580, Palestrina perdit sa femme qu'il aimait tendrement : il en ressentit un vif chagrin dont ne le consola pas sa nomination de maître des concerts du prince Jacques Buoncompagno, non pas neveu du pape Grégoire XIII, comme le dit Baini, mais un fils que ce pape avait eu avant d'entrer dans les ordres (1).

Destiné à voir se succéder sur le saint-siége apostolique un grand nombre de souverains pontifes, Pierluigi cherchait dans chacun d'eux un protecteur contre les besoins qui l'assiégeaient incessamment. C'est ainsi qu'il dédia au pape Sixte V le premier livre de ses Lamentations. Dans l'épître qu'il a placée en tête de ce recueil, il fait un tableau affligeant de sa situation : « Très-Saint Père (dit-il), « l'étude et les soucis ne purent jamais s'ac- « corder, surtout lorsque ceux-ci proviennent « de la misère. Avec le nécessaire (demander « davantage est manquer de modération et de « tempérance), on peut facilement se délivrer « des autres soins, et celui qui ne s'en con- « tente pas ne peut que s'accuser lui-même. « Mais ceux qui l'ont éprouvé savent seuls « combien il est pénible de travailler pour « maintenir honorablement soi et les siens, « et combien cette obligation éloigne l'esprit « de l'étude des sciences et des arts libéraux. « J'en ai toujours fait la triste expérience, et « maintenant plus que jamais. Toutefois je « rends grâces à la bonté divine qui a permis « que, malgré mes plus grands embarras, je « n'aie jamais interrompu l'étude de la mu- « sique (où j'ai trouvé aussi une utile diver- « sion), dans la carrière que j'ai parcourue « et dont le terme approche. J'ai publié un « grand nombre de mes compositions, et j'en « ai beaucoup d'autres dont l'impression « n'est retardée que par ma pauvreté : car « c'est une dépense considérable, particuliè- « rement à cause des gros caractères de notes « et de lettres nécessaires pour que l'usage en « soit commode aux églises, etc. » C'est un triste spectacle que celui d'un vieillard, élevé si haut dans l'estime des hommes par d'immortels travaux, et néanmoins livré jusqu'à ses derniers jours aux horreurs du besoin; mais aussi rien ne peut mieux nous faire connaître la puissance du génie que cette longue lutte contre l'adversité, où, loin de se laisser point abattre, il s'élève incessamment par de nouveaux efforts. Après tant de travaux, dont les résultats avaient été si glorieux et si mal récompensés, Jean Pierluigi de Palestrina sentit sa fin s'approcher. Dans ses derniers moments, il fit approcher son fils Hygin, le seul de ses enfants qu'il eût conservé, et lui dit ces paroles qui peignent si bien le véritable artiste : « Mon fils, je vous laisse un « grand nombre d'ouvrages inédits; grâce au « père abbé de Baume, au cardinal Aldobran- « dini et au grand-duc de Toscane, je vous « laisse aussi ce qui est nécessaire pour les « faire imprimer; je vous recommande que « cela se fasse au plus tôt pour la gloire du « Tout-Puissant, et pour la célébration de

(1) Voyez l'*Art de vérifier les dates*, page 317, édition de 1770.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

« son culte dans les saints temples. » La maladie qui le consumait prit bientôt après un caractère plus grave, et le 2 février 1594, il expira. Tous les musiciens qui se trouvaient à Rome assistèrent à ses funérailles; il fut inhumé dans la basilique du Vatican, et l'inscription suivante fut gravée sur son tombeau :

JOANNES-PETRVS-ALOYSIVS-PRÆNESTINVS.
MVSICÆ PRINCEPS.

Plusieurs portraits de Pierluigi de Palestrina ont été gravés ou lithographiés : on en trouve un dans les *Osservazioni per ben regolare il coro della cappella pontificia*, d'Adami de Bolsena (p. 169), un autre dans l'*Histoire générale de la musique*, par Hawkins (tome III, page 168), un troisième dans la collection de Breitkopf, et enfin un autre dans la troisième livraison de ma *Galerie des musiciens célèbres;* mais le plus beau et le plus authentique est celui que l'abbé Baini a fait faire d'après quatre peintures anciennes qui existent au Quirinal, au palais Barberini et dans le vestiaire des chantres de la basilique du Vatican. Ce portrait, fort bien gravé par Amsler, se trouve en tête du premier volume des Mémoires sur la vie et les ouvrages de Pierluigi de Palestrina. On y remarque une physionomie noble, et tous les signes du génie.

L'éloge de ce grand artiste peut se résumer en peu de mots : il fut le créateur du seul genre de musique d'église qui soit conforme à son objet; il atteignit dans ce genre le dernier degré de la perfection, et ses ouvrages en sont restés depuis deux siècles et demi les modèles inimitables. Dans le style du madrigal, il n'a montré ni moins de génie ni moins de perfection pour les détails, et nul n'a porté plus loin que lui l'art de saisir le caractère général de la poésie d'un morceau. Ainsi que tous les hommes doués de talents supérieurs, il se modifia plusieurs fois dans le cours de sa longue et glorieuse carrière; toutefois, on peut contester l'exactitude de la division de ses œuvres en dix styles différents que Baini donne à la fin de son livre, car quelques-unes des distinctions qu'il établit résultent moins d'un changement dans la manière de sentir et de concevoir chez l'artiste, que dans les propriétés du genre de chaque ouvrage. Ainsi, s'il est vrai qu'après la publication du premier livre de ses messes, Palestrina a secoué la poussière de l'école où il s'était formé, et si, comme le dit Baini, les chagrins dont il fut abreuvé donnèrent à ses idées une teinte mélancolique, et lui inspirèrent la pensée de ce genre noble et touchant dont les *Improperii* furent le signal, il est certain aussi qu'on ne peut considérer comme des styles particuliers la contexture plus solennelle de ses *Magnificat*, ni la douce et facile allure de ses litanies, ni l'élégante et spirituelle expression de ses madrigaux. Dans toutes ces productions, l'homme de génie se pénétra de la spécialité du genre, et trouva les formes et les accents les plus analogues à cette spécialité, mais ne changea pas pour cela de manière, comme il le fit lorsqu'il passa tout à coup du système de l'ancienne école à celui des messes de son deuxième livre, et surtout à celui de la messe du pape Marcel. Je ne partage pas non plus l'opinion de Baini, que celle-ci constitue un style particulier : elle est seulement la plus belle production de Palestrina dans ce style.

L'éducation des musiciens français était si négligée depuis la seconde moitié du seizième siècle, que le nom de Palestrina était à peine connu de quelques-uns, il y a cinquante ans. C'est Cherubini qui, le premier, a répandu la connaissance des œuvres de ce grand homme, à Paris : c'est lui qui en a expliqué l'esprit et le mécanisme de style dans son *Cours de haute composition*. Marchant sur ses traces, j'ai exercé tous mes élèves des Conservatoires de Paris et de Bruxelles sur le style *alla Palestrina*, et j'ai fait pour eux, à plusieurs époques, des analyses des plus beaux ouvrages de ce maître des maîtres. D'autre part, l'exécution de quelques-uns de ses meilleurs motets et madrigaux dans les exercices de l'école dirigée par Choron et dans mes Concerts historiques, a fait connaître au public français ces belles compositions, qui ont produit une impression profonde.

La liste immense des productions de Palestrina peut être divisée de la manière suivante : I. Messes : 1° *Joannis Petri Aloysii Prænestini in Basilica S. Petri de Urbe cappellæ Magistri Missarum liber primus; Romæ, apud Valerium Doricum et Aloysium fratres*, 1554, in-fol. On trouve dans ce recueil les messes à quatre voix *Ecce sacerdos magnus, O regem Cœli, Virtute magna* et *Gabriel Archangelus*, et une à cinq voix, *Ad cœnam Agni providi*. Deux autres éditions ont été publiées, l'une en 1572, l'autre en 1591 : cette dernière contient de plus que les autres une messe de morts à cinq voix, et la messe *Sine nomine* à six voix. 2° *Missarum liber secundus; Romæ, apud heredes Valerii et*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Aloysii Doricorum fratrum Brixensium, 1567. Ce recueil contient quatre messes à quatre voix, savoir : *De Beata Virgine, Inviolata, Sine nomine, Ad fugam ;* deux à cinq voix, *Aspice Domine* et *Salvum me fac ;* enfin la messe *Papæ Marcelli*, à six voix. Une deuxième édition de ce recueil a été publiée à Venise, en 1598, in-4°. La messe *Ad fugam* a été gravée en partition à Paris, chez Leduc, en 1809, par les soins de Choron. 3° *Missarum liber tertius ; Romæ, apud heredes Doricorum fratrum*, 1570. On trouve dans ce livre quatre messes à quatre voix, *Spem in alium, Primi toni* (composée sur le thème du madrigal du même auteur *Io mi son Giovinetta*), *Brevis* et *De feria ;* deux à cinq voix, *l'Homme armé, Repleatur os meum*, et deux à six voix, *De Beata Virgine, Ut, ré, mi, fa, sol, la.* Deux autres éditions de ce livre de messes ont été publiées, l'une à Rome, en 1570, in-fol., l'autre à Venise, en 1599, in-4°. On ne trouve pas dans celle-ci la messe *Ut, ré, mi, fa, sol, la.* 4° *Missarum cum quatuor et quinque vocibus liber quartus ;* Rome, Alexandre Gardane, 1582, in-fol.; deuxième édition, Venise, 1582, in-4°. Une troisième édition de ce quatrième livre, inconnue à Baini, a été imprimée, sous le même titre, à Milan, chez les héritiers de Simon Tini, en 1590, in-4° (*voyez* le Catalogue de la Bibliothèque musicale de J.-Adrien de la Fage, n° 1605). Les messes de ce recueil ne sont pas distinguées par des titres particuliers ; elles sont au nombre de quatre à quatre voix, et de trois à cinq voix. 5° *Missarum liber quintus ; quatuor, quinque ac sex vocibus concinendarum ; Romæ, sumptibus Jacobi Berichiæ*, 1590, *Apud Fr. Coattinum*, in-fol. Deuxième édition, Venise, 1591, in-4°. Ce livre contient les messes : *Æterna Christi munera, Jam Christus astra ascenderat, Panis quem ego dabo, Iste confessor*, à quatre voix ; *Nigra sum, Sicut lilium inter spinas*, à cinq voix ; *Nave la gioia mia* et *Sine nomine*, à six voix. 6° *Missæ quinque, quatuor ac quinque vocibus concinendæ liber sextus ; Romæ, apud Fr. Coattinum*, 1594, in-fol. On trouve dans ce livre les messes : *Dies sanctificatus, In te Domine speravi, Sine nomine, Quam pulchra es*, à quatre voix, et *Dilexi quoniam*, à cinq voix. La deuxième édition, publiée à Venise, en 1590, in-4°, contient de plus la messe *Ave Maria*, à six voix. 7° *Missæ quinque, quatuor et quinque vocibus concinendæ, liber septimus ; Romæ, apud Fr. Coattinum*, 1594, in-fol. Ce livre préparé par Palestrina, fut publié après sa mort par son fils Hygin ; il contient les messes *Ave Maria, Sanctorum meritis* et *Ecce domus*, à quatre voix ; *Sacerdos et pontifex, Tu es pastor ovium*, à cinq voix. Les deuxième et troisième éditions, publiées à Rome, en 1595, in-fol, et à Venise, en 1605, in-4°, contiennent, de plus que la première, la messe à six voix *Ad bene placitum*. 8° *Missarum cum quatuor, quinque et sex vocibus, liber octavus ; Venetiis, apud hæredem Hier. Scoti*, 1599, in-4°. Deuxième édition, *ibid.*, 1609, in-4°. On trouve dans ce livre les messes : *Quem dicunt homines, Dum esset summus pontifex*, à quatre voix ; *O admirabile commercium, Memor esto verbis*, à cinq voix ; *Dum complerentur*, et *Sacerdotes Domini*, à six voix. Cette dernière contient un double canon perpétuel à la seconde et à la tierce dans les parties de ténor. On ne connaît pas d'édition de Rome, in-fol., de ce huitième livre des messes ; il en est de même des suivants. Il est vraisemblable que le fils de Palestrina, n'ayant pas l'argent nécessaire pour faire l'entreprise de l'impression, a traité avec les éditeurs de Venise pour la publication de ces derniers livres en format in-4°. 9° *Missarum cum quatuor, quinque ac sex vocibus, liber nonus ;* ibid., 1599, in-4°. Deuxième édition ; *ibid.*, 1608, in-4°. Ce livre contient six messes, savoir : *Ave, Regina cœlorum* et *Veni, sponsa Christi*, à quatre voix ; *Vestiva i colli* et *Sine nomine*, à cinq voix ; *In te Domine speravi* et *Te Deum laudamus*, à six voix. 10° *Missarum quatuor, quinque et sex vocibus, liber decimus*, ibid., 1600, in-4°. On y trouve : *In illo tempore, Già fu chi m' ebbe cara*, à quatre voix ; *Petra sancta, O Virgo simul et mater*, à cinq voix ; *Quinti toni, Illumina oculos meos*, à six voix. Cette dernière est la même que celle qui se trouve dans la deuxième édition du deuxième livre, sous le titre : *Ad bene placitum*. 11° *Missarum cum quatuor, quinque et sex vocibus, liber undecimus*, ibid., 1600, in-4°. Ce livre contient : *Descendit Angelus*, à quatre voix ; *Regina cœli, Argande lieta speral*, à cinq voix ; *Octavi toni, Alma Redemptoris*, à six voix. 12° *Missarum cum quatuor, quinque et sex vocibus, liber duodecimus ;* ibid., 1601, in-4°. Ce volume renferme les messes : *Regina cœli, O Rex gloriæ*, à quatre voix ; *Ascendo ad patrem, Qual'è il più grand' amor*, à cinq voix ; *Tu es Petrus, Viri Galilæi*, à six voix. 13° *Missæ quatuor, octonis vocibus concinendæ ;* Venise, Richard Amadino,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

1601, in-4°. Ces messes à huit voix, les seules de Palestrina qui ont été publiées, sont : *Laudate Dominum, Hodie Christus natus est, Fratres ego, Confitebor tibi, Domine*. Indépendamment de ces messes imprimées, les archives de la chapelle pontificale contiennent les messes : 14° *Laudu Sion, Pater noster, Jesu, nostra redemptio*, à quatre voix ; *Beatus Laurentius, Panem nostrum, Salve Regina, O sacrum convivium*, à cinq voix ; *Ecce ego Joannes* et *Veni Creator spiritus*, à six voix. On trouve aussi, à la Bibliothèque du Vatican, les messes inédites : 15° *Tu es Petrus*, à six voix, différente de celle du même titre qui est imprimée dans le douzième livre ; une messe sur le plain-chant du *Kyrie* des doubles majeurs, et une autre sur le *Kyrie* des doubles mineurs. On voit que le nombre de messes à quatre, cinq, six et huit voix, de Palestrina, s'élève à soixante-dix-huit, dont *douze* inédites, et *soixante-quatre* publiées. De celles-ci j'ai quarante des plus belles en partition ; une collection plus considérable existe chez l'abbé Santini, à Rome ; Landsberg en possédait aussi une collection intéressante ; mais la plus complète est celle qu'avait formée l'abbé Baini, et qui est passée à la Bibliothèque de *la Minerva*, à Rome. On en trouve quelques-unes dans la collection publiée par l'abbé Alfieri sous le titre : *Raccolta di musica in cui contengonsi i capolavori di celebri compositori italiani*, etc. (*voyez* ALFIERI). Le chanoine Proske, de Ratisbonne, a publié, dans sa belle collection intitulée : *Musica Divina* (T. 1er), trois messes à 4 voix de Palestrina, la première (*Missa brevis*) tirée du troisième livre ; la seconde (*Iste confessor*), tirée du cinquième livre ; et la dernière (*Dies sanctificatus*), extraite du sixième livre. Ces messes sont en partition. Le même savant éditeur a donné, dans le premier volume de son *Selectus novus Missarum*, deux autres messes de Palestrina en partition, la première (*Veni sponsa Christi*), à 4 voix, tirée du neuvième livre ; la seconde (*Assumpta est Maria*), à 6 voix.—II. MOTETS : 16° *Motecta festorum totius anni, cum communione sanctorum quaternis vocibus, liber primus ; Romæ, ap. hær. Valerii et Aloysii Doricorum fratrum*, 1563, in-fol. Deux autres éditions de ce livre de motets parurent à Rome, en 1585 et 1590, une à Venise, en 1601, et une dernière à Rome, en 1622. 17° *Liber primus Motettorum, quæ partim quinis, partim senis, partim septenis vocibus concinantur*, ibid., 1569. Deux autres éditions ont paru à Venise, en 1586 et 1600, in-4°. 18° *Motettorum quæ partim quinis, partim senis, partim octonis vocibus concinantur, liber secundus* ; Venise, Jérôme Scoto, 1572, in-4°. Cette édition est la deuxième du second livre de motets à cinq, six voix, etc. ; la première est si rare que Baini n'a pu la découvrir après de longues recherches. 19° *Motettorum, quæ partim quinis, partim senis, partim octonis vocibus concinantur, liber tertius ; Romæ, apud Gardanum*, 1575, in-fol. On connaît trois autres éditions de ce livre, toutes publiées à Venise, en 1581, 1589 et 1594, in-4°. 20° *Motettorum quatuor vocibus partim plenâ voce, et partim paribus vocibus, liber secundus ; Venetiis, apud Angelum Gardanum*, 1581, in-4°. Trois autres éditions ont paru à Rome, en 1590, et à Venise, en 1604 et 1606. 21° *Motettorum quinque vocibus, liber quartus e Canticis canticorum ; Romæ, apud Alex. Gardanum*, 1584. Le texte de ces motets est tiré du *Cantique des cantiques*. Il a été fait dix éditions de ce livre de motets ; la deuxième et les suivantes ont paru à Venise, en 1584, 1587, 1588 (celle-ci a été tirée à trois mille exemplaires), 1590, 1601, 1603, 1608 (avec une basse ajoutée pour l'orgue), 1613 ; la dixième et dernière parut à Rome, en 1650, chez Vital Mascardi. 22° *Motettorum quinque vocibus liber quintus ; Romæ, apud Alex. Gardanum*, 1584. Les éditions suivantes ont paru à Venise, en 1588, 1595 et 1601. L'édition de 1595 contient un motet, *Opem nobis, o Thoma, porrige*, qui n'est pas dans les autres, et qui ne paraît pas être de Palestrina. L'abbé Baini a rassemblé les motets inédits qui se trouvaient répandus dans diverses bibliothèques et archives de Rome, et en a formé trois autres livres prêts à être publiés, le premier à quatre, cinq et six voix ; les deux autres à huit et douze voix. —III. LAMENTATIONS DE JÉRÉMIE : 23° *Lamentationum liber primus cum quatuor vocibus ; Romæ, apud Alex. Gardanum*, 1588, in-fol. Une deuxième édition a été publiée à Venise, en 1589, in-4°. Deux autres livres de lamentations inédites ont été recueillis par Baini, le premier à quatre voix, l'autre à cinq et six voix.—IV. HYMNES : 24° *Hymni totius anni, secundum S. R. E. consuetudinem quatuor vocibus concinendi nec non hymni religionum ; Romæ, apud Jacobum Tornerium et Bern. Donangelum*, 1589, grand in-folio. *Excudebat Fr. Coattinus*. Il y a deux autres éditions de ce recueil : la première de Venise, 1589 ; l'autre de Rome, 1625. Cette dernière est accompagnée

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

d'une basse continue pour l'orgue. — V. Offertoires : 25° *Offertoria totius anni, secundum sanctæ Romanæ ecclesiæ consuetudinem, quinque vocibus concinenda* (divisées en deux parties); *Romæ, apud F. Coattinum*, 1593. Deux autres éditions ont été publiées à Venise, en 1594 et 1596, in-4°. — VI. Magnificat : 26° *Magnificat octo tonorum liber primus; Romæ, apud Alex. Gardanum*, 1591. Dans la même année, il fut publié une deuxième édition de cet ouvrage, à Venise. Ce livre renferme seize *Magnificat* à quatre voix sur la psalmodie grégorienne. L'abbé Baini a rassemblé dans les diverses bibliothèques un autre livre de *Magnificat* inédits de Palestrina, à cinq, six et huit voix. — VII. Litanies : 27° *Litaniæ Deiparæ Virginis, quæ in sacellis societatis Rosarii ubique dicatis concinuntur. Musica cum quatuor vocibus Joannis, etc.; Romæ, apud Fr. Coattinum* (en deux parties). En 1600, il a été publié une deuxième édition de ces litanies, auxquelles on a ajouté celle de Notre-Dame de Lorette, par Roland de Lassus. Baini a rassemblé un troisième livre de litanies inédites, à six voix. — VIII. Cantiques spirituels : 27° (bis) *Madrigali spirituali a cinque voci, libro primo. Venezia, app. Aug. Gardano*, 1581, in-4°. 28° *De' Madrigali spirituali a cinque voci il libro secondo; in Roma, presso Coattino*, 1594. — IX. Psaumes. 28° (bis) *Sacra omnia solemn. Psalmodia vespertina cum cant. B. V. quinque vocum. Venetiis, apud Ricc. Amadinum*, 1596, in-4°. — X. Madrigaux : 29° *Il primo libro di Madrigali a quattro voci; in Roma, Valerio e Luigi Dorici* 1555. Cinq autres éditions de ce premier livre de madrigaux à quatre voix ont été publiées à Venise, en 1568, 1570, 1594, 1596 et 1605. 30° *Il primo libro de' Madrigali a cinque voci di Giov. Pierluigi*, etc.; *Venezia, appresso Angiolo Gardano*, 1581; deuxième édition; *ibid.*, 1593; troisième édition; *ibid.*, 1604. 31° *Di Giovanni Petro Loysio da Palestrina il secondo libro de' Madrigali a quattro voci; in Venezia, appresso l'herede di Girol. Scoto*, 1586; deuxième édition, 1593, in-4°.

Beaucoup de motets, de madrigaux et d'autres morceaux tirés des œuvres de Palestrina ont été insérés dans les recueils de divers auteurs publiés dans la seconde moitié du seizième siècle et au commencement du dix-septième. Les PP. Martini et Paolucci ont aussi publié divers fragments de ce maître, dans leurs traités pratiques du contrepoint; la plupart de ces exemples ont été reproduits par Choron dans ses *Principes de composition des écoles d'Italie* (Paris, 1808), et le *Stabat* à deux chœurs a été aussi publié dans la même année par ce savant. Déjà ce *Stabat* avait été mis au jour à Londres, par Burney, avec les *Improperii* et les *Miserere* de Baj et d'Allegri; dans ces derniers temps, MM. Breitkopf et Hærtel ont donné une nouvelle édition de ce recueil, sous ce titre : *Musica sacra, quæ cantatur quotannis per hebdomadam sanctam Romæ in Sacello pontificio*. La Bibliothèque du Conservatoire de Paris possède, dans la collection connue sous le nom d'*Eler*, trente-sept motets en partition de Palestrina; j'ai également les trois premiers livres de motets à cinq, six et huit voix en partition. M. l'abbé Santini, à Rome, possède aussi toutes les messes et beaucoup d'autres compositions de ce grand homme; enfin, l'abbé Baini a préparé une édition complète de toutes ses œuvres en partition, qu'il serait bien désirable de voir publier.

PALESTRINA (Ange et Rodolphe **PIERLUIGI DE**). *Voyez* **PIERLUIGI.**

PALESTRINI (Jean), hautboïste distingué, naquit à Milan, en 1744. Joseph Lenta, premier hautboïste du théâtre de cette ville, fut son maître, et lui fit faire de rapides progrès. Après avoir visité toute l'Italie, Palestrini se rendit en Allemagne, et entra au service du prince de la Tour et Taxis, à Ratisbonne. En 1783, il fit un voyage en Danemark, par Hambourg, et se fit entendre avec succès dans toutes les villes où il s'arrêta. Son talent était particulièrement remarquable par la beauté du son, et par l'expression dans le chant. En 1812, cet artiste était encore attaché à la chapelle de Ratisbonne, quoiqu'il fût âgé de soixante-huit ans. On connaît de lui quelques concertos pour le hautbois, en manuscrit.

PALIONE (Joseph), compositeur et professeur de chant, naquit à Rome, le 7 octobre 1781. Élève de Fontemaggi, à Rome, et de Fenaroli, à Naples, il acheva ses études sous ce dernier maître, et se rendit, en 1805, à Paris, où il se fixa en qualité de maître de chant. Il est mort en cette ville, vers la fin de 1819. Toutes les compositions de cet artiste sont restées en manuscrit; elles consistent en : 1° Trois quintettes pour deux pianos, deux violons et violoncelle. 2° Neuf quatuors pour deux violons, alto et basse. 3° Deux symphonies pour orchestre complet. 4° *Debora*, ora-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

torio. 5° *La Finta Amante*, opéra bouffe, représenté au théâtre des *Fiorentini*, à Naples. 6° *Le due Rivali*, idem, représenté à Rome, en 1802. 7° *La Vedova astuta*, ibid. 8° *La Villanella rapita*, ibid. 9° *Ariane*, cantate. 10° Des airs intercalés dans divers opéras, entre autres une cavatine chantée à Paris avec succès, par madame Barilli, dans *le Rivali*, de Mayer.

PALLADIO (David), compositeur napolitain, né vers le milieu du seizième siècle, se fixa en Allemagne, et paraît avoir été au service de l'évêque d'Halberstadt. Il a fait imprimer de sa composition : 1° *Cantiones nuptiales* 4, 5, 6 e 7 *vocum;* Wittenberg, 1590, in-4°. 2° *Neues Lied, Herrn Henrico Julio, postulirten Bischoffen zu Halberstadt* (Nouvelle chanson en l'honneur de M. Henri Julius, évêque suffragant de Halberstadt, duc de Brunswick et de Lunebourg), Magdebourg, 1590, in-4°.

PALLAVICINI (Vincent), maître de chapelle au Conservatoire *degli Incurabili*, à Venise, vécut vers le milieu du dix-huitième siècle. En 1755, il fit représenter à Venise *lo Speziale*, opéra bouffe, composé en collaboration avec Fischietti. Cet opéra, et une symphonie de la composition de Pallavicini, se trouvaient autrefois dans le magasin de Breitkopf, à Leipsick.

PALLAVICINO (Benoît), compositeur distingué, naquit à Crémone, dans la seconde moitié du seizième siècle, et fut maître de chapelle du duc de Mantoue. Il était encore au service de ce prince, en 1610. On connaît de lui les ouvrages suivants : 1° *Il primo libro de' Madrigali a quattro voci; in Venetia, app. Angelo Gardane,* 1570, in-4°. 1° (*bis*) *Madrigali a cinque voci,* lib. 1; Venise, 1581, in-4°. 2° *Idem,* lib. 2; *ibid.,* 1593, in-4°. 2° (*bis*) *Sacrarum Dei laudum octo, duodecim et sexdecim vocibus; Venetiis, apud Riccardum Amadinum,* 1595, in-4°. 3° *Idem,* lib. 3; *ibid.,* 1596, in-4°. Ce livre a été réimprimé à Anvers, chez Phalèse, en 1604. 4° *Idem,* lib. 4; Venise, 1596, in-4°; Anvers, 1605, in-4° obl. 4° (*bis*) *Di Benedetto Pallavicino il quinto libro de Madrigali a cinque voci; in Venetia, app. Gia. Vincenti,* 1597, in-4°. 5° *Cantiones sacræ* 8, 12 e 16 *vocum;* Venise, 1605. 5° *Il primo libro de' Madrigali a sei voci, novamente composti et dati in luce; in Venetia, presso Giacomo Vincenti,* 1587, in-4°. Cette édition est la première : l'épître dédicatoire au duc de Mantoue est datée du 1er mai 1587. La deuxième édition a été publiée chez Vincenti, à Venise, en 1600, et dans la même année Pierre Phalèse en a donné une autre à Anvers. 7° *Libro VI de' Madrigali a 5 voci;* ibid., 1612, in-4°. C'est une deuxième édition. 8° *Madrigali a 5 voci, lib. VII;* ibid., 1613, in-4°. On trouve des madrigaux de Pallavicino dans la collection intitulée *De' floridi virtuosi d'Italia il terzo libro de' Madrigali a cinque voci* (Venise, Giac. Vincenti et Rich. Amadino, 1586, in-4°), et dans plusieurs autres recueils.

PALLAVICINO (Charles), compositeur dramatique, naquit à Brescia dans la première moitié du dix-septième siècle, et mourut à Dresde en 1689. La plupart des opéras de ce compositeur ont été représentés avec succès à Venise, quoiqu'ils ne se distinguent par aucune qualité d'invention. Ses productions, dont on a retenu les titres, sont : 1° *Aureliano;* à Venise, en 1666. 2° *Demetrio,* dans la même année. 3° *Il Tiranno umiliato d'Amore, ovvero Meraspe,* 1667. 4° *Diocleziano,* 1674. 5° *Enea in Italia,* 1675. 6° *Galeno,* 1676. 7° *Il Vespasiano,* 1678. 8° *Il Nerone,* 1679. 9° *Messalina,* 1680. 10° *Bassiano, ossia il maggiore impossibile,* 1682. 11° *Carlo, re d'Italia,* 1685. 12° *Il Re infante,* 1685. 13° *Licinio imperatore,* 1684. 14° *Recimero re de' Vandali,* 1685. 15° *Massimo Puppieno,* 1685. 16° *Peneloppe la casta,* 1686, 17° *Didone delirante,* 1686. 18° *Amor innamorato,* 1687. 19° *L'Amazzone corsara,* 1687. 20° *Elmiro, re di Corinto,* 1687. 21° *La Gerusalemme liberata,* 1688. 22° *Antiope,* à Dresde, 1689; c'est pendant la composition de cet opéra que Pallavicino mourut; Strunck termina l'ouvrage, qui fut représenté à Dresde, dans la même année. *La Gerusalemme liberata* fut traduite en allemand par Fiedeler, et représentée à Hambourg, en 1695, sous le titre d'*Armida.* Quelques airs de cet ouvrage ont été imprimés à Hambourg dans la même année. Les mélodies de ces morceaux manquent d'originalité. Pallavicino fut le maître de composition de Legrenzi (*voyez* ce nom).

PALLOTTA (Mathieu), compositeur de musique d'église, à Palerme, né vraisemblablement en Sicile, a vécu dans la première moitié du dix-huitième siècle. On connaît sous son nom : 1° *Cantionum Benedictus ad Laudes in solemn. matutinis Hebdomadæ Sanctæ 4 vocum.* 2° *Benedictus quinti modi.* Ces deux ouvrages sont indiqués comme manuscrits dans le catalogue de Traeg, de Vienne.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

PALMA (Silvestre), compositeur dramatique, né à Ischia, près de Naples, en 1702, étudia le contrepoint au Conservatoire de Loreto, sous la direction de Valenti et de Fenaroli; il reçut ensuite des conseils de Paisiello. En 1791, il intercala quelques airs dans l'opéra bouffe intitulé *Le Vane Gelosie*. Son premier opéra, joué à Naples, fut *la Finta Matta*. Il donna ensuite : 1° *La Pietra simpatica*, dans lequel on trouve la polonaise *Sento che son vicino*, qui a eu un succès prodigieux. 2° *Gli Amanti ridicoli*, et 3° *La Sposa contrasta*. En 1799, au moment où ce compositeur se disposait à aller de Venise à Bologne, il fut obligé de retourner à Naples, où il écrivit pour divers théâtres : *La Schiava fortunata; l'Erede senza eredità; le Seguaci di Diana; lo Scavamento; i Furbi amanti; i Vampiri; le Miniere di Polonia; il Palazzo delle Fate; il Pallone aerostatico; il Geloso di se stesso*. Une affection hémorroïdale obligea Palma à renoncer à ses travaux dramatiques. Une hydropisie de poitrine le conduisit au tombeau le 8 août 1834, à l'âge de soixante-douze ans. On connaît de lui une cantate pour soprano et contralto écrite pour la fête de Noël.

PALMERINI (Louis), né à Bologne, le 26 décembre 1768, y est mort le 27 janvier 1842. Cet artiste distingué a occupé avec beaucoup d'honneur, pendant quarante ans, la place d'organiste de la collégiale de S. Pétrone, dans sa ville natale : avec lui a fini en Italie l'art de jouer de l'orgue dans le style véritable de cet instrument. Il improvisait des fugues à trois et quatre parties qui, pour la conduite et l'exécution, étaient dignes des meilleurs maîtres. On a de lui beaucoup de musique d'église bien écrite, qui est restée en manuscrit. Palmerini a laissé aussi un traité d'harmonie et d'accompagnement que plusieurs artistes bolonais considèrent comme préférable à celui de Mattei.

PALSA (Jean), virtuose sur le cor, naquit à Jermeritz, en Bohême, le 20 juin 1752. Il n'était âgé que de dix-huit ans lorsqu'il se rendit à Paris avec Turschmidt, qui, dans leurs duos, jouait la partie de second cor. Après les avoir entendus au concert spirituel, le prince de Guémené les prit à son service. Ils publièrent dans cette ville deux œuvres de duos pour deux cors. En 1783, ces deux artistes retournèrent en Allemagne, et entrèrent dans la chapelle du landgrave de Hesse Cassel. Deux ans après, ils firent un voyage à Londres, où ils excitèrent l'admiration générale. De retour à Cassel, ils y restèrent jusqu'à la mort du prince. En 1786, ils entrèrent au service du roi de Prusse. Palsa mourut d'une hydropisie de poitrine, le 24 janvier 1792, à l'âge de trente-huit ans. Cet artiste distingué a publié un troisième livre de duos pour deux cors, avec Turschmidt, à Berlin, chez Grabenschutz et Seiler. Le talent de Palsa consistait particulièrement dans une belle manière de chanter sur son instrument.

PAMINGER (Léonard), compositeur du seizième siècle, fit ses études dans un monastère de la Bavière, puis fut secrétaire et, en dernier lieu, recteur de l'école de Saint-Thomas, à Passau. Il mourut dans cette ville, en 1568. Ses compositions, qui consistent en motets à plusieurs voix, ont été publiées par son fils, après sa mort. La collection de ces morceaux a pour titre : *Ecclesiasticorum cantionum quatuor, quinque et plurimum vocum, tomus primus;* Nuremberg, chez Catherine Gerlach et les héritiers de Jean Montanus, 1572, in-4° obl. Le second volume de ces motets a été publié à Nuremberg, en 1573, le troisième en 1576, et le dernier en 1580, par Nicolas Knorr. On trouve des compositions de Paminger dans le recueil intitulé *Fior de Motetti tratti delli Motetti del Fiore; in Venetia, per Antonio Gardano*, 1539; dans les tomes Ier et IIe du *Novum et insigne opus Musicum, sex, quinque et quatuor vocum, etc.; Norimbergæ, arte Hieronymi Graphæi*, 1537-1538, petit in-4° obl., et dans les tomes Ier et IIIe de la collection qui a pour titre : *Tomus primus* (*seu tertius*) *Psalmorum selectorum a præstantissimis musicis in harmonias quatuor aut quinque vocum redactorum; Norimbergæ, apud Joh. Petreium*, 1538-1542, petit in-4° obl.

PAMPANI (Antoine-Gaétan), compositeur dramatique, né dans la Romagne, au commencement du dix-huitième siècle, fut d'abord maître de chapelle de la cathédrale de Fermo, et en remplit les fonctions jusqu'en 1748; puis il dirigea pendant vingt ans le Conservatoire de Venise, appelé *L'Ospedaletto di S. Giovanni e Paolo*. Il mourut dans cette position au mois de février 1760. Ce maître avait été nommé membre de l'académie des Philharmoniques de Bologne, dans la section des compositeurs, en 1740. L'auteur des notes sur les musiciens italiens, communiquées à La Borde pour son *Essai sur la musique*, reprochait à Pampani d'avoir mis dans ses ouvrages un style bruyant et tourmenté : je n'ai pu vérifier ce qui a donné lieu à cette accusation.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Les titres connus des opéras de ce maître sont : 1° *Anagilda*, 1735. 2° *Artaserse Longimano*, 1737. 3° *La Caduta d'Amulio*, 1740. 4° *La Clemenza di Tito*, 1748. 5° *Artaserse*, 1750. 6° *Il Vinceslao*, 1752. 7° *Astianasse*, 1755. 8° *Demofoonte*, 1764. 9° *Demetrio*, 1768. Le *Demofoonte* fut, dit-on, l'opéra de Pampani qui obtint le plus de succès. Le maître de chapelle Reichardt cite de la composition de Pampani un *De profundis*, composé en 1748, le motet *In convertendo Dominus*, et un *Tantum ergo*, qu'il avait vus en manuscrit.

PAN, personnage ou dieu de la mythologie grecque à qui les poëtes donnent pour père tantôt Mercure, tantôt Jupiter, Saturne, Uranus, etc. Il est représenté avec des cuisses, des jambes et des pieds de bouc, et avec des cornes à la tête. Il présidait à l'agriculture. Dans la guerre des Titans, il fut le plus utile auxiliaire de Jupiter, en soufflant dans une conque marine, dont les sons rauques mirent en fuite les géants : on le considère, à cause de cela, comme l'inventeur de la trompette. L'invention de la flûte pastorale à plusieurs tuyaux, appelée *syrinx*, lui est aussi attribuée : suivant la Mythologie, la nymphe de ce nom, ayant invoqué les dieux pour échapper à l'ardeur de Pan, fut changée en roseau; désespéré de sa perte, le dieu coupa quelques-uns de ces roseaux de différentes longueurs, les unit avec de la cire, et parcourut les bois et les montagnes, en jouant de cet instrument. On connaît le vers de la deuxième églogue de Virgile :

> Pan primus calamos cerâ conjungere plures
> Instituit

Quelques poëtes de l'antiquité ont aussi attribué à Pan l'invention de la flûte droite, et même, suivant Bion, de la flûte oblique (flûte traversière). Au point de vue philosophique de la mythologie, *Pan* est l'âme de l'univers; c'est le *tout*, en particulier c'est l'*air*, et conséquemment le *son*, qui n'est que l'air vibrant; d'où il suit que Pan est le principe de la musique, ou la musique elle même.

PANANTI (Philippe), littérateur italien, établi à Londres, vers 1810, y commença la publication d'un journal de littérature italienne intitulé *Giornale italico* qui n'eut pas une longue existence. Il y a publié, sous le titre de *Saggi teatrali* (Londres, 1813, août, page 408) des morceaux sur le théâtre italien : le premier, intitulé *Musica e parola*, traite de la musique et de la poésie dramatique.

PANCALDI (Charles), avocat, né à Bologne, vers la fin du dix-huitième siècle, est auteur d'une notice intitulée : *Cenni intorno Felice Maurizio Radicati, celebre suonator di violino a contrappuntista ;* Bologne, Nobili et Ce, 1828, in-8°.

Une cantatrice de quelque talent (*Marianna Pancaldi*), née à Bologne et vraisemblablement de la famille du précédent, chanta avec succès, depuis 1835 jusqu'en 1838, sur les théâtres de la Romagne, à Ferrare et à Rovigo, puis fut engagée pour le théâtre de *San-Yago*, dans l'île de Cuba, et y excita l'enthousiasme dès son début ; mais atteinte par la fièvre jaune, elle y mourut le 5 septembre 1838, un mois après son arrivée dans l'île.

PANCIROLI (Gui), jurisconsulte, né en 1523, à Reggio, en Lombardie, fit son droit à l'université de Padoue, et devint successivement professeur dans cette ville, à Turin et à Venise. Il mourut dans cette dernière ville, le 15 mai 1599. Le livre de Panciroli intitulé *Rerum memorabilium deperditarum et nuper inventarum, lib. II* (Amberg, 1599, 2 vol. in-8°, et Leipsick, 1607, in-4°), contient deux chapitres (39 et 40 de la première partie) qui traitent *de Musicâ, de Musicâ mutâ, de Hydraulicâ*. La première partie de ce livre a pour objet les découvertes des anciens dont nous avons perdu le secret; c'est pourquoi Panciroli y traite de l'orgue hydraulique. Pierre de la Noue a donné une traduction française de cet ouvrage, dégagée de tout commentaire; Lyon, 1617, deux parties in-12.

PANE (Dominique **DEL**), prêtre, né à Rome, dans la première moitié du dix-septième siècle, étudia la composition sous la direction d'Abbatini. Appelé au service de l'empereur Ferdinand III, en qualité de sopraniste, il vécut à Vienne et à Prague pendant quelques années, puis retourna à Rome, en 1654, pour le concours ouvert à l'occasion de la nomination d'un chapelain chantre de la chapelle pontificale, et obtint cette place le 10 juin de la même année. Ses premiers ouvrages ont pour titre : 1° *Magnificat octo tonorum, liber primus, op. 1; Roma, ap. Mascardium*, 1672. 2° *Motetti a 2, 3, 4 e 5 voci, lib. 1, op. 2*; ibid., 1675. Del Pane a laissé beaucoup de musique d'église qui se trouve en manuscrit dans les archives de la chapelle pontificale. On a imprimé de sa composition des messes écrites sur les thèmes de plusieurs motets de Pierluigi de Palestrina. Cette œuvre a pour titre : *Messe dell' Abb. Domenico del Pane, soprano della capp. pont. a 4, 5, 6,*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

8 *voci, estratte da esquisiti motetti del Palestrina, e dedicate all' E. e R. Sig. cardinal Benedetto Pamphili*; Rome, 1687, in fol. Del Pane a été l'éditeur des antiennes de son maître Abbatini (*voyez* ce nom), pour douze ténors et douze basses.

PANECK (Jean), compositeur allemand, né vraisemblablement à Prague, où il y a eu des artistes de ce nom, vécut vers la fin du dix-huitième siècle. On lui doit la musique du petit opéra intitulé : *Die Christliche Judenbraut* (la Fiancée juive devenue chrétienne). Le sort de cet ouvrage eut cela de bizarre, qu'accueilli avec enthousiasme aux théâtres de Léopoldstadt et de la Porte de Carinthie, à Vienne, il fut outrageusement sifflé dans quelques villes de l'Allemagne septentrionale.

PANIZZA (Jacques), compositeur, professeur de chant, et maître au piano du grand théâtre de la Scala, à Milan, fut, je crois, fils de Pompilio Panizza, ténor qui chanta au même théâtre, en 1800. Il vit le jour en cette ville, dans les premières années du dix-neuvième siècle. Son premier opéra intitulé : *Sono eglino maritati?* a été représenté en 1827. Il a donné ensuite *la Collerica*, qui a été jouée avec succès à Milan, en 1831. Panizza a écrit aussi, en 1834, pour Trieste, *Gianni di Calais;* enfin, il a fait représenter, en 1840, *I Ciarlatini*, dont quelques journaux ont fait l'éloge. Panizza est aussi l'auteur d'une sérénade à quatre voix et orchestre, intitulée : *Inno a Maria Malibran*, qui a été exécutée à Milan, dans la soirée du 23 mai 1834. On a imprimé de ce compositeur : 1° *Sestetto per il flauto, 2 clarinetti, 2 corni e fagotto;* Vienne, Artaria. 2° *Divertimento in forma di valse per il piano-forte;* Milan, Bertuzzi. 3° *Il Pianto, aria lugubre per Tenore;* ibid. 4° *Se il brando invitto*, scène pour ténor; Milan, Ricordi. 5° Deux airs pour soprano; *ibid.* 6° Scène lyrique, tirée du troisième acte de *Saül*, tragédie d'Alfieri, pour ténor, avec piano ou harpe; *ibid.* 7° *Il Ritorno in patria*, romance; *ibid.* Bon professeur de chant, Panizza a formé quelques-uns des derniers artistes qui se sont fait entendre sur les théâtres de l'Italie avec la connaissance de l'art du chant. Ce maître est mort à Milan, au mois d'avril 1860.

PANNENBERG (Frédéric-Guillaume), musicien de ville à Lunebourg, vers la fin du dix-huitième siècle, a écrit des quatuors et des solos pour violon, une symphonie concertante pour deux bassons, avec orchestre, et un septuor pour hautbois, basson, alto, cor de bassette, cor et violoncelle; toutes ces compositions sont restées en manuscrit : on n'a gravé de Pannenberg que trente anglaises et cotillons pour orchestre, à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel.

PANNY (Joseph), violoniste et compositeur, est né le 23 octobre 1794, à Kohlmitzberg, en Autriche. Fils du maître d'école de ce lieu, il apprit, sous sa direction, à jouer du violon dès l'âge de six ans, et par un travail de sept heures chaque jour, il parvint en trois années à jouer les quatuors et concertos de Haydn, Gyrowetz, Pleyel, Stamitz et autres maîtres de cette époque; puis le pasteur Ortler lui enseigna à jouer de la flûte; enfin, son aïeul maternel, Joseph Breinesberger, fut son premier maître pour l'orgue et l'harmonie. L'invasion de l'Autriche par les armées françaises, en 1809, ruina la famille de Panny, et l'obligea lui-même à se livrer à des travaux agricoles et à négliger la musique. Envoyé ensuite à Linz pour y suivre les cours destinés à former des instituteurs, il eut occasion d'y entendre de belles compositions qui réveillèrent son penchant pour la musique. Dès ce moment, il reprit l'étude de cet art, et écrivit quelques essais de compositions pour divers instruments, trois messes et un *Requiem;* mais toutes ces productions renfermaient plus de fautes contre les règles de l'art et de réminiscences que de beautés originales. A l'âge de dix-neuf ans, M. Panny entra dans la carrière de l'enseignement à Greinburg, dans la haute Autriche. Ce fut dans ce lieu qu'il fit exécuter une cantate en présence de l'empereur François II et de son maître de chapelle Eybler (*voyez* ce nom). Celui-ci reconnut du talent dans cet ouvrage, encouragea Panny, et lui promit que s'il venait à Vienne et se destinait à la carrière d'artiste, il lui enseignerait la haute composition. Le voyage de Vienne était précisément à cette époque le désir du jeune homme, qui le réalisa en 1815, et, mettant à profit les offres d'Eybler, devint en effet son élève. Pendant que Panny se préparait ainsi à se faire une position honorable dans l'art, il eut à lutter contre les douloureuses angoisses de la misère; mais, enfin, sa courageuse persévérance triompha de la mauvaise fortune. Parvenu à l'âge de trente ans, il donna, en 1824, son premier concert à Vienne et y fit entendre pour la première fois ses compositions, particulièrement le *Kriegerchor* (Chœur de Guerriers), publié chez Schott, à Mayence, et un chœur écossais resté

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

inédit. Ces morceaux furent chaleureusement applaudis par le public. En 1825, Panny fit un voyage à Venise, et fit la connaissance de Paganini, qui l'encouragea dans ses travaux ; plus tard, il retrouva ce grand artiste à Vienne, et composa à sa demande une scène dramatique pour violon et orchestre, que le grand violoniste exécuta sur la quatrième corde au concert d'adieu qu'il donna à Vienne, en 1828. Ils entreprirent ensemble un voyage à Carlsbad, où bientôt ils se séparèrent, mécontents l'un de l'autre. Panny continua seul ce voyage et visita Dresde, Prague, Salzbourg, Linz, Munich, Augsbourg, Stuttgard, Carlsruhe, Manheim, Francfort et Mayence. Arrivé dans cette dernière ville, en 1829, il y passa l'hiver et fit paraître quelques-unes de ses compositions chez Schott frères. En 1830, il entreprit un nouveau voyage, par Dusseldorf, dans le nord de l'Allemagne, et s'établit à Hambourg, d'où il alla donner des concerts à Berlin. Dans l'année suivante, la place de chef d'orchestre des concerts de Bergen (Norwége) lui fut offerte et acceptée par lui. Il en remplit les fonctions pendant l'hiver de 1831-1832 et y écrivit plusieurs compositions. De retour à Hambourg, il dirigea pendant l'hiver suivant les concerts du Casino à Altona. En 1834, il accepta un engagement qui lui était offert par de riches manufacturiers de Wesserling (Alsace), pour faire l'éducation musicale de leurs enfants, et fonder une école de musique dans la commune. Ce fut de là qu'il partit en 1835 pour faire un voyage à Paris et à Londres. Fatigué de la vie obscure qu'il avait trouvée à Wesserling, il s'éloigna de ce lieu, en 1836, pour aller se fixer à Mayence, où il organisa une école de musique vocale et instrumentale et se maria dans la même année. Après une existence longtemps agitée, Panny semblait enfin être arrivé à la période des jours heureux, quand une maladie de la moelle épinière lui fit sentir ses premières atteintes, en 1837. Il essaya l'effet des bains de Hombourg dans l'été de l'année suivante, mais inutilement, car il mourut le 7 septembre 1838, à l'âge de quarante-quatre ans, laissant une veuve, qu'il avait épousée depuis moins de deux ans, et un enfant de six mois. M. J.-G. Horneyer lui a consacré un long article nécrologique dans le supplément de la *Gazette de Mayence* (ann. 1838, nos 111, 112 et 113). Dans la liste des compositions de Panny, on remarque les suivantes : 1° Quatuors faciles pour deux violons, alto et basse, op. 19, n° 1 et 2 ; Vienne, Artaria. 2° Sonate sur la quatrième corde, avec quatuor, op. 28 ; Mayence, Schott. 3° Adagio et rondo pour flûte et quatuor, op. 6 ; Vienne, Artaria. 4° Adagio et polonaise en symphonie concertante pour hautbois et basson, op. 7 ; *ibid.* 5° Scène suisse, concertino pour violoncelle entremêlé de thèmes de l'opéra de *Guillaume Tell*, op. 27 ; Mayence, Schott. 6° Rondeau brillant pour piano avec quatuor, op. 12 ; Vienne, Pennauer. 7° Trio pour piano, violon et alto, op. 1 ; Vienne, Artaria. 8° Introduction et rondeau pour piano et violon op. 20 ; Vienne, Pennauer. 9° Variations pour piano sur une canzonette vénitienne de Paganini, op. 8 ; Vienne, Artaria. 10° Messe à quatre voix et orchestre : Vienne, Cappi. 11° Deuxième messe, *idem*, op. 17 ; Vienne, Artaria. 12° Troisième *idem* ; Mayence, Schott. 13° *Requiem* à trois voix, deux violons, basse et orgue, op. 21 ; Vienne, Artaria. 14° Graduel à quatre voix, orchestre et orgue, avec un offertoire pour soprano solo, chœur *ad libitum*, orchestre et orgue, op. 18 ; *ibid.* 15° Hymne allemand (*Singt dem Herrn ein neues Lied*), pour un chœur d'hommes, trois trombones et basse, op. 38 ; Mayence, Schott. 16° Chant original de la Styrie, pour voix d'hommes et orchestre, op. 35 ; Mayence, Schott. 17° Chanson du Nord pour voix seule, chœur et orchestre, op. 30 ; *ibid.* 18° Chanson de table pour chœur d'hommes et orchestre, op. 37 ; *ibid.* 19° Chants détachés ou en recueil pour quatre voix d'hommes et piano, op. 9 ; Vienne, Artaria. op. 25, 26, 30, 31, 34, *ibid.* L'œuvre 32e est un chœur d'hommes intitulé : *Der Herbst am Rhein* (l'Automne sur le Rhin). 20° Chants à voix seule avec accompagnement de piano, op. 5, 10, 29, 33 ; Vienne et Mayence. Panny a laissé en manuscrit un mélodrame et l'opéra *Das Mædchen von Rügen* (la Fille de Rügen), un hymne pour la nouvelle année, composé et exécuté à Bergen, en Norwége, le 18 décembre 1831, quelques morceaux de chant avec orchestre, et des travaux littéraires sur la musique, particulièrement sur l'histoire de cet art en Italie, en Allemagne, en France et en Angleterre.

PANOFKA (Henri), violoniste, professeur de chant et compositeur, est né le 2 octobre 1807, à Breslau, en Silésie. Son père, rentier et délégué du roi de Prusse, destinait le jeune Panofka au barreau, et lui fit faire ses études au collége *Frédéric* jusqu'à l'âge de seize ans. Sa sœur, fort habile sur le violon, lui donna les premières leçons de cet instru-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ment ; puis il apprit le chant et les principes de la lecture de la musique sous la direction du *cantor* Strauch et de son successeur Fœrster. A l'âge de dix ans, M. Panofka se fit entendre avec succès en public. Après la mort de Fœrster, Luge, chef d'orchestre du théâtre de Breslau, et bon violoniste, devint son maître. C'est sous la direction de cet artiste qu'il joua plusieurs fois des concertos de Rode et de Viotti, au théâtre et dans les concerts. En 1824, il sortit du collége pour suivre les cours de droit de l'université ; mais cédant à ses instances réitérées, son père lui permit de se livrer en artiste à la culture de la musique, et l'envoya à Vienne, pour y prendre des leçons de Mayseder pour le violon, et de Hoffmann pour la composition. Après trois années d'études sous ces maîtres, il se fit entendre, en 1827, avec un brillant succès, dans un concert donné à la salle de la Redoute. En 1829, il s'éloigna de Vienne, pour se rendre à Munich, où il donna des concerts pendant un séjour de six mois, puis il alla à Berlin, s'y lia avec le pianiste Hauck, et donna plusieurs concerts avec lui. C'est dans cette ville qu'il publia ses premières compositions ; c'est aussi à Berlin, qu'à la sollicitation de M. Marx, rédacteur en chef de la *Gazette musicale*, il commença à cultiver la critique sur cet art. La mort de son père, en 1831, le mit en possession d'un héritage modeste, qui lui permit de se livrer sans réserve à ses études. En 1832, il entreprit un voyage avec son ami Hauck, visita Dresde, Prague, et retourna à Vienne, où il fit un nouveau séjour pendant huit mois. Après avoir visité la Pologne et la Silésie, il revit Berlin une deuxième fois ; mais ayant eu le malheur d'y perdre son frère, il s'éloigna de cette ville, et se rendit à Paris, où il s'établit, en 1834. Il s'y fit entendre pour la première fois au Conservatoire, dans un concert donné par Berlioz, puis il en donna un lui-même dans cette salle, en 1837. Dès son arrivée à Paris, son goût pour l'art du chant, développé par les occasions fréquentes d'entendre des artistes tels que Rubini, Lablache, Donzelli, David, mesdames Fodor, Sontag et autres célébrités, l'avait fait se lier avec le célèbre professeur de chant Bordogni, et dès ce moment, il se mit à étudier avec ardeur l'organisation et le mécanisme de la voix. Il suivait avec assiduité les cours de ce professeur, et bientôt les relations de ces artistes furent si intimes qu'ils s'associèrent pour la fondation d'une *Académie de chant des amateurs*, à l'imitation de celle de Berlin. Ils en publièrent le prospectus, en 1842 ; mais la formation de la *Société des concerts de musique religieuse*, par le prince de la Moskowa, à la même époque, fut un obstacle à la réalisation de leur projet. En 1841, M. Panofka s'est rendu à Londres pour la publication de quelques-uns de ses ouvrages. En 1847, M. Lumley, directeur du théâtre italien de Londres, s'attacha M. Panofka pour l'aider dans sa direction en ce qui concerne l'art. Ce fut la brillante saison de Jenny Lind, accompagnée de Lablache, Fraschini, Coletti, Staudigl, Gardoni et autres bons artistes. Ce fut une nouvelle occasion offerte à M. Panofka pour l'étude comparée des méthodes de chant et des voix. Il avait pris dès lors la résolution de se fixer à Paris pour se livrer à l'enseignement de l'art vocal ; mais la révolution de 1848 vint tout à coup contrarier ce projet. Après un court séjour dans la capitale de la France, il retourna à Londres et s'y établit comme professeur de chant. Il y publia un grand nombre de morceaux sur des paroles italiennes, tels que *canzones, duos, quatuors*, et un traité pratique de chant, sous le titre de *Practical singing tutor* (Ewer et Cᵉ), ainsi que douze vocalises pour soprano et contralto. Après le coup d'État de 1852, M. Panofka revint à Paris et s'y fixa définitivement. Livré depuis lors d'une manière exclusive à l'enseignement du chant, il a publié son grand ouvrage intitulé : *l'Art de chanter*, divisé en deux parties, théorique et pratique, op. 81 ; Paris, Brandus, suivi du *Vade mecum* du chanteur (recueil d'exercices pour toutes les voix), de vingt-quatre vocalises pour soprano, mezzo-soprano et ténor, et de vingt-quatre vocalises pour contralto, baryton et basse.

Pendant son premier séjour de dix années à Paris, cet artiste s'est occupé de la critique musicale : il a été le correspondant de la nouvelle *Gazette musicale de Leipsick*, fondée par Schumann et Schunke, a fourni aussi des articles à la *Gazette musicale de Paris*, à l'*Impartial*, au *Messager* et au *Temps*. Indépendamment des ouvrages cités précédemment, les compositions de M. Panofka consistent en thèmes variés pour violon, avec orchestre, quatuor ou piano, op. 6, 11, 14, 18 ; fantaisies *idem*, op. 8, 21 ; rondos et rondinos, *idem*, op. 9, 22 ; *élégie* pour violon et piano, op. 17 ; *ballade* idem, op. 20 ; *capriccio sur* un motif de Mercadante, op. 25 ; grand morceau de concert, op. 25 ; *adagio appassio-*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

nato, op. 24; duos pour piano et violon concertants, op. 10, 13, 15, 16, 27; études pour violon seul; *les Rêveries*, pour piano seul, op. 20; ballades et autres morceaux de chant avec accompagnement de piano, op. 7 et 12; grande sonate pour piano et violon, op. 48; Vienne, Haslinger. Les éditeurs de ces ouvrages, publiés à Paris, sont MM. Schlesinger, Meissonnier, H. Lemoine, Pacini et B. Latte. M. Panofka a traduit en allemand la nouvelle méthode de violon de Baillot, Berlin, Schlesinger. Sa méthode, intitulée *l'Art de chanter*, a été traduite en italien, à Milan, chez Ricordi, et en allemand, à Leipsick, chez Rieter-Biedermann. On a aussi de lui : *l'Abécédaire vocal, mode préparatoire de chant pour apprendre à émettre et à poser la voix;* Paris, Brandus; *Suite de l'Abécédaire vocal, vingt-quatre vocalises dans l'étendue d'une octave et demie pour toutes les voix;* ibid; *les Heures de dévotion*, six cantiques; Paris, Canaux; *Ave Maria* et *O salutaris*, Paris, Brandus; *Ave Maria* et *Agnus Dei;* Paris, Escudier; *Ti prego, o Madre pia,* prière; Paris, Brandus; *Vingt-quatre vocalises d'artiste,* qui terminent l'œuvre didactique du professeur : *ibid.*

PANORMITANO (D. Mauro), compositeur sicilien, dont le nom véritable n'est pas connu, fut appelé *Panormitano* parce qu'il était né à Palerme, vers le milieu du seizième siècle. Il entra dans le monastère de Montcassin, et y remplit les fonctions d'organiste. On a imprimé de sa composition : *Lamentazioni e Responsori per la Settimana Santa a quattro voci;* Venise, 1585, in-4°. Une deuxième édition de cet ouvrage a paru dans la même ville en 1597, sous le titre latin : *Lamentationes ac Responsorii Hebdomadæ Sanctæ quatuor vocum.*

PANORMO (Vincent), luthier italien, né à Crémone, se fixa à Paris, vers 1740, et y travaillait encore trente ans après. J'ai vu un bon violon de lui dont le vernis était transparent et chatoyant. cet instrument portait la date de 1769.

PANORMO (François), fils du précédent, fut attaché, comme flûtiste, au théâtre de Nicolet depuis 1780; il a publié à Paris, en 1786, six duos pour deux flûtes, op. 1. On connaît aussi sous le même nom la *Valse de l'oiseau*, pour piano; Paris, Janet. Ce morceau a eu de la célébrité, au commencement du dix-neuvième siècle.

PANSERON (Auguste-Mathieu), né à Paris, le 7 floréal an IX (26 avril 1796), est fils d'un professeur de musique instruit, à qui Grétry avait confié l'instrumentation de ses vingt dernières partitions, parce que ce travail était pour lui fatigant et sans attrait. Le jeune Panseron fut admis comme élève au Conservatoire de Paris, dans le mois de nivôse an XIII (décembre 1804). Après y avoir suivi les cours de solfége, dont il avait reçu les premières notions de son père, il passa sous la direction de Levasseur, pour l'étude du violoncelle, et bientôt après il devint élève de Berton pour l'harmonie, puis de Gossec pour le contrepoint. Les prix de solfége, d'harmonie et de *composition* lui furent successivement décernés dans les concours de l'école. Ses études, auxquelles il avait employé huit années, étant terminées, il se présenta au concours de l'Institut, et y obtint le premier prix de composition, en 1813. Le sujet du concours était la cantate intitulée *Herminie*. Devenu pensionnaire du gouvernement, à ce titre, Panseron partit pour l'Italie, et s'arrêta pendant plus de six mois à Bologne pour y faire de nouveau un cours complet de contrepoint fugué, sous la direction de Mattei. C'est au soin consciencieux qu'il mit, en cette circonstance, à perfectionner son savoir par l'étude du style de l'ancienne école d'Italie, qu'il fut redevable d'une connaissance étendue de l'art d'écrire pour les voix. Après avoir vécu plusieurs années à Rome et à Naples, où il étudia le mécanisme de l'art du chant sous de bons maîtres, il se rendit en Allemagne, reçut des conseils de Salieri, à Vienne, et de Winter, à Munich, puis s'arrêta quelques mois à Eisenstadt, en 1817, chez le prince Esterhazy, qui le nomma son maître de chapelle honoraire. Panseron se disposait à retourner à Paris, lorsque des propositions lui furent faites pour visiter la Russie; les ayant acceptées, il se rendit à Saint-Pétersbourg; mais ce voyage ne fut qu'une course de peu de durée, et dans l'été de 1818, il arriva à Paris, après avoir employé cinq années dans les voyages prescrits par les règlements de l'Institut pour les élèves pensionnaires. Dès son arrivée dans cette ville, il se livra à l'*enseignement* du chant, et bientôt après, il remplit les fonctions d'accompagnateur à l'Opéra-Comique. En 1821, il obtint sa nomination de professeur de chant au Conservatoire, où il avait été admis, comme élève, vingt ans auparavant. Lorsque, en 1820, Halévy eut abandonné sa place d'accompagnateur au Théâtre-Italien, pour passer à la direction du chant à l'Opéra, Panseron lui succéda dans cet emploi; mais

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

les occupations multipliées qui y étaient attachées le firent renoncer à cette place après quelques années, pour se livrer sans réserve à l'enseignement et à la composition.

En 1820, Panseron a fait jouer avec succès, au théâtre Feydeau, *la Grille du parc*, opéra comique en un acte, dont la partition a été publiée chez Janet et Cotelle. L'année suivante, il a donné, au même théâtre, *les Deux Cousines*, opéra comique en un acte qui est resté en manuscrit. Le 4 novembre 1827, il a fait représenter, à l'Odéon, *l'École de Rome*, en un acte, dont la partition a été publiée à Paris, chez Pacini. Panseron a aussi publié plusieurs fantaisies, nocturnes et thèmes variés pour piano et flûte, en société avec Guillou (Paris, Petit, Frère, Schlesinger); mais c'est surtout par ses romances et ses ouvrages didactiques qu'il s'est fait une réputation européenne. Il a publié plus de deux cents de ses romances, parmi lesquelles on en remarque de charmantes. Entre celles qui ont eu le plus de vogue, on cite : *le Songe de Tartini*, avec accompagnement de violon obligé; *la Fête de la madone; Malvina; Valsons encore; Au revoir, Louise; On n'aime bien qu'une fois; Appelez-moi, je reviendrai; Demain on vous marie; J'attends encore*, etc.

Après avoir joui de la vogue comme compositeur de romances, Panseron s'est livré à la rédaction d'un grand nombre d'ouvrages pour l'enseignement des diverses parties de la musique : ces productions ont obtenu un succès mérité. L'œuvre didactique de cet excellent professeur renferme les ouvrages dont voici la liste : 1° *A B C musical, ou solfége, composé pour sa fille, âgée de huit ans*, à Paris, chez l'auteur. Il a été fait plusieurs éditions in-folio et in-8° de ce solfége élémentaire. 2° *Suite de l'A B C*; ibid. 3° Solfége à deux voix; *ibid.* 4° *Solfége d'artiste*; ibid. 5° *Solfége sur la clef de* fa, *pour basse-taille et baryton*; ibid. 6° *Solfege d'ensemble à deux, trois et quatre voix, divisé en trois parties*; ibid. 7° *Solfége du pianiste*; ibid. 8° *Solfége du violoniste*; ibid. 9° *Solfége concertant à deux, trois et quatre voix, divisé en trois parties*; ibid. 10° *Cinquante leçons de solfége à changements de clefs, faisant suite au solfége d'artiste, avec basse chiffrée*; ibid. 11° *Solfége progressif à deux voix, pour basse-taille et baryton*; ibid. 12° *Méthode de vocalisation, en deux parties, pour soprano ou ténor*; ibid. 13° *Méthode de vocalisation, en deux parties, pour basse, baryton et contralto*; ibid. 14° *Vingt-cinq vocalises faciles et progressives pour contralto, précédées de vingt-cinq exercices*; ibid. 15° *Douze études spéciales, précédées de douze exercices, pour soprano et ténor*; ibid. 16° *Traité de l'harmonie pratique et des modulations*; ibid. 17° *Trente-six exercices à changements de clefs, faisant suite aux cinquante leçons*; ibid. 18° *Méthode complète de vocalisation, en trois parties*; ibid.

Aussi estimé par les qualités essentielles de l'honnête homme que par l'étendue de ses connaissances dans son art, bienveillant pour les jeunes artistes et les aidant de ses conseils et de son appui, Panseron fut enlevé à sa famille et à ses amis, après une courte maladie, le 20 juillet 1859. Il était chevalier des ordres de la Légion d'honneur, de la Couronne de chêne et de l'Aigle rouge.

PANSEWANG (Jean-Georges), musicien de la Silésie, était, en 1800, organiste à Mittelwalde, dans le comté de Glatz. Élève de Segert, il possédait un talent remarquable sur l'orgue. Il a laissé en manuscrit des messes, offertoires et autres morceaux de musique d'église, ainsi que des pièces d'orgue. Hoffmann cite aussi de cet artiste une méthode d'harmonie que Pansewang avait écrite pour un de ses élèves. Dans ses dernières années, il s'occupa beaucoup de la partie mathématique de la musique et du tempérament; mais il n'a rien été publié de ses travaux.

PANSNER (Jean-Henri-Laurent), docteur en philosophie, né à Arnstadt, dans la principauté de Schwartzbourg, était étudiant à l'université de Jéna, en 1800. Il y soutint, en 1801, une thèse qui a été imprimée sous ce titre : *Dissertatio physica sistens investigationem motuum et sonorum quibus laminæ elasticæ contremiscunt; quam Rectore D. Carlo-Augusto duce Saxon. consensu ampliss. philosoph. ordinis pro venia legendi rite impetrandâ A. D. 29 Aug. 1801 publicè defendit auctor J. H. L. Pansner*, etc.; *Jena*, 1801, *typis Gœpferdtii*, in-4° de onze pages. Ce morceau est un des premiers écrits que les découvertes de Chladni ont fait naître, concernant les phénomènes de vibrations des surfaces élastiques.

PANTALOGO (Eleuterio), pseudonyme sous lequel s'est caché le comte *Torriglione*, né à Rome, en 1791, et qui se fixa à Florence, en 1821. C'est sous ce nom supposé qu'il a publié une brochure qui a pour titre : *la Musica italiana nel secolo XIX, Ricerche filosofico-critiche*; Florence, Coen, 1828, in-12 de quatre vingts pages. J'en possède un exem-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

plaire qui porte la date de 1829. Une critique de cet opuscule a été publiée par le violoniste-compositeur *Giorgetti*; elle est intitulée : *Lettera al sig. El. Pantalogo intorno alle sue Ricerche filosofico-critiche sopra la musica italiana nel secolo XIX;* Florence, 1828, in-8° de douze pages. Le comte Torrigione fit paraître, en réponse à cette lettre, un écrit intitulé : *Replica di Eleuterio Pantalogo alla lettera del Sig. F. Giorgetti; responsiva alle Riflessioni filosofico-critiche sulla musica italiana del secolo XIX;* Florence, Coen, 1828, in-16 de quinze pages. Le sujet de la discussion résulte du principe posé par le pseudonyme Pantalogo qu'il y a un beau réel indépendant des époques et des opinions exagérées qui se produisent aux différentes phases de transformation de l'art. Il oppose ce principe à cette sortie d'un enthousiaste : *Potete voi dubitar che la musica italiana non sia giunta adesso all' apice della sua perfezzione e che Rossini non abbia superato quanti prima di lui vi furon maestri di questa scienza?* L'auteur supposé n'écrit son opuscule que pour réfuter cette opinion, et, partant de principes esthétiques, établit, tout en déclarant que Rossini est incontestablement un homme de génie, que ses opéras ont de grands défauts mêlés à de grandes beautés, et qu'il s'y trouve même de véritables extravagances (1) au point de vue de la vérité dramatique et scénique. Toutefois, c'est au temps où Rossini s'est trouvé qu'il attribue ce qu'il appelle *les égarements du maître* (2). C'est contre cette critique que s'élève Giorgetti dans sa réponse. La réplique du pseudonyme, basée sur des principes rigoureux de philosophie, mit fin à cette polémique, qui n'a plus aujourd'hui qu'un intérêt historique.

(1) « Cade qualche volte in stravagante fantasie « contra 'l vero sentimento dramatico...

« La di lui bizzarra musica non teme ben sovente « di stare in opposizione col sentimento su cui si « raggira. Gioverà riportarne alcuni de' più palpabili « esempi. Nel primo duo dell' atto secondo della *Gazza* « *ladra*, mentre una aventurata fanciulla vicina ad « essere condannata ad infame supplizio, dà l'ultimo « addio al desolato suo amante, mentre nel trasporto « della disperazione ambedue chiamano sopra di sè un « fulmine del cielo, questo fulmine viene invocato con « un motivetto pieno di brio e d'allegria ben adattato « ad un graziosissimo valzer, etc. »

(2) « Egli (Rossini) però dotato di fervidissima fan- « tasia, rigurgitante dello spirito del suo tempo, non « potera indursi di buon grado a calcare qualunque dé' « già battuti sentieri. Sdegnando di rimanersi discepolo « di alcuna dell' ottime scuole sino allora vigenti, volle « crearsi capo di una men buona, ed al semplice e « leggiadro stile che regnava, altro sostituirne tras- « cendentale ed ardimentoso. Il suo ardire fu fortunato, « i suoi trionfi rapidi e vasti... Dopo avere stabilita la « sua fortuna e la sua riputazione, poco preme a lui se « le sue musiche, tenute tanto in pregio dà contempo- « ranei, non formeranno forse egualmente la delizia « de' posteri. »

PANZACCHI (D. Dominique), un des meilleurs ténors italiens du dix-huitième siècle, naquit à Bologne, en 1733. Après avoir achevé ses études de chant dans l'école de Bernacchi, il débuta dans l'opéra sérieux, et jouit bientôt en Italie de la réputation d'un excellent chanteur. Appelé à Madrid, en 1757, il y fut attaché pendant cinq ans au service du théâtre de la cour. En 1762, il se rendit à Munich, et fut attaché à la musique de l'électeur Maximilien III, jusqu'en 1779, époque où sa voix perdit toute sa sonorité. Il reçut alors une pension de la cour de Bavière, et se retira avec sa famille dans le lieu de sa naissance, après avoir amassé des richesses considérables. Sa bibliothèque de musique renfermait une collection curieuse de tous les anciens livres espagnols concernant cet art. Panzacchi est mort en 1805, à Bologne, où il jouissait de l'estime générale.

PANZAU (le P. Octavien), gardien du couvent de la Sainte Croix, à Augsbourg, vers le milieu du dix-huitième siècle, appartenait à une des familles les plus distinguées de cette ville. Il a publié une collection de pièces d'orgue qui donne une idée favorable de son talent comme organiste. Cet ouvrage a pour titre : *Octonium ecclesiasticum organicum;* Augsbourg, 1747, in-fol.

PAOLI (Francisco-Arcangelo), carme du couvent de Florence, naquit dans cette ville, en 1571, et y mourut à l'âge de soixante-quatre ans, le 4 janvier 1635. Au nombre de ses ouvrages, on trouve ceux-ci : 1° *Direttorio del Coro, e delle Processioni, secondo il rito de' Padri Carmelitani;* in Napoli, presso il Carlino, 1004, in-4°. Une deuxième édition a été publiée à Rome, en 1008, avec le nom de l'auteur. 2° *Breve introduzione al Canto fermo:* in Firenze, presso il Cecconelli, 1025, in-8°. 3° *Cantionem seu Hymnum sacrum, in Missis decantandam cum offici Angelio tutelaris;* Neapoli apud Carlinum, 1024, in-4°. Jules Negri a fait de ce moine l'objet de deux articles dans son *Istoria de' fiorentini Scrittori;* dans l'un, il l'appelle *Arcangelo Paoli*, et dans l'autre, *Francesco Arcangelo;* il n'a pas vu que les noms, les dates et les ouvrages sont les mêmes.

PAOLINI (Aurélien), compositeur et instrumentiste au service du cardinal Rubini, évêque de Vicence, vers la fin du dix-septième

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

siècle, a publié un œuvre de sonates à deux violons et violoncelle, avec basse continue pour clavecin. OEuvre premier, Venise, 1697, in-4°. Cet ouvrage a été réimprimé à Amsterdam, chez Roger.

PAOLIS (Giovanni DE), compositeur de l'époque actuelle, né à Gênes vers 1820, a fait ses études musicales à l'école communale de musique de Bologne. Le premier ouvrage par lequel il s'est fait connaître est une tragédie lyrique intitulée *Gismonda e Mendrisio*, qui fut représentée à Rome (théâtre *Valle*), dans l'été de 1843. C'était une très-faible production, qui n'obtint aucun succès. Le 12 mars 1844, M. de Paolis fit exécuter au Panthéon de Rome, par la congrégation des *Virtuosi*, une cantate de sa composition qui avait pour titre : *Vittoria dell' arte cristiana sull' arte pagana*. Il y prit, dit-on, une revanche de la chute de son opéra. On n'a pas d'autre renseignement sur cet artiste.

PAOLO, surnommé **ARETINO** parce qu'il était né à Arezzo, en Toscane, dans la première moitié du seizième siècle, n'est connu que par un recueil de madrigaux intitulé : *Il primo libro de' madrigali a cinque, sei et otto voci;* in Venegia, presso Antonio Gardano, 1558, in-4°. Cet ouvrage est dédié à François de Médicis. Il se peut que ce musicien soit le même *Paolo*, prêtre de l'ordre de Saint-Joseph, organiste de la cathédrale de Chioggia, qui fut un des compétiteurs de Claude Merulo au concours pour la place d'organiste du second orgue de Saint-Marc, à Venise, le 2 juillet 1557, après la mort de Jérôme Parabosco.

PAOLUCCI (le P. Joseph), religieux cordelier, naquit à Sienne, en 1727, et fit ses études musicales au couvent de Bologne, sous la direction du P. Martini. Après avoir fait ses vœux, il fut envoyé à Venise, où on le choisit pour maître de chapelle du couvent de son ordre appelé *de' Frari;* puis il alla remplir les mêmes fonctions au monastère de Sinigaglia, et en dernier lieu il dirigea le chœur de celui d'Assisi, où il mourut à l'âge de cinquante ans. Le P. Paolucci a laissé en manuscrit des compositions pour l'église, et l'on a imprimé de lui des *Preces piæ* à huit voix en deux chœurs, à Venise, en 1767; mais l'ouvrage par lequel il s'est fait particulièrement connaître d'une manière avantageuse est une collection de morceaux de musique des styles d'église et madrigalesque, présentés comme exemples de l'art d'écrire, et analysés dans tous les détails, de manière à former un cours de composition pratique. Cet ouvrage a pour titre : *Arte pratica di contrappunto dimostrata con esempi di vari autori, e con osservazioni* : Venise, 1765-1772, 3 vol. in-4°. Le plan du P. Paolucci est celui que le P. Martini adopta plus tard pour son *Esemplare ossia saggio fondamentale pratico di contrappunto;* mais ce dernier maître, ayant pour objet principal de traiter du contrepoint fugué sur le plain-chant, a choisi la plupart de ses exemples dans les œuvres des compositeurs du seizième siècle, tandis que le P. Paolucci, traitant plus particulièrement du style concerté, en a pris beaucoup dans ceux du dix-septième et du dix-huitième. Au reste, ces deux ouvrages sont riches d'érudition, et renferment des discussions instructives sur les principes fondamentaux de l'art.

PAPAVOINE (....), violoniste et compositeur, entra à l'orchestre de la Comédie-Italienne comme chef des seconds violons, en 1760 ; mais il n'y resta que deux ans, et à la fin de 1762, il suivit Audinot, qui s'était retiré du même théâtre pour fonder celui de l'Ambigu-Comique. Papavoine y devint premier violon et maître de musique : il occupa cette place jusqu'en 1789. Des propositions lui furent faites alors pour diriger l'orchestre du théâtre de Marseille ; il se rendit dans cette ville, et y mourut en 1793. On a de ce musicien deux œuvres de *Six quatuors pour deux violons, alto et basse*, gravés à Paris (sans date) ; il a fait aussi la musique d'un opéra comique intitulé *Barbacole ou le Manuscrit volé*, qui fut représenté le 15 septembre 1760, à la Comédie-Italienne. Papavoine composa pendant près de dix ans la musique de toutes les pantomimes qui furent jouées à l'Ambigu-Comique.

PAPE (Nicolas), en latin **PAPA**, né dans un village de la Saxe, vers le milieu du seizième siècle, a publié, à l'occasion de la nomination d'un musicien nommé Gerhard à la place de *cantor* à Brandebourg, un petit écrit intitulé : *Propempticon honoris causa, pietate, eruditione et omnium virtutum genere ornato juveni, musico et componistæ felici, Jacobo Gerhardo, Carlostadensi ex inclitâ Witebergæ ad cantoris munus auspiciendum a Senatu Brandenburgensi legitimè vocato anno Domini* 1572, *scriptum a Nicolao Papa, Reiderensi Saxone, S. l.* 1572.

PAPE (Louis-François), écrivain suédois,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

fit ses études à l'université d'Upsal, où il publia et soutint une thèse intitulée : *De usu musices*, Upsal, 1755, in 4°.

PAPE (Henri), facteur de pianos d'un mérité distingué, est né dans la Souabe, en 1787. Arrivé à Paris en 1811, il entra dans la fabrique de pianos de Pleyel, dont il dirigea les ateliers pendant plusieurs années. En 1815, il établit lui-même une manufacture de ces instruments, et pendant près de quarante ans, presque chaque année fut marquée par quelqu'une de ses inventions. Ses premiers grands pianos furent d'abord construits d'après le système anglais de Broadwood et de Tomkinson; mais doué d'un génie d'invention dans la mécanique, il ne tarda pas à introduire de nombreuses modifications dans la construction de ces instruments, et même à en changer complétement le principe. L'objet principal qu'il se proposa d'abord fut de faire disparaître la solution de continuité qui, dans les pianos carrés et à queue, existe entre la table et le sommier, pour laisser un passage aux marteaux qui doivent frapper les cordes; pour cela il reprit le principe de mécanisme placé au-dessus, d'abord imaginé par l'ancien facteur de clavecins Marius, puis renouvelé par Hildebrand, et enfin par Streicher, de Vienne; mais évitant les défauts des bascules et des contre-poids employés par ces artistes, il combina un ressort en spirale calculé sur l'action du marteau de manière à relever rapidement celui-ci, par un effort si peu considérable, que la fatigue du ressort était à peu près nulle. Si, dans le piano à queue, ce système de construction laissait désirer plus de légèreté au mécanisme, et plus de limpidité dans le son, dans le piano carré, le plus beau succès a répondu aux efforts de M. Pape. Ce dernier a aussi introduit diverses variétés dans les formes et dans le mécanisme du piano vertical, auquel il a donné une puissance de son remarquable. Les travaux de cet habile facteur ont reçu d'honorables récompenses dans le rapport avantageux fait sur ses instruments, le 19 septembre 1832, par la société d'encouragement pour l'industrie nationale; dans celui de l'Académie des beaux-arts de l'Institut de France, fait en 1833; dans la médaille d'or qui lui a été décernée à l'exposition des produits de l'industrie, en 1834, et dans la décoration de la Légion d'honneur qu'il a obtenue en 1830. Habile dans toutes les parties de la mécanique, il a inventé une machine pour scier en spirale les bois et l'ivoire, et il en a exposé les produits en 1827; un de ses pianos était plaqué de feuilles d'ivoire d'environ huit à neuf pieds de longueur et de deux de largeur. On a publié une *Notice sur les inventions et perfectionnements apportés par H. Pape dans la fabrication des pianos*; Paris, Lequin, in-4° de onze pages, avec trois planches lithographiées.

PAPE (Louis), né à Lubeck, le 14 mai 1809, apprit dans sa jeunesse à jouer du violon et du violoncelle, et reçut des leçons d'harmonie de l'organiste Bauck. Après avoir été employé quelque temps comme violoncelliste au théâtre de Kœnigstadt, à Berlin, il fut appelé à Hanovre, puis à Francfort-sur-le-Mein, en qualité de premier violon. Dans un voyage qu'il fit en 1833, il visita sa ville natale, et y fut engagé comme premier violon du théâtre. Plus tard, il eut le titre de compositeur de la cour, à Oldenbourg, et enfin, il s'établit à Brême dans ses dernières années, et y mourut au mois de février 1855. Parmi les compositions de cet artiste, on remarque : 1° Trois sonatines pour piano seul, op. 5; Copenhague, Lose. 2° Deux sonatines, *idem*; Hambourg, Cranz. 3° Quatuor pour deux violons, alto et violoncelle, op. 6; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 4° Quintette pour deux violons, alto et deux violoncelles; *ibid.* 5° Deux quatuors pour deux violons, alto et violoncelle, op. 10; *ibid.* En 1840, une symphonie composée par Pape a été exécutée à Oldenbourg, puis à Brême, dans l'année suivante, et enfin, cet ouvrage fut joué sous sa direction dans un des concerts du Gewandhaus de Leipsick. On connaît aussi de cet artiste quelques compositions pour le chant avec piano.

PAPENIUS (Jean-Georges), facteur d'orgues à Stolberg, dans la Thuringe, vers le commencement du dix-huitième siècle. Ses principaux ouvrages sont : 1° Un orgue de dix-huit registres, à deux claviers, à Oldisleben, construit en 1708. 2° Un orgue de trente-deux registres, à deux claviers et pédale, à Kindelbruck.

PAPIUS (André), dont le nom flamand était **DE PAEP**, naquit à Gand, en 1547. Neveu, par sa mère, de Livin Torrentius, évêque d'Anvers, il fit ses études sous la direction de son oncle, d'abord à Cologne, puis à Louvain. Ses progrès dans les langues grecque et latine furent rapides, ce qui ne l'empêcha pas de se livrer à l'étude de la musique, contre l'avis de Juste Lipse, qui n'aimait pas cet art. Papius acquit de grandes connaissances théoriques. Les études de *De Paep*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

étant terminées, Torrentius l'appela à Liége, et lui procura un canonicat à Saint Martin; mais il n'en jouit pas longtemps, car il se noya dans la Meuse, le 15 juillet 1581. On a de lui un livre intitulé : *De consonantiis, sive harmoniis musicis, contra vulgarem opinionem* : Anvers, 1568, in 12. Il le revit dans la suite, y fit quelques changements, et le publia de nouveau sous ce titre : *De consonantiis seu pro Diatessaron;* Anvers, Plantin, 1581, in-8°. De Paep entreprend de démontrer dans cet ouvrage que la quarte est une consonnance, et tout le livre roule sur ce sujet. Il prouve sa proposition par des arguments excellents, mais avec un ton tranchant et pédantesque; ce qui a fait dire à Zarlino (*Sopplim. mus.*, p. 103) que *c'était un auteur peu modeste* (*non molto modesto scrittore*). Quoi qu'il en soit, le livre de De Paep est ce qu'on avait fait de mieux sur cette matière jusqu'à la fin du seizième siècle (à l'exception des exemples de musique, qui sont assez mal écrits); il n'a été surpassé depuis lors que par le travail de Jean-Alvarès Frovo (*voyez* ce nom). Les auteurs du *Dictionnaire historique des musiciens* (Paris, 1810) ont fait sur cet écrivain une singulière méprise; ils l'ont appelé *Gaudentius*, ayant vraisemblablement mal lu le mot de *Gandavensis* qu'il ajoutait à son nom, pour indiquer sa ville natale.

PAPPA (François), professeur de philosophie et de théologie, était prédicateur à Milan dans les dernières années du seizième siècle et au commencement du dix-septième. Il était aussi compositeur de musique, et a publié : 1° *Motetti a 2 e 4 voci;* Milan, 1608, in-4°. 2° *Partito delle canzoni a 2 e 4 voci;* ibid., 1608, in-4°.

PAPPALARDO (Salvator), compositeur sicilien, s'est fait connaître, en 1840, par un opéra intitulé *Il Corsaro*, qui fut représenté à Naples, au théâtre du *Fondo*. Cet ouvrage était en trois actes; le troisième fut supprimé à la seconde représentation, et sous cette forme réduite, l'ouvrage eut quelque succès. Plusieurs morceaux de la partition ont été publiés avec accompagnement de piano, chez Ricordi, à Milan. Sous le nom du même compositeur, ont paru divers œuvres pour le chant, parmi lesquels on remarque le recueil de six mélodies intitulé : *Brezze del Sebeto*, qui a paru à Milan, chez Ricordi, en 1850. Il y a de la distinction dans cet œuvre. Le nom du compositeur a disparu du monde musical, après la publication de ce dernier ouvrage.

PAQUE (Guillaume), violoncelliste et compositeur pour son instrument, né à Bruxelles, en 1825, fut admis au Conservatoire royal de musique de cette ville, en 1835, et y fit toutes ses études. Élève de Demunck pour le violoncelle, il obtint le second prix au concours de 1850, et le premier, en 1841. Après avoir été attaché pendant quelques années comme violoncelliste au théâtre royal de Bruxelles, il se rendit à Paris, où il avait l'intention de se fixer, mais des propositions lui furent faites, en 1846, pour la place vacante de violoncelliste solo à l'Opéra italien de Barcelone : il l'accepta et, dans la même année, fut nommé professeur du *Conservatoire d'Isabelle la Catholique*. Il occupa ces deux emplois pendant trois ans et se maria à Barcelone. En 1849, il fit un voyage à Madrid et joua devant la reine, qui daigna accepter la dédicace d'une de ses compositions. Dans un voyage qu'il fit, en 1850, dans la France méridionale, il acheta, près de Lyon, une propriété, où, pendant plusieurs années, il alla passer quelques mois de l'été. Ce fut dans cette même année qu'il se fixa à Londres, où il est encore (1863), recherché pour son talent, et considéré comme le meilleur artiste sur le violoncelle, après M. Piatti, particulièrement dans la musique de chambre. M. Paque a fait plusieurs voyages en Allemagne, en Suisse et en France : partout il a obtenu des succès. Il est professeur de violoncelle à la *London Academy of Music*. Plusieurs fantaisies, thèmes variés et morceaux *de genre* pour violoncelle ont été publiés par cet artiste.

PARABOSCO (Jérôme), organiste et littérateur italien du seizième siècle, naquit à Plaisance, vers 1510, et fit ses études musicales à Venise, sous la direction d'Adrien Willaert. Déjà connu avantageusement dès 1540 comme poète et comme conteur par ses *Rime*, sa tragédie de *Progné*, et par ses premières comédies, il vécut à Venise dans l'intimité avec Louis Dolce, et fut désigné comme organiste du second orgue de l'église Saint-Marc, en 1551, après la retraite de Jacques de Buus (*voyez* ce nom). On voit par un passage des *Sopplimenti musicali* de Zarlino (lib. VIII, c. 13) que Parabosco était à Venise en 1541, et qu'il y figurait au nombre des musiciens qui, le 5 décembre de cette année, se réunirent dans l'église de Saint-Jean, à Rialto, pour l'exécution de vêpres solennelles que faisaient chanter les tondeurs de drap. Il y adressa des paroles sévères à un compositeur médiocre qui se comparait à Adrien Willaert. Il mourut vraisemblablement avant le mois de juillet

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

1557, car il eut alors pour successeur dans cette place Claude Merulo. Burney, copié par Gerber, s'est trompé en plaçant la date de la mort de Parabosco trente ans plus tard. L'Arétin, ami de Parabosco, dit de lui (*Lettere*, lib. V, p. 195) que lorsqu'on parlait de sa tragédie (*Progné*), il se donnait pour musicien et non pour poète, et que lorsqu'on le complimentait sur sa musique, il affectait de se donner pour poète plutôt que pour musicien. Parabosco eut de puissants protecteurs, parmi lesquels on remarque le doge François Donato, la princesse de Ferrare *Anne d'Este*, et surtout le célèbre patricien et littérateur vénitien Dominique *Venier*o, qui lui confia la direction des concerts qui se donnaient dans son palais, et où se réunissaient les artistes les plus distingués de Venise. Parabosco y accompagnait les chanteurs sur le clavecin, et improvisait sur le même instrument, avec un rare talent pour cette époque. Il louait ses protecteurs dans ses vers et leur dédiait ses ouvrages. C'est ainsi qu'il plaça le nom de *Christophe Mielich*, riche négociant allemand, en tête de sa tragédie de *Progné*: il en reçut de riches présents à cause de cette dédicace.

Ses nouvelles, auxquelles il donna le titre *I Diporti*, ses comédies, et quelques-unes de ses poésies, prouvent, dit M. Caffi (1), que les mœurs de Parabosco étaient plus que libres et dignes d'un ami de l'Arétin. L'excès des plaisirs sensuels porta atteinte à sa constitution et eut des suites qui abrégèrent sa vie. L'amour vint enfin mettre un terme à ses désordres; épris d'une belle jeune fille, il l'épousa en 1548, et en eut plusieurs fils.

L'Arétin nous apprend, dans une de ses lettres, que Parabosco avait écrit des motets qui, par le peu de soin qu'on a mis à les conserver, ne paraissent pas avoir exercé une grande influence sur l'art de l'époque. Je ne connais de lui que le motet à cinq voix *Ipsa te rogat pietas*, inséré dans la collection qui a pour titre : *Di diversi musici de' nostri tempi motetti a* 4, 5 *e* 6 *voci*; Venise, 1558, in-4°. Je crois pourtant qu'il existe quelques morceaux de cet artiste dans d'autres recueils. Ses *Lettere*, *Rime*, etc., furent imprimées à Venise, en 1546, in-12; ses comédies de 1547 à 1567, sa tragédie de *Progné*, en 1548, et ses nouvelles intitulées : *I Diporti*, à Venise, en 1552 et 1558, in-8°.

(1) *Storia della musica sacra nella già Cappella ducale di San Marco, in Venezia*, t. I, p. 113.

PARADEISER (Mariants) (1), moine de l'abbaye de Melk, en Autriche, né à Riedenthal, le 11 octobre 1747, commença les études de collége dès l'âge de sept ans, puis alla suivre, à Vienne, les cours de l'université, et acquit des connaissances étendues dans la philosophie, dans les sciences et dans la musique. Son talent sur le violon était remarquable. Dès l'âge de quatorze ans, il écrivit des quatuors pour des instruments à cordes dont le mérite consistait dans l'abondance des idées mélodiques. Ces ouvrages furent suivis d'une cantate et de *Celadon*, petit opéra dans lequel se trouvait un double chœur bien écrit. A l'âge de vingt-deux ans, il produisit six nouveaux quatuors et six trios pour deux violons et violoncelle. Cette dernière production fut exécutée par l'auteur, par Kreibich, artiste de la chapelle de l'empereur Joseph II, et par le monarque lui-même, qui jouait la partie de violoncelle. On connaît aussi du P. Paradeiser un motet pour contralto (en *fa*), cinq *Salve Regina*, un *Alma*, et un *Ave Regina Cœlorum*. Toutes ses productions sont restées en manuscrit. Ce religieux mourut à l'âge de vingt-huit ans, le 16 novembre 1775, d'une affection hémorroïdale.

PARADIES (Pierre-Dominique) (2), compositeur et claveciniste, naquit à Naples, vers 1710, et y fit ses études musicales. Élève de Porpora, il devint un des plus habiles musiciens de l'école napolitaine de cette époque. Ses opéras les plus connus sont : 1° *Alessandro in Persia*, joué à Lucques, en 1738; Allacci ne mentionne pas cet ouvrage dans sa *Dramaturgia*. 2° *Il Decreto del fato*, représenté à Venise, en 1740. 3° *Le Muse in gara*, cantate exécutée au conservatoire de *Mendicanti*, à Venise, en 1740. Paradies se rendit à Londres, en 1747, et y donna, le 17 décembre de la même année, *Phaéton*, opéra sérieux, qui n'eut que neuf représentations. Depuis lors, il paraît avoir renoncé à la composition dramatique; mais il se fixa à Londres et y vécut longtemps comme professeur de clavecin. Il y publia un recueil de douze bonnes sonates de clavecin, sous ce titre : *Sonate di gravicembalo dedicate a sua altezza reale la prin-*

(1) Une copie manuscrite des quatuors et d'un trio de Paradeiser est indiquée sous le prénom de *Carl*, dans le catalogue de Traeg, publié en 1799.

(2) Je me suis trompé, dans la première édition de la *Biographie universelle des musiciens*, en transformant ce nom en celui de *Paradisi*. Les renseignements de La Borde (*Essai sur la musique*, la *Dramaturgia* d'Allacci, l'épître dedicatoire et le privilége des sonates de clavecin de ce musicien, démontrent que son nom était *Paradies*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

cipessa Augusta, da Pier Domenico Paradies napolitano; London, printed for the author by John Johnson. L'œuvre n'a pas de date, mais le privilége accordé par le roi d'Angleterre, Georges II, pour l'impression et la vente, pendant quatorze ans, *de douze sonates pour le clavecin et de six grands concertos pour l'orgue,* est daté du 28 novembre 1754. Les douze sonates, gravées sur cuivre, forment un cahier de quarante-sept pages in-fol. Je ne connais pas d'exemplaire des six grands concertos d'orgue. Une deuxième édition des sonates a été publiée à Amsterdam, en 1770. Lorsque Paradies quitta l'Angleterre pour retourner en Italie, il se fixa à Venise, où il vivait encore en 1792, dans un âge très-avancé.

PARADIES (Marie-Thérèse), compositeur et pianiste remarquable de son temps, naquit à Vienne, le 15 mai 1759. Frappée de cécité à l'âge de cinq ans, elle trouva dans la musique des consolations contre cette infortune, montra pour cet art une aptitude singulière, et fut d'ailleurs douée d'une facilité merveilleuse pour l'étude des langues et des sciences. L'italien, l'allemand, le français et l'anglais lui étaient également familiers; habile dans le calcul de tête, elle était aussi instruite dans la géographie et dans l'histoire, dansait avec grâce, et avait une conception si prompte et une mémoire si heureuse qu'elle jouait aux échecs, réglant le mouvement des pièces qu'elle indiquait d'après ce qu'on lui disait du jeu de l'autre joueur. Kozeluch et Righini furent ses maîtres de piano et de chant; le maître de chapelle Friebert lui enseigna l'harmonie, et elle reçut des conseils de Salieri pour la composition dramatique. Elle n'était âgée que de onze ans, lorsque l'impératrice Marie-Thérèse lui donna une pension de 250 florins, après l'avoir entendue dans des sonates et des fugues de Bach, qu'elle jouait avec une rare perfection. En 1784, elle commença à voyager, visita Linz, Salzbourg, Munich, Spire, Manheim, la Suisse, se rendit à Paris, où elle joua avec un succès prodigieux au concert spirituel, en 1785, puis se rendit à Londres où elle excita le plus vif intérêt. Les artistes les plus célèbres de cette époque, tels que Abel, Fischer, Salomon, se firent honneur de l'aider de leur talent dans ses concerts. Au retour de son voyage en Angleterre, elle se fit entendre en Hollande, à Bruxelles, à Berlin, à Dresde, reçut partout l'accueil le plus flatteur, et rentra à Vienne, vers la fin de 1780. Elle s'y livra à l'enseignement et à la composition, publia plusieurs œuvres de musique instrumentale, et fit représenter avec succès quelques opéras à Vienne et à Prague. Sa maison, visitée par les personnages les plus distingués de Vienne, était aussi le rendez-vous des étrangers qui, dans ses dernières années, admiraient encore le charme de sa conversation et sa bonté parfaite. Cette femme si remarquable à tant de titres mourut à Vienne, le 1er février 1824, à l'âge de soixante-cinq ans moins quelques mois. En 1791, elle avait fait représenter à Vienne *Ariane à Naxos,* opéra en deux actes; cet ouvrage fut suivi d'*Ariane et Bacchus,* duodrame en un acte, suite de l'opéra précédent. En 1792, madame Paradies donna au théâtre national de Vienne *le Candidat instituteur,* petit opéra en un acte, et en 1797, elle fit jouer à Prague le grand-opéra *Renaud et Armide.* Elle fit aussi exécuter au théâtre national de Vienne, en 1794, une grande cantate sur la mort de Louis XVI, qui fut publiée avec accompagnement de piano. Précédemment elle avait fait imprimer sa cantate funèbre sur la mort de l'empereur Léopold. Parmi ses autres compositions, on remarque : 1° Six sonates pour le clavecin, op. 1; Paris, Imbault. 2° Six *idem,* op. 2, *idem.* 3° Douze canzonettes italiennes, avec accompagnement de piano; Londres, Bland. 4° *Léonore,* ballade de Burger; Lieder, Vienne.

PARADIN (Guillaume), historien français, naquit vers 1510, au village de Cuiseaux, en Bourgogne. Après avoir achevé ses études, il embrassa l'état ecclésiastique, et s'attacha au cardinal de Lorraine, qui lui fit obtenir un canonicat au chapitre de Beaujeu, dont il devint plus tard le doyen. Il mourut en cette ville, le 16 janvier 1590, dans un âge avancé. Parmi ses nombreuses productions, on remarque un *Traité des chœurs du théâtre des anciens;* Beaujeu, 1560, in-8°. C'est un livre de peu de valeur.

PARADISI (le comte Jean), né à Reggio de Modène, en 1761, fit voir dès sa jeunesse un esprit juste et de grande portée, un caractère noble et l'amour de sa patrie. Après avoir terminé de solides études sous la direction de son père, littérateur distingué, il se livra à des travaux scientifiques et à la culture du droit public. Devenu l'un des directeurs de la république Cisalpine, il fut ensuite obligé de donner sa démission de ce poste, où il avait acquis des droits à l'estime publique, fut jeté dans une prison après l'évacuation

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de l'Italie par les armées françaises, recouvra sa liberté après la bataille de Marengo, et prit part de nouveau aux affaires de l'État après l'institution du royaume d'Italie. La chute de Napoléon et le rétablissement de la domination autrichienne en Italie le firent rentrer dans l'obscurité. Il mourut à Reggio, le 26 août 1820, à l'âge de soixante-cinq ans. Le comte Paradisi avait été président de l'Institut italien des sciences et arts, grand dignitaire de la Couronne de fer, et grand cordon de la Légion d'honneur. On lui doit les *Ricerche sopra le vibrazioni delle lamine elastiche*, qui furent insérées dans les *Memorie dell' Inst. nazion. italico* (*Cl. di fisica e matemat.*; Bologne, 1806, t. I, part. II, p. 393-431), et qui furent réimprimées séparément à Bologne, 1806, in-4°.

Il y a eu, à Londres, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, un professeur de chant italien nommé *Paradisi* : il fut le maître de la célèbre cantatrice *Mara*.

PARATICO (Julien), excellent luthiste, naquit à Brescia, vers le milieu du seizième siècle. Les pièces de luth qu'il composa passaient pour les meilleures de ce temps. Ses amis Marenzio et Lelio Bertani lui avaient conseillé de voyager, lui donnant l'assurance que ses talents lui assureraient une incontestable supériorité sur ses émules; mais il ne voulut jamais s'éloigner de sa patrie. Il mourut à Brescia, en 1617, à l'âge d'environ soixante et dix ans.

PARAVICINI (madame), élève de Viotti, a eu de la réputation comme violoniste, dans les premières années du XIXe siècle. Née à Turin, en 1769, elle était fille de la cantatrice Isabelle Gandini, alors attachée au théâtre de cette ville. En 1797, elle alla pour la première fois à Paris, et y brilla dans les concerts donnés à la salle de la rue des Victoires nationales. En 1799, elle se fit entendre avec succès à Leipsick; l'année suivante, elle était à Dresde, et en 1801, elle fit un second voyage à Paris, et se fit applaudir dans les concerts de Fridzeri. En 1802, on la trouve à Berlin, et en 1805, à Ludwigslust. Séparée de son mari et devenue la maîtresse du comte Alberganti, elle se fit présenter à la cour de Ludwigslust sous ce dernier nom. Il paraît qu'à cette époque, elle cessa de chercher des ressources dans son talent; mais, en 1820, elle reparut en Allemagne, et sept ans après, elle donna des concerts à Munich, où l'on admira la vigueur de son archet, quoiqu'elle eût alors près de cinquante-huit ans. Depuis ce temps, les journaux ne fournissent plus de renseignements sur sa personne. Madame Paravicini ne jouait que de la musique de son maître Viotti; elle en possédait bien la tradition.

PAREDES (Pierre-Sanche **DE**), ecclésiastique portugais, vécut dans la première moitié du dix-septième siècle, et fut à la fois bénéficier et organiste de l'église d'Obedos. Il mourut à Lisbonne, en 1635. Homme instruit dans les lettres et dans la musique, il a publié une grammaire latine en portugais, et a laissé en manuscrit : 1° Lamentations pour la semaine sainte, à plusieurs voix. 2° Villancicos pour la fête de Noël. Ces ouvrages se trouvaient à l'église d'Obedos, lorsque Machado a écrit sa Bibliothèque des auteurs portugais.

PAREJA (Barthélemy **RAMIS** ou **RAMOS DE**). *Voyez* **RAMIS DE PAREJA**.

PARENT (Alexandre-Amable-Henri), pianiste et compositeur pour son instrument, est né à Paris, le 10 novembre 1810. Admis au Conservatoire, le 22 août 1828, il reçut d'abord des leçons de piano de M. Laurent, puis il devint élève de Zimmerman. Le premier prix lui fut décerné au concours de 1830. Au mois d'octobre 1831, ses études furent terminées, et il s'est retiré de l'école. Depuis lors, cet artiste s'est livré à l'enseignement et a publié divers morceaux pour le piano.

PARENTI (François-Paul-Maurice), compositeur et maître de chant, naquit à Naples, le 15 septembre 1764. Ayant été admis au Conservatoire de la *Pietà de' Turchini*, il y apprit l'harmonie et l'accompagnement sous la direction de Tarantina, reçut des leçons de contrepoint de Sala, et eut des conseils de Traetta pour le style idéal. Dans sa jeunesse, il fit représenter à Rome et à Naples quelques opéras, parmi lesquels on cite : 1° *Le Vendemie*, opéra bouffe. 2° *Il Matrimonio per fanatismo*, idem. 3° *I Viaggiatori felici*, idem. 4° *Antigona*, opéra sérieux. 5° *Il Repastore*, idem. 6° *Nitteti*, idem. 7° *L'Artaserse*, idem. Arrivé à Paris, en 1790, Parenti inséra quelques morceaux dans *les Pèlerins de la Mecque*, traduit de Gluck pour l'Opéra-Comique. Dans la suite, il donna, au même théâtre, *les deux Portraits*, en 1792, et *l'Homme ou le Malheur*, en un acte, 1793. Cet artiste a écrit aussi beaucoup de messes et de motets dans le style dit *alla Palestrina*. Désigné, en 1802, pour diriger les chœurs et accompagner au piano à l'Opéra italien, il ne conserva cet emploi que pendant une année;

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

puis il reprit sa profession de maître de chant. Il est mort à Paris, en 1821, à l'âge de cinquante-sept ans. Cet artiste a laissé en manuscrit quelques messes, un Magnificat à quatre voix, et des Litanies à quatre voix, avec orgue.

PARFAICT (François et Claude), littérateurs qui se sont livrés à l'étude de l'histoire des théâtres en France, naquirent, le premier à Paris, le 10 mai 1698; le second vers 1701. François mourut dans la même ville, le 25 octobre 1753; Claude cessa de vivre le 26 juin 1777. Parmi les ouvrages de ces écrivains laborieux, on remarque : 1° *Dictionnaire des théâtres de Paris;* Paris, Lambert, 1750, ou Paris, Razet, 1767, sept volumes in-12. 2° *Mémoire pour servir à l'histoire des spectacles de la foire;* Paris, Briasson, 1743, deux volumes in-12. François a laissé en manuscrit une *Histoire de l'Opéra,* dont le manuscrit original a été à la Bibliothèque impériale de Paris. Beffara a fait une copie de ce manuscrit qui s'est égaré, soit qu'il ait été replacé dans un autre endroit que celui qu'il devait occuper, soit qu'il ait été réellement perdu. Beffara a bien voulu me communiquer sa copie, qui m'a fourni quelques bons renseignements. Cette copie est aujourd'hui dans la Bibliothèque de la ville de Paris.

PARIS (Jacques-Reine), né à Dijon, en 1795, commença l'étude de la musique comme enfant de chœur, à l'âge de six ans, sous la direction d'un maître italien, nommé *Travisini.* Jusqu'à l'âge de quinze ans, il resta dans l'école de la maîtrise, où il acquit quelques notions d'harmonie. Après les événements politiques de 1815, le désir d'étendre ses connaissances dans un art qu'il aimait avec passion, le décida à se rendre à Paris, muni d'une lettre de recommandation pour Choron, alors directeur de l'Opéra, et qui, privé de cet emploi quelques mois plus tard, fonda l'école qui l'a illustré. Paris y entra comme professeur de solfége, pendant qu'il suivait au Conservatoire les cours d'harmonie et de contrepoint. Après deux années de professorat à l'école de Choron, il succéda à Halévy comme maître de solfége au Conservatoire. Vers le même temps, il se maria, et cette circonstance le fit renoncer au concours pour le grand prix de composition. Il se livra à l'enseignement, et publia quelques ouvrages au nombre desquels on remarque : 1° *Théorie musicale;* Paris, 1820. 2° *Méthode Jacotot appliquée à l'étude du piano, approuvée par le fondateur de l'enseignement universel;* Dijon, chez l'auteur, 1830, in-8° de cinquante-six pages, avec un cahier de musique in-4°. En 1827, la place de maître de chapelle à la cathédrale de Dijon étant devenue vacante, elle fut offerte à Paris qui l'accepta, parce que sa santé affaiblie par le travail lui rendait l'enseignement pénible à Paris. Pendant qu'il remplissait ces fonctions, il fit entendre plusieurs messes et motets de sa composition. La suppression faite par le gouvernement, en 1830, des sommes précédemment allouées aux maîtrises de cathédrales, dans le budget des dépenses de l'État, le traitement des maîtres de chapelle subit une réduction, à laquelle Paris dût se soumettre; mais il accepta en dédommagement la place d'organiste devenue vacante par la mort de Larey. Cet artiste a fait représenter, à Dijon, deux opéras de sa composition, le premier en 1835, l'autre, dans les premiers jours de 1847; ce dernier avait pour titre : *Une quarantaine au Brésil.* Paris s'est fait remarquer à l'exposition de l'industrie de 1834, à Paris, par l'*Harmoniphone,* de son invention, petit instrument à clavier, très-ingénieux, destiné à remplacer le hautbois dans les orchestres des petites villes où cet instrument n'existe pas. Le mécanisme de l'harmoniphone consiste en un courant d'air comprimé qui fait vibrer une corde de boyau lorsque l'abaissement de la touche ouvre une soupape par où il s'échappe. La sonorité a beaucoup d'analogie avec le son du hautbois.

PARIS (Aimé), né le 10 juin 1798, à Quimper (Finistère), fit ses premières études au collége de Laon et s'attacha particulièrement aux mathématiques, dans le dessein d'entrer à l'école polytechnique. Les événements de 1814 ayant ramené sa famille à Paris, il acheva ses humanités au collége royal de Charlemagne, puis suivit les cours de l'école de droit et fut reçu avocat en 1820. Dans la même année, il eut, au *Courrier français,* l'emploi de sténographe, et deux ans plus tard, il fut chargé des mêmes fonctions au *Constitutionnel.* Au commencement de 1821, il suivit le cours de musique de Galin (*voyez* ce nom) et se lia d'amitié avec cet homme distingué; mais l'étude de la théorie de Feinaigle sur l'art de développer les ressources de la mémoire par de certains procédés, et les perfectionnements qu'il y introduisit, lui procurèrent l'avantage d'être nommé professeur de mnémonique à l'Athénée de Paris, en 1822. Ses cours publics ayant inspiré de l'intérêt, il se détermina à parcourir la France, pour en

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ouvrir de semblables dans quelques grandes villes. Lyon, Rouen, firent bon accueil au professeur d'une science nouvelle qui s'adressait à toutes les classes de la société; mais, à Nantes, le préfet, qui crut voir des allusions injurieuses pour la restauration dans les procédés d'enseignement de M. Paris, fit fermer le cours, et bientôt après le ministre de l'intérieur étendit l'interdiction à toute la France. Elle ne fut levée qu'en 1828, par M. de Vatismenil; mais, dès lors, M. Aimé Paris avait pris la résolution de faire, dans les départements et à l'étranger, pour l'enseignement de la musique par la méthode de Galin, ce que Geslin, Aimé Lemoine, Jue et d'autres avaient fait à Paris par leurs cours. Ce fut ainsi que, pendant trente ans, M. Paris fit, dans une multitude de villes, en France, en Belgique, en Hollande et en Suisse, des cours de cette méthode du *méloplaste*, à laquelle il avait fait des modifications, comme ses prédécesseurs en avaient fait d'espèces diverses. A son arrivée dans une ville qu'il se proposait d'exploiter, il débutait ordinairement par quelques séances de *Mnémotechnie*, pour fixer l'attention du public : elles étaient en quelque sorte l'introduction obligée des cours de musique. Pour donner de l'éclat à ceux-ci, il avait pour habitude d'envoyer ou de faire afficher des défis aux professeurs de musique ou aux chefs d'écoles de la localité, demandant toujours des épreuves comparatives, sous des conditions qu'il savait bien ne pouvoir être acceptées (1). Qu'on lui répondît, ou qu'on gardât le silence, on ne pouvait éviter qu'il publiât quelque pamphlet contre ceux qu'il considérait comme ses adversaires naturels. La violence en était le caractère; l'injure y était prodiguée, non-seulement aux auteurs de systèmes différents d'enseignement, tels que Bocquillon-Wilhem, Pastou, Mercadier et autres, mais aux professeurs des villes où M. Paris faisait un séjour plus ou moins prolongé, aux journalistes qui hasardaient quelque observation critique sur la méthode *Galin-Paris*, aux sommités de l'art et de la science qui n'opposaient qu'un dédaigneux silence aux défis qu'on leur adressait, voire même aux autorités locales qui ne secondaient pas avec assez d'empressement les vues de M. Paris. Il serait impossible aujourd'hui de citer les titres de toutes les brochures de ce genre répandues dans toutes les parties de la France et à l'étranger; leur auteur seul pourrait vraisemblablement en donner la nomenclature, car tout cela est tombé dans un profond oubli. *La Littérature française contemporaine* (t. V, p. 500) me fournit les titres suivants : 1° *Memorandum du cours de M. Aimé Paris* (théorie de P. Galin); Bordeaux, 1838-1839, in-4°. 2° *Manuel pratique et progressif de musique vocale, d'après la méthode Galin-Paris-Chevé;* Caen, Poisson. C'est un recueil d'airs en notation chiffrée, réunis et classés par M. Paris. 3° *Notes détaillées, à l'usage des souscripteurs au cours de musique fait par M. Aimé Paris, d'après la théorie de P. Galin,* 1838, in-4°. 4° *Résumés progressifs du prochain cours de musique vocale en quatre-vingts leçons, professé par M. Aimé Paris, d'après la théorie de feu P. Galin,* in-fol. 5° *Avant-goût des sévérités de l'avenir, ou seize ans d'une lutte qui n'est pas terminée et qui amènera infailliblement le triomphe d'une grande idée;* 1840, in-8°. La grande idée, c'est la notation de la musique en chiffres. 6° *La Question musicale élevée à la hauteur des sommités compétentes;* 1849, in-8°. On trouve la liste des écrits de M. Paris concernant la mnémotechnie dans *la France littéraire,* de Quérard (t. VI, p. 598), et dans *la Littérature française contemporaine* (loc. cit.). Homme d'intelligence et doué d'une rare énergie, M. Aimé Paris a montré une prodigieuse activité dans ses voyages, ses cours, ses immenses travaux pour la partie matérielle de son enseignement et la profusion de ses pamphlets. Aujourd'hui même (1863), après trente-cinq ans d'immenses fatigues, il combat encore avec l'ardeur de la jeunesse pour ses convictions, et publie, à Rouen, le journal de la *Méthode Galin-Paris-Chevé,* sous le titre de *la Réforme musicale.* Il a trouvé dans son beau-frère (M. Chevé) un auxiliaire de la même trempe, qui fait à Paris, pour le triomphe de la méthode, ce que lui-même a fait dans les départements et à l'étranger. M. Paris a donné une deuxième édition du livre de Galin, sous ce titre : *Exposition d'une nouvelle méthode pour l'enseignement de la musique; deuxième édition, publiée aux frais des disciples de M. Aimé Paris, et augmentée, par ce professeur, de figures explicatives, et d'une notice sur l'auteur;* Lyon, Baron, 1852, in-8° avec seize planches.

(1) Voyez Chevé.

PARIS (Alexis-Paulin), premier employé au cabinet des manuscrits de la Bibliothèque royale de Paris, membre de l'Institut de France et de beaucoup de sociétés savantes, est né à Avenay (Marne), le 25 mars 1800. Au

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

nombre des ouvrages de ce littérateur, où brille une érudition solide sans pédanterie, on remarque : *le Romancero français ; Histoire de quelques anciens trouvères, et choix de leurs chansons ; le tout nouvellement recueilli ;* Paris, Techner, 1833, un volume in-12. Les notices que renferme ce volume sur Audefroi-le-Bâtard, *le Quenes de Béthune*, Charles, roi de Sicile et comte d'Anjou, Jean de Brienne, le comte de Bretagne et Hues et de la Ferté, sont remplies d'intérêt.

PARIS (Claude-Joseph), né à Lyon, le 6 mars 1801, fit ses premières études de musique en cette ville, puis se rendit à Paris où il entra au Conservatoire, le 24 juin 1824. Il reçut de Lesueur des leçons de composition. En 1825, il se présenta aux concours de l'Institut de France, et y obtint le second grand prix de composition : le premier lui fut décerné l'année suivante, pour la cantate intitulée *Herminie*. Devenu pensionnaire du gouvernement, il se rendit en Italie, vécut près de deux ans à Rome et à Naples, et fit jouer, à Vienne, en 1829, *l'Alloggio militare*, opéra bouffe en un acte. De retour à Paris, il fit entendre, en 1830, une messe de *Requiem* de sa composition dans l'église des Petits-Pères. Le 31 juillet 1831, on représenta, au théâtre Ventadour, *la Veillée*, opéra-comique dont il avait écrit la musique, et qui n'eut qu'un succès médiocre. Depuis cette époque, M. Paris s'est fixé à Lyon.

PARISE (Gennaro), compositeur de musique d'église, est né à Naples dans les dernières années du dix-huitième siècle. Fils d'un ancien élève de Cafaro qui était musicien instruit et compositeur, Parise apprit, sous la direction de son père, les éléments de la musique, l'harmonie et le contrepoint ; toutefois, son étude la plus solide fut la lecture attentive des ouvrages des grands maîtres, particulièrement les œuvres de musique d'église. Après qu'il se fut fait connaître par de bonnes productions en ce genre, il obtint les places de maître de chapelle de la cathédrale de Naples et des églises de Saint-Dominique, des Hiéronymites et de plusieurs autres. En 1851, il était professeur d'accompagnement des *partimenti* au collége royal de musique de cette ville. Parmi les nombreuses compositions de cet artiste, on remarque beaucoup de messes avec orchestre ; d'autres messes, à trois et quatre voix, dans le style *alla Palestrina ;* plusieurs autres à trois voix avec orgue ; d'autres, enfin, à deux et trois voix sur le chant choral des capucins et récollets ; une messe de *Requiem* à grand orchestre ; deux autres *alla Palestrina ;* quelques messes brèves et vêpres avec accompagnement d'orgue ou de harpe ; trois vêpres complètes avec tous les psaumes *alla Palestrina ;* plusieurs *Dixit ;* d'autres psaumes à grand orchestre ; trois *Credo* avec orchestre ou *alla Palestrina ;* plusieurs *introïts*, graduels et offertoires avec orchestre et sans instruments ; des *proses* ou séquences ; beaucoup d'hymnes pour les vêpres avec orchestre, et d'autres pour des voix seules ; deux *Pange lingua* avec orchestre et orgue ; un *Tantum ergo* pour ténor avec orchestre et un *écho* lointain, à trois voix ; des matines de Noël, à trois et quatre voix ; sept *Miserere*, à trois et quatre voix avec orgue, et un autre *Miserere* avec accompagnement de bassons ; une messe solennelle pour le dimanche des Rameaux qui s'exécute dans l'église des Hiéronymites ; d'autres, pour le vendredi et le samedi saints ; plusieurs *Lamentations ;* les trois heures de désolation de la Vierge Marie, avec deux violoncelles ; deux *Salve Regina* avec orchestre ; un autre avec orgue ; trois *Te Deum* avec orchestre, dont un à six voix ; deux autres *Te Deum*, à trois voix, avec orgue ; deux litanies à quatre voix, et deux à deux voix ; différentes pièces pour des cérémonies monastiques, et une cantate à trois voix, en l'honneur de saint Joseph.

PARISH-ALVARS (Élie), harpiste célèbre et compositeur distingué, naquit à Londres, en 1810, d'une famille israélite. Dizi (*voyez* ce nom) fut son premier maître de harpe ; mais, après que cet artiste eut quitté Londres pour se fixer à Paris, Parish-Alvars devint élève de Labarre, et dès lors il changea sa manière et prit le caractère grandiose et la sonorité puissante qui le distinguèrent des autres artistes. Il jouait aussi du piano avec beaucoup d'habileté. Parish-Alvars n'était âgé que de quinze ans lorsqu'il fit un premier voyage en Allemagne, dans lequel il se fit entendre à Brême, à Hambourg, à Magdebourg, et déjà y produisit une vive impression sur les artistes. De retour en Angleterre, il se livra à de nouvelles études, particulièrement sur l'exécution rapide des tierces, des sixtes et des octaves des deux mains, sur les sons harmoniques simples et doubles combinés avec les sons naturels, et sur l'usage des pédales pour des modulations inattendues. En 1834, il visita la haute Italie, et frappa l'auditoire d'étonnement et d'admiration dans un concert qu'il donna à Milan, quoiqu'il ne fût âgé que de dix-huit ans. Deux ans plus tard, il était à

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Vienne, où il obtint les plus brillants succès. Il y resta près de trois années, ne cessant de chercher de nouveaux effets et de nouvelles ressources dans son instrument. Dans l'intervalle de 1838 à 1842, Parish-Alvars fit un voyage en Orient, où il recueillit des mélodies dont il fit ensuite les thèmes de quelques-unes de ses compositions. Tous les résultats étaient obtenus par l'artiste, et son talent était parvenu au plus haut degré de perfection, quand il donna ses concerts à Leipsick, en 1842, à Berlin, à Francfort, à Dresde et à Prague dans l'année suivante. Une appréciation pleine d'enthousiasme de son exécution merveilleuse, datée de Dresde (février 1843), et signée du nom de *Thérèse de Winckel*, parut alors dans la *Gazette générale de musique de Leipsick* (n° 9, col. 107, 108). Après avoir analysé les prodiges de cette exécution dans tous les genres de difficultés vaincues, l'auteur de cette appréciation s'écrie : *Parish-Alvars est sur son instrument un véritable Colomb, qui a découvert les riches trésors d'un nouveau monde pour la harpe.* En 1844, nous retrouvons cet artiste extraordinaire à Naples, où il excitait des transports d'admiration. Deux ans après, il retourna en Allemagne et s'arrêta à Leipsick. Ses liaisons avec Mendelssohn et ses longs séjours au delà du Rhin avaient exercé une puissante influence sur son sentiment musical et lui avaient donné depuis plusieurs années des tendances vers l'art sérieux qui avaient modifié le caractère de ses compositions. Cette transformation devient évidente dans son concerto pour la harpe (en *sol* mineur), œuvre 81, qu'il avait écrit à Leipsick, et qui fut publié en 1847. Dans cette même année, il alla s'établir à Vienne, mais sans s'y faire entendre, et se livrant à des études sérieuses sur l'art d'écrire. Ce fut à cette époque qu'il s'essaya dans des quatuors pour instruments à cordes et dans des morceaux de symphonies dont on m'a fait l'éloge à Vienne, mais qui, je crois, sont restés en manuscrit. Parish-Alvars avait été nommé virtuose de la chambre impériale ; ce titre ne l'obligeait pas à un service très-actif, et lui laissait le temps nécessaire pour se livrer au travail de la composition. Malheureusement sa santé déclinait visiblement depuis près d'une année : il mourut à Vienne, le 25 janvier 1840, et l'art perdit en lui un de ses plus nobles interprètes.

Les compositions les plus remarquables de Parish-Alvars pour la harpe sont : 1° Grand concerto (en *sol* mineur), avec orchestre, op. 81 ; Leipsick, Kistner. 2° Concertino pour deux harpes et orchestre, op. 91 ; Milan, Ricordi. 3° Concerto pour harpe et orchestre (en *mi* bémol), op. 98 ; Mayence, Schott. 4° Souvenir de *don Pasquale*, duo pour harpe et piano, op. 74 ; *ibid.* 5° *Chœur de corsaires grecs et marche* pour harpe seule, op. 53 ; Hambourg, Schuberth. 6° *Voyage d'un harpiste en Orient. Recueils d'airs et de mélodies populaires en Turquie et dans l'Asie Mineure*, pour harpe seule, op. 62 : n° 1. Souvenir du Bosphore ; 2. Danse Bulgarienne ; 3. Air hébreu de Philippopolis ; 4. Air arménien ; 5. Marche de parade du sultan ; 6. Chanson grecque de Santorino ; Vienne, Mechetti. 7. Grande marche, op. 67 ; Mayence, Schott. 8. *L'Adieu*, romance, op. 68 ; Vienne, Mechetti. 9. *Orage et calme*, op. 71 ; Mayence, Schott. 10. *Scènes de ma jeunesse*, grande fantaisie, op. 75 ; *ibid.* 11. *La Danse des fées*, morceau caractéristique, op. 76 ; Vienne, Mechetti. 12. Grande fantaisie sur *Lucrèce Borgia*, op. 78 ; Mayence, Schott. 13. Grande fantaisie sur *Lucia de Lammermoor*, op. 79 ; Vienne, Artaria. 14. *Rêveries*, op. 82 ; Leipsick, Kistner. 15. *Sérénade*, op. 83 ; *ibid.* 16. Grande étude à l'imitation de la mandoline, op. 84 ; Milan, Ricordi. 17. *Il Papagallo*, souvenir de Naples, op. 85 ; Leipsick, Kistner. 18. *Souvenir de Pischek*, fantaisie, op. 89 ; Mayence, Schott. 19. *Illustrazioni de' poeti italiani*, op. 97 ; n° 1, *Petrarca* ; Milan, Ricordi. 20. Trois romances sans paroles, œuvre posthume ; Mayence, Schott.

PARISINI (Ignace), né à Florence au commencement du dix-neuvième siècle, y a fait ses études musicales, et fut pendant quelque temps chef d'orchestre du théâtre de *la Pergola*. En 1834, il fut engagé pour diriger l'orchestre de l'Opéra italien de Paris : il occupa cette position jusqu'en 1838 ; mais l'administration de ce théâtre ayant changé alors, il ne s'entendit point avec la nouvelle direction et fut remplacé. Vers le même temps, des propositions furent faites à cet artiste pour qu'il se fixât en Grèce ; il les accepta et s'établit à Athènes comme professeur de chant. Il y était encore en 1845 ; mais après cette date on n'a plus eu de renseignements sur M. Parisini. Il avait fait représenter, en 1838, à Fossano (Piémont), un opéra intitulé *la Selvia riconoscente*.

PARISIS (Pierre-Louis), évêque de Langres (28 août 1834), puis d'Arras (12 août 1851), est né à Orléans, le 12 août 1795.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Après la révolution de 1848, ce prélat fut élu par le département du Morbihan représentant à l'assemblée nationale et fut réélu à l'assemblée législative, où il fit partie de la majorité monarchique. Après le coup d'État du 2 décembre 1851, il se retira des affaires politiques et ne s'occupa plus que de celles de son diocèse et de ses écrits. Il n'est cité ici que pour son *Instruction pastorale sur le chant de l'église;* Paris, Lecoffre et Cᵉ, 1840, in-8° de quatre-vingts pages, où l'on trouve de très-bonnes idées sur la nature de ce chant et son exécution. On doit aussi à Mgr Parisis une édition de l'Antiphonaire romain pour l'usage de son diocèse, sous ce titre : *Antiphonarium romanum, ad normam Breviarii, ex decretis sacro Concilii Tridentini restituti, S. Pii V, pontif. max., jussu editi, Clementis VIII ac Urbani VII auctoritate recogniti, complectens, suis locis disposita, omnia ad vesperas et horas, juxta ritum sacrosanctæ romanæ Ecclesiæ, in choro modulandas necessaria, quibus accedunt officia præcipuorum festorum, etc. Editio nova accurate emendata;* Dijon (sans date), 1 vol. in-fol.

PARISOT (Nicolas), prêtre du diocèse d'Évreux, qui vivait vers le milieu du dix-septième siècle, a composé cinq messes, dont une à quatre voix *ad imitationem moduli* Quam pulchra es, et quatre à six voix *ad imitationem moduli :* Columba mea; — Surge propera; — Dilectus meus; et *Sonet vox,* que Ballard a publiées en 1666, in-fol.

PARISOT (Alexandre), violoniste, professeur de musique et compositeur à Orléans, né dans cette ville, vers 1800, a publié de sa composition : 1° Symphonie concertante à grand orchestre; Orléans, Demar. 2° Concertos pour violon, nᵒˢ 1 et 2; *ibid.* 3° Trois duos concertants pour deux violons; *ibid.* 4° Six *idem* non difficiles; *ibid.* 5° Quarante leçons faciles et progressives pour le violon; *ibid.* 6° Principes de musique; *ibid.*

Un autre artiste du même nom a fait graver chez Richault, à Paris, des Noëls variés pour l'orgue, op. 1, et des thèmes variés, op. 2.

PARKE (Jean), hautboïste anglais, né dans les derniers mois de 1745, a joui d'une grande renommée dans son pays. Simpson, le meilleur hautboïste de son temps, lui donna des leçons, et Baumgarten lui enseigna l'harmonie. Ses progrès furent rapides sur son instrument, et bientôt il fut considéré par ses compatriotes comme un virtuose de première force. En 1770, il fut engagé comme premier hautbois des oratorios dirigés par Smith et Stanley, successeurs de Hændel. Divers engagements lui furent ensuite offerts pour les concerts du Ranelagh, de *Mary-le-Bone-Gardens,* et pour l'Opéra, en 1786. Plus tard il succeda à Fischer, comme hautboïste solo dans les concerts du Wauxhall. La protection spéciale du duc de Cumberland le fit entrer dans la musique particulière de Georges III. Le prince de Galles, depuis lors Georges IV, l'ayant entendu, en 1785, dans un des concerts de la reine Charlotte, fut si satisfait de son exécution, qu'il l'admit dans sa musique particulière avec Giardini, Schroeter et Crossdill. Enfin, il fut attaché à l'orchestre du concert de musique ancienne, ainsi qu'à toutes les fêtes musicales qui se donnaient dans les principales villes d'Angleterre. Ayant amassé une fortune considérable, il se retira, vers 1815, à l'âge de soixante et dix ans, et mourut à Londres, le 9 août 1820, dans sa quatre-vingt-quatrième année. Parke a composé plusieurs concertos pour le hautbois, qu'il a exécutés dans divers concerts, mais qui n'ont pas été gravés.

PARKE (William-Thomas), frère cadet du précédent, né en 1762, fut comme lui hautboïste, et dès l'âge de huit ans devint élève de son frère. Burney lui enseigna à jouer du piano, et Baumgarten lui donna des leçons d'harmonie. Après avoir été attaché pendant quelques années à l'orchestre de Drury-Lane, il fut nommé, en 1784, premier hautbois de Covent-Garden. Il occupa cette place pendant quarante ans, et se retira, en 1824, pour jouir de l'aisance qu'il avait acquise. Parke a eu de la réputation en Angleterre comme compositeur de *glees* et de chansons, dont il a publié un grand nombre. Il a écrit aussi les ouvertures et quelques airs des drames *Netley Abbey* et *Lock and Key,* ainsi que deux livres de duos pour deux flûtes; Londres, Clementi; mais son ouvrage le plus important est incontestablement celui qui a pour titre : *Musical Memoirs, comprising an account of the general state of music in England, from the first commemoration of Handel in* 1784, *to the year* 1830 (Mémoires sur la musique, contenant une notice de l'état général de la musique en Angleterre, depuis le premier anniversaire de Hændel, en 1784, jusqu'à l'année 1830); Londres, H. Colburn, 2 vol. gr. in-12, 1830. On peut consulter l'analyse que j'ai donnée de ce livre dans le XIᵉ volume de la *Revue musicale* (p. 178 et suivantes).

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

PARMA (Nicolas), compositeur italien, né à Mantoue vers le milieu du seizième siècle, est connu par deux livres de motets à 5, 6, 7, 8 et 10 voix, imprimés à Venise, en 1580 et 1586, in 4°. On trouve aussi des madrigaux de sa composition dans le recueil qui a pour titre : *De' Floridi virtuosi d'Italia il terzo libro de' Madrigali a cinque voci, nuovamente composti e dati in luce;* Venise, G. Vincenti et R. Amadino, 1586, in-4°.

PARMENTIER (Charles-Joseph-Théodore), né le 14 mars 1821, à Barr (Bas Rhin), fut élevé jusqu'à l'âge de seize ans à Wasselonne, petite ville du même département, où son père était receveur des contributions indirectes. L'école primaire était dans ce lieu la seule ressource pour l'instruction : ce fut la mère de M. Théodore Parmentier, femme distinguée et d'une éducation peu commune, qui lui enseigna le français, l'histoire, la géographie, la mythologie, la langue italienne, le solfége et le piano. Des leçons peu régulières d'un ami lui apprirent le dessin, le latin, l'arithmétique et la géométrie. La maison du père de M. Parmentier était le centre musical de la petite ville de Wasselonne : on y chantait des chœurs d'hommes à quatre voix; on y exécutait des quatuors d'instruments à cordes, et ces occasions fréquentes d'entendre de l'harmonie développaient rapidement l'instinct musical du jeune homme et lui faisaient faire de rapides progrès. Sans maître, il était parvenu par de constants efforts à jouer la partie de second violon dans les quatuors. Les dispositions de M. Parmentier pour la musique avaient fait songer à l'envoyer au Conservatoire de Paris; mais son père ayant objecté que la carrière d'artiste est ingrate pour ceux qui, au début, sont sans fortune, on renonça au premier projet et la famille décida que le jeune homme se préparerait à entrer à l'école polytechnique. Seul, et sans le secours des maîtres, il étudia la rhétorique, la philosophie, l'histoire universelle et la langue grecque. Ces études terminées, il obtint le grade de bachelier ès lettres à Strasbourg, en 1838. Puis il étudia pendant un an les mathématiques sous la direction de son frère aîné, élève de l'école d'application de l'artillerie et du génie, à Metz, suivit pendant une autre année le cours de mathématiques spéciales au collége de la même ville, et fut reçu à l'école polytechnique à la fin de 1840. Il en sortit premier de la promotion du génie, ce qui lui fit passer deux années à l'école d'application de Metz. Après deux ans de grade de lieutenant du génie, il obtint celui de capitaine au choix en 1847.

L'école polytechnique et l'école d'application avaient interrompu les études musicales de M. Parmentier; il les reprit après cette période et se livra à la lecture des traités d'harmonie, de contrepoint et de fugue, d'instrumentation, d'histoire de l'art, d'acoustique, en un mot de tout ce qui se rattache à la musique considérée comme art et comme science. Ces travaux l'occupèrent à Strasbourg de 1847 à 1852. Dans cet intervalle, il prit quelques leçons d'orgue de M. Stern (*voyez* ce nom), et se livra à l'étude de ce bel instrument. Appelé à Paris, en 1853, pour y être attaché au comité de fortification, il ne resta qu'un an dans cette position, et devint, en 1854, aide de camp du général Niel, avec qui il fut de l'expédition de la Baltique et se trouva au siége de Bomarsund. En 1855, il accompagna ce général au siége de Sébastopol et prit part à l'assaut de l'ouvrage de Malakoff. Nommé chef de bataillon du génie, en 1859, il prit part à la campagne d'Italie en qualité de premier aide de camp du général Niel. La manière dont il s'est distingué dans ces diverses campagnes l'a fait nommer chevalier de la Légion d'honneur, en 1854, après la prise de Bomarsund, puis il fut décoré de la médaille anglaise de la Baltique, de la médaille de Crimée, de l'ordre turc de *Medjidié*, et le roi de Sardaigne le nomma officier de l'ordre des Saints Maurice et Lazare. Le 16 avril 1857, il a épousé la célèbre virtuose Teresa Milanollo.

Les ouvrages publiés par M. Parmentier sur la science du génie militaire, sur les mathématiques et sur la topographie, n'appartiennent pas à l'objet de ce dictionnaire biographique; nous ne les mentionnerons pas plus que ses poésies françaises et allemandes publiées dans plusieurs journaux et recueils périodiques, et nous nous bornerons à l'indication de ses travaux de littérature musicale et de ses compositions. Dans la première catégorie, nous trouvons des articles de biographie et de critique dans la *Revue et gazette musicale de Paris*, dans la *France musicale*, dans la *Critique musicale*, dans le *Courrier du Bas-Rhin*, le *Courrier de Verdun*, l'*Alsacien*, etc. La plupart de ces articles sont signés. On a aussi de M. Parmentier : *Almanach musical, ou Ephémérides pour chaque jour de l'année;* Strasbourg, 1851 et 1852, et dans la *Revue et gazette musicale*, en 1854 et 1855. Parmi les compositions de cet amateur, on remarque : 1° Six mélodies pour piano,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

op. 1; Paris, Fleury. 2° Quatre romances françaises, op. 4; Strasbourg. 3° Quatre morceaux pour orgue, op. 5; *ibid.* 4° quatre-vingt-seize petits préludes et versets pour orgue, op. 6; *ibid.* 5° Barcarolle pour piano; Paris, Brandus. 6° Gondoline pour piano; Paris, Heintz. 7° Deux polkas, composées pour musique militaire et réduites pour piano; Paris, Fleury. En manuscrit : Grande polonaise de Weber instrumentée; — Caprice pour piano; — *Rondoletto*, pour piano; — différents petits morceaux pour cet instrument; — Romances françaises; — *Lieder* et ballades allemandes; — Chœurs à quatre voix d'hommes; etc.

PARMENTIER (Mme). *Voyez* **MILANOLLO**.

PAROLINI (Pierre-Jean), né à Pontremoli, le 5 mai 1759, commença l'étude de la musique sous la direction d'Olivieri, organiste de cet endroit, puis se rendit à Borgo-Taro pour y compléter son éducation musicale, par les leçons de Gervasoni. Sa première production fut une messe à trois voix, qui fut exécutée le 25 mars 1808. Il écrivit ensuite d'autres messes à trois et quatre voix, et le 15 août 1810, il en fit jouer une à grand orchestre, avec des vêpres, dans l'église du Rosaire, à Parme. Parmi les autres productions de cet artiste, on remarque des symphonies à grand orchestre, des quatuors pour deux violons, alto et basse, dont quelques-uns ont été imprimés, et des pièces de piano gravées à Florence, chez Poggiali, en 1812.

PARRAN (le P. Antoine), jésuite, naquit à Nemours, en 1587, entra dans la Société de Jésus en 1607, à l'âge de vingt ans, et enseigna les belles-lettres au collége de Nancy. Il mourut à Bourges, le 24 octobre 1650. On a de lui un livre intitulé : *Traité de la musique théorique et pratique, contenant les préceptes de la composition;* Paris, 1646, in-4°. L'édition de 1630, citée par Forkel, Gerber, Choron et Fayolle, et les autres biographes, n'existe pas; l'approbation de celle de 1646 en est la preuve. Les auteurs du *Dictionnaire historique des musiciens* (Paris, 1810-1811) disent que le livre du P. Parran (un des plus rares parmi ceux qui ont été imprimés en France) *est mal conçu et mal rédigé :* il y a beaucoup de légèreté dans ce jugement, car la notation et les règles du contrepoint sont mieux expliquées dans cet ouvrage que dans les autres livres français publiés jusqu'à l'époque où il parut. Le seul reproche qu'on puisse faire à son auteur est d'avoir manqué d'érudition lorsqu'il s'est exprimé en ces termes, dans son avertissement au lecteur : « Mon cher lecteur, si vous avez agréables les « préceptes du contrepoint musical qui n'ont « point encore été veus, ny donnez au public « par la main d'aucun que je sache, etc. » On a peine à comprendre que le P. Parran ait ignoré l'existence d'une multitude de livres italiens et français où les principes du contrepoint avaient été exposés avant le milieu du dix-septième siècle.

PARRY (Jean), musicien anglais, est né à Denbigh, dans le pays de Galles, en 1776. Un maître de danse lui enseigna les éléments de la musique, et lui apprit à jouer de la clarinette. Cet instrument lui servit lorsque la milice de Denbigh fut organisée en 1795, car, après deux ans d'étude, sous le maître de musique de son régiment, il fut choisi pour remplir les fonctions de ce chef. Après dix années de service dans cette place, il prit sa retraite, se maria et s'établit à Plymouth. En 1807, il se rendit à Londres et s'y fixa. Deux ans après, il commença à composer la musique de petites pièces pour les théâtres du second ordre, particulièrement pour le Vauxhall, le Lycée et l'Opéra anglais. Il fit aussi représenter plusieurs opéras à Covent-Garden et à Drury-Lane, entre autres *Ivanhoe*. Parry s'est fait surtout une brillante réputation en Angleterre par la composition d'airs qui ont obtenu un succès populaire : il en publia, en 1824, une collection nombreuse, en deux volumes. Ses connaissances dans la musique galloise, appelée *cambrienne*, et sa qualité de barde welche, l'ont fait choisir pour présider, en 1820, le congrès des bardes à Wrexham, et celui de Brecon, deux ans après. L'assemblée annuelle des bardes et des ménestrels gallois qui se tient à Londres est aussi placée sous sa direction; enfin, au grand congrès de ces bardes, assemblé en 1821, le grade de *Bard alaw*, ou maître de chant welche, lui fut conféré. Les compositions de Parry, en tout genre, s'élèvent à plus de quatre cents; on y remarque plusieurs morceaux pour la harpe, douze rondeaux pour le piano, des airs variés pour le même instrument, beaucoup de morceaux de musique militaire, la musique de plusieurs pantomimes, mélodrames et opéras, beaucoup de duos pour le chant, de glees et de chansons, deux volumes de mélodies galloises, deux volumes de mélodies écossaises arrangées sur des paroles anglaises, et des méthodes pour divers instruments : toutes ces productions ont été publiées à Londres. La collection de chants

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

du pays de Galles, publiées par Parry, a pour titre : *The Welsh Harper, being an extensive collection of Welsh Music, comprising most of the contents of the three volumes published by the late Edward Jones. To which are prefixed observations on the character and antiquity of the Welsh Music, and an Account of the rise and progress of the Harp, from the earliest period to the present time* (le Harpiste *gallois*, ou grande collection de musique du pays de Galles, renfermant la plus grande partie de ce qui est contenu dans les trois volumes publiés par feu Edouard Jones; précédé d'observations sur le caractère et l'antiquité de la musique galloise, et d'une notice sur l'origine et les progrès de la harpe, depuis les temps les plus anciens jusqu'à l'époque actuelle); Londres (sans date), un volume in-fol. On a aussi de ce savant : 1° *Il Puntello, or the Supporter, containing the first Rudiments of Music* (l'Appui, ou premiers rudiments de musique); Londres (sans date), in-fol. 2° *Account of the royal musical Festival held in Westminster Abbey*, 1834 (Notice sur le Festival royal de musique célébré à l'abbaye de Westminster, en 1834); Londres, 1835, in-4°.

Ce musicien instruit a fait, à Londres, des cours de lectures historiques sur la musique. En 1851, il me visita dans un voyage qu'il faisait en Belgique, et me dit qu'il se proposait de publier un volume de résumés de ses lectures; je n'ai pas appris que cet ouvrage ait paru.

Un autre JOHN PARRY, né à Ruabon, dans le nord du pays de Galles, vécut dans la première moitié du dix-huitième siècle, et fut un barde et joueur de harpe de l'ancienne famille Wynnstay, célèbre par le grand nombre de bardes auxquels elle avait donné le jour. On connaît de lui quelques airs avec accompagnement de harpe, dans la tonalité et dans le style de la musique populaire de son pays. Il a aussi publié : 1° *Ancient British Music, or a collection of tunes, never before published. To which is prefixed an Historical Account of the rise and progress of Music among the Ancient Brittons* (Ancienne musique britannique, ou collection d'airs qui n'ont jamais été publiés, précédée d'une notice sur l'origine et les progrès de la musique chez les anciens Bretons); Londres, 1742, in-4°. 2° *Collection of Welsh, English, and Scotch Airs, with new variations* (Collection d'airs gallois, anglais et écossais, avec de nouvelles variations); Londres, 1761, in-4°.

PARSONS (ROBERT), organiste de l'abbaye de Westminster, fut attaché comme musicien à la chapelle royale, sous le règne d'Élisabeth. Il se noya à *Newark-sur-la-Trent*, au mois de janvier 1569. Son épitaphe se trouve dans *les Fragments* de Camden. Plusieurs compositions de Parsons existent en manuscrit dans quelques bibliothèques de l'Angleterre, particulièrement au Muséum britannique, dans la collection recueillie par Tudway pour lord Harley (n°s 1715 à 1720, in-4°), où l'on trouve de Parsons l'antienne : *Deliver me from mine enemies*, et dans le sixième volume des *Extraits* de Burney (n° 11,590), qui renferme, du même artiste, le motet à cinq voix *In nomine*, et le madrigal, aussi à cinq voix : *Enforced by love and fear*.

PARSTORFFER (PAUL), un des premiers marchands de musique gravée qu'il y ait eu en Allemagne, vécut à Munich vers le milieu du dix-septième siècle. Il a publié un catalogue de musique, sous ce titre : *Indice di tutte le opere di musica*; Munich, 1653.

PARTAUS (JEHAN), roi des ménestrels du Hainaut, vécut dans les premières années du quinzième siècle. Les archives du royaume de Belgique renferment quatre quittances de ses émoluments, datées des 20 mars 1410, 20 juin 1410, 5 février et 20 mars 1411, et signées de sa main.

PARTENIO (JEAN-DOMINIQUE), compositeur dramatique, né d'une famille honorable de Spilimbergo, dans le Frioul, qui s'était fixée à Venise, embrassa l'état ecclésiastique, et fut d'abord chanteur dans la chapelle ducale de Saint-Marc, où il fut admis, le 21 février 1666, aux appointements de 80 ducats. Son mérite le fit choisir, le 25 juillet 1685, pour occuper la place de vice-maître de la même église, dans laquelle il succéda à *Legrenzi*. Peu de temps après sa nomination à cet emploi, il fonda à Venise la société philharmonique, sous l'invocation de *Sainte Cécile*. En 1690, il fut nommé directeur du conservatoire des *Mendicanti*, et deux ans après, il succéda à Jean-Baptiste Volpe, dans la place de premier maître de la chapelle ducale de Saint-Marc. Il mourut à Venise, en 1701. La Dramaturgie d'Allacci nous a conservé les titres suivants des opéras dont il a écrit la musique : 1° *Genserico*; à Venise, en 1669. 2° *La Costanza trionfante*; 1673. 3° *Dionisio*; 1681. 4° *Flavio Cuniberto*; 1682. Partenio a laissé aussi beaucoup de musique d'église, et des compositions de différents genres produites par lui

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

existaient autrefois dans les archives du conservatoire des *Mendicanti*; mais tout cela est depuis longtemps dispersé.

Un frère de ce compositeur, *Jean Partenio*, fut organiste distingué dans l'île de Saint-Georges le Majeur, à Venise.

PARZIZEK (Alexis-Vincent), ecclésiastique, naquit à Prague, le 10 novembre 1748, et y fit ses humanités. En 1765, il entra dans l'ordre de Saint-Dominique, et y acheva ses études de philosophie et de théologie, d'abord au couvent de Prague, puis à celui de Brünn. Arrivé à Gabel, en 1775, il mit en ordre la bibliothèque du monastère, et entreprit la restauration de l'orgue. Deux ans après, il retourna à Prague : ce fut alors qu'il devint élève du célèbre organiste Segert pour la composition, et qu'il commença à écrire de la musique d'église, qui est encore estimée. Nommé directeur du collége de Klattau, en 1783, il ne montra pas moins de zèle pour y perfectionner les études musicales que pour l'avancement des lettres et des sciences. En 1798, il obtint sa sécularisation, avec un canonicat à l'église métropolitaine de Leitmeritz. Il vivait encore en cet endroit vers la fin de 1817, à l'âge de soixante-neuf ans. Ses compositions principales sont : 1° Deux messes solennelles, dont une a été imprimée à Prague, en 1806. 2° *Missa solemnis* (en *ré*) *pro omni tempore*, à quatre voix et orchestre; Leipsick, 1808. 3° Offertoire solennel à quatre voix et orchestre; *ibid.*, 1807. 4° Deux messes brèves, en manuscrit. 5° Quarante offertoires, avec orgue ou orchestre, *idem*. 6° Quatre *Osalutaris hostia*, idem. 7° Un *Salve Regina*, idem. 8° Deux litanies, *idem*. 9° Deux airs d'église. 10° Trois cantates sur des textes allemands. 11° Une symphonie à grand orchestre. 12° Un nocturne pour des instruments à vent. 13° Quelques chansons allemandes avec accompagnement de piano.

PASCH (Georges), en latin **PASCHIUS**, savant philologue, né à Dantzick, en 1661, fit ses études aux universités de Rostock et de Kœnigsberg, et prit ses degrés à Wittenberg, en 1684. Nommé professeur de morale à l'université de Kiel, en 1701, il remplit cette place jusqu'à sa mort, arrivée le 30 septembre 1707. Dans un livre intitulé *De novis inventis, quorum accuratiori cultui facem prætulit antiquitas*; Leipsick, 1700, in-4° (2e édition), il traite d'objets relatifs à la musique, chap. 2, § 24; chap. 6, § 25; chap. 7, §§ 14, 21, 24 et 60. Il cherche à établir dans cet ouvrage que la plupart des découvertes dans les sciences et les arts qu'on attribue aux modernes ne sont que le résultat et le développement des connaissances qui nous ont été transmises par les anciens : système qui a été depuis lors développé par Dutens. Dans la comparaison qu'il fait de l'harmonie des anciens avec celle des modernes, on voit qu'il est absolument étranger à la matière qu'il traite.

PASCH (Jean), professeur de philosophie à Rostock, né à Ratzebourg, dans le comté de Lauenburg, vers le milieu du dix-septième siècle, mourut à l'hôpital de Hambourg, en 1709, par suite de sa mauvaise conduite. On connaît de lui : *Dissertatio de* selah, *philologice enucleato*; Wittenberg, 1685. Cette dissertation, qui a pour objet une expression hébraïque de l'inscription des psaumes, qu'on croit relatif au chant, a été insérée dans le *Trésor des antiquités sacrées*, d'Ugolini, tome 32, p. 689-722.

PASCHAL (le R. P.), religieux cordelier au couvent de Paris, vers le milieu du dix-septième siècle, est auteur d'un livre intitulé : *Briefve instruction pour apprendre le plainchant*; Paris, Jean De la Caille, 1658, in-8°.

PASI (Antoine), supraniste d'un mérite distingué, naquit à Bologne, en 1697, et entra dans l'école de Pistocchi, dont il fut un des meilleurs élèves. Fidèle à la méthode de son maître, il s'attacha au style d'expression dans lequel il excella. Quanz, qui l'entendit, en 1726, fut frappé de sa belle manière d'exécuter l'adagio.

PASINI-NENCINI (Judith), cantatrice distinguée, naquit à Rome, en 1796. Son nom de famille était *Nencini*. Après avoir commencé, à Rome, ses études de chant, elle alla les terminer à Milan, sous la direction de Moschini. Elle y fit son début au théâtre, en 1814. Après avoir brillé sur les principales scènes de l'Italie, elle épousa, en 1826, un musicien nommé *Pasini*. Elle est morte à Florence, le 24 mars 1857.

PASINO (Étienne), compositeur de l'école vénitienne, fut vicaire à l'église de Cona, près de Venise, dans la seconde moitié du dix-septième siècle. Il a fait imprimer plusieurs recueils de messes, motets, *ricercari* et sonates, parmi lesquels on remarque : 1° *Messe a 2, 3 e 4 voci con stromenti e basso, per l'organo*; Venise, 1663, in-4°. 2° *Motetti concertati a 2, 3, 4 voci con violini se piace e salmi a 3 voci*. 3° *XII sonate a 2, 3 e 4 stromenti, de' quali una è composta in canone, ed un altra ad imitatione de' gridi che sogliono fare diversi animali brutti,*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

op. 8; Venise, 1679, in-fol. L'œuvre 7me est une collection de *ricercari* pour divers instruments.

PASQUALE (Boniface), maître de chapelle de la cathédrale, à Parme, naquit à Bologne, et vécut dans la seconde moitié du seizième siècle. On a de lui un ouvrage qui a pour titre : *Salmi a 5 voci ed un Magnificat a 8 voci*; à Venise, chez les héritiers de Jérôme Scoto.

PASQUALI (François), né à Cosenza, dans le royaume de Naples, vers la fin du seizième siècle, fit ses études musicales à Rome et y passa la plus grande partie de sa vie. Parmi les ouvrages qu'il a publiés, je ne connais que ceux-ci : 1° *Franc. Paschalis Cosentini sacræ cantiones binis, ternis, quaternis quinisque vocibus concinendæ; Venetiis, ap. J. Vincentinum*, 1617. 2° *Madrigali a due, tre, quattro e cinque voci, libro terzo, op. 5; Romæ, app. Paolo Masotti*, 1627, in-4°.

PASQUALI (Nicolas), violoniste italien, se rendit en Angleterre, en 1743, et se fixa à Édimbourg, où il mourut en 1757. On a gravé de sa composition : 1° Douze ouvertures à grand orchestre; Londres (sans date), in-fol. 2° Six quatuors pour deux violons, alto et basse, 1er et 2e livres; *ibid.* 3° Chansons anglaises. En 1751, Pasquali a publié un traité concis et de peu de valeur sur l'harmonie et l'accompagnement, intitulé : *The Art of thorough bass made easy, containing practical rules for finding and applying the various chords with facility; with a variety of examples, showing the manner of accompanying with elegance*, etc.; Édimbourg et Londres, in-fol. obl. Il a paru une deuxième édition de ce livre, publiée à Londres, par J. Dale (sans date) : elle est gravée sur étain. Une traduction française de ce petit ouvrage a paru sous le titre : *La basse continue rendue aisée, ou explication succincte des accords que le clavecin renferme*; Amsterdam, 1702, in-fol. obl. Lustig a donné une nouvelle édition de cette traduction française, avec une version hollandaise intitulée : *De General-Bass gemakkelyker voorgedraagen; of eene beknopte verklaaring van de Accorden, die het clavecymbel bevat*, etc.; Amsterdam (sans date), J.-J. Hummel, in-4° de vingt sept pages de texte avec quatorze planches. On a aussi de Pasquali une méthode de doigter pour le piano; cet ouvrage a pour titre : *Art of fingering the harpsichord, illustrated with numerous examples expressly calculated for those who wish to obtain a complete knowledge of that necessary art*; Londres, in-fol.

PASQUALINI (Marc-Antoine), soprano-niste, né à Rome, vers 1610, fut admis comme chapelain-chantre dans la chapelle pontificale le 31 décembre 1630. En 1642, il quitta cette position pour entrer au théâtre, où il brilla jusqu'en 1664. Il était âgé de cinquante-quatre ans lorsqu'il quitta la scène pour passer ses dernières années dans le repos. Pasqualini a composé des airs et des cantates qu'on trouve dans quelques recueils de son temps.

PASQUINI (Hercule), célèbre organiste du dix-septième siècle, naquit à Ferrare, vers 1580, et eut pour maître le célèbre compositeur Alexandre Milleville. Plus âgé que Frescobaldi de quelques années, élève du même maître, il fut son prédécesseur dans la place d'organiste de Saint-Pierre du Vatican. On ignore le motif qui lui fit quitter cette position vers 1614, et ce qu'il devint après cette époque. Les compositions de cet artiste sont rares et peu connues.

PASQUINI (Bernard), fut le plus grand organiste de l'Italie, dans la seconde moitié du dix-septième siècle. Il n'était pas de Rome, comme le prétend Gerber, car il naquit à Massa de Valnevola, en Toscane, le 8 décembre 1637. Il étudia la musique sous la direction de Loreto Vittori, puis sous celle d'Antoine Cesti; mais c'est surtout au soin qu'il prit de mettre en partition et d'étudier les œuvres de Palestrina qu'il dut son profond savoir. Jeune encore, il se rendit à Rome, et y obtint l'emploi d'organiste à l'église Sainte-Marie-Majeure. Plus tard, il eut le titre d'organiste du sénat et du peuple romain, et fut attaché à la musique de chambre du prince Jean-Baptiste Borghèse. Sa réputation était si bien établie, que l'empereur Léopold envoya à son école plusieurs musiciens de sa chapelle, pour perfectionner leur talent sous sa direction. Ses meilleurs élèves furent François Gasparini et Durante. Pasquini mourut à Rome, le 22 novembre 1710, et fut inhumé dans l'église de Saint-Laurent in Lucina, où son neveu Bernard Ricordati et son élève Bernard Gaffi lui érigèrent un buste en marbre qui se voit encore dans cette église, avec cette inscription :

D. O. M.

Bernardo Pasquino Hetrusco e Massa Vallis Nevolæ Liberianæ Basilicæ ac S. P. Q. R. Organedo viro probitate vitæ et moris lepore laudatissimo qui Excell. Jo.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Bap. Burghesii Sulmonensium Principis clientela et munificentia honestatus musicis modulis apud omnes fere Europæ Principes nominis gloriam adeptus anno sal. MDCCX, die XXII Novembris S. Ceciliæ sacro ab Humanis excessit ut cujus virtutes et studia prosecutus fuerat in terris felicius imitaretur in cœlis. Bernardus Gaffi discipulus et Bernardus Ricordati ex sorore nepos præceptori et avunculo amantissimo mœrentes monumentum posuere. Vixit annos LXXII. menses XI. dies XIV.

En 1679, Pasquini écrivit la musique de l'opéra intitulé : *Dov' è amore e pietà*, pour l'ouverture du théâtre Capranica, où il était accompagnateur au piano, tandis que Corelli dirigeait la partie de premier violon. Ce fut aussi Pasquini qui composa le drame représenté en 1686, à Rome, en honneur de la reine Christine de Suède. On trouve de belles pièces de clavecin de ce maître dans le recueil intitulé : *Toccates et suites pour le clavecin de MM. Pasquini, Paglietti et Gaspard de Kerle;* Amsterdam, Roger, 1704, in-fol. Landsberg (*voyez* ce nom) possédait un recueil manuscrit original de pièces d'orgue de Pasquini, dont j'ai extrait deux toccates, composées en 1697. Ce manuscrit est indiqué d'une manière inexacte dans le catalogue de la bibliothèque de ce professeur (Berlin, 1850), de cette manière : Pasquini (Bernardo). *Sonate per Gravicembalo (libro prezioso).* Volume grosso. *È scritto di suo (sua) mano in questo libro.* Le même catalogue indique aussi de Bernard Pasquini : *Saggi di contrapunto. — Anno* 1695. Volume forte. *È scritto di suo (sua) mano in questo libro.* Malheureusement ces précieux ouvrages sont passés en Amérique avec toute la bibliothèque musicale du professeur Landsberg.

PASSARINI ou **PASSERINI** (le P. François), religieux cordelier, dit *Mineur conventuel,* né à Bologne, dans la première moitié du dix-septième siècle, fut nommé maître de chapelle de l'église du couvent de Saint-François, en 1657. En 1674, il accepta les mêmes fonctions à Viterbe, mais il fut rappelé à Bologne, en 1680, et reprit son ancienne place, avec cinquante écus romains de traitement annuel. Il mourut en 1698. On a de la composition de ce maître : 1° *Salmi concertati a 3, 4, 5 e 6 voci parte con violini, e parte senza, con litanie della B. V. a cinque voci con due violini;* op. 1, Bologne, 1671. 2° *Antifone della Beata Virgine a voce sola;* Bologne, J. Monti, 1671. Cet ouvrage est dédié à la communauté de *San Giovanni in Persiceto.* Le P. Passarini dit, dans son épître dédicatoire, qu'ayant été élu, à son grand étonnement, maître d'une société qui ne choisit ordinairement que des compositeurs d'un mérite éprouvé, il s'est efforcé de témoigner sa reconnaissance par la composition et l'offre de cet ouvrage. 3° *Compietà concertata a 5 voci, con violini obligati,* op. 3; *ibid.,* 1672. 4° *Messe brevi a otto voci co'l organo,* op. 4; *ibid.,* 1690. Le catalogue de Breitkopf, de 1764, indique en manuscrit les compositions suivantes de Passarini : 1° *Missa, Kyrie cum gloria et Credo, pro 2 chori et organo.* 2° *Missa, Kyrie cum Credo, pro 2 chori cum organo.* 3° *Missa, Kyrie cum Gloria et Credo,* idem.

PASSENTI (Pellegrino), musicien italien, né vraisemblablement vers la fin du dix-septième siècle, a publié un recueil de pièces pour la musette, sous le titre de *Canora Zampogna;* Venise, 1628, in-fol. obl.

PASSEREAU (....), musicien français, prêtre prébendé de Saint-Jacques de la Boucherie, à Paris, était, en 1509, ténor de la chapelle du duc d'Angoulême (plus tard François Ier, roi de France), suivant un état de payements qui est aux archives de l'empire (liasse K, 147). On ne connaît jusqu'à ce jour aucun ouvrage de lui imprimé séparément, mais un grand nombre de morceaux de sa composition se trouvent dans les recueils dont voici les titres : 1° *Liber undecimus. XXVI musicales habet modulos quatuor et quinque vocibus; editos Parhisiis etc., in edibus Petri Attaingnant,* 1534. 2° *Vingt-six chansons musicales à quatre parties;* Paris, par Pierre Attaingnant, 1534, in-8° obl. On y trouve deux chansons de Passereau, p. 6 et 7. 3° *Vingt huit chansons nouvelles en musique à quatre parties;* ibid., 1531. La chanson de Passereau *Ung peu plus hault* s'y trouve p. 2. 4° *Vingt-huit chansons musicales à quatre parties;* ibid., 1533, in-4° obl. Ce recueil contient une jolie chanson de Passereau, qui commence par ces mots : *Ung compaignon Gallin Galant,* p. 12. 5° *Vingt-huit chansons musicales à quatre parties;* ibid., 1534, in-8° obl. La chanson de Passereau, *Il est bel et bon,* est la première du recueil. 6° *Vingt-neuf chansons musicales à quatre parties;* ibid., 1530, in-8° obl. On y trouve p. 14 une chanson fort libre de Passereau dont les premiers mots sont : *Sur un joli jonc.* Ce n'est pas un médiocre sujet d'étonnement que de voir un prêtre mettre en musique

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

des paroles si indécentes. 7° Le grand recueil intitulé *Trente-cinq livres de chansons nouvelles à quatre parties de divers auteurs, en deux volumes ;* ibid., 1539-1549, in-4° obl., contient des chansons de Passereau dans les livres 1, 4, 6, 10, 13, 16 et 22. 8° Les livres II, III et VII du *Parangon des chansons* (*voyez* MODERNE *Jacques*), 1539-1543, renferment des chansons de Passereau.

PASSERI (JEAN-BAPTISTE), célèbre antiquaire, naquit le 10 novembre 1694, à Farnèse, dans la campagne de Rome, où son père exerçait la médecine. Destiné à la magistrature, il alla étudier à Rome la jurisprudence ; mais bientôt il sentit se développer en lui le goût de l'antiquité, et se livra avec ardeur à l'étude de l'archéologie et de la numismatique. Plus tard, il se maria, se fixa à Pesaro et y exerça les fonctions d'avocat, mais sans renoncer à l'étude des sciences, où il avait fait de grands progrès. Devenu veuf en 1738, il embrassa l'état ecclésiastique, et successivement il fut revêtu de plusieurs dignités, auxquelles le pape Clément XIV ajouta celle de protonotaire apostolique. Il mourut à Pesaro, des suites d'une chute, le 4 février 1780. Gerber, Choron, Fayolle et leurs copistes ont vieilli Passeri d'un siècle dans le maigre article qu'ils lui ont consacré. Au nombre des grands ouvrages publiés par ce savant, on remarque : *Picturæ Etruscorum in vasculis, nunc primum in unum collectæ, explicationibus et dissertationibus illustratæ ;* Rome, 1767-75, 3 vol. in-fol. avec trois cents planches. Le deuxième volume renferme une dissertation sur la musique des Étrusques (p. 73-80) : elle contient beaucoup d'erreurs et de fausses conjectures. Passeri a été l'éditeur des œuvres de Doni sur la musique, dont la collection avait été préparée par Gori (*voyez* DONI).

PASSETTO (GIORDANO), docteur en musique et maître de chapelle de la cathédrale de Padoue, dans la première moitié du seizième siècle, a publié de sa composition : *Madrigali nuovi a voce pare composti per il Doctor musico Messer etc. Libro primo; Venetiis, apud Antonium Gardane,* 1541, petit in-4° obl.

PASSIONEI (CHARLES), violoniste du duc de Ferrare, fut contemporain de Corelli, et écrivit, à l'imitation de ses ouvrages, douze sonates pour violon avec basse continue pour le clavecin, qui ont été gravées à Amsterdam, chez Roger, en 1710.

PASTA (JEAN), poëte et musicien, naquit à Milan, en 1604, fut pendant quelques années organiste à l'église *Santo Alessandro in colonna,* de Bergame, obtint ensuite un canonicat à Santa-Maria-Faliorina, dans sa ville natale, et devint en dernier lieu premier chapelain du régiment de Tuffo. Il mourut en 1666, à l'âge de soixante-deux ans. On a de lui une composition musicale qui a pour titre : *Le due Sorelle, musica e poesia, concertate in arie musicali,* part. 1 et 2, Venise. Un des meilleurs ouvrages de Pasta est celui qui a pour titre : *Affetti d'Erato, madrigali in concerto a due, tre e quattro voci, libro primo; Venezia, app. Aless. Vincenti,* 1626, in-4°.

PASTA (JOSEPH), médecin, né à Bergame, en 1742, est mort dans cette ville, en 1822, à l'âge de quatre-vingts ans. Il a publié un petit poëme intitulé : *La Musica medica;* Bergame, 1821, in 8° de seize pages.

PASTA (JUDITH), célèbre cantatrice, est née en 1798, à Como, près de Milan, d'une famille israélite. A l'âge de quinze ans, elle fut admise comme élève au Conservatoire de Milan, qui s'organisait sous la direction d'Asioli. Sa voix lourde, inégale, eut beaucoup de peine à se ployer aux exercices de vocalisation que lui faisait faire son maître de chant ; cet organe rebelle ne parvint même jamais à la facile et pure émission de certaines notes, et conserva toujours un voile qui ne se dissipait qu'après les premières scènes, dans le temps même où le talent de madame Pasta avait acquis tout son développement. Sortie du Conservatoire vers 1815, elle débuta bientôt sur les théâtres de second ordre, tels que Brescia, Parme, Livourne, et s'y fit à peine remarquer. Les *dilettanti* qui applaudirent plus tard à Paris cette cantatrice avec transport, ignorent qu'elle y vint inaperçue se grouper, avec quelques autres artistes aussi obscurs qu'elle, autour de madame Catalani, au Théâtre Italien, en 1816. L'année suivante, elle chanta au théâtre du Roi, à Londres, où elle ne produisit pas une sensation beaucoup plus vive. De retour en Italie, dans l'été de la même année, elle commença bientôt après à réfléchir sur sa carrière dramatique, et le génie qu'elle avait reçu de la nature ne tarda pas à se faire apercevoir dans la conception de ses rôles. Pendant les années 1819 et 1820, sa réputation commença avec éclat à Venise, à Milan, et, dans l'automne de 1821, elle fut engagée au Théâtre Italien de Paris, où elle fixa l'attention publique. Mais ce fut surtout après avoir obtenu un succès d'éclat à Vérone, en

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

1822, pendant le congrès, qu'elle revint à Paris exciter l'enthousiasme et fonder une des plus belles renommées de cantatrice dramatique qu'il y ait jamais eu. Ce n'est pas que son chant fût devenu irréprochable sous le rapport de l'émission de la voix, ni que sa vocalisation eût toute la correction désirable : mais elle savait déjà si bien donner à chaque personnage qu'elle représentait son caractère propre; il y avait dans ses accents quelque chose de si profond et de si pénétrant, qu'elle soulevait à son gré l'émotion dans son auditoire, et que l'illusion dramatique était toujours le résultat de ses inspirations. Incessamment occupée de l'étude de *son art*, elle faisait apercevoir des progrès dans chaque rôle nouveau qui lui était confié, et presque à chaque représentation. *Tancredi, Romeo, Otello, Camilla, Nina, Medea*, furent pour elle des occasions d'autant de triomphes. Quoiqu'elle fût médiocre musicienne, son instinct lui avait fait comprendre que les ornements du chant ne pouvaient avoir le caractère de la nouveauté, dans le style mis en vogue par Rossini, que par la forme harmonique; car c'est elle qui, la première, a formulé ces ornements qui consistent dans la succession de tous les intervalles constituants des accords; nouveauté que madame Malibran a depuis lors enrichie de tous les trésors de sa brillante imagination.

Au mois de mars 1824, madame Pasta retourna à Londres et y excita le plus vif enthousiasme dans le rôle de *Desdemona*. Depuis cette époque jusqu'à la fin de 1826, elle joua alternativement chaque année à Paris et à Londres. Quelques sujets de mécontentement dans ses relations avec Rossini, alors chargé de la direction de la musique au théâtre Favart, la décidèrent à ne pas renouveler ses *engagements* à Paris pour l'année 1827; elle partit pour l'Italie, joua d'abord à Trieste, puis fut engagée à Naples, où Pacini écrivit pour elle *la Niobe*. Les Napolitains, plus épris de l'art du chant pur que des qualités dramatiques d'un chanteur, ne parurent pas apprécier à sa juste valeur le talent de madame Pasta; mais on lui rendit plus de justice à Bologne, à Milan, à Vienne, à Trieste, à Vérone. A Milan, Bellini écrivit pour elle *la Sonnambula* et *Norma*. Lorsqu'elle reparut à Paris, en 1833, pendant quelques représentations, puis, en 1834, elle chanta dans le premier de ces opéras et dans *Anna Bolena*. Une altération sensible se faisait dès lors remarquer dans sa voix; ses intonations étaient douteuses, et dans certaines représentations il lui arrivait de chanter tout son rôle au-dessous du ton : mais son talent dramatique avait acquis une rare perfection. On s'étonnait surtout de lui trouver dans *la Sonnambula* une admirable simplicité, absolument différente du ton élevé de ses autres rôles, et dans *Anna Bolena* une noblesse et une énergie qui, depuis lors, ont servi de modèle aux actrices qui ont joué ce rôle. Madame Pasta s'était aussi modifiée dans quelques-uns des anciens ouvrages qui avaient fait sa fortune et sa gloire. Ainsi, à de la véhémence qu'elle mettait autrefois dans le rôle de *Desdemona*, elle avait substitué une sensibilité mélancolique plus pénétrante, plus conforme à la pensée de Shakspeare dans la création de ce personnage. Un très-vif intérêt s'attachait alors au talent de madame Pasta; car, indépendamment de l'importance de ce talent en lui-même, il fournissait des sujets de comparaison avec celui de madame Malibran, dont les succès venaient d'être si brillants. Si dans l'exécution vocale et dans le sentiment pur de la musique celle-ci avait un incontestable avantage, si quelquefois même il y avait des éclairs sublimes dans ses inspirations dramatiques, on était obligé d'avouer qu'il y avait en madame Pasta une plus forte conception, plus d'unité, plus d'harmonie, et qu'en résultat elle atteignait mieux le but de la vérité d'expression.

De retour en Italie, madame Pasta y joua encore un certain nombre de représentations dans quelques grandes villes; mais elle revenait chaque année passer plusieurs mois dans la belle maison de campagne qu'elle avait acquise, en 1829, près du lac de Como. Passant l'hiver à Milan, et l'été dans cette agréable retraite, elle semblait avoir renoncé à paraître sur la scène depuis deux ou trois ans; mais au mois de septembre 1840, elle accepta les propositions qui lui furent faites au nom de la cour de Russie, pour se rendre à Pétersbourg. Les avantages qui lui étaient accordés pour ce voyage s'élevaient à plus de *deux cent mille francs;* mais elle dut regretter de les avoir acceptés, car elle n'obtint pas de succès dans ce dernier effort de son talent. Lorsque je visitai les bords du lac de Como, en 1850, elle vivait retirée dans sa villa.

PASTERWITZ (Georges DE), né le 7 juin 1750, à Burchutten, près de Passau, entra à l'âge de quatorze ans dans l'abbaye des bénédictins de Kremsmunster, dans la haute Autriche, et y fit ses études de musique

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

et de littérature; puis il alla suivre un cours de théologie à Salzbourg. Éberlin, alors maître de chapelle de la cathédrale de cette ville, lui donna des leçons de composition, et il acquit sous la direction de ce maître une profonde connaissance du contrepoint. Ses études étant terminées, il fut chargé d'enseigner à Kremsmunster *la logique et la métaphysique*, puis le droit naturel et le droit public, et enfin on lui confia la direction du chœur de cette abbaye. Lié d'amitié avec Mozart, Haydn, Salieri et Albrechtsberger, il entretint dans ses relations avec ces illustres artistes le goût de l'art pur, et le cultiva avec beaucoup d'activité. Il mourut le 20 janvier 1803, à l'âge de soixante-treize ans. Vers 1772, il avait voyagé en Allemagne, en Bohême et en Italie. Parmi ses compositions, dont la plus grande partie est restée en manuscrit, on remarque six messes, quatre *Te Deum*, cinquante antiennes, plusieurs vêpres, motets, hymnes, graduels et offertoires, un *Requiem*, deux oratorios (*Samson* et *Giuseppe riconosciuto*), quelques petits opéras et des pièces d'orgue. On a publié de ces ouvrages : 1° 8 *Fughe secondo l'ordine de' tuoni ecclesiastici per l'organo o clavicembalo*, op. 1; Vienne, Artaria, 1792. 2° 8 *Fughe secondo l'A B C di musica per l'organo o clavicembalo*, op. 2; *ibid.* 3° 8 *idem*, op. 3; Vienne, Kozeluch. 4° *Requiem* à quatre voix, orchestre et orgue; Munich, Sidler. 5° *Terra tremuit*, motet à quatre voix et orchestre; Vienne, Haslinger.

PASTOU (Étienne-Jean-Baptiste), né au Vigan (Gard), le 26 mai 1784 (1), fut destiné dès son enfance à la profession de musicien, et reçut une éducation libérale; mais son penchant pour l'état militaire lui fit déserter, en 1802, le pensionnat où il avait été placé, pour s'engager dans un régiment d'infanterie. Après avoir servi pendant les guerres de l'empire, et avoir obtenu successivement tous les grades jusqu'à celui de capitaine de voltigeurs, il donna sa démission, en 1815. Les preuves de courage qu'il avait données et quelques blessures lui avaient fait décerner la décoration de la Légion d'honneur. Fixé à Rouen, en 1816, il y avait repris ses travaux comme musicien; ce fut alors qu'il conçut le plan d'un enseignement de la musique, qu'il a depuis désigné sous le nom de *Lyre harmonique*. Il ouvrit bientôt des cours de cet enseignement, et les alla continuer à Paris, en 1810. Le 1er septembre de la même année, il entra au Théâtre Italien, en qualité de premier violon; mais le succès progressif de sa méthode l'ayant porté à ouvrir jusqu'à cinq cours journaliers où se trouvaient réunis plusieurs centaines d'élèves, il fut obligé de donner sa démission de cette place, en 1821. Dans le même temps, il publia la première édition de l'exposé de sa méthode, qui parut sous ce titre : *École de la lyre harmonique. Cours de musique vocale, ou Recueil méthodique de leçons de J.-B. Pastou;* Paris, 1821, in-4°. Une deuxième édition de cet ouvrage, en un volume in-8°, fut publiée l'année suivante. Cette méthode, basée sur l'enseignement collectif, se fait remarquer par quelques procédés particuliers destinés à faciliter l'intelligence des principes aux élèves. Elle a obtenu du succès, car M. Richault, devenu propriétaire de l'ouvrage, en a publié la septième édition. Entré au Conservatoire de musique de Paris, le 19 octobre 1835, pour y faire un cours d'essai de sa méthode, Pastou a été nommé professeur de cette école, le 8 juin 1850. Il joignait à ce titre celui de directeur d'une école spéciale de musique. Ce professeur est mort aux Ternes, près de Paris, le 8 octobre 1851. Comme compositeur, il a publié : 1° Duos pour deux violons, livre 1er; Paris, Leduc. 2° Duos pour deux guitares, op. 1; Paris, Carli. 3° Duos pour guitare et violon; *ibid.* 4° Duos pour deux violons, livre 2. 5° Contredanses pour guitare et flûte ou violon op. 7; Paris, Gambaro. 6° Thème varié pour guitare seule, op. 8; *ibid.* 7° Quelques morceaux détachés pour le même instrument, op. 10; Paris, Martinn. On a aussi de Pastou une *Méthode pour le violon*; Paris, B. Latte.

PATIÑO (D. Charles), prêtre et compositeur espagnol du dix-septième siècle, est un des maîtres dont les œuvres de musique sont les plus estimées dans sa patrie. Les ouvrages de cet artiste sont en si grand nombre, qu'il est peu de cathédrales et de collégiales qui n'en possèdent en manuscrit. Patiño obtint, en 1660, la place de maître de chapelle du monastère de l'Incarnation, à Madrid, et mourut dans cette position en 1683. Il eut pour successeur immédiat le maître Roldan (*voyez* ce nom). Les œuvres de Patiño sont toutes composées à deux ou trois chœurs, suivant le goût général de cette époque en Italie et en Espagne. Les couvents de l'Escurial et de l'Incarnation en contiennent un grand nombre. M. Eslava (*voyez* ce nom) a publié de cet au-

(1) Cette date, différente de celle de la première édition de la Biographie, m'a été fournie par M. De Beauchesne, secrétaire du Conservatoire impérial de musique de Paris, d'après des actes authentiques.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

teur en partition la messe intitulée *In Devotione*, à huit voix, en deux chœurs, dans la *Lira sacro-hispano* (tome Ier, de la deuxième série, dix-septième siècle) : elle est fort bien écrite, et les deux chœurs dialoguent bien.

PATON (Miss). *Voyez* **WOOD** (madame).

PATOUART (....), maître de harpe à Paris, y vivait en 1780, mais ne figurait plus au nombre des professeurs de cet instrument en 1788. Il a fait graver de sa composition deux œuvres de sonates pour la harpe, et quelques recueils d'airs.

PATRICI (François), évêque de Gaëte, en 1460, était né à Sienne, et mourut en 1480. On a de lui un livre intitulé : *De institutione Reipublicæ libri novem, historiarum, sententiarumque varietate refertissimi;* Paris, Galiot-Dupré, 1518, petit in-folio gothique. Cet ouvrage fut publié, après la mort de l'auteur, par Savigni, qui y a joint des notes. Le second livre traite *de Arithmetica, Geometria, Musica et Astronomia.* Un autre livre de Patrici a pour titre : *De Regno et Regis institutione, libri IX;* Paris, 1580. Il paraît que c'est une réimpression. Le chapitre 15me du second livre traite *de la musique, de son utilité et de son influence sur l'éducation morale des princes.*

PATRIZZI (François), philosophe du seizième siècle, né en 1529, dans l'île de Cherso, en Dalmatie, mourut à Rome, en 1597. Au nombre de ses écrits, on trouve un livre intitulé : *Della Poetica deca istoriale, deca disputata;* Ferrare, 1586, in-4°. Les 5e, 6e et 7e livres de la seconde partie traitent de la manière de chanter des Grecs, et de leurs tétracordes. Patrizzi y attaque la théorie d'Aristoxène avec toute l'acrimonie que lui inspiraient Aristote et ses sectateurs. E.-L. Gerber (*in Biograph. Lex. der Tonkunst.*) et d'après lui, les auteurs du *Dictionnaire historique des musiciens* (Paris, 1810-1811) ont confondu Patrizzi avec François Patrici, évêque de Gaëte, dont il est parlé à l'article précédent; mais Gerber a rectifié cette erreur dans son nouveau *Dictionnaire des musiciens* (*Neues Biogr. Lex. der Tonkunst.*). Bottrigari a réfuté la critique de Patrizzi dans son livre intitulé : *Il Patricio, overo de' tetracordi armonici di Aristosseno* (*voyez* Bottrigari et Melone).

PATTE (Charles-Édouard), pianiste et compositeur pour son instrument, est né en 1811, à Hummel, près de Liegnitz (Silésie). Son père, *cantor* et organiste dans ce lieu, lui enseigna le clavecin, l'orgue et le violon, ainsi que la théorie de l'harmonie; ensuite il se rendit à Breslau, où son éducation musicale fut terminée par le directeur de musique Ernest Richter. Après avoir été, pendant quelques années, professeur de musique dans une petite ville de l'Autriche, il se fixa à Posen, en 1839, comme professeur de piano. Il a publié quelques ouvrages élémentaires pour cet instrument et des pièces de salon.

PATTA (le P. Séraphin), né à Milan, dans la seconde moitié du seizième siècle, fut moine de Montcassin et organiste de l'église Saint-Pierre de sa ville natale. On a imprimé de sa composition : 1° *Sacra cantica a una, due e tre voci con le litanie della B. Virgine, a 5 voci; in Venetia, app. G. Vincenti,* 1609. Cet ouvrage a reparu en 1611, avec un nouveau frontispice. 2° *Sacrarum cantionum 1, 2, 3, 4 et 5 vocibus. Liber secundus;* ibid., 1613.

PATTE (Pierre), architecte du duc de Deux-Ponts, naquit à Paris, le 3 janvier 1723. Après avoir achevé ses études dans cette ville, il visita l'Italie et l'Angleterre, puis se livra à la rédaction de beaucoup d'ouvrages relatifs à son art, parmi lesquels on remarque celui qui a pour titre : *Essai sur l'architecture théâtrale, ou de l'ordonnance la plus avantageuse à une salle de spectacle, relativement aux principes de l'optique et de l'acoustique; avec un examen des principaux théâtres de l'Europe, et une analyse des écrits les plus importants sur cette matière;* Paris, Moutard, 1782, 1 vol. in-8° avec planches. Cet ouvrage a été traduit en italien, et imprimé à la suite du livre du docteur Ferrario intitulé : *Storia e descrizione de' principali teatri antichi e moderni;* Milan, 1830, 1 vol. in-8° avec planches. Patte mourut à Mantes, le 10 août 1814, à l'âge de quatre-vingt-onze ans.

PATTERSON (Robert), médecin à Philadelphie, a fait imprimer dans les *Transactions of the American Society* (t. III, p. 130) une lettre sur un nouveau système de notation musicale.

PAUER (Ernest), pianiste et compositeur, est né à Vienne (Autriche), le 21 décembre 1826. Dès ses premières années, il montra des dispositions pour la musique. Son premier maître de piano fut un musicien hongrois, nommé Théodore Dirzka, et Simon Sechter lui enseigna la composition. En 1840, il reçut des leçons de piano de A. Mozart, fils de l'illustre compositeur de ce nom. Ses premières compositions parurent à Vienne, en 1840;

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

elles obtinrent du succès dans le monde et commencèrent sa réputation. Cinq ans après, il se rendit à Munich et y reçut des leçons de François Lachner jusqu'en 1847. Au mois d'avril de cette même année, il fut nommé directeur de musique à Mayence où il séjourna jusqu'en 1851. Il y termina plusieurs grandes compositions parmi lesquelles on remarque des concertos pour le piano et les opéras *Don Riego* et les *Masques rouges* : ce dernier fut représenté à Manheim et à Mayence. En 1851, il alla passer six semaines à Londres, et joua dans les concerts de *l'Union musicale* et de la société philharmonique : son succès y fut si brillant, qu'on le pressa pour qu'il se fixât dans cette ville. Il s'y établit en effet à la fin de l'année 1852, et bientôt il y eut un nombre considérable d'élèves dans la haute société. Ses compositions pour le piano, ses sonates, trios, quintettes, symphonies, ouvertures et concertos l'ont classé parmi les maîtres les plus estimés, et lui ont créé une position aussi agréable qu'indépendante dans la capitale de l'Angleterre. Dans les années 1854, 1856 et 1857, il a fait des voyages d'artiste en Allemagne. En 1855, il reçut le titre de maître de concerts du grand-duc de Hesse, et dans la même année, il fut nommé professeur de l'académie royale de musique de Londres; enfin, l'empereur d'Autriche lui accorda la grande médaille d'or *pro litteris et artibus*. A l'exposition internationale de Londres, j'ai eu le plaisir d'avoir pour collègue dans le jury M. Pauer, qui a fait preuve dans ses fonctions d'autant d'activité que de bienveillance et d'impartialité. J'ai pu apprécier alors ses qualités excellentes comme homme, et son talent gracieux, élégant, correct et pur. Ses œuvres publiées jusqu'à ce jour (1862) sont au nombre de quatre vingts. En 1861, il a fait jouer à Manheim avec succès l'opéra de sa composition intitulé *le Fiancé*.

PAUFLER (Chrétien-Henri), magister et recteur du collége de la Croix, à Dresde, naquit à Schneeberg, le 14 août 1763, et mourut à Dresde, le 1er octobre 1800. Après sa mort, on recueillit dans ses papiers un petit écrit qui fut publié sous ce titre : *Gedanken über die öffentliche Singen der Schüler auf den Gassen, nebst Nachrichten und Bitte der Alumneum und die Corrende der Kreuzschule in Dresde betreffend* (Idées sur les chants des étudiants dans les rues, etc.); Dresde, Gœrtner, 1808, in-4° de quatre feuilles. Cet écrit est relatif à l'ancien usage dans quelques villes de l'Allemagne, particulièrement à Dresde, qu'ont les étudiants pauvres de chanter à certains jours, vers le soir, à la porte des maisons de personnes riches ou aisées, pour obtenir des secours qui les aident à faire leurs études.

PAUL D'AREZZO. *Voyez* **ARETINUS** (Paul).

PAUL DE FERRARE (en latin **PAULUS FERRARIENSIS**), ainsi nommé du lieu de sa naissance, vécut vers le milieu du seizième siècle, et fut moine bénédictin de la congrégation de Mont-Cassin. On connaît sous son nom un recueil de compositions pour l'église intitulé : *Passiones, Lamentationes, Responsoria, Benedictus, Miserere et alia ad officium hebdomadæ sanctæ pertinentia quatuor vocibus*; *Venetiis, apud Hier. Scotum*, 1565.

PAULATI (André), compositeur de l'école vénitienne, et chanteur *contralto* de la chapelle ducale de Saint-Marc, vivait au commencement du dix-septième siècle. Il fit représenter à Venise, en 1715, l'opéra *I veri Amici*, qui fut remis en scène en 1723.

PAULI (Godefroid-Albert), né à Cassenau, près de Kœnigsberg, au mois d'avril 1685, fut docteur en philosophie et en théologie, archiprêtre de l'église de Saalfeld, pasteur de cette ville, et conseiller du consistoire des églises de la Poméranie. Il mourut à Saalfeld, le 26 janvier 1745. A l'occasion de l'installation du *cantor* Edler dans cette ville (Prusse), il prononça et fit imprimer un discours latin intitulé : *Tractatus de choris prophetarum symphoniacis in ecclesia Dei*, Rostock, 1719, in-4°. Il y traite de l'usage de la musique dans les églises, et cite l'autorité de l'Ancien et du Nouveau Testament pour démontrer son utilité dans le service divin. Dans un *Appendix*, Pauli traite, en soixante-dix-sept questions, du savoir, des devoirs et des attributions d'un *cantor*.

PAULI (Charles), maître de danse à Gœttingue, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, a fait imprimer une dissertation intitulée : *Musik und Tænze* (Musique et danse), dans le Magasin de Gotha (*Gothaischen Magazin*, ann. 1777, t. II, n° 2).

PAULI (Jean-Adam-Frédéric), *cantor* à Greitz, dans le Voigtland, mourut dans cette ville à la fin de 1795, ou au commencement de 1794. Il laissa à ses héritiers deux années complètes de musique d'église de sa composition. Sa veuve en proposa la vente dans le *Correspondant de Hambourg* (1794), avec une collection de psaumes et d'autres morceaux de musique religieuse composés par Hasse, Graun, Tele-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

mann, Homilius, Georges Benda, Wolf, Doles, Reichardt, Taeg, Krebs, etc., qu'il avait recueillis..

PAULI (G.-D.), flûtiste du grand théâtre de la Scala, à Milan, vers 1840, a publié de sa composition : 1° *Andantino* pour deux flûtes ; Milan, Ricordi. 2° *Raccolta di diversi pezzi per 2 flauti*, ibid.

PAULINI (Marcus-Fabius), né à Udine, fut professeur de littérature grecque à Venise, vers la fin du seizième siècle. Le vers de Virgile :

Obliquatur numeris septem discrimina vocum

lui a fourni le sujet d'un livre bizarre qui a pour titre : *Hebdomades, de numero septenario libri septem* ; Venise, 1580, in-4°. Les livres 2e, 3e et 4e traitent uniquement de la musique et de l'astrologie judiciaire, entre lesquels Paulini trouvait beaucoup d'analogie. Forkel donne, dans sa *Littérature générale de la musique*, le détail des questions contenues dans chaque chapitre (*Allgem. Literatur der Musik*, p. 70-72).

PAULLINI (Chrétien-Frédéric), docteur en médecine, né à Eisenach, le 25 février 1643, mourut dans cette ville, le 10 juin 1712. Il a fait insérer dans le recueil intitulé *Philosophischen Luststunden* (Récréations philosophiques) une dissertation où il examine cette question : *Si Saül a été guéri par la musique, et de quelle manière il a pu l'être* (*Philosoph. Luststunden* ; Francfort et Leipsick, 1706, in-8°, partie I, n° 28, pages 193-199).

PAULMANN (Conrad), d'origine noble, naquit aveugle à Nuremberg, au commencement du quinzième siècle. Il apprit la musique dans sa jeunesse et devint habile sur l'orgue, le violon, la guitare, la flûte, la trompette et plusieurs autres instruments. Plusieurs princes l'appelèrent à leurs cours, et lui firent de riches présents : ainsi, Paulmann reçut de l'empereur Frédéric III un sabre avec une poignée d'or et une chaîne du même métal ; le duc de Ferrare lui fit cadeau d'un manteau richement brodé, et Albert III, duc de Bavière, lui accorda, ainsi qu'à sa femme et à ses enfants, un traitement annuel de quatre-vingts florins du Rhin. Paulmann mourut à Munich, le 24 juin 1473, et fut inhumé en dehors de *Frauen-Kirche*. Sur le marbre de son tombeau, où il est représenté jouant de l'orgue, on a placé cette inscription, en vieux allemand :

Anno MCCCCLXXIII an Sant-Paul Bekerungs Abent ist gestorben und hie begraben der Kunstreichist aller Instrumenten und der Musica Maister Conrad Paulmann Ritter Burtig von Nurnberg und Blinter geboren. Dem Gott Genad.

C'est-à-dire : « L'an 1473, veille du jour « de la conversion de saint Paul, est mort « et a été enterré ici le plus grand artiste « sur tous les instruments et le maître de « musique *Conrad Paulmann*, chevalier, de « Nuremberg, né aveugle. Que Dieu lui soit « en aide ! »

Je ne sais où Kieseweller a pris que Paulmann a inventé la tablature du luth (*Geschichte der Europ. Abendland. oder neuer heutigen Musik*, p. 59). De quelle tablature veut-il parler ? Il y en a de quatre systèmes différents pour le luth, et la dernière personne qui devait songer à imaginer un de ces systèmes d'écriture de la musique, était un musicien aveugle de naissance !

PAULSEN (Charles-Frédéric-Ferdinand), organiste de l'église de Sainte-Marie, à Flensbourg, naquit le 11 février 1763, et n'était âgé que de dix-huit ans lorsqu'il entra en fonctions dans sa place d'organiste. En 1804, il voyagea pour donner des concerts, et visita Hambourg, Altona et Copenhague. On ignore la date de sa mort. Il a publié à Flensbourg, depuis 1792 jusqu'en 1798, quelques petites compositions pour le piano et pour le chant.

PAUNILLIUS (Sébastien), né à Aix, en Provence, au commencement du seizième siècle, n'est mentionné ici que pour rectifier l'erreur de quelques bibliographes qui ont classé un de ses ouvrages parmi les écrits sur la musique. Ce livre a pour titre : *Triumphus musicus super inauguratione R. Præsulis, etc. ; Antverpiæ, ex officina Guill. Silvii regii Typog.*, 1505, in-4° de vingt-deux pages. Bien que cet opuscule porte le titre de *Triumphus musicus*, il n'y est pas question de musique, car c'est l'éloge d'un personnage belge de distinction.

PAUSANIAS, historien grec, écrivait dans la seconde moitié du deuxième siècle, et naquit vraisemblablement vers l'an 150, à Césarée de Cappadoce. Il parcourut la Grèce et l'Italie, l'Espagne, la Macédoine, l'Asie Mineure, la Palestine, l'Égypte, et mourut à Rome, dans un âge avancé. Le *Voyage en Grèce*, qui nous reste de lui, fournit de curieux renseignements sur les monuments des arts, et renferme des notices sur plusieurs musiciens de l'antiquité et sur divers objets relatifs à la musique. Cet ouvrage est divisé en

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

dix livres. Les éditions grecques et latines du livre de Pausanias données par Facius (Leipsick, 1794-1797, quatre volumes in-8°), et par Siebelis (Leipsick, 1822-1829, cinq volumes in-8°), et les éditions grecques de Schœffer (Leipsick, 1818, trois volumes in-12) et de M. Bekker (Berlin, 1820, deux volumes in-8°) sont estimées. L'édition grecque et latine de la collection de MM. Firmin Didot, revue par Louis Dindorf, est très-correcte. Clavier, à qui l'on doit une bonne traduction française de cet ouvrage (Paris, 1814-1821, six volumes in-8°), a aussi donné le texte revu sur plusieurs manuscrits de la Bibliothèque impériale de Paris.

PAUSCH (Eugène), né en 1758, à Neumarkt (Bavière), montra dès ses premières années d'heureuses dispositions pour la musique. Après avoir fait ses premières études dans le lieu de sa naissance, il entra à l'âge de onze ans comme enfant de chœur à l'église de Neuhourg, et y reçut une instruction plus solide, particulièrement dans la musique. En 1775, il se rendit à Amberg pour y suivre des cours de philosophie et de théologie : il y composa la musique d'un mélodrame intitulé *Jephté*, pour la distribution des prix du séminaire. Deux ans après, Pausch entra au monastère des Norbertins, à Walderbach. Après y avoir achevé ses études de théologie, il fut ordonné prêtre, et chargé de l'instruction musicale des séminaristes et de la direction du chœur. Il écrivit alors beaucoup de messes, d'offertoires et de motets, dont la plupart se répandirent en manuscrit dans la Bavière, et même dans d'autres parties de l'Allemagne. De toutes ses productions on n'a imprimé que les suivantes : 1° Six messes brèves et solennelles, sept motets et une messe de *Requiem*, à quatre voix, deux violons, deux cors, orgue et basse; Dillingen, 1790, in-fol, 2° *Te Deum* solennel, à quatre voix, orgue et orchestre; Augsbourg, Lotter, 1701. 3° *Psalmi vespertini, adjunctis 4 Antiphonis Marianis 4 voc., cum organ. ac instrum.*, op. 3; *ibid.* 4° 6 *Missæ breves, solemnes tamen, quarum ultima de Requiem*, op. 4; *ibid.* 5° 7 *Missæ breves ac solemnes, quarum prima pastoritia, ultima vero de Requiem*, op. 5; *ibid.* Le P. Pausch vivait encore en 1858; il était alors âgé de quatre-vingts ans.

PAUW (Corneille), né à Amsterdam, en 1739, fit ses études à Liége, sous la direction d'un parent qui était chanoine de la cathédrale de cette ville, puis obtint un canonicat à Xanten, dans le duché de Clèves, et mourut dans cette ville, le 7 juillet 1799. On a de lui des livres remplis de paradoxes et d'assertions hasardées, sous les titres de : *Recherches philosophiques sur les Américains* (Berlin, 1768, deux volumes in-8°); *Recherches philosophiques sur les Égyptiens et les Chinois* (Londres, 1774, deux volumes in-8°), et *Recherches philosophiques sur les Grecs* (Berlin, 1788, deux volumes in-8°) : les deux derniers ouvrages renferment des considérations sur la musique qui n'ont aucune solidité.

PAUWELS (Jean-Englebert), fils de Jean Pauwels, chanteur de la chapelle royale des archiducs gouverneurs des Pays-Bas, naquit à Bruxelles, le 26 novembre 1768, et non en 1771, comme le disent Choron et Fayolle (*Dictionnaire historique des musiciens*), ainsi que le prouve le registre de naissances de la paroisse de Saint-Géry, où j'ai recueilli la date que je donne. Une requête présentée par la mère de Pauwels, en 1781, à l'archiduc Charles (1), prouve qu'il était entré l'année précédente dans la chapelle, en qualité d'enfant de chœur. Il y reçut des leçons de violon de Van Malder, et plus tard Witzthumb lui enseigna les règles de l'harmonie. Les événements de la guerre des patriotes brabançons le décidèrent à se rendre à Paris vers la fin de 1788; il s'y lia d'amitié avec quelques-uns des artistes les plus célèbres de cette époque et reçut d'eux des conseils pour le perfectionnement de son talent d'exécution, et pour ses compositions. Lesueur devint en particulier son guide pour cette partie de l'art. L'organisation de l'Opéra-Italien qui fut établi à cette époque à la foire Saint-Germain lui procura un emploi parmi les seconds violons de l'excellent orchestre que Viotti avait formé : ce fut en écoutant les célèbres chanteurs de cette époque, parmi lesquels on remarquait Viganoni, Mandini et madame Morichelli, que Pauwels forma son goût et apprit ce que peut ajouter au mérite de la meilleure musique le charme d'une exécution parfaite. Une aventure d'amour avec une actrice fort jolie lui fit quitter brusquement Paris, pour la suivre à Strasbourg, où il arriva dans les derniers mois de 1790. Sa maîtresse lui fit obtenir alors la place de chef d'orchestre du théâtre de cette ville; mais bientôt dégoûté d'une position peu convenable pour son talent, il céda aux solli-

(1) Cette pièce se trouve aux archives du royaume de Belgique, parmi celles qui concernent la chapelle royale, dans le carton n° 1233.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

citations de sa famille et revint à Bruxelles en 1791. Il s'y fit entendre au Concert noble, dans un concerto de violon de sa composition, et excita l'admiration de ses compatriotes : l'originalité, la grâce et l'expression donnaient à son talent un caractère particulier qui ne s'était rencontré jusque-là dans le jeu d'aucun violoniste du pays. La place de premier violon de l'orchestre du théâtre de Bruxelles lui fut bientôt accordée : il ne quitta cet emploi que pour celui de directeur du même orchestre en 1794, et dès lors il imprima un mouvement d'avancement à la musique de Bruxelles par le soin qu'il mit dans l'exécution des beaux opéras de cette époque. En 1799, il se lia avec Godecharles (*voyez* ce nom) pour l'établissement d'un concert, et son frère aîné, ancien musicien de la chapelle des archiducs, qui avait été son tuteur, acheta pour lui la belle salle du Concert noble. Les concerts dirigés par Pauwels pendant plusieurs années furent les meilleurs qu'on ait entendus en Belgique, jusqu'au temps où ceux du Conservatoire de Bruxelles ont révélé une perfection d'exécution jusqu'alors inconnue. Pendant son séjour à Paris, il avait fait graver : 1° Six duos pour deux violons; Paris, Naderman. De retour à Bruxelles, il y publia : 2° Trois quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 2; Weissenbruch. 3° Premier concerto pour violon principal et orchestre; *ibid.* 4° Premier concerto pour cor et orchestre; *ibid.* 5° Trois polonaises pour voix de soprano et orchestre; *ibid.* 6° *L'Amitié*, duo pour soprano et ténor, avec orchestre; *ibid.* Mais le nombre des productions qu'il a laissées en manuscrit est beaucoup plus considérable que celui des œuvres qu'il a fait graver; on y remarque des concertos de violon, plusieurs symphonies, des messes, deux airs de basse avec orchestre, composés pour ses concerts, et beaucoup d'autres morceaux détachés. Il écrivit aussi, pour le théâtre de Bruxelles, trois opéras-comiques, *la Maisonnette dans les bois*, *l'Auteur malgré lui*, et *Léontine et Fonrose*, en quatre actes, son meilleur ouvrage. Quoiqu'il y eût du mérite dans ces productions, particulièrement dans la dernière, où l'on remarquait une bonne ouverture qui a été gravée à grand orchestre et qu'on a souvent entendue dans les concerts, le finale du premier acte, un hymne à l'harmonie pour trois voix, un bon air bouffe et un air de soprano, elles n'ont eu qu'une existence éphémère au théâtre, parce que les livrets de ces pièces étaient dépourvus d'intérêt. Lorsque Pauwels fit représenter son dernier opéra, sa santé éprouvait depuis longtemps une altération qui causait de l'inquiétude à ses amis. Rappelé par le public et couronné sur la scène au milieu des applaudissements, à la fin de cet ouvrage, il ressentit une émotion si vive que dès le lendemain il ne sortit plus de chez lui, et qu'il mourut des suites d'une maladie de langueur, le 3 juin 1804. Pauwels était doué d'une heureuse organisation musicale : si ses études eussent été plus fortes et mieux dirigées, il eût été certainement un compositeur distingué. Comme violoniste, il eut un talent remarquable, et l'on se souvient encore que dans un concert donné à Bruxelles par Rode, en 1801, il joua une symphonie concertante avec cet artiste célèbre, et parut digne de se faire entendre à côté de lui.

PAVESI (Étienne) (1), compositeur dramatique, né à Crema, le 5 février 1778, avait fait ses études musicales au Conservatoire de *la Pietà de' Turchini*, à Naples, et s'y trouvait encore en 1799, lorsque la révolution éclata dans cette ville. Le recteur de l'école imagina de se rendre agréable au gouvernement, en livrant tous les élèves cisalpins aux Calabrais armés, dont la présence glaçait d'effroi tous les Napolitains : Pavesi subit leur sort. Traîné de prison en prison pendant plusieurs mois, il fut enfin placé sur des bâtiments démâtés dont le service était celui des galères. Ne sachant que faire de ces jeunes gens, on les envoya à Marseille, où l'hospitalité française leur fit oublier leurs disgrâces. Bientôt après son arrivée en France, Pavesi se rendit à Dijon, où il rencontra un chef de musique de régiment, Italien comme lui, et qu'il avait connu à Naples : celui-ci le fit entrer dans sa musique, dont la plupart des exécutants étaient nés en Italie. Parmi eux se trouvaient quelques chanteurs qui exécutaient des trios, quatuors et autres morceaux d'ensemble. Pavesi écrivit pour eux des compositions de tout genre, et leur suggéra l'idée de donner des concerts dans les villes qu'ils visitaient. La plus grande difficulté consistait à se vêtir, car il ne leur était pas permis de monter sur les théâtres avec leur uniforme. Ils imaginèrent de chercher des habits dans les magasins de ces théâtres, et parurent quelquefois sous des accoutrements bizarres dont Pavesi faisait plus tard une description fort plaisante à ses amis. La division italienne à laquelle il

(1) Cette notice est rédigée d'après des renseignements que Pavesi m'envoya en 1828.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

était attaché passa les Alpes pour l'ouverture de la fameuse campagne de Marengo : il ne tarda point à profiter de cette circonstance pour retourner dans sa famille; puis il se rendit à Venise et commença à y écrire pour le théâtre. Son premier opéra, intitulé *l'Avvertimento ai Gelosi*, fut joué au printemps de 1803, et fut suivi de *l'Anonimo*, opéra bouffe en un acte. Dans la même année, il fit jouer, à Vérone, *I Castelli in Aria*, autre opéra en un acte. Pendant les années 1804 et 1805, il composa plusieurs opéras à Venise, et dans l'automne de cette dernière année, il fut appelé à Milan pour y composer *Il Trionfo di Emilio*. De retour à Venise, en 1806, il fut chargé d'y écrire le premier opéra qu'on représenta au théâtre de *la Fenice*. « Je ne « puis (écrit plaisamment Pavesi) passer sous « silence la chute de l'ouvrage que j'allai en- « suite écrire pour le carnaval au théâtre « *Valle* de Rome; poëte, musiciens et chan- « teurs, nous nous y montrâmes tous *des misé- « rables*, à l'exception de Pellegrini; et je « dois ajouter que nous fûmes bien secondés « par les décorations et par les costumes, « qu'on avait faits *en papier peint*. » En 1807, il composa *I Baccanali* pour l'ouverture du nouveau théâtre de Pise. Naples, Bologne, Bergame, Turin, Milan, l'appelèrent tour à tour et à plusieurs reprises; mais c'est à Venise qu'il retournait toujours, et c'est pour cette ville qu'il a écrit le plus grand nombre de ses opéras; *Il Solitario*, représenté au théâtre Saint-Charles, de Naples, en 1820, a été un de ses derniers ouvrages. En 1818, il avait succédé à Gazzaniga dans la place de maître de chapelle à Crema, sa patrie; mais il passait chaque année plusieurs mois à Venise, d'où il ne pouvait se détacher. Il est mort à Crema, le 28 juillet 1850, à l'âge de soixante-douze ans. Tous les opéras de sa composition ne figurent pas dans la liste qu'il en a dressée; lui-même avoue que les titres de quelques-unes de ses productions s'étaient effacés de sa mémoire.

La voici telle qu'il l'a faite :

1° *L'Avvertimento ai Gelosi*, opéra en un acte, à Venise, 1803. 2° *L'Anonimo*, idem, *ibid.*, 1803. 3° *I Castelli in aria*, idem, à Vérone, 1804. 4° *L'Accortezza materna*; à Venise, 1804. 5° Un autre opéra en un acte (dont Pavesi ne se rappelait pas le titre), à Venise, dans la même année. 6° *Fingallo e Comala*, au théâtre de *la Fenice*, à Venise, 1805. 6° *Il Trionfo di Emilio*, au carnaval, pour le théâtre de *la Scala*, à Milan, 1805. 8° *L'Incognito*, à l'automne, *ibid.*, 1805. 9° *L'Abitatore del bosco*, à Venise, 1806. 10° Un opéra tombé au théâtre *Valle*, à Rome, 1806. 11° *I Baccanali*, à Livourne, 1807. 12° *L'Allegro militare*, en un acte, à Venise, pour l'automne 1807. 13° *I Cherusci*, ibid., 1808. 14° *L'Aristodemo*, au théâtre Saint-Charles, de Naples, 1808. 15° *Il Servo padrone*, opéra bouffe, à Bologne, 1809. 16° *La Festa della rosa*, à Venise, 1809. 17° *Il Maldicenti*, à Bologne, à l'automne de 1809. 18° *Le Amazzoni*, en deux actes, pour l'ouverture du nouveau théâtre de Bergame, 1800. 19° *Il Corradino*, en deux actes, à Venise, 1810. 20° *L'Elisabetta*, à Turin, 1810. 21° *Trajano in Dacia*, à Milan, 1810. 22° *Il Giobbe*, oratorio, à Bologne, 1810. 23° *Ser Marc' Antonio*, à Milan, pendant le carnaval de 1811. 24° *Eduardo e Cristina*, à Naples, 1811. 25° *La Contadina Abruzzesa*, au théâtre *del Fondo*, ibid., 1811. 26° *Il Monastero*, ibid., 1811. 27° *La Nitteti*, à Turin, 1812. 28° *Tancredi*, à Milan, 1812. 29° *L'Ostregaro*, en un acte, à Venise, pendant l'automne de 1812. 30° *Il Teodoro*, à Venise, 1812. 31° *La Forza dei Simpatici*, à Venise, pour le carnaval de 1813. 32° *L'Agatina* (Cendrillon), à Milan, 1814. 33° *La Celanira*, à Venise, 1815. 34° *Le Danaïde romane*, ibid., 1816. 35° *La Gioventù di Cesare*, à Milan, 1817. 36° *I Pitocchi fortunati*, opéra tombé pendant le carnaval de 1819, à Venise. 37° *Il gran Naso*, au théâtre *Nuovo*, de Naples, 1820. 38° *L'Arminio*, à Venise, 1821. 39° *L'Andromacca*, à Milan, 1822. 40° *L'Inès d'Almeida*, au théâtre Saint-Charles, de Naples, 1822. 41° *L'Egilda di Provenza*, au théâtre de *la Fenice*, à Venise, 1823. 42° *Ordeno ed Artalla*, ibid., 1823. 43° *Il Solitario*, au théâtre Saint-Charles, à Naples, 1820. A cette liste il faut ajouter : *La Donna Bianca d'Avenello*, à Milan, en 1830; *Fenella o la Muta di Portici*, à Venise, en 1831; *l'Incognito; l'Amor vero; la Fiera*, et *la Gloria*, cantate. Pavesi a écrit beaucoup de musique d'église : on a publié sous son nom et celui de Gazzaniga, une collection intitulée : *Salmi, Cantici ed Inni Cristiani del conte L. Tadini, posti in musica populare*; Milan, Ricordi

PAVONE (Pierre), né à Udine, au commencement du dix-huitième siècle, fit ses études musicales sous la direction de Barthélemy Cordans, maître de chapelle de la cathédrale de cette ville, puis fut nommé maître de chapelle à Cividale (Frioul), où il mourut, en

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

1780. En 1770, Pavone a fait imprimer à Bologne quatre messes *à la Palestrina* de sa composition : elles étaient alors estimées en Italie. On connaît aussi de ce maître un bon *Salve Regina* à quatre voix en manuscrit.

PAX (Charles-Édouard), organiste de l'église de la Charité, professeur de musique et compositeur à Berlin, est né à Glogau, le 17 mars 1802. Dès son enfance il montra un goût passionné pour la musique. A l'âge de neuf ans il commença l'étude du piano; puis il suivit les cours du Gymnase (collége) de Glogau, tout en continuant l'étude du piano et du violon. Vers le même temps le *cantor* Bretzel lui enseigna le chant, et l'organiste Büttner lui donna les premières leçons d'harmonie. Ayant été admis au séminaire des instituteurs à Breslau, en 1819, il y continua ses études musicales sous la direction de Berner, jusqu'à la fin de 1821. Ses premières compositions furent publiées dans cette ville, chez Leuckart. Sorti du séminaire, il obtint la place d'organiste de l'église des Réformés à Glogau. En 1824, il alla s'établir à Berlin, où Bernard Klein compléta son instruction dans le contrepoint. Pax reçut à la même époque des leçons de A.-W. Bach pour l'orgue. Cet artiste a publié un grand nombre de *lieder* avec accompagnement de piano, des chants pour quatre voix d'hommes, des pièces faciles pour le piano, etc., etc.

PAXTON (Guillaume), violoncelliste anglais, vivait à Londres dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Vers 1780, il fit un voyage à Paris, et y fit graver : *Six duos pour deux violoncelles*, op. 1. De retour à Londres, il y a publié : *Huit duos pour violon et violoncelle*, op 2; *six solos pour violon*, op. 3; *quatre solos pour violon, et deux* idem *pour violoncelle*, op. 4; *douze leçons faciles pour violoncelle*, op. 6; *six solos pour violoncelle*, op. 8.

Paxton eut un frère, nommé *Étienne*, qui est compté parmi les bons compositeurs de chansons anglaises, et qui paraît avoir été attaché à une église de Londres en qualité de directeur de musique. On croit que les deux frères réunirent leurs ouvrages dans leurs publications : c'est vraisemblablement pour cela que les deux recueils de *glees* et de *catches* publiés par Étienne Paxton portent les indications d'œuvres 5 et 7. Ce dernier est aussi l'auteur des huitième et neuvième messes de la collection de Samuel Webbe (*voyez* ce nom).

PAYEN (Nicolas), prêtre et musicien belge, né à Soignies, vers 1512, suivant un renseignement fourni par Tylman Susato, dans la dédicace du premier livre des *Chansons à quatre parties* (Anvers, 1543), paraît avoir été d'abord enfant de chœur à la collégiale de cette ville, puis fut envoyé à la chapelle royale de Madrid pour y faire le même service. Il y figure encore, en 1526, en la même qualité dans les comptes de cette chapelle qui sont aux archives du royaume de Belgique. En 1550, il y est qualifié de *chapelain des hautes messes*, c'est-à-dire chantre en chape des messes solennelles, et, en 1556, il a le titre de maître de la chapelle. Nicolas Payen eut une prébende à Gaervliet, puis à Soignies, à Valenciennes et à Nivelles, puis il obtint le doyenné de Turnhout, en 1558. On voit par les mêmes comptes qu'il avait cessé de vivre au mois d'avril 1559. Pierre de Manchicourt (*voyez* ce nom) fut son successeur dans la place de maître de la chapelle royale de Madrid. Les compositions de Payen connues aujourd'hui se trouvent dans les recueils intitulés : 1° *Concentus octo, sex, quinque et quatuor vocum, omnium jucundissimi, nuspiam ante sic editi. Augustæ Vindelicorum, Philippus Uhlardus excudebat*, 1545, petit in-4° obl. 2° *Cantiones selectissimæ quatuor vocum. Ab eximiis et præstantissimis cæsareæ majestatis Capellæ musicis M. Cornelio Cano, Thoma Crequill one, Nicolas Payen, et Johanes Lestainier organista, compositæ, etc. Philippus Uhlardus excudebat Augustæ Vindelicorum*, 1548, petit in-4° obl. Il y a cinq motets de Payen dans ce recueil. 3° *Le IIe livre de chansons à quatre parties, auquel sont contenues trente et une chansons*, etc. Imprimé à Anvers par Tylman Susato, 1544, in-4°. 4° *Cantiones sacræ, quas vulgo Motela vocant, ex optimis quibusque hujus ætatis musicis selectæ. Libri quatuor. Antverpiæ, apud Tylmanum Susatum*, 1540-1547, in-4°. On trouve dans le second livre de cette collection le motet à quatre voix de Payen : *Resurrectio Christi*, et dans le quatrième : *Quis dabit capiti*. 5° *Ecclesiasticarum cantionum quatuor, quinque et sex vocum libri I-XV. Antverpiæ, excudebat Tylman Susato*, 1545-1551, in-4°.

PAYEN (Jean), musicien français, a vécu en Italie dans la seconde moitié du seizième siècle. Il est connu par l'ouvrage qui a pour titre : *Il primo libro de' Madrigali a 2 voci ove si contengono le Vergini. Venezia, i figli di Ant. Gardano*, 1572, in-4° obl.

PAYER (Jénôme), fils d'un maître d'école, est né le 13 février 1787, à Meidling, village

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

aux portes de Vienne. Il n'était âgé que de six ans lorsque son père commença à lui enseigner les éléments de la musique, du violon et de l'orgue, ainsi que de plusieurs instruments à vent. A peine âgé de neuf ans, il allait déjà jouer des airs de danse aux fêtes de villages. Plus tard, il joignit à cette profession celle d'accordeur de pianos dans les maisons de campagne des environs, et du produit de ses économies il acheta, *pour son instruction*, les œuvres théoriques d'Albrechtsberger, de Mattheson, de Türk, de Marpurg, de Kirnberger, et se mit à les étudier avec ardeur. Son père, qui avait connu Mozart, lui parlait souvent de l'art inimitable de cet illustre musicien dans l'improvisation : Payer se passionna pour ce genre de talent, sans savoir précisément en quoi il consistait, et se mit à l'étude, imaginant de développer ses idées en jouant des compositions de grands maîtres, et y introduisant les changements que son imagination lui suggérait. Devenu habile dans l'*art de jouer de l'orgue*, il remplaça son père (qu'il perdit à l'âge de treize ans) dans ses fonctions d'organiste et d'instituteur. En 1806, l'entrepreneur du nouveau théâtre de Vienne lui confia la place de directeur de musique, et il écrivit pour ce spectacle la musique des petits opéras *le Chasseur sauvage*, *l'Arbre creux* et *la Fille des Étoiles*. En 1812, il fit connaître pour la première fois son talent d'organiste dans un concert donné à la salle de la Redoute du théâtre *An der Wien*, et dans un autre concert qu'il donna, en 1816, il mérita l'estime des artistes par une remarquable improvisation. Après la mort de sa mère, il quitta Meidling et alla s'établir à Vienne, où il se livra à l'enseignement du chant, du piano et de la composition. En 1818, il fit un voyage en Allemagne et donna des concerts dans les villes principales; six ans après, il accepta la place de chef d'orchestre au théâtre allemand d'Amsterdam, et vers la fin de 1825, il se rendit à Paris, où il vécut pendant plusieurs années en donnant des leçons et se faisant entendre dans plusieurs concerts. Ce fut lui qui, le premier, joua dans cette ville le *Physharmonica*, dont on a fait depuis lors beaucoup d'imitations modifiées. En 1831, Payer dirigea l'orchestre du théâtre allemand à Paris, et l'année suivante, il retourna à Vienne où il entra au théâtre Josephstadt, en qualité de directeur de musique; mais des discussions avec le directeur du théâtre lui firent quitter cet emploi au bout de quelques mois, et depuis lors il vécut dans la retraite avec le fruit de ses économies. Il est mort à Wiedburg, près de Vienne, au mois de septembre 1845. M. Bernsdorf a été mal informé en plaçant la date du décès de Payer à la fin de 1846, ainsi qu'on peut le voir dans la *Gazette générale de musique de Leipsick* (1846, *col.* 54). Le nombre des ouvrages publiés par Payer s'élève à plus de cent cinquante. Parmi ces productions on remarque : 1° Suites de pièces d'harmonie pour instruments à vent; Vienne, Mechetti. 2° Concertino pour piano et orchestre, op. 79; Vienne, Haslinger. 3° Variations pour piano et orchestre, op. 71; Leipsick, Peters. 4° *Idem* avec quatuor, op. 30, 47, 88, 90 et 112; Vienne, Offenbach, Paris. 5° Trios pour piano, violon et violoncelle. 6° Sonates, rondos, variations, etc., pour piano à quatre mains; *ibid.* 7° Beaucoup de rondeaux, polonaises, thèmes *variés*, etc., *pour piano seul*; *ibid.* 8° *Un grand* nombre de recueils de valses, danses, etc., *idem*. 9° Des marches *idem*. 10° Des fugues et concertos pour orgue et orchestre. 11° Six messes détachées pour quatre voix et orchestre; Vienne, Mollo. 12° Motets, hymnes, offertoires, *idem*. Payer a écrit aussi pour le théâtre d'Amsterdam les opéras *Die Trauer* (le Deuil), *le Solitaire*, et *Hochlandsfürsten* (les Princes du haut pays), à Paris, *la Folle de Glaris*, et à Vienne, *la Croix de Feu*, et *Coco*.

PEARSALL (Robert-Lucas). *Voyez* **PIERSALL**.

PECCI (Désiré), compositeur italien du dix-septième siècle, surnommé *il Ghiribizzoso*, a fait imprimer une collection de pièces intitulée : *Le Musiche sopra l'Adone*; Venise, 1619, in-4°.

PECCI (Thomas), autre musicien italien, qui vécut au commencement du dix-septième siècle, a publié de sa composition plusieurs livres de madrigaux, dont je ne connais que celui qui a pour titre : *Madrigali a cinque voci, libro secondo; in Venezia, app. Gardano*, 1612, in-4°.

PECHATSCHEK, ou plutôt **PECHACZEC** (François), naquit en 1763, à Wildenschwert, en Bohême. Après avoir appris les éléments de la musique et du violon dans l'école de ce lieu, il alla étudier la langue latine à Leutomischl, puis suivit un cours de philosophie à Weiswasser, en Silésie, et y continua ses études de musique sous la direction de P. Lambert et de Dittersdorf. En 1785, il se rendit à Vienne, où il obtint, en 1790, la place de chef d'orchestre au théâtre de la porte de Carinthie. Dans l'espace d'environ quinze

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ans, il composa pour ce théâtre la musique de deux grands opéras, de dix opéras-comiques, et de trente ballets dont on n'a pas conservé les titres, à l'exception de celui qui fut joué, en 1801, sous le titre de *Das Waldweibchen* (la petite Femme de la forêt). Pechatschek écrivit aussi, vers le même temps, douze symphonies à grand orchestre, quelques messes faciles et d'autres morceaux de musique d'église; mais c'est principalement comme compositeur de musique de danse qu'il eut de la réputation à Vienne au commencement de ce siècle : il fut le Strauss de cette époque par sa fécondité et le succès de ses danses et de ses valses. Pechatschek est mort à Vienne, en 1821. Whistling a confondu, dans son *Manuel de la littérature musicale*, les compositions de Pechatschek avec celles de son fils, dont il est parlé dans l'article suivant. Les principaux recueils du père sont : 1° Douze écossaises pour l'orchestre; Vienne, Haslinger. 2° Douze Lændler *idem*, ibid. 3° Six menuets avec trios *idem*, ibid. 4° Douze Lændler variés pour l'orchestre, *ibid.* 5° Douze valses *idem*, ibid. 6° Douze *idem*, op. 56, *ibid.* 7° Douze Lændler pour deux clarinettes, deux cors et deux bassons, *ibid.* 8° Beaucoup de danses écossaises et allemandes pour le piano.

PECHATSCHEK (François), fils du précédent, est né à Vienne, en 1795. A l'âge de quatre ans, il commença l'étude du violon sous la direction de son père, et fit de si rapides progrès, qu'il fut admis à jouer devant la cour impériale, en 1801 et 1802. Au commencement de 1803, il fit avec son père un voyage à Prague et y donna deux concerts où il joua un concerto de Fodor, un adagio de Rode, et des variations de sa composition. De retour à Vienne, il y reprit ses études. Le violon, la guitare et la composition l'occupèrent tour à tour. C'est à tort qu'on a dit qu'il a reçu des leçons d'Albrechtsberger pour la composition : c'est Fœrster qui lui a enseigné l'art d'écrire et l'harmonie. En 1818, Pechatschek a été appelé à Hanovre, en qualité de premier violon de la cour. L'auteur de l'article qui le concerne dans le Lexique universel de musique de Schilling, s'est trompé en lui attribuant les airs de danse de son père. Pechatschek, qui a joui longtemps en Allemagne de la réputation d'un habile violoniste, voyagea dans le midi de ce pays pendant les années 1824 et 1825, et donna partout des concerts avec succès. Appelé à Carlsruhe, en 1827, en qualité de maître de concerts du grand-duc de Bade, il a occupé cette place depuis cette époque, et a fait, en 1832, un voyage à Paris pour s'y faire entendre; mais son jeu, qui n'était alors qu'une faible imitation de celui de Paganini, n'y a point eu de succès. Il était à Baden-Bade, en 1837, dans un état de santé languissant. Il est mort à Carlsruhe, le 15 septembre 1840. Pechatschek a publié les compositions suivantes : 1° Polonaises pour violon et orchestre, nos 1 à 6; Vienne, et Hanovre. 2° Concertino *idem*, op. 10; Vienne, Artaria. 3° Thèmes variés *idem*, op. 5, 17, 20, 28, 31, 35; Hanovre, Vienne et Carlsruhe. 4° Introduction et variations *idem*, sur la quatrième corde, op. 34; Carlsruhe, Velten. 5° Rondos *idem*, op. 19, 25; Vienne, Artaria et Mechetti. 6° Pots-pourris *idem*, nos 1, 2, 3; Hanovre et Vienne. 7° Quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 4, 7; Vienne, Artaria et Mechetti. 8° Duo concertant pour deux violons, op. 6; Vienne, Artaria.

PECHIGNIER (Claude-Gabriel), né à Paris, entra comme élève au Conservatoire de cette ville, en 1797, et y reçut des leçons de Lefebvre pour la clarinette. En 1801, il obtint le second prix de cet instrument au concours, et l'année suivante, le premier prix lui fut décerné. Après avoir été attaché aux orchestres des théâtres de second ordre, il est entré à celui de l'Opéra, en 1818, et y était encore en 1840. Cet artiste a publié de sa composition un thème varié pour clarinette et orchestre; Paris, Dufaut et Dubois. Pechignier est mort à Paris, en 1853.

PECHWELL (Antoinette). *Voyez* **PESADORI** (madame).

PECK (Jacques), graveur et imprimeur de musique, né à Londres en 1775, cultivait cet art et jouait de plusieurs instruments. Il est auteur de deux petits ouvrages qui ont pour titres : 1° *Vocal preceptor, or concise introduction to singing;* Londres, 1810, in-12 obl. 2° *Advice to a Young Composer, or short essay on vocal harmony;* Londres, 1811, in-12 obl.

PEDRO (Antoine-Joseph **D'ALCANTARA** don), successivement empereur du Brésil et roi de Portugal, fils aîné de Jean VI, naquit à Lisbonne, le 12 octobre 1798. Lorsque la famille royale s'éloigna du Portugal et s'embarqua pour le Brésil, au mois de novembre 1807, le jeune don Pedro accompagna son père. Son éducation fut négligée, mais son heureuse organisation suppléa à l'instruction qu'on ne lui avait pas donnée : il apprit presque seul à jouer de plusieurs instruments,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

et quelques leçons de Neukomm le mirent en état d'écrire ses compositions. Il faisait aussi des vers avec facilité et était d'une adresse fort rare dans tous les exercices du corps. La vie politique de ce prince ne doit pas trouver place ici; nous dirons seulement que, devenu empereur du Brésil du vivant de son père, après le retour de la famille royale en Portugal, il fut proclamé roi de Portugal, au mois de mars 1826, après la mort de Jean VI; mais par un acte du 2 mai de la même année, il abdiqua la couronne en faveur de sa fille dona Maria. Don Miguel, frère de don Pedro, s'empara du trône, et abolit la constitution qu'il avait décrétée. Une révolution qui éclata au Brésil, dans le mois d'avril 1831, décida don Pedro à abdiquer en faveur de son fils; il s'embarqua pour la France et vécut quelque temps à Paris, puis se rendit en Portugal où il déploya des talents militaires dans la conquête du pays contre son frère. Il est mort à Lisbonne, le 24 septembre 1834. Ce prince a écrit un opéra en langue portugaise, dont l'ouverture a été exécutée dans un concert donné au Théâtre-Italien de Paris, au mois de novembre 1832. Il a aussi composé plusieurs morceaux de musique d'église, une symphonie à grand orchestre, et l'hymne de la constitution, qui a été gravée à Dresde, chez Frise, et à Hambourg, chez Bœhme.

PEDROTTI (Charles), compositeur dramatique, né en 1810, à Vérone, commença sa carrière en 1840, dans sa ville natale, par un opéra en deux actes, intitulé *Lina*. Bien accueilli par les compatriotes de l'auteur, cet ouvrage était néanmoins très-faible. Il fut suivi dans la même année de *Clara del Mainland*, représenté sur le même théâtre. Depuis cette époque jusqu'en 1845, on ne trouve plus de renseignements sur M. Pedrotti; mais dans cette année, il fit jouer, à Mantoue, *la Figlia del Arciero*, et, en 1846, *il donna*, à Vérone, *Roméa di Monfort :* c'est son meilleur ouvrage. La partition pour piano a été publiée à Milan, chez Ricordi. Une longue interruption dans les renseignements sur ce compositeur ne cesse qu'en 1855, où il fit représenter, à Milan, *Gelmina o col fuoco non si scherza*. Pedrotti appartient à la nombreuse catégorie de faiseurs d'opéras italiens qui, dans l'espace de plus de vingt ans, n'ont pas produit un seul ouvrage dont on se souvienne, et ont laissé régner Verdi sans rival sur toutes les scènes. O génie de l'Italie! qu'êtes-vous devenu?

PEGADO (Beato-Nunez), maître de chapelle à Evora, en Portugal, fut un des meilleurs élèves de Pinheiro, et vécut dans les premières années du dix-septième siècle. La Bibliothèque de Lisbonne possédait de lui, en manuscrit : 1° *Parce Domine*, motet à sept voix, pour le carême. 2° *Het mihi Domine*, à six voix. 3° *Hi sunt qui cum mulieribus*, etc., motet pour la fête des Innocents. 4° *Ad te suspiramus*, motet pour la fête de la Vierge.

PEIERL (Jean-Népomucène), né le 9 décembre 1761, à Altdorf, en Bavière, où son père était intendant du comte de Tattenbach, fit ses études au séminaire de Munich, et y apprit les éléments du chant et du violon. Après avoir achevé son cours de philosophie, et au moment où il allait se livrer à l'étude de la théologie, pour embrasser l'état ecclésiastique, il se sentit entraîné vers la carrière du théâtre. Il débuta à Augsbourg, en 1780 : la beauté de sa voix et son intelligence de la scène lui firent obtenir des succès. Il se rendit ensuite à Ratisbonne, et y fit la connaissance de la fille du directeur de théâtre Berner : il l'épousa en 1782; puis il parut sur les théâtres de Salzbourg, de Vienne, de Grætz et enfin de Munich, en 1787. Les ouvrages où son talent paraissait avec plus d'avantages étaient *la Flûte enchantée*, *Don Juan* et *le Mariage de Figaro*. Attaqué du typhus à l'âge de trente-neuf ans, Peierl mourut à Munich, le 21 août 1800.

PEIERL (Antonia), fille du précédent, naquit à Munich, le 2 février 1780. Elle reçut des leçons de piano de Stadler, et Kalcher, organiste de la cour, lui enseigna l'harmonie; puis elle devint élève de Danzi pour le chant. Très-jeune, elle jouait des rôles d'enfant au théâtre de la cour, et déjà son intelligence précoce faisait prévoir le talent qui la distingua. En 1804, elle débuta dans le rôle d'*Astasia*, de l'*Axur* de Salieri. L'agrément de sa voix, de sa méthode de chant et de son jeu lui procura de brillants succès dans cet opéra, dans la *Ginevra*, de Mayr, et dans *I Fratelli rivali*, de Winter. Le 27 octobre 1808, elle épousa Charles de Fischer, architecte de la cour. En 1810, elle se retira du théâtre, et depuis lors on n'a plus eu de renseignements sur sa personne.

PELETIER, musicien français dont on trouve le nom dans les comptes de la maison d'Anne de Bretagne, femme de Charles VIII, pour l'année 1498 (manuscrit F, 540 du supplément de la Bibliothèque impériale de Paris), où l'on voit qu'il cumulait les charges de chantre de la chapelle et de chef des ménétriers. Il est vraisemblable que ce musicien

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

est celui dont on trouve des morceaux dans les recueils dont voici les titres : 1° *Canzoni francesi a due voci di Antonio Gardane, et di altri autori buone da cantare et sonare In Venetia, nella stampa d'Antonio Gardane*, 1537, petit in-4° obl. Il y a d'autres éditions de ce recueil publiées à Venise, en 1539, 1544 et 1580. 2° *Selectissimæ nec non familiarissimæ cantiones ultra centum, vario idiomate, quatuor vocum*, etc.; *Augustæ Vindelicorum*, 1540, Melchior Kriesstein, in-4°. 3° *Bicinia Gallica, latina et germanica, et quædam fugæ. Tomi duo; Vitebergæ, apud Georg. Rhav*, 1545, petit in-4° obl. 4° *XIIIe livre, contenant XIX chansons nouvelles à quatre parties;* Paris, Pierre Attaingnant, 1543, petit in-4° obl.

PELI (François), célèbre professeur de chant, naquit à Modène dans les dernières années du dix-septième siècle, et y établit une école d'où sont sortis beaucoup de chanteurs distingués, depuis 1715 jusqu'en 1730. Appelé à Munich, en qualité de compositeur de la chambre de l'électeur de Bavière, qui devint plus tard empereur sous le nom de Charles VI, il écrivit l'opéra intitulé *la Costanza in trionfo*, représenté à Munich, en 1737.

PELICANI (Jean-Baptiste), professeur de droit à l'Université de Bologne, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, a fait insérer dans les *Prose de' Sig. academici Gelati*, de Bologne (ann. 1679, p. 133-139), une dissertation intitulée : *Pensiero academico, perché nelle cantilene si adopri la quinta diminuita, e la quarta superflua, e non questa diminuita e quella superflua, come altresì per qual ragione si rigetti ogni sorte di intervallo, o sia superfluo, o sia diminuito dell' ottava.*

PÉLISSIER (mademoiselle), cantatrice française, née en 1707, débuta à l'Opéra de Paris, en 1722, et charma le public par la beauté de sa voix, sa belle manière de dire le récitatif et l'expression de son jeu, autant que par l'élégance de sa taille et la beauté de ses traits. *Cette actrice*, disent les Mémoires contemporains sur l'Opéra, dont je possède le manuscrit, *est la première pour le jeu du théâtre, et l'une des premières de son espèce pour la coquetterie.* Elle eut des aventures d'éclat, dont on peut voir le récit dans l'*Essai sur la musique*, de La Borde. Renvoyée de l'Opéra, après une de ces aventures, le 15 février 1734, elle y fut rappelée à Pâques 1735, après la retraite de la célèbre actrice Le Maure. Quanz et Marpurg ont accordé des éloges à cette cantatrice qui, définitivement retirée en 1747, mourut à Paris, le 21 mars 1749. Elle avait épousé l'entrepreneur du théâtre de Rouen, et en avait eu un fils, qui fut assez bon violoniste, attaché au théâtre de la *Comédie italienne*.

PELLAERT (Augustin Philippe, baron **DE**), né à Bruges, le 12 mars 1793, est fils d'un ancien chambellan de l'empereur Napoléon. Il reçut une éducation libérale dont la littérature, les mathématiques, le dessin et la musique furent la base; cependant un goût prononcé pour la musique parut le destiner dès son enfance à la culture de cet art. Il reçut les premières leçons de composition à Lille, en 1808, chez M. d'Ennery, connu par les romances de *Robin Gray* et de *Sapho*, qui avaient alors beaucoup de succès; puis il se rendit à Paris, où il suivit un cours de cette science, sous la direction de Momigny. Paër lui donna aussi quelques conseils à cette époque. Rappelé, en 1814, près de son père mourant, M. de Pellaert perdit, par les événements imprévus de la guerre et de la politique, tous les avantages de position sociale qui semblaient lui être destinés. Il ne lui resta plus, en 1815, d'autre ressource que de solliciter le grade de sous-lieutenant d'infanterie, qui lui fut accordé; mais il ne tarda pas à être attaché à l'état-major du quartier-maître général de l'armée. Dès ce moment, des travaux sérieux ne lui permirent plus de se livrer à la culture des arts, si ce n'est dans quelques moments de distraction. Cependant, dans les rares instants de liberté que son service lui laissait, son goût passionné pour la musique, la poésie et la peinture lui a fait trouver le temps de composer la musique de onze opéras, dont il avait lui-même écrit quelques livrets, plus neuf drames ou comédies, et de dessiner plus de sept cents vues prises dans ses voyages. Au siége de la citadelle d'Anvers par l'armée française, M. de Pellaert a rendu au général Desprez (alors chef de l'état-major général), des services qui lui ont fait obtenir la décoration de la Légion d'honneur. Il fut ensuite major d'état-major, et chargé de la direction de la partie topographique, au dépôt de la guerre. Les succès obtenus par lui au théâtre ont justifié son penchant pour la carrière dramatique, et sa persévérance à surmonter les dégoûts qui y sont attachés. Ces succès auraient eu plus d'éclat s'ils eussent eu pour théâtre une ville plus favorable aux arts que ne l'était Bruxelles à l'époque où la plus grande partie des opéras de M. de Pel-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

laert ont été représentés. A défaut de livrets, il dut lui-même écrire les paroles des premiers ouvrages qu'il a mis en musique. Voici la liste de ceux qu'il a composés jusqu'à ce jour : 1° *L'Amant troubadour*, opéra-comique en un acte, paroles et musique; composé en 1815, non représenté. 2° *Le Sorcier par hasard*, idem, paroles et musique, joué à Gand, en 1810. 3° *L'Heure du rendez-vous*, opéra-comique en un acte, paroles et musique, à Bruxelles, en 1821. 4° *Agnès Sorel*, opéra en trois actes, à Bruxelles, en 1823. 5° *Le Barmécide*, en trois actes, *ibid.*, 1824. 6° *Teniers*, opéra-comique en un acte, *ibid.*, 1825. 7° *L'Exilé*, opéra-comique en deux actes, *ibid.*, 1827. Cette pièce obtint un brillant succès, elle fut reprise plusieurs fois. 8° *Songe et Réalité*, opéra-comique en trois actes, en 1829, non représenté. 9° *Faust*, opéra-comique en trois actes, à Bruxelles, en 1834. 10° *Le Coup de pistolet*, opéra-comique en un acte, *ibid.*, 1836. 11° *Louis de Male*, grand opéra en quatre actes, *ibid.*, 1838. On a gravé des morceaux séparés de plusieurs opéras de M. de Pellaert, notamment de *Faust* et de *Louis de Male*. Les opéras de ce compositeur qui ont eu le plus brillant succès sont *Agnès Sorel*, *Teniers*, *Faust* et *Louis de Male* : ces deux derniers ouvrages renferment quelques morceaux d'un beau caractère. Ce compositeur a aussi publié beaucoup de romances détachées, deux trios pour piano, violon et violoncelle, op. 1; Paris, Momigny, et un *duo pour deux harpes*, ibid. Plusieurs messes de sa composition, dont une avec orchestre, exécutée à l'église Ste-Gudule, de Bruxelles, une ouverture de concert, exécutée au concert du Conservatoire de cette ville, et diverses autres productions de M. de Pellaert, sont restées en manuscrit. Nommé membre de la commission administrative du Conservatoire de Bruxelles, par arrêté royal de 1832, il en a rempli les fonctions avec zèle et dévouement jusqu'à ce jour (1863), y portant toute la bienveillance de son caractère.

PELLATIS (le P. Ange), moine franciscain, né à Serravalle, vers 1640, fut organiste de son couvent, à Trévise. On a de lui un traité du plain-chant intitulé : *Compendio per imparare le regole del canto fermo;* Venise, 1667, in-4°.

PELLEGRINI (Vincent), né à Pesaro, vécut dans la seconde moitié du seizième siècle, et dans la première partie du dix-septième. Il obtint un canonicat dans sa ville natale, puis fut maître de chapelle de la cathédrale de Milan. Il est mort dans cette ville, en 1656. On a imprimé de sa composition : 1° *Missarum liber primus;* Venise, 1604. 2° *Concerti ecclesiastici a* 1, 2, 3, 5 *e* 6 *voci, con una missa a* 6 *voci.* 3° *Motetti a più voci;* Venise, 1619. On trouve quelques morceaux du même auteur dans le *Parnassus musicus Ferdinandæus Bergam.* Venise, 1615, in-4°.

PELLEGRINI (Ferdinand), claveciniste et compositeur, né à Naples, paraît avoir fait un voyage à Paris, vers 1750, car on y a imprimé de sa composition : 1° Six sonates pour le clavecin précédées d'une lettre sur le rondeau; Paris, 1754. 2° Trois sonates pour le clavecin, avec accompagnement d'un violon, op. 7; *ibid.* Il y a aussi une édition de cet œuvre imprimée à Londres. 3° Six concertos pour le clavecin, op. 9; Paris, 1768.

PELLEGRINI (Pierre), né à Brescia, fut maître de chapelle de l'église des Jésuites de cette ville, vers 1750, et l'un des claveciniste italiens les plus distingués de son temps. Il était aussi compositeur, et a fait représenter à Venise, en 1742, un opéra intitulé : *Cirene.* On voit, dans la *Drammaturgia* d'Allaci (édition de 1755), que cette pièce avait été représentée à Naples longtemps auparavant.

PELLEGRINI (Félix), habile chanteur, naquit à Turin, en 1774, et reçut les premières instructions sur la musique dans l'église cathédrale de cette ville, où il était enfant de chœur. Devenu ensuite élève d'Ottani, il apprit de lui l'art du chant et les règles du contrepoint. En 1795, il débuta au théâtre de Livourne, où sa belle voix de basse et son habileté comme chanteur le firent accueillir favorablement. Après avoir chanté avec succès sur plusieurs théâtres de l'Italie, il brilla à Rome pendant l'année 1805, puis à Milan, en 1806, et enfin à Naples, depuis 1807 jusqu'en 1810. C'est pour lui que Paër écrivit le beau rôle du père de *l'Agnese*, en 1811. Après avoir brillé sur les théâtres de Venise, de Trieste, de Gênes et de Turin, il fut engagé pour le Théâtre-Italien de Paris, où il débuta, en 1819, dans l'*Agnese*. Il n'était déjà plus jeune; néanmoins il fut reçu avec beaucoup de faveur par les dilettanti, et se fit applaudir dans les rôles bouffes de la plupart des opéras de Rossini. Remplacé, en 1820, par Zuchelli, il retourna en Italie, n'y trouva pas d'engagement, et se rendit à Londres où il joua pendant les saisons de 1828 et 1829. De retour à Paris, vers la fin de cette année, il obtint du vicomte de la Rochefoucauld une place de professeur de chant au Conservatoire;

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

mais, au commencement de 1852, sa raison s'affaiblit, et il mourut le 20 septembre de la même année, dans une situation peu fortunée, quoiqu'il eût gagné des sommes considérables à l'époque de ses succès. Cet artiste distingué s'est fait connaître comme compositeur par les productions suivantes : 1° 6 *duetti da camera per soprano e basso o baritono;* Paris, Carli. 2° *Douze trios italiens pour soprano, tenor et basse avec accompagnement de piano, liv.* 1 *et* 2; ibid. 3° *Douze ariettes italiennes pour soprano ou ténor, liv.* 1 *et* 2; ibid. 4° *Quatre cantates de Métastase* idem, *ibid.* 5° *Quatre romances françaises;* Paris, Pleyel. 6° *Six solfèges ou vocalises, composés expressément pour l'enseignement de sa fille;* Paris, Carli.

PELLEGRINI (Jules), chanteur de la cour du roi de Bavière, et première basse du théâtre royal de Munich, est né le 1er janvier 1806, à Milan. Il entra, en 1817, au Conservatoire de cette ville, et y reçut des leçons de chant de Banderali, alors professeur de cette école. Ses études étant achevées en 1821, quoiqu'il fût âgé de moins de seize ans, il débuta au théâtre Carignano de Turin, dans le *Falegname di Livonia,* de Pacini, et y fut applaudi. Appelé à Munich peu de temps après, il y partagea avec Santini les rôles de première basse, et y obtint de brillants succès. Après la mort du roi Maximilien-Joseph, l'Opéra italien fut dissous : Pellegrini, doué de facilité pour la prononciation de la langue allemande, se livra à des études spéciales pour les rôles de l'opéra allemand, et fut en état d'y débuter au mois de février 1820, après cinq mois de travail. Depuis lors il est resté en possession de l'emploi de première basse à ce théâtre, et les habitants de Munich lui témoignaient beaucoup d'estime pour son talent et pour sa personne. En 1829, il fit un voyage en Italie et chanta avec succès au théâtre de *la Fenice,* à Venise. Deux ans après, il eut un engagement au théâtre allemand de Londres, et y brilla près de mesdames Schroeder-Devrient et Haizinger. De retour à Munich, il y reprit son emploi de première basse au théâtre royal et à la chapelle de la cour. Cet artiste distingué est mort à Munich, le 12 juillet 1858.

PELLEGRINI (Clémentine), femme du précédent, est fille de Morait, musicien de la chapelle du roi de Bavière : elle naquit à Munich, le 8 octobre 1797. Instruite dans l'art du chant par Dorothée Güthe, cantatrice de la cour, elle entra dans la musique de la chambre du roi. Deux ans après, la reine la confia aux soins de Dominique Ronconi, et le 8 mai 1820, elle débuta dans *Emma de Resburgo,* de Meyerbeer, où sa belle voix de contralto fit un bon effet. Devenue la femme de Pellegrini, elle entra avec lui au théâtre allemand. Plus tard, elle brilla particulièrement dans l'exécution de la musique d'église, par la largeur de son style. Elle est morte à Munich, le 27 juillet 1843.

PELLEGRINI (Angelo), compositeur dramatique, né à Como, vers 1805, ne paraît pas être sorti du lieu de sa naissance, et y a fait représenter ses ouvrages, au nombre de trois, à savoir : 1° *Etelinda,* à l'automne de 1831. 2° *La Vedova di Bengala,* au mois de septembre 1834. 3° *Il disertore svizzero,* au mois de septembre 1841.

PELLEGRINI-CELLONI (Anne-Marie), ancienne cantatrice dramatique et professeur de chant à Rome, au commencement du siècle présent, est auteur d'un bon ouvrage élémentaire pour l'enseignement du chant, intitulé : *Grammatica, o sieno regole per ben cantare;* Rome, Piale et Martorelli, 1810, in-8°. Une deuxième édition a été publiée dans la même ville, en 1817, et Schicht en a fait une traduction allemande qui a paru chez Peters, à Leipsick. Postérieurement, madame Pellegrini-Celloni a donné un opuscule intitulé : *Metodo breve e facile per conoscere il piantato della musica e sue diramazioni;* Rome, imprimerie de Romanis, 1823, in-fol. de trente-deux pages. Elle est morte à Rome, le 13 juillet 1835.

PELLETIER, ingénieur-mécanicien, pensionné de don Gabriel, infant d'Espagne, n'est connu que par un livre intitulé : *Hommage aux amateurs des arts, ou Mémoire contenant un détail abrégé d'inventions utiles et agréables dans la mécanique, l'optique, l'hydraulique, la balistique, la physique, la partie magnétique, l'horlogerie, la musique, la géographie,* etc.; Saint-Germain-en-Laye, 1782, in-8° de quarante-cinq pages. Ce petit écrit renferme le projet d'un chronomètre pour la mesure du temps en musique.

PELLIO (Jean), compositeur italien du seizième siècle, n'est connu que par les ouvrages suivants : 1° *Canzoni spirituali a* 5 *voci, lib. II;* Venise, 1597. 2° *Canzoni spirituali a* 6 *voci;* Venise, 1584, in-4°.

PELISSOW (C.-E.), pseudonyme sous lequel s'est caché le docteur *Charles Schafhäult* (*voyez* ce nom), aux titres de quelques écrits concernant l'acoustique, suivant ce que

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

nous apprend Théobald Boehm (*Ueber den Flœtenbau und die neuesten Verbesserungen desselben*, p. 33).

PELONÉ (Antoine-Marc), directeur de la musique du duc d'Épernon, vers 1660, a publié une messe à cinq voix *Ad imitationem moduli :* Virgo Maria, Regina pacis; Paris, Robert Ballard, 1658, in-4°.

PENA (Jean), professeur de mathématiques au collége de France, mort à Paris, en 1558, a publié une version latine avec le texte grec des traités de musique attribués à Euclide, sous ce titre : *Euclidis rudimenta musices, ejusdem sectio regulæ harmonicæ e regiâ bibliothecâ desumpta, ac nunc græcè et latinè excussa;* Paris, 1557, in-4°. La version de Pena est peu fidèle (*voyez* Euclide).

PENALÓSA (François), un des plus anciens compositeurs espagnols connus, naquit, en 1470, fut maître de la chapelle de Ferdinand le Catholique, roi de Castille et d'Aragon, et mourut en 1535. Il jouissait d'une grande considération parmi ses compatriotes. On ne connaît aujourd'hui de sa composition que dix motets qui existent dans les archives de la cathédrale de Tolède, et dont M. Eslava a inséré six dans son intéressante collection intitulée *Lira sacro-hispana* (seizième siècle, 2e série, t. I).

PENET (Hilaire), musicien français, contemporain de Jean Mouton et d'Antoine Fevin (*voyez* ces noms), naquit vers 1485. La position qu'il occupa n'est pas connue. Le plus ancien recueil où se trouve un de ses ouvrages est le premier livre des *Motetti de la corona*, publié par Ottaviano Petrucci, à Fossombrone, en 1513. Cet ouvrage est le motet à quatre voix, *Ascendens Christus in altum*. Les autres recueils qui contiennent des pièces de ce musicien sont ceux-ci : 1° *Liber tertius viginti musicales quinque, sex vel octo vocum Motetos habet*, etc. (Paris, Pierre Attaingnant, 1534). 2° *Liber quintus XII trium primorum tonorum Magnificat continet*, etc., (ibid., 1534). 3° Le premier livre des *Motetti del Fiore*, publié à Lyon par Jacques Moderne, en 1532. 4° *Selectissimarum Motetarum partim quinque, partim quatuor vocum*, etc.; Norimbergæ, Petrejus, 1540, petit in-4° obl.

PENNA (Laurent), carme du couvent de Mantoue, professeur de théologie, maître de chapelle de l'église de son ordre à Parme, célèbre organiste et membre des académies des *Filaschinti* et des *Risoluti*, sous le nom de *l'Indefeso*, naquit à Bologne, en 1613, et non en 1640, comme il est dit dans le *Dictionnaire des musiciens* de 1810 (1). Après avoir été maître de chapelle de son couvent, à Parme, il occupa une position semblable à la cathédrale d'Imola (États romains), et mourut le 20 octobre 1693, à l'âge de quatre-vingts ans. Sa réputation comme compositeur et comme écrivain didactique paraît avoir eu de l'éclat dans son temps. Ses *messes*, au nombre de douze, ont été publiées en deux livres. La deuxième édition du premier livre a pour titre : *Messe piene a quattro ed otto voci se piace, libro primo*, op. 9; Bologne, Jacques Monti, 1677. La première édition du second livre est intitulée : *Galeria del sacro Parnasso; Messe piane con stromenti ad libitum, libro secondo*; ibid., 1670. Les *Psaumes concertes* de Penna ont été réimprimés plusieurs fois depuis 1660 jusqu'à 1690. Ces derniers ont été publiés sous ce titre : *Il sacro Parnasso delli Salmi festivi per tutto l'anno a quattro ed otto voci*, op. 8, *ibid.*, et le second livre a pour titre : *Salmi per tutto l'anno ed una Messa a falsi bordoni co' l'aggiunta dei Salmi carmelitani a quattro, Antifone et litanie della B. Maria, il tutto a quattro voci co'l quinto se piace*, ibid., 1669, in-4°; mais celui de ses ouvrages qui a le plus contribué à propager son nom est un traité de musique en trois livres, intitulé : *Li primi albori musicali per li principianti della musica figurata, 1° libro*, Bologne, 1656, in-4°. Une deuxième édition de ce premier livre a paru en 1672, et a été reproduite, en 1674, avec un nouveau titre. Le deuxième livre a paru à Venise, chez Joseph Sola, en 1678, in-4°, sous ce titre : *Albori musicali per li studiosi della musica figurata, che brevemente dimostra il modo di giungere alla perfetta cognizione de tutte quelle cose che concorrono alla composizione de' canti, e di ciò ch'all'arte del contrapunto si ricerca;*

(1) On y a suivi en cela Gerber (*Hist. Biog. Lexik. der Tonkünstler*) et Forkel (*Allgem. Litter. der Musik*, p. 423) qui, eux-mêmes, ont été trompés par ce que dit Walther sur la cinquième édition de ses *Primi Albori Musicali* publiée en 1696 (*Musikal. Lexikon*), savoir : qu'on y trouve le portrait de Penna avec l'indication de l'âge de 56 ans, qui, retranchés de 1696, portent en effet sa naissance à 1640; mais ce portrait avait probablement été pris dans quelque édition antérieure de ses messes ou de ses psaumes; ce qui n'est pas sans exemple, car les éditions des toccates de Frescobaldi publiées en 1615 et en 1637 sont accompagnées du portrait de l'auteur, avec l'indication du même âge. Au reste j'ai suivi relativement à L. Penna les dates indiquées par Orlandi (*Notizie degli Scrittori Bolognesi*, p. 197) qui, étant le compatriote de cet auteur, moine du même ordre, et presque son contemporain, devait être bien informé de ce qui le concernait.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

libro secondo. Les trois livres ont été réunis dans une édition publiée à Bologne, en 1679, in-4°. Les éditions des trois livres réunis sont intitulées : *Li primi albori musicali per li principianti della musica figurata, distinti in tre libri. Dal primo spuntano le principi del canto figurato ; dal secondo spiccano le regole del contrapunto; dal terzo appariscono li fondamenti per suonare l'organo o clavincembalo sopra la parte ;* ce qui signifie que le premier livre contient les principes du chant figuré; le second, ceux de la composition à plusieurs voix, et le troisième, ceux de l'accompagnement de la basse chiffrée sur l'orgue. On y trouve quelques bonnes choses, mais l'ouvrage est en général dépourvu de méthode, et le style en est lourd et prolixe. La quatrième édition a été publiée dans la même ville, en 1684, et la cinquième, en 1690, après la mort de l'auteur. Des exemplaires de l'édition de 1684 ont été mis en vente à Anvers, avec un nouveau titre daté de 1690, in-4°. On a aussi de L. Penna un traité de plain-chant intitulé : *Direttorio del canto fermo,* Modène, 1689, in-4°.

Outre ces ouvrages de musique, le P. L. Penna est auteur d'un livre ascétique publié sous ce titre : *Fervorose formole d' atti interni sopra le più nobili ed eroiche virtù morali,* Bologne, 1680.

PENNANT (Thomas), naturaliste et antiquaire anglais, naquit le 14 juin 1726, à Downing, dans le comté de Flint, voyagea dans le pays de Galles, en Écosse, et sur le continent, puis mourut le 16 décembre 1798. Son voyage dans le pays de Galles a été publié sous ce titre : *A tour into Wales in* 1773, Londres, 1778, in-4°. On y trouve des renseignements sur la musique dans ce pays.

PENNEQUIN (Jean), maître des enfants de chœur de la cathédrale d'Arras, né vers 1540, a obtenu au *Puy de musique d'Evreux,* en 1577, le prix de la Lyre d'argent pour la composition de la chanson française à quatre voix qui commençait par ces mots : *Dieu vous gard.* Le catalogue de la libraire musicale de Balthasar Bellere, intitulé *Thesaurus bibliothecarius, sive cornucopiæ librariæ Bellerianæ, cum duobus supplementis* (Douai, 1603-1605), cité par M. de Coussemaker (1), indique de ce musicien, sans date et sans nom de lieu, des *Chansons à quatre et cinq parties,* in-4°.

(1) Notice des collections musicales de la bibliothèque de Cambrai, p. 123.

PENTENRIEDER (Xavier), organiste de la cour du roi de Bavière, né à Munich, en 1808, a fait son éducation musicale dans cette ville. Après avoir écrit quelques messes et des offertoires, il se livra à la composition dramatique et fit exécuter, à Munich, en 1839, l'ouverture d'un opéra intitulé : *Otto von Wittelsbach,* qui n'a point été représenté. En 1840, il donna, au théâtre royal, son grand opéra *Die Nacht auf Paluzzi* (la Nuit à Paluzzi), qui obtint un brillant succès et fut également bien accueilli à Brunswick, à Cassel et à Leipsick. Le même artiste a fait jouer à Munich, en 1847, *Dies Haus ist zu verkaufen* (Maison à vendre).

PEPUSCH (Jean-Chrétien ou Christophe), compositeur et écrivain sur la musique, naquit à Berlin, en 1667. Son père, ministre protestant dans cette ville, ayant remarqué ses heureuses dispositions pour la musique, lui donna pour maître de théorie de cet art Klingenberg, et chargea l'excellent organiste Grosse de lui enseigner la pratique. Mais après une année de sacrifices faits pour son éducation musicale, Pepusch fut obligé d'achever seul ses études. Devenu habile claveciniste et jouant bien de la harpe, il eut l'honneur de donner, à l'âge de quinze ans, des leçons de ce dernier instrument au prince royal de Prusse. C'est aussi vers cette époque qu'il commença à s'occuper de l'éclaircissement de quelques-unes des principales difficultés de la théorie, en remontant jusqu'au système de la musique des Grecs. Il avait environ trente-trois ans lorqu'il quitta Berlin à l'improviste pour se rendre à Londres, où il paraît avoir été appelé par Bononcini. Il y fut employé dès son arrivée comme claveciniste et comme compositeur au théâtre de Drury-Lane. D'abord, ses fonctions de compositeur consistèrent principalement à arranger des partitions italiennes pour la scène anglaise, et à ajouter des airs pour certains rôles : c'est ainsi qu'on trouve de lui, à la suite de l'opéra de *Thomyris,* l'air de sa composition : *How blessed is a soldier.* Son changement de position ne lui fit point abandonner ses travaux concernant la musique des anciens, sur laquelle il ne se fit pourtant que des notions fausses. Il s'éprit d'un goût passionné pour cette musique, qu'il ne connaissait pas, puisqu'il n'en reste aucun monument de quelque valeur; et, il affirme en plusieurs endroits de ses ouvrages, que le peu qui en reste, bien que fort inférieur à ce qui est perdu, suffit pour démontrer la supériorité de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

cette musique sur la moderne. Suivant Hawkins, copié par Gerber, la musique dramatique anglaise était, à l'époque de l'arrivée de Pepusch à Londres, dans un état de barbarie dont il l'aurait tirée, et ses opéras seraient les premiers de ce genre où il y aurait eu du mérite : mais une pareille assertion est démentie par ce qu'on sait des productions de Purcell, où brille un génie bien supérieur à celui de Pepusch. Si celui-ci eût été réellement un compositeur distingué, ses productions se seraient conservées aussi bien que celles de l'illustre musicien anglais, tandis qu'on ne connaît aujourd'hui de lui que ce qu'il a écrit pour le *Beggar's Opera*, et *Polly*, opéra en un acte, faibles productions qui ne donnent pas une haute opinion de sa faculté d'invention mélodique. On en peut dire autant de son divertissement intitulé *Venus et Adonis*, de sa musique pour le jour de Sainte Cécile, et de deux volumes de cantates qui ont été publiés en 1727. Il a mieux réussi dans la musique d'église, particulièrement dans les matines et vêpres qu'il a écrites pour la chapelle du duc de Chandos. La Société du concert de la musique ancienne, de Londres, possédait de sa composition un beau *Magnificat*, et plusieurs autres bons morceaux dans le style religieux.

Les quinze premières années du séjour de Pepusch en Angleterre furent les plus brillantes de sa carrière; la supériorité de son savoir sur celui des musiciens anglais lui avait donné dans la musique une autorité qu'il conserva jusqu'à l'arrivée de Hændel, mais qui s'évanouit en partie en présence de ce grand artiste. Il ne pouvait entrer en lutte avec un pareil athlète; c'est vraisemblablement à la conviction qu'il eut à cet égard qu'il faut attribuer la direction toute scientifique qu'il donna à ses travaux vers 1721, après avoir quitté le service du duc de Chandos. Sorti de chez ce seigneur, il avait accepté le titre de professeur et de directeur de musique dans une société formée par le docteur Berkeley, dans le but de propager la religion chrétienne, les sciences et les arts dans les îles Bermudes. Mais le bâtiment qui devait servir à cette expédition ayant souffert des avaries, Pepusch fut obligé de débarquer; l'entreprise échoua, et le musicien revint à Londres, où il épousa, en 1722, Marguerite de l'Épine, actrice de Drury-Lane, qui venait de quitter le théâtre après y avoir acquis environ dix mille livres sterling. Pepusch vécut honorablement du revenu de cette somme et du produit des leçons qu'il donnait dans les premières familles de l'Angleterre. Ce fut vers l'époque de son mariage que, sur les sollicitations de Gay et de Rich, il entreprit de corriger l'ancienne musique de l'opéra des *Mendiants*; il y ajouta une ouverture, qui a été gravée dans toutes les éditions de cet ouvrage.

Au nombre des élèves de Pepusch se trouvait lord Paisley, qui dans la suite devint comte Abercorn. Il avait écrit pour ce seigneur quelques feuilles de principes d'harmonie, qui devaient lui servir de guide dans l'étude de cette science; mais il eut le chagrin de voir publier à son insu ces feuilles écrites à la hâte, sous ce titre : *A Short Treatise on harmony, containing the chief rules for composing in two, three and four parts*, etc. (Traité abrégé d'harmonie, contenant les règles principales pour composer à deux, trois et quatre parties, etc.); Londres, 1730. Le bruit s'étant répandu que cette informe production était l'ouvrage de Pepusch, il crut devoir retoucher les principes qui y étaient défigurés, les enrichir d'exemples et publier le fruit de son travail, fort amélioré. Son livre est intitulé : *A Treatise on harmony, containing*, etc. *Dedicated to all lovers of Musick, by an admirer of this agreeable science*; Londres, Pearson, 1731, in-4° obl. Cet ouvrage doit être considéré comme un traité général des principes de la musique plutôt que comme un manuel d'harmonie, car Pepusch y traite non-seulement de cette science, mais de la solmisation, d'après la méthode des hexacordes. On peut affirmer que, hors de l'Italie, Pepusch fut le dernier défenseur de cette méthode, qui était abandonnée en Allemagne et en France.

Depuis longtemps occupé de recherches sur la musique des anciens, il s'était formé sur cette musique des opinions absolument opposées à celles de tous les auteurs qui avaient écrit sur ce sujet. C'est ainsi qu'il se persuada que l'échelle musicale des Grecs était descendante et non ascendante, comme on le croyait généralement; en sorte que l'ordre des signes devait être retourné, et que ceux qu'on avait cru appartenir aux sons graves devaient être placés à l'aigu, et réciproquement. Cette opinion, adoptée plus tard par l'abbé Roussier, puis par M. de Dricberg, a été combattue par moi dans le *Résumé philosophique de l'histoire de la musique* placé en tête de la prédition de ce *Dictionnaire biographique*. Pepusch a exposé ses opinions concernant la musique des anciens dans une lettre adressée à Abraham

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Moivre, qui a été insérée dans les *Transactions philosophiques* (t. XLIV, part. I, 1746, p. 266-274) sous ce titre : *Of the various genera and species of music among the ancients, with some observations concerning their scale, in a Letter to M. Abraham de Moivre.*

Pepusch fut le fondateur de la Société de l'ancienne musique de Londres. Il en conçut le plan en 1710, et en forma le noyau en 1712, avec Needler, Gates, Gaillard et quelques autres artistes. Pour aider à l'exécution des morceaux qu'on faisait entendre dans cette Société, il avait obtenu l'assistance des enfants de la chapelle royale; mais, en 1734, la coopération de ces enfants fut retirée à la Société, qui fut réorganisée en 1735, et depuis lors elle a subsisté sans interruption. Après la mort de Thomas Love, Pepusch obtint la place d'organiste du Charterhouse, en 1737; mais la mort de son fils unique, suivie de celle de sa femme, en 1740, le décida à renoncer à cet emploi et à vivre dans la retraite. Il mourut en 1752, et légua par son testament sa belle bibliothèque musicale à ses amis Travers, organiste de Saint-Paul, et Kellner, musicien allemand du théâtre de Drury-Lane. L'Académie de musique ancienne lui fit élever, quelques années après, un monument dans la chapelle du Charterhouse, avec une inscription dont voici la traduction :

« Près de cet endroit reposent les restes de « Jean-Christophe Pepusch, docteur en mu- « sique à l'Université d'Oxford. Il naquit à « Berlin et demeura à Londres pendant plus « de cinquante ans, estimé comme un des « meilleurs musiciens et des plus zélés pro- « tecteurs de son art. En 1737, il se chargea « des fonctions d'organiste de cette église. Il « mourut le 20 juillet 1752, âgé de quatre- « vingt-cinq ans. L'Académie de musique an- « cienne, établie en 1710, qui lui doit sa « fondation, par reconnaissance pour sa mé- « moire, lui a fait ériger ce monument. »

Parmi ses compositions, on remarque : 1° Deux livres de cantates imprimés chez Walsh, à Londres, in-fol. 2° Un livre de sonates pour flûte et basse continue pour le clavecin, op. 1. 3° Deux livres de sonates pour violon et basse continue, op. 2 et 4. 4° Deux livres de sonates pour violon et violoncelle, op. 5 et 6. 5° Un livre de trios pour deux violons et basse continue. op. 3. 6° Un livre de trios pour flûte traversière, violon et basse continue, op. 7. 7° Six concertos pour deux flûtes à bec, deux flûtes traversières, hautbois et basse continue.

PERANDI (Marc Joseph), maître de chapelle de l'électeur de Saxe, naquit à Rome dans les premières années du dix-septième siècle. Il entra au service de l'électeur en 1640, et partagea les fonctions de maître de chapelle avec Henri Schütz, Albrici, Bontempi et Bernhard. L'époque de sa mort paraît devoir être fixée en 1670. On connaît de sa composition, en manuscrit, une messe (*Kyrie cum Gloria*) à onze voix réelles, et un motet (*Emendemus in melius*) à sept voix.

PERAULT (...), flûtiste du théâtre du Vaudeville, depuis l'an VI de la république française (1797) jusqu'en 1804, a publié de sa composition : 1° Sonates pour la flûte, avec accompagnement de basse, op. 1 ; Paris, Leduc. 2° *Idem*, op. 4 et 5; Paris, Sieber. 3° Duos pour deux flûtes, op. 2; *ibid.* 4° Duos faciles pour deux flûtes; Paris, Leduc. 5° Caprices et duos *idem;* ibid. 6° *L'Art de la flûte*, méthode divisée en deux parties; *ibid.*

PERAZZANI (François), savant italien qui vivait à Rome à la fin du dix-huitième siècle, a publié une dissertation intitulée : *Soni perceptio;* Rome, Zempel, 1794.

PERCKHAIMER (Wolfgang), musicien attaché à la chapelle du duc de Bavière, vers la fin du seizième siècle, naquit à Vasserbourg. Il s'est fait connaître par un recueil d'hymnes qui a été publié sous ce titre : *Sacrorum hymnorum modulationes, a quatuor, quinque et sex vocibus cum viva voce, tum omnis generis instrumentis; Monachii, excudebat Adamus Berg,* 1591, in-4° obl. Cet œuvre contient dix-neuf motets à cinq voix; un à quatre, et deux à six voix.

PEREGO (Camille), prêtre, d'une ancienne famille de Milan, naquit en cette ville dans la première moitié du seizième siècle. Poëte et musicien distingué, il remplit pendant trente-cinq ans les fonctions de maître de chant des enfants de chœur de la cathédrale de Saint-Ambroise ainsi que du séminaire, et fut en même temps vicaire de l'église de Saint-Vit, dite *in Pasquirolo*, où l'on voit son tombeau, avec cette inscription :

D. O. M.
Camillus Peregus Sacerdos
Qui hujus ecclesiæ rector fui
Hic modo jaceo
Orate pro me
V. P.

Perego vivait encore en 1574, car il dédia, le 14 mars de cette année, son *Traité du chant ambrosien* à saint Charles Borromée. Il a fait imprimer des madrigaux à quatre voix, à Venise, en 1555; mais ce qui a surtout

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

rendu son nom recommandable, c'est son traité du chant ambrosien, dont le manuscrit existe dans les archives de l'église métropolitaine, et qui fut publié après sa mort, sous ce titre : *La Regola del canto fermo ambrosiano*; Milan, 1622, in-4°. Cet ouvrage est du plus haut intérêt pour la comparaison des deux chants ambrosien et grégorien; le troisième livre, surtout, renferme des renseignements précieux pour caractériser cette différence.

PEREGRINO (Janetto), ancien luthier, établi à Brescia vers 1540. Il précéda Gaspard de Salo d'environ vingt ans. On ne connaît qu'un petit nombre de basses de viole construites par Peregrino. Cartier en possédait une, appelée *ténor*, qui fut jouée par M. Franchome, à mon premier concert historique de l'origine et du progrès de l'opéra, le 8 juin 1832.

PEREIRA (Marc-Salvator), musicien portugais, né à Villa-Viciosa dans les dernières années du seizième siècle, fut d'abord maître de chapelle en cette ville, puis entra au service du roi de Portugal en cette qualité, et mourut à Lisbonne en 1655. Il a laissé en manuscrit beaucoup de messes, de psaumes, de motets et de répons, qui se trouvaient en manuscrit dans la Bibliothèque royale vers le milieu du dix-huitième siècle.

PEREIRA (Dominique-Nunez), dominicain portugais, naquit à Lisbonne vers le milieu du dix-septième siècle, et mourut à Camerata, le 29 mars 1729. Il avait été maître de chapelle de la cathédrale de Lisbonne, mais plus tard il se retira dans le monastère où il est mort. Il a laissé de sa composition, en manuscrit : 1° Des répons de la semaine sainte, à huit voix. 2° Des répons de l'office des morts, à huit voix. 3° Leçons de l'office des morts, à quatre voix. 4° *Confitebor*, à huit voix. 5° *Laudate pueri Dominum*, à huit voix. 6° *Laudate Dominum omnes gentes*, à quatre voix. 7° Vilhancicos et motets à quatre, six et huit voix.

PERELLI (Natale), compositeur dramatique, né en Lombardie vers 1815, a fait ses études musicales au Conservatoire de Milan. Son premier opéra, *Galeotto Manfredi*, fut joué à Pavie, en 1839, avec un succès satisfaisant, car il obtint vingt représentations consécutives. Son second ouvrage, *Osti et non osti*, qui ne fut pas moins heureux, fut joué à Gênes. La partition pour piano a été publiée à Milan, chez Ricordi. En 1842, Perelli a donné, à Turin, *Il Contrabandiere*, qui ne réussit pas. Après cette époque, il n'y a plus de renseignements sur cet artiste, à moins qu'il ne soit le même *Perelli*, ténor, qui chanta à Amsterdam en 1845, à Bergame et à Milan, dans l'année suivante.

PEREYRA (Thomas), jésuite et missionnaire portugais, fut envoyé à la Chine, en 1680, et jouit d'un grand crédit près de l'empereur jusqu'à sa mort, qui arriva, en 1692, à Pékin. Ce fut lui qui négocia le traité de paix par lequel l'exercice de la religion catholique fut autorisé dans tout l'empire. Pereyra avait laissé en manuscrit un traité de musique intitulé : *Musica pratica e especulativa in 4 partes*; mais il paraît que cet ouvrage s'est perdu.

PEREYRA DE FIGUEREDO (Antoine), moine portugais, né le 14 février 1725, à Macao, fit ses études au collége des jésuites, de Villa-Viciosa, fut ensuite admis comme organiste au couvent de Sainte-Croix, à Coïmbre, et entra, en 1744, dans la congrégation de l'Oratoire, à Lisbonne. Devenu savant théologien, philologue et littérateur distingué, il publia une excellente grammaire latine, et des traités de théologie et d'histoire ecclésiastique qui le rendirent célèbre dans sa patrie. Il mourut à Lisbonne, le 14 avril 1797. Pereyra fut gardien de son couvent et se distingua comme compositeur de musique. Parmi ses productions musicales on cite : 1° Psaume *Lauda Jerusalem*, à quatre voix, avec accompagnement de violons et trompettes 2° L'hymne de saint Philippe de Néri, à quatre voix, avec deux violons et orgue. 3° L'hymne *Tantum ergo*, idem. 4° Les Lamentations de Jérémie, à deux chœurs. 5° Les motets *Plorans plorabit in nocte* et *Adjuva nos Deus*, à quatre voix. 6° *Stabat Mater*, à quatre voix. 7° *O Jesu dulcissime*, à quatre voix. 8° *Concaluit cor meum*, à deux chœurs, avec accompagnement de violons. Tous ces ouvrages ont été la proie des flammes, dans un incendie qui éclata le 1er novembre 1755 à Lisbonne.

PEREZ (David), compositeur célèbre, fils d'un Espagnol qui s'était fixé à Naples, naquit dans cette ville, en 1711. Il étudia le violon sous la direction d'Antoine Gallo, qui en fit un virtuose sur cet instrument. François Mancini, maître du Conservatoire de Lorette, lui enseigna le contrepoint. Ses études étant terminées, il se rendit à Palerme, où il fut engagé, en 1739, en qualité de maître de chapelle de la cathédrale. Ce fut dans cette ville qu'il fit représenter, en 1741, son premier opéra, intitulé : *L'Eroismo di Scipione*. Cet

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ouvrage fut suivi d'*Astartea*, de *Medea*, de *l'Isola incantata*, tous représentés à Palerme jusqu'en 1748. De retour à Naples, en 1749, Perez y fit représenter son nouvel opéra de *la Clemenza di Tito*, qui obtint un brillant succès au théâtre Saint-Charles. La réputation d'habileté que lui fit cette production lui procura un engagement à Rome, pour écrire, en 1750, au théâtre *delle Dame*, sa *Semiramide*, accueillie avec enthousiasme et suivie de *Farnace*, dans la même année. En 1751, il donna *Merope*, *Didone abbandonata* et *Alessandro nelle Indie*, à Gênes, et dans la même année, *Zenobia* et *Demetrio*, à Turin. Lorsqu'il était dans cette ville, il reçut des propositions pour entrer au service du roi de Portugal, les accepta et se rendit immédiatement à Lisbonne, où il fit jouer son *Demofoonte*, en 1752. L'effet que produisit cet opéra, où chantaient les célèbres artistes Gizziello et Raff, valut à Perez la faveur du roi, qui lui accorda un traitement annuel de près de cinquante mille francs, en qualité de maître de chapelle. Un nouveau théâtre d'opéra ayant été élevé à Lisbonne, on en fit l'ouverture, en 1755, pour la fête de la reine, et l'on y représenta l'*Alessandro nelle Indie*, avec une nouvelle musique de Perez. On vit dans cet ouvrage, sur la scène, un corps de cavalerie, et une imitation de la phalange macédonienne, d'après le récit de Quinte Curce. On entendit à ce théâtre, placé sous la direction de Perez, les meilleurs chanteurs de l'Italie, tels que Elisi, Manzuoli, Caffarelli, Gizziello, Babbi, Raff et Guadagni. Le *Demetrio* et le *Solimanno*, de Perez, furent considérés à Lisbonne comme ses meilleurs opéras; on ne se lassait pas de les entendre, et les plus beaux ouvrages des plus grands maîtres de l'Italie n'atteignaient pas, à la cour de Portugal, la renommée de ces productions de son talent. Durant l'espace de vingt-six ans, Perez jouit, à cette cour, d'un sort digne d'envie : loin de décroître, sa faveur avait encore augmenté dans ses dernières années. Comme Hændel, à qui il ressemblait pour la corpulence, et dont il avait le penchant pour la bonne chère, il perdit la vue dans sa vieillesse; néanmoins, il ne cessa pas de travailler, ayant trouvé des moyens particuliers pour dicter ses compositions avec rapidité. Dans un voyage qu'il avait fait à Londres, en 1755, pour en ramener des chanteurs, il y avait écrit un opéra d'*Ezio*, qui obtint un brillant succès. Il mourut à Lisbonne, en 1778, à l'âge de soixante-sept ans.

Les compositions de Perez décèlent un artiste exercé dans l'art d'écrire, et l'on y trouve des mélodies d'un beau caractère; toutefois, il me paraît que ce maître a été trop vanté par les historiens de la musique, et que ses idées manquent d'originalité, au moins dans le style dramatique. Jomelli, qu'on lui a quelquefois comparé, me paraît bien supérieur à lui pour le pathétique. Dans la musique d'église, particulièrement dans ses *Matines des morts*, dont il a été fait une belle édition in-folio à Londres, en 1774, Perez me paraît avoir eu un style plus original que dans l'opéra. Dans la liste de ses ouvrages, on remarque : I. Musique d'église : 1° Les psaumes *Laudate*, à trois voix et chœur; *Hæc dies*, idem; *Memento Domine*, idem; *In exitu Israel*, à huit voix. 2° Répons pour la fête de Noël, à quatre voix. 3° Deux *Salve Regina*, à quatre voix. 4° Motets concertés, à quatre voix, parmi lesquels *Conceptio tua*, *Medià nocte*, *Videntes stellam*, *Defuncto Herode*. 5° Messe à cinq voix et orchestre. 6° Messe à huit voix et orchestre. 7° *Matutini de' Morti*; Londres, 1774, in-fol. II. Opéras : 8° *L'Eroïsmo di Scipione*, à Palerme, 1741. 9° *Astartea*, ibid. 10° *Medea*, ibid. 11° *L'Isola incantata*, ibid. 12° *La Clemenza di Tito*, à Naples, 1749. 13° *Semiramide*, à Rome, 1750. 14° *Farnace*, ibid. 15° *Merope*, à Gênes, 1751. 16° *Didone abbandonata*, ibid. 17° *Alessandro nelle Indie*, ibid. 18° *Zenobia*, à Turin, 1751. 19° *Demetrio*, ibid., 1752. 20° *Demofoonte*, à Lisbonne, 1752. 21° *Adriano in Siria*, ibid, 1752. 22° *Artaserse*, ibid., 1753. 23° *L'Eroe Cinese*, ibid., 1753. 24° *Ipermestra*, ibid., 1754. 25° *Olimpiade*, ibid., 1754. 26° *Ezio*, à Londres, 1755. 27° *Alessandro nelle Indie*, avec une nouvelle musique, à Lisbonne, 1755. 28° *Siroe*, ibid., 1756. 29° *Solimanno*, ibid., 1757. 30° *Enea in Italia*, en 1759. 31° *Giulio Cesare*, ibid., 1762. J'ignore les titres des autres opéras représentés à Lisbonne. On a aussi de Perez vingt-sept solfèges à deux voix, composés pour l'éducation des princesses de Portugal.

PERGER (François-Xavier), musicien de Nuremberg, vers le milieu du dix-huitième siècle, y a publié, en 1754, des quatuors pour clavecin, deux violons et basse, sous le titre de *Musikalisches Vergnügen* (Amusements de musique).

PERGOLÈSE (Jean-Baptiste), compositeur célèbre de l'école napolitaine, a été l'objet de beaucoup d'erreurs biographiques, et

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

d'incertitudes que M. le marquis de Villarosa a dissipées par ses recherches dans les actes authentiques et sur les lieux mêmes où ils sont déposés. Saverio Mattei, dans ses *Memorie per servire alle vite di Metastasio e di Jommelli*, dit que le nom de *Pergolèse* lui fut donné parce qu'il est né à Pergoli, ou Pergola, dans la Marche d'Ancone, et que le véritable nom de sa famille était *Jesi*. L'abbé Bertini émet la même opinion dans son *Dizzionario storico-critico degli scrittori di Musica*, et moi-même je l'ai adoptée dans la première édition de cette *Biographie universelle des musiciens*. D'autre part, Galanti, dans sa *Descrizione della Città di Napoli* (p. 240); Boyer, dans sa Notice sur la vie et les ouvrages de Pergolèse (*Mercure de France*, juillet 1772); La Borde, dans son *Essai sur la musique* (t. III, p. 212); Gerber (*Lexikon der Tonkünstler*); Choron et Fayolle (*Dictionnaire historique des musiciens*); Sevelinges, dans la *Biographie universelle*, des frères Michaud; M. Gennaro Grossi, dans la *Biografia degli uomini illustri del regno di Napoli*, et plusieurs autres, ont fait naître Pergolèse à Casoria, petit village du royaume de Naples. Quadrio seul a dit que l'illustre musicien naquit à Jesi, ville des États romains (*Storia e ragione di ogni poesia*, t. V, p. 190). Le résultat des recherches de M. de Villarosa a confirmé les paroles de ce dernier auteur, et a, en même temps, fixé la date de la naissance de Pergolèse, que les uns plaçaient en 1704, et d'autres en 1707. L'écrit dans lequel cet amateur des arts a fait connaître ses découvertes sur ce sujet a pour titre : *Lettera biografica intorno alla patria ed alla vita di Giov. Battista Pergolese, celebre compositore di musica* (Naples, 1831). Postérieurement, il a reproduit ses preuves dans le volume qu'il a publié sous le titre de *Memorie dei compositori di musica del regno di Napoli* (Naples, 1840, un volume in-8°). On voit dans ces deux ouvrages que Jean-Baptiste Pergolèse, fils de François-André et de sa femme Anne-Victoire, naquit à Jesi, le 3 janvier 1710, à dix heures du soir, et qu'il y fut baptisé le 4 du même mois. Ces faits sont démontrés par l'acte authentique obtenu par M. de Villarosa, et ainsi conçu :

« *In Dei nomine etc. Universis et singulis ad quos etc. indubitatam fidem facio, verboque veritatis testor ego infrascriptus parochus hujus insignis Ecclesiæ ad suggestum Divi Septimii pertinentis sequentem invenisse particulam in uno regenatorum libro signato sub n° 2, pag. 384.*

« A dì 4 Gennajo 1710.

« Giambattista figlio di Francesco Andrea Pergolesi, e di D. Anna Vittoria consorte di questa Città, nato la notte antecedente a ore 10, fu battizzato da me Marco Capogrossi Curato. Padrini furono gl' illustrissimi signori Gio. Battista Francolini, et signora Gentilina de' signori Honorati.

« *Quamquidem particulam in præfato libro verbo ad verbum fideliter diligenterque decerpsisse testor. In quorum fidem has præsentes litteras mea manu scriptas subscriptasque dedi, solitoque hujus mex Cathedralis Parœciæ signo firmandas curavi. Datum Æsii ex Æd. Parochialibus VII kalendas junii* 1831. *Ego Alexius Severini parochus manu prop. Addes! Sigillum*). Il confaloniere di Jesi certifica « vera ed originale la firma del rev. sig. « D. Alessio Severini, parroco del Duomo. In « fide, Jesi li 30 Maggio 1831. Il gonfaloniere : Settimio marchese Pianetti. »

Les circonstances qui conduisirent le jeune Pergolèse à Naples sont ignorées ainsi que celles qui le firent entrer dans un des conservatoires de cette ville. Les auteurs étaient partagés sur le nom de l'école où il fut admis; mais M. de Villarosa a acquis la preuve que Pergolèse devint élève du conservatoire *dei poveri di Giesu-Cristo*, où il reçut d'abord des leçons de violon de Dominique Matteis. Étudiant seul cet instrument, il avait découvert des procédés pour exécuter des passages difficiles par demi-tons, en montant et en descendant, ainsi que des ornements de formes aussi nouvelles que gracieuses. Ses condisciples étaient souvent étonnés lorsqu'ils l'entendaient exécuter ces nouveautés difficiles : ils en parlèrent à Matteis, qui désira l'entendre. Ce maître, frappé d'étonnement à l'audition de ces choses inconnues, demanda à Pergolèse qui les lui avait apprises; mais l'élève lui inspira un véritable intérêt, lorsqu'il lui répondit qu'il ignorait si ce qu'il faisait était bon ou mauvais, et qu'il avait suivi simplement son instinct. Matteis l'engagea alors à écrire ce qu'il exécutait. Le lendemain Pergolèse lui porta une sorte de petite sonate dans laquelle il avait intercalé ses traits nouveaux. Ravi de ce qu'il voyait, Matteis recommanda chaleureusement son élève à Gaetano Greco, premier maître du Conservatoire. Ce fut sous la direction de ce savant professeur que Pergolèse commença ses

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

études de composition. Après la mort de Greco, il devint élève de son successeur François Durante (*voyez* ce nom); mais celui-ci ayant été appelé à Vienne, Feo, élève de Scarlatti et grand musicien, lui succéda dans la place de premier maître. Ce fut sous sa direction que Pergolèse acheva ses études de composition. Il était encore au Conservatoire lorsqu'il écrivit son premier ouvrage, lequel était un drame sacré intitulé *S. Guglielmo d'Aquitania*, avec quelques intermèdes bouffes, qui fut exécuté, pendant l'été de 1731, dans le cloître de S. Agnello Maggiore, et qui obtint un si brillant succès, que le prince de Stigliano Colonna, le prince d'Avellino Carraciolo, et le duc de Moddaloni Carafa le prirent sous leur protection pour lui ouvrir les portes des théâtres et rendre sa carrière plus facile. J'ai examiné à Naples la partition de cet ouvrage : l'impression qu'elle m'a faite est celle d'une production bien écrite : mais je n'y ai pas découvert ces inspirations vives qui caractérisent les œuvres destinées à exercer une grande influence sur l'art. Bien que le style de l'école napolitaine fût moins sévère que celui des anciens maîtres romains, néanmoins Greco, Durante et Feo avaient conservé la tradition d'une harmonie pure et de formes scientifiques qui furent négligées par les générations suivantes. Pergolèse suivit les traditions de ses maîtres dans ses premières productions; mais plus tard, entraîné par l'exemple de Vinci, son ancien condisciple, il considéra l'expression dramatique comme le but principal de l'art, et introduisit cette expression jusque dans sa musique d'église.

Dans l'hiver de la même année, il écrivit pour le théâtre S. Bartolomeo la musique du drame intitulé *la Sallustia*, qui paraît avoir été applaudie. Le compositeur eut la bonne fortune d'entendre chanter les principaux rôles de son opéra par le célèbre Grimaldi et par La Facchinelli, qui se fit particulièrement admirer par la manière dont elle chanta l'air : *Per questo amore*. Cet ouvrage fut suivi de l'intermède *Amor fà l'uomo cieco*, joué au théâtre des Fiorentini et qui ne réussit pas. L'opéra sérieux *Recimero*, joué au théâtre Saint-Bartholomé, ne fut pas plus heureux. Découragé, Pergolèse parut renoncer pendant quelque temps à écrire pour le théâtre. Ce fut alors qu'il composa pour le prince de Stegliano, premier écuyer du roi, trente trios pour deux violons et basse. Vingt-quatre de ces trios ont été publiés à Londres et à Amsterdam. A cette même époque, un tremblement de terre ayant frappé de terreur les habitants de Naples, les magistrats firent exécuter dans l'église des Minimes, appelée *Santa Maria della Stella*, un service solennel en l'honneur de saint Emiddio, invoqué comme protecteur de la ville : ce fut Pergolèse qu'on choisit pour écrire la musique de cette solennité, et ce fut à cette occasion qu'il composa sa belle messe à dix voix en deux chœurs avec deux orchestres et des vêpres complètes. Cette musique obtint le suffrage des célèbres musiciens qui vivaient alors à Naples, et fut considérée comme une œuvre accomplie. Immédiatement après, Pergolèse écrivit une autre messe à deux chœurs, et invita Leo à venir l'entendre : ce grand maître fut charmé de la beauté de l'ouvrage et lui accorda de grands éloges. Plus tard, l'auteur ajouta à cette messe un troisième et un quatrième chœur pour la faire exécuter dans l'église des PP. de l'Oratoire, pendant les quarante heures du carnaval. On rapporte à la même époque la composition de quelques cantates avec accompagnement de deux violons, viole et basse ou de clavecin, entre autres la célèbre cantate d'*Orphée;* mais celle-ci n'a été composée que dans l'année même de la mort de Pergolèse.

Rappelé par son penchant d'artiste à la carrière du théâtre, en dépit des dégoûts qu'il y avait trouvés précédemment, il écrivit pour le théâtre Saint-Bartholomé, à la fin de 1731, son intermède célèbre de *la Serva padrona*, chef d'œuvre de mélodie spirituelle, d'élégance et de vérité dramatique, où le génie du musicien triompha de la monotonie de deux personnages qui ne quittent presque pas la scène, et d'un orchestre réduit aux proportions du quatuor. Le succès de cet opéra fut le plus brillant et le plus complet que Pergolèse ait obtenu dans sa courte vie. *Il Maestro di musica* et *Il Geloso schernito*, qui le suivirent de près, ne réussirent pas d'abord, et ne furent appréciés à leur juste valeur qu'après la mort de l'auteur. En 1732, Pergolèse écrivit pour le théâtre des Fiorentini *Lo Frate innamorato*, opéra bouffe en dialecte napolitain, qui fut suivi de *il Prigionier superbo*, au théâtre Saint-Bartholomé. En 1734, il donna l'opéra sérieux *Adriano in Siria*, ainsi que l'intermède *Livietta e Tracolo*. Dans cette même année, Pergolèse obtint la place de maître de chapelle de l'église de Notre-Dame de Lorette et alla prendre possession de cet emploi. On ne sait à quelle époque appartient

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

l'intermède intitulé *la Contadina astuta;* mais il est vraisemblable qu'il a été représenté aux Fiorentini de Naples dans l'automne de 1734. Dans l'année suivante, il donna *il Flaminio,* opéra bouffe en trois actes, qui fut repris au théâtre *Nuovo* avec beaucoup de succès en 1749. Appelé à Rome dans la même année pour écrire l'*Olimpiade,* il y retrouva la mauvaise fortune qui l'avait souvent maltraité au théâtre. Duni, qui a fourni à Boyer la plupart des anecdotes de sa biographie de Pergolèse, rapportait celle-ci concernant l'*Olimpiade.* Lui-même, disait-il, avait été engagé pour écrire à Rome un *Nerone,* qui devait être joué après l'opéra de Pergolèse, son ancien condisciple au conservatoire de Naples. Il n'osa écrire une note de son ouvrage avant d'avoir entendu l'*Olimpiade;* mais, après une répétition de ce drame, il se rassura et vit que les beautés qui y étaient répandues ne seraient pas comprises. « Il y a « trop de détails au-dessus de la portée du « vulgaire dans votre opéra (disait-il à Per« golèse); ces beautés passeront inaperçues, « et vous ne réussirez pas. Mon opéra ne « vaudra pas le vôtre; mais, plus simple, il « sera plus heureux. » L'événement justifia sa prévision, car l'*Olimpiade,* jouée au printemps de 1735, fut mal accueillie par les Romains.

Avant d'entreprendre cet ouvrage, il avait commencé à Lorette son *Stabat Mater,* à deux voix, la plus célèbre de ses compositions, qui lui avait été demandée par la confrérie de Saint-Louis, de Palazzo, pour remplacer un autre *Stabat* d'Alexandre Scarlatti, qui, depuis un grand nombre d'années était répété tous les vendredis du mois de mars. Le prix convenu pour cet ouvrage avec la confrérie était de dix ducats (environ quarante francs !), et ce prix avait été payé d'avance à Pergolèse. De retour à Lorette, après la chute de l'*Olimpiade,* il écrivit son admirable *Salve regina* à voix seule avec deux violons, viole et orgue, et voulut continuer le *Stabat;* mais déjà sa passion effrénée pour les femmes avait porté une atteinte sérieuse à la vigueur de son tempérament; une maladie de poitrine se déclara, et les médecins décidèrent qu'un changement de climat était devenu nécessaire. Le compositeur voulut essayer de celui de Naples et se retira à Pouzzoles, près de cette ville, sur le bord de la mer. Là il voulut continuer son travail, bien qu'il fût dévoré par la fièvre et s'acheminât rapidement vers le terme fatal d'une phthisie pulmonaire. Malgré les progrès du mal, il continuait son *Stabat,* et ce travail épuisait souvent ses forces et le faisait tomber dans un état de faiblesse extrême. Son ancien maître Feo, qui l'aimait tendrement, ayant été le visiter dans un de ces moments, désapprouva les efforts de son courage, et lui dit qu'il fallait rompre avec la composition jusqu'à sa guérison : — « Oh ! cher maître (ré« pondit Pergolèse), je n'ai pas de temps à « perdre pour achever cet ouvrage, qui m'a « été payé dix ducats, et qui ne vaut pas dix « *bajocchi* (dix sous). » Après quelques jours, Feo retourna près de son élève mourant et le trouva à ses derniers moments; mais le *Stabat* était terminé et envoyé à sa destination. Ce fut véritablement le chant du cygne, car Pergolèse s'éteignit dans la même semaine et cessa de vivre à l'âge de vingt-six ans, le 16 mars 1736, ainsi que le prouvent les registres de la cathédrale de Pouzzuole, où il fut inhumé sans pompe. Grâce aux soins de M. de Villarosa et du chevalier Dominique Corigliano, un monument a été érigé dans la même église à la mémoire de l'illustre artiste, et dans l'endroit où reposent ses cendres, on lit cette inscription :

IOANNI BAPTISTÆ PERGOLESIO
BONO AVSI
QVI AB ÆTATE PRIMA
NEAPOLIN MVSICÆ ADDISCENDÆ STVDIO CONFLVENS
IN COLLEGIVM SUB TITVLO PAVPERVM IESV CHRISTI ADSCITVS
MVSILIS FACIENDIS MODIS
SVOS INTER AEQVALES FAMAE PRAESTITIT
PVTEOLIS DECESSIT XVII. KAL. APRILIS
ANNO CIↃIↃCCXXXVI.
QVO VALETVDINIS CAVSSA SECESSERAT
VIXIT AN. XXVI. MENS. II. DIES XIII.
DOMINICVS CORIGLIANVS
EX MARCHIONIBVS RIGNANI EQVES HIEROSOLYMITANVS
MON P.
CAROLO ROSINIO EPISCOPO PVTEOLANO ASSENTE.

Des bruits d'empoisonnement se répandirent après la mort de Pergolèse et s'accréditèrent partout; mais ils étaient dénués de fondement. Laborde a fait à ce sujet la remarque judicieuse que ses succès n'avaient pas eu assez d'éclat pour exciter l'envie. Le dépérissement de sa santé fut progressif et lent : j'ai dit quelle en a été la cause. A peine eut-il fermé les yeux, que l'indifférence dont il avait été l'objet de la part de ses compatriotes fit place aux plus vifs regrets. Dès ce moment sa réputation s'étendit; ses opéras furent joués sur tous les théâtres; Rome voulut revoir son *Olimpiade* et l'applaudit avec transport; enfin, dans les églises mêmes, où la vogue ne semble pas devoir être admise, on n'entendit pendant quelques années d'autre

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

musique que celle de l'auteur du *Stabat*. En France, où régnait une ignorance à peu près complète de l'existence des grands artistes des pays étrangers, la musique de Pergolèse fut introduite quatorze ans après la mort de son auteur, par une troupe italienne de chanteurs médiocres : elle y excita des transports d'admiration. *La Serva padrona* et *Il Maestro di musica* furent traduits en français, représentés sur les théâtres de la foire, et les partitions en furent gravées. Au concert spirituel, le *Stabat* obtint aussi un succès d'enthousiasme, et l'on en fit plusieurs éditions. Enfin, rien ne manqua plus à la gloire de Pergolèse, et ce qui arrive presque toujours dans la réaction contre une injustice, on exagéra son mérite en le considérant comme le maître des maîtres, quoiqu'il soit inférieur à Scarlatti et à Leo pour la force dramatique, et qu'il y ait dans sa musique d'église des traits mal appropriés au caractère des paroles. Le P. Martini a fait au *Stabat* le reproche de renfermer des passages qui seraient mieux placés dans un opéra comique que dans un chant de douleur ; il en cite même qui rappellent des traits analogues de *la Serva padrona*, et l'on doit avouer que sa critique n'est pas dénuée de fondement : toutefois, il est juste de dire que les exemples de cette espèce sont rares, et que peu de compositions religieuses du style concerté sont d'une expression aussi touchante que le premier verset du *Stabat* et que le *Quando corpus*. Le *Salve Regina*, pour voix seule, deux violons, basse et orgue, est aussi un modèle d'expression ; quoiqu'il ait moins de célébrité que le *Stabat*, je pense qu'on pourrait le considérer comme une composition plus parfaite et d'un mérite supérieur, si la difficulté du sujet eût été égale à celle de la prose de la Vierge. On ne peut juger le *Stabat* ni le *Salve Regina* d'après la mauvaise exécution qu'on en a quelquefois entendue dans les concerts de Paris ; aucun des musiciens n'avait la tradition de cette musique.

Pergolèse a écrit pour l'église : 1° *Kyrie cum Gloriâ*, à quatre voix et orchestre. Cette messe a été publiée à Vienne, chez Haslinger. 2° Messe à cinq voix et orchestre, en manuscrit, dans plusieurs grandes bibliothèques. 3° Messe à dix voix en deux chœurs et orchestre. 4° *Dixit*, à quatre voix, deux violons, alto, basse et orgue. 5° *Dixit*, à deux chœurs et deux orchestres. 6° *Miserere*, à quatre voix et orchestre ; Paris, Pleyel. 7° *Confitebor*, à quatre voix. 8° *Domine ad adjuvandum*, à quatre voix. 9° *Idem*, à cinq voix. 10° *Laudate*, à cinq voix et orchestre. 11° *Lætatus sum* pour deux voix de soprano et deux basses. 12° *Lætatus*, à cinq voix. 13° *Laudate*, à voix seule avec instruments. 14° *Salve Regina*, à voix seule, deux violons, alto, basse et orgue ; Paris, Leduc. Il a été fait une deuxième édition de ce beau morceau, à Paris, chez Porro. 15° *Stabat Mater* pour soprano et contralto, deux violons, alto, basse et orgue ; Paris, Bonjour ; *idem.*, Paris, Porro ; *idem*, Lyon, Garnaud. Une édition à laquelle Paisiello a ajouté des instruments à vent a été publiée à Paris, chez Troupenas. Il a été fait, à Paris, cinq éditions de ce morceau célèbre, avec accompagnement de piano, chez Pleyel, Leduc, Sieber, Carli et Pacini. Schwickert a donné à Leipsick une édition complète du *Stabat* avec un texte allemand ; une autre édition avec textes allemand et latin et accompagnement de piano par Klage, a été publiée chez Christiani, à Hambourg. Enfin, Hiller a parodié la *Passion* de Klopstock sur la musique du *Stabat*, arrangée à quatre voix, avec l'addition de hautbois et de flûtes. 16° *Dies iræ* pour soprano et contralto, deux violons, alto et basse. Messe à deux voix et orgue, chez les PP. de l'Oratoire, à Naples. Messe à quatre voix et orchestre (en *ré*), dans ma bibliothèque. *La Natività*, oratorio en deux parties.

Dans la musique de théâtre de Pergolèse, on n'a pas conservé les titres de tous ses ouvrages ; ceux qu'on connaît sont : *La Sallustia ; Amor fa l'uomo cieco*, opéra bouffe en un acte ; *Recimero*, opéra sérieux en trois actes ; *la Serva padrona*, intermède en un acte. La partition originale a été publiée à Paris, chez Lachevardière. On a fait une édition du même opéra traduit en français ; Paris, Leduc. *Il Maestro di musica ;* la partition de cet opéra, traduit en français, a été gravée à Paris, sous le titre : *le Maître de musique. Il Geloso schernito ; Lo Frate innamorato*, opéra bouffe, en dialecte napolitain ; *Il Prigionier superbo ; Adriano in Siria ; Livietta e Tracolo ; Il Flaminio*, en trois actes ; *La Contadina astuta ; L'Olimpiade*, opéra sérieux en trois actes ; *San Guglielmo*, drame religieux en deux parties. Pour le concert et la chambre, Pergolèse a écrit : *Orphée*, cantate à voix seule et orchestre ; Choron en a fait graver la partition dans ses *Principes de composition des écoles d'Italie :* cinq cantates pour voix de soprano et clavecin ; trente trios pour deux violons, violoncelle et basse

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

continue pour le clavecin. Outre les notices biographiques de Pergolèse citées précédemment, on a, de Carlo Blasis, celle qui a pour titre : *Biografia di Pergolese;* Milan, sans date (1817), in-8°.

PERGOLETTI (Thomas), secrétaire et vice-chancelier du prince Foresto d'Este, marquis de Scandiano, naquit au bourg de ce nom, vers 1665. Il était fils de Livio Pergoletti, professeur de musique au service du prince. Pergoletti apprit de son père à jouer du violon. On a de sa composition : *Trattenimenti armonici da camera a violino solo e violoncello : opera prima ; Modena, per Fortuniano Rosati*, 1698.

PERI (Jacques), compositeur distingué, naquit à Florence, d'une famille noble, dans la seconde moitié du seizième siècle, et eut pour maître de chant, de clavecin et de composition Christophe Malvezzi, de Lucques. Il était surnommé *il Zazzerino*, à cause de son abondante chevelure d'un blond ardent, qu'il conserva intacte jusque dans la vieillesse. Les grands-ducs de Toscane Ferdinand Ier et Cosme II de Médicis lui confièrent la direction de la musique de leur palais. Très-avare, Peri sut mettre à profit la faveur dont il jouissait, pour acquérir de grandes richesses, qui s'accrurent par la dot considérable d'une demoiselle de la noble famille des Fortini, qu'il épousa. Peri en eut un fils doué d'un génie extraordinaire pour les mathématiques, mais qui fut entraîné dans de grands désordres par des passions ardentes. Son professeur, le grand Galilée, l'appelait son *démon*. Vers 1601, Peri entra au service du duc de Ferrare, en qualité de maître de chapelle. Après cette époque, on manque de renseignements sur sa carrière. On sait seulement qu'il vivait encore en 1610. Peri est au nombre des musiciens dont le génie a exercé de l'influence sur la transformation de l'art qui s'opéra dans les dernières années du seizième siècle et au commencement du dix-septième, en prenant part à la création du drame musical avec Emilio del Cavaliere, Jules Caccini et Monteverde. Le premier ouvrage de ce genre auquel il travailla en société avec Corsi et Jules Caccini fut la *Dafne*, pastorale de Rinuccini, qui fut représentée à Florence, en 1594, dans la maison de Corsi. Le succès de cet essai encouragea Rinuccini à écrire une autre pastorale sur le sujet d'*Orphée et Euridice*. La plus grande partie de la musique de cet ouvrage, qui fut représenté à Florence pour les fêtes du mariage de Marie de Médicis avec Henri IV, roi de France, fut composée par Peri. Son travail a été imprimé sous ce titre : *Le Musiche di Jacopo Peri, nobil fiorentino sopra l'Euridice del sig. Ottavio Rinuccini, rappresentate nello sposalizio della cristianissima Maria Medici, regina di Francia e di Navarra : in Fiorenza, appresso Giorgio Marescotti*, 1600, in-4°. Dans la préface, Peri donne des renseignements intéressants sur la composition de la *Dafne* et de l'*Euridice*, sur la part qu'y prit Caccini, et sur les personnes qui chantèrent les principaux rôles, ou qui jouaient des instruments pour l'accompagnement (*voyez* Caccini, Cavaliere et Monteverde. *Voyez* aussi le *Resumé philosophique de l'histoire de la musique*, t. Ier de la *Biographie universelle des musiciens*, première édition). J'ai fait exécuter quelques morceaux de l'*Euridice* dans mon concert historique de l'opéra depuis son origine en Italie, en France et en Allemagne, le 8 juin 1852. On connaît aussi de Peri un recueil de pièces qui a pour titre : *Le Varie Musiche del Sig. Jacopo Peri a una, due e tre voci, con alcune spirituali in ultimo, per cantare nel clavicembalo e chitarone, et ancora la magior parte d'esse, per suonare simplicemente nell'organo. Novamente poste in luce in Firenza, per Cristofano Marescotti*, 1610, in-folio.

PERI (Achille), compositeur dramatique, né à Reggio, en 1817, fut d'abord attaché comme chef d'orchestre à une compagnie de chanteurs italiens qui donna des représentations à Marseille dans l'été de 1839, et y fit représenter, au mois de juin, son premier ouvrage, intitulé : *Una Visita a Bedlam*. De retour dans sa ville natale, il y donna, en 1841, *Il Solitario*, qui fut bien accueilli et obtint vingt représentations consécutives. Son opéra de *Dirce*, joué au mois de mai 1843, dans la même ville, eut un succès d'enthousiasme et ne fut pas moins heureux à Parme, à Lugo, à Livourne et à Florence. Un autre ouvrage du même artiste avait été joué à Parme, au mois de février de la même année, sous le titre : *Ester d'Engaddi*, et avait été l'opéra préféré de la saison ; il fut joué aussi avec succès à Reggio et à Vérone, en 1846. Ces heureux débuts semblaient promettre un compositeur à l'Italie ; cependant, depuis 1845, Peri n'a plus rien écrit pour la scène, et son nom a disparu du monde musical.

PERICLITE, musicien originaire de Lesbos, fut le dernier de son pays qui remporta le prix de la cithare aux *jeux Carniens*,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

à Lacédémone, et sa mort mit fin à la succession non interrompue des joueurs de cithare parmi les Lesbiens.

PERILLO (Salvator), compositeur, né à Naples en 1731, fut admis au Conservatoire de San-Onofrio, et y reçut des leçons de Durante. Ses études terminées, il fut appelé à Venise pour y composer un opéra, dont le succès le décida à se fixer en cette ville. Son style était agréable, particulièrement dans l'opéra bouffe. Il a fait représenter, en 1757, *Berenice*, puis *la Buona figliuola*, 1759; *I Viaggiatori ridicoli*, 1761; *la Donna Girandola*, 1765; *la Finta semplice*, 1764; *la Villeggiatura*, 1769; *I Tre Vagabondi* et *Il Demetrio*, en 1769. Au mois d'août 1774, Perillo concourut pour la place de second maître de chapelle de Saint-Marc, devenue vacante par la retraite de Latilla; mais après deux séances des procurateurs de cette église, dans lesquelles aucun des compétiteurs n'avait obtenu la majorité, la place fut donnée à *Antoine Bergamo*, prêtre vénitien.

PERINO, luthiste florentin, vécut dans la première moitié du seizième siècle. On connaît de lui : *Intabolatura da liuto di ricercate, madrigali, et canzone francese. Libro terzo; Venezia, appresso d'Antonio Gardano*, 1547, in-4° obl. J'ignore les titres et les dates des deux premiers livres.

PÉRIS (Jacques), musicien provençal, vécut dans la seconde moitié du seizième siècle. En 1588, le prix du luth d'argent lui fut donné au concours des *Puy de musique* d'Evreux (Normandie), pour la composition de la chanson : *Ceux qui peignent amour sans yeulx*. Au concours de l'année suivante, Péris obtint le prix de la harpe d'argent pour la composition du motet : *O Regina, reum miseratrix*, et dans le même concours, il eut le prix du luth d'argent pour la chanson française à quatre voix, sur ces paroles : *Mon œil tremblant*.

PERISONE. *Voyez* **LARUE** (Pierre de).

PERISONE ou **PERISSONE** (Cambio), musicien français qui fut chantre de l'église Saint-Marc, de Venise, au milieu du dix-septième siècle, fit, suivant M. Caffi (1), les délices de Venise par son talent de chanteur. Cet artiste ne doit pas être confondu avec l'ancien maître *Pierre de Larue*, ou *de La Rue*, que les Italiens ont appelé du même nom. Il y a lieu de croire que le nom véritable de celui dont il s'agit ici, a été également altéré en Italie. Quoi qu'il en soit, on connaît du *Périsone* moderne les ouvrages dont voici les titres : 1° *Il primo libro de madrigali a 2, 3 e 4 voci; in Venezia, app. Aless. Vincenti*, 1628, in-4°. 2° *Il secondo libro*, etc.; *ibid.*, 1631, in-4°. 3° *Il terzo libro de' madrigali a 2, 3, 4 e 5 voci;* ibid., 1639, in-4°. 4° *Il quarto libro*, idem *etc.*, *ibid.*, 1640, in-4°. 5° *Il quinto libro de' madrigali a 2 e 3 voci*, op. 11; *ibid.*, 1641, in-4°. 6° *Capricci stravaganti a 2 et 3 voci*, op. 10; *ibid.*, 1647, in-4°. 7° *L'ultimo musicale e canori fatiche a 2 e 3 voci;* ibid., 1648, in-4°. Ce titre semble indiquer un ouvrage posthume et placer l'époque de la mort de l'auteur en 1647 ou au commencement de 1648.

PERLA (Michel), compositeur napolitain, fut élève du Conservatoire de *Santa Maria di Loreto*, et vécut vers le milieu du dix-huitième siècle. Bon maître de chant, il enseignait cet art dans les couvents de femmes à Naples. Il a écrit, pour les églises de ces monastères, un grand nombre de messes, de psaumes, de *Magnificat*, d'antiennes, des *Te Deum*, messes de *Requiem*, leçons pour les Matines des morts, *Stabat Mater*, et les Sept paroles de Jésus-Christ sur la croix, dont les partitions manuscrites se trouvent à Naples, particulièrement dans la bibliothèque du collége royal de musique, dans cette ville. Perla a composé aussi la musique de l'opéra bouffe *Gli amanti alla prova*, et des deux oratoires *La Manna nel deserto*, et *Il trionfo della Fede*.

PERNE (François-Louis), savant musicien, né à Paris, en 1772, fut admis à l'âge de huit ans, comme enfant de chœur, à la maîtrise de l'église Saint-Jacques-de-la-Boucherie, qui, plusieurs années après, acquit de l'importance, parce qu'elle eut ce qu'on appelait alors en France une *musique fondée*, après sa réunion à la paroisse des Innocents. L'abbé d'Haudimont ayant été nommé maître de chapelle de Saint-Jacques, Perne se trouva placé sous sa direction, et reçut de lui des leçons d'harmonie et de contrepoint telles que pouvait les donner un partisan exclusif du système de la basse fondamentale. Heureusement organisé pour la musique, il fit de rapides progrès dans cet art. La suppression des maîtrises, en 1792, le décida à entrer à l'Opéra en qualité de ténor-choriste : il était alors âgé de vingt ans. La fatigue que faisait éprouver à sa poitrine le service du théâtre lui fit prendre sa retraite de choriste, en

(1) *Storia della musica sacra nella già Cappella ducale di san Marco in Venezia*, t. I, p. 113.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

1709, pour jouer de la contrebasse à l'orchestre du même théâtre. C'est un fait digne de remarque que les deux musiciens français dont les travaux ont jeté la plus vive lumière sur quelques objets importants de l'histoire de la musique, savoir, Perne et Villoteau (*voyez* ce nom), étaient dans le même temps choristes à l'Opéra : situation qui paraît peu d'accord avec les connaissances qu'exigent de semblables recherches. Déjà connu par la publication de quelques petites compositions instrumentales, entre autres par un recueil de sonates faciles pour le piano, Perne eut occasion d'augmenter sa réputation de compositeur en 1801, lorsque le concordat pour le rétablissement du culte catholique en France eut été signé par le pape et par le premier consul. Plusieurs artistes de l'Opéra ayant pris la résolution de profiter de cette circonstance pour fêter leur patronne, sainte Cécile, l'engagèrent à écrire une messe avec chœurs et orchestre pour cette solennité ; il se chargea volontiers de cette mission, et le 22 novembre de la même année, sa messe fut exécutée avec pompe. Cet ouvrage fit honneur à son auteur, et peu de temps après, Perne mit le sceau à sa réputation comme harmoniste par la publication d'une fugue à quatre voix et à trois sujets, qui pouvait se changer en retournant le papier. Cette fugue parut au commencement de 1802, en une seule feuille de format appelé *Jésus*. Vers cette époque, Perne commença à se livrer à l'enseignement de l'harmonie, ce qui le conduisit à réformer ses idées concernant le système de cette science, et lui fit adopter celui que Catel venait de publier dans son traité pour l'usage du Conservatoire.

Les travaux de Perne ne se bornaient pas à l'harmonie et à la composition ; depuis plusieurs années l'histoire de la musique était l'objet de ses études, et dans cette histoire, la musique des Grecs et les notations du moyen âge lui avaient paru mériter une attention particulière. Pour faire avec fruit des recherches sur ces objets, il fallait posséder la connaissance des langues anciennes et modernes. Perne avait fait un cours de latinité dans la maîtrise où il avait été élevé ; mais on sait que les études faites de cette manière étaient faibles et ne pouvaient former que des latinistes médiocres. Dès ses premiers pas dans la carrière de la philologie musicale, Perne s'aperçut de l'insuffisance de son savoir, et dans le but de corriger les vices de son éducation première, il apprit de nouveau la langue latine, étudia le grec, l'allemand, l'italien, l'espagnol, l'anglais, et parvint, par une constance à toute épreuve, à une connaissance assez étendue de ces langues, dans un âge où la mémoire n'a plus autant d'activité que dans la jeunesse. Dès 1805, Perne était déjà arrivé à des résultats intéressants dans ses recherches sur la musique des Grecs, et particulièrement sur leur notation musicale. Il les communiqua à Choron, qui l'engagea à en faire l'objet d'un mémoire qui serait lu à l'Académie des beaux-arts de l'Institut de France, où Choron était attaché en qualité de théoricien. Plus tard, les recherches de Perne l'ayant conduit à reconnaître que Burette et d'autres s'étaient trompés à l'égard du nombre des signes nécessaires à la notation de la musique grecque, il refit en entier le système de cette notation, d'après Alypius, Bacchius et Gaudence, retrouva dans les manuscrits du traité d'Aristide Quintilien une ancienne notation antérieure à Pythagore, qui avait donné la torture à Meibom, et dont ce critique avait altéré tous les signes en y substituant ceux du traité d'Alypius ; enfin il traça des tableaux généraux et particuliers de toute la notation grecque, où brille la sagacité la plus rare, et parvint à coordonner tout son travail en un corps de doctrine du plus haut intérêt. Il soumit son mémoire à la troisième classe de l'Institut le 8 avril 1815, sous le titre d'*Exposition de la séméiographie, ou notation musicale des Grecs ;* une commission composée de Prony, Charles, Méhul, Gossec, Monsigny, Choron et Ginguené, fut chargée de l'examiner. Ginguené, désigné comme rapporteur de cette commission, rendit justice au mérite des recherches de Perne, dans un rapport favorable lu le 21 octobre de la même année, et ce rapport fut immédiatement livré à l'impression. Ce fut vers le même temps que, pour démontrer, contre l'opinion commune, la simplicité de la notation grecque, Perne osa entreprendre la tâche effrayante de la traduction de la grande partition d'*Iphigénie en Tauride*, de Gluck, dans cette notation, et l'acheva dans un volume plus mince et moins chargé de signes que la partition moderne. Néanmoins, malgré l'intérêt de curiosité qui s'attachait à un semblable travail, et nonobstant le rapport de Ginguené et la notice étendue que Francœur donna des travaux de Perne dans le *Dictionnaire des Découvertes* (1) : ce savant ne put trouver de libraire qui voulût imprimer son mémoire, parce qu'on craignait, à raison

(1) Cette notice a été imprimée à part, en une feuille in-8° (sans date).

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de la gravité et de la spécialité du sujet, que le produit de la vente ne couvrit pas les frais de la gravure des tableaux. Ce ne fut qu'en 1828 que ce beau travail commença à paraître dans la *Revue musicale* que je publiais, divisé en une série d'articles qui furent insérés avec les tableaux dans le troisième volume de cet écrit périodique, et dans les suivants. N'eût il produit que cela, Perne mériterait d'être classé parmi les musiciens les plus érudits de l'Europe ; mais ce ne fut pas à ce seul objet qu'il borna ses travaux.

Quiconque s'est occupé de l'histoire de la musique du moyen âge sait qu'une obscurité profonde environnait naguère quelques époques de transition de cette histoire ; obscurité que n'avait pu dissiper l'abbé Gerbert par la publication de sa collection des écrivains ecclésiastiques sur la musique, parce qu'il était moins musicien que philologue. Depuis longtemps les historiens de la musique se copiaient mutuellement, au lieu d'étudier l'origine de notre musique dans des monuments authentiques ; Perne prit un parti contraire, car il considéra comme non avenu tout ce qui avait été publié jusqu'à lui sur la musique du moyen âge, et chercha des lumières sur cette musique dans les manuscrits du temps. Mais pour lire ces manuscrits il fallait les connaître, et les catalogues des bibliothèques publiques fournissent peu de renseignements sur ce sujet. Perne prit donc la résolution de voir tout ce qui pouvait avoir quelque rapport avec l'objet de ses études, non-seulement à la bibliothèque royale, mais dans toutes les autres grandes bibliothèques de Paris et des départements, et lui-même forma un catalogue précieux de tous les manuscrits grecs, latins, italiens et français qu'il avait vus, et qui traitent spécialement de la musique, ou qui contiennent de la musique notée, ainsi que tous les missels, antiphonaires, graduels, et autres livres de chœur, depuis le septième siècle jusqu'au dix-septième. Ce catalogue, qui lui fut ensuite d'une grande utilité dans ses travaux, est le fruit de recherches immenses et d'une patience à toute épreuve. C'est dans ces recherches qu'il découvrit plusieurs copies d'un traité grec anonyme du rhythme musical que Meibom a indiqué dans la préface de l'ouvrage d'Aristoxène. Perne fit lui-même une copie du texte de ce traité, collationnée sur les divers manuscrits de la bibliothèque royale, puis en fit une version latine et une traduction française, qu'il accompagna de notes. Une analyse de cet ouvrage a été lue par lui à l'Institut de France, le 14 mars 1825. J'ai donné cette notice dans le 14e volume de la *Revue musicale*. Dans le temps même où Perne trouvait à la bibliothèque royale cet important ouvrage et s'occupait de sa traduction, j'y faisais la découverte du commentaire du moine Barlaam sur les *Harmoniques* de Ptolémée, du traité de musique de Pachymere, inconnu alors à tous les historiens de la littérature grecque, et de la deuxième partie du traité de Bacchius, qui n'a point été publiée par Meibom dans sa collection des auteurs grecs sur la musique. Le travail de Perne sur le traité du rhythme est resté inédit, par les mêmes causes qui l'avaient empêché de publier ses recherches sur la notation grecque. Ce traité de l'anonyme a été depuis lors publié d'après divers manuscrits de Paris, de Rome et de Naples (*voyez* Bellermann).

Une fois en possession de la connaissance matérielle de toutes les sources où il pouvait puiser pour l'étude de la musique du moyen âge, Perne voulut y choisir tout ce qui pouvait lui être utile dans ses travaux. Dès lors commença pour lui une tâche qui aurait effrayé un travailleur moins intrépide, mais qu'il s'imposa avec courage. En effet, l'immense quantité d'extraits qu'il tira des manuscrits qu'il avait lus, d'exemples de musique antérieurs au seizième siècle qu'il recueillit, et de passages notés d'antiphonaires et de graduels qu'il traduisit en notation moderne, surpasse ce que l'imagination la plus hardie peut concevoir. On s'étonne que la vie d'un seul homme ait pu suffire à tant de travaux. Au nombre de ses entreprises de ce genre, je citerai les deux copies entières qu'il fit de tous les ouvrages de Tinctoris, d'après un manuscrit du quinzième siècle dont il devint ensuite possesseur : ce manuscrit renferme près de trois cents pages in-folio d'une écriture serrée remplie d'abréviations. La persévérance de Perne ne s'effrayait point à l'idée d'un travail, quelle que fût son étendue, pourvu qu'il pût augmenter la somme de ses connaissances. Par exemple, lorsque l'ambassadeur d'Autriche réclama, en 1815, les manuscrits et les livres précieux qui avaient été tirés des bibliothèques d'Italie pour être transportés dans celle du Conservatoire, l'infatigable savant passa plusieurs nuits à prendre des copies des œuvres de Merulo pour l'orgue, et de beaucoup d'autres morceaux intéressants pour l'histoire de la musique. On peut compter aussi au rang de ses travaux les plus importants la

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

mise en partition de la messe à quatre parties de Guillaume de Machault, qu'on croit avoir été chantée au sacre de Charles V, roi de France, d'après un beau manuscrit de la Bibliothèque royale de Paris, ainsi que le Mémoire sur cette composition qu'il lut à l'Institut, en 1817. Malheureusement la vie est courte : Perne semble avoir méconnu cette vérité. Préoccupé du désir de porter la lumière dans l'histoire de la musique, et de détruire des erreurs trop longtemps accréditées ; nourrissant dans sa tête des plans de grands ouvrages, il poussa peut être trop loin ses scrupules, ne fut pas assez ménager de son temps, et en employa tant à amasser des matériaux, qu'il ne lui en resta pas pour les mettre en œuvre. Il est même certain qu'il s'occupa souvent de travaux de manœuvre dont les résultats ne pouvaient avoir aucun avantage pour lui. C'est ainsi qu'il fit, avec un soin minutieux, une copie exacte de l'énorme recueil de chants de l'église grecque, intitulé *Octoekos*, d'après le manuscrit de la Bibliothèque royale n° 405, quoiqu'il fût déjà possesseur d'un manuscrit oriental des mêmes chants ; c'est ainsi qu'il copia de sa main les *Rerum musicarum* de Froschius, le traité de musique de Séhald Heyden, le *Toscanello* et le traité de la nature des tons d'Aaron, une grande partie de la *Prattica di Musica* de Zacconi, le *Micrologue* d'Ornithoparcus, tous les ouvrages de Berardi, tout le travail de Bœckh sur la rhythmique et sur la musique des Grecs, extrait de l'édition de Pindare de ce savant ; tous les mémoires de Villoteau sur la musique des peuples orientaux, et vingt autres ouvrages complets, qu'il aurait pu se procurer à prix d'argent. Malheureusement aussi la philosophie de la science et de l'art était complétement étrangère à Perne. Imbu de la fausse idée que la musique avait eu, dans tous les temps et dans tous les pays, le même principe, il voulait ramener toute l'histoire de l'art à ce point de vue, qui l'eût certainement égaré si tous ses projets d'ouvrages avaient été réalisés. Sa spécialité consistait dans la recherche des faits, où il portait autant de patience que de perspicacité ; mais les dispositions de son esprit, et peut-être les vices de son éducation première ne le rendaient pas propre à la conception générale de l'histoire de l'art. D'ailleurs, ne rédigeant qu'avec peine ses idées, non-seulement il n'avait pas de style, mais il n'écrivait pas même toujours d'une manière intelligible. Lorsqu'il m'envoya ses mémoires sur la musique grecque, pour les publier dans la *Revue musicale*, je ne les acceptai qu'à la condition qu'il m'autoriserait à changer les phrases les plus embarrassées, ce qu'il m'accorda sans difficulté. La dernière production de Perne fut un beau travail sur la musique des chansons du châtelain de Coucy, qu'il entreprit pour l'édition publiée par M. Francisque Michel. Il y exposa les résultats d'un système fort ingénieux de traduction de la notation latine du douzième siècle. Bien qu'il y ait de solides objections à faire contre ce système, on ne peut donner trop d'éloges à l'esprit de recherche qui y règne. Il est fâcheux que la fausse idée de Perne, concernant l'analogie de la musique de tous les temps, l'ait porté à faire un accompagnement de piano aux mélodies de châtelain de Coucy, et leur ait enlevé par l'harmonie moderne leur caractère primitif.

Perne ne s'occupait pas seulement de la partie historique et scientifique de la musique ; il avait aussi fait une étude sérieuse de la théorie de l'harmonie et de l'enseignement de cette science. Nommé, en 1811, professeur adjoint de Catel au Conservatoire, il avait senti le besoin de connaître les divers systèmes de la partie de l'art qu'il était appelé à enseigner ; ce fut alors qu'après avoir lu attentivement les ouvrages des meilleurs harmonistes français et étrangers, il posa les bases du livre qu'il a publié en 1822, sous le titre de *Cours d'harmonie et d'accompagnement, composé d'une suite de leçons graduées présentées sous la forme de thèmes et d'exercices, au moyen desquels on peut apprendre la composition vocale et instrumentale*. La méthode développée dans cet ouvrage est un peu lente, un peu minutieuse ; on n'y aperçoit pas ces vues générales qui seules vivifient la science ; mais la disposition des objets y est bien faite, et les difficultés y sont aplanies par des exercices gradués.

La seconde invasion de la France, en 1815, et l'occupation de Paris par les armées étrangères, avaient eu pour effet de faire fermer le Conservatoire, et cet événement avait privé Perne de son emploi de professeur, sans aucune indemnité ; mais la nécessité du rétablissement de cette école se fit sentir dans l'année suivante ; on la réorganisa sous le titre d'*École royale de chant et de déclamation*, et Perne fut chargé de son administration, avec le titre d'*inspecteur général*, en 1816. Il réunit à ses fonctions celles de bibliothécaire, en 1819, après la mort de l'abbé Roze. Quelques dégoûts qu'il éprouva dans

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

son administration lui firent demander sa retraite en 1822; elle lui fut accordée. Ses services à l'Opéra, à la chapelle du roi, où il avait été contrebassiste pendant vingt ans, et au Conservatoire, lui donnaient des droits à une pension, qui fut liquidée à la somme annuelle de quatre mille francs. Il prit alors la résolution de se retirer dans une petite maison qu'il possédait au village de Chamouille, près de Laon, dans le département de l'Aisne. Libre de tout soin, vivant en sage, et satisfait d'une modeste indépendance, Perne se livra dans sa retraite avec plus d'ardeur qu'auparavant à ses travaux scientifiques, se délassant de ses fatigues par la culture de son jardin. Depuis environ huit ans il jouissait de ce calme philosophique, si nécessaire pour les travaux sérieux, lorsque les événements de juillet 1830 vinrent lui donner des inquiétudes sur son existence. Le payement de sa pension, qui jusqu'alors avait été fait avec exactitude, fut suspendu, et bientôt ses titres furent contestés par l'administration parcimonieuse qui succéda à l'ancienne direction des beaux-arts. Perne avait alors près de soixante ans; il était trop tard pour qu'il songeât à rentrer dans la carrière de l'enseignement, afin de réparer les pertes qu'on lui faisait éprouver. Ces malheurs imprévus durent l'affliger; mais doué d'une âme fière, il ne fit rien paraître de ses chagrins, auxquels une autre cause d'inquiétude était venue se joindre. La crainte de l'envahissement de la France par l'étranger sur un point qui est considéré comme la clef de la capitale, fit sentir à Perne la nécessité de se retirer dans une ville où il pût trouver de la sécurité, et ce fut Laon qu'il choisit. Il s'aperçut bientôt que l'air qu'il y respirait était nuisible à sa santé; mais un nouveau changement de situation l'effrayait; il ne s'y décida qu'au commencement de l'année 1832; malheureusement il était trop tard. Le mal avait fait de rapides progrès. Une tumeur squirreuse à l'estomac, et le principe d'une hydropisie de poitrine s'étaient développés; ces maladies, dont chacune était mortelle, triomphèrent des secours de l'art, et le 26 mai 1832 Perne expira, pleuré par sa famille, par ses amis, et regretté de tous ceux qui l'avaient connu. Au commencement de 1834, je fis l'acquisition de sa bibliothèque musicale, moins remarquable par le nombre que par la qualité des objets qu'elle renfermait. A l'égard des manuscrits de ses propres ouvrages, il avait exprimé le désir que sa veuve les déposât à la Bibliothèque de l'Institut, dont il était correspondant : ce dépôt n'était point fait encore au commencement de 1834; mais il l'a été depuis lors. Une note de sa main que j'ai trouvée dans un volume de sa bibliothèque, indique les ouvrages dont il s'occupait, mais dont je crois que la plus grande partie n'était encore qu'en projet. Voici l'indication de ces ouvrages, telle qu'il la donne lui-même :

1° *Nouvelle exposition de la Séméiographie ou notation musicale des anciens Grecs* (publiée dans la *Revue musicale*, t. III et suiv.). 2° *Examen du rhythme musical des anciens;* mémoire dans lequel l'auteur essaie de démontrer l'analogie que le rhythme poétique et musical des anciens peut avoir avec les différentes mesures rhythmiques et musicales des modernes. 3° *Dissertation sur la mélodie des anciens, et sur l'analogie qu'elle peut avoir avec la mélodie de tous les peuples, et principalement des Européens modernes.* (Après ce titre, on trouve ces mots en note : *Ce mémoire est presque terminé.*) 4° *Dissertation sur l'harmonie simultanée des anciens et sur son analogie avec notre harmonie moderne.* 5° *Notice et traduction française d'un manuscrit grec sur la musique pratique et sur le rhythme, qui existe à la bibliothèque du roi, sous les numéros* 2458, 2460 *et* 2532. Cet ouvrage est terminé. 6° *Mémoire dans lequel on essaie de démontrer quel était l'état de la théorie musicale aux diverses époques, soit avant, soit après l'ère vulgaire.* 7° *Analyse des traités sur la musique ancienne que nous ont laissés Aristoxène, Euclide, Plutarque, Théon de Smyrne, Cl. Ptolémée, Nicomaque, Aristide Quintilien, Porphyre, Alypius, Martianus Capella, Boèce, Cassiodore et Manuel Bryenne.* 8° *De l'état de la littérature musicale des Grecs, considérée dans ses rapports avec la musique moderne.* 9° *De l'état de la musique ecclésiastique depuis les premiers siècles de l'ère vulgaire jusqu'à Gui d'Arezzo.* 10° *Dissertation sur l'origine de l'harmonie moderne; origine qui paraît avoir commencé vers la fin du neuvième siècle.* 11° *De l'état de l'harmonie pendant les dixième, onzième et douzième siècles.* 12° *Des progrès de l'harmonie depuis le treizième siècle jusqu'au commencement du dix-neuvième.* 13° *Quelle est l'époque où la meilleure harmonie a existé?* 14° *Des abus de l'harmonie moderne et principalement de celle de nos jours.* 15° *Examen du genre diatonique des modernes.* 16° *De l'abus que font les mo-*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

dernes des genres chromatique et enharmonique dans la mélodie, et principalement dans l'harmonie. 17° *Examen de l'espèce de musique d'église qui, de nos jours, convient le mieux aux lieux où on l'exécute, et aux mœurs religieuses actuelles.* 18° *Dissertation sur une messe à quatre parties qui existe à la bibliothèque du roi dans les manuscrits de Guillaume de Machault, sous les nos 7209 et 2771.* Ouvrage achevé. 19° *De l'influence de la musique dans les cérémonies religieuses.* 20° *De la manière dont on doit considérer les chefs-d'œuvre de musique, selon les diverses époques auxquelles ils ont été composés.* 21° *Mémoire sur la mélodie des troubadours, leur mesure, leur rhythme, leurs modes et modulations.* 22° *Catalogue et notices raisonnées des ouvrages de musique théorique et pratique, et des manuscrits précieux, tant anciens que modernes, existant à la bibliothèque royale, à celle du Conservatoire et autres.* Travail terminé dont je suis possesseur. 23° *Lexique des termes de musique, tant anciens que modernes.* Outre ces ouvrages, dont le plus grand nombre n'était que projeté, Perne a laissé en manuscrit la musique des chœurs d'*Esther*, tragédie de Racine, exécutés en 1820 à l'école royale de musique, et dont la partition a été déposée par l'auteur à la bibliothèque du Conservatoire; une messe de morts à quatre voix et orgue, et une messe solennelle avec orchestre, dont je possède les partitions; le graduel des fêtes solennelles en contrepoint à trois voix sur le plain-chant parisien, un vol. in-folio, *idem;* l'office des fêtes et dimanches en contrepoint à trois voix sur le plain-chant parisien, 2 vol. in-fol. de plus de six cents pages, *idem; Kyrie* e *Gloria* pour les annuels, grands solennels, solennels mineurs, doubles majeurs et mineurs, semi-doubles et dimanches de l'année pour l'orgue, d'après le plain-chant parisien, un vol. in-fol. obl., *idem;* offices de tous les dimanches et fêtes de l'année, pour l'orgue, d'après le plain-chant parisien, un vol. in-fol. obl. *idem;* Instruction sur le plain-chant par laquelle on peut connaître l'analogie et les rapports que cette sorte de chant a dans toutes ses parties avec la musique, in-fol., *idem* (daté de Paris, 1820); Principes de plain-chant, in-fol., *idem* (daté de 1825).

Les ouvrages publiés de ce savant sont : 1° *Six sonates faciles pour le piano;* Paris, Bonjour. 2° Fugue à quatre voix et à trois sujets par mouvement direct et à retourner le livre une feuille in-plano, 1802. 3° *Domine, salvum fac regem,* varié pour le piano; Paris, Leduc. 4° Nouvelle méthode de piano-forte; Paris, Leduc. 5° Méthode courte et facile; *idem, ibid.* 6° Cours d'harmonie et d'accompagnement, composé d'une suite de leçons graduées, deux parties in-fol.; Paris, Aulagnier. 7° *Notice sur les manuscrits relatifs à la musique* (de l'Église grecque) *qui existent dans les principales bibliothèques de l'Europe* (dans la *Revue musicale*, t. I, p. 231-237). 8° *Quelques notions sur Josquin Deprès, maître de musique de Louis XII* (*ibid.*, t. II, p. 265-272). 9° *Notice sur un manuscrit du treizième siècle, dans lequel l'auteur, Jérôme de Moravie, donne les principes pour accorder la vielle et la rubebbe, deux des principaux instruments à cordes et à archet de son temps* (*ibid.*, p. 457-467, 481-490). 10° *Recherches sur la musique ancienne. Découverte, dans les manuscrits d'Aristide Quintilien qui existent à la bibliothèque du roi, d'une notation inconnue jusqu'à ce jour, et antérieure de plusieurs siècles à celle qu'on attribue à Pythagore* (*ibid.*, t. III, p. 433-441, 481-491; t. IV, p. 25-34, 219-228). 11° *Nouvelle exposition de la Sémélographie musicale grecque* (*ibid.*, t. V, p. 241-250, 553-560; t. VIII, p. 98-107; t. IX, p. 129-136). 12° *Sur un passage d'un quatuor de Mozart* (*ibid.*, t. VI, p. 25-31). 13° *Ancienne musique des chansons du châtelain de Coucy, mise en notation moderne, avec accompagnement de piano.* La musique est précédée d'une notice sur le genre des mélodies de ces chansons et sur les manuscrits dont Perne s'est servi. Ce morceau est imprimé à la fin du volume publié par M. Francisque Michel, sous ce titre : *Chansons du châtelain de Coucy, revues sur les manuscrits;* Paris, Crapelet, 1830, gr. in-8° de cent quatre-vingt-dix-huit pages. A la fin de ce volume, on annonçait les chansons de Thibaut, comte de Champagne et roi de Navarre, avec la musique traduite par Perne, un volume in-8°, et les *Poésies de Guillaume de Machault*, avec la musique traduite par Perne, 2 volumes in-8°. Ces ouvrages n'ont pas été publiés.

PÉROLLE (M.), et non **PERROLLE**, comme il est nommé dans le *Journal de la Librairie*, médecin à Grasse, né dans cette ville, en 1756, fit ses études à l'école de médecine de Montpellier, et y obtint le titre de docteur. Jeune encore, il devint correspondant de l'Académie des sciences de Montpellier, de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

l'ancienne Académie de médecine de Paris, et de l'Académie royale des sciences. On a sous le nom de ce savant médecin les ouvrages suivants : 1° *Dissertation anatomico-acoustique contenant des expériences qui tendent à prouver que les rayons sonores n'entrent pas dans la trompe d'Eustache*, etc.; Paris, 1788, in-8° de quarante-huit pages. 2° *Observations sur la perception des sons par diverses parties de la tête lorsque les oreilles sont bouchées* (dans les *Observations sur la physique, sur l'histoire naturelle et sur les arts*, de Rozier, t. XXII, p. 378). 3° *Expériences physico-chimiques relatives à la propagation du son dans quelques fluides aériformes* (Mémoires de l'Académie royale de Turin, 1786-1787; mémoires des correspondants, p. 1-10). 4° *Mémoire de physique, contenant des expériences relatives à la propagation du son dans diverses substances, tant solides que fluides; suivi d'un essai d'expériences qui tendent à déterminer la cause de la résonnance des instruments de musique* (*ibid.*, 1790-1791, vol. V, p. 195-280). Suivant Chladni (*Traité d'Acoustique*, p. 32), les observations de M. Pérolle sont les meilleures qu'on ait faites à ce sujet. 5° *Sur les vibrations totales des corps sonores* (dans le *Journal de Physique* de 1798, t. 37). 6° *Mémoire sur les vibrations des surfaces élastiques, ouvrage où l'on explique la fameuse expérience de Sauveur, et où l'on établit la tendance générale du mouvement à l'équilibre;* Grasse, 1825, in-8° de quarante-deux pages, avec une planche. Ce mémoire fait partie d'un *Traité raisonné d'Acoustique*, rédigé depuis longtemps par l'auteur, mais qui n'a point été publié jusqu'à ce jour. Pérolle envoya son mémoire au concours ouvert, en 1809, par l'Académie des sciences de l'Institut, pour une *Théorie mathématique des vibrations des surfaces élastiques*. Les commissaires chargés de l'examen des mémoires fournis pour la solution du problème, déclarèrent que celui de Pérolle ne remplissait pas les conditions exigées, parce que sa théorie n'était pas mathématique : ils terminaient leur rapport par ces mots : « Cette « théorie a d'ailleurs le tort de n'être pas « plus intelligible pour les lecteurs étrangers « aux formules analytiques, sans le secours « desquelles ces sortes de questions seront « toujours inabordables. »

FIN DU TOME SEIZIEME.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

BIOGRAPHIE
UNIVERSELLE
DES MUSICIENS

P

PEROTTI (Jean-Dominique), né à Verceil en 1760, fit ses études musicales à Milan, sous la direction de Fiorini, maître de chapelle de la cathédrale de cette ville; et après trois ans de travaux près de ce maître, il se rendit à Bologne, où il reçut des conseils du P. Martini pendant une année. De retour à Verceil, il accepta la place de maître de chapelle de la cathédrale. Il en remplissait encore les fonctions en 1820. Les renseignements sur sa personne s'arrêtent à cette époque; on sait seulement qu'il avait obtenu le titre de maître de musique de la reine de Sardaigne. Perotti a fait représenter, en 1788, à Alexandrie de la Paille, l'opéra intitulé : *Zemira e Gondarte,* puis il fit jouer, à Rome, *Agesilao,* en 1789. On dit qu'il a aussi donné quelques autres opéras au théâtre *Argentina* de Rome, et à celui de *la Fenice,* à Venise; mais les titres n'en sont pas connus. Ce maître a écrit beaucoup de musique d'église, pour le service de la cathédrale de Verceil.

PEROTTI (Jean-Augustin), frère du précédent, naquit à Verceil en 1774, et fut dirigé dans ses études par Jean-Dominique Perotti. Plus tard, il se rendit à Bologne pour y prendre des leçons de contrepoint de Mattei. Pendant son séjour en cette ville, il obtint le titre de membre de l'Académie des Philharmoniques. A l'âge de vingt et un ans, il commença à composer pour l'église, pour la chambre et pour le théâtre. Son premier opéra, intitulé *la Contadina nobile,* fut représenté à Pise, en 1795. L'année suivante, il fut appelé à Vienne, pour écrire la musique de quelques ballets, et remplir les fonctions d'accompagnateur de l'Opéra italien. En 1798, il était à Londres en la même qualité; il y refit presque en entier l'*Alessandro e Timoteo* de Sarti, qui fut joué dans la saison de 1800. Il y fit aussi graver deux œuvres de sonates de piano. De retour en Italie, il se fixa à Venise, où il fut admis dans la Société académique des *Sofronomi,* ainsi qu'à l'Académie littéraire vénitienne. Ce fut pour son admission dans cette dernière Société qu'il composa l'*Esopo,* poëme facétieux *in sesta rima.* En 1811, la Société italienne des sciences et arts de Livourne mit au concours cette question : *Dimostrare lo stato attuale della musica in Italia;* Perotti envoya, pour sa solution, un mémoire qui fut couronné, et qu'on a imprimé sous ce titre : *Dissertazione di Giannagostino Perotti di Vercelli, Academico filarmonico, etc., sullo stato attuale della musica italiana, coronata dalla società italiana di scienze, lettere ed arti il dì XXIV giugno MDCCCXI;* Venise, Picotti, 1812, in-8° de cent vingt pages. Cette dissertation, dont il a été fait une analyse dans le quinzième volume de la *Gazette musicale de Leipsick* (p. 5, 17, 41), a été traduite en français par Brack (*voyez* ce nom); la traduction française est intitulée : *Dissertation sur l'état actuel de la musique en Italie;* Gênes, 1812, in-8° de cent vingt-huit pages. Il y a quelques bons renseignements, dans ce morceau historique, sur la musique italienne vers les dernières années du dix-huitième siècle et au commencement du dix-neuvième. On a aussi de Perotti un petit poëme intitulé : *Il buon gusto della musica;* Venise, Zerletti, 1808, in-8° de vingt-huit pages. Il a écrit beaucoup de musique d'église qui est estimée. Après

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

avoir été couronné par la Société italienne des sciences et arts, il devint un de ses membres. En 1812, il avait obtenu la survivance de la place de maître de chapelle de Saint-Marc de Venise; il devint titulaire de cette place le 2 mai 1817, après la mort de Furlanetto.

PERRAULT (Claude), architecte devenu célèbre par la construction de la colonnade du Louvre, naquit à Paris en 1613. Son père, avocat au parlement, lui fit étudier la médecine, l'anatomie et les mathématiques. Chargé par Colbert de la traduction des œuvres de Vitruve, il prit, en lisant cet auteur, tant de goût pour l'architecture, qu'il résolut de se livrer à la culture de cet art. Admis, en 1666, au nombre des membres de l'Académie royale des sciences, nouvellement établie, il se montra digne de cet honneur par ses travaux et par ses écrits. Il mourut à Paris, le 9 octobre 1688. Dans sa traduction de Vitruve, publiée à Paris en 1673, un volume in-folio, il a donné une explication à peu près inintelligible de l'orgue hydraulique décrit par cet écrivain de l'antiquité, avec des figures de l'instrument, purement imaginaires. Les *Essais de Physique* de Claude Perrault (Paris, 1680, deux volumes in-4°, ou 1684, quatre volumes in-12) renferment une *Dissertation sur la musique des anciens.*

PERRAULT (Charles), frère du précédent, naquit à Paris, le 12 janvier 1628. Après avoir fait ses études au collége de Beauvais, il obtint la place de premier commis de la surintendance des bâtiments du roi. Plus tard, il eut le titre de contrôleur général des bâtiments, et fut admis à l'Académie française. Il mourut à Paris, le 16 mai 1703. On connaît ses discussions avec Boileau concernant la supériorité des anciens ou des modernes dans la culture des lettres et des arts. Il a écrit à ce sujet le livre intitulé : *Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les arts et les sciences;* Paris, 1680-1696, quatre volumes in-12; assez mauvais livre, sous le rapport du style et sous celui de la doctrine littéraire, mais où l'on trouve de bonnes choses concernant les sciences et les arts, particulièrement sur la musique des anciens.

PERRIN (...), né à Bourg-en-Bresse, dans la première moitié du dix-septième siècle, fut un habile joueur de musette et fabriqua de bons instruments de ce genre (*voyez le Traité de la musette*, de Borjon (p. 39).

PERRINE (.....), musicien français et luthiste de la fin du dix-septième siècle, a fait graver une *Table pour apprendre à toucher le luth sur les notes chiffrées de la basse continue* (sans date).

PERRINO (Marcello), recteur et administrateur du collége de musique de Saint-Sébastien, à Naples, dans les premières années du dix-huitième siècle, naquit dans cette ville vers 1705. Il était fils d'un avocat et fut destiné par son père à suivre la carrière du barreau. Après avoir terminé de bonnes études littéraires et scientifiques, il fit son cours de droit et fréquenta les tribunaux, mais sans goût pour la profession qu'on voulait lui faire embrasser, et préoccupé de son penchant pour la musique, qu'il avait apprise dans sa jeunesse. Sans autre instruction que celle qu'il avait pu acquérir par la lecture des œuvres classiques, il se hasarda sur la scène et fit jouer, au théâtre Saint-Charles, *Ulisse nell' isola di Circe*, suivi, quelques années après, de l'*Olimpiade*. Le marquis de Villarosa dit (1) que ces ouvrages procurèrent à Perrino sa nomination, au mois de février 1806, à la place de directeur du collége royal de musique; mais il est plus vraisemblable qu'il dut cette position à ses relations sociales; car les partitions d'*Ulisse* et d'*une Passion*, que j'ai vues à la bibliothèque du collége royal de musique, à Naples, sont des œuvres dépourvues de mérite. On connaît aussi de lui un *Christus*, un *Miserere*, des airs détachés et des cantates. Il s'est particulièrement fait connaître par les ouvrages suivants : 1° *Osservazioni sul canto;* Naples, Terni, 1810, in-4°. Cette édition est la seconde de l'ouvrage; j'ignore la date de la première. Ce livre a été traduit en français par Auguste Blondeau, sous ce titre : *Nouvelle méthode de chant de Marcello Perrino, précédée : 1° d'une notice sur Palestrina, né en 1529; 2° d'une notice sur la vie de Benedetto Marcello, né le 24 juillet 1686, traduite de l'italien avec des notes du traducteur, et suivie d'une notice sur les usages du théâtre en Italie;* Paris, Eberard, 1839, un volume in-8° de deux cent soixante-huit pages. Une troisième édition de l'ouvrrge original de Perrino a été publiée à Naples en 1814. Il parut, dans la même ville et dans la même année, une brochure anonyme, dans laquelle il était dit que toute la musique moderne d'église et de théâtre n'avait aucune valeur, et que la décadence était si avancée, qu'il n'y avait rien à espérer des jeunes com-

(1) *Memorie dei compositori di musica del regno di Napoli*, p. 155.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

positeurs, dont l'éducation était mal faite. Perrino répondit à cette diatribe par l'écrit intitulé : 2° *Lettere ad un suo amico sul proposito d'una disputa relativa alla musica;* Naples, Terni, 1814, in-8° de soixante-huit pages.

PERSIANI (Joseph), compositeur dramatique, né vers 1805, à Recanati, dans les États de l'Église, a fait son éducation musicale au collége royal de musique, à Naples, et y a reçu des leçons de composition de Tritto. En 1826, il a fait son début à la scène par la composition de l'opéra bouffe intitulé : *Piglia il mondo come viene,* qui fut suivi de l'*Inimico generoso,* et de l'*Attila,* opéra sérieux; les deux premiers de ces ouvrages furent représentés à Florence, et le troisième, à Parme. L'année suivante, il a donné au théâtre de la Pergola *Danao re d'Argo,* opéra sérieux dont les journaux italiens ont fait l'éloge. En 1828, Persiani a écrit pour le théâtre de *la Fenice,* à Venise, *Gaston de Foix,* opéra sérieux. *Costantino in Arles,* représenté dans la même ville, au carnaval de 1829, y fut bien accueilli, et dans le même temps *Eufemio di Messina,* réussit également à Lucques, puis à Venise et à Naples; enfin, dans la même année, le compositeur donna, à Milan, *il Solitario,* qui tomba à plat. Entre cette époque et 1832, aucun ouvrage nouveau de Persiani n'apparaît sur les théâtres d'Italie, mais dans cette même année 1832, il fit jouer à Padoue, *I Saraceni in Catania,* qui n'eut pas de succès. Un autre intervalle se fait remarquer dans l'activité du compositeur jusqu'à ce qu'il écrivit, à Naples, en 1835, son *Inès de Castro,* dont le succès fut éclatant sur toutes les scènes italiennes, mais qui tomba à Paris, en 1838, lorsque Persiani y alla mettre en scène cette composition, laquelle n'en est pas moins son ouvrage le mieux écrit. Ce fut alors que ce compositeur fut appelé en Espagne, où il passa plusieurs années. Il fit représenter, au théâtre de Madrid, en 1846, l'*Orfana savoiarda,* qui paraît avoir été sa dernière production dramatique, car son nom disparaît alors de l'activité du monde musical. Persiani avait épousé la fille du célèbre chanteur Tacchiaardi, à Florence, en 1827.

PERSIANI (madame Fanni), femme du précédent, est fille du célèbre chanteur Tacchinardi. Son talent de cantatrice dramatique fut un des plus beaux de la dernière époque de l'art du beau chant italien, après laquelle cet art a disparu pour faire place à la force des poumons. Madame Persiani débuta au théâtre de Livourne, en 1832, et y fit une si vive impression qu'elle fut appelée immédiatement après à Venise, puis à Milan, à Florence, à Rome et à Naples, où elle chanta au théâtre Saint-Charles, pendant les années 1834, 1835 et 1836. En 1837, elle fut rappelée à Venise, puis elle reçut un engagement pour Vienne, où elle eut des succès non moins brillants qu'en Italie. Arrivée à Paris, au mois d'octobre 1838, elle y débuta dans *le Barbier de Séville,* et fit admirer sa belle mise de voix et la pureté de sa vocalisation. Pendant plusieurs années, elle jouit au théâtre italien de toute la faveur du public et n'eut pas de moins beaux succès à Londres. Un enrouement subit qui lui survint en 1843, dans cette dernière ville, fut le signal d'une maladie de l'organe vocal de cette excellente cantatrice : le mal s'accrut rapidement, et l'artiste fut obligée de quitter la scène pour toujours.

PERSICCHINI (Pierre), né à Rome, en 1757, a fait ses études musicales en cette ville, puis a voyagé en Pologne et s'est fixé à Varsovie vers 1782. Il y a écrit pour le théâtre Royal l'*Andromeda,* opéra sérieux et *Le Nozze di Figaro.* Ces deux ouvrages ont obtenu un brillant succès.

PERSUIS (Louis-Luc **LOISEAU DE**), fils d'un maître de musique de la cathédrale de Metz, naquit en cette ville, le 21 mai 1769. Il avait terminé ses études musicales, et il était devenu violoniste assez habile, lorsque l'amour qu'il avait conçu pour une actrice du théâtre de Metz l'attacha à ses pas. Il la suivit dans le midi de la France, et fut attaché pendant quelque temps à Avignon, en qualité de professeur de violon. En 1787, il se rendit à Paris et fit entendre avec succès, au Concert spirituel, l'oratorio intitulé *le Passage de la mer Rouge.* Entré comme premier violon au théâtre Montansier, en 1790, il en sortit trois ans après pour passer à celui de l'Opéra; mais il resta alors peu de temps à ce théâtre, ayant eu d'assez vives discussions avec Rey, qui en était premier chef d'orchestre. Rentré à l'Opéra, en 1804, comme chef du chant, il commença dès lors à donner des preuves de capacité qui le firent appeler, en 1805, au jury de lecture et au comité d'administration. Après la mort de Rey, en 1810, Persuis fut choisi pour lui succéder dans la place de chef d'orchestre : il y fit preuve d'un talent remarquable; mais il ne se fit point aimer des artistes qu'il dirigeait, car non-seulement il portait jusqu'à l'excès la fermeté nécessaire

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

dans un pareil emploi, mais une humeur atrabilaire, qui s'irritait au moindre obstacle opposé à sa volonté. Nommé inspecteur général de la musique de l'Opéra, en 1814, lorsque Choron fut appelé à la direction de ce spectacle, il fut presque toujours en lutte avec cet administrateur. Une circonstance inattendue vint encore augmenter la haine que ces deux artistes éprouvaient l'un pour l'autre : Persuis avait fait représenter, en 1812, son opéra de *la Jérusalem délivrée*, qui n'avait pas eu le succès qu'on en attendait. En 1815, il obtint de M. de Pradel, ministre de la maison du roi, un ordre pour la remise de cet ouvrage; informé de l'avis officiel qu'il devait recevoir à ce sujet, Choron se hâta de faire détruire les décorations de *la Jérusalem* pour les employer comme matériaux dans d'autres pièces. C'est, je crois, le seul trait de malveillance qu'on puisse citer dans la vie de Choron : il lui coûta la direction de l'Opéra, car Persuis, résolu de se venger, fit agir ses protecteurs à la cour, et supplanta son adversaire dans l'administration de ce grand spectacle. Devenu directeur de l'Opéra le 1er avril 1817, il se montra digne de la confiance qu'on avait eue en ses talents, car jamais le premier théâtre de la France ne fut dans une situation plus florissante que sous son administration. Malheureusement, il ne tarda point à ressentir les atteintes d'une maladie de poitrine, dont il mourut le 20 décembre 1819, à l'âge de cinquante ans et quelques mois. A l'époque de l'organisation du Conservatoire de musique, il y était entré comme professeur de première classe; mais enveloppé dans la disgrâce de Lesueur, son ami, il fut compris dans la réforme de 1802, et ne pardonna jamais à l'administration qui l'avait exclu. Entré dans la chapelle du premier consul, dans la même année, il eut le titre de maître de musique de la chapelle du roi, en 1814, obtint ensuite la survivance de Lesueur, comme surintendant de cette chapelle, et fut surintendant honoraire depuis 1816 jusqu'à sa mort. Le 5 décembre 1819, le roi Louis XVIII, en le créant chevalier de l'ordre de Saint-Michel, lui accorda une pension dont la moitié était réversible sur la tête de sa femme; mais il ne jouit pas longtemps de ces avantages, car il expira peu de jours après.

Les compositions de Persuis pour le théâtre sont celles dont les titres suivent : I. Au théâtre Montansier : 1° *Estelle*, opéra en trois actes, 1785. II. Au théâtre Feydeau : 2° *La Nuit espagnole*, en deux actes, 1791. 3° *Phanor et Angola*, en trois actes, 1798. III. Au théâtre Favart : 4° *Fanny Morna*, en trois actes, 1799. 5° *Le Fruit défendu*, en un acte, 1800. 6° *Marcel*, en un acte, 1801. IV. A l'Opéra : 7° *Léonidas*, en trois actes, 1799 (en société avec Gresnick). 8° *Chant de victoire en l'honneur de Napoléon*, en 1806. 9° *L'Inauguration de la Victoire* (en société avec Lesueur), 1807. 10° *Le Triomphe de Trajan*, en trois actes (avec Lesueur), 1807. 11° *Jérusalem délivrée*, en trois actes, 1812. C'est le meilleur ouvrage de Persuis. 12° *Chant français*, en 1814. 13° *L'Heureux retour* (avec Berton et Kreutzer), 1815. 14° *Les Dieux rivaux* (avec Spontini), en 1816. Si Persuis manqua d'effet dramatique dans ses opéras, il fut plus heureux dans ses ballets, car il a fait de la musique charmante pour quelques-uns. Ses principaux ouvrages en ce genre sont : 15° *Ulysse*, en trois actes, 1807. 16° *Nina*, en deux actes, 1813. 17° *L'Épreuve villageoise*, 1814. 18° *Le Carnaval de Venise*, en trois actes (avec Kreutzer), en 1816. Ses opéras non représentés sont : 19° *La Vengeance*, écrit en 1799. 20° *Hommage aux Dames*, 1816.

PERTHALER (Caroline), pianiste distinguée, est née à Grœtz (Styrie), en 1805. Elle ne commença à étudier le piano qu'à l'âge de douze ans; à quinze, elle était déjà assez habile pour se faire entendre en public. Vers 1821, elle se rendit à Vienne, où elle prit des leçons de Czerny, et donna des concerts. De retour chez elle, elle continua ses études, et, en 1826, elle entreprit un voyage en Allemagne. Partout son talent excita l'admiration. Fixée à Munich, en 1831, elle s'y livra à l'enseignement jusqu'en 1834, puis fit un nouveau voyage à Vienne, dans le Tyrol et en Italie. De retour à Munich, elle y passa les années 1835 et 1836. Dans l'été de cette dernière année, elle se rendit à Trieste par le Tyrol, et s'y embarqua pour la Grèce, où elle s'est mariée. On ne connaît aucune composition de cette virtuose.

PERTI (Jacques-Antoine), compositeur distingué, naquit à Bologne, le 6 juin 1661. A l'âge de dix ans, il commença l'étude de la musique, sous la direction de son oncle, Lorenzo Perti, mansionaire de la basilique de Saint-Pétrone. Dans le même temps, il s'adonna également à l'étude des lettres au collége des Jésuites. Après les avoir terminées et suivi le cours de philosophie de l'université, il reçut des leçons du P. Petronio Fanceschini. A l'âge de dix-neuf ans, il écrivit une messe solen-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

nelle avec orchestre qu'il dirigea lui-même dans l'église de Saint-Pétrone, en 1680. Déjà, dans l'année précédente, il avait donné avec succès, au théâtre de sa ville natale, *Atide*, son premier opéra, suivi de l'*Oreste*, en 1681. Le 15 mars de la même année, Perti fut agrégé à l'Académie des Philharmoniques de sa ville natale, dont il fut une des gloires. En 1683, il fut appelé à Venise pour écrire l'opéra *Marzio Coriolano*, qui fut représenté au théâtre Saint-Jean et Saint-Paul. Attaché d'abord au service du duc de Toscane Ferdinand Ier, il écrivit plusieurs opéras pour le théâtre de Florence; puis, en 1697, l'empereur Léopold Ier le fit son maître de chapelle, et son successeur, Charles VI, lui donna le titre de conseiller. Toutefois, l'attachement de Perti pour sa patrie lui fit décliner les honneurs et les avantages qui lui étaient offerts par ces princes, généreux mécènes des musiciens célèbres. Toute l'ambition de Perti se trouva satisfaite par sa nomination à la place de maître de chapelle de la cathédrale de Bologne. Il en remplit les fonctions avec zèle, écrivit un grand nombre d'ouvrages pour l'église, et forma des élèves distingués, parmi lesquels on remarque Aldrovandini, Laurenti, Torelli et Pistocchi. Perti mourut à Bologne, le 10 avril 1756, à l'âge de quatre-vingt-quinze ans. Il avait été six fois prince de l'Académie des Philharmoniques. Homme simple et modeste autant que savant, il ne fit jamais servir ni à sa fortune, ni à sa renommée, ses relations avec les princes, qui le traitaient avec bienveillance, ni avec le pape Benoît XIV (Prosper Lambertini), dont il avait été l'ami avant son exaltation, et avec qui il entretint une correspondance. Jusqu'à ses derniers moments, il s'occupa de l'art qui avait rempli toute son existence. Le P. Martini dit (*Sagg. di Contrap., part.* 2, p. 142) qu'en 1750 Perti, alors âgé de quatre-vingt-dix ans, avait encore avec lui des conversations sur la musique. Les opéras composés par J.-A. Perti sont : 1° *Atide*, représenté en 1679. 2° *Marzio Coriolano*, 1683. 3° *Flavio*, 1686. 4° *Rosaura*, 1689. 5° *L'Incoronazione di Dario*, 1689. 6° *L'Inganno scoperto per vendetta*, 1691. 7° *Brenno in Efeso*, 1691. 8° *Furio Camillo*, 1692. 9° *Nerone fatto Cesare*, 1693. 10° *Il re Infante*, 1694. 11° *Laodicea e Berenice*, 1695. 12° *Apollo geloso*, 1698. 13° Le premier acte d'*Ariovisto*, 1699. 14° *Il Venceslao*, 1708. 15° *Lucio Vero*, 1717. 16° *Giesù al sepolcro*, oratorio. 17° *La Morte di Giesù*, oratorio, 1718. Parmi les compositions de Perti pour l'église, on remarque : 1° *Dixit*, à quatre voix avec instruments. 2° *Beatus vir*, à quatre voix. 3° *Adoramus te*, à quatre voix. 4° *Credo*, à quatre voix. 5° Deux *Credo*, à cinq voix. 6° *Dies iræ*, à trois voix. 7° *Laudamus Deum nostrum*, à cinq voix. Son premier ouvrage imprimé a pour titre : *Cantate morali e spirituali a una e due voci, con violini e senza;* Bologne, Jacques Monti, 1688, in-4°. Le second œuvre publié a pour titre : *Messe e Salmi concertati a quattro voci con stromenti e ripieni*, op. 2; Bologne, Della Volpe, 1735. L'abbé Santini, de Rome, possède de ce maître, en manuscrit : deux messes, à cinq voix avec orchestre; deux messes, à huit voix concertées avec des instruments; trois psaumes *Laudate*, à trois voix avec instruments; trois *Confitebor*, idem; trois *Domine ad adjuvandum*, idem; trois *Magnificat*, à quatre voix avec instruments; un *Magnificat*, à cinq voix; *Dies iræ* pour deux ténors et basse avec des violes; *Te Deum laudamus*, à cinq voix; beaucoup de motets à quatre et cinq sans instruments. Le docteur Louis Masini, secrétaire et membre de l'Académie des Philharmoniques de Bologne, a publié : *Elogio a Jacopo Antonio Perti, Bolognese, professore di contrappunto; recitato nella grand' aula del liceo filarmonico, il giorno* 22 *agosto* 1812; Bologne, in-8° de trente-neuf pages.

PERTINARO (François), musicien italien du seizième siècle, naquit à Plaisance, et fut chantre de la chapelle de l'empereur Maximilien II, qui régna depuis 1564 jusqu'en 1576, et à qui il a dédié une de ses productions Ses ouvrages connus sont : 1° *Il primo libro de' Madrigali a cinque voci; in Venetia, app. Ant. Gardane*, 1550, in-4° obl. Une deuxième édition de cet ouvrage a été publiée en 1563, à Venise, chez Jérôme Scotto, in-4° obl. 2° *Madrigali a cinque voci, libro secondo; Venetia, app. Ant. Gardane*, 1554, in-4° obl. 3° *Madrigali a cinque et sei voci, con tre dialoghi a sette ed uno a otto. Libro terzo;* ibid., 1557, in-4° obl. 4° *Le Vergine, a sei voci, con alcuni madrigali a sei, et duoi dialoghi a sette, da lui novamente composti, et con ogni diligentia corretti, all' invittissimo Imperatore Massimiliano secondo umilmente dedicati; Venetia, app. Girol. Scotto*, 1568, in-4°.

PERUCCHINI (le docteur Jean-Baptiste), ancien magistrat et amateur distingué de musique, est né à Venise vers 1790 et y a toujours résidé, sauf quelques voyages. Bon pianiste dans sa jeunesse, il brilla dans les salons par

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

son talent sur son instrument ; mais il s'est particulièrement fait remarquer par la grâce et le charme des nombreuses mélodies dont il a orné les poésies élégantes de Lamberti, de Vittorelli, de Buratti, et de quelques autres. Quelques-unes de ses charmantes ariettes ont été insérées dans les recueils publiés à Milan par Ricordi, sous les titres : *Il trovatore italiano*, et l'*Orologio di Flora*. Je citerai aussi la romance touchante qui fut insérée dans *Antonio Foscarini*, tragédie de Nicolini, son recueil de cinq ariettes : *La Rimembranza, il Pianto, Lo Sguardo, La Notte, La Primavera* (Milan, Ricordi), outre une multitude de pièces du même genre détachées. On a aussi de M. Perucchini : *Introduction et variations sur un thème de Rossini*, pour piano (ibid.).

PERUCHONA (le P.), de la congrégation de Saint-François Xavier, maître au collége de Sainte-Ursule à Galliate, bourg du Piémont, près de Novarre, vécut dans la seconde moitié du dix-septième siècle. Il a publié de sa composition : *Sacri concerti o Motetti a una, due, tre e quattro voci con violini e senza. Op.* 1. *Milano, per Francesco Vigone*, 1675, *in*-4°.

PERUE ou **PERVÉ** (Nicolas), compositeur français du seizième siècle, paraît être né à Lyon, où il publia plusieurs de ses ouvrages. Comme la plupart des artistes de cette époque, il visita l'Italie, et succéda, en 1581, à Horace Caccini dans la place de maître de chapelle de l'église Sainte-Marie Majeure, à Rome. Il est vraisemblable qu'il mourut en 1587, car il eut pour successeur, dans cette année, François Soriano, et l'on ne connaît point de lui de publication postérieure à cette époque. Dans le recueil de madrigaux intitulé : *Il quarto libro delle Muse a* 5 *voci* (Venise, Gardane, 1574), on trouve des morceaux de Pervé, ainsi que dans la collection intitulée : *Dolci affetti* (Rome, 1568) et dans *Il Lauro Verde* (Anvers, 1591, in-4° obl.). On a aussi imprimé de cet artiste : Chansons françaises à quatre, cinq, six et sept ou huit parties ; Lyon, 1578, in-4°, et *Madrigali a cinque voci* ; Venise, 1585, in-4°.

PERUZZI (Anne-Marie), cantatrice italienne, née à Bologne dans les premières années du dix-huitième siècle, épousa, vers 1722, le chanteur Antoine Peruzzi qui se rendit à Prague, en 1725, avec une troupe italienne d'opéra dont sa femme était *prima donna*, et entra avec cette troupe au service du comte de Sporck, qui entretint à ses frais ce spectacle jusqu'en 1735. De retour en Italie, madame Peruzzi chantait encore à Bologne en 1746.

PESADORI (Antoinette), dont le nom de famille était **PECHWELT**, naquit à Dresde, le 6 mars 1799. Douée d'une riche organisation musicale, elle apprit les éléments de l'art dès l'âge de six ans chez Dotzauer, et prit pour maître de piano l'excellent artiste Kienget. Lorsqu'elle eut atteint l'âge de onze ans, elle se fit entendre dans un concert public et fit naître l'étonnement par son habileté précoce. Également remarquable plus tard par sa virtuosité dans la musique brillante, et par l'intelligence avec laquelle elle interprétait la musique classique, elle jouissait à Dresde d'une grande considération parmi les artistes et les amateurs d'élite. En 1833, elle épousa le ténor Pesadori, alors attaché au théâtre de Dresde. Au mois d'avril 1834, elle se fit entendre pour la dernière fois dans un concert, car une courte maladie la conduisit au tombeau, le 20 septembre de la même année. On a publié de madame Pesadori un œuvre posthume, intitulé : *Introduction et rondeau agréable pour le piano* ; Leipsick, Schubert et Niemeyer.

PESARO (Dominique), facteur d'instruments à Venise, vers le milieu du seizième siècle, construisit, à la demande de Zarlino, un clavecin où le ton était divisé en quatre parties par le nombre des touches du clavier. Zarlino donne la description de cet instrument.

PESCETTI (Jean-Baptiste), organiste et compositeur, né à Venise vers 1704, fut élève de Lotti, et fit honneur à ce savant maître par son mérite. Il fut nommé organiste du second orgue de la chapelle ducale de Saint-Marc, le 16 mai 1762, et mourut vraisemblablement dans les premiers mois de 1766, car il eut pour successeur Dominique Bettoni, le 25 avril de cette année. Quoiqu'il ait réussi au théâtre, il se fit surtout estimer par sa musique d'église. Son premier opéra fut représenté à Venise, en 1726, et il en fit jouer dans cette ville, presque chaque année, jusqu'en 1737. A cette époque, il se rendit à Londres et y écrivit *Il Vello d'oro*, opéra dont l'ouverture a été publiée par Walsh. Après trois années de séjour dans cette capitale, il retourna à Venise, et y fit encore représenter quelques opéras. On rapporte qu'au sortir de l'école de Lotti, il fit exécuter une messe de sa composition qui fut entendue par Hasse, et que ce musicien célèbre dit en parlant de l'auteur de cet ouvrage : *La na-*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ture lui a abrégé le chemin de l'art. Les opéras de Pescetti dont les titres sont connus sont : 1° *Il Prototipo*, Venise, 1726. 2° *La Cantatrice*, ibid., 1727. 3° *Dorinda*, ibid., 1729. 4° *I Tre Defensori della patria*, ibid., 1730. 5° *Narciso al fonte*, ibid., 1731. 6° *Demetrio*, à Londres, 1738. 7° *Diana ed Endimione*, cantate, *ibid.*, 1739. Les airs et l'ouverture de cet ouvrage ont été publiés par Walsh, à Londres, ainsi que ceux du *Demetrio*. 8° *Alessandro nelle Indie*, à Venise, 1740. 9° *Tullio Ostilio*, 1740. 10° *Ezio*, 1747. Pescetti a fait graver un œuvre de neuf sonates pour le clavecin.

PESCH (Charles-Auguste), maître de concerts du duc de Brunswick, né vers 1730, fut d'abord professeur de musique de ce prince, qui acquit par ses leçons une certaine habileté sur le violon. En 1767, Pesch suivit son maître à Londres, et y fit graver dix-huit trios pour deux violons et violoncelle, divisés en trois œuvres. De retour à Brunswick, il y fut nommé maître de concerts, et montra du talent dans sa manière de diriger l'orchestre qu'on lui avait confié. Il mourut en cette ville dans le mois d'août 1793. On a publié de sa composition, outre les trios gravés à Londres : Concertos pour violon et orchestre, nos 1 et 2, Offenbach, André. Il a laissé en manuscrit six solos, six duos et six trios pour violon.

PESCI (Sante), de Rome, fut d'abord choriste à l'église Sainte-Marie-Majeure, et succéda à Latilla, maître de chapelle de cette basilique, le 29 septembre 1744, mais avec le titre de directeur au lieu de celui de maître. Après en avoir rempli les fonctions pendant quarante-deux ans, il mourut à Rome, le 3 septembre 1786. L'abbé Santini possède en manuscrit, de ce maître, les compositions suivantes : 1° Messe à quatre voix. 2° Messe à huit voix réelles. 3° *Dixit* à huit. 4° Messe à seize voix. 5° Invitatoire pour la Nativité, à huit. 6° Offertoire de l'Avent, à huit.

PESENTI (Michel), en latin **PESENTUS**, compositeur italien, né vraisemblablement dans l'État de Venise, fut prêtre à Vérone, où il vécut vers la fin du quinzième siècle et au commencement du seizième. Petrucci de Fossombrone a imprimé des chansons italiennes de ce musicien, dans les livres 1er, 3e, 5e, 7e et 9e des *Frottole* (*voyez* Petrucci). Il n'y est souvent désigné que par son prénom, ou même par les initiales de ses nom et prénoms. On trouve aussi de Pesenti, dans le troisième livre des *Motetti de la Corona*, imprimé par le même Petrucci, le motet *Tulerunt Dominum meum*, à quatre voix.

PESENTI (Martin), compositeur, aveugle de naissance, né à Venise vers 1600, y a publié divers ouvrages, parmi lesquels on cite : 1° *Messe a tre voci*, 1647. 2° *Motetti a tre voci*, ibid. 3° *Capricci stravaganti*, ibid. 4° *Correnti alla francese, balletti, gagliarde, passamezzi, parte cromatici, e parte enarmonici, a 1, 2 e 3 stromenti, da Martino Pesenti, cieco a nativitate*, lib. 1-4, *ibid.*, 1630-32, in-fol.

PESTALOZZI (Jean-Henri), célèbre philanthrope, né à Zurich, le 12 janvier 1746, s'est illustré par ses recherches et ses travaux pour améliorer l'éducation primaire et populaire, et surtout par le dévouement de sa vie entière et le sacrifice de sa fortune pour atteindre ce noble but. La vie de cet ami de l'humanité est trop remplie et trop étrangère à l'objet de ce Dictionnaire pour y trouver place. Je ne le mentionne que parce qu'il est souvent cité comme l'auteur d'un système d'enseignement de la musique applicable aux écoles primaires; or, s'il est incontestable qu'à la tête des hommes qui se sont proposé de donner à l'enseignement de la musique un caractère d'universalité il faut placer Pestalozzi, on ne peut le considérer comme ayant inventé un système spécial pour cet objet, s'étant contenté d'indiquer quelques vues générales dans son célèbre roman populaire intitulé *Léonard et Gertrude*, et surtout dans ses *Directions adressées aux mères sur la manière d'instruire elles-mêmes leurs enfants*. Pour l'application de ses principes, il dut avoir recours à des musiciens de profession, et ce furent Traugott Pfeiffer et Nægeli qui se chargèrent de la réalisation de ses aperçus (*voyez* ces noms). Pestalozzi est mort à Brugg, en Suisse, le 27 février 1827.

PESTEL (Jean-Ernest), excellent organiste à Altenbourg, naquit à Berga en 1650. Admis à l'école de ce lieu, il y reçut sa première éducation, et étudia pendant ce temps la musique sous la direction de Jean-Ernest Witte. Ses progrès dans cet art le décidèrent à en suivre la carrière. Il se rendit à Leipsick et y continua ses études sous la direction du jeune Weckmann, fils du célèbre organiste de Hambourg. Devenu habile, il fut appelé à Weida, dans le Voigtland, en qualité d'organiste, et de là passa à Altenbourg, où il fut d'abord employé par la ville, puis nommé, en 1687, organiste de la cour. Plus tard, il reçut des propositions brillantes de Gotha, de Bres-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

lau et de quelques autres villes, mais il les refusa, et préféra sa situation à Altenbourg, où il se trouvait encore en 1740, âgé de quatre-vingt-un ans. Pestel a beaucoup écrit pour l'église et pour l'orgue; mais il n'a rien fait imprimer de ses ouvrages.

PETEGHEM (VAN). *Voyez* **VAN PETEGHEM.**

PETERSEN (David), violoniste hollandais, qui vivait vers la fin du dix-septième siècle, a publié un œuvre de sonates pour violon et basse, ou théorbe et *viola da gamba*, sous ce titre : *Speelstukken;* Amsterdam, in-folio, trente-deux pages. L'épître dédicatoire est datée d'Amsterdam, 1685. Ces pièces sont d'un très-bon style.

PETERSEN (Pierre-Nicolas), flûtiste distingué, né le 2 septembre 1761, à Bederkesa, dans le duché de Brême, était fils d'un pauvre constructeur d'orgues qui n'avait pas de domicile fixe, et qui s'arrêtait plus ou moins longtemps dans les lieux où il trouvait à travailler. Ne possédant aucune notion de la musique, cet homme ne put aider au développement des dispositions que son fils avait reçues de la nature. Heureusement ces dispositions étaient plus qu'ordinaires : le jeune Petersen possédait une de ces organisations d'élite qui ne doivent rien qu'à elles-mêmes. Une flûte était tombée entre ses mains : il apprit à en jouer sans le secours d'aucun maître. Son père se trouvait à Hambourg, en 1775. Celui-ci, dont les travaux étaient mal payés et dont l'existence était précaire, imagina d'enrôler son fils dans une de ces troupes de musiciens ambulants qui, en Allemagne, parcourent les rues des villes et jouent dans les guinguettes. Le séjour d'une grande ville offrait à Petersen l'occasion d'entendre quelquefois des flûtistes de profession, dont il étudiait le mécanisme par l'observation C'est ainsi que par degrés il devint habile, ajoutant incessamment, à ce qu'il découvrait chez les autres artistes, ce que son heureux instinct lui suggérait. A l'âge de dix-sept ans, il possédait déjà un talent remarquable. Pour se soustraire aux dégoûts de la vie vagabonde qu'il menait depuis plusieurs années, il entra dans le corps des hautbois de la milice de Hambourg. Cet emploi lui laissait beaucoup de temps pour se livrer à ses études; mais il ne lui procurait qu'un revenu insuffisant pour vivre. Quelques amateurs de musique s'intéressèrent à son sort et lui procurèrent des élèves. Dès lors sa position devint meilleure, et il put se livrer en liberté aux études par lesquelles il perfectionnait incessamment son talent. Il s'occupa aussi de l'amélioration de la flûte. Aidé par Wolf, bon facteur d'instruments à vent, il modifia l'ouverture des trous et ajouta aux clefs de *ré* dièse et de *fa*, qui existaient avant lui, les clefs de *sol* dièse et de *si* bémol, afin de perfectionner la justesse de ces notes. Plus tard, il y joignit la clef de l'*ut*. Sa flûte à cinq clefs fut ensuite introduite à Londres par un musicien anglais nommé *Taut;* vers 1802, elle pénétra en France. On sait que ce fut Tromlitz (*voyez* ce nom) qui porta le nombre des clefs de l'ancienne flûte jusqu'à sept. Aux services qu'il avait déjà rendus à l'art par ces perfectionnements, Petersen ajouta celui de sa *Méthode de flûte*, bon ouvrage publié à Hambourg, chez Günther, et qui a été longtemps classé parmi les meilleurs de ce genre. Petersen était âgé de trente ans, lorsque plusieurs artistes, charmés par son talent, l'invitèrent à se faire entendre dans les concerts. Il y parut pour la première fois en 1791, et surpassa ce qu'on attendait de lui. Les sons qu'il tirait de la flûte avaient un moelleux, une justesse dont on n'avait pas eu d'exemple jusqu'alors. Il était surtout remarquable dans l'adagio par son style large et pur. Dès ce moment, il ne se donna plus de concert brillant à Hambourg où la place de Petersen ne fut marquée. La faveur du public ne se démentit pas pour lui pendant plus de trente ans; mais, vers 1825, sa vue s'affaiblit et son embouchure s'altéra par la perte de plusieurs dents : il cessa alors de se faire entendre. Petersen mourut à Hambourg, le 19 août 1830. On a publié de sa composition : 1° Études pour la flûte dans tous les tons, 1er et 2e livres; Hambourg, Bœhme. 2° Adagio et variations pour flûte et piano, op. 3; *ibid.* 3° Recueil de duos pour deux flûtes tirés des œuvres de plusieurs compositeurs célèbres; *ibid.*

PETERSEN (Charles-Auguste), fils du précédent, est né à Hambourg, en 1792. Élève de son père, il joua d'abord de la flûte; mais plus tard il se livra à l'étude du violon et du piano. Vers 1825, il a fait un voyage en Danemark, en Suède et dans quelques parties de l'Allemagne : il est maintenant fixé à Hambourg, en qualité de professeur de musique. On connaît de sa composition : 1° Polonaise avec orchestre ou piano, op. 1; Hambourg, Bœhme. 2° Duos pour deux violons, op. 10; *ibid.* 3° Rondeau pour violon et piano, op. 12; *ibid.* 4° Sonate pour piano et violon, op. 5; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 5° Divertissement *idem*, op. 7; *ibid.* 6° Polonaise

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

brillante pour le piano à quatre mains, op. 11; Hambourg, Bœhme. 7° *Rondo scherzando* idem, op. 13; Leipsick, Peters. 8° Marches *idem;* Hambourg, Bœhme. 9° Introduction et rondo pour piano seul, op. 8; Hambourg, Cranz. 10° Divertissements et autres compositions *idem;* Hambourg, Bœhme. 11° Deux rondos en forme de valse; Hambourg et Hanovre. 12° Valses *idem;* Hambourg et Copenhague.

PETIBON (Auguste), flûtiste, né à Paris, vers 1797, fut admis comme élève au Conservatoire de cette ville et y fit ses études sous la direction de Wunderlich. Vers 1822, il établit une maison de commerce de musique; mais plus tard il renonça à ce genre d'affaires, et se livra de nouveau à l'enseignement de la musique. Il a fait imprimer de sa composition des thèmes variés pour flûte et orchestre, Paris, Pleyel, Aulagnier; *idem* pour deux flûtes ou flûte et piano; Paris, Aulagnier; plusieurs œuvres de duos pour flûte et guitare, *ibid.;* des duos pour piano et flûte; Paris, Petibon; et diverses autres petites productions.

PETISCUS (Jean-Conrad-Guillaume), prédicateur de l'Église réformée à Leipsick, naquit à Berlin, en 1765. Amateur de musique et violoniste, il se délassait de ses travaux de théologien par quelques essais relatifs à cet art. On a de lui trois articles fort bien faits sur le violon, sa construction, ses qualités, etc., insérés dans les n°s 50, 51 et 52 de la *Gazette musicale de Leipsick* (ann. 1808). Il a donné aussi dans la même Gazette (ann. 1807) un article sur les manuels de musique, et un autre sur le mélange des genres. Petiscus a traduit en allemand la méthode de violon du Conservatoire de Paris; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. Il a été aussi l'éditeur de la dernière édition de la méthode de violon par Léopold Mozart; Leipsick, Kühnel.

PETIT (Adrien), surnommé **COCLICUS**, naquit en Allemagne, en 1500. Venu en France dans sa jeunesse, il y apprit la musique sous la direction de Josquin Deprès. Il voyagea ensuite et se rendit en Italie, où il paraît avoir séjourné; mais il revint enfin dans sa patrie, et tout porte à croire qu'il y termina sa carrière. Il est connu comme compositeur par des motets répandus dans les divers recueils d'Adrien Leroy et de Ballard, et par un recueil intitulé *Musica reservata: Consolationes ex psalmis Davidicis, 4 voc.; Norimbergæ, in officina Joannis Montani et Ulrici Neuberi*, 1552, in-4° obl. On a aussi de lui un traité de musique, sous le titre de *Compendium musices descriptum ab Adriano Petit Coclico, discipulo Josquini Deprès, in qua præter cætera tractantur hæc de modo ornate canendi, de regula contrapuncti, de compositione;* Nuremberg, 1552, in-4°. Il est vraisemblable que c'est ce même ouvrage que Lipenius (*in Biblioth.*, p. 977) et Possevin (*Bibl. Select., lib. XV*, p. 223, t. II) indiquent sous le nom d'André Petri ou Petrus, et d'Adrien Petri; car le titre du livre, le nom de la ville, et la date de l'impression sont les mêmes. On trouve le portrait de Coclicus, fait à l'âge de cinquante-deux ans, en tête de cet ouvrage, avec ces vers latins :

Jure tuum Coclico nomen Germania jactat,
Ars merito clarum te facit esse virum.
Gallia te vidit, te vidit et Ausonia ora,
Nunc quoque delectat theatrum terra senem.
Nam vincis reliquos vocis dulcedine et arte,
Gutture nec suavis sic Philomela canit.
Ergo tibi ut longum Christus producere vitam
Concedat, summum voce rogabo Deum.

Le livre de Petit a de l'intérêt, parce qu'on y trouve la doctrine de Josquin Deprès concernant le contrepoint.

PETIT (Camille), fils d'un violoniste attaché à l'Opéra-Comique pendant trente ans, et qui a publié trois œuvres de duos de violon (Paris, Naderman), est né à Paris, le 27 avril 1800. Ayant été admis au Conservatoire de musique, le 8 février 1809, il devint élève de Pradher pour le piano, le 20 août 1810. Puis madame de Montgeroult lui donna des conseils, et il reçut quelques leçons de Clementi, dans le dernier voyage que ce grand artiste fit à Paris. Petit s'est fait entendre avec succès dans quelques concerts en 1826 et 1827; depuis cette époque, il s'est livré à l'enseignement du piano, et a publié quelques morceaux pour cet instrument, parmi lesquels on remarque : 1° Variations sur les stances de *Valentine de Milan;* Paris, Schlesinger. 2° Rondeau brillant, op. 17; Paris, Pleyel. 3° Rondeaux *idem*, op. 2, n°s 1, 2, 3; Paris, Pacini. 4° Différents thèmes de Rossini variés; Paris, Pacini; Milan, Ricordi. 5° Études; Paris, Schlesinger. 6° Vingt-quatre préludes dans différents tons; Paris, Pacini; et quelques bagatelles.

PETIT (Charles), frère aîné du précédent, né à Paris, en 1783, entra au Conservatoire, en 1799, et y devint élève de Domnich pour le cor. Ses progrès furent rapides, et il obtint le premier prix de cet instrument en 1804. Peu d'artistes ont eu un plus beau son et une plus belle manière de chanter sur l'instrument. Il joua avec beaucoup de succès des solos dans

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

les concerts de l'Opéra-Bouffe, pendant les années 1805, 1806 et 1807. A cette époque, il était second cor de ce spectacle, puis il entra à l'orchestre de l'Opéra-Comique, en 1809, et n'en sortit qu'en 1820, pour entrer dans l'administration des forêts, où il a obtenu le grade d'inspecteur.

PETIT JAN. *voyez* **DELATTRE**.

PETITPAS (mademoiselle), cantatrice de l'Opéra, née en 1700, fut admise pour chanter les rôles, en 1725, aux appointements de douze cents francs, avec une gratification annuelle de trois cents francs, et eut des augmentations de traitement qui s'élevaient, en 1738, à trois mille deux cents francs. En 1732, elle passa furtivement en Angleterre; mais elle rentra à l'Opéra l'année suivante, et mourut à Paris, le 24 octobre 1739. Cette cantatrice brillait particulièrement dans les airs, tandis que la Pélissier (*voyez* ce nom), autre actrice célèbre de cette époque, montrait surtout du talent dans le récitatif.

PETRÆUS ou **PETER** (Christophe), *cantor* à Guben, vers 1655, a publié de sa composition une collection d'airs à quatre et cinq parties, sous ce titre : *Andachts-Cymbeln und lieblich klingende Arien* von 4 *bis* 5 *Stimmen;* Fribourg, 1656. Walther cite aussi de ce compositeur des litanies et des messes à cinq, sept et huit voix, qui ont paru à Guben, en 1669.

PETRALI (Louis), compositeur, élève de Mercadante, né à Mantoue, a donné à Milan, en 1844, *Sofonisba*, qui tomba et n'eut qu'une représentation. Dans l'année suivante, il a écrit pour le théâtre de sa ville natale *Antonio Foscari*, qui fut plus heureux. Le nom de cet artiste a disparu depuis lors du monde musical.

PETREJUS (Jean), célèbre imprimeur de musique, né à Langendorf, en Franconie, fit de bonnes études dans sa jeunesse et obtint à l'université de Nuremberg le grade de *Magister*. Vers 1526, il acheta une imprimerie à Nuremberg et y ajouta une typographie musicale dix ans après. Il mourut à Nuremberg, le 18 mars 1550. Parmi les nombreux produits de ses presses, on remarque la précieuse et rarissime collection de messes intitulée : *Liber quindecim Missarum a præstantissimis musicis compositarum;* Noribergæ, 1538, petit in-4° obl.; et les *Harmoniæ poeticæ* de Paul Hofheimer (*voyez* ce nom).

PETRELLA (Henri), compositeur napolitain, élève du collége royal de musique *San Pietro a Majella*, a fait jouer, en 1820, au petit théâtre de cette institution, l'opéra en un acte *Un Diavolo color di rosa*. Dans l'année suivante, il donna au théâtre *Nuovo* la farce *Pulcinella marito e non marito*. Les autres ouvrages de ce musicien de peu de mérite sont *I Pirati*, représenté à Naples, en 1838; *le Miniere di Freiberg*, dans la même ville, au carnaval de 1843; *Galeotto Manfredi*, dans la même année, à Modène; *Jone*, à Milan, en 1848.

PETRI (Jean-Godfroid), né à Sorau, le 9 décembre 1715, fit à l'université de Halle des études de droit, et fut ensuite chargé d'y enseigner les Institutes. Plus tard, il obtint la place de *cantor* à Gœrlitz, où il mourut le 6 juillet 1705, à l'âge de quatre-vingts ans. Il a publié de sa composition : 1° Cantates pour les dimanches et fêtes; Gœrlitz, 1757, in-4°. 2° Amusements de musique; deux suites publiées en 1761 et 1762. 3° *Les trois jeunes hommes dans la fournaise*, oratorio, 1765, in-4°. On a aussi de Petri une dissertation concernant l'utilité de l'étude de la musique, intitulée : *Oratio sæcularis qua confirmatur conjunctionem studii musici cum reliquis litterarum studiis erudito non tantum utilem esse, sed et necessariam videri. Gorlicii, ex officina Fickelscheriana*, 1765, in-4° de seize pages.

PETRI (Jean-Samuel), écrivain didactique, naquit à Sorau, le 1er septembre 1738. Bien que *cantor*, et conséquemment musicien, son père ne voulait pas lui permettre de se livrer à l'étude de la musique; mais il apprit les principes de cet art en fréquentant l'école du lieu de sa naissance, et fit des progrès sur le clavecin, sans avoir reçu les leçons d'aucun maître. A l'âge de seize ans, on le choisit pour remplacer l'organiste nouvellement décédé, et il en remplit les fonctions, tirant toute son instruction de la musique des grands maîtres qu'il jouait sur l'orgue. Après neuf mois, l'organiste eut un successeur qui donna quelques leçons à Petri, et rectifia les erreurs où il était tombé. Ce fut alors qu'il trouva dans les pièces d'orgue de Bach et dans ses sonates des modèles de style, qu'il étudia avec persévérance. Après que ses études universitaires furent terminées, il fut nommé professeur de musique à l'école normale de Halle. La connaissance qu'il fit en cette ville de Guillaume-Friedmann Bach lui fut d'un grand secours pour son instruction. En 1767, Petri reçut sa nomination de *cantor* à Lauban. Il y publia dans la même année la première édition de son traité élémentaire de musique. Cinq

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ans après, il fut appelé à Bautzen pour y remplir les mêmes fonctions. Il y est mort, le 12 avril 1808, à l'âge de soixante-dix ans. Le livre par lequel Petri s'est fait connaître, est un des meilleurs qu'on ait écrits concernant les éléments de la musique instrumentale ; la précision du style et la clarté des définitions y égalent l'exactitude des faits : ces qualités sont rares chez les écrivains sur la musique. L'ouvrage est intitulé : *Anleitung zur praktischen Musik, vor neuangehende Sænger und Instrumentspieler* (Introduction à la musique pratique, à l'usage des chanteurs et des instrumentistes commençants) ; Lauban, Christophe Wirth, 1767, in-8° de cent soixante-quatre pages. A peine Petri eut-il publié son ouvrage, qu'il conçut un nouveau plan plus étendu : il employa plusieurs années à la rédaction de ses additions, refondit tout le livre, et le donna sous le titre plus concis. *Anleitung zur praktischen Musik ;* Leipsick, Breitkopf, 1782, in-4° de quatre cent quatre-vingt-quatre pages. Le livre est divisé en trois parties : la première contient une histoire abrégée de la musique, depuis son origine jusqu'au dix-huitième siècle ; la seconde, qui s'étend depuis la page 121 jusqu'à 282, traite des éléments de la musique, et la dernière renferme des traités complets, quoique peu étendus, de l'art de jouer de l'orgue, du clavecin, du violon, de la viole, du violoncelle, de la contrebasse et de la flûte. On a publié sous le nom de Petri un petit traité de l'art de jouer de l'orgue, intitulé : *Anweisung zum regelmæssigen und geschmackvollen Orgelspielen für neue angehende Organisten und solche Clavierspieler,* etc.; Vienne, 1802, in-8° de trente-deux pages ; mais cet opuscule n'est qu'un extrait de l'*Introduction à la musique*. Petri a écrit de la musique pour l'orgue et pour l'église : mais ces productions sont restées en manuscrit.

PETRI (Christophe), *cantor* et maître d'école à Sorau, s'est fait connaître par un recueil de chansons avec accompagnement de piano, et par une cantate intitulée *Rinaldo ed Armida*, qui fut publiée, en 1782. Quatre ans après, il annonça six sonates faciles pour le clavecin, qui ne paraissent pas avoir été imprimées.

PETRI (Jean-François), curé dans une paroisse du duché de Ferrare, a écrit, en 1788, un poëme intitulé *la Musica*. Cet ouvrage, qui ne paraît pas avoir été imprimé, est composé de 226 *terzine*, et commence par ces mots : *Abbia il vero* (voyez *Dizion. di opere anonime e pseudonime di scrittori italiani*, t. II, p. 218).

PETRI (Rodolphe-Guillaume-Frédéric), est né le 9 juillet 1811, à Benau, près de Sorau, dans la basse-Lusace, où son père était pasteur. L'instituteur de ce lieu lui enseigna les éléments de la musique, du piano, de l'orgue et de plusieurs autres instruments. En 1826, il entra au collége de Sorau et y continua ses études de musique. Après avoir terminé ses humanités, il alla suivre les cours de théologie à l'université de Leipsick, puis à Berlin, où il fréquenta les cours de théorie musicale du professeur Marx. Ses études étant achevées, il remplit d'abord les fonctions de précepteur dans plusieurs familles nobles, puis il se fixa à Breslau, en 1845, en qualité de professeur de musique. Il a publié dans cette ville, chez Leuckart, des *Lieder*, avec accompagnement de piano, et de petites pièces pour cet instrument.

PETRINI (François), fils d'un harpiste de la musique du roi de Prusse, naquit à Berlin, en 1744, et apprit de son père à jouer de la harpe. Son habileté surpassa bientôt celle de son maître. Le duc de Mecklembourg-Schwerin l'engagea à son service, vers 1765 ; mais Petrini resta peu de temps à la cour de ce prince, car il se rendit à Paris avant 1770. Il y fut bientôt un des professeurs les plus renommés pour cet instrument, et ses compositions eurent de la vogue jusqu'à l'époque où la musique de Krumpholtz les eut placées en second ordre. Petrini continua cependant d'enseigner la harpe et l'harmonie jusqu'en 1812. Il mourut à Paris, en 1819, à l'âge de soixante-quinze ans. Cet artiste a publié de sa composition : 1° *Concertos pour la harpe :* 1er, œuvre 4e, Paris, Bailleur ; 2e, œuvre 7e, Paris, Lachevardière ; 3e, œuvre 18e, Paris, Cousineau ; 4e, Paris, Naderman. 2° *Sonates pour la harpe,* œuvres 1er, 3e, 5e, 9e, 10e, Paris, Cousineau ; op. 38, Paris, Naderman ; *Vive Henri IV*, op. 48, *ibid.* ; Recueil de variations et de petits morceaux, op. 49, *ibid.* 3° Sonates pour l'exercice des pédales, œuvres 37 et 40 ; Paris, Cochet. 4° *Duos pour deux harpes,* nos 1, 2, 3 ; Paris, Naderman. 5° *Pots-pourris pour la harpe,* nos 1 à 6 ; Paris, Cousineau et Naderman. 6° *Airs variés pour la harpe,* en recueils et détachés, op. 2e, 8e, 13e, 14e, 15e, 16e, 17e, Paris, Cousineau ; op. 44e, 47e, Paris, Naderman ; Air tyrolien varié avec violon, op. 46, Paris, Richault. 7° *Recueils d'airs avec accompagnement de harpe,* op. 6e, 20e, 21e, 22e, 23e ; Paris, Cou-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sineau. 8° *Méthode pour la harpe;* Paris, Louis. Petrini est auteur d'un *Système d'harmonie,* qui fut publié, en 1790, chez Louis. Plus tard il revit cet ouvrage, y fit des changements, et le publia sous ce titre : *Étude préliminaire de la composition, selon le nouveau système de l'harmonie, en soixante accords;* Paris, chez l'auteur, 1810, in-4°. On voit par ce titre que Petrini n'avait pas cherché la simplicité dans son système.

Cet artiste a eu un fils (Henri), né à Paris, vers 1775, qui fut harpiste comme lui, et qui mourut jeune. Il a publié deux livres de sonates pour la harpe, Paris, Cousineau; deux pots-pourris *idem,* op. 3e et 5e, *ibid.;* trois recueils d'airs variés *idem,* op. 8e, 9e et 10e, *ibid.;* et un recueil de chansons avec accompagnement de harpe, op. 7e, *ibid.*

PETRINO (Jacques), compositeur italien du seizième siècle, n'est connu que par un recueil de morceaux à plusieurs voix intitulé : *Jubilo di S. Bernardo con alcune canzonette spirituali a 3 e 4 voci;* Parme, 1589, in-fol.

PETROBELLI (François), maître de chapelle de la cathédrale de Padoue, né à Bologne, vers 1635, n'est connu que par ses ouvrages, dont on n'a pas la liste complète. Son premier œuvre paraît être un recueil de motets imprimé à Venise, en 1657. L'œuvre cinquième est intitulé : *Motetti e Litanie della B. V.,* et a paru à Anvers, chez les héritiers de P. Phalèse. C'est une réimpression d'une première édition dont la date est inconnue. En 1662 a paru un ouvrage de Petrobelli qui n'a pas de numéro d'œuvre et dont le titre est : *Salmi a quattro voci con stromenti obligati;* Venise, Fr. Magni, in-4°. L'œuvre huitième a pour titre : *Musiche sacre concertate con istromenti;* Bologne, Jacques Monti, 1670, in-4°. Il y a une deuxième édition de cet ouvrage; Bologne, 1690, in-4°. La dédicace est adressée au cardinal Rospigliosi. Les *cantate a una e due voci co'l basso continuo;* Bologne, 1676, forment l'œuvre 10e, et les *Motetti, Antifone e Litanie della Beata Vergine a 2 voci;* ibid., 1677, sont l'œuvre onzième. L'œuvre quinzième a pour titre : *Musiche da camera;* Venise, J. Sala, 1682, in-fol., en partition. Les autres ouvrages de ce compositeur sont : *Psalmi breves octo vocibus,* op. 17; Venise, 1684, in-4°; *Salmi Dominicali a 8 voci,* op. 19; in Venezia, 1686, in-4°; *Scherzi musicali per fuggir l'ozio,* op. 24; Venise, 1693, in-4°. Ce recueil contient des cantates et des airs à deux et trois voix, avec deux violons et basse continue.

PETRUCCI (Ottaviano dei), célèbre inventeur de la typographie de la musique en caractères mobiles, naquit le 14 juin 1460, à Fossombrone, petite ville du duché d'Urbino, dans les États-Romains. A l'âge de vingt-cinq ans, il se rendit à Venise et s'y fit bientôt connaître comme un des hommes les plus habiles dans l'art de la typographie, qu'il avait appris vraisemblablement à Rome. On ignore dans laquelle de ces deux villes il conçut la première idée de la possibilité d'imprimer la musique mesurée par des types métalliques (1). La réalisation de cette pensée offrait alors d'immenses difficultés, parce que les signes de la notation proportionnelle, qui seule était en usage à cette époque pour la musique mesurée, sont en si grand nombre et se combinent de tant de manières différentes, que la composition des groupes de caractères devait présenter à l'imprimeur une multitude de cas embarrassants. Mais telles étaient les ressources ingénieuses de Petrucci, telle son habileté dans l'art de graver les types, qu'avant de mettre au jour ses premiers produits, tous les obstacles étaient vaincus, et que l'inventeur avait atteint une perfection non encore surpassée par les procédés de la typographie moderne, et rarement égalée. Le système de Petrucci consiste dans l'impression à deux tirages, le premier pour les lignes de la portée, l'autre pour le placement des caractères de notes sur cette portée (2). Les

(1) Le mérite de Petrucci est d'avoir résolu tous les problèmes de la combinaison des types pour la notation proportionnelle de la musique mesurée; car il est certain que l'art d'imprimer le plain-chant en caractères mobiles avait été trouvé précédemment. Dans le Missel de Würzbourg, daté de 1486, dont je possède un exemplaire imprimé partie sur papier et partie sur vélin, les préfaces des messes pour toutes les fêtes de l'année sont imprimées en ancienne notation allemande non mesurée, sur des portées de quatre lignes rouges, et en caractères mobiles; mais les lignes sont faites à la plume ou à l'aide d'un instrument particulier. Le livre de Nicolas Wollick, *Opus aureum Musices castigatissimum,* imprimé à Cologne par Henri Quentel, en 1501, in-4°, a tous les exemples de plain-chant imprimés en caractères mobiles, d'après le système de la vieille notation allemande; mais, dans la partie du volume où il est traité du contrepoint, les portées des exemples de musique mesurée sont seules imprimées, et vides dans mon exemplaire : ils devaient être remplis à la main.

(2) Il est hors de doute que le système de l'impression de la musique à deux tirages, imaginé par Petrucci, fut le premier qu'on adopta; on en voit la preuve dans les rarissimes *Melopoiæ sive harmoniæ tetracenticæ,* imprimées par Erhard Oglin, à Augsbourg, en 1507, par l'*Opusculum musices,* de *Jean a Quercu* (Van der Eiken), sorti des presses de Jean Weyssenburger, de Nuremberg, en 1513, enfin dans les *Magnificat octo tonorum,* de Sixte Dietrich, imprimés à Strasbourg, par Pierre Schœffer,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

deux formes de ses presses se repliaient l'une sur l'autre par des charnières si bien ajustées, que dans toute la musique imprimée par lui, il n'y a jamais la moindre incertitude sur les notes placées sur les lignes ou dans les espaces. Petrucci fut l'inventeur de ces presses comme de tout le reste de son matériel.

Avant de publier les premiers résultats de ses travaux, il présenta requête au conseil de la seigneurie de Venise, pour obtenir le privilége de seul imprimeur de musique mesurée, ainsi que de tablature d'orgue et de luth, pendant vingt ans, ce qui fut accordé par ces mots placés au bas de sa pétition :

1498. *Die XXV. Maij.*
Quod suprascripto supplicanti concedatur prout petit.
Consilarij.
Ser Marinus Liono.
Ser Jeronimus Vendramено.
Ser Laurentius Venetio.
Ser Domenicus Bollani (1).

M. Caffi s'est trompé, lorsqu'il a cru que le privilége n'avait été accordé à Petrucci que dans l'année 1502 (2).

le jeune, en 1533, ainsi que par toutes les autres œuvres sorties des mêmes presses. Ce fut en France qu'on imagina d'imprimer la musique en un seul tirage. Pierre Hautin paraît être le premier qui grava des types de notes avec des fragments de lignes qui, dans la composition de l'ensemble, forment la portée. Cette invention fut faite en 1525, et les caractères de Hautin servirent à Pierre Attaingnant, de Paris, pour l'impression de toutes ses collections. Jacques Moderne, de Lyon, a imprimé tous les ouvrages sortis de ses presses avec des caractères de même espèce. Guillaume Le Bé, de Paris, grava deux sortes de gros caractères de musique pour l'impression des messes in-folio que publiaient Adrien le Roy et Robert Ballard. Le premier de ces caractères était fait pour l'impression en un seul tirage; c'est celui dont les éditeurs se sont toujours servis; en 1555, Le Bé grava l'autre caractère pour l'impression à deux tirages; mais il en fut fait peu d'usage. Fournier, le jeune, qui a publié un *Traité historique et critique sur l'origine et les progrès des caractères de fonte pour l'impression de la musique*, se persuade que le second caractère de Le Bé fut le premier essai qu'on fit pour l'impression à deux tirages; *on abandonna*, dit-il, *cette sorte de caractère comme sujette à trop d'inconvénients; l'on continua à graver les poinçons de musique portant leurs filets*. Cet homme n'entend rien au sujet qu'il traite; il ne sait pas même les noms de Petrucci, d'Oglin, et des autres premiers imprimeurs de musique. Antoine Gardane, musicien français qui s'établit à Venise avant 1537, comme imprimeur de musique, fut le premier qui introduisit en Italie le système de l'impression en un seul tirage, avec les caractères de Hautin. A Nuremberg, ce fut Jérôme Andreæ, surnommé *Formschneider*, à cause de son état de graveur de caractères d'imprimerie, et aussi imprimeur, qui fit les premiers poinçons de types dont on se servit en Allemagne pour l'impression de la musique en un seul tirage. Ses premiers produits sont de 1534.

(1) Voyez le livre d'Antoine Schmid, intitulé : *Ottaviano dei Petrucci da Fossombrone*, etc., p. 11.

(2) *Storia della Musica sacra nella già cappella ducale di San Marco di Venezia*, t. II, p. 235.

Le premier produit des presses de Petrucci est un recueil de quelques motets et d'un grand nombre de chansons, la plupart françaises, à trois et à quatre voix, des maîtres les plus habiles de la seconde moitié du quinzième siècle. Ce recueil est divisé en trois livres, dont le premier, marqué A, a pour titre : *Harmonice musices Odhecaton*. L'épître dédicatoire, adressée à Jérôme Donato, noble vénitien, la seule que Petrucci ait faite, est datée de Venise, le 15 mai 1501. Le deuxième livre, marqué B, n'a pas le titre du premier, mais seulement celui-ci : *Canti. B. numero cinquanta*. Ces deux premiers livres avaient été mentionnés dans les Pandectes de Conrad Gesner, ainsi que par Zacconi (*Prattica di musica*, 1re partie, fol. 84); mais on n'en connaissait pas d'exemplaire, lorsque M. Gaëtan Gaspari (*voyez* ce nom) fut assez heureux pour en découvrir un, dont M. Angelo Catelani (*voyez* ce nom) a donné une intéressante description (1). On vient de voir que la dédicace du premier livre est datée du 15 mai 1501; à la dernière page du deuxième livre on lit la souscription suivante : *Impressum Venetiis per Octavianum Petrutium Forosemproniensem die 5 februarii salutis anno* 1501, *cum privilegio invictissimi Domini Venetiarum q. nullus possit cantum figuratum imprimere sub pena in ipso privilegio contenta*. Il semble que ce second livre a dû paraître avant le premier, puisqu'il était achevé d'imprimer depuis le 5 février 1501, tandis que la dédicace du livre A porte la date du 15 mai de la même année. En considérant l'étendue de ce livre A, et voyant que, seul, il a le titre de l'ouvrage, M. Catelani tire l'induction qu'il a dû être imprimé dès l'année 1500, et que le livre B n'a été vraisemblablement publié que plusieurs mois après la date de l'impression, et après la mise en vente du recueil A. Le savant auteur de la dissertation n'aurait eu aucune peine à concilier les dates, qui paraissent contradictoires au premier coup d'œil, s'il se fût souvenu qu'à l'époque où furent imprimés ces premiers monuments de la typographie musicale, le renouvellement de l'année, à Venise, comme dans une grande partie de l'Europe, avait lieu, non le premier janvier, comme aujourd'hui, mais la veille de Pâques, immédiatement après la cérémonie de la bénédiction du cierge pascal. En 1501, l'année a commencé le 11 avril; elle a fini le 26 mars

(1) *Di due stampe ignote di Ottaviano Petrucci da Fossombrone;* Milano, Tito di Gio. Ricordi, in-8° de 22 pag. avec planches et fac-simile.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

suivant : le 15 mai a donc précédé le 5 février d'environ neuf mois ; d'où il suit que le volume B de *l'Odhecaton* ne fut achevé d'imprimer que le 20 février 1502. Le format des deux livres est un petit in-4° obl., comme celui de tous les ouvrages imprimés par Petrucci.

Dans la même année 1502, le 9 mai, sortit des mêmes presses un recueil intitulé *Motetti* XXXIII. Ces motets sont à quatre voix ; mais le seul exemplaire connu jusqu'à ce jour, et qui est à la bibliothèque du Lycée musical de Bologne, est incomplet de la partie du *superius*. *Cinq* de ces motets sont de Josquin Deprès, *deux* de Compère, *un* d'Antoine Brumel, *neuf* de Gaspard (Van Veerbeke), *huit* de Ghiselin, *deux* d'Alexandre Agricola, et *six* de Jean Pinarol. Il est remarquable que le nombre considérable d'œuvres musicales publiés par Petrucci, à l'exception de certains chants italiens dont il sera parlé tout à l'heure, a été produit par des compositeurs belges. Les quelques noms français qu'on trouve mêlés aux leurs sont ceux de leurs élèves. Un recueil de cinq messes de Josquin Deprès, qui a simplement pour titre *Misse Josquin*, fut achevé d'imprimer le 27 septembre de la même année. Au *superius* on trouve le nom de l'auteur écrit de cette manière : *Josquin-de-Pres*. Un exemplaire complet de ce livre est à la bibliothèque royale de Berlin. Le 27 décembre de la même année, ce même livre de messes de Josquin sortit de nouveau des presses de Petrucci avec le titre : *Liber primus Missarum Josquin*. Il n'est pas vraisemblable que l'édition publiée trois mois auparavant ait été épuisée ; cependant ce n'est pas un simple changement de frontispice, car le motet à quatre voix, *Ecce tu pulchra es, amica mea*, de Josquin, qui se trouve après la messe de l'*homme armé*, dans la première édition, n'est pas dans celle-ci. Le second livre des messes de Josquin (*Missarum Josquin liber secundus*) et le troisième livre, furent publiés par Petrucci, en 1505. L'exemplaire de la bibliothèque impériale de Vienne n'a que le *superius*, l'*altus* et le *ténor* ; celui de la bibliothèque de Saint-Marc, à Venise, a le *superius*, le *ténor* et la *basse* ; celui que possédait Lansberg (*voyez* ce nom), à Rome, était aussi incomplet de l'*altus* ; l'exemplaire du Muséum britannique est complet.

En 1503 parut le troisième livre de l'*Odhecaton*, sous le titre de *Canti C. n° cento cinquanta*. Un exemplaire complet de ce précieux recueil de chansons françaises, à quatre et à cinq voix, est à la bibliothèque impériale de Vienne. Dans la même année, Petrucci publia un recueil de cinq messes d'Obrecht, sous le titre de *Misse Obrecht* ; un livre de cinq messes de *Brumel*, qui porte simplement au frontispice : *Brumel*, et les titres des messes ; un livre de cinq messes de Jean Ghiselin, avec le nom simplement de l'auteur et les titres des messes ; et, enfin, un livre de cinq messes de Pierre De la Rue, avec ces mots au frontispice : *Misse Petri De la Rue*, et les titres des messes. Des exemplaires des messes d'Obrecht sont aux bibliothèques de Berlin et de Munich ; celui de la bibliothèque de Vienne est incomplet de la basse ; le mien est complet, ainsi que celui des messes de Brumel, dont la bibliothèque de Berlin a un exemplaire complet, ainsi que des messes de Ghiselin. Les exemplaires des messes de Pierre De la Rue qui sont à Berlin et au Muséum britannique sont complets ; la basse manque à celui de la bibliothèque impériale de Vienne. Les exemplaires des messes de Jean Mouton, Fevin, Ghiselin, Agricola, Brumel, Pierre De la Rue, Obrecht, Isaak, de Orto (Dujardin), et de Gaspard, imprimées par Petrucci, qui se trouvent à la bibliothèque de Saint-Marc, à Venise, sont tous incomplets de la basse.

En 1504, Petrucci mit au jour cinq messes d'Alexandre Agricola (*Misse Alexandri Agricole*), dont il y a des exemplaires dans les bibliothèques de Berlin, de Vienne, du Lycée musical de Bologne, de la chapelle pontificale de Rome et dans la mienne. Cette publication fut suivie du recueil intitulé *Motetti C*. C'est le troisième livre de la collection de motets dont le premier, A, fut publié en 1502. On sait que le deuxième livre, marqué B, contenait des motets pour le dimanche et pour l'octave de la Passion, mais on n'en connaît pas d'exemplaire.

Dans les années 1504 à 1508, Petrucci publia neuf livres de chants italiens d'un caractère populaire en usage dans les États vénitiens, et qu'on appelait *frottole*. Le premier livre porte la date du 28 décembre 1504 ; le second livre, qui est sans doute une réimpression, celle du 29 janvier 1507 ; le troisième, celle du 26 novembre 1507 ; le quatrième a pour titre : *Strambotti, Ode, frottole, Sonetti, et modo de cantar versi latini e capituli, libro quarto*. Le cinquième livre est daté du 23 décembre 1505 ; le sixième, du 5 février 1505 ; le septième, du 6 juin 1507 ; le huitième, du 20 mai 1507 ; le neuvième et dernier, du 22 janvier 1508. Les bibliothèques de Munich et de Vienne contiennent les divers livres de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

cette collection : M. Butsch, libraire à Augsbourg, a eu les quatre premiers livres, en 1840, et Landsberg a possédé les deux premiers. C'est par ces mêmes recueils qu'on connaît les noms de quelques compositeurs de mélodies populaires (dont un certain nombre en patois de Venise) lesquels ont vécu dans la seconde moitié du quinzième siècle, tels que *Antoine Caprioli*, de Brescia, *André de Antiquis*, de Venise; *Antoine Rosseti*, de Vérone; *Antoine Stringari*, de Padoue, *Bartholomé Tromboncino*, de Vérone, *Michel Pesenti*, de la même ville, *Philippe de Luprano*, *François Anna*, organiste de Venise, *Jean Brocchi*, de Vérone, *Marc Cara*, de la même ville, *Nicolas Pifaro*, de Padoue et *Rossini*, de Mantoue.

En 1505, Petrucci publia un livre de cinq messes de *De Orto* (Dujardin), dont une avec deux *Credo*, le quatrième livre de motets à quatre voix (Motetti libro quarto), et un livre de motets à cinq voix, fort intéressant, parce qu'on y trouve trois motets de *Regis* (dont le nom flamand était *De Koninck*), compositeur du quinzième siècle, qui fut au premier rang et dont les ouvrages sont rares. Dans l'année 1506, on ne trouve que deux livres de Lamentations de Jérémie, dont le premier a pour titre *Lamentationum Jeremiæ prophetæ, liber primus*, l'autre, *Lamentationum, liber secundus*, et un livre de cinq messes de Henri Isaak (*Misse Henri Izac*). On ne connaît des années 1507 et 1508 que quatre livres de tablature de luth et un livre de messes de divers auteurs (*Missarum diversorum auctorum liber primus*). Le premier livre de tablature a pour titre *Intabolatura de Lauto libro primo*. Au deuxième feuillet, on trouve une *Regula pro illis qui canere nesciunt*, en latin et en italien. Il paraît que l'auteur de ce premier livre, ainsi que du second, fut un luthiste nommé *François Spinaccio*, car on trouve au troisième feuillet une pièce de vers latins avec cette inscription : *Christophorus Pierius Gigas Forosemproniensis in Laudem Francisci Spinaccini*. Dans le second livre, le nom de Spinaccio se trouve en tête d'un certain nombre de morceaux. Il n'a pas été retrouvé jusqu'à ce jour d'exemplaire du troisième livre. Le titre du quatrième livre a cette forme bizarre :

Intabolatura de Lauto
Libro quarto:
Padoane diverse.
Calate a lo spagnola.
Calate a la taliana.
Tastar de corde con li soi recercar dietro.
Frottole.
Joanambrosio.

C'est-à-dire : *pavanes de différents genres; calates* (danses) *à l'espagnol; danses à l'italienne; arpèges des cordes en montant et à reculons; Frottole*. A l'égard du dernier mot (*Joanambrosio*), on en a l'explication dans la table des pièces contenues dans l'œuvre, car on y lit : *Table de cet œuvre, composé par l'excellent musicien et joueur de luth Jean Ambroise Balza, de Milan.* François Spinaccio et Jean Ambroise Balza sont les plus anciens luthistes dont les noms figurent dans l'histoire de la musique.

Dans l'année 1509, on ne trouve qu'un seul ouvrage sorti des presses de Petrucci; il a pour titre : *Tenori e contrabassi intabulati col sopran in canto figurato per cantar e sonar col lauto libro primo. Francisci Bossinensis Opus*; ce qui signifie que la partie de soprano est écrite en notation ordinaire pour être chantée par la voix, tandis que le ténor et la basse, écrits en caractères de tablature, sont joués sur le luth; enfin, que l'ouvrage a été composé par un certain *François*, né dans la Bosnie, et dont le nom de famille n'est pas indiqué. Diverses œuvres ou collections ont été imprimées par Petrucci entre les années 1502 et 1510, mais sans date. On connaît particulièrement celles-ci : 1° *Misse Gaspard* (Van Verbeeke); ces messes sont au nombre de cinq. Tous les exemplaires de ce recueil, connus jusqu'à ce jour, sont incomplets; la basse manque à ceux qui sont dans les bibliothèques impériales de Vienne et de Saint-Marc de Venise; celui de M. Gaspari de Bologne, vendu à Paris, en 1862, n'avait pas de ténor. 2° *Fragmenta Missarum*. Parmi ces fragments, on trouve les *Credo* des messes de Josquin Deprès qu'on ne possède pas entières et qui ont pour titres : *La belle se sied; De tous biens; Villayge* (village); *Ciaschun* (chacun) *me crie*; ainsi que d'autres fragments des messes *Ferialis* et *de Passione*. 3° Deux autres ouvrages sont cités sans date par Conrad Gesner, dans ses *Pandectes*, ou deuxième partie de sa *Bibliotheca universalis* : l'un est le deuxième livre d'un recueil de *Laudi* indiqué de cette manière : *Laude liber secundus, ibidem* (*Venetiis per Octavianum Petrutium*); l'autre est intitulé : *Frottole de misser Bartolomeo Tromboncino con tenori et bassi tabulati, et con soprani in canto figurato, per cantar et sonar col canto, Venetiis impressæ*.

On ignore le motif qui détermina Petrucci à ne pas user pendant le terme de vingt ans du privilége qui lui avait été accordé par le

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

conseil de la seigneurie de Venise; mais il est certain que, dès 1512 au plus tard, il était retourné à Fossombrone, et qu'il y avait transporté son imprimerie. Ce qu'on peut présumer, c'est que ses affaires commerciales n'avaient pas prospéré à Venise, car dans l'avant-propos d'un opuscule qu'il imprima en 1513, il dit qu'il a souffert jusqu'alors de longues maladies et de revers de fortune (*quas diutina ægritudo, et adversa fortuna adeo appresserent*). Quoi qu'il en soit, il obtint du pape Léon X un privilége de quinze ans pour exercer son art dans les États romains. Ce privilége est daté du 22 octobre 1513.

Le premier ouvrage imprimé à Fossombrone par Petrucci, en 1513, fut un livre de messes in-folio, pour le chœur, dont un exemplaire se trouve à la chapelle pontificale de Rome; puis il donna une nouvelle édition des trois livres de messes de Josquin Deprès, dont le premier parut en 1514, le second en 1515, et le troisième en 1516. En 1514, il commença la publication de la collection de motets intitulée : *Motetti de la corona*, parce qu'il y a une couronne royale au frontispice. Le premier livre fut achevé d'imprimer le 17 août 1514; les trois autres livres ont paru en 1519. En 1515, le célèbre typographe mit au jour un livre de cinq messes de Jean Mouton (*Missarum Joannis Mouton liber primus*), et un livre de messes d'Antoine Fevin, qui en contient une de Robert Fevin et une de Pierre De la Rue, sous le nom de *Pierzon*. Cet ouvrage a pour titre *Misse Antonii de Fevin*. Le Muséum britannique possède des exemplaires complets de ces collections; ceux de la bibliothèque impériale de Vienne et de la bibliothèque de Saint-Marc, à Venise, n'ont pas les parties de basse. Conrad Gesner cite aussi, sous la date de cette année, une collection intitulée : *Missarum decem à clarissimis musicis compositarum necdum antea (exceptis tribus) æditarum libri duo. Impressi Forosempronii* 1515. Aucune publication connue n'a été faite par Petrucci pendant les années 1517 et 1518. Dans une vente qui fut faite à Rome, en 1829, trois messes, très-grand in-folio, pour le lutrin du chœur, imprimées par Petrucci à Fossombrone, dans les années 1520-1523, ont été acquises par une personne inconnue. Ces produits étaient de la plus grande beauté sous le rapport des caractères, du tirage et du papier. Après 1523, on ne trouve plus rien de Petrucci : il est vraisemblable qu'il cessa de vivre dans cette même année, ou peu de temps après.

PETRUCCI (Angelo), compositeur dramatique, n'est connu que par l'opéra de *Nitteti*, qu'il fit représenter à Mantoue, en 1766.

PETSCHKE (Adolphe-Frédéric), candidat en théologie et directeur de l'Institut des sourds et muets de la Saxe électorale à Leipsick, naquit en 1759, dans cette ville, et y mourut le 7 avril 1822. Il a publié, sous le voile de l'anonyme, un supplément à la méthode de piano de Merbach, intitulé : *Anhang zu Merbachs Clavierschule;* Leipsick, 1784, in-4°. L'année suivante, il fit aussi paraître : *Versuch eines Unterrichts zum Clavierspielen* (Essai d'une instruction pour l'art de jouer du piano); *ibid.*, 1785.

PETZ (Jean-Christophe), né à Munich, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, y fut d'abord attaché comme simple musicien de la cour, puis entra au service du prince électoral de Cologne, à Bonn, en qualité de maître de chapelle, et fut en dernier lieu appelé à Stuttgard, où il mourut en 1716, avec le titre de maître de chapelle du duc de Wurtemberg. Il a fait imprimer de sa composition : 1° *Sonate a tre cioè 2 violini, violoncello e basso continuo*, op. 1; Augsbourg, 1701. 2° *Prodromus optatæ pacis*, op. 2; *ibid.*, 1703, in-folio. Cet ouvrage consiste en psaumes à quatre voix, trois instruments et basse continue. 3° *Sonate da camera a flauti e basso*, op. 3, *ibid.* 4° *Jubilum Missale;* ibid., 1706 : collection de messes solennelles, 5° *Corona stellarum duodecim;* Stuttgard, 1710 : collection de douze motets à quatre voix, deux violons et basse continue pour l'orgue.

PETZOLD (Guillaume-Lebrecht), fils d'un pasteur protestant, est né le 2 juillet 1784, à Lichtenhayn, village de la Saxe (cercle de Misnie). Son père, voulant lui faire embrasser une profession à la fois industrielle et artistique, le conduisit au mois d'avril 1798, à Dresde, où il entra dans les ateliers de Charles-Rodolphe-Auguste Wenzky, facteur d'orgues et de pianos de la cour. Après cinq années passées en apprentissage chez cet habile artiste, Petzold partit pour Vienne avec une lettre de recommandation de Wenzky pour son confrère Walther. Il travailla dans les ateliers de celui-ci jusqu'au mois de décembre 1805, puis se rendit à Paris, où il forma, au mois d'avril 1806, une association avec J. Pfeiffer (*voyez* ce nom) pour la fabrication de pianos, d'après un nouveau système. Les premiers produits de cette association fu-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

rent un nouvel instrument dans la forme d'un piano pyramidal, auquel Petzold donna le nom d'*harmonomelo*, et un piano triangulaire, qui furent l'objet d'un rapport favorable d'une commission composée de Cherubini, Méhul, Catel, Gossec et Jadin. A l'exposition des produits de l'industrie nationale qui eut lieu cette même année (1806), Petzold rendit public son nouveau système de tables prolongées dans les pianos carrés; système alors peu remarqué, parce qu'il n'était encore qu'ébauché, mais qui fut cependant le signal de la transformation complète que le piano a éprouvée depuis lors, et le précurseur des immenses modifications qui se sont aussi opérées dans l'art de jouer de cet instrument, et dans la musique qu'on a écrite pour lui. Le prolongement de la table des pianos carrés avait pour objet d'augmenter l'intensité du son; mais il conduisait à un changement dans la disposition du mécanisme; car il éloignait les marteaux des cordes, et conséquemment obligeait à allonger leur levier pour les lancer avec plus de force vers les cordes. Pour atteindre ce but, Petzold dut substituer un nouvel échappement libre à l'ancien *chasse-marteau*, trop faible pour le levier sur lequel il devait agir. Mais l'action des marteaux, devenue beaucoup plus énergique, exigea des cordes plus fortes pour résister à la percussion; or, la puissance de ces cordes exerça une force de traction qui rendit nécessaire une construction plus solide des caisses. De tout cela résulta une puissance de son auparavant inconnue, unie au moelleux et à des moyens nouveaux d'expression. Ce progrès considérable du piano carré fit comprendre aux autres facteurs la nécessité de changer aussi le système de construction du piano à queue, pour lui conserver sa supériorité comme piano de concert; et dès lors toutes les recherches se tournèrent vers l'augmentation de la puissance sonore. C'est donc en réalité à Petzold qu'il faut rapporter l'honneur de l'émulation qui s'est développée dans ces recherches depuis les premières années du dix-neuvième siècle, car cette émulation commença à l'époque du succès des pianos carrés à longues tables.

Le terme de l'association de Petzold et Pfeiffer étant arrivé en 1814, chacun d'eux prit un établissement séparé. C'est de cette époque que date la brillante réputation de Petzold pour la fabrication des pianos carrés : les meilleurs furent longtemps ceux qui sortirent de ses ateliers, et M. Papo (*voyez* ce nom) fut le premier qui lui enleva la palme, en joignant à une excellente qualité et à une grande puissance de son, des conditions parfaites de solidité.

Plusieurs témoignages de considération ont été donnés à Petzold par des jurys et par des sociétés savantes.

PEUTINGER (Conrad), philologue et jurisconsulte, naquit à Augsbourg, le 15 octobre 1465, et mourut dans la même ville, le 28 décembre 1547. Il cultiva non-seulement les sciences et les lettres, mais encore les arts, et particulièrement la musique. On lui doit la préface d'une intéressante collection de motets, rassemblée par les médecins Grimmius et Wirsung, et qui fut publiée à Augsbourg, en 1520, sous le titre de *Liber selectarum cantionum quas vulgò Mutetas appellant*.

PEUERL (Paul), compositeur allemand, vécut au commencement du dix-septième siècle, et fut organiste à Steyer, en Autriche. Draudius indique, de la composition de cet artiste : 1° *Weltspiegel, das ist : Neue teutsch Gesænges*, etc. (Miroir du monde, consistant en nouvelles chansons allemandes joyeuses et tristes à cinq voix); Nuremberg, 1613, in-4°. 2° *Quelques pavanes, entrées, gaillardes, courantes et danses à quatre parties, applicables à tous les instruments à cordes*; ibid., 1618, in-4°.

PEVERNAGE (André), musicien distingué, naquit à Courtrai, en 1543, et apprit la musique dans la maîtrise de la collégiale, où il était enfant de chœur. Plus tard, il obtint le titre de directeur de cette maîtrise. Paquot dit que cet artiste épousa, le 15 juin 1574, une veuve nommée *Marie Moeges*. Il est à cet égard en contradiction avec l'épitaphe du tombeau de Pevernage, rapportée par Swertius (*Athenæ Belgicæ*, p. 125), et copiée par Foppens (*Biblioth. Belgicæ*, t. I, p. 56), où cette femme est nommée *Marie Haecht*. Mais ici c'est Paquot qui est dans le vrai, car des actes authentiques, qui existent aux archives de la ville d'Anvers, donnent les noms de *Marie Maeght* à la femme de l'artiste dont il s'agit (1). On ignore les motifs qui firent abandonner par Pevernage la place de maître de musique de la collégiale de Courtrai, pour la position de *maître de chant* à la cathédrale d'Anvers. Quoi qu'il en soit, les dix ou douze années qu'il passa dans cette dernière ville furent les plus brillantes de sa carrière; il y

(1) Je dois ce renseignement à l'obligeance de M. Vernehter, archiviste de la ville d'Anvers, qui, à ma prière, a bien voulu faire des recherches à ce sujet.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

publia ses propres ouvrages, quelques collections de pièces de divers auteurs, dont il dirigea les éditions, et établit dans sa maison des concerts hebdomadaires où il faisait entendre les plus beaux morceaux des compositeurs italiens, français et belges. Il mourut à Anvers, non le 30 juillet 1589, comme on le voit dans l'épitaphe rapportée par Swertius, et, d'après lui, par Foppens, mais le 30 juillet 1591, suivant un document authentique des actes du chapitre de Notre-Dame d'Anvers, que M. Léon du Berbure a bien voulu me communiquer (1). Il paraît certain que l'épitaphe rapportée par Swertius est exacte, sauf une transposition de chiffres par une faute typographique, et qu'au lieu de M. D. LXXXIX, il faut lire M. D. LXXXXI; en sorte que cette épitaphe est conçue comme il suit :

M. Andreæ Pevernagio,
Musico excellenti,
Hujus ecclesiæ phonasco,
Et Mariæ filiæ,
Maria Haecht vidua et FF. M. Pose.
Obierunt hic XXX Julii, ætat. XLVIII.
Ille II Febr. ætat. XII. M. D. LXXXXI.

On connaît de Pevernage les compositions dont les titres suivent : 1° Chansons à cinq parties; Anvers, 1574, in-4° obl. 2° *Cantiones sacræ seu motettæ* 6, 7 *et* 8 *vocum*; 1578. 3° *Chansons. Livre premier, contenant chansons spirituelles à cinq parties; à Anvers, de l'imprimerie de Christophe Plantin*, in-4°, 1589. — *Livre second de chansons a cinq parties*, ibid., 1590. — *Livre troisième, etc., à cinq parties*, ibid., 1590. — *Livre quatrième de chansons, à six, sept et huit parties; à Anvers, chez la veuve Christophe Plantin et Jean Mourendorf*, 1591, in-4°. C'est ce livre pour lequel a été faite une ordonnance de payement de cinquante florins, adressée par le magistrat d'Anvers au trésorier de la ville, et datée du 1er février 1591 (2). Les héritiers de Pevernage ont aussi publié les compositions qu'il avait laissées en manuscrit, sous les titres suivants : 4° *Missæ quinque, sex et sept. voc.*; Anvers, P. Phalèse, 1593, in-4°. 5° *Cantiones sacræ ad præcipua ecclesiæ festa et dies dominicas totius anni directæ, suavissima harmonia, sex, septem et octo vocibus compositæ, et tam viva voce, quam omnis generis instrumentis cantatu commodissimæ, auctore Andræa Pevernage Cortracensi, Mariannæ ædis Antverpiensis musici chori præfecto*; ibid., 1602, in-4°. Une contrefaçon de cette édition fut faite dans la même année à Francfort-sur-le-Mein, à l'imprimerie de Wolfgang Rechter, aux dépens de Nicolas Stein, six parties in-4°. 6° *Laudes vespertinas Mariæ, hymnos venerabilis Sacramenti, hymnos sive cantiones Natalitias* 4, 5 *et* 6 *voc.*; ibid., 1604, in-4° obl. Quelques morceaux de Pevernage ont été insérés dans une collection recueillie par le compositeur anglais Philipps (*voyez* ce nom), et publiée sous ce titre : *Melodia Olympica di diversi eccellentissimi musici a* 4, 5, 6 *e* 8 *voci*; Anvers, P. Phalèse, 1594, in-4° obl., ainsi que dans un autre recueil intitulé : *Musica divina di XIX autori illustri a* 4, 5, 6 *e* 7 *voci, nuovamente raccolta da Pietro Phalesio e data in luce*; ibid., 1595, in-4° obl. Pevernage a rassemblé lui-même une collection de madrigaux à quatre, cinq, six, sept et huit voix, sous le titre d'*Harmonie céleste, chansons de différents auteurs*; Anvers, Phalèse, 1583, in-4°; il s'y trouve quelques morceaux de sa composition. Une deuxième édition de ce recueil a été publiée sous le titre italien : *Harmonia celeste a* 4, 5, 6, 7 *e* 8 *voci, nuovamente raccolta per Andrea Pevernage, e data in luce, nella quale si contengono i più eccellenti madrigali che oggi si cantino*; ibid., 1593, in-4° obl.

PEXENFELDER (Michel), jésuite, né en 1613, à Arnsdorff, en Bavière, fit ses études à Passau, et enseigna la rhétorique à Landshut pendant vingt-deux ans. Il mourut dans cette ville vers 1680. On a sous son nom un livre intitulé : *Apparatus eruditionis tam rerum quam verborum per omnes artes et scientias*; Nuremberg, 1670, in-4°, et Sulzbach, 1687, in-8°. Il y traite de la musique dans les chapitres 43e, 48e et 50e.

PEZ (Jean-Christophe), organiste de la collégiale d'Augsbourg, dans les premières années du dix-huitième siècle, s'est fait connaître par quelques ouvrages de musique d'église, parmi lesquels on remarque celui qui a pour titre : *Prodromus optatæ pacis, sive Psalmi de Dominicis et Beata Virgine in officio Vespertini decantari soliti, et secundum genium ac stylum modernum concinno positi. 4 voc. concert. et totidem rip. nec-*

(1) Ce document est ainsi traduit littéralement du flamand par M. de Burbure : « Maître André Pevernage, » maître de chant de cette église, est décédé le 30 juillet » de l'année 1591, vers quatre heures et demie avant le » soir, un peu avant le salut de la sainte Vierge, après » avoir été malade pendant cinq semaines, à savoir » depuis le lendemain de la fête de saint Jean-Bap- » tiste, etc. »

(2) Cette ordonnance existe aux archives de la ville d'Anvers.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

non tribus instrumentis et duplici basso generali. Authore etc. Opus secundum. Augustæ Vindelicorum, typis Jo.-Christ. Wagneri, 1703, in-4°.

PEZELIUS (Jean), ou **PEZEL**, ou même **BEZEL**, chanoine régulier de l'ordre de Saint-Augustin, naquit en Autriche dans la première moitié du dix-septième siècle. En 1672, il entra dans un monastère de son ordre à Prague; mais il le quitta furtivement l'année suivante, et se retira à Bautzen, où il embrassa la religion réformée, et où il eut le titre bizarre de *fifre de la ville*. Adelung assure qu'il a été directeur de musique de l'école de Saint-Thomas, à Leipsick. Pezelius était un bon musicien, fort laborieux, et a publié de sa composition : 1° *Musica vespertina Lipsiaca, oder Leipzigische Abend-Musik von* 1-5 *Stimmen;* Leipsick, 1669, in-4°. 2° *Hora decima, ou composition musicale pour jouer avec des instruments à vent vers dix heures avant midi, à cinq parties;* ibid., 1669, in-4°. 3° Composition musicale pour instruments à vent, consistant en quarante sonnets à cinq parties; *ibid.*, 1670, in-fol. 4° Airs sur les *idées abondantes* (*Arien über die überflussigen Gedanken*); *ibid.*, 1673, in-fol. 5° Jouissances musicales de l'âme; *ibid.*, 1675, in-4°. 6° Entrées à quatre parties, particulièrement pour un cornet et trois trombones; *ibid.*, 1683, in-4°. 7° *Bicinia variorum ut a Viol., cornet., flaur., clarinis, et fagotto, cum appendice a* 2 *Bombardinis vulgo* chalumeau, *clar. et fagotto;* Leipsick, 1674, 1675 et 1682, in-4°. Une deuxième édition de cet ouvrage a été donnée à Leipsick, en 1685, in-4°. 8° *Deliciæ musicales, ou musique gaie consistant en sonates, allemandes, ballets, gavottes, courantes, sarabandes et gigues, à cinq parties, savoir, deux violons, deux violes et basse continue;* Francfort, 1678, in-4°. 9° *Opus musicum sonatarum præstantissimarum senis instrumentis instructum, ut* 2 *violinis,* 3 *violis et fagotto, adjuncto B. C.;* Francfort, 1686, in-fol. 10° Musique à cinq instruments à vent, consistant en entrées, allemandes, ballets, courantes, sarabandes, etc., pour deux cornets et trois trombones; Francfort, 1684, in-4°. 11° Entrées en deux parties; Leipsick, 1670, in-8°. 12° Une année complète sur les Évangiles, à quatre et cinq parties instrumentales; *ibid.*, 1678. 13° *Musica curiosa Lipsiaca*, consistant en sonates, allemandes, courantes, ballets, etc., pour jouer sur un, deux, trois, quatre ou cinq instruments; *ibid.*, 1680. On a aussi de cet artiste trois livres très-rares sur la musique dont l'objet est inconnu, et qui ont pour titres : 1° *Observationes musicæ;* Leipsick, 1678, in-4°; *idem*, ibid., 1685, in-4°. 2° *Infelix musicus;* Leipsick, 1678, in-4°. 3° *Musica Politico Practica;* ibid., 1678, in 4°. Ces trois ouvrages sont cités par Lipenius (*Bibliot. Enucl.*, p. 976).

PEZOLD (Gustave), chanteur de la cour de Stuttgard, est né le 3 juin 1800, à Mœringen. Après le décès prématuré de son père, il fut admis à l'hospice des orphelins de Stuttgard, à l'âge de dix ans. Il y apprit le chant et le piano, et débuta au théâtre, avant d'avoir atteint sa quatorzième année, dans *la Flûte enchantée* de Mozart; puis sa voix ayant pris le timbre d'une bonne basse, il quitta en 1818 l'école où il avait été élevé, et prit un engagement au théâtre de Stuttgard. Des voyages qu'il a faits depuis 1825 dans plusieurs parties de l'Allemagne, lui ont fourni les occasions de chanter avec succès aux théâtres de Berlin, de Munich, de Hanovre et de la Porte de Carinthie, à Vienne. Il a été considéré comme un des bons acteurs allemands, pour son emploi.

PFAFF (Martin), directeur de musique du régiment de Neugebauer, en garnison à Fribourg, en 1795, est auteur de la musique de deux opéras mentionnés dans l'*Almanach théâtral de Gotha* (ann. 1796, p. 151), sous ces titres : 1° *Die Lyranten* (?); 2° *Les Comédiens de Quirlewitsch*. Ces ouvrages furent représentés à Dessau.

Un clarinettiste de la musique du roi de Prusse et de l'opéra de Berlin, nommé *Auguste Pfaff*, ou *Pfaffe*, fut vraisemblablement fils de cet artiste. Il naquit à Dessau, en 1796, fut admis dans la musique du roi à Berlin, en 1817, et mourut dans cette ville, le 15 février 1854.

J'ignore si *Émile Pfaffe*, professeur de piano à Berlin, est de la même famille. Il est né dans cette ville, a fait son éducation dans l'école de musique de l'académie des beaux-arts, et a reçu des leçons de Taubert pour son instrument. En 1844, il a publié *deux pièces caractéristiques* de sa composition pour le piano (Berlin, Challier). Je n'ai pas d'autres renseignements sur cet artiste.

PFEFFINGER (Philippe-Jacques), né à Strasbourg, en 1706, fit ses études de musique sous la direction de Ph.-J. Schmidt. En 1790, les places de maître de musique de la ville et du Temple neuf lui furent confiées. Ce fut alors que ses liaisons avec Pleyel, maître de chapelle de la cathédrale, lui firent faire des

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

progrès dans la composition. En 1791, il suivit cet artiste célèbre en Angleterre, et demeura six mois à Londres, où Haydn se trouvait alors. Fixé à Paris depuis 1794, Pfeffinger s'y livra à l'enseignement et à la composition. Il mourut dans cette ville, en 1821, à l'âge de cinquante-cinq ans. Parmi ses ouvrages, on remarque : 1° Grand trio pour piano, cor ou violon et violoncelle; Paris, Carli. 2° *Vive Henri IV*, varié pour piano, violon et violoncelle; *ibid.* 3° Sonate concertante pour piano à quatre mains, op. 16; Paris, Richault. 4° Des fantaisies, des caprices et des pots-pourris pour piano; Paris, Richault et Carli. Pfeffinger a écrit, pour l'Académie royale de musique, *Zaïre*, opéra en trois actes, qui a été répété en 1809, mais qu'on n'a pas représenté.

PFEIFFER (Auguste), docteur en théologie et surintendant à Lubeck, naquit à Lauenbourg, en Saxe, le 27 octobre 1640. A l'âge de cinq ans, il tomba du haut de la maison habitée par ses parents, et parut avoir perdu la vie quand on le releva. Sa sœur, voulant le mettre dans le linceul, le piqua par hasard avec son aiguille, et cet accident le fit revenir à la vie. Les études qu'il fit aux universités de Hambourg et de Wittenberg développèrent en lui le goût des langues orientales : il y fit de grands progrès et en posséda bientôt, dit-on, un grand nombre. En 1671, il devint doyen de Meelzibor, en Silésie, puis il occupa diverses positions à Oels, Stroppen, Meissen et Leipsick. Appelé à Lubeck, en 1690, il y exerça les fonctions de surintendant, et y mourut le 11 janvier 1698. Dans ses *Antiquitates Hebraicæ selectæ* (Leipsick, 1689, in-12), il traite *De Neginoth aliisque instrumentis musicis Hebræorum*. Cet opuscule a été réimprimé dans les *Opera philologica* de ce savant, Utrecht, 1704, 2 vol. in-4°. Ugolini l'a inséré dans son *Trésor des antiquités sacrées*, t. XXXII, p. 801. Pfeiffer a aussi traité de la musique dans la thèse qu'il a soutenue à Wittenberg pour obtenir le grade de maître ès arts, et qu'il a publiée sous le titre de *Diatribe philologica de poesi Hebræorum veterum ac recentiorum;* Wittenberg, 1670, in-4°.

PFEIFFER (Jean-Philippe), docteur en théologie, naquit à Kœnigsberg, le 19 février 1645, et mourut le 10 décembre 1693. Il a traité de la musique des anciens dans son livre intitulé : *Antiquitatum græcorum gentilium sacrarum, politicarum, militarium et œconomicarum libri IV* (Kœnigsberg, 1689, et Leipsick, 1707, in-4°), *lib.* 2, *cap.* 64.

PFEIFFER (Jean), né à Nuremberg, le 1er janvier 1697, y apprit la musique et continua l'étude de cet art pendant qu'il suivait les cours des universités de Halle et de Leipsick. Le comte de Reuss l'employa d'abord comme directeur de sa musique dans sa terre de Slaitz; mais après six mois de séjour chez ce seigneur, il entra, en 1720, au service du duc de Saxe-Weimar, en qualité de premier violon. Le mérite de ses compositions lui fit obtenir le titre de maître de concert, en 1726, et le duc Ernest-Auguste s'en fit accompagner dans ses voyages en Hollande et en France, pendant les années 1729 et 1730. En 1734, Pfeiffer reçut sa nomination de maître de chapelle à Bayreuth, avec le titre de conseiller de la cour. Il mourut dans cette ville, en 1761, à l'âge de soixante-quatre ans. Cet artiste a laissé en manuscrit beaucoup de musique d'église, des pièces de clavecin et des symphonies pour l'orchestre, qui étaient estimées en Allemagne vers le milieu du dix-huitième siècle.

PFEIFFER (Auguste-Frédéric), né à Erlangen, le 15 janvier 1748, y fut professeur de langues orientales, bibliothécaire de l'université, et conseiller de cour. Il est mort le 15 juillet 1817. On a de lui une dissertation sur la musique des Hébreux intitulée : *Von der Musik der alten Hebræer;* Erlangen, 1779, in-4° de cinquante-neuf pages et une planche.

PFEIFFER (Tobie-Frédéric), né dans le duché de Weimar, vers le milieu du dix-huitième siècle, se fit acteur d'opéra, en 1778, et entra dans la troupe de Joseph Seconda; mais dégoûté de cette profession, après dix-sept années d'exercice, il se retira à Dusseldorf, et s'y livra à l'enseignement de la musique, vers 1795. Il vivait encore dans cette ville, en 1805. Cet artiste s'est fait connaître comme compositeur dramatique, par un prologue en musique intitulé : *Die Freuden der Redlichen* (les Plaisirs des justes), qu'il fit représenter à Leipsick, en 1789. En 1801, il a fait graver plusieurs airs variés pour le piano, et une cantate pour la paix, avec accompagnement de piano.

PFEIFFER (François-Antoine), virtuose sur le basson, né à Windischbach, dans le Palatinat, en 1750, fut d'abord contrebassiste à Mannheim, d'où il passa dans la chapelle de l'électeur de Mayence. Ce fut alors qu'il abandonna la contrebasse pour le basson. En 1785, il entra au service du duc de Mecklembourg. Il mourut à Ludwigslust, en 1792, à

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

l'âge de quarante-deux ans. On a gravé de sa composition : Six quatuors pour basson, violon, alto et basse, op. 1, à Berlin, chez Hummel.

PFEIFFER (....), facteur d'orgues à Stuttgard, naquit à Heilbronn vers le milieu du dix-septième siècle, et fut élève de Fries, facteur renommé de cette ville. En 1785, il construisit à Bietigheim un instrument à deux claviers, pédale et vingt-deux jeux. Plus tard il a fait à Stuttgard plusieurs autres ouvrages estimés. Vers 1800, il fabriquait aussi de petits pianos qui étaient recherchés.

PFEIFFER (J.-M.), musicien allemand, qui paraît avoir vécu à Mannheim vers 1780, et plus tard à Londres, n'est connu que par ses productions, parmi lesquelles on remarque : 1° Sonate à quatre mains pour le piano; Mannheim, Heckel. 2° *Il Maestro e lo scolaro, o Sonata facile a 4 mani per il piano forte*, ibid. Cette pièce a obtenu un brillant succès en Allemagne, car on en a fait des éditions à Bonn, à Hambourg, à Hanovre, à Mayence et à Munich. 3° Trois pièces de concert pour piano, flûte et violoncelle; Londres, 1789, Bland. 4° Douze petites pièces caractéristiques pour le clavecin; *ibid.* 5° Six chansons anglaises et six ariettes italiennes, avec accompagnement de piano, 1er livre; *ibid.* 6° *Idem*, 2me livre; *ibid.*

Quelques autres musiciens du nom de *Pfeiffer* ont publié des compositions de différents genres; mais on ne possède pas de renseignements sur leur personne. L'un d'eux, F. Pfeiffer, professeur de musique à Vienne, vers 1830, a publié de sa composition des variations pour violon; Vienne, Haslinger; *idem* pour flûte avec piano; Vienne, Mechetti; *idem* pour czakan, avec piano, sur un thème du *Siége de Corinthe*, op. 21; Vienne, Cappi; des pièces de guitare; *ibid.*; des variations pour piano, op. 8; Vienne, Mechetti; des danses et valses; Vienne, Weigl et Artaria; un trio pour violon, alto et guitare, op. 16; Vienne, Czerny, etc. Un flûtiste, nommé A. Pfeiffer, qui paraît aussi demeurer à Vienne, a, dans les dernières années, publié quelques morceaux pour son instrument. G. Pfeiffer, pianiste à Berlin, vers 1840, est auteur de plusieurs œuvres pour le piano, parmi lesquelles on remarque une étude brillante en forme de fugue, Berlin, Paez.

PFEIFFER (Michel-Traugott), né à Würzbourg dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, a mérité que son nom fût transmis à la postérité par ses travaux pour la réalisation des vues de Pestalozzi concernant l'enseignement de la musique, et par l'organisation de cet enseignement dans l'Institut d'Yverdun, en 1804. On trouvera dans la notice sur Nægeli (*voyez* ce nom) la division imaginée par Pfeiffer pour rendre plus facile la conception des éléments de la musique. Dès 1809, Nægeli fit connaître les procédés de ce professeur, dans un petit écrit intitulé : *Die Pestalozzische Gesangbildungslehre nach Pfeiffers Erfindung* (la méthode de chant pestalozzienne, d'après l'invention de Pfeiffer). En 1810, les éléments du travail de Pfeiffer furent réunis et mis en ordre par Nægeli, qui en forma un volume dont on peut voir l'analyse dans la notice de celui-ci. Plus tard, on a aussi publié sous les noms de Pfeiffer et Nægeli un recueil de tableaux pour les écoles populaires de musique, sous le titre : *Musicalisches Tabellenwerk für Volkschulen zur Herausbildung für den Figuralgesang*; Zurich, 1828. On manque de renseignements sur la fin de la carrière de Pfeiffer; on sait seulement qu'il vivait encore à Lenzbourg (Suisse) en 1842, dans un âge avancé : il y avait établi une école de musique qui avait prospéré.

PFEIFFER (J.), né à Trèves, en 1769, exerça d'abord la profession de tourneur, puis entra dans l'atelier d'un facteur de pianos à Schelestadt, alla se fixer à Paris, vers 1801, et y établit une manufacture de ces instruments. En 1806, il forma une association avec Petzold (*voyez* ce nom), et fut spécialement chargé de la partie commerciale de la maison qu'ils établirent pour ce genre de fabrication. Séparé de Petzold, en 1814, Pfeiffer se fit alors une honorable réputation par ses pianos carrés à deux cordes. Vers 1830, il a fait connaître un petit instrument de son invention, sous le nom de *Harpolyre*; il le croyait destiné à remplacer avantageusement la guitare, parce qu'il était aussi portatif et offrait plus de ressources et des sons plus puissants : cependant, la harpolyre n'a point eu de succès. Pfeiffer a exhibé ses instruments dans les diverses expositions des produits de l'industrie française, et a fait imprimer un *Mémoire adressé à MM. les membres composant le jury de l'exposition de* 1823 (Paris, in-4° de seize pages), où il rendait compte de ses travaux depuis 1800. Pfeiffer est mort à Paris, vers 1838.

PFEIFFER (madame Clara-Virginie), pianiste distinguée et professeur de piano, à Paris, née à Versailles, au mois d'avril 1810, est élève de Kalkbrenner et de Chopin.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Au nombre des ouvrages publiés par cette artiste, on remarque : 1° Six études pour piano, sous le titre d'*Esquisses musicales*, op. 1; Paris, Chabal. 2° Quatre nocturnes *idem*, œuvres 2, 3, 4; Paris, Chabal, Heu, etc. 3° Duo pour piano et violon, avec Apollinaire Kontski; Paris, Aulagnier. 4° Duo pour deux pianos sur *Guillaume Tell;* Paris, Brandus. 5° Sonate pour piano seul, op. 9; Paris, Heu.

PFEIFFER (Georges-Jean), fils de la précédente et petit-neveu du facteur de pianos J. Pfeiffer, dont son père (*Émile Pfeiffer*) fut associé, est né à Versailles, le 12 décembre 1835. Élève de sa mère pour le piano, il a reçu d'elle les traditions de l'école pure et classique de Kalkbrenner ainsi que des délicatesses poétiques qui firent de Chopin un pianiste à part, Maleden et M. Damcke (*voyez* ces noms) ont été ses maîtres de composition. Ses débuts à Paris, comme exécutant et comme compositeur, ont été brillants : il a de la fougue, du feu d'artiste et le désir de se maintenir dans la route des maîtres; ce qui est d'un bon augure. Laissant à part les exagérations des journaux, qui ne connaissent que l'enthousiasme ou le dédain et manquent toujours de mesure, parce que ceux qui les écrivent n'ont pas les connaissances nécessaires pour l'appréciation juste, laissant, dis-je, de côté leurs éloges hyperboliques, je crois qu'il y a en Georges Pfeiffer l'étoffe d'un artiste de valeur, et que l'étude sérieuse des modèles classiques achèvera ce que l'instinct a commencé. Je connais de lui un trio (en *sol* mineur) pour piano, violon et violoncelle, et je viens de lire ses concertos; ces ouvrages ont suffi pour me faire juger que l'auteur a du sentiment, de la clarté dans les idées, et que lorsque la véritable originalité viendra se joindre à ce qu'il possède déjà, il produira de bons ouvrages. Dans les productions que je viens de citer, il y a trop de notes, trop de recherche d'effets qu'on appelle aujourd'hui *symphoniques;* le simple y manque; mais la simplicité et l'originalité vraie, dont je parle, sont les qualités qui font les grands maîtres : on ne les possède pas à vingt-six ans, à moins d'être Mozart. En 1862, Georges Pfeiffer a donné, dans la salle Pleyel-Wolff, un concert où il a exécuté son trio, quelques autres compositions dans la manière de l'époque actuelle, et a fait entendre un opéra de salon intitulé *le Capitaine Roch :* tout cela a été fort applaudi. Dans la même année, il s'est rendu à Londres, au moment de l'exposition internationale, et a joué son deuxième concerto (en *mi* bémol) avec orchestre, dans un concert donné à Saint-James-Hall : il y a obtenu un chaleureux succès. Des études, des *Mazurkes* et d'autres *bluettes* ont été ses premiers ouvrages. Son premier concerto pour piano et orchestre, op. 11, est sa première production sérieuse (Paris, Gambogi) : il en a extrait un *rondeau pastoral*, qui a particulièrement bien réussi. Puis est venu son trio, œuvre 14, dont j'ai parlé ci-dessus (Paris, Brandus), puis son second concerto, op. 21. On cite de lui de petites choses remarquables par le charme, entre autres *la Ruche*, op. 18 (Paris, Gérard). Au nombre de ses ouvrages inédits est une ouverture de *Phèdre*, pour orchestre.

PFEIL (Jean-Auguste), magister et pasteur à Corbetha, près de Merseburg, a fait imprimer un sermon qu'il a prononcé, en 1823, à l'occasion de l'inauguration de l'orgue dans l'église de ce lieu, sous ce titre : *Die Orgel. Eine Altarrede und Predigt bei der Einweihung der Orgel am Kirchweihfest 1823 in der Kirche zu Corbetha;* Merseburg, 1824, in-8° de seize pages.

PFEILSTICKER (François), clarinettiste allemand, chef de musique du 7me régiment d'infanterie, en garnison à Paris pendant les années 1802 et 1803, a fait graver de sa composition : 1° Concerto pour clarinette, op. 1; Paris, Pleyel. 2° Des valses pour divers instruments; *ibid.* 3° Concerto pour flageolet avec orchestre; *ibid.*

PFENDNER (Henri), organiste de la cathédrale de Würzbourg, dans la première moitié du dix-septième siècle, naquit à Holtfeld (Bavière). Il s'est fait connaître par une collection de motets, en trois livres, laquelle a pour titre : *Motectorum binis, ternis, quaternis, quinis, senis, septenis, octonisque vocibus concinendarum liber primus. Henrici Pfendenri Holvendensis reverendissimi et illust. principis ac Domini D. Philippi Adolphi, episcopi Virceburgensis, Francix orientalis ducis organista. Virceburgi, typis ac sumptibus Joannis Volmari,* 1623, in-4°. Le second livre, qui a le même titre, a paru chez le même, en 1624, et le troisième, en 1625.

PFENNINGER (Jean-Conrad), prédicateur à l'église de Saint-Pierre de Zurich, naquit dans cette ville, le 15 novembre 1747, et y mourut le 11 septembre 1792. Après sa mort, on a publié un ouvrage dont il avait laissé le manuscrit, et qui a pour titre : *Briefe an Nicht-Musiker, ueber Musik als Sache der Menschheit* (Lettres sur la musique à un homme qui n'est pas musicien, comme pro-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

duction de l'humanité); Zurich, 1792, gr. in-8° de cent quarante pages. Ce livre intéressant renferme vingt-huit lettres concernant la puissance et les effets de la musique.

PFISTER (Jacques), facteur d'instruments, né à Offerbaum, près de Würzbourg, le 1er janvier 1770, exerça d'abord la profession de menuisier, et travailla à Mayence, à Mannheim, et en dernier lieu à Vienne, où il s'instruisit dans la fabrication des pianos chez Walther et Brodmann. En 1800, il établit une fabrique d'instruments à Würzbourg, et il a été depuis lors considéré comme un des bons facteurs de pianos de la Bavière.

PFISTER (Jules), ténor du théâtre royal de Berlin, né à Ofen, le 25 juillet 1817, est fils d'un bijoutier de cette ville. Instruit dans l'art du chant dès sa jeunesse, il se fit entendre dans les concerts, et les succès qu'il y obtint le décidèrent à se vouer à la carrière du théâtre. Après avoir subi, en 1836, un examen au théâtre Kœrntnerthor de Vienne, il y fut admis comme élève. Basadonna, Otto Nicolai et Gentiliuomo furent tour à tour ses professeurs de chant. Ses études étant terminées, il eut un engagement au théâtre Kœrntnerthor. Dans les années 1843 et 1844, il fit des voyages à Berlin et y joua avec succès dans plusieurs ouvrages. Le 10 avril 1844, il contracta un engagement avec le théâtre royal de cette ville; il y chantait encore, en 1860, et y avait la réputation d'un bon ténor.

PFISTERER (K.-L.), compositeur de musique d'église né à Munich, devint organiste à Vevay, où il vivait en 1832. On n'a pas d'autre renseignement sur cet artiste, qui n'est connu que par quelques-uns de ses ouvrages, dont voici les titres : 1° *Deutsche Messe für den heil. Ostertag*, etc. (Messe allemande pour le jour de Pâques, à une voix et orgue, avec trois voix d'accompagnement *ad libitum*, op. 9); Munich., Sidler. 2° Messe allemande pour une voix obligée et trois voix *ad libitum*, deux violons, deux clarinettes, deux cors, contrebasse et orgue, op. 10; Munich, Aibl. 3° Six chants allemands pour la semaine sainte, à quatre voix et orgue; *ibid.*

PFLEGER (Augustin), musicien allemand, qui vivait vers le milieu du dix-septième siècle, fut d'abord maître de chapelle de l'électeur de Saxe, puis alla, vers 1665, diriger la musique de la chapelle du duc de Holstein-Gottorp, et se fixa ensuite à Schlackenwerth en Bohême. On a de sa composition : *Psalmi, Dialogi et Motettæ;* Dresde, 1661, in-4°. Il a laissé aussi en manuscrit : *Ricinia et Tricinia in parochias dominicas et festivales.*

PFREUMDER (Jean-Christophe), *cantor* à l'église et au gymnase de Heilbronn, au commencement du dix-septième siècle, a fait imprimer un petit traité élémentaire sur le chant, sous ce titre : *Richtige Unterweisung zur Singkunst* (Instruction exacte sur l'art du chant); Strasbourg, 1629, deux feuilles in-8°.

PFUHL (Abraham), né à Nuremberg, le 6 décembre 1681, y commença ses études qu'il termina à l'université d'Altdorf. Après avoir rempli pendant cinq ans les fonctions de *cantor* à Furth, près de sa ville natale, il se fixa à Nuremberg, en qualité de professeur de clavecin et de contrepoint. Il mourut le 15 juillet 1723, à l'âge de quarante-deux ans. Plusieurs cantates et des pièces de clavecin ont été publiées par lui, à Nuremberg.

PHALÈSE (Pierre), en latin *Phalesius*, célèbre imprimeur et éditeur de musique, naquit à Louvain, vers 1510, d'une famille honorable dont le nom flamand était *Vander Phaliesen* (1). M. Van Even (*voyez* la note ci-dessous) pense que le typographe dont il s'agit était fils d'*Arnould Van der Phaliesen*, qui succéda, en 1499, à Gilles Stuerhout, en qualité de peintre de la ville de Louvain. S'il en est ainsi, *Arnould Van der Phaliesen* devait être fort âgé lorsqu'il eut ce fils, car il exécutait déjà des travaux de son art dans l'hôtel de Charles le Téméraire, à Bruges, en 1468, et sans doute il n'avait pas alors moins de vingt-cinq ans. Dans la note qu'il a bien voulu me fournir, M. Van Even ajoute que *Pierre Van der Phaliesen*, ou *Phalesius*, s'associa avec Martin Raymakers (*voyez* ce nom), ou *Rotarius* (2), libraire, pour la publication des œuvres de musique, que leur boutique existait à Louvain dès 1550, et que Renier Velpen, ou Renerius Velpius, de Diest, imprimeur à Louvain, travailla pour eux. Il y a quelques diffi-

(1) M. Édouard Van Even, archiviste de la ville de Louvain, qui, à ma prière, a bien voulu faire des recherches sur l'imprimeur et éditeur Phalèse, dans le dépôt dont la garde lui est confiée, a trouvé qu'en 1384, *Jean Van der Phaliesen* fut reçu bourgeois ou *poorter* de cette ville. En 1426, un autre *Jean Van der Phaliesen*, ou *Johannes Phalesius*, était curé ou *parochiaen* de l'église de Saint-Pierre. Par acte du 20 juin de cette même année, il fut nommé membre de l'administration de l'Université, nouvellement erigée, et qui bientôt devint célèbre.

(2) *Raymakers*, en flamand, comme *rotarius*, ou *roderius*, dans la basse latinité, signifiait *charron*, ou faiseur de roues de voiture ou de charrette (voyez Ducange, voc. *Roderius* et *Rotarius*). Le vieux mot *Rodier*, de la langue romane, avait la même signification.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

cultés à l'égard de ces faits; et d'abord le plus ancien ouvrage connu maintenant comme ayant été mis au jour par Phalesius, a pour titre : *Carminum quæ chely vel testitudine canuntur, trium, quatuor vel quinque partium liber secundus*, et qu'au bas du frontispice on lit ces mots : *Lovanii, apud Petrum Phalesium bibliopolam, anno* M. D. XLVI. A la dernière page se trouve cette souscription : *Lovanii. Ex officina Servatii Zasseni Diestensis, anno* 1546. On voit qu'alors Phalesius n'avait pas d'associé, et que Servaes Zassen, de Diest, était son imprimeur. Au troisième livre de cette même collection de pièces de luth, publié au mois de décembre de la même année, le nom de Phalesius paraît aussi seul (*Lovanii, apud Petrum Phalesium bibliopolam juratum*); mais l'imprimeur n'est plus le même, car on lit à la dernière page : *Lovanii, excudebat Jacobus Batius, typographus a Cæs. Maj. admissus*, 1546, *men. decemb.* Ce même troisième livre a été reproduit avec ce titre français : *Des chansons et motetz reduictz en tabvlature de Luc* (sic), *à quatre, cinque et six parties, livre troixiesme* (sic), *composées par l'excellent maistre Pierre de Teghi Paduan. A Lovvain, par Pierre Phaleys, libraire iure, nel an de grâce* MDXLVII, *avec grâce et privilége à trois ans.* On voit que *Phalesius* a lui-même francisé son nom d'après le latin; plus tard, il l'a orthographié *Phalèse*. Le privilége de trois années obtenu par cet éditeur, et mentionné pour la première fois en 1547, devait finir vers la fin de 1549; l'association dont parle M. Van Even n'a donc pu commencer qu'en 1550; mais jusqu'à ce jour (1863) aucun ouvrage portant les noms de Phalèse et de Raymakers n'est connu. Il est vrai qu'il existe une lacune de quatre années (1548-1551) dans la série des publications du premier de ces éditeurs. Enfin, l'association dont il s'agit n'a pu se prolonger au delà de 1551, car une collection de fantaisies pour le luth qui existe dans la bibliothèque de Dunkerque, et que M. De Coussemaker a fait connaître (1) sous le titre : *Hortus Musarum, in quo tanquam flosculi quidam selectissimarum carminum collecti sunt ex optimis quibusque auctoribus*, etc., porte seulement au bas du frontispice : *Collectore Petro Phalesio. Lovanii, apud Phalesium bibliopolam juratum*, 1552. Il en est de même de toutes les publications postérieures à cette date, qui ont été faites à Louvain par le même.

Jusqu'en 1556, les œuvres de musique publiées par Phalèse sortirent des presses de divers imprimeurs de Louvain; vers la fin de cette année lui-même organisa une imprimerie musicale. Le premier ouvrage dans lequel on le voit figurer comme libraire et comme typographe a pour titre : *Missa cum quatuor vocibus. Ad imitationem cantilenæ* Misericorde, *condita. Auctore D. Clemente non papa. Lovanii, ex typographia Petri Phalesii bibliopol.* M. D. LVI. *Cum gratia et privilegio Regis*, in-fol. Les quatre parties sont imprimées en regard et en grosses notes dans ce volume. Les autres messes du célèbre compositeur belge *Clément non papa* (*voyez* ce nom) ont paru de la même manière, chez Phalèse, dans les années suivantes, jusques et y compris 1560. Des exemplaires de cette rarissime collection se trouvent dans la bibliothèque impériale, à Vienne, et dans celle des Jésuites, à Cologne. Le superbe recueil des *Magnificat* de Guerrero (*voyez* ce nom) est sorti des mêmes presses en 1563, gr. in-fol. On considère généralement les motets et chansons à trois voix de Gérard de Turnhout (*Sacrarum ac aliarum cantionum trium vocum*), publiés en 1569, comme le dernier produit de l'imprimerie de Phalèse, à Louvain; mais c'est une erreur, car en 1570, il publia une collection intitulée : *Præstantissimorum divinæ musices auctorum Missæ decem, quatuor, quinque et sex vocum*, in-fol., où l'on trouve des messes de Créquillon, d'Orland de Lassus, de Gérard de Turnhout et de *Clément non papa;* en 1571, il imprima les *Sacrarum cantionum quinque et octo vocum* de Jean de Castro, et continua ses travaux pendant plus de quinze ans encore. J'ai vu un recueil intitulé : *Canzoni scelti di diversi eccellentissimi musici a 4 voci. Lovanii, apud Petrum Phalesium*, 1587, petit in-4° oblong. L'opinion générale, même à Louvain, est que Phalèse alla s'établir à Anvers vers 1574, et forma une association avec Jean Bellère, pour la continuation de ses publications musicales. En cela, il y a confusion; Phalèse et Bellère s'associèrent en effet en 1572, mais chacun resta dans la ville où était le centre de ses affaires, ainsi que le prouvent les ouvrages dont voici les titres : *Een duytsch Musyckboeck daerinne begrepen syn vele schoone liedekens met vier, met vyf ende ses partyen* (Livre de musique flamande, dans lequel sont contenues plusieurs belles chansons à quatre, cinq

(1) *Notice des collections musicales de la Bibliothèque de Cambrai*, pages 106 et 107.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

et six parties). *Tot Loven, by Peeter Phalesius, ende t' Antwerpen, by Jan Bellerus*, 1572, in 4° obl.—*La Fleur des chansons à trois parties, contenant un recueil produit de la divine musique de Jean Castro, Severin Cornet, Noé Faignent, et autres excellents auteurs, mis en ordre convenable suivant leurs tons. A Louvain, chez Pierre Phalèse, et à Anvers, chez Jean Bellère*, 1574, in-4° oblong. — *Chansons, odes et sonnets composés par Pierre Ronsard et mises en musique, à quatre, à cinque et huit parties, par Jean de Castro. A Louvain, chez Pierre Phalèse, imprimeur; à Anvers chez Jean Bellère*, 1576, in-4° obl. Ainsi que je l'ai dit dans la notice de Bellère (*voyez* ce nom), ce fut un fils de Phalèse, nommé *Pierre* comme lui, qui se rendit à Anvers en 1579, et forma une société nouvelle avec le libraire dont il s'agit. La similitude de nom et de prénom a causé l'erreur des écrivains à ce sujet. La date de la mort de Pierre Phalèse père n'est pas connue.

PHALÈSE (PIERRE), fils du précédent, né à Louvain, travailla d'abord dans la maison paternelle comme imprimeur et comme libraire, puis s'établit à Anvers, vers 1570, et y devint l'associé de Jean Bellère, pour la publication des œuvres de musique. Les plus anciens produits connus de cette association sont : 1° Une réimpression du livre de musique flamande qui avait été publié à Louvain en 1572, et qui reparut à Anvers, *Tot Jan Bellerus ende Peeter Phalesius*, 1582, petit in-4° oblong. 2° *Musica divina di XIX autori illustri à 4, 5, 6 et 7 voci, nuovamente da Pietro Phalesio raccolta, et data in luce, nella quale si contengono i più eccellenti madrigali, che hoggidì si cantino. In Anversa appresso Pietro Phalesio et Giovanni Bellero*, 1583, in 4° obl. Ce livre est la première publication de madrigaux italiens qui fut faite en Belgique. Les auteurs des morceaux réunis dans ce recueil sont en partie Belges et en partie Italiens; parmi les premiers, on remarque Faignent, Orland de Lassus, Jean de Macque, Philippe de Monte, Cyprien Rore et Giacches de Wert, et les compositeurs italiens sont Conversi, Ferabosco, Ferretti, André Gabrieli, Manenti, Jean-Marie Nanini, Palestina (sic), Al. Striggio, Vespa et Pietro Vinci. Plus tard, les presses de Phalèse furent particulièrement occupées par la musique italienne dont la mode s'était introduite dans le pays; c'est ainsi que la *Melodia olimpica di diversi eccellentissimi musici*, recueillie par le musicien anglais Pierre Philips, et publiée par les mêmes imprimeurs et libraires, renferme des morceaux de vingt-quatre compositeurs italiens, et qu'on y trouve seulement les noms de Jean de Macque, de Pevernage, de Jean de Turnhout, de Corneille Verdonck et de Jacques de Wert parmi les Belges, ainsi que celui du collecteur Philips. La plupart des grands musiciens de la Belgique avaient cessé de vivre, et la vogue dont leurs ouvrages avaient joui pendant près d'un siècle avait cessé. Tel fut l'engouement des amateurs de la Belgique pour la musique venue d'Italie, dans les dernières années du seizième siècle et au commencement du dix-septième, que Pierre Phalèse fit des arrangements avec Angelo Gardane pour lui acheter en nombre des collections de madrigaux italiens, alors célèbres, sous les titres de *Il Lauro Verde*, et *i Triomfi di Dori*, sous la condition d'en changer le frontispice et d'y mettre son nom et son adresse. Ces exemplaires se reconnaissent facilement à l'impression italienne, alors fort dégénérée de son ancienne splendeur, et à la mauvaise qualité du papier. Phalèse donna lui-même plus tard de meilleures éditions des mêmes recueils. En 1598, le nom de Jean Bellère disparaît, par suite de son décès, des éditions publiées par Phalèse, qui reste seul imprimeur de musique à Anvers, à l'exception de l'ancienne maison Plantin. Lui-même cessa de vivre vers la fin de 1617 ou au commencement de l'année suivante, car un recueil de *Cantici novi a due voci con basso per l'organo*, publié en 1618, porte l'adresse de *Magdalena Phalesio nella tipografia Phalesia*. Cette fille de Pierre Phalèse continua d'imprimer de la musique jusqu'en 1630 et mourut dans un âge avancé. Après elle, l'imprimerie de musique de Phalèse se maintint par les soins de ses héritiers de la troisième génération, car je possède des *Sinfonie boscarecie a violino solo e basso, di Marco Uccellini*, publiées *in Anversa, presso i Heredi di Pietro Phalesio, al Rè David*, 1669, in-4°.

PHALETUS (JÉRÔME), de Senones, écrivain du seizième siècle, est auteur d'un poëme *De Laude Musicæ*, dont Bordenave rapporte, dans son livre : *De l'estat des églises cathédrales et collégiales* (p. 557), ces premiers vers :

Musica turbatas animas, agrumque dolorem
Sola levat, meritò divumque hominumque voluptas.

PHANTY (....), chef d'orchestre, d'abord attaché, vers 1785, à la troupe ambulante de Tilly, puis, en 1794, et dans les années suivantes, au théâtre de Schleswig. Il a écrit la musique des opéras : 1° *Doctor Faust's Leib-*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

gürtel (la Ceinture du docteur Faust). 2° *Don Sylvio de Rosalva*, représenté au théâtre de Schleswig, dans le mois de février 1796. 3° Quelques ballets.

PHÉMIUS, d'Ithaque, musicien célébré par Homère (*Odyss.*, *lib.* 1, v. 154; *lib.* 17, v. 263; *lib.* 22, v. 231), qui le représente comme un chantre inspiré des dieux. C'est lui qui, par le chant de ses poésies mises en musique, égayait les festins des amants de Pénélope. Eustathe (*in Odyss.*, *lib.* 3, *p.* 1506, *ed. Rom.*) dit qu'il était frère de Démodoque, qu'il accompagna Pénélope à Ithaque lorsqu'elle alla y épouser Ulysse, et qu'il était auprès de cette princesse en la même qualité que son frère auprès de Clytemnestre. L'auteur de la vie d'Homère, attribuée à Hérodote, assure que Phémius s'établit à Smyrne, qu'il y enseigna la grammaire et la musique, et qu'il y épousa Crithéise, qui d'un commerce illégitime avait eu pour fils Homère même, dont l'éducation fut dirigée par Phémius, qui l'avait adopté.

PHILAGIUS (Carolus) dont le nom italien était *Filago*, organiste de la cathédrale de Parme, au commencement du dix-septième siècle, naquit à Rovigo. On connaît de lui : *Sacrarum cantionum duarum, trium, quatuor, quinque et sex vocum liber tertius. Ex quibus aliquot instrumentis musicis concinuntur. Carolo Philago Rodigino in cathedrali Parmensis organista auctore. Cum basso ad organum. Venetiis, apud Barth. Magni*, 1619, in-4°. J'ignore les dates des deux premiers livres de ces motets.

PHILALETHES. *Voyez* **REBS** (Chrétien-Gottlob).

PHILAMMON, de Delphes, était frère jumeau d'Autolyque, aïeul maternel d'Ulysse. Le scoliaste d'Apollonius de Rhodes dit, d'après Phérécyde, que ce fut lui et non Orphée qui accompagna les Argonautes dans leur expédition. Philammon fut le deuxième qui remporta, aux jeux pythiques, les prix de poésie et de musique. Plutarque lui attribue l'institution des chœurs de musique dans le temple de Delphes, et la composition de plusieurs airs ou chants appelés *Nomes*, dont il ne paraît pas cependant avoir été l'inventeur.

PHILIBERT-JAMBE-DE-FER. *Voyez* **JAMBE-DE-FER** (Philibert).

PHILIDOR (Michel **DANICAN**), musicien de la chapelle de Louis XIII, né dans le Dauphiné vers le commencement du dix-septième siècle, se livra dans sa jeunesse à l'étude du hautbois, et y acquit une habileté jusqu'alors inconnue en France. Arrivé à Paris, il se fit entendre devant Louis XIII qui, charmé de son talent, dit qu'il avait retrouvé *un second Philidor*. Ce Philidor, ou plutôt *Filidori*, de Sienne, était un célèbre hautboïste qui avait joué à la cour quelques années auparavant. Depuis ce temps, le nom de *Philidor* resta à Danican, qui le transmit à sa famille, et qui, admis dans la chapelle du roi, se fixa à Paris, où il mourut dans un âge avancé, laissant deux fils dont les notices se trouvent dans les articles suivants.

PHILIDOR (Michel **DANICAN**), fils aîné du précédent, né à Paris, vers 1635, hautboïste comme son père, fut attaché, en 1658, à la chapelle du roi et à sa musique particulière. Il a composé la musique du ballet *Diane et Endymion*, et des opéras *la Princesse de Crète*, et *le Mariage de la grosse Cateau*, qui se trouvaient dans le vingt-cinquième volume d'une collection manuscrite de musique française dédiée à Louis XIV par son frère (*voyez* l'article suivant). Il eut deux fils et une fille, nommés Michel, François et Fanchon Philidor (*voyez* ces noms). La Borde, qui confond cet artiste avec son fils aîné, lui donne pour fils le compositeur François-André Danican Philidor, né en 1726; en sorte qu'ayant au moins vingt ans, en 1658, lorsqu'il entra dans la musique du roi, il aurait été âgé d'au moins quatre-vingt-onze ans à la naissance de ce fils. Son frère n'était pas *Pierre Danican*, comme le dit le même écrivain, mais *André*.

PHILIDOR (André **DANICAN**), second fils de l'ancien Michel, fut admis dans la musique du roi comme violiste, en 1671. Ayant obtenu sa vétérance, en 1703, il eut le titre de *noteur* et de garde de la musique de la chapelle et de la chambre du roi. André Danican Philidor avait été marié deux fois et avait eu de son premier mariage deux fils, *Pierre* et *Jacques*, dont on trouvera ci-après les notices, et une fille, qui fut aussi musicienne. Ayant obtenu la pension pour ses longs services, il se retira à Dreux (Eure-et-Loir), en 1724; et, quoique âgé de soixante-treize ans, il épousa, dans l'année suivante, Élisabeth Le Roy, jeune fille de dix-neuf ans, dont il eut huit enfants. Au moment de la naissance de l'aîné de ceux-ci, *François-André Danican Philidor*, célèbre compositeur, dont on trouvera plus loin la notice, la fille aînée d'André, issue de son premier mariage, était âgée de cinquante-six ans. André mourut à Dreux, vers la fin de 1735. Le nom de cet artiste mérite d'être con-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

servé pour un éminent service rendu à l'histoire de la musique, par une collection de monuments de la musique française qu'il copia de sa main, et qu'il dédia à Louis XIV (1). Cette collection, recueillie après la révolution, a été transportée à la bibliothèque du Conservatoire; malheureusement un accident en a fait perdre plusieurs volumes. Toute la musique contenue dans cette collection est en partition, avec l'indication des instruments alors en usage. Le premier volume renferme les airs les plus anciens (depuis 1540) de la Bretagne, du Poitou, de la Champagne et de la Lorraine; les airs composés pour des circonstances remarquables des règnes des rois de France, depuis Henri III jusqu'à Louis XIV; quelques morceaux des anciens rois des violons, tels que Constantin et Dumanoir. Les 2e et 3e volumes contiennent la musique des ballets dansés à la cour depuis 1582 jusqu'en 1649. Les volumes depuis le n° 4 jusqu'au seizième renferment la musique des grands ballets qui ont été dansés à la cour au commencement du règne de Louis XIV, et antérieurement à l'établissement de l'Opéra. Quelques volumes renferment la musique originale des comédies de Molière. On trouve, dans d'autres, la musique des ballets qu'on dansait au collége des jésuites : cette musique est de Beauchamps, de Desmatins et de Collasse. Parmi les volumes égarés, on regrette les dix-septième et vingt-sixième qui contenaient les airs composés par les violons de la grande bande des vingt-quatre, sous Louis XIII et Louis XIV, ainsi que le vingt-cinquième, où se trouvaient les compositions des membres de la famille Philidor. Pour plus de détails, voyez ma notice sur cette collection, dans le deuxième volume de la *Revue musicale* (pages 9-13).

(1) Dans un travail sur *Les livres rares et leur destinée*, inséré dans la *Revue de musique ancienne et moderne*, publiée par M. Nisard (n° 8, p. 474), M. Farrenc a fait la remarque que j'ai attribué à Michel Philidor cette collection de musique manuscrite (*Revue musicale*, tome II, ann. 1827-1828), et que je me suis mis en contradiction avec moi-même à l'article Philidor (André Danican) de la première édition de la *Biographie universelle des musiciens*, où j'ai dit que ce fut lui qui fit ce travail. L'explication de ce fait est fort simple, car, faisant des recherches sur les emplois qu'occupaient, à la cour de Louis XIV, les membres de la famille *Philidor*, particulièrement dans l'annuaire qui se publiait alors sous le titre *État de la France*, j'ai acquis la certitude qu'*André* était le copiste de la chapelle royale et de la musique de la chambre du roi. Toutefois M. Farrenc est fondé dans le reproche qu'il me fait de n'avoir pas averti, dans la Biographie, des motifs qui me portaient à substituer le nom d'*André* à celui de *Michel*.

PHILIDOR (Michel **DANICAN**), fils aîné de Michel II, naquit à Paris, vers 1665. Il eut, à l'âge de dix-huit ans, le titre de *basse de hautbois* (basson) de la grande écurie, et fut admis dans la musique de la chambre du roi, en 1702. Michel Philidor composa la musique d'une pastorale dont les airs de ballet ont été publiés, en 1705, à Amsterdam, chez Étienne Roger, sous ce titre : *L'Amour vainqueur, pastorale, chantée devant S. M., le 13 août* 1702, *composée par le fils aîné de Philidor aîné*. Quelques autres morceaux de la composition de Michel Danican Philidor se trouvaient dans le vingt-cinquième volume de la collection de son oncle. On a aussi gravé de lui un livre de pièces pour le basson, à Paris, in-4° obl.

PHILIDOR (François **DANICAN**), frère cadet du précédent, était attaché à la chapelle de Louis XIV, en qualité de flûtiste. Il a publié deux livres de pièces pour son instrument, à Paris; quelques pièces de sa composition se trouvaient aussi dans le vingt-cinquième volume de la collection de son oncle. François Danican avait vraisemblablement cessé de vivre avant 1720, car son nom ne figure plus sur les états de la chapelle du roi de cette année.

PHILIDOR (Fanchon **DANICAN**), fille de Michel II, fut attachée comme cantatrice à la musique de la chambre de Louis XIV. Son oncle avait conservé quelques airs de ballet de sa composition. Elle mourut vraisemblablement jeune, car son nom ne figure plus dans l'état de la cour en 1707.

PHILIDOR (Pierre **DANICAN**), fils aîné d'André, était, en 1722, symphoniste de la chapelle du roi pour la partie de viole. Il a composé quelques airs de ballet et des symphonies qui se trouvaient dans le vingt-cinquième volume de la collection de son père. Pierre Philidor était joueur de musette de la chambre de la reine; il a publié un livre de sonates pour deux flûtes qui est indiqué dans le catalogue de Boivin (Paris, 1729, in-8°).

PHILIDOR (Jacques **DANICAN**), frère du précédent, était, en 1722, hautbois de la grande écurie du roi. On ne connaît rien de sa composition.

PHILIDOR (Anne **DANICAN**), fils de Michel III, naquit à Paris, de son premier mariage, vers 1700. Son génie précoce se manifesta par des compositions d'airs de ballet que son grand-oncle a insérés dans le vingt-cinquième volume de sa collection. Admis dans la chapelle du roi, il y jouait, en 1722, la

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

partie de viole avec son oncle, Pierre. En 1725, il conçut le projet du *concert spirituel*, ainsi appelé parce qu'on n'y devait exécuter que de la musique religieuse et instrumentale. Ce projet fut goûté à la cour, et Philidor obtint le privilége du concert, avec la permission de l'établir dans une des salles du château des Tuileries, sous la condition de payer à l'Opéra une somme annuelle de six mille livres. Le premier concert fut donné le dimanche de la *Passion*, 18 mars 1725. En 1728, Philidor céda son privilége à l'Académie royale de musique, moyennant une somme considérable. (*Voyez* ma notice sur l'histoire du concert spirituel dans la *Revue musicale*, tome Ier.)

Des deux autres fils du premier mariage de Michel Danican Philidor III, le premier fut timbalier de la grande écurie du roi ; La Borde dit du second que n'étant qu'un basson médiocre, on l'avait employé à jouer de la basse de Cromorne, *pour tenir lieu de contrebasse dans les chœurs* ; cette phrase est vide de sens, car la basse de Cromorne n'était employée, comme les autres instruments du même genre, que dans la musique de cavalerie de la maison du roi. Ce dernier fils de Michel mourut d'une maladie de poitrine.

PHILIDOR (François-André **DANICAN**), fruit du troisième hymen d'André, naquit à Dreux, le 7 septembre 1726 (1), et, par des circonstances inconnues, ne fut baptisé que le 10 octobre 1727 (2). Toutes les notices qui ont été faites sur cet artiste dans le *Dictionnaire des musiciens* de Choron et Fayolle, dans la *Biographie universelle* des frères Michaud, dans les dictionnaires des contemporains, dans le Lexique de Gerber, et dans toutes les copies qu'on en a faites en Allemagne, en Angleterre et en Italie, ont été calquées sur celles de l'*Essai sur la musique* de La Borde, et renferment de nombreuses erreurs que je me vois obligé de rectifier. Suivant cette notice de La Borde, Philidor serait entré, à l'âge de six ans, dans les pages de la musique du roi, à Versailles, pour y apprendre la musique sous la direction de Campra, et il aurait composé, en 1737, c'est-à-dire, dans sa dixième année, son premier motet, dont le roi aurait daigné témoigner sa satisfaction ; mais La Borde aurait dû savoir que les règlements de la chapelle du roi ne permettaient pas d'admettre dans les pages des enfants dont la dixième année n'était pas accomplie. Philidor n'a donc pu entrer dans l'école de ces enfants avant la fin de cette même année 1736, et l'on ne peut croire que dès son arrivée, et avant d'avoir étudié, Campra lui ait permis d'écrire un motet ; encore moins qu'il l'ait fait exécuter à la chapelle du roi (1). Quoi qu'il en soit, Philidor, ayant terminé son éducation musicale, reçut son congé, et alla se fixer à Paris où il donna quelques leçons et fut obligé de se faire copiste de musique pour vivre. Chaque année, il retournait à Versailles pour y faire exécuter un motet. Ce fut alors qu'il commença à se livrer à son goût pour le jeu d'échecs. La nature l'avait doué de l'instinct de ce jeu ; il y fit de rapides progrès, et plus tard il fut le joueur

(1) La Borde avait indiqué la date de 1726 pour la naissance de cet artiste ; Sevelinges la fixe au 7 septembre de la même année, dans la notice de la *Biographie universelle* des frères Michaud ; et l'auteur de l'article de la *Biographie des contemporains*, publiée par Rabbe, indique le 7 septembre 1727. Ceux-ci citent l'autorité de Reffara, qui, dans ses notices manuscrites, est d'accord avec ce dernier. Dans une notice intitulée : *Philidor peint par lui-même*, laquelle est insérée dans le *Palamède*, journal des amateurs du jeu d'échecs (numéro du mois de janvier 1847), M. Lardin démontre aussi, par l'autorité de l'acte de naissance, que la date véritable est le 7 septembre 1726.

(2) Ces faits sont constatés par un extrait des registres des actes de l'état-civil de la ville de Dreux (Eure-et-Loir), qui m'a été envoyé par M. E. Danican Philidor, petit-fils du célèbre compositeur, et conseiller de préfecture des Vosges, à Épinal. Je crois devoir rapporter ici textuellement cet acte authentique, qui dissipera les doutes en ce qui concerne la date précise de la naissance d'un des créateurs de l'opéra comique français.

« L'an mil sept cent vingt-sept, le jeudi seizième » octobre, François, né le septième de septembre de » l'année mil sept cent vingt-six, et (est) baptisé par » moy prestre curé de cette Église de Saint-Étienne » dudit Dreux, avec la permission de Monseigneur » l'Evesque de Chartres, le premier septembre de la dite » année mille sept cent vingt-six, signé Charles Fran- » çois Evesque de Chartres avec paraphe, du légitime » mariage de sieur André Danican de Philidor, ordi- » naire de la musique du Roy et garde de sa bibliothèque, » et de damoiselle Élisabeth le Roy sa femme, de cette » paroisse, a reçu les cérémonies de baptême de moy » prestre curé de cette Église, soussigné, le parain haut » et puissant seigneur messire François Chaillou, sei- » gneur de Jouville, gentilhomme ordinaire du Roy, » qui a donné les noms, la marraine haute et puis- » sante dame Catherine Guille Parat, qui a signé le sieur » parain et père et mère.

« Signé C. Guille Parat, Chaillou de Jouville, Élisa- » beth Philidor, André Danican Philidor et Chevallier. »

(1) Toutes les conjectures de M. Lardin, pour combattre le règlement de l'école des pages de la chapelle du roi, sont sans valeur. Ce règlement était fondé sur ce que, avant l'âge de dix ans, les voix d'enfants n'ont pas un timbre assez sonore pour chanter les parties de dessus dans la musique d'église. A six ans, la voix proprement dite n'existe pas. Il est donc certain que Philidor n'est pas entré à cet âge dans l'école des pages.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

le plus habile qu'il y eût en Europe. D'après une tradition de la famille de l'artiste dont il s'agit, M. Lardin rapporte de cette manière (*Philidor peint par lui-même*, p. 5) les circonstances qui l'initièrent à ce jeu de combinaisons dans lequel il n'a pas eu d'égal : « Les » musiciens (de la chapelle), en attendant la » messe du roi, avaient l'habitude de jouer » aux échecs sur une longue table où se trou- » vaient incrustés six échiquiers. Philidor » s'amusait à les regarder et y mettait toute » son attention. Il avait à peine dix ans, » qu'un jour un vieux musicien, arrivant le » premier, se plaignait devant lui du retard » de ses camarades et regrettait de ne pouvoir » faire sa partie. Philidor, en hésitant, lui » proposa de la faire ; le musicien se mit à » rire et finit cependant par accepter cette » partie. Elle commence, et l'étonnement » succède bientôt au dédain qu'inspirait le » jeune adversaire ; la partie avance et l'hu- » meur ne tarde pas à s'en mêler ; elle monte » à tel point, que l'enfant, craignant quelque » suite malencontreuse d'un amour-propre » profondément blessé, regarde la porte, suit » le cours de ses succès, se glisse doucement » jusqu'au bout de son banc et s'enfuit en » avançant la pièce victorieuse, et criant : » *mat*, à son adversaire indigné de n'avoir » pas de jambes assez lestes, et obligé de dé- » vorer son dépit sans pouvoir se venger. »

J'ai dit, dans la première édition de cette Biographie, qu'il y a, depuis le moment où Philidor sortit de l'institution des pages jusqu'à la date de son premier opéra, un espace d'environ seize années pendant lequel il ne fit rien pour l'art, ce qui d'abord paraît inexplicable dans la vie d'un compositeur dont le talent est incontestable ; mais de tous les renseignements fournis par lui-même et par son fils, il devient évident que son goût passionné pour le jeu dont il avait le génie au plus haut degré, absorba toute cette période de sa jeunesse, et qu'il y trouva des ressources pour son existence. On pourrait le regretter, s'il n'eût été que ce qu'on appelle *un bon joueur d'échecs ;* mais la force de tête qu'il y porta et qui le met hors de toute comparaison, a donné à son nom une si grande célébrité, une popularité si universelle, qu'il a de toute évidence satisfait, en s'y livrant, à sa destination principale. En supposant qu'il eût subordonné ses prodigieuses facultés de combinaisons du jeu d'échecs à la composition musicale, jamais ses ouvrages, quel qu'en soit le mérite, n'auraient pu lui donner une renommée égale à celle qu'il s'est acquise comme législateur du noble jeu pour lequel la nature l'avait formé. Avant d'aborder ce qui concerne sa carrière de compositeur dramatique, je crois nécessaire de le faire connaître à mes lecteurs sous le rapport de sa merveilleuse organisation pour le jeu d'échecs, par le récit de quelques-uns des miracles d'imagination, d'intelligence et de mémoire par lesquels il s'est illustré.

Dès l'âge de dix-huit ans, il n'avait plus de rival à ce jeu, car personne n'a gagné une partie contre lui depuis ce temps. En 1745, il partit de Paris pour se mesurer avec les plus habiles joueurs de l'Allemagne, de la Hollande et de l'Angleterre. A Amsterdam, il vainquit Stamma, auteur du livre célèbre intitulé *les Stratagèmes du jeu d'échecs*. A l'âge de vingt-deux ans, il composa le traité qui a pour titre : *Analyse du jeu des échecs*, dont la première édition fut publiée à Londres, en 1749 (1), et qui a été réimprimé plusieurs fois depuis lors. Dans la même année 1748, où ce livre fut écrit, lord Sandwich invita Philidor à se rendre au camp de l'armée anglaise, entre Bois-le-Duc et Maestricht ; il y joua avec le duc de Cumberland, qui l'engagea à aller à Londres, le prit sous sa protection et lui procura un grand nombre de souscripteurs pour son ouvrage. A Paris, Philidor fit, vers la même époque, le premier essai de sa prodigieuse mémoire unie à sa grande faculté de combinaison, en jouant avec un certain abbé Chenard une partie sans voir l'échiquier : il la gagna. Peu de temps après, il fit de la même manière deux parties à la fois au *Café de la Régence*, et les gagna toutes deux. La relation de cette séance mémorable se trouve dans l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert, à l'article *Échecs*. En 1783, Philidor fit, à deux reprises, au club des joueurs d'échecs de Londres, trois parties à la fois sans voir les échiquiers, contre des joueurs de première force, et les gagna toutes. Les journaux du temps furent remplis de témoignages d'admiration pour ces efforts inouïs d'intelligence et de mémoire.

Un dernier trait, plus extraordinaire encore, fera juger de la force de tête qu'il portait à cet exercice. Faisant un jour contre lui une

(1) J'ai mis en doute l'existence de cette édition dans la première édition de cette biographie, parce que je ne l'ai vue citée dans aucun des nombreux catalogues que j'ai parcourus ; depuis lors elle m'a été démontrée par un exemplaire qui se trouve à la bibliothèque Sainte-Geneviève, de Paris, sous le no Ss-18, y, 4207, dans la section des manuscrits (?).

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

partie dans laquelle il ne voyait pas l'échiquier, les joueurs convinrent entre eux d'essayer jusqu'où pouvait aller son habileté, en faisant faire une fausse manœuvre à l'une des pièces. Lorsque la partie fut finie, on la déclara perdue pour lui : cela ne se peut, dit Philidor, en ôtant le bandeau qui lui couvrait les yeux. Alors il regarde l'échiquier, réfléchit un moment, et recomposant mentalement, toute la partie, il déclare qu'à certain coup, telle pièce a été mise sur telle case où elle ne pouvait pas être. La supercherie fut aussitôt avouée par l'adversaire, ainsi que par les assistants émerveillés. Parvenue à ce degré, la faculté de combinaison est incontestablement du génie ; or, le génie d'une spécialité quelconque doit accomplir sa destination. Ne nous étonnons donc pas qu'un compositeur, dont le talent était d'ailleurs fort remarquable pour son temps et pour l'état de l'art dans le pays où il écrivait, se soit partagé entre cet art, où il obtint de brillants succès, et le jeu auquel il est redevable d'une renommée impérissable.

Suivant une anecdote rapportée par La Borde (*Essai sur la musique*, t. III, p. 462), Philidor, pendant son premier séjour en Angleterre, aurait mis en musique la fameuse ode de Dryden sur le pouvoir de l'harmonie, en 1753, et Hændel aurait dit, en écoutant cet ouvrage, que *les chœurs étaient bien fabriqués, mais qu'il manquait encore du goût dans les airs ;* or, Hændel, devenu aveugle en 1751, se fit remplacer l'année suivante par Smith, son élève, dans la direction de ses oratorios, et ne sortit plus de chez lui : il n'eut donc pas l'occasion d'entendre la composition supposée de Philidor, ni d'en dire son sentiment. De plus, Burney, qui a donné dans le quatrième volume de son *Histoire de la musique* un journal minutieux de tout ce qui concerne les théâtres, les concerts et les oratorios de Londres, pendant le dix-huitième siècle, ne dit pas un mot de la présence de Philidor dans cette ville, ni de sa composition : Hawkins, Burgh et Busby, si avides des moindres détails, gardent le même silence. Enfin, il n'y avait pas de musicien si hardi qui eût osé remettre alors en musique, à Londres, un poème qui avait fourni à Hændel le sujet d'une de ses compositions les plus sublimes, et qui eût pu en obtenir l'exécution publique (1).

(1) M. E. Danican Philidor, petit-fils du célèbre compositeur, dans la lettre qu'il m'a fait l'honneur de m'écrire, le 21 janvier 1882, oppose à mes objections des traditions de famille qui, pour lui, ne sont pas contestables, quoique, dit-il, il n'ait à produire aucune preuve, aucun document à l'appui de ces traditions. A cela je ne puis répondre qu'une seule chose ; c'est que si François-André Philidor a écrit, après Hændel, la musique de l'ode de Dryden sur le *pouvoir de l'harmonie*, elle est restée inédite et n'a pas été connue en Angleterre.

Ce fut en 1754 que Philidor, de retour à Paris, prit la résolution de se livrer sérieusement à la culture de la musique. Un *Lauda Jerusalem*, qu'il écrivit pour la chapelle de Versailles, fut une de ses premières productions après son retour ; mais ce morceau ne plut pas à la reine, parce qu'il était dans le goût italien, et Philidor n'obtint pas la place de surintendant de la musique du roi, qu'il espérait avoir. La Borde dit que ce compositeur écrivit, en 1757, un acte pour l'Opéra ; mais que Rebel, directeur de ce spectacle, ne voulut pas le faire représenter, disant *qu'on ne voulait pas introduire d'airs dans les scènes ;* on ne sait ce que signifie cette phrase. Il ajoute que Philidor composa, en 1758, quelques morceaux pour *les Pèlerins de la Mecque*, à l'Opéra-Comique ; or il n'y eut pas de pièce de ce nom jouée, en 1758, à l'Opéra-Comique, ni sur aucun autre théâtre de Paris. Toutes ces erreurs ont été répétées par les copistes de La Borde. Le premier ouvrage dramatique de Philidor fut *Blaise le savetier*, représenté au théâtre de la foire Saint-Laurent, le 9 mars 1759 (1). Les histoires contemporaines de l'Opéra-Comique nous apprennent que cette pièce eut un brillant succès : Philidor s'y montra harmoniste beaucoup plus habile que les compositeurs français de son temps, et même, quoi qu'on ait dit, il n'y manqua pas de mélodie ; mais sa phrase est souvent dépourvue de vérité dramatique, et sa manière de prosodier est fort vicieuse. Cependant il y a dans *Blaise le savetier* quelques morceaux qui promettaient un avenir brillant à l'auteur de cet ouvrage, particulièrement le trio : *Le ressort est, je crois, mêlé.* Le 18 septembre de la même année, Philidor fit représenter au même théâtre *l'Huître et les Plaideurs*, opéra-comique de peu d'importance sous le rapport de la musique. Mais dans *le Soldat magicien*, qui fut joué le 14 août 1760, et dans *le Jardinier et son Seigneur*, représenté le 18 février 1761, son talent prit un vol plus élevé : ce dernier ouvrage renferme des morceaux excellents,

(1) Les *Annales dramatiques* ou *Dictionnaire général des théâtres*, lui attribuent la musique du *Diable à quatre*, joué en 1756 ; mais l'erreur est évidente, car la partition de *Blaise le savetier* porte au titre : *Œuvre premier.*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

particulièrement le duo : *Un maudit lièvre*, dont la facture frappe d'étonnement lorsqu'on la compare à tout ce qu'on écrivait alors pour l'Opéra-Comique. Après cet opéra, la réputation de Philidor fut si bien établie, qu'il régna en quelque sorte sur la seconde scène lyrique de la France, et ne partagea les succès de ce spectacle qu'avec Duni et Monsigny. Quelques biographes français de nos jours se sont attachés à rabaisser le talent de Philidor, à l'aide d'anecdotes controuvées. Sevelinges, l'un d'eux, dit dans l'article sur ce compositeur inséré dans la *Biographie universelle* de MM. Michaud, d'après les mémoires de Favart, que ce compositeur copia note pour note, dans *le Sorcier*, la fameuse romance de l'*Orphée* de Gluck, *Objet de mon amour*, joué longtemps auparavant en Italie. A cette assertion de Sevelinges, l'auteur de l'article *Philidor*, de la *Biographie universelle et portative des contemporains* ajoute que ce musicien s'était procuré la partition de l'*Orfeo*. Or, il n'y a pas un mot dans tout cela qui ne soit, de toute évidence, inventé à plaisir. D'abord *l'Orphée* de Gluck n'a pas été écrit en Italie, mais à Vienne, où il fut représenté pour la première fois au mois de juillet 1764, et *le Sorcier*, de Philidor, fut joué à la Comédie Italienne le 2 janvier de la même année, c'est-à-dire, plus de six mois avant *l'Orphée*. Enfin la comparaison que j'ai faite avec soin des deux partitions de Gluck et de Philidor m'a démontré qu'il n'y a pas une phrase commune entre elles. C'est cependant de cette anecdote que l'auteur de la *Biographie universelle et portative des contemporains* est parti pour refuser le génie de la musique à Philidor, et le représenter comme un homme qui ne vivait que de plagiats, tandis que le talent de ce compositeur a un caractère absolument différent de celui de tous ses contemporains. La partition du *Sorcier*, et celles du *Maréchal* et de *Tom Jones* sont les chefs-d'œuvre de Philidor. En 1766, il écrivit une messe qui fut exécutée à l'Oratoire, pour l'anniversaire de la mort de Rameau, et qu'on trouva fort belle.

En 1777, Philidor fit un voyage à Londres, et y fit réimprimer son Traité du jeu d'échecs. Cette édition est ornée de son portrait. Cet ouvrage a été aussi réimprimé en Hollande, à Paris, en 1803, à Bruxelles, en 1834, et a été traduit en plusieurs langues. Le séjour de Philidor à Londres eut une durée de plus de deux ans : il y gagna beaucoup d'argent, en jouant aux échecs. En 1779, il y mit en musique l'ode séculaire d'Horace, production qui a été beaucoup vantée, mais qui est inférieure à ses bons opéras. De retour à Paris, il y trouva Grétry en possession de toute la faveur du public; cependant il donna à la Comédie Italienne *l'Amitié au village*, dont la musique fut jugée excellente, et au mois d'octobre 1785, il fit donner à Fontainebleau, pendant le voyage de la cour, la première représentation de son *Thémistocle*, grand opéra, qui fut joué à l'Académie royale de musique au mois de mai 1786. On a dit beaucoup de mal de cet ouvrage, dont la musique manque de verve et de vigueur dramatique, mais qui est remarquable et par son style élégant, et par la nouveauté des formes de l'instrumentation, comparée à ce qu'on avait fait en France jusqu'à cette époque. *Thémistocle* fut le dernier opéra de Philidor; après cet ouvrage, il cessa de travailler pour la scène, et se livra sans réserve à son goût passionné pour le jeu d'échecs, passant la plus grande partie de chaque jour au *Café de la Régence*, où se réunissaient les joueurs les plus habiles. Son buste s'y voyait encore en 1820, au-dessus de la place qu'il occupait habituellement. A la fin de 1792, il obtint du comité de salut public un passe-port pour se rendre à Londres, où il était pensionné depuis vingt ans par le Club des échecs, pour y passer quatre mois de chaque année. La guerre, qui éclata peu de temps après, fut un obstacle à son retour pendant plusieurs années. Après le traité de paix de *Campo-Formio*, il crut pouvoir rentrer en France, mais les lois sur l'émigration ne le lui permirent pas. Les démarches de sa famille parvinrent enfin à obtenir sa radiation de la liste des émigrés, mais au moment où elle venait de recevoir le sauf-conduit nécessaire pour qu'il rentrât dans sa patrie, Philidor mourut à Londres, le 31 août 1795, à l'âge de soixante-neuf ans. Il avait épousé, au mois de février 1760, la sœur du chanteur et professeur Richer (*voyez* ce nom), excellente musicienne, qui jouait bien du clavecin et faisait entendre à son mari ses ouvrages lorsqu'il les avait terminés, car il ne jouait d'aucun instrument. Philidor eut de cette union sept enfants, dont une fille, qui fut la première femme du pianiste Peadher, et mourut au mois d'août 1825.

Philidor a écrit, dans l'espace de vingt-six ans, vingt et un opéras, dont la plupart ont obtenu de brillants succès et sont restés au répertoire pendant cinquante ans. On a gravé les partitions de ces ouvrages dont voici la liste : I. A L'OPÉRA : 1° *Ernelinde*, en trois actes, joué en 1767. On trouve dans cet opéra

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de beaux chœurs, et des effets d'instrumentation qui ont été imités depuis lors. 2° *Bélisaire*, en trois actes, paroles de Bertin, en 1774. 3° *Persée*, opéra de Quinault, remis en trois actes par Marmontel, où se trouvent de beaux chœurs, et l'air de Méduse, *J'ai perdu la beauté qui me rendait si vaine*, considéré comme un chef-d'œuvre. 4° *Thémistocle*, en trois actes, représenté le 13 octobre 1785 à Fontainebleau, et le 23 mai 1786 à Paris. II. A L'OPÉRA-COMIQUE (théâtres des foires Saint-Laurent et Saint-Germain) : 5° *Blaise le savetier*, en un acte, 1759. 6° *L'Huître et les Plaideurs*, en un acte, 1759. 7° *Le Quiproquo*, en deux actes, 6 mars 1760. 8° *Le Soldat magicien*, en un acte, 1760. 9° *Le Jardinier et son Seigneur*, 1761. 10° *Le Maréchal*, en un acte, le 22 août 1761. La musique fit le succès de cet ouvrage : elle est en général excellente; on y remarque particulièrement l'air du cocher, et celui du bruit des cloches. Remis souvent en scène, *le Maréchal* a eu plus de deux cents représentations. 11° *Sancho Pança*, en un acte, le 8 juillet 1762. III. A LA COMÉDIE-ITALIENNE : 12° *Le Bûcheron*, en un acte, le 18 février 1763. Le quatuor des créanciers, le trio des consultations, et le septuor de la fin de cet opéra, sont des morceaux très-remarquables, pour le temps où ils furent écrits. 13° *Le Sorcier*, en deux actes, le 2 janvier 1764. 14° *Tom Jones*, en trois actes, le 27 février 1764. Le mérite remarquable de cette partition ne fut pas saisi d'abord par le public; mais plus tard l'ouvrage se releva et eut un brillant succès. 15° *Zélime et Mélide*, en deux actes, 1760. 16° *Le Jardinier de Sidon*, en un acte, le 10 juillet 1768. 17° *L'Amant déguisé ou le Jardinier supposé*, le 2 septembre 1769. 18° *La nouvelle École des femmes*, en deux actes, le 22 janvier 1770. 19° *Le Bon fils*, en un acte, en 1773. 20° *Les Femmes vengées*, en trois actes, le 20 mars 1774. 21° *L'Amitié au village*, en un acte, 31 octobre 1785. Après la représentation de cette pièce, le public demanda Philidor, pour lui témoigner sa satisfaction, honneur alors fort rare. 22° *La belle Esclave;* je n'ai pu trouver la date de la représentation de cet ouvrage. La partition du *Carmen Sæculare* a été gravée à Paris, chez Sieber.

PHILIPP (B.-E.), professeur de piano et compositeur, né à Freybourg, en Silésie, vers 1802, fit son éducation musicale à Breslau, sous la direction de Berner, puis de Schnabel. Après avoir été pendant plusieurs années directeur de musique à Freybourg, il s'est fixé à Breslau en 1838, comme professeur de piano et directeur de musique d'une église de cette ville. Parmi ses nombreux ouvrages on remarque : 1° Première messe allemande à quatre voix avec orgue, op. 27; Breslau, Leuckart. 2° Deuxième messe allemande à quatre voix avec accompagnement de deux clarinettes, deux bassons, deux cors, violoncelle et contrebasse, ou orgue seul; *ibid.* 3° *Fürstenwall*, cantate avec chœur et orchestre, exécutée à Breslau en 1840. 4° 6 *Lieder* pour voix de basse solo et chœur d'hommes, op. 13; *ibid.* 5° 6 *Lieder* pour soprano, contralto, ténor et basse, op. 14; *ibid.*; 6° 6 *Lieder* pour des voix d'hommes, op. 23; *ibid.* 7° 6 *Lieder*, op. 30; *ibid.* 8° *Lieder* à voix seule avec piano, op. 18; *ibid.* 9° Deux sonates faciles pour le piano, op. 24; Breslau, C. Cranz. 10° Trio pour piano, violon et violoncelle, op. 33; Breslau, Leuckart. 11° Plusieurs œuvres de morceaux faciles pour l'enseignement du piano, à deux et à quatre mains. 12° Quelques pièces brillantes de salon.

PHILIPPE DE VITRY, écrivain sur la musique, qui vécut dans la seconde moitié du treizième siècle et au commencement du quatorzième, est appelé **PHILIPPUS DE VITRIACO** par Morley, dans les annotations du premier livre de son traité de musique (*ad pag.* 9), ainsi que par l'auteur anonyme d'un traité de musique de la bibliothèque cottonienne, cité par Hawkins (*A General History of Music*, t. II, p. 187). C'est aussi de la même manière qu'il est désigné dans un manuscrit de son traité du contrepoint, qui se trouve à Rome dans la Bibliothèque *Vallicellana*, au couvent des PP. de l'Oratoire (n° B, 83), et qui a pour titre : *Ars contrapuncti Magistri Philippi de Vitriaco.* Un autre ouvrage du même musicien se trouve à la Bibliothèque Barberini de Rome, sous le n° 841, et a pour titre : *Ars nova Magistri Philippi de Vetry* (sic). Vraisemblablement le nom de *Philippe de Vitry* lui avait été donné à cause du lieu de sa naissance, car *Vitriacum* est le nom latin de la petite ville de *Vitry*, dans le département du Pas-de-Calais. Plusieurs auteurs, au nombre desquels est M. E. de Coussemaker (*Histoire de l'harmonie au moyen âge*, p. 65) croient que l'auteur dont il s'agit est le même qui fut évêque de Meaux : l'identité me paraît au moins douteuse; car, d'une part, le manuscrit de la Bibliothèque impériale de Paris (sous le n° 7378 A, in-4°) renferme une copie d'un de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ses ouvrages intitulé : *Ars compositionis de motetis, compilato à Philippo de Vitry, magistro in musica;* et de l'autre, le traité anonyme de musique, écrit entre les années 1380 et 1400, cité par Hawkins, et qui se trouve dans la bibliothèque Barberini, le qualifie ainsi : *Olim, flos et gemma cantorum.* Si l'on eût parlé d'un évêque, dans ces temps de domination de l'Église, on ne se fût pas borné à le désigner comme un *maître en musique*, et comme *la fleur et la perle des chantres.* L'auteur de cette dernière qualification explique longuement que Philippe de Vitry imagina le premier de faire usage de notes d'une valeur moindre que la semi-brève, et les employa dans ses compositions. D'après cette autorité, on peut déterminer l'époque où Philippe écrivit ses ouvrages ; car le pape Jean XXII parle de la semi-brève et de la minime dans la bulle donnée à Avignon, en 1322, par laquelle il proscrit l'usage dans l'église du contrepoint improvisé (1). Il est remarquable qu'il appelle ces notes, relativement rapides, *novis notis* (par les notes nouvelles). Il résulte de ces rapprochements que le musicien, objet de cette notice, travailla entre 1270 et 1320. Au surplus, deux dates qui se trouvent dans le manuscrit 7378 A, de la Bibliothèque impériale de Paris, lèvent tous les doutes à cet égard. La première est dans un traité de musique spéculative ou arithmétique, par un certain Léon Hébreu, de qui l'on ne sait rien. Ce traité commence par ces mots, au verso du feuillet 55 du volume : *Incipit tractatus armonicus,* et finit au recto du feuillet 57 par ceux-ci : *Explicit tractatus magistri Leonis Hebrei de armonicis numeris.* M. E. de Coussemaker (2) en a extrait un passage dans lequel l'auteur déclare qu'il a composé ce petit ouvrage à la demande de Philippe de Vitry, et qu'il l'a achevé en 1303 (3). L'autre date se lit à la fin du *Traité de la musique mesurée* de Philippe (2me colonne, au verso du feuillet 60 du même volume) ; elle est conçue en ces termes : *Completum est hoc opus, anno Domini* 1319. A la suite de cet ouvrage vient l'opuscule qui, dans le manuscrit de la bibliothèque Barberini (n° 841), et dans une autre copie, également du quatorzième siècle, de la Bibliothèque du Vatican (n° 5321), porte ce titre : *Ars nova Philippi de Vitry.* Il commence par ces mots, dans le manuscrit de la Bibliothèque impériale de Paris : *In arte nostra hæc inclusa sunt aliqua* etc., et au verso du feuillet 61, il finit par *Explicit ars novæ musicæ.* Cet opuscule est suivi du petit traité du contrepoint qui, dans les manuscrits de la bibliothèque *Vallicellana* et du Vatican, a pour titre : *Ars contrapuncti Magistri Philippi de Vitriaco;* dans celui de la Bibliothèque impériale de Paris, il est intitulé : *Ars compositionis de Motetis, compilata à Philippo de Vitry.* Trois traités composent donc l'œuvre de ce musicien, à savoir, le traité de la musique mesurée, selon les principes de ses prédécesseurs, l'*Ars nova,* et le traité du contrepoint, fort peu étendu, et qui n'est qu'un abrégé, une *compilation* des ouvrages d'autres écrivains, comme le déclare l'auteur lui-même. C'est dans l'*Ars nova* que Philippe parle de la *minime* et de la *semi-minime.* Il y explique pourquoi certaines dissonances ne peuvent être employées que sur ces notes de peu de durée, qui ne sont que des divisions et sous-divisions de la semi-brève. Il est à remarquer que Philippe de Vitry ne s'attribue pas l'invention de ces figures de notes : Morley dit, dans les annotations du premier livre de son *Traité de musique* (*ad pag.* 9), que l'invention de la minime est attribuée à un certain prêtre de la Navarre (1), mais que Philippe est le premier qui en fit usage. Pendant son séjour à Rome, M. Danjou a fait une copie de l'*Ars contrapuncti* et de l'*Ars nova,* d'après les manuscrits de la bibliothèque *Vallicellana* et de la Barberine, puis il l'a collationnée sur le manuscrit du Vatican. Cette copie est d'autant plus précieuse, que le manuscrit de Paris est à peu près illisible en beaucoup de passages.

PHILIPPE DE CASERTE, ainsi nommé parce qu'il était né à *Caserta,* chef-lieu de la Terre de Labour, dans le royaume

(1) Nonnulli novellæ scholæ discipuli dum temporibus mensurandis invigilant, novis notis intendunt fingere suas, quam antiquas cantore maluit, in semibreves et minimas ecclesiastico contentur, notulis percutiuntur.

(2) *Histoire de l'Harmonie au moyen âge,* p. 214.

(3) Jesu Christi incarnationis anno 1303, nostro mathematico completo, fui requisitus a quodam eximio magistrorum Philippo de Vitriaco, de regno Francorum ut etc.

(1) Ce prêtre de la Navarre, ne serait-ce pas Léon Hébreu, à qui Philippe de Vitry avait demandé un traité spéculatif de la musique? Il était juif converti et ecclésiastique, puisqu'il prend la qualification de *Magister,* et il n'était pas Français, puisqu'il désigne Philippe de Vitry comme le plus distingué des maîtres du royaume des Francs (*Eximius magistrorum Philippus, de Vitriaco de regno Francorum*). Je livre cette conjecture aux investigations des érudits.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de Naples. M. Bernardo Quaranto nous apprend, dans un mémoire inséré au quatrième volume des *Annali civili del regno delle due Sicilie* (ann. 1834, p. 88), que Philippe vécut à Naples sous la domination de la maison d'Aragon, ce qui doit s'entendre d'Alphonse Ier et de Ferdinand Ier; car Philippe de Caserte est cité par Gafori dans sa *Practica musicæ*, dont la première édition fut imprimée à Milan, en 1496. Il est donc vraisemblable que l'époque d'activité de ce musicien fut entre les années 1442 et 1491, pendant lesquelles régnèrent les deux princes cités précédemment. Philippe, qui, suivant Gafori, était bon chanteur, fut vraisemblablement attaché à la chapelle royale de Naples. On a de lui un traité de la notation proportionnelle intitulé : *De diversis figuris notarum*, manuscrit du quinzième siècle, qui se trouve à la Bibliothèque de Ferrare.

PHILIPPE ou PHILIPPON DE BOURGES, musicien et organiste français du quinzième siècle, fut contemporain d'Okeghem. Il est cité par Gafori (*Practica Musica*, lib. IV, c. V). Jacques Paix a inséré un morceau de sa composition dans son second livre de tablature d'orgue. Le troisième livre de la rarissime collection imprimée par Petrucci de Fossombrone, sous le titre de *Harmonice musices Odhecaton* (*Canti C, nº cento cinquanta*), renferme, sous le nº 122, la chanson à quatre voix de Philippe de Bourges, *Rose playsant*. L'abbé Baini indique, dans ses Mémoires sur la vie et les ouvrages de Palestrina (notes 220 et 431), des messes qui portent le nom de Philippon de Bourges, et qui se trouvent en manuscrit dans les archives de la chapelle pontificale.

PHILIPPE DE MONS, appelé **DE MONTE** aux titres latins et italiens de ses ouvrages, illustre musicien dont le nom de famille est inconnu, fut ainsi appelé à cause du lieu de sa naissance. Je crois devoir suivre, en ce qui le concerne, la tradition des anciens auteurs, dont les paroles seront rapportées toute à l'heure, traditions adoptées par les historiens de la musique Hawkins (1) et Kiesewetter (2), par Jean-Gottfried Walther (3), ainsi que par les autres auteurs de dictionnaires de musiciens français, allemands, italiens et anglais. Tous, à la vérité, se sont copiés; mais il n'en résulte pas moins que *Philippe de Mons* est de notoriété universelle. Toutefois, il s'est produit dans ces derniers temps des objections sérieuses contre cette tradition : elles doivent trouver place ici. Le baron de Reiffenberg (*voyez* ce nom) a écrit le passage suivant dans sa *Lettre à M. Fétis, directeur du Conservatoire de Bruxelles, sur quelques particularités de l'histoire musicale de la Belgique* (*Recueil encycl. belge*, octobre 1833, pages 61 et 62), à l'occasion de quelques inexactitudes ou omissions qu'il avait cru remarquer dans mon mémoire sur les musiciens néerlandais (1) : « J'ai transcrit... les vers latins de » Ph. Brasseur, en ses *Sydera illustrium* » *Hannoniæ scriptorum*, sur *Philippe du* » *Mont*, qui ne s'est jamais appelé *Philippe* » *Mons*, comme vous dites, etc. » Il est évident que je n'ai pas écrit *Philippe Mons*, mais *Philippe de Mons*, puisque j'ajoute : *ainsi appelé parce qu'il était né dans la capitale du Hainaut*, en 1521 (pages 45). Les fautes d'impression fourmillent à chaque page dans ce mémoire publié loin de moi; mais celle-ci saute aux yeux. Je pense que le baron de Reiffenberg l'a bien aperçue; mais selon lui le musicien dont il s'agit s'appelait *Philippe du Mont*, et non *Philippe de Mons*. D'autre part, Dlabacz nous fournit, dans son *Dictionnaire des artistes* de la Bohême, un renseignement qui contredit tous les témoignages contemporains et autres concernant le lieu où cet artiste aurait vu le jour; voici ses paroles (2) : *De Monte* (*Philippe*), *chanoine et trésorier à Cambrai, célèbre compositeur, né en* 1521 *à Malines* (*et non à Mons dans le Hainaut*), *ainsi que le fait voir la liste des musiciens de la chapelle impériale de l'année* 1582, *où il est nommé Philippe de Monte, de Malines*. Je crois devoir faire remarquer en passant que Dlabacz n'indique pas où se trouve cette liste des membres de la chapelle impériale. Frappé, cependant, du fait avancé par ce biographe, M. Léon de Burbure, si exact dans ses recherches archéologiques, m'écrivait, le 5 mars 1863 : « Rien n'autorise à croire que » cet auteur, entièrement désintéressé dans

(1) *A General History of the science and practice of Music*, t. II, p. 492.

(2) *Catâlog der Sammlung alter Musik*, etc., p. 57.

(3) *Musikalisches Lexicon*, p. 420, article *Monte* (*Philippus*), *Franzæs. Philippe de Mons.*

(1) *Mémoire sur cette question : Quels ont été les mérites des Néerlandais dans la musique, principalement aux quatorzième, quinzième et seizième siècles*, etc., Amsterdam, J. Müller et compagnie, 1829, in-4°.

(2) De Monte (Philipp), ein Domherr und zugleich Schatzmeister zu Cambray; ein berühmter Komponist, der zu Mecheln und nicht zu Bergen in Hennegau 1521 geboren, wie is das Verzeichniss der K. K. Kapelle vom Jahre 1582, wo er Philipp de Monte von Mecheln genonnt wird (tome II, page 329).

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

» la question de nationalité du compositeur, » se soit trompé. J'ai trouvé, de mon côté, qu'à » Malines avait existé, vers le milieu du sei- » zième siècle, une famille *de Monte*; que le » 17 mars 1549, un maître *Pierre de Monte*, » fils de *Philippe de Monte* et natif de Ma- » lines, quitta cette ville et se fit inscrire dans » la bourgeoisie d'Anvers. La coïncidence » des prénoms du compositeur et du père de » maître Pierre *de Monte* est significative : » tous deux s'appellent *Philippe*. On sait » combien les prénoms aident à distinguer » les familles du même nom.... Si Philippe » eût été natif de Mons, il eût écrit son nom » latinisé, *Philippe de Montibus*, et non *de* » *Monte*. » Il paraîtrait donc, d'après la découverte de M. de Burbure, que *de Monte* n'était pas l'indication du lieu de naissance du maître de chapelle de la cour impériale, mais le nom de sa famille : cependant je reçus, quelques jours après la première révélation de mon honorable ami, une autre lettre où se trouve ce passage : « J'ai eu occasion de » m'assurer que maîtres Philippe et Pierre » *de Monte*, dont je vous ai entretenu dernière- » ment, s'appelaient *Van Bergen*. » Or, *Berg* (au pluriel *Bergen*), en flamand comme en allemand, signifie *montagne* (en latin *mons, montis*), et ce mot est aussi, dans les deux langues, le nom de la ville de Mons (*van Bergen*, se disait de quelqu'un qui était *de Mons*). L'équivoque subsiste donc encore.

J'ai maintenant à opposer aux objections du baron de Reiffenberg, du P. Diabacz et de M. de Burbure, les autorités qui font naître à Mons (en Hainaut) le célèbre musicien appelé *Philippe de Monte*. A l'opinion du baron de Reiffenberg, concernant le nom de cet artiste, et au fait rapporté par Diabacz, il y a une première et décisive réponse à faire : c'est celle du titre d'un des ouvrages imprimés du vivant de Philippe; le voici : *Sonnetz de Pierre de Ronsard, mis en musique à cinq, six et sept parties par très-excellent maistre Philippe de Mons*, à Louvain, chez Phalèse, 1576, in-4°. On ne peut faire un reproche au baron de Reiffenberg de n'avoir pas connu ce titre, mais on peut s'étonner qu'un homme si érudit ait dit que l'artiste ne s'est jamais appelé Philippe de Mons, tandis que les biographes de son temps ou postérieurs ont dit qu'il tenait son nom du lieu de sa naissance; il serait trop long de citer toutes les autorités à cet égard, mais je crois devoir en rapporter quelques-unes des plus importantes. Sweert, ou Swertius, contemporain de la vieillesse de Philippe, le désigne ainsi (*Athenæ Belgicæ*, page 645) : *Philippus de Monte, sic dictus, quia Montibus Hannoniæ natus.* Foppens s'exprime exactement dans les mêmes termes (*Bibliotheca Belgica*, tome II, page 1039); et Bullart, né en 1599, c'est-à-dire lorsque Philippe vivait encore, dit dans son *Académie des sciences et des arts* : « La ville de Mons a » cette gloire au dessus du reste des Pays-Bas » d'être le lieu d'où sont sortis les plus excel- » lents musiciens du siècle passé; car, après » avoir produit Orlande de Lassus, elle a en- » core donné naissance à celui-ci, *qui, pour* » *ce sujet, a été appelé Philippe de Mons.* » Il est vrai que les vers tirés par le baron de Reiffenberg des *Sydera illustrium Hannoniæ scriptorum*, de Philippe Brasseur (Mons, 1657, p. 88), portent en tête : *Philippus de Mont, ex cæsareo chori musici præside canonicus et thesaurarius cameracensis*; mais l'ouvrage de cet écrivain ayant pour objet les hommes célèbres du Hainaut et en particulier de la ville de Mons, en admettant que le nom de famille ait été *du Mont*, il ne reste pas moins certain qu'il était né dans cette ville, et conséquemment ceux qui ont accolé à son prénom l'indication du lieu de sa naissance n'ont fait que suivre l'exemple de ce qui s'était fait pour d'autres artistes, comme *Jean Guyot*, presque toujours appelé *Castileti*, parce qu'il était né au Châtelet, *Jachet de Bercham*, qui était du village de ce nom, près d'Anvers, *Gérard* et *Jean*, dits *de Turnhout*, à cause du lieu de leur naissance, etc., etc. Guichardin, contemporain de l'artiste célèbre, ne fournit aucun renseignement sur le lieu où il a vu le jour : il l'appelle *Filippo de Monti*; l'édition latine de son livre a *Philippus de Monte*, et l'édition française, *Philippe de Monte*, ce qui s'accorde avec l'opinion de M. de Burbure. Dans l'espoir que Philippe fournirait lui-même quelques renseignements pour résoudre la difficulté, j'ai lu bon nombre d'épîtres dédicatoires qu'il a placées en tête de ses ouvrages, mais je n'ai rien trouvé. Dans l'état actuel des choses, la notoriété de la naissance de Philippe à Mons n'est pas douteuse, mais il reste à décider entre elle, Diabacz et M. de Burbure qui le font naître à Malines. Une autre incertitude existe à l'égard du nom de sa famille : s'appelait-il *du Mont*, ou *de Monte*, ou *Bergen*? Il est douteux que ces difficultés soient jamais dissipées; pour moi, je crois devoir rester ici fidèle à la tradition.

L'époque de la naissance de Philippe de Mons est déterminée par l'inscription placée

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

au-dessous de son portrait par Sadeler, et que voici : *Philippus de Monte Belga D. D. Max. II et Rodolph. II Rom. imp. chori musici præfectus metropol. Ecclesiæ cameracencis canonicus et thesaurarius. Ætatis suæ LXXVII A. D. MDXCIV.* Notre artiste était donc né en 1522, ou vers la fin de 1521, c'est-à-dire un peu plus d'un an après Roland de Lassus. L'objection que j'ai présentée, dans mon mémoire sur les musiciens néerlandais, contre la supposition qu'il aurait été l'élève de celui-ci, ne subsiste plus depuis que Delmotte a rectifié la date de la naissance de Roland de Lassus. Remarquons toutefois que de Lassus, parti de Mons vers l'âge de seize ans, n'y reparut qu'en 1543, c'est-à-dire lorsque Philippe était âgé de vingt-deux ans, et que si celui-ci devint son élève, il dut le suivre à Anvers et y recevoir ses leçons pendant les années 1544 et 1545. Il n'est pas invraisemblable qu'après avoir appris les éléments de la musique sous la direction d'autres maîtres, il ait achevé son éducation musicale près de son compatriote. L'occupation de sa vie, depuis cette époque jusqu'en 1564, où Maximilien II succéda à Charles-Quint, comme empereur d'Allemagne, n'est pas connue. Le premier ouvrage connu de sa composition est celui qui a pour titre : *Missarum quinque, sex et octo vocum liber primus*, Anvers, 1557, in-fol. m°. Cette date et le lieu de l'impression pourraient faire croire que Philippe fut attaché jusqu'alors à quelque église d'Anvers. Il alla ensuite en Italie, car le premier livre de ses madrigaux à quatre voix a été publié à Venise, en 1561. Il est vraisemblable qu'il vécut pendant quelques années à Ingolstadt, peut-être comme maître de la chapelle de la belle église des Jésuites, car les premières éditions de ses cinq livres de motets à cinq voix furent imprimées dans cette ville de la Bavière, depuis 1569 jusqu'en 1574. Bullart nous apprend qu'à la recommandation de Roland de Lassus, il fut admis dans la chapelle impériale, sans doute en qualité de simple musicien; mais ensuite il en fut le directeur et conserva ce titre sous l'empereur Rodolphe.

A l'égard de ses titres de chanoine et de trésorier du chapitre de Cambrai, j'ai fait une erreur de chronologie dans mon mémoire sur les musiciens néerlandais, en les lui donnant antérieurement à son entrée au service de l'empereur Maximilien, car c'est par la protection de ce prince qu'il les obtint. J'ai, à ce sujet, l'obligation de précieux renseignements à M. le Glay, savant bibliothécaire de la ville de Cambrai, qui a bien voulu faire des recherches dans les actes du chapitre. Je vais transcrire ici le passage de la lettre où il me les fournit :

« J'ai peu de choses à vous apprendre concernant Philippe de Mons qui a un article très-court dans les *Recherches sur l'église métropolitaine de Cambrai* (p. 140). J'ai compulsé de nouveau les *actes* du chapitre pour trouver quelques faits relatifs à ce célèbre musicien. Il paraît que Philippe ne s'astreignait pas au précepte de la résidence, car on ne le voit jamais figurer comme présent aux assemblées capitulaires. Le 1er septembre 1572, il est admis en qualité de trésorier de l'église, *virtute precum imperialium*. Cette admission a lieu par procureur. Le même jour on lui enjoint de justifier, dans le délai de quatre mois, qu'il est issu de légitime mariage; et le 8 octobre suivant, son fondé de pouvoir, Valerianus Serenus, chanoine de la métropole, jure que Philippe est né *legitimis nuptiis*. Le 2 janvier 1573, le chapitre prend une délibération ainsi conçue : *Reseribatur ex parte capituli D. Philippo de Monte, magistro cantorum Cæsareæ majestatis, agenturque eidem gratiæ pro favore huic ecclesiæ et capitulo oblato utque salvum possit esse jus liberæ electionis archiepiscopi hujus ecclesiæ*. La réception de Philippe en qualité de chanoine eut lieu le 1er mai 1577, et son procureur, Philippe Gomin, aussi chanoine, fut obligé de renouveler, le 27 du même mois, le serment qu'avait prêté Valerien Serenus, en 1572. « Philippe de Mons résigna son canonicat, « le 4. mars 1603, en faveur de son neveu, « Pierre Baralle, prêtre de Cambrai; quant à la trésorerie, il paraît que notre digne Montois l'a aussi résignée à son neveu, qui n'en profita pas, attendu que cette dignité fut supprimée aussitôt après la résignation. »

On voit par ce qui précède que Philippe de Mons vivait encore, probablement à Vienne, au mois de mars 1603; il était alors dans sa quatre-vingt-deuxième année : il est donc vraisemblable qu'il ne vécut pas longtemps après cette époque ; mais la date précise de sa mort n'est pas connue jusqu'à ce jour. Diabacz nous apprend qu'en 1593 il avait fait un voyage à Prague, et y avait composé un morceau de musique pour la consécration du nouvel archevêque : ce morceau a été imprimé à Prague, en 1593, in-4°.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Tout porte à croire qu'on ne connaît pas toutes les œuvres de Philippe de Mons, et qu'une partie de ce qu'il a écrit pour la chapelle impériale est restée en manuscrit dans les archives de cette chapelle. Voici la liste des éditions des ouvrages publiés sous son nom qui me sont connues : 1° *Missarum quinque, sex et octo vocum liber primus;* Anvers, 1557, in-fol. m°; il a été fait une deuxième édition de ces messes dans la même ville, chez les héritiers de Pierre Phalèse, en 1628, in-fol. m°. 2° *Missæ cum quatuor et quinque vocibus concinnatæ;* Anvers, Christ. Plantin, 1588, in-fol. Ces messes ont été réimprimées d'après une édition d'Ingolstadt dont j'ignore la date. 3° *Missa ad modulum :* Benedicta es, *sex vocum;* Anvers, 1580, in-fol. m°. 4° *Sacræ cantiones seu Motectæ 5 vocum,* lib. I; Ingolstadt, 1569, in-4°. 5° *Sacrarum cantionum quinque vocum liber secundus;* ibid., 1571. 6° *Idem,* lib. III; *ibid.,* 1573. 7° *Idem, sex vocum,* lib. IV; *ibid.,* 1573. 8° *Idem, quinque vocum,* lib. V, *ibid.,* 1574. Ces cinq livres de motets ont été réimprimés à Venise, sous les titres italiens : *Il... libro de' motetti à cinque e sei voci dal eccellentissimo musico Filippo di Monte;* Venise, 1572 à 1579, in-4°. Ce sont ces éditions que Draudius indique sous des titres latins. Il y a aussi des éditions des cinq livres de ces motets publiées à Venise, chez les fils de Jérôme Scotto, 1572 à 1576. 8° (*bis*) *Philippi de Monte S. C. M. Capellæ magistri sacrarum Cantionum cum quinque vocibus, quæ vulgo motecta nuncupantur, nunc primum in lucem editus liber sextus; Venetiis, apud Angelum Gardanum,* 1584, in-4°. Ce recueil contient vingt-huit motets. 9° *Philippi de Monte, etc. Sacrarum cantionum cum sex et duodecim vocibus, quæ vulgo motecta nuncupantur, nunc primum in lucem editus liber primus;* ibid., 1585, in-4°. Recueil de vingt-neuf motets à six voix, deux à dix voix, et un à douze voix. 10° *Philippi de Monte, etc. Cantionum sacrarum quæ vulgo Motecta nuncupantur, nunc primum in lucem editus cum sex et duodecim voc. Liber secundus;* ibid., 1587, in-4° (vingt-neuf motets). 11° *Il primo libro de' madrigali a cinque voci;* Venise, 1561, in-4°. Le deuxième livre de ces madrigaux à cinq voix a été publié dans la même ville, en 1567, in-4°; le troisième en 1569, et fut réimprimé en 1576; le quatrième livre parut en 1574, et fut réimprimé en 1581; le cinquième livre, en 1574; le sixième, en 1577, réimprimé en 1588; le septième, en 1583, réimprimé en 1586, tous in-4°. Les neuvième, dixième, onzième, douzième et treizième livres, tous à cinq voix, furent publiés chez le même, depuis 1581 jusqu'en 1587. Il y a aussi des éditions de tous ces livres de madrigaux à cinq voix, publiées à Venise, chez les héritiers de Jérôme Scotto, depuis 1570 jusqu'en 1588. On trouve dans la bibliothèque de Lycée communal de musique de Bologne le *dix-neuvième livre* de madrigaux à cinq voix du même auteur; Venise, Ang. Gardane, 1588. Je ne connais pas d'exemplaire des livres quatorzième, quinzième, seizième, dix-septième et dix-huitième. 12° *Il primo libro de' madrigali a sei voci;* Venise, 1563, in-4°; le second livre parut dans la même ville, en 1568; le troisième, en 1570, et fut réimprimé en 1576; le quatrième, en 1570; il y a eu, je crois, une édition antérieure; le cinquième, en 1579; le sixième, en 1582; le septième m'est inconnu; le huitième, à Venise, 1592; tous in-4°. Draback assure que tous ces ouvrages ont été imprimés aussi à Ingolstadt. Je connais aussi le cinquième livre de madrigaux à cinq voix, publié à Nuremberg, en 1577, in-4°. 13° *La Fiametta, canzone di Filippo de Monte maestro di capella della S. C. M. dell' imp. Rodolfo II°, insieme altre canzoni et madrigali vaghissimi a 7 voci, con uno echo a otto, novamente composta et data in luce. Libro prima; in Venetia, app. Ang. Gardano,* 1598, in-4°. Dans la dédicace au cardinal Aldobrandini, Philippe dit qu'il a dédié au même cardinal le huitième livre de ses madrigaux à six voix. 14° *Di Filippo de Monte il primo libro de madrigali spirituali a cinque voci da lui novamente composti; in Venetia, app. Angelo Gardano,* 1581, in-4°. Ce recueil contient trente cantiques. 15° *Chansons françaises à cinq, six et sept parties;* Anvers, Plantin, 1575, in-4° oblong. Il a paru dans la même année une édition de ces chansons traduites en italien, à Venise. 16° *Sonnetz de Pierre de Ronsard, mis en musique à cinq, six et sept parties par très-excellent maistre Philippe de Mons;* à Louvain, chez Phalèse, 1576, in-4°. Beaucoup de morceaux extraits des œuvres de Philippe de Mons ont été insérés dans les collections de la fin du seizième siècle; ce qui prouve l'estime qu'on faisait alors de ses compositions. Parmi ces collections, je citerai les suivantes : 1° *Spoglie amorose. Madrigali a 5 voci di diversi eccellentissimi musici nuovamente posti in luce;* Venise, G. Scotto, 1585. 2° *Musico di-*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

vina, di XIX autori illustri a 4, 5, 6 *et* 7 *voci, nella quale si contengono i più eccellenti madrigali che hoggidì si cantino;* Anvers, P. Phalèse et Bellère, 1595, in-4° obl. 3° *Harmonia celeste, di diversi eccellentissimi musici a* 4, 5, 6, 7 *e* 8 *voci nuovamente raccolta da Andrea Pevernage e data in luce;* ibid., 1593, in-4° obl. 4° *Symphonia angelica, di diversi eccellentissimi musici,* etc.; ibid., 1594, in-4° obl. 5° *Melodia Olympica, di diversi eccellentissimi musici,* etc., ibid., 1594, in-4° obl. 6° *Paradiso musicale di madrigali e canzoni a cinque voci,* etc., ibid., 1596, in-4° obl. 7° *Ghirlanda di madrigali a sei voci da diversi eccellentissimi autori de' nostri tempi,* ibid., 1601, in-4°. 8° *Madrigali a otto voci da diversi eccellenti e famosi autori, con alcuni dialoghi, e echo per cantare et sonare a due chori;* ibid., 1596, in-8° obl.

Après Roland de Lassus, le musicien belge dont la réputation eut le plus d'éclat et fut le plus répandue à la fin du seizième siècle fut Philippe de Mons. Celui-ci fut le dernier de ces artistes célèbres que les Pays-Bas avaient vus naître, et qui tinrent le sceptre de la musique en Europe, dès le quatorzième siècle. Après lui, l'art dégénéra en Belgique. On peut juger par le madrigal *Da bei rami scendea,* rapporté en partition par Hawkins dans son *Histoire générale de la musique* (t. II, p. 492 et suiv.), de son mérite sous le rapport de la pureté d'harmonie et sous celui du rhythme; mais c'est surtout dans ses motets que Philippe de Mons s'est distingué par la noble simplicité de son style. Plusieurs poëtes ont chanté les louanges de cet artiste distingué : outre les vers cités par le baron de Reiffenberg, il y a un poëme latin en son honneur composé par Élisabeth Weston, femme savante de la Bohême; ce poëme a été inséré dans le livre de cette dame intitulé : *Parthenicon, Pragæ, typis Paulo Sessii,* 1602, in-8° (p. 16 et suiv.). Diabacz rapporte quarante-six vers de ce poëme dans son *Dictionnaire des artistes de la Bohême.*

Je connais cinq portraits de Philippe de Mons : le premier, par Raphaël Sadeler, a été fait à Vienne, d'après nature, en 1594; il a servi de type à tous les autres. Il fut reproduit avec un rare talent de burin par Théodore de Bry, dans la troisième partie des *Icones illustrium virorum* de Boissard (pl. 49); mais on n'y trouve pas l'inscription qui fait connaître l'époque de la naissance de Philippe, comme à celui de Sadeler. Vient ensuite celui de Nicolas de Larmessin, dans l'*Académie des sciences et des arts,* de Bullart, copie exacte de celui de Théodore de Bry; puis la gravure médiocre de celui qui se trouve dans le *Theatrum virorum eruditione clarorum,* de Freher (pl. 78). Celui de Larmessin a été reproduit dans la *Bibliotheca Belgica,* de Foppens; mais la planche retouchée par une main maladroite n'offre que de mauvaises épreuves. Caldwald a fait une bonne copie de celui de Sadeler, avec l'inscription, pour l'*Histoire générale de la musique* de Hawkins (t. II, p. 491).

PHILIPPE (Jean). Un auteur de ce nom a été cité par Valentin-Bartholomé Hausmann, organiste à Schofstædt, dans un livre allemand sur la composition, resté en manuscrit, comme auteur de trois traités de musique, également manuscrits, qu'il possédait, et qui avaient pour titres : 1° *Collegium musicum de compositione.* 2° *Organopæia.* 3° *Collegium melopoeticum.* Mattheson, qui possédait l'ouvrage de Hausmann, croit que dans cette citation il avait oublié d'indiquer le nom de famille de Philippe (Voyez *Mus. Ehrenpforte,* p. 108); cependant Zeidler, cité par Gerber, dans son ancien Lexique des musiciens, indique les mêmes ouvrages sous le même nom.

PHILIPPE D'ORLÉANS, régent du royaume de France, né à Saint-Cloud, le 4 août 1674, mourut subitement le 25 décembre 1723. Le parlement de Paris lui décerna la régence le 2 septembre 1715. Ce prince, ami des arts et des artistes, avait reçu de Campra des leçons de composition, et avait fait des expériences d'acoustique avec Sauveur. Il composa une partie de la musique d'*Hypermnestre,* opéra de Gervais, représenté à Paris en 1716. Il fit aussi avec ce musicien un *Panthée,* opéra qui fut représenté dans les appartements du Palais-Royal.

PHILIPS (Pierre), prêtre et compositeur, né de parents catholiques, en Angleterre, vers 1560, s'établit à Béthune, dans sa jeunesse, et y fut organiste. Vers 1595, il fit un voyage en Italie et vécut plusieurs mois à Rome. Après ce voyage, il passa quelque temps à Anvers, puis il entra au service des archiducs Albert et Isabelle, en qualité d'organiste de la chapelle : les organistes de cette chapelle étaient alors au nombre de trois. Par lettre patente datée de Bruxelles, le 9 mars 1610, Philips obtint une prébende ou canonicat à Soignies (1). Butkens le cite (*Tro-*

(1) Archives du royaume de Belgique.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

phées de Brabant, t. III, p. 124), comme ayant pris part à la pompe funèbre de l'archiduc Albert, en 1621. Il vivait encore en 1623, car il publia dans cette année une collection dont la préface est datée de Soignies, le 10 avril. Il prenait, au titre de ses ouvrages, le nom italien de *Pietro Philippi* ou *Filippi*. On connaît de cet artiste : 1° Quelques madrigaux dans la collection qu'il a publiée sous ce titre : *Melodia Olympica di diversi eccellentissimi musici a* 4, 5, 6 e 8 *voci;* Anvers, P. Phalèse et J.-J. Bellère, 1594, in-4° obl. 2° *Il primo libro de' Madrigali a sei voci;* ibid., 1596, in-4°. 3° *Madrigali a otto voci*, ibid., 1598, in-4° obl. L'épître dédicatoire de ce recueil est datée du 24 septembre de la même année. 4° *Il secondo libro de' Madrigali a sei voci;* ibid., 1604. 5° *Cantiones sacræ* 5 *vocum;* Anvers, 1612, in-4°. 6° *Cantiones sacræ octo vocum;* ibid., 1613, in-4°. 7° *Gemmulæ sacræ* 2 e 3 *voc.;* ibid., 1613, in-4°. 8° *Litaniæ B. M. V. in ecclesia Loretana cani solitæ* 4, 5-9 *vocum;* ibid., 1623, in-4°.

PHILLIPS (Jean), neveu de Milton, né à Londres vers 1635, s'est fait connaître par divers écrits politiques et autres. Il est aussi l'auteur du pamphlet intitulé : *Duellum musicum*, composé à l'occasion de la discussion de Mathieu Lock et de Salmon (*voyez* ces noms), concernant l'unité de clefs dans la notation de la musique. Ce pamphlet fut imprimé à la suite de celui de Lock, intitulé : *The present practice of music vindicated*, etc.; Londres, 1673, in-4°.

PHILLIS (Jean-Baptiste), professeur de guitare, né à Bordeaux, se fixa à Paris vers 1784, et y mourut le 30 décembre 1823, à l'âge de soixante et douze ans. Il a publié de sa composition : 1° Trios pour la guitare et divers instruments, œuvres 4, 10, 13, 15; Paris, Pleyel. 2° Sonates pour guitare et violon, op. 14; *ibid.* 3° Thèmes variés pour guitare seule; Paris, Janet. 4° Méthode courte et facile pour guitare; Paris, Pleyel. 5° Nouvelle méthode pour la guitare à six cordes; *ibid.*

PHILLIS (Jeannette), fille du précédent, née à Bordeaux vers 1780, entra au Conservatoire de Paris, en 1790, y prit des leçons de Fasquel pour le solfége, puis devint élève de Plantade pour le chant, et obtint le second prix au concours de l'an IX (1801). Entrée à l'opéra comique du théâtre Favart, l'année précédente, elle y avait eu des succès par les grâces de sa personne et l'agrément de sa voix. En 1802, elle fut engagée pour l'Opéra français de Pétersbourg; elle fut attachée pendant dix ans à ce théâtre, et devint la femme de *Jousserand*, ancien acteur de l'Opéra-Comique, qui l'avait suivie en Russie. Retirée du théâtre, elle vécut à Paris depuis 1812 jusque vers 1830, époque de sa mort. Sa sœur, qui chanta aussi l'opéra comique à Pétersbourg, devint la seconde femme du compositeur Boieldieu, en 1810, et mourut à Paris, au mois de décembre 1853. C'était une femme aimable, spirituelle et bonne.

PHILODEME, philosophe épicurien, naquit à Gadara, dans la Cœlé-Syrie, environ un siècle avant l'ère chrétienne. Après avoir visité la Grèce, il alla à Rome et se lia d'une étroite amitié avec Calpurnius Pison, que Cicéron fit dépouiller du gouvernement de la Macédoine, pour le scandale de sa conduite. Dans sa réponse aux invectives de Pison, l'orateur romain représente Philodème comme un homme aimable et spirituel, qui unissait beaucoup d'érudition à une politesse exquise; mais, par égard pour ses talents, il ne le nomme pas une seule fois dans un discours où il ne pouvait se dispenser de lui reprocher d'avoir favorisé par ses principes et son exemple les désordres de Pison, au lieu de chercher à les réprimer. Philodème cultivait les lettres, qu'on accusait les épicuriens de négliger; il avait, au dire de Cicéron, célébré les orgies et les débauches de Pison dans de petits poëmes, qui auraient réuni tous les suffrages si le choix des sujets eût été digne de l'exécution. Rien ne serait parvenu jusqu'à nous des écrits de ce philosophe si, parmi les manuscrits trouvés à Herculanum, il ne s'en fût trouvé un qui contient, non un ouvrage entier, mais le quatrième livre d'un traité sur la musique, intitulé simplement Περὶ μουσικῆς. Le rouleau de papyrus qui le contenait était charbonné et rempli de crevasses; il fut déroulé avec beaucoup de peine par Biaggio et Merli. Les lacunes résultant des crevasses étaient en grand nombre; beaucoup furent restituées avec érudition et sagacité par les savants chargés de ce travail, qui fut publié à Naples, en 1793, comme premier volume des manuscrits d'Herculanum, sous ce titre : *Herculanensium voluminum quæ supersunt*, tom. I, in-fol. Ce volume contient un *fac simile* du manuscrit, en trente-huit planches gravées, représentant les trente-huit colonnes du texte; chaque planche est accompagnée du même texte restitué, d'une traduction latine par Mazocchi, Rosini, Ignarra et Baffi, et suivie

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de notes très-amples et remplies de l'érudition la plus solide. Le tout est terminé par un commentaire sur les dix-neuf chapitres dont se compose ce quatrième livre. L'ouvrage de Philodème n'est ni technique, ni historique, mais purement philosophique ; il a pour objet cette question : *Si la musique est digne d'éloge ou de blâme?* L'auteur se prononce pour cette dernière opinion, et dirige la critique contre Diogène le Babylonien, stoïcien dont Diogène de Laërce parle souvent dans la vie de Diogène le Cynique.

Le libraire Schwickert, de Leipsick, entreprit, en 1795, une réimpression in-8° du volume publié à Naples deux ans auparavant; mais cette entreprise fut interrompue et n'a jamais été achevée. Le savant de Murr a publié depuis lors : *Commentatio de papyris seu voluminibus græcis Herculanensibus;* Strasbourg, 1805, in-8° de soixante pages et deux planches. Ce petit volume contient le texte grec d'un fragment du traité de Philodème. L'année suivante le même philologue fit paraître une traduction allemande de ce fragment avec un commentaire, sous ce titre : *Philodem von der Musik; ein Auszug aus dessen viertem Buche;* Berlin, 1806, in-4° de soixante-quatre pages et deux planches.

D'autres fragments de Philodème ont été retrouvés parmi les manuscrits d'Herculanum; mais ils sont étrangers à la musique.

PHILOLAUS, disciple de Pythagore, naquit à Crotone, et vécut environ quatre cent cinquante ans avant l'ère chrétienne. Après la mort de Pythagore, il devint élève d'Archytas. Les Pythagoriciens ayant été chassés d'Élis, Philolaüs se réfugia à Métaponte, puis à Héraclée, où il écrivit ses ouvrages, dont il nous reste des fragments que l'illustre savant M. de Bœckh a rassemblés en dernier lieu, et qu'il a éclaircis par des remarques excellentes, dans le volume intitulé : *Philolaos des Pythagoreers Lehren, nebst den Bruchstücken seines Werkes* (Doctrine du pythagoricien Philolaüs, d'après les fragments de ses œuvres; Berlin, 1819, in-8°). Philolaüs est le plus ancien élève de Pythagore qui nous a transmis sa doctrine de l'harmonie, peut-être modifiée par Archytas et Philolaüs lui-même. Boëce, qui paraît avoir possédé l'ouvrage de ce dernier, nous donne la substance de sa théorie des proportions harmoniques des intervalles (*De Musica*, lib. III, cap. 5 et seq.), sur laquelle il faut consulter le travail de Bœckh, cité précédemment. Il résulte de la comparaison de cette théorie avec celle que nous ont transmise les nouveaux pythagoriciens de l'école d'Alexandrie, que ceux-ci ont changé en beaucoup de choses les principes de l'école primitive. Cette remarque a été faite avec justesse par Ritter, dans son *Histoire de la philosophie pythagoricienne* (Geschichte der Pythagorischen philosophie; Hambourg, 1826, grand in-8°).

PHILOMATHÈS (Wenceslas). Sous ce nom, tous les musiciens biographes et bibliographes ont cité un livre sur la musique, rare et curieux; toutefois, *Philomathès* n'est qu'une qualification qui signifie *ami de la science;* le nom véritable de l'auteur de ce livre est *Wenceslaus*. Il était né dans la seconde partie du quinzième siècle, à *Neuhaus*, en Bohême, ainsi que l'indiquent les mots *de Nova domo* qu'il ajoutait à son nom. Un fait rapporté par Dlabacz, dans son *Dictionnaire des artistes de la Bohême* (p. 351-352), prouve la solidité de ma conjecture à l'égard du nom de l'écrivain dont il s'agit; car on y trouve une notice sur un Wenceslaus, de Neuhaus, qui était fondeur de cloches, et qui en a fait une, en 1496, sur laquelle on trouve cette inscription :

Anno Dom. Millesimo † CCCC. XCVI.
† hoc opus † fecit. Wencesl. † Nova † Do.

Un autre *Wenceslaus*, vraisemblablement de la même famille, était magister et fondeur de cloches à Klattau, en Bohême, dans le même temps. Le livre de Wenceslaus est un traité des éléments du plain-chant et de la musique mesurée, écrit en vers techniques latins, et divisé en quatre livres; il a pour titre : *Venceslai Philomathis de Nova domo Musicorum libri quatuor, compendioso carmine elucubrati;* Vindobonæ, 1512, in-8°. L'épître dédicatoire est datée des calendes d'août de la même année. Wenceslaus y dit que son ouvrage a été approuvé par l'Académie de Vienne. Une deuxième édition de ce livre fut publiée à Leipsick, en 1518, sous ce titre : *Liber Musicorum IV de regimine utriusque cantus.* La troisième a paru à Vienne, sous ce titre : *Vinceslaus Philomathis de Nova Domo Musicorum libri quatuor. Magistri Rudberti Resch Græcensis ad lectorem epigramm. extemporale, Musicæ complectens obiter Laudem.* A la fin, on lit : *Impressum Viennæ Pannoniæ per Johannem Singrenium. Anno MDXXIII*, petit in-4° de cinq feuilles et demie. Un exemplaire de cette édition est à la Bibliothèque impériale de Vienne. La quatrième édition a été publiée à Strasbourg, en 1533, in-8°, et la cinquième a été imprimée à Wittenberg, en 1534, in-8°, par

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Georges Rhaw, qui y a ajouté une courte préface. Je possède cette édition. Enfin, il y en a une sixième, qui se trouve à la Bibliothèque impériale de Vienne. Elle est exactement semblable à la première. On lit au bas du frontispice : *Excusum Argentinæ in ædibus Jacobi Jucundi. Anno MDXLIII*, petit in-8° de cinq feuilles et demie. L'édition de Leipsick indiquée par M. Grœsse (*Lehrbuch einer Allgemeine Litterargeschichte*, t. III, p. 904), sous la date de 1578, paraît être une faute d'impression : le titre même semble altéré par ce savant, car il le donne ainsi : *Liber Musicorum quartus de regimine utriusque cantus et modo cantandi*. Or, le quatrième livre de l'ouvrage de Wenceslaus ne traite pas du chant, mais du contrepoint ; d'ailleurs, ce quatrième livre ne forme que cinq feuillets : il est peu vraisemblable qu'on l'ait séparé des autres. Le premier livre de ce petit ouvrage, qui forme quarante-quatre feuillets non chiffrés, traite du plain-chant ; le deuxième, de la musique mesurée et des proportions de la notation ; le troisième, de l'art du chant, et le dernier, du contrepoint. Walther a induit en erreur Forkel, Lichtenthal et Becker, en leur indiquant comme un second ouvrage de Wenceslaus, un traité *De musica plana*, qui aurait été imprimé à Vienne, en 1512, et à Strasbourg, en 1543 ; ce traité du plain-chant n'est autre que le premier livre du traité précédent. Martin Agricola a fait imprimer un commentaire sur le premier livre de l'ouvrage de Wenceslaus (*voyez* Agricola).

PHILOTHÉE, moine grec du cinquième siècle, vécut à Damas. On lui attribue le chant de quelques hymnes qui se trouvent dans *le Triodion*, recueil d'offices du commun des saints. Les auteurs du *Dictionnaire historique des musiciens* (Paris, 1810-1811) ont fait sur ce moine une singulière étourderie : Gerber avait dit, dans son ancien Lexique, suivant le *Triodium* (*nach dem Triodio*), que, Philothée avait composé ces mélodies ; M. Fayolle, prenant le *Triodium* pour quelque auteur, dit : *Le Triodium assure*, etc.

PHILOTHÉE patriarche de Constantinople, fut d'abord moine et abbé d'un couvent du mont Athos, et ensuite archevêque d'Héraclée, vers 1354, jusqu'à ce qu'il fût élevé, en 1362, à la dignité patriarcale, qu'il occupa jusqu'à sa mort (en 1371). Il a composé les paroles et le chant de quelques hymnes qu'on chante dans l'office de l'Église grecque.

PHINOT (Dominique) ou **FINOT**, musicien français du seizième siècle, né vraisemblablement à Lyon, n'est connu que par ses ouvrages, où l'on remarque une facture élégante. Ses œuvres les plus importantes sont : 1° *Motetta quinque, sex et octo vocum, lib. I, Lugduni, per Godefridum et Marcellinum Beringos fratres*, 1547, in-4°. 2° *Idem, lib. II*, ibid., 1548. 3° *Chansons françaises à quatre parties ;* Lyon, Godefroid Beringen, 1548. Des exemplaires de ces ouvrages rares sont à la Bibliothèque royale de Munich. Les chansons ont été réimprimées avec des paroles italiennes, à Venise, chez Jérôme Scoto, dans la même année, in-4° obl. 4° *Idem*, ibid., 1550, in-4°. 5° *Salmi et Magnificat a quattro voci ;* Venise, Jérôme Scoto, 1555, in-4°. Baccusi fait l'éloge de cet œuvre dans la préface de ses psaumes publiés en 1594. 6° *Motetti a 5 voci, lib. I*, ibid., 1564, in-4°. 7° *Motetti a 5 voci, lib. II*, ibid., 1565, in-4°. Quelques morceaux de Phinot ont été insérés dans les collections publiées par Nicolas Du Chemin et Adrien Le Roy, et dans le *Parangon des chansons*, édité par Jacques Moderne, à Lyon. On trouve aussi deux de ses chansons dans le recueil intitulé *Venticinque Canzoni francesi a quattro di Clement Jannequin e di altri eccellentissimi authori* (Venise, Ant. Gardane, 1538). Des motets de Phinot sont placés dans le *Selectissimarum Motetarum partim quinque, partim quatuor vocum Tomus primus*, imprimé chez Petrejus, à Nuremberg, en 1540. Nicolas du Chemin (Duchemin) a publié du même artiste : *D. Dom. Finot Missa cum quatuor vocibus ad imitationem moduli si bona susceptimus condita*. Parisiis, 1557, in-fol. Tous les ouvrages de ce compositeur imprimés à Lyon portent son nom orthographié ainsi : *Finot*.

PHRYNIS, musicien grec, naquit à Mitylène, capitale de l'île de Lesbos. Il était fils de Cabon, et fut contemporain de Timothée de Milet. Suidas ajoute à ces détails, d'après l'historien Ister, que Phrynis fut d'abord cuisinier chez Hiéron le Tyran, qui, le voyant s'exercer à jouer de la flûte, le mit chez Aristoclide, pour s'y instruire dans la musique. Il devint un très-habile citharède, et fut, dit-on, le premier qui remporta le prix de la cithare aux jeux des *Panathénées*, célébrés à Athènes, sous l'archontat de Callias, c'est-à-dire vers la 4me année de la 80me olympiade, 457 ans avant Jésus-Christ. Il ne fut pas si heureux lorsqu'il disputa le prix à Timothée, car celui-ci fut proclamé vainqueur, comme il s'en glorifiait par deux vers que Plutarque

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

nous a conservés (*De Laud. sui.*, *p.* 957, *Lin.* 7, *edit. Steph. Græc.*), et dont le sens est : « *Que tu étais heureux, Timothée, lorsque tu entendais le héraut publier à haute voix : Timothée de Milet a vaincu le fils de Cabon, ce joueur de cithare dans le goût ionien!* » Phrynis passe pour l'auteur des premiers changements introduits dans l'ancienne musique, par rapport au jeu de la cithare. Ces changements consistaient 1° dans l'addition de deux cordes aux sept dont l'instrument était monté avant lui; 2° dans la marche de la modulation, qu'il rendit moins simple qu'autrefois; 3° dans une foule d'ornements dont il surchargea le chant. Ces innovations lui valurent une foule de critiques, surtout de la part des poëtes comiques. Aristophane, dans sa comédie des *Nuées*, met ces mots dans la bouche de la Justice, en parlant de l'éducation des jeunes gens : « *Si quelqu'un d'entre eux s'avisait de chanter d'une manière bouffonne, ou de mêler dans son chant quelque inflexion de voix semblable à celles qui règnent aujourd'hui dans les airs de Phrynis, on le châtiait sévèrement.* » Le poëte Phérécrate, dans sa comédie de *Chiron* (dont Plutarque nous a conservé un fragment), fait tenir le langage suivant à la Musique personnifiée : « *Phrynis, par l'abus de je ne sais quels roulements qui lui sont particuliers, me faisant fléchir et pirouetter à son gré, et, voulant trouver dans le nombre de sept cordes douze harmonies différentes, m'a totalement corrompue.* » Ces passages semblent indiquer que Phrynis avait voyagé en Asie, et qu'il avait introduit dans la Grèce le goût des ornements du chant qui était général chez toutes les nations de l'Orient, comme il l'est encore aujourd'hui. Phrynis s'étant présenté aux jeux publics de Lacédémone avec sa cithare à neuf cordes, l'éphore Ecprépès se mit en devoir d'en couper deux, et lui laissa seulement à choisir entre les graves ou les aiguës. Timothée éprouva le même sort quelque temps après, aux jeux *Carniens* (*voyez* Burette, note 27me sur le Dialogue de Plutarque). Tant de préjugés et d'ignorance auraient suffi pour s'opposer aux progrès de la musique grecque, lors même que d'autres causes, qu'il serait trop long de détailler ici, n'y auraient pas contribué.

PHYLLIS, musicien grec, né à Délos, a écrit un *Traité des joueurs de flûte*, qui est perdu (*voyez* Athénée, liv. XIV, c. 9). Il était aussi auteur d'un traité de la musique en deux livres; j'ai lu dans un journal littéraire qu'on en a découvert le manuscrit à Herculanum.

PIANTANIDA (Jean), violoniste distingué, naquit à Florence, en 1705. En 1734, il se rendit à Pétersbourg avec une troupe de chanteurs dramatiques dont sa femme faisait partie. Après trois années de séjour dans cette ville, il alla passer l'hiver de 1737 à Hambourg, et y donna des concerts qui eurent de la vogue. De là il alla en Hollande, puis retourna en Italie et se fixa à Bologne, où Burney l'entendit, en 1770. Quoiqu'il fût alors âgé de soixante-cinq ans, il était encore plein de feu, et Burney n'hésite pas à le déclarer le premier violon italien de cette époque, bien qu'il y eût, dans sa position et dans le maniement de son archet, une apparence de gaucherie et d'embarras. Cet artiste est mort à Bologne, vers 1783. On a gravé de sa composition six concertos pour violon et orchestre, et six trios pour deux violons et violoncelle, à Amsterdam.

PIANTANIDA (l'abbé Isidore), né à Milan dans la première moitié du dix-huitième siècle, a fait ses études musicales sous la direction du maître de chapelle Fioroni. Il vivait encore à Milan, en 1812. L'abbé Piantanida a beaucoup écrit pour l'église; on cite avec éloge une messe de sa composition, et surtout un *Miserere* considéré comme un morceau de grand mérite. On a gravé sous son nom : *Salve Regina*, pour deux soprani, contralto et basse, avec contrebasse et violoncelle; Milan, Ricordi.

PIANTANIDA (Gaetan), compositeur et pianiste, né à Bologne, en 1708, et non à Milan, comme il a été dit dans la première édition de cette Biographie, fut élève de Stanislas Mattei pour l'harmonie et le contrepoint. Dans sa jeunesse, il a voyagé en Allemagne, et a passé quelques années en Danemark, puis il est retourné dans sa patrie. Nommé professeur de composition au Conservatoire de Milan, il a occupé cette position jusqu'à ses derniers jours. Il est mort dans cette ville au mois de novembre 1850 : Vaccaj fut son successeur. Piantanida a publié de sa composition : 1° Sonate pour piano seul, op. 1; Milan, Ricordi. 2° Sonate avec violon obligé; *ibid.* 3° Trente-deux préparations pour des cadences, en forme d'exercices; *ibid.* 4° Valses pour le piano. 5° Six ariettes italiennes; Copenhague, Lose. 6° Six romances françaises; *ibid.* 7° Quelques morceaux de chant détachés, gravés en Allemagne.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

PIATTI (Alfred), célèbre violoncelliste, est né à Bergame, en 1823. Fils de Charles Piatti, chanteur de talent, il commença, dès ses premières années, l'étude de la musique. Zanetti, professeur de violoncelle de sa ville natale, lui donna les premières leçons de son instrument; puis il entra au Conservatoire de Milan, et y devint élève de Merighi. Sa première apparition en public eut lieu dans un concert de cette institution, en 1838 : il y excita des transports d'admiration. Piatti n'était alors âgé que de quinze ans et demi. Le 7 avril de la même année, il donna au théâtre de *la Scala* un concert dont le produit était destiné à lui fournir des ressources suffisantes pour voyager. Quelques mois après, il se fit entendre à Venise, puis à Vienne, avec un brillant succès. Après avoir séjourné quelque temps dans la capitale de l'Autriche, il retourna en Italie et joua, en 1841, à Milan et à Pavie. En 1844, il donna des concerts à Francfort-sur-le-Mein, et dans la même année, il se fit entendre à Berlin, puis à Breslau et à Dresde. Arrivé à Pétersbourg, en 1845, il y donna plusieurs concerts productifs et trouva de zélés protecteurs chez les comtes de Wielhorsky. En 1846, M. Piatti s'est fixé à Londres et s'y est marié. Son talent de premier ordre n'a pas tardé à lui créer dans cette ville une position brillante. Un beau son, une justesse parfaite, un sentiment vrai de l'expression et une habileté d'exécution qui se joue des plus grandes difficultés, l'ont placé à la tête des violoncellistes de l'Angleterre. Dans la musique de chambre, on peut assurer qu'il n'a pas de rival. Les compositions de cet excellent artiste dont j'ai connaissance sont celles-ci : 1° Introduction et variations sur un thème de *Lucia di Lammermoor* pour violoncelle, avec accompagnement de piano, op. 2; Milan, Ricordi. 2° *Une Prière.* Thème original varié pour violoncelle avec piano, op. 3; *ibid.* 3° *Passe-temps musical,* idem, composé de trois numéros intitulés *Chant religieux; Souvenir d'Ems; Litania*, de Fr. Schubert, op. 4; *ibid.* 4° Souvenir de la *Sonnambula,* idem, op. 5; *ibid.* 5° *Mazurka sentimentale,* pour violoncelle et quatuor, op. 6; *ibid.* 6° *Les Fiancées,* petit caprice pour violoncelle, avec accompagnement de piano, op. 7; *ibid.* 7° *Airs baskyrs,* Scherzo pour violoncelle et quatuor ou piano, op. 8; *ibid.* 8° *Souvenir des Puritani,* fantaisie pour violoncelle et piano, op. 9; *ibid.*

PIAZZA (Jean-Baptiste), virtuose sur divers instruments, particulièrement sur la viole, né à Rome dans les dernières années du seizième siècle, fut élève de Vincent Ugolini. Il a fait imprimer plusieurs œuvres de sa composition pour la viole, parmi lesquels on remarque : 1° *Canzoni per una viola. Libro* 1°; *Venezia,* Bart. Magni, 1633. C'est une seconde édition. 2° *Canzoni* idem, *Libro* 2°; *ibid.*, 1527. 3° *Balletti e correnti a una viola con basso, lib.* 3; Venise, Vincenti, 1628. 4° *Ciacone, passacaglie, balletti e correnti per una viola,* lib. 4; *ibid.* 5° *Canzoni per una viola,* lib. 5. 6° *Correnti, ciacone e balletti per una viola,* lib. 6. 7° *Canzonette per una viola,* lib. 7, *ibid.*

PIAZZA (Léandre), né à Segni, dans la première moitié du dix-huitième siècle, fut agrégé à la chapelle pontificale de Rome, en 1775. Bon compositeur de musique d'église, il a laissé en manuscrit dans cette chapelle les psaumes *Dixit* et *Beatus vir,* à huit voix, qui se chantent encore, et qui sont d'un excellent effet.

PIAZZI (Charles), maître de chapelle de la cathédrale de Crémone, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, est connu par un ouvrage qui a pour titre : *Misse da capella a quattro voci*, op. 1; Bologne, Jacques Monti, 1680.

PICCHI (Ermanno), compositeur et écrivain sur la musique, naquit le 7 juin 1811 à l'*Impronata,* près de Florence. Une fièvre miliaire le conduisit au tombeau, le 18 avril 1856, avant qu'il eût accompli sa quarante-cinquième année. En 1838, il a fait représenter à Florence *Marco Visconti,* opéra en trois actes, dont quelques morceaux ont été publiés à Milan, chez Ricordi, avec accompagnement de piano. On connaît de lui deux fantaisies pour le piano, la première sur un thème de *la Fille du régiment,* l'autre sur des motifs de *Saffo,* de Pacini; à Milan, chez le même. Fondateur de la *Gazzetta musicale di Firenze,* puis de *l'Armonia,* qui en est la continuation, il y a publié quelques bons articles de critique.

PICCHIANTI (Louis), guitariste distingué, compositeur pour son instrument et écrivain sur la musique, est né à Florence, le 29 août 1786. Dès sa première enfance, il montra pour la musique un penchant instinctif qui lui fit surmonter les obstacles que rencontra son désir de s'adonner à cet art. Le contrepoint lui fut enseigné par *Dismu Ugolini,* alors professeur à l'Académie des beaux-arts de Florence. Après avoir voyagé en Angleterre, en France et en Allemagne, pendant les

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

années 1821 à 1825, il publia de sa composition : 1° Trio pour guitare, clarinette et basson; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 2° Fantaisie pour guitare et flûte ou violon ; Milan, Ricordi. 3° Marche pour deux guitares ; Florence, Cipriani. 4° Une grande sonate, des préludes ou caprices, des études et des thèmes variés pour guitare seule ; *ibid.* 5° Des airs populaires italiens avec accompagnement de guitare. Parmi ses autres compositions, on remarque : le psaume 100 à huit voix en deux chœurs, avec orchestre ; un quatuor pour instruments à cordes, et un grand nombre de *partimenti* pour l'étude de l'harmonie pratique et de l'accompagnement. Comme écrivain sur l'art, Picchianti a publié : 1° *Principi generali e ragionati della musica teorico-pratica*; Florence, 1834. Cet ouvrage a été réimprimé dans l'année suivante, à Milan, chez Ricordi. 2° *Notizie della vita e delle opere di Luigi Cherubini;* Florence, 1843, 1 volume in-8°. Picchianti a été un des rédacteurs de la *Gazzetta musicale di Milano.*

PICCININI (Alexandre), virtuose sur le luth, né à Bologne dans la seconde moitié du dix-septième siècle, fut attaché au service du duc de Ferrare, et s'y trouvait encore en 1630. Il a fait imprimer un ouvrage de sa composition intitulé : *Libro di liuto e di chitarono* (Livre de musique pour le luth et la grande guitare), Bologne, 1026, in-fol. Cet ouvrage est précédé d'un traité de la tablature de ces instruments : on y trouve l'origine du théorbe et de la pandore. Piccinini s'y donne pour l'inventeur de l'archiluth.

PICCINNI (Nicolas), compositeur célèbre, naquit en 1728, à Bari, dans le royaume de Naples. Son père, musicien de profession, ne lui enseigna pas la musique ; il le destinait à l'état ecclésiastique et lui fit faire les études nécessaires pour être admis au séminaire. Cependant Piccinni, dominé par son génie, ne voyait jamais un instrument, et surtout un clavecin, sans tressaillir. Il s'exerçait en cachette à jouer sur le clavier les airs d'opéras qu'il avait entendus et qu'il retenait avec facilité. Son père l'avait conduit un jour chez l'évêque de Bari ; se croyant seul dans l'appartement où on l'avait laissé, il s'assit à un clavecin qui s'y trouvait et s'amusa à répéter quelques-unes de ses mélodies favorites : le prélat, qui l'entendit de la pièce voisine, vint près de lui en l'applaudissant, et charmé de la précision qu'il mettait dans les airs, et de la bonne harmonie dont il les accompagnait par instinct, il engagea le père à le mettre au Conservatoire de San-Onofrio, alors placé sous la direction de Leo. Piccinni y entra au mois de mai 1742; en sorte qu'il était âgé de quatorze ans quand il commença l'étude régulière de la musique. Un de ces élèves répétiteurs, qu'on décorait du titre de *maestrino* dans tous les conservatoires d'Italie, fut chargé de l'instruire des éléments de l'art ; mais il paraît que ce maître avait moins de savoir et de méthode que de morgue prétentieuse, car bientôt Piccinni, se dégoûtant de ses leçons, résolut de ne prendre conseil que de son génie, et se mit à écrire des psaumes, des oratorios et des cantates qui, suivant son biographe, excitaient l'envie ou l'admiration de ses condisciples. Le bruit qu'il avait composé une messe entière parvint jusqu'à Leo, qui voulut en examiner la partition, et qui en fit faire un essai, dirigé par le compositeur inexpérimenté. Au milieu des éloges qu'on lui prodigua, Leo seul fit entendre quelques paroles sévères, et lui dit que c'était se montrer peu digne des présents de la nature, que de ne vouloir point apprendre à en régler l'usage. Celui qui n'a point étudié l'art, lui dit-il, ne sera jamais qu'un artiste incomplet. Après cet avis paternel, il l'embrassa et lui ordonna de venir chaque matin recevoir de lui de meilleures leçons que celles qu'on lui avait données jusqu'alors. Quelques mois après, Leo cessa de vivre ; mais il fut remplacé par Durante, qui prit en affection Piccinni, et lui donna tous ses soins. Enfin, après douze années d'études, Piccinni sortit du Conservatoire, en 1754, brûlant du désir de mettre à profit les inspirations de son génie et le savoir qu'il avait acquis. A cette époque, Logroscino était le compositeur d'opéras bouffes le plus estimé des Napolitains; il justifiait cette préférence par une verve comique, féconde en traits originaux. Il avait quitté Naples depuis 1747; mais il régnait encore au théâtre des Florentins par ses ouvrages, lorsque Piccinni s'y présenta avec son premier opéra. Le prince de Vintimille, protecteur de ce jeune artiste, décida le directeur à le faire représenter, en lui offrant la garantie d'une somme de huit mille livres pour le cas d'une chute. Cet ouvrage, intitulé *le Donne dispettose,* fut représenté quelques mois après que le compositeur fut sorti du Conservatoire. Une de ces cabales puissantes, si fréquentes à Naples, s'était formée contre le nouveau maître; mais ses calculs furent déjoués, car le public accueillit avec enthousiasme ce premier essai d'un génie nouveau. Le succès encouragea Piccinni qui,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

au printemps de l'année suivante, fit jouer au même théâtre *le Gelosie*, et quelques mois après *Il Curioso del proprio danno*, dont le sort fut encore plus heureux que celui des deux autres opéras, et qui fut remis à la scène quatre années de suite, honneur alors inconnu en Italie. Dès lors, la renommée du compositeur commença à se répandre, et l'administration du théâtre de Saint-Charles le choisit, en 1750, pour écrire la musique de *Zenobia*, opéra sérieux dont le succès eut beaucoup d'éclat.

Jusque-là Piccinni ne s'était essayé que devant le public de Naples; mais, en 1758, il fut appelé à Rome et chargé d'y composer la musique de l'*Alessandro nelle Indie*. Quelques airs de cet ouvrage, et une ouverture supérieure à tout ce qu'on avait entendu auparavant en Italie, justifièrent la confiance que le talent du musicien avait inspirée aux Romains. Deux ans après, Piccinni retourna à Rome et y écrivit *La Cecchina ossia la Buona Figliuola*, qui excita une admiration poussée jusqu'au fanatisme. On le déclara le plus parfait des opéras bouffes : il n'y avait point eu jusqu'alors de succès plus brillant, plus universel. On voulut entendre *la Cecchina* sur tous les théâtres d'Italie, et partout elle excita les mêmes émotions. On ne voulait plus entendre d'autre musique, et le peuple la demandait toujours, à l'exclusion d'opéras plus nouveaux. Les modes, les enseignes de cafés et de marchands étaient *à la Cecchina*; enfin ce fut le premier exemple de cette vogue dont nous avons été témoins pour quelques opéras modernes. Ginguené, qui a écrit une biographie détaillée de Piccinni, assure que cette pièce ne lui coûta que dix-huit jours de travail : précédemment Buni l'avait mise en musique sans succès. Ce fut dans cet opéra que Piccinni fit entendre pour la première fois des *finali* avec des changements de tons et de mouvements qui renfermaient plusieurs scènes. Logroscino, à qui l'on doit les premiers essais de ces *finali*, les écrivait ordinairement sur un seul motif ou thème. Cette idée originale de la coupe des *finali* fut une des causes du succès prodigieux de la pièce. Jomelli, passant à Rome, à son retour de Stuttgard, avait été importuné des éloges prodigués à *la Buona Figliuola*; il disait à ses amis d'un ton de mépris, en parlant du compositeur et de son ouvrage : *Sara qualche ragazzo e qualche ragazzata* (C'est sans doute quelque enfant et quelque enfantillage); mais après avoir entendu l'ouvrage, il déclara, avec la sincérité digne d'un si grand artiste, que Piccinni était inventeur. Le succès obtenu par celui-ci, l'année suivante, à Rome, dans son *Olimpiade*, ne fut pas moins flatteur. Supérieur pour l'expression dramatique à tous ceux qui avaient mis en musique cette pièce avant lui, il fit deux chefs-d'œuvre dans l'air *Se cerca, se dice*, et dans le duo *Ne' giorni tuoi felici*; Paisiello seul l'a surpassé dans ce dernier morceau.

Après 1761, il n'y eut plus de réputation de compositeur dramatique que celle de Piccinni n'effaçât; sept années lui avaient suffi pour la fonder. Il est vrai que dans ce court espace de temps il avait fait preuve d'autant d'activité que de génie : dans la seule année 1761, il écrivit six opéras, dont trois bouffes et trois sérieux qui réussirent tous, et dans cette même année, il fut applaudi à Turin, à Reggio de Modène, à Bologne, à Venise, à Rome et à Naples. C'était toujours dans cette dernière ville qu'il revenait avec plaisir, après ses succès les plus heureux. Il s'y était marié, en 1756; Vincenza Sibilla, son ancienne élève dans l'art du chant, aussi remarquable par sa beauté que par sa voix pure et touchante, était devenue sa compagne et l'avait rendu père de plusieurs enfants. Depuis quinze ans, il réussissait à Naples dans le genre sérieux et dans le bouffe. D'autres maîtres avaient des succès, mais lui seul avait des admirateurs fanatiques; jamais l'enthousiasme pour un compositeur ne s'était soutenu aussi longtemps que pour lui. Les habitants de Rome, d'un caractère capricieux, s'étonnaient eux-mêmes de la constance de leur goût pour la musique de Piccinni. Ils trouvèrent enfin un rival à lui opposer : ce fut Anfossi. L'*Incognita perseguitata* de celui-ci avait été applaudie avec fureur, en 1773; cette pièce, bien que faible d'invention, avait un charme mélodique qui justifiait ce succès. Dès ce moment Anfossi devint l'idole des Romains et fut opposé à Piccinni; mais les amis du premier ne crurent point avoir fait assez pour lui s'ils n'abattaient son rival. Ils firent donc siffler, et même retirer de la scène, un opéra de l'auteur de *la Cecchina*, et mettre à sa place un opéra d'Anfossi. La nouveauté de ce malheur et l'idée de l'ingratitude qui, dans une âme sensible comme celle de Piccinni, devait s'y joindre, lui causèrent une si vive douleur que, parti précipitamment pour Naples, il n'y arriva que pour être atteint d'une maladie grave qui le retint au lit pendant plusieurs mois. Dès qu'il eut repris des forces, il fit serment

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de ne plus écrire pour Rome, et de réserver ses travaux pour les théâtres de Naples. Les premiers fruits de cette résolution furent la seconde musique de l'*Alessandro nelle Indie*, où se trouve l'admirable scène *Porro dunque mori*, et le charmant opéra bouffe des *Viaggiatori felici*. Cette dernière pièce causa un plaisir si vif aux Napolitains, que pendant les quatre saisons de l'année 1775, et au printemps suivant, on ne voulut point en entendre d'autre.

Des propositions avaient été faites à Piccinni par La Borde, valet de chambre de Louis XV et auteur de l'*Essai sur la musique*, pour l'attirer en France; la mort du roi suspendit ces négociations. Elles furent reprises, en 1775, par le marquis de Caraccioli, ambassadeur de Naples à Paris, d'après l'autorisation de la reine Marie-Antoinette. Séduit par l'espoir d'un sort avantageux pour lui et pour sa famille, Piccinni s'éloigna de Naples, et arriva à Paris dans les derniers jours de décembre 1776, au milieu d'un hiver qui lui parut d'autant plus rigoureux, qu'il contrastait avec le doux climat de son pays. Les avantages qu'on lui avait assurés se composaient d'un traitement de six mille livres, le payement de son voyage aux frais du roi, enfin le logement et la table chez l'ambassadeur de Naples. Cependant, on ne lui tint pas ce qu'on lui avait promis, car M. de Caraccioli, bien qu'il l'accueillît avec amitié, le fit conduire dans un hôtel garni, où il demeura jusqu'à ce qu'un petit appartement qu'on arrangeait pour lui fût prêt dans la rue Saint-Honoré, en face de la maison où demeurait Marmontel. Ce littérateur s'était chargé d'arranger pour lui et de réduire en trois actes plusieurs opéras de Quinault. Piccinni en arrivant à Paris ne savait pas un mot de français : il lui fallut employer près d'une année à l'étudier sous la direction de son poëte, qui lui indiquait la prosodie de ses vers avec les signes usités pour les langues anciennes. Après un travail long et pénible, la partition de *Roland*, le premier ouvrage choisi par Piccinni, se trouva prête; mais là seulement commença pour lui une série d'ennuis et de chagrins, par la rivalité qui s'établit entre ses partisans et ceux de Gluck. J'ai dit, dans la notice de celui-ci, quels furent les effets de cette rivalité (*voyez* t. IV, p. 35) et je ne répéterai pas ici ces détails. Dévoué à son art, étranger à toute intrigue, à toute ambition, aux mœurs, aux goûts, aux usages, à la langue du pays qu'il était venu habiter, Piccinni vivait dans sa famille et se livrait paisiblement à ses travaux, dans l'ignorance des efforts que faisaient les *gluckistes* pour nuire à son succès, et même pour empêcher la représentation de son ouvrage. Il faut le dire, Gluck lui-même eut le tort d'être l'instigateur de toutes ces intrigues. Cependant les répétitions de *Roland* commencèrent; les antagonistes de Piccinni les rendirent orageuses, et les choses en vinrent à ce point, qu'aux approches de la représentation, le compositeur crut sa chute inévitable. Le jour venu où la partition de *Roland*, tant calomniée par les gluckistes, allait enfin être entendue du public, la famille de Piccinni fondit en larmes au moment où il allait se rendre au théâtre; il semblait qu'il marchât au supplice. Lui seul, calme au milieu de cette désolation, rassura sa femme, et partit avec quelques amis. Malgré de sinistres prédictions, *Roland* eut une réussite complète, et Piccinni fut ramené chez lui en triomphe. Cependant, il faut l'avouer, malgré les beautés réelles qui se trouvent répandues dans cet ouvrage, la froideur générale du style justifiait jusqu'à un certain point les attaques des partisans de Gluck. Aujourd'hui que l'histoire de toute cette rivalité n'excite plus de passion, l'examen attentif de la partition de *Roland* n'y fait pas découvrir l'auteur de l'*Alessandro nelle Indie*, de l'*Olimpiade*, ni d'une multitude de productions empreintes d'une expression pénétrante; et l'on y voit avec évidence que la gêne de la langue et des convenances du théâtre français, si différentes de celles d'Italie, avait paralysé son imagination. Les mélodies de *Roland* sont douces et gracieuses, mais elles manquent de force.

Pendant que Piccinni écrivait *Roland*, il travaillait, par ordre de la reine, à *Phaon*, pièce dans le genre gracieux, destinée à la Comédie Italienne. Elle fut représentée dans un voyage de la cour, à Choisy, et y fut goûtée; néanmoins, ce succès ne put faire obtenir qu'on la jouât à Paris. Piccinni jouissait alors d'une sorte de faveur à Versailles; il y allait deux fois chaque semaine donner des leçons de chant à la reine, qui l'accueillait avec bonté, mais qui ne songea jamais à rien faire pour lui, ni à lui faire rembourser les frais de ses voyages et des partitions de ses opéras qu'il faisait relier magnifiquement pour le roi et les princes de la famille royale. Une circonstance favorable se présenta dans le même temps pour offrir aux habitants de Paris le talent de Piccinni sous un aspect plus

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

avantageux, lorsque Devismes, alors directeur de l'Opéra, réunit, en 1778, une troupe de chanteurs italiens à celle de l'Opéra français, pour jouer alternativement avec celle-ci : Piccinni fut nommé directeur de la musique de l'Opéra italien, et l'on entendit alors quelques-unes de ses meilleures partitions, avec une admiration qui tourna au profit de ses ouvrages français. *Atys*, grand opéra supérieur à *Roland*, fut représenté en 1780. Accueilli d'abord avec froideur, il obtint ensuite un succès justifié par quelques morceaux de premier ordre, notamment par le *Chœur des songes*, qui a survécu à l'abandon qu'on a fait depuis longtemps de l'ouvrage à la scène, et qu'on a entendu avec admiration dans les concerts du Conservatoire. Avant la représentation de cet opéra, l'administration de l'Académie royale de musique avait maladroitement ranimé la guerre des partisans de Gluck et de Piccinni, en chargeant concurrement ces deux illustres musiciens de la composition de deux opéras dont *Iphigénie en Tauride* était le sujet. L'opéra de Gluck fut représenté en 1779, avec le succès que méritait un si bel ouvrage. Après l'avoir entendu, Piccinni aurait dû cesser de travailler au sien ; mais des amis imprudents le pressèrent au contraire de terminer sa partition, bien que le livret qu'on lui avait confié ne pût soutenir le parallèle avec l'excellent poëme de Guillard, que Gluck avait mis en musique. L'*Iphigénie* de Piccinni fut représentée en 1781, et n'eut qu'un succès assez froid : quoiqu'il s'y trouvât de beaux morceaux, notamment l'air *Cruel ! et tu dis que tu m'aimes !* cette pièce ne put se soutenir à côté de celle de Gluck.

Ce compositeur était retourné à Vienne, en 1780 ; mais à peine fut-il parti, que Sacchini arriva à Paris, et qu'une nouvelle rivalité vint troubler le repos de l'auteur d'*Atys*. Malheureusement inspiré, celui-ci fit représenter, dans la même année que l'*Iphigénie*, son *Adèle de Ponthieu*, opéra chevaleresque, la plus faible de ses productions. Après l'incendie de l'Opéra (en 1781), il fit exécuter quelques morceaux de sa composition dans les concerts, et augmenta le nombre de ses admirateurs par les beautés qui s'y trouvaient. La lutte avec Sacchini commença en 1783 : ce fut la cour qui la fit naître en demandant à chacun des compositeurs un grand opéra pour les spectacles de Fontainebleau. Piccinni écrivit *Didon*, et Sacchini mit *Chimène* en musique. Cette pièce fut représentée la première et n'obtint qu'une représentation devant la cour, mais *Didon* fit une si vive impression, que Louis XVI voulut l'entendre trois fois de suite. A Paris, cette pièce, considérée à juste titre comme le chef-d'œuvre des opéras français de Piccinni, n'obtint pas moins de succès qu'à Fontainebleau, et pour la première fois, son auteur fut applaudi de tous et loué sans restriction. Il y a, en effet, tant d'amour dans le beau rôle de *Didon*, tant de suavité dans ses cantilènes, qu'on ne peut donner trop d'éloges à l'auteur d'un si bel ouvrage. L'année 1783 était destinée à être la plus heureuse du séjour de Piccinni en France, car on y reprit *Atys* avec un brillant succès, et dans cette même année ses opéras-comiques *le Dormeur éveillé* et *le Faux lord* réussirent à la cour et à la Comédie italienne. Le public troubla un peu ces triomphes, en 1784, car *Lucette* tomba à la Comédie italienne, et *Diane et Endymion* n'eut qu'un accueil froid à l'Opéra. *Pénélope* ne fut guère plus heureuse en 1785, et l'année suivante, Piccinni refit inutilement la musique d'*Adèle de Ponthieu*, car l'administration de l'Opéra ne voulut point faire représenter cet ouvrage, malgré la promesse formelle qu'elle lui avait faite à ce sujet. En 1784, Piccinni avait été nommé maître de chant à l'école royale de musique et de déclamation, fondée par le baron de Breteuil, aux Menus-plaisirs du Roi ; deux ans après, il fit exécuter par ses élèves son opéra de *Roland*, et le soin qui fut porté dans l'exécution fit que la musique fut mieux comprise qu'elle ne l'avait été dans la nouveauté. En 1787, il donna sans succès, au Théâtre-Italien, *le Mensonges officieux*. Il avait aussi composé la musique de deux opéras sérieux intitulés *l'Enlèvement des Sabines* et *Clytemnestre ;* mais de nouvelles intrigues en empêchèrent la représentation. Ce dernier ouvrage produisit cependant beaucoup d'effet lorsqu'il fut répété généralement en 1789 ; il aurait prouvé, dit-on, que l'auteur de *Didon* n'avait pas seulement le génie des cantilènes gracieuses et pathétiques, mais qu'il était aussi capable de s'élever jusqu'au style le plus tragique. Tant d'injustice, la chute des *Fourberies de Marine*, opéra-comique en trois actes, arrangé par Durosoy sur sa musique, la perte de onze ou douze mille francs de traitement et de pension, prix de ses travaux et des leçons qu'il avait données aux filles du banquier La Borde, le déterminèrent à quitter la France, où il avait écrit quinze opéras. Il partit le 13 juillet 1791, avec sa femme et ses filles, fut couronné au théâtre de Lyon, où l'on jouait *Didon*, reçut le même accueil

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

dans les principales villes de l'Italie, et arriva à Naples le 5 septembre. Le roi lui accorda une pension et fit remettre en scène son *Alessandro nelle Indie*, qui avait été joué avec succès dix-sept ans auparavant, et pour lequel Piccinni écrivit trois airs et un trio nouveaux. Pendant le carême de 1792, il composa *Jonathas*, qu'il considéra depuis lors comme une de ses meilleures productions dans le genre sérieux. Vers le même temps, il fit aussi représenter *La Serva onorata*, opéra bouffe qui eut une réussite complète. Le mariage d'une de ses filles avec un jeune Français établi à Naples, où assistèrent plusieurs personnes de la même nation, notamment le ministre et le consul de la république, l'exposa à des persécutions vers la fin de 1792. La population, ameutée contre lui, siffla son opéra d'*Hercule au Thermodon*. Deux de ses anciens élèves le dénoncèrent comme jacobin, et liguèrent contre lui tous les musiciens. A son retour de Venise, où il avait composé *la Griselda* et *Il Servo padrone*, il reçut du ministre Acton l'ordre de rester dans sa maison. Il y passa quatre années dans l'abandon et l'indigence. Pour comble de maux, il apprit dans le même temps que ses partitions et tout ce qu'il avait laissé à Paris était perdu ; mais il supporta tous ces malheurs avec un courage philosophique. Sa seule ressource consistait en psaumes qu'il écrivait pour des couvents, et dont il ne pouvait conserver les partitions, son dénûment ne lui permettant pas de les faire copier. Le premier traité de paix avec le gouvernement français, et l'arrivée successive des ambassadeurs Cacciaux et Garat, permirent à Piccinni de faire connaître à ses amis de Paris sa cruelle position. Dans le même temps, le ténor David lui procura un nouvel engagement pour Venise, et il obtint du roi un passeport pour s'y rendre. Accueilli, fêté à Rome par la commission française des beaux-arts que le gouvernement y avait envoyée, il fut dissuadé d'aller à Venise, et bientôt ayant été rejoint à Rome par le secrétaire de légation qui lui avait avancé l'argent pour son voyage, et que la déclaration de guerre du roi de Naples avait forcé de quitter cette ville, il partit pour la France, et arriva à Paris, le 5 décembre 1798. Dès le lendemain, il assista à la distribution des prix du Conservatoire qui se faisait à l'Opéra. Amené sur le théâtre, il fut présenté au public qui l'applaudit avec transport à plusieurs reprises. Le gouvernement lui accorda cinq mille francs pour ses premiers besoins, deux mille quatre cents francs de traitement annuel sur les fonds des encouragements littéraires, et un logement à l'hôtel d'Angiviliers, où une partie de sa famille vint le rejoindre au bout de quelques mois. A l'égard de son ancienne pension de l'Opéra, suspendue depuis plusieurs années, parce qu'il n'en pouvait jouir qu'en France, elle fut réduite de trois mille francs à mille, parce qu'on ne voulut lui tenir compte que de trois pièces, *Roland*, *Atys* et *Didon*, comme restées au répertoire, quoiqu'il eût été juste de ne point oublier *Pénélope*. Pour se distraire utilement, il écrivait des romances et des *canzones* qui étaient publiées dans le *Journal de chant et de piano* de Desormery et Bouffet. Le peu d'aisance dont il jouissait depuis l'arrivée de sa famille, et l'inquiétude qui l'agitait sur le sort de deux filles restées à Naples, sans qu'il pût leur faire parvenir des secours, lui causèrent une attaque de paralysie. Dès qu'il fut rétabli, il donna chez lui de petits concerts d'amateurs où l'on entendait les plus beaux morceaux de ses opéras chantés par sa femme et par ses filles. Un mois après son arrivée à Paris, le gouvernement avait formé le projet de créer pour lui une sixième place d'inspecteur du Conservatoire, mais l'affaire avait été négligée et l'on n'en parlait plus; toutefois, après le retour de sa santé, il fit une démarche auprès du premier consul pour obtenir qu'elle fût terminée. Le général Bonaparte l'accueillit avec intérêt, et lui demanda une marche pour la garde consulaire, afin d'avoir un prétexte pour lui accorder une gratification. Enfin, au mois d'avril 1800, sa nomination d'inspecteur du Conservatoire lui parvint, mais trop tard ; Piccinni venait d'éprouver une nouvelle atteinte de la maladie bilieuse qui, plus d'une fois, avait mis sa vie en danger. L'espoir que l'air de la campagne pourrait hâter sa convalescence l'avait fait conduire à Passy par sa famille; mais ses forces étaient épuisées. De nouvelles peines domestiques hâtèrent ses derniers moments, et le 17 floréal an VIII (7 mai 1800), il cessa de vivre, à l'âge de soixante et douze ans. Il fut inhumé dans le cimetière commun, qui depuis a été vendu. La pierre qui couvrait le tombeau de Piccinni a été transportée dans une propriété qui appartenait à la famille Delessert.

Ginguené, dans sa notice sur Piccinni et sur ses ouvrages, assure qu'il a vu une liste chronologique des opéras qu'il avait composés en Italie avant de se rendre à Paris, et que le nombre s'en élevait à *cent trente-trois*, sans

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

y comprendre les oratorios et la musique d'église : il semble qu'il doit y avoir quelque erreur dans ce calcul, car depuis le premier opéra de ce compositeur jusqu'à l'époque de son départ pour Paris, il ne s'est écoulé que vingt-deux ans; en sorte qu'il aurait fallu qu'il eût écrit plus de six opéras chaque année, ce qui est peu vraisemblable. Quoi qu'il en soit, voici tous les titres de ceux que j'ai pu trouver : 1° *Le Donne dispettose*, à Naples, 1754. 2° *Le Gelosie*, ibid., 1755. 3° *Il Curioso del suo proprio danno*, ibid., 1755. 4° *Zenobia*, opéra sérieux, à Naples, 1756. 5° *L'Astrologa*, ibid., 1756. 6° *L'Amante ridicola*, ibid., 1757. 7° *La Schiava*, 1757. 8° *Cajo Murio*, opéra sérieux, *ibid.*, 1757. 9° *Alessandro nelle Indie*, à Rome, 1758. 10° *La Morte di Abele*, opéra sérieux, à Naples, 1758. 11° *Gli Uccellatori*, ibid., 1758. 12° *Siroe*, opéra sérieux, à Naples, 1759. 13° *Le Donne vendicate*, ibid., 1759. 14° *La Cecchina ossia la buona figliuola*, à Rome, 1760. 15° *Il Re pastore*, 1760. 16° *La Contadina bizzarra*. 17° *Amor senza malizia*. 18° *L'Olimpiade*, à Rome, 1761. 19° *La buona Figliuola maritata*. 20° *Le Vicende della sorte*. 21° *Il Demetrio*. 22° *Il Barone di Torre forte*. 23° *La Villegiatura*, à Naples, 1762. 24° *Il Demofoonte*, 1762. 25° *Il Mondo della Luna*. 26° *Il nuovo Orlando*. 27° *Il gran Cid*. 28° *Berenice*. 29° *La Pescatrice*. 30° *Il Cavaliere per amore*. 31° *Artaserse*, à Turin. 32° *La Francese maligna*. 33° *Didone*. 34° *Mazzina, Acetone e Dindimenio*. 35° *La Donna di spirito*. 36° *Gelosia per gelosia*. 37° *Gli Amanti mascherati*. 38° *Gli Stravaganti*. 39° *Catone*, à Naples, 1770. 40° *La finta Giardiniera*. 41° *Il Don Chisciotto*, Naples, 1770. 42° *L'Olimpiade*, avec une nouvelle musique, à Naples, 1771. 43° *L'Antigono*, à Rome, 1771. 44° *Il finto Pazzo*. 45° *La Molinarella*. 46° *Artaserse*, avec une nouvelle musique, Naples, 1772. 47° *L'Ignorante astuto*. 48° *La Corsara*. 49° *I Sposi perseguitati*. 50° *L'Americano ingentilito*. 51° *Il Vagabondo fortunato*. 52° *I Napoletani in America*. 53° *Lo Sposo burlato*. 54° *Il Ritorno di don Calandrino*. 55° *Le quattro Nazioni*. 56° *Le Gemelle*. 57° *Il Sordo*. 58° *Alessandro nelle Indie*, avec une nouvelle musique, à Naples, 1775. 59° *I Viaggiatori felici*, ibid., 1776. 59° (*bis*) *Radamisto*, 1776. 60° *Roland*, grand opéra, à Paris, en 1778. 61° *Phaon*, à Choisy, 1778. 62° *Le Fat méprisé*, à la Comédie italienne, 1779. 63° *Atys*, grand opéra, à Paris, 1780. 64° *Iphigénie en Tauride*, ibid., 1781. 65° *Adèle de Ponthieu*, ibid., 1781. 66° *Didon*, grand opéra, à Fontainebleau, puis à Paris, 1783. 67° *Le Dormeur éveillé*, à la Comédie italienne, 1783. 68° *Le faux Lord*, ibid., 1783. 69° *Lucette*, ibid., 1784. 70° *Diane et Endymion*, grand opéra, 1784. 71° *Pénélope*, idem., *ibid.*, 1785. 72° *Adèle de Ponthieu*, avec une nouvelle musique, 1786, non représenté. 73° *Le Mensonge officieux*, opéra-comique, 1787. 74° *L'Enlèvement des Sabines*, grand opéra, 1787, non représenté. 75° *Clytemnestre*, 1787; répété, mais non représenté. 76° *Jonathan*, oratorio, à Naples, 1792. 77° *La Serva onorata*, à Naples, 1792. 78° *Ercole al Termodonte*, ibid., 1792. 79° *La Griselda*, à Venise, 1793. 80° *Il Servo padrone*, ibid., 1793. Piccinni a écrit aussi plusieurs oratorios, parmi lesquels on remarque *Sara*, composé à Rome, en 1769; des psaumes italiens pour divers couvents de Naples, et les morceaux de musique d'église suivants : 1° *Laudate* à cinq voix, avec orchestre. 2° Un autre *Laudate* pour deux soprani, basse et chœur. 3° *Beatus vir* pour soprano et chœur. 4° *Pater noster* pour soprano et orchestre.

Par un heureux hasard, M. Florimo (*voyez* ce nom), conservateur de la Bibliothèque du collége royal de musique de *San-Pietro a Majella* de Naples, a trouvé, chez un fripier de cette ville, environ soixante partitions originales des opéras italiens de Piccinni, et les a sauvées de la destruction, en les faisant entrer dans la riche collection de musique dramatique dont la garde lui est confiée.

PICCINNI (Louis), deuxième fils du précédent, né à Naples, en 1700, n'eut pas d'autre maître de composition que son père. A l'âge de seize ans, il alla le retrouver à Paris, et en 1783, il donna son premier essai dans un œuvre de sonates avec une toccate pour le piano. Il n'avait pas encore atteint sa dix-neuvième année lorsqu'il donna au théâtre des Beaujolais, en 1784, *les Amours de Chérubin*, opéra-comique en trois actes, qui eut peu de succès. *La suite des deux Chasseurs et la Laitière* ne fut pas beaucoup plus heureuse, en 1788. Deux ans après, il fit jouer au théâtre Louvois *les Infidélités imaginaires*, où il y avait un joli trio dans lequel quelques musiciens crurent reconnaître la manière de Nicolas Piccinni. En 1791, Louis accompagna son père à Naples, et dans les années suivantes il donna : *Gli Accidenti inaspettati*, à Naples; *l'Amante statua*, à Venise, en 1793; *Il Ma-*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

trimonio per raggiro, à Gênes, en 1793; *La Notte imbrogliata*, à Florence, en 1794; *Ero e Leandro*, cantate théâtrale composée pour madame Billington, en 1795. L'année suivante, Piccinni fut engagé comme maître de chapelle de la cour de Suède. Pendant cinq ans, il demeura à Stockholm et y composa plusieurs prologues en langue suédoise, et un opéra-comique intitulé *le Somnambule*. De retour à Paris, en 1801, après la mort de son père, il donna au théâtre Feydeau, en 1804, *le Sigisbee, ou le Fat corrigé*, opéra-comique en trois actes. Ce faible ouvrage fut suivi de *l'Aînée et la Cadette*, opéra-comique en un acte; d'*Amour et Mauvaise Tête, ou la Reputation*, en trois actes, 1808; d'*Avis aux jaloux, ou la Rencontre imprévue*, 1809. En 1810, il fit jouer à l'Opéra *Hippomène et Atalante*, qui ne réussit pas. Dépourvu de génie et même de ce goût élégant qui quelquefois en tient lieu au théâtre, il n'avait jamais obtenu de succès véritable, et la plupart de ses opéras n'avaient eu qu'un petit nombre de représentations; il finit par renoncer à une carrière sans charme pour lui, et se livra à l'enseignement du chant; cependant il fit un dernier effort, en écrivant la musique de *la Rancune trompée*, ouvrage posthume de Marmontel, en un acte, qui ne fut joué qu'une seule fois, en 1819. Louis Piccinni est mort subitement, le 31 juillet 1827, à l'âge de soixante et un ans, en se rendant à sa maison de Passy.

PICCINNI (Louis-Alexandre), né à Paris, le 10 septembre 1779, était fils naturel de Joseph Piccinni, fils aîné de Nicolas. Destiné dès son enfance à la profession de musicien, il apprit à jouer du piano sous la direction d'un maître de cette époque, appelé Hausmann. Dès l'âge de treize ans, il donnait lui-même des leçons de cet instrument. Élève de Lesueur pour la composition, il termina ses études avec les conseils de son aïeul, à l'époque du retour de celui-ci à Paris. D'après l'avis de ce grand artiste, il s'attacha à la lecture des partitions, et cette étude fut si avantageuse pour lui, qu'il devint un des plus habiles accompagnateurs de piano. D'abord attaché au théâtre Feydeau, en cette qualité, il passa à l'Opéra pour remplir les mêmes fonctions en 1802, mais seulement comme adjoint. Depuis 1803 jusqu'en 1807, il remplit, au théâtre de la Porte-Saint-Martin, l'emploi de chef d'orchestre, et la place de second accompagnateur de la chapelle de l'empereur Napoléon lui fut confiée en 1804. Dix ans plus tard, il devint accompagnateur en chef de la chapelle du roi, et en 1818, il reçut le brevet de pianiste de la musique particulière de la Dauphine. Rentré, en 1810, dans la direction de l'orchestre du théâtre de la Porte-Saint-Martin, il la conserva jusqu'en 1810, et ne la quitta que pour celle de troisième, puis de second et enfin de premier chef du chant à l'Opéra. En 1824, il fut chargé de la mise en scène des ouvrages nouveaux, et il renonça alors à ses fonctions d'accompagnateur du théâtre du Gymnase, qu'il remplissait depuis 1820. La décoration de la Légion d'honneur lui fut accordée, en 1825; mais au mois d'octobre 1830, il perdit ses deux places à l'Opéra, sans qu'on lui eût fait connaître le motif de sa destitution. En vain il réclama contre cette injustice, par un écrit intitulé *Ma defense* (Paris, 1830, in-4° de vingt pages, tiré à douze exemplaires); tout ce qu'il obtint fut une pension plus élevée que celle qui lui était due pour la durée de son service : cette augmentation lui fut enlevée après la révolution de 1830. Le privilége du spectacle de Boulogne avait été accordé à Piccinni, en 1827; mais cette entreprise ne réussit pas. De retour à Paris, il s'y livra à l'enseignement jusqu'en 1830. Dans cette même année, il s'établit à Boulogne, en qualité de professeur de piano et de chant, puis il passa plusieurs années à Toulouse, où il fut chargé de la direction du Conservatoire. On ignore les motifs qui lui firent abandonner cette position pour se rendre à Strasbourg, où il se livrait à l'enseignement du chant. Il y fit représenter, en 1847, son dernier ouvrage intitulé *la Prise de Jéricho*, opéra mélodramatique. Pendant son séjour dans cette ville, il allait diriger les concerts et les fêtes musicales à Bade. De retour à Paris, en 1849, il y est mort à l'âge de près de soixante et onze ans, le 24 avril 1850. Cet artiste a écrit la musique de plus de deux cents mélodrames et ballets d'action pour le théâtre de la Porte-Saint-Martin et pour quelques autres spectacles des boulevards. Quelques-uns de ces ouvrages ont obtenu un succès de vogue; tels sont : *Romulus, Robinson Crusoé, la Pie voleuse, Marie Stuart, le Vampire, les deux Forçats, le Monstre, Trente ans de la vie d'un Joueur, le Mariage de raison*, à la Porte-Saint-Martin; *le Volcan, la Femme magnanime, la Belle Arsène, Geneviève de Brabant*, au Cirque-Olympique; *Clara, la Bataille de Pultawa, les Strelitz*, à l'Ambigu-Comique; *la Citerne, le Chien de Montargis, le Mont-Sauvage, la*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Fille de l'Exilé, la Fausse Clef, Guillaume Tell, la Peste de Marseille, au théâtre de la Gaieté. Les opéras comiques de Piccinni sont : 1° *Arlequin au village*. 2° *La Pension de jeunes demoiselles*. 3° *Le Pavillon*. 4° *Arlequin bon ami*. 5° *Les deux Issues*. 6° *Les Billets doux*. 7° *L'Amant rival de sa maîtresse*. 8° *Les deux Maîtres*. 9° *La Femme justifiée*. 10° *La Physionomie;* tous représentés au théâtre de Jeunes-Artistes de la rue de Bondy. 11° *La Forteresse*. 12° *L'Entresol*. 13° *Lui-même*. 14° *Le Terme du voyage*. 15° *Gilles en deuil*. 16° *Les deux Voisins*, au théâtre des Variétés. 17° *L'Amoureux par surprise*, au théâtre Feydeau, en 1804. 18° *Avis au public ou le Physionomiste en défaut*, en deux actes, *ibid.*, 1806. 19° *Ils sont chez eux*, en un acte, *ibid.*, 1808. 20° *Le Sceptre et la Charrue*, en trois actes, *ibid.*, 1817. 21° *La Maison en loterie*, en un acte, au théâtre du Gymnase, 1820. 22° *Le Bramine*, en un acte, *ibid.*, 1822. 23° *La petite Lampe merveilleuse*, en un acte, *ibid.*, 1822. 24° *La Fête française*, en un acte, 1823, *ibid.* 25° *Alcibiade solitaire*, en deux actes, à l'Opéra, 1824. Piccinni a écrit une cantate pour le baptême du duc de Bordeaux, exécutée au Gymnase, en 1821 ; une *Ode maçonnique*, en 1818; beaucoup de romances, de cantates et d'airs de vaudevilles; enfin, des sonates, des pots-pourris et des thèmes variés pour le piano.

PICCIOLI (Jacques-Antoine), prêtre et compositeur, qui vivait vers la fin du seizième siècle, naquit à Corbario, dans l'État de Venise, et fut élève du P. Constant Porta. On connaît de lui les ouvrages suivants : 1° *Litaniæ de B. V.* 5 *voc.* (*voyez* le catal. de Pastorff). 2° *Canzonette a* 3 *voci;* Venise, 1593, in-4°. Dans la collection de messes de divers auteurs, publiée à Milan, en 1588, par Jules Bonagionta, on en trouve une de Piccioli, à cinq voix, intitulée *Voce mea*, etc., dans laquelle le *Benedictus* est un canon à quatre voix, où deux parties marchent par mouvement direct, et deux par mouvement contraire.

PICCIONI (Jean), organiste de la cathédrale d'Orvieto, à la fin du seizième siècle et au commencement du dix-septième, a publié six livres de madrigaux à cinq voix, dont je ne connais que ceux-ci : 1° *Madrigali a cinque voci. Libro quarto; Venezia, appresso Gardano*, 1596, in-4°. 2° *Il Pastor fido musicale, sesto libro di madrigali a cinque voci; Venetia, per Giacomo Vincenti*, 1602, in-4°. Piccioni est aussi auteur de plusieurs livres de motets, desquels on trouve à la bibliothèque du Lycée musical de Bologne : 3° *Concerti ecclesiastici et Mottetti a* 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 *et* 8 *voci*, op. 16; *Venetia, Gia. Vincenti*, 1610, in-4°. 4° *Concerti ecclesiastici o Mottetti sacri a due, tre et quattro voci*, op. 21 ; *Roma, J.-B. Robletti*, 1619.

PICCOLI (Costantino), littérateur piémontais, né à Novare au commencement du dix-neuvième siècle, est auteur d'un *Elogio del maestro di Capella Pietro Generali;* Novare, imprimerie de Rosario, 1835, in-8° de quarante-sept pages, suivies de sept pages de notes.

PICCOLO (Filippo **LO**), nom qui n'est vraisemblablement que l'indication de la taille de la personne (Philippe le petit), mais le seul sous lequel soit connu un prêtre sicilien qui fut bénéficié de la cathédrale de Palerme, vers le milieu du dix-huitième siècle. On a sous ce même nom un traité du plain-chant, intitulé : *Il Canto fermo esposto nella maggior brevità, e col modo più facile; in Palermo*, 1739; *nella stamperia di Angelo Felicella*, in-4° de xvi et cent vingt-quatre pages. L'ouvrage est divisé en sept chapitres.

PICCOLOMINI (Alexandre), né à Sienne, le 13 juin 1508, fut professeur de philosophie morale à Padoue, et fut fait archevêque de Patras, en 1574, et coadjuteur de Sienne. Il mourut en cette ville le 12 mars 1578. Dans son livre intitulé *Della institutione morale libri XII* (Venise, 1569, in-4°), il traite de la musique en général, de la musique vocale et de la musique instrumentale, aux chapitres 12e et 13e du quatrième livre.

PICCOLOMINI (François), né à Sienne, en 1520, enseigna la philosophie pendant cinquante-trois ans aux universités de Pérouse et de Padoue, et mourut dans sa ville natale, en 1604, à l'âge de quatre-vingt-quatre ans. Il traite de l'effet moral de la musique dans son livre intitulé : *Universa Philosophia de moribus, nunc primum in decem gradus redacta et explicata ;* Venise, 1583, in-fol. C'est une seconde édition.

PICCOLOMINI (Marie), cantatrice, née à Sienne, en 1836, et de la même famille que les précédents, reçut des leçons de vocalisation et de chant d'un abbé attaché à la cathédrale de cette ville. La beauté de sa voix détermina ses parents à la mettre au théâtre. En 1855, elle débuta à Turin dans la *Traviata* de Verdi, et y produisit une vive impression. Engagée dans l'année suivante au théâtre de la

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Reine, à Londres, elle y excita des transports d'admiration qui s'accrurent pendant les saisons de 1857 et 1858. Dans l'été de cette dernière année, elle fut appelée à New-York, où ses succès eurent aussi beaucoup d'éclat. De retour à Londres, en 1860, elle y a retrouvé toute la faveur des *dilettanti*.

PICERLI (le P. Silvenio), docteur en théologie de l'ordre des mineurs observants réformés, au couvent de Naples, dont il était gardien, naquit à Rieti, dans les dernières années du seizième siècle. On a de lui trois traités sur la musique, sous les titres suivants : 1° *Specchio primo di musica, nel quale si vede chiaro non sol' il vero, facile e breve modo d'imparar di cantare il canto figurato e fermo; ma vi si vedon' anco dichiarate con brevissim' ordine tutte le principali materie, che ivi si trattano, sciolte le maggiore difficoltà*, etc.; Naples, Ottavio Beltrano, 1630, in-4° de quatre-vingt-une pages. 2° *Specchio secondo di musica, nel quale si vede chiaro il vero e facil modo di comporre di canto figurato e fermo, di fare con nuove regole ogni sorte di contrappunti e canoni*, etc.; Naples, Matteo Nucci, 1631, cent quatre-vingt-seize pages in-4°. Le troisième traité, sous le titre de *Specchio terzo di musica*, est relatif à la musique théorique et aux proportions. J'ignore la date de l'impression de ce traité. Forkel, qui n'a connu Picerli et ses ouvrages que par la citation fautive et laconique de La Borde, le nomme *Piverli*, et range le *Specchio primo* et le *Specchio secondo* parmi les traités généraux de musique, au lieu de les placer chacun à la division qui leur convient (*Allgem. Litter. der Musick*, p. 286). L'erreur de La Borde a pour origine une faute d'impression de la table des auteurs du 1er volume de l'*Histoire de la musique*, par le P. Martini. M. Lichtenthal a copié Forkel; quant à M. Becker, il a commis une singulière inadvertance, en citant les livres de Picerli sous le véritable nom de leur auteur (p. 475 du *Systematisch-Chronol. Darstellung der musicalischen Literatur*), et dans un autre endroit (p. 286, *ibid.*), sous celui de *Picerli*.

PICHEL ou **PICHL** (Wenceslas), compositeur, naquit en 1741, à Bechin, en Bohême, et commença l'étude de la musique dès sa septième année, sous la direction de Jean Pockorny, recteur de l'école de ce lieu. En 1753, il fut admis au séminaire des jésuites de Brzeznicz, en qualité d'enfant de chœur : il y fit ses humanités. Lorsqu'elles furent terminées, il alla à l'université de Prague pour y suivre les cours de philosophie, de théologie et de droit. Dans le même temps, il fut placé comme violoniste au séminaire de Saint-Wenceslas. Après avoir pris pendant deux années des leçons de contrepoint dans l'école du célèbre organiste Segert, il entra dans la chapelle de l'évêque de Grosswardein, en qualité de sous-directeur. Son goût pour la poésie latine le porta dans le même temps à faire quelques petits opéras en cette langue, tels que *Olympia Jovi sacra; Pythia, seu ludi Apollinis; Certamen Deorum*, etc., qui furent mis en musique par lui-même, ou par le maître de chapelle Ditters. C'est à la même époque qu'il composa des messes, des symphonies et des concertos de violon. En 1769, la cour de Saint-Pétersbourg lui fit faire des propositions pour la place de directeur de musique; mais il préféra rester dans sa patrie, et il accepta le même titre chez le comte de Hartig, à Prague. Après deux années passées chez ce seigneur, il fut appelé à Vienne, en qualité de premier violon du théâtre national, et l'impératrice Marie-Thérèse le fit entrer, en 1775, chez l'archiduc Ferdinand, à Milan, en qualité de directeur de musique. Pendant les vingt et un ans de la durée de son séjour en Italie, il fit des voyages à Rome, Naples, Florence, Parme, Venise, et autres villes importantes, et y lia des relations d'amitié avec les principaux artistes de cette époque. Lorsque la Lombardie fut envahie par l'armée française, en 1796, Pichl retourna à Vienne avec l'archiduc, et bientôt il apprit que sa bibliothèque musicale, laissée à Milan, ainsi qu'une histoire des musiciens de la Bohême, qu'il avait écrite et qui lui avait coûté de longues recherches, lui avaient été enlevées par les Français. Après avoir visité Prague, au mois de décembre 1802, avec sa fille, excellente cantatrice, il retourna à Vienne, où il mourut au mois de juin 1804, d'une apoplexie foudroyante, pendant qu'il exécutait un concerto de violon chez le prince de Lobkowitz. D'après la liste de ses compositions, écrite par lui-même, il a publié : I. Vingt-huit symphonies à grand orchestre, divisées dans les œuvres 1, 8, 15, 17, 19, 38, 39, 115; Vienne, Offenbach et Paris. II. Trois sérénades à grand orchestre, op. 9; *ibid.* III. Douze quintettes pour deux violons, deux violes et basse, op. 5, 28 et 42; *ibid.* Cinq de ces quintettes ont été publiés à Paris, chez Sieber, et à Offenbach chez André, comme œuvres 3 et 30. IV. Douze quatuors pour deux violons, alto et violon-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

celle, op. 13, 40, 41 et 113; Vienne, Amsterdam, Berlin et Paris; six de ces quatuors sont gravés chez Sieber, comme l'œuvre 2me. V. Trois quatuors pour flûte, op. 12; Vienne et Amsterdam. VI. Trois quatuors pour clarinette, op. 16; *ibid.* VII. Six ottetti pour baryton, violons, violes, flûte et violoncelle, op. 37. VIII. Sept septuors pour les mêmes instruments, op. 38. IX. Six sextuors pour baryton, deux violons, deux violes et violoncelle, op. 35. X. Six quintettes pour baryton, deux violons, viole et violoncelle, op. 34. XI. Trois quatuors pour baryton, violon, viole et violoncelle, op. 33. XII. Symphonie concertante pour deux violons et orchestre, op. 6. XIII. Trois concertos pour violon, op. 3 et 104. XIV. Trois concertini, *idem*, op. 45. XV. Six trios pour violon, alto et violoncelle, op. 7. XVI. Trente-deux duos pour deux violons, ou violon et alto, ou violon et violoncelle, divisés dans les œuvres 2, 4, 10, 14, 18, 23 et 24. XVII. Sonates et solos pour violon, op. 20, 21, 22, 25, 27, 29, 43, 44. XVIII. Deux concertos pour la clarinette, op. 101; Vienne. XIX. Sonates pour piano avec ou sans accompagnement, op. 26, 31, 102; *ibid.* XX. Trois messes solennelles à quatre voix et orchestre, op. 106, *ibid.* XXI. Messe en plain-chant, op. 107; *ibid.* XXII. *Miserere* en plain-chant, op. 108. XXIII. Six motets, op. 109. XXIV. Deux graduels, op. 110. XXV. Dix psaumes, op. 114.

Ce laborieux artiste a laissé en manuscrit dans la chapelle de Grosswardein : 1° Trois messes solennelles à quatre voix et orchestre. 2° Une messe pastorale. 3° Trois opéras latins. 4° Six offertoires. 5° Neuf symphonies, intitulées *les Neuf Muses*. 6° Trois autres intitulées *les Trois Grâces*. 7° Quatre sérénades pour divers instruments. 8° Sept concertos pour violon. 9° Six trios pour violon. 19° Douze sonates pour violon seul. Pendant la durée de son séjour à Milan, il a écrit pour le service de l'archiduc Ferdinand, depuis 1770 jusqu'en 1790 : 11° Dix-sept petites messes. 12° Douze psaumes pour les vêpres. 13° Quinze offertoires. 14° Une messe de *Requiem*. 15° Un *Dies iræ* solennel. 16° Un *Miserere* avec instruments. 17° *Miserere in Parasceve*, sans instruments. 18° Quatre messes solennelles. 19° Messe en plain-chant. 20° *Te Deum* solennel. 21° Trois opéras sérieux italiens. 22° Quatre opéras bouffes italiens. 23° Quatre *Tantum ergo*. 24° Trente-six symphonies à grand orchestre. 25° Quatre grandes sérénades. 26° Vingt-quatre trios pour deux violons et violoncelle. 27° Six concertos pour violon. 28° Grand concerto pour orchestre. 29° Six quatuors pour violons, viole et basse. 30° Trois quintettes, *idem*. 31° Cent quarante-huit quatuors pour baryton, violon, alto et basse, composés pour le prince Esterhazy. 32° Vingt-quatre caprices pour violon. 33° Un concerto pour hautbois. 34° Deux concertos pour flûte. 35° Un concerto pour basson. 36° Un concerto pour harpe. 37° Un concerto pour contrebasse. 38° Une symphonie concertante pour deux violons. 39° Un *idem* pour deux cors. 40° Huit concertos pour cor.

PICHELMAYER ou **PICHELMAIER** (Georges), valet de chambre de l'empereur d'Autriche et musicien de la cour impériale, dans la première moitié du dix-septième siècle, a séjourné quelque temps en Bohême. Il s'est fait connaître par un ouvrage intitulé *Psalmodia sacra*; Ratisbonne, 1637.

PICHIS (Érasme DE), auteur inconnu, a écrit à Rome un traité *De musica* cité par Mandosi (*Biblioth. roman. cent.* 7).

PICHLER (le P. Placide-Marie), né à Pfaffenhofen sur l'Ilm, en 1721, se livra dans sa jeunesse à l'étude des sciences et de la musique, et entra dans l'ordre de Saint-Benoît, en 1741, à Thierhaupten. Après avoir été ordonné prêtre, en 1744, il fut envoyé au couvent de Scheuern, où il se fit connaître comme un des meilleurs organistes de son temps; puis il passa quelques années à Vienne, fit un voyage en Italie et se retira à Venise, au couvent de Saint-Georges, où il mourut, en 1796. Vers 1760, il se répandit en Allemagne des copies manuscrites de plusieurs morceaux de sa composition; entre autres six trios pour violon, viole et basse; six *idem* pour luth, violon et violoncelle, et enfin six autres trios pour flûte, violon et basse.

PICHSELLIUS (Sébastien), littérateur et musicien allemand du seizième siècle, a publié, à Spire, un petit poëme latin sur la musique, sous le titre de *M. Sebastiani Pichselli viri eruditissimi ac musici celeberrimi* p. m. *Carmen de musica*, 1588, in-8° d'une feuille non paginée.

PICTE (Noel), luthier de Paris, né vers 1760, fut élève de Saunier. Les violons et les basses qu'il a fabriqués jusqu'en 1810 sont d'un beau fini et sont estimés.

PICTOR (D. Jean-Frédéric), prêtre et organiste de la cathédrale de Salzbourg, dans les dernières années de seizième siècle, n'est connu que par un recueil de psaumes des vêpres à quatre et à cinq voix intitulé : *Psal-*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

modia vespertina D. Joannis Friderici Pictorii reverendissimi ac illust. Principis Domini, Andreæ Cardinalis de Austria Sacellani, junctis aliquot Beatissimæ Virginis Mariæ canticis quatuor et quinque vocibus compositis et ad Dei Opt. Max. laudem et ecclesiæ catholicæ decus nuperrimè in lucem editis. Monachii, in officina musica Adami Berg, 1594, in-4° obl.

PIELTAIN (Dieudonné-Pascal), violoniste et compositeur, né à Liége, en 1754, fut un des meilleurs élèves de Jarnowich. En 1778, il se rendit à Paris, et s'y fit entendre six années de suite au Concert spirituel. Il ne s'éloigna de cette ville qu'en 1784, pour aller à Londres en qualité de premier violon des concerts de lord Abington. Après avoir occupé cette place pendant neuf années, Pieltain fit un voyage à Pétersbourg, où il donna des concerts avec succès, s'arrêta quelque temps à Varsovie, à Berlin et à Hambourg, où il se trouvait en 1800. De retour à Liége, il y vécut dans une honnête aisance, fruit de ses travaux, aimé et respecté de ses concitoyens. Il est mort dans cette ville, le 12 décembre 1833, à l'âge de soixante-dix-neuf ans. Pieltain a publié à Paris et à Londres treize concertos pour le violon, six sonates pour le même instrument, deux œuvres de six quatuors pour deux violons, alto et basse, douze duos pour deux violons; Paris, Pleyel, et douze airs variés en deux livres pour les mêmes instruments; Paris, Sieber.

PIELTAIN (le jeune), frère du précédent, fut élève de Punto pour le cor, et exécuta, en 1781, des concertos sur cet instrument au Concert spirituel. En 1784, il était avec son frère attaché aux concerts de lord Abington, à Londres.

PIERLOT (Denis), violoniste français, qui était attaché au Concert spirituel, en 1780, a publié à Paris, chez Imbault : 1° Trois symphonies pour deux violons, alto, basse, deux hautbois et deux cors, op. 1. 2° Première et deuxième symphonies concertantes pour deux violons et orchestre.

PIERLUIGI (Angelo), fils aîné de l'illustre Pierluigi de Palestrina, naquit à Rome, vers le milieu du seizième siècle. Élève de son père, il se livra à la composition. Dans le second livre des motets de celui-ci, on trouve deux motets à cinq voix d'Angelo sur les paroles : *Circuire possum, Domine, cœlum*, et *In hac cruce te invenit*. Il mourut jeune, antérieurement à 1594.

PIERLUIGI (Rodolphe), second fils de Jean Pierluigi de Palestrina, né à Rome, y mourut avant 1574. Un motet à cinq voix de sa composition a été inséré dans le deuxième livre de ceux de Palestrina.

PIERLUIGI (Silla), troisième fils de Jean Pierluigi de Palestrina, né aussi à Rome, y mourut comme ses frères avant 1594. Deux motets à cinq et à six voix de sa composition (*Domine pater*, etc., et *Nunc dimittis*) ont été insérés dans le second livre de motets de son père.

PIERMARINI (François), ténor, né à Bologne, débuta au théâtre de *la Pergola*, à Florence, en 1822. Dans l'année suivante, il chanta à Turin, puis à Milan, où on le retrouve en 1824, 1826 et 1827. Appelé à Madrid, en 1828, il y obtint du succès, et fut attaché au Conservatoire de cette ville, en qualité de professeur de chant. En 1834, il en fut nommé directeur et censeur. La reine d'Espagne le décora de l'ordre de Charles III. Par des motifs inconnus, Piermarini abandonna cette position, en 1840, et se rendit à Paris, où il publia un *Cours de chant divisé en deux parties*. Une édition française et allemande de cet ouvrage a été publiée, en 1845, à Mayence, chez Schott.

PIERRE, surnommé **DE CORBIE**, du lieu de sa naissance, fut poëte et musicien dans le treizième siècle. Il nous reste six chansons notées de sa composition, qu'on trouve dans le manuscrit de la bibliothèque impériale de Paris coté 7222 (ancien fonds).

PIERRE (l'abbé), vicaire de la cathédrale de Metz, né dans cette ville, s'est fait connaître par un ouvrage qui a pour titre : *De l'harmonie dans ses rapports avec le culte religieux. Études abrégées;* Metz, Verounais, 1838, et Paris, Gaume, 1 vol. in-8°, avec trente-six pages de musique.

PIERRET (....), luthier français, vécut sous les règnes de Henri IV et de Louis XIII. Ses violons sont estimés; il les terminait avec plus de soin que son compatriote Bocquay, et en a fait en moins grand nombre.

PIERSON (Martin), bachelier en musique et directeur du chœur de l'église Saint-Paul, de Londres, mourut en cette ville, vers 1630. On a sous son nom une collection de motets et de chansons à cinq voix avec accompagnement de violes et orgue; cet ouvrage a pour titre : *Mottets, or grave chamber music, containing songs of 5 parts of several sorts for voices and viols, with an organ part*, etc. Londres, 1630.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

PIERSON (Henri-Hugh), compositeur, est né le 12 avril 1815, à Oxford. Il descend d'une ancienne famille anglaise, d'origine normande. Son nom véritable est tel qu'il est écrit ici et non *Pearson*, comme on l'écrit généralement et même comme on le trouve aux titres de plusieurs de ses ouvrages. Son père était prédicateur en titre du roi Georges IV, ce qui procura au jeune Pierson l'occasion d'entendre souvent l'excellente musique de la chapelle royale, ainsi que les concerts de la cour, et cette circonstance fit découvrir ses heureuses dispositions pour l'art. Son éducation musicale fut confiée au maître de la chapelle et à l'organiste Thomas Attwood, artiste distingué. Les progrès de son élève furent rapides. A l'âge de treize ans, Henri Pierson fut envoyé au collége de Harrow (près de Londres), pour y faire ses études littéraires. Il y était depuis trois ans et y avait obtenu le prix de poésie latine, lorsque l'altération sensible de sa santé décida son père à le rappeler près de lui, à la campagne, et à lui interdire toute occupation relative à la musique, parce que son tempérament nerveux en éprouvait de trop vives émotions. Cependant son goût passionné pour cet art l'emportant sur toute autre considération, il continua de composer en secret. Lorsque sa santé fut rétablie, Pierson fut envoyé à Londres, pour suivre des cours de médecine, à l'exercice de laquelle il était destiné. Il y passa deux ans, et dans cet intervalle il écrivit de la musique sur quelques poésies fugitives de Byron et de Shelley : ces morceaux furent publiés chez l'éditeur Novello. En 1835, Pierson se rendit à Paris avec la résolution de se livrer exclusivement à la culture de la musique, vers laquelle il se sentait entraîné. Accueilli par le vieux *maestro* Paer, il en reçut quelques conseils, mais il ne put alors continuer des études régulières, parce que son père le rappela près de lui et le fit entrer à l'université de Cambridge, où il suivit les cours de sciences physiques. Ce fut dans cette institution qu'il apprit le contrepoint sous la direction du professeur Walmisley. Ses études scientifiques étant terminées en 1839, il partit pour l'Allemagne et vécut d'abord quelque temps à Prague, où Tomaschek lui enseigna l'art de l'instrumentation. A Dresde, il reçut aussi des conseils de Reissiger. Quelques compositions vocales publiées à Leipsick chez Breitkoff et Hærtel et chez Kistner, commencèrent à le faire connaître. En 1844, la chaire de professeur de musique de l'université d'Edimbourg étant devenue vacante par la retraite de Henri Bishop, Pierson fut appelé en Écosse pour la remplir. Cette position parut d'abord lui plaire ; mais après l'avoir occupée pendant dix-huit mois, il donna sa démission et retourna en Allemagne. A Vienne, où il se rendit d'abord, il publia plusieurs ouvrages sous le pseudonyme d'*Edgar Mansfeldt* ; puis il alla à Berlin et y écrivit son opéra romantique intitulé *Leila*, qu'il destinait au théâtre de Hambourg ; mais avant de faire connaître cette production au public, il fit jouer, le 7 mai 1845, au théâtre de Brünn, l'opéra féerique *Der Elfensieg* (le Triomphe des Sylphes), dont le livret était de sa femme (*Caroline Leonhard* Lysen), et qui obtint quelque succès. Ce ne fut que deux ans plus tard que *Leila* fut représenté à Hambourg. La musique de cet ouvrage fut l'objet d'éloges exagérés et de critiques acerbes. Après quelques représentations orageuses, Pierson prit le parti de retirer sa partition, se plaignant de la mauvaise volonté du chef d'orchestre, qu'il accusait de nuire à l'exécution de son ouvrage. Pierson écrivit ensuite l'opéra héroïque intitulé *Contarini*, lequel n'a pas été représenté. Après avoir habité Hambourg depuis 1847 jusqu'en 1855, il retourna en Angleterre, où précédemment son oratorio de *Jérusalem* avait été entendu avec intérêt et avait été publié en partition chez Novello. Depuis lors il a écrit *le Paradis*, oratorio qui, je crois, n'a pas encore été exécuté, ainsi que la seconde partie de *Faust* de Gœthe.

Parmi les compositions publiées par cet artiste-amateur, on remarque : 1° Marche funèbre pour *Hamlet*, tragédie de Shakespeare, partition et arrangement pour le piano ; Leipsick, Peters. 2° Ouverture romantique, parties d'orchestre et partition pour le piano ; Vienne, Müller. 3° Six chants à voix seule avec piano ; *ibid.* 4° Huit chants *idem* ; Hambourg, Schuberth. 5° Élégie pour ténor ou soprano, avec piano ; Hambourg, Bœhme. 6° Romances, *idem* ; Dresde, Arnold. 7° Chant de mai, à quatre voix, poésie de Milton ; Londres, Novello. 8° *Salve æternum*, cantate avec orchestre, exécutée aux concerts philharmoniques de Norwich ; Londres, Ewer et Ce. 9° *Ave Maria*, idem ; Vienne, Müller. 10° Beaucoup de mélodies et de romances détachées, dont *l'Apparition*, *un Regard*, etc. Pierson a donné à Hambourg une deuxième édition des Études d'harmonie et de contrepoint de Beethoven, et en a publié une traduction anglaise, à Londres.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

PIETERZ (Adries), le plus ancien facteur d'orgues connu de la Belgique, naquit à Bruges dans les premières années du quinzième siècle. En 1451, il construisit à Delft un orgue appelé *Heilig Kruis Orgel* (l'Orgue de la sainte Croix), parce qu'il était placé au-dessus de l'autel de Saint-Georges, à la croix de l'église. Il a construit à Delft, en 1455, dans l'église Neuve, un instrument qui s'y trouve encore, mais qui avait été déjà restauré quatre fois en 1548. Il ne reste presque plus rien aujourd'hui de l'ouvrage de Pieterz. Lootens, et d'après lui Hess (*Korte Schets van de allereerste uitvinding der Orgelen*, p. 14), ont donné quelques renseignements sur ces instruments.

PIETKIN (Lambert), chanoine de Saint-Materne et maître de chapelle à Saint-Lambert, de Liége, né dans cette ville, en 1612, y mourut en 1666. La cathédrale de Liége possède de sa composition douze messes à six et à huit voix. Il a publié de sa composition un recueil de motets intitulé : *Sacri concentus* 2, 3, 4 *et* 8 *vocum* ; Liége, 1668, in-4°, et quelques autres ouvrages dont les titres ne sont pas connus. Enfin, il a laissé en manuscrit plusieurs antiennes qui se chantaient encore à Liége, en 1794.

PIÉTON (Loyset ou Louis), musicien français, naquit vers la fin du quinzième siècle, ou plutôt dans les premières années du seizième, à Bernay, en Normandie, et fut, à cause de cela, surnommé *le Normand*. L'abbé Baini a confondu ce musicien avec Louis Compère (*voyez* ce nom). Le lieu de la naissance de Piéton est indiqué dans la table des auteurs du quatrième livre des motets de la collection publiée par Pierre Attaignant, en 1531, in-4° obl.; on y lit : *Benedicite Deum cæli*... Loyset de Bernais. Forkel s'est trompé lorsqu'il a cru que *Loyset* était le nom de famille du musicien dont il s'agit, et *Piéton* un sobriquet (*Allgem. Geschichte der Musik*, tome II, p. 648) : *Loyset* était, à l'époque où vécut cet artiste, un diminutif de *Louis* assez fréquemment employé ; c'est ainsi qu'on appelait aussi Louis Compère, et c'est la conformité de ce prénom qui a causé l'erreur de Baini, copié par Kiesewetter dans son *Mémoire sur les musiciens néerlandais*, dans son *Histoire abrégée de la musique moderne*, et dans le catalogue de la musique de sa bibliothèque. Dans son obstination à me contredire sur la distinction que j'ai faite des deux musiciens *Compère* et *Piéton*, Kiesewetter a fait un long article rempli d'erreurs dans la 39me année de la *Gazette générale de musique de Leipsick* (p. 565-568), sous les initiales D. F., pour démontrer leur identité. La découverte de l'épitaphe de *Compère* (*voyez* ce nom) est venue me donner gain de cause, et démontrer que j'étais dans le vrai, lorsque j'ai dit que *Loyset Piéton* est postérieur d'un demi-siècle à *Loyset Compère*. Tous les raisonnements de Kiesewetter, pour prouver leur identité, sont tombés dans le néant. Outre le morceau cité ci-dessus, on a de Piéton un *Beati omnes* à quatre voix, imprimé dans une collection de psaumes publiée à Nuremberg, en 1542; Forkel en a rapporté un extrait en partition (*loc. cit.*). Les *Concentus* 4-8 *vocum* de Salblinger (Augsbourg, 1545) contiennent aussi quelques morceaux de Piéton. Le troisième livre des *Motets de la Couronne*, publié par Octave Petrucci, renferme un *O bone Jesu illumina* à quatre voix, du même musicien. On trouve deux autres psaumes à quatre voix de Piéton dans le *Tomus tertius Psalmorum selectorum quatuor et quinque vocum*, etc.; *Norimbergæ, apud Jo. Petreium*, etc., 1542. Le troisième livre des *Motetti del Fiore*, qui porte le titre latin *Liber tertius cum quatuor vocibus* (Lyon, Jacques Moderne, 1530), contient deux motets du même musicien. On en trouve deux à cinq voix, du même, dans le *Liber tertius viginti musicales quinque, sex, vel octo vocum motetos habet*, publié à Paris, par Attaignant, en 1534. Enfin trois chansons françaises à quatre voix, de Piéton, sont contenues dans le premier livre de pièces de ce genre, imprimé à Anvers, en 1545, par Tylman Susato.

PIETRAGRUA (Gaspard), prêtre, né à Milan, vers la fin du seizième siècle, fut d'abord organiste de l'église Saint-Jean de Monza, puis de la collégiale de Canobio, où il se trouvait en 1620. Il avait alors le titre de prieur. On connaît sous son nom : 1° *Concerti e canzoni francesi ad* 1, 2, 3, 4, *con Messe, Magnificat, falsi bordoni, Litanie della Madona e degli santi* ; Milan, 1620. 2° *Canzonette a tre* ; ibid. 3° *Motetti a voce sola* ; ibid. 4° *Messa e salmi alla Romana per cantarsi alli vespri di tutto l'anno con due Magnificat, le quattro antifone, ed otto falsi boordoni a* 4 *voci, lib.* 5; ibid.

PIETRAGRUA (Charles-Louis), compositeur dramatique, naquit à Florence, en 1692. Il a écrit pour le théâtre de Venise : *Il Pastor fido*, en 1721, et *Romolo e Tazio*, en 1722. On ignore quelle fut la suite de la carrière de cet artiste.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

PIFARO (Nicolo). *Voyez* **NICOLAS DE PADOUE.**

PIFFET (Étienne), surnommé *le grand nez*, était violoniste à l'orchestre de l'Opéra, à Paris, vers 1750. Il se fit entendre, à cette époque, avec succès au Concert spirituel. On a gravé de sa composition des sonates à deux violons et basse continue, et des cantates à voix seule.

PIGNATI (l'abbé Pierre-Romulus), ou **PIGNATA**, compositeur dramatique, né à Rome *vers 1660, fut considéré comme un artiste* distingué vers la fin du dix-septième *siècle. On a* retenu les titres suivants des opéras qu'il a fait représenter sur les divers théâtres de Venise et dans quelques autres villes d'Italie : 1° *Costanza vince il destino*, au théâtre *San Giovanni et San Paolo* de Venise, 1695. 2° *Almiro, re di Corinto*, au même théâtre. 3° *Sigismondo primo*, 1696. 4° *L'Inganno senza danno*, à Trévise, en 1697. 5° *Paolo Emilio*, à Venise, en 1699. 6° *Il Vanto d'Amore*, au théâtre San-Mosé, à Venise, 1700. 7° *Oronte in Egitto*, au théâtre d'Udine, en 1705. L'abbé Pignata fut aussi le poëte de la plupart de ses opéras.

PIGNORIA (Laurent), en latin **PIGNORIUS**, antiquaire, né à Padoue, en 1571, fit ses études chez les jésuites de cette ville, entra alors dans l'état ecclésiastique et obtint un canonicat dans la cathédrale de Trévise. Il mourut à Padoue, d'une maladie épidémique, le 13 juin 1631. Au nombre des ouvrages de ce savant, on en trouve un qui a pour titre : *De Servis et eorum apud veteres ministeriis commentarius ;* Augsbourg, 1613, in-4°. L'édition la plus estimée est celle qui a été publiée à Amsterdam, en 1674, un vol. in-12. Pignoria y traite de la musique des anciens, particulièrement de leurs instruments, depuis la page 145 jusqu'à 180. On y trouve quelques renseignements utiles sur cette matière.

PIGONATI (André), médecin napolitain, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, est auteur d'une *Lettera sopra il Tarantismo, ossia morso della Tarantola che si guarisce nella Puglia colla musica*, etc. Ce petit écrit, accompagné de notes et de planches, est imprimé à la fin d'un livre qui a pour titre : *Memoria di Brindisi sotto il regno di Ferdinando ;* Naples, Morelli, 1781, in-4°.

PILATE (Auguste), dit **PILATI**, compositeur, né le 29 septembre 1810, à Bouchain, ville forte du département du Nord. Il commença l'étude de la musique à l'école communale de Douai ; puis il fut conduit à Paris et admis au Conservatoire, le 18 novembre 1822, comme élève de solfége. Le premier prix de cette partie élémentaire de la musique lui fut décerné au concours de l'année suivante, et au mois de juin 1824, il fut rayé de la liste des élèves de cette institution. Après cette époque, on manque de renseignements sur la suite des études musicales de cet artiste, et l'on ignore le nom de son maître d'harmonie et de composition. Ses premières productions furent des romances, dont quelques-unes ont eu de la vogue. En 1830, il fit représenter, sur le théâtre du Palais-Royal de Paris, plusieurs petits opéras dont les titres n'ont pas été conservés. En 1837, M. Pilati fit jouer au théâtre d'Adelphi, à Londres, un ouvrage dans le goût romantique de cette époque, et qui était intitulé *le Roi du Danube*. De retour à Paris, il donna au théâtre de la Renaissance, en collaboration avec M. de Flottow, *le Naufrage de la Méduse*, opéra en quatre tableaux. Nommé chef d'orchestre du théâtre de la porte Saint-Martin, en 1840, il a écrit, pour cette scène, la musique de beaucoup de drames, mélodrames, pantomimes et ballets. En 1848, il donna, avec M. Gauthier, l'opéra de circonstance intitulé *les Barricades*, au théâtre National. *Les trois Dragons*, opérette de M. Pilati, jouée au théâtre des *Folies*, en 1854, fut reprise au théâtre des Variétés, en 1859. La cantate du même compositeur, intitulée *le Nid d'aigle*, fut chantée au même théâtre, le 10 août 1858, à l'occasion de la fête de l'empereur Napoléon III.

PILEUR D'APLIGNY (LE), chimiste et littérateur français, n'est connu que par ses ouvrages, parmi lesquels on remarque un bon traité de l'art de la teinture. Il est aussi auteur d'un livre intitulé : *Traité sur la musique et sur les moyens d'en perfectionner l'expression ;* Paris, 1779, in-8°. Cet ouvrage ne renferme que des vues superficielles.

PILKINGTON (François), musicien anglais du seizième siècle, était luthiste distingué, attaché à la cathédrale de Chester. Après avoir fait ses études à l'université d'Oxford, il y fut élevé au grade de bachelier en musique, dans l'année 1595. Cet artiste est un des compositeurs d'un recueil d'airs pour le luth et la basse de viole publié à Londres, en 1605, in-fol.

PILLAGO (Charles), ou peut-être mieux **FILLAGO**, né à Rovigo, dans les dernières années du seizième siècle, fut nommé organiste de Saint-Marc, à Venise, le 1er mai 1625,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

et mourut en 1644. Il fut considéré comme un des meilleurs organistes de l'Italie. On a de sa composition : *Sacri concerti a voce sola con basso per l'organo;* Venise, 1642, in-4°.

PILLET-WILL (le comte Michel-Frédéric), banquier et économiste, amateur de musique, né le 26 août 1781, à Montmeillan (Savoie), tenait par sa mère à la famille du chancelier d'Aguesseau. Établi à Paris sous l'empire de Napoléon Ier, il y fonda une maison de banque importante, fut un des créateurs de la caisse d'épargne, en 1818, et fut appelé, en 1828, à siéger parmi les régents de la Banque de France. Membre de l'Académie royale de Turin, il y fonda quatre grands prix de chimie, de physique, de mathématique et d'astronomie. Grand amateur de musique, il était lié d'amitié avec les artistes les plus célèbres, particulièrement avec Rossini. Baillot lui avait donné des leçons de violon : il joua de cet instrument avec délices jusque dans ses dernières années, et composa environ *cent solos* de violon avec accompagnement de piano, écrit par d'habiles artistes, particulièrement par Henri Herz. M. Pillet-Will a fait graver toute cette musique, qui n'a pas été mise dans le commerce, mais qu'il donnait à ses amis. Il a publié plusieurs écrits sur des sujets d'économie politique et de finances, dont on trouve la liste dans la *France littéraire* de Quérard (t. VII, p. 175), et dans la *Littérature française contemporaine* de M. Bourquelot (t. VI, p. 21). Le comte Pillet-Will est mort à Paris, le 11 février 1860.

PILLWITZ (Ferdinand), chanteur et directeur de musique à Brême, est né dans les premières années du dix-neuvième siècle. En 1829, il fit représenter au théâtre de cette ville un opéra intitulé *Lehmann*, et deux ans après il y donna celui qui a pour titre : *Die Hochzeit im Gasthofe* (la Noce dans l'auberge). Son opérette *Rataplan, ou le petit tambour*, obtint du succès, en 1831, non-seulement à Brême, où elle fut reprise plusieurs fois, mais dans toute l'Allemagne et fut jouée à plusieurs reprises à Dessau, Munich, Stuttgard, Weimar et Vienne.

PILOTTI (Joseph), compositeur et professeur de contrepoint, naquit à Bologne, dans les premiers mois de 1784. Son père, *Gioacchino Pilotti*, était organiste et facteur d'orgues. Dès son enfance, il se livra à l'étude des éléments de la musique et montra du penchant pour la profession de son père. Il était parvenu à l'âge de seize ans et déjà il avait acquis des connaissances dans la fabrication des orgues, lorsque Gioacchino Pilotti mourut, laissant sa femme et plusieurs enfants dans une situation peu fortunée. Joseph prit alors la résolution de venir en aide à sa famille par son travail, et d'en devenir le chef. Partageant le temps entre l'étude et les travaux manuels de l'atelier, sans égard pour sa faible complexion, il ne prenait presque jamais de repos. Devenu bon organiste, il était appelé souvent dans les maisons religieuses des environs de Bologne pour des fêtes ou des cérémonies, et toujours il faisait à pied le trajet pour ne pas diminuer le salaire qu'il recevait et qu'il rapportait intact à sa mère. Quelques amis, ayant remarqué sa belle organisation pour la musique, lui donnèrent le conseil de se livrer à l'étude du contrepoint sous la direction du P. Stanislas Mattei. Ce maître l'accueillit parmi ses disciples, au nombre desquels était alors Rossini. Bientôt Mattei eut distingué les rares dispositions de Pilotti pour la science de l'harmonie; il en fit son élève de prédilection. Ses progrès furent, en effet, si rapides, qu'avant d'avoir accompli sa vingt et unième année, il fut reçu membre de l'Académie philharmonique, et fut compté parmi les maîtres les plus habiles de Bologne. Dès ce moment, il écrivit une grande quantité de musique d'église dont le mérite lui fit obtenir la place de maître de chapelle de la cathédrale de Pistoie. Vers le même temps, il composa l'opéra bouffe l'*Ajo nell' imbarazzo*, qui fut joué avec quelque succès sur le théâtre du *Corso*, à Bologne; toutefois, Pilotti reconnut dans cet essai qu'il n'avait pas reçu de la nature le génie dramatique, et ce fut le seul ouvrage qu'il écrivit pour la scène. En 1820, il succéda à son professeur Mattei dans la place de maître de chapelle de la basilique de *San-Petronio*, et trois ans après il reçut sa nomination de professeur d'harmonie et de contrepoint au Lycée communal de musique de Bologne. Là était sa véritable destination, car il se fit remarquer dans son enseignement par la méthode pratique qui avait fait la grande réputation de Mattei. Pilotti, que de fortes maladies avaient mis plusieurs fois aux portes du tombeau, mourut à l'âge de cinquante-quatre ans, le 12 juin 1838. Parmi ses compositions pour l'église, qui sont toutes restées en manuscrit, on cite comme des œuvres distinguées ses psaumes à huit voix, et son *Dies iræ*, avec orchestre. On a aussi de lui un traité d'instrumentation qui a été publié sous ce titre : *Breve*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

insegnamento teorico sulla natura, estensione, proporzione armonica, etc., per tutti gli stromenti; Milan, Ricordi.

PIMENTEL (Pierre), célèbre organiste portugais, mourut à Lisbonne, en 1599. Il a laissé un recueil de compositions pour l'orgue, intitulé : *Livro de cifra de varias obras para se tangerem na orgad.* Machado (*Bibl. Lusit., t. III*, p. 610) croit que ce livre a été imprimé.

PINA E MENDOÇA (Léon DE), chevalier de l'ordre du Christ, né en Portugal, vécut vers 1050. Machado lui attribue plusieurs opuscules concernant la théorie de la musique, restés en manuscrit (*Bibl. Lusit.*, t. III. p. 11).

PINAROL (Jean), musicien belge, né dans la seconde moitié du quinzième siècle, n'est connu que par six motets à quatre voix, imprimés dans les *Motetti XXXIII*, sortis des presses d'Ottaviano Petrucci de Fossombrone, en 1502, petit in-4° oblong, et par la chanson italienne, à quatre voix, *Fortuna desperata*, qui se trouve dans les *Canti C cento cinquanta*, publiés par ce célèbre imprimeur, en 1503.

PINELLI DE GERARDIS (Jean-Baptiste), né à Gênes, en 1543, d'une famille noble, voyagea en Allemagne, et s'établit à Prague, antérieurement à l'année 1580. Environ neuf mois après la mort du maître de chapelle Scandelli, il fut appelé à Dresde, en 1581, pour lui succéder; mais sa mauvaise conduite l'obligea à retourner à Prague bientôt après. Il mourut en cette ville; l'époque de son décès est ignorée. Walther cite de sa composition les ouvrages suivants : 1° *VI Misse a 4 voci;* Dresde, 1582, in-fol. 2° *Magnificat* allemands dans les huit tons de l'église; *ibid.*, 1585, in-fol. 3° *Madrigali;* ibid., 1584, in-fol. 4° *Cantiones sacræ* 8, 10 e 15 *voc.;* ibid., 1584, in-fol. On a aussi de Pinelli : 5° *Mutetti quinque vocum a Joanne Baptista Pinello italo nobilique Genuensi, S. C. M. musico composita; impressa Pragæ per Georgium Negrinum*, 1588, in-4°. 6° Nouvelles chansons allemandes à cinq voix, traduites de l'italien pour être chantées et accompagnées dans la manière italienne; Dresde, 1584, in-4°. 7° *Napoletane a 5 voci;* ibid., 1585, in-4°. 8° Dix-huit musettes à cinq voix; Prague, 1588, in-4°.

PINHEIRO (le P. Jean), religieux portugais, né à Thomar, dans l'Estramadure, fut un des meilleurs musiciens de sa nation, et forma plusieurs bons élèves. Il mourut dans la première moitié du dix-septième siècle. On trouvait encore de lui vers 1720, dans la Bibliothèque royale de Lisbonne, les ouvrages suivants, en manuscrit : 1° *Ave Regina cœlorum* à douze voix (n° 800). 2° *Afflictio mea* à six voix (n° 810).

PINNA (Emmanuel DE), musicien de la chapelle du roi de Portugal, né en Espagne, vivait à Lisbonne au commencement du dix-septième siècle. Il a laissé en manuscrit des cantiques pour le jour de Noël et les principales fêtes de saints, sous ce titre : *Villancicos y romances de la Natividad de Jesu-Christo y otros santos.*

PINTADO (Joseph), violoniste romain sur qui l'on n'a point de renseignements, a publié un livre qui a pour titre : *Vera idea della musica e del contrappunto;* Rome, de l'imprimerie de Gioacchino Puccinelli, 1704, in-8° de cent cinquante-six pages. Cet ouvrage est de très-peu de valeur.

PINTI (Salvator-Ignace), moine italien, vécut dans un couvent de la Bohême vers la dernière partie du dix-huitième siècle. Il composa la musique d'un oratorio, intitulé : *Il Santo Abele di Boemia, ossia il glorioso martirio di S. Wenceslao, signor di detto regno,* qui fut exécuté, en 1781, dans l'église Saint-Pierre de Prague.

PIO (Antoine), compositeur, né à Ravenne, vers le milieu du dix-huitième siècle, fut maître de chapelle dans cette ville. En 1783, il écrivit, à Vienne, *Nettuno ed Egle,* opéra sérieux, et, en 1790, il donna, au théâtre de la Scala, à Milan, *Il Medopte,* opéra sérieux.

PIOCCHI (Christophe), né à Foligno (États Romains), dans les dernières années du seizième siècle, fut d'abord maître de chapelle à Orvieto, puis fut appelé à Sienne, pour remplir les mêmes fonctions à la cathédrale. Il occupait encore cette position en 1609, dans un âge avancé. On connaît de lui : 1° *Cantiones sacræ seu Motetti* 2, 3 *et* 4 *vocum, liber primus;* Orvieto, 1623. J'ignore les dates et le lieu de l'impression du deuxième et du troisième livres de ces motets. 2° *Motetti a due, tre et quattro voci. Lib. IV;* Bologne, Jacques Monti, 1608, in-4°. 3° *Responsoria hebdomadæ sanctæ quatuor vocibus;* ibid., 1609, in-4°.

PIONNIER (Jean), musicien français du seizième siècle, fut maître de chapelle à Lorette. Il a fait imprimer de sa composition : 1° *Motetti a cinque voci,* lib. I; Venise, 1561, in-4°. 2° *Idem,* lib. II; *ibid.*, 1564.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

in-4°. On trouve trois motets à six voix de ce maître dans le premier livre des *Motetti del frutto a sei voci; Venetia, nella stampa d'Antonio Gardane*, 1539.

PIOVESANA (François), né à Salice (royaume de Naples), est auteur d'un opuscule, intitulé : *Misure harmoniche; Venetia, app. Gardano*, 1627, in-4° de soixante-six pages. Ce savant et son ouvrage sont cités par Tevo (*voyez* ce nom), dans son *Musico Testore*.

PIOZZI (...), compositeur italien, attaché au service du prince Palatin, a fait graver, à Manheim, en 1780, deux œuvres, chacun de trois quatuors pour clavecin, deux violons et basse.

PIPELARE (Mathieu), musicien belge, né à Louvain, vécut à la fin du quinzième siècle et au commencement du seizième. On ne sait rien de ses études, ni des places qu'il a occupées. Ornithoparcus, qui le cite comme une autorité en ce qui touchait les proportions de l'ancienne notation (*Microl. Musicæ activæ*, lib. II, cap. 8), nous a appris son prénom, qu'on ne trouve point ailleurs. Pipelare signait ordinairement son nom par un rébus composé du mot *Pipe* et des notes de musique *la, ré*. C'est ainsi qu'on le trouve dans des manuscrits de la Bibliothèque royale de Bruxelles. Une messe à quatre voix de Pipelare est imprimée dans la collection publiée par André Antiquo de Montona (*voyez* Montona). Octave Petrucci a aussi inséré un *Ave Maria* de ce maître, dans son premier livre de motets à cinq voix : Venise, 1505. Georges Rhau a inséré quelques compositions de ce maître dans sa *Bicinia gallica, latina et germanica* (Vitebergæ, 1545). Le manuscrit de la Bibliothèque royale de Munich, n° 34, provenant de la chapelle des ducs de Bavière, contient de Pipelare l'antienne à quatre voix *Vita dulcedo*. Des compositions de Pipelare se trouvent, avec des messes et autres morceaux de Pierre de Larue, dans deux beaux manuscrits, in-folio atlantique, qui appartiennent à la Bibliothèque royale de Bruxelles; enfin, les manuscrits des archives de la chapelle pontificale, à Rome, renferment des messes du même musicien, entre autres une messe de l'*Homme armé*, à quatre voix.

PIPELET (madame Constance). *Voyez* **SALM** (madame DE).

PIPERNI (Alphonse), professeur de musique napolitain, vécut vers le milieu du dix-huitième siècle. Il s'est fait connaître par un traité de la transposition intitulé : *Regole per ben trasportare ogni composizione per tutti i tuoni e mezzi tuoni*; Naples, 1759, in-8°.

PIPPING (Henri), né à Leipsick, le 2 janvier 1670, y fit ses études et y obtint le titre de prédicateur à l'église Saint-Nicolas, en 1693. Quatre ans après, il passa en la même qualité à celle de Saint-Thomas. En 1709, il fut promu au grade de docteur en théologie à l'université de Wittenberg, puis fut appelé à Dresde en qualité de prédicateur de la cour et de conseiller du consistoire. Il mourut dans cette ville, le 22 avril 1722. Pipping n'était âgé que de seize ans lorsqu'il soutint, pour le grade de bachelier, une thèse : *De Saule per musicam curato*, sous la présidence du professeur Lœscher (*voyez* ce nom). Cette dissertation a été imprimée à Leipsick, en 1680, in-4°. Il en fut fait une seconde édition dans la même ville, en 1699, et il en parut une troisième à Wittenberg, en 1705, in-4° de soixante-quatre pages. Enfin ce morceau fut reproduit une quatrième fois dans les *Exercitationes academicæ Juveniles*, de Pipping; Leipsick, 1725, in-4°.

PIRKER (Marianne), femme d'un violoniste de la chapelle du duc de Wurtemberg, fut une des meilleures cantatrices allemandes de son temps, et brilla à Londres, à Vienne et à Stuttgard. Admise, à cause des qualités de son esprit, dans l'intimité de la duchesse de Wurtemberg, elle se trouva compromise quand cette princesse se sépara de son époux (en 1755); fut arrêtée et enfermée dans la forteresse de Stohen-Asperg, où elle resta jusqu'en 1705. Ce changement subit de sa fortune la priva de l'usage de sa raison pendant plusieurs années, sans porter cependant atteinte à son talent. De la paille de seigle qui composait sa couche, elle fabriquait des fleurs d'une merveilleuse délicatesse : elle parvint bientôt à tant d'habileté dans cet exercice, que l'impératrice Marie-Thérèse ne dédaigna pas d'accepter un bouquet de ces fleurs artificielles que madame Pirker lui avait envoyé, et qu'elle la récompensa par le don d'une médaille d'or. Un autre bouquet, offert à l'impératrice (Catherine) de Russie, lui valut une récompense magnifique. Lorsque madame Pirker eut recouvré sa liberté, elle se retira à Heilbronn, et y vécut en donnant des leçons de chant. A l'âge de soixante ans, elle chantait encore avec une rare expression. Elle mourut le 10 novembre 1785, à l'âge de soixante-dix ans.

PIRKHERT (Édouard), pianiste et compositeur, né le 24 octobre 1817, à Aussig, vil-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

lage de la Styrie, fit ses études littéraires au gymnase et à l'université de Grœtz, où il reçut les premières leçons de musique; puis il se rendit à Vienne, où Antoine Halm fut son maître de piano; plus tard il devint élève de Charles Czerny. M. Pirkhert s'est fixé dans cette ville et a commencé à s'y faire connaître en jouant dans les concerts, en 1837. Parmi les ouvrages qu'il a publiés, on remarque : Étude héroïque pour le piano, œuvre 4; Vienne, Mechetti; six mélodies *idem*, op. 9; *ibid.*; douze études de salon *idem*, op. 10; *ibid.*; études en octaves *idem*, op. 11; *ibid.*; Fantaisie de concert sur *les Noces de Figaro*, op. 12; Leipsick, Hofmeister. En 1855, M. Pirkhert a été nommé professeur de piano au Conservatoire de Vienne.

PIRLINGER (Joseph), violoniste de la musique de la cour impériale, à Vienne, fit, vers 1786, un voyage à Paris, et y publia de sa composition : 1° Six quatuors pour deux violons, alto et basse. 2° Six symphonies à huit parties. De retour à Vienne, où il vivait encore en 1802, il a fait paraître : 3° Trois trios faciles pour deux violons et basse; Vienne, Steiner. 4° Plusieurs œuvres de duos et de divertissements pour deux violons. Pirlinger a été l'éditeur d'une nouvelle publication de la méthode de violon de Léopold Mozart; Vienne, Wallishauser. Il a laissé en manuscrit dix-huit trios pour deux violons et basse.

PISA (Don Augustin), docteur en droit canon et civil, vivait au commencement du dix-septième siècle, et a publié un livre qui a pour titre : *Battuta della musica dichiarata da don Agostino Pisa, dottore di legge canonica e civile, e musico speculativo e prattico. Opera nova, utile e necessaria alli professori della musica. Ristampata di novo, ed ampliata; in Roma*, 1611, in-4°. Forkel (*Allgem. Litteratur der Musik*, p. 275) dit que l'auteur de ce livre est cité quelquefois sous le nom d'*Agostino di Pisa*, comme si ce nom d'*Agostino* était celui de sa famille, et *Pise* le lieu de sa naissance. D'après ce renseignement inexact, M. Ferdinand Becker n'a pas hésité à placer Pisa sous le nom d'*Agostino*, et à le faire naître à Pise, dans son *Tableau systématique et chronologique de la littérature musicale* (1). Ainsi qu'on le voit par le titre, l'édition de 1611 est la deuxième du livre de Pisa; mais j'ignore où la première a été publiée. Le seul renseignement que l'on trouve dans la deuxième, concernant la première, est que Pisa avait dédié celle-ci à Boniface Cannobio, noble bolonais, au lieu que l'autre est dédiée au P. Thomas Pallavicino. La seconde édition du livre de Pisa n'est pas commune, mais la première est beaucoup plus rare. Il est le premier où ce qui concerne la mesure en musique a été traité avec développement. Après les madrigaux et les sonnets adressés à l'auteur, suivant l'usage du temps où il écrivait, et l'épître dédicatoire, on trouve un avertissement au lecteur p. 13; l'éloge de la musique, p. 15; un aperçu des inventeurs de la musique, p. 17, et un raisonnement intitulé : *Del musico e cantore*. Vient ensuite la préface de l'ouvrage, p. 23-44, où l'auteur examine ce qu'on a dit jusqu'à lui, dans les divers traités de musique, concernant la mesure. Les chapitres qui composent le corps du livre sont les suivants : 1° *Che cosa sia battuta*, p. 44-50. 2° *Che cosa significhi questa parola, positione nella battuta*, p. 50-63. 3° *Per che causa sia stata ritrovata la battuta*, p. 63-67. 4° *Di quante parti sia composta la battuta*, p. 67-71. 5° *Dove cominci e termini questa battuta*, p. 71-88. 6° *Del primo moto, o primo spatio che fà la mano per andare a ponersi in alto per battere*, p. 88-96. 7° *Di alcuni disordini che occorono per non dare il suo vero principio alla battuta*, p. 97-102. 8° *Come ci doviamo servire di questa misura, per dare principio, e seguitare il canto*, p. 103-119. 9° *Che tutte le cantilene devono finire all' insù, cioè in aria*, p. 119-127. 10° *Delle proportioni*, p. 127-131. 11° *Catalogo degli errori reprobati in questa dichiaratione*, p. 132-136. Le livre est terminé par la table des matières. J'ai cru devoir donner ici l'indication du contenu de cet ouvrage, à cause de sa rareté. Le style de Pisa est diffus, mais son livre renferme de fort bonnes choses sur une matière, négligée à l'époque où il fut écrit, et qui a de l'intérêt. Les recherches historiques qu'on y trouve sont curieuses. Pisa est, je crois, le premier qui contesta à *Guido d'Arezzo* les inventions qu'on lui attribue à tort. Georges Schielen cite de cet auteur (*Biblioth. Enucleata*, p. 328) un traité *De Percussione musica*; mais ce titre n'est qu'une mauvaise traduction latine du titre italien de l'ouvrage précédent. Mattheson en parle aussi dans son *Orchestre scrutateur* (*das forschende Orchester*, page 408), sous le titre de *Tractatus de tactu*.

(1) *System. Chronol. Darstellung der musical Litteratur*, col. 274

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

PISADOR (Didier), musicien espagnol du seizième siècle, naquit à Salamanque. Il a publié un traité sur l'art de jouer de la viole, sous le titre de *Musica de viguela, citharisticæ artis documenta;* Salamanque, 1552, in-fol.

PISANELLI (Pamfilio), maître de chapelle de la cathédrale de Pise, naquit à Bologne vers le milieu du seizième siècle. Il s'est fait connaître par un recueil de seize madrigaux à cinq voix, intitulé : *Madrigali a cinque voci. Libro primo. In Ferrara, per Vittorio Baldini,* 1586, in-4°.

PISANI (Antoine), membre de la Société philharmonique de Palerme, naquit en 1793, et mourut en 1827. Il a fait imprimer un opuscule intitulé : *Pensieri sul diritto uso della musica istrumentale*; Naples, 1817. Dans la même année, il en a paru une autre édition à Palerme, in-4°.

PISARI (Pascal), né à Rome vers 1725, était fils d'un pauvre maçon. Dans sa jeunesse, il possédait une très-belle voix qui, ayant été remarquée par un musicien nommé Gasparino, détermina celui-ci à lui enseigner la musique. Après la mue, il acquit une bonne voix de basse; mais sa timidité était si grande que, ne trouvant point de ressource dans son talent comme chanteur, il résolut de se livrer à l'étude de la composition. Il y fit de rapides progrès sous la direction de Jean Biordi, chapelain-chantre de la chapelle pontificale, et maître de chapelle de Saint-Jacques des Espagnols. La lecture des ouvrages de Palestrina fut surtout profitable à Pisari : il saisit si bien l'esprit du style de ce grand homme, que, de tous ceux qui tentèrent de l'imiter, il est peut-être le musicien qui en approche le plus : sa supériorité en ce genre l'a fait appeler par le P. Martini *le Palestrina du dix-huitième siècle.* En 1752, il fut agrégé à la chapelle pontificale; mais bien qu'il y ait fait un long service, il n'y eut, pendant la plus grande partie du temps, que la position de surnuméraire. Sa misère était extrême : à peine couvert de vieux habits que lui donnaient ses amis, il n'avait d'habitation qu'une mansarde qu'on lui cédait par charité. Son mobilier se composait d'une couverture placée sur deux tables pour son coucher, d'un clou où il attachait une chandelle, et d'un morceau d'argile qu'il avait façonné en écritoire. L'encre dont il se servait n'était composée que d'eau et de charbon; sa plume était un bâton fendu. Il n'avait d'autre papier que celui qu'il ramassait dans les rues de Rome; lui-même le lignait pour écrire sa musique, et il l'appuyait contre la fenêtre pour y tracer ses belles compositions, dignes de procurer à leur auteur un sort moins pénible. Enfin, l'occasion favorable pour tirer Pisari de cette horrible situation parut se présenter. Le bruit de son mérite étant parvenu à la cour de Portugal, l'ambassadeur de cette puissance à Rome fut chargé de lui demander un *Dixit* à seize voix réelles en quatre chœurs, et un service complet pour les dimanches et fêtes de toute l'année, à quatre voix avec orgue. Cet immense travail terminé, le *Dixit* fut exécuté, en 1770, d'après l'ordre de l'ambassadeur, dans l'église des XII Apôtres, par cent cinquante des meilleurs chanteurs de Rome. Burney, qui entendit cette exécution solennelle, parle avec admiration du mérite de la facture de ce morceau. Toute la musique fut expédiée à la cour de Lisbonne; elle remplissait deux caisses. Malheureusement la récompense due à de si beaux et si considérables travaux mit tant de temps à parvenir à Rome, que lorsqu'elle y arriva, Pisari n'était plus. Il avait cessé de souffrir, en 1778. Ce fut son neveu, simple ouvrier maçon, qui recueillit le prix de son travail. Les compositions écrites par Pisari pour la chapelle pontificale sont en grand nombre et d'un travail parfait; elles consistent en *messes, psaumes* et *motets* à huit voix, deux *Te Deum,* dont un à huit voix et un à quatre. L'abbé Baini accorde beaucoup d'éloges à ces productions. Pisari fut moins heureux dans le *Miserere* à neuf voix qu'il écrivit, en 1777, à la la demande de ses collègues, pour le service de la même chapelle : la misère et l'immense travail qu'il avait fait pour la cour de Portugal avaient épuisé ses forces : l'effet du morceau ne répondit pas à ce qu'on attendait du talent de l'auteur. L'abbé Santini possède en manuscrit de cet excellent artiste : 1° *Dixit* à quatre voix. 2° *Miserere* à 4. 3° *Laudate Dominum* à 4, en canon. 4° Une messe à 8. 5° Les psaumes *Dixit, Laudate, Lætatus sum* et *Beatus vir* à huit voix. 6° Les motets *Virtute magna, Coronas aureas, Si consurrexistis* et *Tu es pastor ovium* à 8. 7° Le fameux *Dixit* à 16, composé pour le roi de Portugal.

PISARONI (Benedetta-Rosamunda), excellente cantatrice, n'est pas née à Palerme, en 1806, comme le dit l'auteur de la notice insérée dans le *Lexique universel de musique* publié par le docteur Schilling, mais à Plaisance, le 6 février 1793. Un maître obscur, nommé Pino, lui donna les premières leçons

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de musique. A l'âge de douze ans, elle passa sous la direction du sopraniste Moschini, alors au service du vice-roi d'Italie, à Milan. Après avoir appris de lui l'art du chant, suivant les principes de l'ancienne école, elle reçut des conseils de Marchesi, qui se chargea du soin de perfectionner son goût. Tels furent les avantages qu'elle recueillit des leçons de ces deux maîtres que, malgré l'extérieur le plus repoussant, malgré les défauts d'une partie de son organe vocal, elle excita partout l'admiration. La plupart des biographes qui ont écrit sur cette cantatrice ont dit que sa voix était originairement un contralto qui s'était élevé progressivement; c'est le contraire qui est exact. Lorsque madame Pisaroni débuta à Bergame, dans l'été de 1811, à l'âge de dix-huit ans, elle chantait en soprano aigu les rôles de *Griselda*, *Camilla*, et autres du répertoire de cette époque. Applaudie à Bergame, elle fut appelée à Vérone dans la saison suivante, et le succès qu'elle y obtint la fit connaître de toute l'Italie. De retour à Plaisance vers la fin de 1812, elle y chanta avec succès. Appelée à Parme au commencement de 1813, elle y eut une maladie longue et sérieuse après laquelle elle perdit quelques notes aiguës de sa voix, tandis que la partie grave de l'organe acquit de l'étendue et de la force. Obligée de renoncer à son premier emploi, elle prit celui de *contralto*, et l'exercice développa si bien en elle les avantages de ce genre de voix, qu'en peu de temps elle fut considérée à juste titre comme le premier contralto de l'Italie, quoiqu'elle ne pût donner quelques notes qu'avec un accent guttural de l'effet le plus désagréable. Applaudie sur les théâtres de Venise, de Florence, de Padoue, de Palerme, de Naples, de Milan et de Turin, elle fut appelée, sur sa réputation, à Paris, en 1827, et y débuta au mois de mai, par le rôle d'*Arsace* de *Semiramide*. Je n'oublierai jamais l'effet qu'elle produisit sur l'auditoire lorsque arrivant sur la scène en tournant le dos au public, et considérant l'intérieur du temple, elle fit entendre d'une voix formidable, admirablement posée, cette phrase : *Eccomi alfin in Babilonia!* Des transports unanimes accueillirent ces vigoureux accents et cette large manière, si rare de nos jours; mais lorsque la cantatrice se retourna et fit voir des traits horriblement bouleversés par la petite vérole, une sorte de cri d'effroi succéda à l'enthousiasme, et l'on vit des spectateurs fermer les yeux pour jouir du talent sans être obligés de regarder la personne. Avant la fin de la représentation, le talent avait remporté une victoire complète dans la cavatine, dans le duo avec Assur, dans le finale du premier acte, dans le grand duo du second, et dans le rondo *In si barbara sciagura*. Après quelques mois, le public ne songea plus à la figure de madame Pisaroni, dominé qu'il était par la puissance de son talent. *La Donna del lago* lui fournit une autre occasion de montrer sa supériorité dans le rôle de *Malcolm*, et *l'Italiana in Algeri* prouva qu'elle n'avait pas moins d'habileté dans le genre bouffe.

Moins heureuse à Londres qu'à Paris, elle y chanta sans succès, en 1829, et n'y trouva personne qui sût apprécier l'élévation de son style. En 1830, madame Pisaroni se rendit à Cadix, où elle chanta pendant deux ans. De retour en Italie, elle n'y a pas retrouvé la faveur qui l'accueillait autrefois. D'ailleurs, le répertoire de Rossini était usé, et l'on n'écrivait plus pour la voix de contralto : ces circonstances la déterminèrent à se retirer dans sa ville natale, où elle vit encore, je crois (1863), dans une honnête aisance.

PISCHEK (Jean-Baptiste), baryton distingué du théâtre allemand, est né à Melnik (Bohême), le 14 octobre 1814. Destiné à la profession d'avocat, il fit ses études à Prague et y suivit les cours de droit; mais son amour pour la musique, son goût pour le théâtre et la beauté de sa voix, lui firent prendre la résolution de se vouer à la scène. Après avoir fait pendant deux ans des études de chant, il débuta au théâtre de Prague, en 1835, dans la *Norma* de Bellini. Appelé ensuite à Brunn et à Presbourg, il y obtint des succès qui le firent engager pour le théâtre de Vienne, en 1837. Ce fut dans cette ville que son talent prit tout son développement. Guhr (*voyez* ce nom), qui l'entendit dans quelques-uns de ses bons rôles, en 1840, l'engagea immédiatement pour le théâtre de Francfort-sur-le-Mein, et lui accorda des appointements considérables. Sa réputation s'étendit bientôt dans toute l'Allemagne, et ses succès à Berlin, en 1843, à Prague, dans l'année suivante, et à Stuttgard, eurent beaucoup d'éclat et le firent appeler à Londres, en 1845. De retour en Allemagne, il rentra au théâtre royal de Stuttgard. En 1848, il chantait à Hambourg. Quatre fois, il fut rappelé à Londres et toujours y fut considéré comme un chanteur d'élite. Je l'entendis dans cette ville, en 1851 : il n'avait rien perdu de la beauté de sa voix et chantait avec un très-bon sentiment. Depuis cette époque, je n'ai plus eu de renseignements sur la suite de sa

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

carrière. Bon musicien et pianiste habile, Pischek a composé des *Lieder* qui ont été recherchés en Allemagne.

PISENDEL (Jean-Georges), maître de concerts de l'électeur de Saxe, roi de Pologne, naquit à Carlsbourg, petite ville de la Franconie, le 26 décembre 1687. A l'âge de neuf ans, il entra comme enfant de chœur dans la chapelle du margrave d'Anspach, placée alors sous la direction de Pistocchi, et dont Corelli était premier violon. Devenu élève de ce dernier, il fit de si rapides progrès sur le violon, qu'il put être nommé violoniste de la chapelle à l'âge de quinze ans. En 1709, il se rendit à Leipsick, pour y suivre les cours de l'université; trois ans après, il entra dans la chapelle du roi de Pologne, puis fut attaché à la personne du prince héréditaire de Saxe, qu'il accompagna à Paris, en 1714, à Berlin, l'année suivante, en Italie pendant les années 1716 et 1717, et enfin à Vienne, en 1718. De retour à Dresde, il y reprit son service à la cour, et succéda, en 1728, à Volumier, en qualité de maître de concerts. Il se distingua dans cette place par les qualités d'un excellent chef d'orchestre. En 1734, il suivit le roi de Pologne à Varsovie, avec quelques artistes de la chapelle de Dresde. Il mourut le 25 novembre 1755, à l'âge de soixante-huit ans. Pisendel avait étudié l'harmonie et la composition sous la direction de Heinichen : il laissa en manuscrit quelques concertos de violon, dont un avait été composé pour la dédicace de la nouvelle église catholique de la cour de Dresde, des solos pour le même instrument, et des fugues à quatre parties instrumentales.

PISTICCI (Athanase), grand cordelier, maître de chapelle de son ordre au couvent de Pise, dans la première moitié du dix-septième siècle, a fait imprimer de sa composition : 1° *Motetti a tre voci con il basso per l'organo;* Venise, 1629, in-4°. 2° *Motetti a 2 e 3 voci*, lib. 2; *ibid.*, 1633. 3° *Idem*, lib. 5; *ibid.* 4° *Salmi a quattro voci.*

PISTILLI (Achille), compositeur napolitain, fit ses études musicales au collége royal de musique de *San-Pietro a Majella*. Sorti de cette institution, il fit représenter, en 1840, au théâtre *Nuovo* de Naples, *Il finto Feudatario*, qui ne réussit pas. En 1846, il a donné dans la même ville *Rodolfo di Brienza*, opéra romantique, qui fut plus heureux. Quelques morceaux de cet opéra ont été publiés avec accompagnement de piano, à Milan, chez Ricordi. Depuis ce second essai, le nom de cet artiste a disparu du monde musical.

PISTOCCHI (François-Antoine), compositeur et célèbre professeur de chant, naquit en 1659, à Palerme, suivant le témoignage de Fantuzzi (*Notizie degli Scritt. Bolog.*, t. 6), et non à Bologne, comme l'ont affirmé tous les biographes. Ce qui a causé leur erreur, c'est qu'il fut transporté dans sa première enfance, avec toute sa famille, dans cette dernière ville. Il y fut dirigé par son père dans l'étude de la musique et de la composition, et ses progrès furent si rapides, qu'à l'âge de huit ans il fut en état de publier son premier ouvrage sous ce titre : *Capricci puerili variamente composti in 40 modi, sopra un basso, da un balbetto in età d'anni 8*, op. 1, Bologne, 1667, in-folio. Pistocchi reçut ensuite des leçons de chant du P. Vastamigli, carme de *San-Martino-Maggiore*, puis il devint élève de Bartolomeo Monari. Ses études terminées, il fut élu maître de chapelle de *San-Giovanni-in-Monte*. En 1692, il fut admis membre de l'Académie des Philharmoniques de Bologne, dans l'ordre des compositeurs; il en fut prince en 1708, et, pour la seconde fois, en 1710. Vers l'âge de vingt ans, il se consacra au théâtre; mais quel que fût son talent, les défauts de son extérieur et la faiblesse de son organe l'empêchèrent d'obtenir les succès qu'il espérait. Bientôt il quitta cette carrière, embrassa l'état ecclésiastique et entra dans la congrégation de l'Oratoire. Son mérite comme compositeur le fit appeler à la cour du margrave de Brandebourg-Anspach, Frédéric III, en qualité de maître de chapelle. Il y composa plusieurs opéras, entre autres celui de *Narciso*, sur le poëme d'Apostolo Zeno, représenté en 1697. Deux ans après, il se rendit à Venise, où il écrivit *Il Martirio di S. Adriano*, oratorio, et l'année suivante, il alla à Vienne pour y composer *le Rise di Democrite*, 1700. On connaît aussi de lui *Leandro*, 1679, *Il Girello*, 1681, et l'oratorio intitulé *Maria Virgine addolorata*, 1698. Ses autres œuvres pratiques sont : 1° *Scherzi musicali*, collection d'airs italiens, français et allemands, publiée à Amsterdam, chez Roger (sans date). 2° *Duetti e Terzetti*, Bologne, 1707, op. 3. Enfin on trouvait, il y a quelques années, chez Breitkopf, à Leipsick, le psaume 147, *Lauda Jerusalem*, à cinq voix et basse continue, en manuscrit, sous le nom de Pistocchi.

Mais ce qui assure surtout à Pistocchi une gloire impérissable, c'est d'avoir établi à Bologne, vers 1700, une école de chant d'où sont sortis les plus grands chanteurs de la première moitié du dix-huitième siècle, tels que Antoine

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Bernacchi, Ant. Pasi, J.-B. Minelli, A. Pio Fabri, Bortolino de Faenza, etc., etc. Là, pour la première fois, la pose du son, la vocalisation bien articulée, l'expression dramatique furent enseignées méthodiquement. Enfin l'émulation que cette école produisit dans le reste de l'Italie donna naissance à une multitude d'autres établissements du même genre, et particulièrement à l'admirable école napolitaine, établie par Dominique Gizzi, en 1720. On ignore l'époque de la mort de Pistocchi; on a cependant la preuve qu'il existait encore et même qu'il composait en 1717, car il existe un livret d'oratorio intitulé : *La Fuga di santa Teresia per musica* (in-4°, sans nom de lieu), où l'on voit que la poésie a été écrite par le docteur *Eustachio Manfredi*, de Bologne, pour l'usage de la congrégation de Saint-Philippe de Neri, de la maison de Forli, et que la musique a été composée par le P. Francesco Pistocchi, prêtre de l'Oratoire, dans cette même année 1717.

PISTORIUS (Jean-Frédéric), docteur en droit, fut chantre de la chapelle de l'électeur de Bavière et élève de Roland de Lassus. Il a publié de sa composition : *Psalmodia vespertina cum aliquot B. M. V. canticis 4 et 5 vocibus;* Munich, 1593, in-4°.

PISTORIUS (Hermann-Alexandre) est né le 23 avril 1813, à Potsdam, où son père était organiste de la communauté des frères moraves et professeur de l'école de la garnison. En 1834, Pistorius fut nommé professeur de musique du séminaire des instituteurs, et deux ans après, il obtint le même titre à l'école d'industrie de Berlin. Il était membre de l'Académie de chant de cette ville et de la *Liedertafel* instituée par Zelter. Pistorius est mort à Berlin, le 21 juillet 1845. On a publié des *Lieder* de sa composition, à Berlin, chez Challier et chez Trautwein.

PITICCHIO (François), maître de chapelle à Palerme, dirigea, vers 1780, l'Opéra italien à Brunswick, et y fit représenter *la Didone abbandonata*, de sa composition. En 1784, il donna à Dresde l'opéra bouffe *Gli Amanti alla prova;* puis il se rendit à Vienne, où il écrivit *Il Bertoldo*, représenté en 1787. Il paraît qu'il séjourna plusieurs années en cette ville; il y publia : 1° Douze canzonettes italiennes avec accompagnement de piano; Vienne, Artaria. 2° Douze *idem*, op. 3; Vienne, Kozeluch. On a aussi sous son nom : 3° Six quintettes pour deux violons, deux altos et basse; Offenbach, André.

PITICCHIO (Pierre-Paul), compositeur italien, vécut à Rome dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. On connaît de lui, en manuscrit, une cantate à deux voix de soprano et orchestre, intitulée : *Le Allegrezze pastorali;* des duos pour deux soprani; quinze quintettes pour deux hautbois, deux cors et basson, et six pièces d'harmonie pour quatre hautbois, deux cors et deux bassons.

PITONI (Joseph-Octave), savant compositeur de l'école romaine, naquit à Rieti, le 18 mars 1657. Il n'était âgé que de onze mois quand ses parents allèrent s'établir à Rome avec lui. A cinq ans, il entra dans l'école de musique de Pompeo Natale, où il apprit les éléments du chant et du contrepoint : trois ans après il entra comme soprano dans l'église Saint-Jean-des-Florentins, puis à celle des XII Apôtres, où, encore enfant, il fit entendre quelques-unes de ses compositions qui excitèrent l'admiration de Fr. Foggia. Ce maître, l'ayant demandé à ses parents, le dirigea dans ses études de contrepoint pendant plusieurs années. Parvenu à l'âge de seize ans, en 1673, Pitoni fut élu maître de chapelle de la Terra di Rotondo, et dans l'année suivante, il entra dans la chapelle de la cathédrale d'Assise, où il s'occupa à mettre en partition les œuvres de Palestrina. Cette étude fut toujours considérée par lui comme la meilleure : il en recommandait l'usage à ses élèves. En 1676, on lui confia la direction de la chapelle de la cathédrale de Rieti; mais il n'y resta qu'une année, ayant été choisi, en 1677, comme maître de chapelle de la collégiale de Saint-Marc, à Rome. Ce fut dans cette église qu'il fit entendre pour la première fois ses compositions à deux et trois chœurs. Il y conserva son titre de maître de chapelle pendant soixante-six ans, et y joignit, en 1686, la direction de la chapelle du collége allemand de Sainte-Apollinaire, puis, en 1686, celle de maître de Saint-Laurent *in Damaso*, par la protection du cardinal Ottoboni. En 1708, le chapitre de Saint-Jean de Latran l'élut à l'unanimité pour en diriger la musique, mais, en 1719, il renonça à cette place pour celle de maître de Saint-Pierre du Vatican. A ces différents emplois, il réunit aussi ceux de maître de Saint-Augustin, de Saint-André *della Valle*, de Sainte-Marie *in Campitelli*, de Sainte-Marie *della Pace*, de Saint-Étienne *del Cacco*, et de Saint-Charles *a' Catinari*. Il mourut à Rome, le 1er février 1743, à l'âge de près de quatre-vingt-six ans, et fut inhumé dans l'église de Saint-Marc.

Pitoni fut un des plus savants maîtres de l'école romaine dans les temps modernes.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

L'abbé Baini dit avec raison que ses compositions ont conservé jusqu'à ce jour toute leur fraîcheur; il cite en particulier la fugue du *Dixit* à 16 voix, en quatre chœurs réels, qui se chante chaque année aux secondes vêpres de Saint-Pierre, dans la basilique du Vatican, et qui paraît toujours plus belle, ainsi que ses messes intitulées *Li Pastori a Maremme*, *Li Pastori a montagna*, et *Mosca*. Je possède de ce maître une messe à huit, et des canons qui m'ont donné aussi une haute idée de son mérite. Les compositions de Pitoni, écrites pour le service des différentes églises où il était maître de chapelle, sont en nombre immense : jamais il ne faisait entendre dans une église ce qu'il avait écrit pour une autre. Ses messes et ses psaumes à trois chœurs, avec et sans instruments, s'élèvent à plus de quarante; il a écrit plus de vingt messes et psaumes à seize voix en quatre chœurs, avec et sans instruments; enfin, pour la seule basilique du Vatican, il a composé le service entier de toute l'année, tant en messes que vêpres des fêtes de première et seconde classe, dimanches, communs et propres des saints. Pitoni a laissé également quelques psaumes et motets à six et à 9 chœurs, chacun composé de quatre parties; il avait commencé à écrire une messe à quarante-huit voix en douze chœurs, mais son grand âge ne lui permit pas de l'achever. On conserve aussi de lui dans quelques bibliothèques d'excellentes études de contrepoint écrites pour l'instruction de ses élèves. L'abbé Santini possède en manuscrit, de Pitoni : trois messes à huit; deux *Dixit* à huit; *Tu es Petrus* et *O vos omnes* à huit; dix motets à trois et à quatre; *Dies iræ* à six, un des plus beaux ouvrages de ce maître; *Dixit* à quatre avec orchestre; autre *Dixit* à huit *idem;* quatre hymnes sur le plain-chant. Le chanoine Proske (*voyez* ce nom) a publié de Pitoni, dans sa belle collection intitulée *Musica divina* (tome Ier, p. 209), la messe en partition *In Nativitate Domini*, à quatre voix, et (p. 289) la messe *Pro defunctis*, également à quatre voix. Dans le second volume (*Liber Motettorum*), il a donné en partition six motets à quatre voix du même compositeur. On a aussi de Pitoni : *Motetti a due voci;* Rome, Mascardi, 1697. Enfin, Pitoni a rendu un service important aux historiens de la musique par la composition d'un livre intitulé : *Notizie dei maestri di cappella si di Roma che oltramontani, ossia Notizia di contrappuntisti e compositori di musica degli anni dell' era cristiana 1500 sino al 1700*, dont le manuscrit original existe dans la bibliothèque du Vatican. C'est de cet ouvrage que l'abbé Baini a tiré la plupart des notices sur les musiciens italiens, et particulièrement sur ceux de l'école romaine, dont il a rempli ses Mémoires sur la vie et les ouvrages de Palestrina. Je suis redevable au savant M. Gaspari de Bologne, de l'indication d'un ouvrage important de Pitoni, dont l'abbé Baini, ni aucun autre musicien érudit, n'ont eu connaissance. De ce livre, dont cent huit pages seulement, sans frontispice, ont été imprimées, l'on a perdu le manuscrit qui, du moins, ne s'est pas retrouvé jusqu'à ce jour. Ces cent huit pages contiennent le premier livre, divisé en XVI chapitres, qui traitent des intervalles des sons et de leur succession. M. Gaspari en donne ainsi le titre, copié sur la première page :

Guida
Armonica
Di Giuseppe Ottavio Pitoni
Maestro di cappella di San Lorenzo in Damaso et di S. Apollinare in Roma. Libro primo;
Cap. I.
Dove si tratta delle consonanze e dissonanze e come si pratticano.

M. Gaspari conjecture que l'impression de ce fragment a été faite après 1689, époque où Pitoni fut nommé maître de chapelle de Saint-Laurent *in Damaso*. Durante, L. Leo et Fr. Feo furent élèves de Pitoni. Jérôme Chiti, de Sienne, ami de ce célèbre musicien, a écrit sur sa vie une longue notice qui se trouve dans la bibliothèque de la maison Corsini *alla Lungara*, de Rome.

PITSCH (Charles-François), organiste de l'église Saint-Nicolas, à Prague, naquit en 1789, à Patzdorf, en Bohême, où son père était instituteur. A l'âge de quatre ans, il commença l'étude du violon, du clavecin et de l'orgue; ses progrès furent si rapides, qu'il remplit quelquefois les fonctions d'organiste à Reichenbach (Silésie), dès l'âge de huit ans. Ce fut dans ce lieu qu'il apprit l'harmonie, sous la direction de Constantin Bach. Plus tard, il fréquenta l'Université de Prague et y fit un cours de philosophie; puis, il fut, pendant quelques années, instituteur dans la maison d'un noble en Autriche. De retour à Prague, il s'adonna uniquement à la musique et obtint, en 1832, la place d'organiste de Saint-Nicolas. En 1840, il reçut sa nomination de professeur au Conservatoire de Prague et, dans l'année suivante, on le chargea de la direction de l'école d'orgue de cette ville. Pitsch est mort dans cette position, le 13 juin 1858. Il était membre correspondant de la

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Société hollandaise de Rotterdam pour les progrès de la musique. Parmi ses ouvrages, on remarque l'hymne *O Erster! dessen Hauch ich bin,* pour deux chœurs à quatre voix chacun, avec orgue, violoncelle et contrebasse; Prague, Hoffmann. *Alleluya,* fugue pour l'orgue; *ibid.* Six préludes pastoraux *idem;* ibid. Vingt préludes courts et faciles pour l'orgue; *ibid.* Répertoire des organistes pour les fêtes solennelles de l'église; Leitmeritz. Pitsch a donné, à Prague, une deuxième édition du livre de l'abbé Vogler, *Handbuch für die Harmonielehre und für den Generalbass.*

PITTERLIN (Frédéric-Adolphe), né à Bautzen, vers 1760, alla à Leipsick, en 1785, étudier la théologie; mais un penchant irrésistible lui fit abandonner cette science pour la musique. Devenu directeur de musique de la troupe d'opéra dirigée par Seconda, il écrivit la musique de plusieurs ballets, des pantomimes et l'opéra intitulé *les Bohémiens,* qui fut représenté avec succès dans plusieurs villes d'Allemagne. Plus tard, il entra comme chef d'orchestre dans la Société dramatique de Dœbbler, avec laquelle il voyagea et arriva à Magdebourg, en 1796. L'année suivante, l'ouverture et les chœurs qu'il avait composés pour la tragédie intitulée *Alfred* obtinrent un brillant succès dans cette ville. Il s'y distingua aussi dans la direction des concerts d'hiver donnés par la loge maçonnique et par la Société philharmonique; mais une maladie de poitrine le conduisit au tombeau, le 1er octobre 1804. On connaît des symphonies à grand orchestre de la composition de Pitterlin.

PIXÉRÉCOURT (René-Charles **GUILBERT DE**), célèbre auteur de mélodrames et de livrets d'opéras comiques, est né le 22 janvier 1773, au village de Pixérécourt, près de Nancy, dont il a pris le nom. Fils d'un ancien major au régiment de Royal-Roussillon, il fut traité dans sa jeunesse avec beaucoup de sévérité par son père, qui le destinait au barreau; mais après les premiers événements de la révolution, il émigra et fit la campagne de 1792 comme officier, dans l'armée du duc de Bourbon. Rentré en France, l'année suivante, il se cacha à Paris pendant le régime de la terreur, sous le nom de *Pixérécourt,* qu'il a gardé depuis lors. Entré plus tard dans l'administration des domaines, il y parvint au rang d'inspecteur. Après trente ans de service, il a obtenu sa retraite de cet emploi avec la pension qui lui était due. Devenu directeur de l'Opéra-Comique, en 1824, il a conservé cette position jusqu'à la fin de 1827, où des discussions avec les sociétaires de ce théâtre l'obligèrent à se retirer. En 1838, il a quitté Paris pour aller achever ses jours à Nancy, où il est mort le 27 juillet 1844. Guilbert de Pixérécourt a obtenu de brillants succès aux théâtres des boulevards de Paris, par une multitude de mélodrames remarquables sous les rapports de l'originalité des idées et de l'effet scénique. Il a aussi donné quelques pièces à l'Opéra-Comique. Ami de Dalayrac, il a écrit une notice détaillée sur la vie et les ouvrages de ce compositeur, intitulée: *Vie de Dalayrac, contenant la liste complète des productions de ce célèbre compositeur,* par R. C. G. P.; Paris, Barba, un volume in-12. A l'occasion de ses discussions avec les sociétaires du théâtre Feydeau, il a aussi publié un recueil de pièces intitulé simplement : *Théâtre royal de l'Opéra-Comique,* volume in-4° de quatre-vingt-onze pages, sans nom d'auteur, d'imprimeur, sans nom de lieu, et sans date (1827).

PIXIS (Frédéric-Guillaume), organiste de l'église réformée à Manheim, depuis 1770, et ancien élève de la première école de l'abbé Vogler, a publié de sa composition : 1° Huit préludes courts et faciles pour l'orgue, première suite; Manheim, 1791. 2° Huit *idem,* deuxième suite; *ibid.*, 1792. 3° Deux sonatines pour piano; *ibid.*, 1792. 4° Trios pour piano, violon et violoncelle; *ibid.*, 1794. Les biographes allemands ne fournissent aucun renseignement sur les dernières années et la mort de cet artiste; on sait seulement qu'il vivait encore à Manheim en 1805.

PIXIS (Frédéric-Guillaume), fils aîné du précédent, est né à Manheim, en 1786. A l'âge de cinq ans, il commença l'étude du violon : son premier maître fut un musicien obscur nommé *Ritter.* Luigi, violoniste à Offenbach, lui donna ensuite des leçons; puis il devint élève de Frœnzel. Il avait à peine atteint sa dixième année, lorsqu'il joua avec son frère dans un concert public, à Manheim; puis tous deux, sous la direction de leur père, voyagèrent en Allemagne, pour y donner des concerts, et visitèrent Carlsruhe, Stuttgard, Gœttingue, Cassel, Brunswick, Zell, Brême et Hambourg. Arrivé en cette ville, en 1797, lorsque Viotti s'y trouvait, le jeune violoniste profita des conseils de ce célèbre artiste. En 1799, Pixis fit un nouveau voyage à Hanovre avec son frère et son père; puis visita Leipsick, Berlin, Dresde et Varsovie, où de grands éloges furent donnés à son talent. De retour à

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Manheim, en 1804, il entra dans la chapelle du prince palatin. Deux ans après, il se remit en voyage, s'arrêta quelque temps à Vienne, puis se fixa à Prague, où il fut nommé professeur du Conservatoire et chef d'orchestre du théâtre. Il est mort dans cette ville, le 20 octobre 1842. Quelques-unes des compositions attribuées par le Manuel de la littérature musicale de Whistling à Jean-Pierre Pixis, frère de Frédéric-Guillaume, appartiennent à ce dernier, notamment les variations pour violon et orchestre sur l'air allemand : *War 's vielleicht um eins;* Vienne, Leidersdorf, et un *concertino* pour violon et orchestre, op. 1; *ibid.*

PIXIS (Jean-Pierre), frère du précédent, né à Manheim en 1788, a eu de la réputation comme pianiste et comme compositeur. Élève de son père, il voyagea avec lui et avec son frère pour donner des concerts, dès l'âge de neuf ans. Depuis 1803 jusqu'en 1808, il reprit à Manheim le cours de ses études musicales, et s'y livra à l'enseignement du piano. En 1809, il s'établit à Munich, et y publia quelques-unes de ses compositions, puis se rendit à Vienne, où il vécut plusieurs années. Fixé à Paris, en 1825, il y fit paraître quelques-uns de ses meilleurs ouvrages, et y fut considéré comme un des bons professeurs de piano de cette époque. Il avait adopté pour sa fille une orpheline allemande, connue sous le nom de *Francilla Pixis,* mais dont le nom de famille était *Güringer;* depuis lors il se livra presque exclusivement à l'éducation musicale de cette jeune personne, et en fit une cantatrice distinguée. Dès ce moment, il a cessé de se faire entendre dans les concerts, et ses travaux dans la composition ont eu moins d'activité. En 1828, il était allé revoir sa ville natale, après avoir fait un voyage à Londres. En 1833, il voyagea en Allemagne avec sa fille adoptive, et la fit entendre avec succès à Prague, Leipsick et Dresde. De retour à Paris, où son élève ne réussit pas aussi bien qu'il l'avait espéré, il partit avec elle pour l'Italie, et lui procura des engagements pour quelques théâtres où son talent se développa. Après avoir brillé sur le théâtre de Palerme, Francilla Pixis obtint un beau succès au théâtre de Saint-Charles, à Naples, dans *Sapho,* opéra écrit pour elle par Pacini (1840). Après que cette cantatrice se fut mariée, Pixis alla se fixer à Baden-Baden, où il avait acheté une maison. Je l'ai retrouvé dans cet agréable lieu, en 1850; il s'y livrait à l'enseignement avec beaucoup d'ardeur, et paraissait avoir cessé de composer. Je crois qu'il y vit encore (1863).

Plus de cent cinquante œuvres de tout genre sont connus sous le nom de cet artiste estimable : dans le nombre, on remarque une symphonie à grand orchestre, op. 5, Breslau, Fœrster; des quintettes pour deux violons, deux altos et basse; des quatuors pour deux violons, alto et violoncelle, op. 7, Vienne, Mechetti, et op. 69, Leipsick, Probst; des concertos pour piano; un concertino *idem,* op. 68; des rondeaux brillants pour piano et orchestre; de grandes variations, *idem,* op. 30, 59, 66, 87, etc.; un quatuor pour piano, violon, alto et basse, op. 4; Leipsick, Breitkopf et Hœrtel; des trios pour piano, violon et violoncelle, op. 75 et 87, compositions d'un mérite remarquable; des sonates pour piano, violon ou flûte, et violoncelle, op. 14, 17, 24, 30, 35, 38, 62, etc.; des sonates pour piano seul, op. 3, 10 et 85; enfin, une multitude de fantaisies, de variations et de pièces de différents genres pour piano à quatre et à deux mains. En 1831, Pixis a fait représenter, au théâtre allemand de Paris, *Bibiana,* opéra écrit pour madame Schrœder-Devrient : cet ouvrage n'a point obtenu de succès. En 1836, il a donné aussi, au théâtre Kœnigstadt, de Berlin, l'opéra intitulé *Die Sprache des Herzens* (le Langage du cœur).

PIXIS (Théodore), fils de Frédéric-Guillaume, naquit à Prague, le 13 avril 1831. Élève de son père pour le violon, il débuta dans sa ville natale à l'âge de dix ans, et s'y fit remarquer par sa précoce habileté. En 1846, il se rendit à Paris près de son oncle qui lui fit donner des leçons par Baillot; puis il voyagea pour donner des concerts et obtint partout des succès. Arrivé à Cologne, en 1850, il y fut attaché comme maître de concert et professeur du Conservatoire. A l'âge de vingt-cinq ans, cet artiste, frappé d'un coup de sang, mourut subitement le 1er août 1850. On connaît de sa composition deux recueils de *Lieder,* et plusieurs solos de violon avec accompagnement de piano.

PIZZATI (l'abbé Joseph), savant italien, vécut à Venise vers la fin du dix-huitième siècle. On lui doit un livre concernant la théorie de l'harmonie, intitulé : *La scienza de' suoni e dell' armonia; diretta specialmente a render ragione de' fenomeni ed a conoscer la natura e le leggi della medesima, come a giovare alla pratica del contrappunto; opera divisa in cinque parti;*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Venise, 1782, petit in-fol. de trois cent cinquante-huit pages, avec quarante-neuf pages d'exemples. Une analyse étendue de cet ouvrage a été publiée dans les *Effemeridi letterarie di Roma* (t. XIII, p. 29). Il en a été fait aussi une critique dans le *Giornale de' Letterati* (année 1782, t. XLVIII, p. 3-39); elle a pour titre : *Lettera del sig. Ab. Francesco Cori Pannilini di Siena, cavaliere Gierosolimitano, sopra la Scienza de' suoni, dell' Ab. Giuseppe Pizzati.*

PIZZONI (le P. Éléazar), moine du tiers ordre de saint François, né à Parme vers 1620, fut maître de chapelle de l'église de son ordre, appelée *Santa Maria della carità*, à Bologne. Membre de l'Académie des Philharmoniques de cette ville, dès sa fondation, il en fut prince en 1670. On a imprimé de sa composition : 1° *Balletti, Correnti, etc., a 5 stromenti*, op. 1; Bologne, 1669, in-4°. 2° *Motetti sacri a voce sola*, op. 2; *ibid.*, 1670, in-4°.

PLACH (François), luthier à Schœnbach, en Bohême, vers 1788, s'est fait connaître avantageusement par de bons violons.

PLACHY (Wenceslas), né à Klopotowitz, en Moravie, le 4 septembre 1785, reçut des leçons de musique de son oncle, Antoine Plachy, et se fixa à Vienne, dans sa jeunesse. Il s'y lia d'amitié avec Hummel et Fœrster, donna des leçons de piano, et fut nommé organiste de l'église des Piaristes, en 1811. Il a fait imprimer, chez divers éditeurs de cette ville, environ soixante-dix œuvres de sonates et de pièces de piano et de chant, d'un style agréable et facile. Parmi ses compositions, on remarque : 1° Messe à quatre voix et orchestre, op. 24; Vienne, Cappi. 2° Graduel à quatre voix, deux violons, contrebasse et orgue, op. 34; *ibid.* 3° Deux *Tantum ergo* à quatre voix et orchestre, op. 35 et 36; *ibid.* Plachy est mort à Prague, le 7 juillet 1858.

PLANE (Jean-Marie), harpiste et professeur d'harmonie, né à Paris, en 1774, s'est fait connaître depuis 1798 jusqu'en 1827 par la publication d'environ trente œuvres de sonates pour la harpe (nos 1 à 8), d'études (trois cahiers), de fantaisies (nos 1 à 10), de nocturnes et de variations. Ces ouvrages, qui d'abord ont paru chez l'auteur, sont ensuite devenus la propriété de Frey, et en dernier lieu de M. Richault. On a aussi de cet artiste un *Cours d'harmonie divisé en douze leçons claires et faciles;* Paris, Richault, in-fol. de cinquante-trois pages.

PLANELLI (Antoine), littérateur italien, chevalier de l'ordre de Saint-Jean de Jérusalem, naquit à Bitonto, dans le royaume de Naples, le 17 juin 1747. Après avoir terminé ses études à l'université d'Altamura, il se rendit à Naples et s'y livra d'abord à des expériences de chimie, qu'il abandonna ensuite pour la culture des lettres. Au nombre de ses ouvrages, on remarque : *Dell' opera in musica;* Naples, Campo, 1772, in-8° de deux cent soixante-douze pages. Cet ouvrage, divisé en sept parties, dont la première renferme un abrégé de l'histoire de l'Opéra en Italie, et dont les autres traitent de la poésie de ce genre de spectacle, de la musique, des décorations et des machines, de la danse et de la direction générale de l'ensemble, renferme quelques bonnes idées; mais le sujet n'y est pas conçu d'une manière assez vaste. Planelli est mort à Naples, d'une maladie nerveuse, au mois de mars 1803.

PLANES (François-Joseph), né le 12 août 1755, à Hirschau, petite ville près d'Amberg, en Bavière, fit ses premières études sous la direction du *cantor* Wühri, puis entra à l'âge de quinze ans au séminaire d'Amberg, où il apprit à jouer du piano, du violon et les principes de l'harmonie. Après que les jésuites eurent été expulsés de la Bavière, il alla continuer ses études à Sulzbach. Pendant qu'il y faisait sa rhétorique, Wühri mourut; Planes fut rappelé dans sa ville natale pour le remplacer, et reçut, au mois de mars 1775, les titres de recteur et de directeur du chœur de Hirschau. Il y améliora l'enseignement du chant et composa beaucoup de musique pour le service de son église. Elle est restée en manuscrit. Planes vivait encore à Hirschau en 1810.

PLANICIZKY (Joseph-Antoine), né en Bohême, dans les dernières années du dix-septième siècle, était, en 1723, ténor à la chapelle du prince évêque de Freysing. Il a publié une collection de douze motets de sa composition, sous ce titre : *Opella ecclesiastica seu ariæ duodecim nova idea exornata, nec non benevolo philomuso in lucem editæ*, etc., Augsbourg, Lotter, 1723, in-fol.

PLANITZER (J.-C.), musicien aveugle, vivait à Halle (Saxe), en 1834. Aucun biographe ou bibliographe allemand ne fournit de renseignements sur lui. Planitzer a publié un opuscule intitulé : *Die gehœrige Unterordnung der Tonarten unter Tongattungen und diese unter das Tongeschlecht* (La classification des tons en espèces et en genres), Quedlinbourg et Leipsick, Basse,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

1833, in-8° de vingt-quatre pages, avec une préface de huit pages et une planche. On a aussi du même auteur : *Die Lehre von Uebergaengen. Ein Theil der theoretischen Musik mœglichst systematische bearbeitet* (La science des transitions; partie de la musique théorique, coordonnée systématiquement, autant que cela se peut); Halle, C.-F.-G. Scharre, 1834, in-8° de soixante-quatorze pages, avec deux planches et une préface de M. de Lamothe-Fouqué. C'est dans cette préface qu'on trouve l'indication de l'infirmité de Planitzer et du lieu où il habitait.

PLANSON (Jehan), né vers 1540, fut organiste de l'église Saint-Germain l'Auxerrois, de Paris. Il occupait cette place lorsqu'il obtint au concours du *Puy de musique* d'Evreux, en 1578, le prix de la harpe d'argent, pour la composition du motet à quatre parties, *Aspice, Domine*. Au même concours, il eut un autre prix, pour la chanson française à plusieurs voix, commençant par ces mots : *Ah Dieu! que de fletz*.

PLANTADE (Charles-Henri), né à Pontoise, le 19 octobre 1764, fut admis, à l'âge de huit ans, dans l'école des pages de la musique du roi. Il y commença l'étude du violoncelle, qu'il continua plus tard sous la direction de Duport. Après sa sortie de l'école des pages, il se rendit à Paris, où il reçut des leçons de Langlé pour le chant et la composition, et de Hullmandel pour le piano. Petrini lui enseigna aussi à jouer de la harpe, dont il donna des leçons pendant plusieurs années. Une sonate qu'il publia pour cet instrument, et quelques recueils de romances commencèrent à le faire connaître : Une de ces petites pièces (*Te bien aimer, ô ma chère Zélie*) obtint, en 1791, un succès de vogue dont il n'y avait point eu d'exemple jusqu'alors en France, car on en vendit plus de vingt mille exemplaires. Ce succès exerça beaucoup d'influence sur la carrière de Plantade; il le fit choisir pour maître de chant de mademoiselle Hortense de Beauharnais qui, devenue reine de Hollande, lui accorda une constante protection. Ses romances lui procurèrent aussi des poëmes d'opéras-comiques qu'il mit en musique et dont quelques-uns furent bien accueillis du public, à cause de leurs mélodies faciles. Parmi ses productions en ce genre, on remarqua surtout *Zoé, ou la Pauvre Petite*, et *Palma, ou le Voyage en Grèce*, qui semblaient promettre à l'auteur une brillante carrière, bien qu'on y eût désiré plus de fermeté dans le style, et plus d'originalité dans les idées. Mais ces heureux débuts ne furent point justifiés dans la suite, et les autres ouvrages de Plantade furent joués sans succès. En 1797, il était entré, en qualité de maître de chant à l'institution de Saint-Denis, dirigée par madame Campan; ce fut alors qu'il donna les premières leçons à mademoiselle de Beauharnais. En 1802, il fut chargé du même enseignement au Conservatoire, en partage avec Garat; et dès lors commença entre eux une haine qui ne s'est jamais apaisée. Plantade ne quitta sa place au Conservatoire que pour celle de maître de chapelle de Louis Napoléon, roi de Hollande, que sa protectrice lui fit obtenir. Après l'abdication du roi, Plantade retourna à Paris, et pour se rappeler au souvenir des artistes, il fit exécuter à Saint-Eustache, en 1810, une messe avec orchestre où l'on remarquait quelques bons morceaux. Il avait conservé à Paris ses fonctions de directeur de la musique de la reine Hortense : en 1812, il y joignit la place de maître de chant et de directeur de la scène à l'Opéra, et la conserva jusqu'en 1815, où une réaction se fit sentir contre tous les protégés de la maison impériale. Il avait été aussi pendant deux ans membre du jury de lecture du même théâtre. Après la réorganisation du Conservatoire, sous le titre d'*École royale de chant et de déclamation*, il y rentra comme professeur, et conserva son emploi jusqu'à la réforme opérée dans cette école, au mois de janvier 1828. Une scène lyrique, imitée d'Ossian, mise en musique par Plantade, pour la fête du roi de Louis XVIII, lui fit obtenir, en 1814, la décoration de la Légion d'honneur, En 1816, Plantade succéda à Persuis, comme maître de musique ou chef d'orchestre de la chapelle royale. Il conserva cet emploi jusqu'à la fin du règne de Charles X. La révolution de 1830 lui fit perdre toutes ses places : le chagrin qu'il en ressentit altéra sa santé. Retiré aux Batignolles, il y fut atteint d'une maladie grave et se fit transporter à Paris, où il mourut entre les bras de ses deux fils, le 18 décembre 1839, à l'âge de soixante-quinze ans.

Plantade a composé pour divers théâtres de Paris les opéras dont voici les titres : 1° *Les deux Sœurs*, en un acte, au théâtre Feydeau, 1791. 2° *Les Souliers mordorés*, en deux actes, au même théâtre, 1795. Cet ancien opéra avait été mis en musique par Fridzeri; la nouvelle composition de Plantade ne réussit pas. 3° *Au plus brave la plus belle*, en un acte, au théâtre Louvois, 1794. 4° *Palma, ou*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

le Voyage en Grèce, en deux actes, au théâtre Feydeau, 1797. 5° *Romagnesi*, en un acte, au même théâtre, 1799. 6° *Le Roman*, en un acte, au même théâtre, 1799. 7° *Zoé, ou la Pauvre Petite*, en un acte, au théâtre Favart, 1800. 7° (*bis*) *Lisez Plutarque*, opéra-comique, en un acte, au théâtre Montansier, 1800. 8° *Bayard à la Ferté*, en trois actes, puis en deux, au théâtre Feydeau, 1811. 9° *Le Mari de circonstance*, en deux actes, au même théâtre, 1813. Cet ouvrage a présenté le rare exemple, en France, d'une musique médiocre qui a nui au succès d'une jolie comédie. 10° *Scène lyrique*, à l'Opéra, 1814. 11° *Blanche de Castille* (avec Habeneck), composé pour l'Opéra, et non représenté. Plantade a écrit quelques morceaux pour *le Jaloux malgré lui*, comédie, et les chœurs d'*Esther*, tragédie de Racine, pour le service du roi de Hollande, en 1808. Pour le service de la chapelle du roi, il a composé des messes, des motets, une messe de *Requiem*, et un *Te Deum*, qui sont restés en manuscrit. Les partitions de *Palma* et *du Mari de circonstance* ont été gravées à Paris. Les autres productions de Plantade qui ont été publiées sont : 1° Sonate pour la harpe, op. 1; Paris, Imbault. 2° Vingt recueils de romances; Paris, Janet, Leduc, Pleyel, Momigny, etc. 3° Trois recueils de nocturnes à deux voix, *ibid.*

PLARR (Auguste-Théodore), flûtiste, né à Dresde, le 2 août 1746, fut le premier qui ajouta à son instrument la clef de *si* bémol, en 1795. Il est mort dans sa ville natale, le 14 avril 1803.

PLARR (Théophile-Emmanuel), frère du précédent, et chancelier de la cour d'appel de la Saxe électorale, né à Dresde, en 1748, entra comme enfant de chœur dans la chapelle du château de cette ville, en 1759, et y apprit pendant six ans la musique et la composition sous la direction de Reither. Vers 1790, il construisit un harmonica d'un nouveau système, supérieur, dit-on, à l'ancien. Dans les années 1791 à 1795, il a publié chez Hilscher, à Dresde, divers recueils de danses, de polonaises et de petites pièces pour le piano.

PLATEL (Nicolas-Joseph), excellent violoncelliste, naquit à Versailles, en 1777. Son père, musicien de la chapelle du roi, se fit acteur après la révolution de 1789, et joua dans l'opéra-comique, au théâtre des Troubadours de la rue de Louvois, puis au théâtre Feydeau, où il fut chef des chœurs jusqu'en 1806. Le jeune Platel fut d'abord placé dans les pages de la musique de Louis XVI, et reçut des leçons de chant de Richer; mais, dès l'âge de dix ans, il montra le goût le plus vif pour le violoncelle, et Louis Duport, ami de son père, charmé de sa rare intelligence musicale, dirigea ses premières études sur cet instrument, et lui donna les excellents principes de la pose et du maniement de l'archet, ainsi que d'une belle qualité de son, que Platel transmit plus tard à ses élèves. Vers la fin de 1789, le départ de Duport pour Berlin laissa Platel sans guide: mais en 1793, son ancien condisciple Lamare, plus âgé que lui de quelques années, et déjà artiste distingué, ranima son zèle, lui donna des conseils, et surtout excita son émulation par ses progrès et par sa renommée, qui allait grandissant chaque jour. En 1796, Platel entra à l'orchestre du théâtre Feydeau, connu alors sous le nom de *Théâtre-Lyrique;* mais une actrice de ce spectacle, dont il s'était épris, ayant quitté le théâtre à la fin de 1797 pour aller à Lyon, il l'y suivit et ne revint à Paris qu'en 1801. Il brilla alors aux concerts de la rue de Cléry et du théâtre des Victoires nationales, rue Chantereine, et fut considéré à juste titre comme le plus habile violoncelliste de Paris; car Duport était à Berlin, et Lamare, en Russie. Malgré les avantages que son talent pouvait lui procurer dans cette capitale, son humeur insouciante ne put se façonner aux convenances sociales; il ne voulut faire aucune démarche pour obtenir les places auxquelles il pouvait prétendre, et préféra voyager pour donner des concerts. Il quitta de nouveau Paris, en 1805, et se dirigea vers la Bretagne; mais son insouciance et le peu d'ordre qu'il mettait dans ses affaires ne le rendaient pas propre à réaliser ses projets de voyage : arrivé à Quimper, il y trouva un amateur de violoncelle qui devint bientôt son ami, et il passa deux années dans cette petite ville, qui ne devait l'arrêter que quelques jours. Enfin, il se remit en route, joua avec succès à Brest, à Nantes, puis se dirigea vers la Belgique avec l'intention de visiter la Hollande et l'Allemagne; mais arrivé à Gand, où il donna des concerts, il y resta plusieurs années, donnant des leçons de chant et de violoncelle, puis il alla s'établir à Anvers, en 1813. L'état florissant de la marine dans ce port y avait attiré une bonne troupe d'opéra : Platel y tint l'emploi de premier violoncelle. Il y passa environ six ans, puis alla se fixer à Bruxelles, où il fut aussi premier violoncelle du théâtre. En 1824, le prince de Chimay l'attacha à l'école royale de musique de cette ville; et lorsque cette école fut réorganisée, en 1831,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sous le titre de *Conservatoire de musique*, Platel y conserva ses fonctions de professeur de violoncelle. Dans les onze années de son enseignement, il y fonda l'excellente école de basse d'où sont sortis Servais, Batta, Demunck, et que ce dernier continua comme successeur de son maître. Platel est mort à Bruxelles, le 25 août 1835, à l'âge de cinquante-huit ans. Véritable artiste d'autrefois, il était étranger à tout esprit d'intrigue, d'égoïsme et de charlatanisme. Son désintéressement allait jusqu'à la prodigalité; son ignorance des affaires et des usages était celle d'un enfant, et jamais il ne se mit en peine du lendemain. Lorsqu'il était à Anvers, des huissiers vinrent un jour chez lui pour saisir ses meubles; dans ce moment il jouait du violoncelle. Dès qu'il sut ce que ces hommes venaient faire, il les reçut poliment, les fit entrer dans sa chambre à coucher, et pendant qu'ils verbalisaient, il sortit emportant seulement son instrument, fermant la porte à double tour, et jamais il ne s'informa de ce qu'était devenu son mobilier. Une autre fois, il lui échut un héritage qu'il fit réaliser et qu'on lui envoya en or. Jamais il n'avait vu de somme aussi considérable : ne sachant comment la serrer, il prit un vieux bas de soie, s'en fit une bourse, et porta sa fortune sur lui. Des amis lui conseillèrent de placer cet argent; mais il leur répondit qu'il craignait les banqueroutes. Bientôt cependant, prêtant à tout venant, il vit disparaître cette ressource; mais il ne s'en mit pas en peine, et reprit son train de vie accoutumé et son insouciance, quoiqu'il touchât à la vieillesse.

Platel a publié de sa composition : 1° Premier concerto pour violoncelle et orchestre; Paris, Gaveaux. Deuxième, troisième et quatrième *idem*, Paris, Pleyel. 2° Cinquième *idem*, intitulé *le Quart d'heure;* Bruxelles, Weissenbruch. 3° Sonates pour violoncelle, avec accompagnement de basse, œuvres 2, 3 et 4; Paris, Gaveaux. 4° Huit airs variés pour violoncelle; Paris, Naderman. 5° Caprices ou préludes pour violoncelle; Bruxelles, Weissenbruch. 6° Trois trios pour violon, alto et basse; *ibid.* 7° Six duos pour violon et violoncelle; Paris, Naderman. 8° Six romances avec accompagnement de piano; *ibid.*

PLATNER (Augustin), compositeur allemand, vivait au commencement du dix-septième siècle. On connaît sous son nom : *Missæ octonis vocibus concinendæ;* Nuremberg 1623.

PLATON, illustre philosophe grec, né dans l'île d'Égine, l'an 430 avant Jésus-Christ, reçut d'abord le nom d'*Aristoclès*, qui était celui de son aïeul, et prit ensuite celui sous lequel il est connu. Doué des dons du génie et du sentiment du beau, il se livra d'abord à la poésie et composa des tragédies; mais il brûla lui-même ses ouvrages, après qu'il eut pris la résolution de cultiver uniquement la philosophie. Dans sa jeunesse, il avait étudié la gymnastique, la peinture et la musique. Son premier maître de philosophie fut Cratyle; mais il quitta l'école de ce maître pour devenir élève de Socrate, et pendant huit années il reçut des leçons de ce sage. Après la mort de son maître, l'indignation et la douleur le firent s'éloigner d'Athènes, avec les autres disciples de Socrate : il se retira à Mégare et y suivit les leçons d'Euclide; puis il entreprit de longs voyages en Italie, où il fréquenta les plus anciens disciples de Pythagore. Arrivé à Cyrène, il y perfectionna ses connaissances en géométrie sous Théodore, puis il alla en Égypte et en Sicile, qu'il visita deux fois. De retour à Athènes, il y fonda l'Académie, école célèbre de philosophie, où Aristote s'instruisit dans les sciences qui lui firent plus tard un si grand nom. Platon mourut 347 ans avant Jésus-Christ, et laissa la direction de l'Académie à son disciple Speusippe.

Ce n'est pas ici le lieu d'examiner la nature et la portée de cette célèbre philosophie de Platon qui a traversé tant de siècles et excité l'admiration de tous les peuples et de toutes les générations : cette tâche a été remplie par de savants critiques beaucoup plus habiles à traiter un tel sujet; mais on a parlé si diversement des opinions et de la doctrine de ce grand homme concernant la musique, qu'il est nécessaire de rétablir ici les faits à leur véritable point de vue. Et d'abord se présente cette question : Platon a-t-il eu une doctrine scientifique de la musique; et s'il en eut une, quelle est-elle? Si l'on en croit Aristoxène, antérieurement à Pythagore les musiciens divisaient chaque intervalle d'un ton en quatre parties égales; mais le philosophe de Samos avait substitué à cette division arbitraire un système de proportions des intervalles qui, jusqu'à ce jour, a retenu son nom. D'après le dire d'Aristoxène, deux systèmes auraient donc été en présence, au temps de Platon; plusieurs endroits de ses écrits prouvent qu'il adopta celui des phythagoriciens. En effet, dans le septième livre de la République, il fait dire à l'un des interlocuteurs :

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

« Il semble que, comme les yeux ont été faits » pour l'astronomie, les oreilles l'ont été pour » les mouvements harmoniques, et que ces » deux sciences, l'astronomie et la musique, » sont sœurs, comme disent les pythagori- » ciens, *et comme nous*, cher Glaucon, *nous* » *l'admettons*, *n'est-ce pas?* — *Oui* (1). »

Bien que l'abbé Roussier dise (*Mémoire sur la musique des anciens*, note *mm*, p. 38) que les quaternaires employés par Platon, dans son *Ame du monde* (il confond le *Timée* de Platon avec l'écrit apocryphe attribué à Timée de Locres) sont plutôt une déviation qu'une extension des principes de Pythagore, les éloges accordés par Platon lui-même à l'exposé des idées de Timée, disciple immédiat de Pythagore, prouvent que son diagramme était conforme à la philosophie pythagoricienne de son temps. Enfin, un autre passage de *la République* (*loc. cit.*) démontre qu'il ne s'écartait pas des simples proportions de Pythagore; car après s'être moqué des faiseurs d'expériences qui, de son temps, dit-il, fatiguaient les cordes et les chevilles à varier les tensions et les intonations, pour chercher des intervalles et des rapports inappréciables à l'oreille, il ajoute : « Ceux-ci du moins (les » pythagoriciens) font la même chose que les » astronomes; ils cherchent des nombres dans » les harmonies qui frappent l'oreille; mais » ils ne vont pas jusqu'à y voir de simples » données pour découvrir quels sont les nom- » bres harmoniques et ceux qui ne le sont » pas; ni d'où vient entre eux cette diffé- » rence. »

C'est dans le *Timée* que Platon expose sa doctrine harmonique de la musique; exposition bien obscure, qui a donné la torture aux commentateurs dans l'antiquité comme dans les temps modernes, mais dont M. Th.-Henri Martin a pénétré le mystère dans ses belles et savantes *Études* sur ce dialogue (2). On sait que Platon a donné à l'entretien de Socrate, Critias, Timée et Hermocrate le titre : *Timée ou de la nature*. La nature, telle que la concevait l'illustre philosophe, est, en effet, le sujet du dialogue. La formation de l'âme du monde, expliquée par Timée, est l'objet principal, et l'harmonie de l'univers, ainsi que l'harmonie musicale en sont les conséquences et sont analogues aux mouvements de l'âme, parce que les mêmes nombres les régissent. C'est ce qu'indique Platon lorsqu'il fait dire par Timée que « l'harmonie musicale » a des mouvements semblables aux révolu- » tions de l'âme (1). » De l'analyse de ces nombres, M. Th.-Henri Martin a tiré les proportions des intervalles de l'octave de Platon, lesquelles sont exactement celles de la doctrine pythagoricienne, comme on peut le voir ici. N'ayant pas, comme M. Martin, à comparer ces proportions avec celles des acousticiens modernes pour notre échelle musicale (2), j'applique, dans le tableau suivant, les proportions de Platon aux tétracordes disjoints du genre diatonique des Grecs.

RAPPORTS NUMÉRIQUES.	NOMS des NOTES.
Ton, 9 : 8	mi
Ton, 9 : 8	ré
Ton, 9 : 8	ut
Limma, 256 : 243	si
Ton, 9 : 8	la
Ton, 9 : 8	sol
Ton, 9 : 8	fa
Limma, 256 : 243	mi

Dans ce que dit Platon concernant la musique, il a droit surtout de nous intéresser par la plus belle conception esthétique de l'art que l'antiquité nous ait léguée, lorqu'il fait voir, dans le second livre des *Lois*, que le beau ne réside ni dans le plaisir des sens que provoque la musique, ni dans l'imitation. M. Cousin, qui a fait une excellente analyse du principe esthétique de Platon, dit avec une rare élégance de style que selon ce philosophe la beauté de la musique consiste dans un charme particulier et indéfinissable qui enlève l'âme

(1) Plat., *de Republ.*, lib. VII. Ed. Bekkeri, part. III, vol. I, p. 356.

(2) *Études sur le Timée de Platon*. Paris, Ladrange, 1841, 2 vol. in-8°.

(1) Timée, 47.

(2) *Études sur le Timée de Platon*, note XXIII, § 4, tome Ier, p. 402.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

à la vie vulgaire, et l'emporte dans un monde à part, où tout est noble, serein, pur, mélodieux : la belle musique (dit-il) est essentiellement morale, par la moralité de ses effets. Remarquons que ces idées ont beaucoup d'analogie avec l'opinion exprimée par Aristote dans ce passage du huitième livre de sa *Politique* : « L'opinion commune ne voit d'utilité à la musique que comme un simple délassement; mais est-elle véritablement si secondaire, et ne peut-on lui assigner un plus noble objet que ce vulgaire emploi? Ne doit-on lui demander que ce plaisir banal qu'elle excite naturellement chez tous les hommes, charmant sans distinction tous les âges, tous les caractères? ou bien ne doit-on pas rechercher aussi si elle n'exerce aucune influence sur les cœurs, sur les âmes? Il suffirait, pour en démontrer la puissance morale, de prouver qu'elle peut modifier nos affections; et certainement elle les modifie (1). » Ces grands hommes avaient aperçu la fausse voie où des musiciens matérialistes essayent aujourd'hui de jeter l'art, s'imaginant qu'ils le perfectionnent, et ont montré en peu de paroles quel est le but réel de cet art.

Un passage du septième livre des *Lois* de Platon a paru à quelques érudits indiquer l'usage de l'harmonie dans l'ancienne musique des Grecs (2). Le célèbre critique Godefroid Stallbaum a démontré que le texte, cause de ce malentendu, est altéré, et l'a restitué dans une dissertation académique intitulée : *Musica ex Platone secundum locum legg. VII, p. 712* (*Lipsiæ*, 1846, in-4° de trente-quatre pages). Tous les passages relatifs aux impressions causées par la musique ainsi qu'à ses effets moraux ont été extraits des écrits de Platon, discutés et analysés, par M. Cornelius Den Tex, membre de l'ancien Institut de Hollande, dans une dissertation qui a pour titre : *Disputatio inauguralis de VI musices ad excolendum hominem e sententia Platonis* (*Trajecti ad Rhenum*, 1816, gr. in-8° de cent soixante et dix pages).

PLATONE (Louis), compositeur napolitain, né vers 1760, fut instruit dans la musique au Conservatoire de *la Pietà de' Turchini*. On connaît sous son nom les opéras dont les titres suivent : 1° *Amor non ha riguardi*, à Naples, en 1787. 2° *Le Convulzioni*, ib., 1787. 3° *Il Matrimonio per sorpresa*, à Rome, 1788. 4° *Il Conte Lentichia*, à Naples, 1788.

(1) Aristot. Politic. VIII, vol. II, fol. 1340, ex ed. Fekkeri, Berol. 1831; et t. II, p. 147 de la traduction de M. Barthélemy Saint-Hilaire.

(2) Voyez mon *Mémoire sur l'harmonie simultanée des sons chez les Grecs et les Romains*.

PLATS (les frères), dont l'aîné s'appelait *Joseph*, nés en Espagne dans la première moitié du dix-huitième siècle, furent tous deux virtuoses sur le hautbois. En 1752, ils se rendirent à Paris, où leurs talents furent applaudis au Concert spirituel. En 1761, ils entrèrent au service du duc de Wurtemberg; mais le plus jeune mourut dans la même année. Joseph resta à Stuttgard jusqu'en 1763; la diminution qu'on voulut faire alors dans le traitement des musiciens de la chapelle le décida à se rendre à Amsterdam, où il était encore en 1776. Il y a publié six duos pour deux flûtes, op. 1. Le catalogue de Westphal indique de sa composition, en manuscrit : 1° Six concertos pour le hautbois. 2° Trois solos pour le même instrument. 3° Vingt trios pour deux hautbois et basse.

PLATTI (Jean), hautboïste et violoniste, né à Venise, dans les premières années du dix-huitième siècle, entra vers 1740 au service du prince-évêque de Würzbourg. On a imprimé de sa composition : 1° Six sonates pour le clavecin, op. 1; Nuremberg, 1746. 2° Six concertos pour le clavecin, op. 2; *ibid.* 3° Six solos pour la flûte, op. 3; *ibid.* 4° Six sonates pour clavecin, op. 4; *ibid.* Il a laissé en manuscrit plusieurs concertos et sonates pour le clavecin. La femme de cet artiste était attachée à la chapelle de Würzbourg.

PLATZ (Gabriel), ou **PLAUTZ**, religieux cordelier, né en Bavière vers la fin du seizième siècle, vécut au couvent d'Aschaffenbourg, où il a fait imprimer, en 1621, un recueil de motets et de messes intitulé : *Flosculus vernalis sacras cantiones, missas aliasque laudes B. Mariæ 3-8 voc., cum B. G.*, in-4°.

PLAWENN ou **PLAUEN** (Léopold), bénédictin bavarois, vécut dans la seconde moitié du dix-septième siècle, au couvent de Zwifalten, dans le diocèse d'Ulm. Précédemment il avait fait ses vœux dans un monastère du Tyrol. On a publié de sa composition : *Sacræ Nymphæ duplicium aquarum in Dei et divorum laudes a 3, 4, 5 et 6 vocibus et instrumentis animatæ;* Inspruck, 1659. La troisième partie de cette collection parut à Kempten, en 1672; elle contient : *Missæ quatuor festivæ, et quatuor exequialæ cæteræ una cum choro vocali ad placitum.* La quatrième partie, composée de cantiques à trois, quatre, cinq et six voix, avec instruments, a été publiée à Ulm, en 1679.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

PLAYFORD (Jean), marchand de musique à Londres, né dans cette ville, en 1613, substitua aux anciens caractères de musique dont on se servait pour l'impression en Angleterre, des types plus beaux dans lesquels on aperçoit moins les solutions de continuité, et dont les crochets des croches et doubles croches sont d'une seule pièce avec les queues des notes, ce qui n'existait pas dans les anciens caractères. Playford écrivit et fit imprimer, en 1655, un traité élémentaire de musique qu'il avait extrait des livres de Morley, de Butler, et de quelques autres anciens auteurs; cet ouvrage parut sous ce titre : *An introduction to the skill of musick, in two books* (Introduction à la connaissance de la musique); Londres, 1655, in-8°. Le premier livre contient les principes et les règles de la musique et de la solmisation; le second, des instructions et des leçons pour la basse de viole et le violon, avec les figures de ces instruments. On trouve dans ce volume le portrait de Playford. La préface qu'il a mise à son livre prouve qu'il avait une instruction solide et variée. La deuxième édition de l'ouvrage parut chez l'auteur, en 1658; celle-ci fut aussi promptement enlevée, et il en fallut faire une troisième, en 1665. D'autres parurent en 1670, 1672, 1674, 1677 et 1679. Celle-ci est la huitième. Playford y ajouta le traité de composition de Campion, intitulé : *The art of discant, or composing of musick in parts*, avec les annotations de Simpson. La dixième édition parut non en 1683, comme le disent Burney et ses copistes, mais en 1684. La douzième édition publiée en 1694, après la mort de Playford, fut corrigée par Henri Purcell, qui remplaça le traité de Campion par de nouveaux principes de composition, réimprimés dans les éditions de 1697, 1700 et 1703. La dix-septième édition, que je crois la dernière, a paru à Londres, en 1718, in-12. Playford mourut en 1693, à l'âge de quatre-vingts ans. Il fut l'éditeur de la collection des psaumes anglais avec le chant de l'église anglicane arrangé à trois parties, et la publia sous ce titre : *Whole Book op psalms, with the usual hymns and spiritual songs, composed in three parts*; Londres, 1673, in-8°. Il a été fait plusieurs éditions de ce recueil. Il donna aussi quelques psaumes et hymnes à quatre parties, sous ce titre : *Psalms and Hymns in solemn musick, in 4 parts on the common tunes*, etc.; Londres, 1671, in-fol.; 6 *Hymns for one voice to the organ;* ibid., in-fol., et enfin, un recueil de morceaux pour le chant intitulé : *The musical companion, in two books;* Londres, 1673.

PLAYFORD (Henri), fils du précédent, né vers 1658, succéda à son père, fut l'éditeur de plusieurs collections de musique et mit une préface au recueil intitulé : *Vade Mecum, or the necessary companion;* Londres, 1679, réimprimé en 1692, in-8°. En 1701, il donna le *Pleasant musical companion, being a choice collection of catches for three and four voices.* Henri Playford ne paraît pas avoir vécu après 1710, car on ne connaît aucune publication faite par lui après cette époque.

PLEYEL (Ignace), compositeur célèbre, né en 1757, à Ruppersthal, petit village à quelques lieues de Vienne, fut le vingt-quatrième enfant du maître d'école de ce lieu, et d'une jeune dame de haute naissance, que cette union disproportionnée avait fait déshériter par ses parents. La mère d'Ignace Pleyel perdit la vie en la lui donnant; Martin Pleyel se remaria, eut quatorze autres enfants de sa seconde femme, et mourut à l'âge de quatre-vingt-dix-neuf ans. Élevé comme on l'est en l'Allemagne, Pleyel apprit les éléments de la musique en même temps que ceux de sa langue. Ses dispositions pour cet art se manifestèrent de bonne heure et parurent assez remarquables pour qu'on l'envoyât à Vienne, où il étudia le piano sous la direction de Wanhall. Jusqu'à l'âge de quinze ans, il n'eut point d'autre maître; mais à cette époque (vers 1772), le comte Erdœdy, grand seigneur hongrois, le prit en affection, et le fit entrer chez Joseph Haydn, dont il devint à la fois l'élève et le pensionnaire. Le Mécène généreux s'était chargé d'acquitter le prix de sa pension, qui était de cent louis par an, somme considérable pour ce temps. Cinq années se passèrent, pendant lesquelles Pleyel se livra avec assiduité aux études que lui faisait faire le grand artiste. Une circonstance singulière faillit rompre la bonne intelligence qui régnait entre le maître et l'élève. Lorsque Haydn avait terminé un ouvrage nouveau, il avait l'habitude de le laisser pendant un temps plus ou moins long avant de le revoir, pour y faire les corrections qu'il jugeait nécessaires. Or, il arriva qu'ayant eu quelques chagrins de cœur, ce grand musicien se sentit entraîné à composer un œuvre de six quatuors qui étaient tous dans le mode mineur. Suivant sa coutume, il en laissa le manuscrit sur son piano, et oublia complétement les idées renfermées dans cet ouvrage, comme cela lui arrivait

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

quand il avait écrit quelque chose. Quelque temps après, il voulut revoir cet œuvre, dont il avait bonne opinion; mais ce fut en vain qu'il le chercha : le manuscrit avait disparu, et jamais Haydn ne le revit. Pleyel seul vivait dans l'intimité de son maître; Haydn ne douta pas qu'il ne fût l'auteur de ce larcin, et longtemps il conserva cette opinion, malgré les protestations de son élève. Enfin, le dévouement sincère de celui-ci convainquit Haydn de son injustice; il rendit son amitié à Pleyel, et le regret seul d'avoir perdu un de ses plus beaux ouvrages resta dans son souvenir. Ce qui ajoute à la singularité de cette anecdote, c'est que le voleur ne tira aucun parti du trésor qu'il avait dérobé : jamais ces quatuors n'ont vu le jour.

Pleyel était près d'atteindre sa vingtième année; il avait à peu près achevé ses études, lorsque Gluck fit un voyage à Vienne, en 1776, après avoir fait représenter son *Alceste* à Paris. Peu de jours après son arrivée, il alla voir Haydn, qui lui fit entendre son quatuor en *fa* mineur, récemment achevé. Une si belle composition ne pouvait être entendue avec indifférence par le restaurateur de la tragédie lyrique : il lui donna des éloges. Alors Haydn lui demanda la permission de lui faire entendre un morceau de celui qu'il appelait son *élève favori*. Cet essai du talent de Pleyel fut loué par Gluck, qui lui dit : « Mon jeune ami, main» tenant que vous avez appris à mettre des » notes sur le papier, il ne vous reste plus » qu'à apprendre à en effacer. »

En 1777, Pleyel sortit de chez Haydn pour se rendre auprès de son protecteur, le comte Erdœdy, qui le nomma son maître de chapelle. Mais, bien que cette position offrit quelque agrément au jeune musicien, il était préoccupé d'un vif désir de visiter l'Italie. Le comte s'opposa d'abord à ce voyage; mais cédant enfin à ses sollicitations, il lui fournit les moyens de l'entreprendre, et Pleyel partit pour Naples. Déjà son talent pour la musique instrumentale s'était révélé par la composition de son premier œuvre de quatuors, où l'on remarque une facilité naturelle, des chants heureux, et une manière tout individuelle. Par une singularité assez remarquable, Haydn, dans les leçons qu'il lui avait données pendant cinq ans, ne lui avait jamais parlé du rhythme musical, et ne lui avait pas fait remarquer qu'il y eût des règles concernant la symétrie des phrases. Ce fut dans cette ignorance que Pleyel écrivit son premier œuvre. Son instinct musical lui avait fait trouver ce rhythme nécessaire ; mais une faute lui étant échappée à cet égard dans un menuet, il apprit, par les observations critiques d'un ami, l'existence des principes qu'il avait ignorés jusqu'alors.

Arrivé en Italie, Pleyel se lia avec tous les artistes célèbres qui brillaient à cette époque, ou qui se sont illustrés quelques années après. Cimarosa, Guglielmi, Paisiello devinrent ses amis. Son goût se forma par les occasions qu'il eut d'entendre des chanteurs tels que Marchesi, à Milan, Guadagni, à Padoue, la Gabrielli, Pacchierotti, et beaucoup d'autres. Nardini vivait encore et avait conservé son talent : Pleyel eut le plaisir de l'entendre et l'admira. Il connut aussi Pugnani et beaucoup d'autres grands artistes qui faisaient alors la gloire de l'Italie. A Naples, il fut présenté au roi, qui l'accueillit avec bonté, et lui demanda des morceaux pour une sorte de lyre dont il jouait quelquefois. Pleyel satisfit à son désir et en écrivit plusieurs. Bien que la nature de son talent le portât vers la musique instrumentale, il eut aussi la fantaisie d'essayer ses forces sur la scène, et il composa, pour le grand théâtre de Naples, une *Ifigenia* qui eut du succès, et qui fut traduite plus tard en allemand. La partition manuscrite allemande se trouve à Offenbach, chez André, qui en a publié un joli rondeau avec récitatif dans sa collection d'airs arrangés pour le piano. De retour en Allemagne, en 1781, Pleyel y resta peu de temps. Tout occupé du souvenir de l'Italie, il voulait revoir cette terre classique des douces mélodies; l'année suivante, il satisfit ce désir et se rendit à Rome. Ce second voyage fut moins long que le premier. Richter (François-Xavier), maître de chapelle de la cathédrale de Strasbourg, était alors âgé de soixante-quatorze ans; il sentait le besoin d'être aidé dans ses fonctions : on offrit à Pleyel la place de maître de chapelle adjoint, avec la survivance : il l'accepta, et vint prendre possession de son emploi en 1783. Sa nouvelle position l'obligeait à écrire de la musique d'église : il composa plusieurs messes et des motets qui furent goûtés; malheureusement toutes ces compositions furent consumées dans un incendie. Les dix années qui s'écoulèrent depuis 1783 jusqu'en 1793 furent l'époque de la vie de Pleyel où il produisit la plus grande partie de ses ouvrages. Ses quatuors de violon et ses sonates de piano acquirent une vogue dont il y a peu d'exemples. Les éditions de ces ouvrages se multiplièrent à l'infini, et les exemplaires en furent répan-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

dus avec une profusion inouïe à Vienne, à Berlin, à Leipsick, à Paris, à Londres et en Hollande. Vers 1795, la réputation de Pleyel éclipsait celle de tous les autres musiciens, et l'on ne voulait pas entendre d'autre musique que la sienne. Il avait aussi composé des symphonies; bien que sa musique n'eût pas de proportions assez grandes pour ce genre, elles avaient eu du succès, à cause des mélodies agréables qui y étaient répandues, et de leur facile exécution.

Il existait à Londres, depuis plusieurs années, un concert hebdomadaire connu sous le nom de *Professional Concert :* plusieurs artistes et amateurs distingués s'étaient associés pour soutenir cet établissement. En 1791, Salomon, violoniste qui jouissait d'une assez grande réputation, imagina de donner par souscription douze grands concerts à la salle de Hanover-square, et pour lutter avec avantage contre le *Professional Concert*, il engagea Haydn à lui donner une grande symphonie nouvelle pour chaque soirée. Haydn se rendit en effet à Londres : on sait quel effet produisirent ces beaux ouvrages (*voyez* Haydn). Le succès qu'avait obtenu l'entreprise de Salomon engagea ce musicien à la continuer l'année suivante. Les administrateurs du *Professional Concert* comprirent alors la nécessité d'opposer à leur compétiteur un attrait de curiosité qui pût ramener les amateurs à leurs séances musicales, et Pleyel fut engagé à se rendre à Londres, vers la fin de 1791, pour y écrire quelques symphonies. Le premier concert fut donné le 13 février 1792. Le succès de la musique de Pleyel fut prodigieux. Il s'était surpassé et s'était montré digne de lutter avec son illustre maître. Les symphonies étaient au nombre de trois; il s'en trouvait une en *mi* bémol qui a été surtout signalée comme un ouvrage excellent. Malheureusement le *Professional Concert* fut dissous quelques années après, la bibliothèque dispersée, et les symphonies, dont Pleyel n'avait pas gardé de copies, furent perdues pour toujours. Son engagement de Londres avait été fait moyennant *deux cents livres sterling;* cette somme, réunie à quelques économies, permit à Pleyel d'acheter une propriété à quelques lieues de Strasbourg. Richter avait cessé de vivre, le 12 septembre 1789, et Pleyel lui avait succédé, avec le titre et les avantages de premier maître de la cathédrale de Strasbourg; mais la révolution, qui venait d'éclater, amena bientôt l'anéantissement du culte catholique. Pleyel perdit son emploi et se retira dans la propriété qu'il avait acquise. On ne l'y laissa pas tranquille. La place qu'il avait occupée pendant longtemps le rangeait dans la classe de ceux qu'on appelait alors *aristocrates.* Sept fois il fut dénoncé dans l'année 1793; il ne put se soustraire à la mort que par la fuite. Le besoin de revoir sa famille l'ayant ramené chez lui, il y fut arrêté au milieu de la nuit, et conduit à Strasbourg devant les officiers municipaux. Interrogé sur ses opinions, il protesta de son civisme; mais on exigea, pour preuve de sa sincérité, qu'il écrivît la musique d'une sorte de drame pour l'anniversaire du 10 août, dont un septembriseur avait composé les paroles : il fallut obéir. Pleyel ayant demandé la permission de retourner chez lui, pour y travailler plus à l'aise, elle lui fut accordée; mais il resta sous la garde de deux gendarmes et du poëte, qui lui donnait ses instructions. Après un travail non interrompu pendant sept jours et sept nuits, l'ouvrage fut achevé, et l'auteur retourna à Strasbourg pour en diriger l'exécution. Il y avait employé sept cloches sur les tons de la gamme; ces cloches, qui avaient été tirées de plusieurs églises, furent suspendues dans la coupole de la cathédrale. Le premier son qu'elles rendirent fut un accord parfait qui produisit un effet si extraordinaire, que Pleyel s'évanouit. Les habitants de Strasbourg ont gardé le souvenir de ce bel ouvrage, dont la partition se conserva dans la famille du compositeur. Dégoûté par cet événement du séjour de la province, Pleyel vendit sa propriété et se rendit à Paris avec sa femme et ses enfants, au commencement de 1795. Le succès toujours croissant de sa musique lui fit concevoir le projet d'en tirer lui-même les bénéfices qu'elle procurait aux marchands, et de s'en faire lui-même l'éditeur. Il établit donc une maison de commerce de musique, à laquelle il ajouta plus tard une fabrique de pianos. Ces établissements prospérèrent ; mais les soins qu'ils exigeaient détournèrent insensiblement Pleyel de la composition, et, longtemps avant sa mort, il cessa d'écrire. Toutefois, il avait composé douze quatuors qui n'ont point été publiés, mais qui, suivant l'opinion de Dussek, d'Onslow et de plusieurs autres artistes distingués, sont supérieurs aux premiers, sous le rapport de la facture.

Après une carrière si laborieuse, Pleyel s'était retiré loin de Paris, dans une propriété où il se livrait à ses goûts pour l'agriculture. Il y vivait heureux, quand la révolution de juillet, en lui donnant des inquiétudes pour

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sa fortune, vint troubler sa vieillesse. Déjà sa santé était fort affaiblie; ses maux augmentèrent, et après trois mois de souffrances continuelles, il cessa de vivre, le 14 novembre 1831, à l'âge de soixante-quatorze ans. Il s'était marié en 1788, et avait eu plusieurs enfants, dont quelques-uns sont morts jeunes.

Si la soif de renommée était le premier besoin de l'artiste; s'il n'y avait pour lui, dans la culture de son art, une aspiration plus élevée, plus pure que cette satisfaction d'amour-propre qui résulte de la faveur publique; enfin, si, suivant l'expression d'un ancien, il ne chantait pour les Muses et pour lui, il y aurait quelque chose de pénible dans le spectacle du naufrage de tant de réputations créées par un caprice de la mode, et qu'un autre caprice anéantit. Heureusement la plus vive jouissance du poëte, du grand peintre et du musicien réside dans la production consciencieuse des œuvres de son talent, et cette jouissance l'indemnise avec usure des chagrins qui peuvent l'assaillir. La renommée ne s'attache guère qu'au mérite réel; mais l'engouement dévore ceux qu'il semble caresser. Eh! qui excita jamais plus d'engouement que Pleyel? Quel autre a joui d'une réputation plus universelle, d'une domination plus absolue dans la domaine de la musique instrumentale? Pendant plus de vingt ans, il n'est pas d'amateur ni de musicien qui ne se soit délecté des inspirations de son génie; point de lieu si écarté où ses compositions n'aient été connues; point de marchand de musique dont il n'ait fait la fortune. Reproduite sous toutes les formes par les spéculations du commerce, sa musique occupait les loisirs de l'élève le plus inexpérimenté comme de l'artiste le plus habile. Mais il n'y a rien dont l'usage immodéré n'enfante le dégoût: Pleyel en fit la triste expérience. Les ingrats qui lui étaient redevables de tant de plaisirs se fatiguèrent d'encenser toujours la même idole, et l'hommage exclusif qu'ils lui avaient rendu finit par faire place au délaissement le plus absolu. La modestie de l'artiste se plia peut-être trop facilement à ce changement de fortune; fatigué de succès, il ne fit point usage de ce qui lui restait de forces pour en obtenir de nouveaux; d'autres travaux occupèrent sa vie, des talents plus jeunes se produisirent, et bientôt une génération nouvelle s'éleva, qui ne s'informa point d'un homme à qui une autre génération avait dû ses délices.

Il faudrait faire aujourd'hui beaucoup de recherches pour découvrir les compositions originales de Pleyel parmi les nombreux arrangements qu'on en a faits: on se contentera d'indiquer les principaux ouvrages. 1. Symphonies a grand orchestre, au nombre de vingt-neuf, savoir: n° 1 (en *ut*); Vienne, Artaria; n° 2, en forme de sérénade, op. 6; Offenbach, André; n°s 3, 4 et 5, op. 12; *ibid.*; n°s 6, 7, 8, op. 14; *ibid.*; n° 9, en forme de sérénade, op. 20; *ibid.*; n°s 10, 11, 12, op. 27; *ibid.*; n°s 13, 14, 16, op. 29; *ibid.*; n°s 17, 18, 19, op. 30; *ibid.*; n°s 20, 21, op. 33; *ibid.*; n° 22, op. 38; *ibid.*; n° 23, op. 62; *ibid.*; n° 24, op. 68; *ibid.*; n° 25, op. 75; *ibid.*; n° 26; Paris, Pleyel; n°s 27, 28, 29; Paris, Imbault. De nouvelles éditions de ces symphonies ont été faites à Paris chez Imbault, Pleyel et Sieber. II. Septuors, sextuors et quintettes. 1° Septuor pour deux violons, alto, violoncelle, contrebasse et deux cors; Paris, Sieber. 2° Sextuor pour deux violons, deux altos, violoncelle et contrebasse, op. 37; *ibid.*, et Offenbach, André. 3° Quintettes pour deux violons, deux altos et violoncelle, livres 1, 2, 3, 4 et 5; Paris, Sieber. Toutes les autres compositions du même genre, publiées sous le nom de Pleyel, ne sont que des arrangements de ses autres ouvrages. III. Quatuors. 4° Quatuors pour deux violons, alto et violoncelle, au nombre de quarante-cinq, divisés dans les œuvres 1, 2, 3, 4, 5, 6 (renfermant douze quatuors en quatre livraisons, dédiées au roi de Prusse), et 7. Tous ces quatuors ont été imprimés dans les principales villes de l'Europe. Les autres œuvres de quatuors sont arrangés d'après d'autres compositions. On a arrangé les premiers en quatuors pour clavecin, pour flûte, clarinette, etc. 5° Six quatuors pour flûte, violon, alto et basse, op. 56, livres 1 et 2; Offenbach, André. IV. Trios. 6° Trios pour violon, alto et basse, op. 11; Offenbach, André. 7° Trios pour deux violons et violoncelle, livres 1, 2 et 3; Paris, Pleyel, Vienne, Offenbach, etc. V. Concertos. 8° Concertos pour violon, n°s 1 et 2; Paris, Sieber, Vienne, Mollo, etc. 9° Concertos pour violoncelle, n°s 1, 2, 3, 4; Paris Sieber, Janet, Pleyel. 10° Symphonie concertante pour violon et alto, op. 33; Offenbach, André. 11° *Idem* pour deux violons, op. 57; *ibid.* 12° *Idem* pour violon, alto et basse, op. 59; Paris, Naderman. 13° Quatrième *idem* pour deux violons, alto, violoncelle, flûte, hautbois et basson; Paris, Pleyel. 14° Cinquième *idem* pour flûte, hautbois, cor et basson, *ibid.* 15° *Idem* pour piano et violon, n°s 1 et 2; *ibid.* VI. Duos. 16° Duos pour deux violons, livres

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

1, 2, 3, 4, 5 et 6; Paris, chez tous les éditeurs. 17° Duos pour violon et violoncelle, op. 12; *ibid.* 18° Duos pour violon et alto, op. 30; Paris, Pleyel. Une multitude d'autres œuvres de duos ont été publiés sous le nom de Pleyel, mais ils sont arrangés d'après d'autres compositions, ou sont reproduits sous d'autres numéros. VII. Musique de piano. 19° Concertos pour piano, nos 1 et 2; Paris, Vienne, Offenbach, etc. 20° Sonates pour piano, violon et basse, op. 14, livres 1 et 2, op. 15, 16, livres 1 et 2, op. 23, 24, 29; grandes sonates *idem*, op. 31, 32, 33, 34, chez tous les éditeurs de musique. Tous les œuvres de sonates pour ces instruments qui portent d'autres numéros, sont des répétitions ou des arrangements. 21° Six sonates progressives pour piano et violon, op. 27; Paris, Pleyel. 22° Six *idem*, op. 28; *ibid.* Dans le grand nombre d'autres morceaux qui ont paru sous le nom de Pleyel, il est presque impossible de distinguer ceux qui sont originaux de ceux qui ne sont que des extraits ou des arrangements : aucun compositeur n'a fourni la matière d'autant de fraudes commerciales de tout genre.

PLEYEL (Camille), fils aîné du précédent, né à Strasbourg, en 1792, fit ses études musicales sous la direction de son père, reçut des conseils de Dussek pour le piano, vécut quelque temps à Londres, puis revint à Paris, où il dirigea la maison de commerce de musique fondée par Ignace Pleyel. Devenu l'associé de Kalkbrenner (voyez ce nom), en 1824, pour le développement de la fabrique de pianos de la même maison, il y donna tous ses soins, et par sa rare intelligence et ses travaux constants, éleva cet établissement au rang de ceux qui produisent les meilleurs instruments. Malgré les éloges que mérite Pleyel par les résultats qu'il a obtenus en ce genre, on ne peut s'empêcher de regretter que ses heureuses facultés se soient tournées sans réserve vers la profession de facteur de pianos, car la nature l'avait destiné à briller parmi les musiciens les plus distingués de son temps. Pianiste élégant et gracieux, doué d'un sentiment délicat et expressif, il écrivit aussi, au commencement de sa carrière, de très-bonne musique instrumentale, trop peu connue, parce qu'il n'a pas pris assez de soin pour la répandre. Parmi ses compositions, on remarque : 1° Quatuor pour piano, violon, alto et basse, op. 3; Paris, Pleyel. 2° Trois trios pour piano, violon et violoncelle, op. 1; *ibid.* 3° Sonate pour piano et violon, op. 2; *ibid.* 4° *Idem* pour piano et violoncelle, op. 6; *ibid.* 5° Beaucoup de rondos, nocturnes, fantaisies, mélanges, thèmes variés, etc., pour piano seul ou accompagné; *ibid.* 6° Duo pour piano à 4 mains, op. 4; *ibid.* Camille Pleyel est mort à Paris, le 4 mai 1855, à l'âge de soixante-trois ans, laissant sa fabrique de pianos dans une grande prospérité, continuée, développée et agrandie par son successeur M. Auguste Wolff (*voyez* ce nom). Pleyel était chevalier de la Légion d'honneur.

PLEYEL (madame Marie-Félicité-Denise), femme du précédent, connue d'abord sous le nom de *mademoiselle Moke*, est née à Paris, d'un père belge, professeur de linguistique, et d'une mère allemande. Elle est sœur de feu M. Moke, professeur de l'université de Gand, membre de l'Académie royale de Belgique et littérateur distingué. Dès ses premières années, mademoiselle Moke fit voir des dispositions exceptionnelles pour la musique. Son premier professeur de piano fut M. Jacques Herz (*voyez* ce nom). A peine âgée de neuf ans, elle fixait déjà sur elle l'attention des artistes et des amateurs. A cette époque, Moscheles, alors à Paris, lui donna des leçons. Lorsqu'elle eut atteint sa douzième année, elle vint en Belgique avec ses parents et se fit entendre dans quelques concerts, où elle excita l'étonnement général par sa précoce habileté. De retour à Paris, elle devint élève de Kalkbrenner, à qui elle fut redevable des parfaites traditions de l'école de Clementi, de l'égalité d'aptitude des deux mains et de la clarté qui, depuis lors, sont au nombre des qualités de son merveilleux talent. A quinze ans, mademoiselle Moke était déjà comptée parmi les pianistes de premier ordre de cette époque. Après son mariage avec Camille Pleyel, elle reçut de son mari de très-utiles conseils sur le style d'expression, car, ainsi qu'on l'a vu dans la notice précédente, il avait pu apprécier les rares qualités de Dussek sous ce rapport, et lui-même était doué d'un goût fin et délicat. Aux qualités classiques qu'elle avait puisées à l'école de Kalkbrenner, madame Pleyel avait ajouté la délicatesse et le charme, lorsqu'elle partit pour l'Allemagne et la Russie. A Pétersbourg, son talent subit une nouvelle transformation, après qu'elle eut entendu Thalberg. Le son splendide que tirait du piano cet artiste célèbre la saisit et lui fit comprendre quelles devaient être désormais ses études pour donner à son jeu cette ampleur de sonorité. A son retour en Allemagne, les succès qu'elle obtint dans ses concerts eurent un grand retentissement constaté par les journaux, notamment par

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

la *Gazette générale de musique de Leipsick*. Dans cette ville, Mendelsohn voulut diriger personnellement l'orchestre de ses concerts et donna le signal des applaudissements. A Dresde, à Prague, même enthousiasme. A l'arrivée de madame Pleyel à Vienne, les artistes et les amateurs semblaient être fanatisés par le talent de Liszt : ce grand artiste y donnait alors des concerts où la foule se précipitait et faisait au héros du piano des ovations dont il n'y avait pas eu d'exemple jusqu'alors dans la capitale de l'Autriche. Entrer en lutte contre de tels succès eût été dangereux pour tout autre talent que celui de madame Pleyel : mais dès son premier concert, l'impression profonde qu'elle produisit lui prouva qu'elle n'avait pas été téméraire. Liszt, qui d'ailleurs a toujours montré beaucoup de sympathie à madame Pleyel, avait eu le bon goût de se faire son champion dans cette circonstance : il la conduisit lui-même au piano et lui tourna les feuilles. La haute aristocratie viennoise avait pris madame Pleyel sous sa protection, et tous les salons se disputaient l'avantage de la faire entendre à des auditoires d'élite.

En quittant Vienne, madame Pleyel se rendit directement à Bruxelles, où sa mère s'était fixée. Ce fut dans cette ville qu'elle réalisa le projet, formé à Pétersbourg, de réunir, aux précieuses qualités qu'elle possédait, la puissance sonore qui ne semble pas appartenir à la délicate constitution des femmes. Évitant pendant cinq ans les occasions de se faire entendre, elle fit, dans la solitude, un travail incessant pour atteindre à son but, et pour se jouer des difficultés de mécanisme les plus inouïes. Sûre d'elle-même après cinq années d'efforts et d'abnégation, madame Pleyel voulut rentrer avec éclat dans le monde musical, et se rendit à Paris, en 1845, pour y donner des concerts. La première fois qu'on l'entendit, peu de jours après son arrivée, ce fut dans une soirée musicale donnée dans les salons de Pape, facteur de pianos. L'effet qu'elle y produisit fut magique : les meilleurs artistes, à la tête desquels était Auber, et les organes principaux de la presse, l'entourèrent et la pressèrent de produire au grand jour son talent, dont le caractère était nouveau et différent de celui de tous les autres grands pianistes. Elle donna en effet au Théâtre Italien, deux concerts qui firent naître une émotion extraordinaire, et dont le souvenir ne s'est pas effacé à Paris. Le troisième concert était près d'être donné, lorsque la nouvelle d'une grave maladie de la mère de madame Pleyel lui parvint : elle partit immédiatement, abandonnant la continuation de succès dont il y a eu peu d'exemples. En 1846, madame Pleyel se rendit à Londres, où l'effet qu'elle produisit ne fut pas inférieur à celui qu'elle avait fait à Paris.

En 1848, cette grande artiste a été nommée professeur de piano au Conservatoire royal de Bruxelles : c'est à elle que cette institution est redevable d'une véritable école de piano ; car avant qu'elle eût fait connaître à la Belgique les avantages de l'enseignement normal et fondamental pour jouer de cet instrument, cette partie de l'art était dans un état évident d'infériorité à l'égard des autres. Liszt a dit et répété souvent : *Il existe des pianistes très-habiles qui se sont ouvert des routes particulières, et qui obtiennent de brillants succès par les choses qui leur sont familières ; mais il n'y a qu'une seule école appropriée à l'art, dans toute son extension : c'est celle de madame Pleyel.* Les élèves formés par elle ont répandu ses traditions dans le monde ; de là vient que l'art de jouer du piano est aujourd'hui cultivé avec tant de succès en Belgique.

A différentes époques, depuis 1848, madame Pleyel a voyagé dans diverses parties de la France et y a excité l'enthousiasme dans ses concerts, ainsi qu'à Paris ; toutefois, il est juste de dire que la portée de son talent dans tous les genres de musique n'est connue que du petit nombre de personnes qu'elle admet à l'entendre chez elle. Les artistes et amateurs étrangers qui jouissent de ces avantages sont émerveillés de ce talent, de ces mains auxquelles aucune difficulté ne résiste, de cette puissance foudroyante, de cet art de modifier le son en raison du caractère de la musique, art que personne n'a poussé aussi loin ; de sa grâce inimitable, enfin, de sa haute poésie dans la musique classique des grands maîtres. Les artistes qui l'accompagnent dans cette musique sont toujours ébahis, confondus, accablés par cette réunion inouïe de tant de qualités supérieures. J'ai entendu tous les pianistes célèbres, depuis Hullmandel et Clementi jusqu'à ceux qui jouissent aujourd'hui d'une renommée méritée ; mais je déclare qu'aucun d'eux ne m'a donné, comme madame Pleyel, le sentiment de la perfection.

PLINE (Caius Plinius secundus), l'Ancien, naquit à Vérone, l'an 23 de l'ère chrétienne. Après avoir servi dans les armées des empereurs Vespasien et Titus, il obtint plusieurs emplois à Rome et en Espagne. Il périt, en 79, dans l'éruption du Vésuve qui engloutit Hercula-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

num, Pompeia et plusieurs autres villes. Il nous reste de lui une histoire naturelle en trente-sept livres, considérée à juste titre comme un des ouvrages les plus importants que nous a légués l'antiquité. On a plusieurs bonnes éditions de ce livre : une des meilleures est celle qui a été publiée dans la collection de Panckouke, avec la traduction de M. Ajasson de Grandsagne et les notes de Beudant, Brongniart, G. Cuvier et Daunou (Paris, 1829-1856). Pline traite d'objets relatifs à la musique et aux instruments des anciens, livre II, chap. 22; livre VII, chap. 22 et 56; livre IX, chap. 9; livre XI, chap. 51; livre XVI, chap. 36.

PLISCHKOWSKY (A.-F.), professeur de musique, né à Prinzlau (Bohême), fit ses études littéraires et musicales à Prague, puis se fixa dans sa ville natale, où il se livra à l'enseignement du chant. On a de lui un livre intitulé : *Leitfaden im Gesange, etc., für Gymnasien und Burgerschule* (Guide pour l'étude du chant, etc., à l'usage des collèges et des écoles communales); Prinzlau, 1837, in-4°.

PLOUVIER (Pierre-Joseph), né à Gand, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, s'établit à Paris, en qualité de professeur de guitare, vers 1804, puis se fixa à Bruxelles et s'y fit marchand et éditeur de musique. Il est mort dans cette ville vers 1826. Plouvier était aussi flûtiste. Il a publié de sa composition : 1° Sérénades pour deux flûtes et basson, liv. 1, 2, 3, 4; Bruxelles, Plouvier. 2° Quatuor pour guitare, deux violons et violoncelle, op. 4; *ibid.* 3° Pot-pourri pour guitare, violon et alto, op. 1; *ibid.* 4° Symphonie concertante pour deux guitares; *ibid.* 5° Duos pour deux guitares et guitare et violon, op. 1, 14, 15 et 17; *ibid.* 6° Thèmes variés pour guitare et violon, op. 7; *ibid.* 7° Thèmes variés pour guitare seule; *ibid.* 8° Méthode complète pour guitare; *ibid.*

PLUTARQUE, polygraphe grec, naquit à Chéronée, dans la Béotie, vers l'an 49 de l'ère chrétienne. Disciple d'Ammonius, il suivit en beaucoup de choses la doctrine de Plutarque et celle de Platon. Il fleurit depuis le règne de Néron jusqu'à celui d'Adrien. Après avoir vécu à Rome et en Illyrie, dont il fut préfet, il fut revêtu de la dignité consulaire par son élève Trajan, puis retourna dans la Grèce, où il mourut l'an 139. L'édition grecque-latine des œuvres complètes de Plutarque donnée par Reiske (Leipsick, 1774-1782, 12 vol. in-8°) était une des plus estimées, avant que MM. Didot en eussent publié une excellente dans leur belle collection d'auteurs grecs. On a de ce laborieux écrivain de l'antiquité deux ouvrages où il traite de la musique : le premier est le commentaire sur la création de l'âme décrite dans le *Timée* de Platon. L'obscur passage dont il s'agit, en ce qui concerne la théorie des nombres musicaux des pythagoriciens, est expliqué dans le commentaire de Plutarque avec plus de clarté et de profondeur que par aucun autre. Il est regrettable que M. Cousin, dans ses notes sur le passage du *Timée* de Platon (œuvres traduites en français, t. XII, p. 330-339) ne paraisse pas avoir attaché au travail de Plutarque toute l'attention qu'il mérite; mais les *Études sur le Timée de Platon* de M. Th.-Henri Martin ont fourni sur ce sujet des éclaircissements plus satisfaisants et plus complets que ceux de Plutarque. Le second ouvrage de Plutarque est un dialogue qui traite spécialement de la musique. La plus grande partie de ce dialogue est relative à l'histoire de la musique; Plutarque n'y traite de la théorie que vers la fin. Bien que Requeno montre peu d'estime pour la partie historique du dialogue de Plutarque (*Saggio sul ristabilimento dell' arte armonica de' Greci e Romani cantori*, t. I, p. 283), il n'en est pas moins vrai que ce dialogue, et le livre d'Athénée, sont les sources les plus certaines où nous pouvons puiser pour l'histoire de la musique pratique des Grecs. Le texte grec du dialogue de Plutarque, corrigé par Burette d'après plusieurs manuscrits de la Bibliothèque impériale de Paris, a servi pour l'édition de Reiske. Guillaume Xylander, Hermann Cruserius et Charles Valgulio en ont donné des versions latines. Il a été aussi traduit en italien par Marc-Antoine Gandino; mais le meilleur travail sur ce morceau est la traduction française de Burette avec le texte grec et un très-grand nombre de notes instructives (*voyez* Burette). Clavier, dans son édition complète des œuvres de Plutarque traduites par Amyot, a inséré la traduction du *Dialogue sur la musique*, par Burette, mais sans les notes. M. Ricardus Volkmann a donné une nouvelle édition du texte du dialogue de Plutarque sur la musique, avec une nouvelle version latine, une préface critique et un commentaire plein d'érudition sous ce simple titre : *Plutarchi de Musica; Lipsiæ*, 1856, gr. in-8°. L'ouvrage est suivi d'une dissertation intitulée : *De organis sive instrumentis veterum musicis epimetrum*. Il existe une édition du texte de Plutarque avec une traduction anglaise, sans nom du traducteur, sous le titre : *The* περι μουσικης *of Plutarch*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

translated, Chiswick, C. Whittingham, 1822, petit in-8°. J'ai appris que M. J.-H. Bromby, de Hull, est l'auteur de la traduction.

PODBIELSKI (Jacques), organiste prussien, vers la fin du dix-septième siècle, est cité avec éloge par Niedt, dans son *Manuel de musique* (p. 184 et 185, édition de Mattheson) et par Motz, dans sa *Défense de la musique religieuse*. Walther possédait des pièces de clavecin de cet artiste.

PODBIELSKI (Chrétien-Guillaume), organiste de la cathédrale, à Kœnigsberg, naquit dans cette ville, en 1740. Son père lui enseigna la musique, et il fit ses études à l'université de sa ville natale. Devenu organiste habile, il obtint l'emploi ci-dessus désigné, et bientôt il justifia la confiance qu'on avait eue en ses talents, par la publication de sonates de clavecin, remarquables sous le rapport de la nouveauté des idées et de l'élégance de la facture. Il mourut subitement à Kœnigsberg, le 3 janvier 1792. On a de cet artiste : 1° Six sonates pour le clavecin ; Riga, 1780. La première édition ayant été épuisée en quatre ans, ces sonates furent réimprimées à Leipsick, en 1784. 2° Six sonates pour le clavecin, op. 2 ; Riga, 1785. Une deuxième édition a paru à Leipsick. 3° Petites pièces pour le clavecin et pour le chant ; Kœnigsberg, 1783.

PODIO (Guillaume DE), prêtre espagnol, vivait vers la fin du quinzième siècle, vraisemblablement à Valence. On a de lui un traité de musique qui paraît être le plus ancien livre imprimé sur cet art en Espagne, et dont la rareté est excessive. Cet ouvrage a pour titre : *Guilielmo de Podio presbytero commentariorum musices ad reverendissimum et illustrissimum Alphonsum de Aragonia episcopum incipit prologus.* Au dernier feuillet, on dit : *Impressum in inclita urbe Valentina, impensis magnifici Domini Jacobi de Villa per ingeniosos et artis impressoriæ expertos Petrum Hagenbach et Leonardum Hutum, Alemanos. Anno 1495, die undecima mensis Aprilis*, in-4°.

POECK (Ignace, chevalier DE), amateur de musique à Vienne, né dans les dernières années du dix-huitième siècle, est auteur d'une brochure intitulée : *Darstellung des Zustandes der Oper und des Ballets, in K. K. Hoftheater nachst dem Kœrnthnerthor, wæhrend der Pachtung des Herrn D. Barbaja* (Tableau de la situation de l'opéra et des ballets au théâtre impérial de la Porte de Carinthie, sous la direction de M. Barbaja) ; Vienne, Wallishauser, 1825, in-8°.

POEL (le P.), bénédictin du couvent de Neustadt-sur-le-Mein, est auteur de sonates pour le clavecin qui ont été publiées sous ce titre : *Objectum pinnarum tactilium ; sive sonatæ sex pro clav.* ; Nuremberg, 1740, in-fol.

POELCHAU (Georges), né à Cremon, petite ville de la Livonie, le 5 juillet 1775, parcourut la Russie sous le règne de Paul Ier, puis s'établit à Hambourg, où il se fit entendre comme chanteur dans les concerts. Ce fut dans cette ville qu'il commença la formation d'une des plus belles bibliothèques musicales qu'ait possédées un particulier, par l'acquisition de toute la collection délaissée par Charles-Philippe-Emmanuel Bach, dans laquelle se trouvaient beaucoup de manuscrits originaux de Jean-Sébastien Bach et des autres artistes de cette famille illustre. Pœlchau fit ensuite un voyage en Italie, et y réunit une multitude de livres rares et d'œuvres de musique imprimées dans les seizième et dix-septième siècles. Fixé à Berlin, en 1815, il devint membre de l'Académie de chant et en fut un des soutiens les plus zélés. Il mourut dans cette ville, le 12 août 1830. Chargé par sa famille de faire le catalogue de sa magnifique bibliothèque, le professeur Dehn employa plusieurs années à l'accomplissement de cette tâche. Sur sa proposition, le roi Frédéric-Guillaume IV acheta cette immense collection et la réunit à la partie musicale de la Bibliothèque royale de Berlin, déjà fort riche avant cette addition.

POELCHAU (le Dr. P. A.), de la même famille que le précédent, est né vers 1790, à Cremon (Livonie). Fixé à Riga, vers 1830, il fut diacre dans la cathédrale de cette ville. Il est auteur d'un livre qui a pour titre : *Ueber die Angriffe auf das in Riga und Livland sich in Kirchlichen Gebrauche befindende deutsche Gesangbuche* (Sur les causes irrésistibles qui ont fait admettre les livres de chant allemands dans l'usage des églises à Riga et dans la Livonie) ; Riga, 1833, in-8°. Cette édition est la deuxième.

POELITZ (Charles-Henri-Louis), Saxon de naissance, mort à Dresde, en 1831, fut professeur de philosophie et de droit dans plusieurs universités d'Allemagne et membre de diverses académies. Parmi ses nombreux écrits, on remarque celui qui a pour titre : *Grundlegung zu einer Wissenschaftlichen Aesthetik, etc.* (Bases d'une esthétique scientifique etc.) ; Pirna, 1800, in-8° de cent soixante-huit pages. On y trouve quelques

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

bonnes choses concernant la philosophie de la musique.

POESSINGER (François-Alexandre), dont le nom est aussi écrit **PESSINGER**, violoniste de l'orchestre du théâtre national à Vienne, depuis la fin du dix-huitième siècle, vivait encore dans cette ville vers 1825. Il a composé et publié : 1° Trois quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 1; Vienne, Artaria, 1709. 2° Deux quintettes pour deux violons, deux altos et violoncelle, op. 3; *ibid.* 3° Trois duos pour violon et alto, op. 4; *ibid.* 4° Pièces pour trois flûtes, op. 5; *ibid.* 5° Variations pour flûte et basse, op. 6; *ibid.* 6° Trio pour flûte, violon et alto, op. 7; *ibid.* 7° Trois quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 18; *ibid.* 8° Plusieurs suites de quatuors sur des thèmes de Rossini et de Weber; *ibid.*

POGGI (Antoine), ténor distingué, né à Bologne, en 1808, fit ses études musicales sous la direction des maîtres Celli et Corticelli; puis il alla terminer son éducation vocale à Naples, où il reçut des leçons de Nozzari (*voyez* ce nom). En 1828, il débuta à Paris dans la *Donna del Lago*, de Rossini : il y produisit peu d'effet et n'acheva pas la saison. De retour en Italie, il chanta au théâtre Saint-Charles, de Naples, pendant les années 1829 et 1830, et son talent s'y perfectionna d'une manière remarquable. Dans cette dernière année, il se rendit à Palerme, où il obtint de brillants succès. On le retrouve à Pise, puis à Rome, en 1833; à Gênes, dans l'année suivante; à Milan, en 1835, et dans la même année à Vienne, où il retourna en 1837, 1838 et 1839. Milan l'avait rappelé, en 1839, et il y chanta encore en 1838 et en 1845. Dans les années 1837 et 1844, il brilla à Venise. Il avait été appelé à Petershourg, en 1840; mais le climat de la Russie n'étant pas favorable à sa santé, il revint promptement en Italie, et chanta à Trieste et à Turin. Dès 1842, l'affaiblissement de son organe vocal avait commencé à se faire sentir, quoiqu'il ne fût âgé que de trente-quatre ans; la progression du mal fut rapide, et Poggi fut obligé de renoncer à la carrière du théâtre, en 1845. Il était membre de la Société de Sainte-Cécile de Rome et des académie sde Turin, de Venise et de Florence. Il avait épousé la célèbre cantatrice Frezzolini, à Turin, en 1841; mais ils vécurent peu ensemble, et la Frezzolini conserva toujours le nom sous lequel elle avait fait sa réputation.

POHL (Guillaume), docteur en médecine et amateur de musique, né en Silésie, vécut à Vienne vers la fin du dix-huitième siècle, et mourut vers 1807. On connaît de sa composition : 1° Deux sonates pour clavecin; Vienne, 1790. 2° Trois duos pour deux violons; *ibid.* 3° Trois duos pour violon et alto, op. 4; *ibid.* 4° Trois quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 5; *ibid.*, 1792. 5° Trois quatuors pour flûte, violon, alto et basse, op. 6; *ibid.*, 1793. 6° Nocturne pour flûte, violon, deux altos et basse, op. 2; *ibid.*, 1791. 7° Cavatine de *la Molinara* variée pour flûte, violon, alto et violoncelle; *ibid.* On a aussi de cet amateur des chansons allemandes publiées à Breslau, vers 1785, et plus tard à Vienne.

POHL (Joseph), compositeur de musique d'église, né en Silésie, vécut à Breslau, vers 1800. On a gravé quelques morceaux de chant et de piano de sa composition, à Breslau, chez Leuckart.

POHL (François-Benoît), docteur en médecine, est né à Lœwenberg, en 1792. Après avoir reçu les premières leçons de musique du cantor Scheer, il fréquenta le gymnase de Grussau, et en 1812, il se rendit à l'université de Breslau, où il suivit les cours de médecine pendant qu'il continuait ses études musicales. Après un séjour de quatre ans dans cette ville, il alla à Vienne où il se lia avec Mayseder, Bœhme, Weiss, Merk, et autres hommes distingués. Habile violoniste, il faisait quelquefois sa partie dans les quatuors de Schuppanzigh. En 1817, il fit un voyage à Berlin, puis il se fixa à Lœwenberg, pour y exercer la médecine. Il y vivait encore en 1841. Pendant son séjour à Berlin, il a publié une dissertation académique intitulée : *De artis musicæ in sanos et ægrotantes effectu;* Berlin, 1818, in-8° de trente et une pages.

POHL (le docteur Richard), savant, littérateur et musicien de l'époque actuelle (1853-1863), ne m'est connu que par quelques-uns de ses travaux. D'après le peu de renseignements qui me sont parvenus, le docteur Pohl est né à Dresde; après avoir fait ses études à l'université de Leipsick, ainsi qu'au conservatoire de cette ville, il est retourné dans la capitale de la Saxe et y a vécu quelques années. Il y était en 1855; mais deux ans après, on le trouve fixé à Weimar, où je crois qu'il est encore (1864). M. Pohl s'est fait connaître d'abord par une suite de lettres, au nombre de huit, réunies sous ce titre : *Akustische Briefe für Musiker und Musikfreunde. Eine populære Darstellung der Akustik als Naturwissenchaft in Beziehung zur Tonkunst*, (Lettres concernant l'acoustique pour les mu-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

siciens et les amateurs. Exposé populaire de l'acoustique, comme science naturelle en rapport avec la musique); Leipsick, Bruno Hinze, 1853, petit in-8° de cent vingt-huit pages. L'avertissement est daté de Dresde, au mois de février 1853. La méthode de M. Pohl est claire, facile, et son style a toute la simplicité nécessaire pour un travail de ce genre. Les écrits de Kraushaar, de Wietje, de Stieblin, de Drobisch et d'Opelt, lui ont fourni la matière de ses lettres. Il est regrettable que cette première partie du travail de son auteur soit la seule qui ait vu le jour. Zélé partisan de la musique de Richard Wagner et de son système dramatique, M. Pohl s'est associé à M. Brendel, pour la rédaction et la publication de l'écrit périodique intitulé : *Anregungen für Kunst, Leben und Wissenschaft* (Incitations à l'art, la vie (intellectuelle) et la science), depuis la deuxième année (1857) jusqu'à la sixième (1861), qui a été la dernière. Ainsi qu'il arrive partout aux apôtres de doctrines déplorables, qui prétendent donner à la musique une direction qui lui est antipathique et aussi contraire à son essence qu'au sentiment universel, cet écrit n'a pas trouvé de lecteurs en nombre suffisant pour le faire vivre. En dépit, je ne dirai pas des convictions, mais du *parti pris* des sectateurs de l'art faux qu'on veut substituer au vrai, tous leurs efforts seront vains en définitive; mais ils produisent, par des écrits semblables, un mal réel sur les âmes faibles, dans lesquelles ils ébranlent la foi en la réalité du beau ainsi que dans ses conditions éternelles. En exaltant les dernières œuvres de Beethoven, aberrations d'un génie qui s'éteint, et les monstrueuses combinaisons de *Tannhæuser* et de *Lohengrin*, monuments d'impuissance à créer dans le domaine de la noble et belle musique, les rédacteurs des *Anregungen* ont contribué à faire naître le doute et l'anarchie actuelle d'opinions, qui font descendre aujourd'hui la nation allemande de la position élevée où l'avaient placée les Bach, Hændel, Gluck, Haydn, le divin Mozart et Beethoven, dans sa belle époque.

POHLE (M.-A.), médecin à Wittenberg, au commencement du dix-huitième siècle, est auteur d'une dissertation intitulée : *De Curatione morborum per cantu;* Wittenberg, 1706, in-4°.

POHLEI (Rodolphe), pianiste, né à Nordhausen, vers 1810, s'est fixé à Leipsick, en 1856, et y a fait représenter, dans la même année, un petit opéra intitulé *Florette*. On a aussi de lui des *Lieder* à voix seule avec accompagnement de piano.

POHLENZ (Chrétien-Auguste), organiste à l'église Saint-Thomas et directeur de musique du grand concert de Leipsick, est né en 1790, à Saligast, dans la Basse-Lusace. Il a publié deux recueils de polonaises pour le piano, à Leipsick, chez Hoffmeister et Peters, deux recueils de chants allemands à quatre voix; *ibid.*, et des chants à voix seule; *ibid.* On connaît de lui de la musique d'église et des chants pour un chœur d'hommes. Pohlenz fut directeur de musique de la Société des amateurs et de l'Académie de chant. Il est mort à Leipsick, d'une attaque d'apoplexie, le 9 mars 1843.

POISE (Ferdinand), compositeur, né à Nîmes, le 4 juin 1829, y apprit les éléments de la musique. S'étant rendu fort jeune à Paris, il entra au collége Louis-le-Grand, y fit ses études classiques et fut reçu bachelier ès lettres. En 1850, il fut admis au Conservatoire et y devint élève d'Adolphe Adam pour la composition. Ses progrès furent si rapides, qu'il obtint le grand prix de composition de l'Institut de France, en 1852. Dans l'année suivante, il a fait représenter au Théâtre-Lyrique son premier opéra intitulé *Bonsoir, voisin*, qui a obtenu plus de cent représentations. Parti ensuite pour l'Italie et l'Allemagne, conformément au règlement des grands concours de l'Institut, M. Poise revint à Paris, en 1855, et donna dans la même année, au Théâtre-Lyrique, *les Charmants*, opéra en un acte, qui obtint aussi plus de cent représentations, et a été repris à l'Opéra-Comique. En 1856, il fit représenter, au théâtre des Bouffes-Parisiens, *Polichinelle*, en un acte; en 1858, *Don Pedro*, en deux actes et trois tableaux, à l'Opéra-Comique, et en 1861, au même théâtre, *le Jardinier galant*, en deux actes et trois tableaux. Le style de M. Poise rappelle celui de son maître; mais à un degré plus faible : la distinction y manque.

POISOT (Charles-Émile), né à Dijon, le 8 juillet 1822, étudia d'abord le piano dans cette ville, sous la direction de M. Jules Senart, élève de Liszt et artiste distingué. Arrivé à Paris en 1834, M. Poisot acheva ses études classiques au Lycée national : dans le même temps, il reçut des leçons de piano d'un élève de Zimmerman, nommé *N.-G. Bach*. Plus tard, il eut tour à tour pour maîtres de cet instrument Louis Adam (père), M. Stamaty et Thalberg. Après avoir étudié le contrepoint dans les leçons privées de M. Leborne, M. Poisot entra au Conservatoire, en 1844, et

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

y devint élève d'Halévy, dont il suivit le cours pendant quatre ans. Dès 1835, M. Poisot avait commencé à publier des romances et des chansonnettes chez la plupart des éditeurs de Paris. Le 16 octobre 1850, il fit représenter au théâtre de l'Opéra-Comique *le Paysan*, en un acte, dont le livret est de M. Alboise. La partition de cet ouvrage, réduite pour piano et chant, a été publiée chez Richault. On connaît aussi du même artiste deux opéras de salon, *le Coin du feu*, en un acte; Paris, Challiot, et *les Terreurs de M. Péters;* Paris, Ledentu. En 1852, M. Poisot retourna à Dijon et y resta deux ou trois années, s'occupant de l'enseignement et de travaux littéraires relatifs à la musique. Ce fut alors qu'il écrivit et publia l'ouvrage qui a pour titre : *Essai sur les musiciens bourguignons, comprenant une esquisse historique sur les différentes transformations de l'art musical en France, du neuvième au dix-neuvième siècle;* Dijon, Lamarche et Drouelle, 1854, gr. in-8°. Les Mémoires de l'Académie de Dijon (1857) contiennent une *Notice biographique de Rode* que M. Poisot écrivit à la même époque. De retour à Paris, il a publié son livre intitulé : *Histoire de la musique en France, depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours;* Paris, E. Dentu, 1860, un volume in-12 de trois cent quatre-vingt-quatre pages. On a aussi de cet artiste-littérateur : *Notice sur Brifaut*, lue à l'Académie de Dijon, en 1859, et *Notice sur Mongin* (*voyez* ce nom), extrait du *Journal de la Côte-d'Or* (1861). Les compositions instrumentales publiées de M. Poisot sont les suivantes : 1° Duo pour piano et violon sur des motifs de *Fidelio;* Paris, Richault. 2° Trio pour piano, violon et violoncelle dédié à Onslow; Paris, Dumonchel, 3° Fantaisie à quatre mains sur les *Mousquetaires de la reine;* Paris, Brandus. 4° *La Marguerite*, polka difficile. 5° Exercices de mécanisme pour le piano; Paris, Benoît. 6° Grande valse de bravoure; Paris, Nowinski. 7° *Scherzo* pour piano à quatre mains; Paris, Benoît. 8° Fantaisie à quatre mains sur *la Straniera;* ibid., etc.

POISSL (Jean-Nepomucène, baron DE), chambellan du roi de Bavière, intendant de la musique de la cour, est né le 15 février 1783, à Hauskenzell, dans la forêt de Bavière. Dès son enfance, il montra un goût passionné pour la musique : Danzi dirigea ses études dans cet art. En 1806, M. de Poissl fit le premier essai de son talent par un opéra-comique intitulé *Opern Probe* (la répétition d'un opéra); et deux ans après, il donna l'opéra sérieux *Antigone*. Ces faibles productions n'eurent qu'un médiocre succès. Quelques progrès se firent ensuite remarquer dans une messe de M. de Poissl et dans quelques morceaux de concert. Son *Ottaviano in Sicilia*, qu'il fit représenter en 1812, et qui fut accueilli avec beaucoup de faveur, indiqua aussi que le sentiment de la scène s'était perfectionné en lui. Deux ans après, il donna son *Athalie*, tragédie lyrique qui obtint le plus brillant succès, non-seulement à Munich, mais sur les principaux théâtres de l'Allemagne. Un style plus élevé que dans ses précédentes compositions et l'originalité des idées justifiaient ce succès. Outre cet ouvrage, on a aussi représenté, à Munich, les opéras suivants du même compositeur : *Der Wettkampf in Olympia* (Le concours à Olympie), *Nitteti*, *la Représaille*, *Mérope*, *la Princesse de Provence* et *Der Untersberg*. Ce dernier opéra, du genre romantique, a été mis en scène en 1829, et a reçu beaucoup d'applaudissements. C'est le dernier ouvrage que M. le baron de Poissl a fait représenter. La perte de sa femme et la mort de plusieurs enfants l'ont détourné depuis lors du goût du théâtre; ces malheurs ne lui ont laissé de penchant que pour la musique d'église. Ayant été nommé, en 1823, intendant de la musique de la cour, il a réuni à ses fonctions, l'année suivante, celles d'intendant du théâtre royal. Des intrigues l'ont éloigné de ce dernier emploi : il a été remplacé par le conseiller de cour Kæstner. On a publié de M. de Poissl les ouvertures à grand orchestre de ses opéras : *Athalie*, *Mérope*, *Olympie* et *Ottaviano in Sicilia*, ainsi qu'un concerto pour violoncelle; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. Il a écrit le 95me psaume pour quatre voix solos et un chœur; un *Stabat* à huit voix et un *Miserere* aussi à huit voix, sans instruments, ainsi qu'un autre *Miserere* à six voix, avec des chorals intercalés.

POISSON (le P. Nicolas-Joseph), prêtre de l'Oratoire, naquit, en 1637, à Paris, suivant quelques biographes, ou à Vendôme, selon d'autres. Son attachement à la philosophie de Descartes lui attira des tracasseries et des chagrins. Exilé à Nevers, il y devint le grand vicaire de l'évêque; mais après la mort de ce prélat, il se retira à la maison de l'Oratoire de Lyon, et y mourut, le 5 mai 1710. On a du P. Poisson : *Le Traité de la mécanique de Descartes, suivi de l'abrégé de la musique du même auteur, traduit du latin en français, avec des éclaircissements et des notes*, Paris,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

1608, in-4°. Les éclaircissements furent ensuite traduits en latin, pour les éditions postérieures des œuvres de Descartes, et publiés sous ce titre : *Elucidationes physicæ in Cartesii mechanicam et musicam, ex gallico lat. versæ; Amstelodami*, 1701, in-4°.

POISSON (l'abbé Léonard), né en 1695, fut curé à Marchangis, au diocèse de Sens, et mourut le 10 mars 1753. On lui doit un très-bon livre qu'il publia sans nom d'auteur, sous ce titre : *Traité théorique et pratique du plain-chant, appelé grégorien, dans lequel on explique les vrais principes de cette science, suivant les auteurs anciens et modernes*, etc.; Paris, Lottin, 1750, un volume in-8° de quatre cent dix-neuf pages. Ce livre, le traité du P. Jumilhac, et le traité historique de l'abbé Lebeuf, sont ce qu'on a publié de meilleur en France sur le plain-chant, dans le dix-huitième siècle.

POISSON (...), prêtre du diocèse de Rouen, fut curé à Bardouville, puis à Bocherville, dans ce diocèse, et vécut dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Il est auteur d'un livre intitulé : *Nouvelle méthode pour apprendre le plain-chant*; Rouen, 1789, un volume in-8° de deux cent vingt-trois pages. On a quelquefois confondu ce livre et son auteur avec le livre et l'écrivain cités dans l'article précédent.

POISSON (Siméon-Denis), mathématicien distingué, né à Pithiviers, le 21 juin 1781, entra comme élève à l'École polytechnique lorsqu'elle fut organisée, et s'y fit bientôt remarquer par son aptitude et par son application. Lagrange, frappé de la promptitude de sa conception, dit un jour en présence de plusieurs professeurs et élèves de l'école : *Petit poisson deviendra grand*. Celui dont l'homme illustre jugeait ainsi l'avenir a justifié cet horoscope. Lorsque la nouvelle école normale fut instituée, en 1811, Poisson y fut appelé en qualité de professeur de mécanique. Depuis lors, il a été successivement appelé aux fonctions d'examinateur des élèves de l'École polytechnique et du corps royal d'artillerie, d'inspecteur des études des écoles militaires, de membre du conseil d'instruction publique, et d'astronome du bureau des longitudes. Il était aussi membre de l'Académie des sciences de l'Institut de France. Ce savant a cessé de vivre le 25 avril 1840. On a de lui un *Traité de mécanique* (Paris, 1833, deux volumes in-8°), où il traite de plusieurs objets relatifs à la philosophie de la musique. Il a fait insérer un *Mémoire sur la théorie du son*, dans le quatorzième cahier du *Journal de l'École polytechnique*, et le deuxième volume des nouveaux mémoires de l'Académie des sciences renferme un autre mémoire de lui *sur le mouvement des fluides élastiques dans les tuyaux cylindriques, et sur la théorie des instruments à vent*. On a aussi de Poisson : *Sur la vitesse du son*, dans la *Connaissance des temps*, 1826. — *Mémoire sur les oscillations du son dans un vase d'une profondeur quelconque* (dans le t. XIX du *Journal de Mathématique*, de Gergonne).

POITEVIN (Guillaume), maître des enfants de chœur de la cathédrale d'Aix, en Provence, au commencement du dix-huitième siècle, a laissé en manuscrit beaucoup de musique d'église, qui a été longtemps en usage dans le midi de la France.

POKORNY (François-Xavier), compositeur, naquit en 1729, dans la Bohême, et fit ses études musicales sous la direction de Riepel, à Ratisbonne. Il entra ensuite au service du prince d'Oettingen-Wallerstein, en qualité de musicien de la cour; mais il resta peu de temps dans cette position, ayant accepté la place de second violon chez le prince de la Tour et Taxis, à Ratisbonne. Il mourut dans cette ville, en 1794. Pokorny a laissé en manuscrit beaucoup de messes, de symphonies et de concertos pour le violon.

POKORNY (Gottfried), violoniste et organiste distingué, naquit à Bœmisch-Brod, le 10 novembre 1733. Son premier maître de musique fut Wenceslas Wrahecz, instituteur dont il fut plus tard le collègue, en qualité de sous-maître. Le désir d'augmenter ses connaissances dans la musique lui fit entreprendre un voyage en Allemagne; mais il s'arrêta à Brünn, et y fut nommé, en 1760, maître de chapelle de l'église de Saint-Pierre. Il se maria dans cette ville, et eut une fille dont le talent sur le piano fut assez remarquable pour mériter les applaudissements de Mozart. En 1793, Pokorny fit un voyage en Bohême pour revoir le lieu de sa naissance. Il mourut à Brünn, le 4 août 1802, à l'âge de soixante-neuf ans. Il a laissé en manuscrit plusieurs messes, des litanies, des vêpres, quelques concertos de violon, et des pièces pour le clavecin.

POKORNY (Joseph-François), fils de François-Xavier, naquit à Ratisbonne, vers 1760. Ainsi que son père, il fut attaché à la musique du prince de la Tour et Taxis, où il était encore en 1812. On a de lui en manuscrit des concertos pour le piano, et des sympho-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

nies. Il a publié une cantate dédiée à l'archiduc Charles ; à Augsbourg, chez Gombart.

POKORNY (Étienne), moine augustin, compositeur et organiste distingué, naquit à Chradim, en Bohême, et fit ses études au collége des Augustins de Teutschbrod. Il y fut employé comme chanteur dans la musique du chœur. Plus tard, il se rendit à Prague et y acheva de s'instruire dans la musique, sous la direction de Cajetan Mara, maître de chapelle de Saint-Wenceslas. Il écrivit à cette époque de la musique d'église, particulièrement un bon *Salve Regina*, et des offertoires qui se conservent dans les couvents de Strahow et de Raudnitz. En 1788, il fut envoyé en qualité d'organiste au couvent des Augustins de Vienne : il vivait encore en cette ville dans les premières années du dix-neuvième siècle. Pokorny a mis en musique et fait graver *le Pélerinage* de Schiller ; Vienne, Diabelli.

POLACK. *Voyez* **POLLACK**.

POLANI (Jérôme), compositeur de l'école vénitienne, vécut dans les dernières années du dix-septième siècle et au commencement du dix-huitième. Il fut simple chantre de la chapelle de Saint-Marc. Il avait été, dans sa jeunesse, soumis à la castration, car il chantait dans cette chapelle les parties de soprano. Il a fait jouer, aux théâtres de Venise, les opéras suivants : 1° *Prassitele in Gnido*, 1700. 2° *La Vendetta disarmata dall' Amore*, 1704. 3° *Creso tolto alle fiamme*, 1705. 4° *Rosilda*, 1707. 5° *Vindice la pazzia della vendetta*, 1707. 6° *La Virtù trionfante di Amore vendicativo*, 1708. 7° *Il Cieco geloso*, 1708. 8° *Berengario Re d'Italia*, 1710. 9° *Chi la fà l' aspetta*, 1717.

POLANTUS (Jean) ; sous ce nom d'un écrivain inconnu, on a imprimé une dissertation intitulée : *Vom christlichen Gebrauche der Orgeln* (De l'usage chrétien des orgues) ; Leipsick, 1655.

POLAROLO. *Voyez* **POLLAROLO**.

POLENI (Jean), célèbre physicien et antiquaire, naquit à Venise, en 1683, fut professeur d'astronomie, puis de physique à l'Université de Padoue. En 1719, il succéda à Nicolas Bernoulli en qualité de professeur de mathématiques. Il mourut en 1761, à l'âge de soixante-huit ans. Au nombre des ouvrages de ce savant, on remarque : *De Physices in rebus mathematicis utilitate oratio* ; Padoue, 1716, in-4° ; il y traite de la musique dans la seconde partie.

POLICRETO (Joseph), compositeur, né à Ferrare, vers le milieu du seizième siècle, a composé des chansons napolitaines à trois voix dont il a été publié six livres sous ce titre : *Il ... libro delle napoletane a tre voci di Gioseffo Policreto e d' altri eccellentissimi musici, con alcune canzoni alla Ferrarese del medesimo, a quattro voci* ; Venise, 1571, in-8°. Les autres compositeurs de ce recueil sont Jérôme Tast, allemand, et Anselme de Pérouse.

POLIDORI (Hortensio), compositeur, né à Camerino, dans les États de l'Église, vers la fin du seizième siècle, était, en 1621, maître de chapelle à la cathédrale de Fermo, et déjà, sans doute, depuis plusieurs années, car il publiait alors son cinquième livre de motets, qui était son neuvième œuvre. Cet ouvrage a pour titre : *Quinto libro de motetti a due, tre, quattro e cinque voci di Hortensio Polidori da Camerino, maestro di capella della metropoli di Fermo, dedicati alli molto illustri e molto reverendissimi canonici dell' istessa metropoli. Opera nona ; in Venetia, app. Bart. Magni*, 1621, in-4°. Plus tard, Polidori occupa pendant plusieurs années la place de maître de chapelle à la cathédrale de Chieti, dans le royaume de Naples, puis il eut une position semblable à Pesaro. On connaît de sa composition : 1° *Messe a 5 e 8 voci, con ripieni 2 violini* ; Venise, 1631. 2° *Salmi a cinque voci concertati*, op. 12 ; Venise, Aless. Vincenti, 1634, in-4°. 3° *Motetti a voce sola e a duoi*, op. 13 ; *ibid.*, 1637, in-4°. 4° *Messe a cinque e otto voci concertati con 2 violini ad libit.*, op. 14 ; *ibid.*, 1639, in-4°. 5° *Salmi concertati a 3 e 5 voci, lib. 2, con stromenti*, op. 15 ; *ibid.* 6° *Salmi concertati a 8 voci, lib. 1* ; ibid., 1641, in-4°. 7° *Salmi concertati a 8 voci in 2 chori, parte concertati et parte ripieni, lib. 2* ; ibid., 1646, in-4°.

POLIDORI (Paul), violoniste italien, se trouvait à Paris, vers 1785 et y a fait graver six trios pour deux violons et basse, op. 1 ; Paris, Louis. Viotti le fit entrer à l'orchestre de l'Opéra italien de cette ville, en 1789 ; mais il y resta vraisemblablement peu de temps, car on ne le trouve plus au nombre des artistes de ce théâtre dans l'Annuaire des spectacles de 1791.

POLITIEN (Ange) ou **POLITIANO**, né le 14 juillet 1454, à Monte-Pulciano ou Poliziano, dans la Toscane, prit le nom du lieu de sa naissance, au lieu de celui d'*Ambrogini*, que portait son père. Également distingué comme poëte, historien, philosophe et critique, il cultiva aussi les arts avec suc-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

cès, jouissant à la cour de Laurent de Médicis d'une faveur sans bornes, digne de ses talents et de son Mécène. Il mourut à Florence, le 24 septembre 1494, à l'âge de quarante ans. Les manuscrits rassemblés dans la Bibliothèque laurentienne lui ont fourni des renseignements intéressants relatifs à des objets de l'antiquité; il en forma ses *Miscellanea*, imprimés à Florence, en 1489, in-fol. Le quatorzième chapitre de ce recueil est consacré à des recherches sur l'instrument polycorde appelé en grec ναῦλα, ou plus exactement νάβλα, à l'occasion des vers d'Ovide :

Discе etiam duplici genialia nautia palma
Verrere : conveniunt dulcibus illa jocis.

Politien a aussi traité *de Musica naturali, mundana et artificiali* dans celui de ses ouvrages qui a pour titre : *Panepistemon, seu omnium scientiarum liberalium et mechanicarum descriptio;* dont il y a une édition de Florence, 1532, in-8°.

POLL (Georges), né en 1747, dans un village près d'Amberg, commença son éducation musicale au séminaire de cette ville, puis alla prendre des leçons de composition chez Riepel, à Ratisbonne. Plus tard, il remplit les fonctions de *cantor* à la cathédrale, et en dernier lieu, il entra chez le prince de Palm, en qualité de musicien de la chambre. Après que ce seigneur eut diminué son orchestre, Poll vécut en donnant des leçons et en jouant pendant trente-quatre ans la partie de première flûte au théâtre de Ratisbonne. Il a écrit pour ce théâtre l'opéra comique intitulé *le Grand Harem*. On connaît aussi de sa composition deux messes, six vêpres complètes, quatre sérénades et des solfèges, le tout en manuscrit.

POLLACK (François-Charles-Joseph-Ernest), directeur de musique du théâtre national d'Inspruck, est né à Przychod, près d'Oppeln, en Silésie, dans les dernières années du dix-huitième siècle. Admis au gymnase de Neisse, il y apprit la musique et remplit les fonctions d'organiste pendant sept ans. Le violon, la flûte et la guitare l'occupèrent aussi tour à tour. Dans la huitième année de ses études, il fréquenta le collége de Saint-Mathias, à Breslau; puis, en 1818, il suivit les cours de droit de l'université de cette ville. Ce fut alors qu'il reçut de Schnabel des leçons d'harmonie et de composition. Après plusieurs voyage entrepris pour donner des concerts, il accepta la place de chef d'orchestre au théâtre de Brieg, et l'occupa pendant deux ans; puis il voyagea dans la Moravie, en Bohême, et s'arrêta à Dresde, où Charles-Marie de Weber l'engagea comme ténor de l'Opéra allemand. Ses débuts au théâtre de la cour furent heureux; mais il sentit la nécessité de se livrer à l'étude du chant, qui lui fut enseigné par Miekseh, chanteur de la chambre et directeur des chœurs. Pollack fut, peu de temps après, chargé des rôles de premier ténor dans les opéras comiques joués au théâtre d'été de Pilnitz. Après la mort de Weber, il s'éloigna de Dresde, voyagea et se fit entendre sur les théâtres de Linz, Augsbourg, Fribourg, Leipsick, etc.; mais, en 1834, il s'est fixé à Inspruck, où il remplit les fonctions de directeur de musique du théâtre. Il y a écrit des ouvertures et d'autres compositions. Je ne connais de lui que deux recueils de chants à voix seule, publiés à Breslau, chez Leuckart. Les biographes allemands ne fournissent pas de renseignements sur Pollack après cette époque.

POLLAROLO (Charles-François), compositeur, né à Brescia, dans la première moitié du dix-septième siècle, fut élève de Legrenzi (voyez ce nom), qui le fit entrer fort jeune comme chanteur à la chapelle ducale de Saint-Marc, le 21 février 1665. Il resta longtemps dans cette position, car il n'obtint la place d'organiste du second orgue de cette chapelle que le 13 août 1690, avec un traitement de deux cents ducats. Il n'occupa cette place que peu de temps, ayant été nommé vice-maître de chapelle, le 22 mai 1692. Pollarolo trouva toujours peu de faveur près des procurateurs de Saint-Marc, parce que son penchant pour la composition dramatique lui faisait montrer peu de zèle dans ses fonctions à l'église : c'est ainsi du moins que M. Caffi explique (1) l'injure qui lui fut faite, en 1702, par la nomination d'Antoine Biffi à la position de premier maître de chapelle, quoiqu'il n'eût occupé jusqu'alors aucun emploi dans la musique de Saint-Marc. Pollarolo remplit, pendant trente ans, les fonctions de second maître, et mourut à la fin de 1722. Il fut le compositeur vénitien le plus fécond pour la scène, car le nombre des opéras qu'il a fait représenter, soit à Venise, soit dans d'autres villes, s'élève à *soixante-dix;* de plus, il a écrit plusieurs oratorios, des cantates et des pièces d'orgue. A Venise seule, il a donné soixante-quatre opéras, dont voici la liste : 1° *Demone amante, o Giugurta*, 1680.

(1) *Storia della musica sacra nella già cappella ducale di San Marco in Venezia*, t. I, p. 222.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

2° *Licurgo*, 1686. 3° *Antonino Pompeiano*, à Brescia, puis à Venise, 1689. 4° *Alboino in Italia*, 1691. 5° *La Pace fra Tolomeo e Seleuco*, 1691. 6° *Ibraim Sultano*, 1692. 7° *Iole Regina di Napoli*, 1692. 8° *Jefte*, 1692. 9° *Onorio in Roma*, 1692. 10° *Circe abbandonata*, à Plaisance, 1692, puis à Parme, dans la même année, et à Venise, 1697. 11° *La Forza della virtù*, 1693. 12° *Avvenimenti di Erminio e Clorinda*, 1693. 13° *Ottone*, 1694. 14° *La Schiavitù fortunata*, 1694. 15° *Alfonso primo*, 1694. 16° *Amage, Regina de' Sarmati*, 1694. 17° *Gli inganni felici*, 1695. 18° *L'Irene*, 1695. 19° *Il Pastore d'Anfriso*, 1695. 20° *Ercole in cielo*, 1696. 21° *Rosamunda*, 1696. 22° *I Regi equivoci*, 1697. 23° *Tito Manlio*, 1697. 24° *Amore e Dovere*, 1697. 25° *La Forza d'amore*, 1697, et à Bologne, 1733. 26° *Ulisse sconosciuto in Itaco*, 1698. 27° *Marzio Coriolano*, 1698. 28° *Il Giudizio di Paride*, 1699. 29° *Faramondo*, 1699. 30° *Il color fà la Regina*, 1700. 31° *Lucio Vero*, 1700. 32° *Il Ripudio d'Ottavia*, 1700. 33° *Delirio comune per l' incostanza de' Genii*, 1701. 34° *Catone Uticense*, 1701. 35° *Ascanio*, 1701. 36° *Odio in Amore*, 1703. 37° *Venceslao*, 1703. 38° *Almanzor*, 1703. 39° *Arminio*, à Pratolino, 1703, puis à Venise, 1722. 40° *La Fortuna per dote*, 1704. 41° *Giorno di notte*, 1704. 42° *La Fede ne' tradimenti*, 1705. 43° *L' Enigma disciolta*, 1705. 44° *Dafni*, 1705. 45° *Flavio Pertarido, Re de Longobardi*, 1706. 46° *Filippo, Re di Grecia*, 1706. 47° *La Vendetta d'Amore*, 1707. 48° *Egisto*, 1708. 49° *L' Alcibiade, o violenza d'Amore*, 1709. 50° *Il falso Tiberino*, 1709. 51° *Costantino Pio*, 1710. 52° Le troisième acte d'*Eraclio*, 1712. 53° *L' Infedeltà punita*, 1712. 54° *Spurio Postumio*, 1712. 55° *Scipione*, 1712. 56° *Il Trionfo della costanza*, 1714. 57° *Semiramide*, 1714. 58° *Ariodante*, 1716. 59° *Germanico*, 1716. 60° *Farnace*, 1718. 61° *Le Pazzie degli amanti*, 1719. 62° *Lucio Papirio*, 1721. 63° *Plautella*, 1721. 64° *Il Pescatore disingannato*, 1721. Parmi ses ouvrages composés pour diverses villes d'Italie, on remarque : *Ascanio*, à Milan, 1702; *l'Equivoco*, à Rome, 1711; *Amore in gare co' l fusto*, à Rovigo, 1711; et *Astinome*, à Rome, 1719. Ses oratorios, au nombre desquels est *Jefte*, composé pour Vienne, en 1710, ne sont pas tous connus; Pollarolo avait composé trois ou quatre oratorios pour le Conservatoire *degli incurabili*, dont il fut maître pendant plusieurs années. Sa cantate *Fede, valore, gloria et fama*, fut exécutée, en 1716, dans le palais de l'ambassadeur d'Autriche. Ce maître ne peut pas être compté au nombre des artistes de génie qui exercent une influence plus ou moins active sur l'art de leur époque; toutefois il ne mérite pas le dédain avec lequel M. Caffi en parle (*loc. cit.*). Il a donné à l'instrumentation de ses ouvrages plus d'intérêt que les maîtres vénitiens à qui il succéda, et il écrivait bien. J'ai de lui deux pièces d'orgue en manuscrits originaux qui méritent d'être mises en parallèle avec ce qu'on a fait de mieux en Italie à son époque.

POLLAROLO (Antoine), fils du précédent, naquit vraisemblablement à Venise, vers 1680. Le 20 février 1723, il obtint la place de vice-maître de chapelle qu'avait occupée son père pendant trente ans, et le 22 mai 1740, il succéda à Lotti dans la place de premier maître de chapelle : il la conserva jusqu'au mois de septembre 1749. On ignore s'il mourut à cette époque. Il a donné aux théâtres de Venise : 1° *Aristeo*, 1700. 2° *Griselda*, 1701. 3° *Leucippo e Teone*, 1702. 4° *Cosroe*, 1723. 5° *Furia Lucrezia*, 1726. 6° *Nerina*, 1728. 7° *La Sulpizia fedele*, 1729. On conserve, dans les archives de la cathédrale de Saint-Marc, de la musique d'église composée par Antoine Pollarolo.

POLLEDRO (Jean-Baptiste), maître de chapelle à Turin, est né en 1776, à *la Piora*, village près de cette ville. Destiné au commerce, il n'apprit d'abord la musique que pour se délasser de ses autres études. Un ami de sa famille lui avait donné un petit violon, sur lequel il s'exerça dans ses heures de récréation. Lorsqu'il eut atteint l'âge de huit ans, son père, remarquant ses heureuses dispositions pour cet instrument, lui donna pour maître Mauro Coldarero, violoniste à Asti, qui lui fit faire de rapides progrès par l'étude des œuvres de Corelli et des autres grands violonistes de l'ancienne école. Plus tard, il passa sous la direction de Gaëtan Vai, premier violon de la chapelle de Asti, puis il alla achever ses études à Turin, avec un artiste nommé *Paris*. Parvenu à l'âge de quatorze ans, Polledro fit un premier voyage dans la Lombardie, pour y donner des concerts. De retour à Turin, il s'y fit aussi entendre en public, et Pugnani ayant remarqué dans son jeu de belles qualités, offrit de lui donner des leçons; mais l'élève ne put profiter des excellents conseils d'un tel maître que pendant six mois, car la santé de Pugnani ne lui permit bientôt plus

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de se livrer à l'enseignement. Peu de temps après, Polledro entra dans la chapelle de Milan, puis il fut nommé premier violon de Sainte-Marie Majeure, à Bergame. Les troubles de la guerre l'ayant obligé de s'éloigner de cette ville, il se rendit à Moscou, en 1799, et y demeura pendant cinq ans, puis à Pétersbourg. En 1809, il fit un voyage en Allemagne, et jusqu'en 1812, il parcourut ce pays, donnant des concerts dans la plupart des grandes villes. Après avoir aussi visité la Hollande et l'Angleterre, il retourna en Italie, en 1814, se fit entendre à Milan, Florence, Bergame, Padoue, Rome, Naples, Palerme. De retour enfin à Turin, il y a obtenu, en 1815, la place de maître de chapelle. Les journaux allemands ont accordé de grands éloges au talent de cet artiste, dont on a publié : 1° Concertos pour violon, op. 6, 7, 10; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 2° Airs variés pour violon et orchestre, op. 3, 5, 8; *ibid.* 3° Trios pour deux violons et basse, op. 2, 4, 9; *ibid.* 4° Exercices pour violon seul; *ibid.* 5° Duos pour deux violons, op. 11; Vienne, Mechetti.

POLLET (Charles-François-Alexandre), connu sous le nom de **POLLET AINÉ**, naquit à Béthune, en Artois, dans l'année 1748. Après avoir étudié quelques temps la guitare, il quitta cet instrument pour le cistre, sur lequel il acquit une habileté remarquable. Arrivé à Paris, en 1771, il s'y fit bientôt une brillante réputation, mit le cistre à la mode et en donna des leçons. Dans l'espace d'environ vingt ans, il publia dix-huit œuvres de sonates et d'airs variés pour le cistre, ainsi qu'une méthode pour cet instrument qui parut chez Leduc, à Paris, en 1786. Il faisait aussi paraître un journal d'airs d'opéras pour le cistre, qui fut interrompu par les événements de 1793. Pollet se retira alors à Évreux, où il vivait encore en 1811; j'ignore l'époque de sa mort.

POLLET (Jean-Joseph-Benoît), frère puîné du précédent, naquit à Béthune, vers 1753, se livra d'abord, comme son frère, à l'étude du cistre, et en donna des leçons à Paris; mais par les conseils de Krumpholz, il abandonna cet instrument pour la harpe. Madame de Genlis et Pollet se sont disputé l'honneur d'avoir été les premiers à faire usage des sons harmoniques des deux mains. Pollet est mort à Paris, en 1818. Il a publié de sa composition : 1° Plusieurs œuvres de sonates et d'airs variés pour le cistre. 2° Concertos pour la harpe, nos 1, 2, 3; Paris, Hanry. 3° Nocturnes pour harpe, guitare et flûte, nos 1 et 3; *ibid.* 4° Trio pour harpe, cor et basson; *ibid.* 5° Airs variés pour harpe et cor; *ibid.* 6° Sonates pour harpe seule (au nombre de quatorze); Paris, Naderman, Hanry. 7° Beaucoup d'airs variés, de caprices et de pots-pourris pour le même instrument; *ibid.* 8° Méthode de harpe, op. 14; Paris, Hanry. Elle a été traduite en allemand; Offenbach, André.

POLLET (L.-M.), fils du précédent, né à Paris, vers 1783, se livra à l'étude de la guitare, pour laquelle il a publié quelques œuvres, et se fit marchand de musique. Il est mort, vers 1830. Cet artiste a publié : 1° Airs variés pour guitare. 2° Méthode pour guitare. 3° Valses et rondeaux pour piano à quatre mains; Paris, Hanry.

POLLET (Marie-Nicole **SIMONIN**), femme du précédent, née à Paris, le 4 mai 1787, était fille de Jean-Baptiste Simonin, luthier, auteur d'une mécanique pour la harpe. Elle reçut pendant trois ans des leçons de Blattmann pour cet instrument, puis perfectionna son talent sous la direction de Dalvimare. Vers 1808 et dans les années suivantes, elle s'est fait entendre avec succès dans les concerts. Elle a publié quelques airs variés pour la harpe. Madame Simonin Pollet était connue avantageusement comme professeur de cet instrument. Elle a voyagé en Allemagne, en Pologne et en Russie, et a eu partout des succès.

POLLET (Joseph), fils du guitariste de ce nom et de madame Simonin-Pollet, est né à Paris, le 30 avril 1803, et fut admis comme élève au Conservatoire, le 7 octobre 1824. Après avoir étudié l'harmonie sous la direction de Dourlen, et reçu des leçons d'orgue de M. Benoist, il devint élève de l'auteur de cette notice pour le contrepoint et la fugue. En 1829, le second prix de fugue lui fut décerné au concours; il obtint le premier, en 1830. Sorti de cette école en 1831, M. Pollet fut nommé organiste de l'église Notre-Dame, et plus tard il eut la place de maître de chapelle de cette cathédrale. Il occupe encore cette position (1863). On a de cet artiste distingué des motets et autres morceaux de musique d'église publiés à Paris.

POLLET (Charles), fils du précédent, si je suis bien informé, est organiste à Paris, et a publié des préludes pour orgue; Paris, Repos; des cantiques, *Te Deum*, *O Salutaris*, et *Domine Salvum*, à voix seule avec orgue, chez le même éditeur.

POLLIER (Matthias), chapelain-chantre de la cathédrale d'Anvers, vécut dans les dernières années du seizième siècle et au com-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

mencement du dix-septième. Il a publié une collection de messes des maîtres les plus célèbres de son temps, sous ce titre : *Selectissimarum Missarum flores, ex præstantissimis nostræ ætatis authoribus quatuor, quinque, sex et plurium vocum, collecti, et ad ecclesiæ catholicæ usum ordine decenti dispositi; Antverpiæ ex typographia musica Petri Phalesii*, 1599, in-4° obl. Les messes contenues dans ce recueil sont : 1° *Missa* Cantabo Domino, à quatre voix, de Viadana. 2° *Idem* Ad placitum, à quatre voix, d'Orlande Lassus. 3° *Idem* Sacerdos pontifex, à cinq voix, par Pierluigi de Palestrina. 4° *Idem* Sine nomine, à cinq voix, par M. Pollier. 5° *Idem* Sexti toni, à cinq voix, par Orl. Lassus. 6° *Idem* Sagitta Jonathæ, à six voix, par Tiburce Massaini. 7° *Idem* Primi toni, à six voix, par J.-M. Asola. 8° *Idem* Decantabat, à huit voix, par Jean Croce.

POLLINI (François), naquit en 1763, à Laybach, en Illyrie, appelé *Lubiana* par les Italiens. Après avoir appris les éléments de la musique et du clavecin dans le lieu de sa naissance, il se rendit à Vienne et y devint élève de Mozart, qui lui a dédié un rondo pour piano et violon, ainsi qu'on le voit par le catalogue imprimé des compositions de ce maître. Fixé à Milan, vers 1793, il y trouva Zingarelli qui dirigea ses études de composition. En 1798, il écrivit pour le théâtre de la *Canobbiana* l'opéra bouffe intitulé *la Casetta nel bosché*, et le 30 avril 1801, il fit chanter, au théâtre de la Scala, la cantate *Il Trionfo della pace*, à l'occasion de la paix d'Amiens. Peu de temps après, Pollini fit un voyage à Paris, et y publia, chez Érard, trois sonates pour le piano. De retour à Milan, il fut bientôt après nommé professeur de piano au Conservatoire de cette ville, qui venait d'être institué. C'est pour cet établissement qu'il écrivit une bonne méthode de piano dont la première édition a paru en 1812 chez Ricordi. Ses caprices, ses sonates, ses exercices pour le piano étaient recherchés par les artistes et les amateurs. C'est dans un de ces morceaux, intitulé *Uno de' trentadue esercizi in forma di toccata*, que Pollini donna le premier exemple des combinaisons d'un chant suivi avec des traits brillants exécutés par les deux mains. Ce morceau, écrit sur trois portées, parut en 1820. Dans sa lettre de dédicace à Meyerbeer, Pollini s'exprime ainsi : « Je me suis proposé d'offrir » un chant simple plus ou moins large et de » différents caractères combiné avec des ac» compagnements de rhythmes variés, afin de » faire distinguer avec une expression parti» culière la partie du chant de celle qui l'ac» compagne (1). » Déjà des exemples de combinaisons de ce genre se trouvaient dans une pièce de Clementi et d'autres plus remarquables encore dans une sonate de Beethoven; mais non d'une manière suivie, et comme manifestation d'un système. L'ouvrage de Pollini, au contraire, est basé sur le développement de cette idée. Il paraît que c'est le même ouvrage qui a fourni à Thalberg l'indication d'après laquelle il a donné à son talent le caractère tout spécial qu'on lui connaît, et qui a fait une révolution dans l'art de jouer du piano (*voyez* Thalberg). Pollini est mort à Milan, au mois d'avril 1847, à l'âge de quatre-vingt-quatre ans. On connaît de sa composition : 1° Trois sonates pour piano seul; Paris, Érard. 2° Sonate, caprice et variations pour deux pianos; Milan, Ricordi. 3° Sonate facile pour piano et violon, op. 33; *ibid.* 4° Introduction et rondeau pastoral pour le piano à quatre mains; *ibid.* 5° Beaucoup de caprices, de toccates, de rondeaux et de fantaisies publiées chez le même éditeur. 6° Des variations *idem*, ibid. 7° La méthode de piano dont il a donné une seconde édition considérablement augmentée; *ibid.* Pollini a écrit aussi de bonne musique d'église; mais on n'en a publié qu'un *Stabat mater* en langue italienne, pour soprano et contralto, avec accompagnement de deux violons, deux violoncelles et orgue. Dans la musique de chambre, son chant de *Selma* pour soprano, tiré des poésies d'Ossian, a été publié et a obtenu un brillant succès.

POLLUX (Jules), grammairien et rhéteur grec, naquit à Naucratis, en Égypte, vers la fin du règne d'Adrien (deuxième siècle de l'ère chrétienne). Il vécut quelque temps à Rome, y eut des succès dans l'art oratoire, et fut choisi par Marc-Aurèle pour être un des instituteurs de son fils Commode. Pollux se retira ensuite à Athènes, où il mourut à l'âge de cinquante-huit ans, dans les premières années du troisième siècle de l'ère chrétienne. On lui doit une sorte de Lexique grec, intitulé *Onomasticon*, où les mots sont rangés par ordre d'analogie. Cet ouvrage est divisé en six livres : il traite de la musique et des instruments dans le 4e chapitre du second livre, et dans les 7e, 8e, 9e, 10e et 11e du quatrième. La meilleure édition ancienne de ce livre est celle que Le-

(1) *Io mi proposi di offrire un canto semplice, più o meno spianato e di differente carattere combinato con accompagnamenti di ritmi variati, e di condurre a distinguere con una particolare espressione e tocco la parte del canto da quello che lo accompagnano.*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

derlin et Hemsterhuys ont publiée à Amsterdam, chez Wettstein, en 1706, 2 vol. in-fol. Il en a été donné une très-correcte par Emmanuel Bekker, à Berlin, en 1846, 2 vol. in-8°.

POLTZ (Jean), né à Lubeck, le 4 décembre 1660, fit ses études à l'université de Wittenberg, fut co-recteur dans sa ville natale, en 1689, puis recteur en 1694, et enfin pasteur à Preetzen, où il mourut le 18 octobre 1705. Il a fait imprimer une dissertation intitulée : *De Harmonica musica*, Wittenberg, 1679, in-4° de vingt-huit pages.

POLYMNESTES DE COLOPHON, musicien grec, était fils de Mélès, citoyen de Colophon, ville d'Ionie, célèbre par ses oracles. Il paraît avoir vécu après Terpandre et Clonas. Plutarque dit qu'il travaillait dans le même genre de poésie musicale que ces deux musiciens, c'est-à-dire, qu'il composait des airs de flûte, *des prosodies*, des chants élégiaques, et des épiques. Ses airs de flûte s'appelaient de son nom *polymnestiens* ou *polymnastiens*. Le même auteur compte Polymnestes parmi ceux qui firent à Lacédémone le second établissement de la musique, et qui introduisirent dans cette ville, en Arcadie et dans Argos, plusieurs danses nouvelles ; enfin, il lui attribue des airs de flûte appelés *orthiens*, auxquels il joignit la mélopée ou la musique vocale.

PONCE (Nicolas), graveur et littérateur, né à Paris, le 12 mars 1746, mort en cette ville, le 21 mars 1831, a fait insérer dans le recueil intitulé *Les quatre Saisons du Parnasse* (troisième partie, p. 264 et suivantes), un fragment *Sur les causes des progrès et de la décadence de la musique chez les Grecs*.

PONCHARD (Antoine), né en 1758, à Bussu, près de Péronne (Picardie), perdit son père un an après sa naissance. Sa mère, femme intelligente, ayant remarqué ses heureuses dispositions pour la musique, lorsqu'il eut atteint l'âge de sept ans, le fit entrer comme enfant de chœur à l'église principale de Péronne, où il fit ses études littéraires et musicales ; puis il alla les achever à la cathédrale de Liége, particulièrement pour la composition. Rentré en France, il obtint la place de maître de chapelle de l'église de Saint-Malo, qu'il abandonna ensuite pour la même position à la cathédrale de Bourges. Plus tard, il fut appelé à Auxerre pour y remplir les mêmes fonctions. Arrivé à Paris, il s'y maria en 1786, et dans l'année suivante, il alla s'établir à Pont-le-Voy, où il eut l'emploi de professeur de musique du collége royal. Cinq ans après, les événements de la révolution ayant dispersé les ecclésiastiques qui dirigeaient ce collége, Ponchard se trouva sans emploi et se retira d'abord à Blois, puis au village de Mareuil, dont il avait été nommé maître d'école. Plus tard, il reçut sa nomination de receveur des contributions de l'arrondissement d'Auxerre et retourna dans cette ville avec sa femme et ses enfants ; mais étranger aux connaissances administratives et toujours artiste de cœur, il donna sa démission pour se faire chef d'orchestre d'une troupe dramatique venue à Auxerre et qu'il suivit à Châlon-sur-Saône, puis à Tournon. En 1803, il s'établit à Lyon, y dirigea l'orchestre du Grand-Théâtre et s'y fit connaître comme artiste de talent. Ses fils ayant achevé leur éducation, furent admis au Conservatoire de Paris, en 1808. Après les heureux débuts de celui qui est l'objet de la notice suivante, son père voulut jouir de ses succès et alla se fixer à Paris, en 1813 ; deux ans après, il y obtint la place de maître de chapelle de Saint-Eustache. Ce fut dans cette position qu'il acheva paisiblement sa carrière. Il mourut au mois de septembre 1827, à l'âge de soixante-neuf ans. Ponchard a laissé en manuscrit les ouvrages dont voici la liste : 1° Messe solennelle à quatre voix, orchestre et orgue (en *si* bémol). 2° Messe de *Requiem* idem, considérée comme sa meilleure production. 3° Messe solennelle à quatre voix et orchestre (en *ré*). 4° Messe à quatre voix et orgue (en *si* mineur). 5° Messe brève pour la commémoration des morts. 6° *Credo* (en *la*), pour six voix concertantes. 7° Offertoire pour le jour de Pâques, à quatre voix et orchestre. 8° *Domine salvum fac regem* pour chœur et orchestre. 9° *Idem*, pour quatre voix et orgue. 10° *Idem*, pour un chœur à cinq voix sans accompagnement. 11° *Credo* à trois voix. 12° *O Salutaris* à quatre voix seules. 13° *Idem*, à quatre voix et orchestre. 14° *Idem* avec quatuor d'instruments à cordes. 15° *Idem* à deux voix et orgue suivi d'un *Vivat in æternum*. 16° Cantate pour la naissance du roi de Rome.

PONCHARD (Jean-Frédéric-Auguste), fils du précédent, est né à Paris, le 8 juillet 1789. Il commença l'étude de la musique à Auxerre et la continua à Lyon, où il entra à l'orchestre du Grand-Théâtre, en qualité de violoniste ; mais ses heureuses dispositions pour le chant lui firent quitter cette position pour entrer au pensionnat du Conservatoire de musique de Paris, où il fut admis comme

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

élève, le 15 juillet 1808. Après y avoir fait des études préparatoires de vocalisation, il reçut des leçons de Garat, et brilla dans les concerts du Conservatoire, pendant les années 1810 et 1811. Le 17 juillet 1812, il débuta à l'Opéra-Comique, dans *l'Ami de la maison* et dans *le Tableau parlant*, opéras de Grétry. Bien que sa taille et son extérieur n'eussent rien d'avantageux pour la scène, et que le timbre de sa voix fût d'une qualité médiocre, il fut applaudi par les connaisseurs, à cause de l'expression de son chant, de son profond sentiment de la musique, de sa bonne vocalisation et du goût des ornements de son chant. Avant lui, il y avait eu de belles voix et d'excellents acteurs à l'Opéra-Comique; mais il fut le premier qui y introduisit l'art véritable du chant. Son habileté le fit souvent lutter avec avantage contre la belle voix, la verve et la réputation de Martin (*voyez* ce nom), particulièrement dans *Picaros et Diego*. Quelques pièces de l'ancien répertoire, telles que *Zémire et Azor*, *les Événements imprévus*; et parmi les nouveaux ouvrages : *le Chaperon rouge*, *la Dame blanche* et *Mazaniello* le placèrent, vers la fin de sa carrière dramatique, à la tête des meilleurs chanteurs de l'Opéra-Comique. Retiré du théâtre en 1834, avec la pension acquise par ses services pendant vingt-deux ans, il s'est livré depuis lors à l'enseignement du chant. Déjà il avait été nommé professeur au Conservatoire pour cette partie de l'art, en 1819; il y forma de bons élèves, au nombre desquels on remarque son fils. Personne n'a chanté d'une manière plus touchante *le cantabile* et *la romance :* on se souvient encore de l'impression profonde que produisait cet artiste dans l'air de *Zémire et Azor : Du moment qu'on aime*, et surtout dans l'air des *Abencérages* de Cherubini, qu'il chanta plusieurs fois aux concerts du Conservatoire, et dans lequel il émut toujours l'auditoire jusqu'à l'enthousiasme.

PONCHARD (Marie-Sophie **CALLAULT**), femme du précédent, née à Paris, le 30 mai 1792, entra d'abord au Conservatoire de musique, comme élève externe, au mois de mars 1806, puis fut reçue au pensionnat de chant de cette école, et y reçut des leçons de Garat. Après avoir brillé, en 1817, au théâtre de Rouen, elle entra à l'Opéra-Comique l'année suivante. D'abord assez froidement accueillie, à cause de l'excessive timidité qui paralysait son incontestable habileté dans l'art du chant, elle obtint plus tard des succès dans quelques opéras où cette habileté pouvait se développer avec avantage, particulièrement dans *le Cheval de bronze*, d'Auber, où elle fut applaudie avec enthousiasme. Retirée de l'Opéra-Comique, en 1836, elle a encore chanté avec succès, pendant cette année, au théâtre de Rouen, mais l'année suivante elle est rentrée dans la vie privée.

PONIATOWSKI (Joseph-Michel-Xavier-François-Jean, prince), petit-neveu de Stanislas II, dernier roi de Pologne, est né à Rome, non le 20 mars, comme il est dit dans plusieurs notices, mais le 20 février 1816. Dès ses premières années, il montra d'heureuses dispositions pour la musique, dont les premiers éléments lui furent enseignés par un prêtre, nommé *Candido Zanetti*. A l'âge de huit ans, ses progrès avaient été assez rapides pour qu'il pût jouer avec succès des variations de piano dans un concert. Peu de temps après, sa famille alla s'établir à Florence, et le jeune prince fut placé dans un collége pour y faire ses études. A dix-sept ans, il y obtint le premier prix de mathématiques. Sorti de cette institution, il se livra sans réserve à la culture de l'art pour lequel il sentait qu'il était né, étudia le chant, et reçut des leçons de composition de Ferdinand Cevecchini, maître de chapelle d'une des églises de Florence. Doué d'une belle voix de ténor et devenu chanteur habile, il ne dédaigna pas de se faire entendre sur le théâtre *del Giglio*, à Lucques, puis à celui de la *Pergola*, à Florence. Parvenu à l'âge de vingt-deux ans, il voulut essayer ses forces dans la composition d'un opéra et arrangea pour la scène lyrique la tragédie de Niccolini, *Jean Procida*, dont il écrivit rapidement la partition. L'ouvrage fut joué, en 1838, au théâtre Standish, à Florence, et le prince y chanta le rôle du ténor. Le bon accueil fait à cette première production eut assez d'éclat pour que *Jean Procida* fût demandé à l'auteur pour le théâtre de Lucques, où le succès ne fut pas contesté. L'opéra bouffe *Don Desiderio*, composé par le prince Poniatowski, dans l'année suivante, fut joué d'abord à Pise, où il fut applaudi avec enthousiasme et n'eut pas moins de succès à Venise, à Bologne, à Livourne, à Milan, à Rome, à Naples et à Palerme. Dix-huit ans après, cet ouvrage eut un sort non moins heureux au Théâtre italien de Paris. *Ruy Blas*, donné par le prince, au théâtre de Lucques, en 1842, eut une chute à peu près complète, quoiqu'il eût été très-bien chanté par la Frezzolini, Poggi et le baryton Collini. Le compositeur-amateur se releva par le succès complet de *Bonifazio dei Geremei*,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

représenté à Rome, en 1844, puis à Ancône, à Livourne, à Gênes et à Venise. *I Lambertazzi*, opéra joué à Florence, en 1845, n'eut que deux représentations ; mais *Malek-Adel*, opéra sérieux en trois actes, fut plus heureux à Gênes, dans l'année suivante. Les alternatives de succès et de chutes semblaient être dans la destinée dramatique du prince Poniatowski, car *la Sposa d'Abido* tomba à plat à Venise, et fut suivie d'*Esmeralda*, représentée à Livourne, en 1847, et qui réussit. Après les événements politiques de 1848, le grand-duc de Toscane a nommé le prince Poniatowski son ministre plénipotentiaire à Paris. Fixé depuis lors dans cette ville, le prince a été naturalisé français et l'empereur Napoléon III l'a fait sénateur. Toutefois, les affaires ne lui ont pas fait oublier l'art ; en 1860, il a donné, à l'Opéra, *Pierre de Médicis*, en quatre actes, dans lequel il y a de belles choses, particulièrement au quatrième actes, et à l'Opéra comique, *Au travers du mur*, en un acte.

PONS (D. José), musicien espagnol, naquit à Gerono, en 1768. Il fit ses études musicales sous la direction de D. Jaime Balins, maître de chapelle de la cathédrale de Cordoue. Pons était maître de chapelle de la cathédrale de Gerono lorsque, en 1793, il obtint, au concours, la place de maître de chapelle de l'église métropolitaine de Valence. Il mourut dans cette position, en 1818. Le genre de composition dans lequel ce maître s'est particulièrement distingué, est celui des *Vilhancicos*, ou chants de Noël, avec orchestre, et des *Miserere* pour la semaine sainte. Il en a fait de véritables drames bibliques, qui ont obtenu un grand succès dans toute l'Espagne. Pons a composé aussi des *Vilhancicos* avec orgue, qui sont encore chantés dans la plupart des églises de sa patrie. Cet artiste, dit M. Eslava (*voyez* ce nom) est le véritable représentant de l'école catalane, dont les traditions sont entièrement différentes de celles de l'école valençaise, dans laquelle le style classique a toujours été cultivé.

PONTAC (D. Diego), prêtre espagnol, vécut au milieu du dix-septième siècle. Il occupa d'abord la place de maître de chapelle de la cathédrale de Grenade. En 1644, il fut appelé à exercer les mêmes fonctions à l'église métropolitaine de *Santiago* de Galice. Le 7 septembre 1649, il abandonna cette position pour celle de maître de chapelle de la Seu de Saragosse ; enfin, en 1660, il obtint la direction de la chapelle de l'église métropolitaine de Valence, qu'il conserva jusqu'à sa mort. Le petit nombre de productions que ce maître a écrites pour l'église se trouve en manuscrit à la chapelle royale de Madrid et au monastère de l'*Escorial*. M. Eslava a publié une messe à quatre voix de Pontac, dans le premier volume de la deuxième série (dix-septième siècle) de sa collection intitulée : *Lira sacro-hispana*.

PONTE (Jacques DE), compositeur du seizième siècle, est connu par un recueil intitulé : *Cinquanta stanze dal Bembo con musica a quattro voci ;* Venise, 1558. Dans le rarissime recueil intitulé : *Evangelia Dominicorum et festorum dierum, musicis numeris pulcherrime comprehensa et ornata quatuor, quinque, sex et plurium vocum, tomi sex*, etc. (Nuremberg, Jean Montanus et Ulrich Neuber, 1550), on trouve, t. III, n° 20, de Jacques de Ponte, l'évangile *Cœnantibus illis accepit Jesus panem*, à quatre voix. Le rédacteur du catalogue de la musique de la Bibliothèque royale de Munich traduit *de Ponte* par *Dupont*, d'après un recueil de motets publié à Anvers, sous ce titre : *Quatuor vocum musicæ modulationes numero XXVI, ex optimis auctoribus diligenter selectæ prorsus novæ, etc. ; Antverpiæ, apud Guilielmum Vissenacum*, 1542. On y trouve deux motets qui portent en tête : *Jacobus Du Pont*. Si tel était son nom, les Italiens l'on changé en *de Ponte* pendant le séjour que l'artiste paraît avoir fait dans la péninsule italique.

PONTE (Adam DE), chanteur de la chapelle impériale sous le règne de Ferdinand Ier, vécut dans la première moitié du seizième siècle. On n'a pas de renseignements sur sa patrie : si, ce qui est assez vraisemblable, son nom était *Du Pont*, ou *Dupont*, il aurait été Belge ou Français. C'est à cet artiste qu'appartiennent quatre motets à quatre et cinq voix qui se trouvent dans le *Novus Thesaurus musicus*, de Pierre Joannelli, et que j'ai attribués par erreur à *Jacques de Ponte*, dans la première édition de cette *Biographie*.

PONTÉCOULANT (Louis-Adolphe **LE DOULCET**, comte DE), né à Paris, en 1704, est fils du comte de Pontécoulant, qui fut le premier préfet du département de la Dyle, puis sénateur et pair de France. Entré à l'école militaire de Saint-Cyr, il en sortit, en 1812, pour faire la campagne de Russie. Dans la retraite désastreuse de l'armée française, il fut fait prisonnier au combat de *Paroutina* et passa deux ans dans le gouvernement d'Orenbourg, visitant les bords de l'Oural. Rentré en France, à la fin de 1814, il fit la campagne de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

1815, et fut chargé, après la bataille de Waterloo, de l'organisation et du commandement de la levée en masse du département de la Haute-Saône. Parti pour l'Amérique après la seconde restauration, il prit part à la révolution de Fernambouc (Brésil), et fut condamné à la peine capitale, mais parvint à s'évader. De retour à Paris, après sept années d'absence, il se fit recevoir bachelier ès sciences et suivit les cours de droit. En 1825, il fut nommé examinateur des livres au ministère de l'intérieur. Après la révolution de Belgique, en 1830, Pontécoulant se souvint des années de son enfance passées dans ce pays, et vint, avec un corps de volontaires organisé par lui, sous le nom de *tirailleurs belges partisans*, offrir ses services au gouvernement provisoire établi à Bruxelles. Dès son arrivée, il fut nommé aide de camp du général Van Halen, reçut l'ordre de se rendre à Gand et d'y prendre le commandement de toutes les forces actives disséminées dans les deux Flandres. Il rendit d'importants services dans les émeutes populaires de ces provinces, se trouva comme volontaire à la bataille de Louvain et y fut blessé. Après 1831, il rentra en France, reprit ses études, et, depuis lors, il ne s'est plus occupé que de sciences et de littérature. Il prit part à la rédaction de l'*Encyclopédie des gens du monde*, de l'*Encyclopédie nouvelle*, de l'*Encyclopédie catholique* et de l'*Encyclopédie du XIXe siècle;* le nombre de grands articles qu'il y a fait insérer est très-considérable : ceux qui concernent l'astronomie formeraient seuls un cours complet de cette science.

En 1857, M. de Pontécoulant commença à s'occuper spécialement de l'histoire de la musique dans l'antiquité, de l'acoustique et de la théorie de la construction des instruments. Il fournit un certain nombre d'articles sur ces divers sujets à la *Gazette musicale de Paris*, puis à *la France musicale :* il est maintenant (1864) attaché à la rédaction du journal hebdomadaire l'*Art musical*. Il a été spécialement chargé de l'examen des instruments de musique aux expositions industrielles, pour ces écrits périodiques. Il a publié un livre intitulé : *Essai sur la facture instrumentale considérée dans ses rapports avec l'art, l'industrie et le commerce;* Paris, 1857, un volume grand in-8°. Le même ouvrage, augmenté d'un deuxième volume de six cent quatre-vingt-six pages, a été reproduit sous ce titre : *Organographie. Essai sur la facture instrumentale. Art, industrie et commerce;* Paris, Castel, 1861, deux volumes gr. in-8°. Ce livre renferme une multitude de renseignements aussi curieux qu'utiles sur tous les genres de fabrications d'instruments, les inventions et perfectionnements, les brevets obtenus dans tous les pays, et le commerce de ces objets. On a aussi de M. de Pontécoulant : *Douze jours à Londres. Voyage d'un mélomane à travers l'exposition universelle;* Paris, Frédéric-Henri, 1862, un volume in-12 de trois cent vingt-huit pages. Ce volume contient une appréciation du mérite des instruments placés à l'exposition internationale de Londres, en 1862.

PONTELIBERO (Ferdinand), surnommé **AJUTANTINI**, compositeur et violoniste, élève de Rolla, vécut à Milan depuis les dernières années du dix-huitième siècle jusque vers 1820. En 1806, il fit un voyage à Paris, et y fit graver quelques œuvres de musique instrumentale. Il a écrit, pour le théâtre de la Scala, la musique des ballets dont les titres suivent : 1° *Zulima*, en 1800. 2° *Sadak e Kalasrod*, 1801. 3° *Il Sacrifizio di Curzio*, 1805. 4° *Alcina e Ruggiero*, 1805. 5° *Cambise in Egitto*, 1807. 6° Le premier acte de *la Morte di Whaytsong*, 1800. 7° Divertissement exécuté le 15 mai 1815. Pontelibero a mis en musique, pour voix seule avec accompagnement de piano, soixante-six octaves de la Jérusalem délivrée, divisées en quatre livraisons; Milan, Ricordi. Enfin, il a publié à Paris, chez Carli : 1° Trois quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 4. 2° Trois trios pour deux violons et violoncelle, op. 3. 3° Trois duos pour deux violons, op. 2.

PONTHUS (....), bon facteur d'instruments à vent, travaillait à Mâcon, dans la première moitié du dix-septième siècle. Il était particulièrement renommé pour le fini et la perfection de ses musettes (voyez le *Traité de la musette*, de Borjon, p. 39).

PONTHUS DE THYARD. *Voyez* **THYARD.**

PONTIUS (François). On a sous ce nom d'un écrivain inconnu : *Problemata de musica XVII;* Venise, 1559, in-4°.

PONZIO (Pietro), compositeur et théoricien, naquit à Parme, le 25 mars 1532, et fut nommé maître de chapelle de la cathédrale de Bergame, vers 1570. Il s'attacha ensuite à Girolamo Cornazzano, chevalier du roi de Portugal, puis il passa au service de l'église Saint-Ambroise de Milan, où il se trouvait en 1581. Enfin de retour dans sa ville natale, il y obtint la direction de la chapelle de *la Stec-*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

cata, qu'il conserva jusqu'à sa mort, arrivée le 27 décembre 1590. Ses compositions, consistant en messes et motets, sont : 1° *Missarum 4 voc. liber primus;* Venise, 1578. 2° *Lib. I. Missarum quinque vocibus;* Venise, 1580. 3° *Lib. 2. Missarum quinque vocibus*, Venise, 1581, in-4°. 4° *Psalmi vespertini totius anni;* Venise, 1578, in-4°. 5° *Motettorum cum quinque vocibus lib. I;* Venise, 1582, in-4°. 6° *Lib. 2. Missarum 4 voc.;* ibid., 1584, in-4°. 7° *Magnificat, lib. I;* ibid., 1584, in-4°. 8° *Missarum quinque vocibus, lib. 3;* ibid., 1585, in-4°. 9° *Psalmi vesperarum totius anni 4 voc.;* ibid., 1589, in-4°. 10° *Missæ 6, 8 voc.;* ibid., 1590. 11° *Hymni solemniores ad vespertinas horas canendi;* ibid., 1590, in-4°. Ce musicien est aujourd'hui moins connu par ses compositions que par ses écrits didactiques, dont les titres sont : 1° *Ragionamenti di musica, ove si tratta de' passagi delle consonanzie e dissonanzie buoni e non buoni, e del modo di far motetti, messe, salmi, et altre compositioni, e d'alcuni avvertimenti per il contrapuntista e compositore, et altre cose pertinenti alla musica;* Parme, 1588, in-4°. 2° *Dialogo ove si tratta della teorica e prattica di musica, et anco si mostra la diversità di contrapunti e canoni;* Parme, 1595, in-4°. Il a paru une deuxième édition de ce livre, à Parme, 1603, in-4°. Ce n'est guère qu'un extrait des ouvrages de Zarlina, mais assez bien fait. Forkel cite aussi une édition de ce dialogue datée de Parme, 1501, in-4° (*Allgem. Litt. der Musik*, p. 420); mais le père Affò, qui a donné une notice sur Ponzio, dans ses recherches sur les écrivains de Parme (tome IV, page 199), et à qui l'on doit une liste bien faite de ses œuvres, indique l'édition de 1505 comme la première.

PONZIO (....), compositeur dramatique, né à Naples, dans la première moitié du dix-huitième siècle, a fait représenter à Venise, en 1766, son opéra sérieux intitulé : *Artaserse.*

POOL ou **POOLE** (Mathieu), savant non conformiste, né à York, en 1624, mourut en Hollande dans l'année 1679. On a de lui un sermon dirigé contre l'usage de l'orgue et des instruments dans l'église, qui a paru sous ce titre : *Evangelical worship, as it was discussed in a sermon on John IV,* 23, 24; Londres, 1660, in-4°. Une deuxième édition a été publiée dans la même année, également in-4°. Il en a paru une troisième sous ce titre : *A Reverse to M. Oliver's sermon of spiritual worship;* Londres, 1698, in-4°.

POPPE (Jean-Wenceslas), religieux bohémien de l'ordre des frères de la Croix, était compositeur, et a écrit un *Te Deum* pour le jubilé de la canonisation de saint Jean Népomucène, en 1728. Il est mort deux ans après. On a publié à Berlin quelques antiennes de ce compositeur, sous ce titre : *Kirchenmusik für 4 Singstimmen und Orgel.*

POPPE (....), bon facteur d'orgues à Roda, dans la Saxe, vers la fin du dix-huitième siècle, a construit en 1797, dans l'église de la ville, un bon instrument à deux claviers, pédale et vingt-sept jeux, dont on trouve la description dans le *Traité de musique théorique* de Klein, p. 187.

PORCEL (François), ténor et compositeur espagnol, né à Bilbao, en 1816, a chanté depuis 1840 jusqu'en 1847 à Pampelune, Santander, Tarragone, Valladolid, Victoria et Saragosse. Son premier opéra, intitulé *El Trovador*, fut représenté à Pampelune, en 1842. Deux ans après, il donna à la Corogne *Rosamunda en Ravenna*, qui fut joué ensuite à Tarragone avec succès.

La femme de cet artiste, madame Mas-Poncel, cantatrice de quelque talent, a chanté sur les mêmes scènes que son mari.

PORDENONE (Marc-Antoine), neveu du célèbre peintre de ce nom, qui fut son parrain, naquit à Venise et se distingua comme luthiste vers le milieu du seizième siècle. Il a publié de sa composition deux livres de madrigaux à cinq voix, à Venise, chez Gardane, en 1567, in-4°. Le troisième livre de ces madrigaux à cinq voix a paru chez le même éditeur, en 1571, et le quatrième livre en 1573. On connaît aussi de Pordenone : *Madrigali a quattro voci*, ibid., 1580, in-4°.

PORFIRI (Pierre), compositeur et maître de chapelle de l'église collégiale de Saint-Nicolas *in Fabriano*, à Bologne, naquit à Venise, vers 1650. En 1687, il donna dans cette ville l'opéra de *Zenocrate ambasciatore ai Macedoni.* On connaît aussi de lui : *Cantate da camera a voce sola*, op. 1; Bologne, 1690, en partition, in-4° oblong.

PORLETTI (Modeste), membre de l'Académie des sciences de Turin, a fait insérer dans les mémoires de cette société savante (1805-1808, part. 1, p. 141-159) des *Recherches sur l'influence que la lumière exerce sur la propagation du son.*

PORPHYRE, écrivain grec et philosophe de l'école néoplatonique, naquit en 233, à Bétanée, dans la Syrie. Son nom véritable était **MALCHUS**; il le traduisit lui-même en grec.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Ses maîtres dans la grammaire, la rhétorique et la philosophie furent Longin et Plotin. Il était âgé de trente ans lorsqu'il alla rejoindre ce dernier à Rome, en 253, et pendant six ans il suivit ses leçons. Un accès de mélancolie l'avait décidé à se donner la mort; mais un voyage en Sicile le guérit de ce mal. Après le décès de Plotin, il retourna à Rome, où il brilla par son éloquence. Il y resta jusqu'à sa mort, qui eut lieu vers 305. Au nombre des livres de cet écrivain se trouve un commentaire sur les deux premiers livres des *Harmoniques* de Ptolémée, que Wallis a publié avec une traduction latine, d'après quelques manuscrits de la bibliothèque d'Oxford, dans le troisième volume de la collection de ses œuvres (p. 185 et 333) (1). Ce commentaire, où Porphyre critique amèrement la doctrine de Ptolémée, est entièrement spéculatif et n'apprend rien concernant la pratique de l'art au troisième siècle. Il ne s'étend que jusqu'au septième chapitre du second livre.

PORPORA (Nicolas), compositeur et célèbre professeur de chant, naquit à Naples, en 1687, suivant certains biographes, ou en 1685, selon d'autres, ou, d'après le marquis de Villarosa (2), le 19 août 1686. Cependant, d'après une lettre écrite de Naples, le 16 avril 1760, au P. Martini, par Joseph Tibaldi, Porpora aurait eu alors quatre-vingt-six ans; ce qui porte l'année de sa naissance à 1674. Il est à remarquer toutefois que le marquis de Villarosa donne la date de 1686 d'après un registre de l'église *San Gennaro all' Olmo*, où Porpora fut baptisé. Son père, libraire, chargé d'une nombreuse famille, prit la résolution de faire étudier la musique à cet enfant et obtint son admission au Conservatoire de *Santa Maria di Loreto*. Les maîtres de Porpora dans cette école furent Gaetano Greco, le P. Gaetan de Pérouse et François Manna. Burney met aussi Alexandre Scarlatti au nombre de ses maîtres. Sorti du Conservatoire après plusieurs années d'études, Porpora commença sa carrière de compositeur par l'opéra intitulé : *Basilio, re di Oriente*, représenté au théâtre des Fiorentini, nouvellement élevé. Sur la partition de cet ouvrage, il prenait le titre de *maître de chapelle de l'ambassadeur de Portugal*. En 1710, il fut appelé à Rome pour écrire la *Berenice*, opéra en trois actes, qui fut favorablement accueilli par le public. Hændel, qui était à Rome au moment où cet ouvrage fut représenté, rendit justice au mérite de la musique de Porpora, et, ce qui lui arrivait rarement, il complimenta l'artiste napolitain sur son succès. Ces deux hommes, remarquables chacun en son genre, ne prévoyaient pas alors qu'ils deviendraient plus tard ennemis irréconciliables.

De retour de Naples, Porpora composa, pour l'ancien théâtre San Bartolomeo, l'opéra en trois actes, intitulé *Flavio Anicio Olibrio*, qui fut représenté au mois de décembre 1711. Après cet ouvrage, le compositeur écrivit beaucoup de messes, de psaumes et de motets pour la plupart des églises de Naples. Au nombre de ses talents, il possédait au plus haut degré celui de l'enseignement du chant. Il ouvrit à la même époque une école de cet art, devenue célèbre, et dans laquelle se formèrent Carlo Broschi, surnommé *Farinelli*, Gaetan Majorano, connu sous le nom de *Caffarelli*, Hubert, dit *il Porporino*, du nom de son maître, Salimbeni, la Molteni et plusieurs autres, qui furent les plus grands chanteurs du dix-huitième siècle. Farinelli surtout était incomparable pour le chant de bravoure et le brillant de la vocalisation. En 1719, Porpora donna, au théâtre San Bartolomeo, l'opéra de *Faramonde*, qui eut un brillant succès. Dans la même année, il fut nommé maître du Conservatoire *degli poveri di Gesù Cristo*. Appelé à Rome, il y composa l'opéra *Eumene*, en 1721, qui fut représenté au théâtre *Aliberti* (1), et obtint du succès. De retour à Naples, en 1722, Porpora écrivit l'oratorio *Il Martirio di santa Eugenia*, qui fut considéré comme une de ses plus belles productions. Sa réputation, comme professeur de composition, égalait celle qu'il avait acquise à juste titre dans l'enseignement du chant. Arrivé à Naples, en 1724, ce fut lui que Hasse choisit pour le diriger dans ses études; mais ayant été présenté plus tard à Alexandre Scarlatti, le plus grand musicien de l'Italie, il en

(1) Oxford, 1693-1699, 4 vol. in-fol.

(2) Suivant une Notice écrite par Gazzaniga (voyez ce nom), élève de Porpora, laquelle se trouve dans le manuscrit D., p. 120, de la bibliothèque du lycée communal de musique de Boulogne et qui a été communiquée à M. Farrene par M. Gaspari (voyez ce nom), ce serait en 1718 que Porpora aurait été écrire cet ouvrage à Rome; mais Gazzaniga a certainement été mal informé, car M. Farrene, dans une bonne notice sur Porpora, insérée dans la première livraison de son *Trésor des pianistes*, a prouvé que l'ouvrage fut représenté en 1721.

(1) C'est ici le lieu de faire remarquer que j'ai été induit en erreur lorsque j'ai dit, dans la première édition de cette *Biographie universelle des musiciens*, qu'*Eumene* fut écrit pour Carlo Broschi surnommé *Farinelli*, car, ainsi que le remarque M. Farrene, le nom de cet artiste ne figure pas dans le livret parmi ceux des chanteurs qui exécutèrent l'ouvrage.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

reçut des conseils et quitta l'école de Porpora. Il en résulta entre eux une haine qui ne fit que s'accroître avec le temps.

L'année 1733 fut marquée dans la carrière de Porpora par une grande activité dans ses travaux, car il écrivit, pour les noces du prince de Montemiletto, une cantate intitulée l'*Imeneo*, dans laquelle chanta son élève Farinelli; puis *Amare per regnare*, opéra représenté au théâtre *San Bartolomeo*, et, suivant un recueil manuscrit qui se trouve à la Bibliothèque du Conservatoire de Paris, cité dans la notice de M. Farrenc, *Adelaide*, opéra représenté à Rome. Peut être est-ce dans cet opéra que Farinelli fit son début dans cette ville. Il faut ajouter à ces compositions une messe à cinq voix, qui est dans la collection de l'abbé Santini, et qui porte la date de 1725. Quant à l'opéra de *Semiramide*, ajouté par Villarosa à la liste des ouvrages de Porpora, écrits à Naples dans cette même année, je crois que ce biographe s'est trompé, car la *Dramaturgia* d'Allaci indique, d'après le livret, la *Semiramide riconosciuta* comme ayant été écrite à Venise et représentée en 1729, à moins que le maître n'ait composé deux ouvrages sous le même titre.

En 1725, Porpora fit un voyage à Vienne, où il fit entendre à la cour quelques morceaux de ses opéras qui ne furent pas goûtés. L'empereur Charles VI, qui n'aimait pas les ornements du chant italien, et qui avait particulièrement en aversion les trilles et les mordents, que Porpora prodiguait dans sa musique, ne le chargea d'écrire aucune composition. Au retour de ce voyage, le maître s'arrêta à Venise, où il fut engagé à composer l'opéra de *Siface*, qui fut représenté, en 1726, au théâtre Saint-Jean-Chrysostome. Le succès de cet ouvrage lui fit obtenir la place de maître du Conservatoire *degli incurabili*. On voit dans la *Dramaturgia* d'Allaci qu'il donna, dans la même année, *Imeneo in Atene*, au théâtre Saint-Samuel, et *Meride e Selinunte*, à celui de Saint-Jean-Chrysostome. Je possède la partition de cet ouvrage, au titre duquel Porpora prend le titre de *maestro delle figlie del coro degli incurabili* (1). En 1727, il donna, au même théâtre, *Arianna e Teseo*, qui fut alors considéré comme un de ses meilleurs ouvrages (2). Ce fut à Venise et à la même époque qu'il écrivit, pour les élèves de l'*Ospedale degli incurabili*, ses douze belles cantates dont il a été fait plusieurs éditions, et dont la première parut à Londres, en 1735.

En 1728, Porpora fut invité à se rendre à Dresde pour enseigner le chant à la princesse électorale de Saxe, Marie-Antoinette. Passant à Vienne, dans ce but, il s'y arrêta quelque temps, dans l'espoir de faire revenir l'empereur de ses préventions contre lui, et d'en recevoir quelque récompense dont il avait besoin, car il était parti de Venise avec une bourse fort légère; mais ce fut longtemps en vain qu'il chercha l'occasion de faire exécuter quelque ouvrage de lui dans la chapelle impériale; il se serait même trouvé dans le plus grand embarras, si l'ambassadeur de Venise ne l'avait retiré chez lui, et ne lui avait fait enfin obtenir la faveur d'écrire un oratorio pour le service de Charles VI. Les auteurs de la *Biographia degli uomini illustri del regno di Napoli* font honneur au célèbre compositeur Hasse de la protection accordée en cette circonstance à son maître; mais à cette époque Hasse était en Italie, et ce ne fut que deux ans après qu'il s'éloigna de Venise pour aller à Dresde. D'ailleurs, Hasse, loin d'avoir conservé de la reconnaissance pour les soins que lui avait donnés son maître, ne lui montra que de l'ingratitude lorsqu'il le retrouva plus tard à Dresde et ailleurs. Quoi qu'il en soit, Porpora écrivit l'oratorio, pour lequel on lui avait fait dire d'être plus ménager de ses *trilles* et de ses *mordents*. L'empereur, assistant à la répétition de l'ouvrage, fut charmé d'y trouver un style simple où ne paraissait pas un seul de ces ornements qu'il n'aimait pas. Cependant, le compositeur avait préparé pour la fin une plaisanterie à laquelle le monarque ne s'attendait pas, et qui eut le succès que le compositeur s'était promis. Le thème de la fugue finale commençait par quatre notes ascendantes sur lesquelles il avait mis un trille; cette série de trilles, répétée à toutes les entrées des différentes voix, devint une bouffonnerie des plus plaisantes au *stretto*, quand toutes les parties firent entendre une longue suite de trilles qu'elles reprenaient tour à tour. Quoique d'un caractère fort sérieux,

(1) L'éditeur de la *Dramaturgia* d'Allacci (Venezia, 1755) s'est trompé en plaçant la représentation de *Meride* en 1726, car mon manuscrit de la partition de cet ouvrage, lequel a été fait pour l'électrice de Saxe, porte la date de 1727.

(2) Burney dit que cet opéra fut écrit à Vienne en 1717, puis représenté à Venise en 1727, et à Londres, en 1734 (*a General history of Music*, t. IV, p. 545): J'ai suivi cette indication dans la première édition de la *Biographie des Musiciens*; mais Antoine Schmid m'a communiqué, en 1830, une lettre autographe de Porpora, de laquelle il résulte qu'il alla à Vienne pour la première fois en 1725.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

l'empereur fut pris d'un rire convulsif à l'audition de ce morceau grotesque, pardonna à l'auteur sa plaisanterie, et lui fit remettre une récompense pour son travail.

Arrivé à Dresde, Porpora y fut bien accueilli, et bientôt il y jouit d'une faveur sans bornes près de la princesse électorale, qui apprit de lui non-seulement l'art du chant, mais la composition. Lorsque Hasse se rendit à la cour de Saxe, en 1730, il trouva Porpora en possession de la direction de la musique de la cour, et ce fut alors qu'il lui donna des témoignages d'une ingratitude qui s'était déjà manifestée à Naples. En 1729, le maître napolitain avait obtenu un congé pour aller à Londres diriger l'Opéra italien établi en opposition au théâtre dirigé par Hændel; mais avant de s'y rendre, il alla à Venise écrire la *Semiramide riconosciuta*, qui eut du succès. Arrivé à Londres, au mois d'avril, il fut mis en possession de la direction de la musique de l'Opéra italien dont la noblesse faisait les frais dans le dessein de faire tomber celui que Hændel soutenait à ses dépens. Des pertes considérables résultèrent, pour ces deux entreprises, de leur rivalité. Porpora comprit alors qu'il ne pourrait lutter avec avantage qu'en appelant près de lui Farinelli pour l'année suivante. De retour à Dresde, il négocia cette affaire, et, dans l'année suivante, il se rendit de nouveau à Londres, où la réunion de Farinelli et de Senesino au théâtre de Hay-Market assura le succès du rival de Hændel. Alors Porpora demanda et obtint la résiliation de son engagement avec la cour de Saxe et demeura dans la capitale de l'Angleterre pendant plusieurs années. Il y publia un livre de ses excellentes cantates, et des trios de violon et basse, sous le titre de *Symphonies*, ouvrage d'une conception aussi faible que l'autre était remarquable. Accoutumée à la musique nerveuse et pleine d'invention de Hændel, la nation anglaise ne goûtait pas les œuvres dramatiques de Porpora, dont le syle, bien que rempli de mélodie, manquait de chaleur et de nouveauté. Mais la grande réputation dont il jouissait à Londres comme maître de chant, après qu'on eut entendu Farinelli, aurait pu faire sa fortune, si son ambition d'artiste se fût alors bornée à donner des leçons d'un art qu'il possédait si bien. Il fit certainement des voyages à Venise pendant la durée de son séjour en Angleterre, car on voit dans la *Dramaturgia* d'Allaci qu'il donna, en 1731, *Annibale*, en trois actes, au théâtre *Sant'Angiolo*, de cette ville, et je possède la grande partition de *Mitridate*, en trois actes, qu'il y écrivit en 1733. Il paraît qu'il s'éloigna de l'Angleterre en 1736, car il fit représenter, au théâtre Saint-Jean-Chrysostome, un opéra intitulé *Rosdale*, dans la même année. Il semble aussi qu'il y reprit les fonctions de directeur d'une des écoles de musique de cette ville; mais toute cette partie de sa vie est incertaine : on sait seulement qu'il était à Venise en 1744, car, suivant la *Dramaturgia*, il y donna alors *le Nozze d'Ercole e d'Ebe*. En 1745, il s'y trouvait encore et y écrivit un *Stabat*, pour deux voix de soprano et deux contraltos, qui appartenait à Sigismondi, bibliothécaire du collége royal de musique de Naples, en 1819; cet ouvrage était daté de Venise, dans cette même année 1745.

Un gentilhomme vénitien, nommé Corner, fut envoyé vers ce temps comme ambassadeur de sa république, à Vienne. Il avait une maîtresse qui était folle de musique et qui prenait des leçons de chant de Porpora. Cette femme obtint de Corner qu'il emmenât à Vienne le vieux maître, dont elle ne pouvait se séparer et, pour la troisième fois, Porpora revit la capitale de l'Autriche. Il y passa plusieurs années, et ce fut dans le séjour qu'il y fit que Haydn (*voyez* ce nom) le connut et en reçut des conseils. Ce fut sans doute à la générosité de l'ambassadeur de Venise que Porpora fut redevable des moyens de publier ses sonates pour violon et basse qui parurent sous ce titre : *Sonate XII di violino e basso dedicate a S. A. R. la principessa elettorale di Sassonia Maria Antonia Walburga di Baviera, da Niccolò Porpora, maestro di cappella di S. M. il re di Polonia. In Vienna d'Austria*, 1754. *Si vendono dal Signor Frederico Bernardi libraro della corte imp.*, in-fol. oblong de soixante-deux pages, gravé sur cuivre. Dans l'épître dédicatoire de cet ouvrage, le compositeur dit qu'il y a fait usage des trois genres diatonique, enharmonique et chromatique. On ignore en quelle année il quitta Vienne pour retourner à Naples, mais tout porte à croire que ce fut entre 1755 et 1760. Suivant la notice écrite par Gazzaniga et citée précédemment, ce fut en 1750. Il ajoute que Girolamo Abos, maître de chapelle de la cathédrale de Naples et maître de chapelle du Conservatoire de *San Onofrio*, étant mort, en 1760 (1), Porpora lui succéda dans ces deux emplois. Dans

(1) J'ai placé trop tard la date de la mort de cet artiste dans l'article qui le concerne.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

cette même année, il avait fait représenter son dernier opéra, intitulé *Il Trionfo di Camillo*. Porpora ne s'était jamais distingué par l'abondance ni par la nouveauté des idées; mais dans ce dernier ouvrage, la débilité de l'imagination était complète. Le grand âge de l'artiste, et le besoin qui l'avait porté à écrire, étaient son excuse. Les leçons des ténèbres à soprano et ténor, pour le mercredi et le jeudi saints, qu'il écrivit dans le même temps pour l'église des *Pellegrini*, furent chantées par les célèbres artistes Caffarelli et Raff. Leur talent prêta à cette musique un charme que le compositeur n'y avait pas mis. La dernière production de Porpora fut une musique pour la fête du sang de saint Janvier; elle fut exécutée dans la cathédrale, en 1765. L'historien de la musique Burney, qui visita Naples peu de temps après la mort de l'artiste, dit que sa misère fut extrême dans ses dernières années; ses infirmités l'empêchaient souvent de donner ses leçons, qui étaient sa meilleure ressource. On a peine à comprendre qu'il en fut ainsi, s'il est exact qu'il réunit, à cette dernière époque de sa vie, les deux places de maître du Conservatoire de *San Onofrio* et de chapelle de la cathédrale de Naples. Toutefois, l'assertion de Burney se trouve confirmée par le marquis de Villarosa, qui nous apprend que les musiciens de cette ville durent se cotiser pour payer les frais de ses funérailles, qui furent faites dans l'église de l'*Ecce homo*, où il fut enterré. C'est un grave reproche à la mémoire de Farinelli et de Caffarelli, gorgés de richesses, d'avoir laissé languir la vieillesse de leur maître dans les horreurs du besoin. Suivant la notice de Gazzaniga, Porpora mourut au mois de février 1766, d'un mal qui lui était survenu à la jambe. D'après les renseignements recueillis par Villarosa, son décès n'aurait eu lieu qu'en 1767, par suite d'une pleurésie. Il y a plus de probabilité pour la date donnée par l'élève de Porpora, qui a dû être bien informé de la mort de son maître. Porpora ne vécut donc pas jusqu'à l'âge de quatre-vingt-dix ans, comme le prétend Burney, ni jusqu'à sa quatre-vingt-deuxième année, suivant Gerbert, mais jusqu'à l'âge de quatre-vingts ans moins quelques mois.

Burney dit, d'après les renseignements qu'il recueillit à Naples, que Porpora a composé plus de cinquante opéras; on ne connaît aujourd'hui que ceux dont les titres suivent : 1° *Basilio, re di Oriente*, à Naples. 2° *Berenice*, à Rome, 1710. 3° *Flavio Anicio Olibrio*, à Naples, 1711. 4° *Faramondo*, idem, 1719. Entre ces deux derniers ouvrages, il y a une lacune de huit années, pendant lesquelles on ne peut douter que Porpora n'ait écrit plusieurs opéras maintenant inconnus. 5° *Eumene*, à Rome, 1721. 6° *L'Imeneo*, cantate, à Naples, 1723. 7° *Issipile*, à Rome, 1723. Je doute de l'existence d'un opéra de ce nom écrit par Porpora, parce que le catalogue de la collection de l'abbé Santini indique *Issipile, cantata di camera*. 8° *Adelaide*, à Rome, 1723. 9° *Siface*, à Venise, 1726. 10° *Imeneo in Atene*, ibid., 1726. 11° *Meride e Selinunte*, à Venise, 1727. 12° *Ezio*, ibid., 1728. 13° *Semiramide riconosciuta*, ibid., 1729. 14° *Ermenegilda*, à Naples, 1729. 15° *Tamerlano*, à Dresde, 1730. Je crois qu'il y a eu d'autres opéras composés par Porpora pour la cour de Saxe, au nombre desquels doit être 16° *Alessandro nelle Indie*. 17° *Annibale*, à Venise, 1731. 18° *Germanico in Germania*, à Rome, 1732. La partition de cet opéra est dans la collection de l'abbé Santini, à Rome. 19° *Mitridate*, à Venise, en 1733. La partition est dans ma bibliothèque. 20° *Ferdinando*, à Londres, en 1734. Cet ouvrage, dit Burney, n'eut que quatre représentations. 21° *Lucio Papirio*, à Venise, 1737. 22° *Rosdale*, ibid., 1737. 23° *Temistocle*, à Londres, 1742. Cet ouvrage n'obtint que huit représentations. 24° *Le Nozze d'Ercole e d'Ebe*, à Venise, 1744. 25° *Il Trionfo di Camillo*, à Naples, en 1760. Les autres ouvrages dramatiques de Porpora dont on ne connaît pas les lieux de représentation, sont : 26° *Statira*, en 1742. 27° *Polifemo*. 28° *Ifigenia in Aulide*. 29° *Rosmene*. 30° *Partenope*. 31° *Didone*. 32° *Agrippina*. Deux cantates ou *Azioni teatrali*, à savoir : *Angelica e Medore*, de Métastase, et *Gli Orti Esperidi*, du même, ont été mises en musique par ce maître.

Porpora était dépourvu de génie dramatique; il y a absence complète de variété dans le style de ses opéras. Comme la plupart des maîtres de son temps, il n'écrivit que des airs pour ces ouvrages, et tous ces airs sont jetés dans le même moule. Dans la partition de *Meride e Selinunte*, que j'ai sous les yeux, il y a vingt-neuf airs et un seul chœur final de *vingt et une mesures*. De ces airs, huit sont en *fa* majeur, dont sept à quatre temps et *allegro*, et un à trois temps, avec basse de viole obligée. Porpora a écrit plusieurs oratorios; voici ceux dont les titres sont connus : 1° *Gedeone*. 2° *Il Martirio di santa Eugenia*. 3° *I Martiri di S. Giovanni Nepomucene*. 4° *Il Verbo incarnato*. 5° *Davide*,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

à Londres, 1735. 6° *Il Trionfo della divina giustizia.* On ignore le titre de celui qu'il écrivit à Vienne, pour l'empereur Charles VI. Parmi ses œuvres pour l'église, on remarque en manuscrit, dans plusieurs bibliothèques : 1° Messe à cinq voix, sans orchestre. 2° Messe à cinq voix, deux violons, viole et basse. 3° Messe à deux chœurs, quatre voix *di ripieno*, et orchestre. 4° Messe à quatre voix et orchestre ; Paris, Launer. 5° *In exitu Israel*, à deux chœurs. 6° *Confitebor*, à deux chœurs, deux violons, viole et orgue. 7° *Domine probasti me*, pour deux voix de soprano, deux contraltos, deux violons, viole et orgue. 8° *In te Domine speravi*, à cinq voix, deux violons, viole et orgue. 9° *Qui habitat*, pour deux soprani, deux contralti, violons, viole et orgue. 10° *Magnificat*, à deux chœurs. 11° *Dixit* pour quatre voix, deux violons et orgue. 12° *Dixit* court, à quatre voix. 13° *Stabat* pour deux soprani, deux contralti, deux violons, viole et orgue. 14° Six duos pour deux soprani sur le texte de *la Passion*, pour la semaine sainte. 15° Leçons pour l'office des morts. 16° *Laudate, pueri, Dominum*, à quatre voix, violons, viole et hautbois. 17° *Te Deum*, à quatre voix et instruments. 18° *In te, Domine, speravi*, à quatre voix. 19° *Beatus vir*, à quatre voix. 20° *Credidi*, à quatre voix. 21° *Lauda, Jerusalem*, à quatre voix. 22° *Lætatus sum*, à deux chœurs avec violons. 23° *In convertendo*, à quatre voix. 24° *Cum invocarem*, à quatre voix. 25° *Nunc dimittis*, à cinq voix. 26° *De profundis*, à quatre voix. 27° *Confitebor*, à quatre voix. 28° *Nisi Dominus*, à quatre voix. 29° *Introduzione al salmo Miserere* pour deux *soprani*, deux *alti* et instruments. 30° Litanies à quatre voix et instruments. 31° *Salve Regina*, à quatre voix. 32° *Salve Regina*, à voix seule avec instruments, dont le manuscrit orignal était dans la collection d'Aloys Fuchs, à Vienne. 33° Deux *Regina Cœli*, à voix seule et instruments.

Porpora a écrit un nombre immense de cantates à voix seule avec accompagnement de clavecin. Il en a fait graver douze à Londres, en 1735. Ces cantates, du plus beau style, me semblent être l'œuvre capitale de Porpora. Choron en a donné une édition nouvelle, à Paris. Porpora a publié aussi à Londres, en 1736, six symphonies *da camera* pour deux violons, violoncelle et basse continue. Les autres ouvrages de musique instrumentale de cet artiste sont : 1° Les douze belles sonates de violon et basse, gravées à Vienne, en 1754, et dont il a été fait deux éditions en partition à Paris, la première chez Descombes, l'autre chez Janet. 2° Six fugues pour clavecin, publiées pour la première fois par Clementi, dans son *Practical Harmony* (Londres, quatre volumes in-4° obl., t. Ier, pp. 38-56), puis par M. Farrenc, dans le premier volume de son *Trésor des pianistes*. Dans sa jeunesse, Porpora avait beaucoup de gaieté, d'esprit, et la repartie vive ; mais devenu vieux, il éprouvait souvent des impatiences et des accès de mauvaise humeur que sa misère faisait excuser. Il était instruit dans les littératures latine et italienne, cultivait la poésie avec succès, et parlait avec facilité les langues française, allemande et anglaise. On trouve son portrait gravé dans le volume de la *Biografia degli uomini illustri del regno di Napoli* qui concerne les musiciens ; Naples, 1819, in-4°.

PORRO (Pierre), né à Béziers, en 1759, apprit dans sa jeunesse la musique et la guitare, et fit de bonnes études au collége de cette ville. En 1783, il se rendit à Paris, s'y livra à l'enseignement de la guitare, et publia quelques sonates pour cet instrument qui le firent connaître d'une manière avantageuse. Quatre ans après, il commença un journal de pièces de guitare dont il publia la suite pendant seize ans : il y intercala beaucoup de morceaux de sa composition pour une et deux guitares. Le succès de ce journal le jeta dans le commerce de la musique, qu'il continua pendant toute sa vie, quoique, dans ses dernières années, il eût acheté une petite propriété dans la belle vallée de Montmorency, où il habitait pendant l'été. Doué d'un esprit vif, original, plein de saillies, et d'une âme noble, il était obligeant, et ne se laissait pas décourager par l'ingratitude. Son amour pour l'art et pour les productions classiques des grands maîtres allait jusqu'à l'enthousiasme. Il en publia beaucoup dans un temps où ce genre de musique était peu recherché en France, bien moins stimulé par l'espoir du gain que par le désir de faire connaître à ses compatriotes des chefs-d'œuvre ignorés. Il est mort à Montmorency, dans l'été de 1831. Les principaux ouvrages de Porro sont : 1° Concertos pour guitare et orchestre, n°s 1 et 2 ; Paris, Beaucé. 2° Six divertissements pour guitare, flûte et violon ; *ibid.* 3° Quatre livres de duos pour deux guitares ; Paris, Porro. 4° Sonates pour guitare et violon ou flûte, op. 11, 17, 19, 20, 35, 36 ; *ibid.* 5° Sérénades, *idem*, n°s 1-6 ; *ibid.* 6° Duos pour guitare et piano,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

op. 33; *ibid.* 7° Un grand nombre d'airs variés, pots-pourris, recueils d'études et d'exercices pour guitare seule; *ibid.* 8° Environ vingt-cinq sonates, *idem*, et détachées; *ibid.* 9° *Instruction pour la lyre-guitare;* ibid. 10° Tableaux élémentaires pour apprendre à s'accompagner et se perfectionner sur la guitare; *ibid.* 11° Quelques recueils de pièces pour un et deux flageolets; *ibid.* 12° Méthode de flageolet; *ibid.* 13° Hymne à sainte Cécile, à deux voix, orchestre et orgue; *ibid.* 14° *Panis angelicus*, à deux voix et orgue; *ibid.* 15° Douze romances avec accompagnement de guitare, op. 27; *ibid.* 16° Beaucoup de romances et de chansons détachées; *idem, ibid.*

PORSILE (Joseph), compositeur napolitain, né en 1672, fit ses études musicales dans un des conservatoires de Naples. Ayant été appelé en Espagne au service de Charles II, il fut d'abord second maître de la chapelle royale; en 1697, il devint titulaire de la place de premier maître. Après la mort de ce prince (1700) et l'avénement de Philippe V au trône d'Espagne, Porsile retourna à Naples. La longue guerre de la succession le retint dans cette ville, où son occupation principale fut l'enseignement du chant et la composition de musique d'église pour les nombreux couvents et les églises de Naples. La paix d'Utrecht, qui mit fin aux agitations de l'Europe, permit à l'empereur Charles VI de se livrer à son goût passionné pour la musique : il fit venir d'Italie des virtuoses et des compositeurs. Porsile, à qui l'on fit peut-être un mérite de s'être éloigné de l'Espagne au moment où la domination française venait s'y établir, fut du nombre des artistes appelés à la cour impériale : il arriva à Vienne, en 1713. Il y eut le titre de maître de musique de l'archiduchesse Joséphine et de l'archiduc, qui fut empereur sous le nom de Joseph Ier. Plus tard, Porsile eut le titre de *compositeur aulique*. Il est appelé *compositore giubilato* au titre de son opéra *Spartaco*. Il conserva sa position jusqu'à sa mort, arrivée le 29 mai 1750. Il avait atteint l'âge de soixante-dix-huit ans. Son premier ouvrage composé pour la cour impériale fut *Sisara*, drame d'Apostolo Zeno, représenté en 1719. Ses autres opéras écrits pour la même cour sont : *Meride e Selinunte*, en 1721; *Spartaco*, en 1726; *I due re, Roboamo e Geroboamo*, en 1731; *Giuseppe riconosciuto*, en 1733. *Davide*, oratorio, fut composé en 1724, sur le poëme d'*Apostolo Zeno*. Les partitions de Porsile sont conservées à Vienne dans la riche collection d'ancienne musique dramatique de la cour. Hasse avait beaucoup d'estime pour les compositions de cet artiste, dont le style était simple et expressif.

PORTA (Constant), religieux de l'ordre de Saint-François ou mineur conventuel, naquit à Crémone, dans la première moitié du seizième siècle, et fit ses études musicales à Venise, sous la direction d'Adrien Willaert (1). Après avoir été maître de chapelle du couvent de son ordre, à Padoue, il alla occuper un poste semblable à la cathédrale d'Osimo, puis à l'église métropolitaine de Ravenne, et en dernier lieu à la *Santa Casa* de Lorette, où il mourut en 1601. On peut le considérer comme un des plus savants musiciens italiens de son temps. Son style est grave, et nul n'a été plus sévère observateur du caractère de la tonalité du plain-chant, sur lequel il a écrit la plus grande partie de ses ouvrages. Il a formé beaucoup d'élèves qui ont été des artistes de mérite. Il a publié de sa composition : *Liber primus Motectorum* 4, 5, 6, 7 *et* 8 *vocum;* Venise, 1553. Ce premier livre a été réimprimé à Venise, chez Ang. Gardane, en 1559, in-4° obl. 2° Liber II, *ibid.*, 1559. 3° Liber III, *ibid.*, 1572. 4° Liber IV, *ibid.* 5° Liber V, *ibid.*, 1585. 6° *Liber I Missarum* 4, 5 *et* 6 *vocum;* ibid., 1578. Les cinq livres de motets ont été réimprimés chez le même, en 1580 et 1585. 7° *Liber I Introitus Missarum quinque vocum;* ibid., 1580. 8° Liber II *Introitus Missarum dominicus pro quinque vocibus;* ibid., 1588. 9° *Madrigali a* 4 *e* 5 *voci, lib. I;* ibid., 1555. 10° Libro II, *ibid.*, 1573. 11° Libro III, *ibid.*, 1586. 12° *Inni sacri per tutto l'anno a quattro voci; in Venetia, app. Gardano*, 1602, in-4°. 13° *Psalmodia Vespertina omn. solem. octo vocum, adj. quatuor canticis B. M. V. octonis vocibus;* ibid., 1605. Ces deux ouvrages sont posthumes. 14° *Il quarto libro di madrigali a cinque voci nuovamente raccolti di Marsiglio Cristoforo; in Venetia app. Ang. Gardano*, 1586, in-4°. Le P. Martini possédait aussi en manuscrit de ce musicien : *Lamentationes quinque vocum*, et *Madrigali a quattro voci;* ainsi qu'un traité de composition intitulé : *Instruzioni di contrapunto*. Le P. Constant Porta fut un des auteurs qui dédièrent à Pierluigi de Palestrina un recueil de psaumes à cinq voix. On trouve quelques morceaux de sa composition dans les anciens

(1) M. de Winterfeld, qui a donné quelques détails sur les élèves de ce maître, dans son livre sur Jean Gabrieli, a oublié Porta, qui fut pourtant un des plus distingués.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

recueils publiés à Venise et à Anvers, au seizième siècle. Le P. Martini a donné plusieurs extraits de ses œuvres dans le *Saggio fondamentale pratico di contrappunto*, reproduits par Choron dans ses *Principes de composition des écoles d'Italie*, et Paolucci en a inséré deux morceaux dans les deux premiers volumes de son *Arte pratica di contrappunto*; enfin, un morceau ingénieux de Porta, publié par Artusi dans son livre *Delle imperfettioni* (sic) *della moderna musica*, a été reproduit par Hawkins, dans le premier volume de son *Histoire générale de la musique* (pages 112-115).

PORTA (Hercule), compositeur, né à Bologne dans les dernières années du seizième siècle, fut maître de chapelle de *San Giovanni in Persicetti*, à Venise. Il occupait cette position en 1620. Il n'est connu que par quelques ouvrages dont les titres suivent : 1° *Le Laudi delle musica, a tre voci, libro primo;* Rome (sans date). 2° *Hore di recreazions a una et due voci; in Venetia, app. Vincenti*, 1612. 3° *Lusinghe d'amore e canzonette a 3 voci*, Venise. 4° *Sacri concerti musicali a* 1, 2, 3, 4, 5, 6 *voci, con violini, tre tromboni et basso per l'organo*, op. 7, Venise, Aless. Vincenti, 1620, in-4°. 5° *Completorium quinque vocum*, op. 8, *ibid.*, in-4°.

PORTA (Jean-Baptiste), physicien célèbre, naquit à Naples vers 1550, et mourut dans la même ville, le 4 février 1615. C'était un homme d'érudition, mais dont l'esprit était rempli de préjugés et de crédulité pour les choses les plus absurdes. Dans sa *Magia naturalis libri XX*, dont la première édition parut à Naples, en 1589, in-fol., il traite (*lib. XX, cap.* 7) de l'efficacité de la musique pour le traitement de quelques affections morales. Sous le nom de *Giovan Battista Porta*, sans autre indication, a été publié un recueil intitulé : *Madrigali a cinque voci, in Venetia, app. Bartol. Magni*, 1610, in-4°.

PORTA (Jean), compositeur dramatique, né à Venise, vers la fin du dix-septième siècle, fut d'abord directeur de la musique du cardinal Ottoboni, puis retourna à Venise, en 1716, et y obtint la place de maître du chœur des jeunes filles du conservatoire de *la Pietà*. Il occupait encore cette place en 1736, lorsqu'il se présenta au concours, après la mort de Biffi, pour la place de premier maître de la chapelle ducale de Saint-Marc, avec Antoine Pollarolo et Lotti : ce dernier obtint la préférence. Après cet échec, Porta retourna à Londres où il avait déjà fait un voyage, en 1720. Il fut nommé maître de chapelle de l'électeur de Bavière, en 1737, et mourut à Munich, en 1740. On connaît de cet artiste les opéras suivants : 1° *La Costanza combattuta in amore*, Venise, 1710. 2° *Agrippa*, ibid., 1717. 3° *L'Amor di figlia*, ibid., 1718. 4° *Teodorica*, ibid., 1720. 5° *L'Amor tiranno*, ibid., 1722. 6° *Li Sforzi d'ambizione e d'amore*, ibid., 1724. 7° *Antigono tutore di Filippo* (avec Albinoni), *ibid.*, 1724. 8° *Martanna*, ibid., 1724. 9° *Agide, re di Sparta*, ibid., 1725. 10° *Ulisse*, ibid., 1725. 11° *Il Trionfo di Flavio Olibrio*, ibid., 1726. 12° *Aldeso*, ibid., 1727. 13° *Amor e fortuna*, ibid., 1728. 14° *Nel perdono la vendetta*, ibid., 1728. 15° *Doriclea ripudiata di Creso*, ibid., 1729. 16° *Numidor*, à Londres, 1738. 17° *Artaserse*, à Munich, 1739. On trouvait autrefois chez Breitkopf, à Leipsick, un *Magnificat* à quatre voix et orchestre et un motet pour soprano, deux violons, alto et basse, de Porta.

PORTA (Bernardo), né à Rome, en 1758, reçut des leçons de composition de Nagrini, élève de Leo. Après avoir été maître de chapelle à Tivoli, il retourna à Rome, et fut attaché au prince de Salm, alors prélat dans cette ville. Dans ce même temps, il écrivit pour le théâtre Argentina *la Principesse d'Amalfi*, qui n'eut point de succès, des messes, des motets et deux oratorios. Arrivé à Paris, en 1788, il donna dans la même année, au Théâtre Italien, *le Diable à quatre*, opéra-comique, avec une nouvelle musique qui fut mal accueillie par le public. Cet ouvrage fut suivi, au même théâtre et au théâtre Montansier de *la Blanche haquenée*, *Pagamin*, au théâtre Louvois, 1792, *Lauretle au village*, au théâtre Molière, 1793. Porta donna à l'Opéra, en 1794, *Agricole Viola* ou *la Réunion du 10 août*, en un acte; *les Horaces*, en deux actes, 1800, son meilleur ouvrage; *le Connétable de Clisson*, en trois actes, 1804. Il est difficile d'imaginer rien de plus plat, de plus misérable, que ce dernier opéra, qui fut l'objet d'une chanson satirique, sur un vieil air français, avec ce refrain :

Porte ailleurs ta musique, Porta.
Porte ailleurs ta musique.

Porta avait terminé douze opéras français dont il n'a pu obtenir la représentation. Ce musicien a écrit aussi de la musique instrumentale, et l'on connaît sous son nom : 1° Trios pour deux violons et basse, livres 1 et 2; Paris, Naderman. 2° Trios pour trois flûtes, op. 1, 6 et 11; Paris, Sieber et Janet. 3° Trois

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

quatuors pour flûte, violon, alto et basse; Paris, Imbault. 4° Quintettes pour deux flûtes, violon, alto et basse, livres 1, 2, 3, 4, Paris, Naderman. 5° Six duos pour deux violoncelles, Paris, Frey. Porta était, dit-on, bon maître de chant. Il est mort à Paris, du choléra, au mois d'avril 1832 (1).

PORTA (François **DELLA**), organiste et compositeur, né à Milan, au commencement du dix-septième siècle, eut pour maître de composition Jean-Dominique Ripalta. Après avoir été pendant quelques années organiste de l'église Saint-Ambroise, dans sa ville natale, il succéda à Antoine-Marie Turato, en qualité de maître de chapelle de Saint-Celse, et en dernier lieu, il fut maître de chapelle de l'église Saint-Antoine, jusqu'au mois de janvier 1000, époque de sa mort. On a imprimé de sa composition : 1° *Salmi da Capella a quattro voci, con altri a 5, 4, 5 voci concertati*, op. 5; *in Venezia, per Aless. Vincenti*, 1637, in-4°. 2° *Motetti a 2, 3, 4, 5 voci con litania della B. V. à 4 voci*, Libro 1°, op. 2; *ibid.*, 1645, in-4°. 3° *Ricercari a 4 voci*; Milan. 4° *Motetti*, lib. 1 et 2; Venise. 5° *Motecta 2, 3, 4 et 5 vocum cum una Missa et psalmi quatuor vel quinque vocibus ad libitum decantandis, cum basso ad organum libri tertii, opus quartum; Antwerpiæ, ap. Hæred. Petri Phalesii*, 1654, in-4°.

PORTAFERRARI (Charles-Antoine), ecclésiastique de Bologne, dans le dix-huitième siècle, fut moine dans un couvent de Modène. Il a publié un traité de chant ecclésiastique intitulé : *Regole pel canto fermo ecclesiastico;* Modène, 1732, in-4°.

PORTE (Joseph-François), littérateur, membre correspondant de la Société philharmonique du Calvados, membre de l'Académie des sciences, agriculture, arts et belles-lettres d'Aix, est né dans cette ville (Bouches-du-Rhône), en 1702. Connu par divers ouvrages de littérature, étrangers à l'objet de cette biographie, il n'est cité ici que pour un mémoire couronné par la Société philharmonique du Calvados, et qui a pour titre : *Des moyens de propager le goût de la musique en France, et particulièrement dans les départements de l'ancienne Normandie;* Caen, 1835, in-8° de quatre-vingt-seize pages.

PORTE (Gérard **DE LA**), musicien au service du prince évêque d'Osnabruck, vers 1680, a fait imprimer un ouvrage de sa composition, sous le titre de : *Suites de pièces nouvelles choisies et disposées pour le concert, pour deux dessus de violon avec la basse continue pour le clavecin, auxquels on peut joindre la basse de viole et le téorbe;* Amsterdam, 1680, in-4° obl.

PORTE (Nicolas **DE LA**), organiste et maître de clavecin à Paris, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, est auteur d'un ouvrage qui a pour titre : *Traité théorique et pratique de l'accompagnement du clavecin, avec l'art de transposer dans tous les tons et sur tous les instruments, dédié à mademoiselle Le Duc,* in-4° gravé; Paris, La Chevardière (sans date).

PORTE (l'abbé **DE LA**). *Voyez* **LA-PORTE.**

PORTER (Walter), musicien de la chapelle du roi d'Angleterre Charles Ier, et inspecteur des enfants de chœur de Westminster, a publié de sa composition : 1° Airs et madrigaux pour une, deux, trois, quatre et cinq voix, avec basse continue pour l'orgue ou le téorbe, dans la manière italienne; Londres, 1639. 2° Cantiques et motets à deux voix; Londres, 1657. 3° Paraphrase des psaumes de George Sandy, à deux voix, avec basse continue pour l'orgue; Londres, 1670.

PORTINARIO (François), musicien né dans les États de Venise, vivait à Padoue vers le milieu du seizième siècle. On connaît de lui trois livres de madrigaux à cinq et six voix, dont le premier est intitulé : *Il primo libro de Madrigali a cinque voci; Venetia, app. Ant. Gardane,* 1550, petit in-4° oblong. Le dernier livre a pour titre : *Il terzo libro de' madrigali a 5 e 6 voci, con tre dialoghi a 6 a uno a otto;* Venise, 1557, in-4°.

PORTMANN (Jean-Théophile), né à Oberlichtenau, près de Dresde, le 4 décembre 1739, fit ses études musicales à l'école de la Croix, dans cette ville. On ignore les circonstances qui l'amenèrent de la capitale de la Saxe près des bords du Rhin, mais on sait qu'après avoir été chanteur à la cour du duc de Darmstadt, il a rempli, à Darmstadt même, les fonctions de professeur adjoint et de *cantor* à l'école de la ville. Il mourut le 10 septembre 1798, à l'âge de cinquante-neuf ans. Pendant plusieurs années, il fut attaché à la rédaction de la *Bibliothèque allemande uni-*

(1) Audiffret s'est trompé, dans le supplément de la *Biographie universelle* de Michaud, lorsqu'il a dit que Porta était mort vers 1815, car il donnait encore des leçons d'harmonie dans l'institution dirigée par Choron, en 1832. Je lui succédai alors dans cet enseignement. En 1829 je l'ai revu chez Roger, membre de l'Académie française.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

verselle, pour la musique, et il s'y montra critique sévère. Son premier ouvrage imprimé a pour titre : *Musicalischer Unterricht zum Gebrauche für Anfanger und Liebhaber der Musik überhaupt*, etc. (Instruction musicale pour les commençants et les amateurs de musique, etc.); Darmstadt et Spire, 1775, in-4° de trente-deux pages. Une seconde édition de ce petit ouvrage fut annoncée en 1799, mais elle n'a pas paru. Quatre ans après la publication de sa méthode élémentaire de musique, Portmann fit paraître un traité d'harmonie intitulé : *Leichtes Lehrbuch der Harmonie, Composition und das Generalbasses, zum Gebrauch für Liebhaber der Musik*, etc. (Méthode facile d'harmonie, de composition et de basse continue, à l'usage des amateurs de musique, etc.); Darmstadt, 1789, in-4° de soixante et dix pages, avec soixante-quatre planches de musique. Une deuxième édition de cet ouvrage a été publiée en 1790, à Darmstadt, chez Heyer. Je crois que ce n'est que la première, avec un nouveau titre. Le livre le plus important de Portmann est celui qui a pour titre : *Die neuesten und wichtigsten Entdeckungen in der Harmonie, Melodie und dem doppelten Contrapunete* (Les découvertes les plus nouvelles et les plus importantes dans l'harmonie et le contrepoint double. Supplément à toute théorie musicale); Darmstadt, 1798, deux cent soixante et dix pages in-8° et dix-neuf planches de musique. Une analyse détaillée de cet ouvrage se trouve dans la première année de la *Gazette musicale de Leipsick*, p. 444. On a aussi de Portmann : 1° *Nouveau livre choral pour le duché de Hesse-Darmstadt*; Darmstadt, 1786, in-4°. Son nom ne se trouve pas au titre, mais après la préface. 2° Musique pour la fête de Pentecôte; Darmstadt, 1793. Il a laissé en manuscrit six fugues pour le clavecin qui se trouvaient, en 1812, à Leipsick, chez Kühnel.

PORTO (Antoine-Ignace), pianiste et compositeur, naquit à Vicence, en 1786. A l'âge de treize ans, il entra au collége des Nobles de Parme, y reçut une bonne éducation, et prit des leçons de piano de Chiavarini, et de contrepoint d'Alfonse Savi. De retour à Vicence, il y composa beaucoup de musique instrumentale, particulièrement des symphonies à grand orchestre, qui étaient estimées en Italie vers 1820.

PORTO (Mathieu), chanteur bouffe italien, possédait une voix de basse puissante, mais lourde et lente dans l'articulation. Il commença à se faire connaître, en 1803, au théâtre de Pavie, chanta au théâtre *Carcano*, de Milan, en 1805, puis à Gênes, à Venise et à Rome. En 1810, il vint à Paris, et fut attaché comme première basse à l'opéra italien du théâtre de l'Impératrice. Il y resta jusqu'en 1814, retourna en Italie vers la fin de cette année, et revint à Paris en 1819. Sa voix avait alors perdu une partie de son timbre; il eut peu de succès, et après avoir chanté jusqu'au printemps de 1821, il alla à Londres, où il chantait en 1824. De retour dans sa patrie, il a paru encore sur quelques théâtres, jusqu'en 1826. Depuis lors son nom ne se trouve plus dans la composition des troupes dramatiques.

PORTOGALLO (Marc-Antoine), dont le nom de famille était **SIMAO**, a reçu en Italie celui sous lequel il est connu, parce qu'il était Portugais. Il naquit à Lisbonne, en 1763, et montra dès son enfance d'heureuses dispositions pour la musique. Après avoir appris les éléments de cet art dans un couvent de Lisbonne, il reçut des leçons de chant de Borselli, chanteur italien de l'Opéra de cette ville, et le second maître de chapelle de la cathédrale, nommé *Orao*, lui enseigna le contrepoint. Des canzonettes italiennes et quelques airs avec orchestre qu'il écrivit pour le théâtre de Lisbonne furent ses premiers essais. Borselli ayant quitté le Portugal pour se rendre à Madrid, Portogallo l'y suivit et obtint, par son entremise, la place d'accompagnateur au clavecin de l'Opéra italien. Il était alors dans sa vingtième année. Pendant son séjour à Madrid, l'ambassadeur de Portugal, charmé par le génie qu'il remarquait en lui pour la musique dramatique, lui fournit les secours nécessaires pour qu'il se rendit en Italie. Il y arriva en 1787. L'année suivante, il écrivit, à Turin, *l'Eroe cinese*, son premier opéra, dont le succès ne répondit pas à l'attente de ses amis; mais quelques mois après, il prit une complète revanche dans l'opéra bouffe *la Bachetta portentosa*, qui excita l'admiration des Génois par la multitude de traits nouveaux qui abondaient dans la plupart des morceaux. *L'Astutto*, qu'il fit jouer au printemps de 1789, à Florence, n'eut pas moins de succès, et *Il Molinaro*, qu'il donna à Venise, au carnaval de 1790, acheva de fonder sa réputation. Après la représentation de cet ouvrage, Portogallo fit un voyage à Lisbonne, et fut présenté au roi, qui le nomma son maître de chapelle. De retour en Italie, dans l'année suivante, il écrivit, à Parme, *la Donna di genio volu-*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

bile, à Rome, *la Vedova raggiratrice*, et à Venise, *il Principe di Spazzacamino*, dont l'éclatant succès excita l'intérêt de toute l'Italie. Dans le genre sérieux, le *Demofoonte* qu'il composa à Milan, en 1794, et surtout *Fernando in Messico*, peut-être son chef-d'œuvre, écrit pour madame Billington, à Rome, en 1797, le mirent au rang des meilleurs compositeurs de cette époque. Les fonctions de maître de chapelle du roi de Portugal obligeaient Portogallo à retourner à Lisbonne de temps en temps, et à y faire d'assez longs séjours; mais son penchant le ramenait toujours en Italie, où ses travaux étaient accueillis par d'unanimes applaudissements. Son dernier voyage en ce pays eut lieu en 1815; il donna pendant le carnaval l'*Adriano in Siria*, à Milan. A l'époque du départ de la famille royale de Portugal pour le Brésil (novembre 1807), Portogallo l'avait accompagnée en sa qualité de maître de chapelle de la cour, et était resté à Rio-Janeiro jusqu'en 1815, époque où il obtint un congé pour essayer encore une fois son génie auprès des Italiens. C'est alors qu'il écrivit, à Milan, pour le théâtre *Re*, l'ouvrage dont il vient d'être parlé. Après le retour du roi à Lisbonne, il y reprit son service. Portogallo est mort dans cette ville à la fin de 1829, ou au commencement de 1830.

Il serait difficile de donner la liste complète des compositions de ce musicien distingué, car on manque de renseignements sur ce qu'il a écrit à Lisbonne; on sait seulement qu'il a produit une grande quantité de musique d'église pour le service de la chapelle royale, et un grand nombre d'airs portugais appelés *modeinhas*. A l'égard de ses opéras italiens, je n'ai pu recueillir que les titres de ceux qui suivent : 1° *L'Eroe cinese*, à Turin, 1788. 2° *La Bachetta portentosa*, à Gênes, 1788. 3° *L'Astutta*, à Florence, 1789. 4° *Il Molinaro*, à Venise, 1790. 5° *La Donna di genio volubile*, à Parme, 1791. 6° *La Vedova raggiratrice*, à Rome. 7° *Il Principe di Spazzacamino*, à Venise. 8° *Il Filosofo sedicente*. 9° *Alceste*. 10° *Demofoonte*, à Milan, 1794. 11° *Oro non compra amore*. 12° *I due Gobbi, ossia le confusioni nate dalla somiglianza*, à Venise, 1795. 13° *Il Ritorno di Serse*, à Bologne. 14° *Il Diavolo a quattro, ossia le Donne cambiate*. 15° *Fernando in Messico*, à Rome, 1797. 16° *La Maschera fortunata*. 17° *Non irritar le donne*, à Plaisance, 1799. 18° *Idonte*, à Milan, 1800. 19° *Il Muto per astuzzia*. 20° *Omar, re di Temagene*. 21° *Argenide*. Cet opéra, dont on ne trouve pas l'indication dans les almanachs de théâtres italiens, a été chanté à Londres, au mois de janvier 1806, par madame Billington et Braham. 22° *Semiramide*, à Lisbonne, en 1802, par madame Catalani. 23° *Il Cia bottino*. 24° *Zulema e Selimo*. 25° *Adriano in Siria*, à Milan, 1815. 26° *La Morte di Mitridate*. Portogallo avait un frère, de qui l'on connaît quelques compositions pour l'église.

POSCH (Isaac), musicien et organiste des États de la Carinthie, au commencement du dix-septième siècle, s'est fait connaître par les ouvrages suivants : 1° *Cantiones sacræ* 1, 2, 3, 4 *vocum*; Nuremberg, 1623. 2° *Musikalische Ehren und Tafels Freue*, en deux parties ; *ibid.*, 1626.

POSS (Georges), cornettiste au service de l'archiduc Ferdinand d'Autriche, vers le commencement du dix-septième siècle, a publié les ouvrages suivants : 1° *Liber primus missarum* 8 *et* 6 *vocibus*; Augsbourg, 1608. 2° *Orphæus mixtus vel concentus musici tam sacris quam profanis usibus, tam instrumentis quam voc. humanis concinnati*, lib. I; *ibid.*, 1608.

POSSELT (François), organiste et compositeur distingué, naquit en Bohême, dans l'année 1729. Après avoir été directeur du chœur à l'église de Gratzau, dans sa jeunesse, il fut choisi par le comte Gallus pour diriger le chœur et l'école de Reichenberg. Plus tard, un membre de cette noble famille l'établit dans son palais, à Prague, en qualité de secrétaire. Posselt mourut dans cette ville, le 27 janvier 1801, à l'âge de soixante et onze ans. Il a laissé en manuscrit beaucoup de compositions pour l'église, entre autres deux messes solennelles, dont une a été exécutée dans l'église des Dominicains, le jour de saint Égide, en 1783, et l'autre, dans la même année, à l'église de Saint-Sauveur. On a aussi chanté à l'église du couvent de Strahow, en 1798, six messes brèves de sa composition.

POSSEN (Lauxmis), luthier à Schœngau, en Bavière, vers le milieu du seizième siècle, fut engagé pour la fabrication et l'entretien des instruments de la chapelle de Munich, en 1564, aux appointements de quatre cent cinq florins. On conserve, dans quelques cabinets de curieux, des luths et des violes sortis de son atelier.

POSSEVIN (Antoine), jésuite, né à Mantoue, en 1534, avait terminé ses études avec succès avant l'âge de quinze ans, et se rendit à Rome, où il fut chargé, par le cardinal de Gonzague, de l'éducation de ses neveux. Plus

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tard, il entra dans la compagnie de Jésus, fut employé par ses directeurs dans plusieurs négociations où il montra de l'habileté, et devint, en 1573, secrétaire du général des jésuites. Le pape l'employa aussi dans des négociations en Suède et en Russie. Il mourut à Ferrare, le 26 février 1611, à l'âge de soixante-dix-huit ans. Dans son livre intitulé *Bibliotheca selecta de ratione studiorum* (Rome, 1593, deux volumes in-fol., et Cologne, 1607, deux volumes in-fol.), il traite (lib. XV, cap. 5 et 6) de la musique et des compositeurs de son temps, dont il donne une liste étendue.

POSTEL (Guillaume), célèbre visionnaire, naquit, le 25 mars 1510 (1), à Dolerie, près de Barenton, en Normandie. Après avoir fait d'excellentes études, il voyagea longtemps en Europe et en Asie, puis il retourna à Paris. Il fut professeur de mathématiques au collége de France, puis il se retira au monastère de Saint-Martin-des-Champs, où il enseigna la philosophie jusqu'en 1578. Il mourut à Paris, le 6 septembre 1581. Postel fut un des plus savants hommes de son temps, mais il eut un esprit faible, préoccupé de visions dont on trouve les détails dans les biographies générales. Il a écrit cinquante-sept ouvrages, au nombre desquels il s'en trouve un qui a pour titre : *Tabula in musicam theoricam ;* Paris, 1552, in-8°. Ce livre est devenu fort rare.

POTENZA (Pascal), soprano distingué, naquit à Naples vers 1735, et chanta à Londres, en 1761. Après son retour en Italie, il brilla sur plusieurs théâtres, notamment à Padoue, en 1770. Quelques années après, il fut attaché à la chapelle de Saint-Marc, à Venise, comme un des vingt-quatre chanteurs de cette chapelle, jusqu'aux derniers jours de la république vénitienne (1797). On ignore la date de sa mort.

POTIER (Henri-Hippolyte), fils cadet du célèbre comédien de ce nom, est né à Paris, le 10 février 1810. Admis au Conservatoire, le 19 octobre 1827, il étudia le solfége dans la classe du professeur Amédée, puis devint élève de Zimmerman pour le piano. Le second prix pour cet instrument lui fut décerné au concours de 1830, et il obtint le premier prix en 1831. Dourlen et M. Lecoupey furent ses professeurs d'harmonie et d'accompagnement pratique, dont le premier prix lui fut décerné en 1832. M. Potier se livra ensuite à l'étude sérieuse du contrepoint et de la fugue pendant cinq années et ne sortit du Conservatoire qu'au mois de juin 1837, après dix années d'un travail assidu. Il se livra alors à l'enseignement et à la composition. Il se fit particulièrement remarquer pas son talent d'accompagnateur dans les concerts. Au mois d'août 1840, il fit jouer, au théâtre de l'Opéra-Comique, *le Caquet du couvent*, en un acte, dont la musique avait de la distinction, bien qu'on eût pu y désirer plus d'originalité. Cet ouvrage fut suivi d'*Il Signor Pascariello*, opéra en trois actes, qui fut joué au même théâtre, en 1848, et qui obtint à juste titre du succès. Depuis cette époque, M. Potier n'a écrit pour la scène que la musique d'un ballet en deux actes, représenté à l'Opéra de Paris, le 22 septembre 1853, et qui a pour titre : *Ælia et Mysis ou l'Atellane*. Cet ouvrage n'a pas eu une longue existence. M. Potier a été nommé chef du chant à l'Opéra, en 1850 ; il occupe encore cette position (1863).

Madame Potier, femme de cet artiste, fut une agréable et jolie cantatrice qui se fit applaudir pendant quelques années (1847-1853), au théâtre de l'Opéra-Comique et dans les concerts. Son éducation musicale avait été faite au Conservatoire de Paris.

POTIN (Antoine), facteur d'instruments à clavier, vers la fin du seizième siècle, travaillait à Paris, où vraisemblablement il est né. Le P. Mersenne dit de lui dans son *Harmonie universelle* (*Traité des instruments à cordes*, liv. III, p. 139) : « Les meilleures espinettes « étaient fabriquées par Antoine Potin, qui « faisait une excellente harrure. » On voit, dans quelques vieux instruments, que le système de barrage des épinettes et des clavicordes de cette époque était perpendiculaire au chevalet.

POTT (Auguste), violoniste allemand de l'époque actuelle, est né le 7 novembre 1806, à Nordheim, dans le Hanovre. Son père, musicien de ville, lui enseigna les éléments de la musique, et lui apprit à jouer de plusieurs instruments ; mais le violon était celui pour lequel il se sentait une vocation décidée, et ses instances finirent par faire consentir son père à ce qu'il le cultivât de préférence à tout autre. Dans les années 1818 à 1820, Spohr ayant donné des concerts à Gœttingue, Pott fit plusieurs voyages de Nordheim à cette ville pour l'entendre. Sa persévérance obtint enfin de son père les moyens de se rendre à Cassel pour étudier sous la direction du maître qu'il

(1) Forkel et Gerber ont adopté une fausse date, en plaçant la naissance de Postel en 1477 ; ils ont été copiés dans cette faute par *Fayolle*, *Lichtenthal*, *Becker*, *Bertini*, etc., etc. Voyez les *Éclaircissements sur la vie de Guillaume Postel*, par le P. Desbillons.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

avait choisi pour modèle. En 1824, il se fit entendre publiquement à Cassel pour la première fois, et le succès couronna ses efforts. Depuis lors, il a voyagé en Danemark, à Vienne et dans plusieurs villes de l'Allemagne : partout il a été considéré comme un artiste de mérite. Il a aussi visité Paris, mais j'ignore s'il s'y est fait entendre. En 1832, le duc d'Oldenbourg l'a nommé son maître de chapelle, et depuis ce temps il en remplit les fonctions. On a gravé de sa composition : 1° *Les Adieux de Copenhague*, grand concerto pour le violon, op. 10 ; Leipsick, Hofmeister. 2° Variations pour violon, avec accompagnement de second violon, alto et violoncelle ; Hanovre, Kruchwitz. 3° Duo pour deux violons ; *ibid.* 4° *Les Souvenirs de Paris*, variations brillantes sur un thème original pour violon et orchestre, op. 12 ; Leipsick, Hofmeister. 5° Deuxième concerto pour violon et orchestre, op. 15 ; Leipsick, Kistner. 6° Variations de concert (*Das Minnelied*), *idem* (en *sol*), op. 16 ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 7° Variations de concert (sur un thème hollandais), *idem* (en *ré*), op. 20 ; Leipsick, Kistner. Une ouverture à grand orchestre, de Pott, a été exécutée à Leipsick et à Prague, en 1838. Cet artiste a fait un voyage en Belgique et s'est fait entendre à Bruxelles, en 1856.

POTT (madame Aloyse), dont le nom de famille était **WINKLARDE FORAZET**, est née à Vienne, le 23 avril 1815. Élève de Charles Czerny pour le piano et de Gyrowetz pour la composition, cette dame se distingue par un rare talent d'exécution, mais seulement comme amateur. Elle joue aussi fort bien du violoncelle. Elle a composé des *Lieder*, des quatuors pour instruments à cordes, et une messe à quatre voix et orchestre.

POTTER (Jean), littérateur anglais, vivait à Londres dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. On a de lui quelques poésies, et un écrit intitulé : *Observations on the present state of music and musicians* ; Londres, 1763, in-8°.

POTTER (Cipriani), pianiste et compositeur, est né à Londres, en 1792. Lorsqu'il eut atteint l'âge de sept ans, son père, professeur de musique, lui donna les premières leçons de cet art. Attwood lui enseigna les règles du contrepoint, et il acheva ses études de théorie sous la direction de Calcott et du docteur Crotch. Après l'arrivée de Woelfl en Angleterre, il reçut ses conseils pendant cinq ans. Il se fit entendre, pour la première fois, au concert philharmonique, dans un sextuor de sa composition ; mais l'accueil froid qui fut fait à cet ouvrage l'ayant jeté dans le découragement, il prit la résolution de voyager, visita l'Allemagne, et se rendit à Vienne, où il fut présenté à Beethoven par un de ses amis. De là il se rendit en Italie, puis retourna à Londres, où il se livra à l'enseignement du piano. Ayant été nommé professeur de cet instrument à l'Académie royale de musique, en 1825, il en continua les fonctions jusqu'en 1832, où il succéda au docteur Crotch dans la direction de cette institution. Après vingt-neuf ans passés dans cette position, M. Potter, ayant pris la résolution de passer ses dernières années dans le repos, a pris sa retraite, en 1861. Il a publié de sa composition : 1° Sextuor pour piano, flûte, violon, alto, violoncelle et contrebasse, op. 11 ; Bonn, Simrock. 2° Grands trios pour piano, violon et violoncelle, ou clarinette et basson, op. 12, nos 1, 2 et 3 ; *ibid.* 3° Sonate concertante pour piano et cor, op. 13 ; *ibid.* 4° Grand duo pour deux pianos, op. 7 ; Vienne, Mechetti. 5° Introduction et rondo pour piano à quatre mains, op. 8 ; Bonn, Simrock. 6° Sonates pour piano seul, nos 1 et 2 ; Londres, Clementi ; nos 3 et 4, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 7° Beaucoup de toccates, rondeaux, fantaisies, études, pots-pourris, variations, etc. pour piano seul ; Londres, Bonn, Leipsick, Vienne, etc. M. Potter a en manuscrit des quatuors de violon et des symphonies, dont une a été exécutée au concert philharmonique de Londres, en 1835.

POTTHOFF (....), bon organiste et célèbre carillonneur, naquit à Amsterdam, en 1726. Il n'était âgé que de sept ans, lorsque, à la suite de la petite vérole, il devint aveugle. La place de carillonneur de l'hôtel de ville lui fut confiée à l'âge de treize ans. Peu de campanistes ont eu un talent comparable au sien : il jouait presque constamment à trois parties, faisant la basse avec les pieds ; mais l'exercice violent auquel il était obligé de se livrer, lorsqu'il exécutait de cette manière des fugues et des variations, lui causait une si grande fatigue, qu'il était hors d'état de prononcer un mot après avoir fini. En 1758, Potthoff concourut avec vingt-deux rivaux pour la place d'organiste de *Western-Kerk* et fit preuve d'un talent distingué. Il obtint la place d'organiste de la vieille église, en 1760. J'ignore la date de la mort de cet artiste.

POTTIER (Matthieu), musicien attaché à la cathédrale d'Anvers, vers le milieu du dix-septième siècle, est connu par les ouvrages suivants : 1° *Flores selectissimarum mis-*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sarum 4, 5 et 6 voc., Anvers, 1650, in-4°. C'est une collection, formée par Pottier, de messes d'Asola, Jean Croce, Orland de Lassus, Massaini, Palestrina et Louis Viadana; le recueil ne contient qu'une seule messe de Pottier, à quatre voix. 2° *Missæ* 7, 8 voc.; ibid., 1640.

POTTIER (Jean-Marie), ancien musicien de la chapelle du roi, est né à Belleville, en 1772. Après qu'il eut appris les éléments de la musique sous la direction d'un vieux maître, nommé *Avril*, sa belle voix le fit recevoir enfant de chœur à la cathédrale de Paris, dont l'abbé Dugué était alors maître de chapelle. En 1790, il sortit de la maîtrise de Notre-Dame, continua ses études littéraires, et suivit des cours de droit. Mais son penchant pour la musique le fit ensuite entrer au Conservatoire, où il devint élève de Berton pour l'harmonie. Il cultiva aussi l'art du chant sous la direction de Mengozzi, et plus tard il en donna des leçons à Paris. Admis dans la chapelle de Napoléon, en 1807, il devint, en 1815, musicien de celle du roi. En 1818, il institua une école de musique dans sa maison. Depuis lors, des chagrins de famille, des pertes de fortune, et la dissolution de la chapelle royale l'ont décidé à vivre dans la retraite. Il a publié un recueil de quatre romances chez Naderman, à Paris. A l'époque des succès de l'enseignement de la musique par la méthode de Massimino, M. Pottier a fait une critique du système de ce professeur, dans une *Lettre à madame *** sur la musique, M. M.....o et l'enseignement mutuel;* Paris, F. Didot, 1818, in-8° de vingt-quatre pages.

POUILLAN (mademoiselle), virtuose sur le clavecin, vécut à Paris, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Elle a fait graver à Paris, en 1783, trois sonates pour le clavecin, op. 1.

POUSAM (Manuel), moine augustin portugais, naquit à Landroal, et fut maître de chapelle du couvent de son ordre, où il est mort, en 1683. Il a fait imprimer : *Liber passionum et eorum quæ a dominica Palmarum usque ad sabbatum sanctum cantari solent;* Lugduni, 1676, in-fol. Il a laissé aussi en manuscrit : 1° *Missa defunctorum* 8 *vocum.* 2° *Vilhancicos e motetes.* Ces compositions étaient autrefois dans la bibliothèque du roi de Portugal.

POUTEAU (....), né à Chaulme, en Brie, vers 1740, fut conduit à Paris à l'âge de quatre ans, et y commença, fort jeune, l'étude de la musique. Forqueray, son grand-oncle, un des meilleurs organistes de ce temps, lui enseigna à jouer de l'orgue, et il reçut de Bordier des leçons de composition. A l'âge de quinze ans, il obtint la place d'organiste à l'église Saint-Jacques de la Boucherie; plus tard il succéda à Forqueray, comme organiste du prieuré de Saint-Martin-des-Champs et de Saint-Severin. En 1810, il était organiste de la paroisse Saint-Méry, quoiqu'il fût âgé de plus de soixante-dix ans. En 1777, il avait fait représenter à l'Académie royale de musique *Alain et Rozette,* opéra en un acte, qui fut bien accueilli. Il a laissé des pièces de clavecin et des motets. On lui doit aussi les accompagnements de piano de quarante-huit recueils d'airs d'opéras français.

POWEL (Thomas), né à Londres, en 1776, se livra à l'étude de la musique dès ses premières années, et apprit à jouer du violoncelle, du piano et de la harpe. En 1805, il joua avec succès un concerto de violoncelle, composé par lui, au concert donné à Hay-Market pour le bénéfice du fonds choral. L'année suivante, il alla se fixer à Dublin en qualité de professeur de musique, et y composa plusieurs ouvrages pour l'église et les concerts. Son talent de violoncelliste se développa de jour en jour, et les biographes anglais assurent qu'il pouvait être mis en comparaison avec Romberg. Après plusieurs années passées à Dublin, il s'est fixé à Édimbourg, où il vit encore (1863). Cet artiste a publié à Londres et à Édimbourg : 1° Trois duos pour violon et violoncelle, op. 1. 2° Trois duos pour deux violoncelles, op. 2. 3° Trois *idem*, livre 2e. 4° Grand duo pour violon et violoncelle, op. 4. 5° Quatuor varié pour deux violons, alto et basse sur le thème anglais : *Hope told.* 6° Sonates pour piano, violon et violoncelle, nos 1 et 2. 7° Grandes sonates pour piano et violoncelle obligé. 8° Grande marche et rondo, exécutés par l'orchestre d'harmonie aux jardins du Vauxhall. 9° *La Campanella,* rondo pour piano. 10° Des thèmes variés, *idem*. 11° Duos pour harpe et piano. M. Powel a beaucoup de compositions en manuscrit.

POWER (Lyonel), auteur inconnu d'un petit traité du déchant, ou de la composition, en ancienne langue anglaise. A l'époque où Hawkins et Burney ont écrit leurs *Histoires de la musique,* le manuscrit qui contient cet ouvrage était dans la possession du comte de Shelburne. D'après le style, l'orthographe des mots et la forme des caractères, qui se rapprochent plus des lettres saxonnes que des lettres romaines, ces auteurs pensent que

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

l'auteur a dû vivre vers le temps de Chaucer, c'est-à-dire vers le milieu du quatorzième siècle, et que c'est le plus ancien ouvrage anglais sur cette matière. Morley l'a connu, car il le cite à la fin de son *Introduction to practical music*. Hawkins a donné le commencement du livre de Power (*a General history of the science and practice of music*, tome II, page 220), et Burney (*a General History*, etc., tome II, page 422) l'a aussi rapporté. Cet ouvrage a pour titre : *Of the Cordis of musike*.

POYDA (Jean-Frédéric), surintendant et pasteur à Bitterfeld, a publié un sermon qu'il avait prononcé à l'occasion de l'érection d'un orgue à Priorau (?). Cet opuscule a pour titre : *Predigt bei der Einweihung der Orgel zu Priorau*, etc.; Leipsick, Cnobloch, 1821, in-8° de trente pages.

POZZI (Anne), cantatrice distinguée, naquit à Rome, en 1758. L'étendue, la pureté, la légèreté de sa voix et l'expression de son chant lui procurèrent de brillants succès. En 1784, elle chantait à Naples les rôles de *prima donna;* plus tard on la trouve à Venise, et en 1787, elle était à Milan. Elle est morte quelques années avant 1812.

POZZI (Gaetan), bon ténor italien, chanta avec succès depuis 1798 jusqu'en 1819. Il est mort à Novi, pendant l'hiver de 1833.

PRACHT (Auguste-Guillaume), musicien à Kœnigsberg, dans la nouvelle Marche de Brandebourg, vécut dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Il a publié de sa composition : 1° Chansons allemandes avec accompagnement de piano; Zerbst, 1790. 2° Six petites sonates pour le piano, 1re partie; *ibid.*, 1797. 3° Sonates pour le clavecin, avec accompagnement de violon et violoncelle, Berlin, Reilstabt, 1798.

PRADHER, ou plus exactement **PRADÈRE** (Louis-Barthélemi), pianiste et compositeur, fils d'un professeur de violon, est né à Paris, le 18 décembre 1781. A l'âge de huit ans, il commença l'étude de la musique, sous la direction de son oncle, Lefèvre, qui, plus tard, fut chef d'orchestre du théâtre de l'Opéra-Comique; puis il entra comme élève à l'école royale de musique, où il reçut des leçons de Gobert pour le piano. Après que la révolution eut fait supprimer cette institution, madame de Montgeroult accueillit Pradher comme élève, et lui donna des leçons pendant plus de deux ans. Le Conservatoire ayant été institué, il y fut appelé, et rentra sous la direction de Gobert, son ancien maître. Au concours de 1797, il obtint le second prix de piano, et l'année suivante, le premier lui fut décerné. Admis alors dans le cours d'harmonie de Berton, il se livra à l'étude de cette science; mais peu de temps après, il sortit du Conservatoire pour se marier avec la fille du célèbre compositeur Philidor, quoiqu'il n'eût pas encore atteint sa vingtième année. En 1802, après la mort d'Hyacinthe Jadin, sa place de professeur de piano au Conservatoire fut mise au concours, et Pradher l'obtint par l'exécution brillante d'un concerto de Dussek et de fugues très-difficiles composées pour ce concours par Cherubini, et qu'il joua sans hésitation à première vue. Les principaux élèves qu'il a formés dans cette école sont les frères Henri et Jacques Herz, Dubois, Meysemberg, Lambert et Rosellen. Pradher a eu aussi l'honneur de donner des leçons de piano aux princesses de la famille du roi des Français Louis-Philippe. Excellent accompagnateur, il fut successivement attaché en cette qualité à la chapelle du roi, et à la musique particulière des rois Louis XVIII et Charles X. Devenu l'époux, en secondes noces, de la charmante actrice de l'Opéra-Comique, mademoiselle Moro, il a beaucoup voyagé avec elle, et a pris sa retraite de professeur du Conservatoire en 1827, après vingt-cinq ans de service. Il s'était retiré avec sa femme à Toulouse, où ils vivaient honorablement du fruit de leurs travaux, et jouissaient de l'estime générale. Pradher fut nommé directeur du Conservatoire de musique de cette ville. Il est mort à Gray (Haute-Saône), dans le mois d'octobre 1843.

Pradher était déjà, depuis plusieurs années, professeur au Conservatoire lorsque le désir de se livrer à la composition dramatique lui fit suivre le cours de Méhul, qui lui enseigna le contrepoint, la fugue, et surtout l'art d'écrire pour la scène. En 1804, il fit un premier essai de ses forces dans *le Chevalier d'industrie*, opéra-comique en un acte, dont il écrivit la musique en société avec Gustave Dugazon. Le 24 septembre 1807, il donna au théâtre Feydeau *la Folie musicale*, ou *le Chanteur prisonnier*, opéra-comique, suivi de *Jeune et Vieille*, opéra-comique en un acte, 1811, de *l'Emprunt secret*, en un acte, 25 juillet 1812, du *Philosophe en voyage*, en trois actes, le 16 juillet 1821 (en société avec Frédéric Kreubé), et de *Jenny la bouquetière*, en deux actes, le 10 mars 1823 (avec le même). Parmi les compositions de Pradher, pour le piano, on remarque : 1° Concerto pour piano (en *sol*); Paris, Sieber. 2° Grande sonate pour

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

piano, violon et violoncelle, op. 17; Paris, Janet. 3° Adagio et rondo, *idem*, ibid. 4° Rondo pour deux pianos; Paris, Leduc. 5° Sonates pour piano seul, op. 1, 2, 3, 13, 16; Paris, Janet, Naderman, Leduc, Pleyel. 6° Rondeaux et fantaisies, *idem*, op. 8, 10, 12, 15; *ibid.* 7° Pots-pourris, *idem*, nos 1 et 2; Paris, Momigny. 8° Variations, *idem*, op. 11, 14, 18; Paris, Leduc. 9° Vingt-deux recueils de romances; Paris, Érard, Leduc, Momigny.

PRADHER (madame), autrefois mademoiselle More, née à Carcassone (Aude), le 6 janvier 1800, était fille d'une ancien directeur de théâtres, dans le midi de la France. A l'âge de cinq ans, elle parut pour la première fois sur la scène dans le rôle de *Jeannette*, du *Déserteur*. A dix ans, elle chantait dans l'opéra et dans les concerts, à Montpellier. Elle y resta jusqu'à l'âge de seize ans, puis elle alla à Rouen, et débuta à l'Opéra-Comique, le 21 juin 1816. Une voix agréable et facile, un extérieur plein de charme, et son jeu, à la fois naturel et gracieux, lui procurèrent des succès qui devinrent chaque jour plus remarquables. Le premier rôle écrit pour elle fut celui d'un adolescent dans *le Frère Philippe*, opéra-comique de Dourlen : elle y fut charmante. Bientôt des rôles plus importants lui furent confiés, et plus tard, elle joua ceux de première femme dans *Léocadie*, *le Maçon*, *la Fiancée*, *Fiorella*, et beaucoup d'autres ouvrages d'Auber, d'Hérold et d'autres compositeurs. On se rappellera longtemps le charme qu'elle mettait dans celui de *la Vieille*, opéra-comique de l'auteur de cette biographie. Retirée en 1835, avec la pension acquise par vingt et un ans de service, madame Pradher a donné, dans les années suivantes, des représentations sur les principaux théâtres de France.

PRAEGER (Henri-Aloys), violoniste, guitariste et compositeur, est né à Amsterdam, le 23 décembre 1783. Après avoir accompagné pendant plusieurs années une troupe de comédiens ambulants, en qualité de chef d'orchestre, il a été directeur de musique du théâtre de Leipsick, depuis 1827 jusqu'en 1829, puis il a été chargé des mêmes fonctions au théâtre de Magdebourg. En 1829, il avait obtenu la place de maître de chapelle à Hanovre; mais il ne fut pas considéré comme assez habile pour occuper cette position, et Marschner le remplaça en 1830. En 1838, il était à Cologne, en qualité de violoniste. Après cette époque, on ne trouve plus de renseignements sur sa personne. Praeger a mis en musique et fait représenter l'opéra de Kotzebue intitulé *Der Kiffæuser Berg*. Les principales compositions de cet artiste sont : 1° Un grand quintette pour deux violons, deux altos et basse, op. 28; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 2° Des quatuors pour deux violons, alto et violoncelle, op. 13, 17, 18, 19, 34, 43, 47; *ibid.*, et Leipsick, Hofmeister et Probst. 3° Trios pour violon, alto et violoncelle, op. 14 et 42; *ibid.* 4° Duos pour deux violons, op. 10, 23, 29; *ibid.* 5° Des caprices, exercices et études pour violon seul, op. 10, 22, 44; *ibid.* 6° Quintette pour alto, deux clarinettes, flûte et basson, op. 12. 7° Des thèmes variés pour divers instruments. 8° Des pièces de guitare. Rassmann cite aussi de Praeger (*Pantheon der Tonkünstler*, page 192), des messes, des concertos de violon, en manuscrit, et un *Gradus ad Parnassum musical*. J'ignore quelle est la nature de ce dernier ouvrage.

PRAELISAUER (le P. Célestin), moine de l'abbaye de Tegernsee, en Bavière, naquit à Koetzling, en 1694, et fut élevé au séminaire de son couvent. Il y acquit de profondes connaissances dans la musique, particulièrement par l'étude des œuvres de Roland de Lassus. Pendant plusieurs années, il dirigea le chœur de son monastère. Il mourut à Tegernsee, le 5 février 1745. Dans le grand nombre de compositions pour l'église qu'il a laissées en manuscrit, on distinguait des répons pour les vigiles des morts qui étaient, dit-on, remplies de beautés.

PRÆTORIUS (Gouvscalc), dont le nom allemand était **SCHULZ**, professeur de philosophie à Wittenberg, fut un des hommes les plus savants de son temps, et posséda parfaitement quatorze langues : il naquit à Salzwedel, le 28 mars 1528. Après avoir fréquenté plusieurs universités et terminé ses études, il fut quelque temps recteur de l'école de Magdebourg, puis il se rendit à la cour de Brandebourg, où il fut employé dans l'administration. Il mourut le 8 juillet 1573. Lié d'amitié avec Martin Agricola, il réunit ses connaissances musicales à celles de ce savant pour la rédaction d'une sorte de solfége à l'usage des élèves de l'école de Magdebourg; mais Agricola mourut avant l'entière exécution de cet ouvrage, et Prætorius ne le publia qu'après le décès de ce musicien, sous ce titre : *Melodiæ scholasticæ sub horarum intervallis decantandæ, in quibus musica Martino Agricolæ, Hymni suis auctoribus, Distributio cum aliis nonnullis Godescalco Prætorio debentur, in usum scholæ Magdeburgensis, cum 4 voc.*; Magdebourg, 1550, in-4°. Il y a une

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

deuxième édition qui a paru aussi à Magdebourg, en 1584, in-4°.

PRÆTORIUS ou SCHULZ (Jérôme), savant organiste, naquit à Hambourg, en 1560. Son père, organiste de l'église Saint-Jacques de cette ville, lui donna les premières leçons de musique, puis le jeune Schulz alla terminer ses études musicales à Cologne. Ses progrès avaient été si rapides, qu'en 1580, il fut considéré comme assez habile pour remplir les fonctions de cantor à Erfurt, et qu'il obtint cette place. Son père étant mort deux ans après, on le choisit pour lui succéder dans la place d'organiste de Saint-Jacques à Hambourg. Il occupa cette place pendant quarante-sept ans, et mourut en 1629, dans sa soixante-dixième année. Prætorius a publié de sa composition : 1° *Cantiones sacræ de præcipuis festis totius anni* 5, 6, 7 et 8 *vocum; Hamburgi excudebat Philippus de Ohr,* 1599, huit parties in-4°. J'ignore pourquoi Gerber a cité cet ouvrage sous un titre allemand : mon exemplaire a celui qui vient d'être rapporté. 2° *Magnificat octo vocum über die acht Kirchen-Tœne, nebst einigen* 8-12 *stimmigen Motetten* (Magnificat à huit voix dans les huit tons de l'église, suivis de quelques motets depuis huit jusqu'à douze voix) ; Hambourg, Philippe de Ohr, 1602, in-4°. 3° *Ein Kindelein so lœbelich,* cantique à huit voix, dédié comme cadeau de noces, à la duchesse de Saxe ; *ibid.,* 1613, in-4°. 4° Six messes à 5-8 voix ; *ibid.,* 1616, in-4°. 5° *Cantionum sacrarum* 5-20 *stimmen,* op. 5 ; *ibid.,* 1618, in-4°. Tous ces ouvrages ont été réunis sous ce titre : *Opus musicum novum et perfectum, V tomis concinnatum;* Francfort, Emmelius, 1622, in-4°. Cette magnifique collection est ainsi divisée : I. *Cantiones sacræ de præcipuis festis. Operum musicorum etc. tomus primus,* huit parties in-4° et un volume in-folio pour la basse continue à l'usage des organistes. II. *Cantiones Mariæ. Operum musicorum tomus secundus,* huit parties in-4° et un volume in-folio pour la basse continue. III. *Liber Missarum. Operum etc. tomus tertius,* huit parties in-4° et un volume in-fol. IV. *Cantiones variæ. Operum etc. tomus quartus,* huit parties in-4° et un volume in-fol. V. *Magnificat octo tonorum. Operum etc. tomus quintus,* huit parties in-4° et un volume in-fol. 6° *Cantiones novæ officiosæ,* motets depuis cinq jusqu'à quinze voix ; Hambourg, 1629, in-4°.

PRÆTORIUS (François), sous-recteur à Danneberg, dans les premières années du dix-septième siècle, a fait imprimer un discours intitulé : *Oratio de præstantia, auctoritate et dignitate artis musicæ;* Rostock, 1004, in-4°.

PRÆTORIUS (Barthélemé), compositeur allemand, vécut au commencement du dix-septième siècle. Il s'est fait connaître par des pièces instrumentales à cinq parties intitulées : *Newe liebliche Paduanen und Gagliarden mit* 5 *Stimmen* (Pavanes et gaillardes nouvelles et agréables à cinq parties), Berlin, 1617, in-4°.

PRÆTORIUS (Jacques), fils de Jérôme (*voyez* J. Moller, *Cimbria litterata,* tome I, fol. 505), organiste distingué, né dans la seconde moitié du seizième siècle, eut pour maître son père et un organiste d'Amsterdam, nommé Jean Petersen. Il fut organiste de l'église Saint-Pierre et Saint-Paul, à Hambourg, et eut, le 28 octobre 1648, le titre de doyen des vicaires de la cathédrale de cette ville. Il mourut, dans un âge avancé, le 21 octobre 1651. Il a contribué, avec Jérôme Prætorius, Joachim Decker et David Scheidemann, à la composition du *Livre choral* à quatre parties, publié à Hambourg, en 1604. Il est aussi auteur d'un recueil de motets à quatre et cinq voix, intitulé *Melodiæ sacræ,* dont j'ignore la date de la publication. Kühnau a publié un cantique de Prætorius dans le deuxième volume de ses *Vierstimmige alte und neue Choralgesænge* (Berlin, 1786).

PRÆTORIUS ou SCHULZ (Michel), célèbre écrivain sur la musique et compositeur, naquit à Creuzberg, dans la Thuringe, le 15 février 1571. On n'a point de renseignements sur sa jeunesse, sur ses études, ni sur les maîtres qui lui enseignèrent la musique. On sait seulement qu'il fut d'abord maître de chapelle à Lunebourg, puis organiste du duc de Brunswick, enfin, maître de chapelle et secrétaire du même prince à Wolfenbuttel, et prieur de l'abbaye de Ringelheim, près de Goslar, bénéfice qui ne paraît pas l'avoir obligé à résidence. Il mourut à Wolfenbüttel, le 15 février 1621. Quelques-unes des compositions de Prætorius, que j'ai vues en partition, prouvent qu'il fut un savant et laborieux musicien, sous le rapport de la pratique de l'art ; mais c'est surtout comme écrivain qu'il est connu maintenant par un livre remarquable, qui joint malheureusement à son mérite propre celui d'une grande rareté, et qu'il est difficile de trouver complet. Ce livre a pour titre : *Syntagma musicum ex veterum et recentiorum ecclesiasticorum autorum lec-*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tione, Polyhistorum consignatione, variarum linguarum notatione, hodierni seculi (sic) usurpatione, ipsius denique musicæ artis observatione : in cantorum, organistarum, organopœorum, cæterumque musicum scientiam amantium et tractantium gratiam collectum. L'ouvrage entier devait avoir quatre volumes in-4° : les trois premiers seulement ont paru. Le premier volume est divisé en deux parties : la première fut imprimée à Wolfenbuttel ; la seconde, à Wittenberg. L'épître dédicatoire de celle-ci est datée de Dresde, le 5 mars 1614. Les deux parties ont été ensuite réunies avec un titre général qui porte la date de 1615, mais sans nom de lieu. Les frontispices ont été plusieurs fois changés. Ce premier volume est en langue latine : les deux autres sont en allemand ; ceux-ci ont été imprimés à Wolfenbuttel, chez Élie Halwein, en 1619 ; mais les planches gravées sur bois, qui appartiennent au deuxième volume, n'ont été publiées qu'en 1620, dans la même ville, en un cahier de quarante-deux planches avec une table des instruments, sous ce titre : *Theatrum instrumentorum seu Sciagraphia.* Le premier volume, entièrement historique, traite de la musique religieuse, ou plus exactement du chant choral et de la psalmodie dans le culte judaïque, et dans les églises des divers rites grec, asiatique, égyptien et catholique romain ; des instruments de l'antiquité, de la musique vocale et de la musique instrumentale. Le deuxième volume, qui traite de tous les instruments, de leur nature, de leur étendue, et particulièrement des orgues, avec tous les détails de leur facture, et l'examen de plusieurs de ces instruments très-anciens et très-curieux, a pour titre particulier : *Syntagmatis musici Michaelis Prætorii tomus secundus de organographia.* Le troisième volume est relatif aux principes de la musique, de la solmisation, de la notation, de la mesure, à l'art du chant, à la manière d'écrire pour les instruments, à la forme et aux différents genres de compositions. Le quatrième devait traiter du contrepoint : Prætorius n'eut pas le temps de le terminer, et l'on n'en a pas retrouvé le manuscrit. Tous les bibliographes musiciens affirment que ce quatrième volume n'a pas été publié ; cependant le catalogue de la bibliothèque de Forkel indique, sous le n° 326 (p. 23), le *Syntagma musicum*, t. I à IV ; mais il est vraisemblable que les planches du second volume formaient le quatrième tome de cet exemplaire.

Une érudition solide se fait remarquer dans le livre de Prætorius, et l'on y admire l'étendue et la variété des connaissances de l'auteur. A ces qualités se mêlent à la vérité les défauts du temps où vécut ce savant musicien, c'est-à-dire beaucoup de pédantisme, et l'absence de l'esprit de critique ; mais ces défauts n'empêchent pas que l'ouvrage ne soit une mine précieuse de renseignements concernant toutes les parties de la musique, sous les rapports historiques et techniques : le premier livre renferme même des aperçus philosophiques qui ne manquent pas de profondeur.

Les compositions connues de Prætorius sont les suivantes : 1° *Sacrarum motetarum primitiæ* 4, 5, *usque ad* 16 *voc. unà cum* 1 *Missa et Magnificat* ; Magdebourg et Leipsick, 1600, in-4°. 2° *Polyhymnia III panegyrica*, c'est-à-dire, Chants de paix et de joie pour les concerts, à une, deux, trois, jusqu'à vingt-quatre voix, pour deux, trois, quatre, cinq et six chœurs, avec trompettes et basse continue pour orgue ; Francfort et Leipsick, 1002, in-fol. Prætorius a indiqué le contenu de cette collection dans le troisième volume de son *Syntagma*. 3° *Magnificat* à huit voix dans les huit tons de l'église avec quelques motets à huit et douze voix (titre allemand) ; Hambourg, Frohen, 1002. 4° *Musæ Sioniæ oder geistliche Concert-Gesænge* (les Muses de Sion, ou chants spirituels concertants), première, deuxième, troisième, quatrième, cinquième, sixième, septième, huitième et neuvième parties ; Ratisbonne, Jena, Helmstadt et Wolfenbuttel, 1605-1610. Neuf parties divisées en quinze volumes in-4°. Collection excessivement rare ; la neuvième partie est presque introuvable et a même été inconnue à tous les bibliographes. Voici les titres particuliers de chaque partie : *a. Musæ Sioniæ oder geistliche Concert-Gesænge über die fürhnemhste Herrn Lutheri und anderer teutsche Psalmen mit* 8 *Stimmen gesetzt, etc.* (Muses de Sion, ou chants spirituels concertants sur les psaumes traduits par Luther et d'autres, composés à huit voix, etc.) ; Erster Theil, Ratisbonne, 1605, in-4°. *b. Musæ Sioniæ geistliche Concert-Gesænge über die fürhnemhste deutsche Psalmen und Lieder, wie sie in der Christlichen Kirchen gesungen werden mit* 8 *und* 12 *Stimmen gesetzet* (Muses de Sion, chants spirituels concertants sur les psaumes et cantiques, tels qu'ils sont chantés dans les églises chrétiennes, composés à huit et douze voix) ; Ander Theil. Jehna

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

(Jena), 1607, in-4°. *c.* Troisième partie, même titre et même nombre de voix; Helmstadt, 1607, in-4°. *d.* Quatrième partie, à huit voix; même titre; Helmstadt, 1607, in-4°. *e. Musæ Sioniæ Michaelis Prætorii C geistlicher deutscher in der christlichen Kirchen ublicher Lieder und Psalmen mit 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 Stimmen. Fünfter Theil* (les Muses sioniennes de Michel Prætorius; cent cantiques spirituels allemands et psaumes à deux, trois, quatre, cinq, six, sept et huit voix. Cinquième partie); Wolfenbuttel, 1608, in-4°. *f. Musæ Sioniæ, etc.; mit vier Stimmen* (les Muses sioniennes de etc., même titre, à quatre voix. Sixième partie); Wolfenbuttel, 1609, in-4°. *g. Musæ Sioniæ etc. Siebenter Theil* (même titre et même nombre de voix. Septième partie); *ibid.*, 1609, in-4°. *h. Musæ Sioniæ Michaelis Prætorii, C deutscher geistlicher in Kirchen und Husern gebrauchlicher Lieder und Psalmen, etc. mit vier Stimmen, in Contrapuncto simplici nota contra notam. Achter Theil* (les Muses sioniennes de Michel Prætorius; cent cantiques spirituels et psaumes allemands à l'usage des églises et des maisons; mis à quatre voix, en contrepoint simple de note contre note. Huitième partie); *ibid.*, 1610, in 4°. *i. Musæ sioniæ etc.*, même titre, même nombre de voix. Neuvième partie); *ibid.*, 1610, in-4°. 5° Cent trente-quatre chants religieux et psaumes pour les jours de fête de toute l'année, à quatre voix, en contrepoint simple; Wolfenbuttel, 1609; Hambourg, 1611, in-4°. 6° *Eulogodia Sionia*, consistant en motets à deux, trois et jusqu'à huit voix, pour l'office divin; Hambourg, 1611, in-4°. 7° *Bicinia et tricinia*, dans lesquels se trouvent la plupart des psaumes et des cantiques en usage dans les temples et les maisons, à deux et trois voix, dans le style des motets, des madrigaux et dans un autre genre inventé par l'auteur; Hambourg, 1611, in-4°. 8° *Hymnodia Sionia*, consistant en vingt-quatre hymnes sacrées à deux, trois et jusqu'à huit voix; Hambourg, Hering, 1611. 9° *Megalynodia*, Magnificat à cinq, six et huit voix, ainsi que quelques madrigaux et motets; Wolfenbuttel, 1611, et Francfort, 1619, in-4°. 10° *Terpsichore, musarum Aoniarum quinta*, recueil de plusieurs danses et chansons françaises à quatre, cinq et six parties; Hambourg, 1611, in-fol. 11° *Idem*, seconde partie, danses anglaises pour dames, à quatre et cinq parties; Leipsick, Klosemann, in-fol., 1612. 12° *Musarum Aoniarum sexta Terpsichore*, danses françaises à quatre et cinq parties; Hambourg, 1611, in 4°. 13° *Musarum Aoniarum tertia Erato*, renfermant quarante-quatre chansons profanes allemandes, ainsi que quelques mélodies anglaises à quatre voix; Hambourg, 1611. 14° Petite et grande litanie en deux chœurs, à cinq, six et sept voix, avec une notice sur l'origine de cette litanie; Hambourg, Hering, 1612, in-4°. 15° *Te Deum* à seize voix, avec le chant de Noël : *Ein Kindlein so lœblich*, à huit voix; Hambourg, 1613. Je crois qu'il y a, dans la citation de cet œuvre, une erreur de Gerber, et que c'est le même qui est attribué à Jérôme Prætorius (*voyez* ce nom). 16° Épithalame sur le mariage du duc Frédéric-Ulric de Brunswick et de la margrave Anne-Sophie de Brandebourg; Hambourg, 1614, in-fol. 17° *Polyhymnia panegerica et caduceatrix*, concerts solennels de paix et de joie, consistant en trente-deux chants d'église à plusieurs voix; Wolfenbuttel, 1619, in-fol. 18° *Musa Aonia Thalia*, ou toccates et canzonettes à cinq parties, pour violes et violons, et particulièrement pour instruments à vent, avec basse continue; Nuremberg, 1610, in-4°. 19° *Concerti sacri ecclesiastici et politici ex Italis autoribus, tisque optimis et præstantissimis, collecti et aucti adjecto ripieno seu choro pleno. Accesserunt sub finem ejusdem generis cantiones, quarum auctor ipse M. P. C.*; Francfort, 1620, in-4°. 20° *Polyhymnia exercitatio*, ou chansons religieuses allemandes en contrepoint simple et figuré à deux, trois, quatre, cinq, six et huit voix avec basse continue; Francfort, 1620, in-4°. 21° *Calliope*, ou quelques chansons joyeuses allemandes à une, deux, trois et quatre voix principales, et cinq, six, sept et huit voix chorales, symphonies et ritournelles ajoutées; Francfort, 1620, in-4°. 22° *Puericinium, seu concentus trium vel quatuor puerorum, trium pluriumve adultorum, et quatuor instrumentorum*, renfermant quinze chants d'église allemands, et d'autres chants de concert; Francfort 1621, in-4°.

PRÆTORIUS (maître Jean), né à Quedlinbourg, le 19 janvier 1634, étudia à Wittenberg et à Jena, où il devint magister et professeur adjoint du cours de philosophie. Ensuite il fut nommé précepteur des ducs de Gotha, puis recteur à Zoest, et enfin recteur à Halle, où il mourut le 21 février 1708. En 1681, il donna à Halle un oratorio de sa composition intitulé *David*.

PRANDI (Jérôme), professeur de philosophie et de droit naturel à Bologne, au commencement du dix-neuvième siècle, a fait im-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

primer un discours intitulé : *Orazione sulla musica ;* Bologne, 1805.

PRASPERG (Balthazar), en latin **PRASPERGIUS**, *cantor* à Bâle, au commencement du seizième siècle, naquit à Mersebourg, dans la seconde moitié du quinzième siècle. On a de lui un traité du plain-chant intitulé : *Clarissima planè atque choralis musicæ interpretatio, cum certissimis regulis atque exemplorum adnotationibus et figuris multum splendidis ;* Bâle, 1501, in-4°, gothique. Ouvrage rare, mais de peu de valeur, malgré son titre fastueux.

PRAT (Daniel), ecclésiastique anglican, fut d'abord recteur à Harrixham, dans le duché de Kent, puis chapelain du roi Georges III, à Kensington ; il vécut dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Il s'est fait connaître par quelques ouvrages de théologie, et par un petit poëme intitulé : *An ode on the late celebrated Handel on his playing on the organ* (Ode sur le célèbre Handel et sur son talent d'organiste) ; Cambridge, 1791, in-4°.

PRATI (Alessio), maître de chapelle de l'électeur palatin, naquit à Ferrare, le 16 juillet 1750, d'après une notice dont le titre est indiqué plus bas. Après avoir fait ses études musicales sous la direction d'un musicien de la cathédrale de Ferrare, nommé Bighetti, Prati fut maître de chapelle à Udine, puis se rendit, en 1767, à Paris, où il eut le titre de directeur de la musique du duc de Penthièvre, et fut employé comme maître de chant des personnes les plus distinguées de la cour. Il y donna aussi l'*École de la jeunesse*, opéra-comique, qui eut du succès, et dont on a gravé la partition. De Paris, Prati se rendit à Saint-Pétersbourg, visita ensuite l'Allemagne, et retourna en Italie vers 1781. Il eut alors le titre de maître de chapelle du roi de Sardaigne, écrivit quelques opéras à Turin, à Florence, à Venise, à Naples, et mourut à Ferrare, le 17 janvier 1788, à l'âge de cinquante et un ans. Les opéras italiens de Prati dont on connaît les titres sont : 1° *Ifigenia in Aulide*, 1784, à Florence. 2° *Semiramide*, 1785, dans la même ville. 3° *Armida abbandonata*, à Munich, 1785. 4° *Olimpia*, à Naples, en 1786. 5° *Demofoonte*, 1787, à Venise. On connaît aussi du même artiste : 1° Six sonates pour clavecin et violon, op. 1 ; Lyon, Carnaud. 2° Trois *idem*, op. 2 ; Berlin. 3° Trois *idem*, op. 3 ; *ibid.* 4° Concerto pour flûte, à Paris. 5° Concerto pour basson, *ibid.* 6° Trois sonates pour harpe et violon, op. 6 ; Paris. 7° Duo pour deux harpes ; *ibid.* 8° Plusieurs recueils de romances et d'airs italiens gravés à Paris et à Londres. On a sur cet artiste une notice de M. Camille Laderchio, intitulée : *Notizie biografiche intorno alla vita di A. Prati*, Ferrare, 1825, in-8°.

PRATO (Vincent DEL), sopraniste, né à Imola, le 5 mai 1756, fit ses études de chant sous la direction du maître de chapelle Lorenzo Gibelli. Il n'était âgé que de seize ans lorsqu'il débuta au théâtre de Fano, en 1772. Depuis lors, il chanta avec succès sur les principaux théâtres d'Italie. En 1779, il produisit la plus vive impression à Stuttgard, pendant le séjour de Paul Ier dans cette ville. L'année suivante, il fut appelé à Munich. C'est pour lui que Mozart écrivit le rôle d'*Idamante*, dans son *Idomeneo*, joué en 1780. Depuis lors, del Prato est resté attaché à la cour de Bavière qui lui a accordé une pension en 1805. Il est mort à Munich vers 1828.

PRATONERI (Spirito), musicien italien du seizième siècle, n'est connu jusqu'à ce jour que par ses ouvrages, qui ont pour titre : 1° *Harmonia super aliquot Davidis psalmos ad vesperas sex vocibus ;* Venise, Jérôme Scotto, 1569, in-4° obl. 2° *Motetti a otto voci ; Venetia. Giac. Vincenti et Ric. Amadino*, 1584, in-4°. 3° *Madrigali ariosi del sig. Spirito Pratoneri a quattro voci, con un dialogo a otto, nuovamente composti et dati in luce ; in Venetia, presso Giacomo Vincenti*, 1587, in-4°.

PRATT (Jean), fils d'un professeur et marchand de musique, est né à Cambridge, vers 1779. A l'âge de huit ans, il fut admis au collége du Roi pour y faire ses études comme enfant de chœur, puis il devint élève de Randal, organiste du collége, dont il fut le successeur en 1799. Au mois de septembre de la même année, il eut aussi le titre d'organiste de l'université. En 1813, il a succédé à C. Paris, comme organiste du collége de Saint-Pierre. Cet artiste a publié un recueil de psaumes et d'hymnes intitulé : *Psalmodia cantabrigiensis ;* 1817, in-4°. Il a écrit aussi beaucoup d'antiennes et de services du matin et du soir, qu'on entend souvent dans la chapelle royale de Cambridge.

PRAUN (Sigismond-Otto, baron DE), violoniste qui, dès son enfance, eut beaucoup de célébrité, naquit le 1er juin 1811, à Tyrnau, en Hongrie. Avant d'avoir atteint sa quatrième année, il avait obtenu au collége les premiers prix dans les études de langues, de calcul, d'histoire et de dessin. Au mois de mai 1815,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

il se fit entendre au Burg-Théâtre, à Vienne, dans un trio de Pleyel pour le violon; mais cet essai ne fut point heureux, car le pauvre enfant eut peur de l'assemblée, pleura beaucoup, et joua faux; mais un an après, il prit sa revanche dans un quatuor de Rode, où il étonna le public par la vigueur relative de son coup d'archet. En 1817, il fut confié aux soins de Mayseder, et après trois années d'études sous ce maître, il commença des voyages d'exploitation, devenus trop fréquents pour ces prodiges que des parents avides épuisent dès le berceau. En 1820, le jeune de Praun donna deux concerts à Milan, et y causa beaucoup d'étonnement. Il n'eut pas moins de succès à Rome l'année suivante. En 1824, il visita l'île de Malte; puis il se rendit à Paris, où il excita peu d'intérêt. Après une absence de dix ans, il retourna en Allemagne, et se fit entendre, en 1828, à Stuttgard, à Munich, à Leipsick, et enfin à Berlin, où l'on eut l'idée grotesque de le mettre en parallèle avec Paganini; mais cette bouffonnerie n'eut point de succès. Au mois de novembre 1829, de Praun se mit en route pour Pétersbourg; mais arrivé à Cracovie, il y fut attaqué par une inflammation des poumons, une hydropisie de poitrine se déclara, et le pauvre jeune homme, épuisé par un travail précoce, mourut le 5 janvier 1830, à l'âge de dix-neuf ans. Les qualités de son jeu n'étaient pas assez remarquables pour justifier la réputation qu'on avait voulu lui faire.

PRAUPNER (Wenceslas), compositeur, organiste et violoniste, naquit à Leitmeritz, en Bohême, le 18 août 1744. Il suivit les cours du collége des Jésuites, et se livra en même temps à l'étude de la musique, où il fit de si rapides progrès, qu'à l'âge de quatorze ans il put se faire entendre plusieurs fois à l'église dans des concertos de violon. Il cultiva aussi l'orgue, et apprit la théorie de l'harmonie et du contrepoint par la lecture de quelques bons ouvrages. Le désir de se distinguer lui fit quitter Leitmeritz pour se rendre à Prague : il y continua ses études littéraires et musicales au séminaire de Saint-Wenceslas, et suivit un cours de théologie, parce qu'il se destinait à l'état ecclésiastique; mais au bout de deux ans, il changea de dessein et prit la résolution de se livrer exclusivement à la musique. Le comte de Rinck le choisit d'abord pour chef d'orchestre de son théâtre particulier; le talent qu'il déploya dans ses fonctions le fit nommer ensuite directeur du chœur de l'église Saint-Martin, puis de Sainte-Marie-au-Berceau, de Notre-Dame-aux-Neiges, et enfin, le 1er juillet 1794, de la *Thein-Kirche*. Après la mort de Joseph Strobach, directeur de l'orchestre de l'Opéra, il lui succéda dans cette place, et eut aussi celle de maître de chapelle de l'église des Frères-de-la-Croix. C'est à cette époque de sa vie qu'il écrivit plusieurs grands ouvrages pour le théâtre. La mort de sa femme lui causa un vif chagrin qui le conduisit au tombeau, le 2 avril 1807. Cet artiste, estimé pour ses qualités sociales autant que pour son talent, a laissé en manuscrit des messes solennelles, des graduels, des offertoires, un *Requiem*, des vêpres à trois chœurs, des concertos de violon, des symphonies et des pièces d'orgue. De ses opéras, on ne cite que *Circé*, qui fut représenté avec succès au théâtre du comte de Thun.

PRAUNSPERGER (Marianus), bénédictin bavarois, vécut dans la première moitié du dix-huitième siècle, au monastère de Tegernsée et y fut professeur de théologie. Il a fait imprimer des pièces instrumentales de sa composition, sous le titre bizarre : *Pegasus sonorus, hinniens, saltu 12 partitas belleticas exhibens*; Augsbourg, 1736, in-fol.

PREDIERI (Ange), religieux du tiers ordre de Saint-François, naquit à Bologne, au mois de janvier 1655, et apprit la musique sous la direction de Camille Cevennini, maître de chapelle de la cathédrale, et d'Augustin Filipuzzi, maître de chapelle des chanoines de Latran, à Saint-Jean *in monte*. Il entra dans l'ordre des Franciscains, en 1672. Habile organiste et musicien instruit dans l'art du contrepoint, il se distingua particulièrement dans l'enseignement, et fut le premier maître du P. Jean-Baptiste Martini. Predieri mourut à Bologne, le 17 février 1731, à l'âge de soixante-seize ans. Le P. Martini, à qui j'emprunte ces détails, a rapporté dans son *Saggio fondam. prattico di contrappunto* (t. II, p. 135 et suiv.), un extrait d'un *Dixit* à quatre voix et instruments composé par ce maître, dont l'abbé Santini, de Rome, possède des motets à quatre voix, et un *Kyrie cum Gloria*, également à quatre voix.

PREDIERI (Jacques-César), né à Bologne, dans la dernière moitié du dix-septième siècle, fit ses études musicales sous la direction de Jean-Paul Colonna. Il fut nommé maître de chapelle de la cathédrale de cette ville, en 1698. Il occupait encore cette place vers 1720. Predieri avait été reçu membre de l'Académie des Philharmoniques de Bologne, en 1690; il en fut prince trois fois, en 1698,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

1707 et 1711. On connaît de lui un ouvrage dont le titre est : *Jesabella, oratorio a sette voci, diviso in 4 parti recitate in due serie nella chiesa de M.M. RR. PP. dell' Oratorio di S. Filippo Neri, detti della Madona di Galieri, le due feste seguenti delli 25 et 26 di Marzo* 1719 (en manuscrit). Predieri eut pour collaborateur de cet œuvre Floriano Aresti (*voyez* ce nom), organiste de l'église de l'Oratoire. Il a fait imprimer de sa composition des cantates morales et spirituelles à trois voix, avec basse continue pour le clavecin, à Bologne, 1696, in-4°.

PREDIERI (Jean-Baptiste), né à Bologne, en 1678, fut licencié en droit civil et canon, le 25 juin 1700, et obtint ensuite un canonicat *dans l'église de Sainte-Marie-Majeure. Il a fait* imprimer un livre intitulé : *Le Ricreazioni spirituali nella musica delle sagre canzoni;* Bologne, Benacci, 1730, in-4°. J'ignore quelle est la nature de cet ouvrage.

PREDIERI (Luc-Antoine), né à Bologne, le 13 septembre 1688, apprit d'abord à jouer du violon, sous la direction de Vitali, puis fut élève de son oncle Jacques-César Predieri pour le contrepoint. Il fut élu membre de l'Académie des Philharmoniques de sa ville natale, en 1706, et en fut prince, en 1725. Il fut appelé à Vienne, au service de l'empereur Charles VI, en qualité de compositeur dramatique, vécut environ quinze ans à Vienne, et mourut dans sa patrie, en 1743. On assure qu'il y avait beaucoup d'imagination dans sa musique, et que ses mélodies étaient expressives. On a retenu les titres suivants de ses opéras : 1° *Griselda,* à Bologne, 1711. 2° *Astarto,* 1715. 3° *Lucio Papirio,* 1715, à Venise. 4° *Il Trionfo di Solimano,* à Florence, 1719. 5° *Merope,* 1719. 6° *Partenope,* à Bologne, au théâtre Marsigli, 1719. 7° *Scipione il giovane,* 1731. 8° *Zoe,* à Venise, 1736. 9° *Il Sacrifizio d'Abramo,* oratorio, à Vienne, 1738. 10° *Isacco figura del Redentore,* 1740. Ces deux derniers titres semblent appartenir au même ouvrage.

PREDIGER (....), facteur d'orgues à la fin du dix-septième siècle, a construit de 1694 à 1696 un instrument de vingt-six jeux, deux claviers et pédale, à Anspach.

PREINDL (Joseph), maître de chapelle de l'église Saint-Étienne, à Vienne, naquit à Marbach, *sur le Danube, en 1758. Son père,* organiste dans ce lieu, lui enseigna les premiers principes de la musique, puis il alla achever ses études sous la direction d'Albrechtsberger. Organiste distingué et musicien instruit, il succéda à celui-ci, comme maître de chapelle de l'église Saint-Étienne, en 1809, et mourut à Vienne, non en 1826, comme il est dit dans le *Lexique universel de musique* publié par Schilling (à l'article *Preindl*), mais le 23 octobre 1823. On a gravé sous le nom de cet artiste : 1° Premier concerto pour le piano, op. 1; Vienne, Artaria. 2° Deuxième *idem,* op. 2; Vienne, Kozeluch. 3° Thèmes variés pour piano seul, op. 3, 4, 6; Vienne, Bœrmann, Haslinger. 4° Fantaisies pour le piano, op. 5, 13; *ibid.* 5° Sonates pour piano seul; Vienne, Tracy. 6° Six messes à quatre voix, orchestre et orgue, n° 1, op. 7; Vienne, Mechetti; n° 2 (petite), op. 8, *ibid.;* n° 4, op. 10, *ibid.;* n° 5, op. 11, *ibid.;* n° 6, op. 12, *ibid.* 7° Graduels et offertoires, op. 14, 15, 16, 17, 18, *ibid.* 8° Offertoires, n° 1, *De Beata;* n° 2. *De SS. Trinitate;* n° 3, *Lauda, anima mea, Dominum;* ibid. 9° *Requiem* à quatre voix, orchestre et orgue, op. 50; *ibid.* 10° *Te Deum,* idem, op. 51; *ibid.* 11° Lamentations qui se chantent dans la semaine sainte, avec orgue; *ibid.* 12° Mélodies pour tous les chants de l'église allemande, avec des cadences et des préludes pour l'orgue, op. 15; *ibid.* 13° Chants pour la fête anniversaire de la réformation, en 1817, avec orgue; Vienne, Haslinger. 14° Méthode de chant, op. 33; Vienne, Haslinger. Après la mort de Preindl, le chevalier de Seyfried a publié un traité d'harmonie, de contrepoint et de fugue qu'il avait laissé en manuscrit; ce livre a paru sous le titre suivant : *Wiener Tonschule; oder Anweisung zum Generalbass, zur Harmonie, zum Contrapunkt und zur Fugenlehre* (École de musique viennoise, ou Introduction à la science de la basse continue, de l'harmonie, du contrepoint et de la fugue); Vienne, Haslinger, 1827, deux parties in-8°. Une deuxième édition de cet ouvrage a été publiée chez le même, en 1832. La théorie exposée par Preindl dans ce livre est peu rigoureuse, et les exemples en sont écrits d'une manière assez lâche; défaut qu'on peut en général reprocher à l'école de Vienne.

PREISSLER (Jean), ecclésiastique, né en Bohême, vers 1750, fit ses études au collége de Prague et y suivit des cours de théologie et de philosophie. Le maître de chapelle Schling fut son maître de musique, et en fit un pianiste habile et un musicien instruit. Après avoir été précepteur des enfants du comte de Kaunitz, il fut nommé doyen à Bœhmischleipa, vers 1788. Plusieurs concertos et sonates de piano de sa composition sont connus en manuscrit

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

dans la Bohême; on n'en a imprimé qu'une sonate pour piano seul, op. 1; Prague, Berra; et une sonate pour piano et violon, op. 2, *ibid.* Preissler est mort à Bœhmischleipa, dans le mois de novembre 1700.

PRELLEUR (Pierre), musicien français, se fixa à Londres dans les premières années du dix-huitième siècle. Dans sa jeunesse, il fut maître d'écriture à Spitalfields, mais dans la suite il se consacra tout entier à la musique et en donna des leçons. En 1728, il obtint la place d'organiste à l'église Saint-Alban, de Londres. A la même époque, il fut nommé claveciniste du théâtre de Goodman's fields, et pendant plusieurs années, il composa la musique des ballets et des pantomimes qu'on y représentait. Il a publié un traité du chant et de l'art de jouer des instruments alors en usage, sous ce titre : *The modern music master, containing an instruction to singing, and instructions for most of the instruments in use;* Londres, 1731, in-8°. A la suite de cet écrit, on trouve un abrégé de l'histoire de la musique, extrait du livre de Bontempi. Cinq ans après la publication de cet ouvrage, Prelleur obtint la place d'organiste de l'église du Christ, à Middlesex. Ce renseignement est le dernier que l'on ait concernant la vie de cet artiste.

PRENITZ ou **PRENZ** (Gaspard), maître de chapelle de l'évêque d'Eichstadt, naquit à Berlach, près de Munich, vers 1640. Il fut le maître du célèbre organiste Pachelbel, lorsqu'il habitait Ratisbonne, où il a publié : *Alauda sacra, sac. psalmi per annum consueti a 4 voc. concert., 2 violin. concert. ad libitum, 3 violis concert. ad libit., ac 4 ripien. ad libit.;* Ratisbonne, 1695. Cet artiste est le même qui est appelé *Prentz* par Mattheson (*Ehrenpforte*, p. 249), et Lipowsky, trompé par cette orthographe inexacte, a fait deux articles de *Prentz* et de *Prenitz* (*Bayerisches Musik-Lexikon*, p. 265).

PRENNER (Georges), chanteur de la chapelle impériale, sous le règne de Ferdinand Ier, naquit à Salzbourg, en 1517, suivant un renseignement puisé dans les archives de cette chapelle, par Antoine Schmid (*voyez* ce nom), et qu'il m'a communiqué. Prenner était un musicien instruit et écrivait bien dans le style de son temps. Le *Novus thesaurus musicus*, publié par Pierre Joannelli (Venise, 1568), contient treize motets à quatre, cinq et six voix, de la composition de cet artiste.

PRESCHER (Nicolas), facteur d'orgues à Nordlingen, dans les premières années du dix-huitième siècle, a construit, en 1700, un instrument à un seul clavier et vingt registres à Frachtwangen, près d'Anspach.

PRESCIMONI (Nicolas-Joseph), docteur en droit et avocat à Palerme, naquit à Francavilla, en Sicile, le 23 juillet 1669. François Catalano, frère de sa grand'mère, lui enseigna la musique, et dans le même temps il fit ses humanités au collége de Messine. Devenu docteur en droit, à l'âge de dix-huit ans, il se fixa à Palerme, et quoiqu'il fût avocat de profession, il composa beaucoup de sérénades, d'oratorios, et d'autres pièces dont voici les titres : 1° *La Gara de' fiumi*, sérénade à cinq voix; Palerme, 1695, in-4°. 2° *La Nascita di Sansone annunziata dall' Angelo, figura della sacratissima annunziata del Verbo, dialogo a 5 voci;* Messine, 1694. 3° *L'Onnipotenza glorificata da' tre fanciulli nella fornace di Babilonia; dialogo a 5 voci;* Naples, 1695. 4° *Il Trionfo degli Dei*, sérénade à cinq voix, deux chœurs, et six instruments; Messine, 1695. 5° *Gli Angeli salmisti per la concezione di Maria; dialogo a 5 voci;* Rome, 1696. 6° *Il Fuoco panegirista del Creatore nella fornace di Babilonia, dialogo a 5 voci;* Palerme. 7° *La Notte felice*, sérénade à six voix; *ibid.*, 1700, 8° *La Crisi vitale del mondo languente nel sudor di sangue del Redentore*, oratorio à trois voix; Messine, 1701. 9° *I Miracoli della Providenza*, etc., oratorio à cinq voix; Palerme, 1705. 10° *Il Tripudio delle Ninfe nella piaggia di Mare dolce*, sérénade à trois voix et instruments; *ibid.*, 1704. 11° *Il Giudizio di Salomone, nella contesa delle due madri; sacro trattenimento armonico;* ibid., 1705. 12° *La Figlia unigenita di Gefte sacrificata a Dio dal padre*, dialogue à cinq voix; *ibid.*, 1705. 13° *Le Virtù in gara, trattenimento armonico a 4 voci;* ibid., 1707. 14° *Il latte di Jaele, figura dell'Eucharistia sacrosanta*, oratorio à cinq voix et instruments; *ibid.*, 1706.

PREU (Frédéric), compositeur, né à Leipsick, vécut dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. La nature lui avait accordé du talent pour la musique, mais sa vie agitée ne lui permit pas d'en développer les avantages. En 1781 et 1785, ses amis publièrent, à son profit, deux recueils de ses chansons avec accompagnement de clavecin. En 1785, il était directeur de musique à Riga; il paraît qu'il se trouvait à Bayreuth, en 1790. Il a écrit pour le théâtre allemand : 1° *Adraste*, grand opéra. 2° *Le Feu follet*, opéra-comique, en

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

1786. 3° *Bella et Fernando, ou la Satire*, opéra en un acte, gravé à Leipsick, en partition pour le piano, en 1791. 4° *La Modiste*, petit opéra, non imprimé.

PREUS (Georges), organiste à Greifswalde, dans la Poméranie antérieure, vécut dans les premières années du dix-huitième siècle. On a de lui un petit traité intitulé : *Observationes musicæ, oder musikalische Anmerkungen, welche bestehen in Eintheilung der Thonen, deren Eigenschaft und Wirkung, der Musik-Liebenden zum besten herausgegeben* (Observations musicales concernant la division des tons, leur propriété et leur effet); Greifswalde, chez Daniel-Benjamin Starken, 1706, deux feuilles in-4°, avec une planche.

PREUS (Georges), organiste à l'église du Saint-Esprit, à Hambourg, occupait cette place en 1729. On ne sait rien de plus sur sa personne, et son existence n'est connue que par un opuscule qui a pour titre : *Grundregeln von der Structur und den Requisitis einer untadelhaften Orgel, worinnen hauptsæchlich gezeigt wird, was bei Erbauung einer neuen und Renowirung einer alten Orgel zu beobachten sei, auch wie eine Orgel bei Ueberlieferung müsse probiret und examinirt werden*, etc. (Règles fondamentales de la structure et des qualités requises d'un orgue irréprochable, où l'on montre ce qu'il faut observer dans la construction d'un nouvel instrument et dans la réparation d'un ancien, etc.); Hambourg, 1729, cent quatre pages in-8°, non compris la préface et la dédicace. Mattheson a reproché avec raison à cet ouvrage (*Grosse General-Bass-schule*, deuxième édition, p. 15-29) de n'être qu'un plagiat de l'*Orgelprobe* de Werckmeister (*voyez* ce nom).

PREUSS (Charles), musicien attaché à la cour de Hanovre, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, a fait imprimer à Cassel, en 1778, trois quatuors pour clavecin, deux violons et violoncelle; et, en 1785, un volume d'odes et de chansons, avec accompagnement de clavecin. On a aussi de lui des pièces pour deux flûtes; Hanovre, Kruchwitz, des variations pour piano sur un air allemand; Hanovre, Bachmann, et d'autres petites pièces. On ne sait rien de plus sur cet artiste.

PRÉVOST (Pierre), professeur de philosophie à Genève, naquit dans cette ville, le 3 mars 1751, vécut quelque temps à Paris, puis à Berlin, et retourna à Genève, en 1782. Il y remplissait encore ses fonctions de professeur en 1798. Parmi ses nombreux ouvrages, on remarque un morceau qu'il a fait insérer dans le volume de l'Académie de Berlin pour l'année 1785, sous ce titre : *Mémoire sur le principe des beaux-arts et des belles-lettres, dans lequel on examine les rapports de la poésie et de la musique avec les sens et les facultés intellectuelles.* Prévost est mort à Genève, le 8 avril 1839.

PRÉVOST (Hippolyte), sténographe habile, membre de l'Athénée des arts et rédacteur du *Moniteur universel*, puis secrétaire-rédacteur en chef des procès-verbaux du Sénat, né à Toulouse, en 1808, apprit la musique dès ses premières années. Huny, chef d'orchestre du théâtre de sa ville natale, lui enseigna le violon, dont il jouait déjà à l'âge de onze ans dans les concerts d'amateurs. Ses progrès sur cet instrument le mirent en état de jouer à Rodez, en 1826, le neuvième concerto de Kreutzer, dans un concert donné au bénéfice des Grecs. Ses études de collége terminées, il commença celle du droit, mais il l'interrompit bientôt pour se rendre, en 1827, à Paris, et s'y appliquer à la pratique de la sténographie. Avant de quitter Toulouse, il avait publié une nouvelle théorie de la sténographie, dont la sixième édition a paru récemment (1802). En 1830, il fut admis à la rédaction du *Moniteur* et chargé de diriger la publication officielle des Chambres. Il conserva cette position jusqu'en 1852; ce fut alors qu'il entra dans l'administration du Sénat, en qualité de secrétaire-rédacteur en chef des procès-verbaux des séances. M. Prévost a publié une brochure dont l'objet a de l'intérêt, sous ce titre : *Sténographie musicale, ou art de suivre l'exécution musicale en écrivant;* Paris, 1833, in-8°. J'ai analysé ce petit écrit dans le treizième volume de la *Revue musicale* (p. 241-244). On en a fait une traduction allemande intitulée : *Musikalische Stenographie oder die Kunst die Musik so schnell zu schreiben, als sie ausgeführt wird*; Leipsick, 1833, in-8° de quarante-quatre pages et deux planches, ou quarante-huit pages in-12. Une traduction italienne a aussi paru sous ce titre : *Stenografia musicale, o arte di seguire l'esecuzione musicale scrivendo;* Paris, Duverger, 1833, in-12 de quarante-huit pages. Le succès de cet ouvrage avait fixé l'attention des musiciens et des amateurs sur son auteur; on lui proposa de se charger de la critique musicale dans le journal intitulé *Revue des théâtres*; il accepta, mais il comprit alors la nécessité de compléter

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ses connaissances en musique et se remit à l'étude de cet art, qu'il avait négligé depuis son arrivée à Paris; c'est ainsi qu'il fit un cours d'harmonie et de composition avec M. Reber. Depuis 1837 jusqu'en 1853, M. Prévost a fait la critique musicale dans le *Journal du Commerce* et dans le *Moniteur*. Appelé à la position qu'il occupe au Sénat, il fut obligé de suspendre ce genre de travail, mais il l'a repris plus tard, sous les pseudonymes de *P. Crocius*, et de *Paul Hollens*, dans plusieurs journaux quotidiens et hebdomadaires.

PRÉVOST (Eugène-Prosper), né à Paris, le 23 août 1809, fut admis au Conservatoire de cette ville, le 27 mars 1827, et y reçut des leçons de contrepoint de Jelensperger et de Seuriot. En même temps, il devint élève de Lesueur pour la composition. En 1829, il obtint, au concours de l'Institut de France, le second grand prix de composition : le sujet de ce concours était la cantate de *Cléopâtre*. Le premier prix lui fut décerné, en 1831, pour la composition de *Bianca Capello*. Dans la même année, il avait fait jouer à l'Ambigu-Comique un petit opéra en un acte, intitulé *l'Hôtel des princes*, qui eut du succès, et le 14 mai de cette année 1831, il donna au même théâtre *le Grenadier de Wagram*, opéra-comique en un acte. Au mois de juillet 1831, il partit pour l'Italie. De retour à Paris, il a donné, le 13 septembre 1834, à l'Opéra-Comique, *Casimo*, en un acte, qui a été bien accueilli par le public. Quelque temps auparavant, il avait épousé mademoiselle Colon, cantatrice, qui fut engagée au théâtre du Havre, et fut nommé, en 1835, chef d'orchestre de ce théâtre. Au mois de septembre 1837, M. Prévost fit représenter au théâtre de l'Opéra-Comique, *le Bon Garçon*, en un acte, dont la musique manquait de distinction, et qui n'eut pas de succès. Il a fourni quelques articles à la *Gazette musicale* de Paris. En 1840, il s'est fixé à la Nouvelle-Orléans comme chef d'orchestre du théâtre et professeur de musique.

PREYER (Gottfried), compositeur et professeur, né le 15 mai 1809, à Hausbrunn (Autriche), reçut les premières leçons de musique de son père, instituteur et *cantor* de ce village, et apprit en même temps le chant, le violon et le clavecin. A l'âge de quinze ans, il se rendit à Vienne et y fit un cours de composition, sous la direction de Sechter (*voyez* ce nom). En 1835, il obtint la place d'organiste de l'église évangélique; et trois ans après, il fut nommé professeur d'harmonie du conservatoire de Vienne. La direction de cette école lui fut confiée en 1844, après qu'il eut été pendant plusieurs années second maître de chapelle de la cour impériale. En 1853, Preyer a été appelé à la position de maître de chapelle de l'église Saint-Étienne, qu'il occupe encore (1863). On a publié de cet artiste : 1° Symphonie pour l'orchestre, op. 16 (en *ré* mineur); Vienne, Diabelli. 2° Quatuors pour deux violons, alto et basse; *ibid.* 3° Double fugue pour l'orgue ou le piano, op. 11; *ibid.* 4° Scherzo pour le piano (en *si* mineur), op. 42; *ibid.* 5° Un grand nombre de *Lieder* à voix seule avec piano; *ibid.* 6° Beaucoup de chants pour quatre voix d'hommes; *ibid.* Preyer a en manuscrit un grand nombre de grands et de petits morceaux pour l'église, et l'oratorio de *Noé*.

PREYSING (Henri-Balthazar), violoncelliste, né en 1730, fut attaché à la musique de la cour de Gotha, et mourut à Gotha, le 6 octobre 1820, à l'âge de quatre-vingt-quatre ans. Il a laissé en manuscrit plusieurs compositions pour son instrument.

PRIETO (D. Julien), musicien espagnol, naquit en 1765, à Santo-Domingo de la Calzada, et y apprit la musique comme enfant de chœur de la cathédrale. Après avoir perdu la voix d'enfant, il fut envoyé à Saragosse, où il apprit la composition pendant plusieurs années, sous la direction de Xavier Garcia. Doué d'une très-belle voix de ténor, il obtint au concours une place de chanteur à la cathédrale de Pampelune. Après la mort de François Huerta, maître de chapelle de cet église, le chapitre chargea Prieto d'en remplir les fonctions, mais sans abandonner celles de ténor. Il conserva cette position jusqu'à ses derniers jours, et mourut le 24 février 1844, à l'âge de soixante-dix-neuf ans. Sa belle voix et son goût dans l'exécution de la musique lui avaient fait une grande réputation de chanteur dans son pays. M. Eslava (*voyez* ce nom) dit qu'il montre dans ses compositions un génie véritable. Il n'écrivit pas de grands ouvrages et ne traita jamais le style fugué; mais ses motets, ses antiennes, litanies et chants joyeux sont, dit le même auteur, des modèles de simplicité, de mélodie, de bon goût et de grâce.

PRIMAVERA (Jean-Léonard), surnommé **DELL' ARPA**, à cause de son habileté sur la harpe, naquit dans la Lombardie, vers 1540, et fut maître de chapelle du commandeur de Castille, gouverneur de l'État de Milan pour le roi d'Espagne. Il a fait im-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

primer de sa composition : 1° *Madrigali a cinque e sei voci, libro primo; in Venetia, app. Geronimo Scotto,* 1565, in-4° obl. 2° *Il secondo libro di Madrigali a cinque voci, nuovamente da lui composti et date in luce;* ibid., 1565, in-4° obl. 3° *Il terzo libro di Madrigali a cinque et sei voci; in Venetia, app. Francesco Rampazetto,* 1566, in-4° obl. 4° *Il primo libro di Canzone napoletane a tre voci;* Venise, Scotto, 1570, in-4°. 5° *Il secondo libro,* idem, *ibid.* 6° *Il terzo libro delle Villotte alla Napoletana, a tre voci;* ibid., 1570, in-8°. 7° *Frutti et Madrigali a cinque voci, con un dialogo a dieci. Libro quarto; in Venetia appresso l'herede di Girolamo Scotto,* 1573, in-4°. L'épître dédicatoire est datée de Venise, le 6 septembre 1573.

PRINCE (Louis-Nicolas **LE**), curé de l'église paroissiale de Ferrière, de 1668 à 1677, fut d'abord maître de musique de la cathédrale de Lisieux. On a de lui : 1° *Missa sex vocum ad imitationem moduli,* Macula non est in te; Paris, Ballard, 1663, in-4°. 2° *Missa quatuor vocum ad imitationem moduli,* Tu es gloria mea; *ibid.,* 1669, in-fol. 3° *Airs spirituels sur la paraphrase de* Laudate Dominum de coelis, à trois voix pareilles, et basse continue, *ibid.,* 1671, in-4° obl.

PRINCE (Nicolas-Thomas **LE**), bibliographe, ancien employé de la bibliothèque royale, né à Paris, en 1750, est mort à Lagny, le 31 décembre 1818. Au nombre de ses ouvrages on remarque les suivants, relatifs à la musique : 1° Anecdotes des beaux-arts, contenant tout ce que la peinture, la sculpture, la gravure, l'architecture, la littérature, la musique, etc., offrent de plus curieux et de plus piquant chez tous les peuples du monde, depuis l'origine de ces différents arts jusqu'à nos jours; Paris, Bastien, 1770-1781, trois volumes in-8°. 2° Essais historiques sur l'origine et les progrès de l'art dramatique en France; Paris, Belin, 1785 et années suivantes, trois volumes in-12.

PRINCE (René **LE**), frère du précédent, naquit à Paris, en 1755. On a de lui un bon ouvrage intitulé : *Lettres sur les arts du moyen âge;* Paris, 1785, in-12. Le Prince est aussi l'auteur d'une bonne dissertation insérée dans le *Journal encyclopédique* (novembre 1782, pages 489 et suivantes), sous ce titre : *Observations sur l'origine du violon.*

PRINNER (le P. Augustin), bénédictin bavarois, naquit le 24 mars 1750, à Rœtz, près de Ratisbonne. Il fit ses études musicales et littéraires dans la même ville. Le 15 novembre 1771, il entra au couvent des bénédictins de Michelfeld, où il fut ordonné prêtre, le 11 mars 1775. Il mourut le 22 juin 1807, à l'âge de soixante-sept ans. Parmi ses compositions pour l'église, qui sont restées en manuscrit, on remarque des vêpres, des répons et des lamentations en contrepoint d'ancien style.

PRINTEMPS (H.), né à Lille (Nord), vers 1802, fit ses premières études de musique dans cette ville, et se rendit à Paris, en 1820. Admis au Conservatoire, il devint élève de l'auteur de cette Biographie, pour la composition, et apprit sous sa direction le contrepoint et la fugue. De retour à Lille en 1825, il s'y livra à l'enseignement du piano; mais une maladie de langueur le conduisit au tombeau, vers 1830. Il a publié quelques œuvres de musique pour le piano, entre autres un thème varié, à Lille, chez Bœhm, et une fantaisie sur un thème de madame Gail, op. 5; Paris, Ph. Petit.

PRINTZ (Wolfgang-Gaspard), est surnommé **DE WALDTHURN**, parce qu'il était né le 10 octobre 1641, dans cette ville du haut Palatinat, sur les frontières de la Bohême. Son père, maître des forêts et receveur des contributions, l'envoya fort jeune à l'école de Vohenstrause, dont l'instituteur lui enseigna la solmisation d'après l'ancienne méthode des muances; mais bientôt après, ce maître eut un successeur qui adopta la nouvelle méthode des sept noms de notes, et la fit apprendre à ses élèves. Printz reçut ensuite des leçons d'orgue de Guillaume Stœckel, bon organiste de Nuremberg. A l'âge de treize ans, il fut mis au collége de Weyden, ville située à une lieue de Waldthurn : là il continua ses études de musique sous la direction de Jean-Conrad Merz, organiste de la chapelle du prince de Saxe-Lauenbourg. Il apprit aussi à jouer du violon, du trombone et de plusieurs autres instruments. En 1658, il se rendit à l'université d'Altorff, où il suivit les cours de théologie; pendant le temps qu'il y consacra, il ne put s'occuper de la musique que comme d'un délassement. Né dans la religion luthérienne, il voulut en propager les dogmes dans le Palatinat par des sermons; mais poursuivi par les ordres religieux pour sa propagande, il fut arrêté, mis en prison, et n'obtint sa mise en liberté que sur la promesse de renoncer à la prédication. Il entra alors en qualité de ténor dans la chapelle du prince-électeur Palatin, a

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Heidelberg. Après y avoir passé une année, il avait l'espoir d'être bientôt nommé *cantor*, lorsqu'une controverse religieuse l'obligea à s'éloigner furtivement, à pied; mais il s'égara dans ce voyage, et dénué de ressources, il fut obligé d'accepter l'offre d'un voyageur hollandais qui l'engagea comme valet de chambre, ou plutôt (dit-il lui-même, dans son autobiographie) comme laquais, pour tout faire. Printz visita avec ce voyageur une partie de l'Allemagne, et les villes principales de l'Italie, telles que Venise, Rome et Naples. Au retour, il tomba malade dans un village près de Mantoue, et fut abandonné par son maître. Dès qu'il fut rétabli, il se mit en route à pied, et retourna chez lui par la Bavière. Arrivé à Promnitz, il y donna des preuves de talent, et fut engagé pour remplir les fonctions de maître de chapelle de cette petite cour; mais la guerre qui causa à cette époque tant de ravages dans la Moravie, fit réformer cette chapelle, au mois de janvier 1664, après la mort du comte. Printz accepta alors une place de *cantor* à Triebel. Le temps qu'il y passa fut, dit-il, le plus heureux de sa vie. Cependant, la place plus importante de *cantor* à Sorau lui ayant été offerte le 15 mai 1665, il se rendit dans cette ville, s'y maria, et y resta pendant dix-sept années. Il paraît qu'il y fut accusé d'ivrognerie, car pour se défendre de cette imputation, il fait, dans sa notice biographique, l'énumération de ses travaux, et démontre qu'il n'aurait pu écrire tant d'ouvrages s'il eût eu le défaut qu'on lui attribuait. En 1682, il obtint le titre de directeur de la chapelle du comte de Promnitz, et en cumula les fonctions avec celles de cantor. Après cinquante-deux ans de séjour à Sorau, il mourut le 13 octobre 1717, à l'âge de soixante-seize ans. Printz a laissé sur sa personne et sur ses travaux une longue notice, dont Mattheson a extrait celle qu'il a publiée dans son *Ehrenpforte* (p. 257-276). Cet écrit est rempli d'inutilités et de niaiseries. Printz en a donné un abrégé à la fin de son *Histoire de la musique*; c'est de cet abrégé que Walther s'est servi pour la notice de son *Lexique de musique*. On y voit que, dans l'espace de douze ans, Printz a composé plus de cent cinquante morceaux de différents genres avec orchestre, et l'on y trouve la liste de tous ses ouvrages historiques, théoriques et didactiques, tant imprimés que manuscrits. C'est à ces derniers travaux qu'il doit aujourd'hui sa réputation. J'en vais donner la liste par ordre chronologique.

1° *Anweisung zur Singekunst* (Instruction concernant l'art du chant). Printz cite trois éditions de cet ouvrage, dans son *Histoire de la musique* (p. 221), sous les dates de 1666, 1671 et 1685, mais sans indication du lieu de l'impression. Il y a lieu de croire que ces éditions ont paru à Dresde, où les premiers ouvrages de ce musicien ont été imprimés; mais on n'en a pas la preuve, car Walther, Mattheson, Forkel et les autres biographes n'ont eu connaissance de cet ouvrage que par ce que Printz en dit lui-même. Dans le catalogue de la bibliothèque de Forkel, si riche en livres anciens concernant la musique, et qui renfermait tous les autres ouvrages de Printz, on ne trouve pas celui-là. Il n'est pas indiqué par les catalogues des bibliothèques de Berlin, de Munich, ni de Vienne. Moi, qui possède aussi tous les livres du même auteur, j'ai fait chercher en vain l'*Instruction sur l'art du chant en Allemagne*. Je doute de son existence. 2° *Compendium musicæ signatoriæ et modulatoriæ vocalis, das ist : Kurzer Begriff aller derjenigen Sachen, so einem, der die Vocal-music lernen will, zu wissen von nœthen seyn* (Abrégé de la musique vocale écrite et chantée, ou résumé succinct de toutes les choses nécessaires à ceux qui veulent apprendre le chant); Dresde, 1668, in-8° de cent neuf pages. Une deuxième édition de cet ouvrage a paru à Leipsick, en 1714. La première édition porte la date de 1689; mais les deux derniers chiffres ont été évidemment retournés dans l'impression, et devaient former 68, car cette date est celle que Printz donne lui-même (*loc. cit.*, page 222); il ajoute que ce livre est un de ceux qu'il publia dans les premières années de son séjour à Sorau (*In den ersten Jahren meines neuen Amtes liess ich zwey Tractætlyen drucken*, etc); ce qui ne convient qu'à la date de 1668, et non à celle de 1689. L'ouvrage dont il s'agit est un traité des éléments de la musique, de la solmisation par les deux systèmes des hexacordes et de la gamme complète, et de l'art du chant. C'est surtout par ces dernières parties qu'il se distingue des ouvrages du même genre publiés en Allemagne à la même époque. 3° *Phrynis Mytilenæus, oder Satyrischer Componist, welcher, vermittelst einer Satyrischen Geschichte, die Fehler der ungelehrten, selbgewachsenen, ungeschickten, und unverstændigen Componisten hœflich darstellet, und zugleich lehret, wie ein musikalisches Stuck rein, ohne Fehler, und nach dem rechten Grunde zu componiren und zu setzen sey*, etc. (Phrynis de Mytilène,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ou le compositeur satirique qui, au moyen d'une histoire (fiction) critique, expose d'une manière honnête les fautes des compositeurs ignorants, maladroits et peu raisonnables, et qui enseigne en même temps comment doit être composé un morceau de musique pur, sans défaut, et d'après les meilleurs principes, etc.), première partie ; Quedlinbourg, 1676, in-4° ; deuxième *idem*, ibid., 1677, in-4°. Ces deux parties furent réimprimées à Dresde et à Leipsick, en 1694, in-4°, avec une troisième intitulée : ***Phrynidis Mytilenæi oder des Satyrischen Componisten dritter Theil, so in sich hælt unterschiedl. Musikalische Discurse, sonderlich aber von denen Generibus modulandi***, etc. (Troisième partie de Phrynis de Mytilène, ou le compositeur satirique, etc.). Une critique raisonnable, et peut-être trop douce du livre de Printz, fut publiée sans nom d'auteur, sous ce titre : ***Refutation des Satyrischen Componisten, oder so genannten Phrynis*** (Réfutation du Compositeur satirique désigné sous le nom de Phrynis), sans nom de lieu (imprimée dans le monde), 1678, deux feuilles in-4° ; réimprimée en 1695. Printz, irrité par cette réfutation, y fit une réponse intitulée : ***Declaration oder weitere Erklærung der Refutation des Satyrischen Componisten, oder so genannten Phrynis*** (Déclaration ou explication concernant la Réfutation du *Compositeur satirique*) ; Cosmopolis, 1679, quarante-huit pages in-4°. Cette faible réponse est réimprimée en tête de la première partie du *Compositeur satirique*, dans l'édition de 1696. La conception du livre qui avait donné lieu à cette polémique est aussi ridicule que l'exécution est défectueuse. L'auteur suppose que Phrynis de Mytilène, musicien grec dont il est parlé par plusieurs écrivains de l'antiquité, est envoyé chez un maître de musique pour apprendre les éléments de cet art. On lui enseigne d'abord la formation des modes grecs, ou plutôt des tons du plain-chant sous des noms grecs. Puis on lui parle des consonnances et des dissonances ; là il n'est plus question de la théorie des Grecs, à l'égard de la classification des intervalles, mais de celle des modernes, et Printz fait du maître de Phrynis un harmoniste du dix-septième siècle, qui parle de mouvement des consonnances parfaites et imparfaites, à peu près dans les mêmes termes que Bononcini et autres écrivains didactiques contemporains de Printz, et avec de fastidieux détails qui prouvent que l'auteur n'avait pas la plus légère notion de la généralisation des principes. La deuxième partie du *Compositeur satirique* est relative aux proportions dans la mesure du temps musical, aux figures que forment les notes entre elles, à la basse contrainte, à l'harmonie et à la basse continue. Dans la troisième partie de son livre, Printz traite des proportions numériques des intervalles, du tempérament, du rhythme poétique appliqué à la musique, et des contrepoints conditionnels en vogue dans les écoles dégénérées du dix-septième siècle. Tout cela est rempli de futilités, de pensées de mauvais goût et de bavardages vides de sens. Par exemple, au lieu de dire en quelques mots et de démontrer par de courts exemples les motifs de la règle qui défend les successions de quintes directes, Printz emploie six pages à conter comme quoi Phrynis, ayant fait une mélodie, fut invité par son maître à la mettre en harmonie d'abord à deux parties, puis à trois, écrivit les deux premières en tierces, puis la troisième à la tierce de la seconde, et de là résulta une suite de quintes avec la première partie, déchirante pour l'oreille. Alors Phrynis se désola, et voulut prendre la résolution de ne plus faire d'harmonie en musique. Dans un autre endroit, Phrynis ayant fait une faute, reçoit un soufflet de son maître ; la violence du coup lui fait heurter la tête de son voisin, qui heurte à son tour une troisième personne, dont la tête va frapper le mur : le fou rire prend à tout le monde sur le quadruple effet du soufflet, et le maître fait une longue dissertation sur l'analogie des dissonances qui heurtent désagréablement plusieurs sons, avec le soufflet qui se fait sentir à plusieurs personnes. Un style plat et misérable répond à la nature des idées. Et pourtant on trouve à chaque pas, dans ce mauvais livre, les preuves d'un savoir étendu, non-seulement en musique, mais en beaucoup de choses dont la connaissance n'est pas ordinaire aux musiciens. 4° ***Musica modulatoria vocalis, oder manierlich und zierliche Sing-Kunst, in welcher alles, was von einem guten Sænger erfordert wird, gründlich und auf das deutlich gelehret und vor Augen gestellet wird***, etc. (Musique vocale figurée, ou art du chant agréable et élégant, etc.) ; Schweidnitz, Okel, 1678, in-4° de soixante-dix-neuf pages. Cet ouvrage n'est, sous quelques rapports, que le développement du deuxième du même auteur, et peut-être aussi du premier. 5° ***Exercitationes musicæ theoretico-practicæ de concordantiis singulis, das ist musikalische Wissenschafft und Kunst-Uebungen von jedweden Concordan-***

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tien, etc. (Exercice de musique théorico-pratique sur toutes les consonnances, c'est-à-dire, science musicale et exemples concernant chaque intervalle consonnant, etc.); Dresde, 1689, in-4°. Cet ouvrage a paru par parties séparées en nombre égal à celui des consonnances, et à différentes époques. La première, concernant l'unisson, a été publiée à Francfort et à Leipsick, 1687, en trente-deux pages; la seconde, sur l'octave (en cinquante-cinq pages) a vu le jour dans la même année, ainsi que la troisième, relative à la quinte (en cinquante-deux pages). Le cahier qui concerne la quarte a été publié en 1688 (quarante-six pages), ainsi que celui qui est relatif à la tierce majeure (en trente-deux pages). En 1689, Printz a publié les parties qui concernent la tierce mineure (en trente-deux pages), la sixte majeure (en vingt-huit pages), et la sixte mineure (en trente pages). Le cahier d'introduction à la connaissance générale des intervalles a paru dans la même année, avec le titre de tout l'ouvrage rapporté précédemment. Le plan du livre de Printz était neuf à l'époque où il l'écrivit. Il examine d'abord chaque intervalle sous le rapport de ses proportions numériques, puis il fait le dénombrement de toutes les manières dont il peut être formé, et, enfin, il analyse toutes les circonstances de son emploi dans la pratique. Malheureusement, au milieu de quelques bonnes choses, Printz a placé beaucoup d'inutilités, comme dans tous ses ouvrages. 6° *Historische Beschreibung der edelen Sing und Kling-Kunst, in welcher derselben Ursprung und Erfindung, Fortgang, Verbesserung, unterschiedlicher Gebrauch, wunderbare Würckungen, mancherley Feinde, und zugleich berühmteste Ausüber von Anfang der Welt bis auff unsere Zeit in mœglichster Kürtze erzehelt und vorgestellet werden* (Description historique du noble art du chant et de la musique, dans laquelle il est traité de son origine et invention, etc.); Dresde, 1690, in-4° de deux cent vingt-trois pages. Toute la première partie de cet ouvrage est de peu de valeur, car Printz n'y est que le compilateur de documents et de traditions vulgaires qu'il accepte sans examen; mais dès le douzième chapitre, le livre devient plus intéressant, à cause des renseignements qu'il renferme concernant les musiciens allemands du dix-septième siècle.

Printz avait écrit plusieurs autres traités de musique dont il perdit les manuscrits, avec tous ses livres, par un incendie qui éclata à Sorau, le 2 mai 1684, ou qui sont restés entre les mains de ses amis. Les titres de ces ouvrages étaient ceux-ci : 1° *Idea boni compositoris*, en neuf livres. 2° *Musici defensi*. 3° La quatrième partie du *Compositeur satirique*. 4° *De circulo quintarum et quartarum*, en deux parties. 5° *Histoire de la musique*, en latin. 6° *Musica arcana*, en plusieurs parties. 7° *Promenade du compositeur satirique, à Holiarden*, en allemand. 8° *Erotemata musicæ Schelianæ*. 9° *Erotemata musicæ Pezoldianæ*. 10° *Musica theoretica signatoria*. 11° *Musica theoretica didactica*. 12° *Analecta musica historica curiosa*. 13° *De stylo recitativo*. 14° *Melopœia, sive musica poetica integra*. 15° *De instrumentis in toto orbe musicis*. Printz assure (*Hist. Beschr. der Sing-und Kling-Kunst*, page 223, § 33) que son *Histoire de la musique*, en latin, était, en 1690, entre les mains de son éditeur Jean-Christophe Miethe, à Dresde, qui allait la livrer à l'impression; cependant elle n'a point paru, et l'on ignore ce qu'est devenu le manuscrit. A l'égard des autres ouvrages cités précédemment, ils étaient sans doute contenus dans deux grands volumes in-4°, écrits de la mains de Printz, qui ont péri dans l'incendie du château, à Copenhague, le 26 février 1794. On attribue aussi à Printz trois romans musicaux, dont le premier a paru sous le pseudonyme de *Cotala*. Ces ouvrages ont été imprimés sous les titres suivants : 1° *Musicus vexatus oder der wohlgeplagte, doch nicht verzagte, sondern jederzeit lustige Musicus instrumentalis. In einer anmuthigen Geschichte vor Augen gestellt von Cotala dem Kunst-Pfeife-gesellen* (le Musicien vexé, ou le joueur d'instruments fort tourmenté, mais non découragé, ou plutôt toujours joyeux, etc.); Freyberg, Jean-Christophe Miethen, 1690, in-8° de deux cent quatre pages. Ce volume a pour objet de présenter le tableau de la triste situation des apprentis musiciens de l'Allemagne au dix-septième siècle. Une deuxième édition, sans date et sans nom de lieu, a été publiée (en 1772), en un volume gr. in-8° de cent soixante-six pages. 2° *Musicus magnanimus oder Pancalus, der grossmuthige Musicant, in einer überaus lustigen, anmuthigen und mit schœnen Moralien gezierten Geschichte vorgestellet von Minnermo, des Pancali guten Freunde* (le Musicien magnanime, ou Pancalus, le généreux ménétrier etc.) *ibid.*, 1691, in-8° de deux cent soixante-deux pages. Ce volume, qui est en quelque sorte une suite du précédent, est une peinture de la vie accidentée des mu-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

siciens ambulants de l'Allemagne, à l'époque où Printz vivait. 3° *Musicus curiosus, oder Battalus, der verwitzige Musicant. In einer sehr lustigen anmuthigen, unerdichteten und mit schœnen Moralien durchspiekten Geschichte vorgestellet von Minnermo, der Battali guten Freunde* (le Musicien curieux, ou Battalus, l'indiscret ménétrier, etc.); *ibid.*, 1691, in-8° de trois cent trente-trois pages. Tout cela est lourd d'idées et de style.

PRIOLI (Jean), maître de chapelle de l'empereur Ferdinand II, au commencement du dix-septième siècle, est connu par les ouvrages suivants : 1° *Sacrorum concentuum quinque vocum in duas partes distributorum pars prima; Venetiis, apud Barth. Magni*, 1618, in-4°. 2° *Sacrorum concentuum etc., pars altera;* ibid., 1619, in-4°. 3° *Misse a* 8 *e* 9 *voci;* ibid., 1624. 4° *Delicie musicali;* Vienne, 1625. On trouve aussi quelques morceaux de la composition de Prioli dans la collection intitulée : *Bergam. Parnassus music. Ferdinandæus;* Venise, 1615, in-4°.

PRIORIS, musicien belge, élève d'Okeghem, vécut à la fin du quinzième siècle et au commencement du seizième. Son nom est cité dans la *Déploration* de Crespel, sur la mort d'Okeghem :

« Agricola, Verbonnet, Prioris,
« Etc. »

On ne sait rien concernant la position qu'il occupa, ni sur les événements de sa vie d'artiste. Prioris fut, sans aucun doute, un savant et ingénieux musicien, car on trouve deux canons très-bien faits de sa composition dans la collection qui a pour titre : *Bicinia gallica, latina et germanica, et quædam fugæ. Tomi duo; Vitebergæ, apud Georgium Rhav*, 1545, petit in-4° obl. Les deux morceaux de Prioris sont dans le second volume. Le premier, intitulé *fuga sex vocum*, est un triple canon, chacun à deux parties, sur les paroles : *Da pacem Domine.* L'autre (*fuga octo vocum*) est un quadruple canon, chacun à deux parties, sur le texte *Ave Maria.* Ces pièces sont très-remarquables pour le temps où vécut leur auteur. Un manuscrit in-folio du seizième siècle, qui se trouve à la bibliothèque royale de Berlin, contient un *Magnificat* du huitième ton, à quatre voix, de Prioris. Des messes de ce musicien sont dans les manuscrits de la chapelle pontificale (voyez Baini, *Memor. stor. crit. della vita e delle opere di G. Pierluigi da Palestrina*, n. 220)

PRIXNER (le P. Sébastien), né, non à Ratisbonne, comme je l'ai dit dans la première édition de cette *Biographie*, mais à Reichenbach (Bavière), en 1744, fit ses premières études littéraires dans cette ville, et apprit la musique à Saint-Émeran. En 1763, il prononça ses vœux dans ce monastère ; il y fut ordonné prêtre cinq ans après, et mourut le 25 décembre 1799, après avoir rempli pendant vingt-cinq ans les fonctions d'inspecteur du séminaire et de directeur du chœur du chapitre. Il a laissé en manuscrit neuf messes à quatre voix, des motets et des pièces d'orgue. Le P. Prixner a fait imprimer un petit écrit intitulé : *Kann man nicht in zwei oder drei Monaten die Orgel gut und regelmæssig schlagen lernen?* (Ne peut-on pas apprendre en deux ou trois mois à bien jouer de l'orgue?); Landshut, Hagen, 1793, in-fol. La deuxième édition de cet écrit a été publiée dans la même ville, en 1804, un volume in-folio de cent vingt pages.

PROBUS (...), pasteur protestant, à Rotterdam, vers le milieu du dix-huitième siècle, a écrit un livre intitulé : *Vertoog over den nuttig Gebruik en ontstichtend misbruik van het Psalmgezang in den openbaaren Godsdienst der Protestanten* (Exposé de l'utile usage et de l'abus scandaleux du chant des psaumes dans les églises protestantes); Rotterdam, Kornelis de Veer, 1766, in-4°.

PROCH (Henri), né le 22 juillet 1809, à Laybach et non à Vienne, comme le disent les biographes allemands qui m'ont induit en erreur dans la première édition de cette *Biographie*, a montré dès ses premières années d'heureuses dispositions pour la musique. A l'âge de treize ans, il a reçu des leçons de Joseph Benesch pour le violon, sur lequel il a acquis une habileté remarquable. En 1834, il entra dans la chapelle impériale à Vienne, et en 1848 il fut choisi comme chef d'orchestre du théâtre Josephstadt : quelques années après il obtint une position semblable au théâtre de la cour. Il s'est fait connaître avantageusement par beaucoup de chants avec accompagnement de divers instruments, particulièrement de piano, violoncelle et cor, op. 1, 3, 4, 5, 6, 11, 14, 17, 18, 19, 21, 22, 28, 29, 31, 34, 38, 40, etc.; Vienne, Diabelli; deux messes avec orchestre; des graduels et offertoires; des ouvertures, des quatuors de violon, dont il n'a été publié qu'un seul, op. 12, un grand trio pour piano, violon et violoncelle, op. 27; Vienne, Leidesdorff, et des morceaux concertants pour le violon. Son opéra intitulé *Ring*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

und Maske (Anneau et masque) fut représenté à Vienne, en 1844. Trois ans après, il a fait jouer celui qui a pour titre : *Die Blutrache* (la Vengeance sanglante), et, en 1848, il a donné, dans la même ville, *Der Gefæhrlich Sprung* (le Saut périlleux). Ces ouvrages ont eu peu de succès.

PROCHASKA (Jean), professeur de contrebasse à Prague (1830-1845), né en Bohême, est un fécond compositeur de quadrilles et de polkas. Il a fait exécuter dans cette ville, en 1841, une ouverture à grand orchestre, de sa composition.

Un trompettiste de Vienne, d'un talent remarquable, nommé *Prochaska*, est, je crois, frère du contrebassiste.

PROCHE (François), professeur de musique à Breslau, est né, en 1790, à Doberney, près de Kœniggrœtz, en Bohême, où son père était inspecteur des forêts. Dès son enfance, il montra d'heureuses dispositions pour la musique ; il apprit les éléments de cet art en faisant son éducation littéraire dans les institutions de Ketzeldorf et de Bernsdorf. A l'âge de quinze ans, ses études étaient terminées et une place secondaire lui fut donnée, en 1809, dans une institution du village de Merkelsdorf. Le traitement attaché à cette position était si minime qu'il était obligé de jouer d'un instrument les jours de fêtes, pour la danse, dans les guinguettes. Après avoir végété pendant cinq ans dans cette infime situation, il accepta une place de professeur chez un baron, espèce de maniaque qui l'occupait sans relâche pendant douze ou quinze heures chaque jour à faire de la musique. Quatre années se passèrent dans cette pénible situation, dont Proche ne sortit qu'en acceptant une autre place de professeur de musique chez une dame noble, à Rampelsdorf, en Silésie. Il y passa dix-huit mois, se maria, et prit la résolution de sortir de l'existence dépendante qu'il avait eue jusqu'alors, en allant s'établir dans une ville où il chercherait l'utile et honorable emploi de ses talents. Oels fut le lieu qu'il choisit, peut-être imprudemment ; car cett ville contient une population d'environ six mille habitants, uniquement occupés d'industrie et de commerce. Ce ne fut que par d'énergiques efforts que l'artiste parvint à y faire naître le goût de la musique et à y fonder des sociétés de chant et de musique instrumentale. Kosmaly, biographe de Proche, assure que telle était l'ignorance des habitants d'Oels, en ce qui concerne la musique, que les œuvres de Haydn et de Mozart leur étaient complétement inconnues en 1820, et que ce fut lui qui les leur fit entendre pour la première fois. Dix-neuf années de la vie de ce pauvre artiste s'écoulèrent dans ce triste milieu, où il eut à pourvoir à l'existence d'une nombreuse famille. Convaincu enfin, mais malheureusement trop tard, qu'il usait inutilement ses forces à lutter contre l'indifférence de la population de cette ville, il s'en éloigna et alla se fixer à Breslau, en 1839. Il n'y trouva pas un sort beaucoup plus favorable, quoique l'art soit cultivé avec succès dans cette grande ville. Sa jeunesse était passée ; quelques artistes seulement connaissaient son mérite, et de rares leçons étaient sa seule ressource en 1840 ; il avait alors cinquante ans. Après cette époque, on n'a plus de renseignements sur sa personne. Cependant, cet homme, si peu favorisé dans sa carrière, était né avec une organisation d'élite. Quelques-uns de ses *Lieder* qui me sont tombés sous la main sont d'un sentiment exquis, particulièrement ceux qui ont pour titres : *Der Thræne* (la Larme), *Der Doppelkuss* (le Double Baiser), et *Die letzte Loge* (la dernière Demeure), pour ténor, chœur d'hommes et piano. Dans ses variations pour piano, Proche ne traite que des thèmes d'invention, dont la distinction est remarquable, et dans les formes de ces variations, il réunit les qualités de la musique sérieuse à celles d'une rare élégance. Toutes ses compositions pour l'orchestre sont restées en manuscrit. C'est une noble nature que celle qui, dans une adversité prolongée, conserve les facultés de l'imagination et le pur amour de l'art.

PROCKSCH (Gaspard), clarinettiste allemand, né en Bohême, fut attaché au service du prince de Conti vers 1779. Il a fait graver à Paris : 1° Six trios pour clarinette, violon et basse. 2° Six solos pour clarinette. 3° Six duos pour deux clarinettes.

PROCLUS, philosophe grec, né le 8 février 412 de l'ère chrétienne, vraisemblablement à Constantinople, suivit d'abord les leçons du grammairien Orion et du rhéteur Leonas, puis étudia la philosophie sous Olympiodore et sous Héron, à Alexandrie. Il mourut le 17 avril 485, après avoir enseigné longtemps la philosophie avec distinction. Parmi ses nombreux ouvrages, dont nous n'avons qu'une partie, on remarque le commentaire sur le *Timée* de Platon, où il traite de la doctrine des nombres appliquée à la musique. Ce morceau se trouve dans les éditions des œuvres de Platon publiées en 1534 et 1556, in-fol. A l'égard du *Commentaire sur les*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Harmoniques de Ptolémée qui lui est attribué par le *Dictionnaire historique des musiciens* (Paris, 1810), il ne lui appartient pas.

PROKSCH (Joseph), né le 4 août 1794, à Reichenberg, en Bohême, est chef d'une institution pour l'éducation musicale. A l'âge de huit ans, il perdit l'usage de l'œil droit, et dans sa dix-septième année, il fut complétement privé de la vue. En 1811, il entra dans l'institution des aveugles, à Prague. Ses progrès dans la musique furent beaucoup plus rapides que ceux des autres élèves frappés de cécité, parce qu'il avait appris le système de la notation avant d'être privé de l'usage des yeux. Wenceslas Kozeluch lui donna des leçons de piano, et Farnik fut son maître de clarinette. Il acquit sur ce dernier instrument un talent assez distingué pour pouvoir faire un voyage d'artiste en Bohême, en Moravie, en Hongrie et en Autriche, avec le harpiste Rieger. A l'égard de son éducation littéraire et pédagogique, il la dut au professeur Jarosch. Lorsque le système d'enseignement de Logier (*voyez* ce nom) commença à se répandre en Allemagne, Proksch l'adopta avec enthousiasme et fonda une école dans laquelle il le mit en pratique ; cette institution eut un grand succès dans la capitale de la Bohême. Il a écrit, pour ses cours simultanés de piano, des morceaux pour plusieurs instruments de cette espèce à quatre mains, lesquels ont été publiés à Prague, chez Berra. On a de ce professeur un écrit intitulé : *Aphorismen über katholische Kirchenmusik* (Aphorismes sur la musique d'église du culte catholique) ; Prague, Bellmann, 1858, in-8°.

PROFE (Ambroise), né à Breslau, dans les dernières années du seizième siècle, fut nommé, le 8 mars 1617, organiste à l'église Sainte-Élisabeth, et le 18 octobre de la même année, *cantor* à Jauer, près de la capitale de la Silésie. Il remplissait encore ces fonctions en 1649. On ne sait rien de plus sur ce musicien de mérite. On a de lui un traité des éléments de la musique et de la solmisation sans muances, d'après les sept noms de notes, sous ce titre : *Compendium musicum, darin gewiesen wird wie ein junger Mensch, in weniger Zeit, leichlicht und mit geringer Mühe, ohne einige Mutation, mœge singen lernen ;* Leipsick, 1641, in-4° de huit feuilles. Un extrait de cet ouvrage a été imprimé en 1649, avec le corollaire de la collection publiée par Profe, sous ce titre : *Geistliche Concerte und Harmonien verschiedener Komponisten für 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 und mehrere Stimmen, mit und ohne Violinen* (Concerts et harmonies spirituelles de différents compositeurs pour une, deux, trois, quatre, cinq, six, sept et un plus grand nombre de voix, avec et sans violons), première partie ; Leipsick, 1641, in-4° ; deuxième *idem*, ibid. ; troisième *idem*, ibid., 1642 ; quatrième *idem*, ibid., 1646. Cette dernière partie fut suivie du *Corollarium geistlicher Collectaneorum berühmter authorum so zu denen bishero unterschieden publicirten vier Theilen gehörig und versprochen*, etc. ; Leipsick, 1649, dédié au duc de Saxe-Altenbourg, Guillaume II. Profe est aussi auteur de chansons morales intitulées *Musikalischen Moralien ;* Leipsick, 1650, in-4°.

PROMBERGER (Jean), facteur de pianos, à Vienne, naquit à Kuffulek, dans le Tyrol, le 25 juin 1770. A l'âge de seize ans, il entra en apprentissage chez un menuisier à Vienne ; mais la vue d'un piano lui révéla sa vocation, et lui fit quitter la menuiserie pour entrer chez Müller, renommé pour la fabrication de cet instrument, dans la capitale de l'Autriche. Après s'être livré au travail avec ardeur, il épousa la veuve du facteur d'instruments Schweighofer, et donna à sa fabrique une extension considérable. L'invention d'un instrument, auquel il donna le nom de *Sirenion*, le fit connaître avantageusement. En 1828, il fit, avec son fils, un voyage pour faire entendre cet instrument à Prague, Dresde, Leipsick et Berlin : partout il reçut des félicitations sur son invention. Ses pianos ont été estimés en Allemagne. Une longue et douloureuse maladie l'a conduit au tombeau, le 25 juin 1834.

PROMBERGER (Joseph), fils du précédent, est né à Vienne, le 15 septembre 1810. Devenu habile pianiste après avoir pris des leçons de Ries, frère du compositeur, et de Charles Czerny, il a fait aussi plus tard un cours de composition sous la direction du chevalier de Seyfried. En 1828, il a accompagné son père dans ses voyages pour faire entendre le *Sirenion*, et a fait admirer la délicatesse de son jeu sur cet instrument. Il s'est ensuite fixé à Vienne, en qualité de professeur de piano, et a publié chaque année quelque morceaux de sa composition pour cet instrument, dans le style brillant et léger. En 1831, il a fait exécuter, à Vienne, une ouverture de Jubilé et d'autres compositions pour l'orchestre.

PRONOMUS, joueur de flûte grec, naquit à Thèbes, en Béotie. Athénée dit (IV, 184, d)

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

qu'il fut le maître de flûte d'Alcibiade : il vécut conséquemment environ 440 ans avant l'ère chrétienne. Pausanias, décrivant Thèbes (lib. IX, c. 12, 734) dit de ce musicien : « On » voit aussi dans le même endroit la statue de » Pronomus, le joueur de flûte le plus agréable » qu'on ait entendu. Jusqu'à lui, les joueurs » de flûte faisaient usage de trois flûtes diffé- » rentes, l'une pour le mode dorien, l'autre » pour le mode phrygien et la troisième pour » le mode lydien. Pronomus fut le premier » qui imagina une flûte propre à toutes sortes » de modes; il est le premier encore qui exé- » cuta sur le même instrument des chants » également différents les uns des autres; on » ajoute qu'il divertissait singulièrement les » spectateurs par ses grimaces et par les mou- » vements de tout son corps. On a conservé » de lui un chant qu'il avait composé pour » servir d'hymne aux Chalcidiens des bords » de l'Euripe, lorsqu'ils entraient au temple » de Délos. Les Thébains ont placé sa statue » en cet endroit, ainsi que celle d'Épami- » nondas, fils de Polymnis. »

PRONY (Gaspard-Claire-François-Marie **RICHE**, baron **DE**), savant ingénieur et géomètre, naquit à Chamelet (Rhône), le 12 juillet 1755. Son père, conseiller au parlement de Dombes, lui fit donner une brillante éducation. Admis à l'école des ponts et chaussées en 1776, il obtint le titre de sous-ingénieur en 1780. Après avoir rempli ses fonctions dans plusieurs provinces de France, il fut rappelé à Paris, et chargé, par le ministre, de travaux importants qui lui valurent l'estime des savants. Au nombre des immenses résultats de ces travaux, on doit placer les grandes tables logarithmiques et trigonométriques, en dix-sept volumes in-folio, qu'il calcula et dressa par ordre du gouvernement : ouvrage colossal qui n'a point vu le jour, bien que l'Angleterre ait offert au gouvernement français de payer la moitié des frais de l'impression. Le 24 août 1798, Prony fut nommé inspecteur général des ponts et chaussées, et directeur de l'école, le 4 octobre suivant. Employé successivement dans diverses parties de la France, en Italie et en Espagne, par Napoléon, pour de grands travaux, il s'acquitta de toutes ses missions en homme supérieur. Nommé professeur à l'école polytechnique, il ne cessa ses leçons qu'après la restauration, mais il resta attaché à cette école, en qualité d'examinateur. Louis XVIII l'avait nommé officier de la Légion d'honneur, en 1814; en 1816, il le fit chevalier de l'ordre de Saint-Michel, et le 15 juin 1828, Prony reçut le titre de baron. Devenu membre de l'Institut, à la création de cette société savante, il fut associé à la Société royale de Londres, en 1820, et fit partie de presque toutes les académies de sciences de l'Europe. Il est mort à Paris, le 29 juillet 1839. Les ouvrages de mathématiques publiés par ce savant géomètre ne sont pas du ressort de cette biographie; il n'y est cité que pour quelques écrits relatifs à la musique. Il aimait passionnément cet art et le cultivait avec succès. La harpe était l'instrument qu'il préférait et dont il jouait habituellement. C'est ce goût particulier, et les connaissances qu'il avait dans les principes de sa construction, qui l'ont dirigé dans son *Rapport sur la nouvelle harpe à double mouvement*, lu à l'Institut, en 1815, et imprimé dans la même année (Paris, Didot, deux feuilles in-8°). C'est le même penchant qui a fait écrire par Prony sa *Note sur les avantages du nouvel établissement d'un professorat de harpe à l'École royale de musique et de déclamation*; Paris, Didot, 1825, in-4° de douze pages. L'ouvrage le plus important de Prony, en ce qui concerne la musique, est celui qui a pour titre : *Instruction élémentaire sur les moyens de calculer les intervalles musicaux, en prenant pour unités ou termes de comparaison, soit l'octave, soit le douzième d'octave, et en se servant de tables qui rendent ce calcul extrêmement prompt et facile. Formules analytiques pour calculer le logarithme acoustique d'un nombre donné, et réciproquement; progressions harmoniques; autres formules relatives à l'acoustique musicale, avec des applications aux instruments de musique; détermination du son fixe*, etc.; Paris, F. Didot, 1822, in 4° de cent douze pages avec deux tableaux. Prony fait usage, dans cet écrit, de logarithmes binaires, déjà indiqués par Euler.

PROPIAC (Catherine-Joseph-Ferdinand **GIRARD DE**), littérateur et musicien, naquit vers 1760, en Bourgogne, d'une famille noble. En 1791, il émigra, servit dans l'armée du prince de Condé, et obtint la croix de Saint-Louis. Après avoir demeuré longtemps à Hambourg, il profita des événements du 18 brumaire pour rentrer en France, et obtint la place d'archiviste du département de la Seine. Il mourut à Paris, le 1er novembre 1823, d'une attaque d'apoplexie foudroyante, à l'âge de soixante-trois ans. Propiac a publié beaucoup de livres élémentaires, d'abrégés, de traductions et de romans. Comme musicien,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

il s'est fait connaître par les opéras-comiques suivants : 1° *Isabelle et Rosalva*, à la Comédie italienne, 1787. 2° *Les trois Déesses rivales*, 1788. 3° *La Continence de Bayard*, 1790. Ce dernier ouvrage a eu du succès. 4° *La fausse Paysanne*, en un acte, 1790. Propiac a publié aussi de jolies romances, dont la poésie était de madame Perrier, femme d'un esprit distingué : on en a publié plusieurs dans le *Chansonnier des Grâces*.

PROSKE (CHARLES), chanoine de la cathédrale de Ratisbonne et savant musicien, naquit en 1794, à Græbing, village de la Silésie. Son père, riche propriétaire, n'avait que ce fils et cinq filles. Ses enfants reçurent une éducation distinguée. A l'âge de treize ans, Charles Proske perdit sa mère, qui mourut du typhus. Quelques années après, son père se remaria et épousa une veuve qui avait six enfants. Cette augmentation considérable de la famille fit cesser les soins que Charles prenait de l'administration des biens de son père, et il put se livrer à l'étude. Son penchant le portait vers la théologie, mais son père ne voulut pas consentir à ce qu'il se fît prêtre. Contrarié dans son dessein, Proske se décida pour la médecine et alla suivre ses cours à Vienne : à l'âge de dix-huit ans, il termina ses études. En 1813, lorsque toute l'Allemagne se souleva contre la domination de la France, il s'engagea comme médecin, et fit les campagnes de 1813, 1814 et 1815. Après la paix de 1814, il avait reçu la croix militaire de Prusse. Après avoir quitté l'armée, il fut nommé médecin de district à Bleft, sur les frontières de la Pologne, et y fut accablé d'occupations de son état. L'aspect incessant des misères de l'humanité qu'il avait sous les yeux réveilla dans son cœur compatissant le désir d'être prêtre. Ce désir, devenu chaque jour plus vif, lui fit prendre, en 1822, la résolution d'entrer dans les ordres. Il se rendit à Ratisbonne et suivit pendant quatre ans les cours de théologie. Après des examens brillants, il fut ordonné prêtre par l'évêque Sailer, dont il devint dès ce moment le compagnon habituel dans les tournées que faisait ce prélat dans son diocèse. Plus tard, il devint vicaire de l'ancienne chapelle, et en 1830, il fut pourvu d'un canonicat. Dès ce moment, il employa toutes ses heures de loisir à son étude favorite de la musique, particulièrement des œuvres des anciens maîtres, qu'il préférait aux formes plus modernes de l'art. Au mois d'août 1834, il se rendit à Rome, s'y lia d'une étroite amitié avec Baini, maître de la chapelle Sixtine, ainsi qu'avec Mgr Ressach, alors recteur de la propagande, et qui, plus tard, devint cardinal. Ce fut pendant son séjour à Rome qu'il rassembla, avec un zèle infatigable, les œuvres des maîtres les plus célèbres de l'ancienne école italienne, particulièrement dans le style religieux. Il visita Naples, Florence, Bologne et Venise pour y trouver de semblables trésors d'éditions rares et de manuscrits précieux. C'est enfin dans ces voyages qu'il posa les bases de sa belle bibliothèque, l'une des plus considérables en son genre qui aient jamais existé.

De retour à Ratisbonne, le chanoine Proske donna tous ses soins à la restauration des formes classiques de la musique dans les églises, et sur la demande de l'évêque Valentin, il entreprit le travail immense de la traduction en notation moderne et en partition d'une collection d'œuvres de musique religieuse, des compositeurs du seizième siècle. Son plan, trop vaste pour un seul homme à l'âge où il était parvenu, n'a pu être réalisé qu'en partie dans les volumes qu'il a publiés, sous le titre de *Musica divina*. Avant d'entreprendre cette publication importante, et qui donne une haute opinion de son mérite personnel et de son savoir, il fit, en 1841, un second voyage en Italie et en rapporta de nouvelles richesses bibliographiques. Des témoignages d'estime et de considération lui ont été donnés de toutes parts pour son noble caractère et pour ses beaux travaux : le roi de Bavière l'a décoré de la croix de chevalier de l'ordre de Saint-Michel, et l'évêque Ignace de Ratisbonne l'a nommé membre du conseil épiscopal, et membre extraordinaire de l'ordinariat. Malheureusement atteint d'une affection phthisique, dont les progrès furent rapides, le chanoine Proske mourut le 20 décembre 1861, léguant, par son testament, sa précieuse bibliothèque à la ville de Ratisbonne.

D'après le plan conçu par ce savant musicien, *la Musica divina* devait former quatre parties complètes de musique d'église des plus grands maîtres du seizième et du dix-septième siècle : la première à quatre voix en partition et parties séparées, la seconde à cinq voix, la troisième à six et la quatrième à huit. La première seulement a pu être achevée : elle se compose des volumes de partitions et des parties séparées dont voici les titres : 1° *Tomus primus. Liber Missarum*, in-4°. Ce volume renferme douze messes à quatre parties, dont trois de Palestrina, deux d'Orlando de Lassus, une de Th.-L. de Victoria, une *idem* d'André Gabrieli, une *idem* de Léon Hasler, deux d'Octave Pi-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

toni, dont une de *Requiem*, une d'Antoine Lotti et une de Mathieu Asola. Le volume est précédé d'une longue préface et de bonnes notices sur les auteurs et sur chaque messe, en LXX pages. Les partitions des messes forment trois cent cinquante pages. 2° *Tomus secundus. Liber Motettorum auctorum variorum;* quatre cahiers in-4° formant un volume de LVI et cinq cent quatre-vingts pages. Il contient des motets à quatre voix, des maîtres les plus célèbres, pour tous les dimanches et fêtes de l'année. 3° *Tomus tertius. Psalmodiam Magnificat, Hymnodiam et Antiphonias B. M. V. etc.; Auctorum variorum,* in-4° de XX et cinq cent douze pages. 4° *Tomus quartus. Liber Vespertinum.* Ce volume, divisé en deux cahiers in-4°, était sous presse au moment de la mort du chanoine Proske; j'ignore s'il a paru. Le titre général de la collection est celui-ci : *Musica divina, sive Thesaurus concentuum selectissimorum omni cultui divino totius anni juxta ritum S. Ecclesiæ catholicæ inservientium. Ab excellentissimis superioris ævi musicis numeris harmonicis compositorum, quos e codicibus originalibus tum editis quam ineditis accuratissime in partitionem redactus ad instaurandam polyphoniam vere ecclesiasticam publice offert Carolus Proske; Ratisbonæ. Sumtibus, chartis et typis Friderici Pustet;* 1853, in-4°. L'exécution typographique des partitions et des parties séparées est magnifique.

Proske avait compris, plusieurs années avant sa mort, qu'il ne pourrait accomplir entièrement le travail qu'il avait projeté, ce qui le détermina à publier un choix de seize messes à quatre, cinq, six et huit voix, qui a paru en quatre cahiers, lesquels ont pour titre général : *Selectus novus Missarum præstantissimorum superioris ævi auctorum, juxta codices originales tum manuscriptos tum impressos editarum a Carolo Proske;* ibid., 1856, in-4°. Le premier cahier contient deux messes de Palestrina, la première à quatre voix, l'autre à six; une messe à quatre de Félix Anerio, et une à cinq voix de Lassus. Dans le second cahier, on trouve deux messes de Victoria, dont une à quatre et l'autre à six voix, une à six voix de François Soriano, et une à huit de Léon Hasler. Je n'ai pas vu les troisième et quatrième cahiers.

- **PROT** (Félix-Jean), né à Senlis, en 1747, vint jeune à Paris, reçut des leçons de violon de Desmarais, et apprit l'harmonie sous la direction de Gianotti. En 1775, il entra comme alto à la Comédie-Française, et pendant quarante-sept ans, il occupa cette place. Retiré, en 1822, avec la pension acquise par ses services, il n'en jouit pas longtemps, car il mourut au commencement de l'année 1823, à l'âge de soixante-seize ans. Prot a donné, à l'Opéra-Comique de la foire Saint-Laurent, *le Bal bourgeois*, en un acte, et à la Comédie Italienne, *les Rêveries*, en 1779, et *le Printemps*, en 1787. Il a aussi publié en musique instrumentale : 1° Symphonie concertante pour deux altos; Paris, Lachevardière. 2° Six duos concertants pour deux altos; Paris, Leduc. 3° Duos pour deux violons, liv. I, II, III, IV, chacun de six; Paris, Imbault. 4° *Idem*, liv. V, VI, VII, VIII, chacun de six; Paris, Sieber. 5° Duos très-faciles pour deux violons, op. 15 et 17; *idem*. 9° Six duos dans le genre des symphonies concertantes, op. 18; *ibid.*

PROTA (Joseph), né à Naples, en 1699, étudia la composition au Conservatoire *dei poveri di Gesu Cristo*, puis à celui de *la Pietà*, sous la direction d'Alexandre Scarlatti. Il succéda ensuite à son maître en qualité de professeur au Conservatoire de *la Pietà*. Prota eut la gloire d'être le premier maître de Jomelli. Il a écrit plusieurs opéras, dont on n'a pas retenu les titres.

PROTA (Gabriel), compositeur napolitain, vécut dans la dernière moitié du dix-huitième siècle, et fut attaché, en qualité de maître de chapelle, au monastère de Santa-Chiara. Il a écrit pour le service de ce couvent une assez grande quantité de musique d'église pour des voix de femme. On cite particulièrement de lui en ce genre : 1° Messe pour quatre soprani et orgue. 2° Litanies de la Vierge pour quatre soprani. 3° *Miserere* pour quatre soprani et orgue. En 1796, il a remis en musique et fait jouer, au théâtre *Nuovo*, un ancien opéra intitulé *Gli Studenti*.

PROTA (Jean), compositeur napolitain, vécut au commencement du dix-neuvième siècle, et fut maître de chant dans la maison d'éducation appelée, à Naples, *dei Miracoli*. Il a écrit, pour les théâtres de cette ville, les opéras intitulés : *Il Servo astutto* et *il Cimento felice*. On connaît aussi de lui beaucoup de musique d'église.

PROVEDI (François), littérateur italien, qui vécut vers le milieu du dix-huitième siècle, naquit à Sienne, vers 1710. Il passe pour avoir été d'abord rémouleur et coutelier (*arrotino e coltellinajo*). Lichtenthal pense (1) que ce

(1) *Dizion. e Bibliog. della Musica*, t. III, p. 125.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

mot *coltellinajo* a pu être un second prénom de Provedi ; mais M. Casamorata fait remarquer avec justesse (1) que Romagnoli, né également à Sienne, et qui vécut peu de temps après Provedi, se sert, en parlant de cet écrivain, dans la continuation des *Pompe sanesi* d'Ugurgieri, des expressions *arrostino e coltellinajo* dans le sens de l'exercice des professions de rémouleur et de coutelier. Provedi a fait imprimer, dans le premier volume de la *Raccolta d'opuscoli scientifici e filologici* (Venise, 1754, in-8°, p. 315-451), une comparaison de la musique ancienne et de la moderne (*Paragone della musica antica e della moderna*) en quatre dissertations, dont la première contient un abrégé de l'histoire de cet art. Ce petit ouvrage, dit M. Casamorata, fut publié d'abord en un volume in-12, sans date et sans nom de lieu; mais la dédicace, *all' Eminentissimo Tanara*, fait connaître qu'il a été imprimé à Sienne, en 1732. L'objet de cet opuscule est de démontrer que le plain-chant est identique avec l'ancienne musique grecque, et qu'il est supérieur et préférable à la musique mesurée. Cette thèse s'est produite plusieurs fois et a été reprise en dernier lieu (voyez CLÉMENT (Félix), d'ORTIGUE et RAILLARD). On peut voir aux articles **ANSELME DE FLANDRES** et **FRITELLI**, de cette *Biographie universelle des musiciens*, ce qui y est dit d'une lettre écrite par Provedi, en 1748, concernant les systèmes de solmisation par la méthode des muances et par la gamme de sept notes.

PROVENZALE (François), un des plus anciens maîtres des conservatoires de Naples, brilla, vers le milieu du dix-septième siècle, par son savoir et par le mérite de sa musique d'église. Il occupa les positions honorables de premier maître du Conservatoire de *la Pietà dei Turchini* et de maître de la chapelle palatine. On conserve de lui des *partimenti* et des fugues qu'il écrivit pour l'instruction des élèves du Conservatoire. Ses compositions connues sont : 1° *Pange lingua* à neuf voix avec orchestre, et avec des ritournelles entre les versets. 2° *Tantum ergo* et *Genitori* pour soprano solo et orgue avec chœur *pieno*, ouvrage d'une grande beauté, qu'on a toujours exécuté dans l'église de Saint-Dominique-Majeur, pendant les quarante heures du carnaval, depuis le temps où il a été écrit jusqu'à l'époque actuelle, mais qui ne produit plus aujourd'hui l'effet qu'il faisait autrefois, à cause de l'absence des voix de castrats. 3° *La Colomba ferita*, drame sacré, composé, en 1669, pour le monastère de Santa-Rosalia. 4° *La Geneciefa*, oratorio. 5° *L'Infedeltà abbattuta*, oratorio composé pour la petite ville d'Assise, dans les États romains.

PRUDENT (Émile **BEUNE**), pianiste et compositeur pour son instrument, naquit à Angoulême, le 4 avril 1817. Il était âgé de neuf ans lorsqu'il fut admis comme élève au Conservatoire de Paris, le 12 juillet 1826. Ses maîtres de solfège furent Larivière et M. Lecouppey. Ses progrès furent assez lents dans cette étude élémentaire, car après trois années de fréquentation des classes, il n'obtint qu'un second prix de lecture musicale au concours de 1829, et jamais il n'eut le premier. Le mécanisme du piano avait, sans doute, plus d'attrait pour lui, si l'on en juge par le peu de temps qu'il passa aux études préparatoires dans la classe de Laurent, avant d'entrer dans celle de Zimmerman. Le second prix de piano lui fut décerné au concours de 1831 ; il obtint le premier en 1833. Après ce succès, il resta dans l'école pour l'étude de l'harmonie et du contrepoint; mais dans cette science, comme dans le solfège, Prudent ne montra pas d'aptitude, et l'on voit en lui un des exemples de cette anomalie d'un riche instinct dépourvu de la faculté d'apprendre ; car un des registres du Conservatoire porte, à la date du 1er décembre 1835, ce mot, qui ne s'employait que pour l'incapacité : *rayé*. Il était, en effet, resté dans les classes d'harmonie pendant près de quatre années sans s'élever jusqu'à l'accessit dans les concours. Prudent était pianiste-né, mais non musicien. Il venait de sortir du Conservatoire et restait inaperçu dans la foule des premiers prix de piano de cette institution, lorsque Thalberg arriva à Paris, en 1836, et y produisit une profonde impression par le beau son qu'il tirait de l'instrument et par son nouveau genre de musique, où la mélodie est accentuée au centre d'arpéges compliqués en apparence et néanmoins assez faciles. Thalberg fut pour Prudent ce qu'avait été Moscheles pour Henri Herz, c'est-à-dire la révélation d'une école nouvelle, dont l'apparition était saluée par des succès d'éclat. Il se dit aussitôt que là était tout son avenir et se condamna au silence jusqu'à ce qu'il se fût assimilé le style qui avait alors toutes les sympathies du public. Le nom de Prudent retentit pour la première fois dans les journaux en 1840, par le compte rendu d'un concert qu'il avait donné à Rennes, et dans lequel il avait produit une profonde

(1) *Gazetta musicale di Milano* (1847, n° 31, p. 253).

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sensation par la magie du nouveau genre de musique de piano, encore inconnu dans la Bretagne. Depuis lors, sa carrière de virtuose voyageur ne lui offrit plus que des occasions de succès. Son début à Paris se fit en 1842, dans un concert donné à la salle Pleyel. Rendant compte de ce concert, le critique Blanchard disait dans la *Gazette musicale de Paris* (n° 11) : « M. Emile Prudent est un élève » de notre Conservatoire ; il a cru devoir aller » s'approvisionner de célébrité en province » et à l'étranger, célébrité qu'on est toujours » forcé de venir faire sanctionner à Paris. » M. Emile Prudent est un jeune pianiste à » manière nette, chaleureuse en même temps » que délicate ; il s'est fait tout d'abord une » place entre Thalberg et Dœhler. Peut-être » ses compositions et son exécution manquent-» elles de largeur, de grandiose, de poésie ; » peut-être laissent-elles à désirer un peu » plus d'inattendu, d'originalité ; mais cela » est bien phrasé, riche de détails charmants » et pleins d'animation. »

Quelquefois Prudent faisait trêve à ses longues pérégrinations de donneur de concerts et restait plus ou moins longtemps à Paris, où il se livrait à l'enseignement et à la composition de nouveaux morceaux, qui devenaient ses provisions de soliste pour d'autres voyages. C'est dans cette alternative que s'est écoulée son existence, hélas! trop courte. Sa renommée avait grandi d'année en année et presque tous ses voyages étaient productifs. Sa musique de concert et de salon se vendait et procurait des bénéfices à ses éditeurs qui, par reconnaissance autant que par spéculation, lui prodiguaient des éloges dans leurs journaux. Au nombre des arrangements de thèmes d'opéra dont il faisait des fantaisies et des variations, ainsi que dans ses morceaux d'invention, il y a des choses d'un goût élégant et gracieux qui ont obtenu un succès mérité. Parmi ces œuvres légères avec lesquelles il s'est fait applaudir partout et qui ont été jouées par la plupart des pianistes amateurs, on remarque l'*Hirondelle*, étude, œuvre 11 ; *Souvenir de Beethoven*, op. 9 ; *Souvenir de Schubert*, op. 14 ; *Ronde de nuit*, op. 12 ; Grande fantaisie sur *Guillaume Tell*, op. 37 ; *la Danse des Fées*, op. 41, etc., etc. Ses compositions sérieuses sont : Un grand trio pour piano, violon et violoncelle ; un concerto-symphonie pour piano et orchestre, op. 35. Dans ses dernières années, Prudent s'était aperçu d'une diminution d'élasticité dans ses doigts et de son ancienne sûreté dans l'exécution des traits rapides ; par suite de cette observation, qu'il cachait avec soin, il évitait dans ses morceaux nouveaux les difficultés qui auraient pu le compromettre dans ses concerts. Il venait d'en donner un à Paris avec un brillant succès, lorsque, le 5 juin 1863, il fut saisi à l'improviste d'une angine couenneuse, dont les progrès furent si rapides, qu'il expira dans la nuit même, et que les journaux, qui préparaient le compte rendu de son dernier triomphe, reçurent en même temps la nouvelle de sa mort.

PRUME (François-Hubert), virtuose violoniste, né le 3 juin 1810, à Stavelot, petite ville de la province de Liége (Belgique), où son père était organiste, montra dès l'âge de trois ans le désir de jouer du violon, et fit tant de supplications pour obtenir un instrument de cette espèce, que ses parents lui en achetèrent un proportionné à sa taille, à la foire d'une localité voisine. Quinze jours après, il étonna sa famille en exécutant avec justesse les airs qu'il avait entendu chanter par ses sœurs. Parvenu à l'âge de cinq ans, cet enfant fut envoyé à Malmédy, pour y développer ses dispositions par les leçons d'un violoniste de quelque talent qui s'y trouvait. Deux ans après, il revint dans sa ville natale et y donna son premier concert, dans lequel il exécuta le septième concerto de Rode. En 1827, la fondation du Conservatoire de Liége fournit aux parents du jeune Prume le moyen de faire instruire leur fils par un maître habile ; il passa trois ans dans cette école, puis il partit pour Paris, où il fut admis au Conservatoire comme élève d'Habeneck. Pendant deux ans, il reçut les leçons de ce professeur et devint un de ses meilleurs élèves. Ne pouvant prendre part aux concours du Conservatoire, à cause de sa qualité d'étranger, Prume reçut du comité d'enseignement la déclaration que ses études étaient terminées. De retour à Liége, à l'âge de dix-sept ans, il fut nommé professeur de violon au Conservatoire de cette ville. En 1830, profitant d'un congé de deux mois, pendant les vacances de cette institution, il entreprit un voyage en Allemagne, joua dans un concert à Francfort avec un brillant succès, puis visita Leipsick, Berlin, Prague, Weimar, la Russie, la Suède, la Norvége, le Danemark, donnant partout des concerts et partout applaudi. Après trois années de voyages, Prume revint dans le lieu de sa naissance, qu'il n'avait pas revu depuis longtemps. Il fit ensuite quelques voyages en Belgique, joua à Bruxelles, à Gand et à Anvers. Vers la

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

même époque, une maladie grave le mit aux portes du tombeau ; sa mort fut même annoncée dans quelques journaux ; mais quelque temps après, il reparut à Francfort, où il donna quatre concerts au théâtre, puis revit Berlin, et joua à Dresde, à Hambourg, à Cassel et dans plusieurs autres villes. A Gotha, il donna avec Liszt un concert au profit des pauvres. En récompense de cet acte de générosité, le duc de Saxe-Gotha le nomma son maître de concert honoraire, et le décora de l'ordre d'Ernestine de Saxe. Au retour de ce second voyage, Prume alla passer l'hiver à Paris et s'y fit entendre avec succès, puis il consentit à rentrer au Conservatoire de Liége en qualité de professeur supérieur de violon. Une fièvre nerveuse, du caractère le plus grave, l'ayant atteint, les médecins lui conseillèrent d'essayer de l'air natal ; il suivit leur avis, mais les progrès du mal ne cessèrent pas, et le 14 juillet 1840, Prume mourut à Stavelot, à l'âge de trente-trois ans. On connaît, sous le nom de cet artiste : une pastorale intitulée *la Mélancolie*, pour violon et orchestre ou piano, op. 1 ; Paris, Brandus ; un *Concertino* idem, dédié au duc de Saxe-Cobourg ; un *Morceau de concert*, idem, dédié au roi de Suède ; une *Grande Polonaise*, idem, et six grandes études, op. 2.

PRUMIER (Antoine), né à Paris, le 2 juillet 1794, reçut de sa mère, amateur de harpe, des leçons de cet instrument dès l'âge de neuf ans. Il fit ses études littéraires au Lycée Bonaparte et les termina en 1810, après y avoir obtenu le premier prix de mathématiques. Voulant perfectionner ses connaissances musicales, il entra au Conservatoire, en 1811, pour y suivre le cours d'harmonie de Catel, obtint le second prix de cette science après un an d'étude, et fut nommé répétiteur du cours, l'année suivante. Appelé au service militaire en 1813, il se présenta aux examens de l'École polytechnique, et par suite de ses premières études, il y fut admis trente-sixième sur deux cent cinquante élèves reçus. Dans la même année, il passa à l'École normale pour la partie des sciences, et n'en sortit, à la fin de l'année 1814, qu'après avoir obtenu le diplôme de licencié ès sciences. A son entrée à l'École normale, il avait été obligé de contracter un engagement de dix ans avec l'université ; le changement de gouvernement, à la seconde restauration, rendit cet engagement nul ; M. Prumier en profita pour reprendre ses études musicales et rentra au Conservatoire, où il reçut d'Eler des leçons de contrepoint pendant qu'il se livrait à l'enseignement particulier des mathématiques, et plus tard à celui de la harpe. Appelé à remplir les fonctions de harpiste au Théâtre-Italien, il quitta cette position pour entrer, en 1835, à l'orchestre de l'Opéra-Comique, en la même qualité. Dans la même année, il succéda à Naderman, au Conservatoire, comme professeur de harpe à double mouvement. Depuis cette époque, ses élèves ont obtenu, dans les divers concours, plus de quarante distinctions. En 1840, il a renoncé à sa place de harpiste de l'Opéra-Comique en faveur de son fils, l'un de ses meilleurs élèves. En 1845, M. Prumier a été fait chevalier de la Légion d'honneur. En 1848, il fut élu membre du comité de l'Association des artistes musiciens, et depuis 1850, il en est vice-président. M. Prumier a publié soixante-quatorze œuvres de fantaisies, de rondeaux et de thèmes variés pour la harpe, chez les différents éditeurs de musique de Paris.

PRYNNE (Guillaume), jurisconsulte anglais, né à Swanswick, dans le comté de Somerset, en 1600, fit ses études à l'Université d'Oxford, et au collége de jurisprudence de Lincoln-Inn, à Londres. Entré dans la secte des puritains, il en fut un des plus vigoureux champions, et en même temps le martyr, car le parti de la cour le fit condamner à d'énormes amendes, à des peines infamantes et à la prison perpétuelle. Il subit ces mauvais traitements avec un rare courage, recouvra sa liberté après la révolution de 1640, fut membre du parlement à deux reprises, mais continua d'être en butte à d'autres persécutions qui n'eurent de terme que sa mort, arrivée le 24 octobre 1669. Il a écrit un nombre immense de livres, ouvrages oubliés, parmi lesquels on remarque celui qui a pour titre : *Histrio mastix* (le Fouet des comédiens) ; Londres, 1633, in-4° de mille pages, où il attaque avec violence la musique, et surtout le chant des pièces de théâtre.

PRZIBIL (....), compositeur de la Bohême, vécut probablement dans la seconde moitié du dix-septième siècle, et fut directeur du chœur de l'église de Raudnitz, où l'on trouve de sa composition six messes, quatre litanies, un *Salve Regina*, un *Ave Regina*, et quatre *Alma Redemptoris* en manuscrit.

Un autre musicien du même nom, actuellement vivant à Prague (1863), y a fait imprimer, chez Berra, quelques œuvres pour la flûte.

PSELLUS (Michel), écrivain grec du moyen âge, naquit à Constantinople, de parents consulaires, et vécut sous le règne de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Constantin Ducas, qui gouverna l'empire depuis l'an 1059 jusqu'en 1067. Cet empereur le choisit pour précepteur de son fils Michel Ducas, qui régna de 1071 à 1078. Parmi le grand nombre d'ouvrages qu'il écrivit et qui sont indiqués par Gesner (*Bibl.*, p. 608) et par Allacci (*de Psellis, XXXIII*, p. 23 ad 60), on en trouve un intitulé *Quadrivium*, qui traite des quatre sciences mathématiques, l'arithmétique, la musique, la géométrie et l'astronomie. Le traité de musique contient une exposition des principes théoriques selon le système de Pythagore : il est remarquable surtout par la clarté. Le texte grec de Psellus fut publié pour la première fois par Arsenius, archevêque de Monimbasa, en Morée, sous ce titre : *Opus in quatuor mathematicas disciplinas, arithmeticam, musicam, geometriam et astronomiam, græce;* Venise, 1532, in-8°, et réimprimé à Paris, en 1545. La première traduction latine, faite par Guillaume Xylander, parut sous ce titre : *Perspicuus liber de quatuor mathematicis scientiis, arithmetica, musica, geometria et astronomia, græce et latine nunc primum editus;* Bâle, 1556, in-8°, et fut réimprimée à Leyde, en 1647. Il y a trois autres versions latines; la première, par Élie Vinet, contenant l'arithmétique, la musique, la géométrie de Psellus, et le *Traité de la sphère* de Proclus, a été publiée à Paris, en 1557, in-8°; la seconde, sans nom d'auteur, et à laquelle on a joint le texte grec, a paru à Wittenberg, en 1560; et la troisième, par Lambert Alard, prédicateur à Brunshuttel, se trouve à la fin de son traité *De veterum musica*, Schleusing, 1650, in-12. Mizler a aussi donné une traduction allemande de la musique de Psellus, avec les notes de Xylander dans le tome III de sa *Bibliothèque musicale*, part. 2, p. 171. Le savant Morelli, bibliothécaire de Saint-Marc, à Venise, a publié un opuscule inédit de Psellus, intitulé : Προλαμβανόμενα εἰς τὴν ῥυθμικὴν ἐπιστήμην avec les éléments rhythmiques d'Aristoxène; Venise, 1785, in-8° (*voyez* Mann, *Diatribe de Aristoxeno*, page 15). C'est à tort que quelques manuscrits attribuent à Pachymère (*voyez* ce nom) le traité des quatre sciences mathématiques qui appartient à Psellus.

PTOLÉMÉE (Claude), célèbre astronome grec, n'est pas né à Péluse, comme on le pense communément; mais la critique, qui a démontré l'erreur à cet égard, n'a pu fixer exactement le lieu où ce savant a vu le jour. La même incertitude règne sur les événements de sa vie, car on ignore même où il a fait ses observations astronomiques, si toutefois celles dont il parle lui appartiennent. Tout ce qu'on sait positivement, c'est qu'il vécut après la dernière observation astronomique consignée dans son *Almageste*, et qui répond au 22 mars 141 de notre ère. C'est donc par ses ouvrages que Ptolémée est particulièrement connu, et bien que des doutes se soient élevés à l'égard de ses droits sur quelques-uns, on est maintenant persuadé que la plupart lui appartiennent. Ils lui ont fait une si grande renommée, que ses successeurs immédiats lui ont donné le nom de *Divin*. Les titres de cette renommée ont été savamment discutés par des critiques modernes, et ce n'est pas dans un livre du genre de celui-ci qu'ils peuvent être examinés de nouveau : il n'y peut être question que du traité de musique connu sous le nom de Ptolémée. Ce traité, dont la plupart de grandes bibliothèques renferment des manuscrits, a pour titre : Κλαυδίου Πτολεμαίου Ἁρμονικῶν Βιβλία Γ (Les trois livres des harmoniques de Claude Ptolémée). Gogavin ou Gogava (*voyez* ce nom) est le premier qui publia cet ouvrage, non dans la langue originale, mais dans une version latine assez médiocre, qui parut en 1562, à Venise. Meibom a fort maltraité cette traduction dans la préface de son *Aristoxène*, disant que celui qui l'a faite ignorait la musique, n'avait qu'une connaissance imparfaite du grec, et manquait de jugement. Wallis a été plus indulgent, et a rejeté une partie des fautes du traducteur sur les manuscrits défectueux dont il s'est servi. Kepler nous apprend, dans l'appendix de ses *Harmonices Mundi, libri V*, que vers 1609 il avait commencé une traduction des *Harmoniques de Ptolémée*, d'après un manuscrit qu'il possédait, et qu'il l'avait poussée jusqu'au septième chapitre du deuxième livre, mais que ses autres travaux ne lui avaient pas laissé le temps nécessaire pour achever cette version. Il existe une traduction latine des *Harmoniques de Ptolémée* plus ancienne que celle de Gogava : elle a été faite par Nicolas de Lorgues, ainsi nommé de la petite ville de la Provence où il était né (*Leonicæ*), pour l'usage de Gafori. Le manuscrit original de cette traduction, daté de 1409, se trouve au Museum Britannique, dans les fonds de Harley, n° 3306. Le volume, petit in-fol. sur vélin, avec les armoiries de Gafori peintes au commencement, a pour titre : *Claudii Ptolemei Harmonicorum libri tres, interprete Nicolao Leonices*. Près d'un siècle après Gogava, Marc Meibom (*voyez* ce nom) promit,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

dans la préface de sa collection d'auteurs grecs sur la musique, de publier aussi le traité des *Harmoniques de Ptolemée*, mais il ne tint pas cet engagement envers le public. Le savant géomètre anglais Wallis fit enfin paraître le texte grec de ce traité, avec une bonne traduction latine, d'après onze manuscrits tirés des bibliothèques d'Angleterre, ou qu'Isaac Vossius lui avait envoyés de Leyde. L'ouvrage accompagné de notes et d'un *Appendix de Veterum Harmonica ad hodiernam comparata*, parut d'abord en un volume in-4°, sous ce titre : *Claudii Ptolemæi Harmonicorum libri tres. Ex cod. Mss. undecim, nunc primum græce editus*, Oxonii, 1680 ; puis fut réimprimé dans le troisième volume des œuvres mathématiques de Wallis, avec le commentaire de Porphyre sur le même ouvrage, et le traité de musique de Manuel Bryenne, publiés pour la première fois en grec et en latin (Oxford, 1699, in-fol.). Malgré le mérite incontestable de ces éditions, il est à regretter que Wallis n'ait pu consulter d'autres manuscrits que ceux dont il s'est servi, car tous ceux-ci sont du seizième siècle et sortent de la même source. Les manuscrits de la bibliothèque impériale de Paris, particulièrement le n° 2450, du quatorzième siècle, avec des notes marginales et des scolies interlinéaires, le n° 2451, du quinzième siècle, et le n° 2453, bon manuscrit du commencement du seizième avec des scolies, lui auraient fourni en plusieurs endroits un texte plus correct, et des éclaircissements sur des passages qu'il n'a pas bien entendus.

Plusieurs auteurs, parmi lesquels on remarque Bède (*in Musica theorica*, tome I, op., page 346), et Meursius, dans ses notes sur Nicomaque (page 185), ont considéré Ptolémée comme pythagoricien, à l'égard de sa doctrine harmonique ; mais Fabricius a fort bien remarqué (*Biblioth. Græc.*, t. III, page 440) qu'il suffit de lire ses attaques contre Archytas et les autres pythagoriciens, pour avoir la preuve qu'il n'est point de leur école. Il me semble que les premières phrases du *Traité des harmoniques* démontrent que Ptolémée s'est proposé de fonder une doctrine éclectique, dans laquelle il faisait entrer les principes opposés de Pythagore et d'Aristoxène, s'efforçant de démontrer que chacun avait un objet et un mode d'action différents. Voici ses paroles : « Les deux criteriums de l'harmonie » sont l'ouïe et la raison, agissant l'une et » l'autre de manières différentes ; car l'ouïe » juge selon la matière et la sensation, et la » raison, selon la forme et la cause (1). » Cette doctrine, absolument différente de celle de tous les autres écrivains grecs sur la musique, donne au livre de Ptolémée une importance considérable, indépendamment des autres considérations qui en relèvent le mérite à nos yeux. Porphyre a fait une sévère et savante critique de cette doctrine dans son long Commentaire sur le premier chapitre du premier livre du *Traité des harmoniques* : c'est un morceau qui mérité d'être lu avec attention.

L'analyse de la critique que fait Ptolémée de la théorie des pythagoriciens pour la formation et la classification des consonnances (*Harmon.* lib. I, cap. 5 et 6) ainsi que des erreurs où il se laisse entraîner (cap. 7 et seq.) serait trop étendue pour trouver place ici : on la trouvera dans les notes de la première partie de ma *Philosophie de la musique*. Euler a fait à ce sujet de bonnes remarques, dans les paragraphes 16, 17, 18 et 19 du quatrième chapitre de son *Tentamen novæ theoricæ musicæ* ; mais lui-même s'est égaré par un autre faux principe. Ce qu'on ne peut refuser à Ptolémée, et ce qui seul assurerait une grande importance à ses travaux sur la musique, c'est d'avoir introduit le premier les nombres 5 et 6 dans le calcul des intervalles, et, par là, d'avoir donné la mesure des tierces (lib. I, cap. 10) ; car on sait que les calculs de Pythagore n'embrassaient que les proportions de l'octave, 2 : 1, de la quinte, 3 : 2, et de la quarte, 3 : 4. Mais Ptolémée ne considéra les intervalles de tierces majeure et mineure que comme des dissonances, tandis qu'il fait une classe intermédiaire entre les consonnances et les dissonances pour le ton majeur, dont la proportion, est comme on sait, 8 : 9 (cap. 7), et par le ton mineur, représenté par la proportion 9 : 10. Il est remarquable que depuis Ptolémée jusqu'à Euler, aucun nouveau nombre premier n'a été introduit dans la musique, comme l'expression d'un intervalle naturellement admissible dans l'harmonie : encore est-il certain que les mémoires de ce grand géomètre sur la nécessité de l'introduction du nombre 7 dans la théorie de l'harmonie moderne (2), n'ont pas été compris jus-

(1) Καὶ κριτήρια μὲν ἁρμονίας, ἀκοὴ καὶ λόγος. Οὐ κατὰ τὸν αὐτὸν δὲ τρόπον. Ἀλλὰ ἡ μὲν ἀκοὴ, παρὰ τὴν ὕλην καὶ τὸ πάθος. Ὁ δὲ λόγος, παρὰ τὸ εἶδος καὶ τὸ αἴτιον. *Cl Ptolem. Harm.* Lib. I, cap. I.

(2) *Conjecture sur la raison de quelques dissonances généralement reçues dans la musique.* Mémoires de l'Académie de Berlin, 1764. *Du véritable caractère de la musique moderne* Ibid.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

qu'à cette heure. Les proportions de Ptolémée, adoptées au seizième siècle par Zarlino, sont devenues les bases de la fausse théorie mathématique de la musique, et n'ont trouvé d'adversaires que dans les partisans de la progression arithmétique (*voyez* LÉVENS, BALLIÈRE, JAMARD, SORGE), et dans les abbés Roussier et Requeno (*voyez* ces noms). De ceux-ci, le premier n'admettait de réel pour les proportions des intervalles que le produit de la progression triple, et l'autre, que la division égale des douze demi-tons de l'octave, c'est-à-dire *le tempérament*.

Le deuxième livre du traité de musique de Ptolémée a pour objet principal la constitution de la tonalité de la musique grecque. Il y propose (chap. 9 et suiv.) la réforme de cette tonalité, en réduisant à sept les quinze modes de l'ancienne musique. Ces modes, placés dans leur ordre, en commençant par le plus grave, sont l'hypolydien, l'hypophrygien, l'hypodorien, le dorien, le phrygien, le lydien, le mixolydien, et suivant l'ordre de tons modernes, le dorien (*la*), l'hypolydien (*si*), l'hypophrygien (*ut*), l'hypodorien (*re*), le mixolydien (*mi*), le lydien (*fa*), et le phrygien (*sol*). Nous ignorons l'opinion qu'on s'est faite de cette réforme au temps de Ptolémée, car le Commentaire de Porphyre (*voyez* ce nom) sur son *Traité des harmoniques* s'arrête au septième chapitre, et le reste est perdu pour nous. Boèce (*De musica*, lib. IV, cap. 17) émet l'opinion que Ptolémée adopta plus tard un huitième mode qui aurait été l'hypermixolydien; mais en cela il s'est trompé, car si Ptolémée parle de huit modes ou tons, au commencement du dixième chapitre du second livre de ses *Harmoniques*, c'est pour constater que de son temps ces tons ou modes étaient déjà réduits à huit, et non pour adopter ce nombre, car il propose de le fixer à sept, précisément parce que le mode hypermixolydien n'est que l'hypolydien transporté à une octave supérieure. François-Haskins-Eyles Stiles, à qui l'on doit un bon travail sur les modes de l'ancienne musique grecque (*Philosoph. Transact.*, ann. 1760, tom. LI), a assez bien compris la disposition tonale de ceux de Ptolémée; mais il en donne une fausse idée, en attribuant à tous la même corde grave, au lieu d'indiquer la note moderne correspondante à cette corde pour chaque mode. On trouve aussi un bon morceau sur les modes de Ptolémée dans le livre de Charles Davy, intitulé *Letters upon subjects of literature* (t. II, pages 415 et suiv.); mais parmi les modernes, Perne (*voyez* ce nom) est celui qui a le mieux entendu ce sujet, et qui l'a le mieux exposé.

La plus grande partie du troisième livre des *Harmoniques* a été employée par Ptolémée à l'exposition du système pythagoricien de l'*Harmonie universelle*; il y traite (depuis le chapitre neuvième jusqu'au seizième) des concerts que forment entre eux les astres. L'illustre mathématicien et astronome Kepler, séduit par la lecture de ce livre, a traité le même sujet dans ses *Harmonices mundi*. Dans l'appendice de cet ouvrage, il se félicite d'avoir surpassé son modèle; et malgré les erreurs où il s'est laissé entraîner, on ne peut nier que sa prétention ne soit fondée, car c'est dans ce livre qu'il a donné sa règle célèbre des carrés des révolutions et des cubes des distances des planètes. Macrobe avoue, dans le dix-neuvième chapitre du Commentaire sur le *Songe de Scipion*, que ce qu'il dit de l'harmonie universelle est emprunté à Ptolémée. Plusieurs savants ont démontré que les trois derniers chapitres du troisième livre de ses *Harmoniques* sont de Nicéphore Grégoire, grec du quatorzième siècle. Ces trois chapitres sont l'objet du Commentaire de Barlaam (*voyez* ce nom), publié pour la première fois dans l'écrit de Frantz (*voyez* ce nom) *sur les musiciens grecs*, qui a paru à Berlin, en 1840.

Meibom a reproché de l'obscurité au style de Ptolémée (*Epist. de Scriptor. variis musicis, apud Epist. Marg. Gudii*, page 57), qui manque en effet de clarté en plusieurs endroits. Wallis n'a pas toujours triomphé des difficultés que lui offrait le texte des *Harmoniques*, particulièrement à l'égard des modes, où il est tombé dans quelques erreurs considérables. Bouillaud a rapporté quelques passages de ce traité dans des notes sur Théon de Smyrne, et les a éclaircis. Son travail n'a pas été inutile à Wallis.

PUCCINI (JACQUES), né à Lucques, en 1712, étudia la musique à Bologne, sous la direction de Caretti, maître de la basilique de Saint-Pétrone. De retour dans sa ville natale, en 1739, il y obtint le titre de maître de chapelle de la république de Lucques. Il mourut, en 1781, dans cette ville. Son talent sur l'orgue et ses compositions pour l'église lui firent une honorable réputation. On cite particulièrement avec éloge le service solennel qu'il a écrit pour la fête de l'Exaltation de la sainte Croix.

PUCCINI (ANTOINE), fils du précédent, naquit à Lucques, en 1747, et fit, comme son père, ses études musicales dans l'école de Ca-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

retti, à Bologne. En 1781, il succéda à son père dans la place de maître de chapelle de la république de Lucques. Parmi ses compositions de musique religieuse, on remarque la messe de *Requiem* qui fut exécutée, en 1789, pour le service funèbre de l'empereur Joseph II. Il a écrit aussi quelques opéras dont on n'a pas conservé les titres.

PUCCINI (Ange), violoniste, est né à Livourne, en 1781. Son compatriote Vanucci fut son premier maître; puis il alla continuer l'étude du violon à Florence, sous la direction de Tinti, et reçut dans la même ville quelques leçons de contrepoint de Zingarelli. De retour à Livourne, il acheva de s'instruire dans la composition chez Cecchi. On connaît, en Italie, des concertos, des sonates et des duos pour violon sous le nom de cet artiste.

PUCCITA (Vincent), compositeur dramatique, né à Rome, en 1778, entra au Conservatoire de *la Pietà*, de Naples, à l'âge de douze ans, et reçut des leçons de Fenaroli pour l'accompagnement, et de Sala pour le contrepoint. Ses études terminées, il écrivit son premier opéra à Sinigaglia, en 1799 : on n'a pas conservé le titre de cet ouvrage. L'année suivante, il donna, à Lucques, *l'Amor platonico* qui eut du succès, et à l'automne suivant, *le Nozze senza sposa*, à Parme. Appelé à Milan, en 1801, il y fit représenter *Il Fuoruscito*, qui n'eut qu'un succès médiocre; mais *I due Prigionieri*, joués à Rome peu de temps après, commencèrent sa réputation, et *Il Puntiglio*, écrit à Milan dans l'été de 1802, acheva de le faire connaître avantageusement. *Teresa Wilk*, *la finta Pazza*, et quelques autres ouvrages joués à Venise, à Padoue, à Gênes, furent aussi bien accueillis par le public. En 1806, Puccita fut engagé pour écrire un opéra sérieux à Lisbonne; il y donna l'*Andromacca*, puis il se rendit à Londres, en qualité de directeur de musique de l'Opéra. Il y fit jouer *la Vestale*, opéra sérieux, considéré comme son meilleur ouvrage, et écrivit, en 1811, *le Tre Sultane*, pour madame Catalani, et *Laodicea*, pour la même cantatrice, en 1813. Devenu l'accompagnateur de cette virtuose, qui chantait sa musique, il la suivit dans ses voyages en Écosse, en Irlande, dans toute l'Angleterre, en Hollande, en Belgique et dans l'Allemagne du Rhin. Lorsque madame Catalani prit la direction de l'Opéra italien de Paris, en 1815, Puccita fut attaché à ce théâtre, en qualité d'accompagnateur, et y fit représenter *l'Orgoglio avvilito*, en 1815, *la Caccia di Enrico IV*, en 1816, et *la Principessa in campagna*, en 1817. Vers la fin de cette année, des altercations survenues entre le compositeur et Valabrègue, mari de madame Catalani, décidèrent Puccita à retourner en Italie. En 1821, il a écrit à Rome, où il s'était retiré, *la Festa del Villagio*. Dix ans après, il donna, à Venise, *I Prigionieri*, et, en 1833, il fit jouer, à Milan, *Adolfo e Chiara*. Depuis lors on n'a plus eu de renseignements sur sa personne. La musique de ce compositeur est dépourvue d'invention, mais elle est écrite avec facilité. Les titres de ses ouvrages connus sont les suivants : 1° *L'Amor platonico*, à Lucques, 1800. 2° *Le Nozze senza sposa*, Parme, 1800. 3° *Il Fuoruscito*, dans l'été de 1801, à Milan. 4° *I due Prigionieri*, 1802, à Rome. 5° *Il Puntiglio*, 1802, à Milan. 6° *Zelinda e Lindoro*. 7° *Lo Sposo di Lucca*. 8° *Teresa Wilk*. 9° *La finta Pazza*. 10° *La Lauretta*. 11° *Werter e Carlotta*. 12° *L'Imbroglio della Lettera*. 13° *Andromacca*, opéra sérieux, à Lisbonne, 1800. 14° *Il Duello per complimento*. 15° *La Vestale*, Londres, 1809. 16° *Le Tre Sultane*, ibid., 1811. 17° *Laodicea*, ibid., 1813. 18° *L'Orgoglio avvilito*, à Paris, 1815. 19° *La Caccia di Enrico IV*, ibid., 1816. 20° *La Principessa in campagna*, ibid., 1817. 21° *La Festa del Villagio*, à Rome. 22° *I Prigionieri*, à Venise, 1831. 23° *Adolfo e Chiara*, à Milan, 1833.

PUERTO (Didier **DEL**), chapelain-chantre de la chapelle de Saint-Barthélemi, et bénéficier de l'école de Salamanque, a écrit un traité du plain-chant, intitulé : *Arte de canto llano*; Salamanque, 1504, in-4°.

PUESDENA (François), compositeur espagnol, maître de la chapelle royale de Naples, vers la fin du dix-septième siècle, a fait représenter à Venise, en 1692, un opéra de sa composition intitulé : *Gelidaura*.

PUGET (madame Loïsa **LEMOINE**, née), compositeur de romances, née à Paris, d'une famille honorable, a eu de la célébrité vers 1830 par ses mélodies, qu'elle chantait dans ses concerts et dans les salons. Ces légères productions ont eu des succès de vogue pendant environ quinze ans, puis elles ont fait place à des noms plus nouveaux. Les romances de mademoiselle Puget ont de la tendresse, un peu bourgeoise à la vérité, mais d'un tour agréable; ses chansonnettes ont de l'entrain et de la gaieté. Chaque année, elle publiait des albums de ces petites choses qui se répandaient partout. On citait particulièrement *la Confession du brigand*, *le Mousquetaire*, *la*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Somnambule, *A la grâce de Dieu*, *Ave Maria*, *la Bénédiction d'un père* et *le Soleil de ma Bretagne*. En 1850, mademoiselle Puget osa aborder un champ plus vaste, et fit représenter, au théâtre de l'Opéra-Comique, un ouvrage intitulé *le Mauvais œil* : il s'y trouvait un joli air, chanté d'une manière parfaite par madame Damoreau, et un duo dont cette cantatrice admirable et Ponchard faisaient valoir les détails gracieux. Le reste était faible. Mademoiselle Puget a épousé, en 1842, M. Gustave Lemoine, spirituel auteur dramatique, auteur des paroles de la plupart ses romances ; depuis cette époque, elle a disparu du monde musical.

PUGNANI (Gaetan), chef d'une école de violon, naquit à Turin, en 1727. Élève de Somis, son compatriote, il reçut de lui les traditions de Corelli. Devenu habile sur son instrument, il fit le voyage de Padoue pour consulter Tartini sur son jeu, et ne dédaigna pas de se mettre sous sa direction, dans l'espoir de perfectionner son talent. Le roi de Sardaigne le choisit, à l'âge de vingt-cinq ans, pour occuper les places de premier violon de sa chapelle et de directeur de ses concerts. En 1754, il obtint un congé pour se rendre à Paris ; il y joua au Concert spirituel et obtint un succès éclatant. Après un séjour de près d'une année dans cette ville, il visita plusieurs contrées de l'Europe, s'arrêta longtemps à Londres, et ne retourna à Turin qu'en 1770. Ce fut alors que les fonctions de chef d'orchestre du théâtre royal lui furent confiées, et qu'il ouvrit une école de violon, devenue célèbre par la production de plusieurs grands artistes, à la tête desquels on doit placer Viotti. Pugnani montra aussi un rare talent dans la direction de l'orchestre, et transmit ce genre d'habileté à plusieurs de ses élèves, notamment à Bruni, qui a dirigé l'Opéra italien de Paris, en 1801 et 1802. Compositeur distingué dans la musique instrumentale, il a laissé des concertos, des trios, des duos et des sonates de violon, considérés comme des œuvres classiques : une partie de ces ouvrages a été gravée pendant sa vie, et le reste est encore en manuscrit. Pugnani a écrit aussi pour l'église et pour le théâtre ; dans ce dernier genre, il a eu d'honorables succès. Ses dernières années ont été troublées, à l'époque de l'invasion de la Sardaigne par les armées françaises, car l'éloignement de la cour lui fit perdre ses traitements et pensions. Il est mort à Turin, en 1803, à l'âge de soixante-seize ans. Pugnani avait un maintien noble et aurait passé pour bel homme, si la prodigieuse dimension de son nez n'avait gâté la régularité des autres traits de son visage. Son talent d'exécution se faisait remarquer par un beau son, une manière à la fois large et chaleureuse, et beaucoup de variété dans l'articulation de l'archet. Son organisation le portait plus au grand style qu'aux choses gracieuses. Il a écrit pour le théâtre : 1° *Issea*, cantate dramatique pour les noces de la comtesse de Provence, en 1771. 2° *Tamas Koulikan*, opéra sérieux, à Turin, 1772. 3° *L'Aurora*, cantate pour le mariage du prince de Piémont, 1775. 4° *Adone e Venere*, opéra sérieux, à Naples, 1784. 5° *Nanetta e Lubino*, opéra bouffe, à Turin, 1784. 6° *Achille in Sciro*, opéra sérieux, *ibid.*, 1785. 7° *Demofoonte*, ibid., 1788. 8° *Demetrio a Rodi*, pour le mariage du duc d'Aoste, 1789. 9° *Coreso e Calliroe*, ballet héroïque, 1792. On connaît neuf concertos de violon de Pugnani, mais le premier seulement a été gravé, chez Sieber, à Paris. Parmi ses autres compositions instrumentales qui ont été publiées, on remarque : 1° Sonates pour violon seul, op. 1 et 3, Paris, Troupenas ; op. 6, Paris, Frey ; op. 11, Paris, Sieber. Chacun de ces œuvres est composé de six sonates. 2° Duos pour deux violons, op. 2 et 13 ; Paris, Sieber. 3° Trios pour deux violons et basse, liv. I, II et III ; Londres, Preston ; Paris, Bailleux. 4° Six quatuors pour deux violons, viole et basse, op. 7 ; Londres, Preston. 5° Six symphonies pour deux violons, viole, basse, deux hautbois et deux cors, op. 4 ; *ibid.* 6° Six *idem*, op. 8 ; *ibid.* 7° Deux œuvres de six quintettes pour deux violons, deux flûtes et basse ; *ibid.*

PUGNI (César), compositeur dramatique, élève du conservatoire de Milan, né vers 1810, a fait son début dans le monde musical par la composition de quelques airs introduits dans des opéras d'autres compositeurs, tels que *Fausta*, de Donizetti, *Il Falegname di Livonia*, de Pacini. Barbaja lui fit aussi écrire la musique de plusieurs ballets, à Vienne. Au printemps de 1832, il donna à Milan son premier opéra (*la Vendetta*), qui ne réussit pas, parce qu'il fut très-mal chanté. Dans la même année, Pugni écrivit l'opéra intitulé *Ricciardo di Edimburg*, qui fut représenté à Trieste, au mois de décembre, et n'eut pas une plus longue existence. Le jeune compositeur fut plus heureux avec le *Contrabandiere*, qu'il fit jouer à Milan, au printemps de 1833, et avec le *Disertore Svizzero*, représenté dans la même ville et dans la même année. Ce sont ses meil-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

leurs ouvrages et ceux dont le succès a été le plus honorable. A la même époque, il fit aussi une musique nouvelle pour l'*Imboscata*, joué sans succès au théâtre *Canobbiana* de Milan. Weigl avait écrit, en 1815, une partition sur ce livret pour le théâtre *de la Scala* : il y avait entre son ouvrage et celui de Pugni la distance d'un maître à un écolier. En 1854, Pugni écrivit aussi pour le théâtre Canobbiana l'opéra bouffe *Un' Episodio di San Michele*, pitoyable pot-pourri de contredanses et de valses. Comme beaucoup de musiciens de sa patrie, Pugni écrivait avec hâte et négligence, ne pouvant se persuader que la musique est un art qu'il faut prendre au sérieux. Cet artiste a composé un grand nombre de ballets dont les titres ne me sont pas tous connus ; je citerai seulement : 1° *L'Assedio di Calais*. 2° *Pelia Mileto*. 3° *Agamennone*. 4° *Adelaide di Francia*. 5° *Guglielmo Tell*. 6° *Esmeralda*. 7° *Catarina, ossia la figlia del Bandito*, avec un autre compositeur de musique de ballets, nommé *Bajetti*.

PUJOLAS (J.), d'abord maître de musique d'un régiment d'infanterie, puis violoniste et professeur de musique à Orléans, mort en 1800, a fait graver de sa composition : 1° Six duos pour violon et flûte, op. 1 ; Paris, Imhault. 2° Sept marches pour musique militaire, op. 2 ; *ibid.* 3° Six trios pour violon ou flûte, alto et basse, op. 3, livres I et II ; *ibid.* 4° Six *idem*, op. 4 ; *ibid.* 5° Concerto pour violon et orchestre ; Paris, Pleyel. 6° Six duos pour deux flûtes, op. 6 ; Orléans, Demar. 7° Six quatuors pour flûte, violon, alto et basse, op. 8, livres I et II, *ibid.* Six duos pour deux flûtes, op. 9 ; Paris, Bonjour. 9° Six duos pour deux violons, op. 10, livres I et II ; Orléans, Demar.

PULIASCHI (Jean-Dominique), né à Rome dans la seconde moitié du seizième siècle, fut chanoine de Sainte-Marie *in Cosmedin*, et entra dans la chapelle pontificale, en qualité de chapelain chantre, le 5 mai 1612. Il a publié de sa composition : 1° *Musiche a voce sola* : Rome, Zannetti, 1618. 2° *Gemma musicale, dove si contengono madrigali, arie, canzoni e sonetti a una voce con il basso continuo per sonare* ; Rome, 1618.

PULITE (François-Gabriel), de la famille des **PULITI**, de Monte Pulciano, fut cordelier et maître de chapelle au couvent de Saint-François de Pontremoli, dans les premières années du dix-septième siècle. On connaît de sa composition : 1° *Sacræ modulationes quatuor et quinque vocibus* ; Parme, Érasme Viotti, 1600. 2° *Integra omn. solemn. Vespertina Psalmodia 5 vocum* ; Milan, Simon Tini, 1602.

PULLI (Pierre). Un compositeur de ce nom, né à Naples, et qui vécut vers le milieu du dix huitième siècle, eut une certaine réputation par le succès d'un opéra intitulé *Cajo Mario Coriolano*, qu'il fit représenter au théâtre Saint-Charles, en 1745. Deux ans après, le même ouvrage fut joué au théâtre *S. Cassiano*, de Venise. Je n'ai pas d'autres renseignements sur cet artiste.

PUNTO (Jean). *Voyez* **STICH.**

PUPPO (Joseph), violoniste, né à Lucques, le 12 juin 1749, fit ses premières études au Conservatoire de *S. Onofrio*, à Naples, et s'adonna ensuite spécialement au violon, sur lequel il acquit de l'habileté. Son jeu se faisait particulièrement remarquer par une expression douce et mélancolique. Il se disait élève de Tartini ; mais Lahoussaye, qui avait pris longtemps des leçons de ce maître, a toujours affirmé que Puppo n'avait même pas été à Padoue. En 1775, il fit un premier séjour à Paris, mais de courte durée, parce qu'il reçut une invitation de se rendre en Espagne, pour y faire de la musique avec un frère du roi. De là il passa à Lisbonne, où il trouva un protecteur zélé dans l'ambassadeur de Venise, grand amateur de musique, qui le présenta dans les maisons les plus opulentes. Charmés par le talent de l'artiste, les maîtres de ces maisons firent une souscription magnifique pour le concert qu'il donna quelque temps après. Le produit de ce concert fut si considérable, que Puppo crut être devenu un riche capitaliste, et donnant en cette circonstance une preuve manifeste de la bizarrerie de son caractère, il se rendit au port de Lisbonne, sans avoir revu une seule personne de sa connaissance, et se jeta sur le premier vaisseau qui partait, sans s'informer de sa destination. Or, le navire sur lequel il se trouvait allait en Angleterre. Arrivé à Londres, Puppo y vécut en *gentleman* avec l'argent qu'il avait gagné en Portugal, ne s'occupant pas plus de musique que s'il n'en eût jamais fait sa profession. Cependant son trésor s'épuisa, et le violon dut alors venir en aide à celui qui l'avait dédaigné. Heureusement il ne se trouvait alors aucun violoniste de renom à Londres : n'ayant pas à craindre de rivalité, Puppo devint bientôt l'artiste à la mode et gagna beaucoup d'argent. Il passa quelques années dans cette agréable situation ; mais l'inconstance de son

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

caractère lui fit quitter brusquement la capitale de l'Angleterre, en 1784, pour retourner à Paris, où il fit un séjour de vingt-sept années. En 1790, ce fut lui que Viotti choisit pour premier violon et chef d'orchestre de l'Opéra italien, au *théâtre de Monsieur*. Lorsque cet opéra fut supprimé par les événements de la révolution, Puppo resta attaché au théâtre Feydeau pendant quelques années, puis il entra au Théâtre français de la République et en dirigea l'orchestre jusqu'en 1799; il ne perdit cette place qu'après la réunion des comédiens français de l'Odéon et de la rue de Richelieu. Il s'était marié, pour la troisième fois, avec la maîtresse de l'hôtel où il était logé, afin de n'avoir plus de loyer à payer. Il avait épousé autrefois une jeune Espagnole, qui mourut dans un accouchement laborieux; puis il avait contracté un second mariage à Londres, avec une belle Anglaise, qui ne put s'accoutumer aux bizarreries de son mari, et qui divorça.

Puppo, qui possédait au plus haut degré le talent d'accompagnateur, fut recherché par les amateurs les plus distingués de cette époque, au nombre desquels étaient madame Zoé de La Rue, Eugénie de Beaumarchais, et madame Sophie Gay. Ces relations lui procurèrent beaucoup d'élèves; sa position paraissait assurée, lorsque tout à coup, par un de ces traits de folie qu'on remarqua dans toute sa vie, il s'éloigna secrètement de Paris, en 1811, abandonnant sa femme et ses enfants, dont il ne s'informa plus jamais. S'étant embarqué à Marseille, il arriva à Naples, où il eut la bonne fortune d'être employé comme premier violon et second chef d'orchestre du théâtre Saint-Charles. Quelques années se passèrent ainsi. En 1817 était arrivé le moment où il devait renouveler son engagement; Barbaja lui en envoya le modèle, dans lequel il avait ajouté l'obligation pour l'artiste de diriger la musique des ballets. A la lecture de ce papier, Puppo saisit une plume, écrit et signe cette phrase : *Fame e morte, sì; ma ballo, no!* (la faim et la mort, oui; mais la danse, non!) Dans ce premier mouvement, il ne s'était pas souvenu qu'il n'était plus jeune et qu'il avait peu d'espoir de trouver ailleurs une bonne position. Bientôt il se trouva sans ressource; il se décida alors à retourner dans sa ville natale; mais il n'y trouva plus une seule personne de sa famille, et la petite ville de Lucques lui offrit encore moins de ressources que Naples. Il crut qu'il serait plus heureux à Florence et s'y rendit. La fortune, en effet, lui tendit encore la main, en lui faisant trouver dans le chevalier Bernard Damiani, amateur violoniste distingué, un protecteur qui le recueillit dans sa maison et pourvut à ses besoins pendant deux ans, puis lui procura un revenu suffisant dans la petite ville de Pontremoli, sous la condition d'y donner des leçons de violon à un certain nombre d'élèves. Puppo arriva dans cette ville, en 1820, et d'abord tout alla au mieux; mais, toujours incorrigible et ne pouvant s'accoutumer à sa nouvelle position, il l'abandonna à la fin de la seconde année et retourna à Florence. Alors il eut une vie misérable et fut souvent obligé d'implorer l'assistance de ses amis. Enfin, grâce à la générosité de M. Édouard Taylor, professeur de musique au collége de Gresham, à Londres, qui se trouvait alors à Florence, et qui paya sa pension dans un hospice, Puppo y trouva un asile dans l'hiver de 1826. Pour se soustraire aux atteintes du froid qui, cette année, était rigoureux, il ne sortit plus de son lit. Ses forces déclinèrent rapidement, et le 19 avril 1827, il expira à l'âge de soixante-dix-huit ans.

Puppo était doué d'un esprit original qui se manifestait dans ses paroles comme dans sa conduite. Arrêté comme *suspect* en 1793, il fut conduit au comité de salut public, où on lui fit subir l'interrogatoire suivant : « Votre » nom? — Puppo. — Votre profession? — Je » joue du violon. — Que faisiez-vous sous le » règne du tyran? — Je jouais du violon. — » Que faites-vous maintenant? — Je joue du » violon. — Mais si la République a besoin de » vos services, que pouvez-vous pour elle? — » Je jouerai du violon. » Le sérieux significatif des membres du comité ne tint pas contre la singularité de ces réponses, faites d'un ton ferme et bref : Puppo fut acquitté. Son compatriote Biangini, voulant lui faire visite, à son arrivée à Paris, et ayant découvert sa demeure, non sans peine, frappe à sa porte. « Qui est là? — Ami. — Je n'ai point » d'amis. » Et sa porte demeura close. On connaît ce mot si juste et si fin par lequel il a caractérisé, de la manière la plus heureuse, le talent de deux grands compositeurs : *Boccherini*, disait-il, *est la femme de Haydn*. Malheureusement il aimait trop le vin, et ses fréquentes libations mettaient souvent sa bourse à sec. Le confortable de son logement et de son mobilier se ressentait de sa gêne habituelle. Deux chaises, une table, un lit, composaient tout son luxe. Il avait la manie de changer souvent de gîte; mais ses déménage-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ments ne lui causaient aucun souci. Jamais il ne retenait de chambre ; ses préparatifs consistaient à faire mettre les meubles dont il vient d'être parlé sur une charrette à bras. Lui-même portait son violon, marchant devant la charette et s'arrêtant devant chaque écriteau, jusqu'à ce qu'il eût trouvé une chambre qui lui plût. Il s'y installait immédiatement, et peu de temps après recommençait le même manége.

On a gravé de la composition de cet artiste : 1° Trois duos pour deux violons; Paris, Beaucé. 2° Deux concertos pour violon et orchestre; Paris, Bailleux. 3° Huit fantaisies ou études pour le violon; Paris, Sieber. 4° Six fantaisies pour le piano; Paris, Godefroy.

PURCELL (Henri), né à Londres, en 1658, était fils d'un musicien de la chapelle de Charles II. Il y a peu de renseignements sur son éducation musicale ; cependant, son père étant mort en 1664, lorsqu'il n'était âgé que de six ans, on croit qu'il entra comme enfant de chœur à la chapelle royale, où il reçut des leçons de Cooke, puis de Pelham Humphrey. Le docteur Blow fut ensuite son maître de composition. Ses progrès furent si rapides, qu'il composa plusieurs antiennes pendant qu'il était encore enfant de chœur. A l'âge de dix-huit ans, il fut choisi comme organiste de l'abbaye de Westminster, et la place d'organiste de la chapelle royale lui fut accordée en 1684. C'est de cette époque que datent ses meilleures compositions pour l'église, et que sa réputation s'étendit dans toute la Grande-Bretagne. La supériorité incontestable de sa musique sur tout ce qu'on avait écrit depuis longtemps en Angleterre; le caractère d'originalité qu'on y remarquait et la variété des formes firent rechercher ses ouvrages par tous les maîtres de chapelle. Dès 1677, il s'était aussi fait connaître au théâtre par l'ouverture et les airs qu'il écrivit pour le drame intitulé *Abelazor*. Purcell fut le premier compositeur anglais qui introduisit les instruments dans la musique d'église, car avant lui on n'employait que l'orgue pour l'accompagnement des voix; il montra dans son instrumentation autant de conceptions nouvelles que dans le caractère de sa musique vocale. Parmi ses œuvres religieuses, son *Te Deum* et son *Jubilate* sont particulièrement remarquables par la majesté du style ; mais pour apprécier le mérite de ces compositions, il est nécessaire de se reporter au temps où l'auteur écrivit, et de leur comparer la situation de l'art à cette époque en Angleterre. De nos jours, elles laissent désirer à l'audition plus de suavité dans la mélodie, un retour moins fréquent des mêmes cadences harmoniques, et plus de variété dans les rhythmes. En cela, elles participent du style de Carissimi, que Purcell paraît avoir étudié avec soin. Il y a aussi de l'embarras dans le mouvement des parties de son harmonie, et celle-ci est souvent incorrecte. Quoi qu'il en soit, il est certainement le plus grand musicien qu'ait produit l'Angleterre. Il s'est exercé dans tous les genres, et dans tous il s'est montré artiste de génie : toutefois, il ne faut pas adopter le jugement des écrivains anglais lorsqu'ils le comparent à Scarlatti, à Keiser, et lui donner la préférence sous le rapport de l'invention : ceux-là furent des maîtres sans reproche. Sa fécondité inspire de l'étonnement, lorsqu'on songe que son existence n'a pas été au delà de la trente-septième année, car il mourut le 21 novembre 1695.

Une partie des productions dramatiques de Purcell a été publiée dans une collection qui a pour titre : *A Collection of ayres composed for the theatre and on other occasions, by the late M. Henry Purcell* (Collection de morceaux composés pour le théâtre et dans d'autres occasions, par feu maître Henri Purcell); Londres, 1697. Les drames et opéras dont on trouve des morceaux dans ce recueil sont ceux dont les titres suivent : 1° *Abelazor*, représenté en 1677. 2° *The vértuous Wife* (la Femme vertueuse), 1680. 3° *Indian Queen* (la Reine indienne), dont la première partie de l'ouverture égale, suivant Burney, les meilleures productions de Hændel. 4° *Dioclétien ou le Prophète*, 1690. 5° *King Arthur* (le roi Arthur), 1691. On ne connaissait cet ouvrage que par les extraits de la collection citée plus haut ; mais M. Édouard Taylor en a retrouvé la partition complète, et en a fait le sujet de deux lectures publiques, à Londres, les 11 et 12 mai 1840. Suivant l'opinion de ce savant professeur, *le Roi Arthur* est une composition de l'ordre le plus élevé, eu égard au temps où l'auteur vivait. Cet ouvrage a été publié dans la collection anglaise des Antiquaires musiciens. 6° *Amphitryon*, 1691. 7° *Gordian knot unlied* (le Nœud gordien délié), 1691. 8° *Distressed Innocence, or the Princess of Persia* (l'Innocence malheureuse, ou la Princesse de Perse), 1691. 9° *The Fairy Queen* (la Reine des fées), 1692. 10° *The old Bachelor* (le vieux Bachelier), 1693. 11° *The Married beautifull* (le beau Marié), 1694. 12° *The double Dealer* (le Fourbe), 1694. 13° *Bonduca*,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

1695, une des meilleures productions de Purcell, publiée dans la collection des Antiquaires musiciens, 13° (bis) *Dido and Æneas; ibid.* Parmi les compositions dramatiques de cet artiste dont on ne trouve pas d'extrait dans la collection citée plus haut, on remarque : 14° *Timon d'Athènes*, 1678. 15° *Theodosius, or the Force of Love* (Théodose, ou la Force de l'Amour), 1680. 16° *La Tempête*, de Dryden, 1690. 17° *Don Quichotte*, 1694. Purcell a publié en partition, chez Playford, à Londres, les morceaux de musique qu'il avait composés pour un divertissement théâtral, représenté en 1683, et pour la tragédie d'*Œdipe*, en 1692. Il a aussi publié lui-même, en 1684, sa musique pour la fête de Sainte-Cécile, exécuté le 22 novembre de l'année précédente, et, en 1691, la partition de son opéra sérieux *Dioclétien*. Il avait fait paraître, en 1683, douze sonates pour deux violons et basse continue.

Quoique Purcell eût écrit beaucoup de morceaux détachés pour le chant, on n'en avait publié qu'un petit nombre pendant sa vie; ils avaient paru dans la collection de Playford, intitulée : *The Theatre of music* (Londres, 1687). Après la mort de Purcell, sa veuve réunit tout ce qu'il avait laissé en ce genre, et en donna la collection sous le titre d'*Orpheus britannicus* (Londres, 1696). Cette édition était remplie de fautes grossières; il en fut donné une meilleure en 1702; mais elle ne contient pas toutes les pièces de la première. Playford publia, dans la même année, le deuxième volume de l'*Orpheus britannicus*. La veuve du compositeur fit aussi paraître successivement : 1° Une suite de dix sonates pour le clavecin, dont la neuvième est connue sous le titre de *Golden sonata* (Sonate d'or), à cause de son mérite. 2° Leçons pour le clavecin. 3° Les fameux *Te Deum* et *Jubilate*, et quelques antiennes dans l'*Harmonia sacra* de Playford.

Une grande quantité de musique de Purcell était restée en manuscrit; Vincent Novello (*voyez* ce nom) l'a recueillie avec soin et en a publié une belle édition complète, en soixante-douze livraisons grand in-folio, précédées d'une notice sur la vie et les ouvrages du compositeur (en quarante-quatre pages in-folio), et de son portrait. Cette collection a pour titre : *Purcell's sacred Music edited by Vincent Novello;* Londres, 1826-1836.

PURCELL (Daniel), frère du précédent, fut pendant quelques années organiste du collége de la Madeleine, à Oxford, puis remplit les mêmes fonctions à l'église Saint-André de Holborn. En 1697, il écrivit la musique de *Brutus à Albe, ou le Triomphe d'Auguste*, qui fut représenté à *Dorset-Garden*. On cite de lui un autre opéra intitulé : *Love's Paradise* (le Paradis de l'Amour), et *la Princesse d'Islande*, qu'il composa en société avec Leveridge. Purcell écrivit aussi quelques morceaux détachés pour des comédies. C'était un musicien de peu de mérite.

PURIFICAM (Jean de), chanoine régulier et maître de chapelle du monastère de Saint-Éloi, à Lisbonne, naquit en cette ville et mourut le 19 janvier 1651. Il a laissé en manuscrit beaucoup de compositions pour l'église.

PURMANN (Jean-Georges), recteur du collége de Francfort-sur-le-Mein, mort le 11 décembre 1813, est auteur d'une dissertation intitulée : *Antiquitates musicæ;* Francfort, 1776, in-4° de vingt-quatre pages.

PUSCHMANN (Adam), né en Silésie dans la première moitié du seizième siècle, était cordonnier de profession, mais avait appris la musique. Vers 1570, il fut appelé à Gœrlitz, en qualité de *cantor*. Dix ans après, il était établi à Breslau, où il paraît avoir terminé ses jours. On a de lui un livre sur un sujet intéressant, intitulé : *Gründlicher Bericht des deutschen Meister-Gesænge* (Renseignements précis sur l'art des maîtres chanteurs allemands); Gœrlitz, 1571, in-4°. Forkel indique une autre édition du même ouvrage (*Allgem. Litter. der Musik*, p. 122), sous ce titre : *Tractatus von der edlen Kunst der Meister-Sænger;* Gœrlitz, 1572; enfin, M. de Stetten en cite une troisième qui aurait été publiée en 1574, in-4° (*Histoire de l'art*, p. 531). Si toutes ces éditions sont réelles, il y a eu peu d'exemples d'un pareil succès à cette époque reculée. M. Hoffmann indique (dans son *Livre sur les musiciens de la Silésie*) l'oratorio de *Jacob et Joseph*, composé par Puschmann, et dont il existe deux manuscrits dans les bibliothèques de Breslau.

PUSCHMANN (Joseph), musicien au service du prince de Schafgotsch, à Johannisberg, en Silésie, vécut dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Il a laissé en manuscrit : 1° Concerto pour violon. 2° Deux symphonies à grand orchestre. 3° Trois quatuors pour deux clarinettes et deux cors. 4° Trois pièces en harmonie pour deux clarinettes, deux cors et deux bassons. 5° Quatre trios pour flûte d'amour, viole et basse.

PUSTKUCHEN (Antoine-Henri), né le 19 février 1761, à Blomberg, dans le comté de la Lippe, obtint, en 1790, les places de *cantor*,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

d'organiste et professeur de musique au séminaire de Detmold. Il est mort dans cette ville, en 1830, après avoir rempli ses fonctions pendant quarante ans. On a de ce musicien un ouvrage élémentaire intitulé : *Anleitung wie Singechœre auf dem Lande zu bilden sind* (Instruction pour former des chœurs de chants à la campagne); Hanovre, 1810, in-8°. Une deuxième édition de ce livre a été publiée en 1813. Pustkuchen est aussi auteur d'un livre choral pour le comté de la Lippe, publié à Hanovre, in-4°. Enfin, il a fait paraître des morceaux de chant et des chœurs, à l'usage des écoles; Detmold, 1812, in-4°.

PUTINI (Barthélemi), chanteur distingué, né en Italie vers 1730, fut attaché au théâtre de la cour de Dresde pendant quelques années, puis entra au service de l'empereur de Russie, à l'époque de la guerre de sept ans. Il se trouvait encore à Pétersbourg, en 1766.

PUTTE (Henri **VAN DE**), dont le nom latinisé est **PUTEANUS**, et que les biographes français appellent **DUPUY**, naquit à Venloo, le 4 novembre 1574. Il fit ses humanités à Dordrecht, étudia la philosophie à Cologne et le droit à Louvain, sous Juste Lipse, avec qui il se lia d'une étroite amitié. Ce fut aussi dans cette dernière ville qu'il se livra à l'étude de la musique, contre l'avis de Juste Lipse, qui n'aimait point cet art. Van de Putte se rendit ensuite en Italie, pour y visiter les principales académies; il s'arrêta d'abord à Milan, puis à Padoue, où il accepta une chaire d'éloquence, en 1601. Presque dans le même temps, il fut nommé historiographe du roi d'Espagne, et deux ans après il reçut le diplôme de citoyen romain, et fut agrégé docteur à la faculté de droit. Ces distinctions flatteuses l'avaient déterminé à se fixer en Italie, et il s'y était même marié (en 1604), lorsque la chaire de belles-lettres à l'université de Louvain lui ayant été offerte, après la mort de Juste Lipse (1606), il saisit cette occasion pour se rapprocher de sa famille et de son pays. L'archiduc Albert le nomma un de ses conseillers, et lui confia le gouvernement du château de Louvain, où il mourut le 17 septembre 1646.

L'imperfection de la méthode des hexacordes attribuée à Guido d'Arezzo, et les défauts de la solmisation par les *muances* qui en étaient le résultat, avaient été remarqués depuis longtemps; plusieurs musiciens avaient même tenté de remédier à ces défauts, proposant l'addition d'un septième nom de note aux six premiers. Van de Putte, revenant sur ce sujet, écrivit un livre pour démontrer la nécessité d'une septième syllabe, qu'il appelle *bi*. L'ouvrage où il traite cette question est intitulé : *Modulata Pallas, sive septem discrimina vocum, ad harmonicæ lectionis usum aptata philologo quodam filo*: Milan, 1599, in-8°. Il est divisé en vingt chapitres, qui furent réduits à dix-sept dans la seconde édition, publiée sous ce titre : *Musathena, seu notarum heptas, ad harmonicæ lectionis novum et facilem usum*; Francfort, 1602, in-12. C'est dans cette forme et sous ce titre qu'il fut inséré dans le second volume des œuvres de Van de Putte (p. 109-197), intitulé : *Amœnitatum humanarum diatriba XII, operum omnium, tomus secundus*; Francfort, 1615, in-12. Van de Putte avait donné précédemment un abrégé de son livre, sous le titre de *Pleias musica*: Venise, 1600, in-12, dont il y a une seconde édition intitulée : *Iter Nonianum, seu dialogus, qui Musathena* (1) *epitomen comprehendit, ad clarissimum V. Ludov. Sentalium, patricium et medicum mediol.*; Francfort, 1601, in-12, et une troisième, publiée à Hanovre, 1602, in-8° de cinq feuilles et demie. On le trouve aussi dans les *Amœnitat. humanar.*, p. 188-409. Cet abrégé est un entretien de l'auteur avec Arnold Cathius, l'un de ses amis; *Nonianum* est le nom d'une maison de campagne qu'ils allaient voir, et qui avaient appartenu à Bembo.

PUYLLOIS (Jean), ou plutôt **PULLOYS**, musicien belge du quinzième siècle, est cité par Tinctoris, dans le douzième chapitre du troisième livre de son *Proportionnaire de musique*, pour une faute de notation proportionnelle que Le Rouge (communément appelé *Rubeis*) et lui ont faite, le premier dans une messe intitulée : *Mon Cuer* (cœur) *pleure*, et Puyllois dans l'*In terra pax* de sa messe du plagal du troisième ton irrégulier (2). Aucune composition de ce musicien n'a été trouvée jusqu'à ce jour; mais il se peut qu'on en découvre dans l'avenir : ce motif m'a fait prier mon confrère et ami, M. le chevalier Léon de Burbure, de vouloir bien faire des recherches dans les archives de la cathédrale d'Anvers, source précieuse de renseignements concernant les artistes belges des quinzième et sei-

(1) Il semblerait, d'après ce titre, que la *Musathena* avait eu une édition antérieure à celle de 1602.

(2) Quod licet faciant *Le Rouge* et *Puyllois* in missis *Mon cuer pleure*, et in quodam *Et in terra pax* plagalis authenti triti irregularis, tamen est intolerabile. *Tinctoris proportionale, lib.* III, *cap.* 2.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

zième siècles. Avec la sagacité et la patience qui le distinguent, M. de Burbure a dépassé mon attente dans ses découvertes, desquelles il résulte : 1° que le nom de l'artiste dont il s'agit est écrit de ces différentes manières dans les registres : *Pyloïs*, *Puylloïs*, *Pilloïs*, *Pulloys*, et que cette dernière est préférable, parce qu'elle coïncide avec la plupart des documents contemporains; 2° que cette forme est aussi celle qui explique le mieux le sobriquet flamand de *Jean Kie* (traduction de *Jean Poulet*, ou *Pulloys*, *pullus* en latin), qu'on paraît lui avoir donné lorsqu'il n'était encore qu'enfant de chœur. Ce nom *Joannes Kie* ou *Kye* figure dans les comptes des chapelains, les premières années où Jean Pulloys prend part aux services en déchant, c'est-à-dire en 1442 et 1443; mais dès 1444, il est remplacé par le nom véritable de l'artiste; 3° que Pulloys n'était à cette époque ni chapelain, ni prêtre, mais qu'il était simplement, comme Okeghem, son condisciple, vicaire musicien laïque; il ne reçut la prêtrise que plusieurs années après; 4° qu'il prit part aux offices en musique de la collégiale jusqu'à la fin de 1447, mais qu'après la Noël de cette année, son nom disparaît des listes de présence du corps des chapelains; 5° que plus tard, maître Jean Pulloys fait partie de la chapelle du duc de Bourgogne, où, en 1463, il occupait la place de premier chapelain (*primus capellanus Domini Ducis*), et qu'alors il est prêtre et qualifié de *maître ès arts*; 6° qu'il revint la même année à Anvers, où le chapitre lui donna un canonicat dans l'église où il avait commencé sa carrière musicale, et qu'il y retrouva Barbireau, Wyngaert, Jacotin (*voyez* ces noms) et d'autres excellents musiciens, ses anciens amis; enfin, que depuis cette époque, Pulloys ne quitta plus cette position; 7° et finalement, que dans son testament, passé le 18 juin 1478, il est qualifié de *Venerabilis vir Dominus Johannes Pulloys*, et qu'il mourut deux mois après (23 août 1478).

PYRANDRE, musicien grec, cité par Athénée (liv. XIV, c. 9), a écrit un *Traité des joueurs de flûte* qui n'est pas venu jusqu'à nous.

PYTHAGORE, philosophe illustre, naquit à Samos, dans la 49me olympiade, c'est-à-dire environ 580 ans avant l'ère chrétienne. La vie de ce sage est environnée de ténèbres et de fables : ce qui paraît avoir quelque certitude dans les faits qui le concernent se réduit à ce qui suit : Son précepteur fut Hermodamus, disciple de Créophile, qui avait accordé l'hospitalité à Homère; plus tard il devint l'élève de Phérécide. A l'âge de dix-huit ans, il quitta sa patrie pour voyager en Phénicie et en Égypte. Après un long séjour près des prêtres d'Héliopolis et de Memphis, il retourna en Grèce, visita Sparte pour s'instruire de ses lois, arriva à Samos, alors gouvernée par le tyran Polycrate, et enfin passa en Italie et se fixa à Crotone, où il eut de nombreux disciples qui se faisaient initier à une sorte de culte secret, établi par le maître. Ce qu'on rapporte de l'institut fondé par Pythagore est si rempli de merveilleux, qu'il serait aujourd'hui à peu près impossible d'y démêler la vérité; on sait seulement avec certitude qu'à la suite d'une émeute, les Crotoniates attaquèrent les pythagoriciens réunis dans la maison de Milon, l'un d'eux; que la plupart périrent, et que Pythagore lui-même n'échappa au danger que par la fuite. Mais la persécution contre les pythagoriciens s'étant étendue dans les autres villes d'Italie, il trouva la mort à Métaponte.

Il y a peu de certitude sur ce qu'on rapporte de la doctrine de Pythagore, car il ne paraît pas avoir écrit, et la tradition qui l'a transmise jusqu'aux écrivains les plus respectables de l'antiquité, l'a sans doute modifiée et altérée. Ce qu'on en sait n'a de caractère d'authenticité que par quelques fragments de Philolaüs, par le *Timée* de Platon, et par ce qu'Aristote en rapporte; car cette doctrine a subi de si importantes altérations dans l'école d'Alexandrie et dans la philosophie néoplatonicienne, qu'on ne peut accorder une confiance entière aux assertions de Jamblique, de Porphyre et de quelques autres. Ce qui paraît certain et hors de toute discussion, c'est que Pythagore et ses disciples immédiats considéraient le monde comme un tout harmonieusement ordonné, en ce que des proportions numériques établissaient des rapports exacts entre le tout et ses parties. Les nombres étaient donc considérés dans la doctrine pythagoricienne comme l'âme du monde; et la perfection des rapports qu'ils établissaient entre toutes choses constituait l'harmonie universelle, qui régissait les mouvements des astres comme les moindres atomes de la création. Suivant cette théorie, les astres, dans leurs révolutions, formaient un concert de consonnances analogue à celui que les sons de la musique font entendre entre eux (*voyez* sur ce sujet les articles de PHILOLAUS, TIMÉE DE LOCRES, PLATON, PTOLÉMÉE, MACROBE, CENSORIN et KEPLER). La découverte des proportions numériques de quelques-uns des inter-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

valles de la musique est attribuée à Pythagore. Nicomaque rapporte à ce sujet une anecdote dans son *Traité de musique* (p. 11, *éd. Meibom*), qui a été répétée par beaucoup d'écrivains, sans faire remarquer que le fait en lui-même porte la preuve de sa fausseté. Suivant ce théoricien, Pythagore, passant devant l'atelier d'un maréchal, fut étonné d'entendre les marteaux des forgerons produire les consonnances de l'octave, de la quinte, de la quarte, et la dissonance du ton ou seconde majeure. Cette singularité remarquable le fit entrer dans la boutique du maréchal; il pesa les marteaux et vit que la différence des sons provenait de celle de leurs poids. Alors il prit quatre cordes de même matière, d'égale longueur et grosseur, les tendit et y suspendit des poids égaux à ceux des marteaux; il trouva que la corde tendue par un poids de douze livres sonnait l'octave de celle qui n'était tendue que par un poids de six livres, d'où il tira la proportion 2 : 1 pour celle de l'octave. La corde tendue par un poids de huit livres sonnait la quinte, d'où la proportion de 3 : 2. La corde tendue par un poids de neuf livres faisait entendre la quarte, d'où la proportion 4 : 3; enfin les cordes tendues par huit et par neuf livres donnaient la proportion du ton majeur. Ainsi se trouva expliqué le phénomène qui avait frappé l'oreille de Pythagore à l'addition des coups de marteaux des forgerons. Il est pourtant évident que ce n'étaient point les marteaux qui vibraient lorsqu'ils frappaient le fer, mais l'enclume, et conséquemment que leurs poids ne pouvaient exercer d'influence que sur l'*intensité* et non sur l'intonation des sons. Quoi qu'il en soit, les proportions numériques des intervalles d'octave, de quinte et de quarte sont attribuées à Pythagore depuis la plus haute antiquité, ainsi que le principe qui lui faisait rejeter le témoignage de l'oreille dans l'appréciation de la justesse de ces intervalles, et n'admettait que le calcul comme criterium de cette justesse. Longtemps après, Aristoxène (*voyez* ce nom) soutint une doctrine contraire.

Aristide Quintilien attribue à Pythagore l'invention de la notation grecque de la musique en usage de son temps (*De Musica, lib.* I, *p.* 28, *apud Meibom.*); mais celle qui est connue sous son nom n'est qu'une modification d'une autre plus ancienne (*voyez* à ce sujet un Mémoire de Perne, dans la *Revue musicale*, t. III, pp. 433-441, et les planches).

PYTHOCLIDE, joueur de flûte, fut l'inventeur du mode mixolydien. Aristote, cité par Plutarque (*in Pericl.*, *p.* 280, *lin.* 5ª, *edit. Steph. Græc.*), assure qu'il fut le maître de musique de Périclès.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Q

QUADRI (Dominique), professeur de musique, né à Vicence, dans les derniers mois de 1801, fit, dans sa jeunesse, de bonnes études littéraires et scientifiques. La musique ne fut d'abord pour lui qu'un objet d'agrément; mais plus tard il résolut de se livrer sans réserve à la culture de cet art. La position de son père, conseiller-secrétaire du gouvernement à Venise, lui fournit l'occasion de recevoir, dans cette ville, des leçons du P. Marsand (*voy.* ce nom); puis Quadri se rendit à Bologne, et y compléta son instruction musicale sous la direction de Marchesi, de Donelli et de Pilotti, tous élèves de Mattei (*voy.* ce nom). L'esprit d'analyse, par où se distinguait le jeune Quadri, lui fit bientôt apercevoir les défauts de la méthode routinière de ses maîtres : il leur demandait incessamment la raison des règles; mais l'autorité de l'école était la seule qu'on lui donnât. La lecture de plusieurs ouvrages de théorie, publiés depuis peu en France, lui fit concevoir le dessein d'écrire des éléments d'harmonie appuyés sur une base plus solide que l'enseignement traditionnel, lesquels pourraient servir d'introduction à la science du contrepoint. Après plusieurs années passées à Bologne, il partit pour Naples, où la méthode d'enseignement ne lui parut pas plus avancée qu'à Bologne. En 1830, il entreprit de faire connaître ses idées didactiques dans un ouvrage intitulé : *La Ragione armonica*. Quadri s'était proposé d'y donner des basses chiffrées ou partimenti de Mattei, d'après son système de classification des accords, assez semblable à celui de Langlé (*voy.* ce nom), en ce qu'il procédait à la génération des groupes fondamentaux de sons par des superpositions de tierces. Une vive opposition se manifesta aussitôt contre cette théorie, parmi la plupart des professeurs napolitains; et la publication de *la Ragione armonica* se trouva arrêtée par le petit nombre des souscripteurs dès la deuxième livraison.

Persuadé de la bonté de son système, Quadri ne se découragea pas après ce premier échec. En 1831, il ouvrit une école publique pour l'enseignement de l'harmonie, et entreprit de réfuter dans ses leçons orales les objections qui lui avaient été faites. La lutte recommença plus ardente; toutefois l'avantage parut être du côté du jeune professeur, homme d'esprit, plein de zèle et de feu, qui s'exprimait avec élégance et clarté. Parmi ses élèves se trouvaient quelques jeunes compositeurs qui, depuis lors, se sont fait connaître par leurs ouvrages. En 1832, Quadri publia l'ensemble de son système dans un livre intitulé *Lezioni d'armonia* (Naples, Tramenter, 1 volume in-4°). Une deuxième édition de cet ouvrage fut donnée à Rome, en 1835, par l'abbé Alfieri, à la typographie des beaux-arts, et l'auteur alla en publier une troisième, dans la même ville en 1841, en un volume in-4° de 95 pages, avec 44 pages d'exemples pratiques. Dans l'automne de la même année, l'auteur de cette notice trouva Quadri à Naples, et reconnut en lui un musicien aussi instruit qu'intelligent. Sa position n'était pas heureuse. Ne trouvant pas dans ses leçons des moyens d'existence suffisants, il était obligé d'accepter l'hospitalité qu'on lui offrait dans les maisons de campagne des environs de Naples, comme professeur de solfége et de chant. Bientôt cette ressource vint à lui manquer, et la nécessité l'obligea à retourner en Lombardie. Arrivé à Milan au printemps de 1842, il essaya d'y mettre en vogue son système d'harmonie; mais là comme à Naples il

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

eut des luttes à soutenir contre la critique. La mauvaise fortune, qui l'avait maltraité depuis sa jeunesse, avait porté atteinte à sa constitution. Malade et découragé, il ne se sentit pas la force de résister à ses adversaires; son mal s'aggrava, et le 29 avril 1843, il mourut à l'âge de quarante et un ans.

QUADRIO (François-Xavier), littérateur italien, né à Ponte, dans la Valteline, le 1er décembre 1695, entra dans la société des Jésuites après avoir terminé ses études à l'université de Pavie, enseigna à Padoue et à Bologne, séjourna à Modène, à Rome, à Milan, et sortit en 1744 de chez les Jésuites. Ayant obtenu du pape la permission de porter l'habit de prêtre séculier, il vécut à Milan, occupé de travaux littéraires et scientifiques. Dans ses dernières années il se retira au couvent des Barnabites de cette ville, et y mourut le 21 novembre 1756. Au nombre des ouvrages de ce savant se trouve celui qui a pour titre : *Della storia e della ragione d'ogni poesia;* Bologne et Milan, 1739-1759, 7 vol. in-4°. Il y traite de divers objets relatifs à la musique, à la cantate, à l'opéra et à l'oratorio, dans les tomes 2e et 3e.

QUAGLIA (Jean-Baptiste), premier organiste de l'église Sainte-Marie-Majeure, à Bergame, vécut dans la seconde moitié du dix-septième siècle. On a imprimé de sa composition : *Motetti a voce sola, libro primo;* Bologne, Jacques Monti, 1668, in-8°.

QUAGLIA (Augustin), né à Milan en 1744, fit ses études musicales sous la direction de Fioroni et de Carlo Monza. Il succéda à ce dernier dans la place d'organiste de la cathédrale, et en 1802 il obtint celle de maître de chapelle de cette église. Il vivait encore à Milan en 1812. Des copies manuscrites de ses compositions pour l'église sont répandues en Italie. L'abbé Santini, de Rome, possède un *Magnificat* à 4 voix sous son nom.

QUAGLIATI (Paul), compositeur de l'école romaine, fut considéré comme un des clavecinistes les plus distingués, au commencement du dix-septième siècle. Le catalogue de la musique de l'abbé Santini lui donne le titre de maître de chapelle de l'église Sainte-Marie Majeure, en 1612; cependant il ne figure pas parmi les maîtres de cette chapelle, dont l'abbé Baini a donné la liste dans ses Mémoires sur la vie et les ouvrages de J. Pierluigi de Palestrina (note 440). Della Valle prétend (*Della musica dell' età nostra*, dans les œuvres de J. B. Doni, t. II, p. 251) que Quagliati fut le premier qui introduisit à Rome le chant dramatique, ou qui du moins le traita avec grâce; mais il est évident qu'Emilio del Cavaliere eut ce mérite avant lui, ou du moins en même temps. Le même Della Valle cite une sorte de drame à 5 voix et 5 instruments composé par Quagliati en 1606, et qui fut exécuté dans un char, au carnaval de cette année; c'est sans doute ce même drame qui a été publié sous ce titre : *Carro di fedeltà d'Amore rappresentato in Roma da cinque voci per cantar soli et insieme, con aggiunto d'arie a una, due e tre voci;* Rome, 1611, in-fol. On ne comprend pas ce que veulent dire les auteurs du *Dictionnaire historique des musiciens* (Paris, 1810-1811), lorsqu'ils écrivent cette phrase : *Il* (Quagliati) *est le premier qui introduisit dans les eglises le chant à plusieurs parties.* Cette absurde proposition est démentie par les faits rapportés en cent endroits de leur propre livre. L'abbé Santini, de Rome, possède dix-neuf motets à huit voix, de Quagliati, ainsi qu'un *Dixit* à douze voix. On trouve des morceaux de Quagliati dans la collection qui a pour titre : *Canzonette alla romana di diversi eccellentissimi musici romani a tre voci;* Anvers, P. Phalèse, 1607, in-4° obl. On connaît aussi de ce maître un ouvrage intitulé : *Motteti e dialoghi a 2, 3, 4, 5 e 8 voci; Roma, appresso Robletti,* 1620.

QUAISAIN (Adrien), né à Paris, en 1766, fut enfant de chœur à l'église Saint-Jacques du Haut-Pas, et y apprit à chanter. Après la clôture des églises, qui suivit les événements de la révolution, il reçut de Berton des leçons d'harmonie. En 1797 il se fit acteur d'opéra, et débuta au *Théâtre des Amis des arts*, autrement *théâtre Molière*, rue Saint-Martin, dans un opéra de sa composition intitulé *Sylvain et Lucette* ou *La Vendange*, qui eut un succès agréable. Au mois d'avril 1799 Quaisain fut nommé chef d'orchestre du théâtre de l'Ambigu-Comique. Il prit sa retraite de cet emploi en 1819, après vingt ans de service, et mourut le 15 mai 1828, à l'âge de soixante-deux ans. Il composa la musique d'un grand nombre de mélodrames, entre autres : *Tekely, le Jugement de Salomon, la Prise de Jérusalem, le Fils banni, Jean de Calais,* et *le Belvédère* ou *la Vallée de l'Etna*.

QUALENBERG (Jean-Michel), clarinettiste de Vienne, entra au service de l'électeur palatin en 1772, et mourut à Manheim en 1793. Il a fait insérer dans la Correspondance musicale de Spire (année 1791, p. 169) un morceau intitulé : *Histoire véritable d'un violon de Steiner* Qualenberg avait le titre de conseiller de cour de l'électeur palatin.

QUANDT (Chrétien-Frédéric), écrivain.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sur la musique et acousticien, naquit à Herrnhut, en Saxe, le 17 septembre 1766. Après avoir fait ses humanités au collége de Niesky, près de Gœrlitz, il commença un cours de théologie; mais il abandonna cette science pour la médecine, qu'il étudia à Jéna depuis 1788 jusqu'en 1791, où il reçut le grade de docteur. Il fit alors un voyage à Londres pour y étudier la médecine expérimentale dans les hôpitaux. De retour à Niesky, en 1793, il s'y livra à l'exercice de son art. Son mérite le fit choisir en 1797, par la société des arts de la Lusace supérieure, pour un de ses membres. Il lui fournit plusieurs morceaux intéressants pour ses mémoires; mais une maladie de poitrine vint l'arrêter dans ses travaux, et le conduisit au tombeau le 30 janvier 1806, et non le 6 octobre, comme le dit M. Becker. Quandt s'est particulièrement fait connaître par ses travaux sur la musique et sur l'acoustique. Depuis son enfance, il avait montré d'heureuses dispositions pour cet art. Il jouait bien du piano; mais l'acoustique appela particulièrement son attention. Les écrits de Chladni lui avaient fourni l'idée d'un instrument à frottement auquel il donna, comme ce savant acousticien, le nom d'*Euphone*, mais qui était absolument différent de celui de Chladni, sous le rapport de la construction. On lui doit aussi des essais de perfectionnement pour la harpe éolienne et pour l'harmonica. Enfin il construisit deux pianos qui obtinrent les éloges des connaisseurs. Il était peintre distingué, et avait une rare habileté dans l'équitation. Comme écrivain sur la musique, Quandt s'est fait connaître par les morceaux suivants : 1° Essais et observations sur la harpe éolienne, dans le recueil mensuel de la Lusace (*Lausitzische Monatschrift*, 1795, nov., n° 11), et dans le Journal des modes (mars 1799). — 2° Sur l'Harmonica et les instruments du même genre, avec des observations sur le son d'harmonica en général (*Lausitz. Monatschrift*, 1797, mars, n° 2). — 3° Sur les sons qu'on tire du verre et d'autres corps (Gazette musicale de Leipsick, 2e année page 321). — 4° Supplément à la Dissertation de Knecht sur l'harmonie (Gazette musicale de Leipsick, tome I, pages 346 et suiv.).

QUANTZ (Jean-Joachim) ou QUANZ, flûtiste célèbre, naquit à Oberschaden, dans le Hanovre, le 30 janvier 1697. Devenu orphelin à l'âge de dix ans, il alla prendre des leçons de musique chez son oncle, qu'il perdit au bout de quelques mois, puis chez le musicien de ville qui lui avait succédé. Il demeura sept ans et demi chez celui-ci, et apprit à jouer du violon, du hautbois et de la trompette. Kiesewetter, organiste de quelque mérite, lui donna aussi des leçons de clavecin. Les compositions de Hoffman, de Heinichen et de Telemann avaient été d'abord les objets de ses études; les chanteurs et les virtuoses étrangers qu'il entendit ensuite dans la chapelle du duc de Merseburg commencèrent à perfectionner son goût, et lui inspirèrent le désir de voyager pour augmenter son savoir. Dresde, où se trouvaient alors plusieurs artistes distingués, lui parut le lieu le plus convenable pour la réalisation de ses projets : il s'y rendit en 1714. Cependant les difficultés qu'il y rencontra pour assurer sa subsistance l'obligèrent à s'en éloigner, et la seule ressource qui s'offrit à lui fut de se retirer à Radeberg, chez le musicien de la ville, qu'il aida dans ses fonctions, en donnant des leçons et jouant des danses dans les fêtes de village. L'incendie qui réduisit en cendres cette petite ville l'obligea à chercher asile à Pirna, chez un autre musicien, qui lui communiqua les concertos de Vivaldi, considérés alors comme les meilleures compositions dans leur genre, et qui devinrent les modèles de ses premiers essais. La proximité de Pirna et de Dresde lui permit de faire de fréquents voyages dans cette dernière ville et d'y connaître Heine, bon musicien de ville, qui consentit à le recevoir chez lui, en qualité de prévôt. Fixé dans la capitale de la Saxe en 1716, il y puisa dans la société de Pisendel, Veracini, Hebenstreit, Weiss, Richter et Buffardin, le goût du beau, et le sentiment d'une perfection relative qu'il s'efforça d'atteindre. Dans l'année suivante, le maître de chapelle Schmidt, après avoir entendu Quantz jouer un concerto de trompette, voulut l'attacher à la chapelle électorale pour cet instrument; mais le jeune artiste préféra la position de hautboïste qui lui était offerte dans la chapelle royale de Varsovie : il se rendit dans cette ville en 1718, et ce fut alors que, désespérant de parvenir à l'habileté qu'il désirait sur le violon et sur le hautbois, il s'attacha spécialement à la flûte, sous la direction de Buffardin et de Pisendel. Ses premiers essais de composition consistèrent en quelques morceaux pour cet instrument. Guidé par son instinct, il les écrivit sans avoir étudié les règles de l'harmonie; mais bientôt il sentit la nécessité de connaître ces règles, et le compositeur bohème Zelenka lui donna les premières leçons de contrepoint. La formation de l'excellent opéra de Dresde amena au service du roi de Pologne, en 1719, des chanteurs de premier ordre, tels que Senesino, Borselli, Durantasti et les cantatrices Tesi et Faustina. En écoutant ces grands artistes, Quantz comprit qu'il devait apprendre d'eux l'art

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de chanter sur son instrument, et ils devinrent ses modèles. Accompagné de Weiss et de Graun, il se rendit à Prague en 1723, pour assister à l'exécution de l'opéra de Fux, *Costanza e Fortezza*, composé à l'occasion du couronnement de l'empereur Charles VI, comme roi de Bohême. On avait réuni, pour cette exécution solennelle, cent chanteurs et deux cents instrumentistes. Ce fut là que Quantz entendit pour la première fois Tartini, dont il admira le beau son et le mécanisme, quoiqu'il trouvât son style sec et dépourvu de charme.

En 1724, Quantz obtint du roi la permission d'accompagner à Rome le comte de Lagnasco, ambassadeur de Pologne près du saint-siége. A peine arrivé dans cette ville, il alla chez Gasparini, qui lui donna quelques leçons de contrepoint. L'année suivante il se rendit à Naples, où il trouva Hasse, qui étudiait alors sous la direction d'Alexandre Scarlatti, et qui présenta son compatriote à ce grand maître. Scarlatti n'aimait pas les instruments à vent, parce qu'ils étaient fort imparfaits de son temps; mais lorsqu'il entendit Quantz, il avoua qu'il ne croyait pas qu'on pût tirer de la flûte des intonations si justes et de si beaux sons. Une aventure d'amour, qui faillit coûter la vie au virtuose, l'obligea de quitter Naples à l'improviste. De retour à Rome, il y entendit le fameux *Miserere* d'Allegri pendant la semaine sainte, puis il visita les principales villes d'Italie. A Venise, il se lia d'amitié avec Vinci, Porpora et Vivaldi. Le 15 août 1726, il arriva à Paris. Le style de la musique française ne le satisfit point, et l'orchestre de l'Opéra lui parut fort mauvais, quoiqu'il accordât des éloges à quelques artistes, particulièrement à Forqueray, à Marais, pour la basse de viole; à Batiste, pour le violon; à Blavet, pour la flûte. Ce fut à Paris que Quantz fit un premier essai de perfectionnement pour ce dernier instrument, en y ajoutant une deuxième clef. Après huit mois de séjour dans cette ville, il fut rappelé à Dresde, mais il voulut visiter l'Angleterre avant d'y retourner, et arriva à Londres le 20 mars 1727. L'Opéra, dirigé par Hændel, y était alors dans sa plus grande splendeur. On y remarquait parmi les chanteurs Senesino, la Cuzzoni et la Faustina; l'orchestre, en grande partie composé de musiciens allemands, était excellent. Des offres avantageuses furent faites à Quantz pour le retenir à Londres; mais sa parole était engagée avec la cour de Saxe, et il partit pour Dresde, où il arriva le 23 juillet, après avoir traversé la Hollande, le Hanovre et Brunswick.

La longue absence de Quantz, ses voyages, ses relations avec les artistes célèbres en tout genre, avaient mûri son talent. Il reparut à Dresde avec éclat, et son traitement y fut doublé par la cour. Dans la même année, il suivit le roi à Berlin. La reine de Prusse, charmée de son talent, lui fit offrir une place dans sa musique, avec des appointements de 800 écus; mais le roi son maître ne permit pas qu'il quittât son service. La seule chose qu'il lui accorda, fut de faire un voyage chaque année pour donner des leçons de flûte au prince royal, qui plus tard fut roi de Prusse, sous le nom de Frédéric II. Après la mort du roi de Pologne (1733), son successeur (Frédéric-Auguste), voulant garder Quantz à son service, lui accorda un traitement de huit cents thalers, et la permission de faire deux voyages chaque année pour visiter son royal élève. En 1734 Quantz publia ses premières sonates pour la flûte. Il se maria en 1737 avec la veuve d'un musicien de la cour de Dresde, nommé *Schindler*, et deux ans après il établit une manufacture de flûtes, suivant son nouveau système. Cette entreprise fut heureuse, et l'artiste y gagna beaucoup d'argent. Frédéric II, étant monté sur le trône en 1741, lui fit offrir des appointements de 2,000 thalers (7,500 francs) avec promesse de lui payer chacune de ses compositions, s'il consentait à se fixer à Berlin. Ces propositions furent acceptées, et Quantz s'éloigna de la cour de Dresde. Sa faveur auprès de Frédéric fut sans bornes. Ses fonctions consistaient à se rendre chaque jour chez le roi pour jouer avec lui des duos de flûte, ou essayer de nouveaux concertos, à écrire toute la musique que Frédéric exécutait, enfin, à battre la mesure des concertos aux concerts qui avaient lieu chaque soir dans les appartements du roi.

Indépendamment de la clef qu'il avait ajoutée à la flûte, Quantz contribua à l'amélioration de cet instrument par l'invention de la pompe d'allonge pour la pièce supérieure, qui permet de maintenir l'accord de l'instrument avec l'orchestre, lorsqu'il s'échauffe et tend à monter. Cette invention n'a été introduite en France que longtemps après. Cet artiste célèbre fit plus encore pour l'art, en publiant son *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière*, dont les éditions et les traductions se sont multipliées, et qui peut être encore lu avec fruit, nonobstant les progrès que l'art a faits dans l'espace de plus d'un siècle écoulé depuis la publication de ce livre. Après trente-deux ans d'une existence heureuse et honorable à la cour de Prusse, Quantz mourut à Potsdam, le 13 juillet 1773, à l'âge de soixante-seize ans. C'est à lui que l'art de jouer de la flûte est redevable de ses progrès les plus.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

considérables. Son activité fut prodigieuse, car il a écrit pour le service du roi de Prusse près de trois cents concertos pour flûte avec orchestre, plus de deux cents morceaux à flûte seule, beaucoup de duos, de quatuors et de trios, malgré les soins qu'exigeaient sa manufacture de flûtes, et son service quotidien à la cour. La plus grande partie de cette musique est restée en manuscrit chez le roi de Prusse, et le public n'en a presque rien connu. Quantz était encore à Dresde quand il publia son premier œuvre intitulé : *Sei sonate a flauto traverso con basso per violoncello o cembalo*, op. 1. Dresde, 1739, in-fol. oblong. Son œuvre deuxième consiste en six duos pour deux flûtes; Berlin, 1759. A l'égard de deux œuvres de solos publiés à Amsterdam et à Paris, sous son nom, ils ne sont pas de lui. Quelques concertos manuscrits de Quantz sont indiqués dans le catalogue de Westphal à Hambourg (1782). On a aussi de cet artiste des mélodies pour les hymnes de Gellert, Berlin, 1760, in-8°.

Quantz s'est fait connaître avantageusement comme écrivain par les ouvrages suivants : 1° *Versuch einer Anweisung die Flœte traversiere zu spielen mit verschiedenen zur Beförderung des guten Gesmacks in der praktischen Musik dienlichen Anmerkungen begleitet, und mit Exempeln erlautert*, Berlin, 1752, in-4° de 45 feuilles, avec 24 planches. La deuxième édition de cet ouvrage a paru à Breslau, en 1780, in-4°. Il y en a une troisième de 1789, à Breslau, chez Korn, in-4°. Il en a été fait une traduction française qui a été publiée sous ce titre : *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière, avec plusieurs remarques pour servir au bon goût de la musique, le tout éclairci par des exemples;* Berlin, 1752, in-4° avec 24 planches. Lustig a publié aussi une bonne traduction hollandaise de ce livre, avec des notes, intitulée : *Grondig onderwys van den Aardt en de regte behandeling der Dwarsfluit*, etc.; Amsterdam, Olofsen, 1755, in-4°. — 2° *Application pour la flûte traversière avec deux clefs;* Berlin (sans date), in-fol. — 3° *Herrn J. J. Quantzen Lebenslauf, von ihm selbst entworfen* (Notice sur la vie de M. J. J. Quantz, écrite par lui-même); dans les Essais historiques et sur la musique de Marpurg, t. I, p. 197-250. Moldenit (voyez ce nom) avait fait une critique de l'Essai sur l'art de jouer de la Flûte, dans une lettre intitulée : *Schreiben an Hrn. Quantz, nebst einigen Anmerkungen über dessen Versuch einer Anweisung die Flœte traversiere zu spielen* (sans nom de lieu et sans date); Quantz répondit à cette critique dans les Essais historiques et critiques de Marpurg, t. IV, p. 153-191.

QUATREMÈRE DE QUINCY (Antoine-Chrysostome) est né à Paris, le 28 octobre 1755. Successivement représentant de la commune de Paris, après la révolution de 1789, membre de l'assemblée législative et du conseil des Cinq-Cents, secrétaire général du département de la Seine (en 1800), membre de l'Institut (Académie des inscriptions), et secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts, il a donné sa démission de ce dernier emploi en 1839, pour vivre dans la retraite. Il est mort le 28 décembre 1849. On a de ce savant des écrits estimés sur les arts et les antiquités. Amateur passionné de musique italienne, il fut un des soutiens du fameux théâtre des Bouffons qu'on établit à Paris en 1789. A l'occasion de l'institution de ce spectacle, il fit alors insérer dans le *Mercure de France* (année 1789, mars, pages 124 et suiv.), un morceau intitulé : *De la nature des opéras bouffons, et de l'union de la comédie et de la musique dans ces pièces.* Il a été tiré des exemplaires séparés de cette dissertation; Paris, 1789, 2 feuilles in-8°. On l'a aussi réimprimée dans les Archives littéraires (tome XVI, page 3). Le docteur Frédéric-Auguste Weber a traduit en allemand cet écrit, et l'a fait insérer par extraits dans la Correspondance musicale de Spire (année 1792, pages 122, 149, 167, 197, 203, 209). En sa qualité de secrétaire perpétuel de l'Académie royale des beaux-arts, Quatremère de Quincy a prononcé dans les séances publiques de cette académie et fait imprimer : 1° *Notice historique sur la vie et les ouvrages de Paisiello;* Paris, Didot, 1827, in-4°. — 2° *Notice historique sur la vie et les ouvrages de M. de Monsigny;* Paris, Didot, 1818, in-4°. — 3° *Notice historique sur la vie et les ouvrages de Méhul;* Paris, Didot, 1819, in-4°.

QUEDENFELD (W.), professeur de piano à Dresde, a publié dans cette ville, chez Hilscher, en 1790, Trois sonates pour le clavecin.

QUEHL (Jacques), pasteur à Eisenach et en dernier lieu à Georgenthal, dans le duché de Saxe-Cobourg, a fait imprimer, à l'occasion de la dédicace d'un orgue nouvellement érigé dans ce village, un sermon intitulé : *Von der edlen Vocal-und Instrumental-Musik Vortrefflichkeit und Nutzbarkeit* (De l'excellence et de l'utilité de la noble musique vocale et instrumentale), Gotha, 1682, in-4°.

QUEISSER (Charles-Traugott), excellent tromboniste allemand, est né le 11 janvier 1800, à Dœben, près de Grimma, en Saxe, où son père était aubergiste. Sans maître, il apprit les

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

éléments de la musique, et montra de si heureuses dispositions, que ses parents se décidèrent à l'envoyer chez le musicien de ville Barth, à Grimma. Il y apprit à jouer de tous les instruments, suivant l'usage de l'éducation chez les musiciens de ville, en Allemagne; et, chose remarquable, le trombone fut celui dont on lui donna les plus faibles notions. Mais la nature l'avait destiné à devenir tromboniste, et, par ses études personnelles, il parvint au plus haut degré d'habileté, tirant le plus beau son de l'instrument, et se jouant des plus grandes difficultés. En 1817, Queisser se rendit à Leipsick; il y fut placé à l'orchestre du théâtre en 1821. Depuis 1824, il y joue de l'alto, et ne se fait entendre comme tromboniste que dans de rares occasions. Il s'est fait admirer par son talent à Francfort, à Dresde et dans quelques autres villes. Son frère Jean-Théophile, né à Dœben en 1808, est aussi habile artiste sur le trombone. Il occupe la place de tromboniste solo dans la chapelle royale de Dresde. On ne connaît de la composition de Queisser que des danses allemandes pour orchestre; Leipsick, Breitkopf et Hærtel.

QUENSTEDT (Jean-André), docteur et professeur en théologie, assesseur du consistoire, à Wittenberg, naquit à Quedlinbourg, le 13 août 1617, et mourut à Wittenberg, le 22 mai 1688. On a de lui un écrit intitulé : *De præcibus publicis, psalmorum, necnon sacrorum ordine*, Wittenberg, 1686. Selon l'ancien lexique de Gerber, cette dissertation se trouve aussi dans un autre ouvrage du même auteur, intitulé *Antiquitates biblicæ et ecclesiasticæ*.

QUENTIN (Louis), violoniste de l'Opéra de Paris, entra à l'orchestre de ce théâtre en 1700, et se retira en 1746 avec la pension, après quarante ans de service. Il a publié, depuis 1713 jusqu'en 1737, quatre œuvres de sonates pour le violon, et trois livres de trios pour deux violons et basse continue.

QUERCU (Simon DE), premier chantre ou maître de chapelle de Louis Sforce, duc de Milan, naquit dans le Brabant, vers la seconde moitié du quinzième siècle. Gruber pense que le nom latin sous lequel il est connu est la traduction de *Du Quesne*, et Valère André, suivi par Foppens, l'appelle *Van der Eyken*. Pacquot lui conserve le nom de *Quercu*. Pour moi, je crois que le nom véritable de cet artiste était *Eikenhout*, nom flamand de *Duchesne* ou *Duchêne*, signification exacte de *de quercu*. On ne sait sur quelle autorité Gerber dit (1) que ce musicien naquit à Bruxelles; de Quercu se qualifie simplement de *Brabançon* au titre de l'ouvrage dont il sera parlé tout à l'heure : *per Simonem Brabantinum de Quercu, cantorem ducum Mediolanen. confectum*. Je crois avoir lu quelque part que l'artiste dont il s'agit était de Bois-le-Duc; mais ce souvenir est vague. Les deux jeunes ducs Maximilien et François-Marie Sforce ayant été envoyés par leur père à Vienne, auprès de l'empereur Maximilien, De Quercu les y accompagna, et y publia un petit traité de musique intitulé : *Opusculum musices per quam brevissimum de Gregoriana et figurativa atque contrapuncto simplici percommode tractans : omnibus cantu observantibus utile ac necessarium*, Vienne, Winterburger (1), 1509, in-4°. L'épître dédicatoire de cet opuscule est datée de Milan, 1508. Les circonstances du voyage de Quercu à Vienne sont rapportées par lui-même dans sa préface. J'ai indiqué dans la 1re édition de la *Biographie des Musiciens*, comme la deuxième édition du même ouvrage, celle qui fut publiée à Landshut en 1518; c'était une erreur où m'avaient entraîné Forkel et Gerber; la deuxième édition véritable, dont l'existence me fut d'abord révélée par Georges Pray (2), et dont j'ai acquis ensuite un exemplaire, porte exactement le même titre : le frontispice est orné d'une charmante gravure sur bois d'Albert Durer, et porte au bas ces mots : *Dns Joan. Weyssenburger Nurembergæ impressit*. Au dernier feuillet, après le mot *telos* (fin), on lit :

Weyssenburgerus tenui me grammate pressit
Nomine Joannes cui labor iste placet,

1513, in-4° gothique de 34 feuillets non chiffrés. Valère André, Foppens et Paquot n'ont pas connu ces éditions. Walther (3) a cité, sous la date de 1516, l'édition de Landshut, qui est la troisième; toutefois la date véritable est celle qui est donnée par Conrad Gesner, sous ce titre abrégé : *Libellus de musica gregoriana et figuralina ac contrapuncto simplici, cum exemplis;* Landshut, 1518, in-8°. Valère André, Foppens et Paquot ont altéré ce titre. Des exemplaires de la première édition et de la troisième

(1) *Neues histor. Biograph. Lexikon der Tonkünstler*, tom Ier, p. 783.

(1) Forkel, *Allgemeine Litteratur der Musik*, p. 398, écrit le nom de l'imprimeur *Winterburg*; il a été copié par Gerber, Becker, Lichtenthal et tous les autres biographes et bibliographes; mais ce nom est *Winterburger*, c'est-à-dire de *Winterburg*, parce que le typographe dont il s'agit était né dans un petit village ainsi nommé et situé près de Kreutznach (Bas-Rhin). Il fut imprimeur à Vienne dans les dernières années du quinzième siècle et au commencement du seizième.

(2) *Index rarior. libror. Biblioth. Universit. regiæ Budensis*; Buda, 1781, part. II, p. 247.

(3) *Musikal. Lexikon*, p. 608.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de cet opuscule sont à la Bibliothèque impériale de Paris. Simon de Quercu se trouvait encore à Vienne en 1513, car il y fut l'éditeur d'un volume contenant tout l'office des morts suivant l'usage de Padoue, lequel est intitulé : *Vigilii cum Vesperis et exequiis mortuorum annexis canticis eorundem et ceteris in eisdem pro more subnotatis.* A la fin du volume, on lit : *Hunc emendatissimum Vigiliarum majorum et minorum codicem : annexis canticis : Vesperis : et exequiis defunctorum secundum ritum ecclesiæ Patavien. impressit Joh. Winterb. civis Viennensis. Emendatore D. Simone de Quercu Brabantino ;* Vienne, 1513, petit in-fol.

QUERHAMER (Gaspard), bourgmestre à Halle, en Saxe, mort le 19 mars 1557, a composé quelques-unes des mélodies du livre des cantiques publié par Michel Vœh, à Halle, en 1537.

QUERINI (le P. Jules-César), moine servite du couvent de Foligno, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, a composé la musique d'un ouvrage intitulé : *S. Filippo Benizzio, oratorio per musica recitato in occasione di celebrarsi in città di Castello il Capitolo de' Padri della provincia di Roma dell' ordine de' Servi di Maria Virgine.* L'exécution de cet oratorio a eu lieu à Castello, en 1692, ainsi que le prouve le livret imprimé à Foligno dans cette année, in-8°.

QUERLON (Anne-Gabriel Meusnier de), littérateur, né à Nantes, en 1702, acheva ses études à Paris, et fut attaché pendant huit ans à la Bibliothèque royale pour la conservation des manuscrits. Plus tard il devint rédacteur de la *Gazette de France* et des *Petites Affiches de province.* Vers la fin de sa vie il fut bibliothécaire du fermier général Beaujon. Il mourut à Paris le 22 avril 1780, à l'âge de soixante-dix-huit ans. Parmi les nombreux écrits de Querlon, on remarque une plaisanterie intitulée : *Code lyrique, ou Règlement pour l'Opéra de Paris,* Utopie (Paris), 1743, in-12 de 68 pages. Il est aussi l'auteur d'un pamphlet publié sous ce titre : *Réponse au factum de la demoiselle Petit, ci-devant actrice à l'Opéra, pour Mademoiselle Jacquet, accusée d'imposture et de calomnie* (sans date et sans nom de lieu), 1 feuille in-4°. Enfin on attribue à De Querlon le *Mémoire historique sur la chanson en général, et en particulier sur la chanson française,* qu'on trouve en tête du premier volume de l'*Anthologie française*, publiée par Monnet (*voyez* ce nom)

QUESDENA (François), compositeur sicilien, vécut dans les dernières années du dix-septième siècle. Il a écrit la musique d'un opéra intitulé *Gelidaura,* lequel fut représenté, en 1692, au théâtre *SS. Giovanni e Paolo* de Venise.

QUICHERAT (Louis), ancien professeur de rhétorique, agrégé de l'université de France, est né à Paris, en 1799. En 1847, il a été nommé conservateur des manuscrits de la bibliothèque Sainte Geneviève de cette ville. Auteur d'un bon traité de la versification latine, dont la quinzième édition a paru en 1858 ; il a donné aussi un *Traité de la versification française*, ouvrage intéressant pour les compositeurs de musique, parce que M. Quicherat y a développé les principes de Scoppa (*voyez* ce nom) concernant les fonctions de l'accent dans la poésie française. On doit au même littérateur un *Traité élémentaire de musique ;* Paris, Hachette, 1833, 1 vol. in-12 de 114 pages, dont la dernière édition a paru chez le même, sous le titre, *Principes raisonnés de la musique*, 1846, 1 vol. in-8°. Enfin, M. Quicherat a publié plusieurs écrits relatifs à la musique dans la *Revue de l'Instruction publique.* Pour ses autres travaux étrangers à cet art, on peut consulter les ouvrages généraux de biographie et de bibliographie.

QUIDANT (Joseph), connu sous les noms d'*Alfred Quidant*, bien qu'*Alfred* ne soit pas son prénom, est fils d'un marchand d'instruments de Lyon. Il est né dans cette ville, le 7 décembre 1815, et y a fait ses premières études de musique et de piano. Arrivé à Paris à l'âge de seize ans, il entra au Conservatoire le 1er avril 1832 ; mais il y resta peu de temps, parce qu'il fut attaché à la maison du célèbre facteur de pianos Erard, pour faire entendre les instruments aux amateurs qui visitaient les magasins. Son talent de pianiste s'étant perfectionné par de persévérantes études, c'est le même artiste qui a fait briller les produits de cette grande maison, pendant trente ans environ, dans toutes les expositions de l'industrie, soit nationales, soit universelles. M. Quidant s'est fait connaître comme compositeur par un certain nombre de légères productions pour le piano, parmi lesquelles on remarque : 1° *La Fête au village*, grande valse; Paris, Lemoine. — 2° Fantaisie, en forme de valse chromatique; Paris, Colombier. — 3° Cantique, ou Fantaisie de Salon, op. 13,; ibid. — 4° *Mazeppa*, grande étude-galop, op. 21 ; ibid. — 5° *Les Mystères du cœur*, pièces de genre, en cinq numéros, op. 24, 27, 30, 32, 33; ibid. — 6° Grande étude-valse, op. 29, ibid. — 7° *La Marche de l'Univers*, fantaisie, op. 34, ibid. — 8° *L'Horloge à musique*, caprice, op. 35, ibid., etc.

QUIGNARD (....), maître de musique de la cathédrale de Soissons, en 1752, a publié de-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

puis 1746 jusqu'en 1754 la cantate d'*Andromède*, les cantatilles *Le Flambeau de l'Amour*, *Le Retour du Roi*, *l'Isle des Plaisirs*, *La Paix*, et *Daphnis et Chloé*. On a aussi de lui trois livres d'airs à chanter, trois livres de sonates pour deux flûtes et un livre de sonates en trios pour deux violons et basse. Les auteurs du *Dictionnaire des musiciens* (Paris, 1810-1811), disent que le premier livre des sonates pour deux flûtes de Quignard a paru en 1756; c'est une erreur, car, dom Caffiaux cite les trois livres dans son *Histoire de la musique*, qu'il acheva en 1754. Quignard a écrit aussi des messes et des motets pour le service de la cathédrale de Soissons; mais ces compositions sont restées en manuscrit.

QUILICI (Maximilien), directeur de la musique particulière du duc de Lucques, est né dans la ville de ce nom, au commencement du dix-neuvième siècle. Le premier ouvrage qui a fait connaître cet artiste est l'opéra *Francesca di Rimini*, qui fut représenté au théâtre ducal de Lucques en 1829. Ce même opéra, joué au théâtre de la Pergola à Florence, le 15 septembre 1831, n'eut pas de succès et n'obtint que trois représentations. Une messe, composée par le maître Quilici, fut exécutée à l'église *Saint-Ferdinand* de Lucques, en 1843, et fut considérée alors comme un bon ouvrage. Le même artiste a écrit des chœurs et des cantates pour le service de la cour. Quelques morceaux de la partition de *Francesca di Rimini* ont été gravés avec accompagnement de piano, à Milan, chez Ricordi, ainsi que six ariettes à voix seule avec piano de M. Quilici. Lorsque le Lycée musical de Lucques a été organisé, en 1841, le maître Quilici y a été chargé de l'enseignement du chant, de l'accompagnement, de la théorie de la musique et de l'esthétique.

QUILLET (Charles), amateur de musique, né à Passy, près de Paris, en 1797, est fils d'un chef de bureau du ministère de la guerre. Il s'est fait connaître par un petit ouvrage qui a pour titre : *Méthode pour connaître dans quel ton l'on est, et pour savoir ce qu'il faut à la clé* (sic) *dans tous les tons*, Paris, Henri Lemoine, 1829, in-4°. Cette méthode, purement empirique, n'est pas propre à faire distinguer le ton par les élèves, lorsque la pièce de musique module.

QUINAULT (Jean-Baptiste-Maurice), connu sous le nom de *Quinault aîné*, fils d'un acteur de la Comédie française, qui obtint du duc d'Orléans, régent du royaume, des lettres de noblesse, débuta le 6 mai 1712 au Théâtre-Français, dans le rôle d'Hippolyte de *Phèdre*, fut reçu le 27 juin suivant, et partagea avec son frère (Quinault-Dufresne) les premiers rôles dans la comédie, depuis 1718 jusqu'en 1733. Retiré dans cette dernière année à Gien, il y mourut en 1744. Quinault était bon musicien, chantait avec goût dans les divertissements de la Comédie française, et composait la musique de la plupart des intermèdes qu'on exécutait à ce théâtre. En 1729, il fit représenter à l'Opéra *Les Amours des Déesses*, ballet-opéra en quatre actes, dont la musique eut du succès. Quinault était homme d'esprit et brillait par ses bons mots dans la Société des *gens de lettres*.

QUINAULT (Marie-Anne), sœur du précédent, débuta à l'Opéra en 1709, dans le *Bellérophon* de Lulli, et n'y eut qu'un succès médiocre En 1713 elle quitta ce théâtre, et deux ans après elle fut reçue à la Comédie française, d'où elle se retira en 1722. Douée d'une rare beauté et de beaucoup d'esprit, elle fut la maîtresse du duc d'Orléans, régent du royaume, puis du vieux duc de Nevers, père du duc de Nivernais, qui passa même plus tard pour l'avoir épousée en secret. La protection de ces hauts personnages lui avait fait obtenir une pension sur la cassette du roi, et un logement au Louvre, dans le pavillon de l'Infante, qu'elle conserva pendant plus de soixante ans, et dans lequel elle était visitée par la plus haute noblesse. Elle y mourut en 1793, à l'âge de plus de cent ans. Élève de son père pour la musique, elle composait des motets qu'elle faisait exécuter à Versailles, dans la chapelle du roi. Un de ces motets fut trouvé fort beau et lui fit obtenir, grâce à la bienveillance du duc d'Orléans, le grand cordon de l'ordre de Saint-Michel ; distinction qui n'avait jamais été accordée à une femme, et qu'aucune autre n'a eue après mademoiselle Quinault.

QUINTANELLA (Hyacinthe), mansionnaire de la collégiale de Saint-Pétrone, à Bologne, et maître de chapelle de l'église Saint-Étienne de la même ville, vécut dans la seconde moitié du dix-septième siècle. Il fut académicien philharmonique. On a imprimé de sa composition un ouvrage intitulé : *Il primo libro de Motetti a voce sola*, op. 1, Bologne, Giac. Monti, 1672, in-4°.

QUINZANI (Lucrezio), moine de Cîteaux au monastère de la Cava, naquit à Crémone, vers le milieu du seizième siècle. Il fut considéré comme un des meilleurs musiciens de son temps. On connaît de lui un ouvrage qui a pour titre : *Introitus Missarum quatuor vocum*, Francfort-sur-le-Mein, 1585, in-4°. Cette édition est faite d'après une autre qui avait été publiée en Italie (*voy.* Arisi, *Cremona litteruta*, t. II, p. 455).

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

QUINTILLIEN (ARISTIDE). *Voyez* ARISTIDE QUINTILLIEN.

QUIRSFELD (JEAN), né à Dresde, le 22 juillet 1642, fit ses études à Wittenberg, et y obtint le grade de maître en philosophie. Après qu'il eut quitté cette université, il fut nommé *cantor* à Pirna, puis diacre, et enfin archidiacre dans cette ville, où il mourut le 18 juin 1686. On lui doit un traité élémentaire de musique, à l'usage des écoles, sous ce titre : *Breviarium musicum oder kurzer Begriff, wie ein Knabe leicht und bald zur Singe-Kunst, etc., erlernen kan* (Abrégé de musique, ou court précis dans lequel un garçon peut apprendre facilement et en peu de temps l'art du chant); Pirna, 1675, in-8° quatre feuilles et demie. Une 2e édition, augmentée d'exercices et de canons à deux voix, dans les douze modes, a été publiée à Dresde, chez Martin Gabriel Hubner, en 1683, 112 pages in-8°, avec une préface de cet éditeur. La troisième édition a été publiée chez le même en 1688, la quatrième en 1702, et la dernière en 1717, toutes in-8° de huit feuilles et demie. Quirsfeld a aussi publié un livre choral intitulé : *Geistlicher Harfenklang auf zehn Saiten, etc, in einem vollständigen Gesangbuche, darinnen über* 1000 *Lieder zu finden, etc.* (Son de la harpe spirituelle de dix cordes, consistant en un livre choral complet, où se trouvent plus de mille chants, etc.); Leipsick, 1679, in-8°. Corneille de Beughem cite aussi du même auteur (*Biblioth. Mathem.*, p. 108) un livre intitulé : *Aurifodina mathematica de sono;* Leipsick, 1675, in-8°.

QUITSCHREIBER (GEORGES), né à Cranichfeld, en Saxe, le 30 décembre 1569, fut nommé, en 1594, par le comte de Schwarzbourg, cantor et maître d'école à Rudolstadt. En 1598, il obtint la place de cantor à Jéna; en 1614, il eut la place de ministre à Heinichen, et en 1629, il réunit en la même qualité les paroisses de Magdala, Ottstedt et Mœina. Il mourut en ce dernier endroit en 1638. On a de lui un livre élémentaire concernant l'art du chant, intitulé *De canendi elegantia præcepta;* Jéna, 1598, in-4°. Il a aussi publié un traité qui paraît être destiné au même objet, et qui a pour titre : *Kurz Musikbüchlein, in teutschen und lateinischen Schulen für die Jugend zu gebrauchen, mit Bericht wie man Gesänge anstimmen solle* (Petit livre de musique à l'usage de la jeunesse dans les écoles allemandes et latines, etc.), Leipsick, 1605, in-8°; Leipsick, 1605, et Jéna, 1607, in-8° de six feuilles. Comme compositeur, Quitschreiber s'est fait connaître par le recueil des psaumes à quatre voix imprimé à Jéna, 1608, in-4°, par des chants religieux à quatre voix, ibid., 1611, in-4°, et par le 4me psaume à six voix, ibid., 1622, in-4°.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

R

RAAB (Léopold-Frédéric), né en 1721, à Glogau, en Silésie, fit pendant plusieurs années ses études au collége des jésuites de Breslau, et y apprit aussi les éléments de la musique. Rau, violoniste de cette ville, lui donna des leçons de violon, puis Raab se rendit à Berlin où il devint élève de François Benda. Le style de cet artiste lui devint si familier, qu'on avait peine à distinguer ses compositions de celles de son maître. Il fut successivement attaché à la musique du margrave Charles et du prince Ferdinand, de la famille royale de Prusse. Il vivait encore à Berlin en 1784. Ses concertos pour le violon sont restés en manuscrit.

RAAB (Ernest-Henri-Otto), fils du précédent, naquit à Berlin en 1750. Il fit ses études musicales sous la direction de son père, et devint un des violonistes allemands les plus distingués de son temps. Admis en 1770 dans la musique particulière du prince Ferdinand de Prusse, il obtint, en 1734, un congé pour voyager en Allemagne; puis il se rendit à Pétersbourg, où il obtint une place de musicien de la cour. Il vivait encore à Pétersbourg en 1801.

RABASSA (D. Pedro), compositeur espagnol et licencié ès arts, fut nommé maître de chapelle de l'église métropolitaine de Valence en 1713, qu'il ne quitta que pour une position semblable, à la cathédrale de Séville, en 1724. Il mourut en 1760, à un âge très-avancé. Les œuvres musicales de cet artiste, particulièrement pour la musique d'église, à 4, à 8 et à 12 voix, sont en très-grand nombre. Il en existe une partie à Valence, et une plus grande quantité à Séville. M. Eslava (*voyez* ce nom) a inséré une des compositions de Rabassa dans la seconde série de sa collection intitulée *Lira sacro-hispana*. Ce maître a laissé en manuscrit un grand traité de contrepoint et de composition, en un volume in folio de 516 pages, intitulé *Guia para los que quieran aprender composicion* (Guide pour ceux qui veulent apprendre la composition).

RACANI (Jean-Baptiste), maître de chapelle de l'église Sainte-Marie Majeure, à Bergame, dans la seconde moitié du seizième siècle, est connu par les ouvrages suivants : 1° *Il primo libro de' Madrigali a cinque voci;* Venise, 1581, in-4°. — 2° *Misse a quattro e cinque voci;* Venise, 1588, in-4°.

RACHELLE (Pierre), premier violoncelle de la cour ducale de Parme, s'est fait connaître par un traité abrégé du violoncelle intitulé : *Breve metodo di violoncello compilato da*, etc.; Milan, Ricordi, in-fol de 37 pages gravées.

RACKNITZ (Joseph-Frédéric, baron DE), maréchal de la maison du prince électeur de Saxe, et chevalier de Malte, naquit à Dresde, le 3 novembre 1744. D'heureuses dispositions pour la musique lui firent cultiver cet art avec succès dès ses premières années. A l'âge de dix-sept ans, il entra au service militaire ; mais il prit sa retraite en 1769, fut nommé chambellan en 1774, et maréchal du palais en 1790. En 1802 l'opéra de la cour et la chapelle du prince furent placés sous sa direction. Cet amateur a publié de sa composition : 1° Trois sonates pour le clavecin; Dresde, Hilscher, 1790 — 2° Douze chansons allemandes et françaises, avec accompagnement de piano; ibid., 1791. — 3° Douze entr'actes arrangés pour le piano, ibid., 1795. Le baron de Racknitz a laissé en manuscrit beaucoup d'autres compositions. Il est mort à Dresde, le 10 avril 1818.

RACKWITZ (....), facteur d'orgues sué-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

dois, vivait à Stockholm en 1798. Ce fut lui qui construisit pour l'abbé Vogler, et sur ses plans, l'orchestrion et le piano que cet abbé appelait *organochordon*.

RADECKE (Robert), né le 31 octobre 1830, à Dittmannsdorf, près de Waldenburg (Silésie), apprit sous la direction de son père, organiste et *cantor* dans ce lieu, les éléments du violon, du piano et de l'orgue. Il était encore enfant lorsqu'il joua du piano avec succès dans quelques concerts donnés dans les petites villes des environs. Pendant les années 1845 à 1848, il fréquenta les classes du gymnase (collége) de Breslau. Dans le même temps il reçut des leçons de piano et d'orgue d'Ernest Kohler, et continua l'étude du violon chez Lüstner, ainsi que celle de la composition sous la direction de Brosig. Entré au conservatoire de Leipsick en 1848, il y passa deux années et y perfectionna son talent sur les trois instruments qu'il avait étudiés depuis son enfance. Lorsqu'il en sortit, il se livra à l'enseignement et fut directeur de l'académie de chant jusqu'en 1853 : il obtint alors la place de chef des chœurs du théâtre; mais il ne la conserva pas longtemps, car dans la même année il fut appelé pour le service militaire dans l'armée prussienne. Arrivé à Berlin, il y fonda des soirées de musique de chambre, après qu'il eut obtenu son congé, et dans l'hiver de 1858-1859, il y établit de grands concerts de musique d'orchestre et de chœur, à l'imitation de ceux du Gewandhaus de Leipsick. Comme compositeur, Radecke a publié environ dix recueils de *Lieder* à voix seule avec piano, plusieurs suites de chants pour deux et trois voix de femmes, des pièces pour le piano à deux et à quatre mains, des duos pour piano et violon et pour piano et violoncelle; enfin, on connaît de lui une ouverture à grand orchestre pour le drame de Shakespeare, *Le Roi Jean*. Il a fait chanter à la *Peter-Kirche* de Berlin, en 1856, le premier psaume pour un chœur de voix de femmes; la cantate religieuse intitulée *Der liebe Huldigung*, pour voix seule et chœur de femmes, exécutée le 6 mai 1858; le 13e psaume, pour voix seule, chœur de voix de femmes et orgue, exécuté le 4 juin 1859.

RADECKE (Rodolphe), frère du précédent, né à Dittmannsdorf, vit à Berlin, où il se livre à l'enseignement. Il a publié des *Lieder* à voix seule avec piano, des chants à 4 voix, et quelques pièces pour le piano.

RADEKER (Henri), organiste et carillonneur de la grande église de Harlem, vers le milieu du dix-huitième siècle, a fait graver de sa composition : 1° Caprice pour le clavecin, Amsterdam, 1740. — 2° Concerto pour le clavecin, ibid. — 3° Deux sonates idem, ibid.

RADEKER (Jean), fils du précédent, naquit à Harlem vers 1730. Élève de son père, il fut d'abord organiste au village de Beverwyck, près de Harlem, puis il succéda à Henri Radeker dans ses places d'organiste et de carillonneur. Il a publié en 1762, à Amsterdam, trois sonates pour clavecin et violon; mais il est connu principalement par sa description historique du grand orgue de Harlem, intitulée : *Korte Beschryving van het beroemde en prachtige Orgel, in de groote of Saint-Bavoos-Kerck te Haerlem*; Harlem, Enschede, 1775, 32 pages in-8°.

RADICATI (Félix-Alexandre), professeur de violon au lycée musical de Bologne, et directeur de l'orchestre du théâtre de cette ville, naquit à Turin, en 1778. Son père, Maurice de Radicati, appartenait à une famille noble, mais peu favorisée de la fortune. Félix était encore fort jeune lorsqu'il reçut des leçons de violon de Pugnani (voyez ce nom). En 1816, Radicati fit un voyage dans la Lombardie; deux ans après, il était à Vienne. Il a fait représenter à Bologne un opéra intitulé : *Ricciardo Cuor di leone*. Radicati avait épousé la cantatrice Thérèse Bertinotti. Il est mort le 14 avril 1823, par suite des blessures qu'il reçut dans la chute d'une voiture où il se trouvait, et dont les chevaux s'emportèrent. On a gravé de la composition de cet artiste : 1° Quintettes pour 2 violons, 2 altos et violoncelle, op. 17; Mayence, Schott. — 2° Idem, op. 21; Vienne, Cappi. — 3° Quatuors pour 2 violons, alto et basse, op. 8, 11, 14; Vienne, Artaria; op. 15, Vienne, Weigl; op. 16, Vienne, Artaria. — 4° Trios pour violon, alto et violoncelle, op. 7, 13; Vienne, Weigl; op. 20; Milan, Ricordi. — 5° Duos pour 2 violons, op. 1, 2, 3; Vienne, Cappi; op. 9, 10, 12, 19; Vienne, Artaria. — 6° Thèmes variés pour violon et orchestre ou quatuor, op. 18, 22; Milan, Ricordi. — 7° Ariettes italiennes, avec acc. de piano, op. 3; Vienne, Weigl.

RADICCHI (Joseph), compositeur dramatique, né à Rome vers le milieu du dix-huitième siècle, a écrit à Venise, en 1778, l'opéra intitulé *Il Medonte*.

RADINO (Jean-Marie), organiste de l'église *San-Giovanni in Verdara*, à Padoue, dans la seconde moitié du seizième siècle, est connu par un livre de pièces pour le luth ou le clavecin, lequel a pour titre : *Il primo libro d'intavolatura di balli d'arpicordo. In Venetia, appresso Giacomo Vincenti*, 1592, petit in-4° obl. Bien que le titre indique que les pièces contenues dans le recueil sont en tablature, la notation est

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ordinaire sur une portée de 5 lignes pour la main droite, et la partie de la main gauche, qui fait l'harmonie, est notée sur une portée de 8 lignes.

RADOWITZ (Joseph-Marie), lieutenant général au service de Prusse, et membre de l'Académie royale des sciences de Berlin, naquit à Blanckenbourg, le 6 février 1797, et mourut à Berlin le 25 décembre 1853. Le cinquième volume de ses œuvres complètes, imprimées à Berlin chez Reimer, renferme plusieurs morceaux qui concernent la musique, particulièrement la musique d'église, Jean-Jacques Rousseau comme musicien, J.-S. Bach, les impressions produites par la musique, la critique musicale, et l'opéra.

RADZIWILL (le prince Antoine-Henri), d'une illustre famille polonaise, est né dans le duché de Posen, le 13 juillet 1775. En 1815, le roi de Prusse l'a nommé gouverneur du grand duché de Posen. Amateur passionné de musique et violoncelliste distingué, ce prince a publié des romances françaises, avec accompagnement de piano, des polonaises et plusieurs chants allemands. En 1796, il épousa la princesse Louise-Frédérique de Prusse, et le majorat de Nieswicz et d'Olyka lui échut en partage. Ce prince mourut à Berlin dans la nuit du 8 au 9 avril 1833. Son œuvre la plus considérable est la musique qu'il a composée sur le *Faust* de Gœthe, dont la partition a été publiée en 1835, à Berlin, chez Trautwein, par les soins de Rungenhagen, directeur de l'Académie royale de chant de cette ville, sous ce titre : *Partitur Aufgabe von Fursten Antony Radziwill compositionen, zu den dramatischen Gedichten* Faust, *von Gœthe.* La même partition, arrangée pour piano seul, par J. P. Schmidt, a paru chez le même éditeur, et il en fut fait une traduction en polonais, qui a été publiée en 1844, à Wilna, chez Zuwadzki. Cet ouvrage remarquable a été représenté avec succès à Dantzick, Cobourg, Hanovre, Kœnigsberg, Leipsick, Potsdam, Prague et Weimar. L'Académie royale de chant de Berlin l'a exécuté souvent le jour anniversaire de la mort du prince Radziwill.

RAEDT (Pierkin de), musicien flamand qui vécut au commencement du seizième siècle, n'est connu que par une messe à 4 voix, intitulée *Quam dicunt homines*, qui se trouve dans un manuscrit de la bibliothèque de Cambrai, n° 124), dont M. de Coussemaker a donné une description complète dans sa *Notice sur les collections musicales de la bibliothèque de Cambrai* (pages 65-91). Le même savant a publié, à la fin de ce volume, le *Sanctus* en partition de la messe de Pierkin de Raedt (n° 9) ; mais au lieu de la clef d'*ut* sur la deuxième ligne qui se trouve à la partie de *ténor*, il faut substituer la même clef sur la quatrième ligne, sans laquelle le morceau n'aurait pas de sens harmonique. La clef d'*ut* sur la deuxième ligne n'est bien placée qu'à la partie du *contratenor*.

RÆUSCH (Charles), organiste distingué à l'église principale de Rostock, est né à Wismar, vers 1810. Il s'est fait connaître d'une manière avantageuse par les ouvrages suivants : 3 *Preludes* pour l'orgue, op. 1 ; Hambourg, Cranz ; 2 préludes pour un clavier et pédale d'orgue, op. 2, ibid. ; Pièces faciles pour l'orgue, op. 4 ; Leipsick, Hofmeister.

RAFAEL (Charles-Frédéric), né en Bohême, fut conduit dans son enfance en Silésie, et reçut son éducation musicale à Breslau. En 1810, il entra dans une troupe de comédiens ambulants, puis fut attaché au théâtre de Breslau. En 1828, il quitta la scène pour se livrer à l'enseignement du chant, et depuis lors il a vécu dans la capitale de la Silésie, en qualité de professeur de cet art. Il y vivait encore en 1840. Cet artiste s'est fait connaître comme compositeur par les ouvrages suivants : 1° *Pater noster* (en allemand), à 4 voix, sans accompagnement ; Breslau, Leuckart. — 2° *Wenn's weiter nichts ist*, chant allemand à quatre voix ; Breslau, Fœrster. — 3° Quolibet de Kudras à voix seule, avec accompagnement de piano ; Breslau, Leuckart. — 4° Les quatre saisons, chants à 4 voix d'hommes ; Breslau, Fœrster.

RAFF (Antoine), né en 1714 à Gelsdorf, dans le duché de Juliers, est considéré comme le chanteur le plus habile qu'ait produit l'Allemagne au dix-huitième siècle. Destiné à l'état ecclésiastique, il fit ses études chez les jésuites, à Cologne. Déjà il était parvenu à l'âge de vingt ans et il ne savait pas une note de musique. Des motifs inconnus ne lui ayant pas permis d'entrer dans les ordres, il fut obligé d'accepter une place de précepteur dans le lieu de sa naissance. C'est alors que la beauté de sa voix de ténor lui suggéra le désir d'apprendre à lire la musique ; mais privé du secours d'un maître, ce ne fut qu'avec beaucoup de peine qu'il apprit seul à déchiffrer des airs faciles. L'électeur de Cologne, ayant entendu parler de la belle voix de l'instituteur de Gelsdorf, le fit venir à sa cour, et lui fit chanter dans un oratorio des solos qu'un musicien de la cour lui avait appris. L'électeur de Bavière l'ayant entendu, dans une visite qu'il fit à Cologne en 1736, éprouva tant de plaisir à l'audition de cette belle voix, qu'il engagea Raff à son service et l'emmena à Munich. Le compositeur Ferandini (*voyez* ce nom), alors maître

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de chapelle de la cour de Bavière, fut chargé de diriger l'éducation musicale du chanteur improvisé, et lui fit faire de rapides progrès; mais bientôt lui-même comprit la nécessité de confier son élève aux soins d'un grand professeur de chant, et, d'après ses conseils, Raff fut envoyé à Bologne, dans l'excellente école de Bernacchi, dont il devint un des élèves les plus distingués. Après avoir reçu, pendant environ trois ans, les leçons de ce maître célèbre, il débuta à Florence avec succès; parut ensuite sur plusieurs théâtres, et retourna à Munich en 1742. Il y chanta dans les fêtes qui eurent lieu pour le mariage de l'électeur Charles-Théodore, puis il se fit entendre au couronnement de l'empereur à Francfort, et enfin il chanta en 1749 à Vienne, dans la *Didone* de Jomelli. Acteur médiocre, il rachetait par la perfection du chant les défauts de son jeu. Dans la même année, il retourna en Italie où son talent fut accueilli avec enthousiasme, particulièrement à Naples. On rapporte comme une preuve des émotions que Raff pouvait faire naître par son chant l'anecdote suivante : La princesse Belmonte-Pignatelli, après la mort de son mari, était en proie à une douleur sombre et muette qui faisait craindre pour sa vie : un mois s'était écoulé sans qu'elle proférât un mot ou versât une larme. Chaque soir on la portait dans ses jardins, les plus beaux de toutes les *villas* qui environnent Naples; mais ni le plus beau site, ni le charme des soirées de cet heureux climat ne produisaient en elle les émotions d'attendrissement qui seules pouvaient lui sauver la vie. Le hasard conduisit Raff dans ces jardins au moment où la princesse y était couchée sur un lit de repos; on le pria d'essayer l'effet de sa belle voix et de son talent sur les organes de la malade; il y consentit, s'approcha du bosquet où reposait Mme de Belmonte, et chanta la canzonette de Rolli :

Solitario bosco ombroso;
Etc.

La voix touchante de l'artiste, l'expression de son chant, la mélodie simple et douce de la musique et le sens des paroles adapté aux circonstances, aux lieux, à la personne, produisirent une impression si puissante, un effet si salutaire, que la princesse versa des larmes qui ne s'arrêtèrent point pendant plusieurs jours et qui la sauvèrent d'une mort inévitable.

En 1752 Raff se rendit à Lisbonne et y chanta pendant trois ans. Appelé ensuite à Madrid, il y débuta en 1755 avec un succès qui alla jusqu'à l'enthousiasme. La mort du roi, arrivée quatre ans après, ayant obligé Farinelli à s'éloigner de l'Espagne et à retourner en Italie, Raff, devenu son ami et son protégé, le suivit, et se fit entendre sur les principaux théâtres. A Rome, il produisit une impression si vive, que le pape le décora de l'ordre de l'Éperon d'or. En 1770, il s'aperçut des atteintes portées par le temps à la souplesse et au timbre de son organe vocal, et prit la résolution de quitter la scène. De retour à Manheim dans la même année, il y chanta, à la demande de l'électeur palatin, dans l'opéra intitulé *Günther von Schwarzbourg*. En 1770 il fit un voyage à Paris, puis retourna à Manheim, et suivit la cour palatine à Munich, en 1779. Alors il ouvrit, dans sa maison, une école de chant; mais la sévérité des études où il voulait astreindre ses élèves les lui fit perdre bientôt, dans un pays où l'art du chant véritable n'était pas estimé à sa juste valeur. Alors le célèbre chanteur cessa de s'occuper de musique, vendit le piano qui servait à l'accompagner, donna la collection de ses airs à un ami, et se livra aux exercices de dévotion. La lecture de livres pieux et de médecine, interrompue seulement par celle des poésies de Métastase et des ouvrages de Cervantes, occupait ses loisirs. Il mourut à Munich le 28 mai 1797, à l'âge de quatre-vingt-trois ans.

RAFF (Joachim), pianiste, violoniste, et compositeur, est né le 27 mai 1822 à Lachen, sur le lac de Zurich (Suisse). La littérature et les sciences occupèrent d'abord sa jeunesse, quoiqu'il eût étudié d'une manière sérieuse la musique et le piano; mais en 1843, il s'éprit d'une passion véritable pour cet art et publia en peu de temps un certain nombre d'ouvrages pour le piano dans les formes habituelles de cette époque, telles que pièces caractéristiques, fantaisies brillantes, caprices, rondos, romances sans paroles et autres du même genre. Depuis 1850 il a résidé plus ou moins longtemps dans quelques localités des provinces rhénanes, s'y livrant en partie à l'enseignement du piano, à la composition et à la critique musicale dans les journaux; puis il se rendit à Weimar près de Liszt et écrivit, pour le théâtre de cette ville, l'opéra intitulé *Le Roi Alfred*, qui y fut représenté sans succès. Devenu ardent admirateur des œuvres de Richard Wagner, il a écrit pour la glorification de ce novateur un livre intitulé *Die Wagnerfrage* (la question de Wagner). On connaît aussi, de la composition de Raff, une fantaisie pour violon avec orchestre, des duos pour piano et violoncelle et pour piano et violon, des *Lieder* et des chants pour des voix d'hommes. Au moment où cette notice est écrite (1863), cet artiste littérateur est établi à Wiesbaden.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

RAFFAEL (Ignace-Wenceslas). *Voyez* **RAPHAEL.**

RAFFANELLI (Louis), excellent bouffe italien, né en 1752, dans un village de la province de Lecce, au royaume de Naples, apprit la musique chez un musicien attaché à la cathédrale de Lecce, et entra au théâtre à l'âge de vingt-deux ans. Une voix de basse médiocre, mais un talent naturel pour l'expression comique le rendaient propre à l'emploi des rôles bouffes, dans lesquels l'étude lui fit faire de si grands progrès, qu'il put être plus tard considéré comme un modèle parfait en son genre. Après avoir fait les délices des Napolitains au petit théâtre des Fiorentini, pendant plusieurs années, il se décida à paraître sur de plus grandes scènes et fut engagé à Rome en 1779. Il joua ensuite à Parme, à Padoue, à Venise, et enfin à Milan, dans l'été et dans l'automne de 1784. Au printemps de cette même année, il avait épousé la cantatrice Julie Moroni, qui joua avec lui sur plusieurs grands théâtres. En 1789 Raffanelli fut engagé par Viotti pour la fameuse troupe italienne du théâtre de *Monsieur*, à Paris. On lui donna dans cette ville le nom de *Préville italien*, à cause de l'excellence de son jeu. Les événements du 10 août 1792 dispersèrent les acteurs de cette troupe, et Raffanelli se rendit à Vienne en 1793. L'année suivante il alla en Italie, chanta à Trieste, à Padoue, à Turin, puis s'embarqua à Gênes pour l'Angleterre. Le premier consul Bonaparte ayant fait organiser de nouveau un Opéra italien à Paris, en 1802, Raffanelli fut rappelé et s'y fit encore admirer. Dans l'automne de 1804, il joua à Milan, et dix ans après on le revit dans la même ville au petit théâtre *Re;* mais, parvenu alors à l'âge de soixante-deux ans, il n'était plus que l'ombre de lui-même. Peu de temps après il a quitté la scène. On ignore où il s'est retiré.

RAFFY, ou **RAFY,** facteur d'instruments à vent, né à Lyon, vécut dans la première moitié du XVIe siècle, sous le règne de François Ier. Cet artiste est connu par quelques vers de Clément Marot et de Baïf : on y voit que ses instruments, excellents pour son temps, étaient fort recherchés des amateurs.

Voici ce qu'en dit Marot, dans sa quatrième complainte :

De mot aurez un double chalumeau,
Fait de la main de Raffy Lyonnois;
Lequel à peine at-on pour un chevreau,
Du bon pasteur Michau, que tu cognois.
Jamais encor n'en sonnay qu'une fois.
Et si le garde aussi cher que la vie.

Baïf en parle ainsi dans *Les Jeux*, églogue du *Devis* :

Après tous ces propos, j'apporte une musette
Que Raffy, Lyonnois, à Marot avoit faite.

On ne connaît plus aujourd'hui d'instruments fabriqués par Raffy.

RAGUÉ (Louis-Charles), amateur distingué, vécut à Paris depuis 1775 jusqu'aux événements de la révolution française, en 1792, puis se retira à la campagne, dans les environs de Moulins. En 1784 il fit représenter à la Comédie italienne *Memnon*, opéra en trois actes, dont il avait composé la musique et qui n'eut point de succès. Deux ans après il donna au même théâtre *l'Amour filial*, en deux actes, qui fut mieux accueilli. Ragué avait du talent sur la harpe et a publié de sa composition : 1° Sonates pour la harpe, œuvres 2e, 4e, 5e, 15e et 16e; ces deux derniers extraits des œuvres de Pleyel; Paris, Cousineau. — 2° Sonates pour harpe et violon, op. 12 et 13, ibid. — 3° Duos pour deux harpes, op. 1, 7, 8, 18, ibid. — 4° Trios pour harpe, violon et violoncelle, op. 9, ibid. — 5° Quatuors pour harpe, violon, alto et basse, op. 19, ibid. — 6° Airs variés pour harpe seule, op. 3, ibid. — 7° Concerto pour harpe et orchestre, op. 6, Paris, Leduc. — 8° Trois symphonies pour orchestre, op. 10, ibid. On n'a aucun renseignement sur l'époque de la mort de Ragué.

RAGUENEAU-DE-LA-CHAINAYE (Armand-Henri), né à Paris, le 16 janvier 1777, a publié divers ouvrages de facéties, des pièces de théâtre, et un recueil intitulé : *Annuaire dramatique*, contenant l'indication du personnel des théâtres, les noms des directeurs, acteurs, chanteurs, musiciens d'orchestre, etc., le répertoire des tragédies, comédies, opéras et ballets, et des notices nécrologiques sur les auteurs, chanteurs etc.; Paris, 1804-1822, 17 vol. in-32. Audiffret a pris part à la rédaction de cet annuaire, qui a paru sous le voile de l'anonyme. Le dernier volume contient les années 1821 et 1822. Ragueneau-de-la-Chainaye a été coopérateur de l'*Histoire critique des théâtres de Paris pendant l'année* 1821, avec Châlons-d'Argé.

RAGUENET (L'abbé François), littérateur, naquit à Rouen vers 1660. Après avoir fait ses études avec distinction, il embrassa l'état ecclésiastique et devint précepteur des neveux du cardinal de Bouillon. En 1698, il accompagna ce cardinal à Rome, et s'y livra à l'étude des monuments d'art qui s'y trouvent. La musique italienne y devint aussi pour lui l'objet d'une admiration enthousiaste. De retour en France, il

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

entreprit la comparaison de cette musique avec celle de Lulli et des musiciens de son école, et exalta le mérite de la première dans un livre intitulé : *Parallèle des Italiens et des Français, en ce qui regarde la musique et les opéras* (1), Paris, 1702, in-12; Amsterdam, 1704, in-12 de 124 pages. Cet ouvrage a été traduit en anglais, sous ce titre : *A comparison between the French and Italian music and operas*, Londres, 1709, in-8°. L'écrit de Raguenet souleva l'indignation des partisans de la musique française, dont Lecerf-de-la-Vieville-de-Fresneuse (*voy.* LECERF-DE-LA-VIEVILLE) prit la défense avec chaleur. Raguenet répondit à celui-ci par la *Défense du Parallèle des Italiens et des Français, en ce qui regarde la musique et les opéras*, Paris, 1705, in-12 de 174 pages. Le *Journal des Savants* entra dans la discussion, à propos de ce dernier écrit, et se rangea parmi les adversaires de Raguenet (ann. 1705, p. 1194 et suiv.). On trouve la liste des ouvrages de l'abbé Raguenet, lesquels n'ont pas de rapport avec la musique, dans la *France littéraire* de Quérard (t. VII, p. 438-439) et dans les recueils généraux de Biographies. On croit que cet abbé mourut en 1722, dans une retraite qu'il s'était choisie loin de Paris; mais on rapporte diversement les circonstances de sa mort. Trublet l'attribue à un suicide : « L'abbé Raguenet (dit-il) eut aussi son coin de folie, puis-« qu'il finit par se couper la gorge avec un rasoir.» (*Mémoires pour servir à l'histoire de la vie et des ouvrages de M. de Fontenelle;* Paris, 1760, in-12, p. 167).

RAGUSA (VINCENT), moine franciscain, naquit en Sicile le 7 février 1630, fit ses vœux dans le couvent de Modica, et y passa toute sa vie. Il y mourut le 24 mai 1703, laissant un grand nombre de compositions pour l'église, qui ont été conservées longtemps dans la bibliothèque de son couvent.

RAHLÈS (FERDINAND), né à Düren, petite ville de la Prusse rhénane, vers 1812. En 1839, il y était directeur d'une société chorale, pour laquelle il a écrit un grand nombre de chants à 4 voix. Il a publié aussi plusieurs recueils de *Lieder* à voix seule avec accompagnement de piano. En 1844, M. Rahles a fait à Cologne des lectures publiques sur la musique, et dans l'année suivante il ouvrit un nouveau cours de ces lectures à Coblence.

(1) Ce titre est rapporté d'une manière inexacte dans le *Dictionnaire historique des musiciens*, par Choron et Fayolle, et dans la *Biographie universelle* des frères Michaud.

RAI (PIETRO); *voy.* **RAJ.**

RAICK (DIEUDONNÉ) (1), prêtre, organiste et compositeur, naquit à Liége, dans les premières années du dix-huitième siècle. On voit par les registres de la cathédrale d'Anvers qu'il y entra comme enfant de chœur vers l'âge de huit ans. Ce fut dans cette église qu'il fit son éducation musicale. Ce fut aussi à Anvers qu'il fit ses humanités et ses premières études de théologie. La place d'organiste de la cathédrale et de la confrérie du Saint-Sacrement étant devenue vacante au mois de juillet 1721, par la mort de La Fosse, qui en était titulaire, Raick l'obtint au concours dans le mois suivant. Il s'y fit remarquer par la distinction de son talent. Il fut ordonné prêtre par l'évêque d'Anvers, le 6 avril 1726. Des difficultés qui survinrent dans cette année entre lui et la confrérie du Saint-Sacrement, ainsi que d'autres discussions qu'il paraît avoir eues avec les chanoines de la cathédrale, le décidèrent à donner sa démission et à se rendre à Louvain, où il fut nommé organiste de la collégiale de Saint-Pierre en 1727. Pendant qu'il en remplissait les fonctions, il continua à l'université ses études de théologie et de jurisprudence, et fut reçu licencié en droit civil et en droit canon. Après avoir occupé la place d'organiste de Saint-Pierre jusqu'en 1741, il accepta celle d'organiste de la cathédrale de Saint-Bavon, à Gand. Il est vraisemblable que la brillante réputation que lui avait faite son talent dans cette ville ainsi qu'à Louvain, avait donné des regrets aux chanoines de l'église *Notre-Dame* d'Anvers, car après la mort de Chrétien de Trazegnies, organiste de cette cathédrale, ils conçurent le projet de le faire revenir, pour occuper la place où le souvenir de son talent ne s'était pas effacé, quoique trente ans se fussent écoulés depuis son départ. Des négociations eurent lieu à ce sujet entre l'évêque d'Anvers et celui de Gand, et Raick rentra dans ses anciennes fonctions le 25 décembre 1757, avec le titre de chanoine de la deuxième fondation, ou de vicaire du chœur de musique. Il mourut dans cette position le 29 ou 30 novembre 1764. On connaît de sa composition : 1° *Six suites de clavecin, dediées à Mlle la comtesse Rose, née comtesse d'Harrach, composées par Dieudonné Raick, prêtre, licencié ès droit, organiste de l'é-*

(1) J'extrais les faits de cette notice des annexes de la notice publiée par M. Xavier Van Elewyck, sous ce titre : *Matthias Vanden Gheyn, le plus grand organiste et carillonneur belge du dix-huitième siècle* (Paris, Bruxelles et Louvain, 1862). Une partie de ces faits a été fournie à M. Van Elewyck par le chevalier Léon de Burbure, avec beaucoup de circonstances que j'ai cru devoir supprimer.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

glise collégiale de Saint-Pierre, à Louvain. Œuvre premier. Se vendent chez l'auteur à Louvain, Bruxelles, J.-C. Rousselet, graveur. — 2° *Trois sonates pour le clavecin*, à Gand, chez Wanters. Ces ouvrages sont d'un bon style. D'autres pièces pour le clavecin, composées par cet ecclésiastique, se trouvent en manuscrit disséminées à Gand, à Louvain et à Bruxelles. M. Van Elewyck dit (dans sa notice sur *Matthias Van den Gheyn*, p. 67) : « On a longtemps prétendu que le fils de Bach était l'inventeur des sonates : les œuvres de Raick détruisent complétement cette supposition. » Le sentiment national qui a dicté cette phrase est ici dans l'erreur : on n'a pas attribué l'invention des sonates à Ch. Ph. Em. Bach, car ce genre de pièces existait avant la fin du dix-septième siècle ; ce qui appartient à Bach, c'est la forme et le caractère de la sonate moderne, devenus les modèles de toute la musique instrumentale telle que symphonies, quatuors, etc. D'ailleurs, le premier œuvre de sonates de Bach a été publié à Nuremberg en 1742. Les ouvrages de ce grand homme ont été répandus dans l'Europe ; Raick, au contraire, n'a publié ses sonates qu'après cette date, pendant son séjour à Gand, et n'a été connu que d'un petit nombre de ses compatriotes.

RAIENTROPH (Fortunato), compositeur dramatique, né à Naples, de parents allemands, fit ses études au collége royal de musique de cette ville. Il y fit représenter en 1837, au théâtre *Nuovo*, l'opéra intitulé *20 anni d'Estilio*, dont la musique légère et facile eut quelque succès. L'*Astuccio d'Oro*, son second ouvrage, fut joué au même théâtre en 1839, et obtint quelques représentations. En 1842, le même artiste donna *La Figlia del soldato*, qui ne réussit pas, et deux ans après il fit représenter *Lo Zio Batista*, qui ne fut pas plus heureux. M. Raientroph avait à Naples de la réputation comme professeur de chant lorsque je visitai cette ville en 1841.

RAIGER (....), compositeur à Vienne, vers les premières années du dix-neuvième siècle, ne m'est signalé que par ses ouvrages, parmi lesquels on remarque : 1° Quatuor pour flûte, violon, alto et basse, op. 10 ; Vienne, Cappi. — 2° Grand trio pour flûte, violon et violoncelle, op. 7, ibid. — 3° Trio pour piano, flûte et basse, op. 12, ibid. — 4° Sonates pour piano et flûte, op. 11 et 13, ibid. — 5° Sonates pour piano à quatre mains, op. 8 et 14 ; ibid. — 6° Rondo pour piano, Vienne, Haslinger. — 7° Variations, id., op. 15 ; Vienne, Cappi.

RAILLARD (L'abbé F.), membre du clergé de Saint-Thomas d'Aquin, à Paris, est né en 1804 à Montormentier, petit hameau du diocèse de Langres. Le goût de la musique était héréditaire dans sa famille ; son bisaïeul était d'une remarquable habileté sur le hautbois ; son grand-père et son père étaient violonistes, mais aucun d'eux n'exerçait la profession de musicien. M. F. Raillard fit ses études au séminaire de Langres et y reçut les ordres ecclésiastiques. Son aptitude pour les sciences le fit distinguer par ses supérieurs, qui le choisirent pour les enseigner dès 1827, d'abord au grand séminaire où il venait de terminer ses études théologiques, puis au grand et au petit séminaire de Pamiers, au collége de l'Assomption à Nîmes, et en dernier lieu au collége de Juilly. L'Académie des sciences de l'Institut de France a accueilli avec faveur plusieurs mémoires de M. l'abbé Raillard sur des sujets de physique et d'astronomie, dont les résumés ont été publiés dans le *Cosmos*, revue scientifique rédigée par M. l'abbé Moigno. A l'occasion des nouvelles éditions du Graduel et de l'Antiphonaire romains publiées par une commission d'ecclésiastiques de Reims et de Paris (Paris, Lecoffre, 1852), M. l'abbé Raillard se livra à des recherches dans les livres de chant manuscrits du moyen âge, et publia le résultat de ses études dans un livre, entièrement lithographié, qui a pour titre : *Explication des neumes ou anciens signes de notation musicale, pour servir à la restauration complète du chant grégorien, avec des tableaux de comparaison et un recueil de chants religieux, extraits d'un manuscrit du onzième siècle.* Paris, E. Repos (sans date), grand in-8°. L'analyse de cet important travail serait trop étendue pour trouver place ici : ce sujet sera traité dans mon *Histoire générale de la musique*. Les autres ouvrages publiés par M. l'abbé Raillard sont : *Chant grégorien restauré ;* Paris, Périsse frères, 1851, 1 volume grand in-8°, gravé, de 106 pages, et précédé d'explications et d'éclaircissements de 16 pages. — *Sur l'emploi du quart de ton dans le chant grégorien*, article publié dans la *Revue archéologique*. — *Sur les quarts de ton du graduel* Tibi Domine, dans la même Revue, 1851. — *Mémoire sur la restauration du chant grégorien ;* Paris, Périsse frères, 1852, gr. in-8° de 46 pages, avec un tableau des neumes. M. l'abbé Raillard cultive la musique pratique et joue de plusieurs instruments, particulièrement du violon, du violoncelle et de la contre-basse.

RAIMONDI (Ignace), violoniste distingué et compositeur, naquit vraisemblablement à Naples dans la première moitié du dix-huitième siècle, et reçut des leçons de Barbella, dont il était le meilleur élève. Vers 1762, il se fixa à Amsterdam, où il établit des concerts périodiques.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

il y était encore en 1777; mais il paraît s'en être éloigné avant 1780, et l'on ignore ce qu'il est devenu depuis cette époque. Le 15 janvier 1777, il avait fait exécuter à Amsterdam une symphonie imitative, intitulée *les Aventures de Télémaque*, dont il est rendu compte dans l'*Esprit des Journaux* (ann. 1777, p. 300). On a gravé de la composition de Raimondi : 1° Trois trios pour violon, alto et violoncelle, Amsterdam et Berlin, Hummel. — 2° Trois concertos pour violon, ibid. — 3° Six quatuors pour 2 violons, alto et violoncelle, ibid.

RAIMONDI (Pietro), célèbre professeur de contrepoint et compositeur, naquit à Rome le 20 décembre 1786, de parents pauvres qui ne lui léguèrent que l'indigence dans ses premières années. A l'âge de onze ans, il perdit son père; et sa mère qui prit un nouvel époux dans l'année suivante, alla s'établir à Gênes, et l'abandonna aux soins d'une sœur de son père dont le cœur était heureusement meilleur, et qui jouissait d'une certaine aisance. Cette bonne femme recueillit son neveu et confia son éducation à un prêtre, pour qu'il lui enseignât les éléments de la langue latine et le préparât à entrer dans l'état ecclésiastique. Après deux années employées à ces études, le jeune Raimondi déclara résolûment à sa tante qu'il ne se sentait pas de vocation pour l'église. Contrariée dans ses projets, elle ne lui retira pas néanmoins sa protection, et lui demanda ce qu'il voulait être. « Musicien, lui « dit-il; je ne me sens de goût que pour cette « profession. — Eh bien! soit; mais songe à être « persévérant cette fois, et à profiter des sacri- « fices que je fais pour toi. » Sans perdre de temps, elle le conduisit à Naples, et le fit entrer au Conservatoire de *la Pieta dei Turchini*, où il fut placé sous la direction du maître *La Barbara*, pour le chant et l'accompagnement des *partimenti*, ainsi que sous celle de Tritto, pour le contrepoint. Pendant six années, Raimondi suivit avec ardeur les leçons de ces professeurs, et acquit une connaissance complète des procédés de l'art. A l'expiration de la dernière année, il reçut de sa tante une lettre par laquelle elle lui déclarait qu'elle allait fixer son séjour à Florence, et ne pouvait plus désormais pourvoir à son entretien. Ne pouvant plus dès lors payer le prix de sa pension au Conservatoire, il en sortit et prit la résolution de retourner à Rome. Pour s'y rendre, il dut faire le voyage à pied. En y arrivant, il retrouva le frère de son père qui l'accueillit avec affection, mais qui, trop pauvre lui-même pour venir en aide au jeune musicien, l'envoya chez sa tante à Florence. Lorsqu'il y arriva, il était exténué de fatigue et malade. Le pauvre Raimondi ne retrouva plus dans son ancienne protectrice les mêmes sentiments : la seule marque d'intérêt qu'elle lui donna, fut de le faire entrer à l'hôpital de *Santa Maria Nuova*; triste situation pour un jeune homme de vingt ans, qui, jusqu'alors, s'était bercé des illusions de la gloire à venir. Grâce à sa bonne constitution, il triompha de la maladie, peut-être même de la médecine, et se retrouva dans la rue, respirant un air pur, et sans autre souci que la difficulté de trouver un gîte et d'apaiser sa faim. Il prit alors la résolution d'aller près de sa mère à Gênes; bien qu'elle lui eût montré peu de tendresse jusqu'alors, et sans tarder, il prit à grands pas le chemin de la délicieuse contrée connue sous le nom de *Rivière de Gênes*. Les enchantements de cette vallée le ramenèrent à ses rêves de bonheur. Pour la première fois, il comprit alors quel était l'état avancé de son instruction musicale et sentit qu'il pouvait acquérir l'indépendance par sa propre force.

Arrivé à Gênes, il s'y livra au travail et se fit bientôt connaître comme artiste de mérite. Son premier ouvrage, représenté dans cette ville en 1807, avait pour titre : *Le Bizzarrie d'amore*. Dans l'année suivante, il donna au même théâtre *La Forza dell' imaginazione ossia il Battuto contento*, puis le monodrame *Ero e Leandro*. Appelé à Florence en 1810, Raimondi y écrivit pour le théâtre de *La Pergola*, l'opéra bouffe intitulé *Eloisa Werner*. Le souvenir des années heureuses qu'il avait passées au Conservatoire de Naples ne s'était pas effacé de son esprit : il voulut revoir cette ville, et peu de temps après son arrivée (en 1811), il y composa l'*Oracolo di Delfo*, pour le théâtre Saint-Charles. Ce fut le premier ouvrage dans lequel il mit en évidence sa rare habileté dans l'art d'écrire pour les voix et pour l'orchestre. Dans la même année, il donna au théâtre du Fondo *Il Fanatico deluso*. En 1813, il écrivit à Rome *Amurat secondo*, qui fut suivi de la *Lavandaia*, à Naples. L'opéra bouffe était celui dans lequel il réussissait le mieux : les premiers ouvrages où il donna des preuves de cette spécialité de son talent furent *Il Fanatico deluso*, et *Lo Sposo agitato*. Son chef-d'œuvre dans le même genre est son opéra *Il Ventaglio*, joué à Naples en 1831, puis sur tous les théâtres d'Italie; ouvrage charmant où se trouvent plusieurs morceaux d'une grande distinction, particulièrement un trio de premier ordre. Dans des circonstances plus favorables, nul doute que l'attention publique ne se fût fixée sur les productions de Raimondi; mais cet artiste entrait dans la carrière précisément en même temps que Rossini, dont le puissant génie s'em-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

para immédiatement de tout l'intérêt du monde musical, et plongea dans l'ombre les travaux de tous les autres compositeurs de l'Italie. Toutefois, il faut le reconnaître, lors même que le génie de Pesaro n'eût pas régné sans rival sur la scène lyrique, le talent de Raimondi n'était pas de nature à produire de grands effets dramatiques, car c'est moins par le brillant de l'imagination et par l'audace de la fantaisie que son nom s'est ajouté à la liste des compositeurs illustres, que par le génie de la combinaison des sons; génie en son genre non moins rare que tout autre, et que cet artiste a possédé au degré le plus éminent.

Jusqu'en 1823, la plupart des opéras de Raimondi furent écrits pour les théâtres de Naples, pour Rome et pour la Sicile. Dans cette même année 1823, il fut appelé à Milan pour y composer *Le Finte Amazzoni*, ouvrage qui eut peu de succès. Dans l'année suivante il devint directeur de la musique des théâtres royaux de Naples. Déjà, avant sa nomination à cette place il avait composé pour le théâtre Saint-Charles, outre ses opéras, la musique de beaucoup de grands ballets : le nombre s'en élève à plus de *vingt et un*. Raimondi conserva la même position jusqu'en 1832 ; mais après l'éclatant succès de son opéra *Il Ventaglio*, il reçut sa nomination de professeur de composition au Conservatoire de Palerme. Aucun choix ne pouvait être meilleur, car Raimondi était incontestablement le musicien italien dont l'instruction était la plus solide. Il a été la gloire de cette institution pendant plus de dix-huit ans. Par ses soins et ses leçons, plusieurs jeunes Siciliens acquirent de l'habileté dans l'art d'écrire : parmi les plus distingués, on cite les noms de Pittari, Barbieri, Bonanno, Chiaramonte et Cutreva, dont le *Solitario*, joué au théâtre de Palerme en 1838, donnait de grandes espérances, et qui, par des circonstances inconnues, n'a pas poursuivi sa carrière d'artiste.

La place de maître de chapelle de la basilique de Saint-Pierre du Vatican étant devenue vacante au mois de mars 1850, par la mort de Basili, ce fut Raimondi qui l'obtint. Nul n'en était plus digne, ou pour mieux dire, il n'y avait point de compositeur en Italie qui pût entrer en comparaison avec lui pour l'étendue et la profondeur des connaissances dans l'art sérieux. A cette époque, et dans l'espace de quarante et un ans (1807 à 1848), Raimondi avait donné soixante-deux opéras sur les théâtres principaux de l'Italie, vingt et un grands ballets en deux et trois actes; de plus, il avait écrit cinq oratorios, non compris l'oratorio triple dont il sera parlé tout à l'heure ; quatre messes à grand orchestre ; deux messes à deux chœurs réels, dans le style sévère *a capella;* deux messes de *Requiem* à grand orchestre; une autre messe de Requiem à 8 et 16 voix réelles ; quatre vêpres complètes avec orchestre et orgue ; des complies; un *Credo* à 16 voix réelles ; un *Libera*, écrit pour les obsèques de la reine Caroline de Naples ; un *Te Deum* a 4 voix ; trois *Stabat Mater* à 2, 3 et 4 voix; trois *Miserere* à 4 et à 8 voix, dont un avec orchestre ; trois *Tantum ergo;* deux litanies; plusieurs psaumes à 4 et à 8 voix, avec orchestre ; les Sept paroles de J.-C. à 3 voix; deux symphonies à grand orchestre, combinées pour être exécutées ensemble; les cent-cinquante psaumes de David à 4, 5, 6, 7 et 8 voix, dans le style *alla Palestrina*, formant une collection de 15 volumes; un recueil de basses remplies d'imitations et fuguées pour l'étude de l'accompagnement et de la composition, publié à Milan, chez Ricordi, à Rome et à Naples ; un nouveau genre de compositions scientifiques inventé par l'auteur, et démontré en douze morceaux très-remarquables, ouvrage publié à Naples, chez P. Tramater; deux fugues en une, bien que différentes de forme, ouvrage divisé en dix exemples, et qui a été imprimé à Rome ; une collection de *partimenti*, composée de quatre-vingt-dix basses, avec trois accompagnements différents sur chacune, ouvrage élémentaire divisé en deux livres, et publié à Naples, chez Clausetti; quatre fugues à 4 voix, écrites en des tons différents, mais qui peuvent être réunies en une seule fugue à 16 voix ; ce chef-d'œuvre de combinaison a été imprimé à la typographie *Tiberina*, de Rome; six fugues à quatre voix, en des tons différents, réunies en une seule fugue à 24 voix, publiées à Rome, à la même typographie; une fugue à 64 voix divisées en 16 chœurs; seize fugues à 4 voix; enfin, vingt quatre fugues à 4, 5, 6, 7 et 8 voix. Dans cet ouvrage, publié à Milan, chez Ricordi, on trouve quatre et cinq fugues réunies en une seule. On se sent l'esprit saisi de stupéfaction à la seule énumération de pareils travaux.

L'auteur de toutes ces choses, où brillent beaucoup d'inventions nouvelles, et surtout l'esprit de combinaison le plus extraordinaire qui ait jamais existé, voulut terminer sa carrière par un effort plus surprenant encore de force de tête. Environ deux ans après son retour à Rome, en qualité de maître de chapelle de Saint-Pierre, il prépara l'exécution de son dernier ouvrage, à savoir l'oratorio de *Joseph*, œuvre colossale, composée de trois oratorios susceptibles de cinq combinaisons, que le poëte sicilien, Joseph Sapio, avait disposés pour le tour de force inouï du compositeur. Cette œuvre immense est le fruit de plusieurs années d'un travail environné de pro-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

digieuses difficultés. Il semble que de telles choses ne peuvent être comprises que par le très-petit nombre de connaisseurs qui ont fait une étude spéciale des difficultés des compositions scientifiques; toutefois lorsque l'assemblée qui encombrait la salle du théâtre *Argentina* entendit les trois orchestres, les trois chœurs et les chanteurs solistes des trois oratorios *Putiphar*, *Pharaon* et *Jacob* se réunir en un seul corps d'environ quatre cents musiciens dans l'exécution simultanée de ces trois ouvrages; saisie par la majesté de cet ensemble, dont les détails conservaient toute leur clarté, cette assemblée fut émue de la suprême force de tête qui avait combiné de pareils effets; tout le monde se leva spontanément, jetant des cris d'admiration; une agitation impossible à décrire régna dans toute la salle; des battements de mains, des trépignements, des hourras enthousiastes éclatèrent de toutes parts, tandis que les femmes, penchées sur le bord des loges, agitaient leurs mouchoirs. Raimondi avait pu contenir au dedans de lui-même le sentiment de sa force jusqu'à l'âge de soixante-six ans; sa philosophie avait su se résigner à l'obscurité relative dans laquelle il était resté pour la plus grande partie de l'Europe; mais il ne put supporter l'émotion de l'incomparable succès qui venait couronner sa vieillesse: il s'évanouit, et l'on fut obligé de l'emporter hors de la scène et loin du bruit pour lui faire reprendre ses sens.

On comprend l'impossibilité de rencontrer l'effet dramatique dans la combinaison de trois sujets absolument différents qui se développent simultanément. Il est facile de comprendre aussi que chacune des parties du grand tout ne peut avoir la plénitude et l'intérêt d'une œuvre simple dans laquelle le sentiment domine la conception. Enfin, on ne doit pas se persuader qu'il puisse y avoir dans une combinaison esthétique, telle que l'oratorio de *Joseph*, l'originalité d'idées qui se trouve quelquefois dans un opéra. Dans une composition semblable, le compositeur, incessamment occupé de la réunion totale des parties, est nécessairement obligé de sacrifier dans chacune de celles-ci des beautés qui ne pourraient entrer dans la combinaison. De là vient que le premier drame, intitulé *Putiphar*, n'a pas offert un grand attrait de nouveauté à l'auditoire, dans la première soirée, bien que plusieurs morceaux aient été remarqués par les connaisseurs; particulièrement un chœur d'eunuques à voix blanches d'un effet fort original, une prière de ténor bien chantée par Acchi, un beau trio chanté par *Adda*, femme de Putiphar, *Joseph* et *Pharaon*, ainsi qu'un ensemble *agitato* dans la troisième partie de ce premier drame, dont l'exécution fut dirigée par André Salesi.

Dans le second drame, intitulé *Joseph*, ou *Pharaon*, l'introduction est un chœur de fête, où le peuple de Memphis chante la gloire de Joseph. Ce chœur est disposé en accords *stacca t* et *sotto voce*, pendant que les cors et trompettes font entendre une mélodie harmonisée d'un bel effet. Cette introduction fut fort applaudie. On distingue aussi dans ce drame le beau chant, *Vieni, ah! vieni, o mio diletto*, qui forme le thème principal du *finale* de la deuxième partie, et le *finale* de la troisième, *Per qual via d'infiniti portenti*, avec une instrumentation neuve et pittoresque.

Le *Jacob* est le même sujet sur lequel Méhul a écrit un de ses plus beaux ouvrages. L'introduction commence par un très-beau chœur de ténors et de basses, lequel est suivi d'un chant expressif et suave, sur les paroles: *Ah! di pianto eterno*, dans lequel Colini fit preuve d'un grand talent. Dans le *finale* de la première partie se trouve un trio de Rachel et de Judas réunis à Jacob, sur le beau chant, *Deh! cessate o figli miei*. L'introduction de la deuxième partie renferme un chœur du plus grand effet, accompagné de harpes, sur ces paroles, *O ria sventura! O duol!* Dans toutes les exécutions du *Joseph* qui se succédèrent depuis le 7 août 1852 jusqu'au 29 septembre, ce morceau excita un véritable enthousiasme. Un beau trio et le *finale* de la troisième partie ont aussi fait naître beaucoup d'intérêt. Mais c'est surtout lorsque, après avoir entendu et applaudi ces trois drames séparés, sous les directions de Salesi, Battaglia et Terziani, l'exécution simultanée de ces ouvrages, dirigée par Raimondi en personne s'est fait entendre; c'est alors, dis-je, que l'admiration pour une si grande conception n'a plus eu de bornes. Non-seulement aucune œuvre semblable n'avait jamais été essayée, mais sa possibilité ne s'était présentée à l'imagination d'aucun compositeur. Au point de vue esthétique, il n'est pas désirable que des tours de force de ce genre soient tentés; mais on ne peut s'empêcher de rendre un éclatant hommage au génie unique en son genre qui a pu concevoir et réaliser une entreprise si gigantesque. L'existence de Raimondi ne se prolongea qu'une année environ après son triomphe: il mourut à Rome le 30 octobre 1853.

La liste des ouvrages dramatiques de ce laborieux compositeur est classée de cette manière: Première période, de 1807 à 1814: 1° *Le Bizzarrie d'amore* (Gênes); — 2° *Il Battuto contento* (idem); — 3° *Ero e Leandro* (idem); — 4° *Eloisa Werner* (Florence); — 5° L'*Oracolo*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

di Delfo (Naples); — 6° *Il Fanatico deluso* (idem); — 7° *Lo Sposo agitato* (idem); — 8° *Amurat secondo* (Rome); — 9° *La Lavandaja* (Naples). — Deuxième période, de 1815 à 1819 : 10° *Il Trionfo di Tito* (Turin); — 11° *Andromacca* (Palerme); — 12° *Il Sacrifizio d'Abramo* (Naples); — 13° *Radamisto e Zenobia* (?); — 14° *I Madianiti* (Palerme); — 15° *L'Esaltazione di Mardocheo* (Naples); — 16° *Il Dissoluto punito* (Rome). — Troisième période, de 1820 à 1830 : 17° *Ciro in Babilonia* (Rome); — 18° *Le Nozze dei Sanniti* (?); — 19° *Le Finte Amazzoni* (Milan, *Scala*); — 20° *La Donna Colonella* (Naples); — 21° *La Caccia d'Enrico IV* (idem); — 22° *Il Disertore* (idem); — 23° *Berenice in Roma* (ibid.); — 24° *Il Morto in apparenza* (ibid.); — 25° *Argia* (Milan), — 26° *Il Castellino dei fiori* (Naples); — 27° *La Fidanzata del parruchiere* (idem); — 28° *Don Anchise Campanone* (ibid.); — 29° *Il Principe feudatario* (Reggio); — 30° *L'Infanzia accusatrice* (Naples); — 31° *I Minatori Scozzesi* (Messine). — Quatrième période, 1830 à 1840 : 32° *Giuditta*, oratorio (Naples); — 33° *La Gioja pubblica* (idem); 34° *A mezza notte* (ibid); — 35° *Il Terno del lotto giornato* (ibid.); — 36° *Il Ventaglio* (Naples et dans toute l'Italie); — 37° *Palmitella maritata*, suite d'*Il Ventaglio* (Naples); — 38° *L'Orfana russa* (idem); — 39° *La Vita d'un giocatore* (ibid); — 40° *I parenti ridicoli* (ibid.); — 41° *Il Tramonto del sole* (ibid); — 42° *Vinclinda* (ibid.); — 43° *Ruth*, oratorio (ibid.); — 44° *Isabella degli Abenanti* (ibid.); — 45° *Il Presidente disgraziato* (ibid); — 46° *Il trionfo dell'Amore*; — 47° *Il nerrico degli ammogliati*; — 48° *Il Vendimento*; — 49° *Rafaello d'Urbino* (Rome); — 50° *Peggio il rimedio del male* (Naples); — 51° *Il fausto Arrivo*; — 52° *Sueno primo*; — 53° *Il Caffetiere*; — 54° *Gli artifizi d'Amore* (Naples). — Cinquième période, 1841 à 1848 : 55° *Francesco Donato* (Palerme); — 56° *Il Trionfo delle donne* (idem); — 57° *Le Stanze da letto* (ibid.); — 58° *Il Giudizio universale*, oratoire, poésie d'Onofrio Abbate, exécuté à Palerme, en 1843; — 59° *Mosè al Sinai*, oratorio (écrit à Palerme en 1844; — 60° *Putifar*; — 61° *Guiseppe giusto*; — 62° *Giacobbe*. (Ouvrages dont il est parlé précédemment. Raimondi commença cette grande composition au mois d'octobre 1844, et la termina dans les derniers mois de 1848).

Grands ballets composés pour le théâtre Saint-Charles de Naples, depuis 1812 jusqu'en 1828 : 1° *L'Orfano*; — 2° *Rosmunda*; — 3° *La caduta de' Giganti*; — 4° *Otrante liberata*; — 5° *La Promessa mantenuta*; — 6° *I Pazzi per forza*; — 7° *Un' ora*; — 8° *Irene d'Erstal*; — 9° *La Morte d'Ippolito*; — 10° *L'Orda Selvaggia*; — 11° *L'Orfanella di Ginevra*; — 12° *La Morte d'Achille*; — 13° *Giafar*; — 14° *I Due Geni*; — 15° *Ottaviano in Egitto*; — 16° *Pamile*; — 17° *Giulio Sabino*; — 18° *L'Oracolo in Cantina*; — 19° *Delitto et punizione*; — 20° *L'Isola della Fortuna*; — 21° *Amina*.

RAINPRUHTER (Georges-Joseph), fils d'un inspecteur des mines, naquit en 1728, à Drafeier, en Styrie. Après avoir reçu dans sa jeunesse une bonne éducation littéraire et musicale, il alla suivre des cours de philosophie et de droit à Salzbourg. Déjà bon musicien et habile sur la harpe, la mandore, la basse de viole et le violon, il commença dans cette ville des études de composition chez Adelgasser, et les acheva sous la direction d'Eberlin, maître de chapelle du prince évêque. En 1750, il obtint le titre de musicien de la chambre de l'électeur de Bavière, et fut envoyé à Altenœtting, en qualité d'administrateur des domaines. Le mérite des compositions qu'il écrivit dans cette résidence le fit nommer maître de chapelle du même lieu, par l'électeur Maximilien III; Rainpruhter en remplit honorablement les fonctions pendant plusieurs années, et mourut en 1800, à l'âge de soixante-douze ans. Il a laissé en manuscrit un grand nombre de messes, de vêpres, de litanies, d'antiennes et de cantates religieuses avec orchestre.

RAINPRUHTER (Jean-Népomucène-François-Séraphin), fils du précédent, naquit à Altenœtting le 17 mai 1752. Après avoir fréquenté le collége de Burghausen, il alla étudier la philosophie et le droit à l'université d'Ingolstadt. Son père lui avait enseigné la musique, et dès son séjour au collége de Burghausen, il avait donné, dans de petites compositions, des preuves de son aptitude pour cet art. Lorsqu'il quitta Ingolstadt, il se rendit à Salzbourg, pour y prendre des leçons de composition chez Léopold Mozart. Ses premiers essais furent si remarquables, que Michel Haydn en fit publiquement l'éloge, et considéra leur auteur comme un artiste distingué. Appelé à la direction du chœur du couvent de Saint-Pierre, à Salzbourg, Rainpruhter en remplit les fonctions avec talent : il occupait encore cette position en 1812; mais depuis lors on manque de renseignements sur sa personne. On porte à plusieurs centaines ses compositions, qui consistent en symphonies, concertos pour divers instruments, quatuors, trios, duos, sérénades, messes solennelles, vê-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

pres, litanies, antiennes, cantates, etc.; tous ces ouvrages sont restés en manuscrit.

RAISON (André), organiste de l'abbaye de Sainte-Geneviève, à Paris, dans la seconde partie du dix-septième siècle, eut pour maître Titelouse (*voyez* ce nom). On a gravé de sa composition : *Livre d'orgue contenant cinq messes et une offerte sur le rétablissement du roi*, Paris, 1688, in-fol. obl. Le second livre a paru peu de temps après. Il y a du talent dans ces pièces, qui ont une grande supériorité sur ce que les organistes français du siècle suivant ont produit.

RAJ (Pierre), compositeur, né à Lodi, en Lombardie, en 1773, étudia d'abord le piano et l'orgue sous la direction de maîtres particuliers, puis entra, en 1793, au Conservatoire de *la Pietà de' Turchini*, à Naples, et y reçut des leçons de Sala, puis de Piccinni. Ses études terminées, il retourna à Lodi et y obtint la chapelle *della Incoronata*. Plus tard il se fixa à Milan, où il fut nommé professeur de composition du Conservatoire et vice-censeur de cette institution. Il a écrit beaucoup de musique d'église, entre autres un oratorio en deux parties sur l'agonie et la mort de Jésus-Christ, qui fut exécuté pour la première fois à Monza, en 1807. Après la campagne de Prusse, il fit exécuter, en 1808, une cantate de circonstance au théâtre de la Scala, intitulée *Alessandro in Armenia*, pour le retour du prince Eugène et de l'armée italienne. Le 9 juin 1811, il fit exécuter, au palais du sénat italien, *l'Italia esultante*, cantate composée à l'occasion de la naissance du roi de Rome. Depuis lors il a écrit plusieurs opéras, entre autres *Gli Spensierati*, représenté au théâtre *Re*, de Milan, en 1816. On a gravé de sa composition : 1° *Onore et Fedeltà*, cantate pour deux basses et soprano, Milan, Ricordi. — 2° *Alessandro in Armenia*, cantate à voix seule, ibid. Comme professeur de l'art d'écrire en musique, Raj est auteur d'un ouvrage qui a pour titre : *Studio Teorico-pratico di contrappunto, compilato pe' suoi allievi ;* Milan, Ricordi. Cet artiste est mort à Milan dans les derniers jours d'avril 1857, à l'âge de quatre-vingt-quatre ans.

RAMAI (Jean-Baptiste), habile constructeur d'orgues, né à Sienne en 1763, fut élève du fameux constructeur Tronci, de Pistoie. Il ne s'est pas moins fait remarquer par le nombre de ses instruments que par leur qualité. On lui doit les orgues de la paroisse de Montefoscoli, en 1792, de celles de Peccioli, en 1794, et de celles de Lajatico, en 1796. En 1797, il travailla à l'orgue de Sainte-Marie *in Monte*, près de Pise, et en 1799, il construisit celui de la collégiale de Serofiono. L'orgue de Saint-Vigile, fait en 1800, celui des Olivétains, en 1802, et celui de Sainte-Marthe, en 1805, sont ceux qu'il a élevés à Sienne. En 1804, il a fait celui de Saint-Augustin, à Cortone, et en 1805, celui de la paroisse de Caldana. Tous ces instruments prouvent le talent du facteur.

RAMAZZOTTI (Domitien), compositeur italien qui vivait dans la seconde moitié du seizième siècle, s'est fait connaître par un recueil intitulé : *Salmi vespertini e Magnificat a cinque voci*, Venise, 1567, in-4°.

RAMBACH (Auguste-Jacques), prédicateur de l'église Saint-Jacques, à Hambourg, et célèbre hymnologue, était déjà connu en 1802 par ses sermons, et vivait encore en 1832. On a de ce savant un excellent recueil d'hymnes et de cantiques de l'Église protestante, depuis les premiers temps de la réformation jusqu'à l'époque actuelle, avec une introduction historique sur le chant des églises réformées. Ce recueil est divisé en deux parties dont la première renferme les hymnes et cantiques anciens, et l'autre, les modernes. Ce recueil a pour titre : *Anthologie christ. Gesænge aus allen Jahrh. der Kirche*, etc. (Anthologie des chants chrétiens de tous les siècles de l'Église, distribués dans l'ordre chronologique et avec des remarques historiques); Altona, 1816-1832, 5 vol. gr. in-8°. Les notes qui accompagnent les diverses pièces contenues dans ce recueil sont fort instructives. M. Rambach a aussi publié un livre rempli d'intérêt, sous ce titre : *Ueber Dr. Martin Luthers Verdienst um den Kirchengesang, oder Darstellung desjenigen, was er als Liturg, als Liederdichter und Tonsetzer zur Verbesserung des œffentlichen Gottesdienstes geleistet hat* (Sur le mérite de Martin Luther à l'égard du chant de l'Église, ou exposé de ce qu'il a fait pour l'amélioration du service divin, soit comme auteur liturgique, soit comme poëte et compositeur de chants); Hambourg, 1813, in-8° de 256 pages, avec un supplément de 92 pages. Enfin, ce ministre évangélique est aussi auteur d'un ouvrage intitulé : *Ueber dass Bedürfniss einer verbesserten Einrichtung des Gottesdienstes in den protestantischen Kirchen mit besonderer Hinsicht auf Hambourg* (Sur la nécessité d'une disposition améliorée du service divin dans les églises protestantes, particulièrement en ce qui concerne Hambourg); Hambourg, 1815, in-8°.

RAMBURES (M. de), propriétaire à Vaudricourt, près d'Abbeville (Somme), a inventé, en 1846, un système de notation de la musique, auquel il a donné le nom de *Sténographie musicale*, et qui a été adopté par le comité

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

supérieur d'enseignement primaire d'Abbeville. Son usage s'est répandu dans les écoles et dans les sociétés de chant de toute l'ancienne Picardie. Les bases du système de M. de Rambures sont la ligne droite tantôt verticale, tantôt inclinée à droite ou à gauche, ou horizontale, et des courbes de diverses formes. Ces signes présentent des variétés à chaque octave. A vrai dire, ce système n'est pas une sténographie, car il n'abrége pas la notation, ayant non-seulement un signe pour chaque son, mais aussi pour les durées, les altérations accidentelles, etc. M. de Rambures a cru prévenir les objections à cet égard par la possibilité de lier plusieurs signes au moyen d'un seul trait; mais ce trait, devant suivre tous les contours des signes particuliers, n'abrége pas en réalité. Il résulte de ces observations que la notation dont il s'agit est purement arbitraire, qu'elle ne présente aucun avantage de simplification, et qu'elle a de plus le très-grave inconvénient d'enseigner une chose qui n'a aucun rapport avec la musique usuelle. M. de Rambures a publié, en ce qui concerne son système : 1° *Sténographie musicale appliquée à l'enseignement de la musique;* Abbeville, imprimerie de Jeunet, 1837, in-8°. — 2° *Tableaux lithographiés pour les modèles d'écriture de la notation sténographique;* ibid. — 3° *Notation musicale, rendue populaire par la sténographie;* ibid., 1845, in-16 de 56 pages.

RAMEAU (Jean Philippe), le plus célèbre musicien français du dix-huitième siècle, naquit à Dijon le 25 septembre 1683 (1). Fils d'un père et d'une mère qui aimaient la musique, élevé dès ses premières années dans la culture de cet art, il y fit de si rapides progrès, qu'à l'âge de sept ans il lisait et exécutait sur le clavecin, à première vue, toute espèce de musique. Cependant ses parents, qui le destinaient à la magistrature, interrompirent ses études musicales pour le faire entrer au collége des jésuites. Rameau était ne musicien, et rien de plus. Son indocilité et la violence de son caractère le rendaient peu propre à la discipline des classes, et ses préoccupations de musique ne lui laissaient pas donner assez d'attention au rudiment, pour qu'il en tirât beaucoup de profit. Ses livres, ses cahiers et ceux de ses camarades, étaient chargés par lui de traits de solféges ou de fragments de sonates. Les choses allèrent si loin, que la présence d'un tel étudiant dans le collége parut intolérable, et que ses parents furent priés de le retirer. Il en sortit avant d'avoir achevé sa quatrième, et depuis lors il ne fit plus d'études et ne lut plus d'autres livres que des traités de musique. Devenu libre et pouvant se livrer à ses goûts sans contrainte, il ne s'occupa plus que du mécanisme du clavecin, de l'orgue, du violon, et de quelques règles de contrepoint que lui enseignaient, tant bien que mal, son père et deux ou trois organistes de Dijon. Malheureusement cette ville, qui lui offrait des ressources suffisantes pour l'exécution, ne possédait pas les mêmes avantages pour l'enseignement de l'art d'écrire, alors fort négligé dans les provinces. La faiblesse des études de Rameau dans cet art exerça sur toute sa carrière une fâcheuse influence : son harmonie, bien que forte et riche de modulations, fut toujours incorrecte, et jamais il ne comprit bien les avantages de la méthode pratique du contrepoint, ni ce qui séparait celle-ci de la conception d'un système d'harmonie.

L'amour que lui avait inspiré une jeune veuve du voisinage vint tout à coup l'arrêter dans ses travaux. Être auprès de cette femme, ou lui écrire lorsqu'il en était éloigné, étaient devenus le seul emploi de son temps, et la musique avait perdu son charme pour lui. Il y trouva pourtant cet avantage, que celle qu'il aimait le fit rougir de son ignorance, et obtint qu'il apprît au moins sa langue. Cependant le père de Rameau, inquiet des suites de cette intrigue, se résolut à envoyer son fils en Italie, dans l'espoir que la musique qu'il y entendrait réveillerait son goût pour l'art, et lui ferait oublier l'objet de son amour. Jean-Philippe se rendit en effet à Milan, et y arriva en 1701, dans un âge où son oreille semblait devoir être sensible au charme des mélodies ausoniennes; mais l'habitude d'entendre la musique française l'avait déjà si bien façonné au style de cette musique, qu'il ne comprit rien à celui des opéras de Scarlatti, de Lotti et de Caldara (1). D'ailleurs, il ne pénétra pas

(1) Dans la première édition de la *Biographie des musiciens*, j'ai donné, d'après La Borde (*Essai sur la musique*, tome III, p. 464), la date du 23 octobre pour celle de la naissance de Rameau; mais Maret, secrétaire perpétuel de l'Académie de Dijon, fournit celle du 25 septembre 1683, dans son *Éloge historique de Rameau*, Dijon, 1770, in-8° : sans doute il se conforme en cela à l'acte de naissance, car il indique l'heure même (quatre heures du soir) à laquelle l'illustre musicien a vu le jour. Il est à remarquer, au surplus, que cette date du 25 septembre avait été déjà donnée par Chabanon, en 1764, dans son *Éloge de M. Rameau* (Paris, imprimerie de Lambert, in-8°), et M. Farrenc dit avec raison (*Notice biographique de Jean-Philippe Rameau*, dans la première livraison du *Trésor des pianistes*), que la même date se trouve dans l'Almanach de Ducheane (*Les Spectacles de Paris*) pour l'année 1765, p. 6.

(1) M. Maurice Bourges, dans une notice sur Rameau,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

au delà de la capitale de la Lombardie, et son séjour à Milan ne fut pas assez long pour que son oreille s'accoutumât aux nouveautés qui la frappaient. Un directeur de spectacle, qui recrutait son orchestre pour donner des représentations dans le midi de la France, l'engagea dans sa troupe, en qualité de premier violon, et l'emmena à Marseille, à Lyon, à Nîmes, à Alby et dans d'autres villes, où il retourna à plusieurs reprises, et commença sa réputation par son talent sur l'orgue. A Montpellier, il rencontra un musicien nommé *Lacroix*, qui lui enseigna la règle de l'octave pour l'accompagnement du clavecin; lui-même avouait cette circonstance qui prouve le peu d'avancement de son instruction musicale à cette époque, en même temps que l'excellence de l'organisation qui lui permettait, avec une éducation si mal faite, de fixer sur lui l'attention, comme organiste.

De retour à Dijon, après une absence de plusieurs années, Rameau n'y fit qu'un court séjour, malgré l'offre qu'il y reçut de la place d'organiste de la Sainte-Chapelle, et qu'il refusa. Une seule pensée l'occupait alors : c'était celle de la gloire, qu'il croyait ne pouvoir trouver qu'à Paris. Paris était donc devenu le but unique vers lequel tendait son imagination : il y arriva en 1717, déjà riche d'expérience, mais encore inconnu et n'ayant rien produit, quoiqu'il fût âgé de trente-quatre ans. Marchand (*voyez* ce nom) était alors l'organiste le plus renommé de la capitale : lorsqu'il se faisait entendre à l'église des Grands-Cordeliers, il y avait foule pour l'écouter. Rameau, ne voulant perdre aucune occasion de l'entendre et d'étudier sa manière, alla se loger dans le voisinage du couvent. Accueilli avec bienveillance par Marchand, il en reçut des promesses de protection qui furent d'abord sincères, car le maître donna quelques leçons à son nouvel ami, et le prit pour suppléant aux orgues des Jésuites et des PP. de la Merci ; mais après que Rameau lui eut montré quelques-unes de ses pièces d'orgue, le zèle de Marchand pour son protégé se refroidit, et bientôt celui-ci put se convaincre de la difficulté qu'il éprouverait à s'établir à Paris, en présence d'un tel adversaire. Ses moyens d'existence étaient insuffisants ; une place d'organiste dans une des paroisses pouvait seule faire cesser ce qu'il y avait de précaire dans sa situation : l'occasion se présenta pour en obtenir une ; mais cette fois encore Rameau retrouva dans Marchand l'arbitre de son sort ; car c'était lui qu'on avait choisi pour juger le concours ouvert entre Daquin et le musicien de Dijon pour la place d'organiste de Saint-Paul. Les œuvres d'orgue et de clavecin que nous avons des deux compositeurs ne laissent aucun doute sur l'immense supériorité de Rameau, et j'ai dit ailleurs (*voyez* DAQUIN) ce qu'on doit penser de l'historiette rapportée à ce sujet : cependant le jugement fut en faveur de Daquin, et son rival n'eut plus d'autre ressource que d'accepter l'orgue de Saint-Étienne, à Lille. Il ne resta pas longtemps dans cette ville, parce que son frère (1) lui offrit la place d'organiste de la cathédrale de Clermont, en Auvergne, qu'il laissait vacante par sa retraite. Rameau accepta, et consentit à souscrire un engagement à long terme avec le chapitre.

Le silence d'une ville placée dans un pays de montagnes, où les communications étaient difficiles, devait être favorable aux méditations de Rameau. Depuis longtemps excitées par la lecture des écrits de Zarlino, de Mersenne et de Descartes, ces méditations allaient conduire l'organiste de Clermont à la création du premier système d'harmonie qui eût vu le jour ; mais ce qui est digne de remarque, c'est que ce silence, cette vie calme et monotone d'une petite ville, tout en favorisant les spéculations d'un esprit sérieux, ne portèrent point atteinte à l'imagination de l'artiste, et ne l'empêchèrent pas de produire des motets, des cantates, des pièces de clavecin qui, considérés au point de vue de leur époque, attestent l'originalité de la pensée et la nouveauté du style. Quatre années employées à ces travaux avaient permis à Rameau d'y mettre la dernière main : il comprit que le temps était venu de réaliser ses projets et de se manifester au monde musical. Paris seul lui en offrait les moyens : mais un engagement l'enchaînait à Clermont, et ses démarches pour en obtenir la résiliation avaient été sans résultat. Il dut alors avoir recours à la ruse, et n'imagina pas de meilleur moyen que de déchirer l'oreille de l'évêque et des chanoines par une musique si barbare, qu'on finit par lui accorder la liberté qu'il réclamait. Cependant ne voulant pas laisser une fâ-

insérée dans la *Gazette musicale* de Paris (ann. 1839, pag. 903), dit que le musicien français arriva en Italie au moment où Gasparini et Alex. Scarlatti faisaient place à Leo, Porpora, Vinci, Hasse, etc. ; mais Leo et Porpora ne commencèrent à écrire pour le théâtre que plus de quinze ans après le séjour de Rameau à Milan ; Hasse et Vinci ne donnèrent leurs premiers ouvrages que vingt-cinq ans après son retour en France.

(1) Claude Rameau, frère de celui qui est l'objet de cet article, fut un habile organiste attaché à l'abbaye de Saint-Bénigne et à la cathédrale de Dijon, et qui y mourut en 1761. Rameau eut aussi une sœur, nommée Catherine, qui enseignait le clavecin à Dijon, et qui y mourut en 1762.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

cheuse impression sur son talent, il déploya toute son habileté le jour désigné pour le dernier de son service, et joua de manière à faire naître les plus vifs regrets dans l'esprit de ceux qui l'écoutaient. Arrivé à Paris en 1721, il y donna des soins à la publication de son traité d'harmonie, qui parut dans l'année suivante. Cet ouvrage ne fut pas compris; mais les critiques qu'on en fit tournèrent au profit de son auteur, en fixant sur lui l'attention du public. La publication de quelques cantates et de ses sonates de clavecin acheva de le faire connaître, et lui procura de bons élèves, qui devinrent ses admirateurs: de plus, il eut la place d'organiste de Sainte-Croix-de-la-Bretonnerie. Le désir qu'il avait de travailler pour la scène l'engagea à faire des essais dans des fragments de chants et de danses pour des pièces de Piron représentées à l'Opéra-Comique, telles que *la Rose*, *le faux Prodige*, *l'Enrôlement d'Arlequin*, etc. En 1726 parut son *Nouveau système de musique théorique*, où le système de la basse fondamentale, déjà indiqué dans le Traité d'harmonie, trouvait une base dans les phénomènes de résonnance de quelques corps sonores. Ces deux ouvrages et la *Dissertation sur les différentes méthodes d'accompagnement pour le clavecin et pour l'orgue*, qui fut publiée en 1732, lui firent la réputation d'un savant harmoniste, malgré les critiques des journalistes et les insinuations malveillantes de quelques envieux. Ni l'Académie des sciences, qui approuva les travaux de Rameau (en 1737 et 1749), ni les littérateurs qui en faisaient la critique, n'entendaient bien le sujet de la discussion; mais c'est une chose remarquable que cette science de l'harmonie, qui venait d'être créée par Rameau, trouva tout le monde prêt à en parler, comme s'il se fût agi de la chose la plus simple. Malgré les ennuis que lui suscitaient ces débats, le savant musicien y trouvait de l'avantage pour sa célébrité.

Cependant il n'était point satisfait encore; car il se sentait appelé à parcourir la double carrière de théoricien et de compositeur dramatique. En vain était-il cité comme le meilleur organiste de France; en vain sa musique instrumentale était-elle recherchée par tous les amateurs; Rameau se tourmentait de la pensée qu'il touchait à sa cinquantième année sans avoir pu parvenir jusqu'à la scène de l'Opéra, tandis que beaucoup de musiciens médiocres y étaient arrivés sans peine. Devenu maître de clavecin et d'accompagnement de Mme la Popelinière, femme du fermier général, il trouva heureusement un Mécène dans ce financier, qui entretenait un orchestre à son service, et donnait des concerts dans son hôtel, à Paris, et dans sa belle maison de Passy. La Popelinière obtint de Voltaire, pour son protégé, le livret d'un opéra dont *Samson* était le sujet. Rameau écrivit sa musique; l'ouvrage fut essayé chez le fermier général et plut beaucoup à ceux qui l'entendirent; mais Thuret, alors directeur de l'Académie royale de musique, peu séduit par un sujet de la Bible, refusa l'œuvre de Voltaire et de Rameau. Longtemps après, celui-ci employa la musique de *Samson* dans son *Zoroastre*. D'abord découragé, il semblait vouloir renoncer au projet de se faire une réputation de compositeur dramatique; mais la Popelinière tint bon, et finit par lui faire avoir de l'abbé Pellegrin le livret d'*Hippolyte et Aricie*, moyennant une obligation de 500 livres donnée comme garantie contre la chute de l'ouvrage. Quelque temps après, le premier acte fut essayé chez le financier, et le bon abbé qui, comme on l'a dit, *dînait de l'autel et soupait du théâtre*, charmé de ce qu'il entendait, déchira le billet, en déclarant que de semblable musique n'avait pas besoin de caution. Cependant le succès de la représentation ne répondit pas d'abord aux espérances du poëte et des amis de Rameau. L'ouvrage fut joué pour la première fois le 1er octobre 1732, et les admirateurs de Lulli se réunirent pour en condamner le style, qu'ils appelaient bizarre, baroque et dépourvu de mélodie. On ne pouvait nier que le compositeur d'*Hippolyte et Aricie* ne fût inférieur à celui d'*Armide* dans le récitatif, et qu'il y eût moins de correction dans sa manière d'écrire; mais son harmonie avait bien plus de force, ses modulations étaient moins uniformes, ses chœurs avaient plus d'effet et d'énergie; enfin, son instrumentation était plus riche de formes et de détails. En un mot, le nouvel opéra annonçait un génie d'une autre trempe que tout ce qui avait suivi Lulli; on pouvait discuter sur l'agrément de cette musique, mais non lui refuser le caractère de la création. Depuis près de cinquante ans, il n'avait été rien donné à l'Opéra de Paris qui eût ce cachet de nouveauté. Tel fut néanmoins le mauvais accueil fait à cet ouvrage, qu'il fut à peine permis de l'achever. L'abbé Desfontaines accusa Rameau, dans son *Nouvelliste du Parnasse*, de substituer les spéculations harmoniques aux jouissances de l'oreille. Les pamphlets, les couplets satiriques accablèrent le compositeur, et l'on fit courir contre lui cette épigramme:

Si le difficile est le beau,
C'est un grand homme que Rameau;
Mais si le beau, par aventure,
N'était que la simple nature,
Quel petit homme que Rameau!

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Cette épigramme était une sottise de son auteur, car le beau n'est pas *la simple nature*, qui n'a rien à faire dans la musique. Le beau dans l'art est la création pure du génie, et la nature y est étrangère.

Rameau, étourdi de ces critiques, crut un moment s'être trompé, et dit à ses amis : « J'ai « cru que mon goût réussirait, et je vois qu'il « n'en est rien ; mais je n'en ai point d'autre : « je ne ferai plus d'opéra. » Heureusement ceux qui le protégeaient contre ses ennemis ne se laissèrent point ébranler comme lui. Ils prirent sa défense, ramenèrent insensiblement l'opinion publique, et finirent par fixer l'attention sur une production qui avait été jugée avec légèreté. Grimm, qui n'aimait pas Rameau, prétend que le grand succès obtenu plus tard par la musique de ce compositeur, ne fut que le résultat des calculs des partisans de la musique française, en haine de l'italienne (1). Quoi qu'il en soit de cette assertion, il est certain que Rameau parvint à la plus brillante renommée en France par ses compositions dramatiques, et qu'il fit preuve d'une prodigieuse facilité dans ses travaux en ce genre ; car bien qu'il eût donné son premier opéra à l'âge de cinquante ans, et qu'il fût presque constamment occupé de la rédaction de ses traités théoriques d'harmonie et de la polémique qu'ils soulevaient, il fit représenter à l'Opéra vingt-deux grands opéras ou opéras-ballets dans l'espace de vingt-sept ans. Il était âgé de soixante-dix-sept ans quand il fit jouer le dernier. Les biographes modernes qui ont essayé de faire l'appréciation de la musique de Rameau et de la nature de son talent, me paraissent l'avoir fait au hasard et sans avoir étudié ses ouvrages ; car ils le louent pour des qualités qui ne sont point les siennes, et lui reprochent des imitations de Lulli qui ne sont pas fondées. Son *Castor et Pollux* a été à juste titre considéré comme son chef-d'œuvre. Tel était le mérite de quelques morceaux de cet opéra, qu'il s'est soutenu plusieurs années à côté même des opéras de Gluck. En 1791, Candeille refit la musique de cet ouvrage ; mais désespérant de faire aussi bien que Rameau la scène où se trouve l'air *Tristes apprêts, pâles flambeaux*, il la conserva telle qu'elle est dans l'ancienne partition.

Si le début de Rameau dans sa carrière avait été pénible, il en trouva la compensation dans l'espèce de domination qu'il exerça sur la musique en France pendant les trente dernières années de sa vie. Les discussions même qu'il eut à soutenir contre plusieurs savants, et qu'il semblait moins craindre que rechercher, augmentèrent son autorité, et rendirent son nom populaire. Le produit de ses leçons, de ses ouvrages et le revenu de ses places lui avaient assuré une aisance augmentée par une sévère économie, qu'on l'accusait de pousser jusqu'à l'avarice la plus sordide. Le roi avait créé pour lui la charge de compositeur de son cabinet ; plus tard, il lui accorda des lettres de noblesse, et le nomma chevalier de Saint-Michel. Grimm prétend qu'il ne voulut pas faire enregistrer les titres de ces distinctions, *et se constituer en une dépense qui lui tenait plus au cœur que la noblesse* (1). Le même écrivain ajoute que Rameau était d'un naturel dur, sauvage, étranger à tout sentiment d'humanité. Diderot, dans le livre singulier intitulé *le Neveu de Rameau*, a dit aussi de l'oncle, avec sa manière originale : « C'est un philosophe dans « son espèce : il ne pense qu'à lui ; le reste de « l'univers lui est comme d'un clou à un souf- « flet. Sa fille et sa femme n'ont qu'à mourir « quand elles voudront ; pourvu que les cloches « de la paroisse qui sonneront pour elles conti- « nuent de résonner la douzième et la dix-sep- « tième (2), tout sera bien. » Il y a beaucoup d'exagération dans ces paroles de deux hommes qui n'aimaient ni Rameau ni la musique française, dont il était le représentant à cette époque, et qui d'ailleurs conservaient contre lui de la rancune, à cause de ses démêlés avec les encyclopédistes. Rameau paraît avoir aimé l'argent,

(1) « Tous ses ouvrages tombèrent d'abord, et s'ils se relevèrent ensuite, ses partisans ne furent pas moins regardés comme hérétiques et presque comme mauvais citoyens. Lorsque ensuite la musique italienne fit des progrès en France, les ennemis les plus violents de Rameau passèrent de leur acharnement à l'admiration la plus aveugle, et ne pouvant soutenir Lulli, ils opposèrent le nom et la célébrité de Rameau aux partisans de la musique italienne. » (*Correspondance littéraire*, octobre 1761, tome 5, page 80. Édition de Paris, 1819.)

(1) Je ne sais où Castil-Blaze a pris l'anecdote qu'il raconte en ces termes : « Rameau reçoit des lettres de no- « blesse, prélude nécessaire pour le rendre digne d'ac- « cepter le cordon de Saint-Michel, que le roi lui desti- « nait. Ce musicien se garde bien de faire enregistrer sa « patente nobiliaire. Louis XV pense que Rameau ne veut « pas débourser les frais de chancellerie, et lui fait pro- « poser de se charger lui-même de cette dépense. — Que Sa « Majesté veuille m'en remettre l'argent, je saurai l'em- « ployer d'une manière plus avantageuse. A moi des let- « tres de noblesse? *Castor et Dardanus* me les ont de- « puis longtemps paraphées. » (*Théâtres lyriques de Paris* ; « *Académie royale de musique*, t. I, p. 184.) Quelle que fût la brusquerie du caractère de Rameau, il est impossible qu'il ait répondu par ce langage grossier à l'honneur qui lui était fait.

(2) Allusion au système d'harmonie de Rameau, basé sur la résonnance de l'accord parfait majeur dans certains corps sonores.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

penchant assez rare de son temps parmi les artistes, et fort commun aujourd'hui ; mais il serait injuste de prétendre que ce goût avait éteint en lui tout sentiment d'humanité ; car il paya longtemps une pension à sa sœur infirme, et l'on sait qu'il rendit des services pécuniaires au compositeur Dauvergne et à l'organiste Balbâtre. Plusieurs académies avaient ouvert leurs portes à Rameau, sans qu'il recherchât ces honneurs. Le magistrat de Dijon l'exempta à perpétuité, lui et sa famille, de la taille et des autres droits municipaux. Sa taille était fort grande et sa maigreur excessive ; mais quoique son extérieur eût pu faire croire que sa santé était débile, il n'avait jamais été malade. Le régime qu'il avait adopté et sa sobriété le firent parvenir à un âge avancé, et lui permirent de se livrer à de grands travaux jusqu'à ses derniers jours. Sombre et peu sociable, il fuyait le monde et gardait, même avec sa famille, un silence presque absolu. Dans ses promenades solitaires, il n'abordait ni ne voyait personne. On le croyait absorbé dans de profondes méditations : cependant Chabanon, son ami, obtint de lui l'aveu que, dans ses vagues rêveries, aucun objet ne l'occupait précisément ; son esprit y était dans une sorte de somnolence, et ses jambes seules conservaient de l'activité. Lorsqu'on l'abordait, il semblait sortir d'une extase, ne reconnaissait personne, et ses amis les plus intimes étaient obligés de se nommer. Ses panégyristes disent qu'il était naturellement modeste : il paraît en effet qu'il parlait peu de lui, lorsqu'il n'y était pas entraîné par la discussion ; mais il supportait impatiemment la contradiction, et quoiqu'il eût presque toujours tort dans les polémiques où il s'engagea, comme je le ferai voir plus loin, il prenait un ton dur et hautain, même avec les savants les plus recommandables. Ses théories harmoniques, dont il s'exagérait le mérite et l'importance, l'occupèrent jusqu'à ses derniers jours, et il mettait la dernière main à un livre concernant les avantages que la musique devait retirer de ce qu'il appelait *ses découvertes*, lorsqu'il mourut, à plus de quatre-vingts ans, le 12 septembre 1764. Des obsèques magnifiques lui furent faites à l'église Saint-Eustache. La direction de l'Opéra lui fit faire, à l'Oratoire, le 27 septembre, un service solennel, auquel tous les musiciens de Paris prirent part, et pendant plusieurs années, l'anniversaire de son décès fut célébré avec pompe dans la même église. Un second service fut célébré dans l'église des Carmes déchaussés, près du Luxembourg. La musique qu'on y exécuta était de Philidor. Un grand concours de monde se pressa dans ces cérémonies.

Rameau avait épousé une demoiselle Marie-Louise Mangot, qui lui survécut. « Mme Rameau, « dit Maret (*loc. cit.*), est une femme honnête, « douce, aimable, qui a rendu son mari fort heu- « reux : elle a beaucoup de talent pour la mu- « sique, une fort jolie voix et un bon goût du « chant. » Les enfants de Rameau furent : 1° Claude-François Rameau, écuyer, valet de chambre du roi. — 2° Marie-Louise, religieuse au couvent de la Visitation de Sainte-Marie, à Montargis. — 3° Marie-Alexandrine, qui, après la mort de son père, épousa un mousquetaire, nommé *de Gauthier*. On a fait plusieurs portraits de Rameau ; le premier a été gravé par Delattre, in-4° ; le deuxième et le plus beau a été fait par Benoist, d'après Restout, in-fol. ; le troisième a été gravé par Saint-Aubin, d'après Caffieri. Le petit portrait en pied de Carmontelle est plein d'esprit : c'est celui qui représente le mieux l'aspect du grand musicien, quoique le dessinateur ait un peu cherché la caricature. On trouve aussi le portrait de Rameau, gravé par Masquelier, dans le deuxième volume de l'*Essai sur la musique* de La Borde, au frontispice de la 12me année de la Gazette musicale de Leipsick, dans les *Essais physiognomoniques* de Lavater, et dans plusieurs autres ouvrages.

Célèbre comme organiste, plus célèbre encore comme compositeur dramatique, Rameau semble pourtant n'avoir voulu faire de ces titres de gloire que l'accessoire de sa renommée, tant il s'est élevé par la création de son système d'harmonie, quels qu'en soient d'ailleurs les défauts. On a parlé diversement de ce système, et l'on se fait en général une fausse idée de sa portée et de son mérite. Il n'est pas vrai, comme l'ont prétendu plusieurs écrivains français, qu'avant Rameau il n'y eût dans la science de l'harmonie et de la composition *qu'un amas indigeste de règles arbitraires, sans liaison entre elles, et souvent contradictoires.* Il n'est pas vrai non plus que toutes ces règles se soient évanouies en présence de la basse fondamentale, ni que celle-ci ait pu en tenir lieu ; car tous les préceptes de l'art d'écrire formulés par les anciens écrivains didactiques ont pour base les lois éternelles de la tonalité, tandis que les règles du système de la basse fondamentale sont souvent en contradiction avec ces lois. Mais ce n'est point là qu'est la gloire de Rameau, et ceux qui l'ont vanté sous ce rapport n'ont pas compris plus que lui le mérite de son œuvre. J'ai expliqué, dans mon *Esquisse de l'histoire de l'harmonie* (1), quelle était la situation de la science

(1) *Gazette musicale de Paris*, année 1840, nos 35 et 49

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

avant Rameau, et quels ont été les résultats réels de ses travaux. L'exposé analytique de ces choses est trop étendu pour trouver place ici, et je suis obligé de renvoyer, pour les détails, à cette partie de mon travail : je me bornerai à indiquer les faits principaux.

L'art d'écrire la musique en harmonie avait reçu dans le moyen âge le nom de *contrepoint*. Les règles de cet art, perfectionnées par l'observation et par un sentiment plus exercé, avaient été puisées dans la conformation de la gamme et dans la tonalité dont elle est la formule. Deux accords consonnants (l'accord parfait et l'accord de sixte) et les dissonances introduites dans ces accords par des moyens artificiels, composaient tout le domaine harmonique de ces premiers temps. Plus tard, on y introduisit les accords dissonants, appelés *naturels*, parce qu'ils sont les produits immédiats de la constitution de la tonalité. Les auteurs de traités de contrepoint n'imaginèrent pas de rechercher l'origine des harmonies; mais ils constatèrent tout ce qui, dans leurs successions, satisfaisait aux exigences de la tonalité ou les blessait. De là les règles formulées dans leurs écrits. Lorsque l'harmonie des voix en usage jusqu'à la fin du seizième siècle, eut fait place aux chants à voix seule, accompagnés par l'orgue ou le clavecin, il fallut indiquer aux accompagnateurs l'harmonie qu'ils devaient faire entendre sur la basse écrite qu'on leur donnait pour les guider; cette basse prit le nom de *basse continue*, et l'on imagina de placer au-dessus de ces notes certains chiffres et signes qui faisaient connaître les principaux intervalles des accords qui devaient les accompagner. Telle est l'origine de la science de l'harmonie. Les travaux des harmonistes italiens et allemands ajoutèrent des faits nouveaux aux faits primitifs de cette science, pendant le dix-septième siècle et au commencement du dix-huitième; ils s'attachèrent surtout à perfectionner l'art de l'accompagnement sur le clavier, qui était l'objet essentiel de la basse continue; mais, ainsi que les auteurs de traités de contrepoint, ils se livrèrent bien moins à des recherches sur la constitution des accords qu'à l'analyse des circonstances harmoniques et tonales de leur enchaînement. C'est dans cet esprit que furent rédigés les livres de Gasparini, de Printz, de Werckmeister, de Niedt, de Heinichen et même de Mattheson. Ce n'est pas à dire pourtant que les règles contenues dans leurs ouvrages ne soient, comme on l'a dit, dictées que par une aveugle routine, car elles étaient le produit de l'observation et les conséquences nécessaires des lois de la tonalité, comme les règles du contrepoint : seulement il y manquait le point de vue scientifique, et la conception d'un système de théorie.

C'est en cet état que Rameau trouva l'art. Livré à la lecture des livres de Mersenne, de Descartes et de Zarlino, dans sa solitude de Clermont, il y puisa la connaissance des nombres appliqués aux intervalles des sons. Une proposition de Descartes, où ce philosophe pose en fait que l'oreille ne saisit naturellement que les intervalles représentés par les nombres 1, 3, 5 et leurs multiples, le conduisit à considérer l'accord parfait majeur, produit par la génération de ces nombres, comme le type de toute harmonie. 1 lui fournissait le son fondamental; 2, l'octave; 3, l'octave de la quinte; 4, la double octave du son fondamental, 5, la double octave de la tierce, etc. Considérant les sons d'octaves comme identiques avec les sons primitifs, il rapprochait les intervalles et y trouvait l'accord parfait. Pour la formation de tous les autres accords, il lui parut qu'il ne s'agissait plus que d'ajouter d'autres sons à la tierce inférieure ou supérieure des accords parfaits majeur, mineur, ou d'en supprimer d'un côté pendant qu'on en ajoutait de l'autre. C'est par ces additions de tierces qu'il formait tous les accords de septièmes, de neuvièmes, etc. A l'égard des accords où la sixte et la quarte étaient caractéristiques de l'harmonie, il les obtenait par le renversement des accords primitifs. Cette génération des accords, qui obligeait Rameau à transposer l'accord parfait pour trouver les autres intervalles nécessaires à la formation des accords dissonants, ne lui permettait pas de faire entrer dans son système les considérations de tonalité, et tous les accords étaient autant de faits isolés qui n'avaient plus entre eux de rapport de succession. Dès lors toutes les règles des anciens harmonistes s'évanouissaient. Trop bon musicien pour ne pas comprendre qu'après avoir rejeté ces règles de succession et de résolution des accords, incompatibles avec son système, il devait y suppléer par des règles nouvelles qui n'y fussent pas contraires, il imagina sa théorie de la *basse fondamentale*. Cette basse n'était qu'un moyen de vérification de la régularité de l'harmonie, et non une basse réelle : c'est pourquoi Rameau fait remarquer dans son *Traité d'harmonie* (p. 135), qu'on ne doit pas s'arrêter aux successions d'octaves et de quintes consécutives qu'elle exige. Il prescrivit des règles pour la formation de cette basse, mais il ne put les établir que d'une manière arbitraire : tout s'opposait à ce qu'il en exposât une théorie rationnelle, basée sur la nature même de l'harmonie. Ces règles avaient le défaut d'être insuffisantes pour une

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

multitude de cas, et d'être fausses dans quelques-uns. De plus, comme elles n'étaient qu'un moyen de vérification des fautes qui pouvaient échapper en écrivant, elles ne remplissaient pas les mêmes fonctions que celles des anciens harmonistes, dont l'objet était de faire éviter ces fautes. Tel est le système exposé par Rameau dans son *Traité de l'harmonie*, publié en 1722. Nonobstant ses vices radicaux, qui ne vont pas à moins qu'à l'anéantissement de la correction dans l'art d'écrire, ce système, le premier où l'on a essayé de donner une base scientifique à l'harmonie, est une création du génie. Il renferme d'ailleurs une idée vraie, féconde, et qui seule eût immortalisé son auteur : je veux parler de la considération du renversement des accords, qui appartient à Rameau et sans laquelle il n'y a pas de système d'harmonie possible. Si nous nous plaçons au point de vue de la situation où se trouvait Rameau lorsqu'il conçut le sien, nous ne pourrons lui refuser notre admiration pour la force de tête qui brille dans cette conception.

Le phénomène de la production sensible des harmoniques de l'accord parfait majeur dans certains corps sonores, avait été observé antérieurement à la publication du *Traité d'harmonie* : Rameau, en ayant eu connaissance, y vit une confirmation manifeste de son système de l'harmonie primitive, puisée dans la nature. Enthousiasmé par ce fait, dont la portée n'est pas ce qu'il supposait, il en développa les conséquences dans son *Nouveau système de musique théorique*, publié en 1726. C'est dans cet ouvrage qu'il commença à se jeter dans un étalage de démonstrations de physique et de calculs par lesquels il espérait relever le mérite de sa théorie, mais qui n'ont au fond que peu de valeur. Dès qu'il fut entré dans cette voie, son esprit s'y abandonna sans réserve ; le premier fruit de ses méditations géométriques fut la publication de son *Traité de la Génération harmonique*, suivi de la *Démonstration du principe de l'harmonie*, et de plusieurs autres écrits où la manie du calcul finit par conduire l'auteur du *Traité d'harmonie* jusqu'à vouloir démontrer que toutes les sciences ont leur origine dans les proportions fournies par le corps sonore ; car, dans l'ignorance où l'on était alors d'une multitude de phénomènes acoustiques, Rameau était persuadé que tous les corps sonores produisaient les mêmes sons harmoniques, quelles que fussent leurs formes, leurs dimensions et le mode d'action vibratoire qu'on leur imprimât. L'Académie des sciences, et d'Alembert lui-même eurent le tort d'encourager Rameau à persévérer dans cette fausse direction, par des rapports sur ces ouvrages où l'on trouve des passages tels que celui-ci : « Ainsi l'harmonie, assujettie communément à des lois « arbitraires ou suggerees par une expérience « aveugle, est devenue, par le travail de Ra- « meau, une science plus géométrique, et à « laquelle les principes mathématiques peuvent « s'appliquer avec une utilité plus réelle et plus « sensible qu'ils ne l'ont été jusqu'ici (1). » Plus tard, et lorsque Rameau eut déclaré la guerre aux encyclopédistes dans son pamphlet intitulé : *Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie* (Paris, 1755), d'Alembert essaya de jeter quelque ridicule sur les prétentions du musicien à passer pour un géomètre, et voulut lui démontrer, dans une lettre imprimée en 1758, que le corps sonore ne donne par lui-même aucune notion des proportions des intervalles dont il fait résonner les harmoniques ; mais il avait affaire à un rude jouteur, qui ne s'effrayait point à l'idée d'entrer en discussion avec les plus savants, n'ayant nul souci de leurs arguments, et se complaisant aux siens. Il avait osé se mesurer avec Euler, dont il ne comprenait guère l'Essai sur une nouvelle théorie de l'harmonie ; il ne recula pas devant la nécessité de répondre à d'Alembert sur des matières de physique et de calcul, comme s'il ne se fût agi que d'une question de basse fondamentale. Le savant géomètre français aurait dû être averti du danger qu'il y avait à encourager Rameau dans ses fantaisies de science, par ce qui était arrivé au P. Castel. Ce jésuite avait accueilli avec bienveillance l'organiste de Clermont à son arrivée à Paris, en 1721, et bien que peu instruit dans la musique à cette époque, il avait fort goûté l'idée de sa basse fondamentale, et l'avait engagé à continuer ses travaux sur cette matière. Quatorze ans après, le même P. Castel, dans la seconde partie de ses *Nouvelles expériences d'optique et d'acoustique*, insérée parmi les *Mémoires de Trévoux* (août 1735, p. 1635), ayant cité un passage de *la Musurgia* de Kircher, qui semblait indiquer la première idée de la basse fondamentale, Rameau lui fit une rude réponse dans le même recueil (juillet 1736, p. 1691), et n'y montra pas cette modestie dont parlent ses panégyristes. Mais la partie était trop forte pour lui : la réplique du jésuite ne se fit pas attendre (septembre 1736, p. 1999) (2) : elle fut catégorique. « J'ai toujours

(1) Rapport de 1749, imprimé à la fin de la *Démonstration du principe de l'harmonie*, pag. XLIV. Le texte de ce rapport est altéré dans la *Biographie universelle* de M. Michaud, t. 37, pag. 39.

(2) M. Maurice Rouvres s'est trompé sur l'objet de la dispute, et sur les torts qu'il a attribués au P. Castel

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

« admiré (dit-il) et j'admire encore quatre pen-
« sées sublimes de cet auteur (Rameau) sur son
« art : 1° sa basse fondamentale ; — 2° ses
« accords fondamentaux ; — 3° leur structure
« par tierces, — 4° leur renversement par sixtes,
« quartes, secondes, etc. Je ne m'en dédirai, je
« crois, jamais. Après cette protestation, M. Ra-
« meau doit voir que je suis fort éloigné de le
« chicaner et de le suivre même dans les chicanes
« qu'il fait à Kircher (p. 2003). Je lui dis...
« que son grand objet devait être d'eclaircir et
« d'étendre ses premières vues, et de fixer sur-
« tout la modulation. Il en jugea autrement. Il
« prit quelques arrangements du côté de la géo-
« métrie, comme on le voit par son second ou-
« vrage sous le nom, je crois, d'Introduction ou
« de supplément au Traité de l'harmonie, *et*
« *nous donna dans cet ouvrage quelques ta-*
« *bles de nombres harmoniques qui ne vont*
« *à rien* (p. 2020). » Il est assez remarquable que le P. Castel, auteur d'une analyse fort louangeuse de la basse fondamentale, publiée dans les *Mémoires de Trévoux*, et d'Alembert, qui s'était donné la peine d'extraire ses *Éléments de musique* des œuvres de Rameau, dans le dessein de rendre plus populaire cette même basse fondamentale, finirent tous deux par s'en dégoûter, et firent de très-solides objections contre cet objet de leur ancienne admiration, le premier dans les mêmes *Mémoires de Trévoux* (août 1735), l'autre dans une polémique qui parut en 1760. En somme la gloire de Rameau, comme théoricien, réside dans le *Traité d'harmonie* : ce qu'il publia dans la suite n'y ajouta rien ; mais tous ces livres et ces pamphlets occupèrent le public de la basse fondamentale, et lui procurèrent une vogue dont il n'y eut jamais d'exemple à l'occasion d'une science nouvelle, et qui dura près de quatre-vingts ans. Le règne de la basse fondamentale n'était pas encore passé au commencement du dix-neuvième siècle, car on voit dans les procès-verbaux des séances du Conservatoire, pour la détermination d'une théorie de l'harmonie (2 et 5 juin 1801), que le système de Rameau fut tour à tour attaqué et défendu ; mais l'adoption de la théorie de Catel fit bientôt oublier celle de la basse fondamentale. Grimm, dont la mauvaise foi égale l'ignorance des faits, assure que les écoles d'Italie et d'Allemagne n'ont jamais entendu parler des livres de Rameau concernant l'harmonie (*Corresp. littér.*, octobre 1764, tome 4, page 81) : or, il est précisément démontré que ces ouvrages ont fait naître les premières idées de théorie d'harmonie en Allemagne et en Italie, comme ils donnèrent naissance à des multitudes de systèmes chez les Français. La seule pensée de la possibilité d'une théorie scientifique de l'harmonie fut un trait de génie qui remua le monde musical et qui même encore aujourd'hui exerce son influence. Le *Traité de l'harmonie* a été l'origine du *Tentamen* d'Euler, et du système de Tartini ; ce fut le système de la basse fondamentale modifié que Marpurg introduisit en Allemagne dans son *Manuel de la basse continue*, et dans la traduction des Éléments de musique de d'Alembert ; Sorge, bien qu'il eût fait choix d'un autre principe, se rallia à l'idée émise par Rameau de la nécessité d'une base scientifique pour la théorie des accords ; Mattheson lui-même, dans ses grossières injures contre l'auteur du *Traité d'harmonie*, prouve qu'il était vivement préoccupé de cet ouvrage ; Martini, dès 1757, discutait, dans le premier volume de son Histoire générale de la musique, les opinions de Rameau, et l'appelait *celebre scrittore di musica teorica e pratica de' nostri giorni* ; enfin, la formation des accords dissonants par des additions de tierces, et l'extension du principe de renversement des accords ont été les sources du système de Valotti et de Sabbatini. Il est donc certain que, loin de mériter les dédains de Grimm, les livres de Rameau, malgré leurs énormes défauts, ont eu plus de succès et ont exercé une influence plus universelle qu'aucun autre traité de musique.

Voici la liste des ouvrages de Rameau, concernant la théorie de la musique et de l'harmonie : 1° *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels ; divisé en quatre livres. Livre I : Du rapport des raisons et proportions harmoniques. Livre II : De la nature et de la propriété des accords, et de tout ce qui peut servir à rendre une musique parfaite. Livre III : Principes de composition. Livre IV : Principes d'accompagnement*, Paris, J.-B.-Christ. Ballard, 1722, 1 vol. in-4° de 432 pages, avec un supplément de 17 pages. Une traduction anglaise du *Traité de l'Harmonie* a été faite par Griffith Jones ; elle a pour titre : *Treatise on Harmony, in which the Principles of accompaniment are fully explained and illustrated by a variety of examples, translated from the French*. Londres, in-fol. (sans date). Il existe aussi une version anglaise du troisième livre de cet ouvrage, intitulée : *A Treatise of Music, containing the principles of composition*; Londres, J. French, sans date (1737), gr. in-8° de 180 pages. Une deuxième édition de cette traduction

lorsqu'il a dit qu'après la réponse de Rameau, *le P. Castel ne souffla mot* (*Gazette musicale de Paris*, pag. 2[illegible]).

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

a été publiée à Londres, chez Murray, en 1752, in-4° de 176 pages. — 2° *Nouveau système de musique théorique, où l'on découvre le principe de toutes les règles nécessaires à la pratique, pour servir d'introduction au Traité d'harmonie*, Paris, J.-B.-Clr. Ballard, 1726, in-4° de 114 pages. — 3° *Plan abrégé d'une méthode nouvelle d'accompagnement pour le clavecin* (dans le *Mercure de France*, mars 1730). Cet écrit était destiné à annoncer l'ouvrage suivant : — 4° *Dissertation sur les différentes méthodes d'accompagnement pour le clavecin ou pour l'orgue; avec le plan d'une nouvelle méthode établie sur une mécanique des doigts que fournit la succession fondamentale de l'harmonie; et à l'aide de laquelle on peut devenir savant compositeur et habile accompagnateur, même sans savoir lire la musique* (!), Paris, Boivin, 1732, in-4° de 63 pages. Une deuxième édition de cet écrit a été publiée en 1742. — 5° *Lettre au P. Castel, au sujet de quelques nouvelles réflexions sur la musique* (dans les Mémoires de Trévoux, juillet 1736, p. 1691 et suivantes). — 6° *Génération harmonique, ou Traité de musique théorique et pratique*, Paris, Prault, 1737, in-8° de 201 pages, avec des planches. — 7° *Démonstration du principe de l'harmonie, servant de base à tout l'art musical*; Paris, Durand, 1750, in-8° de 112 pages, avec le rapport des membres de l'Académie royale des sciences en XLVII pages. — 8° *Nouvelles réflexions sur la Démonstration du principe de l'harmonie, servant de base à tout l'art musical*, Paris 1752, in-8° de 80 pages. — 9° *Réflexions de M. Rameau sur la manière de former la voix, d'apprendre la musique, et sur nos facultés pour les arts d'exercice* (dans le *Mercure de France*, octobre 1752. Il a été tiré quelques exemplaires séparés de cet écrit. — 10° *Extrait d'une réponse de M. Rameau à M. Euler sur l'Identité des octaves, d'où résultent des vérités d'autant plus curieuses qu'elles n'ont pas encore été soupçonnées*; Paris, Durand, 1753, in-8° de 41 pages. — 11° *Observations sur notre instinct pour la musique et sur son principe*; Paris, Prault, 1754, in-8° de 125 pages. — 12° *Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie*: Paris, S. Jorry, 1755, in-8° de 124 pages. — 13° *Suite des Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie*; Paris, S. Jorry, 1756, in-8° de 39 pages. — 14° *Réponse de M. Rameau à MM. les éditeurs de l'Encyclopédie sur leur dernier avertissement*; Paris, S. Jorry, 1757, in-8° de 54 pages. — 15° *Lettre de M. d'Alembert à M. Rameau concernant le corps sonore, avec la réponse de M. Rameau*; Paris, sans date (1758), in-8° de 36 pages. — 16° *Prospectus du code de musique*; Paris, Durand, sans date (1759), une feuille in-8°. — 17° *Code de musique pratique, ou Méthodes pour apprendre la musique, même à des aveugles, pour former la voix et l'oreille, pour la position de la main avec une mécanique des doigts sur le clavecin et l'orgue, pour l'accompagnement sur tous les instruments qui en sont susceptibles, et pour le prélude; avec de nouvelles réflexions sur le principe sonore*; Paris, de l'Imprimerie royale, 1760, in-4° de 237 pages, avec des planches. — 18° *Origine des sciences, suivie d'une controverse sur le même sujet*, Paris, 1761 in-4°. — 19° *Lettre aux philosophes, concernant le corps sonore et la sympathie des tons* (dans les Mémoires de Trévoux, 1762, p. 465-477). Rameau a laissé en manuscrit : — 20° *Traité de composition des canons en musique, avec beaucoup d'exemples*. — 21° *Vérités intéressantes peu connues jusqu'à nos jours*. — 22° *Des avantages que la musique doit retirer des nouvelles découvertes* (inachevé). Une analyse générale des théories de Rameau a été publiée sous ce titre : *Réflexions sur divers ouvrages de M. Rameau, par M. du Charger, de Dijon*, Rennes, 1761, in-12.

Les opéras, ballets et divertissements de Rameau sont ceux dont les titres suivent : 1° Divertissements de l'*Endriague*, comédie de Piron, pour l'Opéra-Comique de la foire Saint-Germain, en 1727. — 2° *Idem* pour *la Rose*, au même théâtre, 1728. — 3° *Idem* pour *le Faux prodige*, au même théâtre. — 4° *Idem* pour *l'Enrôlement d'Arlequin*, au même théâtre. — 5° *Idem* pour *les Courses de Tempé*, au Théâtre français, 1734. — 6° *Samson*, tragédie lyrique de Voltaire, non représentée, 1732. — 7° *Hippolyte et Aricie*, idem, représentée en 1733. — 8° *Les Indes galantes*, opéra-ballet, 1735. — 9° *Castor et Pollux*, tragédie lyrique, 1737. — 10° *Les Talents lyriques*, opéra-ballet, 1739. — 11° *Dardanus*, tragédie lyrique 1739. — 12° *Les Fêtes de Polymnie*, opéra-ballet, 1745. — 13° *La Princesse de Navarre*, comédie avec intermèdes, 1745. — 14° *Le Temple de la Gloire*, opéra-ballet, 1745. — 15° *Les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour*, idem, 1747. — 16° *Zaïs*, opéra-ballet, 1748. — 17° *Pygmalion*, idem, 1748. — 18° *Naïs*, idem, 1749. — 19° *Platée*, opéra bouffon, 1749. — 20° *Zoroastre*, tragédie lyrique, 1749. — 21° *Acante et Céphise*, pastorale héroïque, 1751. — 22° *La Guirlande*, opéra-ballet, 1751. — 23° *Daphné et Églé*, idem,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

1753. — 24° *Lysis et Délie*, idem, 1753. — — 25° *La Naissance d'Osiris*, idem, 1754. — — 26° *Anacréon*, idem, 1754. — 27° *Zéphire*, idem. — 28° *Nélée et Mirthis*, idem. — 29° *Io*, idem. — 30° *Le Retour d'Astrée*, prologue, 1757. — 31° *Les Surprises de l'Amour*, opéra-ballet, 1759. — 32° *Les Sybarites*, idem, 1759. — 33° *Les Paladins*, idem, 1760. — 34° *Abaris ou les Boréades*, tragédie lyrique, non représentée. — 35° *Linus*, idem. — 36° *Le Procureur dupé*, opéra-comique, non représenté. Les partitions des principaux de ces opéras ont été imprimées, mais seulement avec les parties chantantes, la basse, les ritournelles et la partie de premier violon (1). Rameau a laissé en manuscrit les motets avec chœurs : *In convertendo*; *Quam dilecta*; *Deus noster refugium*, et quelques autres. Le motet *Laboravi*, à 5 voix et orgue, est imprimé dans le troisième livre du Traité d'harmonie. On a aussi de ce compositeur des pièces de clavecin d'un mérite très-remarquable. Elles ont paru sous les titres suivants : 1° *Pièces de clavecin avec une table pour les agréments*, Paris, 1731, in-fol. obl. M. Farrenc cite, dans sa Notice, une édition de ce premier livre de pièces sous la date de 1731, Paris, in-fol. obl. J'en possède un exemplaire dont le titre, imprimé en caractères mobiles, a été vraisemblablement renouvelé, et porte la date de 1736. — 4° *Nouvelles suites de pièces de clavecin, avec des remarques sur les différents genres de musique*, ibid. (sans date), in-fol. obl. Ces dernières pièces sont fort belles. — 5° *Pièces de clavecin en concerts* (cinq), *avec un violon ou une flûte, et une viole ou un deuxième violon*; Paris, Leclerc, 1741, in-fol. M. Farrenc en possède un exemplaire qui porte la date de 1752. Il a été fait une édition de ces pièces à Londres. On est redevable à M. Farrenc d'une nouvelle et excellente édition des deux suites de pièces de clavecin de Rameau, insérée dans la première livraison de sa précieuse et splendide collection intitulée *Le Trésor des pianistes*. Enfin Rameau a laissé en manuscrit des pièces d'orgue.

Maret, de l'académie de Dijon, a publié un *Éloge historique de Rameau*; Paris, 1766, in-8°. Cet éloge se trouve aussi dans le recueil de l'académie de Dijon. Il en a été fait une deuxième édition, à Dijon, en 1770, in-8°. Chabanon avait déjà publié un éloge de ce grand artiste, Paris, 1764, in-12. Palissot en a donné un autre dans le *Nécrologe des hommes célèbres pour l'année* 1765. Le *Mercure de France* contient aussi un *Essai d'éloge historique de feu M. Rameau* (année 1765, tome 1er). Enfin il s'en trouve un autre dans l'écrit intitulé *Ordre chronologique des deuils de cour, pour l'année* 1764. Gautier-Dagoty fils (Jean-Baptiste), a donné, en 1771, dans la *Galerie française*, in-fol., la vie de Rameau avec son portrait gravé par Benoist, d'après Restout. On trouve aussi une notice sur la vie et les ouvrages de ce musicien, dans l'*Ami des Arts*, par de Croix (Paris, 1776, in-12, p. 95-124); M. Maurice Bourges en a donné une autre dans la *Gazette musicale* de Paris (année 1839, p. 201-205, 228-230); et M. Farrenc a donné aussi, dans la première livraison du *Trésor des pianistes*, une *Notice biographique de Jean-Philippe Rameau*. Enfin, M. Solié, fils de l'ancien acteur de l'Opéra-Comique, a publié : *Études biographiques sur les compositeurs qui ont illustré la scène française* : Rameau, Ancenis, 1853, in-8°. Jean-François Rameau, neveu du compositeur, a publié un poëme en cinq chants, intitulé *la Raméide* (Paris, 1766, in-8°), dont la vie et les travaux de son oncle sont le sujet. On en a fait, dans la même année, une parodie qui a pour titre *la Nouvelle Raméide*, in-8° de 30 pages.

RAMERIN, ou **RAMERINO** (Jacques), Florentin, vécut au dix-septième siècle. Il est cité par Jean-Baptiste Doni, son compatriote et son contemporain comme le premier inventeur du *clavecin transpositeur*, dans son *Traité de la matière des tons*, en français (p. 111 du manuscrit original de la Bibliothèque impériale de Paris, n° 1089, fonds de l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés). Voici le passage de Doni : « Enfin, « la diversité des tons que l'on entend au cla- « vecin fabriqué par Jacques Ramerin, Florentin, « auquel, par le changement de ressorts, le « même clavier sert à divers tons différents, par « degrés semi-toniques. »

RAMIS ou **RAMOS DE PAREJA** ou **PEREJA** (Barthélemé), professeur de musique, naquit à Baeza, dans l'Andalousie, vers

(1) Les opéras de Rameau ont donné lieu aux pamphlets suivants : 1° *Lettre de M. de*** *à Mme ***, sur les opéras de* Phaéton, Hippolyte et Aricie; Paris, 1743, in-8°. — 2° *Lettre à l'auteur de la lettre de M. de*** à Mme ***, sur les operas*, etc. (Dans le journal littéraire intitulé : *Observations sur les écrits modernes*, 3 mars 1743. — 3° *Réponse de l'auteur de la lettre de M. de***, etc., à la lettre qui lui a été adressée dans les* Observations sur les écrits modernes; Paris, 1743, Une feuille in-12. — 4° *Lettre, critique sur l'opéra de* Castor et Pollux (dans le *Mercure de France*, avril 1772). — 5° *Réponse à la critique de l'opera de* Castor, *et observations sur la musique*; Paris, 1772, in-12. — 6° *Lettre de M. le baron de la Vieille-Croche, au sujet de l'opéra de* Castor et Pollux, *donné à Versailles* le 10 mai 1777, Paris, 1777, in-8°. — 7° *Le Forgeron musicien. Lettre critique sur la musique des Indes galantes*; Paris (sans date), in-12

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

1440. Burney dit, dans son Histoire générale de la musique, que Ramis fut professeur de musique à Tolède; mais son erreur est manifeste, car Ramis nous apprend lui-même, dans un passage du livre dont il sera parlé tout à l'heure, qu'avant de se rendre à Bologne, il avait enseigné la musique à Salamanque, qu'il y avait soutenu une doctrine contraire à celle d'un certain maître *Osmeno*, Espagnol, et qu'il y avait fait imprimer un traité de musique dans sa langue maternelle (1). Cette publication a été faite antérieurement à 1480, car suivant l'abbé Xavier Lampillas (2), Ramis avait quitté alors Salamanque pour se rendre en Italie; et nous voyons en effet qu'antérieurement au mois de mai 1482, il enseignait à Bologne, et y avait déjà formé des élèves, parmi lesquels était J. Spataro (*voy.* ce nom). Dans une notice sur *Ramos de Pareja* insérée dans la *Biographie universelle* de Michaud (notice qu'on peut appeler un roman) Bocous fait naître ce musicien à Salamanque, vers 1535, le fait appeler à Bologne en 1582 par le pape Nicolas V, pour y occuper une chaire de musique qui venait d'y être fondée, lui fait publier son traité de musique (dont il ne sait pas le titre) en 1596, à Bologne, et le fait mourir dans cette ville en 1611. Or le pape Nicolas V monta sur le siége apostolique en 1447 et mourut en 1455, c'est-à-dire cent vingt-sept ans avant l'époque où Bocous prétend qu'il fit venir Ramis a Bologne. A l'égard de la date véritable du séjour de celui-ci dans cette ville, elle se prouve par celle de la publication de son livre, par la critique que fit Burci de cet ouvrage (*voy.* Burci), par la défense de Ramis écrite par son élève Spataro, et par d'autres témoignages contemporains. Ainsi il est démontré que Ramis de Pareja vécut un siècle plus tôt qu'il n'est dit dans la *Biographie universelle* (tome 37, p. 54 et 55).

Barthelomé Ramis nous apprend (dans le second traité de son livre, concernant les proportions de la notation), que son maître fut un musicien nommé *Jean de Monte*, contemporain de Busnois et d'Okeghem. Aaron a cité ce passage dans le 38me chapitre du premier livre de son *Toscanello in musica*. La date de la mort de Ramis est inconnue; il paraît qu'il vivait encore en 1521, lorsque Spataro ou Spadaro publia ses *Errori de Franchino Gafurio da Lodi, dal maestro Joanne Spatario, musico bolognese; in sua defensione, et del suo preceptore maestro Bartolomeo Ramis Hispano, subtilmente demonstrati*; car aucune phrase de cette polémique n'indique que le maître de l'écrivain fût décédé.

Ramis fit imprimer les leçons de musique qu'il avait données publiquement à Bologne dans un livre intitulé : *De Musica Tractatus, sive musica practica. Bononia* (sic), *dum eam ibid. publice legeret, impressa XI Maij* 1482, in-4°. Par des motifs inconnus, à peine cette édition fut-elle mise au jour, qu'elle fut supprimée par l'auteur, et remplacée par des exemplaires avec des cartons qui portent ces mots au frontispice : *Editio altera aliquant. mutata. Bononia die* 5 *junii* 1482. Le P. Martini a possédé un exemplaire de chacun des deux tirages de ce livre : ils sont aujourd'hui dans la Bibliothèque du Lycée communal de musique, à Bologne. Celui de la première édition est chargé de notes manuscrites d'un auteur inconnu et d'Hercule Bottrigari. Cet exemplaire est peut-être le seul que l'on connaisse aujourd'hui. Ceux de la seconde édition sont aussi fort rares; je n'ai pu m'en procurer un qu'après dix ans de recherches dans les villes principales de l'Italie. Gerber, sur une indication incomplète du traité de musique publié a Salamanque par Ramis, puisée par de Murr dans les Annales typographiques de Panzer, déclare dans son nouveau Lexique des musiciens, que les éditions de Bologne, citées par Forkel d'après le P. Martini, n'existent pas. Or Panzer (*Annal. typog.*, t. IV, p. 417), d'après Caballero (*Della typographia española*, page 96) cite le traité de musique en langue espagnole, publié à Salamanque, et non le traité latin qui parut à Bologne. Le traité de Ramis est sans titre dans les deux tirages de l'édition de 1482. La première page porte en tête *Prologus*, et commence par ces mots : *Boetii musices disciplina quinque voluminibus comprehensa*, etc. Ce livre est composé de 81 feuillets non chiffrés, mais avec des signatures aux trois premières feuilles *a*, *b*, *c*. L'ouvrage est divisé en trois traités. Les deux tirages sont exactement semblables jusqu'au commencement du septième chapitre de la première partie, au feuillet signé *b* 3; mais la demi-feuille signée *b* 3 a été entièrement réimprimée pour le second tirage, ainsi que le commencement du huitième chapitre, pour des changements de peu d'importance, et surtout pour faire disparaître les abréviations trop nombreuses du premier tirage. Dans le second, l'imprimeur a oublié de marquer le commencement du huitième

(1) Cum in studio legeremus Salmantino presente et coram eo redarguimus, et in tractatus quem ibi in hac facultate lingua materna composuimus, ipsi in omnibus contradiximus, etc. (Ramis, *De Musica. Tract.* 2, *Part.* 1, *Cap.* 6.)

(2) *Saggio storico-apologetico della letteratura spagnuola*, t. II, part. 2, p. 380.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

chapitre. Le feuillet qui vient après cette demi-feuille est semblable dans les deux tirages, ainsi que tout le reste de l'ouvrage jusqu'au dernier feuillet qui a été réimprimé. A la fin de l'Épilogue, verso du feuillet 81, on lit dans les exemplaires du second tirage : *Explicit feliciter prima pars musice egregie et famosi musici domini Bartolomei Parea Hispani dum publice musica Bononie legeret, in qua tota practice cantorum pertractat. Impressa vero opera et industria ac expensis magistri Baltasaris de Hiriberis, anno Domini M. CCCC. LXXXII. die* 5 *Iunii.* Puis vient le registre des 3 premières feuilles. Dans le premier tirage, on lit à la même place : *Explicit musica practica Bartolomei Rami de Pareia Hispani ex Betica provincia et civitate Baeza Bien. dioces. vel suffraganeorum. Alme urbis Bononie dum eam ibidem publice legeret. Impressa anno Domini millesimo quadringentesimo octogesimo secundo, quarto idus maji.*

Le livre de Ramis est divisé en trois traités qui sont eux-mêmes subdivisés en deux ou en trois parties. Le premier est relatif à l'échelle musicale et à la constitution des tons; le second, à la notation, à ses proportions et au contrepoint; le troisième, à la nature des intervalles et à leurs proportions. Dans le premier, il critique assez rudement les hexacordes du système attribué à Guido, non à cause de la difficulté des muances, mais parce qu'ils ne représentent que des échelles incomplètes. Cette critique lui attira de violentes attaques de Burci (*voy.* ce nom), son contemporain. Dans la troisième partie du troisième traité, il aborde la question de la réalité sensible du comma 80 : 81, et propose de le faire disparaître au moyen du tempérament. Il est remarquable que Marchetto de Padoue, Tinctoris, Gafori, Burci, et après eux Pierre Aaron, Étienne Vanneo et Glaréan, affirmaient la réalité sensible du comma dans la théorie, mais n'en tenaient pas compte dans la pratique. Salinas a fort bien remarqué (*De musica*, lib. 4, cap. 30, p. 223-224) les contradictions de Gafori à ce sujet. Cet écrivain, en effet, suit la théorie pure de Pythagore et de Boèce dans son livre intitulé : *Angelicum ac divinum opus musicæ* (tract. I, cap. 17), à l'égard de la quarte, contre les opinions de Ptolémée, et dans le même livre, il adopte la *sesquiquarte* et la *sesquiquinte* de ce dernier, contrairement à la doctrine de Boèce et des pythagoriciens; enfin il critique vivement, dans le trente-quatrième chapitre du deuxième livre de son traité *De Harmonica musicorum instrumentorum*, la modération des tierces proposée par Ramis, comme une conséquence nécessaire des quintes et quartes justes. Mais Ramis fait un très-bon raisonnement lorsqu'il propose son tempérament pour faire disparaître le comma qui donne lieu à ces contradictions manifestes : car dit-il, ou le comma est sensible à l'oreille, ou il ne l'est pas; dans le premier cas, il faut faire une division générale des intervalles telle, que la différence soit répartie sur tous; dans l'autre, il ne doit point apparaître dans la théorie. Toutefois si Ramis est dans le vrai en ce qui concerne la nécessité du tempérament, non dans les voix, mais dans les instruments à sons fixes, il se trompe en croyant le réaliser par les demi-tons majeurs, dans la proportion de 15 : 16, et faisant le ton d'*ut* à *ré* égal à 9 : 10, c'est-à-dire un ton mineur, et le ton de *ré* à *mi* égal à 8 : 9, proportion du ton majeur; car ces proportions ne constituent pas un tempérament véritable : c'est simplement le système diatonique syntone de Didyme (*voy.* ce nom); système dont Fogliani a fait plus tard la base de sa théorie de la musique (*Musica theor. sect.* 2, *cap.* 15, et *sect.* 3, *cap.* 1,) et qui a été reproduit par *Vicentino* (*L'antica Musica rid. alla moderna prat.* lib. I, cap. 25, p. 22), par Salinas (*De Musica, lib. II, cap.* 11), et par Galilei (*Dial. della Musica*, p. 33). L'erreur de Ramis consiste à n'avoir pas vu que le diatonique syntone de Didyme n'est pas plus un tempérament que celui de Ptolémée, qui en est la disposition inverse, en ce que, dans celui-ci, *ut* et *ré* forment un ton majeur égal à 8 : 9, et que *ré* et *mi* sont entre eux à la distance d'un ton mineur, égal à 9 : 10; système adopté par Zarlino (*Instit. harmon. part. II, cap.* 39), et qui est devenu la base de la théorie numérique de la musique chez la plupart des géomètres modernes. Le tempérament, que cherchait Ramis, ne peut exister que dans la division irrationnelle du ton en deux demi-tons égaux; division de laquelle résulte le tempérament égal, c'est-à-dire celui de la formation de l'échelle chromatique en douze demi-tons égaux dans l'étendue de l'octave; car c'est le seul qui puisse être appliqué aux instruments à sons fixes.

Ainsi qu'on le voit, Ramis abandonne dans son Traité la doctrine de Boèce, qui avait été celle de tous les musiciens du moyen âge; de plus, son nouveau système l'oblige à entrer dans la considération de l'octave, avec laquelle le système des hexacordes attribué à Guido d'Arezzo est incompatible. De là ses critiques contre les deux lumières de la théorie de la musique de son temps; mais ces critiques ne purent se produire sans échauffer la bile des partisans de l'ancien système. Nicolas Burci, de Parme, prêtre connu sous le

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

nom latinisé de *Burtius*, attaqua Ramis avec violence dans un traité de musique publié à Bologne en 1487 (*voy.* Burci). Spataro, élève du théoricien espagnol, prit la défense de son maître dans un écrit qui parut en 1491 (*voy.* Spataro), et la polémique sur les questions de proportions des intervalles des sons et de tempérament se renouvela avec ardeur quelques années après, et se continua pendant une grande partie du seizième siècle.

La Bibliothèque royale de Berlin possède un précieux manuscrit du fonds de Pœlchau, qui contient un traité de musique attribué à Barthélomé Ramis, écrit vraisemblablement dans les dernières années du quinzième siècle, et qui a tous les caractères d'un manuscrit autographe. Cet ouvrage, entièrement différent de celui qui a été imprimé à Bologne, en 1482, fut acheté à Catane, en Sicile, le 3 décembre 1817, par Jean-Chrétien Niemeyer, qui le céda à Pœlchau, dont la riche bibliothèque musicale a été acquise par le roi de Prusse. L'ouvrage est divisé en deux livres, et le deuxième livre est subdivisé en quatre parties. Les six chapitres du premier livre traitent de la connaissance des notes et de leur distinction, de l'échelle générale des notes dans le genre diatonique, des modes et des tons, enfin, de la solmisation. La doctrine qui y est développée est basée uniquement sur le sentiment musical, c'est-à-dire sur les sensations qui naissent des rapports perceptibles des sons. Le second livre renferme la théorie arithmétique des proportions des intervalles, et de leurs dispositions dans les gammes des tons. L'auteur dit lui-même, au commencement de son ouvrage : *Hunc nostrum librum musicæ in duos partiales libros dividimus; primus de modis musicis sensualiter deprehensis; secundus rationis investigationem docebit.*

Primus liber : De parte judiciali musicæ quoad sensum videlicet et ad singula ad hunc modum requisita. La théorie exposée par Ramis dans le second livre le ramène à son idée favorite de ce qu'il considérait comme le vrai tempérament propre à constituer la justesse approximative des intervalles.

A l'égard du traité rédigé à Salamanque par Ramis en langue espagnole, on n'en a pas retrouvé de copie jusqu'à ce jour; peut-être le manuscrit dont il vient d'être parlé en est-il la traduction latine.

RAMLER (Charles-Guillaume), professeur de belles-lettres à Berlin, naquit en 1725 à Culberten, dans la Poméranie, et fut placé dans la maison des Orphelins de Stettin, puis à celle de Halle. Après avoir fréquenté l'université de cette dernière ville, il se livra à la poésie, pour laquelle il avait reçu du talent de la nature. Fixé plus tard à Berlin, il y fut nommé professeur au corps des cadets. Frédéric II lui confia, de moitié avec Engel, la direction du théâtre national; mais sa santé l'obligea d'abandonner cette position en 1796; toutefois on lui en conserva les appointements. Ramler mourut à Berlin, le 11 avril 1798. Ses poésies jouissent d'une haute estime en Allemagne. On a aussi de lui quelques traductions d'ouvrages français relatifs à la musique, entre autres *Les Beaux-arts réduits à un seul principe*, de l'abbé Batteux, Leipsick, 1758, in-8°, la Défense de l'opéra français, dans les Essais historiques de Marpurg (tome 2, pages 84-92), et la Dissertation sur le même sujet, par Rémond de Saint-Mard (Essais historiques de Marpurg, t. 2, pages 181-194).

RAMM (Frédéric), célèbre hautboïste, naquit à Manheim, le 18 novembre 1744. Stark, hautboïste du corps de musique militaire du Palatinat, fut son maître et lui fit faire de si rapides progrès, qu'à l'âge de quatorze ans il fut admis dans la musique de la cour à Manheim. En 1760, il entreprit son premier voyage, et se rendit à Francfort, où il joua avec succès dans un concert public. Puis il parcourut la Hollande et fut partout accueilli avec faveur. De retour à Manheim en 1761, il y resta jusqu'en 1772. A cette époque, il visita Vienne, et joua à la cour, devant l'empereur Joseph II et l'impératrice Marie-Thérèse. En 1778, il se rendit à Paris et excita l'admiration dans les concerts spirituels; puis il visita l'Italie, l'Angleterre et Berlin. Le roi de Prusse lui offrit une position avantageuse dans sa chapelle; mais Ramm, engagé au service de l'électeur de Bavière, ne voulut pas abandonner sa place. En 1807, il fit un troisième voyage en Italie, et donna un concert à Milan. De retour à Munich, il y fit son jubilé de 50 ans, en 1809, et le roi de Bavière lui accorda son traitement entier comme pension de retraite après cinquante ans de service. Cet excellent artiste, qui n'a jamais été surpassé pour la beauté du son, la délicatesse et l'élégance du style, n'a pas fait graver de compositions pour son instrument. Je n'ai pas de renseignements sur l'époque de sa mort : elle n'est pas indiquée dans les Lexiques de Gassner et de Bernsdorff.

RAMMELSBERG (Jules), musicien de la chambre du roi de Prusse, et violoniste de l'orchestre de l'opéra à Berlin, est né dans cette ville le 10 juin 1816. Les premières leçons de musique et de violon lui furent données par Spiess, membre de la chapelle royale, puis il devint

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

élève de Hubert Ries, et Grell lui enseigna l'harmonie. Cet artiste est considéré à Berlin comme un bon violoniste, particulièrement pour l'exécution des quatuors. Ses compositions consistent en un trio pour piano, violon et violoncelle, plusieurs morceaux pour violon et orchestre, trois sonates pour piano et violon, environ 50 *Lieder* et un psaume ; mais il n'a publié jusqu'à ce jour (1862) qu'une sonate pour piano et violon, à Berlin, chez Spiedler.

RAMONEDA (Ignace), moine espagnol, directeur de la musique du couvent de Saint-Laurent, à l'Escurial, près de Madrid, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, s'est fait connaître par la publication d'un traité de plain-chant, intitulé : *Arte de canto llano en compendio breve, y metodo muy facil para que los particulares, qui deben saperlo, adquiron con brevidad y poco trabajo la intelligencia, y destreza conveniente*, Madrid, P. Marin, 1778, in-4° de 216 pages.

RAMOUX (L'abbé Gilles-Joseph-Evrard), né à Liége, le 21 janvier 1750, fit de brillantes études au collége des jésuites établi dans cette ville, puis entra dans les ordres. Après la suppression des jésuites par le pape Clément XIV, l'évêque de Liége établit un collége communal dont l'abbé Ramoux, bien jeune encore, fut nommé professeur de rhétorique. En 1784, il abandonna la carrière de l'enseignement pour la cure de Glons, près de Liége, qui lui avait été offerte. Il y passa le reste de ses jours, occupé du soin d'améliorer le sort de ses paroissiens et leur venant incessamment en aide. Ce digne ecclésiastique mourut à Glons le 8 janvier 1826, à l'âge de 76 ans. Il avait été l'un des fondateurs de la Société d'émulation de Liége en 1779. L'abbé Ramoux est, dit-on, l'auteur des paroles et de la mélodie d'un chant national devenu populaire dans le pays de Liége, et qui commence par ces mots : *Valeureux Liégeois!*

Un neveu de cet ecclésiastique, *Michel-Joseph* Ramoux, qui fut président de la société d'*Orphée*, de Liége, a fourni à plusieurs journaux des articles de critique musicale et a traduit de l'allemand les paroles de beaucoup de chants en chœur. Un fils de celui-ci, *Alphonse Ramoux*, né à Jemeppe-sur-Meuse, le 5 juillet 1817, eut une organisation toute musicale qui se développa rapidement dans ses études au Conservatoire de Liége. Déjà il se faisait remarquer dans les concerts par son habileté précoce sur le piano, et ses premières compositions indiquaient un avenir d'artiste d'élite, lorsqu'une fièvre cérébrale le mit au tombeau, le 14 septembre 1835.

RAMPINI (Jacques), maître de chapelle de la cathédrale de Padoue, naquit dans cette ville vers 1680. Il fit représenter au théâtre de Venise les opéras suivants : 1° *Armida*, en 1711. — 2° *La Gloria trionfante d'amore*, 1712. — 3° *Ercole sul Termodonte*, 1715. — 4° *Il Trionfo della costanza*, 1717. Ce maître a laissé en manuscrit beaucoup de musique d'église.

RAMPOLINI (Matteo), musicien florentin, vécut dans la première moitié du seizième siècle et fut attaché au service de Cosme de Médicis. Il fut un des compositeurs chargés d'écrire la musique pour les fêtes qui eurent lieu à l'occasion du mariage de ce prince avec Léonore de Tolède, en 1539. Ses collaborateurs pour ces travaux étaient François Corteccia, Constant Festa, Masaconi et Moschini. Les chants à quatre et cinq voix qu'ils écrivirent pour ces fêtes ont été publiés sous ce titre : *Musiche fatte nelle nozze dello illustrissimo Duca di Firenze il Signor Cosimo de Medici et della illustrissima Consorte sua Mad. Leonora da Tolleto. In Venetia, nella stampa d'Antonio Gardano, nell' anno del Signore* 1539, *nel mese di Agosto*, petit in-4° oblong. Des exemplaires de cet ouvrage rare sont à la Bibliothèque impériale de Vienne, et à la Bibliothèque de Saint-Marc, à Venise.

RAMPONT (Manuès-François), docteur en médecine de la faculté de Paris, médecin de la grande armée, à l'époque du premier Empire français, et membre de plusieurs sociétés médicales, est né à Vadonville (Meuse), le 3 septembre 1777. Au nombre de ses ouvrages, on trouve un écrit intitulé *De la voix et de la parole;* Paris 1803, 1 vol. in-8°. de 151 pages. Il y a de bonnes observations mêlées à quelques erreurs dans ce petit ouvrage : celles-ci concernent particulièrement la production simultanée du chant et de la parole : l'auteur s'est persuadé que dans cette réunion il y a une double phonation par le larynx, tandis qu'il est de toute évidence qu'il n'y a qu'un son produit, avec une articulation de la langue, des lèvres et des dents, pour le modifier. Rampont n'est pas seulement instruit dans son art, car il a des connaissances en beaucoup de choses. Il aime assez à traiter de haut certaines questions de son livre et à entrer dans le domaine de la philosophie, mais au point de vue purement sensualiste de l'époque à laquelle il appartient. Condillac, Cabanis, et même Helvetius, sont ses oracles.

RANDHARTINGER (Benedict), compositeur et professeur de piano à Vienne, né le 27 juillet 1802 à Reprechtshofen (Autriche), reçut de son père, maître d'école dans ce lieu, son

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

instruction dans les éléments de la musique. Sa belle voix le fit admettre à l'âge de dix ans dans l'institution de Vienne appelée *Staats-Convict*, et dans les trois dernières années qu'il y passa, il reçut de Salieri des leçons de chant et de composition. En 1832, il entra comme ténor à la chapelle impériale; en 1844, il en devint le second maître de chapelle. En 1840, il avait été nommé chef d'orchestre du théâtre de la porte de Carinthie. On a quelques compositions de cet artiste pour le piano, et beaucoup de *Lieder*. Randhartinger a écrit aussi des symphonies, des morceaux de concert pour divers instruments, et l'opéra intitulé *Kœnig Enzio*. En 1843, il a fait exécuter une messe solennelle de sa composition, avec orchestre, à l'église Saint-Étienne de Vienne.

RANGO (Conrad-Tiburce), professeur de théologie à Greifswalde, surintendant général de la Poméranie antérieure et de l'île de Rugen, naquit à Colberg, en Poméranie, le 9 août 1639. Il mit une préface au livre choral de Jean Krüger, publié à Stettin en 1675. Ce morceau a été réimprimé à la suite d'une lettre du même auteur sur la musique des cantiques anciens et nouveaux, intitulée : *Senschreiben von der Musica, allen und neuen Liedern*, Greifswalde, 1694, in-4°.

RANGONI (Jean-Baptiste), littérateur italien et amateur de musique, a publié un opuscule concernant le style en musique et le caractère du talent des trois violonistes célèbres Nardini, Lolli et Pugnani. Cet écrit a pour titre : *Saggio sul gusto della musica, col carattere de' tre celebri suonatori di violino Nardini, Lolli e Pugnani*, Livourne, 1790, in-8°. Il y a une deuxième édition de cet écrit, avec le titre français : *Essai sur le goût de la musique, avec le caractère des trois célèbres joueurs de violon Nardini, Lolli et Pugnani*, Livourne, Tommaso Masi, in-8° de VII et 91 pages. L'ouvrage est en français et en italien.

RANGOUSE (Jean), conseiller au parlement de Toulouse, naquit dans cette ville en 1534. Poëte et musicien, il écrivit un grand nombre de *ballades*, de *chants royaux*, de *chansons* et de *pastourelles*, et en composa les airs, qu'on a chantés longtemps. Remi Belleau lui fournissait des paroles. Dans un voyage que Rangouse fit à Paris, il se lia avec Ronsard, qui l'engagea à mettre en musique ses poésies galantes, et le musicien gascon s'acquitta de cette tâche avec succès. L'amour vint rompre l'amitié qui les unissait. On sait que Ronsard avait choisi Hélène de Sugères, fille d'honneur de la reine, pour la dame de ses vers; Rangouse, devenu amoureux de cette dame, lui proposa un mariage secret et fut favorablement écouté; mais Ronsard, averti du coup qui le menaçait, proposa à son rival un combat que celui-ci n'accepta pas. Le magistrat musicien se retira dans sa province et y mourut en 1569, à l'âge de trente-cinq ans. A l'aurore de la révolution de 1789, on voyait encore son tombeau dans le cloître de Saint-Saturnin.

RANISCH (Christophe), né à Dresde en 1595, fut premier organiste de la cour de Georges Ier, électeur de Saxe. Après avoir beaucoup voyagé, il s'arrêta à Stockheim, où la place d'organiste lui fut donnée. Il y mourut à l'âge de quarante-deux ans, en 1638. Ranisch était considéré comme un des plus grands organistes et clavecinistes de son temps.

RANS (Nicolas De); *Voyez* **NICOLAS DE RANS.**

RANTZIUS (Melchior), compositeur, né en Silésie vers 1670, a publié les ouvrages suivants : 1° *Musikalische Bergreyen in Contrapunto colorato, da der Tenor intoniert, mit vier Stimmen* (Mines musicales en contrepoint fleuri à quatre voix sur le chant du ténor); Nuremberg, 1602, in-4° — 2° *Farrago oder Vermischung allerley Lieder da eine Stimme der andern allzeit respondirt mit 6 Stimmen*, ibid., 1602, in-4°.

RAOUL DE LAON, frère du célèbre Anselme, qui enseignait avec éclat à Laon, vers le milieu du onzième siècle, fut lui-même un savant professeur dans les sciences et dans les lettres, bien qu'Abailard le traite assez mal dans une de ses épîtres. Raoul a laissé un traité *de semitonio*, dont le manuscrit existait autrefois dans la bibliothèque du couvent de Saint-Victor, à Paris, sous le n° 758, et se trouve aujourd'hui à la Bibliothèque impériale de cette ville, n° 534 du supplément latin. Les auteurs de l'Histoire littéraire de la France disent (t. 7, p. 143) que l'ouvrage de Raoul de Laon, ainsi que celui de Theotger, évêque de Metz, traitent du demi-ton, *qui est comme l'âme du chant, et en forme les différences suivant sa situation*. Ce passage donne lieu à deux remarques assez curieuses : la première, que le traité de musique de Theotger (*V.* ce nom) n'a pas le demi-ton pour objet; l'autre, que La Borde ayant copié ce passage, une faute d'impression a fait mettre dans son livre *l'aîné du chant* au lieu de *l'âme du chant*; et sans être arrêtés par le non-sens de cette phrase, Gerber, Forkel, Choron et Fayolle, Lichtenthal, M. Becker et tous les autres compilateurs l'ont copiée.

RAOUL DE BEAUVES, trouvère, était ainsi nommé parce qu'il naquit à Beauvais, au

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

commencement du treizième siècle. Il nous reste cinq chansons notées de sa composition dans le manuscrit de la Bibliothèque impériale, n° 65 (fonds de Cangé).

RAOUL, surnommé DE FERRIÈRES, parce qu'il était né au bourg de ce nom, en Normandie, fut poëte et musicien. Il vivait en 1250. On a de lui neuf chansons notées ; les manuscrits de la Bibliothèque impériale, cotés 65 (fonds de Cangé) et 7222 (ancien fonds) en contiennent six.

RAOUL, comte de Soissons, de l'ancienne maison de Nesle, était contemporain de saint Louis, et ami de Thibault IV, roi de Navarre, qui lui donne dans ses chansons le titre de *Sire de Vertus*. Ce comte cultivait la poésie et la musique. Les manuscrits de la Bibliothèque impériale nous ont transmis quatre chansons notées de sa composition.

RAOUL (JEAN-MARIE), amateur de musique et violoncelliste distingué, né à Paris en 1766, fut d'abord avocat aux conseils du roi, puis à la cour de cassation : plus tard il fut longtemps employé dans les administrations de l'État, et mourut à Paris en 1837, à l'âge de soixante et onze ans. Il a publié de sa composition : 1° Trois sonates pour violoncelle et basse, op. 1 ; Paris, Pleyel. — 2° Airs variés ou études ; ibid. — 3° Méthode de violoncelle, contenant une nouvelle exposition des principes de cet instrument, op. 4 ; ibid. — 3° Trois nocturnes à deux voix avec accompagnement de piano ; ib. — 5° Trois romances avec piano ; Paris, Momigny. Vers 1810, Raoul conçut le projet de tirer la basse de viole de l'oubli où elle était tombée. Devenu possesseur d'un excellent instrument de ce genre, construit en 1521 par Duiffoprugcar, pour le roi de France François Ier, laquelle a passé ensuite dans la possession de M. Vuillaume, il se livra à l'étude de son manche et de son doigter ; mais la faible sonorité de cette basse lui fit comprendre la nécessité d'en changer les proportions, et de les rapprocher de celles du violoncelle moderne. Ce fut d'après cette idée que M. Vuillaume, célèbre luthier de Paris, construisit pour lui, en 1827, une basse de viole d'un nouveau modèle, montée de sept cordes, et qui parut à l'exposition des produits de l'industrie de cette même année, sous le nom d'*heptacorde*. Les sept cordes de cet instrument, dont la plus grave sonnait une tierce au-dessous de l'*ut* du violoncelle, étaient accordées de cette manière, en montant : *la, ré, sol, ut, mi, la, ré*. Raoul a donné une notice sur cette variété de la basse de viole dans la *Revue musicale* (tome II, pages 56-61).

RAOUL ROCHETTE ; *voy.* ROCHETTE.

RAOUX (....), facteur d'instruments de cuivre, descendant d'une famille où la fabrication de ces instruments avait été pratiquée pendant près d'un siècle, fut un des premiers artistes qui perfectionnèrent le système de construction des cors. Il en fabriqua en argent pour Punto et pour Turschmidt, en 1778 et 1781. Ce dernier a souvent déclaré que Raoux était l'homme le plus habile de sa profession qu'il eût rencontré.

Les fils de cet artiste lui ont succédé dans la fabrication des cors, des trompettes et des autres instruments de cuivre. L'aîné, élève de Dauprat pour le cor, a été attaché comme second cor à l'orchestre du Théâtre Italien depuis 1822. Vers 1856, les frères Raoux se sont retirés et ont cédé leur établissement.

RAPHAEL (IGNACE-WENCESLAS), né à Münchengrætz le 16 octobre 1762, apprit la musique en commençant ses études littéraires, et reçut à Prague des leçons de plusieurs artistes, pendant qu'il y suivait les cours de l'université. En 1784 il commença, à se faire connaître avantageusement par sa belle voix et par son talent sur l'orgue. Appelé ensuite à Pesth, il y fut attaché à l'orchestre du théâtre, et demeura plusieurs années dans cette situation ; puis il alla à Vienne, s'y lia avec quelques artistes célèbres, et y publia quelques-unes de ses compositions. Les protections qu'il y trouva le firent entrer dans la chambre des comptes, où il eut un bon emploi. La mort l'enleva dans sa trente-septième année, le 23 avril 1799. Les ouvrages connus de Raphaël sont : 1° *Pater noster*, à 4 quatre voix et orchestre. — 2° *Te Deum*, idem. Ces ouvrages, exécutés à Vienne, y ont été considérés comme excellents. — 3° *La Fête des violettes*, ballet représenté à Vienne en 1795, avec un succès éclatant. — 4° *Pygmalion*, ballet, dont la musique fut considérée comme un modèle d'expression mimique. — 5° *Virginie*, mélodrame dont il n'y a qu'une partie composée par Raphael. — 6° Trois airs variés pour le piano, op. 1, Offenbach, André. — 7° Six variations, idem ; Vienne, Mollo, 1796. — 8° Six idem ; Vienne, Artaria. — 9° Marche pour la garde bourgeoise de Vienne, pour piano ; Augsbourg, Gombart. — 10° Marche des volontaires de la basse Autriche, idem ; ibid. — 11° Six canons à 3 et 4 voix avec orgue ; Vienne. — 12° Chansons allemandes.

RAPICCIA (BONAVENTURE), cordelier à Castro-Allieri, au diocèse d'Asti, dans le Piémont, vécut dans la seconde moitié du seizième siècle. On a de lui un livre intitulé : *Dialogum*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de rubricis breviarii et missalis, adjunctis aliquot observationibus cantus Gregoriani; Vercellis, apud Franc. Bonatum. 1592, in-4°.

RAPP (JEAN-DIETRICH OU THIERRY), virtuose sur la flûte, né dans le duché de Courlande, vers 1746, suivit les cours de l'université de Leipsick, et y étudia la théologie. Vers 1770, il fut choisi comme musicien de ville à Mittau, et pendant près de quarante ans il en remplit les fonctions. Il mourut dans cette ville en 1813. On connaît de sa composition : 1° Six trios pour 2 flûtes et basse ; Riga, 1789. — 2° Six duos pour 2 flûtes ; ibid.

RASCH (JEAN), compositeur de musique d'église, vivait à Munich dans la seconde moitié du seizième siècle. On a imprimé de sa composition : 1° *Cantiunculæ paschales;* Munich, Adam Berg, 1572. — 2° *Cantiones ecclesiasticæ de nativitate Christi, 4 vocum;* ibid., 1572, in-4°. — 3° *In monte Olivarum quatuor vocum*, ibid., 1572, in-4°. — 4° *Salve Regina*, 6 *voc.*, ibid., 1572, in-4° obl.

RASEL ou **RASELIUS** (ANDRÉ), né à Amberg, vers le milieu du seizième siècle, fut nommé, en 1583, professeur à l'école normale de Heidelberg, puis obtint, le 19 mai 1584, les titres de cantor et de professeur au gymnase poétique de Ratisbonne. Il y signa, en 1590, la fameuse *formula concordiæ*. L'aménité de son caractère et ses talents lui avaient fait des amis parmi les catholiques aussi bien que parmi les protestants. En 1600, l'électeur palatin le rappela à Heidelberg, et le nomma son maître de chapelle. Il mourut dans cette ville en 1614. On a de sa composition : 1° Un recueil de motets allemands à 5 voix, imprimé à Nuremberg, 1594, in-4°. — 2° *Cantiones sacræ cum* 5, 6, 8 *et* 9 *vocibus concinendæ;* Nuremberg, 1595, in-4° — 3° *Regensburgischer Kirchen Contrapunkt*, Ratisbonne, 1599, in-8° Il a aussi fait imprimer un recueil de six questions avec les réponses concernant quelques-uns des objets principaux de la musique pratique, sous ce titre : *Hexachordum, seu quæstiones musicæ practicæ, sex capitibus comprehensæ, quæ continent perspicua methodo ad praxim, ut hodie est necessaria.* etc, Nuremberg, 1589, in-8°. Une deuxième édition a été publiée, sous le même titre, à Nuremberg, en 1591, in-8° de 11 feuilles. Cet ouvrage contient beaucoup de canons à deux voix donnés pour exemples. L'auteur, partisan du système des douze modes, expose à ce sujet la doctrine de Glaréan. Enfin Valentin-Barthélemi Hausmann, organiste à Schafstædt, possédait vers 1720 trois autres ouvrages manuscrits de Rasel, sous les titres suivants : 1° *Tractatus primus de subjecto musices.* — 2° *Tractatus secundus de systemate musico*, etc. — 3° *Anleitung zum Generalbass.*

RASETTI (AMÉDÉE); *voy.* RAZETTI.

RASI (FRANÇOIS), amateur de musique, chanteur, poëte et compositeur, naquit à Arezzo (Toscane), d'une noble famille, dans la seconde moitié du seizième siècle. Il a écrit des chants à voix seule, avec basse continue, qui ont été publiés sous ce titre : *Madrigali di diversi autori posti in musica da Franc. Rasi, nobile aretino;* Florence, 1610, in-fol. de 21 pages. Les paroles de ce recueil sont de Pétrarque, J. B. Strozzi, Guarini, Chiabrera, Ang. Capponi, et de Rasi lui-même. On voit dans la préface de la *Dafne*, de Marco de Gagliano, que Rasi fut un des chanteurs qui exécutèrent cet ouvrage à Mantoue, en 1608, et qu'il y brilla à l'égal de la cantatrice Catherine Martinelli.

RASSMAN (CHRÉTIEN-FRÉDÉRIC), littérateur fécond et médiocre, né en 1772, dans un village de la Westphalie, fit ses études à Halberstadt, et passa la plus grande partie de sa vie à Munster, où il est mort dans sa cinquante-neuvième année, le 9 avril 1831. Ses nombreux travaux furent vraisemblablement peu productifs, car il vécut dans un état voisin de la misère. Au nombre de ses ouvrages, on en remarque un qui a pour titre : *Pantheon der Tonkünstler, oder Gallerie aller bekannten, verstorbenen und lebenden Tonsetzer, Virtuosen, Musiklehrer, musikalischen Schriftsteller,* etc. (Panthéon des musiciens, ou Galerie de tous les musiciens connus, morts et vivants, virtuoses, professeurs de musique, écrivains sur cet art, etc.), Quedlinbourg et Leipsick, 1831, 1 volume in-8° de 280 pages. Ce livre est rempli d'erreurs et de méprises ; cependant on y trouve quelques renseignements utiles dont les auteurs du Lexique universel de musique publié par Schilling n'ont point profité. On peut aussi consulter, pour la littérature de la musique, le dictionnaire des écrivains du territoire de Munster, intitulé : *Munsterlandischen Schriftsteller Lexikon*, Munster, 1814-1824, 2 parties, in-8° avec trois suppléments, et le dictionnaire des écrivains pseudonymes de l'Allemagne, du même auteur, publié sous ce titre : *Kurzfasstes Lexikon deutscher pseudonymer Schriftsteller, von den altern bis auf die jungste Zeit aus allen Fæchern d. Wissenschaften;* Leipsick, 1830, grand in-8°. Rassmann est auteur de poésies, de romans, et éditeur de recueils d'anciennes chansons et ballades allemandes.

RASTRELLI (VINCENT), né à Fano, en 1760, apprit la musique dans son enfance, et y

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

fit de si rapides progrès, que dans sa dix-huitième année il était déjà le professeur de chant le plus recherché dans sa ville natale. Vers 1780, il se rendit à Bologne, et y fit des études de contrepoint, sous la direction du P. Mattei. Six ans après, ses études étant achevées, il fut nommé membre de l'Académie des Philharmoniques, honneur alors moins prodigué que de nos jours. De retour à Fano, Rastrelli y obtint l'emploi de maître de chapelle de la cathédrale. Ce fut peu de temps après que l'électeur de Saxe le prit à son service et le nomma compositeur de sa chapelle : il en remplit les fonctions jusqu'en 1802. Des propositions lui ayant été faites alors pour se rendre en Russie, il quitta Dresde, se rendit à Moscou, et y resta quatre ans. Vers la fin de 1806, il fit un voyage en Italie, mais bientôt après il fut rappelé à Dresde. Ayant demandé, en 1814, l'autorisation de faire un nouveau voyage en Italie, il ne put l'obtenir du gouvernement provisoire russe, alors établi à Dresde : le délabrement de sa santé, qui rendait ce voyage nécessaire, le détermina à donner sa démission, et sa place fut donnée à François Schubert. Plus tard, lorsque Rastrelli retourna à Dresde, il n'y trouva plus d'autre emploi que celui de professeur de chant de la cour; mais en 1824, sa place de compositeur de la chapelle lui fut rendue. Son grand âge lui fit obtenir sa retraite avec une pension en 1831, et son emploi fut supprimé. Rastrelli a beaucoup écrit pour l'église : on conserve, dans les archives de la chapelle de Dresde, dix messes de sa composition, et trois vêpres complètes, dont une à 8 voix. On connaît aussi de lui un oratorio de *Tobie*, des canzonettes, des airs, des duos, etc. Toutes ces œuvres sont médiocres. Rastrelli ne s'est distingué que comme maître de chant. Il est mort à Dresde, le 20 mars 1839.

RASTRELLI (Joseph), fils du précédent, est né à Dresde, le 13 avril 1799. Ses dispositions pour la musique furent si précoces, qu'à l'âge de six ans il exécuta un concerto de violon au concert des Nobles à Moscou. De retour à Dresde, il y reçut des leçons de Poland pour son instrument, et s'y fit entendre en public à l'âge de dix ans. L'organiste Feidler lui donna les premières leçons d'harmonie, mais en 1814, il suivit son père en Italie, et alla étudier à Bologne le contrepoint sous la direction de Mattei. Appelé à Ancône, en 1816, il y écrivit l'opéra intitulé *la Distruzione di Gerusalemme*, qui obtint quelque succès, quoiqu'il ne fût alors âgé que de dix-sept ans. En 1817, il retourna près de son père, à Dresde. Trois ans après, il obtint une place de violoniste dans la chapelle du roi de Saxe. Vers ce même temps, il écrivit son deuxième opéra (*la Schiava Circassa*), qui obtint un brillant succès au théâtre de Dresde. Cet ouvrage fut suivi de l'opera bouffe intitulé *le Donne curiose*, représenté en 1821, et de *Velleda* qui fut moins heureux que les ouvrages précédents, quoique la musique en fût travaillée avec plus de soin. Le roi, satisfait de son travail, lui procura les moyens de faire un second voyage en Italie : Rastrelli profita de son séjour à Milan pour faire représenter à *la Scala*, le 16 mars 1824, le drame musical intitulé *Amina*. Rentré à la chapelle de Dresde, il se livra à la composition de la musique d'église, et produisit 3 messes, dont une à 8 voix et les deux autres à 4; trois vêpres, un *Miserere*, un *Salve Regina*, etc. Le pape lui envoya la décoration de l'ordre de chevalier de l'Éperon d'or pour deux motets à 8 voix qu'il avait écrits pour la chapelle Sixtine. Devenu pianiste habile et bon maître de chant, il fut choisi, en 1829, comme second maître de musique du théâtre de la cour, et l'année suivante il eut le titre de chef d'orchestre de la chapelle royale, et en remplit les fonctions jusqu'à sa mort. En 1832, il fit représenter à Dresde *Salvator Rosa*, son premier opéra allemand, et trois ans après il donna au même théâtre *Berthe de Bretagne*, opéra sérieux. Ces compositions sont considérées comme ce qu'il a écrit de meilleur pour le théâtre. On lui doit aussi la musique de la tragédie de *Macbeth*, le ballet *der Raub Zetulbeus* (l'enlèvement de Zétulbé), et des morceaux intercalés dans diverses pièces. Rastrelli a fait graver pour le piano un rondeau intitulé *les Charmes de Dresde*; Dresde, Paul. Il est mort à Dresde le 14 novembre 1842.

RASZER (Louis), compositeur polonais de musique d'église et professeur de piano, vécut à Pulawy et s'y livra à l'enseignement de la musique. Il est mort dans cette ville en 1843. Il a laissé en manuscrit beaucoup de messes et de motets qui sont répandus dans les églises de la Pologne. On a aussi de lui un grand nombre de morceaux détachés pour le piano, parmi lesquels on remarque des *polonaises*, qui ont eu du succès.

RATHBODE, évêque d'Utrecht, au dixième siècle, mort en 917, fut un des plus savants hommes de l'Église de son temps. Il a composé le chant de plusieurs hymnes pour les fêtes des saints, et l'office complet de saint Martin.

RATHE (....), virtuose sur la clarinette, se fit entendre avec succès au concert spirituel de Paris, en 1780, dans un concerto de sa composition. On admira la beauté des sons qu'il tirait de toute l'étendue de son instrument.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

RATHGEBER (Valentin), bénédictin de Saint-Pierre et Saint-Denis, à Banthein, dans la Franconie, naquit à Ober Elsbach, vers 1690. Il vivait encore dans son couvent en 1744. Ce moine fut un des musiciens les plus féconds de son temps, particulièrement pour la musique d'église. Voici la liste de ses ouvrages, telle qu'on la trouve dans les Lexiques de Walther et de Gerber : 1° *Octava musica clavium octo musicarum in missis octo musicalibus, cum appendice duarum missarum de Requiem, a 4 voc. 2 viol. et duplo basso continuo*, op. 1, Augsbourg, Lotter. — 2° *Cornucopiæ hoc est 6 vesperæ integræ de Dominica*, etc ,op. 2, ibid., 1723. — 3° *Missæ IX principales, a 4 voc., 2 viol., 2 clar.*, etc., op. 3, ib., 1725, in-fol. — 4° *XXIV Offertoria de Tempore et Sanctis, a 4 voc., 2 viol., 2 tubis*, etc., op. 4, 1726, in-fol. — 5° *Litaniæ 6 lauretanæ de Beata V. cum antiphonis*, etc., op. 5, ibid., 1727, in-fol. — 6° *Chelis sonora : constans 24 concertationibus*, etc., op. 6, ibid., 1728, in-fol. Cet œuvre contient des concertos et des symphonies concertantes pour divers instruments. — 7° 10 *Missæ solemnes*, etc., *a 4 voc., 2 viol.*, op. 7, ibid, 1730, in-fol. — 8° 6 *Missæ de Requiem et 2 Libera, a 4 voc. ac instrum.*, op. 8, ibid., 1731, in-fol. — 9° 4 *Vesperæ integræ de Dominica, B. V. Mar. et Apostol., a 4 voc., 2 viol., 2 clar., org. ac violonc.*, op. 9, ibid., 1732, in-fol. — 10° 16 *Ariæ, in duas partes divisæ, latinè et germanicè, a voce sola cum instr.*, op. 10, ib., 1732, in-fol. — 11° 36 *Hymni a 4 voc. et instrum.*, op. 11, ibid., 1732, in-folio. — 12° 6 *Missæ civilis, a 3 vel 4 voc. cum instrum.*, op. 12, part. I, ibid., 1733, in-fol. — 13° 6 *Missæ rurales cum 2 de Requiem, a 1 vel 2 voc., necessariis cum aliis voc. ad lib. et instrum.*, op. 12, part. 2, ibid., 1733, in-fol. — 14° *Miserere cum adj. 6 Tantum ergo, a 4 voc. et instrum.*, op. 13, ib., 1734. — 15° 60 *Offertoria festivalia per annum, a 4 voc. cum instrum.*, etc., op. 14, ibid., in-fol., 3 part. — 16° 50 *Offertoria pro omnibus et singulis Dominicis, a 4 voc. ac instr.*, op. 15, ibid. — 17° 24 *Antiphonæ Marianæ, a 4 voc., instr. ac org.*, op. 16, ib. — 18° 4 *Vesperæ rurales cum 5 psalmis*, etc., op. 17, ibid., 1736, in-fol. — 19° *Litaniæ lauretanæ 6 de B. V. M. a 4 voc. cum instr.*, op. 18, ibid., 1736. — 20° 4 *Missæ solemnes, a 4 voc. cum. instr.*, op, 19, ibid., 1738, in-fol. — 21° 30 *Offertoria ruralia, a 4 voc. ac instr.*, op. 20, ibid., 1739, in-fol. — 22° 2 *Missæ de Requiem, a 4 voc. cum instr.*, op. 21, ibid., — 23° *Musikalischer Reitverveib auf dem Clavier*, etc., op. 22, ibid., 1743, 2e édition, ibid., 1751. Ce recueil renferme des pièces de clavecin. — 24° *Vesperæ rurales 4, a 2 vocib. et org. obl.*, etc., ibid.

RATHSMANN (Jean), *cantor* et instituteur a Lewen, dans le comté de Glatz (Silésie), est né le 29 juin 1803 à Oberschwedelsdorf, près de Glatz, où son père était menuisier. Après avoir étudié la musique sous divers maîtres plus ou moins obscurs, il entra à l'école normale de Schlegel, pour se préparer à l'enseignement. Il était âgé de 24 ans lorsqu'il fut nommé, en 1827, cantor à Lewen. Il a écrit un grand nombre de compositions, particulièrement pour l'église ; mais la plupart sont restées en manuscrit. Ses ouvrages pour le piano et pour l'orgue ont été publiés à Breslau, chez Leuckart, et chez C. Cranz.

RATTI (Barthélemé), maître de chapelle à l'église du Saint, a Padoue, dans les premières années du dix-septième siècle. On a imprimé de sa composition : *Brevi salmi a 5 voci*; Venise, 1605, in-4°.

RATTI (Laurent), maître de chapelle de l'église de Lorette, né a Pérouse, dans la seconde moitié du seizième siècle, fit ses études à Rome, sous la direction de son oncle, Vincent Ugolini (*voyez* ce nom). Après avoir été maître de chapelle du séminaire romain, il remplit les mêmes fonctions au collége allemand, puis à l'église de Lorette. Il mourut en cette ville, jeune encore, en 1630. On a de lui : 1° *Il primo libro de' madrigali a cinque voci*; Venise, Vincenti, 1615, in-4°. — 2° *Il secondo libro;* idem, ibid., 1616, in-4°. — 3° *Motlecta Laurentii Ratti in romano seminario musicæ præfectis duabus, tribus, quatuor et quinque vocibus ad organum accomodata*; Rome, Zanetti, 1617. — 4° *Motlecta* idem, lib. 2, ibid., 1617. — 5° *Motetti della cantica a 2, 3, 4, 5 voci;* Rome, Zanetti, 1619. — 6° *Motetti a 1, 2, 3, 4, 5, 6 voci;* Venise, 1620. — 7° *Litanie della Beata Virgine a 5-12 voci;* Venise, Vincenti, 1626, in-4°. — 8° Graduels et offertoires pour toute l'année, intitulés : *Sacræ modulationes, seu Graduali et Offertorii 1-12 vocum. Part. 1, 2, 3;* Venise, Vincenti, 1628. — 9° *Cantica Salomonis binis, ternis, quaternis ac quinis vocibus concinenda, una cum basso ad organum. Pars prima; Venetiis, apud Vicentinum*, 1632, in-4°. Piloni, cité par l'abbé Baini, affirme, dans ses notices sur les contrepointistes, qu'on conserve beaucoup de compositions latines et italiennes de Ratti chez les PP. de l'oratoire de Saint-Philippe, à Pérouse.

RATTWITZ (Charles-Frédéric), avocat

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

à Leipsick, né à Camenz, mort en 1829, a fait imprimer des recherches historiques pleines d'intérêt concernant l'impression de la musique en caractères mobiles; son ouvrage a pour titre : *Dissertatio de descriptione typis confectatum in genere, tum quoad signa musices in specie, meditationes quædam ex naturali potissimum jure deductæ*; Leipsick, 1828, in-4° de 28 pages.

RAU (Héribert), littérateur allemand, vivant actuellement (1863) à Berlin, est auteur d'un roman historique et musical intitulé : *Mozart. Ein Künstlerleben* (Mozart; vie d'artiste). Francfort (sur le Mein), 1858, 6 volumes, petit in-8°. La troisième édition a paru à Berlin, chez Otto Janke, en 1863, 3 vol. in-8° compactes. Si je suis bien informé, l'auteur de cet ouvrage est fils du célèbre économiste Charles-David-Henri Rau, professeur de l'université de Heidelberg. Le livre a de l'intérêt : les faits, pris dans les monographies de Nissen, d'Oulibicheff et d'Otto Jahn, sont exacts et la forme romancière a de l'élégance et du charme.

RAUCH (Wolfgang), musicien au service du duc de Wurtemberg, dans la seconde moitié du seizième siècle, n'est connu que par deux épitaphes à 2 et à 6 voix qui se trouvent dans un petit volume intitulé : *Martini Crusii, græcolatini et oratorii in Acad. Tybingensi* (sic) *professoris, Oratio de Rom. Augusta Irena, vel Mariæ græca, Philippi Suevi, quondam Romani Cæsaris, charissima uxore; Tubingæ, apud Georgium Gruppenbaghium*, 1593, in-4°. La première épitaphe a pour titre : *Epitaphium Imp. Philippi, sex vocibus, Wolf. Rauchi musici apud illustrissimum principem Wirtemberg. D. Ludovicum.* 26 Aug. 1589. L'autre est intitulée : *Epitaphium Augustæ Irenæ Hohenstaufæ* 1208, *ætatis circiter 36 anno defunctæ, quinque vocibus Wolf. Rauchi*, 7 *Julii* 1589.

RAUCH (André), né à Potendorf, en Autriche, vers la fin du seizième siècle, fut d'abord organiste du temple réformé à Hernals, près de Vienne, puis obtint, vers 1630, la place d'organiste à Edenbourg, dans la basse Hongrie. Il a publié de sa composition : 1° *Thymiaterium musicale, das ist musikalisches Rauchfasslein, oder Gebellein mit 4, 5, 6, 7 und 8 Stimmen, sammt den B. C.* (Encensoir musical, ou petites prières à 4, 5, 6, 7 et 8 voix avec basse continue); Nuremberg, 1625, in-4°. — 2° *Concentus votivus;* Vienne, chez Grégoire Gelbhaar, 1634. Cet œuvre contient une musique triomphale pour l'entrée de l'empereur Ferdinand II à Edenbourg. — 3° Motets et messe en allemand, à 3 et 4 voix avec violons. — *Curus triumphalis musicus*, 1648. Printz accorde beaucoup d'éloges au style de cet artiste, dans son Histoire de la musique (page 144).

RAUCH (Christophe), né en Bavière, fut d'abord professeur de philosophie, dans sa patrie, puis entra en qualité de chanteur au théâtre de Hambourg, vers 1680. Les attaques de Reiser (*voyez* ce nom) contre l'opéra, dans sa *Theatromania*, décidèrent Rauch à les réfuter; il le fit dans son écrit intitulé : *Theatrophania, entgegen gezeiget der so genanten Schrifft Theatromania-zur Verthædigung der Christlichen, vornemlich aber deren musikalischen Operen*, etc. (Antipathie; du théâtre pour la défense de l'opéra en musique, principalement au point de vue chrétien, contre l'écrit intitulé : *Théâtromanie*, etc.); Hanovre, 1682, in-8° en 2 parties, de 150 pages.

RAUCH (Jean-Georges), né à Sulz, en Alsace, vers le milieu du dix-septième siècle, fut organiste de la cathédrale de Strasbourg, et occupait encore ce poste en 1700. On connaît de lui : 1° *Novæ sirenes sacræ harmoniæ tam instrumentis quam vocibus tantum concertantes a 2, 3, 4, 5, 6, 7 et 8, recens in lucem editæ;* Augsbourg, 1688. — 2° *Cithara Orphei duodecim sonatarum*, etc., op. 4; Strasbourg, 1697, in-4°.

RAUCH (Jacques), luthier de la cour de l'électeur palatin, vécut à Manheim vers le milieu du dix-huitième siècle. La plus grande activité de ses ateliers se trouve entre 1730 et 1740. Ses violons, dont la qualité de son a du rapport avec ceux de Steiner, sont recherchés en Allemagne. Il a fait aussi de bons altos, violoncelles et contrebasses.

RAUCH (Sébastien), autre luthier de beaucoup de mérite, vécut à Leitmeritz, en Bohême, depuis 1742 jusqu'en 1763, ainsi que l'indiquent les dates de ses instruments. On croit qu'il était fils d'un très-bon facteur de luths qui avait travaillé à Nuremberg chez Schelle, et qui était à Prague en 1724 (*voyez* les recherches de Baron sur le luth, page 97).

RAUCHENSTEIN (Bernard), maître de chapelle de l'église de Constance, dans les premières années du dix-huitième siècle, était né à Fribourg (Suisse), et y avait fait ses études. Il a fait imprimer de sa composition un recueil d'offertoires, de graduels et de messes, sous ce titre : *Luscinia sacra ludens et lugens, seu offertoria et gradualia omni tempore usurpanda cum tribus missis* (sic) *ex æqualibus 4 et 5 vocibus cum instrum.; Constantiæ*, 1702, in-4°.

RAUCHFUSS (Philippe-Chrétien), avo-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

cat et organiste à l'église principale de la hauteville à Mulhausen, en Thuringe, y vivait vers le milieu du dix-huitième siècle. Il a publié six sonates faciles pour le clavecin, à Nuremberg, en 1760.

RAUFFUF (Sébastien), compositeur né à Freystadt (Silésie), dans la seconde moitié du seizième siècle, s'est fait connaître par un recueil de onze messes à quatre, cinq et six voix, lequel a pour titre : *Sebastiani Rauffufii Freidstad. Siles. mus. Missæ super optima auctorum bonorum cantica a quatuor, sex atque quinque vocibus, planæ novæ, omniumque selectissimæ, nec ante vulgatæ, recens sed editæ, ad nominis divini honorem et gloriam ecclesiarum exinde ad usos publicos*, etc. *Auctore impensis, typis Dorfferii in oppido Bethania Calcographi*, 1612, in-4°. Les parties de ténor de ces onze messes sont tirées des œuvres de Meiland, Lassus, Handl et Scandelli.

RAULT (Félix), flûtiste habile, né à Bordeaux, en 1736, était fils de Charles Rault, basson de la musique du roi et de l'Opéra de Paris. Élève de Blavet, il acquit en peu de temps un talent remarquable. En 1753, il entra à l'orchestre de l'Opéra, et quelques années après, il eut le titre de première flûte solo pour l'accompagnement. Admis dans la musique du roi en 1768, il y resta jusqu'à la dissolution de la chapelle, en 1792. Depuis 1776, il avait obtenu sa pension de retraite à l'Opéra. La suppression de toutes ses pensions le mit dans une situation peu fortunée pendant le règne de la terreur, et l'obligea à entrer à l'orchestre du théâtre de la Cité, où il était encore en 1800. La clôture de ce théâtre le plongea de nouveau dans la misère, et Rault mourut peu de temps après. Cet artiste a publié de sa composition : 1° Trois duos pour 2 flûtes, op. 1 ; Paris, Pleyel. — 2° Trois id., op. 2 ; ibid. — 3° Concertos pour flûte et orchestre, nos 1 et 2 ; Paris, Imbault. — 4° Six duos faciles pour 2 flûtes, op. 5 ; Offenbach, André. — 5° Six idem, op. 6 ; Paris, Pleyel. — 6° Six idem, op. 7 ; ibid. — 7° Six duos concertants, op. 8 ; liv. 1 et 2, ibid. — 8° Recueils d'airs pour 2 flûtes, nos 1 à 10 ; Paris, Frère. — 9° Trios pour 2 flûtes et basson, op. 25 ; Paris, Pleyel. — 10° Six idem pour flûte, violon et alto, op. 26 ; ibid. — 11° Sonates pour flûte et basse, liv. 1 et 2 ; Paris, Naderman.

RAUMER (Frédéric), docteur en philosophie, professeur ordinaire de l'université de Berlin et membre de l'Académie des sciences de cette ville, est né à Wœrlitz le 14 mai 1781. Dans sa jeunesse, il reçut des leçons de musique de Turk, à Halle, et de Forkel, à Goettingue. Amateur et connaisseur de cet art, il a été un des fondateurs de l'Académie de chant de Berlin, et en était encore membre en 1860. Divers écrits relatifs à la musique, que ce savant a publiés dans le Dictionnaire de la Conversation et dans plusieurs journaux, ont été réunis dans le troisième volume de ses œuvres mêlées (Leipsick, Brockhaus, 1854), pages 270 à 399. Les articles principaux concernent les œuvres de Gluck, Haydn, Beethoven, Spontini, le *Don Juan* de Mozart, *Balthasar* et le *Messie* de Hændel, *Ali-Baba* de Cherubini, *les Huguenots* de Meyerbeer, la messe en *si* mineur de J.-S. Bach, etc.

RAUPACH (Christophe) naquit à Tundern, dans le duché de Schleswig, le 5 juillet 1686. Son père, organiste de cette ville, lui enseigna les éléments de la musique, le clavecin, l'orgue et le violon. A l'âge de treize ans, il avait déjà fait assez de progrès pour accompagner la basse continue, et exécuter les pièces de clavecin et les fugues de Froberger, de Buxtehude et de Pachelbel. La lecture de quelques écrits sur la musique décida sa vocation pour l'étude sérieuse de son art. Après la mort de son père, arrivée en 1700, il se rendit à Hambourg, et s'y mit sous la direction de Bronner, organiste de l'église du Saint-Esprit et artiste de mérite, qui lui fit connaître les beautés de la musique de Keiser, et perfectionna son savoir dans le contrepoint. Après deux ans de séjour près de ce maître, les ressources pécuniaires de l'élève se trouvèrent épuisées. Dans ce moment critique, son frère, qui demeurait à Rostock, l'invita à se rendre près de lui, afin d'aller ensuite concourir pour la place d'organiste de l'église Saint-Nicolas de Stralsund. Il accepta cette invitation et partit de Hambourg au mois d'avril 1703. Au nombre des amis qu'il rencontra à Rostock se trouvait Fischer, maître de chapelle du duc de Mecklembourg, qui lui donna des lettres de recommandation pour Stralsund. Le concours fut ouvert peu de jours après son arrivée dans cette ville. Raupach improvisa des variations sur huit chants chorals qu'on lui présenta, accompagna sur la basse chiffrée une pièce avec orchestre, et fit exécuter quelques morceaux de sa composition. A la suite de ces épreuves, il l'emporta sur ses rivaux, quoiqu'il ne fût âgé que de dix-sept ans. Sa nomination ne ralentit pas l'ardeur qu'il portait dans ses études. Il se livra au travail, et composa beaucoup de pièces de circonstance pour diverses fêtes, des oratorios, des cantiques, plusieurs morceaux pour l'anniversaire de la réformation en 1717, des concertos pour instruments, et des suites de pièces de clavecin. On trouve la liste de ces ouvrages, restés en ma-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

manuscrit, dans l'*Ehrenpforte* de Mattheson (pages 286-287). Raupach s'était marié en 1707, et avait eu plusieurs enfants. Il vivait encore à Stralsund en 1740. On n'a pas de renseignements sur le reste de sa vie. Cet artiste n'est connu que par un écrit sur la musique, que Mattheson a fait imprimer à la suite de la troisième partie du livre de Niedt intitulé : *Musikalisches Handleitung*, etc. (Guide musical, etc.); il a pour titre : *Veritophili deutliche Beweis-Grunde, worauf der rechte Gebrauch der Musik, beydes in den Kirchen, als ausser denselben, beruhet* (Arguments clairs d'un ami de la vérité, d'après lesquels le bon usage de la musique, tant dans l'église qu'au dehors, est evident); Hambourg, Benjamin Schiller, 1717, in-4° oblong de 56 pages, avec une préface de deux feuilles par Mattheson. Il y a du savoir dans cet écrit, et plus de raison qu'on n'en trouve dans les livres sur le même sujet qui ont paru vers l'époque où Raupach écrivait. On trouve des exemplaires de son ouvrage séparés de celui de Niedt.

RAUPACH (Hermann-Frédéric), fils du précédent, naquit à Stralsund en 1728. Élève de son père, il fit de rapides progrès dans la musique et devint un claveciniste distingué. Dans un voyage qu'il fit en Russie, vers 1756, l'impératrice le choisit pour chef d'orchestre de l'Opéra. Il y donna en 1759 *Alceste*, opéra sérieux en langue russe, et l'année suivante *Sirce*, en italien. Plus tard il se rendit à Paris, et y publia des œuvres de sonates pour clavecin et violon, en 1780, et un œuvre de trios pour clavecin, violon et violoncelle. On n'a point de renseignements sur la fin de la carrière de cet artiste.

RAUPPE (Jean-Georges), né à Stettin, le 7 juillet 1762, se livra dans sa jeunesse à l'étude du violoncelle, et reçut à Berlin des leçons de Duport l'aîné. Lorsqu'il sortit de chez ce maître, il voyagea dans l'Allemagne septentrionale, en Suède et en Danemark, et se fit admirer dans ses concerts par la beauté du son qu'il tirait de l'instrument et par son exécution vigoureuse. En 1786, il se fixa à Amsterdam et y obtint l'emploi de premier violoncelle du théâtre allemand et des concerts. Il mourut en cette ville, le 15 juin 1814, dans une situation peu aisée, laissant deux enfants en bas âge. On ne connaît pas de composition sous le nom de cet artiste.

RAUSCHE (....), professeur de piano, à Hambourg, dans les premières années du dix-neuvième siècle, a publié de sa composition : 1° Polonaises pour le piano, liv. 1, 2, 3 et 4; Hambourg, Bœhme. — 2° Pièces faciles à 4 mains, op. 3; ibid. — 3° Sonate pour piano seul, op. 12, Hambourg, Cranz. — 4° Rondeau mignon, idem, op. 11; ibid. — 5° Trois divertissements en forme de valses, idem, op. 13; ib. — 6° Valses, idem, op. 10 et 14; ibid. — 7° Étrennes pour mes élèves, op. 15, ibid.

RAUSCHELBACH (Juste-Théodore), pianiste et compositeur, vraisemblablement né à Hambourg, fut élève de Ch.-Ph.-Em. Bach. Ses études terminées, il fut instituteur à Ollerndorf, puis il obtint, en 1790, la place d'organiste à la cathédrale de Brême. Il vivait encore dans cette ville en 1805. Il a publié à Leipsick, en 1789, deux sonates de clavecin, avec accompagnement de deux violons et violoncelle. En 1797, il a fait paraître dans la même ville, chez Kühnel, deux grandes sonates pour piano et violon. Cet artiste a laissé aussi en manuscrit des cantates et des symphonies.

RAUSCHER (Jacques), excellent ténor du théâtre de Hanovre, est né en 1800 dans un village près de Vienne, et a fait ses études musicales dans cette ville. Il débuta sur la scène à Vienne en 1821. En 1832, il donna des représentations à Dresde, et en 1833, à Berlin, avec un brillant succès. Le roi de Wurtemberg l'attacha au théâtre de Stuttgard en 1840. Sept ans après il donna des représentations à Hambourg. Ce chanteur distingué a obtenu sa retraite vers 1855.

RAUT (Jean), luthier français, né en Bretagne, travaillait à Rennes jusqu'en 1790. Ses violons, en petit nombre, sont faits sur le modèle de ceux de Guarnerius, et sont estimés.

RAUTENBERG (Jean), *cantor* et compositeur à Landsberg sur la Warthe (Prusse), au commencement du dix-septième siècle, s'est fait connaître par un recueil de chants spirituels intitulé : *Novem verbenæ sacræ, oder 9 geistliche Kræuter und Blumen* (Neuf rameaux sacrés, ou neuf plantes et fleurs spirituelles); Berlin, 1629, in-4°.

RAUTENSTEIN (Jules-Ernest), compositeur du dix-septième siècle, était organiste à Quedlinbourg, vers 1637, puis il occupa un poste semblable au Vieux-Stettin. Il a fait imprimer un recueil de chants funèbres sous le titre de *Leichten Arien*, en 1658.

RAUWE (Jean), pasteur à Wetter, vers la fin du seizième siècle, a fait imprimer le livre des cantiques de Martin Luther, mis à 4 voix, Francfort, 1589, in-12.

RAUZZINI (Venanzio), né à Rome en 1747, reçut des leçons de chant et de composition d'un chapelain-chantre de la chapelle pontificale. Il débuta à l'âge de dix-huit ans au théâtre *Valle*, à Rome, dans un rôle de femme, parce que les can-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tatrices ne pouvaient paraître alors sur les théâtres de cette ville. Sa beauté était si remarquable, que plusieurs femmes titrées s'éprirent d'amour pour lui, et qu'une dame du plus haut rang se compromit publiquement à Munich, en lui faisant connaître sa passion. Cette aventure fut cause du congé donné à Rauzzini par l'électeur de Bavière. Ce fut alors qu'il alla se fixer en Angleterre. (Voyez les *Reminiscences of Michael Kelly*, t. I, p. 10.) Guadagni, qui l'avait entendu, lui procura un engagement à Munich, en 1767. En passant à Vienne, Rauzzini s'y fit entendre dans quelques représentations du théâtre de la cour, et y obtint un brillant succès par l'excellence de sa méthode. Burney le trouva à Munich en 1772, et fut charmé de son talent. Après un séjour de sept ans à la cour de l'électeur, et après y avoir fait représenter quatre opéras de sa composition, il se rendit à Londres, et y succéda à Millico dans l'emploi de premier ténor. Il parut pour la première fois sur le théâtre du roi, au mois de novembre 1774, dans l'*Alessandro nell' Indie*, de Corri. Burney, qui l'entendit alors, dit (*a General History of Music*, tome IV, page 51) qu'il était non-seulement fort bel homme, mais excellent acteur, musicien profond, et aussi instruit dans la composition qu'habile dans l'art du chant. Sa voix, dit-il, était douce, timbrée, flexible, bien posée, et d'une étendue de plus de deux octaves. L'historien de la musique dit qu'il était d'une habileté remarquable sur le clavecin, et qu'il écrivait bien pour cet instrument. Après avoir rempli pendant trois ans l'emploi de premier ténor à l'Opéra italien de Londres, Rauzzini quitta la scène pour se livrer à l'enseignement du chant, qui lui offrait de grands avantages dans cette ville. Mais la chute de son opéra *la Vestale*, en 1787, le dégoûta du séjour de Londres, et il se retira à Bath. Il y continua ses cours de chant, et y établit des concerts publics, qui eurent un brillant succès. Le reste de sa vie s'écoula paisiblement dans cette agréable ville, où il mourut le 8 avril 1810, à l'âge de soixante-deux ans et quelques mois. Au nombre des bons élèves qu'il a formés, on remarque Braham, Incledon et Mme Storace. Les opéras de Rauzzini dont les titres sont connus sont : 1° *Piramo e Tisbe*, à Munich, 1769. Il y chanta le rôle principal. — 2° *L'Ali d'Amore*, 1770, ib. — 3° *L'Eroe cinese*, ibid., 1770. — 4° *Astarte*, 1772, ibid. — 5° *La Regina di Golconda*, à Londres, 1775. — 6° *Armida*, 1778, idem. — 7° *Creusa in Delfo*, 1782, ibid. — 8° *La Vestale*, 1787, ibid. Parmi ses œuvres de musique instrumentale, on remarque : 1° Quatuors pour 2 violons, alto et basse, op. 2, 5 et 7 ; Londres. — 2° Quatuors pour piano, violon, alto et violoncelle, op. 1, Offenbach, André. — 3° Sonates pour piano et violon, opp. 3, 6 et 9, Londres, Pearsall. — 4° Sonates pour piano à 4 mains, op. 4 et 12, ibid. — 5° Des airs et des duos italiens, Londres, Clementi. — 6° Des chansons anglaises, ibid.

RAUZZINI (Mathieu), frère du précédent, naquit à Rome en 1754. A l'âge de seize ans, il suivit son frère à Munich, et en 1772, il débuta comme chanteur dans *le Finte Gemelli*, opéra bouffe de sa composition où l'on remarque un style agréable. En 1774, Rauzzini suivit son frère en Angleterre, et peu de temps après il entra au théâtre de Dublin. Il y fit représenter, en 1784, *Il Re pastore*. Devenu professeur de chant en cette ville, il mourut jeune, en 1791. On connaît, sous son nom, un recueil d'exercices pour le chant.

RAVAGNAN (L'abbé Jérôme), professeur de rhétorique et d'éloquence de la chaire au séminaire de l'évêché de Chioggia, dans l'État de Venise, est né en cette ville, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. A la reprise des études du séminaire, il prononça, le 30 mars 1818, l'éloge de Zarlino, qui fut publié dans le *Mercurio filosofico e letterario*, par Zirletti, à Venise. Peu de temps après, cet éloge fut réimprimé séparément, sous ce titre : *Elogio di Giuseppe Zarlino di Chioggia celebre ristauratore della musica nel secolo XVI. Prolusione pel riaprimento degli studi del seminario vescovile di Chioggia nel dì* 30 *marzo* 1818 ; Venise, 1819, 79 pages, petit in-8°. Cet éloge et les notes qui l'accompagnent renferment des matériaux utiles pour la biographie du célèbre musicien.

RAVAL (Sébastien), compositeur espagnol, brilla dans les dernières années du seizième siècle et au commencement du dix-septième. Il était chapelain agrégé de l'ordre de Saint-Jean-Baptiste de Jérusalem, et maître de chapelle du duc d'Urbin, lorsqu'il fut désigné par le duc de Maquedo, vice-roi de Sicile, comme maître de chapelle de la cathédrale de Palerme. En passant par Rome pour se rendre à son nouveau poste, ce musicien, dont le savoir incontestable était cependant moins grand que l'orgueil, se vanta d'être le plus habile de tous les contrepointistes, et de n'avoir jamais rencontré d'égal. Pour soutenir cette jactance, il défia Jean-Marie Nanini et Soriano de concourir avec lui sur un thème qu'il choisit lui-même. Ces grands maîtres ayant accepté le défi, ils improvisèrent tous trois un morceau à plusieurs parties sur le thème de Raval ; mais lorsque Nanini et Soriano eurent

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

présenté leurs compositions ornées de tous les artifices du contrepoint, et en même temps admirables par l'élégance du style et la clarté des dispositions, Raval, frappé de terreur, fut obligé de s'avouer vaincu, et, suivant les conventions, se rendit à l'école de ses adversaires et les appela humblement ses maîtres. Cette aventure se passait en 1593. C'est à la même époque que Raval publia un de ses ouvrages intitulé : *Il primo libro di canzonette a quattro voci, composte per il signor Sebastiano Raval, gentil'huomo dell'ordine di ubidicentia di San Gio-Battista Gierosolimitano. In Venetia, appresso Giacomo Vincenti,* 1595, in-4°. L'épître dédicatoire à Marc-Antoine Colonna, duc de Tagliacozzo, etc., est datée de Rome, le 24 mars 1593. Raval y dit qu'il a été attaché autrefois au service de l'aïeul du duc, lequel était vice-roi de Sicile, puis à celui du cardinal Ascanio Colonna. Arrivé à Palerme, il ne fit pas voir plus de modestie qu'à Rome dans le défi qu'il porta à Achille Falcone. On peut voir, à l'article qui concerne celui-ci, tous les détails de cette dispute. On connaît de Raval un recueil de motets intitulé : *Libro de Motetti a* 3, 4, 5, 6, 8 *voci di Sebastiano Raval, maestro della regia cappella di Palermo,* Palerme, Franceschi, 1601, et *Madrigali a* 5 *voci, libro primo ; in Venetia appresso Giac. Vincenti,* 1585, in-4°.

RAVALIÈRE (Pierre-Alexandre LEVESQUE DE LA). *Voyez* LÉVESQUE DE LA RAVALIÈRE.

RAVANNI (Gaétan), chanteur distingué, naquit à Brescia, le 7 août 1744. Élève de son compatriote Pinetti, il développa sous sa direction les qualités de sa belle voix de contralto. Il n'était âgé que de quinze ans quand il chanta pour la première fois, en 1759, un rôle de femme dans un opéra représenté à Brescia. L'année suivante, il fut engagé à Parme, et en 1761, il parut sur le théâtre San-Benedetto, à Venise. Ses succès dans ces villes, et ceux qu'il obtint ensuite sur les théâtres de Bologne et de Vérone, lui procurèrent un engagement avantageux à Munich, en 1764. Il y eut le titre et le traitement de chanteur de la cour. En 1772, Burney l'entendit plusieurs fois, particulièrement dans un trio chanté par lui, Guadagni et Rauzzini ; la réunion de ces trois grands chanteurs dans ce morceau lui parut un modèle de perfection. Les électeurs qui se succédèrent, et le roi de Bavière Maximilien-Joseph, continuèrent à Ravanni les avantages dont il jouissait, et le dernier de ces princes lui donna, en 1804, son traitement pour pension de retraite, après quarante ans de service. Ce chanteur vivait encore à Munich en 1812, mais depuis lors on n'a plus eu de renseignements sur sa personne.

RAVENSCROFT (Thomas), bachelier en musique de l'université d'Oxford, fut dirigé dans ses études de musique, vers 1590, par Édouard Pearce, maître des enfants de chœur de l'église Saint-Paul de Londres. Devenu lui-même professeur, puis marchand de musique, il se fit connaître par la publication d'une collection de chansons à 4 et 5 voix, intitulée : *Melismata; musical phansies, fitting the court, citie, and country humours, to three, four and five voyces*, Londres, 1611. Partisan de l'ancienne notation et de ses proportions, perfections, imperfections, etc., qu'on abandonnait avec raison depuis plusieurs années, il écrivit sur ce sujet un opuscule intitulé : *A brief discourse of the true but neglected use of characterising the degrees by their perfection, imperfection and diminution in mensurable musicke, against the common practice and custome of these times*, Londres, 1614, in-4°. On doit aussi à Ravenscroft une des plus belles collections de psaumes à quatre parties qui aient été publiées en Angleterre; elle est intitulée : *The whole book of psalms with the hymns evangelical and songs spiritual composed into four parts by sundry authors*, Londres, 1621-1623, in-8°. On trouve dans cette collection beaucoup de mélodies composées par Ravenscroft. Ce musicien est mort à Londres, en 1635.

RAVENSCROFT (Jean), musicien anglais, vécut à Londres dans la première moitié du dix-huitième siècle. Engagé comme violoniste au théâtre de Goodmansfield, il s'y fit entendre plusieurs fois dans les concertos de Corelli. Le talent principal de cet artiste consistait à jouer de la cornemuse (*hornpipe*) avec une habileté supérieure à tout ce qu'on avait entendu avant lui. Il a laissé quelques compositions pour cet instrument. On place l'époque de sa mort vers 1745.

RAVETS ou **RAVITS** (Antoine-Guillaume), né à Louvain, vers 1758, fit ses études musicales sous la direction de l'excellent organiste et compositeur Mathias Vanden Gheyn (*voy.* ce nom), et fut organiste de l'église Saint-Jacques, dans sa ville natale. Plus tard, il abandonna cette position pour celle d'organiste de l'église des Augustins à Anvers. Il est mort dans cette ville en 1827. Ravets a laissé en manuscrit des préludes pour l'orgue, et un grand nombre de motets avec orchestre qui ont eu de la réputation en Belgique. Parmi ces compositions, on remarque celles-ci : 1° *De profundis*, à 2 voix, orgue et orchestre. — 2° *Jesu Corona virginum.* —

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

3° *Confiteantur*. — 4° *Verbum supernum*. — 5° *Tecum principum*. — 6° *Juravit Dominus*, pour soprano, ténor et basse. — 7° *Quis sicut Dominus*. On connaît aussi de cet artiste une messe de *Requiem* à 4 voix et petit orchestre.

RAVINA (JEAN-HENRI), pianiste et compositeur, né à Bordeaux, le 20 mai 1818, fut admis comme élève au Conservatoire de Paris, le 10 octobre 1831, y reçut d'abord des leçons de M. Laurent, professeur adjoint, puis devint élève de Zimmerman. Le second prix lui fut décerné en 1832; il obtint le premier au concours de 1834, et, deux ans après, le premier prix d'harmonie et d'accompagnement pratique; enfin il compléta son instruction musicale par l'étude du contrepoint sous la direction de Reicha, puis de M. Leborne. Sorti du Conservatoire, Ravina se fit entendre avec succès dans les concerts, et se livra à l'enseignement. Il a publié un grand nombre d'œuvres pour le piano dans les formes de son époque; celles qu'on a remarquées sont : 1° 12 Études de concerts, en 2 livres, dédiées à Zimmerman; Paris, Lemoine. — 2° 25 études caractéristiques; ibid. — 3° Morceau de concert pour piano et orchestre, op. 8; ibid. — 4° Rondo élégant, op. 4; ibid. — 5° Fantaisie de salon sur deux airs napolitains, op. 5; ibid. — 6° Divertissements brillants, op. 10 et 16; ibid. — 7° Nocturne, op. 13; ibid. — 8° *Rêverie*, op. 19; ibid., etc. Cet artiste est mort à Paris en 1862, à l'âge de 44 ans.

RAWLINGS (THOMAS), fils de Robert Rawlings, organiste de Chelsea, né en 1775, apprit de son père les premiers éléments de la musique. A l'âge de treize ans, il fut mis sous la direction d'un maître allemand nommé Dittenhofer, qui lui enseigna le piano, le violon, le violoncelle et les éléments de l'harmonie. Après sept années d'études sous ce maître, il composa quelques morceaux qui furent exécutés au *Professional concert*. Depuis lors il s'est livré à l'enseignement, et a été employé dans les orchestres de plusieurs théâtres, comme violoniste et comme violoncelliste. J'ai connu cet artiste à Londres, en 1829. Ses principales compositions, gravées chez Chappell, sont : 1° *Concerto da camera* pour piano, flûte, deux violons, alto et basse. — 2° Duo pour harpe et piano. — 3° Mélodies nationales pour le piano. — 4° Sérénade pour plusieurs instruments. — 5° Airs anglais.

RAWLINS (JEAN), ecclésiastique anglais, vécut dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Il fut recteur à Leigh, dans le comté de Worcester, ministre à Bodsey, puis à Wickamford, et enfin chapelain de lord Archer. A l'occasion du festival de musique des trois chœurs réunis de Worcester, de Hereford et de Glocester, il prononça un sermon qui fut publié sous ce titre : *The power of musick, and the particular influence of church musick* (Le pouvoir de la musique, et l'influence particulière de la musique d'église); Ravington, 1773, in-8°.

RAYMANN (JACQUES), luthier anglais, travaillait à Londres vers 1650. Il se distinguait surtout par la bonne qualité de ses violes. On cite aussi un violon fait par lui qui se trouvait dans l'héritage de Britton (*voyez* ce nom).

RAYMOND (GEORGES-MARIE), né à Chambéry, en 1769, fut d'abord employé du cadastre, et obtint, en 1793, la place de secrétaire général du département du Mont-Blanc. Ayant ensuite perdu cet emploi, il accepta celui de professeur d'histoire à l'école centrale de ce département, et fut ensuite professeur de mathématiques à Genève. En 1811, il devint principal du collége de Chambéry. Littérateur laborieux et amateur de musique, il a publié beaucoup de livres, de brochures et d'articles de journaux liés aires sur toutes sortes de sujets, particulièrement sur la musique. La liste de ceux-ci renferme les ouvrages suivants : 1° *De la musique dans les églises, considérée dans ses rapports avec l'objet des cérémonies religieuses* (Mémoire inséré dans le *Magasin Encyclopédique*, août 1809). — 2° *Lettre à M. Millin sur l'utilité du rétablissement des maîtrises de chapelle dans les cathédrales de France* (dans le même recueil, mai 1810). — 3° *Seconde lettre à M. Millin sur l'usage de la musique dans les églises* (dans le même recueil, août 1810). Ces deux morceaux ont été publiés séparément sous ce titre : *Lettres à M. Millin, membre de l'Institut*, etc., *sur l'usage de la musique dans les églises*, Chambéry, Cléaz, 1811, in-8°. — 4° *Réfutation d'un système sur le caractère attribué à chacun des sons de la gamme, et sur les sources de l'expression musicale* (dans la *Décade philosophique*, an X (1802) nos 22 et 23). Ces quatre opuscules ont été réunis avec le suivant, en un volume intitulé : 5° *Lettre à M. Villoteau, touchant ses vues sur la possibilité et l'utilité d'une théorie exacte des principes naturels de la musique; suivie d'un mémoire et de quelques opuscules sur l'usage de la musique dans les églises*, etc., Paris, Courcier, 1811, in-8° de 261 pages. A l'exception d'une assez bonne réfutation des erreurs de l'abbé Roussier, concernant les proportions des intervalles de la tonalité moderne et la formation de la gamme, le sujet de la lettre de Raymond à Villoteau y est traité d'une manière superficielle : on aurait dû s'attendre à trouver

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

un langage plus rigoureux dans l'écrit d'un musicien géomètre. Le professeur de mathématiques se retrouve davantage dans l'écrit suivant, qui n'est qu'un remaniement du même sujet, mais sans vues nouvelles : — 6° *Essai sur la détermination des bases physico-mathématiques de l'art musical;* Paris, Vᵉ Courcier, 1813, in-8° de 79 pages. L'Académie des sciences de l'Institut de France, à qui ce mémoire avait été soumis, n'y trouva à louer que le zèle de l'auteur pour les progrès de la théorie de la musique. Raymond cherche à y démontrer que la constitution organique de l'homme et celle des corps sonores qui lui sont analogues, fournissent immédiatement les éléments physiques de l'art et le principe de l'harmonie. Cette erreur du dix-huitième siècle a pour résultat inévitable de matérialiser un art qui n'a sa source que dans la combinaison de la sensibilité, du sentiment et de l'intelligence. — 7° *Des principaux systèmes de notation musicale usités ou proposés chez divers peuples tant anciens que modernes*, ou *Examen de cette question : L'écriture musicale généralement usitée en Europe est-elle vicieuse au point qu'une réforme complète soit devenue indispensable?* Turin, de l'imprimerie royale, 1824, un volume in-4° de 154 pages avec une planche. Ce mémoire est inséré en entier dans le trentième volume des mémoires de l'Académie royale des sciences de Turin, dont Raymond était membre. Son travail est divisé en deux parties : la première est relative aux notations de l'antiquité, du moyen âge et de l'Orient; l'autre renferme l'exposé et l'examen des systèmes de notation de Souhaitty, Brossard, Lancelot, Sauveur, de Motz, Boigelou, J.-J. Rousseau, de l'Aulnaye, R. Patterson, de l'abbé Feytou, de la Sallette, de Riebesthal et de Bertini. L'auteur de cet ouvrage n'avait pas les connaissances nécesaires pour traiter la première partie de son livre; la deuxième est plus satisfaisante, bien qu'elle ne donne pas la solution de la question posée au frontispice. — 8° *Mémoire sur la musique religieuse, à l'occasion de l'établissement d'un bas-chœur et d'une maîtrise de chapelle dans l'église métropolitaine de Chambéry.* Ce mémoire, lu à l'Académie royale de Savoie, le 7 mars 1828, a été inséré dans le troisième volume des mémoires de cette société. Il en a été tiré des exemplaires séparés (in-8° de 35 pages), sans date et sans nom de lieu. Raymond a laissé en manuscrit : *Principes élémentaires d'harmonie, de contrepoint et de composition musicale.* Il est mort à Chambéry, le 24 avril 1839.

RAYMOND (Édouard), violoniste et compositeur à Breslau, est fils d'un fabricant d'instruments de cette ville. Il est né le 27 septembre 1812, et, à peine âgé de sept ans, a commencé l'étude du violon, sous la direction du professeur Charles Luge (*voyez* ce nom). Ses progrès furent rapides : à l'âge de quatorze ans, il joua avec son maître, au théâtre, la symphonie concertante de Kreutzer pour deux violons, et y fit remarquer la souplesse de son archet ainsi que la justesse de ses intonations. Depuis cette époque, il a brillé dans les concerts, soit à Breslau, soit dans d'autres villes de l'Allemagne. Entré en 1834 dans l'orchestre du théâtre de sa ville natale, en qualité de premier violon, il n'y resta que jusqu'en 1838, parce que les leçons qu'il donnait à un nombre considérable d'élèves l'occupaient incessamment. Devenu chef d'orchestre de la société musicale *Lætitia*, en 1839, il abandonna cette position, cinq ans après, pour celle de directeur des concerts de la *Société du dimanche*, où les symphonies des grands maîtres sont bien exécutées par un bon orchestre. Raymond occupait encore cette position en 1853. Le goût de cet artiste et son expérience se sont formés dans les voyages qu'il a faits à Berlin, Dresde, Vienne, Leipsick, Francfort et Cologne. On a publié de sa composition : 1° Introduction et polonaise pour violon et piano; Breslau, Fœrster. — 2°. *Adagio* et rondeau brillant avec accompagnement de quatuor ou de piano; Breslau, Ed. Pelz. — 3° *Le Russe*, petit rondeau agréable et facile pour violon et piano; ibid. — 4° Grande fantaisie pour violon et orchestre ou piano sur des motifs de *Lucia di Lammermoor*; Breslau, Schumann. — 5° Première symphonie, arrangée pour piano à 4 mains; Breslau, Weinhold. — 6° Romances sans paroles pour piano; Breslau, Schumann. — 7° Grande polonaise pour orchestre ou piano; Berlin, Bote et Bock. Beaucoup d'autres petites compositions pour violon ou pour piano. Raymond a en manuscrit : *Le Maestro*, opéra non représenté : *la Tempête*, idem; *la Fiancée de Rubezahl*, idem; Première symphonie (en *la* mineur), à grand orchestre, exécutée dans les concerts de la *Société du dimanche*; Deuxième symphonie (en *sol*), idem; Première ouverture de concert (en *ut*), idem; Deuxième ouverture (en *si* mineur), idem; Nocturne pour violon, alto, violoncelle, contrebasse, flûte, clarinette, basson et cor, idem; Grande polonaise pour piano à quatre mains.

RAYMOND (Joseph), connu sous le nom de *Raymondi*, littérateur et amateur de musique, vivait à Paris de 1840 à 1850. Il a proposé un nouveau système de notation de la musique dans deux ouvrages dont voici les titres : 1° *Essai de sim-*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

plification musicographique, avec un précis analytique des principaux systèmes de notation musicale proposés pendant le XIXe siècle; Paris, Bernard Latte, 1843, in-8° de quatre feuilles, avec 2 planches. — 2° *Nouveau système de notation musicale, suivi du Rapport fait au congrès scientifique de France sur le premier essai de simplification musicographique;* Paris, imprimerie de Brière, 1846, in-8° de 100 pages avec 3 planches. Les éléments du système de notation de M. Raymond sont pris dans l'alphabet hébraïque. Ce système a eu le sort de tous ceux du même genre. Les artistes ni le public n'y ont accordé aucune attention. On a du même littérateur un ouvrage philosophique intitulé : *Fantaisies morales, ou sentiments, vices et vertus;* Paris, Amyot, 1846-47, in-8°.

RAYMONT (Henri), souffleur et répétiteur de musique au théâtre de Beaujolais vers 1765, a fait les paroles et la musique des pièces suivantes représentées à ce théâtre : 1° *L'Amateur de musique.* — 2° *L'Amant écho.* — 3° *Anacréon.* — 4° *L'Armoire.* — 5° *Le Chevalier de Lerigny.* — 6° *Le Braconnier.*

RAZETTI (Amédée), fils d'un violoniste piémontais, naquit à Turin en 1754. Sa mère, femme aimable et galante, dont l'aventurier Casanova parle dans ses mémoires, vint s'établir à Paris vers 1761, et confia son fils au claveciniste Clément, qui, trouvant en lui d'heureuses dispositions, en fit un artiste distingué. Razetti eut de la réputation à Paris comme maître de piano et comme compositeur. Dans les œuvres qu'il a publiées pour le piano, il y a de l'originalité. Ses trios pour piano, violon et violoncelle ont eu un succès de vogue vers 1800. Razetti est mort d'une maladie de poitrine en 1799. On a de lui les productions suivantes : 1° Concerto arabe pour piano et orchestre, op. 14; Paris, Naderman. — 2° Trio pour piano, violon et violoncelle, op. 12; Paris, Pleyel. — 3° Trois idem, op. 13, nos 1, 2 et 3, Paris, Sieber. — 4° Six sonates pour piano et violon, op. 1; Paris, Bailleux. — 5° Sonates pour clavecin seul, op. 2, 3 et 6; Paris, Boyer. — 6° Six sonates pour le clavecin dans les styles d'Eckart (*voyez* ce nom), Haydn, Clementi, Cramer, Steibelt et Mozart, op. 7, part. 1 et 2; Paris, Boyer. — 7° Trois sonates pour le clavecin : la 1re pour clavecin seul; la 2me avec violon et basse; la dernière avec deux violons, alto et basse, op. 10; Paris, Cousineau. — 8° Premier recueil de romances avec acc. de piano, op. 8; ibid. — 9° Premier pot-pourri pour le piano, op. 9; ibid. — 10° Deuxième recueil de romances, op. 11.

READING (Jean), organiste, né à Londres, dans les dernières années du dix-septième siècle, étudia la musique sous la direction de Blow. Ses études terminées, il obtint la place de sous-maître des enfants de chœur de la cathédrale de Lincoln. Il ne la quitta que pour celle d'organiste de l'église paroissiale de Hackney. Plus tard il fut organiste de l'église de Saint-Dunstan, et en dernier lieu il remplit les mêmes fonctions à Sainte-Marie de Woolnoth, à Londres. Il mourut dans cette position en 1766. Reading a publié de sa composition un livre d'antiennes avec basse continue pour l'orgue ou le clavecin, sous ce titre : *A Book of new anthems, containing a hundred plates fairly engraved, with a thorough-bass figured for the organ or harpsichord with proper ritornels;* Londres, 1742, in-fol.

REALI (Jean), musicien vénitien, vécut dans la première moitié du dix-huitième siècle, et fut maître de chapelle à Guastella, dans le duché de ce nom. Il n'est connu que par le titre de l'opéra *Il Regno galante*, dont il avait composé la musique, et qui fut représenté en 1727, au théâtre *San-Mose* de Venise.

REBEL (Jean-Ferry), né à Paris dans la seconde moitié du dix-septième siècle, fut un des vingt-quatre violons de la grande bande du roi de France, et compositeur de la chambre. Entré à l'Opéra en 1699, en qualité de premier violon, il en devint chef d'orchestre en 1707. On le voit encore figurer sur l'état de cet orchestre en 1737, avec des appointements de 1,200 livres; mais on ignore l'époque de sa mort, antérieure toutefois à l'état des pensionnaires dressé en 1751, car son nom n'y paraît pas. Rebel a eu un fils qui fut directeur de l'Opéra (*voyez* l'article suivant). Durey de Noinville a induit en erreur La Borde, Choron et Fayolle, ainsi que tous les autres compilateurs, en disant que la femme du compositeur Lalande (*voyez* ce nom) fut la fille de Rebel, car elle était sa sœur aînée. Rebel a donné à l'Opéra, en 1703, *Ulysse*, tragédie lyrique en cinq actes, qui eut peu de succès. Il a publié un livre de sonates de violon en duos, et un livre de trios pour deux violons et basse continue pour le clavecin. Ses airs de danse intitulés *Caprice, Boutade et Caractères de la danse*, ont eu beaucoup de réputation.

REBEL (François), fils du précédent, naquit à Paris le 19 juin 1701. Élève de son père, il fut admis à l'orchestre de l'Opéra en 1714, quoiqu'il ne fût âgé que de treize ans. En 1738, il occupait encore la même position, et son traitement n'était que de 600 livres; mais chaque année, depuis 1735, il recevait une gratification

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de 500 francs. Lié d'amitié avec Francœur (*V.* ce nom), violoniste comme lui à l'orchestre de l'Opéra, il le prit pour collaborateur dans la plupart des opéras qu'il composa, et l'eut pour associé dans la direction de l'Académie royale de musique. D'abord inspecteurs de ce spectacle, ils en prirent la direction en 1751, et la conservèrent jusqu'en 1767. Louis XV avait fait Rebel chevalier de l'ordre de Saint-Michel, et lui avait accordé une des places de surintendant de sa musique. En 1772, il le nomma aussi administrateur général de l'Opéra; mais l'artiste, parvenu à l'âge avancé de soixante-quatorze ans, se retira le 1er avril 1775. Il ne jouit pas longtemps du repos acquis au prix de si longs services, car il mourut le 7 novembre de la même année. Rebel a composé en société avec Francœur les opéras suivants : 1° *Pyrame et Thisbé*, représenté en 1726. — 2° *Tharsis et Zélie*, en 1728. — 3° *Scanderberg*, en 1735. — 5° *Le Ballet de la Paix*, en 1738. — 5° *Les Augustales*, prologue, en 1744. — 6° *Zélindor et Ismène*, en 1745. — 7° *Les Génies tutélaires*, en 1751. — 8° *Le Prince de Noisy*, en 1760. Rebel a écrit aussi un *Te Deum* et un *De profundis* qui ont été exécutés avec succès au Concert spirituel.

REBELLO (Jean-Laurent), excellent compositeur portugais, naquit en 1609, à Caminha, et entra, à l'âge de quinze ans, au service de la maison de Bragance, à Lisbonne, où il eut l'occasion d'étudier la composition et de développer le talent qu'il avait reçu de la nature. Il mourut près de Lisbonne, en 1661, avec la réputation d'un des musiciens les plus distingués du Portugal. Les écrivains de sa nation lui accordent de grands éloges. Il paraît qu'il fit un voyage en Italie peu de temps avant sa mort, car il y a publié des Psaumes, *Magnificat*, Lamentations et *Miserere* à seize voix et basse continue, sous ce titre : *Psalmi tum vesperarum, tum completarii. Item Magnificat, Lamentationes et Miserere. Romæ, typis Maurilii et Amadæi Belmontiarum*, 1657, in-4° max. Beaucoup de compositions de Rebello étaient en manuscrit dans la bibliothèque royale de Lisbonne au commencement du dix-huitième siècle.

REBELLO (Manuel), compositeur portugais, maître de chapelle à Evora, né à Aviz, dans la province d'Alentajo, vécut vers 1625. Ses compositions se trouvaient dans la bibliothèque royale de Lisbonne, au commencement du dix-huitième siècle.

REBER (Napoléon-Henri), compositeur distingué, professeur d'harmonie au Conservatoire de Paris et membre de l'Institut, est né à Mulhouse (Haut-Rhin), le 21 octobre 1807. Sa première éducation fut dirigée vers l'étude des sciences appliquées à l'industrie ; mais son penchant pour la musique lui inspira tant de dégoût pour la profession qu'on lui destinait, qu'il prit la résolution de se livrer sans réserve à la culture de cet art. Il avait appris à jouer de la flûte et du piano, et avait mis beaucoup de persévérance à lire les traités de composition qui lui étaient tombés sous la main ; mais chaque jour il acquérait la conviction de l'insuffisance de ces ouvrages pour compléter une éducation pratique. En 1828, il se rendit à Paris, et le 16 octobre de la même année, il fut admis au Conservatoire pour y apprendre le contrepoint et la fugue, sous la direction de Jelensperger et Seuriot, professeurs adjoints de la chaire de Reicha. Au mois d'octobre 1829, il devint élève de Lesueur, qui dirigea ses études de composition dramatique. Depuis 1835, M. Reber s'est fait d'abord connaître par des œuvres de musique instrumentale et vocale qui indiquent un talent distingué, sous le rapport de la forme et d'une certaine naïveté gracieuse. Il a publié en ce genre : 1° Quintette pour 2 violons, 2 altos et violoncelle, op. 1 ; Paris, Richault. — 2° 1er grand quatuor pour 2 violons, alto et basse, op. 4; ibid. — 3° 2me idem, op. 5; ibid. — 4° 3me idem, op. 7; ibid. — 5° Trio pour piano, violon et violoncelle, op. 8; ibid. — 6° 2me idem; ibid. — 7° Pensée musicale pour piano seul, op. 3; ibid. — 8° Variations sur un air suisse, idem, op. 6; ibid. — 9° Quelques mélodies charmantes à voix seule et piano, parmi lesquelles on remarque *le Voile de la châtelaine, la Captive, Hai luli, la Chanson du pays.* — 10° Des valses pour piano et pour piano et violon, d'un caractère original, etc. M. Reber a composé aussi des symphonies qui ont été exécutées aux concerts de la société de Sainte-Cécile, et dont une a été entendue dans ceux du Conservatoire. Comme compositeur dramatique, il a donné : 1° *La Nuit de Noël*, en 3 actes, au théâtre de l'Opéra-Comique, le 11 février 1848. — 2° *Le Père Gaillard*, en 3 actes, au même théâtre, le 7 septembre 1852. — 3° *Les Papillotes de M. Benoist*, en un acte, au même théâtre, le 29 décembre 1853. — 4° *Les Dames capitaines*, en 3 actes, au même théâtre, 3 juin 1857. M. Reber a écrit aussi pour l'Opéra un grand ouvrage intitulé *Naïm*, qui n'a pas été représenté, mais dont l'ouverture a été exécutée dans les concerts de Paris. On a du même artiste un *Traité d'harmonie*; Paris, Colombier, 1862, 1 vol. gr. in-8°.

REBEYROL (Pierre), né à Nantes en

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

1798, entra comme élève au Conservatoire de Paris en 1818, et y devint élève de Lefebvre pour la clarinette. Le premier prix de cet instrument lui fut décerné au concours de 1820. Dans la même année, il entra sous la direction de Reicha pour la composition. De retour à Nantes, il a été nommé, en 1834, par le conseil municipal, professeur de musique de l'école primaire supérieure. Cet artiste a publié plusieurs œuvres de quatuors et de quintettes pour des instruments à cordes. Il a fait aussi entendre dans les concerts des symphonies et d'autres morceaux de sa composition.

REBS (Chrétien-Gottlob), docteur en philosophie, *cantor* et directeur de musique de l'église Saint-Michel, à Zeitz, est né le 23 août 1771 à Rossleben. On a gravé de sa composition : 1° Deux sonatines avec des rondeaux variés pour piano seul, op. 5; Leipsick, Hofmeister. — 2° Variations sur un thème du *Freischütz;* ibid. — 3° Variations sur l'air allemand : *Wir winden dir den J.*, op. 11, ibid. — 4° Six chansons allemandes à voix seule, avec accomp. de piano ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel ; et plusieurs autres petites productions. Rebs s'est fait connaître comme critique musical par des articles publiés dans divers journaux, et il a donné dans la Gazette générale de musique de Leipsick (1841) une série de questions et de réponses concernant la construction des orgues. Il a publié une notice sur sa vie sous le titre de *Erinnerungen aus mein Leben;* Zeitz, 1839, in-8° de 132 pages.

RECHENBERG (Ernest), professeur de musique et compositeur à Berlin, est né le 12 octobre 1800 à Friedersdorf sur la Queis, dans la régence de Liegnitz. Après avoir terminé ses études littéraires et musicales, il se rendit à Berlin en 1822, et fut admis dans l'Institut pour la musique d'église, où il reçut des leçons de Bernard Klein pour la composition. A sa sortie de cette institution, Rechenberg s'est livré à l'enseignement. Au nombre de ses élèves, on remarque Charles Eckert (*voyez* ce nom). Ses compositions consistent en musique d'église dont il n'a publié que le psaume *Gott ist unser Heil*, à plusieurs voix, orchestre et orgue (Berlin, Schmidt), beaucoup de *Lieder* à voix seule et à quatre voix, et des pièces pour piano seul. On a aussi de cet artiste un livre choral (*Allgemeines Choralbuch*, Berlin, Challier), avec des préludes et des conclusions pour l'orgue, tirés des œuvres de J.-S. Bach, Hesse, Kühn, Kühnau, Natorp, etc., à l'usage des organistes des petites villes.

REDERN (Guillaume-Frédéric, comte de), conseiller intime et chambellan du roi de Prusse, intendant général de la musique de la cour, et membre de l'Académie royale des beaux-arts de Berlin, est né dans cette ville le 9 décembre 1802. Après avoir terminé ses études de droit à l'université, il entra dans le conseil d'État en 1823, et deux ans après, il devint chambellan de la princesse royale Élisabeth, depuis lors reine de Prusse. Amateur passionné de musique qu'il cultivait avec succès, M. de Redern fut chargé, en 1842, de l'intendance générale de la musique de la cour. Le premier ouvrage qui le fit connaître comme compositeur fut une ouverture pour l'orchestre, écrite à l'âge de dix-huit ans, et qui fut exécutée à Berlin en 1820. Parmi ses compositions, on remarque : 1° *Liturgie*, chœur à 4 voix; Berlin, Schlesinger. — 2° *Musica sacra* (1er volume) : *Agnus Dei; Adoramus; Veni Sancte Spiritus; Sanctus-Dominus*, 1856. — 3° *Musica sacra* (2e volume) : *Nunc dimittis; Hymnus angelicus; Christus fortis est*, 1857. — 4° Cantate (*Laut tœne unser Lobgesang*), pour voix solo, chœur et orchestre, pour le jour de naissance du roi Frédéric-Guillaume IV, exécutée le 12 janvier 1858. — 5° *Christine*, grand opéra en trois actes, représenté au théâtre royal de Berlin, le 17 janvier 1860, gravé en partition pour le piano; Berlin, Bote et Bock. — 6° Marche triomphale à grand orchestre pour la tragédie *L'Empereur Frédéric III*, arrangée pour piano; Berlin, Schlesinger. — 7° Ouverture de concert pour orchestre; Berlin, Bote et Bock. — 8° Pièces pour musique de cavalerie, ibid. — 9° Pas redoublé pour musique militaire, ibid. — 10° Plusieurs recueils de quadrilles et de valses pour piano.

REDIN ou **REDEIN** (Jean-François) (1), violoniste et compositeur belge, ne naquit pas à Liége, comme il est dit dans la première édition de cette Biographie, car il vit le jour à Anvers, et fut baptisé à la cathédrale de cette ville le 5 novembre 1748. Il était le troisième fils de Joseph Redin, bourgeois de cette ville, et de Jeanne-Françoise-Hansewyck (2). Il est vraisemblable que Jean-François Redin reçut sa première éducation musicale comme enfant de chœur. Cependant on ne possède aucun renseignement à cet égard ; on ignore également le nom du maître de violon de cet artiste, et l'on ne sait qu'il fut premier violon de la cathédrale d'Anvers que par le titre d'un de ses ouvrages. J'ai dit, dans

(1) Ce nom est écrit de plusieurs manières dans les actes de l'état civil, à Anvers.

(2) Je suis redevable de ces renseignements authentiques aux soins obligeants de M. le chevalier Léon de Burbure, qui, à ma prière, a bien voulu faire des recherches.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

la notice de la première édition de ce livre que Redin entra au service du prince Charles de Lorraine, gouverneur des Pays-Bas, et qu'il mourut à Bruxelles : ces faits sont inexacts, car son nom ne figure pas dans les états de la chapelle de ce prince, et l'on verra tout à l'heure qu'il cessa de vivre dans le lieu même où il était né. Son œuvre quatrième ayant été publié à Londres en 1789, tout porte à croire qu'il y habitait alors. Il resta célibataire, ainsi que le prouve l'acte de son décès, et mourut à Anvers à l'âge de cinquante-trois ans, le 8 ventôse an X (24 février 1802). On voit dans les registres de l'état civil que la déclaration de la mort de *J. F. Redein, musicien*, est faite, non par des personnes de sa famille, mais par deux voisins, dont un est qualifié d'*hospitalier*. Les ouvrages publiés par Redin sont estimables et ont eu du succès dans leur nouveauté; ils ont pour titres : 1° Six duos pour 2 violons, œuvre 1er; Bruxelles, Van Ypen. — 2° Six sonates pour 2 violons, dédiés au chevalier J. F. Van Ertborn, et composées par J. F. Redin, 1er violon de la cathédrale d'Anvers, œuvre 2, ibid. — 3° Six symphonies pour 2 violons, alto, basse, 2 hautbois et 2 cors, op. 3; Paris, Bailleux, 1786. — 4° Six quatuors pour 2 violons, alto et basse, op. 4; Londres, Preston, 1789.

REDI (D. Thomas), né à Sienne dans la seconde moitié du dix-septième siècle, fut maître de chapelle à Lorette pendant près de quarante ans, et mourut vers 1735. On peut voir, dans les Mémoires de l'abbé Baini sur la vie et les ouvrages de Palestrina (tome I, note 195), le récit d'une discussion survenue entre Redi et le P. Martini, à l'occasion de la résolution d'un canon d'Animuccia. Redi a laissé beaucoup de musique d'église en manuscrit : je possède de lui quatre psaumes à huit voix, où se trouvent de belles fugues.

REDI (François), excellent professeur de chant et maître de chapelle à Florence, dans la première moitié du dix-huitième siècle, établit, en 1716, une école de chant où la célèbre cantatrice Victoire Tesi a reçu sa première éducation vocale. Beaucoup d'autres chanteurs renommés se sont aussi formés dans l'école de Redi.

REDSLOB (Gustave-Maurice), littérateur allemand, né à Querfurt, en Saxe, a fait imprimer une dissertation académique intitulée : *Dissertatio de præcepto musico* (Lamenagrach al haggittith) *in inscriptionibus psalmorum* VIII, LXXXI et LXXXIV, *conspicuis;* Leipsick, 1831, in-8° de 43 pages. Ce titre, mêlé de latin et d'hébreu, signifie : Dissertation sur le précepte musical (pour chanter sur le Githith (1), qui se voit dans les inscriptions des psaumes 8, 81 et 84.

REEVE (Guillaume), professeur de musique et compositeur, naquit à Londres en 1757. Destiné au barreau, il fréquenta d'abord le cabinet d'un procureur; mais bientôt il abandonna l'étude de la jurisprudence pour celle de la musique, sous la direction de Richardson, organiste de Saint-Jacques, dans Westminster. En 1781, Reeve accepta une place d'organiste à Tottness, dans le Devonshire. Il en remplit les fonctions pendant deux ans; mais vers la fin de 1783 les frères Ashley lui offrirent un engagement pour écrire la musique des pantomimes et des drames qu'ils faisaient représenter à leur théâtre, et leurs propositions le ramenèrent à Londres. Non-seulement il composa un très-grand nombre de pantomimes, de ballets et d'opéras, mais il parut aussi sur plusieurs théâtres comme acteur et comme chanteur, particulièrement à Covent-Garden et à Haymarket. En 1792, il avait été nommé organiste de Saint-Martin, dans le quartier de Ludgate; mais il ne garda pas longtemps cet emploi. Reeve vivait encore à Londres en 1829, âgé de soixante-dix ans, et jouissait d'une honnête aisance acquise par ses travaux. Il a été un des compositeurs dramatiques anglais les plus renommés de son temps. Il réussissait particulièrement dans le style comique. Quelques-uns de ses ouvrages ont été faits en société avec Mazzinghi (*voy.* ce nom). On ne connaît point aujourd'hui les titres de toutes les pièces de théâtre pour lesquelles Reeve a écrit de la musique; elles sont au nombre de plus de cent. Celles qui ont eu le plus de succès sont les suivantes : *Oscar et Malvina*, pantomime en 1791. — 2° *Orphée et Euridice*, ballet, 1792. — 3° *L'Apparition*, drame musical, 1794. — 4° *British Fortitude* (la Bravoure anglaise), 1794. — 5° *Hercule et Omphale*, pantomime, 1794. — 6° *The Purse* (la Bourse), drame musical, 1794. — 7° *Merry Sherwood*, 1795. — 8° *Arlequin et Oberon*, 1796. — 9° *Bantry Bay* (la Baie de Bantry), opéra, 1797. — 10° *Raymond et Agnès*, ballet sérieux, 1797. — 11° *Round Tower* (la Tour ronde), 1797. — 12° *Jeanne d'Arc*, ballet historique, 1798. — 13° *L'Embarcation*, opérette, 1799. — 14° *Thomas et Suzanne*, opéra, 1799. — 15° *La Caravane*, idem, 1803. — 16° *The Dash* (la Rixe), opéra bouffe, 1804. — 71° *White Plume* (le Panache blanc), opéra,

(1) Le *Githith* était vraisemblablement, d'après le rapport de nom avec le *qytharah* des Arabes, un instrument à cordes pincées.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

1806. Reeve a composé en société avec Mazzinghi. — 18° *Ramah-Droog*, grand opéra, 1798. — 19° *The Turnpike gate* (la Barrière), opéra-comique, 1799. — 20° *Paul et Virginie*, 1800. — 21° *Blind Girl* (la Fille aveugle). Enfin, il a pris part à la composition de beaucoup d'autres pièces, jusqu'en 1811. Reeve a publié un ouvrage élémentaire pour le piano, intitulé : *The juvenile preceptor, or entertaining instructor ; a complete introduction to the piano forte*, Londres, Clementi, in-folio.

REEVES (Sims), le plus célèbre ténor de l'Angleterre, est né à Woolwich en 1821. Dès son enfance, il montra les plus heureuses dispositions pour la musique, et son père, musicien de profession, entreprit de les cultiver et de les développer. Les progrès du jeune Reeves furent si rapides, qu'ayant à peine atteint l'âge de quatorze ans, il possédait déjà une remarquable habileté sur plusieurs instruments, était excellent lecteur, et connaissait la théorie de l'harmonie. Son instruction dans la musique d'église était dès lors si étendue, qu'il fut choisi comme organiste et directeur du chœur à North-Croy, dans le comté de Kent. Ce fut à cette époque qu'il fit ses premiers essais de compositions dans quelques antiennes pour le service de son église. Après avoir quitté cette position, il se rendit à Londres et reçut quelques leçons de piano de Jean-Baptiste Cramer. La beauté de sa voix s'était manifestée pendant qu'il dirigeait le chœur de North-Croy, et son père lui avait donné un professeur de chant, qui, par une erreur qui n'est pas sans exemple, se trompa sur le caractère de la voix de son élève, la prit pour un baryton, et ne cultiva que les notes comprises dans l'étendue de ce genre de voix. Sims Reeves débuta en effet à l'âge de dix-neuf ans comme baryton au théâtre de Newcastle, et y chanta les rôles de Rodolphe dans la *Sonnanbula*, et de Dandini, dans la *Cenerentola;* il y obtint de brillants succès qui se soutinrent dans les villes de l'Irlande et de l'Écosse où il se fit entendre. Comprenant toutefois qu'il ne possédait pas les vrais principes de l'art du chant, il prit la résolution de se rendre à Paris et de prendre des leçons de Bordogni. Ce fut alors que ce professeur lui découvrit l'erreur de son premier maître, et lui démontra qu'il possédait un ténor de la plus grande puissance et de la plus rare étendue dans les sons de l'octave aiguë. De retour en Angleterre, Sims Reeves continua de chanter dans les provinces et en Irlande, car aucune proposition ne lui fut faite alors par les directeurs des théâtres de Londres. Toujours désireux de perfectionner son talent, il fit un voyage en Italie. Arrivé à Milan, il y prit des leçons de Mazzucato, et compléta, sous la direction de cet excellent maître, son éducation vocale. Avant de s'éloigner de cette ville, il chanta, au théâtre de la Scala, le rôle d'*Edgardo* dans *Lucia di Lammermoor*, avec une puissance d'effet qui n'avait été égalée par aucun chanteur. Il fut ensuite engagé pour d'autres théâtres de l'Italie, et partout applaudi chaleureusement.

Au moment du retour de Sims Reeves à Londres, Jullien venait de se charger de l'entreprise du théâtre de Drury-Lane : il offrit au jeune chanteur un engagement qui fut accepté, et le 6 décembre 1847, le début de Reeves se fit par le rôle d'*Edgard*, qui lui avait fait une brillante réputation en Italie. Par diverses circonstances dont le détail serait trop long, il n'y produisit pas l'effet qu'on pouvait attendre de son talent et de son admirable voix. Engagé par M. Lumley pour le Théâtre de la Reine en 1848, il y débuta le 20 mai par le rôle de *Carlo* dans *Linda di Chamouny*, et son succès égala celui des meilleurs chanteurs italiens de ce théâtre; néanmoins il y resta peu de temps, parce que le rôle d'*Edgard* ayant été donné à un autre artiste, Sims Reeves rompit immédiatement son engagement. Ce fut dans l'automne de la même année 1848 que le talent de ce chanteur fut placé dans sa sphère propre par l'engagement qu'il reçut pour chanter la partie de ténor solo dans le Festival de Norwich, car depuis lors il n'a pas eu de rival dans la grande musique classique et religieuse, particulièrement dans les œuvres de Hændel, dont il a saisi admirablement le caractère, et dans lesquelles la puissance exceptionnelle de son organe fait ressortir tous ses avantages. Dans l'année suivante (1849), il fut engagé au théâtre de Covent-Garden et y chanta dans *la Sonnanbula* et dans *la Donna del Lago;* puis, dans l'hiver suivant, il chanta au même théâtre dans l'opéra anglais. Pendant ce temps, il était devenu l'étoile des concerts de Londres. En 1850, il retourna au Théâtre de la Reine et y chanta dans *Ernani* et dans *Lucia di Lammermoor*, avec Mlle Hayes et Mme Sontag. En 1851, il accepta un engagement au Théâtre-Italien de Paris et y débuta dans *Ernani* le même jour que *Sophie Cruvelli*. Toute l'attention du public s'était portée sur cette cantatrice, qui émut l'assemblée jusqu'à l'enthousiasme; il en résulta que le talent de Sims Reeves fut peu remarqué; mécontent de n'avoir pas produit l'effet qu'il avait espéré, il retourna à Londres sans attendre la fin de la saison. A diverses époques, il accepta encore des engagements de théâtres; mais ce

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

n'est pas dans cette voie qu'il a obtenu ses plus beaux succès : les grands festivals de l'Angleterre, les oratorios d'*Exeter-Hall* et de *Cristal-Palace*, enfin les concerts où il dit avec un charme inexprimable les mélodies écossaises et anglaises, voilà son véritable domaine; c'est là qu'il excite au plus haut degré l'enthousiasme de ses compatriotes. Sims Reeves a fini par le comprendre, car, depuis 1856, il n'a plus, que je sache, paru sur aucun théâtre.

REGART (D. Salvador-Maria), musicien espagnol du dix-neuvième siècle (1840-1860), est auteur d'un livre qui a pour titre : *Nuevo sistema musical. Tratado elemental de musica, ò sea Nuevo metodo para aprender la musica figurada, ò canto profano*; Madrid (sans date).

REGGIO (Pierre), luthiste célèbre du dix-septième siècle, né à Gênes, fut d'abord attaché à la musique de la reine Christine de Suède; mais, après l'abdication de cette princesse, il se rendit en Angleterre, et s'établit à Oxford, où il publia un livre intitulé : *A Treatise to sing well any song whatsoever.* (Traité pour apprendre à bien chanter quelque air que ce soit), Oxford, 1677. Quelque temps après la publication de ce livre, Reggio s'établit à Londres, où il mourut le 23 juillet 1683. On a de la composition de cet artiste les chansons amoureuses de Cowley, mises en musique à voix seule avec basse continue.

RÉGINON, abbé de Prum, monastère de bénédictins dans le diocèse de Trèves, naquit en Allemagne, vraisemblablement vers l'année 840. Distingué par ses connaissances en théologie, en histoire, et dans les sciences, il parvint aux premières dignités dans l'abbaye de Prum, où il avait fait ses vœux. Ce fut lui qui, en 885, coupa les cheveux au prince Hugues, fils du roi Lothaire, qu'on y avait relégué, après lui avoir crevé les yeux. Après le pillage de cette abbaye par les Normands, en 892, Farabert abdiqua son titre d'abbé, et Réginon fut choisi pour lui succéder; mais les intrigues de trois moines nommés Richard, Gérard et Marfred, obligèrent Réginon à se démettre de sa dignité en 899, et à se retirer près de Rathbod, archevêque de Trèves, qui lui donna un témoignage de son estime en le nommant abbé de Saint-Maximin, dans le faubourg de Trèves (1), où il mourut en 915. On a de Réginon : 1° Une chronique qui s'étend depuis la naissance de Jésus Christ jusqu'en 907, et qui a été publiée à Mayence en 1521, à Francfort en 1560, et que Pistorius a insérée dans ses *Rerum germanicarum Scriptores*; Francfort, 1583. — 2° Un traité de la discipline de l'Église, publié par Hildebrand, sous ce titre : *De Disciplina ecclesiastica veterum, præsertim Germanorum, libri duo*, Helmstadt, 1659, in-4°, et dont Baluze a donné une meilleure édition, intitulée : *De Disciplinis ecclesiasticis et religione christiana*; Paris, 1671, in-8°. — 3° *Epistola de harmonica institutione ad Rathbodum Episcopum Trevirensem, ac Tonarius sive octo toni, cum suis differentiis.* L'existence de cet ouvrage était ignorée quand Bunemann, bibliothécaire à Minden, puis recteur du collége de Hanovre, connu par de bons livres relatifs à la bibliographie, en acheta un manuscrit dans une vente publique, à Maestricht. Mattheson annonça cet événement dans le troisième numéro de sa *Critica musica* (t. I, p. 83), au mois de juin 1722, en faisant remarquer que Louis XIV avait offert plusieurs milliers de livres pour le même manuscrit quelques années auparavant, mais que par des circonstances inconnues le volume s'était alors égaré. D'après une notice publiée par Bunemann lui-même, Mattheson assure que ce manuscrit, de la main même de Réginon, est le seul qui existe (*est unicum exemplar in toto terrarum orbe*). Il ajoute que l'auteur n'était que simple moine lorsqu'il l'écrivit, et qu'il ne devint abbé de Prum que postérieurement : d'où il suit que l'ouvrage est antérieur à 892. Postérieurement, ce manuscrit a passé dans la bibliothèque de l'université de Leipsick, et l'on en a découvert une autre copie dans la bibliothèque d'Ulm. En 1824, j'ai trouvé dans un très-ancien volume manuscrit de différentes mains, appartenant à la bibliothèque royale de Belgique (n° 2751, in-4°), et contenant dix-sept pièces historiques et autres, une copie apographe de l'ouvrage de Réginon, datée de l'an 885. Cette copie précieuse renferme l'épître à Rathbod, suivie des formules ou neumes de deux cent quarante-trois antiennes et de cinquante-deux répons, dans les huit tons de l'église, notées en neumes de l'ancienne espèce germanique que j'ai appelée *notation saxonne ou gothique*. J'ai cité ce manuscrit dans le *Résumé philosophique de l'histoire de la musique*. On connaît donc jusqu'à ce jour trois copies de l'ouvrage de Réginon.

L'abbé Gerbert a publié l'épître *De Harmonica institutione*, dans le premier volume de ses *Scriptores ecclesiast. de Musica sacra* (p. 230-247), d'après le manuscrit de Leipsick; mais il n'a point donné les formules des neumes; en sorte que cette intéressante partie du travail

(1) Les Bénédictins, auteurs de l'*Histoire littéraire de la France*, et d'après eux M. Weiss, se sont trompés en donnant à cette abbaye le nom de *Saint-Martin*.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de Réginon est encore inédite. L'objet de la lettre à Rathbod est de signaler la décadence du chant ecclésiastique dans l'archevêché de Trèves, vers la fin du neuvième siècle, et les altérations qui s'étaient glissées dans un certain nombre d'antiennes. Cette lettre est divisée en dix-neuf sections. Dans la première, Réginon rapporte qu'ayant pris chez lui l'antiphonaire de la cathédrale, il en a rangé les chants dans un meilleur ordre et suivant la constitution des tons. Puis il indique des anomalies d'un certain nombre d'antiennes où la constitution des modes du plain-chant n'est pas respectée, et qui, après avoir commencé dans un ton, finissent dans un autre. Les troisième et quatrième sections traitent des tons suivant la doctrine ordinaire; dans la quatrième, Réginon appelle *musique naturelle* celle des quatre tons authentiques, et *musique artificielle* celle des tons plagaux. Les cinquième et sixième divisions exposent la doctrine de l'harmonie universelle d'après Boëce. Les septième et huitième sont relatives aux trois genres d'instruments à cordes, à vent et de percussion. La neuvième division a pour titre : *Quid vox, quid sonus?* on y voit qu'à cette époque *vox* signifiait le ton ou la note déterminée, et *sonus*, le son en général. Les sections dix à dix-sept exposent la doctrine des intervalles et des divisions de l'échelle suivant le système grec. Dans les dernières, Réginon dit que la musique est un art si vaste et dont les principes sont si obscurs, qu'il n'est donné qu'à peu de personnes d'y être initié.

REGIS ou **DE ROI** (Jean), dont le nom flamand était vraisemblablement Koninck, qui a la même signification, fut un des musiciens renommés de la Belgique vers le milieu et dans la seconde moitié du quinzième siècle, car il fut contemporain d'Ockeghem, de Busnois et de Caron, suivant ce que nous apprend Tinctoris, dans le prologue du *Proportionale* (écrit en 1476), où nous voyons aussi qu'il était compté au nombre des plus habiles dans son art. « Ses contemporains (de *Dunstaple*, *voyez* ce nom) dans « la Gaule (Belgique), dit Tinctoris, ont été Du« fay et Binchois, suivis immédiatement par les « modernes Okeghem, Busnois, Regis et Caron, « tous excellents compositeurs, d'après ce que j'en « ai entendu (1). » Il résulte de ce renseignement que Regis a dû produire ses premiers ouvrages vers 1450 au plus tard, Dufay étant mort en 1432. On voit, dans les documents qui ont servi pour la notice d'Obrecht (*voyez* ce nom), que ce maître célèbre entretenait une correspondance avec Regis. Rien n'a fait connaître jusqu'à ce jour quelle fut la position de cet artiste : il est seulement démontré, par les recherches de M. Pinchart et de M. Léon de Burbure, qu'il ne fut attaché ni à la chapelle des ducs de Bourgogne, ni à la cathédrale d'Anvers. Dans un livre de fragments de messes de divers auteurs, publié par Petrucci de Fossombrone, en 1508, on trouve le *Credo* à 4 voix de la messe *Village*, de Regis. Le premier livre de motets à cinq voix publié par le même imprimeur contient quatre motets de ce savant musicien, à savoir : *Ave Maria; Clangat plebs floret; Salve Sponsa tui genitrix; Lux solemnis adest.* Dans le troisième livre (signé C) de la précieuse collection du même typographe, intitulée *Harmonice musices Odhecaton* (Venise, 1503), on trouve la chanson française à 4 voix, de Regis, dont les premiers mots sont *S'il vous plaisist.* Plusieurs messes de cet artiste, dont une sur la chanson de *l'Homme armé*, se trouvent en manuscrit dans les archives de la chapelle pontificale, à Rome. Tinctoris (*Proport. lib. III, cap.* 5) cite aussi de lui la messe *Per omnia*, lui reprochant certaines fautes de proportions dans la notation de cet ouvrage.

REGNARD ou **REGNART** (François), né à Douai, dans la première moitié du seizième siècle, fut d'abord attaché à la cathédrale de Tournay, en qualité de simple musicien. J'ai dit, dans la première édition de cette biographie, que Regnard obtint en 1573 le titre de maître de chapelle de cette cathédrale, parce qu'il porte ce titre au frontispice de son recueil de *Cinquante chansons à quatre et cinq parties*, publié à Douai, chez Jean Bogaerd, en 1575; cependant la liste des maîtres de chapelle de cette église, faite à la demande de M. Van Elewyck, par M. le chanoine Voisin, vicaire général du même diocèse, semble démentir ce fait parce que, d'une part, le 19 août de cette même année 1573, Simon Lenaerd est nommé maître de chapelle, et de l'autre, une indemnité est accordée à François Regnard pour le temps où il avait occupé la même position. Toutefois, ces motifs ne me paraissent pas suffisants pour infirmer la date que j'ai donnée, ou plutôt ils me semblent la confirmer. Remarquons d'abord que ce n'est que le 19 août que Simon Lenaerd reçoit sa nomination; en second lieu, on accorde une indemnité à Regnard pour le temps où il a rempli les fonctions de maître de chapelle, ce qui prouve qu'il n'a occupé cette place que peu de temps, car s'il y fût resté une année entière, par exemple, ce n'est pas une indemnité qui

(1) De hujc contemporanei fuerunt in Gallia Dufay et Binchois quibus immediate successerunt moderni Okeghem, Busnois, Regis et Caron, omnium quos audiverim in compositione præstantissimi.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

lui aurait été due, mais le traitement régulier attaché à la position. Il est donc vraisemblable qu'ayant été nommé en 1573, une position plus avantageuse lui fut offerte, qu'il a donné sa démission avant le mois d'août, et qu'il n'occupa la place de maître de chapelle que pendant un temps assez court.

Il ne reste plus qu'à découvrir quelle fut la position de François Regnard après avoir abandonné celle de maître de chapelle de la cathédrale de Tournay : or nous en trouvons une indication précise dans son recueil de messes intitulé *Missæ tres, quatuor et quinque vocum, auctore Francisco Regnardo Sereniss. Principis Mathiæ Austrij, etc., musicorum vice præfecto. Jam primum in lucem editæ; Antverpiæ, ex officina Christophori Plantini*, 1582, in-fol. max. Ainsi, François Regnard passa immédiatement de la cathédrale de Tournay au service de l'archiduc Mathias. Ce fut sans doute son frère (*voyez* l'article suivant) qui lui procura cet emploi. On connaît aussi de sa composition : 1° *Cinquante chansons à quatre et cinq parties, convenant tant aux instruments qu'à la voix* ; à Douai, chez Jean Bogaerd, 1575, in-4°. 2° *Poésies de P. de Ronsard et autres poëtes, mises en musique, à quatre et cinq parties* ; Paris, Adrien Leroy, 1579, in-4° oblong.

REGNARD ou REGNART (Jacques), frère puîné du précédent, naquit à Douai vers 1531, et fit ses études au collége des jésuites. Il y a quelque incertitude sur les commencements de sa carrière d'artiste, et sur les positions qu'il occupa avant 1570. Remarquons d'abord qu'il n'était âgé que d'environ vingt et un ans lorsque ses premières compositions furent publiées, en 1552, dans un recueil de *Magnificat* à 4 et 5 voix de divers compositeurs. Il fut d'abord attaché en qualité de chantre à la cathédrale de Tournay ; mais il ne dut pas y rester longtemps, car Pierre Joannelli, qui a recueilli une grande collection de motets composés par les membres de la chapelle impériale, sous les règnes de Ferdinand 1er et de Maximilien II, et qui la publia en 1568, sous le titre de *Novus Thesaurus musicus*, y a placé vingt morceaux de ce genre, composés par Jacques Regnard ; d'où l'on doit conclure qu'il avait passé de la cathédrale de Tournay dans cette chapelle avant que Roland de Lassus l'appelât à Munich en 1570 pour le service de la chapelle du duc de Bavière Albert. Quoi qu'il en soit, il est certain que, dans cette même année 1570, il était établi dans cette ville, puisqu'il y épousa Anne Fischer, fille de Jean Fischer, chanteur de la chapelle électorale. Vers 1575, Regnard fut rappelé au service de l'empereur Maximilien II, et après la mort de ce prince, l'empereur et roi de Bohême Rodolphe II l'appela à Prague, et le nomma second maître de sa chapelle. Il y resta jusqu'à ce que l'archiduc Ferdinand priât le roi de Bohême de le renvoyer à Vienne. Il paraît qu'il fut peu satisfait de la situation qu'il y trouva, car il retourna à Prague quelques années après ; cependant il n'est pas douteux qu'il ait été maître de la chapelle de l'archiduc Ferdinand, car il en prend le titre au frontispice de son recueil de 25 Chansons amusantes (en allemand), qui fut publié à Munich en 1591. Peu de temps après son retour à Prague, sa santé s'altéra, et l'ardeur qu'il mit à continuer ses travaux le conduisit en peu de temps aux portes du tombeau. Dans la dédicace latine de son dernier livre de messes, à l'empereur, datée de Prague le 31 décembre 1599, il dit que son état est désespéré, qu'il lui reste à peine assez de force pour achever son ouvrage, et termine en suppliant le monarque de prendre sous sa protection sa femme et ses enfants (1). Regnard mourut vraisemblablement en 1600, ou au plus tard dans l'année suivante, car sa femme prend le titre de veuve dans un recueil de ses compositions posthumes qu'elle dédia à l'électeur de Bavière, après son retour à Munich, en 1602. Les premières compositions de cet artiste ont paru dans un recueil intitulé : *Magnificat secundum 8 vulgares musicæ modos a diversis musicis compositum 4 et 5 vocum*, Duaci, 1552. Dans la liste de ses autres ouvrages on remarque : 1° *Teutsche Lieder mit dreyer Stimmen, nach Art der neapolitanen oder welschen Villanellen* (Chansons allemandes à la manière des villanelles italiennes, à 3 voix) ; Munich, Ad. Berg, 1573, in-4°. — 2° *Sacræ aliquot Cantiones quas motela vulgus appellat, quinque et sex vocum. Authore Jacobo Regnart flandro Sac. Cæs. Majestatis musico divo Maximiliano II, Romanorum imperatori semper Augusto, consecratus* ; ibid., 1575, in-4°. — 3° *Aliquot cantiones vulgo motecta appellatæ, ex veteri atque novo testamento collectæ, quatuor vocum. Autore Jacobo Regnard flandro, sacræ Cæsareæ Majestatis musico; Norlbergæ, in officina Cath. Gerlachin et hæredes Johannis Montani*, 1577, in-4°. — 4° *Newe Kurzweilige teutsche Lieder mit fünf Stimmen zu singen und auf allerley Instrumenten zu gebrauche* (Nouvelles chansons allemandes courtes et agréables à 5 voix, pour chanter ou pour l'usage de toutes sortes d'instruments) ; Nuremberg, Catherine Gerlach et Jean de Berg, 1580, in-4°

(1) On trouve le texte de cette épître dans le Dictionnaire historique des artistes de la Bohême, par Dlabacz, tome II, page 346.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

oblong.—5° *Canzoni italiane a cinque voci, lib. 1 et 2*; ibid., 1581, in-4° obl.—6° Chansons allemandes à 3 voix, dans le genre des napolitaines, publiées d'abord en trois parties, puis réunies; Munich, Adam Berg, 1583, in-4°; Francfort, 1591, 1597, in-4°. Je crois que ces diverses éditions ne sont que des reproductions de l'ouvrage publié à Munich, en 1573.—7° *Cantionum piarum septem psalmi pœnitentiales, tribus vocibus*; Munich, Adam Berg, 1586, in-4°.—8° *Mariale, hoc est opusculum sacrarum cantionum pro omnibus B. M. V. festivitatibus cum* 4, 5, 6, 8 *voc.*; Inspruck, 1588, in-4°.—9° Vingt-cinq chansons amusantes (en allemand), à 4 voix et pour divers instruments; Munich, 1591. C'est au frontispice de cet ouvrage que Regnard prend le titre de maître de chapelle de l'archiduc Ferdinand. Les autres ouvrages de Regnard, dont les titres suivent, n'ont été publiés qu'après sa mort.—10° *IX Missæ sacræ ad imitationem selectissimarum cantionum suavissima harmonia a quinque, sex et octo vocibus elaboratæ. Authore Jacobo Regnardo, Cæs. Majestatis chori musici præfecto; Francofurti, apud Wolfgangum Richterum, impensis Nicolai Steinii bibliopolæ*, 1602, in-4° oblong.—11° Deuxième suite de ces messes; Francfort, 1603, in-4° obl. Il est vraisemblable que cette édition est une réimpression, car rien n'indique un titre que Regnard fut décédé.—12° *Corollarium missarum sacrarum ad imitationem selectissimarum cantionum suavissima harmonia a* 4, 5, 6, 8 *et* 10 *voc.*; Munich, 1603, in-4°. On trouve dans cet ouvrage deux dédicaces de la veuve de Regnard, la première à l'archiduc Ferdinand, l'autre à Georges-Berthold de Breitenberg.—13° *Motetiæ* 4, 5, 6, 7, 8 *et* 12 *vocum, pro certis quibusdam diebus dominicis, sanctorumque festivitatibus*; Francfort, 1605, in-4°.—14° *Canticum Mariæ quinque vocum*; Dillingen, 1605, in-4°.—15° *Magnificat decies octonis vocibus ad octo modos musico compositum, una cum duplici antiphona, Salve Regina, totidem vocibus decantanda*; Francfort, 1614, in-4°.

REGNARD ou **REGNART** (Paschasius, et Charles) frères de *François* et de *Jacques*, ont été aussi musiciens et compositeurs. Les positions qu'ils ont occupées ne sont pas connues jusqu'à ce jour. Leur existence n'est révélée que par un recueil composé de pièces des quatre frères, lequel est imprimé sous ce titre : *Novæ cantiones sacræ quatuor, quinque et sex vocum, tum instrumentorum cuivis generi, tum vivæ voci aptissimæ, authoribus Francisco, Jacobo, Paschasio, Carolo Regnart fratribus germanis* (*Ecce quam bonum et quam jucundum habitare fratres in unum*, Psal. 132); *Duaci, ex officina Joannis Bogardi typographi jurati*, 1590, in-4°.

REGNIER (Joseph), avocat à Nancy, membre de la société *Foi et Lumière* de cette ville, et amateur de musique, est auteur d'un livre qui a pour titre : *L'Orgue, sa connaissance, son administration et son jeu*; Nancy, Vagner, 1850, un volume in-8° de 552 pages. Ce titre énigmatique, qui exprime mal ce qu'il veut dire, répond au contenu de l'ouvrage, écrit d'un style prétentieux, déclamatoire et souvent obscur : l'auteur ne sait pas toujours les choses dont il parle. Par exemple, dans ce passage (page 34), où il s'agit de la nature des jeux d'anche de l'orgue : « Représentons-nous la languette fixée par « une de ses extrémités au système de l'anche; « plus longue sera cette languette, plus grande sera « la force de l'air *pour la faire battre contre* « *son anche*, et dans ses battements elle *mettra* « d'autant moins de rapidité *qu'ils la tiendront* « *plus éloignée de l'orifice de l'anche*, etc. » M. Regnier ne sait pas que la languette est ce qu'on nomme *l'anche* : il prend pour celle-ci la rigole contre les parois de laquelle cette anche bat, comme la languette, ou l'anche de la clarinette bat contre les parois de l'ouverture de son bec.

REGO (Pedro-Vaz), maître de chapelle à Elvas, en Portugal, né en 1670, à Evora, mourut en ce lieu en 1736, à l'âge de soixante-six ans. Il a laissé en manuscrit beaucoup de compositions pour l'église, un traité de musique, en langue portugaise, inachevé, et une dissertation intitulée : *Defensa sobra a entrada da novena da missa sobre la scala Aretina, composta pelo Mestre Francisco Valls, Mestre da cathedral de Barcelona* (Défense d'une entrée de neuvième dans la messe sur la gamme d'Arétin, composée par M. François Valls, maître de chapelle de la cathédrale de Barcelone).

REHM (Hermann-Frédéric), inspecteur de l'école supérieure, prédicateur et pasteur à Neukirchen, dans la Hesse électorale, connu par des écrits théologiques et des sermons, depuis 1794, a publié un opuscule intitulé : *Der Orgel hoher Zweck; zur Beherzigung für Gemeinden, Organisten, Cantoren, Schullehrer und solche, die es werden wollen. In einem Vorworte und einer Orgelweihe* (le But élevé de l'orgue, etc.), Marburg, Chr. Garthe, 1826, in-8° de 76 pages.

REICH (Paul), écrivain inconnu du dix-septième siècle, est auteur d'un livre qui a pour titre : *Deutsche Musica* (la Musique allemande), Wittenberg, 1634, in-8°.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

REICH (Le P. Honoré), né en 1677, à Wangen, en Bavière, entra en 1693 au couvent d'Ottobeuern, où il fit ses études et ses vœux. Il y mourut en 1750. Excellent organiste et bon compositeur pour l'église, il a laissé en manuscrit beaucoup de messes, *Miserere*, motets et litanies.

REICHA (Joseph), violoncelliste et compositeur, naquit à Prague en 1746. Après avoir été pendant plusieurs années attaché au service du comte de Wallerstein, il entra en 1787 chez l'électeur de Cologne, à Bonn, en qualité de maître de concerts et de chef d'orchestre du théâtre. La goutte dont il était tourmenté ne lui permit pas de remplir longtemps ce dernier emploi. Il mourut à Bonn en 1795, et non en 1793, comme il est dit dans le Lexique universel de musique publié par le docteur Schilling. Reicha a eu de son temps la réputation d'un violoncelliste habile, d'un bon chef d'orchestre et d'un compositeur de mérite. On a publié de sa composition : 1° Six duos concertants pour violon et violoncelle, op. 1, liv. 1 et 2; Bonn, Simrock. — 2° Trois concertos pour violoncelle et orchestre, op. 2; Offenbach, André. — 3° Symphonie concertante pour 2 violons, ou violon et violoncelle, op. 3; Bonn, Simrock. — 4° Trois duos pour violon et violoncelle, op. 4; ibid. — 5° Symphonies à dix parties, op. 5, n°s 1, 2, 3; ibid. — 6° Symphonies concertantes pour violon et violoncelle, n°s 2 et 3; ibid. — 7° Symphonie concertante pour 2 cors; ibid.

REICHA (Antoine), neveu du précédent, est né à Prague le 27 février 1770. Admis comme enfant de chœur à l'église de la Croix-du-Seigneur, à l'âge de neuf ans, il apprit en même temps que la musique les éléments de la langue latine, puis suivit les cours de l'université. Parvenu à sa seizième année, il se rendit à Bonn près de son oncle, qui lui fit continuer ses études musicales. Le traité de la fugue de Marpurg, et le livre de Kirnberger sur la compoition pure, furent ses seuls guides dans l'art d'écrire. Ses progrès furent rapides, car à dix-sept ans il dirigea lui-même l'exécution de sa première symphonie. Plus tard, il disait que l'étude de l'algèbre lui avait été fort utile pour pénétrer les mystères de l'harmonie : si l'on ne savait d'ailleurs que cette étude ne peut conduire à rien de réel en musique, on aurait la preuve, par les ouvrages de Reicha sur la théorie de cette science, qu'elle n'empêche pas de tomber dans de graves erreurs.

En 1794, Reicha alla s'établir à Hambourg, où il donna pendant cinq ans des leçons de piano et d'accompagnement. Il y écrivit la musique d'un opéra français intitulé : *Godefroid de Montfort*. Après une répétition de cet essai dramatique dirigée par Rode, qui se trouvait alors à Hambourg avec Garat, le directeur du théâtre de cette ville fit à Reicha des propositions pour qu'il y fît représenter son ouvrage; mais M. de Fombrune, émigré français, lui donna le conseil de le faire entendre à Paris. Séduit par l'espoir du succès dans la capitale de la France, Reicha ne fut plus occupé que du désir de faire des économies pour s'y rendre, et pendant plusieurs années il se livra à l'enseignement avec ardeur dans ce but. Il put enfin se mettre en route, et arriva à Paris au commencement de 1799. Il s'y fit connaître avantageusement par une symphonie exécutée aux concerts de la rue de Cléry, qui jouissaient alors d'une célébrité méritée. Cet heureux début lui fit obtenir le livret d'un opéra destiné au théâtre Feydeau. Déjà sa partition était prête, lorsque les deux théâtres d'opéra-comique de la rue Feydeau et de Favart furent successivement fermés. Le découragement jeté dans l'âme du compositeur par ces contretemps le décida à s'éloigner de Paris pour aller à Vienne, où il se lia d'amitié avec Haydn, Albrechtsberger, Salieri et Beethoven. Ce fut alors que Reicha se livra avec activité à la composition, et qu'il écrivit un nombre considérable d'ouvrages en tout genre, où il fit preuve de plus de facilité que de génie. Ce fut alors aussi que ses idées commencèrent à se formuler en ce qui concernait la théorie de l'harmonie, la modulation et les formes didactiques des compositions. Le premier ouvrage où il montra sa tendance pour l'innovation dans ces formes, est le recueil de *Trente-six fugues pour le piano d'après un nouveau système*, qu'il dédia à Haydn. Ce nouveau système, qui consistait à faire des réponses aux sujets de fugues à tous les degrés de la gamme, au lieu de les traiter en fugues réelles ou tonales, à la tonique et à la dominante, n'était autre chose que ce que les compositeurs italiens du dix-septième siècle appelaient *ricercare di fantasia*, et que Langlé avait essayé de faire revivre dans son *Traité de la fugue*. C'est dans ce livre que Reicha avait pris l'idée de ce prétendu *nouveau système*, pendant son séjour à Paris : il avait cru y trouver le principe d'une modulation plus riche de variété, et ne s'était pas aperçu qu'il anéantissait le sentiment de la tonalité, sur lequel repose toute la musique possible du système européen. D'ailleurs la réunion des formes scolastiques aux libertés de la fantaisie gâte les unes et les autres, chacune de ces choses représentant un ordre d'idées dont l'objet est différent. Dans une notice fournie par Reicha aux compilateurs du *Dictionnaire historique des musiciens*, il est dit

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

que son ouvrage fit une vive impression sur les musiciens, et qu'on nomma l'auteur en Allemagne le *restaurateur de la fugue ;* mais la vérité est que cette production n'eut aucun succès, et que les planches, gravées en 1803, chez Steiner, se retrouvèrent trente-huit ans après à peu près intactes chez son successeur Haslinger.

L'existence de Reicha à Vienne était très-heureuse : la composition et l'enseignement lui fournissaient des ressources suffisantes pour ses besoins, qui furent toujours peu considérables ; mais la guerre de 1805, l'invasion de l'Autriche et l'occupation de Vienne par l'armée française, vinrent porter atteinte à son bien-être. Les approches d'une guerre nouvelle, vers la fin de 1808, le décidèrent à s'éloigner de Vienne et à se fixer à Paris, où il arriva au mois d'octobre. Il y retrouva des amis, et l'exécution d'une symphonie de sa composition dans un des concerts du Conservatoire, rappela sur lui l'attention publique. Il s'y livra à l'enseignement de la composition, et sa manière expéditive, qui consistait à n'entretenir ses élèves que de choses en usage dans la musique de son époque, particulièrement dans le style instrumental, lui fit beaucoup de partisans qui, se persuadant qu'il n'y avait pas autre chose à apprendre pour posséder une connaissance réelle de l'art d'écrire, trouvaient cette méthode plus commode que toute autre. De là la réputation de musicien savant et de grand professeur dont Reicha commença à jouir en 1812, et qui grandit encore après la publication de son *Traité de melodie,* en 1814. Si l'ignorance de toute littérature musicale n'avait pas été complète alors en France, ce livre aurait dû cependant porter atteinte à la confiance dans le savoir de l'auteur. Il suffit de lire les premières lignes de la préface pour acquérir la preuve que Reicha n'avait pas même pris la peine de s'informer de ce qui avait été fait sur le même sujet : « Depuis « plusieurs siècles, dit-il, on a publié une quan- « tité de traités sur l'harmonie, et pas un seul « sur la mélodie ! » Il ajoute plus loin, dans une note : « Sulzer et Kirnberger, deux auteurs alle- « mands d'un mérite très-distingué, l'un dans « son *Dictionnaire des beaux-arts,* et l'autre « dans son *Traité de composition,* ont parlé « du véritable rhythme musical (mélodique) ; « mais ce qu'ils en ont dit ne regarde que sa dé- « finition et son utilité. Quant à ses lois, à ses « exceptions, à ses secrets, etc., tout exigeait « des recherches suivies et bien liées qu'on n'y « trouve point. » Or, laissant à part l'excellent discours de Doni *Sur la perfection de la mélodie* (1), et le livre de Nichelmann : *Die Melodie nach ihren Wesen sowohl als nach ihren Eigenschaften* (la Mélodie d'après sa nature et ses qualités) (1), où le sujet est considéré simplement sous le rapport esthétique, on trouve, environ quatre-vingts ans avant la publication du livre de Reicha, celui de Mattheson intitulé : *Kern melodisches Wissenschaft,* etc. (Base d'une science mélodique, consistant dans les principes naturels et fondamentaux de la composition, etc.) (2), et plus tard la première partie du grand ouvrage de Riepel (3), qui est un traité complet du rhythme musical ; la seconde partie du même ouvrage (4), qui renferme une bonne théorie de la modulation ; le traité de la composition du chant, par Marpurg (5), où le rhythme mélodique est traité de main de maître ; les deux derniers volumes de l'*Essai d'une introduction à la composition,* de Koch (6), qui renferment un bon traité de mélodie sous ses divers aspects ; enfin, le rhythme mélodique avait été traité *ex professo* dans le livre du P. Sacchi (*Della divisione del tempo nella musica, nel ballo e nella poesia*), dans celui de Bonesi (*Traité de la mesure, ou de la division du temps dans la musique et dans la poésie*), et en dernier lieu dans le *Cours complet d'harmonie et de composition,* de M. de Momigny (7). Reicha était d'autant moins excusable de n'avoir pas pris connaissance de ces ouvrages, que la plupart sont écrits dans les langues allemande et française, qui lui étaient familières. A l'égard de son livre en lui-même, on peut dire qu'il est imparfait, en ce que l'auteur n'y a considéré son sujet que sous un seul aspect, celui du rhythme de la phraséologie mélodique, et n'a pas même entrevu les lois de la mélodie sous les rapports de tonalité, de modulation, d'harmonie et d'esthétique. Bien inférieur aux livres de Mattheson, de Riepel et de Koch à cet égard, il laisse encore à faire un bon traité de la mélodie.

La réputation de savant professeur qu'on avait faite à Reicha le fit choisir, en 1817, pour succéder à Méhul, en qualité de professeur de contrepoint dans le Conservatoire de Paris, récemment réorganisé sous le titre d'*École royale de*

(1) Tome II de ses OEuvres, pag. 203 et suiv.

(1) Dantzick, 1755, in-4°.

(2) Hambourg, 1737, in-4°.

(3) *Anfangsgründe zur musikalischen Setzkunst* (Éléments de la composition musicale) ; Ratisbonne, 1752, in-fol., réimprimé en 1754.

(4) *Grundregeln zur Tonordnung* (Règles fondamentales du système des tons) ; Francfort et Leipzick, 1757, in-folio.

(5) *Anleitung zur Singcomposition* (Introduction à la composition du chant) ; Berlin, 1758, in-4°.

(6) *Versuch einer Anleitung zur Composition ;* Rudolstadt et Leipsick, 3 vol. in-8°, 1782-1793.

(7) Paris, 1806, 3 vol. in-8°.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

musique et de déclamation. Ce fut peu de temps après sa nomination à cette place qu'il publia son système d'harmonie, dans un livre intitulé : *Cours de composition musicale, ou Traité complet et raisonné d'harmonie pratique*. Écartant la considération de la succession des accords, dont les premiers aperçus appartiennent à Sorge (*voyez* ce nom), et conséquemment des phénomènes de constitution harmoniques résultant de la prolongation, Reicha rentre dans le système des accords isolés créé par Rameau, et en forme une classification arbitraire, suivant de certaines considérations qui lui sont particulières. Sa base de théorie se compose de treize accords consonnants et dissonants, parmi lesquels quelques-uns sont primitifs, et les autres, des produits de l'altération des intervalles naturels. Dès ses premiers pas dans l'exposition de ses principes, on aperçoit une certaine confusion dans les idées fondamentales, qui le jette dans le dédale d'une multitude de faits particuliers. Les deux premiers accords de la classification de Reicha sont le parfait majeur et mineur; le troisième est l'accord parfait diminué (tierce et quinte mineures), dont il fait un accord dissonant. En cela il diffère des autres auteurs de systèmes d'harmonie par des classifications d'accords isolés, qui ne reconnaissent comme dissonances que les sons qui se heurtent en seconde, et leurs renversements et redoublements de septième et de neuvième. Ce qui détermine Reicha à ranger cet accord parmi les dissonants, c'est que par l'effet même de la constitution de l'intervalle de quinte diminuée (mineure), il y a une sorte d'attraction entre les deux sons qui composent cet intervalle; mais il aurait dû voir que cette attraction n'est pas tellement impérieuse, qu'elle ne s'évanouisse dans une modulation, ce qui n'a pas lieu à l'égard de la véritable dissonance, à moins qu'elle ne prenne par l'enharmonie un caractère de note sensible. Le quatrième accord de la classification de Reicha est celui de quinte augmentée; mais ici déjà se manifeste la confusion des idées de l'auteur du système, car dans le chapitre où il traite de cet accord, il avoue que ce n'est qu'un accord parfait majeur altéré dans sa quinte. Le cinquième accord est celui de septième de dominante, qu'il appelle *de première espèce*; puis vient le sixième accord, qui est celui de septième mineure avec tierce mineure, objet de tant d'erreurs pour tous les harmonistes. Reicha lui donne le nom d'*accord de septième de seconde espèce*, et se borne à dire qu'*il s'emploie principalement sur le second degré d'une gamme majeure*, sans plus s'informer de sa formation originaire que de celle des autres accords. L'accord de septième avec quinte mineure, appelé *de troisième espèce* par Reicha, celui de septième majeure ou de quatrième espèce, celui de neuvième majeure et de neuvième mineure, sont aussi considérés par lui comme des accords primitifs de même rang, et quoique les accords 11me, 12me et 13me ne soient que des altérations des accords dérivés de sixte augmentée avec quinte et quarte, et de l'accord de septième dominante avec quinte augmentée, il les place néanmoins dans sa catégorie fondamentale. Tel est le système qui a eu de la vogue parmi quelques artistes de Paris, parce que le professeur qui l'a inventé faisait oublier ses défauts dans les analyses et les applications pratiques qu'il donnait à ses élèves; mais qui n'en est pas moins la théorie la moins rationnelle qu'il fût possible d'imaginer, et le retour le plus déplorable vers l'empirisme grossier des anciennes méthodes du commencement du dix-huitième siècle.

En 1824, Reicha fit paraître un nouveau livre élémentaire, auquel il donna le titre de *Traité de haute composition musicale, faisant suite au Cours d'harmonie pratique et au Traité de mélodie*. Les musiciens instruits éprouvèrent quelque étonnement à ce mot de *haute composition*, qui semble indiquer des catégories de compositions moins élevées que d'autres, par des qualités étrangères à l'inspiration. *Composition* était employé par Reicha dans le sens d'*art d'écrire*; il évitait avec soin le mot de l'école (*contrepoint*), parce qu'une partie de cette science seulement (le *contrepoint double*) était considérée par lui comme utile dans son application à la musique moderne. Il ne comprenait pas, dans l'état actuel de l'art, l'usage du *contrepoint simple*, et ne se doutait pas que l'art d'écrire ne peut avoir d'autre base. De là le silence qu'il garde sur ce sujet dans son livre, et qui fait crouler l'édifice qu'il voulait construire. Son ignorance absolue de l'histoire de la musique, et le peu de soin qu'il avait pris d'étudier les monuments de cette histoire, l'ont d'ailleurs entraîné dans de graves erreurs, qui l'ont exposé à la sévère critique de l'abbé Baini (1), dont l'accablante érudition et l'inflexible logique ont démontré que Reicha avait confondu les époques, supposé des faits absurdes, ignoré les choses les plus vulgaires, dans tout ce qu'il dit concernant les formes des compositions anciennes, et même à l'égard du principe constitutif d'harmonie qu'il leur suppose.

Dès son arrivée en France, Reicha avait espéré

(1) *Memorie storico-critiche della vita et delle opere di G. Pierluigi da Palestrina*, t. II, pag. 363-372.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

prendre place parmi les compositeurs dramatiques : mais les ouvrages qu'il fit représenter à l'Opéra et au théâtre Feydeau ne furent point heureux. En 1810, il donna avec Dourlen à l'Opéra-Comique *Cagliostro*, en trois actes, qui tomba à la première représentation. *Natalie*, opéra en 3 actes, joué en 1816 à l'Académie royale de musique, ne fut pas plus heureux; enfin *Sapho*, grand opéra en 3 actes, tomba en 1822. Ce fut le dernier essai de Reicha pour la scène, et depuis lors il ne composa que de la musique instrumentale. Il fut le premier en France qui écrivit pour les instruments à vent des compositions sérieuses, dans lesquelles leurs ressources particulières sont employées avec adresse. Ses quintettes pour flûte, hautbois, clarinette, cor et basson, ont eu un succès de vogue, vers 1815. Le nombre de ses ouvrages pour les instruments s'élève à plus de cent, qui renferment plus de quatre cents morceaux, la plupart de grande dimension. On s'étonne que de tant d'ouvrages écrits par un homme habile, il ne soit rien resté, et que la plupart de ses productions soient tombées dans un profond oubli, même avant sa mort.

Reicha s'était présenté plusieurs fois à l'Académie des beaux-arts de l'Institut de France pour y remplir les places vacantes; mais l'usage de n'admettre dans la section de musique de cette Académie que des compositeurs dont la réputation s'était faite à la scène, l'avait toujours fait écarter. Après la mort de Catel, en 1831, il se présenta de nouveau, et chercha à démontrer la nécessité de réserver aux théoriciens des places parmi les membres de l'Académie, dans un petit écrit intitulé : *A messieurs les membres de l'Académie des beaux-arts à l'Institut de France. Réflexions sur les titres d'admission dans la section de musique de cette Académie*, Paris, de l'imprimerie de Pihan-Delaforest, 1831, in-4° de 4 pages; mais ses efforts ne furent pas plus heureux cette fois que les précédentes : ce fut Paër qui obtint la place vacante. Enfin, après la mort de Boieldieu, au mois d'octobre 1835, Reicha fut admis à le remplacer; mais il ne jouit pas longtemps de l'honneur qu'il avait tant désiré, car il mourut le 28 mai 1836, regretté pour ses vertus sociales par tous ceux qui l'avaient connu. Les membres de l'Institut, les professeurs et élèves du Conservatoire, ainsi que les artistes de l'Académie royale de musique et de l'Opéra-Comique, assistèrent à ses obsèques. Il était chevalier de la Légion d'honneur.

Dans la liste des principales productions de Reicha, on remarque celles dont les titres suivent : I. Ouvrages didactiques. 1° *Études ou Théories pour le piano-forte, dirigées d'une manière nouvelle;* Paris, Imbault, 1800, in-4°. — 2° *Traité de mélodie, abstraction faite de ses rapports avec l'Harmonie, suivi d'un supplément sur l'art d'accompagner la mélodie par l'harmonie, lorsque la première doit être prédominante*, etc.; Paris, 1814, in-4° de 126 pages de texte et de 75 planches gravées. Une deuxième édition de cet ouvrage a été publiée en 1832; Paris, Zetter, in-4°. Rasmann indique une traduction allemande du même livre, par J. Spech, mais sans faire connaître ni le lieu, ni la date de la publication. — 3° *Cours de composition musicale, ou Traité complet et raisonné d'harmonie pratique;* Paris, Gambaro, sans date (1818), in-4° de 269 pages gravées. — 4° *Traité de haute composition musicale, faisant suite au Cours d'harmonie pratique et au Traité de mélodie;* Paris, Zetter et Compagnie, sans date (1824-1826), deux parties in-4° de 235 et de 361 pages gravées. Une traduction allemande, accompagnée du texte original avec des notes de Czerny, a paru sous ce titre : *Volstændige Lehrbuch der musikalischen Composition*, etc.; Vienne, Diabelli, 1834, 4 vol. in-fol. — 5° *Art du compositeur dramatique, ou Cours complet de composition vocale, divisé en quatre parties, et accompagné d'un volume de planches;* Paris, A. Farrenc, 1833, in-4° de 115 pages de texte et de 111 planches de musique gravée. — 6° *Petit Traité d'harmonie pratique à deux parties, suivi d'exemples en contrepoint double, et de douze duos pour violon et violoncelle, pouvant se jouer aussi sur le piano*, op. 84; Paris, Gambaro (sans date), in-4°. Reicha a aussi fourni des articles sur la musique à l'*Encyclopédie des gens du monde*. II. Compositions instrumentales. — 7° Symphonies à grand orchestre, op. 41 et 42; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 8° Ouverture idem, op. 24, Brunswick, Spehr. — 9° Octuor pour 2 violons, alto, basse, hautbois, clarinette, cor et basson, op. 96; Paris, Janet. — 10° Trois quintettes pour 2 violons, 2 altos et basse, op. 92; Paris, Pacini. — 11° Quatuors pour 2 violons, alto et violoncelle, au nombre de vingt, savoir : op. 48, 49, 52, 58, Leipsick, Breitkopf et Hærtel; op. 90, livres 1 et 2, Paris, P. Petit; op. 94, 95, Paris, Pacini. — 12° Trios pour violon, alto et violoncelle; Vienne, Haslinger. — 13° Duos pour 2 violons, op. 45, 53; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 14° Vingt-quatre quintettes pour flûte, hautbois, clarinette, cor et basson, op. 88, 91, 99; Paris, Janet; op. 100, Paris, Zetter. — 15° Quatuor pour 4 flûtes, op. 12; Paris, Pleyel. — 16° Six quatuors pour flûte, violon, alto et basse, op. 98; Paris, Janet. —

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

17° Trios pour flûte, op. 26, 51, Brunswick, Spehr ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 18° Duos pour 2 flûtes, op. 20, 21, 22, 23, Brunswick, Spehr. — 19° Quintette pour clarinette, violon, 2 altos et violoncelle, op. 89, Paris, Pleyel. — 20° Six livres de trios pour trois cors, op. 82, 93 ; ibid. — 21° Quatuor pour piano, flûte, violoncelle et basson, op. 104 ; Paris, Zetter. — 22° Trios pour piano, violon et violoncelle, op. 47, 54 et 101 ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel ; Paris, Zetter. — 23° Sonates pour piano et violon, op. 44, 54, 55, 62 ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 24° Sonates pour piano seul, op. 40, 43, 46 ; ibid. — 25° Études et fugues pour le piano, op. 31, 32, 59, 61, 81, 88, 97 ; Paris et Leipsick. — 26° Variations idem, op. 83, 85, 87 ; ibid. — 27° L'art de varier ou 57 variations sur un thème d'invention ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. J. A. Delaire a publié : *Notice sur Reicha, musicien compositeur et théoriste* ; Paris, 1837, in-8°.

REICHARD (Élie-Gaspard), professeur et recteur du collége de la vieille ville, à Magdebourg, naquit à Quedlinbourg, le 4 novembre 1714, et mourut à Magdebourg, le 18 septembre 1791. Il est auteur d'une notice intéressante sur Martin Agricola et sur son traité intitulé *Musica instrumentalis*, laquelle est datée du 18 juin 1759, et que Marpurg a insérée dans le cinquième volume de ses Essais historiques et critiques (*Historische kritische Beytræge*, etc., p. 121-130, et 229-245), sous ce titre : *Glück-wünschungs schreiben an Herrn Johann Heinrich Rollen, wohlverdienten Directorem Musices in Magdebourg, bei dessen ehelicher Verbindung u. s. w. abgelassen. Worin zugleich von Martino Agricola, einem alten geschickten Tonkünstler und ersten Directore Musices hieselbst, einige Nachricht ertheilt wird* (Épître de félicitation, à monsieur Jean-Henri Rollen, digne directeur de musique à Magdebourg, écrite à l'occasion de son mariage ; dans laquelle sont renfermés en même temps quelques renseignements sur Martin Agricola, ancien artiste musicien habile, et premier directeur de musique de cette ville).

REICHARD (Henri-Auguste-Ottokar), conseiller intime de cour et directeur du bureau de la guerre de Saxe-Gotha, naquit à Gotha, le 3 mars 1751. Destiné au barreau, il fit ses études aux universités de Gœttingue, Leipsick et Jéna ; mais de retour à Gotha, il abandonna le droit pour la littérature. En 1772, il publia ses premiers essais qui consistaient en poésies et en opuscules en prose ; ils obtinrent du succès. Lorsque la troupe de Seyler alla donner des représentations à Gotha, Reichard se lia avec le directeur, prit le goût du théâtre, et commença la publication d'un almanach des théâtres, qu'il a fait paraître chaque année depuis 1775 jusqu'en 1800. En 1779, il fut lui-même chargé par le duc Ernest II de la direction du théâtre national de Gotha. Il joignit bientôt à cette place celle de conservateur de la bibliothèque publique de Gotha, et le titre d'inspecteur de la bibliothèque particulière du prince. Les fonctions de tous ces emplois ne l'empêchèrent pas de fonder plusieurs journaux scientifiques et littéraires qu'il continua pendant plusieurs années avec succès. Tout le monde connaît son livre intitulé *le Guide du voyageur en Europe*, dont il a été fait dix-sept éditions. L'idée de ce livre lui vint dans les voyages qu'il fit lui-même en Allemagne, en Suisse, en France et en Italie. Reichard est mort à Gotha, le 17 octobre 1828. Son *Theater-Kalender* (Calendrier théâtral) a paru pendant vingt-six ans, à Gotha, chez C. W. Ettinger, in-12. On y trouve la liste de tous les opéras représentés en Allemagne dans cette période avec les noms des compositeurs, des notices biographiques et des anecdotes musicales. Le rédacteur de l'article *Reichard*, dans la *Biographie universelle des contemporains*, de Rabbe, a confondu ce littérateur avec Jean-Frédéric Reichardt (*voyez* l'article suivant) en lui attribuant des *Lettres sur la musique*, en 2 volumes, le livre sur l'opéra-comique allemand, les lettres confidentielles écrites de Paris et de Vienne, et même l'opéra *l'Amour seul rend heureux*, dont il a fait une comédie.

REICHARDT (Jean-Frédéric), compositeur et littérateur musicien, naquit à Kœnigsberg, le 25 novembre 1752. Dès ses premières années il étudia la musique ; Richter, organiste de cette ville, lui enseigna à jouer du clavecin, et Veichtener, de l'école de Benda, lui donna des leçons de violon. Après avoir fait ses premières études au gymnase de Kœnigsberg, il suivit, à l'université de cette ville, le cours de philosophie de l'illustre Kant, pendant les années 1769 et 1770, et fréquenta l'université de Leipsick en 1771 et 1772. Pendant les deux années suivantes, il voyagea en Allemagne. Appelé à Berlin, vers la fin de 1775, par l'ordre de Frédéric II, il obtint la place de maître de chapelle de la cour, devenue vacante par la mort d'Agricola. Déjà courtisan habile, il avait imité le style de Graun que le roi de Prusse aimait beaucoup, dans un air italien envoyé à ce prince comme échantillon de son talent : cet air, composé en concurrence avec Naumann et Schwanenberger, lui procura la victoire sur ses rivaux, et la place lui fut donnée. Reichardt continua d'imiter la manière de Graun et celle de Hasse, dans les

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

opéras italiens qu'il fit représenter au théâtre de Frédéric. Il établit aussi à Berlin un concert spirituel où il faisait exécuter les compositions de Jomelli, Majo, Sacchini, Piccinni, et d'autres compositeurs de l'école moderne de l'Italie, dont les ouvrages étaient inconnus à Berlin. Dans le cours de l'année 1782, il fit un voyage, ou plutôt une course, en Italie ; car n'ayant pas obtenu de congé du roi, il dut se hâter et retourner rapidement à Berlin. En 1785, il se rendit à Londres et y fit exécuter *la Passion*, oratorio de Métastase dont il avait composé la musique, des psaumes et des scènes italiennes. Après quelques mois de séjour en cette ville, Reichardt alla à Paris, et fit entendre les mêmes compositions avec succès au concert spirituel. La direction de l'Académie royale de musique lui proposa de mettre en musique les opéras de *Tamerlan*, par Morel, et de *Panthée*, par Berquin : il emporta ces livrets à Berlin, et l'année suivante il retourna à Paris avec le *Tamerlan* terminé, et une partie de la partition de *Panthée*. Pendant qu'on était occupé des répétitions du premier de ces opéras, et que Reichardt se préparait à se rendre à Fontainebleau, où la reine l'avait appelé, Frédéric II mourut, et le compositeur fut obligé de partir en toute hâte pour Berlin, où l'appelait la nécessité d'écrire une cantate funèbre pour les funérailles du roi.

L'avénement de Frédéric-Guillaume II marqua le commencement de l'époque la plus brillante de la musique à Berlin. L'ancien orchestre de Frédéric fut réuni à celui du prince qui venait de monter sur le trône : Reichardt en eut la direction et y attira les artistes les plus renommés de l'Europe. Bientôt on y vit briller les deux Duport, Vachon, Ritter, Türschmidt, Palsa, Bæhr, et plusieurs autres talents remarquables déjà célèbres, ou qui n'étaient qu'à l'aurore de leur carrière. Reichardt, en homme habile, abandonna son ancien style, et consultant le goût du nouveau monarque, se mit à étudier et imiter la manière de Gluck dans le récitatif, et celle de Piccinni dans les airs. Ses opéras, intitulés *Andromeda*, *Protesilao*, *Brenno* et *l'Olimpiade* sont écrits dans ce style mixte. Dans le même temps il composa pour le théâtre national de *Kœnigstadt* des opéras et des mélodrames. Chargé par le roi d'aller en Italie à la recherche de bons chanteurs pour le théâtre de Potsdam, il arriva à Rome, en 1790, quelques jours avant la semaine sainte, et put entendre la parfaite exécution des chantres de la chapelle Sixtine. De là, il alla à Naples, et revint en hâte à Berlin, rappelé par les devoirs de sa place. Les fatigues de ce voyage lui occasionnèrent une maladie grave qui l'empêcha de finir son *Olimpiade*, destiné pour l'ouverture du carnaval. Cet opéra ne fut joué qu'aux noces de la princesse de Prusse avec le prince d'Orange, devenu roi des Pays-Bas, vingt-trois ans après.

Déjà depuis le retour de Reichardt de son voyage d'Italie, des mécontentements du roi contre lui s'étaient fait apercevoir : les motifs de cette fâcheuse disposition du monarque à l'égard de son maître de chapelle n'ont pas été connus ; mais par ce qui advint dans la suite, il y a lieu de croire que d'imprudentes paroles relatives à la révolution française, alors flagrante, en furent la cause. Ces mécontentements devinrent si marqués au commencement de 1791, que Reichardt offrit sa démission ; mais elle fut refusée. En considération de la nécessité de rétablir sa santé, alléguée par le compositeur, il lui fut seulement accordé un congé de trois années, avec la permission de les passer dans une maison de campagne qu'il possédait à Giebichenstein, près de Halle, vers les frontières de la Saxe, et pendant ce temps la totalité de son traitement lui fut conservée. Reichardt ne quitta cette retraite que pour aller à Berlin mettre en scène son *Olimpiade* ; mais il y retourna bientôt, et refusa de se charger de la composition d'un opéra nouveau pour le carnaval suivant. Profitant du loisir qu'il trouvait dans sa paisible habitation, il conçut, avec ses amis Kunsen et Spazier, le plan d'un journal ou écrit périodique sur la musique, qui commença à paraître au mois de janvier 1792, par numéros d'une feuille, sous le titre de *Musikalisches Wœchenblatt* (Gazette musicale hebdomadaire) ; mais au mois de juillet de la même année, ce journal prit la forme d'un recueil mensuel et parut sous le titre de *Musikalische Monatschrift*. Les tristes résultats de la campagne des troupes prussiennes en Champagne décidèrent les éditeurs de ce recueil à cesser leur publication, qui a été réunie en un volume, intitulé *Studien für Tonkünstler und Musikfreunde* (Études pour les musiciens et les amateurs de musique). Pendant cette même année 1792, Reichardt avait fait un troisième voyage à Paris. De retour dans sa retraite de Giebichenstein, il mit en ordre ses notes et ses souvenirs sur ce voyage, et laissa percer des sentiments favorables à la révolution française dans des lettres confidentielles qui furent rendues publiques. Cette imprudence, singulière de la part d'un homme qui avait fait en d'autres circonstances preuve d'adresse et de circonspection, acheva de le perdre dans l'esprit de Frédéric-Guillaume, et lui fit donner sa démission avant l'expiration du terme de son congé.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Reichardt se retira à Hambourg, et y publia un écrit périodique intitulé *La France*, qui obtint un brillant succès. Avant de se fixer dans cette ville, il avait fait, au mois d'août 1793, un voyage à Stockholm; mais il y resta peu de temps, car au mois de novembre de la même année, il était déjà de retour à Hambourg. Il s'y maria en secondes noces, ayant perdu sa première femme en 1783; puis il vécut avec sa famille dans un pavillon attenant au moulin du village d'Ottenhausen, près d'Altona. C'est là qu'il rédigea son journal politique jusqu'au mois d'août 1795. Ayant obtenu à cette époque l'autorisation de retourner à sa maison de Giebichenstein, il s'y rendit; mais il continua de garder, comme artiste, le silence qu'il semblait s'être imposé depuis le commencement de 1793; car même après que le roi eut paru vouloir lui rendre ses bonnes grâces, en lui accordant en 1796 le titre d'inspecteur des salines de Halle, avec un traitement de 1,500 écus, il ne publia rien de ses ouvrages, et ne voulut point écrire pour le théâtre.

La mort de Frédéric-Guillaume II, arrivée le 17 novembre 1797, vint changer la situation de Reichardt : il reparut à Berlin au commencement de 1798, y fit représenter avec un brillant succès, son *Brennus*, grand opéra, et fit exécuter sa cantate funèbre pour la commémoration de Frédéric II. Chargé de nouveau de la direction de la musique au théâtre royal, il y donna, pour la fête du couronnement du nouveau roi, *l'Ile sonnante*, opéra-comique considéré comme un de ses meilleurs ouvrages. Au commencement de l'année 1800, il mit aussi en vogue le vaudeville musical allemand qu'il avait inventé, et auquel il donna le nom de *Liederspiel*. L'ouvrage qu'il écrivit pour modèle des pièces de ce genre a pour titre *Amour et Fidélité;* il fut suivi de *l'Art et l'Amour :* tous deux obtinrent du succès. Son grand opéra intitulé *Rosemonde* vint, au commencement de 1801, mettre le comble à la faveur dont il jouissait près des habitants de Berlin. Le roi de Prusse fut si satisfait de cet ouvrage, qu'il accorda au compositeur une gratification de 1,500 écus, et porta son traitement d'inspecteur des salines à 2,300 thalers (environ 9,000 francs).

Au mois d'octobre 1802, Reichardt fit un nouveau voyage à Paris; les savants et les artistes l'y accueillirent avec distinction; il y fut présenté au premier consul, et la quatrième classe de l'Institut de France l'admit au nombre de ses correspondants. De retour à Giebichenstein dans l'été de 1803, il y reçut le brevet de membre de l'Académie de Stockholm. L'esprit d'observation dont il fit preuve dans ses *Lettres confidentiel. les écrites pendant un voyage à Paris, dans les années* 1802 *et* 1803, procura à cet ouvrage un succès de vogue. L'invasion de la Saxe par l'armée française, en 1806, obligea Reichardt à se retirer dans le nord de l'Allemagne, et pendant près d'une année il vécut à Dantzick, Kœnigsberg et Memel. Les événements qui en furent la suite le privèrent de ses emplois et de ses revenus, et il ne trouva de ressource que dans la place de directeur du théâtre royal de Cassel, qui lui fut offerte par le roi de Westphalie. Il y composa un opéra français intitulé *l'Heureux Naufrage*, et quelques divertissements dramatiques. Dans un voyage qu'il fit à Vienne en 1808 pour y engager des chanteurs italiens, il composa *Bradamante*, grand opéra de Collin, et reçut des offres avantageuses pour s'y fixer; mais il préféra retourner à Cassel. Cependant la guerre qui éclata dans l'année suivante entre l'Autriche et la France lui faisant craindre de nouvelles dévastations pour sa propriété de Giebichenstein, il s'y retira après avoir donné sa démission, et s'y livra à la rédaction de ses *Lettres confidentielles sur Vienne*, qui parurent en 1810. On ignore le motif qui le décida à faire imprimer cet ouvrage à Amsterdam. Reichardt mourut dans sa maison près de Halle, le 27 juin 1814, à l'âge de soixante-deux ans. Il avait été marié deux fois : sa première femme (Julie Reichardt), née à Berlin en 1752, était fille du célèbre violoniste François Benda. La seconde femme de Reichardt était fille d'un négociant de Hambourg; sa dot fut employée par le compositeur à l'acquisition d'une terre dans le Holstein.

Considéré comme compositeur, Reichardt ne peut être classé parmi les artistes de génie, car il ne sut qu'imiter avec adresse et arranger avec goût. Sa musique de théâtre ne manque ni d'agrément dans la mélodie, ni même de force dramatique dans la déclamation; mais on n'y trouve point de ces nouveautés, de ces hardiesses qui décèlent l'invention. Son harmonie est assez pure, quoiqu'il n'eût fait que des études incomplètes dans l'art d'écrire; mais il appartient plus à l'ancienne école mixte allemande de Graun et de Hasse qu'à celle des nouveautés trouvées par Mozart. Ses modulations sont aussi trop uniformes. Dans la musique instrumentale, il n'eut de succès que jusqu'en 1790. Les transformations qui s'opérèrent vers cette époque dans cette partie de l'art firent bientôt vieillir ses productions en ce genre.

Comme écrivain sur la musique, Reichardt ne s'est distingué que comme critique et comme

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

historien de l'art de son temps. Homme d'esprit et d'expérience; ayant lu beaucoup de musique, comparé les productions d'époques et de pays différents, connu beaucoup d'artistes de mérite et recueilli une multitude d'anecdotes sur leur personne et leurs travaux, il réunissait toutes les qualités nécessaires pour écrire avec succès des analyses de compositions et des mémoires contemporains; mais dans les questions sérieuses et fondamentales, il manquait également de savoir et de profondeur. On peut dire de lui qu'il fut *littérateur musicien* plutôt que *musicien savant*.

Les productions de cet artiste estimable se divisent en écrits spéciaux sur la musique, ou dans lesquels il a traité accidentellement de cet art, en opéras et mélodrames, en musique instrumentale, en musique vocale pour l'église, le concert ou la chambre. On y compte environ cent quatre-vingts œuvres imprimées ou manuscrites En voici la liste : I. ÉCRITS RELATIFS A LA MUSIQUE : 1° *Musikalisches Kunstmagazin* (Magasin de l'art musical), Berlin, 1782-1791, huit numéros formant 2 volumes in-folio. Les livraisons de cet écrit, qui devait être périodique, parurent à des époques indéterminées. Il contient des notices historiques sur l'art et les artistes, et des morceaux de musique vocale et instrumentale de compositeurs célèbres anciens et modernes ou de l'auteur du recueil. — 2° *Geist des musikalischen Kunstmagazins von Johann Friedrich Reichardt. Herausgegeben von J. A.* (Esprit du magasin de l'art musical de J. F. Reichardt, publié par J. A.) ; Berlin, Ungher, 1791, in-8° de XII et 195 pages. Ce volume renferme le texte de l'ouvrage précédent, sans les morceaux de musique. Il paraît que Reichardt fut mécontent de cette publication, car deux ans après il en fit paraître une autre édition intitulée : *Geist des musikalischen Kunstmagazins, nach einem vom Verfasser durchcorrigirten und mit Zusætzen vermehrten Exemplare des Kunstmagazins. Herausgegeben von J. A.* (Esprit du magasin de l'art musical, d'après un exemplaire corrigé par l'auteur et augmenté d'additions, etc.); Berlin, 1793, in-8°. — 3° *Studien für Tonkunstler und Musikfreunde. Eine historisch-kritische Zeitschrift für Jahr* 1792, *in zwei Theilen herausgegeben von F.-A. Kunzen und J.-F. Reichardt* (Études pour les musiciens et les amateurs de musique; écrit périodique historique et critique pour l'année 1792, publié en 2 parties par F.-A. Kunzen et J.-F. Reichardt), Berlin, 1793, 1 vol. in-4°. La première partie de ce journal de musique a pour titre : *Musikaliches-Wœchenblatt* (Gazette musicale hebdomadaire), et la seconde *Musikalisches Monathschrift* (Écrit musical mensuel). — 4° *Berlinische musikalische Zeitung* (Gazette musicale de Berlin), Berlin et Oranienbourg, chez Frœhlich, 1805-1806, 1 volume in-4°. La publication de ce journal fut arrêtée par les événements de la guerre de Prusse en 1806. — 5° *Musikalischer Almanach mit* 12 *neuen Liedern* (Almanach musical avec 12 chansons nouvelles); Berlin, Ungher, 1796, petit in-12. Cet opuscule écrit par Reichardt dans sa retraite de Giebichenstein, pendant sa disgrâce, contient un calendrier où chaque jour indique la naissance d'un compositeur, d'un chanteur, d'un instrumentiste célèbres, ou d'un écrivain sur la musique, et des articles biographiques où l'auteur essaie de caractériser le mérite de quelques-uns de ces artistes et savants. — 6° *Ueber die deutsche Komische Oper nebst einem Anhange eines freundschaftlichen Briefes über die musikalisches Poesie* (Sur l'opéra-comique allemand, suivi d'une lettre confidentielle sur la poésie musicale); Hambourg, 1774, petit in-8° de 124 pages. — 7° *Ueber die Pflichten des Ripien-Violonisten* (Sur les devoirs (qualités nécessaires) d'un violoniste d'orchestre); Berlin et Leipsick, 1776, in-8° de 92 pages. Ce petit écrit renferme des conseils pour les violonistes sur le son, le maniement de l'archet, le doigter, les nuances, la mesure, etc. — 8° *Georg-Friedrich Hændel's Jugend* (Jeunesse de George-Frédéric Hændel), Berlin, 1785, in-8° de 30 pages. — 9° *An das musikalische Publicum, seine franzœsische Opern Tamerlan und Panthée betreffend* (Au public musical concernant les opéras français *Tamerlan* et *Panthée*), Hambourg, 1787, in-8° de 55 pages. Reichardt y rend compte des circonstances qui ont empêché la représentation de ces ouvrages. — 10° *Briefe eines aufmerksamen Reisenden, die Musik betreffend* (Lettres d'un voyageur observateur, concernant la musique), Francfort et Leipsick, 1774, 1re partie, in-8° de 184 pages. 2me idem, 1776, in-8°, de 134 pages. — 11° *Schreiben über die Berlinische Musik an den Herrn L.-V. Sch.in M. Eine Beilage zu dem ersten Theile der Briefe eines aufmerksamen Reisenden*, etc. (Lettre à M. L. de Sch. à Mayence; supplément à la première partie des Lettres d'un voyageur observateur, qui concerne particulièrement les musiciens de Berlin); Hambourg, 1775, in-8° de 32 pages. — 12° *Vertraute Briefe aus Paris geschreiben in den Jahren* 1802 *und* 1803 (Lettres confidentielles écrites de Paris dans les années 1802 et 1803); Hambourg, 1804; 1re partie, in-8° de 492 pages; 2me idem, in-8° de 422 pages; 3me idem, 1805, in-8° de 390

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

pages. Cet ouvrage eut tant de succès, qu'on dut réimprimer les deux premiers volumes en 1805. Il renferme beaucoup de renseignements sur la musique française et sur les musiciens qui vivaient à Paris à cette époque. A l'égard des Lettres confidentielles écrites de Paris en 1792 et publiées en 2 volumes, lesquelles sont citées par Choron et Fayolle, et par quelques autres biographes français, je n'en trouve pas plus d'indication dans les catalogues allemands et dans le Lexique biographique de Kayser, que du Voyage musical en Allemagne, en Angleterre et en France qui, suivant l'ancien Lexique des musiciens de Gerber, aurait été publié en trois volumes dans l'année 1787. — 13° *Vertraute Briefe geschreiben auf einer Reise nach Wien und den Oesterreichischen Staaten zu Ende des Jahres* 1808 *und zu Anfang* 1809 (Lettres confidentielles écrites pendant un voyage à Vienne et dans les États autrichiens, vers la fin de l'année 1808 et au commencement de 1809); Amsterdam, 1810, 2 volumes in-8°. Ces lettres renferment de très-bonnes observations sur la situation de la musique dans le midi de l'Allemagne à cette époque. — 14° *Leben des berühmten Tonkunstlers Heinrich Wilhelm Gulden nachher genannt Guglielmo Enrico Fiorino* (Vie du célèbre musicien Henri-Guillaume Gulden, ensuite appelé Guillaume-Henri Fiorino); Berlin, A. Mylius, 1779, in-8° de 258 pages, 1re partie. Sans nom d'auteur. Cet ouvrage est un roman d'éducation musicale, dont la première partie eut si peu de succès, que Reichardt ne fit point paraître les autres. — 15° Beaucoup de morceaux détachés sur diverses parties de la musique dans des journaux de littérature ou de musique, entre autres dans les *Archives du Temps, de Berlin*, juin et octobre 1795; dans la *Gazette musicale de Berlin* publiée par Spazier, en 1793 et 1794; dans le journal intitulé *l'Allemagne*, et dans le *Lycée des beaux-arts*, Berlin, 1797; dans la *Gazette littéraire de Berlin*, et dans la *Bibliothèque allemande universelle*; enfin, dans la *Gazette musicale de Leipsick*, où l'on trouve particulièrement un très-bon article biographique sur le maître de chapelle Schulz (tome 3). Reichardt a aussi donné sa biographie détaillée dans la *Gazette musicale de Berlin* (année 1805), nos 55, 56, 65, 66, 71, 78, 79, 82, 84 et 89). Il a été l'éditeur de la troisième édition de la *Méthode de violon* de Lœhlein (*voy.* ce nom), publiée à Jéna, en 1797, in-4°, avec des additions. Ses écrits politiques et littéraires sont: — 16° *La France*, journal publié à Hambourg en 1793 et 1794. — 17° Lettre au comte de Mirabeau sur Lavater; Hambourg, 1786, in-8°. — 18° Napoléon et le peuple français (en allemand); Hambourg, Campe, 1804, in-8°. — II. Compositions dramatiques: 19° *Hanschen und Gretchen* (d'après *Rose et Colas*), opéra-comique, imprimé à Riga, en partition pour le piano, 1772. — 20° *La Lanterne magique de l'amour*, opéra-comique; ibid. 1773. — 21° *Le Bûcheron*, opéra-comique en un acte, (en allemand), représenté en 1775, resté en manuscrit. — 22° *Il Sesso galanti*, opéra bouffe italien, à Potsdam, 1775, en manuscrit, en trois actes. — 23° *La Gioia dopo il duolo*, cantate théâtrale en deux actes, à Berlin, 1776. — 24° *Artemisia*, opéra italien en trois actes, ibid., 1778. — 25° *Andromeda*, opéra sérieux en trois actes, ib., 1778. — 26° *Protesilao*, idem, ibid., 1779. — 27° *Ino*, duodrame; imprimé à Leipsick en partition pour le piano, 1779. — 28° *Procris et Céphale*, duodrame; ibid., 1780. — 29° *Ariane a Naxos*, cantate dramatique de Gerstemberg (en allemand); gravée en partition, Leipsick, 1780. — 30° *L'Amour seul rend heureux*, opéra allemand en trois actes, à Dessau, 1781. — 31° *Tamerlan*, opéra français en quatre actes, 1785, non représenté; puis traduit en allemand et joué au théâtre de Kœnigstadt, à Berlin, en 1799. — 32° *Panthée*, grand opéra français, en quatre actes, 1786. — 33° *Brenno*, opéra sérieux italien, en 1787, à Berlin. — 34° *Claudine de Villa bella*, opéra allemand en trois actes, de Gœthe, 1788. — 35° Ouverture, entr'actes et chants pour *Egmont*, tragédie de Gœthe, 1790. — 36° *Lilla*, opéra-comique (allemand) en un acte, de Gœthe, 1790. — 37° *L'Olimpiade*, opéra sérieux, en italien, 1790. — 38° *Ervin et Elmire*, opéra-comique allemand de Gœthe, en deux actes, 1790; imprimé en partition pour le piano, à Berlin, 1793. — 39° Ouverture, chœurs et ballets pour *Macbeth*, de Shakspeare, traduit par Burger. — 40° *L'Ile Sonnante ou des Esprits*, opéra-comique allemand de Gotter, en 1799. — 41° *Rosamunda*, grand opéra italien, en trois actes, au théâtre royal de Berlin, 1801. — 42° *Amour et Fidélité*, Liederspiel, au théâtre de Kœnigstadt, à Berlin, 1801. — 43° *Jery et Bately*, opéra-comique (allemand) de Gœthe, écrit en 1790, et représenté en 1801. — 44° *L'Art et l'Amour*, Liederspiel, au théâtre de Kœnigstadt, 1802. — 45° Ouverture, marche et chœurs pour *Les Croisés*, mélodrame de Kotzebue, 1809. — 46° *Le Château enchanté*, opéra en trois actes, de Kotzebue, 1802. — 47° *La Mort d'Hercule*, monodrame, d'après Sophocle, à Berlin, 1804. — 48° *L'heureux Naufrage*, opéra-comique français, en un acte, à Cassel, 1808. — 49° *Bradamante*, opéra allemand en

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

quatre actes, à Vienne, en 1808. Des morceaux détachés de ces divers ouvrages ont été gravés avec accompagnement de piano. — III. Musique religieuse : 50° *La Passione*, oratorio de Métastase, en 1785; exécuté à Londres et à Paris. — 51° *Cantus lugubris in obitum Frederici Magni*, Paris, 1787; gravé en grande partition, in-fol. — 52° *Te Deum* pour le couronnement de Frédéric-Guillaume II, 1786. — 53° *Te Deum* pour la paix générale, 1809. — 54° Le psaume 145, sur la traduction allemande de Mendelssohn, avec chœur et orchestre; écrit en 1784, imprimé en partition, 1792. — 55° Le psaume 65, en partition, à Leipsick, chez Kühnel. — 56° *La Résurrection*, oratorio à 4 voix, 2 chœurs et orchestre, écrit en 1785; en manuscrit. — 57° Ode funèbre sur le Christ en croix, en manuscrit. — 58° Choral : *Wohin mein Auge*, etc., à 4 voix et orchestre. — 59° Hymne du matin, de Milton, à 4 voix et orchestre, Leipsick, Hofmeister. — 60° Cantate religieuse : *Lasst den Erhalter*, en partition manuscrite. — IV. Musique vocale de concert et de chambre : 61° *Éloge de la musique*, cantate à 4 voix et orchestre, en manuscrit. — 62° *Le Mois de Mai*, cantate de Ramler, pour ténor et orchestre, idem. — 63° *Éloge de Hændel*, cantate allemande, composée à Londres, en 1785. — 64° *Il Consiglio*, cantate de Métastase, 1788. — 65° *Amor timido*, idem, 1788. — 66° Cantate sur le rétablissement du prince de Prusse, 1789. — 67° Deux odes de Fréderic le Grand, à 4 voix et orchestre, gravées en partition réduite pour le piano; Berlin, 1800. — 68° Cantates et chansons italiennes et allemandes; Berlin, 1775. — 69° Chansons de Gœthe, Burger, Voss et Spiekmann, avec accompagnement de piano, 2me recueil; idem, 1780. — 70° Odes et chansons de Herder, Gœthe, etc.; 3me recueil, ib., 1781. — 71° Chansons de Klesl, Uz, Hagedorn, etc.; 4me recueil; ibid., 1782. — 72° Chansons de Gleim et de Jacobi; 5me recueil, ibid., 1783. — 73° Chansons pour les enfants, 6me recueil, Wolfenbuttel, 1786. — 74° *Cæcilia*, recueil de cantiques, hymnes, airs, duos, trios, quatuors et chœurs, 4 suites; Berlin, 1790-1792. — 75° Poésies lyriques de Schiller, à voix seule et piano. 1re et 2me parties; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 76° Six canzonettes italiennes et six romances françaises; Paris, Érard. V. Musique instrumentale. — 77° Six sonates pour le clavecin; Berlin, 1771. — 78° Onze concertos, idem; Amsterdam, 1774. — 79° Concerto, idem; Riga, 1773. — 80° Onze sonates, idem; Berlin, 1776. — 81° Concerto, idem; Leipsick, 1777. — 82° Onze sonates pour clavecin et violon; Amsterdam, 1777. — 83° Deux idem pour clavecin; violon, alto et basse; Amsterdam, 1782. — 84° Sonate pour clavecin et flûte; Berlin, 1787. — 85° Quintette pour piano, 2 flûtes, et 2 cors; Paris. — 86° Grande sonate pour piano seul; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 87° Six rondeaux pour piano seul; Zerbst. — 88° Symphonies pour orchestre, nos 1, 2, 3, 4, 5 et 6; Berlin, Rellstab, et Offenbach, André. — 89° Concerto pour violon et orchestre; Riga, 1773. — 90° Symphonie concertante pour 2 violons, alto, violoncelle et orchestre; Leipsick, Hartknock. — 91° Six trios pour deux violons et violoncelle; Offenbach, André.

REICHARDT (Julie), première femme du précédent, naquit à Berlin, en 1752. Fille du célèbre violoniste F. Benda, elle reçut la plus belle éducation musicale, et devint une des cantatrices les plus distinguées de l'Allemagne, pianiste habile, et compositeur agréable. En 1776, elle épousa Reichardt, dont les conseils achevèrent de développer son talent. On lui doit plusieurs mélodies avec accompagnement de clavecin, qui ont été publiées dans les recueils de son temps. Elle a aussi fait imprimer de sa composition : 1° Six sonates pour le clavecin; Hambourg, Campe, 1782, in-4°. — 2° Chansons allemandes, avec accompagnement de clavecin; ibid. Mme Reichardt mourut à la fleur de l'âge, le 9 mai 1783.

REICHARDT (Louise), fille des précédents, naquit à Berlin, en 1778, et se livra dès ses premières années à l'étude du piano et de la composition. Après la mort de son père, elle se retira à Hambourg, où elle mourut, le 17 novembre 1826, à l'âge de quarante-huit ans. On a gravé de sa composition : 1° Cantiques spirituels (en allemand), à plusieurs voix sans accompagnement, ou à voix seule avec acc. de piano; Hambourg, Cranz. — 2° Chansons spirituelles des meilleurs poëtes allemands, pour deux voix de soprano et deux contraltos, ibid. — 3° Douze chants à voix seule, avec accompagnement de piano, op. 3; Hambourg, Bœhme. — 4° Six chansons de Novalis, op. 4; ibid. — 5° Sept chants romantiques de Tieck, op. 5; ibid. — 6° Six chansons, op. 6; ibid. — 7° Six idem, op. 7; ibid. — 8° Six idem, op. 8; Hambourg, Cranz. Six recueils de ces mélodies ont été réimprimés à Breslau, chez Leuckardt.

REICHARDT (Gustave), né le 13 novembre 1797, est fils d'un prédicateur de Stralsund, qui montra pendant toute sa vie beaucoup de zèle pour les progrès de la musique dans la Poméranie. Chacun de ses sept enfants avait appris à jouer d'un instrument, en sorte que ce digne pasteur pouvait faire exécuter chez lui

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

les compositions les plus difficiles par son orchestre de famille. Destiné à l'étude de la théologie, le jeune Reichardt fut envoyé au collége de Greifswalde, puis il suivit les cours de l'université de cette ville. En 1818 il alla continuer ses études à l'université de Berlin, et devint élève de Bernard Klein pour la théorie de la composition. Déjà il se faisait remarquer par son habileté dans le chant, sur le violon et sur le piano. Admis dans les sociétés de chant de cette ville, il y prit tant de goût pour la musique, qu'il abandonna la théologie pour cet art, en 1819, et bientôt après il en donna des leçons. Depuis lors il a continué de se livrer à l'enseignement de la musique. En 1850 il a été nommé chef du chœur (*Musik-Director*) du Théâtre royal de Berlin. On a gravé de sa composition : 1° Pièces instructives en forme de sonates pour le piano à quatre mains, op. 4 ; Hanovre, Bachmann. — 2° Six chansons de table pour quatre voix d'homme, op. 5; Berlin, Laue. — 3° Six idem, op. 7 ; six id., op. 8 ; six idem, op. 12 ; Leipsick, Hofmeister. — 4° Chansons populaires pour soprano, contralto, ténor et basse, op. 9, 11, 13 et 16 ; ib. — 5° Chansons allemandes à voix seule, avec accompagnement de piano, op. 6 et 10, ibid. Un grand nombre de *Lieder* détachés avec acc. de piano. — 7° Quelques morceaux pour le piano.

REICHE (Gottfroid), premier musicien de ville, à Leipsick, né à Weissenfels, le 5 février 1667, fut le plus habile virtuose de son temps sur la trompette. Il a publié de sa composition vingt-quatre morceaux pour un cornet et trois trombones, sous le titre de *Quatricinia*, qui parurent en 1696, in-4°. Reiche vivait encore en 1717, car Hausmann a gravé son portrait dans cette même année.

REICHEL (Joseph), chanteur de la chapelle du grand-duc de Hesse-Darmstadt, considéré comme une des meilleures basses chantantes de l'Allemagne, dans la première moitié du dix-huitième siècle, naquit en Hongrie, en 1804. Après avoir chanté avec succès sur les théâtres de Carlsruhe, Berlin, Stuttgard, Manheim, Milan, Dresde et Hambourg, il accepta l'engagement qui lui fut offert à Darmstadt en 1846. Il est mort en cette ville, d'une maladie de langueur, le 30 juin 1856.

REICHEL (Adolphe), compositeur distingué de *Lieder* et de chants à plusieurs voix, est né à Berlin vers 1815. Son premier œuvre, composé de sept *Lieder*, à voix seule avec accompagnement de piano, a été publié à Berlin en 1835. Plus tard, il a fait des études sérieuses de composition sous la direction de Dehn (*voyez* ce nom). En 1859, il a été nommé directeur de l'Académie de chant, à Dresde. Depuis lors il a fait paraître un grand nombre de recueils, qui ont eu un succès décidé. Parmi ses œuvres instrumentales on remarque : 1° Quatre préludes et fugues pour le piano, op. 3 ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 2° Sonate en (*sol* mineur) idem, op. 4 ; ibid. — 3° Sonate (en *fa*) idem, op. 9 ; Leipsick, Gœtz. — 4° 3 mazurkes, idem, op. 11 ; Leipsick, Hofmeister. — 5° Sonate (en *si* mineur) idem, op. 16; Leipsick, Peters. — 6° Trio pour piano, violon et violoncelle, op. 17 ; ibid.

REICHELT (F.-G.), professeur de musique à Hambourg, fut d'abord commis au magasin de musique de Westphal, dans cette ville. On a gravé sous son nom des pièces d'harmonie pour des instruments à vent, des airs de danse, des divertissements et d'autres petites pièces pour le piano. Il a aussi publié une critique de l'enseignement de la musique d'après le système de Buchholtz, sous ce titre *Musikalischer Querstrich mitten durch des Herrn J.-G.-B. Unterricht*, etc. (Barre musicale oblique mise à travers l'enseignement musical de M. J.-G. B.), Hambourg, 1784, in-4° de 16 pages. Reichelt est mort à Hambourg, en 1798.

REICHENBERG (Le P. Jean-Népomucène), professeur de philosophie générale et de mathématiques au séminaire de Saint-Paul, à Ratisbonne, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, est auteur d'un livre qui a pour titre : *Die ganze Musikkunst, so, wie sie Vellweisheit und die Mathematik leichtliche jeden lehrt*, etc. (L'Art musical en général enseigné clairement par la philosophie et les mathématiques, etc.), Ratisbonne, 1777; 2 parties, in 8° de 138 pages. Le contenu de l'ouvrage ne répond pas à ce titre ambitieux. La méthode philosophique de l'auteur procède par axiomes souvent contestables, et les rapports numériques des intervalles des sons y sont expliqués d'une manière obscure et embarrassée.

REICHERT (....), musicien allemand au service du comte de Brühl, à Dresde, vers le milieu du dix-huitième siècle, a composé la musique d'un intermède représenté dans cette ville, en 1755, sous ce titre : *Il Giuocatore e la Bachettona.*

REICHERT (Mathieu-André), né à Maëstricht, en 1830, l'un des virtuoses flûtistes les plus habiles et les plus extraordinaires du dix-neuvième siècle. Fils d'un musicien ambulant, il joua d'abord dans les cafés et les guinguettes. Frappé de ses remarquables dispositions, M. Demeur,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

alors professeur de flûte au conservatoire de Bruxelles, à qui le hasard l'avait fait entendre, le présenta à l'auteur de cette notice, qui l'admit comme élève dans cette institution, en 1844. Quelques mois de leçons lui suffirent pour dépasser en talent tous les autres élèves du professeur; toutefois, le directeur du Conservatoire, d'accord avec M. Demeur, voulant qu'un long travail développât tous les avantages d'une si belle organisation, ne l'admit pas au concours la première année, et usa de son influence sur le jury pour qu'un second prix seulement lui fût accordé en 1846. Il était nécessaire d'ailleurs de le soustraire aux habitudes d'intempérance contractées dès son enfance, dans son existence nomade. Ce fut pour ce motif qu'on le fit engager dans la musique excellente du régiment des guides pendant qu'il continuait ses études au Conservatoire, afin que la sévérité de la discipline militaire l'habituât à une vie régulière. En 1847, le premier prix lui fut décerné, et le talent dont il fit preuve dans le concours porta l'admiration des assistants jusqu'à l'enthousiasme. A la suite de ce succès, il joua dans plusieurs concerts du Conservatoire, et chaque fois il y porta l'admiration du public jusqu'à l'exaltation. Après l'expiration de son engagement dans la musique des guides, il vécut honorablement quelque temps, voyagea, donna des concerts dans les villes principales de la Belgique et de la Hollande, puis il contracta un engagement avec Julien (*voyez* ce nom) pour les concerts que cet entrepreneur donnait en Angleterre. Il y excita également des transports d'admiration chaque fois qu'il s'y fit entendre: mais bientôt, reprenant ses premières habitudes, il s'enivra chaque jour, et finit par tomber aux dernières extrémités de la misère et de l'abrutissement. On dit cependant que dans ces dernières années il s'est relevé et a retrouvé tout son talent. Au moment où cette notice est écrite (1863), il est au Brésil, où l'admiration pour ses prodigieuses facultés est portée à l'excès. Reichert a composé pour son instrument des morceaux qui se distinguent par les nouveautés de la forme et l'audace des difficultés.

REICHMANN (Jacques), né à Kemberg, dans la première moitié du dix-septième siècle, fut adjoint de la faculté de philosophie, à Wittenberg, puis recteur à Torgau, où il mourut, en 1689. Il a fait imprimer une thèse intitulée: *De Echo*, Wittenberg, 1655, in-4°.

REICHMEISTER (J.-C.), organiste à Moselwitz, dans le duché de Saxe-Altenbourg, né en 1797, est auteur d'un écrit intitulé: *Unentbehrliches Hilfsbuch beim orgelbau* (Manuel indispensable pour la facture d'orgues); Leipsick, A. Fist, 1822, in-8° de 77 pages.

REICHWEIN (Jean-Georges), maître de chapelle à la cathédrale de Ratisbonne, vécut dans la seconde moitié du dix-septième siècle. Il a fait imprimer de sa composition: 1° *Deliciæ sacræ, sive missæ tres breves a quatuor vocibus concert. 2 violinis ad libit. et 4 ripien. cum basso continuo nec non psalmi II ab* 1, 2, 3 *et* 4 *voc. cum et sine violinis ac ripienis*; Ratisbonne, 1685, in-fol.—2° *Sacra Thymiamata, id est offertoria per festa anni majora a* 4 *vel* 5 *vocibus concertantibus et* 5 *instrumentis*; Ratisbonne, 1688.

REIFFENBERG (Frédéric-Auguste-Ferdinand-Thomas, baron de), conservateur de la bibliothèque royale de Belgique, né d'une ancienne famille de Franconie, le 14 novembre 1795, fut un des plus féconds et spirituels polygraphes de l'époque actuelle. Ancien élève de l'École normale de Paris, il embrassa la carrière militaire en 1814, et obtint le grade d'officier d'état-major dans l'armée belge: mais bientôt, dégoûté d'un état si peu fait pour la tournure de son esprit et la direction de ses études, il donna sa démission, et fut successivement conservateur de la Bibliothèque des ducs de Bourgogne à Bruxelles, professeur de philosophie à l'université de Louvain, puis professeur d'histoire à l'université de Liége, et enfin conservateur de la bibliothèque royale à Bruxelles. M. de Reiffenberg était chevalier de plusieurs ordres, correspondant de l'Institut, membre de l'Académie de Bruxelles et d'un grand nombre d'académies et de sociétés littéraires; enfin, secrétaire de la commission d'histoire de la Belgique. La liste des nombreux ouvrages de M. de Reiffenberg n'appartient point à cette biographie spéciale; mais j'y dois citer un écrit relatif à la musique qu'il a publié sous ce titre: *Lettre à M. Fétis, directeur du Conservatoire de Bruxelles, sur quelques particularités de l'histoire musicale de la Belgique*; Bruxelles, 1834, in-8°. Cet écrit a paru d'abord dans le journal littéraire intitulé: *Revue encyclopédique belge* (octobre 1833); il a été réimprimé, avec quelques changements, à la fin du deuxième volume d'un recueil de nouvelles du même auteur dont le titre est: *Le Dimanche, récits de Marsilius Brunck, docteur en philosophie de l'université de Heidelberg*; Bruxelles, Hauman, 1834, 2 volumes in-18. M. de Reiffenberg est mort à Bruxelles, le 18 avril 1850.

REIMANN (Matthieu), docteur en droit et conseiller de l'empereur Rodolphe II, naquit à Lowemberg, en 1541. Il est vraisemblable, par le

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

titre de ses ouvrages, qu'il fut habile sur le luth. On connaît sous son nom les compositions suivantes : 1° *Noctes musicæ*; Leipsick, 1598, in-fol. — 2° *Cithara sacra psalmodiæ Davidis ad usum testudinis accomodata*; Cologne, 1613, in-4°. Reimann mourut le 21 octobre 1597 : les publications de ses ouvrages sont conséquemment posthumes.

REIMANN (Jean-Balthazar), né à Breslau, le 14 juin 1702, fit voir de bonne heure d'heureuses dispositions pour la musique. Pendant environ dix années, il reçut des leçons de Gürtler, Sturm et Willisch, *cantors* à Breslau. L'orgue devint l'objet de ses études spéciales, et bientôt on le compta au nombre des bons organistes de son temps. Après avoir occupé la place de *cantor* à Neustadt, il obtint, en 1726, celle d'organiste de Sainte-Marie-Madeleine à Breslau. Trois ans après, ayant été appelé à Hirschberg, pour la réception du nouvel orgue construit par Roder, de Berlin, son talent y parut avec tant d'avantages, qu'il y fut nommé organiste par acclamation. Quelque temps après, il fit un voyage à Leipsick, dans le but d'y entendre Jean-Sébastien Bach, qui depuis lors devint son modèle. Il mourut à Hirschberg, en 1749, à l'âge de quarante-sept ans. On a imprimé de sa composition : 1° Cantate sur la mort de l'empereur Charles VI; Hirschberg, 1740. — 2° Recueil de cantiques anciens et nouveaux ; ibid., 1747, in-4° oblong. Ce recueil contient 362 mélodies.

REIME (Henri-Gottlieb), savant allemand, n'est connu que par une dissertation sur une expression hébraïque qu'on croit être relative à la musique. Ugolini l'a insérée dans son trésor des antiquités sacrées, sous ce titre : *Dissertatio de voce* SELA (Thesaur. antiq. sacr., t. 32, page 727). A.-J. Bytemeister, professeur et docteur de théologie à Helmstadt, a fait une réfutation de la dissertation de Reime; Ugolini l'a aussi insérée dans sa collection.

REIMMANN (Jacques-Frédéric), savant bibliographe, né le 22 janvier 1668, à Groningen, près de Halberstadt, fit ses études à l'université de Jéna; puis fut successivement instituteur à Halberstadt, premier pasteur à Ermsleben, bibliothécaire du chapitre à Magdebourg en 1714, et enfin pasteur à Hildesheim, où il mourut le 1er février 1743. Au nombre de ses ouvrages, on en remarque un qui a pour titre : *Versuch einer Einleitung in die Historiam Litterariam der Teutschen* (Essai d'une introduction à l'histoire littéraire des Allemands); Halle, 1708-1713, 6 volumes in-8°. Il y traite, au premier et au troisième volume, des écrivains et de la littérature de la musique, de l'histoire de cet art, et de la solmisation.

REIN (Jean-Balthazar), musicien à Altona, vers le milieu du dix-huitième siècle, mourut en cette ville, le 24 août 1794. Il a fait imprimer un livre choral à quatre parties, sous ce titre : *Vierstimmige Choralbuch, worin alle Melodien der Schleswick-Holstein*; Altona, 1755, in-4°.

REINA (Sixte), religieux minorite, maître de chapelle de l'église Sainte-Marie et Saint-François de Milan, naquit à Sarano, dans le Milanais, au commencement du dix-septième siècle. On a imprimé des psaumes de sa composition, à Milan, en 1653. Il fut en dernier lieu organiste de l'église Saint-Bartholomé, à Modène. Ce moine donnait souvent des titres bizarres à ses ouvrages, tels sont ceux-ci : 1° *Fiorita corona di melodie celeste a* 1, 2, 3, *e* 4 *voci con stromenti*, op. 7; *Milano, presso Comagni*, 1660, in-4° — 2° *La Danza delle voci regolata ne' salmi di Terza, e di Compieta, Te Deum e litanie a* 8 *voci, ed altri salmi a voce sola e a* 3 *voci con violini, le quattro antifone di compieta a quattro, e due sonate a quattro con violini*, op. 9; *in Venetia, Francesco Magni*, 1664, in-4°.

REINA (Dominique), ténor qui a eu de la réputation en Italie, naquit à Lugano, vers 1807, et commença sa carrière dramatique en 1828. Dans l'année suivante, il chanta au théâtre de la Scala à Milan, puis à Parme. En 1830, il était à Vérone. Rappelé à Milan en 1831, il y obtint de brillants succès, et y fut appelé de nouveau dans les années 1833, 34, 35 et 36. Il ne réussit pas moins à Naples, où il chanta en 1833, 1838, 1840 et 1841. Enfin, il trouva le même accueil à Venise, à Bergame, à Bologne, à Florence, à Livourne, à Rome et à Gênes. En 1845, ce chanteur distingué se retira de la scène. Il était membre des Académies philharmoniques de Bologne et de Rome.

REINAGLE (Joseph), fils d'un professeur de musique allemand, est né à Portsmouth, en 1762. Destiné à la marine, il fut d'abord mis sur un vaisseau, puis envoyé en apprentissage chez un joaillier à Édimbourg; enfin, il reçut de son père des leçons de musique. Entré ensuite comme trompette dans la maison du roi, il devint habile sur son instrument; mais plus tard sa santé l'obligea à l'abandonner pour le violoncelle. Pendant quelques années, il a été directeur du concert à Édimbourg, mais en 1789 il s'établit en Irlande, sous la protection de lord Westmoreland, alors lord lieutenant de ce pays. Après deux années passées à Dublin, il retourna

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

à Londres. Postérieurement il s'est fixé à Oxford, où il est mort, en 1836. On a sous le nom de Reinagle : 1° Vingt-quatre leçons progressives pour le clavecin ; Londres, 1798. — 2° Douze duos progressifs pour le violoncelle, op. 2 ; Preston. — 3° Six idem. op. 3 ; ibid. — 4° Six idem, op. 4. — 5° Six idem, op. 5. — 6° Six quatuors pour deux violons, alto et basse, ibid. Reinagle a aussi composé des concertos de violon et de violoncelle, des ouvertures, et des trios pour 2 violons et violoncelle, qui sont restés manuscrits. On a de lui une méthode de violoncelle intitulée : *Concise introduction to the art of playing the violoncello* ; Londres (sans date). Il y a quatre éditions de cet ouvrage.

REINAGLE (Hugues), frère puîné du précédent, né à Portsmouth, en 1766, fut élève de Crosdill pour le violoncelle, et devint un artiste distingué. Il mourut jeune, à Lisbonne, où il était allé pour rétablir sa santé. On a gravé de sa composition : 1° Six solos pour le violoncelle, op. 1 ; Londres, Preston. — 2° Six idem, op. 2 ; ibid. — 3° Six duos pour deux violoncelles, op. 3 ; ibid.

REINCKE (Jean-Adam), ou REINKE, appelé *Reinicke* par Moller (*Cimbria literata*, tom. I, p. 539). Les Pays-Bas ont vu naître cet organiste célèbre, qui cependant appartient à l'école allemande, parce qu'il puisa dans celle-ci l'instruction qui développa ses talents par la suite : il vit le jour à Deventer, province d'Overyssel, le 27 avril 1623. Après avoir appris les premiers principes de la musique et du clavicorde dans sa ville natale, il se rendit à Leipsick, puis à Hambourg, où il étudia la manière de Henri Scheidmann (*voyez* ce nom), organiste remarquable. Après la mort de cet artiste, Reincke se mit sur les rangs pour lui succéder dans la place d'organiste de Sainte-Catherine, et l'emporta sur tous ses rivaux au concours. Lorsqu'on apprit à Amsterdam que Scheidmann avait cessé de vivre, et que Reincke occupait sa place, un des musiciens les plus habiles de cette ville dit qu'il considérait Reincke comme bien audacieux, ou comme fort habile s'il se montrait digne de succéder à un si grand artiste. Instruit de ces propos, l'organiste de Hambourg envoya à ce musicien un cantique allemand varié, en lui écrivant que ce morceau lui ferait connaître celui qu'il appelait *audacieux*. Plus tard, le musicien hollandais fit un voyage à Hambourg, dans l'intention d'entendre Reincke sur l'orgue : charmé de son habileté, il lui baisa les mains. Le plus grand de tous les organistes, Jean-Sébastien Bach, fit deux fois le voyage de Hambourg pour entendre Reincke : à l'époque du dernier voyage, cet artiste distingué était presque centenaire. Bach joua devant lui pendant près de deux heures, dans l'église de Sainte-Catherine ; le vieux Reincke lui dit, après l'avoir entendu : *J'ai cru que cet art allait mourir avec moi ; mais je vois que vous le faites revivre.* Le vénérable organiste mourut le 24 novembre 1722, à l'âge de quatre-vingt-dix-neuf ans et sept mois. Moller a été trompé par ses renseignements en fixant la date de la mort de Reincke en 1693 (*loc. cit.*). Reincke n'a rien publié pour l'orgue, mais ses préludes et ses cantiques variés se trouvent en Allemagne, dans les bibliothèques de plusieurs amateurs. La publication du recueil de ces pièces avait été annoncée dans les catalogues de Leipsick (ann. 1688, p. 45, et 1689, p. 33), sous le titre de *Hortus musicus* ; mais cette promesse ne paraît pas avoir été réalisée. Le seul ouvrage connu de Reincke est un recueil de pièces pour deux violons et basse continue pour le clavecin, lequel a pour titre : *Sonaten concertanten, allemanden, couranten, sarabanden und chiquen* (sic), *auf zwei violinen und dem cembalo*, gravé sur des planches de cuivre, in-fol. ; Hambourg, 1704 (*voyez les Historisches Remarques* (sic) *des Jahrs* 1704, de Lehmann, n° 34, p. 272). Il y a quelque chose de piquant et d'animé dans le style de cet organiste, qui marque un progrès sensible de l'art : on en retrouve des inspirations dans les œuvres de Bach.

REINECCIUS (Chrétien-Frédéric), magister et recteur du gymnase d'Eisleben, naquit dans cette ville, vers la fin du dix-septième siècle, et y mourut, le 24 mars 1739. On a de lui une dissertation intitulée : *Programma de effectibus musices suspectis ;* Eisleben, 1729, in-4° de 10 pages.

REINECKE ou REINICKE (Charles-Léopold), né à Dessau, en 1774, fut destiné à la théologie dès son enfance, par son père, musicien de la petite cour d'Anhalt-Dessau ; cependant son goût décidé pour la musique changea la résolution qu'on avait prise, et il lui fut permis de se livrer à la culture de cet art. Ainsi que beaucoup de musiciens allemands, Reinecke apprit à jouer de plusieurs instruments, et presque simultanément il prit des leçons de violon, de clarinette, de cor anglais, de basson, de trompette et de trombone. A l'âge de douze ans, il fut mis en apprentissage chez un musicien de ville, nommé Reichardt : il en sortit quatre ans après pour entrer dans le corps des hautboïstes du prince. Dans le même temps, il reçut des leçons de violon du directeur de musique Rust. En 1796, Reinecke fut envoyé à Dresde par le prince d'Anhalt-Dessau, pour y étudier l'har-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

monie et le contrepoint, sous la direction de Naumann. L'enseignement de celui-ci était purement pratique : il consistait à faire écrire par son élève des morceaux de musique vocale et instrumentale, dont il corrigeait les fautes. Après deux ans de séjour à Dresde, Reinecke retourna à Dessau, et y fut d'abord employé dans l'orchestre de la cour comme bassoniste, puis comme chef de pupitre pour le violon. Le titre de directeur de musique lui fut accordé après la mort de Jacobi : il fit preuve d'habileté dans cette position, par les progrès de l'orchestre confié à ses soins. Trois opéras de sa composition (*Adélaïde de Scharffeneck*, *Fedora*, *Perronte et Alfred*) furent représentés avec succès à Dessau, et ajoutèrent à l'estime qu'on avait pour ses talents. Un événement déplorable vint mettre un terme à l'existence heureuse et paisible qu'il avait eue depuis vingt ans. Il s'était rendu à Quedlinbourg pour y entendre l'exécution de l'oratorio de Frédéric Schneider, *le Jugement dernier;* au retour de cette excursion, le 13 octobre 1820, les chevaux de la voiture qui le ramenait s'emportèrent et le jetèrent dans un précipice. Grièvement blessé, il fut transporté dans la ville voisine, où après huit jours de souffrances horribles il mourut, à l'âge de quarante-sept ans, le 22 octobre suivant, laissant une veuve et huit enfants dans une situation peu fortunée. Les trois opéras cités précédemment, quelques symphonies restées en manuscrit, des chansons allemandes, et quelques petites pièces instrumentales sont tout ce qu'on connaît de la composition de cet artiste.

REINECKE (J.-P.-R.), professeur de musique à Altona, a publié un opuscule élémentaire, sous ce titre : *Vorbereitender Unterricht in der Musik überhaupt und im Piano-forte-Spiel insbesondere*, etc. (Instruction préparatoire pour la musique en général et pour le jeu du piano en particulier, etc.); Altona, C. Aue, 1834, in-8° de 61 pages.

REINECKE (Charles), fils du précédent, est né à Altona, le 23 juin 1824. Il reçut de son père les premières leçons de chant, de piano et de violon. Ses premiers essais de composition se firent dès l'âge de sept ans; à onze ans il se fit déjà connaître comme pianiste. Il vécut à Altona jusqu'en 1843, mais au mois de mars de cette année il se rendit à Leipsick, où il s'arrêta quelques mois, puis il continua son voyage dans le Nord, donnant des concerts à Lubeck et à Copenhague. Au mois d'octobre 1843, il retourna à Leipsick et y fit un séjour de trois années, pendant lesquelles il termina ses études, se lia avec Mendelssohn et Schumann, et joua plusieurs fois dans les concerts du Gewandhaus. En 1846, il donna des concerts à Brême et à Hanovre, puis à Dantzick, à Kœnigsberg, et enfin il retourna en Danemark, où il obtint le titre de pianiste de la cour. Dans l'hiver de la même année, il revit Leipsick, et au mois d'avril 1847, il alla s'établir à Brême, où il resta deux ans. Au commencement de 1851, il fit un voyage à Paris, et y donna un concert, dans lequel il fit peu de sensation. De retour en Allemagne, il obtint la place de professeur de piano à l'école rhénane de musique de Cologne. En 1854, il abandonna cette position pour celle de directeur de musique à Barmen, qu'il quitta de nouveau en 1859, pour succéder à Mosewius dans les places de directeur de musique de l'Université et de l'Académie de chant à Breslau, qu'il occupe au moment où cette notice est écrite (1863). Parmi les compositions publiées de Reinecke, on remarque la partition pour le piano du petit opéra *Der Vierjährige Posten*, une ouverture pour un drame de Calderon, des chœurs de voix d'homme avec orchestre, deux quatuors pour des instruments à cordes, une pièce de concert pour piano, avec petit orchestre, un quatuor pour piano (op. 34), un trio pour piano (op. 38), une sonate pour piano à quatre mains (op. 35), une idem pour piano et violoncelle (op. 42), et des pièces de différents genres pour piano seul. M. Reinecke a en manuscrit des symphonies, des ouvertures et des chœurs.

REINELT (François), né à Muhlseiffen (Silésie), le 4 octobre 1778. Son père, instituteur dans ce lieu, ayant remarqué ses précoces dispositions pour la musique, lui fit apprendre à jouer de plusieurs instruments, particulièrement du piano et de l'orgue. Ses progrès furent rapides, et bientôt les leçons qu'il recevait à Muhlseiffen devinrent insuffisantes. Il alla alors passer quelques années chez un organiste de la Bohême, de qui il reçut une instruction plus solide. De retour en Silésie, il se sentit du goût pour l'enseignement, et entra en 1795 à l'école normale de Glatz. Après y avoir terminé ses études, il retourna chez son père, pour l'aider dans ses fonctions. Au mois d'août 1799, il fut nommé instituteur adjoint à Lewen; mais il n'y resta que jusqu'au mois de janvier 1800, où il reçut sa nomination d'instituteur communal à Sarkisch. Il en remplit les fonctions jusqu'en 1810. Dans cette année, il fut rappelé à Lewen, en qualité de régent du chœur, et garda cette position pendant quatorze ans. Enfin, en 1824, les places de recteur du collége et de *cantor* de la petite ville de Habelschwerdt, près de Glatz, lui furent confiées, et il y passa le reste de sa vie. Les compositions écrites par Reinelt sont presque toutes pour

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

l'église : on y remarque des vêpres, des psaumes, une messe de *Requiem*, et plusieurs *Salve Regina*. Le 21 octobre 1845 a été un jour remarquable dans la vie de cet homme respectable : il y fêta le cinquantième anniversaire de son entrée dans la carrière de l'enseignement : il reçut des témoignages d'affection de toute la population d'Habelschwerdt, et le roi de Prusse, à cette occasion, le décora de l'ordre du Mérite.

REINEN (Thomas), chanoine de l'abbaye de Steinfeld, en Westphalie, et curé du village de *Kirchdaun*, naquit à Duren sur la Roer, vers le milieu du dix-septième siècle, et mourut le 7 septembre 1690. Au nombre des ouvrages qu'il laissa en manuscrit à l'abbaye de Steinfeld, se trouvait celui qui avait pour titre : *Philomela choralis, seu de cantu chorali*, en 2 volumes in-4°.

REINER (Jacques), moine bénédictin, maître de musique de l'abbaye de Weingarten, en Souabe, dans la seconde moitié du seizième siècle, a composé un grand nombre de morceaux de musique sacrée, desquels on a imprimé les suivants : 1° *Cantiones* 5 *et* 6 *vocum ;* Munich, 1579, in-4°. — 2° *Cantiones germanicæ* 4 *et* 5 *vocum, et vivæ voci ac musicis instrumentis accomodatæ;* ibid., 1581, in-4°. — 3° *Psalmi pœnitentiales* 3 *vocibus concinnati ;* ibid., 1586. — 3° (bis) *Christliche Gesang, teutsche Psalmen, mit drey Stimmen zu singen* (Chants chrétiens ou psaumes allemands à chanter à 3 voix); Dillingen, Joh. Meyer, 1589, in-4° oblong. — 4° *Teutsche und lateinische Lieder mit* 3 *und* 4 *Stimmen ;* Lauingen, 1593, in-4°. — 5° *Cantiones seu motetæ* 4 *et* 5 *vocum, adjunct. est Magnificat ;* Costnitz, 1595. — 6° *Motetæ sacræ* 5 *et* 6 *voc.;* Costnitz, 1595. — 7° *Cantiones* 6, 7, 8 *adjunctaque una* 10 *vocum ;* Munich, Adam Berg, 1551, in-4° obl. — 7° (bis) *Cantica seu motetæ ex sacris script. desumptæ a quatuor et quinque voces summo studio et singulari artificio concinnatæ et compositæ. His accesserunt adhuc aliæ compositiones super canticum B. Mariæ Virginis* Magnificat, *simili studio elaboratæ ; Constantiæ ; ex officina Eberhardi Straub, anno* 1595, in-4° obl. — 8° *Liber Motettarum sive cantionum sacrarum sex et octo vocum, voci et instrumentis accomodatarum, Jacobi Reineri monasterii celeberrimi Weingartensis musici ; Monachii, apud Nicolaum Henricum,* 1600, in-4°. — 9° *Sacrarum missarum sex vocum,* lib. I. *Authore Jacobo Reinero, monasterii Weingartensis Chori musici magistro ; Dillingæ, excudebat Adamus Meltzer,* 1601, in-4°. — 10° *Gloriosissimæ Mariæ Virginis Dei genitrix canticum quod vocant Magnificat decies octonis vocibus ad octo modos musices compositum una cum duplici antiphona, salve Regina totidem decantanda ;* Francfort, 1604, in-4°. — 11° *Motettarum nec cantionum sacrarum sex vocum voci et instrumentis accomodatarum ;* Augsbourg, 1604. La seconde édition a paru à Dillingen, en 1606, in-4°. — 12° *Canticum gloriosissimæ Virginis Mariæ sex vocum ;* Dillingen, 1605, in-4°.

REINER (Ambroise), maître de chapelle de l'archiduc d'Autriche Ferdinand-Charles, vers le milieu du dix-septième siècle, vécut quelque temps à Prague, puis à Inspruck. Il a publié de sa composition : 1° *Motetti a* 2, 3 *e* 4 *voci, con violini,* lib. I; Munich, 1645, in-4°. — 2° *Motetti a* 4, 5 *e* 6 *voci con* 2 *violini,* lib. II; ib., 1648. — 3° *Motetti a* 8 *voci,* lib. III; ib., 1654. — 4° *Salmi a* 8 *voci con violini,* lib. IV ; ibid., 1654. — 5° *Missæ quinque vocum et trium instrumentorum necessariorum cum aliis tribus ad libitum,* lib. V; Inspruck, M. Wagner, 1655. Ces messes sont curieuses sous le rapport de l'instrumentation : indépendamment de la partie de viole ou d'alto ordinaire, on y trouve trois violes *da braccio*, dont la première est écrite avec la clef d'*ut* sur la troisième ligne, la deuxième avec la clef de ténor, et la dernière avec la clef de *fa* sur la quatrième ligne. Dans la cinquième messe, il y a deux cornets écrits comme des parties de clarinettes, basson et trois trombones combinés pour des effets d'une originalité remarquable.

REINER (Félix), né à Eichstadt, en 1732, était fils d'un musicien au service du prince-évêque de cette ville. Après avoir étudié les éléments de la musique et du basson sous la direction de son père, il se rendit à Munich, en 1750, et y fut placé dans un régiment d'infanterie, en qualité de bassoniste. Le duc Clément de Bavière, colonel de ce régiment, le prit sous sa protection, et lui fournit les moyens de voyager en Italie. Arrivé à Turin, Reiner y reçut des leçons du célèbre Jérôme Besozzi, qui en fit le bassoniste le plus distingué de l'Allemagne à cette époque. Reiner se rendit ensuite à Rome, en 1760, et y excita autant d'étonnement que de plaisir par la perfection et l'expression de son jeu. De retour à Munich, il y entra dans la musique de la cour, et continua d'y développer son talent par une étude constante. Dans les voyages qu'il fit ensuite en Allemagne, en France et en Angleterre, il fut considéré comme l'artiste le plus habile de son temps sur le basson. Il mourut à Munich, en 1782, laissant en manuscrit quelques compositions pour son instrument.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Reiner a eu deux enfants. Sa fille (Euphrosine), née à Munich, le 2 août 1780, commença l'étude de la musique chez Camerloher, maître de chapelle à Freising, puis étudia le chant sous la direction de Raff. Ayant fait un voyage à Paris, elle fut bien accueillie à la cour, et se livra à l'enseignement du chant. Les événements de la révolution française l'obligèrent à chercher un refuge dans un couvent ; mais elle retourna à Paris sous le Consulat, et fut chargée de l'enseignement du chant à l'institution impériale d'Écouen, dirigée par Mme Campan. Elle est morte à Saint-Germain, près de Paris, en 1831.

Félix Reiner, fils du célèbre bassoniste, naquit à Freising, en 1780, fit ses études musicales à la cathédrale de cette ville, et devint ensuite élève de Winter et de Danzi pour le chant. En 1803 il débuta au théâtre de la cour de Munich, et y obtint un brillant succès dans le rôle de Sarastro de *la Flûte enchantée*. Nommé immédiatement après chanteur de la cour, il aurait eu vraisemblablement une belle carrière, si la mort ne l'avait enlevé à l'art et à ses amis, le 3 janvier 1808, à l'âge de vingt-huit ans.

REINER (Joseph-Ewald), avocat et secrétaire de la ville d'Osteritz, dans la Lusace saxonne, est né le 25 janvier 1784, à Warthau, près de Bunzlau, en Silésie. Après avoir fait ses études littéraires et musicales chez les jésuites de Glogau, il fréquenta les cours du gymnase catholique de Breslau, puis se rendit, en 1805, à Leipsick pour étudier le droit. Le résultat de la bataille de Jéna lui ayant fait perdre l'espoir d'obtenir un emploi en Prusse, il resta à Leipsick, et s'y livra à l'enseignement de la musique, particulièrement de la guitare, dont il jouait avec habileté. Dans un voyage qu'il fit à Altenbourg, il obtint la protection de la duchesse de Courlande, qui le recommanda à sa sœur Élise de Recker, comtesse de l'Empire, fixée à Leipsick. Dès ce moment sa position dans cette ville devint agréable, et son existence fut assurée. Après y avoir achevé en 1809 ses études universitaires, il obtint à Bautzen le titre de référendaire, et plus tard il fut nommé secrétaire de la ville à Osteritz, où il vivait encore en 1850. Reiner s'est surtout distingué comme compositeur de chansons. On a de lui quelques œuvres de pièces pour la guitare, gravés à Leipsick, chez Hofmeister.

REINGOT (Gilles), musicien belge de la fin du quinzième siècle, naquit vraisemblablement dans le Hainaut, et peut-être à Mons, où il y avait plusieurs familles de ce nom. Dans le troisième livre de l'*Odhecaton*, imprimé en 1503, par Ottaviano Petrucci (*voyez* ce nom), sous le titre particulier *Canti C° cento cinquanta*, on trouve de ce musicien une chanson française à quatre voix, sur la mélodie populaire *For soulement*, qui a servi de thème à beaucoup de compositeurs des quinzième et seizième siècles.

REINHARD (André), organiste et notaire à Schneeberg, au commencement du dix-septième siècle, est connu par un livre qui a pour titre : *Musica sive Guidonis Aretini de usu et constitutione monochordi, dialogus jam denuo recognitus;* Leipsick, impensis Joh. Rosii bibliop., 1604, in-12. On se tromperait si l'on croyait, d'après ce titre, que l'ouvrage dont il s'agit appartient à Guido d'Arezzo : il a été composé par Reinhard, d'après les écrits de cet homme célèbre. Gerber a fait deux ouvrages différents du même livre, en le citant dans son premier Lexique sous le titre de *Monochordon*, d'après une fausse indication de Draudius, et dans l'autre sous le titre véritable. Le dialogue, supposé de Guido, forme 5 feuillets non chiffrés, précédés d'un feuillet qui contient une lettre de Reinhard au libraire qui a fait imprimer l'ouvrage. Ce dialogue renferme des règles pour diviser le monocorde par la méthode arithmétique des modernes : il n'y a rien de semblable dans les ouvrages de Guido. Il est suivi d'un second frontispice qui porte ce titre : *Monochordum Andreæ Reinhardi, Nivimontani; Lipsiæ, Valentinam Ende imprimabat, typis Hæredum Beyeri, anno Christi* 1604 (64 pages). A la dernière page on lit : *Lipsiæ, sumptibus Joh. Rossii bibliop.* Le second titre du livre indique le lieu de naissance de Reinhard, car *Nivimontanus* est le nom latin de *Schneeberg* (montagne de neige) même, ville de la Saxe où il était organiste et notaire. Reinhard a laissé aussi en manuscrit un livre intitulé : *Methodus de arte musica, percommune suis numeris et notis elaborata ;* 1610. Cet ouvrage existait dans la bibliothèque des carmes déchaussés d'Erfurt en 1758, lorsque Adelung a écrit la première édition de son Introduction à la littérature musicale (*Anleit. zu der musikalischen Gelahrtheit*, page 279).

REINHARD (Michel-Henri), docteur en théologie, né à Hildburghausen, le 18 octobre 1678, fut surintendant général et prédicateur de la cour à Weissenfels, et mourut d'une attaque d'apoplexie, le 1er janvier 1732. En 1699, il soutint à l'université de Wittenberg, pour le grade de docteur, une thèse sur les instruments de musique des Hébreux, qui fut imprimée sous ce titre : *Organophylakion musicum codicis Hebraici, in disputatione pro loco in amplissimo philosophorum ordine benevole sibi concesso ad d. 5 Novemb. anno* 1699 *habenda.* Wittenberg, 1699, in-4°.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

REINHARD (Léonard), né à Augsbourg, en 1710, fut organiste de l'église luthérienne Saint-Jacques de cette ville, où il vivait encore en 1756. Il a publié un livre qui a pour titre : *Kurzer und deutlicher Unterricht von dem Generalbass*, etc. (Méthode brève et claire de la basse continue, dans laquelle on montre, par des règles certaines et des exemples faciles, d'après le système musical le plus moderne, comment les commençants peuvent parvenir de la manière la plus aisée à un degré d'instruction solide dans cette science) ; Augsbourg, 1750, in-8°.

REINHARD (Jean-Paul), professeur de philosophie à Erlangen, mort dans cette ville, le 10 juin 1779, est auteur de plusieurs bons ouvrages, parmi lesquels on remarque : *Einleitung zu einer allgemeinen Geschichte der Gelehrsamkeit* (Introduction à une histoire générale de la science) ; Erlangen, 1779, in-4°. Le premier volume seulement de cet ouvrage a paru, et la publication a été arrêtée par la mort de l'auteur. Il y donne un aperçu de l'histoire de la musique, pages 194-211.

REINHARD (F.-François), imprimeur à Strasbourg, naquit à Huningue, en 1765, et fut envoyé à Colmar pour y faire ses études. Pendant son séjour en cette ville, il se sentit entraîné vers la typographie par un penchant irrésistible, et se construisit une petite presse, en 1786. Cultivant aussi la musique, il conçut le projet de nouveaux caractères mobiles de musique et de procédés particuliers pour l'impression. Ses premiers essais ne réussirent pas ; mais arrivé à Mayence, où il s'était rendu pour se soustraire à de fâcheux rapports dans sa patrie, il commença à y atteindre son but. Rappelé par ses parents à Strasbourg, en 1790, il s'y associa avec Sébastien Reithinger, né à Bautzenheim (Haut-Rhin), graveur de caractères, qui fit les poinçons et les matrices des types destinés à la nouvelle imprimerie musicale de Reinhard ; mais les premiers essais présentèrent tous les inconvénients de l'interruption des filets de la portée qu'on remarquait précédemment dans les caractères de Breitkopf, d'Enschedé et de Fournier. Alors Reinhard conçut le projet de faire stéréotyper les planches composées en caractères mobiles, et de faire retoucher au burin les lignes de la portée dans le moule destiné à la fonte de la planche stéréotypée : le résultat de son opération donna une musique dont l'impression était fort supérieure à tout ce qu'on avait fait précédemment. Plus tard, la dépense de ce procédé l'engagea à essayer de l'impression de la musique en deux tirages, déjà employée dans les dernières années du quinzième siècle par Petrucci, et renouvelée dans le dix-huitième par Gando à Paris. Dans l'automne de l'année 1791, Reinhard et Reithinger s'éloignèrent de Strasbourg et allèrent s'établir à Huningue, puis (en 1792) à Ribeauvillers (Haut-Rhin), où ils continuèrent leurs travaux jusqu'au printemps de 1793. De retour à Strasbourg dans la même année, ils commencèrent à imprimer. Le premier ouvrage sorti de leurs presses fut un œuvre de quatuors de Pleyel. Cependant, soit que la dépense fût encore trop considérable par ce mode d'impression, soit que l'habitude que les amateurs de musique ont de la gravure ait nui à la musique imprimée, le succès ne répondit pas aux espérances de Reinhard. La mort de Reithinger acheva de déranger ses calculs, et l'obligea en 1796 à renoncer à la typographie, et à aller, avec les débris de ce qu'il possédait autrefois, chercher fortune dans le commerce à Paris. L'annonce des procédés d'Olivier et Godefroy pour l'impression de la musique, en 1801, lui fit envoyer aux journaux une réclamation dans laquelle il revendiquait la priorité d'invention, quoique le principe de la nouvelle typographie musicale n'eût point de rapport avec le sien. En 1801 il s'est de nouveau établi à Strasbourg, et y a élevé une nouvelle imprimerie de musique. On lit dans les *Notices historiques, statistiques et littéraires sur la ville de Strasbourg*, par Jean-Frédéric Hermann, ancien maire de cette ville (Strasbourg, 1817, t. II, p. 408), qu'il modifia alors son procédé de manière à imprimer en un seul tirage les lignes des portées et les queues des notes en encre pâle, et tout le reste en encre noire et brillante. Cependant le succès pour sa fortune ne fut pas meilleur que la première entreprise, et bientôt après il fut obligé de l'abandonner définitivement. J'ignore l'époque de la mort de ce typographe.

REINHARD (Charles), né dans le duché de Gotha, en 1763, servit d'abord en qualité de lieutenant d'infanterie dans les troupes de Hesse-Cassel, puis se fit acteur d'opéra, et débuta en 1787, à Cologne et à Bonn, dans la troupe dirigée par Kloos. Après la dispersion de cette troupe, Reinhard se rendit en Hollande, en 1789, et y chanta dans les deux opéras allemand et hollandais. Engagé l'année suivante au théâtre de Schwerin, il suivit ensuite le directeur de spectacle Tilly à Lubeck et à Brunswick. En 1793, il entra au théâtre de Hambourg, et y chanta pendant dix ans dans les principaux opéras de cette époque. En 1803 il fut engagé au théâtre de Berlin ; mais il n'y resta que deux ans, et en 1805 il reçut un engagement au théâtre de Munich. Sans être musicien distingué, il chantait avec goût et se servait avec adresse d'une voix

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

qui réunissait la douceur et la force. Reinhard s'est fait connaître aussi comme écrivain par quelques drames et par des écrits politiques.

REINHARDT (Jean-Georges), troisième organiste de l'empereur à Vienne, dans les années 1721 à 1727, a laissé en manuscrit : 1° *Litaniæ D. B. M. V. quatuor vocum.* — 2° *Pastorella sopra il tema :* In dulci jubilo, etc., *per l'organo.* — 3° Des pièces pour le clavecin.

REINHARDT (Jean-Christophe), maître de chapelle du duc de Saxe-Gotha, et organiste de la cour, vers la fin du dix-huitième siècle, fut d'abord attaché au service du prince de Leiningen, et ne le quitta, en 1795, que pour entrer chez le duc de Gotha. Il mourut dans cette dernière position, le 14 décembre 1821. On a de cet artiste des chansons religieuses et morales, imprimées à Gotha, en 1788.

REINHARDT (Georges), clarinettiste distingué, est né à Würzbourg, le 28 septembre 1789. Fils d'un musicien au service de cette petite cour, il apprit dès son enfance à jouer de presque tous les instruments, et fut plus tard élève de Meissner, virtuose sur la clarinette. Après quelques voyages, il s'arrêta à Wiesbaden, et y prit un engagement à l'orchestre ; puis il s'établit à Darmstadt, et y entra dans la chapelle du grand-duc de Hesse ; mais il y resta peu de temps, et quitta cette position pour entrer à l'orchestre du théâtre de Francfort. En 1821, le roi de Würtemberg lui accorda un engagement de clarinettiste solo pour toute sa vie. Depuis lors il n'a plus quitté Stuttgard. Reinhardt a fait plusieurs voyages en Allemagne, et s'est fait entendre avec succès à Vienne, Berlin, et dans quelques autres grandes villes. Schilling compare le talent de Reinhardt à ceux de Hermstædt et de Bærmann, et le considère comme les ayant égalés. On ne connaît pas jusqu'à ce moment de compositions pour la clarinette de cet artiste. Il était encore attaché à la musique du roi de Würtemberg en 1838, lorsque j'ai visité Stuttgard.

REINHOLD (Werner), savant éditeur de Térence, né dans la Poméranie, était fixé à Pasewalk, dans cette province, en 1843. Au nombre de ses écrits se trouve une dissertation intitulée : *Ueber die Anwendung der Musik in der Comœdien der Alten* (Sur l'emploi de la musique dans les comédies des anciens) ; Pasewalk, 1839, petit in-8° de 38 pages.

REINHOLDT (Théodore-Christlieb), directeur de musique à l'église de Sainte Croix, à Dresde, obtint cette place en 1723, et l'occupa jusqu'à sa mort, en 1755. Il fut le prédécesseur d'Homilius (*voyez* ce nom), et le maître de Hiller, qui lui délia, en 1753, sa dissertation sur l'imitation de la nature dans la musique (*voyez* Hiller). Reinholdt s'est fait connaître par un opuscule qui a pour titre : *Einige zur Musik gehœrige poetische Gedanken, bei Gelegenheit der schœnen neuen in der Frauenkirche in Dresden verfertigten Orgel* (Quelques idées concernant la musique poétique, à l'occasion du bel orgue nouvellement érigé dans la *Frauenkirche*, à Dresde), Dresde ; 1736, in-4° de 4 feuilles.

REINKASTEN (M.-C.), musicien à Hambourg, vivait dans cette ville vers la fin du dix-huitième siècle. Il a laissé en manuscrit, de sa composition : 1° Trois sonates pour clavecin, avec violon et violoncelle, op. 1. — 2° Trois idem, op. 2. — 3° Trois solos pour clavecin. — 4° Concerto pour le basson. — 5° *Stimme der Liebe* (La Voix de l'amour), cantate à voix seule, avec dix instruments.

REINKE (Jean-Adam). *Voyez* **REINCKE.**

REINMANN (Georges-Frédéric), auteur inconnu d'un livre élémentaire intitulé : *Musik-Büchlein* (Petite Méthode de musique) ; Erfurt, 1644, in-8°.

REINMANN (Jean-Hartmann), directeur de la chapelle du duc de Saxe-Saalfeld, naquit à Saalfeld, le 17 avril 1677. En 1707, il entra comme musicien de la chambre chez le duc Jean-Ernest, qui l'envoya chez le maître de chapelle Erlebach, pour apprendre la composition. Sept ans après, le prince le nomma son maître de chapelle. Reinmann composa ensuite un oratorio de la *Passion*, dont le prince avait écrit les paroles. Il mourut à Saalfeld, le 10 novembre 1728.

REINTHALER (Charles) fut d'abord *cantor* à Erfurt, et y vivait en 1837. Suivant le *Tonkünstler-Lexikon Berlin's*, de M. de Ledebur (p. 444), ce musicien aurait fait son éducation musicale à Berlin, sous la direction de M. le professeur Marx, dans les années 1844-49 ; mais ce fait est certainement inexact, puisque l'on voit dans la Gazette générale de musique de Leipsick (année 1839, p. 163) que Charles Reinthaler avait publié ses premiers ouvrages à Erfurt et à Leipsick en 1837. En 1854 il fut appelé à Cologne comme professeur de l'école de musique établie en cette ville, et dans l'année suivante il dirigea à Londres l'orchestre de l'opéra allemand. Après la mort de Riem, en 1857, Reinthaler lui succéda en qualité de directeur de musique à Brême. Ses compositions publiées ont pour titres : 1° *Gesænge und Lieder zu einer hohen Feier der heiligen Taufe* (Chants et mélodies pour la fête du saint baptême) ; Erfurt, 1837. — 2° *Die heilige Geburt unsers Herrn* (La sainte Nativité de Notre-Seigneur), 25 chants

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

pour un chœur de voix mêlées, à l'usage de la fête de Noel; Erfurt et Leipsick, Dorffling et Franke, in-8°. Il a été fait trois éditions de cet ouvrage. — 3° *Tafellieder für deutsche Glaubensbrüder* (Collections de *Lieder* pour les Frères apôtres allemands (1); ibid., in-8°. — 4° *Lieder* pour voix de soprano avec piano, en 2 suites, op. 2; Berlin, Bote et Bock. — 5° Trois poëmes mélodiques, chants du soir, idem, op. 3; Berlin, Schlesinger. — 6° Trois poëmes mélodiques, idem, op. 4; ibid. — 7° Six *Lieder* à 4 voix; Cologne, Schloss. — 8° Six *Lieder* à voix seule avec piano; ibid. Reinthaler a publié aussi une collection de musique d'église de plusieurs compositeurs, sous ce titre : *Die heilige Passion unsers Herrn* (La sainte Passion de Notre-Seigneur); Erfurt, 1837. Les auteurs dont on trouve des pièces dans ce recueil sont Haendel, Christophe Agthe, Henri Lausmann, *Nanini* et *Palestrina*. On a aussi de lui l'oratorio *Jephté*, composition estimée, qui a été exécutée avec succès dans plusieurs villes de l'Allemagne et en Hollande. Il écrivit cet ouvrage à Cologne. Le 90me Psaume, pour deux chœurs, de sa composition, a été exécuté à l'Académie de chant de Berlin, le 1er décembre 1848.

REINWALD (Louis), musicien au service du prince de Hildburghausen, vers la fin du dix-huitième siècle, s'est fait connaître par les ouvrages suivants : 1° Deux symphonies à 9 parties, op. 1; Berlin, Hummel. — 2° Des recueils de danses pour le piano; ibid. — 3° Instruction pour le piano; ibid. — 4° La célébration de la paix : *Heil uns*, chant en chœur avec piano; Hambourg, 1797.

REISCH (Georges), prieur de la Chartreuse près de Fribourg en Brisgau, vers la fin du quinzième siècle, fut d'abord premier confesseur de l'empereur Maximilien Ier. Il est auteur d'une encyclopédie par ordre de matières qui a été publiée sous ce titre : *Margarita philosophica, totius philosophiæ rationalis et moralis principia duodecim libris dialogice complectens*; Friburgi, Joannes Schotus, 1503, in-8°. Une deuxième édition fut imprimée à Strasbourg en 1504, une troisième dans la même ville en 1508, et une quatrième en 1512. Brunninger en donna une cinquième, aussi à Strasbourg, en 1515, in-4°, gothique, avec des additions relatives aux alphabets grec et hébreu, à la composition des carrés magiques, à la quadrature du cercle, à la cubation de la sphère, etc. Oronce Finé en a donné aussi des éditions augmentées et retouchées dans ce qui a rapport aux sciences mathématiques, à Paris, en 1523, in-4°, et à Bâle, en 1531, in-4°. Le cinquième livre de cet ouvrage traite de la musique : il est divisé en deux parties, la première, spéculative, en 19 chapitres, l'autre, pratique, en 13 chapitres. Jean-Paul Galluci, de Salo, a donné une traduction italienne de la *Margarita philosophica*, avec des notes sur le livre de la musique; Venise, Barezzo Barezzi, 1599, in-4°.

REISER (Antoine), théologien protestant, né à Augsbourg, le 7 mars 1628, fréquenta plusieurs universités pour y faire ses études, et eut une vie agitée par les troubles religieux auxquels il prit part. Nommé d'abord pasteur à Schmaltz, puis à Presbourg, il voulut s'opposer à l'introduction du calvinisme dans l'église de cette ville, en 1672; mais il fut emprisonné, dépouillé de tout ce qu'il possédait, condamné à la peine capitale, puis gracié de la vie, et chassé du territoire de la ville, avec sa famille. De retour à Augsbourg, il y occupa quelques emplois obscurs dans l'église, et obtint enfin le pastorat à l'église de Saint-Jacques, à Hambourg : il y mourut le 27 avril 1686. Reiser était un de ces théologiens ardents de l'école de Luther qui ne reculaient jamais devant les conséquences de leurs opinions religieuses. A peine échappé aux persécutions de Presbourg, et rétabli dans une position honorable à Hambourg, il s'y déclara l'antagoniste de l'Opéra allemand qui s'y était établi nouvellement, et l'attaqua dans un livre intitulé : *Theatromania, oder die Werke der Finsterniss, in den œffentlichen Schauspielen von den alten Kirchenlehren und etlichen heydnischen Schribenten verdammt* (Théâtromanie, ou les œuvres des ténèbres condamnées dans les spectacles publics, par les anciens théologiens et par quelques écrivains païens); Ratzebourg, 1681, in-12. Christophe Rauch (*voyez* ce nom) ayant publié une réfutation de cet écrit dans sa *Theatrophania*, etc., Reiser lui fit une vigoureuse réponse intitulée : *Der gewissenlose Advocat mit seiner Theatrophanie kürzlich abgefertigt* (L'avocat sans conscience lestement expédié avec sa Théâtrophanie); Hambourg, 1682, in-12.

REISIG (Michel), né à Stolberg, dans la Misnie, en 1584, fut d'abord musicien de ville à Chemnitz, puis organiste à Augustenbourg et musicien de la chambre de l'électeur de Saxe. Son habileté sur le grand cornet d'Allemagne lui fit une brillante réputation : il était aussi considéré comme un compositeur distingué. Reisig a laissé beaucoup de compositions vocales et instrumentales en manuscrit; on n'a imprimé de

(1) Secte religieuse, qui prit naissance en Allemagne au commencement du dix-neuvième siècle.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ses ouvrages qu'un motet à huit voix, qui parut à Leipsick, en 1619.

REISIG (Gottlieb ou Théophile), directeur de musique et recteur de l'école latine de Lichtenstein, naquit à Meissen, le 30 août 1664. Après avoir achevé ses études à l'université de Leipsick, il fut nommé par le comte de Schœnbourg, en 1695, *cantor* à Lichtenstein, et trois ans après recteur à l'école latine et directeur de musique, tant à la cour qu'à l'église. Reisig a laissé en manuscrit un livre auquel il travaillait en 1734, et qu'il a désigné sous le titre de *Trifolium historico-criticum*. Cet ouvrage était divisé en trois parties : la première contenait des notices sur la vie et les ouvrages des meilleurs musiciens allemands; dans la deuxième, on trouvait la description des principales orgues de l'Allemagne, avec des renseignements sur les facteurs qui les avaient construites et les meilleurs organistes. La troisième partie était un dictionnaire technologique de la musique. On ignore où a passé ce manuscrit.

REISIG (Jean-Benjamin). On a sous ce nom, qui était probablement celui d'un étudiant de l'université de Leipsick, une dissertation académique intitulée : *De vi aeris in sono;* Leipsick, 1707, in-4° de 32 pages. Feu mon digne ami *Dehn*, de regrettable mémoire, considérait *Daniel-Christian Burdach*, naturaliste de Leipsick, comme le véritable auteur de cette dissertation.

REISS (Antoine), célèbre facteur d'orgues, né en 1741, à Trautenaw, en Bohême, apprit la théorie et la pratique de son art à Vienne, à Breslau et à Dresde. Il finit par se fixer à Prague, et y acquit une grande renommée par la beauté de ses instruments. Il mourut à Prague, le 30 avril 1815, à l'âge de soixante ans. Parmi ses principaux ouvrages, on remarque : 1° Le bel orgue de l'église Sainte-Pauline, à Prague, placé plus tard à l'église cathédrale de Leitmeritz. — 2° Un très-bel orgue dans l'église de Schlau. — 3° L'orgue des franciscains dans le même lieu. — 4° L'orgue de l'église des Servites, à Rabenstein. — 5° La reconstruction du grand orgue de Strahow. — 6° Le bel orgue de l'église paroissiale de Neuhaus, achevé en 1802. Reiss s'est fait connaître aussi comme facteur de pianos.

REISS (Charles-Henri-Adolphe), né à Francfort-sur-le Mein, en 1829, est fils d'un médecin. Il étudia le piano sous la direction de Rosenhain, et Ferdinand Kessler lui enseigna la théorie de l'harmonie. En 1847 il alla continuer ses études musicales chez Hauptmann, à Leipsick. L'accueil bienveillant qu'il y trouva près de Mendelssohn, de Gade et de Moscheles exerça une influence salutaire sur ses dispositions pour l'art. De retour à Francfort, il y dirigea d'abord une société de chant; puis il alla, en 1849, diriger l'orchestre du théâtre de Bâle, d'où il passa à ceux de Würzbourg, de Cologne et de Mayence. Dans cette dernière ville, il dirigea aussi la société de chant d'hommes (*Liedertafel*) et celle des dames (*Damengesangwerein*). En 1856, il succéda à Bott dans la place de second maître de chapelle de la cour de Cassel. Les compositions de Reiss pour l'église, la chambre et le concert ont été publiées chez divers éditeurs, particulièrement chez Schott, à Mayence. Il a fait représenter dans cette ville l'opéra-comique intitulé : *Carnevals Oper* (L'Opéra de carnaval), et l'opéra romantique *Otto der Schütz* (Otton l'Archer) : tous deux ont eu du succès.

REISSIGER (Chrétien-Théophile), *cantor* à Belzig, près de Wittenberg, né vers 1760, fit ses études musicales à Dresde, sous la direction de Türk. Il a publié trois symphonies à grand orchestre, à Dresde, en 1790.

REISSIGER (Charles-Théophile), fils du précédent, maître de chapelle du roi de Saxe, naquit le 31 janvier 1798, à Belzig, près de Wittenberg. Élève de son père, il se faisait déjà remarquer dès sa dixième année par son habileté sur le piano. En 1811, il eut le bonheur d'être admis comme pensionnaire à l'école Saint-Thomas de Leipsick, où il reçut des leçons de Schicht pour l'harmonie et le piano. Dans les années 1815 et 1816, il écrivit quelques motets qui furent ses premiers essais dans la composition. En 1818, il suivit les cours de l'université de Leipsick, particulièrement pour la théologie, mais sans interrompre ses travaux relatifs à la musique. Un goût passionné l'entraînait vers cet art; mais pour s'y livrer sans réserve et abandonner la théologie, espoir de son avenir, il était trop pauvre; son excellent maître Schicht le tira d'embarras, en obtenant par les soins de son gendre, directeur de l'assurance contre l'incendie, et par l'appui de quelques amis de Berlin et de Leipsick, une pension de trois années, qui permit à Reissiger de se rendre à Vienne, en 1821, pour y continuer ses travaux de composition. Il y écrivit son premier opéra : *Das Rockenweibchen* (La Petite Fileuse), dont la censure ne permit pas la représentation, mais dont l'ouverture, exécutée dans quelques concerts, fit connaître sous un aspect favorable le talent du jeune compositeur. Plusieurs autres ouvertures composées pour le *Hofburgtheater* lui procurèrent ses entrées aux théâtres impériaux. L'Opéra allemand était alors bien composé; Reissiger tira quelque fruit de l'audition des

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

bons ouvrages exécutés par d'habiles artistes. Avant de quitter Vienne, il se fit entendre avec beaucoup de succès dans un concert donné au théâtre de la cour : il y chanta un air de basse de Hændel, et exécuta un concerto de piano de sa composition. Artaria et Steiner publièrent alors quelques-uns de ses ouvrages.

Au mois de mai 1822, Reissiger quitta Vienne, pour se rendre à Munich, dans le but d'y continuer ses études, sous la direction de Winter : il y déploya une activité digne des plus grands éloges. Une messe qu'il acheva dans cette ville, et une ouverture composée sur un thème de cinq notes que lui avait fourni Winter, lui valurent l'amitié de ce maître : le succès de ces œuvres fut si grand, que l'intendant du théâtre royal chargea Reissiger de la composition de l'ouverture, des entr'actes et des chœurs de la tragédie de *Néron*, qui furent vivement applaudis à la représentation. L'ouverture a été publiée peu de temps après, chez Breitkopf et Hærtel, à Leipsick. Après avoir terminé cet ouvrage, le jeune compositeur partit en toute hâte pour cette dernière ville, où l'appelait la maladie de Schicht, son maître et son bienfaiteur. Au mois de mai 1823, il arriva à Berlin, où quelques nobles familles, qui s'étaient cotisées pour assurer son existence, l'accueillirent comme un fils. Avant son départ de Munich, Winter avait fait arranger pour lui le poëme de *Didon*, opéra de Métastase, dans la forme moderne, mais au moment où il allait le faire représenter, le théâtre de la cour fut réduit en cendres. Reissiger se livra au travail, à Berlin, pour perfectionner son ouvrage, puis il envoya sa partition à Weber, qui fit représenter l'opéra au théâtre royal de Dresde : il y fut joué trois fois avec succès. Les protecteurs de Reissiger obtinrent pour lui du roi de Prusse un subside pour faire un voyage en Italie, et le ministère le chargea de recueillir des notes en France et en Italie concernant l'organisation d'un Conservatoire, qu'on avait le dessein d'établir à Berlin. Reissiger partit de cette ville, au mois de juillet 1824, et prit sa route par la Hollande pour se rendre à Paris, où il arriva au mois d'août. Il y resta jusqu'au mois de février 1825; mais le placement de quelques-uns de ses ouvrages chez les éditeurs de musique de cette ville lui permit de suffire aux dépenses qu'il y fit. Dans son voyage en Italie, il visita Turin, Gênes, Milan, Florence, Bologne, Rome et Naples. Après un séjour de quatre semaines dans cette dernière ville, il retourna à Rome, où il fit la connaissance de l'abbé Baini; puis, au mois d'octobre 1825, il retourna à Berlin en visitant Padoue, Venise, le Tyrol et Vienne. Il avait écrit à Rome un opéra intitulé : *Der Ahnenschætz* (Le Trésor des aïeux), dont l'ouverture brillante eut à Dresde un succès d'enthousiasme; mais l'opéra lui-même ne fut jamais représenté, parce que le livret avait trop de ressemblance avec celui de Freischütz.

A Berlin, Reissiger fut chargé de dresser le plan d'un Conservatoire de musique sur une grande échelle, pour les États prussiens. Ce projet obtint l'approbation d'une commission nommée par le gouvernement; cependant il n'a pas reçu son exécution. Son auteur fut désigné, dans le même temps, comme professeur de l'institution musicale dirigée par Zelter. Au mois d'octobre 1826 il fut appelé à La Haye pour y organiser le Conservatoire qui y subsiste encore. De retour à Berlin, il y reçut sa nomination de directeur de musique à Dresde en remplacement de Marschner, qui venait d'être appelé à Hanovre. Là il dut déployer une activité extraordinaire, car indépendamment de la direction de la musique de l'Opéra allemand, on lui donna aussi celle de l'Opéra italien, pendant une maladie grave de Morlacchi. Les preuves de talent qu'il donna dans ces doubles fonctions lui firent accorder par le roi de Saxe, en 1827, le titre de maître de chapelle, dont la place était devenue vacante par la mort de Weber. Dans cette même année, il écrivit une messe solennelle, et *Yelva*, mélodrame en trois actes, qui obtint un beau succès dans toute l'Allemagne. *Libella*, opéra romantique, reçut aussi à Dresde le meilleur accueil, en 1828. Il fut suivi de *Die Felsenmühle zu Etalieres* (Le Moulin du rocher), qui jouit de la faveur publique à Dresde, à Leipsick, à Berlin, à Breslau, à Copenhague, et dont les journaux ont fait l'éloge. Le *Turandot*, autre opéra du même auteur, a eu aussi beaucoup de retentissement en Allemagne : toutefois les critiques de ce pays ont considéré le talent du compositeur comme plus remarquable dans la musique religieuse que dans le style dramatique. Dans ces derniers temps il s'est aussi essayé avec succès dans la symphonie. Son nom jouit en Allemagne d'une estime méritée, quoiqu'on ne puisse le classer parmi les compositeurs de génie dont les productions font époque dans l'histoire de l'art.

Parmi les principaux ouvrages de cet artiste, on remarque les suivants. I. MUSIQUE DRAMATIQUE : 1° *Das Rockenweibchen* (La Petite Fileuse), opéra-comique, à Vienne, 1821. — 2° *Didone*, opéra italien, à Dresde, 1828. — 3° Ouvertures, entr'actes et chœurs de *Néron*, tragédie, à Munich, 1822. — 4° *Der Ahnenschætz* (Le Trésor des aïeux), opéra composé à Rome, en 1825. — 5° *Yelva*, mélodrame en trois actes, à Dresde,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

1827. — 6° *Libella*, grand opéra, à Dresde, 1828, gravé en partition pour le piano, à Leipsick, chez Hofmeister. — 7° *Die Felsenmuhle zu Etalieres* (Le Moulin du rocher), à Dresde, 1829, gravé en partition pour le piano ; à Bonn, chez Simrock. — 8° *Turandot*, opéra romantique, à Dresde, en 1835. — 8° (*bis*). *Adele de Foix*, opera en trois actes, à Dresde, en 1841. — 8° (*ter*) *Der Schiffbruch der Medusa* (Le Naufrage de la Méduse), opera en trois actes, à Dresde, en 1846. — II. Musique religieuse. — 9° Messe solennelle, à Munich, 1822. — 10° Idem, à Dresde, 1827. — 11° Trois motets à quatre voix; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 12° Le 66e Psaume : *Deus misereatur nostri*, op. 82, en partition ; Dresde, Thieme. — 13° Hymne : *Es ist ein hœstlich Ding*, etc., à quatre voix chorales et orchestre, op. 105 ; en partition, Meissen, Gœdsche. — 14° *Freude am Dasein*, hymne pour un chœur d'hommes, op. 129 en partition ; Berlin, Trautwein. — 15° Hymne tirée du 1er Psaume, op. 129, en partition ; ibid. — 16° 3me Messe solennelle, en *la*, à 4 voix et orchestre ; Augsbourg, Bœhm. — 17° 4me Messe solennelle (en *mi* bémol ; Vienne, Diabelli. — 18° 5me Messe (facile) pour la campagne, sous le titre de *Landmesse*, à 4 voix, orchestre et orgue ; Augsbourg, Bœhm. — 19° 6me Messe solennelle (en *ré* mineur), a 4 voix et orchestre, dont Reissiger m'a donné la partition manuscrite, à Dresde, en 1849. — 20° Hymne tirée du 23e Psaume, pour un chœur de voix d'hommes, op. 177 ; Berlin, Trautwein. — 21° Vêpres complètes à 4 voix et orchestre, exécutées à Dresde, en 1833. — 22° *Salve Regina*, à 4 voix et orchestre, exécuté en 1837 à Leipsick, dans un concert du Gewandhaus. — III. Musique instrumentale. — 23° Symphonie à grand orchestre (en *mi* bémol), op. 120, Berlin, Schlesinger. — 24° Ouverture, id., op. 128 ; Leipsick, Peters. — 25° Premier quintette pour 2 violons, 2 altos et violoncelle, op. 90 ; ibid. — 26° Trois quatuors pour 2 violons, alto et violoncelle, op. 111 ; ibid. — 27° Quintette pour piano, 2 violons, alto et basse, op. 20 ; Paris, Farrenc. — 28° Quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle, op. 29 ; Bonn, Simrock. — 29° Idem, op. 70 ; Berlin, Schlesinger. — 30° 3me idem, op. 108 ; ibid. — 31° 4me idem, op. 135 ; ibid. — 32° 5me idem, op. 141 ; ibid. — 33° Grand trio pour piano, violon et violoncelle, op. 25 ; Paris, Farrenc, op. 33, ibid. ; op. 40 ; Leipsick, Hofmeister ; op. 56, Leipsick, Kistner ; op. 75, Bonn, Simrock ; op. 77, Leipsick, Peters ; op. 85, ibid. ; op. 97, ibid. ; op. 103, ibid. ; op. 115, ibid. ; op. 125, ibid. Ces trios sont au nombre de douze. — 34° Duos pour piano et violon, op. 45, ib. ; op. 94 ; Berlin, Schlesinger ; idem pour piano et clarinette, op. 130, Dresde, Paul. — 35° Sonates pour piano à quatre mains, op. 65, 66 ; Dresde, Paul. — 36° Sonates *pour piano seul*, op. 22, 41, 95 ; Leipsick, Probst ; Hambourg, Schuberth. — 37° Rondos pour piano seul, op. 21, 30, 31, 36, 37, 39, 47, 51, 55, 57, 58, 59, 61, 78, 83 ; Vienne, Berlin, Leipsick, Bonn, Paris. — 38° Quelques œuvres de variations ; ibid. — 39° Quelques pièces séparées ; ibid. — 40° *Concertino* pour flûte et orchestre, op. 60. — 41° *Concertino* pour clarinette et orchestre, op. 63. — 42° Quatrième quatuor pour 2 violons, alto et violoncelle, op. 155 ; Dresde, Paul. — 43° 5me idem, op. 179 ; Berlin, Schlesinger. — 44° Un très-grand nombre de *Lieder* et de chants de tous genres, formant soixante-dix recueils.

Une valse de Reissiger pour le piano a été publiée en France sous le titre de *Derniere pensée de Weber*, et par cette supercherie a obtenu un succès de vogue ; car pour le peuple moutonnier des amateurs de musique le mérite d'un ouvrage est en raison de la popularité du nom de l'auteur. En dépit des réclamations de l'éditeur qui avait publié depuis longtemps l'œuvre de Reissiger d'où ce morceau est tiré, on ne continuait pas moins à la répandre dans le public sous son faux titre. Reissiger s'en est expliqué lui-même dans une lettre du 7 octobre 1846 à M. Théodore Parmentier (*voyez* ce nom), où se trouve ce passage : « *La dernière pensée de Weber*, éditée en Allemagne, et aussi à Paris, peu de temps après la mort du célèbre Weber, vers la fin de 1826, n'est autre chose (ainsi que je l'ai plusieurs fois fait connaître dans les publications musicales du temps) que l'une des valses composées par moi, en 1823, et éditées en 1824, par Peters, à Leipsick, sous le titre de *Douze Valses brillantes pour le piano*, op. 62. L'éditeur Peters a aussi décliné ce fait, il y a dix ans, dans les papiers publics, et il en est résulté qu'on intitule aujourd'hui la valse en question : *Valse de Reissiger, dite Dernière Pensée de Weber*. Je ne sais comment il se fait que l'on a utilisé de cette manière l'une de mes valses ; mais il est certain que cela a été une spéculation de marchand de musique, et une véritable fraude. Mon ami Weber m'avait souvent entendu jouer moi-même cette valse, en 1813, à Leipsick ; je sais aussi qu'elle lui plaisait beaucoup et qu'il la jouait souvent. Je ne sais s'il l'a jouée à Paris, mais cela est probable. »

Reissiger était membre d'un grand nombre de sociétés musicales, et avait reçu de plusieurs rois et princes des témoignages de distinction. Il

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

avait de l'instruction littéraire et scientifique. On a de lui quelques bons articles de critique musicale dans la Gazette générale de musique de Leipsick et dans des journaux de Dresde. Chef d'orchestre distingué, il a été appelé à diriger de grandes fêtes musicales à Aix-la-Chapelle en 1843, et à Meissen en 1844. Ce digne artiste, aussi intelligent que laborieux, et dont le caractère bienveillant ne connaissait ni l'envie ni l'intrigue, est mort à Dresde, le 7 novembre 1859, à l'âge de soixante et un ans.

REISSIGER (FRÉDÉRIC-AUGUSTE), frère du précédent, né à Belzig, en 1804, a fait ses études musicales sous la direction de son père et à Leipsick. Il s'est établi à Christiania (Norvége), en qualité de directeur de musique d'une société de chant. On a de lui un grand nombre de recueils de *Lieder*, et des pièces de différents genres pour le piano. Cet artiste vivait encore à Christiania en 1861.

RELFE (JEAN), fils d'un organiste de l'hôpital de Greenwich, né dans cette ville, en 1763, a eu pour maîtres de musique son père et Keble, organiste de Saint-Georges, à Londres. Admis dans la musique particulière du roi Georges III, il a été en outre professeur de piano et d'harmonie à Londres pendant quarante ans. Je l'ai connu dans cette ville en 1829 ; il vivait alors dans le repos, jouissant de l'aisance qu'il avait acquise par ses travaux. Il a publié de sa composition : 1° Sonates à quatre mains pour le piano, op. 3 ; Londres, Clementi. — 2° Sonates pour piano seul, op. 4 et 7; Londres, Broderip. Mais c'est surtout comme écrivain didactique que Relfe s'est fait connaître ; on a de lui : 1° *Guida armonica*, traité élémentaire d'harmonie et d'accompagnement, qui fut publié à Londres, en 1798, sous la forme d'un écrit périodique dont il paraissait une livraison chaque mois. Cet ouvrage fut réimprimé sous ce titre : *The principles of harmony, containing a complete and compendious illustration of the theory of Music;* Londres, Hatchard, 1816, in-fol. — 2° *Remarks on the present state of musical instruction, with a prospectus of a new order of thoroughbass designation, and a demonstrative view of the defective nature of the customary mode*, etc. (Observations sur l'état présent de l'instruction musicale, avec le prospectus d'un nouveau système de la basse continue, etc.) ; Londres, Hatchard, 1819, in-8° de 89 pages. C'est ce même ouvrage que MM. Lichtenthal et Becker ont cité sous le titre italien : *Osservazioni sullo stato presente dell' istruzione musicale in Inghilterra*, d'après le journal littéraire *Antologia di Firenze*. L'ouvrage sur un nouveau plan, annoncé dans l'écrit de Relfe, parut sous ce titre : — 3° *Lucidus ordo, comprising an analytical course of studies on the several branches of musical science; with a new order of thoroughbass designation*, etc. (Disposition claire, comprenant un cours analytique d'études sur les diverses parties de la musique, avec un nouveau système de la basse continue, etc.) ; Londres, Preston, 1821, in-4° de 33 pages, avec des planches. Cet ouvrage est divisé en deux parties ; la première, relative à la formation de la gamme et à l'harmonie ; la seconde, à l'art de jouer du piano. Le système d'harmonie de Relfe consiste à placer sur toutes les notes de la gamme diatonique l'accord parfait, et ceux de septième et de neuvième, et à en tirer conséquemment des dérivés et des renversements qui se posent également sur tous les degrés. A l'égard du renversement, il émet une opinion bien singulière, lorsqu'il veut démontrer que les intervalles ne se renversent pas à l'octave, comme on le croit communément, mais à la neuvième. Il est évident, dit-il, qu'une seconde ajoutée à une septième donne le nombre 9, et qu'il en est de même d'une tierce ajoutée à une sixte, d'une quarte réunie à une quinte. Son erreur vient de ce qu'il ne remarque pas que le son qui sert de pivot dans le renversement se répète dans les deux intervalles. Pour chiffrer la basse continue, il veut que la note fondamentale de chaque accord soit marquée de la lettre r (*radix*, ou racine), que le chiffre du premier dérivé soit accompagné du signe ', et celui du second de ". La base de ce système est puisée dans les livres de l'abbé Vogler et de Schicht.

REITER (ERNEST), professeur de violon de l'Institut musical de Würzbourg, né dans cette ville, en 1804, se fit entendre avec succès dans les concerts de Manheim en 1835, et à Bâle en 1837. En 1839 il accepta une place de directeur de musique à Strasbourg, et la quitta en 1841, pour une position semblable à Bâle, où il était encore en 1848. En 1841 il dirigea la grande fête musicale de Lucerne. On connaît de cet artiste plusieurs recueils de Lieder pour voix seule avec piano, qui ont été publiés à Mayence, chez Schott, et à Vienne, chez Haslinger. Deux quatuors pour deux violons, alto et violoncelle, œuvres 7 et 8 ; Vienne, Diabelli, et d'autres compositions pour son instrument. Il a fait exécuter à Bâle en 1845, et à Vienne en 1847, son oratorio intitulé : *Das neue Paradies* (Le nouveau Paradis).

Mme Reiter-Bildstein, femme de cet artiste, a brillé comme cantatrice à Francfort et à Leipsick en 1845, et à Bâle en 1848.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

RELLSTAB (Jean-Charles-Frederic), né à Berlin le 27 février 1759, eut pour maître de musique Agricola, compositeur de la cour, et devint ensuite élève de Faseh. Des circonstances inattendues ne lui permirent pas de se livrer à la culture de l'art, et l'obligèrent à entrer dans la carrière du commerce; mais il voulut rester en relation avec les artistes, et se fit éditeur de musique. Cependant il ne renonça pas lui-même à la composition, car tout le temps dont il put disposer fut employé à écrire de la musique instrumentale ou vocale, ou à rédiger des opuscules ou des morceaux de critique concernant cet art, pour les journaux de son temps Les événements de la guerre de Prusse, en 1806, lui enlevèrent une partie de sa fortune, et l'obligèrent à faire chez lui un cours de musique, pour réparer ses pertes. Il mourut d'apoplexie, à Berlin, le 19 août 1813. Les écrits publiés par Rellstab sont les suivants : 1° *Versuch über die Vereinigung der musikalischen und oratorischen Declamation, hauptsæchlich für Musiker und Componisten*, etc. (Essai sur l'union de la déclamation musicale et oratoire, principalement à l'usage des musiciens et des compositeurs); Berlin, 1786, in-fol. de 14 feuilles. — 2° *Ueber die Bemerkungen eines Reisenden, die Berlinischen Kirchenmusiken, Concerte, Oper und kœnigl. Kammermusik betreffend* (Sur les observations d'un voyageur concernant la musique d'église à Berlin, les concerts, l'opéra et la musique de la chambre du roi); Berlin, 1789, in-8° de 51 pages. L'écrit dont Rellstab fait la critique dans cet opuscule avait paru l'année précédente, à Halle. — 3° *Anleitung für Clavierspieler, den Gebrauch der Bach' schen Fingersetzung, die Manierung und den Vortrag betreffend* (Instruction pour les pianistes, concernant l'usage du doigter, du style et de l'exécution dans le système de Bach); Berlin, 1790. En 1781, Rellstab composa dans la manière de son maître Agricola l'oratorio des *Bergers à la crèche*. Il a écrit aussi l'opéra-comique *Die Apotheke* (la Pharmacie), et la cantate de *Pygmalion*, pour ténor, sur la poésie de Ramler. Ces œuvres n'ont point été publiées, mais l'auteur a fait paraître de sa composition : 1° Deux recueils de chansons allemandes : Berlin, 1791. — 2° Solféges avec accompagnement de piano; ibid., 1792. — 3° Sonates pour l'orgue; ibid. — 4° Sonate pour piano et flûte; ibid. — 5° Douze marches pour le piano; ibid. Il a laissé en manuscrit sept symphonies et des ouvertures pour l'orchestre.

RELLSTAB (Henri Frédéric-Louis), fils du précédent, est né à Berlin, le 13 avril 1799. Destiné par son père a être musicien, il commença de bonne heure l'étude de l'art ; mais devenu orphelin à l'âge de quatorze ans, il entra au gymnase de Joachimsthal, où son esprit reçut une autre direction. L'influence de quelques amis et la situation des affaires publiques du temps excitèrent en lui un sentiment patriotique exalté, qui lui fit prendre les armes en 1815, à l'âge de seize ans. Il entra dans le huitième régiment de hussards de Prusse; mais bientôt la faiblesse d'une constitution physique non encore développée et la myopie dont il était atteint le firent renvoyer du service. Cependant, résolu de suivre cette carrière, il entra à l'école militaire et y suivit le cours des études. Bientôt il eut le grade de porte-étendard, et peu de temps après celui d'officier. Les devoirs de son état ne lui avaient pas fait abandonner le goût des arts. La poésie l'occupait particulièrement : il écrivit des livrets d'opéras et des chansons pour la société de chant (*Liedertafel*) qu'il avait fondée en 1819, avec L. Berger et Bernard Klein. En 1821, il quitta le service militaire et se rendit à Francfort-sur-l'Oder, où il écrivit sa tragédie de *Charles le Téméraire*, imprimée en 1824. Après trois mois passés dans cette ville, il alla à Dresde et s'y lia d'amitié avec Weber; puis il visita Heidelberg, les villes du Rhin, la Suisse et l'Italie supérieure. De retour à Berlin, en 1823, il y arriva au moment où allait être représentée sa *Didon*, opéra mis en musique par Klein, qui eut une chute complète. Depuis ce moment il s'est livré a la littérature et à la critique musicale. Des poésies, des historiettes et des romans ont été publiés par Rellstab, depuis 1825. Parmi ces derniers ouvrages, on remarque le roman satirique intitulé *Henriette, ou la belle cantatrice*, dont les succès de Mlle Sontag avaient fourni le sujet. La hardiesse des caricatures sociales que l'auteur y avait présentées fit supprimer l'ouvrage, et prépara à Rellstab des haines dont il a plus tard ressenti les effets. En 1827 il se chargea de la rédaction de la Gazette berlinoise de Voss, et lui donna de la popularité par le piquant de ses articles. Il fournit aussi des articles aux journaux de musique de l'Allemagne, et fonda lui-même un petit journal spécial de cet art intitulé : *Iris im Gebiete der Tonkunst* (Iris dans les domaines de la musique), qui commença à paraître en 1829, à Berlin, chez Trautwein, in-8°, et dont il a paru douze années. Une haine contre Spontini, dont les motifs sont peu connus, le poussa à des attaques directes contre ce compositeur dans plusieurs articles de journaux, dans une brochure intitulée ; *Ueber die Theaterverwaltung Spontini's* (Sur l'adminis-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tration théâtrale de Spontini), dont le gouvernement empêcha la mise en vente, dans une satire publiée dans l'écrit périodique *Cæcilia* (t. 4, p. 1 et suiv.), sous ce titre : *Aus dem Nachlass eines jungen Kunstler* (Extraits des papiers d'un jeune artiste), enfin, dans *Julius*, nouvelle insérée au même recueil (tome 6, p. 1-108), où tout ce qui pouvait blesser le cœur du maître de chapelle du roi de Prusse est rassemblé avec beaucoup d'art, quoique Spontini n'y soit pas nommé une seule fois. L'amère critique de Rellstab souleva l'indignation du compositeur, qui eut le tort d'en poursuivre la répression judiciaire, et qui obtint contre son antagoniste une condamnation à une détention de quelques mois dans une prison d'État. Rellstab a écrit sur le même sujet une brochure très-piquante intitulée : *Ueber mein Verhæltniss als Kritiker zu Herrn Spontini als Componisten und Generalmusik-Director in Berlin* (Sur mes rapports, comme critique, avec M. Spontini, comme compositeur et directeur général de musique à Berlin); Leipsick, Whistling, 1827, in-8° de VII et 149 pages. D'autres pièces ont été publiées à l'occasion de cette dispute (*voyez* SPONTINI). Schnyder de Wartensée, dans le jugement qu'il porte sur Rellstab (*Universal-Lexikon der Tonkunst*, t. 5, p. 701), exprime l'opinion que les connaissances positives de ce critique n'ont ni l'étendue ni la profondeur nécessaires pour la mission qu'il s'est donnée, et y ajoute le reproche, plus grave, de manquer d'impartialité; mais où est aujourd'hui le journaliste de musique dont la capacité soit suffisante, et qui ait en même temps dans sa critique le respect de soi-même et d'autrui? Rellstab rachète du moins les défauts qu'on lui reproche par un certain tour original de la pensée et par un talent incontestable de dialectique. On a de Rellstab une notice sur les concerts de Liszt à Berlin, avec une esquisse de la vie de cet artiste célèbre, sous ce simple titre : *Franz Liszt*; Berlin, Trautwein, 1842, in-8° de 76 pages. Rellstab est mort d'apoplexie, dans la nuit du 27 au 28 novembre 1860.

REMBT (JEAN-ERNEST), excellent organiste, naquit en 1749, à Suhl, en Saxe. Tout ce qu'on sait de son éducation musicale, c'est qu'il fut redevable de son beau talent sur l'orgue à l'étude des œuvres de Jean-Sébastien Bach. En 1772, il obtint, à l'âge de vingt-trois ans, la place d'organiste dans l'église de la Croix, à Suhl; l'année suivante, celle d'organiste de l'église principale de ce lieu lui fut confiée. Il l'occupa pendant trente-sept ans, et mourut le 26 février 1810, dans sa soixante et unième année. Toute sa vie s'écoula dans le calme de la petite ville de deux mille âmes où il était né; jamais il n'entendit d'artiste d'un talent renommé, et ce n'est qu'en lui-même qu'il puisa la force nécessaire pour s'élever comme il le fit : cependant il fut un des organistes les plus remarquables de son temps en Allemagne. Le seul voyage qu'il entreprit fut celui de Leipsick, dans sa province, en 1797, il était alors âgé de quarante-huit ans et avait publié la plupart de ses bons ouvrages. Ses trios d'orgue, pour deux claviers et pédale, sont des morceaux d'un ordre très-élevé. On a imprimé de sa composition : 1° Six trios d'orgue pour deux claviers et pédale, premier recueil; Leipsick, Breitkopf, 1787. — 2° Cinquante petites fugues à 4 parties pour l'orgue, dédiées à Hiller; ibid., 1791, in-4° obl. — 3° Douze préludes de choral, en forme de trios; ibid., 1797. — 4° Six préludes de chorals fugués à 4 parties; ibid. — 5° Douze trios faciles pour des préludes de chorals, deuxième suite; ibid. — 6° Dix-huit idem; ibid. — 7° Six grands trios, deuxième recueil; ibid. Rembt avait en outre en manuscrit : 8° Seize petites fugues faciles pour l'orgue, à 4 parties. — 9° Deux grandes fugues. — 10° Un prélude pour grand orgue. — 11° Collection de préludes faciles pour les commençants. — 12° Choral varié pour l'orgue, avec clarinette en *si*. — 13° Choral varié pour grand orgue, avec 2 clarinettes, 2 cors et 2 bassons.

REMDE (JEAN-CHRÉTIEN-HENRI), compositeur et professeur de musique, naquit vers 1790, à Berka, sur l'Ilm (Saxe-Weimar), et apprit de son père, *cantor* en ce lieu, les éléments de la musique; puis il fréquenta le gymnase (collége) de Weimar, et alla continuer ses études à Halle, où il reçut des leçons de Türk pour le chant, le piano et l'harmonie. Il fréquentait les cours de l'université, lorsqu'une grave altération de sa santé l'obligea de retourner dans la maison paternelle. Après son entière guérison, il alla s'établir à Berlin, où il se livra pendant sept ans à l'enseignement de la musique. Lorsqu'il s'éloigna de cette ville, il se rendit à Leipsick; mais n'ayant pu y trouver une position convenable, il alla vivre quelque temps à Memmingen, en Souabe, puis voyagea dans le grand-duché de Saxe-Weimar, et y donna des concerts. Fixé enfin à Weimar, où il eut la bonne fortune d'être protégé par Gœthe, il y obtint la place de chef d'orchestre du théâtre de la cour, à laquelle il réunit bientôt après celle de professeur de musique de l'institut des pages et d'une école primaire de garçons et de filles. Remde était encore dans cette ville en 1840. Ses compositions consistent en *Lieder* et ballades à voix seule

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

avec piano, chanta à 4 voix, pièces de différents genres pour le piano, danses, *Pygmalion*, mélodrame, *Der Wandel des Irrthums* (Le Changement d'erreur), cantate, et les opéras : *Die lustigen Studenten* (les joyeux Étudiants), *Der Zaubersee* (le Lac enchanté), et *Der entwaffnete Rache* (La Vengeance désarmée). *Le Lac enchanté* a été représenté à Weimar, en 1836.

REMENTERIA (D. Salvador-Maria de), prêtre espagnol, actuellement vivant (1863), à Madrid, est auteur d'un livre qui a pour titre : *Nuovo Metodo de canto-llano riformado*; Madrid, 1859, 1 vol. in-8°.

REMI D'AUXERRE, ainsi nommé à cause du lieu de sa naissance, naquit en effet dans cette ville de la Bourgogne, vers le milieu du neuvième siècle, selon l'opinion commune : cependant il est incertain si la désignation qui accompagne son nom indique le lieu de sa naissance ou celui dans lequel s'écoula une partie de sa vie. Quoi qu'il en soit, il prononça ses vœux dans l'abbaye de Saint-Germain d'Auxerre, et y étudia sous la direction d'un savant moine de ce temps, nommé *Heiric*. Il eut pour condisciples à cette école le prince Lothaire, Charles le Chauve, et Hucbalde, moine de Saint-Amand. Foulques, archevêque de Reims, crut ne pouvoir mieux faire, pour relever les lettres et les sciences dans son diocèse, que d'y appeler, pour enseigner, Remi et son ami Hucbalde. Ce fut en 893 que Remi commença son enseignement à Reims. Après la mort de Foulques, il ferma son école et se rendit à Paris. Il ouvrit des cours publics de théologie et des beaux-arts. Martianus Capella était l'auteur qu'il avait choisi, et qu'il expliquait en le commentant. Son enseignement à Paris date des premières années du dixième siècle. Le lieu où il se retira dans les dernières années de sa vie, et l'époque de sa mort sont également inconnus. L'abbé le Beuf fut le premier qui découvrit une copie du commentaire de Remi d'Auxerre sur le traité de musique de Martianus Capella, parmi les manuscrits de la Bibliothèque royale de Paris, et qui en signala l'existence (1). Ce manuscrit et un autre qu'on a retrouvé depuis lors ont servi à faire la copie d'après laquelle l'abbé Gerbert a corrigé en plusieurs endroits et fait imprimer le texte de Remi d'Auxerre (*Script. ecclesiast. de musica sacra*, tome I, pages 63 à 94). Malgré les soins de l'éditeur, bien des fautes défigurent encore ce texte. Remi, comme tous les écrivains de son époque, traite de la musique suivant la doctrine des Grecs et prend Boëce pour guide. Son livre est de peu d'intérêt, parce qu'il ne fournit pas de renseignements sur la musique de son temps.

(1) *Recueil de divers écrits*, etc., t. II p. g 2e 98.

RÉMOND DE SAINT-MARD (Toussaint), littérateur médiocre, naquit à Paris, en 1682. Possesseur d'une grande fortune, il ne voulut point prendre d'état, ne se maria pas, et parvint à l'âge de soixante-quinze ans, uniquement occupé de la culture des lettres, qui ne fut pour lui qu'une douce oisiveté. Il mourut à Paris, le 28 octobre 1757. Au nombre des opuscules de peu de mérite qu'il publia, on remarque des *Réflexions sur l'Opéra*; Paris, 1741, in-12, qui renferment une apologie de ce spectacle. Ce morceau a été recueilli dans les œuvres de Rémond de Saint-Mard; La Haye (Paris), 1732, 3 vol. in-12, et Paris, 1751, 5 vol. in-12.

REMORINI (Ranieri), chanteur et acteur distingué, né à Bologne, en 1783, fit ses premières études de chant dans cette ville, et reçut ensuite des leçons de Moschini, à Lucques. En 1806 il débuta à Parme dans l'emploi de bouffe, et brilla particulièrement dans quelques rôles des opéras de Mayr et dans ceux de Floravanti. Après avoir chanté avec succès dans les principales villes de l'Italie, il se rendit à Rome, au carnaval de 1816, où Rossini écrivit pour lui *Torwaldo e Dorlisca*. Dans la même année, il chanta à Milan pendant l'automne et pendant le carnaval de 1817, puis se rendit à Naples pour y chanter au carnaval. De retour à Milan, dans l'automne de 1818, il n'en partit, au commencement de 1819, que pour aller à Lisbonne, où il eut de brillants succès. En 1824 il reçut un engagement pour l'opéra de Londres; il y fut bien accueilli dans le rôle de *Selim* du *Turco in Italia*. Peu de temps après il ressentit les premières atteintes d'une maladie de poitrine qu'il espérait guérir sous le climat de l'Italie : il retourna à Bologne; mais le mal fit des progrès, et après avoir passé environ deux années dans un état de souffrance, Remorini mourut à Bologne, dans la nuit du 28 au 29 décembre 1827, à l'âge de quarante-quatre ans.

REMPT (Jean-Mathias), musicien allemand, né vraisemblablement vers 1760, fit ses études musicales à l'école Saint-Thomas de Leipsick, sous la direction de Doles, et suivit un cours de théologie à l'université de cette ville; puis il obtint la place de *cantor* à l'église principale de Suhl, en Saxe. En 1788 il fut appelé à Weimar pour y remplir les mêmes fonctions : il y mourut en 1802, au moment où il venait de mettre la dernière main au livre choral à quatre voix, pour l'usage du duché de Saxe-Weimar. Ce livre fut publié dans la même année à Jéna. Rempt avait

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

laissé en manuscrit dix-huit chorals traités en forme de cantates pour voix et instruments. Il possédait une belle collection de musique religieuse qui fut vendue à l'encan, et dont le catalogue formait 42 pages in-8°.

RÉMUZAT (Jean), virtuose flûtiste, né à Bordeaux (Gironde), le 11 mai 1815, fut admis au Conservatoire de Paris le 25 octobre 1830, et y devint élève de Tulou. Le premier prix de son instrument lui fut décerné à l'âge de dix-sept ans, au concours de 1832. Des qualités précieuses caractérisent le talent de cet artiste : beau son, articulation brillante dans les traits et belle manière de phraser, sont les avantages qui lui ont procuré du succès partout où il s'est fait entendre. Comme son maître, M. Rémuzat n'a pas adopté la flûte de Bœhm, et s'est fait le zélé défenseur de l'ancien instrument. Cet artiste a passé la plus grande partie de sa carrière à Londres, où il était première flûte du théâtre de la Reine. Après la clôture de ce théâtre, occasionnée en 1853 par la banqueroute de l'entrepreneur, M. Rémuzat fut obligé de retourner à Paris, où il entra, comme première flûte solo au *Théâtre-Lyrique*. On a de cet artiste, pour son instrument, des concertinos, des fantaisies sur des airs d'opéras italiens et français, des thèmes originaux et autres variés, et des morceaux de salon de différents caractères. Ces ouvrages ont été publiés à Paris, chez Brandus, Meissonnier, Colombier, et à Londres, chez divers éditeurs. Cette musique est agréable et brillante.

REMUZAT (Bernard-Martin), frère du précédent, né à Bordeaux, le 4 février 1822, entra au Conservatoire de Paris le 18 novembre 1836, y fut élève de Tulou, et obtint le premier prix de flûte au concours de 1840. Ses études furent terminées au premier octobre de l'année suivante. On ne trouve aucun renseignement sur cet artiste après sa sortie du Conservatoire.

RENALDI (Jules), compositeur, né à Padoue, dans la première moitié du seizième siècle, est connu par les ouvrages suivants : 1° *Madrigali a 4, 5 e 6 voci, con dialoghi a 7 voci;* Venise, Ant. Gardane, 1567, lib. 1, in-4°. — 2° *Madrigali à 4 voci, lib.* 2; ibid., 1567, in-4°.

RENAUD (....), musicien français, fut attaché au service de l'impératrice de Russie, en qualité de chef d'orchestre et de compositeur de ballets du théâtre de Saint-Pétersbourg, vers 1740. De retour à Paris, il a écrit, pour l'Opéra-Comique de la foire Saint-Laurent, la musique des pièces intitulées *le Cuvier* et *le Mauvais Ménage*.

RENAUD (Rose), connue sous le nom de Mlle *Renaud l'aînée*, cantatrice de la Comédie italienne (Opéra-Comique), née à Paris, en 1767, fut élève de Richer, et débuta avec succès au concert spirituel, en 1781, dans des airs italiens de Majo, de Sacchini et de Bertoni. Le 9 mai 1785, elle parut pour la première fois sur la scène, dans le rôle de Lucette de *la Fausse Magie*, et y obtint le plus brillant succès. D'Origny, son contemporain, s'exprime en ces termes (*Annales du Théâtre-Italien*, t. 3, p. 204) sur le début de cette actrice : « Une figure intéressante, un « air ingénu, un maintien décent, un organe « pur, une voix douce et flexible, une exécution « précise, facile et sûre, un chant simple, sans « contrainte, sans manière, et un jeu qui se sent « bien moins de l'inexpérience qu'il n'annonce « de finesse, ont excité l'enthousiasme du pu- « blic. » Reçue sociétaire de la Comédie italienne, Mlle Renaud fut en possession de l'emploi de *première chanteuse à roulades*, comme on disait alors, jusqu'en 1792, époque où elle épousa le poëte d'Avrigny. Retirée du théâtre l'année suivante, elle vivait encore à Paris en 1811.

Mlle Renaud (Sophie), sœur de la précédente, a eu aussi des succès au même théâtre, et s'est retirée en même temps.

RENAUD-D'ALLEN (Mme DE GRAMMONT, née Mlle), fille d'un ancien officier, de famille noble, née en 1789, entra au Conservatoire de Paris vers 1802, et y fit des études complètes de chant, de piano et d'harmonie. Devenue professeur de ces diverses branches de l'art, elle ouvrit, en 1817, des cours publics de musique élémentaire, pour lesquels elle écrivit des *Principes de musique;* Paris, de l'imprimerie d'Herhan, in-4° de 24 pages. Elle a aussi publié quelques romances, et de petites pièces pour le piano. Mariée à M. de Grammont, en 1821, elle a cessé de s'adonner à l'enseignement, et n'a plus cultivé la musique que comme amateur.

RENAUDIN (....). Deux frères de ce nom vivaient à Paris dans la dernière partie du dix-huitième siècle. L'un d'eux, harpiste, imagina un chronomètre en forme de pendule, destiné à marquer la mesure en musique, lequel fut exécuté par son frère, horloger. Davaux a donné la description de cet instrument dans le *Journal encyclopédique* (juin 1784, p. 539). Son écrit a pour titre : *Lettre sur un instrument ou pendule nouveau, qui a pour but de déterminer avec la plus grande exactitude les différents degrés de vitesse, depuis le prestissimo jusqu'au largo, avec les nuances imperceptibles d'un degré à l'autre.*

RENOTTE (Hubert), bon organiste de la.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

cathédrale de Liége, dans la première moitié du dix-huitième siècle, mort en 1747, a écrit de la musique d'église qui était estimée de son temps, et qui est restée en manuscrit. Il a publié *trois Sonates pour deux violons et violoncelle*; Liége, Mlles Libert (note de M. Van Elewyck).

RENTE-LINSEN (J.-C.), professeur de musique à Amsterdam, est auteur d'un manuel élémentaire des principes de la musique et de solfége, à l'usage des écoles primaires de la Hollande, intitulé : *Handleiding by het Onderrigt in de Toonen Zangkunst op de Schoolen van het lagere onderwys*, etc.; Harlem, de l'imprimerie de J. Enschedé, 1823, in-4° obl. de 24 pages. M. Rente-Linsen vivait encore à Amsterdam en 1846.

RENTSCH (Jean-Wolfgang). *Voyez* SAUER.

RENVOISY (Richard DE), chanoine et maître des enfants de chœur de la Sainte-Chapelle de Dijon, était un des plus habiles luthistes de son temps. On voit dans l'*Histoire des commentateurs de la coutume de Bourgogne*, par le président Bouhier (p. xlii), que la trop libre fréquentation de Renvoisy avec ses élèves le fit tomber dans un crime pour lequel il fut condamné à être brûlé vif. La sentence fut exécutée le 6 mars 1586. M. Poisot (*Les Musiciens bourguignons*, p. 18) rapporte l'extrait du Journal manuscrit d'un *chanoine musical* de la Sainte-Chapelle de Dijon, nommé *Pepin*, dans lequel on lit ce passage, à la date de 1586 : « Le 13 février a été contraint M. de Renvoisy, par « Messieurs de la cour, et emporté en sa chaire, « assisté de plusieurs huissiers d'icelle cour, et « conduit en la conciergerie du palais, tous ses « biens séquestrés, etc. Il étoit maître de musique « habile, et des plus habiles qu'il y eût sur le « luth. » Le *chanoine musical* Pepin était assurément un singulier écrivain. Il existe des vers latins à la louange de Renvoisy, par un certain Philibert Colin, dont on trouve un extrait dans les œuvres de jurisprudence du président Bouhier (Dijon, 1787, t. I, p. xxix). On a de Richard de Renvoisy les ouvrages dont voici les titres : 1° *Psalmi Davidici quatuor vocum;* Paris, Richard Breton, 1573, in-4° oblong. — 2° *Les odes d'Anacréon mises en musique à quatre parties;* Paris, Richard Breton, 1581, in-4° obl.

RENZSCH (Charles-Ernest), facteur d'orgues et de pianos à Dresde, a eu de la réputation en Allemagne. En 1797, il sortit de chez le facteur *Horn* pour établir lui-même des ateliers de construction d'instruments. Au nombre de ceux qu'il a faits, on remarque l'orgue d'Arnsfeld, près d'Annaberg.

REPARAZ (D. Antonio), compositeur espagnol de l'époque actuelle, a fait jouer à *San Juan de Oporto*, en 1857, les opéras de sa composition intitulés : 1° *Don Gonzalo de Cordoba;* 2° *Don Pedro el Cruel;* et dans la même année il a donné au théâtre de Saragosse l'opéra-comique (*zarzuela*) *el Castillo feudal*. On n'a pas d'autre renseignement sur cet artiste.

REQUENO-Y-VIVÈS (L'abbé Vincent), littérateur et numismate, naquit en 1743, à Calatrao, dans l'Aragon. A l'âge de quatorze ans, il entra dans la Société des Jésuites; et à l'époque où ils furent expulsés de l'Espagne, il s'embarqua pour l'Italie, avec beaucoup de ses confrères, et alla s'établir à Rome, où son érudition et son goût pour l'archéologie le firent connaître des savants. Plus tard, il profita de la permission accordée aux jésuites espagnols de rentrer dans leur patrie, et bientôt après il fut nommé membre de l'Académie d'Aragon et conservateur des médailles de cette société. Informé du rétablissement des jésuites en Sicile, il se hâta de retourner en Italie, pour se réunir à eux; mais il ne put arriver au terme de son voyage, étant mort à Tivoli, le 17 février 1811, à l'âge de soixante-huit ans. Ses ouvrages relatifs à la musique sont : 1° *Saggio sul ristabilimento dell' arte armonica de' Greci e Romani cantori;* Parme, 1798, 2 vol. in-8°. L'objet principal de ce livre est de démontrer, d'après la doctrine d'Aristoxène, que les Grecs n'ont fait usage dans leur musique que de l'octave divisée en douze demi-tons égaux. Requeno y considère Pythagore, et surtout Ptolémée, comme les destructeurs de la musique antique, par l'*invention* de leurs proportions des intervalles. Il soutient aussi l'existence de l'harmonie dans la musique grecque, et attribue l'invention du contrepoint à Lysandre, contemporain de Tyrtée (part. I, chap. 11). Tout ce que renferme le livre de ce jésuite est dénué de fondement, car les Grecs n'ont eu aucune notion de ce que les acousticiens modernes appellent le *tempérament :* ce n'est pas de cela qu'il s'agit dans le système d'Aristoxène. Requeno a recours au monocorde pour la démonstration de sa fausse théorie des douze demi-tons de la gamme naturellement égaux, tandis qu'Aristoxène n'admet que l'oreille pour juge de la justesse des six tons égaux par lesquels il divise l'octave, en opposition aux pythagoriciens, qui, par le calcul, n'y trouvaient que cinq tons et deux demi-tons mineurs. Quant à la connaissance que les Grecs auraient eue de l'*harmonie*, dans le sens donné à ce mot par les peuples modernes, et à l'usage qu'ils en auraient

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

fait, on peut consulter mon *Mémoire sur l'harmonie simultanée des sons chez les Grecs et les Romains*, etc. (Bruxelles, imprimerie de Hayez, 1858, in-4°, et *Mémoires de l'Académie royale des sciences, des lettres et des arts de Belgique*, tome XXXI). — 2° *Il Tamburo, stromento di prima necessità pel regolamento delle truppe, perfezionato da D. Vincenzo Requeno;* Rome, 1797, in-8° de 93 pages. L'auteur de cet opuscule se propose de faire voir qu'on pourrait perfectionner le tambour sans altérer sa puissance rhythmique, en lui donnant la possibilité de produire des intonations musicales, et même des harmonies telles, par exemple, que l'accord parfait *ut, mi, sol, ut*.

RESAREIÇAM (Antoine de), moine portugais, naquit à Lisbonne, en 1621, fit ses vœux au couvent de Viana, dans la province d'Alentejo, et y fut nommé sous-chantre. Plus tard il eut la dignité de définiteur provincial de son ordre. Il mourut à Santarem, le 17 janvier 1686, dans la soixante-cinquième année de son âge. Il a laissé en manuscrit des messes et d'autres compositions pour l'église.

RESINARIUS (Balthazar), dont le nom allemand était *Harzer* (résineux), naquit à Jessen, village de la Saxe, en Misnie, dans les premières années du seizième siècle. Dans sa jeunesse, il se livra à l'étude de la musique, et devint élève de Henri Isaac. Plus tard, ayant terminé ses études de théologie, il entra dans l'état ecclésiastique, et parvint à la dignité d'évêque de Leipa, en Bohême. On a sous son nom un recueil de répons des principales fêtes, intitulé : *Responsorium libri duo, primus de Christo et regno ejus, doctrina, vita, passione, resurrectione et ascensione : alter de sanctis et illorum in Christum fide et cruce ;* Wittenberg, 1544. Ce recueil contient 80 répons à plusieurs voix.

RESTA (Noël), compositeur dramatique, né à Milan, y vivait vers le milieu du dix-huitième siècle, et y a donné un opéra intitulé : *I tre Sigisbei ridicoli*, en 1748.

RESTORI (André), violoniste et compositeur, est né en 1778, à Pontremoli, en Toscane. A l'âge de douze ans, il commença l'étude de la musique, sous la direction de Vincent Fanini *di Toscana*, et montra d'heureuses dispositions pour le violon. Entré trois ans après au collége Saint-Martin de Lucques, il y reçut des leçons de Ramaggi pour cet instrument, et plus tard il devint élève de Rolla, qui demeurait alors à Parme. De retour à Pontremoli, Restori y a été chargé de la direction de l'orchestre du théâtre. On connaît en Italie sous son nom quatre concertos pour le violon, six œuvres de duos pour le même instrument, et dix symphonies à grand orchestre.

RETEMEYER (Maximilien), pianiste et compositeur allemand, était fixé à Amsterdam dans les premières années du dix-neuvième siècle. Il a fait graver de sa composition : 1° Quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle; Paris, Pleyel. — 2° Nocturne pour piano, violon ou flûte ; Amsterdam, Steup. — 3° Valses pour le piano ; Leipsick et Amsterdam.

RETZEL (Olaus), littérateur suédois, né dans la seconde moitié du dix-septième siècle, fit ses études à l'université d'Upsal, où il a fait imprimer une thèse *De Tactu musico;* Upsal, 1698, in-4°.

RETZEL (Antoine), maître de chapelle du duc de Holstein, naquit à Brunswick, en 1721. Fils d'un *cantor* de cette ville, il apprit de lui les éléments de la musique. En 1740, il entra comme chanteur à l'opéra de sa ville natale ; mais bientôt après il quitta le théâtre pour se livrer à l'étude du basson, qui devint son instrument favori, et s'adonna à la composition dans le style de Graun. Plus tard il se rendit à Strélitz, et y épousa une cantatrice, élève de la célèbre Astrua. De là il passa au service du duc de Holstein. En 1760, il écrivit pour la chapelle de Sondershausen une grande cantate qui fut exécutée pour l'anniversaire de la naissance du prince de Schwarzbourg. On a gravé de sa composition un œuvre de six trios pour violon ou flûte et basse, intitulé : *Sonate a tre;* Amsterdam. Retzel a laissé en manuscrit des cantates pour l'église, des concertos de violon et de hautbois, des symphonies, etc.

REUCHLIN (Jean), savant célèbre du quinzième siècle, né à Pforzheim (duché de Bade), le 28 décembre 1455, apprit les éléments du chant à l'école de cette ville, et montra toujours beaucoup de goût pour la musique. Il fut placé comme enfant de chœur dans la chapelle du margrave, qui, charmé de ses progrès dans la grammaire, la musique et les sciences, l'attacha à son fils. En 1473, il accompagna ce prince à Paris et profita de son séjour en cette ville pour suivre les cours des plus célèbres professeurs. Possédant à fond les langues latine, grecque et hébraïque, il fut un des plus érudits philologues de son temps, obtint les degrés de docteur en philosophie, en droit, et fut employé avec succès par plusieurs princes dans des négociations diplomatiques. Il mourut à Stuttgard, le 30 juin 1522. Dans un séjour que Reuchlin fit à Heidelberg en 1497, il composa, pour les écoliers du gymnase de cette ville, la première comédie latine qui eût été jouée dans les collèges de l'Allemagne et la première pièce

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de théâtre ou la musique ait été employée dans ce pays. Elle a pour titre : *Scenica progymnastata :* C'est une imitation de la *Farce de Maistre Pathelin*, que Reuchlin avait vu jouer à Paris. L'ouvrage fut imprimé à Strasbourg, chez Jean Gruninger, en 1497, petit in-4° gothique. On trouve dans cette pièce deux chœurs à quatre voix et à note contre note égale, gravés sur bois. Une autre édition fut faite à Bâle, par Jean Bergmann, en 1498, avec les chœurs également gravés sur bois, in-4° de 23 feuillets non chiffrés. Les éditions de cet ouvrage de Reuchlin se sont multipliées; il y en a une de Leipsick, datée de 1503, et d'autres de Pforzheim, 1508, de Tubingen, 1511, 1512 et 1516, avec un commentaire de Jacques Spiegel, de Leipsick, 1514 et 1515, enfin, de Vienne, imprimée par Singrenius, en 1523.

REUFFIUS (Jacques), musicien du dix-septième siècle, est cité par Lipenius (*Bibliot. philosoph.*) comme auteur d'un ouvrage intitulé : *Opella musica;* Nuremberg, 1643, in-8°.

REULING (Wilhelm ou Guillaume), compositeur et maître de chapelle à Vienne, a vécu dans cette ville depuis 1825 environ jusqu'en 1845. Après y avoir fait représenter quelques petits opéras, il a donné en 1840 *Alfred le Grand*, opéra en trois actes, qui eut un brillant succès, et fut repris en 1845. Le critique de la *Gazette générale de musique*, de Leipsick, qui a rendu compte de cet ouvrage (ann. 42e, p. 930), dit qu'on y trouve la clarté de Mozart, du naturel dans les idées, *la vérité psychologique*, les caractères, les paroles et les situations bien exprimées. On a publié de cet artiste environ cent œuvres de musique de tous genres, particulièrement des quintettes pour des instruments à vent, un trio pour piano, violon et violoncelle, op. 82 (en *si* mineur), Mayence, Schott; des chants pour quatre voix d'homme, et des *Lieder* à voix seule avec piano; Magdebourg et Vienne.

REULX (Anselme de), DE REUX, ou plutôt DE RŒULX, musicien belge du seizième siècle, ainsi nommé, sans doute, parce qu'il était de la petite ville de *Rœulx*, dans le Hainaut; car on sait que beaucoup d'artistes et de savants de cette époque étaient désignés par leur prénom joint au nom du lieu de leur naissance : la particule *de* ne laisse pas de doute à cet égard. Le musicien passa probablement une partie de sa vie en Italie, puisque ses œuvres connues sont des madrigaux : on sait en effet que ce genre de pièces a pris naissance en Italie, dans la première moitié du seizième siècle. L'ouvrage qui a fait connaître Anselme de Reulx a pour titre : *Madrigali a quattro voci di Anselmo de Reulx, nuovamente ristampati et corretti : Venetiis, apud Ant. Gardane,* 1543, petit in-4° obl. On trouve dans ce recueil 29 madrigaux. Ainsi qu'on le voit par ce titre, cette édition est au moins la seconde. François Doni cite deux livres de ces madrigaux d'Anselme de Reulx (*Libraria*, division des *Motetti et Madrigali*). M. E. de Coussemaker cite (*Notice sur les collections musicales de la bibliothèque de Cambrai*, p. 82), le motet *Domine quis habitabit*, à quatre voix, de *Jacques de Reux*, lequel se trouve dans le manuscrit 124 de cette bibliothèque, et le donne en partition, sous le n° 10 de son livre. Y eut-il dans la première moitié du quinzième siècle deux musiciens nés à Rœulx, le premier nommé *Anselme*, l'autre, *Jacques?* Cela paraît vraisemblable.

REUSCH (Jean), né à Rostock, au duché de Cobourg, dans la première moitié du seizième siècle, fut secrétaire de l'évêque de Meissen, et compositeur de sa chapelle. Il a fait imprimer : 1° *Epitaphia Ravorum* (de la famille des Rhaw), 4 *vocum*, Wittenberg, 1550, chez les héritiers de Georges Rhaw, in-4° obl. — 2° *Melodiæ odarum Georg. Fabrici;* Leipsick, 1554. Il y a une deuxième édition de ce recueil, imprimée à Zurich (*Tigari*), en 1574, in fol. — 3° *Elementa musicæ practicæ pro incipientibus; Lipsiæ,* 1553, in-8° de sept feuilles.

REUSCHEL (Jean-Georges), *cantor* à Markersbach, sur les frontières de la Bohême et de la Saxe, vers le milieu du dix-septième siècle, a fait imprimer un recueil de dix messes de sa composition, intitulé : *Decas Missarum sacrarum*, 4, 5, 6-18 *vocum;* Freyberg, 1607, in-fol.

REUSNER (Jacques), compositeur allemand des premières années du dix-septième siècle, est connu par les ouvrages suivants : 1° *Missæ* 6 *vocum;* Dillingen, 1604, in-4°. — 2° *Missæ* 4 *et* 5 *vocum cum officio B. M. V.;* ibid., 1604, in-4°.

REUSS (Georges-Jacques-Louis), pasteur à Crosdorf, près de Giessen, né en 1760, est auteur de beaucoup de livres concernant le culte protestant, parmi lesquels on remarque : 1° *Neue evangelische Kirchenagende oder was zu gründlicher Verbesserung der protestantischen Cultus in der Kirche und für die Kirche billig zu dieser Zeit geschehen sollte* (Nouvel agenda évangélique, ou ce qu'il conviendrait de faire pour l'amélioration fondamentale du culte protestant dans l'église et pour l'église); Gotha, 1825, in-8° de 106 pages. On trouve une analyse de cet ouvrage dans l'écrit

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

périodique intitulé *Eutonia* (t. 5, p. 74). Il y est traité de la musique dans le culte protestant. — 2° *Drei Abhandlung in Predigtform nebst Liturgieen und Liedern*, etc. (Trois traités en forme de sermon, suivis de remarques sur la liturgie et les chants); Coblence, 1628, in-8°.

REUSSNER (Élie), luthiste distingué, naquit en Silésie, dans la première moitié du dix-septième siècle. Il s'est fait connaître par un recueil de pièces pour le luth, intitulé : *Lautenlust* (Délices du luth), consistant en préludes, pavanes, courantes, sarabandes, gigues, gavottes et autres pièces; Breslau, 1668.

REUSSNER (Isaie), fils du précédent, fut aussi luthiste habile. Il entra d'abord au service du prince de Liegnitz-Brieg et de Wolhau, puis dans la chapelle de l'électeur de Brandebourg. Il a publié pour son instrument : 1° *Musikalische geselschafts Ergœtzung*, consistant en sonates, allemandes, courantes, gavottes et gigues; Leipsick, 1673. — 2° *Neue Lauten frucht* (Nouveaux fruits du luth); *ibid.*, 1676. — 3° Cent mélodies pour des cantiques spirituels, etc., *ibid.*, 1676.

REUTER (Georges) ou REUTTER, organiste de la chambre impériale et maître de chapelle de Saint-Étienne, à Vienne, naquit dans cette ville, en 1660. Il y vivait encore en 1731, à l'âge de soixante et onze ans. Le catalogue de Traeg, de Vienne, indique de la composition de Reuter un *Miserere* à deux chœurs, *all' uso romano*, et des toccates et fugues pour l'orgue, en manuscrit. La Bibliothèque royale de Berlin possède en manuscrit de cet artiste : 1° *Requiem* à quatre voix avec instruments (en *sol* mineur); — 2° *Messe* à quatre voix et instruments (en *ré*).

REUTER (Charles) ou REUTTER, dit *le jeune*, fils du précédent, né à Vienne, en 1697, était en 1731 organiste de l'église de Saint-Étienne dans cette ville. Il mourut, dans cette situation, en 1770. Burney entendit à Vienne un *Te Deum* de cet artiste, qui lui parut une composition sèche et froide. Chargé de composer en collaboration avec Caldara, pour le théâtre impérial de Vienne, l'opéra intitulé *Forza dell' Amicizia*, il en écrivit le premier acte : Caldara composa les deux autres. Cet ouvrage fut représenté en 1728. En 1731, Reuter écrivit l'oratorio *La divina Providenza in Ismael*, qui fut exécuté à la chapelle impériale en 1732. Il avait composé en 1731 le deuxième et le troisième acte du divertissement dramatique *La Pazienza di Socrate con due mogli*, dont Caldara avait écrit l'ouverture et le premier acte. Cet ouvrage fut représenté pendant le carnaval de la même année. *Il Ritorno di Tobia*, oratorio considéré comme le meilleur ouvrage de Reuter, fut exécuté en 1733. En 1734 il écrivit l'oratorio *Betulia liberata* (poésie de Métastase), qui fut exécuté dans la chapelle de l'empereur Charles VI, et dont il fut fait une nouvelle exécution dans la même chapelle en 1740.

REUTTER (Romain), bénédictin bavarois, naquit en 1755, à Kallmünz, près de Ratisbonne. Admis comme enfant de chœur à l'abbaye de Prüfening, il y fit ses premières études musicales, puis entra au séminaire de Neubourg sur le Danube, où il développa ses heureuses dispositions sous la direction du compositeur Schuhbauer. Ce fut dans cette école que Reutter fit ses premiers essais dans de petites compositions pour l'église. Il alla ensuite étudier la philosophie à Amberg, et composa des litanies d'une expression touchante : elles furent accueillies avec enthousiasme par les artistes de cette ville. On le chargea ensuite de la composition du mélodrame qu'on exécute, à la fin de chaque année scolaire, dans les colléges de la Bavière, et le succès de cet ouvrage eut encore plus d'éclat que le premier. En 1775, Reutter entra à l'abbaye des bénédictins de Plankstetten, où la musique était fort négligée : il y fut chargé de la direction du chœur, et le remit dans un état florissant. Ce fut dans ce lieu qu'il écrivit des messes, des motets et des sonates de clavecin d'un mérite remarquable, qui se répandirent dans les monastères de la Bavière et du haut Palatinat. En 1781, il composa pour le gymnase d'Amberg un second mélodrame, intitulé *la Vigne de Naboth*, dont la musique parut si belle, qu'on en conservait encore le souvenir trente ans après à Amberg. Reutter est mort dans son couvent, en 1806, à l'âge de cinquante et un ans.

REVERONI SAINT-CYR (Jacques-Antoine, baron de), né à Lyon, le 7 mai 1767, est issu d'une famille italienne qui suivit en France Catherine de Médicis, et y importa l'industrie des étoffes de soie qu'on appella depuis *lors florences*. Après avoir achevé ses études, Reveroni Saint-Cyr embrassa la carrière militaire à l'âge de quinze ans et entra dans l'arme du génie, en 1782. Successivement capitaine dans cette arme, adjoint à l'état-major du ministère de la guerre, membre du comité des fortifications de Paris, lieutenant-colonel du génie, colonel d'état-major, professeur de fortification à l'École polytechnique, chef de division au ministère de la guerre et sous-directeur du génie, il eut une carrière laborieuse. Malheureusement il fut atteint d'aliénation mentale en 1828, et mourut dans une maison de santé, près de Paris, le

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

19 mars 1829, à l'âge de soixante et un ans et quelques mois. Reveroni Saint-Cyr a écrit les livrets de plusieurs opéras et drames qui ont été mis en musique par Berton, Cherubini et Méhul, ou qui n'ont pas été représentés. Parmi les livres qu'il a *publiés*, on en remarque un qui a pour titre : *Essai sur le perfectionnement des beaux-arts par les sciences exactes, ou calculs et hypothèses sur la poésie, la peinture et la musique;* Paris, Henrichs, 1804, 2 vol. in-8°, avec des planches. Le principe qui sert de base à ce qui concerne le perfectionnement de la musique, dans cet ouvrage, est ainsi formulé par l'auteur : *La musique est une série de sons propres à frapper l'oreille et à peindre à l'esprit des images et des sensations.* Son système est donc celui de la perfection de l'art dans le genre descriptif et pittoresque; mais ce n'est pas seulement l'imitation esthétique qu'il veut qu'on y introduise; c'est aussi l'imitation matérielle, et c'est ce qu'il appelle le perfectionnement de l'art par les sciences exactes; voulant prouver que les courbes formées par les notes de la mélodie affectent agréablement l'imagination lorsqu'elles sont d'un aspect doux à l'œil, et l'ébranlent d'une manière plus ou moins violente lorsqu'elles se transforment en angles plus ou moins aigus, il essaye de démontrer cette théorie par l'analyse de quelques phrases d'opéra dont il calcule mathématiquement les courbes. Cette théorie prétendue est une des absurdités les plus originales qu'on ait imaginées.

RÉVIAL (Marie-Pauline-Françoise-Louis-Benoît-Alphonse), professeur de chant au Conservatoire impérial de Paris, né à Toulouse (Haute-Garonne), le 29 mai 1810, entra dans la même école, comme élève, le 23 octobre 1829. Il y reçut des leçons de solfége de Kuhn, de vocalisation de Henry, et après deux années d'études dans le pensionnat de cette institution, il obtint le second prix de chant au concours de 1831. Le premier prix lui fut décerné en 1832. Le 15 avril 1833 il débuta au théâtre de l'Opéra-Comique dans *Fra Diavolo*, d'Auber. Le premier rôle qu'il créa fut dans *la Prison d'Édimbourg*, de Carafa, ouvrage représenté le 24 juillet de la même année. La voix de cet artiste n'était pas belle : elle manquait de timbre dans le registre de poitrine, mais il se servait avec habileté de la voix mixte. Il avait de l'âme, du feu, chantait avec goût et avec expression. Pendant quelques années il fut premier ténor du théâtre de l'Opéra-Comique; mais après les débuts de Roger, que la nature avait doué d'une belle voix et d'avantages extérieurs qui lui procurèrent les plus brillants succès, Révial ne put rester en possession de son emploi; il se retira au mois d'avril 1838, et partit peu de temps après pour l'Italie, où il travailla au perfectionnement de son organe et de son mécanisme de la vocalisation. En 1840 il chanta au théâtre de Varese, en qualité de premier ténor. De retour à Paris au commencement de l'année 1841, il se fit entendre dans les concerts de quelques villes de France et à Londres, puis il fut engagé comme premier ténor du théâtre de La Haye en 1842. Retourné à Paris dans l'année suivante, il prit la résolution de renoncer à la scène, et se livra avec succès à l'enseignement. Au mois de juillet 1846, il fut nommé professeur de chant au Conservatoire de Paris; il occupe encore cette position (1863).

REY (Jean-Baptiste), né à Lauzerte (Tarn-et-Garonne), le 18 décembre 1734, entra dans son enfance à l'abbaye de Saint-Sernin, en qualité d'enfant de chœur, et y apprit la musique. A l'âge de dix-sept ans, il obtint au concours la place de maître de chapelle de la cathédrale d'Auch. Des discussions qu'il eut avec le chapitre de cette église le firent renoncer à la maîtrise après trois ans, et il accepta la place de chef d'orchestre à l'Opéra de Toulouse. Jusqu'à l'âge de quarante ans, il remplit des fonctions semblables à Montpellier, Marseille, Bordeaux et Nantes. Il était dans cette dernière ville lorsque la renommée de son habileté dans la direction des orchestres le fit appeler à Paris, en 1776, pour régénérer celui de l'Opéra dans l'exécution des ouvrages de Gluck et de Piccinni. D'abord adjoint à Francœur, il lui succéda en 1781 dans la place de premier chef d'orchestre. Ces grands artistes trouvèrent en lui autant de fermeté que d'intelligence et de sentiment musical. Quelques motets exécutés dans la chapelle du roi avaient prouvé qu'il possédait aussi du savoir dans l'art d'écrire. En 1779, Louis XVI le nomma maître de la musique de sa chambre, lui accorda une pension de 2,000 francs, et lui fit promettre une des places de surintendant de sa chapelle avec la décoration de l'ordre de Saint-Michel. Les événements de la révolution française enlevèrent à la fois à Rey ses avantages et ses espérances. Après le mois d'août 1792, on le choisit pour être un des membres du comité d'administration de l'Opéra, et le décret qui organisa définitivement le Conservatoire de musique de Paris, le désigna comme un des professeurs d'harmonie de cette école. Quelques années après, j'y devins son élève, et j'appris de lui cette science d'après les principes de Rameau, les seuls qu'il connût et qu'il voulût admettre. Dans la discussion relative au système de Catel

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

(*voyez* ce nom), en 1800, il s'en montra un des plus ardents adversaires, et cette circonstance, réunie à l'attachement qu'il témoigna à Lesueur dans ses querelles avec le Conservatoire, le fit exclure de cet établissement en 1802. Sa nomination de maître de la chapelle de Napoléon, en 1804, le consola de cette disgrâce. Le sort heureux dont il jouissait fut troublé, en 1809, par la mort de sa fille, jeune personne qui possédait un beau talent sur le piano. La douleur dont il fut saisi par cet événement le conduisit au tombeau, le 15 juillet 1810, à l'âge de soixante-seize ans. Il avait dirigé l'orchestre de l'Opéra pendant plus de trente ans avec une habileté dont il n'y avait point eu d'exemple en France avant lui. Depuis 1781 jusqu'à 1785 il avait aussi dirigé celui du Concert spirituel. Les compositions de ce digne artiste sont : 1° *Apollon et Coronis*, opéra en un acte, représenté à l'Académie royale de musique, en 1781. — 2° Tous les airs de danse de *Tarare*, opéra de Salieri, *ibid.*, 1787. — 3° Ouverture d'*Apollon et Daphné*, 1787. — 4° Le troisième acte d'*Arvire et Evelina*, opéra que Sacchini avait laissé inachevé. Ce célèbre compositeur avait désigné Rey, son ami, pour terminer son ouvrage, qui fut représenté en 1788. — 5° Les airs de danse d'*Œdipe à Colone*, opéra de Sacchini, en 1787. — 6° *Diane et Endymion*, en deux actes, à l'Opéra, 1791. Rey a laissé en manuscrit deux messes solennelles avec orchestre, et plusieurs motets exécutés dans la chapelle du roi. On trouve quelques solféges de sa composition dans la troisième partie des solféges du Conservatoire de Paris.

REY (Louis-Charles-Joseph), frère du précédent, naquit à Lauzerte, le 26 octobre 1735. Comme son frère, il fit ses études musicales à l'abbaye de Saint Sernin, et entra comme violoncelliste au théâtre de Montpellier, à l'âge de seize ans. En 1755 il se rendit à Paris, pour y prendre des leçons de Bertaut. Après deux années de séjour en cette ville, il accepta une place de violoncelliste au théâtre de Bordeaux, et en remplit les fonctions pendant neuf ans. De retour à Paris vers la fin de 1766, il entra à l'orchestre de l'Opéra l'année suivante, et fut admis dans la chapelle du roi en 1772. Retiré de l'Opéra à la fin de 1806 avec la pension, après un service de quarante ans, il se coupa la gorge avec un rasoir dans un accès de fièvre nerveuse, et mourut à Paris, le 12 mai 1811. Rey eut quelque part dans l'opéra de son frère, *Apollon et Coronis*. Il a fait graver de sa composition : 1° Trios pour 2 violons et violoncelle ; Paris, Cousineau. — 2° Airs variés pour violon et violoncelle ; Paris, Sieber. — 3°. Duos pour 2 violoncelles, liv. 1 et 2 ; Paris, Bailleux. Papillon de Laferté, intendant des menus-plaisirs du roi, ayant exprimé dans une brochure son mécontentement des difficultés que les artistes du théâtre et de l'orchestre lui faisaient éprouver dans l'administration de l'Opéra, Rey y fit une réponse intitulée : *Mémoire justificatif des artistes de l'Académie royale de musique, ou reponse à la lettre qui leur a été adressée le 1 septembre* 1789 ; Paris, 1789, in-8°.

REY (Jean-Baptiste), né à Tarascon, vers 1760, fut élevé à la maîtrise de la collégiale de cette ville, et apprit seul à jouer du clavecin, du violon et du violoncelle. Après avoir été organiste et maître de musique des cathédrales de Viviers et d'Uzès, il vint à Paris en 1795, et s'y fixa comme professeur de musique. Admis à l'orchestre de l'Opéra en qualité de violoncelliste l'année suivante, il y est resté jusqu'à sa mort, arrivée dans l'été de 1822. Il a publié de sa composition : 1° Pot-pourri pour le piano, op. 1 ; Paris, Leduc. — 2° *Cours élémentaire de musique et de piano-forté, ou méthode pratique de l'art de toucher le piano-forte* ; Paris, Naderman. Partisan du système de la basse fondamentale, qu'il prétendait appliquer à l'échelle chromatique, quoique Rameau n'eût eu pour principe que la gamme diatonique dans la création de ce système, il écrivit, pour la propagation de sa méthode, un livre intitulé : *Exposition élémentaire de l'harmonie ; théorie générale des accords d'après la basse fondamentale, vue selon les différents genres de musique* ; Paris (sans date, mais publié en 1807), veuve Naderman, grand in-8° de 198 pages gravées.

REY (V.-F.-S.), ancien vérificateur des domaines, employé à la comptabilité de l'enregistrement, naquit à Lyon, vers 1762. La protection de son compatriote Sonnerat lui fit obtenir en 1782 un emploi dans l'administration financière, où il a passé toute sa vie. Il vivait encore à Paris en 1816. Comme ses homonymes, il était admirateur de la théorie de l'harmonie imaginée par Rameau, qu'il essaya de résumer dans de grands tableaux publiés sous ce titre : *Tablature générale de la musique, pour servir à l'intelligence du système dans tout l'ensemble de la musique*. Le second titre de ces tableaux est celui-ci : *Système harmonique développé et traité d'après les principes du célèbre Rameau, ou grammaire de musique sous le titre de tablature, se rapportant au Dictionnaire de J.-J. Rousseau* ; Paris, Sieber fils, grand in-fol. de 15 pages gravées, sans date (1795). Plus tard, Rey développa et modifia ses idées concernant la théorie de la musique et de l'harmonie, dans un livre intitulé : *L'Art de la*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

musique théori-physico-pratique générale et élementaire, ou exposition des bases et des développements du système de la musique, Paris, Godefroy, 1806, in-4° de 54 pages, et de 43 planches, en partie gravées et en partie imprimées avec les caractères de musique d'Olivier et Godefroy. A l'égard des planches gravées sous ce titre : *La Couronne d'Apollon, ou le guide de la musique*, citées par M. Quérard dans *la France littéraire* (tome 7, page 557), elles appartiennent à l'ouvrage précédent.

REY-DUSSEUIL (Antoine-François-Marius), littérateur, né à Marseille, le 12 juillet 1800, fit ses études dans cette ville, puis suivit des cours de droit à Aix et à Paris. Il abandonna la culture de cette science pour se livrer à celle des lettres, contribua à la rédaction de plusieurs journaux politiques et littéraires, publia des romans qui eurent quelque succès, et mourut aliéné à Paris, en 1837. Attaché à la rédaction du nouveau *Mercure de France* pendant quatre ans, il y a inséré des *Lettres sur les théâtres lyriques*, où il analysait le *mérite des compositeurs, des opéras et des acteurs*. Ces lettres se font remarquer par une tournure d'esprit originale, et par une critique pleine de causticité; mais Rey-Dusseuil n'avait pas les connaissances nécessaires en musique pour donner de la solidité à ses jugements.

REYER (Louis-Étienne-Ernest), né à Marseille, le 1er décembre 1823, entra à l'âge de six ans à l'école communale de musique dirigée par M. Barsotti (*voyez* ce nom), qui, trouvant en lui d'heureuses dispositions réunies à une jolie voix de soprano, en fit un bon lecteur : le premier prix de solfége fut décerné deux fois au jeune Reyer dans les concours de son école. Ses parents ne le destinant pas à la profession de musicien, il fut envoyé à Alger, à l'âge de seize ans, et entra dans les bureaux de son oncle (M. Louis Farrenc), aujourd'hui trésorier payeur de la province de Constantine. Les affaires administratives, pour lesquelles M. Reyer avait peu de penchant, ne le détournaient pas de son goût pour la musique. Il jouait du piano, étudiait avec ardeur l'harmonie, organisait des concerts et devenait l'âme des salons où l'on faisait de la musique. Bientôt il fit ses premiers essais de composition dans des romances qui obtinrent de la vogue et se chantent encore ; enfin, lorsque le duc d'Aumale arriva à Alger, M. Reyer composa une messe qu'il dédia à la duchesse, et qui fut exécutée solennellement devant les princes. De bonnes choses furent remarquées dans cet œuvre, resté inédit jusqu'au moment où cette notice est écrite.

Après la révolution de 1848, M. Reyer se rendit à Paris, avec le dessein de se livrer sans réserve à la culture de l'art vers lequel il se sentait entraîné. Son premier soin fut de perfectionner, par des études nouvelles, ses connaissances dans la partie technique de la composition : ce fut sa tante, Mme Louise Farrenc, qui le dirigea dans ce travail, rendu facile par la vive intelligence du jeune artiste. Après avoir produit quelques œuvres légères qui ne lui fournissaient que d'insuffisantes ressources pour son existence, M. Reyer se lia d'amitié avec Théophile Gautier, qui écrivit pour lui le poëme d'une ode symphonique, avec des airs et des chœurs, sur un sujet oriental dont le titre était *le Selam*. Cet ouvrage fut exécuté avec succès au Théâtre-Italien, le 5 avril 1850 ; la critique toutefois opposa au *Sélam le Désert* de Félicien David, et crut voir dans l'un de ces ouvrages une imitation de l'autre, quoique M. Reyer n'eût puisé ses mélodies que dans son propre fonds, au lieu de les emprunter, comme son prédécesseur, aux chants des Arabes. Au *Selam* succéda *Maître Wolfram*, opéra en un acte, dont le poëme était de Méry, et qui fut représenté au *Théâtre-Lyrique*, le 20 mai 1854, quelques jours avant sa clôture. Repris plus tard à l'Opéra-Comique, il est resté au répertoire. Les conditions désavantageuses de la carrière de compositeur dramatique en France se montrent avec évidence dans celle de M. Reyer, car ce n'est qu'à de longs intervalles qu'il lui est donné d'aborder la scène. Le 20 juillet 1858 il fit représenter à l'Académie impériale de musique *Sacountala*, ballet en deux actes sur un sujet indien, dont le *scenario* était de Théophile Gautier. Malheureusement, la première représentation ne précéda que de peu de jours le départ pour Pétersbourg de Mme Ferraris, qui y jouait le rôle principal, et, plus malheureusement encore, les décors de *Sacountala* furent brûlés dans l'incendie du magasin de l'Opéra, rue Richer. *La Statue*, opéra en trois actes de M. Reyer, fut joué au Théâtre-Lyrique, le 11 août 1861, et y obtint un succès mérité. On y a remarqué, au premier acte, le chœur des fumeurs d'opium, la romance *Toi que n'atteint pas l'ardeur du soleil*, le finale du deuxième acte, le chœur *Bonjour, Bonjour*, dont le caractère a de l'originalité, au troisième acte le duo de *Margyane* et *Sélim*, et le trio qui le suit. En général, la partition de *la Statue* fait apercevoir dans le talent de M. Reyer un cachet individuel auquel il ne manque qu'une plume plus exercée dans l'art d'écrire : la charté, la simplicité s'y font parfois désirer. Le 21 août 1862, cet artiste a fait représenter à

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Dade *Érostrate*, opéra en deux actes, dont le livret était écrit par Méry et M. Pacini. Le jour même de la répétition générale, l'auteur de la musique reçut la décoration de la Légion d'honneur. La reine de Prusse, qui assistait à la première représentation de cet ouvrage, fit demander le compositeur, le complimenta et lui envoya peu de temps après la décoration de l'Aigle rouge. Les autres productions de cet artiste consistent en mélodies détachées, parmi lesquelles on remarque un *Salve Regina*, un *Ave Maria* et un *O salutaris hostia*, une cantate exécutée à l'Opéra, un hymne intitulé *l'Union des Arts*, paroles de M. Méry, pour l'inauguration d'une nouvelle société d'artistes à Marseille, en 1862, et un recueil de quarante chansons anciennes, dont il a écrit les accompagnements. Au moment où cette notice est écrite (1863), M. Reyer travaille à un opéra en cinq actes destiné à l'Académie impériale de musique (l'Opéra). Ses tendances sont celles que les succès des ouvrages de Weber ont données à l'Allemagne : puisse-t-il ne pas se laisser trop entraîner sur cette pente, qui a conduit fatalement aux excès de l'époque actuelle et à l'anéantissement du goût ! M. Reyer a donné des articles de critique musicale dans les journaux *la Presse*, la *Revue de Paris*, *le Courrier de Paris*, et d'autres.

REYHER (André), maître en philosophie et recteur du gymnase de Gotha, naquit le 4 mai 1601, à Heinrichs, près de Henneberg. Ses études ayant été terminées avec distinction, il fut nommé recteur à Schleusingen; puis il fut appelé à Gotha, en la même qualité. Il y mourut le 2 avril 1673. Pendant qu'il était à Schleusingen, il publia une collection de dissertations sur les diverses parties des arts et des sciences, intitulée : *Margarita philosophica in annulo synopsis totius philosophiæ;* Nuremberg, 1636, in-8°. Une deuxième édition a été publiée à Gotha, en 1669, in-8°. La douzième dissertation de ce recueil traite de la musique : elle avait été déjà publiée séparément, sous ce titre : *Epitome Musicæ pro Tyronibus;* Schleusingen, 1635, in-8°. On a aussi un autre ouvrage de Reyher, relatif à la musique, intitulé : *Specimen musicum pro exercitio hebraice conjugandi;* Gotha, 1671, in-4°.

REYMANN (Matthieu), en latin Reymannus, luthiste au service de l'électeur de Cologne, dans les premières années du dix-septième siècle, est auteur d'une collection de psaumes à quatre parties, arrangée pour le luth et publiée sous ce titre : *Cythara* (sic) *sacra, sive Psalmodiæ Davidis ad usum testudinis accommodatæ; Coloniæ*, 1613, in-4°.

REYMANN (F.-G.), maître des ballets du théâtre de la cour de Strélitz, vers 1783, y a composé un petit opéra intitulé *le Derviche*. On ignore si cet artiste est le même dont le Catalogue de Traeg (Vienne, 1799) indique les ouvrages suivants, en manuscrit : 1° Deux ouvertures à 13 instruments. — 2° Neuf symphonies à grand orchestre, dont trois concertantes. — 3° Concerto pour flûte principale. — 4° Idem pour hautbois. — 5° Treize *concertini* pour flûte, flûte d'amour, 2 violes, 2 cors et violoncelle. — 6° Trois sérénades pour huit instruments, et plusieurs quatuors pour des instruments à vent ou à archet.

REYMANN (P.-C.), harpiste qui a eu quelque réputation, vivait à Hambourg en 1810. Il a publié de sa composition : 1° Trois sonates pour harpe, violon et violoncelle, op. 18; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 2° Trois sonates pour harpe à crochets et violon, op. 8; ibid. — 3° Idem, op. 14, 15 et 17; Hambourg, Bœhme. — 4° Sonates pour harpe et flûte, op. 10, 11, 12; ibid. — 5° Thèmes variés pour harpe et violon, op. 7, 13, 16; ibid.

REYNITZSCH (Jean-Christophe-Guillaume), sous-bibliothécaire à Gotha, mort jeune, en 1810, est auteur d'un livre intitulé : *Ueber Druyden und Druydensteine, Barden und Bardenlieder, Feste, Schmœusse*, etc. (Sur les druides et les pierres druidiques, les bardes et leurs chants, etc.); Gotha, Ettinger, 1802, in-8°, avec planches. Reynitzsch y traite de la musique des bardes et des scaldes, depuis la page 81 jusqu'à la page 123.

REYNWAAN (Jean-Verschuere), compositeur et écrivain sur la musique, prend au titre d'un de ses ouvrages, imprimé en 1787, les qualités d'organiste, carillonneur et docteur en droit à Flessingue (Zélande), et se donne le titre d'*avocat praticien*, au frontispice de son dictionnaire de musique (*practiseerend advocaat*). Il vécut dans la dernière moitié du dix-huitième siècle, et mourut en 1806. Il a publié de sa composition, à Amsterdam, vers 1780, trois sonates pour le piano, op. 1. Il n'existait pas de dictionnaire de musique en hollandais lorsque Verschuere Reynwaan fit imprimer l'essai d'un livre de ce genre intitulé : *Musykaal konst-woordenboeck*, etc. (Vocabulaire de l'art musical); Middelbourg, 1789, in-8°. Il n'en parut d'abord que la première partie, contenant les lettres *A-E*; puis (au commencement de 1790) parut un cahier de la seconde partie; mais l'auteur, frappé des défauts de son ouvrage, en arrêta la publication. Ainsi qu'il le dit lui-même dans sa préface, il avait pris pour base de son dictionnaire

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ceux de Brossard et de Jean-Jacques Rousseau ; mais il avait abrégé l'étendue des principaux articles de ce dernier. Aucun des auteurs de bibliographies ou de biographies musicales n'a eu connaissance de ce premier dictionnaire de musique publié par Reynwaan. Son premier travail ayant été abandonné, il s'occupa d'une nouvelle rédaction d'un livre du même genre, dont la première partie parut sous ce titre : *Muzijkaal konst woordenboek, behelzende de Verklaaringen als mede het Gebruicken de Kracht der Kunstwoorden die in de Musijk voorkomen* (Lexique d'art musical, contenant l'explication de l'usage et de la signification précise des termes techniques employés dans la musique) ; Amsterdam, Wouter Brave, 1795, première partie, contenant les lettres *A-M*, 1 volume grand in-8° de 618 pages, avec beaucoup de planches. Par une sorte de fatalité, qui ne permettait pas à Verschuere Reynwaan de voir la fin de son travail, l'invasion de la Hollande par l'armée française, la conquête de la Zélande, au mois de février 1795, et la stagnation des affaires, qui en fut la suite, empêchèrent la publication de la seconde partie, qui n'a point paru plus tard. Ce qui était imprimé du livre fut mis au pilon en 1801; de là l'excessive rareté des exemplaires. Ce n'est qu'après des recherches infructueuses d'un grand nombre d'années que je suis parvenu à me procurer celui que je possède, au prix de 46 florins de Hollande. S'il n'est pas unique, il ne s'en faut de guère, car il n'en a jamais passé un exemplaire dans les nombreuses ventes de livres faites en Hollande. Telle qu'elle est exécutée, cette seconde rédaction de l'ouvrage peut être considérée comme un des meilleurs dictionnaires de musique. Une érudition solide règne dans la plupart des articles, et les définitions sont aussi précises que le permettait le génie de la langue hollandaise. Ce livre n'est pas, comme on pourrait le croire, un vocabulaire hollandais des termes de musique, mais une explication en langue hollandaise des mots grecs, latins et italiens relatifs à cet art. Il me semble que ce vocabulaire polyglotte, adopté par Verschuere Reynwaan, est un défaut à l'égard des lecteurs à qui son ouvrage était destiné. On a aussi du même auteur un traité élémentaire de musique intitulé : *Catechismus der Musijk*, etc., Amsterdam, 1788, 1 volume in-8°. Le nom de l'auteur est écrit *Reynwaen* au titre de cet ouvrage, au lieu de *Reynwaan* qui se trouve au frontispice du dictionnaire.

REYS (Gaspard), était maître de chapelle d'une église de Lisbonne vers 1630, puis il alla remplir les mêmes fonctions à Braga, où il mourut. Élève de Duarte Lobo, excellent maître portugais, il montra de l'habileté dans l'art d'écrire par la composition de plusieurs messes, psaumes, motets et villancicos, qui se conservent dans l'église des Franciscains de Valladolid.

RHAW (Georges), ou RHAU, compositeur, écrivain didactique et célèbre imprimeur de musique, naquit en 1488, à Eisfeld, dans la Franconie. Le nom du maître qui lui enseigna la musique ainsi que le lieu où il fit ses études sont inconnus ; on sait seulement qu'il était *cantor* et directeur de musique à Leipsick antérieurement à 1518, car il y publia au commencement de cette année la première édition de son traité de musique. En 1519 il fit exécuter une messe à 12 voix de sa composition, avant la discussion publique entre Luther et Eck, et un *Te Deum* après qu'elle eut été terminée. Rhaw s'établit ensuite à Wittenberg, et y fonda une imprimerie de musique, d'où sont sortis quelques recueils de compositions de célèbres musiciens allemands de la fin du quinzième siècle et de la première moitié du seizième. Il mourut à Wittenberg, le 6 août 1548, dans sa soixante-douzième année. Rhaw s'est fait connaître comme écrivain didactique par un traité élémentaire de musique, intitulé : *Enchiridion Musices, ex variis musicorum libris depromptum, rudibus hujus artis Tyronibus sane frugiferum*, Leipsick, Valentin Schumann, 1518, in-8° de 10 feuilles. Ainsi que l'indique le titre de cet ouvrage, ce n'est qu'une compilation des principaux traités de musique publiés jusqu'à l'époque où il parut; mais cette compilation est bien faite. Le livre est divisé en deux parties : la première traite de la musique sous le rapport des intervalles, de la gamme par hexacordes, et des tons; la deuxième, de la musique mesurée. Les exemples sont écrits à trois et à quatre parties. Une édition retouchée et modifiée, qui paraît être la seconde, fut ensuite publiée par Rhaw, sous ce titre : *Enchiridion utriusque musicæ practicæ, a Georgio Rhaw, ex variis musicorum libris, pro pueris in schola Vitebergensi congestum;* Wittenberg, 1530, in-8° de 11 feuilles. On voit par l'épître dédicatoire de cette édition que Georges Rhaw n'était pas seulement imprimeur de musique à Wittenberg, mais qu'il y remplissait aussi les fonctions de *cantor*, et qu'il avait écrit son livre pour ses élèves. Les bibliographes citent une troisième édition du même ouvrage, publiée à Wittenberg, en 1532, in-8°; une quatrième, de la même ville, 1536, in-8° de 11 feuilles; une cinquième, ibid., 1538, in-8°; une sixième, ibid., 1546, in-8°, et une septième, ibid., 1553, in 8°; ils en ont oublié une qui a paru dans la même ville en 1551, in-8° de 11

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

feuilles et demie. Je possède les éditions de 1536, 1551 et 1553; elles n'offrent pas de différences entre elles. Les deux dernières éditions ont été publiées par les héritiers de Rhaw. Il existe une édition sans nom de lieu et sans date : il est vraisemblable qu'elle est la plus ancienne. On trouve aussi des exemplaires de l'édition de Leipsick qui portent la date de 1520 : j'ignore si cette édition est réelle, ou si ce n'est qu'un changement de frontispice. A cette édition est réunie le *Libellus de compositione cantus*, de Galliculus. (*Voy.* ce nom.)

Comme éditeur et imprimeur de musique, Rhaw a publié quelques bons ouvrages didactiques et pratiques, parmi lesquels on remarque les livres de Martin Agricola (*voy.* ce nom) et le petit traité *De Compositione cantus* de Galliculus (*voy.* ce nom). On lui doit aussi de précieuses collections de compositions d'anciens maîtres allemands, entre autres : 1° *Selectæ harmoniæ quatuor vocum*, qui contient une Passion de Galliculus, une autre de Obrecht, et d'autres compositions de Jean Walther, de Louis Senfel, de Cellarius, de Ducis, de Eckel, de Stœlzer et de Henri Isaac. — 2° *Newe deutsche geistliche Gesænge* (Nouveaux cantiques religieux allemands, etc.), Wittenberg, 1544, qui contiennent 123 morceaux à quatre et cinq voix, à l'usage des écoles et qui renferment des compositions de Balthazar Resinarius, de Lupus Helliuk, de Martin Agricola, de Louis Senfel, de Thomas Stœlzer, d'Arnold de Bruck, d'Étienne Malu, de Virgile Hauck, de Benoît Ducis, de Sixte Dietricht, de Jean Weinmann, de Wolff Heintz, de Georges Vogelhüber, de Georges Forster et de Jean Stald. Comme éditeur, Georges Rhaw a aussi publié une collection de messes intitulée : *Opus decem missarum quatuor vocum collectum a Georgio Rhaw*; Wittenberg, 1541, in-4°. Une des plus intéressantes publications de Rhaw, comme éditeur, est une collection de chansons françaises, latines et allemandes à deux voix, intitulée : *Bicinia gallica, latina et germanica; Wittebergæ*, 1545, petit in-4° obl. On y trouve en partition, pour deux voix, la plus ancienne tradition connue du chant suisse appelé *le Ranz des vaches*.

RHEIN (Frédéric), fils d'un maître de chapelle à Strasbourg, naquit dans cette ville, en 1771, et se livra dès sa jeunesse à l'étude de la flûte, sur laquelle il acquit un habileté remarquable. Après avoir voyagé dans la partie de l'Allemagne qui avoisine le Rhin, il se fixa à Vienne, et y mourut, à l'âge de vingt-huit ans, en 1798. On a gravé de sa composition : 1° Trois duos pour 2 flûtes, op. 1; Paris, Imbault — 2° Six idem, op. 2; Paris, Bonjour. — 3° Premier concerto pour flûte et orchestre, op. 3; Spire, Bossler. — 4° Deuxième idem, op. 4; ibid. — 5° Six trios pour 2 flûtes et basson, op. 5; ibid. On trouve deux duos de flûte de cet artiste dans l'œuvre 26me de Hofmeister, publié à Vienne, chez Artaria.

Le frère aîné de Frédéric Rhein, qui était pianiste et hautboïste distingué, s'établit à Toulouse. Plus tard il retourna à Strasbourg, et s'y fit marchand de musique. Il était aussi attaché au théâtre de cette ville, en qualité de hautboïste. Un autre frère, flûtiste au théâtre des Variétés, à Paris, a publié deux œuvres de duos pour 2 flûtes, et un œuvre de sonates pour flûte et basse; à Paris, chez Gaveaux. Enfin, le plus jeune des quatre frères, musicien dans un régiment, périt dans la campagne de Russie, en 1812.

. **RHEIN** (Charles-Laurent), fils et neveu des précédents, naquit à Toulouse, le 24 février 1798. Élève de son père pour le piano, il joua en public, à Marseille, dès l'âge de cinq ans, des sonates de Clementi et de Mozart. Lorsque son père alla se fixer à Strasbourg, il l'y suivit et se livra à l'enseignement jusqu'à l'âge de dix-neuf ans. Arrivé à Paris en 1817, il fut admis comme élève au Conservatoire, et reçut des leçons de Pradher pour le piano, de Dourlen pour l'harmonie, puis de Reicha pour la composition. Quelques mois après son entrée dans cette école, il obtint le second prix de piano au concours, et le premier prix lui fut décerné en 1818. Depuis cette époque jusqu'en 1832, M. Rhein fut considéré comme un des bons professeurs de piano qui se trouvaient à Paris. A la suite d'un voyage qu'il fit dans le midi de la France, il s'établit à Bordeaux, en 1836; puis il habita quelque temps à Lyon. Plus tard, il est retourné à Paris, où il paraît s'être fixé. On connaît sous le nom de cet artiste : 1° Sonates pour piano et violon, op. 20 et 21; Paris, Janet, Mme Lemoine. — 2° Rondoletto idem, op. 22; Lyon, Arnaud. — 4° Sonates pour piano et flûte, op. 18; Paris, Pacini. — 4° Duos pour piano et violon sur des thèmes de divers opéras, op. 26; Paris, Troupenas; op. 31, Paris Pleyel; op. 32, Paris, Frère; op. 33, Paris, Zetter; op. 43, sur un thème original, Paris, Pacini. — 5° Duos pour piano, op. 25, à quatre mains, sur des thèmes de *Wallace*, Paris, Colombier; op. 36, pour harpe et piano, sur des thèmes des *Deux Nuits*, Paris, Janet. — 6° Études, op. 42, 44; Paris, Lemoine, Catelin. — 7° Fantaisies sur des thèmes d'opéras pour piano seul, op. 12, 45, 46, 47; Paris, Troupenas, B. Latte, Catelin. — 8° Variations idem, op. 7, 10, 13, 14, 15, 16, 24, 34, 38, 41; ibid. — 9° Rondeaux idem,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

op. 11, 22, 28, 31, 35; ibid. — 10° Polonaise brillante, idem, op. 40; Paris, Pacini.

RHEINECK (Christophe), né à Memmingen, le 1er novembre 1748, apprit dans sa jeunesse les éléments de la musique, et se livra ensuite à l'étude du clavecin. Dans un voyage qu'il fit en France, il habita quelque temps à Lyon, et y fit représenter son premier opéra, dont le sujet était *le nouveau Pygmalion*. Des amis le recommandèrent à Turgot, alors contrôleur général des finances, qui lui promit une place dans les fermes; mais avant de se fixer en France, il désirait revoir son père, qui mourut peu de jours après son retour à Memmingen. Par suite de cet événement, un mois s'écoula avant qu'il fût de retour à Paris; lorsqu'il y arriva, Turgot, tombé en disgrâce, ne put remplir sa promesse, et Rheineck, trompé dans ses espérances, prit le parti de retourner dans sa patrie. Il acheta l'auberge de Memmingen, se maria et ne cultiva plus la musique qu'en amateur. Il mourut en 1796, à l'âge de quarante-huit ans. On vante l'élégance et le bon goût de ses compositions, parmi lesquelles on trouve : 1° *Le nouveau Pygmalion*, opéra-comique français. — 2° *Le Fils reconnaissant*, opéra-comique, composé à Lyon pour un théâtre de société. — 3° *Renaud et Armide*, grand-opéra allemand, représenté à Memmingen, en 1779. — 4° *Der Todesgang Jesu*, oratorio allemand, en 1778. — 5° Messe solennelle (en manuscrit). — 6° Mélodies pour le recueil de cantiques de Schellhorn. — 7° Quatre recueils de chansons allemandes, dont le premier fut publié en 1770. — 8° Quelques pièces de clavecin dans la collection publiée à Spire, par Bossler. — — 9° Six concertos pour le clavecin, restés en manuscrit.

RHESA (Louis-Fedemir), professeur à l'université de Kœnigsberg, est né en Lithuanie, vers 1785. Savant philologue, il a publié divers écrits relatifs aux antiquités de son pays, particulièrement sur la bible en langue lithuanienne, sur les poëmes historiques, et sur les chansons populaires de la Lithuanie. Ce dernier ouvrage a pour titre : *Dainos oder Lithauische Volkslieder gesammelt, übersetz und mit gegenüberstudene Urtext herausgegeben. Nebst einer Abhandlung über die Lithauischen Volksgedichte* (Chansons populaires de la Lithuanie réunies en collection, etc. Avec une dissertation sur la poésie lithuanienne et des exemples de musique); Kœnigsberg, 1825, in-8°. Une deuxième édition a été publiée à Berlin, en 1843, 1 vol. in-8°.

RHIEMANN ou **RIEMANN** (Jacques), musicien au service de l'électeur de Hesse-Cassel, dans la première moitié du dix-huitième siècle, est connu par les ouvrages suivants, publiés à Amsterdam, chez Roger : 1° Suites de pièces pour la basse de viole et basse continue, op. 1. — 2° Six sonates pour violon seul et basse continue, op. 2. — 3° Sonates en trios pour violon, basse de viole et basse continue, op. 3.

RHODE (Jean-Frédéric), facteur d'orgues à Dantzick, y a construit en 1760 l'orgue de l'église Saint-Pierre, de quarante jeux, et celui de Saint-Jean, de trente jeux.

RHODE (Jean-G.), savant littérateur et historien, né en Silésie, mort à Breslau, le 23 août 1827. Au nombre de ses écrits, on en remarque un qui a pour titre : *Theorie der Verbreitung des Schalls, für Baukunstler* (Théorie de la propagation du son, pour les architectes); Berlin, Dunker, in-8°, avec une planche. Le titre, tel qu'il est cité par Lichtenthal et Becker, est inexact.

RHODIGINUS, dont le nom véritable était RICCHIERI (Louis), prit son nom latin de Rovigo, où il reçut le jour en 1447. Après avoir terminé ses études de philosophie à Ferrare, et de droit civil et canonique à Padoue, il fit un voyage en France, puis s'établit à Rovigo, où il obtint une chaire de professeur, en 1497. Banni de sa patrie un an après, il alla enseigner à Vicence, puis à Padoue, eut une vie agitée par les événements politiques, et mourut à Rovigo, en 1525. Dans son livre intitulé *Lectionum antiquarum libri XXX*, dont la première édition fut publiée à Venise, par Aide, en 1516, in-fol., il traite de la musique des anciens aux chapitres 3me et 9me du livre cinquième, dans tout le livre neuvième, dans les chapitres 11me et 15me du dix-neuvième livre, dans le 26me du livre vingt-septième, et dans le chapitre 16me du livre vingt-neuvième.

RHYZELIUS (André-Olaus), né dans un village de la Suède, en 1677, fut professeur de théologie à l'université d'Abo, puis aumônier de Charles XII, et enfin évêque de Lindkœping. Il mourut dans cette ville, en 1756. Il a écrit une dissertation en langue suédoise intitulée : *Christelig Orgelwerks Inwigning* (Introduction de l'orgue dans les églises chrétiennes); Upsal, 1733, in-4°.

RIARIO SFORZA (Le duc Jean), amateur distingué de musique, naquit à Naples, le 21 mai 1769. Destiné par sa famille au service militaire de la marine, il fut envoyé au lycée de Portici pour y étudier les sciences dont la connaissance est indispensable dans cette carrière. Son organisation le portait précisément vers l'étude des mathématiques, dans lesquelles il fit de rapides progrès. Déjà il était parvenu au grade de capitaine de vaisseau, lorsque la mort de son frère

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

aîné, ayant changé sa position, le détermina à donner sa démission. Dès sa jeunesse il avait cultivé la musique avec passion et succès : il se livra à la composition dans les loisirs de sa retraite à la campagne. Le mérite de ses ouvrages, dont il envoya quelques-uns à l'Académie des philharmoniques de Bologne, le fit admettre au nombre des membres de cette société. Le duc Riario mourut du choléra, le 4 décembre 1830, à l'âge de soixante-sept ans. On connaît de lui les productions dont voici la liste : 1° Messe à quatre voix, chœur et orchestre; — 2° *Dixit* pour voix de basse, chœur et orgue ; — 3° *Salve Regina* à trois voix et orchestre; — 4° *Tantum ergo* pour voix de basse et orchestre; — 5° *Stabat Mater* à trois voix, chœur et orgue; — 6° *Magnificat* pour un chœur à quatre voix, sans instruments ; — 7° *Piramo e Tisbe*, opéra sérieux; — 8° *Saffo*, idem ; — 9° *Armide*, action théâtrale. Le duc Riario a composé aussi plusieurs cantates et des pièces de chant avec accompagnement de piano.

RIBBE (Jean-Chrétien), médecin, littérateur et amateur de musique, vécut à Berlin, vers la fin du dix-huitième siècle, et y existait encore en 1822. Il a publié les compositions suivantes : 1° Six sonates pour clavecin et flûte; Berlin, 1789. — 2° Trois grands duos concertants pour 2 flûtes, Berlin, Hummel, 1798.

RIBERA (Bernardin), musicien espagnol, vécut dans la première moitié du seizième siècle. On croit qu'il fut maître de chapelle de la cathédrale de Tolède, parce que cette église est la seule où se trouvent ses œuvres, et l'on y voit, par les livres capitulaires, que Cristoval Morales (*voyez* ce nom) est postérieur à Ribera. Ce maître n'est connu que par ses ouvrages; mais le rare mérite du *Magnificat* et des deux motets publiés par M. Eslava (*voyez* ce nom) dans sa *Lira sacro-hispana*, d'après les manuscrits de l'église de Tolède, font regretter qu'on ne possède pas de renseignements plus précis sur leur auteur. Ce qui le distingue de ses prédécesseurs, c'est l'expression du caractère des paroles, et des tendances d'innovations dans la tonalité et dans la modulation. Il existe dans la cathédrale de Tolède un volume manuscrit de la plus grande beauté qui contient les messes composées par Ribera.

RIBOCK (J.-J.-H), docteur en médecine à Luchow, petite ville près de Lunebourg, y est mort, en 1784, ou, suivant d'autres renseignements, a cessé de vivre à Hanovre, en 1785. Amateur de flûte, il s'occupa du perfectionnement de cet instrument et publia sur ce sujet : 1° *Bemerkungen über die Flœte und Versuch einer kurzen Anleitung zur bessern Einrichtung und Behandlung derselben* (Observations sur la flûte et essai d'une instruction sur une construction améliorée de cet instrument) ; Stendhal, 1782, in-4° de 62 pages avec 7 planches. Les idées de Ribock pour le perfectionnement de l'instrument consistent, d'une part, dans le rétrécissement du tube vers l'embouchure; idée reprise plus tard par Bœhm (*voyez* ce nom), et de l'autre par l'addition de deux clefs, qui en portèrent le nombre jusqu'à cinq, au moyen desquelles on put jouer dans tous les tons, et exécuter plusieurs trilles qui ne pouvaient se faire auparavant. — 2° *Ueber Musik, an Flœtenliebhaber insonderheit* (Sur la musique, particulièrement pour les amateurs de flûte), dans le Magasin de musique, publié par Cramer (t. I, p. 686-736).

RIBOVIUS (Laurent), né à Greifswalde dans les premières années du dix-septième siècle, fut *cantor* et maître d'école à Lœbenicht, près de Kœnigsberg. On a de lui un traité élémentaire de musique, par demandes et réponses, intitulé : *Enchiridion musicum, oder kurzer Begriff der Singkunst*; Kœnigsberg, 1638, in-8° de onze feuilles et demie. Dans la même année, Ribovius a publié une deuxième édition augmentée de cet ouvrage, aussi à Kœnigsberg, en 16 feuilles et demie in-8°.

RICCARDI (Françoise), connue sous le nom de Mme PAER, cantatrice distinguée, est née à Parme, en 1778. Douée d'une belle voix et d'heureuses dispositions pour la musique, elle se livra à l'étude du chant sous la direction de Fortunati. A l'âge de seize ans, elle débuta avec succès au théâtre de Brescia, où elle chanta avec le célèbre ténor David (père). En 1795, elle parut comme prima donna sur le théâtre de Milan, puis chanta à Parme, à Florence, revint à Milan à l'automne de 1796, puis alla à Bologne, et enfin chanta à Milan au carême de 1798. Devenue la femme du célèbre compositeur Paër, elle le suivit à Vienne, à Dresde et à Paris, où elle chanta en 1807 et 1808 au théâtre de la cour. Séparée ensuite de son mari, elle retourna en Italie, et se fixa à Bologne.

RICCATI (Le comte Giordano), habile géomètre, architecte et amateur de musique, naquit à Castel-Franco, près de Trévise, le 28 février 1709. Fils d'un mathématicien habile, il apprit de lui les mathématiques, et se livra de bonne heure à la culture des arts. Il mourut à Trévise, le 20 juillet 1790. On a de lui les productions suivantes : 1° *Saggio sopra le leggi del contrappunto;* Castel-Franco, 1762, in-8° de 155 pages. — 2° *Delle corde ovvero fibre elasti-*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

che, Bologne, 1777, in-4° de 246 pages, avec planches. — 3° *Soluzione della difficoltà proposta dal dottissimo P. D. Girolamo Saladini intorno ad una proposizione contenuta nell' opera :* Delle corde, ovvero libre elasticho, etc. (dans la *Raccolta d'Opuscoli scientifici e filologici* de Cologera, t. 19, p. 287). — 4° *Lettera al chiarissimo Sig. conte Girolamo Fenaroli, nella quale s'indaga l' artefizio di cui si serve la natura per far sì, che incitata una corda al suono, s' adatti in brevissimo tempo ad una curva bilanciata ed isocrona* (Nuovo Giorn. de letterati d'Italia, Modène, 1778, t. 13, p. 62-79). — 5° *Lettera al Sig. Arciprete Nicolai, in cui nuovamente si difende dalla nota di petizione di principio la formola colla quale il cav. Newton determina la velocità della propagazione del suono per l' aria* (*ibid.*, ann. 1777, t. 12, p. 320-331). — 6° *Lettera II, in cui si determina l' equazione generalissima delle curve bilanciate ed isocrone* (ibid., tome 4, page 269). — 7° *Delle vibrazioni sonore dei cilindri*, dans le premier volume des *Memorie di matemat. e fisica della società italiana ;* Vérone, 1782, in-4°. — 8° *Dissertatione fisico-matemat. delle vibrazioni del tamburro* (*Saggi scientifici e letterati dell' Academia di Padova*, tome 1, 1786, grand in-4°, p. 419-446). — 9° *Lettere due all' ornatissimo Padre D. Giovenale Sacchi*, etc. (dans le *Nuovo Giornale de' Letterati d'Italia*, 1789, t. 45, p. 170). Ces lettres contiennent un aperçu de l'histoire de la musique théorique et pratique en Italie. — 10° *Del suono falso. Dissertaz. acustico-matematica* (*Prodromo dell' Enciclopedia italiana ;* Sienne, 1779, in-4°, page 96). — 11° *Riflessioni sopra il libro primo della scienza teorica e pratica della musica del P. Valotti* (Nuovo Giorn. de' Letterati d' Italia, tome 23, pages 45-115). — 12° *Esame del sistema musicale di M. Rameau* (ibid., tome 21, pages 47-97). — 13° *Esame del sistema musico del Sig. Tartini* (ibid., tome 22, pages 169-272).

RICCHEZZA (Dominique), compositeur napolitain, fut élève du Conservatoire de San Onofrio, et vécut dans la première moitié du dix-huitième siècle. Appelé au poste de maître de chapelle de l'église des PP. de l'Oratoire, ou Filippini, de Naples, il écrivit pour les *funzioni* de cette maison les oratorios dont les titres suivent : 1° *La Fede trionfante ;* — 2° *San Giusto ;* — 3° *Le gare degli elementi.* — 4° *Nabucco ;* — 5° *Il trionfo della grazia ;* — 6° *Il sacrifizio di Abele ;* — 7° *San Martino vescovo ;* — 8° *Il Sospetto di San Giuseppe ;* — 9° *La Rovina degli Angeli ;* — 10° *La Verità de' sogni di Giuseppe ;* — 11° *San Eustachio ;* — 12° *San Francesco Saverio ;* — 13° *San Giovanni Battista.* Toutes les partitions de ces ouvrages existent dans la Bibliothèque des PP. de l'Oratoire, à Naples.

RICCI (David), ou RIZZIO, excellent luthiste, né à Turin, en 1540, était fils d'un musicien de cette ville. En 1564, il accompagna l'ambassadeur de Sardaigne à la cour de la reine Marie d'Écosse ; mais arrivé à Édimbourg, ce seigneur lui donna son congé, et Ricci n'eut pas d'autre ressource que d'entrer dans la musique de la chambre de la reine. Il n'y fut pas longtemps inaperçu ; Marie l'attacha à sa personne, en qualité de chanteur et de luthiste ; puis elle en fit son secrétaire et son favori. Les faveurs dont l'artiste était comblé par la reine excitèrent la jalousie des courtisans, qui, éveillant les soupçons de l'époux de Marie Stuart, lui firent prendre la résolution d'assassiner Ricci. Le 9 mars 1566, les conjurés s'introduisirent dans l'appartement de la reine, et poignardèrent son favori à ses côtés. Quelques écrivains ont attribué à Ricci la composition de plusieurs anciens airs écossais, encore célèbres aujourd'hui ; mais leur erreur est manifeste, car ces airs sont d'un temps plus reculé que celui où vécut ce musicien, et remontent au moins au règne du roi Jacques.

RICCI (Michel-Ange), musicien, né à Bergame, dans la seconde moitié du seizième siècle, a composé des madrigaux à 1, 2, 3, 4 et 5 voix avec basse continue, qui ont été insérés dans le *Parnassus musicus Ferdinandæus Bergamen.* ; Venise, 1615, in-4°.

RICCI (Augustin), maître de chapelle à Padoue, dans la première moitié du dix-septième siècle, s'est fait connaître par quelques compositions pour l'église, parmi lesquelles on remarque : 1° *Ecce sacerdos magnus*, à 2 chœurs. — 2° *Kyrie*, à 4 voix. — 3° *Beatus vir*, à 4. — 4° *Ave Maris stella*, à 4. — 5° *Si quæris miracula*, à 8. — 6° *Veni Creator spiritus*, à 4. Ces ouvrages sont dans la bibliothèque de l'abbé Santini, à Rome.

RICCI (Pascal), naquit à Como, en 1733, et étudia la musique sous la direction de Vignati, maître de chapelle à Milan. Entré dans les ordres, il prit le titre d'abbé, sans cesser de cultiver la musique avec succès. Après avoir fait plusieurs voyages en Allemagne, en Hollande et en Angleterre, il se rendit à Paris, où il publia plusieurs ouvrages de sa composition ; puis il retourna à Como, où il obtint le titre de maître de chapelle. Il y vivait encore dans les dernières années du dix-huitième siècle. Parmi

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ses compositions, on remarque des quatuors et des trios de violon d'une bonne facture. Il a aussi publié à Paris un traité de l'art de jouer du piano, intitulé : *Methode ou Recueil des connaissances elementaires pour le piano-forte ou clavecin;* Paris, Lachevardière, 1788, in-4°. On cite de la composition de Ricci un *Dies iræ* dont l'effet était saisissant.

RICCI (Louis), compositeur dramatique, né à Naples, en 1808, montra dès son enfance d'heureuses dispositions pour la musique. Ayant été admis avec son frère Frédéric (*voyez* la notice suivante) au Conservatoire de *San-Pietro a Majella*, de sa ville natale, il y étudia l'art du chant et l'accompagnement des *partimenti*, puis il devint élève de Zingarelli pour la composition. Louis Ricci fit exécuter en 1828, au petit théâtre de cette école, son premier opéra intitulé : *L'Impresario in angustie.* Dans la même année, il écrivit à Rome, pour le théâtre *Valle*, *L'Orfanello di Ginevra*, drame musical qui obtint un brillant succès. Après cet ouvrage, les deux frères se réunirent pour composer en commun les opéras suivants : 1° *Il Sonnanbulo*, joué sans succès à Rome, au théâtre *Valle*, en 1829. — 2° *L'Eroina del Messico, ossia il Fernando Cortez*, représenté au théâtre *Tordinone*, dans la même ville, le 9 février 1830, et qui ne réussit pas. — 3° *Il Colombo*, à Parme, à la même époque, qui ne fut pas plus heureux. Cette dernière chute décida les frères Ricci à séparer leurs travaux. En 1831, Louis donna à Turin *Annibale in Torino*, et dans la même année il fit représenter à Milan *Chiara di Rosenberg*, qui eut un grand succès et fut joué dans toute l'Italie, à Berlin, à Vienne, à Weimar, et même à Constantinople, à New-York et au Brésil. En 1832, il écrivit à Milan *La Neva*, opéra en trois actes qui ne réussit pas. Il fut plus heureux dans *Il Diavolo condannato a prender moglie*, joué à Naples dans la même année, et qui réussit également à Rome, à Milan et à Venise. Un des plus grands succès de Louis Ricci fut celui qu'il obtint à Parme au carnaval de 1833, avec *Il nuovo Figaro*, puis dans toute l'Italie, à Berlin et à Vienne. Cet ouvrage a été joué aussi sous le titre de *Le Nozze di Figaro. La Gabbia de' matti*, écrit à Rome, puis à Milan, dans la même année, n'eut pas une longue existence. Au carnaval de 1834, *I due Sergenti* du même compositeur eut peu de succès; mais cet opéra fut suivi de celui qui a pour titre : *Un' Avventura di Scaramuccia*, représenté à Milan, charmant ouvrage, dont le succès fut universel, et qui, par la verve comique ainsi que par le charme des mélodies, peut prendre place parmi les meilleures productions théâtrales du dix-neuvième siècle. *Erano due, or son tre*, joué à Turin à la fin de 1834, fut aussi un des beaux succès de Louis Ricci : cet ouvrage fut représenté partout. Dans l'année suivante il donna à Naples *Aladino*, qui ne réussit pas. Il se releva un peu dans *la Dama colonello*, joué dans la même ville, à l'automne de la même année. *Maria di Montalban*, écrit ensuite à Milan, eut une chute complète. *La Serva et l'Ussaro*, joué en 1836, ne fut pas plus heureux. A la suite de cette chute, les deux frères se réunirent de nouveau et donnèrent à Naples *Il Disertore svizzero*, qui eut quelque succès, ainsi que *Crispino e la Comare*. Le dernier ouvrage heureux donné par Louis Ricci fut l'opéra bouffe *Chi dura vince*, écrit à Milan en 1837, et qui fut joué partout en Italie. Dans la même année, il fut appelé à Trieste comme maître de chapelle de la cathédrale et directeur de musique au théâtre. Il se livra dès lors à la composition de la musique d'église, ainsi qu'à ses fonctions au théâtre et cessa d'écrire pour la scène. Cet artiste distingué occupait ces positions depuis vingt ans, lorsque sa raison se dérangea, dans l'été de 1857. Sa famille venait de le faire placer dans l'hôpital des aliénés à Prague, lorsque je me trouvai dans cette ville en 1858. Il y languit environ dix-huit mois, et mourut le 1er janvier 1860.

RICCI (Frédéric), frère du précédent, et comme lui compositeur dramatique, né à Naples, en 1809, fit, comme son frère, ses études musicales au Conservatoire de *San-Pietro a Majella*. Sorti de cette école, il se livra d'abord à l'enseignement du chant, puis le premier succès de son frère à Rome le détermina à s'essayer aussi dans la composition pour la scène. Outre les ouvrages qu'il a écrits en collaboration de son frère, il a donné à Venise, en 1835, *Monsieur Deschalumeaux*, qui réussit et fut joué avec succès à Florence, Trieste, Gênes et Turin. Après cet ouvrage, Ricci laissa passer quelques années sans aborder le théâtre, paraissant borner sa carrière aux fonctions de professeur de chant. Il reparut à la scène par l'opéra intitulé : *La Prigione d'Edimbourg*, joué à Trieste au printemps de 1838, et qui fut son plus grand succès, car l'ouvrage fut représenté sur tous les théâtres de l'Italie. Il fut suivi d'un *Duello sotto Richelieu*, qui ne réussit pas à Milan, en 1839. Un silence de deux années suivit la représentation de cet opéra. En 1841, Frédéric Ricci écrivit à Florence *Michelangelo e Rolla*, qui ne réussit pas et qui fut suivi, à Milan, en 1842, de *Corrado d'Altamura*, un des meilleurs ouvrages de cet artiste. Dans l'année suivante il donna, dans la même ville, *Vallom-*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

bra, qui n'eut qu'une courte existence. Les deux dernières productions dramatiques de ce compositeur sont *Isabella de' Medici*, jouée à Trieste, sans succès, en 1845, et *Estella di Murcia*, qui eut une chute complète, à Milan, dans l'année suivante. Au résumé, deux ouvrages, *La Prison d'Édimbourg* et *Corrado d'Altamura* sont tout ce qui est resté des travaux de Frédéric Ricci. Cet artiste a passé quelque temps en Espagne et en Portugal comme directeur de musique des théâtres de Madrid et de Lisbonne, puis il a été appelé à Pétersbourg. En 1858, je l'ai trouvé à Prague, où il était venu avec quelques artistes distingués de sa patrie, à l'occasion du 50e anniversaire de la fondation du Conservatoire de cette ville. Ce fut alors qu'ayant visité l'hôpital des aliénés de Prague, il remarqua la bonne tenue de l'établissement ainsi que les soins touchants prodigués à ces infortunés, et conçut le dessein d'y placer son frère, récemment privé de la raison par un ramollissement du cerveau. Des recueils d'ariettes italiennes et des albums pour le chant, de la composition de Frédéric Ricci, ont été publiés à Milan, chez Ricordi.

RICCIO (Antoine-Théodore), savant musicien, né à Brescia, vers 1540, fut d'abord maître de chapelle à Ferrare, et y acquit de la réputation comme compositeur; puis il entra au service de l'empereur, à Vienne. Son humeur inconstante lui fit bientôt quitter cette nouvelle position pour aller à Dresde, où il se fit protestant et se maria. En 1579, il s'éloigna de cette ville pour aller à Kœnigsberg, où le margrave de Brandebourg le fit son maître de chapelle. Suivant les biographes italiens, Riccio aurait bientôt après quitté cette position pour se rendre à Wittenberg, où il serait mort, en 1580; mais Pisanski assure, dans son Histoire littéraire de la Prusse (part. I), qu'il vivait encore à Kœnigsberg en 1583. Les productions connues de cet artiste sont : 1° *Libro 1° de' Madrigali a 5 voci*; Venise, 1567, Gardane, in-4°. — 2° *Libro 2° de' Madrigali a* 6, 7, 8 *e* 12 *voci*; ibid., 1567, in-4°. — 3° *Il primo libro delle canzoni alla napolitana a cinque voci, con alcune mascherate nel fine a cinque et a sei, novamente dati in luce da Teodoro Riccio Bresciano, italiano, maestro di capella del' illustriss. et eccellentiss. signor principe, il signor Georgio Frederico, marchese di Brandenburgo, duca di Prussia, et Burggravio di Norimbergo. In Norimberga, appresso Catharina Gerlachin et Heredi di Giovanni Montano*, 1577, in-4°. — 4° *Cantiones sacræ* 5, 6 *e* 8 *vocum, tum viva voce, tum etiam omnis generis instrumentis cantatu commodissime*; Nuremberg, 1578, in-4°. — 5° Un livre de messes, publié à Kœnigsberg, chez Osterberger, en 1579. — 6° *Motettæ quinque et plurim. vocum. Regiomonti Borussiæ* (Kœnigsberg), *in officina Georgii Osterbergeri*, 1580. Ce recueil, où l'on trouve des motets à cinq, six, huit et douze voix, est le second livre du précédent. — 7° *Introitus qui in solemnitatibus majoribus et præcipuorum sanctorum festis in Ecclesia decantari solent*; Venise, 1589, in-4°.

RICCIO (Jean-Baptiste), compositeur italien, vécut dans la première moitié du dix-septième siècle. On connaît sous son nom : 1° *Divine laudi musicali a* 1, 2, 3 *et* 4 *voci*. — 2° *Canzoni da sonare a* 1, 2, 3 *et* 4 *stromenti*.

RICCIO (Ange-Marie), docteur en théologie et professeur de littérature grecque, à Florence, vers le milieu du dix-huitième siècle, a publié un recueil de dissertations philologiques intitulé : *Dissertationes Homericæ*; Florence, 1741, 3 volumes in-4°. On y trouve les dissertations suivantes relatives à la musique : 1° *De Achille cithara canente, veterique Græcorum musica* (tome II, page 31). — 2° *An musica curantur morbi* (tome II, page 51). — 3° *De musica virili et effeminata Græcorum nonnullisque aliis ad cognitionem musicæ pertinentibus* (t. III, p. 41).

RICCIUS (Auguste-Ferdinand), né le 28 février 1819, à Bernstadt, près de Herrnheit, dans la Lusace, montra dès ses premières années d'heureuses dispositions pour la musique, et y fit de si rapides progrès, qu'à l'âge de neuf ans il jouait déjà sa partie de violon ou de flûte dans les concerts de la société d'harmonie de sa ville natale, dont son père, simple maître ouvrier, était membre. Jusqu'à l'âge de quatorze ans, il apprit à jouer de plusieurs instruments, particulièrement du piano et de l'orgue, sous la direction de Schœnfeld, *cantor* de la ville. En 1833, il fut envoyé au gymnase de Zittau pour y faire ses études littéraires : il y devint membre de la Société de chœurs, dont il eut plus tard la direction, et le musicien de la ville, nommé *Zimmermann*, lui donna des leçons de plusieurs instruments. Ce fut aussi à Zittau qu'il fit ses premiers essais de composition. En 1840 il se rendit à l'université de Leipsick, où il se livra à l'étude de la théologie pour satisfaire au désir de ses parents. Cependant son penchant pour la musique s'accroissait de jour en jour, après trois ans de lutte entre sa passion pour cet art et le vœu de sa famille, il finit par rompre avec la théologie et embrassa la profession d'artiste musicien. Trop pauvre pour payer

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

les leçons d'un maître de composition, il s'instruisit par la lecture des traités de théorie, ainsi que par l'étude des œuvres classiques des plus célèbres compositeurs. Quelques leçons de chant et d'harmonie qu'il donnait à bas prix étaient alors ses seuls moyens d'existence. La publication de ses premiers ouvrages le fit connaître d'une manière avantageuse, et dès lors sa position s'améliora. En 1849, la société musicale connue sous le nom d'*Euterpe* le choisit pour diriger l'orchestre de ses concerts. Il conserva cette position jusqu'en 1855, où il fut le successeur de Rietz dans la direction de l'orchestre du théâtre de Leipsick. Il exerce encore aujourd'hui (1863) les mêmes fonctions. Au nombre des principales productions de Riccius, on remarque plusieurs morceaux intercalés dans les opéras représentés au théâtre de Leipsick, une ouverture de concert, une autre ouverture pour *La Fiancée de Messine*, composée à l'occasion de l'anniversaire séculaire de la naissance de Schiller, et la grande cantate *la Consécration de la force*, sur le poëme de Zacharie Werner. Riccius s'est aussi distingué par le mérite de ses *Lieder* et de ses chants à plusieurs voix, de plusieurs airs de concert pour soprano ou ténor, quelques morceaux de musique religieuse, un bon trio pour violon, alto et violoncelle, un duo pour piano et cor, une sonate pour piano, et une suite de petits morceaux à deux ou quatre mains pour le même instruments.

Deux neveux de Riccius se sont aussi fait connaître comme des artistes de talent. L'aîné (Charles), né le 26 juillet 1830, est violoniste et directeur de musique au théâtre de Dresde; son frère (Henri), né en 1831, fut aussi attaché à la chapelle royale de Dresde, puis il vécut quelque temps à Cologne, et enfin il s'est fixé en Angleterre. Il y est professeur de musique dans une grande maison d'éducation à Uppingham, près de Londres. Tous deux ont publié des ouvrages de leur composition, particulièrement pour le chant.

RICCOBONI (Louis), acteur italien, désigné au théâtre sous le nom de *Lelio*, naquit à Modène, en 1677. La troupe italienne qu'il avait formée, d'après l'ordre du duc d'Orléans, régent du royaume de France, fut amenée par lui à Paris, et y débuta au mois de mai 1716. Riccoboni en fut un des principaux acteurs. Il se retira de la scène en 1729, et alla vivre quelque temps à Parme; mais il revint plus tard à Paris, et y mourut, le 6 décembre 1753. On a de lui les ouvrages intitulés : 1° *Dell' arte rappresentativa, capitoli sei, in terza rime;* Londres, 1728, in-8°. — 2° *De la réformation du théâtre;* Paris, 1743, in-12 de 337 pages. — 3° *Histoire du théâtre italien*, etc.; Paris, 1728-1731, 2 volumes in-8°. — 4° *Réflexions historiques et critiques sur différents théâtres de l'Europe;* Paris, 1738, in-8°. On trouve dans ces livres quelques renseignements concernant l'Opéra.

RICCOBONI (Antoine-François), fils du précédent, né à Mantoue, en 1707, mourut à Paris, le 15 mai 1772. Il fut acteur de la comédie italienne de cette ville, sous le nom de *Lelio*, depuis 1726 jusqu'en 1750. Il a donné quelques pièces de sa composition au théâtre où il était attaché, et a fait imprimer un ouvrage estimé intitulé : *L'Art du théâtre, à Madame ***, suivi d'une lettre au sujet de cet ouvrage;* Paris, 1750, in-8° de 102 pages. Une deuxième édition a paru en 1752, in-8°.

RICHAFORT (Jean) ou RICHEFORT, dont le nom est écrit par les Italiens RICCIAFORTE, compositeur belge, né dans la seconde moitié du quinzième siècle, eut pour maître Josquin des Prés, suivant ce que nous apprenent Du Verdier (*Biblioth. française*, tome III, page 83, édit. de Rigolet de Juvigny), et le poëte Ronsard (*Mélange de chansons, tant des vieux auteurs que des modernes à 5, 6, 7 et 8 parties;* Paris, Ad. Leroy et Robert Ballard, 1572, in-4° obl., dans la préface). Il devint maître de musique (maître de chapelle) de l'église Saint-Gilles de Bruges, en 1543, comme successeur de Jean Claus, et conserva cette position jusqu'à la fin de 1547. Son successeur, en 1548, fut Jean Bart, prêtre. Il est vraisemblable que cette année 1547 est celle du décès de Richafort, car Guichardin le place, dans sa *Descrizione di tutti i Paesi Bassi*, au nombre des musiciens belges qui avaient cessé de vivre avant 1556. Richafort fut considéré comme un habile maître de son temps; Glaréan lui accorde (*Dodecach.*, p. 288) des éloges qui sont justifiés par le mérite des morceaux de sa composition que j'ai mis en partition. La collection la plus considérable de ses œuvres se trouve dans un manuscrit du seizième siècle qui est à la bibliothèque royale de Belgique, à Bruxelles. Le manuscrit in-folio des archives de la chapelle pontificale, à Rome, coté n° 38, contient plusieurs motets de ce musicien. La plupart des recueils publiés dans la première moitié du seizième siècle à Venise, Louvain, Anvers et Paris, renferment aussi des motets de sa composition. Dans le deuxième livre des motets dits *de la corona*, publié par Petrucci, à Fossombrone, en 1519, on trouve un *Miserémini mei*, à 4 voix, dont il est auteur. Le huitième livre de motets à quatre, cinq et six parties, imprimé chez Pierre Attaingnant, à Paris, en

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

1534, in-4°, gothique, contient un *Veni electa* du même artiste. Enfin, on trouve des compositions de ce musicien dans la *Fior de Motetti tratti dalli Motetti del Fiore* (Venise, Ant. Gardane, 1539); à la suite des *Magnificat* de Moralès (Venise, Jérome Scoto, 1543); dans les *Selectissimæ nec non familiarissimæ cantiones ultra centum* (Augsbourg, Kriestein, 1540); dans les *Cantiones septem, sex et quinque vocum*, publiées par Sigismond Salblinger, chez le même, en 1545; dans les *Modulationes aliquot quatuor vocum selectissimæ* (Nuremberg, J. Petreius, 1538); dans le *Tomus secundus Psalmorum selectorum quatuor et quinque vocum* (ibid., 1539); dans le *Selectissimarum motetarum, partim quinque partim quatuor vocum, Tomus primus* (ibid., 1540); dans les livres premier, deuxième, quatrième, sixième et douzième de la grande collection de motets, en vingt livres, publiée par Attaingnant, à Paris, 1534-1541; dans les recueils de motets et de chansons imprimés à Lyon, chez Jacques Moderne, et dans plusieurs autres collections. Georges Schielen (*in Bibliot. Eruel.* page 327), et Gesner (*in Pandect.* l. 7, t. VI, fol. 63. attribuent à Richafort un *Compendium musicale*, qui ne paraît pas avoir été imprimé.

RICHARD (Balthazar), musicien au service de l'infante Isabelle, naquit à Mons, en Hainaut, vers la fin du seizième siècle, ou dans les premières années du dix-septième siècle. Il a fait imprimer un ouvrage de sa composition, intitulé : *Litaniæ beatissimæ Mariæ Virginis Laurelanæ*, 5, 6, 7, 8, 9 *et* 12, *tam vocibus quam instrumentis modulatæ, quibus missa octonis vocibus adjuncta est. Componebat Baltazar* (sic) *Richard, Hannonius Montensis, Sacræ Isabellæ, Hispaniarum infantis, in aulæ ejus sacello in Belgio cornicen, cum basso continuo ad organum;* Anvers, chez les héritiers de Pierre Phalèse, imprimeur de musique, 1631, in-4°.

RICHARD (Louis), bachelier en musique, professeur et organiste de la Madeleine à Oxford, dans la première moitié du dix-septième siècle. Il mourut en 1639, et eut pour successeur Arthur Philips. En 1630, il fit exécuter à Whitehall une mascarade de sa composition intitulée *Salmacida spolia*.

RICHARD (Martin); Voyez RINCKHARD.

RICHARD (Paulin), employé à la bibliothèque impériale de Paris, est né à Rodez (Aveyron), le 17 juin 1798. Il était âgé d'environ trente ans lorsqu'il se livra à l'étude du chant sous la direction de Garcia, ce qui le jeta dans des recherches historiques et théoriques sur cet art, lesquelles toutefois n'ont rien produit. M. Richard a fourni quelques articles à la *Revue musicale*, à la *Gazette musicale de Paris*, et à *la France musicale*.

RICHER (André), né à Paris, en 1714, fut admis dans les pages de la musique du roi, et fit ses études musicales sous la direction de Lalande et de Bernier. Plus tard, il fut attaché à la chapelle de Louis XV, et y fit exécuter plusieurs motets. Ses cantates ont été gravées à Paris, vers 1750. Richer eut trois fils, qui firent leur profession de la musique : le premier était habile violoncelliste, le second, attaché à la cour de Parme, avait du talent sur le violon; le dernier, chanteur, est le sujet de l'article suivant.

RICHER (Louis-Augustin), fils d'André, naquit à Versailles, le 26 juillet 1740. A l'âge de huit ans, il entra chez les pages de la chapelle du roi, et il en sortit en 1756. Dès sa neuvième année, il s'était fait entendre dans quelques motets, et la beauté de sa voix lui avait fait accorder une pension par Louis XV. Son début au Concert spirituel fut brillant : on admira sa belle voix de ténor et son goût naturel. Après la mort de son père, il eut le titre de maître de musique du duc de Chartres et du duc de Bourbon. En 1779, le roi lui accorda la survivance de la charge de maître de musique des enfants de France, dont il remplit les fonctions après la mort de Lagarde. La révolution l'ayant privé de ses emplois et de ses pensions, il trouva, pour compensation, une place de professeur de chant au Conservatoire. Il mourut à Paris, le 6 juillet 1819. On a gravé de sa composition deux livres de cantatilles, un livre de romances, et un livre de chansonnettes.

RICHOMME (Antoine-Jacques), graveur de musique, né à Paris, le 18 septembre 1754, s'est fait remarquer par la perfection de son travail, et a fait faire de grands progrès à l'art de la gravure de la musique en France. Élève de Mlle Vendôme, il se montra bientôt plus habile que son modèle. Ses premiers soins eurent pour objet de rendre les poinçons plus élégants dans leurs formes que ceux qui existaient avant lui. C'est Richomme qui a gravé les planches de musique de l'Encyclopédie méthodique; mais ses plus beaux ouvrages sont les éditions complètes des quatuors de Haydn et de Mozart, ainsi que le *Répertoire des clavecinistes* publié par Nægeli, à Zurich. C'est aussi Richomme qui a gravé sur cuivre le beau recueil de romances de J.-J. Rousseau intitulé *les Consolations des misères de ma vie*. Il a formé la plupart des bons graveurs qui lui ont succédé. J'ignore l'époque de sa mort.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

RICHOMME (Jean-Thomas), fils du précédent, est né à Paris, en 1780. Élève de son père, il est aussi bon graveur de musique. Il a publié un petit écrit intitulé : *Leçons sur la manière de graver la musique ;* Paris, Mahler et compagnie, 1829, in-8° de 40 pages, avec 3 planches.

RICHSTHAL (Chr.-G.), auteur inconnu d'un petit écrit intitulé : *Nouvelle méthode pour noter la musique, et pour l'imprimer avec des caractères mobiles;* Paris, Lenormand, 1810.

RICHTER (Jean-Sigismond) naquit à Nuremberg, le 31 octobre 1657. En 1674 il fréquenta l'université d'Altorf. Après trois années de séjour dans cette ville, il accepta une place de précepteur qu'il fut obligé de remplir pendant dix ans. En 1687, il obtint un emploi civil à Nuremberg; peu de temps après, on lui confia les fonctions d'organiste de la Frauenkirche. En 1691, il fut nommé organiste de l'église Saint-Égide, et à la mort de Pachelbel, en 1706, il lui succéda en la même qualité à Saint-Sebald. Il occupa cette place jusqu'à sa mort, arrivée le 4 mai 1719. Je possède un cahier de pièces d'orgue d'anciens maîtres, en manuscrit, où se trouvent quatre chorals variés de Richter, qui donnent une opinion favorable de son talent.

RICHTER (Jean-Christophe), organiste de la cour de Dresde, né dans les dernières années du dix-septième siècle, fut mis en possession de son emploi chez l'électeur de Saxe en 1726. Il fut un des élèves de Hebenstreit pour l'art de jouer du pantalon (*voyez* Hebenstreit). Richter mourut à Dresde, vers 1749. Le catalogue de l'ancien fonds de musique de Breitkopf, à Leipsick, indique de la composition de cet artiste une cantate d'église à 4 voix et à 8 instruments, et une sonate d'orgue pour 2 claviers et pédale.

RICHTER (Georges-Godefroi), magister et pasteur à Neustædtlein, près de Schneeberg, au commencement du dix-huitième siècle, est auteur d'un sermon qui a été publié sous ce titre : *Vivum Dei Organum, oder das lebendige Orgel-Werck Gottes, zeigete unter unsterdlicher Erzehung, wie die Orgeln erfunden und in die Kirchen gebauet worden*, etc. (L'orgue vivant de Dieu, exposé en paroles simples, à la commune chrétienne de Neustædtlein près de Schneeberg, dans un récit circonstancié concernant l'invention des orgues et leur introduction dans les églises, le 16e dimanche après la Trinité, le 24 septembre 1719, à l'occasion de l'érection du nouvel orgue); Schneeberg, 1720, in-4° de 47 pages, avec une longue épître dédicatoire.

RICHTER (François-Xavier), compositeur et écrivain didactique, naquit à Holischau, en Moravie, le 1er décembre 1709. Après avoir achevé son éducation musicale, il entra au service de l'électeur Palatin et vécut quelques années à Manheim. En 1747, la place de maître de chapelle de la cathédrale de Strasbourg étant devenue vacante, il se mit au nombre des aspirants, et l'obtint au concours. Il en remplit les fonctions seul et avec honneur pendant trente-six ans, et ce ne fut qu'en 1783, à l'âge de soixante-quatorze ans, qu'il sentit le besoin d'être aidé par un maître de chapelle adjoint : ce titre fut donné à Pleyel. Richter mourut à Strasbourg, le 12 septembre 1789, dans sa quatre-vingtième année, estimé à juste titre comme compositeur et comme professeur. Le catalogue thématique de Breitkopf indique vingt-six symphonies de cet artiste, en manuscrit, un concerto de piano, et six quatuors de violon. On a gravé de sa composition, à Amsterdam et à Paris, trois œuvres de trios pour clavecin, violon et violoncelle, et deux œuvres de six symphonies pour l'orchestre. Des nombreux ouvrages de musique d'église qu'il a écrits à Strasbourg, on n'a imprimé qu'un *Dixit* à 4 voix, en partition, Paris, chez Porro. Les ouvrages de cet artiste restés en manuscrit, et qui se trouvent à la cathédrale de Saint-Dié (Vosges), sont ceux dont voici les titres : 1° *Missa hymnalis* (en *la* majeur), à 4 voix, avec accompagnement de 8 instruments. — 2° *Missa Cæciliana* (en *mi* bémol), à 4 voix et orchestre. — 4° *Missa concerti*. (en *ut* majeur), à 4 voix et 6 instruments. — 4° *Missa pastoralis* (en *sol* majeur) à 4 voix et orchestre. — 5° Messe en *ré* majeur, à 4 voix et orchestre. — 6° Messe en *ré* mineur, à 4 voix et 6 instruments. — 7° Messe en *fa* majeur, à 4 voix et 6 instruments. — 8° Grand *Te Deum* en *ré* majeur, à 4 voix et orchestre, dédié à l'abbé Larminach, prêtre et chapelain de la cathédrale de Saint-Dié (avec la date de 1789). — 9° *Dixit* et *Magnificat* (en *ut* majeur), à 4 voix et grand orchestre. — 10° *Domine salvum fac regem* (en *ut* majeur), à 4 voix et grand orchestre. — 11° *Lauda Sion Salvatorem* (en *sol* majeur), duo avec chœur à 4 voix et orchestre. — 12° *Ecce sacerdos*, motet (en *ré* majeur) pour voix de basse avec 8 instruments. — 13° *Deus, Deus ad te* (en *fa* majeur), pour soprano solo avec 4 instruments. — 14° *Autor beati saculi* (en *sol* majeur), idem. — 15° *Quemadmodum desiderat* (en *sol* majeur), pour ténor solo, avec 6 instruments. — 16° *Jesu Corona Virginum* (en *fa* majeur), pour soprano solo, avec 6 instruments. — 17° *Quomodo cantabimus canticum* (en *si* bémol),

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

idem. — 18° *O doctor optime ecclesiæ* (en *mi* bémol), pour ténor solo avec 6 instruments. — 19° *Est ut superba criminum* (en *mi* bémol), duo pour soprano et ténor avec 3 instruments. — 20° *Cœli cives convolate* (en *ré* majeur), pour soprano solo avec 7 instruments. — 21° *Adhæreat lingua mea* (en *fa* majeur), duo pour soprano et basse, avec 6 instruments. — 22° *Quam dilecta tabernacula* (en *mi* bémol), pour soprano solo avec 5 instruments. — 23° *Lectio secunda Sabbati sancti*. Aleph! *Quomodo obscuratum est* (en *sol* mineur), pour soprano solo, avec 4 instruments. Pendant que Richter était au service de la cour de Manheim, il écrivit un grand traité de composition intitulé : *Harmonische Belehrungen oder grundliche Anweisung zü den musikalischen Tonkunst* (sic). Cet ouvrage fut dédié par l'auteur à l'électeur Palatin du Rhin. Je possède le manuscrit original de cet ouvrage avec la signature de l'auteur à la dédicace, en 304 pages in-fol., non compris le registre. Une copie de ce manuscrit existe aussi à la Bibliothèque impériale de Paris. C. Kalkbrenner a traduit en français ce livre, mais en le mutilant en cent endroits, et l'a publié sous ce titre mensonger : *Traité d'harmonie et de composition, revu, corrigé, augmenté (!) et publié avec 93 planches par*, etc.; Paris, 1804, in-4°.

RICHTER (Jean-Chrétien-Christophe), père du célèbre littérateur Jean-Paul, naquit à Neustædt, le 16 décembre 1727. Son extrême pauvreté rendit sa jeunesse pénible. Après avoir fréquenté le collége de Wunsiedel, il acheva ses études au *gymnasium poeticum* de Ratisbonne. La musique était l'objet principal de ses travaux. Après avoir été pendant quelques années simple musicien dans la chapelle du prince de la Tour et Taxis, il alla suivre des cours de théologie à Jéna et à Erlangen, puis il obtint, en 1760, la position d'organiste et de troisième professeur à Wunsiedel. Plus tard, il fut appelé comme pasteur à Jœditz, dans la principauté de Bayreuth, et enfin il alla remplir les mêmes fonctions à Schwarzenbach, sur la Saale. Cet ecclésiastique a laissé en manuscrit beaucoup de compositions agréables pour l'église. Son fils, musicien d'organisation et pianiste habile, n'a cependant pas parlé de la musique dans son grand traité d'Esthétique : il semble avoir été effrayé par les difficultés du sujet.

RICHTER (Charles-Gottlieb ou Théophile), né à Berlin, en 1728, étudia d'abord la chirurgie, par obéissance pour ses parents; mais il se livra ensuite à son penchant pour la musique, et en apprit les éléments sous la direction de Schaffrath, musicien au service de la princesse Amélie de Prusse. En 1754, Richter entra au service du général comte de Truchness, à Custrin : quelques années après, il se rendit à Kœnigsberg, où il vécut d'abord sans autre emploi que celui de professeur de musique; puis il obtint la place d'organiste de l'église de la vieille ville. Son habileté sur l'orgue ne put le mettre à l'abri de la misère pendant la plus grande partie de sa vie. Déjà avancé en âge, il obtint la place d'organiste de la cathédrale de Kœnigsberg. Il mourut en cette ville, dans l'été de 1809, à l'âge de quatre vingt-un ans. On a imprimé de sa composition : 1° Six trios pour deux flûtes et basse; Kœnigsberg, 1771. — 2° Deux concertos pour le clavecin; Riga, 1772. — 3° Neuf concertos idem; Kœnigsberg, en 1774, 1775 et 1783. Richter fut le maître de composition de Reichardt (*voyez* ce nom). On trouve aussi trois concertos de cet artiste imprimés à Leipsick, chez Hartknoch.

RICHTER (Amédée-Frédéric), fils d'un *cantor* de Wurzen, naquit en cette ville et fit ses études musicales sous la direction de Hiller et de Müller, à l'école de Saint-Thomas de Leipsick. En 1812, il fut nommé organiste de la cour et de la ville, à Géra. On a imprimé de sa composition : 1° Trois recueils de chants avec accompagnement de piano, sous le titre de *Thalia*, Leipsick, Hofmeister. — 2° *Cæcilia*, douze poëmes de Thiersch, avec accompagnement de piano, op. 4, ibid.

RICHTER (Guillaume), musicien de la chapelle du grand-duc de Mecklembourg-Schwerin, à Ludwigslust, au commencement du dix-neuvième siècle, se distingua particulièrement par son talent sur la flûte. Il a publié de sa composition : 1° Sonate facile pour piano et flûte, op. 1; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 2° Grande sonate idem, op. 5; Hambourg, Bœhme. — 3° Duo concertant idem, op. 10; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 4° Duo concertant pour piano et cor, op. 6; ibid. — 5° Ouverture (en *ut* mineur), op. 9; ibid. — 6° Introduction et rondo pour piano, op. 11; ibid. — 7° Quelques œuvres de duos et de solos de flûte. — 8° Deux recueils de danses pour piano; Halle, Anton.

Quelques autres musiciens du nom de *Richter* se sont aussi fait connaître par des compositions imprimées ou manuscrites; mais on manque de renseignements sur leur personne. Le premier, dont les prénoms sont indiqués par les initiales G. F., paraît avoir vécu à Vienne. Le catalogue de Traeg, imprimé dans cette ville, en 1799, donne les titres des ouvrages suivants dont il est auteur : 1° Concerto pour 2 clavecins avec orchestre. — 2° Douze concertos pour clavecin

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

avec orchestre. — 3° Six sonates pour clavecin et violon. — 4° Sonate et fantaisie pour clavecin seul. — 5° Allegro avec variations pour le piano. Sous ces mêmes initiales on a gravé, à Paris, 3 sonates pour clavecin et violon, op. 7; Paris, 1792.

J. Richter a publié : 1° Quatuors pour 2 violons, alto et basse, op. 1 et 2; Offenbach, André. — 2° Duos pour 2 violons, op. 4 et 5 ; ibid. — 3° Danses allemandes pour piano; Hambourg, Bœhme.

RICHTER (Ernest-Henri-Léopold), professeur de musique à l'école normale de Breslau, est né le 15 novembre 1805, à Thiergarton, près de Glogau. Ernst, organiste de cette ville, lui enseigna les éléments de la musique. Admis plus tard à l'école normale de Breslau, il y reçut des leçons de Hientzsch, du premier organiste Berner, et de Siegert (*voyez* ces noms). Ses rapides progrès dans ses études lui firent obtenir une bourse du gouvernement, pour aller à Berlin perfectionner ses connaissances musicales et pédagogiques à l'Institut royal de musique. Richter profita de son séjour dans la capitale de la Prusse pour fréquenter les leçons de Bernard Klein, de Zelter, de Guillaume Bach et de Helvig. Il suivit aussi plusieurs cours de l'Université. Les conseils de Klein lui furent particulièrement utiles pour la théorie et la pratique de l'harmonie et de la composition. Rappelé à Breslau en 1826, il y fut nommé professeur adjoint à l'école normale. Dans l'année suivante, il remplaça Berner dans la place de professeur de musique, devenue vacante par le décès de cet artiste. Richter établit son enseignement sur un plan plus vaste que celui de son prédécesseur, car il donnait aux séminaristes des leçons de chant, de piano, de violon, d'orgue et d'harmonie. Les succès de son enseignement et le mérite de ses compositions fixèrent sur lui l'attention de l'autorité supérieure des écoles, qui, en maintes circonstances, lui donna des témoignages de considération. Mosevius lui donna la direction du chant en chœur dans l'Académie royale de chant de Breslau, et peu de temps après il fut aussi chargé de diriger une des principales sociétés chorales de cette ville. En 1845 il accepta les places de *cantor* et de directeur de musique à Gœrlitz; et deux ans après il fut appelé à Halberstadt, en qualité de professeur de musique du séminaire des instituteurs. Les compositions les plus importantes de ce professeur distingué sont : 1° *La Contrebande*, opéra-comique joué avec succès au théâtre de Breslau. — 2° Une Symphonie à grand orchestre, exécutée à Breslau en 1844. — 3° Six chants de Hoffmann de Fallersleben à voix seule avec piano, op. 1; Breslau, Cranz. — 4° Huit pièces d'orgue faciles, op. 2; ibid. — 5° Six chansons de table à quatre et cinq voix d'homme, op. 4; ibid. — 6° Cantique religieux pour 4 voix d'homme, op. 5; Breslau, Fœrster. — 7° Huit préludes d'orgue pour des chorals, op. 6 ; ibid. — 8° Cantique religieux pour des voix d'homme, op. 8; Breslau, Cranz. — 9° *Lieder* pour 4 voix d'homme, op. 9, 13, 15 et 41 ; ibid. — 10° Plusieurs recueils de *Lieder* à voix seule avec piano; ibid. — 11° Le psaume 80 à 4 voix de différents genres, avec accompagnement d'orgue obligé, op. 18; ibid. — 12° *Domine salvum fac regem*, pour un chœur d'hommes avec orchestre, op. 19. — 13° *Le Rhin allemand*, pour un chœur d'hommes, op. 20. Il a été fait deux éditions de ce chant. — 14° Chansons populaires de la Silésie avec des mélodies, op. 27 ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 15° Des psaumes, des motets et des cantates avec orchestre, en manuscrit. — 16° Messe en *mi* mineur à 4 voix et orchestre, idem.

RICHTER (Ernest-Frédéric-Édouard), né le 24 octobre 1808, à Gross-Schœnau, près de Zittau, reçut les premières instructions pour la musique dans la maison paternelle, où dès l'âge de dix ans il commençait déjà ses premiers essais de composition. Quelque temps après, il fut envoyé au gymnase de Zittau pour y faire ses études littéraires et continuer de s'instruire dans la musique. En 1831, il se rendit à Leipsick pour y fréquenter les cours de l'Université. Weinlig, *cantor* de l'école Saint-Thomas, lui enseigna la théorie de l'harmonie et de la composition, et dans le même temps il fit la connaissance de Mendelssohn et de Schumann, dont les conseils ne furent pas sans influence sur le développement de ses facultés. En 1843, la place de professeur d'harmonie et de composition du Conservatoire de Leipsick lui fut donnée, et peu de temps après il fut nommé directeur de musique de l'Université : en 1851, il obtint sa nomination d'organiste de l'église Saint-Pierre. Les compositions les plus importantes de Richter sont celles-ci : 1° Le 136e psaume pour quatre voix, chœur et orchestre, publié à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel. — 2° Le 116e psaume, idem, exécuté à la fête musicale d'Eilenbourg, puis à Leipsick, et publié comme œuvre 16, en partition pour le piano ; ibid., 1846. — 3° Le 126e psaume, idem, op. 10 ; ibid., 1846 ; — 4° Hymne pour le jubilé de l'invention de l'imprimerie, exécuté à Leipsick. — 5° Ouverture à grand orchestre, exécutée dans la même ville, en 1836. — 6° Quelques motets. — 7° Trios, préludes, fugues et fantaisies pour l'orgue. — 8° Des quatuors pour des instruments à cordes. — 9° Des *Lieder* à voix seule

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

avec piano, op. 9 et 14. — 10° Lieder à 2 voix, op. 13. — 11° Chants à 4 voix avec piano. Comme littérateur musicien, M. Richter est auteur d'un traité de l'harmonie, dont la troisième édition a été publiée sous ce titre : 1° *Lehrbuch der Harmonie. Praktische Anleitung zu den Studien in derselben* ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel, 1860, 1 vol. in-8°. — 2° *Lehrbuch der Fuge* (Traité de la fugue) ; ibid. Ces deux ouvrages sont destinés à l'instruction des élèves du Conservatoire de Leipsick.

RICHTER (Jean-Théodore), musicien de la chambre du roi de Prusse et alto de l'orchestre de l'opéra, de Berlin, est né dans cette ville le 15 janvier 1824. Fils d'un musicien de la chapelle du roi, il apprit de son père les éléments de la musique, et C. Bœhmer lui enseigna la composition. En 1846, il fut admis dans la chapelle royale. On connaît, de la composition de cet artiste, deux quatuors pour 2 violons, alto et violoncelle (en *ré* mineur et en *sol*) ; un quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle (en *ut*) ; et un quintette pour piano, violon, alto, violoncelle et contrebasse (en *ut* mineur). Dans ses moments de loisir, Richter s'occupe des sciences naturelles, particulièrement de l'astronomie : ce fut lui qui, le 6 juin 1845, découvrit la nouvelle comète, qui fut ensuite observée par tous les astronomes. Étonné de trouver de semblables connaissances réunies à la faculté d'observation chez un musicien de vingt et un ans, Alexandre de Humboldt s'intéressa à lui, et le présenta au roi Frédéric-Guillaume IV, à Potsdam.

RICIERI (Jean-Antoine), ou RICCIERI, né à Vicence, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, apprit les éléments de la musique sous la direction de Dominique Freschi (*voyez* ce nom), puis se rendit à Ferrare, où il reçut des leçons de Bassani. D'abord, il s'était destiné au chant ; mais plus tard il s'appliqua de préférence à la composition. Engagé au service du prince Stanislas Rzewuski, il fit en Pologne un séjour de six ans, et y écrivit beaucoup d'ouvrages pour le théâtre et pour l'église. De retour en Italie, il se fixa d'abord à Bologne et y ouvrit une école de composition, où se sont formés plusieurs artistes distingués. Ricieri fut un des maîtres du P. Martini, et membre de l'Académie des philharmoniques de Bologne. En 1744, il fut nommé maître de chapelle à Cento. Il mourut dans cette ville, en 1746. On trouve dans plusieurs bibliothèques en Italie les compositions de Ricieri pour l'église, particulièrement à la chapelle de Saint-Pierre du Vatican.

RICOBI (Nicodème), pseudonyme sous lequel a été publié un opuscule intitulé : *Norma, opera nuova del maestro Vincenzo Bellini messa in iscena il 26 decembre nell' I. R. teatro alla Scala ; Alcuni cenni critico-drammatico-litterari* ; Milan, 1832, in-8° de 14 pages. — Sous le même nom a paru un autre écrit du même genre, qui a pour titre : *Ugo conte di Parigi, tragedia lirica in quattre parti. Opera nuovo del maestro Gaetano Donizetti, messa in iscena il 13 marzo 1832 : Alcuni cenni critico-drammatico litterari*, ibid. 1832, in-8° de 7 pages. Un troisième écrit sous le même nom a été publié sur la *Vendetta* de César Pugni, représenté au théâtre de la Scala, le 11 février 1832 ; ibid. in-8° de 10 pages.

RID (Christophe), magister et *cantor* à Schorndorff, dans le Wurtemberg, vers la fin du seizième siècle, est traducteur du livre élémentaire de Henri Faber ; sa traduction est intitulée : *Musica, Kurtzer Inhalt der Singkunst, auss M. Henr. Fabri lateinischen Compendio musices*, etc. (La musique, instruction brève de l'art du chant, traduit mot à mot du *Compendium musices* de M. Faber, à l'usage des commençants) ; Nuremberg, 1572, in-4°, et 1591, in-8° de 3 feuilles.

RIECK (Jean-Ernest), organiste de l'église Saint-Thomas, à Strasbourg, vers le milieu du dix-septième siècle, a fait imprimer dans cette ville, en 1658, un recueil d'allemandes, gigues, ballets, courantes, sarabandes et gavottes avec quelques variations, à trois ou quatre parties, pour deux violons, viole et basse continue.

RIECK (Charles-Frédéric), premier maître de chapelle du roi de Prusse Frédéric Ier, entra le 20 janvier 1683 au service de la cour électorale de Brandebourg, avec un traitement de 300 écus. Le 14 septembre 1698, il eut le titre de directeur de la musique de la chambre, qui devint la chapelle royale en 1700. Rieck mourut en 1704. Les titres connus de ses compositions sont : 1° *La Festa del Imeneo*, ballet-opéra dont il écrivit les airs et l'ouverture : le reste fut composé par Ariosti (voyez ce nom). — 2° *Der Streit des alten und neuen zæculi* (l'Opposition du siècle qui finit et de celui qui commence), cantate exécutée le 12 juillet 1701 pour l'anniversaire de la naissance du roi. Au titre du livret de cet ouvrage, imprimé dans la même année, chez Ulrich Lieber, *à Cologne sur la Sprée* (*Cœln an der Spree*, premier nom de Berlin), Rieck est désigné *Ober-Kapellmeister, Director der Kœnigl. Cammer-Musique.* — 3° *Peleus und Thetis, oder das Glück der Liebe* (Pélée et Thétis, ou le bonheur de l'amour), cantate exécutée à Oranienbourg, en 1700. Il est vraisemblable que cet ouvrage est le même qui a été

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

cité sous le titre : *Der Triumph der Liebe*.

RIEDEL (Frédéric-Juste), fils d'un pasteur protestant, naquit le 10 juillet 1742, à Visselbach, village près d'Erfurt. Après avoir fait ses études à Weimar, Jena, Leipsick et Halle, il alla s'établir à Jena, où il commença sa carrière littéraire par la publication de quelques satires qui ont été réimprimées plusieurs fois. Sa *Théorie des beaux-arts et des sciences* (Théorie der schonen Kunste und Wissenschaften, Jéna, 1767, et 1773, grand in-8°) reçut un accueil favorable du public. En 1768, la place de professeur de philosophie à l'université d'Erfurt lui fut offerte ; il l'accepta et l'occupa pendant quatre ans. Mais la vie calme et monotone du professorat ne convenait point à son activité : il donna sa démission, étudia le droit pendant un an, et se rendit à Vienne, en 1773. Il y obtint la place de professeur de l'histoire des beaux-arts à l'Académie impériale ; mais peu de temps après on le représenta au confesseur de l'impératrice Marie-Thérèse comme un homme de mauvaise conduite et un athée ; il n'en fallut pas davantage pour lui faire ôter son emploi sans enquête, et bientôt il ne resta plus au malheureux Riedel que le faible produit de sa plume pour subsister. Parmi les écrits qu'il a publiés se trouve une traduction allemande de la lettre de l'abbé Arnaud sur l'*Iphigénie en Aulide* de Gluck, réunie à une autre lettre sur le même sujet, et au *Dialogue entre Lulli, Rameau et Orphée aux Champs-Élysées*, qui parut sous ce titre : *Ueber die Musik der Ritter Christoph von Gluck* ; Vienne, Trattner, 1775, in-8°. Sensible à la flatterie, Gluck vint au secours du traducteur et l'admit à sa table ; mais la misère et l'intempérance avaient altéré la santé de Riedel : il tomba dans une mélancolie profonde, eut des accès de folie, et l'on fut obligé de le transporter à l'hôpital Sainte-Marie, où il mourut, le 2 mars 1785, à l'âge de quarante-trois ans.

RIEDEL (G.-L.), pasteur et prédicateur à Weida, dans les dernières années du dix-huitième siècle, s'est fait connaître comme compositeur par les ouvrages suivants : 1° Six sonates pour le clavecin ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — *Freudenschaft und Liebe*, etc. (Amitié et Amour, recueil de divers morceaux de piano et de chant) ; ibid., 1798.

RIEDER (Ambroise), compositeur et organiste allemand, est né le 10 octobre 1771, à Dœbling, près de Vienne, où son père était maître d'école. Dès son enfance, il apprit dans la maison paternelle les éléments de la musique : à treize ans, il jouait du violon, du clavecin et de l'orgue. Plus tard il continua l'étude de cet art sous la direction de Hoffmann, maître de chapelle de la cathédrale de Vienne, fut les traités d'harmonie et de composition de Türk, de Kirnberger et de Marpurg, et enfin reçut des leçons de contrepoint d'Albrechtsberger. En 1802, Rieder fut nommé directeur du chœur à l'église de Petersdorf, dans un faubourg de Vienne, et écrivit pour cette église un grand nombre de compositions religieuses, dont une partie seulement a été publiée il a occupé cette position jusqu'à sa mort, arrivée le 19 novembre 1855. Les principaux ouvrages de cet artiste sont : 1° Quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 2 et 8 ; Vienne, Kozeluch. — 2° Sonates pour piano, violon et violoncelle, op. 10, 12 et 13 ; ibid. — 3° Variations pour piano seul, op 1, 3, 7, 9 et 14 ; Vienne, Kozeluch ; Heilbronn, Eder. — 4° Fugues pour orgue ou piano, op. 79, 83, 92 et 93 ; Vienne, Haslinger. — 5° Préludes pour l'orgue, op. 31, 80, 82 et 90 ; Vienne, Haslinger, Diabelli, Cappi. — 6° Douze petites fugues idem, Vienne, Cappi. — 7° *Requiem* à 4 voix, violons, cors, trombone, contrebasse et orgue, op. 39 ; Vienne, Haslinger. — 8° Graduels idem ; op. 40, 41 et 42 ; ibid. — 9° Offertoires pour différentes voix et orchestre, op. 43, 44, 45, 46, 47, 48, 55, 63, 75, 78, 89 ; Vienne, Haslinger, Cappi. — 10° *Tantum ergo*, à 4 voix et orchestre ; Vienne Diabelli. — 11° *Veni Sancte Spiritus*, et *Ecce sacerdos magnus*, id. ; ibid. — 12° Messe à quatre voix et orchestre, op. 76 ; ibid. — 13° Beaucoup de chants allemands pour voix seule et piano ; Vienne, Haslinger.

RIEDERER (Jean-Barthélemé), né à Nuremberg, le 3 mars 1720, fut nommé professeur à Altdorf, et mourut en cette ville, le 5 février 1771. On connaît sous son nom un écrit intitulé : *Abhandlung von Einführung der deutschen Gesanges*, etc. (Traité de l'introduction du chant allemand dans l'église évangélique luthérienne en général, et dans celle de Nuremberg en particulier) ; Nuremberg, 1759, in-8° de 326 pages. Cet ouvrage renferme des renseignements intéressants pour l'histoire du chant des églises réformées.

RIEDT (Frédéric-Guillaume), né à Berlin, le 5 janvier 1710, était fils d'un garde de l'argenterie du roi, et succéda à son père dans cette place. Il avait reçu des leçons de flûte, jouait de cet instrument avec talent, et avait appris de Graun et de Schaffrath les règles de la composition. Au mois de février 1741, le roi de Prusse le nomma flûtiste de sa musique, et neuf ans après, on le choisit pour diriger la musique de la Société des amateurs de l'université. Riedt mourut à Berlin, le 5 janvier 1783, jour anniversaire de sa naissance. Il possédait des connais-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sances assez étendues en mathématiques. On ne connaît des compositions de cet artiste que : 1° Sonate pour deux flûtes ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 2° Sonate pour flûte et violoncelle; ibid. — 3° Six trios pour 2 flûtes et basse ; Paris, 1754. Il a laissé en manuscrit des concertos, des symphonies concertantes et des symphonies pour l'orchestre. C'est surtout par ses écrits sur la musique qu'il mérite d'être mentionné ici ; ceux qu'il a publiés ont pour titres : 1° *Versuch über die musikalischen Intervallen, in Ansehung ihres eigentlichen Sitzes und naturlichen Vorzugs in der Komposition* (Essais sur les intervalles musicaux, sous le rapport de leur nombre, de leur position, et de leurs qualités dans la composition); Berlin, 1753, in-4°. — 2° Défense de cet ouvrage contre la critique qui en avait été faite par Scheibe, dans la préface de sa Dissertation sur la musique ancienne; cette réponse est insérée dans les Essais historiques et critiques de Marpurg, tome I, pag. 414-430. — 3° *Betrochtungen über die willkuhrlichen Verænderungen der musikalischen Gedanken bei Ausführung einer Melodie* (Considérations sur les changements arbitraires des idées musicales dans l'exécution d'une mélodie. Dans les Essais historiques et critiques de Marpurg, t. II, p. 95). — 4° Tableau de tous les accords primitifs à trois et quatre parties contenus dans l'échelle complète des sons, tant diatoniques et chromatiques qu'enharmoniques, etc. (ibid., p. 387). — 5° Deux questions musicales résolues dans l'intérêt des amis de la vérité, savoir : *Si l'unisson parfait est un intervalle réel,* et *si l'on peut admettre ou non dans la musique les unissons augmentés ou diminués* (ibid., t. III, p. 171). — 6° Documents pour un dictionnaire de musique (ibid., p. 402). — 7° Réplique à la Réponse de M. Sorge contre lui (Riedt), dans les notices hebdomadaires de Hiller, t. III, pag. 331-336.

RIEFF (Georges-Joseph DE), amateur de musique, né vers 1760, était secrétaire de la ville, à Mayence, en 1795. En 1821, il obtint des lettres de noblesse. On a imprimé de sa composition : 1° Sonate pour piano à quatre mains, op. 3; Offenbach, André. — 2° Sonate pour piano et violon, op. 6; ibid. — 3° Trois sonates idem, op. 4; ibid. — 4° Sonate pour piano, violon et basse, op. 12; Mayence, Schott. — 5° Sonate pour piano seul, op. 5 ; Offenbach, André. — 6° Thèmes variés pour piano seul, op. 2, 9, 11, 14; Mayence, Schott, et Augsbourg, Gombart. — 7° Romances et chansons allemandes à voix seule et piano, environ dix recueils · Mayence, Schott, et Augsbourg, Gombart.

RIEFFELSEN (Pierre), professeur de mécanique à l'Institut de Christiania, à Copenhague, naquit dans le Holstein, vers 1766. Ayant été mis en apprentissage à Schleswig, chez un serrurier, il y construisit, sans aucun secours, un positif de cinq jeux. A cette occasion, le facteur d'instruments Lange lui fit connaître le diapason qui devait lui servir à accorder son orgue. La vue de ce diapason lui fit concevoir le projet d'un instrument composé uniquement de corps sonores semblables : la difficulté consistait à trouver un archet convenable pour opérer la vibration par la frottement; il ne réussit à le trouver qu'en 1800, à Copenhague. Ce fut alors qu'il acheva le *Mélodicon*, composé de diapasons, d'un clavier qui approche l'archet des corps sonores par les touches, et d'un mouvement de rotation qui dirige cet archet. En 1803, Rieffelsen perfectionna ses idées, dans un nouveau *Mélodicon*. La beauté des sons de cet instrument surpasse celle de tous les autres en douceur et en puissance; malheureusement la vibration est quelquefois lente à se déterminer ; circonstance qui s'est opposée au succès du *Mélodicon*. Plusieurs autres facteurs ont essayé de construire des instruments du même genre et d'obvier à cet inconvénient ; mais aucun d'eux n'a complétement atteint le but.

RIEFSTAHL (Charles), violoniste distingué, né à Stralsund, vers 1808, a brillé comme virtuose à Munich en 1833, à Francfort-sur-le-Mein en 1838, puis à Pétersbourg, où il fut nommé maître de concert. En 1843, il était à Stockholm. De retour en Allemagne dans la même année, il joua avec succès à Hambourg, à Berlin et à Leipsick. En 1844, il s'arrêta à Greifswald et y épousa la fille d'un professeur de l'Université. Le 31 juillet 1845, il mourut dans cette ville, après une maladie de trois jours. On a publié de cet artiste des quatuors pour deux violons, alto et basse; introduction et variations pour le violon, avec accompagnement de piano, op. 5; Berlin, Trautwein; deux romances pour le violon ou violoncelle, avec accompagnement de piano, op. 6; ibid.

RIEGEL. *Voyez* RIGEL.

RIEGER (Godefroi), naquit à Troplowitz, village de la Silésie autrichienne, en 1764. Son père, simple ménétrier, gagnait la subsistance de sa famille en jouant des danses dans les cabarets, et le destinait à la même profession ; mais le maître d'école du village, ayant reconnu d'heureuses dispositions dans le jeune Rieger, voulut lui faire parcourir une plus noble carrière, et lui donna des leçons de chant et de violon. De plus, il le recommanda au comte Sedlenski, qui l'admit

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

en qualité de page dans sa chapelle. Il y reçut des leçons d'orgue et de toute espèce d'instruments, et fit en peu de temps des progrès remarquables. Dix années s'écoulèrent dans cette position, où Rieger goûta les douceurs d'une vie calme et studieuse. Ses premiers essais de composition consistèrent en pièces d'harmonie pour des instruments à vent, et des concertos pour plusieurs intruments; mais convaincu de la nécessité de se livrer à l'étude de l'harmonie et du contrepoint, il obtint du comte Sedlenski la permission d'aller apprendre ces sciences sous la direction d'un moine du couvent des piaristes à Weisswasser. Après deux ans passés près de ce maître, il revint au château du comte et en fut nommé l'organiste. Le désir de voyager lui fit solliciter un congé de trois ans, qui lui fut accordé. Arrivé à Brunn, capitale de la Moravie, il y trouva des protecteurs et des amis, qui l'engagèrent à s'y fixer. Ayant obtenu du comte son congé définitif, il s'établit en effet dans cette ville, et y fut chargé de la direction de l'orchestre du théâtre. Treize ans après, le comte de Haugwitz, amateur passionné de musique, l'engagea à le suivre dans sa terre et lui offrit un engagement pour le reste de sa vie; mais l'insalubrité du lieu décida Rieger à se démettre de son emploi et à retourner à Brunn, où il vivait encore en 1837, chargé de la direction du chœur de de l'église et des concerts.

Rieger a écrit pour le théâtre : 1° *Das wüthende Heer* (l'Armée furieuse). — 2° *Die Todtenglocke* (la Cloche de mort). — 3° *Schuster Flink* (le Cordonnier Flink). — 4° *Les quatre Savoyards*. Ses œuvres pour l'église sont : — 5° Trois messes solennelles. — 6° Treize messes brèves pour un chœur d'hommes, avec accompagnement d'orgue. — 7° Messe allemande avec orgue, op. 40; Brunn, Trassler. — 8° Plusieurs hymnes, offertoires, motets, *Pange Lingua*, cantates de circonstance, oratorios, etc. Parmi ses compositions instrumentales, on remarque : 1° Concertos pour piano et orchestre, op. 13 et 15, Vienne, Cappi. — 2° Quatuors pour piano, violon, alto et basse, op. 8, nos 1, 2, 3; Vienne, Haslinger. — 3° Trios pour piano, violon et violoncelle, op. 14; Vienne, Cappi. — 4° Trois idem concertants; Vienne, Haslinger. — 5° Trois sonates pour piano et violoncelle, nos 1, 2, 3; Vienne, Haslinger. — 6° Trois sonates pour piano et flûte, op. 18; Vienne, Cappi. — 7° Sonates pour piano à quatre mains, op. 19; ibid. — 8° Idem (grande); Vienne, Artaria. — 9° Rondos pour piano seul, op. 24, 25, 26, 29; Vienne, Cappi. — 10° Plusieurs œuvres de variations pour le piano; Vienne, Artaria, Weigl, Cappi, Haslinger.

RIEGER (Jean-Népomucène), pianiste et compositeur, né à Berlin, en 1787, vint se fixer à Paris en 1811, et s'y livra à l'enseignement. Il y est mort, au mois de février 1828, à l'âge de quarante et un ans. On a publié de cet artiste : 1° Symphonie concertante pour piano et violon, avec orchestre, op. 8; Paris, Frey. — 2° Grand concerto en *ut* mineur pour piano; Paris, Sieber. — 3° Rondo pastoral avec orchestre, op. 4; Paris, Frey. — 4° Deuxième concerto, op. 9; ibid. — 5° Trio pour piano, violon et violoncelle, op. 3; ibid. — 6° Sonate pour piano à quatre mains, op. 1; Berlin, Lischke. — 7° Grande sonate idem, op. 2; Paris, Sieber. — 8° Nocturne et mélanges idem, op. 5, 21; Paris, Frey. — 9° Sonates avec préludes pour piano seul, op. 10; ibid. — 10° Rondos idem, op. 7, 13, 17; ibid. — 11° Fantaisies idem, op. 12, 16, 25; ibid. — 12° Études, op. 22 et 23; ibid. — 13° Variations, op 14, 26, ibid. — 14° Valses, op. 11, 24, ibid.

RIEGLER (François-Xavier), professeur de musique à l'école royale et nationale de Presbourg, vivait en cette ville vers la fin du dix-huitième siècle. On lui doit une méthode pour le piano intitulée : *Anleitung zum Clavier für musikalische Lehrstunden* (Instruction pour le clavecin à l'usage des écoles de musique); Vienne, 1779, in-4°. Deuxième édition; Vienne, 1791.

RIEHL (Wilhelm-Henri), historien et écrivain sur la musique, est né dans le duché de Nassau, vers 1820. En 1848, il fut membre de l'assemblée nationale de Francfort, puis il fut attaché à la rédaction de la *Gazette d'Augsbourg*. Son mérite et ses opinions conservatrices l'ont fait nommer, en 1854, professeur d'économie politique à l'université de Munich. La *Gazette d'Augsbourg* a publié un grand nombre d'articles de critique relatifs à la musique fournis par M. Riehl. On a de cet écrivain un livre intitulé : *Musikalische Charakterkopfe* (Caractéristique des têtes musicales); Stuttgard, 1853, 1 vol. in-8°. La troisième édition de cet ouvrage a paru dans la même ville, en 1860, chez Cotta, 2 volumes in-8°. Ce livre est fort estimé en Allemagne. Un recueil de 50 *Lieder* de la composition de M. Riehl a été publié sous le titre de *Hausmusick* (Musique de la maison).

RIEHLE (Jules), amateur de musique à Leipsick, né vers 1805, s'est fait connaître depuis 1830 jusqu'en 1840 par la publication d'environ vingt œuvres de *Lieder* à voix seule avec piano, et par des pièces de différents genres pour cet instrument.

RIEL (Jean-Frédéric-Henri), né à Potsdam,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

en 1774, étudia la composition sous la direction de Fasch, à Berlin, et fréquenta pendant plusieurs années l'école de chant fondée par ce maître. Devenu pianiste distingué, il fut admis par le roi Frédéric-Guillaume II comme accompagnateur de la musique de la cour, sur la recommandation de Fasch. L'attachement de Riel pour le roi était si vif, qu'il ne voulut plus rester à Potsdam ni à Berlin après sa mort, et qu'il se rendit à Kœnigsberg (en 1798) pour y chercher une existence comme virtuose et comme professeur. Il y établit une école de chant sur le modèle de celle de Fasch : dès 1803 elle était en pleine activité. L'année suivante il eut le titre de *cantor*, et enfin, en 1805, on lui donna celui de directeur de la musique du roi, à Kœnigsberg, où il vivait encore en 1844. (Voyez la *Gazette générale de musique* de Leipsick, année 46, p. 186.) On a gravé de la composition de cet artiste : 1° Grande sonate pour piano et violon ; Berlin, Schlesinger. — 2° Variations sur un thème original ; ibid. — 3° Idem sur une écossaise favorite ; ibid. — 4° Recueil de chansons allemandes ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel.

RIEM (Guillaume-Frédéric), organiste de la cathédrale de Brême et directeur de l'académie de chant de cette ville, est né à Cœlleda, dans la Thuringe, le 17 février 1779. Ayant perdu son père dans sa jeunesse, il alla demeurer chez son aïeul, à Schloss-Reichlingen, et y commença l'étude de la musique à l'âge de sept ans. Le déplacement de sa famille, qui alla s'établir à Zwangen, près de Jéna, le priva ensuite d'instruction pendant une année entière. Il n'était âgé que de neuf ans lorsque l'audition de l'organiste Domaratius, à Jéna, réveilla son goût pour la musique et, sans maître, il se mit à s'exercer avec tant d'ardeur sur le piano, qu'il fit en peu de temps des progrès remarquables. Jusqu'à sa quinzième année, il demeura sans secours pour son instruction ; mais alors il entra à l'école de Saint-Thomas, à Leipsick, et reçut des leçons de Hiller. Après quatre années passées dans cette école, il suivit des cours de droit à l'université ; puis il abandonna cette science pour se livrer exclusivement à la musique, et en 1807 il obtint le titre d'organiste de l'église réformée de Leipsick. Il se fit bientôt dans cette place la réputation d'un artiste distingué, et commença à se faire connaître par ses compositions. Appelé au poste d'organiste de Saint-Thomas en 1814, il conserva cet emploi jusqu'en 1822, époque où il fut nommé organiste de la cathédrale et directeur de l'académie de chant de Brême. C'est depuis cette dernière nomination qu'il a écrit ses principaux ouvrages, parmi lesquels on remarque : 1° Quintetto pour 2 violons, 2 altos et violoncelle, op. 6 ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 2° Trois quatuors pour 2 violons, alto et violoncelle, op. 19 ; ibid. — 3° Sonates pour piano et violon, op. 5 et 13, ibid. — 4° Des rondeaux, sonates et polonaises pour piano à quatre mains, op. 12, 22, 23, 24, 36 ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel, Peters. — 5° Sonates pour piano seul, op. 1, 2, 3, 4, 7, 11, 21, 25, 40 ; ibid. — 6° Des caprices, rondeaux idem, op. 10, 18, 34, etc. ; ib. — 7° Des variations idem ; ib. — 8° Des chœurs à 4 voix, op. 30 ; Leipsick, Hoffmeister. Un des principaux ouvrages de cet artiste distingué est la cantate qu'il a composée pour la fête de la confession d'Augsbourg en 1830, et qui fut exécutée le 27 juin de la même année. On a aussi de Riem un recueil de compositions pour l'orgue, sous ce titre : *Sammtliche Orgel Compositionen zum Concertvortrag und zum Gebrauch Gottesdienste*, publié par livraisons, Erfurt, Kœrner. Riem est mort à Brême, le 20 avril 1857, à l'âge de soixante-dix-huit ans.

RIEMANN (Auguste), né le 12 août 1772, à Blankenhayn, près de Weimar, se livra de bonne heure à l'étude de la musique, sous la direction de son père, organiste de ce lieu. En 1788, il alla continuer son instruction chez le musicien de ville à Weimar, et y apprit particulièrement à jouer de la flûte, du hautbois et du violon. En 1790, le maître de chapelle Kranz le fit nommer premier violon de la musique de la cour. Appelé au poste de répétiteur de l'Opéra en 1806, il succéda au chef d'orchestre et maître de chapelle E. Müller en 1818, et conserva cette position jusqu'à sa mort, arrivée au mois d'août 1826. Il se distingua par un talent remarquable pour la direction des orchestres. Cet artiste a laissé en manuscrit quelques compositions pour le violon.

RIEMER (Christophe), professeur de musique à l'école primaire de Jéna, naquit à Dantzick, vers le milieu du seizième siècle. On connaît de lui une pièce à cinq voix intitulée : *Cantio quinque vocum in honorem virtute, doctrina et morum integritate ornatissimi juvenis Bartholomæi Lothii nevimontani, cum ipsi magisterii philosophici gradus in inclyta Jenensium Academia decerneretur, die* 29 *julii anni* 1589. *Jenæ, typis Donati Reihtzenhan*, in-4°.

RIEMER (Jean), né à Halle, en Saxe, le 11 février 1648, fut d'abord magister à Jéna. En 1678, il quitta cette ville pour aller à Weissenfels occuper la place de professeur d'éloquence au gymnase ; de là il passa à Osterwick, en qualité de pasteur primaire, et en 1690 il

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

obtint la place de surintendant à Hildesheim. Enfin, ayant été élevé au grade de docteur, il passa à Hambourg en 1704, en qualité de pasteur de l'église Saint-Jacques, et mourut dans cette ville, le 10 septembre 1714. On a de cet ecclésiastique une dissertation académique intitulée : *Disputatio de proportione musica cetorum et nostra;* Jéna, 1673, in-4° de 4 feuilles.

RIEPEL (Joseph), directeur de la musique du prince de la Tour et Taxis, naquit en Saxe, dans la première moitié du dix-huitième siècle, et fit ses études musicales à Dresde, pendant un séjour de cinq années. Il mourut à Ratisbonne, le 23 octobre 1782. Aussi estimable par ses qualités sociales que remarquable par son savoir dans la théorie de l'art, et par son habileté comme compositeur et comme violoniste, ce musicien distingué n'a pas joui de la renommée qu'il méritait. Il avait conçu le plan d'un vaste corps de doctrine musicale, qu'il fit paraître en parties détachées, publiées successivement, mais dont la mort l'empêcha de voir la fin. Cet ouvrage dont la vente fut lente et difficile, était digne d'un meilleur sort. On y trouve quelques parties excellentes, particulièrement en ce qui concerne le rhythme. Voici les titres des diverses parties de ce livre : 1° *Anfangsgründe zur musikalischen Setzkunst, nicht zwar nach all mathematischer Einbildungsart der Zirkelharmonisten, sondern durchgehends mit sichtbaren Exempeln abgefasset. De Rhythmopœia oder von der Tactordnung* (Éléments de la composition musicale, non absolument d'après l'ancienne invention mathématique du cercle des harmonistes, mais au moyen d'exemples pratiques, etc.) ; Augsbourg, Lotter, 1752, in-fol. de 79 pages. Il y a aussi des exemplaires de la même date, avec l'indication de Ratisbonne et de Vienne. La même édition fut reproduite, avec un nouveau frontispice, à Ratisbonne, chez L. Montag, en 1754. Riepel traite, dans cette Ire partie de son livre, du rhythme et de ses combinaisons ; il y fait preuve de beaucoup de sagacité dans une matière difficile. — 2° *Grundregeln zur Tonordnung* (Règles fondamentales de l'arrangement des sons, sous le rapport mélodique) ; Francfort et Leipsick, 1755, in-fol. de 130 pages. — 3° *Gründliche Erklærung der Tonordnung insbesondere, zugleich aber für die mehresten Organisten insgemein*, etc. (Explication fondamentale de l'ordre tonal en particulier et en général à l'usage des organistes) ; Francfort et Leipsick, 1757, in-folio de 84 pages. Dans ce troisième chapitre de son livre, Riepel a considéré principalement la tonalité sous le rapport de l'harmonie. — 4° *Erlæuterung der betrüglichen Tonordnung, nemlich das versprochene vierte Capitel* (Exposition de l'ordre tonal trompeur, etc.) ; Augsbourg, Lotter, 1765, in-folio de 103 pages. Sous ce titre peu satisfaisant, Riepel a réuni dans le quatrième chapitre de son livre ce qui concerne les cadences, en particulier celles que les Italiens appellent *d'inganno*, la modulation et la relation des tons dans les successions harmoniques. — 5° *Fünftes Capitel. Unentbehrliche Anmerkungen zum Contrapunct, über die durchgehend gewechselt und ausschweifenden Noten*, etc. (Cinquième chapitre. Observations indispensables sur le contrepoint, sur les notes changées et transgressantes dans tous les sens, etc.) ; Ratisbonne, Jacques-Chrétien Krippner, 1768, in-fol. de 79 pages. — 6° *Basschlüssel, das ist, Anleitung für Anfænger und Liebhaber der Setzkunst, die schœne Gedanken haben und zu Papier bringen, aber nur Klugen, dass sie keinen Bass recht dazu zu setzen wissen* (Clef de la basse, c'est-à-dire instruction pour les commençants et amateurs de composition qui ont de belles idées et les mettent sur le papier, mais qui n'ont pas l'instruction nécessaire pour y ajouter une bonne basse) ; Ratisbonne, 1786, in-folio de 83 pages. Cette partie a été publiée après la mort de Riepel, par son élève Schubarth, *cantor* à Ratisbonne. Le même artiste possédait aussi en manuscrit d'autres parties du corps de doctrine musicale de Riepel, qui n'ont pas été publiées. On peut considérer comme appartenant au même système général de tout ce qui concerne la composition, un autre ouvrage du même auteur, intitulé : *Harmonisches Sylbenmæss. Dichtern melodischer Werke gewidmet und angehenden Singcomponisten zur Einsicht mit platten Beispielen gesprœchsweise abgefasst*, etc. (Les rhythmes harmoniques etc.) ; Ratisbonne, 1776, in-fol. de 93 pages. Cet ouvrage est divisé en deux parties : la première traite du rhythme poétique dans le récitatif, et l'autre, du même rhythme dans les airs. Les compositions publiées de Riepel consistent en trois concertos pour violon et orchestre, imprimés à Ratisbonne en 1756. Il a laissé en manuscrit deux symphonies, deux concertos pour le clavecin, et des morceaux pour l'église, parmi lesquels on remarque un *Miserere*.

RIES (Ferdinand), pianiste et compositeur, fils d'un directeur de musique au service de l'électeur de Cologne, naquit à Bonn, en 1784. Ses heureuses dispositions pour la musique se manifestèrent dès ses premières années : son père lui fit commencer l'étude de cet art à l'âge de cinq ans, et dans sa huitième année il devint

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

élève de Bernard Romberg pour le violoncelle; mais l'invasion du pays par l'armée française ayant dispersé la chapelle du prince en 1793, le père de Ries, ruiné par cet événement, et sans espoir de procurer à son fils une position solide, lui fit apprendre à jouer du piano. Déjà, dans sa neuvième année, il avait écrit quelques petites compositions pour cet instrument. Le jeune Ries n'eut d'abord d'autres secours pour son instruction dans l'harmonie que quelques livres rassemblés par son père. Parvenu à sa treizième année, on l'envoya à Arnberg, en Westphalie, chez un ami de sa famille, qui s'était chargé du soin de lui enseigner à jouer de l'orgue, et les éléments de la composition; mais il se trouva que le maître était moins habile que l'élève, et que celui-ci ne put employer utilement son temps, pendant les neuf mois de son séjour à Arnberg, qu'en se livrant à l'étude du violon. De retour dans la maison paternelle, il y resta environ deux ans, occupé à mettre en partition les quatuors de Haydn et de Mozart, qu'il avait pris pour modèles, et à arranger pour le piano les oratorios de *la Création*, des *Saisons*, et le *Requiem* de Mozart, dont Simrock publiait des éditions. En 1801, Ries se rendit à Munich avec son ami d'Arnberg, qui bientôt l'y laissa, fort léger d'argent, mais plein d'espoir dans l'avenir, et d'énergie pour surmonter les obstacles. Cependant Munich lui offrait peu de ressources pour le but qu'il se proposait d'atteindre : quelques leçons de Winter furent ce qu'il y trouva de mieux; mais le départ de ce maître pour la France le laissa bientôt privé de ce secours, et le détermina à se rendre à Vienne. Lorsqu'il se mit en route pour cette ville, toute sa fortune se composait de sept ducats, et d'une lettre de recommandation de son père pour Beethoven, qui avait été son ami. Le grand homme justifia par la cordialité de son accueil l'espoir du jeune artiste et celui de sa famille. Devenu élève de Beethoven, Ries se livra avec ardeur au travail. Le maître ne s'était chargé que de son éducation de pianiste; à l'égard du contrepoint, il l'avait envoyé chez Albrechtsberger qui, devenu vieux, n'aurait point accepté de nouvel élève si la recommandation de Beethoven n'eût été pressante, et si l'attrait d'un ducat par leçon ne l'eût séduit. Malheureusement les ducats n'étaient pas en grand nombre dans la bourse de Ries; après vingt-huit leçons, ses ressources pécuniaires furent épuisées, et il ne lui resta plus d'autre moyen d'instruction que les livres, et le souvenir de ce petit nombre de leçons, les seules qu'il ait reçues concernant l'art d'écrire.

Quatre années de cohabitation avec Beethoven, son exemple et ses conseils, avaient formé le goût de Ries, et imprimé à son talent une tendance vers la grandeur et la force. En 1805, l'inflexible loi de la conscription vint l'arracher à son heureuse existence, et l'obligea à retourner en hâte à Bonn, alors au pouvoir des Français. L'armée de Napoléon qui s'avançait vers Vienne obligea le jeune artiste à faire un long détour pour se rendre à Leipsick, et à passer par Prague et Dresde. Arrivé à Coblence, il s'y présenta devant le conseil de recrutement qui devait l'enrôler comme soldat; mais l'effroi que lui inspirait cette perspective fut bientôt dissipé, car ayant perdu l'usage d'un œil dans son enfance, par la petite vérole, il fut déclaré incapable de service. Alors il réalisa le projet formé depuis longtemps de visiter Paris. Il y fit un séjour d'environ deux ans, et y publia quelques-unes de ses meilleures compositions. En 1809 il partit pour la Russie, s'arrêtant à Cassel, Hambourg, Copenhague et Stockholm, pour y donner des concerts. Ce voyage, commencé sous d'heureux auspices, fut cependant traversé par des accidents assez graves : par exemple, le vaisseau sur lequel Ries s'était embarqué en quittant la Suède fut pris par les Anglais, qui gardèrent leurs prisonniers pendant huit jours sur un rocher avant de les rendre à la liberté. Arrivé enfin à Pétersbourg, Ries y trouva son ancien maître, Bernard Romberg, qui fit avec lui un voyage dans l'intérieur de la Russie. Ils donnèrent des concerts à Kiew, dans la petite Russie, à Riga, à Revel, et furent partout accueillis avec enthousiasme. Le projet des deux artistes était de se rendre ensuite à Moscou; mais l'arrivée des armées françaises en Russie, et le désastre de cette capitale, qui en fut la suite, ne leur permit pas de réaliser leur dessein. Ries prit alors la résolution d'aller en Angleterre; mais avant de s'y rendre, il s'arrêta une seconde fois à Stockholm. Arrivé à Londres au mois de mars 1813, il y débuta au concert philharmonique, et y excita une vive sensation. Peu de temps après, il épousa une dame anglaise, aussi remarquable par les qualités de l'esprit que par la beauté. Dès ce moment il devint un des maîtres les plus renommés dans la capitale de l'Angleterre. Son activité prodigieuse comme virtuose, comme professeur et comme compositeur, lui fit gagner en dix années des sommes considérables. Le 3 mai 1824 il donna à Londres son concert d'adieu, où les amateurs se portèrent en foule; puis il partit avec sa famille pour se rendre dans une propriété qu'il avait acquise à Godesberg, près de Bonn, et y vivre dans le repos. Là, il se livra à son goût pour la composition, et écrivit quel-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ques grands ouvrages. Les embarras d'une maison de banque de Londres, où il avait placé une partie de son avoir, lui donnerent ensuite des inquiétudes sur sa fortune ; mais il paraît que ces affaires s'arrangèrent, et que ses pertes furent peu importantes. En 1830 il fit représenter son opéra de *la Fiancée du brigand*, en trois actes, qui fut accueilli avec faveur dans plusieurs villes de l'Allemagne, notamment à Berlin. L'année précédente il avait fixé son séjour à Francfort. En 1831 il fit un voyage en Angleterre pour faire représenter à Londres son nouvel opéra féerie, intitulé *Liska, ou la Sorciere de Gellenstein*, et pour diriger les festivals de Dublin. De retour en Allemagne à l'automne de la même année, il y resta un an, puis entreprit avec sa famille un voyage en Italie, visita Milan, Venise, Florence, Rome, Naples, et enfin retourna à Francfort, où il reprit ses travaux. Chargé de la direction de la fête musicale d'Aix-la-Chapelle, en 1834, il s'établit dans cette ville, au mois de février. Je l'y vis pour la première fois au mois de mai, quoique nous fussions en correspondance depuis près de dix ans, et je trouvai en lui un homme aimable, modeste et d'un esprit solide. A l'occasion de cette fête, la ville d'Aix-la-Chapelle lui offrit la place de directeur de l'orchestre et de l'académie de chant ; bien qu'indépendant par sa fortune, il l'accepta, dans le but unique de travailler au développement du goût et de la culture de l'art dans une ville éloignée du centre d'activité de l'Allemagne. Cependant la gêne attachée à de semblables fonctions le décida à s'en démettre en 1836, et il se rendit à Paris, puis à Londres, où il écrivit son oratorio de *l'Adoration des Rois*, destiné à la fête musicale d'Aix-la-Chapelle, en 1837. Se rendant en cette ville pour y préparer l'exécution de son ouvrage, il passa par Bruxelles, vint me voir et me fit entendre son oratorio avec l'amour qu'un artiste accorde toujours à ses dernières productions. Il avait de la gaieté, se portait bien, et rien ne semblait annoncer sa fin prochaine. Après le festival d'Aix-la-Chapelle, il retourna à Francfort, et se chargea de la direction de la Société de Sainte-Cécile, fondée par Schelb ; mais à peine avait-il pris possession de cet emploi, qu'il mourut, le 13 janvier 1838, à l'âge de cinquante et un ans.

Ries doit être rangé dans la classe des artistes les plus distingués de son temps. S'il n'eut pas comme pianiste un mécanisme irréprochable, il fut un des premiers qui donnèrent à cet instrument une grande puissance d'effet par des traits harmoniques de formes nouvelles, et par un fréquent usage alternatif de la pédale qui lève les étouffoirs. Dans ses compositions, son style est évidemment, sinon une imitation, au moins une émanation de celui de Beethoven, particulièrement dans ses premiers ouvrages. Vers la fin de sa vie, Ries fit des efforts pour donner à ses œuvres un caractère d'individualité, sans doute à cause des critiques qui avaient attaqué l'analogie de son style avec celui de son maître. Ses premières symphonies ont un peu de sécheresse ; mais dans les autres il y a de l'éclat et de la chaleur. Il y a de fort belles choses d'un grand style dans son oratorio de *l'Adoration des Rois*. Sa musique de théâtre a le défaut de manquer de facilité et de charme dans la mélodie, défaut assez ordinaire chez les compositeurs qui ont écrit beaucoup d'œuvres instrumentales. Dans la liste des ouvrages les plus importants de Ries, on remarque ceux-ci : 1° *Symphonies* à grand orchestre, n° 1, op. 23 ; n° 2, op. 80 ; n° 3, op. 90, Bonn, Simrock ; n° 4, op. 110 ; n° 5, op. 112, Leipsick, Breitkopf et Hærtel ; n° 6, op. 148, Leipsick, Peters. — 2° *Ouverture* à grand orchestre pour *Don Carlos*, de Schiller, op. 94 ; Bonn, Simrock. — 3° Idem de *la Fiancée du Brigand*, op. 156 ; Leipsick, Peters. — 4° Idem de *la Fiancée de Messine*, par Schiller, op. 162 ; Bonn, Simrock. — 5° Idem de *Liska*, op. 164 ; ibid. — 6° Grande ouverture et marche triomphale, op. 172 ; Mayence, Schott. — 7° *Quintettes* pour 2 violons, 2 altos et violoncelle, n° 1, op. 37, Hambourg, Bœhme ; n° 2, op. 68, Leipsick, Péters ; n° 3 pour flûte, violon, 2 altos et violoncelle, op. 107, ibid. ; n° 4, op. 167, Mayence, Schott ; n° 5, op. 171, Leipsick, Breitkopf et Hærtel ; n° 6 (*Souvenir d'Italie*), pour 2 violons, alto et 2 violoncelles, op. 183, Bonn, Monpour. — 8° Quatuors pour 2 violons, alto et basse, op. 70 ; Leipsick, Peters. — 9° Trois idem, op. 126 ; ibid. — 10° Trois idem, op. 145 ; Bonn, Simrock. — 11° Trois idem, op. 150 ; ibid. — 12° Deux idem, op. 166 ; Francfort, Dunst. — 13° *Concertos de piano*, n° 1, op. 24, Hambourg, Bœhme ; n° 2, op. 42, Leipsick, Peters ; n° 3, op. 55, Bonn, Simrock ; n° 4, op. 115, Leipsick, Peters ; n° 5 (pastoral), op. 120, Vienne, Leidesdorf ; 6me idem, op. 123, ibid. ; 7me idem (les Adieux de Londres), op. 132, Leipsick, Peters ; 8me idem (Salut au Rhin), op. 151, Bonn, Simrock ; 9me idem, op. 177, Leipsick, Kistner. — 14° Grand septuor pour piano, violon, violoncelle, clarinette, 2 cors et contrebasse, op. 25, Bonn, Simrock. — 15° Quintette pour piano, violon, alto, violoncelle et contrebasse, op. 74 ; Leipsick, Peters. — 16° Grand sextuor pour piano, 2 violons, alto, violoncelle et contrebasse, op. 100 ; Bonn, Simrock. — 17° Sextuor pour piano,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

harpe, clarinette, cor, basson et contrebasse, Mayence, Schott. — 18° Ottetto pour piano, violon, alto, clarinette, cor, basson, violoncelle et contrebasse op. 128, Leipsick, Kistner. — 19° Quatuors pour piano, violon, alto et basse, op. 13, 17, 129, Leipsick, Peters; Bonn, Simrock. — 20° Trios pour piano, violon et violoncelle, op. 2, 28, 35, 63, 143, Leipsick, Bonn, Vienne. — 21° Trio pour 2 pianos et harpe, op. 95, Bonn, Simrock. — 22° Duos pour piano et violon, op. 3, 8, 10, 16, 18, 19, 20, 21, 29, 30, 38, 45, 69, 71, 76, 81, 83, 86, 87, 169, chez la plupart des éditeurs. — 23° Grande sonate pour piano et cor, op. 5, Hambourg, Bœhme. — 24° Grande sonate pour piano et violoncelle, op. 125, Leipsick, Probst. — 25° Grande sonate pour piano à 4 mains, op. 160, Leipsick, Kistner. — 26° Sonates pour piano seul, op. 1, 5, 9, 11, 26, 45, 49, 114, 141, 175, ibid. — 27° Un très-grand nombre de rondos, fantaisies, thèmes variés, marches, etc., ibid. — 28° Chants à plusieurs voix et à voix seule, ibid.

Ries a publié, avec M. Wegeler de Bonn, une notice biographique sur Beethoven, intitulée : *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven*; Coblence, Bædeker, 1838, in-8°. M. A.-F. Legentil a donné une traduction française de ce volume, sous le titre : *Notices biographiques sur L. Van Beethoven par le Dr. F.-G. Wegeler et Ferdinand Ries;* Paris, Dentu, 1862, 1 vol. in-8°. Les renseignements que fournit cet ouvrage, particulièrement sur la jeunesse de l'illustre compositeur, ont sans doute de l'intérêt; mais son caractère y est présenté sous un jour défavorable en plusieurs circonstances. Quelle que puisse être la vérité des faits rapportés à cet égard par Ries, peut-être ne devait-il pas s'en faire l'historien, et s'exposer au grave reproche d'ingratitude envers un si grand homme, qui avait eu pour lui les sentiments d'un père. Peut-être certains procédés désagréables de Beethoven envers lui, dans la dernière année de son séjour à Vienne, lui avaient-ils laissé de l'irritation : je fus porté à le croire lorsqu'il m'écrivit en 1829 une lettre remplie de félicitations à l'occasion des critiques que je publiai à cette époque sur les défauts considérables de goût qui, dans mon opinion, déparent les derniers ouvrages de cet homme de génie. Quoique je fusse persuadé alors, comme je le suis encore et le serai toujours, que j'étais dans le vrai à cet égard, j'avoue que j'éprouvai beaucoup d'étonnement de rencontrer cet écho dans l'âme du seul élève que Beethoven ait voulu former.

RIES (Hubert), frère du précédent, né à Bonn le 1er avril 1802, et non en 1792, comme il est dit dans la première édition de cette biographie, ni en 1799, d'après le Lexique universel de musique publié par Schilling, est violoniste de la musique du roi de Prusse, à Berlin. Élève de son père pour le violon, il possédait un talent distingué sur cet instrument. Jusqu'à l'âge de dix-huit ans, il ne sortit pas de sa ville natale; mais en 1820, il entreprit un voyage en Allemagne, et s'arrêta pendant un an à Cassel, pour y prendre des leçons de Spohr pour le violon, et de Hauptman pour la composition. Arrivé à Berlin en 1824, il entra à l'orchestre du théâtre Kœnigstadt, et le 1er avril de l'année suivante, il fut admis dans la chapelle royale. En 1830, il fit un voyage à Vienne, où il se fit entendre avec succès. De retour à Berlin, il y fonda en 1833 des soirées de quatuors avec C. Bœhmer, Maurer et Just. Quelques années plus tard, il succéda au maître de concert Henning dans la direction de l'orchestre de la société Philharmonique : il occupait encore cette position en 1860. Il a publié de sa composition : 1° Quatuor brillant pour 2 violons, alto et basse, op. 1, Bonn, Simrock. — 2° Douze études pour violon seul, op. 2, Vienne, Haslinger. — 3° Variations pour violon, avec accompagnement d'un second violon, alto et basse, op. 4, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 4° Premier concerto pour violon et orchestre, op. 13, Berlin, Westphal. — 5° Duos pour 2 violons, op. 5; 8, 10, 17, 21, Leipsick, Breitkopf et Hærtel; Berlin, Trautwein. — 6° Douze solos pour violon, op. 9, Berlin, Trautwein. — 7° Deuxième concerto pour violon et orchestre, op. 16; Berlin, Bote et Bock. — 8° Deux quatuors faciles pour 2 violons, alto et violoncelle, op. 20; Offenbach, André. — 9° Trois morceaux de salon pour violon et piano, op. 23; Berlin, Bote et Bock. — 10° Six chants à voix seule avec accompagnement de piano, op. 11; Berlin, Trautwein, 1830. — 11° Méthode de violon pour la première instruction, avec 106 petits duos pour servir d'exercices; Leipsick, Hofmeister, 1842.

RIES (Louis), fils aîné du précédent, né à Berlin le 30 janvier 1830, a fait son éducation de violoniste sous la direction de son père, et plus tard, a reçu des leçons de Vieuxtemps. En 1852, il se rendit à Bruxelles, puis à Paris, où il ne s'arrêta pas longtemps, et enfin à Londres, où il s'est fixé. Artiste d'un talent fin, délicat et de plus très-bon musicien, Ries est très-estimé en Angleterre : il complète l'excellent quatuor de Joachim, Piatti et Blagrove, à la société de la *Musical Union*.

RIES (Adolphe), le plus jeune fils d'Hu-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

bert, est né à Berlin le 20 décembre 1837. Son premier maître de piano a été Steiffensand, puis il est devenu élève de Th. Kullack, et C. Bohmer lui a enseigné l'harmonie. Ses premières œuvres, qui consistent en un trio pour piano, violon et violoncelle, et une sonate pour piano et violon, ont été écrites à l'âge de dix-huit ans. On connaît aussi de lui 4 *Lieder* à voix seule et piano, op. 2; Berlin, Trautwein (Bahn), 1856. Le jeune artiste a fait, en 1858, un voyage à Londres, pour s'y faire connaître comme virtuose; mais dans cette ville où abondent les pianistes les plus habiles, il a été peu remarqué.

RIESCHACK (Jean-Jacques), facteur d'orgues à Neisse, dans la première moitié du dix-huitième siècle, a construit dans l'église de la Sainte-Croix, à Breslau, un instrument de vingt-six jeux, et à Frankenstein, en 1730, un orgue de vingt-cinq registres.

RIESE (Jean-Henri), valet de chambre du roi de Danemark, vers le milieu du dix-huitième siècle, mourut à Copenhague le 26 mars 1808, dans un âge avancé. On a de lui un traité du tempérament musical, sous ce titre : *Arithmetische und geometrische Vergleichung, oder eine Linie, welche, wenn sie in arithmetische Theile getheilt wird, giebt auf einer andern Linie geometrische Proportion* (Comparaison arithmétique et géométrique, ou ligne qui, distribuée en parties arithmétiques, donne sur une autre ligne les proportions géométriques), Copenhague, 1759, in-4°.

RIESE (Hélène), née d'une famille honorable à Berlin, vers 1796, reçut de la nature l'organisation la plus heureuse pour la musique. Lauska (*voyez* ce nom) fut son maître de piano. Elle était âgée d'environ treize ans lorsqu'elle joua pour la première fois en public dans un concert donné à Berlin le 27 avril 1809 : elle y excita beaucoup d'intérêt par le sentiment distingué de son exécution. Deux ans après, elle se fit entendre de nouveau dans la même ville, et y obtint un brillant succès. Déjà son talent avait pris un caractère sérieux et grandiose dont les connaisseurs furent frappés. A la même époque elle publia ses premières compositions, où se révélait, plus encore que dans son exécution, la puissance de son sentiment musical. La sonate pour piano seul, op. 1 (Berlin, Schlesinger), n'était qu'un essai dont le style était évidemment inspiré par les sonates de Mozart; mais dans la seconde, dont le premier morceau est un *allegro maestoso*, un genie original et le caractère de la grandeur se manifestent d'une manière remarquable. Rochlitz a donné une analyse poétique et pleine d'enthousiasme de cet ouvrage dans la 13e année de la Gazette générale de Musique de Leipsick (1811, p. 573-576). L'auteur était alors dans sa quinzième année. Son talent grandit encore dans la grande sonate, op. 3, qui parut chez le même éditeur en 1812. Dans l'année suivante, Mlle Riese épousa un certain M. *Liebmann*, qui l'emmena à Vienne, où elle publia ses grandes sonates, œuvres 4 et 5, ainsi que des variations sur différents thèmes. En 1816, elle fit paraître chez Schlesinger, à Berlin, sa sonate pour piano avec violon, op. 9, et à la fin de la même année parurent chez Peters, à Leipsick, les grands trios de Mme Liebmann, pour piano, violon et violoncelle, œuvres 11 et 12. Dans le compte rendu de ces deux ouvrages, on voit que la position de leur auteur était celle d'amateur dont le talent d'exécution était aussi brillant que celui du compositeur était remarquable. Rien n'indique où cette dame habitait alors : peut-être était-ce à Magdebourg, où il y avait en 1825 un amateur violoniste appelé *Liebmann*. Quoi qu'il en soit, un quatuor pour piano, violon, alto et basse, op. 13, une sonate pour piano et violon, op. 14, une sonate pour piano seul, op. 15, et une fantaisie pour le même instrument, op. 16, sont les dernières productions de Mme Liebmann. Elles furent publiées dans les années 1818 et 1819, après quoi le nom de cette femme extraordinaire disparut du monde musical. Il y a lieu de croire que celle qui le portait cessa de vivre vers la même époque. De tous ses ouvrages, je ne connais que la grande sonate œuvre 5, et le quatuor œuvre 13; mais quand je les entendis, ils me frappèrent comme des œuvres de maître.

RIETZ (Jules), compositeur et maître de chapelle du roi de Saxe, est né à Berlin le 28 décembre 1812. Fils et frère de deux membres de la chapelle royale, il commença l'étude de la musique dès ses premières années. A l'âge de huit ans, il jouait déjà du violoncelle; à douze, il était d'une habileté remarquable sur cet instrument. Zelter (*voyez* ce nom) le prit alors sous sa protection et lui fit faire de bonnes études d'harmonie et de composition. La mort du père, puis celle du frère de Rietz, l'obligèrent à se créer par lui-même des moyens d'existence. A l'âge de seize ans, il entra dans l'orchestre du théâtre royal, et Spontini le fit admettre dans la musique particulière de la cour. Il le destinait à de plus grands avantages lorsque Mendelssohn appela Rietz à Dusseldorf, pour lui confier la direction de la musique du théâtre que venait de fonder le poëte Immermann; mais cette entreprise ne réussit pas, et Rietz fut obligé de se retirer. Peu de temps après il reçut sa nomination de directeur

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de la musique de la ville, précédemment occupée par Mendelssohn. Il la conserva pendant douze années et y fit preuve d'un talent remarquable comme chef d'orchestre, ainsi que d'un goût très-pur dans le choix des ouvrages qu'il fit exécuter. Ses fonctions ne se bornaient pas à la direction des concerts, car il dirigeait aussi la musique dans les églises catholiques ainsi que dans les grandes fêtes musicales, et la société remarquable de chant *Materliedertafel* l'avait pris pour son chef. A la même époque il brilla comme violoncelliste dans les concerts de la plupart des villes du Rhin. En 1847, il fut appelé à Leipsick en qualité de directeur de l'Académie du chant et de chef d'orchestre du théâtre. Après la mort de Mendelssohn, il fut chargé de la direction des concerts du *Gewandhaus*, et l'enseignement de l'harmonie et de la composition au Conservatoire lui fut confié en 1848. Dans l'année suivante, je connus cet artiste distingué, et je trouvai en lui un homme aimable, bienveillant et modeste. Rietz, le bon et sympathique Hauptmann, directeur de l'école Saint-Thomas, le maître de concert Ferdinand David et sa charmante famille, enfin M. Hærtel, esprit d'une grande distinction, et chef de la maison si connue *Breitkopf et Hærtel*, m'ont laissé un agréable souvenir de mon court séjour à Leipsick. Ils formaient entre eux une société d'amis intimes.

En 1854, Rietz abandonna la direction de l'orchestre du théâtre, afin de se livrer avec plus de liberté à ses autres fonctions. A l'occasion de la fête du centième anniversaire de la naissance de Schiller, le 10 novembre 1859, l'Université de Leipsick lui conféra la dignité de docteur. Au commencement de l'année suivante, le roi de Saxe le nomma son maître de chapelle, comme successeur de Reissiger (*voyez* ce nom), récemment décédé. Rietz alla immédiatement après prendre possession de cette place à Dresde, où il se trouve aujourd'hui (1863).

Parmi les productions de cet artiste, on remarque : I. Musique dramatique : 1° *Lorbeerbaum und Bettelstab, oder drei Winter eines deutschen Dichters* (Laurier et bâton de mendiant, ou trois hivers d'un poëte allemand, comédie en 3 actes mêlée de chants), de C. de Holtey, représentée le 13 février 1833, au théâtre Kœnigstadt de Berlin. L'ouverture et deux chansons de cet ouvrage arrangées pour le piano ont été publiés chez Trautwein. — 2° *Das Mædchen aus der Fremde* (La fille du pays étranger), opéra de circonstance en un acte, représenté à Dusseldorf en 1839, à l'occasion du couronnement du roi Frédéric-Guillaume IV. — 3° Fêtes théâtrales pour l'anniversaire de la naissance du prince et de la princesse de Prusse, au théâtre de Dusseldorf. — 4° La musique pour les drames *Macbeth; Faust* de Gœthe, *Der Richter von Zalamea* (Le juge de Zalamée) et *Blaubart* (Barbe-Bleue), pour le théâtre d'Immermann, à Dusseldorf. — 5° *Jery et Bætely*, op.-comique en un acte, de Gœthe, gravé en partition pour le piano, à Leipsick, chez Hofmeister. — 6° *Le Corsaire*, grand opéra en 4 actes, représenté au théâtre de Leipsick, le 28 décembre 1850. — 7° *Georg Neumark und die Gambe*, opéra-comique en un acte représenté au théâtre de Weimar, le 25 mai 1859. — 8° Ouverture et entr'actes pour *Judith*, tragédie de Hebbel, représentée à Leipsick, en 1851. — 9° Beaucoup de chœurs, de Lieder, de marches, et autres pièces pour des drames et des comédies. II. Musique religieuse. — 10° Six duos religieux pour soprano et contralto contenant : (*O Salutaris hostia; Benedicam Domino, Ave Maria*, etc.), avec accompagnement de piano, op. 9 ; Leipsick, Hofmeister. — 11° Neuf cantiques allemands à voix seule avec piano, op. 13 ; Leipsick, Kistner. — 12° Six psaumes pour contralto ou basse avec piano, op. 25, ibid. — 12° (bis). Six Lieder spirituels pour les sociétés de chœur, op. 37 ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. III. Musique vocale de concert et de salon : — 13° Treize chants à voix seule avec piano, en 2 suites, op. 6 ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 14° Douze chants idem, en 2 suites, op. 8 ; Bonn, Simrock ; — 15° Ancien chant de guerre allemand pour un chœur d'hommes à l'unisson, avec orchestre, op. 12 ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 16° Neuf Lieder à voix seule avec piano, op. 15 ; Leipsick, Kistner. — 17° Scène et cavatine pour soprano, op. 19 ; ibid. — 18° Dithyrambe de Schiller pour voix d'hommes et orchestre ou piano, op. 20 ; Leipsick, Klemm. — 19° Douze chants à voix seule et piano, op. 26 ; Berlin, Bote et Bock ; — 20° Sept Lieder idem, op. 27 ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 21° Douze idem en deux suites, op 28 ; Leipsick, Peters. — 22° *Le lied du vin*, pour voix d'hommes et orchestre ; op. 36. IV. Musique instrumentale. — 23° Quatuor pour deux violons, alto et violoncelle, op. 1 ; Berlin, Kluge. — 24° Fantaisie pour violoncelle et orchestre, op. 2 ; Leipsick, Kistner. — 25° Ouverture pour musique militaire, op. 3 ; ibid. — 26° *Scherzo capricioso* pour piano, op. 5 ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 27° Ouverture de concert pour grand orchestre (en *la*), op. 7, Leipsick, Kistner. — 28° Ouverture (*Hero et Leandre*), pour piano à quatre mains ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 29° 1re symphonie pour orchestre (en

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sol mineur), op. 13; Leipsick, Kistner. — 30° Ouverture (*L'Orage*), op. 14; Leipsick, Hofmeister. — 31° Concerto pour violoncelle et orchestre ou piano, op. 16; Leipsick, Kistner. — 32° Sonate pour piano (en *la* mineur) op. 17; Leipsick, Whistling. — 33° *Lustspiel ouverture* Ouverture (pour une comédie), pour orchestre, op. 18. Leipsick, Kistner. — 34° 2me sonate pour piano, op. 21; Leipsick, Senff. — 35° 2me symphonie pour orchestre, op. 23. — 36° Concerto pour clarinette et orchestre, op. 29, Leipsick, Kistner. — 37° Concerto pour violon et orchestre, op. 30; ibid. — 38° 3me symphonie pour orchestre; op. 31; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 39° 2me concerto pour violoncelle et orchestre, op. 32. — 40° Pièce de concert pour hautbois et orchestre ou piano, op. 33; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 41° Douze pièces enfantines pour piano, en deux suites, op. 34; Leipsick, Senff. — 42° Capriccio pour violon et orchestre, op. 35.

RIFAUT (Louis-Victor-Étienne), fils d'un contrebassiste de l'Opéra, naquit à Paris le 11 janvier 1798, et fut admis au Conservatoire de cette ville, le 16 août 1811, comme élève d'Adam père, pour le piano. Devenu plus tard élève de Berton pour l'harmonie et la composition, il obtint en 1821 le premier prix de composition au grand concours de l'Institut de France. Le sujet de ce concours était une cantate intitulée *Diane et Endymion*. Devenu pensionnaire du gouvernement français, Rifaut séjourna à Rome, à Naples, à Vienne, à Munich, à Dresde, et revint à Paris en 1825. Avant son départ pour l'Italie, il était accompagnateur du théâtre de l'Opéra-Comique; après son retour à Paris, il en reprit les fonctions. En 1828, il fut nommé chef du chant du même théâtre, et l'année suivante, il obtint la place de professeur d'accompagnement au Conservatoire. Une longue et douloureuse maladie l'a conduit au tombeau dans le mois de mars 1838. Au mois de novembre 1827, il avait fait représenter à l'Opéra-Comique *le Roi et le Batelier*, opéra en un acte, composé en société avec Halévy. Le 23 février 1828, il donna au même théâtre *le Camp du drap d'or*, opéra en trois actes, fait en collaboration avec Batton et M. Leborne, et le 6 novembre de la même année, il fit jouer *Un Jour de réception*, opéra-comique en un acte. En 1834, *André ou la Sentinelle perdue*, a été représenté au même théâtre. Son dernier ouvrage, joué sans succès en 1836, fut *Gasparo*, opéra-comique en un acte. On a gravé à Vienne un air italien (*Non so dir se pena sia*) de sa composition.

RIGADE (André-Jean), né en Provence vers 1730, alla en Italie dans sa jeunesse, et étudia la composition sous la direction de Piccinni. De retour à Paris, il donna à la Comédie italienne *Zélie et Lindor*, opéra-comique, représenté au mois de novembre 1763, et qui ne réussit pas. Rigade est mort à Paris en 1803.

RIGATI (Jean-Antoine), ou **RIGATTI**, prêtre vénitien, attaché à l'église *Santa-Maria Formosa*, et chanteur de Saint-Marc vers le milieu du dix-septième siècle, eut aussi le titre et les fonctions de maître de chant des jeunes filles du Conservatoire *degl' incurabili*. Il mourut jeune, vers la fin de 1649, et fut inhumé dans l'église de cette institution de charité. Ses élèves reconnaissantes firent graver cette touchante inscription sur son tombeau :

D. Joh. Ant. Rigattus
Musicus eximius docuit cantare puellas
Quæ lapide et lacrymis ac prece membra regunt.

Les productions de cet artiste de mérite ont été publiées sous les titres suivants : 1° *Messe e salmi, parte concertati a* 3, 4, 5, 7 *e* 8 *voci con* 2 *violini, e parte a* 5 *voci a capella; in Venetia, app. Bartolemei Magni*, 1640, in-4°. — 2° *Primi parte de' Motetti a* 2, 3 *e* 4 *voci con alcuni cantilene*; ibid., 1640, in-4°. — 3° *Motetti a voce sola con partitura*; ibid., 1643, in-4°. — 4° *Messe e salmi a* 3 *voci concertati*; ibid., 1643, in-4°. — 5° *Salmi diversi di compietà a una, due, tre e quattro voci con stromenti e senza, e con le Antifone che si cantano nel fine della compietà; in Venetia, app. Alessandro Vincenti*, 1646, in-4°. — 6° *Messa e Salmi a* 3 *voci con* 2 *violini e quattro parti di ripieno se piace*; ibid., 1648, in-4°

RIGAUT (Mme Antoinette-Eugénie), cantatrice de l'Opéra-Comique, connue d'abord sous le nom de Mlle *Pallar*, quoique le nom de sa famille fût *Paillard*, est née à Paris le 4 septembre 1797. Admise au pensionnat de chant du Conservatoire, dans le mois de juin 1808, elle reçut des leçons de Gérard pour la vocalisation, puis devint élève de Garat. En 1813, elle débuta à l'Opéra-Comique et y fut d'abord peu remarquée; mais par degrés le public comprit mieux le mérite de la rare élégance et du fini de son chant, et dans les dernières années de sa carrière dramatique elle obtint de grands succès en chantant avec Ponchard et Martin. Retirée du théâtre en 1830, elle habita depuis ce temps une maison de campagne près de Fontainebleau, avec son mari, ancien professeur de vocalisation au Conservatoire de Paris.

RIGEL (Henri-Joseph), dont le nom vérita-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

lle est originairement *Riegel*, naquit à Wertheim en Franconie, le 9 février 1741. Dans un voyage qu'il fit à Stuttgard, il fut assez heureux pour recevoir quelques leçons de Jomelli : Richter avait été son premier maître d'harmonie et de contrepoint. Arrivé à Paris en 1768, il s'y fit remarquer par son habileté sur le clavecin et se livra à l'enseignement avec succès. Il fit exécuter, plusieurs symphonies de sa composition au concert des amateurs de l'hôtel de Soubise, alors dirigé par Gossec, et publia quelques œuvres de sonates pour le piano, ainsi que des duos et des quatuors pour 2 violons, alto et basse. Il écrivit aussi beaucoup de musique d'église, et fit exécuter au Concert spirituel les oratorios suivants : 1° *La Sortie d'Égypte*, qui fut considéré comme un des bons ouvrages de ce genre. — 2° *Jephté*. — 3° *La Prise de Jericho*. Beaucoup de petits opéras furent composés par lui, et représentés sur divers théâtres de Paris; les titres de ces ouvrages sont : 1° *Le Savetier et le Financier*, à l'Opéra-Comique. — 2° *Blanche et Vermeille*, idem. — 3° *L'Automate*, ibid. — 4° *Rosanie*, qui fut repris en 1790 au théâtre de Monsieur, sous le titre d'*Azelie*. — 5° *Aline et Zamorin*, au théâtre des Beaujolais. — 6° *Lucas*, idem. — 7° *Le bon Fermier*, ibid. — 8° *Les Amours du Gros-Caillou*, ibid. — 9° *Alix de Beaucaire*, au théâtre Montansier. — Rigel avait écrit, à la demande de l'administration de l'Opéra, *Cora et Alonzo*, grand opéra, dont il ne put jamais obtenir la représentation. Successivement directeur de musique du Concert de la *Loge olympique* et du Concert spirituel, puis professeur au Conservatoire, il mourut à Paris, dans le mois de mai 1799, avec la réputation d'un artiste de talent.

RIGEL (Louis), fils aîné du précédent, né à Paris en 1769, fut élève de son père pour le clavecin, et devint un bon professeur de cet instrument. Après avoir enseigné longtemps à Paris, il se fixa au Havre, où il mourut le 25 février 1811. Cet artiste n'est connu que par les arrangements de quelques symphonies de Haydn pour le piano, et de plusieurs trios de Pleyel. Il a laissé en manuscrit des sonates de piano.

RIGEL (Henri-Jean), deuxième fils de Henri-Joseph, est né à Paris le 11 mai 1772. Élève de son père pour le piano et la composition, il fut, à l'âge de treize ans, nommé répétiteur à l'École royale de chant et de déclamation. Bientôt après il débuta au Concert spirituel et y fit exécuter les cantates religieuses de sa composition intitulées *Gédéon*, *Judith*, *le Retour de Tobie*, et une symphonie à grand orchestre. Devenu un des meilleurs professeurs de piano alors existants à Paris, il se livrait à l'enseignement avec succès, lorsque le général Bonaparte le détermina à le suivre en Égypte. Rigel partit en 1798. Arrivé au Caire, il fut un des membres de l'Institut des sciences et arts de cette ville, et fut chargé de la direction de la musique du théâtre français qu'on y avait organisé. Il y fit représenter le petit opéra intitulé *Les deux Meuniers*, en 1799. De retour à Paris en 1800, Rigel reprit ses fonctions de professeur, et reçut de l'empereur Napoléon le titre de pianiste de sa musique particulière. Il se distinguait particulièrement par son talent d'accompagnateur au piano. Après une laborieuse carrière, ce digne artiste jouit tranquillement de l'aisance acquise par ses travaux ; il habitait à Paris pendant l'hiver, et se retirait pendant l'été dans une maison de campagne qu'il possédait près de Beauvais. En 1805, il fit représenter au théâtre Feydeau *le Duel nocturne*, opéra-comique en un acte. Dans la liste de ses compositions on remarque : 1° Grande ouverture (en *ré*) ; Paris, Érard. — 2° Ouverture pastorale; ibid. — 3° Premier Concerto pour piano ; Paris, Gaveaux. — 4° Deuxième idem ; Paris, Richault. — 5° Troisième id.; S. Gaveaux. — 6° Quatrième idem ; Paris, Érard. — 7° Trios pour piano, harpe et violon; ibid. — 8° Sonates pour piano et violon, op. 1, 7, et 19; Paris et Offenbach. — 9° Duo pour piano à 4 mains ; Paris, Naderman. — 10° Duos pour 2 pianos ; Paris, Naderman, Érard, Porro. — 11° Sonates pour piano seul, op. 2; Paris, Schlesinger. — 11° Idem, op. 3; Paris, Gaveaux. — 13° Trois grandes idem, op. 17 ; Paris, Érard. — 14° Plusieurs fantaisies, rondos, pots-pourris, etc.; ib. — 15° Plusieurs œuvres de variations, idem; ibid. — 16° Rondo brillant pour piano, op. 45. Rigel est mort à Abbeville, le 16 décembre 1852.

RIGEL ou RIEGEL (Antoine), pianiste et compositeur, vécut à Heilbronn, vers la fin du dix-huitième siècle, et s'établit à Manheim, en 1807. On a gravé de sa composition à Spire, Manheim et Heilbronn, six œuvres de sonates avec accompagnement de violon, un œuvre de caprices pour piano seul, et un œuvre de quatuors pour 2 violons, alto et basse; à Paris, chez Naderman.

RIGGIERI (Colombe), connue à Paris sous le nom de COLOMBE AINÉE, naquit à Venise en 1754. Amenée à Paris par ses parents dans son enfance, on lui fit apprendre la musique et le chant. Elle débuta à l'âge de dix-huit ans dans les *premières amoureuses* de l'opéra comique, à la Comédie italienne, le 6 septembre 1772, par le rôle d'*Hortense*, dans *le Huron*. Les rôles de *Sophie* dans *Tom Jones*, de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Suzette dans le *Bûcheron*, de *Lucile* et surtout celui de *Belinde* dans *la Colonie*, lui ont fait une brillante réputation. Un critique de son temps a fait de cette cantatrice l'éloge suivant : « Une figure intéressante et noble, une taille « avantageuse, une voix brillante et flexible, une « grande sensibilité, tous ces dons réunis à « beaucoup d'intelligence, à un excellent goût « du chant, à des gestes expressifs, à un débit « gracieux et à un jeu naturel, aisé, décent et « animé, ont assuré à cette jeune actrice des « succès auprès du public. » Mademoiselle Colombe s'est retirée de la scène en 1788. Elle est morte à Versailles en 1835.

RIGGIERI (Marie-Madeleine), sœur de la précédente, connue au théâtre sous le nom d'ADELINE, et née à Paris en 1760, fut reçue à la Comédie italienne au mois de mars 1779. Dès son enfance elle avait été attachée à ce théâtre pour la danse, et son admission aux appointements avait eu lieu le 17 avril 1776. Douée d'une voix charmante et d'un talent dramatique remarquable, elle chanta et joua avec de grands succès les rôles de *Denise* dans *l'Épreuve villageoise*, de la soubrette dans *Renaud d'Ast*, et de *Liselle* dans *la Mélomanie*. Elle joua pour la dernière fois en 1799 dans le vieil opéra intitulé *Fanfan et Colas*. Je l'entendis à cette représentation, et ses accents me firent une profonde impression dont j'ai toujours conservé le souvenir. Je n'avais alors que quinze ans : peut-être ma jeunesse fut-elle pour beaucoup dans l'effet que j'éprouvai ; mais je me souviens que c'était quelque chose de parfait comme Mlle Mars, avec la sensibilité de plus. Retirée immédiatement après cette représentation, Adeline vécut encore quarante-deux ans ; elle mourut à Versailles au mois de février 1841.

RIGHI (Joseph), né à Carpi, dans la seconde moitié du seizième siècle, fut chanoine et maître de chapelle de la collégiale de Mirandola. On a publié de sa composition plusieurs ouvrages dont je ne connais que celui qui a pour titre : *Compieta romane a otto voci con Litanie, Motetti et Antifone della beata Maria Virgine*, op. 7; *in Venetia, appresso Giac. Vincenti*, 1610, in-4°.

RIGHI (François), maître de chapelle à l'église des Jésuites à Gênes, vers le milieu du dix-septième siècle, est connu par un opéra intitulé *l'Innocenza riconosciuta*, représenté à Gênes, en 1653. Il a aussi beaucoup écrit pour l'église.

RIGHI (Joseph-Marie), compositeur de l'école de Bologne, a fait représenter dans cette ville, en 1694, l'opéra *la Bernarda*, dont il avait composé les paroles et la musique.

RIGHINI (Vincent), compositeur, né à Bologne, le 22 janvier 1756 (1), fit ses premières études musicales dans la maîtrise du chœur de Saint-Pétrone, puis reçut du P. Martini des leçons de contrepoint, et apprit l'art du chant dans l'école de Bernacchi. A l'âge de dix-neuf ans, il débuta sur le théâtre de Parme, et se fit applaudir par sa bonne méthode plutôt que par la beauté de sa voix. L'année suivante, il fut engagé au théâtre de Prague, et commença à s'y faire connaître comme compositeur par des morceaux qu'on intercalait dans les opéras bouffes de cette époque, puis par ses premiers opéras. Après un séjour de trois années à Prague, il se rendit à Vienne et fut choisi par l'empereur Joseph II pour enseigner le chant à l'archiduchesse Élisabeth, qui plus tard devint duchesse de Wurtemberg. L'empereur le chargea également de la direction de l'Opéra bouffe italien de sa cour. Le séjour de Righini à Vienne fut de huit années. En 1788, il accepta la place de maître de chapelle de l'électeur de Mayence, et cette nouvelle position lui fournit l'occasion d'écrire quelques-uns de ses meilleurs ouvrages, particulièrement une messe solennelle composée pour l'élection de l'empereur, et exécutée à Francfort en 1790. Deux ans après, le roi de Prusse, Frédéric-Guillaume II, l'appela à Berlin pour écrire l'opéra sérieux *Enea nel Lazio*. Le succès de cet ouvrage fit choisir le compositeur pour directeur de la musique du théâtre royal, au mois d'avril 1793, en remplacement d'Alessandri, avec des appointements de quatre mille écus de Prusse (environ 15,000 fr.). Cette heureuse position détermina Righini à se marier avec Mlle Knefel, cantatrice distinguée, qu'il avait connue aux théâtres de Mayence et de Francfort. Depuis lors il conserva sa place à Berlin jusqu'à sa mort, et ne s'éloigna de cette ville que pour faire un voyage à Hambourg avec sa femme. Vers la fin de sa vie, il fut attaqué d'une maladie calculaire : on lui conseilla d'essayer de l'air natal pour rétablir sa santé. Arrivé à Bologne, il y subit deux fois l'opération ; à la suite de la seconde, il mourut le 19 août 1812, à l'âge de cinquante-six ans.

Righini a écrit pour la scène : 1° *La Vedova scaltra*, opéra bouffe, son premier ouvrage dramatique, représenté à Prague en 1778. — 2° *La Bottega del Caffè*, opéra bouffe, ibid. — 2° *Don Giovanni ossia il Convitato di Pietra* C'est le même sujet que Mozart remit en musique

(1) L'auteur de la notice sur Righini, insérée dans le Lexique universel de musique publié par Schilling, a été mal informé en le faisant naître en 1760 ; j'ai puisé mes renseignements à Bologne même.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

quelques années après, dans la même ville de Prague, sur le nouveau livret écrit par d'Aponte, et combiné pour les nouvelles formes musicales conçues par l'illustre compositeur. — 4° *La Sorpresa amorosa*, cantate avec orchestre, écrite à Vienne, en 1780. — 5° *Il Natale d'Apollo*, idem. — 6° Grande Sérénade, idem. — 7° *L'Incontro inaspettato*, opéra bouffe, à Vienne, en 1785. — 8° *Il Demogorgone, ossia il Filosofo confuso*, ibid. — 9° Plusieurs scènes et morceaux intercalés dans divers opéras, ibid. — 10° *Antigono*, opéra sérieux, à Mayence, en 1788. Une belle scène de cet opéra (*Berenice, che fai?*) a été gravée avec accompagnement de piano. — 11° Quelques scènes introduites dans divers opéras. — 12° *Armide*, à Aschaffenbourg. — 13° *Alcide al Bivio*, à Coblence, en 1789. — 14° *Enea nel Lazio*, à Berlin, au mois de janvier 1793. — 15° *Il Trionfo d'Ariane*, à Berlin, 1795. — 16° *Atalante e Meleagro*, fête théâtrale, ibid., 1797. — 17° *Armida*, presque entièrement refaite, ib., 1799, gravée en partition pour le piano, à Leipsick, chez Breitkopf. — 18° *Tigrane*, opéra sérieux, ibid., 1799. — 19° *Gerusalemme liberata*, ibid., 1802. — 20° *La Selva incantata*, opéra bouffe, ibid. Les partitions de ces trois derniers ouvrages ont été publiées pour le piano, à Leipsick. La partition de la messe solennelle du couronnement, de Righini, a été gravée à Berlin, chez Schlesinger. Les autres ouvrages de cet artiste sont : 1° Sérénade pour 2 clarinettes, 2 cors et 2 bassons ; Augsbourg, Gombart. — 2° Sonates en trios pour piano, violon et violoncelle, liv. 1 et 2 ; Leipsick, Heinrichs. — 3° Concerto pour flûte et orchestre ; Augsbourg, Gombart. — 4° Plusieurs recueils de duos pour le chant ; à Berlin. — 5° Beaucoup d'ariettes italiennes, en recueils et détachées, de romances, etc. ; Hambourg, Bœhme ; Berlin, Schlesinger ; Leipsick, etc. — 6° Quelques cantates ; ibid. Les exercices de chant publiés par Righini, en 1804, sont un des meilleurs ouvrages de ce genre.

RIGLER (François-Paul), professeur de musique à l'École nationale supérieure de Presbourg, vers la fin du dix-huitième siècle, s'est fait connaître par un bon ouvrage intitulé : *Anleitung zum Gesange und dem Klavier oder die Orgel zu spielen, nebst den ersten Grunden zur Composition*, etc. (Introduction au chant et à l'art de jouer du clavecin où de l'orgue, suivie des premiers principes de la composition) ; Ofen (Hongrie), 1798, gr. in-4° obl. de 110 pages, avec 4 planches gravées.

RILEY (Guillaume), musicien anglais, vivait à Londres vers le milieu du dix-huitième siècle. Il s'est fait connaître par une collection de psaumes à quatre parties, précédée d'une instruction sur la psalmodie, et d'une critique du chant des méthodistes. Cet ouvrage est intitulé : *Parochial musick corrected, containing remarks on the performance of psalmody in country-churches, and on the ridiculous and profane manner of singing practised by the methodists; together with parochial harmony, consisting of a collection of Psalm-tunes, in three and four parts;* Londres, 1762, in-4°.

RIMBAULT (Édouard-François), musicien érudit et littérateur d'un mérite très-remarquable, dont les connaissances, en ce qui concerne les antiquités et l'histoire de la musique en Angleterre, sont plus étendues et plus solides que celles des autres écrivains de ce pays. Il est né le 13 juin 1816, dans le quartier de Soho, à Londres, et descend d'une ancienne famille de Normandie qui s'est fixée en Angleterre, après la révocation de l'édit de Nantes. Son père, professeur de musique et organiste de *Saint-Gilles-in-the-fields* (*Soho*), fut son premier maître pour les principes de l'art ; puis M. Rimbault termina son éducation musicale sous la direction du célèbre organiste Samuel Wesley. A l'âge de seize ans, il fut nommé organiste de la chapelle suisse, dans Soho, où il eut fréquemment l'occasion d'accompagner les psaumes harmonisés par Claudin le Jeune et d'autres maîtres anciens. Ce fut cette circonstance qui inspira au jeune artiste le goût de la musique ancienne et dirigea ses travaux spécialement vers l'étude des antiquités de cet art. M. Rimbault était parvenu à l'âge de vingt-deux ans, lorsque les connaissances qu'il avait acquises dans l'exploration des traités de musique réunis à la bibliothèque de la paroisse de Saint-Martin, formée par l'archevêque Jennison, le décidèrent à ouvrir, en 1838, un cours de lectures sur l'histoire de la musique en Angleterre. Ces lectures, continuées en plusieurs périodes, eurent du retentissement, fixèrent l'attention publique sur le mérite du jeune professeur, et inspirèrent à plusieurs hommes d'élite de l'intérêt pour l'histoire de l'art dans leur patrie. L'association de MM. Rimbault, Édouard Taylor et William Chappell, pour la fondation de la *Musical antiquarian Society* et de la *Percy Society*, en fut un des résultats principaux dans l'origine. Les travaux du comité de la première de ces sociétés commencèrent le 1er novembre 1840 : M. Rimbault en fut le membre le plus actif. On connaît les belles publications d'œuvres des anciens compositeurs anglais faites par cette association d'hommes aussi recommandables par leur zèle que distingués par leur mé-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

rite personnel. Dix-neuf volumes d'œuvres de Byrd, Morley, Wilbye, Weelkes, Dowland, Gibbons, Hilton, Bateson, Purcell, etc., qui n'existaient qu'en parties séparées dont la rareté est excessive, ont été publiés avec luxe en partition par les membres de la société; la moitié de cette intéressante collection est due aux soins et aux travaux de M. Rimbault, qui a enrichi chaque volume de notices excellentes, dans lesquelles brille au plus haut degré l'esprit de critique et de recherches.

La *Société Percy*, ainsi nommée de l'évêque Thomas Percy, éditeur des *Relics of the ancient english Poetry*, fut fondée dans la même année que celle des antiquaires musiciens; son but était la publication des nouvelles éditions des monuments de l'ancienne poésie anglaise. M. Rimbault en fut nommé secrétaire, comme il l'était de celle de l'ancienne musique, et comme tel, il fut l'éditeur de la plupart des ouvrages reproduits. La *Motett Society*, qui avait pour objet la publication des œuvres de Palestrina, Victoria, Orlando di Lasso, etc., avec des paroles anglaises pour l'usage de l'Église réformée, fut constituée en 1841, et M. Rimbault, dont les connaissances spéciales étaient justement appréciées dans sa patrie, fut chargé de la direction du travail et des soins nécessaires pour les nouvelles éditions. En 1842, il fut nommé membre de la Société des Antiquaires de Londres, et dans la même année il reçut le diplôme de docteur en philosophie de l'université de Gœttingue, et de membre de l'académie de musique de Stockholm. Les succès qu'il avait obtenus dans ses cours de lectures sur la musique avaient fixé l'attention des corps savants de l'Angleterre : il fut invité à en faire de semblables à la *Collegiate Institution* de Liverpool, ainsi qu'à l'Institut philosophique d'Édimbourg. Les révélations du docteur Rimbault sur les antiquités de l'art, dans ces séances, excitèrent un vif intérêt chez ses compatriotes, et, dès ce moment, les monuments de cette histoire furent recherchés avec avidité. Peu après la formation de la Société des Antiquaires de musique, M. Rimbault reçut l'invitation d'accepter la place de professeur de musique à l'université d'Harvard, aux États-Unis d'Amérique; mais les avantages dont il jouissait dans sa patrie lui firent décliner ces propositions honorables. En 1844, il obtint le doctorat en droit, et dans le même temps il fut nommé examinateur dans le collége royal des précepteurs de Londres : il occupe encore cette position (1863). En 1848, le docteur Rimbault eut le rare honneur d'être invité à faire un nouveau cours de lectures sur la musique à l'Institution royale de la Grande-Bretagne. Il le divisa en deux parties, la première théorique, l'autre historique, et les traita toutes les deux avec de larges développements dans les sept séances qu'il y consacra.

Livré à ses grands travaux d'antiquaire et d'éditeur, M. Rimbault n'a pu s'occuper avec activité de la composition; néanmoins il a écrit la musique du petit opéra *The Fair Maid of Islington* (La Belle Fille d'Islington), et le drame musical *The Castle Spectre* (Le Spectre du château), lesquels ont été représentés à Londres en 1838 et 1839. On connaît aussi sous son nom un certain nombre de chansons anglaises à voix seule avec piano. Dans la pratique de l'art, les arrangements de grandes partitions pour le piano ont pris une large place dans ses occupations; c'est ainsi qu'il a réduit les partitions des opéras *La Chute de Babylone* et *Les Croisés*, de Spohr; *Robin Hood*, *Hetvellyn* et *Jessy Lea*, de Macfarren; *La Bohémienne*, *L'Enchanteresse*, et *La Fille de la place Saint-Marc*, de Balfe; *Niccolo de Lappi*, de Schirra; *Maritana*, *Amber Witch* et *Desert Flowers*, de Wallace. Une partie de la carrière de M. Rimbault fut employée à l'amélioration de la musique d'église de la religion anglicane; ce fut pour ce but qu'il visita, en 1843 et 1844, les bibliothèques des universités d'Oxford et de Cambridge, ainsi que le *Fitz-William museum*. Il en tira des services complets de maîtres oubliés, dont il a introduit une partie dans le premier volume de la nouvelle édition qu'il a publiée de la *Cathedral Music* de Samuel Arnold. Ce fut à la suite de cette publication que M. Rimbault fut invité, en 1853, à faire un cours de lectures sur la psalmodie à Édimbourg et à Glascow. C'est aussi pour le but de la restauration du chant religieux, que ce savant musicien s'est livré à l'étude de l'*harmonium*, instrument sur lequel il a acquis un talent aujourd'hui célèbre en Angleterre.

Devenu l'homme nécessaire pour tout ce qui se rattache à l'histoire de la musique en Angleterre, M. Rimbault a été appelé par le comité qui s'était formé pour donner une nouvelle édition correcte des œuvres de Hændel, d'après les manuscrits originaux dont j'avais fait connaître l'existence dans la *Revue musicale* en 1829 (tome V, p. 577-583), et prié de seconder le zèle des membres de cette association, en se chargeant de la publication de plusieurs oratorios, particulièrement du *Messie*. L'édition qu'il a donnée de cet ouvrage sublime est un modèle en son genre : au-dessus de la partition originale de Hændel, il a placé l'instrumentation ajoutée par Mozart, et au bas des pages se trouve l'ar-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

rangement pour le piano fait par lui-même, lequel est différent en beaucoup de points de ce qui avait été publié précédemment, mais rigoureusement conforme à la partition. Cette édition est magnifique. M. Rimbault a aussi prêté son secours à Mendelssohn, qui s'était chargé de préparer la partition de l'oratorio *Israël en Egypte*, pour la même collection, mais qui était souvent arrêté dans son travail par des difficultés dont il n'avait pas la clef. Il y a environ vingt-cinq ans que M. Rimbault recueille des matériaux pour un ouvrage concernant la musique originale des drames de Shakespeare (*On the original Music of Shakespeare's Plays*) : ce livre intéressant est maintenant terminé et paraîtra dans un court délai.

Liste des ouvrages publiés par M. Rimbault, comme éditeur. — I. Musique religieuse : 1° *Dr. Arnold's collection of Cathedral music, a new edition carefully collated with numerous ancient Mss., in which is added an accompaniment for the organ (in place of the signed Bass) and biographical accounts of the various composers* (Collection de musique d'église du Dr Arnold ; nouvelle édition soigneusement revue et collationnée avec de nombreux manuscrits anciens, à laquelle est ajouté un accompagnement d'orgue, au lieu de la basse chiffrée, et des notices biographiques sur les compositeurs) ; Londres, Dalmaine and C°. (s. d.), 3 vol. in-fol. — 2° *A collection of cathedral Music, by the great English masters, consisting in services and Anthems selected from the Books of the different cathedrals, from the Aldrich, the Tudway, and the Fitzwilliam Mss. Collections ; and from the library of the Music School of Oxford. Printed in score, with an accompaniment for the organ and biographical notices of the composers* (Collection de musique d'église, par les meilleurs maîtres anglais, consistant en services et antiennes tirés des livres de diverses cathédrales, des collections d'Aldrich, de Tudway, de Fitzwilliam, et de la bibliothèque de l'école de musique d'Oxford ; publiée en partition avec accompagnement d'orgue, et des notices biographiques des compositeurs) ; Londres, Chappell and C°., in-fol. — 3° *Cathedral chants of the sixteenth, seventeenth and eighteenth centuries, selected from the Books of the cathedrals and collegiate establishments ; in score, with an accompaniment for the organ, and biographical notices of the composers* (Chants d'église des seizième, dix-septième et dix-huitième siècles, tirés des livres des cathédrales et des universités, en partition, avec accompagnement d'orgue, et des notices biographiques des compositeurs) ; Londres, Dalmaine and C°., in-fol. — 4° *The full cathedral service composed by Thomas Tallis. A new edition with an historical Preface, and a Biography of the composer. In full score with an organ accompaniment* (Le service complet de l'église composé par Thomas Tallis. Nouvelle édition, avec une préface historique, et la biographie du compositeur. Partition complète avec accompagnement d'orgue) ; ibid. — 5° *The order of daily service with the musical notation as adapted and composed by Th. Tallis. Carefully revised and corrected, with an historical and critical preface* (L'ordre de service journalier avec la notation musicale telle qu'elle y est adaptée et composée par Thomas Tallis. Revu avec soin et corrigé, avec une préface historique et critique) ; ibid. — 6° *A collection of services and anthems, chiefly adapted from the works of Palestrina, Orlando de Lasso, Vittoria, Colonna,* etc., etc. (Collection de services et d'antiennes, tirés particulièrement des œuvres de Palestrina, Orlando de Lasso, Victoria, Colonna, etc., etc.) ; *Published under the direction of the Motett Society* ; 3 vol. in-fol. — 7° *A collection of Anthems by composers of the Madrigalian era* (*Bateson, Este, Weelkes, etc.*). *New first printed from Mss. in the possession of the Editor. Published by the Musical antiquarian Society* (Collection d'antiennes par les compositeurs de l'époque madrigalesque, Bateson, Este, Weelkes, etc. Publiée pour la première fois d'après des manuscrits appartenant à l'éditeur, dans la Collection des musiciens antiquaires) ; in-fol. — 8° *The Order of Morning and Evening Prayer, with the Harmony in 4 parts ; the Plain-song of the church being placed in the Tenor, according to ancient usage ;* Londres, A. Novello (Le livre de prières du matin et du soir harmonisé à 4 parties, le plain-chant étant placé dans la partie du ténor, suivant l'ancien usage). — 9° *The Order of daily service, with the musical notation as used in the Abbey-Church of Saint-Peter, Westminster. New first published from the traditional practice of the choir* (L'Ordre du service journalier, avec la notation musicale en usage dans l'église Saint-Pierre de l'Abbaye de Westminster. Publié pour la première fois d'après l'usage traditionnel du chœur) ; Londres, Georges Bell. — 10° *Edward Lowe's Order of chanting the Cathedral service. Reprinted from the 2d edition printed at Oxford, 1664, and adapted for modern use.* (La Manière de chanter l'office de l'église ; publié d'après la deuxième

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

édition imprimée à Oxford en 1664, et adaptée à l'usage moderne) ; Londres, Chappell and C°. — 11° *The Hand Book for the Parish Choir, a collection of Psalm Tunes, services, anthems, chants, Sanctus, etc. The Psalm Tunes newly harmonised in four parts* (Manuel du chœur de paroisse, collection de psaumes, offices, antiennes, chants et *Sanctus*, etc. Les psaumes sont harmonisés à quatre parties) ; ibid. — 12° *The Organist Hand-Book, a collection of voluntaries for the organ chiefly selected and arranged from Composers of the German School* (Manuel de l'organiste, collection de préludes pour l'orgue, choisis et arrangés d'après les compositeurs de l'école allemande) ; Londres, Cramer, Berle and C°. — 13° *Vocal part Music-sacred and secular, a collection of Anthems, Motetti, Madrigal, Part-songs, etc. In score with a separate accomp. for organ or piano forte* (Partie vocale de musique sacrée et mondaine, collection de motets, antiennes, madrigaux, chansons à plusieurs voix, etc., en partition avec un accompagnement séparé pour l'orgue ou le piano) ; Londres, Dalmaine and C°. — 14° *The Whole Book of psalms, with the Tunes in 4 parts as printed by Thomas Este, 1592. New first printed in score with an historical preface and biographical Notice.* (Le psautier complet harmonisé à quatre parties, conforme à l'édition de Thomas Este, 1592. Première édition en partition, avec une préface historique et la notice biographique) ; Mus. Antiq. Society. — 15° *The Booke of common prayer with musical notes, as used in the chapel royal of Edward VI; 1550. Compiled by John Marbeck. Reprinted in fac-simile* (Le livre des prières publiques noté suivant l'usage de la chapelle royale d'Édouard VI, en 1550 ; compilé par Jean Marbeck ; réimprimé en *fac-simile*) ; Londres, Richering. — 16° *Marbeck's Booke of common Prayer;* autre édition en caractères ordinaires, avec une préface historique et la biographie de Marbeck ; Londres, A. Novello. — 17° Messe à 5 voix, composée sous le règne de la reine Marie pour la cathédrale de Saint-Paul, par William Byrd. Gravée en partition, avec une introduction historique — II. Musique de chambre et dramatique : 18° *Thomas Morley's First Book of Ballets for 5 voices. New first printed in score from the original edition of* 1595 (Premier livre de ballets à 5 voix de Thomas Morley ; imprimé pour la première fois en partition d'après l'édition originale de 1595). (Mus. Antiq. Society), in-fol. — 19° *Thomas Batson's First set of Madrigals for 3, 4, 5 et 6 voices. New first printed in score from the original edition* (Première suite de madrigaux à 3, 4, 5 et 6 voix par Bateson ; publiée pour la première fois en partition d'après l'édition originale) ; (idem), in-fol. — 20° *Orlando Gibbons Fantasies of 3 parts for viols. Scored from the original edition and collated with various ancient Mss* (Fantaisies à 3 parties pour des violes, d'Orlando Gibbons, mises en partition d'après l'édition originale collationnée avec plusieurs anciens manuscrits) ; (idem) ; in-fol. — 21° *Bonduca, an opera composed by Harry Purcell New first printed. In which is added a History of the rise and progress of dramatic Music in England* (*Bonduca*, opéra composé par Henri Purcell, publié pour la première fois, avec une histoire de l'origine et des progrès de la musique dramatique en Angleterre) ; (idem), in-fol. — 22° *Parthenia, or the first Musik ever printed for the Virginals* (*Parthenia*, ou la première musique qui fut imprimée pour la Virginale) ; traduite en notation moderne, avec une esquisse de la première époque de l'art de jouer du piano) (idem). — 23° *Nursery Rhymes, with the Tunes to which they are sung in the Nursery of England, obtained principally from oral tradition* (Chansons de nourrices, avec les airs sur lesquels elles sont chantées dans les établissements de nourrices en diverses parties de l'Angleterre, et recueillies particulièrement par la tradition) ; Londres, Cramer, Beale and C°. — 24° *Christmass Carols with the ancient melodies to which they are sung in various parts of the country* (Chants de Noël avec les mélodies, tels qu'ils sont chantés en diverses parties de l'Angleterre (ibid.). — 25° *The ancient vocal Music of England*, etc. (L'ancienne Musique vocale de l'Angleterre ; collection de spécimens rapportés dans un cours de lectures musicales fait à l'Institution philosophique d'Édimbourg, et à la *Collegiate Institution* de Liverpool, dans les années 1846 et 1847) ; Londres, A. Novello, 2 vol. in-fol. — 26° *The Rounds, Catches and Canons of England, a Collection of specimens of the sixteenth, seventeenth and eighteenth centuries, etc.* (Rondes, chansons à refrains et canons de l'Angleterre, collection de spécimens des seizième, dix-septième et dix-huitième siècles, adaptés à l'usage moderne, avec une introduction historique sur l'origine et les progrès du chant des rondes, chansons à refrains et canons, et des notices biographiques sur les compositeurs) ; Londres, J.-B. Cramer and C°, in-4°. — III. Oratorios. — 27° *Samson*, oratorio de Hændel en grande partition, édité avec une préface et accompagnement de piano (dans la Collection pu-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

bliée par la Société de Hændel). — 28° *Saül*; id., ibid. — 29° *Messiah* (Le Messie), oratorio de Hændel en grande partition, édité avec les accompagnements ajoutés par Mozart, une introduction historique et accompagnement de piano (dans la même Collection). IV. Ouvrages élémentaires et musique pratique : 30° *The Child's First Instruction Book for the piano-forte, with variety of progressive Lessons* (Le Livre des enfants pour la première instruction du piano, avec des leçons progressives d'espèces différentes); Londres, Dalmaine. — 31° *A Guide to the use of the new Alexandre Church Harmonium, with two Rows of Keys. To which is added a selection of pieces by classical masters*, etc. (Guide pour l'usage du nouvel harmonium d'église d'Alexandre, à deux claviers; auquel est ajouté un choix de morceaux par les maîtres classiques, etc.); Londres, Chappell. — 32° *Rimbault's Harmonium Tutor. A concise and easy book of instruction for this popular instrument (chiefly adapted to sacred purpose)*, etc. (Guide pour l'harmonium de Rimbault, ou traité concis et facile d'instruction pour l'usage de cet instrument populaire appliqué au culte, suivi d'un choix de pièces arrangées d'après les œuvres de Hændel, Bach, Haydn, Marcello, Hummel, Rink, Naumann, etc.), 8me édition; *ibid.* — 33° Plusieurs recueils de musique arrangée pour l'harmonium et pour l'orgue, de services et d'antiennes à l'usage des cathédrales et des paroisses, comme pour les petits chœurs de chapelles. — V. Littérature musicale et poétique : 34° *Memoirs of Musik by the honorable Roger North, attorneg general to James II* (Mémoires sur la musique, par l'honorable Roger North, procureur général sous le règne de Jacques II... Publiés pour la première fois d'après le manuscrit original avec beaucoup de notes par Ed. Rimbault); Londres, Georges Bell, 1846, petit in-4° de XXIV et 139 pages, imitant les impressions du dix-septième siècle, sur papier de Hollande, avec le portrait de Roger North. — 35° *The Organ, its history and construction: a comprehensive treatise upon the structure and capabilities of the organ, etc., intended as a Handbook for the organist and the amateur, by Edward Hopkins, organist of the Temple church, preceded by an entirely new History of the organ, Memoirs of the most eminent builders of the seventeenth and eighteenth centuries, etc., by Edward F. Rimbault* (L'Orgue, son histoire et sa construction; traité complet de la structure et des ressources de l'orgue, formant un manuel de l'organiste et de l'amateur, précédé d'une histoire entièrement nouvelle de l'orgue, de notices sur les facteurs d'orgues les plus éminents des dix-septième et dix-huitièmes siècles, etc., par Ed. F. Rimbault); Londres, Robert Cocks, 1855, un vol. gr. in-8° de 596 pages. — 36° *The Piano forte, its origin, progress and construction; with some account of instruments of the same class which preceded it, viz the Clavichord, the Virginals, the Spinet, the Harpsichord* (Le Piano, son origine, ses progrès, sa construction, avec des notices sur les instruments de même espèce qui l'ont précédé, tels que le clavicorde, les virginales, le clavecin, par Ed. F. Rimbault; Londres, Rob. Cocks, 1860, 1 vol. gr. in-4° de 420 pages, avec des spécimens d'anciennes pièces de clavecin des meilleurs maîtres, et un appendice. — 37° *Bibliotheca Madrigaliana; a Bibliographical account of musical and poetical works published in England during the reigns of Elisabeth and James the first* (Bibliothèque madrigalesque, ou Notice bibliographique des œuvres musicales et poétiques publiées en Angleterre pendant les règnes d'Élisabeth et de Jacques Ier); Londres, J.-R. Smith. — 38° *Who was Jack Wilson, the singer of Shakespeare stage? An attempt to prove the identity of this person with John Wilson doctor of Musick in the University of Oxford A. D.* 1644 (Qui était Jacques Wilson, chanteur du théâtre de Shakespeare? Tentative pour démontrer l'identité de ce personnage avec Jacques Wilson, docteur en musique de l'université d'Oxford en 1644); Londres, J.-R. Smith. — 39° *A Little Book of Songs and Ballads, gathered from ancient Musick Books, Mss. and printed* (Petit Livre de chansons et ballades recueillies dans d'anciens livres de musique, manuscrits et imprimés); Londres, J.-Russell Smith, 1851, 1 vol. in-12.

Les autres travaux de M. Rimbault, purement littéraires, forment l'objet de sept publications de la *Percy Society :* elles sont étrangères à ce dictionnaire par leurs sujets. Indépendamment, des ouvrages cités précédemment, ce savant archéologue musicien a un si grand nombre de notes et de recherches concernant la musique, que leur ensemble représente l'étendue de 24 volumes in-4°.

RINALDINI (D. Soccorso), prêtre, maître de chapelle *della Madonna de Monti*, naquit à Fabriano, dans les États de l'Église, au commencement du dix-huitième siècle, et fut agrégé, en 1746, au collége des chapelains chantres de la chapelle pontificale. Il a formé beaucoup de bons élèves pour le chant et pour la composition, et a laissé en manuscrit des compositions religieuses.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

RINALDO, compositeur italien, naquit dans la première moitié du seizième siècle, à Montagnana, dans le duché de Modène. Il a publié de sa composition : *Il primo libro de' motetti a 4 voci;* Venise, 1573, in-4°.

RINALDO DA CAPUA, compositeur dramatique, fils naturel d'un grand seigneur, naquit à Capoue, dans le royaume de Naples, en 1715. N'ayant point de nom de famille, il fut désigné par celui du lieu de sa naissance. Ses progrès dans la musique furent si rapides, qu'à l'âge de quinze ans il donna à Venise son premier opéra. Artiste d'instinct plutôt que d'étude, il écrivait avec peu de correction; mais ses ouvrages brillaient par des traits de génie. On ignore l'époque de sa mort. C'est à tort qu'on lui a attribué l'invention du récitatif accompagné par l'orchestre, connu longtemps avant lui. L'invention qui appartient réellement à Rinaldo est celle des ritournelles développées du récitatif obligé, dans le but d'exprimer les passions dont sont affectés les personnages des drames. De tous ses ouvrages, on ne connaît aujourd'hui que ceux dont les titres suivent : 1° *La Zingara*, opéra bouffe en un acte. — 2° *La Donna vendicativa* (dont la partition manuscrite était dans la bibliothèque de Burney). — 3° *Farnace*, 1739. — 4° *La Libertà nociva*, à Venise, 1744. — 5° *L'Ambizione delusa*. — 6° *La Commedia in commedia*, à Venise, 1749.

RINCK (Jean), organiste distingué, né à Frankenheim, en Thuringe, vers 1730, apprit les éléments de la musique à Grœfenrode, sous la direction du *cantor* Kellner, puis étudia le contrepoint chez le maître de chapelle Stœlzel. En 1754, il obtint la place d'organiste à l'église Sainte-Marie, de Berlin. Le talent de cet artiste pour l'improvisation des fugues était remarquable. Il vivait encore en 1772.

RINCKHARD (Martin), nom altéré par Forkel, Gerber, Lichtenthal, et d'autres en celui de *Richard*. Rinckhard demeurait à Eilenbourg au commencement du dix-septième siècle. Il naquit en 1585, et mourut en 1649 (*voyez* Winterfeld, *Der Evangelische Kirchengesang*, t. II, p. 5). On a de lui un ouvrage de musique pratique à 6 voix sur le cantique *Nun danket alle Gott*, intitulé : *Geistliches musikalisches Triumph-Cranzlein, von der hoch edeln und recht englischen Dorothea, und grossen Gottes-Gab, der Frau Musica* (Petite Couronne triomphale, musicale et religieuse de la très-noble et angélique Dorothea, dame musique, don précieux de Dieu) ; Leipsick, 1619. Gruber, qui le premier a cité cet ouvrage dans son essai sur la littérature musicale, l'a pris pour un traité de musique, et a été copié par tous les auteurs qui viennent d'être cités. (*Voyez* C. F. Becker, *Die Tonwerke des 16 und 17 Jahrhunderts, etc.*, dans l'Introduction, p. VIII, note **).

RINK (Jean-Christian-Henri), organiste célèbre, naquit le 18 février 1770, à Elgersburg, dans le duché de Gotha, où son père était organiste et instituteur. Dès son enfance, il montra les plus heureuses dispositions pour la musique : son goût pour l'orgue était en lui une véritable passion. Il avait quatorze ans lorsque son père l'envoya, en 1784, auprès d'Abicht, maître d'école à Angelroda, qui lui donna chaque jour des leçons de chant, de clavecin et d'orgue. Il ne resta que neuf mois près de ce maître, ayant été placé ensuite chez Junghanz, à Arnstadt, pour apprendre le violon et la composition; mais ne trouvant pas chez cet artiste l'instruction qu'il avait espérée, il ne resta que trois mois près de lui. Son père l'envoya alors à Büchelohe, près de Rudolstadt, pour continuer ses études sous la direction du *cantor* Kirschner. Après avoir reçu ses leçons pendant un an, il se rendit à Erfurt, dans le but de perfectionner son talent par les leçons de Kittel (*voyez* ce nom), l'un des meilleurs élèves du grand Sébastien Bach. Ce fut sous la direction de cet habile et savant artiste qu'il fit toutes ses études d'harmonie et de contrepoint pendant trois ans. Bien qu'il n'eût atteint que sa vingtième année, Rink avait déjà la réputation d'habile organiste. Il se disposait à aller à Gœttingue étudier la théorie de la composition chez Forkel, lorsqu'il reçut, à la fin de 1789, sa nomination d'organiste de la ville de Giessen (Hesse Supérieure). Son biographe allemand (J. Fœlsing) remarque que la plupart des auteurs qui ont parlé de cette nomination en ont placé la date en 1790, parce que le décret qui conférait ce titre à Rink ne fut signé que le 2 août de cette année. Le faible traitement de cette place obligea l'artiste à se livrer à l'enseignement : bientôt le nombre de ses élèves fut si grand, qu'il ne lui resta plus d'autre temps qu'une partie des nuits pour se livrer à ses propres études. En 1805, Rink fut nommé professeur de musique au gymnase de Giessen. Peu après on vint lui offrir les places de directeur de musique et d'organiste de l'Université à Dorpat, en Livonie; mais, ne voulant pas s'éloigner du grand-duché de Hesse, il n'accepta pas cette position. A la fin de la même année, il fut appelé à Darmstadt pour y remplir les fonctions d'organiste de la ville, de *cantor* et de professeur de musique du collége. Depuis lors, il ne s'éloigna de cette ville que pour quelques voyages de peu de durée. Le talent remarquable de cet artiste et les services qu'il avait rendus à l'art furent récompen-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ses, en 1813, par sa nomination d'organiste de la cour. Le grand-duc Louis 1er y ajouta, en 1817, le titre et les avantages de membre effectif de la chapelle ducale. Vers le milieu de juillet 1820, Rink se rendit à Illmenau, dans la Thuringe : s'arrêtant dans toutes les villes qui se trouvaient sur son passage, il s'y fit entendre comme organiste, et partout excita des transports d'admiration. Dix ans après, son ancien élève Manzer (*voyez* ce nom) l'invita à l'aller visiter à Trèves : bien qu'âgé alors de soixante ans, le maître se résolut à ce voyage et partit accompagné de son fils. Son arrivée dans l'ancienne ville romaine fut pour lui un véritable triomphe. Tout ce qui s'y trouvait d'artistes et d'amateurs lui fit un accueil chaleureux : on exécuta ses œuvres dans les concerts, et les fêtes qu'on lui donna se succédèrent sans interruption. Ce fut sa dernière excursion. Sa renommée s'était étendue dans toute l'Europe ; en France même, où les organistes de l'Allemagne étaient à peine connus de nom à cette époque, celui de Rink n'était prononcé qu'avec respect. Ce n'est pas sans émotion que j'ai visité, en 1838, ce digne vieillard, de qui je reçus l'accueil le plus cordial. En 1841, la santé de Rink commença à s'altérer : elle continua de décliner jusqu'en 1846, et il mourut le 7 août de cette année. Le grand mérite de cet homme respectable fut honoré par une multitude de distinctions : en 1831, la Société hollandaise pour l'encouragement de la musique le nomma l'un de ses membres ; le grand-duc Louis de Darmstadt lui accorda en 1838 la croix de première classe de son ordre ; dans l'année 1840, l'Université de Giessen lui envoya le diplôme de docteur en philosophie et arts ; enfin, la plupart des sociétés musicales de l'Allemagne se l'associèrent.

Dans la composition de la musique d'orgue, le talent de Rink a un caractère tout individuel. Bien qu'élève de Kittel et nourri des traditions de Jean-Sébastien Bach, il n'y a rien de la manière de ce grand maître dans ses œuvres. Son style, élégant et simple à la fois, a en général de la noblesse et de la gravité. Son harmonie a du piquant et de l'inattendu ; sa mélodie est suave et touchante. Il ne recherche pas les grandes difficultés, et l'on voit qu'il s'est proposé pour but de travailler particulièrement pour les organistes des petites localités, dont il a voulu former le goût et perfectionner les études. Il cultiva le style d'imitation, mais d'une manière simple et naturelle. Enfin, il a peu écrit dans le grand style de la fugue. Je lui en demandai la cause dans la conversation que j'eus avec lui : sa réponse fut de grand sens. « Bach, me dit-il, est un colosse « qui domine le monde musical : on ne peut espérer de le suivre que de loin dans son domaine « car il a tout épuisé, et dans ce qu'il a fait « il est inimitable. J'ai toujours pensé que si « l'on peut réussir à composer quelque chose « qui soit digne d'être écouté et approuvé, c'est « dans une autre voie qu'il faut s'engager. » Ses œuvres élémentaires pour l'orgue sont celles dont voici les titres : 1° Vingt morceaux de différents genres pour orgue, op. 33. — 2° Pièces d'orgue dédiées au vétéran de la littérature musicale, Ernest-Louis Gerber, op. 38. — 3° Six chorals avec variations, op. 40. — 4° École d'orgue pratique, divisée en 6 parties, op. 55. — 5° 24 préludes faciles pour orgue, à l'usage des commençants, lesquels peuvent se jouer avec ou sans pédale, et destinés à être exécutés pendant l'office divin, op. 63. — 6° Exercices pratiques pour les commençants, avec des exemples à deux, trois et quatre parties, op. 99. — 7° Préceptes théoriques et pratiques, pour l'art de jouer de l'orgue, op. 124. Dans ses autres productions on remarque : 8° Trois sonates pour piano, violon et violoncelle, op. 1 ; Mayence, Schott. — 9° Sonates idem, op. 32 et 34 ; Offenbach, André. — 10° Une idem, avec violon et violoncelle obligés ; Cassel, Wœhler. — 11° Trois idem (faciles), avec violon et violoncelle *ad libitum* ; ibid. — 12° Sonates pour piano à 4 mains, op. 20 et 50 ; Offenbach, André. — 13° Une idem, op. 80 ; Bonn, Simrock. — 14° Pièces d'orgue de différents genres, op. 8, 9, 29, 37, 66, 72, 92, 94, 100, 106 ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel ; Mayence, Schott ; Bonn, Simrock ; Manheim, Heckel. — 15° Préludes pour des chorals, op. 2, 25, 37, 47, 49, 52, 53, 58, 65, 74, 93, 95, 105, 116 ; ibid. — 16° Conclusions (*Nachtspiele*), op. 48, 78, 107, 114, ibid. — 17° Chorals variés, op. 64, 77, 78, 109, ibid. — 18° *L'Ami du choral*, ou études pour l'exécution des chorals, ouvrage divisé en suites ou années, op. 104, contenant les deux premières années en six suites ; 3me année, op. 110 ; 4me année, op. 115 ; 5me année, op. 117 ; 6me année, op. 119 ; 7me année, op. 122. Mayence, Schott. — 19° Thèmes variés avec finales, adagios, fugues, etc., op. 56, 57, 70, 84, 89, 108 ; Mayence, Schott ; Bonn, Simrock. — 20° Introduction pratique à l'art de jouer de l'orgue, en six suites, Darmstadt, Diehl. — 21° Livre choral avec des versets, à l'usage de la Westphalie prussienne. — 22° Nouveau livre choral, pour le grand-duché de Hesse Darmstadt ; Darmstadt, Liske, in-4°. Parmi les œuvres de musique vocale pour l'église composées par Rink, on remarque : 23° *Vater unser* (Pater noster), à 4 voix, avec orgue, op. 59 ; Bonn, Simrock. — 24° Hymne funèbre à 4 voix et orgue obligé, op. 68 ; ibid. —

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

25° Prière pour les trépassés, idem, op. 71; ibid. — 26° Cantate de noces, idem, op. 73; ibid. — 26° Hymne (*Danket dem Herrn*), idem, op. 75; Mayence, Schott. — 28° Cantate pour le vendredi saint, idem, op. 76; ibid. — 29° Motet (*Befiehl dem Herrn deine Wege*), idem, op. 85; ibid. — 30° Douze chorals pour 4 voix d'hommes; Darmstadt, Heyer. — 31° Motet (*Lobe dem Herrn, meine Seele*), à 4 voix et orgue, op. 88; Bonn, Simrock. — 32° Messe à 4 voix avec orgue obligé, op. 91; Mayence, Schott. — 33° Motet (*Gott sei uns gnædig*), idem, op. 109; ibid. — 34° Chants religieux pour 2 ténors et 2 basses, op. 112; Darmstadt, Heyer. — 35° Cantique de Klopstock à 4 voix et orgue, op. 113; Bonn, Simrock.

Une autobiographie de Rink a été publiée par M. J.-B. Laurens, dans la *Revue de la musique religieuse* de M. Danjou, t. II, p. 275 et suiv. M. J. Fœlsing en a publié une complète, sous le titre : *Züge aus dem Leben und Werken des Dr. Christ. Heinr. Rink, gewesen Cantors, Hoforganisten und Kammermusicus zu Darmstadt;* Erfurt, 1848, in-8°.

RINOLDI (Antoine), né à Milan dans les dernières années du seizième siècle, fut organiste de la collégiale de *San-Martino in Rio*, dans cette ville. On connaît sous son nom un œuvre qui a pour titre : *Il primo libro de' Motetti concertati a 2, 3, 4 et 5 voci, op. 2*; Venise, Alexandre Vincenti, 1627, in-4°.

RINTEL (Wilhelm ou Guillaume), docteur en médecine et médecin praticien à Berlin, est né dans cette ville le 9 novembre 1818. Dès son enfance, Zelter, son aïeul, lui fit apprendre la musique et le fit entrer dans la *Sing-Academie* (Académie de chant). Ses études de l'Université, particulièrement de la médecine, lui firent ensuite négliger cet art pendant quelques années; mais plus tard il y revint et prit des leçons d'harmonie chez le professeur Dehn. Bien que cultivant la musique comme amateur, le docteur Rintel s'est livré à la composition. En 1854, il a fait représenter au théâtre Frédéric-Wilhemstædt, de Berlin, un opérette en un acte intitulé *Die Flitterwochen in Gebirge* (Les semaines de plaisir dans la montagne), qui a obtenu du succès. On connaît aussi de lui *Golgotha*, cantate pour la Passion avec orchestre, écrite en 1856, et des *Lieder*. On doit au docteur Rintel une monographie de son grand-père Zelter.

RIOTTE (Philippe-Jacques), maître de chapelle à Prague, naquit à Trèves le 16 août 1776, et passa la plus grande partie de sa vie à Vienne, dans la position de chef d'orchestre du théâtre *An der Wien* (sur la Vienne). Il est mort dans cette ville, le 20 août 1856. Riotte a fait représenter au théâtre de Prague deux opéras dont le premier a pour titre : *Mozart's Zauberflœte* (la Flûte enchantée de Mozart); l'autre : *Noureddin, prince de Perse*. Il est aussi auteur de quelques opérettes, parmi lesquels on remarque celui qui a pour titre : *Die Lieb'in der Stadt* (Les Amours de la ville), représenté à Vienne en 1834. Enfin, il a écrit, pour les théâtres de la capitale de l'Autriche, la musique de plusieurs ballets et pantomimes. On a beaucoup de musique instrumentale sous le nom de cet artiste. Ses principaux ouvrages en ce genre sont : 1° Symphonie à grand orchestre, op. 25; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 2° Quatuors pour 2 violons, alto et basse, op. 21, ibid.; op. 46; Vienne, Mechetti. — 3° Concertos pour flûte, op. 4, Offenbach, André; op. 22, Leipsick, Peters; op. 31, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 4° Concertos pour clarinette, op. 24, 26, 36, Bonn, Simrock. — 5° Concertos pour piano, op. 8, Offenbach, André; op. 15, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 6° Trios pour piano, violon et violoncelle, op. 9, André, Offenbach; op. 26, 49, Vienne, Haslinger. — 7° Sonates pour piano et violon, op. 13, 35, 44, 45, 50, 55, Leipsick, Vienne. — 8° Sonates pour piano seul, op. 2, 3, 11, 20, 32, 37, 38, 41, 52, ibid.

RIPA (Alberto de) (1), seigneur de Carois, ou plutôt *Carrois*, célèbre joueur de luth, naquit à Mantoue, dans la seconde moitié du quinzième siècle, et se fit une grande réputation dans sa patrie par son habileté sur son instrument. Il fut le contemporain et le rival de *Francesco* de Milan et de *Marco del Aquila*, qui se sont placés à la tête des luthistes italiens du seizième siècle. Gerber, dans son ancien Lexique des musiciens (*Lex. der Tonkünstler*, t. I, col. 20), copié par Choron et Fayolle (*Dict. histor. des musiciens*, t. I, p. 10), fait d'Albert un violoniste de la chapelle de François Ier, roi de France, et dit que ce prince *l'avait amené avec lui de l'Italie à Paris dans l'année* 1530 : ce fait est absolument controuvé, car François Ier fut fait prisonnier à la bataille de Pavie, le 24 février 1525, conduit en Espagne, et, après sa rentrée en France, ne retourna jamais en Italie. L'époque où Albert de Ripa entra au service du roi reste donc incertaine. Quoi qu'il en soit, Albert

(1) Je suis redevable à M. Farrenc de la communication d'un travail étendu qui m'a été fort utile pour cette notice. Je dois faire remarquer ici que la courte notice ALBERT ou ALBERTO de Mantoue, qui se trouve au Ier volume de cette édition de la *Biographie des musiciens*, fait double emploi avec celle-ci, car cet *Alberto Mantovano* des Italiens n'est autre qu'*Albert de Ripa*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

était sans aucun doute dans cette position antérieurement à 1537, car il écrivait de Paris à Pierre l'Arétin le 16 mars de cette année, et sans doute il était à la cour du roi de France depuis plusieurs années, car sa lettre fait voir qu'il y jouissait de crédit et de considération (1). La faveur accordée à l'artiste par le monarque se voit d'ailleurs dans une lettre écrite le 6 juin 1538 par l'Arétin à Ripa, et dans laquelle il le félicite sur ses rares talents dans la musique, *dont vous êtes la lumière*, dit-il, *et qui vous a rendu si cher à Sa Majesté et au monde* (..... *della musica, di che siete lume, et vi ha fatto si caro a Sua Maestà, et al mondo*) (2). Au reste, François Ier a donné des preuves non équivoques de l'estime qu'il avait pour le talent du célèbre luthiste, puisqu'il le fit seigneur du village de Carrois et de son château, dans l'ancienne province de l'Ile-de-France, diocèse de Sens, aujourd'hui département de Seine-et-Marne, arrondissement de Melun, à 14 lieues de Paris.

Le privilége accordé par Henri II à Guillaume Morlaye (*voyez* ce nom), le 12 février 1551, pour la publication des pièces de luth d'Albert, prouve qu'à cette époque l'artiste était décédé. On y lit : « Henry, par la grace de Dieu roy de « France, etc... Receu avons l'humble supplica- « tion de nostre bien amé maistre Guillaume « Morlaye, ioeur de leuth, demourant en nostre « ville de Paris, contenant que à grands frais et « mises, soing et diligence il aurait depuis vingt « ans en ça, et des sa ieunesse recouvert (re- « cueilli) les œuvres de feu maistre Albert de « Rippa de Mantoue, nostre ioeur de leuth ordi- « naire, etc. » D'autre part, on trouve dans les satires de Gabriel Symeoni (3) un sonnet *sopra al suonar del liuto del signor Alberto Mantovano*, qui ne permet pas de douter que ce célèbre musicien ne vécût encore en 1549, date de la publication du recueil de Symeoni; car s'il eût été mort, il n'y aurait pas simplement dans l'intitulé du sonnet *del signor Alberto Mantovano*, mais *del fu signor*. Il résulte donc des deux pièces qui viennent d'être citées qu'Albert de Ripa mourut à Paris entre les années 1549 et 1551. Il était avancé en âge quand il cessa de vivre, suivant une pièce qui se trouve dans le *Bocage royal* de Ronsard, sous le titre : *Epitaphe d'Albert, joueur de luc; entre-parleurs, le Passant et le Prestre.* Ce morceau, où se retrouve le mauvais goût habituel du poëte, nous apprend que le célèbre luthiste mourut de la pierre. On y trouve ces deux vers :

Mais quand il devint vieil, et que sa main pesante
S'engourdit sur le luc à demi languissante,
Etc....

M. Farrenc possède un recueil des œuvres d'Albert de Ripa devenues fort rares; en voici les titres : 1° *Premier livre de tabulature de leut, contenant plusieurs chansons et fantaisies, composées par feu messire Albert de Rippa* (sic) *de Mantoue, seigneur de Carois, ioueur de leut, et varlet de chambre du roy nostre sire; à Paris, de l'imprimerie de Michel Fezandat au mont Sainct-Hilaire, à l'hostel d'Albret, Et en la rue de Bievre, en la maison de maistre Guillaume Morlaye*, 1553; *avec privilége du roi pour dix ans.* — 2° *Troisième livre de tabulature*, etc., même adresse, 1554. — 3° *Quatriesme livre*, etc., même adresse, 1554. — 4° *Cinquiesme livre*, etc., même adresse, 1555. — 5° *Sixiesme livre*, etc., même adresse, 1558. — 6° *Quart livre de tabulature de luth contenant plusieurs fantaisies, chansons et pavanes : composées par feu maistre Albert de Rippa de Mantoue, seigneur du Carois, ioueur de luth et varlet de chambre du roy nostre sire; à Paris, de l'imprimerie d'Adrian le Roy et Robert Ballard* (sic), *rue Saint-Jean de Beauvais, à l'enseigne Sainte-Geneviève, 4 novembre* 1553, *avec privilége du roy, pour neuf ans.* Il est assez singulier qu'après avoir donné un privilége de dix années à Guillaume Morlaye pour la publication des œuvres d'Albert de Ripa, Henri II en concède un autre pour neuf ans et pour les mêmes ouvrages à Adrian le Roy et à son associé Robert Ballard. A l'expiration de leur privilége *pour neuf ans*, Adrian le Roy et Robert Ballard obtinrent leur grand privilége, renouvelé dans leur famille sous chaque roi, et publièrent une nouvelle édition des livres de tablature d'Albert de Ripa, commencée en 1562 et finie dans l'année suivante. Les livres 2me, 3me et 5me de cette édition sont à la Bibliothèque royale de Munich; le sixième livre est à la Bibliothèque royale de Bruxelles. On trouve des pièces de luth, composées par Albert, dans le recueil intitulé : *Intabolatura di liuto da diversi con la Battaglia et altre cose bellissime, di M. Francesco da Milano; in Vinegia, per Francesco Marcolini da Forli*, 1536, petit in-4° obl. Pierre Phalèse a aussi inséré des pièces de cet artiste dans ses *Carminum quæ chely vel testudine canuntur,*

(1) Cette lettre se trouve dans les *Lettere scritte al signor Pietro Aretino da molti signori...* Venetia (Marcolini), 1552, in-8°, t. I, pag. 345.

(2) *Il secondo libro de le lettere di M° Pietro Aretino*; Paris, 1609, in 8°.

(3) *Le satire alla Bernesca di M° Gabriello Symeoni... in Torino, per Martino Cravotto*, 1544, in-8°

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

trium, quatuor vel quinque partium liber primus, et liber secundus. Lovanii, apud Petrum Phalesium etc., 1546, ainsi que dans le *Thesaurus musicus seu Cantiones testudini aptates, etc.; Lovanii, apud Petrum Phalesium*, 1574, in-4°.

RIPA (D.-Antoine), prêtre et compositeur espagnol, né vers 1720 à Tarazona (dans l'Aragon), fit son éducation musicale comme enfant de chœur dans la cathédrale. Après avoir reçu la prêtrise, il obtint la place de maître de chapelle des Carmes déchaussés de cette ville, en remplacement de Don Joseph Picañol. Il était âgé d'environ 48 ans lorsqu'il fut nommé, le 23 juin 1768, maître de chapelle et mansionnaire de l'église métropolitaine de Séville. Il conserva cette position jusqu'à sa mort, qui eut lieu le 3 novembre 1795. Les nombreuses compositions de Ripa se sont répandues dans toute l'Espagne; les plus importantes sont à la cathédrale de Séville : elles consistent en messes, vêpres, complies, motets, un office des morts et les matines de Noël. M. Eslava (*voyez* ce nom) a inséré dans le premier volume de la seconde série de la *Lira Sacro-Hispana*, une Messe de ce compositeur à 8 voix en deux chœurs avec 2 violons, 2 cors, orgue et contrebasse, et un *Stabat Mater* à 8 voix en deux chœurs avec orgue, sur le plain-chant. Le *Stabat* est un ouvrage de très-bon style et bien écrit.

RIPALTA (Jean-Dominique), né à Monza, dans le Milanais, fut organiste et maître de chapelle à l'église Saint-Jean de cette ville, vers 1575. Le roi de France Henri III l'ayant entendu en passant par Monza, à son retour de Pologne, voulut l'engager à le suivre en France; mais Ripalta, attaché à son église, ne voulut pas la quitter pour les avantages qu'on lui offrait. A sa mort, il légua à cette même église tout ce qu'il possédait. On a imprimé de sa composition : *Messa a 5 in partitura;* Milan, 1629.

RISCH (Georges-Mathias), musicien à Ilmenau, dans le duché de Weimar, naquit en cette ville vers 1710. Il inventa un instrument à clavier destiné à imiter la *basse de viole* ou *viole de gambe*. Cet instrument était monté de cordes de boyau mises en vibration par de petites roues enduites de colophane, qu'une roue plus grande, placée sous la caisse, mettait en mouvement. En 1752, Risch se fit entendre sur cet instrument dans la Société des amateurs de Berlin, et quatre ans après il fit imprimer à Nuremberg une sonate composée pour ce même instrument. Beaucoup d'autres essais du même genre ont été faits en Allemagne, en France et en Italie, avant et après l'invention de Risch.

RISPOLI (Salvator), né à Naples, vers 1745, fit ses études au Conservatoire de *San Onofrio* de cette ville, puis se livra avec succès à la composition dramatique. Les opéras connus sous son nom sont : 1° *Ipermestra*, à Milan, en 1786. — 2° *Idalide*, opéra sérieux, à Turin, 1786. — 3° *Il Trionfo di Davide*, à Naples, 1788. La mauvaise santé du compositeur Insanguine, surnommé *Monopoli*, ayant rendu nécessaire son remplacement comme maître du Conservatoire de *San Onofrio*, en 1792, Piccinni fut consulté sur le choix de son successeur, et indiqua Rispoli comme un des meilleurs professeurs de cette époque. Ce compositeur a écrit une suite de petits duos, intitulée *La Gelosia*, et des toccates pour le clavecin. Ses compositions pour l'église sont en très-grand nombre. Saverio Maffei a fait un bel éloge du talent de Rispoli dans ce genre de musique (*Traduzione de Salmi*, t. 8), et vanté l'expression touchante de ses mélodies.

RIST (Jean), conseiller du duc de Mecklembourg, et prédicateur à Wedel sur l'Elbe, naquit le 8 mars 1607 à Pinneberg, près de Hambourg, où son père était prédicateur. Il fit ses études au gymnase de Hambourg, et les termina à Brême. Il mourut le 31 août 1667. Dans son livre intitulé *Aprilens-Unterredung* (Les entretiens d'avril), il traite de la musique depuis la page 157 jusqu'à la page 215. On a de sa composition un recueil de cantiques pour voix de soprano et de basse, imprimé à Hambourg, en 1650, et dont il y a eu plusieurs éditions imprimées également à Hambourg en 1654 et 1658.

RISTORI (Jean-Albert), compositeur, né à Bologne vers 1690, a écrit pour les théâtres de plusieurs villes d'Italie. Au nombre de ses ouvrages dramatiques, on cite : 1° *La Pace trionfante in Arcadia*, représenté en 1713. — 2° *Euristeo*, en 1714. Ayant été appelé en Russie, il demeura longtemps à Pétersbourg, puis il entra au service de l'électeur de Saxe, en 1741, en qualité de compositeur de sa chapelle. Il était encore à Dresde en 1750. On trouvait autrefois sous son nom dans le magasin de Breitkopf, à Leipsick, des messes et d'autres ouvrages de musique d'église. L'abbé Santini possède de Ristori un *Credo* à 5 voix concertées avec instruments.

RITMÜLLER (Théophile-Guillaume), facteur d'instruments à Gœttingue, naquit dans cette ville, le 2 avril 1772, et y mourut le 3 juillet 1829. Ses guitares ont été considérées comme excellentes dans toute l'Europe. Ses pianos, construits suivant le principe de la mé-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

canique allemande, n'ont pas joui d'autant de réputation. Ritmüller a laissé deux fils, facteurs d'instruments comme lui; l'un d'eux a établi une fabrique de pianos à New-York.

RITSCHEL (Georges), violoniste attaché à la chapelle de l'électeur de Bavière, vers 1780, a fait graver à Paris six quintettes de sa composition pour flûte, violon, 2 altos et violoncelle.

RITSON (Joseph), savant critique anglais, naquit en 1752, à Stockton-upon-Tees, dans le comté de Durham, et mourut aliéné, dans une maison de santé à Hoxton, le 3 septembre 1808. Son caractère atrabilaire lui fit porter dans la critique un esprit de dénigrement et d'amertume qui lui fit beaucoup d'ennemis. Au nombre des ouvrages qu'il a publiés, on trouve : 1° *Select collection of English songs with their original airs; and an historical Essay on the origin and progress of national song* (Collection choisie de chansons anglaises avec leurs airs originaux, et un Essai historique sur l'origine et les progrès de la chanson nationale); Londres, 1783, 3 volumes in-8°. Thomas Parke a donné une deuxième édition de cette collection, avec des notes; Londres, 1813, 3 volumes in-8°. — 2° Anciennes chansons depuis le temps de Henri III jusqu'à la révolution de 1688; Londres, 1792, in-8°. — 3° Chansons écossaises avec la musique originale, et des remarques historiques, Londres, 1794, 2 volumes in-8°.

RITTER (Charles), chanoine régulier de Saint-Augustin au monastère de Sagan, dans la basse Silésie, fut directeur de musique de son couvent. Il fit imprimer à Augsbourg, en 1727, six messes à quatre voix, avec accompagnement de deux violons, viole et orgue.

RITTER (Jean-Christophe), organiste à Clausthal, vers le milieu du dix-huitième siècle, a fait imprimer à Nuremberg, en 1750, un œuvre de sonates de clavecin.

RITTER (Georges-Wenzel), virtuose sur le basson, né à Manheim, le 7 avril 1748, entra d'abord au service de l'électeur Palatin, puis fut attaché à la chapelle électorale, à Munich, et enfin fut appelé à Berlin, en 1788, pour entrer dans la musique du roi de Prusse, Frédéric-Guillaume II, qui fixa son traitement à la somme considérable de 1,600 thalers (6,000 francs) (1). Il est mort dans cette ville le 16 juin 1808, à l'âge de soixante et un ans. En 1777, il avait fait un voyage à Paris, et y avait fait admirer son talent. On a gravé de sa composition : 1° Concertos pour le basson, nos 1 et 2; Paris, Bailleux. — 2° Six quatuors pour basson, violon, alto et basse, op. 1; ibid.

RITTER (Jean-Nicolas), facteur d'orgues à Hof, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, fut élève de Godefroid-Henri Trost, d'Altenbourg. Les cours de Bayreuth et de Brandebourg Culmbach le patentèrent. Associé avec Jean-Jacques Graichen, il construisit des orgues à Culmbach, Neustadt, Berg, Renk, Trebgast et Bischofsgrun. En 1764, il fit, seul, l'orgue de l'église française d'Erlangen. On ignore l'époque de la mort de cet artiste.

RITTER (Charles-Rodolphe-Henri), organiste à Brême, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, s'est fait connaître par quelques petites pièces et des variations pour le piano, imprimées à Brême, en 1786.

RITTER (Pierre), né à Manheim, vers 1760, fut engagé dans la chapelle du prince Palatin, en qualité de violoncelliste. On croit qu'il reçut des leçons de composition de l'abbé Vogler. Ses études étant achevées, il voyagea en Allemagne, et se fit entendre à la cour de Berlin, en 1785; mais il y brilla peu, à cause de la comparaison qu'on fit de son talent avec celui de Duport aîné. De retour à Manheim, il écrivit l'opéra intitulé *l'Hermite de Formentara*, qui fut joué avec succès sur le théâtre de la cour, en 1788. Cet ouvrage fut suivi du *Marchand d'esclaves*, en 1790; de *la Dédicace*, prologue musical, en 1792, et des *Joyeuses Commères*, en 1794. La cour de Manheim le choisit en 1810 pour remplir les fonctions de maître de concerts et de chef d'orchestre de l'opéra-comique (*Singspiel*). Les occupations multipliées que lui donnaient ces deux places lui laissaient peu de temps pour composer; cependant il acheva dans la même année *Marie de Montalban*, drame lyrique qui fut joué avec succès au théâtre de Francfort. Son dernier ouvrage dramatique fut *Zitterschlæger* (le Joueur de cistre), représenté en 1813. Le grand-duc de Bade le nomma maître de chapelle en 1811; neuf ans après, il obtint sa pension de retraite à Manheim. On a gravé de sa composition les partitions pour le piano du *Mandarin*, opéra-comique, Manheim, Heckel, et du *Joueur de cistre;* Bonn, Simrock, ainsi que des chansons allemandes, avec accompagnement de piano, dont les mélodies sont agréables.

RITTER (Jean-Louis), pasteur supérieur à Rœtha, petite ville de Saxe, est auteur d'un écrit intitulé : *Etwas zur Feyer des ersten Jubilæums der beiden Silbermannischen Orgeln in Rœtha* (Quelque chose concernant la

(1) Suivant la notice du *Tonkünstler-Lexikon Berlin's* de M. de Ledebur, p. 470

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

fête du premier jubilé des deux orgues de Silbermann à Rœtha); Leipsick, Weigand, 1821, in-8° de 32 pages. Cet opuscule contient une courte notice sur le facteur d'orgues Godefroid Silbermann, de Freyberg, un catalogue des orgues qu'il a construites, des renseignements concernant celles de Rœtha, la description de la fête du jubilé, et le sermon prononcé à cette occasion.

RITTER (Auguste-Gottfried ou Gonfroid), né le 23 août 1811 à Erfurt, a fait ses études musicales sous la direction de Müller dans sa ville natale, et les a continuées à Berlin chez le professeur de piano Berger. De retour à Erfurt, il a été nommé organiste de l'église des Négociants. Il occupait encore cette place en 1841. En 1843, il succéda à Wilhelm Schneider, décédé dans la place d'organiste et de directeur de musique de la cathédrale de Merseburg. Il a quitté cette position en 1847, pour prendre celle de directeur de musique et d'organiste de la cathédrale à Magdebourg. Bon organiste et pianiste distingué, Ritter a fait plusieurs voyages en Allemagne, et s'est fait entendre avec succès à Berlin, à Leipsick, à Gotha et dans plusieurs autres villes. Ses ouvrages principaux sont : 1° Concerto pour le piano avec orchestre obligé. — 2° Quatuor pour piano et instruments à cordes. — 3° Sonate instructive pour piano seul, comme échantillon d'œuvres plus considérables, op. 12; Magdebourg, Heinrichshofen. — 4° *Le Sérieux et le Plaisant* (*Ernst und Schez*), compositions de différents caractères, pour piano, op. 16; ibid. — 5° Caprice idem, op. 17; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 6° Sonate (en *ré*) idem, op. 20; ibid. — 7° 12 Préludes d'orgue pour des chorals dans l'ancienne tonalité de l'église, op. 4; Rudolstadt, Müller. — 8° 12 Préludes *idem*, dans les tons mineurs, op. 5; ibid. — 9° 12 Préludes de chorals, op. 6; ibid. — 10° Variations pour l'orgue sur le chant populaire : *Heil dir im Siegerkranz*; Leipsick, Friese. — 11° *Die Kunst des Orgelspiels* (L'art de jouer de l'orgue), instruction théorique et pratique pour préluder, jouer la pédale et faire les combinaisons des jeux; Erfurt, Körner, in-4° obl. L'éditeur Kœrner, suivant son habitude, a accolé son nom à celui de Ritter sur le frontispice de cet ouvrage, quoiqu'il n'y ait rien fait. On trouve une analyse et l'éloge de cet ouvrage dans l'*Urania*, journal de musique destiné aux organistes (ann. 1850, n° 3). — 12° Six Préludes pour des chorals à 3 claviers, op. 7; Mayence, Schott. — 13° Sonate pour orgue (en *ré* mineur), op. 11; Erfurt, Kœrner. — 14° 32 Préludes et finales pour des chorals, op. 13, in-4°; Magdebourg, Heinrichshofen. — 15° Sonate pour orgue (en *mi* mineur), op. 19; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 16° Fugue pour l'orgue (en *ut* mineur); ibid. — 17° Quelques Chants pour quatre voix d'hommes. — 18° Trois chants à voix seule avec accompagnement de piano, Magdebourg, Heinrichshofen. Ritter a écrit 3 ouvertures pour l'orchestre, une symphonie en *ut* mineur qui fut exécutée dans un concert à Jéna, au mois d'avril 1840, et dont l'*Allgemeine musikalische Zeitung* (42e année, n° 17, p. 349-353) a donné une analyse détaillée; une deuxième symphonie, qui fut exécutée aux concerts d'Erfurt en 1843, et une messe pour des voix seules, également exécutée à Erfurt. Cet artiste a été le rédacteur principal du journal des organistes intitulé *Urania*, pendant les quatre premières années. Il a pris part également à l'*Ami de l'orgue* (Orgelfreund), collection de pièces de différents maîtres en 5 volumes, publiée par Kœrner, à Erfurt, ainsi qu'aux Archives de l'orgue (*Orgelarchiv*), conjointement avec Charles-Ferdinand Becker.

RIUS (P. José de la Madre de Dios), recteur des écoles pies de Mataro (Espagne), a publié, au nombre de ses écrits, un volume qui a pour titre : *Opera española* (Barcelone, 1841, in-8°). Cet ouvrage est divisé en trois parties : la première contient une traduction en vers espagnols de *Belisario*, mis en musique par Donizetti; la seconde, un jugement sur cet opéra, et la troisième, un discours sur la nécessité d'un opéra national espagnol.

RIVA (Jean-Baptiste), musicien italien qui vivait à Paris vers 1620, fut l'inventeur d'un instrument en usage en France pendant le dix-septième siècle, appelé *sourdeline*, ou *musette italienne*.

RIVA (Jules), médecin et compositeur vénitien, vécut dans la seconde moitié du dix-septième siècle. En 1670, il fit représenter au théâtre *Alli Saloni*, de Venise, son opéra intitulé l'*Adelaïde regia principessa di Susa*, qui eut beaucoup de succès. L'opéra de Riva fut le premier ouvrage représenté à ce théâtre.

RIVA (Joseph), amateur de musique, né à Modène en 1696, fut attaché à la légation vénitienne à Londres. Il a publié, sous le voile de l'anonyme, un petit ouvrage intitulé : *Avviso ai compositori ed ai cantanti*; Londres, 1728, in-8°.

RIVANDER (Paul), compositeur de musique instrumentale, né à Lœsnitz, près de Meissen, vers 1570, fut attaché au service du prince électoral de Brandebourg, en qualité de musicien de sa chapelle. Il vivait à Nuremberg au commencement du dix-septième siècle. Il a publié : 1° *Newe lustige Couranten, auf Instrumenten*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

und Geigen lieblich zu gebrauchen mit 4 Stimmen (Nouvelles Courantes gaies pour violons et autres instruments, d'un usage agréable, à quatre parties); Onoltzbach, 1614, in-4°. — 2° *Ein newes Quodlibet*, etc. (Un nouveau quolibet de diverses facéties à quatre voix); Nuremberg, 1615, in-4°. — 3° *Studenten Freud, darinnen weltliche Gesænge von 3-8 Stimmen* (Joie des étudiants, ou Chants profanes à 3-8 voix, avec textes joyeux, etc.); Nuremberg, 1621, in-4°.

RIVARÈS (Frédéric), littérateur et amateur de musique, né à Pau (Basses-Pyrénées), dans les premières années du dix-neuvième siècle, a publié un recueil rempli d'intérêt sous le titre de *Chansons et Airs populaires du Béarn;* Pau, A. Bassy; Paris, Chaillot, 1844, 1 volume gr. in-8° de 152 pages, avec la musique de soixante-cinq chants ou danses, et une planche représentant trois jeunes chanteurs du Béarn. Les chants sont précédés d'une introduction historique, et d'observations sur l'idiome béarnais.

RIVE (L'abbé Jean-Joseph), savant bibliographe, fut d'abord curé de Molléges, diocèse d'Arles, prêtre de la ville d'Apt, plus tard bibliothécaire du duc de la Vallière, puis de la ville d'Aix. Il naquit à Apt, le 19 mai 1730, et mourut à Marseille, le 20 octobre 1791. Au nombre de ses écrits, on en remarque un intitulé : *Notice d'un manuscrit de la bibliothèque de M. le duc de la Vallière, contenant les poésies de Guillaume Machault* (Guillaume de Machau), *accompagné de recherches historiques et critiques, pour servir à la vie de ce poète* (musicien). Ce morceau est imprimé dans le troisième volume de l'Essai sur la musique de La Borde : on en a tiré quelques exemplaires à part.

RIZZIERI (Jean-Antoine), compositeur bolonais, au commencement du dix-huitième siècle, s'est fait connaître par une espèce d'oratorio intitulé : *Il core humano* (sic) *combattuto da' due amori, divino et profano, poesia del Sig dott. Gio. Battista Neri, musica del Sig. Gio. Ant. Rizzieri, da cantarsi nella chiesa della Congregazione di San Gabriele, nella quaresima dell' anno* 1716, *in Bologna;* Bologne, 1716, in-4°.

ROA (Martin de), jésuite espagnol, naquit à Cordoue, en 1563, et mourut à Montillo, le 5 avril 1637. On a de lui un livre intitulé : *Singularium locorum et rerum S. Scripturæ libri VI, in duas partes distincti;* Lyon, 1667, in-8°. Roa y traite, dans la seconde partie (p. 600 et suiv.), des cymbales des anciens.

ROBBERECHTS (André), né à Bruxelles le 10 décembre 1797, se livra de bonne heure à l'étude de la musique, et fit de rapides progrès sur le violon, sous la direction de Vander Plancken, bon professeur de cette ville. Admis au Conservatoire de Paris au commencement de 1814, il y obtint, le 29 décembre de cette année, l'accessit de violon; mais l'entrée des armées alliées à Paris, peu de mois après, fit fermer le Conservatoire, et Robberechts alla demander à Baillot des leçons particulières, puis retourna à Bruxelles. Viotti ayant visité cette ville, le jeune Robberechts sollicita la faveur de jouer devant lui; et le grand artiste fut si satisfait des qualités de son jeu, qu'il consentit à le prendre pour élève. Fixé près de Viotti pendant plusieurs années, Robberechts acquit, par les leçons d'un tel maître, le beau son et la justesse parfaite qui étaient les fondements solides de son talent. De retour à Bruxelles vers 1820, il y obtint du roi Guillaume Ier le titre de premier violon solo de sa musique, avec un traitement d'environ trois mille francs. Ce fut alors qu'il donna quelques leçons à M. de Bériot, qui a conservé un sentiment de reconnaissance pour les utiles conseils qu'il en a reçus. Les événements politiques de 1830 ayant laissé Robberechts sans emploi, il se rendit à Paris où il a constamment habité depuis lors, sauf quelques voyages dans les provinces de France. Il fut longtemps considéré dans cette ville comme un des artistes les plus distingués et les plus modestes. Robberechts est mort à Paris le 23 mai 1860, et a été inhumé au cimetière de Montmartre. Des compositions de cet artiste qui ont été gravées, je ne connais que les suivantes : 1° Air varié pour violon et piano, avec introduction et finale, op. 1; Paris, B. Latte. — 2° Romance variée idem, op. 7; ibid. — 3° idem, op. 9; ibid. — 4° Variations brillantes sur un thème original, op. 10; Paris, Richault. — 5° Introduction et polonaise brillante pour violon et piano, op. 15; ibid. — 6° Fantaisie romantique pour violon et orchestre, avec de nouveaux effets des sons harmoniques, op. 17; ibid. — 7° Duo pour deux violons et piano; op. 18; ibid. — 8° Deux mélodies, l'*Espagnole* et *la Pastorale*, pour violon avec accompagnement de piano, op. 19; ibid. — 9° *Les Adieux*, duo dramatique idem, op. 20; ibid. — 10° Grand duo concertant pour violon et piano, avec Albert Sowinski, op. 21; ibid. Robberechts a laissé en manuscrit une grande Fantaisie pour orchestre et chœur, une grande Polonaise en *la* pour violon, des romances avec accompagnement de piano, quelques mélodies pour piano seul.

ROBBERTS (Jean), facteur d'orgues à Rotterdam, vers le milieu du dix-huitième siècle, a construit à l'église réformée de Delfshaven un bon instrument de dix-neuf registres, deux cla-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

viers à la main et pédale. En 1773, il a restauré le grand orgue de seize pieds de l'église de Maasluys, composé de quarante-deux jeux, trois claviers à la main et pédales.

ROBBIANO (François), chanoine de Saint-Victor, au bourg d'Arcesati (Lombardie), naquit à Lugnano en 1581. Il a fait imprimer de sa composition : *Il primo libro di Motetti a due et tre voci;* Milano, Filippo Lomazzo, 1616.

ROBERDAY (François), valet de chambre de la reine, mère de Louis XIV, et organiste de l'église des Petits-Pères, vécut vers le milieu du dix-septième siècle. Il fut un des maîtres de composition de Lulli. On a gravé de sa composition : *Fugues et caprices à quatre parties, mises en partition pour l'orgue;* Paris, 1660, in-4° oblong. Il y a du talent dans cet ouvrage.

ROBERGER (A.), auteur inconnu d'un petit dictionnaire de musique, suivi d'une histoire abrégée de cet art, lequel a pour titre : *Kleine musikalisches Wœrterbuch, oder Erklærung der in der Musik gebrauchlichen Kunstausdrücke.* Quoique fort médiocre, cet ouvrage a eu trois éditions : la troisième a paru à Quedlinbourg, chez Basse, en 1833, in-8° de 85 pages, avec des planches de musique. On n'y trouve ni préface, ni aucune indication quelconque sur la position de l'auteur, qui n'a été cité par aucun biographe allemand.

ROBERGER DE VAUSENVILLE (....), correspondant de l'Académie royale des sciences de Paris, a publié un petit écrit en forme de prospectus intitulé : *Invention nouvelle. L'art de rayer les papiers de musique, plein-chant* (sic), *papiers à clavecin et à composition*, etc., *par une méthode variable plus prompte et plus expéditive que l'impression;* Paris, Gueffier, 1767, in-4°.

ROBERT, roi de France, naquit à Orléans vers l'an 970, monta sur le trône au mois d'octobre 996, et mourut à Melun, le 20 juillet 1031. Il était poëte et musicien, autant qu'on le pouvait être de son temps. On lui attribue les paroles et le chant des hymnes *Sancte Spiritus adsit nobis gratia*, et *Rex omnipotens die hodierna*, ainsi que le répons *Judæa et Jerusalem nolite timere*, et *O constantia martyrum*. Le chant de ce dernier se trouve dans la *Méthode pour apprendre le plain-chant*, de Dronaux (p. 42).

ROBERT, surnommé de Blois, parce qu'il était né dans cette ville, fut un troubadour contemporain de saint Louis. Les manuscrits de la Bibliothèque impériale de Paris, cotés 7222 et 65 (fonds de Cangé) contiennent cinq chansons notées de sa composition.

ROBERT DE FLANDRE, compositeur de musique d'église, fut ainsi nommé par les Italiens (*Roberto di Fiandra*) parce qu'il était né en Belgique dans la seconde moitié du seizième siècle. Il était, en 1610, maître de chapelle de la cathédrale de Rieti, lorsqu'il fut désigné pour prendre la direction de la chapelle de Sainte-Marie-Majeure : il accepta cette nomination; cependant il ne se rendit point à Rome, et la place fut confiée à Donati. On ne connaît pas les ouvrages de Robert.

ROBERT (Pierre), abbé de Saint-Pierre de Melun, naquit à Louvres, près de Paris, en 1611. Après avoir fait ses études musicales et littéraires à la maîtrise de la cathédrale de Noyon, il entra au séminaire, et fut ordonné prêtre en 1637. Il se rendit alors à Paris, et obtint au concours la place de sous-chantre à Saint-Germain-l'Auxerrois, lorsque Pechon y était maître de musique. Devenu ensuite maître de musique de la chapelle du roi, il eut, par la protection de M. de Harlay, le bénéfice de l'abbaye de Saint-Pierre de Melun. Il avait pris pour modèle du style de ses motets celui de Hautcousteaux, et ne changea point sa manière lorsque Lulli commença d'introduire dans la chapelle de Louis XIV les motets avec ritournelles et accompagnement d'orchestre. La musique de Robert parut alors d'un goût suranné; mais lui-même était trop âgé pour réformer son style, et ce fut son excuse, lorsque le roi lui fit la proposition de rajeunir ses motets; cependant il consentit à la proposition qui lui fut faite de confier à Lulli l'instrumentation de quelques-uns, tels que les psaumes *Quare fremuerunt gentes*, et *Exaudiat te Domine*. En 1684 (1) il demanda et obtint sa retraite avec la pension : il mourut à Melun en 1686. On a imprimé de sa composition : 1° *Motets et élévations;* Paris, Ballard, 1679, in-4° obl. — 2° Motets composés pour la chapelle du roi; ibid., 1684, in-4° oblong (en parties séparées).

ROBERT (François), écrivain inconnu, a fait imprimer dans le dix-septième volume des *Transactions philosophiques* (n° 195, p. 559), une dissertation intitulée : *A discourse concerning the musical notes of the trumpets and trumpet-marine, and of the defects of the same* (Discours sur les notes (les sons) des trompettes et de la trompette marine, et sur leurs défauts).

(1) La date de 1682 donnée par La Borde et par Choron et Fayolle, n'est pas exacte; je tire celle que je donne de l'*État de la France*, par N. Besongne.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ROBERTSON (Thomas), savant écossais, membre de l'Académie des sciences d'Édimbourg dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, est auteur d'un livre intitulé : *An Enquiry into the fine arts* (Recherche concernant les beaux-arts) ; Londres, Cadell, 1785, in-4°. Il y traite, en six chapitres et dans un appendice, de l'esthétique et de l'histoire de la musique ancienne et moderne.

ROBERTSON (Thomas), professeur de langue anglaise, né en Écosse, se fixa à Paris, en 1810, et fut d'abord employé par Millin (*voyez* ce nom) à faire des traductions pour ses travaux sur les antiquités grecques et romaines. Après la mort de ce savant, Robertson donna des leçons de langue anglaise et publia un grand nombre d'ouvrages pour l'étude de cette langue. On a aussi de lui : *Lettre à M. Millin sur une manière de rendre les sons perceptibles aux sourds;* Paris, 1814, in-8°. Cette lettre a paru dans le *Magasin encyclopédique* (ann. 1814). Quelques exemplaires seulement ont été tirés à part.

ROBERTSON (John), professeur de musique dans les écoles populaires de Glascow, est né en Écosse en 1808. On a de lui un livre de chants pour les psaumes et les hymnes, à 4 voix, suivant l'usage des églises de l'Écosse. Cet ouvrage, dont il a été fait plusieurs éditions, a pour titre : *The Seraph* (Le Séraphin). *A selection of Psalm and Hymn tunes, many of them originals for four voyces, adapted to the various metres used in the established Churches, Chapels and Congregations in this Country;* Glascow (sans date), in-8° obl. L'ouvrage est précédé d'un catéchisme des principes de musique.

ROBINEAU (L'abbé Alexandre), violoniste amateur à Paris, fut un des meilleurs élèves de Gaviniès. Il a publié, vers 1770, six solos pour le violon, et un concerto avec orchestre. A l'époque de la révolution de 1789, l'abbé Robineau émigra et mourut en Allemagne.

ROBINOT (M.), notaire à Paris dans la première moitié du dix-huitième siècle, fut un des champions de la lutte en faveur de la musique française contre les attaques de la lettre de J.-J. Rousseau, et publia à cette occasion : *Lettre d'un Parisien contenant quelques réflexions sur celle de J.-J. Rousseau ;* Paris, 1754, in-12. Cet opuscule est une des pièces les plus rares de la polémique sur le sujet dont il s'agit.

ROBINSON (Thomas), musicien à Londres, dans les premières années du dix-septième siècle, est auteur d'un livre intitulé : *The School of Musike, or the perfect method of fingering the Lute, Pandora, Orpharion and Viole de gamba* (l'École de musique, ou la Méthode parfaite du doigté sur le luth, la pandore, l'orpharion et la basse de viole) ; Londres, 1603, in-fol.

ROBINSON (Jean), organiste de l'abbaye de Westminster et de l'église Saint-Laurent, à Londres, naquit en 1682 et eut pour maître le docteur Blow. Cet artiste eut la réputation du meilleur organiste anglais de son temps. Il est auteur d'un livre intitulé : *Essay upon vocal Musick* (Essai sur la musique vocale) ; Londres, 1715, in-12. Robinson est mort à Londres en 1762, à l'âge de quatre-vingts ans. Son portrait a été fort bien gravé par G. Virtue : il y est représenté jouant de l'épinette.

ROBINSON (Anastasie), comtesse de PETERBOROUGH, naquit à Londres vers la fin du dix-septième siècle. Fille d'un peintre de portraits, elle reçut une bonne éducation, et apprit les éléments de l'art du chant sous la direction du docteur Croft, puis reçut des leçons de Sandoni, excellent maître de chant italien, alors résidant à Londres. Elle se fit entendre d'abord dans des concerts, où elle s'accompagnait sur le clavecin. En 1714, elle parut pour la première fois sur la scène dans l'opéra de *Creso*, et le succès qu'elle y obtint la rendit bientôt célèbre. Ses appointements furent portés à mille livres sterling, et les présents qu'elle recevait, ainsi que les représentations à son bénéfice, égalaient cette somme. Elle brilla dans les premiers opéras de Hændel, particulièrement dans *Rinaldo*, *Radamisto* et *Muzio Scevola;* cependant ce compositeur ne l'aimait pas, et n'écrivit pour elle que des airs inférieurs à ceux qu'il composait pour la Durastanti. Devenu amoureux d'elle, lord Peterborough l'épousa en secret et lui fit quitter le théâtre en 1724; cependant il ne déclara son mariage qu'en 1735, et ce ne fut qu'alors que la cantatrice prit le rang de pairesse d'Angleterre. Je ne sais où Gerber a pris qu'elle mourut en 1755, à l'âge de *quatre-vingt-huit ans!* S'il en était ainsi, elle aurait eu quarante-sept ans quand elle débuta dans l'opéra, et c'est dans sa cinquante-quatrième année qu'elle aurait charmé lord Peterborough.

ROBINSON POLLINGROVE (....), poëte anglais qui vivait dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, a fait imprimer, à l'occasion du festival en commémoration de Hændel, une ode intitulée : *Handel's Ghost* (Esprit de Hændel) ; Londres, 1784, in-4°.

ROBLEDO (Melchior), compositeur espa-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

gnol, vécut à Rome vers le milieu du seizième siècle. Dans le volume manuscrit de la Bibliothèque de la chapelle pontificale, n° 22, on trouve des messes de la composition de ce maître; quelques-uns de ses motets sont aussi dans le volume 38 de la même bibliothèque. De retour dans sa patrie, Robledo fut nommé maître de chapelle et racionaire de la *Seu* de Saragosse. M. Saldoni place la date de cette nomination au 2 juillet 1560 (*Effemerides de musicos españoles*, p. 208). M. Eslava se borne à dire (*Apuntes biographicos*, etc., *Lira sacro-hispana*, 2e série, XVIe siècle, t. I) que ses recherches l'ont conduit à la certitude que Robledo était en 1569 maître de chapelle et prébendé de la Seu de Saragosse. A sa mort, le chapitre lui rendit l'honneur sans exemple d'accompagner en corps son convoi funéraire. Par les constitutions du chœur de l'église Notre-Dame *del Pilar*, on voit que les compositions de Robledo, de Morales, de Victoria et de Palestrina, furent les seules qu'on y exécuta jusqu'à la fin du seizième siècle. Les ouvrages de celui de ces maîtres qui est l'objet de cette notice sont en très-grand nombre répandues dans les églises de l'Espagne. M. Eslava a publié en partition (*loc. cit.*) un *Magnificat* et un psaume dont Robledo est auteur.

ROBSON (Jean-Jacques), d'origine anglaise, vécut en Belgique et occupa la place d'organiste de la collégiale de Saint-Germain, à Tirlemont, pendant une longue suite d'années, car le frontispice de son œuvre 1er, publié en 1749, lui donne ce titre, et l'on voit, par les procès-verbaux du magistrat de Malines, que cet artiste était membre du jury d'un concours ouvert dans cette ville en 1772, pour les places d'organiste de la métropole et de carillonneur communal, qu'il occupait encore la même position, et qu'il était alors considéré comme un des musiciens belges les plus distingués. On connaît sous son nom les ouvrages dont les titres suivent : 1° *Pièces pour clavecin*, dédiées au magistrat de Tirlemont, œuvre 1er; Liége, Andrez, 1749. — 2° *Sonates à concerts pour clavecin*, 2 *violons*, *taille* (alto) *et basse*, dédiées au comte de Frankenberg, œuvre IV; *ibid* (sans date). — 3° Préludes d'orgue dans les différents tons de l'église (en manuscrit). Ces morceaux font partie d'une collection qui a appartenu à l'abbé Libau, chanoine du chapitre de Sainte-Gudule de Bruxelles, en 1764 (1). Les autres productions de Robson ne sont pas connues jusqu'à ce jour.

(1) Je suis redevable de ces renseignements à l'obligeance de M. Xavier Van Elewyck. (*voyez* ce nom.)

ROBUSCHI (Ferdinand), compositeur dramatique, né le 15 août 1765, à Colorno, dans le Parmesan, fut envoyé à l'université de Parme pour y faire ses études : il y prit des leçons de musique de Fortunati, et plus tard il se rendit à Bologne, dans le dessein d'étudier le contrepoint sous la direction du P. Martini. Après quatre années passées dans cette ville, où il acheva son cours de philosophie, il alla continuer ses études musicales auprès de Sarti, à Milan, puis il se rendit à Naples et y reçut des conseils de Cimarosa pour le style dramatique. De retour à Parme, il y obtint le titre de compositeur des spectacles de la cour. Son premier opéra fut écrit en 1786, et dans l'espace de vingt-deux ans, il en composa trente-quatre à Parme, Rome, Naples, Venise, Livourne, Florence et Padoue. Parmi ces ouvrages, ceux qui ont été le mieux accueillis sont : 1° *I Castrini*, à Parme, en 1786. — 2° *Attalo, Re di Bitinia*, à Padoue, 1788. — 3° *Il Geloso disperato*, à Rome, 1788. — 4° *Chi sta bene non si muova*, à Florence, 1789. — 5° *La Morte di Cesare*, à Livourne, 1790. — 6° *La Briseide*, à Naples. — 7° *I tre Rivali in amore*, à Venise.

ROCA Y BISBAL (D. Jean-Baptiste), professeur de musique à Barcelone, né dans cette ville vers 1806, est auteur d'un traité élémentaire de musique intitulé : *Gramatica musical, dividida in catorce lecciones;* Barcelone, 1837.

ROCCA (Ange), savant philologue et antiquaire, naquit en 1545, à Rocca-Contrada, dans la Marche d'Ancône. Après avoir fait ses études en plusieurs villes, particulièrement à Padoue, il fit ses vœux dans l'ordre de Saint-Augustin, et fut appelé par ses supérieurs à Rome, en 1579, et attaché comme secrétaire au vicaire général. Le pape Sixte V lui confia ensuite la surveillance de l'imprimerie du Vatican, et l'admit dans la congrégation établie pour la révision de la Bible. En 1595, le P. Ange Roca fut revêtu de la dignité de sacristain de la chapelle apostolique, et en 1605 il fut fait évêque de Tagaste. Ce prélat mourut à Rome, le 8 avril 1620. Au nombre de ses savants ouvrages, on remarque celui qui a pour titre : *Commentarius de campanis;* Rome, 1612, in-4°. Ce traité de cloches a été réimprimé par Sallengre dans le *Thesaurus antiquitatum romanarum*, et dans la collection des œuvres de Rocca, publiée à Rome, en 1719, 2 vol. in-folio.

ROCCHI (Don-Antoine), prêtre, né à Padoue dans la première moitié du dix-huitième siècle, est auteur d'un ouvrage qui a pour titre : *Istituzioni di musica teorico-pratica. Della*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

teoria matematica, libro primo. Del genere diatonico. In Venezia, nella stamperia Albrizziana, 1777, in-4° de 60 pages. Il paraît que cette première partie seule de l'ouvrage a été publiée.

ROCCHIGIANO (Jean-Baptiste), ou **ROCCHIGIANI,** maître de chapelle à l'église Sainte-Marie de Rieti, dans les États de l'Église, naquit à Orvieto dans la seconde moitié du seizième siècle. Il fit ses études musicales à la maîtrise de la cathédrale de cette ville. Il a publié des messes et des motets de sa composition, à Venise, chez Vincenti. On connaît aussi de lui : *Arie, Sonetti et madrigali, libro primo ad una, due et 3 voci ;* Orvieto, presso Fei, 1623, in-4°.

ROCCO (Benoît), né vers 1740 à Afragola, dans le royaume de Naples, fit ses études littéraires au collége des Jésuites de cette ville, puis étudia les sciences philosophiques sous la direction d'Antoine Genovesi, qui l'aimait beaucoup. Il embrassa l'état ecclésiastique, ce qui l'obligea à suivre les cours de théologie du séminaire de l'archevêché. Dès sa jeunesse il avait montré d'heureuses dispositions pour la musique et s'était instruit dans toutes les parties de cet art par les leçons de Pascal Errichelli et de Charles Cotumacci (V. *Cotumacci*). Sous la direction de ces maîtres, il devint très-bon musicien et accompagnateur habile. Il se distingua aussi dans la composition, et l'on cite parmi ses ouvrages une cantate à la louange de la princesse de Belmonte, Clara Spinelli, un nombre infini de *canzonette*, de duos, des motets et d'autres pièces de musique d'église. Dans sa vieillesse, il vécut dans la maison du prélat Angelantonio Scotti, entre les mains de qui il a laissé un *Traité de la musique italienne* en manuscrit. Rocco s'est fait connaître aussi par des ouvrages de littérature estimés. Il est mort à Naples, le 5 juillet 1824.

ROCCO-RODIO *V.* RODIO (Rocco).

ROCH ou **ROCHUS** (Godefroid), cantor et directeur de musique à Pilnitz (Saxe), naquit dans cette petite ville vers 1670. Il occupait les places indiquées ci-dessus depuis quatorze ans, lorsqu'il publia un poëme sur la musique, précédé d'une dissertation dans laquelle il rapporte les opinions des auteurs anciens qui ont fait l'éloge ou la critique de cet art, et qui est accompagnée de quelques notes. Cet opuscule a pour titre : *Musica noster amor, hoc est monumentum musicæ divinæ*, etc. ; Pirna, 1717, in-4° de 30 pages. Quoique le titre soit en latin, la dissertation seule est dans cette langue : le poëme est en allemand.

ROCH (Frédéric-Wilhelm), organiste et professeur de musique au Gymnase de Guben, est né le 7 octobre 1806. Kœrner d'Erfurt a publié des préludes d'orgue de la composition de cet artiste dans son *Neues Orgel Journal* (Erfurt, sans date, in-4° obl.), ainsi que dans son *Postludien-Buch*, ou Recueil de pièces finales pour l'orgue (Erfurt, sans date, in-4° obl.).

ROCHA (François DA), religieux portugais, né à Lisbonne en 1640, fit ses vœux dans un monastère de cette ville, où il mourut en 1720, à l'âge de quatre-vingts ans. La nature l'avait organisé d'une manière si heureuse pour la musique, qu'à l'âge de onze ans il composa une messe à sept voix sur la gamme descendante *la, sol, fa, mi, ré, ut*. Son compatriote, Jean-Laurent Robello, était le maître qu'il s'était proposé pour modèle. Il a laissé en manuscrit beaucoup de messes, de psaumes et de villancicos, dont on trouve le catalogue détaillé dans la Bibliothèque lusitanienne de Machado, t. II, p. 239.

ROCHEFORT (Guillaume DE), littérateur français, né à Lyon en 1731, fit ses études à Paris, puis obtint, par le crédit d'un ami de sa famille, la place de receveur général des fermes à Cette, dans le Languedoc. L'isolement où il se trouvait dans cette petite ville lui fit chercher dans ses livres des ressources contre l'ennui : il étudia le grec, et devint habile helléniste. Sa passion pour Homère lui fit entreprendre une traduction en vers de l'Iliade et de l'Odyssée, et l'amour des lettres l'engagea à faire le sacrifice de sa fortune, en donnant sa démission de la place de receveur général des fermes, pour retourner à Paris, où il se fixa. L'Académie des inscriptions et belles-lettres l'admit au nombre de ses membres. Il mourut à Paris le 25 juillet 1788, à l'âge de cinquante-sept ans. On doit à ce littérateur des *Recherches sur la Symphonie des anciens*, insérées dans les Mémoires de l'Académie des inscriptions (tome 41, pages 365-381).

ROCHEFORT (Jean-Baptiste), né à Paris le 24 juin 1746, apprit la musique comme enfant de chœur à la maîtrise de Notre-Dame, puis entra à l'Opéra en qualité de contrebassiste, en 1775. Cinq ans après, il fut engagé comme chef d'orchestre d'un théâtre d'opéra français au service du landgrave de Hesse, et demeura à Cassel en cette qualité jusqu'en 1785. La mort du landgrave fit congédier, cette année, l'opéra français, et Rochefort retourna à Paris, où il rentra dans l'orchestre de l'Opéra comme contrebassiste et chef d'orchestre adjoint. Il y con-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

serva cette position jusqu'en 1815, et obtint alors sa retraite avec la pension acquise par quarante ans de service. Il mourut à Paris en 1819. Rochefort a composé la musique des opéras et ballets suivants : A L'OPÉRA : 1° *Daphnis et Flore*, pastorale en un acte. — 2° *Ariane*, scène lyrique. — 3° *L'Enlèvement d'Europe*, ballet. — 4° *Jérusalem délivrée*, idem. — 5° *La Prise de Grenade*, idem. — 6° *Bacchus et Ariane*, idem. — 7° *Toulon soumis*, pièce républicaine. A LA COMÉDIE ITALIENNE : 8° *L'Inconnue persécutée*, parodiée sur la musique d'Anfossi, avec des morceaux ajoutés. — 9° *L'Esprit de contradiction*, opéra-comique en un acte. — 10° *La Cassette*, idem. AU THÉATRE MONTANSIER : 11° *La Pantoufle*, opéra-comique en un acte. — 12° *Dorothée*, idem. AU THEATRE DE LA CITÉ : 13° *La Force du sang*, drame lyrique. A CASSEL : 14° *La Pompe funèbre de Crispin*, opéra-comique. — 15° *Pyrame et Thisbé*, mélodrame. — 16° *Le Temple de la Postérité*, cantate pour la fête du landgrave. — 17° *Les Noces de Zerbine*, opéra-comique. On a aussi gravé du même artiste : 18° Six quatuors pour 2 violons, alto et basse, op. 1; Paris, Lachevardière. — 19° Six idem, op. 2; ibid. — 20° Six duos pour 2 violons; ibid.

ROCHEMONT (DE), négociant et amateur de musique, né à Genève vers 1715, vivait à Lausanne au milieu du dix-huitième siècle. Il prit part à la polémique relative à la lettre de J.-J. Rousseau sur la musique française, et publia, sous le voile de l'anonyme, une brochure intitulée : *Réflexions d'un patriote sur l'opéra français et sur l'opéra italien, qui présentent le parallèle du goût des deux nations dans les beaux-arts;* Lausanne, 1754, in-8° de 137 pages.

ROCHETTE (DÉSIRÉ-RAOUL), littérateur, membre de l'Académie des inscriptions et belles-lettres de l'Institut de France, secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts, professeur d'archéologie et conservateur du cabinet des Antiques de la Bibliothèque impériale, né à Saint-Amand le 8 mars 1789, mort à Paris au mois de juillet 1854, a publié un très-grand nombre de mémoires concernant la numismatique, les antiquités et l'histoire ancienne, dont il ne peut être question ici : Raoul Rochette n'est cité dans ce dictionnaire biographique que pour les éloges de quelques artistes célèbres qui ont été membres de l'Académie des beaux-arts de l'Institut; parmi ces éloges, on remarque : 1° *Notice historique sur la vie et les ouvrages de Lesueur, lue à la séance publique de l'Académie royale des beaux-arts, le 5 octobre* 1839; Paris, Firmin Didot frères, 1839, in-4° de 22 pages. — 2° *Notice historique sur la vie et les ouvrages de Cherubini, lue dans la séance publique, le 7 octobre* 1843; ibid., 1843, in-4° de 32 pages. — 3° *Notice historique sur la vie et les ouvrages de Berton, lue dans la séance publique du 10 octobre* 1840; ibid., 1846, in-4° de 27 pages. — 4° *Notice historique sur la vie et les ouvrages de Spontini, lue dans la séance publique du 7 octobre* 1852; ibid., 1852, in-4° de 24 pages.

ROCHLITZ (FRÉDÉRIC), conseiller de la cour du duc de Saxe-Weimar, poëte et critique musicien estimé, est né à Leipsick le 18 février 1770. Doué d'heureuses dispositions pour la musique et entraîné par un penchant irrésistible vers la culture de cet art, il essayait de jouer les mélodies des cantiques religieux sur un vieux clavecin, et parvint à connaître le clavier de cet instrument à l'âge de neuf ans, avant qu'on lui eût appris les noms des notes. Enfin il eut un maître de musique qui n'eut pas de peine à lui enseigner les principes de cet art et du clavecin. Doles (*voyez* ce nom), directeur de l'école de Saint-Thomas, lui ayant trouvé une belle voix, le fit entrer dans ce collége, et lui enseigna l'art du chant et les éléments de l'harmonie, d'après son système particulier. Cependant la famille de Rochlitz, le destinant à l'étude de la théologie, s'opposait à ce qu'il accordât trop de temps à l'objet de sa prédilection; l'élève de Doles ne put se livrer qu'en secret à son goût passionné pour l'art. Il écrivait, la nuit, des compositions religieuses qu'il faisait exécuter dans les églises de Leipsick, sous le nom de Léopold Kozeluch, et qui obtenaient l'approbation générale. L'arrivée de Mozart à Leipsick, et les liaisons de Rochlitz avec ce grand artiste achevèrent d'entraîner celui-ci vers la culture d'un art qui ne devait être que l'objet accessoire de sa destination; mais par une force de caractère dont il y a peu d'exemples, il se décida à ne pas s'occuper de musique pendant les deux années qu'il consacra à l'étude de la philosophie transcendante, évitant même d'en entendre. Un des objets importants de cette philosophie même, l'esthétique, l'y ramena, et son retour vers cet art fut marqué par ce qu'il en dit dans son premier écrit intitulé : *Blicke in das Gebiet der Künste und der praktischen Philosophie* (Coup d'œil dans le domaine des arts et de la philosophie pratique), Gotha, Perthes, 1796, in-8°. Herder, à qui cet ouvrage était dédié, fit l'éloge des principes qui avaient présidé à sa rédaction, mais blâma la forme du livre, et Rochlitz reconnut plus tard que la critique était fondée.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Des circonstances plus favorables permirent à cet écrivain de se livrer sans contrainte à son penchant pour la musique; le premier fruit de son loisir fut l'écrit qu'il fit insérer dans le Mercure allemand du mois d'octobre 1798, sous ce titre : *Gedanken über die Zweckmæssige Benutzung der Materie der Musik* (Pensées sur le bon emploi des matériaux de la musique). Le succès de cet opuscule parmi les musiciens fixa leur attention sur Rochlitz. Breitkopf, qui venait d'entreprendre la publication de sa Gazette musicale, l'engagea à prendre part à sa rédaction et à en diriger l'esprit. Les littérateurs musiciens qui connaissent l'intéressante collection de cet écrit périodique, avouent que le temps le plus brillant de sa durée fut celui où Rochlitz y prit une part active. Il y a fourni un grand nombre d'articles, parmi lesquels on remarque ceux-ci : 1° Anecdotes garanties de la vie de W.-A. Mozart, t. I, p. 17, 49, 81, 113, 125, 177. — 2° Sur l'effet nuisible supposé résulter du jeu de l'harmonica, ibid., p. 97. — 3° Quelques mots concernant la réunion de la poésie à la musique, etc., ibid., p. 433. — 4° Essais sur l'histoire de la musique actuelle, ib., p. 625. — 5° Diversité des jugements sur des productions musicales, ibid., p. 497. — 6° Lettres à un jeune compositeur (sur divers sujets de critique musicale), t. II, p. 1, 17, 20, 57, 101, 177. — 7° Parallèle de Raphaël et de Mozart, ibid., p. 641. — 8° Motif du mûr examen d'un article de foi musicale, t. III, p. 677. — 9° Sur les diverses manières des compositeurs qui écrivent pour les voix, ibid. — 10° Souvenirs de Faustine Hasse, ibid., page 805. — 11° Souvenirs d'Élisabeth Mara, t. IV, p. 465. — 12° Fragments d'un ouvrage inédit, intitulé : *Ferdinand, ou l'Éducation d'un musicien*, t. V, p. 1. — 13° Sur le goût des compositions, particulièrement de celles de J.-S. Bach, pour le piano, ibid., p. 310. — 14° Sur sainte Cécile et sa fête, t. VI, p. 97 et 113. — 15° Visite à la maison des fous : ce morceau intéressant remplit en partie les nos 37, 40, 41 et 42 de la même année. — 16° Sur le bon emploi des moyens de l'art musical, tome VIII, p. 3, 49, 193, 241. — 17° Sur les musiciens aveugles, t. X, p. 209. — 18° Dialogues sur l'opéra, ibid., p. 337 et 339. Après la dixième année (1809), Rochlitz cessa de coopérer à la rédaction de la Gazette musicale de Leipsick. A cette époque, il parut avoir renoncé aux travaux relatifs à la musique, et son silence se prolongea jusqu'en 1824 : alors parut de lui un livre qui, par le charme du style et l'ardent amour de l'art qui y est empreint, excita un vif intérêt en Allemagne. Ce livre a pour titre : *Für Freunde der Tonkunst* (Pour les amis de la musique), Leipsick, Cnobloch, 1824-1825, 1830-1832, 4 vol. in-8°. Les deux premiers volumes ayant été épuisés avant l'impression du troisième, ont été réimprimés en 1830. Recueil de morceaux détachés, cet ouvrage renferme des notices biographiques et caractéristiques sur quelques artistes et écrivains célèbres sur la musique, tels que Hiller, Mme Mara, Romberg, Hoffmann, Naumann, Fesca, Faustine Hasse, Charles-Philippe-Emmanuel Bach, etc.; des analyses esthétiques de plusieurs grandes compositions; quelques morceaux historiques ou de fantaisie sur diverses parties de l'art, et un choix des articles précédemment insérés dans la Gazette musicale de Leipsick. La dernière publication de Rochlitz est un recueil de compositions historiques et classiques, intitulé : *Collection de morceaux de chant tirés des maîtres qui ont le plus contribué aux progrès de la musique, et qui occupent un rang distingué dans l'histoire de cet art; choisis et arrangés chronologiquement avec des notes historiques et autres*; Mayence, Schott, grand in-4°. Deux volumes de cette collection en trois parties ont paru. Rochlitz est mort à Leipsick le 16 octobre 1842, à l'âge de soixante-douze ans.

ROCHOIS ou **LE ROCHOIS** (Mlle MARTHE), célèbre actrice de l'Opéra, au temps de Lulli, naquit à Caen en 1650. Devenue orpheline dès ses premières années, il ne lui resta qu'un oncle, qui prit soin de son éducation; mais ayant perdu ce protecteur, le seul qui lui fût resté, elle se vit contrainte de chercher dans la belle voix dont la nature l'avait douée une ressource contre la misère et d'accepter les propositions qui lui étaient faites pour entrer à l'Opéra. Lulli lui fit donner des leçons de chant, et la fit débuter en 1678. Le premier rôle où elle se fit remarquer fut celui d'*Aréthuse*, dans *Proserpine*, en 1680; mais ce fut surtout dans *Armide* qu'elle parut actrice excellente. Bien que sa taille fût peu avantageuse et que sa figure eût les traits communs, elle paraissait belle à la scène par l'expression de ses accents et l'animation de son jeu. Retirée en 1698, après avoir joué pour la dernière fois dans *l'Europe galante*, le 24 octobre 1697, elle eut une pension de mille francs sur l'Opéra qui, réunie à une autre qu'elle tenait du duc de Sully, son ancien amant, et à quelques économies, la mit en état de vivre alternativement dans une maison de campagne qu'elle possédait à Sartrouville-sur-Seine, à quatre lieues de Paris, et dans cette ville, où elle mourut le 9 octobre 1728, à l'âge de soixante-dix-huit ans. Ses conseils formèrent les talents de Mlles Journet et Antier, actrices de l'Opéra.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ROCOUR ou **ROCOURT** (PIERRE DE), prêtre, ainsi nommé parce qu'il était né au village de *Rocourt*, près de Liége, fut chantre prébendé à la cathédrale de cette ville, dans la première moitié du seizième siècle. On a de lui un recueil de motets à 4 voix intitulé : *Motectorum quatuor vocum liber primus, auctore Petro Rocurtino presbitero cantoreque cathedr. Leod. Lovanii, excudebat Jacobus Batius typographus a Cæs. Ma. admissus*, 1546, petit in 4° obl. On trouve aussi des compositions de Pierre de Rocour dans les recueils intitulés : 1° *Chansons à 4 parties, auxquelles sont contenues XXXI nouvelles chansons, convenables tant à la voix comme aux instruments. Livre I.* Imprimées en Anvers, par Tylman Susato, etc., 1543, in-4°. — 2° *Le XIe livre contenant XXIX chansons amoureuses à 4 parties*, etc., ibid., 1549, in-4°. Il est assez remarquable que tous les compositeurs de ces chansons amoureuses, Clément (*non papa*), Th. Créquillon, J. Castileti (*alias Guyot*), Josquin Baston, Crespel, Christianus de Hollande (sic), de Rocour, et Josquin Deprès, étaient ecclésiastiques. — 3° *Cantiones sacræ; quas vulgo Moteta vocant ex optimis quibusque hujus ætatis Musicis selectæ. Libri quatuor*; ibid., 1546-1547, in-4°. Le nom de Pierre de Rocour est écrit dans ce recueil *Roucourt*.

RODE (PIERRE) (1), violoniste célèbre, naquit à Bordeaux, le 26 février 1774. Fauvel aîné (*voyez* ce nom) fut son premier maître de violon en 1782, et lui donna des leçons pendant six ans. Arrivé à Paris en 1788, et alors âgé de quatorze ans, Rode joua un concerto de violon devant le célèbre corniste Punto qui, charmé de ses heureuses dispositions, le présenta à son ami Viotti. Ce maître l'accueillit avec le plus grand intérêt, et entreprit de perfectionner son talent par ses leçons. En 1790, ce grand artiste le fit débuter au théâtre de *Monsieur*, dans l'entr'acte d'un opéra italien : Rode y joua le treizième concerto de son maître. Dans la même année, il fut attaché à l'excellent orchestre du théâtre Feydeau, en qualité de chef des seconds violons, quoiqu'il ne fût âgé que de seize ans. Ce fut à cette époque qu'il exécuta à ce théâtre pendant les concerts de la semaine sainte, les 3me, 13me, 14me, 17me et 18me concertos de Viotti. La beauté de cette dernière composition fut vivement sentie ; l'exécutant et l'auteur eurent une part égale au triomphe que le public décerna, en manifestant le désir de l'entendre dans trois concerts consécutifs. Rode conserva sa place au théâtre Feydeau jusqu'en 1794, et ne la quitta que pour entreprendre un voyage en Hollande et à Hambourg, avec le célèbre chanteur Garat. De Hambourg il se rendit à Berlin, où il joua devant le roi Frédéric-Guillaume II. De retour à Hambourg, il s'y embarqua pour aller à Bordeaux ; mais une tempête le jeta sur les côtes d'Angleterre. Si près de Viotti, il voulut le revoir et se mit en route pour Londres. Le désir de s'y faire entendre en public l'occupait beaucoup ; mais sa qualité de Français était un obstacle au succès qu'il voulait obtenir. Il crut l'écarter en donnant un concert au bénéfice des veuves et des orphelins ; mais il ne put y réunir qu'un auditoire peu nombreux. Bientôt, dégoûté d'un peuple qui n'avait pas su mieux apprécier son talent que celui de son illustre maître, il retourna de nouveau à Hambourg, d'où il revint en France par la Hollande et les Pays-Bas, donnant partout des concerts qui augmentaient sa renommée. Lorsqu'il arriva à Paris, le Conservatoire venait d'être institué par un décret de la Convention ; il y fut attaché en qualité de professeur de violon, mais il ne s'arrêta pas longtemps en cette ville, car bientôt il partit pour l'Espagne, après s'être fait entendre avec un succès éclatant aux fameux concerts de Feydeau. Arrivé à Madrid, Rode s'y lia d'amitié avec Boccherini, qui écrivit pour lui l'instrumentation de plusieurs concertos, particulièrement du sixième, en *si* bémol. De retour à Paris en 1800, il fut attaché à la musique particulière du premier consul, en qualité de violon solo. Cette époque fut la plus brillante de son talent et de ses succès. Parmi les artistes et les amateurs qui assistèrent alors aux concerts donnés à l'Opéra par la célèbre cantatrice Grassini, il n'en est point qui ne se rappelle l'effet prodigieux qu'il produisit dans son septième concerto, alors dans sa nouveauté.

Cédant à des propositions avantageuses qui lui étaient faites par la cour de Russie, Rode partit en 1803 pour Saint-Pétersbourg avec son ami Boieldieu. Arrivé dans cette capitale, il fut présenté à l'empereur Alexandre, qui le nomma premier violon de sa musique, sans lui imposer d'autre obligation que celle de se faire entendre dans les concerts de la cour et à ceux du théâtre impérial. Son début dans cette cour produisit une sensation difficile à décrire. Ses succès s'accrurent de jour en jour pendant les cinq années de son séjour en Russie. Il reparut à Paris, vers la fin de 1808, dans un concert qu'il donna à l'Odéon. Malgré ses longs voyages, le souvenir de son beau talent était encore trop récent pour qu'on laissât échap-

(1) Cette notice, publiée dans la *Revue musicale* (t. X, p. 173-178) en 1830, a été traduite et reproduite depuis lors dans plusieurs ouvrages allemands et anglais. Je crois devoir faire cette déclaration, afin qu'on ne m'accuse pas d'avoir emprunté à ces livres la forme de ce morceau ainsi que les faits.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

per l'occasion de l'entendre : il y eut à ce concert une affluence extraordinaire de curieux et d'amateurs véritables. Il faut le dire, l'attente de cet auditoire ne se trouva pas complétement réalisée. C'était toujours la même pureté de son, la même élégance d'archet, le même goût; mais l'éclat et la verve du style avaient diminué depuis les concerts de Mme Grassini. Rode, sans doute, fut blessé de n'être plus applaudi avec le même enthousiasme qu'autrefois, car ce fut la dernière fois qu'il joua dans un concert public à Paris. Ses amis seuls eurent encore le plaisir de l'entendre, et ce plaisir était bien vif, car rien n'était plus séduisant que ses quatuors exécutés par lui, et accompagnés par Baillot et de Lamarre.

Fatigué du silence auquel il s'était condamné, et avide de succès, il partit de nouveau pour l'Allemagne en 1811, et parcourut l'Autriche, la Hongrie, la Styrie, la Bohême, la Bavière et la Suisse. Ce fut pendant ce voyage et lorsque Rode était à Vienne, que Beethoven écrivit pour lui la délicieuse romance de violon et orchestre que Baillot a fait entendre longtemps après avec tant de succès dans les concerts du Conservatoire. En 1814, Rode se fixa à Berlin et s'y maria. A son arrivée dans cette ville, il donna un concert au bénéfice des indigents : depuis lors il vécut dans la retraite, au sein de sa famille. Quelques affaires, des arrangements de fortune le retenaient loin de sa patrie; dès qu'il les eut terminées, il alla s'établir à Bordeaux, qu'il ne quitta plus, si ce n'est pour un voyage à Paris, en 1828. Fatal voyage, qui hâta la mort d'un artiste si justement célèbre! Depuis plus de douze ans, la publication de quelques ouvrages était le seul point de contact qui fût resté entre lui et le public : ses amis seuls avaient le privilége de l'entendre, et par une illusion de l'amitié, se persuadaient qu'il n'avait rien perdu de son talent : lui-même le croyait. L'habitude de n'entendre que lui, et conséquemment l'absence de moyens de comparaison, avaient fini par éteindre cette vive émulation qui conserve et grandit le talent. Rode avait conçu tout à coup le projet de reparaître sur la scène du monde musical : il alla chercher avidement à Paris les occasions de se faire entendre, comme aurait pu le faire un jeune homme de réputation naissante. Ce fut d'abord une fête pour ses anciens admirateurs; mais bientôt ce fut avec effroi qu'ils virent compromettre un si beau nom, un talent si réel. L'intonation, jadis si pure et si belle, était devenue douteuse; l'archet était timide comme les doigts; l'élan, la fougue, la sûreté même de l'expérience, qui remplace l'audace de la jeunesse, tout avait disparu. Il était évident que, malgré ses illusions, Rode n'avait plus en lui-même la confiance d'autrefois; et l'on sait ce que vaut cette confiance que les hommes de talent tirent du sentiment de leur valeur ; lors qu'elle est ébranlée, tout disparaît avec elle. Pleins de respect pour une grande renommée, les artistes applaudirent encore aux derniers efforts d'un beau talent, mais par devoir seulement, et sans conviction comme sans entraînement. Rode aperçut la différence de ces applaudissements et de ceux qu'il recevait autrefois : alors une affreuse lumière vint éclairer son esprit, et pour la première fois il comprit qu'il n'était plus lui-même. Le coup fut d'autant plus sensible qu'il était inattendu. L'artiste s'éloigna de Paris le cœur navré de douleur. L'échec que son nom venait de recevoir devint la pensée de tous ses jours, le songe de toutes ses nuits. Bientôt sa santé s'altéra. Une révolution subite s'opéra dans sa constitution vers la fin de 1829; frappé d'une atteinte de paralysie qui mit dans l'inertie une partie de son corps, et même attaqua le cerveau, il ne sortit plus de l'état de langueur qui consumait sa vie, et le 25 novembre 1830, il cessa d'exister.

Malgré la susceptibilité d'artiste dont il a donné de si tristes preuves vers la fin de sa vie, Rode n'avait pas d'orgueil au temps de ses succès, au temps où son talent était le modèle du fini le plus précieux uni à la chaleur la plus entraînante. Ne parlant jamais de lui; admirant sincèrement tous les artistes de mérite; aimant passionnément le beau, de quelque genre qu'il fût, jamais il ne connut l'esprit d'intrigue ni la jalousie, malheureusement trop ordinaires dans la carrière des arts. Une vive amitié l'unissait à Baillot, son rival en talent : l'attachement que ces deux grands artistes s'étaient voué ne se démentit jamais. C'était vraiment un spectacle touchant que celui de leur empressement à augmenter les succès de l'un par l'autre. Rode devait-il se faire entendre quelque part, Baillot se réduisait au rôle de simple accompagnateur; et quand venait le tour de Baillot, Rode lui rendait le même service. Je me rappelle encore une cérémonie du Conservatoire où Baillot fit entendre un de ses trios, accompagné par Rode et Lamarre; la perfection ne fut jamais poussée plus loin; mais le dévouement que ces grands artistes témoignaient l'un pour l'autre était peut-être plus admirable encore.

Comme compositeur pour son instrument, Rode mérite d'occuper une place parmi les plus distingués. Son instruction dans l'art d'écrire avait été négligée, et d'abord il dut avoir recours à ses amis pour instrumenter ses concertos; mais ses mélodies ont une suavité remarquable, le plan de ses compositions est bien conçu, et ses traits ont de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

brillant et de l'originalité. Ses quatuors, qui se composent d'une partie brillante de premier violon, accompagnée d'un second violon, d'un alto et d'une basse, n'ont pas eu moins de succès que ses concertos, lorsqu'ils étaient joués par lui. Voici la liste de ses ouvrages : 1° *Concertos :* 1er (en *ré* mineur), Paris, Janet et Cotelle. 2me (en *mi*), ibid. 3me (en *sol* mineur), Paris, Leduc. 4me (en *la*), Paris, Janet et Cotelle. 5me (en *ré*), ibid. 6me (en *si* bémol), ibid. 7me (en *la* mineur), Paris, Frey (Richault). 8me (en *mi* mineur), ibid. 9me (en *ut*), ibid. 10me (*Souvenir aux amis de Stalgeh*, en *si* mineur), ibid. — 2 *Quatuors* pour deux violons, alto et basse, op. 14, 15, 16, Paris, Richault. — 3° *Quatuors brillants* idem, nos 1, 2, 3, 4, op. 24 et 25, ibid. — 4° *Thèmes variés* avec orchestre : n° 1 (en *mi* majeur), op. 10, ibid. n° 2 (en *la* majeur), op. 21, ibid. n° 3 (air allemand), op. 25, ibid. n° 4, op. 26, ibid. — 5° *Thèmes variés avec quatuor :* n° 1, op. 9, ibid. n° 2, op. 12, ibid. n° 3, ibid. n° 4, op. 28, ib. — 6° *Fantaisie*, pour violon et orchestre, op. 24, ibid. — 7° *Cavatine et rondeau*, avec quatuor, op. 28, ibid. — 8° *Duos pour deux violons :* 1er livre, Paris, Leduc. 2me livre, op. 18, Paris, Richault. 3me livre, Berlin, Lischke. On a aussi du même artiste quelques morceaux détachés, tels qu'*andante*, *rondeaux*, etc.

RODE (Jean-Godefroid), chef de musique des chasseurs de la garde du roi de Prusse, à Potsdam, naquit le 25 février 1797 à Kirchscheidungen, près de Laucha (Saxe prussienne). Les éléments de la musique théorique et pratique lui furent enseignés jusqu'à l'âge de quatorze ans par le cantor et organiste Lœwe; puis il alla à Eisenberg, chez Schnorr, directeur de musique de la ville, et y apprit pendant cinq ans à jouer du cor, sur lequel il acquit une habileté remarquable, du violon, de la flûte, de la clarinette et de la trompette. Au mois de février 1817, il entra dans les chasseurs de la garde royale, en qualité de premier cor solo. Ce fut alors qu'il devint élève de Zelter pour l'harmonie et qu'il commença à écrire, pour le cor et pour la trompette, des concertos, duos, quatuors et polonaises qu'il exécuta dans les concerts à Berlin jusqu'en 1827. Appelé alors à la direction de la musique des chasseurs de la garde à Potsdam, il cessa de se faire entendre, ne s'occupant plus que du perfectionnement du corps de musique confié à ses soins, et de l'arrangement d'une immense quantité de musique pour les instruments à vent. Le nombre de ces ouvrages s'élève à 100 opéras entiers, 100 ouvertures tirées d'autres opéras, 300 valses de Lanner, Strauss, Labitzki, plus de 800 marches, outre une quantité considérable de pièces de chasse; enfin, on porte à 3,000 morceaux le nombre d'ouvrages composés ou arrangés par cet artiste aussi distingué que laborieux. Le 19 mai 1853, le roi Frédéric-Guillaume IV le nomma directeur de sa musique de chasse. A diverses époques, Rode reçut des distinctions, des cadeaux et des médailles en récompense de ses travaux : c'est ainsi que l'empereur Nicolas 1er lui envoya une riche tabatière d'or, en 1833, pour 300 pièces de chasse écrites par l'artiste pour son service. Rode a formé plusieurs cornistes de talent, parmi lesquels on remarque son troisième fils, E. Jacobi, Reinicke, Strohmann, Wagner et Schœfer. Il est mort à Potsdam le 8 janvier 1857.

RODE (Théodore), fils aîné du précédent, professeur de musique, compositeur et écrivain sur son art, est né à Potsdam, le 30 mai 1821. Son père ne le destinait pas à la musique et désirait qu'il s'adonnât aux sciences; mais les dispositions naturelles de celui qui est l'objet de cette notice en décidèrent autrement. Dès son enfance il apprit à jouer du piano, du violon, de la flûte et du cor, sous la direction de son père; plus tard, il reçut des leçons de Wiedemann, directeur de musique, pour le piano et la composition. Ayant été admis en 1838 au séminaire des instituteurs de Potsdam, il continua ses études de contrepoint et d'orgue avec le professeur Schœrtlich. Sorti de cette institution en 1841, il obtint une place de professeur dans une école de garçons à Berlin, et la conserva jusqu'en 1844. Pendant ces trois années, il suivit les cours de philosophie et de philologie à l'université, et compléta son instruction dans la théorie de la musique chez le professeur Dehn. Depuis 1844, M. Rode s'est livré à Berlin à l'enseignement de cet art ainsi qu'à la composition, et a fourni des articles de critique et autres à divers journaux, notamment au *Neue Zeitschrift für Musik*, de Leipsick, et à la *Nouvelle Gazette musicale de Berlin* (Bote et Bock). Parmi ses compositions, on remarque des sonates de piano, des morceaux de musique militaire et de chasse, des cantates, des motets. Dans les années 1848 à 1852 il a rempli les fonctions de directeur de musique à l'église Saint-Matthieu. Ses écrits sur la musique sont ceux dont les titres suivent : 1° *Zur Geschichte der K. Preuss. Infanterie und Jæger-Musik* (Pour l'histoire de la musique d'infanterie et de chasseurs dans le royaume de Prusse); lettre à M. W. Wieprecht, musicien de la chambre et directeur de la musique des gardes du corps, extraite des numéros 15, 16 et 17 du dixième volume du *Neue Zeitschrift für Musik*; Leipsick, C. F. Kahnt, 1858, in-8° de 50 pages.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

— 2° *Eine neue Regiments-Hornisten-Infanterie Musik* (Nouvelle musique de cors pour l'infanterie, etc.), ibid. in-8° de 30 pages. — 3° *Die russische Jagdmusik* (La Musique de chasse russe), dans le 50e volume de *Neue Zeitschrift fur Musik* (n° 22). — 4° *Ueber Anbahnung eigenheitlichen Choralspiels und Choralgesanges in den evangelischen Kirche* (Sur la nécessité d'introduire l'unité du chant choral et de son accompagnement dans les églises évangéliques), ibid. t. 51, n° 13. — 5° Esquisse de l'assemblée des musiciens allemands à Leipsick (Nouvelle Gazette musicale de Berlin, 13e année, n° 23). 6° — Essai sur le diapason normal (ibid. n° 25). — 7° Sur l'introduction d'un diapason normal dans la musique (ibid. nos 43 et 44). — 8° La musique de chasse russe, esquisse (ibid. n° 36). — 9° Pour l'histoire de la musique de chasseurs et de cavalerie dans le royaume de Prusse (ibid. 14e année, nos 6 et 7). — 10° Sur la signification du titre : *Directeur de musique* (ibid n° 15). — 11° Sur l'histoire du cor (ibid nos 31 et 32). — 12° Henri-Auguste Neithardt (voyez ce nom) ibid. n° 33.

RODEWALD (Joseph-Charles), né le 11 mars 1735, à Seitsch, en Silésie, étudia à Berlin le violon chez François Benda, et reçut des leçons de Kirnberger pour la composition. En 1762, il entra au service du landgrave de Hesse, à Cassel, et se fit estimer par son double talent de violoniste distingué et de compositeur. Lorsque le landgrave changea son orchestre pour le composer presque entièrement de musiciens français, Rodewald fut du petit nombre d'artistes allemands qui demeurèrent à Cassel. Le prince rendit justice à son mérite en le nommant maître de musique du prince héréditaire, qu'il suivit à l'université de Marbourg, en 1789. Quelques années après, Rodewald obtint la pension de retraite, avec le titre de maître de concerts du landgrave de Hesse-Cassel, et alla se fixer à Hanau. Il mourut dans cette ville le 11 juillet 1809, à l'âge de soixante-seize ans. On a gravé de sa composition en 1788 un *Stabat Mater*, qui obtint dans la nouveauté un succès d'enthousiasme. Rodewald a composé aussi pour le théâtre de Cassel un opéra-comique français, et pour le service de la cour, beaucoup de musique instrumentale qui est restée en manuscrit.

RODIO (Rocco), savant contrapuntiste et écrivain didactique, naquit en Calabre, vers 1530 ou 1532 (1). En 1589, il publia la deuxième édition d'un recueil de ses compositions réunies à celles de Jean-François *delle Castelle*, de François-Antoine Villani, et de quelques maîtres napolitains. Il vivait à Naples en 1601 (*voyez* la *Prattica musica* de Cerreto, p. 156), et était alors âgé de soixante-neuf ou soixante-dix ans. Rodio est un des premiers maîtres qui ont donné des règles et des exemples pour faire le contrepoint improvisé sur le plain-chant appelé par les Italiens *contrappunto da mente*, dans un traité de musique dont la date de la première édition n'est pas connue jusqu'à ce jour, mais qui doit être 1600 ou 1601, car Cerreto, dont la *Prattica musica* fut imprimée dans cette dernière année, dit (lib. 4, cap. 1, pag. 243) : *Benche Rocco Rodio trattando di questo fatto nel suo libro intitolato* Regole di musica... *novamente stampato*, etc. La seconde édition a pour titre : *Regole di musica di Rocco Rodio sotto brevissime risposte ad alcuni dubbj propostigli da un cavaliere, intorno alle varie opinioni de' contrapuntisti. Con la dimostratione di tutti i canoni sopra il canto fermo, con li contrapunti doppj e rivoltati, e loro regole. Aggiontovi un' altra breve dimostratione de' dodici tuoni regolari. E di nuovo Don Batt. Olifante aggiuntovi un Trattato di proportioni necessarie a detto libro.* Ristampato in Napoli, 1609, in-4°. Une troisième édition a été publiée sous ce titre plus simple : *Regole per far contrappunto solo e accompagnato nel canto fermo*, Naples, 1626, in-4°.

Les éditions des compositions de Rodio sont d'une rareté excessive. L'abbé Santini a mis en partition, d'après un recueil de ses messes, imprimé à Naples en 1580, celles qui ont pour titres : 1° *In dominicalibus*, à 4 voix ; — 2° *Fac tibi*, idem ; — 3° *In minoribus duplicibus*, idem ; — 4° *Sancte Alphonse*, idem ; — 5° *Mater patris*, à 4 voix semblables ; — 6° *Sancta Maria*, à 5 voix ; — 7° *Ultimi miei sospiri*, idem ; — 8° *Descendit Angelus*, idem ; — 9° *Missa de Beata Virgine*, à 5 voix : celle-ci est fort remarquable en ce qu'elle peut être chantée à 4 voix, si l'on supprime la partie du *quinto*, ou à 3 voix égales en supprimant aussi le *superius*, ou enfin, à 3 voix supérieures si l'on supprime le *quinto* et la basse. Cette combinaison est un

(1) J'ai fixé trop tard l'époque de la naissance de Rodio, dans la première édition de cette Biographie, en la mettant en 1550. J'en ai acquis la preuve par une lettre de Camille Maffei (*voyez* ce nom), qui se trouve dans son livre rarissime sur la voix et l'art du chant (publié en 1562), page 182. Cette lettre, adressée à Rodio lui-même, est remplie de témoignages d'admiration pour ses ouvrages. Or, suivant la date approximative que j'avais cru devoir adopter, Rocco Rodio n'aurait été qu'un enfant de douze ans quand le livre de Maffei fut imprimé, ce qui est inadmissible, puisqu'il était déjà, dès lors, compositeur renommé et qu'il charmait (suivant les expressions de la lettre) la ville de Naples par la douceur de son harmonie.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

véritable tour de force ; — 10° Messe *Adieu mes amours*, à 6 voix.

RODOLPHE, ou plutôt **RUDOLPHE** (JEAN-JOSEPH), né à Strasbourg, le 14 octobre 1730, reçut de son père les premières leçons de musique, et apprit à jouer du violon et du cor dès l'âge de sept ans. Déjà fort habile sur ce dernier instrument avant d'avoir atteint sa seizième année, il se rendit alors à Paris, et continua l'étude du violon sous la direction de Leclair. Plus tard, il fut attaché aux orchestres de Bordeaux, de Montpellier et de plusieurs autres villes du Midi de la France, en qualité de premier violon. Vers 1754, il entra au service du duc de Parme. Traetta, qui était alors directeur de la musique de ce prince, écrivit pour Rodolphe le premier accompagnement de cor obligé dans un air chanté par la cantatrice Petraglia. Le même compositeur lui enseigna les principes de l'harmonie et du contrepoint. En 1760, Rodolphe quitta la musique du duc de Parme, pour entrer dans celle du duc de Wurtemberg, à Stuttgard. Jomelli se trouvait alors en cette ville : il consentit à compléter par ses leçons l'instruction du virtuose. Ce fut à Stuttgard que Rodolphe fit ses premiers essais de composition, en écrivant la musique de plusieurs ballets de Noverre, particulièrement de ceux-ci : 1° *Médée et Jason*, ballet héroïque. — 2° *Psyché*, idem. — 3° *La Mort d'Hercule*, idem. — 4° *Armide*, idem. En 1763, il retourna à Paris, et entra dans la musique du prince de Conti : deux ans après, il fut attaché à l'orchestre de l'Opéra, et ce fut encore lui qui, dans un air de Boyer (*Amour, sous ce riant ombrage*) chanté par Legros, fit entendre pour la première fois à ce théâtre un accompagnement de cor concertant. Admis en 1770 dans la musique des petits appartements du roi, il entra quatre ans après dans la chapelle royale. Vers cette époque il proposa au ministre Amelot le plan d'une école de musique que M. de Breteuil réalisa par les conseils de Gossec, en 1784 : Rodolphe y fut attaché, en qualité de professeur d'harmonie. C'est pour cette école qu'il écrivit le solfége et le traité d'accompagnement dont il sera parlé tout à l'heure.

La révolution de 1789 fit perdre à cet artiste la plupart de ses places et de ses pensions ; en dédommagement, il obtint sa nomination de professeur de solfége au Conservatoire, dans le mois d'octobre 1799. Trois ans après, il dut demander lui-même sa retraite à cause du mauvais état de sa santé ; mais Sarrette, directeur du Conservatoire, obtint pour lui du premier consul une pension de douze cents francs. Rodolphe mourut à Paris, le 18 août 1812, à l'âge de près de quatre-vingt-deux ans. Pendant plusieurs années il avait été attaché comme violoniste à l'orchestre du Théâtre-Français.

Rodolphe s'est fait connaître à Paris comme compositeur, par les ouvrages suivants : 1° *Le Mariage par capitulation*, opéra-comique en un acte, à la Comédie italienne, en 1764. — 2° *L'Aveugle de Palmyre*, au même théâtre, en 1767. — 3° *Ismenor*, pour le mariage du comte d'Artois, à Versailles et à l'Opéra, en 1773. — 4° Premier et deuxième concertos pour le cor, Paris, Sieber, Bailleux. — 5° Fanfares faciles pour deux cors, Paris, Sieber. — 6° Vingt-quatre fanfares pour 3 cors, Paris, Bailleux. — 7° Duos pour deux violons, 1er, 2me et 3me livres, ibid. — 8° Études pour le même instrument, ibid. — 9° Étude, composée de trente morceaux de différents genres pour le violon, à l'usage des commençants, Paris, Pleyel. Mais c'est surtout à son solfége que Rodolphe doit la célébrité dont il jouit encore en France. La première édition de cet ouvrage fut publiée en 1786, à Paris, chez Boyer, sous ce titre : *Solféges divisés en deux parties : la première contenant la théorie de la musique ; la seconde, avec la basse et les gradations nécessaires pour parvenir aux difficultés*. En 1790, l'auteur de cet ouvrage en publia une deuxième édition, et la dédia à la nation : elle parut chez Naderman. Plus de trente autres ont suivi celle-là, et le calcul qui porte à près de deux cent mille le nombre d'exemplaires qu'on en a vendu n'est point exagéré. Un tel succès, dont il n'y a point d'autre exemple parmi les livres élémentaires de musique, semblerait indiquer un mérite remarquable dans la conception de l'ouvrage ; cependant il serait difficile d'imaginer rien de plus médiocre ; car on n'y trouve ni logique, ni méthode dans l'exposé des principes ; le style en est pitoyable, et les leçons y sont aussi mal graduées que mal écrites pour les voix. Mais ce sont précisément les défauts de ce livre qui firent son succès à l'époque où il parut ; car l'ignorance des musiciens français, et surtout des maîtres de province, s'accommodait fort bien de la manière empirique de Rodolphe, qui les dispensait de raisonner avec leurs élèves, ainsi que de la vulgarité de son langage, analogue à la portée de leur esprit, et de la facilité des leçons pratiques, mieux adaptée à leur capacité que celles d'ouvrages plus savants. Plus instruits, plus habiles aujourd'hui, ils rejettent ce solfége, dont la vogue a diminué progressivement. Toutefois il lui reste encore quelques sectateurs parmi les maîtres de province. La *Théorie d'accompagnement et de composition, à l'usage des élèves de l'école na-*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tionale de musique, publiée par Rodolphe, à Paris, en 1799, chez Naderman, in-folio, est encore plus au-dessous de la critique que son solfége.

RODOLPHE (Antoine). *Voyez* RUDOLPHE.

RODRIGUEZ (Rodericus Sanctus, ou Sanchez de Arevalo), évêque de Zamora, naquit, en 1404, à Santa-Maria de Nieva, au diocèse de Ségovie, d'une ancienne famille de la Vieille Castille. Après avoir fait de brillantes études à Salamanque, il y enseigna le droit civil et canonique ; mais il quitta la carrière de l'enseignement pour entrer dans l'état ecclésiastique. Ses talents et sa naissance l'élevèrent bientôt aux premières dignités ecclésiastiques. D'abord archidiacre de Trevino, puis doyen du chapitre de Léon et de celui de Séville, il devint successivement évêque d'Oviedo, ambassadeur du roi d'Espagne près du pape Calixte II, gouverneur du château Saint-Ange à Rome, évêque de Zamora, de Calahorra et de Palencia. Il mourut à Rome, le 4 octobre 1470, à l'âge de soixante-six ans. Ce prélat est auteur d'un livre intitulé *Speculum vitæ humanæ*, qui a eu tant de célébrité, que dans le quinzième siècle il s'en fit plus de onze éditions. Ce livre est un traité de morale, où l'auteur examine les avantages et les inconvénients de chaque profession. Il y traite de la musique au chapitre trente-neuvième du premier livre, et des chantres, au quinzième chapitre du livre deuxième.

RODRIGUEZ (Jean), chantre de la cathédrale de Salamanque, né dans cette ville vers 1460, est auteur d'un traité du plain-chant intitulé : *Tratado de canto llano*, Salamanque, 1503, in-4°.

RODRIGUEZ (Jean), moine portugais, né dans les dernières années du quinzième siècle, termina à Lisbonne, en 1560, un traité du plain-chant intitulé : *Arte do canto chaõ*, dont le manuscrit existait à Lisbonne dans une bibliothèque particulière, à l'époque où Machado écrivait sa Bibliothèque lusitanienne.

RODRIGUEZ (Manuel), excellent organiste et harpiste à Elvas, en Portugal, était attaché à la chapelle du roi, à Lisbonne, au commencement du dix-septième siècle, et s'y fit admirer pendant plus de vingt ans. Il a publié de sa composition un recueil de morceaux de musique d'église arrangés pour les instruments, sous ce titre : *Flores de musica para instrumento de tecla, e harpa*, Lisbonne, Craesbeke, in-folio, 1600.

RODRIGUEZ DE HITA (D. Antoine), prêtre espagnol qui vécut dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, fut d'abord maître de chapelle de la cathédrale de Palencia, puis il alla remplir les mêmes fonctions à l'église de l'*Encarnacion*, de Madrid. Ce maître a écrit un traité de contrepoint, dont plusieurs copies manuscrites se sont répandues en Espagne, mais qui ne paraît pas avoir été imprimé.

ROE (Richard), littérateur anglais, a publié dans le *Monthly review* (année 1824, juin, p. 96 et suiv.) une dissertation qui a pour titre : *The principles of rhythm, both in Speech and Music, especially in the mechanism of english verse* (Les Principes du rhythme dans la parole et dans la musique, particulièrement dans le mécanisme du vers anglais).

ROECKEL (Édouard), pianiste, neveu de Hummel, né à Vienne en 1814, a vécu près de son oncle à Weimar pendant quelques années, puis à Erfurt. Il a publié pour son instrument des caprices, des *Rêveries*, des Romances sans paroles, des Sérénades et des Mazourkes.

Auguste Roeckel, frère de cet artiste, a reçu aussi son éducation de pianiste chez Hummel, à Weimar, puis s'est fixé à Dresde, comme directeur de musique d'une société de chant.

ROEDER (Jean-Michel), très-bon facteur d'orgues à Berlin, né dans la seconde moitié du dix-septième siècle, vécut et travailla dans cette ville jusqu'en 1740. Ses principaux ouvrages sont : 1° L'orgue de l'église Saint-Nicolas à Potsdam, en 1713. — 2° L'orgue de l'ancienne église de la garnison à Berlin, dans la même année. — 3° Le grand orgue de 32 pieds, dans l'église Sainte-Marie-Madeleine à Breslau, composé de 56 registres, 3 claviers à la main, pédales, carillon, trompette et timbales, en 1725. Cet instrument est son plus bel ouvrage. — 4° Le grand orgue de Hirschberg, composé de 53 jeux, 3 claviers, pédales, carillon, trompettes et timbales, en 1727. — 5° L'orgue de Grosburg, dans le comté de Brieg, en 1730. — 6° Celui de l'église Notre-Dame à Liegnitz. — 7° Celui de l'église réformée, à Stargard. C'est aussi Rœder qui a construit le carillon du clocher de l'église paroissiale à Berlin, sous la direction de l'organiste Weiss.

ROEDER (Georges-Vincent), né en 1780 à Rammungen, dans la basse Franconie, reçut de son père, instituteur dans ce lieu, les premières leçons de musique, et fit de si rapides progrès, qu'à l'âge de onze ans il jouait déjà de plusieurs instruments et lisait toute espèce de musique à première vue. Le clavecin était l'instrument qu'il cultivait de préférence. Ayant été admis au gymnase de Mannerstadt dans sa treizième année, il fut chargé des fonctions d'organiste dans l'église des Augustins. Ces moines dirigeaient le collége : ils remarquèrent bientôt ses progrès

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

dans les études littéraires, ainsi que le développement rapide de son talent musical dans l'exécution des œuvres classiques, et voulurent le faire entrer dans leur ordre; mais Rœder, n'ayant pas de vocation pour la vie monastique, résista à leurs sollicitations. Ses humanités étant terminées, il se rendit à Würzbourg pour y suivre les cours de l'université. Son habileté sur l'orgue l'eut bientôt fait remarquer et le fit admettre gratuitement dans l'institut de Saint-Julien, où les jeunes gens les plus distingués dans leurs études étaient seuls reçus. Ce fut dans cette maison qu'il apprit la composition, sous la direction de Kurzinger. Pendant qu'il suivait les cours de droit à l'université, il vécut en donnant des leçons de musique dans les familles les plus opulentes. Prenant part aux concerts qui se donnaient à Würzbourg pendant la saison d'hiver, il y forma son goût par l'audition des œuvres de Haydn et de Mozart. En 1805, le grand-duc de Toscane Ferdinand, frère de l'empereur François Ier, étant devenu électeur de Würzbourg, forma une nouvelle chapelle, à laquelle fut attaché Rœder, qui venait de terminer ses études. Plus tard, on lui confia la direction de l'orchestre de l'Opéra : cette position lui procura les moyens d'étudier les plus belles productions de l'école italienne, dont la bibliothèque du grand-duc était abondamment fournie. Rœder vécut dans cette position jusqu'en 1814, où, par la cession du grand-duché de Würzbourg, Ferdinand fut appelé au trône de la Bavière : alors la chapelle fut dissoute, et Rœder fut mis à la pension. Il vécut quelque temps dans la retraite, et ce fut à cette époque de sa vie qu'il écrivit les messes solennelles qui lui ont fait une belle réputation en Allemagne. Le retentissement qu'eut le nom de l'auteur de ces ouvrages en Bavière fit appeler Rœder en 1830 à Augsbourg, en qualité de directeur de musique. Au mois d'août 1839, le roi Louis de Bavière lui confia la direction de sa chapelle. Cet artiste estimable vivait encore à Munich en 1861 et était alors âgé de quatre-vingt-un ans. Ses ouvrages principaux sont : 1° Messe solennelle (en *ut*), pour 4 voix et orchestre, n° 1; Munich, Falter. — 2° Messe solennelle (en *ré*) idem, n° 2; ibid. — 3° Messe idem (en *ut*), n° 3; ibid. — 4° Messe solennelle à 4 voix, chœur, orgue et orchestre, n° 4, op. 35; ibid. — 5° Trois messes semi-solennelles pour solos, chœur, orgue, 2 violons, alto et 2 contrebasses, avec les instruments à vent et timbales *ad libitum*; Mayence, Schott. — 6° *Te Deum* à 4 voix solos, chœur et orchestre; ibid. — 7° Psaumes des vêpres pour toutes les fêtes de l'année, avec les antiennes des quatre temps de l'église, à 4 voix chœur, orgue obligé, et orchestre *ad libitum*; ibid. — 8° Motet (*Fracto demum*) idem; ibid. — 9° Psaumes des vêpres du dimanche pour 4 voix et chœur, 2 violons, alto, violoncelle, contrebasse et orgue obligés, cors, trompettes et timbales *ad libitum*; op. 44; Munich, Falter. — 10° Psaumes des vêpres des fêtes de la Vierge idem., op. 45; ibid. — 11° *La Messiade*, oratorio pour voix seules, chœur et orchestre, exécuté à Augsbourg en 1831, puis à Stuttgard et à Munich. — 12° *Cæcilie* (Sainte-Cécile), cantate idem, exécutée a Munich en 1839. — 13° Symphonie à grand orchestre; ibid. — 14° *Les Suédois*, grand opéra représenté à Prague, en 1842.

RŒDIGER (Jean-Christophe), né le 4 mai 1704, à Bischleben, village du duché de Saxe-Gotha, entra à l'âge de onze ans dans la chapelle du duc de Gotha, comme enfant de chœur. La beauté de sa voix lui procura la protection du prince, qui le fit instruire par un des meilleurs musiciens de sa chapelle. A l'âge de vingt-trois ans, il entra au service du prince de Schwarzbourg-Sondershausen; il y resta jusqu'à sa mort, arrivée le 5 mars 1765. Habile violoniste et chanteur agréable, il était aussi compositeur distingué, comme on peut le voir par quelques-uns de ses morceaux insérés dans la collection de musique d'église publiée par le maître de chapelle Stœlzel.

RŒHM (Jean-Huldrich), directeur de musique et acteur à Francfort-sur-le-Mein, naquit à Eschborn, dans le district de Hanau, en 1755, et débuta sur la scène en 1777. Il a composé, pour les théâtres auxquels il fut attaché, la musique des opéras comiques suivants : 1° *Das Testament* (le Testament). — 2° *Der Fassbinder* (le Tonnelier). — 3° *Der verliebte Maler* (le Peintre amoureux). — 4° *Der Zweite Hochzeittag* (le Second jour de noces). Retiré du théâtre, Rœhm vivait à Francfort en 1790.

ROELLIG (Jean-George), né à Burghausen, dans la Saxe, en 1710, eut pour premier maître de musique Balthazar Grollmann, recteur de l'école de cette ville; puis il continua ses études à l'école de la Sainte-Croix, de Dresde, sous la direction de Reinhold, depuis 1727 jusqu'en 1735. Dans le même temps, il prit des leçons de clavecin et de composition chez Hartwich. Ses liaisons avec quelques artistes de mérite, particulièrement avec Zelenka, achevèrent de former son talent. Après avoir passé quelques années à l'université de Leipsick, il entra dans la chapelle du prince d'Anhalt, à Zerbst. Il a laissé en manuscrit quatorze symphonies, vingt-six morceaux concertants pour divers instruments, six

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

trios pour flûte, violon et basse, et neuf trios pour cor, hautbois et basson.

Un autre artiste, désigné sous le nom de *Rœllig le jeune*, est connu par trois concertos pour le clavecin, et douze trios pour clavecin, violon et flûte.

RŒLLIG (CHARLES-LÉOPOLD), né à Vienne, en 1761, s'adonna dès sa jeunesse à l'étude de l'harmonica, et acquit sur cet instrument une habileté remarquable. Le désir d'augmenter les ressources de cet instrument lui fit entreprendre d'y appliquer un clavier, mais il le construisit de manière qu'on pût aussi le jouer par le frottement des doigts. Ce fut lui aussi qui imagina de dorer les bords des cloches, pour rendre plus facile leur mise en vibration. Le désir de se procurer ces cloches d'une bonne qualité, lui fit visiter les verreries de la Hongrie et de la Bohême. Il y faisait faire des essais jusqu'à ce qu'il se fût procuré des cloches du son le plus pur et le plus juste, dans un diapason donné, pour tous les degrés chromatiques de l'échelle. Arrivé à Hambourg, vers 1782, il y demeura quelque temps et y écrivit la musique d'un opéra-comique intitulé : *Clarissa, oder das unbekannte Dinstmædchen* (Clarisse, ou la Servante inconnue). Arrivé à Berlin, il y publia, en 1787, la description de l'harmonica à clavier qu'il avait inventé ; puis il se rendit, en 1789, à Leipsick, où il fit paraître un recueil de petites pièces pour cet instrument, chez Breitkopf. De retour à Vienne, il y fut nommé, en 1797, official de la bibliothèque impériale. Il mourut en cette ville, le 4 mars 1804, à l'âge de quarante-trois ans. La description qu'il a publiée de son harmonica perfectionné a pour titre : *Ueber die Harmonica. Ein Fragment;* Berlin 1787, in-4° de 32 pages, avec la figure de l'instrument. Rœllig inventa plus tard un autre instrument à clavier de trois octaves et demie, monté de cordes métalliques et de boyau, destiné à être joué par une seule main, qu'il appela *Orphica*, et dont il donna la description dans un écrit intitulé : *Orphica, ein musikalisches Instrument, erfunden von C.-L. Rœllig* (Orphica, instrument de musique inventé par C.-L. Rœllig); Vienne, Blumauer, 1795, in-8° de 21 pages, avec 5 planches. Cet opuscule fut inséré dans le Journal du Luxe et des Modes, au mois de février 1796, et dans celui des Fabriques, des Manufactures et du Commerce (janvier 1796). En 1801, Rœllig inventa un autre instrument à clavier avec des archets mis en mouvement par une pédale. Il lui donna le nom de *Xenorphica*, et en publia la description dans le Journal des Modes (février 1801), avec une histoire des instruments du même genre, depuis celui que Jean Heydn (*voyez* ce nom) avait inventé en 1610, jusqu'à sa propre invention. On a aussi de Rœllig : 1° *Versuch einer musikalischen Intervallentabelle, zur zusammensetzung aller üblichen Tonleitern Accorde, und ihren Verwechslungen, für junge Musiker und Dilettanten* (Essai d'une table des intervalles de musique pour la formation des gammes usitées, etc.); Leipsick, Breitkopf et Hærtel, 1789, in-folio. — 2° Une dissertation sur Raoul de Couci, dans la Gazette musicale de Leipsick, tome IV, pages 625-632. — 3° Un article sur l'harmonica à clavier, ibid., tome V, page 423. — 4° Quelques morceaux faciles pour l'orphica; Vienne, Mollo, 1797. — 5° Six Chansons allemandes, avec accompagnement d'orphica ou de clavecin; ibid., 1797. Il avait aussi promis, dans le Journal des modes (juin 1798), de publier 12 chansons du comte de Wolkenstein, trouvère du quatorzième siècle, d'après un manuscrit de la bibliothèque impériale, traduites en notation moderne; mais ces curieux morceaux n'ont point paru.

RŒMHILD (JEAN-THÉODORE), bon compositeur de musique d'église, naquit le 23 septembre 1684, à Salsungen, près de Henneberg. Jacques Bachen, *cantor* à Ruhl, fut son premier maître de musique. Admis ensuite à l'école Saint-Thomas de Leipsick, il y reçut des leçons de Schellen et de Kuhnau. Ses études terminées dans cette école, il suivit les cours de l'université depuis 1705 jusqu'en 1708, puis fut nommé *cantor* à Spremberg. Son mérite ayant été bientôt reconnu, il obtint, en 1714, la place de recteur à l'école de cette ville; cependant il n'y resta pas plus d'une année, parce que la place, plus avantageuse, de directeur de musique à l'église luthérienne de Freyberg, dans la basse Silésie, lui fut donnée en 1715. Neuf ans après, il retourna à Spremberg, avec le titre de maître de chapelle. Le duc de Mersebourg l'appela à sa cour en la même qualité, dans l'année 1731, et lui accorda en outre, après la mort de Kauffmann, en 1735, les places d'organiste de la cour et de la cathédrale. Rœmhild mourut à Mersebourg en 1757. Il a beaucoup écrit pour l'église. Parmi ses compositions on remarque la musique de deux années complètes pour le service divin, et des cantates sur les différents âges de la vie humaine.

ROESER (VALENTIN), clarinettiste allemand, attaché au prince de Monaco vers 1770, vint à Paris à cette époque, et y publia des symphonies concertantes, des quatuors et des trios pour instruments à vent. On connaît aussi sous son nom

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

1° Gamme pour le hautbois avec 12 duos; Paris, Boyer, 1785. — Gamme pour la clarinette avec 6 duos; ibid. — 3° Gamme pour le basson avec 12 duos; ibid. L'ouvrage par lequel Rœser est encore connu a pour titre : *Essai d'instruction à l'usage de ceux qui composent pour la clarinette et les cors*; Paris, 1781, in-4°. Rœser a donné une traduction française de la *Méthode raisonnée de violon*, par Léopold Mozart; Paris, Boyer, 1770, in-folio. Il est aussi l'auteur d'une méthode de flûte publiée à Paris, chez Leduc.

ROESLER (Valentin), philologue et orientaliste, né à Nuremberg, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, est auteur d'un écrit intitulé : *Dissertatio philologico-theologica de chorœis veterum Hebræorum*; Altorf, 1726, in-4° de 32 pages.

ROESLER (le P. François-Grégoire), moine augustin, à Ratisbonne, mourut dans cette ville, en 1760. Il s'est fait connaître avantageusement par de bonnes compositions pour l'église, intitulées: *Melodramma ecclesiasticum, id est offertoria XV festis aliquibus Dominicis, et communi Sanctorum accomodata a 4 voc. et 6 instrumentis*, op. 1; Augsbourg, Lotter, 1747, in-fol. — 2° *Oves octo harmonicæ in ovile fraternum receptæ, seu VIII symphoniæ a 4*, op. 2; ibid. — 3° *VI Missæ solemniores, quarum ultima de Requiem a 4 voc. ac 6 instrum.* op. 3; ibid. — 4° *VI Litaniæ lauretanæ a 4 voc. velut operarlis ac consuetis instrumentis sexs;* ibid.

ROESLER (Ernest-Frédéric), né à Rastenberg, dans le duché de Weimar, le 26 mars 1748, fit ses études au collége de Weimar, et y reçut des leçons de musique du maître de chapelle Wolff. Ayant acquis une grande habileté sur l'orgue, il fut nommé organiste à Plauen, dans le Voigtland. Il occupa cette place jusqu'en 1798; alors il donna sa démission et se mit à voyager en Allemagne avec l'intention d'aller à Londres. En 1799, il se fit entendre à Sondershausen; Gerber lui accorde des éloges pour son talent, mais non sans restriction. Depuis cette époque, on n'a plus eu de renseignements sur cet artiste. Rœsler a publié en 1785 un livre choral complet à l'usage des organistes, sous ce titre : *Vollstandigen leichtbezifferten Choralbuch, zum besten angehender Orgelspieler.* Il a laissé en manuscrit des pièces d'orgue de différents genres.

ROESLER (Joseph), né en 1773, à Schemnitz, en Hongrie, était fils d'un conseiller des mines qui se fixa ensuite à Prague. Son père, simple amateur de musique, lui enseigna les principes de cet art. La lecture de livres de théorie et de partitions des grands maîtres compléta son éducation musicale. Après qu'il eut achevé ses cours de philosophie, il accepta la place de directeur d'orchestre dans la troupe d'opéra dirigée par Guardason, en 1795. Il parcourut en cette qualité une partie de l'Allemagne méridionale, pendant dix ans; puis le prince de Lobkowitz l'appela à Vienne, l'attacha au théâtre de la cour, le prit dans sa maison et le chargea de la direction de sa musique. Malheureusement la santé de Rœsler était chancelante. Dans un voyage en Bohême, où il accompagnait le prince, en 1810, une maladie sérieuse l'arrêta au château de Raudnitz. A peine convalescent, il reprit à Vienne ses occupations; mais l'excès du travail lui causa une rechute, au mois de juillet 1811, pendant qu'il se trouvait à Prague. Les eaux de Liebwerder, que les médecins lui avaient ordonnées, semblèrent d'abord lui procurer une amélioration sensible, mais elle fut de peu de durée, car il succomba le 25 juillet 1812, à l'âge de trente-neuf ans. Parmi les productions de cet artiste, on compte dix opéras, savoir : 1° *La Sorpresa*, opéra bouffe italien, représenté à Prague. — 2° *La Pace di Kleutsch*. — 3° *La Pastorella degli Alpi*. — 4° *Il Custode di sè stesso*. — 5° *La Forza dell' amore*, écrit pour Venise en 1798. — 6° *Le due Burle*, à Prague. — 7° *Clémentine ou les Rochers d'Arona*, ibid. — 8° *Tristes Aventures d'Elisa, princesse de Bulgarie*, opéra allemand, à Venise, en 1807. — 9° *Le Mariage de Jason*, opéra allemand. — 10° *La Vengeance ou le Château de brigands*, en trois actes, représenté au théâtre de Prague, le 26 décembre 1808. Deux pantomimes. — 11° *Le petit Cor enchanté*. — 12° *La Naissance du tailleur Wetz-Wetz-Wetz*. Quatre cantates parmi lesquelles : 13° *Il Cyclope*. — 14° *Marte al tempio della Gloria*. — 15° *Cantate sur la mort de Mozart*, Prague 1798. Beaucoup de morceaux ajoutés à des opéras italiens ou dans des oratorios. Les compositions gravées de Rœsler sont les suivantes : 1° Concerto pour piano, op. 15; Offenbach, André. — 2° Sonates pour piano et violon, liv. 1 et 2; Leipsick, Henricis. — 3° Quatuor pour 2 violons, alto et basse, op. 6; Offenbach, André. — 4° Sonates pour piano seul, op. 1; Leipsick, Breitkopf et Hœrtel. — 5° Trois sonatines, idem; ibid. — 6° Sonate composée quinze jours avant sa mort; Prague, Enders. — 7° Rondeaux et fantaisies; Leipsick, Breitkopf; Vienne, Mechetti; Prague, Berra. — 8° Variations, idem; Prague, Berra. — 9° Chansons allemandes; Vienne, Haas; Leipsick, Breitkopf et Hœrtel.

ROESSIG (Charles-Gottlob), savant éco-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

nomiste et jurisconsulte, né à Mersebourg, en 1752, vécut à Leipsick, et y eut le titre de professeur ordinaire de droit naturel et de droit des gens. Il mourut en cette ville, le 20 novembre 1806. Parmi ses nombreux ouvrages, on en remarque un qui a pour titre : *Versuch in musikalische Dramen nebst einige Anmerkungen*, etc. (Essai de drames en musique, avec des notes concernant l'histoire et les règles de ce genre de poésie, et la moralité du théâtre); Bayreuth, 1779, in-8°.

ROETER (Jean-Guillaume), prédicateur à Heidelberg, était dans cette ville en 1817, et y vivait encore en 1834. Il a publié dans le recueil intitulé : *General-Synode des Grossherzoglhums Baden* (Synode général du grand-duché de Bade), Carlsruhe, 1834, n° 7, p. 1-19, un *Avis sur la partie musicale du nouveau livre de chant du grand-duché de Bade.*

RŒTH (Philippe), compositeur, né à Munich, le 6 mars 1779, se livra d'abord à l'étude des sciences, mais il l'abandonna bientôt pour celle de la musique. Schwarz, musicien de la cour de Bavière, lui enseigna le violoncelle; il apprit aussi à jouer de la flûte, du violon, du piano, et Winter lui donna quelques leçons de composition. Cependant l'étude des partitions de Haydn, de Mozart, de Cherubini, et de quelques autres grands maîtres fut la source où Rœth puisa ses connaissances les plus solides dans l'art d'écrire. Après avoir vécu quelque temps à Vienne et visité une partie de l'Allemagne, il retourna dans sa patrie, et fit représenter au théâtre de la cour, à Munich, en 1809, un opéra en trois actes, intitulé : *Holmara*. Le succès de cet ouvrage le décida à écrire *le Fermier Robert*, opéra-comique en un acte, joué en 1811, et qui ne fut pas moins bien accueilli. Rœth a écrit ensuite la musique de plusieurs ballets et d'opérettes parmi lesquels on cite : *Huldigungsfeste* (La Fête du serment de fidélité); *Der Kampf mit dem Drachen* (Le Combat avec les dragons), *Prinzessin Eselshaut* (La Princesse Peau-d'Ane); *Zauberin Sidonia* (La Fée Sidonie); *Zémire et Azor*; *Zwœlf schlafenden Jungfrauen* (Douze jeunes Filles endormies). Tous ces ouvrages ont été représentés à Munich jusqu'en 1823. En 1825, Rœth fit un nouveau voyage à Vienne et donna, au théâtre *An der Wien* (Sur la Vienne), l'opéra-comique *Das Abentheuer in Guadarama Gebirge* (L'Aventure dans les montagnes de Guadarama). Dans l'année suivante, il écrivit dans la même ville, avec Riotte (*voyez* ce nom), l'opéra féerique *Stabert von der Freischütz* (L'Arbalète du franc archer). De retour à Munich en 1828, Rœth y vivait encore en 1838 et était alors âgé de soixante-dix-neuf ans. Il a publié : 1° Concerto pour la flûte; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 2° Trois thèmes variés pour flûte, violon, alto et basse, ibid. — 3° Des airs de danse pour divers instruments. — 4° Des chansons allemandes avec accompagnement de piano.

RŒVER (Henri), né à Vienne le 27 mai 1827, apprit d'abord à jouer du violon; mais à l'âge de dix-huit ans il abandonna cet instrument pour se livrer à l'étude du violoncelle, sur lequel il est parvenu à la possession d'un beau talent. Cet artiste est aujourd'hui (1863) le plus habile violoncelliste de Vienne. Il a publié dans cette ville quelques-unes de ses compositions pour son instrument.

ROFOD (....), docteur en théologie et prédicateur à Copenhague, est auteur d'une dissertation en langue danoise, qui a pour titre : *Musikens Indslydelse paa menneskel* (L'Influence de la musique sur l'organisation humaine); Copenhague, 1804, in-8° de 140 pages.

ROGANTINI (François), organiste de l'église Sainte-Marie Majeure, à Bergame, vers le milieu du dix-septième siècle, a publié un recueil d'ouvrages de sa composition pour l'église, sous ce titre : *Libro primo di concerti ecclesiastici a una, due, tre e quattro voci con due Messe*, Deus in adjutorium, *falsi bordoni, Magnificat e litanie, op. I; Venetia, Aless. Vincenti*, 1644, in-4°.

ROGER (Michel), compositeur français, vécut vers la fin du seizième siècle et au commencement du dix-septième. Il y avait un musicien de ce nom dans la chapelle de Henri IV. On a imprimé de sa composition : 1° *Missæ 4 vocibus concinnendæ, ad imitationem moduli*. 1° Dum tolleret Dominus; — 2° Traderunt enim Gentibus; — 3° Ecce veniet; Paris, Ballard, in-fol. m°. 2° *Introitus Dom. dierum et præcipuum Fest. 5 vocum*; Leipsick, in-4°.

ROGER (Benjamin), fils d'un musicien de la chapelle royale de Windsor, naquit dans cette ville en 1614. Après avoir fait ses études musicales comme enfant de chœur, sous la direction du Dr. Nathaniel Gilles, il fut nommé clerc de la chapelle, puis organiste de l'église du Christ, à Dublin. En 1641, époque de la rébellion, il retourna à Windsor et y eut le titre de clerc du chapitre; mais bientôt encore troublé dans cette position par les événements politiques, il n'eut plus d'autres ressources qu'une petite pension et quelques leçons pour vivre. En 1656, il obtint le titre de bachelier en musique à l'université de Cambridge. Rentré dans la chapelle de Windsor en 1662, il eut aussi le titre d'organiste du col-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

lége d'Eton dans la même année. En 1669, il prit ses degrés de docteur en musique. En 1685, il perdit sa place d'organiste par ordre formel du roi, parce qu'il avait eu recours à la protection de Cromwell. Depuis lors il vécut à la campagne, d'une petite pension que lui faisait le collége, et parvint à un âge avancé, entièrement oublié. L'hymne à quatre voix de sa composition : *Teach me, o Lord*, inséré par le docteur Crotch dans ses *Specimens*, prouve que Roger écrivait bien, et que ses mélodies étaient douces et gracieuses. Quelques-uns de ses morceaux ont été publiés par Playford dans sa collection des airs de cour (*Court ayres*), en 1665. Plusieurs hymnes et antiennes de sa composition ont été aussi publiés dans les *Cantica sacra*, et dans la collection de psaumes et hymnes à quatre parties dont Playford est l'éditeur. La collection complète de ses services et antiennes se trouve en manuscrit dans les archives de Saint-Paul, à Londres.

ROGER (Étienne), célèbre éditeur de musique et libraire à Amsterdam, exerça son industrie depuis les dernières années du dix-septième siècle jusqu'en 1725, époque où Le Cène devint son successeur. Il a publié un catalogue de ses ouvrages de fonds ou d'assortiment, qui fournit des renseignements utiles pour la bibliographie de la musique, sous ce titre : *Catalogue des livres de musique nouvellement imprimez à Amsterdam chez Estienne Roger, marchand libraire, ou dont il a nombre, avec les prix ;* Amsterdam, Roger (sans date), in-8° de 16 pages. Ce catalogue a été réimprimé avec les nombreuses additions des ouvrages imprimés chez Le Cène, sous ce titre : *Catalogue des livres de musique imprimés à Amsterdam, chez Étienne Roger, et continués par Michel-Charles Le Cène ;* Amsterdam, Le Cène (sans date), petit in-8° de 72 pages. Ce petit volume a de l'intérêt pour l'histoire bibliographique de la musique vers la fin du 17e siècle et dans la première moitié du dix-huitième.

ROGER (Joseph-Louis), docteur en médecine, naquit à Strasbourg au commencement du dix-huitième siècle, et se fixa à Montpellier, où il fut admis comme membre de l'Académie royale de médecine. Il mourut à Avignon en 1761. On a de lui une bonne monographie intitulée : *Tentâmen de vi soni et musices in corpore humano ;* Avignon, Jacques Gurrignan, 1758, un volume in-8° de 117 pages (très-rare). E. Sainte-Marie, médecin de Montpellier, a donné une traduction française de cet ouvrage avec des notes, sous le titre : *Traité des effets de la musique sur le corps humain* ; Paris, Brunot, et Lyon, Reimann, 1803, 1 vol. in-8° de 350 pages.

ROGER (Alexis-André), né le 11 juin 1814 à Château-Gontier (Mayenne), fut admis au Conservatoire de Paris le 22 août 1828, et y reçut des leçons d'harmonie et d'accompagnement de MM. Lecouppey et Dourlen. Le second prix de cette partie de l'art lui fut décerné en 1832. Plus tard, il devint élève de Paër pour la composition. Le premier grand prix lui fut donné au concours de l'Institut, en 1842. Aucun ouvrage de cet artiste ne m'est connu.

ROGER (Gustave-Hippolyte), ténor dramatique français, né le 17 décembre 1815 à la Chapelle-Saint-Denis, près de Paris, est fils d'un notaire de ce lieu. Ayant perdu ses parents dans sa première jeunesse, il fut élevé par un oncle qui lui fit faire de bonnes études, le destinant à suivre la carrière de son père. A sa sortie du collége, cet oncle l'obligea de fréquenter les cours de droit et le plaça chez un notaire ; mais, dominé par un goût passionné pour le théâtre, Roger négligea les leçons des professeurs du Code et du Digeste. Son travail, dans l'étude du notaire chez qui on l'avait obligé d'entrer, se bornait à apprendre des rôles d'opéra-comique, pour un théâtre de société dans lequel il avait enrôlé ses amis et quelques grisettes. Il était entré dans sa vingt et unième année et touchait à sa majorité, lorsque enfin son oncle, vaincu par sa persévérance, le laissa libre de suivre son penchant pour la scène. Ce fut alors que Roger commença des études régulières de chant. Le 17 juin 1836 il fut admis au Conservatoire de Paris comme élève externe de chant, et le 19 janvier 1837 il obtint son admission au pensionnat de cette institution (1). Martin (*voyez* ce nom) y fut son professeur de chant, et M. Morin lui enseigna la déclamation lyrique. Doué d'une voix charmante et d'une rare intelligence dramatique, il fit de rapides progrès dans ses études, et obtint les premiers prix de chant et d'opéra-comique aux concours de 1837. Le 16 février 1838 il débuta au théâtre de la Bourse par le rôle de *Georges*, dans *l'Éclair* d'Halévy. Son extérieur élégant et gracieux, le charme de sa voix et son instinct dramatique lui procurèrent un véritable succès, qui se consolida dans les représentations suivantes. Son premier rôle de création fut celui du *marquis de Forlanges* dans *le Perruquier de la Régence*, opéra d'Ambroise Thomas. Non moins distingué par son jeu que par le chant, il devint bientôt l'acteur indispensable des ouvrages

(1) Les dates données dans des notices biographiques de Roger publiées en Allemagne sont toutes fausses : celles qu'on trouve ici sont authentiques et proviennent des registres du Conservatoire de Paris.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de quelque importance représentés à l'Opéra-Comique. Pendant dix années consécutives il ne connut que le succès dans tous ses rôles. Quel motif lui fit quitter la scène pour laquelle il semblait avoir été formé? Personne ne le sait; mais ce fut assurément une détermination malheureuse pour lui, car sa voix, pleine d'agrément dans la musique légère de ce théâtre, fit voir son insuffisance à l'Opéra, où il s'engagea en 1848, et surtout dans le rôle principal du *Prophète* de Meyerbeer, dont la première représentation eut lieu le 16 avril 1849. Dès la première soirée, les connaisseurs jugèrent que Roger ne résisterait pas à la fatigue; car il forçait son organe pour lui donner l'intensité nécessaire; ressource déplorable qui ruine rapidement les meilleures voix. Leur prédiction ne tarda pas à se vérifier. En 1850 il fit un premier voyage en Allemagne, et chanta aux théâtres de Francfort sur-le-Mein et de Hambourg aux applaudissements unanimes du public, charmé par son excellente prononciation de la langue allemande et pour sa belle manière de phraser la musique des plus grands maîtres. En 1851, il fit un second voyage au delà du Rhin, et n'eut pas moins de succès à Berlin qu'à Hambourg et à Francfort. Dans les années suivantes, il y fit plusieurs autres excursions: mais on ne tarda pas à constater l'altération progressive de sa voix. Un cruel accident vint le frapper après son dernier séjour à Berlin: dans une partie de chasse il reçut la charge de son fusil dans un bras; la blessure était des plus graves et l'amputation devint nécessaire. Après sa guérison, il essaya de reprendre son service à l'Opéra avec un bras mécanique, mais ses efforts pour se maintenir sur cette grande scène furent impuissants: après quelques mois de fatigue, il dut y renoncer. Il donna alors des représentations dans quelques grandes villes des départements de la France. De retour à Paris, il rentra à l'Opéra Comique; mais il n'était plus que l'ombre de lui-même; cet essai ne fut pas plus heureux que celui de l'Opéra, et bientôt après il disparut pour toujours du théâtre de son ancienne gloire. Aujourd'hui (1864) il joue encore les rôles de grand opéra dans ses voyages, mais, en dépit de son adresse et de son intelligence, sa voix est insuffisante.

ROGGE (HENRI), organiste à l'église Sainte-Marie, à Rostock, né dans cette ville en 1642, fut considéré comme un des artistes les plus habiles de son temps dans la fantaisie libre sur l'orgue. Un accident l'ayant privé pendant quelque temps de l'usage de la main gauche, il se servit avec tant de talent des pédales pour les basses, pendant qu'il jouait les parties supérieures avec la main droite, que personne ne put se douter qu'il ne se fût servi que d'une main. Il mourut en 1702, après avoir occupé sa place pendant près de quarante ans. Ses compositions pour l'église et pour l'orgue sont restées en manuscrit. Il avait écrit une dissertation sur la quarte, qui n'a pas été imprimée.

ROGGIUS (NICOLAS), né à Gœttingue dans la première moitié du seizième siècle, fut *cantor* du collége de Saint-Martin, à Brunswick. On lui doit un traité des éléments de la musique, qu'il écrivit pour l'usage des élèves de cette école. Ce livre a pour titre: *Musica practica, sive artis canendi elementa, modorumque musicarum doctrina, quæstionibus breviter et perspicue exposita*; Brunswick, 1566, in-8°. La deuxième édition a été publiée à Wittenberg, en 1580 (six feuilles in-8°), et la troisième à Hambourg, en 1596.

ROGIER-PATHIE ou **ROGER** (MAITRE), organiste de la chapelle de Marie, reine de Hongrie, gouvernante des Pays-Bas. Il succéda en cette qualité à Sigismond Wyer, qui l'occupait encore au mois d'avril 1533, ainsi qu'on le voit par ce passage d'un registre de comptes, sous cette date (1): « A Siegmont Vyer, pour un grant « instrument Virginal par luy prins et acheté en « la ville d'Anvers, et ce comprins l'ammenaige « du dict Anvers, XXXVI livres et quinze sous « (avril 1533). » Rogier-Pathie est cité dans les mêmes registres comme organiste de la cour en 1538 et 1539 (2). C'est ce même artiste dont les compositions se trouvent dans plusieurs recueils sous le nom seul de *Rogier* ou de *maistre Rogier*, ou même *Roger*. Le treizième livre de la rarissime collection de motets publié par Attaingnant sous ce titre: *Liber decimus tertius XXIIJ musicales habet modulos quatuor, quinque vel sex vocibus editos* (Parrhisiis, etc., 1535, petit in-4° obl.) en renferme deux à 4 voix de Rogier. Une chanson à 4 parties de sa composition est dans le premier livre, publié à Anvers par Tylman Susato, en 1543, sous ce titre: *Chansons à 4 parties, auxquelles sont contenues XXXI nouvelles chansons convenables tant à la voix comme aux instruments.* Le neuvième livre imprimé par Attaingnant sous ce titre: *Trente et une chansons musicales à quatre parties* (Paris, 1534, petit in-8° obl.), renferme deux chansons de *Roger Pathie* (fol. 9 et 13): c'est le seul recueil où l'on trouve le nom de famille de *Rogier* ou *Roger*. La grande collection intitulée: *Trente-cinq livres de chansons nouvelles à 4 parties de divers auteurs en deux volu-*

(1) Registre n° M 216 de la chambre des comptes, aux archives de Lille.

(2) Registre M 140. *Ibid.*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

mes (Paris, Pierre Attaingnant, 1539-1549, in-4° obl.) contient plusieurs chansons de *Rogier* dans les livres V et VI. La deuxième partie du recueil intitulé : *Hortus Musarum. In quo tanquam flosculi quidem selectissimarum carminum collecti sunt ex optimis quibusque auctoribus* (*Lovanii, apud Phalesium bibliopolam* 1552-1553), renferme les chants *Cessez mon œil; Si pur, ti guardo*, de Rogier, avec un accompagnement de luth. On trouve aussi le motet *Tanto tempore vobiscum* à 4 parties, du même musicien, dans un manuscrit précieux de la bibliothèque de Cambrai (sous le n° 124), dont M. E. de Coussemaker a donné la description dans sa *Notice sur les Collections musicales de la Bibliothèque de Cambrai* (p. 65-91).

ROGIER (Philippe-Marie). On voit dans les registres de la chapelle royale de Madrid qu'un maître flamand de ce nom occupait la place de vice-maître de cette chapelle en 1589, après la retraite de *Flecha* (*voyez* ce nom), et que Thomas-Louis de Victoria en fut nommé maître dans la même année (voyez M. Mariano-Soriano de Fuertez, *Hist. de la musica española*, t. II, p. 135). Il se peut que ce Rogier ait été de la même famille que le précédent, et peut-être son fils. Les compositions de Philippe-Marie Rogier ont été inconnues jusqu'à ce jour : une circonstance imprévue vient d'en faire découvrir (1862) quelques-unes qui ont beaucoup d'intérêt. Il existe à la bibliothèque de Tournai un volume grand in-folio de 257 pages chiffrées dont le titre manque. La première page est remplie par la dédicace adressée à Philippe III, roi des Espagne (*Philippo tertio Hispaniarum Regi*), signé *Gaugericus de Ghersem*. Celui-ci nous y apprend qu'il est chargé, par le testament de *Philippe Rogier*, son maître, de mettre au jour cinq messes de sa composition, et qu'il y en a ajouté une sixième, dont lui-même est auteur. Les cinq messes de Philippe Rogier sont : 1° *Philippus secundus Rex Hispaniæ*; 2° *Inclita stirpo Jesse*; toutes deux à quatre voix. 3° *Dirige gressus meos*, à cinq voix; 4° *Ego sum qui sum*; 5° *Inclina Domine*; ces deux dernières à 6 voix. La messe de Gaugericus de Ghersem est à sept voix : elle a pour titre : *Ave Virgo Sanctissima*. A la fin du volume, on lit la souscription suivante : *Matriti, apud Joannem Flandrum* MDXCVIII (1). Il est hors de doute que *Gaugericus de Ghersem* fut aussi un des musiciens belges qui illustrèrent leur patrie dans toute l'Europe pendant les quinzième et seizième siècles. Nous trouvons dans une pièce intéressante publiée par M. Alexandre Pinchart, au 2e volume de ses *Archives des arts, sciences et lettres* (Gand, 1863, p. 236), la preuve que cet artiste, après avoir été au service du roi d'Espagne, revint dans son pays et qu'il y eut l'emploi de maître de chapelle des archiducs Albert et Isabelle, gouverneurs des Pays-Bas. Cette preuve se trouve dans une lettre de ces princes, écrite, en 1607, au magistrat de Tournai, et dont voici le texte :

« Les archiducqz, etc. Chers et bien amez, Géry (*Gaugericus*) de Ghersem, maistre de la chapelle de nostre oratoire, supplie qu'en considération des longs services qu'il a rendu en la chapelle royale de feue Sa Majesté, et lesquels il continue en la susdicte qualité, il nous pleust faire affranchir de tous logemens de gens de guerre une sienne maison audict Tournay; nous avons bien voulu advertir par ceste qu'aurions pour service agréable que teniez icelle maison exempte desdicts logemens, si aulcunement faire se peult. A tant, etc. de Bruxelles, le X° de décembre 1607 (1). » Il résulte de cette lettre que Géry de Ghersem, après avoir été longtemps chanteur de la chapelle flamande de Philippe II, avait quitté l'Espagne pour rentrer en Belgique. La dédicace des messes de Rogier à son successeur, Philippe III, avait été faite pour le rendre favorable à l'élève de ce maître : elle indique que le volume ne parut que dans les derniers mois de 1598, car Philippe II ne mourut que le 13 septembre de cette année. En dépit de sa dédicace, Géry ne trouva pas sous le nouveau règne la faveur dont les musiciens belges avaient joui sous celui de Philippe II. On voit dans l'histoire de la musique espagnole de M. Mariano Soriano de Fuertez que, depuis le règne de Philippe III, la chapelle royale ne fut plus composée que de musiciens espagnols.

ROGNONE (Richard), violoniste distingué et compositeur à Milan, vers la fin du seizième siècle et au commencement du dix-septième, est connu par les ouvrages suivants : 1° *Canzonette alla napolitana, a tre e quattro voci*; Venise, 1586. — 2° *Libro di passaggi per voci ed istromenti*, ibid, 1592. — 3° *Pavane et balli con due canzoni, e diverse sorte di brandi per suonare a quattro e cinque*, Milan, 1603.

ROGNONE (Jean-Dominique) fils du précédent, entra dans les ordres, et se fit remarquer par son talent sur l'orgue. Il eut les titres de maître de chapelle du duc de Milan et de l'église du Saint-Sépulcre, vers 1620. On a imprimé de sa

(1) Je suis redevable de ces renseignements sur le rarissime recueil des messes de Philippe Rogier à l'obligeance de M. A. Wilbaux, conservateur de la Bibliothèque de Tournai.

(1) Collection des papiers d'État et de l'audience, aux archives du royaume de Belgique.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

composition : 1° *Canzonette a 3 e 4 insieme con alcune altre di Ruggier Trofeo*, Milan, 1615. 2° *Libro primo di madrigali a otto voci in due cori con partitura*, ibid., 1619. — 3° *Messa per defonti all' Ambrosiana con l'aggiunta per servirsene alla romana*, ibid., 1624. On trouve des motets de ce compositeur dans les collections imprimées de Michel-Ange Grancini et de Lucino.

ROGNONE (François), second fils de Richard, fut maître des concerts du duc de Milan, et maître de chapelle de Saint-Ambroise, vers 1620. Il a beaucoup écrit pour l'église et a publié : 1° *Messe e salmi, falsi bordoni e motetti a 5, col basso per l' organo;* Milan, 1610. — 2° *Messe e motetti a 4 e 5;* Venise, 1624. — 3° *Madrigali a 5 col basso;* Venise, 1613. — 4° *Correnti e gagliarde a 4 con la quinta parte ad arbitrio per suonare su varii stromenti;* Milan, 1624. — 5° *Aggiunta dello scolaro di violino ed altri stromenti col basso continuo per l' organo;* Milan, 1614. L'ouvrage le plus intéressant de Rognone pour l'histoire de la musique est celui qui a pour titre : *Selva di varii passaggi secondo l' uso moderno, per cantare e suonare con ogni sorte di stromenti, divisa in due parti. Nella prima di quale si dimostra il modo di cantar polito, e con gratia, e la maniera di portar la voce accentata, con tremoli, gruppi, trilli, esclamationi ed a passeggiare di grado in grado, salti di terza, quinta, sesta ed ottava, etc. Nella seconda poi si tratta de' passaggi difficili per gl' instromenti, del dar l'arcola o leggiadre,* etc.; Milan, 1620, avec une dédicace latine au roi de Pologne Sigismond III.

ROHLEDER (Jean), prédicateur à Friedland, dans la petite Poméranie, vers la fin du dix-huitième siècle, a publié chez Rellstab, à Berlin, en 1790, un *Te Deum* allemand, pour orgue, 2 violons et basse, ou pour orgue seul, à l'usage des petites villes. L'année suivante, il présenta à l'académie des sciences de Berlin un manuscrit sur une nouvelle disposition du clavier des pianos, dans laquelle les touches blanches et noires devaient être rangées alternativement sur toute son étendue. Il y proposait aussi une nouvelle notation appropriée à ce clavier. L'académie ayant approuvé cette invention, dont les inconvénients sont cependant de toute évidence, Rohleder publia son ouvrage sous ce titre : *Erleichterung des Klavierspielens vermœge einer neuen Einrichtung der Klaviatur und eines neuen Notensystems* (Moyen plus facile de jouer du clavecin, par le procédé d'un nouveau clavier et d'un nouveau système de notation); Kœnigsberg, 1792, in-4° de 40 pages, avec une planche. C'est ce même système dont Charles Lemme (*voyez* ce nom) s'est attribué l'invention trente-sept ans après la publication de l'opuscule de Rohleder, et qui lui a fait perdre sa fortune et sa raison.

ROHLEDER (Jean-Gottlieb ou Théophile), *cantor* à l'église de la Trinité, à Hirschberg, dans la Silésie, naquit en 1745, à Lohe, près de Breslau. Ses études musicales furent dirigées dans cette ville par l'organiste Jean-Georges Hofmann. Rohleder mourut à Hirschberg, le 26 août 1804, à l'âge de cinquante-neuf ans. On a imprimé de sa composition : 1° *Der Sommer* (l'Été), cantate avec accompagnement de piano, dont la première partie fut publiée en 1785, et la seconde en 1789. — 2° *Der Frühling* (le Printemps, ou Chants de bons poëtes allemands mis en musique pour les commençants); Schweidnitz, 1792, in-fol. de 8 feuilles. En 1802, il avait annoncé un essai d'une méthode simplifiée d'harmonie qui n'a pas paru.

ROHLEDER (Frédéric-Traugott), pasteur à Lohn, en Silésie, fut un des hommes les plus zélés de son époque pour le perfectionnement et la propagation du chant choral dans les écoles. On a de lui sur ce sujet : 1° *Die musikalische Liturgie in der evangelisch protestantischen Kirche. Für Litургen und Kirchen musiker, insbesondere alte Prediger, Cantoren und Organisten, etc.* (la Liturgie musicale dans l'église évangélique protestante, etc.); Glogau et Lissa, 1828, in-8° de 222 pages. — 2° *Analytische Erklærung des in einer Notenbeilage befindlichen Chorals :* Herr Gott dich loben wir (Éclaircissement analytique concernant le choral : Herr Gott dich loben wir, etc.), dans l'écrit périodique intitulé : *Eutonia*, 1829, t. 2, p. 41-48. — 3° *Einige Gedanken uber Kirchen-figural Vocalmusik, in dem evanget. protestantischen Gottesdienste*, etc. (Quelques idées sur la musique d'église vocale et figurée, dans le service divin du culte évangélique protestant, etc.), dans le même recueil, t. 3, p. 201 et suivantes. — 4° *Vermischte Aufsætze zur Befærderung wahrer Kirchenmusik* (Mélanges pour la propagation de la véritable musique d'église); Lowenberg, 1833, in-8° de 51 pages. Cette publication est la dernière du pasteur Rohleder. Les biographes allemands de l'époque actuelle (1848-1860) ne fournissent aucun renseignement sur les trente dernières années de sa vie.

ROHRMANN (Henri-Léopold), organiste à Clausthal, dans le Harz, au commencement de ce siècle, étudia les éléments de la musique chez Wallis, organiste à Herzberg, et continua ses études à Hanovre et à Zelle. On a publié de sa

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

composition : 1° *Versuch in Moduliren bestehend in einer Reihe von Accorden* (Essai de modulation consistant en une série d'accords); Brunswick. Spehr. — 7° Variations pour le piano sur l'air allemand : *O mein lieben Augustin;* ibid. — 3° Variations sur *God save the King;* Hanovre. — 4° Méthode courte de l'exécution des chants chorals, avec une instruction sur la conservation des orgues; Hanovre, Hahn, 1801, 43 pages in-4o. — 5° Cinquante préludes pour l'orgue, la plupart faciles, 6 conclusions et un exercice; Ilmenau, Voigt. — 6° Collection de préludes pour des chorals à l'usage des organistes exercés; Halle, Hendel. La publication de cet ouvrage porta atteinte à la réputation de Rohrmann, car Rembt en réclama la propriété dans un journal allemand publié en 1803, et déclara que ces préludes étaient son ouvrage. Rohrmann dit pour son excuse que l'éditeur avait placé, sans son aveu, son nom sur le recueil dont il s'agissait. — 7° *Pater noster* avec accompagnement d'orgue varié; Ilmenau, Voigt. Rohrmann est mort à Clausthal en 1821.

ROIG (Nicolas-Pascal), organiste du couvent royal de Saint-Augustin, à Valence, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, est auteur d'un traité de plain-chant et de la musique mesurée intitulé : *Explicacion de la teorica y practica del canto llano y figurado*; Madrid, 1778, in-4° de 154 pages.

ROLAND (Alfred), né vers 1820 à Bagnères de Bigorre (Hautes-Pyrénées), fut élève de l'école de musique religieuse instituée dans cette ville. Plus tard, il fut un des montagnards des Pyrénées qui se réunirent au nombre de quarante, et parcoururent une grande partie de l'Europe depuis 1840 jusqu'en 1851, donnant partout des concerts de chants populaires sans accompagnement. Roland a publié une partie de ces mélodies sous ce titre : *Premier recueil religieux, pastoral et national, des chants montagnards favoris, exécutés à la cour de tous les souverains de l'Europe, par les quarante montagnards français;* Paris, imprimerie de Guiraudet, 1847, in-8o. Onze éditions ont été faites de ce recueil.

ROLANDEAU (Louise-Philippine-Joséphine), née à Paris en 1771, fut admise en 1789 à l'école de chant de l'Opéra, et y reçut des leçons de Lasuze. Le 10 avril 1791, elle débuta dans le rôle d'*Antigone* d'*Œdipe à Colone*. Après une année passée à ce théâtre sans succès décidé, elle entra au théâtre Feydeau en 1792, et y débuta dans *Lodoïska* de Cherubini. Son talent, plus analogue à ce genre de spectacle qu'à celui du grand opéra, la classa bientôt au rang des meilleures cantatrices de l'Opéra-Comique. Après dix années passées avec succès sur la scène de la rue Feydeau, elle ne fut pas comprise dans l'association des principaux acteurs des deux théâtres d'opéra-comique qui se forma vers la fin de 1801. Quelques mois après, elle débuta à l'Opéra bouffe italien, qui venait d'être transporté dans la salle Favart, et se montra digne d'être entendue à côté des artistes habiles de cette époque. Plus tard elle rentra avec succès au théâtre Feydeau dans *Alexis, ou l'Erreur d'un bon père*, dont le rôle principal avait été écrit pour elle en 1799; mais blessée de ce qu'elle n'obtenait point de rôles nouveaux, elle s'éloigna une seconde fois de l'Opéra-Comique, et se chargea de la direction du théâtre de Gand, en 1806. Cette entreprise n'ayant pas réussi, Mlle Rolandeau rentra au théâtre Feydeau pour la troisième fois au commencement de 1807, et s'y fit applaudir dans *l'Auberge de Bagnères*, dont le rôle principal avait été composé pour elle par Catel. Un événement funeste mit fin à sa vie dans les premiers jours du mois de mai : le feu prit à sa robe au moment où elle s'approchait d'une cheminée, et la consuma avant qu'on pût lui porter du secours.

ROLDAN (D. Juan-Perez), musicien espagnol, était, au commencement du dix-huitième siècle, maître de chapelle du monastère royal des dames Augustines de l'Incarnation à Madrid. La date de sa mort doit être placée vers la fin de 1722, car il eut pour successeur, en 1723, le compositeur Diego Muclas. Thomas Yriarte a placé Roldan au nombre des plus illustres compositeurs de l'Espagne, dans ces vers du troisième chant de son poëme sur la musique :

No es ya mi canto, nó, quien te celebra,
Sino las mismas obras immortales
De Patiño, Roldan, Garcia, Viana,
De Guerrero, Victoria, Ruiz, Morales,
De Literes, San-Juan, Duron y Nebra (1).

Les ouvrages de Roldan ont été chantés dans toutes les cathédrales de l'Espagne; on les trouve dans les archives des monastères de l'Incarnation et de l'*Escorial;* la chapelle royale de Madrid possède un volume grand in-fol. de 157 pages qui contient ses messes solennelles, et l'on trouve à la cathédrale de Ségovie un recueil de ses messes de *Requiem*. M. Eslava a publié une de ses messes en partition dans la *Lira sacro-hispana* (2e série, XVIIIe siècle, t. I).

(1) Ce ne sont pas mes vers, mais bien leurs ouvrages immortels qui ont rendu célèbres Patino, Roldan, Garcia, Viana, Guerrero, Victoria, Ruiz, Morales, Literès, San-Juan, Duron et Nebra.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ROLFINCK (Werner), médecin, né à Hambourg le 15 novembre 1599, fit ses études à Wittenberg, Leyde, Oxford, Paris et Padoue; il obtint en 1625, dans cette dernière ville, le doctorat en médecine. Arrivé à Jéna, il y fut nommé, en 1629, professeur d'anatomie, de chirurgie, de botanique et de chimie. Il y mourut le 6 mai 1673. Dans son livre intitulé *Ordo et methodus medendi* (Jéna, 1655), il traite, au dix-neuvième chapitre : *De musica morborum medela*.

ROLL (Pierre-Gaspard), né à Poitiers en 1788, fut admis au Conservatoire de musique de Paris en 1810 : ses premières études terminées, il reçut des leçons de Reicha et de Berton pour la composition. En 1814, le grand prix de composition lui fut décerné au concours de l'Institut de France : le sujet du concours était *Atala*, cantate à grand orchestre. Parti pour l'Italie, en qualité de pensionnaire du gouvernement, Roll vécut à Rome pendant deux ans, puis à Naples, et envoya à l'Académie des beaux arts de l'Institut de grandes compositions pour l'église, qui se trouvent aujourd'hui dans les archives de cette Académie. De retour à Paris, Roll y chercha les occasions de se faire connaître par des succès à la scène; mais ce fut en vain qu'après avoir écrit la partition d'*Ogier le Danois*, grand opéra destiné à l'Académie royale de musique, il sollicita sa mise en scène : ainsi que beaucoup d'autres ouvrages, *Ogier le Danois* a été oublié par l'administration de ce théâtre. Devenu l'époux de la veuve du romancier Ducray-Duminil, Roll se retira dans une maison qu'il possédait à Ville-d'Avray, près de Paris, et disparut du monde musical.

ROLLA (Alexandre), célèbre violoniste et compositeur, naquit à Pavie le 22 avril 1757, et montra, dès son enfance, les plus heureuses dispositions pour la musique. Il se livra d'abord à l'étude du piano, sous la direction d'un prêtre de la cathédrale de Pavie, nommé *Sanpietro*. Plus tard, il entra dans l'école de Fioroni, à Milan; mais l'ardeur qu'il porta dans ses études altéra sa santé de manière à faire naître de vives inquiétudes sur sa vie. Pendant une année, ses parents lui interdirent tout travail; cependant il prit en secret des leçons de violon de Renzi, qui depuis lors est devenu premier violon de la cour du Brésil. Ayant repris toute son activité première, il devint ensuite élève du violoniste Conti, plus tard premier violon de l'opéra italien de Vienne. Les progrès de Rolla sur le violon furent rapides, et bientôt il fut considéré comme un des plus habiles violonistes de l'Italie. Un penchant invincible le portait vers l'*alto*, dont il fit une étude particulière, et sur lequel il acquit un talent incomparable. Il en joua des concertos dans les églises, les concerts et même au théâtre. Après avoir brillé à Milan pendant quelques années, il fut appelé à Parme en 1782, en qualité de virtuose de la chambre et de premier alto solo. La mort de Giacomo Georgi ayant laissé vacantes les places de premier violon et de maître des concerts de la cour, Rolla fut désigné pour les remplir. Après la mort du duc de Parme, en 1802, il se rendit à Milan, et y fut chargé de la direction de l'orchestre du théâtre de *la Scala*. Trois ans après, le prince Eugène de Beauharnais, vice-roi du royaume d'Italie, le choisit pour premier violon de sa musique particulière, et le nomma professeur au Conservatoire de Milan. Le reste de sa vie active et dévouée à l'art s'écoula dans les travaux de ces places. Jusqu'à ses derniers jours, il conserva la jeunesse de sentiment qu'on avait remarquée de tout temps dans son exécution et dans ses ouvrages. Il montra, dans la direction des orchestres, une habileté bien rare de son temps en Italie : la plupart des compositeurs s'estimaient heureux de lui confier l'exécution de leurs ouvrages. Il est mort à Milan le 15 septembre 1841, à l'âge de quatre-vingt-quatre ans, aussi estimé pour la noblesse de son caractère que pour ses talents. Comme compositeur de musique instrumentale, Rolla tient une place honorable dans l'art; ses trios pour violon, alto et basse ont eu particulièrement un succès de vogue. On a gravé de sa composition : 1° Sérénade à six parties, op. 2; Offenbach, André. — 2° Concertos pour violon et orchestre, nos 1, 2, 3; Paris, Janet, Sieber; Vienne, Artaria. — 3° Adagio et thème varié idem; Milan, Ricordi. — 4° Concertos pour alto et orchestre, nos 1, 2, 3, 4; Paris, Sieber; Offenbach, André. — 5° Divertissement id.; Milan, Ricordi. — 6° Trois quatuors pour 2 violons, alto et basse, op. 1; Vienne, Artaria; Paris, Janet. — 7° Trois idem, 2me livre; ibid. — 8° Quintette concertant pour 2 violons, 2 altos et basse; Vienne, Artaria. — 9° Trios pour violon, alto et basse, liv. 1 et 2; Paris, Janet. — 10° Trios pour 2 violons et basse, op. 11; Paris, Sieber. — 11° Duos pour violon et alto, op. 1, 6, 7, 8, 17; Paris, Janet; Vienne, Artaria; Milan, Ricordi. — 12° Duos pour 2 violons, op. 3, 4, 5, 9, 10, 13; ibid. Rolla a laissé en manuscrit plusieurs concertos et beaucoup de symphonies.

ROLLA (Antoine), fils du précédent, né à Parme, en 1797 (1), a reçu des leçons de violon

(1) L'auteur de l'article concernant *Rolla*, dans le Lexique universel de musique du Dr Schilling, a été induit en erreur en le faisant naître à Milan, en 1810.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de son père. En 1823, il fut appelé à Dresde par Morlacchi, en qualité de premier violon de l'opéra italien : il s'y fit remarquer par son habileté et remplit ses fonctions jusqu'en 1836. Une douloureuse et longue maladie enleva cet artiste le 19 mai 1837. On a gravé de sa composition : 1° Concerto pour le violon, op. 7; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 2° *Rondos alla Polacca*, avec orchestre, nos 1, 2, 3,; Milan, Ricordi. — 3° Variations brillantes idem, op. 8; ibid. — 4° Idem avec quatuor, op. 13; ibid.; et divers autres ouvrages pour son instrument.

ROLLE (Chrétien-Charles), *cantor* de la nouvelle église de Berlin, né à Quedlinbourg vers 1714, est mort à Berlin le 4 juin 1795. On a de lui un écrit intitulé : *Neue Wahrnehmungen zur Aufnahme und Ausbreitung der Musik* (Nouveaux aperçus concernant l'usage et la propagation de la musique); Berlin, 1784, in-8°. Parmi les divers sujets qu'il examine dans cet ouvrage, écrit d'un style obscur, hérissé de termes nouveaux, il traite de l'usage et du perfectionnement de l'art, page 27 à 91. On a du même auteur un *Te Deum* avec orgue, trompettes et timbales, qui parut en 1765, et quelques autres compositions religieuses en manuscrit.

ROLLE (Jean-Henri), compositeur distingué, naquit à Quedlinbourg le 23 décembre 1718. Son père, directeur de musique en cette ville, ayant été appelé à Magdebourg en 1721, pour y remplir des fonctions semblables, s'y établit avec sa famille, et ce fut dans cette ville que le jeune Rolle commença l'étude des sciences et de la musique. Sa prédilection pour cet art lui fit faire des progrès si rapides, qu'à l'âge de treize ans il écrivit une cantate religieuse, que son père fit exécuter dans l'église du Saint-Esprit. A peine âgé de quatorze ans, le jeune Rolle était déjà organiste de l'église Saint-Pierre, à Magdebourg. Il occupa cette place jusqu'à sa dix-huitième année; en 1751, il fut envoyé à Leipsick, pour y suivre les cours de droit et de philosophie. Il y passa quatre années, puis se rendit à Berlin, en 1740, au moment où Frédéric II, qu'on a depuis lors surnommé *le Grand*, venait de monter sur le trône. Le talent dont Rolle fit preuve dans quelques compositions publiées à Berlin eut bientôt fixé sur lui l'attention du nouveau monarque : ce prince lui fit offrir une place dans sa musique : elle fut acceptée. Six ans après, il reçut sa nomination d'organiste à l'église Saint-Jean de Magdebourg : mais il n'obtint pas sans peine sa démission de Frédéric II, qui ne l'accorda qu'après six mois de sollicitations. La mort de son père en 1752, le fit choisir pour remplir les fonctions de directeur de musique à l'université de cette ville. Une attaque d'apoplexie le conduisit au tombeau le 29 décembre 1785, à l'âge de soixante-sept ans. Sans être homme de génie, Rolle fut un compositeur de talent. Ses mélodies ont de la grâce et du naturel; son harmonie est purement écrite, et l'on voit dans ses chœurs qu'il possédait l'art de faire chanter les voix sans contrainte. Il a écrit plusieurs années complètes de motets et de cantates religieuses; huit oratorios de la Passion, dont quatre d'après les évangélistes, et quatre sur les textes des meilleurs poetes allemands. Ses ouvrages les plus connus sont des drames composés pour Magdebourg, et imprimés en partition pour le clavecin. Ces drames ont pour titre : 1° *La Mort d'Abel;* Leipsick, 1771. — 2° *La Victoire de David dans la vallée des Chênes;* ibid., 1776. — 3° *Saül, ou la Force de la musique*, ibid., 1776. — 4° *Oreste et Pylade;* ibid. — 5° *Abraham*; ibid, 1777; 2me édition; ibid., 1785. — 6° *Lazare, ou la Fête de la Résurrection;* ibid., 1777. — 7° *Idamante, ou le Vœu;* ibid., 1782. — 8° *L'Arrivée de Jacob en Égypte;* ibid., 1783. — 9° *Thirza et ses fils;* ibid., 1784. — 10° *La Mort d'Arminius;* ibid., 1784. — 11° *Melida*, ibid., 1785. — 12° *Mehala*, ibid., 1784. — 13° *La Tempête ou l'Ile enchantée*, exécuté à Berlin en 1802. — 14° *Gedor, ou le Réveil pour une vie meilleure*, sa dernière composition en ce genre, terminée trois mois avant sa mort, et imprimée par les soins de Zacharie, à Leipsick, en 1786. On a aussi publié de lui les cantates intitulées : 15° *David et Jonathan*, élégie avec accompagnement de piano, Leipsick, 1773. — 16° *L'Apothéose de Romulus*, idem; ibid. — 17° *Les Dieux et les Muses.* — 18° *Les Pasteurs.* — 19° *Les Travaux d'Hercule.* — 20° *Les expressions de la fidélité, de la joie, de la reconnaissance et de l'amour*, cantate pour l'anniversaire de naissance du prince de Schwarzbourg-Rudolstadt, en 1768. — 21° *Samson;* Leipsick, Schwickert. — 22° *Les Odes d'Anacréon*, à voix seule avec accompagnement de clavecin, Berlin, 1775. — 23° Plusieurs recueils de chansons, à Halle et à Leipsick. Rolle a laissé en manuscrit des symphonies, des concertos pour le clavecin, des trios et des solos pour cet instrument.

ROLLET (....), professeur de musique à Paris, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, a fait imprimer un livre intitulé : *Méthode pour apprendre la musique sans transposition, sur toutes les clefs et dans tous les tons usités.* Paris, 1780.

ROMAGNESI (Henri), compositeur de romances et éditeur de musique, naquit à Paris le

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

1er septembre 1781, d'une famille qui descendait d'un acteur italien fixé en France, sous le règne de Louis XIV. A l'âge de huit ans, Romagnesi était enfant de chœur à l'église Saint-Séverin. Plus tard, il se livra à l'étude des mathématiques sous la direction de Choron (*voyez* ce nom), qui le présenta comme candidat à l'école polytechnique ; mais il n'y fut pas admis. Cet échec l'obligea de revenir à l'étude de la musique, qui fut de nouveau interrompue par son départ forcé, en 1799, pour l'armée de la Vendée, quoiqu'il ne fût âgé que de dix-huit ans. De retour à Paris, après la pacification des départements de l'Ouest, il essaya de la carrière des emplois, et entra dans les bureaux de l'agence des receveurs généraux. Au commencement de 1803, il obtint le grade de lieutenant dans les équipages de l'armée des côtes de l'Océan, qu'il abandonna pour la place de secrétaire du comte Daru, alors surintendant de la maison de l'empereur Napoléon. Ce fut en cette qualité qu'il fit la campagne d'Austerlitz et visita Vienne. On ignore les circonstances qui lui firent perdre cette position et le ramenèrent à Paris au commencement de 1806. Sa seule ressource fut alors d'accepter une place de commis chez l'éditeur de musique Leduc, dont Choron était devenu l'associé. Dans l'année suivante, Romagnesi obtint du duc de Feltre un emploi dans les bureaux du ministère de la guerre. Guidé par un heureux instinct, il avait composé quelques jolies romances qui avaient obtenu du succès dans les salons ; mais son instruction musicale était si peu avancée, qu'il ne les écrivait qu'avec peine, et qu'il était sans cesse obligé de recourir à l'amitié de Choron pour corriger les fautes d'harmonie de ses accompagnements de piano. Jouissant enfin de quelque aisance par sa nouvelle position, il prit la résolution de recommencer ses études de musique, prit un maître de solfége et reçut des leçons de chant de Gérard, professeur au Conservatoire. Cambini lui enseigna quelque peu d'harmonie et lui fit analyser les partitions d'opéras italiens des maîtres de cette époque. Devenu plus habile, Romagnesi se livra avec ardeur à la composition de romances, en publia un grand nombre, et devint à la mode pour ce genre de musique. Enhardi par le succès, il ne borna pas son ambition à briller dans la spécialité pour laquelle la nature l'avait formé ; il voulut tâter du théâtre et fit représenter, le 27 juillet 1822, au théâtre Feydeau, un opéra en trois actes intitulé *Nadir et Sélim*, faible production qui disparut de la scène après quatre ou cinq représentations. *Trois jours en une heure*, opéra-comique en un acte, qu'il fit jouer en 1830, ne fut pas plus heureux. En 1832, Romagnesi établit une maison de commerce de musique particulièrement destinée au chant : il y publia une édition complète de ses romances, en 3 volumes gr. in-4°. Le succès de vogue obtenu par quelques-unes de ces petites pièces est justifié par leurs mélodies gracieuses et naïves. On a aussi de cet artiste les ouvrages intitulés : 1° *L'Art de chanter les romances, les chansonnettes, les nocturnes, et généralement toute la musique de salon, accompagné de quelques exercices de vocalisation, et suivi de dix romances pour servir d'application à la méthode* ; Paris, Duverger, 1846, in-8° de 32 pages, avec 24 pages de musique. — 2° *Psychologie du chant. Méthode abrégée de l'art de chanter contenant des exercices de vocalisation et de Mélodie de genres différents* ; ibid., 1846 ; in-8° de 40 pages, avec 22 pages de musique. Romagnesi a dirigé *l'Abeille musicale*, journal mensuel de chant avec piano ou guitare, qui a commencé à paraître au mois d'octobre 1828, et a continué jusqu'en 1839. Cet artiste est mort à Paris le 9 janvier 1850. Il s'était endormi paisiblement le soir, et, sans avoir été malade, il ne se réveilla plus.

ROMAGNOLI (Deifobo), compositeur et organiste de la cathédrale de Sienne, naquit dans cette ville vers 1765, et eut pour maître son compatriote Lorenzo Borzini. Il obtint sa nomination d'organiste en 1795. On connaît en Italie beaucoup de compositions religieuses de cet artiste, en manuscrit.

ROMAGNOLI (Hector), frère du précédent, naquit à Sienne en 1768, et après avoir terminé ses études musicales sous la direction de Borzini, obtint la place de maître de chapelle de la Madone *di Provenzano*, dans sa ville natale. Il a composé plusieurs messes, des psaumes, des litanies et des cantates, qui sont restés en manuscrit.

ROMANA (Le P. Fr. Juan), né à Piera, près de Barcelone, fit ses études musicales au monastère de Montserrat, sous la direction du P. Marquez, et y fit profession en 1632. Il fut maître de chapelle et organiste de son ordre. Savant théologien, il fut prieur de Castellfollit, puis maître des novices et prieur de Rindevillus. Les historiens espagnols disent qu'il était savant musicien, grand organiste, et qu'il écrivit de belles toccates pour l'épinette, et de remarquables *Gaillardas para Chirimia* (Gaillardes pour le hautbois).

ROMANCISTO (Le P. Domitiano), né d'une famille noble de Bologne, vers le milieu du seizième siècle, fut moine du Mont-Olivet et

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

maître de chapelle de son couvent : On a publié de sa composition : *Psalmi qui cunctis diebus anni festis pro tempore recitatur, sex vocum ;* Ferrare, V. Baldini, 1587. in-4°.

ROMANI (D.), surnommé *Senensis*, parce qu'il était né à Sienne (Toscane), fut moine de la congrégation du Mont-Olivet, et vécut à Rome dans la seconde moitié du seizième siècle, au couvent de cette compagnie religieuse. Il fut du petit nombre des élèves de Pierluigi de Palestrina. On a de la composition du P. Romani l'œuvre qui a pour titre : *Missarum quinque et sex vocum Liber primus; Roma, Nicolo Mutio,* 1596, in-fol.

ROMANI (Étienne), né à Pise le 2 février 1778, a fait ses études musicales au Conservatoire de *la Pietà de' Turchini*, à Naples, sous la direction de Sala et de Tritto. Il a beaucoup écrit pour l'église, et a donné au théâtre de Livourne *L'Isola incantata*, et à Pise, *I tre Gobbi*.

ROMANINI (Antoine), organiste vénitien, né vers le milieu du seizième siècle, fut élève d'André Gabrieli, et se présenta au concours pour lui succéder dans la place d'organiste du second orgue de l'église Saint-Marc, au mois de décembre 1586. Il subit cette épreuve avec Vincent Bellavere, ou *Bell' Haver*, et *Paul Giusto*, dit *da Castello* (*voy.* ces noms) : ce fut Bell' Haver qui l'emporta, par décret des procurateurs de Saint-Marc, en date du 30 du même mois. On n'a pas jusqu'à ce jour d'autre renseignement sur la personne de Romanini; et sur les positions qu'il occupa, avant et après cette époque (*voyez* la *Storia della musica sacra nella già cappella ducale di S. Marco in Venezia*, de M. Caffi, t. I, p. 189). Je n'ai pas trouvé d'œuvres de la composition de cet artiste dans les grandes bibliothèques que j'ai visitées, ni dans les catalogues que j'ai parcourus, mais Diruta (*voy.* ce nom) a inséré dans la première partie de son *Transilvano* une toccate du huitième ton en tablature (*intavolata*), sous le nom d'*Antonio Romanini*.

ROMANO (Alexandre), surnommé *Alessandro della Viola*, à cause de son habileté sur cet instrument, naquit à Rome vers 1530. Il entra dans la chapelle pontificale en qualité de chapelain-chantre dans l'année 1560. Plus tard, il abandonna cette position, pour se faire moine de la congrégation de *Monte Oliveto*, sous le nom de *don Giulio Cesare*. D'un caractère peu sociable, il eut des démêlés avec plusieurs membres de son ordre, car Banchieri (*voy.* ce nom) dit (*Direttorio monastico*, lib. 2, part. 3, f° 287) que son existence ne fut pas heureuse dans son monastère. Les ouvrages connus de ce religieux sont ceux-ci : 1° *Il primo libro delle Napolitane a 5 voci con una canzonetta ; Venetia, app. Girolamo Scotto*, 1572, in-4°. — 2° *Il secondo libro delle canzoni alla napolitana a 5 voci ; in Venetia, app. l'Eredi di Girolamo Scotto*, 1575, in-4°. — 3° *Il primo libro di Motetti a cinque voci ;* ibid., 1579, in-4°. Adami de Bolsena (*voy.* ce nom) cite aussi de Romano des *Concertia più voci, e stromenti*.

ROMANO (Charles-Joseph), né dans la Lombardie, fut organiste et maître de chapelle à l'église de la *Passion* de Milan dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. On connaît de sa composition les ouvrages dont voici les titres : 1° *Armonia sacra e Mottetti a più voci, libro* 1°, op. 4; Milan, Comagni frères. — 2° *Armonia sacra*, etc., libro 2°, op. 4 ; ibid., 1680, in-4°. — 3° *Cigno sacro o Motletti a più voci ;* Milan, Franc. Vigoni, 1668. — 4° *Sirenea sacra. Motletti, Messa e Salmi per tutti i Vespri*, Magnificat, Ecce nunc, Pater noster, Veni Creator, *e Litanie della Beata Virgine a 5 voci*, op. 3 ; Milan, Comagni frères, 1674. — 5° *Il primo libro de' Motelli a voce sola*, op. 2; Milano, Fr. Vigoni, 1670.

ROMANO (J.-H.), dont le nom véritable était ROHMANN, maître de chapelle du roi de Suède, vécut dans la première moitié du dix-huitième siècle. Il fit exécuter en 1724, à Stockholm, une musique solennelle, le troisième jour de Pentecôte, dans l'église allemande. En 1738, il était encore dans cette ville, et y donnait des concerts publics. On a gravé de sa composition : 1° Douze sonates pour 2 flûtes et basse continue. — 2° Dix idem, livre 1; Amsterdam, Roger.

ROMANO (Louis), compositeur italien inconnu, a écrit la musique de l'opéra sérieux intitulé *Calipso abbandonata*, qui fut joué avec succès à Brünn, en 1793.

ROMBERG (André), fils de Gérard-Henri, virtuose clarinettiste et directeur de musique à Munster, naquit à Vechte, entre cette ville et Osnabruck, le 27 avril 1767. Ses heureuses dispositions pour le violon et pour la composition se manifestèrent dès ses premières années. Ses progrès furent si rapides, qu'à l'âge de sept ans il put se faire entendre dans un concert public, avec son cousin Bernard Romberg, devenu depuis lors le plus célèbre des violoncellistes allemands. L'amitié qui unissait déjà ces deux artistes ne se démentit pas dans le cours d'une longue carrière. Le talent d'André se développant de jour en jour, il fut bientôt en état de voyager en Hollande, en France, en Allemagne

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

et en Italie : partout il se fit applaudir avec enthousiasme. Déjà son habileté dans la composition se faisait apercevoir dans de premiers essais de musique instrumentale. A l'âge de dix-sept ans, il visita Paris pour la première fois, et se fit entendre chez le baron de Bagge (*voyez* ce nom) avec tant de succès, que le directeur du Concert spirituel l'engagea pour la saison de 1784. Après plusieurs années de voyages, André Romberg entra au service de l'électeur de Cologne, et se livra à ses travaux dans la composition avec beaucoup d'activité. Cinq ans après, il recommença ses voyages avec Bernard Romberg, et visita toute l'Italie. Arrivés à Rome, ils y trouvèrent un protecteur dans le cardinal Rezzonico, qui leur procura l'honneur, jusqu'alors inconnu, de donner un concert au Capitole, le 17 février 1796. De retour en Allemagne par le Tyrol, André Romberg s'arrêta à Vienne, et s'y fit admirer par son double talent de violoniste et de compositeur. Haydn lui-même accorda beaucoup d'éloges au premier quatuor de sa composition qu'il y fit entendre. En 1797 il retourna à Hambourg, qu'il avait visité quelques années auparavant, et s'y fixa. Il s'y lia d'amitié avec le poëte Klopstock, et pour la première fois s'y sépara de Bernard, qui partit en 1799 pour l'Angleterre, puis se fixa à Paris, où André, cédant à ses instances, alla le rejoindre vers la fin de 1800. Quelques-unes de ses compositions furent essayées dans les concerts de la rue de Cléry, alors le rendez-vous de tous les amateurs de musique : elles furent peu goûtées. La chute de l'opéra comique *Don Mendoce, ou le Tuteur portugais*, qu'il avait écrit pour le théâtre Feydeau, acheva de le dégoûter du séjour de cette grande ville. Il retourna à Hambourg, et s'y maria. Il y passa quinze années, incessamment occupé de grands travaux de composition, et y reçut un témoignage flatteur de distinction dans le diplôme de docteur en musique, qui lui fut envoyé par l'université de Kiel. Appelé à Gotha en 1815, avec le titre de maître de chapelle de la cour, il s'y rendit avec sa famille, et y écrivit plusieurs grands ouvrages. C'est dans cette ville, qu'à la suite de plusieurs attaques d'apoplexie, il mourut le 10 novembre 1821, à l'âge de cinquante-huit ans. Toute l'Allemagne exprima des regrets pour la perte de cet artiste estimable, qui n'a pas trouvé pour ses productions autant d'estime chez les nations étrangères. Admirateur passionné des œuvres de Haydn et de Mozart, André Romberg eut peut-être le tort de suivre avec trop de fidélité la route tracée par ces grands artistes. Abondant en mélodies heureuses, écrivant avec pureté, toujours gracieux, élégant ou brillant, il n'a manqué que d'audace, pour se frayer de nouvelles voies dans l'art. Tel il trouva cet art, tel il le laissa dans ses ouvrages, qui sont tous dignes de l'estime des connaisseurs, mais où l'on ne trouve pas les qualités de l'inspiration qui, seules, font les grandes renommées.

André Romberg fut un des compositeurs les plus féconds de son époque, si ce n'est le plus fécond de tous. Il s'est essayé dans tous les genres, et dans tous, à l'exception de la scène, il a montré du talent. Parmi ses nombreuses productions, on cite : 1° Six symphonies à grand orchestre; quatre seulement (œuvres, 6, 22, 33 et 51) ont été gravées à Leipsick, chez Peters, et à Paris, chez Janet. 2° Huit ouvertures; on n'a publié que celles de *Mendoce*, des *Ruines de Palussi*, de *la Magnanimité de Scipion* et une ouverture détachée (en *ré*), op. 34, ib. — 3° Symphonie concertante pour violon et violoncelle (avec B. Romberg), Bonn, Simrock; Paris, Pleyel. — 4° Quatre concertos pour le violon, op. 3, 8, 46, 50; Paris, Bonn et Leipsick. — 5° Rondos pour violon et orchestre, op. 10, 29; Leipsick et Hambourg. — 6° Airs variés idem, op. 17, 66. ibid. — 7° Quintettes pour 2 violons, 2 altos et violoncelle, op. 23. 58, Hambourg, Bœhme; Leipsick, Peters; Paris, Pleyel. — 8° Quatuors pour 2 violons, alto et basse, op. 1, 2, 5, 7, 11, 16, 30, 58, 59 (en tout 25 gravés et 5 inédits); Paris, Pleyel et Janet; Leipsick, Bonn, Vienne et Offenbach. — 9° Duos pour 2 violons, op. 4, 18, 56, ibid. — 10° Études ou sonates pour violon seul, op. 32, Leipsick, Peters. — 11° Huit quintettes pour flûte, violon, 2 altos et violoncelle, dont quatre publiés, op. 21; 41, Bonn, Simrock; Leipsick, Peters. — 12° Quintette pour clarinette, violon, 2 altos et violoncelle, op. 57; ib. — 13° Quatuor pour piano, violon, alto et basse, op. 22; ib. — 14° Sonates pour piano et violon, op. 9, Bonn, Simrock. — 15° Cantate spirituelle à 4 voix et orchestre, en partition; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 16° Psaume *Dixit Dominus*, à 4 voix, chœur et orchestre, en partition; Leipsick, Peters. Ce morceau avait été mis au concours; Romberg obtint le prix, à Hambourg. — 17° *Pater noster*, à 3 voix et orchestre, en partition; Hambourg, Bœhme; Paris, Beaucé. — 18° *Psalmodie* consistant en cinq psaumes, *Magnificat* et *Alleluia*, à 4, 5, 8 et 16 voix sans accompagnement, d'après la traduction allemande de Mendelssohn; Offenbach, André. — 19° *Te Deum* à 4 voix et orchestre, en partition, Bonn, Simrock. — 20° *Selmar et Selma*, élégie à 2 voix, 2 violons, alto et basse; Leipsick, Peters. — 21° *La Cloche*, de Schiller, à 4 voix et orchestre, op. 25; ibid. — 22° *Die Kindesmœrderin* (l'Infanticide), de Schiller, chant avec orchestre, en par-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

lition, op. 27; ibid. — 23° *La puissance du chant*, de Schiller, chant avec orchestre, en partition, op. 28; ibid. — 24° *La Pucelle d'Orléans*, monologue de Schiller, avec orchestre, en partition, op. 38; ibid. — 25° Ode de Kosegarten, à 4 voix et orchestre; en partition, op. 42, Bonn, Simrock. — 26° *Le Comte de Hapsbourg*, ballade de Schiller, à voix seule et orchestre, en partition, op. 43; ibid. — 27° *Le Désir*, de Schiller, à voix seule et orchestre, op. 44; ib. — 28° *L'Harmonie des Sphères*, de Kosegarten, à 4 voix et orchestre, en partition, op. 45; ibid. — 29° Plusieurs suites de chants à 3 voix et piano; Hambourg, Bœhme. — 30° Sept opéras; on n'a gravé que les partitions pour piano de *la Magnanimité de Scipion* et des *Ruines de Paluzzi*. Tant de travaux furent peu productifs, car André Romberg laissa en mourant sa veuve et six enfants dans une situation voisine du besoin : plusieurs villes de l'Allemagne vinrent à leur secours avec le produit de concerts donnés à leur bénéfice.

ROMBERG (BERNARD), chef de l'école du violoncelle en Allemagne, naquit à Dinklage, près de Munster. Son père, Antoine Romberg, habile bassoniste, né en 1745, avait été d'abord attaché à la cathédrale de cette ville, puis s'était établi à Bonn; plus tard il fut premier basson à l'orchestre de Hambourg, et enfin il se retira à Münster, où il mourut en 1812. Les biographes placent l'époque de la naissance de Bernard Romberg en 1770; cependant je crois qu'elle doit être reculée de quelques années, car lorsqu'il joua en public du violoncelle avec son cousin André Romberg, qui n'était âgé que de sept ans, il n'aurait été que dans sa quatrième année; ce qui est peu vraisemblable. On ne connaît pas le nom de son maître, il y a lieu de croire que ce fut quelque musicien obscur de la chapelle de Münster, et que Romberg ne dut qu'à lui-même le beau talent admiré de l'Europe entière. Après avoir fait applaudir la précocité de ce talent, dans les voyages qu'il fit avec son oncle Gérard Henri, et avec son cousin André, il vécut pendant plusieurs années à Bonn, où l'étude et la méditation mûrirent ce talent donné par la nature. En 1793, Bernard Romberg partit de Bonn à l'approche de l'armée française, et alla s'établir avec sa famille à Hambourg, où il entra en qualité de premier violoncelliste à l'orchestre du théâtre dirigé par Schrœder. Trois ans après il partit pour l'Italie, et y excita une vive sensation partout où il donna des concerts. De retour à Hambourg, il n'y resta que peu de temps, car il en partit en 1799 pour se rendre en Angleterre. Après avoir donné quelques concerts à Londres, il visita le Portugal, l'Espagne, et arriva à Paris, en 1800. Les succès qu'il obtint aux concerts de la rue de Cléry et du théâtre des Victoires le firent appeler à remplir une place de professeur de violoncelle au Conservatoire de cette ville, en 1801. Son beau talent était alors dans tout son éclat. Si le son de Duport avait plus de rondeur et de moelleux; si le style de Lamare était plus délicat et plus élégant, Romberg ne se montrait pas moins le premier des violoncellistes sous les rapports de l'énergie et de la puissance de l'exécution. Duport était alors à Berlin, et Lamare se disposait à partir pour la Russie : l'acquisition d'un professeur tel que Romberg était donc précieuse pour le Conservatoire; malheureusement il ne prolongea pas son séjour à Paris au delà de 1803. Il retourna alors à Hambourg, et y demeura jusqu'en 1805, où le roi de Prusse l'appela à Berlin, en qualité de violoncelliste solo de sa chapelle. Les événements de la guerre de Prusse en 1806 vinrent troubler l'heureuse situation de Romberg, et l'obligèrent à faire un voyage à Prague, en Hongrie et à Vienne. De retour à Berlin, après la paix de Tilsit, il y resta jusqu'en 1810, puis visita la Silésie, la Pologne et la Russie. Arrivé à Pétersbourg, il y rencontra Ries (*voyez* ce nom), et voyagea avec lui dans l'Ukraine, à Kiew et dans quelques autres chefs-lieux de provinces de l'empire russe. Les deux artistes se disposaient à visiter Moscou, quand la nouvelle de l'incendie de cette ville leur parvint et les fit changer de direction. Romberg se rendit à Stockholm, donna des concerts à Copenhague, Hambourg, Brême, dans les principales villes de la Hollande et de la Belgique, puis fit un court séjour à Paris. Dans un second voyage en Russie, il demeura près de deux ans à Moscou, et enfin retourna, en 1827, à Berlin, qui devint son séjour habituel. Au mois de février 1840, il a fait un voyage à Paris, et y a joué quelques-unes de ses dernières compositions dans les salons de plusieurs artistes. Je l'ai entendu à cette époque, et je puis assurer qu'il n'existait plus rien du beau talent que j'avais admiré à Paris trente-huit ans auparavant. Un son faible, un jeu timide, des intonations douteuses, un archet débile, avaient pris la place des grandes qualités de l'artiste d'autrefois. C'était un triste spectacle que celui de ce vieillard qui ne voulait pas finir avec ce qui le quittait, et qui semblait se plaire à porter de mortelles atteintes à sa belle renommée.

Le mérite de Romberg, dans ses compositions pour le violoncelle, ne fut pas inférieur à son talent d'exécution. Ses concertos sont encore considérés comme des modèles d'un style noble et brillant à la fois. Il s'est aussi essayé dans d'autres productions instrumentales, et même

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

dans des opéras; mais ces œuvres sont de beaucoup inférieures à celles qu'il a produites pour son instrument. Parmi celles-ci, on remarque : 1° Concertos pour violoncelle et orchestre, n° 1 (en *si* bémol), op. 2, Paris, Érard; n° 2, (en *ré*), op. 3, ibid.; n° 4 (en *mi* mineur), op. 7, ibid.; n° 5 (en *fa* dièse mineur), op. 30, Bonn, Simrock; n° 6 (militaire), op. 31, ibid.; n° 7 (en *ut*), op. 44, Leipsick, Peters; n° 8 (en *la*), op. 48, Vienne, Haslinger; n° 9 (en *si* mineur), op. 56, ibid. — 2° Concertinos idem : n° 1 (en *sol*), Mayence, Schott; n° 2 (en *mi* mineur), Vienne, Pennauer; n° 3(en *ré*), op. 51, Vienne, Haslinger. — 3° Fantaisie pour violoncelle et orchestre, op. 10, Paris, Erard. — 4° Polonaises idem, op. 29 et 36, Leipsick, Peters. — 5° Airs russes variés idem, op. 14, Bonn, Simrock. — 6° Caprice sur des airs suédois, id. op : 28; Bonn Simrock; — 7° Idem, sur des airs polonais, op. 47; Vienne, Haslinger. — 8° Rondo brillant idem, op. 49; ibid. — 9° Deuxième et troisième collections d'airs russes pour violoncelle et quatuor, op. 20 et 37; Paris, Pleyel; Bonn, Simrock. — 10° Quatrième recueil d'airs russes pour violoncelle et orchestre, op 52; Vienne, Haslinger. — 11° Caprice sur des airs moldaves et valaques pour violoncelle, 2 violons, alto, violoncelle et contrebasse, op. 45; Leipsick, Peters. — 12° Caprice et rondo sur des airs espagnols id., op. 13, ibid. — 13° Fantaisie sur des airs norvégiens avec quatuor, op. 58; Mayence, Schott. — 14° Quatuors pour 2 violons, alto et violoncelle, op. 1, Leipsick, Breitkopf et Hærtel; op. 12, Paris, Pleyel; Leipsick, Peters; op. 25, Leipsick, Peters; n° 8, Paris, Pleyel; Leipsick, Peters; n° 9, op. 39, ibid. — 15° Trios pour violon, alto et basse, op. 8, Paris, Érard; idem, op. 38, pour violoncelle, alto et basse, Leipsick, Peters. — 16° Duos pour deux violoncelles, op. 9, Paris, Érard; idem op. 33, Leipsick, Peters; Paris, Pleyel, Richault. — 17° Trois sonates avec basse, op. 43; Leipsick, Peters. — 18° Diverses pièces détachées, tels que divertissements, andante, pots-pourris, etc., avec quatuor ou piano. Les autres compositions de Romberg consistent en trois opéras, savoir : *La Statue retrouvée*, à Bonn, en 1790; *le Naufrage*, ibid., 1791; *Ulysse et Circé*, grand opéra; ce dernier a été gravé en partition réduite pour le piano, à Leipsick, chez Peters; symphonie funèbre pour la mort de la reine de Prusse, op. 23, ibid. symphonie à grand orchestre, op. 28, ibid.; ouvertures id., op. 11 et 14, Leipsick, Breitkopf et Hærtel, Peters; symphonie concertante pour deux cors, op. 41, Leipsick, Peters.

ROMBERG (Cyprien), fils d'André, est né à Hambourg, en 1810. Élève de son parent pour le violoncelle, il a voyagé en Allemagne, en Hongrie, en Bohême, puis s'est fixé à Pétersbourg où il est attaché à la musique de l'empereur. Il a publié pour son instrument : 1° Concertino (en *sol*), op. 1, Leipsick, Peters. — 2° Fantaisie avec orchestre, op. 2, ibid.

ROMER (F.). Un compositeur anglais de ce nom a fait représenter à *Princess-Theatre*, de Londres, au mois de novembre 1846, un opéra romantique intitulé *Fridolin*, qui a eu quelques succès. J'ignore si ce musicien est l'auteur d'une brochure publiée sous le même nom et qui a pour titre : *The Physiology of the human voice* (Physiologie de la voix humaine); Londres, Leader et Cock, 1845, in-8° de 68 pages.

Une cantatatrice de talent, nommé *Miss Romer*, a chanté à l'opéra anglais de Londres, depuis 1838 jusqu'en 1846. C'est à elle que Benedict avait confié le rôle le plus important de son opéra *The Crusaders* (Les Croisés), qui fut représenté au théâtre de *Drury-Lane*, le 26 février 1846. Elle appartient vraisemblablement à la même famille que le précédent.

ROMERO DE AVILA (D. Jérôme), ecclésiastique, *racionaire* et maître du chœur de la cathédrale de Tolède, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, est auteur d'un livre qui a pour titre : *Arte de canto llano y organo, o prontuario musico dividido en cuatro partes* (Art du plain-chant et de la musique mesurée, ou armoire musicale divisée en quatre cases). Madrid, 1785, in-4°. Une deuxième édition de cet ouvrage a paru à Madrid, en 1830, sous le simple titre : *Arte de canto llano y organo*. Romero a fait une exposition des règles du chant mozarabe, appelé *chant eugénien* ou *mélodique*, dans une dissertation insérée au *Breviarium gothicum secundum regulam Beatissimi Isidori, etc, ad usum sacelli mozarabum* (Matriti, 1775, in-fol.). On trouve dans cette dissertation un fragment de l'ancien chant gothique-mozarabe noté par une des variétés des notations neumatiques du moyen âge, accompagné d'une traduction en notation moderne, laquelle démontre que la tradition de l'église de Tolède s'est altérée et ne repose plus sur des principes certains; car Romero attribue des significations différentes aux mêmes signes, et un sens identique à des signes dont les différences sont évidentes. Toutefois la dissertation du savant chantre de Tolède a beaucoup d'intérêt pour l'histoire de la formation du chant mozarabe par le mélange de l'ancien chant gothique d'Espagne avec le goût des mélodies moresques.

ROMIEU (....), membre de la Société royale des sciences de Montpellier, vécut dans cette ville vers le milieu du dix-huitième siècle.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

il découvrit, en 1743, un phénomène harmonique dans lequel deux sons aigus étant produits simultanément, à un intervalle harmonique quelconque, il se forme de la réunion de leurs vibrations un troisième son grave qui est aussi dans un rapport harmonique avec les deux autres; c'est ce qu'on appelle le *phénomène du troisième son*. Romieu fit insérer un mémoire sur ce sujet dans le compte rendu de l'assemblée publique de la société royale des sciences, tenue dans la grande salle de l'hôtel de ville de Montpellier, le 16 décembre 1751. Ce mémoire a pour titre : *Nouvelle découverte des sons harmoniques graves, dont la résonnance est très-sensible dans les accords des instruments à vent*. Serre a rendu compte de cette expérience dans ses *Essais sur les principes de l'harmonie* (*voyez* SERRE), et en a donné une explication satisfaisante. C'est cette même expérience qui est devenue la base du système de Tartini (*voyez* ce nom).

ROMOWACER (ALOÏS), bon organiste et instituteur à Radonicz, près de Laun, en Bohême, naquit en ce lieu vers 1740. Élève de Segert Kopriwa, il fit honneur à ce grand artiste par son habileté sur l'orgue et dans la composition. Il mourut à l'âge de soixante-quatorze ans, le 12 janvier 1814. Il a écrit de la musique d'église, des concertos et des sonates pour l'orgue, ainsi que des quatuors, quintettes et sextuors pour des instruments à cordes, qui sont restés en manuscrit.

RON (MARTIN DE), fils d'un banquier de Stockholm, naquit dans cette ville, en 1790. Bien que simple amateur de musique, il fit une étude sérieuse de la littérature musicale, apprit à jouer de plusieurs instruments, et composa avec goût. Ses fréquents voyages pour les affaires et les travaux de son intelligence usèrent avant le temps son tempérament; il mourut d'étisie à Lisbonne, le 20 février 1817, à l'âge de vingt-sept ans. Les quatuors d'instruments à cordes étaient le genre de musique qu'il affectionnait particulièrement : dans toutes les villes où il arrivait, il rassemblait des artistes pour en exécuter. On a gravé de sa composition un bon quintette pour piano, flûte, clarinette, cor et basson, op. 1, Leipsick, Breitkopf et Hærtel, un thème finlandais avec variations pour clarinette et orchestre, et un *andante* et polonaise pour basson et orchestre, ibid. Cet amateur distingué a fourni plusieurs articles à la Gazette musicale de Leipsick, entre autres un *Aperçu de l'état de la musique en Portugal, principalement à Lisbonne et à Porto, avec une notice sur la musique nationale*.

RONCAGLIA (FRANÇOIS), très-bon soprano, né à Faenza, vers 1750, était attaché, en 1772, au théâtre de Manheim, puis il retourna en Italie et chanta à Rome en 1781, à Naples, en 1784, à Bologne, au printemps de 1787, à Milan au carnaval de 1788, à Pérouse, en 1790, et à Rimini, en 1791. On ignore où cet artiste a terminé ses jours.

RONCONI (DOMINIQUE), célèbre ténor et très-bon professeur de chant, naquit à *Lendinara di Pollesine*, en Lombardie, le 11 juillet 1772. L'abbé Cervellini, maître de chapelle à Trieste, lui enseigna le piano, le chant et le contrepoint. Doué par la nature d'une bonne voix de ténor, il fit de rapides progrès dans un art où Pacchierotti et Babini furent ses modèles. Il n'était âgé que de dix-huit ans lorsqu'il se maria et alla s'établir à Conegliano, en qualité de maître de chant. L'invasion de l'Italie par les armées françaises le décida à se retirer à Venise, en 1795 : il y trouva des ressources dans l'enseignement et dans les églises ou dans les concerts. En 1796, il débuta au théâtre San-Benedetto dans la *Merope* de Nasolini. Le succès qu'il y obtint lui procura bientôt des engagements dans les principales villes de l'Italie. Appelé à Pétersbourg pour l'Opéra italien, il y chanta depuis 1801 jusqu'en 1805. Après son retour en Italie, il excita le plus vif enthousiasme à Venise, à Padoue, à Trieste, à Vicence, à Bologne, à Milan, à Florence et à Rome. En 1809, la cour impériale de Vienne lui confia la direction de l'Opéra italien; l'année suivante, Napoléon le fit venir à Paris pour prendre part aux concerts des fêtes de son mariage avec Marie-Louise. De retour en Italie, il reparut avec éclat sur les théâtres les plus importants. En 1819, le roi de Bavière lui fit faire des propositions pour chanter à l'Opéra, et enseigner le chant aux princesses de la famille royale : les avantages qui lui étaient assurés décidèrent Ronconi à passer dix années à Munich. Il y termina sa carrière dramatique par le rôle d'Otello. En 1829, Ronconi est retourné à Milan, et y a ouvert une école de chant qui a produit de bons élèves, parmi lesquels on remarque ses trois fils et Mlle Ungher. On a imprimé de sa composition : 1° Six ariettes italiennes, dédiées à l'impératrice de Russie. — 2° Douze ariettes avec accompagnement de piano, Milan, Ricordi. Ronconi est mort à Milan, le 13 avril 1839.

RONCONI (GEORGES), fils aîné du précédent, et célèbre chanteur baryton, est né à Milan, en 1810. Élève de son père, il prit de lui la tradition d'une belle mise de voix et d'une manière large de phraser. Son début sur la scène se fit à Pavie en 1831, et eut tant d'éclat, qu'il fut im-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

médiatement après engagé au théâtre *Valle* de Rome, où il chanta, en 1832, l'opera de Lauro Rossi *Il Disertore svizzero*, avec un brillant succès. On le retrouve dans la même ville en 1833 et 1834 : la population romaine ne se lassait pas de l'entendre. De Rome il alla à Naples en 1835 et y trouva la même faveur. Il y chanta pendant toute cette année jusqu'à l'automne de 1836; puis il fut appelé à Florence, où il chanta pendant deux ans; ensuite il eut un engagement pour le printemps de 1839 à Parme, d'où il retourna à Milan. Après y avoir brillé au carnaval de 1840, il y fut rappelé en 1842. Toutes les grandes villes de l'Italie voulurent l'entendre, et ses succès à Venise, à Turin, à Trieste, ne furent pas moins brillants qu'à Milan, Florence, Rome et Naples. Les villes de second ordre eurent leur tour, et Livourne, Lucques, Modène, Véronne et Padoue applaudirent son talent avec non moins d'enthousiasme que les grandes cités. A Vienne, à Francfort, à Londres, à Paris et à Madrid, ses succès n'eurent pas moins d'éclat. Malheureusement la période de sa vie qui commence en 1846 fut agitée par des chagrins domestiques et par le désordre de ses affaires : car la prévoyance et l'économie lui étaient inconnues. Nonobstant les sommes considérables qu'il avait gagnées, il avait des dettes, et ses créanciers ne se montraient pas indulgents pour l'artiste. Son talent se ressentit de ces tracasseries; sa voix perdit par degrés le timbre et l'égalité, et sa situation financière ne lui permit pas de se retirer quand il aurait fallu le faire. Dans les derniers temps, on n'a pas eu de renseignements précis sur la situation de Ronconi. Au moment où cette notice est écrite (1863), il vient de fonder un conservatoire de chant à Cordoue (Espagne). Il a publié à Milan, chez Ricordi, 8 *vocalises* pour baryton ou contralto, avec accompagnement de piano.

RONCONI (Félix), second fils de *Dominique*, est professeur de chant distingué. Il a vécu quelques années à Würzbourg, où il se livrait à l'enseignement. On dit qu'il est maintenant en Espagne. On connaît de cet artiste : 1° 6 *Arielle italiane per mezzo soprano o baritono con piano forte*; Milan, Ricordi. — 2° *Il Desiderio, arietta*, idem; ibid.

RONCONI (Sébastien), troisième fils de *Dominique*, eut une bonne voix de basse et fut chanteur estimable. Il débuta à Milan en 1837 et chanta à Rome, à Venise, à Florence et à Gênes; toutefois il fut plus souvent engagé par les entreprises de théâtres de second ordre. En 1847, il était à Berlin; je n'ai plus eu de renseignements sur lui depuis cette époque.

RONG (Guillaume-Ferdinand), musicien de la chambre du prince Henri de Prusse, avait déjà ce titre en 1786, et vivait encore à Berlin en 1821. Il donnait des leçons de solfége, de chant, de piano, de violon et de guitare. On lui attribue l'invention d'une sorte de guitare en forme de lyre, à laquelle il donna le nom d'*Apollina pour les dames*. Suivant M. de Ledebur (*Tonkünstler-Lexikon Berlin's* p. 479), Rong était déjà en 1800 un vieillard de quatre-vingts ans, et aurait eu conséquemment plus d'un siècle s'il vivait encore en 1821). Il s'est fait connaître comme compositeur par des chansons allemandes à voix seule, avec accompagnement de piano, publiées à Berlin, et par des recueils de marches et d'airs de danse. Il a écrit aussi en 1793 un duodrame intitulé *Alma und Selmar*, pour le théâtre de Potsdam. Mais c'est surtout pour ses écrits relatifs à la musique qu'il mérite d'être mentionné. Ils ont pour titre : 1° *Elementarlehre am Clavier* (Méthode élémentaire pour le clavecin), Berlin, 1786, in-4°. Une deuxième édition de cet ouvrage est intitulée : *Versuch einer Elementarlehre für die Jugend am Clavier* (Essai d'une méthode élémentaire de clavecin pour les enfants), Potsdam et Berlin, 1793, in-4° de 43 pages et 17 planches de musique. Le frontispice de cette édition a été renouvelé, avec l'indication de Stendal, chez Franzen et Gross. — 2° *Theoretisch-practisches Handbuch der Tonarten-Kenntniss* (Manuel théorique et pratique de la connaissance des tons), Berlin, Lange, 1805, in-4°. Le titre de ce livre a été renouvelé en 1814, de la manière suivante : *Anleitung zur gründliche Tonartenkenntniss in dialog. Lehrart* (Introduction à la connaissance fondamentale de la tonalité); Berlin, chez l'auteur. — 3° 48 Tableaux pour passer d'un ton dans un autre, offrant, dans 552 exemples, une sorte de dictionnaire de modulations à l'usage des amateurs de composition et de libre fantaisie. — 4° *Ein musikalisches Spiel*, etc (Jeu musical pour s'instruire dans la connaissance des notes et des tons, etc.); Berlin, Lange, 1800.

RONTANI (Raphael), musicien florentin, vécut à la fin du seizième siècle et au commencement du dix-septième. Par la dédicace d'un ouvrage de sa composition parvenu jusqu'à nous, on voit qu'il fut attaché au service de don Antoine de Médicis, fils naturel du duc François-Marie de Médicis et de Bianca Capello, et qui fut marquis de Capistrano. L'ouvrage dont il s'agit a pour titre : *Le varie musiche di Raffaelle Rontani, a una, due e tre voci, per cantare nel clavi-cembalo, o chitarone, libro primo novamente posto in luce; dedi-*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

cate a l'illustriss. et eccellentiss. Signor D. Antonio Medici ; Firenze, Marescotti (sic), 1614, petit in-fol.

RONZI, famille de musiciens distingués, s'est fait remarquer par des talents divers dans la première moitié du dix-neuvième siècle. Le père avait eu de la réputation comme maître de ballets dans plusieurs grandes villes de l'Italie. Son fils aîné, *Stanislas Ronzi*, bon violoniste et musicien intelligent, se rendit à Paris en 1822 avec sa sœur, Mme Ronzi Debegnis, et fut attaché à l'orchestre de l'Opéra-Italien jusqu'en 1824. De retour en Italie, il se fixa à Rome, y donna des concerts avec succès, et fut attaché au théâtre *Valle* en qualité de premier violon. Il eut un fils, nommé *Stanislas* comme lui, qui fut ténor dramatique et chanta à Turin, en 1845 et à Bologne dans l'année suivante.

Mlle *Joséphine Ronzi*, cantatrice célèbre en Italie, épousa le bouffe *Debegnis* (*voyez* ce nom et *Ronzi Debegnis*).On croit devoir ajouter ici à ce qui a été dit dans cet article qu'elle était née à Milan. Sa grande réputation commença en Italie après son retour d'Angleterre en 1830. Son début à Naples en 1831 fut des plus heureux. Elle fut attachée au théâtre Saint-Charles jusqu'en 1834, où elle alla chanter à Rome. Bientôt rappelée à Naples, elle y fut reçue avec acclamation, et y jouit de toute la faveur publique pendant plusieurs années. Les autres villes où elle s'est fait entendre avec succès sont Milan, Venise, Vicence et Brescia.

Antoine Ronzi, ténor et compositeur, frère de *Stanislas* père, chanta à Livourne, à Trieste et à Rome en 1835, à Naples, dans l'année suivante et en 1837, à Barcelone depuis 1838 jusqu'en 1840, et à Paris en 1841. Ricordi, de Milan, a publié de la composition de cet artiste une suite de neuf mélodies pour différentes voix, avec piano, sous le titre l'*Eco della veneta Laguna*.

Louis Ronzi, le plus jeune des frères de cette famille, était pianiste et compositeur. Il donna à Milan, en 1838, une farce (opéra comique) intitulée : *I Rossiniani à Parigi* (Les Rossinistes à Paris), et en 1844 à Venise, *Luisa Strozzi*. Dans un concert que donna Stanislas Ronzi au théâtre *Valle* de Rome, en 1837, Louis exécuta avec lui une symphonie concertante de sa composition. Ces deux frères ont publié à Milan, chez Ricordi : 1° *Bouquet* pour piano et violon sur des motifs de l'opéra *I Puritani*, op. 1 ; — 2° Duo concertant, idem, op. 2.

ROOTSEY (S.), auteur inconnu d'un système particulier de notation de la musique, dont il a fait l'exposition dans un écrit intitulé : *An attempt to simplify the notation of Music.* (Tentative pour simplifier la notation de la musique) ; Londres, Baldwyn, 1811, gr. in-4°.

ROQUEFORT - FLAMERICOURT (Jean-Baptiste-Bonaventure), fils d'un propriétaire de Saint-Domingue, naquit à Mons (Belgique) le 15 octobre 1777 (1). Après avoir fait ses études au collége de Lyon, il se rendit à Paris, en 1792. Il est dit dans la *Biographie universelle et portative*, de Rabbe, que Roquefort entra dans une école militaire, qu'il obtint le grade de sous-lieutenant d'artillerie à l'âge de quinze ans, et qu'il parvint au grade de capitaine, puis se retira pour des motifs de santé ; mais tout cela est inexact. Roquefort partit comme simple soldat, ainsi que beaucoup de jeunes gens de cette époque, ne rejoignit l'armée de Dumouriez qu'après la bataille de Jemmapes, et profita de la retraite de ce général pour retourner à Paris, où il se cacha pendant un an sous un nom supposé. En 1796, il commença à se livrer à l'enseignement du solfége, du piano, et publia deux pots-pourris et des contredanses et valses pour cet instrument, Paris, Cochet et Momigny. Ses liaisons avec Ginguené et de l'Aulnaye lui inspirèrent le goût de l'histoire et de la littérature de la musique : il se livra à des recherches sur ce sujet, et rassembla beaucoup de matériaux et de dessins d'instruments antiques et du moyen âge. En 1804, nous commençâmes ensemble la publication d'un Journal sur la musique, dont il ne parut que quelques numéros. Peu de temps après, il prit un goût passionné pour les monuments de la littérature de l'ancienne langue française appelée *langue romane*, et entreprit la rédaction du glossaire de cette langue, qu'il publia en 1808, et qui lui fit honneur parmi les gens de lettres. Dès ce moment il abandonna l'enseignement de la musique, et ne s'occupa plus qu'accidentellement de la littérature de cet art. Ses travaux, mal payés, ne lui procuraient qu'une existence précaire. Il finit par être obligé de se mettre à la solde de quelques libraires pour donner des soins à de nouvelles éditions d'anciens livres, passa ses dernières années dans un état voisin de la misère, et mourut en 1833, épuisé par le travail et l'intempérance. Au nombre

(1) Cette date étant différente et de celle que j'ai donnée dans la première édition, ainsi que de celle qu'on trouve dans la *Biographie portative des Contemporains*, de Rabb, et de celle du *Dictionnaire historique des Musiciens*, de Choron et Fayolle, je crois devoir la justifier par l'extrait de l'acte authentique d'où je l'ai tirée, et que voici : « Extrait du registre des baptêmes de la paroisse « de St.-Germain à Mons. Le 18 octobre 1777 a été baptisé « Jean-Baptiste-Bonaventure, né le 15 à quatre heures « après midi, fils de Jean-François Roquefort, et de Marie-« Claire-Finance, parrain, etc. »

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

des ouvrages qu'il a publiés, on remarque celui qui a pour titre : *De l'état de la poésie française dans les XIIe et XIIIe siècles. Mémoire qui a remporté le prix dans le concours proposé, en 1810, par la classe d'histoire et de littérature ancienne de l'Institut de France*, Paris, Fournier, 1814, un volume in-8°. Cet ouvrage a été reproduit en 1821, avec l'adjonction d'une *Dissertation sur la chanson chez tous les peuples*, Paris, Audin. Dans ce livre, Roquefort traite avec quelque développement de la musique et des instruments du moyen âge. Son travail a de l'importance à cause des textes nombreux des écrivains contemporains qu'il cite. Il a aussi expliqué beaucoup de termes de musique de l'ancienne langue française dans son *Glossaire de la langue romane* ; Paris, 1808 et 1820, trois volumes in-8°, y compris le supplément. Roquefort a rédigé pendant plus de quinze ans les articles de littérature musicale dans le *Moniteur universel*, et a fourni quelques notices sur des musiciens à la *Biographie universelle* de MM. Michaud. Il avait possédé une collection de livres sur la musique, riche en manuscrits précieux et en éditions anciennes ; mais longtemps avant sa mort, elle avait été dispersée, parce qu'il vendait ses livres lorsqu'il était pressé par le besoin.

RORBERUS (Georges), musicien allemand, vécut vers la fin du seizième siècle. On connaît sous ce nom : *Disticha moralia, item Benedictiones et gratiorum actiones, aliæque sacræ cantilenæ 4 vocum fugis continuatæ*, Nuremberg, 1599, in-4°.

RORE (Cyprien de), ou plutôt VAN RORE, musicien célèbre du seizième siècle, naquit à Malines en 1516. On n'a point de renseignements sur sa première éducation musicale ; mais on sait qu'il se rendit en Italie dans sa jeunesse, et qu'il alla étudier à Venise, dans l'école de son compatriote Adrien Willaert, maître de chapelle de la cathédrale de Saint-Marc. Pendant qu'il suivait les leçons de ce maître, il était chanteur à cette chapelle. Son épitaphe nous apprend qu'il fut ensuite attaché au service du duc de Ferrare Hercule II. Après la mort de ce prince, arrivée le 3 octobre 1559, de Rore retourna à Venise, où il remplit les fonctions de second maître de chapelle de Saint-Marc, pendant les dernières années de la vie de Willaert, dont les infirmités ne permettaient pas qu'il vaquât aux devoirs de sa place. Le 18 octobre 1563, de Rore succéda à cet illustre professeur en qualité de premier maître de la cathédrale ; mais il n'occupa cet emploi que pendant environ dix-huit mois, ayant été engagé comme directeur de la chapelle d'Octave Farnèse, duc de Parme et de Plaisance. Il ne jouit pas longtemps des avantages de sa nouvelle position, car il mourut en 1565, à l'âge de quarante-neuf ans, ainsi que le prouve son épitaphe qui existe encore dans la cathédrale de Parme. Cette inscription est ainsi conçue :

Cypriano Roro Flandro
Artis musicæ
Viro omnium peritissimo
Cujus nomen famaque
Nec vetustate obrui
Nec oblivione deleri poterit.
Hercules Ferrariens. Ducis II
Deinde Venetorum
Postremo
Octavii Farnesii Parmæ et Placentiæ
Ducis II Chori præfecto
Ludovicus frater, Fil. et hæredes
Mœstissimi posuerunt.
Obiit anno MDLXV ætatis XLIX.

Les contemporains de Cyprien de Rore, particulièrement Zarlino, P. Ponzio et Vincent Galilée lui ont accordé de grands éloges, justifiés par quelques-unes de ses productions, et surtout par ses motets à 4, 5, 6 et 8 voix. Artusi, bien qu'assez avare de louanges, lui attribue le mérite d'avoir été le premier qui arrangea convenablement la musique sur les paroles (*L'Artusi, overo delle imperfettione della musica*, page 19). L'abbé Baini a réfuté solidement l'opinion d'Artusi dans les notes 176 et 177 de ses Mémoires sur la vie et les œuvres de J. Pierluigi de Palestrina (tome I, p. 108), et a démontré qu'avant Cyprien de Rore les compositeurs avaient bien placé les paroles sous les notes dans les madrigaux et dans les motets ; l'usage contraire n'existait que dans les messes ; or dans celles qu'on possède de Rore, il est tombé dans les mêmes erreurs que ses prédécesseurs. Les ouvrages connus aujourd'hui de ce célèbre musicien sont les suivants : 1° *Il primo libro de madrigali a quattro voci* ; Venise, Gardane, 1542, in-4°. La deuxième édition de ce recueil a pour titre : *Di Cipriano di Rore il primo libro de' madrigali a quattro voci, di nuovo con ogni diligenza riveduti e ristampati, con l'aggiunta di quattro altri madrigali del medesimo autore novellamente messi in luce a 4 voci. In Venetia per Plinio Pietra-Santa*, 1557, in-4° obl. Les 21e et 22e madrigaux sont sur des paroles françaises. Une autre édition de ce premier livre a été imprimée à Ferrare, chez Bulghat, en 1550, in-4°. Une quatrième a paru chez Antoine Gardane, en 1552, et une cinquième chez Ange Gardane, à Venise, en 1575, in-4° ; enfin, j'en possède une autre, imprimée chez ce dernier en 1582, in-4° obl. — 2° *Il secondo li-*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

bro de' madrigali a quattro e cinque voci ; in Venetia, appresso Gardane, 1543, in-4° oblong. — 3° *Madrigali a cinque voci ;* Venise, 1544, in-4°. La deuxième édition de ce recueil est intitulée ; *Di Cipriano di Rore il terzo libro de' madrigali dovesi contengono le Vergini* (1), *et altri madrigali, di nuovo con ogni diligenza riveduti e ristampati con l'aggiunta d'alcuni altri madrigali del medesimo autore, novellamente messi in luce ; in Venetia, per Plinio Pietra-Santa*, 1557, in-4° obl. D'autres éditions ont paru en 1562, 1565 et 1582, in 4° obl. Il y a une édition des trois livres de madrigaux à 4 voix de Cyprien de Rore, donnée par Ant. Gardane à Venise, en 1560, in-4° obl. — 4° *Motetti a quattro, cinque, sei et otto voci ;* Venise, Gardane, 1544. Il existe des exemplaires de cette édition du premier livre de motets à 5 voix, mais sans les motets à 6 et à 8 voix, avec un titre latin au frontispice : *Cipriani musici excellentissimi cum quibusdam aliis doctis authoribus Motectorum nunc primum maxime diligentia in unum exeuntium liber primus quinque vocum. Venetiis, ap. Ant. Gardanum*, 1544, in-4°. — 5° *Il secondo libro de' motetti a quattro e cinque voci ;* Venise, 1547, in-4°. — 5° (bis) *Il terzo libro di Motetti a cinque voci di Cipriano de Rore, et da altri excellentissimi musici, novamente ristampato, con una buona giunta de Motetti novi ; in Venetia, app. di Ant. Gardano*, 1569, in-4° obl. On voit que cette édition est une réimpression. Le nombre de motets contenus dans ce recueil est de vingt-deux : six sont de Cyprien de Rore ; les autres appartiennent à Perizone, Clement *non papa*, Josquin Baston, Henri Senfel, Francesco Viola, Jacquet, Jos. Zarlino, Jean Nasco, Crequillon, Claudin (de Sermisy), et Adrien Willaert. — 6° *Fantasie e ricercari a 3 voci, accomodate da cantare e sonare per ogni instrumento, composte da Mess. Tiburtino musico eccellentissimo, con la giunta di alcuni altri ricercari, e madrigali a tre voci, composti da lo eccellentissimo Adriano Willaert, e Cipriano Rore suo discepolo ; Venetia*, 1549, in-4°. — 6° (bis) *Madrigali Cromatici, à 5 voci, libri* 1, 2, 3, 4, 5 ; *in Venetia, app. Ant. Gardane*, 1560-1568, in-4° obl. Il y a une deuxième édition de ces cinq livres de madrigaux chromatiques, imprimée chez Ange Gardane, en 1576. — 6° (ter) *Cipriani de Rore et aliorum authorum Motetta quatuor vocibus decanenda ; cum tribus lectionibus per mortuis Josepho Zarlino authore ;* Venetiis apud Hieronymum Scottum, 1563, in-4o obl. — 6° (a) *Madrigali della fama a 4 voci.* Venetia, app. Gardane (sans date), in-4° obl. — 6° (b) *Il primo libro delle fiamme raghi e dilettevolia 4 et 5 voci di Cipriani de Rore ;* Venetia, app. Girolamo Scotto, 1569, in-4°. — 6° (c) *Madrigali a 5 voci libro quarto ;* Venetia, app. Ant. Gardano, 1568, in-4o obl. — 6° (d) *Il quinto libro de' Madrigali a 5 voci ;* ibid., 1568, in-4° obl. Il y a une seconde édition de ce cinquième livre, *app. li Figliuoli di Ant. Gardane*, Venise, 1571, in-4°, et une autre du quatrième livre, *app. Angelo Gardano*, 1580, in-4°. — 6° (e) *Passio D. N. J. Christi, in qua solus Johannes canens introducitur cum quatuor vocibus. Auctore Cipriano Rore. Parisiis, apud Adrianum le Roy et Robertum Ballard*, 1557, in-folio. — 6° *Passio D. N. J. Christi, in qua introducuntur Jesus et Judæi canentes, cum duabus et sex vocibus. Auctore Cipriano Rore ;* ibid. 1557, in-folio. — 7° *Liber missarum 4, 5 et 6 vocum ;* Venise, 1566. Cet ouvrage est cité par Draudius dans sa *Bibliotheca classica*. — 8° *Cantiones sacræ seu motetlæ quinque vocum, Lovanii, P. Phalesii*, 1573, in-4° obl. — 9° *Salmi di vespere con Magnificat a quattro voci ;* Venise, 1593. Les madrigaux de Rore à quatre voix ont été reunis sous ce titre : *Tutti i madrigali di Cipriano di Rore a 4 voci, spartiti et accomodati per sonar d' ogni sorte d'instrumenti perfetto et qualunque studioso di contrappunti novamente posti alle stampe : in Venetia*, 1577, in-fol. La collection d'Eler, qui se trouve en manuscrit à la Bibliothèque du Conservatoire à Paris, contient dix-sept motets en partition, un madrigal et un dialogue à 8 voix de Cyprien de Rore. Hawkins a rapporté son madrigal à quatre voix : *Ancor che col partire*, en partition, dans le deuxième volume de son Histoire générale de la musique (pages 486-490) ; et Burney a donné un fragment d'un de ses motets (*a General history of music*, tome III, pages 319-320) ; morceau curieux pour quatre voix de basse, établi sur l'échelle chromatique. Dans le recueil intitulé : *Spoglia amorosa. Madrigali a 5 voci di diversi eccellentissimi musici*, Venise, 1585, in-4°, on trouve des pièces de Rore, ainsi que dans le *Liber musarum cum quatuor vocibus, seu sacræ cantiones, quas vulgo motetta appellant*, publié à Milan, en 1588, par Antoine Barré. Un des plus beaux monuments qui aient été élevés à la gloire de Cyprien de Rore est sans contredit la collection de ses motets à 4, 5, 6 et 8 voix, suivie de l'ode d'Horace, *Donec gratus eram tibi*, etc., dont le duc Albert V de Bavière a fait faire une superbe copie sur velin,

(1) *Les Vergini* sont les chansons de Petrarque.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

en deux volumes in-fol., avec le portrait de l'illustre musicien peint par Jean Mielich. Ce manuscrit se trouve dans la bibliothèque royale de Munich. Un autre manuscrit de la même bibliothèque (coté XLV) contient une messe à cinq voix, *a note negre*, de Cyprien de Rore. Elle est écrite dans l'ancien système de la notation noire en usage dans le quatorzième siècle et dans les premières années du quinzième.

On trouve des motets et des madrigaux de cet artiste célèbre dans une multitude de recueils de divers auteurs qu'il serait trop long de citer ici : je me bornerai à indiquer les recueils de chansons et de motets imprimés par Tylman Susato, d'Anvers et par Pierre Phalèse, de Louvain.

ROSA (Salvator), peintre célèbre, musicien et poëte, né le 20 juin 1615, à l'Aranella, joli village des environs de Naples, eut une vie agitée, et mourut en 1673 à Rome, où il s'était retiré, après s'être compromis dans la révolution napolitaine de Masaniello. Ce n'est point ici le lieu d'examiner son mérite dans la peinture et dans la poésie : il ne trouve sa place dans cette biographie que pour les madrigaux et les cantates qu'il a mis en musique, et dont Burney a possédé une collection complète en manuscrit. Le Dr. Crotch a publié une des cantates de cet artiste dans ses *Specimens* de différents genres de musique. Parmi les satires de Salvator Rosa, dont il y a une bonne édition publiée à Florence par l'abbé Salvini, en 1770, on en trouve une sur la musique et les musiciens, aussi remarquable par l'énergie du style que par le cynisme et l'âcreté de la bile du poëte. C'est cette satire, publiée d'abord à Amsterdam, qui a fourni à Mattheson le sujet de son écrit intitulé *Mithridate* (*voyez* Mattheson). L'édition d'Amsterdam, sans date ni nom d'imprimeur, a pour titre : *Satire di Salvatore Rosa dedicate a Settano* (dédiées aux conspirateurs). *In Amsterdam, presso Sevo prothomastix*, in-12 de 153 pages. L'objet de la première satire est *la musique;* la *poésie* est le sujet de la seconde; *la peinture*, de la troisième; *la guerre*, de la quatrième; *la Babilonia* (le monde moderne), de la cinquième; *l'Envie*, de la sixième. Les trois dernières n'étonnent pas, étant l'œuvre d'un esprit en révolte contre la société de son temps; mais qu'un homme doué du triple talent de peintre, de poëte et de musicien, ait répandu sa bile sur les arts auxquels il doit sa renommée et qui ont fait oublier les égarements de sa vie privée! cela ne se comprend pas.

ROSA (Chrétien), sous ce nom d'un auteur inconnu, on a un discours à la louange de la musique vocale intitulé : *Oratio de musicæ artis* (*non omnigenæ sed vocalis*) *laudibus et usu præcipuo. Neo Ruppini, dicta Francofurti*, 1656, in-4°.

ROSARIO (Antoine de), hiéronymite portugais, né à Lisbonne, le 20 juin 1682, fit ses vœux dans le couvent de Belem, et se livra ensuite à l'étude de la musique. Devenu habile dans cet art, il a laissé en manuscrit les compositions suivantes pour l'église : 1° Huit *Magnificat* sur le plain-chant des huit tons. — 2° Lamentations et motets du carême et de la semaine sainte à 4, 6 et 8 voix. — 3° Répons des matines de la conception de la Vierge, à 4 voix. — 4° Répons des matines de saint Jérôme, à 8 voix. — 5° Villancicos à 4 et à 8 voix. — 6° Oraison de saint Joseph en plain-chant.

ROSE (Jean-Henri-Victor), organiste à l'église principale de Quedlinbourg, naquit en cette ville, le 7 décembre 1745. Jusqu'à l'âge de treize ans, il n'eut point d'autre maître de musique que son père, musicien de la ville; mais en 1758, la princesse Amélie de Prusse, alors abbesse de Quedlinbourg, le mena à Berlin, et lui donna pour maîtres de violoncelle Mara et Grusl. Ses progrès sur cet instrument furent rapides. Il ne quitta Berlin qu'en 1763 pour entrer au service du prince d'Anhalt-Bernbourg, en qualité de violoncelliste de la chambre. En 1767, il donna sa démission de cette place pour voyager, et vers la fin de la même année il entra dans la chapelle du prince d'Anhalt-Dessau, où il resta jusqu'en 1772. Alors il obtint la place d'organiste à Quedlinbourg qu'il occupait encore dans les premières années de ce siècle. On a gravé de sa composition : *Trois solos pour violoncelle avec accompagnement de basse*, op. 1; Berlin, Hummel. En 1692 il a fait imprimer à Quedlinbourg les mélodies du livre choral de cette ville à quatre parties.

ROSEINGRAVE (Thomas), ou ROSINGRAVE, fils d'un vicaire de l'église Saint-Patrick à Dublin, naquit dans cette ville vers la fin du dix-septième siècle. Élève de son père pour la musique, il obtint du chapitre de Saint-Patrick une pension pour voyager, et se rendit à Rome, où il étudia le contrepoint suivant la doctrine de l'ancienne école italienne. De retour en Angleterre vers 1720, il fut attaché à la musique du théâtre de Haymarket, et y fit représenter le *Narcisso* de son ami Dominique Scarlatti, auquel il ajouta quelques morceaux. En 1725, un orgue ayant été établi dans la nouvelle église Saint-Georges, de Hannover-Square, Roseingrave obtint la place d'organiste au concours dont Hændel et Geminiani étaient juges. Quelques années après, des chagrins d'amour dérangèrent ses facultés : on fut obligé de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

lui donner, en 1737, Keeble pour successeur. Il mourut à Londres en 1750. Admirateur passionné des œuvres de Palestrina, il avait couvert les murs de sa chambre d'extraits de messes et de motets de ce grand musicien, et les avait pris pour modèles dans tout ce qu'il écrivait. Outre les morceaux qu'il ajouta au *Narciso* de Scarlatti, on a de lui des pièces de clavecin insérées dans l'édition qu'il a donnée de celles de ce maître; de belles antiennes à quatre parties; des préludes et des fugues pour l'orgue; enfin douze sonates pour flûte avec basse continue. Un des ouvrages les plus intéressants de cet artiste distingué a pour titre : *Voluntarys and Fugues made on purpose for the organ or harpsichord*, Londres J. Walsh, gr. in-4°. Toutes les pièces contenues dans ce recueil sont bien écrites dans le véritable style de l'orgue.

ROSELLEN (Henri), fils d'un facteur de piano, est né à Paris le 13 octobre 1811. Admis comme élève au Conservatoire le 24 octobre 1823, il y reçut des leçons de solfége de Goblin et de piano de Pradher, puis de Zimmerman, et apprit l'harmonie sous la direction de Dourlen. En 1830, je devins son maître de contrepoint, et lorsque je m'éloignai de Paris, pour devenir maître de chapelle du roi des Belges et directeur du Conservatoire de Bruxelles, il continua ses études sous la direction d'Halévy. Ses études ont été terminées au mois d'octobre 1835, après avoir reçu des leçons de composition idéale de Berton. Pendant plusieurs années, il avait été élève de Henri Herz pour le piano, en dehors du Conservatoire. Depuis cette époque, Roselien est devenu un des professeurs de piano les plus actifs de Paris. Il a publié pour cet instrument des rondos, des fantaisies et des variations sur des thèmes d'opéras. Le nombre de ses productions est très-considérable; son travail a dû être rapide à l'excès, car, ayant publié son œuvre 6me en 1835, il faisait paraître au mois de février 1846 son premier *trio concertant pour piano, violon et violoncelle*, qui est son œuvre 82.e. La vogue de la musique de M. Roselien fut prodigieuse pendant environ quinze ans : les éditeurs de Paris l'appelaient leur providence. Les œuvres de cet artiste ont été aussi reproduites dans toute l'Allemagne.

ROSELLI (Jérôme), né à Pérouse, vers le milieu du seizième siècle, fut d'abord moine de Montcassin, et ensuite abbé de Saint-Martin, en Sicile. Zarlino, dont il était l'ami, cite de lui (*Sopplim. lib.* 4, *cap.* 12, *p.* 158) un livre intitulé : *Trattato della musica spherica*, qui est resté en manuscrit.

ROSEMBACH (Jean-Conrad), né le 1er août 1673, à Seebergen, dans la principauté de Schwarzbourg, fut envoyé à Erfurt à l'âge de onze ans, pour étudier l'orgue et le clavecin sous la direction de Pachelbel. Après un séjour de cinq années dans cette ville, il suivit son maître à Stuttgard, et reçut encore ses conseils pendant deux ans; puis il visita les principales villes de l'Allemagne, s'arrêta deux ans à Gotha, où il remplaça souvent l'organiste de la cour Chrétien-Frédéric Witt dans ses fonctions, et, après avoir vécu quelque temps à Hambourg, accepta la place d'organiste à Ischoe, dans le Holstein, le 2 novembre 1693. Pendant vingt ans il en remplit les fonctions; mais des motifs inconnus lui firent quitter cette place, le 11 janvier 1713, pour celles d'organiste et de *cantor* de la ville de Glückstadt, auxquelles il ajouta, en 1736, les fonctions d'organiste du château. Il vivait encore en 1740; mais depuis cette époque on n'a plus eu de renseignements sur sa personne. Rosembach n'a rien publié de ses compositions, mais il a laissé en manuscrit plusieurs morceaux d'église et de circonstance pour un et deux chœurs, et beaucoup de pièces d'orgue et de clavecin. Mattheson cite de lui avec éloge (*Gründlage einer Ehren-Pforte*, etc., page 295) deux livres de chorals variés pour l'orgue.

ROSENFELD (Frédéric-Guillaume), littérateur et poëte, né en 1760, à Hohenwarschleben, près de Magdebourg, séjourna quelque temps à Dessau, et y reçut de Rust des leçons de composition. Il périt en 1782, des suites d'une chute sur la glace. Dix-sept ans après sa mort, ses amis publièrent les premiers fruits de ses travaux, sous ce titre : *Chansons avec accompagnement de piano*; Magdebourg, Kiel, 1799.

ROSENHAIN (Jacques), pianiste distingué et compositeur de beaucoup de mérite, né à Manheim le 2 décembre 1813, est fils d'un banquier de cette ville qui, après avoir perdu la plus grande partie de sa fortune par les événements politiques, renonça aux affaires pour s'occuper de l'éducation de ses enfants. L'aîné de ses fils, objet de cette notice, reçut d'abord de quelques maîtres obscurs des leçons de piano, puis devint élève de Jacques Schmitt, qui lui fit faire de si rapides progrès, qu'à l'âge de neuf ans le petit virtuose fut en état de se faire entendre dans un concert public. En 1824, Rosenhain joua dans plusieurs concerts à Manheim, et frappa d'étonnement les artistes et les amateurs par sa précoce habileté et par son intelligence musicale. Étonné des heureuses dispositions de cet enfant, le prince de Furstemberg l'emmena à Donaueschingen, où il lui donna pour maître Kalliwoda. Après deux années passées sous la direction de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

cet artiste, il voyagea, donna des concerts à Stuttgard et à Francfort avec le plus brillant succès. Fixé dans cette dernière ville, il y devint l'élève de M. Schnyder de Wartensée pour la composition, et fit avec lui un cours complet de l'art d'écrire. C'est à Francfort que M. Rosenhain fit son premier essai de composition dramatique dans l'opéra en un acte, *Une visite à Bedlam*, qui eut un vrai succès sur le théâtre de cette ville, et qui fut joué dans plusieurs autres villes de l'Allemagne, notamment à Weimar, sous la direction de Hummel, alors maître de chapelle de cette cour. Dans un concert que Paganini donna à Baden en 1830, Rosenhain sut se faire remarquer à côté de ce célèbre artiste, et en reçut des témoignages de satisfaction. En 1837, M. Rosenhain fit un voyage à Londres, avec l'intention de s'y fixer. Il y trouva un bon accueil parmi les artistes et les amateurs, joua au concert philharmonique, et lui-même en donna qui eurent du retentissement. Dans l'automne de la même année, il fit un voyage à Paris, où il s'établit définitivement, se bornant à faire chaque année un séjour de quelques mois à Londres. Il fut un des premiers qui donnèrent à Paris des séances de musique des grands maîtres, secondé tour à tour par Alard, Ernest, Joachim, Maurin, et d'autres artistes distingués. Elles eurent un grand succès, par sa manière large et pure d'interpréter ces belles œuvres. La grande activité de M. Rosenhain comme compositeur a commencé en 1837, après qu'il se fut fixé à Paris. Des circonstances heureuses lui ayant permis de ne plus employer la plus grande partie du temps à l'enseignement, il put se livrer en liberté à la production d'œuvres sérieuses, dans lesquelles il a fait preuve de sentiment, d'élévation dans les idées et de connaissance de l'art d'écrire. Il a écrit trois symphonies, dont la première a été exécutée au concert du *Gewandhaus*, à Leipsick, sous la direction de Mendelssohn, et la seconde, au conservatoire de Bruxelles, dont l'orchestre est dirigé par l'auteur de cette notice; à Francfort, sous la direction de Guhr, et à la Société philharmonique de Londres, où son succès fut assez grand pour que la reine voulût l'entendre exécuter par l'orchestre de la cour, en présence de l'auteur.

Dans la liste des principaux ouvrages de M. Rosenhain, on remarque : Trois *Trios* pour piano, violon et violoncelle (Paris, Richault; Mayence, Schott). — *Quatuor* pour piano et instruments à cordes. — Deux *sonates* pour piano et violoncelle (Paris, Lemoine, Richault; Mayence, Schott; Leipsick, Peters). — Sonate pour piano seul, dédiée à M. Fétis. — *Trois quatuors* pour instruments à cordes. — Environ 50 morceaux pour piano seul, dont : *Poème*, op. 24 (Schott). — Cahiers de morceaux caractéristiques (Brandus, Schott. — *Études caractéristiques* (Paris, Lemoine; Leipsick, Hofmeister). — *La Tempête* (Paris, Meissonnier). — *Scène dramatique* (Paris, Girod). On a aussi de Rosenhain beaucoup de musique vocale, en allemand et en français, dont : *Adieu à la mer*, à voix seule, de Lamartine (Paris, Brandus), beaucoup de recueils de *Lieder*, des mélodies détachées, et un recueil de *Mélodies à deux voix*. Le 17 mars 1851, il fit représenter à l'Opéra *Le Démon de la nuit*, en 2 actes, livret de Bayard et Étienne Arago. Les journaux ont constaté le succès de cet ouvrage, qui fut joué à Bruxelles par Mme Cabel et dans plusieurs villes de l'Allemagne. M. Rosenhain a en manuscrit une ouverture de concert (en *ré*), et *Lisweena*, opéra allemand, en trois actes. Cet artiste distingué a été décoré de l'ordre de la couronne de chêne par le roi des Pays-Bas : il est membre de la société de Sainte-Cécile de Rome.

ROSENHAIN (Édouard), frère du précédent, né le 18 novembre 1818 à Manheim, est mort le 6 septembre 1861 à Francfort-sur-le-Mein, où il était un des meilleurs professeurs de piano et de composition. Schnyder de Wartensée le considérait comme un de ses meilleurs élèves. Excellent musicien et pianiste de la bonne école, il exécutait la musique des maîtres classiques dans le style qui leur est propre. Il a formé beaucoup de bons élèves qui sont devenus eux-mêmes des professeurs habiles, et a exercé une active influence sur le développement du goût de la musique à Francfort, aujourd'hui l'une des villes de l'Allemagne les plus avancées dans la culture de cet art. Édouard Rosenhain avait aussi acquis de l'habileté sur le violon. Dans un concert que donna son frère le 30 mars 1835, il exécuta sur cet instrument un concerto de Rode; plus tard il négligea ce talent. Les compositions de cet artiste ont obtenu du succès en Allemagne par la distinction de la forme. Parmi ses ouvrages publiés on cite particulièrement : 1° Sonate pour piano seul, op. 12; — 2° Sérénade pour piano et violoncelle, op. 20; — 3° Caprice pour piano seul, op. 17; — 4° Élégie, op. 18; — 5° Rondeau, op. 13; — 6° *La Coquette*, op. 16; — 7° Nocturnes, op. 6 et 9, et des romances sans paroles.

ROSENKRANZ (François), hautboïste distingué, naquit en 1761, à Podleschin, village près de Schlau, en Bohême. Après avoir fait ses études musicales à Prague, il fut attaché vers 1788 en qualité de premier hautbois à la chapelle de Hanovre, puis fut maître de musique du régiment de Kinsky, et premier hautbois solo du théâtre de Prague. En 1802, il se fixa à Vienne

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

et y eut la place de premier hautbois du théâtre *An-der-Wien*. Il mourut dans cette ville le 8 décembre 1807, à l'âge de quarante-six ans. Cet artiste a laissé en manuscrit quelques concertos et des quatuors pour le hautbois.

ROSENMULLER (Jean), né dans la Saxe électorale vers 1615, fit ses études musicales à l'école de Saint-Thomas, de Leipsick, et y fut plus tard professeur adjoint. Son profond savoir l'aurait vraisemblablement conduit à être le successeur de Michaelis comme *cantor*, s'il n'eût été accusé, en 1655, de tentatives criminelles sur ses élèves, et mis en prison. Ayant trouvé le moyen de s'enfuir à Hambourg, il y écrivit une requête en grâce, qu'il adressa à l'électeur de Saxe, en l'accompagnant d'un cantique de sa composition; mais ses supplications furent infructueuses. Ne se croyant pas en sûreté à Hambourg, il se retira en Italie. Jean-Philippe Krieger le trouva à Venise en 1673, et y prit de lui des leçons de composition. Il y jouissait de l'estime des plus grands artistes de cette époque. En 1667, Rosenmüller obtint la permission de retourner en Allemagne, et fut nommé maître de chapelle du duc de Brunswick. Il mourut à Wolfenbuttel en 1686, avec la réputation d'un des plus savants compositeurs de son temps. Printz et Mattheson lui ont accordé beaucoup d'éloges. Ses principaux ouvrages publiés sont : 1° Maximes de l'Ancien et du Nouveau Testament à 3, 4, 5, 6 et 7 voix; Hambourg, 1648-1652, in-folio. — 2° *Studenten Musik*; etc. (Musique d'étudiants, consistant en pavanes, allemandes, courantes, ballets et sarabandes, pour 3, 4 et 5 instruments); Leipsick, 1754, in-4°. — 3° *XII Sonate da camera a 5 stromenti*; Venise, 1667, in-fol. Une deuxième édition de cet ouvrage a été publiée en 1671.

ROSENMULLER (Jean-Georges), pianiste et compositeur, né dans un village de la Bavière, vers 1774, fut professeur de musique à Leipsick, dans les premières années du dix-neuvième siècle. On a imprimé de sa composition : 1° Deux sonates pour le clavecin, op. 1; Offenbach, André. — 2° Trois grandes sonates, *idem*, op. 2; Augsbourg, Gombart.

ROSENTHAL (Godefroid-Éric), commissaire des mines à Gotha et membre de l'académie d'Erfurt, naquit à Nordhausen le 13 février 1745, et mourut à Gotha en 1814. Au nombre de ses ouvrages, il en est un qui a pour titre : *Litteratur der Technologie, dass ist Verzeichniss der Bücher und Schriften, welche von den Künsten, Manufacturen, etc., handeln, nach alphabetischer Ordnung* (Littérature de la technologie, ou Catalogue des livres et écrits concernant les arts, manufactures, etc.); Berlin, 1795, in-4°. On y trouve l'indication d'un certain nombre de livres concernant la musique.

ROSETI ou **ROSETTI** (Stephan ou Étienne), compositeur, né à Nizza (Sardaigne), dans la première moitié du seizième siècle. Il fut maître de chapelle à Novare. On connaît de lui : 1° *Madrigali a quattro voci, insieme alquanti madrigali ariosi, et con alcuni versi di Virgilio, novamente composti. Libro primo, in Venetia, appresso d'Antonio Gardane*, 1560, in-4° obl. — 2° *Madrigali a sei voci con due dialoghi a otto*; ibid., 1566, in-4°, obl. Cet ouvrage a été reproduit à Nuremberg, en 1573, par Théodoric Gerlach. — 3° *Madrigali a tre voci; Venetia, app. Claudio di Correggio*, 1567, in-4°. — 4° *Novæ quædam sacræ cantiones, quæ vulgo motetta vocant, quinque et sex vocum ita compositæ, ut ad omnis generis instrumenta attemperari possint; Norimbergæ in officina Theodoric Gerlazeni*, 1573, in-4° obl. Il doit y avoir une édition antérieure de cet ouvrage publiée à Venise.

ROSETTI (François-Antoine), dont le nom véritable, suivant Dlabacz (*Allgem. histor. Künstler-Lexikon fur Bœhmen*, t. II, p. 587), était *Rœsler*, naquit en 1750, à Leitmeritz, en Bohême. Destiné à l'état ecclésiastique, il entra au séminaire de Prague, à l'âge de dix-sept ans, et reçut la tonsure dans sa dix-neuvième année, avec le titre de chanoine de la cathédrale; mais son goût décidé pour la musique, qu'il avait apprise dès son enfance, et dans laquelle il avait acquis des connaissances étendues, lui fit abandonner cette position pour celle de maître de chapelle du comte de Wallerstein. Vers 1782, il obtint un congé pour se rendre à Paris. Ce voyage exerça une heureuse influence sur son goût, par l'audition des symphonies de Haydn, que l'excellent orchestre du concert de la loge Olympique exécutait avec une rare perfection, et par les opéras de Gluck et de Piccinni. De retour en Allemagne, il accepta, en 1789, la place de maître de chapelle de la cour de Mecklenbourg-Schwerin, en remplacement de Westenholtz; mais il ne jouit pas longtemps de cette honorable position, car il mourut d'une maladie de poitrine à Ludwigslust, le 30 juin 1792, à l'âge de quarante-deux ans. Peu de temps avant son décès, le roi de Prusse Frédéric-Guillaume II l'avait fait venir à Berlin, et lui avait demandé quelques grandes compositions, entre autres son oratorio de *Jésus mourant*, qui fut exécuté par l'excellente musique de la chapelle royale. Ces travaux achevèrent d'épuiser les forces de Rosetti.

Plusieurs musiciens de ce nom paraissent avoir vécu vers la même époque, en sorte qu'il est dif-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ficile de distinguer les compositions qui appartiennent à celui dont il est question dans cet article; cependant Diabacz croit que celles dont les titres suivent sont de lui. Quelques-uns de ces ouvrages ont été publiés après la mort de Rosetti, par les soins de Joseph Strobach, directeur du chœur de Saint-Nicolas, à Prague, ami de cet artiste : 1° Six symphonies pour 2 violons, alto, basse, flûte, 2 hautbois et 2 cors; Paris, Sieber. — 2° Trois idem, op. 5; Vienne, Artaria. — 3° Deux idem, op. 13; Offenbach, André. — 4° *La Chasse*, symphonie pour 2 violons, alto, basse, flûte, 2 hautbois, 2 cors, 2 trompettes et basson; Paris, Sieber. — 5° Six symphonies à grand orchestre, composées pour l'électeur de Trèves, en manuscrit. — 6° *Calypso et Télémaque*, grande symphonie imitative, exécutée à Paris en 1791, en manuscrit. Joseph Strobach avait aussi en manuscrit douze autres symphonies de Rosetti qui n'ont pas été publiées. — 7° 1re symphonie concertante pour 2 cors; Paris, Leduc. — 8° 2me idem; Paris, Sieber. — 9° Harmonie pour 2 clarinettes, 2 hautbois, 2 cors et 2 bassons; Paris, Pleyel. — 10° Sextuor pour violon, flûte, 2 cors, alto et basse, Prague, 1784. — 11° Trois quatuors pour 2 violons, alto et basse, op. 4; Offenbach, André. — 12° Six idem, op. 6; Vienne, Artaria. — 13° Concertos pour flûte et orchestre, nos 1, 2, 3, 4; Paris, Sieber. — 14° Concertos pour clarinette et orchestre, nos 1, 2, 3, 4; ibid. — 15° Concertos pour cor et orchestre, nos 1, 2, 3; ibid. — 16° Concerto pour clavecin; Offenbach, André. — 17° Six sonates pour piano, violon et basse, op. 1; Offenbach, André. — 18° Trois idem, op. 2; ibid. — 19° Trois divertissements idem; Prague. — 20° *Jésus mourant*, oratorio allemand, en manuscrit. — 21° Messe de *Requiem*, à 4 voix et orchestre.

ROSIERS (Charles), vice-maître de chapelle de l'électeur de Cologne, vers la fin du dix-septième siècle et au commencement du dix-huitième, a fait imprimer les ouvrages suivants de sa composition : 1° *Pièces choisies à la manière italienne, propres à jouer sur la flûte, le violon et autres instruments;* Amsterdam, 1691, in-4° obl. — 2° *Cantiones sacræ;* Cologne, 1698. — 3° *Quatorze sonates pour les violons et les hautbois, à 6 parties;* Amsterdam, Roger, in-4° obl. — 4° *Französischen Partien für 3 Stimmen;* Augsbourg, 1710, in-folio.

ROSINGRAVE (Thomas). *Voyez* ROSEINGRAVE.

ROSINI (Jérôme), né à Pérouse dans la seconde moitié du seizième siècle, fut le premier sopraniste italien : tous les castrats précédemment attachés à la chapelle pontificale, ainsi qu'aux autres grandes chapelles de l'Italie, étaient Espagnols de naissance. Un concours ayant été ouvert à la chapelle pontificale pour une place vacante de sopraniste, Rosini se fit entendre et fut applaudi par le pape Clément VIII, qui assistait à ce concours; néanmoins les chanteurs espagnols parvinrent à le faire exclure, parce qu'il n'était pas de leur nation. Le chagrin que Rosini en conçut le décida à se faire capucin; mais le pape ayant été informé de cette circonstance le fit appeler et le releva de ses vœux *ad inserviendum Capellæ pontificæ*. Rosini fut admis dans la chapelle pontificale le 22 avril 1601. La beauté de sa voix, son excellente méthode de chant et la pureté de son goût le firent longtemps admirer. Le 13 décembre 1606, il entra dans l'institut de l'Oratoire, fondé par saint Philippe Néri : il mourut le 23 septembre 1644. Les compositions de Rosini ne sont pas connues jusqu'à ce jour. Son portrait se trouve dans les *Osservazioni per ben regolare il coro della capella Pontificia;* d'Adami de Bolsena (p. 189).

ROSINI (Charles-Marie), né à Naples en 1748, fit ses premières études chez les jésuites, et les acheva au séminaire de cette capitale; puis il entra dans les ordres, et quoique à peine âgé de vingt ans, il eut une chaire de littérature grecque et latine. Son rare mérite le fit ensuite nommer un des membres de l'académie archéologique d'Herculanum, et ce fut lui qu'on chargea de l'explication et de la publication des papyrus et autres manuscrits recueillis dans les ruines de cette ville antique. Le premier volume tout entier fut consacré à la restitution du traité sur la musique de Philodème, à sa traduction latine, et à des commentaires sur le texte. Le plus profond savoir, l'érudition la plus solide règnent dans ce travail. Les talents et les vertus de l'abbé Rosini lui firent obtenir en 1792 un canonicat dans l'église cathédrale de Naples, et cinq ans après il fut fait évêque de Puzzuoli. Ce respectable prélat vivait encore en 1832, entouré de la vénération de tous ses compatriotes, et de l'estime des savants de toute l'Europe. Son beau travail sur Philodème a été publié dans le premier volume de la collection intitulée : *Herculanensium voluminum, quæ supersunt;* Naples, 1793-1820, 3 vol. in-fol.

ROSINI (Jean), littérateur italien, né à Pise en 1777, fit voir dès sa jeunesse d'heureuses dispositions pour la culture des lettres en général, et particulièrement pour la poésie. Il établit à Pise une imprimerie d'où sont sorties des éditions très-estimées des meilleurs classiques italiens, dont il

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

a revu lui-même les textes avec soin. Un de ses premiers essais est un poème intitulé : *La Poesia, la Musica e la Danza; Parma, co'tipi Bodoniani*, 1796, in-8° de 30 pages. Cet opuscule a été réimprimé dans les *Poesie diverse* de l'auteur; Pise, 1817, 2 volumes in-12.

ROSINUS (Jean), prédicateur à Nuremberg, naquit à Eisenach en 1551, et mourut à Nuremberg en 1619. Il a publié un livre sur les antiquités romaines (*Antiquitates Romanæ*; Bâle, 1585, in-fol.) qui n'est pas sans intérêt, bien que des ouvrages du même genre et plus riches de faits aient vu le jour postérieurement. Le mérite de ce livre est attesté par les éditions multipliées qui en ont été faites. On en connaît de Leyde, 1609, in-4°; de Paris, 1617, in-fol., de Cologne, 1619 et 1662, de Gand, 1620, et d'Utrecht, 1701, in-4°. Rosinus traite dans cet ouvrage de l'art dramatique, et dans le 11me chapitre du 5me livre, des flûtes et de leurs variétés dans la récitation de la tragédie et de la comédie des Romains.

ROSNER (Jean-Georges-Ernest), professeur à l'université d'Erlangen, dans la première moitié du dix-huitième siècle, est auteur d'un livre intitulé : *Toni Theoria;* Erlangen, 1739, in-4°. Cet écrit, inconnu à tous les auteurs qui se sont occupés de l'histoire littéraire de la musique, n'est pas même mentionné dans l'*Allgemeines Bücher-Lexikon* de Heinsius, ni dans les suppléments. La théorie des rapports des sons, exposée dans cet ouvrage, est toute mathématique et n'offre pas de principe nouveau.

ROSNER (François), ténor distingué, naquit le 2 décembre 1800 à Waitzen en Hongrie. Son nom véritable était *Rosnill;* il prit celui sous lequel il est connu lorsqu'il entra dans la carrière de chanteur dramatique. Doué dans son enfance d'une jolie voix de soprano, il reçut sa première éducation musicale comme enfant de chœur à la cathédrale de Pesth. Son père, ancien militaire, le destinait au commerce et l'envoya à Vienne à l'âge de quinze ans, pour y faire son apprentissage dans la maison d'un riche négociant; ce fut alors que Rosner sentit s'éveiller en lui le goût passionné de la musique, après avoir entendu l'exécution de quelques messes solennelles à l'église Saint-Étienne; sa voix s'étant transformée en un beau ténor, il obtint facilement du maître de chapelle Preindl l'autorisation de chanter dans les chœurs. Frappés de la beauté de son organe vocal, les musiciens de cette église lui donnaient fréquemment le conseil d'entrer au théâtre; son penchant l'y portait nonobstant la défense de son père. Cédant enfin à son entraînement vers la scène, il débuta en 1820 au théâtre Léopold, et y obtint de si brillants succès, que Weigl (*voyez* ce nom) l'engagea pour le théâtre de la cour et lui donna des leçons de chant. Pendant trois ans il chanta à l'opéra de la cour impériale; mais lorsque l'entrepreneur Barbaja eut pris à bail le théâtre de la Porte de Carinthie, pour l'opéra italien, Rosner accepta un engagement à l'opéra allemand d'Amsterdam. Deux ans après il chanta au théâtre de Brunswick, et en 1829 il se rendit à Londres, où il produisit une vive sensation. De retour à Amsterdam, il y reçut l'invitation d'aller à Bruxelles pour chanter à la cour, mais la révolution du mois de septembre 1830 le fit s'éloigner précipitamment de cette ville. Il entra à cette époque au théâtre électoral de Cassel, jusqu'à ce que les événements politiques eussent interrompu les représentations, il accepta alors un engagement à Darmstadt. Enfin, en 1833, le roi de Würtemberg le prit à son service, en qualité de premier ténor de sa chapelle. Rosner mourut à Stuttgard le 3 décembre 1841.

ROSS (Jean), organiste de l'église de Saint-Paul, à Aberdeen, est né en 1764, à Newcastle sur la Tyne. A l'âge de onze ans, il fut placé sous la direction de Howdon, organiste de Saint-Nicolas, à Newcastle, et élève de Charles Avison. Ross étudia près de lui le clavecin, l'orgue et l'harmonie pendant sept années; puis il se livra à la lecture de quelques anciens traités de composition, et devint un organiste distingué. En 1783, il obtint l'orgue de Saint-Paul, à Aberdeen, et pendant plus de cinquante ans il a été l'organiste de cette église. Cet artiste a publié à Édimbourg et à Londres : 1° Concertos pour piano et orchestre, nos 1, 2, 3, 4, 5, 6. — 2° Sept œuvres de trois sonates pour le piano, dont trois composés sur des airs écossais. — 4° Duos pour piano à 4 mains, op. 26. — 4° Airs anglais et écossais variés. — 5° Six hymnes à 3 voix avec orgue. — 6° Six recueils de chansons avec accompagnement de piano. — 7° Des valses et autres bagatelles.

ROSSELLI (François), *V.* ROUSSEL (François).

ROSSETI (Antoine), en latin Rossetus Veronensis, parce qu'il naquit à Vérone, dans la seconde moitié du quinzième siècle, fut un compositeur de chants italiens et particulièrement vénitiens, connus à cette époque sous le nom de *frottole*. On trouve des *frottole* d'Antoine Rosseti dans le deuxième livre de ces chants publiés par Octavien Petrucci, à Venise, en 1507.

ROSSETTO (Blaise), prêtre et organiste de l'église collégiale de Vérone, naquit dans cette ville à la fin du quinzième siècle. Il eut

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

auteur d'un petit ouvrage intitulé : *Libellus de rudimentis musices. De triplici musices specie; de modo debite solvendi divinum pensum; et de auferendis nonnullis abusibus in Dei tempio;* Vérone, 1529, in-4°. Au dernier feuillet du volume on lit : *Verone per Stephanum et fratres de Nicolinis de Sabio, sumptu et requisitione D. Blasii Rosetti (sic) presbyteri, in ecclesia majori organistæ;* MDXXIX, *mense septembris.* Cet ouvrage, dont les exemplaires sont rares, est un traité du chant de l'église. La seconde partie, intitulée *De Choro et organo compendium,* traite de l'exécution du chant et de l'ordre de l'office divin pour le chœur et pour l'organiste.

ROSSI (Émile), maître de chapelle à Notre-Dame de Lorette, dans la première moitié du seizième siècle, et connu par un canon à quatre parties bien fait, rapporté par Kircher (*Musurgia univers.*, tome I, fol. 489), et dont on trouve la résolution en partition dans l'Histoire générale de la musique de Hawkins, t. II, p. 365. Une messe à six voix de ce compositeur est en manuscrit à la bibliothèque royale de Munich, cod. 45; elle a pour titre : *Ultimi miei sospiri.*

ROSSI (Jean-Marie), compositeur distingué, né à Brescia vers 1530, ne sut pas faire estimer son mérite à sa juste valeur, parce qu'il était d'une rare modestie. On ne connaît de lui que l'ouvrage qui a pour titre : *Libro primo de' Motetti a cinque voci dati in luce et corretti da Claudio di Correggio; in Venetia,* 1567, in-4° obl.

ROSSI (Jean-Baptiste), clerc régulier de l'ordre des PP. Somasques, naquit à Gênes dans la seconde moitié du seizième siècle, vraisemblablement au plus tard en 1550, car il dit, dans l'épître dédicatoire du livre dont il sera parlé tout à l'heure, qu'il était vieux quand il le composa. Il vécut dans le couvent de son ordre à Gênes, d'où l'épître dédicatoire de son livre est datée, le 2 janvier 1618. Il nous apprend aussi, dans le second chapitre de cet ouvrage, qu'il avait publié précédemment à Gênes, chez Jean Guariglio, un livre de philosophie dans lequel il avait traité de certaines questions spéculatives de la musique, et qu'on peut les consulter avec fruit. Son traité de musique a pour titre : *Organo de cantori per intendere da se stesso ogni passo difficile che si trova nella musica, et anco per imparar contrappunto, con alcune cantilene a due, tre, quattro et cinque voci; stampa del Gardano in Venetia, appresso Bartholomeo Magni,* 1618, in-fol. de 115 pages. Cet ouvrage a de l'intérêt par les résolutions qu'on y trouve de quelques cas embarrassants de la notation proportionnelle des quinzième et seizième siècles, particulièrement des modes, des prolations et des proportions. Les chapitres 12 à 37 de la première partie du livre sont employés à ces sortes de résolutions. La deuxième partie est un traité de contrepoint où l'on trouve quelques bons morceaux de Jean-Baptiste Rossi dans un style relativement moderne.

ROSSI (Salomon), compositeur, vivait à Mantoue vers la fin du seizième siècle et au commencement du dix-septième. Il était juif de naissance, et suivant Wolff, qui lui donne le nom de *Rubeis* dans sa *Bibliotheca hebræa,* il était rabbin. On le trouve quelquefois désigné sous le nom de *Rossi de Mantoue.* On a sous le nom de Rossi : 1° *Il primo libro delle canzonette a tre voci;* Venise, 1589. — 2° *Il secondo libro* idem; Venise, 1592, in-4°. — 3° *Il primo libro de' Madrigali a cinque voci;* Venise, 1596, in-4°. Il a été fait une édition de ce recueil à Anvers, par Pierre Phalèse, en 1598, in-4° obl., et Richard Amadino, de Venise, en a donné un troisième en 1607. Le second livre de ces madrigaux à 5 voix a été publié à Venise, chez Richard Amadino, en 1599; le troisième ibid., en 1609, et le quatrième ibid., en 1613. — 4° *Sonate, gagliarde, brandi e correnti a due viole col basso per il cembalo;* Venise, 1623, in-4°.

ROSSI (Louis), compositeur, né à Naples dans les dernières années du seizième siècle, vécut à Rome vers 1620, et y fit admirer ses ouvrages. Il se distingua particulièrement dans le genre de la cantate, dont il fut un des premiers auteurs. Pierre Della Valle fait l'éloge du talent de cet artiste, dans sa lettre à Guidiccioni sur la situation de la musique en Italie vers le milieu du dix-septième siècle, insérée dans le 2me volume des œuvres de J.-B. Doni (p. 249 à 264). Beaucoup de cantates de Rossi se trouvent en manuscrit au Musée britannique de Londres, nos 1265 et 1273, et dans la collection d'Aldrich, au collége du Christ, à Oxford, qui contient aussi plusieurs motets de sa composition, remarquables par la facture. On trouve dans la bibliothèque Magliabecchi, à Florence, une scène extraite de l'oratorio intitulé : *Giuseppe figlia di Giacobbe, opera spirituale, fatta in musica da Aloigi de Rossi, Napolitano, in Roma.*

ROSSI (Michel-Ange), né à Rome, excellent violoniste, organiste et compositeur, fut le meilleur élève de Frescobaldi. Il vécut à Rome depuis 1620 jusque vers 1660. En 1625, il donna à Rome, dans une société d'amateurs, un opéra intitulé : *Erminia sul Giordano.* Il joua lui-même dans le prologue le rôle d'*Apollon.* On

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

voit dans la préface de la partition, qu'il fit entendre des sons si doux et si moelleux sur son violon, qu'il justifia par là son triomphe lorsque les Muses l'amenèrent dans un char. L'opéra de Rossi fut publié à Rome en 1627. Rossi s'est fait aussi connaître avantageusement comme organiste, par un livre de pièces d'orgue et de clavecin intitulé : *Intabolatura d' organo e cembalo*, Rome, 1657. infol.

ROSSI (Lenne), professeur émérite de philosophie et de mathématiques à l'université de Pérouse, naquit dans cette ville en 1601. Il nous apprend, dans son *Sistema musico* (p. 95), que son maître de mathématiques fut le savant Joseph Neri. En 1628, Rossi fut professeur de philosophie à l'université de sa ville natale. Il mourut le 2 mai 1673, à l'âge de 72 ans, et fut inhumé dans l'église de *S. Maria Nuova* (1). On a de ce savant un traité sur les proportions des intervalles musicaux, sous le titre de *Sistema musico, overo musica speculativa, dove si spiegano i più celebri sistemi di tutti i tre generi*; Pérouse, 1666, in-4°.

ROSSI (Christophe), chanteur et compositeur, né à Milan dans la première moitié du dix-septième siècle, était, en 1655, ténor dans la chapelle de l'empereur Ferdinand III, à Vienne. Il a laissé en manuscrit des messes, motets et introïts indiqués dans le catalogue de Parstorffer.

ROSSI (L'abbé François), chanoine de l'église métropolitaine de Bari vers 1680, naquit dans cette ville vers 1645; il est connu par la musique de quatre opéras, dont les titres sont: 1° *Il Sejano moderno della Tracia*, à Venise, 1686. — 2° *La Pena degli occhi*, représenté au théâtre *San-Mosè*, à Venise, en 1688. — 3° *La Corilda, o l'Amor trionfante della vendetta*, au même théâtre, dans la même année. — 4° *Mitrane*, opéra sérieux, représenté au même théâtre, en 1689. J'ai tiré de la partition de cet opéra un air de contralto de la plus grande beauté, qui a été chanté avec un brillant succès dans mon concert historique de la musique du dix-septième siècle, au mois de mars 1833. Je ne sais quel barbare a imaginé depuis lors d'instrumenter cet air avec des flûtes, des hautbois, des clarinettes, des bassons, des cors, des trompettes et des trombones. J'ai vu la partition ainsi ajustée en la possession d'une cantatrice. On a aussi de Rossi : *Salmi e messa (pro defunctis) a cinque voci, opera prima*; Venise, 1688, in-4°. La partition de son oratorio *La Caduta degli Angeli* se conserve chez les PP. de l'Oratoire ou *Filippini* de Naples.

ROSSI (Laurent), compositeur dramatique, né à Florence en 1760, fit ses premières études de musique sous la direction de Bartholomé Felici, son compatriote, puis alla demander des conseils à Paisiello, en 1775. Ce musicien célèbre qui s'éloignait alors de Naples pour se rendre en Russie, conseilla au jeune Rossi d'entrer au Conservatoire de San Onofrio; ce qu'il fit, et pendant cinq ans il reçut les leçons d'Insanguine et de Cotumacci. De retour à Florence, il y écrivit d'abord beaucoup de musique d'église, et une cantate à trois voix pour le grand-duc Léopold, intitulée *l'Umanità*. Plus tard il composa les opéras dont les titres suivent : 1° *L'Ifigenia in Aulide*, à Gênes. — 2° *I due Fratelli rivali*, à Turin. — 3° *L'Antigono*, à Alexandrie. — 4° *Il Geloso in cimento*, à Monza. — 5° *Le due Cognate in contesa*, à Venise. — 6° *Lo Sposo burlato*, à Rome. Rossi a publié à Florence, en 1784, symphonies pour 2 violons, alto, basse, flûte; 2 hautbois et 2 cors. On connaît aussi sous son nom six rondos pour le piano.

ROSSI (Joseph), maître de chapelle de la cathédrale de Terni (États-Romains), dans les premières années du dix-neuvième siècle, a fait représenter au théâtre *Tordinone* de Rome, pendant le carnaval de 1807, l'opéra intitulé *La Sposa in Livorno*. On a de ce maître un opuscule qui a pour titre : *Alli intendenti di contrappunto*; Terni, 1809, in-8°. Le livre posthume d'Adrien de la Fage (*Essais de Diplthérographie*; Paris, Legouix, 1864), fournit des renseignements sur cet opuscule et sur les circonstances qui le firent naître (p. 408); il en résulte que Rossi avait imaginé un système d'harmonie d'après lequel les accords employés pour l'accompagnement de la gamme ascendante l'étaient aussi pour la gamme descendante; ce qui est impossible si le quatrième et le septième degré de la gamme ont les accords dissonants qui caractérisent la tonalité moderne. Un certain abbé De Angelis, ténor de la cathédrale de Rieti, avait attaqué le système de Rossi; diverses lettres furent écrites à ce sujet par les deux adversaires, et la question fut soumise indirectement à l'abbé Baini (*voyez* ce nom), qui répondit par un écrit où il avait tâché de concilier les opinions opposées. C'est à la suite de cette espèce de jugement arbitral que Rossi publia son opuscule, dans lequel Baini est attaqué sans ménagement. Après l'avoir lu, celui-ci y fit une réponse qui n'a pas été publiée, mais qui existe en manuscrit à Rome, dans la bibliothèque *Ca-*

(1) *Voy.* les Recherches de Biographie Pérousienne de M. le comte Rossi-Scotti, placées en tête de son excellente monographie intitulée : *Della vita e delle opere di Francesco Moriacchi.* (Perugia, 1861, p. XLI-XLII.)

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sanatense (Fonds Baini, o. II. 220), et qui a pour titre : *Risposta di Giuseppe Baini, cappellano cantore pontificio, all' opusculo del Sig. Maestro Giuseppe Rossi, impresso in Terni il.... 1809, col titolo : « Alli intendenti del contrappunto. » Opuscolo dove, oltre la principal questione circa gli accordi da darsi alla scala si dilucidano alcuni punti quanto interessanti altrettanto oscuri della scienza Musica.*

ROSSI (Louis), compositeur napolitain, mort jeune vers 1830, était fils d'un avocat et suivit la même carrière, mais avec peu de succès, parce qu'il n'avait aucun goût pour cette profession, qu'il n'avait embrassée que par déférence pour son père. Après la mort de celui-ci, son penchant pour la musique, comprimé jusqu'alors, se réveilla. Il prit des leçons de Sigismondo, ancien maître devenu bibliothécaire du collége royal de musique de Naples, et se dévoua à la culture de l'art. On connaît de lui une messe à 4 voix avec orchestre, des vêpres, une cantate dramatique, beaucoup d'airs détachés, et des symphonies.

ROSSI (Lauro), compositeur dramatique, est né à Naples vers 1810, et a fait des études musicales au collége royal de musique de cette ville. Zingarelli fut son maître de composition. Le début de Lauro Rossi fut l'opéra intitulé *Costanza ed Oringaldo*, représenté à Naples en 1830. Dans l'année suivante, il donna au théâtre *Nuovo* de la même ville *Scomessa e Matrimonio*, qui ne réussit pas et qui fut suivi en 1832 de *La Sposa al letto. Il Disertore svizzero*, joué à Rome dans la même année, fut le premier succès réel et mérité du compositeur. Le même ouvrage fut ensuite représenté à Turin, à Palerme, et repris à Rome en 1837. L'opéra *Le Fuccine di Bergen*, écrit dans la même ville en 1834, fut moins heureux. Après son retour à Naples, Rossi écrivit *Amelia* pour le théâtre Saint-Charles; mais cet ouvrage ne réussit pas. Le jeune artiste prit une éclatante revanche à Milan, dans la même année, par son opéra intitulé *La Casa disabitata*, dont le succès fut des plus brillants, et qui fut joué avec la même faveur dans la plupart des villes de l'Italie, ainsi qu'à Paris, sous le titre *I falsi Monetari*. Avant de composer cet ouvrage, Lauro Rossi avait écrit pour le théâtre de Como *La Villana contessa*, à laquelle il attachait peut-être peu d'importance, et qui néanmoins réussit très-bien; cet opéra fut joué ensuite avec succès à Turin, à Venise et à Naples. Il termina cette saison par *Leocadia*, opéra romantique qui fut représenté à Milan vers la fin de la même année. Immédiatement après, Rossi partit pour Mexico, où il était appelé pour diriger la musique d'un théâtre italien qu'on venait d'y former. Il y passa les années 1836 à 1839; puis il se rendit à la Havane, où il fut chargé des mêmes fonctions. Il y épousa, en 1841, Mlle Ober Mayer, cantatrice allemande dont l'éducation vocale avait été faite à Milan par les soins de Vaccaj et de Lamperti. En 1842, Lauro Rossi fut appelé avec sa femme à la Nouvelle-Orléans, et après deux ans de séjour dans cet Etat de l'Amérique, tous deux revinrent en Europe. De retour à Milan en 1844, Rossi écrivit immédiatement pour le théâtre de *La Scala* l'opéra bouffe *Il Borgomastro di Schiedam*, dont le succès fut brillant et qui fut joué à Turin, à Gênes, à Venise, à Naples, ainsi que dans beaucoup d'autres villes de second ordre. Cet ouvrage fut suivi, en 1845, de l'opéra bouffe *Il Dottor Bobolo*, joué sans succès à Naples et à Turin, et de *Benvenuto Cellini*, à Turin. *Azema di Granata*, joué à Milan en 1846, fut aussi représenté à Vienne peu de temps après. En 1847, Lauro Rossi écrivit à Turin la *Figlia di Figaro*, et à Milan, *Bianca Contarini*. Les agitations de l'Italie, en 1848, et les graves événements qui s'y passèrent, imposèrent silence au compositeur; mais après que le calme eut été rétabli, il donna à Milan, en 1849, *Il Domino nero*. En 1850, j'ai connu M. Lauro Rossi à Milan : il venait d'être nommé censeur (Directeur des études) du conservatoire de cette ville. J'ai trouvé en lui un artiste de mérite et un homme aimable, simple et modeste. Je n'ai connaissance que d'un seul ouvrage composé par lui depuis cette époque; il a pour titre *l'Alchimista*, écrit pour le théâtre du *Fondo*, à Naples, en 1853.

ROSSI (Luigi-Felice), professeur de musique et compositeur de mérite, naquit le 27 juillet 1805, à Brandizzo, près de Chivasso, dans le Piémont. Doué d'heureuses dispositions pour la musique, il apprit seul les principes de la musique et du solfége à l'aide d'un ouvrage élémentaire qui était tombé sous sa main, et il n'eut pas d'autre guide que son intelligence pour apprendre à jouer de la flûte. Destiné par sa mère à l'état ecclésiastique, il fit ses études au collége de Chivasso, et n'en sortit que pour entrer au séminaire de Turin. Cependant, n'ayant pas de vocation pour la carrière qu'on avait voulu lui faire, il sollicita et obtint la permission de quitter l'étude de la théologie pour se livrer à celle de la composition. Il se rendit alors à Naples, où il eut la bonne fortune de recevoir les leçons de Raimondi (*voyez* ce nom), excellent professeur dont le profond savoir fut digne des plus beaux temps de l'ancienne école romaine. Le départ de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ce maître pour la Sicile ayant eu lieu avant que les études de Rossi fussent terminées, celui-ci devint élève de Zingarelli, compositeur médiocre et professeur d'un esprit étroit, tout rempli de préjugés, qui fut très au-dessous de la réputation dont il jouissait. Sorti de son école, Rossi retourna à Turin. En 1835, il fit jouer au théâtre d'Angennes, de cette ville, l'opéra bouffe *Gli Avventurieri*, dont le livret avait été mis en musique dix ans auparavant par Cordella (*voyez* ce nom), pour le théâtre *Canobbiana*, de Milan. Imité du style de Cimarosa, l'ouvrage de Rossi, où l'imagination faisait défaut, n'obtint qu'un succès d'estime à Turin, et tomba à Milan. Le compositeur eut le bon sens de reconnaître qu'il n'avait pas le sentiment de la scène et se livra dans la suite à des travaux de musique d'église, plus analogues à son genre de talent. On connaît de lui plusieurs messes dans le Piémont, où elles jouissent de beaucoup d'estime : on cite particulièrement les messes solennelles en *ré* mineur et en *fa* mineur, qui ont été publiées à Turin ; une messe de *Requiem*, pour des voix d'hommes avec orchestre, à Milan, chez Ricordi ; d'autres messes auxquelles on a donné les noms des villes pour lesquelles elles ont été écrites, à savoir, les messes de *Corio*, *d'Alessandria* et de *Crescentino*, trois vêpres complètes ; un *Te Deum*, écrit en 1847 ; un *Magnificat* (en *mi* bémol) ; une messe *alla Palestrina* ; les psaumes *Beati omnes*, *Lætatus sum*, *Confitebor* et *Laudate pueri*, plusieurs motets, enfin, les *Sette parole di Gesù Cristo sulla croce*, composition dédiée à l'Académie de Sainte-Cécile de Rome, dont Rossi était membre. Littérateur distingué, il a été le rédacteur de tous les articles qui concernent la musique dans l'*Enciclopedia popolare* de l'éditeur Pomba, de Turin, et du *Gran Dizzionario della lingua italiana* de Tomaseo. Il a traduit en italien le *Cours de contrepoint et de fugue* de Chérubini, le *Traité de composition* de Reicha, et les *Études de contrepoint* de Beethoven, d'après la version française et les notes de l'auteur de cette notice. Collaborateur de la *Gazzetta musicale* de Milan, publiée par Ricordi, il y a fourni de bons articles. Instruit dans la théorie et la didactique de son art, il a formé plusieurs bons élèves. Rossi, dont la santé avait toujours été chancelante, est mort à Turin le 20 juin 1863. Il avait été pendant plusieurs années directeur de musique des écoles communales de cette ville.

ROSSI (Mme la comtesse DE) *Voyez* SONNTAG (HENRIETTE).

ROSSI. Une multitude de chanteurs et de cantatrices de ce nom ont occupé la scène en Italie, avec plus ou moins de talent et de succès, depuis 1835 jusqu'en 1855 environ. Parmi les ténors, on compte *Felice Rossi*, qui chanta à Bologne, à Vérone, et à la foire de Viterbe en 1834, à Ravenne en 1835, et qui disparaît après avoir été à la *Pergola* de Florence en 1837, et à Ferrare dans l'année suivante. — *François Rossi*, qui ne paraît sur les théâtres de Gênes, de Modène et de Rome, que pendant les années 1842, 1843 et 1844. — *Gaëtan Rossi*, qui chante à Milan en 1842, et qu'on retrouve à Alger trois ans après. — *Pierre Rossi*, attaché au théâtre *Valle* de Rome, en 1838, au *Fondo* de Naples deux ans après, puis à Berlin en 1841, à Copenhague en 1844, et à Bucharest en 1846. — *Rossi-Cicerchia*, à Novare en 1839, à Palerme dans l'année suivante et en 1845, à Naples en 1841. — *Paul Rossi*, au théâtre *Valle*, de Rome, en 1853. — Enfin *Rossi-Guerra*, à Parme en 1843, à Trévise, à Crémone en 1844, et à Saluzzo dans l'année suivante.

Dans la catégorie des basses on trouve *Frédéric Rossi*, qui chanta à Ferrare en 1838, à Crémone en 1840, et à Lucques en 1843. — *Gaëtan Rossi*, à Milan en 1843, à la foire de Bergame dans l'année suivante, et à Messine en 1845. — *Napoléon Rossi*, qui paraît avoir été artiste de talent et dont la carrière commença en 1836 à Lucques et à Venise. Il chanta ensuite jusqu'en 1850 à Milan, Turin, Gênes, Trieste, Rome, Florence, Modène, Vérone, Vicence, Padoue, Berlin et Pétersbourg. — *Charles Rossi*, chanteur bouffe, à Naples en 1840, à Parme en 1845, à Berlin dans la même année, et à Petersbourg en 1848. — *Rossi-Corsi*, qui chanta à Turin en 1845, et à Monza dans l'année suivante.

Les cantatrices du même nom ne sont pas moins nombreuses ; les plus connues sont : *Joséphine Rossi*, qui chanta à Milan en 1836. — *Julie Rossi*, qui, après avoir paru sur plusieurs théâtres de l'Italie, chanta à Barcelone en 1835, et à la Havane en 1836, 1837 et 1838 ; — *Giovanna Rossi*, qui, après avoir chanté à Milan en 1841, fut engagée à l'Opéra-Comique de Paris en 1842 ; — *Thérèse Rossi* qui brilla à Venise en 1834, puis à la Havane en 1836, à Lima depuis 1842 jusqu'en 1845, puis à Valparaiso jusqu'en 1850. — *Virginie Rossi-Corry*, née en Angleterre, sœur de la cantatrice *Corry-Paltoni*, et femme de Napoléon Rossi, chanta à Livourne en 1835, à Florence en 1836 et 1838, à Rovigo et à Milan en 1841, et à Naples en 1834. — *Rossi-Galieno* eut quelque succès à Gênes en 1834, à Paris en 1835, à Nice en 1836, et à Céphalonie en 1841.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ROSSI-SCOTTI (Jean-Baptiste, comte de), né à Pérouse vers 1830, littérateur d'un esprit distingué, et amateur des arts dans ce qu'ils ont de plus sérieux et de plus élevé, est auteur d'une très-bonne monographie de son compatriote et concitoyen le compositeur de musique François Morlacchi. Elle a pour titre : *Della vita e delle opere del cavaliere Francesco Morlacchi di Perugia, primo maestro della real cappella di Dresda, direttore della opera italiana e delle musiche di Corte di S. M. il re di Sassonia. Memorie istoriche precedute dalla biografia e bibliografia musicale Perugina; Perugia, tipografia di Vicenzo Bartelli*, 1861, gr. in 4° de LI et de 140 pages, avec le portrait de Morlacchi.

ROSSINI (Joachim), le plus illustre, le plus populaire des compositeurs dramatiques de l'Italie au dix-neuvième siècle, est né le 29 février 1792 à Pesaro, petite ville de l'État de l'Église. Son père, Joseph Rossini, jouait du cor, et allait de foire en foire faire sa partie dans les orchestres improvisés des opéras de circonstance qu'on y organise chaque année ; sa mère, Anne Guidarini, chantait des rôles de secondes femmes dans ces opéras forains. De retour à Pesaro, après la récolte de la saison, la famille Rossini y vivait le reste de l'année du mince produit de ses excursions dramatiques. Ce fut au sein de cette existence obscure et pauvre que se passèrent les premières années de celui qui, plus tard, a donné tant de lustre à son nom. Deux versions se sont répandues sur ce qui concerne son enfance : d'après la première, il n'aurait commencé l'étude de la musique qu'à l'âge de douze ans, sous un maître de Bologne. Suivant l'autre, il suivait déjà la profession de son père dès sa dixième année, jouant la deuxième partie de cor dans les opéras forains. Celle-ci est exacte. Ses parents ne songèrent à lui donner une éducation régulière de musicien qu'après avoir remarqué la beauté de sa voix : alors, c'est-à-dire en 1804, on lui donna pour maître Angelo Tesei, de Bologne, qui lui enseigna le chant, le piano, et lui fit chanter des solos de soprano dans les églises. Deux ans après, Rossini était déjà grand lecteur à première vue et accompagnateur habile. Ses parents conçurent le projet de tirer quelque avantage de son talent précoce, et de l'attacher, non plus comme simple corniste aux spectacles des foires de la Romagne, mais en qualité de *maestro al cembalo*. Le 27 août 1806 il s'éloigna de Bologne pour aller à Lugo, puis à Ferrare, Forli, Sinigaglia, et dans quelques autres petites villes. Pendant cette tournée, la mue de sa voix se déclara, et il cessa de chanter. Devenu, par cet accident, hors d'état de remplir ses fonctions de maître des choristes de théâtre, il rentra à Bologne, et le 20 mars 1807, il fut admis au lycée de cette ville, et y reçut de l'abbé Mattei des leçons de contrepoint.

Peu d'organisations musicales ont été moins bien disposées que celle de Rossini pour une soumission passive aux préceptes de l'école. Impatient d'écrire, et guidé par son instinct vers la carrière de compositeur dramatique, il ne comprenait pas l'utilité des exercices qu'on lui faisait faire dans l'art d'écrire d'un style pur et correct, à quatre, cinq ou six parties réelles, sur la gamme ou sur un plain-chant donné. Encore moins pouvait-il se décider à ne faire usage dans ce qu'il écrivait que d'harmonies simples et consonnantes sans modulations ; lui dont le penchant naturel tendait vers ces associations d'accords où toutes les tonalités sont mises en un contact sans cesse variable. Toute la science de Mattei, assurément incontestable, était de peu de ressource pour diriger le génie d'un tel élève. Ce maître n'avait qu'une méthode, et les ressources de son esprit n'étaient pas assez riches pour la modifier en faveur d'une audacieuse intelligence (1). Après avoir conduit ses élèves pas à pas dans les variétés de l'art élémentaire désigné sous le nom de *contrepoint simple*, et lorsqu'il se disposait à les introduire dans les combinaisons plus difficiles des canons, des contrepoints doubles et de la fugue, il lui arriva de leur dire que la connaissance de ce contrepoint simple, objet de leurs études précédentes, n'était suffisante que pour écrire de la musique libre ; mais que pour le style

(1) Il ne faut pas croire toutefois ce qu'ont écrit certains journalistes du mépris qu'aurait eu Rossini pour les formes scientifiques de l'ancienne musique. Voici ce que lui-même m'en a dit dans une conversation sérieuse en 1841, à sa *villa*, près de Bologne. Je lui avais donné quelques jours auparavant mon *Esquisse de l'histoire de l'harmonie*, et lui avais dit en lui remettant ce volume : *Vous ne lirez pas cela ; mais je ne crois pas pouvoir mettre ce livre en des mains plus dignes que dans celles de l'homme qui a été créateur dans l'harmonie* Il sourit et ne répondit rien. Quelques jours après, j'allai le revoir ; il vint au-devant de moi dans son jardin et entama immédiatement la conversation de cette manière : « J'ai lu votre ouvrage avec un grand intérêt : c'est une « chose curieuse que l'invention et les progrès de cette « harmonie, partie si essentielle de la musique. Si je « vous avais eu pour maître, mon cher Fétis, j'aurais été « ce qu'on appelle *un savant musicien*, car j'avais le goût « des combinaisons de la musique des anciens maîtres. « Le plus vif plaisir que la musique m'ait fait éprouver « est l'exécution en 1812, de quelques morceaux de Pales- « trina à la chapelle pontificale de Rome. Mais j'avais à « Bologne un..... qui, lorsque je lui demandais la « raison de ce qu'il me faisait faire, me répondait tou- « jours par l'autorité de l'école. Je l'ai envoyé promener « et n'ai plus consulté que mon goût. »

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ecclésiastique, il était nécessaire de posséder un savoir plus étendu. A ces mots, Rossini s'écria : « Maître! que dites-vous? quoi; avec ce que « j'ai appris jusqu'à ce jour, on peut écrire des « opéras? — Sans doute. — C'est assez; je n'en « veux pas savoir davantage; car ce sont des « opéras que je veux faire. » Là, en effet, se bornèrent ses études scolastiques qui lui furent de peu de secours, parce que la négligence et le dégoût y avaient présidé; mais il y suppléa par une étude pratique, plus profitable pour un esprit de sa trempe : elle consistait à mettre en partition des quatuors et des symphonies de Haydn et de Mozart : de celui-ci surtout; car le génie de Mozart, incompris jusqu'alors en Italie, était en merveilleux rapport avec les juvéniles pensées du futur grand artiste. Maintes fois il m'a dit qu'il avait mieux compris les procédés de l'art, dans ce travail facile, qu'il n'aurait pu le faire pendant plusieurs années d'après l'enseignement de Mattei.

Les premières productions du talent de Rossini avaient été une symphonie à grand orchestre, des quatuors de violon, qu'on a eu le tort de publier contre le vœu de leur auteur, et une cantate intitulée *Il Pianto d'Armonia*, qui fut exécutée à Bologne le 11 août 1808. Il était alors âgé de seize ans et quelques mois. De retour à Pesaro dans les premiers mois de 1810, il y trouva chez quelques amateurs, particulièrement dans la famille *Perticari*, des protecteurs qui aidèrent ses premiers pas dans une carrière où il devait acquérir une gloire enviée de tous les musiciens de son époque. Ce fut par leurs soins que Rossini obtint un engagement pour écrire son premier opéra. Cet ouvrage fut joué pendant l'automne de 1810 au théâtre *San-Mosè* de Venise, sous le titre de *La Cambiale di matrimonio*. Le succès de cette production fut ce que pouvait être celui d'un petit opéra en un acte écrit par un compositeur de dix-neuf ans encore inexpérimenté. De retour à Bologne, Rossini y attendit l'occasion d'un second essai, qu'il fit dans l'automne de 1811, au théâtre *del Corso* de cette ville, dans un opéra bouffe intitulé *l'Equivoco stravagante*. Malgré le talent de la Marcolini, chargée du rôle principal de cet ouvrage, il ne réussit pas; mais Rossini se releva bientôt à Rome par le *Demetrio e Polibio*, écrit pour le théâtre *Valle*, de Rome, et qui fut joué par Mombelli et ses filles. Là se trouvait un délicieux quatuor où le génie du compositeur se révélait tout entier, et qu'on a depuis lors intercalé dans d'autres ouvrages du même artiste. Dès l'année 1812, l'admirable fécondité du génie de Rossini se manifesta d'une manière non équivoque; car il écrivit pour le carnaval *l'Inganno felice*, au théâtre *San-Mosè*, de Venise; au carême, *Ciro in Babilonia*; pour le théâtre, *Communale* de Ferrare; au printemps, *la Scala di seta*, pour le théâtre *San-Mosè*, de Venise; à l'automne, *la Pietra del paragone*, pour le théâtre de *la Scala*, à Milan; et dans la même saison, *l'Occasione fà il ladro*, pour Venise. Tout n'était pas bon dans ces cinq opéras écrits en si peu de temps, et dont la fortune ne fut pas égale; à peine a-t-on retenu les titres de *la Scala di seta* et de *l'Occasione fà il ladro*; mais un très-beau trio de *l'Inganno felice*, mais deux airs et surtout un chœur de *Ciro in Babilonia*, dont la délicieuse cantilène est devenue plus tard le thème de la cavatine du Barbier de Seville (*Ecco ridente*); mais la cavatine (*Ecco pietosa tu sei la sola*) et le finale du premier acte de *la Pietra del paragone*, ne laissaient plus de doute sur la richesse d'imagination du nouveau *maître*. Dans l'année suivante, *Tancredi*, écrit pour *la Fenice*, de Venise, et *l'Italiana in Algeri*, composé pour le théâtre *San-Benedetto* de la même ville, firent saluer leur auteur par l'opinion publique comme le premier des compositeurs dramatiques vivants de l'Italie. Le ton chevaleresque du premier de ces ouvrages; la noble mélancolie du rôle de Tancrède; l'intérêt soutenu pour la première fois d'un bout à l'autre d'un opéra sérieux italien, par une verve continue d'inspiration; une harmonie dont les successions piquantes étaient auparavant ignorées chez les compatriotes de Rossini; enfin une instrumentation dont les formes n'étaient pas moins nouvelles pour eux; tout cela, dis-je, procura à la création de l'artiste un de ces succès d'émotion qui sont les signes certains d'une époque de réelle transformation de l'art. L'abus de certains moyens d'effet, tels que les *crescendo*, les *cabalette*, et de singulières négligences de style et de facture semées, çà et là, faisaient mêler, il est vrai, les sévères improbations des critiques de profession aux élans de l'admiration des *dilettanti*, mais déjà l'auteur de *Tancrède* avait compris que les défauts de cette nature n'ont pour censeurs que les gens du métier, toujours en petit nombre, et que le public n'analyse pas ce qui l'émeut. Ce qu'il voulait, c'était le succès populaire; or, on doit avouer que jamais compositeur ne l'obtint d'une manière aussi complète, dans les beaux temps de sa carrière. En dépit des critiques dont ces innovations étaient l'objet; en dépit des efforts des partisans de l'ancienne école, Rossini n'eut plus de rivaux en Italie après le succès de *Tancrède*. Venise et Milan, Rome et Naples furent désormais les seules villes qui purent aspirer à l'honneur de l'engager : dès ce moment, il n'écrivit plus que pour leurs

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

théâtres. Milan eut la bonne fortune de le garder pendant toute l'année 1814 : il y composa *l'Aureliano in Palmira* et *Il Turco in Italia*, charmante bouffonnerie qui n'a de pendant chez Rossini que *l'Italiana in Algeri*, et qui fut son dernier ouvrage de ce genre. En 1815, il ne produisit que l'*Elisabeth*; mais il l'écrivit pour le théâtre Saint-Charles de Naples, et cette prise de possession de la première scène lyrique de l'Italie lui parut assez importante pour qu'il y donnât tous ses soins. Après cet ouvrage, les années les plus actives de la carrière de Rossini, les plus étonnantes par l'importance des compositions, furent 1816 et 1817 : une grande cantate pour le mariage de la duchesse de Berry, et sept opéras, parmi lesquels on remarque *le Barbier de Séville*, *Otello*, *Cenerentola* et *la Gazza Ladra*, furent produits dans ce court espace de temps. Chacune de ces œuvres du génie aurait suffi pour faire la réputation d'un compositeur. Le *Barbier de Séville* fut écrit pour Rome : les phases de sa fortune y présentèrent une des circonstances les plus singulières de l'histoire de la musique dramatique. Le sujet du *Barbier de Séville* avait été traité en Russie par Paisiello (*voyez* ce nom), et cet ouvrage, transporté en Italie, y avait trouvé plus de censeurs que d'apologistes. Les Romains, particulièrement, l'avaient mal accueilli. Plus tard, ils se passionnèrent pour cette musique qu'ils avaient dédaignée, et la pensée de lui en opposer une autre sur le même sujet leur parut un sacrilége. *Torwaldo e Dorliska*, faible composition de Rossini qui avait précédé le *Barbier* à Rome, dans la même saison, ne lui donnait d'ailleurs point assez de crédit dans l'esprit des Romains, pour qu'ils ne considérassent pas son entreprise comme une condamnable témérité. Ce fut sous l'influence fâcheuse de ces préventions que fut donnée la première représentation du *Barbier de Séville*. Rossini a toujours pensé que le vieux maître napolitain n'était pas étranger aux dispositions hostiles de la foule compacte de ses ennemis dans cette soirée. Quoi qu'il en soit, l'orage qui avait grondé sourdement pendant tout le premier acte éclata au second, et l'exécution de ce chef-d'œuvre éternel de grâce et d'élégance coquette ne s'acheva qu'au milieu des témoignages les plus outrageants des improbations. Peu accoutumé aux événements de cette nature, Rossini ne voulut pas reparaître au piano dans la seconde représentation et prétexta une indisposition pour s'en dispenser. Il était profondément endormi lorsque, tout à coup, un grand bruit se fait entendre sous ses fenêtres; quelques personnes franchissent avec fracas l'escalier qui conduit à sa chambre; saisi de frayeur, Rossini se persuade que les partisans de Paisiello le poursuivent jusque dans sa demeure; mais ce sont les interprètes de sa musique, Garcia, Zamboni, Botticelli, qui viennent lui annoncer que l'ouvrage a été aux nues (*alle stelle*), et que les spectateurs inondent la rue à la lueur des flambeaux, pour lui donner un témoignage non équivoque de leur admiration. Cette prompte péripétie fit naître le plus vif étonnement dans toute l'Italie, et donna plus d'éclat au succès qu'une si belle composition devait obtenir. C'est dans le *Barbier de Séville* que Rossini employa à différentes reprises l'effet du rhythme à temps ternaires d'un mouvement rapide, qu'il avait essayé dans *Il Turco in Italia*, et dont il a fait depuis lors un fréquent usage.

De retour à Naples, et après y avoir donné aux *Fiorentini* le petit acte de la *Gazzetta*, il écrivit pour l'automne son admirable partition d'*Otello*, et trouva pour ce sujet autant d'accents pathétiques et passionnés, qu'il avait eu d'esprit et de finesse pour *Rosine* et pour *Figaro*. Quel est le musicien, le simple *dilettante*, qui ne se sente encore ému au souvenir de cette musique pénétrante des deux premiers actes si remplis d'énergie, et du troisième, où le génie du compositeur égale celui de Shakspeare, mais non dans le même sentiment. Les enthousiastes de Shakspeare se sont montrés sévères, disons le mot, injustes pour la musique de Rossini, parce qu'ils auraient voulu qu'il se fît traducteur des inspirations du créateur de la tragédie anglaise; mais c'est précisément parce qu'il est tout autre chose, parce qu'il est lui, génie indépendant, qu'il mérite toute notre admiration. Le sujet étant donné, il l'a senti et rendu avec l'originalité du musicien, de même que Shakspeare l'avait traité avec l'imagination du poëte. Une innovation signale aussi cette belle composition : c'est la complète disparition de l'ancien récitatif libre, remplacé par un récitatif accompagné, où l'instrumentation pittoresque donne un caractère plus décidé à chaque situation, une expression plus vive à toutes les passions. Par là, Rossini acheva de faire disparaître la langueur de l'opéra sérieux, que les plus grands compositeurs n'avaient pu éviter avant lui, dans les intervalles qui séparaient leurs plus beaux morceaux. Incessamment préoccupé de l'effet, Rossini y a peut-être trop sacrifié certaines parties de son art; mais on doit avouer que cette préoccupation lui a fait trouver des beautés inconnues avant lui.

Deux mois d'intervalle seulement séparent la première représentation d'*Otello* à Naples et la mise en scène de *Cenerentola* à Rome. Ce

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

charmant ouvrage n'eut pour interprètes que des chanteurs du second, et même de troisième ordre, et un orchestre détestable : il ne fit point alors l'effet que nous lui avons vu produire plus tard avec les artistes excellents attachés au Théâtre-Italien de Paris. Au printemps de 1817, *la Gazza ladra* fut donnée à Milan, et fit une profonde impression. Composition où les plus grandes beautés sont mêlées aux défauts les plus choquants, où l'inspiration libre et pure vient s'allier aux formules de convention basées sur les crescendos, les cabalettes, le retour fréquent des rhythmes animés, et le développement progressif de l'effet bruyant, *la Gazza ladra* reçut à la fois l'éloge et le blâme des gens de goût. Si l'on considère attentivement cette partition, on y voit avec évidence que le compositeur y a poussé jusqu'à ses dernières conséquences le système d'effet établi sur la sensation nerveuse, vers lequel il tendait depuis ses premiers essais. Il prouva du reste qu'il ne s'était pas trompé dans le plan qu'il s'était fait pour cet ouvrage sous le rapport du succès, car celui qu'il obtint fut une sorte de délire ; mais il dut comprendre qu'il ne lui restait plus qu'à se répéter dans d'autres ouvrages, s'il ne changeait de manière, ou du moins s'il ne modifiait celle de sa dernière partition. On voit en effet que cette nécessité le préoccupa, car *Armide*, *Mosè*, *Ermione*, *la Donna del lago* et *Maometto II*, qui se succédèrent pendant les années suivantes, présentent des variétés où, malgré le retour de certaines formes habituelles, on découvre une tendance vers la couleur locale et l'expression caractérisée. Ainsi dans *Armide*, c'est la suavité et le ton chevaleresque qui dominent ; dans *Mosè*, le sentiment religieux ; dans *Ermione*, Rossini cherche la simplicité de la déclamation lyrique ; dans *la Donna del lago*, il trouve avec un rare bonheur le caractère romantique et montagnard ; dans *Mahomet*, d'heureuses oppositions de vigueur sauvage et l'accent du dévouement patriotique. A l'égard de ses partitions d'*Adelaide di Borgogna* (Rome, 1818), de *Ricciardo e Zoraide* (Naples, même année), d'*Eduardo e Cristina* (Venise, 1819,) et de *Matilde di Sabran*, bien qu'on y trouve de beaux morceaux, le ton y est en général plus vague, et le style y tient plus de la forme que de la pensée. *Bianca e Faliero* n'offre guère qu'un quatuor, morceau délicieux qu'on intercale aujourd'hui dans *la Donna del lago*.

Armide, *Mosè*, *Ricciardo e Zoraide*, *Ermione*, *la Donna del lago* et *Maometto* furent écrits pour Naples. Depuis 1815, Rossini avait fixé sa résidence principale dans cette ville, parce que le directeur des théâtres (Barbaja) lui avait accordé un engagement annuel de 12,000 francs, sous la condition qu'il écrirait deux opéras chaque année, et dirigerait la mise en scène de quelques anciens ouvrages. Pendant plusieurs années, ce directeur de spectacles eut l'entreprise non-seulement des théâtres de Naples, mais de celui de *la Scala*, à Milan, et de l'Opéra italien de Vienne. Il y faisait entendre ses meilleurs acteurs, et la présence de Rossini était parfois une des conditions de ses marchés. C'est ainsi qu'en 1822, après être devenu l'époux de Mlle Colbran, première cantatrice des théâtres royaux de Naples, le maître alla diriger la musique de l'Opéra de Vienne, où sa *Zelmira*, chantée par sa femme, Mlle Ekerlin, Nozzari et David, obtint un brillant succès. Il est remarquable que l'Allemagne méridionale, et surtout Vienne, a montré pour sa musique un enthousiasme véritable, tandis qu'à Berlin elle était l'objet de critiques amères. On peut affirmer que le nord de l'Allemagne s'est montré complétement inintelligent à l'égard du génie le plus remarquable de son époque en musique. Mendelssohn même, si grand musicien qu'il fût, a montré un esprit étroit dans sa répugnance pour les œuvres de ce génie.

Après avoir reçu de la famille impériale et de la haute société de la capitale de l'Autriche l'accueil le plus flatteur, Rossini retourna à Naples, puis se rendit à Venise pour y écrire la *Semiramide*, le dernier ouvrage qu'il composa en Italie, et qui porte le cachet d'une nouvelle transformation de son talent. La richesse d'idées neuves, la variété des formes et leur tendance vers l'élévation du style, enfin la nouveauté des combinaisons instrumentales, donnent à cet ouvrage un prix considérable, quoiqu'on puisse y reprendre des longueurs et l'abus du bruit qui, devenu un modèle pour d'autres compositeurs, a été dépassé et nous a conduits aux excès de l'époque actuelle. Trop large pour les oreilles italiennes, au moment où elle fut écrite, *Semiramide* n'eut qu'un succès médiocre à Venise, dans le carnaval de 1823. Blessé d'une indifférence qu'il considérait avec raison comme une injustice, Rossini quitta sans regret la terre qui l'avait vu naître, pour se rendre à Paris et à Londres, où l'attendait l'enthousiasme le plus exalté. Il était à Paris, au mois de mai de la même année, et ne s'y arrêta que quelques jours parce qu'il avait un engagement dans la capitale de l'Angleterre, où il resta cinq mois, occupé de concerts et de leçons dont les produits s'élevèrent à la somme énorme de *deux cent cinquante mille francs*, y compris deux mille livres sterling

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

qui lui furent offertes par une réunion de membres du parlement. Au mois d'octobre, il retourna à Paris, où l'appelaient des arrangements faits avec le ministre de la maison du roi, pour la direction de la musique du Théâtre-Italien.

En Italie, les jouissances d'un compositeur dramatique sont peut-être plus vives qu'à Paris, parce que l'admiration s'y exprime d'une manière plus expansive : mais les disgrâces y sont plus poignantes, parce que l'improbation n'y a pas de retenue. L'habitude qui s'y est conservée de livrer au public la personne même de l'artiste, en le faisant asseoir dans l'orchestre pendant les premières représentations de l'opéra nouveau, porte atteinte à sa dignité si son ouvrage est défavorablement accueilli ; car c'est à lui-même que s'adressent les sifflets et les brocards. En France, quelle que soit la mauvaise fortune d'une œuvre dramatique, elle seule est compromise, et son auteur est toujours respecté. Bien que le succès y soit moins enivrant, au fond il satisfait davantage, parce qu'il est décerné d'une manière plus noble et plus intelligente. Il est donc permis d'affirmer que le temps où Rossini a joui de sa gloire la plus pure, la plus complète, est celui du long sejour qu'il a fait à Paris. Il avait fallu beaucoup de temps pour que sa renommée s'y établît, parce que les diverses administrations qui s'étaient succédé au théâtre-italien depuis 1813, époque du succès de *Tancredi* à Venise, semblaient avoir pris à tâche de laisser ses beaux ouvrages dans l'oubli. Médiocrement exécutés, ses opéras de *l'Inganno fortunato* et de *l'Italiana in Algeri* étaient les seuls qu'on y eût entendus, et ils n'y avaient pas réussi. Ce fut Garcia qui, à la fin de 1819, fit enfin connaître Rossini pour ce qu'il était, en faisant mettre en scène *le Barbier de Séville*. Peu s'en fallut pourtant que le sort de ce charmant ouvrage ne fût au théâtre de la rue de Louvois ce qu'il avait été au théâtre *Argentina* de Rome; car il ne manquait pas à Paris d'admirateurs de Paisiello qui trouvaient fort irrévérent qu'un jeune musicien osât refaire l'ouvrage d'un tel maître. D'ailleurs, assez médiocrement chanté par Mme Ronzi-Debegnis, le rôle de *Rosine* n'avait pas répondu à la réputation de l'opéra : il y eut donc, sinon une chute décidée, au moins un succès incertain. Ce ne fut qu'après un infructueux essai de la reprise du *Barbier* de Paisiello, et lorsque Mme Mainvielle-Fodor se fut chargée du rôle principal de femme, que la musique du maître de Pesaro fut goûtée, et qu'on en comprit tout le charme. Alors, chaque représentation augmenta l'enthousiasme du public et sembla transformer les spectateurs, comme le maître avait transformé la musique. *Le Turc en Italie*, *la Gazza ladra*, *Tancredi*, *Otello*, *Cenerentola*, vinrent tour à tour augmenter l'admiration et la rendre générale. Des éditions multipliées des partitions et de morceaux detaches de ces opéras; des arrangements de ces morceaux pour tous les instruments, pour les corps de musique militaire et pour les orchestres de danse, complétèrent la métamorphose du goût français. Au milieu de ces circonstances, Rossini alla se fixer à Paris et recueillir les plus doux fruits de ses travaux. Accueilli, fêté, exalté, entouré d'égards et de distinctions, il dut grandir alors à ses propres yeux. Doué de l'esprit le plus fin, le plus brillant, et de plus imbu de la fausse opinion que rien ne saurait être sérieux chez les Français, il s'était persuadé malheureusement que le rôle par excellence y devait être celui de mystificateur, et ce fut celui qu'il adopta. Nul ne pouvait le remplir avec plus d'avantages; mais il ne convenait à personne moins qu'à l'auteur de *Semiramis* et d'*Otello*. D'ailleurs, il s'était trompé. Sous une apparence de frivolité, les Français sont peut-être le peuple le plus sérieux du continent, et certainement c'est celui qui a le sentiment le plus délicat des convenances et de la dignité sociale. Plus tard, Rossini s'est convaincu de son erreur par l'expérience, et, modifié par l'âge, il a pris dans la société française la position qui convient à la grandeur de son talent.

Les engagements de Rossini envers le ministère de la maison du roi lui imposaient l'obligation d'écrire pour l'opéra italien et pour l'opéra français, mais la faveur dont il jouissait près de M. le vicomte de La Rochefoucault, chargé de l'administration des beaux-arts, fit faire beaucoup de concessions à sa paresse. Le premier ouvrage qu'il composa à Paris fut un opéra de circonstance pour le sacre de Charles X, intitulé : *Il Viaggio a Reims*. L'exécution de ce petit opéra fut confiée à une réunion bien rare de chanteurs, car on y remarquait Mme Pasta, Mombelli, Cinti (depuis lors Mme Damoreau), Zucchelli, Donzelli, Bordogni, Pellegrini et Levasseur. L'année suivante (1826) Rossini arrangea son *Maometto* pour le grand Opéra, et le fit jouer sous le titre du *Siége de Corinthe*. Une partie de l'ancienne partition disparut dans ce travail, et fut remplacée par des morceaux nouveaux, au nombre desquels est le bel air composé pour Mme Damoreau, et la scène admirable de la bénédiction des drapeaux, au troisième acte. Le succès de cet arrangement d'un ancien ouvrage décida Rossini à faire un travail semblable pour son *Mosè :* mais ici la part de la musique nouvelle qu'il fallait écrire devint

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

plus considérable : un premier acte presque entièrement nouveau, les airs de danse et le superbe finale du troisième acte ; enfin un air avec chœur de la plus grande beauté au quatrième, telle fut la part de travail nouveau de Rossini dans cet arrangement, qui obtint à juste titre le plus beau succès, en 1827. Un an après, il donna *le Comte Ory*, élégante et gracieuse partition dans laquelle Rossini fit entrer un grand morceau de son opéra italien *Il Viaggio a Reims*, et quelques autres fragments, mais dont la plus grande partie était composée de musique nouvelle.

Cependant les artistes attendaient depuis longtemps un grand opéra de l'auteur d'*Otello*, et désiraient pour sa gloire qu'il ne tardât pas plus longtemps à remplir sa promesse : il y satisfit enfin par *Guillaume Tell*, qui fut représenté à l'Opéra dans le mois d'août 1829. Le génie du grand artiste y avait subi une dernière et complète transformation. Devenu compositeur français par l'intelligence fine et profonde de l'action dramatique, par le sentiment des convenances et par une excellente déclamation dans le récitatif, il avait conservé tout son feu, toute son élégance, toute son abondance italienne de motifs heureux, et avait acquis plus de fini dans les détails, plus d'habileté dans la facture, plus de ces qualités enfin dont l'ensemble compose ce qu'on appelle *le style*. Le succès ne fut pas douteux pour les connaisseurs ; ils proclamèrent unanimement la nouvelle partition de Rossini comme son plus bel ouvrage et comme un de ses plus beaux titres de gloire. Malheureusement le livret est mal fait, dénué d'intérêt, et abonde en contresens. Le public français, bien que sensible à la musique, n'a pas le don de faire abstraction de son intelligence pour se livrer au seul plaisir d'entendre de belles mélodies : l'absence de bon sens dans une pièce le décourage et nuit au plaisir que le compositeur lui fait éprouver. De là la courte durée des succès de *Guillaume Tell* à la scène, dans la nouveauté, tandis que les morceaux de cette œuvre sublime se trouvaient sur tous les pianos et se faisaient entendre dans tous les concerts. Toutefois, lorsque cet opéra fut repris à Paris pour le chanteur Duprez, il excita l'admiration générale, et obtint un succès plus populaire que dans sa nouveauté ; succès tardif néanmoins, et qui n'a point fait oublier à Rossini sa résolution de ne plus écrire pour la scène française. Le lendemain de la première représentation de *Guillaume Tell*, l'auteur de cette belle partition jeta sa plume pour ne plus la reprendre. A trente-sept ans, il se considéra comme parvenu au terme de sa carrière, disant à ses amis, qui le pressaient d'y rentrer : « Un succès de plus n'ajouterait rien à ma renommée ; une chute pourrait y porter atteinte ; « je n'ai pas besoin de l'un, et je ne veux pas « m'exposer à l'autre. » Ce langage, qui a trouvé ses apologistes, nous apprend qu'en recevant un si beau génie de la nature, Rossini n'y sut pas allier au même degré l'amour de la musique ; sentiment pur et noble qui fait cultiver l'art pour lui-même, et console l'artiste de ses disgrâces. En colorant son mécontentement contre la France d'une excuse plus spécieuse que solide, Rossini oubliait d'ailleurs que ce dépit était une injustice : car il déclamait contre le mauvais goût des Français au moment même où, délaissé dans son pays pour de nouveaux venus peu dignes de se mesurer avec lui, et méconnu dans la plus grande partie de l'Allemagne, il ne trouvait que cette nation demeurée fidèle à sa gloire. S'il y eût pensé plus mûrement, il aurait compris que lorque les chants auront cessé pour lui dans le monde entier, un seul écho résonnera des sons de sa lyre : ce sera celui de la France, d'où s'exhaleront encore les sublimes accents de *Guillaume Tell*.

La place de directeur du Théâtre-Italien qu'on avait donnée à Rossini lorsqu'il arriva à Paris, ne convenait point à sa paresse. Jamais administration dramatique ne se montra moins active, moins habile que la sienne. La situation de ce théâtre était prospère lorsqu'il y entra : deux années lui suffirent pour le conduire à deux doigts de sa perte ; car la plupart des bons acteurs s'étaient éloignés et le répertoire était usé, sans que le directeur se fût occupé de remplacer les uns et de renouveler l'autre. Malgré ses préventions aveugles pour Rossini, M. de La Rochefoucault finit par comprendre qu'un homme de ce caractère était le moins capable de conduire une administration, et, de concert avec lui, il le nomma intendant général de la musique du roi et *inspecteur général du chant en France* ; sinécures qui ne lui imposaient d'autre obligation que celle de recevoir un traitement annuel de vingt mille francs, et d'être pensionné si, par des circonstances imprévues, *ses fonctions* venaient à cesser. Ces arrangements, si favorables au compositeur, avaient pour but de l'obliger à écrire pour l'Opéra, mais ils lui laissaient la propriété de ses ouvrages, et ne diminuaient nullement le produit qu'il devait en tirer. Si les choses fussent demeurées en cet état, Rossini aurait fait succéder à *Guillaume Tell* cinq ou six opéras ; mais la révolution, qui précipita du trône Charles X et sa dynastie, au mois de juillet 1830, rompit les liens qui attachaient l'artiste au monarque, et le rendit

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

à sa paresse, en le privant de son traitement. Dès lors une discussion s'éleva pour la pension de six mille francs réclamée par Rossini. La révolution de Juillet, disait-il, était certainement le moins prévu des événements qui devaient faire cesser ses fonctions : il demandait donc le dédommagement stipulé pour ce cas. De leur côté, les commissaires de la liquidation de la liste civile prétendaient assimiler son sort à celui des autres serviteurs de l'ancien roi qui, privés de leurs emplois, avaient aussi perdu tous leurs droits ; mais le malin artiste avait obtenu, comme un titre d'honneur, que l'acte de ses engagements avec la cour fût signé par le roi lui-même, et par là avait rendu personnelles les obligations de Charles X envers lui : cette habile manœuvre lui valut le gain de son procès.

Pendant les cinq ou six années que durèrent les contestations à ce sujet, Rossini avait continué de résider à Paris. En 1836 il retourna en Italie, dans le dessein d'y faire un voyage seulement, et de visiter ses propriétés, mais son séjour s'y prolongea, et l'incendie du Théâtre-Italien, où périt un de ses amis, le décida à s'y fixer. Il vécut d'abord quelque temps à Milan, puis alla s'établir à Bologne, où s'attachaient les souvenirs de sa jeunesse. Sa santé s'était altérée d'une manière assez grave : lorsque je le revis en 1841, je fus effrayé de son amaigrissement. Au mal physique qu'il éprouvait s'était ajoutée une maladie morale non moins sérieuse : l'ennui. Favorisé des biens de la fortune et comblé de gloire, il n'y trouvait pas la satisfaction qu'il s'était promise en les recherchant. L'organisation la plus merveilleuse, la succession de circonstances heureuses qui avaient aplani sa route, enfin, l'une des plus belles et des plus universelles renommées dont un artiste ait jamais joui, ne suffisaient pas pour combler le vide indéfini de son âme. C'est que, pour jouir de tout cela, il lui manquait une chose essentielle, sans laquelle le monde n'a rien de vrai : la foi ! la foi dans l'art, dans les sentiments du cœur, dans la réalité du but de la vie en dehors des jouissances matérielles, dans l'avenir ! la foi, sans laquelle notre existence n'est qu'une déplorable déception ! Sans qu'il s'en doutât, Rossini était parvenu au résultat final du scepticisme, qui avait été sa philosophie pratique jusqu'à l'âge de cinquante ans. « Vous voyez ce « piano (me disait-il) ; il n'est ici qu'à la condi- « tion qu'on n'en jouera pas. » Pauvre grand homme ! il croyait qu'il avait pu renoncer à la musique pour faire je ne sais quoi, comme on ôte un habit pour en prendre un autre ! C'était elle qui lui manquait alors pour être heureux ! elle, dont il semblait s'être fait un jouet dans sa jeunesse, mais en qui était toute la réalité de sa vie.

Un ami vint heureusement à son secours dans le moment même où j'étais près de lui : ce fut l'éditeur Troupenas. Rossini, dans un voyage fait en Espagne vers la fin de 1832, avait écrit à la hâte un *Stabat Mater* pour un amateur riche de ce pays. Troupenas proposa au maître, en 1841, de revoir cet ouvrage, de le retoucher et de le compléter par de nouveaux morceaux, ayant conçu le dessein d'en faire l'objet d'un certain nombre de concerts spirituels à Paris. Sans paraître attacher d'importance à cette proposition, Rossini se mit au travail, écrivit avec soin sa partition, et l'envoya à son éditeur. On parla bientôt à Paris d'un ouvrage nouveau de l'auteur de *Guillaume Tell*, qui, après douze ans de sommeil, avait enfin repris sa plume. Ce fut un événement. En spéculateur habile, Troupenas sut exploiter l'attrait de curiosité qui s'attachait à cette production nouvelle : toutes les ressources de la presse furent mises en œuvre pour que le retentissement fût universel ; les concerts du *Stabat Mater* se succédèrent avec rapidité, la foule compacte s'y porta, et la faveur d'y être admis se paya au poids de l'or. Pendant ce temps des éditions de l'ouvrage se publièrent en différents formats et en partitions d'orchestre et de piano, avec les paroles latines, italiennes, ou françaises. A peine l'imprimeur put-il suffire à la rapidité de la vente des exemplaires. De toutes parts, dans les salons comme dans les concerts et les théâtres, on n'entendait plus que le *Stabat* de Rossini ; enfin, pour que rien ne manquât au succès, la critique malveillante s'en mêla.

L'éditeur Troupenas s'était proposé simplement de faire une bonne affaire, et de profiter de l'admiration pour le maître que le chanteur Duprez venait de ranimer par le talent dont il avait fait preuve dans le rôle d'*Arnold* de *Guillaume Tell* ; mais il fut, sans le savoir, le médecin le plus habile de tous ceux qui s'occupaient de la santé de Rossini. Au lieu de l'indifférence montrée souvent par ce grand artiste pour ses succès, dans sa jeunesse, il fit voir dans cette circonstance le vif intérêt que celui du *Stabat* faisait naître en lui. Incessamment préoccupé du soin d'étendre ce succès dans toute l'Italie, il faisait des traités avec les principaux directeurs d'opéra pour l'exécution de son ouvrage, choisissait lui-même les chanteurs, leur enseignait leur partie, et parfois présidait aux répétitions. Le sentiment de l'artiste s'était réveillé : par lui disparut l'ennui ; avec lui revint la santé.

Quelques années heureuses pour Rossini avaient suivi le moment où je l'avais revu, quand éclatèrent les événements de 1848. Une antipathie ins-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tinctive pour les tendances révolutionnaires de son époque est chez le maître un des traits caractéristiques de son organisation. Les agitations tumultueuses dont Bologne fut alors le théâtre ne lui inspiraient que du dégoût : il ne sut pas assez le dissimuler, et quand vint le moment où l'on fit appel à son patriotisme pour des sacrifices d'argent en faveur de la révolution, ses dons furent, dit-on, une sorte de mystification qui souleva la populace contre lui ; il dut fuir à la hâte vers Florence, et les démagogues durent se contenter de le brûler en effigie. L'émotion causée à Rossini par ces événements avait été trop violente ; sa santé fut de nouveau compromise d'une manière grave, et son séjour à Florence fut une longue souffrance. Paris lui revint alors à la pensée : il prit la résolution d'y retourner. Le voyage fut lent et pénible, et les forces du maître semblaient épuisées quand il arriva dans la grande ville, en 1853. Le caractère de sa maladie était une affection nerveuse très-intense qui tenait de l'hypocondrie. Incessamment affectée de la crainte de la mort, son imagination avait besoin surtout d'être calmée. L'empressement de ses amis, l'affection qu'on lui témoignait de toutes parts, les soins des meilleurs médecins et l'exercice gradué de la promenade, firent disparaître par degrés les symptômes de son mal et finirent par amener sa guérison complète. Se retrouvant dans le milieu le plus satisfaisant pour son intelligence, entouré d'hommages rendus à son génie, et goûtant la satisfaction de la vie facile qu'on ne trouve nulle part aussi séduisante qu'à Paris, il y a repris sa verve et ses brillantes saillies, tempérées aujourd'hui par une bonhomie bienveillante qu'il ne laissait pas apercevoir autrefois.

Comme tous les hommes de génie, Rossini a exercé une active influence sur l'art de son temps. Cette influence ne se fait pas seulement apercevoir dans le nombre de ses imitateurs, mais dans la transformation complète de l'organisation musicale de sa nation. La melodie, divinisée par les Italiens, avait pour eux tant d'importance à la scène, qu'ils n'admettaient l'harmonie qu'à la condition qu'elle n'en fût que le simple accompagnement. Il fallait que cette harmonie fût naturelle, que les dissonances y fussent rares ainsi que les transitions ; enfin, le goût passionné des Italiens pour le chant imposait aux instruments l'obligation de le soutenir sans le couvrir, et ne permettait qu'ils attirassent vers eux l'attention de l'oreille que dans les morceaux syllabiques de l'espèce désignée sous le nom de *note et parole*. La musique douce ou pathétique avait seule le privilége de plaire aux oreilles ultramontaines ; le bruit, les cris de notre opéra français leur étaient antipathiques. C'était dans ces conditions que tous les maîtres avaient écrit pour les théâtres d'Italie jusqu'au temps de Simon Mayr et de Paër. Quelque dures qu'elles puissent paraître aux compositeurs de nos jours, qui sans doute y verraient la dégradation de leur génie, elles n'avaient point empêché Scarlatti, Leo, Pergolèse, Jomelli, Majo, Piccinni, Sacchini, Cimarosa, Guglielmi, Paisiello, de s'élever jusqu'aux beautés les plus émouvantes de l'expression dramatique, chacun d'eux ajoutant quelque forme, trouvant quelque combinaison nouvelle, et surtout inventant des mélodies dont notre siècle est plus avare. Telle était la situation de la musique de théâtre et du goût de la population en Italie à l'aurore de la carrière dramatique de Rossini. On ne peut nier qu'un jeune compositeur se trouvait alors dans l'alternative ou de recommencer ce qui avait été fait, ou de transformer l'art et les penchants de la nation. C'est pour cette œuvre dernière que Rossini avait été mis au monde ; mais le miracle de la transformation fut si complet, qu'il surpassa tout ce qu'on pouvait attendre d'un seul homme. Qui aurait pu croire en effet que moins de quinze ans lui suffiraient pour amener ses compatriotes à aimer une harmonie hérissée de dissonances et sans cesse modulant ? à partager leur attention entre le chant et les combinaisons des instruments ? enfin, à se passionner pour le bruit jusqu'à ne plus se contenter de l'orchestre le plus considérable, et vouloir sur la scène la bande militaire, les tambours et la grosse caisse ? Voilà pourtant où en vint toute l'Italie dans l'espace écoulé depuis *Demetrio e Polibio* jusqu'à *la Donna del lago* et *Semiramide*, c'est-à-dire, depuis 1812 jusqu'en 1823. Une seule chose restait à faire : c'était d'abandonner le chant pour les cris ; mais cette gloire ne devait pas être celle de Rossini : elle était réservée à ses successeurs. Homme de goût et chanteur habile, il s'indigne aujourd'hui de leur ouvrage ; cependant ses innovations devaient conduire à ce résultat, car les révolutions ne s'arrêtent pas où le veulent ceux qui les font. A des effets bruyants devait succéder un bruit intense, et l'excès devait arriver à ce point que l'art du chant ne résidât plus que dans l'énergie des poumons. Sans le remarquer, Rossini se trouve aujourd'hui dans la situation où étaient dans sa jeunesse les anciens maîtres qui se rencontrèrent sur sa route : il riait de leur blâme ; et lui-même blâme à son tour. Mais entre lui et ceux qui lui ont succédé, il y a toute la distance qui sépare l'homme de génie de la foule des imitateurs et

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

des exagérateurs. Un seul entre ceux-ci (Bellini) avait trouvé quelque nouveauté dans la combinaison des deux systèmes dramatiques de la France et de l'Italie; mais il avait peu d'idées, peu de variété dans les formes, et non-seulement il ne connaissait pas le mécanisme de l'art d'écrire, mais il n'en avait que médiocrement l'instinct. Il y avait loin de là à l'organisation si riche du maître de Pesaro.

Rossini avait dit à plusieurs de ses amis, lorsqu'il écrivait pour la scène, que la musique d'église serait plus tard l'objet de ses travaux; cependant il semblait avoir renoncé à la réalisation de cette promesse, lorsque Troupenas la lui rappela par la demande du *Stabat Mater*. On a vu quel fut le succès de cet ouvrage; son effet ne s'est pas affaibli après plus de vingt ans; car lorsqu'il est convenablement exécuté, il fait toujours éprouver de vives impressions à l'auditoire. Quelques critiques en ont blâmé le style, trop dramatique pour l'église; toutefois il ne faut pas considérer l'ouvrage à ce point de vue; car le maître ne s'est pas proposé d'en faire la séquence des vêpres de la sainte Vierge, mais d'en prendre le texte pour un *oratorio*, ou plutôt pour une cantate religieuse destinée à des concerts spirituels. Tous les morceaux n'en sont pas également bien réussis; mais l'introduction (*Stabat Mater*), l'air de ténor (*Cujus animam gementem*), le quatuor (*Sancta Mater*), et l'air de soprano avec chœur (*inflammatus*), sont d'une beauté achevée. De plus, tout cet ouvrage est empreint d'un caractère d'originalité incontestable. Rossini vient de terminer une messe dont on parle au moment où cette notice est retouchée, mais qui n'est pas encore connue.

Dans ce qui précède, j'ai cité le plus grand nombre des ouvrages du grand artiste; mais je crois devoir en donner ici la liste complète, en les rangeant dans l'ordre chronologique, pour l'explication du développement du talent et du système de cet homme extraordinaire. Cette liste est composée des productions suivantes : 1° *Il Pianto d' Armonia*, grande cantate exécutée en 1808 dans le lycée de Bologne. — 2° Symphonie à grand orchestre, 1809. — 3° Quatuors pour 2 violons, alto et basse, ibid. — 4° *La Cambiale di matrimonio*, au théâtre *San-Mosè*, de Venise, 1810. — 5° *L'Equivoco stravagante*, en un acte, au théâtre *del Corso*, à Bologne, automne de 1811. — 6° *Didone abbandonata*, cantate composée pour Esther Mombelli, en 1811. — 7° *Demetrio et Polibio*, au théâtre *Valle* de Rome, 1811. — 8° *L'Inganno felice*, en un acte, au théâtre *San-Mosè* de Venise, carnaval de 1812. — 9° *Ciro in Babilonia*, opéra sérieux en deux actes, au théâtre Communal de Ferrare, carême de 1812. — 10° *La Scala di seta*, en un acte, au théâtre *San-Mosè* de Venise, printemps de 1812. — 11° *La Pietra del Paragone*, en deux actes, au théâtre *de la Scala* de Milan, automne de 1812. — 12° *L'occasione fa il ladro*, en un acte, à Venise, idem. — 13° *Il Figlio per azzardo*, au même théâtre, carnaval de 1813. — 14° *Tancredi*, opéra sérieux, à *la Fenice* de Venise, idem. — 15° *L'Italiana in Algeri*, au théâtre *San-Benedetto* de Venise, été de 1813. — 16° *Aureliano in Palmira*, à *la Scala* de Milan, carnaval de 1814. — 17° *Egle e Irene*, cantate inédite, composée pour une dame de Milan. — 18° *Il Turco in Italia*, opéra bouffe, en deux actes, à *la Scala* de Milan, automne de 1814. — 19° *Elisabetta*, opéra sérieux, au théâtre Saint-Charles de Naples, automne de 1815. — 20° *Torvaldo e Dorliska*, en deux actes, au théâtre *Valle* de Rome, carnaval de 1816. — 21° *Il Barbiere di Siviglia*, au théâtre *Argentina* de Rome, idem. — 22° *La Gazzetta*, en un acte, au théâtre des *Fiorentini* à Naples, dans l'été de 1816. — 23° *Otello*, au théâtre *del Fondo*, à Naples, dans l'automne de 1816. — 24° *Teli e Peleo*, grande cantate, au théâtre *del Fondo*, en 1816. — 25° *Cenerentola*, au théâtre *Valle*, à Rome, dans le carnaval de 1817. — 26° *La Gazza ladra*, à *la Scala* de Milan, printemps de 1817. — 27° *Armida*, opéra semi-seria, à Saint-Charles de Naples, automne de 1817. — 28° *Adelaide di Borgogna*, au théâtre *Argentina* de Rome, carnaval de 1818. — 29° *Mosè*, opéra sérieux, à Saint-Charles de Naples, carême de 1818. — 30° *Ricciardo e Zoraide*, idem, automne de 1818. — 31° *Ermione*, opéra sérieux, idem, carême de 1819. — 32° *Eduardo e Cristina*, au théâtre *San-Benedetto*, à Venise, printemps de 1819. — 33° *La Donna del lago*, à Saint-Charles de Naples, automne de 1819. — 34° Cantate pour la fête du roi de Naples, au théâtre Saint-Charles en 1819. — 35° *Bianca e Faliero*, à *la Scala* de Milan, carnaval de 1820. — 36° *Maometto II*, à Saint-Charles de Naples, idem. — 37° Cantate pour l'empereur d'Autriche, au même théâtre en 1820. — 38° *Matilde di Sabran*, au théâtre *Apollo* de Rome, carnaval de 1821. — 39° *La Riconoscenza*, cantate pour une représentation au bénéfice de Rossini, au théâtre Saint-Charles, en 1821. — 40° *Zelmira*, au théâtre Saint-Charles, carnaval de 1822. — 41° *Il vero Omaggio*, cantate chantée pendant le congrès de Vérone, au théâtre des *Filarmonici*. — 42° *Semiramide*, à *la Fenice* de Venise, carnaval de 1823. —

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

43° *Sigismundo*. J'ignore où a été représenté cet ouvrage, qui est, je crois, la plus faible partition de Rossini. — 44° *Il Viaggio a Reims*, au Théâtre-Italien de Paris, dans l'été de 1825. — 45° *Le Siege de Corinthe*, à l'Opéra, dans le mois d'octobre 1826. — 46° *Moïse*, au même théâtre, en 1827. — 47° *Le Comte Ory*, au même théâtre, en 1828. — 48° *Guillaume Tell*, au même théâtre, en 1829. — 49° *Stabat Mater*, en 1841.

Rossini a composé une messe qui a été exécutée dans une campagne, près de Paris, en 1832. Enfin, on lui doit un recueil de douze mélodies charmantes à une et deux voix, sous le titre de : *Soirées musicales*, œuvre parfaite en son genre, et *trois chœurs religieux*, dont on a fait un grand nombre d'éditions. Il a écrit de la musique pour piano, connue de ses amis, mais qui est encore inédite (1863).

Associé de l'Académie des beaux-arts de l'Institut de France et membre d'honneur d'un grand nombre d'académies et de sociétés musicales, Rossini est un des trente membres étrangers de l'ordre du Mérite de Prusse, commandeur et chevalier de beaucoup d'ordres. Une multitude de notices biographiques plus ou moins inexactes et des écrits de toute espèce ont paru sur ce grand artiste : la liste en est trop longue pour trouver place ici ; je crois devoir ne citer que ceux-ci : 1° *Giuseppe Carpani*, *Le Rossiniane ossia lettere musico-teatrali*; Padoue, de l'imprimerie de la Minerve, 1824, 1 vol. in-8°. — 2° Beyle (sous le pseudonyme de Stendhal), *Vie de Rossini*, 1re édition, Paris, 1822, 1 vol. in-8°; 2me édition, Paris, 1824, 1 vol. in-8°, avec le portrait de Rossini. — 3° A. Wendt, *Rossini's Leben und Treiben*; Leipsick, 1 vol. in-8°. Ce livre est en partie traduit de celui de Beyle. — 4° *Vie de Rossini, célèbre compositeur, membre de l'Institut* (sans nom d'auteur); Anvers, 1839, in-12. — 5° Loménie (M. Louis de), *M. Rossini, par un homme de rien*; Paris, 1842, in-8°. — 6° Œttinger (Édouard-Marie), *Rossini*, Leipsick, 1845, in-8° (en allemand); 2me édition, 2 vol. in-8° (roman satirique qui ne mérite que le mépris). Traduit en danois par M. Marlow; Copenhague, 1849, 2 vol. in-8°; en suédois, par M. Landberg; Stockholm, 1850, 2 vol. in-8°, et en français par M. Blaes, inséré par extrait dans la *Revue des Deux Mondes*, 1er mai, 15 id. et 1er juin 1854. Il y en a une autre traduction française publiée à Bruxelles, 2 vol. in-12. — 7° Escudier frères, *Rossini, sa vie et ses œuvres*, précédé d'une introduction par Méry; Paris, 1854, in-18. — 8° Bettoni (Nicolo), *Rossini e la sua musica*; Milan, 1824, in-8°; traduit en français par l'auteur sous le titre : *Rossini et sa musique*; Paris, 1836, in 8°. — 9° Musumacci (le comte Laborio), *Parallelo tra i maestri Rossini e Bellini*; Palerme, 1834, in-8°. — 10° San Jacinto (M. de), *Osservazioni sul merito musicale dei maestri Bellini e Rossini, in riposta ad un parallelo trai medesimi*, etc.; Palerme, 1834, in-8°; Bologne, 1836, in-8°; traduit en français par M. de Ferrer, sous le titre : *Rossini et Bellini* etc.; Paris, 1836, in-8°. — 11° *Observations d'un amateur non dilettante au sujet du Stabat de M. Rossini*; Paris, Duverger, 1842, in-8°.

ROSSINO (Jean-François), religieux cordelier du couvent de Rome, vécut dans les dernières années du dix-huitième siècle. On a de lui un traité des éléments de la musique intitulé : *Grammatica melodiale teorico-pratica, esposta per dialoghi, nella quale con metodo chiaro, breve, facile e ragionato insegnasi il modo d'imparare anche di per se il canto ecclesiastico*; Rome, Lazzarini, 1793, in-4°. Lichtenthal et Charles-Ferdinand Becker se sont trompés en plaçant cet écrit parmi les traités de mélodie.

ROSSUS (Pierre-Jérome), organiste à Worms, au commencement du dix-septième siècle, a fait imprimer de sa composition : *IV Missæ octo vocum*; Francfort-sur-le-Mein, 1614, in-4°.

ROSWICK (Michel), maître d'école dans un village de la Saxe, vécut dans les premières années du seizième siècle. Il a publié un abrégé de plusieurs traités de musique, à l'usage des écoles primaires, sous ce titre : *Compendiaria musicæ editio, cuncta quæ ad practicam attineat mira quadam brevitate complectens*; Lipsiæ, 1516, in-4°. La deuxième édition a été imprimée à Leipsick par Wolfgang de Munich (*Wolffgangus Monacensis*), en 1518, in-4°, gothique de 15 feuillets non chiffrés. La troisième édition, publiée par le même, en 1520, est aussi in-4°, gothique. La date de 1619 indiquée par Forkel, dans sa Littérature générale de la musique (p. 277), est une erreur.

ROST (Nicolas), **ROSTHIUS** en latin, né à Weimar vers le milieu du seizième siècle, fut d'abord musicien de ville dans le lieu de sa naissance, puis à Altenbourg, et entra en 1580 au service de l'électeur Palatin, à Heidelberg. Vers la fin de sa vie, il était pasteur à Cosmenz, près d'Altenbourg. On a imprimé de sa composition : 1° Trente chansons allemandes religieuses et mondaines, à 4, 5 et 6 voix, Francfort, 1583. — 2° Trente nouvelles gaillardes agréables, avec des textes amusants, à 4 voix; Jéna, 1594, in-4°. La deuxième partie de ce recueil a été publiée à Al-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tenbourg, en 1595. — 3° *Cantiones selectissimæ, vulgo motectæ appellatæ, fontibus ex Sionis derivatæ, sex octoque vocum*, recueil composé de dix-sept motets latins, à 6 et à 7 voix; Gera, 1614, in-4°.

ROST (Frédéric-Guillaume-Ehrenfried), magister et professeur de philosophie, né à Bautzen, le 11 avril 1768, fut d'abord recteur à Plauen, puis recteur de l'école Saint-Thomas de Leipsick. Il est mort dans cette position, le 12 février 1835, à l'âge de soixante-sept ans. Au nombre des dissertations qu'il a publiées, on en trouve une qui a pour titre : *De insigni utilitate ex artis musicæ studio in puerorum educationem redundante*, Leipsick, 1800, in-4° de 20 pages. Le sujet de ce morceau philosophique est plein d'intérêt; mais j'ignore comment l'auteur l'a traité. On a aussi de ce savant d'autres bonnes dissertations intitulées. 1° *Solemnia anni vertentis in ludo Thomano pridie calend. Januar. A. C. MDCCCV. Oratione latina celebranda. Inest : Oratio ad renovandum Selhi Calvisii memoriam;* Leipsick, 1805, in-4° de 24 pages. Ce discours est à consulter pour l'histoire des travaux importants de Calwitz dans la musique. — 2° *De necessitudine quæ litterarum studiis cum arte musica intercedit. Oratio ad inaugurandum scholæ cantorem, die XXX April. A Chr. 1817 recitata;* Leipsick, Klaubarth, in-8° de 35 pages. Ce discours a été prononcé pour l'installation du cantor Jean-Godefroid Schicht. Rost a aussi publié une très-bonne biographie de Georges Rhaw, dans son écrit intitulé : *Was hat die Leipsiger Thomasschule für die Reformation gethan?* (Qu'a fait l'école Saint-Thomas de Leipsick pour la réformation?), Leipsick, 1817, in-4° de 66 pages. La vie de Rhaw est contenue dans les pages 10 à 24, et l'on trouve, pages 44 à 60, la notice des écrits qu'il a publiés comme auteur ou comme éditeur.

ROSZAWOELGYI (Marc), compositeur hongrois, d'une famille israélite, mort à Pesth, le 23 janvier 1848, s'est rendu célèbre par sa *Marche de Rayoczy* et par un grand nombre de compositions instrumentales et vocales, dont le caractère appartient à la nation hongroise. Toute la musique de cet artiste a une verve entraînante par le rhythme. Le nombre de ses œuvres est d'environ cent; la plupart de ces ouvrages ont été publiés à Pesth, chez Wagner, et sont écrits ou arrangés pour le piano : leurs titres sont en langue magyare.

ROTA ou **ROTTA** (Antoine), luthiste et virtuose sur le cornet, né à Padoue, dans les dernières années du quinzième siècle, acquit une fortune considérable par ses talents. Il mourut à Padoue, en 1548. On connaît sous son nom un recueil de pièces de luth intitulé : *Intabulatura del Lauto, ossia ricercari, motetti, balli, madrigali e canzoni francesi; libro primo.* Venise, Antoine Gardane, 1546, in-4° obl. Il y a une autre édition de ce premier livre publiée à Venise dans la même année, mais sans nom d'imprimeur. On trouve des pièces de luth de Rota dans la première partie du recueil intitulé : *Hortus Musarum in quo tanquam flosculi quidam selectissimarum carminum collecti sunt ex optimis quibusque auctoribus; Lovanii, apud Phalesium bibliopolam juratum*, 1552, in-4°.

ROTA (André), né à Bologne, vers 1540, fut un des meilleurs compositeurs de son temps, et directeur du chœur de l'église de *San Petronio* de cette ville. Les ouvrages connus sous son nom sont : 1° *Madrigali a cinque voci, lib.* 1; Venise, 1579, in-4°. — 2° idem, second livre; ibid., 1579, in-4°. — 3° *Motetti a* 5, 6, 7 *voci lib.* 1; Venise, 1584, Gardane, in-4°. — 4° *Il primo libro di madrigali a* 4 *voci*, ibid., 1592, in-4°. — 5° *Motetti a* 5, 6, 7, 8 *et* 10 *voci, lib.* 2; ibid., 1595, in-4°. — 6° *Liber primus Missarum quatuor, quinque et sex vocum;* ibid., 1595, in-4°.

ROTENBACHER (Érasme), co-recteur du collége de Saint-Égide à Nuremberg, vers le milieu du seizième siècle, a publié de sa composition des chansons à deux voix intitulées : 1° *Diphona amœna et florida;* Nuremberg, 1549, in-4°. — 2° *Bergkreyenauf zwo Stimmen componirt*, etc. (Chansons à deux voix, suivies de quelques petits airs français choisis avec soin, pour être agréable à ceux qui aiment la noble musique); Nuremberg, 1551, in-4° oblong.

ROTENBURGER (Conrad), célèbre facteur d'orgues du quinzième siècle, était fils d'un boulanger, et naquit à Nuremberg en 1443. Il mourut dans cette ville en 1508, à l'âge de soixante-cinq ans. En 1477, il construisit le grand orgue des Récollets de Nuremberg, et vers la même année il fit le grand orgue de Bamberg, qu'il augmenta en 1493 de quelques touches au clavier, et de plusieurs soufflets. On trouve quelques renseignements sur ces instruments dans le *Syntagma musicum* de Prætorius (tome II, page 111).

ROTH (Chrétien), organiste à Leitmeritz, en Saxe, au commencement du dix-septième siècle, a publié un recueil de soixante-quatorze courantes à quatre et cinq parties; Dresde, 1624, in-4°.

ROTH (Guillaume-Auguste-Traugott), né près d'Erfurt en 1720, apprit les éléments de la musique dans cette ville, sous la direction d'Ad-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

lung, et reçut de Walther des leçons de clavecin, à Weimar. En 1754, il se rendit à Berlin et s'y fixa en qualité de professeur de musique. Il a publié un recueil de chansons de sa composition, à Berlin, en 1757.

ROTH (Joseph), facteur d'orgues estimé, vivait à Prague dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. En 1784, il a construit un positif dans l'église paroissiale de Strahow. Ses pianos avaient de la réputation en Bohême en 1796, époque où il vivait encore.

ROTH (Georges Michel), professeur et prorecteur du collége de Francfort-sur-le-Mein, naquit dans cette ville le 12 février 1769, et y mourut le 3 janvier 1817. Au nombre de ses ouvrages on en remarque un qui a pour titre : *Ueber die bisherige Unmœglichkeit einer Philosophie des Bildes, der Musik und der Sprache* (Sur l'impossibilité jusqu'à ce moment d'une philosophie de la peinture, de la musique et du langage) ; Gœttingue, Dietrich, 1796, 95 pages in-8.

ROTHE (Jean-Christophe), né en 1653, à Rosswein, en Misnie, apprit les éléments de la musique sous la direction de son père, qui était *cantor* dans ce lieu. Admis d'abord comme violoniste dans la musique du duc de Saxe-Cobourg, il quitta bientôt cette position pour entrer, en 1693, au service du prince de Schwarzbourg. Il mourut en 1722, laissant en manuscrit de grandes compositions pour l'église, telles que des Passions, musique de Pâques, etc.

ROTHFISCHER (Paul), violoniste au service du prince de Nassau-Weilbourg, naquit en 1746 à Altmannstein, en Bavière. Après avoir fait ses études au monastère de Wettenbourg, et au collége de Saint-Émeran, à Ratisbonne, il voyagea et entra, en 1789, au service du prince de Nassau. Il a laissé en manuscrit plusieurs concertos pour le violon.

ROTT (Joseph), facteur d'orgues et de pianos à Prague, vers 1810, était élève de Reis. Ses instruments ont de la réputation en Bohême.

ROTTMANNER (Édouard), organiste de l'église Saint-Michel à Munich et bon violoniste, est né dans cette ville en 1790. Elt (*voy.* ce nom), excellent organiste de la même église, fut son professeur, et sous la direction de ce maître, Rottmanner a acquis une grande habileté sur l'instrument, et en même temps est devenu compositeur distingué dans la musique d'église et dans le style instrumental. Il a publié de sa composition : *Messe à 4 voix et orgue* ; Munich, Falter.

ROUBIN (Amédée de), amateur de musique, pianiste, organiste et compositeur, né à Paris, le 22 avril 1822, a fait ses premières études de musique sous la direction de M. Nicou-Choron et de Robberechts. Plus tard, Napoléon Alkan (*voy.* ce nom) lui fit faire un cours d'harmonie. Pendant plusieurs années, M. Roubin se livra à la composition de la musique militaire et d'instruments à vent, que Carafa, alors directeur du *Gymnase de musique militaire*, fit exécuter par les élèves de cette école. M. Roubin a, depuis lors, organisé lui-même une société d'harmonie de 65 exécutants dans une commune du département de l'Eure, où se trouvent ses propriétés. Toutefois le goût de cet amateur se portait surtout vers la musique dramatique. En 1851 il a écrit une scène dramatique à 7 voix et chœurs, sous le titre : *La Chasse du Burgrave*. En 1853, il a fait entendre à Paris *Le Renégat de Tanger*, cantate à trois voix, et il a fait représenter avec succès au théâtre de l'Opéra de Rouen, le 9 février 1859, *La Perle de Frascati*, opéra-comique en un acte, dont le livret était de M. Émilien Pacini.

ROUCOURT (Jean-Baptiste), né à Bruxelles, le 28 octobre 1780, reçut les premières leçons de musique de Van Helmont, maître de chapelle de l'église SS. Michel et Gudule, puis se rendit à Paris, où il fut admis comme élève de l'école de chant du Conservatoire, au mois de février 1802. Sorti l'année suivante de cette école, il devint élève de Fiocchi, et se livra à l'enseignement. De retour à Bruxelles en 1812, il y a été longtemps le seul maître de chant en réputation. Ayant conçu le plan d'une école publique de musique, il ouvrit d'abord à ses risques et périls cette institution, qui fut régularisée en 1823, reçut un subside du gouvernement et prit le nom d'*École royale de musique*. Roucourt en fut nommé le directeur. La révolution de 1830 ayant fait fermer cette école, et un Conservatoire ayant été institué à Bruxelles en 1832 dans des proportions plus vastes, Roucourt y a été nommé professeur honoraire. Il est mort dans cette ville le 1er mai 1849. Cet artiste a publié : 1° Six romances avec accompagnement de piano ; Paris, Pleyel. — 2° Plusieurs autres romances détachées. — 3° *Essai sur la théorie du chant* ; Bruxelles, Weissenbruch, 1820, in-8° de 110 pages. Il a écrit aussi une cantate avec orchestre, à l'occasion du mariage du prince Frédéric des Pays-Bas avec la princesse Louise de Prusse, et les ouvrages suivants de musique religieuse : 1° Deux *Benedictus*, chœurs à 4 voix ; — 2° *Verbum caro*, solo de basse et chœur ; — 3° *Ecce panis*, solo de ténor ; — 4° *Ave verum*, chœur à 4 voix ; — 5° *O salutaris*, idem ; — 6° *Salve Regina* idem ; — 7° *Ave Maria*, solo de soprano.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ROUGEON-BEAUCLAIR (Antoine-Louis), guitariste amateur et compositeur, fut employé de l'administration des postes, à Paris, depuis 1802 jusqu'en 1829, époque de sa mort. Ses principaux ouvrages sont : 1° Trois trios pour deux guitares et violon, op. 3; Paris, Naderman. — 2° Trois trios pour deux guitares, op. 2; Paris, Momigny. — 3° Trois grands duos pour guitare et violon, op. 7; Paris, Beaucé. — 4° Sonates pour guitare seule, op. 4 et 8, Paris, Leduc, Lemoine. — 5° Beaucoup de thèmes variés.

ROUGET DE LISLE (Claude-Joseph), poète et amateur de musique, né le 10 mai 1760 à Lons-le-Saulnier, entra en 1782 à l'École du Génie. Il était capitaine du génie, en garnison à Strasbourg, lorsqu'on proclama dans cette ville la déclaration de guerre au roi de Bohême et de Hongrie, le 24 avril 1792. Dans l'émotion causée par cet événement, Rouget de Lisle composa, la nuit même, un *Chant de guerre aux armées*, paroles et musique, connu plus tard sous le nom de *Marche des Marseillais*, d'*Hymne des Marseillais*, et enfin de *la Marseillaise*.

Suspendu de ses fonctions, le 25 août suivant, pour avoir refusé d'adhérer à la déchéance du roi, il fut réintégré à la fin d'octobre, après l'immense succès qu'avait obtenu son *Offrande à la Liberté* (*la Marseillaise*), mise en action, orchestrée par Gossec et représentée pour la première fois à l'Opéra le 30 septembre 1792. — Son chant, qui enflammait le courage des armées de la République, n'a pas peu contribué à leurs victoires. — La célébrité de l'auteur ne put le sauver des persécutions de la Terreur. — Emprisonné au mois de septembre 1793, et prêt de porter sa tête sur l'échafaud, il ne dut son salut qu'aux événements du 9 thermidor. Sorti de prison, il présenta à la Convention, le 5 août, un *hymne dithyrambique sur la conjuration de Robespierre et la révolution du 9 thermidor*, qu'il avait composée pendant sa détention. — Au mois de juin 1795 il se rendit à l'armée des Côtes de l'Ouest, et s'y trouva au moment du débarquement des émigrés français à Quiberon. — Revenu à Paris après ces événements, où il fut blessé d'un éclat de mitraille, il fut proclamé à la Convention nationale comme auteur et compositeur de l'*Hymne des Marseillais* (séance du 14 juillet), et Jean Debry demanda et fit adopter que son nom et son chant fussent inscrits au procès-verbal de la séance. La Convention décréta ensuite que l'*Air de la Marseillaise* serait joué chaque jour à la garde montante et que son *Hymne du 9 thermidor* serait chanté dans la fête publique du 27 juillet. — Un autre décret de 14 thermidor ordonna, à titre de récompense nationale, qu'il aurait un emploi dans l'armée. — Quelques mois après, nommé chef de bataillon du génie, il refusa cet avancement tardif.

Il publia, en 1796, ses *Essais en vers et en prose* et 24 morceaux avec accompagnements de piano et violon, puis il s'occupa de négociations pour le gouvernement hollandais. — Il fit représenter à l'Opéra, le 18 floréal an VI (7 mai 1798), le *Chant des vengeances*, intermède mêlé de chant et de pantomime, orchestré par *Eler*, qui y avait ajouté une ouverture de sa composition. — Le 9 prairial (28 mai 1798), *Jacqueline ou l'École des Mères*, opéra-comique, paroles de Rouget de Lisle, musique de *Della-Maria*, fut représenté au théâtre Favart, et les journaux de l'époque ont rendu un compte élogieux du poème. — Après le 18 brumaire, Rouget de Lisle composa, sur la demande de Bonaparte, un *Chant du Combat*, chanté à l'Opéra le 13 nivôse (3 janvier 1800), et par l'armée d'Égypte qui l'adopta pour remplacer *la Marseillaise*.

Il ne se rallia pas à l'Empire et fut négligé par Louis XVIII et Charles X, n'obtenant aucune récompense, aucun emploi et vivant dans une position peu fortunée. En 1827 il fit représenter l'opéra de *Macbeth*, musique de Chelard. — Après les journées de 1830, *Louis Philippe* lui accorda une pension de 1,500 fr. sur sa cassette particulière; et en 1831, sur les instances de notre illustre chansonnier *Béranger*, il obtint deux autres pensions de 1,000 fr. sur la caisse des ministères de l'intérieur et du commerce. Il était alors retiré à Choisy-le Roi, chez un ami dévoué : il y mourut le 27 juin 1836.

Le 26 octobre 1864, M. Kastner, membre de l'Institut de France (voyez sa notice), m'a communiqué un exemplaire de l'édition originale du chant de Rouget de Lisle ayant pour titre : *Chant de guerre pour l'armée du Rhin, dédié au maréchal Luckner. A Strasbourg, de l'imprimerie de Th. de Dannebach, imprimeur de la municipalité*, une demi-feuille in-4° oblong, sans date et sans nom d'auteur; mais le maréchal Luckner ayant été privé de son commandement après le 20 août 1792, la publication est nécessairement antérieure. J'ai donc cru devoir faire cette rectification à cette notice et modifier en même temps celle de Navoigille.

On trouve diverses anciennes éditions de *la Marseillaise* avec les six couplets primitifs et d'autres avec sept couplets. A l'égard des variantes de la mélodie, elles sont assez nombreuses : la version authentique est celle de l'édition dédiée au maréchal Luckner. L'effet prodigieux.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

du chant des Marseillais l'avait fait surnommer le *Tyrtée de la France*. Plusieurs éditions de ce chant ont été faites à Paris, en 1795 et 1797. Il a été réimprimé et tiré à beaucoup d'exemplaires après les événements de 1830. Les autres productions de Rouget de l'Isle sont : 1° *Le Chant des vengeances;* Paris, V. Delormel, 1798. — 2° *Le Chant du combat*, Paris, 1800. — 3° *Tom et Lucy*, romance historique, avec accompagnement de piano et violon obligé; Paris, Pleyel, 1799. — 4° Romances avec accompagnement de piano et violon obligé, 4 recueils renfermant 24 romances, ibid. — 5° Cinquante chants français, paroles de différents auteurs, mis en musique par Rouget de Lisle; Paris, chez l'auteur, un volume grand in-4°.

ROUJOUX (....), vicaire à Fismes, en Champagne, vers le milieu du dix-huitième siècle, est auteur d'un bon ouvrage intitulé : *Traité théorique et pratique des proportions harmoniques et de la fonte des cloches; ouvrage curieux pour les savants et utile aux chapitres, aux fabriques et aux communautés;* Paris, Nyon, 1765, in-8° de 152 pages.

ROUQUET (....), peintre en émail, né à Genève au commencement du dix-huitième siècle, mourut à Londres en 1758. On a de lui un livre intitulé : *The present state of the arts in England*, Londres, 1755. Une traduction française de ce livre parut dans la même année, sous ce titre : *État des arts en Angleterre;* Paris, Jombert, 1755, in-12. Rouquet y traite de la musique et des concerts à Londres.

ROUSÉE, chantre de la chapelle de Henri II, roi de France, depuis 1547 jusqu'en 1559, d'après un compte original et manuscrit qui existe à la Bibliothèque impériale de Paris, et dont j'ai donné la notice dans la *Revue musicale* (t. XII, 15 septembre 1832, n° 33). On trouve plusieurs motets de ce musicien dans les septième et douzième livres de la collection publiée par Attaingnant (*voyez* ce nom). On voit par le compte dont il s'agit qu'Antoine Schmid s'est trompé dans son excellent ouvrage sur Petrucci de Fossombrone, lorsqu'il a confondu Rousée avec Cyprien de Rore (*voyez* le 3me *index* de ce livre.

ROUSSEAU (Jean), violiste distingué, élève de Sainte-Colombe, vécut à Paris, en qualité de maître de musique et de viole, dans la seconde moitié du dix-septième siècle. Il a publié : 1° *Premier et deuxième livres de pieces de viole, avec des exercices sur plusieurs nouvelles manières de l'accorder*, Paris, chez l'auteur (sans date), in-4° oblong. — 2° *Méthode claire, certaine et facile pour apprendre à chanter la musique sur les tons naturels et transposez; à toutes sortes de mouvemens; avec les regles du port de voix et de la cadence, lors mesme qu'elle n'est pas marquée; et un éclaircissement sur plusieurs difficultez necessaires à savoir pour la perfection de l'art;* Paris, Chr. Ballard, 1678, in-8°. Trois autres éditions ont été publiées à Paris jusqu'en 1707; la cinquième a paru à Amsterdam, chez Pierre Mortier (sans date), in-8° de 87 pages. Il y en a une sixième imprimée à Amsterdam, chez Roger. — 3° *Traité de la viole, qui contient : une dissertation curieuse sur son origine; une démonstration générale de son manche en quatre figures, avec leurs explications; l'explication de ses jeux différents, et particulierement des pieces par accords*, etc.; Paris, Chr. Ballard, 1687, in-8° de 152 pages.

ROUSSEAU (l'abbé Jean-Marie), né à Dijon, au commencement du dix-huitième siècle, fit ses études littéraires et musicales dans la maîtrise de la cathédrale, en qualité d'enfant de chœur. Après avoir été maître de musique des cathédrales d'Arras et de Dijon, il obtint le même titre au chapitre de Tournai, et y eut un bénéfice avec le titre de chapelain. Il mourut dans cette ville en 1774, avec la réputation de savant musicien et d'homme de génie, qu'il ne méritait pas. Ses messes, particulièrement celle de *Requiem*, passaient pour des chefs-d'œuvre à Tournai; mais elles sont mal écrites et d'un style plat, comme toute la musique d'église qu'on entendait autrefois dans les cathédrales de France. En 1814, je fus chargé d'instrumenter la messe de *Requiem* de Rousseau qu'on voulait exécuter à Douai pour le service expiatoire de la mort de Louis XVI; mais je fus obligé préalablement de corriger une multitude de fautes d'harmonie, de mauvaises successions, et de mouvements gauches et maladroits dans les voix. On a imprimé, de la composition de Rousseau, un recueil de messes intitulé : *Tres missæ quatuor vocibus nobili capitulo antiquissimæ et celeberrimæ ecclesiæ cathedralis Tornacensis dicatæ;* Bruxelles, Van Ypen (sans date), in-folio max°. Il y a de lui d'autres recueils de messes imprimés; mais je n'en ai pas les titres.

ROUSSEAU (Jean-Jacques), illustre écrivain, naquit à Genève le 28 juin 1712, et mourut le 3 juillet 1778, à Ermenonville, près de Paris, dans une petite maison dépendante du château du marquis de Girardin. La vie de cet homme célèbre a été trop souvent écrite et placée dans des recueils biographiques, pour qu'il soit né-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

cessaire de la donner ici. Je crois devoir m'abstenir aussi de parler de ceux de ses écrits qui n'ont pas de rapport avec l'objet de ce dictionnaire. Rousseau ne doit être considéré dans la *Biographie universelle des Musiciens* que comme compositeur, et comme écrivain sur la musique. N'ayant pas eu d'éducation musicale proprement dite, n'ayant même jamais appris régulièrement la musique, il fut toujours mauvais lecteur et médiocre harmoniste, bien qu'il eût à un éminent degré l'instinct et l'amour de l'art. Ce qu'il dit lui-même, dans ses *Confessions*, de son premier essai de composition à Lausanne, lorsqu'il était âgé de dix-neuf ans, prouve qu'à cet âge son ignorance était complète non-seulement dans l'art d'écrire en musique, mais même dans les principes du solfége. Depuis lors, il apprit ces principes en les enseignant, ou dans des études cent fois reprises et cent fois abandonnées; mais tous les musiciens savent que lorsque de pareilles études ne sont pas faites dans l'enfance, et lorsqu'un long exercice n'a pas rendu familières les difficultés, on ne parvient pas, dans l'âge mûr, à surmonter celles-ci.

Ce fut pourtant dans la musique que Jean-Jacques Rousseau chercha ses premiers moyens d'existence, lorsqu'à l'âge de vingt-neuf ans il se rendit à Paris, avec quinze louis et le manuscrit d'un nouveau système de notation musicale. L'Académie des sciences fut appelée à prononcer sur le mérite de ce système. Le manuscrit que Rousseau y avait lu, le 22 août 1742, était intitulé : *Projet concernant de nouveaux signes pour la musique :* il a été imprimé dans les diverses éditions des œuvres complètes de cet écrivain, mais alors l'auteur ne crut pas devoir le publier sous sa forme primitive. Il revit son ouvrage, l'étendit, développa ses principes, et fit paraître son nouveau système dans une brochure qui avait pour titre : *Dissertation sur la musique moderne;* Paris, G.-F. Quillau, 1743, in-8°. Ce morceau a été aussi inséré dans toutes les éditions complètes des œuvres de Rousseau. Ainsi que tous ceux qui apprennent avec difficulté la musique et la savent mal, il s'était persuadé qu'il y a, dans les signes qui servent à l'écrire, mauvaise conception en ce qui concerne leurs éléments, et complication inutile dans leurs combinaisons. Il s'élève avec force, dans l'écrit dont il s'agit, contre « la quantité « de signes, de clefs, de transpositions, de « dièses, de bémols, de bécarres, de mesures « simples et composées, de rondes, de blan- « ches, de noires, de croches, de doubles, de « triples croches, de pauses, de demi-pauses, « de soupirs, de demi-soupirs, de quarts de « soupir, etc., dont se compose la notation, » et propose d'y substituer des signes qui, au premier aspect, paraissent beaucoup plus simples, puisqu'ils ne se composent que des chiffres 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, pour la désignation des sept degrés de la gamme; mais qui, par la nécessité de les modifier pour distinguer les octaves, les toniques, les dièses et bémols accidentels, les durées, etc., et d'en changer la signification à chaque modulation, se multiplient en réalité au point de présenter un plus grand nombre de signes que la notation ordinaire. On peut voir dans le livre de Raymond intitulé : *Des principaux systèmes de notation musicale*, etc., une très-bonne analyse du système de J.-J. Rousseau (pages 94 à 118), et de ses vices radicaux. Toutefois Raymond n'insiste pas assez sur une objection essentielle qui peut s'opposer à toutes les critiques de la notation moderne et à tous les systèmes de simplification nés ou à naître; savoir, que ces simplifications, fussent-elles réelles dans leur conception, auront toujours le défaut, par leur simplicité même et leur uniformité (en les supposant complets et suffisants), de ne pas peindre immédiatement aux yeux les formes musicales et d'en frapper en même temps l'intelligence; avantage dont jouit la notation ordinaire, précisément par la diversité sensible d'éléments que lui reprochent ses détracteurs. La musique, dans son exécution, n'est point un art de lente analyse, où les signes se présentent un à un à la vue et à l'esprit, comme le supposent les médiocres musiciens auteurs de ces systèmes, mais une aperception simultanée de phrases complètes avec toutes les combinaisons de signes qui les expriment : or, plus il y a de diversité dans la physionomie de ces signes, moins il y a de danger de les confondre et d'en laisser échapper le sens. Natorp (*voyez* ce nom), qui reprit plus tard le système de notation par les chiffres, en le modifiant d'une manière heureuse, n'a prétendu l'appliquer qu'aux mélodies simples des cantiques à l'usage des enfants des écoles primaires, et n'a pas voulu en faire un système général de notation, à quoi ces signes ne pourraient servir. A l'égard de l'accusation portée contre J.-J. Rousseau par Laborde, par les compilateurs de l'Encyclopédie méthodique, et par Roquefort, dans l'article *Demotz*, de la *Biographie universelle* des frères Michaud, d'avoir emprunté son système au P. Souhaitty (*voyez* ce nom), accusation repoussée par les auteurs du Dictionnaire historique des musiciens, Raymond a fort bien démontré qu'il y a identité entre les deux systèmes, en ce qui concerne la désignation des

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

notes, mais que celui de Rousseau a un avantage incontestable pour la représentation des durées.

Ainsi que toutes les conceptions de nouveaux systèmes pour noter la musique, celui de J.-J. Rousseau n'avait eu aucun succès, et n'avait pas tiré son auteur de l'obscurité. Il essaya d'être plus heureux dans la composition d'un opéra intitulé *les Muses galantes*. On en fit une répétition chez le fermier général la Popelinière. Rameau, qui y assistait, déclara qu'une partie de cet ouvrage devait être d'un artiste habile, et que le reste appartenait à un ignorant qui ne savait pas même la musique. Il n'en fallut pas davantage pour faire intenter contre Rousseau une nouvelle accusation de plagiat, qui ne fut pas la dernière. Toutefois le duc de Richelieu, qui le protégeait, ne lui retira pas sa bienveillance ; il le chargea de retoucher les paroles et la musique de *la Reine de Navarre*, intermède de Voltaire et de Rameau, composé pour l'arrivée de la Dauphine, en 1745, et qui n'avait été joué qu'à la cour. Ce nouvel essai ne fut point heureux; *la Reine de Navarre* tomba à Paris, au mois de décembre de la même année. Découragé et dégoûté de la musique et du théâtre, Rousseau parut pendant quelque temps vouloir se livrer à d'autres occupations, mais ses liaisons avec Diderot et d'Alembert l'ayant fait choisir pour rédiger les articles de musique dans l'Encyclopédie, il se livra pour ce travail à des lectures sérieuses qui étendirent ses connaissances dans l'art; mais le temps qu'on lui avait fixé était trop court, et comme il le dit lui-même dans la préface de son Dictionnaire de musique, il fit vite et mal. Rameau, dont il avait critiqué le système dans quelques-uns de ses articles, fit paraître à cette occasion son pamphlet intitulé : *Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie*. Rousseau jeta sur le papier, en 1755, une réponse à cet écrit, sous le titre : *Examen de deux principes avancés par M. Rameau, dans sa brochure intitulée : Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie*; mais il ne la publia pas : elle ne parut qu'après sa mort, dans les collections de ses œuvres complètes.

Après les agitations où la publication de l'*Émile* jeta Rousseau, il s'était retiré à Motiers-Travers, en Suisse ; ce fut là que, revoyant ses articles de l'Encyclopédie, et blessé de leurs imperfections, il conçut le projet de les retoucher, d'en augmenter la nomenclature, et d'en faire un dictionnaire de l'art et de la science. Cet ouvrage fut achevé en 1764, mais ne parut que quelques années après sous ce titre simple : *Dictionnaire de musique*, Genève, 1767, un volume in-4°, dont il fut fait les éditions suivantes : Paris, V. Duchesne, 1768, in-4° ; Amsterdam, 1768, 2 vol. in-12 ; Paris, V. Duchesne, 1774, un volume grand in-8° ; Genève, 1781, 2 vol. in-8° ; Deux-Ponts, 1783, in-8° ; Paris, Lequien, 1821-1822, 2 vol. in-8°. On le trouve aussi dans toutes les éditions des œuvres complètes de Rousseau. Une traduction hollandaise du Dictionnaire de musique de J.-J. Rousseau, par E. Van Heyligert, a été publiée à Amsterdam, en 1769, in-8°, et une traduction anglaise a paru à Londres, en 1771, in-8°, sans nom d'auteur; mais on sait qu'elle a été faite par W. Waring ; celle-ci n'est point achevée. Turbri a donné un *Abrégé du Dictionnaire de musique de J.-J. Rousseau ;* Toulouse, Bellegarrigue, 1821, in-12 de 140 pages. L'ouvrage original obtint, à l'époque de sa publication, le succès qui s'attachait à toutes les productions de son célèbre auteur ; plus tard, il fut l'objet de critiques sévères et même injustes. Les moins raisonnables de ces critiques furent certainement celles de Ginguené, Framery, l'abbé Feytou, et des autres rédacteurs du Dictionnaire de musique de l'Encyclopédie méthodique (Paris, 1791-1818, 2 volumes in-4°) qui, prenant pour base de leur travail les articles du Dictionnaire de Rousseau, emploient dans des suppléments toute leur logique à en démontrer la fausseté ou l'insuffisance. Après eux est venu Castil-Blaze qui, dans la préface de son *Dictionnaire de musique moderne*, s'exprime ainsi : « Si le Dictionnaire de Rousseau est « venu jusqu'à nous, on ne doit l'attribuer « qu'aux déclamations éloquentes qu'il contient. « La partie didactique en est vicieuse presque « sur tous les points, et ses développements « obscurs et étranglés. L'auteur prouve à chaque « pas qu'il ignorait lui-même ce qu'il prétend « nous expliquer. Enfin, son ouvrage est in- « complet, en ce qu'il ne contient pas la moitié « des mots du vocabulaire musical. » Malgré cette critique, fondée sous quelques rapports, Castil-Blaze a emprunté plusieurs articles à l'ouvrage objet de sa critique ; d'Outrepont en porte le nombre à trois cent quarante-deux. Nonobstant la réalité des imperfections du livre de Rousseau, il ne faut pas oublier que la rareté des livres spéciaux et des autres matériaux en France, à l'époque où il fut écrit, rendait un semblable travail fort difficile; qu'il fut terminé dans une solitude où l'auteur était dépourvu de tout secours, et qu'enfin une partie des erreurs de Rousseau sont celles de son temps. Dans toute la partie esthétique, il montre d'ail-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

leurs un rare instinct de l'art et des vues fort élevées.

Peu de temps après avoir fourni à l'Encyclopédie le travail qui est devenu la base de son dictionnaire, il composa son petit opéra intitulé : *le Devin du village*, qu'un succès d'enthousiasme accueillit en 1752. Pour apprécier cette composition à sa valeur réelle, il ne faut pas oublier quel était l'état de l'art à cette époque chez les Français; il faut comparer la monotonie des rhythmes et des formes de la plupart des airs des anciens opéras avec les gracieuses mélodies de l'ouvrage de Rousseau. Sans doute, la phrase y est souvent mal faite, l'harmonie laisse beaucoup à désirer, et la basse porte à faux dans plusieurs passages; mais un heureux instinct se manifeste dans les chants naïfs, élégants, de presque tout l'ouvrage, et ce genre de mérite est plus rare qu'on ne pense. Pendant plus de soixante ans, *le Devin du village* a été joué avec succès à l'Opera et sur presque tous les théâtres de France. Les ennemis de Rousseau lui ont contesté la propriété de cet ouvrage et ont avancé qu'un musicien obscur de Lyon (Granet) en était l'auteur; mais outre que cette assertion n'a jamais été prouvée, il suffit de jeter les yeux sur un recueil de plus de cent romances et autres morceaux de sa composition intitulé : *Les consolations des misères de ma vie*, qui ne fut publié qu'après sa mort (Paris, 1781, in-fol., gravé sur cuivre par Richomme), pour acquérir la preuve que les touchantes mélodies de cette collection sont évidemment de la même main que les airs du *Devin du village*. Castil-Blaze a été le plus ardent des détracteurs de J.-J. Rousseau au sujet de cet ouvrage, dans son livre intitulé *Molière musicien* (t. II, pages 409-422), et dans celui qui a pour titre : *Théâtres lyriques de Paris. Académie royale de musique* (t. 1, page 193). Ce qu'il appelle *les preuves* du plagiat de J.-J Rousseau est pris des *Mémoires secrets* de Bachaumont et Pidanzat de Mairobert, ainsi que d'une anecdote insérée dans le *Journal encyclopédique* par un certain *Pierre Rousseau*, de Toulouse. Au reste l'anecdote a été rapportée de plusieurs manières différentes et l'on a cité, comme auteurs de la musique du *Devin du village*, plusieurs musiciens aussi inconnus les uns que les autres. Deux éditions de la partition de cet opéra ont été publiées à Paris (sans date, in-4°). Elle a été gravée de nouveau en format in-8° pour la belle édition des œuvres de J.-J. Rousseau publiée par Dalibon (Paris, 1824-28, 27 vol. in-8°). Les autres compositions dramatiques de cet homme célèbre sont : 1° *Pygmalion*, scène lyrique, ou mélodrame, Paris, 1773 (en partition) Rousseau est l'inventeur de ce genre d'ouvrage, où l'orchestre dialogue avec les paroles du personnage qui est en scène, et exprime les sentiments dont il est ému. On sait ce qu'est devenu ce genre aux spectacles des boulevards de Paris. Dans un livre intitulé : *Lyon, vu de Fourvières* (Lyon, 1833, in-8°) on trouve (pages 539-552) un morceau intitulé *J.-J. Rousseau à Lyon*, dans lequel un musicien nommé *Horace Coignet* revendique la musique de *Pygmalion*, qu'il avait composée, dit-il, à la demande de Rousseau, pendant le séjour que fit à Lyon ce grand écrivain, en 1770. — 2° *Fragments de Daphnis et Chloé*, composés du premier acte, de l'esquisse du prologue, et de différents morceaux préparés pour le second acte; Paris, 1780, in-fol. (en partition). — 3° Les six nouveaux airs du *Devin du village*; Paris, 1780, in-fol. (en partition). — 4° *Les Muses galantes*, opéra ballet en trois entrées (paroles et musique), exécuté en 1745 chez le fermier général la Popelinière, représenté sans succès à l'Opéra en 1747, et en 1761 chez le prince de Conti (non publié).

Une troupe de chanteurs bouffes italiens vint à Paris en 1752, et obtint l'autorisation de donner à l'Académie royale de musique des représentations de quelques opéras de Pergolèse, de Leo, de Rinaldo de Capua, et de plusieurs autres compositeurs, alternativement avec l'Opéra français. J.-J. Rousseau, Grimm et les autres coryphées du parti encyclopédique, se déclarèrent en faveur de la musique italienne contre la musique française; Grimm engagea le combat par sa *Lettre sur Omphale* (*voyez* GRIMM, Frédéric-Melchior). Un partisan de la musique française prit la défense de celle-ci dans des *Remarques au sujet de la Lettre de M. Grimm sur Omphale* (Paris, 1752, in 8°), et Rousseau, sous le voile de l'anonyme, répliqua par une *Lettre à M. Grimm, au sujet des remarques ajoutées à sa Lettre sur Omphale*, sans nom de ville ni d'imprimeur (Paris), 1752, in-8°. Les bibliographes de la musique ont ignoré l'existence de cet opuscule, ou du moins n'ont pas su que Rousseau en est le véritable auteur. On a cependant la preuve qu'il lui appartient par les collections de ses œuvres faites avec son consentement à Neufchâtel (Paris), Duchesne, 1764-1779, et Amsterdam, Marc-Michel Rey, 1769, 11 vol. in-8°, où l'on en a mis un extrait sous le titre d'*Extrait d'une Lettre à M*** concernant Rameau*. La lettre à Grimm a été insérée entière dans l'édition complète des œuvres de J.-J. Rousseau, Paris, Lelèvre, 1819-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

1820, 22 vol. in-8° (*Voyez* BARBIER, *Dictionnaire des ouvrages anonymes et pseudonymes*, t. II, p. 223). Cette lettre n'était qu'un agréable persiflage; mais après l'expulsion des bouffons, Rousseau ne garda plus autant de mesure. Avec ce ton dogmatique et paradoxal qu'il étayait toujours de l'attrait de son style admirable, il déclara que les Français n'avaient pas de musique et ne pouvaient en avoir, dans sa *Lettre sur la musique française*, sans nom de ville ni d'imprimeur (Paris), 1753, in-8°. L'effet que produisit ce pamphlet ne saurait se décrire; les acteurs et les musiciens de l'Opéra brûlèrent Rousseau en effigie dans la cour de l'Académie royale de musique, et malgré le succès du *Devin du village*, alors dans tout son éclat, les directeurs de ce spectacle lui ôtèrent ses entrées, qui ne lui furent rendues que plus de vingt ans après, sur les réclamations de Gluck. Une multitude de réponses, bonnes ou mauvaises, furent imprimées et lancèrent beaucoup d'injures contre l'auteur de la *Lettre sur la musique française*. La cour même prit part à cette querelle, qu'on présentait comme intéressant l'honneur national, et Mme de Pompadour ne négligea rien pour assurer le triomphe de la musique du grand Opéra contre ses antagonistes. Rousseau ne se vengea des traits lancés contre lui à cette occasion que par une plaisanterie fort spirituelle intitulée : *Lettre d'un symphoniste de l'Académie royale de musique à ses camarades de l'orchestre*, une feuille in-8°, sans nom d'auteur, de lieu, d'imprimeur, et sans date (Paris, 1753). Cette pièce se trouve dans toutes les éditions complètes des œuvres de Rousseau, ainsi que la *Lettre sur la musique française*. Il a été fait deux autres éditions séparées de cette dernière, l'une à Amsterdam, 1753, in-12, l'autre sans nom de lieu (Paris), 1754, in-12. On en trouve une analyse dans les Essais historiques et critiques de Marpurg, t. I (1754), p. 57-68. M. J. Schlett en a publié une traduction allemande avec des notes, Sulzbach, chez Seidel, 1822, in-8°. Après avoir entendu les opéras de Gluck, Rousseau revint sur ses opinions concernant la possibilité d'un bon style de musique française, et en fit publiquement l'aveu. Il a témoigné sa haute estime pour les opéras de ce célèbre compositeur dans des *Observations sur l'Alceste*, et dans l'*Extrait d'une réponse du petit faiseur à son prête-nom, sur un morceau de l'Orphée de M. Gluck*, qui n'ont paru qu'après sa mort, dans les collections de ses œuvres. Ses autres opuscules concernant la musique sont : 1° *Lettre à M. le docteur Burney, auteur de l'Histoire générale de la musique*. — 2° *Lettre à M. l'abbé Raynal, au sujet d'un nouveau mode de musique*. — 3° *Essai sur l'origine des langues, où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale*. Ces trois écrits ne se trouvent que dans les collections des œuvres complètes de l'auteur.

Sans être savant dans la théorie et dans l'histoire de la musique; sans avoir possédé une connaissance pratique de l'harmonie et du contrepoint; sans avoir même été assez habile lecteur pour déchiffrer une simple leçon de solfége, Jean-Jacques Rousseau exerça une grande influence sur la musique de son temps en France. La hardiesse de ses idées, le charme de son style, les singularités de sa vie, ses malheurs, attachaient à toutes ses productions un intérêt qui devait rejaillir sur ses œuvres musicales et sur ses opinions. Dans l'esthétique de la musique, il eut d'ailleurs des vues justes, élevées, et ce qu'il en a écrit n'a pas été sans fruit pour la réforme du goût des Français dans cet art.

ROUSSEAU (J.), acteur de l'Opéra de Paris, naquit à Soissons, en 1761 et fut admis dans la maîtrise de la cathédrale de cette ville dès l'âge de neuf ans. Après y avoir fait ses études littéraires et musicales, il en sortit à dix-sept ans, bon musicien et possédant une belle voix de ténor aigu, appelée alors en France *haute-contre*. En 1779, il débuta au théâtre de Reims et y produisit une si vive sensation par la beauté de son organe, qu'il fut bientôt signalé à l'attention des directeurs de l'Opéra. Un ordre de la cour le fit venir à Paris, et il débuta à l'Académie royale de musique en 1780. Le succès qu'il y obtint le fit admettre comme double de Legros. Après la retraite de celui-ci, Rousseau partagea avec Lainez les rôles du premier emploi de ténor, se réservant ceux qui exigeaient une certaine souplesse d'organe, tels qu'*Orphée* et *Atys*. Quoiqu'il ne connût que médiocrement l'art du chant, il y avait tant de charme dans sa voix, qu'il excitait toujours les plus vifs transports d'enthousiasme dans *Orphée*, et dans *Renaud*, de l'*Armide* de Gluck. Une maladie de langueur le conduisit au tombeau en 1800, à l'âge de trente-neuf ans.

ROUSSEAU (FRÉDÉRIC), violoncelliste, né à Versailles, le 11 janvier 1755, reçut des leçons de plusieurs maîtres, et perfectionna son talent sous la direction de Louis Duport. Admis à l'orchestre de l'Opéra au mois de mai 1787, il ne s'est retiré qu'en 1812, après vingt-cinq ans de service. Fixé depuis lors à Versailles, il y a ouvert une école de musique qui était fréquentée par un grand nombre d'élèves. Rous-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

soau avait été l'un des fondateurs des beaux concerts de la rue de Cléry. Il a fait graver de sa composition : 1° Trois duos concertants pour 2 violoncelles, op. 3; Paris, Naderman. — 2° Trois idem, op. 4; ibid. — 3° Pot-pourri pour deux violoncelles; ibid.

Rousseau eut un frère aîné, né à Versailles, en 1748, qui entra à l'orchestre de l'Opéra comme violoniste, en 1776, et qui ne se retira qu'en 1812, après trente-six ans de service. Il mourut en 1821. On a gravé de sa composition : 1° Huit trios d'airs connus, dialogués et variés pour 2 violons et basse, liv. 1 et 2, Paris, Boyer. — 2° Duos pour 2 violons, op. 3 et 5, Paris, Naderman.

ROUSSEAU (....), architecte à Paris, est auteur d'une brochure intitulée : *Considérations sur le théâtre de l'Opéra*, Paris, de l'imprimerie de Rignoux, 1823, in-8° de 16 pages.

ROUSSEL (François), compositeur français du seizième siècle, appelé par les Italiens *Rosselli*, passa en Italie, jeune encore, et se fixa à Rome, où il succéda à Dominique Ferrabosco dans la charge de maître des enfants de chœur de la chapelle pontificale, au mois de février 1546. Il ne conserva cette place que jusqu'à la fin de février 1550, parce qu'il fut alors obligé de quitter Rome, comme on le voit par un registre de cette chapelle où il est dit en parlant de lui : *Decessit ab urbe die* 26 *Februarii* 1550. On ignore quelle position il prit à cette époque, mais on sait qu'il retourna ensuite à Rome, où il fut nommé maître de chapelle de Saint-Jean-de-Latran, en 1572. L'époque de sa mort est ignorée. Vincent Galilei fait l'éloge du talent de ce compositeur, dans son *Fronimo* (p. 61), et rapporte de lui deux chansons en tablature de luth. On connaît sous son nom : *Il primo libro de' Madrigali a* 5 *voci*, Florence, Junte. — 2° *Chansons nouvelles mises en musique à* 4, 5 *et* 6 *parties;* Paris, Adrian Leroy et Robert Ballard, 1577, in-4°. On trouve des madrigaux de sa composition dans le recueil de divers auteurs publié par Gardane, à Venise, en 1557, et dans un autre recueil du même genre que Scotto fit paraître en 1561. Pitoni a trouvé en manuscrit une messe de Roussel dans les archives de Saint-Laurent *in Damaso*.

ROUSSEL (Ferdinand), violoniste à Paris vers la fin du dix-huitième siècle, était premier violon du théâtre lyrique de cette ville en 1799. On a de lui un livre intitulé : *Guide musical, ou Théorie pratique abrégée de la musique vocale et instrumentale*, Paris, 1775, petit in-4° obl., gravé.

ROUSSELIÈRE (Jean-Baptiste-Charles DE LA), auteur inconnu d'un petit ouvrage intitulé : *Traité des languettes impériales pour la perfection du clavessin, nouvelle invention françoise presentée au Roi, à MM. de l'Académie royale, et à MM. de la musique de la chapelle de Sa Majesté, etc., avec un advis très-utile pour l'entretien de l'accord en tout temps*, Paris, 1679, in-8°.

ROUSSIER (l'abbé Pierre-Joseph), né à Marseille, en 1716, fit ses études au séminaire de cette ville, et y obtint la cure du quartier des Comtes. Dans un voyage qu'il fit à Paris en 1754, il obtint un canonicat à Écouis, en Normandie, et mourut dans ce lieu, vers 1790. L'abbé Roussier était parvenu à l'âge de vingt-cinq ans sans connaître une note de musique; la réputation dont jouissait alors le système de la basse fondamentale lui inspira le désir d'étudier une chose dont tout le monde parlait; il se livra avec ardeur à la lecture des livres de Rameau, et quand il crut en avoir bien saisi les principes, il voulut essayer de les expliquer et d'en étendre l'application. Mais, ainsi qu'il arrive à tous ceux qui n'apprennent pas la musique dans leur enfance, il n'en posséda jamais la pratique que d'une manière fort imparfaite, et s'égara dans ses recherches de théorie, lorsqu'il essaya d'abandonner le guide qu'il avait pris d'abord, pour se frayer une route nouvelle, considérée par lui comme la seule qui pouvait conduire à la vérité. Son premier ouvrage a pour titre : *Traité des accords et de leur succession, selon le système de la basse fondamentale, pour servir de principes d'harmonie à ceux qui étudient l'accompagnement du clavecin avec une méthode d'accompagnement*, Paris, Duchesne, 1764, in-8° de 192 pages, avec une préface de 28 pages. Ce livre est divisé en trois parties; les deux premières ne contiennent qu'une classification et une analyse des accords suivant les principes de Rameau, mais dans laquelle Roussier a eu le mérite d'être le premier en France qui y ait fait entrer la considération de la succession des harmonies. La troisième est surtout digne d'attention par la proposition que l'auteur y fait d'admettre dans la musique un certain nombre d'accords alors inconnus, et qui sont le produit des combinaisons de la prolongation, de la substitution et de l'altération des intervalles naturels des accords primitifs. Il y a lieu de s'étonner qu'avec un faible sentiment musical, et guidé seulement par l'analogie, Roussier ait entrevu la possibilité du bon emploi de certaines harmonies que le génie de Mozart et de quelques-uns de ses successeurs a su mettre en œuvre. Malheureusement il était

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

hors d'état de distinguer ce qui est réellement bon dans ces harmonies, de ce qui est inadmissible. On trouve dans cette troisième partie de son ouvrage d'affreux accords qu'il considère comme excellents (*V.* mon *Esquisse de l'histoire de l'harmonie*, p. 111 et 112). Onze ans après la publication de son *Traité des accords*, il en fit paraître le complément dans un livre intitulé : *L'Harmonie pratique, ou exemples pour le Traité des accords*, Paris, 1775, in-8° gravé.

Jusque-là, Roussier s'était borné à expliquer, pour la pratique de l'harmonie, le système de Rameau ; mais bientôt il abandonna cette route pour se livrer à des spéculations de théorie, basées sur un passage obscur de Timée de Locres, rapporté par Platon, qui lui fournit l'idée d'une progression triple de douze termes, dont Rameau avait déjà présenté les résultats dans sa *Génération harmonique* (p. 43 et suiv.). Un bronze antique dont Montfaucon a donné la figure dans *l'Antiquité expliquée*, et qui représente la suite des sept planètes principales, commençant par Saturne et finissant par Vénus, lui fournit par analogie la gamme qu'il considère comme fondamentale : *si, ut, ré, mi, fa, sol, la*. Il part de ce principe pour former la suite de douze quintes descendantes, *si, mi, la, ré sol, ut*, etc., et y applique le calcul de la progression triple, qui lui donne au douzième terme le chiffre 551,441, expression, selon lui, du comma d'*ut* bémol à *si* ; d'où il tire la conséquence que les proportions des intervalles de Ptolémée, adoptées par Zarlino, et postérieurement par tous les géomètres, sont fausses. Ses autres conclusions sont que la semaine planétaire des anciens, dont le bronze de Montfaucon offre la représentation, est l'origine de la musique moderne. De plus, il soutient que les intervalles de l'échelle musicale des Grecs se prenaient en descendant ; opinion déjà émise par Pepusch, et que Drieberg a reproduite de nos jours. C'est de ces rêveries que l'abbé Roussier a rempli les ouvrages dont les titres suivent : 1° *Observations sur différents points de l'harmonie*, Genève et Paris, d'Houry 1765, in-8°. — 2° *Mémoire sur la musique des anciens, où l'on expose les principes des proportions authentiques, dites de Pythagore, et les divers systèmes de musique chez les Grecs, les Chinois et les Égyptiens, avec un parallèle entre le système des Égyptiens et celui des modernes* ; Paris, Lacombe, 1770, in-4°. — 3° *Deux lettres à l'auteur du Journal des Beaux-Arts, touchant la division du zodiaque et l'institution de la semaine planétaire* ; Paris, 1771, in-12 (exemplaires tirés à part sur la composition du journal). — 4° *Notes et observations sur le Mémoire du P. Amyot concernant la musique des Chinois* (Paris, Nyon, 1779, in-4°). On a aussi de l'abbé Roussier : 5° *Mémoire sur la harpe nouvelle de M. Cousineau, luthier de la reine, mis au jour par M. F. Delaulnaye, du Musée littéraire de Paris* ; Paris, Lamy, 1782, in-12 de 40 pages. — 6° *Mémoire sur le clavecin chromatique de M. de La Borde* ; Paris, 1782, in-4°. — 7° *Nouvelle manière de chiffrer la basse continue* (dans la seconde partie de l'ouvrage intitulé : *Sentiment d'un harmoniphile sur différents ouvrages de musique*) ; Paris, 1756. — 8° *Lettre à M. de la Blancherie, sur le clavecin de M. de La Borde* (dans les *Nouvelles de la république des lettres et des arts*, 1781, n° 16). — 9° *Lettre sur l'acception des mots* basse fondamentale, *dans le sens des Italiens et dans le sens de Rameau* (voyez le 1er volume du Journal encyclopédique, 1783). Quérard lui attribue (dans *la France littéraire*, t. 8, p. 245) la *Méthode de musique sur un nouveau plan*, de Jacob (Paris, 1769, in-12), qu'il considère comme un pseudonyme ; c'est une erreur qui se démontre par le privilége du roi placé à la fin de cet ouvrage ; on y lit : « Notre amé le sieur Jacob, de notre Académie « de musique, nous a fait exposer, etc. » La Borde n'a pas mis de bornes aux éloges qu'il accorde à l'abbé Roussier, auteur d'une partie du troisième volume de son *Essai sur la musique* ; selon lui (*Essai sur la musique*, tome III, page 679), « M. l'abbé Roussier a prouvé jusqu'à l'é- « vidence que tous ceux qui ont écrit sur la mu- « sique avant lui n'ont établi que de faux prin « cipes, parce qu'ils n'ont pas connu le seul « véritable, sublime par sa simplicité, et sa- « tisfaisant à tous les égards (*sic*). Dans Athè- « nes, on lui eût élevé des statues ; on l'eût en- « tretenu aux frais de l'État, pour l'engager à « professer publiquement un art qu'il possède « à un degré si éminent, etc. » De leur côté, les auteurs du Dictionnaire historique des musiciens le représentent (t. II, p. 243 et 244) comme un cuistre aussi ignorant en physique et en géométrie qu'en musique ; qui, sachant tout au plus les premières règles de l'arithmétique, entassa des calculs puérils pour soutenir des systèmes contraires à l'observation et à l'expérience. « Ce qui révolte le plus (disent-ils) dans « les écrits de ce pédant, c'est la hardiesse et la « présomption avec laquelle il décide sur tous « les objets, et l'impertinence avec laquelle il « traite les auteurs les plus célèbres, lorsqu'ils

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

« n'operent point selon ses avis... Les ouvrages « de l'abbhé Roussier sont aussi révoltants par « l'esprit de système, par les erreurs qu'ils « contiennent, par le ton de morgue et de pé- « danterie qui y règne, par la platitude du « style, etc. » Le pauvre abbé ne méritait, en vérité,

Ni cet excès d'honneur, ni cette indignité!

ROUVRON (Le baron DE), maréchal de camp, sortit de France, au commencement de la Révolution, et se retira en Angleterre, où il a publié *Les Révolutions du theâtre musical en Italie, depuis son origine jusqu'à nos jours, traduites et abrégées de l'italien de Don Arteaga*, in-8° de 102 pages; Londres, 1802.

ROVELLI (Joseph), violoncelliste, né à Bergame, en 1753, fit ses études musicales à Milan, et y demeura pendant plusieurs années. En 1782, il entra au service de la cour de Parme, en qualité de virtuose de la chambre. Il eut pour élève de violoncelle l'infant don Louis. Rovelli est mort à Parme, le 12 novembre 1806. Plusieurs concertos et des solos de violoncelle de sa composition sont connus en Italie.

ROVELLI (Pierre), fils du précédent, naquit à Parme le 6 février 1793. Après la mort de son père, il fut recueilli par son aïeul, ancien violoniste de l'église Sainte-Marie-Majeure de Bergame, qui lui enseigna les premiers principes du violon. Les dispositions heureuses qu'il montra dans ses études musicales inspirèrent de l'intérêt au sénateur Alessandri, qui l'envoya à Paris, pour y recevoir des leçons de Rodolphe Kreutzer (*voyez* ce nom), dont il fut un des bons élèves. Après quelques années passées près de ce maître, il retourna à Bergame, où il fut nommé premier violon, puis chef d'orchestre de Sainte-Marie-Majeure et du théâtre. Il est mort dans cette ville, le 8 septembre 1838. Dans un voyage qu'il avait fait à Vienne, il y épousa Micheline Fœrster, pianiste distinguée (fille du professeur de composition de ce nom), dont il eut un fils. Pierre Rovelli a laissé en manuscrit quelques concertos de violon et des quatuors pour instruments à cordes.

ROVETTA (Jean), né à Venise, dans les dernières années du seizième siècle, entra à l'église Saint-Marc comme enfant de chœur. Le 17 décembre 1623, il y fut admis comme chanteur parmi les choristes basses, aux appointements de 70 ducats. Ce fut alors qu'il devint un des meilleurs élèves de Monteverde. Il embrassa l'état ecclésiastique et fut attaché comme prêtre au service de l'église *San-Fantino*, puis il entra dans la congrégation de Saint-Silvestre. Le 22 décembre 1627 il succéda à Alexandre Grandi (*voyez* ce nom) dans la position de vice-maître de chapelle de l'église ducale de Saint-Marc, avec un traitement de 120 ducats. Il était fort pauvre, car dans les années 1635, 1640 et 1642, les procurateurs de Saint-Marc lui accordèrent, une première fois 40 ducats, et chacune des deux autres 20 ducats *per mera carità* (par simple charité), comme il est dit dans les registres de la cathédrale. Il écrivit la musique de l'opéra *Ercole in Lidia*, qui fut représenté au théâtre *della Cavallerezza* à Venise, en 1645. Il avait aussi commencé la composition d'*Argiope*, autre opéra, mais il n'acheva pas cet ouvrage, qui fut terminé par Alexandre Leardini d'Urbino, et représenté au théâtre Saint-Jean et Saint-Paul, en 1649. Rovetta succéda à son illustre maître Monteverde, dans la place de maître de chapelle de Saint-Marc, le 21 juillet 1643 (1). Il mourut au mois d'août 1668, et eut François Cavalli pour successeur. C'était, nonobstant son grand mérite, un homme simple et de mœurs douces. Ils vécut toujours avec sa sœur, nommée *Hélène*, dont le fils fut son élève et prit, par reconnaissance pour son instituteur, le nom de *Rovettino*. Par son testament, en date du 16 juillet 1667, il veut que son corps soit transporté la nuit dans une gondole à l'église Saint-Silvestre, et inhumé sans aucune cérémonie; mais il dispose d'un capital pour que chaque année, à perpétuité, dit-il, *la messe de mort, à deux chœurs, composée par moi, et écrite à Bologne, soit chantée, avec intervention des chanoines, ainsi que le motet* Ad Dominum cum tribularer, une fois à Saint-Marc, et une autre à l'église Saint-Silvestre (2). Ses productions connues sont: 1° *Salmi concertati per Vespri a 5 et 6 voci ed altri con due violini, e Motetti a 2 e 3 voci con alcuni canzoni per sonare a 3, et voci; op. 1, in Venetia, app. Bartol. Magni*, 1626, in-4°. — 2° *Madrigali concertati a 2, 3, 4 e uno a sei voci, e due violini, con un dialogo nel fine et una cantata a voce sola, libro primo, opera seconda*; Venise, 1627, in-4°. Il y en a une réimpression faite à Rotterdam, en 1660, in-4°. — 3° *Motetti concertati a, 3, 4 et 6 voci, con la Litania della B. V. ed una Messa concertata a voci pari*, op. 3; *in Venetia, app. Bartol. Magni*, 1635, in-4°. —

(1) La date du 8 octobre 1619, que j'ai donnée dans la 1re édition de cette biographie d'après le livre de M. de Winterfeld sur Jean Gabrieli, n'est pas exacte: celle du 21 juillet 1643 est prise dans les registre de la chapelle ducale de Saint-Marc.

(2) Voyez le livre de M. Caffi *Storia della musica nella gran cappella di S.-Marco*, t. I, p. 266.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

4° *Madrigali concertati a* 2, 3, *ed altri a* 5, 6 *e* 8 *voci, con due versi ed una cantata a* 4 *voci; libro* 2°, op. 6; ibid. 1640. — 5° *Salmi a* 1, 2, 3 *e* 4 *voci con una Messa a* 3 *voci concertati con due violini ed altri stromenti*, op. 7; ibid. 1642. — 6° *Salmi a* 5 *e* 6 *voci, con* 2 *violini*, op. 8; ibid. — 7° *Salmi a otto voci e basso per l' organo.* — 8° *Motetti concertati a* 2 *e* 3 *voci, con violini se piace*, lib. 2, op. 9 — 9° *Motetti concertati a* 2 *e* 3 *voci, con litanie e* 4 *voci;* lib. 3, op. 10; ibid. 1647. — 10° *Salmi a otto voci. In Venetia, Aless. Vincenti.* 1644. — 11° *Madrigali concertati a* 2, 3 *e* 4 *voci, libro* 3°, *racollati da Giov. della Volpe;* ibid., 1645. — 12° *Salmi per i vespri e compieta a otto voci da cantarsi alla breve secondo l'uso di S.-Marco;* ibid., 1662.

ROVETTINO (Jean-Baptiste VOLPE, surnommé), neveu du précédent et son élève, a recueilli et publié quelques-uns des ouvrages de son oncle. Il n'est connu aujourd'hui que par la composition des quatre opéras, tous représentés à Venise, et qui ont pour titres : 1° *Antiope*, au théâtre Saint-Paul, en 1649. — 2° *Costanza di Rosmonda*, au même théâtre, en 1659. — 3° *Gli Amori di Apollo e Leucotoe*, au même théâtre, en 1663. — 4° *La Roselina*, au même théâtre, en 1664.

ROY (Adrian LE); *Voyez* LEROY (Adrian ou Adrien).

ROYER (Charles), facteur d'orgues à Bruxelles, vers le milieu du dix-septième siècle, a dû avoir de la réputation dans son temps, quoiqu'il soit tombé plus tard dans l'oubli; car il fut appelé à Marseille, pour y construire l'orgue de la cathédrale. Cette église a été récemment démolie pour cause de vétusté; lorsqu'on en démonta l'ancien orgue, qui y existait depuis deux siècles, on trouva ces mots sur le sommier du positif : *Carolus Royer Bruxellensis fecit anno* 1657.

ROYER (Joseph-Nicolas-Pancrace), né en Bourgogne d'une famille noble, vers 1700, apprit la musique dans son enfance, et s'en fit un moyen d'existence après la mort de ses parents, qui le laissèrent sans fortune. Arrivé à Paris en 1725, il se fit connaître par la composition de plusieurs livres de cantates et de cantatilles, et par les opéras dont les titres suivent : 1° *Pyrrhus*, à l'Académie royale de musique, en 1730. — 2° *Zaïde*, en 1739. — 3° *Le Pouvoir de l'amour*, en 1743. — 4° *Almasis*, en 1750. Appelé à la direction de l'orchestre de l'Opéra en 1741, il fut nommé inspecteur de ce spectacle en 1753. La place de maître de musique des enfants de France lui fut accordée en 1746, puis il obtint la charge de compositeur de la chambre du roi. En 1747, il eut la direction du concert spirituel. On trouva dans ses papiers, après sa mort, beaucoup de musique de chambre, et la partition de l'opéra de *Pandore*, composé sur le poème de Voltaire.

ROZE (L'abbé Nicolas), né le 17 janvier 1745, à Bourg-Neuf, diocèse de Châlon, fut admis comme enfant de chœur de la collégiale de Beaune, à l'âge de sept ans. A peine âgé de dix ans, il fit exécuter dans cette église un motet avec orchestre. L'année suivante, il fut admis dans la musique du roi; mais ses parents se décidèrent à renoncer aux avantages qu'il pouvait en tirer, et lui firent achever ses études au collége de Beaune et au séminaire d'Autun. Au sortir de cette dernière école, il fit exécuter à Beaune, en 1769, une messe de sa composition qu'il porta ensuite à Paris, et qu'il présenta à Dauvergne, alors surintendant de la musique du roi. Ce maître lui fit faire, pour le Concert spirituel, un motet qui commença sa réputation. Les divers ouvrages qu'il écrivit pour les principales églises de Paris le firent choisir, en 1775, pour maître de chapelle de l'église des Innocents : mais des discussions avec l'autorité ecclésiastique lui firent donner sa démission quatre ans après, et le décidèrent à embrasser la carrière de l'enseignement de la musique, particulièrement de l'harmonie et de l'accompagnement. La Borde publia en 1780 un aperçu du système d'harmonie de l'abbé Roze, dans le troisième volume de son *Essai sur la musique* (p. 475-483). D'une application facile dans la pratique, cette méthode procura beaucoup d'élèves à son auteur. Après la mort de Langlé, en 1807, Roze fut choisi pour lui succéder dans la place de bibliothécaire du Conservatoire. Il la conserva jusqu'à sa mort, arrivée à Saint-Mandé, près de Paris, le 30 septembre 1819. Il avait fait don, avant sa mort, à la bibliothèque confiée à sa garde des manuscrits de ses messes et motets, entre autres de la messe qu'il avait écrite en 1802, pour être exécutée à l'église Saint-Gervais, et d'un motet, composé pour le sacre de Napoléon, dont le finale (*Vivat in æternum*) a été chanté dans toutes les circonstances solennelles au temps de l'Empire. Ce morceau a été gravé à Paris, chez Janet. On a aussi publié de sa composition : 1° *Laudate pueri*, à 2 voix et orgue; Paris, Beaucé. — 2° Messe à 3 voix et orgue, Paris, Sieber. — 3° *Vivat Rex*, motet à 4 voix et orchestre; Paris, Janet. L'abbé Roze a écrit pour l'instruction des élèves du Conservatoire une *Méthode de plain-chant;* Paris, Troupenas, in-4°.

ROZOI (Barnabé-Firmin DU), né à Paris

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

en 1745, s'est fait connaître comme poète et littérateur, mais sans pouvoir s'élever au-dessus de la médiocrité. On ne le cite ici que comme auteur d'une *Dissertation sur le drame lyrique;* Paris, 1776, in-8°. On y trouve des vues assez justes sur les qualités nécessaires du poëme d'opéra. Arrêté le 17 août 1792, à cause de son dévouement à la famille royale, du Rozoi fut traduit devant le tribunal révolutionnaire, condamné à mort le 25 du même mois, et exécuté le même jour.

RUBEI (Flavio), né à Lodi, fut chanoine de la cathédrale de cette ville, et vécut dans la seconde moitié du seizième siècle. On a sous son nom un ouvrage qui a pour titre : *Psalmorum vesperarum totius anni diebus festorum quatuor vocum liber primus;* Venise, Ange Gardane, 1578, in-4°.

RUBEI (Emilio), sacristain et directeur du chœur de l'église de Lorette (*Santa-Casa*), dans les États Romains, vécut vers le milieu du dix-septième siècle. Il s'est fait connaître par quelques ouvrages de sa composition, au nombre desquels sont ceux-ci : 1° *Motettorum* 2, 3 *et* 4 *vocum liber primus. Laureti, apud J. B. Schopinum*, 1642, in-4°. — 2° idem. *Liber secundus*, op. 3; ibid., 1645.

RUBERT (Jean-Martin), né à Nuremberg en 1615, apprit le chant, l'orgue et la composition dans cette ville, à Hambourg et à Leipsick. Ayant été nommé organiste de Saint-Nicolas, à Stralsund, en 1640, il occupa cette place pendant quarante ans, et mourut en 1680, à l'âge de soixante-cinq ans. Il a fait imprimer de sa composition : 1° *Weltliche-musikalische Arien mit* 2 *bis* 3 *Stimmen, eben so viel Instrument-Stimmen und dem Generalbass* (Airs de musique mondaine pour 2 et 3 voix, et autant d'instruments, avec basse continue); Stralsund, 1647. — 2° *Sinfonien, Scherzi, Balletti, Allemanden, Couranten und Sarabanden von* 2 *Violinen und Generalbass* (Symphonies, divertissements, ballets, allemandes, courantes et sarabandes pour 2 violons et basse continue); Greifswalde, 1650, in-4°. — 3° *Musikalische Seelen Erquickung*, etc. (Récréations musicales tirées des sermons d'hommes savants, pour une, deux et trois voix, avec instruments); Stralsund, 1661.

RUBINELLI (Jean-Marie), célèbre contraltiste, naquit à Brescia, en 1753, et débuta sur la scène à l'âge de dix-huit ans. Sa voix pure, flexible, et l'expression pénétrante de son chant, lui firent obtenir un brillant succès dès le commencement de sa carrière. En 1772, il entra au service du duc de Wurtemberg, à Stuttgard, et y demeura cinq ans; puis il retourna en Italie et chanta à Milan, en 1778; à Florence, en 1782; à Livourne, l'année suivante; à Naples, en 1784, et enfin à Milan, en 1785. Il reçut dans cette dernière ville des propositions de Londres, où il se rendit en 1786. Vers la fin de la même année, il était à Rome. En 1791, il obtint un succès prodigieux à Vicence, dans *la Morte di Cleopatra*, de Nasolini. Il se fit également applaudir à Vérone, au carnaval de 1792, dans l'*Agesilao*, d'Andreozzi. Retiré du théâtre, en 1800, il se fixa à Brescia, où il passa sa vieillesse avec un neveu qu'il aimait beaucoup. Il y mourut en 1829, à l'âge de soixante-seize ans.

RUBINI (Le Fr. Bonaventure), cordelier au couvent de Montichio, en Sicile, fut maître de chapelle de l'église de son ordre, à Palerme, vers le milieu du dix-septième siècle. On connaît de sa composition : 1° *Messe concertate a* 3, 4, 5, 6, 7, 8 et 9 voci, op. 1, Palerme, P. Scaglioni, 1645, in-4° — 2° *Il primo libro de' Motetti concertati a* 2, 3, 4 *e* 5 *voci*, op. 3, Palerme, Fr. Terranova, 1681, in-4°. Il est vraisemblable que celui-ci est une deuxième édition.

RUBINI (Jean-Baptiste), le ténor le plus célèbre de l'époque actuelle, est né le 7 avril 1795, à Romano, petite ville de la province de Bergame. Fils d'un professeur de musique, il apprit les éléments de cet art dès ses premières années : à l'âge de huit ans, il chantait déjà dans les églises, ou faisait sa partie de violon dans l'orchestre. Plus tard il fut confié aux soins de Don Santo, prêtre, organiste à Adro, près de Brescia, qui avait des connaissances en harmonie et dans l'art du chant. Après avoir exercé la voix du jeune Rubini, il décida que cet enfant n'avait aucune disposition pour le chant et le renvoya à son père, qui, convaincu de l'erreur de l'organiste d'Adro, ne continua pas moins à donner des leçons à son fils, et le fit débuter, à l'âge de douze ans, dans un rôle de femme. Après cet essai, Rubini se rendit à Bergame, avec un engagement pour jouer des solos de violon dans les entr'actes et chanter dans les chœurs. Son premier essai comme chanteur, sur le théâtre de cette ville, fut dans un air de Lamberti, qu'on avait introduit dans une comédie : il y eut un succès d'enthousiasme, et obtint de l'entrepreneur *cinq francs* de récompense. Le souvenir de cette anecdote égayait encore l'artiste célèbre dans ses dernières années. Cependant il eut le chagrin de voir son triomphe effacé par le refus que fit l'entrepreneur de Milan de le recevoir parmi les cho-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ristes de son théâtre, parce qu'il n'avait pas assez de voix. L'engagement qu'on lui offrit pour entrer dans une troupe ambulante qui se rendait en Piémont, fut la seule ressource qui lui restât. Arrivé à Fossano, Rubini y chanta les rôles de premier ténor, ainsi qu'à Saluzzo et à Verceil. Dans cette dernière ville, il trouva un violoniste nommé Madi, avec qui il s'associa pour donner des concerts ; mais leur tournée à Alexandrie, Novi et Valenza, ne fut pas heureuse ; ils furent obligés de retourner à Verceil. La misère qui accompagnait Rubini dans toutes ses excursions l'engagea à quitter la troupe ambulante pour se rendre à Milan. Il n'y put trouver qu'un engagement de quarante-cinq francs par mois, pour l'automne, à Pavie. Les succès qu'il y obtint le firent appeler pour le carnaval de 1815 à Brescia : il y eut mille francs pour trois mois. Ce prix fut doublé au printemps suivant pour le théâtre *San-Mosè* de Venise, et enfin Barbaja l'engagea pour le théâtre des *Fiorentini*, à Naples, moyennant quatre-vingt-quatre ducats par mois. Après une année, Barbaja voulut renvoyer Rubini, quoiqu'il eût obtenu la faveur du public, et ne consentit à le garder qu'à la condition de réduire ses appointements à soixante-dix ducats. Le chanteur aurait pu trouver ailleurs des conditions plus avantageuses ; mais il voulait rester à Naples où il recevait d'utiles leçons de Nozzari. Toutefois, en souscrivant aux dures conditions de l'entrepreneur, il lui dit avec l'assurance de l'artiste qui sent ce qu'il vaut et ce qu'il peut devenir : *Vous profitez des avantages que vous donne ma position ; mais je vous rattraperai cela plus tard.* Il ne s'était pas trompé : quelques opéras écrits pour lui en 1816 et 1817, l'impression profonde qu'il produisit à Rome dans *la Gazza ladra*, et d'autres brillants succès qu'il obtint à Palerme et après son retour à Naples, firent enfin élever son traitement à une somme convenable. Ce fut en 1825 qu'il parut à Paris pour la première fois : il y débuta le 6 octobre par le rôle de Ramiro, de *Cenerentola*. Le charme de sa voix ; un style qui lui était propre et qu'il n'a emprunté à aucune école, une rare élégance de vocalisation et des ornements de bon goût y assurèrent son triomphe. *La Donna del lago*, *la Gazza ladra* et *Otello* consolidèrent sa réputation et lui firent donner par les journalistes la qualification de *roi des ténors*. Barbaja, qui avait cédé Rubini à l'administration du Théâtre-Italien de Paris, le réclama au bout de six mois. Rentré à Naples en 1826, l'excellent chanteur fut envoyé ensuite à Milan, puis à Vienne, où il avait déjà été en 1824. Dans cet intervalle, le *Pirate* et *la Sonnanbula*, de Bellini, ainsi que l'*Anna Bolena*, de Donizetti, avaient enfin fourni à Rubini le genre de musique qui convenait le mieux à son talent et à son organisation : il s'y montra très-supérieur à ce qu'il avait été dans les opéras de Rossini. Bellini et Rubini semblaient être nés l'un pour l'autre et ne pouvoir se séparer pour leur gloire mutuelle. C'est surtout de ce moment (1826) que date la supériorité incontestable de Rubini dans son genre. Il fit usage, dans les ouvrages cités précédemment, de l'opposition fréquente du *piano* et du *forte*, qui était le caractère distinctif de son talent, et dont il abusait peut-être par un trop fréquent usage, mais avec lequel il excitait de vives émotions. C'est en cela que consistait son cachet individuel ; c'est par là qu'il a créé une manière dont les imitateurs sont malheureusement bien inférieurs au modèle qui l'a fondée.

Jusqu'en 1831, Rubini avait été à la solde de Barbaja, qui avait dû élever son traitement jusqu'à 60,000 francs. Devenu libre de tout engagement, Rubini retourna alors à Paris, où il excita le plus vif enthousiasme dans *le Pirate*, *Anna Bolena*, *la Sonnanbula* et les autres ouvrages du nouveau répertoire. Depuis ce temps jusqu'en 1843 il a chanté alternativement chaque année six mois à Paris, et le reste du temps à Londres ou dans les festivals d'Angleterre, à l'exception de 1838, où il a fait un voyage en Italie et à Bergame sa patrie, pendant l'été. Sa réputation grandit chaque jour, et ses succès l'ont fait considérer comme le premier ténor de son époque. En 1843 il fit avec Liszt un voyage en Hollande et en Allemagne ; mais arrivés à Berlin, ils se séparèrent et Rubini continua seul sa route jusqu'à Pétersbourg. L'engouement pour son talent surpassa, dans cette ville, celui qu'il avait fait naître dans les autres pays. Son premier concert lui donna un produit net de 54,000 francs. Il y donna au Théâtre-Italien des représentations dont la vogue tint du délire. Non moins impressionné que ses sujets, l'empereur Nicolas nomma Rubini directeur du chant dans ses États et y joignit le grade de colonel. De Pétersbourg, le célèbre chanteur fit un voyage en Italie, dans l'été de la même année, en passant par Vienne, où il donna quelques représentations. Dans l'hiver de 1844, il retourna en Russie et chanta à Pétersbourg pendant toute cette saison ; mais ayant remarqué que le rude climat de ce pays avait porté atteinte à sa voix, il prit la résolution de se retirer. De retour en Italie, il acheta une très-grande propriété (près de Romano), à laquelle était attaché le titre de *duché*, et ce fut là qu'il

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

passa ses dernières années dans le calme et le repos. Il y mourut, le 2 mars 1854. Une notice biographique sur ce célèbre chanteur a été publiée par M. Augustin Locatelli, sous ce titre : *Cenni biografici sulla straordinaria carriera teatrale percossa da G. B. Rubini, cantante di camera*, etc.; Milan, 1844, in-8°. Ses richesses surpassaient celles de tous les chanteurs que la fortune a le plus favorisés. La première année qui suivit la fin de son engagement avec Barbaja, il gagna 125,000 francs : depuis lors, son revenu annuel a dépassé 200,000 francs, et le total de sa fortune s'est élevé à *trois millions et demi*.

Rubini avait épousé, en 1819, Mlle Chomel, cantatrice française qui obtenait alors des succès à Naples, sous le nom de *la Comelli*. Née à Paris, le 31 mai 1794, Mlle Chomel avait été admise au pensionnat de chant du Conservatoire de Paris, au mois de mars 1810, y avait reçu des leçons de vocalisation de Gérard, et était devenue ensuite élève de Garat. Partie pour l'Italie en 1818, elle arriva à Naples l'année suivante ; elle s'y fit connaître par le rôle du page dans l'*Elisabetta* de Rossini, et eut un brillant succès dans le *Gianni di Parigi*, de Mortacchi. Le *Maometto* de Rossini lui offrit l'occasion de consolider sa réputation. En 1831, elle chanta avec son mari dans le *Pirate* à Londres. Ce fut la dernière saison où elle se fit entendre en public.

RUBINO ou ROBINO (....), compositeur français, dont le nom était vraisemblablement *Robin*, succéda à Arcadelt, en qualité de maître des enfants de chœur de la chapelle pontificale à Rome, en 1539. Son engagement, qui était de cinq années, à raison de cinq écus romains par mois, se termina au mois de janvier 1545, et Rubino se retira pour entrer à Saint-Jean-de Latran, où il remplissait encore le même emploi en 1549. Au mois de janvier 1550, il fut nommé maître des enfants de chœur de la basilique du Vatican, aux appointements de six écus par mois; mais il ne conserva cet emploi que jusqu'au mois d'août 1551. De là il entra, en 1553, à Sainte-Marie Majeure, où il obtint un canonicat. Pitoni dit (*Notizie de' contrappuntisti*, etc.) qu'il a vu dans les archives de Saint-Laurent *in Damaso* des motets de Rubino dont il fait l'éloge. On voit dans le livre de l'abbé Paul de Angelis intitulé : *Basilicæ S. Mariæ Majoris de urbe descriptio et delineatio* (lib. 8, cap. 2, page 149), que Rubino était Français, chanteur excellent, et qu'il laissa par testament ses livres et ses manuscrits à l'église Sainte-Marie Majeure, dont il était chanoine (voyez *Baini, Mem. storico-critiche della vita e delle opere di Giov. Pierl. da Palestrina*, t. I, p. 30; 57, 68, et notes 41, 45, 105, 109, 440 et 623).

RUBINSTEIN (ANTOINE), pianiste et compositeur, est né le 12 novembre 1829 (suivant le calendrier russe, ou le 30 du même mois, suivant le calendrier romain), à Wechwotynez, village de la Moldavie, sur les frontières de la Russie et de la Bessarabie. Bientôt après sa naissance, sa famille alla s'établir à Moscou. Son père y fonda une fabrique de crayons. Sa mère, bonne musicienne, jouait du piano : elle remarqua les dispositions de son fils pour la musique par sa persévérance à rester près de l'instrument lorsqu'elle s'y exerçait. En 1835, elle lui enseigna les éléments de la musique et du piano. Les progrès de cet enfant précoce furent si rapides, que sa mère fut obligée de le confier, deux ans après, aux soins de *Villoing*, premier professeur de piano de Moscou, qui fut le seul maître de Rubinstein pour cet instrument. Parvenu à l'âge de neuf ans, il donna son premier concert à Moscou en 1838. Un an après, M. Villoing, ayant été obligé de faire un voyage à Paris, ne voulut pas confier Rubinstein à un autre maître, et s'en fit accompagner dans cette ville. En 1840, Rubinstein y donna un concert, où les artistes les plus renommés assistèrent : il y joua de la musique de Bach, Beethoven, Hummel, Chopin et Liszt. Ce dernier félicita l'enfant prodige, l'engagea à travailler sérieusement et conseilla à son maître de lui faire visiter l'Allemagne. Ils parcoururent la Hollande, l'Angleterre, l'Allemagne, la Suède, le Danemark, et partout Rubinstein inspira le plus vif intérêt. Rentré en Russie dans l'année 1843, le jeune artiste y resta près d'un an, donnant presque sans relâche des concerts. Son jeune frère, Nicolas, alors âgé de six ans seulement, faisait apercevoir de rares dispositions pour la composition : leur mère prit alors la résolution de les conduire en Allemagne pour leur faire étudier l'art d'écrire la musique. Arrivée à Berlin avec ses enfants, Mme Rubinstein consulta Meyerbeer sur le choix d'un maître de composition : il lui conseilla de les confier à Dehn (*voyez* ce nom). Ils devinrent en effet les élèves de ce professeur qui, pendant deux ans leur enseigna la théorie de l'harmonie et du contrepoint. « Aucun indice ne montrait en moi « du talent (me disait un jour Rubinstein), « j'avais la volonté d'écrire de grandes choses, « et j'entreprenais en effet des concertos pour « le piano, *des opéras*, des cantates et des « symphonies; mais tout cela n'était que du

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

« papier barbouillé. Mon frère, au contraire, « montrait dans ses études une aptitude des « plus remarquables. »

En 1846, Mme Rubinstein dut retourner en Russie avec son second fils, parce que son mari était atteint d'une maladie grave qui le conduisit bientôt après au tombeau. Obligé de se vouer à la carrière du commerce, Nicolas Rubinstein négligea la musique, et son heureux instinct pour cet art n'eut plus d'occasion favorable pour se développer. Antoine s'était rendu à Vienne : il y vécut en donnant des leçons de piano. Après un séjour d'un an dans cette capitale, il entreprit un voyage en Hongrie avec le flûtiste Heindl, pour donner des concerts. Ils avaient formé le projet de se rendre en Amérique; mais lorsqu'ils furent arrivés à Berlin avec le dessein d'aller à Hambourg pour s'y embarquer, les amis que Rubinstein y avait laissés le firent renoncer à son voyage. Il resta donc dans la capitale de la Prusse, y donnant des leçons de piano et se livrant à la composition. Ce fut alors qu'il eut la révélation intime de son genre de talent pour cette partie supérieure de l'art musical. Dès ce moment il résolut de s'y livrer sans réserve et cessa ses études d'exécution sur le piano, quoiqu'il ait conservé sur cet instrument une habileté très-remarquable. En 1848, la révolution de la Prusse éclata, et Rubinstein retourna en Russie. Ce fut à Pétersbourg qu'il fixa son séjour. Il s'y livra à l'enseignement du piano et donna chaque année un concert dans lequel il faisait entendre ses compositions. En 1849 il écrivit son premier opéra, *Demitri du Don*, en 3 actes, qui ne fut représenté qu'en 1852. Cet ouvrage eut un brillant succès et fixa sur son auteur l'attention de Mme la grande-duchesse Hélène, qui daigna l'inviter à passer les étés à son palais de Kamenoiostrow, pour y travailler en liberté, ce qui fut accepté avec reconnaissance. Cette princesse communiqua au jeune compositeur l'idée de composer une suite d'opéras en un acte dont chacun devait être le tableau de mœurs d'une des parties de la Russie. Rubinstein en écrivit trois dont le premier a pour titre *Tcherkesse* (La Vengeance), le second, *Les Chasseurs de Sibérie*, et le dernier, *Thoms, l'idiot de village*. Celui-ci a été représenté en 1853, mais l'exécution en fut si mauvaise, que le compositeur retira les partitions des deux premiers, résolu qu'il était d'attendre que le personnel de l'opéra russe fût amélioré.

Au commencement de 1854, les comtes Wielhorski, généreux patrons des jeunes artistes, donnèrent à Rubinstein le conseil d'aller dans les pays étrangers pour s'y faire connaître, développer son talent et perfectionner son goût; de concert avec la grande-duchesse Hélène, ils lui en fournirent les moyens. Au mois de juillet de cette année, il était à Mayence, où les éditeurs Schott l'accueillirent et publièrent plusieurs ouvrages de sa composition. Il resta en Allemagne jusque vers le milieu de 1855, où il arriva à Paris. Il y donna des concerts avec orchestre dans la salle Herz et y produisit une vive impression par son talent de pianiste : mais les opinions furent partagées sur le mérite de ses compositions. De Paris, l'artiste se rendit à Londres, où ses succès eurent encore plus d'éclat : le retentissement de sa renommée lui fit obtenir alors le titre de pianiste de la cour de Russie. Dans les années 1856 et 1857 Rubinstein revit plusieurs fois la France et l'Angleterre, où son talent de virtuose et ses compositions acquirent une grande popularité. Ses productions se succédaient avec une rapidité prodigieuse, car dans l'espace de 1848 à 1857 il avait écrit 50 ouvrages, dont la plupart étaient de grande dimension : on y comptait 4 opéras; un oratorio (*Le Paradis perdu*); 4 symphonies à grand orchestre, dont une a pour titre l'*Océan*; 6 quatuors pour des instruments à cordes; 2 ouvertures, dont une sur le motif de l'hymne national allemand; un *Ottetto*; 2 concertos (en *fa* et en *sol*) pour le piano; 5 fantaisies pour piano avec orchestre; 3 trios pour piano, violon et violoncelle; 2 sonates pour piano et violon; 2 autres pour piano et violoncelle; 3 sonates pour piano seul, beaucoup de morceaux pour le même instrument dans les formes de l'époque actuelle; des quatuors pour voix d'hommes, et des morceaux de chant pour une ou deux voix, etc. Depuis 1857 jusqu'au moment où cette notice est écrite (1863), Rubinstein a beaucoup augmenté le nombre de ses ouvrages.

Au commencement de 1858, il donna des concerts à Vienne, puis à Pesth, et y excita des transports d'admiration. Au mois d'avril de la même année, il retourna à Paris, y donna dans la salle Herz un concert avec orchestre dans lequel il fit entendre plusieurs de ses compositions, au nombre desquelles étaient ses deux concertos pour piano en *fa* et en *sol*. Après la saison de Paris, il se rendit à Londres et y eut de grands succès comme virtuose; puis il retourna en Russie et revit Moscou, où se trouvaient les souvenirs de son enfance et les membres de sa famille. En 1859, il fit de nouveaux voyages à Vienne et à Londres, puis il retourna à Petersbourg. Le 23 février 1861, Rubinstein a fait représenter au théâtre de la Porte de Carin-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

thie de Vienne un opéra en 3 actes intitulé *les Enfants des Landes*, qui n'a eu qu'un succès médiocre, et dont la musique a paru monotone.

Rubinstein a une organisation musicale d'élite : on trouve dans ses ouvrages un sentiment de mélodie qui n'est pas vulgaire, et son harmonie, souvent intéressante, a des successions inattendues ; mais il écrit trop vite, et pèche par le plan dans la plupart de ses productions. Il y a de belles choses dans sa musique de piano, dans ses quatuors et même dans ses symphonies ; mais il tombe souvent dans la divagation et n'a pas écrit une seule composition qu'on puisse considérer comme complétement belle. Comme tous les compositeurs de l'époque actuelle, il est dépourvu du sentiment du beau dans le simple et cherche toujours ses effets dans ce qui est tourmenté, dans les modulations multipliées et dans l'exagération des moyens. Sa musique est fiévreuse, nerveuse, et l'on y sent le caractère de l'improvisation au lieu de la conception méditée. Son existence nomade jusqu'à ce jour a dû être une des causes principales des défauts que je viens de signaler : s'il se fixe enfin, et s'il acquiert la conviction qu'aucun bel ouvrage ne peut être produit sans une idée claire et développée avec ordre, il est assez jeune et assez richement doué, pour qu'on puisse espérer de lui des œuvres supérieures à ce qu'il a fait jusqu'au moment où cette notice est écrite.

RUBRI (André), né à Venise, en 1739, entra fort jeune chez les jésuites, et enseigna les belles-lettres au collége des nobles, à Brescia. Après la dispersion de son ordre, il se retira à Venise, et s'y livra à des travaux littéraires. Il y mourut, en 1810. Au nombre de ses ouvrages, on en remarque un qui a pour titre : *Opuscolo all' apertura del nuovo teatro in Venezia nel* 1792, Venise, 1792, in-8° de 115 pages, publié sans nom d'auteur. Il y traite avec beaucoup de développements de l'opéra italien.

RUCKER (Ch.-S.) : une dissertation sur les défauts de la voix et de la parole a été publiée sous ce nom, qui est vraisemblablement celui d'un médecin allemand. Elle a pour titre : *De vocis et loquelæ vitiis*, Halæ, 1793.

RUCKERS (Hans ou Jean), dit *le vieux*, le plus célèbre facteur de clavecins des temps anciens, vécut à Anvers vers la fin du seizième siècle et au commencement du dix-septième. Il fut inscrit dans la corporation de Saint-Luc, de cette ville, en 1579. Je possède de lui une épinette double dont les deux claviers jouent ensemble ou séparément, à volonté. L'épinette supérieure est accordée à l'octave au-dessus de l'épinette inférieure. Cette réunion des octaves produit le plus bel effet. L'instrument a pour inscription : *Hans Ruckers me fecit Antverpiæ*, 1610. M. Léon de Burbure, à qui l'on doit la découverte d'une multitude de documents authentiques concernant les musiciens d'Anvers, ou qui ont vécu dans cette ville, a acquis la preuve que Ruckers ne fut pas moins bon facteur d'orgues que facteur de clavecins et a recueilli sur lui les faits suivants : 1° En 1591, Ruckers devint accordeur à gages de l'orgue de la chapelle de la Vierge à la cathédrale. — 2° En 1593, il ajouta quatorze ou quinze registres au grand orgue de la même église. — 3° De 1615 à 1623 il fut chargé de l'entretien et de l'accord de l'orgue de l'église Saint-Jacques et de plusieurs autres.

Bien que membre de la corporation de Saint-Luc dès 1579, Ruckers ne fut reçu dans la bourgeoisie d'Anvers qu'en 1594. Un *Hans Ruckers* y fut en effet inscrit le dernier jour de février de cette année, comme natif de Malines, et fils de François Ruckers, lequel exerçait la profession de facteur de clavecins. M. de Burbure n'a pu constater la date précise du décès de Hans Ruckers, le vieux ; mais, d'après les comptes de la cathédrale et de la Gilde de Saint-Luc, il présume que ce dut être en 1640 ou 1641. Cet artiste eut quatre fils, à savoir, François, baptisé le 28 mars 1576 ; Hans le jeune, baptisé à la cathédrale d'Anvers le 15 juillet 1578 ; André, dit *le vieux*, et Antoine, le dernier né, baptisé le 9 avril 1581. (*Voyez Recherches sur les facteurs de clavecins et les luthiers d'Anvers*, etc., par M. le chevalier Léon de Burbure, dans les Bulletins de l'Académie royale de Belgique ; t. XV, 2e série, n° 2, et tiré à part, Bruxelles, Hayez, 1863, p. 22-25).

RUCKERS (André), troisième fils du précédent, naquit à Anvers et fut baptisé le 30 août 1579. Il fut appelé *le vieux* pour le distinguer de son fils, dit *le jeune*, qui eut le même prénom. André Ruckers perfectionna le mécanisme du clavecin et eut de la réputation pour ce genre d'instruments. La date de sa mort n'est pas connue.

RUCKERS (André), dit *le jeune*, est, sans aucun doute, celui qui, d'après les comptes de la confrérie de Saint-Luc, obtint la maîtrise de cette compagnie en 1636, comme facteur de clavecins, qualifié *fils de maître*. Je connais un beau clavecin de lui qui porte la date de 1667. Élève de son père, il le surpasse pour la puissance du son et le fini de ses instruments. Ses compatriotes les peintres les plus célèbres d'Anvers, particulièrement l'excellent peintre de fleurs et d'animaux Franck, les ornaient de belles pein-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tures. Ces ornements ont été cause plus tard de la destruction d'un grand nombre de clavecins de Ruckers, car lorsque le piano eut fait oublier le clavecin, on brisa beaucoup de ceux-ci pour avoir les panneaux dont on faisait des tableaux. Jusque vers 1770, un beau et bon clavecin de Ruckers coûtait jusqu'à 3,000 francs; plus tard ils tombèrent au bas prix de 40 à 50 francs. Il serait maintenant difficile d'en trouver dans le commerce.

RUDERSDORFF (J.), violoniste, né à Amsterdam, dans l'année 1799, fit à l'âge de 8 ans son début dans un concert où il joua un concerto de Pleyel sur le violon. En 1822, il entra chez le prince Bariatinsky, à Ivanowskoi, en Russie. Trois ans après il devint maître de concert à Hambourg, puis il se rendit à Dublin, où il résida pendant plus de vingt ans. Arrivé à Berlin en 1851, il dirigea d'abord l'orchestre du local de *Sommer*, puis celui de *Kemper-Hof*, et enfin, pendant les années 1855 et 1856, il fut chargé de diriger la musique du local de *Kroll* (1). En 1857 Rudersdorff a fêté à Berlin le cinquantième anniversaire de sa carrière d'artiste. Pendant les six années qu'il avait passées dans cette ville, il avait dirigé 1100 concerts et joué 600 solos de violon. Cet artiste a écrit beaucoup de compositions de différents genres dont il n'a publié qu'une partie dans quelques-unes des grandes villes qu'il a visitées, ayant parcouru presque toute l'Europe. Ses productions les plus connues sont : 1° six Polonaises pour piano, op. 5; Copenhague, Lose. — 2° 9 valses et 3 écossaises pour guitare; Augsbourg, Gombart. — 3° 7 variations pour guitare sur un air allemand, op. 7; ibid. — 4° 8 variations pour guitare sur un thème italien op. 8; ibid. — 5° Variations pour violon avec quatuor d'accompagnement, op. 9; Hanovre, Bachmann. — 6° Variations pour violon principal et orchestre sur *Di tanti palpiti*, op 10; Augsbourg, Gombart. — 7° 5 pièces pour guitare, op. 11; ibid. — 8° Variations pour violon, op. 12; Hanovre, Bachman. — 9° Polonaise pour violon principal et orchestre, op. 14; Vienne, Mollo. — 10° 3 airs russes variés pour violon avec quatuor; op. 15; Hambourg, Boehme. — 11° 22 duos faciles pour deux violons, op. 17, en 2 livres; ibid. — 12° *L'Omaggio*, fantaisie pour violon et piano, op. 18; Milan, Ricordi. — 13° Fantaisie brillante idem sur *I due Foscari*, op. 19; ibid. — 14° *Marche de fête* pour l'ouverture du local de Kroll. — 15° Beaucoup de *Lieder* à voix seule avec piano.

RUDENIUS ou **RUDE** (JEAN), luthiste, né à Leipsick, où il avait étudié le droit, vécut au commencement du dix-septième siècle. Il a publié une collection de pièces pour le luth intitulée : *Flores musicæ, seu suavissimæ cantiones notis musicis expressæ ad testudinis usum*, Leipsick et Heidelberg, 1600, in-fol.

RUDOLF (JEAN-ANTOINE), fils d'Antoine Rudolf, corniste bohème au service du prince de La Tour et Taxis, naquit à Vienne, en 1770. Il suivit son père à Ratisbonne, y reçut des leçons de violon de Guillaume Kafka, et fit de rapides progrès sur cet instrument. Le prince de La Tour et Taxis le nomma son maître de concerts; quelque temps après, il eut la direction de l'orchestre au théâtre de Ratisbonne. Il a laissé en manuscrit plusieurs concertos et des trios pour le violon. On a gravé de sa composition : 1° Thème avec 12 variations pour violon principal, 2 violons, 2 cors, 2 clarinettes, alto et basse, Ratisbonne, 1802. — 2° Thème avec 6 variations pour violon principal, 2 violons, flûte, hautbois, 2 cors et basse, ib., 1802. Gerber a confondu ce Rudolf avec Rodolphe, auteur du solfége et corniste renommé (*voyez* RODOLPHE).

RUDOLPH (CHRISTIAN-FRÉDÉRIC), organiste de l'église Saint-Wenceslas, à Naumbourg, naquit le 13 novembre 1804, à Giespersleben, près d'Erfurt, et mourut à l'âge de 25 ans, le 12 octobre 1829. On a imprimé de sa composition 12 pièces d'orgue de divers styles (*Zwælf Orgelstücke verschiedener Art* etc.), à Naumbourg, chez Weber.

RUE (PIERRE DE LA); *voyez* LARUE (PIERRE DE).

RUE (FÉLIX DE LA); sous ce nom, le P. Martini possédait un ouvrage manuscrit intitulé : *Varii modi di cantare le letanie in falso bordone*. Ce manuscrit était daté de 1573.

RUEDER (JEAN-BAPTISTE), fils d'un tonnelier, naquit le 13 septembre 1723, à Oberbiberach, dans le haut Palatinat. Il commença ses études au monastère de Speinhart, et y reçut des leçons de Joseph Wild, organiste distingué. Plus tard, il alla achever ses études au séminaire d'Amberg, et y commença ses premiers essais de composition. En 1752, il entra dans l'ordre de Saint-Augustin, et fut ordonné prêtre. Il se livra, dans son couvent, à l'étude de l'orgue, et devint un des meilleurs organistes de la Bavière. Il mourut au monastère de Speinhart, le 7 avril 1807, à l'âge de quatre-vingt-quatre ans. Compositeur laborieux, il a laissé en manuscrit 25 opéras ou oratorios, 19 messes à plusieurs voix avec orchestre, 30 litanies, 40 *Veni Sancte Spiritus*, 18 *Salve Regina*, 32 symphonies à grand

(1) Tous ces locaux sont des cafés concerts.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

orchestre, etc. Ses meilleurs élèves pour l'orgue ont été P. Kufner et Daubermerkl.

RUEFF (Joseph-Léonard), fils d'un médecin-littérateur, naquit à Fribourg, vers 1770, et fut docteur en théologie et pasteur à Ulm. Un traité élémentaire de théologie a été publié sous son nom à Sulzbach en 1827, ce qui pourrait faire croire qu'il y résidait à cette époque. On a publié de sa composition : 1° Quatre messes faciles pour une ou deux voix avec orgue, 2 violons et 2 cors *ad libitum*, Augsbourg, Lotter. — 2° *Kurzer, Fasslicher, doch Vollstandiger Unterricht zum Generalbass* (Instruction courte, intelligible et complète pour la basse-continue); *Ulm*, Stettin, 1817, in-fol. La partie théorique a été publiée à Ratisbonne, in-8° de 52 pages (sans date). Rueff avait abandonné ses fonctions de la ville d'Ulm avant 1817, pour accepter la place de chapelain du prince de la Tour et Taxis, à Ratisbonne. Il quitta celle-ci pour la direction du chœur de Buchau, sur le lac *Feder*, dans le royaume de Würtemberg.

RUETZ (Gaspard), fils d'un organiste, qui avait été élève de Buxtehude, naquit à Wismar, le 21 mars 1708. Après avoir appris les éléments de la musique et du clavecin dans la maison paternelle, et avoir reçu des leçons de Wilkin pour le violon, la flûte et le hautbois, il se livra à l'étude de l'orgue, sous la direction de Hœiken. Admis, en 1723, dans les cours du collége de sa ville natale, il y reçut des leçons du recteur Reimavus, qui lui inspira un goût si vif pour les sciences, qu'il abandonna presque entièrement l'étude de la musique; mais son penchant pour cet art se ranima lorsqu'il eut fait la connaissance de l'organiste Bach, à l'université de Jéna, où il s'était rendu en 1728, pour étudier la théologie. Deux ans après, il quitta l'université pour se rendre à Hambourg. Après la mort de Sievers, directeur de musique et *cantor* à Lubeck, Ruetz obtint la place qu'il laissait vacante, et l'occupa pendant dix-huit ans. Il mourut le 21 décembre 1755, d'une attaque d'apoplexie. Ruetz s'est fait en Allemagne la réputation d'un savant écrivain sur la musique par les ouvrages suivants : 1° *Widerlegte Vorurtheile vom Ursprunge der Kirchenmusik, und klarer Beweis, dass die Gottesdienste Musik sich auf Gottes Wort grunde*, etc. (Préjugés réfutés concernant l'origine de la musique d'église, etc.); Lubeck, Jonas Schmidt, 1750, in-8° de 114 pages. Il s'agit dans cet ouvrage de la question maintes fois agitée de la convenance de la musique dans le service divin; question qui avait fait naître une vive polémique entre Chrétien Gerber et Georges Motz (*voyez* ces noms), et que Mattheson avait aussi traitée, avec sa rudesse ordinaire, dans son Patriote musicien (*Der Musikalische Patriot*. *Voyez* Mattheson). Ruetz a écrit son livre à l'occasion d'un recueil de sermons que le théologien Jean-Gottlob Carpzow avait publié, et dans lequel il examinait cette question : *Si la musique d'église doit être abandonnée*. Carpzow s'était prononcé pour l'affirmative. On doit avouer que la réfutation de cette opinion par Ruetz est beaucoup moins pédante et plus solide que ce qui avait été publié précédemment sur le même sujet. — 2° *Widerlegte Vorurtheile von der Beschaffenheit der heutigen Kirchenmusik*, etc. (Préjugés réfutés concernant l'état actuel de la musique d'église), Lubeck, Pierre Bœckmann, 1752, in-8° de 175 pages. — 3° *Widerlegte Vorurtheile von der Wirkung der Kirchenmusik und den dazu erforderten Unkosten*, etc. (Préjugés réfutés concernant la puissance de la musique d'église, et les dépenses qu'elle occasionne); Rostock et Wismar, J.-A. Berger et J. Bœdner, 1753, in-8° de 152 pages. On doit considérer ces trois écrits comme ne formant qu'un seul ouvrage sur le même sujet. Ruetz a aussi donné, dans le premier volume des Essais historiques et critiques de Marpurg (pages 273-311), une lettre sur quelques expressions de Batteux concernant la musique. Une réponse fut faite à cette lettre par Jean-Daniel Overbeck (*voy.* ce nom) dans le même recueil (pages 312-317); et Ruetz répliqua immédiatement (p. 318-325).

RUFFO (Vincent), compositeur italien du seizième siècle, naquit à Vérone, et fut contemporain de Jean-Pierluigi de Palestrina. Il fut d'abord maître de chapelle de la cathédrale de Milan et quitta plus tard cette position pour celle de maître de chapelle de la cathédrale de sa ville natale. Galilée accorde des éloges à son talent, et dit qu'il fut compositeur fécond. Ses recueils de motets et de madrigaux ont été plusieurs fois réimprimés, témoignage certain du succès qu'ils ont obtenu. Ses ouvrages connus sont : 1° *Il primo libro di motetti a 5 voci*, Venise, 1551, in-4°. Il a été réimprimé à Venise, en 1558 et à Milan. — 2° *Messe a 5 voci;* Venise, 1557. Cet ouvrage a été réimprimé à Venise chez Antoine Gardane, en 1565, puis à Brescia, chez Vincent Sabbio, en 1580. — 3° *Il primo libro de motetti a 6 voci per tutto l'anno*, Venise, 1583, in-4°. Il y a une édition antérieure de ce recueil, sous ce titre : *Motetti a sei voci, novamente posti in luce et corretti da Agostino de' Negro Grappulo. In Venetia, appresso Geronimo Scotto*, 1555, in-4° obl. — 4° *Il libro primo di madrigali a 5 voci;* ibid., 1550 et 1552, in-4°. Les deuxième, troisième et qua

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

trième livres de ces madrigaux parurent dans la même ville, en 1553-1560, chez Antoine Gardane; la troisième édition des quatre livres a été publiée chez le même en 1562 ; le second livre a été réimprimé chez les héritiers de Scotto en 1584, in-4° obl. ; le quatrième livre a été réimprimé sous ce titre : *Opera nuova di musica intitolata Armonia celeste, nella quale si contengono 25 madrigali pieni d' ogni dolcezza e soavità musicale. Quarto libro di madrigali a 5 voci*, ibid., 1563, in-4° obl. — 5° *Madrigali cromatici a 6, 7 e 8 voci, con la gionta di cinque canzoni a diversi voci ; novamente di lei suoi proprii esemplari corretti. In Venetia app. Geronimo Scotto*, 1554, in-4° obl., ibid., 1554, in-4°. — 6° *Madrigali cromatici a 5 voci*, ibid., 1555, in-4°. Trois autres livres de ces madrigaux, d'un genre nouveau alors, ont paru en 1557, 1558 et 1560, in-4°. — 7° *Salmi soavissimi et devotissimi a 5 voci*. A Venise, chez l'héritier de Jérôme Scotto, 1574. Il y en a une 2me édition, *ibid.*, 1579, et une troisième, *idem, ibid.*, en 1588. — 8° *Magnificat brevi a 5 voci con li otto falsi bordoni* ; ibid., 1578. Antoine Barré a imprimé quelques-uns des madrigaux de Ruffo dans le recueil intitulé : *Primo libro delle Muse a 4 voci. Madrigali ariosi di Antonio Barré, et altri diversi autori* ; Rome, Ant. Barré, 1555, in-4°.

Un autre Ruffo (Alexandre), compositeur italien, vécut dans le même temps : je crois qu'il était de Milan. Il serait possible que le premier livre de madrigaux à 5 voix, publié dans cette ville et cité par Gesner (*Bibl. univ.*, lib. VII, tit. 7), fût d'Alexandre Ruffo, et non de Vincent.

RUGARLI (Gaspard), très-bon organiste et compositeur de musique d'église et de théâtre, naquit à Colorno, en 1767. Fils d'un maître de chapelle, il apprit sous sa direction les principes de la musique, puis étudia deux années chez François Fortunati, et enfin acheva de s'instruire dans l'école du P. Mattei, à Bologne. Admis au service de la cour de Parme, il mourut dans cette ville, le 27 octobre 1799. On connaît de sa composition un opéra intitulé : *l'Isola disabitata*, des messes et des motets.

RUGERI ou **RUGERIO** (Pierre-Jacques), de Crémone, n'était pas de la même famille que ceux qui ajoutent à leur nom la syllabe *per*. Il pratiqua la lutherie et fut élève de Nicolas Amati, ainsi qu'il le déclare par le billet placé dans un bon violoncelle sorti de ses mains, qui a appartenu au violoncelliste Levasseur *aîné* (*voyez* ce nom), et qui porte la date de 1714.

RUGERI (Jean-Baptiste), surnommé *il Buono* en Italie, fut un autre très-bon luthier. Il naquit à Bologne, et se fixa à Brescia. Pendant un certain nombre d'années, il travailla en association avec Jérôme Amati, fils de Nicolas, comme on le voit par leurs noms unis dans leurs instruments. Je connais de Rugeri (Jean-Baptiste) un alto daté de 1647, un violon de 1658, et un violoncelle de 1663.

RUGERI (Pierre-Jacques), fils de Jean-Baptiste de Bologne, ne doit pas être confondu avec celui de Crémone, qui a les mêmes prénoms. Il naquit à Brescia vers 1675. Il travailla dans cette ville, depuis 1700 jusqu'en 1720.

RUGERIO (François) ou RUGERI, appelé Ruger, dans le patois de Crémone, bon luthier de cette ville, vécut dans le dix-septième siècle et devint élève de Nicolas Amati, dont il fut le plus exact imitateur. Ainsi que la plupart des membres de sa famille, il ajoutait à son nom la particule *per*. On connaît des violons sortis de ses ateliers depuis 1670 jusqu'en 1692.

RUGERIO (Jean-Baptiste), né également à Crémone, était parent de François, et ajoutait aussi à son nom la syllabe *per*, ce qui le faisait distinguer de Jean-Baptiste Rugeri de Bologne, autre luthier dont est il parlé précédemment. J'ai vu de Jean-Baptiste Rugeri de Crémone un bon violoncelle qui portait la date de 1692.

RUGERIO (Vincenzo), de la même famille, et peut-être frère des deux précédents, fut aussi luthier à Crémone et fabriqua particulièrement des altos et des violoncelles. Il travailla depuis 1700 jusqu'en 1730. Ses instruments sont estimés.

RUGGERI ou **RUGGIERI** (Jean-Martin), compositeur vénitien qui florissait vers la fin du dix-septième siècle et au commencement du dix-huitième, a donné au théâtre : 1° *Marianne*, 1696. — 2° *Clotilde*, 1696. — 3° *La Saggia Pazzia*, 1698. — 4° *Milziade*, 1699. — 5° *Amar per vendetta*, 1702. — 6° *Arato in Sparta*, 1709. — 7° *Armida abbandonata*, 1710. — 8° *L'ingannatore ingannato*, 1710. — 9° *La Gare di politica e d'amore*, 1711. — 10° *Arsinoe vindicata*, 1712. Ses œuvres imprimées sont les suivantes : 1° *Scherzi geniali ridotti a regola armonica in dieci sonate da camera a tre, cioè due violini e violone o cembalo* ; Venise, 1690, in-4°, op. 2. — 2° *Suonate da chiesa a due violini e violone o liorbo con il suo basso continuo per l'organo* ; Venise, 1693, in-4°, op. 3. — 3° *Suonate da chiesa a due violini e violoncello, col suo basso continuo per l'organo*, op. 4 ; Venise, 1697, in-4°. — 4° 12 *Cantate, con e senza violini*, op. 5 ; Venise, 1706.

RUGGI (François), compositeur dramatique

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

et bon professeur de chant et de contrepoint, naquit vers le milieu du dix-huitième siècle, à Naples, où il vivait encore vers 1820. Savant dans l'art d'écrire en musique, Ruggi fut professeur de contrepoint au collége royal de *S. Pietro a Majella*, et membre de l'Académie *Borbonica* des beaux-arts. Il a écrit plusieurs opéras, parmi lesquels on remarque : 1° *La Felicità compita;* — 2° *L'Ombra di Nino.* — 3° *La Guerra aperta*, opéra de demi-caractère. — 4° *Il Sofi frippone*, opéra bouffe joué au théâtre de la *Scala*, à Milan, en 1804. On connaît aussi de la composition de ce maître des cantates, l'oratorio *Giosuè al Giordano*, des Messes avec orchestre ou avec orgue, plusieurs introïts, graduels, offertoires, hymnes, vêpres de la Vierge et des saints, avec orchestre ou *a cappella*, plusieurs *Credo* avec orchestre ou orgue, des litanies, un *Salve Regina*, une *Passion* d'après saint Jean, et les Heures d'agonie. Ruggi a été le maître de Michel Carafa.

RUHLING (Jean), musicien allemand du seizième siècle, naquit à Borna (Saxe) et fut organiste à Dœbeln. Il s'est fait connaître par un livre de tablature d'orgue devenu d'une rareté excessive, et dont le titre naïf est : *Tabülaturbüch auff Orgeln und instruments*, etc. (Livre de tablature pour les orgues et les instruments, qui contient, pour tous les dimanches et fêtes de l'année, des motets choisis, *charmants* (bezauberenden) *et travaillés avec art*, ainsi que les évangiles, épîtres, introïts, répons et antiennes, composés par les auteurs les plus célèbres, et arrangés *sans fredons*, tels que les compositeurs les ont écrits, afin que chaque organiste puisse arranger la dite tablature à sa manière et s'en servir avec fruit) ; Leipsick, Jean Beyer, 1583, petit in-fol. de 140 pages. L'ouvrage est dédié aux ducs de Saxe Frédéric-Guillaume, Jean, Jean-Casimir, et Jean-Ernest, frères et cousins : l'épître dédicatoire est datée de Dœbeln, le 10 décembre 1582. La notation est en ancienne tablature allemande.

RUIMONTE (Pierre DE), compositeur espagnol, né à Saragosse, était, au commencement du dix-septième siècle, maître de chapelle des archiducs Albert et Isabelle, gouverneurs des Pays-Bas. A la date du 23 février 1605, il figure dans l'état du personnel de la musique de ces princes, sous le titre de *maestro de musica de camara*. C'est la seule mention de cet artiste trouvée par M. Pinchart dans les comptes de la chapelle royale des archiducs, à l'exception d'une note par laquelle on voit que *Pedro de Ruimonte*, reçut au mois de mars 1614, une gratification de 1,500 livres de Flandre, pour retourner dans son pays. Il a publié de sa composition : *El Parnasso Español de madrigales y villancicos a quatro, cinco y seis voces;* Anvers, P. Phalèse, 1614. Antonio cite aussi sous le nom de Ruimonte deux livres de messes, de motets et de lamentations. On a confondu ce musicien avec Pierre de Larue (*voyez* ce nom).

RULOFFS ou **ROELOFFS** (Barthelemé), organiste de la grande église et chef d'orchestre du théâtre hollandais d'Amsterdam, naquit en cette ville, vers 1737. Il fut violoniste habile et compositeur de mérite. Plusieurs opéras hollandais de sa composition et des opéras français qu'il avait traduits et arrangés ont été représentés au théâtre d'Amsterdam pendant environ quarante-cinq ans. On a gravé de lui trois symphonies pour l'orchestre, op. 1, Amsterdam, 1780, et des pièces d'harmonie pour 2 clarinettes, 2 cors et 2 bassons, ibid., Hummel. Ruloffs mourut à Amsterdam, le 13 mai 1801. Sa femme fut une des meilleures cantatrices du théâtre hollandais.

RUMLER (Jean), compositeur à Holovaus, en Bohême, est né dans cette partie de l'Allemagne, vers 1780. En 1804, il a fait représenter à Prague son opéra *Aliman, ou l'Armée de Bonaparte en Egypte*, en deux actes, et en 1827 il a donné dans la même ville : *la Nuit de Walpurgis*, opéra romantique en trois actes. On a gravé de la composition de cet artiste : 1° Quintette pour 2 clarinettes, 2 cors et basson, op. 6, Augsbourg, Gombart. — 2° Duos pour 2 flûtes, op. 15, Prague, Berra. — 3° Trios pour 2 clarinettes et basson, op. 7, Augsbourg, Gombart. — 4° Trio pour piano, clarinette et violoncelle, op. 8, ibid. — 5° Sonates pour piano à quatre mains, op. 23, 24, 25. Leipsick, Hofmeister. — 6° Sonatine pour piano seul, op. 36, ibid. — 7° Fantaisies, polonaises, exercices pour piano, op. 16, 19, 21, 43, 50, ibid. — 8° Thèmes variés, idem, op. 29, 31, 37, 41, 43, ibid., et Prague, Berra.

RUMLING (le baron Sigismond DE), descendant d'une ancienne famille de la Hesse, né en Alsace, vers 1739, entra au service de l'électeur de Bavière en qualité de page, vers 1750, et fit à Munich ses études musicales. En 1776 le prince de Deux-Ponts lui offrit un emploi dans sa maison, et le baron de Rumling l'accepta. Il acheva de s'instruire dans la musique et dans la composition par la fréquentation des artistes distingués qui se trouvaient dans cette cour. En 1785, il fit représenter sur le théâtre de la résidence de Karlsberg son opéra intitulé *Polydore*, et quelques années après il donna *Roméo et Juliette*. Vers 1785, il fit un voyage à Paris, et y publia trois œuvres de quatuors pour 2 violons,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

alto et basse, ainsi que des symphonies à grand orchestre. Rentré au service de l'électeur de Bavière, il succéda en 1799 au comte Sceau comme directeur et intendant de la musique de la cour ; mais il ne garda pas longtemps cet emploi. Quelques années après, il entra dans l'ordre de Malte : la suppression de cet ordre le ramena à Munich, avec la pension qui fut accordée aux chevaliers. En 1818, le roi lui confia la direction de sa chapelle, mais l'âge avait épuisé ses forces : il mourut le 7 mai 1825. Peu d'années avant sa mort, il avait anéanti la plupart de ses compositions restées en manuscrit.

RUMMEL (Chrétien), clarinettiste, pianiste, compositeur et maître de chapelle du duc de Nassau, à Wiesbaden et Biberich, est né vers les dernières années du dix-huitième siècle, dans le duché de Nassau. Il est mort à Wiesbaden le 12 février 1849. Chargé de la direction du théâtre de la cour, il y montra du talent. Ses principales compositions gravées sont : 1° Quintette pour cor de bassette, clarinette, hautbois, cor et basson, op. 41; Mayence, Schott. — 2° Quintette pour cor de bassette, cor anglais, clarinette, flûte et basson, op. 42; ibid. — 3° Plusieurs suites de pièces en harmonie militaire; ibid. — 4° Concertino pour clarinette et orchestre, op. 58; ibid. — 5° Des variations pour piano, avec orchestre ou quatuor; ibid. — 6° Sonates pour piano à 4 mains, op. 20, 59; ibid. — 7° Fantaisies et divertissements idem; ibid. — 8° Fantaisies, exercices, etc., pour piano seul; ibid. — 9° Variations, idem; ibid. Rummel a fait un grand nombre d'arrangements d'opéras pour divers instruments.

RUMMEL (Francisca), fille du précédent, et cantatrice distinguée, a chanté avec succès à Francfort (sur-le-Mein) de 1843 à 1846, à Hambourg et à Berlin en 1847, et à Cassel dans l'année suivante.

RUNG (E.), compositeur danois, était en 1848 professeur de chant à Copenhague. Il avait vécu quelque temps à Milan, où il avait reçu des leçons de Lamperti pour le chant. En 1847, il fit représenter au théâtre de Copenhague l'opéra intitulé *der Sturm* (L'Orage), qui eut quelque succès. Dans l'année suivante il donna au même théâtre *Federigo*, opéra danois en 3 actes. Cet artiste a publié pour le chant : 1° Douze chansons danoises pour les enfants, à 3 voix avec ou sans accompagnement; Copenhague, Heitzel. — 2° Chanson à boire pour 2 ténors et deux basses; Copenhague, Olsen. — 3° 6 romances de *Hertz*, à voix seule avec piano; Copenhague, Lose. — 4° *Havfruen*, ballade pour 2 sopranos; ibid. — 5° Deux romances danoises à voix seule avec piano; ibid. — 6° *I'lla Skalpaa Bal*, ballade dramatique danoise à quatre voix avec chœur; ibid. — On connaît aussi de M. Rung une barcarolle vénitienne pour voix de basse avec piano, publiée à Milan, chez Ricordi.

RUNGE (Jean-Georges), docteur en médecine et professeur au gymnase de Brême, né le 13 novembre 1736, fit ses études à l'université de Leyde, et y fit imprimer sa thèse de doctorat, sous ce titre : *Dissertatio de voce ejusque organis*; Leyde, 1753, in-4°.

RUNGENHAGEN (Charles-Frédéric), né à Berlin, le 27 septembre 1778, fut destiné dès sa jeunesse aux affaires du commerce par son père, négociant de cette ville. Un goût particulier sembla le porter d'abord vers l'art du dessin ; mais n'y ayant pas réussi, il se livra avec plus de succès à l'étude du piano, sous la direction de Uittauer et de Benda. Obligé de se dévouer aux intérêts de sa famille, après la mort de son père, en 1796, il ne s'occupa plus de musique et de composition que dans quelques moments de loisir. Il avait appris seul les principes de l'harmonie dans quelques livres spéciaux sur cette science. En 1801, il entra dans l'Académie de chant de Berlin. Stimulé par les beaux ouvrages qu'il y entendait, il fit quelques essais de compositions religieuses. Vers ce même temps il reçut des leçons de théorie de Zelter, et se livra à l'enseignement du piano. Depuis 1807 jusqu'en 1813 il fut souvent chargé de la direction des chœurs dans les solennités musicales de Berlin, et plus tard il fut nommé directeur de la plus ancienne société de chant de cette ville. En 1825, le ministre des cultes lui accorda le brevet de directeur de musique d'une des églises principales de Berlin, et, au mois de janvier 1833, il succéda à Zelter dans la direction de l'Académie de chant. Membre de l'Académie des beaux-arts de Berlin, il fit partie du corps professoral de l'Institut musical adjoint à cette société. Rungenhagen est mort à Berlin, le 21 décembre 1851. Ses principales compositions consistent en oratorios, cantates, symphonies, quatuors, morceaux de musique d'église, parmi lesquels on remarque : 1° La cantate de Gœthe, qu'il écrivit pour le soixante dixième anniversaire de Zelter. — 2° *L'Entrée du Christ à Jérusalem*, oratorio exécuté à Berlin, en 1834. — 3° *Te Deum* à 8 voix. — 4° *La Morte d'Abele*, oratorio de Métastase. — 5° *Stabat Mater* pour 2 sopranos et contralto, gravé en partition, chez Trautwein, à Berlin. — 6° Beaucoup de motets et d'hymnes à 4 voix avec orchestre ou orgue. — 7° *Cæcilia*, oratorio. — 8° Quelques variations pour le piano; Berlin Schlesinger, Grobenobutz. — 9° Plusieurs recueils de chants pour des voix d'hommes;

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ibid. — 10° Plusieurs recueils de chant à voix seule, avec accompagnement de piano. On a aussi de Rungenhagen une dissertation sur l'enseignement des premiers éléments du piano, dans le 7me volume du recueil périodique intitulé : *Eutonia* (pages 16-23).

RUOLZ (Henri, vicomte DE), amateur de musique et compositeur, né en Allemagne, vers 1810, reçut des leçons d'harmonie et de composition de Reicha, à Paris. Il vécut quelque temps en Italie, particulièrement à Naples, où il écrivit l'opéra romantique intitulé *Lara*, qui fut représenté en 1835 au théâtre du *Fondo*. Quelques morceaux de cet ouvrage ont été publiés à Milan, chez Ricordi, avec accompagnement de piano. De retour à Paris, M. de Ruolz donna à l'Opéra *La Vendetta*, ouvrage en 3 actes, qui n'eut qu'un petit nombre de représentations en 1839. En 1840, cet opéra fut réduit en deux actes, mais ne réussit pas mieux sous cette forme. La facture de l'ouvrage était inhabile, les idées médiocres, et l'instrumentation décolorée.

RUPERT, moine de l'abbaye de Saint-Albin, à Mayence, mourut en 911. Il a laissé un traité *De musicæ proportione*, qui est resté en manuscrit, et qui est daté de 892 (voyez *Trith. Chron. Hirsaug. sub ann.* 892, p. 22).

RUPHY (Jacques-François), Grec d'origine, né à Smyrne, vint jeune en France, et fit partie de l'expédition d'Égypte commandée par le général Bonaparte. Il fut attaché en qualité de secrétaire adjoint au conseil des arts et du commerce du département de la Seine, depuis 1801 jusqu'en 1814. On a de lui un écrit intitulé : *De la Mélomanie et de son influence sur la littérature*, par J.-F.-R. Métrophite; Paris, 1802, in-8°. Il y attribue la décadence de la littérature française aux progrès de la musique.

RUPPE (Chrétien-Frédéric), fils d'un charpentier qui était en même temps facteur d'orgues et de pianos, naquit vers 1765, à Salzungen, dans le duché de Saxe-Meiningen, fit ses premières études dans cette ville, et alla ensuite suivre les cours de droit de l'université de Leyde. Habile pianiste, il se fixa dans cette ville, en qualité de professeur de piano et de directeur de musique de l'université. Il vivait encore à Leyde en 1812. On a gravé de sa composition : 1° Trios pour piano, violon et violoncelle, op. 1, 3, 6, 7; La Haye, Hummel. — 2 Idem, op. 14; Rotterdam, Plattner. — 3° Idem, op. 25, 26, 27; Amsterdam, Sleup. — 4° Sonates pour piano et violon, op. 2; La Haye, Hummel. — 5° Sonates pour piano à 4 mains, op. 4, 5; ibid. — 6° Sonates progressives pour piano à 4 mains; Rotterdam, Plattner. — 7° *La Chasse*, pour piano seul, op. 15; ibid. — 8° Pot-pourri pour piano; ibid. — 9° Thèmes variés idem; ibid. Ruppe est auteur d'un traité général de musique, d'harmonie et de composition, intitulé : *Theorie der Hedendaagsche Musijk* (Théorie de la musique moderne); Amsterdam, Jean Allart, 1809-1810, 2 vol. in-8° de texte, et 1 vol. de planches de musique.

RUPPE (Frédéric-Chrétien), frère puîné du précédent, naquit à Salzungen le 18 février 1771. Livré à l'étude du piano dès son enfance, il y fit de rapides progrès. Un incendie ayant ruiné sa famille et causé la mort de son père, en 1786, il alla étudier à Eisenach, et s'y soutint en donnant des leçons de piano. Heureusement pour son sort, il fut entendu dans la même année par le duc de Saxe-Meiningen qui, charmé par ses heureuses dispositions, l'emmena dans sa résidence, et lui fit donner une bonne éducation littéraire et musicale, puis l'admit dans sa chapelle en qualité de violoniste, et dans la musique de sa chambre comme pianiste. Une exaltation extraordinaire pour la musique, qui ressemblait à la folie, empêcha malheureusement Ruppe de mettre de l'ordre dans ses idées. Néanmoins il a produit de belles choses, particulièrement les oratorios de *la Passion*, de *l'Enfant prodigue*, une cantate pour la paix, et un concerto de piano avec chœur qu'on dit fort beau. On a gravé de sa composition : 1° Grand trio pour piano, clarinette et basson; Offenbach, André. — 2° Grande sonate pour piano, violon et violoncelle *ad libitum*; Cassel, Wœhler. Ruppe est mort à Memingen le 14 août 1834. Parmi ses manuscrits, on a trouvé des quintettes, quatuors et trios pour divers instruments, où il y a du mérite, ainsi qu'un opéra inachevé intitulé : *Der Sieg der Tugend* (le Triomphe de la vertu).

RUPRECHT (Étienne), artiste du théâtre national à Vienne, vers la fin du dix-huitième siècle, a composé la musique de quelques opéras qui y ont été représentés. Ces ouvrages ont pour titres : 1° *Was erhœlt die Manner Treu* (Qu'est-ce qui peut rendre les maris fidèles?) — 2° Le Feu follet. — 3° *Die natürlichen Wunder* (les Miracles naturels), en 3 actes. — 4° *Elmire*.

Un artiste de ce nom était en 1847 directeur du chœur de l'église Saint-Charles, à Vienne, et occupait cette position avant 1840 Il paraît peu vraisemblable que ce soit l'ancien acteur du théâtre national de cette ville.

RUSCH (Georges), professeur de musique et de piano à La Haye, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, a publié de sa composition : 1° Deux concertos pour le clavecin, La Haye, 1776. — 2° Un idem; ibid., 1780. — 3° Six so-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

rates faciles pour le piano; ibid. — 4° Six trios pour clavecin, violon et violoncelle; ibid.

RUSCO (Rafael). Ce nom m'a été indiqué à Florence, en 1841, comme celui de l'auteur d'un poëme pseudonyme et didactique intitulé : *l'Arte del contrappunto, passatempo armonico-poetico in ottava rima che contiene le regole principali dell' armonia, ed un compendio dell' origine, dei progressi, de la decadenza, del risorgimento e propagazione della musica fino al corrente secolo, diviso in quattro parti con un appendice intitolato C sol fa ut agli Elisi, composto e dedicato alla nobil donna la Signora contessa Fanny Pieri nata Spannocchi, da Sotavio Gantieno. Siena, 1828, da i torchi di Pandolfo Rossi, all' insegna della Lupa*, 1 vol. in-12.

RUSCHARDUS (Louis), musicien bavarois, au commencement du dix-septième siècle, a publié : 1° *Mutetorum 4 vocum liber primus;* Nuremberg, 1601, in-4°. — 2° Idem, lib. 2; ib., 1603, in-4°. — 3° *Motectorum 6 vocum ;* ibid. — 4° *Magnificat octo tonorum 6 vocum;* ibid. — 5° *Missarum* lib. 1; lib. 2; lib. 3; ibid. Le troisième livre de ces messes a paru à Venise, en 1603, et à Nuremberg, en 1605.

RUSH (James), docteur en médecine à Philadelphie, né dans le district de Pensylvanie en 1790, est auteur d'un livre intitulé :. *The Philosophy of the human voice embracing its physiological history, together with a system of principles by which criticism in the Art of elocution may be rendered intelligible*, etc. (Philosophie de la voix humaine, contenant son histoire physiologique, ainsi qu'un ensemble de principes par lesquels l'analyse de l'art de l'élocution peut être rendu intelligible, etc.); Philadelphie, Maxwell, 1827, 1 vol. gr. in-8° de 586 p. L'objet que s'est proposé M. Rush est le même que celui du livre de Josué Steele (*voyez* ce nom), c'est-à-dire la notation de la voix qui parle et déclame par des signes différents de ceux de la voix qui chante, mais avec plus de développements, et d'après un système plus scientifique. Rush examine avec beaucoup de soin les rapports et les différences d'intonation dans le chant et dans la déclamation. Ses signes sont plus simples que ceux de Steele.

RUSSELL (Guillaume), fils d'un facteur d'orgues, naquit à Londres en 1777. Après avoir reçu des leçons de quelques organistes obscurs, il devint élève du docteur Arnold, et resta trois ans sous sa direction. Successivement organiste de plusieurs églises de Londres, il joignit à ces fonctions celle d'accompagnateur du théâtre de Govent-Garden, en 1801. Il mourut à Londres en 1813, à l'âge de trente-six ans. Russell a écrit la musique de beaucoup de mélodrames et de pantomimes pour le théâtre de Covent-Garden. Il a aussi composé les oratorios intitulés : *La Délivrance d'Israël* et *Job*, ainsi que des caprices pour le piano et des chansons anglaises.

RUSSIN (Charles), inventeur d'un système d'enseignement de la musique, né à Limoges vers 1810, a donné l'explication et l'application de ses procédés dans un ouvrage intitulé : *Principes élémentaires de musique d'après la méthode Russin*. Limoges, Ve Blondel, 1844, in 8°, avec 13 planches de musique.

RUSSO (Michel-Ange), pianiste et compositeur pour son instrument, fut un de ces enfants prodiges qui promettent beaucoup et tiennent peu. Il naquit à Naples en 1830, d'une famille juive où la musique était cultivée avec amour. A l'âge de cinq ans, il lisait toute espèce de musique à première vue : à six ans, il commença l'étude du piano, et moins de deux ans après il étonnait les professeurs par le brillant de son jeu et sa manière de chanter sur le clavier, nonobstant la petitesse de ses mains. Le 14 octobre 1849, il joua dans un concert au théâtre des Fiorentini et y fit naître un véritable enthousiasme. Peu de temps après, il perdit son père. En 1840, il entreprit son premier voyage avec une partie de sa famille, et donna des concerts à Florence, à Gênes et à Marseille. Arrivé à Paris au commencement de 1841, il joua plusieurs fois à la cour, et donna son premier concert au mois de mars de la même année. Liszt et Chopin, qui s'y trouvaient, donnèrent à l'enfant de grands encouragements, et lui prédirent une belle carrière. A Londres, il excita la plus vive admiration. Il y reçut quelques leçons de Moscheles, puis il retourna à Paris, s'arrêtant à Bologne où il donna deux concerts, puis à Bruxelles où il ne put se faire entendre parce qu'il s'était blessé à la main droite; mais il y publia chez Schott son premier ouvrage, qui consiste en une fantaisie sur les motifs des *Puritani*. De retour à Paris, il eut le malheur d'y perdre sa mère et sa sœur. Dans l'année suivante, il s'éloigna de cette ville pour voyager en Allemagne, et donna des concerts à Leipsick, Dresde, Berlin et Hambourg, puis il se rendit en Russie, en Danemark et en Suède. En 1846, il était de retour à Naples : depuis cette époque, son nom n'a plus retenti dans le monde musical.

RUSSWURM (Jean-Guillaume-Barthol omé), pasteur à Herrnbourg, est auteur d'un livre intitulé *Musikalische Altar-Agende. Ein Beitrag zur Erhebung und Belebung des*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Cultus (Agenda musical de l'autel. Essai pour l'élévation et la vivification du culte), Hambourg, 1826, in-4° de 129 pages, avec 36 pages de discours préliminaire. Ouvrage curieux et utile. Devenu pasteur à Hambourg en 1830, Russwurm a donné un supplément de son ouvrage, sous ce titre : *Nachtrag zur musikalischen Altar-Agende*. Hambourg, Frédéric Perthes, 1831, in-4°.

RUST (Jacques), compositeur dramatique, naquit à Rome en 1741. Après avoir étudié pendant plusieurs années au Conservatoire de *la Pieta*, à Naples, il donna à Venise, en 1764, son premier opéra, intitulé : *La Contadina in corte*. En 1767, il obtint la place de maître de chapelle à la cathédrale de Barcelone; mais il fit plusieurs voyages en Italie pour y composer : 1° *L'Idolo cinese*, en 1774. — 2° *L'Amor bizzarro*, en 1775. — 3° *Alessandro nelle Indie*, en 1775. — 4° *Il Barone di terra asciutta*, en 1776. — 5° *Il Socrate immaginario*, en 1776. — 6° *Il Giave*, en 1776. — 7° *I due Protetti*, en 1777. — 8° *Artaserse*, en 1784, à Modène. — 9° *Il T lismano*, en 1799, à Milan. — 10° *Gli Antiquari in Palmira*, à Milan, 1780. 11° *Berenice*, à Parme, en 1786.

RUST (Frédéric-Wilhalm ou Guillaume), né le 6 juillet 1739, à Warliz, village de la principauté d'Anhalt, jouait, dès l'âge de six ans, du violon et du clavecin, sans avoir jamais eu de maîtres, et parvint, par ses seuls efforts, à jouer à treize ans la plus grande partie des fugues et des préludes de Jean-Sébastien Bach. Après qu'il eut achevé l'étude du droit, il alla, en 1762, prendre des leçons de Hœch, maître de concert à Zerbst, puis demeura neuf mois à Berlin, comme élève de François Benda. Pendant les années 1765 et 1766, il accompagna le prince d'Anhalt-Dessau en Italie, et y étudia le contrepoint. De retour à Dessau, il eut le titre de directeur de la musique du prince. Il mourut à Dessau le 28 février 1796, à l'âge de cinquante-sept ans. Cet artiste distingué jouait bien du clavecin, du violon; de la viole d'amour, du violoncelle, de la harpe et de la guitare. Il écrivait avec goût, et ses ouvrages sont remplis d'idées originales. On a imprimé de sa composition : 1° Six sonates pour le piano, Leipsick, Breitkopf. 2° Grande sonate idem, Leipsick, Hinrichs. — 3° *Allegretto* avec vingt-quatre variations, Leipsick, G. Fleischer. — 4° Des odes et des chansons allemandes, à Dessau, en 1784. Mais le plus grand nombre de ses compositions est inédit : il a laissé en manuscrit : 1° Plus de quarante sonates pour le piano, avec ou sans accompagnement. — 2° Autant de sonates pour le violon, la viole d'amour, etc. — 3° Plusieurs concertos pour piano, violon, cor, etc. — 4° Beaucoup de thèmes variés pour divers instruments. — 5° Des fugues pour le piano et le violon, avec des fantaisies, etc. — 6° Beaucoup de morceaux de musique d'église. — 7° Des chœurs, airs, duos, etc. — 8° *Yncle et Yariko*, duodrame.

RUST (Guillaume-Charles), fils du précédent, naquit à Dessau le 29 avril 1787. Après avoir fait, sous la direction de son père, ses premières études musicales et suivi les cours du collége de sa ville natale, il alla faire en 1805 et 1806 sa philosophie à l'université de Halle et prit des leçons de Turk (*voyez* ce nom) pour le piano et l'harmonie. Devenu fort habile sur l'orgue par une étude constante des compositions de Jean-Sébastien Bach, il obtint, en 1819, la place d'organiste du temple protestant à Vienne et l'occupa jusqu'en 1827. Alors il retourna à Dessau, où il se livra à l'enseignement du piano et de l'orgue. Il est mort dans cette ville le 18 avril 1855. Ses compositions, qui n'ont pas été publiées, consistent en variations pour le piano sur un thème original, trois fantaisies à 4 mains, des préludes d'orgue, des *Lieder* et des chants à plusieurs voix.

RUST (Guillaume), neveu de Guillaume-Charles, né à Dessau le 15 août 1822, s'est livré fort jeune à l'étude du piano et de l'orgue. Élève de Frédéric Schneider pour la composition, il possède une instruction solide dans cet art. Après avoir été attaché pendant quelques années en qualité de professeur de musique à un seigneur de la Hongrie, amateur de musique, Rust s'est fixé en 1849 à Berlin, où il se livre (1862) à l'enseignement. Son talent de pianiste et d'organiste est estimé, et ses compositions publiées pour le piano et pour le chant ont obtenu des succès. Admirateur passionné de Bach, il a montré une grande activité comme éditeur des œuvres de ce grand homme et comme membre de la société pour la publication de ses œuvres complètes. Parmi les compositions de Rust, on remarque : 1° *Cæcilia*, collection de chants religieux avec accompagnement d'orgue, op. 1, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 2° Deux caprices pour piano, op. 2; Breslau, Leuckart. — 3° Le 84e psaume, trio pour voix de soprano et contralto, avec orgue obligé; op 4; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 4° Grande fantaisie pour piano (en *si* majeur), op. 5; ibid. — 5° Six chants à 4 voix en 2 suites, op. 6; Breslau, Leuckart. — 6° Prélude et choral (en ré), à 4 mains, op. 7; ibid. — 7° 6 chants pour 4 voix d'hommes, op. 8; ibid. — 8° Sonate pour piano (en *ut*), op. 9; Berlin, Schlesinger. — 9° *Ave Maria* pour soprano et contralto solo, avec chœur de femmes et orchestre, op. 10; ibid.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

RUSTICI (Joseph), professeur de piano au Conservatoire de Lucques en 1841, né dans cette ville, s'est fait connaître comme compositeur de musique dramatique par l'opéra intitulé *Maria di Provenza*, représenté à Milan en 1837.

RUTGERS (Janus), né à Dordrecht le 26 août 1589, fit ses études à Leyde, et exerça la profession d'avocat à La Haye. Une mission diplomatique en Suède lui ayant été confiée, il obtint le titre de conseiller après son retour en Hollande, et mourut à La Haye le 26 octobre 1625. Dans ses *Variarum Lectionum* (Leyde, 1618, in 4°), il traite au deuxième livre (p. 132) de la notation de la musique de l'Église grecque.

RUTHARDT (Frédéric), fils d'un hautboïste de la chapelle du roi de Wurtemberg, est né à Stuttgardt vers 1810. Devenu *cantor* de l'église principale de cette ville, il a publié : 1° Douze mélodies chorales du livre de chant du royaume de Wurtemberg, avec accompagnement de guitare, 1re suite; Stuttgard, Zumsteg, 1841. — 2° Treize Mélodies chorales etc; 2me suite; ibid. Ruthardt est aussi un des plus habiles joueurs de *zither* de l'Allemagne; il a publié pour cet instrument : *Grundliche Anleitung die Zither spielen zu lernem* (1), *Nebst 50 Uebungstucken in fortschreitender Ordnung und mit angemerkten Fingersatze* (instruction régulière pour apprendre à jouer de la *Zither*, suivie de 50 exercices rangés dans un ordre progressif et avec l'indication des doigtés); Stuttgardt, Wagner, 1844.

RUTINI (Jean-Marc), pianiste et compositeur distingué, naquit à Florence, vers 1730, et fit ses études musicales au Conservatoire de Sant' Onofrio, à Naples. En 1754, il voyagea en Allemagne, et trois ans après il s'établit à Prague. De retour en Italie en 1766, il y écrivit pour le théâtre : 1° *Gli Sposi in maschera*, à Modène, 1766. — 2° *Amor industrioso*, 1767. — 3° *Vologeso*. Pendant son séjour en Allemagne, il avait fait imprimer de sa composition : 1° 6 *Sonate per il cembalo*, op 1. — 2° 6 idem, op. 3. — 3° 6 idem, op. 3. — 4° *Cantate a voce di soprano con 4 stromenti*, op. 4. — 5° 7 *Sonate per il cembalo*, op. 5. — 6° *Arie III a voce di soprano con stromenti*. — 7° *Lavinia e Turno*, cantate, Leipsick, 1756. — 8° *Cantate a voce di soprano con 4 stromenti*, ibid., 1758. Après avoir rempli pendant plusieurs années les fonctions de maître de chapelle du duc de Modène, Rutini entra au service de Léopold, grand-duc de Toscane, et mourut à Florence en 1797. Il a laissé en manuscrit de la musique d'église estimée.

RUTINI (Ferdinand), fils et élève du précédent, naquit à Modène, en 1767. En 1789, il fit jouer à Rome son premier opéra, intitulé *L'Avaro*, puis composa divers ouvrages à Florence, à Parme et à Plaisance. Il est connu aussi par quelques cantates avec orchestre. Cet artiste était maître de chapelle à Macerata, en 1812. Il alla ensuite remplir des fonctions semblables à Terracine, où il est mort, au mois de novembre 1827.

RUTTINGER (Jean-Charles-Frédéric), organiste de l'église nouvelle de Hildburghausen, vers la fin du dix-huitième siècle, a publié de sa composition : 1° Six sonates pour le piano, Hildburghausen, 1803. — 2° Six sonatines à 4 mains, Berlin, Lischke. — 3° Deux sonates faciles pour piano seul, op. 6, Leipsick, Hofmeister. — 4° Six idem, op. 13, Bonn, Simrock. — 5° Dix-huit pièces faciles pour le piano, Leipsick, Hofmeister. — 6° Thème varié, Vienne, Haslinger. — 7° Préludes pour des chorals en trios pour l'orgue, 5 suites, Hildburghausen, chez l'auteur. — 8° Six conclusions faciles pour l'orgue, ibid. — 9° Douze pièces d'orgue faciles de différents styles, Hildburghausen, Kesselring. — 10° Douze idem, 2me et 3me recueils, op. 11 et 12, ibid.

RUZICZKA (Wenceslas), premier organiste de la cour, à Vienne, naquit le 8 septembre 1758, à Jarmeritz, en Moravie, dans les possessions de la maison de Kaunitz. Envoyé à Vienne par son père, à l'âge de quatorze ans, pour y chercher son existence en donnant des leçons, il trouva le moyen de s'y instruire dans la composition, et devint un organiste distingué. Pendant près de quarante ans il remplit les fonctions d'organiste de la cour, et d'alto dans l'orchestre du théâtre national. Il mourut à Vienne le 21 juin 1823, à l'âge de soixante-cinq ans. On a gravé de sa composition : *Sonate pour piano et violon*, Vienne, Mechetti.

RYBA (Jacques-Jean), compositeur et virtuose sur le violon, le violoncelle et l'orgue, naquit à Przesatiez, en Bohême, le 26 octobre 1765. Son père, qui était organiste, lui donna les premières leçons de musique à l'âge de quatre ans : à huit, le jeune Ryba jouait déjà sans fautes les sonates et les concertos de Wagenseil sur le clavecin, et déjà il se livrait à l'étude des éléments de la basse continue. En 1780, un de ses parents le fit entrer au séminaire de Saint-Wenceslas, à Prague, et paya sa pension pour qu'il y pût faire ses études. Celle qu'il fit ensuite de l'orgue en

(1) La zither est un joli instrument à cordes pincées qui se pose sur une table, ou qu'on tient sur les genoux, et qui est fort en vogue, particulièrement dans l'Allemagne méridionale.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

écoutant Segert, et comparant son style avec celui des autres bons organistes de la Bohême, lui fit faire de rapides progrès, et le conduisit à une habileté remarquable. En 1768, il fut nommé recteur au gymnase de Roczmittal. Il y passa environ vingt-sept ans, incessamment occupé des soins de son école et des travaux de la composition, aimé et estimé de tous ceux qui le connaissaient, et mourut en 1815, à l'âge de cinquante ans. Ryba a laissé en manuscrit : 1° Seize messes solennelles avec orchestre, dont une dans le dialecte de la Bohême. — 2° Vingt-quatre messes brèves. — 3° Six messes moyennes. — 4° Sept messes pastorales sur le texte bohémien. — 5° Dix petites messes pastorales pour la campagne — 6° Trois messes de *requiem*. — 7° Trente offertoires. — 8° Vingt motets. — 9° Deux *Veni Sancte Spiritus*. — 10° Cinq *Te Deum*. — 11° Sept *Salve Regina*. — 12° Deux *Alma Redemptoris*. — 13° Six *Regina cœli*. — 14° Trois *Stabat Mater*. — 15° Vêpres sur un texte bohémien. — 16° Quatre cent huit allemandes et contredanses pour l'orchestre. — 17° Cinquante-six duos pour divers instruments. — 18° Quarante-huit trios idem. — 19° Soixante-douze quatuors id. — 20° Sept quintettes. — 21° Trente-cinq symphonies pour l'orchestre. — 22° Trente-huit concertos pour divers instruments. — 23° Quatre-vingt-sept sonates idem. — 24° Cent trente œuvres de variations. — 25° Six opéras-comiques et mélodrames. — 26° Trente-cinq sérénades et nocturnes — 27° Quatre-vingts chansons allemandes et bohémiennes, dont une partie a été imprimée à Prague. Il a laissé aussi un Manuel complet de la musique, en quatre parties, écrit en 1799 et 1800, mais qui n'a pas vu le jour. Une si grande activité ne put tirer Ryba de la position la plus médiocre.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

S

SAAL (Antoine-Guillaume-Chrétien), harpiste du duc de Mecklembourg-Schwerin, vivait à Ludwigslust, dans les dernières années du dix-huitième siècle. Il a publié de sa composition : Vingt-cinq morceaux pour harpe sans pédales; Hambourg, Bœhm, 1800. En 1808, il était à Rostock, où il a fait imprimer un petit écrit intitulé : *Ueber den Werth und Nutzen des Gesanges so wie über die Vernachlæssigung desselben in Mecklenburg-Schwerin* (Sur la valeur et l'utilité du chant ainsi que sur sa situation négligée dans le duché de Mecklembourg-Schwerin); Rostock, 1808, in-8° de trente-huit pages.

SAALCHUTZ (Joseph-Lévi), docteur ès sciences, né à Berlin d'une famille israélite, a fait ses études à l'université de Kœnigsberg, dans les dernières années du dix-huitième siècle. On a de lui deux ouvrages intéressants qui ont pour titre : 1° *Von der Form der hebr. Poesie, nebst einer Abhandlung über die Musik der Hebræer* (De la forme de la poésie hébraïque, suivi d'un traité sur la musique des Hébreux; avec une préface de A. Hahn); Kœnigsberg, Unger, 1825, grand in-8° avec une planche lithographiée. 2° *Geschichte und Würdigung der Musik bei d. Hebræern, in Verhæltniss zu sonstigen Ausbildung dieser Kunst in alter und neuer Zeit, nebst ein Anhang über die hebr. Orgel* (Histoire et appréciation de la musique chez les Hébreux, comparée avec la culture de cet art chez d'autres peuples des temps anciens et modernes; suivi d'un appendice sur l'orgue hébraïque); Berlin, Fincke, 1829, in-8°, avec une planche lithographiée.

SABADINI (Bernard), compositeur, né à Venise, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, fut maître de chapelle de la cour de Parme. Ses opéras connus aujourd'hui sont les suivants : 1° *Furio Camillo*, en trois actes, représenté au théâtre de Parme, en 1680. 2° *Didio Giuliano*, en trois actes, à Plaisance, en 1687. 3° *Zenone tiranno*, en trois actes, à Parme, en 1687. 4° *La Favore degli Dei*, à Venise, en 1689. 5° *La Gloria d'amore*, en 1690. 6° *Eraclea*, en trois actes, à Parme, en 1696. 7° *I Disegni della divina Sapienza*, oratorio, 1698.

SABATINI (Jean-André), compositeur, né à Naples vers 1740, et mort dans cette ville en 1808, fut d'abord violoniste distingué et publia des sonates pour son instrument. En 1774, il fit exécuter à Naples une musique funèbre à deux chœurs qu'il avait composée pour les obsèques de Jomelli.

SABATINO (Nicolas), compositeur de musique d'église, né à Naples, vers 1740, fit ses études musicales au Conservatoire de Santo-Onofrio, puis il fut maître de chapelle de l'église des Hiéronimites de sa ville natale. Au nombre de ses ouvrages on remarque un beau *Miserere*, qui se chante encore dans cette église, un *De Profundis*, et un *Tantum ergo*.

SABBATH (Édouard-Gustave), professeur de chant à Berlin, né le 10 septembre 1820, à Zessel, près d'Oels, en Silésie. Son père, organiste en ce lieu, fut son premier maître pour le chant, le piano, le violon et l'orgue. En 1845, il se rendit à Breslau, pour compléter son instruction dans les lettres et dans les sciences; il y reçut des leçons de chant de Mosewius et acheva, sous sa direction, son éducation de chanteur. Arrivé à Berlin, en 1855, il fut nommé professeur de chant au Conservatoire de Stern, et dans l'année suivante, il entra comme chanteur dans le chœur du Dom. Depuis lors, il a chanté avec succès dans les fêtes musicales à Leipsick, Magdebourg, Aix-la-Chapelle, Cologne, Brême et Arnheim (Hollande). Sabbath a publié de sa composition des *Lieder* en recueils et détachés, à Breslau, Cassel et Berlin.

SABBATINI (Galeazzo), maître de chapelle du duc de la Mirandole, né à Pesaro, dans les dernières années du seizième siècle, est connu comme théoricien et comme compositeur. En 1628, il publia, à Venise, un traité élémentaire sous ce titre : *Regole facili et brevi per suonare sopra il basso continuo, nell' organo, monochordo o altro simile stromento; Venetia, per il Salvador.*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

La seconde édition a paru dans la même ville, en 1644, et la troisième, à Rome, en 1660, in-4°. Walther (*Musical. Lexicon*) indique une traduction allemande de cet ouvrage, par Jean-Gaspard Trost le vieux, laquelle est restée en manuscrit. Les compositions connues de Sabbatini sont : 1° *Il primo libro de' Madrigali a* 2, 3, 4 *e* 5 *voci, op.* 1; *in Venetia, app. Aless. Vincenti*, 1627, in-4°. 2° *Il secondo libro de' Madrigali a* 2, 3, 4 *e* 5 *voci op.* 2; ibid., 1636; c'est une seconde édition. 3° *Sacræ laudes musicis concentibus contextæ binis, ternis, quaternis, quinisque vocibus ad organum concinendæ*, lib. I, op. 3; Anvers, 1642, in-4°. 4° *Madrigali concertati a* 5 *voci, con alcune canzoni concertate con sinfonie e ritornelli*, op. 4; *ibid.*, 1636. 5° *Madrigali concertati a* 2, 3, 4 *e* 5 *voci*, op. 5; *ibid.*, 1630. 6° *Madrigali concertati a* 2, 3 *e* 4 *voci, con alcune canzonetti concertate con stromenti*, op. 6; *ibid.*, 1630, in-4°. 7° *Sacrarum Laudum* 2, 3, 4, 5 *vocibus. Lib. I et II*, op. 7; *ibid.*, 1637-1641. 8° *Litanie delle Beata Virgine Maria, a* 3, 4, 5 *e* 6 *voci*, op. 8; *ibid.*, 1638. 9° *Sacri Laudi e Mottetti a voce sola*, op. 9; Rome, 1639. La deuxième édition de cet œuvre a été publiée à Venise, chez Vincenti, en 1640, in-4°. Le père Kircher exalte le talent de Sabbatini (*Musurg.*, t. I, p. 460) comme admirable en tout genre; il lui attribue aussi l'invention d'un clavecin au moyen duquel toute la science de l'harmonie se démontrait aux yeux.

SABBATINI (Pierre-Paul), auteur inconnu d'un livre qui a pour titre : *Toni ecclesiastici all' uso romano;* Rome, 1650, in-4°.

SABBATINI (le P. Louis-Antoine), religieux franciscain, naquit à Albano, près de Rome, en 1730. Après avoir appris les éléments de la musique sous la direction du maître de chapelle de sa ville natale, il entra comme novice dans le couvent des mineurs conventuels ou franciscains à Rome, et y commença l'étude du contrepoint; puis il fut envoyé au couvent de Saint-François, à Bologne, où il devint élève du P. Martini. En 1763, il passa au couvent de Padoue, où se trouvait Valotti (*voyez* ce nom), qui devint aussi son maître de composition, et dont il adopta le système d'harmonie. Devenu maître de chapelle de l'église des Douze-Apôtres, à Rome, il occupa ce poste jusqu'en 1780, époque de la mort de Valotti. Il succéda à ce savant musicien dans la place de maître de chapelle de Saint-Antoine, à Padoue, et mourut en cette ville, le 29 janvier 1809. Deux ans auparavant, il avait été nommé membre de la section de musique dans la classe des beaux-arts de l'Institut du royaume d'Italie.

Sabbatini a beaucoup écrit pour l'église, suivant le système d'harmonie de son maître Valotti; la plupart de ses œuvres sont en manuscrit dans les archives de l'église Saint-Antoine de Padoue. On trouve dans plusieurs bibliothèques une messe de *Requiem* de sa composition, pour trois ténors et basse.

Sabbatini est connu principalement comme écrivain didactique par les ouvrages suivants: *Gli elementi teorici della musica, colla pratica de' medesimi in duetti e terzetti a canone;* Rome, 1780, in-4° oblong. Il y a une deuxième édition de cet ouvrage; Rome, 1795, in-4°. Ce livre est un recueil de solfèges, dont les préceptes et les leçons pratiques sont en canons. Une seconde édition de la première partie des leçons a été publiée à Paris, par les frères Gaveaux, en 1805. Choron a aussi donné une édition de cet ouvrage, sous ce titre : *Solfèges ou leçons élémentaires de musique, qui peuvent s'exécuter soit à voix seule, soit à deux ou trois voix égales, en canon, avec basse continue* ad libitum; Paris, Choron (sans date), grand in-8°. 2° *La vera Idea delle musicali numeriche segnature diretta al giovane studioso dell' armonia;* Venise, 1799, in-4°. Ce livre renferme une complète exposition du système d'harmonie de Valotti et de Calegari, qui fut l'objet de justes critiques dans sa nouveauté (*voyez* Valotti) (1). 3° *Trattato sopra le fughe musicali di fra Luigi Ant. Sabbatini M. C. corredato da copiosi Saggi del suo antecessore Padre Francesco Antonio Valotti;* Venise, 1802, deux parties in-4°. La partie théorique de ce livre, renfermée en vingt-trois pages, se réduit à quelques principes généraux assez vagues et insignifiants; le reste est composé de fugues ou d'expositions de fugues réelles et tonales à deux, trois et quatre voix, composées par le P. Valotti, avec des notes et commentaires de Sabbatini. Le P. Martini accorde beaucoup d'éloges, dans sa correspondance, à ces essais de Valotti, dont il avait eu les manuscrits

(1) J'ai donné l'analyse de ce système dans la *Gazette musicale de Paris* (1840), et dans mon *Esquisse de l'histoire de l'harmonie, considérée comme art et comme science systématique*, Paris, 1841, un vol. in-8° de 178 pages, tiré à 50 exemplaires qui n'ont pas été mis dans le commerce.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

entre les mains, après la mort de l'auteur. 4° *Notizie sopra la vita e le opere del R. P. Francesco Antonio Valotti;* Padoue, 1780, in-8°. Sabbatini a été l'éditeur des *Psaumes* de Marcello, édition publiée à Venise, en 1801, par Sébastien Valle, et non par le P. Valle, comme le disent quelques biographes.

SABINO (Hippolyte), compositeur vénitien, né vers 1545, n'est connu que par les ouvrages suivants : 1° *Madrigali a cinque voci*, lib. I; Venise, 1570. 2° *Il secondo libro de' madrigali a cinque voci;* ibid., 1570, in-4°, réimprimé dans la même ville en 1580, in-4°. 3° *Madrigali a sei voci*, lib. I; *ibid.*, 1579. 4° *Il terzo libro de' madrigali a 5 e 6 voci;* Venise, 1582, in-4°. 5° *Il secondo libro de' madrigali a 6 voci;* 1581, in-4°, réimprimé en 1584, in-4°, Venise. 6° *Magnificat a quattro voci;* ibid., 1584, in-4°. 7° *Cantiones divæ Mariæ 4 vocum;* ibid., 1585, in-4°. 8° *Il quarto libro de' madrigali a 4, 5, 6, 7 e otto voci;* Venise, 1585, in-4°. 9° *Il quinto libro de' madrigali a cinque e sei voci;* ibid., 1586, in-4°. 10° *Il settimo libro de' madrigali a cinque e sei voci; Venetia, app. Giac. Vincenti*, 1589, in-4°. On a imprimé des pièces de ce musicien dans plusieurs recueils de la fin du seizième et du commencement du dix-septième siècle, particulièrement dans ceux-ci : 11° *Harmonia celeste di diversi eccellentissimi musici a 4, 5, 6, 7 e 8 voci;* Anvers, Pierre Phalèse et J. Bellère, 1592, in-4° obl. 12° *Symphonia angelica di diversi eccellentissimi musici a 4, 5, 6 voci, nuovamente raccolta per Huberto Waelrant;* ibid., 1594, in-4° obl. 13° *Il Trionfo di Dori descritto da diversi e posto in musica da altrettanti autori, a sei voci;* Venise, 1590, in 4°, Anvers, 1596; *ibid.*, 1601; *ibid.*, 1614. 14° *Ghirlanda de' madrigali a sei voci, di diversi eccellentissimi autori de' nostri tempi;* Anvers, Phalèse, 1601, in-4° obl. 14° *Madrigali a otto voci di diversi eccellenti e famosi autori;* ibid., 1596, in-4° obl. Les ouvrages de Sabino ont eu beaucoup de réputation vers la fin du seizième siècle et au commencement du dix-septième; cependant on ne sait rien concernant les événements de sa vie; M. Caffi n'en parle pas dans son Histoire de la chapelle de Saint-Marc de Venise, et les titres des ouvrages de Sabino n'indiquent pas la position qu'il occupait.

SABLIÈRES (C.), intendant de la musique de *Monsieur*, frère de Louis XIV, n'est connu que par ce qu'en dit Guichard, dans sa *Requête servant de factum contre Baptiste Lulli et Sébastien Aubry* (voyez Guichard). On y voit que Sablières avait composé la musique de l'opéra intitulé *les Amours de Diane et d'Endymion*, en cinq actes, qui fut représenté à Versailles, en 1671, et qu'il avait écrit la musique d'un autre ouvrage, également en cinq actes, en 1672, dont Guichard, auteur du livret, n'indique pas le titre.

SABOLY (Nicolas), maître de musique à l'église Saint-Pierre d'Avignon, né dans cette ville, s'est fait connaître par la musique d'un *Recueil de noëls provençaux;* Avignon, Offray, 1802, petit in-8°.

SABON (Joseph-Pierre), hautboïste, né le 9 octobre 1817, à Reuil (Seine-et-Oise), fut admis au Conservatoire de Paris, le 21 avril 1834, comme élève de M. Vogt. Ses études terminées en 1840, il sortit de cette institution et se fixa à Genève. Il a écrit plusieurs morceaux pour son instrument.

SACADAS, célèbre joueur de flûte, né à Argos, fut le premier qui composa et qui joua des airs de flûte appelés *pythiques*. Pausanias dit qu'on voyait sa statue sur le mont Hélicon, et que le sculpteur l'avait représenté si petit, que sa flûte était aussi grande que lui. Le même auteur dit aussi que dans la 48me Olympiade, aux jeux pythiens établis par les amphictyons, Sacadas joua de la flûte seule, sans qu'elle servît d'accompagnement aux voix, ce qu'on ne connaissait point encore, et qu'il fut couronné aux deux pythiades suivantes. Il ajoute que lorsqu'on rebâtit la ville de Messène, tous les travaux se firent au son des flûtes, et que l'on se servit principalement des airs de Sacadas. Le tombeau de ce musicien se voyait encore à Argos au temps de Pausanias.

SACCHI (Salvator), né à Ronciglione, dans les États de l'Église, vers 1570, fut maître de chapelle à Toscanello, dans les premières années du dix-septième siècle. Il a fait imprimer à Rome, en 1607, des messes à quatre et cinq voix, de sa composition.

SACCHI (le P. Jules), religieux franciscain, né à Ferrare, dans la première moitié du dix-septième siècle, a laissé en manuscrit un livre qui a pour titre : *Regole del canto fermo.* Cet ouvrage se trouve dans la bibliothèque du lycée musical de Bologne.

SACCHI (D. Juvénal), chanoine de Saint-Paul, membre de l'Académie de Mantoue, et professeur d'éloquence au collége des Nobles, à Milan, naquit dans cette ville, en 1726. Placé par ses parents chez les barnabites, il y

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

fit son éducation et embrassa leur règle. La musique, qu'il avait apprise dans sa jeunesse, devint pour lui l'objet d'une étude sérieuse dans un âge plus avancé, et lui fournit le sujet de plusieurs ouvrages remplis d'érudition et de science, mais qui laissent désirer, en plusieurs endroits, des vues plus nettes et une connaissance plus étendue de la pratique de l'art. Lié avec le P. Martini, il en reçut des encouragements et des éloges. Après une vie laborieuse et honorable, il mourut à Milan, le 27 septembre 1789. Ses écrits relatifs à la musique sont ceux dont les titres suivent : 1° *Del numero e delle misure delle corde musiche, e loro corrispondenza;* Milan, 1761, in-8°. Cet ouvrage a pour objet de déterminer les bases physico-mathématiques de la gamme et des proportions des intervalles. Plus tard Sacchi traita de nouveau ce sujet dans une dissertation latine intitulée : *Specimen theoriæ musicæ*, qui fut insérée après sa mort dans les mémoires de l'Académie des sciences et arts de Bologne (*Bononiensi scientiarum et artium instituto atque Academia commentarii; Bononiæ,* 1791, t. VII, p. 139-197). Le P. Sacchi est revenu sur le même sujet, dans une lettre à Sébastien Canterzani, professeur de mathématiques à Bologne et secrétaire de l'Institut de cette ville, laquelle est placée à la suite de l'ouvrage suivant. 2° *Della divisione del tempo nella musica, nel ballo e nella poesia, dissertazioni tre;* Milan, 1770, in-8°. On trouve l'analyse de cet ouvrage dans le premier volume de la Bibliothèque musicale de Forkel (p. 267-279). Le sujet important de ce livre est traité d'une manière vague par le P. Sacchi : il n'a pas aperçu les vrais principes de la division du temps musical et du rhythme. 3° *Risposta al P. Andrea Draghetti della compagnia di Gesù, professore di metafisica in Brera;* Milan, Mazzuchelli, 1771, in-8° de cinquante-cinq pages. Cet écrit est une critique de la théorie de la gamme donnée par Draghetti dans son *Essai de psychologie* (*Psychologiæ specimen,* etc.). Celui-ci fit une réplique victorieuse au P. Sacchi (*voyez* Draghetti). 4° *Della natura e perfezione dell' antica musica de' Greci, e dell' utilità che ci potremmo promettere della nostra, applicandola all' educazione de' giovani, Dissertazioni III;* Milan, 1778, in-8° de deux cent sept pages. On trouve une analyse de ce livre dans le *Giornale de' Letterati d'Italia* (année 1779, tome XXIV, pages 117-135). Bien que Sacchi y soutienne l'opinion que l'harmonie des accords de sons collectifs a été inconnue aux Grecs, il ne s'y montre pas moins admirateur de leur système musical, qu'il s'efforce de recomposer à l'aide du peu de débris qui nous en restent; mais il tombe dans plusieurs erreurs graves sur le sens des paroles de quelques auteurs anciens. 5° *Delle quinte successive nel contrappunto e delle regole degli accompagnamenti. Lettera al Sig. Vincestao Pichl, Academico Filarmonico,* etc.; Milan, Orena, 1780, in-8° de cent quatre-vingt-trois pages; écrit rempli d'erreurs à l'égard de la pratique de l'art, et d'obscurité dans la théorie. 6° *Vita del cav. don Carlo Broschi detto Farinelli;* Venise, 1784, in-8°. 7° *Don Placido, Dialogo dove cercasi se lo studio della musica al religioso convenga o disconvenga;* Pise, Luigi Raffaelli, 1786, in-8° de cent cinquante-deux pages. Cet écrit fut publié par Sacchi pour sa propre défense, ses ennemis lui ayant reproché son goût pour la musique, qu'ils considéraient comme peu compatible avec les devoirs d'un religieux. 8° *Vita di Benedetto Marcello, patrizio veneziano;* Venise, 1789, in-8°. Cette notice n'est que la traduction de la vie du célèbre musicien, écrite en latin par le P. Fontana, et imprimée dans le neuvième volume des *Vitæ Italorum doctrina excellentium* de Fabroni. La traduction de Sacchi a été réimprimée en tête de l'édition des Psaumes de Marcello, publiée à Venise, en 1801 et années suivantes (pages 17-30). 9° *Al nobil signore signor conte Giordano Riccati. Risposta del P. Giovenale Sacchi della congregazione di S. Paolo.* Cette réponse à une lettre de Riccati concernant l'histoire de la musique théorique et pratique en Italie, est datée du 21 octobre 1788. Elle a été publiée dans le quarante-deuxième volume du *Nuovo giornale de' Letterati d'Italia* (année 1790, pages 158-291). On a aussi du P. Sacchi une défense de quelques-uns de ses ouvrages dans un recueil polémique intitulé : *Lettere del Sig. Francesco-Maria Zanotti, del P. Giamb. Martini e del P. Giovenale Sacchi, Accademici del Istituto di Bologna, nelle quali si propongono di risolvere alcuni dubbj appartenenti al Trattato della divisione del tempo nella musica, nel ballo e nella poesia, pubblicato a Milano l'anno 1770, e all' altro : Delle quinte successive nel contrappunto,* etc.; Milan, 1782, in-4°.

SACCHINI (Antoine-Marie-Gaspard), compositeur distingué, naquit non à Naples en 1735, comme le prétendent tous les biographes, d'après une notice de Framery, mais

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

à Pouzzoles (Pozzuoli), le 23 juillet 1734, suivant un acte authentique recueilli par Selvaggi (*voyez* ce nom), et qu'il a bien voulu me communiquer. Fils de pauvres pêcheurs, il était destiné à la profession de ses parents, mais le hasard ayant conduit Durante à Pouzzoles, ce maître entendit chanter des airs populaires par le jeune Sacchini, et fut si satisfait de la justesse de ses intonations et de son intelligence animée, qu'il le demanda à sa famille, et le fit entrer au Conservatoire de Santo-Onofrio (1). Après y avoir étudié les principes de la musique, Sacchini apprit à jouer du violon, sous la direction d'un maître nommé *Nicolas Forenza*, et acquit sur cet instrument un certain degré d'habileté. A la même époque, Gennaro Manna (*voyez* ce nom) lui donna des leçons de chant. Devenu élève de Durante, il étudia sous sa direction l'harmonie et le contrepoint. Ses condisciples étaient Piccinni et Guglielmi, tous deux plus âgés que lui. Le maître disait quelquefois à ses autres élèves : « Vous avez un rival difficile à vaincre : si vous ne faites beaucoup » d'efforts, au moins pour l'égaler, il restera » seul, et ce sera l'homme du siècle. » Ce rival, cet homme du siècle, suivant l'opinion de Durante, c'était Sacchini. Au moment de la mort de son maître (1755), celui-ci était âgé de vingt et un ans. Dans l'année suivante, il composa un intermède en deux parties intitulé : *Fra Donato*, qui fut exécuté avec beaucoup de succès par les élèves de l'école. Sorti du Conservatoire, il se livra à l'enseignement du chant, écrivant de temps en temps quelques petits opéras en dialecte napolitain pour les théâtres de second et de troisième ordre. Ces ouvrages le firent connaître avantageusement, et lui procurèrent un engagement en 1762, pour composer un opéra sérieux qui fut joué avec succès au théâtre *Argentina* de Rome. Le bon accueil qu'il reçut alors dans cette ville le décida à y fixer son séjour. Il y resta sept années, pendant lesquelles il fit des excursions en plusieurs villes d'Italie pour y écrire des opéras sérieux et bouffes. Le grand succès de son *Alessandro nell' Indie*, joué à Venise, en 1768, lui fit obtenir la place de directeur du Conservatoire de *l'Ospedaletto*, dans la même ville. Il en prit immédiatement possession, et pendant le peu d'années qu'il l'occupa, il forma d'excellents élèves pour le chant, particulièrement *la Ferrarese*, qui passe pour avoir été sa maîtresse. Il écrivit, pour beaucoup de couvents et d'églises, des messes, des vêpres et des motets, où se faisait remarquer un style élégant, gracieux, et des mélodies pleines d'une expression douce et tendre. Burney le connut à Venise en 1770 : il jouissait alors d'une grande réputation et venait de composer, pour le théâtre de Padoue, *Scipione in Cartagine*, dont le succès avait été complet. Ses œuvres dramatiques se composaient déjà alors de quarante opéras sérieux et de dix bouffes, quoiqu'il ne fût âgé que de trente-six ans.

Vers la fin de 1771, Sacchini fit, en Allemagne, un voyage de quelques mois, et composa pour les théâtres de Munich et de Stuttgard deux opéras peu connus. Arrivé à Londres, au mois d'avril 1772, il y fit jouer d'abord quelques-uns de ses anciens opéras ; puis, il donna, au théâtre du Roi, *il Cid* (janvier 1773), *Tamerlano*, un mois après, *Lucio Vero* (décembre 1773), et dans l'année 1774, *Nitetti* et *Perseo*. Rauzzini (*voyez* ce nom), alors premier ténor au Théâtre-Italien de Londres, avait été lié d'amitié avec Sacchini et lui fut d'abord utile en se chargeant des rôles que le compositeur lui confia ; mais plus tard ils se brouillèrent, et l'inimitié du chanteur causa des chagrins au maître napolitain ; car Rauzzini se prétendit auteur de quelques-uns des plus beaux airs des opéras de Sacchini, et cette calomnie, dont l'évidence était palpable, trouva des échos dans la société. Le goût passionné de Sacchini pour les femmes, son luxe, ses dépenses trop considérables pour ses revenus, lui avaient fait beaucoup d'ennemis, et avaient diminué le zèle de ses protecteurs. Sa santé s'était altérée ; ses travaux n'avaient plus la même activité, à cause de ses préoccupations par suite du mauvais état de ses affaires. Enfin, les choses en vinrent au point qu'il fut obligé de s'éloigner de l'Angleterre pour se soustraire aux poursuites de ses créanciers, et de se rendre à Paris, en 1782, sur l'invitation de Framery, qui avait fait connaître sa musique dans cette ville, en traduisant de l'italien son *Isola d'Amore*, sous le titre de *la Colonie*.

L'arrivée de Sacchini fit peu de sensation à Paris, parce qu'on y était encore préoccupé des querelles des Gluckistes et des Piccinnistes. Le séjour de Joseph II à Paris fut une heureuse circonstance pour le compositeur, car ce prince, qui n'aimait que la musique ita-

(1) Suivant une lettre de Piccinni, ce serait au Conservatoire de *Santa Maria di Loreto* que Sacchini aurait fait ses études, sous la direction de Durante ; mais ce maître ne fut jamais attaché au Conservatoire de ce nom.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

lienne, particulièrement celle de Sacchini, le recommanda à sa sœur (Marie-Antoinette, reine de France), dont la protection écarta les obstacles qui s'opposaient à la représentation de ses ouvrages à l'Opéra. Framery l'avait aidé dans l'arrangement de son *Rinaldo* pour la scène française. De nouvelles scènes y avaient été ajoutées, et plusieurs airs avaient été refaits : l'ouvrage parut le 25 février 1783, et n'obtint qu'un médiocre succès. Un autre essai du même genre fut tenté dans la traduction et l'arrangement de l'opéra sérieux *Il gran Cid*, sous le titre de *Chimène*, et ne fut pas plus heureux, quoique ces deux ouvrages renfermassent de grandes beautés. *Dardanus*, écrit par Sacchini sur le poëme de l'ancien opéra français, réduit en trois actes, ne reçut non plus qu'un froid accueil, en 1784. Sacchini avait achevé sa belle partition d'*Œdipe à Colone*, au commencement de 1785 : cet ouvrage était destiné à l'Opéra; mais le compositeur n'eut pas la satisfaction d'en voir la représentation. Son élève Berton, auteur de la belle musique de *Montano et Stéphanie* et de beaucoup d'autres opéras, nous a fait connaître les circonstances qui retardèrent l'apparition d'*Œdipe* sur la scène française. Il s'exprime en ces termes (1) : « La reine Marie-Antoinette, qui aimait et cultivait les arts, avait » promis à Sacchini qu'*Œdipe* serait le premier » ouvrage qu'on représenterait sur le théâtre » de la cour, au voyage de Fontainebleau. » Sacchini nous avait fait part de cette bonne » nouvelle et continuait à se trouver, selon son » usage, sur le passage de Sa Majesté, qui, en » sortant de l'office divin, l'invitait à passer » dans son salon de musique. Là, elle prenait » plaisir à entendre quelques-uns des plus » beaux morceaux d'*Arvire et Évelina* (opéra » de Guillard auquel Sacchini travaillait alors). » Ayant remarqué que, plusieurs dimanches » de suite, la reine semblait éviter ses regards, » Sacchini tourmenté, inquiet, se plaça un » jour si ostensiblement devant Sa Majesté, » qu'elle ne put se dispenser de lui adresser » la parole. Elle le reçut dans le salon de mu- » sique et lui dit d'une voix émue : Mon cher » Sacchini, on dit que j'accorde trop de fa- » veur aux étrangers. On m'a si vivement » sollicitée de faire représenter, au lieu de votre » *Œdipe*, la *Phèdre* de M. Lemoine, que je n'ai » pu m'y refuser. Vous voyez ma position; » pardonnez-moi.

» Sacchini, s'efforçant de contenir sa dou- » leur, fit un salut respectueux et reprit aussi- » tôt la route de Paris. Il se fit descendre chez » ma mère. Il entra tout éploré et se jeta dans » un fauteuil. Nous ne pûmes obtenir de lui » que des mots entrecoupés : *Ma bonne* » *amie, mes enfants, je souis oun homme* » *perdou; la reine il ne m'aime piou! La* » *reine il ne m'aime piou!* Tous nos efforts » pour calmer sa douleur furent vains. Il ne » voulut point se mettre à table. Il était très- » goutteux; une oppression excessive nous in- » quiétait déjà. MM. Gaillard, Loraux et moi, » nous le reconduisimes chez lui ; il se mit au » lit, et trois mois après il avait cessé de » vivre. » Sacchini mourut le 7 octobre 1786, à l'âge de cinquante-deux ans. Il laissait inachevée sa partition d'*Arvire et Évelina* : Rey, chef d'orchestre de l'Opéra, la termina d'une manière satisfaisante. A peine Sacchini eut-il fermé les yeux, que ceux mêmes qui l'avaient persécuté pendant sa vie se réunirent pour lui rendre des honneurs; tous les artistes assistèrent à ses obsèques; son éloge fut prononcé à l'Académie des Enfants d'Apollon, on l'imprima dans les journaux, son portrait fut gravé par plusieurs artistes, et François Caradori, statuaire de la cour du grand-duc de Toscane, fit son buste pour la chapelle du Panthéon de Rome. *Œdipe à Colone* fut représenté le 1er février 1787 et produisit une profonde impression. Son succès eut chaque jour plus d'éclat; *Dardanus*, si dédaigné dans sa nouveauté, fut remis en scène à plusieurs reprises; enfin, *Arvire et Évelina*, œuvre posthume de son auteur, fut accueilli avec faveur.

Comme la plupart des compositeurs italiens, Sacchini avait écrit dans sa jeunesse un grand nombre d'opéras avec la négligence inséparable d'une trop grande rapidité dans le travail; mais au milieu de ces négligences, on trouve de nobles et pures cantilènes, dont la suavité fut toujours le caractère distinctif de son talent. En avançant en âge, il donna plus de soins à ses productions, mais il perdit peut-être quelque chose de la verve de sa jeunesse : on ne retrouve ni dans *Dardanus*, ni même dans la belle partition d'*Œdipe*, la chaleureuse inspiration de quelques morceaux de l'*Alessandro nell' Indie* et de l'*Andromacca*. Nul compositeur de l'ancienne école d'Italie n'a mis plus de charme dans les airs; on en connaît une multitude, même dans ses opéras les moins heureux, remarquables par la grâce et le naturel des mélodies. Sacchini écrivait avec pureté, élégance, et trouvait dans son instrumentation de beaux effets par

(1) *Gazette musicale de Paris*, année 1833, n° 12.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

des moyens fort simples, quoiqu'il ait eu sous ce rapport moins d'originalité que Gluck. Sa partition d'*Œdipe à Colone* est le plus complet de ses ouvrages; il s'y élève quelquefois au sublime de la simplicité antique. Les rôles d'OEdipe et d'Antigone, ainsi que les chœurs, sont surtout d'une beauté achevée; n'eût-il laissé que ce témoignage de son talent, son nom brillerait avec éclat dans l'histoire de l'art.

On ne connaît point aujourd'hui les titres de toutes les productions de ce musicien distingué, et ce n'est pas sans peine que j'ai pu recueillir ceux dont je vais donner la liste. Il a écrit pour l'église : 1° *Miserere a 5 voci e stromenti.* 2° *Kyrie cum Gloria a 4 voci, con stromenti ed organo.* 3° *Credo* à quatre voix et orchestre. 4° Messe à cinq voix et orchestre. 5° Messe à deux chœurs et deux orchestres (Venise, 1770). 6° *Dixit* à deux chœurs, violons, violes, basse et orgue. 7° *Dixit* à quatre voix, deux violons, alto et basse. 8° Autre *Dixit* à quatre voix, deux violons, alto, basse et orgue. 9° *Tantum ergo* à quatre voix et instruments. 10° *Tantum ergo* à trois voix et instruments. 11° Les cinq psaumes de complies à cinq voix. 12° *Lætatus sum*, psaume pour voix de soprano et chœur. 13° *Idem* pour soprano, contralto et chœur. 14° *Salve Regina* pour contralto, deux violons, viole et basse. 15° Autre *Salve Regina* pour soprano, deux violons, viole et basse. 16° Cantate à trois voix pour la fête de Noël. ORATORIOS. 17° *Esther*, à quatre voix, chœur et orchestre. 18° *Saint Philippe*, à trois voix, deux violons, viole et basse. 19° *I Maccabei*, à cinq voix, chœur et orchestre. 20° *Jefte*, idem. 21° *Le Nozze di Ruth*, à quatre voix, deux violons, alto et basse. 21° (*bis*) *L'Umiltà esaltata*, oratorio à trois voix pour la fête de sainte Anne, à Naples (décembre 1764). OPÉRAS. 1° *Fra Donato*, intermède en deux parties, au Conservatoire de Santo-Onofrio, en 1756. 2° *L'Olimpia tradita*, au théâtre des Fiorentini, en 1758. 3° *Il Copista burlato*, au théâtre *Nuovo*, dans l'automne de 1759. 4° *I due Fratelli beffati*, au même théâtre, en 1760. 5° *I due Baroni*, aux Fiorentini, en 1762. 6° *Semiramide*, au théâtre Argentina, de Rome, 1762. 7° *Eumene*, à Rome, 1763; *Andromacca*, à Florence, 1763. 8° *Il gran Cid*, à Rome, 1764. Cet opéra fut chanté par Guarducci, Bracci, et le ténor Arcangelo Cortoni. 9° *L'Amor in Campo*, ibid., 1764. 10° *Lucio Vero*, au théâtre Saint-Charles, le 4 novembre 1764. Cet opéra fut chanté par la Gabrieli et par le célèbre ténor Raff. 11° *La Contadina in Corte*, à Rome, 1765. 12° *L'Isola d'Amore*, dans la même ville, 1766. Cet opéra a été traduit en français, sous le titre de *la Colonie*. 13° *L'Olimpiade*, à Milan, 1767. 14° *Artaserse*, au théâtre Argentina, de Rome, en 1768. Les célèbres sopranistes Guadagni et Louis Bracci chantèrent les premiers rôles de cet ouvrage. 15° *Alessandro nell' Indie*, à Venise, en 1768. 16° *Scipione in Cartagine*, à Padoue, en 1770. 17° *Calliroe*, à Stuttgard, en 1770 18° *Ezio*, en trois actes, à Naples. 19° *Alessandro nell' Indie*, avec une musique nouvelle, à Turin. 20° *L'Olimpiade*, avec une musique nouvelle, à Venise. 21° *Nicostrate*. 22° *Alessandro Severo*. 23° *Adriano in Siria*. 24° *L'Eroe cinese*, à Munich, en 1771. 25° *Armida*, à Milan, 1772. 26° *Vologese*, à Parme, 1772. 27° *Il gran Cid*, à Londres, janvier, 1773, ancien opéra de Rome retouché. 28° *Tamerlano*, à Londres, février 1773. 29° *Nitetti*, à Londres, 1774. 30° *Perseo*, ibid., 1774. 31° *Montesuma*, ibid. 1775. 32° *Il Creso*, ibid., 1775. 33° *Erifile*, ibid., 1776. 34° *L'Amor soldato*, ibid., 1777. 35° *Il Calandrino*, ibid., 1778. 36° *Enea e Lavinia*, 1779. 37° *Renaud*, traduction française et arrangement de l'opéra italien *Rinaldo ed Armida*, à Paris, février 1783. 38° *Chimène*, traduction française et arrangement de l'opéra italien *Il gran Cid*, ibid. 39° *Dardanus*, grand opéra, *ibid.*, 1784. 40° *Œdipe à Colone*, en trois actes, *ibid.*, 1787. 41° *Arvire et Évelina*, en trois actes, non achevé, terminé par Rey, et joué à Paris, en 1787. MUSIQUE INSTRUMENTALE. 1° Six trios pour deux violons et basse, op. 1; Londres. 2° Six quatuors, pour deux violons, alto et basse; *ibid.* 3° Six sonates pour clavecin avec accompagnement de violon, op. 3; Paris et Londres. 4° Six *idem*, op. 4; *ibid.*

Hesmart, membre de la Société d'Apollon, a fait imprimer un éloge de Sacchini; Paris, 1787, in-8° de vingt pages, avec portrait, et Framery en a publié un autre dans le *Journal encyclopédique*, du 15 décembre 1786.

SACELLUS (Léon), maître de chapelle de la cathédrale de Vicence, vers 1600, est connu par un ouvrage intitulé : *Flores musicæ*, 2, 3 *e* 4 *vocum*; Anvers, 1619.

On trouve dans le catalogue de Mayence, de 1607, l'indication d'un autre Sacellus, surnommé *Aspritius*, auteur d'un recueil intitulé : *Sacræ cantiones quæ vulgo motectæ appellantur octonis vocibus concinendæ*; Francfort, 1606.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

SACHÉ (le P. E.), prêtre de la congrégation du séminaire de Jésus et Marie, né en Normandie, vers le milieu du dix-septième siècle, est auteur d'un traité du plain-chant intitulé : *Traité des tons de l'église selon l'usage romain;* Lisieux, R. le Boullanger. 1676, in-8°.

SACHS (Hans ou Jean), célèbre maître chanteur allemand, naquit à Nuremberg, en 1480, selon quelques biographes, ou en 1494, suivant d'autres. Il exerça longtemps la profession de cordonnier, avant de pressentir lui-même et de faire connaître son talent pour la poésie; mais ayant reçu des leçons de Léonard Nunnenbeck, maître chanteur (*Meistersænger*) alors fameux, il abandonna son métier pour cultiver les lettres et la musique, et se fit maître d'école à Nuremberg, puis vécut à Strasbourg, à Meiningen, et en dernier lieu à Augsbourg. Ami de Luther, et partisan déclaré de la réformation, il composa pour la nouvelle Église un grand nombre de cantiques, dont il fit aussi les mélodies. On lui attribue celles des chants *Allein auf Gott setz dein Vertraum, den Vater dort oben,* etc., et *Es wird schier der letzte Tag verkommen,* etc. Hans Sachs eut une rare fécondité dans ses travaux, car, dans l'espace de quarante-deux ans, il traduisit et mit en chants la plus grande partie des psaumes (1), les proverbes de Salomon, la plupart des épîtres et évangiles, l'Ecclésiaste, une grande partie du Livre de la sagesse, composa vingt-six comédies et vingt-sept tragédies spirituelles, cinquante-deux comédies et vingt-huit tragédies profanes, soixante-quatre farces de carnaval, cinquante-neuf fables, cent seize contes allégoriques, trois cent sept poëmes tant sacrés que profanes, et cent quatre-vingt-dix-sept saillies ou contes comiques, en tout six mille quarante-huit pièces. Les opinions sont partagées sur l'époque de la mort de ce maître chanteur : les uns veulent qu'il ait cessé de vivre le 25 septembre 1567; d'autres prolongent son existence jusqu'au 25 janvier 1570 (2).

SACHS (Jules), pianiste et compositeur, né à Meiningen, en 1830, a fait ses études musicales à Francfort, et y a reçu des leçons de F. Kessler et de J. Rosenhain. Fort jeune encore, il visita Weimar, Gotha, Paris et Londres, mais il fut peu remarqué dans ces deux dernières villes. Dans ses premières compositions, il affectait des formes bizarres et visait à l'originalité; dans la suite, il modifia sa manière et revint aux traditions classiques. Parmi ses premières productions, on cite *Chanson d'amour,* pour piano seul, trois mélodies sans paroles, étude et caprice caractéristique, des *Lieder,* et une ouverture de concert à grand orchestre qui a été exécutée en Allemagne.

SACHSE (Rodolphe), professeur de violon au Conservatoire de Leipsick, membre de l'orchestre du théâtre et des concerts du Gewandhaus, mort jeune, le 17 avril 1848, s'est fait connaître par quelques compositions pour son instrument, parmi lesquelles on remarque : 1° Trois Élégies pour violon, avec accompagnement de piano, op. 4; Leipsick, Kistner. 2° Introduction et variations sur un thème de *la Fille du régiment,* pour violon et orchestre, op. 5; *ibid.*

SACK (Jean-Philippe), organiste distingué, naquit en 1722, à Harzgerode, dans la principauté d'Anhalt-Bernbourg. Après y avoir fait ses premières études de musique, il alla à Magdebourg remplir les fonctions de précepteur des orphelins. Il y continua l'étude de l'orgue et de l'harmonie sous la direction de Graf, alors organiste à l'église de Saint-Ulric. En 1747, il passa à Berlin, où il fut organiste de la cour et du *Domkirche.* En 1749, il fut un des fondateurs de la Société des amateurs de musique. Sack est mort à Berlin, en 1763. Marpurg cite de la composition de cet artiste des concertos et des sonates de clavecin dont il fait l'éloge. On a imprimé, à Berlin, des *Lieder,* des Odes morales et un psaume avec accompagnement de clavecin composés par Sack.

SACRATI (François-Paul), compositeur dramatique, né à Parme, au commencement du dix-septième siècle, fut considéré comme un des musiciens habiles de son temps. Le 3 juin 1640, il obtint la place de maître de la chapelle ducale de Modène, sous le duc François Ier; mais il ne jouit pas longtemps des avantages de cette position, car il mourut le 20 mai 1650. On connaît sous son nom les titres des opéras suivants : 1° *Delia, o sia la Sera, sposa del Sole,* représenté au théâtre de Saint-Jean et Saint-Paul, à Venise, en 1639. 2° *La finta Pazza,* au théâtre *Novissimo* de Venise, en 1641. 3° *Bellerofonte,* au même théâtre, en 1642, et à Bologne, en 1649. 4° *Venere gelosa,* au même théâtre, en 1643.

(1) Cyriac Spangenberg (voyez ce nom), auteur d'un éloge de la musique, dont le manuscrit est à la bibliothèque de Strasbourg, réduit à *treize* le nombre de mélodies composées par Sachs.

(2) Cyriac Spangenberg, qui écrivit en 1598 l'ouvrage cité ci-dessus, fixe la date de la mort de Hans Sachs au 20 janvier 1573.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

5° *Ulisse errante,* au théâtre Saint-Jean et Saint-Paul, en 1644. 6° *Proserpina rapita,* à Venise, en 1644, et à Bologne, en 1690. 7° *Semiramide in India,* au théâtre San-Cassiano, de Venise, en 1648. *La finta Pazza* fut le premier opéra représenté sur le théâtre *Novissimo* de Venise, appelé aussi *il teatro della Cavallerezza.* Son succès fut un des plus beaux qu'on eût obtenus jusqu'à cette époque. L'éclat de ce succès décida le cardinal Mazarin à faire venir de Venise une troupe de chanteurs italiens qui exécutèrent l'ouvrage de Sacrati au palais du Petit-Bourbon, à Paris, le 23 février 1645. La Borde dit (*Essai sur la musique,* t. I, p. 123) que le premier opéra italien que Mazarin fit entendre à la cour de France fut *Ercole amante,* et que cet ouvrage fut joué au Louvre, en 1644; enfin, que Lully en fit les airs de ballets : tout cela est plein d'erreurs. En 1644, Lully n'était âgé que de onze ans et n'était pas en France : *Ercole amante* ne fut représenté que pour le mariage de Louis XIV, qui n'eut lieu que quinze ans après la représentation de *la finta Pazza,* c'est-à-dire le 9 juin 1660. *La finta Pazza* eut aussi un brillant succès à Bologne, en 1647 (*voyez* la *Dramaturgia* d'Allacci, éd. de 1755, p. 556).

SACRÉ (Louis-Joseph), chef d'orchestre de bals et compositeur de musique de danse, est né à Bruxelles, en 1812. Il a fait ses études musicales à l'école royale de musique de cette ville et a obtenu un prix d'harmonie, en 1829. Ayant été nommé chef d'orchestre des bals de la cour, en 1834, il occupe encore cette position (1864). M. Sacré a aussi fondé, avec M. Singelée (*voyez* ce nom), les concerts d'été du Jardin zoologique et en dirige l'orchestre. Ses premières productions consistent en différents ouvrages de musique de chambre; plus tard il s'est livré exclusivement à la composition d'airs de danse : ses ouvrages en ce genre se distinguent par l'originalité des rhythmes et par une instrumentation brillante. M. Sacré est décoré de l'ordre royal du Christ de Portugal.

SAEMANN (Charles-Henri), directeur de musique, professeur de l'université, et organiste de l'église paroissiale de la vieille ville, à Kœnigsberg, naquit dans cette ville, en 1790. Il obtint sa place d'organiste en 1814, et celle de directeur de musique à l'université, en 1824. Il est mort à Kœnigsberg, au mois de février 1860. Saemann s'est fait connaître comme compositeur par plusieurs suites de pièces d'orgue, et par un oratorio intitulé : *Die Auferstehung* (la Résurrection). Comme écrivain sur la musique, il a publié d'abord un livre qui a pour titre : *Gedanken über den Choral* (Idées sur le chant choral); Kœnigsberg, 1819, in-8°; enfin, il est auteur d'un excellent livre intitulé : *Der Kirchengesang unserer Zeit* (le Chant d'église de notre temps); Kœnigsberg, 1834, in-8° de deux cent soixante et une pages. Cet ouvrage est divisé en trois parties qui traitent 1° du choral; 2° de la liturgie; 3° de la musique d'église.

SAGER (Henri), né dans le pays de Dithmarschen, au duché de Holstein, vers 1595, fit ses études au Lycée de Rostock, et y prononça, le 10 mai 1607, un éloge de la musique qui a été publié sous ce titre : *Oratio de musicæ laudibus et præstantia, in florentissimo Academiæ Rostochianæ Lycæo, viris reverendis, clarissimis, consultissimis et doctissimis præsentibus, publicè in auditorio magno die 10 maii, anno 1607, recitata ab Henrico Sagero, Dithmarso; Rostochii, anno 1607,* in-4° de trois feuilles.

SAGERET (H.-P.), ancien acteur, puis directeur du théâtre de la République et de l'Opéra national de la rue Feydeau, ne réussit pas dans cette dernière entreprise, et fut mis en faillite. Il rendit compte de sa gestion dans une brochure intitulée : *Mémoire et comptes relatifs à la réunion des artistes, à l'administration des trois théâtres de la République, de l'Odéon et de Feydeau;* Paris, Letellier, brumaire an VIII (1800), in-4°.

SAGITTARIUS. *Voyez* **SCHÜTZ** (Henri).

SAILER (Léonard), né à Ulm, au commencement du dix-septième siècle, fut musicien aulique et organiste du prince de Bade, à Baden et Hochberg. Il a fait imprimer de sa composition : *Cantiones sacræ unius, duarum, trium et quatuor vocum, cum instrumentis et basso continuo; Basileæ, typis Johann. Conradi à Mechel,* 1640, in-4°.

SAINNE (Lambert DE), ou **DE SAYNE,** fils de Rodolphe *de Sainne,* qui fut organiste de la cathédrale de Rouen depuis 1499 jusqu'en 1514, naquit dans cette ville et fut enfant de chœur de la même église, ainsi qu'on le voit dans les comptes de la maîtrise. Il entra au service de la chapelle impériale de Vienne, en qualité de chantre, et il s'y trouvait encore lorsque l'empereur Ferdinand Ier mourut, le 25 juillet 1564. Pierre Joannelli (*voyez* ce nom) a recueilli dans son *Thesaurus musicus* trois motets de ce musicien : le premier, à quatre voix (*Herodes rex iratus*), est dans le troisième livre de cette collection; les deux

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

autres, à cinq voix (*Hic est Martinus electus Dei pontifex* et *Ecce sacerdos magnus*), sont dans le quatrième livre.

SAINT-AMANS (Louis-Joseph), né à Marseille, le 26 juin 1749, fut destiné au barreau dès sa jeunesse, et mis au collége pour y faire ses études; mais son penchant pour la musique lui fit quitter le rudiment pour s'attacher, en qualité d'accompagnateur, à une troupe de chanteurs italiens qui donnait des représentations dans le Midi de la France; puis il alla en Italie, où il voyagea pendant trois années à la suite d'un baron suisse qui lui faisait donner des leçons de musique à ses enfants. Au commencement de 1769, il se rendit à Paris et débuta par le motet à voix seule *Cantate Domino*, qui fut exécuté au Concert spirituel avec quelque succès. L'année suivante, il fit représenter au théâtre de la Comédie italienne, *Alvar et Mincia*, opéra en trois actes, qui fut suivi de *la Coquette de village*, en deux actes (1771); du *Poirier*, en un acte (1772), et du *Médecin d'amour*, en un acte (1773). Plusieurs opéras et ballets de sa composition furent ensuite répétés à l'Opéra, mais ils n'obtinrent pas les honneurs de la représentation. En 1776, Saint-Amans écrivit la musique de *la Mort de Didon*, ballet de Gardel aîné, qui fut joué avec succès sur le théâtre de la cour. En 1777, il fit exécuter au Concert spirituel l'oratorio *David et Goliath*. Appelé à Bruxelles l'année suivante, en qualité de chef d'orchestre du théâtre, il y fit jouer *Daphnis et Thémire*, pastorale, *l'Occasion*, et *la Fausse Veuve*, opéras-comiques, *Psyché et l'Amour*, pastorale de Voisenon, et *la Rosière de Salency*, avec une nouvelle musique. De retour à Paris, en 1784, il obtint une nomination de professeur à l'école royale de musique qui venait d'être établie par le baron de Breteuil, et dans le même temps, il écrivit pour l'Opéra *la Fête de Flore*, en un acte. En 1785, il composa pour le théâtre de la cour *le Prix de l'arc*, opéra-comique en un acte. Cet ouvrage fut suivi de *Laurence*, en un acte, joué en 1790, à Paris et à Strasbourg; de *Ninette à la cour*, avec une nouvelle musique, en 1791; de *l'Heureux démenti*, en deux actes (1794), d'*Aspasie*, en deux actes, (1795), *le Pauvre homme*, et *la Fête de la paix*, en 1797. Deux ans après, il donna, au Théâtre des Jeunes Artistes, *la Tireuse de cartes*, en un acte, et en 1802, *Chacun a son plan*, au théâtre de la Porte-Saint-Martin. Saint-Amans avait été nommé professeur du Conservatoire à l'époque de la fondation de cette école: frappé par la réforme de 1802, il alla s'établir à Brest, et y composa des cantates, des oratorios, des sonates de piano et de la musique d'église. Il publia, vers le même temps, une *Table élémentaire des accords, contenant leur nomenclature, les notes sur lesquelles ils sont employés, leurs sons fondamentaux, l'énumération des intervalles qui les composent, le chiffre qui les désigne, etc.*; Paris, Porro, 1802, in-4° gravé. Saint-Amans est mort à Paris, vers 1820.

SAINT AMBROISE. *Voyez* **AMBROISE** (S.).

SAINT ATHANASE, patriarche d'Alexandrie, naquit dans cette ville, vers l'an 296. Après avoir terminé ses études, dirigées par saint Alexandre, archevêque d'Alexandrie, il assista au concile de Nicée, puis succéda à son maître, accueilli par les vœux unanimes du clergé et du peuple. L'histoire de ses luttes avec l'arianisme et des persécutions auxquelles il fut en butte, n'appartient pas à cette Biographie. Saint Athanase mourut à Alexandrie, en 373, après quarante-six ans d'épiscopat. Saint Augustin nous apprend dans ses *Confessions* (lib. 10, ch. 33) que saint Athanase avait établi dans l'église d'Alexandrie une psalmodie beaucoup plus simple et moins ornée que celle dont on faisait usage dans les autres églises d'Orient. « Je pèche (dit-il) par » excès de sévérité, lorsque je désire voir pour » jamais éloigner de mes oreilles et de celles » de l'Église les chants harmonieux dont on a » coutume d'orner les psaumes de David; et » j'estime plus utile ce que je me souviens » d'avoir si souvent ouï dire de saint Athanase, » patriarche d'Alexandrie, qu'il les faisait » chanter avec si peu d'inflexion de voix, que » celui qui les récitait semblait plutôt parler » que chanter. »

SAINT-AUBIN (Jeanne-Charlotte **SCHROEDER**), actrice célèbre de la Comédie italienne et de l'Opéra-Comique, naquit à Paris, le 9 décembre 1764. Fille d'un directeur de spectacles de province, elle débuta à l'âge de neuf ans, au petit théâtre de la cour, par le rôle de la fée *Ninette*, dans l'opéra d'*Acajou*, de Favart. Le roi Louis XV, charmé de sa finesse et de ses grâces enfantines, lui donna des applaudissements. Attachée à la troupe de mademoiselle Montansier, qui exploitait les théâtres de Versailles et de plusieurs villes de province, elle joua à Bordeaux, en 1778, et à Lyon, en 1781. Au mois de novembre 1782, elle épousa Saint-Aubin, acteur du même théâtre. Madame Saint-Huberty, qui l'entendit à Lyon, fut charmée de son talent,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

et lui obtint un ordre de début à l'Académie royale de musique de Paris. Madame Saint-Aubin y parut pour la première fois dans *Colinette à la cour*, le 26 janvier 1786. Malgré le succès qu'elle y obtint, elle comprit que le faible volume de sa voix ni sa petite taille n'étaient convenables pour une scène si vaste, et qu'elle serait mieux placée à l'Opéra-Comique. Sur sa demande, un ordre du ministre rompit son engagement à l'Opéra, et le 29 juin 1786, elle débuta à la Comédie italienne dans les rôles de Marine, de *la Colonie*, et de Denise, de l'*Épreuve villageoise*. Un biographe a dit de sa personne et de son talent, avec beaucoup de justesse : « Une figure aimable, fine, ex» pressive, une voix fraîche et flexible, peu » étendue à la vérité, mais qui ne manquait » ni de timbre, ni de mordant, un maintien » plein de grâce et de décence, une prononciation nette, un débit vrai, des gestes » simples et naturels, l'intelligence et l'habitude de la scène, un jeu spirituel, lui assurèrent un triomphe complet. » Tous les auteurs voulurent travailler pour une actrice si remarquable : dans tous les rôles qu'ils lui confièrent, elle mit le cachet de la perfection. Il faudrait citer tous les ouvrages qu'elle joua pour dire ceux où elle se distingua. Également supérieure dans l'expression des sentiments pathétiques, dans les ingénuités, dans les rôles qui exigeaient de la noblesse, et dans les saillies fines et spirituelles, elle portait dans tout un naturel si parfait, que son jeu semblait absolument dénué d'art. Reçue sociétaire à quart de part, en 1788, elle n'eut la part entière que dix ans après, lorsque le prodigieux succès qu'elle avait obtenu dans *le Prisonnier* ne permit plus de lui refuser cet acte de justice. La faillite du théâtre Favart lui enleva ses économies. A la réunion de ce théâtre avec l'Opéra-Comique de la rue Feydeau, elle conserva son rang de sociétaire. Dégoûtée des tracasseries de coulisses, elle quitta la scène jeune encore, et donna sa représentation de retraite, le 2 avril 1808. Dix ans après, elle parut pour la dernière fois sur la scène dans la représentation au bénéfice de son mari. Depuis lors elle a vécu dans la retraite avec le fruit de ses épargnes et la modique pension acquise par ses travaux. Madame Saint-Aubin est morte à Paris, le 11 septembre 1850, à l'âge de quatre-vingt-six ans.

SAINT-AUBIN (Jean-Denis), fils de la célèbre actrice dont la notice précède, naquit à Lyon, le 8 décembre 1785. Admis au Conservatoire de musique de Paris, comme élève pour le violon, au mois de messidor an V (1797), il en sortit quelques années après, puis y rentra pour étudier l'harmonie et le contrepoint, le 18 vendémiaire an XIV (1805), et plus tard y fut employé comme répétiteur des rôles de la classe de chant. Vers 1809, il publia de sa composition : 1° Six quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 1 ; Paris, chez l'auteur. 2° Trois sonates pour piano et violon, op. 2; *ibid.* Ces productions semblaient annoncer du talent; mais Saint-Aubin mourut peu de temps après les avoir fait paraître.

SAINT-AUBIN (Cécile). *Voyez* **DURET** (madame).

SAINT-AUBIN (Alexandrine), seconde fille de l'excellente actrice de l'Opéra-Comique, née à Paris, en 1795, débuta au théâtre Feydeau, en 1809, et y fut applaudie dans *l'Opéra-comique*, *Ambroise*, et *Paul et Virginie*. En 1810, elle obtint un succès d'enthousiasme dans le rôle de *Cendrillon*, écrit pour elle par Nicolo-Isouard; mais dans la suite elle ne réalisa pas les espérances qu'elle avait données. Après avoir passé quelques années au théâtre Feydeau dans une sorte d'oubli, elle se retira et ne reparut plus sur la scène. En 1812, elle avait épousé Joly, acteur du Vaudeville, qui jouissait alors de la faveur publique.

SAINT AUGUSTIN. *Voyez* **AUGUSTIN** (Aurélien).

SAINT BASILE, archevêque de Césarée en Cappadoce, naquit dans cette ville, en 329, reçut le baptême, en 357, fut ordonné prêtre, en 364, et succéda à l'évêque Eusèbe, en 370, sur le siége de Césarée. Il mourut en 379, universellement regretté pour ses lumières et ses vertus. Les auteurs du *Dictionnaire des musiciens* (Paris, 1810-1811) disent que saint Basile *fut le premier qui introduisit la psalmodie dans les églises de l'Orient, telle que saint Augustin l'a établie dans celles de l'Occident*. On ne sait ce que cela veut dire; car l'usage de chanter les psaumes dans les églises d'Orient date des premiers temps de la chrétienté; saint Athanase l'avait trouvé établi et l'avait modifié longtemps avant que saint Basile parvint à l'épiscopat; celui-ci n'a pu emprunter à saint Augustin cet usage de la psalmodie, puisqu'il mourut lorsque saint Augustin n'était encore âgé que de quinze ans; enfin, ce dernier n'a pas établi la psalmodie dans les églises d'Occident, mais dans les églises d'Afrique, à l'imitation de l'usage de Rome, qui participait un peu des ornements du chants des églises d'Orient, tempéré par

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

une partie de la simplicité de l'église d'Alexandrie.

SAINT BERNARD. *Voyez* **BERNARD (S.).**

SAINT-CYR (Jacques-Antoine **REVERONI**). *Voy.* **REVERONI-SAINT-CYR.**

SAINT-ÉVREMOND (Charles Marguetel de Saint-Denis, seigneur **DE**), *naquit* à Saint-Denis-le-Guast, à trois lieues de Coutances, le 1er avril 1613. Après avoir fait ses études au collége des Jésuites, à Paris, il entra au service militaire comme enseigne, à l'âge de seize ans, et se distingua par sa bravoure. Le duc d'Enghien, charmé de son esprit caustique, lui donna la lieutenance de ses gardes; mais les plaisanteries de Saint-Évremond n'ayant pas épargné le prince lui-même, cette faveur lui fut retirée. Courtisan assidu, bien qu'esprit frondeur, il plut à Mazarin, qui le fit maréchal de camp. Renfermé ensuite à la Bastille pour des bons mots contre le ministre, il rentra en faveur trois mois après, et conserva sa position à la cour jusqu'à l'époque du procès de Fouquet, dont il avait été l'ami. Une lettre qui contenait des plaisanteries contre les derniers actes du ministère de Mazarin, fut le prétexte de la sévérité que Louis XIV montra en cette circonstance contre Saint-Évremond, qui fut obligé de se retirer d'abord en Hollande, puis à Londres, où il passa les quarante dernières années de sa vie, faisant à la cour de Charles II le rôle de courtisan qu'il avait eu en France. *Il mourut à Londres, à l'âge de quatre-vingt-dix ans*, le 20 septembre 1703. Cultivant les lettres avec esprit et avec goût, il a écrit quelques bons morceaux, au nombre desquels on ne peut pas mettre sa *Dissertation sur l'opéra*, ou plutôt *contre l'opéra*. Il appelle ce genre de spectacle *un travail bizarre de poésie et de musique, où le poëte et le musicien, gênés l'un par l'autre, se donnent beaucoup de peine pour faire un mauvais ouvrage*. Voltaire dit qu'en écrivant contre l'opéra, Saint-Évremond a prouvé seulement qu'*il avait l'oreille dure*. Cette dissertation se trouve dans le troisième volume de la première édition des œuvres de Saint-Évremond, publiée à Londres, en 1705, trois volumes in-4°; dans celle des œuvres mêlées (Londres, 1725, quatre volumes in-12), enfin dans les éditions d'Amsterdam (1726, sept volumes in-12) et de Paris, (douze volumes in-12). Il existe une traduction allemande de cette dissertation dans un recueil de morceaux de littérature publié à Leipsick.

SAINT-GEORGES (le chevalier de), né à la Guadeloupe, le 25 décembre 1745, était fils de M. de Boulogne, fermier général, qui l'avait eu d'une négresse. Amené fort jeune en France, il y reçut l'éducation d'un homme du monde, et montra une aptitude extraordinaire pour les arts et pour les exercices du corps. *Ayant été mis en pension à l'âge de treize ans*, chez la Boëssière, célèbre maître d'armes, il acquit en six années une si grande habileté dans l'art de l'escrime, qu'on l'appela *l'inimitable*. Doué d'une force de corps et d'une agilité prodigieuses, il eut dans cet art une supériorité devenue proverbiale, et brilla également dans tous les autres exercices. Personne ne pouvait l'atteindre à la course; dans la danse, il était le modèle de la perfection; excellent écuyer, il montait à cru les chevaux les plus difficiles et les rendait dociles; il patinait avec une grâce parfaite, et se *distinguait parmi les meilleurs nageurs de son* temps. Élève de Leclair pour le violon, il acquit sur cet instrument un talent égal à celui des meilleurs violonistes français de son temps, et brilla dans les concerts par l'exécution de ses concertos. Tant d'avantages, un esprit vif et orné, des manières distinguées, enfin une bonté véritable, procurèrent au chevalier de Saint-Georges de brillants succès et une jeunesse heureuse. Admis d'abord dans les mousquetaires, il devint ensuite écuyer de madame de Montesson, épouse secrète du duc d'Orléans, puis capitaine des gardes du duc de Chartres, dont il fut le confident et l'ami. Gossec, qui lui avait donné quelques leçons de composition, s'associa à lui pour la fondation du *Concert des amateurs*, dont Saint-Georges fut un des directeurs et le premier violon. Avide de tous les genres de succès, il voulut écrire pour le théâtre : son premier opéra, intitulé *Ernestine*, fut joué à la Comédie italienne, au mois de juin 1777. Laclos en avait fait le livret, dont la faiblesse entraîna la chute de la musique : l'ouvrage n'eut qu'une représentation. Il en fut de même de *la Partie de chasse*, jouée quelques années après. En 1787, Saint-Georges voulut faire un dernier essai de son talent pour la composition dramatique, et fit jouer, au mois d'août, *la Fille garçon* : cette fois il fut plus heureux, et son ouvrage obtint quelques représentations. Un œuvre de sonates pour le violon, cinq concertos pour le même instrument avec orchestre, et des symphonies concertantes, sont les meilleures productions de cet amateur : elles ont été publiées par Bailleux et Sieber. En

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

voici l'indication : 1° Sonates pour violon seul et basse, op. 1er; Paris, Bailleux, 1775. 2° Deux concertos pour violon principal, deux violons, alto, basse, deux hautbois et deux cors, op. 2; *ibid.*, 1774. 3° Concerto *idem*, op. 3; *ibid.* 4° Concerto *idem*, op. 4; *ibid.* 5° Sonates en trios pour deux violons et basse, op. 5; *ibid.* 6° Deux symphonies concertantes pour deux violons et orchestre, op. 6; *ibid.*, 1776. 7° Concerto (5e) pour violon et orchestre, op. 7; *ibid.* 8° Deux symphonies concertantes pour deux violons (2me livre); Paris, Sieber. 9° Sonates en trios pour deux violons et basse (2me livre); Paris, Bailleux. 10° Deux symphonies concertantes pour deux violons et orchestre, op. 9; Paris, Leduc.

Engagé dans quelques intrigues politiques au commencement de la révolution, par ses relations avec le Palais-Royal, Saint-Georges fut envoyé à Tournai, au mois de juin 1791, par le duc d'Orléans, sous prétexte d'y donner un concert, mais en réalité pour essayer de rattacher quelques émigrés aux intérêts du prince. Il ne réussit pas dans cette mission, et reçut même l'ordre de quitter la ville. De retour à Paris, il organisa un corps de chasseurs à cheval, dont il fut le colonel, et qu'il conduisit à l'armée du Nord. Il s'y distingua par sa bravoure. Victime des excès de la révolution, il fut arrêté comme suspect, et vraisemblablement il aurait péri sur l'échafaud, si la réaction du 9 thermidor (27 juillet 1794) ne l'eût rendu à la liberté. Privé de tous ses revenus par les événements politiques, il passa ses dernières années dans un état voisin de la misère. Un ulcère à la vessie le conduisit au tombeau, le 12 juin 1799, à l'âge de cinquante-quatre ans.

SAINT-GERMAIN (M. DE), inspecteur de la Société d'assurance française pour le département de l'Eure, correspondant du ministère de l'instruction publique pour les travaux historiques, a publié un écrit qui a pour titre : *Archéologie musicale;* Caen, 1840, in-8° de vingt pages. Cette brochure est superficielle et sans valeur.

SAINT GRÉGOIRE. *Voyez* **GRÉGOIRE (S.).**

SAINT HILAIRE, évêque de Poitiers, docteur de l'Église, naquit dans cette ville, vers le commencement du quatrième siècle. Élevé dans le paganisme, il ne l'abandonna qu'après avoir achevé de brillantes études, et lorsque la lecture de l'Écriture sainte l'eut éclairé. Il était marié. Sa conversion fut suivie de celle de sa femme et de sa fille. Sa piété, son érudition, son éloquence, le firent élever à l'épiscopat vers l'an 350. Ardent défenseur de la foi, il se montra digne de cette haute dignité par son zèle et son dévouement. Ce temps était celui du triomphe de l'arianisme : il le combattit avec force par ses écrits et dans plusieurs conciles : l'exil auquel il fut condamné ne put abattre son courage. De retour à Poitiers, après quatre ans d'absence, il y fut reçu comme un triomphateur et y mourut, en 368. Dans un mémoire rempli d'érudition, M. l'abbé Cousseau, directeur du séminaire de Poitiers, puis évêque de Luçon, a entrepris de démontrer que l'opinion qui attribue la composition du *Te Deum* à saint Hilaire, préférablement à saint Ambroise et à saint Augustin, est la mieux fondée (1). Il y émet aussi la conjecture très-vraisemblable que les huit derniers versets du *Te Deum* n'appartiennent pas à sa composition primitive, et qu'ils y ont été ajoutés postérieurement. (Voyez la notice sur *saint Ambroise.*) La composition du *Gloria Patri* est attribuée à saint Hilaire.

SAINT-HILAIRE (mademoiselle de), pseudonyme sous lequel a paru un écrit contre la musique de Rameau, sous ce titre : *Lettre de mademoiselle de Saint-Hilaire à M. D....* (Daquin); Paris, 1752, in-8°. Gossec m'a dit que, dans sa jeunesse, on croyait que Daquin fils était l'auteur de cette brochure.

SAINT-HUBERTY (Antoinette-Cécile **CLAVEL**, connue sous le nom de), actrice célèbre de l'Opéra de Paris, née à Toul, vers 1756, était fille d'un ancien militaire qui était musicien, et qui se fit répétiteur d'une troupe d'opéra français, au service de l'électeur Palatin. Il était encore à Manheim en 1770, mais peu de temps après il fut engagé avec sa troupe pour le théâtre de Varsovie. Le compositeur français Lemoyne, chef d'orchestre de cette troupe d'opéra, donna des leçons à mademoiselle Clavel, pendant quatre ans, dans cette ville, et la fit débuter dans un opéra de sa composition intitulé *le Bouquet de Colette.* De là elle alla à Berlin et y épousa, dit-on, un certain chevalier de Croisy. Après son mariage, elle fut engagée au théâtre de Strasbourg, et y chanta l'opéra pendant trois ans, sous le nom de mademoiselle Clavel. Appelée à Paris, elle débuta à l'Académie royale de musique, le 23 septembre 1777, par le petit rôle de Mélisse, dans l'*Armide* de Gluck. D'abord

(1) Le mémoire de M. l'abbé Cousseau *Sur l'auteur du Te Deum* est inséré dans le 2e volume des *Mémoires de la Société des antiquaires de l'Ouest*, Poitiers, Saurin frères, 1837, in-8°, pages 241-266).

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

peu remarquée, elle n'obtint que des rôles secondaires, et ses défauts semblaient s'opposer à ce qu'elle en jouât de plus importants avec succès. D'une taille au-dessus de la moyenne, blonde, maigre, et n'ayant aucun trait remarquable dans la figure, quoique sa physionomie fût expressive, elle ne rachetait les imperfections de son extérieur par aucune des grandes qualités qui s'emparent de l'attention publique. Habituée à pousser les sons de sa voix avec effort, elle avait conservé dans son chant un accent allemand et la prononciation la plus vicieuse : enfin, ses gestes multipliés et ses mouvements convulsifs ne semblaient pas promettre qu'elle acquerrait un jour de l'aisance et du naturel à la scène. Cependant, Gluck sut la deviner, parce qu'il lui trouva de la chaleur, de l'âme et la ferme volonté de développer son talent. Bien qu'elle eût été reçue la seconde année à l'Opéra, ses appointements étaient si peu de chose, qu'elle languissait dans une profonde misère. Elle occupait, dans la rue du Mail, une mansarde dont un mauvais lit et une malle, qui servait de chaise, formaient tout le mobilier; et, ce qui est pis pour une femme, elle possédait à peine le nécessaire pour se vêtir. Arrivant un jour à une répétition, habillée d'une robe noire en mauvais état, elle entendit ses rivales dire d'un ton railleur : *Ah! voici madame la Ressource* (1). — *Le mot est juste*, dit l'auteur d'*Iphigénie en Tauride*, *car cette femme sera un jour la ressource de l'Opéra*. Les efforts constants de madame Saint-Huberty, pour corriger ses défauts et développer ses qualités, justifièrent bientôt ce jugement d'un grand artiste. La retraite de Sophie Arnould et de mademoiselle Beaumesnil lui avait permis de se faire entendre dans des rôles plus importants. En 1780, elle joua celui d'Angélique, dans *Roland* : ce fut son premier succès; mais un mois après elle en obtint un plus beau dans le personnage de Lise, du *Seigneur bienfaisant*. Elle y eut des accents si pathétiques, dans une scène de désespoir, que l'actrice disparut aux yeux du public et que l'illusion fut complète. Le *Thésée*, de Gossec, lui fournit l'occasion d'un nouveau triomphe; mais ce fut surtout dans l'*Ariane* d'Édelmann, que son talent dramatique parut dans tout son éclat, et qu'elle resta sans rivale. Jamais l'expression des sentiments tendres et passionnés n'avait été portée si loin sur la scène française. Peu de temps après elle prouva, par le rôle de Rosette, de l'*Embarras des richesses*, qu'il n'y avait pas moins d'esprit et de finesse dans son talent, que d'énergie et de sensibilité. Celui d'Armide, dans le *Renaud* de Sacchini, qui ne lui fut confié qu'après la quatrième représentation, acheva pour elle la conquête de la faveur publique : elle y excita des transports d'enthousiasme. La mort de mademoiselle Laguerre, au commencement de 1783, et peu de temps après, la retraite de mademoiselle Levasseur, la laissèrent en possession du titre du chef d'emploi : elle redoubla d'efforts pour s'en montrer digne. Pendant un voyage qu'elle fit dans cette même année 1783, on répétait *Didon*, nouvel opéra de Piccinni, destiné à être joué pour la première fois devant la cour, pendant le voyage de Fontainebleau. L'ouvrage produisit peu d'effet pendant les premières répétitions, et déjà l'on s'empressait de le juger défavorablement : *Messieurs*, dit Piccinni, *avant de juger Didon, attendez que Didon soit arrivée*. Tout changea en effet après le retour de madame Saint-Huberty, et l'on comprit seulement alors les beautés remarquables de cet opéra : elle y fut sublime. « Le talent de cette » actrice (dit Ginguené dans sa notice sur » Piccinni) prenait sa source dans son extrême sensibilité. On peut mieux chanter » un air; mais on ne peut donner ni aux airs, » ni aux récitatifs, un accent plus vrai, plus » passionné; on ne peut avoir une action plus » dramatique, un silence plus éloquent. On » n'a point oublié son terrible jeu muet, son » immobilité tragique, et l'effrayante expression de son visage, pendant la longue ritournelle du chœur des prêtres, à la fin du » troisième acte de *Didon*, et pendant la » durée de ce chœur. Quelqu'un lui parlant » de l'impression qu'elle avait paru éprouver » et qu'elle avait communiquée à tous les » spectateurs : *Je l'ai réellement éprouvée*, » répondit-elle; *dès la dixième mesure, je » me suis sentie morte.* » *Chimène*, de Sacchini, *les Danaïdes*, *Alceste*, *Phèdre*, achevèrent de placer cette grande actrice au premier rang des chanteurs de la tragédie lyrique, et la rendirent l'objet de l'engouement général. Assistant un jour à la représentation du *Faux Lord*, à la Comédie italienne, elle fut saluée par les applaudissements de toute l'assemblée. A la fin d'une représentation de *Didon*, on la couronna sur la scène, honneur jusqu'alors inouï, et dont on a souvent abusé depuis lors. Dans un second voyage qu'elle fit à Marseille, en 1785, les fêtes et les honneurs

(1) Personnage de la comédie du *Joueur*, de Regnard.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

lui furent prodigués dans un accès d'enthousiasme qui alla jusqu'au délire. On peut voir dans la correspondance de Grimm des détails, qu'on serait tenté de croire fabuleux, sur la réception qui lui fut faite alors dans le Midi de la France. En quittant la Provence, elle emporta sur l'impériale de sa voiture plus de cent couronnes, dont plusieurs étaient d'un très-grand prix.

De retour à Paris, elle passa encore quatre années à l'Opéra, mais sans y augmenter sa réputation par de nouveaux rôles. Elle y eut même quelques sujets d'ennui; car elle ne réussit pas dans le rôle de *Clytemnestre*, peu fait pour son extérieur; on lui opposa mademoiselle Dozon (depuis lors madame Cheron), débutante peu digne d'entrer en parallèle avec elle; mademoiselle Maillard, dont elle avait protégé les débuts, la paya d'ingratitude. Ces tracasseries la dégoûtèrent du théâtre. Depuis longtemps elle était la maîtresse du comte d'Entraigues, qui devint membre de l'assemblée constituante, et qui s'y montra dévoué à la noblesse et à la cour. Madame Saint-Huberty embrassa avec chaleur ses opinions politiques, et lorsque le comte prit le parti de sortir de France, elle donna sa démission à l'Opéra, et le suivit dans l'émigration à Lausanne. Elle le rejoignit dans cette ville, au mois d'avril 1790, et le 29 décembre suivant, le comte l'épousa; mais il ne déclara son mariage qu'en 1797, après que sa femme lui eut donné les moyens de fuir la prison de Milan, où le général Bonaparte le retenait. Depuis cette époque, ils vécurent quelque temps à Vienne, puis à Grætz, où ils se trouvaient, en 1799. Le comte d'Entraigues était au service de la cour de Russie, pour remplir des missions secrètes richement récompensées; mais il trouva la source d'une fortune plus considérable dans la communication qui lui fut faite à Pétersbourg des articles secrets de la paix de Tilsit. Muni de ces pièces importantes, il se rendit à Londres et les communiqua au ministère anglais, dont M. Canning était le chef: en échange de ce service, on lui assura une pension considérable. Le comte et la comtesse avaient loué près de Londres une maison de campagne: le 22 juillet 1812, ils furent assassinés tous deux par un de leurs domestiques, nommé *Lorenzo*, au moment où ils se disposaient à monter dans leur voiture. Les motifs politiques de cet assassinat n'ont jamais été bien connus. Madame d'Entraigues portait habituellement la décoration de l'ordre de Saint-Michel qui, dit-on, lui avait été donnée par Louis XVIII, en récompense de ses talents, et des services qu'elle avait rendus à la cause royale, en faisant évader son mari des prisons de Milan, et sauvant son portefeuille qui contenait des papiers d'une haute importance.

SAINT-JULIEN (Henri-Frédéric **DE**), né à Manheim, le 6 janvier 1801, conseiller du ministère de la guerre du grand-duc de Bade, à Carlsruhe, ne s'est pas seulement livré à l'étude de la jurisprudence, mais a cultivé la musique sous la direction de son ami Fesca, dont il est l'unique élève. Les ouvrages des compositeurs célèbres du seizième siècle ont été pour lui l'objet d'études sérieuses, et lui ont fait établir à Carlsruhe une société d'amateurs pour l'exécution de ces vénérables monuments de l'art : il en est le directeur. M. de Saint-Julien s'est livré à la composition, et a publié: 1° Six chants allemands, op. 1; Carlsruhe, J. Velten. 2° Six chansons allemandes, op. 2; Augsbourg, Gombart. 3° Trois quatuors pour violons, alto et basse, op. 3; Paris, Simon Richault. 4° Douze chants pour quatre voix d'hommes; Carlsruhe, J. Velten. 5° *La sérénade*, suite de chansons; *ibid.* 6° Six chants allemands, op. 6; Carlsruhe, W. Hasper. 7° *Lyrical poems of Th. Moore*; Mayence, Schott.

SAINT-LAMBERT (Michel **DE**), professeur de clavecin à Paris, dans la seconde partie du dix-septième siècle, a été confondu par Gerber et ses copistes avec Michel Lambert, maître de musique de la chambre du roi. On ne sait rien de la vie de Saint-Lambert : il paraît qu'il ne jouissait pas d'une grande réputation comme claveciniste, en 1680, lorsqu'il fit paraître son traité d'accompagnement, car le Gallois, qui fit imprimer dans la même année sa *Lettre à mademoiselle Regnault de Solier touchant la musique*, s'exprime ainsi : « Le clavecin a eu pour illustres Chambonière, » les Couperin, Hardelle, Richard, la Barre; » et il a présentement messieurs d'Anglebert, » Gautier, Buret, le Bègue, Couperin, et quelques autres qui ne sont pas présents à ma » mémoire. » On voit que le nom de Saint-Lambert n'est pas cité parmi ces artistes. On a de ce musicien : 1° *Traité de l'accompagnement du clavecin, de l'orgue et de quelques autres instruments*; Paris, Ballard, 1680, in-4° obl. Une deuxième édition a paru à Paris, chez Ballard, en 1707, in-4° oblong. 2° *Principes du clavecin*; Paris, Ballard, 1697, in-4° obl.; une deuxième édition a été publiée par le même imprimeur, en 1702, in-4° obl. Celle-ci a pour titre : *Les prin-*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

cipes du clavecin, contenant une application exacte de tout ce qui concerne la tablature et le clavier, avec des remarques nécessaires pour l'intelligence de plusieurs difficultés de la musique. Une réimpression de cette édition a été faite à Amsterdam, chez Roger (sans date), un volume grand in-4° de cent quarante-deux pages, avec deux planches de musique.

SAINT-LAMBERT (Jean-François, marquis **DE**), littérateur français, né le 16 décembre 1717, à Vézelise, en Lorraine, servit longtemps dans l'infanterie, puis fut capitaine des gardes-lorrains, et grand-maître de la garde-robe du roi de Pologne Stanislas; enfin, mestre de camp et gouverneur de Joinville. Il mourut à Paris, le 9 février 1803. Il avait été membre de l'Académie de Nancy, puis de l'Académie française, et en dernier lieu de la deuxième classe de l'Institut de France. Saint-Lambert est particulièrement connu par un poème des *Saisons*, souvent réimprimé. On a de lui une *lettre sur l'Opéra*, insérée par Suard dans le quatrième volume des *Variétés littéraires* (*voyez* Suard).

SAINT-LUBIN (Léon **DE**), violoniste et compositeur, né à Turin, en 1801, est fils d'un maître de langue française qui, après avoir habité quelque temps dans cette ville, se fixa à Hambourg. Saint-Lubin reçut d'abord des leçons de harpe, puis se livra à l'étude du violon avec tant de zèle, qu'il put jouer en public un concerto sur cet instrument, à l'âge de neuf ans. En 1817, il se fit entendre à Berlin, puis à Dresde, où il reçut quelques leçons de Polledro. L'année suivante, il alla à Francfort-sur-le-Mein, et devint l'élève de Spohr pendant un an. Après avoir parcouru l'Allemagne, pendant l'année 1819, il s'établit à Vienne et y fit des études de composition. En 1827, il entra comme violoniste au théâtre de Josephstadt, et la place de sous-chef d'orchestre du même théâtre lui fut accordée l'année suivante. Ce fut alors qu'il essaya pour la première fois ses forces dans la musique dramatique par le mélodrame intitulé *Bélisaire:* il écrivit aussi, à la même époque, plusieurs concertos pour le violon, et une grande symphonie. Après avoir entendu Paganini, il le prit pour modèle, et se retira dans une solitude de la Hongrie, afin de pouvoir se livrer en liberté à de nouvelles études. De retour à Vienne, il y fut bien accueilli, et obtint de brillants succès dans ses concerts. La musique de plusieurs ballets et d'un opéra-féerie, ainsi que des trios pour le piano et des quatuors pour instruments à cordes furent, à cette époque, le fruit de ses travaux. Appelé à Berlin, en 1830, pour y remplir les fonctions de chef d'orchestre au théâtre de Kœnigstadt, il a occupé la même position jusqu'à sa mort. A Berlin comme à Vienne, il a écrit des ballets et des pantomimes. Son opéra *Kœnig Branor's Schwert* (le Glaive du roi Branor) n'a pas eu de succès; il a été plus heureux avec *le Cousin du docteur Faust*. Au nombre de ses compositions on compte cinq concertos de violon, dix-neuf quatuors, et un octetto, la plupart publiés à Vienne et à Berlin. Saint-Lubin est mort dans cette ville, au mois de février 1850.

SAINT-LUC, luthiste de la chambre du roi de France, vers la fin du dix-septième siècle, fit vers l'an 1700 un voyage en Allemagne, et visita Vienne et Berlin, où il eut des succès. Il a fait imprimer deux livres de pièces de luth, avec flûte ou hautbois et basse continue; Amsterdam, chez Roger.

SAINT-MARC (Jean-Paul-André **DES RASINS**, marquis **DE**), né au château de Rasins, en Guyenne, le 20 novembre 1728, fut admis comme officier dans les gardes françaises en 1744, et prit sa retraite dix-huit ans après, pour se livrer à la culture des lettres. L'Académie des belles-lettres, sciences et arts de Bordeaux l'admit au nombre de ses membres en 1772; il mourut dans cette ville, le 11 octobre 1818. Au nombre des écrits de ce littérateur médiocre, on trouve des *Réflexions sur l'opéra;* Paris, 1777, in-8°. Cet opuscule se trouve dans le premier volume des *Œuvres de Saint-Marc;* Paris, Didot jeune, 1781, trois volumes in-8°, et Paris, de l'imprimerie de Monsieur, 1785, deux volumes in-8°.

SAINT-MARD (Toussaint **RÉMOND DE**) *Voyez* **RÉMOND DE SAINT-MARD.**

SAINT-NICET. *Voyez* **NICET (S.).**

SAINT-PAUL (.....), luthier français, vécut à Paris, vers 1640. Ses violons, d'un petit patron, sont estimés à cause de leur qualité de son argentine. Il y a aussi de lui de bons *quintons* ou *par-dessus de viole* à cinq cordes.

SAINT-PERN (M. **DE**), d'une famille noble de Bretagne, mais sur qui je n'ai pu me procurer de renseignements biographiques, est inventeur d'un instrument qu'il a appelé *organo-lyricon*. Cet instrument, dont la forme était celle d'un secrétaire à cylindre d'environ deux mètres et demi de hauteur, d'une largeur de deux mètres, et d'un mètre et demi de profondeur, avait pour objet de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

réunir un piano à un orgue imitant le timbre de plusieurs instruments à vent; l'*organo-lyricon* fut l'objet d'un rapport de la première classe de l'Institut de France, dans la séance du 10 septembre 1810, et d'un autre rapport du Conservatoire de musique de Paris, en date du 12 août de la même année. On trouve ces deux rapports dans la *Bibliographie musicale de la France et de l'étranger*, par Gardeton (p. 331-337). Par une singulière destinée, l'instrument de M. de Saint-Pern, fort vanté dans les rapports de l'Institut et du Conservatoire, se trouvait en mauvais état dans une salle de vente à Bruxelles, où je l'ai vu en 1854: on l'offrait à vil prix, sans trouver d'amateurs.

SAINT-SAENS (Charles-Camille), né à Paris, le 9 octobre 1835, a commencé l'étude du piano dès l'âge de deux ans et demi, sous la direction de sa grand'tante. Frappée de ses dispositions précoces, sa famille prit la résolution de les faire cultiver, sans le destiner toutefois à la profession de musicien. A l'âgé de sept ans, il devint élève de M. Stamati (*voyez* ce nom) pour le piano, et il reçut les leçons de cet artiste jusqu'à la fin de sa douzième année. M. Maleden (*voyez* ce nom) fut son maître de composition; mais il fréquenta la classe d'Halévy, au Conservatoire, pendant une année. Admis dans cette institution comme élève du cours d'orgue de M. Benoist, M. Saint-Saens obtint le second prix de cet instrument au concours de 1849, et le premier lui fut décerné en 1851. Dans l'année suivante, il se présenta au concours annuel de l'Institut de France, pour la composition musicale, quoiqu'il n'eût alors que dix-sept ans; n'ayant pas réussi dans cette épreuve, il ne prit plus part aux concours des années suivantes. En 1853, il fut nommé organiste de l'église Saint-Méry, à Paris; en 1858, il obtint le titre et les fonctions d'organiste de l'église de la Madeleine, où se trouve un excellent orgue de M. Cavaillé. M. Saint-Saens est aussi professeur de piano à l'institution de musique religieuse fondée par Niedermayer (*voyez* ce nom). Le début de cet artiste se fit avec éclat par sa première symphonie (en *mi* bémol), qui fut exécutée par l'orchestre de la Société de Sainte-Cécile, avant qu'il eût accompli sa seizième année. Cet ouvrage a été publié en partition et parties séparées, à Paris, chez Richault; elle a été aussi arrangée pour piano à quatre mains, et publiée sous cette forme. Un fragment de cette symphonie (*marche-scherzo*) a été exécuté aux concerts populaires de Paris (1864) avec un grand succès. Une deuxième symphonie du même compositeur (en *fa*) a été exécutée par l'orchestre de la Société de Sainte-Cécile de Bordeaux, en 1856. M. Saint-Saens a une troisième symphonie (en *la* mineur) et une quatrième (en *ré*), toutes deux inédites. Les autres ouvrages de cet artiste consistent en une messe à quatre voix, orchestre et deux orgues; Paris, Richault; une *tarentelle* pour flûte et clarinette avec orchestre, *ibid.*; six bagatelles pour piano, *ibid.*; environ quinze romances ou mélodies, avec accompagnement de piano, *ibid.*; deux morceaux pour harmonium, Paris, Girod; six duos pour harmonium et piano, *ibid.*; oratorio de Noël, pour voix seules et chœur, composé pour l'office de la messe de minuit et exécuté dans l'église de la Madeleine; publié en partition réduite pour le piano, Paris, Flaxland; scène tirée des *Horaces* de Corneille, en partition de piano et chant, *ibid.*; transcriptions d'après J.-S. Bach, première et deuxième séries; Winterthur (Suisse), Bidermann. Parmi les compositions inédites de M. Saint-Saens se trouvent: concerto pour piano et orchestre (en *ré*); concerto pour violon et orchestre (en *ut*); ode en l'honneur de Sainte-Cécile pour voix seule, chœur et orchestre, exécutée par la Société de Sainte-Cécile de Paris, en 1852; un certain nombre de motets et de mélodies; quelques petites pièces pour le piano.

SAINT-SÉVIN (Joseph-Barnabé), premier violon du théâtre de Bordeaux, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, était né dans un village des environs de Béziers. On a de lui des *Principes de violon*; Bordeaux, 1772, in-4°.

SAINTE CÉCILE, vierge et martyre, patronne des musiciens. L'authenticité des actes du martyre de cette sainte est révoquée en doute par les meilleurs critiques. Suivant ces actes, elle aurait souffert le martyre à Rome, vers l'an 250, sous le règne d'Alexandre Sévère, qui n'exerça pourtant aucune persécution contre les chrétiens. Quoi qu'il en soit, elle fut canonisée antérieurement à la fin du cinquième siècle. On croit que cette sainte unissait les sons des instruments à sa voix, lorsqu'elle chantait les louanges de Dieu; c'est sur cette incertaine tradition que les musiciens l'ont choisie pour leur patronne. Sa fête est le 22 novembre.

SAINTE-MARIE (Étienne), médecin, membre de la Société médicale de Montpellier et de l'Académie de Lyon, né à Sainte-Foix-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

lez-Lyon, le 4 août 1777, mort à Lyon, le 3 mars 1829, traducteur du *Tentamen de vi soni et musices in corpore humano*, de Roger, publié par lui en français sous le titre de *Traité des effets de la musique sur le corps humain* ; Paris, 1803, un volume in-8° (*voyez* Roger (Joseph-Laurent).

SAINTON (Prosper-Philippe-Catherine), violoniste distingué, né à Toulouse (Haute-Garonne), le 5 juin 1813, fut admis au Conservatoire de Paris, le 20 décembre 1831, comme élève d'Habeneck. Il obtint le second prix de violon au concours de 1833, et le premier lui fut décerné dans l'année suivante. Après que ses études furent terminées, il entra à l'orchestre de l'Opéra, mais il y resta peu de temps, ayant pris la résolution de voyager. Il visita d'abord la Haute-Italie, puis se fit entendre à Vienne, à Pétersbourg, à Copenhague et à Stockholm, et fut partout accueilli avec faveur. De retour à Paris, il rentra pour quelque temps à l'orchestre de l'Opéra, puis il se rendit à Londres, où depuis lors il s'est fixé. Il y jouit de la réputation d'un artiste très-distingué, particulièrement dans la musique de chambre. Devenu premier violon du théâtre italien de Covent-Garden, il a gardé longtemps cette position, dans laquelle il était remarquable par son aplomb dans l'impulsion qu'il donnait à l'orchestre, aussi bien que par la pureté de son exécution. En 1858, il a donné avec succès des concerts à Boulogne-sur-Mer, et dans l'année suivante, il a fait admirer son talent dans les concerts de Paris. Ce qui distingue ce talent, c'est une parfaite justesse, qualité fort rare, le goût et la souplesse de l'archet ; mais le son laisse désirer plus d'ampleur. On connaît de M. Sainton plusieurs fantaisies pour violon et orchestre, ou violon et piano, exécutées par lui dans les concerts. Il a épousé à Londres mademoiselle Dalby, cantatrice de mérite.

SAJON (Charles), compositeur dramatique, né à Venise, vers le milieu du dix-septième siècle, y fit représenter, en 1679, *Ernelinda*, opéra sérieux en trois actes, et l'année suivante, *Don Chisciotte della Mancia*.

SALA (Nicolas), maître qui a joui d'une grande célébrité à Naples, naquit dans un petit village près de Bénévent, en 1752. Ayant été admis parmi les élèves du Conservatoire de *la Pietà de' Turchini*, il y reçut les leçons de Fago et d'Abos. Tels sont les renseignements fournis par le marquis de Villarosa, dans ses *Memorie dei compositori di musica nel regno di Napoli* (p. 191). D'autre part, les compilateurs de la *Biografia degli uomini illustri del regno di Napoli* fixent la date de la naissance de cet artiste à 1701, et le font élève d'Alexandre Scarlatti. Cette tradition paraît être plus exacte, si l'on en juge par les dates des représentations de quelques opéras qui portent le nom de cet artiste. Ces dates peuvent faire voir vers quelle époque se trouve l'activité de Sala, comme compositeur d'opéras, quoiqu'elles soient à de si grandes distances, qu'on serait tenté de croire qu'elles se rapportent à plusieurs hommes différents. Ainsi, j'ai trouvé sous son nom une partition de *Vologese*, avec la date de 1737, et l'indication de Rome, au théâtre *Argentina*. A la bibliothèque du Conservatoire de Naples se trouve sa partition de *Merope*, écrite à Naples, en 1769 (et non en 1706, comme le dit le marquis de Villarosa) ; enfin, son oratorio *Giuditta ossia Betulia liberata* porte la date de 1780, en sorte qu'il était âgé de soixante-dix-neuf ans lorsqu'il l'écrivit. Sala mourut en 1800, à l'âge de près de cent ans, après en avoir passé plus de soixante dans l'enseignement de la composition et dans la direction du Conservatoire de *la Pietà de' Turchini*. Il avait succédé à Fago dans la place de second maître du Conservatoire de *la Pietà*, et devint premier maître de cette même institution, après la mort de Cafaro, à la fin de 1787. Il paraît avoir eu peu de succès comme compositeur dramatique, car les écrivains contemporains ne le mentionnent pas parmi ceux qui se sont distingués à la scène. Dans le style d'église, je n'ai trouvé de lui que l'oratorio de *Giuditta*, une messe à quatre voix et orchestre, un *Dixit* à cinq voix et orchestre, des *Répons* pour la semaine sainte, à quatre voix, et des litanies à plusieurs parties. Ces ouvrages se trouvent à la Bibliothèque du Conservatoire de Naples.

Sala doit particulièrement sa renommée de savant musicien à un recueil de modèles de contrepoints et de fugues qui fut gravé, aux frais du roi de Naples, sur de grandes planches de cuivre, et qui parut, en 1794, sous ce titre : *Regole del contrappunto prattico di Nicolo Sala Napolitano, primo maestro nel real conservatorio della Pietà de' Turchini, dedicato alla Maestà di Ferdinando IV, Re delle Due-Sicilie*, trois volumes grand in-fol. Peu de temps après que cet ouvrage eut été publié, le royaume de Naples fut envahi par l'armée française ; puis une réaction s'opéra, et dans les désordres de ces vicissitudes, les planches du livre de Sala s'égarèrent, et

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

l'on crut qu'elles étaient perdues pour toujours ; mais plus tard elles ont été retrouvées. Dans l'intervalle, Choron, qui avait acquis un exemplaire de cet ouvrage, crut qu'il rendrait un service important aux jeunes artistes en le publiant de nouveau : il en fit la base de la compilation qu'il a donnée sous le titre de *Principes de composition des écoles d'Italie* Malgré les éloges accordés aux modèles de Sala, rien n'y justifie l'enthousiasme que Choron avait montré pour cette production. Les contrepoints sont mal écrits, d'un mauvais style, et, chose singulière dans l'œuvre d'un compositeur italien, ils ne sont pas dans les limites naturelles des voix. Les fugues manquent d'intérêt, sont souvent monotones, et quelquefois d'une tonalité équivoque. De plus, il semble que Sala n'ait eu que des notions confuses de ce qui constitue la différence entre les fugues tonales et les fugues réelles : par exemple, il appelle *tonale* la fugue de la seconde série de son livre (*Tu es sacerdos in æternum*), quoique cette fugue soit établie sur la gamme diatonique prise comme sujet, et que la réponse soit sans mutation : ce qui présente toutes les conditions de la *fugue réelle* (1). Choron, peu habile dans la pratique de l'art d'écrire, n'a point aperçu ces défauts. En somme, le travail de Sala est de peu de valeur et ne mérite pas les éloges qui lui ont été accordés par des musiciens peu instruits.

Les seuls opéras connus de ce maître sont : 1° *Vologese*, à Rome, en 1737. 2° *Prologue* pour le jour de naissance du roi de Naples, en 1761. 3° *Zenobia*, au théâtre Saint-Charles de Naples, dans la même année. 4° *Prologue* pour le jour de naissance du roi, en 1765. 5° Autre *idem*, en 1769. 6° *Mérope*, au théâtre Saint-Charles, dans la même année.

(1) On trouve un remarquable exemple d'erreur semblable de la part de l'abbé Baini et des examinateurs de la congrégation de Sainte-Cécile de Rome, dans le livre posthume d'Adrien de La Fage intitulé *Essai de diphtérographie musicale* (Paris 1864, pp. 98-104). Dans la confusion de leurs idées sur les nécessités tonales du plain-chant, tous se sont égarés à l'égard de ce sujet de fugue

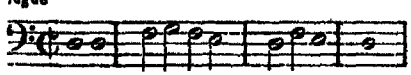

et n'ont pas vu que c'est une fugue réelle, dont la réponse est :

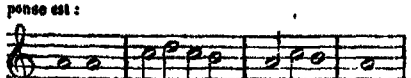

Les réponses proposées par les examinateurs sont absurdes, et les objections de Baini ne le sont pas moins.

SALANTIN (Antoine). *Voyez* **SALLANTIN**.

SALARI (François), né à Bergame, en 1751, et non à Vérone, comme le prétend Gerber, se livra fort jeune à l'étude de la musique dans un des Conservatoires de Naples, puis reçut pendant cinq ans des leçons de Piccinni, et acheva ensuite son éducation musicale à Milan, sous la direction de Fioroni. L'opéra sérieux (*Ifigenia in Aulide*) qu'il écrivit à Casal-Monferrato, en 1776, le fit connaître avantageusement. Il alla s'établir dans l'année suivante à Venise, où il composa *l'Amor ramingo*, opéra bouffe. Après avoir enseigné le chant dans cette ville pendant vingt-huit ans, il retourna, en 1805, à Bergame, sa patrie, où il fut nommé professeur de chant à l'Institut musical, et second maître de chapelle à Sainte-Marie-Majeure. On connaît sous son nom plusieurs morceaux de musique d'église.

SALAZAR (D. Juan-Garcia), prêtre espagnol et maître de chapelle de la cathédrale de Zamora, dans la Vieille-Castille, vécut dans la seconde moitié du dix-septième siècle. M. Eslava (*voyez* ce nom) n'a pu découvrir la date de sa nomination à cette place, mais il a acquis la preuve que Salazar l'occupait en 1691, et qu'il mourut en 1710. Quoique ce maître ait été un des compositeurs de musique d'église les plus distingués de l'Espagne, il y est peu connu, et ses productions ne se trouvent que dans la province où il vécut. M. Eslava a publié (*Lira sacro-Hispana*, deuxième série, t. I, p. 76-125) les motets de Salazar : 1° *Hic mihi*, à quatre voix. 2° *O Rex Gloriæ*, à six voix et orgue. 3° *Quæ est ista*, idem. 4° *Vidi speciosam*, idem. 5° *Sancta Maria*, à cinq voix et orgue. 6° *Nativitas tua*, à six voix et orgue. 7° *Mater Dei*, à cinq voix et orgue.

SALBLINGER (Sigismond), musicien du seizième siècle, né à Augsbourg, vers 1510, s'est fait connaître comme compositeur par un recueil intitulé : *Cantiones 5-7 vocum* ; Augsbourg, 1545, in-4°. On lui doit aussi des collections fort intéressantes de compositions d'anciens maîtres intitulées : 1° *Concentus quatuor, quinque, sex et octo vocum* ; Augsbourg, 1545, Philippe Ulhard, in-4° obl. Salblinger a dédié son recueil aux magistrats de la ville d'Augsbourg. Les compositeurs dont on trouve des morceaux dans cette collection sont : Jacotin, Ghiselin Dankerts, Jean Heugel, Benoit Ducis, Valentin Schnellinger, Ulric Brotellius, Georges Blankenmuller, Josquin de Près, Sixte Dietricht, Louis Senfl, Tilman Su-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sato, Herman de Turnhout, Morales, Corneille Canis, Adrien Willaert, Henri Finck, Nicolas Payen, Léonard Zinssmeister, Josquin Baston, Jean Courtois, Jean Mouton, Gaseogne, Piéton, Jean et Philippe de Wildre. 2° *Cantiones septem, sex et quinque vocum, longe gravissimæ, juxta ac amœnissimæ, in Germania maxime hactenus non excusæ; Augustæ Vindelicorum, per Melchiorem Kriesstein*, 1545, in-4° obl. Il y a des exemplaires de cette édition qui portent la date de 1540. Les auteurs dont on trouve des morceaux dans ce précieux recueil sont : Benedictus, Claudin (de Sermisy), Concilium (*sic*), Crequillon, Damien a Goes, Nic. Gombert, Hesdin, Heugel, Jachet, Maistre-Jean, Pierre Jordan, Lupi, Morales, Noé, Josquin de Prés, Richafort, Tilman Susato, Sixte Dietricht, Jose Winders et Adrien Willaert. 3° *Cantiones selectissimæ quatuor vocum, ab eximiis et præstantibus cæsareæ majestatis capellæ musicis M. Cornelio Canis, Thomæ Criquillone, etc. compositæ. Lib. I et II; Augustæ Vindelicorum, per Philippum Ulhardum*, 1548-1549, in-4° obl. Au titre de ce recueil, le nom de l'éditeur est écrit *Salminger*.

SALDANHA (Gonzales-Mendes), compositeur portugais, né à Lisbonne, vers la fin du seizième siècle, fut élève de Duarte Lobo. Il vivait à Lisbonne en 1025. On trouvait encore longtemps après, dans la Bibliothèque royale de cette ville, des messes, psaumes, *Miserere* et *villancicos* de sa composition.

SALDONI (D. Balthasar), professeur de chant au Conservatoire de Madrid, compositeur et écrivain sur la musique, est né à Barcelone, le 4 janvier 1807. Il reçut sa première instruction dans une école de sa ville natale connue sous le nom de *la Procura*, laquelle est annexée à une chapelle de Notre-Dame de Monserrat. Après y avoir passé cinq années, pendant lesquelles ses dispositions pour la musique se manifestèrent, il entra à la maîtrise de *Santa-Maria del Mar*, et y étudia cet art sous la direction du maître de chapelle Andrevi (*voyez* ce nom). A l'âge de onze ans, le 15 mars 1818, Saldoni entra comme élève à l'école de musique du monastère de Monserrat. Il y reçut pendant quatre ans des leçons de violon, de violoncelle, de basson et de flûte, du P. Boeda; mais l'objet principal de ses études fut la composition. Après avoir achevé ses humanités dans ce même monastère, il retourna dans sa famille, en 1822. Il reçut alors des leçons d'orgue de D. Mateo Ferrer, organiste de la cathédrale de Barcelone, et fit des études de contrepoint sous la direction de François Queralt, maître de chapelle de la même église. Quelques morceaux de musique d'église qu'il écrivit à cette époque commencèrent à le faire connaître, et il obtint, au concours, la place d'organiste de *Santa-Maria del Mar*. En 1820, Saldoni se rendit à Madrid, où il fut accueilli avec bienveillance par Carnicer (*voyez* ce nom). Dans l'année suivante, le Conservatoire de cette ville fut fondé, et Saldoni y obtint la place de maître de solfége et de vocalisation. Le 20 mars 1838, il fit jouer au théâtre de la Croix (*teatro de la Cruz*) son grand opéra *Ipermestra*, qui fut accueilli avec faveur et joué ensuite avec succès à Saragosse, à Séville, à Cadix et à Malaga. Peu de temps après, il se rendit à Paris, pour y prendre connaissance des méthodes de chant employées au Conservatoire; il fut bien accueilli par Cherubini, Carafa, Rubini, Bordogni et par son compatriote Sor (*voyez* ce nom). De retour à Madrid, il fit représenter son opéra *Cleonice, regina di Siria*, au théâtre de la Croix, le 21 janvier 1840. Son troisième opéra, intitulé : *Boabdil, ultimo rey moro de Granada*, fut représenté au théâtre de Barcelone, le 23 avril 1846. Saldoni fut nommé professeur de chant au Conservatoire de Madrid au retour de son voyage à Paris. Comme écrivain sur des sujets relatifs à la musique, il a publié : 1° *Resena historica de la Escolania o Colegio de musica de la Virgen de Monserrat in Cataluna, desde 1456 hasta nuestros dias* (Notice historique de l'école ou collége de musique de Notre-Dame de Monserrat, en Catalogne, depuis 1456 jusqu'à l'époque actuelle); Madrid, 1856, in-8° de quatre-vingt-cinq pages. 2° *Effemerides de musicos espanoles, asi professores come aficionados* (Éphémérides des musiciens espagnols, tant professeurs qu'amateurs); Madrid, 1860, un volume in-8° de deux cent soixante-deux pages.

SALE (François), musicien belge, est né vers le milieu du seizième siècle, ainsi qu'on le voit dans l'épître dédicatoire d'un de ses ouvrages, imprimé à Prague, en 1593. Un autre œuvre de sa composition nous apprend qu'il était, en 1589, au service d'une princesse de la famille impériale, à Halle, dans le Tyrol, non en qualité de maître de chapelle, comme le disent J.-G. Walther (1) et Gerber (2), mais

(1) Music. Lexic. p. 538.
(2) *Neues Lexikon der Tonkünstler*, t. IV, p. 6.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

simple ténor du chœur de la chapelle de cette princesse. Dès 1593, il prend la qualité de *musicus cæsareus* au frontispice de ses *Sacrarum cantionum liber primus*, et Dlabacz fournit les preuves qu'il était, en 1594, ténor de la chapelle de l'empereur Rodolphe II (1), sous la direction de Philippe de Mons. Il occupait encore cette position le 15 juin 1598, suivant le titre d'une de ses compositions : après cette date, on ne trouve plus de renseignements sur sa personne. Sale était un musicien de grand mérite : il y a de l'intérêt dans les mouvements des diverses parties de son harmonie, et il les faisait bien chanter. Ses ouvrages connus sont ceux dont voici les titres : 1° *Patrocinium Musices. Missarum solemniarum, tam Sanctorum quam festorum Officia totius anni, in catholicæ ecclesiæ usum, harmonicè contrapunctum ac suavissimè concinnata, sicque antea in lucem non edita. Serenissimæ Reginæ Magdalenæ chori Halæ ad Aenum Magistro Francisco Sale autore. Primus tomus. Monachii, Adamus Berg, anno* 1589, *in-fol. max.* Ces messes sont dédiées à l'archevêque de Salzbourg. M. Brunet a fait, dans son *Manuel du libraire*, deux ouvrages différents du *Patrocinium musices* et du livre de messes : j'ai fait la même faute dans la première édition de cette biographie. *Patrocinium musices* est un titre commun de quelques grands ouvrages de musique imprimés avec luxe aux frais des souverains de la Bavière, et même, à ce qu'il paraît, pour le compte des empereurs. 2° *Francisci Sale musici cæsarei Sacrarum cantionum omnis generis instrumentis musicis, et vivæ voci accomodatarum, hactenusque non editarum liber primus; Pragæ, typis Georgii Nigrini, anno* 1593, petit in-4° obl. C'est dans l'épître dédicatoire de cet ouvrage que Sale dit qu'il est né Belge. On y trouve neuf motets à cinq voix et sept à six. 3° *Tripartiti operis Officiorum Missalium, quibus introitus, alleluya et communiones de omnibus Sanctorum, per totum annî circulum, diebus festis et solemnibus quinque et sex vocum continentur, liber primus; Pragæ, excudebat Georgius Nigrinus impensis authoris,* 1594, in-4° obl. Ce premier livre a été reproduit en 1596 avec un nouveau frontispice. 4° *Officiorum Missalium quibus introitus, alleluya, etc., liber secundus,* ibid., 1594, in-4° obl. 5° *Officiorum Missalium quibus introitus, etc., liber tertius et ultimus;* ibid., 1596. Ce dernier volume contient douze motets à trois, cinq et six voix. 6° *Patrocinium Musices. In Natalem Domini Jesu Christi Servatoris (Salvatoris) nostri, mutetum quinque vocum, et Missa, ad ejus imitationem composita. Authore Francisco Sale, musico cæsareo. Monachii, excudebat Adamus Berg, anno* 1598, in-fol. m°. 7° *Oratio ad Sanctam B. V. Mariam, Winceslaum, Adalbertum, Vitum, Sigismundum, Procopium, Stephanum, regnorum Hungariæ et Bohemiæ patronos, à Franc. Sale sex voc. composita; Pragæ, excudebat Georgius Nigrinus, 15 juny* 1598, in-4° obl.

(1) *Allgem. hist. Kunster-Lexikon für Bohmen*, t. III, p. 11.

SALES (Pierre-Pompée), compositeur, né à Brescia, en 1729, y fit ses études musicales, et paraissait destiné à y passer sa vie, lorsqu'un tremblement de terre l'obligea de s'en éloigner, pour aller chercher fortune ailleurs. Après quelques années de voyages, il arriva en Allemagne, où il fut employé par plusieurs princes, particulièrement par l'évêque d'Augsbourg. En 1763, il fut appelé à Padoue pour y écrire un opéra sérieux qui eut du succès. De là il alla à Londres, où ses talents furent employés utilement. De retour en Allemagne, en 1768, il entra au service de l'électeur de Trèves, en qualité de maître de chapelle et de conseiller des finances. Quatre ans après, il fut appelé à Munich, et chargé de la composition d'un opéra pour le théâtre de l'électeur de Bavière. En 1777, il fit un second voyage en Angleterre avec sa femme, cantatrice agréable, et l'année suivante, il retourna à Coblence où il fit exécuter avec beaucoup de succès, en 1781, ses oratorios *Betulia liberata*, et *Giosa re di Giuda*. Lorsque Coblence fut pris par les Français, Sales se retira à Hanau, où il mourut en 1797. Plusieurs airs de sa composition ainsi que ses concertos de clavecin se trouvent en manuscrit dans diverses bibliothèques de l'Allemagne.

SALETTI (Antoine), sopraniste distingué, né en Italie, fut appelé par Farinelli au service de la cour d'Espagne, où il chanta pendant plusieurs années. En 1742, il se rendit à Pétersbourg, et y excita l'admiration générale. Après treize ans de service, il demanda son congé pour retourner dans sa patrie, et l'impératrice, en le lui accordant, lui fit présent d'une riche tabatière d'or enrichie de brillants, et de mille ducats. On ignore l'époque de la mort de ce chanteur.

SALFI (François), littérateur italien, né le 1er janvier 1759, à Cosenza, dans la Calabre,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

embrassa les opinions libérales à l'époque de l'invasion de l'Italie par les armées françaises, et alla s'établir à Milan, où il travailla à la rédaction de plusieurs journaux. Après avoir été secrétaire du comité de législation à Brescia, puis secrétaire du comité de l'instruction publique, et enfin membre et secrétaire du nouveau gouvernement de Naples, il fut obligé de se retirer de nouveau à Milan, après la réaction. Il y fut nommé inspecteur des théâtres, et professeur à l'Académie de Brera. Il crut pouvoir retourner à Naples après la dissolution du royaume d'Italie ; mais il ne put s'y maintenir. Il vint alors s'établir à Paris, et mourut le 3 septembre 1832, à Passy, près de cette ville. Continuateur de l'*Histoire littéraire d'Italie*, par Ginguené (*voyez* ce nom), il donne quelques renseignements sur les musiciens italiens ainsi que sur les auteurs de traités de musique du seizième siècle (tome X, pages 400-423), et fait une histoire abrégée du drame en musique dans le dix-septième (tome XII, pages 427-479) : il y a des choses intéressantes dans ce dernier chapitre.

SALGUES (Jacques-Barthélemy), littérateur, né à Sens, vers 1760, entra dans la carrière ecclésiastique, et fut professeur d'éloquence au collége de Sens, puis embrassa les principes de la révolution, et fut procureur de la commune de Sens. Fixé à Paris depuis 1797, il s'y livra à la littérature et à la rédaction des journaux. Il y mourut le 26 juillet 1830. Au nombre de ses écrits, on remarque un pamphlet intitulé : *Réflexions sur les causes de la dégradation du chant à l'Opéra, comparée avec les succès brillants de la danse au même théâtre;* Paris, an IV (1796), in-8°.

SALIERI (Antoine), compositeur célèbre, naquit le 19 août 1750, à Legnano, forteresse de l'État de Venise. Son père, qui était négociant, le mit de bonne heure dans un collége où il apprit les premiers éléments de la musique, du violon et du clavecin. Son frère aîné (François Salieri), bon élève de Tartini, fut son instituteur pour le premier de ces instruments, et Joseph Simoni, organiste de la cathédrale de Legnano, lui donna les premières leçons de piano. Des spéculations malheureuses ayant ruiné les parents de Salieri, son père mourut de chagrin, et ses nombreux enfants furent obligés de pourvoir eux-mêmes à leur existence. Antoine Salieri n'était alors âgé que de quinze ans : il jouait déjà bien du clavecin et possédait une belle voix de soprano : ces avantages le décidèrent à se rendre à Venise, où il trouva un protecteur dans un membre de l'illustre famille de Mocenigo. Ce patricien lui fit obtenir la table, le logement et l'instruction dans la maîtrise de Saint-Marc, sous la condition de chanter dans le chœur aux fêtes et dimanches. Jean Pescetti, second maître de chapelle de cette cathédrale, lui enseigna les principes de l'harmonie, et Ferdinand Pacini, ténor de la chapelle, lui donna des leçons de chant. A cette époque, Gassmann, maître de la chapelle impériale, vint à Venise, pour y faire jouer son opéra *Achille in Sciro;* sur la recommandation de Jean Mocenigo, il accepta Salieri pour élève, et celui-ci obtint de son protecteur l'autorisation de suivre son nouveau maître à Vienne, où il arriva le 15 juin 1766. Les leçons de Gassmann, et surtout la lecture du *Gradus ad Parnassum*, de Fux, lui firent faire de rapides progrès dans l'art d'écrire. Dans le même temps, il apprit d'un prêtre italien, nommé Pierre Tomasi, les principes des langues allemande et française, ainsi que de la poésie latine et italienne. Gassmann, animé d'un noble désintéressement pour son élève, fournissait aux dépenses de Salieri comme si celui-ci eût été son fils : mais ses bienfaits ne firent point un ingrat, car, à ses derniers jours, la reconnaissance de l'élève pour le maître était aussi vive que dans la jeunesse.

Quatre ans après son arrivée à Vienne, Salieri écrivit la musique de l'opéra bouffe *le Donne letterate*, sa première production dramatique, représentée pendant le carnaval de 1770. Le succès de cet ouvrage l'enhardit, et bientôt il déploya la plus rare activité dans ses travaux. *L'Amore innocente*, opéra-comique en deux actes, joué dans la même année; *Don Chisciotte*, opéra-ballet en un acte, représenté en 1771, et surtout *Armida*, opéra sérieux, en trois actes, joué dans la même année, firent connaître avantageusement le talent de Salieri, et fixèrent sur lui l'attention de la cour de Vienne. La suavité des mélodies est très-remarquable dans *l'Armida*. *Il Barone di rocca antica* (1772), *la Fiera di Venezia* (1772), *la Secchia rapita* (1772) et *la Locandiera* (1773), mirent le sceau à la réputation du jeune compositeur. Au mois de janvier 1774, la mort de Gassmann laissa vacante la place de maître de chapelle de la cour impériale : Salieri l'obtint, en 1775, et fit preuve d'une grande facilité en écrivant dans la même année, pour son service, deux grandes cantates avec orchestre, des concertos pour divers instruments, et *la Calamità de' cori,*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

opéra bouffe en trois actes. Cependant l'enthousiasme qui avait accueilli la nouvelle manière de Gluck commençait à ébranler la foi que Salieri avait eue jusqu'alors dans la direction de ses idées. Il se rapprocha de l'auteur d'*Orphée*, après le décès de son premier maître, lui demanda des conseils, et se mit à étudier ses ouvrages avec tant de persévérance, qu'il parvint à s'approprier son style, en le modifiant par le caractère plus mélodique de ses propres inspirations. Quelques nouveaux opéras, deux oratorios, et diverses compositions nouvelles ayant augmenté sa réputation, il fut appelé à Milan, en 1778, pour y écrire *Europa riconosciuta*, opéra sérieux en trois actes, qui fut joué le 3 août, à l'ouverture du nouveau théâtre de *la Scala*. Une réunion d'excellents chanteurs, parmi lesquels on remarquait mesdames Balducci, Danzi, le fameux Pacchierotti, et Rubinelli, chanta dans cet ouvrage. Au carnaval de la même année, Salieri donna, à Venise, *la Scuola de' Gelosi*, puis il alla à Rome écrire *la Partenza inaspettata*, au printemps de 1779, et dans la même année, il fit jouer, au théâtre *Canobbiana* de Milan, *Il Talismanno*, opéra bouffe en deux actes. Rome le rappela au printemps de 1780, pour écrire la partition de *la Dama pastorella;* après quoi il retourna à Vienne, où le rappelait son service de maître de chapelle et de directeur du théâtre de la cour. Marie-Thérèse venait de mourir, et l'empereur Joseph II, amateur passionné de musique italienne, lui avait succédé.

En 1781, Salieri fit son premier essai de composition dramatique sur un livret en langue allemande ; mais déjà une affaire plus importante l'occupait tout entier. Gluck avait emporté de Paris le poëme des *Danaïdes*, dont l'administration de l'Opéra attendait la musique avec impatience ; épuisé par de longs travaux, et affaibli par l'âge et les infirmités, l'auteur d'*Armide* ne se sentait plus la force nécessaire pour écrire un si grand ouvrage. Sans s'expliquer avec les administrateurs de l'Opéra, il chargea Salieri de l'entreprise difficile de le remplacer dans cette tâche. Le travail fut long et pénible pour un compositeur qui ne connaissait pas la scène française, et qui en savait à peine la langue. Cependant, l'opéra terminé à la satisfaction de Gluck, celui-ci écrivit au directeur de l'Académie royale de musique qu'un de ses élèves l'avait aidé dans son travail et se rendrait à Paris, pour diriger la mise en scène des *Danaïdes*. Salieri arriva en effet à Paris avec sa partition, en 1784. L'ouvrage fut joué d'abord à la cour plusieurs fois avec succès, puis à Paris, où il excita le plus vif enthousiasme. Les auteurs du *Dictionnaire historique des musiciens* (Paris, 1811) disent que le graveur paya deux mille francs au compositeur pour sa partition : le fait est inexact; car j'ai vu l'acte de vente où l'éditeur ne s'engageait à payer que *douze cents livres*, à la condition que le nom de Gluck resterait sur l'affiche jusqu'à la treizième représentation (1) : ce ne fut que le matin même de cette représentation que parut dans les journaux de Paris une lettre où Gluck déclarait que Salieri était l'unique auteur de la musique des *Danaïdes*. La direction de l'Opéra lui paya dix mille francs pour la propriété de l'ouvrage, outre trois mille francs pour les frais du voyage, et la reine lui fit un riche présent. Comblé de faveurs et de gloire, Salieri retourna à Vienne, emportant le livret des *Horaces*, tragédie lyrique en trois actes. Dans la même année, il donna, à Vienne, *Semiramide*, opéra sérieux en trois actes, et l'opéra-comique *Il Ricco d'un giorno*. L'empereur Joseph II lui demanda encore la musique d'*Eraclio e Democrito*, en deux actes, et de *la Grotta di Trofonio*, opéras joués sur le théâtre de la cour, en 1785. L'engagement qu'il avait contracté à Paris l'obligea d'y aller l'année suivante pour y faire jouer *les Horaces*, dont le succès fut à peu près négatif. Mais en 1787, le compositeur se releva brillamment dans *Tarare*, opéra tragi-comique en cinq actes, malgré l'absurdité du sujet et la platitude du style de Beaumarchais. C'est à l'occasion du succès de cette pièce qu'on demanda pour la première fois l'auteur à l'Opéra. Salieri, amené malgré lui sur la scène, fut couronné. De retour à Vienne, il traita de nouveau le même sujet, et le fit jouer avec un succès éclatant, sous le titre d'*Axur Re d'Ormus*. L'année 1788, où cet opéra fut représenté, est une des plus actives de la carrière du compositeur, car il mit en scène *Cublai gran Can de' Tartari*, opéra héroï-comique, et termina plusieurs autres productions. *Il Pastor fido*, opéra en quatre actes, et *la Cifra*, en deux actes, représentés en 1789, marquèrent la fin de cette activité. L'empereur Joseph II mourut peu de temps après, et les événements importants qui suivirent son décès rendirent plus rares les re-

(1) Cet acte, passé entre Salieri et l'éditeur Deslauriers, devint ensuite la propriété d'Imbault, marchand de musique, qui eut pour successeurs Janet et Cotelle, chez qui je l'ai vu.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

présentations du théâtre de la cour : *Catilina*, joué en 1792, *Il Mondo alla rovescia* (1794), *Palmira* (1795), *Il Moro* (1796), *Falstaff* (1798), *Cesare in Farmacusa* (1800), *Angiolina* (1800), *Annibale in Capua* (1801), *la Bella Selvaggia* (1802), *Die Neger* (le Nègre, 1804), furent les dernières productions dramatiques de Salieri.

Ce compositeur s'est aussi exercé dans la musique d'église, et l'on connaît de lui cinq messes avec ou sans orchestre, un *Requiem* composé pour ses obsèques, plusieurs *Te Deum*, vêpres complètes, graduels, offertoires, motets, psaumes, quelques oratorios parmi lesquels on remarque *la Passion*, des chœurs, ouvertures, symphonies, beaucoup de canons pour deux, trois ou quatre voix, et des exercices de chant. Sans avoir possédé un de ces génies créateurs qui impriment une direction quelconque à l'art de leur époque, il eut certainement un talent d'autant plus remarquable qu'il sut en modifier le caractère et le présenter sous des aspects variés. *Les Danaïdes*, ouvrage traduit en allemand sous le titre de *Danaus*, et *Tarare*, qu'on retrouve presque en entier dans la partition d'*Axur*, sont les compositions dramatiques où ce talent s'est le plus élevé ; mais il y a aussi de fort belles choses dans *Semiramide* et dans *Cesare in Farmacusa*. On peut voir l'éloge que Carpani a fait de cette dernière production dans ses *Haydine*. Dans le pathétique, il s'élevait quelquefois jusqu'au sublime, ainsi que le prouve l'air d'Hypermnestre : *Par les larmes dont votre fille*, etc. Comme tous les compositeurs italiens dont l'éducation a commencé par l'étude du chant, Salieri écrivait bien pour les voix : à l'époque même où il se livrait à tout son enthousiasme pour la déclamation de Gluck, il trouvait l'art de la rendre facile dans ses propres ouvrages. Personne n'a mieux connu que lui le mécanisme de la coupe dramatique et l'effet du retour des idées : on peut même affirmer qu'il est entré plus qu'aucun des compositeurs modernes dans cette partie de la philosophie de l'art. De là vient qu'il a été l'oracle de tous les musiciens allemands qui ont écrit pour la scène pendant les vingt-cinq premières années du dix-neuvième siècle. Beethoven, Weigl, Meyerbeer se sont fait honneur d'avoir reçu ses conseils.

Parvenu à l'âge de soixante-dix ans, et accablé d'infirmités, Salieri avait demandé sa retraite en 1821 ; cependant, elle ne lui fut accordée qu'en 1824. En témoignage de satisfaction pour ses longs services, l'empereur lui fit accorder la totalité de son traitement pour sa pension de retraite. Il avait rempli ses fonctions de maître de chapelle sous les règnes de Marie-Thérèse, de Joseph II, de Léopold et de François. Il ne jouit pas longtemps des avantages qui lui avaient été faits par la cour impériale pour une carrière si bien remplie, car il mourut le 12 mai 1825, avant d'avoir achevé sa soixante-quinzième année. Tous les artistes qui se trouvaient alors à Vienne assistèrent à ses obsèques, où l'on exécuta le *Requiem* qu'il avait composé pour cette solennité, et qu'il n'avait fait entendre à personne. Il avait été marié, et avait plusieurs filles qui lui prodiguèrent des soins jusqu'à ses derniers jours. Décoré de la Légion d'honneur par le roi Louis XVIII, il avait été nommé associé étranger de l'Institut de France, en 1806, puis membre de l'Académie royale des beaux-arts, en 1816, et correspondant étranger du Conservatoire de Paris. Enfin, l'Académie royale de musique de Stockholm l'avait choisi pour un de ses membres.

Homme aimable, bienveillant, gai, spirituel, original, Salieri eut beaucoup d'amis parmi les artistes et dans le monde. De petite taille, mais bien fait, et toujours habillé avec une certaine recherche, il avait le teint brun, les yeux noirs et pleins de feu, le regard expressif et le geste animé. Personne ne savait autant que lui d'anecdotes et ne les contait d'une manière plus plaisante. Son langage était une sorte de jargon où les langues italienne, allemande et française étaient incessamment mêlées. Grand amateur de friandises, il ne pouvait passer près de la boutique d'un confiseur sans y entrer et remplir ses poches. Prompt à s'irriter, il se calmait aussi facilement, et la bonté de son cœur ne se démentait jamais. Le temps n'avait point affaibli sa reconnaissance pour les bienfaits qu'il avait reçus de Gassmann dans sa jeunesse. Les filles de ce compositeur (mesdames Fuchs et Rosenbaum) étaient encore dans l'enfance à la mort de leur mère : Salieri prit soin de leur éducation, fournit à tous leurs besoins, et fit de l'une d'elles (madame Rosenbaum) une cantatrice distinguée. On trouve beaucoup de détails intéressants sur la vie privée et artistique de l'auteur des *Danaïdes*, dans une bonne monographie de M. Edlen de Mosel, intitulée : *Ueber das Leben und die Werke des Anton Salieri* (Sur la vie et les ouvrages d'Antoine Salieri ; Vienne, 1827, un volume in-8°) : j'en ai tiré la plupart des faits de cette notice.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Le catalogue des compositions de ce maître renferme les ouvrages suivants : I. Musique d'église : 1° Messe avec graduel et offertoire, à quatre voix de chœur, sans accompagnement. 2° Messe *idem* avec orchestre. 3° Deux messes à quatre voix de solos, chœur et orchestre. 4° Messe avec graduel et offertoire, à deux chœurs et orchestre. 5° *Requiem* à quatre voix de chœur et orchestre. 6° *Te Deum*, idem. 7° *Idem*, à deux chœurs. 8° *Te Deum* pour quatre voix de solos, chœur et orchestre. 9° Vêpres pour la dédicace de l'église, consistant en neuf morceaux. 10° Quatorze graduels, offertoires, motets, psaumes, etc., pour voix de solo et chœur. II. Oratorios et cantates : 11° *La Passione di Gesù Cristo*, oratorio en deux parties (1776). 12° *Gesù al limbo*, idem (1803). 13° *Saule*, fragments d'oratorio. 14° *La Sconfitta di Borea*, cantate (1774). 15° *Il Trionfo della gloria e della virtù*, idem (1774). 16° *Le Jugement dernier*, idem (1787). 17° *La Riconoscenza*, cantate allégorique (1796). 18° *Der Tyroler Landsturm* (la Tempête dans le Tyrol), cantate (1799). 19° *La Riconoscenza de' Tirolesi*, idem (1800). 20° *L'Oracolo*, idem (1803). 21° *Habsbourg*, idem (1805). III. Opéras : 22° *Le Donne letterate*, opéra bouffe en trois actes (1770). 23° *L'Amor innocente*, en deux actes (1770). 24° *Armida*, opéra héroïque en trois actes (1771). 25° *Il Don Chisciotte*, en un acte (1771). 26° *Il Barone di rocca antica*, en deux actes (1772). 27° *La Fiera di Venezia*, en trois actes (1772). 28° *La Secchia rapita*, en trois actes (1772). 29° *La Locandiera*, en trois actes (1773). 30° *La Calamità de' cori*, en trois actes (1774). 31° *La finta Scema*, en trois actes (1775). 32° *Delmita e Daliso*, en deux actes (1776). 33° *Europa riconosciuta*, opéra sérieux en trois actes (1776). 34° *La Scuola de' gelosi*, opéra bouffe en deux actes (1779). 35° *Il Talismanno*, en deux actes (1779). 36° *La Partenza inaspettata*, en deux actes (1779). 37° *La Dama pastorella*, en deux actes (1780). 38° *Der Rauchfangkehrer* (le Ramoneur), en trois actes (1781). 39° *Les Danaïdes*, tragédie lyrique en cinq actes (1784). Cet ouvrage a été repris avec grand succès à Paris, en 1817, avec des changements et des additions faits par Persuis et par Spontini. Ce dernier y avait ajouté une bacchanale de grand effet, dont la pensée était imitée d'un morceau du même genre placé par Cherubini dans le ballet d'*Achille à Scyros*. 40° *Semiramide*, en trois actes (1784). 41° *Il Ricco d'un giorno*, opéra bouffe en trois actes (1784). 42° *Eraclito e Democrito*, en deux actes (1785). 43° *La Grotta di Trofonio*, en deux actes (1785). La grande partition de cet ouvrage a été gravée à Vienne, chez Artaria. 44° *Les Horaces*, tragédie lyrique en trois actes (1786). 45° *Tarare*, opéra en cinq actes avec un prologue (1787). 46° *Axur re d'Ormus*, opéra semi-seria en quatre actes (1788). Cet ouvrage fut joué avec succès au Théâtre-Italien de Paris, en 1813, par Marianne Sessi, Tachinardi et Bassi. 47° *Cublai, Gran Can de' Tartari*, en deux actes (1788). 48° *Il Pastor fido*, en quatre actes (1789). 49° *La Cifra*, en deux actes (1789). 50° *Catilina*, en deux actes (1792). 51° *Il Mondo alla rovescia*, en deux actes (1794). 52° *Palmira*, en deux actes (1795). 53° *Il Moro*, en deux actes (1796). 54° *Falstaff*, en deux actes (1798). 55° *Danaus*, en quatre actes (1800). 56° *Cesare in Farmacusa*, en deux actes (1800). 57° *Angiolina*, en deux actes (1800). 58° *Annibale in Capua*, en trois actes (1801). 59° *La Bella Selvaggia*, en deux actes (1802). 60° Ouvertures, entr'actes et chœurs des *Hussites de Naumbourg* (1803). 61° *Die Neger*, en deux actes (1804). 62° *Chimène et Rodrigue*, tragédie lyrique en cinq actes, pour l'Opéra de Paris (1788), non représentée. 63° *La Princesse de Babylone*, opéra en trois actes (1789), *idem*. 64° *Sapho*, en trois actes (1790), *idem*. Les partitions originales de ces trois ouvrages se trouvent dans les cartons de l'Académie royale de musique de Paris. 65° Fragments d'un opéra intitulé *I Tre Filosofi*, non représenté. 66° *Das Posthaus* (la Maison de Poste), opéra non terminé. 67° *Die Generalprobe* (la Répétition générale), opéra non terminé. IV. Musique vocale détachée : 68° Environ cinquante morceaux de chant tels que airs, duos, trios, chœurs, avec accompagnement d'orchestre. 69° Vingt-huit divertissements vocaux avec accompagnement de piano, divisés en trois parties ; Vienne, Weigl. 70° *Scherzi armonici*, consistant en vingt-cinq canons à trois voix, sans accompagnement ; *ibid.* 71° Continuation du même recueil, consistant en quinze canons à trois voix, et douze autres pièces à deux, trois et quatre voix, sans accompagnement ; *ibid.* 72° Cent cinquante autres compositions du même genre, en manuscrit. 73° Méthode de chant en vers italiens, et les vers en musique à quatre voix, avec accompagnement de basse, etc., en manuscrit. V. Musique instrumentale : 74° Concerto pour orgue (1775). 75° Deux concertos pour le piano

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

(1778). 76e Concerto pour flûte et hautbois (1774). 77e Symphonie concertante pour violon, hautbois et violoncelle (1774). 78e Symphonie pour l'orchestre (1770). 79e Sérénades et musique de ballets. 80e Vingt-quatre variations pour l'orchestre, sur le thème des *Folies d'Espagne*.

SALIMBENI (Félix), célèbre sopraniste, né à Milan, vers 1712, fut conduit à Naples dans sa jeunesse, et y devint élève de Porpora, qui en fit un des chanteurs les plus parfaits de cette époque si riche en talents de premier ordre. Salimbeni débuta à Rome, en 1731, dans le *Cajo Fabrizio* de Hasse ; l'année suivante, il se fit entendre à Milan, dans l'*Alessandro nell' Indie*, du même compositeur. Dès lors, on jugea qu'il se placerait au rang des chanteurs les plus remarquables de son temps, et des offres lui furent faites pour qu'il entrât au service de l'empereur Charles VI, amateur passionné de musique, dont la chapelle offrait une réunion d'artistes excellents : il accepta ces offres et partit pour Vienne, en 1733. Pendant quatre années, il chanta, au Théâtre-Impérial, dans les opéras de Caldara et autres maîtres célèbres, ainsi que dans la chapelle de la cour. Métastase écrivit pour lui les rôles de quelques-uns de ses opéras, et l'on croit qu'il a fait son portrait dans ces vers de l'*Olimpiade* :

Io l'ho presente. Aveа
Bionde le chiome, oscuro il ciglio ; i labbri
Vermigli sì, ma tumidetti, e forse
Oltre il dover ; gli sguardi
Lenti e pietosi, un arrossir frequente,
Un soave parlar...

Fatigué par le service de la chapelle impériale, et aussi par suite de dégoûts que lui faisait éprouver le maître de chapelle Caldara, Salimbeni s'éloigna de Vienne, en 1737, et retourna en Italie. Les Biographes qui disent qu'il joua le rôle d'*Alceste*, dans l'opéra de Gluck, en 1742, sont tombés dans une singulière inadvertance, car Gluck n'écrivit cet ouvrage qu'en 1767. En 1743, Salimbeni entra au service du roi de Prusse (Frédéric II), et débuta au théâtre de Berlin, au mois de décembre, par le rôle de César, dans *Catone in Utica*. Il y obtint un succès d'enthousiasme, et pendant un séjour de sept ans dans la même ville, l'admiration excitée par son talent ne diminua pas. Toutefois la perfection de son chant était le seul avantage qu'il eût à la scène, car son action dramatique était froide, ou plutôt nulle. Vers la fin de 1750, il quitta Berlin pour se rendre à Dresde, où il n'eut pas moins d'admirateurs. Le premier rôle où il s'y fit entendre fut dans *Leucippo*, de Hasse. Ce compositeur avait écrit pour lui cinq airs nouveaux dans cet ouvrage, où Salimbeni produisit une impression profonde. Cependant, l'amour effréné du plaisir auquel il s'était souvent abandonné avait altéré sa santé et diminué la beauté de son organe. On aperçut à Dresde ces fâcheux résultats dans l'oratorio de Hasse *I Pellegrini*, qu'on exécuta le vendredi saint (1751), et lui-même ne put se dissimuler la détérioration de sa voix. Dans l'espoir que l'air natal pourrait le rendre à la santé, il s'éloigna de Dresde après Pâques pour retourner en Italie ; mais arrivé à Laybach, il y fut arrêté par une maladie sérieuse qui le conduisit au tombeau dans le mois de mai 1751. Ainsi mourut, à la fleur de l'âge, un des plus grands chanteurs qu'ait produits l'Italie.

SALINAS (François), savant écrivain espagnol sur la musique, naquit à Burgos, vers 1512. Sa nourrice, dont le lait n'était pas sain, lui donna le germe d'une maladie d'yeux qui, malgré les efforts des médecins, se termina par la perte à peu près totale de la vue, lorsque Salinas eut atteint sa dixième année. Son père, qui jouissait d'une certaine aisance, lui fit enseigner la musique et lui fit donner des leçons de clavecin et d'orgue pour le désennuyer. Le hasard lui fit apprendre plus tard la langue latine, et, chose singulière, ce fut une femme qui la lui enseigna. Une jeune fille qui avait appris cette langue, et qui se destinait à prendre le voile, voulut prendre des leçons d'orgue, et Salinas fut choisi pour lui enseigner cet instrument, en échange de l'instruction qu'elle avait consenti à lui donner dans le latin. Les rapides progrès qu'il y fit décidèrent ses parents à le placer à l'université à Salamanque. Il y apprit la langue grecque et suivit un cours de philosophie. Son heureux destin voulut qu'en sortant de l'université, il entrât au service de Pierre Sarmento, archevêque de Compostelle, qui, charmé de ses talents et de l'étendue de ses connaissances, l'emmena à Rome, lorsqu'il y fut appelé pour recevoir le chapeau de cardinal. Les immenses richesses littéraires rassemblées dans cette ville, et la conversation de savants hommes, fournirent à Salinas les moyens d'acquérir des connaissances étendues, particulièrement dans la musique des anciens, dont il pénétra les mystères mieux qu'aucun musicien de son temps. Résolu de se fixer dans cette ville, et dans l'espoir d'obtenir un bénéfice, il entra dans les ordres et prit le titre d'abbé, s'attachant tour à tour à divers

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

cardinaux qui lui promirent plus de protection qu'ils ne lui en accordèrent. D'après la qualité qu'il prend au frontispice de son traité de musique, il paraîtrait cependant qu'il finit par obtenir du pape Paul IV le titre d'abbé de Saint-Pancrace de Rocca Scalegna, dans le royaume de Naples. Quoi qu'il en soit, après un séjour de vingt-trois ans à Rome, Salinas fut rappelé à Salamanque avec le titre de professeur à l'université. Il y ouvrit des cours de musique et de rhythmique. Pour aider à l'intelligence des matières qu'il enseignait, il écrivit un livre intitulé : *Francisci Salinæ Burgensis abbatis sancti Pancratii de Rocca Scalegna in regno Neapolitano, et in Academia Salmanticensi Musicæ professoris, De Musica libri septem, in quibus ejus doctrinæ veritas tam quæ ad harmoniam, quam quæ ad rhythmum pertinet, juxta sensus ac rationis judicium ostenditur et demonstratur. Cum duplici Indice capitum et rerum; Salmanticæ, excudebat Mathias Gastius,* 1577, in-fol. (1). Ce livre, remarquable par son élégante latinité, prouve que son auteur avait beaucoup d'érudition, une connaissance profonde de la musique, et qu'il était philosophe et mathématicien. Il y traite particulièrement de l'union du rhythme poétique avec le rhythme musical; mais, ainsi que le remarque fort bien Requeno (*voyez* ce nom), il ne paraît pas avoir entrevu l'existence de celui-ci, indépendant du rhythme poétique, quoique le rhythme dans la musique instrumentale des anciens ne paraisse pas pouvoir être révoqué en doute, d'après le traité anonyme grec de la mesure et du rhythme, dont on connaît plusieurs manuscrits et qui a été publié par M. Bellermann (*voyez* ce nom). Dans la science des proportions musicales, Salinas a particulièrement suivi la doctrine de Boëce. Ce célèbre professeur paraît avoir été aussi habile dans la pratique de la musique, que savant dans la théorie. Il mourut à Salamanque, dans le mois de février 1590, à l'âge d'environ soixante-dix-huit ans.

SALLANTIN (Antoine), hautboïste distingué, descendait d'une famille qui, pendant une partie du dix-huitième siècle, avait été attachée à la musique de la maison du roi. Il était fils de Nicolas Sallantin, hautboïste de l'Opéra, surnommé *le Cadet*, et neveu d'Antoine Sallantin, premier accompagnateur sur la flûte, au même spectacle, ainsi que de François-Alexandre Sallantin, appelé *Sallantin l'aîné*, basse de violon et dessus de cornet de la grande écurie du roi; et enfin de Charles Sallantin, violon de l'orchestre de l'Opéra. Lui-même fut longtemps connu sous le nom de *Sallantin le neveu*, puis sous celui de *Sallantin aîné*, pour le distinguer de son frère, attaché comme lui à l'orchestre de l'Opéra. Il naquit à Paris, en 1754. Son père, qui lui donna les premières leçons de son instrument, fut bientôt surpassé par lui. Avant Antoine Sallantin, tous les hautboïstes français avaient un son dur et sauvage : on les employait en nombre presque égal à celui des violons dans l'orchestre de l'Opéra, ils jouaient les mêmes parties, et soufflaient de toutes leurs forces, sans aucunes nuances. Le jeune artiste était âgé d'environ vingt ans lorsque Fischer arriva à Paris; enthousiasmé par le talent de ce virtuose, il s'attacha à lui, en reçut des leçons, et changea complétement sa manière. Entré à l'orchestre de l'Opéra, en 1773, il y resta jusqu'en 1790, et obtint alors un congé pour aller à Londres entendre encore Fischer, et perfectionner son talent. Les événements de la révolution le retinrent éloigné de la France jusqu'en 1792, mais depuis cette époque jusqu'en 1813, il continua de remplir ses fonctions au même théâtre. Dans les fameux concerts de Feydeau, en 1794 et 1795, il fit souvent applaudir son talent, remarquable surtout par la beauté du son et la netteté dans les traits. A l'époque de la fondation du Conservatoire, il y fut appelé comme professeur de son instrument, et y forma de bons élèves, parmi lesquels on remarqua Vogt et Gilles. Retiré à la fin de 1813, Sallantin a vécu encore plusieurs années. On n'a gravé de sa composition qu'un concerto pour flûte et orchestre; Paris, Pleyel, 1797.

SALLENEUVE (Édouard), professeur de musique et compositeur à Berlin, est né le 19 décembre 1800, à Kœnigsberg, où son père, Français de naissance, exerçait l'art de la sculpture. Destiné à la pratique du même art, Salleneuve en commença l'étude; mais son penchant pour la musique était si vif, qu'il obtint la permission de se rendre à Breslau, où il se mit sous la direction de L. Kœhlert; ensuite il se rendit à Berlin, où Pax, Birnbach, Rungenhagen et Bernard Klein devinrent ses maîtres de chant et de composition. L'instrument qu'il adopta fut la guitare; plus tard il

(1) J'ai toujours douté de l'existence d'une édition du même livre donnée à Salamanque en 1592, suivant l'indication de la table des auteurs placée à la fin du 1er volume de l'*Histoire de la musique* du P. Martini : j'ai acquis en effet la preuve que cette édition est celle de 1577, dont le frontispice a été renouvelé, en voyant l'exemplaire de Martini dans la bibliothèque du Lycée musical de Bologne.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

fut considéré comme un des guitaristes les plus habiles de l'Allemagne. Possédant une bonne voix de ténor, il fut aussi membre de plusieurs sociétés de chant de Berlin. Il a publié de sa composition un grand nombre de *Lieder* en recueils et détachées, dont plusieurs ont obtenu un succès populaire. On connaît aussi de lui plusieurs recueils de chants pour quatre voix d'hommes. Parmi ses productions instrumentales on remarque des contredanses et valses pour piano, des marches, des variations faciles et des rondeaux pour cet instrument, sur des thèmes d'opéras.

SALM-DYCK (Constance-Marie **DE THEIS**, princesse de), est née à Nantes, le 7 novembre 1767. Après avoir reçu une éducation brillante, elle épousa, en 1789, Pipelet, médecin qui jouissait de quelque réputation, et alla s'établir à Paris, où elle put se livrer à son goût pour la littérature et particulièrement pour la poésie. Un de ses premiers ouvrages fut le poëme de *Sapho*, opéra en quatre actes, qui fut mis en musique par Martini et eut plus de cent représentations au théâtre Louvois. Des épîtres en vers, des drames, et différentes autres pièces lues par madame Pipelet à l'Athénée de Paris et dans d'autres sociétés littéraires, puis imprimées, lui firent une honorable réputation dans les lettres. Elle avait aussi composé plusieurs romances, dont elle fit la musique avec accompagnement de piano, et qui furent publiées sous les titres suivants : *Conseil aux femmes*, *le Méchant*, *la Fièvre*, *l'Inconstant*, etc. On lui doit aussi l'*Éloge de Pierre Gavinies*, Paris, 1802, in-8°. En 1803, elle épousa le comte de Salm-Dyck, qui prit le titre de prince, en 1816. Depuis lors madame de Salm a vécu alternativement dans les propriétés de son mari, en Allemagne et à Paris, où sa conversation douce et spirituelle réunissait près d'elle l'élite des gens de lettres et des artistes. Elle est morte à Paris, le 13 avril 1845.

SALMON (Jacques), violoniste, compositeur et valet de chambre de Henri III, roi de France, naquit en Picardie et vécut à Paris, dans la seconde moitié du seizième siècle. Il a coopéré avec Beaulieu, autre musicien français, à la composition de la musique du *Ballet comique de la Royne*, de Baltazarini (*voyez* ce nom). En 1575, il obtint, au concours de musique à Evreux (Normandie), le prix du luth d'argent, pour la chanson à quatre voix de sa composition, sur les paroles : *Je meurs pensant en ta douceur* (1).

(1) Voyez *Puy de musique érigé à Evreux en l'honneur de madame Sainte-Cécile*, publié d'après un manuscrit du seizième siècle, par MM. Boussin et Chassant, p. 54.

SALMON (Thomas), maître ès arts au collége de la Trinité, à Oxford, puis recteur à Mepsall, dans le duché de Bedford, vécut dans la seconde moitié du dix-septième siècle. Préoccupé des difficultés de la lecture de la musique dans la notation ordinaire, et voulant réduire les tablatures de luth, de viole et de *clavecin*, alors en usage, à une notation universelle, d'où la diversité des clefs serait bannie, il imagina de poser, sur la portée, les lettres romaines, indicatives des notes; ce qui n'était pas nouveau, car on en trouve des exemples pour le plain-chant dans quelques manuscrits des douzième et treizième siècles. Salmon publia ce qu'il considérait comme une importante découverte dans un livre intitulé : *An Essay to the advancement of Musick, by casting away the perplexity of different cliffs, and uniting all sorts of Musick, lute, viol, violins, organ, harpsichord, voice, etc., in one universal character* (Essai sur le perfectionnement de la musique, où l'on propose d'écarter les difficultés qui résultent des différentes clefs, etc.); Londres, 1672, in-8°. Lipenius (*Bibl. philol.* p. 976), et Walther, d'après lui, citent du même auteur un livre intitulé *De augenda Musica* (Londres, 1667, in 8°), qui semble être le même ouvrage écrit en latin ; mais aucun autre auteur n'en fait mention. Le projet de réduire les clefs à une seule a été reproduit un siècle plus tard par l'abbé de la Cassagne, et fort souvent depuis, mais toujours sans succès. L'innovation de Salmon à ce sujet fut vivement attaquée par Mathieu Lock (*voyez* ce nom), dans des observations imprimées en 1673, in-8°. Salmon répondit avec humeur, dans un petit écrit intitulé : *A Vindication of an Essay to the advancement of Music from Mr. Matthew Lock's observations, enquiring into the real nature and most convenient practice of that Science* (Défense de l'Essai sur le perfectionnement de la musique contre les observations de M. Mathieu Lock, etc.), Londres, 1673, in-8°. Cette réponse est sous la forme d'une lettre adressée au docteur Wallis. On a aussi de Salmon un mémoire sur la possibilité d'appliquer dans l'exécution de la musique les intervalles d'après leurs proportions mathématiques, sous ce titre : *A proposal to perform Music in perfect and mathematical proportions*, avec des remarques étendues du docteur Wallis; Londres, 1688, in-4°. Salmon a reproduit les idées de cet écrit dans un autre

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

mémoire inséré dans les *Transactions philosophiques* de 1705, sous ce titre : *The Theory of Music reduced to arithmetical and geometrical proportions*.

SALOMAN (Siegfried), violoniste et compositeur danois, est né à Tondern, en 1818. Son père, qui était négociant, jouait du violon ; il lui enseigna les principes de cet instrument. Lorsqu'il eut atteint sa douzième année, on lui donna pour premier professeur un violoniste nommé *Christian Selmer*. En 1831, il fut envoyé à Copenhague, où il reçut tour à tour des leçons de Sahlgreen, Frœhlich, Paulli, Krossing, Wechsehall et Hartmann. L'excellent compositeur Weyse et Siboni lui enseignèrent l'harmonie et le contrepoint. Parvenu à l'âge de vingt ans, Saloman obtint un subside du gouvernement pour voyager ; il se rendit d'abord à Berlin, puis à Dessau, où il entra à l'orchestre du théâtre en qualité de premier violon : il y acheva de s'instruire dans la composition par les leçons de Frédéric Schneider. En 1841, il alla à Dresde et y prit encore quelques leçons de violon de Lipinski. Deux ans après, il retourna en Danemark et s'établit à Copenhague, où il fit des lectures publiques sur la théorie de la musique. Au mois de mai 1844, cet artiste donna, au théâtre royal de cette ville, l'opéra en trois actes, intitulé : *Tordenskiold in Dynekilen* (Orage en Dalécarlie), dont le livret était de *Lyser* ; cet ouvrage fut bien accueilli par le public. L'ouverture avait été exécutée dans un concert à Dresde, deux ans auparavant. *Das Diamantkreus* (la Croix de diamants), en trois actes, fut le second opéra de Saloman, représenté à Copenhague. Il fut joué, pour la première fois, le 20 mars 1847, obtint un brillant succès et fut joué au théâtre de Berlin dans l'année suivante. Un opéra en un acte, du même artiste, intitulé : *Die Herzenprobe* (les Épreuves du cœur), fut joué à Copenhague, au mois de novembre 1847. M. Saloman a fait jouer aussi à Darmstadt et à Francfort-sur-le-Mein un petit opéra intitulé *Das Corps der Rache*. Il vécut ensuite pendant plusieurs années en Russie, puis en Hollande, où il épousa la cantatrice Henriette Nissen, en 1850. Après cette époque il fit avec elle un grand voyage en Suède, en Finlande et en Russie. Au commencement de 1857, il était de retour en Allemagne et vécut quelque temps dans les villes du Rhin, puis il fit avec sa femme un voyage en Suisse, et dans l'hiver de 1858-1850, il habita à Bruxelles. Une ouverture de sa composition fut alors exécutée dans un concert du Conservatoire de cette ville. A cette époque, madame Saloman ayant été rappelée à Pétersbourg, son mari l'y accompagna. Depuis lors, on n'a plus eu de renseignements sur la suite de la carrière de Saloman. On a publié de cet artiste : 1° Romance (en *si* mineur) pour violon avec piano, op. 9; Hambourg, Schuberth. 2° Six *Lieder* pour contralto ou baryton, avec piano, op. 2; *ibid*. 3° Six *idem* pour mezzo soprano, contralto ou baryton, op. 6; *ibid*. 4° Plusieurs œuvres instrumentales.

SALOMAN (madame Henriette), cantatrice connue d'abord sous son nom de famille **NISSEN**, est née vers 1820, à Gothembourg (Suède). En 1830, elle se rendit à Paris où elle reçut des leçons de chant de Manuel Garcia pendant trois ans. Ses études terminées, elle fut engagée au Théâtre-Italien de Paris, où elle débuta par le rôle d'*Adalgise*, dans *la Norma*, dont le rôle principal était chanté par mademoiselle Grisi. Obligée de chanter un soir à l'improviste le rôle de *Rosine*, dans *le Barbier de Séville*, à cause d'une indisposition de madame Persiani, mademoiselle Nissen y fit preuve de talent et dès ce moment commença sa réputation. De retour, dans sa patrie, en 1842, elle fut engagée au théâtre de Stockholm. Au printemps de 1844, elle chanta à Dresde et dans l'automne de la même année, elle partit pour l'Italie ; mais à peine arrivée à Milan, elle y reçut un engagement avantageux pour le Théâtre-Italien de Pétersbourg. Ce ne fut que dans l'année suivante qu'elle put retourner en Italie. Mantoue fut la première ville où elle fut engagée : elle y chanta *la Sonnambula* dans trente-cinq représentations ; puis elle alla à Bologne pour y jouer l'*Attila* de Verdi, *la Norma* et *la Sonnambula*. A Livourne, où elle se trouvait en 1846, elle obtint de si brillants succès qu'elle y reçut des engagements pour Florence et pour Rome. Elle chanta dans cette dernière ville en 1847, dans l'*Attila*, *I due Foscari* et *I Lombardi*. De Rome, elle alla à Ferrare, où elle ne donna que deux représentations, parce que la révolution l'obligea de s'en éloigner. Elle se rendit alors à Londres, où six semaines d'études de la langue anglaise la mirent en état de chanter dans l'opéra national à *Covent Garden*. Rappelée à Stockholm après la saison, elle s'y rendit et y chanta dans l'hiver de 1849. En Allemagne, où elle se rendit ensuite, elle se fit entendre avec de grands succès à Leipsick, à Brême, Oldenbourg, Hanovre, Francfort, Dresde et Berlin ; puis elle parcourut la Hollande, où elle épousa Salo-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

man. Dans le voyage qu'elle entreprit ensuite avec lui en Suède, en Finlande et en Russie, elle alla jusqu'en Sibérie d'un côté, et à Odessa de l'autre. Le reste de sa carrière est indiqué dans la notice précédente.

SALOMON (Élie), prêtre français du treizième siècle, fut clerc du couvent de Saint-Aster, dans le Périgord. Il écrivit, en 1274, un traité de musique intitulé : *De Scientiâ artis musicæ*, qu'il dédia au pape Grégoire X. L'abbé Gerbert, qui en a trouvé une copie dans la Bibliothèque ambrosienne de Milan, l'a inséré dans sa *Collection des écrivains ecclésiastiques sur la musique* (t. III, p. 16-04). C'est un traité du plain-chant, où l'on trouve quelques passages qui ne sont pas sans intérêt pour l'histoire de l'art.

SALOMON (B.), luthier de Paris, élève de Bocquay, vécut vers la fin du règne de Louis XIII. Ses violons, construits sur le même patron que ceux de son compatriote Guersan, sont fort estimés, et ne sont pas communs. On a aussi de lui de bonnes basses de viole.

SALOMON (...), né dans la Provence, en 1661, se rendit à Paris dans sa jeunesse, et devint élève de Sainte-Colombe, pour la basse de viole, sur laquelle il acquit un talent distingué. Il était déjà âgé de cinquante et un ans lorsqu'il entra dans la musique du roi, en remplacement de Lemoyne. Le premier ouvrage qui le fit connaître avantageusement fut un recueil de motets, publié par Christophe Ballard, en 1703. Le 24 avril 1713, il fit représenter, à l'Opéra, *Médée et Jason*, tragédie lyrique en cinq actes, qui eut un brillant succès, et qui fut reprise en 1727, 1736 et 1749. On doit aussi à Salomon la musique de *Théoné*, opéra en trois actes, joué en 1715. Salomon mourut à Versailles, dans les derniers mois de 1731, à l'âge de soixante et dix ans.

SALOMON (Jean-Pierre), violoniste distingué, naquit à Bonn sur le Rhin, en 1745, suivant un acte de naissance trouvé dans ses papiers après sa mort. A l'âge de trente ans, il entra au service du prince Henri de Prusse et composa pour le théâtre de ce prince plusieurs opéras français et d'autres morceaux. En 1781, il fit un voyage à Paris, puis se rendit à Londres, où de brillants succès l'engagèrent à se fixer. Homme aimable et bien élevé, il fut recherché par la haute société anglaise, qui le combla de témoignages d'intérêt. Une chute de cheval lui causa de graves lésions dont il mourut. Les biographes anglais ne font pas connaître l'année de son décès. On a gravé, à Paris, six solos pour le violon, de la composition de Salomon. La Bibliothèque royale de Berlin possède en manuscrit la partition de l'oratorio *Hiskias*, composé par cet artiste. C'est lui qui, ayant institué de grands concerts à la salle de *Hannover-Square*, fit un arrangement avec Haydn pour écrire les douze grandes symphonies considérées comme les œuvres les plus parfaites de ce musicien célèbre (*voyez* Haydn).

SALOMON (Maurice), directeur de musique à Wernigerode, en Saxe, est auteur d'un roman musical intitulé : *Eduards letzte Jahre* (les Dernières années d'Édouard); Quedlinbourg et Leipsick, Basse, 1820, deux volumes in-8°. Cet ouvrage contient des aperçus philosophiques sur la musique. On a aussi de M. Salomon un petit écrit intitulé : *Ueber Natorp's Anleitung zür Unterweisung im Singen* (Sur l'introduction à l'enseignement du chant, de Natorp); Quedlinbourg, Basse, 1820, in-8° de six feuilles. Cet opuscule est une critique de l'usage de la notation en chiffres dans l'enseignement élémentaire de la musique, et l'auteur y démontre d'un manière irrésistible que l'habitude de cette notation contractée dans l'enfance est un obstacle à peu près insurmontable pour apprendre plus tard la notation usuelle.

SALOMON (M.), professeur de guitare, né à Besançon, en 1780, mort dans la même ville, le 19 février 1831, s'est fait connaître, en 1828, par l'invention d'une guitare à trois manches appelée *Harpolyre*. Cet instrument était monté de vingt et une cordes; six de ces cordes étaient placées sur le manche du milieu, appelé *manche ordinaire*, et accordées comme sur la guitare commune. Le manche gauche, destiné aux basses, était monté de sept cordes accordées par demi-tons, depuis le *mi* bas jusqu'au *la* grave de la contrebasse; enfin, le manche de droite, appelé *manche diatonique*, était monté de huit cordes sonnant *ut, ré, mi, fa, sol, la, si, ut*. Des oppositions de sonorité d'un bon effet se faisaient remarquer entre le manche du milieu et le manche de droite, et les cordes du manche de gauche fournissaient des notes de basse vigoureuses. La conception de la harpolyre semblait devoir sauver la guitare de l'entier abandon dont elle est menacée, par les ressources variées qu'elle offrait aux exécutants; cependant, cette invention n'a pas eu de succès, aucun artiste n'ayant voulu se livrer à l'étude des difficultés de l'emploi des trois manches, quoique Salomon eût fait

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

graver une méthode pour la harpolyre, et que Sor eût composé des études et des exercices pour cet instrument.

On doit aussi à Salomon l'invention d'une machine ingénieuse à laquelle il a donné le nom d'*accordeur*. Elle consiste en un mécanisme composé de lames métalliques sonores, accordées sur les degrés de l'échelle chromatique, et d'un cylindre denté, mû par un mouvement d'horlogerie, qui fait résonner à volonté chaque lame donnant une intonation déterminée. Cette intonation se répète aussi longtemps qu'il est nécessaire pour accorder à l'unisson une note de piano, de harpe, ou de tout autre instrument à sons fixes dont on veut faire la partition. Malgré les avantages que l'accordeur présentait pour la pratique de l'accord des instruments, il ne réussit pas mieux que la *harpolyre*. Après avoir fait inutilement un long séjour à Paris pour y faire adopter ses inventions, Salomon retourna à Besançon, où la fatigue de ses efforts, et le chagrin d'avoir dissipé en essais le fruit de ses travaux et de ses économies, le conduisirent au tombeau, à l'âge de quarante-cinq ans. On a gravé de sa composition : 1° Douze divertissements pour la guitare, op. 1 ; Paris, Launer. 2° Valses pour la guitare, op. 2 ; *ibid.* 3° Contredanses et valses *idem* ; Paris, Aulagnier. 4° Air varié (Charmant ruisseau) pour la harpe ; Paris, Janet.

SALPIUS (Jean), auteur allemand, sur qui l'on n'a aucun renseignement, n'est connu que par un écrit intitulé : *Dissertatio de musica imprimis antiqua* ; Neu-Ruppin, 1714, in-4° de trente-deux pages.

SALULINI (Paul), maître de chapelle de la cathédrale de Sienne, naquit dans cette ville, en 1709. Les premières leçons de musique lui furent données par un de ses compatriotes, nommé le chevalier *de la Ciaja* ; puis il alla terminer ses études sous la direction du P. Martini, dans la célèbre école de Bologne. De retour à Sienne, il y fut pendant quelques années premier violon de l'Opéra, et le 5 mai 1765, il obtint la place de maître de chapelle de la cathédrale. Il en remplit les fonctions pendant quinze ans, et écrivit dans cet espace de temps un service complet pour tous les dimanches et fêtes de l'année, en style moderne, avec orchestre. La messe de *Requiem* qu'il a écrite à l'occasion de la mort de l'empereur François Ier donne une haute idée du mérite de l'auteur. Salulini mourut à Sienne, le 20 janvier 1780, à l'âge de soixante et onze ans.

SALVADOR (Joseph), docteur en médecine de la faculté de Montpellier, est né dans cette ville, en 1796, d'une famille israélite. On lui doit un bon livre intitulé : ***Histoire des institutions de Moïse et du peuple hébreu***; Paris, Ponthieu, 1828, trois volumes in-8°. Il y traite (t. III, p. 127 et suiv.) des instruments des Hébreux, et en donne une description qui diffère en plusieurs points importants de celles qu'on trouve dans les auteurs qui ont écrit antérieurement.

SALVADOR (Daniel), professeur de musique à Bourges, né d'une famille israélite, est auteur d'un ouvrage intitulé : ***Grammaire philharmonique, ou cours complet de musique, contenant la pratique et la théorie de la mélodie et de l'harmonie***; Bourges, de l'imprimerie de Manceron, 1857-1858, deux volumes, in-4°.

SALVATOR (Jean), ecclésiastique, savant dans la musique, fut maître de la *Pietà di Turchini*, et maître de la chapelle royale. On connaît de sa composition des Répons des morts, et des Répons pour la semaine sainte. Le marquis de Villarosa n'indique pas l'époque où il a vécu ; mais on sait que Dominique Sarri étudia sous sa direction dans le Conservatoire de la Pietà, et qu'il en sortit en 1697, d'où il résulte que Salvator mourut dans la seconde moitié du dix-septième siècle.

SALVATOR ROSA. *Voyez* **ROSA** (Salvator).

SALVATORI (Dominique), compositeur de musique d'église, naquit à Modène, le 5 avril 1748. Après avoir fait ses études au collége des Jésuites de cette ville, il reçut des leçons de Gigli, maître de chapelle de la cour, pour le clavecin, l'orgue et le contrepoint. Le duc de Modène, François III, ayant eu connaissance de ses rapides progrès dans l'art musical, lui fit une pension et l'envoya au Conservatoire de San-Onofrio, à Naples, pour y perfectionner ses connaissances. Salvatori s'y fit si bien remarquer par son talent, qu'il fut chargé de composer plusieurs messes solennelles pour les églises de Naples. Rappelé à Modène pour y occuper la place de second maître de chapelle de la cour, il y arriva dans un état de dépérissement causé par une affection de poitrine. Toutefois, il ne ralentissait pas ses travaux. Il donna une preuve remarquable de son génie pour l'art dans une messe solennelle qui fut chantée dans l'église ducale de Sainte-Marie *della Pomposa*, le 24 avril 1774, à l'occasion de l'érection de la statue équestre du duc François III, et qui produisit une vive sensa-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tion. Ce fut le chant du cygne, car ce jeune artiste mourut le 25 octobre de la même année, à l'âge de vingt-six ans.

SALVI (Matteo), compositeur dramatique, né à Bergame, vers 1815, a fait ses études musicales dans cette ville, sous la direction de Mayr. En 1843, il a écrit à Vienne l'opéra bouffe intitulé *la Prima Donna*, qui ne réussit pas. Deux ans après, il donna à *la Scala* de Milan, *Lara*, qui eut du succès et dont les airs et duos ont été publiés dans cette ville, chez Ricordi. En 1845, Salvi fit représenter au même théâtre, *I Burgravi*, qui tomba à plat. On a, sous le nom de ce compositeur, des recueils de mélodies, dont un a pour titre *Premières pensées musicales*.

SALVI (Lorenzo), ténor distingué, que je crois parent du précédent, est né à Bergame, vers 1812. Il débuta à Rome, à l'automne de 1832. Sa voix manquait un peu de puissance, mais sa méthode était bonne et il chantait avec grâce. Dans les années 1834 et 1835, il chanta à Naples; mais sa voix parut un peu faible au grand théâtre Saint-Charles de cette ville. Toutefois il y fut rappelé, en 1836, et y resta jusqu'au printemps de 1839. De cette ville, il alla à Vienne, puis à Padoue et à Venise. Je l'entendis à Bergame avec la Strepponi et Coletti, en 1841, et je fus satisfait de son style élégant et pur. Pendant les années 1844, 1845 et 1846, il chanta à Moscou et à Pétersbourg avec succès; mais le climat de la Russie étant trop défavorable à sa santé, il résilia son engagement et se rendit à Londres, où il chanta avec un grand succès, en 1848. Dans l'année suivante, il fut engagé au Théâtre Italien de Paris. En 1851, Salvi est retourné en Italie et paraît avoir quitté la scène.

SALZITTI (Scipion), compositeur de canzonettes et de madrigaux, naquit à Capoue dans la seconde moitié du seizième siècle. On connaît de lui : 1° *Madrigali a 5 voci. Libro primo; Napoli, Vitali*, 1607, in-4°. 2° *Madrigali a 5 voci. Libro secondo;* ibid, 1610, in-4°. 3° *Canzonette a tre voci. Libri* 1, 2, 3, 4; ibid., 1605-1617, in-4°.

SALZMAN (Charles-Godefroid), né à Vienne, le 8 novembre 1797, apprit, dès l'âge de sept ans, les principes de la musique et du piano sous la direction d'un maître nommé Herliezka, puis reçut des conseils de Salieri. En 1821, il a été nommé maître de piano du Conservatoire de Vienne, puis il fut chargé de l'enseignement de l'harmonie et de l'accompagnement. Parmi ses compositions publiées, on remarque des variations pour le piano, deux sonates pour le même instrument, et des quatuors pour des instruments à archet. Il a en manuscrit plusieurs autres ouvrages. En 1830, Salzmann a fait représenter à Vienne l'opéra intitulé *Richard Mackwell*, dont l'ouverture et quelques airs ont été gravés pour le piano.

SAMBER (Jean-Baptiste), organiste de la cathédrale de Salzbourg et valet de chambre de l'archevêque, dans les premières années du dix-huitième siècle, s'est fait connaître avantageusement par un ouvrage intitulé : *Manuductio ad organum*, ou instruction sur l'art de jouer de l'orgue (en allemand); Salzbourg, 1704, in-4°. La continuation de cet ouvrage consistant en quatre instructions sur le doigter, la connaissance et l'emploi des registres, les caractères des divers genres de morceaux, et la composition, parut en 1707, à Salzbourg, un volume in-4° de trente et une feuilles avec des planches. On a aussi de Samber un traité du chant choral, sous ce titre : *Elucidatio musicæ choralis, das ist grundlich und ware Erläuterung oder Unterweisung, wie die edle und veralte Choral-Musik fundamentaliter denen wohlgegrundeten Regeln mit leichter Mühe mœge erlernet werden* (Éclaircissement de la musique chorale, c'est-à-dire, explication ou enseignement normal et véritable de la noble et ancienne musique chorale, etc); Salzbourg, 1700, petit in-4° obl. de quatre-vingt-quinze pages avec trente-cinq pages de musique gravée.

SAMIN (Wulfrano), compositeur espagnol du seizième siècle, n'est connu que par une messe à quatre voix, *ad imitationem moduli* Sancti Spiritus; Paris, Adrian Le Roy et Robert Ballard, 1558, in fol. max.

SAMMARTINI ou **SAN MARTINI** (Pierre), musicien au service du grand-duc de Toscane, vécut vers le milieu du dix-septième siècle. Il est connu par les ouvrages suivants : 1° *Motietti a voce sola*, op. 1; Florence, 1635, in-4°. Il y a une seconde édition de cet ouvrage publiée à Venise par Bartholomé Magni, en 1638. 2° *Salmi brevi a 4 voci concertati;* Venise, Gardane, 1644, in-4°. 3° *Motietti a* 2, 3, 4 *e* 5 *voci con le litanie della Beata M. V. a* 6 *voci*, op. 4; Venise, Bart. Magni, 1643. 4° *Motetti a* 1, 2, 3, 4 *e* 5 *voci;* ibid., 1645. 5° *Salmi a otto voci concertati, con sacri ripieni;* ibid., 1645.

SAMMARTINI, ou **SAN MARTINI** (Jean-Baptiste), compositeur distingué, naquit à Milan vers la fin du dix-septième siècle, ou dans les premières années du dix-huitième. Homme de génie, il était né pour l'art; mais

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

son éducation fut négligée, et il il n'eut point d'autre maître que lui-même pour l'harmonie et le contrepoint. La nature lui avait donné particulièrement le genre d'imagination convenable à la musique instrumentale; sans modèle, il composa un nombre immense de trios, de quatuors et de symphonies, où, parmi beaucoup de choses communes et négligées, se trouvent à chaque instant des traits pleins d'invention et de charme. Organiste de deux ou trois églises, et maître de chapelle du couvent de femmes appelé *Sainte-Marie-Madeleine*, à Milan, il vivait encore dans cette ville en 1770, lorsque Burney la visita. Il écrivait des messes pour les religieuses de ce couvent, et leur donnait des leçons; mettant à tout ce qu'il faisait la même insouciance, le même *laisser aller* qu'il avait eu dans toute sa vie, et qui le laissait, à ses derniers jours, dans la position peu fortunée où il avait toujours vécu. Le général Pallavicini, gouverneur de Milan, lui commanda sa première symphonie à grand orchestre, qui fut exécutée en 1734, et qui excita l'enthousiasme de l'auditoire. Plusieurs musiciens de mérite ont remarqué une singulière analogie qui se trouve entre les formes des symphonies de Sammartini et les premiers ouvrages de Haydn en ce genre, et l'on rapporte que Mysliweczeck étant à Milan dans un concert, et entendant pour la première fois les vieilles symphonies de Sammartini, s'écria : *J'ai trouvé le père du style de Haydn*. Le comte de Harrach, gouverneur de la Lombardie autrichienne, fut le premier qui porta la musique de Sammartini à Vienne, où elle obtint un succès de vogue. Les comtes de Palfy, de Schœnborn et de Mortzin, ainsi que le prince Esterhazy, ne négligèrent rien pour se procurer tout ce qu'il écrivait, et ce dernier donna mission à un banquier de Milan, nommé Bastelli, de payer à Sammartini huit sequins d'or pour chaque nouvelle symphonie dont il fournirait le manuscrit. Ce compositeur s'essaya aussi dans la musique de théâtre, mais n'y réussit pas. Le *Catalogue thématique* de Breitkopf (Leipsick, 1762, p. 21) indique les thèmes de dix-huit symphonies de Sammartini, et le Supplément (*ibid.*, 1774, p. 14) en fait connaître trois autres. Dans les mêmes catalogues, on trouve les thèmes de trente-six trios pour deux violons et basse; enfin, on y voit les thèmes de six concertos pour le violon, avec deux violons, alto et basse d'accompagnement; mais le nombre des compositions de cet artiste est beaucoup plus considérable : une note que j'ai trouvée sur une de ses messes manuscrites, à Venise, le porte à *deux mille huit cents*. On a gravé à Londres, en 1767, six de ses trios, et à Paris, chez Leclerc, vingt-quatre symphonies, en quatre œuvres, ainsi que six petits trios ou nocturnes pour flûte ou violon. Il a paru aussi à Amsterdam, sous le nom de cet artiste, six sonates en trios pour deux violons et basse, op. 1.

SAMMARTINI, ou **SAN MARTINI** (Joseph), frère aîné du précédent, né à Milan, dans les premières années du dix-huitième siècle, a été un des meilleurs hautboïstes de son temps. En 1726, Quanz l'entendit à Milan, et fut charmé de son talent. Dans l'année suivante, Sammartini se rendit à Londres, où il passa le reste de sa vie, et mourut au service du prince de Galles, en 1740. Il avait été d'abord premier hautbois de l'Opéra italien. Son premier ouvrage, gravé à Londres, consiste en six sonates pour deux flûtes; mais il dut principalement sa réputation à un œuvre de six concertos pour le hautbois, publié en 1758, et à douze sonates pour deux hautbois et basse, qui parurent quelque temps après. Huit ouvertures et six grands concertos furent aussi publiés après sa mort, par Johnson. Plusieurs autres compositions de Sammartini ont été gravées à Amsterdam.

SAMPIERI (le marquis François), membre honoraire de l'Académie philharmonique de Bologne, né dans cette ville, vers 1790, fut amateur zélé et compositeur. Il résidait alternativement à Florence et à Bologne. Généreux et bienveillant, le marquis Sampieri accueillait avec empressement les artistes qui visitaient Bologne. Les événements révolutionnaires qui agitèrent l'Italie, en 1848, le décidèrent à se rendre à Paris, où il passa ses dernières années. Il y est mort dans les premiers jours de novembre 1865. Il a fait représenter, en 1816, au théâtre *Re* de Milan, *Oscar e Malvina*, opéra en deux actes. A Naples, il a donné, le 26 septembre 1821, *Palmiro e Zeida*, et le 23 février 1822, au théâtre du Fondo, *la Foresta d'Ostropol*. Plusieurs autres opéras de la composition du marquis Sampieri ont été joués à Bologne, à Florence et à Ferrare.

SAMSON ou **SAMPSON** (...), musicien du seizième siècle, vraisemblablement français d'origine, vécut en Allemagne antérieurement à 1550. On trouve des morceaux de sa composition dans les recueils intitulés : *Novum et insigne opus musicum sex, quinque et quatuor vocum*, etc.; *Noribergæ, arte Hieronymi Graphei*, 1537, in-4° obl. 2° *Ex-*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ster Theil. Ein Auszug guter alter und newer Teuschen Liedlein, etc.; Nuremberg, J. Petrejus, 1539, in-4° obl. 3° *Selectissimarum Motetarum partim quinque, partim quatuor vocum, tomus primus*; ibid., 1540. 4° *Bicinia gallica, latina et germanica et quædam fugæ. Tomi duo*; *Vitebergæ, apud Georg. Rhav*, 1545, petit in-4° obl.

SAMUEL (Adolphe), compositeur, professeur d'harmonie pratique et d'accompagnement au Conservatoire royal de musique de Bruxelles, est né à Liége, le 11 juillet 1824. Destiné, par ses parents, à la peinture, il prit une autre direction par ses dispositions remarquables pour la musique. Entré au Conservatoire de Liége, en 1832, il y reçut des leçons de piano de M. E. Soubre (*voyez* ce nom). Ses progrès furent assez rapides pour qu'il se fît entendre avec succès, en 1835, à la *Société d'émulation* de sa ville natale. En 1838, ses parents s'établirent à Bruxelles. Dans l'année suivante, Samuel joua dans un grand concert donné par Bériot et mademoiselle Garcia (plus tard madame Viardot) : il fut remarqué par l'auteur de cette biographie, qui donna à ses parents le conseil de le faire entrer au Conservatoire pour y suivre les cours d'harmonie et de composition. Entré dans cette institution, en 1840, il y obtint les premiers prix d'harmonie, de contrepoint et d'orgue, en 1841, 1842, 1843 et 1844. Parvenu à l'âge de vingt et un ans, en 1845, il prit part au grand concours de composition et obtint le premier prix. Devenu pensionnaire de l'État à ce titre, il voyagea en Italie et en Allemagne pendant les années 1846 à 1848. De retour à Bruxelles, il fit représenter, en 1849, au Théâtre-Royal, *Madelaine*, opéra-comique en un acte, dont le livret était de Scribe et de Gustave Vaes. La mort de la sœur de Samuel, peu de temps après, l'obligea à la remplacer comme soutien de la famille, et il dut se livrer à l'enseignement; néanmoins, il écrivit deux grands opéras, un opéra-comique, deux symphonies, et s'occupa de littérature musicale dans la *Revue trimestrielle*, l'*Écho de Bruxelles*, le *National*, le *Télégraphe* et l'*Observateur*. Au mois de décembre 1858, je fis exécuter, au concert du Conservatoire, une de ses symphonies, qui fut fort applaudie. Dans la même année, le gouvernement belge le chargea de composer une grande cantate pour l'inauguration de la colonne du Congrès : elle fut exécutée deux fois pendant les fêtes nationales du mois de septembre 1859, par deux mille deux cents chanteurs, et un orchestre de trois cents instrumentistes, sous la direction de l'auteur. Décoré de l'ordre de Léopold, au mois d'octobre suivant, M. Samuel a été nommé professeur d'harmonie pratique au Conservatoire en 1860. On a gravé de sa composition : 1° Hymne funéraire à trois voix; Bruxelles, Katto. 2° Quatre motets pour des voix égales; *ibid.* 3° Trois chœurs pour des voix d'hommes, sans accompagnement; *ibid.* 4° Quatre chœurs pour des voix de femmes; Bruxelles, Meynne. 5° Plusieurs mélodies pour voix seule avec accompagnement de piano; *ibid.* 6° Plusieurs morceaux de piano; *ibid.* 7° Deux mélodies et divers fragments d'opéras; Bruxelles, Gouweloos. 8° Recueil de mélodies allemandes avec piano; Cologne, Schloss. 9° Air de l'opéra inédit *les deux Prétendants*; Bruxelles, Schott. 10° *Cours d'harmonie pratique et d'accompagnement de la basse chiffrée*; ibid.

SAMUEL (Caroline), sœur du précédent, née à Liége, le 1er novembre 1822, a fait son éducation musicale au Conservatoire de Liége, où M. Daussoigne-Méhul, directeur de cette institution, a été son professeur de piano, d'harmonie et de composition. A l'âge de onze ans, elle obtint au concours le second prix de piano; le premier prix lui fut décerné en 1835, et l'année suivante, elle obtint le premier prix d'harmonie. Pianiste douée d'un talent gracieux, fin, élégant, elle se fit entendre avec succès dans plusieurs concerts, et se livra fort jeune à l'enseignement pour fournir des moyens d'existence à sa mère et à ses sœurs. Une maladie de poitrine l'enleva prématurément à l'âge de vingt-neuf ans, le 15 mars 1851. On a publié de sa composition : deux fantaisies pour le piano, et des mélodies à voix seule avec accompagnement de cet instrument; Bruxelles, Lahou.

SANADON (Noël-Étienne), jésuite, né à Rouen, le 16 février 1676, enseigna la rhétorique à Caen et à Paris, puis fut chargé de l'éducation du prince de Conti. Devenu bibliothécaire du collége de Louis-le-Grand, en 1728, il occupa cette place jusqu'à sa mort, arrivée le 22 octobre 1733. On a du P. Sanadon : *les Poésies d'Horace, disposées suivant l'ordre chronologique, et traduites en français, avec des remarques et des dissertations critiques*; Paris, 1728, deux volumes in-4°. Une de ces dissertations, fournies par le P. Du Cerceau au P. Sanadon, concerne les deux vers de la neuvième ode du cinquième livre d'Horace :

> Sonante mistum tibilis carmen lyra,
> Hac Dorium, illis barbarum.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

La question de la connaissance que les anciens auraient eue de l'harmonie est l'objet de cette dissertation (*voyez* Du Cerceau et mon *Mémoire sur l'harmonie simultanée des sons chez les Grecs et les Romains*; Bruxelles, 1858, p. 17 et suiv.).

SANCES (Jean-Félix), né à Rome, dans les premières années du dix-septième siècle, se fixa à Vienne antérieurement à 1638, et entra dans la chapelle de l'empereur Ferdinand III, qui le nomma second maître de chapelle en 1655. Il devint premier maître, sous le règne de Léopold Ier. On a imprimé de sa composition : 1° *Motetti a quattro voci*; Venise, 1638. 2° *Capricci poetici*; ibid., 1649. 3° *Salmi brevi a quattro voci concertati*. 4° *Motetti a voce sola con basso continuo*. 5° *Motetti a* 2, 3, 4 *e* 5 *voci con basso continuo*. 6° *Trattenimenti musicali per camera a* 2, 3, 4 *e* 5 *voci. Libro primo, opera sesta*; *in Venetia, app. Franc. Magni*, 1657, in-4°. 7° *Motetti a* 2, 3, 4, 5, 6, 7 *e* 8 *voci*. 8° *Antiphonæ sacræ B. M. V., per totum annum*. Sances a fait représenter à Vienne, en 1670, l'opéra intitulé : *Aristomene Messenio*, dont la poésie était du comte Nicolas Minato, de Bergame. Sances vivait encore en 1678.

SANCEY (L.-S.), auteur inconnu d'un petit écrit intitulé : *Tachygraphie musicale, ou l'art d'écrire la musique aussi promptement que l'exécution*; Strasbourg, imprimerie de Mainberger, 1846, in-8° de vingt pages.

SANCHEZ (D. Ventura), compositeur espagnol, né à Madrid, au commencement du dix-neuvième siècle, a fait représenter à Cadix et à Séville, en 1842, *Iginia d'Asti*, opéra *semi-seria*. Deux ans auparavant, il avait donné à Madrid l'opéra espagnol *la Conspiration à Venise*. En 1850, il a fait jouer à Cadix, *Malek-Adel*, opéra sérieux, et en 1854, *la Maga*, opéra espagnol. On n'a pas d'autres renseignements sur cet artiste.

SANDEN (Bernard DE), docteur en théologie et prédicateur de la cour à Kœnigsberg, naquit à Insterburg en Prusse, le 4 octobre 1656. Après avoir fait ses études aux universités de Kœnigsberg, de Leipsick, de Tubinge et de Strasbourg, il voyagea en France, en Angleterre et en Hollande, puis retourna à Kœnigsberg, où il vivait encore en 1722. On a de lui beaucoup d'écrits relatifs à la théologie, et un sermon sur l'utilité de la musique dans le service divin, qu'il a fait imprimer sous ce titre : *Dass die Kirchenmusik, wenn solche recht und christlich eingerichtet ist, eine Gabe Gottes sey*, etc.; Kœnigsberg, 1720, in-4° de quatre feuilles. Ce sermon a été prononcé à l'occasion de la première musique que Jean-Georges Neidhardt fit exécuter, en sa qualité de maître de chapelle de l'église de la citadelle, à Kœnigsberg.

SANDER (F.-S.), né à Diabacz en Bohême, vers 1760, se fixa fort jeune à Breslau, et s'y livra avec succès à l'enseignement de la musique. Il mourut en 1796, à la fleur de l'âge, dans la capitale de la Silésie. Il a publié de sa composition : 1° Trois concertos pour piano avec orchestre; Breslau, 1783. 2° Six sonates pour le piano, première suite; *ibid.*, 1785. 3° Six sonatines faciles, *idem*, première partie; *ibid.*, 1786. 4° La prière de Klopstock et autres chants religieux; *ibid.*, 1786. 5° Six sonates faciles pour piano, deuxième partie, *ibid.*, 1787. 6° Sonate pour clavecin et violon, *ibid.*, 1789. 7° Méthode courte et facile pour le doigter, avec des exemples, sous ce titre : *Gründliche Anweisung zür Fingersetzüng für Clavierspieler*; Breslau, 1791, in-4° obl. de vingt-quatre pages. 8° Six sonates pour clavecin, avec accompagnement de violon; *ibid.*, 1790. 9° *Le Triomphe*, prologue avec chant, pour l'anniversaire de la mort du roi, exécuté sur le théâtre de Breslau, le 25 septembre 1795. 10° Six sonates pour piano et violon; Breslau, 1793. 11° *Don Silvio de Rosalva*, drame musical, en manuscrit.

SANDERSON (Jacques), compositeur anglais, naquit en 1769, à Workington, dans le comté de Durham. Dès l'âge de dix-huit ans, il fut attaché au théâtre de Newcastle, en qualité de chef d'orchestre; mais un an après, Astley l'engagea pour l'orchestre de son Cirque, à Londres, avec des appointements considérables, sous la condition d'écrire la musique des pantomimes et des mélodrames qu'on y représentait. On porte à cent soixante le nombre d'ouvrages de ce genre qu'il a composés. Beaucoup de chansons anglaises, gravées à Londres, chez Clementi, et des solos de violon, sont les productions de ce musicien qui ont été publiées. Il est mort à Londres, à la fin de l'année 1841, à l'âge de soixante-douze ans.

SANDONI (Pierre-Joseph), compositeur, né à Bologne, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, eut un talent remarquable sur le clavecin. Il fut reçu membre de l'Académie philharmonique, en 1702, et en fut prince, en 1713 et en 1725. Il brilla comme compositeur à Vienne, à Munich, à Modène et à Parme. Fixé à Londres, vers 1726, il y fut comparé à

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Hændel pour son habileté dans l'improvisation. On croit qu'il est mort dans cette ville, vers 1750. En 1709, il avait fait jouer à Vérone *Artaserse*, opéra sérieux de sa composition. Plusieurs autres opéras de ce compositeur ont été joués à Gênes, à Pesaro, à Plaisance et à Milan, mais on n'en connaît plus les titres. On a gravé de lui, à Londres : *Cantate da camera*, et *Sonate per il cembalo*, dédiées à la comtesse de Pembroke, sa protectrice.

SANDONI (Françoise **CUZZONI**), femme du précédent, naquit à Parme, en 1700. Douée d'une voix pure et pénétrante, elle développa cet avantage naturel par les excellentes leçons de Lanzi, et devint une des cantatrices les plus remarquables et les plus admirées de son temps. Après avoir brillé sur plusieurs théâtres de l'Italie, elle accepta, en 1722, l'engagement que Hændel lui offrit au théâtre qu'il dirigeait : elle y excita une admiration qui allait jusqu'au fanatisme, dans l'*Othon* de ce compositeur. Pendant quatre années, la Cuzzoni fut en possession des plus beaux rôles des opéras de Hændel ; mais, acariâtre et capricieuse, elle finit par se brouiller avec lui, et paya ses soins d'ingratitude. Pour se venger, l'illustre compositeur fit venir à Londres *Faustina*, la seule cantatrice de ce temps qu'on pût opposer à la Cuzzoni, et composa pour elle des airs brillants et favorables à sa voix ; mais le succès ne répondit pas à son attente. La rivalité de ces deux femmes dégénéra en haine furieuse, et leurs partisans finirent par porter tant de trouble dans les représentations, que les intérêts de Hændel en furent compromis. Devenue la femme de Sandoni, vers 1727, la Cuzzoni céda aux instances du comte de Kinsky, ambassadeur d'Autriche à Londres, et se rendit à Vienne, où elle eut d'abord un brillant succès à la cour ; mais ses prétentions exagérées l'empêchèrent de contracter un engagement pour le théâtre. Elle partit pour l'Italie, n'y trouva pas les avantages qu'elle s'était promis, et finit par voyager en Hollande, où elle fut mise en prison pour dettes. Elle n'en sortit qu'après avoir payé ses créanciers par les produits de ses représentations. En 1748, elle reparut au théâtre de Londres ; mais elle n'était plus que l'ombre d'elle-même ; elle n'y réussit point, et vers la fin de l'hiver, elle fut obligée de retourner dans sa patrie, où elle tomba dans une profonde misère. Vers la fin de sa vie, elle était obligée de fabriquer des boutons de soie pour fournir à sa subsistance. Elle mourut en 1770, après avoir donné un des exemples les plus frappants des vicissitudes de la fortune.

SANDRIN (....), compositeur français de chansons à plusieurs voix, vécut dans la première moitié du seizième siècle, sous le règne de François Ier. On trouve des chansons à quatre parties de sa composition dans les recueils intitulés : 1° *Le XIIe livre, contenant trente chansons nouvelles à quatre parties ;* Paris, par Pierre Attaingnant et Hubert Jullet, 1543, petit in-4° obl. 2° *Le XVIe livre, contenant XXIX chansons nouvelles à quatre parties ;* ibid., 1545. 3° *Le IIe livre des chansons à quatre parties, auquel sont contenues XXX chansons*, etc., imprimées (*sic*) en Anvers, par Tylman Susato, 1544, in-4°. Le nom du musicien est écrit *Sandryn* dans ce recueil.

SANDRINI (Paul), hautboïste et guitariste, né à Gœrz, en 1782, parcourut l'Allemagne, en 1805, s'établit ensuite à Prague, puis à Dresde, en 1808, où il fut attaché à la musique du roi de Saxe, et au théâtre en qualité de hautboïste. Il mourut dans cette ville, le 15 novembre 1813, à l'âge de trente et un ans. On porte à quarante le nombre de ses œuvres publiées, parmi lesquelles on remarque : 1° Duo pour guitare et flûte, op. 12 ; Leipsick, Hofmeister. 2° Sonate concertante, *idem*, op. 10 ; *ibid.* 3° Thèmes variés, *idem*, op. 15 ; *ibid.* 4° Six cavatines avec guitare, op. 13 ; Leipsick, Peters. 5° Six ariettes italiennes, *idem*, op. 14 ; *ibid.*

SANDYS (William), musicien anglais, né vers 1704, dans l'ouest de l'Angleterre, et fixé à Londres, a publié un livre intitulé : *Christmas Carols, ancient and modern, including the most popular in the West of England, and the airs to which are song. Also specimens of french provincial Carols ; with an introduction and notes ;* Londres, 1833, in-8°. Cette collection de noëls de l'ouest de l'Angleterre est curieuse.

SANELLI (Gualtero), compositeur dramatique, né à Parme, a fait représenter plusieurs opéras en Italie, puis s'est établi à Mexico, en qualité de directeur de musique du théâtre italien de cette ville. Il s'y trouvait en 1842 ; mais il y resta peu de temps et retourna dans sa patrie pour rétablir sa santé. Ses ouvrages connus sont : 1° *La Cantante*, joué à Milan, en 1841. 2° *I due Sergenti*, à Turin, en 1842. 3° *Ermenegarda*, à Milan, en 1845. 4° *Luisa Strozzi*, à Livourne, en 1847.

SANES (Félix), compositeur vénitien, vécut vers la fin du dix-septième siècle. On

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

connaît de lui les ouvrages suivants : 1° *Missa a quattro voci con organo ;* Venise, 1694. 2° *Missa a 2 soprani, 1 alto, 4 tenori, 2 bassi con 5 stromenti obligati.* 3° *Magnificat a 3 concertati, choro a 6 voci, 2 violini ed organo.* 4° *Miserere mei Deus a 4 voci, uno violino e 3 viole.*

SANGIORGI (Antoine-Jean-Baptiste **RABITE**), compositeur, né à Parme, est mort dans cette ville, en 1845. Il s'est fait connaître par les opéras intitulés : 1° *Il Contestabile di Chester*, représenté à Reggio, en 1840. 2° *Il Colombo*, à Parme, en 1840.

Un ténor nommé *César Sangiorgi* a chanté sur les théâtres de l'Italie, depuis 1836 jusqu'en 1845.

SAN-JACINTO (le marquis **DE**), né à Palerme, en 1809, a fondé en cette ville l'Académie philharmonique, à l'imitation de celle de Bologne. Un amateur de musique, nommé Libori Musumeci, par un patriotisme sicilien exagéré, ayant publié un *Parallelo tra i maestri Rossini e Bellini*, dans lequel il mettait sans façon le jeune auteur du *Pirate* au-dessus du maître qui venait de produire *Guillaume Tell*, M. de San-Jacinto répondit victorieusement à cet écrit, dans des *Osservazioni sul merito musicale dei maestri Bellini e Rossini, in risposta ad un parallelo tra i medesimi pubblicato in Palermo ;* Palerme, 1834, in-8°. Cet écrit fut réimprimé à Bologne (Tipografia della Volpe, 1834, in-8° de vingt-deux pages), par les soins du chevalier de Ferrer, avec une préface. Ce même M. de Ferrer en a donné plus tard une traduction française, sous ce titre : *Rossini et Bellini. Réponse de M. le marquis de San-Jacinto à un écrit publié à Palerme, revue et réimprimée à Bologne et traduite en français par*, etc.; Paris, de l'imprimerie d'Éverat, 1836, in-8° de vingt-quatre pages.

SANLECQUE (Jacques **DE**), graveur et fondeur de caractères, naquit, en 1573, à Chaulne, dans la province du Bourbonnais. Arrivé à Paris dans sa jeunesse, il y fit élève de Guillaume Le Bé (*voyez* ce nom) pour la gravure des caractères. Devenu lui-même un des hommes les plus distingués dans cet art, il s'associa avec son troisième fils, pour la gravure et la fonte de caractères pour l'impression de la musique. Fournier dit, dans son *Traité historique* sur les caractères de fonte pour ce genre d'impression, que ceux des Sanlecque atteignirent le plus haut degré de perfection possible alors. « Vers 1635 (dit-il), ils » commencèrent, pour leur propre usage, la » gravure de trois caractères de musique dis- » tingués par *petite, moyenne* et *grosse mu-* » *sique*. Ces trois caractères sont un chef- » d'œuvre pour la précision des filets (de la » portée), la justesse des traits obliques qui » lient les notes, et la parfaite exécution. » Sanlecque mourut le 20 novembre 1648, à l'âge de soixante-quinze ans.

SANLECQUE (Jacques), troisième fils du précédent, fut un des plus savants hommes de son temps dans les langues grecque, latine et orientales. Habile dans la musique, il jouait de presque tous les instruments alors en usage. Il partagea les travaux de son père dans la gravure et dans la fonte des caractères de musique, et soutint avec lui un procès contre Robert Ballard, qui, ayant le titre d'*imprimeur du roi pour la musique*, prétendait au privilége exclusif de ce genre d'impression. A l'occasion de ce procès, qui ne fut point jugé, mais qui donna lieu à beaucoup de mémoires et de plaidoiries, Sanlecque composa une allégorie, dont les interlocuteurs sont le cheval Pégase, (marque typographique des Ballard), et la Tortue (marque des Sanlecque). Cette allégorie est imprimée à la suite d'un *Traité de l'eau-de-vie ;* Paris, 1646, qui n'est pas de Balesdens, comme le dit Beuchot, dans sa *Notice sur les Sanlecque*, mais de Rouault.

SAN ROMANO (Charles-Joseph), organiste et compositeur, naquit à Milan, vers 1630. Après avoir fait ses études musicales sous la direction des maîtres de chapelle Turato et Grancini, il obtint la place d'organiste de l'église des Célestins, à l'âge de dix-huit ans. Deux ans après, il fut appelé au bourg de Casorate, dans l'État de Venise, pour y remplir les fonctions d'organiste, aux appointements de mille livres. L'invasion de l'Italie par l'armée française, en 1655, obligea San Romano à se retirer à Milan, où il obtint la place d'organiste de *San Giovanni-a-Conca*, puis celle d'organiste de Sainte-Marie-de-la-Passion. L'emploi de maître de chapelle de l'église de Saint-Celse étant devenu vacant, il entra en concurrence avec son maître Grancini, et l'emporta sur lui. En 1670, il occupait encore cette place, mais on n'a pas de renseignements sur l'époque postérieure de sa vie. Ses compositions connues sont : 1° *Il Cygno sacro, motetti a più voci ;* Milan, 1668. 2° *Il primo libro de' motetti a voce sola ;* ibid., 1660. San Romano avait en manuscrit, en 1670, un œuvre de motets, messes, psaumes, etc., à cinq voix, et des psaumes à deux chœurs.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

SANTA-MARIA (Thomas-A.), moine espagnol, vécut vers le milieu du seizième siècle, dans un couvent de Valladolid. Il est auteur d'un livre intitulé : *Arte de Tanner fantasie para Tecla, Vigüela, y todos instrumentos de tres ,o quatro ordenes* (Art de jouer des fantaisies sur le rebec (1), la viole, et tous les instruments à trois ou quatre cordes); Valladolid, 1565, in-4°.

SANTARELLI (D. Joseph), chevalier de l'ordre de Saint-Jean de Jérusalem, né à Forli, en 1710, fut admis, en 1740, dans la chapelle pontificale, en qualité de chapelain chantre, pour la partie de soprano. Il était excellent chanteur, et possédait des connaissances étendues dans la composition. Santarelli est cité surtout avantageusement pour un livre intitulé : *Della musica del Santuario e della disciplina de' suoi cantori. Raccolti di monumenti ordinati e distributi per i secoli della chiesa;* Rome, Komareck, 1764, in-4°. Le premier volume seulement de cet intéressant ouvrage a été imprimé, et n'a pas été mis dans le commerce. Burney dit (*The present state of Music in France and Italy*, p. 278) que le manuscrit du deuxième volume était prêt à être livré à l'impression, en 1770, mais que l'auteur espérait si peu de succès pour un livre si sérieux, qu'il hésitait sur la continuation de l'entreprise. Santarelli mourut, en effet, en 1790, sans avoir fait imprimer ce volume.

SANTELLI (Ange), né à Bologne, vers 1720, fut un des organistes italiens les plus distingués, vers le milieu du dix-huitième siècle. Élève d'Angelo Laurenti, il obtint, en 1749, la place de premier organiste de l'église San-Petronio de sa ville natale. On a de lui en manuscrit des pièces d'orgue estimées. Agrégé à l'Académie des philharmoniques de Bologne, en 1740, il en fut prince en 1756.

SANTER (Antoine), second maître de chapelle de l'église Saint-Michel, à Munich, naquit à Inspruck, vers le milieu du dix-septième siècle. Il a fait imprimer de sa composition : *Psalmen und Antiphonen mit 1 und 2 violinen nebst General-Bass* (Psaumes et antiennes avec un et deux violons et basse continue); Augsbourg, 1699, in-4°.

SANTERRE (Pierre), musicien du seizième siècle, né à Poitiers, de parents protestants, au commencement du seizième siècle, a mis en musique, à quatre parties : *Les cent cinquante psalmes de David;* Poitiers, Nicolas Lageroys, 1567, in-4° obl.

SANTI (Alphonse), compositeur dramatique, né à Ferrare, vers 1750, a donné à Florence, en 1781, *la Capricciosa in campagna*, opéra bouffe en deux actes, et à Parme, à l'automne de la même année, *l'Amor soldato*. Santi fut nommé maître de chapelle dans sa ville natale, en 1782.

SANTIAGO (François), carme du couvent de Séville, naquit à Lisbonne, vers 1500, et fut maître de chapelle de la cathédrale de Séville. Il mourut en 1640, avec la réputation d'un savant musicien, et laissa en manuscrit des messes, des motets et des psaumes que le roi Jean IV de Portugal fit réunir dans sa belle bibliothèque de musique.

SANTINELLI (André), né à Bologne, dans la première moitié du dix-septième siècle, y fit ses études musicales, puis se rendit à Vienne, où l'empereur Léopold Ier le choisit pour son maître de chapelle. Il écrivit pour le mariage de ce monarque, en 1660, l'opéra intitulé : *Gli Amori di Orfeo ed Euridice*, qui fut considéré alors comme une merveille de l'art.

SANTINI (Prosper), compositeur de l'école romaine, vécut vers la fin du seizième siècle et au commencement du suivant. Il est un des auteurs dont Fabio Costantini a placé des morceaux dans le recueil intitulé : *Selectæ cantiones excellentissimorum auctorum octonis vocibus concinendæ* (Rome, 1614). On y trouve de Santini un *Angelus Domini* à huit voix, qui est une fort bonne composition.

SANTINI (Geminiani), né à Pesaro, fut admis, en 1754, à la chapelle pontificale, mais seulement en qualité de chantre surnuméraire. Il écrivit un traité de musique intitulé : *Il Compositore armonico*, et le dédia, en 1764, au pape Clément XIII; mais sa pauvreté ne lui permit pas de le faire imprimer, et ce pontife fit déposer le manuscrit dans les archives de la chapelle pontificale, où il se trouve encore. Santini composa aussi, pour le service de cette chapelle, une messe à six voix, sous le titre de *Petrus et Joannes*, et la dédia, en 1767, au prélat Jean-Baptiste Rezzonico, neveu du pape, en lui exposant sa triste situation de chantre surnuméraire; mais il n'en obtint pas de secours, et fut obligé de laisser inédit son *Compositore armonico*.

SANTINI (Fortuné), abbé, compositeur et musicien érudit, est né à Rome, le 5 juillet 1778, et a été baptisé à l'église Saint-Ange *in*

(1) Violon rustique à trois cordes.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Pescaria. Ayant perdu son père peu de jours après sa naissance, il fut admis, à l'âge de sept ans, dans la maison des orphelins, où il fit ses études latines, montrant les plus heureuses dispositions pour la musique : il devint élève de Jannaconi (*voyez* ce nom). Ce dernier prit tant d'affection pour lui, que lorsque Santini fut entré au collége Salviati, cet excellent maître continua de l'instruire gratuitement. Dès ce moment, Santini comprit qu'un des meilleurs moyens d'augmenter ses connaissances dans l'art d'écrire, consistait à copier les œuvres des grands maîtres, et ses travaux en ce genre, qui n'ont pas cessé pendant plus de cinquante ans, lui ont fait recueillir une des plus belles collections d'ancienne musique classique qui soient au monde. Sorti du collége, le 31 juillet 1798, il fit ses études de philosophie et de théologie, et fut ordonné prêtre à la fin de mai 1801. Ayant pris l'habitude d'aller chanter dans quelques églises de Rome les offices en musique, il acquit la connaissance des anciennes notations dans lesquelles sont écrites les compositions des maîtres du seizième siècle. A cette époque de sa vie, il étudia le contrepoint jusqu'à huit voix réelles sous la direction de Jannaconi ; et Jean Guidi, organiste de Sainte-Marie-in-Transtevere, lui enseigna l'accompagnement de l'orgue.

Plus de cinquante années se sont écoulées pendant lesquelles l'abbé Santini s'est occupé sans relâche à rassembler une collection des plus beaux ouvrages des maîtres de toutes les écoles anciennes et modernes, particulièrement dans les styles ecclésiastique et madrigalesque ; à mettre en partition des compositions anciennes dont on ne possédait que les parties séparées, et à copier, dans les bibliothèques publiques ou particulières, ce qu'il ne pouvait se procurer à prix d'argent. Déjà, en 1820, M. Santini publia la notice de sa collection, sous le titre de *Catalogo della Musica esistente presso Fortunato Santini in Roma;* Rome, 1820, in-12 de quarante-six pages, renfermant l'indication abrégée de plusieurs milliers d'articles ; mais depuis lors, cette collection s'est triplée. J'en possède le catalogue manuscrit *in extenso*. Entretenant une correspondance avec les musiciens érudits des principales villes de l'Europe, Santini leur fournissait des copies de ses trésors sans autre rétribution que celle du copiste. Aussi modeste qu'obligeant, ce digne homme prenait peu de soin pour faire connaître ses propres compositions, parmi lesquelles j'ai vu des motets à cinq, six et huit voix réelles fort bien écrits, et d'un bon style. L'Académie royale de chant de Berlin l'a nommé l'un de ses membres honoraires : le même honneur lui a été rendu par l'Académie philharmonique de Rome, et par la congrégation de Sainte-Cécile de la même ville. Après la mort d'une sœur qui avait passé sa vie près de lui, l'abbé Santini a vendu sa belle collection à un amateur, sous la condition d'en conserver l'usage pendant ses dernières années, et s'est retiré dans un couvent de Rome. M. Wladimir Stassoff, amateur russe de musique, après un séjour à Rome, dont une partie fut employée à l'examen de sa bibliothèque, a publié un écrit intéressant sur ce qui la concerne, sous le titre de : *l'Abbé Santini et sa collection musicale à Rome;* Florence, 1854, gr. in-8° de soixante et dix pages.

SANTINI (Vincenzo-Felice), chanteur italien, particulièrement dans le genre bouffe, naquit à Parme, si j'ai bonne mémoire, en 1798, et parut pour la première fois sur la scène à Venise, dans *l'Inganno fortunato* de Rossini, en 1818. Morlacchi, l'ayant entendu, fut satisfait de sa voix, et l'engagea pour le théâtre de Dresde. Après y avoir chanté avec succès pendant plusieurs années, il eut un engagement pour le Théâtre Italien de Paris, et y débuta en 1828, dans le rôle de *Figaro*, du *Barbier de Séville*. Il possédait une belle voix de basse, dont les sons graves étaient surtout remarquables : il descendait jusqu'au *contre-ré*. Ses gestes trop multipliés, ses grimaces, le faisaient quelquefois tomber dans la caricature ; mais lorsqu'il voulait se contenir et donner du soin à son chant, il produisait de l'effet et se faisait applaudir à côté des excellents chanteurs qui se trouvaient alors à Paris. Le bel air de basse de la *Zelmira* de Rossini, par exemple, n'a jamais été mieux chanté que par lui. En 1834, il retourna en Allemagne et chanta avec succès au théâtre de Munich ; mais il mourut dans cette ville, au mois d'octobre 1836, à l'âge de trente-huit ans.

SANTIS (Jean de), violoniste et compositeur napolitain, vécut dans sa patrie, vers le milieu du dix-huitième siècle. Il avait composé des concertos et des sonates pour le violon, dont Witvogel, d'Amsterdam, se procura des copies, et donna des éditions à l'insu de l'auteur. De Santis, en ayant vu par hasard des exemplaires, se mit en route pour la Hollande, dans le dessein de se venger de ce vol ; mais il mourut avant d'arriver au terme de son voyage. Les compositions gravées par Wit-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

vogel consistent en trois œuvres de sonates pour le violon, avec accompagnement de basse et six concertos avec orchestre. On connaît de ce compositeur deux opéras intitulés *l'Antigono*, et *Il Licurgo*.

SANTO (Samuel-Benjamin), né à Dresde, en 1770, est fils d'un musicien italien de la cour. Meissner lui enseigna le violoncelle, qui devint son instrument de prédilection, et le cantor Weinlig lui donna des leçons de basse continue. Admis à l'âge de douze ans au théâtre royal pour l'accompagnement du récitatif, il acquit dans cette position une rare habileté sur son instrument. En 1795, il se rendit en Silésie, et y entra d'abord au service du comte Platen, à Adelsbach, puis chez le comte de Schweidnitz. Dans cette dernière position, il écrivit vingt-quatre morceaux pour quatre et cinq instruments à vent, six concertos pour le cor, et quelques petits morceaux pour le violoncelle. Après avoir passé quinze années dans la maison du comte de Schweidnitz, Santo alla se fixer à Breslau, où il était encore en 1824, jouissant de la réputation de musicien distingué et d'excellent violoncelliste. On n'a gravé de sa composition que trois duos faciles pour deux violoncelles (Breslau, Fœrster); mais il avait en manuscrit plusieurs concertos pour le violoncelle, quelques morceaux détachés pour le même instrument, avec orchestre, des duos pour deux violoncelles, deux sonates de piano et violon, un beau trio pour piano, violon et basse, et des sonates de piano et violoncelle.

SANTO LAPIS. *Voyez* **LAPIS** (Santo).

SANTORIO (Antoine). *Voyez* **SARTORIO.**

SANTORO (Fabio-Sebastiano), prêtre, né à Giuliano, près de Naples, en 1671, fut maître de chant, directeur du chœur de l'église Sainte-Sophie, et économe de la paroisse Saint-Nicolas, dans le même lieu. Il est auteur d'un traité du plain-chant qui a été publié sous ce titre : *Scola di canto fermo in cui s'insegnano facilissime e chiare regole per ben cantare e comporre, non meno utile che necessario ad ogni ecclesiastico. Diviso in tre libri. In Napoli, nella stamperia di Novello di Bonis*, 1715, petit in-4° de deux cent quatre-vingt-douze pages et un index, avec le portrait de Santoro à l'âge de quarante-quatre ans.

SANTOS (Manuel **DOS**), moine portugais, au couvent de Saint-Paul, à Lisbonne, naquit en cette ville, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, et y mourut en 1757, avec le titre de maître de chapelle de la cour. Il a laissé en manuscrit des messes et motets qui se trouvaient à la bibliothèque royale de Lisbonne en 1755.

SANTUCCI (D. Marc), maître de chapelle et chanoine de la cathédrale de Lucques, est né à Camajore, petite ville de la Toscane, le 4 juillet 1762. Bien qu'il eût montré, dès son enfance, d'heureuses dispositions pour la musique, il ne se livra entièrement à l'étude de cet art qu'à l'âge de dix-sept ans. Au mois de février 1779, il se rendit à Naples, entra au conservatoire de *Loreto*, et s'y livra pendant onze ans à l'étude de l'harmonie, de l'accompagnement et du contrepoint, sous la direction de Fenaroli. En 1790, il retourna à Lucques, où son mérite le fit nommer maître de chapelle. Admis alors dans les ordres, il reçut la prêtrise au mois d'avril 1794. Trois ans après (juillet 1797) il succéda à Anfossi dans la place de maître de chapelle de Saint-Jean de Latran, à Rome, et en 1808, il obtint un canonicat à la métropole de Lucques. Déjà il avait été choisi comme un des huit membres de la section de musique appartenant à la Société italienne des sciences, lettres et arts, fondée par Napoléon. J'ignore la date de la mort de Santucci; il vivait encore en 1828.

Santucci avait déjà composé beaucoup de musique d'église lorsqu'il écrivit un motet à seize voix, en quatre chœurs, qui fut couronné, en 1806, par l'Académie Napoléonienne de Lucques, comme un travail *d'un genre nouveau*. Le savant abbé Baini démontra, d'une manière accablante, l'ignorance des juges, auteurs de cette singulière méprise dans un écrit intitulé : *Lettera sopra il motetto a quattro cori del Sig. M. Marco Santucci premiato dall' accademia Napoleone in Lucca l'anno 1806, como lavoro di genere nuovo*. Il y démontrait que non-seulement ce genre de composition n'était pas nouveau, puisqu'il existe un très-grand nombre de motets et de messes à quatre chœurs composés par les maîtres du seizième et du dix-septième siècle, mais que les célèbres compositeurs Agostini, Pacelli, Savetta, Abbatini, Mazzocchi, Benevoli et d'autres, ont écrit des psaumes, des messes et des motets à cinq, six et huit chœurs, sans compter les messes à quarante-huit voix de Benevoli, de Giansetti et de Ballabene.

Les autres compositions pour l'église de Santucci, dont il existe des copies à la bibliothèque du Conservatoire de Naples, sont : 1° Messe (en *ut* mineur) à quatre voix et orchestre. 2° *Idem* (en *si* bémol). 3° *Idem* (en

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

fa). 4° *Credo* à huit voix et orchestre. 5° *Idem* à quatre voix et orchestre. 6° Paraphrase du *Stabat Mater* à quatre voix et orchestre. 7° Paraphrase du *Dies iræ* à quatre voix et orchestre. 8° *Beatus vir* à quatre voix et orchestre. 9° Nocturnes des morts à quatre voix et orgue. 10° Beaucoup de motets. 11° Les sept psaumes de la pénitence à quatre voix. 12° Quatre symphonies à grand orchestre. L'abbé Santini possède aussi du même auteur : 13° *Miserere* à quatre voix. 14° *Tota pulchra es* à sept en canon. 15° Des canons à deux voix. On a publié à Milan, chez Ricordi : 16° Douze sonates fuguées pour l'orgue ou le piano, par Santucci. 17° Cent douze petits versets pour l'orgue divisés en trois suites, par le même.

Santucci s'est fait connaître aussi comme écrivain sur la musique par un opuscule intitulé : *Sulla Melodia, sull' Armonia e sul Metro dissertazioni lette in una società letteraria;* Lucques, typographie Bertini, 1828, in-8° de cent vingt-quatre pages, avec une planche de musique. Ces trois dissertations ne renferment que des lieux communs, sans utilité pour la pratique ou pour l'esthétique de la musique.

SANUTI (Jean-Baptiste), célèbre jurisconsulte, docteur et professeur en droit canon, né à Bologne, en 1615, mourut dans la même ville, en 1697. Il était membre de l'académie des *Gelati*, et a publié, dans les mémoires de cette académie, une dissertation intitulée : *Perchè nelle cantilene si adopri la quinta diminuita, e la quarta superflua, come altresì per qual cagione si rigetti ogni sorta d'intervallo, o sia superfluo, o sia diminuito dall' attavo.* (Voyez *Prose dei Gelati*, p. 133.)

SAPHO, ou plutôt **SAPPHO**, la plus illustre des femmes qui cultivèrent la poésie et la musique dans l'antiquité, naquit à Mitylène, dans l'île de Lesbos, environ 612 avant Jésus-Christ. L'ayant confondue avec une autre femme du même nom, née longtemps après elle, à Érésos (autre ville de l'île de Lesbos), ainsi que le prouve une médaille grecque découverte en 1822 (1), on a supposé que Sapho de Mitylène s'était éprise d'une passion malheureuse pour un jeune homme nommé *Phaon*, et que, pour s'en guérir, elle se jeta du haut du rocher de Leucade dans la mer, où elle trouva la mort; mais toute cette histoire appartient à la seconde Sapho. Celle de Mitylène avait été mariée et était devenue veuve. Son mérite avait attiré près d'elle plusieurs jeunes femmes qui devinrent ses élèves dans la poésie et dans la musique. Quelques passages des auteurs anciens ont fait croire qu'elle conçut pour plusieurs d'entre elles une tendresse criminelle; mais, ainsi que l'a remarqué l'abbé Barthélemy, ces écrivains lui sont de beaucoup postérieurs. On sait plus positivement que, compromise par Alcée, dans une conspiration contre Pittacus, qui régnait à Mitylène, elle fut bannie de cette ville, et se retira en Sicile. Aristoxène et Plutarque lui attribuent l'invention du mode *mixolydien* ancien, qu'il ne faut pas confondre avec le mode du même nom dont Bacchius et Boëce ont donné la constitution. Sapho a inventé aussi le mètre qui porte son nom (vers *saphique*), et qu'Horace a introduit d'une manière si heureuse dans la poésie latine.

(1) Voyez une bonne notice sur *Sapho d'Érésos* par M. Allier d'Hauteroche, dans la *Biographie universelle* des frères Michaud.

SAPIENZA (Antoine), compositeur, est né le 18 juin 1794, à Pétersbourg, où son père, Antoine Sapienza, était maître de chapelle de l'empereur. Après avoir appris la musique et le contrepoint en Russie, M. Sapienza s'est rendu à Naples, à l'âge de vingt-huit ans, et y a étudié sous Tritto, Zingarelli et Generali. Ses premières compositions ont été pour l'église : elles consistent en deux messes, quelques motets et un *Salve Regina*. En 1823, il a écrit, pour le théâtre Saint-Charles, l'opéra de *Rodrigo*, qui fut suivi d'une cantate intitulée la *Fondazione di Partenope*. En 1824, il a donné, au théâtre del Fondo, *l'Audacia fortunata*, opéra bouffe, et, au théâtre Saint-Charles, *il Tamerlano*, opéra seria. Son dernier ouvrage, représenté à Milan, est intitulé *Il Gonzalvo*. En 1831, Sapienza retourna à Pétersbourg, en qualité de chef d'orchestre, et s'y livra à l'enseignement du chant. Après cette époque, on n'a plus eu de renseignements sur sa personne.

SAPORITI (Thérèse), cantatrice italienne, vécut dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Elle était attachée au théâtre de Prague lorsque Mozart y donna son immortel *Don Juan;* c'est pour elle qu'il écrivit le rôle de *donna Anna:* à ce titre, elle mérite que son nom soit inscrit dans l'histoire de la musique. Il paraît d'ailleurs qu'elle se montra digne de l'honneur que lui faisait l'illustre compositeur. Son admiration pour son génie allait jusqu'à l'enthousiasme; on dit même qu'elle éprouva pour l'illustre compositeur un sentiment plus tendre, auquel il se montra insensible.

SARATELLI (Jacques-Joseph), compositeur de l'école vénitienne, né à Padoue, en

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

1714, fut nommé second maître de la chapelle de Saint-Marc, à Venise, le 31 juillet 1740, succéda à Antoine Pollarolo, dans la place de premier maître de cette chapelle, le 24 septembre 1747, et occupa cette place jusqu'au mois d'avril 1762, époque de sa mort. Il était en même temps maître au Conservatoire des *Mendicanti*. Il avait reçu son instruction musicale de Lotti. J'ai trouvé de lui, dans la Bibliothèque Saint-Marc : 1° *Victimæ paschali*, à cinq voix et instruments. 2° *Confitebor*, à quatre voix et instruments. 3° *In te Domine speravi*, à deux chœurs et deux orgues. 4° *Kyrie con gloria*. Quoique Saratelli fût un savant musicien et un digne élève de Lotti, il écrivait lentement et avec difficulté, ce qui est cause qu'il a peu produit. Sa misère était si grande, que les procurateurs de Saint-Marc durent secourir ses deux filles après sa mort et leur accordèrent un don de cent ducats.

SARDI (Alexandre), né à Ferrare, vers 1590, y mourut le 28 mars 1588. On a de lui un livre intitulé : *De Rerum inventoribus libri duo... iis maximè, quorum nulla mentio est apud Polydorum Virgilium;* Mayence, 1577, in-4°. Cet ouvrage a été réimprimé plusieurs fois. Sardi y traite de la musique aux chapitres XIX-XXIV du premier livre.

SARMIENTO (Salvator), compositeur dramatique, est né en Sicile, d'une famille originaire d'Espagne, en 1816. Admis au Conservatoire de Naples, il y a fait ses études sous la direction de Cordella, Ruggi et Zingarelli. Il a fait représenter, au théâtre Saint-Charles, de Naples, *Valeria ossia la Cieca*, en un acte, le 31 mars 1838. Le 30 mai suivant, il a donné, au même théâtre, *Alfonso d'Aragona*, en un acte, et le 12 août 1841, le troisième ouvrage de sa composition, intitulé *Rolla*, a été représenté au théâtre *del Fondo*. En 1842, il a donné, au même théâtre, *Il Tramonto del sole*, et en 1843, *Costanza d'Aragona*. Après cette époque, je n'ai plus de renseignements sur les travaux de cet artiste en Italie. En 1852, il se rendit à Paris et y donna, au *Théâtre-Lyrique*, un opéra comique intitulé *Guilhery le trompette*, auquel on a reproché de nombreuses réminiscences. Ce fut le seul essai de M. Sarmiento sur la scène française; il retourna en Italie dans l'année suivante.

SARNGA DE'VA, musicien indou, est un des écrivains sur la musique les plus anciens de l'Inde. Son livre sur la théorie de cet art a pour titre : *Ratnacara*. Barrow s'est procuré une copie de cet ouvrage dans le voyage qu'il a fait à Hurdwar. W. Jones, président de la Société de Calcutta, en parle dans ses Mémoires sur les modes musicaux des Indous (*On the musical modes of the Hindus*, t. III des *Asiastic Researches*, p. 327 de l'édition de Londres)

SARO (J.-H.), musicien du régiment de grenadiers de l'empereur François en garnison à Berlin, est né le 4 janvier 1827, à Jessen (Saxe). Sa première instruction dans la musique instrumentale lui fut donnée par le directeur de musique C. Seidal à Dommitzsch, puis il acheva ses études à Berlin, sous la direction de C. Bœhmer, musicien de la chambre du roi. Depuis le mois de novembre 1840 jusqu'au 1er mai 1850, il fit partie du corps de musique des bataillons de chasseurs de la garde royale; puis il entra dans le régiment de grenadiers, où il est encore (1863). Ses compositions consistent en plusieurs marches qui ont obtenu les prix dans les concours de 1856 et 1860, une symphonie, trois ouvertures de concert, un quatuor pour des instruments à archet, une fugue vocale, sept fugues instrumentales, et des *Lieder* à plusieurs voix.

SARRETTE (Bernard), né à Bordeaux, le 27 novembre 1765, vint se fixer à Paris, après avoir terminé ses études, et fut nommé capitaine à l'état-major de la garde nationale de cette ville, à l'aurore de la révolution. Après le 14 juillet 1789, il réunit quarante-cinq musiciens provenant du dépôt des gardes françaises, et en forma le noyau de la musique de la garde nationale parisienne. Au mois de mai 1790, la municipalité de Paris prit à sa solde la musique de la garde nationale, qui fut portée à soixante et dix musiciens, et dans laquelle entrèrent des artistes distingués, par les sollicitations de Sarrette; mais les embarras financiers de la commune ayant fait supprimer la garde nationale soldée, au mois de janvier 1792, Sarrette retint près de lui les artistes et obtint, au mois de juin suivant, de la municipalité, l'établissement d'une école gratuite de musique, où chacun d'eux fut employé. Ce fut de cette école que sortirent tous les corps de musique militaire employés dans les quatorze armées de la république. Ces services rendus *à la chose publique*, comme on disait alors, fixèrent l'attention du gouvernement sur l'école qui avait produit ces prompts résultats, et par les démarches actives et les soins multipliés du fondateur de cette école, elle fut convertie d'abord en Institut national de musique, puis définitivement organisée en Conservatoire, par une loi du 16 thermidor

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

an III (septembre 1795). Ayant atteint son but, qui était de conserver à la France plusieurs artistes remarquables que les troubles révolutionnaires en auraient éloignés, Sarrette s'apprêtait à rejoindre le 103me régiment de ligne, où il avait été nommé capitaine. Une administration composée de cinq inspecteurs et de quatre professeurs avait été instituée pour la direction du Conservatoire ; mais dénuée d'impulsion, et divisée sur les bases de l'enseignement, elle éprouva d'assez grands embarras dès son entrée en fonctions. Un ordre du Directoire rappela Sarrette en l'an IV, et lui donna le titre de commissaire du gouvernement chargé de l'organisation de la nouvelle école, qui fut changé en celui de directeur, dans l'année suivante.

Une activité prodigieuse, une grande intelligence, des moyens propres à assurer les succès du Conservatoire, le sentiment de l'art et du mérite des artistes, enfin, l'attachement qu'il avait pour son œuvre, firent triompher Sarrette des obstacles de tout genre qui environnaient les commencements de la nouvelle école, et lui fournirent les moyens d'assurer sa prospérité bien au delà de ce qu'il avait été permis d'espérer. Ce fut par ses soins que les nouvelles méthodes du Conservatoire marquèrent un progrès réel dans l'enseignement de toutes les parties de la musique ; ce fut lui aussi qui obtint de Napoléon l'établissement de l'école de déclamation et le pensionnat des jeunes chanteurs des deux sexes attachés au Conservatoire, une riche bibliothèque, une salle de concerts, etc., et qui fit instituer les beaux concerts qui ont porté dans toute l'Europe la gloire de la première école de musique de France. Il s'occupait aussi de l'organisation de succursales de cette école dans les principales villes des départements, et suivait les détails de cette affaire au conseil d'État, quand les revers de la France, ayant amené la restauration, en 1814, des intrigues de la nouvelle cour le firent destituer. L'estime qu'il avait conquise par dix-neuf années d'une administration probe autant qu'éclairée, l'a suivi dans sa retraite. Après la révolution de 1830, le gouvernement voulut lui rendre la direction du Conservatoire ; mais son amitié pour Cherubini, qui en était alors chargé, la lui fit refuser. Sarrette est mort à Paris, le 15 avril 1858.

SARRI (Dominique), compositeur, naquit de parents pauvres, en 1678, à Terni, dans le royaume de Naples. Fort jeune encore, il se rendit à Naples pour étudier la musique, et entra au Conservatoire de *la Pietà de' Turchini*, dans le temps où Salvador et Provenzale y enseignaient. Ses études terminées, il sortit de cette école, en 1697. On voit par le titre d'un oratorio de sa composition qu'il était déjà maître de la chapelle royale en 1713 ; un autre de ses ouvrages indique qu'il en était le premier maître en 1741. En 1702, il composa un mélodrame religieux, intitulé : *l'Opera di amore*, pour la confrérie des Pèlerins de Naples. En 1700, il donna, sur un des théâtres de cette ville, le *Gare generose fra Cesare e Pompeo*. Déjà, à cette époque, il prenait le titre de vice-maître de la chapelle royale. Dans la même année, il écrivit l'oratorio *Il Fonte delle Grazie*, exécuté chez les PP. de l'Oratoire, le jour de la Visitation de la Vierge. Il donna aussi, en 1700, au théâtre des *Fiorentini*, l'opéra *Candaule re di Lidia*. En 1708, Sarri écrivit l'oratorio l'*Andata di Gesù al Calvario*, qui fut exécuté à l'église Saint Paul, de Naples. Un autre oratorio de sa composition, pour la fête de saint Gaëtan, fut chanté dans la même église, en 1712. L'année suivante fut marquée par ses opéras intitulés : *Il Comando non inteso ed ubidito*, et *I Gemelli rivali*, joués tous deux au théâtre des *Fiorentini*. Sarri écrivit, en 1716, *Il gran giorno di Arcadia*, cantate à quatre voix, pour le jour de naissance de Léopold, archiduc d'Autriche. En 1718, il donna, au théâtre San-Bartolomeo, *Arsace*, avec des intermèdes bouffes, suivant la mode de cette époque ; *La Fede ne' tradimenti*, représenté au même théâtre ; une sérénade à quatre voix, exécutée au palais royal, pour la fête de la vice-reine, comtesse Daun ; une autre sérénade à trois voix, pour le mariage du prince de Montaguto et de Christine Malaspina ; enfin, une troisième sérénade, intitulée : *Gare della virtù e della dolcezza*, à trois voix, pour le mariage de Scipion Spinelli et de la comtesse Emmanuela d'Evil. En 1719, Sarri fit représenter, au théâtre San-Bartolomeo, *Alessandro Severo*, avec des intermèdes bouffes. Il donna, dans l'année suivante, au même théâtre, *Ginevra di Scozzia* ; en 1724, la *Didone* de Métastase, au même théâtre ; en 1725, *Tito Sempronio Gracco*, et, dans la même année, une cantate pour le mariage du duc de Canzano et de Laure Carraciolo. Un intervalle de six années se passe entre ces productions et l'année 1731, où il donna, au théâtre San-Bartolomeo, l'*Artemisia*. En 1734, Sarri écrivit quelques airs pour la *Finta pellegrina*, opéra d'Antoine Olivo. Dans la même année, il composa l'ora-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

torio *Ester reparatrice*, à quatre voix, qui fut exécuté pour la congrégation de *Santa Maria del rimedio*, dans l'église de la *Trinité des Espagnols*. En 1750, il donna, au théâtre des *Fiorentini*, la *Rosaura*, qui fut reprise en 1758. Sarri composa aussi les chœurs de plusieurs tragédies du duc Annibal Marchese. On ignore en quelle année il mourut.

SARTI (Joseph), savant et agréable compositeur, naquit à Faenza, dans l'État de l'Église, non en 1750, comme le disent Gerber, les auteurs du *Dictionnaire historique des musiciens* et leurs copistes, ni en 1728, comme le prétendent Gervasoni, MM. Lichtenthal et Becker, mais le 28 décembre 1729, d'après les renseignements authentiques qui m'ont été fournis par Cherubini, son élève. Après avoir fait ses premières études de musique à la cathédrale de sa ville natale, Sarti fut envoyé à Bologne, pour y apprendre le contrepoint, sous la direction du père Martini. C'est dans cette école célèbre qu'il puisa les excellentes traditions transmises ensuite par lui à son élève Cherubini. Sarti n'était âgé que de vingt-deux ans, lorsque la direction du théâtre de Faenza lui demanda, pour le carnaval de 1752, un opéra sérieux : il écrivit la partition de *Pompeo in Armenia*, qui obtint un brillant succès, et fit connaître avantageusement le jeune compositeur dans toute l'Italie. *Il Re pastore* et quelques autres ouvrages qu'il donna peu de temps après confirmèrent son premier succès, et le firent considérer comme un des meilleurs maîtres de son temps. Appelé à Copenhague, en 1750, en qualité de maître de la chapelle royale et de professeur de chant du prince héréditaire, il y composa l'opéra *Ciro riconosciuto* et d'autres qui, bien que chantés par une réunion d'artistes distingués de l'Italie, furent accueillis avec froideur. Dégoûté de sa position en Danemark par ces échecs, Sarti retourna en Italie et rentra dans la carrière de la composition dramatique, après une absence de neuf années, qui l'avait fait oublier. *Mitridate, il Vologeso, la Nitetti, Ipermestra*, et *Semiramide riconosciuta*, joués à Rome, à Venise et dans d'autres villes, depuis 1765 jusqu'en 1768, ne réussirent qu'à demi. Cette époque est la moins heureuse de la vie du compositeur. Il n'eut pas de meilleures chances lorsqu'il se rendit à Londres, en 1769, car il n'y put faire jouer aucun de ses ouvrages, et n'y eut d'autre ressource que de donner des leçons de chant et de clavecin. C'est alors qu'il publia un recueil de six sonates pour cet instrument (Londres, 1762), considéré à juste titre comme une des meilleures productions de ce genre. De retour à Venise, vers la fin de 1770, il y accepta peu de temps après la place de maître, non, comme on l'a dit, du conservatoire des *Mendicanti*, ni de la *Pietà*, occupées par Bertoni et par Furnaletto, mais celle de *l'Ospedaletto*, lorsque Sacchini laissa celle-ci vacante par son départ pour l'Angleterre. Ici commence l'époque la plus brillante de la carrière de Sarti ; elle s'étend depuis 1771 jusqu'en 1784. C'est dans cette période de sa vie qu'il composa ses meilleurs ouvrages, tels que *le Gelosie villane*, *Giulio Sabino* et *le Nozze di Dorina*. La mort de Fioroni ayant laissé vacante, en 1779, la place de maître de chapelle du dôme de Milan, elle fut mise au concours, et beaucoup de musiciens distingués se présentèrent pour la disputer ; mais Sarti l'emporta sur eux par la supériorité de son travail. Les morceaux intéressants qu'il écrivit pour ce concours, et qui consistent en antienne, psaume et messe à six et huit voix réelles, se trouvent dans la bibliothèque du Conservatoire de Paris : ils fournissent la preuve incontestable du profond savoir de Sarti. Dans les années suivantes, il composa aussi beaucoup de musique d'église, malgré les travaux dont il était occupé pour le théâtre, et fit, entre autres ouvrages, trois messes fort belles, en 1781, par ordre du duc Serbelloni. Elles furent exécutées dans l'église des Capucins, pour la béatification de trois religieux de leur ordre. Il remplit ainsi ses fonctions de maître de chapelle jusqu'au mois de juillet 1784, époque où il reçut sa nomination de directeur de la musique de la cour de Russie, et se rendit à Pétersbourg. Arrivé dans cette ville, il y fut reçu avec une faveur marquée par l'impératrice Catherine II. Un de ses premiers ouvrages fut un psaume en langue russe dans lequel il réunit au chœur et à l'orchestre ordinaire un second orchestre de cors russes, tel qu'il avait été organisé trente ans auparavant par Maresch (*voyez* ce nom). Chargé de la composition d'un *Te Deum* (aussi en langue russe), à l'occasion de la prise d'Ocsakow, Sarti imagina d'y employer des canons qui tiraient à de certains intervalles, et donnaient à l'exécution un caractère plus solennel. En 1786, il fit représenter à la cour son *Armida e Rinaldo*, dont l'impératrice fut si satisfaite, qu'elle écrivit au compositeur une lettre autographe pour lui témoigner sa satisfaction, et qu'elle accompagna cette faveur d'une riche tabatière et d'une bague en diamants. La cé-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

célèbre cantatrice Todi, arrivée à Pétersbourg depuis peu de temps, avait joué le rôle d'*Armide*, et y avait obtenu le plus brillant succès. Une intimité singulière s'établit bientôt entre l'impératrice et cette femme, dont les dispositions ne tardèrent pas à se montrer défavorables pour Sarti. Celui ci, voyant diminuer son crédit, se vengea en appelant à Pétersbourg Marchesi, l'un des plus étonnants chanteurs de cette époque, si fertile en grands talents, et dont la concurrence était redoutable pour madame Todi. Celle-ci, irritée par l'enthousiasme que le talent de Marchesi excitait, et ne pouvant plus dissimuler sa haine, obtint de Catherine II le renvoi de son maître de chapelle. Dans cette fâcheuse position, Sarti conserva heureusement l'amitié du prince Potemkim qui, tout-puissant alors, lui fit présent d'un village de l'Ukraine où se trouvaient en abondance de belles voix, et y établit une école de chant, dont le maître de chapelle disgracié fut nommé directeur, avec le titre de lieutenant-major de l'armée impériale. La mort de Potemkin (15 octobre 1791) ayant laissé Sarti sans protecteur, celui-ci prit la résolution de retourner, en 1793, à Pétersbourg où il sut si bien se justifier auprès de l'impératrice, qu'elle lui fit donner une gratification de quinze mille roubles, lui rendit son titre de maître de chapelle de la cour, avec un traitement de trente-cinq mille roubles, et lui donna un logement au palais impérial. Elle lui donna aussi la mission d'établir un Conservatoire de musique, sur le plan de ceux d'Italie, à Katorinoslaw, et l'en nomma directeur. Lorsque les élèves de cette école exécutèrent, en 1795, leur premier concert devant Catherine II, elle fut si satisfaite de leurs progrès, qu'elle éleva Sarti au rang de la première noblesse, et lui fit don de terres considérables, pour le fixer en Russie. Mais l'âge, le travail et la rigueur du climat eurent bientôt achevé d'user ses forces. L'espoir de rétablir sa santé sous le ciel de l'Italie lui fit entreprendre le voyage au mois d'avril 1802; mais arrivé à Berlin, il fut obligé de s'y arrêter et y mourut le 28 juillet de la même année, à l'âge de soixante-treize ans. Les travaux de ce savant musicien dans l'acoustique et l'invention d'un instrument propre à déterminer le nombre de vibrations qu'un son donné fait par seconde, l'avaient fait admettre dans l'Académie des sciences de Pétersbourg, en 1794.

Sans posséder un de ces puissants génies dont les créations transforment l'art d'une époque, Sarti n'était pas seulement un des musiciens de son temps les plus habiles dans l'art d'écrire; la nature l'avait aussi doué de la faculté de produire des mélodies pleines de suavité, et d'un certain instinct de l'effet scénique. Dans la plupart de ses œuvres dramatiques, on trouve des morceaux remarquables ou par la grâce, ou par la justesse de l'expression. Ce maître est peu connu en France; on n'a joué à Paris que son opéra des *Nozze di Dorina*, qui obtint un brillant succès en 1803, fut repris en 1810, puis plusieurs autres fois, et reçut toujours un bon accueil. On peut s'étonner que de tant d'ouvrages de Sarti, celui-là seul ait eu les honneurs de la représentation à l'Opéra italien, tandis qu'on y jouait beaucoup d'opéras inférieurs aux productions de son talent. La liste de ses ouvrages dramatiques se compose des titres suivants : 1° *Pompeo in Armenia*, à Faenza, en 1752. 2° *Il Re pastore* (1752). 3° *Medonte*, en trois actes, à Florence. 4° *Demofoonte*, en trois actes. 5° *L'Olympiade*, en trois actes. 6° *Ciro riconosciuto*, à Copenhague, en 1750. 7° *La Figlia ricuperata*, en deux actes. 8° *La Giardiniera brillante*, en 1758. 9° *Mitridate*, à Parme, 1765. 10° *Il Vologeso*, 1765. 11° *La Nitetti*, 1765. 12° *Ipermestra*, à Rome, 1766. 13° *I Contratempi*, à Venise, 1767. 14° *Didone*, 1767. 15° *Semiramide riconosciuta*, 1768. 16° *I Pretendenti delusi*, 1768. 17° *Il Calzolajo di Strasburgo*, Modène, 1769. 18° *Cléomène*, opéra sérieux, 1770. 19° *La Clemenza di Tito*, à Padoue, 1771. 20° *La Contadina fedele*, 1771. 21° *I Finti Eredi*, 1775. 22° *Amor timido*, cantate, 1775. 23° *I Dei del mare*, cantate à trois voix, 1770. 24° *La Partenza d'Ulisse da Calipso*, cantate, 1776. 25° *Le Gelosie villane*, opéra bouffe, en deux actes, 1776. 26° *Farnace*, 1776. 27° *L'Avaro*, 1777. 28° *Ifigenia in Aulide*, 1777. 29° *Epponina*, opéra sérieux en trois actes, à Turin, 1777. 30° *Il Militare bizzarro*, 1778. 31° *Gli Amanti consolati*, 1779. 32° *Fra i due litiganti il terzo gode*, 1780. 33° *Scipione*, en trois actes, 1780. 34° *Achille in Sciro*, à Florence, 1781. 35° *L'Incognito*, à Bologne, 1781. 36° *Giulio Sabino*, à Venise, 1781. 37° *Alessandro e Timoteo*, en 1782. 38° *Le Nozze di Dorina*, opéra bouffe, 1782. 39° *Siroe*, à Turin, 1783. 40° *Idalide*, à Milan, 1785. 41° *Armida e Rinaldo*, à Pétersbourg, 1785. 42° *La Gloire du Nord*, opéra en langue russe, représenté en 1794. Sarti a beaucoup écrit pour l'église. Le Conservatoire de Paris possède plusieurs volumes de ses compositions en ce genre, renfermant des hymnes, au-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tiennes, psaumes, motets à quatre, six, huit et douze voix. On trouve dans la bibliothèque du conservatoire de Naples un *Credo* à quatre voix et instruments, et un *Miserere* à quatre voix, trois violes et un violoncelle, de sa composition. Sarti a laissé à Milan quatre messes à quatre voix et orchestre; enfin on a gravé à Pétersbourg son grand *Te Deum* en langue russe. On trouve aussi chez Breitkopf, à Leipsick, une fugue à huit voix réelles sur le *Kyrie*, et un hymne pour deux voix de soprano, contralto, deux ténors et basse, en partition.

La machine imaginée par Sarti, pour compter le nombre de vibrations qu'un son quelconque fait dans une seconde, n'était pas nouvelle dans son principe, car elle était basée sur une expérience de Sauveur (*voyez* ce nom). Elle consistait en deux tuyaux d'orgue de cinq pieds bouchés, dont un avait un tampon mobile, un monocorde et un pendule à secondes. Lorsqu'on enfonçait, suivant une échelle graduée, le tampon mobile de l'un des tuyaux, de manière à élever l'intonation, il s'établissait entre les deux tuyaux un battement résultant de la dissonance, qui permettait de compter les vibrations. Le monocorde servait à trouver l'intonation voulue sur le tuyau à tampon mobile, et par le pendule à secondes on connaissait le temps dans lequel se faisaient les vibrations. C'est par ce procédé que Sarti est parvenu à trouver le nombre de quatre cent trente-six vibrations pour le *la* du diapason de l'orchestre de Pétersbourg. On a aussi de ce savant musicien, en manuscrit, une critique sévère de deux passages des quatuors de Mozart, sous ce titre : *Esame acustico fatto sopra due frammenti di Mozart.*

SARTO ou **SARTI** (Jean-Vincent), compositeur italien, vécut dans la première moitié du dix-septième siècle. On a imprimé de sa composition à Venise : 1° *Messe e salmi concertati a tre e quattro voci* (1630). 2° *Salmi concertati a* 2, 3, 4 *e* 6 *voci*; ibid. 3° *Litaniæ Marianæ octo vocum*; ibid., 1600, in 4°. La Bibliothèque impériale de Paris possède des psaumes et des vêpres de cet auteur, en manuscrit.

SARTORELLI (Alexandre), amateur de musique, né à Vérone, dans les premières années du dix-neuvième siècle, est auteur d'un traité sommaire de la musique intitulé : *Sunto teorico musicale; in Venezia, dalla tipografia di G.-B. Merli*, 1836, in-8° de IV et 25 pages, avec six feuillets d'exemples.

SARTORIO (Antoine), né à Venise, vers 1620, fut d'abord compositeur au service de la cour de Brunswick, et devint ensuite vice-maître de chapelle à l'église Saint-Marc, dans sa ville natale, le 7 mai 1676. Il a beaucoup écrit pour les divers théâtres d'Italie. Ses principaux opéras sont les suivants : *Erginda*, à Venise, en 1652; *Amori infruttuosi di Pirro*, ibid., 1661; *Il Seleuco*, ibid., 1666; *la Prosperità di Elio Sejano*, ibid., 1667; *la Caduta di Elio Sejano*, ibid., 1667; *Erminda Regina di Longobardi*, ibid., 1670; *Adelaide*, ibid., 1672; *Orfeo*, ibid., 1672; *Mesenzio*, ibid., 1673; *Antonino e Pompejano*, ibid., 1677; *Giulio Cesare in Egitto*, ibid., 1677; *Ercole sul Termodonte*, ibid., 1678; *Anacreonte tiranno*, ibid., 1678; *I due Tiranni al soglio*, ibid., 1679; *Flora*, ibid., 1681. On a aussi de cet auteur *Salmi a otto voci in due cori all'uso della Serenissima Cappella ducale di S. Marco*; Venise, G. Sala, 1680, in-4°, op. 1ª. Sartorio mourut en 1681, pendant qu'il terminait son opéra de *Flora*.

SARTORIUS (Paul), né à Nuremberg, dans la seconde moitié du seizième siècle, fut d'abord employé comme musicien par la cour de Munich, vers 1596, et publia trois messes à huit voix; Munich, 1600, in-fol. Puis il entra au service de l'archiduc Maximilien, en qualité d'organiste. Il était déjà dans cette nouvelle position lorsqu'il publia, à Nuremberg, en 1601, des sonnets spirituels à six voix (in-4°). On a aussi de lui : *Neue deutsche Liedlein mit 4 Stimmen*, etc. (Nouvelles petites chansons allemandes à quatre parties, dans le genre des canzonettes italiennes, à l'usage de toute sorte d'instruments); Nuremberg, Kauffmann, 1601, in-4°.

SARTORIUS (Érasme), dont le nom allemand était **SCHNEIDER** (qui, de même que *Sartorius*, signifie tailleur), poëte couronné et professeur de musique, naquit, en 1577, à Sleswig ou Schleswig, dans le Danemark (1), et fut admis à l'âge de dix ans comme enfant de chœur dans la chapelle du duc de Gottorp. Le successeur de ce prince (Jean-Adolphe) l'envoya, en 1590, au gymnase de Bordesholm, pour y faire ses humanités, puis à l'université de Rostock, où il se distingua comme poëte et comme musicien. Ses talents et sa bonne conduite lui firent conférer par le magistrat de cette ville la place de *cantor* à l'église

(1) Mattheson dit (*Grundlage einer Ehrenpforte*, p. 506) que Sartorius naquit vers 1575; mais Moller donne la date plus précise de 1577 dans sa *Cimbria Literata* (t. I, p. 380).

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Sainte-Marie, et la direction de la musique des fêtes publiques. En 1604, il fut appelé à Hambourg, en qualité de *cantor* et de directeur de musique. Il s'y fit remarquer par son habileté dans l'enseignement, et par la bonne exécution du chœur qu'il dirigeait. Gerber dit qu'il mourut en 1639; mais Jean-Albert Fabricius (1) et Moller (2) nous donnent la date plus certaine du 17 octobre 1637. On verra tout à l'heure que l'exactitude de cette date n'est pas indifférente.

Sartorius a publié une plaisanterie sur les disputes auxquelles la musique a donné lieu de tout temps, sous ce titre : *Belligerasmus, id est Historia belli exorti in regno musico, in qua liberalis, et non tetricî ingenii lector inveniet quod tam prodesse, quam delectare possit ;* Hambourg, 1622, in-8° de cent et une pages. Dans cet écrit, Orphée est représenté comme le chef du chant figuré, et ses guerriers sont les chanteurs, les joueurs de flûte, les organistes, les violonistes, etc. ; Bisthon est le défenseur du plain-chant, et sous ses ordres se rangent les trompettes, les joueurs de fifre, de cornemuse, les oiseaux, etc. Une plaisanterie du même genre avait été publiée longtemps auparavant par Claude Sébastien, organiste de Metz (*voyez* ce nom), et plus tard, Bœhr ou Beer en écrivit une autre, qui fut publiée après sa mort, et dont on trouve un extrait à la suite de ses *Musikalische Discurse*. Mattheson assure (*Grundlage einer Ehrenpforte*, p. 307) qu'il y a une deuxième édition de l'écrit de Sartorius, publiée à Hambourg, en 1626. Après sa mort, Lauremberg, docteur en médecine et professeur de poésie à Rostock, en donna une troisième sous son nom, en 1639, et il en parut une quatrième sous ce titre : *Musomachia, id est : Bellum musicale ante quinque lustra Belligeratum in gratium Er. Sar. (Erasmi Sartorii) nunc denuo institutem a primo ejus auctore;* Rostock, 1642, in-8° de soixante et dix-huit pages. Ainsi qu'on le voit, il y a une question de propriété littéraire en ce qui concerne cet ouvrage. Deux ans après la mort de Sartorius, Lauremberg (*voyez* ce nom) se déclare le véritable auteur du *Belligerasmus*, et dit qu'il a gardé le silence pendant vingt-cinq ans en faveur d'*Er. Sar.* (Érasme Sartorius). Moller se borne à mentionner l'édition de Lauremberg, après celle de Sartorius, sans discuter la question. Mattheson se déclare en faveur de Lauremberg, et j'ai cru devoir adopter son opinion dans la notice sur ce dernier; mais une note d'Antoine Schmid (*voyez* ce nom), qui m'a été envoyée de Vienne récemment, a fait renaître mes doutes. Schmid remarque que la réclamation de Lauremberg ne s'est produite que deux ans après la mort de Sartorius ; et que, s'il y avait eu générosité pendant sa vie à garder le silence sur son prétendu larcin littéraire, cette générosité ne se serait pas démentie après sa mort, alors qu'il ne pouvait plus se défendre.

Sartorius s'est aussi rendu recommandable par des éléments de musique composés pour l'usage des élèves de l'école de Hambourg, qu'il a publiés sous ce titre : *Institutionum musicarum tractatio nova et brevis duobus libris comprehensa, quibus non tantum artis præcepta breviter et dilucidè proponuntur, verum etiam pulcherrima modorum musicorum doctrina exhibetur, et exemplis illustratur. Præmittitur oratio de hujus artis inventoribus, præstantia, utilitate. Item aliquot fugæ pro discipulis secundæ et tertiæ classis scholæ Hamburgensis. Auctore Erasmo Sartorio cantore; Hamburgi, imprimebat Jacobus Rebenlinus*, 1635, in-8° de treize feuilles non paginées. Mattheson a donné les titres des chapitres de ce livre, devenu déjà fort rare de son temps (*Ehrenpforte*, etc., p. 309), et dont il n'a fait connaître qu'un titre inexact ; il a été suivi en cela par Forkel, Gerber, MM. Lichtenthal, Becker et les auteurs du *Dictionnaire historique des musiciens*. Il eût été plus utile pour l'histoire de l'art et de la science de dire que dans le deuxième chapitre du premier livre, après avoir rapporté les nouveaux principes de solmisation de Henri de Putte, de Calvisius, de Lippius et de Hitzler, ainsi que les discussions de Calvisius et de Hubmeyer (*voyez* tous ces noms) sur ce sujet, Sartorius se montra ardent défenseur de l'ancienne solmisation par les muances. Mattheson a donné de justes éloges au discours sur l'excellence de la musique (*Encomium musicæ*) qui précède l'ouvrage. Ce morceau est remarquable par l'érudition et l'élégance de la latinité. Les exercices de solfége qui terminent l'ouvrage, sous le nom de fugues, sont des canons fort bien faits à deux, trois, quatre, cinq, six, sept et huit voix.

SARTORIUS (Chrétien), musicien de la chambre du prince de Brandebourg, né à Querfurt au commencement du dix-huitième siècle, s'est fait connaître par un œuvre de

(1) *Memor. Hamburg.* Part. II, p. 622
(2) *Loc. cit.*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

motets pour une, deux, trois, quatre et cinq voix, avec accompagnement de deux ou d'un plus grand nombre d'instruments, tels que violons, cornets, trombones, et basse continue, publié sous ce titre : *Unterschiedlicher teutscher nach der Himmelskron zielender hoher Fest-und Dank-Andachten Zusammenstimmung*, etc.; Nuremberg, 1658, in-fol.

SARTORIUS (Jean-Frédéric), musicien allemand, a composé le texte et la musique d'un opéra joué au théâtre de Prague, avec succès, en 1704, et dont le livret a été imprimé sous ce titre : *La Rete di Vulcano, burletta dramatica, dedicata e rappresentata alla Ser. Altezza Elett. Co. Palatino del Reno, nel teatro di Praga, poesia e musica del sign. D. D. D. da Giov. Frederico Sartorio*, 1704, in-4°.

SARTORIUS (Chrétien-Charles). Des lettres écrites de Mexico, en 1827 et 1828, sur la musique et la danse dans cette partie de l'Amérique du Sud, ont été publiées sous ce nom dans l'écrit périodique intitulé *Cæcilia* (t. VII, p. 199-217, et t. VIII, p. 1-24).

SASSADIAS (Jean-Sigismond), organiste et facteur d'instruments à Brieg, vivait en 1740. Ses clavecins étaient alors estimés (*voyez* Mattheson, *Grundl. einer Ehrenpforte*, p. 139).

SASSANI (Matteo), surnommé **MATTEUCCI** (*voyez* ce nom), fut un célèbre sopraniste. M. Farrenc, qui a fait un très-bon travail sur ce chanteur, et qui a bien voulu me le communiquer, y remarque avec justesse que j'ai eu tort de donner à Matteucci le prénom de *Matteo*, parce que *Matteucci* n'est précisément qu'un diminutif de *Matteo*. M. Farrenc fait, dans ce travail, des rapprochements ingénieux et des conjectures qui tendent à déterminer avec précision les époques de ses séjours en Espagne et à Naples; mais il est douteux qu'on parvienne jamais à la certitude à cet égard.

Il ne faut pas confondre *Matteucci* (ou *Sassani*) avec Mattucci (*Pietro*), autre sopraniste remarquable, né à Rome, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, et qui, doué d'une voix d'une étendue extraordinaire et d'une égalité parfaite, joua, dans sa jeunesse, les rôles de femme au théâtre Argentina et y obtint des succès d'enthousiasme. Plus tard, il brilla sur les scènes principales de l'Italie, et se fit le plus grand honneur au théâtre de *la Scala*, à Milan, dans *la Conquista del Messico*, d'Ercole Paganini, en 1808.

SATTLER (Jean-Antoine), musicien de chambre de l'électeur de Bavière, a fait graver de sa composition six symphonies à six parties, op. 1; Nuremberg, 1750.

SATTLER (Henri), organiste et directeur de musique à Blankenbourg, dans le Harz, est né à Quedlinbourg, le 3 avril 1811. Sa musique d'église et ses pièces d'orgue indiquent du talent. Ses œuvres connues jusqu'à ce jour (1863) sont : 1° Six chants pour deux soprani, ténor et basse; Brunswick, Ed. Leibrock. 2° Sept *Lieder* à plusieurs voix; *ibid.* 3° Sept *Lieder* idem; *ibid.* Une analyse de ce dernier recueil se trouve dans la quarante-quatrième année de l'*Allgem. musikal. Zeitung*. n° 36. 4° *Harzensklänge* (les Sons du cœur), huit *Lieder* pour soprano ou ténor, avec piano; *ibid.* 5° Fugue pour l'orgue; Erfurt, Kœrner. 6° *Theoretisch-Praktische Anleitung zum Gesang-Unterrichte in Schulen* (Introduction théorique et pratique à l'étude du chant dans les écoles); Quedlinbourg, Ernst.

SATZL (Christophe), directeur de musique du couvent de religieuses, à Hall-sur-l'Inn, dans le Tyrol, vécut dans la première moitié du dix-septième siècle. On a imprimé de sa composition : 1° *Ecclesiastici concentus* 1, 2, 3, 4 *e* 5 *vocibus concinendi;* Augsbourg, 1621. 2° *Concerti a* 2 *voci e* 3 *stromenti.* 3° *Cantiones genethliacæ ad Christi cunas, quinque vocum.* 4° *Hortus pensilis, seu motetti a* 2, 3, 4, 5 *e* 6 *voci, con violini.* 5° *Cantate per Pasqua a* 5 *e* 6 *voci.* 6° *IX messe a* 1, 2, 3, 4 *e* 5 *voci;* Inspruck, 1646. 7° *Jubilus Davidicus seu psalmi* 2—5 *vocibus, mixto Chelium binario modulandi;* ibid., 1653, in-4°. 8° *Missæ quatuor novæ* 4, 5 *et pluribus vocibus concinendæ;* ibid., 1661.

SAUBERT (Jean), pasteur de Saint-Sébald, à Nuremberg, naquit à Altorf, le 26 février 1592, et mourut de la pierre, le 2 novembre 1646. A l'occasion d'une cantate qui fut exécutée dans cette église en 1623, il prononça un sermon imprimé sous ce titre : *Seelen Musik, wie dieselbe am Sonntage cantate 1623 in der Kirch zu Unser Lieben Frau gehœren worden, neben einer neuen Jahrs Predigt;* Nuremberg, 1624, in-4°. Saubert y traite de la musique, de son origine, de sa nature et de son usage.

SAUER (Jean-Georges), né à Allerheim en Bavière, vers 1640, fit ses études à l'université de Wittenberg, et y soutint, le 17 juillet 1661, une thèse sur la division mathématique des intervalles des sons, qui a été im-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

primée sous ce titre : *Ex mathematicis de musica sub præsidio viri clarissimi M. Johannis Wolfg. Rentschi publicè disputavit Johannes Georgius Sauer Allerheim. Suevus;* Wittenberg, 1661, in-4° de deux feuilles.

SAUER (Charles-Gottlob), mécanicien et facteur d'instruments à clavier, naquit dans le Brandebourg, vers 1750, se livra d'abord à la profession de menuisier, étudia ensuite la mécanique et s'établit à Dresde, en 1780, comme facteur d'instruments. Ses pianos ont joui d'une certaine réputation en Allemagne, à cette époque.

SAUER (Léopold), facteur d'instruments, travailla d'abord à Prague, vers la fin du dix-huitième siècle, puis s'établit à Vienne, y inventa un nouveau piano vertical, et, en 1804, l'*Orchestrion,* instrument composé du piano et de plusieurs jeux d'orgue.

SAUERBREY (Jean-Wilhelm-Christian-Charles), né le 22 août 1804, à Kœnigsée, dans la Thuringe, fut d'abord organiste à l'église Saint-Nicolas de Stade (Hanovre), puis de l'église Saint-Wilhadi, dans la même ville. Artiste de mérite, il commença à se faire connaître, en 1830, par la publication d'un recueil de cent trente-six mélodies chorales arrangées à quatre voix pour l'usage du duché de Brême ; cet ouvrage a pour titre : 136 *choral-melodieen vierstimmig ausgesetzt, und zunachst zum Gebrauche in den Herzogthümern Bremen und verden bestimmt;* Stade, chez l'auteur. Il a donné aussi un livre choral avec basse chiffrée pour l'accompagnement (*Choralbuch für den Herzogthümer Bremen, etc.*), op. 21 ; *ibid.* Comme organiste, Sauerbrey appartient à la nouvelle école représentée par Kühmstedt, Brösig, Meister et autres. Ses principaux ouvrages de musique d'orgue sont : 1° Douze pièces d'orgue, op. 4; Hanovre, Nagel. 2° Vingt préludes *idem,* pour les commençants, op. 7 ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel, 3° Douze pièces *idem,* op. 8; *ibid.* 4° Huit pièces *idem,* faciles, op. 16; Hambourg, Cranz. 5° Quatre conclusions fuguées et faciles, op. 28; Erfurt, Kœrner. 6° Prélude et fugue (en *ré*) ; *ibid.* Kœrner a aussi inséré deux préludes et fugues de Sauerbrey dans son *Postludienbuch für Orgelspieler.*

SAUNDERS (Georges), architecte anglais, est auteur d'un bon livre intitulé : *A Treatise on theatres, including some experiments on sound* (Traité sur les théâtres renfermant quelques expériences sur le son); Londres, 1790, in-4° avec planches. Une deuxième édition de cet ouvrage a paru à Londres, chez Taylor, en 1818, un volume in-4°.

SAUNIER (....), luthier français, né dans la Lorraine, vers 1740, fut élève de Lambert, surnommé *le Charpentier de la lutherie.* Il s'établit à Paris, vers 1770, et se fit estimer par la bonté de ses violons. Il fut le maître de Picte.

SAUPPE ou **SAUPE** (Chrétien-Théophile), organiste à Glaucha, dans le comté de Schœnbourg, occupait déjà cet emploi en 1780, et le remplissait encore dans les premières années du dix-neuvième siècle. Il naquit en 1754, à Wechselbourg, en Saxe. On a publié de sa composition : 1° Trois sonates pour clavecin (1785). 2° Six sonatines de clavecin pour les amateurs. 3° Chants avec accompagnement de piano, suivis de sonatines à deux et quatre mains; Leipsick, Breitkopf, 1792. 4° *Le Soir,* de Matthison, avec accompagnement de piano; *ibid.*, 1802. Saupe s'est fait connaître avantageusement, dès 1780, par un oratorio intitulé : *La Résurrection glorieuse de Jésus-Christ,* et par une cantate pour le jour de Pâques : ces ouvrages sont restés en manuscrit et se trouvent à la bibliothèque royale de Berlin.

SAUR ou **SAURIUS** (Andaé), *cantor* à Kiel, vivait vers le milieu du dix-septième siècle. On a imprimé de sa composition une grande cantate, qui fut exécutée pour la solennité de la prestation du serment au duc de Holstein ; cet ouvrage a pour titre : *Glückwunschung in einer musikalischen Harmonie von 7, 9 bis 15 Stimmen;* Hambourg, 1661, in-fol.

SAURIN (Denis), fils aîné de Joseph Saurin, géomètre, naquit à Paris, vers 1692, et cultiva la musique. Il est auteur d'un livre intitulé : *La Musique théorique et pratique dans son ordre naturel;* Paris, Ballard, 1722, in-4°.

SAUVAGE. Deux trouvères de ce nom ont vécu dans le treizième siècle : le premier, né à Arras, a laissé quatre chansons notées, qu'on trouve dans les manuscrits; l'autre, de qui nous n'en avons qu'une (Mss. de la Bibliothèque impériale, n° 7222), était né à Béthune.

SAUVEUR (Joseph), géomètre, naquit à la Flèche, le 24 mars 1653. Jusqu'à l'âge de sept ans, il resta muet, et jamais il n'eut l'organe de la parole bien libre. Il fit ses études dans un collége de jésuites ; mais son goût passionné pour le calcul l'empêcha de faire des progrès dans la littérature, tandis qu'il apprit

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sans maître, et dans l'espace d'un mois, les six premiers livres des éléments d'Euclide. Arrivé à Paris, en 1670, il y suivit les leçons du physicien Rohault, et donna, pour subsister, des leçons de mathématiques. Parmi ses élèves, on compte le prince Eugène. En 1680, il obtint le titre de maître de mathématiques des pages de la Dauphine, et peu de temps après, le grand Condé l'engagea à écrire un traité sur la fortification des places. Le désir de joindre la pratique à la théorie conduisit Sauveur au siége de Mons, en 1691, où il prit part aux opérations les plus périlleuses. De retour à Paris, il s'y occupa de divers travaux relatifs aux mathématiques appliquées; mais l'objet qui finit par attirer toute son attention fut l'acoustique musicale; science nouvelle qui lui doit sa création, et dont il posa les bases. Ce choix de l'objet principal de ses recherches a cela de bizarre que Sauveur était sourd, avait la voix fausse, et n'entendait rien à la musique. Pour vérifier ses expériences, il était obligé de se faire aider par des musiciens exercés à l'appréciation des intervalles et des accords. Ainsi qu'on l'a très-bien remarqué, cette position de Sauveur rappelle celle du professeur Saunderson, aveugle de naissance qui, dans ses leçons sur la philosophie naturelle, expliquait les phénomènes de la lumière. Sauveur avait été nommé membre de l'Académie des sciences, en 1696; c'est dans les mémoires de cette compagnie savante qu'il donna les résultats de ses intéressants travaux. Il mourut le 9 juillet 1716, à l'âge de soixante-trois ans.

Depuis l'antiquité jusqu'à Sauveur, la théorie des rapports de sons était restée à peu près stationnaire : elle n'était basée que sur des nombres abstraits. Une seule expérience, attribuée à Pythagore dans une anecdote évidemment fausse, était tout ce qu'on pouvait citer pour la démonstration de cette théorie. Sauveur, le premier, imagina de chercher, dans l'examen des phénomènes de vibrations des corps sonores, les éléments de la science de l'acoustique. Ses premiers travaux en ce genre datent de 1696. L'année suivante, il dicta un traité de musique spéculative, dans ses leçons au Collége royal; mais il se refusa à la publication de ce traité, par des motifs qu'il a exposés dans son mémoire sur le *Système général des intervalles des sons*. Son point de départ fut un trait de génie. Il avait remarqué que les anciens ni les écrivains du moyen âge ne fournissent aucun moyen de retrouver l'unisson d'une des cordes de leurs systèmes musicaux, et que c'est à cette cause qu'il faut attribuer en partie l'obscurité qui enveloppe leur tonalité, non relative, mais absolue. Sauveur comprit donc que, pour donner une base à une tonalité quelconque, il est nécessaire de déterminer un son fixe pour point de comparaison, et que ce son ne peut être fixé que par le nombre de vibrations qu'il fait dans un temps donné; par exemple, dans une seconde. Mais la difficulté consistait à compter ces vibrations, même dans les sons graves où elles sont plus lentes que dans les sons aigus. Le moyen dont il se servit, en l'absence de tout instrument de précision, est ingénieux. Le son dont il voulait déterminer l'intonation en nombre de vibrations était l'*ut* grave, fourni par un tuyau d'orgue de huit pieds. Les facteurs avaient remarqué depuis longtemps que lorsque deux tuyaux d'orgue sonnent ensemble, il s'établit entre eux des *battements* lorsqu'il résulte une dissonance de leurs deux sons; et que ces battements ont lieu à des intervalles de temps égaux d'autant plus longs, que les intervalles musicaux sont plus petits entre les sons simultanés: « Sauveur (dit M. de Prony) vit l'explication de ce phénomène dans les coïncidences périodiques des oscillations des colonnes d'air respectives en mouvement dans chaque tuyau : lorsque ces coïncidences ont lieu, les deux oscillations contemporaines font sur l'organe de l'ouïe une impression plus forte que lorsqu'elles sont successives. Supposons que le rapport des nombres respectifs d'oscillations soit celui de huit à neuf; chaque huitième oscillation du tuyau le plus grave, et chaque neuvième du plus aigu, auront lieu ensemble, et frapperont l'oreille par un *battement* qui ne se reproduira qu'à la fin de la période suivante, de huit pour l'un, et de neuf pour l'autre. » Il résulte de là que comptant les battements qui se font dans une seconde, puis multipliant ces battements par les nombres des rapports de proportions des deux tuyaux, on trouve le nombre absolu d'oscillations fait par chacun d'eux dans le même espace de temps. C'est ainsi que Sauveur trouva que l'*ut* grave du tuyau de huit pieds fait cent vingt-deux vibrations dans une seconde. Cet *ut* est celui du ton d'orgue de son temps; à Paris l'*ut* grave du violoncelle, qui correspond à cette note, est élevé jusqu'à cent trente et une vibrations; à Bruxelles, cette même note est élevée jusqu'à cent trente-quatre. Il est à remarquer que l'application qu'il fit ensuite du problème aux cordes vibrantes lui donna pour celles-ci des nombres de vibrations doubles de ceux des

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

oscillations trouvées pour les tuyaux ; mais il explique fort bien comment cette dissidence apparente confirme ses résultats au lieu de les infirmer. Sauveur fut aussi le premier qui analysa les phénomènes des sons harmoniques, et qui en donna une théorie, devenue la base du système d'harmonie de Rameau. A l'égard des applications qu'il voulut faire ensuite à la musique de ses découvertes en acoustique, il se trompa comme se sont trompés tous les géomètres qui ont essayé d'entrer dans le domaine de l'art, et ce qu'il a laissé sur ce sujet ne peut être d'aucune utilité. Les mémoires de l'Académie royale des sciences, où Sauveur a exposé ses découvertes et ses idées, sont : 1° *Principes d'acoustique et de musique, ou système général des intervalles des sons, et son application à tous les systèmes et instruments de musique* (1700 et 1701) 2° *Application des sons harmoniques à la composition des jeux d'orgue* (1702). 3° *Méthode générale pour former des systèmes tempérés de musique, et du choix de celui qu'on doit suivre* (1707). 4° *Table générale des systèmes tempérés de musique* (1711). 5° *Rapports des sons des cordes d'instruments de musique aux flèches des cordes, et nouvelles déterminations des sons fixes* (1713).

SAUZAY (Eugène), professeur de violon au Conservatoire impérial de Paris, est né dans cette ville, le 14 juillet 1809. Fils d'un amateur éclairé des arts, qui était préfet de l'Empire et membre du Corps législatif, il puisa dans sa famille le goût de ces mêmes arts et s'attacha particulièrement à la musique. Les premières leçons de son instrument lui furent données par Vidal, artiste de mérite, qui était second violon des quatuors de Baillot. En 1824, M. Sauzay entra au Conservatoire où il reçut d'abord les leçons de Guérin, répétiteur de Baillot, et l'année suivante, il devint élève de cet artiste célèbre. Le second prix de violon lui fut décerné dans cette même année, 1825. Devenu élève de Reicha, à la même époque, il étudia le contrepoint sous sa direction. En 1827, il obtint, au concours, le premier prix de violon et le second prix de fugue. Au concert d'inauguration de la Société des artistes du Conservatoire, qui eut lieu le 9 mars 1828, M. Sauzay exécuta avec succès un concerto inédit de Rode, que ce célèbre violoniste avait envoyé à Baillot, son ami, en le lui recommandant. Peu d'années après avoir obtenu son premier prix de violon, M. Sauzay fit partie du célèbre quatuor de Baillot, remplaçant d'abord Vidal, qui venait d'être nommé chef d'orchestre du Théâtre-Italien, et plus tard succédant à Urhan (*voyez* ce nom), jusqu'à la dernière séance, qui eut lieu en 1840. L'amitié qui unissait Baillot à son élève fut plus intime encore lorsque M. Sauzay devint son gendre. Déjà ce jeune artiste fixait sur lui l'attention publique par son double talent d'exécution et de la composition, à laquelle il se livrait autant que le lui permettaient ses nombreux élèves, appartenant aux premières familles de France. Il avait établi, dans une société d'amis et de connaisseurs, des séances de musique classique auxquelles prenaient part le violoncelliste Norblin et le pianiste Bocly (*voyez* ce nom), remplacés plus tard par Franchomme, le fils aîné de M. Sauzay et madame Sauzay, digne fille de Baillot, qui y fit entendre la série des concertos de Mozart. En 1849, ces séances devinrent publiques et furent données, soit chez M. Sauzay, soit dans la salle Pleyel, quelquefois avec un orchestre. En 1840, M. Sauzay avait été nommé premier violon de la musique du roi (Louis-Philippe) ; il est aujourd'hui chef des seconds violons de la musique de l'empereur Napoléon III. En 1860, après la mort de Girard, il a été nommé professeur de violon au Conservatoire de Paris. Il est chevalier de la Légion d'honneur. Les ouvrages publiés de cet artiste distingué sont : 1° Fantaisie sur *Zampa*, pour piano et violon, op. 1 ; Paris, Meissonnier. 2° Allegro et rondo *idem*, op. 2 ; Paris, Prilipp. 3° *Sweet home* (air irlandais), op. 3 ; *ibid.* 4° Trois romances sur des paroles de Ronsard, op. 4 ; Paris, Richault. 5° Fragments des chœurs d'*Athalie* et d'*Esther*, de Racine, op. 5 ; *ibid.* 6° Cinq pièces pour piano et violon, dédiées à madame Kiéné, op. 6 ; *ibid.* 7° Pièce en trio pour piano, violon et alto, op. 7 ; Paris, Richault. 8° Trio pour violon, alto et basse, op. 8 ; *ibid.* Cet ouvrage a été reproduit en Allemagne. 9° Pièces à quatre mains pour piano, op. 9 ; *ibid.* 10° Trois anciennes chansons, op. 9 (*bis*) ; *ibid.* 11° *Andante* de sérénade pour piano, op. 10 ; *ibid.* 12° Trois anciennes chansons pour piano, op. 11 ; *ibid.* 13° *Symphonie rustique*, réduite pour piano à quatre mains, op. 12 ; *ibid.* 14° *Études harmoniques pour violon*, op. 13 ; *ibid.* 15° *Haydn, Mozart, Beethoven. Étude sur le quatuor ;* Paris, l'auteur, 1861, gr. in-8° de cent soixante-treize pages. Ouvrage d'analyse où l'on remarque de la justesse dans les observations et qui renferme un bon catalogue thématique et raisonné des quatuors, quintettes et trios de ces grands musiciens.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

SAVARD (Marie Gabriel-Augustin), né à Paris, le 21 août 1814, fut admis au Conservatoire de cette ville, le 23 janvier 1837, comme élève d'harmonie, et y reçut les leçons de M. Bazin (*voyez* ce nom), puis étudia le contrepoint et la composition sous la direction de M. Le Borne. Il obtint l'accessit de cette science en 1841; le second prix lui fut décerné au concours dans l'année suivante. Ses études étant terminées en 1843, il fut nommé, peu de temps après, professeur de solfége dans la même institution. M. Savard s'est fait connaître avantageusement par les livres dont voici les titres: 1° *Cours complet d'harmonie théorique et pratique. Ouvrage adopté pour l'enseignement du Conservatoire impérial de musique;* Paris, Maho, 1853, deux volumes grand in-8°. Bien que ce livre soit annoncé comme *théorique et pratique*, c'est une simple méthode d'enseignement pratique de l'harmonie écrite; méthode un peu lente et trop chargée de détails. L'auteur partage l'erreur générale des écoles française et allemande, d'après laquelle on considère l'étude de l'harmonie comme celle de l'art d'écrire, qui ne réside que dans la science du contrepoint. Les Italiens anciens avaient mieux compris la pratique de l'harmonie, en la bornant à l'étude des *partimenti*, qui formait l'oreille harmoniquement. L'harmonie, comme science, est purement théorique; je l'ai enseignée en huit leçons au grand organiste Lemmens et au compositeur Benoît, 2° *Manuel d'harmonie;* ibid., un volume gr. in-8°. 3° *Principes de la musique;* Paris, A. Durand, libraire, et Girod, éditeur de musique, 1861, un volume grand in-8°. Bon ouvrage basé sur une méthode analytique. 4° *Recueil de plain-chant d'église, transcrit en notation moderne et harmonisé à trois et à quatre voix;* Paris, Regnier Canaux. 5° Plusieurs motets; *ibid.*

SAVART (Félix), physicien distingué, né à Mézières, le 30 juin 1791, était fils d'un ingénieur en instruments de mathématiques, d'abord attaché à l'école de cette ville, puis à l'école d'artillerie et du génie de Metz. C'est dans cette dernière ville que Savart fit ses études. Élevé au milieu des arts mécaniques, et accoutumé de bonne heure à la précision dans les travaux manuels de ces arts, il acquit la dextérité de main, si nécessaire dans les expériences de physique auxquelles il se livra plus tard. Après avoir terminé ses études littéraires, Savart résolut d'embrasser la profession de médecin et se fit recevoir comme élève interne dans l'hôpital militaire de Metz, y remplit les fonctions de sous-aide pendant plusieurs années, puis, au moment d'être atteint par la conscription, s'engagea dans un bataillon du génie, où il fut nommé chirurgien élève. Libéré du service en 1814, il se rendit à Strasbourg pour y obtenir le doctorat en médecine; mais le retour de Napoléon de l'île d'Elbe, en 1815, et les événements qui en furent la suite, retardèrent sa réception jusqu'en 1816. Le désir d'augmenter ses connaissances en médecine le fit rester encore un an à Strasbourg; après quoi il retourna à Metz, où il se proposait d'exercer sa profession; mais se retrouvant de nouveau dans les ateliers de l'école d'artillerie et du génie, il y reprit le goût des arts mécaniques, et y joignit l'étude de la physique et de la chimie qui, d'abord simple délassement, devint bientôt une vocation passionnée, et l'objet de toutes ses méditations. Les découvertes de Chladni dans l'acoustique attirèrent particulièrement son attention; mais, en rendant justice à la sagacité de ce savant, il aperçut ce qui manquait à l'examen des faits présentés par lui, et à la démonstration de ses principes. Livré dès lors à une multitude d'expériences délicates sur les vibrations des corps sonores, où il portait autant de dextérité que d'attention, il imagina, vers la fin de 1817, un violon trapézoïde qu'il présenta deux ans après à l'examen de l'Académie des sciences, avec un *Mémoire sur la construction des instruments à cordes et à archet.* Arrivé à Paris, pour y faire imprimer une traduction du traité de Celse, *De re medicâ*, à laquelle il avait travaillé pendant plusieurs années, il se présenta chez Biot, professeur au Collége de France, qui faisait alors un cours public d'acoustique, et il lui communiqua le résultat de ses recherches. Frappé de l'importance de ces découvertes et de la nouveauté des faits, le célèbre professeur en fit l'objet d'une de ses leçons, et, par là, fixa l'attention publique sur Savart. Résolu de se livrer exclusivement aux études de la physique et de l'acoustique, celui-ci, d'après les conseils de ce savant, renonça à la carrière de la médecine, et continua ses expériences sur les vibrations de toute espèce. A la recommandation de Biot, il avait obtenu une place de professeur de physique dans un institution particulière, à laquelle il resta attaché jusqu'à sa nomination de conservateur du cabinet de physique, et de professeur d'acoustique au Collége de France. Cette nouvelle position lui procura les moyens

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de continuer ses expériences sur une plus grande échelle, et toutes les parties de l'acoustique lui durent successivement des découvertes intéressantes. L'Académie royale des sciences lui accorda la récompense la plus flatteuse de ses travaux, en l'admettant dans son sein, le 5 novembre 1827. Devenu libre de tous soins, et n'ayant plus à s'occuper que de la science, il s'y livra sans réserve, employant presque toutes les journées à faire des observations, et rédigeant le soir les idées qu'elles lui avaient suggérées. La théorie de la construction des instruments de tout genre; les phénomènes de vibration et de résonnances des corps de toute forme, de toute dimension et de toute nature; les limites de la sensibilité de l'ouïe; les moyens de transmission et de renforcement du son; l'analyse de l'appareil vocal chez l'homme et chez les oiseaux; enfin, d'autres recherches sur la structure de différents corps solides, l'occupèrent tour à tour, et furent pour lui la source d'une infinité de découvertes ou de vues ingénieuses. Observateur dévoué, il n'accordait sa confiance aux faits les moins contestés qu'après qu'il les avait soumis à l'examen le plus scrupuleux. Telles étaient même ses préventions à cet égard, qu'il contestait les rigoureuses déductions du calcul, lorsqu'elles lui paraissaient contredire les faits de l'expérience; disant qu'il y avait souvent, dans les opérations du mathématicien le plus habile, un point de départ vicieux, en ce que quelque circonstance inobservée n'était point entrée dans les éléments du calcul. C'est ainsi qu'il a toujours nié la possibilité d'une bonne théorie mathématique des surfaces vibrantes avant que l'observation en ait constaté tous les phénomènes. Cet homme si patient, si ingénieux, si dévoué à la science, a cessé de vivre, parvenu à peine à l'âge de cinquante ans, au mois de mars 1841.

Les principes généraux déduits des observations de Savart, et sur lesquels il a basé la théorie de la construction des instruments, sont ceux-ci : 1° Quand deux ou un plus grand nombre de corps, quel que soit d'ailleurs leur état, sont en contact immédiat, et qu'on en ébranle un directement, ils produisent tous le même nombre de vibrations dans le même temps; 2° toutes leurs vibrations suivent des directions parallèles entre elles; 3° le renforcement du son d'un corps quelconque, par exemple d'une corde, dépend de la simultanéité des vibrations des corps avec lesquels cette corde est en contact; et ce renforcement est porté à son plus haut point lorsque les corps ébranlés par communication se trouvent dans des conditions telles, que s'ils étaient ébranlés directement, ils produiraient le même nombre de vibrations que le corps mis primitivement en jeu. Savart a développé ces principes dans les ouvrages suivants : 1° *Mémoire sur la construction des instruments à cordes et à archet, lu à l'Académie des sciences, le 31 mai* 1819, *suivi du rapport qui en a été fait aux deux Académies des sciences et des beaux-arts, par MM. Haüy, Charles, de Prony, Cherubini, Catel, Berton, Lesueur, Biot, rapporteur*; Paris, Deterville, 1819, in-8° de cent dix-huit pages, avec trois planches. Ce mémoire est aussi imprimé dans les *Annales de physique et de chimie* (t. XII, pages 229 et suivantes). 2° *Mémoire sur la communication des mouvements vibratoires entre les corps solides* (*Annales de chimie et de physique*, t. XIV, juin 1820). 3° *Recherches sur les vibrations de l'air* (ibid., t. XXIV, septembre 1823). 4° *Mémoire sur les vibrations des corps solides considérés en général* (ibid., t. XXV, janvier, février et mars 1823). Parmi les autres travaux de Savart, relatifs aux vibrations sonores et à leurs communications, il faut encore ranger : 5° *De l'influence exercée par divers milieux sur le nombre des vibrations des corps solides* (ibid.). 6° *Note sur la communication des mouvements vibratoires par les liquides* (ibid., t. XXXI, mars 1826). 7° *Recherches sur les usages de la membrane du tympan et de l'oreille externe* (ibid., t. XXVI, mai 1824). 8° *Des sons produits dans l'expérience de M. Clément* (ibid.). Le mémoire donné en 1702, par Daniel Bernouilli, *sur les vibrations de l'air*, avait fourni toute la théorie des instruments à vent jusqu'à Savart; celui-ci, reprenant le travail du savant géomètre, soumit à un grand nombre d'expériences les colonnes d'air, sous des formes très-variées; examina les influences des parois de diverses natures, et compléta son travail par des observations délicates sur les membranes. De ces travaux sortirent des lois aussi remarquables par leur simplicité que par leur généralité, par exemple, celle-ci : « Les nombres des vibrations de masses d'air » de formes semblables sont proportionnels » aux dimensions linéaires de ces mêmes » masses d'air; loi qui se vérifie pour les » masses d'air cubiques, prismatiques, car- » rées, cylindriques, de même que pour celles » qui sont sphériques, prismatiques, triangu-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

» laires, etc. « Toutefois cette loi et plusieurs autres, qui ne peuvent être rapportées ici, ne se vérifient que dans le cas où les parois des tuyaux peuvent être considérées comme absolument inflexibles; car, lorsqu'elles peuvent céder à la réaction élastique de l'air, il se produit une autre classe de phénomènes soumis à d'autres lois, et dont l'étude a conduit Savart à des considérations nouvelles sur le mécanisme de la voix humaine et du chant des oiseaux. On sait que dans les tuyaux d'orgue, et généralement dans un tube à bouche, la gravité du son est proportionnelle à la longueur de la colonne d'air contenue dans le tube : d'où l'on déduit, *à priori*, l'intonation d'un tuyau d'orgue à bouche, en raison de ses dimensions longitudinales; tandis que la gravité relative des tuyaux à anche dépend des dimensions de celle-ci, mise en vibration par l'action de l'air. Mais Savart, faisant des observations sur des tuyaux à parois molles, tels que les tuyaux de parchemin, reconnut que ces parois, cédant à la réaction de l'air, faisaient produire aux tuyaux des sons beaucoup plus graves que ceux de même dimension en matière rigide, et que cette gravité augmentait encore lorsque la membrane était humectée. Ces faits furent pour Savart un trait de lumière : il en déduisit la théorie du mécanisme de la voix, contrairement aux théories de MM. Cuvier, Dutrochet, Magendie et Biot, qui assimilent les fonctions de l'appareil vocal à celles d'un instrument à anche, et revint au système de Galien, qui en faisait un instrument du genre des flûtes, mais en démontrant, par ses expériences sur les tuyaux à parois molles et humides, les causes qui font produire des sons graves au larynx, malgré les courtes dimensions de son tuyau; ce que Galien n'avait pu faire, vu l'état borné des connaissances de son temps. Les résultats des travaux de Savart sur ces sujets intéressants ont été consignés dans les écrits suivants : 8° *Nouvelles recherches sur les vibrations de l'air* (*Annales de physique et de chimie*, t. XXIX, août 1825). 9° *Mémoire sur la voix humaine* (ibid., t. XXX, septembre 1825). 10° *Mémoire sur la voix des oiseaux* (ibid., t. XXXII, mai et juin 1826). Enfin, un des plus curieux objets des recherches de Savart est la détermination des limites de la sensibilité de l'oreille dans la perception et l'appréciation des sons excessivement graves ou aigus. Par des appareils ingénieux de son invention, il démontra que ces limites sont plus étendues qu'on ne l'avait cru, d'après les observations précédentes; par exemple, qu'il est possible de faire apprécier à l'oreille des sons plus graves que celui qui est produit par un tuyau ouvert de trente-deux pieds. Il a traité ce sujet dans un mémoire inséré parmi les *Annales de physique et de chimie*, t. XL. Il n'entre pas dans l'objet de cette notice d'examiner les résultats des travaux de Savart dans l'application des phénomènes de vibration à l'égard de la structure de certains corps solides. Ce savant, qui a tant fait pour la théorie de la construction des instruments, en a construit lui-même de toutes les formes. M. Marloye, fabricant d'appareils d'acoustique, à Paris, a exécuté la plupart de ceux que Savart a inventés, tels que des tuyaux d'orgue de diverses formes et matière, à bouche fixe ou mobile et à anches de différents systèmes; séries de plaques avec leurs supports et montures pour la loi des vibrations; lames en métal et en bois pour la théorie des vibrations transversales; verges en cuivre et en bois pour les vibrations longitudinales; timbres avec tuyaux renforçants; sonomètres; appareils pour la transmission des vibrations, et autres pour déterminer les limites de la sensibilité.

Parmi les travaux les plus importants de Savart, et qui ont donné les résultats les plus utiles dans l'application, se présentent ses recherches sur les principes de la construction des instruments à archet. Plus de vingt années furent employée par lui en observations sans cesse renouvelées pour la détermination de bases certaines. Ainsi qu'il l'a déclaré dans son cours de physique expérimentale, professé au Collége de France pendant l'année scolaire 1838-1830, il n'atteignit son but qu'après des expériences réitérées et variées de mille manières sur un grand nombre de violons de Stadivarius et de Guarnerius, ainsi que sur des débris d'instruments de ces grands artistes. On peut voir l'analyse de ces résultats dans mon *Rapport sur les instruments de musique mis à l'Exposition universelle de Paris, en* 1855 (tome II de la grande édition officielle, in-4°, 27me classe, pp. 084-090) et dans mon livre intitulé : *Antoine Stradivari, luthier célèbre, connu sous le nom de Stradivarius*, etc., (pp. 80-96). Savart avait préparé une rédaction définitive des principes exposés dans son cours sur ce sujet; mais la mort l'a empêché d'achever ce travail.

SAVERIEN (Alexandre), mathématicien et littérateur, naquit à Arles, en 1720. Après avoir fait ses études à Marseille, il reçut, à vingt ans, le brevet d'ingénieur de la marine.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Plus tard, il abandonna cette carrière pour se livrer à la culture des sciences et des lettres. Il mourut pauvre, à Paris, à l'âge de quatre-vingt-cinq ans, le 28 mai 1805. Saverien est auteur de plusieurs ouvrages relatifs à la science de la marine, et de travaux de littérature, parmi lesquels on remarque une *Histoire des progrès de l'esprit humain dans les sciences exactes, et dans les arts qui en dépendent. Deuxième édition*; Paris, 1775-1778, quatre volumes in-8°. On y trouve une histoire abrégée de l'acoustique et de la musique (t. II, p. 344-384). La première édition a paru à Paris, en 1760, un volume in-8°.

SAVETTA (Antoine), compositeur, né à Lodi, vers la fin du seizième siècle, fut maître de chapelle de l'église de l'*Incoronata*, dans cette ville. On a imprimé de sa composition : 1° *Madrigali a 5-8 voci, fatti nelle nozze delli molto illustri Signori Lancillotto Corredi e Claudia Carminati, libro* 1mo, *opera* 5; Venise, 1610, in-4°. 2° **Il.** *Messe a 6 voci*; Venise, 1616. 3° *Salmi*, ibid., 1620. 4° *Messe e salmi*; ibid., 1638. 5° *Messe a 4-8 voci*. 6° *Messe e salmi a 9 voci*; Venise, 1639. 7° *Messe concertate a 8 voci*, ibid., 1639. 8° *Salmi a 5 voci*. 9° *Litanie ed antifonie a 8 voci*, Venise, 1641. L'abbé Baini cite, dans la note 636 de ses *Mémoires sur la vie et les ouvrages de J. Pierluigi de Palestrina*, des motets à seize et à vingt-quatre voix, de Savetta.

SAVJ (Alphonse), compositeur et violoncelliste, naquit à Parme, le 21 décembre 1773. Après avoir étudié les belles-lettres à l'université de Parme, il reçut des leçons de violoncelle de Gaspard Ghiretti, de Naples, et étudia le contrepoint sous le même maître, pendant neuf années. Il a écrit plusieurs messes, psaumes et autres morceaux de musique d'église, parmi lesquels on a remarqué la messe et les vêpres à quatre voix et orchestre qu'il composa pour la duchesse Marie-Amélie de Parme, et qui furent exécutées le 15 août 1802. Savj a écrit aussi plusieurs opéras bouffes pour le théâtre de Parme, des symphonies, duos, trios et quatuors pour violon et basse. On a gravé de lui deux œuvres de trios pour deux violons et violoncelle, le premier, dédié à Paer, le second, à Rolla. Cet artiste était, en 1812, violoncelliste accompagnateur au théâtre de Parme. On n'a pas de renseignements sur la suite de sa carrière.

SAVJ (Louis), compositeur dramatique, né à Florence, est mort dans cette ville, à la fleur de l'âge, le 4 janvier 1842. Son premier ouvrage, *le Cid*, fut joué à Parme en 1834, et ne réussit pas. Plus heureux à Florence, en 1838, il y vit applaudir son opéra sérieux *Caterina di Cleves*, qui eut aussi de brillants succès à Rome, à Milan, et dans plusieurs autres villes d'Italie. Son *Adelson e Salvina* fut également bien accueilli à Florence, en 1839, et à Rome, deux ans après. En 1840, il donna, dans sa ville natale, *l'Avaro*, joué plus tard à Naples et à Brescia. En 1841, il écrivit, pour le théâtre de Gênes, *Un Episodio di San Michele*, qui fut sa dernière production.

SAVINELLI (...), professeur de chant à Milan, vers 1820, a publié un recueil d'études de chant, sous le titre de *Vocalizzi per tenore*; Milan, Ricordi.

SAVIONI (Mario), né à Rome, vraisemblablement vers 1615, fut agrégé au collége des chapelains chantres de la chapelle pontificale, pour y chanter le contralto, le 16 mars 1642. Il a fait imprimer de sa composition : 1° Deux livres de motets à voix seule; Rome, Mascardi, 1650, et 1670, *ibid.* 2° Quatre livres de madrigaux à trois voix; *ibid.*, 1660-1672. 3° *Madrigali morali e spirituali a 5 voci concertati*; Rome, Belmonti, 1668, in-4°. 4° *Cantate morali e spirituali a 3 voci*; Rome, Phei, 1660, in-4°. On trouve des motets de ce musicien dans la *Scelta di motetti a 2 e 3 voci*, publié par Caifabri, à Rome, en 1667, et dans la *Collezione di motetti, a 1-4 voci*, mise au jour par le chanoine *Silvestri du Barbarano*; Rome, Lazzari, 1668. Le portrait de Savioni, à l'eau-forte, se trouve dans les *Osservazioni per ben regolare il coro della cappella pontificia* (p. 202), d'Adami de Bolsena.

SAX (Charles-Joseph), facteur d'instruments à Bruxelles, offre un des exemples les plus remarquables de ce que peuvent produire l'intelligence et la volonté abandonnées à elles-mêmes. Il est né à Dinant (sur la Meuse), en 1793. Dès son enfance, il se livra à l'étude de l'architecture : à treize ans, il avait achevé son cours de cette science, et savait dessiner un plan comme aurait pu le faire un artiste beaucoup plus âgé. Son penchant pour tout ce qui se rattachait à cet art le fit entrer dans un atelier de menuiserie, où la promptitude de son esprit, son adresse et sa force physique lui firent faire de si rapides progrès, qu'il fut en peu de temps un très-habile ouvrier. Ayant appris aussi la musique, il entra dans une de ces sociétés d'harmonie qui se trouvent en grand nombre dans la Belgique; mais destiné

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

à y jouer du serpent, il n'était pas assez riche pour acheter cet instrument. Un amateur le tira d'embarras en lui prêtant un serpent de la fabrique de Bauduin, de Paris; Sax le prit pour modèle et s'en fit un dont la justesse et la sonorité égalaient celles de l'instrument du facteur. Ce coup d'essai décida plus tard de sa vocation. A quinze ans, il se rendit à Bruxelles, et y étudia l'ébénisterie dans les meilleurs ateliers. Rappelé bientôt chez ses parents, il ne retourna à Dinant qu'après avoir fait une table incrustée d'ornements en cuivre et de bois de diverses couleurs qui fut considérée comme un chef-d'œuvre. Ayant été appelé à Gand en qualité de mécanicien dans la fabrique de machines à filer de M. Bauwens, la plus considérable qu'il y eût alors non-seulement en Belgique, mais en France, Sax y fit preuve de tant d'intelligence et d'habileté, qu'en peu de temps il parvint au grade de chef d'atelier. La chute de l'empire français entraîna celle de ce bel établissement, et l'intéressant artiste se trouva sans emploi. Des offres avantageuses lui furent faites pour le fixer à Dinant; mais préoccupé du désir de se livrer à la fabrication des instruments, il refusa ces offres et alla se fixer à Bruxelles.

Il y avait une sorte de témérité à vouloir établir alors en Belgique une manufacture d'instruments à vent par un homme étranger à cette fabrication, et qui n'avait pour lui que son instinct et l'habileté de main acquise dans d'autres travaux mécaniques. D'ailleurs, dépourvu des outils nécessaires et n'ayant pour le seconder aucun ouvrier capable, il lui fallait tout créer sans argent et sans autres ressources que lui-même. Le génie, qui triomphe de tous les obstacles, sut remplir ici sa mission. Grâce à la connaissance qu'il avait du travail des métaux et des bois, Sax se mit à fabriquer les outils, machines et appareils propres à creuser les instruments en bois, multiplia les essais pour la perce de ces instruments, et parvint ainsi à faire des serpents et des flûtes de bonne qualité, avec des peines infinies et des dépenses malheureusement trop considérables pour ses ressources. Encouragé par ses succès, il agrandit bientôt sa fabrication, en y joignant les clarinettes et les bassons. En 1818, sa réputation était déjà assez bien établie pour que le roi des Pays-Bas le nommât facteur des instruments de sa cour. La formation des musiques de régiments belges lui procura de nouveaux moyens de succès, en 1819, en lui faisant obtenir la fourniture de presque tous les instruments. Lui-même il faisait l'éducation de tous ses ouvriers, en s'initiant à tous les détails par son expérience propre. A la première exposition de l'industrie belge, en 1820, la première médaille lui fut décernée pour des produits mis en parallèle avec ce que la France et l'Allemagne pouvaient fournir de meilleur; et le gouvernement prit la résolution de seconder les efforts de cet homme ingénieux, en lui accordant diverses sommes en prêt sans intérêt. Des travaux si multipliés lui occasionnèrent, par l'excès de la fatigue, une maladie dont la durée fut de quinze mois, et qui le conduisit aux portes du tombeau. A peine convalescent, il se décida, en 1822, à faire entrer dans sa fabrique la construction des instruments de cuivre, où il n'obtint pas moins de succès que dans les autres. En 1824, il mit en vente plusieurs instruments de ce genre, à la tête desquels il faut placer le *cor omnitonique*, dont j'ai analysé les avantages dans la *Revue musicale* (t. XIV). Cet instrument, à l'aide d'un piston qu'on fait avancer ou reculer d'environ six lignes, sur une échelle graduée, donne tous les changements de tons, en mettant en communication le corps de l'instrument avec des tubes plus ou moins longs.

A l'exposition de l'industrie faite à Harlem, en 1825, Sax présenta non-seulement toutes les espèces d'instruments à vent, en cuivre et en bois, mais des violons et altos de grand et de petit patron. La bonne qualité de son des produits de sa fabrique lui fit décerner la première médaille. Dès lors, il avait déjà rendu la Belgique indépendante de l'étranger pour tous les instruments d'harmonie et de symphonie; mais bientôt il donna une plus grande extension à sa fabrique, en exportant des instruments dans les diverses contrées de l'Europe, dans le Levant et en Amérique. Le gouvernement l'encouragea encore dans ses efforts, en lui accordant une avance de dix mille florins. Pendant les années 1826 et 1827, Sax créa un nouveau système d'instruments de cuivre par lequel il fait parcourir toute l'échelle des tons sans corps de rechange, sans pistons ni cylindres. Un nouveau piano, une harpe à clavier et une guitare nouvelle dont la disposition des cordes est telle, que ses sons égalent l'intensité de ceux de la harpe, furent aussi combinés et dessinés par lui dans ce même temps, et furent l'objet de quatre brevets d'invention que le gouvernement accorda gratuitement à l'inventeur, à titre d'encouragement.

Dans ce qui vient d'être énuméré, il y aurait de quoi remplir la carrière de plusieurs

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

hommes ingénieux ; cependant, depuis longtemps, Sax était préoccupé de la nécessité de ramener la construction des instruments à vent à une théorie générale et positive, de laquelle découleraient toutes les améliorations partielles pour chacun d'eux. La difficulté était grande, car jusqu'ici les physiciens ont laissé cette partie de la science dans un état imparfait. La révolution de septembre 1830, en faisant fermer pour quelque temps les ateliers de M. Sax, lui laissa le loisir nécessaire pour méditer ce sujet important. Enfin, une illumination soudaine lui fit trouver la loi infaillible à l'aide de laquelle il divise les corps sonores, et mesure la colonne d'air contenue dans les tubes. Dès lors, il put donner à ces tubes des proportions relatives à la quantité d'air qu'ils doivent contenir, et combinées de manière à rendre les sons les plus purs et les plus justes, en établissant l'équilibre entre les éléments qui les composent. Écoutons le savant acousticien Savart, dans son appréciation de ces découvertes qui lui avaient été communiquées par M. Sax :

« M. Sax a découvert les lois qu'aucun traité » d'acoustique n'a pu lui enseigner ; car, il » faut l'avouer, les savants travaux des Bernouilli, des d'Alembert, des Euler, et même » des Lagrange n'ont été que de peu d'utilité » à la facture. Leurs théories des sons et leurs » calculs n'ont jamais pu la guider dans le » percement des tubes extracylindriques » (*Rapport sur l'exposition de l'industrie* » *française*, en 1839). » Plus loin Savart ajoute : « M. Sax a renversé de fond en comble » le système actuel des instruments de cuivre. » De ses débris refondus il a procréé deux nouvelles familles d'instruments à clefs, en » cuivre et en bois, dont la partie la plus » faible est supérieure aux meilleures parties » des autres. Les sons plus pleins, plus forts » et d'une parfaite égalité, s'allient à une économie de clefs et à une plus grande étendue » de l'échelle chromatique. Ce système renferme toute une série, à partir du plus petit » bugle ou trompette à clefs jusqu'à l'ophicléide. L'alto, la basse, la contrebasse et le » *bourdon* offrent des sons inconnus et chargés » de couleurs nouvelles (*ibid.*). » Enfin, Savart s'exprime ainsi dans un autre endroit : « M. Sax père nous a donné une preuve évi» dente et matérielle de la division des instru» ments à vent sur une flûte percée d'une » vingtaine de grands trous qui donnaient la » gamme chromatique la plus exacte et la plus » pleine que nous ayons jamais entendue. Ces » trous avaient été percés du premier coup, » sans tâtonnement et à l'aide de son compas. » Il en est résulté pour nous la conviction » que M. Sax possède la loi des vibrations » d'une manière infaillible, et que les trous » les plus grands donnent les sons les plus » pleins. En forçant le souffle, sa flûte octavie » deux ou trois fois avec la plus grande justesse (*ibid.*). »

La beauté des produits de la fabrique de M. Sax, mis à l'exposition de l'industrie de Bruxelles, en 1835, a fait accorder à cet artiste distingué, par Sa Majesté le roi des Belges, la décoration de chevalier de l'ordre de Léopold, le 25 octobre 1836. M. Sax s'est fixé à Paris, près de son fils Adolphe, en 1853.

SAX (Antoine-Joseph), connu sous le nom d'**ADOLPHE SAX**, s'est rendu célèbre par son génie d'invention et par l'énergie de caractère qu'il a déployée dans une lutte de plus de quinze années contre une formidable association de spoliateurs qui, lui disputant la réalité des perfectionnements qu'il apportait dans le domaine des instruments à vent, s'en emparaient et le plongeaient dans la misère, tandis qu'ils s'enrichissaient de ses dépouilles.

Aîné des onze enfants du facteur d'instruments qui est l'objet de l'article précédent, Adolphe Sax est né à Dinant, sur la Meuse, le 6 novembre 1814. Dès ses premières années, il commença à se servir d'outils pour fabriquer des jouets dans l'atelier de son père, et il apprit les éléments de la musique et du chant. Devenu plus tard élève du Conservatoire de Bruxelles, il y reçut les leçons du professeur Labou pour la flûte. Déjà habile ouvrier à l'âge où d'autres commencent l'apprentissage, il savait, à douze ans, tourner les pièces d'une clarinette, mouler les clefs, les fondre, les polir et les ajuster. Bientôt il comprit la nécessité de jouer de cet instrument, pour en perfectionner la construction : il choisit pour son maître M. Bender, chef de la musique du régiment des guides belges et clarinettiste distingué. Ses progrès furent rapides, et peu d'années lui suffirent pour acquérir un talent remarquable. Le compositeur allemand Kuffner, l'ayant entendu dans un voyage qu'il fit à Bruxelles, en 1834, fut charmé de sa rare habileté et lui dédia un œuvre de duos pour deux clarinettes. Adolphe Sax mit à l'exposition de l'industrie belge, en 1835, une clarinette à vingt-quatre clefs, de son invention, qui lui valut une mention honorable. Défectueuse au point de vue de la sonorité, cette invention avait pour objet la justesse absolue

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

des intonations, laquelle ne peut être obtenue, sans nuire à la beauté du son, que par une modification de la perce. Quelques années de méditations conduisirent Adolphe Sax à la conviction que le problème à résoudre était là : les études auxquelles il se livra eurent pour but de lui en faire trouver la solution. La clarinette avait deux défauts essentiels, que n'avaient pu faire disparaître les travaux de plusieurs facteurs, à savoir l'inégalité de timbre de quelques-unes de ses notes, et l'imperfection de la justesse. Par le mode de vibration qu'imprime à la colonne d'air la conformation de son bec et de son anche, la clarinette n'octavie pas, comme les autres instruments à vent, mais *quintoie* à la double octave. De là vient que la qualité bonne ou mauvaise des sons graves se reproduit exactement à la double quinte. Par une nouvelle construction du tube, Adolphe Sax rendit la sonorité plus homogène dans toute l'étendue de l'instrument. La clarinette ordinaire descend au *mi* bécarre; il en résulte que le *si* bémol du medium, n'ayant pas de son fondamental à la double quinte grave, est une des plus mauvaises notes de l'instrument; l'artiste fit disparaître ce défaut, en faisant descendre la clarinette au *mi* bémol grave : la nouvelle clef, qu'il a placée vers le pavillon, restant ouverte, le doigté n'est pas changé. Le *si* bécarre et le *fa* dièze à sa double quinte n'obligent plus, dans la nouvelle clarinette de Sax, comme dans l'ancienne, à ouvrir des clefs, et des passages rapides sur ces notes, autrefois impossibles parce qu'on était obligé de se servir du même doigt pour plusieurs notes, étaient devenus faciles sur le nouvel instrument. Beaucoup d'autres améliorations, trop longues à détailler, étaient les résultats de la réforme de la clarinette qu'Adolphe Sax, termina dans l'année 1840. Postérieurement, elle a servi de modèle aux autres facteurs de ce genre d'instrument.

En dépit de ces améliorations, la clarinette est restée jusqu'à ce jour un instrument imparfait, nonobstant la beauté spéciale de ses sons. J'ai expliqué, dans mon rapport sur l'exposition universelle des instruments de musique, à Paris, en 1855, en quoi consistent ces imperfections. Elles ne pourraient disparaître que par la transformation de la perce du tube qui, de cylindrique qu'il est, devrait passer à l'état conique; mais on ne peut se dissimuler qu'on ne possède point encore la théorie complète des proportions du cône, pour déterminer ses conditions à l'égard de l'homogénité du timbre dans toute l'étendue de l'échelle chromatique.

Dans l'intervalle de 1835 à 1837, Sax avait obtenu un brevet de dix années pour la construction d'une clarinette basse, qui ne conserva que le nom de celles qu'on avait faites précédemment. Les essais de Streitwolf de Gœttingue, de Buffet de Paris, de Bachmann, à Bruxelles, et d'autres, n'avaient donné que des résultats fort imparfaits, tant pour la sonorité que pour la justesse. L'emploi de clefs, pour boucher les trous dans leur grand écartement, permit à Sax de mettre ceux-ci à leur place par une exacte division du tube. Par l'heureuse idée d'un très-petit trou percé près de l'embouchure, il parvint, ce qu'on n'avait pu faire avant lui, à la production facile de beaux sons dans le haut de l'instrument, auquel on n'a pu, depuis cette époque, ajouter aucun autre perfectionnement. La clarinette basse du système de Sax est depuis longtemps restée sans rivale. Lui-même en jouait avec une remarquable habileté, et l'on n'admirait pas moins, en l'écoutant, le talent du virtuose que celui du facteur. Habeneck, qui l'entendit dans un voyage qu'il fit à Bruxelles, en 1839, fut émerveillé de la beauté de ce nouvel organe musical, et félicita le jeune artiste sur l'heureuse association de son double mérite. De retour à Paris, Habeneck exigea que la clarinette basse de Sax prît dans l'orchestre de l'Opéra, confié à sa direction, la place de l'instrument défectueux qui y était en usage depuis la première représentation des *Huguenots* de Meyerbeer. Sax est également l'auteur d'une clarinette contrebasse en *mi* bémol (une quinte au-dessous de la clarinette basse), d'une sonorité puissante et d'un grand effet.

A peine Sax eut-il achevé sa réforme acoustique de la clarinette, qu'un trait de lumière de son génie lui fit entrevoir la possibilité d'appliquer le système d'ébranlement vibratoire de ce genre d'instrument à une forme nouvelle d'instrument de cuivre, pour la perce duquel il adopta le cône parabolique. C'est ce même instrument, l'une de ses plus belles inventions et sans doute la plus originale, auquel il a donné le nom de *saxophone*. Tous les problèmes relatifs à la construction parfaite de cet instrument étaient résolus, lorsque Adolphe Sax prit la détermination, en 1842, de se rendre à Paris, pour y fonder un grand établissement d'instruments à vent. Mais déjà sa pensée s'était arrêtée sur une considération générale du plus haut intérêt, laquelle, poussée dans toutes ses conséquences, par la suite de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ses méditations, l'a conduit à la connaissance des principes de proportions, qui lui assurent une immense supériorité sur tous les autres facteurs d'instruments. L'idée première, dont il a tiré par degrés tous les corollaires, est la conception d'instruments de chaque genre de sonorité par familles complètes composées de premier et second sopranos, contralto, baryton, basse et contrebasse. J'avais appelé l'attention des artistes, en 1827 (*Revue musicale*, avril, n° 11), sur les ressources variées que leur offriraient des oppositions de familles d'instruments de timbres différents, et j'avais rappelé que le moyen âge et la renaissance en offraient les modèles dans les violes de toutes les tailles, dans la famille complète des flûtes à bec, dans celle des hautbois *haut et bas*, dans celle des cornets, etc. En traitant ce sujet, je n'avais en vue que les instruments en usage au temps où j'écrivais et ne prévoyais pas la création de tous les organes nouveaux qui se sont produits depuis lors. Adolphe Sax alla plus loin de prime abord, parce qu'il conçut la possibilité de cette création et la réalisa par familles complètes, ainsi qu'on le verra dans la suite de cette notice. Il arriva à Paris vers la fin de 1842, riche d'idées, mais léger d'argent, car, au moment où il descendit de voiture, *trente francs* composaient toutes ses ressources financières. Il n'avait pas de temps à perdre pour s'en procurer de plus solides : tout l'espoir de son avenir était renfermé dans son talent; il comprit qu'il devait d'abord le faire connaître aux hommes dont l'opinion a de l'autorité. Les premiers qu'il entretint de ses découvertes et de ses idées de perfectionnements furent Berlioz, Halévy et Kastner : tous trois entrèrent dans ses vues, lui prodiguèrent des encouragements, et deux jours après sa visite à ces artistes, Berlioz fixa l'attention publique sur les travaux du jeune artiste belge, par un de ces articles chaleureux tels qu'il sait les faire, quand il parle de choses qui l'intéressent. Cet article, publié dans le *Journal des Débats*, fit une vive sensation parmi les artistes et les facteurs d'instruments. Sax acheva de captiver l'opinion publique, dans une séance donnée au Conservatoire, en présence d'Auber, d'Halévy et de plusieurs professeurs distingués de cette école. Il joua lui-même de la plupart de ses instruments avec une habileté qui ne fut pas moins applaudie que ses heureuses transformations dans la facture. Le retentissement de cette séance acheva ce que les éloges de Berlioz avaient commencé. Bientôt Adolphe Sax eut des amis que lui procura l'admiration inspirée par son talent. Un matin, après trois jours d'abstinence forcée, il vit entrer dans son modeste réduit un de ces hommes rares qui ont foi dans les œuvres du génie : il venait lui apporter quatre mille francs pour le commencement d'un établissement de facture de tous les genres d'instruments à vent. D'autres suivirent son exemple, et en quelques jours un capital d'environ douze mille francs fut réuni. Sax loua, rue Saint-Georges, une sorte de hangar, sur l'emplacement où se trouvent encore aujourd'hui (1863) ses ateliers, et il s'y établit. L'argent fut employé en achat de matériaux et d'outils, et le créateur du nouveau système d'organes sonores se mit immédiatement à l'ouvrage, avec quelques ouvriers dont il dut faire l'éducation, pour les initier à des travaux qui leur étaient inconnus.

Tout alla bien d'abord; mais l'éclat même des premiers essais d'Adolphe Sax avait donné l'éveil aux intérêts qu'il allait froisser, et bientôt commença, entre eux et lui, une lutte dont il n'y a jamais eu d'exemple. La facture des instruments était divisée en différentes catégories de fabrication : certains facteurs ne faisaient que des instruments de cuivre; d'autres, les instruments en bois. Ceux-ci mêmes avaient des spécialités; les uns ne faisaient que des flûtes, d'autres des clarinettes, ou des hautbois et des bassons. Différentes parties de ces instruments étaient confectionnées dans des fabriques qui les fournissaient aux facteurs; tels étaient les pistons des cors et des cornets, les cylindres des trompettes, la fonte et le polissage des clefs. Tout cela formait autant d'industries distinctes; mais l'objet même des réformes opérées ou méditées par Sax l'obligeait à réunir toutes ces industries dans un seul établissement. Seul il faisait les modèles, déterminait les calibres, et forgeait même des outils de précision nécessaires à la réalisation de ses vues. La réussite de son entreprise aurait donc porté atteinte à la prospérité des industries dont il vient d'être parlé : il n'en fallut pas davantage pour que tous les intérêts se coalisassent contre lui. Mille embarras lui furent suscités; par l'appât de salaires plus élevés, on lui enleva ses meilleurs ouvriers, et des manœuvres de tout genre furent mises en œuvre pour anéantir son crédit naissant. L'insuffisance évidente du trop minime capital avec lequel il avait débuté secondait d'ailleurs les bruits malveillants répandus par ses adversaires, car ses fournisseurs et ses ouvriers ne pouvaient être payés

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

avec régularité. D'autres antagonistes, non moins dangereux, vinrent bientôt ajouter de nouvelles difficultés à celles auxquelles Adolphe Sax opposait un courage héroïque : ces difficultés lui vinrent des artistes. Parmi eux se trouvaient quelques hommes de talent, plus ou moins intéressés dans les bénéfices réalisés par les facteurs auxquels ils rendaient des services. Ceux-là agirent sur l'esprit des autres, et une ligue générale se forma pour repousser les instruments de Sax et refuser de les jouer en toutes circonstances.

Tel était l'état des choses, quand vint l'exposition française, en 1844 : en dépit de la situation pénible où il se trouvait, Sax redoubla d'efforts pour y mettre en évidence la supériorité de ses instruments, qu'il fut obligé de jouer lui-même, n'ayant pu trouver d'artiste qui voulût s'en charger. Frappé de la beauté de ces produits du génie inventif de l'artiste belge, le jury déclara qu'ils étaient *en première ligne* parmi ceux de l'exposition; néanmoins, Sax n'obtint que la récompense d'une médaille d'argent! L'opposition rencontrée par Sax chez les artistes exécutants lui fit comprendre qu'il ne pourrait trouver de ressources pour ses innovations que dans les corps de musique militaire, où la discipline le mettrait à l'abri des intérêts particuliers et des résistances systématiques. Au milieu des agitations résultant des passions qu'il avait soulevées et des embarras de ses affaires, il avait conservé toute sa force de tête et l'activité de son imagination. Ses essais, ses études, ses méditations lui avaient fait connaître précisément à cette époque cette loi fondamentale d'acoustique : *que le timbre du son est déterminé par les proportions données à la colonne d'air par celles du corps de l'instrument qui la contient*. Cette loi, dont les célèbres luthiers italiens semblent avoir eu l'intuition, sans en posséder la théorie, se manifeste dans l'examen attentif de leurs beaux instruments (*voyez* STRADIVARI). Le premier, Sax détermina en chiffres, dans le brevet qu'il prit, en 1845, pour le *saxotromba*, les proportions des diamètres du cône des instruments pour chaque individu d'une famille. Ses adversaires ne manquèrent pas de nier la réalité de l'influence de ces proportions; mais, dans une note pour les conseillers de la Cour de Rouen, appelés à rendre un arrêt dans un de ses innombrables procès, Sax soutint avec raison l'infaillibilité de sa loi, s'exprimant en ces termes : « Les proportions sont les lois qui régissent » et constituent la nature des instruments; ce » n'est pas, en effet, leur forme qui leur » donne leur voix, leur qualité de timbre : ce » sont les seules proportions. Ces proportions » sont donc différentes pour chaque espèce » d'instrument; ce sont elles qui font qu'un » cor n'est pas une trompette, qu'un bugle » n'est pas un *saxotromba*. Et mes adversaires osent répéter à la Cour ce qu'ils disaient aux experts, à savoir que, loin d'être » une loi fondamentale, les proportions sont » sans importance, et qu'ils sont appelés à les » modifier, suivant les exigences des artistes! » Mais, en niant la nécessité des proportions, » les malheureux sont obligés de s'y soumettre, car, sans cela, ils ne pourraient pas » fabriquer d'instruments; seulement, en » suivant par routine un patron, produit de » l'arbitraire ou de tâtonnements, ils font de » la proportion sans le savoir, comme M. Jourdain (1) fait de la prose. »

Pour comprendre l'importance de la loi de proportion découverte par Adolphe Sax, au point de vue de la science de l'acoustique, il faut se rappeler l'incertitude où l'on a été jusqu'à lui sur la cause déterminante du timbre. Quelques physiciens avouaient que cette cause était un mystère; d'autres n'hésitaient pas à affirmer que *la matière du son* réside dans la nature du corps sonore, métal, bois, verre, etc., et que l'air, ébranlé par les vibrations de ce corps sonore, n'est qu'un agent de transmission. Savart lui-même, à qui la science de l'acoustique est redevable de tant de belles découvertes, partageait cette opinion à l'égard des instruments à vent, car il fit décerner, en 1844, la récompense de la médaille d'or à un facteur d'instruments de cuivre, parce que (disait-il dans son rapport), *façonnant ce métal au marteau, il donnait à ses instruments un meilleur timbre que les autres facteurs*.

En possession de la loi des proportions, et conséquemment des moyens de varier le timbre de ses familles d'instruments, Sax s'était occupé de l'unité de forme et de doigté, car il est dans la nature de son esprit de s'attacher de préférence aux conceptions générales. La famille des bugles, appelés *Saxhorns* depuis qu'il les a perfectionnés, avait été divisée par lui en *soprano* aigu (en *mi* bémol), *mezzo soprano* (en *si* bémol), *alto-ténor* (en *mi* bémol), *baryton* (en *si* bémol), *contrebasse* (en *mi* bémol), et *contrebasse* (en *si* bémol). Différents par la taille et par la voix, mais

(1) Dans le *Bourgeois gentilhomme*, de Molière.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

identiques par la forme, par la position des cylindres, par le mécanisme du doigté et par la manière d'en jouer en ce qui concerne l'action de la bouche, ces instruments ont été ramenés par Sax à ce système d'unité, afin que le même exécutant pût jouer à volonté de l'un ou de l'autre, selon sa fantaisie, ou d'après les nécessités d'un orchestre d'harmonie. Sax fut breveté, en 1845, pour toute cette famille et pour le terme de quinze années. Ce fut alors qu'il écrivit au ministre de la guerre et fit remettre des mémoires au roi et au général de Rumigny, proposant l'adoption de ces instruments pour la musique militaire en France, et la suppression des cors et bassons dans ce genre de musique. Une commission composée de Spontini, Auber, Halévy, Adam, Onslow, Carafa et Georges Kastner, secrétaire-rapporteur, auxquels on avait adjoint quelques chefs de corps de musique militaire, et qui était présidée par le général de Rumigny, fut chargée d'examiner cette proposition. Avant de donner son avis, cette commission exigea un concours entre l'ancien système de combinaison d'instruments et celui que proposait Adolphe Sax; elle indiqua le Champ de Mars, comme l'emplacement où se ferait l'essai, et le jour fixé fut le 22 avril 1845. Les professeurs et élèves du gymnase de musique militaire, dirigés par Carafa, étaient chargés de faire valoir l'ancien système; le nombre de ces artistes était de quarante-cinq; celui des musiciens réunis par Sax ne s'élevait qu'à trente-huit; néanmoins, l'avantage du nouveau système sur l'ancien ne pouvait être douteux, dans un vaste emplacement en plein air, puisqu'il ne s'agissait que de puissance sonore. Plus de vingt mille personnes assistaient à cette séance. Le triomphe de Sax fut complet dans l'opinion de cet auditoire, car des applaudissements enthousiastes éclatèrent de tout parts. D'après l'avis de la commission éclairée par cette épreuve, le ministre de la guerre prit, le 9 août 1845, une décision insérée au *Moniteur* du lendemain, par laquelle l'organisation des corps de musique militaire, proposée par Saxe, était adoptée. Cette victoire de l'artiste, si ardemment désirée, lui coûta quinze années de persécutions inouïes et de procès qui le ruinèrent et le privèrent de son repos, car, dès ce moment, ses ennemis jurèrent sa perte.

On s'est trompé lorsqu'on a cru que Sax avait voulu proposer l'abandon du cor et du basson d'une manière absolue, car lui-même s'est occupé du perfectionnement de ce dernier instrument, et c'est d'après son basson, mis à l'exposition universelle de Londres, en 1851, que Bœhm a conçu le sien, exécuté plus tard par M. Triebert, de Paris. On a oublié que la musique militaire était seule en question, c'est-à-dire la musique en plein air, destinée à marquer le pas des masses de soldats par une sonorité puissante dans laquelle le timbre du basson est absorbé. Les saxhorns et les saxotrombas ont, sous le rapport du volume du son, un avantage incontestable sur les cors, instruments d'un effet excellent dans les orchestres de symphonie et d'opéra, de même que le basson et le hautbois : jamais Sax n'a songé à les en faire exclure.

Il avait pris, le 17 août 1843, un premier brevet de perfectionnement, ayant pour objet d'agrandir et d'adoucir les courbes, ainsi que de supprimer les angles dans le parcours de l'air à travers les cylindres et les pistons, en un mot, de faire disparaître les obstacles qui s'opposent à la libre circulation de l'air et nuisent conséquemment à la beauté du son. En 1845, il prit un autre brevet d'invention, déjà mentionné ci-dessus, pour une famille nouvelle d'instruments à cylindres, à laquelle il a donné le nom de *saxotromba*. Intermédiaire entre le saxhorn et la trompette à cylindres, ce genre d'instrument est une des plus heureuses applications de la loi des proportions découverte par cet inventeur. Moins rond, moins plein que le son du saxhorn, celui du saxotromba est moins strident que celui de la trompette; son timbre est différent de tous deux, parce que le cône du tube, moins prononcé que celui du saxhorn, est plus développé que celui de la trompette. Sax en a fait une famille complète semblable à celle des saxhorns. Les contours du saxotromba sont largement dessinés; la colonne d'air y vibre dans toute sa plénitude. Dans la nouvelle organisation imaginée par Sax, les familles de saxhorn et de saxotromba jouent à peu près le rôle du quatuor d'instruments à cordes dans l'orchestre. Pour apprécier l'avantage de cette sonorité homogène dans toute l'étendue de l'échelle, de l'aigu au grave, il suffit de se rappeler que, dans l'ancien système, il y avait un vide complet entre les clarinettes, chargées des parties chantantes, et les ophicléides et trombones, jouant la partie de basse. Trop faibles de sonorité, les cors étaient insuffisants pour faire entendre les parties d'alto et de ténor, et le baryton n'existait pas.

Le troisième brevet pris par Sax, le 22 juin 1846, a pour objet la famille des *saxophones*,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

la plus belle, la plus étonnante création de son génie. Le saxophone est un cône parabolique en cuivre, dans lequel les intonations se déterminent par un système de clefs. Ces clefs sont au nombre de dix-neuf ou de vingt-deux, suivant les nécessités des individus de la famille. Essentiellement différent de la clarinette, par les nœuds de vibration de sa colonne d'air, le saxophone est accordé par octaves, en sorte qu'elles sont toutes justes, ce qui n'a pas lieu dans les clarinettes; toutefois, dans une grande partie de son étendue, le saxophone jouit de la faculté de donner l'harmonique de la douzième ou octave de la quinte. L'instrument se joue avec facilité, car le doigté, semblable à celui de tous les instruments qui octavient, est peu différent de celui de la flûte ou du hautbois. Les clarinettistes parviennent en peu de temps à le bien jouer, à cause de l'analogie d'embouchure avec leur instrument habituel. Le son du saxophone est le plus beau, le plus sympathique qu'on puisse entendre. Son timbre n'est celui d'aucun autre instrument. Mélancolique, il est mieux adapté au chant et à l'harmonie qu'aux traits rapides, quoique son articulation soit très-prompte, et que le remarquable virtuose *Wuille* ait exécuté sur cet instrument des solos remplis de grandes difficultés, avec un brillant succès. Susceptible de toutes les nuances d'intensité, le saxophone peut passer du *piano* le plus absolu au son le plus énergique et le plus puissant. Ce bel instrument, dont on commence seulement à comprendre les ressources, depuis qu'Adolphe Sax, nommé professeur au Conservatoire de Paris, a été chargé de l'enseigner et a formé de bons élèves, ce bel instrument, dis-je, compose une famille complète, divisée en huit genres de voix, lesquelles sont toutes à la quinte ou à l'octave les unes des autres. L'examen attentif de la famille des saxophones révèle des faits de haute importance; car cet instrument est nouveau par les proportions de son tube, par son embouchure, et particulièrement par son timbre. Il est complet, car il embrasse, dans les huit variétés de sa famille, tout le diagramme des sons perceptibles, de l'aigu au grave; enfin, il est parfait, soit qu'on le considère au point de vue de la justesse et de la sonorité, soit qu'on l'examine dans son mécanisme. Tous les autres instruments ont leur origine dans la nuit des temps; tous ont subi de notables modifications à travers les âges et dans leurs migrations; tous, enfin, se sont perfectionnés par de lents progrès : celui-ci, au contraire, est né d'hier, il est le fruit d'une seule conception, et, dès le premier jour, il a été ce qu'il sera dans l'avenir. Déjà indispensable dans les orchestres régimentaires, qui, en France, en possèdent un double quatuor, il ne tardera pas à s'introduire dans la musique de symphonie, où la beauté de son timbre a marqué sa place.

J'ai dit que le triomphe de Sax, dans l'épreuve du Champ de Mars, rendit plus active la guerre que lui faisaient ses antagonistes : dès ce moment, en effet, ils s'organisèrent en coalition régulière : ils choisirent un président, un secrétaire, un trésorier, se réunirent à de certains jours, et prirent la résolution de s'emparer de toutes les inventions, ainsi que des perfectionnements imaginés par l'auteur du saxophone : lui contestant la propriété de l'invention, ils l'attaquèrent en déchéance de ses brevets. Par cette manœuvre, ils se plaçaient sur un terrain favorable; car, avant que la question de propriété fût définitivement jugée, et que tous les incidents fussent épuisés, plusieurs années devaient s'écouler, et, pendant ce temps, les spoliateurs s'enrichiraient aux dépens de l'inventeur. D'ailleurs, se coalisant tous contre lui, faisant cause commune, comptant parmi eux des maisons riches et puissantes, ils possédaient les moyens nécessaires pour soutenir les débats en justice assez longtemps pour que leur adversaire, dont la gêne était connue, succombât (du moins ils le croyaient) avant qu'il eût obtenu contre eux un arrêt définitif. Leur tactique eut aussi pour eux cet avantage, que Sax, dépouillé de sa propriété, ruiné par des vols audacieux, loin d'être investi du droit naturel de demander à la justice la punition des coupables, fut, au contraire, obligé de se défendre contre l'accusation de plagiat. Les tribunaux, incapables de découvrir la vérité dans des questions purement techniques, compliquées par l'astuce et la mauvaise foi des antagonistes de l'inventeur, renvoyèrent l'examen de ces questions à l'appréciation d'arbitres. Rien ne fut négligé pour égarer l'opinion de ceux-ci : on supposa l'existence antérieure, dans les pays étrangers, des choses pour lesquelles Sax avait été breveté; on fit faire, par les prétendus inventeurs de ces choses, des réclamations qui furent publiées dans les journaux allemands et italiens, et qu'on se hâta de faire traduire, pour les mettre sous les yeux des arbitres. On alla même jusqu'à faire acheter chez Sax des instruments dont on fit disparaître le nom et dont on modifia quelques détails insignifiants, puis

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ces instruments, envoyés en secret à l'étranger, en revenaient ostensiblement et directement sous les yeux des arbitres. Néanmoins, en dépit de ces machinations frauduleuses, tous les arbitrages constatèrent les droits de Sax à l'invention de toutes les choses pour lesquelles il avait obtenu ses brevets, et ces droits, après avoir été discutés à tous les degrés de juridiction et avoir coûté des sommes énormes en frais judicaires, furent enfin consacrés par un arrêt souverain.

Cette longue et difficile affaire n'était toutefois que le prélude d'une multitude de procès dans lesquels Sax, devenu à son tour demandeur, réclamait de la justice des condamnations contre ses spoliateurs, pour qu'ils fussent obligés de lui payer des indemnités en proportion des dommages qu'ils lui avaient causés. La plupart des facteurs français avaient appartenu directement à la coalition des spoliateurs, ou suivi son exemple dans la contrefaçon des instruments de Sax; mais la loi n'admet pas d'action judiciaire collective, à moins qu'il ne s'agisse d'une société légalement constituée, auquel cas elle ne représente qu'une individualité. Il fallut donc que tour à tour l'inventeur prit à partie, tantôt un contrefacteur, tantôt un autre. Ils se prêtaient de mutuels secours contre l'ennemi commun, épuisaient tous les artifices pour faire naître des incidents nouveaux, et le même procès, après avoir été jugé en première instance, d'abord par défaut, puis contradictoirement sur opposition, allait en appel à la Cour impériale de Paris, puis à la Cour de cassation, de celle-ci à la Cour de Rouen, d'où la cause revenait à la Cour de cassation, qui la renvoyait à la Cour d'Amiens, et, enfin, l'arrêt de cette dernière était sanctionné par la Cour souveraine. Tous ces arrêts donnaient gain de cause à Sax et flétrissaient ses adversaires du nom de *contrefacteurs* : ce qui n'empêchait pas que l'inventeur ne fût obligé, après avoir fini avec l'un, de recommencer avec un autre, et qu'il ne vit reproduire les mêmes fausses allégations, les mêmes artifices pour tout remettre en question, comme s'il n'y eût eu rien de fait précédemment. Les personnes impartiales admirent le génie d'Adolphe Sax : la fermeté de caractère qu'il a déployée dans cette interminable série de tribulations est peut-être plus étonnante encore.

Il ne suffisait pas pour lui d'avoir obtenu de la justice le triomphe de sa juste cause; car, pendant les débats sans cesse renouvelés de ses procès, le temps s'était écoulé et l'expiration du terme de ses brevets approchait, sans qu'il en eût recueilli les bénéfices. Il crut pouvoir, par ce motif, en demander la prolongation. Accueillie avec faveur par le conseil d'État, sa requête fut soumise au Corps législatif; après une discussion solennelle, une prolongation de jouissance de ses brevets pendant cinq années fut accordée à Sax, comme un juste dédommagement des spoliations dont il avait été victime, et le Sénat adopta à l'unanimité cette décision, qui fut sanctionnée par décret impérial, en 1860.

Pendant le long intervalle où Sax n'eut à opposer que les ressources de son intelligence et de sa prodigieuse énergie aux embarras nés de ses procès et de la triste position financière qu'ils lui avaient faite, il fut soutenu dans sa lutte désespérée par les encouragements qu'il reçut des artistes les plus célèbres, et par les récompenses qu'il sut conquérir dans les expositions nationales et universelles. En 1845, le roi des Pays-Bas lui avait accordé la décoration de la Couronne de chêne; dans l'année suivante, la grande médaille d'or du Mérite de Prusse lui fut décernée; à l'exposition française de 1849, il obtint la première médaille d'or et la décoration de la Légion d'honneur; le jury de l'exposition universelle de Londres lui décerna la seule grande médaille en 1851; enfin, la seule grande médaille d'honneur pour la fabrication des instruments de musique qui lui fut donnée par le jury de l'exposition universelle de Paris, en 1855. Ces importantes distinctions eurent un double effet dans cette période de sa carrière; d'une part, elles soutinrent son courage contre l'adversité, de l'autre, elles augmentèrent la haine de ses ennemis.

Tout devait être extraordinaire dans la vie de cet artiste. Douze années d'agitations, d'inquiétudes, d'émotions pénibles, ébranlent la constitution la plus robuste et peuvent même la détruire à jamais, quelle que soit la force morale qu'on y oppose : Sax en fit la dure épreuve. S'il ne mourut pas du mal terrible qui vint le surprendre, si même il recouvra toutes ses forces et sa santé première après sa guérison, ce fut par un miracle dont il n'y aura peut-être plus d'exemple. Ce mal dont il fut atteint était un cancer mélanique à la lèvre supérieure. Le germe de la maladie se fit apercevoir en 1853, par une légère tache noire vers le coin de la bouche. Le mal augmenta d'année en année, et dans le courant de 1858, la tumeur noire et cancéreuse acquit un développement énorme; les douleurs de tête dont Sax souffrait depuis deux ans étaient de-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

venues insupportables, et ses amis redoutaient pour lui une issue funeste et prochaine. Les plus célèbres médecins de Paris ne lui cachaient pas l'imminent danger de sa position ; ils lui conseillèrent l'essai d'une opération chanceuse, et l'engageaient à faire préalablement ses dernières dispositions. Alors un de ses amis lui proposa de se confier aux soins du docteur Vriès, surnommé *le docteur noir*, et devenu célèbre par la cure miraculeuse de la maladie de Sax, à l'aide d'une plante de l'Inde dont il connaissait les propriétés, ainsi que par la condamnation que lui firent infliger les médecins, pour avoir eu le tort de réussir dans son entreprise de guérison. Dans le traitement auquel il soumit le célèbre inventeur, il détermina la chute de la tumeur cancéreuse, fit disparaître tous les accidents qui avaient accompagné son développement, et parvint à un succès si complet, que, depuis lors, Sax a recouvré toutes ses forces et qu'aucune trace n'est restée du mal affreux qui le défigurait et menaçait sa vie.

L'activité du génie d'invention et de perfectionnement, loin de s'affaiblir chez Sax, semble avoir augmenté, en dépit de l'existence agitée, tourmentée, qui lui a été faite par ses adversaires. Les idées sont devenues plus nettes, plus sûres d'elles-mêmes, parce qu'à sa théorie si féconde des proportions est venue s'adjoindre une expérience consommée de tous les faits qui se produisent dans les divers systèmes de construction des instruments à vent, soit sous le rapport de la qualité du son et du timbre, soit sous celui de la justesse des intonations, soit, enfin, en ce qui concerne le doigté et la facilité d'émission des sons dans toute l'étendue de l'échelle chromatique. C'est ainsi que, dans ces derniers temps, comparant les avantages des anciens instruments, remplacés aujourd'hui par les instruments à pistons, il a conçu diverses variétés d'instruments dans lesquels il a combiné de la manière la plus heureuse, les avantages des deux systèmes ; avantages dont l'oreille est saisie immédiatement par le velouté du son, par la possibilité du *portamento*, à l'imitation de la voix humaine, par la facilité d'exécuter le trille doux, par la pureté et la clarté d'émission des airs aigus, et, ce qui est de grande importance, par la rectification de la justesse, toujours altérée par l'action combinée de plusieurs pistons qui procèdent par allongement de la colonne d'air et par substitution d'un tube à un autre, tandis qu'avec le système des clefs, les demi-tons et tons chromatiques se produisent par raccourcissement de la colonne d'air dans le même tube, et toujours avec justesse. De cette manière, les avantages des deux systèmes sont réunis, particulièrement dans les instruments chantants ; car les pistons ajoutent aux instruments de cuivre les notes qui n'existent pas dans les tubes ouverts par les deux bouts, et conséquemment donnent les sons graves de l'échelle qui ne peuvent être produits naturellement par un seul tube ; enfin, ils donnent immédiatement les demi-tons, tons, tierces, etc., de l'échelle chromatique descendante ; les clefs, au contraire, produisent avec justesse les demi-tons, tons, tierces, quartes, de l'échelle ascendante et favorisent l'émission douce des sons aigus, ainsi que l'exécution de certains traits et ornements délicats qui sont, ou inexécutables par les pistons, ou du moins fort imparfaits, à cause des solutions de continuité que font entendre les passages de la colonne d'air d'un tube à un autre. Des cornets, des saxhorns et des saxo-trombas à trois pistons combinés avec deux, trois, quatre ou cinq clefs, ont été mis par Adolphe Sax à l'exposition internationale de Londres, en 1862, et ont inspiré le plus vif intérêt au jury ainsi qu'aux artistes, par le charme de leur sonorité douce et pure à l'aigu, ainsi que par la perfection de l'effet dans l'exécution des groupes, des trilles et du *portamento*.

Une autre invention de Sax, dont le principe, établi par un brevet du 1er octobre 1852, a reçu tous ses développements dans celui du 3 janvier 1859, et dont il a déjà fait les plus heureuses applications, est destinée à faire une révolution complète dans les instruments à pistons : elle consiste dans la substitution d'un seul piston ascendant aux combinaisons de plusieurs pistons descendants, pour la production de certaines notes des échelles diatonique et chromatique ; substitution dont l'effet est de donner aux intonations une justesse complétement satisfaisante, qui ne peut être obtenue par des combinaisons de plusieurs pistons, qui ajoutent les uns aux autres des tubes dont les rapports ne sont pas exacts. Le trombone est le premier instrument auquel il a fait l'application de cette idée lumineuse. Partant de ce principe, que toute la colonne d'air contenue dans un tube cylindrique ou conique ne peut produire, en raison de sa longueur, qu'un son grave déterminé et ses harmoniques renfermés dans l'intervalle de trois octaves et une tierce, et considérant que ce son grave et ses harmoniques ne donnent ni l'ordre diatonique, ni l'ordre chromatique des intonations de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

l'échelle musicale, Adolphe Sax a pensé que, pour obtenir le résultat d'un instrument chromatique complet et parfaitement juste, au point de vue du système tempéré, il faut réunir sept tubes indépendants les uns des autres, qui, par leurs harmoniques, produiraient les douze sons de l'échelle chromatique de chaque octave, et seraient accordés dans le système tempéré par une coulisse d'accord placée sur chacun. Le trombone à coulisses lui offrait le modèle de cet instrument; car chacune des sept positions d'allongement et de raccourcissement du tube, dans ce genre de trombone, donnait une longueur déterminée de la colonne d'air, et conséquemment une note fondamentale et ses harmoniques. Toutes les longueurs sont réunies sous la même embouchure; mais, par une disposition plus commode, Sax a ajouté sur le tube principal six tubes additionnels, auxquels répondent autant de pistons. Par là, sept instruments, identiques aux sept positions des trombones à coulisses, sont réunis en un seul, et les sons harmoniques de chaque tube produisent les notes qui manquent aux autres. Chacun des six pistons est à double effet, c'est-à-dire ascendant ou descendant, relativement aux notes qui précèdent. Ainsi se trouvent réunis dans un seul instrument la justesse et le timbre du trombone à coulisses, et le moelleux à volonté, la faculté de chanter, de lier les sons et de les articuler avec une prodigieuse rapidité, que ne possède pas ce trombone. Dans la vitesse la plus excessive, le trombone d'Adolphe Sax fait entendre partout une sonorité claire, nette, homogène. En cet état, le trombone est un instrument complet et parfait. Le système de pistons ascendants de l'inventeur est applicable aux instruments coniques comme aux cylindriques : lui-même il a construit d'admirables basses dans ce système, sans préjudice de l'application qu'il en a faite également aux autres individus de la famille des saxhorn et de celle des saxotrombas, ainsi qu'aux cornets, aux trompettes, et même aux cors, lesquels, construits dans ce système, offrent les résultats de justesse les plus satisfaisants. L'avantage inappréciable de cette invention est qu'en l'appliquant à un instrument, quel qu'il soit, on n'en altère ni le caractère, ni le timbre. Son genre de voix reste intact, comme si l'instrument était dans sa forme la plus simple.

Si l'on parcourt l'histoire des instruments de musique de tout genre, depuis les temps les plus anciens, on n'y trouvera rien qui puisse être comparé à la richesse d'imagination ni à la facilité d'invention d'Adolphe Sax. Ce qui le distingue encore de tous ceux qui se sont occupés de ce genre de production, c'est qu'il se place, dans toutes ses créations, au point de vue des nécessités de l'art, et qu'il en a le sentiment le plus fin. Pour apprécier à leur juste valeur tous les instruments inventés ou perfectionnés par lui, il faut qu'un homme de génie les fasse entrer dans le domaine sérieux de la symphonie et de la musique dramatique, non pour en augmenter le bruit, mais pour en tirer des nuances nouvelles par les oppositions de timbres, et en faire ressortir les accents poétiques. Pour que justice soit rendue à la prodigieuse faculté d'invention et de perfectionnement qui distingue Adolphe Sax, et qu'il obtienne le juste tribut d'admiration qui lui est dû, il y a encore trop d'émotions occasionnées en divers sens par les terribles luttes qu'il eut à soutenir; mais quand les intérêts hostiles auront disparu; quand il ne restera plus que le souvenir de l'artiste et de ses immenses travaux, son nom sera inscrit parmi ceux des plus grandes célébrités du dix-neuvième siècle.

Il est une autre série d'inventions dues à l'esprit éminemment ingénieux de cet artiste, lesquelles mériteraient d'être l'objet d'un examen approfondi ; mais la nature de ce dictionnaire m'oblige à les mentionner avec rapidité. Au nombre de ces inventions, on remarque : 1° Trombone, saxhornsbasse et contrebasse à sept pistons : le septième piston sert à la production des notes qui manquent dans l'octave la plus grave de ces instruments, en sorte que l'échelle chromatique des sons n'offre plus une seule lacune dans son étendue. 2° Trombone à coulisse avec un seul piston destiné à produire un effet identique et combler les vides du *mi* au *si*. 3° Trombone à coulisse et à trois pistons, pour être joué à volonté ou par le moyen de la coulisse, ou par celui des pistons. 4° Nouveau système de pistons ou cylindres d'une plus grande solidité. 5° Application, à tous les instruments en cuivre à bocal, d'une forme et d'un doigter identiques à ceux du *saxotromba*. 6° Nouveaux clairons Sax, ordonnancés pour les fanfares de chasseurs ; au moyen d'une pièce de rapport adoptée à l'instrument simple, celui-ci est transformé à volonté en soprano, alto, baryton, ou basse, avec une étendue chromatique de chacune de ces voix; d'où résulte la possibilité d'exécuter des pièces instrumentales en harmonie sur un instrument borné en lui-même aux harmoniques

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

du son fondamental (1). 7° *Saxtuba*, famille d'instruments de cuivre à bocal, d'une immense sonorité, laquelle a été employée dans le *Juif errant*, opéra d'Halévy. 8° Nouveau système de clefs, pour supprimer les cavités dans l'intérieur des tubes. 9° Nouveaux systèmes de pistons à échappement d'air : dans les anciens pistons, il y avait communication incessante entre l'air contenu dans les tubes de l'instrument et l'air extérieur, par l'espace laissé libre dans les frottements; dans le système de Sax, l'air, au lieu de s'échapper par les trous anciennement placés à chaque bout du cylindre, se réfugie dans un petit conduit adhérent à la paroi extérieure, y circule, et produit une compensation constante entre la partie supérieure et la partie inférieure, suivant que se font le vide ou le refoulement. D'autres précautions empruntées à des rondelles de liége, lesquelles sont placées à la partie supérieure de la tige et viennent s'appuyer sur un filet saillant, complètent une fermeture hermétique. 10° Doublure métallique des tubes en bois. 11° Nouvelles dispositions de ressorts pour cylindres doubles. 12° Compensateur pour les instruments de cuivre, lequel consiste en une coulisse à ressorts mue par le pouce, et qui, par l'allongement ou le raccourcissement de la colonne d'air, permet d'arriver à la justesse parfaite et d'exécuter le coulé ou *portamento*. 13° Instrument double, dont un est à l'octave de l'autre, et qui se jouent simultanément dans toute leur étendue par un même mécanisme de pistons. 14° Instrument à deux pavillons, dans des tons différents. 15° Instrument à sept pavillons et à six pistons indépendants; variété du principe précédemment appliqué. 16° Instruments à pavillons tournants, pour diriger le son à volonté. 17° Petit instrument monophone pour signaux, d'une puissance beaucoup plus grande que le clairon et la trompette. 18° Moyen de porter et diriger le son des sifflets ou autres agents sonores des chemins de fer sur un point donné. 19° Nouvelle flûte de Pan ou Syringe. 20° Nouvelles timbales : (*a*) Timbales s'accordant au moyen d'un plan incliné; (*b*) *idem* sans chaudron. Ayant reconnu que le chaudron, loin d'être favorable à la sonorité des timbales, lui fait, au contraire, obstacle, Sax l'a supprimé, réduisant l'instrument à un simple cercle en fer sur lequel est tendue la peau, dont le son est plus beau et dont les intonations sont mieux appréciables. Simple et commode, la timbale, sous cette forme, est d'un prix beaucoup moins élevé que les timbales ordinaires. Cette ingénieuse disposition permet de faire des groupes de deux, trois ou quatre timbales, ou même d'en former une échelle chromatique d'une octave ou plus. Dans le premier cas, le cercle est muni de deux demi-cercles croisés qui se replient et s'ajustent sur un trépied dont les parties sont également mobiles. Dans le second, les cercles sont montés et fixés sur un support continu en fer à cheval, où ils se superposent partiellement, afin d'occuper le moins d'espace possible. Deux exécutants suffisent pour mettre en vibration ce clavier d'espèce nouvelle. (*c*) *Timbales non hygrométriques* : par le moyen d'une composition dont il enduit les peaux, Sax est parvenu à rendre les timbales insensibles aux variations atmosphériques, à l'humidité et même à l'action immédiate de l'eau. Le même procédé s'applique aux grosses caisses et tambours. (*d*) *Timbales-trompettes*, instrument formé d'un gros cône dont l'ouverture supérieure est recouverte d'une peau qui se frappe comme la timbale ordinaire; les notes se produisent au moyen d'une armature soit de clef, soit de coulisses, soit enfin de pistons, adoptée au cône et mise en mouvement par un système de pédales. 21° Réflecteur acoustique pour orchestre. 22° Caisse sonore à l'usage des violoncellistes, expérimentée par *Demunck* (*voyez* ce nom). 23° Plancher harmonique pour orchestre. 24° Projet d'orgue-orchestre d'une dimention gigantesque, mu par la vapeur et destiné à être entendu à une distance immense. 25° Procédé pour mettre, au moyen d'une vis sans fin, un piano au diapason demandé. 26° Piano à puissante sonorité pour l'orchestre. 27° Modifications de formes et de proportions des instruments à archet. 28° Moyen de prévenir les éboulements dans le forage des puits. 29° Dispositions d'appareils pour appliquer le goudron, la créosote et autres matières antiseptiques, convenables à des buts industriels, d'hygiène et autres. Sax a obtenu un brevet d'invention pour ces appareils, le 16 février 1863. 30° Découverte de l'effet salutaire produit par l'habitude de jouer des instruments de cuivre.

L'unité de formes et de doigter introduite par Sax dans les diverses familles d'instruments de cuivre, l'ont obligé à s'occuper de leur enseignement; c'est ainsi que, comme professeur, il a formé, au Conservatoire, un

(1) On peut voir à ce sujet mon rapport sur les instruments de musique mis à l'exposition universelle de Paris, en 1855, dans la collection officielle des rapports publiée par le gouvernement, t. II, p. 671.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

grand nombre d'élèves distingués pour les saxophones de toutes les dimensions. C'est aussi pour atteindre le même but qu'il a écrit et publié une *Méthode complète pour Saxhorn et Saxotromba soprano, alto, ténor, baryton, basse et contrebasse à trois, quatre et cinq cylindres; suivie d'Exercices pour l'emploi du compensateur*: Paris, Brandus et Dufour. Le doigter étant le même pour tous ces instruments, les principes sont aussi les mêmes pour tous, et la gradation des exercices pour l'un des individus de la famille convient également aux autres. C'est sur cette base d'unité que repose l'enseignement de l'inventeur; enseignement méthodique et lumineux qui recommande son ouvrage à l'attention des professeurs comme à celle des élèves. L'esprit logique qui a présidé à sa rédaction, n'a pu séparer la notation de la musique destinée à ces familles d'instruments de l'idée d'unité qui a présidé à la construction de leur doigter; ici quelques mots d'explication me semblent nécessaires. Il est des instruments qui, par leur système d'organisation, représentent exactement dans leur étendue les diversités d'intonation d'un diapason commun; tels sont la flûte actuellement en usage, le hautbois, le basson, la trombone, le violon, l'alto et le violoncelle. Leur notation représente exactement les intonations qu'ils produisent. Lorsqu'on sort des dimensions habituelles de ces instruments, dans la petite flûte, dans la contrebasse et dans le cor anglais (alto du hautbois), par exemple, la notation ne représente plus en réalité les notes produites par ces instruments; car la petite flûte fait entendre les notes écrites une octave plus haut, la contrebasse joue sa partie une octave plus bas, et le cor anglais, par sa dimension plus grande que le hautbois, joue une quinte plus bas que le diapason de la note écrite. Il en est ainsi de tous les instruments qui, par les dimensions plus ou moins développées de leurs tubes, transposent les notes écrites d'un demi-ton, d'un ton, d'un ton et demi, d'une quarte, d'une quinte, d'une octave, etc., comme les clarinettes de diverses espèces, les trompettes et les cors. Sauf la clarinette et la trompette en *ut*, aucun de ces instruments ne fait entendre les intonations représentées par les notes. S'appuyant sur ces faits, Sax en a conclu qu'une seule clef (de *sol* posée sur la seconde ligne de la portée) doit servir à noter toute la musique de ses familles d'instruments, puisque ce système est le seul qui puisse réaliser l'unité de doigter qui sert de base à leur construction. Les instruments transposent par leurs dimensions, mais les artistes jouent les notes comme si ces mêmes instruments étaient tous au diapason des violons, flûtes et hautbois. Par là, Sax a complété, avec la simplicité la plus absolue, la grande idée d'unité qu'il a portée dans tous ses travaux.

Telle est l'œuvre prodigieuse d'un homme qui, au moment où cette notice est écrite, n'a pas accompli sa cinquantième année; œuvre conçue, méditée et achevée au sein de l'existence douloureuse, agitée, sans repos, que lui avaient faite ses ennemis. Un phénomène semblable ne s'est pas rencontré, non-seulement dans l'histoire de l'invention des instruments, mais en quel art que ce soit.

SAYNE (Lambert DE). *Voyez* **SAINNE** (Lambert DE).

SAYVE (Matthias DE), et non **DE SAYNE**, comme je l'ai écrit dans la première édition de cette Biographie, d'après Walther et Gerber, naquit à Liége, comme on le voit par le titre de l'ouvrage cité plus loin, et fut vice-maître de chapelle à Prague, à la fin du seizième siècle. Il fut d'abord attaché à la chapelle de l'empereur Rodolphe II, en qualité de haute-contre. On a de lui un ouvrage intitulé : *Liber primus Motectorum quinque vocum Matthiæ de Sayve Leodiensis S. C. M. chori musici viceger. O. F. Veteri Pragæ, typis mandabat Johannis Otthmar, Anno Domini*, 1585, in-4° obl. Cet œuvre contient seize motets à cinq voix.

SAYVE (le comte Auguste **DE LA CROIX CHEVRIÈRE DE**), né en 1791, dans un château de sa famille, aux environs de Bruxelles, a cultivé la musique dès sa jeunesse, comme amateur, et a reçu de Reicha des leçons de composition. Après avoir servi comme officier de cavalerie dans les armées françaises, pendant les campagnes de 1812, 1813 et 1814, il donna sa démission, et rentra dans la vie civile, pour se livrer à la littérature et à la composition musicale. Dans les années 1820 et 1821, il fit, en Italie et en Sicile, un voyage dont il a fait imprimer la relation (Paris, 1822, trois volumes in-8° avec planches et cartes). Depuis lors, il visita les principales villes de l'Allemagne. Le comte de Sayve a vécu alternativement, avec sa famille, à Paris, en Belgique, et dans les Pyrénées. Doué d'une rare intelligence et d'une mémoire prodigieuse, il était fort instruit dans les sciences, l'histoire, la linguistique, et cultivait la peinture avec quelque succès. Il était habile pianiste, jouait du violon

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

et de plusieurs autres instruments. Ce gentilhomme distingué est mort à Paris, le 8 avril 1854, à l'âge de soixante-trois ans. Il était décoré des ordres de Malte et de la Légion d'honneur. Il a publié de sa composition : 1° Symphonie (en *ut* mineur) à grand orchestre, op. 16 ; Munich, Falter. 1° (*bis*) Deuxième grande symphonie (en *ré* mineur), op. 22; Berlin, Schlesinger. 2° Premier quintette pour deux violons, deux altos et violoncelle, op. 14; Dusseldorf, Beyer et compagnie. 3° Deuxième *idem*, op. 17; *ibid.* 4° Troisième *idem*, pour deux violons, alto et deux violoncelles, op. 18; Vienne, Diabelli. 5° Quatrième *idem*, op. 21; *ibid.* 6° Trois quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 13; Dusseldorf, Beyer et compagnie. 7° Grand quintette pour piano, violon, alto, violoncelle et contrebasse, op. 15; Munich, Falter. 8° Trio pour piano, violon et violoncelle, op. 9; Dusseldorf, Beyer et compagnie. 9° Deuxième *idem*, op. 12; *ibid.* 10° Variations en trio, *idem*, op. 11; *ibid.* 11° Duo pour piano et violon, op. 6; *ibid.* 12° Duo pour piano et violoncelle, op. 10; *ibid.* 13° Quelques œuvres de variations pour le piano et des romances.

SBORGI (Gaspard), né à Florence, en 1737, eut pour maître de contrepoint son compatriote Bartolomeo Felici. Ses études terminées, il fut nommé maître de chapelle du grand-duc de Toscane Léopold, puis de Ferdinand. Ce maître s'est particulièrement distingué dans la musique d'église. Ses messes et ses vêpres étaient estimées en Italie. Sborgi eut le titre de maître de l'Académie de musique de Rome, sous l'invocation de sainte Cécile. Il est mort à Florence, en 1819.

SBORGI (Gaetan), fils du précédent, naquit à Florence, en 1769. Ses heureuses dispositions pour la musique furent d'abord cultivées par son père ; puis il entra au Conservatoire de Saint-Onuphre, à Naples, où il demeura sept années. De retour à Florence, il y débuta par quelques morceaux intercalés dans les opéras nouveaux, qui furent suivis de trois œuvres de sonates pour le piano, gravés à Florence. Excellent professeur de chant et de piano, il s'est livré à l'enseignement de ces deux parties de l'art. Il vivait encore à Florence, en 1821. J'ignore si cet artiste est le même qui a fait représenter à Arezzo, en 1846, un opéra intitulé *Ippolita degli Azzi* ; il aurait été âgé, à cette époque, d'environ soixante-dix-sept ans.

SCACCHI (Marc), né à Rome, vers la fin du seizième siècle, de parents originaires de Galèse, dans l'État de l'Église, fut élève de Félix Anerio, célèbre maître de l'école romaine. Vers 1618, Scacchi fut appelé au service du roi de Pologne Sigismond III, en qualité de maître de chapelle. Après la mort de ce monarque, il fut confirmé dans son emploi par Vladislas VII, et en remplit les fonctions jusqu'à la mort de ce prince. De retour en Italie, en 1648, après un séjour de trente ans à Varsovie, il se fixa à Galèse, et y mourut dans un âge avancé. Il avait cessé de vivre depuis plusieurs années lorsque Berardi (*voyez* ce nom), son élève, publia, en 1687, ses *Documenti armonici*. Les œuvres imprimées de Scacchi sont : 1° Trois livres de Madrigaux à cinq voix ; Venise, B. Magni, 1634 à 1637, in-4°. 2° Un livre de messes à quatre, cinq et six voix ; *ibid.*, 1638. 3° Deux livres de motets remplis de recherches, à quatre et cinq voix ; *ibid.*, 1640. 4° *Cantilena quinque vocibus et lacrimæ sepulchrales ad tumulum Johannis Stobaci* ; Venise, 1647, in-4°. On trouve en manuscrit, à la Bibliothèque royale de Berlin, la partition d'une messe à douze voix, en trois chœurs avec instruments, composée par Marc Scacchi, sous ce titre : *Missa omnium tonorum pro electione Regis Poloniæ Casimiri.* Cette messe est datée de 1604. La même Bibliothèque possède aussi, du même, les motets à quatre voix, *O Domine Jesu Christe*, et *Si Deus pro nobis*. Pendant que Scacchi était au service de Vladislas VII, il eut une discussion avec Paul Syfert ou Seyfert, organiste de Dantzick (*voyez* Syfert), à l'occasion de psaumes que ce même Syfert avait publiés, et que Scacchi critiqua avec amertume dans l'écrit intitulé : *Cribrum musicum ad triticum syfertinum, seu examinatio succincta Psalmorum, quos non ita pridem Paulus Syfertus Dantiscanus, in æde parochiali ibidem organœdus, in lucem edidit, in quo clare et perspicue multa explicantur, quæ summe necessaria ad artem melo-poeticam esse solent. Venetiis apud Alexandrum Vincentinum*, 1643, in-fol. de soixante-quatre feuilles. Une partie de cet ouvrage renferme des messes, des motets, des madrigaux, suivis d'une collection de canons artificiels composés par les cinquante musiciens de la chapelle du roi de Pologne, dont la plupart étaient Italiens ou Polonais. Ces canons portent le titre de *Xenia Apollinea*. Blessé des attaques de Scacchi, Syfert y répondit par un écrit intitulé : *Anticribratio musica*, etc., où il disait que

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

les musiciens italiens n'étaient capables que de composer des opéras et des canzopettes, et que, pour l'art d'écrire, ils pourraient tous l'apprendre de lui et de Fœrster, à l'école de Dantzick. D. Romain Micheli (*voyez* ce nom) prit la défense de l'école italienne en général, et de Scacchi en particulier, dans une lettre à Syfert, qu'il accompagna de l'envoi de quelques-uns de ses propres ouvrages. Une réponse polie de Syfert à Micheli termina cette discussion, où Scacchi avait été l'agresseur, mais où Syfert fit voir qu'il ne connaissait pas l'immense mérite des maîtres de l'ancienne école italienne, et surtout de ceux de l'école romaine. Au reste, il paraît que Scacchi était d'un caractère jaloux et tracassier; car, au lieu de témoigner de la reconnaissance à Micheli, qui avait pris généreusement sa défense, il contesta à celui-ci l'invention de certains canons énigmatiques, dans un petit écrit intitulé : *Breve discorso sopra la musica moderna;* Varsovie, Elert, 1647. L'abbé Baini s'est trompé en considérant ce pamphlet comme une dernière réponse à Syfert.

SCACCIA (Ange-Marie), violoniste distingué, vécut à Milan, vers le milieu du dix-huitième siècle. On a gravé de sa composition six concertos pour le violon, à Milan, en 1740.

SCALETTA (Horace), né à Crema (1), dans la seconde moitié du seizième siècle, fut d'abord maître de chapelle de l'église métropolitaine de Salo, sur le lac de Garde, dans la province de Brescia; puis, en 1607, il fut rappelé dans sa ville natale, pour y remplir les mêmes fonctions. Ayant fait un voyage à Paris, il fut, à son retour, nommé maître de chapelle de Sainte-Marie-Majeure, à Bergame. En dernier lieu, il occupa un poste semblable à Saint-Antoine de Padoue, où il mourut de la peste, en 1630. Il laissa à ses héritiers plusieurs médailles d'honneur, pierres précieuses et chaînes d'or qui lui avaient été données en cadeaux par des souverains. On a imprimé de la composition de cet artiste : 1° *Villanelle alla romana a 3 voci. Libro* 1°; *Venetia*, 1590, in-4°. 2° *Madrigali a sei voci;* ibid., in-4°. 3° *Messa breve di morti a 4 voci;* ibid. Scaletta est particulièrement connu par un petit ouvrage élémentaire intitulé : *Scala di musica*. D'après la plupart des bibliographes, j'avais considéré une édition publiée à Milan, en 1599, comme la première; mais M. Gaspari, de Bologne, m'en a fait connaître une antérieure d'une année; car elle a été imprimée à Vérone, en 1598, par *Francesco delle Donne* et Scipion Vargnano, son gendre. Or, on voit dans l'épître dédicatoire de celle-ci : *al Sig. Bernardino Cimerlino*, datée par Scaletta de Vérone, le 5 juin 1598, que celle-ci n'était pas la première, et qu'elle avait été précédée par une autre, dont la date et le lieu d'impression sont inconnus jusqu'à ce jour. Voici ce qu'en dit l'auteur lui-même : « J'ai fait imprimer autrefois un » petit ouvrage de ma façon, intitulé : *Scala* » *di musica*, plutôt dans le dessein de dimi» nuer les fatigues de l'enseignement et de » l'étude des premiers éléments de l'art, que » pour en acquérir quelque gloire. Et véritablement (si je ne me suis pas trompé), il » semble que l'ouvrage, bien que fort petit, et » renfermé dans une seule feuille, a été assez » heureux pour être universellement bien » reçu à cause des avantages qu'on y trouve; » ce qui m'a engagé par la suite à l'augmenter et à l'améliorer autant qu'il m'était pos» sible, afin que ceux qui étudient ce bel art » arrivent pour ainsi dire par degrés à la ré» putation de chanteur excellent, etc. (1). » Ce passage fait voir qu'une édition de la *Scala di musica* a paru longtemps (*altre volte*) avant celle de 1598, et qu'elle n'avait qu'une feuille d'impression. L'épître dédicatoire de l'édition de 1598 n'ayant pas été reproduite dans les autres, ce fait a été ignoré de tous les bibliographes. Les éditions de Milan, 1599, Venise, 1600, 1608, 1656, et Rome, 1666, sont connues par les citations qu'en a faites le P. Martini (*Storia della musica*, t. I, p. 405); mais il en existe d'autres. J'en connais une imprimée à Milan, en 1610, in-4°, et une autre, de la même ville, datée de 1626. J'en possède une qui a pour titre : *Scala di mu-*

(1) Donato Calvi, dans son livre intitulé : *La Scena litteraria de gli Scrittori Bergamaschi* (part. I, page 330) dit que Scaletta naquit à Bergame; il a trompé sur ce point Gottfr. Walther, copié ensuite par Forkel, puis par E.-L. Gerber, Lichtenthal, C. Ferd. Becker et moi-même; mais toutes les éditions de la *Scala di musica* portent au frontispice : *Scaletta di Crema*.

(1) Diedi altre volte alla stampa un' operetta mia, intitolata *Scala di musica*, più tosto per allegiarir le molte fatiche le quali si fanno così nell' insegnare, come nell' apprendere i primi et necessari fondamenti dell' arte, che per acquistar a me lode alcune. Et di vero (se non sono ingannato) pare che l'opera, benche picciola et d'un foglio solo, habbia havuto così buona fortuna, ch' ella sia stata ricevuta universalmente per lo beneficio che apporta. Il che m'ha poi dato grand' occasione di andar pensando di ampliarla et di ridurla a quella minor imperfettione, che per me si potesse, a fin che gli studiosi di così bella professione, appunto quasi per Scala salir potessero al nome di perfetto cantante.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sica molto necessaria per principianti di Oratio Scaletta da Crema. Ampliata di novo in questa sesta impressione, con bellissimo ordine, et maggior facilità, alli desiderosi di questa virtù; in Venetia, appresso Alessandro Vincenti, 1626, in-4°. La Bibliothèque royale de Berlin possède des exemplaires de deux éditions imprimées à Rome, la première, en 1617, et l'autre, en 1085. Il y a aussi des exemplaires d'éditions imprimées à Rome qui portent les dates de 1660, 1665, 1666 et 1667, tous in-4°; mais il est vraisemblable que tous sont de la même édition dont on a changé seulement le frontispice. L'édition de 1685 a pour titre : *Scala di musica molto necessaria per principianti di Horatio Scaletta da Crema; dall' istesso nella settima impressione, revista, corretta, et ampliata con bellissimo ordine et maggior facilità; in Roma, per il Mascardi*, 1685, in-4° de trente pages. On voit, d'après ce titre, que toutes les éditions postérieures à la septième en ont été de simples reproductions. Mais quelle est cette septième édition? Évidemment, c'est la plus rapprochée de la sixième, publiée à Venise, en 1620; et elle n'a pu être mise au jour après 1630, puisqu'elle a été revue et corrigée par l'auteur, mort dans cette année. Il y a donc une édition authentique, vraisemblablement publiée à Venise, entre 1626 et 1630. Elle n'est pas connue jusqu'à ce jour. On voit, par les éditions faites sur son modèle, qu'elle offre quelques différences avec la sixième.

On a aussi de Scaletta des principes élémentaires de contrepoint intitulés : *Primo scalino della scala di contrappunto;* Milan, 1622, in-4°. La date de 1662, donnée par Forkel (*Allgem. liter. der Musik*, p. 435), est une faute d'impression copiée par Lichtenthal (*Bibliografia della musica*, t. IV, p. 361). E.-L. Gerber s'est trompé en indiquant Naples comme le lieu de l'édition de 1622; le *Dictionnaire historique des musiciens* de Choron et Fayolle (Paris, 1810-1811) a répété cette faute.

SCALICHIUS (Paul), aventurier, né en 1534, à Agram, en Croatie, prend dans ses écrits les titres de prince de *la Scala*, marquis de Vérone et seigneur de Creuzbourg, en Prusse, docteur en théologie et chanoine de Munster. Après avoir joué, à Rome, le rôle de savant et d'artiste, il alla à la cour de l'électeur Albert de Brandebourg, s'y mêla dans des intrigues politiques, et fut obligé de s'éloigner clandestinement. Il mourut à Dantzick, en 1578. On a de lui des *Miscellanea de Rerum causis* (Cologne, 1570-1578, deux tomes in-4°), où se trouve un dialogue sur la lyre des anciens.

SCALZI (Charles), chanteur distingué, naquit à Voghera, dans le Milanais, et brilla vers 1725. Appelé au Théâtre-Italien de Londres, il y eut de grands succès et amassa des richesses considérables. Vers la fin de sa vie, il se retira à Gênes, et y entra dans la congrégation de l'Oratoire.

SCANDELLI (Antoine), né à Naples, vers 1520, fut engagé au service de l'électeur de Saxe, en qualité de maître de chapelle, et se rendit à Dresde en 1556. Il y remplit ses fonctions jusqu'à sa mort, arrivée le 18 janvier 1580. On a imprimé de sa composition : 1° L'épitaphe du duc Maurice de Saxe avec une messe de *Requiem* à six voix; Nuremberg, 1558. 2° *Cantiones germanicæ 4 et 5 vocum;* Nuremberg, 1567 et 1579. 3° Chansons religieuses allemandes à cinq et six voix avec instruments, ainsi qu'un dialogue à huit voix; Dresde, 1575. 4° *Il primo libro delle canzoni napoletane a quattro voci;* Nuremberg, Ulrich Neuber et Théodore Gerlach, 1560, 1572 et 1583. 5° Nouvelles chansons allemandes à cinq et six voix; *ibid.*, 1565, in-4°. 6° *Newe teutsche Liedlein mit vier und fünf Stimmen, welche ganz lieblich zu singen und auf allerley Instrumenten zu gebrauchen* (Nouvelles petites chansons allemandes, lesquelles sont toutes agréables à chanter et pour l'usage de toutes sortes d'instruments); *ibid.*, 1568, in-4° obl. 7° Il y a aussi un épithalame à plusieurs voix, de ce compositeur, dans l'ouvrage qui a pour titre : *Epithalamia in honorem ornatissimi viri, eruditione, virtute ac pietate præstantiss. D. Nicolai Leopardi, symphoniacorum puerorum illustriss. ac Serenissi. Principis Georgii-Friderici Marchionis Brandenburgensis, etc., præceptoris, composita per Anthonium Scandellum, Matthæum Le Maistre, Erasmum de Glein et Joannem Weselium; Noribergæ, apud Theod. Gerlatzenum*, 1568, in-4°. 8° *Neue schœne ausserlesene geistliche deutsche Lieder mit 5 und 6 Stimmen zu singen und auf allerley Instrumenten zu gebrauchen, sammt einem Dialogo mit 8 Stimmen* (Nouveaux beaux cantiques spirituels allemands pour chanter à cinq et six voix et pour jouer sur toute espèce d'instruments, avec un dialogue à huit voix); Dresde, Gimel-Bergen, 1575, in-4° obl.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

SCAPITTA (Vincent), musicien espagnol, naquit à Valence, dans les dernières années du seizième siècle. Il fut attaché au service de l'archiduc Léopold d'Autriche. On a imprimé de sa composition : *Musica di camera;* Venise, 1630, in-4°.

SCARABELLI (Damiano), vice-maître de chapelle de l'église métropolitaine de Milan, vécut dans la seconde moitié du seizième siècle. On connaît de sa composition : *Magnificat quatuor usque 12 vocibus;* Venise, Richard Amadino, 1597, in-4°.

SCARAMELLI (Joseph), violoniste, né à Venise, en 1761, était, en 1811, premier violon directeur d'orchestre du théâtre de Trieste. Plus tard, il a vécu quelque temps à Vienne, puis s'est fixé à Florence. On a de lui un écrit intitulé : *Saggio sopra i doveri di un primo violino direttore d'orchestra;* Trieste, Weis, 1811, in-8° de cinquante et une pages. Il a publié aussi de sa composition : 1° *Rondo variato per violino e corno principale con orchestra;* Florence, Cipriani. 2° Quatuors pour deux violons, alto et basse, nos 1 et 2; *ibid.* 3° Variations pour deux violons, op. 8; Vienne, Cappi. 4° Trois sonates pour violon avec accompagnement de basse, op. 1; Vienne, Mollo. Le nombre des œuvres qu'il a publiés s'élève à environ trente; mais je ne connais que ceux dont j'ai rapporté les titres.

SCARANI (Joseph), organiste du duc de Mantoue, vers le milieu du dix-septième siècle, a fait imprimer de sa composition : 1° *Motetti a due, tre, quattro et cinque voci, Libro* 1°, *op.* 2; *Venezia, app. Bart. Magni,* 1041, in-4. 2° *Concerti ecclesiastici a* 2, 3, 4 *e* 5 *voci;* ibid. 3° *Sonate concertate a due e tre stromenti;* ibid.

SCARLATTI (le chevalier Alexandre), un des plus grands compositeurs de l'Italie, ne naquit pas à Naples, comme l'ont dit la plupart des biographes, mais à Trapani, en Sicile, en 1649 (1), suivant la partition de son opéra *Pompeo,* que possédait Selvaggi (*voyez* ce nom), et qui porte au titre : *dal Sig. Aless. Scarlatti di Trapani.* A l'égard de la date de 1649, elle résulte de l'inscription placée sur le tombeau de l'illustre maître. Scarlatti paraît avoir fait ses études à Parme. Le marquis de Villarosa remarque (1) que Choron et Fayolle disent, dans leur *Dictionnaire des musiciens,* que Scarlatti apprit les règles du contrepoint de Carissimi à Rome, sans indiquer la source de ce renseignement; M. de Villarosa ignorait que les auteurs de ce dictionnaire ont traduit simplement le premier *Lexique* d'E.-L. Gerber, que ce biographe avait pris pour guide l'autorité de Quanz, qui avait connu Scarlatti à Naples, dans les premiers mois de 1725, et qu'il avait appris de ce maître lui-même le fait dont il s'agit (2). M. de Villarosa ajoute, contre cette tradition, qu'à l'époque où Scarlatti fit ses études musicales, il existait à Naples des maîtres de premier ordre, tels que Gaetano Greco, au Conservatoire des *Poveri di Gesù Cristo,* Jean Salvator et Provenzale, à celui de la *Pietà dei Turchini;* il fait en cela une singulière confusion, car Greco naquit à Naples, vers 1680, et, au lieu d'être le maître de Scarlatti, il fut son élève. A l'égard de Provenzale, il était à la vérité maître du Conservatoire de la *Pietà,* en 1669; mais Scarlatti avait alors vingt ans, et ses études étaient terminées. Au surplus, M. de Villarosa dit plus loin qu'on sait d'une manière positive que lorsque Scarlatti arriva à Naples avec sa famille, il était chanteur remarquable, virtuose sur la harpe, et claveciniste excellent. Quoi qu'il en soit, il est hors de doute que ce compositeur illustre reçut une bonne éducation musicale, perfectionnée par l'étude des œuvres des grands maîtres de l'école romaine.

(1) M. Gennaro Grossi s'est trompé (*Biografia degli uomini illustri del regno di Napoli*, volume des maîtres de chapelle, etc, art. *Cavalier Alessandro Scarlatti*), en plaçant en 1650 l'année de la naissance de ce maître; il aurait dû éviter cette erreur, puisqu'il rapporte son épitaphe, où l'on voit qu'il mourut à l'âge de 76 ans, au mois d'octobre 1725. Gerber et le *Dictionnaire des musiciens* de Choron et Fayolle, donnent aussi cette date de 1650, d'après Quanz. Une copie fautive de l'épitaphe qui m'avait été envoyée de Naples pour la première édition de la *Biographie des musiciens*, portait le chiffre LXVI, pour son âge lorsqu'il mourut en 1725, au lieu de LXXVI, et j'en avais conclu que Scarlatti était né en 1650. Le marquis de Villarosa adopta cette date de 1759, parce qu'il y a aussi, dans l'épitaphe qu'il rapporte, le chiffre LXVI. Les renseignements donnés par Quanz sur l'âge de Scarlatti, en 1725, prouvent que le chiffre LXXVI, donné par M. Grossi et par la *Gazette générale de musique*, de Leipsick (39me année, n° 3, p. 39), dans la reproduction de l'épitaphe, est exact. C'est aussi ce chiffre qu'on trouve dans la *Gazetta musicale di Napoli* (1838, n° 1).

(1) *Memorie dei Compositori di musica del regno di Napoli*, p. 199.

(2) J'ai dit, dans la première édition de ce livre, les motifs qui me faisaient douter que Carissimi eût pu être le maître d'Alexandre Scarlatti; mais depuis que des documents authentiques ont permis de rectifier l'époque de la naissance de Carissimi, et qu'au lieu de 1582 on sait que 1604 en est la date, les motifs de mes doutes n'existent plus; car, si l'on suppose que Scarlatti était âgé de quinze ans en 1664, il a pu être élève de Carissimi, qui n'en avait alors que soixante.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Scarlatti était âgé de trente et un ans lorsqu'il fut chargé de la composition de l'opéra intitulé l'*Onestà nell' amore*, qui fut représenté au commencement de l'année 1680, dans le palais de Christine, reine de Suède; mais il est peu probable que cet ouvrage soit le premier qu'il ait écrit pour le théâtre, et tout porte à croire qu'il avait déjà de la renommée lorsque Christine le choisit pour composer l'*Onestà nell' amore*. L'auteur d'une notice sur l'Opéra, insérée dans le *Magasin musical* de Cramer (deuxième année, p. 668), dit que Scarlatti donna, dans la même année, un autre opéra, à la cour de Munich; mais le catalogue authentique des opéras représentés sur ce théâtre, depuis 1657 jusqu'en 1788, publié par Lipowsky, à la suite de son *Dictionnaire de musiciens bavarois* (p. 425 et suivantes), prouve que cette assertion est erronée, et qu'aucun opéra de ce maître ne fut joué à Munich avant 1721. Son voyage à Vienne est aussi peu vraisemblable. Toute cette période de la vie de ce grand artiste est obscure; toutefois, on peut conjecturer qu'il ne s'éloigna pas de Rome après la représentation de l'*Onestà nell' amore*, car au livret du *Pompeo*, joué au palais royal de Naples, le 30 janvier 1684, et dédié au marquis de Carpio, vice-roi, Scarlatti prend le titre de *maître de chapelle de Sa Majesté la reine de Suède*. Depuis cette date jusqu'en 1693, on ne trouve aucun renseignement sur sa vie; mais dans cette année, il écrivit l'oratorio *I Dolori di Maria sempre vergine*, pour la congrégation des Sept Douleurs, à *San Luigi di Palazzo*, et l'opéra *Teodora*, joué à Rome. On ne peut mettre en doute que plusieurs opéras de Scarlatti n'aient été produits dans l'intervalle des neuf années écoulées depuis 1684 jusqu'en 1693; mais on n'en connaît pas les titres. C'est dans *Teodora* que Scarlatti donna le premier exemple du retour au motif principal des airs après la seconde partie : c'est ce qu'on appelle le *da capo*. Cette forme fut adoptée dès lors par tous les compositeurs et conservée pendant plus de soixante ans. Une autre nouveauté, plus importante encore, parut dans la *Teodora*. Jusqu'alors le récitatif n'avait eu d'autre accompagnement que la basse, qui le soutenait sans interruption; Scarlatti y introduisit l'orchestre, coupa les transitions par des ritournelles, et donna naissance à ce qu'on appelle improprement *le récitatif obligé*. A l'égard de l'accompagnement des airs, au lieu de leur faire suivre le chant en harmonie plaquée, il lui donna un dessein particulier, lorsqu'il le jugea convenable, et par sa vivacité, évita la langueur et la monotonie.

Christine étant morte en 1689, Scarlatti était resté sans autre emploi que celui de compositeur pour le théâtre et pour l'église; il paraît qu'il accepta, quelque temps après, la place de maître de la chapelle royale de Naples, car c'est ce titre qu'il porte dans le livret de l'*Odoacre*, opéra de Legrenzi dont il avait refait quelques airs par ordre du vice-roi, et qui fut représenté au théâtre *San Bartolomeo*, de Naples, le 5 janvier 1694. On trouve une preuve de la modestie de cet homme illustre dans un avertissement au lecteur de ce livret : *Les airs refaits par lui* (dit-il) *sont marqués d'un astérisque, afin que ses fautes ne soient pas préjudiciables à la réputation de Legrenzi, dont la gloire immortelle est pour lui l'objet d'un respect sans bornes. Pirro e Demetrio*, représenté en 1697, à Naples; *Il Prigioniero fortunato*, en 1698; et surtout *Laodicea e Berenice*, joué en 1701, mirent le sceau à sa réputation. C'est dans ce dernier opéra qu'il écrivit un air admirable, pour ténor et violon obligé, dont l'accompagnement était destiné à Corelli, qui en manqua les traits à la répétition générale. Cette aventure, et la difficulté de trouver de bons violons pour l'exécution de ces traits, décidèrent Scarlatti à refaire cet air, ainsi que plusieurs autres morceaux, lorsqu'il fit jouer cet opéra à Rome, en 1705. Je possède les deux airs sur les mêmes paroles : le second est fort inférieur au premier.

Antoine Foggia, maître de chapelle de Sainte-Marie Majeure, devenu vieux eut besoin d'être secondé par un maître adjoint : Alexandre Scarlatti fut appelé à remplir cet emploi, le 31 décembre 1703, et devint premier maître au mois de mai 1707. Le cardinal Ottoboni lui avait déjà donné le titre de directeur de sa musique, ainsi qu'on le voit par le livret de son opéra *Il Trionfo della libertà*, qu'il fit représenter à Venise, en 1707. Il est vraisemblable que ce fut ce cardinal qui lui fit obtenir la décoration de chevalier de l'Éperon d'or. La conquête du royaume de Naples, qui avait été faite dans la même année, par l'empereur, sur les Espagnols, et le changement favorable dans le sort des Napolitains qui en fut la suite, paraît avoir décidé Scarlatti à reprendre ses fonctions de maître de la chapelle royale. Au mois de mars 1709, il donna sa démission de maître de chapelle

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de Sainte-Marie Majeure, et retourna à Naples. Parmi les opéras qu'il y fit représenter, on remarque particulièrement *Tigrane*, représenté, en 1715, au théâtre *San-Bartolomeo*. Une note bien intéressante, placée après l'argument du drame, se trouve dans le livret; on y lit: *Sei pregato a compatire con discreta moderazione quei difetti, che forse potrai conoscere nella musica, in considerando che ormai dovrebbe essere affato stanco l'autore di più sudare in simili sceniche composizioni, delle quali col presente dramma viene a compire il numero di cento sei opere teatrali che ha posto in musica pel teatro di Napoli, ed altri teatri dell' Italia.* Ainsi, en 1715, Scarlatti avait écrit *cent six opéras*, auxquels il en faut ajouter dix ou douze autres qu'il écrivit dans les années suivantes, plusieurs oratorios, et beaucoup de musique d'église. Il faut bien se garder de prendre à la lettre ce qu'il dit de la faiblesse de son *Tigrane*, où tout, au contraire, est d'invention. C'est dans cet ouvrage qu'il a composé son orchestre de violons, violes, violoncelle, contrebasse, deux hautbois et deux cors; instrumentation sans exemple jusque-là. On y trouve un morceau avec accompagnement de deux violes et violoncelle solo, une autre avec deux flûtes, deux cors et deux bassons joints aux instruments à cordes; enfin, un air de la plus suave mélodie avec deux violons, viole et violoncelle concertants, basse et clavecin d'accompagnement. J'ai dit, dans la première édition de la *Biographie des musiciens*, que le dernier opéra de Scarlatti est la *Caduta de' Decemviri*, joué au théâtre *San-Bartolomeo* de Naples; j'étais mal informé, car la partition de l'ouvrage, que je possède aujourd'hui, porte la date de 1706. Les traits de génie abondent dans cette partition. Tous les airs ont un caractère analogue aux sentiments exprimés par les paroles, et leurs formes ont une originalité saisissante. Plusieurs ont une partie de violon solo avec deux violons d'accompagnement. Au second acte se trouve un air d'expression touchante accompagné par une *violetta* (alto) seul, avec violoncelle obligé et basse seule sans clavecin; ce morceau, rempli d'harmonies et de modulations hardies, est d'une beauté achevée. Les compositeurs de l'époque actuelle se sont persuadé qu'ils sont les inventeurs des parties de premier et de second violons divisées en deux chacune; mais Scarlatti avait usé de cet effet plus de cent vingt ans avant eux, car l'air du premier acte de cette partition, *Ma, il ben mio, che fù?* est accompagné par quatre parties de violons, d'un effet admirable.

Quanz vit Scarlatti en 1725: suivant ce qu'il en dit, ce maître aurait été alors âgé de soixante-quinze ans; ce qui a fait remonter, par les biographes, la date de la naissance à 1650; mais Quanz s'est trompé, car Scarlatti mourut le 24 octobre de la même année, à l'âge de *soixante-seize ans*, ainsi que le prouve l'inscription suivante, placée sur son tombeau, dans la chapelle de Sainte-Cécile, à l'église des Carmes de Monte-Santo:

Hic situs est
Eques Alexander Scarlactus
Vir moderatione beneficentia
Pietate insignis
Musices instaurator. maximus
Qui solidis veterum numeris
Nova et mira suavitate
Mollitis
Antiquitati gloriam
Posteritati imitandi spem ademit
Optimatibus regibusque
Apprime carus
Tandem annos natum LXXVI extinxit
Summo cum Italiæ dolore
IX Kal. Novembris CIↃ IↃCCXXV
Mors modis flecti nescia

Tour à tour chargé de l'enseignement dans les Conservatoires de *Sant' Onofrio*, des *Poveri di Gesù Cristo*, et de *Loreto*, Scarlatti eut pour élèves quelques-uns des artistes qui fondèrent la gloire de l'école de Naples, particulièrement Logroscino, Durante, et en dernier lieu Hasse. Les biographes qui lui donnent aussi pour élèves Leo et Pergolese se sont trompés; car le premier eut pour maître Pitoni, de Rome, et l'autre, Gaetano Greco. Nul ne pouvait être plus digne que Scarlatti de diriger l'éducation musicale des hommes de génie produits alors par le royaume des Deux-Siciles. Audacieux génie lui-même, il unissait à la richesse, à la hardiesse de l'imagination, un savoir étendu, la pureté de style de l'école romaine, et l'expérience acquise par d'immenses travaux. Sa modulation, souvent inattendue, n'offre jamais de succession dont l'oreille soit blessée, et jamais, dans ce que cette modulation a de plus hardi, les intonations des voix ne sont difficiles: art que les Italiens seuls ont connu, parce que leur éducation commençait par l'étude du chant. Le marquis de Villarosa dit de Scarlatti (*Memorie*, etc., p. 201): « Mais quelle musique » a-t-il laissée qu'on pourrait entendre au- » jourd'hui? Son style est grand et correct, » mais *son goût fut toujours sec, énervé et*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

« *scolastique* (1). » Ah ! monsieur le marquis, si vous aviez connu cette musique, dont vous parlez si mal, si vous aviez entendu seulement l'air de *Laodicea e Berenice*, et celui de *Tigrane*, que j'ai fait exécuter à mes concerts historiques, donnés à Paris, en 1839 et 1833, vous auriez dû avouer que rien n'est plus suave, plus expressif, moins sec et moins scolastique. Pergolese, dont vous parlez avec enthousiasme, est bien loin de cette force dramatique, et de ces nouveautés d'harmonie et de modulation.

Le mérite de Scarlatti, comme professeur, se montre d'une manière évidente dans un écrit qui n'a malheureusement pas été imprimé, mais dont on trouve des copies à Naples, et dans lequel brille un profond savoir. Cet écrit a pour titre : *Discorso di musica sopra un caso particolare in arte, del Cav. Sig. Alessandro Scarlatti, maestro della reale cappella di Napoli*, 1717; manuscrit de vingt-huit pages in-folio de texte, et de douze pages d'exemples de musique. Il fut composé à l'occasion d'une dispute entre deux compositeurs espagnols, sur l'emploi que l'un d'eux avait fait d'une double dissonance de seconde et de neuvième dans une de ses messes. Scarlatti avait été pris pour juge de la contestation. Sa dissertation fut écrite pour résoudre la difficulté : il y montra une rare dextérité dans l'analyse; mais, en adroit Italien, il trouva le moyen de donner des éloges à chacun des adversaires sans prononcer entre eux.

Un des caractères du talent de Scarlatti fut une fécondité inépuisable; car, indépendamment des cent douze ou quinze opéras qu'il avait écrits, on connaît de lui une immense quantité de morceaux de chambre et de musique d'église, genres dans lesquels il excella. On sait que Jomelli considérait ses messes et ses motets comme les meilleurs qu'on eût faits dans le style concerté. Ces messes étaient, dit-on, au nombre de *deux cents;* un critique a révoqué ce fait en doute, et considérant le petit nombre de celles qu'on connaît, il a demandé ce qu'étaient devenues les autres. Mais cette manière d'argumenter ne saurait être admise, car Scarlatti nous apprend lui-même qu'il a fait plus de cent opéras, et l'on n'en connaît qu'environ trente, c'est-à-dire, à peu près le quart! Il faut remarquer que la plupart des compositeurs napolitains écrivaient leurs messes, leurs motets et leurs vêpres pour des couvents où l'on gardait les manuscrits originaux. Les auteurs eux-mêmes ne possédaient pas leurs ouvrages. Je crois d'autant plus facilement au nombre indiqué de messes de Scarlatti, que j'en ai retrouvé plusieurs qui étaient restées inconnues jusqu'à ce jour. Il a écrit aussi plusieurs oratorios, et un nombre prodigieux de cantates qui ont servi de modèles à tous les compositeurs italiens pendant le dix-huitième siècle. Son élève Durante en a arrangé plusieurs en duos, avec une sagacité merveilleuse. Scarlatti écrivait ces petits drames musicaux avec une singulière facilité. Burney en a trouvé la preuve dans le manuscrit original de trente-cinq cantates, composées par ce grand homme à Tivoli, au mois d'octobre 1704, dans une visite qu'il fit à son ami André Adami, chapelain chantre de la chapelle pontificale (*voyez* ADAMI). Toutes ces cantates sont datées, et chacune a été faite dans un seul jour. Un amateur napolitain disait à Quanz, en 1725, qu'il possédait environ quatre cents morceaux de tout genre composés par A. Scarlatti.

On ne connaît aujourd'hui des compositions de Scarlatti que celles dont les titres suivent : I. ORATORIOS. 1° *I Dolori di Maria sempre vergine*, Rome, 1693. 2° *Il Sacrifizio d'Abramo*, à Rome, en 1703. Une admirable cavatine tirée de cet oratorio a été publiée par Burney, dans le quatrième volume de son *Histoire générale de la musique* (page 121). 3° *Il Martirio di santa Teodosia*, Rome, 1705. La partition de cet ouvrage se trouve à la Bibliothèque impériale de Paris. 4° *La Concezzione della beata Vergine*, ibid. 5° *La Sposa de' sagri cantici*, à quatre voix, avec instruments, à Naples, 1710; dans les archives de la chapelle royale, à Naples. 6° *San Filippo Neri*, à Rome, 1718. Je possède une partition de cet ouvrage, divisé en deux parties, et écrit pour quatre voix (*Saint Philippe, la Foi, l'Espérance* et *la Charité*), violons, viole, violoncelle obligé, contrebasse et luth. 7° *La Vergine addolorata*, à quatre voix, Naples, 1722. 8° *Stabat Mater*, à quatre voix, Rome, 1723. 9° *Stabat Mater* pour soprano et alto, avec orchestre. 10° *Passio Domini nostri Jesu Christi secundum Johannem*, cantate spirituelle pour contralto, chœur, violons, viole et orgue. II. MUSIQUE D'ÉGLISE. 11° *Missa 4 vocum ad canones (col basso per organo)*. 12° *Missa quatuor vocum* (en *mi* majeur). 13° Messe à cinq voix et orchestre en *si* mineur (dans les archives de la chapelle

(1) *Ma qual musica ha lasciata, che oggi potrebbe sentirsi ? Il suo stilo fu grande, e ben inteso ; ma il suo gusto fu sempre secco, snervato e scolastico.*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

royale, à Naples). 14° Messe pastorale à dix voix en deux chœurs, violons et orgue. 15° Messe à six voix et orgue (en *mi* bémol). 16° Messe de *Requiem* à quatre voix et orgue. 17° *Tu es Petrus* à huit voix en deux chœurs avec basse continue pour orgue. 18° *Concerti sacri, motetti a* 1, 2, 3 *e* 4 *voci* avec deux violons, viole et basse continue pour l'orgue, op. 1 et 2; Amsterdam, Roger. La deuxième partie de ces motets est à quatre voix, deux violoncelles obligés et basse continue pour l'orgue. 19° Motets à quatre, cinq et six voix avec orgue, en manuscrit, chez l'abbé Santini, à Rome. 20° Psaume *Memento Domine* à quatre voix, *à la Palestrina*. 21° Psaume *Laudate* pour soprano, contralto et basse, avec violons, viole et basse pour l'orgue. 22° *Ave Regina cœlorum*, pour deux soprani et orgue, composé pour l'église Sainte-Marie de Lorette. 23° *Miserere* à plusieurs voix, sans accompagnement. Ce morceau fut composé vers 1680 pour la chapelle pontificale, où il existe encore. III. Opéras. 24° *L'Onestà nell' amore*, Rome, 1680. 25° *Pompeo*, à Naples, en 1684. 26° *Teodora*, en trois actes, Rome, 1693. 27° *Odoacre*, en trois actes, musique de Legrenzi, avec de nouveaux airs de Scarlatti, Naples, 1694. 28° *Pirro e Demetrio*, en trois actes, à Naples, 1697. Je possède la partition de cet ouvrage. 29° *Il Prigioniero fortunato*, 1698. 30° *Il Prigioniero superbo*, en trois actes, Naples, 1699. 31° *Gli Equivochi nel sembiante*, Rome, 1700. *Eraclea*, en trois actes, à cinq voix, violons, alto, flûtes, hautbois, trompettes, violoncelle obligé et contrebasse, 1700. Je possède la partition de cet opéra. 32° *Le Nozze co'l nemico*. 33° *Il Mitridate Eupatore*. 34° *Laodicea e Berenice*, à Naples, 1701. 35° *Il Figlio delle selve* (ouvrage excellent), 1702. *La Caduta de' decemviri*, en trois actes, 1706. 36° *Il Trionfo della libertà*, Venise, 1707. 37° *Il Medo*, en trois actes, 1708 (une des plus belles compositions de Scarlatti). 38° *Il Martirio di santa Cecila*, tragédie lyrique en trois actes, à Rome, 1709. 39° *Il Teodosio*, en trois actes, Naples, 1709. 40° *Ciro riconosciuto*, en trois actes, Rome, 1712. 41° *Porsenna*, musique de Lotti, avec des airs et d'autres morceaux ajoutés par Scarlatti, au théâtre *San-Bartolomeo* de Naples, 1713. *Nitridate Eupatore*, en trois actes, au théâtre Saint-Jean-Chrysostome de Venise, 1713. 42° *Scipione nelle Spagne*, au théâtre *San-Bartolomeo* de Naples, pendant le carnaval de 1714. Je possède la partition de cet opéra. 43° *L'Amor generoso*, au théâtre du palais royal, à Naples, le 1er octobre 1714. 44° *Arminio*, en trois actes, au théâtre *San-Bartolomeo*, le 19 novembre 1714. 45° *Il Tigrane*, en trois actes, même théâtre, 1715. 46° *Carlo Re d'Allemagna*, Naples, 1716. 47° *La Virtù trionfante dell' Odio e dell' Amore*, au palais royal de Naples, en 1716. 48° *Il Trionfo dell' Onore*, au théâtre des *Fiorentini*, à Naples, en 1718. 49° *Il Telemacco*, à Rome, 1718. 50° *Attilio Regolo*, en trois actes, au théâtre *Capranica*, de Rome, 1719. 51° *Il Cambisio*, avec des intermèdes bouffes, au théâtre *San-Bartolomeo*, de Naples, en 1719. 52° *Tito Sempronio Gracco*, en trois actes, avec des ballets, au même théâtre, 1720. 53° *Turno Aricinio*, à Rome, 1720. 54° *La Principessa fedele*, Rome, 1721. 55° *Griselda*, Rome, 1721. 56° *Didone abbandonata*. Les opéras dont les dates et les lieux de représentation ne sont pas connus sont : 57° *Il Olitorio*. 58° *Massimo Papirio*. 59° *Non tutto il male vien per nuocere*. 60° *Diana ed Endimione*. IV. Musique de chambre. 61° Vingt madrigaux à plusieurs voix. Le P. Martini en a inséré un (*Cor mio*) chef-d'œuvre de facture élégante, d'expression et de modulation neuve, dans le deuxième volume de son *Esemplare di contrappunto fugato* (page 207). Ce morceau est écrit pour quatre voix de soprano et contralto. 62° *Serenata a quattro voci per gli sponzali del Principe di Stigliano*, 1723. 63° *Due serenate a cinque voci*. 64° *Madrigale a due canti* (*Questo silenzio ombroso*), *diviso in quattro duetti, senza stromenti*. 65° Quatorze duos de chambre pour l'étude, sans instruments. 66° Un nombre infini de cantates à voix seule, la plupart avec la basse continue, et quelques-unes avec des violons. On les trouve dans beaucoup de bibliothèques; celle du Conservatoire, à Paris, en possède huit volumes. 67° Deux livres de toccates pour clavecin ou orgue, dans la collection de l'abbé Santini. 68° Une suite de pièces de clavecin; *ibid.* On trouve un portrait de Scarlatti, gravé d'après une peinture de Solimène, dans la *Biografia degli Uomini illustri del Regno di Napoli*: Naples, 1819, in-4°.

SCARLATTI (Dominique), fils du précédent, né à Naples, en 1685, eut pour premier maître son père, et termina ses études à Rome, sous la direction de Gasparini. Il reçut vraisemblablement aussi des leçons de clavecin de Bernard Pasquini, car il devint le plus grand claveciniste de l'Italie, et l'un des plus habiles

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de l'Europe, dans la première moitié du dix-huitième siècle. On manque de renseignements sur les premiers temps de sa carrière d'artiste. On trouve dans la bibliothèque du Lycée communal, à Bologne, le livret de l'opéra intitulé *Irène*, où l'on voit que cet ouvrage a été joué à Naples, en 1704, avec la musique de Dominique Scarlatti et de Charles François Pollarolo, de Brescia. Scarlatti n'avait écrit sans doute qu'un petit nombre de morceaux pour cet opéra, car *Irène*, de Pollaroto, avait été joué neuf ans auparavant (1695), au théâtre Saint-Jean-Chrysostome de Venise. Je vois par la notice sur Dominique Scarlatti écrite par M. Farrenc pour le *Trésor des pianistes* (deuxième livraison), que cet artiste écrivit à Rome, en 1710, pour le théâtre particulier de la veuve du roi de Pologne, Marie-Casimire, un drame pastoral intitulé *la Silvia*, dont le livret existe à la bibliothèque du Conservatoire impérial de Paris. En 1711, il donna sur le même théâtre, *l'Orlando, ovvero la gelosa pazzia*, et *Tolomeo ed Alessandro ovvero la Corona disprezzata*; en 1712, *Tetide in Sciro*; au même théâtre, en 1713, *Ifigenia in Aulide*, idem, et *Ifigenia in Tauri*, idem; en 1714, *Amor d'un' ombra e Gelosia d'un' aura*, et *Il Narciso*, idem; en 1715, *l'Amleto*, à Rome, au théâtre Capranica. A l'égard du *Telemacco*, dont parle M. Farrenc, et qui fut joué à Rome, en 1718, il fut écrit par Alexandre Scarlatti, et non par son fils. Dominique Scarlatti n'a écrit que quelques airs dans la *Berenice* de Porpora, et n'a pas été son collaborateur. A l'âge de vingt-six ans, il était à Venise. Hændel le rencontra dans cette ville, en 1709, et Scarlatti fut si charmé de son talent et du goût piquant d'harmonie de ses improvisations, qu'il le suivit à Rome, pour jouir plus longtemps du plaisir de l'entendre. Il écrivit alors des cantates dont le mérite était assez grand pour qu'on les comparât à celles de son père. Il composa aussi pour l'église, car j'ai une messe à quatre voix et basse continue pour l'orgue, qui porte son nom et qui est datée de Rome (1712). On connaît aussi de sa composition un *Salve Regina* à voix seule avec deux violons, viole et basse; morceau d'une belle expression. Le 1er janvier 1715, il succéda à Thomas Baj, en qualité de maître de chapelle de Saint-Pierre du Vatican; mais il ne garda cette position que jusqu'au mois d'août 1719, ayant accepté la proposition de se rendre à Londres pour y composer un opéra, et pour tenir le clavecin à l'Opéra italien. Il donna en effet à ce théâtre *Narciso*, représenté le 30 mai 1720, mais qui avait été déjà joué à Rome, en 1715, ainsi qu'on vient de le voir. L'année suivante, il partit pour Lisbonne. Charmé de son talent, le roi de Portugal l'attacha à son service et lui accorda de grands avantages (1). Le désir de revoir son père le ramena vraisemblablement à Naples, en 1725, car Hasse l'entendit alors et eut tant d'admiration pour son habileté sur le clavecin, qu'il en parlait encore avec enthousiasme cinquante ans après. Quanz le vit aussi à Rome dans la même année, et ne fut pas moins charmé de sa musique de clavecin et de son exécution. Toutefois, l'Italie ne pouvait offrir alors une existence convenable à un instrumentiste de son mérite; il accepta donc des propositions qui lui furent faites, en 1729, au nom de la cour d'Espagne, pour donner des leçons de clavecin à la princesse des Asturies, qui avait été déjà son élève à Lisbonne, comme princesse de Portugal. Scarlatti, ayant accepté les avantages qui lui étaient offerts, partit pour Madrid, où il jouit du sort le plus heureux. Devenu roi en 1746, Ferdinand VI continua de le garder à son service, pour jouer tous les soirs du clavecin dans la chambre de la reine. J'ai dit, dans la première édition de la *Biographie des musiciens*, qu'après la mort de la reine d'Espagne, en 1754, Scarlatti reçut une pension de la cour et continua de résider à Madrid, où il mourut, en 1757 : il y a là une erreur grave, car la reine Madeleine-Thérèse ne mourut que le 27 août 1758, et Scarlatti avait cessé de vivre un an auparavant. Suivant un article de la *Gazetta musicale di Napoli* (15 septembre 1838), Scarlatti serait retourné à Naples, en 1754, et ce serait dans cette ville qu'il serait mort, en 1757. Le P. Sacchi nous apprend (2) que cet artiste célèbre avait la passion du jeu, et qu'après avoir dissipé tout ce qui avait été le produit de son talent et de la munificence des rois de Portugal et d'Espagne, il laissa dans le dénûment sa famille, qui fut secourue plusieurs fois par le grand chanteur Farinelli, son ancien ami.

(1) M. Farrenc dit que lorsque la fille du roi de Portugal (Madeleine-Thérèse) épousa Ferdinand, prince des Asturies, Jean V voulut que Scarlatti suivit son élève à Madrid; et plus loin, il ajoute que ce grand claveciniste *se rendit de nouveau* dans cette ville en 1729. M. Farrenc ne s'est pas souvenu que le mariage du prince des Asturies et de la princesse de Portugal n'eut lieu que le 19 janvier 1729; d'où il suit évidemment que Scarlatti alla alors en Espagne pour la première fois.

(2) *Vita del cavaliere Don Carlo Broschi*; Venise, 1784, pp. 29, 30.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Scarlatti fut le claveciniste de son temps qui fit le plus d'usage du croisement des mains dans les passages rapides, et quelquefois il en tira de beaux effets dans des combinaisons qui ne sont pas sans difficulté: mais son excessif embonpoint ne lui permit plus d'employer cet artifice dans sa vieillesse, et l'on remarque que ses dernières pièces sont plus faciles que les deux premières suites qu'il dédia à la princesse des Asturies, et qui furent publiées à Venise, à Paris, à Amsterdam et à Nuremberg, avant 1760. Une prodigieuse variété dans la nature des idées, une grâce charmante dans les mélodies, et un grand mérite de facture, sont les qualités distinctives des compositions de cet artiste. Le mouvement rapide dans lequel la plupart de ses pièces doivent être jouées les rend difficiles, et nos pianistes les plus habiles y pourraient encore trouver des sujets d'étude. La fécondité de Scarlatti fut prodigieuse dans ce genre de composition, car l'abbé Santini, de Rome, possède *trois cent quarante-neuf sonates* ou pièces de clavecin et d'orgue dont il est auteur, et il n'a pas tout ce que ce maître a écrit. L'édition originale du premier livre de pièces de clavecin publié par Dominique Scarlatti est rare : il contient trente pièces renfermées dans cent dix pages grand in-folio oblong. M. Farrenc, qui en possède un exemplaire, en donne ainsi le titre : *Essercizi* (sic) *per gravicembalo di Don Domenico Scarlatti, cavaliere di San Giacomo e Maestro de* (sic) *serenissimi principe e principessa delle Asturie,* etc. M. Farrenc ajoute aux renseignements qu'il donne sur cette édition : « Burney dit que ce premier livre de Scarlatti » a été publié à Venise, » d'où il faut conclure que le cahier ne porte ni indication de ville, ni date. Ce qui est certain, c'est qu'il parut avant le 10 août 1746, car Scarlatti prend encore le titre de maître du prince et de la princesse des Asturies. Je possède une édition de pièces de cet artiste que je crois antérieure à celle dont parlent Burney et M. Farrenc; elle est divisée en cahiers ou volumes, dont le premier contient seize pièces, et le second dix-sept. Le premier volume a pour titre : *Pièces pour le clavecin, composées par Domenico Scarlatti, maître de clavecin du prince des Asturies. Premier volume. Les pièces contenues dans ce livre n'ont jamais été gravées; à Paris, chez madame Boivin, rue Saint-Honoré, à la Règle d'or, et chez M. Le Clerc, rue du Roule, à la Croix d'or.* Or, suivant l'*État de la France pour* 1753, la veuve Boivin était morte au mois de septembre de l'année précédente. Le second volume a simplement pour titre : *Pièces pour le clavecin, composées par Domenico Scarlatti. Deuxième volume* (mêmes adresses). Les éditeurs de ce second volume se sont trompés en plaçant, comme numéro 10 des pièces qui y sont contenues, une fugue en *fa* mineur écrite par Alexandre Scarlatti pour l'orgue. Toutes les pièces de ces deux volumes sont dans la notation originale, avec les clefs d'*ut* sur les première, troisième et quatrième lignes pour les deux mains, suivant les circonstances.

M. Farrenc dit, dans sa notice : « Pour ce » qui est des pièces autres que les trente con- » tenues dans ce volume (cité ci-dessus), je n'en » connais pas les éditions originales. Je pos- » sède deux livres publiés à Londres, chez » B. Cooke, par Thomas Roseingrave; ils ont » dû paraître vers 1730, ou, au plus tard, en » 1735; car, en 1737, Roseingrave perdit la » raison, et l'on fut obligé de le remplacer » comme organiste à l'église Saint-Georges » de Hanover-Square. Ce qui me fait pencher » pour une date rapprochée de 1737 et m'em- » pêche de regarder cette édition comme ori- » ginale, c'est qu'on y trouve dix-sept pièces » contenues dans le volume qu'on croit im- » primé à Venise, et que Roseingrave dit lui- » même, dans une note placée au-dessous du » titre, que son recueil contient quatorze » pièces qui ne sont dans aucune des autres » éditions. Je possède, enfin, deux livres pu- » bliés à Paris (probablement ceux que je viens » de citer) dans la seconde moitié du dernier » siècle. » Pour moi, je crois que Scarlatti n'a pas publié d'autre recueil que celui des trente pièces. En 1839, Charles Czerny a donné à à Vienne, chez Haslinger, une collection qui renferme deux cents pièces de Dominique Scarlatti pour le piano : c'est la plus complète des éditions de ce maître. Elle a été reproduite à Paris, chez l'éditeur Launer (Girod). Madame Farrenc, qui a donné des soins à cette édition, a corrigé, à l'aide de l'édition de trente pièces, de celle de Roseingrave, ami de Scarlatti, et d'une copie manuscrite appartenant au docteur Rimbault, de Londres, quelques fautes de l'édition de Vienne. M. Farrenc publie, au moment où cette notice est écrite (1864), un choix d'environ cent trente pièces de Scarlatti, dans sa magnifique collection intitulée : *Le Trésor des pianistes.*

SCARLATTI (Joseph), petits-fils d'Alexandre, mais non fils de Dominique, naquit à Naples, en 1718. On ignore le nom du

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

maître qui dirigea ses études de musique, et les commencements de sa carrière dans la composition dramatique ne sont pas mieux connus: Quelques-uns de ses opéras, représentés à Venise et à Naples, antérieurement à 1750, nous apprennent qu'il ne se fixa à Vienne qu'après cette époque. Il mourut dans cette dernière ville, en 1776. On connaît sous son nom les opéras dont les titres suivent: 1° *Pompeo in Armenia*, Rome, 1747. 2° *Adriano in Siria*, Naples, 1752. 3° *Ezio*, ibid., 1754. 4° *Gli Effetti della gran madre Natura*, Venise, 1754. 5° *Merope*, Naples, 1755. 6° *De Gustibus non est disputandum*, Venise, 1756. 7° *Che tutto abbraccia nulla stringe*, ibid. 8° *Il Mercato di Malmantile*, Vienne, 1757. 9° *L'Isola disabitata*, ibid., 1757. 10° *Isifile*. 11° *La Serva scaltra*, ibid., 1759. 12° *La Clemenza di Tito*, ibid., 1760. 13° *La Moglie padrona*, ibid., 1768.

SCARPA (Antoine), anatomiste distingué et directeur de la faculté de médecine de Pavie, naquit le 17 juin 1847, dans une petite ville de la Lombardie. Il était professeur d'anatomie à l'université de Pavie lorsque la république cisalpine fut établie. Sincèrement attaché à l'ancien gouvernement, il refusa le serment qu'on exigeait de lui, et fut expulsé de sa chaire par le directoire; mais Napoléon, devenu roi d'Italie, la lui rendit. Scarpa mourut à Pavie, le 30 d'octobre 1832. Au nombre de ses écrits, on remarque celui qui a pour titre: *Anatomicæ disquisitiones de auditu et olfactu;* Pavie, 1789, in-fol. On a publié une traduction allemande de cet ouvrage, à Nuremberg, en 1800, in-4°.

SCARSELLI (Régnier), compositeur, né à Bologne, vers 1610, fut membre de l'Académie des *Filomusi*, établie dans cette ville, en 1622. Il a fait imprimer de sa composition: 1° *Il primo libro de' madrigali a due, tre e quattro voci*, op. 2; Venise, Alexandre Vincenti, 1640, in-4°. 2° *Il primo libro de' madrigali a cinque voci;* Venise, Gardane, 1642, in-4°.

SCHAARSCHMIDT (Jean-Frédéric), recteur à Schneeberg, mort en cette ville, le 17 avril 1813, a publié une brochure intitulée: *Versuch einer kurzen Geschichte der mit den gelehrten Schulen des evangelischen Deutschlands gewœhnlich verbundenen Singschœren* (Essai d'une histoire succincte de la réunion des chœurs de chant aux écoles normales du culte évangélique en Allemagne); Schneeberg, 1807, in-8° de trente-cinq pages.

SCHACHNER (J.-Rodolphe), pianiste et compositeur, né à Munich, le 31 décembre 1821, reçut les premières leçons de piano de madame De Flad, femme du conseiller de ce nom, qui avait aussi dirigé les premières études de Heuselt. Pendant les années 1837 et 1838, il reçut les conseils de Jean-Baptiste Cramer, qui résidait alors à Munich. Gaspard Ett fut le maître de composition du jeune Schachner dès 1833, et le dirigea pendant plusieurs années. En 1842, Schachner se rendit à Vienne et s'y fit connaître avantageusement comme virtuose dans les concerts. Il partit pour Paris à l'automne de 1843. Arrivé dans cette ville, il se lia d'amitié avec Habeneck et Chopin. Son talent distingué le fit admettre à jouer dans un concert du Conservatoire le *Concertstück* de sa composition, dans lequel il obtint du succès. De retour en Allemagne, il s'arrêta à Leipsick, où Mendelssohn l'accueillit avec bienveillance et lui fit jouer son *Concertstück* dans un des concerts du Gewandhaus. Schachner visita ensuite Berlin, où il publia quelques-uns de ses ouvrages; puis il retourna à Vienne, où il s'est fixé. On a gravé de la composition de cet artiste: 1° *La Tempête*, étude pour piano, op. 1; Berlin, Schlesinger. 2° Grand *Concertstück* (grande pièce de concert), pour piano et orchestre, op. 6; Vienne, Haslinger. 3° Poésies musicales pour piano, op. 8; *ibid.* 4° *Idem*, op. 9; *ibid.* 5° Romance variée pour piano, op. 11; Berlin, Schlesinger. 6° *Ombres et rayons*, pièces pour piano, six cahiers, op. 13 et 17; Vienne; Mechetti. 7° *La Chasse*, caprice, pour piano, op. 12; Berlin, Schlesinger. 8° *Fantasie-Stück* pour piano, op. 15; Vienne, Haslinger. 9° Chanson à boire pour quatre voix d'hommes, op. 16; Vienne, Mechetti. 10° *Le Regret* et *Nocturne*, deux pièces de salon, pour piano et cor; Vienne, Haslinger.

SCHACHT (Mathieu-Henri), savant danois, naquit à Wiborg ou Viborg, dans le Jutland, le 29 avril 1660. Après avoir fait ses études littéraires à Copenhague, il fréquenta les universités de Kiel, Rostock, Leipsick, Jéna et Francfort; il habita ensuite à Upsal, et fut nommé professeur à Viborg, en 1682. Peu de temps après, il quitta ce poste et séjourna à Dantzick, puis à Kœnigsberg, à Copenhague, en Hollande, et enfin se rendit en Finlande, où il accepta, en 1685, une place de *cantor* et de professeur. Après en avoir rempli les fonctions pendant trois ans, il fut nommé recteur à Kierteminde, en Danemark, où il mourut le 8 août 1700. Il a laissé en manuscrit plusieurs compositions musicales, et un Lexique de mu-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sique suivi d'un traité de cet art, en langue latine, intitulé : *Bibliotheca musicæ, sive authorum musicorum catalogus, qui vel in theoria vel praxi musices scripto inclaruerunt.* Ce manuscrit, daté de Kierteminde, 1687, contient une dédicace de quatre pages, une préface de douze, le *Lexique musical*, renfermé en cent treize, et le traité en trois cent trente-deux pages in-folio. Ce manuscrit appartenait à Schiœrring, musicien de la chambre du roi de Danemark, qui en fit connaître le contenu à Gerber, auteur du *Lexique des musiciens.*

SCHACHT (Théodore, baron **DE**), naquit à Strasbourg, en 1748. Amateur passionné de musique, il se livra, dès sa jeunesse, à la culture de cet art et reçut, à la cour de Stuttgard des leçons de Jomelli, qui y était alors maître de chapelle. Le prince de La Tour et Taxis le fit ensuite intendant de sa musique; il en remplit les fonctions jusqu'en 1805, puis se rendit à Vienne, où il passa le reste de sa vie. Il s'est essayé dans tous les genres de composition, et a écrit des opéras, ballets, concertos pour divers instruments, symphonies, messes, etc.; tout cela est resté en manuscrit, à l'exception d'une symphonie publiée à Ratisbonne, en 1784.

SCHACHT (H.), compositeur de danses de l'époque actuelle (1840-1855), vit à Hanovre. Il a publié, dans cette ville et à Brunswick, un grand nombre de galops et de polkas pour le piano.

SCHACK, en langue bohême **CZIAK** (Benoît), naquit en 1758, à Mirowitz, en Bohême, où son père était instituteur. Il reçut sa première éducation musicale et littéraire dans la maison paternelle, puis entra, à l'âge de onze ans, chez les jésuites, comme enfant de chœur. Après avoir passé quatre années dans le collége, il fut admis comme chanteur à la cathédrale de Prague, et continua ses études à la maîtrise de cette église, particulièrement dans la composition, qui lui fut enseignée par le maître de chapelle Laube. Vers la fin de 1775, il retourna chez son père, puis se rendit à Vienne, où il eut la bonne fortune d'être admis au séminaire. Sa voix s'était changée en un bon ténor, que les leçons de Fricberth développèrent. C'est dans cette école que Schack fit ses premiers essais de composition, dans de petits opéras chantés par ses condisciples. Après un séjour de cinq ans à Vienne, pendant lequel il avait terminé son cours de philosophie et fait des études en médecine, il accepta une place de maître de chapelle chez un grand seigneur de la basse Silésie, et en alla prendre possession le 24 juin 1784. Pendant quatre années, il composa pour le service de cette chapelle des concertos pour divers instruments à vent. Un débordement de l'Oder ayant fait de grands ravages dans la basse Silésie, la chapelle dont Schack avait la direction fut supprimée, en 1788; dans le même moment des propositions lui furent faites pour entrer comme chanteur au théâtre de Prague. La banqueroute du directeur de ce théâtre l'ayant laissé sans ressource quelques mois après, Schack se trouva sans emploi jusqu'à ce qu'il entrât dans la troupe ambulante de Schikaneder, qui allait donner des représentations à Salzbourg. Ce fut pour cette troupe et à Salzbourg même qu'il écrivit ses opéras intitulés : *le Ballon aérostatique; Laurent et Suzette; le Cuisinier; le Faucheur.* Plus tard, il les fit jouer avec succès sur le théâtre de Vienne. A Ratisbonne, où la troupe de Schikaneder se rendit, Schack composa une messe et des litanies pour la chapelle du prince de La Tour et Taxis. Engagé, en 1790, au théâtre *An der Wien*, dans la capitale de l'Autriche, comme premier ténor, il y brilla et se forma dans l'art du chant en écoutant les excellents chanteurs italiens *Mandini*, *Babini*, *Mombelli* et *Maffoli*, qui s'y trouvaient réunis. C'est aussi à Vienne que Schack écrivit ses opéras : *La Suite de la Cosa rara : la Pierre philosophale, la Gazette de Vienne; les deux Antoine; le Tambour enchanté; le Pays des Utopies*, etc. Il dut à ces ouvrages l'avantage de connaître Mozart qui, allant le visiter quelquefois, prenait plaisir à s'asseoir à son pupitre, et à jeter dans ses partitions quelques-unes de ses abondantes idées. Schack quitta le théâtre de Vienne, en 1795, pour aller à Grætz, en Styrie, où il demeura trois ans; puis il reçut un engagement pour le théâtre de Munich, et pour la chapelle royale. Il composa dans cette ville six messes, deux *Requiem*, des graduels, offertoires, deux cantates funèbres, et beaucoup de morceaux de chant détachés, dont quelques-uns ont été publiés. Schack a cessé de paraître sur la scène en 1814. On a gravé de sa composition l'ouverture de l'opéra *les deux Antoine*, pour piano; une messe pour quatre voix d'hommes avec orgue (Munich, Falter), la partition des deux *Antoine*, réduite pour le piano, et quelques chansons allemandes.

SCHAD (Joseph), pianiste et compositeur, est né à Wurzbourg, en 1812. Ses parents l'avaient destiné à l'état ecclésiastique; mais

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ses heureuses dispositions pour la musique, et les rapides progrès qu'il fit dans l'étude du piano, les firent changer de résolution : il lui fut permis de se livrer à son penchant. Après avoir fait, à l'Institut musical de Wurzbourg, des études de théorie musicale, de piano et d'orgue, sous la direction de Frœhlich, il se rendit à Francfort-sur-le-Mein et y devint élève d'Aloys Schmitt; puis il voyaga dans l'Allemagne du Rhin et en Suisse, où il se fit entendre avec succès. Arrivé à Morges, dans le canton de Vaud, il y fut nommé, en 1834, organiste et directeur d'orchestre; mais son mérite l'a fait appeler à Genève, où il fut pendant quelques années professeur de piano au Conservatoire. On a publié récemment quelques œuvres de pièces de piano de sa composition. Je connais de lui : 1° *Souvenirs de la vallée*, valses expressives pour piano, op. 14; Leipsick, Hofmeister. 2° Morceau de salon sur la *Sérénade* de Schubert; pour piano, op. 23; Mayence, Schott. 3° Morceau de concert sur le sextuor de l'opéra *Lucia di Lammermoor*, op. 28; *ibid.* 4° Grande fantaisie sur le célèbre *Te Deum* de Haydn, pour piano; *ibid.* 5° Fantaisie brillante sur *Bélisario*, pour piano; *ibid.* 6° Vingt-quatre études faciles et progressives pour le piano, op. 31, liv. I et II; Leipsick, Hofmeister. 7° *Souvenirs de Munich*, valse pour piano, op. 33; *ibid.* 8° Divertissement sur *Gemma di Vergi*, pour piano, op. 34; Mayence, Schott. 9° *La Rose des Alpes*, romance sans paroles pour piano, op. 38; Cobourg, Sinner. 10° *Les Cloches de Quasimodo*, nocturne caractéristique pour piano; Vienne, Haslinger. 11° *La Vierge de Domremi*, ballade nationale pour chant et piano; Mayence, Schott.

SCHADE ou **SCHAD** (Abraham), recteur à Spire, naquit à Senftenberg, dans la dernière moitié du seizième siècle. Il n'est connu que comme compilateur d'une collection de motets d'auteurs célèbres de son temps; cette collection est intitulée : *Promptuarii musici sacros harmonicos sive motetos 5, 6, 7 et 8 vocum e diversis tisque clarissimis hujus et superioris ætatis antehac tunquam in Germaniâ editis, collectos exhibentis Pars prima, quæ concentus selectissimos qui tempore hyemalis ecclesiæ usui esse possunt comprehendit;* Strasbourg, 1611, huit parties in-4° et la partie d'orgue in-fol. *Pars altera, quæ æstivi temporis*, etc., etc., *concentus continet;* Strasbourg, 1612. *Pars tertia*, 1613. *Pars quarta*, 1616. La partie d'orgue a été arrangée par *Gaspard Vincentius*, organiste à Spire. Cette collection, précieuse pour l'histoire de l'art, surtout en ce qui concerne l'école allemande, renferme trois cent quatre-vingt-quatre motets, composés par cent vingt-trois auteurs, dont la plupart sont Allemands; on peut la considérer comme faisant suite à la collection de Bodenschatz, et comme précédant celle de Donfrid.

SCHADE (Jean), bon facteur d'orgues, né en Westphalie, dans les dernières années du seizième siècle, s'établit à Aix-la-Chapelle, vers 1628, et construisit plusieurs bons instruments, parmi lesquels on remarquait ceux des Carmélites et des Sœurs grises de Ruremonde, et celui de la cathédrale d'Aix-la-Chapelle.

SCHADE (Charles), professeur à l'école communale de Halberstadt, né dans cette ville en 1791, a publié, pour l'instruction vocale dans les écoles, les ouvrages suivants : 1° *Darstellung einer Reihenfolge melodischer, rhythmischer und dynamischer Uebungen als Beitræge zur Fœrderung des Gesanges in Volksschulen* (Projet d'une suite d'exercices de chants mélodiques, rhythmiques et dynamiques (avec des nuances de *forte* et de *piano*), comme essai d'une amélioration du chant dans les écoles populaires); Halberstadt, Helm, 1828, in-8° de trente-cinq pages. 2° *Sangebuch für deutsche Volksschulen, enthaltend die nothwendigsten Treff-und Takt-Uebungen; nebst eine Auswahl von 90 ein-, zwei- und dreistimmigen Liedern und 10 Kanons*, etc. (Livre de chant pour les écoles allemandes, etc.); *ibid.*, 1828, in-4°. 3° *Kurze und gründliche Elementargesang-Bildungslehre*, etc. (Méthode courte et fondamentale du chant élémentaire); Halberstadt, 1831, in-4°. 4° *Singebuch für Schulen, eine Sammlung zwei- drei- und vierstimm. Lieder von verschied. Componisten* (Livre de chant pour les écoles; recueil de chansons de différents compositeurs à deux, trois et quatre voix) *ibid.*, 1829, in-4°. Ce recueil a été publié par Schade, en société avec E. Hauer. 5° *Wie der Lehrer N. seine Schule, die erste Classe einer Dorfschule, für den Gesang ausbildete. Oder Kurzer und gründlicher, nicht allein gangbarer, sondern auch gegengener Unterrichtsweg eines practischen Elementarlehrers in Gesang* (Comment l'instituteur N. a perfectionné avec sa méthode l'enseignement du chant dans les premières classes d'une école de village, etc.); Halberstadt, C. Brüggemann, 1831, in-8° de quatre-vingt-quatre pages.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

6° *Ueber den Zweck des Gesangunterrichts in Schulen. Einladungsschrift zur öffentlichen Prüfung der höhern Bürgerschule zu Halberstadt* (Sur le but de l'enseignement du chant dans les écoles communales à Halberstadt); *ibid.*, 1851, in-8°.

SCHADECK (Jean), compositeur, né en Bohême, vers 1775, s'établit à Vienne, dans les premières années du dix-neuvième siècle, et y vécut en qualité de maître de piano. Il est mort jeune, vers 1807. Ses premières productions annonçaient un artiste distingué. On a gravé de sa composition : 1° Trois grandes sonates pour le piano; Vienne, Eder, 1801. 2° Trois quatuors pour deux violons, alto et violoncelle, op. 2, *ibid.*, 1802. 3° Sonate pour piano, op. 3; Vienne, Artaria. 4° Trois sonates pour piano, op. 5; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 5° Quelques thèmes variés pour le piano.

SCHÆDEL ou **SCHÆDL** (Bernard), pianiste et compositeur, vécut d'abord à Hambourg, puis s'établit à Francfort-sur-le-Mein, en qualité de professeur de piano; il s'y trouvait en 1845. Une symphonie à grand orchestre de sa composition fut exécutée dans cette ville, en 1842. On a gravé de cet artiste environ cinquante œuvres, dont je ne connais que celles-ci : 1° *Feuilles d'Album;* pièces caractéristiques pour le piano, dans tous les tons majeurs et mineurs, op. 25; Mayence, Schott. 2° Quatre *Lieder* pour baryton et piano, op. 26; Hambourg, Schubert. 3° Six *Lieder* à voix seule avec piano; *ibid.* 4° Ancien chant allemand, à voix seule et piano; Mayence, Schott. 5° Chant de guerre pour un chœur d'hommes; Offenbach, André.

SCHÆFER (Jean-Henri), chanteur dramatique, né à Cassel, le 2 janvier 1782, a appris les éléments de la musique sous la direction de Stegmann qui, plus tard, est devenu son beau-père. Élève de Righini dans l'art du chant, il débuta, comme baryton, au théâtre de la cour. Bien qu'il y jouît d'un sort agréable, il quitta ce théâtre pour entrer à celui de Schwerin, où il fut accueilli avec faveur. En 1810, il se rendit à Hambourg, et y débuta avec succès dans l'*Axur* de Salieri. Depuis lors il n'a plus quitté cette ville, où il a brillé pendant vingt ans. Devenu régisseur du théâtre en 1828, il y a fait preuve d'autant d'activité que de talent, et quelquefois il a dirigé l'orchestre avec habileté.

SCHÆFFER (maître Zacharie), compositeur allemand, vécut vers le commencement du dix-septième siècle. On a imprimé deux psaumes à quatre voix de sa composition, à Hambourg, en 1612.

SCHÆFFER (Charles-Frédéric-Louis), né à Oppeln, le 12 septembre 1746, montra dès son enfance d'heureuses dispositions pour la musique. A l'âge de douze ans, il se faisait déjà entendre dans les concerts. En 1768, il alla étudier la jurisprudence à l'université de Halle; et deux ans après, il alla continuer ses études à Leipsick. Il s'y lia d'amitié avec quelques hommes distingués, tels que Weisse, Wieland et Gleim. Après un court séjour à Francfort, il se rendit à Breslau, et y fut nommé avocat, puis notaire et commissaire de justice pour la haute Silésie. Il mourut à Breslau, le 6 avril 1817. Cet amateur possédait une belle bibliothèque de musique. Il a composé : 1° Plusieurs sérénades pour trois instruments. 2° Six concertos de piano avec orchestre, 1790 à 1800. 3° *Walmir et Gertrude*, opéra représenté sur le théâtre du prince d'Anhalt-Cœthen, à Pleiss, en 1798 et en 1800. 4° *Orkan*, grand opéra, 1805. 5° *Requiem* pour deux chœurs et orchestre, 1810.

SCHÆFFER (Henri), ténor du théâtre de Hambourg, est né à Cassel, le 20 février 1808. Ses heureuses dispositions pour la musique se sont manifestées dès son enfance : à l'âge de huit ans, il chantait à vue, dans les églises, des solos, des motets et des fugues. Vers la fin de sa neuvième année, il entra dans les chœurs du théâtre. Gerstæcker et Wild, qui brillèrent à Cassel depuis 1820 jusqu'en 1827, devinrent ses maîtres et ses modèles. Il reçut aussi des leçons de composition de quelques bons professeurs. Engagé comme ténor à Magdebourg, en 1830, il y resta dix-huit mois, puis chanta pendant une saison à Brunswick, et enfin accepta un engagement au théâtre de Hambourg, où il débuta, en 1832. La belle qualité de sa voix, son sentiment musical et l'expression de son chant le rendirent bientôt l'acteur favori du public, particulièrement dans les rôles de Cléomène, du *Siége de Corinthe*, de Pylade, dans *Iphigénie en Tauride*, et de don Ottavio, dans *Don Juan*. Un mariage avantageux lui a fait quitter le théâtre, en 1840, et depuis lors il s'est livré aux travaux de la composition. Il a publié trois recueils de chants pour cinq et six voix d'hommes, à Hambourg, chez Bœhme. Ses compositions manuscrites consistent en une symphonie, plusieurs ouvertures, des quatuors pour deux violons, alto et basse, et la cantate intitulée *Éloge de la Concorde*, exécutée à Hambourg, le 1er mars 1838.

SCHÆFFER (Auguste), compositeur à

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Berlin, est né le 23 août 1814, à Reinsberg, où son père était receveur d'impôts. Dès ses premières années, il reçut des leçons de piano de Breyer, musicien de la chambre. A l'âge de dix ans, il fut envoyé à Potsdam, et jusqu'à l'âge de dix-huit ans, il reçut des leçons de violon de Koch, professeur du séminaire, et continua l'étude du piano et de la théorie de la musique sous la direction de l'organiste Bœttcher et du directeur de musique Schœrtlich. Admis dans la maison de Mendelssohn, en 1833, il reçut des instructions de ce compositeur, pendant qu'il fréquentait d'autre part l'institut de musique religieuse et y recevait des leçons d'orgue de l'organiste distingué Henri Birnbach. Dans l'année 1839, il donna avec succès, au théâtre Kœnigstadt, son premier opéra intitulé *Emma de Falkenstein*. Vers le même temps, il produisit aussi quelques autres ouvrages, parmi lesquels on remarque des chants comiques pour des voix d'hommes, où se manifeste un talent original qui a fait sa réputation en Allemagne. Les ouvrages principaux de cet artiste sont : 1° Une immense quantité de *Lieder* à voix seule avec piano, en recueils et détachés ; 2° des chants pour des voix d'hommes ; 3° les opéras : *Emma de Falkenstein*, en trois actes, dont le livret est de Kotzebue ; *la Bergère du Piémont* (Die Hirtin von Piemont), opéra-comique, en un acte, représenté, le 23 septembre 1841, au théâtre royal de Berlin ; *Eben Recht* (Le bon chemin) opéra-comique en un acte, paroles de Charles Blum, représenté le 28 février 1847, au même théâtre ; *la belle Gasconne* (Die schœne Gascognerin), opéra-comique en deux actes, le 19 novembre 1852, au théâtre Frédéric-Guillaume, de Berlin, publié en grande partition chez Bote et Bock, et en partition de piano, chez Trautwein ; *La nouvelle Fanchon*, comédie en cinq actes, avec des morceaux de musique, en 1854 ; *José Riccardo, ou l'Espagnol en Portugal*, opéra-comique en trois actes, représenté à Hanovre, le 5 mars 1857. M. Schœffer a publié quelques compositions pour le piano et des danses, à Leipsick, chez Kistner, et à Berlin, chez Trautwein et chez Schlesinger.

SCHÆFFER (Jules), compositeur, élève de Dehn de Berlin, fut d'abord directeur de musique de la Société académique et de l'Académie de chant à Breslau ; puis, en 1855, il fut appelé à Strelitz, en qualité de directeur de la musique du grand-duc de Mecklenbourg. En 1860, il devint successeur de Reinecke, comme professeur de musique à l'Université de Breslau et à l'Institut de musique religieuse de cette ville. On a publié de sa composition des *Lieder* et des chants sans paroles pour piano, à Berlin, chez Challier.

SCHÆRER (maître Melchior), compositeur allemand, vécut au commencement du dix-septième siècle. Il a publié un recueil de pièces pour trois voix ou trois instruments, sous le titre de *Tricinia*, à Nuremberg, en 1605, in-4°.

SCHÆRTLICH (Jean-Chrétien), professeur à l'école normale de Potsdam, est né à Dresde, le 25 mars 1785. Après avoir reçu une instruction élémentaire dans l'école primaire du séminaire de cette ville, il fut admis dans le chœur à l'âge de sept ans pour y chanter le soprano. Il y parvint jusqu'au grade de préfet. A l'âge de treize ans, il entra au séminaire de Neustadt, y fit ses études, et après avoir été fait bachelier, obtint une place de quatrième professeur. Ses connaissances, plus littéraires que musicales, le rendaient peu propre à occuper la place de *cantor* qu'il désirait ; mais par un travail assidu, il parvint à posséder assez d'instruction sur l'orgue et le violon pour obtenir le cantorat à Annabourg, au mois d'octobre 1811. Dans cette position, il reprit ses études musicales avec ardeur, et acquit une connaissance suffisante de la composition par la lecture du Manuel de Koch. Bien que sa situation fût voisine de la misère à Annabourg, où il ne touchait qu'un traitement de cent soixante-huit thalers (six cent cinquante francs), pour nourrir sa femme et plusieurs enfants, il fut presque effrayé quand on lui offrit la place de professeur de musique à l'école de Potsdam, quoiqu'il y dût trouver de grands avantages. D'après les explications qui lui furent données, il accepta sa place au mois d'août 1817 : il l'occupait encore en 1840. Le 23 août 1842, Schœrtlich fut nommé membre honoraire de la Liedertafel (Société de chant), fondée par Zelter, et en 1844, il en devint directeur de musique. Enfin, en 1852, il fut nommé directeur de musique de la Liedertafel de Potsdam. Il fêta, en 1856, le cinquantième anniversaire de sa carrière dans l'enseignement et reçut à cette occasion la décoration de l'ordre de l'Aigle rouge de quatrième classe. Cet artiste respectable est mort à Potsdam, le 29 septembre 1859. On a de lui : 1° Chants pour trois voix d'hommes ; Hambourg, Christiani. 2° *Neues Choralbuch für Bürger und Landschulen* (Nouveau livre choral pour

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

les écoles des villes et de la campagne), Potsdam, Riegel, 1827, in-8°. La deuxième édition a paru en 1829, et plusieurs autres ont été publiées postérieurement. 3° Trois suites de chansons de table, *ibid.* 4° *Leitfaden bei dem ersten Unterrichten im Gesænge* (Guide pour l'instruction primaire du chant); *ibid.*, 1830. 5° *Umfassende Gesængschule für den Schul- und Privatunterricht* (Nouvelle méthode de chant pour l'enseignement public et particulier), première partie; Potsdam, Riegel, 1832, deuxième *idem*; *ibid.*, 1833. 6° *Sammlung von* 500 *Uebungsstücken beim Gesang-Unterricht* (Recueil de cinq cents exercices pour l'étude du chant); *ibid.*, 1832, grand in-8°. 7° *Harmonielehre*, etc. (Méthode d'harmonie); *ibid.*, 1839, première et deuxième parties, in-8°. 8° *Der liturgische Chor nach seiner aussern und innen Einrichtung*, etc. (Le chœur liturgique suivant son organisation intérieure et extérieure); *ibid.*, 1839. 9° Quatre chants pour quatre voix d'hommes; Berlin, Bote et Bock. 10° Méthode de chant pour l'instruction dans les écoles et dans l'éducation privée (en allemand); Potsdam, Riegel. Trois éditions de cet ouvrage ont été publiées. 11° Livre choral évangélique, avec des préludes et des conclusions pour l'orgue (en collaboration avec Lange); Potsdam, Riegel.

SCHÆTZEL (Pauline **DE**), devenue ensuite madame **DECKER**, est née à Berlin, en 1812, et débuta au théâtre de cette ville, en 1828, dans le rôle d'Agathe du *Freyschütz*, avec un brillant succès. Les journaux de cette ville retentirent bientôt d'éloges remplis d'enthousiasme pour ses qualités personnelles; ils vantaient sa beauté, sa jeunesse, le timbre de sa voix, le brillant de sa vocalisation, l'expression et la noblesse de son jeu. Elle parut avec le plus grand succès dans *Fidelio*, dans le rôle difficile de *donna Anna* (de *Don Juan*), et enfin dans celui de Rosine, du *Barbier de Séville*. C'est dans cet ouvrage qu'elle a pris congé du public en 1832, s'étant retirée alors de la scène pour épouser M. Decker, imprimeur de la cour. Depuis lors elle ne s'est fait entendre que comme amateur dans quelques concerts.

SCHAFFEN (Henri), compositeur qui vivait vers le milieu du seizième siècle, naquit en France, de parents nobles, comme on le voit par le titre d'un de ses ouvrages. On connaît de lui : 1° *Madrigali a quattro voci a note negre*; Venise, 1549, in-4° obl. 2° *Motetti a 5 voci, lib. I et lib. II*; ibid., 1565, in-4°. Des motets de H. Schaffen se trouvent dans le cinquième volume de la rarissime collection intitulée : *Evangelica Dominicorum et festorum dierum musicis numeris pulcherrimè comprehensa et ornata*; *Norimbergæ, in officina Joan. Montani et Ulr. Neuberi*, 1554-1556, 6 vol. in-4°, obl.

SCHAFFNER (Nicolas-Albert), né en Silésie, vers 1790, apprit, dès sa jeunesse, à jouer de plusieurs instruments, particulièrement du violon et de la clarinette, sur lesquels il acquit un certain degré d'habileté. Il vécut quelque temps à Breslau, puis voyagea en Allemagne, et arriva à Paris, en 1815, où il fut nommé chef de musique d'un des régiments de la garde royale; mais il renonça à cet emploi, au commencement de 1817, pour succéder à Alexandre Piccinni dans la place de chef d'orchestre du théâtre de la Porte-Saint-Martin. Il écrivit pour ce théâtre la musique des mélodrames et pantomimes *le Prince et le Soldat; Daniel, ou la Fosse aux lions; Azendaï; la Cabane de Montainard; le Maréchal de Villars; le Proscrit et la Fiancée; le Petit Chaperon rouge; le Banc de sable; les Frères invisibles*, etc. Quelques désagréments lui firent abandonner sa place, en 1821, pour celle de chef d'orchestre du théâtre de Rouen : il en remplit les fonctions jusqu'en 1834. L'année suivante il avait quitté ce poste, mais on ignore ce qu'il est devenu depuis ce temps. Artiste laborieux, Schaffner a publié beaucoup de musique d'harmonie pour instruments à vent, composée ou arrangée par lui, et des morceaux pour divers instruments. Ses principales productions sont : 1° Divertissement militaire à douze parties; premier et deuxième livres, Paris, Schonenberger. 2° Suites d'harmonie à quatorze parties; 1, 2, 3, Paris, Petit. 3° Quatuors concertants pour flûte, clarinette, cor et basson, op. 5, 7, 9; Paris, Ph. Petit. 4° Air varié pour violon et orchestre; Paris, Gambaro. 5° Duos pour deux violons, *ibid.* 6° Quelques solos et airs variés pour flûte. 7° *Idem* pour clarinette. 8° Six trios pour clarinette, cor et basson; liv. 1 et 2, Paris, Gambaro. 9° Duos pour deux clarinettes, op. 16 et 17; Lyon, Arnaud. 10° Trios pour violon, alto et violoncelle, op. 10; Paris, A. Petit.

SCHAFHOEUTL (le docteur Charles), conservateur de la Bibliothèque royale et professeur de physique à l'université de Munich, a publié, sous le pseudonyme de *Pellisow*, quelques bons ouvrages sur des sujets relatifs à l'acoustique et à la musique. Ces opuscules

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ont pour titres 1° *Theorie gedeckter cylindrischer und konischer Pfeifer und der Querflaten. Der Beitræge zur Theorie einiger musikalischen Instrumente* (Théorie des tuyaux (d'orgue) bouchés cylindriques et coniques, et de la flûte traversière); dans les *Nouvelles Annales de Chimie*, t. VIII, et tiré à part; Halle, Anton, 1833, in-8° de trente pages, avec une planche. 2° *Ueber Schall, Ton, Knoll und einige andere Gegenstænde der Akustik* (Sur le son, l'intonation, le retentissement, et quelques autres objets de l'acoustique); dans les *Nouvelles Annales de chimie*, t. IX, et tiré à part; Halle, Anton, 1834, in-8° de vingt et une pages. 3° *Ueber den Kirchen-Musik des katolischen Cultus* (Sur la musique d'église du culte catholique), dans la *Gazette générale de musique de Leipsick*, trente-sixième année, p. 721 et suiv. M. Schafhœutl fit partie du jury pour les instruments de musique à l'exposition universelle de Londres, en 1851, et à l'exposition universelle de l'industrie allemande, à Munich, en 1854. Il a fait sur les instruments de musique de celle-ci, un savant rapport (quatrième classe) renfermé dans les pages 53 à 224 du rapport général, et qui a pour titre : *Bericht der Beurtheilungs Commission bei der allgemeinen-teutschen Industrie-Ausstellung zu München*, 1854. IV. *Ueber musikalische Instrumente von Dr. K. Schafhœutl*, gr. in-8°; Munich, Georges Franz.

SCHAFRATH (Christophe), musicien de la chambre de la princesse Amélie de Prusse, sœur de Frédéric II, naquit en 1709 à Hohenstein, près de Dresde, et mourut à Berlin, le 17 février 1765. Savant musicien, il a formé plusieurs des meilleurs chanteurs, clavecinistes et compositeurs allemands de son temps. Il a publié : 1° Six duos pour clavecin et violon ou flûte, op. 1; Berlin, 1752. 2° Six sonates pour clavecin seul, op. 2; *ibid.*, 1754. Le catalogue de Breitkopf indique aussi en manuscrit, de sa composition, trois symphonies pour l'orchestre; six trios pour flûte, violon et basse, et six sonates pour piano. La Bibliothèque royale de Berlin possède le manuscrit original de douze solos pour clavecin, de cet artiste.

SCHALE (Chrétien-Frédéric), musicien de la chambre du roi de Prusse, et organiste de l'église principale de Berlin, naquit à Brandebourg, en 1713. Rolle, organiste de cette ville, fut son premier maître de musique. A l'âge de seize ans, il entra à l'école de Magdebourg, d'où il passa à l'université de Halle, en 1732, pour y suivre un cours de droit. Trois ans après, le margrave Henri de Brandebourg le prit à son service, en qualité de violoncelliste de sa chambre. En 1742, Frédéric II le fit entrer dans sa musique, où Schale fut attaché pendant quarante ans. Il obtint la place d'organiste de l'église principale de Berlin, vers 1760; il était alors considéré comme un des meilleurs organistes et clavecinistes de l'Allemagne, et comme un compositeur distingué. Il a fait imprimer, à Nuremberg, trois œuvres de sonates de clavecin, depuis 1750 jusqu'en 1759. Ses préludes pour l'orgue, publiés en quatre recueils, à Berlin, depuis 1791 jusqu'en 1796, in-fol. oblong, sont considérés comme son meilleur ouvrage. Les catalogues de l'Allemagne indiquent aussi en manuscrit, de la composition de cet artiste, des symphonies à grand orchestre, des concertos pour le clavecin, des trios et des solos pour divers instruments. Il mourut à Berlin, le 2 mars 1800, à l'âge de quatre-vingt-sept ans.

SCHALENRENTER (Paul), compositeur allemand du seizième siècle, a écrit, en société avec Agricola, les mélodies des cantiques de Georges Thymius, publiées à Zwickau, en 1553.

SCHALL (Olaus), né à Copenhague, vers 1750, a été considéré, en Danemark et en Allemagne, comme un violoniste distingué et comme un compositeur de mérite. Après avoir fait plusieurs voyages et s'être fait entendre avec succès à Hambourg, à Berlin, à Dresde, à Francfort, à Paris et en Italie, il retourna dans sa patrie, où le roi le nomma maître de concert, et le créa chevalier de l'ordre de Danebrog. Schall a formé une bonne école de violonistes, dont la plupart sont entrés dans la chapelle royale. Il est mort à Copenhague, en 1836, dans un âge avancé. Dans sa jeunesse, il s'était distingué par la composition de quelques ballets. Ses principaux ouvrages en ce genre sont : 1° *L'Idole de Ceylan*, représenté en 1789, et gravé en partition pour le piano; Copenhague, 1780. 2° Grand ballet pour l'anniversaire de la naissance du roi, en 1800. 3° *Seyfried*, grand ballet, en 1802. 4° *Le Chanoine de Milan*, opéra en deux actes. Parmi ses compositions instrumentales, on remarque : 5° Concertos pour le violon, nos 1, 2, 3, 4, 5; Copenhague et Paris. 6° Duos pour deux violons, op. 1, 2; Paris, Pleyel, Sieber. 7° Études de l'archet et du doigter pour le violon; Hambourg, Bœhme. 8° Quelques danses pour l'orchestre.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

SCHAMBACH (Jean-Christophe), savant allemand du dix-septième siècle, a publié une dissertation intitulée : *De veteris recentisque eccles. hymno* Te Deum laudamus; Wittenberg, 1686, in-4°.

SCHAMELIUS (Jean-Martin), né à Meuselwitz, dans le duché d'Altenbourg, le 5 juin 1668, remplit, pendant quelques années, les fonctions de magister dans ce lieu, après avoir achevé ses études; puis il demeura à Hambourg, en 1702, et fut appelé, l'année suivante, à Naumbourg, où il fut nommé pasteur en 1708. Il mourut en cette ville, le troisième jour de Pâques de l'année 1742. On a de lui deux ouvrages intéressants sur le chant de l'Église réformée, particulièrement en ce qui concerne son histoire. Le premier a pour titre : *Vindiciæ cantionum S. Ecclesiæ evangelicæ, das ist, theologische Rettung und Beantwortung einiger schwerscheinenden Stellen der evangel. œffentl. Kirchengesænge,* etc. (Défense et explication évangélique de quelques passages difficiles de chants de l'Église réformée, etc.); Leipsick, 1719, in-8° de cent cinquante-deux pages; deuxième partie, première édition, 1715, in-8° de deux cent trente-neuf pages. L'autre ouvrage de Schamelius est intitulé : *Evangelischer Lieder Commentarius, darinnen vornehmlich die alten Kirchen-und Kernlieder des Sel. Lutheri und anderer Theologen,* etc. (Commentaire des chants évangéliques, renfermant principalement les anciens chants d'église de feu Luther et d'autres théologiens, avec des remarques); Leipsick, 1737, in-8° de sept cent seize pages. On y trouve une histoire abrégée des hymnes de l'Église évangélique (p. 61-148). La deuxième partie de ce livre a paru à Leipsick, dans la même année, in-8° de quatre cent quatorze pages.

SCHAPLER (Jules), maître de concert à Wiesbaden, en 1840. La Société musicale de Manheim ayant ouvert un concours dans cette même année pour la composition d'un quatuor pour des instruments à archet, ce fut Schapler qui obtint le prix. Son ouvrage a été publié sous ce titre : *Preis-Quartett für zwei violinen, viola und violoncello, von,* etc.; Manheim, Heckel. On connaît du même artiste : *An den Frühling, Lied* pour soprano, ténor ou basse, avec accompagnement de piano et violoncelle; *ibid.*

SCHARBEAU (Henri), né à Lubeck, le 25 mai 1689, fut nommé prédicateur de l'église Sainte-Marie de cette ville, en 1717. Parmi ses ouvrages, il en est un qui a pour titre : *Observationes sacræ;* Lubeck, 1731-1735, deux volumes in-4°. On y trouve une dissertation intitulée : *De ministerio musices sacræ solis viris vindicato* (t. II, p. 219-244). Elle est dirigée contre Calmet qui, dans son *Trésor des antiquités sacrées et profanes*, avait dit que les femmes prenaient part à la musique dans le temple de Jérusalem.

SCHATTENBERG (Thomas), de Flensbourg, fut organiste au temple de Saint-Nicolas, à Copenhague, dans la première moitié du dix-septième siècle. On a de sa composition : 1° *Jubilus S. Bernhardi de nomine Jesus quatuor vocibus decantatus;* Copenhague, 1620, in-4°. 2° *Cantiones sacræ quatuor vocibus decantandæ;* Stettin, 1623, in-4°.

SCHAUENSÉE (François-Joseph-Leonti-Meyer DE), organiste du monastère de Saint-Léodgar, à Lucerne, naquit en cette ville, le 10 août 1720. A l'âge de cinq ans, il apprit les éléments de la musique et bientôt après il commença l'étude de l'orgue, sous la direction de Müller, organiste du couvent de Saint-Léodgar, à qui il succéda plus tard. Après six années d'études sous la direction de ce maître, son éducation musicale se trouva assez avancée pour qu'on lui confiât l'orgue du monastère, dans les plus grandes solennités. En 1731, ses parents l'envoyèrent chez les bénédictins de l'abbaye de Saint-Jean, près de Saint-Gall, pour qu'il y continuât ses humanités. N'y ayant pas trouvé d'orgue, il s'y livra à l'étude du clavecin, du violon, du violoncelle, et, quelques années après, se mit à la lecture des meilleurs traités de théorie et de composition. Il avait atteint l'âge de dix-neuf ans lorsqu'il crut se sentir de la vocation pour la vie monastique, et il entra au couvent de Saint-Urbain, de l'ordre de Cîteaux, pour y faire son noviciat; mais le peu de prix qu'on y attachait à la musique le dégoûta bientôt de son nouvel état. Il retourna chez ses parents, et peu de temps après, il partit pour l'Italie. Après avoir passé dix-sept mois à Milan, dans la société des meilleurs artistes, et y avoir composé ses premières sonates de clavecin, il entra comme enseigne dans le régiment suisse de Keller, qu'on venait de former pour le service du roi de Sardaigne, et fit en cette qualité les campagnes de 1742 et 1743. Pendant que ce régiment était en garnison à Turin, il composa, pour la fête de son colonel, un petit opéra qui fut représenté avec succès à Cagliari. Il se chargea aussi de la composition d'un *Te Deum* pour célébrer une victoire rem-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

portée sur les Espagnols; enfin, il écrivit pour la cour un autre opéra, intitulé *Applausi festosi*, qui ne fut pas moins bien accueilli, en 1742. Ayant été fait prisonnier près de Nice, peu de temps après, il obtint la liberté sur sa parole et retourna dans ses foyers. Sa famille lui fit obtenir une charge de magistrature dont il remplit les fonctions pendant quelque temps; mais son ancienne vocation pour la vie monastique s'étant réveillée, il fit ses vœux au couvent de Saint-Léodgar, où il succéda à son ancien maître Müller, dans la place d'organiste. Il vivait encore dans ce monastère en 1790, mais on n'a plus de renseignements sur sa personne depuis cette époque. On a imprimé ou gravé de sa composition : I. Pour l'église : 1° *De semine bono*, quarante motets pour soprano et contralto, avec accompagnement, 1748. 2° *Obeliscus musicus*, contenant des offertoires à quatre voix, 1752. 3° *Ecclesia triumphans in campo*, œuvre composé de *Te Deum*, *Tantum ergo*, *Vidi aquam*, *Asperges*, et *Stella cœli*, op. 3, 1753. 4° *Pontificale Romano-Constantiense musicum, seu Missæ VII breviores*, etc., op. 4; Augsbourg, 1750, in-fol. 5° *Cantica doctoris, seu antiphonæ Marianæ XXXII nempe XII Salve Regina, VI Alma Redemptoris, VI Ave Regina, et VIII Regina cœli*, etc.; Augsbourg, 1756, op. 5, in-fol. 6° *Phœbus musicus seu vesperæ IV*, op. 7; *ibid.*, 1757. II. Pour le théâtre : 7° *Il Trionfo della Gloria*, 1743. 8° *Il Palladio conservato*, 1743. 9° *Applausi festosi della Sardegna*, 1744. Tous trois en Sardaigne. 10° *Hortus conclusus*, cantate à voix seule, 1745. 11° *L'Ambassade du Parnasse*, opéra allemand, à Lucerne, 1740. 12° *La Fête de la Paix*, ibid., 1751. 13° *Brutus*, opéra sérieux avec intermèdes, ibid., 1753. 14° *La Bourse de l'avare perdue*, opéra-comique, *ibid.*, 1754. III. Musique de chambre : 15° *Pantheon musicum*, recueil de huit concertos pour l'orgue ou le clavecin, avec accompagnement; Augsbourg, 1757, op. 6. 16° *Tabellarius musicus*, renfermant six symphonies à quatre parties, op. 8; *ibid.*, 1757. 17° *Concerti armonici d'organo e di cembalo concertati colli accompagnamenti*, op. 4; Nuremberg, 1754. 18° *Omne trinum perfectum*, cantate à quatre voix avec instruments; Saint-Gall, 1763. 19° *Par nobile fratrum*, etc.; *idem*, op. 7, *ibid*; 1765. Schauensée a laissé en manuscrit des messes, offertoires, *Te Deum*, vêpres, hymnes, *Magnificat*, litanies, *Miserere*, antiennes, *Requiem*, un œuvre de concertos pour l'orgue et le clavecin, dix-huit sonates pour ce dernier instrument, et un œuvre de symphonies.

SCHAUER (Charles), *cantor* à l'église de Jérusalem, à Berlin, né à Furstenwalde, le 3 décembre 1806, se rendit à Berlin, en 1821, et y reçut les leçons de Zelter, puis devint élève de Grell, en 1823, et continua sous sa direction ses études d'orgue, d'harmonie et de contrepoint jusqu'en 1830. Vers la même époque, il fréquenta l'école de musique religieuse, où il perfectionna ses connaissances sous les professeurs Grell, A.-Guillaume Bach et L. Hellwig. En 1825, il était entré comme choriste au théâtre Kœnigstadt. Deux ans après, il obtint la place de préchantre à l'église Saint-Nicolas, de Berlin, et en 1829, il abandonna sa place du théâtre Kœnigstadt pour celle de *cantor* à l'église de Jérusalem. En 1830, il remplaça Grell et Zelter comme directeur de l'école judaïque et succéda à B. Auerbach, en qualité de professeur de chant de la même institution. On lui doit : 1° La publication d'un recueil de chants de divers auteurs, divisé en deux suites, et intitulé : *Markische Lieder Sammlung für Schulen*; Berlin. 2° *Chants* à deux et trois voix, à l'usage des écoles de la campagne, des gymnases et des séminaires; *ibid.*

SCHAUL (Jean-Baptiste), musicien de la cour du roi de Wurtemberg, mort à Stuttgard, le 23 août 1822, était en même temps professeur de langue italienne, et a publié divers ouvrages concernant la grammaire de cette langue. On a de lui un écrit intitulé : *Briefe über den Geschmack in der Musik* (Lettres sur le goût dans la musique); Carlsruhe, 1809, in-8° de cent pages. On y trouve quelques notices sur des musiciens, négligés dans le premier *Lexique* de Gerber.

SCHAUM (J.-O.-H.), né en Silésie, fut d'abord auditeur à Hirschberg, puis à Berlin. Il vécut quelque temps à Breslau, et s'y fit remarquer comme amateur distingué en dirigeant, le 5 avril 1804, l'exécution du *Pater noster* de Naumann, au profit des pauvres, par un orchestre de quatre-vingts personnes. Il a fait représenter, en 1795, au théâtre ducal d'Oels, *Jery et Bately*, opéra de sa composition. Il avait écrit un autre opéra intitulé *Leila*, qu'il se proposait de faire représenter à Breslau, mais qui ne paraît pas avoir été joué. On a gravé de sa composition : 1° *Kriegslieder, zum besten verwandeter Krieger herausgegeben* (Chansons de guerre avec accompagnement de piano, etc.); Hirschberg, Thomas. 2° Chants et chansons à voix seule

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

avec piano ; Breslau, Grass, etc. 3° Canons à trois voix ; Berlin, Schlesinger. Schaum a traduit en allemand le traité de la construction des instruments à archet, par Bagatella (*voyez* ce nom), sous ce titre : *Ueber den Bau der Violinen, Bratschen, Violoncells und Violons ;* Leipsick, Kühnel (sans date), in-4° de vingt pages, avec deux planches.

SCHAUTZ (Mathieu), facteur de pianos à Augsbourg, naquit à Sontheim sur la Brenz, en Bavière, vers le milieu du dix-huitième siècle. Élève de Georges-André Stein, il a fabriqué des instruments qui soutenaient la comparaison avec ceux de son maître. Il s'est fixé à Augsbourg, en 1785.

SCHEBST ou **SCHEBEST** (Agnès), cantatrice allemande d'un talent distingué, est née à Vienne, le 15 février 1813. A l'âge de deux ans, elle fut transportée par ses parents à Alexandrie (Piémont), d'où ses parents étaient originaires. Son père, officier dans l'armée autrichienne, avait été blessé par l'explosion d'une mine dans la démolition d'un ouvrage de fortification ; un événement semblable lui donna la mort, en 1815 ; et sa femme partit pour la Bohême. A l'âge de quinze ans, Agnès Schebst, dont la belle voix de *messo-soprano* commençait à se développer, se rendit à Dresde, s'y livra à l'étude du chant, et madame Werdy, bonne actrice allemande, fut chargée de lui enseigner la déclamation. Après quelques années de travail, Agnès débuta à Dresde, dans le rôle de *Benjamin*, de l'opéra de Méhul intitulé *Joseph*. Le succès qu'elle y obtint la fit engager, en 1832, à l'Opéra de cette ville, puis elle chanta à Pesth. Rappelée à Dresde, elle y fit remarquer les progrès de son talent, et reçut ensuite un engagement pour Vienne. En 1837, elle était à Carlsruhe, où elle produisit une profonde impression par la perfection de son talent dramatique. En 1841, mademoiselle Schebst commença à voyager, parcourut l'Allemagne, une partie de la France, l'Italie et la Suisse : partout elle eut de grands succès et souvent excita l'enthousiasme du public par l'expression de son jeu et le charme de sa voix. Ce fut dans cette même année 1841 qu'elle épousa David-Frédéric Strauss, auteur de la *Vie de Jésus*. Fixée plus tard à Stuttgard, elle a quitté le théâtre et depuis lors a vécu dans la retraite. En 1857, elle a publié sa biographie, écrite par elle-même, sous ce titre : *Leben einer Kunstlerin* (Vie d'une artiste) ; Stuttgard, un volume in-8°. Cet ouvrage, écrit d'un style charmant, est plein d'intérêt.

SCHECHINGER (Jean), organiste de la cour de Munich, vivait en cette ville, vers le milieu du seizième siècle. On voit par les comptes de la cour qu'il recevait *trente florins* annuellement pour les leçons de clavicorde qu'il donnait aux enfants du duc Albert V. Il a publié un recueil de chansons profanes à quatre voix, à Nuremberg, en 1549, in-4° oblong.

SCHECHNER-WAAGEN (Nanette), célèbre actrice de l'Opéra allemand, est née à Munich, en 1806. Les premières leçons de chant lui furent données par un acteur nommé Weber, et ses premiers pas sur la scène se firent dans le chœur de l'Opéra italien. Une circonstance heureuse la tira de cette position, et fit connaître de quoi elle était capable, lorsque madame Grassini, arrivant à Munich, voulut se faire entendre dans des scènes détachées des *Horaces*, de Cimarosa. N'ayant trouvé personne au théâtre qui pût remplir le rôle de Curiace, elle se rendit à l'école de chant, et y fit choix de mademoiselle Schechner. Effrayée d'une entreprise si hasardeuse, celle-ci ne parut sur la scène qu'en tremblant ; mais dès les premiers sons de sa belle voix, un murmure d'approbation l'encouragea, et son succès fut complet. Devenue sa protectrice, la reine de Bavière lui donna un maître de langue italienne, et la fit instruire dans le chant par le maître de chapelle Orlandi, et par l'excellent chanteur Ronconi. Le premier rôle qu'elle chanta fut celui de la comtesse dans les *Nozze di Figaro*. Après deux années passées à l'Opéra italien de Munich, elle se rendit à Vienne, où elle fut peu remarquée, n'y ayant chanté que des seconds rôles dans des ouvrages peu analogues à la nature de son talent. Enfin, en 1827, à l'âge de vingt et un ans, elle prit la résolution de quitter la scène italienne pour chanter l'opéra allemand, et elle accepta un engagement au Théâtre-Royal de Berlin. Elle y parut la première fois dans le rôle d'Emmeline de *la Famille suisse*. Son nom, à peine connu dans l'Allemagne du Nord, n'avait pu triompher du désavantage d'une représentation donnée le dimanche, par un beau jour d'été : il y avait peu de monde dans la salle pendant le premier acte de l'opéra ; mais l'étonnement qu'avaient fait éprouver à l'auditoire la beauté de son organe, son intelligence et sa véhémence dramatique, furent causes que les spectateurs se répandirent pendant l'entr'acte dans les cafés et sur la place, et y parlant avec enthousiasme de ce qu'ils venaient d'entendre, amenèrent la foule dans la

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

salle pendant le second acte. Des acclamations unanimes firent connaître à la cantatrice qu'elle n'aurait bientôt plus de rivale à l'Opéra allemand. *Fidelio*, *Iphigénie en Tauride* et *la Vestale* lui fournirent des occasions de faire apprécier la flexibilité de son talent et l'énergie de son âme. Un séjour de quelques mois à Berlin avait suffi pour fonder la réputation de mademoiselle Schechner et pour la faire considérer comme une des meilleures cantatrices qu'ait eues la scène allemande. De retour à Munich, elle y fut malheureusement bientôt atteinte d'une maladie nerveuse qui la tint longtemps éloignée du théâtre. Sa voix en reçut une atteinte sensible, et lorsqu'elle se fit entendre à Berlin, dans quelques représentations, la diminution de ses moyens d'exécution frappa ses plus ardents admirateurs. Les progrès de sa maladie de nerfs l'ont obligée à se retirer en 1835, et depuis lors elle n'a plus paru sur la scène.

SCHED ou **SCHEDIUS** (Paul-Mélisse), conseiller, professeur et bibliothécaire à Heidelberg, naquit le 20 décembre 1539. Après avoir fini ses études, il reçut de l'empereur Ferdinand Ier, en 1564, le titre de poëte couronné. Il mourut subitement à Heidelberg, le 3 février 1602, laissant en manuscrit beaucoup de compositions pour l'église, dont on faisait encore usage en 1656, suivant la chronique de Zwickau. Gerber cite sous son nom, d'après la *Bibliotheca classica* de Draudius (p. 1613), un recueil de motets, sous le titre de *Cantiones musicæ miscellaneæ quatuor et quinque vocum* (Wittenberg, 1566, in-4°).

SCHEDLICH (Jacques), compositeur allemand, vécut dans les premières années du dix-septième siècle. Il a publié un recueil de musique intitulé : *Magnificat et intonationes precum vespertinarum*, sur les huit tons de l'église, à quatre voix ; Leipsick, 1613.

SCHEDLICH (David), compositeur et organiste de Saint-Laurent, à Nuremberg, vers le milieu du dix-septième siècle, a publié un œuvre de musique instrumentale intitulé : *Musikalisches Kleeblatt, bestehend in Balletten, Couranten und Sarabanten* (Feuille de trèfle musicale, consistant en ballets, courantes et sarabandes pour deux violons et violette) ; Nuremberg, 1665, in-4° obl.

SCHEFER (Jean-Guillaume), musicien de ville à Ueberlingen, dans le grand-duché de Bade, a fait imprimer de sa composition des messes à deux et trois voix avec orgue (Ueberlingen, 1676, in-4°).

SCHEFFER (Martin), et selon Lipenius (*Bibl. philos.*, p. 976), **SCHEFER**, *cantor* à l'école de Minden, au commencement du dix-septième siècle, est auteur d'un traité de musique intitulé : *Sylvulæ musicæ libri duo* ; Hildesheim, 1605, in-8°. La nature de cet ouvrage, devenu fort rare, n'a été connue ni de Forkel, ni de Gerber qui l'ont cité.

SCHEFFER (Paul), musicien allemand, né vraisemblablement en Silésie, vécut au commencement du dix-septième siècle. Il a fait imprimer de sa composition : 1° *Lib. I et II melodiarum biblicarum, quinque et sex vocum*, Breslau, 1619, in-4°. 2° *XII Entrées et courantes, avec un canon à six parties* ; ibid., 1619, in-4°.

SCHEFFER (Henri-Théophile), né à Stockholm, en 1710, se distingua dans les mathématiques et dans la physique, particulièrement dans leur application aux arts. Admis dans l'Académie des sciences de Suède, il fournit à cette société savante beaucoup de mémoires, parmi lesquels on remarque une *Comparaison mathématique des rapports naturels des sons entre eux*, insérée dans les mémoires de l'Académie royale de Stockholm (tome X, page 59). Scheffer mourut dans la capitale de la Suède, en 1759.

SCHEFFER (Jean-Théophile-Guillaume), facteur d'orgues à Brieg, dans la Silésie, vécut au milieu du dix-huitième siècle. En 1752, il a construit l'orgue de l'église réformée de Breslau, composée de trente jeux, puis celui de Klein-Oels, près de Brieg.

SCHEIBE (Jean), facteur d'orgues à Leipsick, dans la première moitié du dix-huitième siècle, a construit, en 1715, le bel orgue de cinquante-quatre jeux, dans l'église des Paulins de cette ville. Plus tard, il fit aussi celui de Saint-Jean qui, bien que composé seulement de vingt-deux jeux, a été déclaré parfait par Jean-Sébastien Bach et le facteur Hildebrand, qui en avaient été nommés les examinateurs.

SCHEIBE (Jean-Adolphe), fils du précédent, naquit à Leipsick, en 1708. Doué d'heureuses dispositions pour la musique, il commença l'étude de cet art dès l'âge de six ans. A la même époque, il eut le malheur de perdre l'œil droit par l'inadvertance d'un ouvrier, dans l'atelier de son père. A neuf ans, il se livra à l'étude du clavecin, mais il ne put le faire d'une manière suivie qu'après avoir atteint sa quatorzième année. En 1725, il suivit les cours de droit de l'université, après avoir achevé ses humanités au collége de Saint-Nicolas ; mais bientôt la ruine de son père l'obligea à les abandonner pour la mu-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sique, qui lui offrait des ressources plus immédiates. Il reprit donc avec ardeur ses exercices sur le clavecin et sur l'orgue, dans l'espoir d'obtenir une place d'organiste. Plusieurs devinrent vacantes à Leipsick, mais malgré ses efforts il ne put parvenir à en obtenir une seule. Désespérant de réussir dans cette carrière, il crut qu'il serait plus heureux dans la composition, qui partagea ses travaux avec la théorie de la musique. Après avoir donné pendant quelques années des leçons de clavecin à Leipsick, il fit, en 1735, un voyage à Prague et à Gotha. Après un court séjour à Sondershausen, il se rendit à Hambourg, dans l'espoir d'y être employé comme compositeur à l'Opéra; mais ce spectacle ayant été fermé peu de temps après, Scheibe entreprit la publication d'un écrit périodique intitulé *le Musicien critique*, dans l'espoir que la littérature de l'art lui serait plus utile que l'art lui-même. Malgré quelques tracasseries, la fortune sembla lui devenir plus favorable, en 1740, qu'elle ne l'avait été jusque-là, car le margrave de Brandebourg-Culmbach le nomma son maître de chapelle. Scheibe, dans cette nouvelle position, n'interrompit pas la publication de son *Musicien critique*, qui souleva contre lui d'assez vives attaques de la part de Mizler et de Schrœter, parce qu'il avait dit, dans un des numéros de cet écrit, que les mathématiques sont absolument inutiles à la théorie de l'harmonie. La réputation de savant musicien, que lui avait procurée cette publication, lui fit obtenir, en 1744, la place de maître de chapelle du roi de Danemark. L'année suivante, il donna une deuxième édition du *Musicien critique*, augmentée des discussions que cet écrit avait fait naître. Pendant les douze ou quinze années qui suivirent, son sort fut heureux, et il se livra à la composition avec beaucoup d'activité; mais l'arrivée de Sarti à Copenhague lui fit perdre sa position; car ses lourdes productions ne pouvaient lutter avec la musique élégante et facile du compositeur italien. Scheibe fut mis à la retraite, en 1758, avec une pension de quatre cents écus. Il vécut encore dix-huit ans, occupé de travaux scientifiques relatifs à la musique, et mourut à Copenhague, au mois d'avril 1776, à l'âge de soixante-huit ans.

La plupart des compositions de Scheibe sont restées en manuscrit : elles consistaient en plus de deux cents morceaux de musique d'église, cent cinquante concertos pour la flûte, composés pour le margrave de Brandebourg-Culmbach, trente concertos pour le violon, soixante-dix symphonies à quatre parties, une multitude de trios et de sonates pour le clavecin, un opéra en langue danoise, des cantates italiennes et allemandes, et beaucoup de chansons. Tout cela paraît avoir été dépourvu d'imagination. On n'a imprimé de cette immense quantité d'ouvrages que ceux-ci : 1° *Tre sonate per il cembalo obligato e flauto traverso*, op. 1; Nuremberg, in-fol. 2° *Musikalische Erquick-Stunden*, consistant en six sonates pour flûte et basse continue; Leipsick, 1729, in-fol. 3° *Thusnelda*, opéra danois en quatre actes, avec une préface sur *la possibilité et les qualités d'un bon opéra*; Leipsick et Copenhague, 1749. 4° Chansons de francs-maçons; Copenhague, 1749. 5° Cantates tragiques à deux voix, avec accompagnement de clavecin, précédées d'une préface sur le récitatif en général, et sur les cantates en particulier; Copenhague et Leipsick, 1765. 6° Chansons morales pour des enfants, avec une préface sur ce genre de compositions; Flensbourg, 1766. Parmi ses compositions manuscrites, son oratorio de la Résurrection et de l'Ascension de Jésus-Christ a été distingué de son temps comme un ouvrage bien écrit.

Scheibe n'a conservé de réputation que par ses écrits sur la musique. Il y fait preuve non-seulement de savoir, mais, ce qui était plus rare de son temps parmi les musiciens, d'esprit d'analyse et de vues ingénieuses. Par exemple, il est le premier qui ait dit que l'origine de l'harmonie se trouve chez les peuples du Nord. Cette assertion, alors si neuve, prouvait que son auteur avait attentivement examiné la question : elle ne fut cependant pas remarquée; mais peu de temps après, Jean-Jacques Rousseau la reproduisit, et les écrivains français la traitèrent d'insoutenable paradoxe, quoique le fait ne puisse plus être aujourd'hui contesté. Les ouvrages de littérature musicale et de théorie publiés par Scheibe sont les suivants : 1° *Der Critischen Musicus* (le Musicien critique), journal hebdomadaire dont il parut soixante-dix-huit numéros; Hambourg, 1737-1738, in-8°. En 1745, il donna à Leipsick une deuxième édition de ce recueil, augmentée de plusieurs dissertations et de pièces relatives aux discussions de l'auteur avec Birnbaum, Mizler et Schrœter, quatre parties, grand in-8° de mille cinquante-neuf pages. 2° *Abhandlung von den musikalischen Intervallen und Geschlechten* (Traité des intervalles et des genres musicaux), Hambourg, 1730, in-8° de cent quatorze pages. Dans cet ouvrage, Scheibe considère les inter-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

valles absolument musicalement et sans aucun rapport avec les proportions mathématiques. 3° *Abhandlung von Ursprunge und Alter der Musik, insonderheit der Vokalmusik* (Dissertation sur l'origine et l'antiquité de la musique); Altona, 1754, in-8° de cent sept pages, avec une préface critique de LXX p. qui peut être considérée comme une des meilleures productions de Scheibe. 4° *Beantwortung der unparteiischen Anmerkungen über eine bedenkliche Stelle in dem sechsten Stücke des Kritischen Musicus* (Réponse aux remarques sur un passage important du sixième numéro du *Musicien critique*); Hambourg, 1738, in-8° de quarante pages. Les remarques auxquelles Scheibe répond dans cet écrit sont celles que Birnbaum avait publiées sur la critique faite par Scheibe des compositions de J.-S. Bach, qu'il appelle pourtant *un grand homme*. C'est cette réponse qu'il inséra dans la deuxième édition de son *Musicien critique* (voyez BIRNBAUM). 5° *Schreiben an die Herren Verfass. der neuen verschiedener Schriften zur Aufnahme und Verbesserung der schœnen Wissenschaften und danischen Sprache, die in Sorœ heraus kam* (Lettre aux auteurs de l'écrit périodique publié à Sorau sous le titre : *Recueil de pièces ayant pour objet les progrès des sciences et de la langue danoise*); Copenhague, 1765, in-8° de cinquante-six pages. Une cantate que Scheibe avait composée pour la confirmation du prince royal de Danemark, et qui avait été critiquée dans le recueil de Sorau, donna lieu à cet écrit. 6° *Abhandlung über das Recitativ* (Dissertation sur le récitatif), dans la bibliothèque (allemande) des sciences et des beaux-arts (tome II, pages 209-268, et tome XII, pages 217-266). 7° *Ueber die musikalische Composition* (Sur la composition musicale), première partie, contenant la théorie de la mélodie et de l'harmonie; Leipsick, Schwickert, 1773, un volume in-4° de six cents pages, avec une bonne préface historique et critique de LX pages. Cet ouvrage devait avoir quatre volumes; mais la mort de l'auteur ne lui permit pas de l'achever. Dans le volume publié, Scheibe traite des intervalles, de l'harmonie à trois et à quatre parties, de la tonalité, de la modulation, de la mesure et du rhythme. On y trouve une longue analyse du système de Rameau, un bon morceau sur la comparaison de la tonalité moderne avec les modes des anciens et les tons du plain-chant, un autre sur les différents systèmes de solmisation, et un troisième sur les genres chromatique et enharmonique. Bien qu'on puisse reprocher au livre de Scheibe des longueurs et des redites, on ne peut refuser à l'auteur l'esprit méthodique et un savoir fort étendu. 8° *Compendium musices theorico-praticum*, ou abrégé des règles les plus nécessaires pour la composition. Le manuscrit de cet ouvrage, qui n'a point été publié, appartient à M. Charles-Ferdinand Becker, de Leipsick; il est composé de trente feuilles in-4°. M. Becker le considère comme un travail destiné à l'instruction des élèves de Scheibe.

SCHEIBEL (GODEFROID-ÉPHRAÏM), né à Breslau, en 1696, y fit ses humanités, puis alla suivre les cours de théologie à l'université de Leipsick. En 1730, il obtint sa nomination de professeur au gymnase de Breslau; il mourut dans cette ville, en 1759. Scheibel fut un des plus savants musiciens de son temps. A l'âge de vingt-cinq ans, il publia son premier ouvrage, sous le titre suivant : *Zufællige Gedanken von der Kirchen-Musik*, etc. (Pensées fortuites sur la musique d'église, dans l'état où elle se trouve aujourd'hui, etc.); Francfort et Leipsick, 1721, in-8° de quatre-vingt-quatre pages. Quoiqu'il y ait du mérite dans cet opuscule, c'est surtout par son histoire de la musique d'église ancienne et moderne (*Die Geschichte der Kirchen-Musik alter und neuer Zeiten*; Breslau, 1738, in-8° de quarante-huit pages), que Scheibel s'est rendu recommandable. Bien que ce ne soit qu'une simple brochure, elle est si substantielle, qu'on peut la considérer comme une des meilleures choses qu'on ait écrites concernant la musique des églises réformées. On a aussi de ce savant : *Musikalisch-poetisch-andæchtige Betrachtungen über die Sonn- und Feiertags-Evangelia* (Considérations musicales et poétiques sur les évangiles des fêtes et dimanches); Breslau, Korn, 1726, in-8°; deuxième édition, *ibid.*, 1738, in-8°. Scheibel s'est fait connaître aussi comme compositeur par une année entière de musique d'église, à l'usage du culte protestant, publiée à Oels (sans date). Cet ouvrage est composé de morceaux à deux voix, deux violons et basse continue pour l'orgue.

SCHEIBLE (JEAN-NÉPOMUCÈNE), directeur de la Société musicale de Francfort-sur-le-Mein, connue sous le nom de *Cæcilia* (vers 1818), naquit à Buffingen, le 16 mai 1789, et mourut à Francfort, le 7 août 1837. Doué d'une bonne voix de ténor et bon musicien, Scheible montra de l'habileté dans la direction de la société dont il avait été le fondateur.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Comme professeur de chant, il était fort estimé. On connaît, sous son nom, des chœurs, des cantates et des romances. Weismann a publié sur lui un petit écrit qui a pour titre : *Joh. Nepomuck Scheible, Director der Cæcilien-Vereins in Francfurt-am-Main;* Francfort, 1838, in-8°.

SCHEIBLER (Jean-Henri), fabricant d'étoffes de soie à Crefeld ou Crevelt, près de Dusseldorf, naquit le 11 novembre 1777, à Montjoie, dans la régence d'Aix-la-Chapelle, et y passa ses premières années. Des études sérieuses et des voyages faits avec fruit, particulièrement en Italie, ornèrent son esprit de connaissances solides et variées. Ayant fondé une manufacture d'étoffes de soie à Crefeld, il y passa doucement les trente dernières années de sa vie, remplie par d'utiles travaux. L'excès du travail lui occasionna une maladie inflammatoire, dont il mourut le 20 novembre 1837. Son penchant pour la physique, et particulièrement pour la science des sons, le conduisit à faire des recherches pour une meilleure division du manche de la guitare par le tempérament égal. Plus tard, il inventa un instrument appelé *Aura*, composé de vingt guimbardes régulièrement accordées et réunies sur deux barres par un mécanisme particulier qui en facilite le maniement, et rend possible la succession de tous les tons. Ce n'était là que le prélude de ce qui devait plus tard attacher son nom à l'histoire de la musique par des expériences qui tendent à démontrer que les instruments à clavier doivent être accordés par le tempérament égal. Depuis longtemps il employait le loisir que lui laissait sa manufacture à chercher les moyens de déterminer l'accord des instruments d'une manière à la fois sensible et mathématique, et à poser le son fixe qui devait servir à cet accord. Les embarras que lui avait causés l'accord des guimbardes de son *Aura* lui avaient démontré que les tempéraments pratiques des accordeurs manquent de justesse, et que les travaux des calculateurs sur ce sujet ne fournissent pas de rectification satisfaisante. Il eut recours à l'expérimentation, et prit, comme Sauveur et Sarti (*voyez* ces noms), les battements de deux sons, dont les vibrations se heurtent, comme la mesure du nombre de ces vibrations; mais avec des moyens de vérification des battements, préférables à ceux dont ceux-ci s'étaient servis. Au lieu du pendule fixe, Scheibler construisit un métronome semblable à celui de Maelzel, quant au mécanisme de l'accélération ou du ralentissement du balancier, et dont l'échelle graduée était entre les limites de cinquante et quatre-vingt-dix oscillations par minute. Par une multitude d'expériences délicates, il trouva : 1° que le métronome subit les influences de la température d'une manière sensible, et qu'il doit être réglé à toute variation d'un demi-degré du thermomètre de Réaumur, de manière à fournir exactement le même nombre d'oscillations dans un temps donné; 2° que le nombre de battements par chaque coup de balancier, en raison du degré de l'échelle où celui-ci est placé, suffit pour avoir le nombre de battements par seconde, et que celui-ci se trouve en multipliant le numéro du balancier par le nombre de battements, et divisant le produit par soixante; 3° que tout battement est composé de deux vibrations simples. Cela posé, Scheibler trouva le diapason moyen du *la* à vide du violon égal à quatre cent trente-neuf et un tiers vibrations par seconde, et fixa, par de nombreuses expériences sur le tempérament égal, la valeur numérique de toutes les intonations de l'octave représentées par une suite de diapasons en acier. Il donna à l'appareil de cette collection de diapasons le nom de *Tonmesser* (phonomètre), et publia le résultat de ses observations et de ses découvertes dans un écrit intitulé : *Der physikalische und musikalische Tonmesser, welcher durch den Pendel, dem Auge sichtbar, die absoluten Vibrationen der Tœne, so wie die schœrfste Genauigkeit gleichschwebender und mathematischer Accorde beweist,* etc. (Le phonomètre physique et musical, qui démontre par le balancier d'une manière visible à l'œil les vibrations absolues des tons (sons déterminés), des espèces principales de sons tempérés, ainsi que la justesse précise des accords par le tempérament égal); Essen, Bædeker, 1834, in-8° de quatre-vingts pages. Quelques mois après, Scheibler fit paraître une instruction sur l'application de son système à l'accord de l'orgue, dans une demi-feuille d'impression intitulée : *Anleitung die Orgel vermittelst der Stæsse (vulgo Schwebungen) und des Metronoms, correct gleichschwebend zu stimmen;* Crefeld, C.-M. Schüller, 1834, in-8°. Deux autres brochures relatives au même sujet ont été publiées par lui, sous les titres suivants : *Ueber mathematische Stimmung, Temperaturen und Orgelbaustimmung nach Vibrations-differensen oder Stæssen* (Sur l'accord mathématique, les tempéraments et l'accord de l'orgue d'après les différences de vibrations ou battements); *ibid.*,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

1835, in 8°, et *Mittheilung über des Wesentliche des musikalischen und physikalischen Tonmesser* (Note sur la nature du phonomètre musical et physique); *ibid.*, 1835, in-8°. Les divers écrits de Scheibler ont été réunis en un volume sous le titre : *Schriften über musikalische und physikalische Tonmessung und deren Anwendung auf Pianoforte und Orgelstimmung* ; Crefeld, 1838, in-8°.

Les expériences de Scheibler ont eu un grand retentissement en Allemagne, et ses succès ont fait adopter généralement son phonomètre pour l'accord des orgues par le tempérament égal. Mon savant ami Neukomm m'a écrit de Francfort, en 1837, une lettre remplie d'expressions d'enthousiasme sur l'excellent résultat d'une expérience de cet accord à laquelle il avait assisté. Le système du tempérament égal n'était pas nouveau; plusieurs auteurs en ont soutenu l'excellence, et dans les dernières années du dix-huitième siècle, l'abbé Requeno a prétendu le démontrer par des expériences rapportées dans son *Essai sur le rétablissement de l'art harmonique des Grecs et des Romains* (*voyez* Requeno); mais le monocorde, seul instrument dont il s'était servi, ne pouvait lui fournir de démonstration réelle.

Scheibler ne possédait pas l'art d'exposer ses idées avec clarté : sa méthode d'ailleurs présentait un grand obstacle pour l'usage qu'en auraient pu faire les accordeurs, à savoir, le prix élevé de ses appareils, lesquels étaient construits par un mécanicien de Crefeld, à qui il en avait cédé la propriété et l'exploitation. En 1836, il fit un voyage à Paris pour y faire connaître les résultats de ses travaux; il s'y mit en relation avec Savart et avec Cagniard de La Tour, qui d'abord furent intéressés par certains aperçus qu'ils démêlaient au milieu de ses obscures paroles; mais, incapable de formuler en théorie quelconque ce que l'expérience lui avait révélé, Scheibler ne parlait qu'en empirique de sa méthode à ces savants, sans parvenir à la leur faire comprendre : ils se dégoûtèrent et l'abandonnèrent. Il prit alors la résolution d'ouvrir un cours dans lequel il voulait procéder par la démonstration des faits; mais à peine eut-il trois ou quatre témoins de ses expériences. Découragé, il quitta Paris et retourna en Allemagne, où il eut d'abord des succès qui furent oubliés après sa mort, parce qu'il avait négligé la fabrication de ses appareils, et que ne pouvant les acquérir avec facilité, on finit par oublier l'inventeur et la méthode. Tœpfer (*voyez* ce nom) essaya de rendre le système de Scheibler plus clair et plus pratique dans un petit écrit intitulé : *Die Scheibler'sche Stimm-Methode, leicht fasslich erklært und auf eine neue Art angewendet* (La méthode d'accord de Scheibler, rendue facile, intelligible, et éclaircie, etc.) ; Erfurt, Kœrner, 1842, in-8° de quarante-huit pages. Après Tœpfer, M. Vincent (*voyez* ce nom) a exposé, dans un Mémoire de soixante-trois pages, avec onze tables de nombres acoustiques et une planche (*Annales de chimie et de physique*, troisième série, t. XXVI, 1849), le système de Scheibler, au point de vue de l'analyse mathématique (1). Mais c'est à M. Lecomte (*voyez* ce nom) que sont dus l'exposé parfaitement intelligible de la méthode de Scheibler, et l'analyse de ses œuvres dans un Mémoire inséré parmi ceux de la Société impériale des sciences, de l'agriculture et des arts, de Lille (volume de 1850), et dont il a été fait des tirés à part. Cet ouvrage a pour titre : *Mémoire explicatif de l'invention de Scheibler, pour introduire une exactitude inconnue avant lui, dans l'accord des instruments de musique;* Lille, imprimerie de Danel, 1850, in-8° de soixante-dix-huit pages, avec une planche et quatre tableaux.

SCHEIBNER (Georges-Gottlieb ou Théophile), compositeur, né dans la Thuringe, en 1785, est mort le 25 juin 1836. On ne sait rien concernant sa personne, si ce n'est qu'il fut professeur au gymnase d'Erfurt, et qu'il occupait cette position au moment de son décès. Admirateur passionné de Mozart, il imitait dans ses ouvrages le style de ce grand maître. On n'a publié qu'un petit nombre de ses productions; les plus connues sont : 1° Quatre suites de chants à voix seule avec piano; Erfurt, Müller. 2° Grande sonate (en *la*) pour le piano, œuvre 5; Erfurt, Kœrner. 3° Deux fugues pour l'orgue ou le piano, publiées par Kœrner, dans la troisième partie de son *Postludienbuch*.

SCHEID (Jean-Frédéric), né à Francfort-sur-le-Mein, était, en 1710, étudiant en droit à l'université de Strasbourg, où il soutint une thèse qui a été imprimée sous ce titre : *Dissertatio inauguralis de Jure in musicos singulari, Germ. Dienste und Obrigkeit der Spielleuth, Rappolsteinensi comitatui annexo, quam solo Deo præside, auctoritate amplissimæ facultatis juridicæ Argentoratensis, pro licentia summos in utroque jure honores et privilegia doctoralia rite consequendi solemniter defendit Jo. Fredericus*

(1) Ce mémoire a été tiré à part dans la même année.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Scheid, Francofurt. ad Mæn. D. XIX Maji, Anno MDCCXIX. hor. et loc. consuet. Argentorati, litteris Johannis Pastorii, in-4° de cinquante-deux pages. Il y a eu une deuxième édition donnée à Jéna, en 1738, de cette curieuse dissertation sur la constitution et les droits de la corporation des ménétriers en Allemagne; elle a pour titre plus simple : *Jo. Frederici Scheid Dissertatio de Jure in musicos singulari, German. Dienste und Obligkeit der Spielleut, Rappolsteinensi comitatui annexo* (1), in-4° de soixante-douze pages. M. Bernhard (*voyez* ce nom) dit que la dissertation de Scheid n'a aucune espèce de valeur (*Notice sur la Confrérie des joueurs d'instruments d'Alsace,* p. 175, note 1) ; ce jugement est beaucoup trop sévère.

SCHEIDLER (Jean-David), violoncelliste et musicien de chambre du duc de Gotha, né en 1748, mourut à Gotha, d'une inflammation de poitrine, le 20 octobre 1802, à l'âge de cinquante-quatre ans. Il a publié à Leipsick, en 1779, une suite de petites pièces pour le clavecin, suivie d'un autre œuvre du même genre, en 1787.

Il y a eu un guitariste du même nom, qui vivait à Vienne, en 1820, et qui y a publié beaucoup de pièces pour son instrument.

SCHEIDEMANN (Henri), fils de Jean Scheidemann, bon organiste de Sainte-Catherine, à Hambourg, naquit dans cette ville vers 1600. Élève de son père jusqu'à l'âge de seize ans, il fut ensuite envoyé à Amsterdam pour y continuer ses études sous la direction du célèbre organiste Swelinck. Dans l'espoir d'attacher à leur église un grand organiste, les administrateurs de Sainte-Catherine payèrent tous les frais du séjour du jeune Scheidmann à Amsterdam. Leur attente ne fut pas trompée, car il devint un des plus habiles virtuoses de son temps sur l'orgue, et se distingua autant par le mérite de ses compositions que par son talent d'exécution. Il succéda à son père dans la place d'organiste de Sainte-Catherine en 1625, et mourut à Hambourg, en 1694. Il a laissé en manuscrit de beaux préludes pour l'orgue qui, après avoir appartenu à Westphal, organiste à Schwerin, ont passé dans ma collection. On lui doit aussi des mélodies chorales pour le livre de chant de Hambourg, et les chansons de Rist, publiées en cinq parties, à Hambourg, en 1652.

Il y a eu, à la fin du seizième siècle, un autre musicien nommé David Scheidemann, qui était organiste de l'église Saint-Michel, à Hambourg, en 1585, et qui a mis à quatre parties plusieurs mélodies du livre de chant de Luther; ces mélodies ont été imprimées dans le livre rarissime intitulé : *Melodeyen Gesangbuch darinn D. Luthers und ander Christen gebreuchlichsten Gesenge* (sic), *ihren gewœhnlichen Melodeyen nach durch Hieronymum Prætorium, Joachimum Deckerum, Jacobum Prætorium, Davidem Scheidemannum, Musicis und verordnete Organisten in den vier Caspelkirchen* (sic) *in Hamburg, in vier Stimmen ubergesetzt, begriffen sindt* (Mélodies du livre de chant du docteur Luther et autres chants chrétiens en usage, lesquelles mélodies sont mises à quatre voix par Jérôme Prætorius, Joachim Decker, Jacques Prætorius et David Scheidemann, conformément aux règlements pour les musiciens et organistes des quatre chapelles des églises de Hambourg); Hambourg, Samuel Rudinger, 1604, pet. in-8° de quatre cent onze pages.

SCHEIDHAUER (Christophe), facteur d'orgues à Breslau, vers le milieu du dix-huitième siècle, a construit un orgue de vingt-trois jeux pour le temple évangélique de Wustwalthersdorf, et un autre de quatorze jeux à Breslau, en 1745.

SCHEIDLER (Sophie-Élisabeth-Suzanne), dont le nom de famille était **PREYSING**, naquit à Gotha et débuta au théâtre de cette ville, en 1776. Ce théâtre ayant été supprimé l'année suivante, le duc la nomma cantatrice de la chambre, et la maria à Scheidler. La beauté de sa voix passait pour incomparable.

SCHEIDT (Samuel), organiste distingué, naquit à Halle, en 1587. L'étude des ouvrages de Merulo, de Hoffhaimer, des deux Gabrieli et de quelques autres organistes célèbres du seizième siècle, paraît avoir formé son talent. Après avoir été organiste de l'église Saint-Maurice, à Halle, il s'établit à Hambourg pendant quelques années, puis retourna dans sa ville natale pour y reprendre son ancienne position, avec le titre de maître de chapelle du magistrat. Il mourut à Halle, le 14 mars 1654, à l'âge de soixante-sept ans, laissant par son testament une somme considérable pour l'érection du grand orgue de l'église de Saint-Maurice. Cet artiste n'a pas joui de la célébrité qui lui était due, car il est à peine cité dans l'histoire des organistes; cependant le mérite de ses ouvrages le rend digne d'y figurer au premier rang. Les mélodies de Sa-

(1) *Rappolsteinensi comitatui* signifie le comté de Ribeaupierre, en Alsace.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

muel Scheidt n'ont pas la grâce de celles de son contemporain Frescobaldi, mais son harmonie est piquante, et il y a plus de ressources dans son génie pour les variations d'un sujet. On peut considérer ses ouvrages comme les types des excellents préludes publiés plus tard par les meilleures organistes allemands. Les productions imprimées de ce grand musicien sont : 1° *Cantiones sacræ octo vocum;* Hambourg, 1620, in-4°. 2° *Cantiones sacræ 7 vocibus decantandæ;* ibid., 1622, in-4°. 3° *Concentuum sacrorum* 2, 3, 4, 5, 8 *et* 12 *voc. adjectis symphoniis et choris instrumentalibus;* ibid., 1622, in-fol. 4° *Ludorum musicorum prima et secunda pars,* composées de pavanes, gaillardes, allemandes, chansons et entrées pour l'orgue ou le clavecin; *ibid.,* 1623. 5° *Tabulatura nova;* ibid., 1624, trois parties in-fol. La première partie de cet important ouvrage contient des psaumes et des cantiques variés, des fantaisies, des passamèses et des canons pour l'orgue. La seconde renferme des psaumes et des toccates; dans la troisième, on trouve une messe des dimanches, les hymnes des principales fêtes de l'année, et des *Magnificat* de tous les tons. 6° *Liebliche Kraft-Blümlein, Conzertweise mit* 2 *Stimmen und Generalbass* (Agréable petite fleur vigoureuse, concerts à deux voix et basse continue); Halle, 1625. 7° *Geistliche Conzerten, mit* 2 *und* 3 *Stimmen,* etc. (Concerts spirituels à deux et trois voix avec basse continue); Leipsick, 1631, quatre parties in-4°. 8° *Tabulatur-Buch, enthælt* 100 *vierstimmige Psalmen, und Geistliche Lieder* (Livre de tablature, contenant cent psaumes à quatre voix et quatorze cantiques spirituels); Gœrlitz, 1650 et 1653. Mattheson cite dans son *Ehrenpforte* (p. 100), un traité de composition, en deux parties, que Scheidt a laissé en manuscrit. Le portrait de cet artiste se trouve en tête de la *Tabulatura nova.*

SCHEIFFELHUT (Jacques), musicien allemand, né en Bavière, fut attaché à l'église Sainte-Anne d'Augsbourg, dans la seconde moitié du dix-septième siècle. Il a publié de sa composition : 1° *Lieblicher Frühlings,* etc., collection d'allemandes, courantes, etc., pour deux violons, viole et basse; Augsbourg, 1685, in-4°. 2° *Musikalisches Kleeblatt,* collection de marches, airs, rondos, bourrées, etc., pour deux violons et basse; Augsbourg, 1711, in-4°.

SCHEIN (Jean-Hermann), né à Grünhain, en Saxe, le 29 janvier 1586, était fort jeune lorsqu'il perdit son père, pasteur en ce lieu. Sa mère l'envoya à Dresde, où le prédicateur de la cour le fit entrer dans la chapelle de l'électeur, pour y chanter le soprano. En 1603, il fut admis comme interne au gymnase de Dresde, connu sous le nom de *Schulpforte;* puis il alla continuer ses études à l'université de Leipsick. En 1615, le duc de Saxe-Weimar le nomma son maître de chapelle. Deux ans après, il succéda à Calvisius, dans la place de *Cantor* à Leipsick, où il mourut en 1630, à l'âge de quarante-trois ans. On a imprimé de sa composition : 1° *Venus Krænzlein, oder weltliche Lieder mit* 5 *Stimmen,* etc. (Couronne de Vénus, ou chansons profanes à cinq voix, avec quelques entrées, gaillardes, etc.); Leipsick, 1609, in-4°. 2° Concerts à quatre voix, *ibid.,* 1612, in-4°. 3° *Cymbalum Sionium,* contenant trente cantiques allemands et latins à cinq, six, huit, dix et douze voix; *ibid.,* 1615, in-4°. 4° *Banchetto musicale,* nouvelle collection de pavanes, gaillardes, courantes et allemandes à cinq parties; *ibid.,* 1617, in-4°. 5° *Opellæ novæ,* première partie contenant des concerts spirituels à trois, quatre et cinq voix; *ibid.,* 1618; deuxième édition, *ibid.,* 1627. 5° (*bis*) *Musica divina,* collection de motets à huit, seize et vingt-quatre voix, avec basse continue pour l'orgue et timbales; *ibid.,* 1620, petit in-fol. 6° *Musica boscareccia,* chansons de chasseurs, villanelles d'invention italienne, à trois voix; *ibid.,* 1621, in-4°. Il y a aussi une édition de ce recueil publiée à Francfort (sans date). 7° *Israels Brünlein, auserlesene Sprucklein von* 5 *und* 6 *Stimmen* (Fontaine d'Israël, recueil de maximes de l'Écriture à cinq et six voix avec basse continue, composées dans le style des madrigaux); Francfort, 1623. 8° *Opellæ novæ,* deuxième partie, ou concerts spirituels à trois, quatre, cinq et six voix; Fribourg et Leipsick, 1626, in-4°. Ce recueil contient vingt-sept chants allemands et cinq latins. 9° *Cantional* ou livre de chant choral de la Confession d'Augsbourg, à quatre voix, etc.; Leipsick, 1627, in-8°. On voit dans l'*Ehren-Pforte* de Mattheson (page 100) que Hausmann possédait un traité de composition, de Schein, sous le titre de *Manuductio ad musicam poeticam.* On ne sait pourquoi Forkel et d'autres ont mis en doute si cet ouvrage est de Schein, ou s'il n'est qu'une seule et même chose avec le traité d'Otto (*voyez* ce nom) en langue allemande sur le même sujet : il est évident, par le titre même de ce dernier, qu'il était extrait de plusieurs ouvrages, notamment de celui de Schein.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

SCHEINLEIN (Jean-Michel), fils d'un musicien de la Franconie qui était en même temps fabricant d'instruments, naquit à Langenfeld, en 1751. Instruit dans les ateliers de son père, il devint un habile luthier, et fabriqua des violons qui furent estimés en Allemagne.

SCHEINPFLUG (Chrétien-Gothilf), né dans un village de la Saxe, en 1722, entra d'abord en qualité de ténor dans la chapelle du prince de Rudolstadt, et succéda à Gebel, en 1753, comme maître de cette chapelle. Il mourut en 1770, à l'âge de quarante-huit ans, considéré comme un compositeur habile, particulièrement pour la musique d'église. Il a laissé en manuscrit : 1° Deux années de musique d'église; la deuxième finit au quatrième dimanche après la Trinité. 2° *Mithridate*, opéra représenté à Rudolstadt, le 5 mai 1754.

SCHELHAMMER (le docteur Guntner-Christophe), fils d'un professeur de médecine à l'université de Jéna, naquit en 1649, dans cette ville. Devenu orphelin à l'âge de deux ans, il fut destiné à l'exercice de la même profession que son père, et fit ses études à l'université de Leipsick. En 1672, il visita l'Allemagne et les Pays-Bas, séjourna à Leyde pendant deux ans, puis parcourut l'Angleterre, la France et l'Italie. De retour dans sa patrie, il obtint une chaire de botanique à Helmstadt, fut nommé, en 1690, professeur d'anatomie et de chirurgie à l'université de Jéna, et cinq ans après eut la chaire de médecine pratique à Kiel, où il mourut, le 11 janvier 1716. Sa thèse de doctorat est intitulée : *Dissertatio inauguralis medica de voce, ejusque affectibus;* Helmstadt, 1677, in-4°. Il s'y montre partisan du système de Fabrice d'Aquapendente concernant les fonctions et le mécanisme de l'organe vocal. Schelhammer a fait aussi imprimer une dissertation *De auditu*, Lugduni-Batavorum, 1684, in-8°.

SCHELIUS (Jacques), *Cantor* à Eisfeld, dans le duché de Saxe-Meiningen, naquit dans la seconde moitié du dix-septième siècle. Il a fait imprimer de sa composition : *Christlicher Wunsch und Segen aus dem* 121 *Psalm genommen und mit* 6 *Stimmen komponirt* (Souhait et bénédiction chrétiennes, tirés du 121e psaume, à six voix); Eisfeld, 1618, in-4°.

SCHELLE (Jean), *Cantor* à l'école Saint-Thomas de Leipsick, naquit à Geisingen, dans le cercle de Misnie, où son père était *Cantor*. Après avoir été quelque temps sopraniste dans la chapelle de l'électeur de Saxe, il alla faire ses études à Wolfenbüttel, et les acheva à l'université de Leipsick. Son premier emploi fut celui de *Cantor* à Eilenbourg; puis il alla remplir les même fonctions à Leipsick, où il mourut en 1701. Kuhnau fut son successeur. Il a composé plusieurs années complètes de cantates et de morceaux pour le culte réformé, qui se trouvent en manuscrit à l'école de Leipsick, et n'a fait imprimer de sa composition que le recueil intitulé : *Melodien zu Joach. Fellers andæchtigen Studenten* (Les mélodies de l'étudiant pieux par Joach. Feller, à quatre voix).

SCHELLENBERG (Antoine-Otron), professeur à l'université de Gœttingue, au commencement du dix-neuvième siècle, a publié un livre singulier, qui a pour titre : *Die Pasimusik oder Hermannusspiel Bekanntmachung der vor einigen Jahren angekundigten Freuden Erfindung* (la Musique universelle, ou invention amusante connue depuis quelques années sous le nom de jeu d'Hermann); Gœttingue, 1811, gr. in-8°.

SCHELLENBERG (Hermann), organiste de l'église Saint-Jean, à Leipsick, est né dans cette ville, le 10 novembre 1816. Artiste distingué, il a donné avec succès des concerts d'orgue, en 1840, à Leipsick et dans plusieurs autres villes de la Saxe. Il a publié de sa composition : 1° Toccate-étude pour l'orgue; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 2° Le 130e psaume pour voix solo, chœur et orgue; *ibid.* 3° Fantaisie et fugue (en *sol* mineur), pour l'orgue, à trois claviers, op. 1; Erfurt, Kœrner. 4° Cinq *Lieder* pour voix de contralto, avec accompagnement de piano, op. 6; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. M. Schellenberg a publié une analyse critique de l'édition des œuvres d'orgue de J.-S. Bach, publiée par Griepenkerl (*voyez* ce nom), chez Peters, à Leipsick (dans la *Gazette générale de musique*, 48me année, p. 291-296).

SCHELLER (Jacques), bon violoniste, naquit le 12 mai 1759, à Schettat, près de Rakonitz, en Bohême. Destiné à l'état ecclésiastique, il fut envoyé à Prague pour faire ses études chez les jésuites; mais un penchant invincible pour la musique lui fit abandonner cette carrière pour se livrer à l'étude du violon. Fort jeune encore, il se rendit à Vienne et y fut employé dans les orchestres; puis il fut attaché pendant deux ans à l'orchestre de la cour de Manheim, où il reçut des leçons de composition de l'abbé Vogler. Le désir de voyager pour perfectionner son talent lui fit quitter la cour de l'électeur Palatin; il par-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

courut la Suisse, l'Italie, puis se rendit à Paris, où il séjourna trois ans, sans cesse occupé de l'étude du style de Viotti, le plus beau modèle qu'il pût choisir. De retour en Allemagne, il s'arrêta à Stuttgard, et entra dans la musique du duc de Wurtemberg, en qualité de maître de concerts. Il y était depuis sept ans et jouissait d'une existence heureuse, lorsque l'entrée des troupes françaises dans le duché de Wurtemberg, en 1792, lui enleva sa position. Il voyagea alors en Allemagne, et y donna des concerts; mais bientôt l'intempérance le fit tomber dans une misère si profonde que, ne possédant plus même de violon, il allait à pied de ville en ville, empruntant l'instrument dont il devait se servir. Il vivait encore ainsi en 1799; mais on n'a plus eu de renseignements sur sa vie depuis cette époque. Cet artiste est le premier qui imagina de jouer en harmonie sur les quatre cordes du violon, en détachant le talon de l'archet afin que les crins touchassent toutes les cordes pendant que la baguette frottait le dos de l'instrument. Cet effet a été reproduit depuis lors par plusieurs violonistes.

SCHELWIG (Samuel), professeur de théologie, bibliothécaire et recteur du gymnase de Dantzick, fut d'abord pasteur à Thorn. Il naquit en 1646, à Lissa, en Pologne, et mourut à Dantzick, le 18 juin 1715. On a de lui une thèse intitulée *Disputatio de musica;* Thorn, 1671, in-4°.

SCHEMELL (Georges-Christophe), *Cantor* à Zeitz, vécut vers le milieu du dix-huitième siècle. Il a publié un livre choral qui renferme neuf cent cinquante-quatre mélodies du culte évangélique, sous le titre de *Musikalisches Gesangbuch;* Leipsick, 1736, in-4°.

SCHENCK (Jean), musicien au service de l'électeur Palatin, vers la fin du dix-septième siècle, et virtuose sur la basse de viole, se fixa à Amsterdam, où il paraît avoir terminé sa carrière. Il y fit graver les ouvrages suivants : 1° *Sang-Arien van Opera van Ceres en Bacchus,* op. 1 (Airs et chansons de l'opéra de *Cérès et Bacchus*). 2° *Konst-oefeningen, etc., quinze sonates pour basse de viole et basse continue,* op. 2; Amsterdam, 1688. 3° *Il Giardino armonico consistente in diverse sonate a due violini, viola di gamba, e basso continuo,* op. 3; *ibid.,* 1692, in-fol. 4° *Scherzi musicali per la viola di gamba con basso continuo ad libitum,* op. 6; *ibid.,* in-fol. oblong. 5° *Dix-huit sonates à violon seul et basse continue,* op. 7; *ibid.,* 1695, in-fol. 6° La Ninfa del Reno, *contenant douze sonates pour basse de viole, composées de préludes, allemandes, sarabandes,* etc., op. 8. 7° *L'Écho du Danube, sonates pour basse de viole et basse continue,* op. 9. 8° *Les Bizarreries de la goutte, contenant douze sonates pour basse de viole et basse continue,* op. 10.

SCHENCK (Jean-Georges), facteur d'orgues et d'instruments à clavier à Weimar, naquit en 1760, à Osthein, en Bavière. Devenu élève de Stein, à Augsbourg, il apprit dans ses ateliers les éléments de sa profession, puis se fixa à Weimar. En 1790, il avait déjà acquis de la réputation par ses grands pianos, supérieurs aux instruments anglais de la même époque. En 1800, il construisit un *piano-écho* dont on trouve la description dans le journal des Modes, de Vienne (mai 1800, pages 263-267). La forme de cet instrument était un carré long : Schenck y employa une longue table d'harmonie, dont le premier essai avait été fait par Hildebrand, en 1782, et qui fut employée peu d'années après à Paris, avec de considérables modifications du mécanisme, par Pfeiffer et Petzold.

SCHENCK (Jean), compositeur, naquit à Neustadt sur la Vienne, dans la Basse-Autriche, le 30 novembre 1753. Tomaselli, chanteur italien de la cathédrale, lui trouvant une belle voix, se plut à la cultiver, et lui donna des leçons de chant et de clavecin. Devenu enfant de chœur à l'âge de dix ans, Schenck reçut les premières leçons d'harmonie de Stall, directeur de l'école, et apprit à jouer du violon et de plusieurs instruments à vent. Plus tard, il fut élève de Wagenseil. Les compositions de Dittersdorf et de Haydn étaient devenues ses modèles : il imita leur manière dans ses premiers essais. En 1744, il se rendit à Vienne, où il trouva des protecteurs puissants qui lui procurèrent les moyens de compléter son éducation musicale. A l'âge de seize ans, il écrivit sa première messe solennelle, qui fut exécutée le 8 janvier 1778. Elle fut suivie de plusieurs compositions pour l'église et autres qui le firent connaître avantageusement, et lui firent obtenir la direction de la musique du prince d'Auersberg. Dans sa carrière laborieuse, il écrivit la musique de plusieurs drames et opéras, des cantates, des symphonies, et d'autres morceaux de musique instrumentale. Dans sa vieillesse, il tomba dans l'indigence et mourut à Vienne, le 29 décembre 1836, à l'âge de quatre-vingt-deux ans. Ce fut Schenck qui éclaira Beethoven sur la négligence qu'avait apportée Haydn

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

dans la correction des fautes de ses exercices de contrepoint, et qui lui conseilla d'étudier sous la direction d'Albrechtsberger. Les compositions de cet artiste pour le théâtre sont : 1° *L'Opéra sans titre*, au théâtre Schikaneder, vers 1790. 2° *Im Finstern ist nich gut tappen* (Il n'est pas bon de frapper dans les ténèbres), au théâtre impérial de Vienne, vers 1791. 3° *Les Vendanges*, au théâtre Marinelli, en 1791. 4° *Noël à la campagne*, au même théâtre, 1792, joué avec succès. 5° *La Couronne de la moisson*, au théâtre Schikaneder, 1791. 6° *Achmet et Almanzine*, au théâtre national de Vienne, 1795. Un rondeau de cet opéra, pour soprano, a été publié à Stuttgard, chez André. 7° *L'Étudiant mendiant*, à Vienne, 1796. 8° Morceaux de chant ajoutés à la pièce d'*Iffland* intitulée *Achmet et Zénide*, à Vienne, 1797. 9° *La Chasse*, opéra, Vienne, 1797. 10° *Le Barbier de village*, joué avec succès à Vienne et à Berlin. La partition réduite pour piano et flûte a été publiée à Leipsick, chez Hofmeister. 11° *Le Tonnelier*. La partition manuscrite de cet ouvrage se trouvait chez Traeg, à Vienne, en 1800.

SCHERBAUM (Joseph), né dans un village, près de Luditz, en Bohême, vers 1600, entra dans l'ordre des servites, au couvent de Saint-Michel de Prague, et y passa toute sa vie. Habile compositeur, il a laissé en manuscrit beaucoup de musique instrumentale à quatre parties, et une grande quantité de canons, genre dans lequel il excellait. Tous ces ouvrages ont été dispersés après la suppression du couvent de Saint-Michel.

SCHERER (Hans ou Jean), facteur d'orgues qui a eu de la célébrité dans le seizième siècle, naquit dans le Brandebourg, vers 1540. Ses principaux ouvrages furent : 1° L'orgue de l'église de Bernau, dans la Marche de Brandebourg, composé de trente-cinq jeux, deux claviers et pédale, construit en 1576. 2° Celui de l'église Notre-Dame, à Stendal, composé de dix-neuf jeux, construit en 1580. On trouve les dispositions de ces deux instruments dans le *Syntagma musicum* de Prætorius (tome II, page 176).

SCHERER (Sébastien-Antoine), organiste distingué, vécut à Ulm, vers le milieu du dix-septième siècle, d'abord sans emploi, puis avec le titre de second organiste de la ville, ainsi que l'indique le titre d'un de ses ouvrages, imprimé en 1664. On ne sait rien de plus sur cet artiste de mérite, et l'on ignore également le lieu, la date de sa naissance, celle de sa mort, et le nom du maître qui dirigea ses études. Ses ouvrages, qui le recommandent à l'attention des musiciens, sont les suivants : 1° *Musica sacra, hoc est missæ, psalmi et motettæ 3, 4 et 5 vocum cum instrumentis*, op. 1; Ulm, 1655, in-4°. 2° *Tabulatura in cymbalo et organo intonationum brevium per octo tonos, lib. I; Ulmæ, apud auctorem*, 1664, in-fol. Le deuxième livre de cette tablature d'orgue a pour titre : *Partitura 8 toccatorum usui apta cum vel sine pedali*; ibid., 1664, in-fol. Les deux livres ont été réunis sous ce titre général : *Sebast. Ant. Schereri vicæ organistæ Ulmensis operum musicorum secundum, distinctum in libros duos : tabulaturam in cymbalo et organo intonationum brevium per octo tonos, et partituram toccatarum usui aptam cum vel sine pedali, ad modernam suavitatem concinnatum, et ad petitionem multorum luci datum; Ulmæ, typis Batth. Kühnen*, 1664. On voit aussi, par le titre, que Scherer a gravé lui-même son ouvrage sur des planches de cuivre (*Ejusdemque auctoris sumptibus et manibus propriis æri incisa et insculpta*). Comme les tablatures d'orgue de Merulo et de Frescobaldi, les parties qui doivent être exécutées par la main droite sont écrites, dans l'ouvrage de Scherer, sur une portée de six lignes, et celles de la main gauche, sur une portée de huit. Les formes des pièces qui se trouvent dans le recueil dont il s'agit, et leur mérite, prouvent que Scherer avait étudié avec fruit les œuvres des plus célèbres organistes italiens et allemands. 3° *Sonaten für zwey Violinen und Viol da gamba* (Sonates pour deux violons et basse de viole); Ulm, 1680, in-fol. 4° *Suiten für die Laute* (Suites de pièces pour le luth); Augsbourg, Lotter, in-fol. (sans date).

SCHERER (Théophile), compositeur allemand, paraît avoir vécu, vers 1785, à Gênes, où il a fait imprimer ses ouvrages. On connaît sous son nom : 1° Six trios pour clavecin, violon et basse, op. 1; Gênes. 2° Six sonates pour violoncelle et basse, op. 5; *ibid.* 3° Six symphonies à huit parties, op. 6; *ibid.*

SCHERER (Jean-Guillaume-Auguste), pasteur primaire à Jauer, en Silésie, occupait déjà ce poste en 1801, comme le prouve un de ses sermons imprimé dans cette année, et il remplissait encore ces fonctions en 1817. Il a fait imprimer un bon livre choral à l'usage de Jauer, sous ce titre : *Sammlung christlicher Lieder für die Kirchliche Andacht evangel. Gemeinden, zunæchst der zu Jauer*; Breslau et Jauer, chez Grass et Barth, in-4° de sept cent quatre-vingt-deux pages avec XXXII

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

pages de préface. On trouve dans ce recueil beaucoup de bonnes mélodies composées par Scherer ; il y a joint l'harmonie avec le doigter pour les organistes.

SCHERER (Antoine), archiviste des cercles de l'empire, à Saint-Polten (Autriche), naquit dans cette ville, en 1791. Il s'est fait connaître par l'ouvrage intitulé : *Abhandlung über Kirchenmusik im allgemeinen und in ihren einzelnen Theilen Entstehung und verbesserung bis auf unsere Zeiten* (Dissertation sur la musique d'église en général, et sur l'origine et le perfectionnement de ses diverses parties jusqu'à l'époque actuelle) ; Saint-Polten, chez Anne Lorenz, 1837, in-8° de cent six pages avec trente-six pages in-fol. d'exemples.

SCHERFFERSTEIN (Martin **KINNER DE**), né en 1534, à Leobschütz, en Silésie, fut professeur de poésie et d'histoire à Wittenberg, puis chancelier à Leobschütz. Élève de Mélanchton, il se distinguait par son savoir, son mérite dans la poésie, et son habileté dans la musique. Il mourut le 24 mars 1597, à Baumgarten, près de Frankenstein. Plusieurs mélodies de sa composition se trouvent dans l'*Hymnologie de Breslau*. Après sa mort, on a imprimé le recueil de ses cantiques, sous le titre de *Sylvulæ musicæ*, à Hildesheim, 1605, in-8°, divisé en deux livres. Henel a dit de Scherfferstein (*in Silesiogr.* cap. VII, p. 170) : *Quemadmodum harmoniæ musicæ eximius ipse fuit artifex, ita cordis et oris, mentis et linguæ, rationis et orationis in eo erat harmonia suavissima omniumque adeo virtutum consensus concentusque admirabilis.*

SCHERFFERSTEIN (Wenceslas **SCHERFFER DE**), vraisemblablement parent du précédent, et peut-être son fils, naquit à Leobschütz, dans les dernières années du seizième siècle. La guerre de trente ans l'obligea à abandonner le lieu de sa naissance et de se retirer à Brieg, où il eut une place d'organiste. En 1652, il publia un recueil de poésies en onze livres, dont le dernier est un poëme à la louange de la musique (*Der Musik Lob*).

SCHERLITZ (Jean-Valentin), né en 1732, à Gossel, dans le duché de Gotha, eut pour maître de musique le savant organiste Kellner, de Grœfenroda. A l'âge de dix-neuf ans, il obtint une place d'instituteur et d'organiste dans la Hesse ; puis il entra au service du prince de Hohenlohe, qui lui fit achever ses études musicales sous la direction du maître de chapelle Georges Benda, à Gotha. Admis ensuite dans la chapelle du duc, il y remplit les fonctions d'organiste et de musicien de la chambre. Il mourut à Gotha, en 1793, à l'âge de soixante et un ans, laissant en manuscrit : 1° Quatuor pour deux violons, alto et violoncelle. 2° Plusieurs cantates religieuses. 3° Plusieurs trios pour deux violons et violoncelle. 4° Quelques sonates pour clavecin. 5° Six chorals à trois claviers pour l'orgue.

SCHERMER (Antoine), né en 1760, à Beilengries, sur le Danube, fit ses études à Neubourg, et suivit les cours de théologie à l'université d'Amberg. Il alla ensuite à Eichstadt et y fut ordonné prêtre. Ses connaissances étendues dans la musique le firent ensuite nommer maître de chapelle du couvent de Bénédictins de cette ville ; il en remplissait encore les fonctions en 1814, et avait écrit plusieurs opéras composés pour des colléges, des messes, oratorios, cantates, et des concertos pour plusieurs instruments.

SCHERZ ou **SCHERZIUS** (Jean-Georges), professeur de droit et de philosophie à Strasbourg, naquit dans cette ville en 1678, et y mourut le 1er avril 1754. Au nombre de ses écrits, dont la plupart sont relatifs aux antiquités allemandes, on trouve : *Dissertatio physica experimentalis ; Argentorati, typis Melch. Pauschinger*, 1731, in-4° de cinquante pages. Il y traite de plusieurs expériences d'acoustique.

SCHETKY (Christophe), violoncelliste distingué, né à Darmstadt, en 1740, eut pour premier maître son père, musicien et secrétaire de la chambre du grand-duc. Il reçut ensuite quelques leçons de violoncelle d'Antoine Filtz, à Manheim, et apprit la théorie de l'harmonie sous la direction du maître de chapelle Endeler, à Darmstadt. Lorsqu'il eut atteint sa vingtième année, il reçut un engagement pour aller à Hambourg avec son père et ses sœurs : il y passa toute l'année 1761, incessamment occupé d'études pour perfectionner son talent ; puis il retourna à Darmstadt, où il entra dans la chapelle du grand-duc ; mais avec la liberté nécessaire pour faire de petits voyages à Manheim, Francfort et Wetzlar. Après la mort de son père et de sa mère, il fit un second voyage à Hambourg, en 1768, y séjourna deux ans, puis se rendit à Londres où la protection de Jean-Chrétien Bach lui procura un bon accueil. Cependant, il paraît qu'il ne s'y arrêta pas longtemps, et qu'il alla s'établir à Édimbourg. Bientôt après, ayant épousé une riche veuve, il ne s'occupa plus de la musique qu'en amateur ; mais il ne

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

jouit pas longtemps des avantages de sa nouvelle position, car il mourut à trente-trois ans, en 1775. Schetky a publié de sa composition : 1° Six trios pour deux violons et violoncelle, op. 1, à Londres. 2° Six duos pour violon et violoncelle, op. 2, *ibid.* 3° Six trios pour clavecin, violon et violoncelle, op. 3, *ibid.* 4° Six sonates pour violoncelle et basse, op. 4, *ibid.* 5° Six duos pour deux flûtes, op. 5, *ibid.* 6° Six quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 6, *ibid.* 7° Douze duos pour deux violoncelles avec quelques règles et observations pour jouer de cet instrument, op. 7, *ibid.* 8° Six duos faciles pour deux violoncelles; Paris, Sieber. 9° Six sonates pour violon et violoncelle, op. 13; *ibid.* Le même artiste a laissé en manuscrit beaucoup de concertos pour violoncelle et orchestre, des symphonies, six trios pour violoncelle obligé, alto et basse, *la Nuit de Zacharie*, cantate pour contralto, deux violes, deux flûtes, deux cors et violoncelle obligé, composée pour sa sœur, et exécutée à Hambourg.

SCHEUENSTUHL (Michel), bon organiste, naquit le 5 mars 1705, à Guttenstetten, près de Bayreuth. A l'âge de dix-sept ans, il obtint la place d'organiste à Wilhelmdorf, résidence du prince de Hohenlohe; mais, en 1720, il donna sa démission pour la place d'organiste à Hof, dans le Voigtland. Il occupa celle-ci jusqu'à sa mort. Il a publié de sa composition : 1° Sonate pour le clavecin, qu'il grava lui-même à l'eau-forte. 2° Trois œuvres de petites pièces appelées *suites de clavecin*. 3° Deux œuvres d'exercices pour le même instrument, *ibid.* 4° Deux concertos pour le clavecin, 1738.

SCHEUERMANN (le P. Flavius), né à Luhe, près de Ratisbonne, en 1744, entra, en 1762, dans l'ordre des Franciscains, et passa la plus grande partie de sa vie au couvent central de Kaisersheim, où il était encore en 1812. Bon organiste et compositeur, il a écrit plusieurs messes, motets et litanies répandus dans les couvents de la Bavière.

SCHEUFLER (Martin), facteur d'orgues, né en Silésie, dans la seconde moitié du seizième siècle, a construit, en 1600, l'orgue de l'église de la Madeleine, à Breslau, composé de trente-six jeux. Cet instrument n'a été refait qu'en 1723, après avoir servi pendant cent vingt-deux ans.

SCHEYERMANN (Georges), professeur de piano à Nantes, naquit, en 1707, à la Verrerie de Monthermé (Ardennes), où son père, Suisse d'origine, était ouvrier. Le voisinage de l'abbaye de Prémontrés de Lavaldieu lui fournit, dès l'âge de huit ans, les moyens de recevoir une bonne éducation, particulièrement dans la musique. Il y eut pour condisciple Méhul, et tous deux reçurent des leçons du P. Hauser (voyez ce nom) pour l'orgue, le clavecin et la composition. A quinze ans, Scheyermann était déjà assez habile pour aller remplir les fonctions d'organiste à l'abbaye de Foncarmont, dans la haute Normandie. Après trois années de séjour dans ce lieu, il se rendit à Paris, où il trouva son ancien ami Méhul qui lui fit continuer ses études d'harmonie, et lui fit obtenir des leçons de Séjan pour l'orgue. Au mois de septembre 1789, il accepta la position d'organiste et de directeur des concerts de la ville, à la Rochelle, où il passa dix années. De retour à Paris, en 1801, avec l'intention de s'y livrer à la culture de l'art, il ne s'y arrêta cependant que huit mois, parce que des propositions avantageuses lui furent faites pour aller s'établir à Nantes, où s'écoula le reste de sa vie. Il y mourut le 29 juin 1827. On a publié de sa composition : 1° Trois sonates pour piano et violon, op. 1; Paris, Porro. 2° Deux sonates pour piano et violon ou flûte, op. 2; Paris, Sieber. 3° Pastorale pour piano et harpe; *ibid.* 4° Deux recueils de romances avec accompagnement de piano; Paris, Leduc. Il a laissé en manuscrit : 1° *Le Couronnement de Numa Pompilius*, opéra en deux actes, composé pour le théâtre de Nantes. 2° Plusieurs cantates avec orchestre. 3° Trois concertos pour le piano. 4° Symphonie concertante pour deux pianos et orchestre. 5° Trio concertant pour piano, flûte et basson obligés. 6° *La Bataille d'Austerlitz*, symphonie militaire. 7° Une ouverture à grand orchestre. 8° Beaucoup de morceaux détachés pour le piano. 9° Plusieurs morceaux pour des loges de francs-maçons.

SCHEYRER ou **SCHREYER** (Bernard), frère mineur de Saint-François de Paule, au couvent du faubourg d'Au, près de Munich, vécut vers le milieu du dix-septième siècle. Il est auteur d'un traité du plain-chant intitulé : *Musica choralis theorico-practica*, ou méthode facile pour apprendre en peu de temps le plain-chant; Munich, chez Jean Jœklin, 1665, in-4°.

SCHIASSI (Gaetan-Marie), violoniste et compositeur, né à Bologne, dans les dernières années du dix-septième siècle, a fait représenter dans cette ville avec succès plusieurs opéras dont voici les titres : 1° *Amor tra nemici*, 1732. 2° *La Fede ne' tradimenti*,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

1732. 3° *Alessandro nell' Indie*, 1734. 4° *Demofoonte*, 1735. 5° *Didone abbandonata*, 1735. On a aussi imprimé de sa composition : *Douze concerti a violino principale, violini di ripieno, alto-viola, violoncello e cembalo*, op. 1, à Amsterdam, chez le Cène. Schiassi était membre de l'Académie des Philharmoniques de Bologne.

SCHIASSI (Philippe), chanoine de la cathédrale de Bologne, et membre de l'Académie des sciences de l'Institut de cette ville, mort en 1838, dans un âge avancé, est connu par des travaux dans les sciences mathématiques. Au mois de janvier 1832, il a lu à l'Académie des sciences une dissertation latine sur le tempérament dans l'accord des instruments à clavier, dont une traduction italienne a été publiée sous ce titre : *Del temperamento per l'accordatura del gravicembalo e dell' organo. Dissertazione recitata in latino nell' Academia delle scienze dell' Instituto di Bologna li 12 gennaro dell' anno* 1832, *ed ora pubblicata in italiano; Bologna, tipografia dall' Olmo e Ciocchi*, 1832, in-4° de vingt-six pages, avec six planches. Il faut joindre à cet écrit une feuille in-4°, intitulée : *Lettera nella quale si dà notizia della esperienza fatta in Bologna di un nuovo metodo di accordatura del gravicembalo e dell' organo coll' aggiunta di una tavoletta per l'applicazione pratica di tal metodo.*

SCHIATTI (G.), compositeur et violoniste italien, était, vers 1740, maître de concerts du margrave de Bade-Dourlach. En 1747, il se rendit à Pétersbourg, où il entra dans la chapelle impériale. On a gravé de sa composition, à Amsterdam, six trios pour deux violons et basse, op. 1.

SCHIAVELLI (Jules), compositeur vénitien, vécut vers le milieu du seizième siècle. Il a fait imprimer : *Motietti a cinque e sei voci;* Venise, 1565, in-4°.

SCHICHT (Jean-Godefroid), naquit à Reichnau, près de Zittau, le 29 septembre 1753. Fils d'un pauvre tisserand, il n'aurait été lui-même qu'un artisan, si son oncle ne l'eût adopté dès l'âge de deux ans, et ne lui eût fait faire de bonnes études au collége de Zittau, où il demeura pendant dix ans, puis à l'université de Leipsick. L'organiste Trier fut son premier maître de clavecin; mais bientôt dégoûté par la négligence de cet homme, dont il ne recevait que de rares leçons, il prit la résolution de diriger lui-même ses études musicales. Son penchant pour cet art lui fit abandonner les cours de droit de l'université. Naumann l'avait recommandé à Hiller, alors *Cantor* de l'école de Saint-Thomas de Leipsick; celui-ci l'employa en qualité d'accompagnateur et d'organiste de l'école. Il était en même temps premier violon du concert de la ville. La retraite de Hiller, en 1785, fit jeter les yeux sur Schicht pour la direction du grand concert, et dans le même temps il fut choisi pour remplir les fonctions d'organiste de la nouvelle église du convent. Il occupait encore ces places lorsqu'il reçut (au commencement de 1810) sa nomination de *Cantor* et de directeur de musique de l'école Saint-Thomas de Leipsick. Il en remplit les fonctions avec honneur jusqu'à sa mort, arrivée le 16 février 1823. En 1820, l'Académie de musique de Stockholm l'avait choisi pour un de ses membres, et peu de jours avant sa mort, le roi de Saxe se préparait à le nommer son maître de chapelle. Schicht avait épousé, en 1786, la cantatrice italienne Valdesturla, qui lui donna quatre filles, dont une seule, douée de grandes dispositions pour la musique, a vécu. Madame Schicht a chanté au concert de Leipsick pendant dix-neuf ans : elle est morte dans cette ville, en 1809.

Les compositions de Schicht ont été longtemps exécutées avec succès à Leipsick; mais elles ont eu peu de retentissement dans le reste de l'Allemagne et sont à peu près inconnues en France. On n'a publié que celles dont voici les titres : 1° *Das Ende der Gerechten* (la Fin du Juste), oratorio de la Passion, à quatre voix et orchestre (gravé en partition); Leipsick, Hofmeister. 2° *La Fête des chrétiens sur le Golgotha*, oratorio à quatre voix, en partition pour le piano; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. Cet ouvrage a été chaleureusement applaudi à toutes les reprises qu'on en a faites à Leipsick. 3° Trois motets allemands à quatre voix et orchestre, en partition; Leipsick, Hofmeister. 4° Le 100e psaume (*Jauchzet dem Herrn*), à deux chœurs, en partition; *ibid.* 5° *Te Deum*, à quatre voix, chœur et orchestre; en partition, *ibid.* 6° *Allgemeine Choralbuch für Kirchen, Schulen*, etc. (Livre choral général pour les églises, les écoles, etc., à quatre parties, pour l'orgue ou le piano), en trois parties; Leipsick, Breitkopf et Hærtel, in-4° oblong. 7° Mélodies chorales à trois et quatre voix; Leipsick, Peters. 8° Le *Pater noster* et le *Benedicite*, à voix seule avec orgue; *ibid.* 9° *Joie d'Aminte au retour de Lalagé*, cantate pour soprano et orchestre; Leipsick, 1778. 10° *Le prix de la poésie*, grande cantate en deux parties, avec orchestre, en partition pour

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

le piano; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 11° Six chants de Claudius à quatre et cinq voix; Leipsick, Hofmeister. Parmi les ouvrages du même artiste qui sont restés en manuscrit, on remarque : 12° *Moyse sur le Sinaï*, oratorio à cinq voix, chœur et orchestre. 13° Quatre *Te Deum*. 14° Deux messes. 15° Grand motet choral (*Nach einer Prüfung kurzer Tage*), en neuf parties, à trois, quatre, cinq, six, sept et huit voix. 15° Beaucoup de cantates de circonstance avec orchestre. 16° Trois proverbes à quatre voix en style fugué. 17° Six grands chœurs italiens et allemands avec orchestre. 18° Concerto pour le piano. 19° Caprices et sonates pour le même instrument.

Schicht s'était livré à l'enseignement de l'harmonie pendant près de trente ans; il publia le système qui l'avait guidé pour cet enseignement dans un livre qui a joui en Allemagne de quelque faveur, et qui a pour titre: *Grundregeln der Harmonie nach dem Verwechslungs-System* (Principes fondamentaux d'harmonie, d'après le système des modifications, etc.); Leipsick, Breitkopf et Hærtel (sans date), in-folio de soixante-six pages. La méthode de Schicht est purement empirique. Il y considère la dominante comme base de l'accord parfait majeur *sol, si, ré;* de l'accord de septième *sol, si, ré, fa*, d'où se tire l'accord parfait diminué *si, ré, fa;* de l'accord de neuvième *sol, si, ré, fa, la*, d'où se déduisent l'accord de septième de sensible *si, ré fa, la*, et l'accord parfait mineur, *ré, fa, la;* de l'accord de onzième *sol, si, ré, fa, la, ut*, d'où se tire l'accord de septième mineure *ré, fa, la, ut;* et enfin, de l'accord de treizième *sol, si, ré, fa, la, ut, mi*, d'où provient l'accord de septième majeure *fa, la, ut, mi*. L'altération accidentelle des intervalles de ces accords complète le système de Schicht. On lui doit aussi les traductions allemandes de la *Grammaire de l'art du chant* de madame Celoni-Pellegrini (Leipsick, Peters), et de la *Méthode de piano* de Dussek et Pleyel, dont il y a eu cinq éditions publiées à Leipsick.

SCHICK (Ernest), violoniste, naquit à La Haye, au mois d'octobre 1756. Son père, maître de danse à Amsterdam, lui enseigna cet art, où il devint habile; mais son penchant irrésistible pour la musique le lui fit abandonner. Il se livra à l'étude du violon, sous la direction de Kreutzer, maître de concerts qui se trouvait alors à Amsterdam; puis il reçut des leçons d'Esser (*voyez* ce nom), et en dernier lieu devint élève de Lolli, lorsque celui-ci revint de Pétersbourg. Il en adopta la manière et fut au nombre des violonistes qui l'imitèrent le mieux. L'électeur de Mayence l'admit dans sa musique, en qualité de premier violon. En 1782, Schick voyagea en Allemagne avec le violoncelliste Triklir, et partout il excita l'admiration par l'expression suave de son jeu et le brillant de son exécution, particulièrement dans le *staccato*. Arrivé à Hambourg, en 1794, après que l'invasion des troupes françaises eut dispersé la musique de l'électeur de Mayence, il avait l'intention de s'y fixer; mais dans la même année il se rendit à Berlin, où sa femme fut engagée au Théâtre National et à celui de la cour. Il y eut le titre de premier violon ou de maître de concerts de la chapelle du roi. Schick est mort à Berlin, le 10 décembre 1815. Il a publié de sa composition, à Berlin, en 1785, six concertos pour violon, avec orchestre.

SCHICK (Marguerite-Louise), femme du précédent, et dont le nom de famille était **HAMEL**, naquit à Mayence, le 26 avril 1773. Son père, hautboïste de la chapelle de l'électeur, lui donna les premières leçons de musique et de piano. A l'âge de huit ans, elle passa sous la direction de madame Hellmuth, artiste de talent. Après que la voix de mademoiselle Hamel eut acquis du timbre, ses heureuses dispositions furent remarquées par le prince électeur, qui lui accorda une pension pour aller étudier le chant à Würzbourg, chez un bon professeur italien nommé *Steffani*. De retour à Mayence, elle entra dans la musique du prince, en qualité de cantatrice. En 1791, elle épousa le violoniste Schick, et fit avec lui quelques petits voyages en Hollande et dans l'Allemagne du Rhin. Vers le même temps, elle était devenue l'élève de Righini, alors maître de chapelle à Mayence et directeur de la musique du Théâtre National. Madame Schick débuta sur la scène, en 1791, par le rôle de *Lilla*, dans l'opéra de ce nom; puis elle brilla dans l'*Arbore di Diana*, de Martini, dans *le Talisman*, de Salieri, dans les rôles de *Suzanne*, des *Noces de Figaro* et de *Zerline* de *Don Juan*. Les grands événements qui dispersèrent la chapelle de l'électeur et firent fermer le théâtre, obligèrent madame Schick à s'éloigner de Mayence. Arrivée à Hambourg au commencement de 1794, elle y donna quelques représentations avec un brillant succès; mais les offres avantageuses qui lui furent faites pour s'y fixer ne l'empêchèrent pas de se rendre à Berlin, où elle eut à la fois un engagement pour le Théâtre Royal et un autre pour celui de Kœnigstadt; elle y débuta le 11 oc-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tobre 1794, dans l'*Axur* de Salieri. Depuis cette époque jusqu'à sa mort, elle ne s'éloigna de Berlin que pour faire un voyage à Breslau; et dans sa carrière dramatique, elle joua tous les genres avec un égal succès. L'*Alceste* et l'*Iphigénie en Tauride*, de Gluck, n'eurent jamais de meilleur interprète. La rupture d'une artère la fit mourir presque subitement le 20 avril 1809, à l'âge de trente-six ans. Des obsèques magnifiques lui furent faites, et les artistes des deux théâtres se réunirent pour y exécuter le *Requiem* de Mozart. Plusieurs discours furent prononcés sur sa tombe, et M. Conrad Levezow (*voyez* ce nom), conservateur du musée de Berlin, publia une notice sur la vie de madame Schick, ornée de son portrait, sous le titre : *Leben und Kunst der Fr. Marg. Schick;* Berlin, Duncker et Humblot, in-8°.

SCHICK (Frédéric), fils des précédents, né à Berlin, le 6 novembre 1794, se livra de bonne heure à l'étude de la clarinette, sur laquelle il acquit un talent distingué. En 1812, il se fit entendre dans un concert avec un brillant succès. Le 5 février 1817, il entra dans le corps de musique du 34me régiment d'infanterie, qui était en garnison à Stralsund. Dans l'année suivante, il se rendit à Berlin et obtint le titre de musicien de la chambre du roi, et fut nommé première clarinette du Théâtre Royal. En 1832, il entra dans le corps de musique du régiment de l'empereur Alexandre, en garnison à Berlin, dont il devint directeur de musique en 1842. En 1848, il fut décoré de l'ordre de l'Aigle rouge. Il a obtenu sa retraite avec la pension, en 1859. Cet artiste a écrit un grand nombre de morceaux pour la musique militaire.

SCHICK (Théophile), pianiste, né en Bavière, vécut à Paris vers 1808; mais après la restauration, il retourna en Allemagne et demeura quelque temps à Augsbourg. On a gravé de sa composition : 1° Trois grandes sonates pour piano, violon et violoncelle, op. 1; Paris, Sieber. 2° Andantino avec huit variations; Augsbourg, Gombart. 3° Valses et contredanses pour piano; Paris, Sieber.

SCHICKANEDER ou **SCHIKANEDER** (Jean-Emmanuel), acteur, compositeur et directeur de spectacles, naquit à Ratisbonne, en 1751. Après y avoir achevé ses études musicales et littéraires, il se sentit entraîné vers le théâtre par un goût irrésistible, et pour la première fois il parut sur la scène, en 1773. Le succès qu'il y obtint décida de sa carrière. En 1777, il joua à Munich quelques rôles tragiques, entre autres celui d'Hamlet, où il fit admirer son intelligence dramatique. Devenu directeur d'une troupe d'acteurs ambulants, il la conduisit à Salzbourg, Grœtz, Linz, puis se rendit dans la capitale de l'Autriche, où il fit construire le théâtre sur la Vienne (*an der Wien*). Le mélodrame, avec ses accessoires de belles décorations, de riches costumes et de machines, fut le genre de spectacle qu'il y établit. De temps en temps, il y faisait aussi jouer des opéras. Ce fut lui qui, après avoir fait l'informe canevas de *la Flûte enchantée*, alla le présenter à Mozart pour qu'il en composât la musique. On sait comment le génie de ce grand homme sut triompher de l'absurdité du poëme. Schickaneder, dont les affaires étaient fort dérangées, n'avait pu offrir au compositeur aucun prix pour son travail, et celui-ci ne s'était réservé que la propriété de sa partition; mais peu touché d'un sacrifice si généreux, le directeur de spectacle trahit la confiance de celui qui l'avait sauvé de sa ruine par un chef-d'œuvre, et vendit en secret la partition de *la Flûte enchantée* à d'autres entrepreneurs de théâtre. Schickaneder est mort à Vienne, le 21 septembre 1812, à l'âge de soixante et un ans. Il avait composé le texte et la musique de l'opéra allemand *Die Lyranten*.

Son neveu (Charles Schickaneder), régisseur du théâtre de Prague, est auteur de la musique de plusieurs petits opéras, et de beaucoup de trios comiques pour soprano, ténor et basse, dont Simrock, de Bonn, a publié quelques-uns.

SCHICKHARD (Jean-Chrétien), flûtiste et hautboïste, vécut à Hambourg, depuis le commencement du dix-huitième siècle jusque vers 1730. Roger, éditeur de musique à Amsterdam, a gravé les ouvrages suivants de la composition de cet artiste : 1° Sonates pour flûte seule et basse continue, op. 1. 2° *Idem* pour hautbois et basse continue, op. 2. 3° *Idem*, pour flûte seule et basse continue, op. 3. 4° *Idem*, pour deux flûtes et basse, op. 4. 5° *Idem*, pour flûte, deux hautbois, basse de viole et basse continue, op. 5. 6° *Idem*, pour deux flûtes et basse continue, op. 6. 7° Douze sonates pour deux hautbois, basse de violon et basse continue, op. 7. 8° Sonates pour hautbois seul et basse continue, op. 8. 9° *Idem*, pour deux flûtes et basse, op. 9. 10° *Idem*, pour deux hautbois et basse continue, op. 10. 11° Recueil de menuets pour deux hautbois et basse, op. 11. 12° *Principes de la flûte, contenant des airs à deux dessus sans basse, propres à pousser un éco-*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

lier très-avant en la manière de faire dans tous les tons les cadences sur cet instrument, op. 12. 13° Concerts à deux hautbois, deux violons, basse et basse continue, op. 13. 14° Quatorze sonates pour un hautbois, flûte, basse et basse continue, op. 14. 15° *Principes de hautbois contenant des airs à deux hautbois sans basse, très-propres à apprendre à jouer du hautbois, et la manière de faire tous les tons sur cet instrument.* 16° Douze sonates à deux flûtes et basse, op. 16. 17° Six *idem*, à une flûte et basse, op. 19. 18° *Idem*, pour hautbois et basse continue, op. 20. 19° Airs spirituels des Luthériens à deux flûtes et basse, op. 21. 20° Sonates pour hautbois, deux flûtes et basse, op. 22.

SCHIEBEL (Jean-Georges), poëte et musicien, fut recteur et cantor à Ratzbourg, en Danemark, où il mourut le 2 mai 1084. J.-G. Ahle indique, dans ses *Dialogues musicaux de l'automne* (*Musikalisches Herbstgespræch*, un livre de Schiebel intitulé : *Curiouseste Wunderwerke der Natur, se sie durch den einstimmenden Klang an Menschen, Vieh und allen Creaturen ausübt, etc.* (Merveilles curieuses que la nature exerce par des sons harmonieux sur l'homme, les animaux et autres créatures, etc.); mais il ne fait connaître ni le lieu ni la date de l'impression de cet ouvrage.

SCHIEDERMAYER (Joseph-Bernard), organiste de la cathédrale de Linz (Autriche), mort dans cette ville, le 8 janvier 1840, fut un compositeur fécond de musique d'église. On a publié de lui les ouvrages dont voici les titres : 1° *Missa a quattro voci, con 2 violini, 2 trombe ed organo*, n° 1, op. 18 (en *ré*); Linz, Haslinger. 2° *Idem*, à quatre voix, deux violons, deux cors et orgue, n° 2, op. 19 (en *sol*); *ibid.* 3° Messe à quatre voix, deux violons, deux trompettes et orgue, n° 3, op. 20 (en *ut*); *ibid.* 4° Messe solennelle à quatre voix, orchestre et orgue, op. 27; *ibid.* 5° Messe avec graduel et offertoire, à quatre voix, deux violons et orgue (en *fa*), op. 31; Vienne, Haslinger. 6° *Idem*, à quatre voix, deux violons, deux cors *ad libitum* et orgue (en *ut*), op. 32; *ibid.* 7° *Idem*, idem (en *sol*), op. 33; *ibid.* 8° Messe avec graduel et offertoire à quatre voix, deux violons, deux clarinettes, deux trompettes, timbales et orgue (en *ré*), op. 54; *ibid.* 9° Messe *idem* (en *ut*), op. 35; *ibid.* 10° Messe avec graduel et offertoire, à quatre voix, deux violons, alto, deux clarinettes, deux trompettes, timbales et orgue (flûtes et bassons *ad libitum*), op. 36 (en *mi*); *ibid.* 11° Messe de *Requiem*, à quatre voix, deux violons, deux cors, contrebasse et orgue (en *mi* bémol), op. 46; *ibid.* 12° Messe pour la fête de Pâques, à quatre voix, deux violons, deux clarinettes, deux trompettes, contrebasse et orgue (en *ut*), op. 66; *ibid.* 13° Messe pastorale pour la fête de Noël, à quatre voix, deux violons, flûte, deux clarinettes, basson, deux trompettes, timbales, contrebasse et orgue, op. 72; *ibid.* 14° Messe pour la campagne, à quatre voix, deux violons, deux clarinettes, deux cors, violoncelle, contrebasse et orgue (en *mi* bémol), op. 73; *ibid.* 15° Messe à quatre voix, deux violons, deux clarinettes, deux cors, deux trompettes, timbales et orgue; *ibid.* 16° Nouvelle messe allemande, à quatre voix et orgue; *ibid.* 17° Messe solennelle à quatre voix et orchestre, op. 101; *ibid.* 18° Deux graduels et offertoires pour tous les temps, à quatre voix, deux violons, deux cors et orgue, op. 21; *ibid.* 19° *Tantum ergo* et litanie de la Vierge *idem*, op. 25; *ibid.* 20° Litanies à quatre voix, deux violons, deux clarinettes, deux trompettes, timbales, contrebasse et orgue, op. 41; *ibid.* 21° Vêpres *idem*, op. 42; *ibid.* 22° *Te Deum* idem, op. 43; *ibid.* 23° Deux *Asperges* à quatre voix, basse et orgue; deux *idem* à quatre voix, deux violons, basse et orgue, op. 45; *ibid.* 24° Graduel (*Victimæ paschali*) à quatre voix, deux violons, deux clarinettes, deux cors, contrebasse et orgue, op. 67; *ibid.* 25° Offertoire (*Hæc dies*) pour soprano et chœur, deux violons, deux clarinettes, deux cors, contrebasse et orgue, op. 68; *ibid.* 26° *Pange lingua* à quatre voix, deux clarinettes, deux cors et deux bassons, op. 70; *ibid.* 27° Quatre Évangiles à quatre voix, deux clarinettes, deux cors et deux bassons, op. 71; *ibid.* 28° Graduel pastoral (*Tecum principium*) pour voix de basse et clarinette solo, avec deux violons, deux trompettes, timbales et orgue, op. 73; *ibid.* 29° Offertoire pastoral (*Lætentur cœli*), pour soprano et violon concertant, chœur à trois voix, deux violons, flûte, deux clarinettes, basson, deux trompettes, timbales, contrebasse et orgue, op. 74; *ibid.* 30° Graduel (*Voce mea ad Dominum*), à quatre voix, chœur, deux violons, deux clarinettes, deux cors, contrebasse et orgue, op. 76; *ibid.* 31° Offertoire (*Exaudi Deus*), idem, op. 77; *ibid.* Schiedermayer a écrit aussi des symphonies, œuvres 8 et 9; Vienne, Haslinger; des pièces d'harmonie, des trios pour instruments à archet, des sonates de piano, des pièces d'orgue et des danses. Il est auteur d'une instruction sur le plain-chant, intitulée :

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Theoretische praktische Chorallehre, zum gebrauch beim katholische Kirchen ritus (Doctrine théorique et pratique de chant choral, suivant le rit de l'église catholique); Linz, Haslinger, 1828, brochure in-4° de quinze pages. Schiedermayer a publié aussi un abrégé de la méthode de violon de Léopold Mozart, sous le titre de *Theoretisch-praktische Violinschule*, dont il a été fait des éditions à Vienne, Hambourg, Mayence et Posen.

SCHIEDERMAYER (Jean-David), facteur d'instruments à Nuremberg, naquit à Erlang, au mois d'avril 1753. Élève de Stein, d'Augsbourg, il se distingua par la bonne qualité des pianos dont il perfectionna le système de mécanique légère alors en usage. Il s'était d'abord établi dans le lieu de sa naissance, mais, en 1797, il se fixa à Nuremberg, où il mourut le 20 mars 1805, à l'âge de cinquante-deux ans.

Un fils de Schiedermayer (Jean-Laurent), né à Erlang, en 1786, s'est fixé à Stuttgard, en 1809, et y a établi une fabrique de pianos d'où il est sorti de bons instruments. Il est mort dans cette ville, au mois d'avril 1860. Ses fils, facteurs habiles, continuent la fabrication des pianos et y ont ajouté celle des harmoniums. L'aîné était membre du jury à l'exposition internationale de Londres, en 1862.

SCHIEFFERDECKER (Jean-David), professeur de théologie à Weissenfels, naquit en cette ville, le 7 novembre 1672, et y mourut le 11 juin 1721. On lui doit la publication du livre choral de Weissenfels avec les mélodies et la basse continue pour l'accompagnement; Weissenfels, 1714, in-4°.

SCHIEFFERDECKER (Jean-Chrétien), vraisemblablement de la même famille que le précédent, était accompagnateur et claveciniste du théâtre de Hambourg, vers 1720. Après la mort de Buxtehude, célèbre organiste de l'église Sainte-Marie, à Lubeck, Schiefferdecker obtint sa place, en se soumettant à la condition d'épouser sa fille. Il en remplit les fonctions avec honneur pendant vingt-cinq ans, et mourut à Lubeck, en 1732. Pendant son séjour à Hambourg, il avait écrit pour le théâtre : 1° *Alario*, opéra en trois actes, représenté en 1702. 2° Le premier acte de *Victor*, dont les deux autres furent composés par Mattheson et Bronner, 1702. 3° *Regnerus*, en trois actes, 1702. 4° *Justin*, en trois actes, 1706. Pendant son séjour à Lubeck, il publia une collection de pièces de clavecin intitulée : *XII musikalisches Concerten, bestehend aus ausserlesene Ouverturen, nebst einigen schœnen Suiten und Sonaten;* Hambourg, 1713, in-fol. Il a laissé en manuscrit des cantates spirituelles sur des textes des évangiles des dimanches et fêtes.

SCHIEFLHOLZ (Jean-Paul), directeur de musique à l'église paroissiale de l'université d'Ingolstadt, mourut dans cette ville, en 1757. Walther appelle cet artiste *Schieffelholz*, et Gerber, *Schiffelholz;* mais son nom est écrit, sur l'ouvrage qu'il a publié, comme je le donne ici : il se peut que ce soit une faute typographique. Cet ouvrage a pour titre : *Thesaurus reconditus quem, que quærit, inveniet, seu VIII concerten a violino principale, 2 violini, viola, violoncello et organo;* Augsbourg, 1727, in-fol. Schieflholz a laissé en manuscrit beaucoup d'autres compositions.

SCHIEKE (Jean), né à Grimma, en Saxe, était, en 1693, élève à l'université de Leipsick, où il soutint, le 22 décembre de cette année, une thèse qui a été imprimée sous ce titre : *Organum musicum, historice extructum;* Leipsick, 1593, Joh. Georg, in-4° de six feuilles.

SCHIFF (Chrétien), cantor et directeur de musique à Lauban, en Silésie, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, a publié une ode funèbre pour soprano, contralto, deux ténors et basse à Gœrlitz, en 1670, in-fol. Le pasteur Muscov (*voyez* ce nom) ayant attaqué sa musique dans son écrit intitulé : *Gestrafter Missbrauch der Kirchen-Musik*, Schiff réfuta son antagoniste avec modération dans une réponse qui a pour titre : *Schrift und Vernunftmæssiges Lob der in Gottes Wort wohlgegründeten vocal und instrumental-Kirchenmusik, aus rechtschaffener Theologorum Schriften entlehnt, und wider der Verstand und lieblosen Eifer der Musikfeinde wohlmeinend vorgestellet von Christian Schiff, chori musici Director* (Éloge écrit et raisonné de la musique d'église vocale et instrumentale bien démontré dans la parole de Dieu, etc.).; Lauban, 1694, in-8° de trente pages.

SCHILCHA (Antoine), organiste à Brzezno, en Bohême, y était aussi maître d'école à la fin du dix-huitième siècle. Précédemment il avait été organiste à Jungbunzlau. Il mourut à Brzezno, en 1795. On trouve dans les archives de l'église de Raudnitz des messes, offertoires et litanies de sa composition, en manuscrit.

SCHILD (Melchior), organiste et compositeur à l'église Saint-Georges et Saint-Jac-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ques de Hanovre, avait fait ses études musicales à Amsterdam, sous la direction du célèbre organiste Sweelinck, et était parvenu à un rare degré d'habileté. Il mourut à Hanovre, en 1668, laissant à ses enfants pour environ cinquante mille francs de biens, quoiqu'il n'eût joui pendant toute sa vie que d'un médiocre revenu. On ne connaît point d'œuvres imprimées de Schild, mais il a laissé en manuscrit des chorals variés pour l'orgue.

SCHILLING (Gustave), docteur en philosophie et conseiller de cour à Stuttgard, est né le 5 novembre 1805, à Schwiegershausen, dans le royaume de Hanovre. Fils d'un pasteur protestant, dont le père et le grand-père avaient été organistes, et qui était lui-même musicien instruit et bon organiste, il apprit sous sa direction les éléments de l'art qui, plus tard, est devenu l'objet principal de ses travaux. Dès l'âge de dix ans, il se fit entendre en public sur le piano; dans le même temps, il se livra à l'étude de l'orgue, du violon, de la flûte et du violoncelle, et s'essaya dans la composition de quelques morceaux de musique religieuse. A l'âge de quinze ans, il entra au collége; puis il alla, en 1823, étudier la théologie à l'université de Gœttingen. Il termina ses études littéraires et scientifiques à l'université de Halle. Fixé à Stuttgard, en 1830, il y prit la direction d'une école de musique pour laquelle il écrivit, dans la même année, un petit lexique de musique destiné spécialement aux pianistes. Quelques travaux littéraires remplirent les années suivantes; mais bientôt il conçut le plan d'un grand dictionnaire de musique qu'il parvint à réaliser, en associant à sa rédaction quelques hommes distingués, au nombre desquels on trouve les noms de Fink, La Motte-Fouqué, Grosheim, Heinroth, Marx, Keferstein, G. Nauenburg, L. Rellstab, de Seyfried, du savant professeur de physique Weber, etc. Schilling s'était réservé les articles d'esthétique, ce qui concerne la musique des Hébreux, une grande partie de la biographie, et la rédaction générale. L'ouvrage, dont le premier volume parut en 1835, fut achevé en six volumes dans l'année 1838, et deux ans après un septième volume, contenant le supplément, a été publié. Bien qu'entaché de défauts inséparables d'un travail de ce genre, il est le meilleur et le plus complet des dictionnaires de musique publiés jusqu'à ce jour (1864), et l'on y trouve des articles bien étudiés.

Dans l'année 1838, Schilling, dont l'activité était remarquable, fit paraître aussi un livre important par son objet, mais auquel on peut reprocher d'être trop superficiel dans le fond et dans la forme. Ce livre a pour titre : *Essai d'une philosophie du beau dans la musique, ou Esthétique de cet art.* Des critiques sévères, dures même, de cet ouvrage, ont paru dans les journaux. Il est incontestable que ce livre manque de profondeur; toutefois, quelles que soient ses imperfections, on ne doit pas perdre de vue la difficulté du sujet; difficulté si grande, qu'elle a été l'écueil des hommes les plus distingués qui ont essayé de le traiter. La même rigueur a accueilli la publication d'un autre livre du docteur Schilling sur la science de l'harmonie, qui a paru, en 1839, sous le titre de : *Polyphonomos, ou l'art d'acquérir une connaissance complète de l'harmonie, en trente-six leçons.* Je ne crois pas devoir ici reproduire les accusations de plagiat qu'on a dirigées contre l'auteur de cet ouvrage et de l'*Essai d'une philosophie du beau dans la musique;* car il faut se défier de toute polémique passionnée.

Dans le temps même où tant de travaux différents semblaient devoir l'absorber tout entier, Schilling avait entrepris la formation d'une société allemande pour les progrès de la musique et de sa science, et était parvenu à y réunir les hommes les plus recommandables de l'époque, entre autres Cherubini, Meyerbeer, Spontini, Spohr, W. Schneider, Lachner, Fr. Schneider, etc. Il entreprit aussi un journal des travaux de cette société qui a paru sous le titre *Annales de l'Association nationale allemande pour la musique et pour la science;* cette publication n'a pas été continuée. Le prince de Hohenzollern-Hechingen nomma Schilling conseiller de cour, en 1839, et l'Académie de musique de Stockholm l'admit au nombre de ses membres.

Les principaux ouvrages de ce littérateur musicien sont les suivants : 1° *Musikalische Handwœrterbuch nebst einigen Vorangeschickten allgemeinen philosophisch-historischen Bemerkungen über die Tonkunst. Insbesondere für Clavierspieler bearbeitet,* etc. (Lexique portatif de musique, etc.); Stuttgart, Paul Neff, 1830, in-12. 2° *Encyclopœdie der gesammten musikalischen Wissenschaften, oder Universal Lexikon der Tonkunst* (Encyclopédie de toutes les sciences musicales, ou dictionnaire universel de la musique); Stuttgart, Fr.-Henri Kœhler, 1835-1840, sept volumes gr. in-8°, y compris le supplément auquel Gassner (voyez ce nom) a fourni beaucoup d'articles biographiques, et celui de la

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

littérature musicale. 3° *Versuch einer Philosophie des Schœnen in der Musik, oder Æsthetik der Tonkunst* (Essai d'une philosophie du beau dans la musique, ou Esthétique de cet art); Mayence, Schott, 1838, un volume, gr. in-8° de six cent quarante-deux pages. 4° *Polyphonomos, oder die Kunst in 36 Lectionen sich eine vollstændige Kenntniss der musikalischen Harmonie zu erwerben* (le Polyphone, ou l'art d'acquérir une connaissance complète de l'harmonie, en trente-six leçons); Stuttgart, Weise, 1839, un volume, gr. in-8°. 5° *Beleuchtung des Hoftheaters in Stuttgart* (Examen du théâtre de Stuttgart); Stuttgart, Neff, 1832, in-8°. Cet examen porte particulièrement sur ce qui concerne la musique. 6° *Allgemeine Generalbasslehre, mit besonderer Rücksicht auf angehende Musiker, Organisten und gebildete Dilettanten* (*Science générale de la Basse continue*, etc.): Darmstadt, L. Pahst, 1839, un volume grand in-8° de cinq cent quatre-vingt-deux pages. Dans ce livre, comme dans le *Polyphonomos*, Schilling se montre faible en tout ce qui concerne la pratique de l'art: ses exemples manquent de correction. Il mettait trop de hâte dans ses ouvrages, et sa position, habituellement gênée, l'obligeait à traiter le même sujet de manières différentes pour se procurer de l'argent. C'est ainsi qu'il fit un troisième traité d'harmonie, sous ce titre : *Musikalischer Autodidakt, oder Anleitung zu vollstandiger Kenntniss der musikalischen Harmonie* (le Musicien instruit par lui-même, ou introduction à la connaissance complète de l'harmonie musicale, etc.). 7° *Geschichte der heutigen oder modernen Musik*, etc. (Histoire de la musique moderne, etc.); Carlsruhe, 1841, un volume très-grand in-8° de huit cent seize pages. 8° *Akustik oder die Lehre vom Klange* (Acoustique ou science des sons); *ibid.*, 1842, in-8°. 9° *Das musikalische Europa, oder Sammlung von authentischen Lebensnachrichten über jetzt in Europa lebende Tonkünstler*, etc., etc. (l'Europe musicale, ou recueil de notices authentiques sur la vie des musiciens actuellement vivants en Europe); Stuttgart, 1840, in-8°. Schilling s'est expatrié en 1857, et s'est établi à New-York, où il a fondé une école de musique.

SCHIMF (Christophe), prêtre et maître de chapelle de l'église principale d'Eichstædt (Bavière), vers le milieu du dix-septième siècle, s'est fait connaître par un ouvrage de sa composition intitulé : *Augustissimæ Virginis Mariæ Antiphonæ et Litaniæ* 2, 3, 4 *et* 5 *vocibus*, 2 *violinis et organo. decantandæ; Æniponti, typis Mich. Wagneri*, 1658, in-4°.

SCHIMPERLN (Chrétien), musicien bavarois, était, au commencement du dix-septième siècle, *cantor* à Ochsenhausen, dans le Wurtemberg. Il a publié de sa composition six messes à huit voix, à Augsbourg, 1616, in-4°.

SCHIMPKE (Christophe), né à Tetschen, en Bohême, vers 1725, fut un virtuose sur le basson, et joua avec talent de plusieurs autres instruments. Ses compositions instrumentales, écrites avec goût, le firent choisir par le comte de Thun pour directeur de sa musique. Après la mort de ce seigneur, Schimpke fut employé comme directeur de musique à Johannisberg, en Silésie, où il mourut en 1789. Cet artiste a laissé en manuscrit, de sa composition : 1° Onze symphonies à grand orchestre. 2° Cinq concertos pour alto. 3° Trois concertos pour violoncelle. 4° Un concerto pour hautbois. 5° Deux concertos pour cor. 6° Quatre concertos pour basson.

SCHINDELMEISSER (madame Fanny), épousa en première noce un négociant, nommé *Dorn*, dont elle eut un fils qui s'est fait connaître par son talent dans la composition (*voyez* Dorn). Après la mort de Dorn, elle devint la femme de Schindelmeisser, rentier de la même ville, qui mourut aussi, en 1817. Alors elle se rendit à Berlin et se livra à l'enseignement de la musique et du piano par une méthode particulière de son invention. En 1845, elle fonda à Dresde une seconde école basée sur la même méthode. Elle mourut à Berlin, le 28 février 1846. Cette dame a publié un écrit dans lequel elle expose les principes de son enseignement, et qui a pour titre : *Ein Wort über meine Musik-Unterrichts-Anstalt* (Un mot sur mon système d'enseignement de la musique); Berlin, Voss, 1840, in-8° de trente-trois pages.

SCHINDELMEISSER (Louis), compositeur, fils de la précédente, est né à Kœnigsberg, le 8 décembre 1811. Il était âgé de treize ans, lorsqu'il suivit sa mère à Berlin, où il fréquenta les cours du gymnase. Son premier maître de musique fut un Français, nommé *Hostie*, artiste de talent qui, en 1824, fut engagé comme violoniste au théâtre Kœnigstadt, à Berlin, et qui mourut dans cette ville dix ans après. Le premier instrument sur lequel Schindelmeisser se fit entendre fut la clarinette, dont il jouait avec habileté. A l'âge de vingt et un ans, il s'éloigna de Berlin, parcourut l'Autriche et fut chef d'orchestre des théâtres de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Salzbourg, Inspruck et Grætz. De retour à Berlin, en 1837, il occupa une position semblable au théâtre Kœnigstadt. En 1838, il se rendit à Pesth et y passa neuf années en qualité de directeur de musique du théâtre allemand. Au mois de février 1847, il reçut un engagement de *Capellmeister* (chef d'orchestre) de l'Opéra de Hambourg. Il quitta cette position à l'automne de 1848, pour une autre semblable au théâtre de Francfort. En 1851, il alla diriger la musique du théâtre de la cour à Wiesbaden, et enfin, il accepta la place de maître de chapelle du grand-duc de Hesse-Darmstadt, en 1853. Il est mort à Darmstadt, le 20 mars 1864. Les ouvrages principaux de Schindelmeisser sont : 1° *Boniface, apôtre de l'Allemagne*, oratorio exécuté à Pesth, le 25 décembre 1844. 2° *Mathilde*, opéra héroïque en trois actes, de Caroline Pichler. 3° *Die Zehn glücklicher Tage* (les Dix jours heureux), opéra romantique en quatre actes. 4° *Peter von Szapary*, opéra hongrois en trois actes, représenté au théâtre de Pesth, le 8 août 1839. 5° *Malvina*, opéra tragique en quatre actes, représenté dans la même ville, en 1841. 6° *Die Rœcher* (les Vengeurs), opéra romantique en quatre actes, représenté en 1844. 7° *Diavolina*, grand ballet en quatre actes. 8° Ouvertures et marches pour des drames représentés à Berlin et à Hambourg. 9° Concerto pour clarinette et piano (en *ut* mineur) ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 10° Symphonie concertante pour quatre clarinettes et orchestre, op. 2 ; *ibid.* 11° *Impromptu*, solo pour piano (en *ut*), op. 4 ; Hambourg, Bœhme. 12° Deuxième *Impromptu*, op. 7 ; *ibid.* 13° Sonate héroïque pour piano (en *fa*), op. 8 ; *ibid.* 14° Pièces caractéristiques en forme de *Lieder*, op. 14 ; Hambourg, Schuberth. 15° Trois bagatelles pour piano, op. 22 ; Hambourg, Bœhme. 16° Deuxième grande sonate pour piano (en *sol* mineur), op. 25 ; *ibid.* 17° Troisième *idem* (en *ré* majeur), op. 40 ; Mayence, Schott. 18° *Loreley*, ouverture de concert ; Cologne, Schloss. 19° Beaucoup de *Lieder*, en recueils et détachés.

SCHINDLER (P.-S.), compositeur allemand, dont le nom n'est connu que par le livret du premier opéra qui fut représenté à Copenhague, le 15 avril 1689, pour l'anniversaire du jour de naissance du roi de Danemark Christian V. Cet opéra, en langue allemande, a pour titre : *Der Gotter Streit* (le Combat des dieux). Il fut joué au château d'Amalienbourg. Schindler en avait écrit la musique. Le compositeur de ballets, et les danseurs des intermèdes, Clément, Barrayer, Colart et Versigny, étaient Français. Le livret de l'opéra, écrit par R.-A. Burchard, a été imprimé à Copenhague, chez J.-P. Bockenhoffer (sans date), in-4° de quatre feuilles.

SCHINDLER (Jean-Chrétien-Théophile), violoncelliste et luthiste à la chapelle de l'électeur de Mayence, vécut dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Ses premières compositions parurent vers 1768. Les catalogues de Breitkopf et d'autres indiquent de sa composition des concertos, sonates et duos pour violoncelle, ainsi que des concertos pour le clavecin : toutes ces productions sont restées en manuscrit.

SCHINDLER (Antoine), est né en 1796, à Medl, près de Neustadt, dans le cercle d'Olmütz, où son père était *cantor* et maître d'école. Dans sa jeunesse, il se livra à l'étude du violon. Arrivé à Vienne, il y fut employé comme violoniste, puis comme chef d'orchestre à l'Opéra allemand. Dans le même temps, il travailla à la rédaction des notices musicales (*Musikalischen Nachrichten*) publiées dans la *Gazette des théâtres de Vienne*. Admis dans l'intimité de Beethoven, à cause de l'admiration et de l'attachement qu'il témoignait pour cet homme illustre, il passa près de lui près de dix années, fut le confident de ses travaux, de ses chagrins, de ses affaires, et lui prodigua ses soins dans sa dernière maladie. Il écrivit à Moscheles, sur les derniers moments et sur les obsèques de Beethoven, plusieurs lettres qui ont été publiées dans les septième et huitième volumes du recueil périodique intitulé *Cæcilia*, et dont la traduction française se trouve dans la *Revue musicale* (t. I, p. 499-504). En 1831, Schindler fut appelé à Munster, en qualité de directeur de musique de la cathédrale et de l'Académie. Après trois années passées dans cette ville, il accepta, en 1835, une place de directeur de musique à Aix-la-Chapelle, où il fit exécuter quelques morceaux de sa composition ; mais des discussions survenues entre lui et plusieurs amateurs auxquels leur position donnait de l'influence, rompirent les arrangements qui avaient été pris à cet égard. Depuis 1837, Schindler ne remplit plus d'autres fonctions à Aix-la-Chapelle que celles de professeur de musique dans l'enseignement particulier. En 1842, il retourna à Munster. Après y avoir passé quelques années, il se retira à Bockenheim, près de Francfort-sur-le-Mein, où il est mort dans les premiers jours de janvier 1864. Il possédait beaucoup de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

manuscrits originaux de Beethoven, et de petits livres où ce grand artiste écrivait ses premières pensées musicales. Cette précieuse collection a été achetée par le roi de Prusse, Frédéric-Guillaume IV, pour la Bibliothèque royale de Berlin. On doit à Schindler un ouvrage rempli de faits intéressants intitulé : *Biographie von Ludwig Van Beethoven* (Biographie de L. van Beethoven); Munster, Aschendorff, 1840, in-8° de deux cent quatre-vingt-seize pages, avec un beau portrait de Beethoven et deux *fac-simile* de son écriture. Après la publication de cet écrit, Schindler fit un voyage à Paris; de retour à Aix-la-Chapelle, il s'occupa de la rédaction d'un nouvel ouvrage concernant les impressions que lui avait laissées l'exécution des œuvres de Beethoven aux concerts du Conservatoire; ce second livre a paru à Munster, en 1842, sous le titre : *Beethoven in Paris*, un volume in-8°. Les deux ouvrages ont été réunis dans une seconde édition publiée à Munster, en 1844, un volume in-8°. Il en a été donné une troisième, dans la même ville, en 1860, deux parties in-8°.

SCHINDLOEKER (Philippe), violoncelliste de la cour impériale de Vienne, né à Mons (Hainaut), le 25 octobre 1753, suivit son père à Vienne, où Himmelbauer lui donna des leçons de violoncelle. En 1795, il fut nommé violoncelliste solo du théâtre de la cour, et trois ans après, il obtint un poste semblable à la cathédrale de Saint-Étienne; enfin, en 1806, l'empereur le nomma violoncelliste de sa chambre. Retiré en 1811, Schindlœker est mort à Vienne, le 16 avril 1827. Il a laissé en manuscrit, de sa composition : 1° Concerto pour violoncelle et orchestre. 2° Sonates pour violoncelle et basse. 3° Rondo pour violoncelle et basse. On a imprimé de lui qu'une *Sérénade pour violoncelle et guitare;* Vienne, Diabelli.

SCHINDLOEKER (M. Wolfgang), neveu du précédent, naquit à Vienne, en 1789. Élève de son oncle pour le violoncelle et la composition, il devint habile sur cet instrument, et apprit aussi à jouer de plusieurs instruments à vent, entre autres du hautbois et de la flûte. A l'âge de quinze ans, il se fit entendre en public à Vienne, dans un concerto de violoncelle. Il entra, en 1807, au service du grand-duc de Würzbourg, en qualité de musicien de la chambre. On a publié de sa composition : 1° Douze pièces pour cinq trompettes et timbales; Vienne, Haslinger. 2° Sérénade pour cor de bassetto, flûte, alto et violoncelle; Mayence, Schott. 3° Trio pour hautbois, violon et basse; *ibid.* 4° Douze duos pour deux cors, Munich, Falter. 5° Grand duo pour deux violoncelles, op. 5; Offenbach, André. 6° Trois duos instructifs pour deux violoncelles; *ibid.* 7° Fantaisie et polonaise pour flûte avec violon, deux altos et violoncelle; *ibid.*

SCHINKE (Joseph), facteur d'orgues et d'instruments à clavier, à Hirschberg, a appris les éléments de son art chez Pierre Zeigins, de Frankenstein. Ses principaux ouvrages sont l'orgue du séminaire de Bunzlau, construit en 1825, et composé de onze jeux, deux claviers et pédale; celui de Tillendorf, de seize jeux, deux claviers et pédale; celui de Schwerte, de vingt-cinq jeux; enfin celles de Falkenhain, de Domanze, de Meffersdorf, et plusieurs autres lieux de la Silésie. Schinke est mort en 1829.

SCHINMEYER (Jean-Adolphe), docteur en théologie, naquit à Stettin, en 1733. Après y avoir rempli les fonctions de conseiller du consistoire et de professeur de langues orientales, il fut nommé prédicateur de l'église allemande à Stockholm, puis, en 1778, surintendant de la Poméranie suédoise et prédicateur de l'université de Greifswald. L'année suivante, il fut appelé à Lubeck en qualité de surintendant. Il mourut dans cette ville, le 5 mai 1796. Parmi ses écrits, on trouve un recueil de trois sermons (*Predigten über das Gœttliche, Schœne und Beruhigende d. Christenheit*); Flensbourg, 1773, in-8°, dont le premier a pour sujet l'inauguration d'un nouvel orgue.

SCHINN (Jean-Georges), flûtiste et compositeur, naquit le 14 septembre 1768, à Sinzig, près de Ratisbonne, et reçut de son père, instituteur dans ce lieu, les premières instructions sur la musique. Après avoir commencé ses études littéraires au couvent de Prüfing, il alla les continuer au séminaire de Neubourg, sur le Danube. De là il se rendit à l'université de Dillingen, pour y suivre les cours de philosophie et de droit. Ses études ne l'empêchaient pas de cultiver la musique, ni de s'exercer sur le violon, le basson et la flûte. Une circonstance imprévue décida de sa vocation pour cet art; car ayant fait un voyage à Eichstædt, pour y visiter quelques camarades d'études qui étaient entrés dans la musique du prince-évêque, ceux-ci le déterminèrent à les imiter, et il accepta en effet une place de flûtiste de la chapelle, qui était vacante. Ce fut alors qu'il étudia l'harmonie et le contrepoint sous la direction de Bachsmidt; mais la cécité dont

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ce maître fut frappé peu de temps après obligea Schinn à solliciter de l'évêque d'Eichstædt la permission d'aller continuer ses études de composition à Salzbourg, auprès de Michel Haydn. La sécularisation de l'évêché d'Eichstædt lui ayant fait perdre sa place, il entra, au mois de décembre 1808, à l'orchestre de la cour à Munich. Il mourut dans cette ville, le 18 février 1833, après une courte maladie. On a publié de la composition de cet artiste : 1° *Gebet um Frieden* (Prière pour la paix), à plusieurs voix; Munich, Falter. 2° Cantique pour la fête de la sainte Croix, pour deux ténors et deux basses; *ibid.* 3° *Chant funèbre sur le tombeau de mon père;* ibid. 4° Six chansons de Gleim pour trois voix d'hommes, op. 7; Munich, Sidler. 5° Six chants pour quatre voix d'hommes, op. 8; *ibid.* 6° *Le 1er mai*, chant pour quatre voix d'hommes, op. 9; *ibid.* 7° Chansons allemandes à voix seule, avec accompagnement de piano, op. 10, 11, 12; *ibid.* Schinn a laissé en manuscrit plusieurs messes et offertoires à quatre voix et orchestre.

SCHIŒRRING (Niels), musicien danois, attaché à la musique de la cour de Copenhague, naquit vers le milieu du dix-huitième siècle, et fit ses études musicales à Hambourg, sous la direction de Charles-Philippe-Emmanuel Bach. En 1783, il publia un recueil de cantiques avec la basse continue, en langue danoise. Il avait entrepris aussi la formation d'un livre choral général en langue allemande, et avait rassemblé pour ce travail un nombre immense de livres du même genre, particulièrement choisis parmi les plus anciennes éditions. Bach revit tout l'ouvrage, et y ajouta la basse chiffrée pour l'accompagnement; mais Schiœrring mourut vers 1800, avant d'avoir fait sa publication. Il avait réuni une belle bibliothèque musicale formée de compositions de tout genre, de livres de théorie et de littérature de la musique, de sa belle collection de livres de chant choral, et l'avait cédée au roi de Danemark, en s'en réservant la jouissance; mais un incendie anéantit tout cela avec la bibliothèque particulière du roi, le 26 février 1794. Une collection de douze cents portraits de musiciens fut tout ce que Schiœrring put sauver de ce désastre.

SCHIRA (François-Vincent), compositeur dramatique, né à Milan, en 1812, fit ses études musicales au Conservatoire de cette ville, et y reçut les leçons de Federici et de Basili (*voyez* ces noms). Lorsqu'il sortit du Conservatoire, il fit représenter au théâtre de *la Scala*, en 1833, son premier opéra, intitulé *Elena et Malvina*. Pendant l'année de 1834, il dirigea la musique au théâtre Carcano. Appelé à Lisbonne, en 1835, en qualité de chef d'orchestre et de directeur du chant du théâtre *Santo Carlos*, il y fit représenter dans l'année suivante *Il Trionfo della Musica*, opéra bouffe, et écrivit la musique d'un grand nombre de ballets, qui eurent de brillants succès, et dont plusieurs ont été représentés à Vienne et à Milan. En 1837, il donna au théâtre de Lisbonne *I Cavalieri di Valenza*, opéra sérieux dont le roi de Portugal fut si satisfait, qu'il décora le compositeur de l'ordre *l'Abito del Christo*. Après cinq ans de séjour à Lisbonne, Schira se rendit à Londres, où il fut, pendant deux ans, directeur de musique de *Princess's Theatre*. En 1844, il succéda à Benedict, pour les mêmes fonctions, au théâtre de Drury-Lane. Il se trouvait encore dans cette ville, en 1848; après cette époque, on ne trouve plus de renseignements sur sa personne, si ce n'est que les journaux de musique ont annoncé que cet artiste était retourné à Lisbonne, et y était mort du choléra.

SCHIRER (Joseph), compositeur allemand, né vers le milieu du dix-huitième siècle, vécut quelque temps à Rome, où il étudia le contrepoint sous la direction de Jannconi, puis se rendit à Naples, où il écrivit, et fit représenter, en 1776, *Didone*, en deux actes. Trois ans après, il donna *Creso in Media*, au théâtre Saint-Charles, et en 1781, *Amore e Psiche*, en trois actes. Ces trois ouvrages se trouvent en manuscrit dans la bibliothèque du conservatoire de Naples, ainsi qu'un *Gloria Patri* à six voix, *alla Palestrina*, composé par Schirer.

SCHIRMER (Jean-Georges), facteur de pianos, naquit à Haurœden, dans la principauté de Schwarzbourg, et mourut à Sondershausen, le 21 mars 1790. Il avait appris son art dans les ateliers de Friederici, à Gera. Ses pianos étaient estimés dans la Saxe.

SCHIZZI (le comte Folchino), directeur de la maison des orphelins, à Crémone, naquit à Milan, en 1785. On lui doit une intéressante notice biographique du célèbre compositeur Mozart, qui renferme particulièrement des anecdotes sur sa jeunesse, et sur son séjour à Milan. Ce petit ouvrage a pour titre : *Elogio storico di W. A. Mozart: Cremona, stamperia de' fratelli Manini*, 1817, in-8°. Le comte Schizzi est aussi auteur d'une notice sur la vie et les travaux de Paisiello, intitulée :

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Della vita e degli studj di Giovanni Paisiello: Milan, Truffi e compi., 1833, in-8° de cent douze pages, avec le portrait du compositeur.

SCHLADEBACH (le docteur Jules), compositeur et écrivain sur la musique, sur qui les biographes allemands ne fournissent que de vagues renseignements, paraît être né à Dresde, vers 1810. M. Bernsdorf ne fournit même que quatre lignes, dans le *Neues Universal-Lexikon der Tonkunst*, sur M. Schladebach, qui en fut le fondateur et qui a publié les premières livraisons de cet ouvrage. Il se borne à dire qu'il vécut d'abord à Dresde et qu'il s'y livrait à des travaux de littérature. La *Gazette générale de musique de Leipsick* nous apprend, dans le troisième volume de la table des matières, qu'il publiait alors des critiques sur l'art, sous le pseudonyme de *Wise*. J'ai appris à Leipsick qu'il y avait fréquenté l'université dans sa jeunesse, et y avait obtenu le doctorat en médecine. En 1831, il adressa, de Charlottenbourg, près de Berlin, une lettre à la rédaction de la *Gazette générale de musique Leipsick*; M. de Ledebur dit, en effet (*Tonkünstler-Lexikon Berlin's*, p. 504), que le docteur Schladebach résidait alors dans cette ville. Plusieurs ouvrages de ce docteur-compositeur et littérateur, ayant été publiés à Leipsick, Schleusingen, Rudolstadt, Freiberg et Vienne, il est vraisemblable qu'il a visité ces différentes villes et que, peut-être, il y a résidé plus ou moins longtemps. En 1855, il s'est établi à Posen, pour y coopérer à la rédaction d'un journal, mais on voit par un de ses derniers ouvrages qu'il vivait à Sondershausen, en 1860. Les compositions connues de M. Schladebach sont : 1° *Der Dorfpfarrer* (le Pasteur de village), suivi d'un choral *ad libitum*, à voix seule, avec piano, *op.* 1; Berlin, Trautwein, 1831. 2° Chœur liturgique à quatre voix, pour les églises évangéliques du royaume de Prusse, op. 2; Berlin, Fœhlich, 1832. 3° Dix-huit chants spirituels à quatre voix; Leipsick, Pœnicke. 4° Six recueils de *Lieder* à voix seule avec piano, op. 7; Leipsick, Breitkopf et Hærtel; op. 8, en deux livraisons; Berlin, Challier; op. 12, Leipsick, Breitkopf et Hærtel; op. 13, *ibid.*; op. 16; Vienne, Mechetti; op. 17, Brunswick, Meyer; op. 19, *ibid.* 4° Chants à quatre voix, op. 9; Berlin, Challier. 5° Le 100me psaume (*Lobe den Herrn*) à quatre voix, exécuté à la fête musicale de Meissen, en 1844. 6° Cantate pour la fête de Noël à quatre voix d'hommes, op. 15; Schleusingen, Glaser. 7° Grande messe (en *ré*) pour voix solo, chœur et orchestre, exécutée à Dresde, en 1846. 8° Deux nocturnes pour cor chromatique ou violoncelle et piano, op. 20; Rudolstadt, Müller. M. Schladebach entreprit, en 1854, la publication du *Nouveau Lexique universel de musique*, annoncé avec la collaboration de Liszt, Marschner, Reissiger et Spohr, qui n'y ont rien fait; il en publia les premières livraisons; puis il cessa d'y travailler, et ce fut M. Édouard Bernsdorf (voyez ce nom), qui le continua et l'acheva. La dernière production de M. Schladebach est un traité de l'organisation de la voix humaine pour le chant intitulé : *Die Bildung der menschlichen Stimme zum Gesang*; Sondershausen, 1860, in-8° de quarante-deux pages, avec des figures; bon ouvrage, où l'on trouve des aperçus nouveaux.

SCHLÆGER (C.-D), pianiste et compositeur allemand, qui paraît avoir vécu à Brunswick, mais sur qui je n'ai pas de renseignements, n'est connu que par les titres de quelques-uns de ses ouvrages. On a sous son nom : 1° Sonate pour piano à quatre mains (en *ut*); Brunswick, Spehr. 2° Sonates pour piano seul, op. 15, 16; *ibid.* 3° Sonate pour la harpe; *ibid.* 4° Six romances ou ariettes à voix seule avec accompagnement de piano; *ibid.*

SCHLÆGER (Hans), né le 5 décembre 1820, à Filskirchen, dans la Haute-Autriche, eut pour premier maître de chant, de piano et de violon son père, musicien de profession; ensuite il alla continuer ses études de musique, comme enfant de chœur, au monastère de Saint-Florian. Lorsqu'il en sortit, il se rendit à Vienne, où Preyer lui enseigna la composition. En 1855, M. Schlæger a été nommé directeur de musique de la société chorale connue sous le nom de *Wiener Gesangverein*. On connaît, sous le nom de cet artiste, une messe solennelle, des chœurs d'hommes, une symphonie, des quatuors pour instruments à archet et des *Lieder*; ces ouvrages lui ont fait une honorable réputation.

SCHLECHTA (Louis), moine du couvent de Wilhering, dans la Haute-Autriche, près de Linz, était né en Bohême. Il mourut en 1785, avec la réputation d'un excellent organiste. Il a laissé en manuscrit des fugues, des préludes, et quelques concertos pour l'orgue, ainsi que plusieurs morceaux de musique d'église.

SCHLECHTER (Mathias), bon professeur de piano, à Vienne, est né dans cette ville, le 17 septembre 1803. Dans sa jeunesse il fit ses études élémentaires au collége des Piaristes,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

et apprit le chant, le violon et le piano. Plus tard, il se livra exclusivement à l'étude de ce dernier instrument, et reçut du chevalier de Seyfried des leçons de contrepoint. Parmi ses compositions imprimées ou manuscrites, on remarque des préludes et cadences pour le piano, des variations pour le même instrument, des ouvertures pour l'orchestre, des concertos de cor, violoncelle, contrebasse et autres instruments, une messe, des graduels, le *Pater noster*, le *Libera*, et beaucoup de pièces originales et d'arrangements pour la musique militaire. On a aussi sous son nom un ouvrage périodique intitulé : *Der praktische Lehrer an Clavier* (le Professeur au clavier). Cette méthode pratique est composée de pièces faciles avec le doigté.

SCHLEGEL (Frédéric-Antoine), flûtiste à Grætz, en Styrie, vécut dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Il est auteur d'un livre élémentaire intitulé : *Grundliche Anweisung die Flœte zu spielen, nach Quantzens Anweisung* (Instruction élémentaire sur l'art de jouer de la flûte, d'après les principes de Quantz) ; Grætz, 1788, in-8°.

SCHLEGEL (Élie), facteur d'instruments, vécut à Altenbourg, dans les dernières années du dix-huitième siècle. Il inventa, en 1704, un *piano clavecin* qui, par la pression du genou substituait à volonté un registre de clavecin à celui du piano, et auquel étaient ajoutés des registres de harpe et de luth.

SCHLEGER (François), violoniste de la chapelle impériale de Vienne, fit un voyage à Paris, vers 1770, et y fit graver un œuvre de six trios pour deux violons et basse, op. 1 ; Paris, Bailleux.

SCHLESINGER (Martin), violoniste distingué, naquit en 1751, à Wildenschwert, en Bohême. Il vécut d'abord à Kœniggrætz, puis se rendit à Presbourg, où il fut placé, en 1788, chez le cardinal archevêque, en qualité de violon solo et de directeur des concerts. Plus tard, il alla à Vienne et y entra au service du comte Erdœdy, comme virtuose de la chambre. Cet artiste estimable est mort à Vienne, le 12 août 1818, à l'âge de soixante-sept ans. Il a publié quelques solos pour le violon, entre autres un thème avec six variations pour violon et orchestre (Leipsick, Fleischer), et un rondo hongrois pour violon et piano (Vienne, Mechetti) ; il a laissé en manuscrit des concertos pour son instrument.

SCHLESINGER (David), professeur de piano, est né à Hambourg, en 1802, d'une famille israélite. Après avoir publié quelques morceaux pour son instrument dans cette ville, il fit un voyage à Vienne, puis se fixa à Londres, en 1827. Je crois qu'il n'a pas quitté l'Angleterre depuis lors. Il s'y est fait entendre avec succès au concert de la Société philharmonique. On connaît sous le nom de cet artiste : 1° *Allegro di bravura*, pour piano seul, op. 1 ; Hambourg, Cranz. 2° Introduction et rondo brillant, op. 2 ; *ibid.* 3° Valses pour le même instrument, op. 3 ; *ibid.* 4° Thème de Mozart varié, op. 4 ; *ibid.* 5° *La Gaieté*, rondino, op. 5 ; *ibid.* 6° Introduction et variations sur un thème varié de J.-B. Cramer, op. 6 ; *ibid.* 7° Thème varié, op. 8 ; *ibid.*

SCHLESINGER, famille d'éditeurs de musique. **MARTIN-ADOLPHE SCHLESINGER**, père, fonda à Berlin, vers 1795, sa maison de commerce pour la librairie et la musique. Son fils aîné, *Maurice-Adolphe*, né à Berlin, le 30 octobre 1798, fit son apprentissage dans la maison paternelle pour la librairie et le commerce de musique. Lorsque la Prusse se leva en masse pour secouer le joug de la France, il s'engagea dans le régiment de hussards de Brandebourg et fit les campagnes de 1814 et 1815. Rentré à Berlin, à la fin de cette année, il reprit ses occupations premières. En 1819, il visita Dresde et Vienne, et après un séjour de quelques mois dans cette ville, il se rendit à Paris, où il entra dans la maison de librairie de Bossange père. Il y resta jusqu'en 1825, et n'en sortit que pour fonder lui-même une librairie ; mais le préfet de police *Franchet* lui refusa le brevet nécessaire, parce qu'il passait pour libéral et avait des relations avec quelques-uns des chefs du parti opposé à la royauté de la restauration. Les difficultés qui s'opposaient à la réalisation de son dessein le décidèrent à se livrer au commerce de musique, et par sa prodigieuse activité, sa maison devint bientôt une des plus importantes de Paris dans ce genre d'industrie. Sa première opération fut la publication des opéras de Mozart en partitions de piano, pour lesquelles le célèbre peintre Horace Vernet dessina les frontispices ; puis il publia les œuvres complètes de musique instrumentale de Beethoven, de Mozart, de Weber, de Hummel, de Moscheles, la collection des chefs-d'œuvres lyriques en vingt-quatre volumes in-fol., *Robert le Diable*, *les Huguenots*, les opéras d'Halévy, *la Favorite*, de Donizetti, ainsi qu'une multitude d'autres ouvrages. En 1834, il fonda la *Gazette musicale de Paris*, parvenue aujourd'hui (1864) à sa trente et unième

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

année, et y réunit, dans l'année suivante, la *Revue musicale* de l'auteur de cette biographie, dont il acquit en même temps la collaboration. En 1840, il céda sa maison à M. Louis Brandus, et se retira, en 1852, à Bade-Baden, où il est encore (1864).

Henri Schlesinger, second fils de *Martin-Adolphe*, et son successeur dans la grande maison de Berlin, en a pris la direction en 1844. En 1851, il a fondé l'*Écho*, nouvelle gazette musicale de Berlin, dont Kossack (E.) fut d'abord rédacteur; mais depuis 1853, M. Schlesinger en a pris lui-même la direction. Son catalogue de musique renferme un grand nombre d'ouvrages importants.

SCHLESINGER (S.); on a sous ce nom, qui appartient peut-être à un fils de Martin Schlesinger, une brochure intitulée : *Joseph Gusikow und dessen Holz und Stroh-Instrument. Ein Biographisch-artistischer Beitræg zur richtigen Würdigung dieser ausserordentl. Erschienung* (Joseph Gusikow et son instrument de bois et de paille. Essai biographico-artistique, etc.); Vienne, Tender, 1838, in-8°.

SCHLESINGER (Charles), né à Vienne, le 19 août 1813, commença l'étude du violon dans sa neuvième année; trois ans après, il abandonna cet instrument pour le violoncelle, qui lui fut enseigné par un maître peu connu. En 1838, il obtint la place de violoncelle solo à l'orchestre du Théâtre National de Pesth ; il l'occupa jusqu'en 1845. En 1846, il entra comme violoncelliste solo à la chapelle impériale de Vienne et à l'orchestre de l'Opéra. La place de professeur de violoncelle du Conservatoire de Vienne étant devenue vacante en 1862, elle fut donnée à cet artiste, qui en remplit encore les fonctions (1864). J'ignore si l'on a publié quelqu'une de ses compositions.

SCHLETT (Joseph), né à Wasserbourg, sur l'Inn, vers 1765, perdit ses parents dans ses plus jeunes années, et fut obligé de pourvoir à son existence en chantant ou jouant de l'orgue dans les églises et les couvents. Après avoir achevé ses humanités au collége de sa ville natale, il se rendit à l'université d'Ingolstadt pour y suivre les cours de philosophie et de droit. Vers 1792, il se fixa à Munich, où il fut nommé professeur de musique à l'école des cadets. Ses études sérieuses l'ayant rendu un des musiciens les plus instruits de l'Allemagne dans l'art d'écrire, dans la théorie et l'histoire de la musique, il a joui d'une estime générale. Schlett est mort à Munich, le 26 décembre 1830 : il avait publié, en 1832, un livre sur la domination romaine dans l'ancienne Bavière. Son érudition s'est exercée sur plusieurs autres sujets historiques, et les Allemands lui doivent une bonne grammaire française à leur usage. Parmi ses productions musicales, on remarque deux messes solennelles, des vêpres complètes, un *Miserere*, et quelques autres morceaux de musique d'église, composés pour le service de l'église de la cour, Saint-Michel, à Munich, et restés en manuscrit. Il a publié en 1805, deux sonates pour l'harmonica, à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel, et des *canzoni*, avec accompagnement de piano (*ibid.*). Schlett a donné aussi une traduction allemande des lettres de J.-J. Rousseau, relatives à la musique, avec des notes, sous ce titre : *Briefe über die Musik, ein Wort noch gültig für unsere Zeit*; Sulzbach, Seidel, 1822, in-8°.

SCHLETTERER (Hans-Michel), né le 29 mai 1824, à Anspach, reçut les premières leçons de violon d'un maître nommé Joseph Dürrner, et apprit à jouer du piano, ainsi que les principes de l'harmonie, sous la direction de Th. Maier, organiste de la ville. Pendant les années 1840-1842, il étudia au séminaire de Kaiserlautern. En 1843, il se rendit à Cassel, où il devint élève de Spohr pour le violon, et de Kraushaar, pour la théorie de la musique. Il passa ensuite une année à Leipsick, et y continua ses études de violon, sous la direction de Ferdinand David, tandis qu'il recevait les leçons de Richter pour la composition. De 1845 à 1847, il fut professeur à l'école de musique de Fenestrange (département de la Meurthe), puis il fut appelé à Deux-Ponts, en qualité de directeur de musique, et resta dans cette position depuis 1847 jusqu'en 1854. Dans le cours de cette dernière année, les places de directeur de musique et de professeur de chant au séminaire théologique et au lycée de Heidelberg lui furent confiées. Il en remplit les fonctions jusqu'en 1859, où il alla prendre possession de la place de directeur de musique à l'église évangélique d'Augsbourg, qu'il occupe encore (1864). On a de cet artiste quelques compositions pour le violon, pour le piano et pour le chant. Sa femme, connue en Allemagne comme virtuose violoniste, sous le nom d'*Hortensia Zirges*, est née à Leipsick, le 10 mars 1830.

SCHLEUPNER (Christophe), docteur en théologie, naquit à Brandebourg, en 1566. Après avoir occupé quelques charges considérables à Grœtz, Hildesheim, Mansfeld, etc.,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

il alla s'établir à Würzbourg, avec le titre de surintendant général; mais quelques singularités de ses opinions religieuses l'en firent chasser. Il se retira à Erfurt, où il mourut en 1655. Au nombre de ses écrits, on en remarque un qui a pour titre : *Fræhliche Creuz-musica der Christen* (Joyeuse musique de la croix du Christ); Nuremberg, 1620, in-8° Gruber, qui indique cet ouvrage dans son *Essai sur la littérature de la musique* (*Beytræge z. Litter. der Musik*, p. 71), n'en fait pas connaître la nature : je crois que ce n'est qu'un titre bizarre donné à un livre qui n'a point de rapport avec la musique.

SCHLICHTEGROLL (Adolphe-Henri-Frédéric **DE**), littérateur et philologue allemand, né le 8 décembre 1704, à Gotha, fit ses études dans cette ville, et les acheva à Jéna et à Gœttingue, puis fut professeur au gymnase de sa ville natale, sous-bibliothécaire du duc de Gotha, président et secrétaire de l'Académie de Bavière. Il mourut à Munich, le 4 décembre 1822, d'une attaque d'apoplexie. Au nombre de ses ouvrages se trouve le *Nécrologe des Allemands* (Nekrolog der Deutschen, Gotha, 1790-1806, en trente-quatre volumes avec les suppléments), qui renferment de bonnes notices sur plusieurs musiciens célèbres de l'Allemagne.

SCHLICK (Arnold), organiste de la cour de l'électeur palatin, né en Bohême vers 1460, est auteur d'un recueil de cantiques à plusieurs parties en tablature pour l'orgue et le luth, vraisemblablement le plus ancien ouvrage de ce genre, car il est imprimé par Pierre Schœffer, un des inventeurs de l'imprimerie. Un exemplaire de cet ouvrage, à peu près introuvable, est à la Bibliothèque royale de Berlin; il n'a pas de frontispice; mais M. Ch. Ferd. Becker en a donné le titre d'après l'Histoire de l'imprimerie de C. Falkenstein (*Geschichte der Buchdruckerkunst*). Le livre est intitulé : *Tabulaturen etlicher lob || gesang-vnd liedlein off die orgeln vnd lau || ten, ein theil mit zweien stimen zu zwicken || vnd die drit dartzu singen, etlich on gesangk || mit dreien, von Arnolt Schlicken Pfaltz= || grauischem Churfürstlichen organisten || tabulirt, vnd in den Truck d'ursprugk= || lichen stat der truckerei zu Meintz wie hie || nach folgt verordnet* (Quelques cantiques et petits chants en tablature pour l'orgue et le luth, dont plusieurs à deux parties en chantant la troisième, et les autres à trois parties sans chant, par Arnold Schlick, organiste de la cour princière palatine, et imprimés dans l'imprimerie primitive à Mayence, etc.) (1). Au dernier feuillet, on lit : *Getruckt zu Mentz durch Peter Schöffer. Uff sant Matheis abent. Anno M. D. xij.* (Imprimé à Mayence, chez Pierre Schœffer, le soir de Saint-Mathieu, dans l'année 1512), petit in-4° oblong de quatre-vingts feuillets, non compris trois feuillets contenant des lettres et l'index. Le volume commence par une lettre d'Arnold Schlick fils, datée du jour de Saint-Catherine 1511, par laquelle il prie son père de faire pour lui une collection de pièces pour l'orgue et pour le luth. Par sa réponse, datée du jour de Saint-André de la même année, Arnold Schlick père promet de satisfaire au désir de son fils, bien qu'il soit devenu aveugle. Dans cette même lettre, il blâme Sébastien Virdung (*voyez* ce nom), pour les fautes multipliées qu'il a trouvées dans un de ses ouvrages. Après cette lettre, on trouve un premier *index* des pièces d'orgue contenues dans le recueil, suivi d'un second index des pièces de luth; puis viennent quelques vers satiriques en vieux allemand, lesquels sont dirigés contre le même Virdung. La première pièce en tablature est un *Salve Regina*. Arnold Schlick vivait encore en 1517, car c'est à lui qu'André Ornithoparcus (*voyez* ce nom) a dédié le quatrième livre de son traité intitulé : *Musicæ activæ Micrologus*, etc., dont la première édition a été publiée dans cette année.

Arnold Schlick fils a laissé en manuscrit un traité *De Musica poetica*, dont le manuscrit, autrefois possédé par Georges Pœlchau, a passé dans la Bibliothèque royale de Berlin, et dont une copie est dans la collection de la Société des Amis de la musique de l'empire d'Autriche à Vienne. Il y donne des exemples de la formation des partitions dans le moyen âge, par un système de tablature composé d'une portée de dix lignes sur lesquelles sont posées cinq clefs de *sol* grave, de *fa*, d'*ut*, de *sol* moyen et de *ré*. Les quatre parties de chant sont distinguées par des couleurs différentes, afin qu'elles ne soient pas confondues dans leurs croisements. La basse et le dessus sont écrites en notes rouges, l'*altus* est noté en couleur bleue et le ténor en noir. Le conseiller de Kiesewetter a donné une description de cette partie du manuscrit dans la trente-troisième année de la *Gazette générale de musique de Leipsick* (n° 23), avec une planche de *fac-simile*. L'ouvrage dont il s'agit a été commencé en 1533 et terminé en 1540.

(1) L'orthographe du titre est ici conservée.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

SCHLICK (Rodolphus), docteur en médecine, né à Meissen, vers le milieu du seizième siècle, est auteur d'un opuscule fort rare, intitulé : *Exercitatio, qua musices origo prima, cultus antiquissimus, dignitas maxima, et emolumenta, quæ tam animo, quam corpori humano confert summa, breviter ac dilucide exponuntur*; *Spiræ, typis Bernh. Albini*, 1588, in-8° de quarante huit pages.

SCHLICK (Jean-Conrad), violoncelliste distingué, né vraisemblablement à Munster, en 1759, était déjà attaché à la musique de l'évêque de cette ville en 1776, quoiqu'il ne fût âgé que de dix-sept ans. On ignore le nom du maître qui dirigea ses études. En 1777, il fit un voyage en Allemagne, et s'arrêta à Gotha, où il entra dans la chapelle du prince Auguste, avec le titre de son secrétaire. Il fit, à différentes époques, des voyages en Allemagne, particulièrement à Leipsick, pour y donner des concerts, et visita l'Italie en 1785. Cet artiste est mort à Gotha, en 1825, à l'âge de soixante-six ans. On a imprimé de sa composition : 1° Trois quintettes pour violon, violoncelle, flûte, alto et basse; Paris, Bouin, 1787. 2° Symphonie concertante pour violon et violoncelle; Gotha. 3° Trois sonates pour piano, violon et violoncelle, op. 3; *ibid.*, 1797. 4° Six quatuors pour deux violons, alto et violoncelle, liv. I et II; *ibid.* 5° Concerto pour violoncelle (en *mi* mineur), op. 5; Leipsick, Peters. 6° Trois sonates pour violoncelle et basse; Paris, Sieber. Schlick a laissé en manuscrit : 7° Concertos pour le violon. 8° Cinq quatuors pour violoncelle, violon, alto et basse. 9° Deux symphonies concertantes pour violon et violoncelle. 10° Vingt-six solos pour violoncelle. 11° Sonates pour la mandoline. Dans le Lexique musical de Schilling, le nombre des œuvres de Schlick est porté à cent, et celui des ouvrages publiés à vingt.

SCHLICK (Regina **STRINA SACCHI**), femme du précédent, naquit à Mantoue, en 1764, et apprit la musique au conservatoire de *la Pietà*, à Venise. Le violon fut l'instrument qu'elle cultiva, et elle y acquit une si grande habileté, qu'elle put se faire entendre avec succès au concert spirituel de Paris, à une époque où plusieurs violonistes célèbres s'y trouvaient. Elle profita de leurs conseils et perfectionna son talent par leur exemple. De retour en Italie, elle excita l'admiration à Rome et à Naples. En 1784, elle fit un voyage en Allemagne où elle n'eut pas moins de succès, puis elle retourna une seconde fois dans sa patrie, où Schlick la suivit. En 1785, il l'épousa et la ramena à Gotha. Depuis lors ils se firent souvent entendre ensemble dans des duos et dans des symphonies concertantes pour violon et violoncelle, particulièrement dans les concerts de Leipsick, pendant l'hiver de 1799 à 1800. Madame Schlick a cessé de vivre environ deux ans avant son mari.

SCHLIEBNER (Gottfried-Auguste), pianiste et compositeur, né en 1820, à Lindenberg, près de Breslau, a fait à Berlin ses études de théorie de la musique, sous la direction du professeur Marx, et a reçu des leçons de piano de Kullitschgy. En 1849, il alla s'établir à Stralsund, en qualité de professeur de musique et s'y livra à l'enseignement et à la composition d'œuvres vocales et instrumentales. Depuis 1850, il s'est fixé à Berlin. Ses compositions connues jusqu'à ce jour sont : 1° Le 91me psaume pour quatre voix d'hommes; Berlin, Bock. 2° *Student und Bauer* (Étudiant et Paysan), opéra comique représenté à Stralsund, en 1855. 3° *Rizzio*, opéra non représenté. 4° *Der Lastträger* (le Portefaix), opéra destiné au théâtre de Breslau. 5° *Lieder* à voix seule avec piano; Leipsick, Whistling. 6° Sonate pour piano (en *ré*), op. 1; Berlin, Challier, 1844. 7° Caprice *idem*, op. 2; Berlin, Pæz. 8° Trois rondos pour piano à quatre mains, op. 3; *ibid.* 9° Variations sur une Mazurka originale, op. 4; Leipsick, G. Brunns. 10° Deux nocturnes pour piano, op. 5, *ibid.*, 1845. 11° Trois mazourkes pour piano, op. 6; *ibid.*, 1845. 12° Sonate pour piano et violon, op. 13; Berlin, Pæz. 13° Trio pour piano, violon et violoncelle, op. 14; *ibid.*, 1852.

SCHLIER (Jean), directeur de musique à Salzbourg, est né dans cette ville, le 22 octobre 1792. A l'âge de huit ans, il entra comme enfant de chœur dans la maîtrise de la cathédrale et y fit ses études musicales sous la direction de Michel Haydn. Après avoir fait ses humanités et suivi les cours de l'université de Salzbourg, il s'engagea, en 1813, dans un bataillon de chasseurs formé au moment du soulèvement de l'Allemagne contre la France, et parvint en Autriche au grade d'officier. En 1825, il donna sa démission et se retira dans sa ville natale, où il se remit à la culture de la musique. Schlier a écrit des *Lieder* à voix seule et à plusieurs voix, ainsi que de la musique d'église.

SCHLIMBACH (Georges-Chrétien-Frédéric), né à Ohrdruff, dans le duché de Saxe-Gotha, en 1760, reçut des leçons de musique de l'organiste Bach, et obtint, en 1783, la place de *Cantor* et d'organiste à Prenzlow, dans le

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Brandebourg. Il s'est fait connaître avantageusement par un livre intitulé : *Ueber die Structur, Erhaltung, Stimmung und Prüfung der Orgel, nebst einer Disposition derselben* (Sur la structure, la conservation, l'accord et l'examen de l'orgue, avec une instruction sur sa disposition); Leipsick, Breitkopf et Hærtel, 1801, in-8° de trois cents pages avec quatre planches. L'ordre et la clarté des descriptions sont les qualités principales de cet ouvrage, où l'on ne trouve d'ailleurs rien de nouveau, soit sous le rapport du mécanisme, soit sous celui de l'harmonie des jeux. Le livre dont il s'agit n'est que la deuxième partie d'un autre ouvrage que Schlimbach avait annoncé dans les journaux, en 1798, et qui devait avoir pour titre : *Manuel pour les cantors et les organistes*. Ce manuel devait être divisé en trois parties; la première aurait traité des fonctions et des devoirs du cantor; la deuxième, relative à l'orgue et aux fonctions de l'organiste, est celle qui a paru; la troisième aurait renfermé un dictionnaire de musique, à l'usage des cantors et organistes. Cette partie, ni la première, n'ont été publiées. Une deuxième édition du *Traité de la structure de l'orgue* a paru à Leipsick, en 1825, chez Breitkopf, in-8° de deux cent quatre-vingt-quatre pages, avec une préface de trente-quatre pages et six planches. Schlimbach a aussi publié dans la *Gazette musicale de Berlin*, rédigée par Reichardt, un examen critique des modifications introduites par l'abbé Vogler dans l'orgue de Sainte-Marie, de Berlin, sous ce titre : *Ueber des Abt Voglers Umschaffung der Marienorgel in Berlin* (*Berlin. Musik. Zeitung*, 1805, p. 374-380). On lui doit un bon travail publié dans une suite d'articles du même journal; il est intitulé : *Ideen und Vorschlæge zur Verbesserung der Kirchenmusik wesens* (Idées et propositions pour l'amélioration du chant d'église, *Gazette musicale de Berlin*, nos 59, 60, 66, 69, 71, 72, 90, 93, 98 et 103). Les biographes allemands n'indiquent pas la date de la mort de Schlimbach.

SCHLŒR (François), professeur de piano, né en Alsace, vers 1785, vécut quelque temps en Hollande, puis alla s'établir à Paris, en 1818, et s'y livra à l'enseignement. Il a publié beaucoup de sonates, de fantaisies, de variations et de bagatelles pour le piano. Parmi ces productions, on remarque : 1° Fantaisie pour piano et orchestre sur l'air : *L'infidélité d'Annette;* Paris, A. Petit. 2° Sonates pour piano et violon, op. 7, 8, 35, 46, 47; *ibid.* 3° Fantaisie pour piano seul, op. 50; *ibid.*; Préludes pour les commençants, liv. I et II; *ibid.* On a aussi de Schlœr des quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 11, 12, 14 et 15; *ibid.*

SCHLŒSSER (Louis), violoniste et compositeur, né à Darmstadt, dans les premières années du dix-neuvième siècle, s'est fait connaître par un grand nombre de morceaux pour son instrument et pour le piano. Il a vécu à Vienne, puis à Paris, dans les années 1820 et 1827; enfin, il est retourné à Darmstadt, où il fut attaché à la chapelle du grand-duc. Parmi ses principaux ouvrages, on remarque : 1° Quatuors brillants pour deux violons, alto et basse, op. 1, 4, 6, 15; Paris, Richault; Vienne, Leidesdorf. 2° Polonaise pour violon et orchestre, op. 19; Mayence, Schott. 3° Thèmes variés pour violon et orchestre ou quatuor, op. 2, 5, 9, 11; Paris, Richault; Vienne, Mechetti. 4° Duos pour deux violons, liv. I et II; Mayence, Schott. 5° Concertino pour cor et orchestre, op. 16; Offenbach, André. 6° Polonaise pour piano et violon, op. 7; Paris, Schlesinger. 7° Sonates pour piano seul, op. 17, 20; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 8° Divertissement, *idem*, op. 13; Francfort, Fischer. 9° Variations pour piano et violon, op. 3; Paris, Richault. Ses principaux ouvrages pour le théâtre sont : *Granada*, opéra en trois actes; *Das Leben ist ein Traum* (la Vie est un rêve), autre opéra, représenté en 1839; *Kapitæn Hector* (le Capitaine Hector); *Die Jugend Karls II von Spanien* (la Jeunesse de Charles II, roi d'Espagne), etc.

Adolphe Schlœsser, fils de cet artiste et pianiste distingué, vivait à Francfort-sur-le-Mein en 1854, puis il se rendit à Londres, où il se fit remarquer par son talent. Il a publié quelques compositions pour son instrument.

SCHLŒZER (Charles DE), consul de Russie à Lubeck, fils d'un historien estimé en Allemagne, est né à Gœttingue, dans les derniers mois de 1780. Élève de Forkel, il cultiva la musique comme amateur, mais avec succès, et s'est fait connaître avantageusement par son talent sur le piano, et par ses compositions. Parmi ses œuvres publiés, on remarque : 1° Rondoletto et marche pour le piano à quatre mains, op. 1; Hambourg, Cranz. 2° *Le Misanthrope corrigé*, sonate pour piano seul, op. 13; *ibid.* 3° Trois divertissements, *idem*, op. 3; *ibid.* 4° Deux rondeaux *alla polacca*, op. 4; *ibid.* 5° Fantaisie, *idem*, op. 5; *ibid.* 6° *Rondoletto à l'espagnole*, op. 11; *ibid.* 7° Thème avec variations, op. 2; *ibid.* 8° Des valses et danses allemandes; *ibid.* 9° Des chants

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

à plusieurs voix, avec accompagnement de piano; *ibid.*

SCHLOSS (Sophie), cantatrice distinguée, née à Cologne, le 12 décembre 1822, eut pour premier maître dans l'art du chant Leibl, maître de chapelle de la cathédrale; puis elle se rendit à Paris, où elle reçut pendant deux ans des leçons de Bordogn. (*voyez* ce nom). De retour en Allemagne, en 1839, elle se fit entendre avec succès, dans l'été de la même année, à la fête musicale de Dusseldorf, dirigée par Mendelssohn. Dans l'hiver de 1840-1841, elle tint l'emploi de première cantatrice aux concerts du *Gewandhaus*, à Leipsick. Elle passa ensuite plusieurs années en Angleterre. En 1846, elle retourna à Leipsick, y chanta pendant plusieurs saisons, et se fit également applaudir à Berlin, à Bonn, à Dresde et à Cologne. Mayence fut la dernière ville où elle chanta, en 1848; puis elle épousa un négociant de Hambourg et cessa de se faire entendre en public.

SCHLOSSER (Jean-Aloys), né dans la petite ville de Lann, en Bohême, vers 1700, est auteur de deux notices biographiques sur Mozart et sur Beethoven. La première a pour titre : *Wolfgang Amadeus Mozart. Ein begründete und ausführliche Biographie desselben*; Prague, 1828, in-8° de cent quatre-vingt-douze pages, avec des planches et fac-simile. L'autre est intitulée : *Ludwig van Beethoven. Eine Biographie desselben, verbunden mit Urtheilen über seine Werke*; Prague, 1828, in-8° de quatre-vingt-treize pages.

SCHLUMBACH (Jean-Jules), organiste de l'église principale de Windsheim, en Souabe, vécut dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Sponsel le cite dans son *Histoire de l'orgue* comme un des meilleurs organistes de son temps. On a imprimé de sa composition : 1° Trois sonates pour le clavecin, op. 1; Nuremberg, 1756. 2° Six *Murki* pour le clavecin, *ibid.* Schlumbach remplissit encore ses fonctions d'organiste en 1771.

SCHMAHL (Georges-Frédéric), père et fils, facteurs d'orgues à Ratisbonne, ont construit, en 1730, le grand orgue de la cathédrale d'Ulm, bel instrument composé de quarante-cinq jeux, trois claviers et pédales. Ces artistes étaient renommés pour leurs clavecins et clavicordes.

SCHMALFUSS (François), auteur inconnu d'un ouvrage intitulé : *Das Tonleiter-Spiel* (le Jeu de l'échelle musicale); Guben, Meyer, 1830, in-8°.

SCHMALTZ (Jean-Étienne), facteur d'orgue privilégié de la principauté de Schwarzbourg-Sondershausen, naquit à Wandersleben, près d'Erfurt, dans la première moitié du dix-huitième siècle, et se fixa à Arnstadt, où il mourut en 1785. Il a construit de bons instruments à Ohrdruf, Holzhatleben, Holzfussra et Hoheneben, dans le duché de Saxe-Gotha.

SCHMALZ (Amélie) (1), fille d'un professeur de piano de Berlin, naquit, en 1771, dans cette ville. Douée d'une belle voix, dont l'étendue extraordinaire était de trois octaves, depuis le *sol* grave du contralto jusqu'au contre-*sol* aigu, elle commença l'étude du chant sous la direction de Kannengiesser, musicien de la chambre du roi de Prusse. Ce monarque la confia ensuite aux soins et aux leçons de Naumann, qui lui enseigna la belle vocalisation italienne. De retour de Dresde, en 1790, elle entra à l'Opéra et dans la musique du roi, en qualité de *prima donna*, et se fit particulièrement admirer dans la *Semiramis* de Himmel; puis elle chanta les premiers rôles de tous les grands opéras. Lorsque Napoléon Ier fit la conquête de la Prusse, en 1806, mademoiselle Schmalz s'éloigna de Berlin et se rendit en Italie. En 1808, elle chanta à Rome avec succès. De retour à Berlin, en 1810, elle reprit son emploi au Théâtre Royal. En 1817, elle quitta la scène et se livra à l'enseignement du chant. Elle mourut à Potsdam, le 28 novembre 1848.

SCHMELZ (le P. Symphorien), moine bénédictin de l'abbaye d'Yrsée, près du lac de Constance, vers le milieu du dix-huitième siècle, est auteur d'un traité élémentaire de musique et de plain-chant, qui a pour titre : *Fundamenta musico-cantus artificialis, das ist : Musicalisch regular-gestelles zweytheilig figural-und choral-kunstliches Sing-Fundament für alle 4 Stimmen, Discant, Alt, Tenor und Bass.* L'ouvrage est imprimé au monastère d'Yrsée, 1752, en cinquante-six pages in-4° obl.

SCHMELZER (Jean-Henri), né en Autriche, vers 1630, entra au service de l'empereur, en qualité de musicien de la chambre, et suivit son maître à Prague, en 1655. En 1678, il succéda à Jean-Félix Sances (*voyez* ce nom) dans la place de maître de chapelle de l'empereur Ferdinand III. Schmelzer fut le premier Allemand qui remplit cet emploi. Dlabacz dit (*Künstler-Lexikon für Bœhmen*, t. III,

(1) M. De Ledebur lui donne le prénom d'*Auguste* (*Tonkünstler Lexicon Berlin's*, p. 309).

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

p. 50) que l'empereur lui donna le titre de baron. Schmelzer vivait encore à Vienne en 1695. On connaît sous le nom de cet artiste les ouvrages suivants : 1° *Sacro-profanus concentus musicus fidium, aliorumque instrumentorum;* Nuremberg, 1662, in-folio. Cet ouvrage contient treize sonates de violon, avec accompagnement de violes et trombones. 2° Douze sonates pour violon solo, *ibid.*, 1665, in-folio. 3° *Arie per il balletto a cavallo nella festa rappresentata per le gloriosissime nozze delle SS. CC. MMtà di Leopoldo I° Imperatore augustissimo e di Margherita Infanta di Spagna. Composta dall' Joanne Enrico Schmelzer, musico di camera di S. M. C. in Vienna d'Austria. Appresso Matteo Cosmerovio.* 1667, in-folio.

SCHMERBAUCH (Gottlob-Henri), né à Gommern, près de Magdebourg, le 12 février 1715, fut nommé recteur du collége de Luckau, dans la Basse-Lusace, en 1753, et mourut dans cette position, le 22 juin 1782. Meusel le cite dans son *Allemagne savante* (Gelehrt. Deutschland), comme auteur de deux dissertations intitulées : *Prolusio I de organis pneumaticis*, et *Prolusio II de organis hydraulicis*, qui auraient été imprimées vers 1770; cependant elles ne sont mentionnées ni dans le grand *Lexique bibliographique* de Heinsius, ni dans celui de Kayser.

SCHMETZER (Georges), compositeur et écrivain sur la musique, naquit à Augsbourg, vers le milieu du dix-septième siècle, et y apprit la musique, sous la direction du *cantor* Kriegsdorfer. En 1677, il succéda à ce musicien dans la place de *cantor* et de directeur de musique à l'église évangélique de Sainte-Anne, de sa ville natale. Il mourut, en 1694, des suites de la pierre, et non en 1701 ou 1702, comme le prétend Gerber (*Neues Lexik. der Tonkunstler*). On a de lui les ouvrages suivants : 1° *Cantiones sacræ von 2 bis 9 Stimmen* (Motets à deux et à neuf voix) : Augsbourg, 1671, in-folio. 2° *Sacri concentus latini, et partim germanici*, 5, 6, 7, 15, 16 *et* 17 *vocum et variorum instrumentorum simul concertantium, cum duplici basso per organo;* August. Vindel, 1689, in-folio. Au titre de cet ouvrage, le nom de l'auteur est écrit *Schmezer*. 3° *Miserere;* Augsbourg, 1690, in-folio. 4° *Methodus musicalis, oder musikalisch A. B. C. Tæfelein für die Jugend;* Augsbourg, 1678, in-4°. 5° *Compendium musicæ;* Augsbourg, 1688.

SCHMID (Bernard), ou **SCHMIDT**, comme écrivent Walther, Gerber et leurs copistes, fut un très-bon organiste au seizième siècle. Il y eut dans le même temps à Strasbourg deux organistes appelés *Schmid* ou *Schmidt*, qui eurent le prénom de *Bernard;* on les distinguait par les noms de *Senior* (l'aîné), et de *Junior* (le jeune). M. l'avocat Lobstein nous apprend, dans son intéressant ouvrage sur l'histoire de la musique à Strasbourg (1), que Bernard Schmidt l'aîné fut nommé organiste de l'église protestante de Saint-Thomas, en 1560, et qu'il eut pour successeur Bernard Schmidt le jeune, en 1564. Il devint ensuite organiste de la cathédrale (*Munster*) de Strasbourg, et eut le titre de citoyen (*Burger*) de cette ville. Il est vraisemblable qu'il reçut des leçons de quelque élève de Paul Hofhaimer, tel que Jean Kotter (de Berne) ou Conrad (de Spire), ou peut-être de Hofhaimer lui-même, après que celui-ci eut ouvert une école d'orgue à Salzbourg; car le portrait de Schmid, gravé sur bois, qui se trouve au revers du frontispice d'un de ses ouvrages publiés en 1577 et 1607, le représente comme un homme âgé d'environ cinquante-cinq ans : or, Hofhaimer n'a cessé de vivre qu'en 1539. Deux recueils de pièces d'orgue ont été donnés par Schmid en tablature allemande; le premier a pour titre : *Einer neuen Kunstlichen auff Orgel und Instrumenten Tabulatur-Buch*, etc.; Strasbourg, 1577, in-fol. Ce recueil est divisé en deux livres, dont le premier contient vingt morceaux tirés des œuvres d'Orlandus Lassus, de Créquillon et de Richafort, arrangés par Schmid, et ornés de variations (*colorati*) par lui. Le second livre renferme vingt-huit motets à quatre ou cinq parties, tirés des ouvrages d'Orlandus Lassus, de Roger, de Clément *non papa*, d'Archadelt, de Berchem, de Ferabosco et de Cyprien Rore. Ces deux livres sont suivis de *passamèses*, de *saltarelles* et de *gaillardes* composées par Schmid. Un exemplaire de ce recueil est à la bibliothèque impériale de Paris, et un autre dans celle de Munich. Le deuxième recueil, que Schmid ne publia que dans sa vieillesse, a pour titre : *Tabulatur-Buch von allerhand auserlesenen schœnen Præludiis, Toccaten, Motetten, Canzonetten, Madrigalien und Fugen von* 4, 5, *und* 6 *Stimmen*, etc.; Strasbourg, 1607, in-fol. Cet ouvrage contient trente préludes dans les tons du plain-chant, six toccates ou sonates d'orgue, douze motets à quatre, cinq et six parties, vingt *canzonettes*

(1) *Beitrage zur Geschichte der Musik in Elsass und besonders in Strasbourg, von der ältesten bis auf die neueste Zeit*, Strasbourg, Dannbach, 1840, in-8° (p. 59).

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ou madrigaux à quatre, cinq et six parties, douze fugues, deux caprices avec des variations et douze gaillardes. Parmi les auteurs dont les productions se trouvent dans ce recueil, on remarque les deux Gabrieli, Merulo et Jérôme Diruta. Toute la musique de Schmid est surchargée d'ornements comme celle de Merulo et des autres anciens organistes italiens du seizième siècle.

SCHMID (Jérôme-Guillaume), né à Odensons, près de Nuremberg, le 2 juillet 1685, fit ses études à Altdorf et à Wittenberg, puis fut vendu à des recruteurs par un de ses condisciples, et retenu sous les armes à la frontière de Russie pendant deux ans. Il n'obtint son congé qu'après avoir été malade de la peste à Varsovie. De retour à Nuremberg, il entra dans l'état ecclésiastique, en 1714, et fut nommé pasteur de l'église de Sainte-Hélène. En 1717, il obtint la place de prédicateur du nouvel hôpital de Nuremberg, où il mourut le 28 février 1735. Il est auteur de l'intéressante préface historique du livre de chant choral de Dretzel, imprimé à Nuremberg, en 1731, in-4° oblong.

SCHMID (Chrétien-Ernest), dont le nom est improprement écrit **SCHMIDT** par Gerber, dans son nouveau *Lexique des musiciens*, naquit à Rubenau près de Dresde, le 14 mai 1715. En 1739, on le nomma prédicateur de l'église Sainte-Pauline de cette ville; deux ans après, il fut appelé à Leipsick, en qualité de magister et de catéchiste de l'église paroissiale. Après seize années d'exercice de ces fonctions et de celles d'archidiacre de Saint-Wenceslas, il obtint, en 1757, le titre de surintendant à Eilenbourg, d'où il passa à Mersebourg en la même qualité. Il mourut dans cette dernière ville, le 27 novembre 1786. Pendant qu'il faisait ses études à l'université de Leipsick, il y soutint une thèse académique qui a été publiée sous ce titre : *Programma de ritu cantandi per noctes dierum festorum apud Hebræos;* Leipsick, 1738, in-4° de seize pages.

SCHMID (Joseph), pianiste et compositeur, né à Niemes, en Bohême, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, était établi à Vienne antérieurement à 1707, et paraît y avoir achevé sa carrière. Il y vivait encore en 1822. Parmi ses compositions, qui ne sont pas sans mérite, on remarque : 1° Trio pour piano, violon et violoncelle, op. 30; Vienne, Cappi. 2° Petites sonates faciles pour piano et violon, op. 29, 30, 31; Vienne, Weigl. 3° Sonates pour piano seul, op. 6, 9, 13; Vienne, Artaria; Mayence, Schott. 4° Douze divertissements pour piano seul, op. 20; liv. 1-4, Vienne, Weigl. 5° Rondeaux et pièces faciles pour le piano, op. 32, 33, 35; *ibid.* 6° Beaucoup d'exercices et de pièces doigtées pour l'instruction des pianistes commençants; *ibid.* 7° Beaucoup de thèmes variés; *ibid.*

SCHMID (Antoine), second directeur du chœur de l'église Notre-Dame, à Munich, était né en Bavière, et obtint cet emploi, en 1772. Il possédait une belle voix de basse et avait une bonne méthode de chant. Il a beaucoup écrit pour l'église et a publié : 1° Messe allemande pour l'*Avent*, à quatre voix et orgue; Augsbourg, Bœhm. 2° Messe allemande à une ou deux voix et orgue; *ibid.* 3° *Missa pastoritia 4 voc., orchestra et organo;* ibid. 4° *Offertorium 4 vocibus et organo,* ibid. 5° *Dies iræ a quattro voci, 2 corni, 2 clarini con sordini, e trombone di basso;* ibid. 6° *Missa de* Requiem *et* Libera *a 4 voci, 2 corni, 2 clarini con sordini, organo et contra-basso;* ibid. 7° Chant funèbre à une ou deux voix et orgue; *ibid.*

SCHMID (Tobie), facteur de pianos, né à Usingen, dans le duché de Nassau, en 1768, s'établit à Paris, en 1795, et se fit connaître peu de temps après par diverses inventions et modifications du piano, pour lesquelles il prit des brevets d'invention. La première de ces inventions consistait en un chevalet mobile qui, par la pression d'une pédale, coupait les cordes dans la moitié de leur longueur, et élevait tout à coup l'instrument d'une octave. La curiosité des musiciens fut particulièrement excitée par un autre instrument qui fut mis par Schmid à l'exposition des produits de l'industrie française, en 1806. Cet instrument avait la forme d'un carré long. A l'une des extrémités se trouvait un clavier avec un mécanisme de piano ordinaire qui agissait sur des cordes métalliques; de l'autre côté, il y avait un autre clavier destiné à mettre en contact avec les cordes de petits archets cylindriques, mis en mouvement par la manivelle d'une pédale, avec des cordes de boyau placées au-dessus des cordes métalliques. Les sons obtenus par ce mécanisme avaient l'inconvénient de ressembler à ceux de la vielle, et ne répondaient pas à l'intention de l'inventeur, qui avait voulu imiter les instruments à archet. Schmid était un mécanicien distingué; mais le son de ses pianos manquait de timbre et de moelleux. Il est mort à Paris, en 1821.

SCHMID (Antoine), conservateur de la Bibliothèque impériale de Vienne, pour la partie musicale, né à Salzbourg, en 1786, y fit

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ses études, puis se rendit à Vienne pour y suivre un cours de droit. Ses études terminées, il obtint, en 1819, une place d'employé à la Bibliothèque impériale, dont il devint un des conservateurs, en 1844. Il est mort à Vienne, au mois de juillet 1857. Schmid fixa sur lui l'attention des littérateurs musiciens par des *Essais concernant la littérature et l'Histoire de la musique* (*Beitræge zur Literatur und Geschichte der Tonkunst*), qui parurent dans les volumes 21 à 25 de l'écrit périodique et musical intitulé *Cæcilia* (1842-1846). Ces essais consistent en description des livres rares de plain-chant et de *choralbucher*, ainsi que de traités et d'œuvres musicales qui se trouvent à la bibliothèque impériale de Vienne; travail d'un haut intérêt historique et aussi remarquable par l'exactitude que par l'érudition. A cette intéressante publication succéda l'ouvrage auquel Schmid fut redevable surtout de sa réputation de savant et de critique; ce livre a pour titre : *Ottaviano dei Petrucci da Fossombrone, der Erfinder der Musiknoten druks mit bewæglichen Metalltypen, und seine Nachfolger im sechsehnten Jahrhunderte* (Octavien Petrucci de Fossombrone, premier inventeur de la typographie musicale au moyen de caractères mobiles en métal, et ses imitateurs au seizième siècle); Vienne, P. Rohrmann, 1845, un volume in-8°. Une multitude de renseignements relatifs à la bibliographie musicale, qu'on ne trouve pas ailleurs, sont réunis dans ce volume. Les autres ouvrages du savant bibliothécaire de Vienne sont : *Joseph Haydn und Niccolo Zingarelli. Beweisführung dass Joseph Haydn der Tonsetzer der allgemeine beliebten œsterreichischen Volks-und Festgesanges sei* (Joseph Haydn et Nicolas Zingarelli, ou Démonstration que Joseph Haydn est l'auteur de la mélodie favorite et populaire connue généralement sous le nom d'*air national autrichien*); ibid., 1847, gr. in-8° de cent dix-huit pages, avec les airs nationaux des divers peuples européens. Un journal italien avait attribué à Zingarelli la composition de cette mélodie; l'écrit de Schmid a pour objet de rectifier cette erreur, et par occasion l'auteur s'y est livré à des recherches sur l'origine des airs nationaux de différents peuples. — *Christoph Willibald Ritter von Gluck. Dessen Leben und tonkünstlerisches Wirken. Ein biographisch-aesthetischer Versuch* (le Chevalier Christophe-Willibald de Gluck; sa vie et ses productions musicales; essai biographique et esthétique); Leipsick, Fr. Fleischer, 1854, un volume gr. in-8° de cinq cent huit pages. Les qualités de parfaite exactitude et d'esprit de recherches qui distinguent tous les travaux de Schmid se retrouvent ici; mais on peut reprocher à la forme la sécheresse et l'excès des détails : la partie esthétique, qui aurait dû avoir de l'importance dans ce livre, est faible et négligée. Schmid a fourni à Ch. Ferd. Becker des corrections et des additions pour son *Exposé systématique et chronologique de la littérature musicale* (*voyez* BECKER).

SCHMIDIUS (JEAN-ANDRÉ), ou plutôt **SCHMID**, docteur en théologie, et professeur d'antiquités ecclésiastiques à l'université de Helmstadt, fut aussi abbé de Marienthal, au commencement du dix-huitième siècle. Il naquit à Worms, le 18 août 1652, et mourut à Helmstadt, le 12 juin 1726. Au nombre de ses écrits on trouve deux dissertations relatives à la musique; la première a pour titre : *De cantoribus veteris ecclesiæ*; Helmstadt, 1708. La deuxième est intitulée : *De Elisæo ad musices sonum propheta*; Helmstadt, 1715, in-4°. Dans son *Lexicon ecclesiasticum minus* (Helmstadt, 1712, in-8°), on trouve beaucoup d'articles qui concernent la musique.

SCHMIDLIN (JEAN), pasteur à Wezikon, près de Zurich, vers le milieu du dix-huitième siècle, s'est fait connaître comme compositeur par les ouvrages suivants : 1° *Singender und Spielender vergnugen reiner Andacht* (Les chanteurs et instrumentistes animés d'une dévotion pure); Zurich, 1752-1758, in-8°. 2° *Musicalische wœchentliche Ausgaben* (Distributions musicales hebdomadaires); Zurich, 1758, 1759, 1760, in-4°. Collection de morceaux de chant publiée par numéros chaque semaine, pendant trois ans. 3° Cantate funèbre sur la mort du bourgmestre Fries; *ibid.*, 1759. 4° Cantate de réjouissance à l'occasion de l'élection du bourgmestre Leu; *ibid.*, 1759. 5° Les chansons suisses de Lavater avec les mélodies, 1770.

SCHMIDT (JACQUES), musicien allemand, né dans la seconde moitié du seizième siècle, fut attaché au service de Georges-Guillaume, électeur de Brandebourg, d'abord en qualité de sopraniste, vers 1612, puis comme vice-maître de chapelle, nomination qu'il obtint en 1619. Il publia à Berlin, en 1620, un recueil in-folio de quolibets allemands à cinq et six voix, du maître de chapelle Zangius, avec une savante préface; cet ouvrage a pour titre : *Lustige newe deutsche weltliche Lieder und Quodlibeten durch Nic. Zangius, etc.*; Berlin, Rungen.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

SCHMIDT (Christophe), magister et recteur à Sondershausen, naquit à Géra, et mourut à Sondershausen, en 1698. Il a fait imprimer une dissertation intitulée : *Programma de musica;* Sondershausen, 1687, in-4°.

SCHMIDT (Bernard), facteur d'orgues allemand, né vers 1630, alla s'établir à Londres, en 1660, avec ses neveux Gérard et Bernard, et y construisit l'orgue de la chapelle royale à Whitehall. En 1680, il se présenta en concurrence avec Harris, bon facteur d'orgues anglais, pour la construction de celui de l'église du Temple; l'habileté connue des deux artistes fit décider par l'autorité compétente qu'ils feraient chacun un instrument qu'on placerait à chacun des côtés du chœur, et que le meilleur serait adopté. Mais l'embarras ne fut pas moindre après qu'ils eurent achevé leur travail, où brillaient des qualités à peu près identiques. Jefferies, chef de la justice du banc du roi, fit cesser l'incertitude des juges du concours, en décidant en faveur du plus âgé des compétiteurs, et l'ouvrage de Schmidt fut adopté. Ses autres instruments principaux sont les orgues de Sainte-Marie et de Saint-Pierre, à Oxford, de Sainte-Mary-Hill, et de l'église danoise de Saint-Clément, à Londres. Schmidt fut nommé facteur d'orgues de la reine Anne, en 1703. Il mourut à Londres, en 1709. Son portrait est conservé dans l'école de musique de l'université d'Oxford.

SCHMIDT (Jean-Christophe), maître de chapelle du roi de Pologne, électeur de Saxe, naquit en 1664, et mourut à Dresde, le 13 avril 1728. Successeur de Strunck, depuis l'année 1700, il avait la direction de la chapelle protestante de l'électeur, tandis que Heinichen dirigeait la chapelle catholique du même prince. Suivant le témoignage de Hiller, Schmidt était un musicien savant, mais dépourvu de génie et de goût. Il composa cependant un opéra français qui fut exécuté à Dresde, en 1718. On n'a rien publié de ses ouvrages, mais les catalogues de Breitkopf font connaître les titres suivants de quelques-uns : 1° *Zion, spricht der Herr, hat mich verlassen* (Sion, dit le Seigneur, m'a abandonné), cantate à trois voix, deux violons, deux violes et orgue. 2° Messe pour deux soprani, contralto, ténor et basse, deux violons, deux hautbois et orgue. 3° Messe (*Kyrie cum Gloria*) à six voix obligées, six *idem* de *ripieno*, deux violons, deux violes et orgue. 4° *Kyrie* et *Gloria* à cinq voix et orgue. 5° Motet : *Auf Gott hoffe Ich*, etc. (J'espère en Dieu), à quatre voix obligées, quatre *idem* de *ripieno*, deux violons, deux violes, basson concertant, deux flûtes, quatre trombes, timbales, contrebasse et orgue. On trouve dans la *Critica musica* de Mattheson (t. II, p. 206), une lettre de Schmid; concernant la discussion de cet écrivain avec Buttstedt sur la solmisation : Schmidt y développe son opinion en faveur de l'ancienne méthode de hexacordes par des motifs tirés de la constitution des anciens modes, qui prouvent qu'il ne comprenait pas la question. La réponse de Mattheson à cette lettre est péremptoire.

SCHMIDT (Jean-André), théologien de Nuremberg, mort en 1743, a été confondu par Gerber (*Neues Tonkünstler Lexikon*, t. IV, p. 827) avec Jean-André Schmidius ou Schmid (*voyez* ce nom). On a de ce théologien une dissertation polémique intitulée : *Surdus de sono judicans;* Jéna, 1690, in-4°, que le biographe des musiciens a placé parmi les écrits concernant la musique, mais qui, nonobstant ce titre bizarre, n'est relatif qu'à une discussion théologique.

SCHMIDT (Thomas), théologien et prédicateur à Altenbourg, naquit dans cette ville, en 1669. Au nombre de ses ouvrages, on remarque celui-ci : *Historica et memorabilia, das ist : Merkwürdige Sachen und Geschichte, so sich über das lutherische Gesangbuch*, etc. (Choses et histoires dignes de remarque, particulièrement sur le livre de chant de Luther, etc.); Altenbourg, 1707, in-8°.

SCHMIDT (André), né à Cœln, sur la Sprée, suivant Gerber, ou à Berlin, d'après M. de Ledebur (*voyez* ce nom), le 2 octobre 1672, fit ses études aux colléges de Cœln et de Berlin, puis à Leipsick, en 1691, et à Jéna, en 1693. Il fut prédicateur à l'église Saint-Nicolas de Berlin, et obtint, en 1726, la place d'inspecteur et de pasteur primaire à Perleberg. Au nombre de ses écrits on trouve celui qui a pour titre : *Die lobwürdige Instrumentalmusik, in einer Trauer-und Stand-Rede vorgestellt, als Herr Johann-Christoph Kœrber, Stadtmusikus in Berlin den 13ten Februar 1713 begraben wurde* (La musique instrumentale louée dans une oraison funèbre prononcée le 13 février 1713, aux obsèques de Jean-Christophe Kœrber, musicien de ville à Berlin); Berlin, 1713, in-folio.

SCHMIDT (Jean-Jacques), prédicateur à Peest, près de Palow, en Poméranie, vécut dans la première moitié du dix-huitième siècle. Dans son Introduction aux Histoires de la Bible

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

(*Einleitung zur biblischen Historie*; Leipsick, 1728, in-8°), il a traité (part. VII, p. 1020-1033) des chanteurs et de la musique chez les Juifs.

SCHMIDT (Balthasar), organiste de l'église de l'Hôpital, à Nuremberg, né dans les premières années du dix-huitième siècle, vivait encore en 1773. Il a gravé lui-même la plupart de ses ouvrages, dont voici la liste : 1° Douze menuets pour le clavecin; Nuremberg, 1728. 2° *Divertissement musical*, ou suite de pièces pour le clavecin, consistant en allemandes, courantes, sarabandes, menuets, gigues, etc. ; *ibid.*, 1729. 3° Prélude et fugue pour l'orgue; *ibid.*, 1731. 4° Exercices pour le clavecin, renfermant une allemande, une sarabande, des variations, un menuet et une gigue; *ibid.*, 1733. 5° Douze *murki* pour le clavecin. 6° Livre choral avec la basse chiffrée. La deuxième édition de ce livre de chant a paru à Nuremberg, en 1773, in-8°.

SCHMIDT (Jean-Michel), recteur à Markbreit, en Franconie, naquit à Meinungen, en 1728, et mourut en 1790. On a de lui un livre singulier qui a pour titre : *Musico-Theologia, oder erbauliche Anwendung musikalischer Wahrheiten* (Théologie musicale, ou application édifiante des vérités musicales) ; Bayreuth et Hof, 1754, un volume in-8° de trois cent douze pages. Lustig (*voyez* ce nom) a donné une traduction hollandaise de cet ouvrage intitulée : *Musico-Theologia, of stigtelyke toepassing van musikaale waarheden ;* Amsterdam, Olofsen, 1756, in-8° de deux cent soixante et une pages. L'objet principal de Schmidt est de démontrer que la connaissance de Dieu est intimement liée à celle de la théorie positive de la musique; le second titre de son livre : *Anleitung zur Erkenntniss Gottes und seines Willens aus der Musik* (Introduction à la connaissance de Dieu et de sa puissance par la musique), ne permet aucun doute à cet égard; mais la lecture de l'ouvrage ne laisse dans l'esprit que de vagues aperçus qui ne réalisent pas la pensée de l'auteur. Nul doute, pour quiconque n'est pas matérialiste, que les rapports numériques des sons, et les relations de ces rapports avec les proportions des corps sonores et avec les nombres de leurs oscillations vibratoires n'aient été réglés par Dieu comme tous les phénomènes de l'univers; nul doute encore que le chant du rossignol, les accents expressifs de la voix de l'homme, que tout ce qui émeut enfin dans la nature et dans l'art, n'émane de la puissance divine, comme Schmidt veut le démontrer; mais dépouiller, comme il le fait, l'homme de son action dans la conception de cet art et de ses modifications, pour tout rapporter à Dieu, ou plutôt pour tirer immédiatement tout cela de la démonstration de son existence, c'est méconnaître le but de la création, la destination de la nature humaine, et substituer un mysticisme improductif à la véritable philosophie de la science et de l'art.

SCHMIDT ou **SCHMITT** (Jean-Michel), né à Prague, fut maître de chapelle du prince évêque d'Augsbourg, puis entra au service de l'électeur de Mayence, en 1754. Il a écrit des messes, vêpres, litanies, etc., qui sont restées en manuscrit, et qui étaient estimées de son temps dans les abbayes de la Souabe. Il mourut à Mayence, en 1780.

SCHMIDT (Jean-Baptiste), harpiste et claveciniste, né à Vienne, dans la première moitié du dix-huitième siècle, se fixa en Hollande et demeura à La Haye, vers 1768. On a gravé de sa composition, à Amsterdam et à Paris, six quatuors pour clavecin, deux violons et basse.

SCHMIDT (Théodore), violiste, violoniste et compositeur, né à Paris des parents allemands, fut premier violon du théâtre de Beaujolais. Ses premières productions parurent à Paris, en 1765 ; il vivait encore en 1785, mais son nom ne se trouve plus dans les almanachs de musique d'une époque postérieure. Bailleux a publié de sa composition : 1° Six symphonies à huit parties. 2° Six duos pour violon et violoncelle. 3° Six trios pour deux violons et basse, liv. I. 4° Six *idem*, liv. II. 5° Six *idem*, liv. III.

SCHMIDT (Jean), facteur d'orgues, né en 1757, à Stichlingen, dans la Forêt Noire, fut d'abord ouvrier menuisier, puis apprit l'art de fabriquer les orgues à Schœnberg, chez Oexle. Sorti de chez ce maître, il alla travailler dans les ateliers des meilleurs facteurs de pianos à Vienne, à Leipsick, et enfin à Augsbourg, chez Stein. La recommandation de Léopold Mozart lui fit obtenir, en 1785, le titre de facteur d'orgues de la cour de Salzbourg. Il mourut dans cette ville, le 5 mars 1804. Ses pianos, particulièrement ceux qu'il construisait dans la forme d'une pyramide verticale, ont eu de la réputation. Schmidt s'est aussi appliqué à la construction de moulins mécaniques pour divers usages de l'industrie.

SCHMIDT (Louis), né dans le Brandebourg, fut directeur des théâtres des cours d'Anspach et de Bayreuth, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Il était à la fois

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ténor distingué, violoniste habile et compositeur. En 1782, il était à Prague, où il fit représenter un opéra-comique de sa composition, intitulé : *La jeune Comtesse*. Deux ans après, il prit la direction du théâtre de Bayreuth, qu'il quitta pour voyager, en 1786. Il vivait à Francfort en 1805, retiré du théâtre. Schmidt a aussi traduit et arrangé pour le théâtre allemand plusieurs opéras italiens.

SCHMIDT (Jean-Philippe-Samuel), fils d'un conseiller de l'amirauté et du commerce, naquit à Kœnigsberg, le 8 septembre 1779. A l'âge de sept ans, il commença l'étude de la musique, et plus tard les organistes Schulz, Halter et Richter lui donnèrent des leçons de piano, d'orgue et d'harmonie. Schœneheck, bon organiste et compositeur de mérite, lui enseigna le contrepoint, et le jeune artiste s'essaya sous sa direction dans des compositions de tout genre. Destiné à la carrière des affaires administratives, il étudia le droit à l'université, mais ne cessa pas de cultiver la musique. A cette époque, il publia un concerto de piano chez André, à Offenbach ; mais son goût pour la musique dramatique lui fit négliger le style instrumental pour se livrer à la composition de plusieurs opéras qui furent représentés sur le théâtre de Kœnigsberg. Dans les années 1798 et 1799, il visita Dresde, Berlin et Vienne, et ce voyage lui procura l'avantage de connaître personnellement Naumann et Haydn. A son retour de Vienne, Schmidt passa par Munich, Augsbourg, Stuttgard, Francfort, Cassel, Hanovre, Hambourg et Magdebourg, où il visita les artistes les plus célèbres de cette époque. De retour à Kœnigsberg, il entra dans l'administration des affaires publiques en 1801. Les événements de la guerre de 1806 ayant ruiné sa position, il fut obligé d'user de son talent pour vivre, et donna des leçons de piano et des concerts. Il reprit aussi dans le même temps ses travaux pour le théâtre, et lorsque le roi de Prusse lui eut confié de nouveau un emploi dans l'administration, et lui eut donné le titre de conseiller de la cour, en 1819, Schmidt continua de cultiver l'art en amateur. Dans l'été de 1822, ses fonctions de conseiller l'appelèrent à Francfort-sur-le-Mein, et au mois d'octobre de la même année, il accompagna le président Kother au congrès de Vérone, puis se rendit à Berlin. Il est mort dans cette ville, le 9 mai 1853. Ses productions pour le théâtre sont : 1° *Der Schlaftrank* (le Narcotique), représenté à Kœnigsberg, en 1792. 2° *Das Dankopfer* (la Fête de la reconnaissance), prologue, *ibid.* 3° *Eulenspiegel* (l'Espiègle), de Kotzebue, *ibid.*, 1806. 4° *Théodore*, joué avec un brillant succès au même théâtre, en 1812. 5° *Der blinde Gærtner oder die blühende Aloe* (le Jardinier aveugle ou l'Aloès en fleurs), *ibid.*, 1813. 6° *Die Alpenhüth* (la Chaumière des Alpes), *ibid.*, 1816. 7° *Der Kiffhæuser Berg* (la Montagne de Kiffhauser), *ibid.*, 1817. 8° *Das Fischermædchen* (la Fille du pêcheur), de Théodore Kœrner, *ibid.*, 1818. Cet opéra, arrangé en partition pour le piano, a été gravé chez Christiani, à Berlin. 9° *Ein Abend in Madrid* (Une soirée à Madrid), opéra en un acte, à Berlin, en 1824. C'est une traduction abrégée de l'opéra-comique français *la Fenêtre secrète*. 10° *Alfred der Grosse* (Alfred le Grand), opéra héroïque en deux actes, de Kœrner, en 1830. La partition pour piano de cet ouvrage a été publiée à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel. On a gravé aussi à Berlin, chez Schlesinger, en 1816, la cantate de Schmidt intitulée : *Der Engel auf dem Schlachtfelde* (l'Ange sur le champ de bataille), considérée comme une de ses meilleures compositions. En 1834, Schmidt a écrit pour la société de chant de la Marche de Brandebourg, une autre cantate qui a pour titre : *Das heilige Lied* (le Chant sacré), et l'année suivante, pour la même société, un hymne et des chants patriotiques pour des voix d'hommes, avec accompagnement d'instruments à vent. Les autres compositions de cet homme de mérite, où l'on trouve des mélodies heureuses, consistent en seize cantates, neuf messes et oratorios, des symphonies, des quatuors et quintettes pour instruments à cordes, beaucoup de chansons qui ont obtenu un succès populaire, et des chants maçonniques.

SCHMIDT (Frédéric), conseiller intime de S. A. R. le grand-duc de Saxe-Weimar et amateur de musique distingué, est né en 1780, à Cœlleda, dans la Thuringe. Son père, receveur des contributions du district de cette ville, éveilla en lui le sentiment de l'art, et lui fit enseigner, par l'organiste du même nom, le piano, l'orgue et l'harmonie. Pendant son séjour au gymnase de Weimar et aux universités de Jéna et de Leipsick, M. Schmidt continua de se livrer à l'étude de la musique. Les œuvres de Beethoven devinrent particulièrement l'objet de ses méditations, et furent le sujet d'analyses intéressantes qu'il publia dans les journaux. On lui doit aussi une bonne édition des œuvres de piano de ce grand homme, qu'il a publiée à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel. M. Schmidt est auteur du livret de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

l'opéra *Der Graf von Gleichen*, mis en musique par Eberwein, et de l'oratorio de *Saint Boniface*.

SCHMIDT (Mathias), claveciniste allemand, paraît avoir vécu à Gotha, dans les dernières années du dix-huitième siècle. Il a publié, en 1706, une sonate pour le clavecin, op. 1; Gotha et Pétersbourg.

SCHMIDT (Jean-Georges), virtuose sur la trompette, né dans un village près d'Erfurt, en 1774, se fixa à Londres, en 1800, et y fut attaché au théâtre de l'Opéra italien. Quelques années après, il eut le titre de première trompette de la musique du prince régent d'Angleterre. Il vivait encore à Londres en 1815, où il fit l'essai public d'un cor chromatique à clefs de son invention, auquel il avait donné le nom de *Regent's bugle*. Cet instrument, qui n'était qu'un perfectionnement du bugle-horn de Halliday, fut adopté dans la musique de tous les régiments anglais, et passa à la même époque sur le continent.

SCHMIDT (Martin); on a sous ce nom d'un artiste inconnu un œuvre de six quatuors pour deux violons, alto et basse, gravé à Paris, en 1782.

SCHMIDT (Joseph), violoniste, né à Bückebourg, le 26 septembre 1795, est fils de *Jean Schmidt*, musicien de la cour. A peine âgé de dix-sept ans, Joseph Schmidt fut admis dans la musique du prince en qualité de violon *solo*, en 1812. Quatre ans après, il entra au service du prince Ernest de Saxe-Cobourg; mais il n'y resta qu'une année et retourna à Bückebourg, en 1817. Dans l'année suivante, il obtint un congé pour visiter l'Italie. Après avoir vécu quelques mois à Milan, il s'arrêta pendant deux ans à Turin, pour étudier la composition sous la direction de Kuster, maître de la chapelle de la cour. De retour en Allemagne, il s'est fixé à Bückebourg. En 1840, il y fut nommé directeur de musique, et le prince lui donna le titre de son maître de chapelle, en 1852. Schmidt a composé des *Lieder*, des duos, des psaumes, et l'oratorio intitulé : *Die Geburt Jesu* (la Naissance de Jésus). Cet artiste a eu vingt-deux enfants, parmi lesquels un de ses fils (*Jules-César*), violoncelliste, né à Bückebourg, le 28 octobre 1818, est attaché à la musique du prince de Detmold depuis 1841. Un autre fils de Joseph (*Victor*), violoniste, né le 6 juillet 1833, a été admis au Conservatoire de Bruxelles comme élève du professeur Meerts, puis de Léonard, en 1854, et s'est fixé dans cette ville, où il se livre à l'enseignement.

SCHMIDT (Charles), mécanicien et facteur d'instruments, né à Cœthen, dans les dernières années du dix-huitième siècle, s'est fixé à Presbourg, en Hongrie, et y a inventé un instrument à clavier, destiné à imiter les effets des instruments à archet, qu'il a appelé *clavi-violin*. Cet instrument est du même genre que la *Polyplectron* de Dietz, le *Plectroeuphon* de M. Gama, et d'autres plus anciens.

SCHMIDT (Simon-Georges), violoniste distingué, né le 21 mars 1801, à Detmold, est élève de Spohr. Après avoir été quelque temps au service du duc de Saxe-Cobourg, en qualité de musicien de la chambre et de premier violon, il a été nommé maître de chapelle de la cathédrale de Munster. En 1829, il a accepté la place de maître de concert et de violon solo au concert de la société de *Felix Meritis*, à Amsterdam, où sa femme était aussi engagée comme première cantatrice; mais il a rompu son engagement en 1832, dans le but de voyager en Allemagne, pour y donner des concerts. Deux ans après, il s'est fixé à Halle sur la Saale, avec le titre de directeur de musique : il s'y trouvait encore en 1842. Parmi ses compositions, on cite l'oratorio *Dem Kœnige*, la cantate *Die Weihe an die heilige Cæcilia*, quelques ouvertures, des concertos de violon, des thèmes variés, et d'autres choses de moindre importance. La plupart de ses ouvrages sont restés en manuscrit.

SCHMIDT (Jeanne), femme du précédent et fille d'un professeur de musique nommé *Wolff*, est née à Crefeld, le 25 octobre 1805. Élève du ténor Wild, elle reçut ensuite à Cassel des leçons de Spohr, qui développèrent son talent. Après avoir épousé le violoniste Simon-Georges Schmidt, elle le suivit à Amsterdam et brilla pendant deux ans comme cantatrice aux concerts de la Société *Felix Meritis*. Pendant les années 1832 et 1833, elle fit, avec son mari, un voyage en Allemagne. Depuis 1834, elle est fixée à Halle. L'opinion des journaux allemands a été favorable à son talent.

SCHMIDT (Frédéric), né le 5 février 1802, à Bahenhausen, en Thuringe, fut admis à l'âge de huit ans à la maison des orphelins de Stuttgart. En 1812, il y commença l'étude de la musique sous la direction du professeur Scheibe. En 1818, il fut placé comme chanteur et comme acteur au Théâtre-Royal de Stuttgart, et y continua ses études avec les chanteurs Fleiss et Eiser. En 1830, il obtint la place de co-répétiteur du théâtre. Outre son emploi au théâtre, il se livrait à l'enseignement du piano et eut pour élève le prince

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

royal de Wurtemberg. On a gravé de sa composition : 1° Trois *Lieder* à voix seule avec piano; Stuttgart, Ebner. 2° Douze *Lieder* pour baryton ou *mezzo soprano*, avec accompagnement de piano, op. 2; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 3° Plusieurs mélodies détachées.

SCHMIDT (Auguste), docteur en philosophie, et écrivain sur la musique, est né à Vienne, le 9 septembre 1808. Fils d'Adam Schmidt, archiviste des États d'Autriche, et amateur de musique qui avait eu pour maîtres Haydn et Mestrino, et qui était considéré comme un habile violoniste, il apprit dès son enfance à jouer du violon et put se faire entendre en public à l'âge de neuf ans. Le maître de chapelle Henneberg lui donna des leçons de chant, et son éducation vocale fut perfectionnée par Schwarzbœck, directeur de chœurs d'un talent distingué. Après que les études littéraires de M. Schmidt eurent été terminées, il entra dans une société d'amateurs de musique qui s'était formée à Vienne et il en devint le directeur. Quelques années après, il s'est fait connaître comme écrivain sur la musique par des critiques et des notices historiques insérées dans la plupart des feuilles littéraires de l'Autriche. En 1840, il a commencé la publication d'une sorte d'almanach musical et poétique, intitulé : *Orpheus*. Au commencement de 1841, il prit part à la rédaction du journal de musique qui a pour titre : *Allgemeine Wiener Musikzeitung* (Gazette générale de musique de Vienne). On doit aussi à M. Auguste Schmidt un recueil de biographies de musiciens faites avec soin, intitulé : *Denksteine Biographien von*, etc.; Vienne, 1848, in-8°. On y trouve les notices de Seyfried, Eybler, Edlen de Mosel, Wolfgang-Amédée Mozart fils, Payer, Ganshacher, Weigl, et du comte Amédée de Varkony, avec les portraits de chacun de ces artistes et amateurs.

SCHMIDT (le docteur Wilhelm ou Guillaume-Louis), sur qui tous les biographes allemands gardent le silence, est auteur d'un petit ouvrage qui a pour titre : *Die Aura oder Mundharmonika als musikalischer Instrument dargestellt* (l'Aura (Guimbarde) ou harmonica de la bouche, considéré comme instrument musical); Quedlinbourg et Leipsick, Basse, 1840, in-8° de quarante pages, seize pages de musique et cinq planches lithographiées.

SCHMIDT (Hermann), flûtiste, compositeur et directeur de ballets de la cour de Berlin, est né dans cette ville, le 5 mars 1810. Il montra dès son enfance de grandes dispositions pour la musique et fit ses premiers essais de composition à l'âge de douze ans. Son professeur de flûte fut Guillaume Gabrielski; ses progrès furent si rapides sous ce maître, qu'il put se faire entendre avec un brillant succès dans un concert, dès sa quatorzième année. Ch. Bœhmer lui enseigna la composition. A l'âge de dix-neuf ans, il composa plusieurs morceaux de musique pour des drames et comédies représentés au Théâtre-Royal. En 1831, il fut placé comme musicien de la chambre et comme flûtiste de la chapelle du roi de Prusse. La composition de ses ballets eut un si favorable accueil, que, par la protection du prince héréditaire, il fut nommé, en 1835, professeur de musique de la princesse Wilhelmine de Prusse, et le 28 novembre 1837, par un ordre du cabinet du roi, il reçut le brevet de compositeur des ballets de la cour. Cet artiste est mort à Berlin, le 10 octobre 1845. Dans la liste de ses ouvrages, on compte : 1° Trois symphonies pour l'orchestre (en *ut* mineur, en *mi* bémol, et en *ré*). 2° Trois quatuors pour des instruments à cordes. 3° Un quintette, *idem*. 4° Des concertos, duos et trios pour flûte. 5° Soixante-douze entr'actes pour grand et petit orchestre. 6° *Ein Stündchen im Bade* (une Petite Heure à Bade), opéra-comique en un acte, représenté à Charlottenbourg, le 14 septembre 1836. 7° *Die Doppelflucht* (La double Évasion), opéra-comique avec danses, en trois actes, représenté au théâtre Frédéric-Guillaume de Berlin. 8° Deux vaudevilles. 9° Vingt-trois ballets et divertissements en un, deux ou trois actes, représentés au théâtre de Berlin, depuis 1833 jusqu'en 1845. 10° Cinq *Lieder* pour ténor avec piano; Berlin, Bote et Bock. 11° Des chants pour quatre voix d'hommes; Berlin, Carths; etc.

SCHMIDT (Gustave), né à Weimar, le 1er septembre 1816, fit ses études musicales sous la direction de Tœpfer (*voyez* ce nom), et étudia le droit à l'Université de Jéna. Dans les années 1840 et 1841, il vécut à Leipsick, sans autre guide que lui-même pour le développement de ses facultés. Il fut ensuite directeur de musique au théâtre de Brunn et conserva cette position jusqu'en 1845, où il se rendit à Würzbourg. En 1846, il était à Francfort-sur-le-Mein, où il donna son premier opéra, intitulé : *le Prince Eugène*; il en avait écrit aussi le livret. Cet ouvrage a obtenu un brillant succès et a été représenté sur la plupart des scènes de l'Allemagne. A l'automne de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

1849, il accepta la place de chef d'orchestre du théâtre de Wiesbaden; puis il retourna à Francfort, où il était encore en 1861. Il y a donné, sans succès, son second opéra, dont il a écrit aussi les paroles, et qui a pour titre : *Die Weiber von Weinsberg* (les Femmes de Weinsberg). La partition de son opéra *le Prince Eugène*, réduite pour le piano, a été publiée à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel. On connaît aussi des *Lieder* sous le nom de cet artiste.

SCHMIDT. Plusieurs musiciens de ce nom ne sont connus que par leurs ouvrages. Parmi eux on remarque:

I. *C. Schmidt*, pianiste qui paraît avoir vécu à Leipsick, et de qui l'on a : 1° Polonaise pour piano et cor ou alto; Leipsick, Peters. 2° Grande sonate pour piano à quatre mains, op. 5; Leipsick, Hofmeister. 3° Grandes polonaises pour piano seul, nos 1 et 2; *ibid.* 4° Variations pour piano et cor, op. 6; *ibid.* 5° Thèmes variés pour piano seul, op. 4; *ibid.* 6° Trios pour trois voix d'hommes et piano; Leipsick, Breitkopf et Hærtel.

II. *J. Schmidt*, qui a publié plusieurs recueils de danses et de valses pour l'orchestre, à Hambourg, et qui ne semble pas être le même que *J. Schmidt*, auteur de quelques œuvres de quatuors et de trios pour violon, alto et basse, gravé à Vienne et à Offenbach.

III. *J.-H. Schmidt*, qui a publié, à Hanovre, des rondos et de petites pièces de piano, et que je crois être le même que *Joseph Schmidt*, auteur de cahiers de danses pour le piano qui ont paru dans la même ville.

IV. *L. Schmidt*, dont on a quelques œuvres pour le piano, publiés à Prague et à Leipsick.

V. *R. Schmidt*, clarinettiste qui a donné des concerts à Paris, en 1802, et qui a fait graver trois quatuors pour cet instrument, chez Leduc père.

VI. *Marie-Henri Schmidt*, ténor qui fut d'abord attaché au théâtre de Breslau, puis chanta sur celui de Leipsick, depuis 1837 jusqu'en 1844, à Hambourg, à Halle et à Detmold dans les années suivantes, et qui fut nommé régisseur de l'Opéra de Dresde, en 1847. Compositeur de musique facile, cet artiste a donné, au théâtre de Detmold, l'opéra-comique intitulé : *Henri et Fleurette*, représenté en 1846, et à celui de Dresde, en 1847, *Der Versiegelt Bürgermeister* (le Bourgmestre sous le scellé). On a aussi publié de sa composition : douze *Lieder* à voix seule avec piano, op. 1; Leipsick, Breitkopf et Hærtel; douze *idem*, op. 2, *ibid*; quatre *idem*, op. 3, Brême, Hampe; trois *idem*, op. 4; Brunswick, Meyer.

SCHMIDTCHEN (Christophe-Benjamin). *Voyez* **SCHMIEDTCHEN**.

SCHMIEDEKNECHT (Jean-Mathieu), né à Brume, près de Gotha, vers le milieu du dix-septième siècle, fut nommé *Cantor* dans cette ville, en 1686, et mourut en 1727. Il s'est fait connaître par des éléments de musique intitulés : *Tyrocinium musices, das ist : Erster Anfang zur Singe-Kunst* (Noviciat de musique, c'est-à-dire principes de l'art du chant, etc.); Gotha, 1700, in-8° de cinq feuilles. Cette édition est la troisième : la quatrième a été imprimée à Gotha, chez Reyher, 1710, in-8° de onze feuilles. Le texte de ce catéchisme de musique, par demandes et réponses, est renfermé en vingt-trois pages; les six pages suivantes contiennent un dictionnaire abrégé des termes de l'art, et le reste est composé de leçons de solfége à deux voix. Ces leçons sont beaucoup plus étendues dans la quatrième édition que dans les précédentes.

SCHMIEDER (Henri-Théophile), docteur en droit, naquit vers 1760, et vécut d'abord à Erfurt. En 1786, il fut nommé premier lieutenant et quartier-maître dans le régiment de cuirassiers du comte de Belgarde, en Saxe; mais deux ans après, il quitta le service militaire, et se fixa à Mayence, où il se fit connaître comme poëte dramatique. De là, il alla à Manheim, d'où la guerre le chassa en 1797. Il se retira à Hambourg, et fut chargé de la direction du Théâtre-National d'Altona en 1800. Pendant son séjour à Mayence, il avait entrepris un journal de théâtre (*Allgemeine Theater-Journal*; Mayence, 1792, in-4°), dont une seule année a été publiée. On a aussi de lui un almanach théâtral (*Theater Kalender*) pour les années 1790 et 1800, publié à Hambourg, en un volume in-12. Enfin, Schmieder a fait insérer dans la deuxième année de la *Gazette musicale de Leipsick* (p. 197) un article intitulé : *Quelques mots sur le chant d'opéra.*

SCHMIEDT (Sigismond), compositeur, naquit à Suhl, dans la Saxe, vers 1756. On ignore le nom du maître qui dirigea ses études. En 1786, il entra dans la maison de Breitkopf pour la correction des épreuves de musique; mais ses occupations en ce genre ne l'empêchèrent pas d'écrire quelques bons morceaux de chant et d'arranger beaucoup d'opéras en partitions réduites pour le piano. En 1790, il

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

établit lui-même une maison de commerce de musique, en société avec Rau : cette entreprise ne réussit pas, et Schmiedt retourna à Suhl, où il épousa la veuve d'un marchand de fer. Il mourut dans cette ville, en 1799. Ses ouvrages pour l'église, non publiés, sont : 1° *Les Bergers à la crèche,* oratorio. 2° Le psaume 67. 3° Le psaume 8. 4° Cantate : *Nun keine Thræne mehr* (Maintenant plus de larmes). 5° Ode : *Wer kann dich, grosser Gott,* etc. (Qui peut, grand Dieu, etc.). 6° Cantate : *Wenn Ich bin, o Schœpfer,* etc. (Quand je suis, ô Créateur, etc.). 7° Cantate de l'Ascension. Les productions imprimées de Schmiedt sont : 8° Morceaux pour le piano et le chant, première suite, Leipsick, Breitkopf, 1786. La deuxième suite a paru en 1788. 9° Trois sonates pour le piano, *ibid.*, 1787. 10° Anthologie des poésies de Langbain, mise en musique, *ibid.*, 1790. 11° Six petites sonates pour le clavecin, *ibid.*, 1788. 12° Hymne à la musique, de Schubart, à voix seule et piano, *ibid.*, 1792. 13° *Le Jubilé du dix-huitième siècle,* mélodrame historique et allégorique; en partition réduite pour le piano, *ibid.*, 1794. Cet ouvrage est un des meilleurs de l'auteur. 14° Chant sur la tombe de la malheureuse reine de France Marie-Antoinette, *ibid.*, 1794. 15° Chansons joyeuses et sentimentales, *ibid.*, 1794. 16° Chansons à boire, avec accompagnement de piano, *ibid.*, 1796.

SCHMIEDTCHEN (Chrétien-Benjamin), professeur de musique à Leipsick, vécut à la fin du dix-huitième siècle. Il s'est fait connaître par une méthode élémentaire pour le clavecin, intitulée : *Kurzgefasste Anfangsgrunde auf das Clavier fur Anfænger;* Leipsick, Schwickert, 1781, in-4°.

SCHMITT (Laurent), violoniste distingué, naquit le 27 avril 1731, à Oberltheres, près de Würzbourg. Après avoir fait ses premières études littéraires et musicales au couvent de Theres, il entra à l'âge de quinze ans dans la chapelle du prince de Greiffenklau, qui lui fit donner des leçons de violon par Enderle. En 1755, le prince Adam Frédéric de Würzbourg le prit à son service, et deux ans après, Schmitt entreprit un voyage en Allemagne et en Italie, et le continua pendant quatre ans. Pendant son séjour à Padoue, il reçut des leçons de Tartini. De retour de Würzbourg, il y eut, en 1774, le titre de maître de concerts et de directeur de la chapelle du prince. Il mourut dans cette position, en 1796, laissant en manuscrit plusieurs concertos pour le violon.

SCHMITT (Joseph-Adam), né le 29 juillet 1745, à Zell, en Franconie, reçut des leçons de Beyer, habile organiste, et obtint la place de cantor et de maître d'école à Versbach, où il mourut dans les dernières années du dix-huitième siècle. On a imprimé de sa composition : 1°. Concerto pour piano et orchestre, op. 1; Offenbach, André. 2° Préludes pour les commençants et pour ceux qui sont plus avancés, nos 1 à 6; Würzbourg, Kœl, 1798, in-fol. 3° Six duos pour deux flûtes, op. 2; Offenbach, 1788. Schmitt a laissé en manuscrit : 4° Petits préludes d'orgue. 5° *Te Deum.* 6° *Requiem.* 7° Plusieurs petites messes. 8° Un traité d'harmonie. 9° Une instruction sur l'art de jouer du violon. 10° Une autre pour le chant. 11° Un traité de la manière de placer la basse sous le chant, etc.

SCHMITT (Joseph), moine apostat, né dans le Rheingau, entra en 1760, à l'abbaye d'Eberbach, et y fit ses vœux; mais, en 1780, il quitta son couvent, renonça à l'état ecclésiastique, et se retira en Hollande, où il se maria et établit un commerce de musique. Après vingt ans de séjour en Amsterdam, il retourna en Allemagne, devint chef d'orchestre du théâtre de Francfort, et mourut dans cette ville, en 1808. Il a publié de sa composition : 1° Six pièces de musique, savoir : deux symphonies, deux quatuors pour violon et deux quintettes, op. 1. 2° Symphonies à dix parties pour l'orchestre, op. 6, 12, 14. 3° Quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 3. 4° Trios pour deux violons et basse, op. 2, 4, 5, 7, 11. 5° Trois quatuors pour clavecin, flûte, violon et basse, op. 9. 6° Six quatuors pour flûte, violon, alto et basse, op. 11. 7° Six trios pour flûte, violon et violoncelle, op. 13. 8° Plusieurs concertos et concertinos pour divers instruments. 9° Plusieurs symphonies concertantes. 10° Duos pour deux violons, op. 8. 11° Principes de musique pour les commençants, Amsterdam. 12° Principes de violon, *ibid.*

SCHMITT (Nicolas), né en Allemagne, vers le milieu du dix-huitième siècle, se rendit à Paris, en 1779, et par la protection du duc de Deux-Ponts, obtint la place de chef de la musique des gardes-françaises. Il jouait bien de plusieurs instruments à vent, particulièrement de la flûte, de la clarinette et du basson. Après la révolution, il fut attaché aux orchestres de plusieurs théâtres. Je l'ai connu, en 1802, premier basson au théâtre Montansier. Je crois qu'il mourut peu de temps après. On a gravé de sa composition : 1° Airs italiens arrangés à huit parties, pour des instruments

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

à vent, liv. I et II, Paris, Pleyel. 2° Marches et pas redoublés à douze parties, *ibid.* 3° Trois quintettes pour flûte, hautbois, clarinette, cor et basson, *ibid.* 4° Duos pour deux flûtes, op. 7, 8, liv. I et II, *ibid.* 5° Quatuors pour clarinette, violon, alto et basse, op. 3, 4, Paris, Cochet. 6° Trois quintettes d'airs concertants arrangés pour clarinette, basson, deux altos et violoncelle, *ibid.* 7° Duos pour deux clarinettes, op. 14, 19, Paris, Pleyel. 8° Concertos pour basson et orchestre, n°s 1, 2, 3, Paris, Cochet. 9° Trois quatuors pour basson, violon, alto et basse, op. 2, *ibid.* 10° Airs variés pour deux bassons, Paris, Pleyel. 11° Divertissements pour deux cors et basson, *ibid.*

SCHMITT (Aloïs), professeur de piano et compositeur estimé en Allemagne, est né en 1789, à Erlenbach sur le Mein, dans la Bavière. Son père, qui fut appelé à Obernbourg, en qualité de *Cantor*, quelques années après sa naissance, lui donna une éducation libérale et lui enseigna la musique. A l'âge de quatorze ans, le jeune Schmitt était déjà considéré comme un virtuose sur le piano. Dans sa vingtième année, il devint élève d'André, d'Offenbach, pour la composition. En 1816, il s'établit à Francfort comme professeur de piano, et dès lors il commença à se faire connaître avantageusement par ses compositions pour cet instrument. Peu d'années après, il s'éloigna de Francfort pour se fixer à Berlin; mais bientôt après il fut appelé à Hanovre, en qualité d'organiste de la cour. Le produit de ses ouvrages et de ses leçons lui ayant procuré une situation aisée, il se démit de cet emploi, en 1829, et depuis lors il a vécu dans l'indépendance, à Francfort-sur-le-Mein. Au mois d'avril 1842, il a passé par Bruxelles et m'a fait une visite amicale dans laquelle il m'avait promis de rester quelques mois dans cette ville à son retour de Paris; mais il est retourné directement à Francfort, où il vivait encore en 1860. Habile harmoniste et musicien consciencieux, cet artiste estimable a écrit ses ouvrages dans le style solide de l'ancienne école, mais en y mettant le cachet de son individualité. Ses principaux ouvrages sont : 1° Ouverture à grand orchestre, op. 38; Leipsick, Peters. 2° *Idem*, op. 46; Mayence, Schott. 3° Symphonie à grand orchestre intitulée *Tongemælde* (La peinture des sons); Offenbach, André. 4° Quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 70, 80, 81, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 5° Trios pour deux violons et violoncelle, op. 63, Leipsick, Peters. 6° Concertos pour piano et orchestre, op. 14, 34, Offenbach, André. 7° Grand concerto, *idem*, op. 60; Vienne, Artaria. 8° Concertino (en *mi* mineur), Augsbourg, Gombart. 9° *Le Retour à Francfort-sur-le-Mein*, concertino, op. 75, Offenbach, André. 10° Concerto pour piano, op. 76, Vienne, Trentsensky. 11° Variations et rondeaux pour piano et orchestre, op. 13, 41, 101, Mayence, Schott; Offenbach, André; La Haye, Benster. 12° Variations pour piano et quatuor, op. 22, 25, Offenbach, André. 13° Trio pour piano, violon et violoncelle, op. 35; Mayence, Schott. 14° Sonates pour piano et violon, op. 27, 66; Leipsick, Peters; Vienne, Artaria. 15° Rondeaux, *idem*, op. 19; Leipsick, Hofmeister, op. 48, Mayence, Schott, op. 49, 50, *ibid.* 16° Sonates pour piano à quatre mains, op. 31, 39, 40, Offenbach, André; Leipsick, Hofmeister. 17° Beaucoup de rondeaux, variations, marches, polonaises, *idem*. 18° Sonates pour piano seul, op. 6, 7, 8; Bonn, Simrock; op. 10, 11, Offenbach, André; op. 14, Mayence, Schott; op. 78, Offenbach, André; op. 83, Hambourg, Bœhme; op. 84, *ibid.* 19° Beaucoup de rondeaux, études, fantaisies, variations, *idem*. 20° Des chants et chansons à plusieurs voix, avec ou sans accompagnement. 21° Plusieurs recueils de chansons à voix seule avec accompagnement de piano. Schmitt avait aussi en manuscrit quelques grandes compositions, telles que oratorios, symphonies, etc.

SCHMITT (Jacques), frère du précédent, est né en 1796, à Obernbourg. Élève de son frère pour le piano, il s'est fixé à Hambourg, en qualité de professeur de cet instrument, et a publié beaucoup de compositions instrumentales. Il a fait aussi représenter dans cette ville un opéra sérieux intitulé *Alfred der Grosse* (Alfred le Grand). Parmi ses principaux ouvrages, on remarque : 1° Variations pour le piano avec quatuor d'accompagnement, op. 22, 26, Offenbach, André. 2° Deux sonates pour piano et violon, op. 32, *ibid.* 3° Des rondeaux pour piano à quatre mains, op. 1, 3, Offenbach, André; op. 63, Hambourg, Cranz. 4° Marches, *idem*, op. 2, 17, *ibid.* 5° Variations, *idem*, op. 27, 28, 30, 45, 48, 58, 60, 65, *ibid.* 6° Sonates, *idem*, op. 31, 39, 46, *ibid.* 7° Polonaises, *idem*, op. 42, 57, *ibid.* 8° Sonates pour piano seul, op. 24, 25, 29, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, Hambourg, Bœhme. 9° Exercices et études pour le piano, op. 57, liv. I, II et III, *ibid.*, Bonn, Simrock; Paris, Richault. 10° Rondeaux, *idem*, op. 1, 9, 37, 50, Offenbach, André. 11° Variations, *idem*, op. 4, 7, 8, 12, 13, 14, 36, 41, 47, 90, Hambourg, Mayence et Offenbach.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

SCHMITT (Georges-Alois), fils d'Alois, est élève de son père pour le piano, et de *Vollweiler* pour la théorie de la musique. Il passe en Allemagne pour un pianiste habile. Après avoir terminé ses études musicales, il a obtenu la place de maître de chapelle à Schwerin. Son opéra intitulé *Trilby* a été représenté à Francfort, en 1846. On a publié de sa composition un bon trio pour piano, violon et violoncelle (*en ut* mineur), op. 1, et quatre poëmes pour voix seule, avec piano, op. 2, Leipsick, Hofmeister.

SCHMITT (Guillaume-Arnold), pianiste de Berlin, s'est fait connaître par la musique d'un opéra intitulé : *Der doppel Prozess* (Le double procès), qui a été joué au théâtre de Kœnigstadt.

SCHMITTBAUER (Jean-Alois), compositeur, né à Stuttgart, en 1718, fut dirigé dans ses études musicales par Jomelli ; puis il s'établit à Rastadt. En 1772, il fut appelé à Carlsruhe, en qualité de maître de chapelle du grand-duc de Bade, et continua de résider dans cette ville jusqu'à sa mort, arrivée le 24 octobre 1809. Il avait atteint l'âge avancé de quatre-vingt-onze ans. Bien qu'âgé de soixante et douze ans, il avait été chargé d'enseigner la musique aux étudiants de l'Institut de Carlsruhe, parmi lesquels il avait formé quelques bons élèves. Il jouait bien de l'harmonica, et en construisait de très-bons qui sont encore recherchés en Allemagne. C'est à ses leçons que sa propre fille et madame Kirchgasser furent redevables de leur habileté sur cet instrument. Schmittbauer a joui, dans la Souabe et dans les contrées rhénanes, de la réputation d'un compositeur distingué. On cite de lui : 1° Messe solennelle, exécutée à Cologne, en 1770. 2° Autre messe solennelle, à Spire, 1781. 3° *Stabat Mater* en 1774. 4° Cantate de Pâques intitulée : *Die Freunde am Grabe des Erlœsers* (Les amis à la tombe du Sauveur). 5° *Neue Kirchen Melodien mit untergelegten deutschen Texte* (Nouvelles mélodies d'église avec un texte allemand), contenant quatre messes, deux vêpres, quatre antiennes de la Vierge, deux *Ave Maria*, à quatre voix sans orchestre ; Carlsruhe, Müller. 6° Nouveaux chants pour les écoles primaires, avec orgue ou piano ; Carlsruhe, Braun. 3° Trois symphonies à huit parties, op. 2 ; Offenbach, André. 8° Symphonie à grand orchestre, pour le mariage de l'électeur de Bavière ; Heilbronn, 1799. 9° Quatuors pour flûte, violon, alto et basse, op. 3 ; Leipsick, Schwickert. 10° Trios pour flûte, violon et basse. 11° Trois quatuors pour clavecin, flûte, violon et basse ; Offenbach, André. 12° Vingt-quatre préludes et conclusions pour l'orgue ; Heilbronn, 1797. 13° *Lindor et Ismène*, opéra, à Carlsruhe. 14° *Les Bergers d'Arcadie*, idem. 15° *Endymion*, idem. 16° *Hercule*, idem. 17° Plusieurs cantates.

SCHMOLL (Frédéric), organiste à Gronstadt, près de Worms, vers la fin du dix-huitième siècle, a publié de sa composition ; 1° Six sonatines pour clavecin, violon et violoncelle, op. 1 ; Offenbach, André. 2° Trois sonates pour les mêmes instrument, op. 2 ; Spire. 3° Trois, *idem*, op. 3 ; *ibid.* En 1799, Schmoll fut appelé comme organiste à Kircheim-Poland, petite ville de Bavière, près du Mont-Tonnerre : il y mourut en 1792. La Bibliothèque royale de Berlin possède en manuscrit, de cet artiste, six préludes pour l'orgue, à deux claviers manuels et clavier de pédales.

SCHMUGEL (Jean-Christophe), savant musicien, né en 1726, vraisemblablement dans le Hanovre, était, en 1762, organiste à Lauenbourg. Peu de temps après, il accepta la place d'organiste à Mœlln, petite ville du Danemark, dans le duché de Lauenbourg. Il mourut d'apoplexie, dans l'exercice de ses fonctions, le 21 octobre 1798. On a imprimé de sa composition : 1° Préludes, fugues et autres pièces pour l'orgue, op. 1 ; Berlin. 2° *Sing- und Spieloden* (Odes à chanter et à jouer) ; Leipsick, 1762, in-4°. 3° *Ode auf Hamburger Wohl* (Ode sur la prospérité de Hambourg) ; Hambourg, 1766.

SCHNABEL (Joseph-Ignace), né le 24 mai 1767, à Naumbourg, en Silésie, était fils d'un chantre de l'église catholique de cette ville. Son père lui enseigna les éléments de la musique, du violon et du piano dès sa sixième année ; mais à l'âge de huit ans, Schnabel tomba dans la Queiss, où il faillit se noyer, et perdit l'ouïe. Il fallut alors renoncer à lui faire continuer l'étude de la musique, et ses parents prirent la résolution de l'envoyer au collége pour qu'il suivît ensuite les cours de théologie. Conduit à Breslau, en 1770, il y fréquenta le gymnase catholique ; mais après avoir fini sa sixième, sa surdité l'empêcha de continuer ses études, et par les conseils de son oncle maternel, il retourna à Naumbourg. Deux ans après, il recouvra tout à coup l'ouïe et cultiva de nouveau la musique ; ses progrès dans cet art lui firent obtenir une place d'instituteur à Paritz, village près de Naumbourg. C'est dans ce lieu qu'il acquit des connais-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sances étendues dans son art, par la lecture des œuvres classiques et des meilleurs traités de théorie. Assez habile dans le mécanisme de plusieurs instruments, il entreprit de former un orchestre avec vingt-cinq ou trente jeunes paysans dont l'instruction lui était confiée, et ses efforts eurent assez de succès pour qu'il pût faire exécuter par ces jeunes gens des symphonies de Haydn et de Mozart. Le style de ces grands artistes devint dès lors son modèle dans ses compositions. C'est à cette époque qu'il écrivit ses premières messes, des offertoires, des graduels et des vêpres qu'on exécute encore à Naumbourg, Lœwenberg, Greiffenberg et autres villes de la Silésie.

Schnabel avait atteint l'âge de trente ans et n'était connu que dans le canton de la Silésie qu'il habitait, lorsqu'il prit, en 1797, la résolution de se fixer à Breslau, et d'y chercher l'emploi de ses talents. Le 5 mai de la même année, il y obtint la place d'organiste à l'église de Sainte-Claire, et peu de temps après, celle de premier violon à Saint-Vincent. Alors une nouvelle carrière s'ouvrit devant lui par les occasions qu'il eut d'y faire entendre ses compositions, par ses liaisons avec quelques artistes distingués, et surtout par les conseils qu'il reçut de Fœrster, homme d'expérience et de mérite. En 1799, il publia trois messes à quatre voix et petit orchestre, et fit exécuter un grand oratorio de sa composition dans l'église de la Madeleine. Ces œuvres fixèrent sur lui l'attention publique. Ils furent suivis de deux grandes cantates dont une fut exécutée, en 1803, au jubilé de cent ans de l'université Léopoldine. Schnabel avait été appelé à la place de premier violon de l'orchestre du théâtre; mais blessé de ce que Charles-Marie de Weber lui fut préféré, en 1804, pour la direction de cet orchestre, il donna sa démission, et pendant toute la durée du séjour de l'auteur de *Freyschütz* à Breslau, il y eut entre ces deux artistes un invincible éloignement. Schnabel fut bientôt après dédommagé du désagrément qu'il avait éprouvé au théâtre, par sa nomination de maître de chapelle de la cathédrale, qu'il reçut le 1er avril 1805. Il célébra sa prise de possession de cet emploi par ses *Lamentations de Jérémie*, considérées comme un de ses meilleurs ouvrages. Après la mort de Janitscheck, en 1806, il fut aussi chargé de la direction des concerts d'hiver, et deux ans après, il fonda les concerts d'été, à Liebich, lesquels ont subsisté jusqu'en 1823, et dont Berner a eu la direction après Schnabel.

Chargé par le gouvernement prussien de visiter la Silésie pour y remplir plusieurs missions relatives à la musique, Zelter arriva à Breslau, en 1811. La fondation d'une école normale pour les instituteurs était un des objets de son voyage : Schnabel et Berner lui parurent les hommes les plus capables d'y remplir les places de professeurs de musique. Sur son rapport, ils furent appelés tous deux à Berlin, en 1812, et dans leur excursion ils se lièrent d'une étroite amitié qui ne se démentit jamais. Pendant son séjour dans la capitale de la Prusse, Schnabel fit exécuter une de ses messes dans une église catholique, et cet ouvrage ayant obtenu l'approbation des artistes, on lui offrit la place de directeur de musique de cette église; mais il préféra retourner à Breslau, en visitant Wittenberg, Leipsick et Dresde. Bientôt après, il reçut sa nomination de professeur de musique du séminaire des instituteurs catholiques, puis celle de directeur de musique de l'université et de l'Institut de musique d'église qui y était attaché. Le reste de sa carrière s'écoula dans le paisible exercice de ses fonctions. Cependant, soit qu'un pressentiment de sa fin prochaine l'eût troublé, soit qu'il sentît ses forces diminuer, il se démit de sa place de professeur du séminaire et de celle de directeur des concerts, au commencement de 1831. Le 15 juin de la même année, il tomba malade, et les progrès du mal furent si rapides, qu'il expira le lendemain, à l'âge de soixante-quatre ans. Ainsi que Mozart, son modèle de prédilection, il travaillait à un *Requiem* lorsque la mort le surprit, et n'eut pas le temps de le terminer.

Schnabel a joui de la réputation de grand musicien et de compositeur distingué, dans toute la Silésie; mais il est peu connu hors de son pays, même en Allemagne. Ce que j'ai vu de ses ouvrages m'a prouvé qu'il écrivait avec pureté, et que sa pensée est en général douce, noble et gracieuse, mais qu'elle manque de nerf et d'originalité. Son caractère était, dit-on, rempli de bienveillance; jamais on ne l'entendit émettre des opinions de blâme sur les œuvres des autres artistes; mais sa sensibilité était excessive et la moindre critique de ses ouvrages lui causait un vif déplaisir. Il s'était fait beaucoup d'amis par l'aménité de ses manières, et sa fin imprévue fut un sujet de deuil pour toute la ville de Breslau. Hoffmann a donné une biographie détaillée de cet artiste estimable dans son *Lexique des musiciens de la Silésie*; Kahlert en a fait in-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sérer une autre dans la *Gazette musicale de Leipsick;* enfin, il en a été publié une troisième chez Leuckart, à Breslau.

Les ouvrages publiés par Schnabel sont ceux dont les titres suivent : 1° Huit pièces pour trois cors, trompette et deux trombones; Breslau, Fœrster. 2° Marche pour huit trompettes, et pièces pour sept trompettes et timbales; *ibid.* 3° Concerto pour clarinette; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 4° Quintette pour guitare, deux violons, alto et violoncelle; Breslau, Fœrster. 5° Messe latine et allemande (en *mi* bémol) à quatre voix, orchestre et orgue; *ibid.* 6° *Idem* (en *la* bémol) à quatre voix, deux violons, alto, deux clarinettes, quatre cors et orgue; *ibid.* 7° *Idem* (en *fa* mineur) à quatre voix, deux violons, alto, deux clarinettes, deux cors et orgue; *ibid.* 8° Messe solennelle (en *ré*) à quatre voix et orchestre; *ibid.* 9° *Missa quadragesimalis* à quatre voix; Breslau, Leuckart. 10° *Graduale in nativitate Domini* 4 *vocibus,* 2 *viol.,* 2 *violis,* 2 *ob.,* 2 *corn.,* 2 *clarinis, tympanis et organis;* Breslau, Fœrster. 11° *Tria gradualia* 4 *voc., orchestra et organo;* Breslau, Gruss, Barth et compagnie. 12° Offertoire (en *ut*) à quatre voix et orchestre; Breslau, Leuckart. 13° Offertoire (en *fa*) à quatre voix et orchestre; *ibid.* 14° *Alma Redemptoris* à quatre voix, deux violons, alto, deux hautbois, deux cors et orgue; Breslau, Fœrster. 15° *Ave Regina,* idem; *ibid.* 16° *Regina cœli,* pour deux soprani, contralto, ténor et basse, petit orchestre et orgue; Breslau, Leuckart. 17° Psaume pour quatre voix d'hommes; *ibid.* 18° *Hymni sex faciliores,* 4 *voc.,* 2 *viol.,* 2 *ob.,* 2 *corn. et organo;* Breslau, Fœrster. 19° *Hymni 4 vespertini,* 4 *voc. et orch.;* Breslau, Leuckart. 20° *Hymnus* (*Veni creator Spiritus*), 4 *voc. et orch.;* ibid. 21° *Hymnus* (*Veni Sancte Spiritus*), idem; *ibid.* 22° *Salve Regina* à quatre voix, deux violons, alto, deux hautbois, deux cors et orgue; Breslau, Fœrster. 22° *Vesperæ de confessore* à quatre voix, deux violons, alto, deux hautbois, deux cors, deux trompettes, timbales et orgue; *ibid.* 24° Marche pour des voix d'hommes et instruments à vent; *ibid.* 25° Plusieurs recueils de chants à quatre voix d'hommes; Breslau, Fœrster et Leuckart. 26° Chants à voix seule et piano; *ibid.* Schnabel a laissé en manuscrit : 27° Cantate pour l'ouverture de la synagogue, sur un texte hébreu. 28° Cantate pour le troiscentième anniversaire de la fondation de l'université de Breslau. 29° Cantate pour l'installation de l'évêque Emmanuel D. Schimowsky. 30° Chant funèbre sur la mort de la reine de Prusse, exécuté le 30 août 1810. 31° Quatre messes à quatre voix et orchestre. 32° *Kyrie* et *Gloria,* idem. 33° *Requiem* et *Dies iræ.* 34° Petit *Requiem.* 35° Six vêpres complètes. 36° Station pour la fête du saint Sacrement. 37° Neuf lamentations et neuf répons de la semaine sainte. 38° Quatorze graduels. 39° Vingt hymnes et antiennes parmi lesquels se trouve un *Ave maris stella,* considéré comme un des plus beaux ouvrages de l'auteur. 40° Douze offertoires, dont un pour ténor solo, violon obligé et orchestre. 41° Quatre litanies. 42° Deux *Te Deum.* 43° *Ecce quomodo moritur justus,* exécuté le jeudi saint à la cathédrale de Breslau. 44° Deux *Pange lingua.* 45° Deux *Salve Regina.* 46° *Regina cœli.* 47° Quelques morceaux de musique pour des instruments à vent.

SCHNABEL (Joseph), fils aîné du précédent, né en 1793, apprit fort jeune la musique, le violon, le piano et l'orgue, sous la direction de son père. A l'âge de neuf ans, il chanta au théâtre de Breslau, le 10 février 1802, le rôle du premier enfant dans la *Flûte enchantée,* de Mozart, et se fit remarquer par son intelligence. Pianiste distingué, violoniste de mérite et compositeur agréable, il a d'abord été placé en qualité de professeur de musique à Borkau, près de Glogau, puis a été nommé organiste de la cathédrale de cette ville. Sa faible santé ne lui a pas permis de donner à ses travaux autant d'activité que son père. On a gravé de sa composition : 1° Pot-pourri sur des motifs de *Jessonda,* pour piano et violon; Glogau, Günther. 2° Exercices pour piano seul; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 3° Variations sur l'air allemand *An Alexis,* pour piano seul; Breslau, Fœrster. 4° Variations sur l'*Invitation à la valse* de Beethoven; Glogau, Günther. 5° Chants pour soprano, contralto et ténor, avec accompagnement de piano; Breslau, Leuckart. 6° Six chants à voix seule avec piano; Glogau, Günther.

SCHNEGASS (Cyriac), en latin **SNEGASSIUS**, d'abord magister et adjoint de la surintendance de Gotha, à Friedrichsroda, puis pasteur dans le même lieu, nous apprend, dans l'avis au lecteur de la deuxième édition de son *Manuel de musique,* publié en 1590, qu'il faisait alors le jubilé de la cinquantième année de son âge, d'où il suit qu'il était né en 1540. Il mourut dans le même lieu, le 23 octobre 1597. On a de ce savant deux recueils de psaumes, dont les dates sont inconnues, et quarante motets de Noël et du nouvel an, à quatre voix,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

publiés à Erfurt, chez George Baumann, en 1595, première et deuxième parties. Cette collection ne renferme que quelques motets de Schnegass; les autres sont de Joachim de Burck, de Jean Steuerlin et de Philippe Avenarius. Schnegass est surtout connu comme écrivain sur la musique par les ouvrages suivants : 1° *Nova et exquisita monochordi dimensio*; Erfurt, 1590, deux feuilles in-8°. C'est le plus ancien ouvrage imprimé sur cette matière. 2° *Isagoges musicæ libri duo, tam theoricæ quam practicæ studiosis inservire jussi. Annexo ad finem tractatulo, ex poetica desumto; paucisque de canendi elegantia observationibus : nec non solmisandi exercitio;* Erfurt, 1591, in-8° de six feuilles et demie. Une deuxième édition de ce traité élémentaire a été publiée à Erfurt, en 1596, sans nom de lieu au frontispice, mais avec ces mots à la fin de l'*Index : Erphordiæ Georgius Baumann excudebat anno salutis* 1096, in-8° de douze feuilles. La préface du livre et la manie de citations grecques de l'auteur indiquent du pédantisme : cependant l'ouvrage est écrit avec simplicité, et les définitions ont autant de concision que de clarté. Les exemples sont tous en canons à deux voix et bien écrits. 3° *Deutsche Musica fur die Kinder und andere*, etc. (Musique allemande pour les enfants et autres qui n'entendent pas le latin, et qui pourtant désirent apprendre à chanter suivant les règles de l'art, par demandes et réponses expliquées avec des exemples choisis); Erfurt, Georges Baumann, 1592, petit in-8° de quarante-huit pages. Une deuxième édition de cet opuscule a paru en 1594, chez le même imprimeur.

SCHNEIDER (André), bon facteur d'orgues, né en Silésie, vers le milieu du seizième siècle, a réparé plusieurs anciens instruments, et a construit, en 1595, l'orgue de la cathédrale d'Ulm, en société avec les célèbres facteurs aveugles Conrad Schott et Pierre Grunewalder, de Nuremberg.

SCHNEIDER (Conrad-Michel), directeur de musique et organiste à Ulm, vers 1730, a publié de sa composition six suites de pièces de clavecin ou exercices (*Clavier-Uebung*), qui ont paru successivement à Augsbourg chez Jacques-André Friderich et chez Lotter. La sixième partie a paru à Augsbourg, chez Léopold, en 1741.

SCHNEIDER (Jean), bon organiste, né à Lauter, près de Cobourg, le 17 juillet 1702, apprit les éléments de la musique chez Müller, instituteur et organiste de ce lieu, puis alla continuer ses études sous la direction de Reinmann, maître de chapelle à Saalfeld, et enfin reçut à Leipsick des leçons de J.-S. Bach, de Graun et de Graf. De retour à Saalfeld, il y fut nommé, en 1721, organiste et premier violon de la cour. Cinq ans après, il reçut sa nomination de premier violon de la chapelle de Weimar; et au mois de décembre 1729, il accepta la place d'organiste de l'église Saint-Nicolas, à Leipsick. Il en remplit les fonctions jusqu'à sa mort, arrivée vers 1775. Bon fuguiste, dans le style de la grande école allemande, il se faisait encore admirer dans sa vieillesse. Ses compositions pour l'église sont restées en manuscrit.

SCHNEIDER (François), né en 1737, à Pulkau dans la Basse-Autriche, où son père était maître charpentier, apprit dès son enfance les principes de la musique et du violon, du clavecin, de l'orgue et de plusieurs instruments à vent. A l'âge de seize ans, il fut appelé à remplir la place de sous-maître à l'école de Weitzendorf, et quelque temps après, on lui confia celles de *Cantor* à Pulkau, à Rœtz et à Pæggstall; enfin, on le nomma suppléant d'Albrechtsberger dans les fonctions d'organiste au couvent de Melk. Les conseils de cet habile maître achevèrent de développer ses talents comme organiste et compositeur. Plus tard, il obtint la direction du chœur à Saint-Polten, où il eut une heureuse vieillesse et mourut le 5 février 1812. Schneider a laissé en manuscrit dans les archives de l'abbaye de Melk ses compositions pour l'église où l'on compte cinquante messes, dont plusieurs solennelles, quinze *Requiem*, cinquante-trois motets, trente-quatre graduels, douze litanies, vingt-sept chants funèbres, des hymnes, vêpres, *Te Deum*, *Salve Regina*, cantates, répons, *Ecce panis*, *Tantum ergo*, lamentations, séquences, psaumes, *Asperges*, *Vidi aquam*, *Regina cœli*, *Alleluia*, *Veni Sancte Spiritus*, dans lesquels on remarque un style facile et naturel. On n'a imprimé de ses ouvrages que six pièces pastorales pour l'orgue, op. 1; Vienne, Haslinger.

SCHNEIDER (Georges-Laurent), né en 1705, à Burgpreppach, dans la Franconie, fut un des musiciens les plus précoces cités dans l'histoire de l'art, car après avoir achevé ses études au collége de Nuremberg, il fut nommé directeur de la musique de la princesse Hohenlohe-Ingelfingen, à Hildburghausen, à l'âge de treize ans. En 1702, il reçut sa nomination de directeur de musique à Cobourg. Il occupait encore cette place en 1829. Il fit jouer à Co-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

bourg, en 1798, *la Noce au bain*, opéra dont la partition est restée en manuscrit, et en 1800, *Alkool*, opéra-comique. Ses compositions imprimées sont : 1° Symphonie à grand orchestre, Manheim, Gœtz. 2° Concerto pour piano et orchestre (en *ut*), Heilbronn, 1794. 3° Trois sonates pour piano, la première avec violon et violoncelle ; la deuxième avec alto et violoncelle ; la dernière avec violon et deux cors ; Augsbourg, 1797. 4° Chansons pour les enfants avec accompagnement de piano ; Offenbach, 1798. 5° Plusieurs autres recueils de chansons qui ont eu beaucoup de succès en Allemagne. En 1827, Schneider a fait exécuter à la grande fête musicale de Cobourg plusieurs morceaux de sa composition, et dans une autre fête donnée en 1829, il a fait exécuter une ouverture à deux orchestres dans laquelle il avait introduit le choral : *Eine feste Burg ist unser Gott*. Il vivait encore à Cobourg en 1837, et était âgé de soixante-douze ans.

SCHNEIDER (Georges-Abraham), ou, suivant d'autres renseignements, **GOTTLIEB-ABRAHAM**, naquit à Darmstadt, le 19 avril 1770, de parents pauvres, et reçut son éducation chez le musicien de la ville. Devenu son beau-père, le *Cantor* Portmann lui donna ensuite des leçons d'harmonie ; puis Schneider fut admis comme hautboïste dans un régiment hessois. Son mérite l'ayant fait entrer ensuite dans la musique de la cour, il put se livrer à la composition et fut bientôt avantageusement connu. Vers 1790, il passa au service du duc de Mecklenbourg, puis il fut pendant quelques années membre de la musique du prince Henri de Prusse, à Rheinsberg. Après la mort de ce prince, il entra dans la chapelle du roi, à Berlin. En 1825, il reçut sa nomination de chef d'orchestre de l'opéra et, en même temps, celle de directeur du chœur de musique de la garde royale. Il est mort dans cette ville, le 19 janvier 1839. On a de cet artiste beaucoup de compositions instrumentales et vocales, imprimées et manuscrites, parmi lesquelles on cite : 1° *Les Pèlerins de Golgotha*, oratorio. 2° *Aucassin et Nicolette*, opéra représenté à Berlin. 3° *Cardillac*, mélodrame. 4° Quelques messes avec orchestre. 5° Un *Stabat Mater*. 6° Un *Magnificat*. 7° Quelques cantates, entre autres sur la mort de la reine de la Prusse, en 1810. 8° Symphonie à grand orchestre, op. 9 ; Augsbourg, Gombart. 9° Six entr'actes, *idem*, op. 77 ; Leipsick, Hofmeister. 10° Ouverture à grand orchestre, op. 60 ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 11° Symphonie concertante pour deux flûtes, op. 60 ; Augsbourg, Gombart. 12° *Idem* pour violon et alto, op. 19 ; *ibid.* 13° *Idem* pour deux flûtes, op. 21 ; *ibid.*, op. 23, Bonn, Simrock. 14° *Idem* pour flûte et hautbois, op. 88 ; Leipsick, Hofmeister ; op. 107, Bonn, Simrock. 15° *Idem* pour clarinette et basson, op. 106, 107 ; *ibid.* 16° Six pièces en harmonie à six parties, op. 8 ; Augsbourg, Gombart. 17° Trois quintettes pour deux violons, deux altos et violoncelle, op. 3 ; *ibid.* 18° Quatuors pour deux violons, alto et violoncelle, op. 10, 14, 20, 65, 68 ; Bonn, Simrock ; Berlin, Schlesinger. 19° Duos pour deux violons, op. 4, 10, 23, 25, 44, 46, 54 ; Augsbourg, Gombart ; Offenbach, André ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 20° Concerto pour alto, op. 20 ; Augsbourg, Gombart. 21° Duos pour violon et alto, et alto et violoncelle, op. 15, 30 ; *ibid.* 22° Concertos pour flûte, op. 12 ; *ibid.* ; op. 53, Leipsick, Breitkopf et Hærtel ; op. 65, Berlin, Schlesinger ; op. 82, 83, Leipsick, Hofmeister ; op. 100, Bonn, Simrock. 23° Quintettes pour flûte, violons, alto et basse, op. 17 ; Augsbourg, Gombart ; op. 37, Berlin, Schlesinger ; op. 49, Leipsick, Peters ; op. 54, 55, Offenbach, André. 24° Quatuors pour flûte, op. 5, 11, Augsbourg, Gombart ; op. 40, Offenbach, André ; op. 47, 50, Leipsick, Peters ; op. 51, 52, Leipsick, Breitkopf et Hærtel ; op. 62, 69, Berlin, Schlesinger ; op. 71, Leipsick, Peters ; op. 76, Leipsick, Hofmeister. 25° Quatuors pour quatre flûtes ; Hambourg, Bœhme. 26° Trios pour trois flûtes, op. 26 ; Augsbourg, Gombart. 27° Trios pour flûte, violon et violoncelle, op. 81 ; Leipsick, Hofmeister. 28° Duos pour deux flûtes, op. 6, 18, 21, 22, 24, 27, 32, 36, 41, 42, 46, 55, 61, 78, 79, 91 ; Augsbourg, Gombart ; Bonn, Simrock ; Leipsich, Breitkopf, Peters ; Berlin, Schlesinger. 29° Concertos pour clarinette, op. 66 ; Berlin, Schlesinger ; op. 84, Leipsick, Hofmeister ; op. 103, Bonn, Simrock. 30° Quatuors pour clarinette, op. 64 ; Berlin, Schlesinger. 31° Concertos pour cor anglais, op. 90 ; Leipsick, Hofmeister ; op. 105, Bonn, Simrock. 32° Concertos pour hautbois, op. 87 ; Leipsick, Hofmeister ; op. 102, Bonn, Simrock. 33° Concertos pour basson, op. 67 : Berlin, Schlesinger ; op. 85, Leipsick, Hofmeister ; op. 104 ; Bonn, Simrock. 34° Quatuors pour basson, op. 43 ; Offenbach, André. 35° Concertos pour cor, op. 86 ; Leipsick, Hofmeister ; op. 101, Bonn. Simrock.

SCHNEIDER (Michel), né en 1780, à Gœresried, près de Fussen, en Bavière, apprit la musique comme enfant de chœur à la cathédrale d'Augsbourg, et commença ses études

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

littéraires au collége de cette ville; puis il les continua dans un couvent de Memmingen, et, enfin, et les acheva à l'université de Landshut. En 1805, le magistrat d'Ingolstadt le nomma directeur du chœur de l'église paroissiale de la ville; mais peu de temps après, un décret du roi de Bavière l'appela aux fonctions de professeur dans une école primaire. On cite de sa composition les ouvrages suivants : 1° Cantate exécutée à l'occasion de la bénédiction des drapeaux de la garde civique, le 27 janvier 1808. 2° *Le Jour de naissance, ou le Fantôme*, opéra de Kotzebue. 3° Chœur pour la tragédie de *Lanassa*. 4° Motets en canons.

SCHNEIDER (Jean-Georges-Guillaume), connu en Allemagne sous le nom de **WILHELM SCHNEIDER DE BERLIN**, naquit le 5 octobre 1781, à Rathenau dans le Brandebourg, et reçut de son père, organiste en ce lieu, son instruction musicale. Destiné à faire des études de théologie, il fréquenta le gymnase de Berlin, puis l'université de Halle. Dans cette dernière ville, il eut l'avantage de recevoir des leçons de Türk pour la composition. Ses études terminées, il se fixa à Berlin où il se livra à l'enseignement de la musique, brilla dans les concerts par son habileté sur le piano, et publia ses compositions. Artiste de talent, il aurait sans doute étendu sa réputation dans les pays étrangers, s'il n'était mort à la fleur de l'âge, le 17 octobre 1811. *L'Annuaire musical*, dont il a paru deux années à Penig (1803 et 1805), sous le titre de : *Musikalisches Taschenbuch*, et avec les pseudonymes de Jules et Adolphe Werden, est l'ouvrage de Schneider, qui y a inséré des chansons allemandes et de petits morceaux de piano d'un style élégant. Pour la seconde année, il eut pour collaborateur Frédéric-Théodore Mann. Schneider a publié de sa composition : 1° Grande fantaisie pour piano et orchestre, op. 2; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 2° Fantaisies pour piano seul, op. 1, 5, 6, 7, 18, 19; *ibid.* 3° Variations *idem*, op. 3, 13, 14, 15; Leipsick, Peters; Berlin, Schlesinger. 4° Valses pour le piano; Leipsick, Peters; Berlin, Lischke. 5° Grandes marches *idem*, op. 8, 9; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 6° Mélodies des meilleures chansons de commerce (Sociétés d'étudiants); Halle, 1802. 7° *Ilse*, mélodrame à voix seule avec piano, op. 4; *ibid.* 8° Chansons allemandes à voix seule et piano, op. 11; *ibid.* 9° Recueil de chants rassemblés après la mort de l'auteur; Berlin, Schlesinger. Le dernier ouvrage de Schneider est un trio pour trois pianos dont on a fait beaucoup de cas, mais qui ne paraît pas avoir été publié.

SCHNEIDER (Guillaume), organiste et directeur de musique à la cathédrale de Mersebourg, et aussi professeur de chant au gymnase de cette ville, est né le 21 juillet 1783, à Neudorf, près d'Annaberg. Musicien instruit, bon organiste et compositeur distingué, il jouissait en Allemagne d'une réputation méritée. Il est mort à Mersebourg, le 9 octobre 1845. Au nombre de ses œuvres de musique pratique, on remarque : 1° Ouverture facile pour piano, flûte, violon et violoncelle; Leipsick, Hofmeister. 2° Douze variations sur un thème favori pour piano, flûte, violon et violoncelle; *ibid.* 3° Variations pour piano à quatre mains; *ibid.* 4° Choix de préludes d'orgue dans les tons majeurs et mineurs, première et deuxième parties; *ibid.* 5° Cinquante préludes pour l'orgue; Halle, Kummel. 6° Le *Pater noster* et les actions de grâces du soir, avec accompagnement d'orgue ou de piano; Leipsick, Hofmeister. 7° Cent vingt-sept préludes courts et faciles pour l'orgue, à l'usage des organistes commençants; Meissen, 1829, in-4° obl. 8° *Anweisung zu Choralvorspielen mit eingewebter Melodie für verschiedenen Formen, in* 50 *Vorspielen über* 90 *der gangbarsten Kirchenmelodien*, etc. (Instruction pour les préludes de choral avec une mélodie traitée sous différentes formes, consistant en cinquante préludes sur quatre-vingt-dix des mélodies chorales les plus usitées; suivie de l'analyse et d'une indication instructive de leur arrangement, ainsi que d'une instruction pour tirer et pousser les registres de l'orgue); Halle, Kummel, 1829, in-4°. M. Schneider a montré beaucoup d'activité dans ses travaux relatifs à la littéraire de la musique : on en peut juger par la liste suivante des ouvrages qu'il a publiés jusqu'à ce jour : 1° *Was hat der Orgelspieler beim Gottesdienst zu beobachten* (Ce que l'organiste doit observer dans l'office divin); Mersebourg, Kopitsch, 1823, in-8° de cent et une pages. 2° *Lehrbuch, das Orgelwerk kennen, erhalten, beurtheilen und verbessern zu lernen* (Instruction pour apprendre à connaître l'orgue, l'entretenir, l'apprécier et l'améliorer); Mersebourg, Kopitsch, 1823, in-4° de quatre-vingt-dix-pages. 3° *Gesanglehre für Land- und Bürgerschulen*, etc. (Méthode de chant pour les écoles des villes et de la campagne); Halle, Ruff, 1825, grand in-4° de soixante-douze pages. 4° *Musikalisches Hülfsbuch beim Kirchendienst, Zunachst für Land-*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

schullehrer, Organisten und Cantoren (Guide musical de l'office de l'église, à l'usage des maîtres d'école organistes et *Cantors*); Halle, Ruff, 1820, in-4° de quatre-vingt-quatre pages. 5° *Ausführliche Beschreibung der grossen Dom-Orgel zu Merseburg*, etc. (Description détaillée du grand orgue de la cathédrale de Mersebourg, suivie de son plan, etc.); Halle, Kummel, 1820, in-8° de trente-deux pages. 6° *Choral-Kenntniss, nebst Regeln und Beispielen zu richtigen Vortrag des Altargesanges* (Connaissance du choral, avec des règles et des exemples pour la bonne exécution du chant à l'autel); Leipsick, Th. Hennings, 1833, in-4° de cinquante-six pages. 7° *Instructive Wegweiser zur Præludirkunst für angehende Orgelspieler* (Introduction à l'art de préluder pour l'organiste commençant); Halle, Kummel, 1833, in-4° oblong de cinquante-neuf pages 8° *Musikalische Grammatik oder Handbuch zur Selbststudium der musikalischen Theorie, in welchem das Logier'sche System theilweise mit den frühern Zweckgemæss verbunden ist* (Grammaire musicale ou manuel pour étudier soi-même la théorie de la musique, etc.); Dresde et Pirna, R. Friese, 1834, in-4° de quatre-vingt-douze pages. 9° *Historischtechnische Beschreibung der musikalischen Instrumente, ihres Alters, Tonumfanges und Baues, ihrer Erfinder, Verbesserer, Virtuosen und Schulen*, etc. (Description historique et technique des instruments de musique, de leur ancienneté, de leur sonorité et construction, de leurs inventeurs, etc.); Neiss et Leipsick, Th. Hennings, 1834, in-8° de cent trente et une pages avec onze planches. 10° *Das moduliren, oder leicht fassliche Anweisung durch einen einzigen Accord schnell und natürlich in die nahen und entferntisten Tonarten aus Zuweischen* (La modulation, ou instruction facile à comprendre, pour passer promptement et naturellement dans les tons voisins et éloignés au moyen d'un seul accord); Leipsick, Frise, 1834, in-8° de trente et une pages. L'accord employé par Schneider pour les transitions est toujours celui de septième diminuée ou l'un de ses dérivés; il en résulte trop d'uniformité dans ses formules. 11° *Die Orgelregister, deren Entstehung, Name, Bau, Behandlung, Benutzung, und Mischung* (Les registres de l'orgue, leur origine, leurs noms, leur construction, la manière de les traiter, leur usage et leurs combinaisons); Leipsick, R. Friese, 1835, in-8° de soixante-dix-huit pages. 12° *Musikalischer Führer für diejenigen welche den Weg zum Schulfach betreten und sich auf dasselbe vorbereiten wollen* (Le conducteur musical pour quiconque veut pénétrer dans le domaine de l'art et s'y préparer lui-même); Neiss, Hennings, 1835, in 8°. M. Schneider a donné aussi dans la trente quatrième année de la *Gazette musicale de Leipsick* (pages 89 et suivantes), un article sur la construction de l'orgue, intitulé: *Bemerkenswerthe Erfindung im Orgelbau.*

SCHNEIDER (Jean-Chrétien-Frédéric), écrivain sur la musique et compositeur célèbre, est né le 3 janvier 1786, à Waltersdorf, près de Zittau. Son père (Jean-Gottlob Schneider), simple tisserand de coutil, était devenu assez habile sur l'orgue, par un penchant irrésistible pour la musique, et avait obtenu la place d'organiste de Waltersdorf. En 1788, il échangea cette position contre celle d'Instituteur et d'organiste à Gersdorf, qui dépendait aussi du conseil de Zittau. Il y est mort le 3 mai 1840. Ce fut en ce lieu que Frédéric Schneider commença l'étude de la musique, à l'âge de quatre ans, sous la direction de son père. Ses progrès furent si rapides, qu'on l'employait aux fonctions d'organiste de la commune avant que ses pieds pussent atteindre aux pédales. Dès l'âge de huit ans, il écrivait déjà ses idées de composition, et jouait les sonates de Mozart sur le piano. Une troupe de comédiens ambulants lui ayant fourni l'occasion d'entendre *la Flûte enchantée* de ce grand homme, et son père l'ayant mené à Dresde pour y entendre une grande musique d'église, il sentit ses facultés se développer, et son amour pour l'art devint une véritable passion. Il avait atteint sa douzième année, lorsque son père l'envoya au gymnase de Zittau pour y faire des études littéraires. Les concerts de cette ville excitèrent son émulation, et l'engagèrent à se livrer avec ardeur à l'étude du piano, dans l'espoir de s'y faire entendre; mais ce plaisir lui fut refusé, nonobstant les témoignages honorables que le *Cantor* Schœnfeld et l'organiste Unger donnaient à son talent. Ce dernier était devenu son maître pour l'orgue et lui enseignait à traiter sur cet instrument la fugue à quatre parties. Découragé par l'échec qu'il venait d'éprouver, Schneider eût peut-être abandonné la musique, quoiqu'il eût déjà écrit plusieurs morceaux pour des instruments à vent et quelques messes dans le style de Haydn, si une circonstance heureuse n'était venue ranimer son zèle. En 1803, *la Création du monde*, de Haydn, fut exécutée avec pompe à Zittau; M. Lingke, avocat et propriétaire, près de Gœr-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

litz, s'était rendu à cette solennité ; il y fit la connaissance de Schneider, et sur l'invitation de Schœnfeld, il le prit sous sa protection. Amateur passionné de musique, ce M. Lingke était lié d'amitié avec la plupart des personnes de distinction qui cultivaient cet art à Gœrlitz : il leur présenta son jeune protégé, sut les intéresser à lui, et parvint à lui procurer les moyens de se faire entendre dans les concerts publics. Les encouragements donnés à cette époque au jeune artiste dans les journaux, particulièrement dans le recueil mensuel de la Lusace supérieure, rédigé par Knebel, de Gœrlitz, imprimèrent une impulsion nouvelle au développement de son talent.

En 1804, Schneider fut nommé directeur de la Société de chant de Zittau ; mais il n'en remplit pas longtemps les fonctions, car il partit l'année suivante pour aller achever ses études à l'université de Leipsick. Ses liaisons dans cette ville avec Rochlitz, Müller et Schicht, lui fournirent des secours pour augmenter son savoir dans la musique ; mais ses travaux dans la composition et l'exécution ne l'empêchèrent pas de fréquenter à l'université les leçons des professeurs Plattner, Carus, Wenk et Rœdiger. En 1806, le directeur Plattner le chargea de l'enseignement du chant dans l'école libre du Conseil. L'année suivante, il eut le titre d'organiste de l'université, et l'exécution de ses compositions vocales et instrumentales dans les concerts de Leipsick acheva de le faire connaître avantageusement. Lui-même y fit entendre, en 1808, un concerto de piano avec succès. Dès 1803, il avait publié, chez Breitkopf et Hærtel, son premier œuvre de sonates pour le piano ; mais après son arrivée à Leipsick, il multiplia ses productions. En 1810, il accepta la place de chef d'orchestre de la troupe de Seconda, qui donnait alternativement des représentations d'opéras à Dresde et à Leipsick ; mais il renonça à cet emploi trois ans après, parce que la place d'organiste de l'église Saint-Thomas lui fut offerte, en 1813, par le magistrat de cette dernière ville. C'est à dater de cette époque que Schneider commença à faire paraître ses grandes compositions. Son activité de production frappe d'étonnement, lorsqu'on considère le catalogue chronologique qu'il a dressé lui-même de ses ouvrages. Ainsi, depuis 1804, époque de la publication de son premier œuvre de trois sonates pour le piano, jusqu'à la fin de 1830, c'est-à-dire dans l'espace de vingt-six ans, il mit au jour cent dix œuvres, lesquelles renferment vingt-cinq sonates pour piano seul ou accompagné, deux quatuors pour piano, violon, alto et basse ; deux trios pour les mêmes instruments ; un concerto pour piano et orchestre ; une multitude de marches, polonaises, valses et rondeaux pour piano seul ; deux quatuors pour des instruments à cordes ; vingt-quatre *Lieder* à voix seule avec piano ; six duos pour deux sopranos ; douze chants pour trois voix d'hommes ; quatre suites de chants à quatre voix d'hommes pour la *Liedertafel* de Leipsick ; quarante chants pour des enfants ; un recueil de douze *Lieder*, intitulé : *Euphrosine ;* neuf ouvertures à grand orchestre ; dix messes ; un oratorio ; quinze cantates ; six opéras ; dix symphonies pour l'orchestre, et son *Traité d'harmonie et de composition ;* de plus, l'arrangement de la messe de *Requiem* de Cherubini et de *la Vestale* de Spontini pour le piano. Une telle fécondité est d'autant plus remarquable que, pendant ces vingt-six ans, Frédéric Schneider remplit des places d'organiste, qu'il fut pendant trois ans directeur de musique du théâtre de Leipsick, puis de la *Liedertafel*, qu'il se livra à l'enseignement, se distingua lui-même comme pianiste et joua au concert du *Gewandhaus*, dans l'espace de quelques années, le cinquième concerto de Beethoven (en *mi* bémol), celui de Ries (en *ut* dièse mineur), le sien (en *ut* mineur), et le quintette de Mozart pour piano et instruments à vent. Enfin, pendant son séjour à Leipsick, Schneider avait été appelé à Cologne, à Prague, à Quedlinbourg. Devenu directeur de musique du nouveau théâtre de Leipsick, en 1817, il y fit exécuter plusieurs ouvertures de sa composition qui obtinrent un brillant succès. Sa réputation, qui s'étendait de jour en jour en Allemagne, lui procura, peu d'années après, le poste aussi honorable qu'avantageux de maître de chapelle du prince d'Anhalt-Dessau : il en prit possession le 2 avril 1821. Ce fut là surtout que les travaux de Schneider prirent une grande importance, car dans les trente-deux années qui s'écoulèrent depuis son entrée en fonctions à Dessau jusqu'à son décès, il écrivit quinze grands oratorios, deux messes avec orchestre et orgue, un *gloria* idem, un *Te Deum* idem, dix cantates, quatre hymnes, douze psaumes, douze chants religieux à quatre voix, un *Salve Regina* pour un chœur d'hommes, un opéra en trois actes, sept grandes symphonies, cinq ouvertures de fête et de concert, six ouvertures d'opéras, trente-cinq sonates de piano, six concertos *idem* avec orchestre, un quatuor *idem* avec violon, alto et violoncelle, plusieurs trios

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

idem, onze rondeaux *idem*, plusieurs concertos pour clarinette et basson et symphonies concertantes pour ces instruments, variations pour clarinette, cor, basson et piano, dix quatuors pour des instruments à archet, environ deux cents *Lieder* pour voix seule et piano, quatre cents chants à quatre voix d'hommes, des danses pour l'orchestre et pour piano seul. Le total de ces œuvres est de deux cent quarante-quatre, non compris six cents *Lieder* et chants à quatre voix.

En 1829, Schneider fonda à Dessau une école de musique ou institut dans lequel on admettait des élèves pour l'harmonie, le contrepoint et toutes les parties de la composition vocale et instrumentale, le piano, l'orgue, le violon, le violoncelle, la clarinette, le basson, la flûte et le cor. De bons professeurs furent attachés à cette institution, et Schneider se chargea de l'enseignement de l'harmonie, de la composition de la mélodie, de l'instrumentation et de l'application de ces éléments dans les pièces de tout genre. Cette école subsista jusqu'en 1846. Les artistes les plus remarquables qui y furent formés sont A. Baake, G. Flügel, Dusner, Thiele, Gathy, Markull, Stade, Fr. Spindler, Robert Franz Willmers, Th. Uhlig, Saloman, Lur et Anschütz. Considéré comme un des chefs de l'école allemande de l'époque actuelle, il doit particulièrement sa célébrité à ses oratorios, qui ont été exécutés dans les grandes fêtes musicales des associations du Rhin et de l'Elbe. Lui-même a été invité à les diriger à Magdebourg, en 1825, à Nuremberg, en 1828, à Strasbourg, en 1830, et a également dirigé les fêtes musicales de Halle en 1830 et 1835, de Halberstadt, en 1833, de Potsdam, en 1834, de Dessau, en 1835, de Wittenberg, en 1838 et en 1846, de Cœthen, en 1840, de Coblence, dans la même année, de Hambourg, en 1841, de Meissen, en 1844, de Zerbst, en 1847, et de Lubeck, dans la même année.

Les productions de Schneider sont aussi remarquables par leur mérite et leur nombre que par la variété de leur objet. Parmi les œuvres publiées, on remarque : 1° Messe à quatre voix et orchestre, op. 55; Leipsick, Whistling. 2° Messe pour voix concertantes, chœur et orgue; Leipsick, Peters. 3° Le vingt-quatrième psaume, traduit par Herder, à quatre voix et orchestre, op. 72; Leipsick, Hofmeister. 3° (*bis*) Le psaume 67me pour un chœur d'hommes avec accompagnement d'instruments à vent, orgue, violoncelle et contrebasse. 3° (*ter*) *Vater unser* (Pater noster) pour un double chœur d'hommes, orchestre ou orgue, op. 103; Leipsick, Klemm. 4° Chant funèbre de Niemeyer, à quatre voix. 5° Six chants religieux à quatre voix, sans accompagnement; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 6° Vingt mélodies chorales pour deux sopranos; Leipsick, Tauchnitz. 7° *Die Sundfluth* (le Déluge), oratorio, à quatre voix et orchestre; Bonn, Simrock. 8° *Das Weltgericht* (le Jugement dernier), oratorio à quatre voix et orchestre; Leipsick, Hofmeister. 9° *Das verlorne Paradies* (le Paradis perdu), *idem*, op. 75; Halberstadt, Brüggemann. 10° *Pharaon*, idem, op. 74; *ibid.* (1). 11° *Christus der Meister* (le Seigneur Jésus-Christ), *idem*. 12° *Absalon*, idem; Dessau, chez l'auteur. 13° *Christus das Kind* (le Christ enfant), *idem*, op. 83; *ibid.* 14° *Gédéon*, idem, op. 88; *ibid.* 15° *Gethsemane et Golgotha*, idem, op. 96; Zerbst, Kummer. Quatre oratorios, à savoir : *Das befreiete Jerusalem* (la Jérusalem délivrée), *Salomonis Tempelbau* (la Construction du temple de Salomon), *Bonifacius* (Saint Boniface), et *Christus der Erlœser* (le Christ sauveur), n'ont pas été publiés. 16° *Jehova, dir Frohlockt der Kœnig*, hymne à huit voix pour un chœur d'hommes, avec des instruments à vent, contrebasse et timbales, op. 94; Berlin, Trautwein. 17° Ouverture à grand orchestre, op. 11; Bonn, Simrock. 18° *Idem* pour le drame *Die Braut von Messina* (la Fiancée de Messine), op. 42; Leipsick, Peters. 19° Ouverture sur le thème : *God save the King*, op. 43; *ibid.* 20° Ouverture tragique (en *ut* mineur), op. 45; Vienne, Haslinger. 21° La marche de Dessau arrangée en ouverture, op. 50; Leipsick, Peters. 22° *La Chasse*, ouvertures, op. 66, 67; *ibid.* 23° Ouverture de fête sur le chant : *Gaudeamus igitur*, op. 84; Leipsick, Hofmeister. 24° Grandes polonaises pour l'orchestre, op. 48; Leipsick, Peters. 25° Concerto pour piano, op. 18; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 26° *Idem*, op. 22; Leipsick, Peters. 27° Quatuors pour piano, violon, alto et basse, op. 24, 34 et 36; Leipsick, Peters; Bonn, Simrock. 28° Trio pour piano, clarinette et basson, op. 10; Leipsick, Peters. 29° Trios pour piano, violon et violoncelle, op. 38; Leipsick, Hofmeister. 30° Duos pour piano et violon ou flûte, op. 19, 31, 33, 35, 61; Leipsick, Breitkopf et Hærtel, Hofmeister, Peters; Bonn, Simrock. 31° Sonates

(1) Bien que l'oratoire de *Pharaon* soit indiqué comme l'œuvre 74, et le *Paradis perdu*, comme l'œuvre 75, celui-ci a été exécuté à Magdebourg en 1825, et l'autre seulement en 1828, à Nuremberg.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

pour piano à quatre mains, op. 2, 8, 13, 29; *ibid.* 32° Polonaises, marches et valses *idem*, op. 7, 9, 12, 51, etc.; *ibid.* 33° Sonates pour piano seul, op. 1, 3, 5, 6, 14, 20, 21, 26, 27, 30, 37, 40; *ibid.* 34° Rondo *idem*, op. 4; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. Une édition complète des œuvres de Schneider pour piano a été publiée à Halberstadt, chez Brüggemann. 35° Chants à plusieurs voix, avec ou sans accompagnement, op. 44, 53, 60, 64, 69, et chants de la *Liedertafel* allemande, premier, deuxième et troisième recueils; Bonn, Simrock; Magdebourg, Creutz; Berlin, Trautwein; Leipsick, Breitkopf et Hærtel, Peters. 36° Chants et chansons à voix seule, avec accompagnement de piano, op. 16, 24, 28, etc.; *ibid.* 37° Solféges avec piano, op. 57; Leipsick, Probst. 38° Exercices pour le chant (huit recueils); Leipsick, Tauchnitz. Schneider a laissé en manuscrit plusieurs messes, des symphonies, un opéra intitulé : *Alwins Entzauberung* (le Désenchantement d'Alwin), représenté à Leipsick, en 1800, et diverses autres compositions instrumentales et vocales.

Schneider s'est fait connaître aussi comme écrivain didactique et comme théoricien par les ouvrages suivants : 1° *Elementarbuch der Harmonie und Tonsetzkunst* (Traité élémentaire d'harmonie et de composition); Leipsick, Peters, 1820, in-4° oblong de cent douze pages; deuxième édition augmentée; *ibid.*, 1827, in-4° oblong de cent soixante et douze pages. Il y a une traduction anglaise de cet ouvrage; elle a pour titre : *Elements of musical Harmony and composition*; Londres, 1828, in-4°. La théorie développée dans cet ouvrage est basée sur le principe que l'abbé Vogler et Godefroid Weber avaient pris déjà pour base de leurs systèmes; car Schneider admet comme naturels, sur toutes les notes de la gamme, l'accord parfait et celui de septième. Selon lui, ils s'y présentent, à l'égard de la nature de leurs intervalles, conformément à la constitution du ton et du mode, ayant, en raison de la note où ils sont placés, la tierce ou majeure, ou mineure; la quinte, ou juste ou diminuée (mineure); la septième, ou majeure ou mineure. Suivant cette théorie encore, il en est de même de l'accord de neuvième, et il ne s'agit plus, pour compléter la nomenclature des accords, que d'en altérer les divers intervalles. On peut voir, pour l'analyse de cette théorie, mon *Esquisse de l'histoire de l'harmonie* (p. 153-156 et p. 166). 2° *Vorschule der Musik* (Principes de musique); Leipsick, Tauchnitz, 1827, in-4° oblong de quarante pages. 3° *Handbuch des Organisten* (Manuel des organistes); Halberstadt, Brüggemann, 1829-1830, quatre parties in-4° oblong. La première partie contient un traité élémentaire de composition; la seconde, l'école d'orgue; la troisième, le livre choral; la dernière, l'école d'orgue supérieure, contenant quarante-huit trios à trois claviers. Cet ouvrage est un des plus importants en son genre. On a du même artiste un article sur le cor à pistons perfectionné par Stœlzel, dans la *Gazette musicale de Leipsick* (tome XIX, page 814). Schneider était docteur en musique, membre de l'Académie royale des arts de Berlin, de l'Académie de musique de Stockholm, de la Société scientifique de la Lusace supérieure, de la Société des Amis de la musique des États de l'Autriche, et des associations musicales de la Suisse et de l'Alsace, de la société de Rotterdam pour l'encouragement de la musique, etc. Ce digne artiste est mort à Dessau, le 23 novembre 1853, à l'âge de soixante-onze ans et quelques mois. Il était décoré de plusieurs ordres. M. Frédéric Kempe, élève et ami de ce maître, a publié un volume intitulé : *Fridrich Schneider als Mensch und Künstler. Ein Lebensbild nach Original-Mittheilungen, original. Briefen und Urtheilen namhafter Kunstrichter bearbeitet* (Frédéric Schneider comme homme et comme artiste; tableau de sa vie d'après des documents originaux, la correspondance autographe, etc.); Dessau, H. Neuhürger, 1859, un volume gr. in-8° de xvi et quatre cent quatre-vingt-trois pages, avec un beau portrait de Schneider, deux lithographies, fac-simile, et un grand nombre de fragments de musique.

SCHNEIDER (Jean-Gottlob), frère du précédent, fut un des meilleurs organistes allemands du dix-neuvième siècle. Il est né au Vieux Gersdorf, le 28 octobre 1789. A l'âge de cinq ans il commença l'étude de la musique sous la direction de son père, et apprit à jouer du clavecin, de l'orgue, du violon et de plusieurs instruments à vent. Plus tard il perfectionna son talent, sous la direction de l'organiste Unger, de Zittau. Il eut quelque temps l'intention de se livrer à l'étude du droit, mais il changea de résolution, et se décida à cultiver exclusivement la musique. En 1811, il obtint la place d'organiste à l'église de l'université de Leipsick : dans la même année on le nomma professeur de chant à l'école libre du Sénat. C'est depuis cette époque que l'orgue est de-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

venu son instrument de prédilection, et qu'il y a acquis un talent de premier ordre. En 1816 et 1817, il donna des concerts d'orgue à Gœrlitz, à Dresde et à Zittau. Trois ans après, il organisa, avec son collègue Blüher, la première grande fête musicale dans l'église de Saint-Nicolas : on y exécuta *la Création*, de Haydn; Schneider la dirigea et chanta la partie d'Uriel. Dans la même année il donna aussi des concerts d'orgue à Zittau, Freyberg, Chemnitz, Gera, Altenbourg, Leipsick, Weimar, Gotha et Dresde. En 1825, il donna aussi un concert d'orgue à Dessau, et accompagna son frère à la fête musicale de l'Elbe qui se donnait à Magdebourg; il y joua de l'orgue avec sa supériorité accoutumée. Dans cette même année il reçut sa nomination d'organiste de la cour de Dresde. A son départ de Gœrlitz, les membres de la société de chant lui présentèrent en souvenir une bague en brillants et un vase d'argent. Depuis cette époque, Schneider n'a plus quitté Dresde, où son talent sur l'orgue excitait l'admiration générale. Il n'a publié qu'un petit nombre de ses ouvrages; je ne connais que ceux-ci : 1° Fantaisie et fugue pour l'orgue, op. 1; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 2° Chants religieux pour trois soprani, ou deux tenors et basse avec orgue obligé, op. 2; *ibid.* 3° Fantaisie et fugue pour l'orgue, op. 3 (en *ré* mineur) *ibid.* 4° Douze pièces d'orgue faciles à l'usage du service divin, op. 4; Meissen, Kleinknecht. 5° Trois chœurs religieux à quatre voix avec orgue obligé, op. 5, première suite; Leipsick, Kistner. 6° Trois *idem*, op. 6, deuxième suite; *ibid.* J.-G. Schneider est mort à Dresde, le 13 avril 1864.

SCHNEIDER (Jean-Gottlieb ou Théophile), le plus jeune des frères de cette famille d'artistes distingués, est né au Vieux Gersdorf, le 12 juillet (ou, suivant d'autres renseignements, le 10 du même mois) 1707. Après avoir appris la musique dans la maison paternelle, il entra au gymnase de Zittau, à l'âge de dix ans. Par les leçons de chant qu'il y reçut de Schœnfelder, et par celles que Unger lui donna sur l'orgue, il devint musicien instruit et organiste habile. Sorti de ce collége, il se rendit à l'université de Leipsick, dont il ne suivit les cours que pendant un an. Pendant les deux années suivantes, il vécut à Bautzen, en donnant des leçons de musique et de piano; mais bientôt connu par son talent, il reçut sa nomination d'organiste à Sorau, dans la Lusace inférieure, au mois de novembre 1817. Après un séjour de huit années dans ce lieu, la place d'organiste à l'église de la Croix de Hirschberg lui fut offerte au mois d'octobre, et depuis lors il vécut dans cette position. Dans un concert qu'il donna à Leipsick, le 16 juin 1835, en présence de son vieux père, il fit admirer son talent dans l'art de traiter la fugue, et particulièrement son habileté sur la pédale. Schneider a publié à Breslau des variations pour le piano; il avait en manuscrit plusieurs suites de pièces du même genre, des sonates de piano, des préludes d'orgue, un *Kyrie* et un *Gloria*. Gottlieb Schneider est mort à Hirschberg, le 4 août 1850.

SCHNEIDER (le docteur Pierre Joseph), médecin à Poppelsdorf, près de Bonn, né vers 1795, a vécu quelque temps à Bruxelles, puis est retourné en Allemagne, en 1835. Au nombre de ses ouvrages, on remarque ceux qui ont pour titre : 1° *Biblischgeschichtliche Darstellung der hebraïschen Musik* (Exposition historique et biblique de la musique hébraïque); Bonn, Dunst, 1837, in-8°. 2° *System einer medicinischen Musik* (Système d'une musique médicale); *ibid.*, deux volumes in-8°. Le docteur Schneider est mort à Bonn, au mois de septembre 1837.

SCHNEIDER (Charles-Adam DE), guitariste à Munich, a publié une méthode pour son instrument, intitulée *Guitarschule*, Munich, Falter. On a aussi de sa composition neuf recueils de chants et chansons avec accompagnement de piano ou de guitare (*ibid.*).

SCHNEIDER (Jean-Jules), fils de *Jean Schneider*, fabricant de pianos à Berlin (1), est né dans cette ville, le 6 juillet 1805. A l'âge de sept ans, il commença l'étude de la musique, sous la direction de A.-W. Guillaume Bach : plus tard il devint élève de Türschmidt. Après avoir fini ses études de collége, il reçut des leçons de piano de L. Berger : Bernard Klein lui enseigna la composition, et Hausmann fut son professeur d'orgue. En 1820, il fut choisi pour diriger la société de chant de Berlin *Liederverein* et composa pour cette société plus de cent soixante chœurs pour six voix d'hommes. De 1844 jusqu'en 1847, il dirigea la société de musique classique de Potsdam. En 1845, il reçut la décoration de l'Aigle rouge de Prusse (quatrième classe), et l'Académie royale des beaux-arts de Berlin l'admit au nombre de ses membres en 1849. En 1854, il reçut sa no-

(1) M. Bernsdorf fait de Jules Schneider un fils du maître de chapelle Schneider. (*Neues Universal-Lexikon der Tonkunst*, t. III, p. 486); M. De Ledebur, que je suis ici, est mieux informé.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

mination de professeur de chant à l'Institut royal pour la musique d'église, et trois ans après il eut le titre de directeur général des sociétés provinciales de chant de Berlin, Cœthen, Dessau, Halle, Magdebourg et Zerbst. Il est aussi directeur de musique, organiste et Cantor de l'église Friedrichs-Werderschen. Cet artiste a composé la musique de plusieurs grandes cantates avec orchestre, de quelques psaumes et motets, et de l'oratorio *Luther*, en trois parties, qui fut exécuté à Berlin, le 18 octobre 1834. On a aussi de lui un grand nombre de *Lieder* à voix seule avec piano et de chants pour des voix d'hommes, publiés à Berlin. Ses compositions instrumentales consistent en trois nocturnes pour piano, op. 1; Leipsick, Breitkopf et Hærtel; six sonatines *idem*, à l'usage des élèves avancés, op. 7; Halberstadt, Brüggemann, et quarante-quatre études pour la pédale de l'orgue, op. 48; Erfurt, Kœrner.

SCHNEIDER (Louis), conseiller de cour et lecteur du roi de Prusse Frédéric-Guillaume IV, né à Berlin, le 20 avril 1805, est le dernier fils de Georges-Abraham Schneider (*voyez* ce nom). Après avoir commencé à Reval, en 1814, sa carrière d'acteur comme enfant, il parut sur plusieurs théâtres de la province. En 1827, il fut admis au théâtre royal de Berlin comme chanteur dans les opéras-comiques et dans les vaudevilles. Dans les derniers temps, il fut régisseur du théâtre royal pour l'opéra. Il s'est retiré de la scène en 1848 : c'est alors qu'il a obtenu du roi les titres et la position dont il a été parlé plus haut. Il est décoré de plusieurs ordres. Cet artiste est auteur d'une histoire de l'Opéra de Berlin qui a été publiée sous ce titre : *Geschichte der Oper und des Kœniglichen Operhauses in Berlin*; Berlin, Duncker et Humblot, 1852, gr. in-8°. On a aussi de sa composition des *Lieder* avec accompagnement de piano et des danses pour cet instrument.

SCHNEIDER (le docteur Charles-Ernest), professeur d'esthétique et de littérature allemande à l'Institut de Dresde, est né en Saxe et a fait ses études supérieures à l'université de Leipsick, où le doctorat lui a été décerné. Il est auteur d'un livre qui a pour titre : *Das musikalische Lied in geschichtlicher Entwickelung* (Le chant musical dans son développement historique); Leipsick, Breitkopf et Hærtel, 1863, deux parties, gr. in-8°.

SCHNEITZHOEFFER (Jean-Madeleine), fils d'un hautboïste de l'Opéra de Paris, est né dans cette ville, en 1785. Admis au Conservatoire comme élève, il y a fait ses études et a reçu des leçons de Catel pour l'harmonie et la composition. Doué d'heureuses dispositions, il montra du talent dans quelques compositions instrumentales, particulièrement dans des ouvertures qu'il fit exécuter dans les concerts, et fit croire à ses amis qu'il était destiné à prendre un rang honorable parmi les compositeurs. Une symphonie de sa composition fut aussi exécutée au Concert de la rue de Grenelle, et y fut bien accueillie par les amateurs. Malheureusement, ami du plaisir, il ne sut pas donner une direction assez sérieuse à ses facultés, et ses ouvrages se succédèrent à de si longs intervalles, qu'il ne sut pas se faire connaître du public pour ce qu'il valait. Les artistes seuls savaient la portée de son talent. Devenu timbalier de l'Opéra et de la chapelle du roi, en 1815, il quitta cet emploi, en 1823, pour succéder à Adrien (*voyez* ce nom) comme chef du chant au même théâtre. En 1833, il a été nommé professeur à l'école de chœurs au Conservatoire. Son premier ouvrage pour le théâtre est la musique de *Proserpine*, ballet en trois actes, joué à l'Opéra avec succès en 1818. Il fut suivi de *Claire et Meictal*, ballet en deux actes, remarquable par l'élégance et la fraîcheur des idées. Après un repos de six années, Schneitzhœffer a écrit une musique charmante pour *Zémire et Azor*, ballet en trois actes, joué à l'Opéra, le 20 octobre 1824. Son ballet en trois actes des *Filets de Vulcain*, joué en 1826, a été considéré aussi comme une belle composition en son genre. Il a fait, en 1827, une ouverture et des airs de danse pour un ballet en un acte intitulé *le Sicilien, ou l'Amour peintre*. Le dernier ouvrage de cet artiste est la musique de *la Sylphide*, ballet composé pour mademoiselle Taglioni, son meilleur ouvrage, joué avec un brillant succès, au mois de mars 1832. Il a écrit aussi une partie de la musique de *Sardanapale*, grand opéra dont il n'a point achevé la partition, et qui n'a point été représenté. Dans la jeunesse de Schneitzhœffer, les mystifications étaient à la mode; il en imagina de très-bouffonnes. Plus tard, il regretta le temps qu'il y avait perdu, et ce retour sur lui-même lui inspira une tristesse habituelle. En 1850, des infirmités devenues chaque jour plus pénibles l'obligèrent à se retirer de l'enseignement du Conservatoire. Il mourut au mois de septembre 1852.

SCHNELL (Jean), compositeur allemand, né vraisemblablement dans le Wurtemberg, au commencement du dix-huitième siècle, a

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

fait imprimer à Augsbourg les ouvrages suivants de sa composition : 1° *Concerta commode tractabilia*, symphonies à cinq parties, 1731, in fol. 2° 6 *Parthias trisonas*, trios pour violon, flûte et basse, 1731, in-fol. 3° 6 *Sonatas trisonas a diversis instrumentis concertantibus*, op. 4. 4° Six trios pour viole d'amour, flûte et basse, op. 5; *ibid.* 5° Six trios pour violon, flûte et basse, op. 7; *ibid.*

SCHNELL (Jean-Jacques), facteur d'instruments, né en 1740 à Vaihingen, dans le Wurtemberg, était destiné à la profession de menuisier; mais après avoir achevé son apprentissage, il entra, en 1760, chez Geissinger, facteur à Rothenbourg, puis travailla dans les ateliers de plusieurs facteurs d'instruments, et en dernier lieu chez Van Dilken, en Hollande, où il resta six années. En 1777, il s'établit à Paris et s'y livra à la facture des clavecins. Il y obtint le titre de facteur de la comtesse d'Artois, et inventa l'*Anémocorde*, instrument alors d'un genre absolument nouveau, dans lequel les touches du clavier ouvraient des soupapes qui donnaient passage au vent d'une soufflerie pour faire résonner les cordes. La cour lui accorda de grandes récompenses pour cette invention qui excita l'admiration générale. Les troubles de la révolution l'empêchèrent de recueillir les fruits de ses travaux, et l'obligèrent à se retirer à Louisbourg, où il établit une fabrique de pianos. En 1799, il fit entendre avec succès son Anémocorde à Vienne : il le vendit, en 1803, au physicien Robertson, qui le transporta à Londres.

SCHNITKER (Arp), facteur d'orgues, à Hambourg, né vers le milieu du dix-huitième siècle, est mort dans cette ville en 1720. Ses principaux ouvrages sont : 1° L'orgue de Saint Nicolas, à Hambourg, construit en 1686. 2° Celui de la cathédrale de Brême, composé de quarante-deux jeux, trois claviers à la main et pédales. 3° Celui de Saint-Étienne, à Brême. 4° Celui de Saint-Jacques, à Hambourg, composé de trente jeux. 5° Celui de Sainte-Gertrude, dans la même ville, en 1700, de vingt jeux. 6° Celui de Saint-Jean, à Magdebourg, de soixante-deux jeux, trois claviers et pédales. 7° Celui de Saint-Nicolas, à Berlin, en 1708. 8° Celui de Sainte-Marie, à Francfort-sur l'Oder, de quarante-cinq jeux, trois claviers et pédales, en 1715.

SCHNITKER (François-Gaspard), second fils du précédent, né à Hambourg, eut une grande part dans les travaux de son père. Après la mort de celui-ci, il se retira à Zwoll, en Hollande, et s'y associa avec son frère aîné pour la construction des orgues. Il mourut en 1720, dans cette ville. Ses meilleurs instruments sont : 1° Le grand orgue de Saint-Michel, à Zwoll, exécuté en 1721, et composé de soixante-trois jeux, quatre claviers et pédales. 2° Le grand orgue d'Alkmaar, composé de cinquante-six jeux, et terminé en 1725.

SCHNITZER (Sigismond), célèbre facteur d'instruments à vent, brillait à Nuremberg, vers le milieu du seizième siècle. Il mourut dans cette ville, le 5 décembre 1578. Il était particulièrement renommé pour la facture des bassons, cromornes et hautbois.

SCHNITZER (François), bénédictin bavarois, naquit à Wurzach, en 1740, et fit ses vœux au couvent d'Ottobeuern, en 1759. Il y mourut en 1785. Grand organiste et compositeur distingué, il a laissé en manuscrit dix-huit opéras composés pour des colléges, six cantates pour des jours de fêtes, quatre messes en contrepoint sur le plain chant, un *Alma redemptoris* avec cor obligé, et quelques autres morceaux.

SCHNITZKI (Grégoire), compositeur de musique d'église, né à Dantzick, vers 1570, a publié les ouvrages suivants de sa composition : 1° *Cantiones sacræ* 5, 5, 6-12 *voc.*; Dantzick, 1607, in-4°. 2° *Missa super* Deus noster refugium 5 *vocum et Magnificat* 6 *vocum*; ibid., 1607, in-4°.

SCHNORR (Henri-Théodore-Louis), littérateur et amateur de musique, fut d'abord secrétaire du prince de Saxe-Cobourg; puis il s'établit à Hambourg, en 1796, et en dernier lieu à Altona. Il a publié, à Hambourg, neuf cahiers de chansons à voix seule avec accompagnement de piano.

SCHNYDER DE WARTENSÉE (Xavier), professeur de composition et écrivain sur la musique, est né, en 1786, à Lucerne, d'une famille noble. Destiné à devenir un des membres de l'administration de son pays, ses études furent dirigées dans ce but; mais la révolution de 1780 ayant changé sa condition, il put se livrer à son goût par la musique. Il l'apprit presque sans maître, et se livra seul à l'étude du piano, du violon, du violoncelle et de la contrebasse. Guidé par son instinct et sans aucune instruction dans l'harmonie, il fit ses premiers essais dans la composition de quelques morceaux de musique vocale. Le désir de se former dans l'art d'écrire le conduisit à Zurich, en 1810, et l'année suivante, à Vienne, dans l'espoir d'obtenir des leçons de Beethoven. Mais l'illustre maître

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

était l'homme le moins propre à former des élèves à cette époque de sa vie où sa surdité était déjà complète et sa vie toute solitaire. M. Schnyder fut obligé de se confier aux soins de Kienlen, artiste de talent et bon maître, qui lui fit faire de rapides progrès. En 1814, l'élève suivit le maître à Bade, près de Vienne; mais un incendie, qui réduisit en cendres la plus grande partie de cette petite ville, et son propre logement, l'obligea à s'éloigner. Il retourna en Suisse, servit comme volontaire dans la campagne de 1815 contre la France, puis fut nommé professeur à l'Institut de Pestalozzi, à Yverdun. En 1817, il quitta cette école pour se fixer à Francfort, où il a demeuré depuis ce temps, se livrant à l'enseignement de la théorie de la musique, à la composition et à la littérature. J'ai connu cet homme excellent en 1838, et j'ai trouvé en lui autant de bienveillance et d'aménité que de savoir et d'enthousiasme pour l'art.

Les ouvrages de M. Schnyder de Wartensée se distinguent par l'originalité des idées et par une grande pureté de style. Voici la liste de ceux qui me sont connus : 1° *Fortunat mit den Sæckel und Wunschütsein* (Le tabouret et le chapeau magique de Fortunatus), opéra féerique, jouée en 1829. 2° *Zeit und Ewigkeit* (Le temps et l'éternité), oratorio pour voix d'hommes, exécuté à Francfort, en 1838. 3° *Le Tombeau*, chant à quatre voix avec piano *ad libitum*; Zurich, Hug. 4° *La Paix*, chant à quatre voix, avec accompagnement de piano et clarinette; Bonn, Simrock. 5° *Les quatre Tempéraments*, chant comique pour quatre voix et piano; *ibid.* 6° *Les Charmes de la douleur*, quatuor sentimental à quatre voix. 7° Cantate à l'occasion du soixante-treizième anniversaire de la naissance de Pestalozzi, 1818. 8° Six chants à quatre voix sur des poëmes de Gœthe, pour la *Liederkranz* de Francfort; Leipsick, Hofmeister. 9° Douze chansons suisses pour des chœurs d'hommes; Zurich, Orell, Fuessli et C°. 10° *Geistliche Lieder* (Chant religieux, par Novalis), à voix seule avec accompagnement de piano; Offenbach, André. 11° Plusieurs chansons allemandes détachées. 12° Grande sonate (en *ut*) pour piano; Bonn, Simrock. 13° Symphonie pour l'orchestre, exécutée à Francfort, en 1839. 13° (*bis*) *Souvenir à Haydn*, deuxième symphonie exécutée au festival de Lucerne, en 1841, sous la direction de l'auteur. 14° Douze chants suisses à quatre voix d'hommes. 15° Huit chœurs pour des voix d'hommes; Friedberg, Bindernagel. Comme écrivain sur la musique, Schnyder de Wartensée s'est fait connaître par de bons articles insérés dans la *Cæcilia* et dans la *Gazette universelle de musique* publiée à Leipsick.

SCHOBERLECHNER (François), compositeur, né à Vienne, le 21 juillet 1797, est fils d'un marchand de cette ville, qui était amateur de musique et bon violoniste. A l'âge de six ans, il commença l'étude du piano, sous la direction d'un maître obscur, nommé Gruner, puis il devint élève de Hummel qui lui donna des leçons pendant deux ans. Ses progrès furent si rapides, que dans sa dixième année il put se faire entendre avec succès en public, dans le deuxième concerto (en *ut*) que Hummel écrivit pour lui. Ce compositeur célèbre, alors maître de chapelle du prince Esterhazy, emmena le jeune Schoberlechner à Eisenstadt (en Hongrie), pour le faire entendre au prince, comme un prodige. Charmé de son habileté précoce, le prince le prit sous sa protection, et l'envoya chez Fœrster, bon maître de Vienne, qui lui enseigna l'harmonie et la composition. En 1814, Schoberlechner partit pour Grætz, d'où il se rendit à Trieste, puis à Florence, donnant partout des concerts et des leçons. Arrivé dans cette dernière ville, il y écrivit un *Requiem*, qu'il dédia au grand-duc de Toscane; puis il composa l'opéra bouffe *I Virtuosi teatrali*, qui fut représenté pour la première fois au bénéfice du bouffe Pacini. L'année suivante, la duchesse de Lucques l'appela à sa cour, en qualité de maître de chapelle, et lui fit composer *Gli Arabi nelle Gallie*, opéra semi-seria qui fut accueilli avec faveur. De retour à Vienne, en 1820, Schoberlechner s'y livra à l'enseignement du piano, y publia ses premières compositions instrumentales, et écrivit le petit opéra allemand *le Jeune Oncle*, qui reçut un bon accueil du public.

En 1823, Schoberlechner entreprit son premier voyage en Russie, donnant des concerts dans les principales villes qui se trouvaient sur sa route. Arrivé à Pétersbourg, il y donna pendant la semaine de Pâques un concert qui le fit connaître avantageusement et lui procura une somme considérable. Il y fit la connaissance de la fille du chanteur Dall'Occa, et l'épousa le 8 mai 1824. Peu de temps après, il retourna en Allemagne avec sa femme, puis ils se rendirent en Italie, et s'y firent entendre dans les concerts. En 1827, madame Schoberlechner retourna avec son mari à Pétersbourg pour revoir sa famille, et débuta avec tant de succès au Théâtre-Italien, qu'elle fut engagée pour trois ans, avec des appointements de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

vingt mille roubles. Pendant ce temps, Schoberlechner continua d'écrire de la musique et de donner des leçons de piano. Il fit aussi représenter, au Théâtre-Impérial, *Il Barone di Dolzheim*, qu'il avait écrit pour sa femme. Après trois années de séjour dans la capitale de la Russie, les deux époux retournèrent à Vienne ; mais ils n'y firent qu'un séjour fort court, parce qu'ils avaient résolu de se rendre en Italie. Arrivée à Bologne, madame Schoberlechner y chanta pendant l'automne de 1831, et le succès qu'elle y obtint fixa les deux époux en Italie jusqu'au printemps de 1833. Ils retournèrent ensuite à Vienne, puis entreprirent un nouveau voyage à Pétersbourg, où ils donnèrent un concert dont le produit s'éleva à dix mille roubles. De retour en Italie dans l'année 1834, madame Schoberlechner y brilla sur les principaux théâtres jusqu'en 1841. Détourné de sa carrière par l'agitation où le plaçait l'existence théâtrale de sa femme, Schoberlechner paraît n'avoir produit qu'un petit nombre d'ouvrages pendant ce temps. Il se retira ensuite dans une maison de campagne qu'il avait achetée près de Florence, en 1831. En 1839, il donna, à Milan, *Rossani*, opéra *semi-seria*. Ayant fait plus tard un voyage en Allemagne, il mourut à Berlin, le 7 janvier 1843.

Les principales productions gravées de Schoberlechner sont : 1° Thèmes variés pour piano et orchestre, op. 46 ; Vienne, Leidesdorf ; op. 47, Vienne, Artaria. 2° Variations pour piano et quatuor sur un thème de *La Sonnambula* de Bellini ; Milan, Ricordi. 3° Grand trio pour piano, violon et violoncelle ; Florence, Cipriani. 4° Grande sonate pour piano et flûte ou violon ; *ibid.* 5° Rondeau brillant pour piano à quatre mains (en *mi* mineur) ; Vienne, Pennauer. 6° Ouverture *idem*, op. 37 ; Leipsick, Hofmeister. 7° Sonate pour piano seul, op. 25 ; Leipsick, Probst. 8° Sonate mélancolique, op. 45 ; Vienne, Leidesdorf. 9° Rondeaux pour piano seul, op. 2, 31, 30, 39, etc. ; Vienne, Mechetti, Artaria ; Leipsick, Probst ; Florence, Cipriani. 10° Fantaisies *idem* sur un thème de Meyerbeer ; Florence, Cipriani ; *idem* sur un thème original ; *ibid.* 11° Variations pour piano seul, op. 3, 4, 8, 30, 32, 38, 40, 42, 45, 48, 50, 51, 52, 55 ; Milan, Vienne, Florence, Naples. 12° Valses *idem*, op. 35 ; Vienne, Diabelli.

SCHOBERLECHNER (Sophie), femme du précédent, est née à Pétersbourg, en 1807. Son père, professeur de chant italien, fit son éducation vocale et développa les avantages de la belle voix qu'elle avait reçue de la nature. Mariée au pianiste Schoberlechner en 1824, elle le suivit en Allemagne et en Italie où elle se fit entendre avec succès dans les concerts. De retour à Pétersbourg, en 1827, elle y débuta dans la carrière dramatique, et fut engagée au Théâtre-Italien, comme *prima donna*, pour trois ans, avec des appointements de vingt mille roubles. Dans l'automne de 1831, elle chanta avec succès au théâtre *Comunale* de Bologne, et sut se faire applaudir à côté de madame Malibran. Au carnaval de 1832, elle chanta à Rome au théâtre *Apollo*, puis à Modène, Parme, Turin, Crémone et Padoue. Au printemps de 1833, elle accompagna la troupe italienne au théâtre de Vienne, puis fit un voyage à Pétersbourg, où elle ne chanta que dans les concerts. Dans le cours de la même année, elle retourna en Italie. Sa réputation s'étendit surtout après qu'elle eut paru, en 1834, au théâtre de *la Scala*, de Milan. En 1835, elle se fit entendre de nouveau avec succès à Turin et à Florence ; mais Milan fut toujours la ville où son talent se produisit avec le plus d'avantage. Malheureusement le système actuel de chant dramatique eut bientôt usé son bel organe par l'excès de la fatigue. En 1840, la détérioration de la voix et de sa santé de madame Schoberlechner commença à se faire apercevoir, et vers la fin de la même année, le mal avait fait de si rapides progrès, qu'elle fut obligée de se retirer dans sa maison de campagne, où elle vivait éloignée de la scène, lorsque je visitai l'Italie, dans l'été de 1841. Madame Schoberlechner est morte à Florence, en 1863.

SCHOBERT (...), claveciniste et compositeur de grand mérite, est si peu connu, qu'on ne trouve nulle part l'indication de ses prénoms. Il ne s'appelait pas *Schubart* et n'était pas parent du directeur de musique de Stuttgart connu sous ce nom, comme l'ont prétendu plusieurs biographes, car je possède un exemplaire de ses quatuors de clavecin, œuvre 7e, avec sa signature, où le nom de *Schobert* est très-lisiblement écrit. Il était né à Strasbourg, où y avait demeuré dans sa jeunesse. Burney dit qu'il y publia ses premiers ouvrages en 1764 ; c'est une erreur, car ses premières éditions françaises ont été publiées à Paris par Berard, qui se noya en 1761, et eut pour successeur Venier, premier éditeur des œuvres de Boccherini. Quoi qu'il en soit, Schobert entra vers 1760 au service du prince de Conti, qui l'aimait beaucoup, le traitait avec bonté, et lui avait

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

assuré une situation heureuse. Son habileté sur le clavecin, et le charme de sa musique, où brillaient des idées alors pleines de nouveautés et de modulations hardies, le faisaient rechercher dans le monde. Il périt malheureusement en 1768, empoisonné par des champignons vénéneux qu'il avait cueillis lui-même dans une promenade avec ses amis, dont plusieurs furent, comme lui, victimes de cette imprudence. Le style de Schobert, absolument différent de celui des compositeurs de son temps, est original; le premier, il sut donner de l'intérêt aux accompagnements des concertos de clavecin, sans nuire à la partie principale. Il y avait quelque rapport entre le génie de ce musicien et celui de Mozart, dont il fut le prédécesseur immédiat. Son mérite a été peu connu en Allemagne, mais fort estimé en France, en Hollande et en Angleterre. Des éditions de ses œuvres ont été publiées à Paris, à Amsterdam et à Londres. En voici la liste : 1° Sonates pour clavecin et violon, op. 1, 2, 3. 2° Sonates pour clavecin seul, op. 4, 5, 16 et 17. 3° Trios pour clavecin, violon et basse, op. 6, 8. 4° Quatuors pour clavecin, deux violons et basse. 5° Concertos pour clavecin, op. 9, 10, 11, 12, 18. 6° Concerto pastoral pour clavecin, op. 13. 7° Trois symphonies pour clavecin, violon et deux cors, op. 14. 8° Trois *idem*, op. 15.

SCHOCHER (Chrétien-Gottfried), magister et maître de langues, d'abord à Leipsick, puis à Naumbourg, vécut dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, et mourut le 9 mars 1810. Au nombre de ses écrits, on en trouve un qui a pour titre : *Soll die Rede auf immer ein dunkler Gesang bleiben*, etc. (Le discours restera-t-il éternellement un chant obscur, ou ses formules, passages et désinences ne peuvent-ils pas être rendus palpables de la même manière que la musique ?); Leipsick, 1791, in-4°.

SCHOEBER (David-Godefroi), pasteur à Lohenstein, puis bourgmestre à Gera, vers le milieu du dix-huitième siècle, est auteur d'intéressants ouvrages intitulés : 1° *Beitræg zur Lieder-historie, betreffend die Evangelischen Gesangbucher, welche bei Lebzeiten Lutheri zum Druck befœrdert werden* (Essai sur l'histoire des cantiques, concernant les livres de chants évangéliques qui ont été imprimés du vivant de Luther); Leipsick, Jacobi, 1750, in-8° de cent vingt-huit pages. 2° *Zweiter Beitræg zur Lieder-historie, betreffend*, etc. (Deuxième essai sur l'histoire des cantiques concernant les livres de chants, etc.); Leipsick, 1760, in-8° de cent soixante pages.

SCHOEFFER (Pierre), surnommé **LE JEUNE**, deuxième fils de *Pierre Schœffer, l'ancien*, collaborateur de Guttenberg et de Fust, et inventeur des poinçons pour frapper les matrices des caractères d'imprimerie, naquit à Mayence dans la seconde moitié du quinzième siècle. Son frère aîné, *Jean Schœffer*, ayant succédé à son père, en 1502, Pierre, le jeune, fonda une autre imprimerie à Mayence, ainsi que cela est prouvé par l'ouvrage d'Arnold Schlick (*voyez* ce nom), qui a pour souscription : *Getruckt zu Mentz* (Mayence) *durch Peter Schœffern. Uff sant Matheis abent*, 1512. Ce rarissime volume, dont le seul exemplaire connu aujourd'hui est à la Bibliothèque royale de Berlin, est le plus ancien ouvrage de musique imprimé à Mayence. Pierre paraît s'être éloigné de Mayence peu de temps après 1512 pour aller s'établir à Worms, où il imprima, en 1525, le livre de chant de Luther, mis à quatre voix par Jean Walther, pour l'usage de Wittenberg. Un exemplaire complet de cet ouvrage est à la Bibliothèque impériale de Vienne. On n'y trouve pas de nom du lieu de l'impression, mais bien celui de l'imprimeur. Les caractères de musique sont d'une grande beauté, comme tous ceux des ouvrages sortis des presses de Schœffer. Il est vraisemblable que ce typographe distingué fut inquiété pour avoir imprimé ce livre de chant du réformateur, car on le trouve établi en 1530 à Strasbourg, où il imprima le recueil intitulé : *Figuli Cantiunculæ gallicæ quatuor vocum, excusæ Argentorati apud Petrum Schœffer*, 1530, gr. in-12 obl. Après cette date, on ne connaît jusqu'à ce jour aucun ouvrage sorti de ses presses avant 1535; mais ceux qui furent publiés depuis cette année jusqu'en 1537 prouvent qu'il s'était alors associé avec un certain *Mathias Apiarius*. Ces ouvrages sont le *Rerum musicarum opusculum* de Jean Frosch, 1535, les *Magnificat octo tonorum* de Sixte Dietrichi, dont il y a un exemplaire à la Bibliothèque centrale de Munich, 1535, et dont je ne possède que le *Discantus* et le *Bassus*, les *Motettarum quatuor vocum a diversis musicis liber primus, Argentorati*, 1535, contenant cinquante-trois pièces; recueil inconnu à tous les bibliographes, et dont je possède le *Discantus*, le *Tenor* et le *Bassus*; les *Magnificat* de Dietrichi, réimprimés en 1537, et le *Gesangbuch* de Jean Walther, réimprimé également en 1537. Le dernier ouvrage imprimé par Pierre

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Schœffer à Strasbourg, en 1539, a pour titre : *Cantiones quinque vocum selectissimæ, a primariis Germaniæ inferioris, Galliæ et Italiæ musices magistris editæ. Antehac typis nondum divulgatæ. Motetarum lib. I. Argentorati, apud Petrum Schœffer,* 1539. Ainsi qu'on le voit, à cette époque, l'association de Schœffer et d'Apiarius avait cessé.

SCHOEN (....), chef de musique du régiment d'infanterie de Neugebauer, en Autriche, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, est auteur de la musique de deux opéras-comiques intitulés : 1° *Der Irrwisch* (Le Feu follet). 2° *Das Mædchen im Eichthal* (La Fille de la Vallée du chêne).

SCHOEN (Maurice), violoniste et compositeur, né en 1808, à *Krœnner,* bourg de la Moravie, fréquenta dans son enfance les écoles de Fürnau et d'Olmutz, puis commença l'étude du violon sous la direction de l'organiste Schmidt. Dans sa quatorzième année, il entra au service de la princesse Lynar (à Drehnau, près de Luckau), comme musicien de chambre. Après être resté dans cette position pendant un an et demi environ, il se rendit à Muskau, où il perfectionna son talent sur le violon et apprit à jouer de plusieurs autres instruments, chez le directeur de musique Lœhmann. En 1827, il arriva à Berlin, et par la protection du comte de Brühl, il fut admis comme violoniste dans la chapelle royale. Il y reçut des leçons pour son instrument de Mœser et d'Hubert Ries (*voyez* ces noms). Enfin, il acheva ses études à Cassel sous la direction de Spohr. Pendant les années 1834 et 1835, il voyagea en Allemagne, puis il accepta, en 1835, la place de directeur de musique et de chef d'orchestre du théâtre de Breslau. En 1841, il fonda dans cette ville une école de violon d'où sont sortis plusieurs bons élèves. Les ouvrages les plus importants de cet artiste sont : 1° Six préludes et fugues pour piano, op. 1 ; Mayence, Schott. 2° Douze études pour violon, dédiées à Ole-Bull, op. 3; Breslau, Leuckart. 3° Deux duos pour deux violons, comme études, op. 6; *ibid.* 4° *Andante* et polonaise pour violon avec quatuor, op. 8; Leipsick, Hofmeister. 5° École pratique du violon, en douze livraisons; Breslau, Leuckart. 6° Six duos faciles pour deux violons, op. 17; *ibid.* 7° Deux duos pour deux violons, comme études; *ibid.* 8° *L'Impatience,* caprice de concert pour violon, op. 12; *ibid.* 9° Fantaisie pour violon et piano, sur des motifs de *Rigoletto,* op. 40; *ibid.*

SCHOENE (Jean-Gottlieb ou Théophile), professeur à l'école de la Croix, de Dresde, a publié plusieurs écrits concernant l'enseignement primaire, particulièrement pour la musique : *Sammlung von Gesængen für die Schule* (Recueil de chants pour les écoles, à une, deux, trois et quatre voix), première et deuxième suites; Dresde, Paul, 1835.

SCHOENEBECK (Charles-Sigismond), violoncelliste et compositeur, naquit à Lubben, dans la Lusace inférieure, le 20 octobre 1758. Ses parents le destinaient à la chirurgie, mais son penchant pour la musique fit donner une autre direction à sa jeunesse. A l'âge de quatorze ans, il fut envoyé chez le musicien de la ville pour apprendre les éléments de cet art; mais il n'en reçut que peu d'instruction, et ce fut à ses propres efforts qu'il fut redevable de ses progrès. En 1777, il s'éloigna de sa ville natale et se rendit à Grüneberg, en Silésie, chez le musicien de la ville, nommé Müller. Homme habile et possédant une belle collection d'instruments, celui-ci enseigna à son élève à jouer du violon et de plusieurs instruments à vent. Le hasard ayant conduit à Grüneberg un virtuose violoncelliste, Schœnebeck se sentit entraîné par un goût irrésistible pour le violoncelle; mais à défaut de maître qui pût le lui enseigner, il dut se livrer seul à cette étude. Ses efforts eurent assez de succès pour qu'il pût entrer après deux ans dans la chapelle du comte de Dohn; puis il accepta la place de musicien de ville à Sorau. Dans un voyage qu'il fit à Potsdam, il entendit Duport, qui devint son modèle ; puis il se rendit à Dresde, où les leçons de Tricklir perfectionnèrent son talent. Après sept ans de séjour dans cette ville, il entra, en 1787, dans la chapelle du duc de Courlande, et y passa quatre années, incessamment occupé d'études. Après avoir ensuite été deux ans au service du duc de Waldbourg, en Prusse, il accepta la place de violoncelliste à l'orchestre de Kœnigsberg, à laquelle il réunit celle d'organiste de l'église de Lœbenicht; mais les atteintes que sa santé y reçut par le climat, l'obligèrent à retourner à Lubben. Il acheta une ferme près de cette ville et s'y retira avec l'intention de s'y livrer à l'agriculture; mais des difficultés qu'il n'avait pas prévues l'obligèrent à vendre sa ferme. Il se fixa dès lors à Lubben, où il est mort. En 1800, il fit un voyage en Allemagne, et se fit entendre avec succès à Leipsick. On a imprimé de sa composition : 1° Concerto pour le violoncelle, op. 1 ; Offenbach, André, 1797. 2° *Idem,* op. 3; Berlin, Hummel. 3° Troisième *idem,* op. 6; *ibid.*, 1802. 4° Concerto pour le

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

basson, op. 4; *ibid.*, 1800. 5° Trois duos pour alto et violoncelle, op. 2; *ibid.* 6° Duos pour deux violoncelles, opéra 5; *ibid.* 7° Duos pour violon et violoncelle, op. 8; Leipsick, Kuhnel. 8° Trois duos faciles pour deux violoncelles, op. 12, liv. I et II; *ibid.* 9° Duos concertants pour deux altos, op. 13; *ibid.* 10° Trois quatuors pour flûte, violon, alto et basse, op. 14; *ibid.* Schœnebeck a fait représenter au théâtre de Kœnigsberg : *Der Wunderigel* (Le Hérisson merveilleux), opéra-comique, en 1778; et *Der Kuster im Stroh* (Le Sacristain empaillé); *idem*. Il avait en manuscrit plusieurs concertos pour le violoncelle, deux pour la flûte, deux pour la clarinette, et un pour le cor.

SCHOENFELD (Jean-Philippe), né à Strasbourg, en 1742, était fils d'un cordonnier. Après avoir étudié la théologie, il entra chez le conseiller de Munchhausen, à Brunswick, en qualité de gouverneur de ses enfants. Il ne cultivait alors la musique que comme amateur; mais plus tard il en fit sa profession, et de retour dans sa ville natale, il obtint, en 1779, la place de maître de chapelle de la nouvelle église. Il y réunit ensuite les fonctions de directeur des concerts de la ville, et mourut le 5 janvier 1790. On a imprimé de sa composition : 1° Chansons à voix seule avec accompagnement de clavecin; Nuremberg, 1769. 2° Chansons de francs-maçons, avec clavecin; Brunswick. 3° Chansons et ariettes avec violon et clavecin, prémière et deuxième suites; Berlin, 1778. Schœnfeld a laissé en manuscrit plusieurs opéras et de la musique d'église. Son meilleur ouvrage est une cantate funèbre sur la mort du maréchal de Saxe.

SCHOENFELD (Jean-Ferdinand **DE**), littérateur de la Bohême, vécut à Vienne vers la fin du dix-huitième siècle, et établit une imprimerie à Prague, en 1794. Il y publia un almanach musical intitulé : *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag;* Prague, 1796, in-8°.

SCHOENFELD (Charles), flûtiste et musicien de la chambre du duc de Mecklenbourg-Strelitz, fut appelé à Copenhague, dans l'année 1842, en qualité de directeur de musique et de chef d'orchestre de l'opéra allemand : il s'y trouvait encore en 1848. Il a publié beaucoup de compositions pour son instrument, parmi lesquelles on remarque : 1° Duos et solos pour flûte et piano, op. 4, 14, 17; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 2° Variations pour la flûte, op. 2, 3, 5, 12, 13; Berlin, Lischke. Cet artiste a écrit aussi la musique de plusieurs opéras, entre autres: *Hermannet Dorothée, Fridolin,* d'après la ballade de Schiller, représenté à Neu-Strelitz, en 1832, et quelques opérettes.

SCHOENFELDER (Emmanuel), professeur de musique à Breslau, est né le 17 février 1810, à Bischopswalde, près de Neisse. On a imprimé de la composition de cet artiste : 1° Deux fantaisies avec fugues pour l'orgue; Erfurt, Kœrner. 2° *La Cracovienne,* avec variations et finales pour le piano; Breslau, Leuckart.

SCHOENHERR (Gottlob-Frédéric), *cantor*, directeur de musique, organiste et professeur de troisième à Jauer, naquit en 1760, à Freyberg, en Saxe, et mourut à Jauer, le 5 février 1807. Le revenu de ses quatre emplois était si minime, qu'il ne laissa pas de quoi faire les frais de son enterrement, et qu'il fallut que ses amis y pourvussent par une souscription. Il a fait imprimer à ses frais une collection de morceaux de chant avec accompagnement de piano; Jauer, 1799. On y trouve un *Veni sancte Spiritus* à quatre voix de sa composition.

SCHOEPPERLIN (J.-M.), étudiant à l'université de Strasbourg, y a publié, en 1675, une thèse intitulée : *Disputatio theologica de musica, præside Sebast. Schmidio.*

SCHOETTGEN (Chrétien), philologue, naquit en 1687, à Wurzen, en Saxe, fit ses études au gymnase de Pforte, près de Naumbourg, puis à l'université de Leipsick, et devint un des hommes les plus savants de son temps dans les langues orientales et dans les antiquités. Tour à tour recteur du gymnase de Francfort-sur-l'Oder, professeur de belles-lettres à celui de Stargard, et enfin recteur d'un des gymnases de Dresde, il mourut dans cette dernière ville, le 15 octobre 1751. Écrivain laborieux, il a produit, outre quelques ouvrages de grande importance, environ quatre-vingts opuscules, programmes et dissertations parmi lesquelles on remarque : *An Instrumentum Davidis musicum fuerit Utriculus?* Francfort-sur-l'Oder, 1716, in-4°. Schœttgen est, je crois, le seul archéologue qui ait imaginé de faire jouer de la cornemuse par le roi David, au lieu de la harpe.

SCHOLL (Dirk), organiste et carillonneur hollandais, vécut à Arnheim vers le milieu du dix-septième siècle, puis à Delft. Il a publié de sa composition une suite d'environ deux cents morceaux pour trois instruments, sous ce titre : *Den spilende Kus-Hemel, besteende in een getal bau ober de 200 Speelstucken, zynde met drie instrumenten,* etc.: Delft, 1669, in-4°.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

SCHOLL (Charles), né le 8 janvier 1778, à Quolkiew, en Pologne, a fait toutes ses études musicales à Vienne. Au mois de mai 1797, il a été admis comme flûtiste du théâtre de la cour, et depuis lors il a gardé cette situation pendant près de quarante ans. On a de sa composition beaucoup de musique brillante pour la flûte. Ses principaux ouvrages sont : 1° Introduction et variations brillantes pour la flûte, avec accompagnement de deux violons, alto, basse obligés, cors et hautbois *ad libitum*, op. 19, 20, 26, 28; Vienne, Diabelli, Haslinger. 2° Polonaise pour flûte et orchestre, op. 25; Vienne, Diabelli. 3° Duos et solos pour la flûte; *ibid.* 4° Plusieurs recueils de danses allemandes et de valses pour l'orchestre et pour le piano. 5° Introduction et variations pour piano et flûte, op. 26; Vienne, Haslinger. Scholl a aussi publié des gammes et exercices pour la flûte en *sol*, de Koch, facteur de Vienne, sous ces titres : 1° *Neueste Tabelle fur den ganzen Umfang der Flœte*, etc.; Vienne, Diabelli. 2° *Neueste Tabelle fur die Flœte nach der neuesten Art, mit G Fuss* (la patte en *sol*) *und allen Klappen zum Selbstunterricht*; Vienne, Cappi. Cette flûte en *sol* aurait été fort utile, comme *flûte alto*, si les sons du bas de l'instrument n'avaient été rauques et durs.

SCHOLLENBERGER (Gaspar.), chanoine régulier à Ulm, au commencement du dix-huitième siècle, s'est fait connaître comme compositeur de musique d'église, particulièrement par un œuvre intitulé : *Offertoria festiva pro toto anno, a quatuor voc., 2 violinis, viola, violone et organo*, op. 3; Augsbourg, Lotter, 1718, in-fol. Gerber dit que Schollenberg fut le premier qui introduisit en Allemagne les instruments dans la musique d'église; tous les copistes de ce biographe ont répété cette singulière erreur.

SCHOLTZ (Gaspard-Théophile), marchand de papier et de musique à Nuremberg, naquit en cette ville, le 25 décembre 1761. Après avoir appris dans son enfance les principes de la musique et du violon, il se livra seul et sans guide à l'étude du violoncelle, qui devint par la suite son instrument unique. Son instinct le dirigea également dans la composition. Il a fait imprimer, en 1795, un concerto pour violoncelle et orchestre, à Augsbourg. En 1812, il avait en manuscrit six concertos pour le violoncelle, des variations pour cet instrument, et un quatuor pour cor, violon, alto et basse.

SCHOLZ (E.-W.), compositeur et maître de chapelle du prince de Hohenlohe-Oeringen, à Schlowa ou Schlawentschutz (Silésie), naquit près de Breslau, dans les premières années du dix-neuvième siècle. Une ouverture de sa composition a été exécutée à Breslau, en 1838, et à Vienne, dans la même année. On a entendu aussi dans la capitale de la Silésie, en 1841, sa première symphonie. Sept ou huit recueils de mélodies à voix seule avec piano, composées par cet artiste, ont été publiés à Breslau, chez Leuckart.

SCHOLZ (Bernard), maître de chapelle du roi de Hanovre, est né à Mayence, le 30 mars 1835. Élève de Pauer (voyez ce nom) pour le piano, il commença sa carrière musicale en 1855, comme virtuose et comme professeur de son instrument; mais dans la même année, il se rendit à Berlin pour étudier la composition sous la direction de Dehn. Dans l'année suivante, il alla à Milan étudier l'art du chant. A son retour en Allemagne, à l'automne de 1856, il reçut sa nomination de professeur de contrepoint au Conservatoire de Munich; il en remplit les fonctions jusqu'en 1858; mais il ne garda pas cette position, ayant préféré celle de chef d'orchestre à Zurich, en 1857. Un an après, on le trouve à Nuremberg, et au commencement de 1850, il accepta la place de maître de chapelle du roi de Hanovre, à laquelle il réunit celle de chef d'orchestre du théâtre. Après la mort de Dehn, son professeur, il a été l'éditeur de son traité de composition, publié sous ce titre : *Die Lehre vom Contrapunkt, dem Canon und der Fuge*; Berlin, Schneider, 1858, un volume gr. in-8°. Scholz a fait représenter, à Nuremberg, l'opéra de sa composition intitulé : *Carlo Rosa*. On connaît sous son nom un grand nombre de *Lieder* pour voix seule avec piano; de chansons de chasseurs, op. 2; Mayence, Schott; des chansons à boire, et des chants pour quatre voix d'hommes. Ses compositions instrumentales consistent en préludes et fugues pour le piano, op. 1; Mayence, Schott; Sonate pour piano et violoncelle, op. 5; *ibid.*, 1850; quelques petites pièces pour piano seul.

SCHOLZE (Jean-Godefroid), né à Giersdorf, en Silésie, le 29 août 1760, alla étudier à Hirschberg, en 1777, et y suivit les cours de l'Université jusqu'en 1780. Il fut alors nommé troisième professeur au gymnase de Friedberg, où il se trouvait encore en 1830. En 1791, il y composa une cantate qui fut exécutée pour le cinquantième anniversaire de l'église du lieu.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

SCHOMLER (Barthélemy), compositeur allemand, vécut au commencement du dix-septième siècle. Il s'est fait connaître par un recueil qui a pour titre : *Etliche Psalmen und geistliche Lieder, auss dem gemeinen Psalmenbuch in ihrer gewöhnlichen Melodey auff vier Stimmen componirt.* (Quelques psaumes et cantiques tirés du livre choral avec leurs mélodies ordinaires, mises à quatre voix); Herborn, 1608, in-12.

SCHONAT (Jean-Wolff), facteur d'orgues, né à Kitzingen, près de Frankenthal, construisit, en 1652, le grand orgue de seize pieds, à l'église neuve d'Amsterdam, composé de vingt-six jeux, deux claviers à la main et pédale. Quatorze ans après, cet instrument fut augmenté de dix-sept jeux, par Duytschot.

SCHONSLEDER (Wolfgang), jésuite, né à Munich, en 1570, entra dans son ordre en 1590. Après avoir enseigné la rhétorique pendant plusieurs années, il fut envoyé en mission dans l'Orient, y passa dix ans, puis revint en Europe et se retira dans la maison des jésuites, à Halle, en Souabe, où il mourut le 17 décembre 1651. Sous le pseudonyme *Voluptus(?) decorus Musagetis* (Plaisir pur d'Apollon), il a publié un traité de musique intitulé : *Architectonice Musices universalis, ex qua Melopœiam per universa et solida fundamenta musicorum, propria marte condiscere possis;* Ingolstadii, Wilh. Ederus, 1631, in-8° de vingt et une feuilles et demie, divisé en deux parties. Il y a peu d'ordre dans cet ouvrage, et les matières y sont mêlées sans discernement : dans la première partie, l'auteur traite de la composition, des intervalles, des notes changées, des ligatures ou syncopes, des pauses, des terminaisons, des tons, du contrepoint, des fugues, de la disposition des voix, depuis deux jusqu'à huit, etc.; dans la seconde partie, il revient sur les mêmes sujets. J'ai lu quelque part que Schonsleder est auteur d'un livre intitulé : *De modo musice componendi;* mais il est vraisemblable que ce livre est supposé, d'après le titre d'un chapitre de la première partie de l'ouvrage cité précédemment.

SCHOOCKIUS (Martin), né à Utrecht, en 1614, fut professeur à Deventer, à Groningue et, en dernier lieu à Francfort-sur-l'Oder, où il mourut en 1660. Ce savant eut le ridicule d'employer son érudition à des livres bizarres *sur le beurre, sur les harengs, sur l'éternument, sur l'aversion des œufs, du fromage,* etc. Vossius, qu'il avait attaqué, l'appelle, avec la grossièreté de son temps, *impudentissima bestia.* Au nombre de ses livres se trouvent des *Exercitationes variæ;* Utrecht, 1663, in-4°. La troisième dissertation de ce volume a pour titre : *Exercitatio de musica organica in templis.* Une dissertation de Schoockius, sur la nature du son et de l'écho, a été insérée dans un recueil d'épigrammes de Jean Douza et d'autres poëtes, intitulé : *Lusus imaginis jocosæ, sive echus, à variis poetis, et numeris excultî; ex Bibliotheca Theod. Douzæ, J. F. accessit M. Schoockii dissertatio de natura soni et echus;* Ultrajecti, 1638, in-8°. Cette dissertation a été réimprimée dans les *Exercitationes variæ.*

SCHOPP (Jean), ou **SCHOOPE**, suivant l'orthographe de Moller (1), violoniste et compositeur, né à Hambourg, au commencement du dix-septième siècle, vécut dans cette ville jusque vers 1642; mais il paraît s'être établi ensuite à Lunebourg. Ses talents ont été loués par J.-B. Schuppius (in Oper., p. 45 et 247), et par Rist, dans la préface de ses hymnes. On a imprimé de sa composition : 1° *Neues Paduanen, Galliarden, Allemanden, Balletten, Couranten und Canzonen, mit 3, 4, 5 und 6 Stemmen,* etc. (Nouvelles pavanes, gaillardes, allemandes, etc. à trois, quatre, cinq et six voix avec basse continue), première partie; Hambourg, 1633 et 1644; deuxième partie, *ibid.*, 1635 et 1640, in-4°. 2° *Geistlicher Concerten, mit 1, 2, 3, 4 und 8 Stimmen,* etc. (Concerts spirituels à une, deux, trois, quatre et huit voix, avec basse continue); Hambourg, 1644. 3° *Joh. Ristii Himliche Lieder mit Melodien* (Cantiques de Rist avec mélodies); Lunebourg, 1644, 1652 et 1658, in-8°. 4° *J. Ristii Frommer Christen alltægliche Haus-Musik* (Dévotions musicales de Rist avec mélodies); Lunebourg, 1654, in-8°. Une deuxième édition avec la traduction latine a été publiée dans la même ville, en 1657. 5° *Phil. à Zesen Dichterische Jugend und Liebes Flammen, mit Melodien* (Les flammes poétiques de la jeunesse et de l'amour, de J. de Zesen, avec mélodies); Hambourg, 1651, in-12. 6° Cantique de Salomon avec mélodies; Amsterdam, 1657, in-12. 7° Les poésies de Jacq. Schweiger, avec mélodies); Hambourg, 1655, in-12.

SCHOPP (Albert), ou **SCHOOPE**, organiste de la cour du duc de Mecklenbourg, né à Hambourg, dans la première moitié du dix-septième siècle, a fait imprimer de sa

(1) *Cimbria Litter*, t. I, p. 603.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

composition : 1° *Musik. Andachten a voce sola e basso continuo;* Rostock, 1666. 2° *Exercitia vocis; das ist theils deutsche, theils lateinische Concerten, mit einer Stimme,* etc. (Exercices de la voix, ou concerts allemands et latins à une voix, avec basse continue); Hambourg, 1667, in-fol.

SCHORN (Jean-Paul), musicien au service de l'archevêque de Salzbourg, au commencement du dix-huitième siècle, a publié des duos pour divers instruments sous ce titre : *Duodenarium harmoniæ selectæ delicium, vario instrumentorum genere ordinatum;* Augsbourg, 1724.

SCHORNBURG (Henri), écrivain allemand inconnu, est auteur d'un traité élémentaire de musique intitulé : *Elementa musica, qualia nunquam ante hoc ordine, brevitate, perspicuitate et firmitate visa; cum vera monocordi descriptione, hactenus desiderata, instrumenta musica fabricare volentibus ante omnia cognita necessaria; Coloniæ,* 1582, in-4°. Cet écrivain n'est pas mentionné dans la *Bibliotheca Coloniensis* de Hartzeim.

SCHORNSTEIN (J.-E.-A.), directeur de musique à Elberfeld, a été nommé membre de la société hollandaise pour l'encouragement de la musique en 1836. On a gravé de sa composition : *Premier concerto (en fa mineur) pour piano avec orchestre,* op. 1; Elberfeld, F.-W. Betzhold.

SCHOTT (Conrad), facteur d'orgues, naquit dans la Souabe, en 1562, suivant les indications de son portrait, gravé en 1625, où il est représenté à l'âge de soixante-trois ans. Il était aveugle, ainsi que nous l'apprend cette inscription placée sur un orgue qu'il a construit à Freudenstadt, dans la forêt Noire :

Hæc ego Conradus Schottus fecî organa cæcus,
His mentemque sonis, offero cuncta Deo.

Il restaura, en 1591, l'ancien orgue d'Ulm, et construisit l'orgue de Stuttgart. Il demeurait dans cette ville, et y mourut en 1630.

SCHOTT (Jean-Georges), compositeur allemand, n'est connu que par un ouvrage qui a pour titre : *Artig Gesangbuch quatuor vocum* (Gentil livre de chants à quatre voix); Francfort, 1603, in-12.

SCHOTT (Martin), luthier de la Bohême, vécut à Prague, vers le milieu du dix-septième siècle. Il fabriquait alors des *Luths à la romaine,* et des téorbes qui étaient recherchés.

SCHOTT (Gaspard), jésuite, né en 1608, à Kœnigshofen, près de Würzbourg, embrassa la règle de Saint-Ignace à l'âge de dix-neuf ans. Obligé d'interrompre ses études, par la guerre qui désolait alors l'Allemagne, il alla en Sicile, y termina ses cours, et fut chargé d'enseigner, à Palerme, pendant plusieurs années, la théologie morale et les mathématiques. Envoyé ensuite à Rome, il s'y lia d'amitié avec Kircher, dont l'esprit avait beaucoup de rapports avec le sien. Il en reçut des leçons, et, comme son maître, s'abandonna dans ses études à l'amour du merveilleux, ainsi qu'au désir de posséder des connaissances universelles. De retour à Würzbourg après une absence de trente ans, il y rédigea ses ouvrages, où les réalités de toutes les connaissances humaines sont mêlées aux erreurs les plus singulières. Le P. Schott mourut à Würzbourg, le 22 mai 1666. Au nombre de ses volumineux ouvrages, on trouve celui qui a été publié après sa mort, et qui a pour titre : *Organum mathematicum libris IX explicatum;* Herbipoli, 1668, in-4° de huit cent cinquante-huit pages. Le neuvième livre renferme un traité de musique divisé en onze chapitres, et contenu dans les pages 752 à 858. Il y prétend enseigner la composition mélodique, harmonique et rhythmique par l'usage de certaines tables arithmétiques. Schott a donné la description de plusieurs instruments de musique, dans la deuxième partie de son livre intitulé : *Mechanica hydraulico-pneumatica;* Würzbourg, 1657, in-4°. On y trouve (pp. 385-440) un traité *De Organis hydraulicis, aliisque instrumentis harmonicis hydro-pneumaticis,* avec figures et musique. Sa *Magia universalis naturæ et artis, sive recondita naturalium et artificialium rerum scientia* (Würzbourg, 1657-1659, quatre volumes in-4°, ou 1677, quatre volumes in 4°), renferme, dans le second volume, tout ce qu'on savait de son temps sur l'acoustique, la construction des instruments, la voix humaine, etc. Il y traite aussi des effets de la musique et de l'orgue hydraulique des anciens.

SCHOTT (les frères), éditeurs de musique, et facteurs d'instruments à Mayence, possèdent un des établissements les plus considérables de l'Allemagne et même de l'Europe. Bernard Schott, chef de cette famille, établit cette maison vers 1780 : dix ans après, elle jouissait déjà de beaucoup de considération par l'importance de ses affaires et l'étendue de ses relations. La guerre, dont l'Allemagne du Rhin, et particulièrement Mayence, fut le théâtre, par suite de la révolution française, vint ensuite paralyser les efforts de Bernard Schott pendant plusieurs années; mais le retour de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

la tranquillité ramena l'activité dans cette maison, dont les progrès et le développement ont été constants depuis quarante ans.

Après la mort de Bernard Schott, ses fils (J. et A. Schott), héritiers de son énergie et de sa persévérance, imprimèrent aux affaires de leur maison une activité remarquable; publiant *une énorme quantité de musique*, et fondant successivement des succursales à Anvers, à Paris et à Bruxelles. Ils furent les premiers qui appliquèrent avec succès la lithographie à l'impression de la musique, et tels furent les progrès de ce genre d'impression, concurremment avec la gravure, que vingt presses sont maintenant en activité dans la maison des fils de B. Schott, et qu'elles impriment chaque jour six mille feuilles, ou environ vingt-cinq mille planches. Les frères Schott furent aussi les premiers éditeurs de l'Allemagne qui payèrent aux compositeurs un prix honorable pour acquérir la propriété de leurs ouvrages. On sait que ce furent eux qui achetèrent les dernières grandes productions de Beethoven, telles que sa symphonie avec chœurs, sa deuxième messe solennelle et ses derniers quatuors de violon. Ce changement favorable dans la situation des compositeurs allemands ne put se faire que lorsque des mesures eurent été prises pour garantir la *propriété des éditeurs; garantie difficile* à établir dans un pays divisé en une infinité de petits États. Une association entre les principaux éditeurs de l'Allemagne, sollicitée par les frères Schott, vint enfin donner à tous une sécurité nécessaire par une garantie réciproque.

En 1818, les frères Schott avaient ajouté la fabrication des instruments à leurs opérations du commerce de musique. Parmi les produits de leur fabrique on a cité particulièrement avec éloges les bassons d'Almenræder, et les hautbois de Foreit. En 1826, la fabrication des pianos vint encore augmenter l'importance de leur établissement : les instruments de ce genre, sortis de leur maison, ont obtenu depuis lors une réputation méritée en Allemagne.

Les frères Schott se sont aussi rendus recommandables par la publication de quelques bons ouvrages de théorie musicale, à la tête desquels se placent les œuvres de G. Weber, et l'excellent recueil de critique musicale intitulé *Cæcilia*.

De grandes maisons succursales de celles de Mayence ont été établies par les frères Schott à Bruxelles, à Paris et à Londres; les affaires du commerce de musique y sont considérables.

SCHOTTKY (Jules-Maximilien), professeur de littérature à l'université de Prague, est auteur d'un livre intitulé : *Paganini's Leben und Treiben als Künstler und als Mensch; mit unpartheiischer Berücksichtigung der Meinungen seiner Anhænger und Gegner* (Vie et aventures de Paganini, comme artiste, comme homme, etc.); Prague, Calve, 1830, un volume in-8° de quatre cent dix pages, avec le portrait de l'artiste et le fac-simile de son écriture et de sa notation. Paganini a fourni à Schottky des matériaux pour cet ouvrage, et l'a chargé de sa défense contre les calomnies dont il était l'objet.

SCHRADER (J.-A.). Sous ce nom d'un auteur inconnu, on a publié un petit dictionnaire portatif de musique intitulé : *Kleines Taschenwœrterbuch der Musik;* Helmstædt, *C.-G. Fleckeisen, 1827*, petit in-8° carré de cent quatre-vingt-six pages avec quinze planches de musique. Ce livre est de peu de valeur. J'ignore si l'auteur de ce petit ouvrage est le même que *Schrader*, pianiste et professeur de musique à Wolfenbuttel, qui a fait graver dans cette ville quelques œuvres pour le piano et pour le chant, parmi lesquels on remarque le 8e psaume à trois voix. Les biographes allemands ne le mentionnent pas.

SCHRAMM (Melchior), musicien de la Silésie, né vers le milieu de seizième siècle, entra dans la chapelle du comte de Hohenzollern, en 1574, et ne s'en éloigna, vers 1595, que pour prendre la place d'organiste à Munsterberg. On voit par un de ses ouvrages, imprimé en 1606, qu'il était alors organiste dans la ville impériale d'Offenbourg. On connaît sous le nom de cet artiste : 1° *Cantiones sacræ 5 et 6 vocum;* Nuremberg, 1572, in-4°. 2° *Neue ausserlesene teutsche Gesang mit vier Stimmen zu singen, und auf allerley Instrumenten zu gebrauchen* (Nouvelles chansons allemandes pour quatre voix et pour l'usage de toute espèce d'instruments); Francfort, 1579. 3° *Sacræ cantiones quinque et sex vocum, tum viva voce, tum omnis generis instrumentis cantatu commodissime; Noribergæ in officina catharinæ Theodorici Gerlachii relictæ viduæ et Heredum Joannis Montani*, 1576, in-4°. 4° *Cantiones selectæ quas vulgo motectas appelant, quinis, senis et octonis vocibus ita compositæ, ut jam instrumentis musicis quam humanæ voci commodissime applicuri possint, recenter divulgatæ et in lucem editæ, auctore Melchiori Schrammio, Silesio, civitatis imperialis Offenburgi organico et musico. Francofurti, ex officina musica Wolfgangi Richteri im-*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

pensis Nicolaï Steinii, 1606, in-4°. 5° *Idem*, deuxième livre ; *ibid.*, 1614.

SCHRAMM (Tobie), facteur d'orgues et de clavecins, né à Spandau, vivait à Dresde, en 1750. Son ouvrage principal est l'orgue de Muckenberg.

SCHRAMM (Jean-Chrétien), fils d'un facteur d'orgues de la cour de Dresde, naquit dans cette ville en 1711, et reçut des leçons du maître de chapelle Richter, pour le clavecin et pour la composition. Après que Charles-Philippe-Emmanuel Bach eut quitté Berlin pour se fixer à Hambourg, Schramm lui succéda dans la place de claveciniste de la chambre de Frédéric II. Il mourut à Berlin, le 7 avril 1796. On ne connaît de sa composition que dix-huit duos pour deux flûtes.

SCHREEK (maître Valentin), né, en 1527, à Altenbourg, en Misnie, fit ses études à Kœnigsberg, et y fut nommé professeur de poésie, en 1567. Deux ans après, la place de recteur du collége de Dantzick lui fut confiée. Il mourut dans cette ville, en 1602. Draudius cite de lui les ouvrages suivants : 1° *Liber Hymnorum ecclesiæ* : Dantisci, 1578. 2° *Parochiarum et hymnorum evangelicorum libri III* ; Herbor., 1586, in-12. Il n'est pas certain que ces recueils renferment les mélodies des hymnes qui y sont contenues.

SCHREGER (Jean-Georges), recteur de l'école de Bischofswerda, en Saxe, vers la fin du dix-septième siècle, a fait imprimer un discours intitulé : *Concordia fraterna, cum harmonium Dei triennius, literarum, musices et vitæ civilis a me per triennium fere imbiberit.*, etc. ; *Pirnæ*, 1694, in-fol. de deux feuilles.

SCHREIBER (Chrétien), poëte et musicien allemand, fut d'abord conseiller du consistoire et surintendant à Lengsfeld, près de Gotha, et se fixa, vers 1803, à Eisenach, où il vivait encore en 1824. Au nombre de ses poëmes, on en trouve un qui a pour titre : *Harmonia oder das Reich der Tœne. Ein musicalische Gedicht* (L'harmonie, ou le royaume des sons, poëme sur la musique, avec des notes explicatives sur les termes d'art qui s'y trouvent ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel, 1803, in-8° de cent trente-huit pages. On doit aussi à Schreiber quelques articles concernant la musique, insérés dans la *Gazette musicale de Leipsick*, entre autres ceux-ci : *Idées sur la musique ancienne et moderne* (t. VI, p. 349). 2° *Essai pour l'esthétique de la musique* (t. VIII, p. 337). 3° *La puissance de la musique* (t. XXVI, p. 35). M. Schreiber s'est fait connaître comme musicien par les productions suivantes : 1° Pièces pour la harpe ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 2° Chansons allemandes à voix seule avec accompagnement de piano. Premier et deuxième recueil ; *ibid.* 3° Ballades et chansons ; *idem*. Troisième recueil ; *ibid.*

SCHREIBER (Aloys), docteur en philosophie et professeur d'esthétique à l'université de Heidelberg, en 1805, occupait encore cette position en 1829. Au nombre des ouvrages de ce savant, on remarque celui qui a pour titre : *Lehrbuch der Æsthetik* (Traité d'esthétique) ; Heidelberg, 1809, un volume in-8°. Il y traite de la musique, §§ 346 à 357.

SCHREIDER (Bruno), né à Sorau, le 30 août 1823, est fils d'un organiste de l'église de la Grâce, à Hirschberg, qui le dirigea dans ses premières études musicales. Après avoir employé huit années à faire ses études littéraires au gymnase (collége) de Hirschberg, il se rendit à Dessau et entra dans l'école de Frédéric Schneider, qui en fit un de ses meilleurs élèves pour l'orgue et la composition. En 1844, Schreider fut nommé organiste de l'église Notre-Dame à Liegnitz. On a publié de sa composition quelques recueils de *Lieder* avec accompagnement de piano, et des pièces d'orgue.

SCHREINZER (mademoiselle F.-M.), cantatrice et pianiste à Dantzick, est née dans cette ville vers 1812. Elle s'est fait connaître par de bonnes compositions pour le chant et le piano, parmi lesquelles on remarque : 1° Six églogues pour piano, op. 7, en deux suites ; Leipsick, Kistner. 2° Trois pièces caractéristiques *idem*, op. 11 ; *ibid.* 3° Trois poëmes à voix seule avec piano, op. 19 ; *ibid.* 4° Trois *idem*, op. 39 ; Berlin, Guttentag.

SCHREYER (le P. Bernard), moine du couvent de Saint-Paul, près de Munich, vécut vers le milieu du dix-septième siècle. Il est auteur d'un traité du chant choral intitulé : *Musica choralis theorico-practica*, etc. (en allemand) ; Munich, 1663, in-4°. C'est un des meilleurs ouvrages, sur cette matière, publiés en Allemagne.

SCHREYER (le P. Grégoire), religieux bénédictin du couvent d'Andechs, en Bavière, vécut vers le milieu du dix-huitième siècle, et fut maître de chapelle de son monastère. On a imprimé de sa composition : 1° *Missæ VIII solemnes in tertio sæculo monasterii montis sancti Andechs a sereniss. ac potentiss. Bavarica Dom. clementiss. fundati*, etc. ; Augsbourg, 1756, in fol. 2° *Sacrificium matutinum, seu Missæ VI breves, a 4 voc.*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ordin. 2 viol. 2 clar. aut corn. cum dupl. basso juxta modern. stylum, op. II ; *ibid.*, 1703, in-fol. 3° *Sacrificium vespertinum seu Vesperæ VI cum psalmis resíduis, a 4 voc. 2 viol. 2 clar. aut córn. et dupl. basso decantandæ*, op. III ; *ibid.*, 1706, in-folio.

SCHREYER (Chrétien-Henri), né à Dresde, le 24 décembre 1751, n'a eu d'autre maître que lui même pour la musique. Fils d'un pauvre ouvrier maçon, il n'apprit dans les écoles publiques que les plus simples éléments de cet art. Les copies de partitions qu'il faisait pour le *cantor* de Sainte-Anne furent en quelque sorte le meilleur moyen d'instruction qui lui fut offert dans sa jeunesse. Ses premiers essais de composition, qui consistaient en cantiques et motets, furent faits sans autre guide que son instinct. En 1770, il envoya deux morceaux de ce genre au *cantor*, sous un nom supposé, et il eut le plaisir de les entendre exécuter par le chœur de Sainte-Anne. L'année suivante il se rendit à l'université de Wittenberg, où ses études musicales furent interrompues par celle de la théologie. De retour à Dresde, en 1776, il y devint le précepteur de quatre enfants qui, se livrant à l'étude du piano, lui fournirent l'occasion d'apprendre à jouer de cet instrument. Son activité dans la composition commença dès cette époque et ne cessa qu'à sa mort, en 1822. Sa musique religieuse à grand orchestre fut souvent exécutée à l'église Sainte-Anne de Dresde et dans une partie de la Saxe. En 1790, on a gravé à Dresde trois sonates faciles pour le piano, de sa composition : ses autres ouvrages sont restés en manuscrit : ils consistent en six petites sonates pour le piano; six grandes *idem ;* six rondeaux à quatre mains ; des symphonies pour l'orchestre ; douze marches *idem ;* beaucoup de danses allemandes ; environ trois cents chansons ; trente cantates religieuses avec orchestre. Schreyer n'est connu maintenant que par un petit traité d'harmonie et d'accompagnement de la basse chiffrée intitulée : *Neue Generalbass-Schule oder Geist vereinfachter Grundsætze des Generalbasses, für den Selbstunterricht, mit 100 praktischen Beispielen ;* Meissen, Gœdsche, 1821, in-4° de trente-quatre pages.

SCHROEDEL (Frédéric-Louis), né à Bayreuth, dans le Brandebourg, le 4 février 1754, fréquenta dans son enfance l'école de Bernbourg, puis celle de Bellenstedt, et apprit de son père les éléments de la musique. Plus tard il apprit à jouer du violoncelle et parvint à une habileté remarquable sur cet instrument. Admis au service du prince d'Anhalt-Bernbourg, d'abord en qualité de simple domestique, puis de violoncelliste de la chambre, il refusa les offres avantageuses qui lui furent faites pour le fixer à Berlin, puis à Dresde, par attachement pour son prince. Une maladie de langueur l'enleva à l'âge de quarante-six ans, le 10 janvier 1800. Après sa mort, on a gravé de sa composition six duos pour deux violoncelles, à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel.

SCHROEDER (Laurent), organiste de l'église du Saint-Esprit, à Copenhague, dans la première moitié du dix-septième siècle, est auteur d'un *Éloge de la musique*, où il est traité de l'utilité de cet art dans le service divin ; cet ouvrage a pour titre : *Laus musicæ ;* Copenhague, 1639, in-8°.

SCHROEDER (Daniel), fils du précédent, né à Copenhague, dans les premières années du dix-septième siècle, fut un des organistes les plus distingués de son temps. Il remplit pendant plusieurs années les fonctions d'organiste à Stralsund, et mourut dans cette ville, le 9 janvier 1682, laissant en manuscrit beaucoup de compositions pour l'église.

SCHROEDER (Charles), né le 1er mai 1824, à Endorf, dans le Harz inférieur, fit ses premières études au séminaire d'Eisleben, et y reçut les leçons de Sieheck, directeur de musique. En 1842, il se rendit à Berlin et y étudia la théorie de la musique et la composition dans le cours du professeur Marx. Ses études terminées, il se fit connaître à Berlin comme compositeur dramatique par les opéras intitulés *Die Walpurgisnacht*, et *Pizarre, ou la Conquête du Pérou*, représenté en 1847. Une maladie grave le conduisit au tombeau, le 4 février 1850, à Ermsleben. On a publié de sa composition des *Lieder* à voix seule avec accompagnement de piano, à Berlin, chez Challier; *Le Désir*, étude pour le piano, op. 3; *ibid.;* trois petites pièces caractéristiques *idem*, op. 4; *ibid.;* Polonaise brillante *idem*, op. 6; *ibid.* Schrœder s'est fait connaître aussi comme écrivain sur la musique, par quelques morceaux insérés dans le *Journal de musique* de Gaillard, année 1844, nos 18, 45 et 46.

SCHROEDER-DEVRIENT (Guillelmine), célèbre cantatrice dramatique, est née à Hambourg le 6 octobre 1805. Fille de la grande actrice Sophie Schrœder, elle en reçut dès son enfance d'utiles conseils et de beaux exemples. A l'âge de cinq ans elle débuta sur le théâtre de Hambourg dans le corps de ballet,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

et dans sa dixième année elle fut reçue dans le ballet d'enfants du théâtre impérial de Vienne. Cependant ses heureuses dispositions pour la scène déterminèrent sa mère à lui faire jouer la tragédie : elle débuta au Burg-théâtre de Vienne, en 1820, dans le rôle d'Aricie de la *Phèdre* de Racine, et brilla dans les plus beaux ouvrages de Schiller. Depuis plusieurs années, elle se livrait à l'étude du chant; ses progrès dans cet art lui firent bientôt changer sa carrière, car, le 20 janvier 1820, elle parut avec un succès éclatant dans le rôle de Pamina de *la Flûte enchantée*. La beauté de son organe, l'expression de ses accents et de sa physionomie, son débit plein d'intelligence et ses avantages extérieurs, firent dès lors comprendre au public qu'elle était destinée à se placer au premier rang des cantatrices du théâtre allemand. Pendant son séjour à Vienne, elle continua ses études vocales, sous la direction d'un maître italien nommé Mazatti. Emmeline, de *la Famille suisse*, et surtout *Fidelio*, confirmèrent les espérances que les débuts de mademoiselle Schrœder avaient fait concevoir. Arrivée à Berlin, en 1823, elle y excita le plus vif intérêt. C'est à cette époque qu'elle devint la femme de Devrient, acteur distingué qui, peu de temps après, fut engagé avec elle au théâtre de Dresde. En 1828, madame Schrœder-Devrient fit une deuxième apparition à Berlin, et donna au théâtre Kœnigstadt des représentations, qui excitèrent le plus vif enthousiasme. Toutefois elle ne put obtenir d'engagement au théâtre royal, parce qu'elle avait refusé de chanter *la Vestale* de Spontini, ne voulant pas avoir à lutter dans cette pièce avec le souvenir de mademoiselle Schechner, qui y avait déployé un talent de premier ordre, quelques mois auparavant.

Des écrivains de l'Allemagne ont accusé Spontini d'avoir poussé la rancune jusqu'à vouloir empêcher que madame Schrœder-Devrient pût se faire entendre à Berlin, même au théâtre Kœnigstadt; quoi qu'il en soit de cette imputation des ennemis du célèbre compositeur, les admirateurs de cette cantatrice l'emportèrent, et elle joua l'*Euriante* de Weber avec le plus brillant succès. En 1829 et 1830, elle parut à Paris dans la troupe allemande qui y donna des représentations, et y fit la plus vive impression dans *Fidelio*, *Euriante*, *Oberon* et *Don Juan*. Son énergie dramatique excita surtout des transports d'admiration dans le rôle de Léonore, de *Fidelio*. Son succès détermina l'administration du théâtre italien à l'engager pour une saison : en souscrivant à cet engagement, madame Schrœder porta atteinte à la haute réputation qu'elle s'était faite au théâtre allemand, car son éducation vocale ne la rendait pas propre à lutter de talent avec les grands chanteurs qui étaient alors réunis au Théâtre Italien. Elle-même comprit la faute qu'elle avait faite, car, en 1832, elle rompit avec l'administration de ce théâtre et retourna en Allemagne. Dans l'année suivante, elle chanta au théâtre allemand de Londres, et n'y fit pas moins d'effet qu'à Berlin et à Paris. En 1837, elle eut un nouvel engagement dans la capitale de l'Angleterre pour chanter au théâtre anglais; ce fut dans cette saison qu'une altération sensible de sa voix se manifesta. Le repos étant devenu nécessaire, madame Schrœder-Devrient retourna à Dresde, dont le séjour avait toujours du charme pour elle. Cette époque est celle où elle fit le plus long séjour dans cette ville, car elle y acheva son engagement avec le théâtre royal, dont le terme arriva en 1847, et qui ne fut pas renouvelé. Dans cette même année, elle épousa, contre l'avis de ses amis, un officier au service du roi de Saxe, nommé *Dœring*, qui ne la rendit pas heureuse, et partit avec lui pour Pétersbourg, où elle ne trouva pas d'engagement; puis elle se rendit à Copenhague. Dans les quelques représentations qu'elle y donna, elle retrouva l'enthousiasme d'autrefois pour son talent dramatique. De Copenhague, elle alla à Riga, où elle se sépara de son mari. De retour en Allemagne, au mois de février 1848, elle s'arrêta à Berlin, où fut prononcé le divorce qui lui rendait la liberté. Ne trouvant plus d'engagement dans sa patrie, elle fit un voyage à Paris, au mois de mars 1849, n'y fut pas plus heureuse et fut obligée de retourner à Dresde, où elle arriva précisément au moment où la révolution du mois de mai éclatait. Obligée de se réfugier à Gotha, puis à Heidelberg, et trouvant partout l'émeute, elle se rendit en Suisse et chanta à Zurich dans quelques concerts; puis elle fit un assez long séjour au bord du lac de Brientz. L'air pur et le repos qu'elle y trouva rétablirent sa santé. Ce fut là qu'elle connut un propriétaire de la Livonie, nommé *M. De Bock*, qui l'épousa à Gotha, le 14 mars 1850. Quelques années heureuses furent la suite de cette nouvelle union; mais, en 1857, des démêlés qu'eut madame de Bock avec la famille de son mari l'obligèrent à s'éloigner de la Livonie, sans se séparer toutefois de son époux. En 1858, elle reparut dans les concerts à Berlin, à Dresde et à Leip-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sick; mais elle n'était plus que l'ombre d'elle-même, et son ancienne réputation, seule, la protégeait près du public. Revenue de Leipsick à Dresde, en 1859, elle y sentit, presque subitement, les premières douleurs occasionnées par un cancer : les progrès du mal furent rapides. Sentant sa fin approcher, elle se fit transporter à Cobourg, chez sa sœur, madame Schrœder-Gerlach, actrice du théâtre de cette cour, et le 26 janvier 1860, elle y expira. Pendant les meilleures années de sa carrière (1822-1836), madame Schrœder-Devrient fut certainement un des plus beaux talents dramatiques qu'il y ait eu sur les scènes allemandes.

SCHROEDER-STEINMETZ (Nicolas-Guillaume), amateur de musique, naquit à Groningue, en 1703. Fils du colonel hollandais Steinmetz, qui fut tué à la bataille de Talavera, il joignit à son nom, suivant l'usage de son pays, celui de sa mère, fille du savant Schrœder, professeur de langues orientales. Devenu lui-même habile dans ces langues, il y ajouta la connaissance du droit, et fut considéré comme un des meilleurs amateurs de la Hollande, par ses talents sur le piano, le violon et dans la composition. Le désir d'inspirer à ses compatriotes le goût de l'art qu'il cultivait avec succès lui fit entreprendre, en 1818, la publication d'un écrit périodique sur la musique, intitulé *Amphion, Een tijdschrift voor vréenden en beoefenaars der Toonkunst* (à Groningen, chez Oomkens); mais cet ouvrage fut accueilli avec froideur et ne répondit pas aux vues de l'auteur. Steinmetz venait d'achever la publication du troisième volume de son Journal, lorsqu'il mourut en 1826, au moment où le gouvernement des Pays-Bas venait de le charger d'une mission diplomatique en Perse. Parmi ses compositions, on remarque un quatuor pour deux violons, alto et basse, un concertino pour la clarinette, un pot-pourri pour le même instrument, et plusieurs cantates de circonstance.

SCHROETER (Léonard), musicien allemand du seizième siècle, né à Torgau, vivait à Magdebourg, en 1580. On a imprimé de sa composition : 1° *Cantiones sacræ suavissimæ quatuor vocum*; Erfurt, 1576, in-4°. 2° Vingt-cinq hymnes en langue latine pour les principales fêtes de l'année à quatre, cinq, six et huit voix; Erfurt, 1580. 3° Vingt-huit *idem*; ibid., 1587. 4° Petits cantiques de Noël à quatre et huit voix; Helmstadt, 1587, in-4°. Le portrait de Schrœter se trouve en tête de cet ouvrage.

SCHROETER (Christophe-Gottlieb, ou Théophile), organiste à Nordhausen, naquit à Hohenstein, près de Dresde, le 10 août 1699. Son père lui enseigna les éléments de la musique, où il fit de si rapides progrès, qu'il put entrer à l'âge de sept ans dans la chapelle royale de Dresde, en qualité de soprano. Le maître de chapelle Schmidt le prit en affection, et perfectionna ses connaissances musicales, en lui enseignant l'harmonie et l'accompagnement; puis il lui apprit les règles du contrepoint et de la fugue. Cependant la mère de Schrœter voulait qu'il se livrât à l'étude de la théologie : pour se conformer à ses désirs, il se rendit, en 1717, à l'université de Leipsick, et en suivit les cours; mais bientôt après sa mère mourut, et il retourna à Dresde, où son ancien maître Schmidt lui procura l'emploi de secrétaire de Lotti, qui venait d'arriver en cette ville. Cette place, qui lui imposait l'obligation de transcrire les ouvrages du célèbre compositeur italien, eut pour lui les plus heureux résultats, en lui mettant souvent sous les yeux d'excellents modèles pour l'art d'écrire avec élégance et clarté. Malheureusement pour lui, Lotti retourna en Italie, en 1719, après avoir achevé les opéras pour lesquels il avait été appelé à Dresde. Peu de temps après, un baron allemand, grand amateur de flûte et de luth, fit à Schrœter la proposition de l'accompagner dans un voyage en Allemagne, en Hollande et en Angleterre : cette proposition ayant été acceptée, les voyageurs se mirent en route, et ne rentrèrent à Dresde qu'en 1724. Schrœter conçut alors le projet de continuer ses études littéraires, et se rendit à l'université de Jéna, où il ouvrit un cours de musique théorique et pratique qui fut suivi et améliora sa position financière. Après deux ans de séjour en cette ville, il obtint, sans l'avoir demandé, le poste d'organiste de l'église principale à Minden. Le revenu en était peu considérable; cependant il l'accepta, dans l'espoir de pouvoir s'y livrer en liberté à la rédaction d'un traité complet d'harmonie qu'il méditait. Toutefois, il s'était trompé dans ses prévisions, car les devoirs de sa place et ses compositions obligées pour les jours de fêtes lui laissaient à peine quelques heures chaque semaine pour la lecture et la méditation.

En 1732, il échangea sa position à Minden contre celle d'organiste à Nordhausen, dont le revenu était à peine suffisant pour ses besoins, bien que ceux-ci fussent réduits au plus strict nécessaire; mais il y trouva du moins le loisir nécessaire pour ses travaux. Là vécut dans

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

l'oubli et l'abandon, pendant cinquante ans, cet homme d'art et de science, qui était digne d'être mieux connu du monde musical, par le rare mérite de ses ouvrages. Schrœter mourut dans cette jolie ville de la Saxe, au mois de novembre 1782, à l'âge de quatre-vingt-trois ans.

Dans la liste qu'il a faite lui-même de ses compositions, on remarque : 1° Quatre années entières de musique d'église sur les poésies de Neumeister. 2° Une *idem* sur les poésies de Rambach. 3° Deux *idem* sur les poésies de Scheibel. 4° Quatre musiques complètes pour la Passion. 5° Les sept paroles de Jésus-Christ, sur ses propres poésies. 6° Beaucoup de compositions de circonstance pour des noces, funérailles, fêtes de villages, prestations de serment, etc., la plupart sur ses poésies. 7° Plusieurs cantates et sérénades, avec ou sans accompagnement. 8° Une multitude de concertos, ouvertures, symphonies et sonates pour toutes sortes d'instruments, mais particulièrement pour le clavecin. 9° Plusieurs fugues et préludes de chorals pour l'orgue. Tous ces ouvrages, restés en manuscrit, sont vraisemblablement perdus aujourd'hui.

La science de l'harmonie est particulièrement redevable aux travaux de Schrœter. L'étude des mathématiques lui avait donné le goût des calculs relatifs aux proportions des intervalles et au tempérament. Ses premières recherches sur ce sujet furent faites au moyen d'un monocorde qui lui avait prêté, vers 1717, Bœhmisch, organiste de l'église de la Croix, à Dresde. Sa nomination de membre de la société musicale fondée par Mizler (*voyez* ce nom) le ramena vers ce sujet, qu'il traita avec beaucoup de développement dans une discussion de système contre Scheibe et contre Sorge (*voyez* ces noms). Ses écrits sur la littérature de la musique, le calcul des intervalles et l'harmonie sont les suivants : 1° *Epistola gratulatoria de Musica Davidica et Salomonica;* Dresde, 1716, in-4° de deux feuilles. Schrœter était élève à l'école de la Croix, à Dresde, lorsqu'il fit imprimer cet écrit, tiré seulement à cinquante exemplaires, devenus si rares, qu'il offrit lui-même plus tard un ducat à quiconque pourrait le lui procurer. L'ouvrage, dédié au maître de chapelle Schmidt, avait pour objet de démontrer la supériorité de la musique moderne sur celle du temps de David, et de réfuter l'opinion contraire émise par Prinz. 2° *Der critisch Musicus, herausgegeben von J.-Ad. Scheibe* (Le musicien critique, publié par J.-Ad. Scheibe). C'est une critique de ce recueil périodique, particulièrement du numéro 3, dans lequel Scheibe avait émis l'opinion que les calculs des intervalles ne sont d'aucune utilité dans la pratique de l'art. Ce morceau, inséré dans la quatrième livraison du tome Ier de la *Bibliothèque musicale* de Mizler (p. 50 et suiv.), a été reproduit dans la deuxième édition du *Musicien critique*, avec la réponse de Scheibe. 3° *Die Nothwendigkeit der Mathematik bey gründlicher Erlernung der musikalischen Composition* (L'utilité des mathématiques dans l'enseignement normal de la composition musicale). Cette critique, beaucoup plus détaillée, plus approfondie que la première, porte le nom de Schrœter, tandis que l'autre est anonyme. On la trouve dans le même écrit périodique (t. III, IIe partie, p. 201-276, ann. 1740 ; et p. 409-463). 4° Lettre à Laurent Mizler concernant l'établissement de la Société des sciences musicales. Cette lettre, datée de 1738, est insérée dans le même écrit, année 1747, p. 464 et suiv. 5° *Der musikalischen Intervallen Anzahl und Sitz* (Le nombre et l'ordre des intervalles musicaux). 6° *George Phil. Telemanns neues musikalisches System* (Examen du nouveau système d'intervalles de Telemann. 7° *Beurtheilung der sweyten Auflage des Critischen Musici* (Critique de la deuxième édition du Musicien critique). C'est une réplique à la réponse de Scheibe insérée dans cette édition). Ces derniers morceaux se trouvent aussi dans la *Bibliothèque musicale* de Mizler (t. III, IVe partie, p. 687-754). 8° Épître à l'auteur des lettres critiques sur la musique (*Kritische Briefe über die Tonkunst*, t. III; Berlin, 1763). 9° *Bedenken über Herrn Sorgen schmæhend angefangenen Streit wider Herrn Marpurgs im Handbuche beschiedenen Vortrag wegen Herleitung der mancherley harmonischen Sætze* (Réflexions sur la diatribe de M. Sorge contre les principes de M. Marpurg, concernant l'origine des successions harmoniques). Ce petit écrit se trouve dans les *Lettres critiques* (t. II, p. 448-450). Schrœter eut dans ce morceau le tort de prendre parti pour Marpurg, dans sa discussion avec Sorge (*voyez* ces noms) sur la théorie de l'harmonie ; mais, plus tard, il se sépara de lui sur les points les plus importants de la doctrine harmonique. 10° Plan général d'un tempérament conforme aux proportions de Pythagore, dans lequel la quinte est 2 : 3, et la quarte 3 : 4 (dans le IIIe volume de la *Bibliothèque musicale* de Mizler, p. 580). Ce plan, ouvrage de la jeunesse de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Schrœter, n'était que le premier jet d'un travail qui, plus tard, a vu le jour dans quelques-uns des écrits précédemment indiqués. Il a donné lieu à un petit ouvrage intitulé : *Untersuchung der Schrœterischen Claviertemperaturen* (Examen du tempérament du clavecin de Schrœter), in-8°, publié en 1754, sans nom de lieu ni d'imprimeur. On trouve une longue analyse comparative du tempérament de Schrœter et de celui de Sorge, dans les *Lettres critiques sur la musique*, publiées par Marpurg (t. II, p. 279-324). II° *Deutliche Anweisung zum Generalbass in beständiger Verænderung des uns angebornen harmonischen Drieklangs mit zulænglichen Exempeln*, etc. (Instruction claire sur la basse continue, etc.) ; Halberstadt, J.-H. Gross, 1772, in-4° de XXIV et 202 pages. Cet ouvrage est la meilleure production de Schrœter, et c'est un des livres les plus remarquables que l'Allemagne ait produits sur la science de l'harmonie. Schrœter avait lu tout ce qui avait été publié sur cette science, et avait résumé les travaux de ses prédécesseurs dans une *Histoire de l'harmonie*, dont le manuscrit périt malheureusement dans le pillage de Nordhausen par l'armée française, en 1761. Trop âgé pour recommencer un pareil ouvrage, Schrœter se borna à en donner un abrégé dans l'excellente préface de son *Instruction sur l'harmonie*. A l'égard de celle-ci, elle est divisée en vingt-six chapitres. Schrœter établit dans le huitième (p. 36) que l'accord parfait seul existe par lui-même, et que tous les autres sont les produits ou du renversement de cet accord, ou de la substitution de la septième à l'octave, pour la formation de l'accord de septième de dominante, ou de la prolongation, pour la construction de la septième du second degré et de l'harmonie qui en dérive, ou de l'anticipation. La prétendue substitution de la septième à l'octave, pour la formation de l'accord de septième dominante, est sans doute une erreur, car cet accord, caractéristique de la tonalité moderne, existe par lui-même aussi bien que l'accord parfait ; mais à l'égard de la prolongation pour la création de l'accord de septième du second degré, c'était une véritable découverte, et le premier pas fait vers une théorie rationnelle et complète de l'harmonie. Schrœter ne considère dans ce phénomène que l'effet du retard ; c'est pourquoi il lui donne le nom de *Verzægerung* (*retardatio*). Si on lui avait demandé quel est ce retardement, il aurait éprouvé beaucoup d'embarras pour trouver une réponse satisfaisante ; car il est évident que la prolongation venant à cesser, par exemple, dans l'accord *ré, fa, la, ut*, on aura pour résolution *ré, fa, la, si*, qui n'est pas une harmonie consonnante. Il y a donc quelque autre circonstance qui, dans l'accord *ré, fa, la, ut*, se combine avec la prolongation d'*ut* ; mais l'analyse de Schrœter n'a pas creusé si profondément : elle s'est arrêtée à la découverte du fait de retardement, découverte importante qui, depuis lors, a porté ses fruits. 12° *Letzte Beschæftigung mit musikalischen Dingen ; nebst sechs Temperaturplanen und einer Notentafel* (Derniers travaux sur des sujets de musique, avec six plans de tempérament et une planche de musique) ; Nordhausen, 1782, in-4° de cinquante-deux pages. Ce petit ouvrage est en quelque sorte l'examen et le résumé de tout ce que l'auteur avait écrit précédemment.

Schrœter mérite aussi d'être mentionné comme inventeur dans la construction des instruments. Il était encore élève à l'école de la Croix, à Dresde, lorsqu'il conçut, en 1717, le plan d'un piano, ou clavecin à marteaux destinés à changer la nature du son en frappant les cordes, au lieu de les pincer par des plumes de sautereaux. Lui-même nous apprend qu'il en fit un double modèle, qu'il fit mettre sous les yeux de la cour de Saxe, en 1721. Toutefois cette découverte eut alors si peu de retentissement, qu'on ignorerait absolument la part que Schrœter y a eue, si lui-même ne nous en eût instruits dans un écrit qu'il fit insérer, en 1763, dans les *Lettres critiques de Marpurg* (t. II, lettre 139), sous ce titre : *Umstændliche Beschreibung eines neuerfundenen Clavierinstruments, auf welchem man in unterschiedenen Graden stark und schwach spielen kann* (Description détaillée d'un nouvel instrument à clavier, sur lequel on peut jouer à différents degrés *forte* ou *piano*), avec deux planches. Il est juste de dire que Marius, facteur de clavecins de Paris, avait déjà présenté, en 1716, à l'Académie des sciences, trois modèles de *clavecins à maillets*, dans lesquels l'idée des cordes frappées par des marteaux mécaniques était déjà réalisée. Il est vrai aussi que Godefroi Silbermann avait toujours passé en Allemagne pour l'inventeur du piano ; peut-être n'a-t-il que perfectionné l'invention de Schrœter : toutefois il est singulier que celui-ci n'ait réclamé cette invention que sept ans après la mort de celui à qui elle avait toujours été attribuée, et quarante-six ans après la date qu'il lui assigne (1).

(1) Voyez, à ce sujet, une discussion élevée entre la

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Schrœter s'est aussi présenté comme l'auteur d'une autre invention qui a été disputée entre plusieurs facteurs, savoir celle du moyen propre à donner à l'orgue les nuances du forté et du piano. En 1740, dit-il, il avait déjà achevé cette invention, dont on lui offrit cinq cents thalers, à la condition d'en laisser l'honneur au mécanicien qui l'avait aidé dans son entreprise. Il n'explique pas clairement pourquoi son refus d'accepter ces conditions lui a fait abandonner une découverte à laquelle il attachait tant de prix.

SCHROETER (Jean-Georges), facteur d'orgues à Erfurt, dans la première moitié du dix-huitième siècle, a construit les ouvrages suivants : 1° L'orgue de l'église des Augustins, à Erfurt, commencé par Sterzing, et terminé par Schrœter. 2° Orgue de quatorze jeux, dans l'église de Tous les Saints, à Erfurt, en 1724. 3° A Wandersleben, près d'Erfurt, un orgue de vingt-deux jeux, en 1734. 4° L'orgue du grand hôpital d'Erfurt, composé de vingt-quatre jeux, en 1735. 5° Un orgue de vingt-trois jeux, à Alach, près d'Erfurt, en 1735. Un autre de trente-deux jeux, à Herbsleben, dans le duché de Gotha. 7° Enfin un orgue de vingt jeux, à Kleinbrembach, vers 1746.

SCHROETER (Corona-Élisabeth-Guillelmine), cantatrice de la cour de Weimar, naquit à Varsovie, en 1748. Elle n'était âgée que de seize ans quand elle commença à briller dans les concerts de Leipsick. En 1778, elle entra au service du grand-duc de Weimar. On la citait surtout pour son talent d'expression dans l'exécution des mouvements lents. Elle mourut à Weimar, au mois de juin 1802. On a gravé de sa composition deux suites de chansons allemandes avec accompagnement de piano; Weimar, Hoffmann.

SCHROETER (Jean-Samuel), frère de la précédente, naquit à Varsovie, en 1750. Dès l'âge de dix-sept ans, il avait déjà acquis tant d'habileté sur le clavecin, qu'il pouvait jouer à première vue tous les concertos qu'on lui présentait. Après avoir fait un voyage en Hollande avec son père, il se rendit à Londres vers 1774, y demeura quelque temps dans l'obscurité, et fut obligé d'accepter une place d'organiste dans une chapelle allemande. Sur la recommandation de Bach, le marchand de musique Napier fit graver son premier œuvre de sonates de clavecin, dont le succès le fit connaître avantageusement. Un mariage clandestin avec une de ses élèves, dont la famille appartenait à la haute société, lui suscita beaucoup de chagrin. La menace d'être traduit devant la cour de la chancellerie l'obligea de consentir à l'annulation de son hymen, moyennant une pension viagère de cinq cents livres sterling. L'éclat qu'avait eu cette affaire lui fit chercher une retraite à la campagne. Il y eut l'honneur de se faire entendre devant le prince de Galles, qui lui donna un emploi dans sa maison, avec des appointements considérables; mais il ne jouit pas longtemps de cet avantage, car une maladie de poitrine le conduisit au tombeau, le 2 novembre 1788. On a publié de sa composition : 1° Six sonates pour le clavecin, op. 1; Amsterdam. 2° Trois quintettes pour piano, deux violons, alto et basse; *ibid.* 3° Six trios pour clavecin, violon et violoncelle, op. 2; *ibid.* 4° Six concertos pour le clavecin, op. 3; Londres. 5° Trois concertos pour le clavecin, op. 4; Berlin. 6° Trois *idem*, op. 5; *ibid.* 7° Six *idem*, op. 6; Paris, Sieber. 8° Deux trios pour clavecin, violon et basse, op. 9; Amsterdam, 1787.

SCHROETER (Jean-Henri), second frère de *Corona*, naquit à Varsovie en 1762. Dès l'âge de sept ans il se fit entendre dans un concerto de violon au concert de Leipsick. Devenu violoniste habile et virtuose sur l'harmonica, il voyagea pour donner des concerts, et se rendit à Londres, en 1782. Il y a fait graver de sa composition : 1° Six duos pour deux violons. 2° Six duos pour violon et violoncelle, op. 3. Plus tard, Schrœter a vécu à Paris, et y a publié plusieurs œuvres de duos et de trios pour violon et flûte.

SCHUBACK (Jacques), syndic de la ville de Hambourg, y naquit en 1726, et mourut le 15 mai 1784. A des connaissances étendues dans la jurisprudence, il unissait beaucoup d'habileté dans la musique, composait avec goût, jouait de plusieurs instruments et dirigeait bien un orchestre. On a de lui un petit écrit intitulé : *Von der musikalischen Declamation* (De la déclamation musicale); Gœttingue, 1775, in-8° de quarante-huit pages. Forkel a donné un extrait de cet opuscule dans sa *Bibliothèque musicale* (t. III, p. 226). Parmi les compositions de Schuback on remarque : 1° *Les Disciples du Seigneur à Emmaüs*, oratorio en deux parties; Hambourg, 1778. 2° Mélodies chorales à quatre voix, à l'usage de l'école des pauvres de Hambourg; Hambourg, 1778 et 1779, in-4°.

SCHUBART (Chrétien-Frédéric-Daniel) naquit le 26 mars 1739, à Oberstein, dans le duché d'Oldenbourg, où son père était *Cantor* et

Gazette musicale de Paris (1834, n° 28), et la *Revue musicale* (8me année, n° 29).

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

instituteur. L'année suivante, celui-ci fut appelé à Aalen, dans le Wurtemberg, en qualité de directeur de musique et de *Cantor*. Le jeune Schubart apprit dans ce lieu les éléments de la littérature et de la musique ; puis, en 1753, il alla étudier au gymnase de Nordlingue, où il resta pendant trois ans. En 1756, il alla au collége de Nuremberg, et deux ans après, son père l'envoya à l'université de Jéna. Dominé par son goût pour la musique, il y négligea la théologie. En 1764, il accepta une place de maître d'école et d'organiste à Geislingen, et se maria. Quatre ans après, il échangea cette situation contre celle de directeur de musique à Louisbourg, et fit en cette ville un cours d'esthétique pour quelques officiers de la garnison. Les leçons qu'il prépara pour ce cours devinrent plus tard la base du livre qu'il a publié sur ce sujet. Il paraît toutefois que sa situation pécuniaire était peu avantageuse à Louisbourg, et qu'il n'y trouvait point une existence suffisante pour sa famille, car, lorsqu'il en partit pour se rendre à Heilbronn, il ne possédait pas un écu ; il dut faire, ainsi que sa femme, la route à pied. Des chansons satiriques qui avaient couru sous son nom, et qui lui avaient fait beaucoup d'ennemis, l'avaient placé dans cette fâcheuse position. Tour à tour il vécut à Heilbronn, Heidelberg et Manheim, se livrant à l'enseignement de la musique. Dans la dernière de ces villes, il trouva quelques protecteurs puissants qui lui procurèrent les moyens de vivre d'une manière plus digne de son mérite. Après avoir fait un voyage à Munich, Schubart s'établit à Augsbourg, et y commença la publication de sa Chronique allemande (*Deutsche Chronik*), écrit périodique dont la politique était l'objet principal. Il fit aussi des cours de musique, et donna des concerts mêlés de lectures sur l'art. Son existence paraissait assurée d'une manière honorable, lorsqu'un article de sa Chronique, qui renfermait une attaque contre le général Ried, ministre de l'empereur, vint renverser l'édifice de son bonheur. Averti du mauvais effet qu'avait fait cet article, et des dangers qui le menaçaient, Schubart s'éloigna d'Augsbourg ; mais il fut arrêté, le 22 janvier 1777, à Blaubeuern, sur les frontières du Wurtemberg, et conduit dans la forteresse d'Asperg, où il fut détenu pendant dix ans. Cette longue captivité changea son caractère, en bannit le gaieté qui lui était naturelle, et remplaça la hardiesse de ses opinions par une sorte de mysticisme. Rendu à la liberté dans le mois de mars 1787, il se retira a Stuttgart, où les fonctions de directeur de musique du théâtre de la cour lui furent confiées. Il y reprit aussi la publication de sa Chronique, sous le titre de *Vaterlandsche Chronik*, mais il s'abstint d'y traiter de choses politiques, si ce n'est d'une manière générale, et sans toucher aux personnes. Il mourut à Stuttgart, dans la cinquante-deuxième année de son âge, le 10 octobre 1791. Les renseignements fournis par Gerber sur ce musicien-poète manquent d'exactitude.

Beaucoup d'éditions des poésies de Schubart ont été publiées en Allemagne. Ses écrits relatifs à la musique sont : 1° *Musikalische Rapsodien* (Rapsodies musicales) ; Stuttgart, 1786 ; trois numéros formant ensemble dix-neuf feuilles, in-4°. Il y traite des progrès de la musique, du talent de l'abbé Vogler comme organiste, et de l'art de jouer du clavecin. A la fin de chaque cahier on trouve quelques chansons de Schubart, avec accompagnement de piano. 2° *Ideen zu einer Æsthetik der Tonkunst* (Aperçu d'une esthétique de la musique) ; Vienne, J.-V. Degen, 1806, in-8°. Cet ouvrage a été publié quinze ans après la mort de l'auteur, par son fils, conseiller de légation du roi de Prusse. Le contenu du livre ne répond point à son titre, car Schubart y a plutôt traité de quelques parties de l'histoire de la musique et de la technie que de la philosophie de l'art. Dans la seconde partie seulement, il a abordé les questions de style, mais avec peu de profondeur. On a gravé quelques chants de Schubart, entre autres *le Pouvoir de la musique*, cantate, à Spire, ainsi que douze variations pour le piano, Spire, 1787. On trouve des choses curieuses sur la vie et les opinions de cet homme distingué dans la monographie publiée sous ce titre : *Schubart's Leben und Gesinnungen* ; Stuttgart, 1791-1799, trois volumes, in-8°. Le premier volume de cet ouvrage, d'où cette notice est tirée, a été composé par Schubart lui-même ; les deux autres sont de son fils.

La fille de Schubart, élève du maître de chapelle Poli, a été cantatrice du théâtre allemand et italien de Stuttgart, vers 1787.

SCHUBAUER (Luc). *Voyez* **SCHUHBAUER.**

SCHUBAUER (le P. Thomas-Joachim). *Voyez* **SCHUHBAUER.**

SCHUBERT (David), habile facteur d'orgues et de clavecins, fut élève de Godefroid Silbermann à Friedberg, puis se fixa à Dresde, où il mourut en 1769. Ses principaux ouvrages sont : 1° L'orgue de l'église française, construit

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

à Dresde, en 1705. 2° Celui de l'église Sainte-Joséphine, dans la même ville, en 1767. 3° L'orgue de Herzogswalda. 4° Celui de Haynichen. Ces derniers instruments ont été construits en société avec Schœnen.

SCHUBERT (Joseph), compositeur, naquit en 1757, à Warnsdorf, en Bohême, et y apprit les principes de la musique, sous la direction de son père, maître d'école en ce lieu. Plus tard, il alla à Prague faire ses études littéraires. Pendant son séjour en cette ville, il étudia le contrepoint chez l'abbé Fischer, et acquit un talent distingué sur le violon. En 1778, il se rendit à Berlin, et reçut des leçons de Kohn pour son instrument; mais il ne resta pas longtemps dans la capitale de la Prusse, car il entra, en 1779, dans la musique du marquis de Schwedt. Après y avoir été attaché pendant neuf ans, il fut appelé, en 1788, à Dresde, et placé comme premier violon dans la chapelle de la cour. Joseph Schubert est mort dans cette ville, en 1812. Il s'est fait connaître comme compositeur dramatique par les ouvrages suivants : 1° *Rosalie*, opéra-comique en un acte, représenté à Schwedt, en 1780. 2° *L'Hôtel de Gênes*, idem. 3° *Les Fléaux publics, ou le Monstre bleu*, idem. 4° *Le Désenchantement*, opéra sérieux, avec des ballets, à Dresde. On a gravé de sa composition : 1° Trois duos pour deux violons, op. 1; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 2° Trois sonates pour piano seul, op. 3; Dresde, Hilscher. 3° Deux sonates, *idem*; Ibid. 4° Rondeaux pour piano, nos 1, 2, 3, 4, 5, 6; *ibid.* 5° Trois sonates pour violon et basse, op. 5; Dresde, Richter. 6° Douze menuets avec trios pour clavecin, op. 7; *ibid.* 7° Concerto pour violoncelle, op. 7; Brunswick, Spehr. 8° Douze divertissements pour le piano; Dresde, Hilscher. 9° Huit variations pour le piano; *ibid.* 10° Trois chansons allemandes avec accompagnement de piano; *ibid.* Schubert a laissé en manuscrit une grande quantité de compositions de tout genre, parmi lesquelles on remarque quinze concertos pour violon, trois *idem* pour alto, deux *idem* pour violoncelle, neuf *idem* pour flûte, deux *idem* pour hautbois, dix *idem* pour basson, trois *idem* pour clarinette, trois *idem* pour cor, deux symphonies concertantes pour flûte et violon et pour deux flûtes, six duos pour deux violons, six *idem* pour deux flûtes, trois sonates pour piano et violon, six *idem* pour piano seul, six *idem* pour violon seul, des suites d'harmonie, et quelques symphonies.

SCHUBERT (Jean-Frédéric), directeur de musique d'une troupe d'opéra allemand, naquit à Rudolstadt, le 17 décembre 1770. Dès ses premières années, il se livra à l'étude de la musique. Vers sa dix-huitième année, il se rendit à Frankenhausen, comme élève de Hesse, musicien de la ville; mais il n'y resta qu'un an, puis il alla continuer ses études à Sondershausen, chez Hausmann. Un an après, il se brouilla avec celui-ci, et cette circonstance lui fit quitter Sondershausen pour aller à Berlin, où son talent de violoniste lui fit trouver de l'emploi. En 1798, il était chef d'orchestre et compositeur de la troupe de Dœbblin, à Stettin. Hauk, bon violoniste de cette ville, mit la dernière main à son éducation musicale, et particulièrement à son habileté sur le violon. On le retrouve, en 1801, à Glogau, comme chef d'orchestre, et trois ans après il était à Ballenstadt, en qualité de directeur de musique de la troupe théâtrale de Vetter. Cet artiste distingué est mort à Cologne, dans le mois d'octobre 1811. On connaît sous son nom : 1° *Die Næchtliche Erscheinung* (L'apparition nocturne), opéra en deux actes, représenté à Stettin, en 1798. 2° Concerto pour le violon; Leipsick, Breitkopf et Hærtel, 1805. 3° Symphonie concertante pour hautbois et basson, op. 4; Leipsick, Peters. 4° Trois duos pour deux violons, op. 1; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 5° Trois *idem*, op. 2; *ibid.* 6° Vingt-quatre petites pièces pour le piano, op. 3; *ibid.* Schubert s'est fait connaître comme écrivain sur la musique par un traité de l'art du chant intitulé : *Neue Singschule, oder gründliche und vollstændige Anweisung zur Singkunst in 3 Abtheilungen*, etc. (Nouvelle méthode de chant, ou instruction fondamentale et complète pour cet art, en trois sections avec les exercices nécessaires); Leipsick, Breitkopf et Hærtel, 1804, in-4°. Il a fait insérer deux articles dans la *Gazette musicale de Leipsick*, le premier sur la construction mécanique du violon (tome V, p. 769); l'autre sur un projet d'amélioration de la contrebasse (t. VI, p. 187).

SCHUBERT (Ferdinand), professeur à l'école normale de Sainte-Anne, à Vienne, est né dans cette ville, le 18 octobre 1794. Fils d'un maître d'école d'un faubourg de la capitale de l'Autriche, il reçut de son père les premières leçons de musique, et plus tard devint élève d'un maître obscur nommé Holzer, pour le chant, le violon, le piano, l'orgue et l'harmonie. Les progrès du jeune Schubert furent si rapides que, à l'âge de treize ans, il exécu-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tait déjà des concertos sur l'orgue. On l'a considéré depuis comme un des meilleurs organistes de Vienne. En 1810, il obtint la place de professeur adjoint à la Maison des orphelins, quoiqu'il ne fût âgé que de seize ans; six ans après il eut le titre de professeur effectif, et celui de professeur de quatrième classe à l'école normale, lui fut donné en 1824. Il y joignit, peu de temps après, les fonctions d'inspecteur de plusieurs écoles des faubourgs de Vienne. Ferdinand Schubert est mort à Vienne, le 26 février 1859. Les ouvrages principaux de sa composition sont : 1° *Regina cœli*, à quatre voix, orchestre et orgue; Vienne, Diabelli. 2° *Requiem* allemand à quatre voix et orgue, op. 2; *ibid.* 3° Deux *tantum ergo*, idem; *ibid.* 4° Cadences pour le piano, dans tous les tons majeurs et mineurs, op. 4; *ibid.* 5° Marche militaire pour la parade. 6° Chansons pour la Maison des orphelins. 6° (*bis*) Hymne de fête, quatuor vocal, op. 4; Vienne, Glœggl. 7° Première messe pour la campagne, à quatre voix et orchestre, op. 21; Vienne, Haslinger. 8° Offertoire (*Tu es Deus*) pour quatre voix d'hommes, op. 22; Vienne, Glœggl. 9° Deux opéras pour les enfants, intitulés *Der kleine Schadenfroh* (Le petit espiègle), et *Die Ahrenleserinn* (La glaneuse). Il a laissé en manuscrit : 10° Une messe solennelle. 11° *Requiem* à la mémoire de son illustre frère François Schubert. 12° Deux *Salve Regina*. 13° Sonate pour piano et czakan.

SCHUBERT (François-Pierre), frère du précédent, naquit à Vienne, le 31 janvier 1797. A l'âge de sept ans, il reçut les premières leçons de musique de Michel Holzer. Quatre ans après, la beauté de sa voix et son intelligence musicale le firent admettre comme enfant de chœur dans la chapelle impériale, et dans le même temps il se livra à l'étude du piano et de plusieurs instruments à cordes, qu'il cultiva avec tant de succès que, avant l'âge de quinze ans, il put tenir l'emploi de premier violon dans les répétitions d'orchestre. L'organiste de la cour Rueziezka fut son maître d'harmonie, et Salieri lui enseigna le chant et la composition. Après que la mue de sa voix l'eut obligé à sortir de la chapelle impériale, il se livra seul à l'étude des œuvres de Haydn, de Mozart et de Beethoven, et chercha des ressources pour son existence en donnant des leçons. Le goût de la musique était une véritable passion parmi les membres de sa famille : souvent ils se réunissaient pour exécuter des quatuors; les frères de François Schubert jouaient les parties de violon; lui-même jouait l'alto, et leur père se chargeait de la partie du violoncelle. Une mélancolie habituelle était le trait dominant du caractère du jeune artiste : la musique seule pouvait l'en distraire et le porter à l'enthousiasme expansif. Dès son enfance, il avait écrit beaucoup de compositions instrumentales, telles que quatuors et symphonies, sans autre direction que ses propres idées; plus tard il s'essaya dans tous les genres, et montra dans ses productions une prodigieuse fécondité. Dans quelques-uns, et surtout dans les ballades et les chansons, il fit preuve de génie et se créa un style dans lequel il a eu beaucoup d'imitateurs, mais point de rivaux, chacune de ces petites pièces devenant par ses inspirations un drame entier où la nouveauté de la mélodie, la justesse de l'expression et jusqu'aux détails de l'accompagnement s'unissent pour former un ensemble souvent complet et parfait. Créateur de ce genre, il y a attaché son nom de manière à le rendre impérissable. Ses autres compositions, particulièrement ses quatuors pour violon, un quintette, un trio de piano et une grande symphonie (en *ut*), renferment de belles choses, mais n'ont pas le cachet de création qu'on remarque dans ses pièces de chant. Schubert s'est aussi essayé au théâtre, mais sans y produire de vive sensation : c'est qu'autre chose est le sentiment dramatique ou l'instinct de la scène. De très-grands musiciens, Cherubini, par exemple, ont eu à un très-haut degré le sentiment dramatique, mais n'ont jamais bien compris les exigences vives et pressantes de la scène qui souvent y fait paraître froid et languissant tel morceau qui semble rempli de chaleur et d'entraînement au piano. Tel paraît avoir été Schubert.

Ce musicien si distingué n'a eu qu'une existence obscure et retirée; toute l'histoire de sa vie se trouve dans ses ouvrages. Il vécut presque toujours à Vienne, et n'en sortit que pour de petits voyages en Hongrie, dans la Styrie et dans la Haute-Autriche. Peu favorisé de la fortune, il s'accommodait de sa médiocrité, parce que le but de sa vie était la culture de l'art. Une maladie de langueur le conduisit au tombeau, le 19 novembre 1828, avant qu'il eût atteint sa trente-sixième année. Méconnu dans la plus grande partie de l'Allemagne et à l'étranger pendant sa vie, il a eu d'ardents admirateurs après sa mort, et ses ballades ont été redites d'un bout à l'autre de l'Europe avec un enthousiasme où la mode n'était pas étran-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

gère, quelque mérite qu'il y ait d'ailleurs dans ces intéressantes productions.

Parmi les œuvres de François Schubert publiés pendant sa vie ou après sa mort, on remarque : 1° Premier quatuor pour deux violons, alto et basse, op. 29 (en *la* mineur); Vienne, Diabelli. 2° Deux quatuors, op. 125 (en *mi* bémol et en *mi*); Vienne, Trentsensky. 3° Grand quatuor, œuvre posthume (en *fa*); *ibid.* 4° Grand quintette pour piano, violon, alto, violoncelle et contrebasse, op. 114 (en *la*); *ibid.* 5° Grand trio pour piano, violon et violoncelle, op. 99; Vienne, Diabelli. 6° Rondeau brillant pour piano et violon, op. 70; Vienne, Artaria. 7° Trois sonatines, *idem*, op. 137; Vienne, Diabelli. 8° Beaucoup de sonates et pièces diverses pour piano à quatre mains. 9° Grandes sonates pour piano seul, op. 42 (en *la* mineur), et op. 53 (en *ré*); Vienne, Artaria; trois grandes sonates, œuvre posthume; Vienne, Diabelli. 10° Un très-grand nombre de rondeaux, fantaisies et pièces diverses pour piano seul. 11° Messe à quatre voix et orchestre, op. 48; Vienne, Diabelli. 12° *Idem*, op. 141; Vienne, Haslinger. 13° *Tantum ergo*, à quatre voix et orchestre, op. 45; *ibid.* 14° Deux offertoires pour soprano ou ténor, orchestre et orgue, op. 46, 47; *ibid.* 15° Antienne pour le dimanche des Rameaux, à quatre voix et orgue; op. 115; *ibid.* 16° Le 23e psaume pour deux sopranos et deux contraltos, avec orgue ou piano, op. 132; *ibid.* 17° Environ deux cents ballades et chansons à voix seule avec accompagnement de piano, dont quelques-unes telles que *les Astres*, *Ave Maria*, *la Sérénade*, *le Roi des Aulnes*, *la Religieuse*, *le Départ*, etc., sont devenues célèbres. 18° Chants pour trois ou quatre voix d'hommes, œuvres 11, 16, 17, 28, 61, 74; Vienne, Diabelli, Leidesdorf. Schubert a laissé aussi en manuscrit, six messes, sept symphonies, dont une grande (en *ut*) a été publiée après sa mort; les autres sont : première (en *ré*), deuxième (en *ré*, 1815), troisième (en *si* bémol, 1815), quatrième (en *ut* mineur, 1816), cinquième (en *si* bémol, 1816), sixième (en *ut* majeur, 1818), septième (en *ut* mineur, 1818), et quinze opéras, dont les titres sont : *Der Spiegelritter* (le Chevalier du Miroir), *Des Teufels Lustschloss* (le Château de plaisance du diable), terminé en 1814, *Fernando*, en un acte (1815), *Claudine de Villabella*, *Rosamunda*, *les Conjurés*, *Der Minnesænger* (le Troubadour), *les Amis de Salamanque*, en deux actes (1815), *un Emploi pendant quatre ans*, en un acte (1815), *la Cautton*, en trois actes (1816), *les Frères jumeaux*, en un acte, *une Harpe*, opéra-féerie en trois actes (1820), *Fierà-bras*, en trois actes, *le Mauvais Ménage*, en un acte (1823); enfin, deux opéras non terminés (*Adraste* et *Sacontala*).

SCHUBERT (François), violoniste distingué, né à Dresde, le 22 juillet 1808, reçut les premières leçons pour le violon du maître de concert Rolla, puis obtint du roi de Saxe une pension pour aller à Paris cultiver son instrument, sous la direction de Lafont. De retour à Dresde, il entra dans la chapelle royale en qualité de premier violon; plus tard, il eut le titre de maître de concert. Il occupait encore cette position en 1860. Schubert a obtenu des congés pour voyager; il s'est fait entendre avec succès à La Haye, Leipsick, Rudolstadt et Vienne. Parmi les compositions de cet artiste qui ont été publiées, on remarque : neuf études pour le violon, op. 3; Leipsick, Kistner; fantaisie pour violon, avec orchestre, *ibid.*; duo pour piano et violon, op. 8, *ibid.*; deux duos concertants pour violon et violoncelle, en collaboration avec Kummer.

SCHUBERT (madame Mascheska), femme du précédent, et fille du maître de chapelle Georges-Abraham Schneider, est née à Reval, le 25 août 1815. Après avoir fait des études de chant à Paris, chez Bordogni, elle a débuté dans l'opéra allemand, à Londres, pendant la saison de 1832; puis elle s'est rendue à Milan, où elle a fait de nouvelles études sous la direction de Bianchi. En 1834, elle a chanté au Théâtre-Royal de Berlin, puis elle a été engagée comme cantatrice de la cour de Dresde et a été attachée au Théâtre-Royal de cette capitale.

SCHUBERT (Louis), né à Dessau, en 1828, fit son éducation musicale dans cette ville et reçut des leçons de violon d'un élève de Spohr. Il n'était âgé que de seize ans lorsqu'il se rendit à Pétersbourg, où il fut employé à l'orchestre du Théâtre-Impérial comme violoniste, pendant deux ans. N'ayant pas trouvé dans la capitale de la Russie la position avantageuse qu'il avait espérée, il s'en éloigna en 1847 et prit sa route par Kœnigsberg, où il s'est fixé depuis lors, y ayant trouvé de l'occupation comme professeur de musique et comme chef d'orchestre. Il y a fait représenter plusieurs opéras, au nombre desquels on remarque *Aus Siberien* (en Sibérie). On connaît aussi sous son nom quelques compositions instrumentales et des *Lieder*.

SCHUBERTH (Gottlob), né le 11 août 1778, fut dans sa jeunesse un hautboïste distingué. Il vécut longtemps à Magdebourg;

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

mais, en 1833, il se fixa à Hambourg, où il est mort en 1846. Pianiste assez habile, il a écrit des compositions faciles et agréables pour le piano, dont les plus connues sont : 1° Trois sonates pour le piano, op. 1 ; Mayence, Schott. 2° *Idem*, op. 2 ; *ibid.* 3° Grande sonate agréable, op. 3 ; *ibid.* 4° *Idem*, op. 9 ; Hambourg, Lubbers. 5° Introduction et rondo, op. 4 ; Mayence, Schott. 6° Plusieurs recueils de danses, polonaises et valses pour piano.

SCHUBERTH (Louis), fils du précédent, né à Magdebourg, le 18 avril 1806, a reçu de son père les premières leçons de musique, et a choisi pour son instrument la contrebasse, sur laquelle il est parvenu à une grande habileté. Après avoir été pendant quelque temps employé à l'orchestre de Magdebourg, il fut appelé à Oldenbourg, puis à Riga, en qualité de directeur de musique. Dans ces derniers temps, il s'est fixé à Kœnigsberg, où il remplit des fonctions semblables. Parmi ses compositions, on cite particulièrement comme des œuvres de mérite, un grand quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle, op. 23 ; Hambourg, J. Schuberth ; l'*Espérance*, sonate, sur piano seul, op. 25 ; *ibid.*, et *Souvenir à Beethoven*, grande fantaisie en forme de sonate, op. 30 ; *ibid.* ; deuxième grand quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle, op. 32 ; *ibid.* ; premier quatuor pour deux violons, alto et violoncelle, op. 27 ; *ibid.* ; deuxième quatuor *idem*, op. 34 ; *ibid.* ; grande sonate (en *si* bémol) pour piano à quatre mains, op. 36 ; *ibid.* ; *Gründlicher Unterricht in der Theorie der Tonsetzkunst* (Instruction fondamentale pour la composition musicale) ; *ibid.*, deux parties in-8°.

SCHUBERTH (Charles), virtuose violoncelliste, deuxième fils de Gottlob, né à Magdebourg, le 25 février 1811, commença, sous la direction de son père, l'étude de la musique, puis reçut, pendant six ans, des leçons de Louis Hesse pour le violoncelle. A l'âge de onze ans, il se fit entendre, pour la première fois en public, dans un solo sur cet instrument. En 1825, il se rendit à Dresde, pour y continuer ses études près du professeur de violoncelle Dotzauer (*voyez* ce nom). Après avoir reçu ses leçons pendant deux ans, il retourna à Magdebourg, et y joua avec succès dans un concert de la célèbre cantatrice Catalani. Au mois de décembre 1828, il entreprit son premier voyage d'artiste et joua à la cour de Ludwigslust, puis à Hambourg, et s'achemina vers Copenhague, au mois d'avril 1829, donnant des concerts à Brême, Lubeck et Kiel. Après avoir passé quelques mois dans la capitale du Danemark, il retourna par Gothenbourg à Magdebourg, où il accepta la place de premier violoncelle du théâtre. Au mois d'octobre 1833, il commença un second voyage par Brême, Oldenbourg, Dusseldorf, Cologne, Aix-la-Chapelle, Liége, Anvers, Bruxelles et Paris : partout il se fit entendre avec succès. Arrivé à Hambourg, en 1834, il s'en éloigna à l'automne de la même année pour parcourir la Hollande, où le roi des Pays-Bas lui donna le titre de violoncelle solo de sa musique particulière. Il passa la saison de 1835 à Londres, après quoi il se rendit en Russie, où il fit un séjour de vingt-huit ans, qui ne fut interrompu que par un voyage en Allemagne. A son retour à Pétersbourg, il fut nommé directeur de musique de l'université, et inspecteur de l'école de musique attachée au Théâtre-Impérial. Charles Schuberth est mort à Zurich, le 22 juin 1863, à l'âge de cinquante-deux ans. On a publié de la composition de cet artiste : 1° Concerto pour violoncelle et orchestre, op. 5 ; Hambourg, J. Schuberth et Ce. 2° *Souvenir de la Hollande*, fantaisie et variations sur l'air national hollandais, pour violoncelle et orchestre, op. 5 ; *ibid.* 3° Fantaisie brillante sur des thèmes italiens, *idem*, op. 8 ; *ibid.* 5° *Carnaval suisse*, variations burlesques, *idem*, op. 9 ; *ibid.* 6° *Andante religioso e capriccioso*, idem, op. 11 ; *ibid.* op. 7 ; *ibid.* 4° *Scène champêtre*, *idem*, 7° Pièce de société pour violoncelle et piano, op. 12 ; *ibid.* 8° Deux caprices en forme d'études, *idem*, op. 13 ; *ibid.* 9° Fantaisie ou caprice sur la marche des *Puritains* (en *la*), pour violoncelle et orchestre, op. 14 ; *ibid.* 10° Premier quintette (en *ré*) pour deux violons, alto et deux violoncelles, op. 15 ; *ibid.* 11° Tarentelle pour violoncelle et orchestre, op. 16 ; *ibid.* 12° Deuxième quintetto ; fantaisie concertante pour quatre violoncelles et contrebasse, op. 19 ; *ibid.* 13° Quatre romances sans paroles pour violoncelle et piano, op. 20 ; *ibid.*

SCHUBLER (Chrétien-Louis), né à Heilbronn, d'une famille honorable, vers 1755, fut sénateur de cette ville, et y mourut le 14 avril 1820. Il s'est rendu recommandable par les ouvrages qu'il a publiés sur les mathématiques pures et appliquées. On ne le cite dans cette biographie que pour deux morceaux concernant la philosophie de la musique qu'il a fait insérer dans la *Correspondance musicale* de Spire. Le premier a pour titre : *Abhand-*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

lung über eine Stelle von Leibnitz zur Theorie der Musik (Traité sur un passage de Leibnitz relatif à la théorie de la musique); année 1791, numéros 23, 24, 36 et 37; l'autre : *Ueber die Verschiedenheit der Tonleitern, bey Blasen-den- und bey Saiten-Instrumenten* (Sur la diversité des gammes dans les instruments à vent et à cordes); année 1792, numéros 51 et 52.

SCHUCHMANN (Jean), auteur inconnu d'un traité sur la musique, en allemand, intitulé : *Compendium musices*; Halle, 1616, in-8°.

SCHUDT (Jean-Jacques), recteur du gymnase de Francfort, naquit dans cette ville, le 14 janvier 1664, et mourut le 14 février 1722. Au nombre de ses écrits, on trouve une dissertation *De cantricibus Templi*, qui a été insérée par Ugolini dans son *Trésor des antiquités sacrées*, t. XXXII, p. 645-658.

SCHUERER (Adam). *Voyez* SCHÜRER.

SCHUERMANN (Georges-Gaspard). *Voyez* SCHÜRMANN.

SCHUETZ (Henri). *Voyez* SCHÜTZ.

SCHUETZ (Gabriel). *Voyez* SCHÜTZ.

SCHUETZE (Frédéric-Wilhelm ou Guillaume). *Voyez* SCHÜTZE (1).

SCHUHBAUER (Luc), né le 25 décembre 1753, à Lichtfeld, en Bavière, apprit les éléments de la langue latine et de la musique au couvent de Zweifalten, entra plus tard au séminaire d'Augsbourg, et alla enfin achever ses études au collége de Neubourg, sur le Danube. Ses progrès ne furent pas moins rapides dans la musique que dans les sciences. La culture de cet art devint en lui un goût passionné, et bientôt il voulut essayer ses forces dans la composition, en écrivant des morceaux de musique d'église, sans autre guide que son instinct, et ce qu'il avait appris par la lecture des partitions de grands maîtres. A l'Université d'Ingolstadt, où il s'était rendu pour suivre les cours de médecine, il n'interrompit pas ses travaux de compositeur. Après avoir obtenu le grade de docteur en médecine, il s'établit à Munich, et y fut bientôt considéré comme un des médecins les plus distingués. En 1791, l'électeur de Bavière lui accorda les titres de conseiller et de médecin de la cour, et huit ans après il fut élu membre du comité royal de médecine. Il remplissait encore ces fonctions en 1812; mais les renseignements sur sa personne s'arrêtent à cette époque. Schuhbauer, bien que simple amateur, a eu de la célébrité comme musicien, par la composition de deux opéras qui ont obtenu un succès populaire. Le premier a pour titre : *Die Dorfdeputiren* (Les députés de village). Les mélodies naturelles et remplies d'originalité qu'on y remarque ont fait applaudir cet ouvrage dans toute l'Allemagne. Le deuxième opéra de Schuhbauer est intitulé : *Die treuer Kœhler* (Les charbonniers fidèles). Les partitions de ces ouvrages, réduites pour le piano, ont été publiées à Manheim, chez Heckel. Schuhbauer a écrit aussi des concertos, des sonates pour le piano, et le psaume 107, avec orchestre, sur la traduction de Mendelssohn, qui fut exécuté au concert de la cour, à Munich, en 1807.

SCHUHBAUER (Thomas-Joachim), moine bénédictin du couvent de Nieder-Altach, en Bavière, est mort à Passau, le 17 décembre 1812. En 1781, il fit imprimer, dans le premier volume des *Mémoires de l'académie des belles-lettres et sciences de la Bavière*, une dissertation sur les opéras. Ce moine s'est rendu particulièrement recommandable par l'esquisse d'un cours sur l'esthétique qu'il avait fait à l'académie de Passau, et qu'il a publié sous ce titre : *Entwurf zu d. œffentl. Vorlesungen über die Æsthetik*, etc.; Passau, 1786, in-8°. Wieland a publié des extraits de cet ouvrage dans le troisième numéro du *Mercure allemand* de 1801. Gerber a confondu, dans son *nouveau Lexique*, l'auteur de ce livre avec le médecin de Munich dont il est question dans l'article précédent.

SCHUG (Conrad), professeur de musique à Bonn, n'est connu que par un petit traité élémentaire de musique à l'usage des enfants qui fréquentent les écoles. Ce livre a pour titre : *Elementar-Musikschule oder Darstellung aller derjenigen Lehren, welche jedene Musikunterrichte zur Gründlage dienen. Nebst einer Anhange, neun zwei-und dreistimmige Kinderlieder enthalten* (École élémentaire de musique ou tableau de tout ce qui la concerne, etc.; avec un supplément contenant neuf chansons d'enfants à deux et trois voix); Bonn, J. Wittmann, 1847, in-8°.

SCHUGT (J.-G.), professeur de chant dans les deux gymnases de Cologne et dans l'école primaire de cette ville. On a de lui un petit ouvrage intitulé : *Hülfsbuch bei dem Gesangunterricht für Schulen und zum Selbstun-*

(1) Si la *Biographie universelle des musiciens* était destinée particulièrement à l'Allemagne, la place de ces cinq noms serait ici; mais les lecteurs français chercheraient ces mêmes noms à *Schurer*, *Schurmann*, *Schutz* et *Schutze*; s'ils ne les trouvaient pas à leur place, ils pourraient croire qu'ils ont été oubliés.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

terricht (Manuel de l'étude du chant à l'usage des écoles et pour s'instruire soi-même); Cologne, Renard et Dübyen, 1838.

SCHUKNECHT (Jean-Chrétien), mathématicien à Closter-Rossleben, en Saxe, naquit dans la Thuringe, en 1745, et mourut le 17 février 1803. On a de lui des éléments d'arithmétique et de géométrie; il n'est cité dans cette biographie que pour des pièces faciles pour le piano qu'il a publiées à Leipsick, en 1781, et un recueil intitulé : *Minuetto, polacca e rondo per il cembalo.*

SCHULHOFF (Jules), virtuose sur le piano, est né à Prague le 2 août 1825. Son premier maître pour son instrument fut le professeur Kisch; puis il fut dirigé dans ses études par Tedesco, pendant plusieurs années. Tomascheck l'instruisit ensuite dans la composition. Il n'était âgé que de seize ans lorsqu'il s'éloigna de sa ville natale avec le dessein de se rendre à Paris; mais il séjourna quelque temps à Dresde et à Weimar, pour y donner des concerts. Arrivé dans la capitale de la France, il y vécut pendant plusieurs années dans la retraite et à peu près inconnu, travaillant incessamment au développement de son talent. Les circonstances qui le déterminèrent à se faire connaître enfin du public furent celles-ci : Il se trouvait un jour dans les magasins de pianos de la maison Pleyel, pour y faire choix d'un instrument, lorsqu'il y vit entrer Chopin, accompagné d'un étranger. Schulhoff, inconnu de l'artiste célèbre, s'approcha de lui et lui demanda la faveur d'être entendu de lui sur le piano. Souvent importuné par des sollicitations du même genre, faites par des exécutants médiocres, Chopin consentit d'assez mauvaise grâce à écouter l'inconnu, et d'abord il montra beaucoup d'indifférence aux premiers accords; mais bientôt son attention fut éveillée par le charme d'un talent original qui s'ouvrait des voies nouvelles : il se rapprocha de l'instrument, et quand le morceau fut fini, il félicita chaleureusement celui qu'il avait d'abord mal accueilli. Après cette épreuve, Schulhoff n'hésita plus à se faire connaître. Son début se fit le 2 novembre 1845, dans un concert qu'il donna chez Érard : il y produisit une vive émotion parmi les artistes. Henri Blanchard, qui faisait assez souvent de mauvais comptes rendus des concerts, ne se trompa pas dans cette circonstance, et déclara, dans la *Gazette musicale de Paris*, du 7 novembre (n° 49), que Schulhoff était un *pianiste chanteur*, et qu'il y avait de la fantaisie dans son jeu comme dans sa musique. Le succès de l'artiste se consolida dans les années 1846 et 1847, et ses œuvres commencèrent à se répandre dans les salons. Après un séjour de plusieurs années à Paris, Schulhoff parcourut le Midi de la France, l'Espagne, l'Angleterre, l'Allemagne et la Russie : partout il eut de beaux succès. Au retour de Saint-Pétersbourg, il se trouva arrêté à Dresde par un dérangement sérieux de sa santé qui l'y retint pendant plusieurs années. Plusieurs fois, depuis lors, il est retourné à Paris, notamment en 1850 et 1864; son talent y a toujours reçu un chaleureux accueil. Parmi ses compositions, on remarque une bonne sonate, qui est un de ses premiers ouvrages; *Prague*, allegro brillant, op. 1, en *la* mineur; des pièces de salon, op. 2; *Andante* et étude de concert, op. 3; deux suites de Mazourkes, op. 5; *Deux Scherzo*, op. 7; Morceaux de salon, op. 8; Caprice sur des airs nationaux de la Bohême, op. 10; Nocturne et romance, op. 11; *Le Tournoi*, grande étude, op. 12; douze études divisées en trois livres, op. 13; *Agitato* (en *ut* mineur), op. 15.

SCHULTEN (B.-W.), vicaire à Saint-André de Cologne, vers le milieu du dix-huitième siècle, est auteur d'un traité du plain-chant intitulé : *Cantus Choralis Gregorianus*, Cologne, 1740, in-8° de trente-deux pages.

SCHULTES (Jean-Georges), facteur d'orgues à Ellenberg, vers la fin du dix-huitième siècle, s'est fait connaître avantageusement par un orgue de seize pieds qu'il a construit dans l'église de l'hospice, à Dinckelsbuhl. Cet instrument est composé de trente jeux, deux claviers et pédale.

SCHULTESIUS (Jean-Paul), compositeur et écrivain sur la musique, naquit le 14 septembre 1748, à Fechheim, village de la principauté de Saxe-Cobourg. Son père, qui était maître d'école dans ce lieu, lui donna les premières leçons de musique et de clavecin. Les éléments des langues latine et grecque lui furent enseignés par le pasteur Lœhlin, à Mudberg. En 1764, Schultesius commença ses études de théologie au collége de Cobourg; il y fut attaché comme choriste, et acquit pendant six ans une connaissance complète de la musique. En 1770, il se rendit à l'université d'Erlangen pour achever ses cours d'études ecclésiastiques; pendant son séjour en cette ville, il eut l'avantage de recevoir des leçons de Kehl, excellent organiste, qui lui fit faire de rapides progrès dans l'art de jouer de l'orgue. Ses études terminées, il se disposait,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

en 1773, à retourner dans sa famille, lorsqu'une proposition lui fut faite de la part des protestants hollandais et allemands établis à Livourne, pour y occuper la place de leur ministre ecclésiastique : il l'accepta avec joie, et partit pour l'Italie. Arrivé à Livourne, il s'y lia d'amitié avec le maître de chapelle Checchi, qui devint son maître de contrepoint, et lui communiqua une instruction solide dans l'art d'écrire. Quelques années après, Schultesius eut l'honneur d'exécuter sur le piano quelques-unes de ses compositions devant le grand-duc et la grande-duchesse de Toscane qui, en témoignage de leur satisfaction, lui firent présent d'une belle montre à répétition. Dans sa position indépendante, il pouvait se livrer en liberté à l'étude de l'art, objet de son affection : il devint, après trente ans de travaux, un des musiciens les plus profonds et les plus érudits de son temps. L'Académie italienne des sciences, lettres et arts lui accorda la récompense de ses travaux, en le nommant, en 1807, membre de la quatrième classe. Il mourut à Livourne en 1810, à l'âge de soixante-huit ans. Cet amateur de mérite a fait imprimer les ouvrages suivants de sa composition : 1° Trois sonates pour piano avec violon obligé, op. 1; Livourne, 1780. 2° Quatre *idem*, op. 2; Londres, Longmann et Broderip. 3° Deux quatuors pour piano, violon, alto et violoncelle, op. 3; *ibid.*, 1785. 4° Variations, sur un thème de Pleyel, pour piano et violon obligé, op. 4. 5° Huit variations sur un andantino pour piano, violon, alto et violoncelle obligés, op. 5; Livourne, Carboncini. 6° Allegretto avec douze variations pour piano, violon et violoncelle obligés, op. 6; Augsbourg, Gombart. 7° Variations sur un thème de Pleyel, *idem*, op. 7; *ibid.* 8° *Andantino* original, avec huit variations pour le piano, op. 8; *ibid.* 9° Sept variations *idem*, op. 9; *ibid.* 10° Huit variations sur un air russe pour piano, op. 10; Livourne, Carboncini. 11° Douze variations sur l'air de *Malbrouk*, pour piano, violon, alto et violoncelle, op. 11; Florence, Nicolo Pagni. 12° *Réconciliation entre deux amis*, thème original avec variations, op. 12; Augsbourg, Gombart. Schultesius a laissé en manuscrit plusieurs autres ouvrages. Une de ses meilleures productions est la dissertation sur la musique d'église qu'il a fait imprimer, sous ce titre : *Memoria sopra la musica di chiesa;* Livourne, Th. Masi, 1810, in-4° de vingt-cinq pages.

SCHULTHEISS (Benoît), organiste à l'église Saint-Égide de Nuremberg, mort dans cette ville, le 1er mars 1693, est auteur d'un recueil de pièces pour le clavecin, dont la première partie a été publiée sous ce titre : *Muth und Geistermutern der Clavier-Lust;* Nuremberg, 1679, in-4° obl. La deuxième partie a paru dans la même ville, en 1680.

SCHULTING (Corneille), savant ecclésiastique, né à Steenwyck, petite ville de la province d'Over-Yssel, vers 1540, mort le 23 avril 1604. Au nombre de ses ouvrages, on trouve celui qui a pour titre : *Bibliotheca ecclesiastica seu Commentar. sacr. de expositione et illustratione missalis et breviarii;* Cologne, 1599, in-fol., quatre volumes. Schulting y traite (t. Ier) : 1° *De cantorum psalturumque antiquitate et origine.* 2° *De antiquo cantu in ecclesiâ, deque psalmorum et hymnorum decantatione;* et t. IV : 1° *Psalmodia Lucæ Lossii.* 2° *De enchiridio cantionum Luthert.*

SCHULTZ (Jean-Henri), musicien inconnu, auteur d'un traité de composition (*Unterricht in der Composition*) qui se trouvait, en 1740, vraisemblablement en manuscrit, dans la bibliothèque de Valentin-Barthelomé Hausmann (*Voyez* ce nom), suivant l'indication fournie par Mattheson (*Gründl. einer Ehrenpforte,* p. 100).

SCHULTZ (N.), auteur de deux écrits qui se trouvaient, en 1740, chez Haussmann, cité dans l'article précédent ; le premier avait pour titre : *Anweisung zum Clavier* (Principes de clavecin) ; le second : *De intonatione soni cujuslibet vocis* (*voyez* Mattheson, *Gründl. einer Ehrenpforte,* p. 107).

SCHULTZE (Jean), né à Lunebourg, dans la seconde moitié du seizième siècle, fut organiste du duc de Brunswick, à Dannenberg. On a imprimé de sa composition : 1° 40 *Neue ausserlesene schœne Intraden und Galliarden mit 4 Stimmen,* etc. (Quarante belles et nouvelles entrées et gaillardes, à quatre voix, avec des passamèses à huit voix en deux chœurs) ; Hambourg, 1617, in-4°. 2° *Musikalischer Lustgarten aus allerhand Motetten bestehend* (Jardin de plaisance musical consistant en motets de différents genres) ; Lunebourg, 1622.

SCHULTZE (Christophe), *Cantor* et compositeur, né à Sorau, vivait à Dœlitzsch, vers le milieu du dix-septième siècle. Plusieurs recueils de chants l'ont fait connaître ; ils ont pour titre : 1° *Collegium musicum delicii charitativum,* composé de dix maximes spirituelles à plusieurs voix avec basse continue, dans le style des madrigaux, en l'honneur du collége

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

musical de Dœlitzsch, nouvellement institué; Leipsick, 1647, in-4°. 2° *Denarius musicus*, consistant en concerts à une, deux et trois voix avec symphonies et basse continue; *ibid.* 3° Mélodies pour des chorals, imprimées à Leipsick, en 1659 et 1668, in-8°.

SCHULTZE (André-Henri), né à Brunswick, le 4 février 1681, y apprit, sous la direction du *cantor* Bach, les éléments de la musique et du chant. Plus tard, il se livra particulièrement à l'étude du clavecin et de l'orgue. Après avoir voyagé quelque temps en Allemagne, il arriva à Hildesheim, y fréquenta le gymnase, et fut ensuite nommé organiste de l'église Saint-Lambert. Un mal de jambe, qui rendit l'amputation nécessaire, le conduisit au tombeau, le 12 octobre 1742. Cet artiste estimable a laissé en manuscrit six concertos pour clavecin seul, datés de Hildesheim, en 1730.

SCHULTZE (Jean-Nicolas-Guillaume), étudiant en philosophie et en théologie, né à Rostock, d'une famille noble, dans les premières années du dix-huitième siècle, y soutint, en 1728, une thèse qui a été publiée sous ce titre : *De usu musices in ecclesia christiana; Rostochii, typis Nicolai Schwiegerovii*, in-4° de cent trente-trois pages. Ce savant écrit, plus remarquable par l'érudition que par la nouveauté des aperçus, est divisé en trois sections : la première traite de la musique en général, considérée comme art et comme science; la seconde, de la musique d'après l'Ancien Testament; la dernière, de la musique suivant le Nouveau Testament.

SCHULTZE (Chrétien-Auguste), né le 10 avril 1759, à Klingenthal, en Saxe, était fils du pasteur de ce lieu. Dès son enfance, il apprit les principes de la musique, du violon et du clavecin. A l'âge de douze ans, il entra au collége Saint-Laurent, à Nuremberg, et y continua pendant sept années ses études littéraires et musicales. Quelques essais de composition qu'il soumit alors au maître de chapelle Gruber lui procurèrent les conseils de cet homme de mérite. En 1779, il alla suivre les cours de théologie à l'université d'Altdorff, et employa quatre années à cette étude. De retour à Nuremberg, avec le titre de candidat théologien, il accepta, en 1783, une place de percepteur chez un banquier de cette ville. Les loisirs que lui laissaient ses fonctions étaient employés à la composition. En 1798, il se présenta au concours pour la place de maître de chapelle à Nuremberg, mais il ne put l'obtenir. Schultze vivait encore à Nuremberg en 1811. On a gravé de sa composition : 1° Douze variations pour le piano sur l'air allemand : *Nach so viel Leiden;* Leipsick, Hofmeister. 2° Cinq polonaises et deux valses pour le piano; *ibid.* 3° Douze contredanses pour l'orchestre; Spire, Bossler. Il a écrit aussi quelques articles sur l'harmonica qui ont été insérés dans la *Gazette musicale de Spire*. Il a laissé en manuscrit beaucoup de drames, cantates, oratorios et chœurs, composés pour diverses solennités, parmi lesquels on remarque une grande cantate religieuse pour la dédicace séculaire de l'église de Klingenthal, exécutée sous sa direction, le 31 octobre 1801.

SCHULTZE (O.-K.-F.-W.), professeur de musique à Prenzlow, dans le Brandebourg, n'est connu que par un traité élémentaire de musique vocale intitulé : *Theoretische-praktische Gesangschule mit 30 den Gesangregeln entsprechenden Canons, besonders für Gymnasien und Bürgerschulen* (Méthode théorique et pratique de chant, avec trente canons sur les règles du solfége, etc.); Berlin, Bechtold, 1831, in-4°. Schultze a publié aussi une méthode de piano intitulée : *Darstellung einer leichten Methode des piano-forte;* Prenzlow, 1839, in-8°.

SCHULZ. *Voyez* **PRÆTORIUS** (Godescalc).

SCHULZ. *Voyez* **PRÆTORIUS** (Jénoxe).

SCHULZ. *Voyez* **PRÆTORIUS** (Jacques).

SCHULZ ou **SCHULTZ.** *Voyez* **PRÆTORIUS** (Michel).

SCHULZ (Jean-Abraham-Pierre), né à Lunebourg, le 30 mars 1747, était fils d'un boulanger qui le destinait à l'état ecclésiastique; mais son goût invincible pour la musique le fit se dévouer tout entier à cet art. A l'âge de dix ans, il entra au collége Saint-Michel, qu'il quitta deux ans après pour entrer à celui de Saint-Jean. Admis au chœur de cette école, il fit de rapides progrès dans l'étude de la musique, puis reçut des leçons de clavecin de Schmügel, organiste distingué. Celui-ci lui parlait souvent de l'excellente musique qu'on entendait à Berlin, et du mérite de Kirnberger, et le jeune Schulz s'enthousiasmait à l'idée de recevoir des leçons de ce savant homme et d'entendre les chefs-d'œuvre des grands maîtres exécutés par les artistes célèbres réunis dans la capitale de la Prusse. Contre le vœu de sa famille, et sans ressources, il se mit en route à l'âge de quinze ans, arriva à Berlin en 1702, et se rendit immédiatement

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

chez Kirnberger, qui, bien que d'un caractère peu bienveillant, l'accueillit, lui promit son appui, et le fit entrer au gymnase et au chœur de chant. Naturellement doué du sentiment de la mélodie, Schulz eut quelque peine à se familiariser avec l'enseignement sec et pédantesque de Kirnberger. Ses progrès dans ses études, la lucidité de son esprit, et son style clair et facile devinrent plus tard d'un grand secours à son maître, dont le profond savoir se manifestait avec clarté dans la pratique de l'art, mais qui manquait d'ordre dans l'exposition de sa doctrine. En 1768, Schulz trouva une heureuse occasion pour visiter la France, l'Italie et l'Allemagne avec la princesse polonaise Sapieha. Ce voyage, dont la durée fut de cinq ans, forma son goût et son esprit. De retour à Berlin, en 1773, Schulz trouva Kirnberger et Sulzer occupés à écrire le deuxième volume de la *Théorie générale des beaux-arts;* tous deux virent en lui un homme fort utile pour ce travail, et lui abandonnèrent l'élaboration de tous les articles concernant la musique, depuis S jusqu'à Z. Cet ouvrage terminé, Schulz se chargea de la rédaction du *Traité de composition pure* de Kirnberger : c'est cette rédaction qui a été publiée sous le nom du maître. En 1776, l'organisation de l'orchestre du théâtre français de Berlin ayant été complétée, sa direction fut confiée à Schulz; mais ce théâtre ayant été supprimé en 1780, il entra chez le prince Henri de Prusse, au château de Reinsberg, en qualité de maître de chapelle. Cette époque est celle de la publication de ses meilleurs ouvrages. En 1787, la place de maître de chapelle de la cour de Copenhague lui fut offerte; il l'accepta, et exerça dans ses fonctions une heureuse influence sur les progrès de la musique en Danemark. En 1791, il fonda, avec l'approbation du roi, une caisse pour les veuves des musiciens de la chapelle royale, et donna, au bénéfice de cette caisse, des concerts dont les produits furent considérables. Sa santé, qui avait déjà reçu de graves atteintes, fut particulièrement ébranlée par ses efforts pour sauver une partie de la bibliothèque musicale, dans l'incendie du palais du roi. Une maladie nerveuse, accompagnée de vertiges et de crachements de sang, lui avait rendu nécessaires le repos et un climat plus doux; il demanda sa retraite, mais le roi ne voulut accepter sa démission qu'après que les médecins eurent déclaré sa vie en danger. Deux tiers de son traitement lui furent laissés comme pension viagère. Au mois de mai 1795, Schulz partit avec sa famille pour Kiel, et fit le trajet par mer. L'amélioration que ce petit voyage avait produite dans sa santé lui fit conseiller par les médecins de se rendre en Portugal. Après avoir passé quelques mois à Eutin, chez son ami, le poète Voss, puis à Altona, Hambourg et Lunebourg, il s'embarqua le 30 septembre pour Lisbonne; mais une tempête rejeta le bâtiment sur les côtes du Nord, et fit prendre à Schulz la résolution de ne point quitter l'Allemagne. Au commencement de 1796, il se retrouva de nouveau à Berlin. Il y vécut environ une année; puis il alla à Reinsberg où il perdit sa femme d'une maladie de poitrine. Le chagrin que lui causa cet événement augmenta ses propres maux; il s'éteignit insensiblement, et mourut à Schwedt, le 10 juin 1800, à l'âge de cinquante-trois ans.

On remarque, parmi les principales compositions de cet artiste distingué : 1° *La Fée Urgèle,* opéra comique français, composé en 1782, pour le théâtre de Reinsberg, puis représenté au Théâtre-National de Berlin, en 1789, et à Copenhague, en 1792, avec une traduction danoise. 2° *Clarisse,* ou *la Domestique inconnue,* idem, 1783. 3° Chœurs et entr'actes de l'*Athalie* de Racine, 1785; Leipsick, Breitkopf et Hærtel, en partition. 4° *Minora,* mélodrame en quatre actes; Hambourg, 1786. 5° *Le Barbier de Séville,* opéra-comique français, à Reinsberg, 1786. 6° *Goetz de Berlichingen,* drame. 7° *Aline, reine de Golconde,* opéra en trois actes, à Copenhague, en 1789, publié en partition réduite pour le piano, en français et en allemand, à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel. 8° *Jean et Marie,* oratorio, à Copenhague, 1789. 9° *Hœstgilde* (la Fête de la moisson), opéra en un acte, à Copenhague, 1790. 10° *Le Sacrifice des Nymphes,* prologue danois, à Copenhague, 1781. 11° Cantate de *la Passion,* en partition pour le piano; Altona et Kiel, Kaven. 12° *La Mort du Christ,* oratorio en langue danoise, à Copenhague, en 1792. 13° Hymne à Dieu, traduit en allemand sur le texte danois, par Voss, et publié en partition réduite pour le piano, à Copenhague, 1793. 14° Chansons allemandes, avec accompagnement de clavecin; Berlin, 1779. 15° Chansons populaires avec accompagnement de clavecin; *ibid.*, 1782. Une deuxième édition de ces deux recueils a été publiée à Berlin, en 1785, avec des augmentations et des corrections. 16° Canzonettes italiennes; Berlin, 1782. 17° Poésies lyriques sur des sujets religieux, par Uz, mises en musique à voix seule avec piano; Hambourg,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

1784. 18° Odes et cantiques spirituels des meilleurs auteurs allemands, *ibid.*; idem, 1786. 19° Chansons populaires, troisième recueil; Berlin, 1790. 20° Six pièces pour le clavecin; Berlin, 1779. 21° Sonate pour le clavecin seul, op. 2; *ibid.*, 1782. 22° Amusement musical pour le piano; *ibid.*, 1792. 23° Badinage musical, *idem*; ibid. 24° Aérostat musical, *idem*; ibid. 25° Sonate pour piano et violon; Berlin, Rellstab. Gerber attribue à Schulz le livre intitulé : *Die wahren Grundsætze zum Gebrauch der Harmonie* (Les vrais principes concernant l'usage de l'harmonie), connu sous le nom de Kirnberger; j'ignore si l'élève de ce maître a eu d'autre part à la rédaction de cet ouvrage que celle du style. Les écrits dont les titres suivent lui appartiennent en propre : 1° *Entwurf einer neuen und leicht verstændlichen Musiktabulatur, deren man sich in Ermangelung der Notentypen, in kritischen und theoretischen Schriften bedienen kann*, etc. (Esquisse d'une nouvelle tablature de la musique, intelligible et facile, etc.); Berlin, 1780, in-8° de quatre-vingt-seize pages. Le projet de Schultz avait pour objet de rendre facile l'impression des exemples de musique dans les ouvrages de théorie ou de critique musicale. Il est revenu sur ce sujet dans un article du *Magasin musical* de Cramer (février, 1788), intitulé : *Verbesserter Entwurf einer Musiktabulatur, zum Gebrauch in musikalischen Schriften, und zur Beførderung der Bekanntmachung vollstændiger Partituren* (Essai amélioré d'une tablature de la musique, pour l'usage des écrits musicaux, etc.). Schulz a aussi donné un exemple de l'emploi de ses signes de notation dans les partitions par son oratorio de *Jean et Marie*, publié à Copenhague, en 1791. 2° *Gedanken über den Einfluss der Musik auf die Bildung eines Volks, und über deren Einführung in den Schulen der kœnigl. danischen Staaten* (Idées concernant l'influence de la musique dans l'éducation d'un peuple, etc.); Copenhagen, 1790, in-8° de soixante-quatre pages. 3° Deux articles en réponse à une comparaison faite par Dittersdorf, dans le *Dictionnaire des beaux-arts* de Sulzer, entre un passage du *Stabat mater* de Pergolèse et un air de Graun (*Gazette musicale de Leipsick*, t. II, p. 257 et 273).

SCHULZ (L.-J.), professeur de clavecin à Amsterdam, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, y a fait graver, vers 1780, *Six quatuors pour clavecin, flûte, violon et basse*, op. 1. On trouve aussi quelques bagatelles de cet artiste dans la Correspondance musicale de Spire (*Musikal. Realzeitung*, 1791, *Notenblatter*).

SCHULZ (....), conseiller du roi de Prusse, dans les premières années du dix-neuvième siècle, a publié, sous le voile de l'anonyme, une dissertation sur le traité de musique de Philodème, trouvé dans les papyrus d'Herculanum, intitulée : *Auspicia, voci protectoratus Acad. Jenensis*, 1795. *Propos. in Philodemi περὶ μουσικῆς, lib. IV, animadvers.*; Iéna, 1795, in-4° de huit feuilles.

SCHULZ (Jean-Philippe-Chrétien), compositeur, naquit à Langensalza, dans la Thuringe, le 1er septembre 1773, et fut envoyé à Leipsick dès l'âge de dix ans, pour y faire ses études à l'école de Saint-Thomas. Sorti de ce collége, il voulut suivre les cours de théologie de l'université; mais ayant changé de résolution, il se destina à la carrière de musicien, et se livra à l'étude sérieuse de l'art, d'abord sous la direction d'Engler, organiste du château, puis sous celle de Schicht. En 1800, il commença à écrire pour la troupe dramatique de Seconda des ouvertures, chœurs, marches, airs de danse, etc., et dirigea chaque année l'orchestre du théâtre, pendant le séjour de cette troupe à Leipsick. En 1810, il fut nommé directeur de musique des concerts hebdomadaires. Il est mort dans cette position, le 30 janvier 1827, à l'âge de cinquante-trois ans. On a imprimé de sa composition : 1° Ouverture de *Faust*, à grand orchestre; Leipsick, Hofmeister. 2° *Idem*, de *la Pucelle d'Orléans*; Leipsick, Peters. 3° Huit pièces d'harmonie pour diverses comédies favorites à six et sept parties; *ibid.* 4° Six marches théâtrales pour piano à quatre mains; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 5° Airs de danse de *Faust* pour piano; Leipsick, Hofmeister. 6° *Domine Salvum fac regem*, à quatre voix et instruments à vent, en partition; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 8° Douze chansons à quatre voix, op. 14; Leipsick, Hofmeister. 9° Huit chansons à quatre voix, avec accompagnement de piano; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 10° Chansons à voix seule avec accompagnement de piano, op. 5, 6, 11 et 13; Leipsick, Breitkopf, Peters, Hofmeister. 11° Six canzonettes italiennes et allemandes; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. Les autres compositions de Schulz sont restées en manuscrit.

SCHULZ (Charles), professeur au séminaire de Kloster-Neuenzelle, et en dernier lieu co-recteur au gymnase de Fürstenwalde,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

dans le Brandebourg, s'est fait connaître avantageusement par un traité élémentaire de musique intitulé : *Leitfaden bei den Gesanglehre nach der Elementar-methode*, etc. (Guide dans l'art du chant, d'après la méthode élémentaire, etc.); Zullichau, Darnemann, 1812, in-8° de trente-six pages. La deuxième édition de ce petit ouvrage a été publiée dans la même ville, en 1815, et la troisième, en 1825. On a aussi du même professeur un livre de chant à l'usage des écoles (*Schulgesangbuch*), publié comme supplément à l'ouvrage précédent; Zullichau, Darnemann, 1810, in-8°. La deuxième édition de cet ouvrage a été publiée dans la même ville, en 1819, gr. in-8°.

SCHULZ (Jean-Frédéric), excellent facteur d'orgues, à Mülhausen, dans la Thuringe, est né à Milbitz, le 27 janvier 1795. Fils de Jean-André Schulz, facteur d'orgues distingué, qui, dans l'espace de vingt années, avait construit ceux de Buchenloh, Blankenhayn, Kleinhettstadt, Alttemda, Milbitz, Stadtilm, Rittersdorf, Rengelbach, Kahla, Quitelsdorf, Aulehen, Hassleben, Gelsdorf et Hochdorf, il prit, dans l'atelier de son père, le goût de la facture des instruments. Après la mort de celui-ci, Schulz alla travailler comme apprenti chez le facteur d'orgues Witzmann, à Stadtilm. En cette qualité, il acheva le nouvel orgue de Trœgsdorf, que la mort avait empêché son maître de finir. Le premier instrument qu'il construisit seul fut celui de Horba, près de Milbitz. Déjà connu avantageusement, en 1819, par les réparations d'instruments qu'il avait faites, il avait obtenu l'approbation des deux hommes les plus capables de bien apprécier son mérite, savoir, le professeur Tœpfer de Weimar, et l'organiste Wolfram. Dès 1820, commença pour lui une époque plus brillante, car il fut chargé de la réparation totale du grand orgue à trois claviers et quarante-deux jeux de Sainte-Marie, à Mülhausen, et de la construction de celui de Saint-Blaise de la même ville, aussi à trois claviers et trente-six jeux. Les éloges les plus honorables furent donnés à ces beaux ouvrages. En 1826, Schulz transféra son atelier à Paulinzelle; sept ans après il s'établit à Mülhausen. Le nombre d'instruments construits par lui depuis 1824 est considérable : tous se font remarquer par la puissance de leurs sons, l'excellente qualité des jeux, particulièrement de gambe et de salicional, et par la bonne exécution du mécanisme. Schulz est un des premiers facteurs de l'Allemagne qui ont fait usage de l'invention des sommiers obliques. La bonté de ses ouvrages et la précision des principes qui dirigent cet artiste dans ses travaux lui ont acquis l'estime de plusieurs savants organistes de l'Allemagne, particulièrement de Tœpfer, à qui la facture des orgues est si redevable.

SCHULZ (Auguste-Wilhelm), musicien de la chambre du roi de Prusse et violoniste de l'Opéra de Berlin, né dans cette ville, était fils d'un danseur du théâtre royal. Il quitta sa place de la chapelle en 1822 et se rendit à Pétersbourg, où il entra au service de l'empereur de Russie. Il est mort dans cette position, en 1825. Il y a publié un recueil de danses pour les bals, à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel, des variations pour violon sur l'air allemand, *Im Kreise froher, kluger Zeeher*, et sur la chanson, *Gestern Abend war*, à Berlin, chez Concha.

SCHULZ (Charles), fils du précédent, né à Berlin vers 1796, eut pour maître de flûte A. Schrœck, et devint un artiste distingué sur cet instrument. Il n'était âgé que de treize ans lorsqu'il fut admis à l'orchestre du théâtre national; puis il obtint le titre de musicien de la chambre en 1809. Il est mort à Berlin, dans sa vingtième année, le 18 juin 1816. Schulz a publié quelques compositions pour son instrument.

SCHULZ (Adolphe), musicien de la chambre du roi de Prusse et alto de l'orchestre de l'Opéra de Berlin, est né dans cette ville, le 7 juillet 1817. C. Bœhmer, musicien de la chambre, lui enseigna le violon et la composition, et il reçut des leçons de piano de Neithardt. Pendant quelques années, il fut aussi élève de l'Académie royale des beaux-arts de Berlin et s'y fit remarquer, le 10 juin 1830, par l'exécution d'un concerto de piano de sa composition. En 1840, il fut nommé membre de la chapelle royale. Il a composé l'ouverture et les chœurs de *l'Hippolyte* d'Euripide, traduit en allemand par Fritze, et qui fut représenté, le 28 avril 1851, au théâtre de Berlin. On connaît aussi de lui une symphonie à grand orchestre, laquelle fut exécutée par l'orchestre de la chapelle royale, en 1839, 1841 et 1842, une ouverture *idem*, exécutée en 1840, et des sonates faciles pour le piano, op. 1 et 2; Berlin, Schlesinger, 1852.

SCHULZ (F.-A.), professeur de musique à Wolfenbüttel, y vivait en 1830 et s'y trouvait encore en 1840. Il s'est fait connaître par des *Lieder* à voix seule, avec accompagnement de piano, en recueils ou séparés, et par des chants pour les écoles, depuis une jusqu'à quatre voix.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

SCHULZ (Ferdinand), chanteur du Dom et professeur de musique à Berlin, est né le 21 octobre 1821, à Cossar, près de Crossen, où son père était *Cantor* et organiste. Ce fut sous sa direction que Ferdinand Schulz commença l'étude de la musique. Plus tard, il fréquenta le gymnase de Zullichau, où il reçut des leçons de cet art de Maurice Kœhler et du directeur de musique Gœbler. En 1841, il se rendit à Berlin, y continua l'étude de la théorie musicale près du professeur Grell, tandis que Kiltschgy lui enseignait le piano et qu'il recevait des leçons d'orgue de W. Bach. Schulz fut ensuite dirigé par le professeur Dehn dans la connaissance des anciennes notations de la musique et de leur traduction en notation moderne. En 1843, il entra dans le chœur du Dom, et en 1850, il devint directeur de la société de chant connue sous le nom de *Cæcilia;* enfin, en 1858, il eut la direction du chœur de la paroisse Saint-Marc. Parmi les compositions de cet artiste, on remarque : 1° Quatre motets pour quatre voix de femmes, op. 25; Hambourg, Bœhme, 1853. 2° Liturgie pour quatre voix d'hommes, en partition, op. 36; Berlin, Trautwein (Bahn). 3° Psaume 68 à deux chœurs, composé pour le *Domchor*, op. 39; Berlin, Bock, 1850. 4° *Adoramus te Christe*, à quatre voix, op. 45; Hambourg, Schuberth. 5° Motet pour quatre voix d'hommes, op. 48; *ibid.*, 1858. 6° *Lieder* et chants en recueils et détachés pour différentes voix avec piano. 7° Plusieurs rondeaux pour le piano. 8° Pots-pourris *idem*. 9° Caprices *idem*. 10° Un grand nombre de valses, polkas et autres danses *idem*.

SCHUMANN (Jean), né dans la seconde moitié du seizième siècle, fut *Cantor* à Halle (Saxe). Il est auteur d'un petit traité de musique en allemand qui est imprimé à la suite de la traduction allemande du traité élémentaire de Henri Faber, par Melchior Vulpius, laquelle est intitulée : *Musicæ compendium latino-germanicum M. Henrici Fabri per Melchiorem Vulpium, Vinarensium Cantorem. Adjecta est in fine Compendium musices, germanice Jo. Schumanni; Halæ*, 1020, in-8°.

SCHUMANN (Louis-Antoine-Pierre), musicien de la chambre ducale et organiste à Hildburghausen, naquit dans cette ville, le 20 mai 1740. L'organiste Meisch fut son maître de composition. Schumann est auteur des ouvrages suivants, qui n'ont pas été publiés : 1° Oratorio de la Passion, en deux parties. 2° *L'Agneau de Dieu*, oratorio en sept morceaux, pour le carême.

SCHUMANN (Robert), compositeur et critique, est né le 8 juin 1810, à Zwickau, en Saxe. Le plus jeune de cinq enfants d'un libraire de cette ville, il n'était pas destiné à la culture de la musique, et rien, dans ses premières années, n'indiqua qu'il fût doué de l'instinct de cet art (1). Dans son enfance, son intelligence ne s'élevait pas au-dessus du vulgaire, et dans ses premières études, à l'école où il avait été placé, il ne se fit pas distinguer de ses condisciples les plus ordinaires. Jouer au soldat était son plaisir le plus vif. Les choses restèrent en cet état jusqu'à ce qu'il eût atteint sa dixième année. Suivant l'usage des écoles de l'Allemagne du Nord, il avait appris les éléments de la musique à celle qu'il fréquentait : son père lui avait donné aussi un maître de piano, nommé *Kuntzsch;* les leçons de cet homme n'étaient pas propres à donner à son élève le goût de l'instrument; en les recevant, Schumann se soumettait à la volonté de son père, mais sans y prendre d'intérêt lui-même. Une circonstance fortuite le transforma tout à coup à cet égard. On l'avait conduit aux eaux de Carlsbad dans l'été de 1810, à cause d'un dérangement de sa santé; Moschelès y donnait alors des concerts; l'impression produite sur cet enfant par le célèbre artiste fut si vive et si profonde, que, dès ce moment, Robert se livra avec ardeur à l'étude du piano. Bientôt après, il organisa chez son père des séances musicales, où l'on exécutait des chœurs accompagnés par un petit orchestre. Il ignorait alors les éléments de la science de l'harmonie; néanmoins il s'essayait dans de petites compositions. C'est ainsi qu'à l'âge de treize ans il arrangea en chœur avec orchestre le chant choral du 150e psaume. Vers la même époque, il se fit entendre en public à Zwickau, dans un morceau de piano. Les remarquables progrès du jeune Schumann dans la musique déterminèrent son père à lui faire suivre la carrière d'artiste : il écrivit à Charles-Marie de Weber pour le prier d'admettre Robert dans sa maison et de le diriger dans ses études de l'art. Les obstacles qui s'opposèrent à la réalisation de ce projet ne sont pas connus. Schumann continua donc de résider à Zwickau et y reçut l'éducation ordinaire des collèges, tout en se livrant avec ardeur à ses études musicales, pour lesquelles il n'avait malheu-

(1) Des renseignements fournis par certains journaux allemands m'ont fait dire le contraire dans la première édition de la *Biographie universelle des musiciens*. La grande biographie de Robert Schumann, par Wasielewski (Dresde, 1853), m'a éclairé à cet égard.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

reusement pas d'autre direction que celle de son instinct. A cette époque, il prit aussi un goût passionné pour la littérature et la poésie : Byron et Jean-Paul (Richter) étaient ses auteurs favoris. Les biographes allemands remarquent que ce dernier auteur exerça sur son caractère une influence qui ne peut être méconnue. Le cœur et l'imagination de Schumann furent vivement impressionnés par la lecture des poèmes *Hesperus* et *Titan*. Ce fut aussi Jean-Paul qui lui inspira l'excès de *sentimentalité* maladive à laquelle il fut toujours en proie, et certain mépris de la forme, dont il ne put triompher plus tard, en dépit de ses efforts.

Dépourvue d'incidents, la monotone existence de Schumann à Zwickau ne fut troublée que par la mort de son père, au mois d'août 1826. Son biographe Wasielewski mentionne aussi un premier amour fugitif dont il fut épris à l'âge de dix-sept ans. Sa mère, d'accord avec son tuteur, avait exigé qu'il abandonnât l'étude de la musique pour celle du droit, et qu'il se fît inscrire à l'université de Leipsick comme *studiosus juris*. Il s'y rendit à Pâques 1828 ; toutefois il s'y occupa fort peu des pandectes, préférant les cours de philosophie, plus analogues à la nature de son esprit rêveur, et se livrant surtout à l'étude du piano, sous la direction de Wieck. On ignore la cause qui détermina Schumann à quitter l'université de Leipsick, au printemps de 1829, pour aller à celle de Heidelberg ; mais on sait que cette année fut entièrement perdue pour ses études, car, entraîné par l'exemple de quelques étudiants paresseux, qui se rencontrent fréquemment dans les universités d'Allemagne, il y mena leur joyeuse vie. Pendant les vacances de l'été, il visita la Haute-Italie, particulièrement le lac Majeur et le lac de Garda, dont il rapporta des impressions poétiques. Au retour de ce voyage et pendant l'hiver suivant, il rompit avec ses habitudes de dissipation et fit beaucoup de musique dans les sociétés d'amateurs. Cependant le temps s'écoulait et Schumann n'avait pas encore fait connaissance avec le droit, pour lequel il fréquentait les universités depuis trois ans. Il était devenu nécessaire de prendre une décision définitive : dans une lettre datée du 30 juillet 1830, Robert s'ouvrit enfin entièrement à sa mère, la suppliant de ne plus mettre obstacle à son penchant pour la musique, et la priant de prendre l'avis de Frédéric Wieck, dont il avait déjà reçu des leçons. Cet avis fut favorable, et la mère de Schumann céda à sa prière. Au commencement d'octobre de la même année, il retourna à Leipsick, décidé à se livrer à de sérieuses études techniques de l'art ; études qu'il n'avait qu'ébauchées jusqu'alors. Pour être incessamment sous les yeux de son maître, il entra dans la maison de Wieck et devint son pensionnaire. Son but était d'acquérir une grande habileté sur le piano ; pour y parvenir, il imagina un système d'exercice dont il fit un grand secret à ses amis les plus intimes, et qui consistait à attacher le troisième doigt de la main droite par une corde fixée solidement à un point quelconque, et à exercer les quatre autres doigts : le résultat fut que ce troisième doigt, atteint de paralysie, devint hors de service, et bientôt la paralysie s'étendit à toute la main. Cet accident obligea Schumann à renoncer à la carrière de virtuose qu'il s'était proposé de suivre et ne laissa que l'espoir d'établir sa renommée par la composition. Ce fut alors seulement qu'il se livra à l'étude de l'harmonie et du contrepoint, sous la direction de Dorn, à cette époque chef d'orchestre du théâtre de Leipsick. Déjà il avait fait quelques essais de composition, sans autre guide que son instinct ; c'est ainsi qu'il avait publié, au mois de novembre 1831, des variations pour piano, comme œuvre 1er, sous le pseudonyme d'*Abegg*. En 1832, il avait écrit une première symphonie qu'il fit exécuter à Zwickau, mais qui n'a pas été livrée à l'impression. Après cette tentative, qui ne paraît pas l'avoir satisfait, il revint au piano. Dans les quatre années suivantes (1833-1837), il fit paraître divers ouvrages pour cet instrument, parmi lesquels on remarque les sonates en *fa* dièse mineur, op. 11, et en *sol* mineur, op. 22, la fantaisie en *ut* majeur, op. 17, et les études symphoniques, op. 13.

En 1831, Schumann, âgé seulement de vingt et un ans, s'était essayé comme critique par une analyse élogieuse et passionnée des variations de Chopin (œuvre 2) sur le thème, *La ci darem la mano*, qui parut dans la *Gazette générale de musique de Leipsick*. Tout rempli des idées de Jean-Paul sur l'art, et persuadé, comme beaucoup d'autres rêveurs, de la nécessité de lui ouvrir des voies nouvelles, il avait en profond mépris les traditions des vieux maîtres. Encouragé par quelques amis à mettre au jour ses vagues aperçus sur ce sujet, il prit la résolution de fonder, en opposition à la *Gazette générale de musique*, un écrit périodique où serait exposée sa doctrine de la réforme. Les premiers artistes qui se réunirent à lui pour la réalisation de son projet furent

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Jules Knorr, Louis Schunck et Frédéric Wieck, auxquels s'adjoignirent ensuite le compositeur de *Lieder* Charles Banck et son poëte C. Alexandre, Keferstein, Heinroth, Charles-Ferdinand Becher, Mainzer, Naumburg, l'infortuné Alfred Becker, le peintre Lyser (1), et d'autres, dont la courte vue n'apercevait pas les résultats, devenus évidents aujourd'hui, de ces aspirations impuissantes d'innovation. Le premier numéro du journal de Schumann parut le 3 avril 1834, sous le titre de *Neue Zeitschrift für Musik* (Nouvel écrit périodique pour la musique), sous la forme d'une demi-feuille in-4°, publiée deux fois par semaine. Âgé de vingt-quatre ans lorsqu'il commença cette publication, Schumann mettait alors la fantaisie libre et l'affranchissement des traditions de la forme au-dessus de toutes les autres qualités dans la musique. Les œuvres de la troisième époque de Beethoven et celles de François Schubert, non-seulement dans ses admirables chants poétiques, mais même dans ses compositions instrumentales, d'un ordre bien inférieur, lui paraissaient être les types par excellence de la musique de son temps. Les mêmes idées ont été constamment reproduites et même exagérées dans le *Neue Zeitschrift für Musik*, soit par lui, soit par ses successeurs; elles y règnent encore (1864). Jusqu'en 1844, Schumann resta à la tête de la rédaction de ce journal, qui, pendant les premières années, l'absorba presque tout entier. Devenu ainsi chef d'une coterie, il exerça sur elle une puissante influence par ses convictions autant que par son talent littéraire. Il est curieux de lire, dans une des biographies allemandes de cet artiste, l'appréciation de cette influence et de la valeur de ceux qui lui étaient opposés. « Cette » critique (dit le biographe), qui n'avait ni la » volonté ni le pouvoir d'élargir l'horizon de » l'art, qui se tenait comme en faction depuis » le commencement du dix-neuvième siècle, » qui excommuniait Beethoven, le traitait » comme un fou, et l'expulsait du monde artiste » comme un révolté; qui, enfin, déclarait » *contrebande musicale* tout ce qui ne portait » pas la marque de fabrique de l'ancienne » école de Vienne, cette critique dut céder » toutes ses positions l'une après l'autre, et » s'en alla mourante (1). » Ces pauvres gens, qui s'imaginent avoir agrandi l'horizon de l'art, ne voient pas qu'ils y ont fait un vide immense; ils parlent de positions perdues et ne comprennent pas que cela n'est vrai que de celles qu'ils ont voulu prendre. Tous les morceaux de critique publiés par Schumann dans son journal ont été recueillis et publiés à Leipsick en 1854, sous ce titre : *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker* (Écrits réunis sur la musique et les musiciens), quatre volumes in-8°.

Schumann passa à Vienne l'hiver de 1838-1839 ; il y publia quelques-uns de ses ouvrages. De retour à Leipsick, il y fut occupé des soins de son mariage avec Clara Wieck, qu'il avait connue et aimée dans la maison de son père, pendant qu'il y était pensionnaire. Frédéric Wieck était opposé à cette union : il fallut avoir recours aux voies judiciaires pour suppléer à son consentement, et le mariage n'eut lieu que le 12 septembre 1840. Plus tard il y eut une réconciliation entre Schumann, sa femme et son beau-père, ainsi qu'on le voit par plusieurs lettres. Huit enfants furent le fruit de cette union; sept vivent encore au moment où cette notice est écrite. Les luttes que l'artiste avait eues à soutenir pour réaliser ses plus chères espérances, et la certitude d'être aimé, avaient exercé sur ses travaux une influence dont il parle lui-même dans ce passage d'une lettre écrite à Dorn : « Il y a certai- » nement dans ma musique quelque chose des » luttes que m'a coûtées Clara : le concerto » (op. 14), les *Danses de David* (Davidshünd- » lertænze), la Sonate (en *sol* mineur), les » *Kreisleriana* (fantaisies) et les *Novellettes* » (op. 21), ont tous pris leur source en elles. » Au mois de janvier 1840, Schumann obtint le doctorat de la faculté de philosophie de Jéna : il avait désiré ardemment cet honneur qui devait aider à sa réconciliation avec son beau-père.

Vers la même époque, il y eut un changement considérable dans la direction de ses travaux. A l'exception de la symphonie composée en 1832, et qui ne fut plus exécutée après l'essai qui en avait été fait à Zwickau, il n'avait travaillé que pour le piano. Parmi les formes qu'il affectionnait et pour lesquelles il avait du talent, étaient les variations et les petites pièces

(1) Voyez tous ces noms.

(2) Jene mattherzige, lebensmüde Kritik, die noch immer an der Schwelle des neunzehnten Jahrhunderts Schildwache stand und weder den willen noch die Fæhigkeit hatte, ihren Kunstlerischen Horizont auszudehnen ; die Beethoven als einen Verrückten oder Abtrünnigen aus der Künstlerischen Gemeinschaft exkommunizirte und Alles, was nicht dem Fabrikstempel der alten Wiener-Schule trug, für musikalische Contrebande erklarte, sie musste eine Position nach der andern rœumen und verstummte allmælig ganz. (*National Zeitung*, 1859, n° 31).

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

caractéristiques. Il s'était aussi, comme on l'a vu précédemment, essayé dans les sonates ; mais l'art de développer des idées principales et de les combiner dans un ordre logique, lui était alors trop peu connu pour qu'il pût réussir dans ce genre. Après son mariage, il cessa de composer uniquement pour le piano et se mit à écrire pour les voix et l'orchestre. Dans la seule année 1840, il composa trente-huit morceaux de chant, dont la plupart étaient des *Lieder*. Le succès ne répondit pas d'abord à son attente, car, à l'exception d'un petit nombre de ces morceaux, que des chanteurs en renom firent connaître, le reste fut bientôt oublié. Les études de Schumann dans l'art d'écrire n'avaient eu ni la suite ni la sévérité nécessaires pour qu'il pût se hasarder avec succès dans de grandes compositions ; il le comprit alors et prit la résolution d'acquérir les connaissances techniques qui lui manquaient, étudia le contrepoint et se livra à la lecture des partitions classiques, particulièrement de celles de Mendelssohn, parmi les modernes ; travail rarement fructueux quand il n'est pas fait dans la première jeunesse. Ces études n'interrompirent pas toutefois ses travaux de composition, car, dans la même année, il écrivit sa symphonie en *si* bémol, l'ouverture, le *scherzo*, et le finale pour l'orchestre, op. 52. La symphonie en *ré* mineur fut composée en 1841 ; mais Schumann la refit plusieurs fois, et elle ne fut publiée qu'en 1851. De 1842 à 1844, furent produits les trois quatuors pour instruments à archet, op. 41, le quintette en *mi* bémol pour piano, deux violons, alto et violoncelle, op. 44, le quatuor en *mi* bémol, *idem*, op. 47 ; les variations pour deux pianos, œuvre 46 ; enfin, *la Paradis et la Péri*, poëme pour voix solos, chœur et orchestre, op. 50. En 1853, Schumann fut nommé professeur de piano pour l'accompagnement de la partition au Conservatoire de musique fondé à Leipsick, par Mendelssohn ; personne n'était moins apte que lui à des fonctions de cette nature ; il s'en dégoûta bientôt et donna sa démission. Dans l'année suivante, voulant satisfaire au désir de sa femme, il entreprit avec elle un voyage en Russie qui eut des résultats avantageux pour tous deux. De retour à Leipsick, il prit des arrangements pour quitter la rédaction du *Neue Zeitschrift für Musik*, et alla s'établir à Dresde.

En 1833, Schumann avait été atteint d'une maladie nerveuse, premier indice du dérangement de ses facultés ; il en guérit, mais il en resta des traces dans son imagination, par exemple, la peur qu'il éprouvait dans les habitations élevées. En 1845, une souffrance permanente du cerveau, occasionnée par un travail excessif, produisit une nouvelle crise nerveuse dont l'artiste se rétablit avec peine. Deux excursions qu'il fit à Vienne et à Berlin, dans les années 1846 et 1847, firent une diversion salutaire aux dispositions exaltées auxquelles il était en proie. En 1848, il acheva son opéra de *Geneviève*, sur lequel il fondait de grandes espérances qui ne furent pas réalisées, car l'ouvrage n'obtint que trois représentations à Leipsick, et ne fut joué qu'une fois à Weimar. Cet insuccès fut attribué à la faiblesse du livret par les amis du compositeur, mais le caractère de la musique n'y fut pas étranger ; Schumann, qui ne voulait pas du récitatif, *parce qu'il est trop vieux*, l'avait remplacé par une sorte de chant mesuré et languissant auquel il donnait le nom d'*arioso*, c'est-à-dire *air sans forme*. A peine eut-il achevé cet opéra, qu'il commença la musique du *Manfred* de Byron. A la même époque, il était devenu directeur de la *Liedertafel* de Dresde et de la Société chorale de la même ville. La plus grande activité productive de Schumann eut lieu en 1849 ; dans cette seule année, il écrivit trente morceaux grands et petits, au nombre desquels était la musique de *Faust*, commencée en 1844, et qui fut exécutée à Leipsick, à Dresde et à Weimar, pour la fête séculaire de Gœthe. L'ouverture de cet ouvrage fut écrite plus tard, à Dusseldorf. Appelé dans cette ville pour y occuper la place de directeur de musique, qui venait d'être abandonnée par Hiller pour une position plus avantageuse à Cologne, Schumann partit avec sa famille pour s'y rendre, le 2 septembre 1850. Sa réputation de critique et de compositeur l'avait fait choisir pour ce poste honorable ; mais il n'y montra pas de talent dans ses fonctions de chef d'orchestre. D'ailleurs, les progrès de sa maladie mentale le mettaient souvent dans l'impossibilité de les remplir ; après beaucoup d'hésitations, on se vit forcé de lui donner sa démission, dans l'automne de 1853. L'altération progressive de ses facultés se trahit dans ses œuvres de cette époque ; l'obscurité, le vague s'y montrent partout, et il y a absence d'élégance et de charme. Parmi les productions de cette triste période de la vie de l'artiste, on remarque sa symphonie en *mi* bémol, connue sous le nom de *Symphonie rhénane*, et qui lui fut inspirée par la vue de la cathédrale de Cologne ; les ouvertures de *Jules César*, *Hermann et*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Dorothée, la Fiancée de Messine, ses grandes ballades pour voix seule, chœur et orchestre, telles que *le Fils du roi, la Malédiction du chanteur, le Bonheur de l'Éden,* et d'autres, dont la plupart ont été publiées comme œuvres posthumes. Dans l'intérêt de sa gloire, il eut été désirable que ces œuvres d'un talent dégénéré eussent été condamnées à l'oubli.

Ce fut dans l'été de 1851 que la maladie nerveuse de Schumann revint plus intense que dans les années 1833 et 1845, et que les crises se succédèrent fréquemment. A ces maux si graves s'était ajoutée une affection de l'ouïe. Sa parole était devenue hésitante, embarrassée, sa contenance affaissée. Son état, habituellement apathique après les crises nerveuses, lui faisait trouver tous les mouvements trop rapides, lorsqu'il entendait de la musique. En 1853, la folie des tables tournantes trouva en lui un partisan convaincu; les expériences qu'il en fit semblèrent le ranimer. Sa femme crut devoir saisir cette apparente amélioration pour lui faire goûter la distraction d'un voyage en Hollande, où tous deux furent accueillis avec un vif intérêt. Au retour de cette excursion, la situation mentale de Schumann devint de plus en plus inquiétante. Dans les mois de janvier et de février 1854, ses hallucinations arrivèrent à leur plus grande intensité. Souvent il croyait entendre sans relâche un son fixe qui, se combinant avec d'autres plus fugitifs, formait des harmonies et des modulations; phénomène nerveux qui n'est pas sans exemple dans les affections produites par le ramollissement du cerveau. Schumann prétendait être aussi en relation avec des esprits qui lui faisaient des révélations. Quelquefois il se précipitait hors du lit, au milieu de la nuit, pour écrire, disait-il, des thèmes de mélodies que les ombres de Schubert et de Mendelssohn venaient de lui chanter. Une catastrophe amena la fin de cette existence douloureuse. Le 7 février 1854, à minuit, il quitta son salon, où se trouvaient deux amis, et sans dire un mot, courut en robe de chambre vers le Rhin, dans lequel il se précipita. Heureusement son vêtement fit le ballon et le soutint sur l'eau. Le bruit de sa chute attira l'attention de deux bateliers qui regagnaient le bord dans une nacelle; ils le tirèrent du fleuve; mais lorsqu'ils le transportèrent à sa demeure, la démence était complète. Il fallut le placer dans une maison de santé, à Endenich, près de Bonn. Il n'y recouvra pas la raison. Après y avoir langui pendant deux années, il expira le 29 juillet 1856 et fut inhumé à Bonn, dans le cimetière de l'église située près de la porte des Étoiles; cinq platanes y couvrent sa tombe de leur ombrage.

Le talent de Schumann a été apprécié de manières très-diverses; à l'exception de quelques amis enthousiastes, il eut peu de partisans, jusqu'à la mort de Mendelssohn. Dans un voyage que je fis, en 1838, visitant une partie de l'Allemagne, je n'entendis parler de lui que comme d'un critique qui n'était pas approuvé. En 1849 et 1850, je ne trouvai aucune sympathie pour ses compositions; à Vienne, à Prague, à Munich ni à Berlin. Un des biographes allemands de cet artiste s'exprime en termes à peu près équivalents à ceux-ci : « Il » fut artiste dans l'âme et l'art seul exista » pour lui. Il composait, non par caprice ou » par besoin de gagner sa vie, mais parce que » la musique était la langue dans laquelle » seulement il pouvait exprimer ses senti- » ments. C'est cette nécessité de confier à ses » œuvres toutes ses impressions, de quelque » genre qu'elles fussent, qui l'a privé de la » clarté qu'exige l'art sérieux..... Schumann » était éminemment Allemand par l'idéa- » lisme; on sent en lui l'influence de Beet- » hoven; elle se montre dans toutes ses » œuvres, et même dans ses plus fugitives im- » provisations. S'il faut blâmer l'exaltation qui » l'emporte souvent en dehors des règles, on » ne peut méconnaître l'énergie ni les traits » pleins de génie de ses tentatives (1). » Depuis la mort de Schumann, l'opinion des artistes et du public s'est transformée dans l'Allemagne du nord, particulièrement à Hanovre, Brunswick, Leipsick, Dresde, Hambourg, à l'égard de ses œuvres; le nombre de ses admirateurs augmente chaque jour, tandis que les partisans de Mendelssohn diminuent dans la même proportion. Le contraire se fait remarquer à Paris, à Bruxelles et à Londres; tous les essais qui ont été faits pour y populariser sa musique ont échoué, et les salles de concerts sont désertées lorsqu'on y fait entendre ses grandes compositions. Je pense qu'il y a exagération dans l'enthousiasme comme dans le dédain. Il faut distinguer trois époques dans les productions de Schumann : la première s'étend de 1832 à 1840. Son instruction dans l'art d'écrire la musique n'était alors qu'ébauchée; mais il avait des idées et du sentiment. Tout cela était contenu dans de petites proportions; quand il

(1) Voyez l'*Universal Lexikon der Tonkunst* de M. E. Bernsdorf, t. III, p. 333. J'ai abrégé ce passage dans la traduction, mais j'ai conservé scrupuleusement le sens de l'original.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

voulait entrer dans des développements plus étendus, comme dans ses premières sonates, il échouait, parce que la forme logique lui manquait ; mais dans ses *intermezzi* (œuvre 4), dans ses *Fantasiestücke* (œuvre 12), dans ses scènes d'enfants (*Kindersccnen*, œuvre 15), dans ses *Arabesques* (op. 18), et dans ses petites nouvelles (*Novelletten*, op. 21), il y a des choses charmantes, naïves, sentimentales, où l'on ne peut méconnaître la personnalité de l'artiste. La seconde époque s'étend de 1840 à la fin de 1850. Alors Schumann vient de refaire son éducation de compositeur : il a étudié le contrepoint, et a lu les partitions des maîtres modernes pour s'instruire dans l'art d'instrumenter ; il s'efforce de donner du développement à sa pensée et de rentrer dans les conditions de la forme, sinon classique, du moins analogique. Ces études tardives ne peuvent avoir les bons résultats qu'on en espère, car elles imposent des conditions à l'esprit habitué aux allures libres et à la fantaisie illimitée. C'est dans la première jeunesse qu'il faut acquérir le savoir technique du compositeur, afin que ses procédés deviennent si familiers, que l'esprit n'en soit pas préoccupé au moment de la production des idées. Jusqu'à trente ans, Schumann n'avait écrit que pour le piano ; à cet âge seulement, il prit connaissance de l'instrumentation, par la lecture des partitions ; homme d'intelligence et de sentiment, il en comprit les combinaisons ; mais cela ne suffisait pas. Il n'avait pas l'habitude de concevoir ses compositions en entendant l'orchestre mentalement, comme s'il exécutait réellement ; condition indispensable pour la production d'une bonne sonorité. De là les défauts qui, sous ce rapport, se font remarquer dans les symphonies et dans les ouvertures de Schumann ; son orchestre est parfois bruyant, mais on n'y entend pas ces heureuses combinaisons qui décèlent le génie de l'instrumentation. Peu habitué aux développements des idées par ses premiers travaux, il manque aussi de clarté dans le plan de ses grands ouvrages ; toutefois, il y aurait de l'injustice à ne pas reconnaître que dans ces mêmes œuvres, il y a un certain mérite d'originalité qui ne pèche que par la forme. Les deux premières symphonies ont été exécutées à Leipsick, en 1841 ; la deuxième (en *ut*) fut moins bien accueillie que la première (en *si* bémol). Quant à la troisième, qui fut péniblement élaborée, elle appartient à une époque où déjà les facultés de l'artiste n'étaient plus intactes.

A la seconde époque de Schumann appartiennent quelques compositions dignes d'intérêt, à la tête desquelles se place son quintette pour piano, deux violons, alto et basse (œuvre 44). D'heureuses inspirations, un caractère éminemment poétique, particulièrement dans l'*adagio*, un plan régulier et la clarté des développements, peu habituelle à cet artiste, sont les qualités qui recommandent cet ouvrage. L'*andante* avec variations pour deux pianos (œuvre 46) est aussi une des bonnes productions de cette époque, ainsi que le quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle (œuvre 47). Les trois quatuors pour des instruments à archet (œuvre 41) ne sont pas des productions irréprochables ; on y trouve du vague, de l'obscurité et beaucoup de choses qui pèchent contre le goût ; mais certaines parties de ces compositions, à part l'affectation à imiter les défauts des derniers quatuors de Beethoven, ont le cachet du sentiment personnel de leur auteur, et parfois un charme rêveur auquel on ne ne peut se soustraire. Enfin, c'est à la même période de la vie de l'artiste qu'a été produit *le Paradis et la Péri*, fantaisie poétique pour voix seules, chœur et orchestre, exécutée avec un brillant succès à Leipsick, dans toute l'Allemagne, en Hollande et en Russie, ainsi que les douze poëmes pour voix seule avec piano (œuvre 35), et les *Lieder* à deux voix (op. 42). Rien de tout cela n'est d'une beauté achevée ; il y a toujours à y reprendre, au moins dans la forme ; mais on y sent que l'auteur n'a pas une organisation vulgaire, et que s'il ne peut atteindre au but élevé de ses aspirations, il a du moins le mérite d'en avoir l'intention.

La troisième époque est celle où des attaques réitérées d'affections nerveuses portèrent le trouble dans les facultés de Schumann et acquirent une intensité progressive jusqu'à sa mort. L'artiste eut encore des éclairs d'inspiration au commencement de cette période, qui date de 1840 et eut une durée d'environ huit années, avec des améliorations momentanées ; ce n'est pas à cette époque qu'il faut s'attacher quand on veut porter un jugement esthétique des productions de Schumann. Au résumé, il est hors de doute qu'en ce moment (1864) Schumann est placé trop haut dans l'opinion des artistes de sa patrie, et trop bas dans d'autres pays. Pour apprécier le caractère de cet artiste à part, il faut lire ses lettres dans le livre de M. de Wasielewski, intitulé : *Robert Schumann. Eine Biographie ;* Dresde, 1858, un volume in-8°.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

SCHUMANN (madame CLARA JOSÉPHINE), femme du précédent, et fille de Frédéric Wieck (*voyez* ce nom), fut connue d'abord comme virtuose pianiste sous son nom de demoiselle. Elle est née à Leipsick, le 13 septembre 1819. Ses premières années, dit son biographe (Joseph de Wasielewski), s'écoulèrent paisibles et tranquilles, sans annoncer le talent qui, plus tard, lui a fait une brillante réputation. Il paraît même, dit le même écrivain, qu'elle n'était pas heureusement douée par la nature, car l'étude de sa langue lui fut d'une extrême difficulté, ce qui, dans son enfance, était attribué à une certaine dureté d'oreille, qui, cependant, ne l'arrêta pas dans ses études musicales (1). A l'âge de cinq ans, elle commença l'étude du piano; soumise à la lente méthode de son père, elle ne fit pas, comme les enfants prodiges, des progrès rapides et brillants, mais elle s'avança avec sûreté dans la voie qui conduit au talent solide. Son premier essai en public fut fait dans un concert donné le 20 octobre 1828 par une pianiste de Grœtz, nommée madame Perthaler; elle y joua, avec la bénéficiaire, des variations de Kalkbrenner pour piano à quatre mains. Parmi les artistes qui visitaient Leipsick, dans son enfance, Paganini fut celui qui fit sur elle, en 1829, l'impression la plus vive et la plus durable. A cette époque, ses études ne se bornaient pas au piano, car son père avait exigé qu'elle s'occupât aussi de l'harmonie. Lorsqu'elle eut atteint l'âge de onze ans, son père fit avec elle un petit voyage à Weimar, Cassel et Francfort-sur-le-Mein. Rentrée à Leipsick, elle reprit ses études et se prépara à de plus lointaines excursions. M. de Wasielewski parle d'un séjour de quelques semaines que Clara Wieck fit à Paris avec son père, en 1832, d'un concert qu'elle y donna, et de l'invasion du choléra, qui l'obligea de s'en éloigner; je ne trouve aucune trace de ce concert parmi ceux qui sont mentionnés dans ma *Revue musicale* de cette année, et la *Gazette générale de musique de Leipsick* garde le même silence. Si Clara Wieck a visité Paris, en 1832, elle y a été inaperçue. Cependant M. de Wasielewski dit que les compatriotes de Clara, qui lui avaient montré de l'indifférence jusqu'alors, commencèrent à remarquer son talent après le succès qu'elle avait obtenu à Paris. Il est évident que le biographe confond ici les époques. Les succès de la jeune virtuose ne commencèrent à avoir de l'éclat qu'à Berlin, en 1837; mais ce fut surtout à Vienne, dans l'année suivante, qu'elle produisit l'impression la plus flatteuse pour son amour-propre. Elle avait alors dix-neuf ans, et son talent s'était puissamment développé. La manière dont elle exécutait les belles œuvres de Beethoven charma les habitants de Vienne, et lui valut des poëmes de Grillparzer et du compositeur Vesque de Puttlingen.

Ce fut le 10 avril 1839 que Clara Wieck fit à Paris une vive sentation, dans le concert qu'elle donna chez Erard. On lui avait donné le conseil de s'y produire en virtuose par la musique brillante de préférence aux œuvres classiques qui avaient fait ses succès à Vienne: elle suivit cet avis, et après un duo de piano et violon exécuté avec Bériot, elle joua la *Sérénade* de Schuberth, arrangée par Liszt, une étude de Chopin, un *Scherzo* de sa composition, et la Caprice de Thalberg, op. 15. Tout cela convenait mieux en effet aux Parisiens de cette époque que les formes de la grande musique. Le succès fut complet, et Clara Wieck acheva la saison parisienne d'une manière fort brillante.

Dans l'année 1840, après avoir donné des concerts à Berlin et à Weimar, elle épousa Robert Schumann. Alors, sa carrière d'artiste eut moins d'activité, du moins dans les premières années, car elle ne joua que dans les concerts de Leipsick. En 1844, madame Schumann fit, avec son mari, un voyage en Russie, qui fut suivi d'un autre à Vienne, en 1846, et à la même époque elle s'établit à Dresde avec sa famille. La catastrophe qui termina la vie de son mari lui a imposé l'obligation de rentrer dans la carrière active de virtuose pour fournir à l'existence et à l'éducation de ses enfants. En Allemagne, en Hollande et en Belgique, elle a retrouvé ses anciens succès; il n'en a pas été tout à fait de même à Paris. L'admiration sans bornes qu'elle a pour la musique de Schumann n'est pas étrangère à la froideur qu'elle a trouvée dans cette ville, car cette musique y est antipathique. Les connaisseurs rendaient justice à son talent réel, puissant et consciencieux, mais on lui reprochait de manquer de charme. Elle se penche habituellement sur le clavier et a, pendant son exécution, des mouvements qui ne sont pas gracieux; il n'en faut pas davantage pour ne pas trouver de sympathie chez un public tel que celui des concerts de Paris.— Au moment

(1) Ja es schien sogar Anfangs, dass sie von der Natur nicht sonderlich günstig bedacht sei, da ihr das lernen der Sprache grosse Schwierigkeiten machte, was durch einen gewissen Grad von Schwerhörigkeit, etc.

(Robert Schumann. *Eine Biographie*, p. 314).

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

où cette notice est refaite et complétée (1804), madame Schumann est à Pétersbourg. On a publié de madame Schumann environ vingt œuvres pour le piano, parmi lesquels on remarque : 1° Concerto pour piano et orchestre, op. 7; Leipsick, Hofmeister. 2° Trio pour piano, violon et violoncelle; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 3° Quatre pièces caractéristiques pour piano seul, op. 5; Leipsick, Hofmeister. 4° Soirées musicales contenant une petite toccate, une ballade, un nocturne, une polonaise et deux mazourkes, op. 6; *ibid.* 5° *Souvenir de Vienne*, impromptu, op. 9; Vienne, Diabelli. 6° Variations sur une romance, op. 3; Leipsick, Hofmeister. 7° Variations de concert sur la cavatine du *Pirate*, de Bellini, op. 8; Vienne, Diabelli. 8° Caprice en forme de valse, op. 2; Leipsick, Hofmeister. 9° Quatre polonaises, op. 1; *ibid.* 10° Deux *Scherzo*, op. 6; *ibid.* 11° Quatre pièces fugitives; *ibid.* 12° Trois préludes et fugues, op. 16; *ibid.* 13° Six *Lieder* à voix seule avec piano, op. 13; *ibid.*

SCHUMLER (Barthelomé), compositeur allemand qui vivait au commencement du dix-septième siècle, a publié de sa composition : *Etliche Psalmen und geistliche Lieder aus dem gemeinen Psalmbüche mit ihrer gewöhnlichen Melodey auff 4 Stimmen* (Quelques psaumes et cantiques tirés du recueil général de psaumes, avec leurs mélodies à quatre voix); Herborn, 1603, in-12.

SCHUMMEL (Jean-Théophile), docteur en philosophie et prorecteur du gymnase d'Élisabeth, à Breslau, naquit le 8 mai 1748, et mourut dans cette ville, d'une fièvre nerveuse, le 23 décembre 1813. Au nombre de ses ouvrages, on remarque un almanach de Breslau (*Breslauer Almanach*), dont la première partie parut en 1801, et les autres successivement. On y trouve beaucoup de notices sur des musiciens de la Silésie. Dans un concert qui fut donné pour les pauvres à Breslau, le 18 août 1809, Schummel prononça un discours sur le mérite des compositions de Haydn. Il était pianiste habile, et se faisait remarquer par l'expression de son jeu.

SCHUND (Joachim), l'un des plus anciens facteurs d'orgues connus, construisit, en 1556, l'orgue de l'église Saint-Thomas, de Leipsick. Cet instrument, qui avait été d'abord placé dans un couvent, fut plus tard acheté pour l'église Saint-Thomas, et subit successivement plusieurs restaurations, notamment en 1721, 1748 et 1756, sans qu'on ait pu en faire un bon orgue. Il est fâcheux qu'au lieu de faire ces réparations, on n'ait pas conservé l'ancien instrument dans son état primitif, comme un monument historique.

SCHUNDEL (Valentin), secrétaire laïque du couvent de Prémontrés, à Tepel, en Bohême, vécut dans la première moitié du dix-septième siècle. On a de lui un recueil d'hymnes avec le chant, intitulé : *Hymnodia catholica*; Munich, Nicolas Henri, 1624, in-8°.

SCHUNKE, famille distinguée par le talent de l'exécution instrumentale, est originaire de la Saxe. Le chef de cette famille était boulanger à Schkortleben, près de Weissenfels. Amateur de musique, il exigea que ses sept fils apprissent les éléments de cet art. Par un hasard singulier, cinq d'entre eux se sentirent une vocation irrésistible pour le cor, et tous parvinrent à en jouer avec une habileté remarquable. L'aîné (Gottfried), né à Schkortleben, le 3 janvier 1777, fut d'abord obligé d'exercer la profession de son père; ce ne fut que dans sa dix-septième année qu'il put se livrer en liberté à l'étude de son instrument de prédilection, dans la maison de Wansleben, musicien de ville à Halle. Türk (*voyez* ce nom), remarquant ses heureuses dispositions, ne négligea rien pour en provoquer le développement. En 1798, Gottfried Schunke reçut un engagement pour l'orchestre de la ville de Magdebourg. Deux ans après, il fut appelé à Berlin, où ses relations habituelles avec le fameux corniste Lebrun contribuèrent beaucoup à perfectionner son talent. En 1806, après la suppression de la chapelle royale de Prusse, occasionnée par les désastres de la guerre, il entra au service du duc de Saxe-Cobourg, et, dans l'année suivante, il fit un voyage à Paris, où sa rare habileté fut admirée dans les concerts de l'Odéon et du Conservatoire. Appelé à Cassel avec son frère Michel, en 1809, par le roi Jérôme Napoléon, ils y brillèrent tous deux dans des duos et fantaisies concertantes pour deux cors, et dès lors leur réputation commença à s'étendre dans toute l'Allemagne. Le roi leur accorda des appointements doubles de ceux qu'ils avaient demandés. Les événements politiques qui anéantirent le royaume de Westphalie ayant privé les deux frères de leurs emplois, ils visitèrent l'Angleterre, en 1814, et donnèrent avec succès des concerts à Londres et dans plusieurs autres villes. De retour à Cassel, vers la fin de la même année, pour revoir leur famille, ils n'y firent qu'un

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

court séjour, et entreprirent bientôt un autre voyage en Suisse et en France. En 1815, ils entrèrent au service du roi de Wurtemberg, à Stuttgart, où Gottfried se trouvait encore en 1838. Après cette époque, on ne trouve plus de renseignements sur cet artiste. Il a publié de sa composition : 1° Variations pour deux cors et orchestre, sur une ancienne chanson allemande; Leipsick, Peters. 2° Variations sur l'air de *la Sentinelle;* Paris, A. Leduc.

SCHUNKE (Michel), frère et collaborateur de Gottfried, naquit à Schkortleben, en 1780, et mourut à Stuttgart en 1821. Comme son frère, il posséda un talent très-remarquable sur le cor.

SCHUNKE (André), frère des précédents, né en 1778, seconda d'abord son père dans sa profession, puis commença son éducation d'artiste chez le musicien de ville Wansleben, à Halle. Ses études terminées, il se rendit à Berlin et y entra dans la chapelle royale en qualité de corniste solo. En 1833, il fut admis à la pension, après trente ans de service. Il est mort à Berlin, le 28 août 1849.

SCHUNKE (Christophe), quatrième frère de cette famille, né en 1796, fut aussi corniste distingué : il a été attaché au service de la cour de Carlsruhe, en qualité de premier cor.

SCHUNKE (Gottlieb), dernier fils du boulanger de Schkortleben, est né en 1799. Virtuose sur le cor comme ses frères, il est membre de la chapelle royale de Stockholm.

SCHUNKE (Charles), fils de Michel, naquit à Magdebourg, en 1801. Il reçut les premières leçons de musique de son père, puis se livra à l'étude du piano, sous la direction de Ries, qu'il suivit en Angleterre. Après quelques années de séjour dans ce pays, il arriva à Paris, en 1828, et s'y fit entendre avec succès dans plusieurs concerts. Depuis lors, il ne quitta plus cette ville, s'y livrant à l'enseignement et à la composition. En 1835, il obtint le titre de pianiste de la reine, qui lui fit donner la décoration de la Légion d'honneur. Une attaque de paralysie lui ayant ôté l'usage de la parole, il fut placé dans une maison de santé; mais désespérant de sa guérison, il se précipita dans la rue par la fenêtre de sa chambre, et se donna la mort, le 16 décembre 1839, à l'âge de trente-huit ans. Les premières productions de Schunke indiquent qu'il aurait eu quelque talent pour la composition s'il eût travaillé sérieusement, et si sa position financière, souvent embarrassée, ne l'eût mis aux gages des éditeurs de musique qui lui faisaient écrire une multitude de bagatelles destinées à tomber dans un profond oubli. C'est ainsi qu'ont été faits environ soixante *œuvres* de variations, fantaisies, petites pièces, simples arrangements de thèmes d'opéras et contredanses ou valses, où, parmi le dévergondage de la musique de fabrique maintenant à la mode, on trouve des traits qui ne sont dépourvus ni de grâce, ni d'un certain sentiment de bonne harmonie. La plupart des productions de cet artiste ont été publiées à Paris.

SCHUNKE (Louis), pianiste distingué et compositeur pour son instrument, est le fils aîné de Gottfried; il naquit à Cassel, le 21 décembre 1810. Dès sa sixième année, son père lui donna des leçons de piano rendues si fructueuses par ses admirables dispositions, qu'à l'âge de dix ans, il jouait avec facilité les concertos de Mozart, de Hummel et de Ries. En 1821, son père fit avec lui un voyage pour donner des concerts à Darmstadt, Cassel, Hanovre et Leipsick : le jeune virtuose y causa autant de plaisir que d'étonnement. Ses succès furent plus grands encore, en 1824, lorsqu'il visita Munich et Vienne. Quatre ans après, son père le mena à Paris pour qu'il y achevât ses études de piano et de composition, sous la direction de Kalkbrenner et de Reicha. Pendant les deux années de son séjour en cette ville, il y vécut en donnant des leçons et des concerts. Au mois d'août 1830, il retourna à Stuttgart, y perfectionna son talent pendant dix-huit mois, puis se rendit à Vienne, dans l'automne de 1832, avec le dessein d'y publier quelques-unes de ses compositions. Déjà il avait fait paraître, à Paris, un œuvre de variations et un scherzo pour le piano. Il justifia, dans les concerts qu'il donna à Vienne, la brillante réputation qu'il s'était déjà faite dans d'autres parties de l'Allemagne. En 1833, il visita Prague, Dresde, et se rendit à Leipsick. Lié d'amitié dans cette ville avec Robert Schumann (*voyez* ce nom), il fut un des fondateurs de la *Nouvelle Gazette musicale*. Il donna aussi des concerts, et publia quelques ouvrages qui semblaient lui promettre la plus brillante carrière, quand une maladie de poitrine le conduisit au tombeau, le 7 décembre 1834, à l'âge de vingt-quatre ans. Les meilleures productions de ce jeune et intéressant artiste sont : 1° Grande sonate pour piano seul, op. 3; Leipsick, Wunder. 2° Caprices, *idem*, op. 9, 10, 11, *ibid.* 3° Divertissement brillant, *idem*, op. 12; Leipsick, Kistner. 4° Variations brillantes sur la valse funèbre de Frau-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

çois Schubert, op. 14; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 3° Rondo pour piano, op. 15; Stuttgart.

SCHUNKE (Ernest), second fils de Gottfried, né à Cassel, le 6 mai 1812, possède un talent distingué pour le cor; il est attaché à la chapelle royale de Stuttgart.

SCHUNKE (Charles), fils et élève d'André, né à Berlin en 1811, est considéré, en Allemagne, comme le virtuose le plus remarquable de l'époque actuelle sur le cor. En 1837, il a recueilli partout, dans un voyage qu'il a fait en Allemagne, des témoignages d'admiration pour la beauté du son qu'il tire de l'instrument, l'expression de son jeu, et sa sûreté dans l'attaque des difficultés. On n'a rien publié de ses ouvrages jusqu'à ce jour.

SCHUPPANZIGH (Ignace), né en 1776, à Vienne, où son père était professeur de l'Académie, ne se destina d'abord à l'étude de la musique que comme amateur; mais les progrès rapides qu'il fit sur le violon le décidèrent plus tard à embrasser la carrière d'artiste. Son talent consista particulièrement à bien jouer les quatuors de Haydn, de Mozart, et surtout de Beethoven. Il fonda à Vienne, pour ce genre de musique, des séances où son élève Mayseder jouait le second violon. Schuppanzigh se distingua aussi par son talent dans la direction de l'orchestre aux concerts hebdomadaires qu'il établit dans la salle d'*Angarten*. Attaché ensuite à la musique particulière du prince Razumowsky, ambassadeur de Russie à Vienne, il s'y lia d'une intime amitié avec Beethoven, qui lui confia toujours l'exécution de ses quatuors lors des premiers essais qui en étaient faits. Après la dissolution de la petite chapelle du prince, Schuppanzigh voyagea en Prusse, en Pologne et en Russie, où il donna, avec grand succès, des séances de quatuors. De retour à Vienne, il y recommença ses soirées instrumentales et reçut, en 1824, sa nomination de membre de la chapelle impériale. Quatre ans après, il accepta la place de directeur de musique de l'Opéra de la cour; mais il n'en remplit pas longtemps les fonctions, car il mourut des suites d'une attaque d'apoplexie, le 2 mars 1830. On a de la composition de cet artiste: 1° Solo brillant pour le violon, avec quatuor; Vienne, Diabelli. 2° Variations sur un thème russe pour violon principal, violon, alto et violoncelle d'accompagnement; Vienne, Cappi. 3° Neuf variations pour violon, sur un thème d'*Alcine*, avec second violon; Vienne, Mollo.

SCHURER (Adam), maître de chapelle au service de l'électeur de Saxe, se distingua particulièrement dans la composition de la musique d'église. Il fit représenter à Dresde, en 1746, une pastorale sur le sujet de *Galatée*, dont le manuscrit se trouvait chez Breitkopf et Hærtel, à la fin du dix-huitième siècle, ainsi que neuf symphonies et trois duos pour deux flûtes, du même auteur. Schurer vivait encore à Dresde, en 1774, dans un âge avancé.

SCHURMANN (Georges-Gaspard), né dans le duché de Hanovre, en 1665, entra au théâtre de Hambourg en qualité de haute-contre, dans l'année 1693, ainsi qu'au chœur de l'église Sainte-Catherine. Quatre ans après, il se rendit à Brunswick, où les fonctions de maître de chapelle et de chef d'orchestre de l'Opéra lui furent confiées par intérim. Le duc Antoine Ulrich de Brunswick l'envoya, en 1701, faire un voyage en Italie, pour y perfectionner son talent, sous la direction de quelque maître habile. De retour en Allemagne, dans l'année suivante, Schurmann accepta la place de maître de chapelle chez le duc de Meinungen, en 1702; puis il rentra en la même qualité chez le duc de Brunswick. Il occupait encore cette place en 1724; mais depuis cette époque, on n'a plus de renseignements sur sa personne. Schurmann a fait représenter à Hambourg, en 1719, un opéra intitulé *Alceste*, et en 1721, un *Télémaque*, en cinq actes. Il a laissé aussi en manuscrit plusieurs opéras, diverses années complètes de cantates d'église, ainsi que des suites de pièces instrumentales.

SCHURTZFLEISCH (Conrad-Samuel), laborieux philologue, naquit à Corbach, dans le pays de Waldeck, le 18 décembre 1641, et mourut à Wittenberg, le 7 juillet 1708. Il fit ses études aux universités de Giessen et de Wittenberg, fut professeur de littérature grecque dans cette dernière ville, puis occupa la chaire de poésie ainsi que celle d'histoire, et eut, dans les derniers temps de sa vie, les titres de conseiller et de bibliothécaire du duc de Weimar. Parmi les nombreux écrits de ce savant, on trouve deux dissertations relatives à la musique : la première a pour titre : *De Hymnis ecclesiæ veteris;* Leipsick, 1685, in-4°; la seconde est intitulée : *De musica veteris ecclesiæ christianæ;* elle se trouve dans le *Compendium antiquitatum ecclesiasticarum*, du docteur Walch, publié à Iéna, en 1730. Mizler a inséré, dans le deuxième volume de sa *Bibliothèque musicale* (pag. 199-204), un chapitre extrait du livre de Godefroid Wagner, intitulé : *Introductio in notitiam scriptorum variorum et scientia-*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

rum (Wittenberg, trois volumes in-8°); ce chapitre a pour titre : *Ce que le célèbre Schurtzfleisch a annoté de la musique dans les leçons sur l'histoire de la science n'a aucune valeur réelle.*

SCHUSTER (Joseph), maître de chapelle de l'électeur de Saxe, naquit à Dresde, le 11 août 1748. Son père, musicien de la chambre et chanteur de la chapelle du roi de Pologne, le confia aux soins de Schurer (*voyez* ce nom), alors compositeur au service de l'électeur. En 1765, Schuster fit avec Naumann un voyage en Italie, dans le dessein d'y perfectionner son talent. Il y fit un séjour de trois ans, pendant lequel il composa plusieurs opéras qui furent bien accueillis, à cause du style facile et mélodique de l'auteur. De retour à Dresde, il y reçut de l'électeur, en 1772, sa nomination de compositeur de la chambre et de la chapelle. Le désir de connaître le P. Martini et d'en recevoir des conseils le ramena en Italie deux ans après : il y écrivit plusieurs opéras pour les théâtres de Naples et de Venise. Ce fut dans ce voyage que le roi de Naples lui accorda le titre de son maître de chapelle honoraire. En 1776, il retourna en Allemagne; mais une nouvelle invitation le rappela une troisième fois en Italie, en 1778; il y resta jusqu'en 1781, écrivant pour les principaux théâtres. Enfin, il retourna de nouveau à Dresde, dont il ne s'éloigna plus depuis lors. En 1787, l'électeur de Saxe le nomma son maître de chapelle, et lui confia, alternativement avec Naumann et Seydelmann, la direction de sa musique, tant à l'église qu'à l'Opéra. Schuster mourut à Dresde, le 24 juillet 1812, dans un état de caducité. Gerber a donné la liste suivante des ouvrages de ce compositeur : I. Musique d'église. 1° Messe à quatre voix, exécutée à la chapelle électorale de Dresde, en 1769. 2° *La Passion*, oratorio, Dresde, 1778. 3° *Esther*, oratorio, composé pour le conservatoire de l'*Ospedaletto*, à Venise, en 1781. 4° *Mosè riconosciuto*, oratorio, à Dresde, en 1780. 5° *Betulia liberata*, oratorio, *ibid.*, 1787. 6° Psaume 74 : *Confitebimur*. 7° *Te Deum*, 1800. 8° *Gioas, re di Giuda*, à Dresde, en 1803. II. Musique de théâtre. 9° *La Fedeltà in amore*, à Dresde. 10° *L'Idolo cinese*, en trois actes, en 1774, à Dresde. 11° *Didone abbandonata*, à Naples, en 1776. 12° *Demofoonte*, pour le nouveau théâtre de Forli, en 1776. 13° *L'Amore artigiano*, à Venise, en 1776. 14° *La Schiava liberata*, à Dresde, en 1777. 15° *La Didone*, avec une nouvelle musique, à Venise, en 1779. 16° *Ruggiero e Bradamante*, à Padoue, en 1779. 17° *Creso in Media*, à Naples, en 1779. 18° *Le bon Ton*, opéra bouffe, à Venise. 19° *Amore e Psiche*, à Naples, en 1780. 20° *L'Isola disabitata*, à Naples, en 1781. 20° (*bis*). *Il Marito indolente*, à Dresde, en 1782. 21° *Il Pazzo per forza*, à Dresde, en 1784. 22° *Lo Spirito de contradizione*, en 1785, *ibid.* 23° *Gli Avari in trappola*, en 1787, *ibid.* Cet ouvrage a été traduit en allemand. 24° *Rübenzahl, ossia il vero amore*, en 1789. 25° *Il Servo padrone*, en 1793, *ibid.* 26° *Osmanno, Dey d'Algeri*, en 1800, *ibid.* 27° *Clori e Fillide*, pastorale pour soprano et alto, avec accompagnement de deux violons et basse. 28° *Amor prigioniero*. 29° *La Fête des lanternes*. Les dates de ces deux derniers opéras sont inconnues. Quelques opéras allemands, connus sous le nom de Schuster, tels que *l'Alchimiste*, joué en 1777, *le Docteur Murner*, en deux actes, *le Triomphe de l'amour sur la sorcellerie*, et quelques autres, semblent être des traductions de ses anciens opéras italiens. III. Musique instrumentale. 30° *Quatre suites de pièces funèbres dédiées aux mânes de Léopold*; Dresde, Hilscher, in-fol. obl. 31° Six petites pièces pour le clavecin, *ibid.*, 1790. 32° Six *idem*, ibid., 1790. 33° Six divertissements pour clavecin et violon, *ibid.* 34° Recueil de pièces à quatre mains pour le clavecin, *ibid.*, 1790. 35° Quelques symphonies, en manuscrit. 36° Six quatuors pour deux violons, alto et basse, *idem*. 37° Concerto pour deux clavecins, *idem*. 38° Concerto pour clavecin seul, *idem*.

SCHUSTER (Chrétien-Detlea), professeur de musique à Hambourg, dans les dernières années du dix-huitième siècle, a fait imprimer une petite méthode de piano pour les enfants, sous ce titre : *Clavierstunden für Kinder*, etc.; Hambourg, Bœhme, 1799 et 1800, deux parties in-4°. On a aussi de ce musicien huit variations pour le piano sur un air allemand; Leipsick, Hofmeister.

SCHUSTER (Ignace), chanteur comique et compositeur, naquit à Vienne, le 20 juillet 1770. Il fut d'abord enfant de chœur, puis choriste, à l'église des bénédictins écossais de cette ville. Après avoir été longtemps attaché au théâtre Leopoldstadt, il entra comme chanteur à la chapelle impériale, en 1820. Il est mort à Vienne, le 6 novembre 1835. Un opéra-comique de sa composition, intitulé *Jupiter à Vienne*, a été représenté dans cette ville, et la partition, réduite pour le piano, a été publiée chez Diabelli. On a gravé aussi des *Lieder* de cet artiste avec accompagnement de piano.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

SCHUSTER (Auguste), chanteur dramatique, en voix de basse, fut attaché pendant plusieurs années au théâtre de Leipsick. Il se retira de la scène et s'établit à Zurich, en 1853, comme professeur de chant. On a publié de sa composition sept recueils de *Lieder* à voix seule avec accompagnement de piano, plusieurs chants détachés, et six chansons à boire pour un chœur de voix d'hommes, op. 9.

SCHUTTRUP (Évrard), prédicateur luthérien, vivait à Alkmaer, en Hollande, vers le milieu du dix-huitième siècle. A l'occasion de l'érection d'un nouvel orgue dans son église, il a fait imprimer un sermon, sous ce titre : *Redenvoering over de nuttigheid der Musick en haaren invloed in den openbaaren Godsdienst* (Discours sur l'utilité de la musique, et sur son influence dans le service divin); Alkmaer, 1755.

SCHÜTZ (Henri), dont le nom latinisé est **SAGITTARIUS** (archer), a été considéré par ses contemporains comme *le père de la musique allemande*. Il naquit à Koesteritz, dans le Voigtland, le 8 octobre 1585, et suivit, en 1591, son père à Weissenfels, pour y prendre possession de l'héritage de son aïeul. Sa belle voix lui fit obtenir, à l'âge de quatorze ans, une place à la cour de Cassel, où il reçut, avec plusieurs jeunes seigneurs, les leçons des meilleurs maîtres dans les lettres et dans les arts. En 1607, il se rendit à l'université de Marbourg, et s'y appliqua avec tant de zèle à la jurisprudence, qu'il fut en état de soutenir avec honneur une thèse publique sur cette matière, après deux années d'étude. Toutefois ses travaux dans la science du droit ne lui avaient pas fait négliger la musique, car, dans un séjour que le margrave Maurice fit à Marbourg, en 1609, il lui donna des éloges pour ses connaissances dans cet art, et lui proposa de l'envoyer à Venise, à ses frais, pour qu'il y étudiât la composition sous la direction de l'illustre Jean Gabrieli. Suivant certains historiens de la musique, Schütz accepta ces propositions avec plaisir; d'autres assurent qu'il ne se décida qu'avec répugnance à suivre la nouvelle carrière qui lui était proposée : quoi qu'il en soit, il est certain qu'il finit par acquiescer aux projets du prince, et qu'il arriva à Venise dans la même année. Pendant près de quatre ans, Schütz reçut des conseils de Gabrieli, et fit sous sa direction des études dans l'art d'écrire, qui donnèrent à ses idées la tendance des libertés, ou, pour parler plus exactement, des incorrections dans lesquelles l'école vénitienne s'était jetée récemment tout entière; incorrections rachetées par la nouveauté des formes et la richesse de l'invention. Cette direction imprimée aux idées de Henri Schütz le conduisit lui-même plus tard à des hardiesses, à des beautés, à des fautes qu'il n'eût vraisemblablement pas imaginées si son talent ne s'était développé sous l'influence du génie de son maître. Ce fut pendant son séjour à Venise qu'il publia son premier ouvrage, composé de madrigaux à cinq voix, qui parurent à la fin de 1611.

La mort de Jean Gabrieli, l'année suivante, mit un terme au séjour de Schütz à Venise : il retourna à Cassel, où le prince lui accorda des appointements annuels de deux cents florins. Soit que Schütz fût blessé de la modicité de ce traitement, soit par tout autre motif, il parut renoncer subitement à la musique, et se livra de nouveau à l'étude du droit. Cependant, lorsque, sur le bruit de son mérite, l'électeur de Saxe, Jean-George Ier, l'appela à Dresde, pour le placer à la tête de sa chapelle, il rentra pour toujours dans la carrière de son art; dès ce moment son talent prit un essor qui le plaça bientôt à la tête des musiciens allemands de son temps. En témoignage de sa satisfaction, l'électeur lui fit présent d'une chaîne d'or et de son portrait. Le 1er juin 1619, Schütz épousa la fille de Chrétien Wildeck, greffier des contributions et accises de l'électorat de Saxe; mais il perdit sa femme, en 1625. Trois ans après, la guerre qui désolait l'Allemagne lui fit prendre la résolution de retourner à Venise, et il partit de Dresde le 11 août 1628, pour se rendre dans cette ville. Lui-même a rendu compte des motifs qui le conduisirent une seconde fois aux lieux où sa vocation pour la musique s'était décidée sous l'influence des leçons d'un grand maître, dans la préface d'un œuvre qu'il y publia l'année suivante : « Je me rendis pour la deuxième » fois à Venise, dit-il, pour m'y informer du » nouveau genre de musique qui s'y est déve- » loppé depuis mon premier voyage, et qui » est maintenant en usage. » Ce nouveau genre de musique était celui que les dernières compositions de Monteverde y avaient mis en vogue. En 1629, il fit paraître à Venise le second livre de ses motets, sous le nom de *Symphoniæ sacræ*. La mort de son père, le 25 août 1631, le ramena à Dresde dans cette année; mais il y resta peu de temps, et retourna en Italie, dont il visita les principales villes.

De retour en Allemagne, en 1634, il y re-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

trouva toutes les horreurs de la guerre. Ne pouvant reprendre encore sa position à Dresde, il partit dans la même année pour le Danemark. Accueilli à la cour de Copenhague avec toute la distinction que méritait son talent, il y passa quatre années, puis il se rendit à Brunswick, en 1638, et de là à Lunebourg. En 1642, il retourna une seconde fois à Copenhague, où le roi lui confia la direction de sa musique. La paix lui permit enfin de retourner à Dresde, où il passa le reste de ses jours, occupant une partie du temps à la lecture de la Bible et à la composition de plusieurs œuvres de musique religieuse, entre autres de psaumes à plusieurs voix, et d'oratorios de la Passion, d'après les quatre évangélistes. Deux ans avant sa mort, il chargea son élève Christophe Bernhard, directeur de musique à Hambourg, de composer un chant à cinq voix, dans le style de Palestrina, pour ses funérailles. Il cessa de vivre, le 6 novembre 1672, dans sa quatre-vingt huitième année, après avoir eu pendant cinquante-sept ans le titre de maître de chapelle de l'électeur de Saxe.

Comme la plupart des compositeurs de son temps, Henri Schütz aimait à écrire la musique d'église pour plusieurs chœurs, et, suivant l'usage des maîtres de l'école de Venise, il y ajoutait l'emploi de diverses espèces d'instruments, notamment celui des violons, violes, cornets et trombones. Son harmonie est, en général, établie sur les accords consonnants, ou sur les dissonances résultant des *retards de ceux-ci, même dans les ouvrages* publiés après son second voyage de Venise : le seul accord combiné de la nouvelle harmonie, dont il avait pris une idée dans les compositions de Monteverde, est celui de quinte et sixte ; mais on voit qu'il n'en avait pas saisi le principe, car il en fait usage en considérant la sixte comme la dissonance, tandis que l'intervalle dissonant est la quinte. Au reste, il est remarquable que cette erreur a été celle de beaucoup de compositeurs du dix-septième siècle. Les incorrections, les fausses relations, abondent dans la musique de cet artiste célèbre ; mais il les rachète par un beau sentiment rhythmique, par une expression juste de la parole, et par une détermination positive de la cadence des phrases ; qualités qui avaient pris naissance presque de son temps dans l'école vénitienne, et que Jean Gabrieli avait possédées à un haut degré.

Les exemplaires des œuvres de Schütz sont si rares, que ses biographes n'ont pu les citer avec exactitude, et qu'on n'a que des indications vagues de quelques-uns de ses ouvrages ; voici les renseignements que j'ai recueillis à cet égard : 1° *Madrigali a cinque voci* ; Venise, 1611, in-4°. 2° Motet à huit voix, sur le texte : *Isaia dem propheten das geschab*, etc. ; Dresde, in-folio. 3° *Psalmen Davids sampt etlichen Moteten und Concerten mit acht und mehr Stimmen nebenst andern zweyen Capellen, dass dero etliche auff 5 und 4 Chor nach Belieben gebraucht werden kannen : wie auch mit beigefügten basso continuo vor die Orgel, Lauten, Chitaron*, etc. (Psaumes de David réunis à quelques motets et concerts à huit et un plus grand nombre de voix, etc.) ; Dresde, 1619, treize parties in-fol. Je possède un magnifique exemplaire de cet œuvre, qui contient vingt-six morceaux. Les parties sont *cantus, altus, tenor* et *bassus* du premier chœur ; *cantus, altus, tenor* et *bassus* du deuxième ; les parties des troisième et quatrième chœurs ont pour titre : *Capella der Psalmen Davids*, et sont intitulées particulièrement *Prima pars, secunda pars, tertia pars, quarta et ultima* ; enfin la treizième partie est le basso continuo (*sic*). 4° *Geistreiches Gesangbuch, an D. Cornel. Beckers Psalmen, und Lutherischen Kirchenliedern, mit ihren Melodien, unter Discant und Bass* ; Dresde, 1619, in-4°. Une deuxième édition de ce recueil a été publiée dans la même ville, en 1670, in-4°. 5° *Die Historie des Auserstehung Jesu-Christi* (Histoire de la résurrection de Jésus-Christ), à six voix, avec basse continue pour l'orgue ; Dresde, 1623, petit in-folio. 6° *Symphoniæ sacræ*, 3, 4, 5, 6 *voc. Opus ecclesiasticum primum* ; Dresde, 1625, in-folio. C'est le premier ouvrage de sa composition sur des textes latins. 7° *Psalmen Davids, hiebevorn in teutsche Reimen gebracht*, etc. (Psaumes de David, traduits en vers allemands, par Corneille Becker, avec cent trois mélodies, dont quatre-vingt-douze nouvelles et onze anciennes, dans le genre du contrepoint ordinaire à quatre voix) ; Fribourg en Misnie, Georges Hofmann, 1628, in-8°. Walther indique une deuxième édition de ce recueil, datée de 1661, et Gerber en cite une troisième de 1676, in-4°, qu'il a confondue avec celle du psautier à deux voix, publié par Schütz, en 1619. 8° *Symphoniæ sacræ*, 3, 4, 5, 6 *voc. Opus ecclesiasticum secundum* ; Venise, 1629, in-4°. C'est le second livre des motets latins. 9° *Das ist so gewisslich wahr*, motet à six voix ; Dresde, 1631, in-folio. 10° *Kleinen geistlicher Concerten von 1, 2, 3, 4 und 5 Stimmen*, 1° *Theile* (Petits concerts

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

spirituels à une, deux, trois, quatre et cinq voix, première partie); Dresde, 1636, in-fol. C'est le premier livre de ses motets allemands, dont les trois parties composent le plus bel ouvrage de Schütz. La seconde partie que je possède est datée de Dresde, 1639; elle contient trente et un motets à deux, trois, quatre et cinq voix, avec basse continue pour l'orgue. 11° *Musicalia ad chorum sacrum, dass ist geistliche Chor-Musik mit 5, 6 und 7 Stimmen, beydes vocaliter und instrumentaliter, wobey der bassus generalis* etc. 1er *Theil, opus XI;* ibid, 1646, six parties in-fol. 12° *Pars II symphoniarum sacrarum, aus teutschen Concerten von 3, 4, 5 Stimmen, und Instrumenten bestehend* (Deuxième partie des symphonies sacrées ou concerts allemands, à trois, quatre et cinq voix, avec instruments); Dresde, chez Jean Klemme, organiste de la cour, 1647, in-fol. C'est le second livre des motets allemands, et le dixième œuvre de l'auteur. 13° *Pars I musicalium ad chorum sacrum, oder geistliche Chor-Musik, von 5, 6, und 7 Stimmen;* op 11, 1648, in-fol. Cet œuvre contient vingt-neuf petits motets. 14° *Pars III Symphoniarum sacrarum;* Dresde, 1650, in-fol. Ce troisième livre des motets allemands en renferme plusieurs d'une grande beauté, entre autres celui dont les paroles sont : *Saul! was verfolgst du Mich,* pour un chœur à six voix, deux autres chœurs à quatre voix chacun, deux violons et orgue. Schütz a laissé en manuscrit *La Passion,* qui se conserve dans la Bibliothèque de Dresde, et qui est considérée comme un de ses plus beaux ouvrages. Ce fut lui aussi qui écrivit le premier opéra allemand sur la *Daphné* de Rinuccini, traduite par le célèbre poëte Opitz. Cet ouvrage fut représenté pour les noces de la sœur de l'électeur de Saxe avec le landgrave de Hesse, en 1627. Le portrait de Schütz a été gravé par Romstedt, in-4°.

SCHÜTZ (Jean-Étienne), docteur en philosophie et professeur à Weimar, né le 1er novembre 1771, à Olverstædt, près de Magdebourg, étudia la théologie à Erlang, en 1794, et l'année suivante à Halle. Ses premiers ouvrages remontent à l'époque où il était à cette université. En 1804, il se rendit à Dresde, et plus tard à Weimar, où il s'est fixé définitivement. On lui doit un livre intitulé : *Versuch einer Theorie des Komischen* (Essai d'une théorie du Comique); Dresde, 1818, in-8°, où il traite de l'expression comique dans la musique. En sa qualité de rédacteur du *Journal de l'art, de la littérature, du luxe et de la mode,* il a écrit beaucoup d'articles sur la musique. Depuis 1824, il a pris part à la rédaction du bon recueil périodique musical intitulé *Cæcilia.* Ses principaux articles sont : 1° Sur les rapports de la musique avec les autres arts, t. III, p. 15. 2° Sur la précision dans la musique, t. IX, p. 137. 3° Sur le sentiment et l'expression en musique, t. XII, p. 237-250. 4° Sur le rapport du comique avec la musique, t. XVI, p. 107.

SCHÜTZ (Frédéric-Charles-Jules), professeur à l'université de Halle, actuellement vivant (1862), a fait ses études à l'université de Jéna, pendant les années 1798-1801, et a vécu à Rudolstadt, à Mersebourg et à Hambourg. Au nombre de ses écrits, on remarque celui qui a pour titre : *Leben, Charakter und Kunst N. Paganini's, eine Skisse* (Esquisse de la vie, du caractère et du talent de Paganini); Ilmenau, Voigt, 1830, in-8°.

SCHÜTZE (F.-W.), professeur au séminaire de Dresde, actuellement vivant (1863), est auteur d'un traité élémentaire d'harmonie, intitulé : *Praktische-Theoretisch Anweisung für den Unterricht in der Harmonielehre;* Dresde, Arnold, 1835, in-8°, avec un cahier d'exemples, in-folio.

SCHÜTZE (Jean-Frédéric), littérateur et romancier, né à Hambourg, y est mort à la fleur de l'âge, le 15 octobre 1816. Au nombre de ses ouvrages, on en trouve un qui a pour titre : *Hamburgische Theater-Geschichte* (Histoire du théâtre de Hambourg); Hambourg, 1794, un volume in-8°. Cet ouvrage contient une histoire de l'opéra de cette ville.

SCHWAIGER (Georges), musicien du seizième siècle, né à Wasserbourg, a publié de sa composition : 1° *Moduli sacri;* Munich, 1572, in-4°. 2° *Fasciculus aliquot sacrarum cantionum 5 vocum;* ibid., 1579, in-4° obl. 3° *Hymni sacri, quorum in ecclesia per Festa maxima solemnia usus est; Erfordiæ, typis Georgii Baumanni,* 1587, in-4° obl. 4° *VII Psalmi pœnitentiales Regis Prophetæ Davidis 5 vocum;* ibid., 1588, in-4° oblong.

SCHWANBERG (Jean), maître de chapelle du duc de Brunswick, né à Wolfenbuttel, le 28 décembre 1740, montra de si heureuses dispositions pour la musique dans sa jeunesse, que son prince lui accorda une pension pour qu'il allât étudier l'art en Italie. Schwanberg se rendit à Venise, y prit des leçons de contrepoint et de composition de Latilla, puis de Saratelli, maître de chapelle de la cathédrale de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Saint-Marc. Hasse, qui se trouvait alors dans cette ville, accueillit le jeune musicien avec bienveillance, et lui donna d'utiles conseils pour le diriger dans la composition dramatique. Dès ce moment, le célèbre maître saxon devint le modèle de Schwanberg. Après huit années de séjour à Venise, celui-ci retourna en Allemagne, et bientôt après, le duc de Brunswick le nomma son maître de chapelle. Non-seulement, il se faisait remarquer par la grâce de la mélodie dans ses opéras, mais il écrivait aussi de la musique instrumentale élégante et bien faite ; enfin, il était claveciniste habile et chef d'orchestre distingué. Dans les derniers temps de sa vie, le roi de Prusse Frédéric II désira l'attacher à son service, mais le duc de Brunswick ne souscrivit pas à la demande du monarque : Schwanberg, comblé de ses bienfaits, resta toujours attaché à son service. Cet artiste composa jusqu'à ses derniers jours, et mourut d'épuisement, le 29 mars 1804, à l'âge de soixante-quatre ans.

Schwanberg a écrit pour le théâtre de Brunswick les opéras dont les titres suivent : 1° *Adriano in Siria*, en 1772. 2° *Solimano*, 1702. 3° *Ezio*, 1765. 4° *Talestri*. 5° *Didone abbandonata*. 6° *Istifile*, 1766. 7° *Zenobia*, 8° *Il Parnasso accusato e difeso*. 9° *Antigono*. 10° *Romeo e Giulia*, 1782. 11° *L'Olimpiade*, 1782. 12° *Jugement d'Apollon*, 1794. 13° *Il Trionfo della costanza*. Parmi ses autres ouvrages, on remarque : 14° Cantate funèbre sur la mort de la duchesse de Brunswick. 15° Cantate en actions de grâces. 16° Six sonates pour clavecin ; Brunswick, 1767. 17° Des concertos pour le clavecin et le violon. 18° Des trios pour le violon, qu'il désavoua dans la maturité de son talent.

SCHWANENBERG (Joseph-François), professeur de harpe à Vienne, vers la fin du dix-huitième siècle, a publié sous son nom un petit ouvrage intitulé : *Gründliche Abhandlung über die Unnütz- oder Unschicklichkeit des H im musikalischen Alphabet* (Traité fondamental sur l'inutilité et l'inconvénient de l'H (Si bécarre) dans l'alphabet musical) ; Vienne, Wappler, 1797, in-18 de cent quarante pages, avec une préface et un appendice de seize pages. Bien que ce petit volume porte le nom de Schwanenberg, la préface et l'appendice seuls sont de lui : on sait aujourd'hui que le corps de l'ouvrage est de Wolf de Wolfenau. L'auteur y veut prouver que la lettre *h* employée par les Allemands pour la désignation de la note *si* est inutile et surabondante. On a de Schwanenberg une méthode pour la harpe, intitulée : *Vollständiges theoretisch-praktisches Lehrbuch zur Davids- und Pedalharfe* ; Vienne, chez l'auteur, 1797, in-4°.

SCHWANTZER (Hugo), organiste et compositeur, est né à Glogau (Prusse), le 21 avril 1829. Il y reçut les premières leçons de piano du *cantor* Hoseheck, et la théorie de la musique lui fut enseignée par Kœhler, jusqu'à l'âge de onze ans ; puis il fréquenta les gymnases de Ratibor et de Neisse, et y continua ses études musicales et littéraires. S'étant ensuite rendu à Berlin, il suivit dans cette ville les cours de l'Institut royal de musique d'église et de l'école de musique de l'Académie royale des beaux-arts, où il reçut les leçons de Rungenhagen, de A.-W. Bach et de Greil ; il fut aussi élève de Killitschyg pour le piano. Ses études terminées, il fut nommé organiste de la congrégation réformée de Berlin, en 1852, et, quatre ans après, professeur de piano et d'orgue au conservatoire de Stern. Schwantzer a eu l'honneur d'être le professeur de musique du prince Georges de Prusse. Il a écrit des trios, des quatuors d'instruments à archet, des sonates de piano et des *Lieder*. Une ouverture de fête de sa composition a été exécutée à Berlin, en 1856.

SCHWARTZ (André), musicien du seizième siècle, né dans la Franconie, vécut à Würzbourg. Il est connu par un ouvrage qui a pour titre : Πρωτέλειος Ενκη, *quo chorus musicus bene precator optimo sponso Christophoro Hagis, et ejus sponsæ Barbaræ Gœblin Wirzburgensi, numeris harmonicis reddita ; Noribergæ in officina Joannis Montani et Ulrici Neuberi*, in-4° obl. (sans date).

SCHWARTZKOPF (Théodore), musicien qui vivait à Stuttgart dans la seconde moitié du dix-septième siècle, était, en 1680, membre de la chapelle du duc de Wurtemberg, et en fut nommé directeur, en 1697. Il vivait encore en 1716. On a imprimé de sa composition : 1° *Fuga melancoliæ harmonica, id est, Concentus sacri, missas, psalmos et hymnos continentes, a quatuor vocibus necessariis et 5 instrumentis ad libitum* ; Stuttgart, 1684, in-4°. 2° *Harmonia sacra, hoc est Psalmi* 1, 2, 3, 4, 5 *et* 6 *voc. concert. et instrum* ; ibid., 1697, in-4°.

SCHWARZ (Thomas), frère lai et facteur d'orgues, né dans la Bohême, a construit en 1747 l'orgue de l'église Saint-Nicolas, à Prague, puis celui de l'église de Marienschein, toutes deux appartenant aux jésuites. On trouve la description de ces instruments dans la

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Statistique de la Bohême, par Rieger, cah. VII, p. 112.

SCHWARZ (Jacques), jésuite de la province de Silésie, et bon facteur d'orgues, vécut dans la première moitié du dix-huitième siècle. Il construisit, en 1734, l'orgue de l'église des Jésuites à Glogau, composé de vingt-cinq jeux et deux claviers. Cet instrument est estimé.

SCHWARZ (Georges-Christophe), docteur en philosophie, professeur de morale, et inspecteur des classes à l'université d'Altorf, naquit à Nuremberg, le 2 août 1732, et mourut à Altorf, le 13 septembre 1792. Au nombre des dissertations qu'il a fait imprimer, on en trouve une qui a pour titre : *De musicæ morumque cognatione commentatio;* Altorf, 1765, in-4°.

SCHWARZ (André-Gottlob), bassoniste distingué, naquit à Leipsick, en 1743. Il apprit d'abord à jouer du hautbois, et eut pour maître Muller, musicien de la cour, à Carlsruhe. Pendant la guerre de sept ans, il servit comme hautboïste dans un régiment. En 1770, il alla à Stuttgart, et rentra dans la chapelle du duc de Wurtemberg, où il avait été dans sa jeunesse, sous la direction de Jomelli. Deux ans après, il fut appelé à la chapelle d'Anspach, et entreprit, dans l'année 1783, un voyage en France, en Allemagne, en Pologne et en Angleterre. Arrivé à Londres, en 1784, au moment où lord Abington y organisait ses concerts, il y fut engagé comme premier bassoniste. En 1787, il retourna à Berlin, où il fut nommé membre de la chapelle royale. Il mourut dans cette ville, le 26 décembre 1804. Schwarz a laissé en manuscrit un concerto et un solo pour le basson.

Le fils de cet artiste, nommé *Christophe-Gottlob*, né à Louisbourg (Wurtemberg), le 12 septembre 1768, eut aussi un talent remarquable sur le basson. Ayant accompagné son père dans ses voyages, il fit admirer son habileté en Angleterre, et fut admis dans la chapelle du prince de Galles ; mais après la suppression de cette musique, il retourna en Allemagne, et entra, en 1788, dans la musique du roi de Prusse. Il fut pensionné en 1826.

Un autre fils d'André-Gottlob (Eberhard-Frédéric), né à Anspach, en 1775, étudia le violon sous la direction de Janitsch, et devint un violoniste de talent. En 1795, il se fit entendre à Charlottenbourg devant le roi de Prusse, et entra dans la chapelle de ce prince. Il fut mis à la pension en 1835.

SCHWARZ (Antoine), né à Manheim, le 10 juin 1753, commença l'étude du violoncelle dans sa neuvième année, et reçut des leçons de cet instrument chez Innocent Danzi, musicien de la cour, et père du maître de chapelle de ce nom. A l'âge de treize ans, il joua devant l'électeur palatin un concerto de sa composition, et son jeu fut si bien goûté, qu'il fut, immédiatement après, admis dans la chapelle électorale. En 1776, il fit un voyage à Paris, et y joua au Concert spirituel avec beaucoup de succès. De retour en Allemagne, il suivit la cour à Munich, où il a passé le reste de ses jours. Parmi les nombreux élèves qu'il a formés, on remarque Maximilien Bohrer et Philippe Moralt. Schwarz vivait encore à Munich en 1817. On connaît de lui quelques concertos de violoncelle, en manuscrit.

SCHWARZ (Frédéric-Henri-Chrétien), conseiller du consistoire, docteur et professeur de théologie à l'université de Heidelberg, né à Giessen, le 30 mai 1766, a publié un grand nombre d'ouvrages sur l'éducation, particulièrement un livre qui a pour titre : *Erziehungslehre* (Science de la pédagogie) ; Leipsick, Gœschen, 1802-1813, quatre volumes in-8°. Une deuxième édition, en trois volumes, a paru en 1829. La troisième partie de ce bon ouvrage traite spécialement de l'enseignement de la musique.

SCHWARZ. Plusieurs musiciens de ce nom se sont fait connaître dans ces derniers temps. Le premier (Matthias) est professeur de musique et de piano à Breslau. On a gravé sous son nom des variations pour le piano sur l'air tyrolien : *Hoch droben auf'm Berge* ; Breslau, Forster. Il y a lieu de croire que c'est le même artiste qui s'est fixé plus tard à Vienne et qui y a publié beaucoup de petites pièces pour le piano, des danses et des valses pour l'orchestre, etc.

Le second musicien du nom de *Schwarz* (Chrétien) est né à Wolfenbuttel, vraisemblablement de la même famille qu'André-Gottlob : il est fixé à Copenhague, et a publié de sa composition : 1° Sonatine pour piano, op. 5 ; Copenhague, Lose. 2° Six divertissements pour piano, en forme de valses ; Hambourg, Bœhme. 3° Pot-pourri sur des thèmes de Mozart et de C.-M. de Weber ; Copenhague, Lose. 4° Variations sur l'air *Non più andrai*, op. 2 ; *ibid.* 5° Plusieurs recueils de danses, d'écossaises et de valses.

J.-G.-A. Schwarz, membre de la même famille et pianiste comme le précédent, a publié plusieurs suites de petites pièces et de variations à Wolfenbuttel, chez Hartmann.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

SCHWARZ (Gaehiel), cantor à Meinungen, né dans cette ville vers 1812, est auteur d'un livre intitulé : *Ueber den vierstimmig Choral-Gesang für den gottesdienstlichen Gebrauch der evangelischen Kirche*, etc. (Sur le chant choral à quatre voix à l'usage des fêtes de l'église évangélique, etc); Meinungen, Besemfelder, in-8°.

SCHWEGLER (Jean-David), hautboïste distingué et compositeur, naquit le 7 janvier 1759, à Endersbach, dans le Wurtemberg. Après avoir fait son éducation dans l'académie militaire, il fut destiné à embrasser l'état de marbrier; mais il l'abandonna pour la musique. Le hautbois fut l'instrument qu'il choisit; il y fit de rapides progrès. Son talent le fit admettre dans la chapelle du duc de Wurtemberg. Il mourut à Stuttgart, en 1817. Ses compositions se font remarquer par de gracieuses mélodies et beaucoup de correction dans l'harmonie. On connaît de lui seize concertos pour le hautbois, quatre symphonies concertantes, six quatuors pour le même instrument, six trios *idem*, des duos, et douze solos, plusieurs concertos, duos et solos pour cor, clarinette et flûte, des pièces d'harmonie pour les instruments à vent, et des chansons avec accompagnement de piano. On a imprimé de la composition de cet artiste : 1° Quatre quatuors pour deux flûtes et deux cors, op. 3; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 2° Duos pour deux flûtes, op. 1 et 2; *ibid.* 3° Douze chansons à voix seule, avec accompagnement de piano; *ibid.*

SCHWEIGHOFER (Jean-Michel), fils d'un facteur de pianos, est né à Vienne, en 1806. Promberger, autre facteur de cette ville, l'adopta dans sa jeunesse, et lui fit commencer l'étude de la construction des instruments dans ses ateliers. A l'âge de dix-neuf ans il voyagea pour augmenter ses connaissances et visita Munich, Stuttgart, Carlsruhe, Strasbourg, Paris et Londres, travaillant chez les principaux facteurs, et acquérant chaque jour plus d'habileté. A son retour, il passa par la Hollande, les principales villes du Rhin, parcourut la Suisse, l'Italie, le Tyrol, l'Allemagne méridionale, la Silésie, la Pologne et termina ses voyages en visitant Odessa, Berlin et Prague. De retour à Vienne, il y a établi, en 1832, une fabrique de pianos dont les produits sont renommés.

SCHWEIGL (Ignace), violoniste allemand, vécut à Vienne dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Il s'est fait connaître par une méthode pour le violon intitulée : *Grundlehre der violine;* Vienne, 1785, in-4°. Plus tard, il donna une deuxième édition perfectionnée du même ouvrage, divisée en deux parties, sous ce titre : *Verbesserte Grundlehre der Violin, zur Erleichterung der Lehrer und zum Vortheil der Schüler gründlicher Unterricht, die Violin zu spielen*, etc. (Méthode améliorée de violon, pour faciliter l'enseignement des maîtres et profiter aux élèves, etc.), première partie; Vienne, 1794. Deuxième partie, *ibid.*, 1795, in-4° obl. On trouve des exemplaires de cette édition avec l'indication de Prague, chez Widmann.

SCHWEINFLEISCH (...), facteur d'orgues à Leipsick, apprit les éléments de cet art à Altenbourg, chez Trost, son oncle maternel, depuis 1731 jusqu'en 1739. En 1768, il construisit le bel orgue de l'église réformée de Leipsick, composé de vingt-cinq jeux, deux claviers et pédale.

SCHWEITZER (Antoine), maître de chapelle du duc de Gotha, naquit en 1737, à Cobourg, où le duc lui donna les meilleurs maîtres, dès sa dixième année. Lorsque son éducation musicale fut assez avancée, il alla étudier la composition à Bayreuth, chez le maître de chapelle Kleinknecht. Lorsqu'il quitta cette ville, il se rendit à Hildburghausen, dont le prince le nomma directeur de sa musique. L'Opéra de cette cour était alors dans toute sa splendeur, et cette circonstance décida de la vocation de Schweitzer pour la musique dramatique. Ses progrès décidèrent le duc de Hildburghausen à l'envoyer en Italie pendant trois années. En 1772, il accepta la position de directeur de la musique du duc de Saxe-Weimar. L'incendie du château lui fit perdre cette place; il se rendit alors à Gotha avec la troupe de Seiler, et obtint la position de maître de chapelle de la cour. Son dernier ouvrage fut un morceau de musique d'église qui devait être exécuté à l'occasion de la convocation des États; il ne l'avait point encore achevé, lorsqu'il mourut d'une fièvre ardente, le 23 novembre 1787, à l'âge de cinquante et un ans. Son opéra d'*Alceste* fut considéré comme son meilleur ouvrage; il fut joué avec succès sur la plupart des théâtres de l'Allemagne, et l'on fit deux éditions de la partition réduite pour le piano. On connaît, sous le nom de Schweitzer, les opéras dont les titres suivent : 1° *Elisium*, drame musical; partition pour le piano; Kœnigsberg, 1774. 2° *Alceste*, opéra sérieux de Wieland; partition pour le piano; Leipsick, 1774, Berlin, 1786. 3° *Die Dorfgala* (le Gala de village), opéra-comique; partition

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

pour le piano ; Leipsick, 1777. 4° *Der lustige Schuster* (le Cordonnier joyeux), opéra-comique. 5° *Apollo unter den Hirten* (Apollon parmi les bergers), prologue. 6° *Aurora*, opéra de Wieland. 7° *Die Wahl des Hercules* (le Choix d'Hercule). 8° *Die Stufen des menschlichen Alters* (les Périodes de la vie humaine), prologue. 9° *Valmire et Gertrude*, opéra. 10° *Ervin et Elmire*, opéra. 11° *Das Fest der Thalia* (la Fête de Thalie), prologue. 12° *Polixène*, drame. 13° *Pygmalion*, monodrame. 14° *Rosamunde*, grand opéra de Wieland. 15° *Die Waffen des Achilles*, (les Armes d'Achille), grand ballet. 16° *Die Amazonen* (les Amazones), *idem*. Schweitzer a écrit aussi beaucoup de musique pour des comédies ou tragédies, par exemple : 17° Ouverture pour la tragédie de *Richard III*. 18° Musique pour *Philémon et Baucis*. 19° *Idem* pour *Offentlichen Geheimniss* (le Secret connu de tout le monde), etc.

SCHWEMMER (Henri), directeur de musique de l'école de Saint-Sébald, à Nuremberg, naquit le 28 mars 1621, à Gubertshausen, en Franconie. La guerre et la peste l'obligèrent, dans sa jeunesse, à s'éloigner du lieu de sa naissance, pour se réfugier d'abord à Weimar, puis à Cobourg. En 1041, il fréquenta l'école de Saint-Sébald de Nuremberg, et y prit des leçons de musique de Kindermann. Les progrès qu'il fit dans cet art lui firent obtenir, en 1656, la place de co-directeur du chœur, conjointement avec le maître de chapelle Heinlein. Après la mort de celui-ci, la place de premier directeur de musique fut donnée à Schwemmer, en 1670. C'est dans son école que se sont formés les célèbres musiciens allemands Jean Krieger, Jean Pachelbel, Jean-Gabriel Schütz, et Maximilien Zeidler. Schwemmer mourut à Nuremberg, le 26 mai 1696, à l'âge de soixante-seize ans. Ses compositions étaient fort estimées de son temps ; on n'en a rien publié.

SCHWENKE ou **SCHWENCKE** (Chrétien-Frédéric-Théophile ou Gottlieb), né le 30 août 1767, à Wachenhausen, dans le Harz, reçut les premières leçons de musique de son père. Kirnberger et Marpurg furent ensuite ses maîtres pour la théorie de la science et pour la composition. Après avoir achevé ses cours sous la direction de ces deux maîtres, il fréquenta les universités de Halle et de Leipsick et s'y livra à l'étude des mathématiques et de la philosophie. Le 1er octobre 1789, il fut choisi pour succéder à Charles-Philippe-Emmanuel Bach, en qualité de *cantor* et de directeur de musique de l'église Sainte-Catherine à Hambourg, quoiqu'il ne fût âgé que de vingt-deux ans, et le reste de sa vie s'écoula dans cette situation. Il mourut à Hambourg, le 27 octobre 1822, à l'âge de cinquante-cinq ans. Les premiers travaux de Schwenke furent des arrangements d'opéras pour le piano, particulièrement ceux de Mozart, des pièces pour piano et flûte, et des chansons avec accompagnement de piano, gravés à Hambourg. Pour l'église de Hambourg, il a écrit plusieurs cantates, à l'occasion du couronnement des empereurs Léopold et François II, des cantates pour Noël, des chants pour la fête de Pâques, et pour beaucoup d'autres solennités de l'église, depuis 1789 jusqu'en 1794. On a aussi gravé ou imprimé de sa composition : 1° Trois sonates pour piano et violon, op. 5 ; Berlin, 1792. 2° *Pater noter*, en partition réduite pour le piano ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel, 1799, in-4°. 3° *La Sérénité d'âme*, ode de Klopstock, imprimée comme supplément de la *Gazette musicale de Leipsick*, première année. Schwenke a mérité aussi les éloges de ses compatriotes par l'instrumentation de l'*Adélaïde* de Beethoven, et par de nouvelles combinaisons d'orchestre pour le *Messie* de Hændel et pour la messe en *si* mineur de Jean-Sébastien Bach.

SCHWENKE (Jean-Frédéric), fils aîné du précédent, est né à Hambourg, le 30 avril 1792. Dans sa jeunesse, il se livra particulièrement à l'étude du violoncelle, et reçut des leçons de Preil et de Bernard Romberg pour cet instrument. Les règles de l'harmonie et de la composition lui furent enseignées par son père. S'étant ensuite attaché particulièrement à l'orgue, il fit de grands progrès dans l'art d'en jouer, et ses efforts furent récompensés, le 2 juillet 1820, par la place d'organiste de l'église Saint-Nicolas. Il a écrit plus de trois cents préludes pour l'orgue. On lui attribue environ cent chants à quatre voix, et l'harmonisation de soixante-quinze chansons russes à quatre parties. Il est aussi auteur d'un quintette pour quatre violoncelles et contre-basse, qualifié d'*admirable* dans le *Lexique* de Schilling. Enfin, on a de Jean-Frédéric Schwenke un bon livre choral intitulé : *Choralbuch zum Hamburgischen Gesangbuche*; Hambourg, 1832, in-4°. Ce livre contient les mélodies de tout le chant en usage à Hambourg, suivi d'un appendice où l'on trouve : 1° Une notice historique du docteur Rambach sur les poëtes et compositeurs des chants chorals. 2° Un catalogue de livres de chant qui

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

contiennent les mélodies. 3° Un catalogue des auteurs qui les ont harmonisés. 4° Le rit de l'office divin à Hambourg. 5° Des notices et des remarques à l'usage des organistes concernant les orgues des cinq églises principales de Hambourg. En 1856, Schwenke a fait construire, sur ses propres plans, par le facteur d'instruments J.-G. Schültz, un grand piano double avec pédales, sur lequel quatre personnes peuvent jouer à la fois et produire beaucoup d'effet. Il est mort à Hambourg, en 1852.

SCHWENKE (Charles), compositeur et pianiste, né à Hambourg, le 7 mars 1797, est le second fils de Charles-Frédéric-Théophile. Formé d'abord par les leçons de son père, son talent s'est ensuite développé dans les voyages qu'il entreprit dès sa dix-septième année. Stockholm, Pétersbourg, Moscou, Vienne et Paris sont les principales villes qu'il a visitées, et qui l'ont arrêté plus ou moins longtemps. Dans les derniers temps, il a publié beaucoup de compositions nouvelles à Paris. Parmi ses meilleurs ouvrages, on remarque : 1° Sonates à quatre mains pour le piano, op. 10, 11 et 16; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 2° Sonate pour piano et violon ; *ibid.* 3° Beaucoup de fantaisies *idem*, notamment les œuvres 30, 33, 34, 35, 40, etc. ; Paris, Schlesinger. 4° Beaucoup de rondos, divertissements, fantaisies et thèmes variés pour piano seul. Une symphonie de sa composition, à grand orchestre, a été exécutée dans un des concerts de la Société du Conservatoire, puis à Hambourg, en 1845. Elle a été arrangée pour piano à quatre mains, et publiée à Hambourg, chez Boehme. Le malheur de Schwenke, comme de beaucoup d'autres artistes de mérite de nos jours, est d'avoir été à la solde des éditeurs de musique, sous la condition de sacrifier le sentiment pur de l'art à la spéculation de la mode. Schwenke est retourné à Hambourg en 1844; je crois qu'il y vit encore (1864).

SCHWENTER (Daniel), professeur de langues orientales et de mathématiques, inspecteur du collége et bibliothécaire à Altdorf, né à Nuremberg, en 1585, mourut à Altdorf, le 19 janvier 1636. Au nombre de ses ouvrages, on en remarque un qui a pour titre : *Deliciæ physico-mathematicæ;* Nuremberg, 1634; il y traite de la musique.

SCHWINDEL ou **SCHWINDL** (Frédéric), compositeur hollandais, né à Amsterdam, vers 1740, jouait de plusieurs instruments, entre autres de la flûte, du violon et du clavecin. Homme de talent, il aurait pu se faire dans sa patrie une situation honorable; mais ses dettes l'obligèrent à se réfugier à Genève, où il établit un concert et une école de musique vers 1770. Après quelques années de séjour en cette ville, il alla s'établir à Mulhouse. Le mauvais état de ses affaires l'obligea encore de s'éloigner de celle-ci, et de se réfugier à Lausanne, en 1780. Il n'y resta que peu de temps, car il mourut à Carlsruhe, le 11 août de la même année. On a imprimé sous le nom de cet artiste les compositions dont les titres suivent : 1° Six symphonies pour deux violons, alto, basse, deux hautbois et deux cors, op. 1 ; Amsterdam. 2° Six *idem*, op. 2 ; *ibid.*, 1765. 3° Six *idem*, op. 3 ; Liége, 1768. 4° Douze duos pour deux violons, à l'usage de commençants, op. 4 ; La Haye, 1770. 5° Six duos pour violon et violoncelle, op. 6 ; Amsterdam. 6° Six quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 7 ; *ibid.* 7° Quatre trios pour clavecin, violon et basse, op. 8 ; *ibid.* 8° Six duos pour violon et alto, op. 10; Amsterdam, 1779. 9° Six duos pour deux flûtes ; Paris, 1780. 10° Six trios pour flûte, violon et basse ; *ibid.* Schwindel a composé aussi la musique de deux petits opéras allemands intitulés : 1° *Le Tombeau de l'amour*, 2° *Les trois Fermiers*, ainsi que celle de quatre opéras français qui n'ont point été représentés.

SCIO (Étienne), violoniste et compositeur, né à Bordeaux, en 1766, fut d'abord attaché à l'orchestre du théâtre de Toulouse, puis, en 1788, il devint premier violon du grand théâtre de Marseille, où il écrivit la musique de plusieurs ballets et divertissements. Ce fut dans cette ville qu'il épousa l'actrice célèbre (*voyez* la notice suivante), connue auparavant sous le nom de mademoiselle Crécy. Appelé à Paris, en 1791, pour diriger l'orchestre du théâtre Molière, il y fit représenter quelques opéras de circonstance, tels que *la France régénérée*, en un acte (1791), *le Réveil de Camatilaka* (1791), et *le Sopha* (1792). Des mécontentements décidèrent Scio à quitter la direction du théâtre Molière, en 1792, pour entrer dans l'orchestre du théâtre Feydeau. Dans la même année, il fit représenter à ce théâtre *Isidore et Montrose*, opéra en deux actes, qui fut suivi de *Lisia*, et du *Tambourin de Provence*, au théâtre de la Cité, en 1795. Cet artiste mourut à Paris, d'une phthisie pulmonaire, le 21 février 1796, avant d'avoir accompli sa trentième année.

SCIO (Julie-Angélique), femme du pré-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

cédent, actrice et cantatrice célèbre de l'Opéra-Comique, dont le nom de famille était **LEGRAND**, naquit à Lille, en 1768. Un officier de la garnison de cette ville l'ayant enlevée, puis abandonnée, elle fut obligée de chercher des ressources au théâtre, et débuta, à l'âge de dix-huit ans, sous le nom de mademoiselle **CRÉCY**, dans l'opéra-comique. En 1787, elle était à Montpellier, et y tenait déjà l'emploi des premiers rôles dans l'opéra, car elle obtint l'année suivante un congé pour aller, avec Gaveaux (*voyez* ce nom), donner des représentations à Avignon. Elle y eut tant de succès dans les rôles d'Agathe, de *l'Ami de la maison*, et de Colette, du *Devin du village*, qu'on lui jeta des couronnes et des vers, honneur qui ne se prodiguait point alors. Engagée, en 1789, au Grand-Théâtre de Marseille, elle y joua et chanta avec un rare talent les rôles principaux de l'opéra et de l'opéra-comique. Ce fut là qu'elle prit le nom sous lequel elle s'est rendue célèbre, en devenant la femme d'Étienne Scio, premier violon du théâtre. Boursault-Malherbe, ayant alors quitté la direction du spectacle de Marseille pour faire bâtir à Paris le *théâtre Molière*, appela M. et madame Scio pour faire l'ouverture de celui-ci, en 1791. La scène sur laquelle elle parut pour la première à Paris n'était pas digne de son talent : elle ne tarda point à la quitter pour débuter au nouvel Opéra-Comique de la rue Feydeau, en 1792, et se fit une brillante réputation par la manière dont elle joua et chanta plusieurs rôles, entre autres celui d'Euphémie, dans *les Visitandines*. Le timbre pur et métallique de sa voix, son instinct musical, l'expression de son chant et son intelligence de la scène composaient l'ensemble d'un des plus beaux talents qu'il y ait eu à l'Opéra-Comique. Bientôt les rôles principaux des ouvrages les plus importants lui furent confiés, et telle fut la perfection qu'elle y mit, que toutes les cantatrices qui s'y sont essayées après elle n'ont pu soutenir la comparaison. Parmi les opéras qui durent une partie de leur succès au talent de madame Scio, on remarque : *la Caverne, Roméo et Juliette, Télémaque, Montano et Stéphanie, Médée, les deux Journées, Léonore ou l'Amour conjugal*, etc. Elle ne brillait pas seulement dans le genre sérieux et dans le drame, car on lui vit jouer avec autant de gaieté que d'esprit les rôles de Fulbert, dans *le Petit Matelot*, et celui de *la Jeune Prude*. Malheureusement quelques rôles écrits dans la région élevée de la voix et dans des proportions trop fortes, usèrent de bonne heure son organe, et préparèrent la maladie de poitrine qui la mit au tombeau à la fleur de l'âge. Demeurée veuve en 1706, elle épousa, quelques années après, Messier, employé du trésor; mais cette union ne fut pas heureuse, et les époux la rompirent d'un commun accord par le divorce. Après la réunion des deux Opéras-Comiques, madame Scio resta en possession des premiers rôles de son emploi; peu de temps après, les symptômes du dépérissement de sa santé se firent apercevoir; elle mourut à Paris, des suites d'une phthisie pulmonaire, le 14 juillet 1807, à l'âge de trente-neuf ans.

SCIROLI (Grégoire), compositeur napolitain, né vers 1725, fit ses études musicales au conservatoire de *la Pietà de' Turchini*, puis fut professeur d'harmonie et d'accompagnement au conservatoire *de' Figliuoli dispersi* de Palerme. Il fit représenter dans cette ville, en 1740, *Ulisse errante*; deux ans après, il donna au théâtre de Naples *Achille in Sciro*, en trois actes, puis *la Merope*, en trois actes. On a gravé de sa composition, à Paris, en 1770, six trios pour deux violons et basse, op. 1, et un concerto pour flûte, avec violon et basse. On ignore l'époque de la mort de cet artiste.

SCOLARI (Joseph), compositeur dramatique, né dans l'État vénitien, vers 1720, se distingua moins par le savoir dans l'art d'écrire que par la nouveauté des idées, la grâce et l'esprit de ses mélodies. Les titres connus de ses opéras sont les suivants : 1° *Pandolfo*, en 1745. 2° *La Fata maravigliosa*, 1746. 3° *l'Olimpiade*, 1747. 4° *Il Vello d'oro*, 1749. 5° *Chi tutto abbraccia nulla stringe*, Venise, 1753. 6° *La Cascina*, 1756. 7° *Statira*, 1756. 8° *La Conversazione*, 1758. 9° *Artaserse*, 1758. 10° *Alessandro nell' Indie*, 1758. 11° *Il Ciarlatano*, 1759. 12° *La Buona figliuola maritata*, 1762. 13° *Cajo Mario*, à Milan. 13° (*bis*) *Tamerlano*, en trois actes. 14° *La Famiglia in scompiglio*, à Dresde. 15° *La Donna stravagante*, à Venise, 1766. 16° *La Schiava riconosciuta*, ibid., 1766. On connaît aussi en manuscrit une symphonie et un concerto pour le violon, qui se trouvaient autrefois dans le magasin de musique de Breitkopf, à Leipsick.

SCONDITO (le duc Capue), amateur distingué, né à Naples, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, vivait encore dans cette ville, en 1849. Il eut pour maîtres de composition Fenaroli et Tritto. Il a beaucoup écrit; mais ses ouvrages sont restés en manuscrit.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Parmi ses productions se trouvent : 1° *Eutimo di Locri*, cantate à quatre voix avec chœurs. 2° *La Danza*, cantate à deux voix. 3° *Psiche nella regia di amore*, cantate à trois voix avec chœurs. 4° *La Corona di rose*, cantate à trois voix. 5° *Briseide*, drame en deux actes. 6° *Angelica e Medoro*, cantate à quatre voix avec chœurs. 7° *Arianna e Bacco*, cantate à deux voix. Beaucoup d'autres cantates à deux voix et à voix seule. 8° Une Messe, un *Credo* et un *Dixit*, à quatre voix et orchestre. 9° Des *Canzones* et des duos avec accompagnement de piano.

SCOPPA (Antoine), abbé et grammairien italien, né à Messine, dans la Sicile, en 1702, fut longtemps professeur de langues à Rome, et ne quitta cette ville que pour s'établir à Paris, vers 1805. Il y obtint un emploi à l'université, et enseigna les langues latine et italienne dans quelques instituts d'éducation. Après la restauration, l'abbé Scoppa retourna à Naples, où il fut bien accueilli par le roi, qui le chargea de l'organisation de quelques écoles d'enseignement mutuel. Le zèle qu'il déploya dans cette mission lui causa une maladie inflammatoire qui le conduisit au tombeau, le 15 octobre 1817. L'abbé Scoppa est auteur de plusieurs ouvrages concernant la grammaire de la langue italienne, et d'un livre qui a pour titre : *Les vrais principes de la versification développés par un examen comparatif entre la langue italienne et la langue française;* Paris, veuve Courcier, 1811-1814, trois volumes in-8° avec cinquante-six planches de musique. L'auteur établit d'abord qu'il y a trois systèmes de versification, savoir : 1° La versification métrique, qui fut celle des Grecs et des Latins. 2° La versification rhythmique, qui n'est qu'une versification métrique irrégulière, où des pieds rhythmiques, composés du même nombre de syllabes, sont substitués aux pieds métriques analogues, sans égard aux valeurs prosodiques, et même souvent à la position de l'accent. 3° La versification harmonique, basée sur la quantité des syllabes divisée par la césure, et harmonisée par la rime. Suivant l'opinion émise par le P. Sacchi, en 1770, dans ses dissertations intitulées : *Della divisione del tempo nella musica, nel ballo, e nella poesia*, l'abbé Scoppa établit que la versification rhythmique renferme le lien et le principe commun de toute versification : il croit que ce principe, appliqué à la versification française, peut rendre la poésie de cette langue aussi harmonieuse et aussi favorable à la musique que la poésie italienne. Les analyses auxquelles il se livre à cet égard sont pleines d'intérêt. Dans la seconde partie de son livre, l'abbé Scoppa s'occupe spécialement de l'union de la poésie et de la musique, et ses efforts ont pour but de démontrer qu'il n'y a de propres au chant que les vers qui renferment les pieds rhythmiques adoptés par lui, et qui rentrent dans ses formules. Son erreur vient, comme celle de l'abbé Baini (*voyez* ce nom), de ce qu'il n'a point vu que, dans la musique moderne, le rhythme musical absorbe le rhythme poétique, comme le mètre poétique des anciens absorbait le rhythme musical. Choron a fait un bon rapport à la quatrième classe de l'Institut de France sur le livre de Scoppa; ce morceau de critique a été publié sous ce titre : *Rapport présenté au nom de la section de musique, et adopté par la classe des beaux-arts de l'Institut impérial de France, dans ses séances du 18 avril et des 2 et 9 mai 1812, sur un ouvrage intitulé : Les vrais principes de la versification*, etc.; Paris, F. Didot, 1812, in-4° de soixante-quatre pages. Scoppa a fait un extrait de son grand ouvrage, et l'a publié sous ce titre : *Des beautés poétiques de toutes les langues, considérées sous le rapport de l'accent et du rhythme;* Paris, F. Didot, 1810, in-8°.

SCORPIONE (Dominique), né vers 1645, à Rossano, ville de la Calabre, entra dans sa jeunesse chez les grands cordeliers, appelés *mineurs conventuels*, de cette ville. Après avoir rempli quelque temps les fonctions de maître de chapelle du couvent de son ordre, à Rome, il fut appelé en la même qualité à la cathédrale de Messine. En 1701, il quitta cette ville pour aller au couvent de Saint-François, à Bénévent, où l'archevêque Orsini le nomma maître de chapelle du séminaire. Il paraît avoir terminé ses jours en ce lieu. Le P. Scorpione s'est fait connaître par quelques compositions, parmi lesquelles on remarque : 1° *Sacra modulamina una cum litaniæ B. M. V. a 2 e 3 voci*, op. 1; Bologne, Jacques Monti, 1672. 2° *Compietà da Cappella con le quattro Antifone et le litanie della B. V. M. a 5 voci*, op. 2; *ibid.*, 1673. 3° *Mottetti a 2, 3, 4 voci con una Messa concertata a 5 voci, lib.* 2, op. 3; Rome, Jean Muzio, 1675. On a aussi du P. Scorpione deux ouvrages où l'on trouve de bonnes choses sur la musique; le premier a pour titre : *Riflessioni armoniche;* Naples, 1701, in-4°. Le second est un traité historique et théorique du plain-chant, intitulé : *Istruzioni corali non meno utili*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

che necessarie a chiunque desidera essere vero professore del canto piano; Bénévent, 1702, un volume in-4° de cent soixante-deux pages. Après le titre de l'ouvrage, on lit *Opera settima;* les autres productions du P. Scorpione sont sans doute des compositions pour l'église, dont la nature n'est pas connue jusqu'à ce jour.

SCOTTI (Barthelomé), maître de chapelle *de' Santi Crocifici*, à Como, naquit dans cette ville, en 1770, et fit ses études musicales sous la direction de l'abbé Pasquale Ricci. En 1811, il a fait exécuter, dans l'église dont il était maître de chapelle, de beaux motets et psaumes de sa composition, tous les vendredis du carême.

SCOTTO (Ottaviano), imprimeur de musique, naquit à Monza (Lombardie), dans les premières années du seizième siècle, ou vers la fin du quinzième. Il s'établit à Venise, et, comme Marcolini de Forli, imprima avec les caractères inventés par Ottaviano dei Petrucci (*voyez* ce nom). Le plus ancien ouvrage connu, produit de ses presses, est celui qui a pour titre : *Intavolatura de li Madrigali di Verdelotto da cantare et sonare nel lauto, intavolati per Messer Adriano* (Willaert), *novamente stampata et con ogni diligentia corretta.* On n'y trouve pas son nom, mais sa marque, c'est-à-dire une sphère avec cette inscription : *Famam extendere factis est virtutis opus.* Dans la sphère même, se trouvent les initiales O. S M. (*Octavianus Scotus Modoëtiensis*). Deux pages plus loin est la date M. L. XXXVI, et au-dessous ces mots : *Cum gratia et privilegio.* Ce rare volume est à la bibliothèque impériale de Vienne. Dans la bibliothèque du Lycée communal de Bologne on trouve : *Verdelotto. Madrigali a 4 voci. In Venetia, per Octaviano Scatto*, 1537. La bibliothèque royale de Munich possède les ouvrages suivants, imprimés par Octavien Scotto : 1° *Il secondo libro di Madrigali di Verdelotto insieme con alcuni altri bellissimi Madrigali di Adriano e di Constantio Festa :* sans nom de lieu, 1537. 2° *Dei Madrigali de Verdelotto e di altri autori a cinque voci, libro secondo:* sans nom de lieu, 1538. 3° *Il terzo libro di Madrigali di Verdelotto:* sans nom de lieu, 1537. 4° *Adrian Willaert. Motecta quatuor vocum. liber primus. Venetiis*, 1539, *per Braudinum et Octavianum Scotum.*

SCOTTO, et quelquefois **SCOTO** (Jérôme), imprimeur de musique à Venise, vraisemblablement fils du précédent, commença à imprimer en 1539, eut un établissement considérable, et mit au jour un très-grand nombre d'œuvres des maîtres de son temps. Il était aussi musicien, et l'on a de sa composition : *Il primo libro de Madrigali a 2 voci. Venetia, app. Girolamo Scotto*, 1551, petit in-4° obl. Il y a une seconde édition de cet ouvrage, imprimée par l'auteur, en 1572. On connaît aussi un recueil de Madrigaux à quatre voix, sous le nom de Scotto, imprimé par lui à Venise, en 1542, avec quelques madrigaux d'Adrien Willaert. Jérôme Scotto mourut à Venise, en 1573 : ses fils lui succédèrent.

SCRIBANO (Jean), chapelain chantre de la chapelle pontificale de Rome, naquit en Espagne, dans la seconde moitié du quinzième siècle. Après y avoir fait ses études littéraires et musicales, il entra dans les ordres, puis se rendit à Rome, où il fut admis dans la chapelle pontificale. Il y brillait, au commencement du seizième siècle. Quelques messes et motets de sa composition sont parmi les manuscrits de la chapelle Sixtine.

SCUDO (P.), critique, né à Venise, dans les premières années du dix-neuvième siècle, était âgé d'environ dix-neuf ans lorsqu'il fut admis dans l'institution musicale que Choron dirigeait à Paris. Ce fut là que je le connus d'abord. Les circonstances qui l'amenèrent en France me sont inconnues. Ses manières excentriques amusaient beaucoup ses condisciples, dont quelques-uns, à la tête desquels se place Gilbert Duprez, sont devenus des artistes de mérite. Lorsque Choron me parlait de son pensionnaire vénitien, il l'appelait *son bouffon.* Sa voix était médiocre et son éducation vocale à peu près nulle; mais il avait de l'intelligence, l'instinct italien, et beaucoup d'assurance en lui-même. Incessamment occupé de musique dans l'école où il était entré, son instruction pratique se développa par l'étude des œuvres classiques que Choron faisait exécuter par ses élèves à peu près exclusivement. L'enseignement technique du chant et de la vocalisation n'était pratiqué que d'une manière fort imparfaite dans l'institution qu'il dirigeait; en sorte que M. Scudo n'apprit pas cet art dans les conditions normales. Cependant, ce fut lui qu'on choisit, en 1824, en sa qualité d'Italien, pour chanter un des rôles secondaires du *Viaggio à Reims*, opéra de circonstance écrit par Rossini à l'occasion du sacre de Charles X. Un des résultats de la révolution des journées de juillet 1830 ayant été l'anéantissement de l'institution de musique religieuse dirigée par Choron, M. Scudo dut en

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sortir, ainsi que les autres élèves adultes, et chercher comme eux une position : je le perdis de vue à cette époque. Suivant les renseignements que j'ai recueillis, il entra dans la musique d'un régiment pour y jouer la seconde clarinette, et il était en garnison à Nantes, en 1832; circonstance qui m'étonne, car je n'avais pas eu connaissance, autrefois, qu'il jouât d'un instrument. A la même époque, il s'était, dit-on, passionné pour les opinions des théosophes, secte de rêve-creux en philosophie, qui, au seizième siècle, eut pour chef Paracelse, et qui compta parmi ses partisans Jacques Bœhm, Corneille Agrippa, Van Helmont, ce fou de Robert Flud (*voyez* ce nom), auteur d'une ridicule *Architectonie de la musique;* enfin, Saint-Martin, qui en préconisait les idées à la fin du dix-huitième siècle. Quelles que soient les causes qui introduisirent M. Scudo dans les nébuleuses doctrines de cette secte, il paraît certain qu'elles eurent pour effet de l'initier aux notions élémentaires de la philosophie, et de faire naître en lui le goût de certaines études auxquelles il n'avait pas songé auparavant. De retour à Paris, il s'y livra à l'enseignement de la musique vocale et publia des romances. J'ignore quelle était la valeur des leçons de chant qu'il donnait, mais ses romances (!), je les connais. Cela s'appelait *l'Aurore, les Bluets, la Captive, Chant vénitien, Fleur de l'âme, Partez, âme chrétienne, les Regrets du chévrier, la Sérénade napolitaine, Souvenir, Ton regard, le Vœu, la Baigneuse, Résignation, Écoutez, la cloche sonne, le Dante, Boutade, les deux Anges, l'Aveu, le Fil de la Vierge, l'Hirondelle et le Prisonnier,* etc. Je ne m'étonne pas que, dans tout cela, il n'y ait pas une idée, pas une phrase qui mérite d'être citée, ou qui ne ressemble à ce que tout le monde connaît; M. Scudo n'est pas le seul qui fasse de mauvaises romances; mais ce qui n'est pas ordinaire, ce sont les niaiseries de l'harmonie dans ses accompagnements de piano, quand ce ne sont pas des monstruosités; ce sont les phrases mal rhythmées et boiteuses; les contresens de repos dans la musique avant le repos du vers; enfin, cent fautes d'écolier mal enseigné. Je ne puis relever ici tout cela par des extraits notés; mais je crois devoir indiquer aux musiciens instruits les romances intitulées : *le Dante, la Baigneuse,* et surtout *Souvenir,* où toutes les fautes d'harmonie et de phrasé semblent avoir été accumulées à plaisir. Ils connaîtront, par l'examen de ces pièces, quelle est la portée de M. Scudo comme compositeur et comme harmoniste.

Il n'est pas rare, à l'époque actuelle, de voir les artistes se réfugier dans la presse, à défaut de succès dans leur art. M. Scudo nous offre un exemple fort heureux de ce changement de position; car, ayant eu la bonne fortune d'être admis au nombre des rédacteurs de la *Revue des Deux-Mondes,* recueil excellent auquel les hommes les plus considérables de France, dans la science et dans la littérature, ont pris part, ses revues de musique se sont répandues sous leur patronage. Il est juste de dire qu'entre l'élève du pensionnat Choron et le rédacteur du feuilleton musical de la *Revue des Deux-Mondes,* il y a loin : c'est encore le même caractère, la même confiance en soi-même et le même penchant aux boutades excentriques; mais le collaborateur de la *Revue* a fait effort pour s'instruire; il a beaucoup lu et possède sur beaucoup de choses une certaine somme de connaissances générales dont l'élève de l'école de musique religieuse n'avait pas les premières notions. Malheureusement, ce qui lui manque, c'est d'être suffisamment musicien pour entrer dans la vraie critique analytique. Obligé, par ce défaut de connaissances techniques, de se réfugier dans les généralités et de faire, suivant son expression, *ses réserves,* quand il veut dissimuler son ignorance des choses dont il parle; empruntant du reste, çà et là, les choses toutes faites dont il a besoin; il ne peut éviter que des yeux exercés ne pénètrent le mystère de ses embarras. M. Marselli (*voyez* ce nom), philosophe napolitain et auteur du livre intitulé : *la Ragione della Musica moderna,* appelle M. Scudo *un des coryphées de la critique vulgaire* (1), parce que la critique plus élevée ne procède pas par des jugements absolus comme celle de M. Scudo; que cette critique, sincère autant qu'éclairée, examine, analyse, fait la part des qualités et celle des défauts; qu'elle ne se presse pas de conclure et n'affecte pas les allures de pédant de collége à l'égard de ceux dont elle apprécie les œuvres et le talent. La critique vulgaire, au contraire, a tous les défauts que l'autre évite, outre celui de l'insuffisance des lumières. C'est de la critique de tempérament; en un mot, ce n'est rien, et son existence n'est que d'un jour. Les airs hautains et l'âpreté du langage ne sont bienséants pour personne; mais quand on a été chanteur

(1) A fine di porre in rilievo il cattivo andazzo d'una falsa critica, ho preso a parlare di M. Scudo, parendomi uno de' corifei della critica volgare, etc.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sans talent, seconde clarinette dans un corps de musique militaire, quand on a écrit de la musique dont pas une phrase n'a été remarquée ni retenue; enfin, quand on a fait des énormités de tout genre dans cette musique, la modestie est de nécessité absolue. M. Scudo a écrit dans un journal (*l'Art musical*), qu'on est toujours le fils de quelqu'un et qu'en critique il est le mien : s'il en est ainsi, je regrette que l'éducation et l'instruction musicale de cet enfant aient été trop négligées.

M. Scudo a réuni en volumes la plupart de ses articles insérés dans la *Revue des Deux-Mondes*, et les a publiés sous les titres suivants : 1° *Critique et littérature musicale;* Paris, Amyot, 1850, un volume in-8°. 2° *L'Art ancien et moderne; nouveaux mélanges de critique et de littérature musicales;* Paris, Garnier frères, 1854, un volume in-18. 3° *Critique et littérature musicales; deuxième série;* Paris, L. Hachette, 1859, un volume in-18. 4° *L'Année musicale, ou revue annuelle des théâtres lyriques et des concerts*, etc.; *ibid.*, 1860-1863, quatre volumes in-18. 5° *Le Chevalier Sarti;* ibid., 1857, un volume in-18. Ce dernier volume est une sorte de roman musical, dont les éléments sont pris un peu partout.

SCULTETUS ou **SCULPTETUS** (Jean), compositeur allemand, vivait à Lunebourg, au commencement du dix-huitième siècle. Son véritable nom allemand est ignoré. On a imprimé de sa composition un recueil de motets intitulé : *Thesaurus musicus continens cantiones sacras* 5-16 *vocum;* Lunebourg, 1621, in-4°.

SCULTETUS (Georges), né dans la dernière moitié du dix-septième siècle, au village de Rutsenz (Silésie), fit ses études à Wittenberg, et y publia une dissertation intitulée : *Hymnopœi Silesiorum;* 1711, in-8° de soixante-quatre pages. Cet écrit ne contient que de courtes indications biographiques sur les auteurs des chants du culte protestant.



FIN DU TOME SEPTIÈME.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

BIOGRAPHIE

UNIVERSELLE

DES MUSICIENS

S

SEBASTIANI (Jean), maître de chapelle de l'électeur de Brandebourg, né à Weimar, dans la première moitié du dix-septième siècle, a publié de sa composition une *Passion* à cinq voix et six instruments, avec basse continue, Kœnigsberg, 1672, in-fol. On connaît aussi sous son nom un recueil de chansons spirituelles et mondaines intitulé : *Geist-und weltliche Lieder in Melodien gesetzt ;* Hambourg, 1675, in-fol.

SEBASTIANI (Ferdinand), virtuose sur la clarinette, est né à Naples, vers 1800. Ancien élève du collége royal de musique de cette ville, il y devint professeur de son instrument, et occupa en même temps la place de première clarinette solo du théâtre de Saint-Charles. En 1828, il a fait un voyage à Paris, et s'y est fait entendre avec succès. On a gravé de sa composition : première et deuxième fantaisies pour clarinette et piano, sur des motifs d'opéra ; Paris, Pacini ; Cavatine de *Norma*, variée pour clarinette et piano ; Milan, Ricordi.

SÉBASTIEN (Claude), de Metz, ainsi désigné parce qu'il était né dans cette ville, y était organiste vers le milieu du seizième siècle. Il n'est connu que comme auteur d'un livre rare et singulier, intitulé : *Bellum musicale, inter plani et mensurabilis cantus reges, de principatu musicæ provincia obtinendo contendentes ;* Argentorati, ex officina Machæropœi, 1553, in-4° de vingt et une feuilles. A la fin du frontispice, on lit : *Habes, candide lector, in hoc bello musicali, non solum omnes controversias musicorum hinc inde agitatos, verum etiam quidquid in artificium ipsius musices pertinet, opus suis figuris et notis illustratum, quale antehac neque visum neque auditum.* Cette prétention de Sébastien est assez mal fondée, car on ne trouve rien dans son ouvrage, concernant la musique mesurée, qui ne soit dans ceux de plusieurs auteurs antérieurs, notamment dans les livres de Gafori et d'Ornithoparcus (*voyez* ces noms). Deux autres éditions, datées de 1563 et de 1568, in-4°, ont été publiées également à Strasbourg. L'édition de 1563 est à la Bibliothèque impériale de Paris. Quelques exemplaires de celle-ci portent la date de 1564. Le livre de Sébastien est une plaisanterie sérieuse sur les discussions agitées de son temps concernant la prééminence du plain-chant et de la musique mesurée. Il suppose que la musique est un pays divisé en plusieurs provinces, dont il décrit la situation, ainsi que la frugalité et les mœurs des habitants. Deux frères règnent, l'un sur la province du plain-chant, l'autre sur celle du chant figuré : généalogie de ces princes. L'envie et l'ivrognerie brouillent les deux frères. Chacun d'eux publie un manifeste et se prépare à la guerre. Plusieurs nations viennent au secours du roi du plain-chant ; le pape, les cardinaux, évêques, abbés, chanoines, et même les ministres luthériens avec leurs femmes, fournissent leur contingent. Les paysans avec des fourches, des haches et des faux, enfin une troupe de racleurs et de gens qui chantent faux se rangent sous les drapeaux de la même armée. Celle du roi du chant figuré est composée des mesures, des modes, des temps, des prolations. Ces princes du sang commandent chacun un corps de troupes composé de notes rangées en ordre de bataille suivant leur espèce. Les discants (dessus),

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ténors et basses sont les troupes auxiliaires. Lamentation de tout le peuple musical à l'approche de la guerre. Dispositions des chefs pour la bataille générale. Le combat s'engage : quelques notes y reçoivent tant de contusions, qu'elles deviennent toutes noires. Les succès se balancent d'abord des deux côtés et semblent un instant favoriser l'armée du plain-chant ; mais la victoire se décide enfin pour le roi de la musique mesurée. Les deux frères se réconcilient ; des plénipotentiaires sont nommés de part et d'autre ; ils fixent les limites de chaque royaume. L'ouvrage est terminé (depuis le chapitre 29e jusqu'au 36e) par des définitions et explications des parties principales de chacun des deux genres de musique, que Sébastien a extraites en grande partie du traité d'Ornithoparcus. Le livre est précédé par une bonne et savante préface. Sébastien a eu quelques imitateurs dans le genre de la plaisanterie de son ouvrage. *Voyez* Sartorius (Érasme) et Braun (Jean).

SEBENICO (D.-Jean), professeur de chant, bon ténor et compositeur, naquit à Venise vers le milieu du dix-septième siècle. Il fut élève de Legrenzi (*voyez* ce nom). Attaché d'abord comme chanteur à la chapelle de Saint-Marc, il fut ensuite maître de chapelle à Cividale, dans le Frioul. En 1692, il fit représenter au théâtre *S. Giovanni e Paolo*, de Venise, son opéra intitulé l'*Oppresso sollevato*. Il a laissé en manuscrit de la musique d'église.

SECANILLA (D.-François), compositeur et écrivain espagnol sur la musique, naquit le 4 juin 1775, dans la petite ville de Corollera, diocèse de Saragosse. Il fit son éducation musicale comme enfant de chœur à l'église Notre-Dame *del Pilar*, de Saragosse, y eut pour maître de chant José Gil de Palomas, et apprit la composition sous la direction de Xavier Garcia. En 1797, il obtint au concours la place de maître de chapelle de la cathédrale d'Alfano, qu'il échangea, en 1800, pour celle de la cathédrale de Calahorra, dans la province de Logrono. Il y obtint un canonicat, en 1825, et y mourut le 26 décembre 1852. Musicien instruit, il a écrit beaucoup de messes, hymnes, motets, Vilhancicos (chants de Noël). M. Eslava (*voyez* ce nom) a publié une des messes de Secanilla, dans la seconde série de la *Lira Sacro-Hispana* (dix-neuvième siècle). Le chanoine Secanilla a laissé en manuscrit divers traités de musique en langue espagnole, à savoir : 1° *Théorie générale de la formation de l'harmonie*, et, en particulier, de la préparation et de la résolution des dissonances. 2° *Des effets de la musique*. 3° *Tableau des accords*. 4° *Méthode théorique et pratique pour composer la musique dans le style moderne*. 5° *Caractère de la musique d'église*. 6° *Traité des propriétés des modes, des voix et des instruments*. 7° *Traité de la décadence de la musique*. 8° *Opinion sur le système de Guido* (d'Arezzo). 9° *Observations contre la Génophonie de Virués*. 10° *Notes curieuses comme additions à la Escuela de Musica du P. Nassare*.

SECHTER (Simon), organiste de la cour de Vienne, est né le 11 octobre 1788, à Friedberg, en Bohême. Il était déjà âgé de onze ans lorsqu'il reçut les premières leçons de musique, et lorsqu'il fit ses premiers essais de composition, il ignorait absolument la théorie de l'harmonie. En 1804, il se rendit à Vienne, où son compatriote Kozeluch, et Hartmann, élève de Streicher, lui donnèrent quelques leçons de piano. Après sept années d'une existence précaire et pénible, Sechter obtint la place de maître de musique à l'institut des aveugles ; puis l'abbé Stadler, qui avait apprécié son mérite, le fit entrer à la chapelle impériale, en qualité de surnuméraire. Dans la suite il y obtint la place d'organiste, qu'il occupa longtemps. Parmi les œuvres de Sechter, on remarque : 1° Quatuor pour deux violons, alto et basse ; Vienne, Pennauer. 2° *Les quatre tempéraments*, plaisanterie musicale pour deux violons, alto et basse, op. 6 ; Vienne, Cappi. 3° Trois fugues pour piano ou orgue, op. 1 ; *ibid.* 4° Trois *idem*, op 2 ; *ibid.* 5° Vingt-quatre versets pour l'orgue, op. 3, *ibid.* 6° Trois fugues *idem*, op. 4, 5, *ibid.* 7° Six préludes *idem*, op. 8 ; *ibid.* 8° Trois fugues *idem*, op 9 ; *ibid.* 9° Douze versets et une fugue, *idem*, op. 12 ; *ibid.* 10° Prélude, fugue, canon et rondo, op. 13 ; *ibid.* 11° Six préludes, *idem*, livre II, op 14 ; *ibid.* 12° Canons *idem*, op. 15 ; Vienne, Mechetti. 13° Deux thèmes de Mozart, traités en contrepoint, op. 17 ; *ibid.* 14° Trois fugues, op. 20 ; Vienne, Cappi. 15° Trois préludes, op. 21 ; Vienne, Pennauer. 16° Trente-deux versets faciles pour l'orgue, op. 22 ; Vienne, Cappi. 17° Deux fugues sur la mélodie du cantique : *Grosser Gott, wir loben dich*, op. 48 ; Vienne, Diabelli. 18° Vingt fugues sur des chants d'église, op. 50 ; *ibid.* 19° Vingt-quatre préludes dans tous les tons, op. 52 ; Vienne, Artaria. 20° Fugue funéraire pour les obsèques de l'abbé Stadler, op. 55 ; Vienne, Diabelli. 21° Deux préludes, dans le style de Palestrina, op. 56 ; *ibid.* 22° Deux fugues, op. 61 ; Vienne,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Mechetti. 23° Plusieurs cahiers de variations pour le piano. 24° Messe brève à quatre voix, petit orchestre et orgue, op. 18 (en *fa*); Vienne, Cappi. 25° Messe avec un *Tantum ergo*, graduel et offertoire, pour soprano et alto avec orgue, op. 54; Vienne, Diabelli. 26° Des chants à plusieurs voix avec accompagnement. 27° *Wichtiger Beitrag zur Fingersetzung bei dem Pianoforte-spiel*, etc. (Essai important sur le doigter et le jeu du piano, etc.), op. 42; Vienne, Tresenitzky. Outre ses ouvrages publiés, Sechter a en manuscrit environ vingt-cinq messes avec les graduels et offertoires, dont deux dans le mode phrygien, des graduels, *Te Deum*, et beaucoup de pièces d'orgue, un concerto pour piano, etc. Sechter a formé beaucoup d'élèves pour la composition et a publié un bon ouvrage intitulé : *Die Grundsætze der musikalischen Komposition* (Les principes purs de la composition musicale); Leipsick, Breitkopf et Hærtel, 1853-1854, trois vol. gr. in 8°.

SECKENDORF (Charles-Sigismond, baron DE), ambassadeur du roi de Prusse au cercle de Franconie, naquit à Erlangen, le 26 novembre 1744, et mourut à Anspach, le 26 avril 1785, peu de temps après sa nomination d'ambassadeur. Il a fait imprimer à Weimar trois recueils de chansons avec accompagnement de piano, de sa composition, en 1779, 1780 et 1782. On connaît aussi sous son nom, en manuscrit, six quatuors pour deux violons, alto et basse.

J'ignore si madame Caroline de Seckendorf, auteur de plusieurs compositions pour le piano et le chant, est fille ou femme de ce seigneur. On a gravé sous ce nom : 1° Variations sur un air autrichien, pour piano seul; Berlin, Concha. 2° Six chansons allemandes avec accompagnement de piano; Augsbourg, Gombart. 3° Douze *idem*; Leipsick, Breitkopf et Hærtel.

SEDLAZEK (Jean), virtuose sur la flûte, est né le 6 décembre 1789, à Ober-Glogau, dans la Silésie. Fils d'un tailleur, il apprit d'abord la profession de son père, et se livra à l'étude de la flûte dans ses moments de loisir. A l'âge de vingt et un ans, il se mit à voyager comme garçon tailleur. A Troppau, il travailla chez un maître qui lui procurait quelquefois le plaisir d'aller au théâtre entendre les opéras qu'on y représentait. De là il se rendit à Olmütz, puis à Brunn, et enfin à Vienne, où il commença à substituer la carrière de la musique à sa profession de tailleur, en se faisant employer comme flûtiste dans des sérénades et des bals. Son talent s'étant développé par l'exercice, il put entrer dans un orchestre, et dès lors il renonça à toute autre occupation que celles de sa nouvelle profession. Bientôt son nom acquit de la célébrité, et son habileté sur la flûte ne fut plus contestée. Il commença, en 1818, à parcourir l'Allemagne pour y donner des concerts, puis visita l'Italie, joua devant les souverains rassemblés au congrès de Vérone, et se rendit à Naples, en 1820. Après trois années de séjour en cette ville, il s'embarqua pour la Sicile, en 1823. Un tremblement de terre l'obligea à quitter Palerme pour se rendre à Rome pendant la semaine sainte. De retour à Naples, il s'y fit entendre avec de brillants succès, ainsi qu'à Florence, à Modène, à Parme, à Gênes, à Turin, à Venise, à Trieste et à Vienne, d'où il alla visiter ses parents, dans sa ville natale. Puis il se rendit à Paris, où il fit peu de sensation. En 1826, il s'est fixé à Londres, où je l'ai entendu, en 1829. Il s'y est marié peu de temps après. Sedlazek avait une grande volubilité dans les traits brillants, mais il était inférieur aux habiles flûtistes français pour la qualité du son et pour le style. On n'a publié de Sedlazek que des variations sur l'air *God save the King*, des contredanses pour deux flûtes, et quelques autres bagatelles..

SEDLEZKI (Jean-Balthazar), luthiste, né à Augsbourg, en 1727, s'est fait connaître par diverses compositions pour son instrument, qu'on trouvait autrefois en manuscrit chez Lotter à Augsbourg et chez Breitkopf. Cet artiste vivait encore sans emploi à Augsbourg, en 1771.

SEDMICK (....), bon facteur d'orgues de la Bohême, vivait à Prague dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Ses principaux ouvrages sont : 1° Le grand orgue des Dominicains, à Prague, qui, après la suppression du couvent, fut transporté à Trautenau. 2° Un bon orgue à l'église Saint-Laurent de Reichenberg, achevé en 1760.

SEDOTI (Joseph), habile sopraniste, né en 1710, à Arpino, petite ville du royaume de Naples, étudia dans l'école de D. Gizzi, et fut compagnon du célèbre Gizziello. Après avoir chanté à Rome, et sur les divers théâtres d'Italie et en Angleterre, il se retira dans sa patrie, où il mourut en 1780.

SEDOTI (le chevalier Philippe), probablement de la même famille que le précédent, naquit à Arpino, en 1716, et mourut dans la même ville, en 1784. Après avoir étudié le chant sous D. Gizzi, il passa au service de Fré-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

déric le Grand, roi de Prusse, et resta attaché à cette cour pendant vingt-neuf ans.

SEDULIUS (Cœlius-Cœlius), prêtre et poète, vécut dans le cinquième siècle de l'ère chrétienne. Trithème l'a fait naître en Irlande, d'autres en Écosse, et même en Espagne; mais on ne possède aucun renseignement certain sur son origine. On lui doit un poème sur les miracles de Jésus-Christ, intitulé : *Paschale Carmen*, qui a été imprimé plusieurs fois. On lui attribue aussi les paroles et le chant de l'hymne *A solis ortus cardine*.

SEEBACH (Jean-André), né à Tiefenthal, près d'Erfurt, le 14 janvier 1777, montra dès son enfance d'heureuses dispositions pour la musique, et en apprit avec facilité les éléments, sous la direction de son père. A l'âge de treize ans, il reçut des leçons d'orgue de Kittel (*voyez* ce nom); mais il ne put rester longtemps sous la direction de cet excellent maître, car au mois d'octobre 1791, il dut entrer pour cinq ans chez le musicien de ville Rose, à Ronnebourg. Admis, en qualité de cor, à l'orchestre du théâtre de Magdebourg, en 1796, il y fit la connaissance de Pitterlin et de Zacharie, qui lui enseignèrent l'harmonie et le contrepoint. En 1799, Seebach fut nommé organiste du couvent de Birge, et vers le milieu de 1813, il obtint la place d'organiste de l'église Saint-Ulrich, à Magdebourg, et la conserva jusqu'à sa mort, arrivée le 28 juin 1823. Seebach était bon organiste, pianiste distingué, et jouait bien du violon, de l'alto et du violoncelle; mais il brilla surtout comme directeur d'orchestre dans les concerts de la loge des francs-maçons. On ne connaît de la composition de cet artiste que quelques chorals, des compositions maçonniques, et de petites pièces d'orgue.

SEEBER (Nicolas), organiste et constructeur d'orgues à Rœhmhild, dans le duché de Saxe-Meinungen, naquit à Hayna, près de cette ville, en 1680. Après avoir fréquenté l'école de son pays natal, depuis l'âge de cinq ans jusqu'à onze, il reçut jusqu'à sa quinzième année des leçons de l'organiste Jean-Gunther Harrass, pour le clavecin. Il se livra ensuite à l'étude de la construction des orgues, et y devint fort habile. En 1705, on lui offrit une place d'organiste à Amsterdam, mais le duc Henri de Rœhmhild lui ayant offert à la même époque la place de musicien de la cour, réunie à celle d'organiste de la ville, il préféra cette position, qui lui permettait de rester dans sa patrie. Il mourut à Rœhmhild, au mois d'avril 1739, laissant en manuscrit deux années complètes de musique d'église. Comme facteur d'orgues, il a construit cinquante-six instruments dans le duché de Saxe-Meinungen ainsi que dans les principautés de Würzbourg, de Bamberg et de Hildburghausen.

SEEGR (Joseph), dont le nom a été défiguré en ceux de **SEGER, SÆGER** et **ZEKERT**, fut un des meilleurs organistes de l'Europe, vers le milieu du dix-huitième siècle. Il naquit en 1716, à Rzepin, près de Melnik, en Bohême. Il apprit si jeune les éléments de la musique, qu'il n'avait lui-même conservé aucun souvenir de sa première éducation musicale. Il trouva dans cet art les ressources nécessaires pour aller faire ses études littéraires à Prague, où il obtint le grade de bachelier ès lettres au collége des Jésuites. Après avoir achevé ses humanités, il prit la résolution de se livrer exclusivement à l'étude de l'orgue et de la composition : son premier maître fut un franciscain, très-habile organiste, nommé Bohuslaw Czernohorsky, qui lui communiqua pour son instruction les livres de Fux et de Berardi, ainsi que les compositions de Palestrina, Marcello et Caldara. Les partitions de ces grands maîtres furent la source où Seegr puisa les connaissances les plus solides dans l'art d'écrire. Jeune encore, il était déjà l'organiste le plus remarquable de la Bohême. Il avait obtenu une place de second violon à l'église Saint-Martin; elle lui procura de fréquentes occasions d'entendre l'excellent organiste Zach, qui était attaché à cette église. Lorsque Zach s'éloigna de Prague, il déclara hautement que Seegr était le seul organiste de cette ville qui pût le remplacer. Ce fut lui, en effet, qu'on choisit pour cet emploi, et pendant cinq ans il fut à la fois organiste de Saint-Martin, et premier violon de l'église dans le Thein. Pendant quarante et un ans il remplit ensuite la place de premier organiste de cette dernière, à laquelle il joignit, pendant trente-sept ans, celle d'organiste de l'église des Frères de la Croix. Lorsque l'empereur Joseph II visita Prague, en 1781, il fut si charmé du talent de Seegr, qu'il voulut l'attacher à sa cour; mais lorsque la nomination de l'artiste parvint à Prague, Seegr avait cessé de vivre, le 22 avril 1782, à l'âge de soixante-six ans. De magnifiques funérailles lui furent faites; tous les artistes de la Bohême s'étaient fait un devoir d'y assister : à leur tête se trouvaient ses élèves Missliwezeck, Jean Kozeluch, Koprziwa, Kucharz, Skrydaneck, etc. Toute la collection de musique de Seegr, ainsi que ses compositions, devinrent l'héritage de son gendre Fiebig;

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

mais le directeur de concert Ernst, de Gotha, fit l'acquisition de toutes ses pièces d'orgue, et les confia à Türk (*voyez* ce nom), pour les publier. Elles étaient en trop grand nombre pour qu'on pût les faire paraître toutes à la fois; Türk fit un choix de huit toccates et fugues, qu'il publia, en 1794, chez Breitkopf, à Leipsick, comme un spécimen du talent de Seegr, annonçant que ce cahier serait suivi de plusieurs autres. Les circonstances n'étaient pas favorables au moment de cette publication; elle eut peu de succès, en sorte que les autres cahiers ne parurent pas. Le mérite qui brille dans les pièces de ce recueil fait vivement regretter que les autres morceaux du même artiste n'aient pas vu le jour. On a cependant publié à Prague, chez Berra, et à Leipsick, chez Hofmeister, un recueil de préludes d'orgue de cet excellent artiste.

SEEL (Jacques), pasteur à Unterbrunn, vécut dans la première moitié du dix-septième siècle. Il a fait imprimer de sa composition le quatrième psaume de David, à huit voix; Cobourg, 1631, in-4°.

SEELEN (Jean-Henri **DE**), savant philologue, né le 8 août 1688, à Asel, près de Brême, fit de brillantes études au gymnase de Stade, puis fut professeur de grec et de latin dans le même collége. En 1713, la place de recteur à Flensbourg lui fut confiée, et cinq ans après il alla occuper le même poste à Lubeck, où il mourut, le 21 octobre 1762. Parmi les nombreux écrits de ce savant, on trouve une dissertation intitulée: *Programma Principem Musicum, ex sacra et profana historia, exhibens;* Flensbourg, 1715, in-4° de trois feuilles. Cet écrit a été réimprimé par Olaüs Molter dans ses *Orationes de eruditis musicis;* Flensbourg, 1715, in-4°. On le trouve aussi dans les *Miscellanea* de Seelen (Lubeck, 1736, in-8°, p. 340-381). On a aussi de ce savant une dissertation qui a pour titre: *Musarum ac Musicæ felix conjunctio illustri exemplo Augustini antistitis Hipponensis declarata;* Lubeck, 1750, in-4°.

SEELMANN (Auguste), né à Dessau vers 1812, a fait ses études musicales sous la direction de Frédéric Schneider. A sa sortie de l'école de ce maître, il a obtenu sa nomination d'organiste de l'église de la ville nouvelle et de professeur de musique à la maison des orphelins. On connaît de sa composition: 1° Deux petites fugues pour l'orgue, publiées par Kœrner, à Erfurt. 2° Quatre *Lieder* pour un chœur d'hommes, op. 3; Magdebourg, Heinrichshofen. 3° Le psaume 116me (*Das ist mir Lieb, dass der Herr*) pour quatre voix d'hommes, op. 4; *ibid.* 4° *Schutz und Trutz* (Protection et Alliance), chant pour quatre voix d'hommes, op. 8; Leipsick, Siegel.

SEGER (Jean-Ernest), docteur et professeur de théologie à Kœnigsberg, naquit dans cette ville, le 2 janvier 1675. Il mourut, le 3 septembre 1719, avec le titre de pasteur de la vieille ville, à Kœnigsberg. On a de lui un livre intitulé: *De ludis scenicis* (Kœnigsberg, 1702, in-8°), où l'on trouve quelques détails concernant la musique de théâtre chez les anciens.

SEGNI (Jules), appelé communément **GIULIO DI MODENA**, parce qu'il était né à Modène, en 1498, fut organiste et claveciniste célèbre, dans la première moitié du seizième siècle. Vincent Lusignani (*voyez* ce nom), son oncle, fut son instituteur dans toutes les parties de la musique. Le 10 novembre 1530, il fut nommé organiste du premier orgue à l'église ducale de Saint-Marc, à Venise. Son nom est altéré, dans les registres de cette église, en celui de *Giulio Segnal.* Segni ne garda cette position que jusqu'au 29 mars 1533, ayant été appelé alors à Rome par le cardinal de Santa-Fiora, qui l'aimait et l'attacha à son service. Segni cessa de vivre à Rome en 1561, à l'âge de soixante-trois ans. Le cardinal, son patron, fit placer sur sa tombe une épitaphe honorable, dans l'église Saint-Blaise de la *Strada. Giulia.* François Doni cite de cet artiste, dans sa *Libreria* (p. 60): *Ricercati, intabolatura di organi et di liuto, in Venetia.* Cosme Bartoli parle du talent de Segni avec les plus grands éloges (1), et dit qu'il est plus remarquable encore sur les clavecins, épinettes, etc., que sur l'orgue: *Raro e vago,* dit-il, *è il suonare di Julio, ma egli vale molto più in su gli instrumenti da penna che in su gli organi.* Il ajoute à ces éloges diverses anecdotes qui prouvent que le talent de cet artiste produisait des effets extraordinaires sur les personnes qui l'entendaient. Parmi ces anecdotes, celle-ci surtout mérite d'être rapportée: « Le marquis *del Vasto,* arrivé en poste à Rome, se » rendit chez le pape Clément VII, et sans » prendre le temps d'ôter ses éperons, entra » immédiatement en conversation sérieuse » avec ce pontife, le cardinal de Medicis et un » secrétaire d'État, sur des affaires de la plus » haute importance. Pendant que ces personnages délibéraient, on entendit tout à coup

(1) *Discorsi istorici universali,* p. 271.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

» Segni, qui jouait du clavecin dans une autre » chambre. Le charme de son jeu fit une si » vive impression sur le pape et sur ses inter- » locuteurs, que tous se levèrent, oubliant les » affaires dont ils étaient occupés, et s'appro- » chèrent du virtuose, pour avoir le plaisir de » l'entendre. »

SEGOND (L.-A.), docteur en médecine et sous-bibliothécaire de la Faculté de Paris, secrétaire de la Société de Biologie, et membre de plusieurs sociétés médicales, s'est occupé spécialement des organes de la voix. Lui-même, doué d'une belle voix de ténor, avait fait des études de chant sous la direction de Manuel Garcia fils, pour s'aider de la connaissance de l'art dans ses travaux de médecin et d'anatomiste. Le premier fruit de ses travaux fut un livre intitulé : *Hygiène du chanteur. Influence du chant sur l'économie animale. Causes principales de l'affaiblissement de la voix et du développement de certaines maladies chez les chanteurs; moyens de prévenir ces maladies;* Paris, Labé, 1846, un volume in-12 de deux cent quarante-six pages. Après la publication de cet ouvrage bien fait, M. Segond a lu à diverses époques à l'Académie des sciences de l'Institut de France plusieurs Mémoires relatifs aux phénomènes de la phonation. Ces Mémoires ont été réunis en un volume, qui a pour titre général : *Mémoires pour servir à l'histoire anatomique et physiologique de la phonation;* Paris, Rignoux, 1849, un volume gr. in-8°. Les mémoires contenus dans ce volume sont : 1° *Mémoire sur l'ossification des cartilages du larynx* (présenté à l'Académie des sciences, le 28 juin 1847), seize pages. 2° *Recherches expérimentales sur la phonation,* trente-huit pages. 3° *Mémoire sur la voix inspiratoire* (présenté à l'Académie des sciences, le 21 février 1848), seize pages. 4° *Mémoire sur les modifications du timbre de la voix,* dix-huit pages. 5° *Note sur les mouvements de totalité du larynx* (présentée à l'Académie des sciences, le 17 juillet 1848), huit pages. 6° *Mémoire sur la parole* (présenté à l'Académie des sciences, le 17 mai 1847), vingt-quatre pages. Beaucoup d'observations neuves sont répandues dans ces opuscules.

SEGURA (Théodore), violoniste, guitariste et compositeur, né à Lyon, se fixa à Paris, vers 1816, et s'y fit connaître par les compositions suivantes : 1° Air varié pour violon principal et quatuor, op. 1; Paris, Schonenberger. 2° *Idem,* op. 2; Paris, Ph. Petit. 3° Récit et air varié pour violon principal et quatuor ou piano, op. 7; *ibid.* 4° Thèmes variés pour violon et piano, op. 6, 10, 11; *ibid.* 5° Mélange d'airs russes et polonais, *idem,* op. 12; *ibid.* 6° Six divertissements pour guitare, op. 3; Paris, Meissonnier. 7° Fantaisie, *idem,* op. 8; *ibid.* 8° Huit petites pièces faciles, op. 9; *ibid.* 9° Recueil de petites pièces, *idem,* op. 13; *ibid.*

SEHLING (Joseph-Antoine), compositeur distingué, naquit à Tiesing, en Bohême, vers 1680. Après avoir fait ses études littéraires et musicales à Prague, il entra dans la chapelle du comte de Mozin, en qualité de chanteur et de compositeur; plus tard, il joignit à cette place celle de directeur du chœur de l'église des Barnabites; enfin, il y réunit aussi les fonctions de maître de chapelle de l'église métropolitaine de Saint-Vith. Il mourut à Prague, le 19 septembre 1756, dans un âge avancé. On connaît de sa composition plusieurs messes, offertoires, des messes pastorales et de *Requiem.* Il a écrit aussi l'oratorio *Filius prodigus,* qui fut exécuté dans l'église des Barnabites, en 1739, et dans celle des Frères de la Charité, en 1744, ainsi que deux opéras en langue latine, dont le dernier fut représenté au collége des Jésuites de Prague, en 1751.

SEICHERT (Laurent), bon chanteur et violoniste distingué, né en Bohême, était déjà attaché comme enfant de chœur à l'église des Jésuites de Prague, en 1712. Il fut ensuite premier violon de la cathédrale de cette ville, et mourut dans cette position, le 28 juin 1765, laissant en manuscrit plusieurs concertos pour son instrument.

SEIDEL (Ferdinand), violoniste et compositeur, naquit à Falkenberg, en 1705, et y reçut les premières leçons de musique. Plus tard, il devint élève de Rosetti, à Vienne. De retour en Silésie, il entra dans la chapelle du comte Zerotin, à Falkenberg, puis passa dans celle de l'archevêque de Salzbourg, où il se trouvait encore en 1757. Depuis cette époque, on n'a plus de renseignements sur sa personne. Il a écrit, pour le service des princes auxquels il fut attaché, beaucoup de symphonies, de concertos et de solos pour le violon, remarquables par les difficultés d'exécution qui s'y trouvent. Seidel n'a fait imprimer que douze menuets pour violon, à Leipsick, 1753, in-fol.; mais douze grands solos pour cet instrument, de sa composition, étaient en manuscrit chez Breitkopf, en 1790.

SEIDEL (Frédéric-Louis), né à Treuenbriezen (Prusse), le 1er juin 1765, était fils du

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

maître d'école de ce lieu. Il y reçut les premières leçons de clavecin et d'orgue d'un organiste nommé Claus; puis il se rendit à Berlin, où demeurait son frère aîné, et continua ses études musicales sous la direction de Reichardt, qu'il accompagna dans plusieurs voyages. En 1792, il obtint la place d'organiste à l'église Sainte-Marie, de Berlin. Plus tard, le maître de chapelle Bernard-Anselme Weber (voyez ce nom) le prit comme adjoint, pour la direction de l'orchestre du théâtre royal. Après la mort de ce maître, Seidel renonça à sa place d'organiste pour celle de premier chef d'orchestre de ce théâtre, qui lui fut offerte par Iffland. Il est mort à Charlottenbourg, le 5 mai 1831, à l'âge de soixante-six ans. Les compositions principales de Seidel sont : I. Oratorios, motets, etc. 1° Hymne à Dieu (en allemand), oratorio exécuté à Berlin, le 18 avril 1797. 2° *Der Unsterflighkeit* (l'Immortalité), oratorio, exécuté le 23 octobre 1797. 3° Plusieurs motets allemands composés pour l'Académie de chant de Berlin. 4° *Missa pro defunctis*, exécutée à cette Académie, en 1819. 5° Des hymnes et des psaumes pour voix solos, chœur et orchestre. II. Opéras. 6° *Jery et Bately*, de Gœthe, non représenté. 7° *Héro et Léandre*, mélodramme. 8° *Der Dorfbarbier* (le Barbier de village), représenté le 14 décembre 1817, au théâtre national de Berlin. 9° *Die Abenteuer der Ritter D. Quixotte de la Mancha*, etc. (les Aventures du chevalier Don Quichotte de la Manche, etc.), drame burlesque en cinq actes, avec une ouverture et plusieurs morceaux de musique, représenté le 20 mai 1811, au même théâtre. 10° *Lila*, opéra en quatre actes de Gœthe, représenté au même théâtre, le 9 décembre 1818. 11° *Nabuchodonosor*, grand opéra, non représenté. 12° *Honorina*, opéra comique, composé en 1817, mais non représenté. 13° Un grand nombre de morceaux intercalés dans des tragédies, des drames et des comédies. Outre ces compositions, Seidel a publié beaucoup de *Lieder* et de chants avec accompagnement de piano. On connaît aussi de lui : 1° *Le Retour de Blucher*, grande fantaisie pour le piano; Berlin, Schlesinger. 2° Quelques œuvres de variations pour le même instrument; Berlin, Concha et Schlesinger. 3° Plusieurs recueils de chants et chansons à voix seule, avec accompagnement de piano; Hambourg et Berlin.

SEIDEL (Charles), docteur en philosophie, professeur et membre de plusieurs sociétés savantes, né à Berlin, le 14 octobre 1757, est auteur d'un livre remarquable intitulé : *Charinomos. Beitræge zur Allgemeinen Theorie und Geschichte der schœnen Kunste* (Lois du beau. Essais concernant la théorie générale et l'histoire des beaux-arts); Magdebourg, Rubach, 1825-1828, deux vol. in-8°. Toute la seconde partie de cet ouvrage traite de la poétique de l'art pur de la musique, c'est-à-dire, de la musique instrumentale. Seidel a fait insérer des articles dans la *Gazette musicale de Berlin* (1830, nos 48, 49), sur l'opéra et la poésie de ce genre d'ouvrage, sur l'esthétique de la musique, sur le chant de l'église (1828), sur madame Catalani, sur Paganini, etc. Il est mort à Berlin, le 15 août 1844.

SEIDEL (Jean-Jules), organiste à Breslau, est né dans cette ville le 14 juillet 1810. Après avoir reçu l'instruction élémentaire dans une école primaire, il fréquenta le gymnase de Sainte-Élisabeth et y fit ses humanités. A l'âge de onze ans, il commença l'étude de la musique et reçut pendant trois ans des leçons de piano d'un bon professeur. Ses progrès furent rapides; néanmoins son père ne voulut plus lui fournir les moyens de perfectionner son talent après qu'il eut atteint l'âge de quatorze ans, et les seules ressources qui lui furent données par quelques amis de sa famille consistèrent en un vieux piano presque hors de service et dont l'étendue du clavier n'était que de quatre octaves et demie, de plus quelques sonates de bons maîtres. Seidel avait un goût passionné pour l'orgue, et ses plus vives jouissances étaient d'entendre jouer les organistes des diverses églises de Breslau. Berner et Neugebauer étaient surtout ses artistes de prédilection. Il imitait chez lui, sur son misérable piano, le style de leurs préludes et de leurs fugues. Sans autre guide que ses souvenirs fugitifs, il se préparait ainsi à devenir lui-même un organiste distingué. Timide à l'excès, il résista jusqu'à l'âge de dix-sept ans à son ardent désir de s'adresser à un organiste de sa ville natale, pour obtenir la permission de s'essayer sur son instrument, car il craignait un refus. Il se hasarda pourtant d'en parler à Neugebauer, qui, touché de son amour pour l'art, lui permit de s'exercer sur l'orgue de l'église de la Madeleine. Plus tard, il fit la connaissance de Atze, organiste de Saint-Christophe, et cet artiste, ayant apprécié les heureuses dispositions de Seidel, et comprenant qu'il pourrait s'en faire aider dans sa vieillesse, l'admit à jouer une partie du service de l'église pour la première fois, le 23 septembre 1827, lui donna des leçons et lui com-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

munique toute la musique d'orgue. Dès ce moment, les études du jeune organiste devinrent sérieuses et régulières. Vers le même temps, Seidel fit la connaissance de Müller, facteur d'orgues distingué, et apprit, par la fréquentation de ses ateliers, la théorie et la pratique de la construction de ces instruments.

Atze mourut au commencement de 1837, à l'âge de soixante-dix-huit ans, et sa place d'organiste de Saint-Christophe fut mise au concours, le 16 mars de la même année : Seidel se mit au nombre des aspirants, et son talent vainquit ses compétiteurs. Mis immédiatement en possession de son emploi, il entra en fonction le 1er avril suivant. Peu de temps après, la restauration de l'orgue de son église fut faite sous sa direction; il y fit preuve de la solidité de ses connaissances. En 1838, il se livra à la rédaction d'un traité de la construction des orgues, qui parut, en 1843, chez Leuckart, à Breslau, sous ce titre : *Die Orgel und ihr Bau* (l'Orgue et sa construction), un volume in-8° avec planches. Le succès de cet ouvrage fut si grand en Allemagne, qu'on en fit une deuxième édition au mois de novembre de la même année. Depuis lors, Seidel a été souvent appelé comme arbitre pour la réception des orgues nouvelles dans la Silésie, et même en Bohême. Il a écrit un grand nombre de pièces pour l'orgue, consistant en préludes, fugues, trios à trois claviers, et variations sur des chorals. On connaît de lui : des *Lieder* à voix seule, avec accompagnement de piano; des chants pour des voix d'hommes; et un motet funèbre pour un chœur d'hommes, avec accompagnement d'instruments à vent.

SEIDELMANN (Eugène), chef d'orchestre et premier directeur de musique au théâtre de Breslau, est né le 12 avril 1806, à Regensdorf, près de Glatz (Silésie). Son père, instituteur dans ce lieu, lui enseigna les éléments de la musique, le piano, le violon, et les instruments à vent dont l'usage est habituel. Dans le même temps, le pasteur du village lui apprit les premiers principes de l'harmonie et du contrepoint. En 1818, Seidelmann alla fréquenter le gymnase de Glatz. Pendant les deux premières années, il continua l'étude du violon et commença celle du violoncelle, cherchant toutes les occasions favorables pour le perfectionnement de ses connaissances en musique. Ce fut aussi dans cette ville qu'il fit ses premiers essais de composition. En 1826, il se rendit à Breslau pour suivre à l'université le cours de théologie, s'occupant moins toutefois de cette science que de la musique. Les concerts d'hiver, dirigés par Schnabel (*voyez* ce nom), la musique qu'on exécutait dans les églises et l'opéra absorbaient toute son attention. La direction de l'Union académique de chant étant devenue vacante en 1828, par la retraite de Kahl, elle fut offerte à Seidelmann, qui l'accepta et y donna des preuves de capacité, par la manière dont il conduisit l'exécution de quelques grands ouvrages, au nombre desquels étaient le *Don Juan* de Mozart, et l'*Iphigénie en Tauride* de Gluck. L'habileté dont il avait fait preuve dans cette exécution le fit choisir, en 1830, pour diriger la musique du théâtre; il prit possession de ses fonctions le 1er mai de la même année. Cet artiste recommandable a écrit pour le même théâtre, en 1830, *Virginie*, grand opéra en trois actes, et *la Fête de Kenilworth*, en 1843; ces ouvrages ont obtenu de brillants succès à Breslau et ont été repris plusieurs fois. Une ouverture de sa composition a été exécutée dans les concerts de cette ville. Ses ouvrages de musique d'église sont : deux messes à quatre voix, orchestre et orgue, un *Requiem* idem, un *Stabat Mater* pour 4 voix, deux violons, alto, basse, deux bassons et orgue, des offertoires et des graduels. Seidelmann a écrit des chœurs, des chansons, des marches et de la musique pour plusieurs drames représentés au théâtre de Breslau. On connaît aussi de lui des *Lieder* avec accompagnement de piano.

SEIDELMANN (madame), femme de cet artiste, connue d'abord sous les noms de **MARIE DECKMANN**, est née à Elbing, le 5 novembre 1818. Douée d'une belle voix et d'heureuses dispositions pour le chant dramatique, elle alla étudier à Berlin les éléments de cet art et le piano, sous la direction de Charles Nicolai, puis elle reçut des leçons de chant de Rellstab, et le 18 janvier 1837, elle débuta au théâtre Kœnigstadt, dans l'opéra de Bellini *I Capuleti ed i Montecchi*. Accueillie avec faveur par le public, elle fut bientôt engagée pour le théâtre royal; puis elle passa au théâtre royal de Hanovre où elle obtint de brillants succès, et le 1er février 1840, elle fut engagée pour les premiers rôles au théâtre de la ville de Breslau, où ses succès dans tous les grands ouvrages eurent beaucoup d'éclat. Le 27 septembre 1841, elle épousa Seidelmann, et le 30 mai 1845, elle parut pour la dernière fois au théâtre dans le rôle de *Pamina* de *la Flûte enchantée*.

SEIDLER (Charles-Auguste), ou, selon Gerber, Charles-Ferdinand, né à Berlin le

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

13 septembre 1778, reçut les premières leçons de violon du professeur Bernard. Encore enfant, il fit un voyage en Allemagne et inspira l'intérêt général par sa précoce habileté. De retour à Berlin, il devint élève de Haak pour son instrument, et ses progrès furent si rapides, que le roi Frédéric-Guillaume II l'admit dans la chapelle royale, en 1793 ; jusqu'en 1796, il fit partie des quatuors exécutés à la cour, en qualité de second violon. La chapelle ayant été dissoute après les événements de la guerre de 1806, Seidler voyagea et se rendit à Vienne, où il obtint de brillants succès. Après son retour à Berlin, il fut nommé maître de concert et premier violon de la chapelle royale. Il est mort dans cette ville le 27 février 1840. Seidler a été considéré, en Allemagne, comme un des violonistes les plus distingués de son temps. Il s'est fait aussi connaître comme compositeur par quelques morceaux pour son instrument et par six ariettes pour la guitare, publiées à Leipsick, en 1808.

SEIDLER (madame CAROLINE), femme du précédent, l'épousa en 1812. Elle était fille d'Antoine Wranitzki (*voyez* ce nom), et sœur de madame Kraus-Wranitzki. Elle fut engagée au théâtre royal de Berlin, en 1816, et fut ensuite attachée au théâtre de la cour à Potsdam. Elle chanta les premiers rôles à ces deux théâtres. Retirée de la scène, en 1838, elle donna la représentation à son bénéfice où elle parut pour la dernière fois, le 26 mai de cette année. Elle vivait encore à Berlin en 1860.

SEIFFERT (CHARLES-THÉODORE), né le 16 novembre 1805, à Blumenrode, près de Neumark (Silésie), reçut les premières leçons de musique de son père, qui était *Cantor* dans ce village. En 1822, il se rendit à Breslau et y continua ses études musicales sous la direction de Berner ; puis il alla à Berlin, où il reçut les leçons de Bernard Klein, de Zelter, de W. Bach et de Grell, pour l'orgue et la composition. Son talent remarquable sur l'orgue l'a fait appeler à Naumbourg, où le bel orgue de Hildebrand a été réparé sous sa direction, en 1837. Depuis 1835, M. Seiffert a établi dans cette ville une société de chant qu'il dirige avec beaucoup d'habileté. En 1845, il reçut sa nomination de professeur de musique à l'école royale de Pforte. On a gravé de la composition de cet artiste : 1° Le choral *Straf mich nicht*, avec variations pour l'orgue ; Breslau, Leuckart. 2° *Eine Feste Burg ist unser Gott*, varié pour l'orgue ; Schleusingen, Glaser. 3° Préludes caractéristiques pour l'orgue ; Hildburghausen, Kesselring. 4° Fantaisie pour l'orgue en style d'orchestre ; *ibid.* 5° Pièces de conclusion (*Nachspiele*) en *ut* mineur et en *sol* ; Erfurt, Kœrner. 6° Chants pour quatre voix d'hommes ; Breslau, Leuckart. 7° *Lieder* à voix seule, avec accompagnement de piano, op. 2 ; Schleusingen, Glaser, *idem* op 5 ; Leipsick, Whistling ; op. 6 ; Schleusingen ; Glaser ; *idem* op. 8 ; Breslau, Leuckart ; *idem* op. 9 ; Berlin, Trautwein ; *idem* op. 11 ; *ibid.* 8° Quelques pièces pour le piano. Seiffert est considéré en Allemagne comme un des meilleurs organistes de l'école allemande moderne. Il est un des rédacteurs de l'*Urania*, journal à l'usage des organistes, publié par Kœrner, à Erfurt.

SEIPPELT (J.), chanteur du *théâtre sur la Vienne*, à Vienne, s'est fait connaître comme compositeur par des recueils de chants pour quatre voix d'hommes avec accompagnement de piano *ad libitum*, op. 1, 2, 3, 4, gravés à Vienne, chez Diabelli.

SEIRITES, joueur de flûte, né en Numidie, fut l'inventeur de la flûte courbe (*plagiaulos*), surnommée *flûte libyenne*, à cause de la patrie de l'inventeur (*vid. Athen. lib.* 14. *C.* 2. *et Pollux, lib.* 4, *C.* 10. *sect.* 74).

SEIXAS (JOSEPH-ANTOINE-CHARLES), chevalier de l'ordre du Christ, organiste de l'église Saint-Basile, à Lisbonne, naquit à Coïmbre, en 1704, et mourut à Lisbonne, en 1742, à l'âge de trente-huit ans. Compositeur distingué, il a laissé en manuscrit : 1° Dix messes à quatre et à huit voix avec orchestre. 2° *Te Deum* à quatre chœurs. 3° Seize toccates pour l'orgue. 4° Plusieurs motets à deux, trois et quatre voix, avec ou sans instruments.

SÉJAN (NICOLAS), organiste qui a eu de la célébrité en France, naquit à Paris, le 10 mars 1745. Son père, qui était négociant, le mit au collége d'Harcourt pour y faire ses études, bien qu'il le destinât à l'exercice de sa profession ; mais les occasions fréquentes que le jeune Séjan avait d'entendre son oncle Forqueray sur l'orgue, développèrent en lui un goût passionné pour cet instrument ; son parent lui donna des leçons qui fructifièrent si bien, qu'en peu de temps, l'élève égala le maître. A l'âge de treize ans, Séjan, qui avait pris quelques leçons de Bordier pour l'harmonie, improvisa, dit-on, un *Te Deum* dont l'auditoire fut émerveillé : il ne faut toutefois pas prendre à la lettre des témoignages d'admiration qui émanent d'un temps et d'un pays où l'art était peu florissant, comme le prouvent le peu de monuments qui nous en restent. Quoi qu'il en soit, Séjan obtint, en 1760, l'orgue de Saint-André-des-Arts, bien qu'il ne fût alors

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

âgé que de quinze ans. Quatre ans après, il débuta au Concert spirituel par un concerto d'orgue de sa composition qui obtint le suffrage des artistes. Ayant été nommé, en 1772, un des quatre organistes de la cathédrale de Paris, il se trouva ainsi, à l'âge de vingt-sept ans, le collègue des organistes les plus célèbres et les plus habiles qu'il y eût alors en France, c'est-à-dire Daquin, Couperin et Balbâtre. En 1781, Séjan fut choisi comme arbitre, avec Couperin père, Balbâtre et Charpentier, pour la réception de l'orgue de Saint-Sulpice, qui venait d'être construit par Clicquot : il y joua de manière à exciter l'enthousiasme de l'auditoire, et son succès fut si brillant, que la place d'organiste de cette église étant devenue vacante deux ans après, elle lui fut offerte sans concours. A tant de témoignages honorables de l'estime accordée à son talent, Séjan vit ajouter, en 1789, la place d'organiste de la chapelle du roi, et dans la même année, il reçut sa nomination de professeur d'orgue à l'école royale de chant, fondée par le baron de Breteuil. Un concours avait été ouvert pour cette dernière place; mais aucun concurrent n'osa entrer en lutte avec Séjan : il subit néanmoins un examen devant un jury, et traita avec talent le sujet de fugue qui lui avait été donné : sa nomination fut faite à l'unanimité des suffrages. Cependant il ne donna point de leçons d'orgue dans l'école, parce que l'instrument qui devait y être placé ne fut point achevé, à cause des troubles de la révolution; il n'y fut employé que comme professeur de solfége. La révolution fit perdre à Séjan tous ses emplois; mais en 1807, il reçut sa nomination d'organiste de l'église des Invalides, et après la restauration de 1814, il rentra dans ses anciennes fonctions d'organiste de la chapelle royale. Une maladie de langueur mit fin à l'honorable carrière de cet artiste : elle le conduisit au tombeau, le 16 mars 1819. Séjan avait l'instinct d'un meilleur style de musique d'orgue que celui de ses contemporains français, et l'on peut dire qu'il fut le seul organiste de talent qu'il y ait eu à Paris dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Les ouvrages de sa composition qui ont été publiés sont : 1° Six sonates pour piano et violon; Paris, Bailleux. 2° Recueil de rondeaux et airs pour piano seul; Paris, Boyer. 3° Trois trios pour piano, violon et basse; *ibid.* 4° Fugues et Noëls pour l'orgue ou le piano; Paris, Lemoine aîné.

SÉJAN (Louis), fils du précédent, est né à Paris, en 1786. Élève de son père, il lui a succédé dans les places d'organiste de l'église Saint-Sulpice et des Invalides. En 1819, il a obtenu celle d'organiste adjoint de la chapelle du roi. On a gravé les compositions de cet artiste dont les titres suivent : 1° Deux sonates pour piano seul, op. 5 et 6; Paris, Lemoine aîné. 2° Deux sonates pour harpe et piano; *ibid.* 3° Nocturnes pour piano et cor, n°s 1 et 2; Paris, Sieber. 4° Nocturne pour piano et flûte, op. 24; Paris, H. Lemoine. 5° Fantaisie pour piano sur les *Folies d'Espagne*. 6° Variations faciles pour piano seul. 7° Rondoletto *idem*. 8° Neuf cahiers de romances; Paris, Naderman, Leduc, etc.

SELICHIUS (Daniel), compositeur allemand, né à Wesenstein, en Saxe, dans la seconde moitié du seizième siècle, fut d'abord *Cantor* en ce lieu, puis devint maître de chapelle du duc de Brunswick, en 1025. On a imprimé de sa composition : 1° *Prodromus cantilenarum harmonicarum exhibens paduanas, intradas, galliardas et courantes*; Wittenberg, 1614, in-4°. 2° *Prodromus exercitationum musicarum de paduanes, galliardes, entrades et courantes* 4, 5 *et* 6 *voc.*; ibid., 1615, in-4°. Walther pense que ces deux titres indiquent le même ouvrage, bien que la date soit différente. 3° Chant de Noël, souhait de nouvel an à quelques conseillers d'Erfurt; Jéna, 1619, in-4°. 4° *Opus novum*, consistant en vingt-quatre concerts et psaumes de David, allemands et latins, à deux, trois, quatre et douze voix; Hambourg, 1625, in-4°.

SELIGMANN (Hippolyte-Prosper), virtuose violoncelliste, né à Paris, le 28 juillet 1817, suivant les registres du Conservatoire de Paris, fut admis comme élève dans cette école le 2 décembre 1829, et y suivit le cours de solfége de M. Alkan, puis celui d'Amédée Lanneau. Le second prix de cette partie élémentaire de la musique lui fut décerné en 1830, et il obtint le premier en 1831. Devenu élève de Norblin pour le violoncelle, il eut le second prix de cet instrument au concours de 1834; le premier lui fut décerné en 1836. Ce fut dans cette même année qu'il entra dans la classe d'Halévy pour la composition; il y resta jusqu'au mois de juin 1838, et se retira sans avoir pris part aux concours. M. Seligmann a beaucoup voyagé : dans les années 1841 et 1845, il parcourut la France méridionale pour y donner des concerts; en 1843, il était en Italie et se fit entendre avec succès à Milan, à Venise, à Naples, et dans plusieurs autres villes; en 1847, il visita l'Espagne, l'Algérie, et postérieurement, il a fait plusieurs voyages

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

en Belgique et en Allemagne. A Madrid, il a joué à la cour avec le pianiste Schulhoff; à Turin, le roi lui témoigna sa satisfaction après l'avoir entendu dans plusieurs morceaux de sa composition. L'instrument de cet artiste est une basse de Nicolas Amati, grand patron, de la plus belle qualité. Les compositions de M. Seligmann sont, en général, des fantaisies, divertissements et caprices sur des thèmes d'opéras modernes; parmi ces ouvrages, on remarque : 1° *Divertissement sur le Domino noir*, pour violoncelle et piano, op. 5; Paris, Brandus. 2° Sérénade sur le *Lac des fées*, idem, op. 7; *ibid.* 3° Caprice sur les *Chaperons blancs*, idem, op. 9; *ibid.* 4° Troisième divertissement sur *Zanetta*, idem, op. 21; *ibid.* 5° Nocturne sentimental sur *la Favorite*, idem, op. 22; *ibid.* 6° Quatrième divertissement espagnol sur *le Guitarrero*, op. 24; *ibid.* 7° Cinquième divertissement sur *les Diamants de la couronne*, op. 25; *ibid.* 8° Scène élégiaque sur *la Reine de Chypre*, op. 29; *ibid.* 9° Réminiscences d'Halévy, grande fantaisie, op. 46; *ibid.* 10° *Michelemma*, souvenir de Naples, op. 47; *ibid.* 11° Fantaisie pastorale sur *le Val d'Andorre*, op. 49; *ibid.* 12° Six études caractéristiques pour violoncelle et piano, op. 40; Paris, Henri Lemoine. On a aussi de M. Seligmann des chants à voix seule et piano, particulièrement le recueil intitulé *Album algérien* et l'*Album de voyage*, souvenirs d'Italie.

SELLE (Thomas), *Cantor* et directeur de musique à l'église Sainte-Catherine de Hambourg, naquit à Zœrbig, en Saxe, le 23 mars 1599. Il fut d'abord recteur à Weselbourg, puis fut nommé *Cantor* à Itzehoe, dans le Holstein, en 1636. De là, il se rendit à Hambourg, en 1641, où il jouit de beaucoup d'estime jusqu'à sa mort, arrivée le 2 juillet 1663. Il légua par son testament sa bibliothèque à la ville. Les ouvrages imprimés de ce savant musicien sont : 1° *Concertatio Castalidum, das ist : Musicalischer-Streit, etc., in 3 vocibus componiret* (Combat musical à trois voix, etc.); Hambourg, 1624, in-4°. 2° *Deliciæ pastorum Arcadiæ*, etc. (Pastorales à trois voix, en allemand); Hambourg 1624, in-4. 3° *Hagio-decamelydria, oder zehn geistliche Concertlein mit 1, 2, 3 und 4 Stimmen* (Dix petits concerts spirituels pour une, deux, trois et quatre voix); Hambourg, 1631, in-4°. 4° *Monophonia harmonica latina, hoc est XV concentus ecclesiastici de festis anniversariis, 2 aut 3 vocum*; Hambourg, 1635, in-4°. 5° *Concentuum binis vocibus ad bassum continuum concinendorum*, etc.; Hambourg, 1634, in-4°. 6° *Decas prima amorum musicalium, oder zehn neue amorœsische weltliche Liedlein, mit 3 Stimmen* (Dix nouvelles chansons amoureuses et mondaines à trois voix); *ibid.*, 1635, in-4°. 7° *Concertuum trivocalium germanico-sacrorum pentas* (Cinq concerts spirituels à trois voix avec basse continue, etc., en allemand); *ibid.*, 1635, in-8°. 8° *Concertuum latino-sacrorum, 2, 4 e 5 vocibus, ad bassum continuum concinendorum liber primus*; Rostochii, 1646, in-4°. Le second livre de cette collection a paru à Hambourg, en 1651, in-4°. Selle a composé aussi des mélodies pour les cantiques de Rist; on en a fait plusieurs éditions sous ce titre : *Modi musici, adjecti Joh. Ristii Sabbatischer Seelen-lust*; Lunebourg, 1651, in-8°, et 1658, in-24. Il a laissé en manuscrit dans la Bibliothèque publique de Hambourg : *Teutsche geistliche concerten, Madrigalien und Motetten, mit 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 14 und 16 Stimmen* (Concerts spirituels allemands, consistant en madrigaux et motets à trois, quatre et seize voix).

SELLETTI (Joseph), compositeur dramatique, né à Rome vers 1720, y a fait représenter les opéras dont les titres suivent : 1° *Nitocri*, en 1753. 2° *L'Argene*, 1759. 3° *La Finta Pazza*, 1765.

SELLI (Prosper), compositeur dramatique, né à Viterbe, vers 1810, a fait exécuter, dans sa ville natale, en 1837, une grande cantate religieuse. En 1840, il donna, à Turin, *Elisa di Franval*, opéra en trois actes, qui fut joué aussi à Rome dans la même année. En 1841, il fit aussi représenter, dans cette dernière ville, l'opéra intitulé *Medea*. Je n'ai pas de renseignements sur Selli, après cette époque.

SELM (Gérard **VAN**), prédicateur à Nieuweveer, en Hollande, vécut dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Il a fait imprimer un discours sur le chant de l'office évangélique, à l'occasion d'un nouveau livre choral, sous ce titre : *Het wel en Gode behagend Zingen*, etc. (Le chant agréable à Dieu, exposé et loué dans un sermon, etc.); Amsterdam, J. Wessing Willemse, 1774.

SELLNER (Joseph), hautboïste distingué, est né le 13 mars 1787, à Landau, dans le Palatinat. Dès sa sixième année, il suivit son père en Autriche, et y apprit à jouer de la flûte, sous la direction d'un maître médiocre, ce qui ne l'empêcha pas de faire de si rapides progrès, qu'il put se faire entendre en public

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

à l'âge de huit ans. Il apprit ensuite, presque sans maître, à jouer du violon et de la trompette. A l'âge de quinze ans, il entra comme trompette dans un régiment de cavalerie, fit comme tel la campagne de 1805, et pendant ce temps étudia le cor et la clarinette. En 1808, il demanda son congé, et accepta, après un court séjour à Prague, un engagement comme chef d'une musique d'harmonie au service d'un seigneur de la Hongrie. C'est alors qu'il se livra à l'étude du hautbois et qu'il acquit un talent remarquable sur cet instrument. En 1811, il en joua avec beaucoup de succès au théâtre de Pesth, et deux ans après il accepta la proposition qui lui fit Charles-Marie de Weber de se fixer à Prague, pour y jouer le premier hautbois au théâtre. Pendant un séjour de trois ans dans cette ville, il s'attacha à perfectionner son talent d'exécution sur le hautbois, et fit des études sérieuses de composition avec Tomascheck (*voyez* ce nom). Il s'éloigna de Prague en 1817, avec le dessein de voyager en Italie; mais arrivé à Vienne, il y reçut l'offre de la place de premier hautbois du théâtre de la cour, à laquelle il ajouta, en 1822, le même emploi dans la chapelle impériale, et plus tard, celui de professeur de hautbois au Conservatoire. Il y a formé de bons élèves, en leur offrant le modèle d'un beau son, d'une grande justesse et d'un style à la fois élégant et expressif. Depuis 1823, il s'est aussi fait remarquer par son talent dans la direction de l'orchestre des élèves du Conservatoire. Sellner a composé plusieurs concertos, rondeaux, polonaises et variations pour le hautbois; mais on n'a publié de lui que les ouvrages suivants : 1° Introduction et polonaise brillante pour la clarinette avec orchestre ou quatuor; Vienne, Pennauer. 2° Trois polonaises pour deux guitares; *ibid.* 3° Sonate brillante pour flûte et guitare; *ib.* 4° Deuxième *idem;* Vienne, Artaria. 5° Variations pour deux guitares; Vienne, Leidesdorf. 6° Sonate pour guitare seule; Prague, Berra. 7° Plusieurs cahiers de variations pour le même instrument. 8° *Oboeschule* (Méthode de hautbois, en trois parties); Vienne, Leidesdorf. Une traduction française de cet ouvrage a été publiée à Paris, chez Richault.

SELVAGGI (Gaspard), né à Naples, le 13 janvier 1763, fit ses études dans cette ville, et entra au séminaire pour être prêtre, dans sa douzième année. A quatorze ans, le goût de la musique se développa en lui; il commença l'étude de la composition sous la direction de Zingarelli ; mais après le départ de ce maître pour Rome, il devint élève de l'abbé Alexandre Speranza, qui s'était formé dans l'école de Durante. Arrivé à Paris, en 1794, il y apporta une précieuse collection de livres et de musique ancienne, où se trouvaient, entre autres choses d'un haut intérêt, le manuscrit complet de tous les traités de musique de Tinctoris, et un exemplaire du *Melopeo*, de Cérone, lesquels, après avoir passé dans la possession de Fayolle, puis de Perne, sont aujourd'hui dans ma bibliothèque. Pendant un séjour de dix-huit années dans la capitale de la France, Selvaggi y vécut en donnant des leçons de chant et d'harmonie ; il y publia deux recueils de six romances chacun, chez Nadermann. Vers la fin de 1811, il se rendit à Londres, y passa six mois, puis fut rappelé à Naples, en qualité de lecteur de la reine madame Murat. Depuis lors il reprit ses anciennes fonctions ecclésiastiques. Il fut membre de l'Académie royale de Naples, dans la section d'archéologie. Ses travaux littéraires consistent en une grammaire générale et philosophique, imprimée à Naples, et en une traduction complète des tragédies d'Euripide, qui est encore en manuscrit. Son ouvrage le plus important, relatif à la musique, est un traité d'harmonie intitulé : *Trattato d'Armonia, ordinato con nuovo metodo, e corredato di tavole a dichiarazione delle cose in esso esposte ; Napoli, presso Raffaele Miranda*, 1823, in-8° de cent soixante-neuf pages. Selvaggi est le premier auteur italien qui porta dans cette science la véritable méthode d'exposition et d'analyse. Il a entrevu le rôle important de la tonalité dans la mélodie et l'harmonie, et a compris que la théorie des accords ne peut être complète que par la considération de leur ordre de succession. Il avait en manuscrit beaucoup de morceaux de sa composition, entre autres quatre grandes cantates. Selvaggi est mort à Naples, en 1847.

SEMILLI (Richard DE), poète et musicien du treizième siècle, nous a laissé quinze chansons notées de sa composition. Les manuscrits de la bibliothèque impériale de Paris en contiennent quatorze.

SEMMLER (Christophe), né à Halle, le 2 octobre 1669, passe pour avoir inventé un métronome ou chronomètre. Il est connu par un livre intitulé : *Jüdische Antiquitæten der Heiligen-Schrift* (Antiquités judaïques de l'Écriture sainte); Halle, 1708, in-12. Il en parut une troisième édition en 1730, in-8°. Dans les quinzième et seizième chapitres de ce livre, Semmler traite de la musique vocale et instrumentale des lévites dans le service divin.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Ces deux chapitres ont été insérés par Mizler dans sa Bibliothèque musicale, t. II, p. 71-83. Semmler eut le titre de diacre dans l'église principale de Halle. Il mourut dans cette ville en 1740.

SENAILLÉ (Jean-Baptiste), né à Paris, dans la paroisse Saint-Germain-l'Auxerrois, le 23 novembre 1687, était fils d'un hautbois de l'Opéra. Il reçut les premières leçons de violon de Queversin, un des vingt-quatre violons de la grande bande de Louis XIV, et fut d'abord prévôt d'un maître à danser nommé *Bonnefons;* puis il devint élève de Baptiste Anet, et fit sous ce maître de si grands progrès, qu'il fut considéré bientôt comme le plus habile violoniste de France. Cependant la réputation de supériorité qu'avaient alors quelques violonistes italiens, détermina Senaillé à se rendre en Italie pour étudier leur manière; mais arrivé à Modène, il y fit une impression si vive par son talent, que l'entrepreneur du théâtre lui fit la proposition de jouer dans son orchestre pendant la saison, et marqua sa place par un siége plus élevé que celui des autres musiciens. De retour à Paris, en 1719, Senaillé fut attaché au service particulier du duc d'Orléans, régent du royaume, à la recommandation de la duchesse de Modène, fille de ce prince. Senaillé mourut à Paris, le 29 avril 1730, à l'âge de quarante-deux ans et quelques mois. On a gravé de sa composition, à Paris, cinq livres de sonates de violon, avec accompagnement de basse, où l'on remarque des imitations de l'œuvre cinquième de Corelli.

SENECÉ ou **SENEÇAI** (Antoine **BAUDERON** sieur **DE**), bel esprit de la cour de Louis XIV, naquit à Mâcon, le 13 octobre 1643. Il était petit-fils de Brice Baudron, savant médecin, et son père, lieutenant-général au présidial de Mâcon, avait le titre de conseiller d'État. Destiné au barreau, Senecé préféra la culture des lettres. Un duel, qu'il avait été forcé d'accepter, l'obligea de se réfugier en Savoie; un autre duel le fit s'éloigner de ce pays pour chercher un asile en Espagne. Rentré ensuite en France, il acquit, en 1673, la charge de premier valet de chambre de la reine Marie-Thérèse, femme de Louis XIV, et en exerça les fonctions pendant dix ans. Après la mort de cette princesse, il fut attaché à la personne de la duchesse d'Angoulême, et demeura trente ans chez elle. La mort de sa protectrice le laissa sans appui dans sa vieillesse; il se retira de la cour dans les modestes biens qu'il tenait de sa famille, et y passa paisiblement, mais non sans ennui, les vingt-quatre dernières années de sa vie. Il mourut le 1er janvier 1737, à l'âge de quatre-vingt-quatorze ans. Autour de plusieurs divertissements et morceaux de circonstance que Lully avait mis en musique, il eut à se plaindre de ses procédés, mais n'osa point élever la voix contre lui, à cause de la faveur dont le musicien jouissait à la cour. Après la mort de celui-ci, il se vengea par une pièce satirique qu'il fit imprimer sous le voile de l'anonyme, et qui est intitulée : *Lettre de Clément Marot à M. de ***, touchant ce qui s'est passé à l'arrivée de Jean-Baptiste de Lully aux Champs-Élysées.* A Cologne, chez Pierre Marteau, 1688, in-12 de cent dix-neuf pages. Il en a été fait une réimpression à Lyon, en 1825, in-8° de cinquante-neuf pages. (Voyez sur cet écrit *la Biographie de Lully*, tome VI, page 201.)

SENESINO. *Voyez* **BERNARDI** (François).

SENFEL ou **SENFL** (Louis), un des plus célèbres compositeurs allemands du seizième siècle, vit le jour non pas à Zurich, comme le dit Walther, mais à Bâle, suivant le témoignage de son contemporain Simon Minervius, qui nous donne à cet égard des renseignements positifs, dans une lettre à Bartholomé Schrenk, de Munich, imprimée en tête des odes d'Horace mises en musique à huit parties par Senfel, dont le recueil fut imprimé à Nuremberg, en 1554. Toutefois, il y a quelques difficultés à cet égard, car Walther a suivi l'autorité de Glaréan, autre contemporain de Senfel, qui joint à son nom l'épithète de *Tigurinus* (De Zurich), et qui l'appelle son concitoyen (*Dodecac.*, p. 221), quoique lui-même fût né dans le canton de Glaris (*voyez* Glaréan). Minervius paraît cependant avoir été mieux informé, parce qu'il tenait ses renseignements de Senfel lui-même. Gerber avait copié Walther quant au lieu de naissance de Senfel, dans son premier *Dictionnaire des musiciens;* mais il a reconnu son erreur dans le second *Lexique*. Choron et Fayolle ont copié Walther et Gerber, dans leur *Dictionnaire historique des musiciens* (t. II, p. 313), et ils y ont ajouté la faute de faire naître Senfel en 1530, ajoutant que Sebald Heyden le qualifie *in musica totius Germaniæ princeps*, dans la préface de son livre intitulé : *Musicæ, id est artis canendi libri duo.* Leur méprise est évidente, car la première édition du livre de Heyden fut publiée en 1537, en sorte que Senfel aurait été le premier des musiciens de l'Allemagne, à l'âge de sept ans! Au surplus, Sebald Heyden ne dit pas un mot de l'époque de la naissance

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de Senfel. Lipowsky qui a rectifié le fait relatif au lieu de la naissance de l'artiste, d'après la lettre de Minervius, dans son *Dictionnaire des musiciens de la Bavière* (p. 328), a aussi adopté cette date de 1530, quoique la lettre même citée par lui eût dû lui en démontrer la fausseté, puisqu'il y est dit que Senfel fut sopraniste de la chapelle de l'empereur Maximilien Ier, mort le 12 janvier 1517. Minervius dit qu'après avoir appris dès son enfance la musique, dans sa ville natale, Senfel entra dans la chapelle impériale comme enfant de chœur, et qu'il y reçut des leçons de contrepoint d'Henri Isaak. Il ajoute que lui-même ayant écrit à Isaak pour le prier de mettre en musique les odes d'Horace, celui-ci lui répondit qu'il s'y était exercé dans sa jeunesse, mais que, rebuté par les difficultés de ce travail, il l'avait abandonné. Il terminait sa lettre en priant Minervius de s'adresser à quelque autre musicien mieux pénétré de l'esprit du poëte, et lui indiquait son élève Senfel comme celui qui pouvait le mieux le satisfaire. Malheureusement Minervius ne fait pas connaître l'époque de cette correspondance ; mais il est certain qu'elle est antérieure à 1517, car Maximilien régnait encore lorsqu'elle eut lieu. Ainsi non-seulement Senfel a été sopraniste de la chapelle impériale, antérieurement à 1517, mais il était déjà un savant musicien, et un homme instruit dans la connaissance des poëtes latins ; ce qui fait supposer qu'il avait atteint l'âge d'environ vingt-cinq ans. En rapprochant ces circonstances, on voit que la date de la naissance de Senfel ne peut être fixée plus tard qu'en 1492, ou 1493.

C'est encore Minervius qui nous apprend qu'après la mort de Maximilien Ier, le duc Guillaume de Bavière ne négligea rien pour attacher Senfel à son service, et qu'il réussit dans sa négociation à ce sujet. L'arrivée du compositeur à Munich semble donc devoir être placée vers 1517 : toutefois il serait possible qu'il fût entré quelques années plus tard au service du duc de Bavière, car Conrad Peutinger, parlant de lui dans la préface de sa collection de motets publiée à Augsbourg, en 1520, ne fait mention que de sa position dans la chapelle impériale : Voici ses paroles : *Ab præclaro artis ipsius excultore Ludovico Senfelio Helvetico illo qui musicam Cæsaris Maximiliani capellam, post inclyti præceptoris sui Isaci*, etc. Entré au service de la cour de Bavière, il y passa le reste de ses jours. Lipowsky, qui a fait des recherches à ce sujet, croit qu'il mourut vers 1555. Il y a lieu de croire toutefois que le décès de Senfel arriva un peu plus tard, et qu'il précéda de peu de temps les propositions qui furent faites à Lassus, en 1557, pour le fixer à cette cour (*voyez* Lassus).

Senfel a été considéré à juste titre comme un des musiciens les plus remarquables de son époque, et ses contemporains lui ont accordé des éloges exprimés en termes remplis d'admiration. Luther avait la plus haute estime pour son talent ; il lui écrivit une lettre remplie de témoignages de cette estime, datée de Cobourg, le 4 octobre 1530. Plusieurs auteurs ont assuré qu'à la prière du réformateur, Senfel écrivit le chant de plusieurs cantiques pour le nouveau culte, et l'on cite, entre autres, celui qui commence par ces mots : *Non moriar, sed vivam;* mais il y a peu d'apparence que le maître de chapelle de Guillaume de Bavière, de ce prince catholique qui mit tous ses soins à empêcher le culte réformé de pénétrer dans ses États, se soit exposé à perdre la faveur du prince et sa position en prêtant à ce même culte le secours de son talent. On voit seulement, par la lettre citée précédemment, que Luther le priait de lui envoyer une copie de son cantique *In pace in idipsum*. Voici ses paroles : « Ad te redeo » et oro, si quid habes exemplar istius cantici » (*In pace in idipsum*) mihi transcribi et » mitti cures. Tenor enim iste a juventute me » delectavit, et nunc multo magis, postquam » et verba intelligo. Non enim vidi eam anti» phonam vocibus pluribus compositam. Nolo » autem te gravare componendi labore, sed » præsumo te habere aliunde compositam (1). » Au surplus, le nom de Senfel ne se trouve à aucun des chants chorals des anciens livres à l'usage du culte réformé.

Les collections spéciales des compositions de Senfel sont rares et peu connues. La bibliothèque royale de Munich en contient un grand nombre dans de beaux manuscrits dont voici l'indication : 1° *Codex V*, in-fol. : *Quinque Missæ quatuor, quinque et sex vocum partim Petro De la Rue et Ludovico Senfl* (sic), *partim vero incerto autore.* 2° *Cod. X*, in-fol. Ce manuscrit renferme de Senfel les cinq salutations de Jésus-Christ à quatre voix, qui ont été imprimées, comme on le verra plus loin, un *Miserere* à cinq, un *De profundis* à cinq, et sept motets à quatre et cinq voix.

(1) Voyez la lettre de Luther dans la collection publiée par Budée, page 213, dans l'Almanach musical de Forkel, pour l'année 1784, pages 167 et suiv., et dans le livre de Fr. Ad. Reck, intitulé : *Dr M. Luther's Gedanken über die Musik*, pages 58 et 59.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

5° *Cod. XII*, in-fol. On y trouve huit motets à quatre, cinq et six voix. 4° *Cod. XIX*, in-fol. Six motets à quatre, cinq et six voix, et l'antienne *Salve Regina* à quatre voix. 5° *Cod. XXXVI*. Ce manuscrit renferme de beaux ouvrages de Senfel et de son maître Isaak; on y trouve les offices complets de la Pentecôte et de l'octave de cette fête à quatre voix, de la Trinité, à cinq voix, de la Fête-Dieu, à quatre voix, de la Toussaint, à quatre voix, et celui de la Dédicace, à quatre voix. 6° *Cod. XXXVII*. Manuscrit d'un grand intérêt, qui renferme beaucoup d'introïts, de graduels et de séquences à quatre voix, par Senfel et Isaak, trois messes de Senfel à quatre voix, suivies des Répons de la messe. 7° *Cod. XXXVIII*, in-fol., contenant les offices de l'hiver à quatre, cinq et six voix, par Senfel et Isaak. Les pièces qui appartiennent à Senfel dans ce recueil sont des Noëls (*Galli cantus in Nativitate Domini*), à cinq et six voix, pour la première messe; *idem* pour la troisième messe, à quatre et cinq voix; les offices de saint Étienne, saint Jean l'évangéliste, des Innocents, de l'octave de Noël, de l'Épiphanie, de la Purification, de Pâques, à cinq et six voix, et de l'Ascension, à quatre voix. 8° *Cod. XLVII*, in-fol., renfermant une messe dominicale à quatre voix de Senfl (*sic*), et une messe fériale, également à quatre voix. Les œuvres imprimés de Senfel sont les suivants : 1° *Quinque salutationes Domini nostri Iliesu Christi, ex illustrissimi Principis et Domini Wilhelmi Comitis Palatini Rheni, utriusque Bavariæ Ducis, etc., commissione a Ludovico Senflio ejusdem illust. D. musico intonatore humillimo excussæ dicatæque summis et studio ac obedientia Noribergæ*, 1526, in-fol. Les quatre parties de ces motets sont imprimées en regard : je les ai mis en partition. Le style en est simple : les imitations sont larges, et la tonalité naturelle. 2° *Magnificat octo tonorum quatuor vocum, auctore Ludovico Senflio; Noribergæ*, 1537, in-4°. 3° *Melodiæ in odas Horatii et quædam alia carminum genera octo vocum; Noribergæ*, 1537, in-4°. 3° (*bis*) *Harmoniæ poeticæ Pauli Hofheimeri et Ludovici Senflii, musicorum præstantiss. und cum selectis ad hanc rem locis, à poetis accomodatioribus, seorsim tum decantandis, tum prælegendis, quatuor vocum; Norimbergæ apud Johan. Petreium, ann.* 1539. Beaucoup de collections de motets et de chansons publiées dans le seizième siècle renferment des pièces de ce maître; de ce nombre sont les suivants : 4° *Liber selectarum cantionum quas vulgo motetas appellant sex, quinque et quatuor vocum;* Augsbourg, 1520, in-fol. max, sans nom d'imprimeur. On y trouve de Senfel le motet à six voix *Sancte Pater divusque decus*, le motet à cinq voix *Gaude Maria Virgo*, et enfin, les motets à quatre voix: *Discubuit Jesus cum discipulis; usque quo, Domine; Beati omnes qui timent Dominum*. Ces motets ont été inconnus à tous les historiens de la musique. 4° (*bis*) *Finkens* (*Henrici*) *Schœne auserlesene Lieder sammt andern neuen Liedern, von den fürnehmsten dieser Kunst gesetzt, lustig zu singen, etc. Nurnberg durch Hetronymum Formschneider*, 1536, in-8° obl. Les numéros 46, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54 et 55 de cette collection appartiennent à Senfel. 5° *Concentus quatuor, quinque, sex et octo vocum;* Augsbourg, 1545, in-4°, publié par Salblinger (*voyez ce nom*). 6° *Glareani Dodecachordon*, etc., *Basileæ per Henr. Petri*, 1547, in-fol. On trouve, dans cet excellent ouvrage, un motet à quatre voix, de Senfel, morceau curieux établi sur le thème du solfége des divers intervalles, un *Deus in adjutorium meum intende* à quatre voix, et un canon énigmatique à trois voix avec l'inscription : *Omne trinum perfectum*. 7° *Hundert und fünfftzehen guter newer Liedlein, mit vier, fünff, sechs Stimmen, vor nie in Truck ausgangen*, etc. (Cent quinze bonnes et nouvelles chansons à quatre, cinq et six voix, non encore publiées, etc.), dont Jean Ott a été l'éditeur, à Nuremberg, en 1534. Les autres anciens compositeurs allemands dont il y a des pièces dans ce curieux recueil sont Henri Isaak, Oswald Reyter, Thomas Stœlzer, Jean Muller, Matthias Eckel, Étienne Mahu, Guillaume Braytengasser, Arnold de Bruck, Lupus Hellinck, Paminger, Sixte Dietrich et Jean Mannenmacher. 7° *Psalmorum selectorum a præstantissimis hujus nostri temporis in arte musica artificibus in harmon. quatuor, quinque et sex vocum reductorum;* Nuremberg, 1542, in-4°. Une deuxième édition de ce recueil a été publiée en 1553, dans la même ville. On y trouve les psaumes *Miserere*, et *In exitu Israel*, de Senfel. 8° *Teutsche Lieder mit vier und fünff Stimmen* (Chansons allemandes à quatre et cinq voix); Nuremberg, 1534, in-4°. Ce recueil renferme des chansons de Senfel, d'Arnold de Bruck et de Braytengasser. 9° *Cantat.* 2 *vocum;* Nuremberg, 1540. 10° *Forster* (*Georgii*) *Ausbund schœnen deutscher Liedlein zu singen, und auf allerley Instrumenten zu gebrauchen,*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sonderlich auserlesen. Von einem überschen und gebessert. 1, 2, 3, 4, 5 *Theile* (Recueil de belles petites chansons allemandes à chanter, et pour l'usage de toutes sortes d'instruments, etc.); Nuremberg, Ulrich Neuber, 1536-1565, in-4°. Dans la première partie de ce recueil, on trouve quatre chants de Senfel; dans la seconde, quatre; dans la troisième, sept; dans la quatrième, neuf, et dans la cinquième, onze. 11° *Teutsche Lieder mit 4 und 5 Stimmen* (Chansons allemandes à quatre et cinq voix); Strasbourg, 1545. 12° *Officia Paschalia de Resurrectione et Ascensione Domini; Witebergæ apud Georgium Rhaw*, 1539, in-4° obl. Le psaume *In Exitu Israel*, à quatre voix, se trouve dans ce volume. 13° *Novum opus musicum sex, quinque et quatuor vocum. Norimbergæ, Hiergraphei*, 1538, in-4° obl. Dans ce recueil, publié par Jean Ott, on trouve cinq cantiques à cinq et six voix par Senfel. 14° *Diphona amena et floridu; Noribergæ, in officina Joan. Montani et Ulrici Neuberi*, 1549, in-4°. Cette collection de musique d'église, publiée par le Bavarois Erasme Rotenbocher, renferme trois fragments de Senfel. 15° *Concentus octo, sex, quinque et quatuor vocum, ominum jucundissimi, nuspiam antea sic æditi; Augustæ Vindelicorum, per Philippum Uhlardum*, 1545, in-4° obl. Cette rarissime collection, dont Salblinger fut l'éditeur, renferme un motet à cinq voix par Senfel. 16° *Stephani (Clementis) Triginta selectissimæ cantiones, quinque, sex, septem, octo, duodecim et plurimum vocum, sub quatuor tantum artificiose, musicis numeris a præstantissimis hujus artis artificibus ornatæ ac compositæ; Norimbergæ, in officini Ulrici Neuberi*, 1568, in-4°. On trouve dans cette collection trois motets de Senfel, à cinq et six voix. 17° *Selectissimæ necnon familiarissimæ cantiones ultra centum, vario idiomate vocum, tam multiplicium quam etiam paucarum. Fugæ quoque ut vocantur, a sex usque ad duas voces; Augustæ Vindelicorum, Melchiori Kriesstein excudebat*, 1540, petit in-4° obl. 18° *Psalmorum selectorum a præstantissimis musicis in harmonias quatuor aut quinque vocum redactarum. Tomi quatuor; Norimbergæ apud Joh. Petreium*, 1538-1542, in-4° obl. 19° *Bicinia gallica, latina et germanica et quædam fugæ. Tomi duo; Vitebergæ, apud Georg. Rhau*, 1545, petit in-4° obl. 20° *Figuli (Wolfgangi) Prima pars Amorum filii Dei domini nostri Jesu Christi quatuor vocum; Vitebergæ*, 1574, in-4° obl. Ce recueil contient vingt motets de Figulus, et quelques autres écrits par des artistes plus anciens. Parmi ceux-ci on trouve deux chants de Noël à quatre voix, par Senfel.

SENFF (Charles-Samuel), prédicateur à Stolpen, en Misnie, vers la fin du dix-septième siècle, est auteur d'une dissertation rare et curieuse, intitulée : *De Cantionibus funebribus veterum;* Leipsick, 1689, in-4°.

SENFF (Charles-Frédéric), pasteur de Saint-Maurice, à Halle, mort dans cette ville, le 19 janvier 1814, a publié un sermon prononcé à l'occasion de l'inauguration du nouvel orgue de son église, où il donne une notice historique de sa construction. Cet écrit a pour titre : *Predigt bei der Einweihung der neuerbauten Orgel in der St. Mori's Kirche zu Halle*, etc.; Halle, Gebauer, 1784, in-8°. Il y a beaucoup d'autres écrits de ce savant qui ne sont pas relatifs à la musique.

SENGUERD (Walbrid), professeur de philosophie et bibliothécaire à Leyde, vécut dans la seconde moitié du dix-septième siècle et au commencement du dix-huitième. On a de lui une dissertation intitulée : *Tractatus de tarantula;* Lugduni Batavorum, 1667, in-4°. Il en a été publié une deuxième édition sous ce titre : *Tractatus physicus de Tarantula;* Lugduni Batavorum, 1668, in-12°. Un savant Danois, nommé *Ager*, a donné dans sa langue une traduction de cet ouvrage intitulée : *Skrivt om de Apuliske Edderkoppe;* Copenhague, 1702, in-8° de quarante-huit pages, avec une préface d'une feuille et demie. Senguerd traite dans cet opuscule des effets de la musique pour la guérison de la morsure de la tarentule.

SENNERT (André), savant orientaliste, né à Wittenberg, en 1606, s'appliqua, dès l'âge de dix ans, à l'étude de l'hébreu et de ses dérivés, sous la direction de Martin Trostius. Après avoir fréquenté les principales universités de l'Allemagne et de la Hollande, il retourna à Wittenberg, et y fut nommé professeur de langues orientales, en 1638. Il mourut dans cette ville, le 22 décembre 1689, à l'âge de quatre-vingt-trois ans. Parmi ses nombreux et savants ouvrages, on remarque deux dissertations relatives à la musique des Hébreux; la première a pour titre : *Dissertatio de Musica quondam Hebræorum.* Elle se trouve dans le cinquième volume des *Thèses soutenues à l'université de Wittenberg pendant le dix-septième siècle.* La deuxième dissertation de Sennert est intitulé : *Dissertatio de accentis Hebræorum;* Wittenberg, 1670, in-4°.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

SÉPRÈS (Pierre-Ypres **LA RAMÉE DE**), né à Valenciennes, en 1707, s'est fait le disciple de Jacotot pour la méthode d'enseignement universel, en a fondé une école à Anvers, en 1822, puis s'est fixé à Paris, en 1828, où il a établi un Lycée national pour la propagation de la même méthode. Il a publié un grand nombre d'ouvrages concernant les arts et les sciences, parmi lesquels on remarque celui-ci : *Instruction normale pour l'étude de la musique, d'après l'enseignement universel, destinée aux personnes qui veulent apprendre seules, et particulièrement aux mères de famille;* Paris, in-8° de vingt-quatre pages.

SERAO (François), professeur de médecine, à Naples, né à Anvers, en 1702, d'une famille espagnole, mourut à Naples, en 1793. On a de lui une brochure intitulée : *Della Tarantola, o sia Falangio di Puglia;* Naples, 1742, in-4°. Il y traite des effets de la musique sur les personnes qui ont été piquées par la tarentule.

SERASSI (Joseph), célèbre facteur d'orgues, issu d'une famille qui s'était distinguée dans la construction de ces instruments, naquit à Bergame, au mois de novembre 1750. Dès son enfance, il étudia les principes et le mécanisme de son art dans les ateliers de son père, et y fit de rapides progrès. Après avoir terminé ses études scientifiques, littéraires et musicales, il commença à se livrer à la facture des instruments ; son premier grand ouvrage fut l'orgue double de Saint-Alexandre de Colonne, à Bergame. Ces deux orgues sont placées en face l'un de l'autre, ont chacun deux claviers et pédale, et forment ensemble quatre-vingt-quatre registres, dont trente registres de fond et de récit, et cinquante-quatre jeux d'anches et de plein jeu. Elles peuvent être réunies sous la main d'un seul organiste par un mécanisme souterrain si parfait et si prompt dans ses manœuvres, que les passages les plus rapides sont exécutés avec l'ensemble le plus exact par les deux instruments, quoiqu'ils soient éloignés l'un de l'autre d'environ cinquante mètres. En 1792, Serassi construisit dans l'église ducale de Colorno un grand orgue de quatre-vingt-deux registres, et y employa pour la première fois de grands réservoirs de vent qui empêchent les ondulations de l'air dans les tuyaux. Huit ans après, fut achevé par Serassi le bel orgue de l'église de l'*Annunziata* de Como, un des plus beaux ouvrages de cet artiste. Il est composé de trois claviers, et de quatre-vingt-six registres, avec beaucoup d'inventions ingénieuses pour les accouplements. Serassi donne lui-même la description de cet instrument dans un petit écrit intitulé : *Descrizione ed osservazioni pel nuovo organo posto nella chiesa dell' Annunziata di Como* (Description du nouvel orgue placé dans l'église de l'Annonciation à Como) ; Como, 1808, in-8°. Dans la même année, Serassi termina, avec son fils Charles, un orgue dans l'église du *Crucifix*, à Milan. Un amateur de cette ville en donna la description, intitulée : *Del nuovo organo, opera de' Signori Serassi, nel santuario del Crocifisso;* Milan, 1808, in-8°. Dans sa description de l'orgue de Como, Serassi dit que son aïeul perfectionna la qualité de son des jeux de flûte, de hautbois et de basson, et que ce fut lui qui inventa le *tira tutto*, registre par lequel on réunit d'un seul coup tous les jeux de l'orgue. On cite comme deux des meilleurs ouvrages de Serassi l'orgue qu'il a construit, en 1812, dans l'église de Saint-Eustorgue de Milan, et qui fut achevé le 6 janvier 1812, bel instrument de trente-deux pieds, et celui qu'il termina en 1813, dans l'église Saint-Thomas, de la même ville. Sa dernière production fut le plan d'un grand orgue pour la cathédrale de Plaisance, qui aurait surpassé par sa dimension, et par le nombre de registres et d'inventions nouvelles, tout ce qui avait été fait jusqu'alors. Il n'eut pas le temps d'en entreprendre la construction, ayant cessé de vivre en 1817. Peu de temps avant sa mort, il publia quatre lettres sur les orgues en général et sur ses travaux en particulier, sous ce titre : *Sugli organi. Bergamo, nella stamperia Natali,* 1816, in-4° de soixante-treize pages.

SERASSI (Charles), aîné de trois fils de Joseph, qui se sont associés pour la construction des orgues, a acquis une célébrité égale à celle de son père. Il est né à Bergame, vers 1786, et a étudié dès son enfance la construction des orgues sous la direction de son père, qu'il a aidé depuis 1807 dans ses travaux, notamment dans les orgues de Como et de Saint-Thomas, à Milan. Les frères Serassi sont les facteurs les plus renommés de l'Italie; leurs ateliers sont établis sur la plus grande échelle ; on y construit à la fois douze ou quinze orgues, dont plusieurs de trente-deux pieds. Leurs plus célèbres ouvrages sont les orgues de Saint-Philippe, à Turin, de Sainte-Marie *del Carmine*, à Venise, de l'église des Jésuites à Plaisance, de Sainte-Catherine martyre, à Bologne, de l'église *del Gesù* à Rome, enfin l'orgue double de Sainte-Marie Majeure, à Trente.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

SERICUS, *organarius* ou fabricant d'orgues hydrauliques, vivait à Rome, vers l'an 308 de l'ère chrétienne. Dans cette même année, il fut impliqué dans une affaire d'empoisonnement, condamné et exécuté (*voyez Ammien Marcellin*, liv. XXVIII, au commencement). Ce nom est le seul qui soit parvenu jusqu'à nous d'un artisan dont la profession consistait à construire des *hydraules*; d'autre part, nous voyons, par ce qui concerne Sericus, que *ce genre* d'instruments était encore en usage à Rome, dans la seconde moitié du quatrième siècle.

SERING (Frédéric-Guillaume), organiste et professeur de musique au séminaire évangélique des instituteurs, à Franzbourg (Poméranie), fit ses études musicales à Berlin, sous la direction du professeur Marx. En 1851, il fut nommé professeur de musique à Kœpenik, près de Berlin; deux ans après, il obtint ses places à Franzbourg. On a de cet artiste : 1° Le psaume 72 pour un chœur de voix mêlées avec accompagnement de piano, op. 5; Berlin, Esslinger. 2° Le psaume 95 *idem*, op. 12; *ibid.* 3° Le motet *Herr leite mich*, idem, op. 20; *ibid.* 4° *L'entrée de Jésus-Christ à Jérusalem*, oratorio de l'*Avent* pour voix seules, chœur et orchestre; Magdebourg, Heinrichshofen, 1860. 5° Un grand nombre de *Lieder* à voix seule avec piano, en recueils ou détachées; Berlin, Gaillard, Esslinger, Bock, Schlesinger, etc. 6° Des chants pour quatre voix d'hommes; Erfurt, Kœrner. 7° Prélude et fugue à trois sujets pour orgue; Berlin, Gaillard. 8° Deux *Lieder* sans paroles pour piano; *ibid.* 9° Toccate (en *mi* bémol) pour orgue, op. 13; Berlin, Bock. 10° Concerto (en *ut* mineur) pour orgue; Erfurt, Kœrner. 11° Introduction et fugue (en *ut* majeur) *idem*, op. 21; *ibid.* 12° Méthode de chant pour les écoles populaires; Gütersloh, Bertelsmann. 13° Méthode élémentaire de violon; Magdebourg, Heinrichshofen.

SERINI (Joseph), compositeur, né à Crémone vers 1645, n'est connu que par le livret d'un oratorio intitulé : *Il Genio deluso*, qui fut exécuté dans la chapelle de l'impératrice Éléonore, en 1680. Ce livret a été imprimé à Venise, chez Pierre-Paul Viviano, dans la même année.

SERMES (François DE), pseudonyme du P. **MERSENNE** (*voyez* ce nom).

SERMISY (Claude DE), compositeur français du seizième siècle, est désigné simplement par le nom de **CLAUDIN** dans les anciens recueils où l'on trouve ses compositions. Ce musicien, *homme de mérite*, est un des moins connus de son époque, quoiqu'il ait été un des plus considérables par son talent et par sa position. J'ai trouvé les premiers renseignements positifs sur sa personne dans les *comptes* de dépenses de la cour de France relatives à la musique, dont j'ai fait connaître les curiosités dans une suite d'articles de la *Revue musicale* (tom. XII, 1832). Un de ces comptes, dressé par maître Benigne Sevré, conseiller du roi et receveur général des finances de la généralité de Languedoc, pour l'année 1532, nous fait connaître que *maître Claude de Sermisy* était alors sous-maître de la chapelle du roi et premier chantre ou directeur de musique de ladite chapelle, aux appointements de quatre cents livres *tournois*; que de plus il lui avait été payé mille quatre-vingts livres pour la nourriture et l'entretien de six enfants de chœur, et qu'enfin il avait reçu deux cent cinquante livres *tant pour l'entretenement de la chapelle que pour envoyer querir des chantres* (1). Après la mort de François Ier, roi de France, en 1547, Claude de Sermisy eut le titre de premier chantre de Henri II, titre qui équivalait alors à celui de *maître de chapelle*. Ce renseignement nous est fourni par un *compte des officiers domestiques du roi Henri II, depuis* 1545 *jusqu'en* 1559 (époque où ce prince fut blessé mortellement dans un tournoi). Après cette dernière époque, on ne trouve plus de renseignements sur Claude de Sermisy, et son nom disparaît des comptes. Il y a donc lieu de croire qu'il ne vécut pas longtemps après 1560, car ses compositions étaient déjà imprimées dans les recueils avec celles des musiciens les plus célèbres, en 1528, c'est-à-dire *trente-deux* ans auparavant. Cependant on pourrait croire qu'il occupait encore sa place de maître de chapelle du roi en 1568, car on lui donne ce titre, conjointement à celui de chanoine de la sainte chapelle du Palais (*Regio symphoniacorum ordini præfecto, et in regali parisiensis palatii sacello canonico*), dans un recueil de messes de sa composition publié par Nicolas Duchemin.

Ainsi qu'on l'a vu plus haut, Claude de Sermisy est désigné par le simple nom de *Claudin* dans la plupart des recueils où l'on trouve quelques pièces de sa composition; il n'est appelé du nom de *Claudin de Sermisy* que dans le recueil de messes que je viens de citer, et dans un autre recueil de trois messes

(1) Voyez la *Revue musicale*, tome XII, pages 243 et 263.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

publié en 1583. Le plus ancien recueil où j'ai trouvé des pièces de ce musicien a pour titre : 1° *Vingt-neuf chansons musicales à quatre parties, imprimees à Paris par Pierre Attaingnant, libraire, demourant en la rue de la Harpe, près de l'église Saint-Cosme*, 1528, in-8° obl. Une deuxième édition de ce recueil a été publiée par le même libraire en 1530. On y trouve quatorze chansons de Claudin, avec quelques autres pièces du même genre par Jannequin, Jacotin, Passereau, Consilium, Beaumont, etc. 2° Le troisième livre de la même collection a pour titre : *Trente et une chansons musicales*, etc.; Paris, P. Attaingnant, 1529, in-8° obl. On y trouve treize pièces de Claudin. 3° Il y a aussi quatre chansons à quatre parties, de Sermisy, dans le septième livre de la même collection publié par le même imprimeur, en 1530, in-8° obl. Cette précieuse collection, divisée en onze livres, renferme *trois cent quarante-quatre chansons françaises à quatre parties*, composées par les musiciens français les plus célèbres qui vécurent dans la première moitié du seizième siècle : on la trouve complète à la bibliothèque impériale de Paris, sous le n° V, 2089, in-8° obl., quatre volumes. Claude de Sermisy a beaucoup écrit pour l'église; on trouve des motets de sa composition dans les recueils suivants : 4° *XII Motetz à quatre et cinq voix composés par les autheurs cy dessoubz escripts. Nagueres imprimés à Paris par Pierre Attaignant demourant*, etc., 1529, in-8° obl. On y trouve les motets : *Domine quis habitabit, Michaele archangele, Nativitas est hodie*, et *Preparate corda vestra*, de Claudin; les autres sont de Gombert, Jean Mouton, Dorle et Deslonges. 5° *Liber septimus XXIIII trium, quatuor, quinque, sex vocum Modulos Dominici adventus, nativitatisque ejus, ac sanctorum eo tempore occurrentium habet. Parisiis in vico Citharea apud Petrum Attaingnant musicæ calcographum*, 1533, in-4° obl., gothique. On trouve dans ce recueil le motet *Da pacem* de Claudin. 6° *Liber decimus ; Passiones Dominice in Ramis palmarum, Veneris sancte* (sic), *nec non lectiones feriarum quinte, sexte, ac sabbati hebdomade sancte : multaque alia quadragesime congruentia, ut palam videre licet. Parisiis apud Petrum Attaingnant*, 1534, in-4° obl. gothique. Ce livre contient les *Lamentations de Jérémie* pour le samedi saint par Claudin, les *Passions* d'après saint Mathieu et saint Jean, et un *Resurrexi* par le même maître. Les *Lamentations de Jérémie* ont été réimprimées dans un recueil publié à Nuremberg, en 1549. 7° *Liber undecimus XXVI musicales habet modulos et quinque vocibus editos. Parisiis, apud Petrum Attaingnant*, 1534, in-4° obl. gothique. On trouve dans ce recueil dix motets à quatre et cinq voix, de Claudin. 8° *Missarum musicalium, certa vocum varietate secundum varios quos referunt modulos distinctarum. Liber primus, ex diversis iisdemque peritissimis auctoribus collectus. Parisiis, ex typographia Nicolai Du Chemin sub insignis Gryphonis argentei*, 1568, in-fol. Les diverses voix des messes sont imprimées en regard. Les messes de Claudin sont ici indiquées sous le nom de Claudin de Sermisy; elles sont au nombre de six, savoir : 1° *Quare fremuerunt*, à cinq voix; 2° *Ab initio*, à quatre voix; 3° *Voulant honneur*, idem; 4° *Tota pulchra es*, idem. 5° *Philomena prævia*, idem; 6° *Surgens Jesus*, idem. 7° *Missæ tres quatuor vocum auctore Cl. de Sermisy. Parisiis, ex offic. Ballardi*, 1583, in-fol. max. On trouve des morceaux de Claude de Sermisy dans les recueils intitulés : 1° *Selectissimæ nec non familiarissimæ cantiones ultra centum*, etc.; *Augustæ Vindelicorum, Melchior Kriesstein*, 1540. 2° *Cantiones septem, sex et quinque vocum. Longe gravissimæ, juxta ac amœnissimæ*, etc., *ibid.*, 1545. 3° *Modulationes aliquot quatuor vocum, quas vulgo Modetas* (sic) *vocant a præstantissimis musicis compositas*, etc. *Noribergæ per Joh. Petreium*, 1538. 4° *Tomus secundus Psalmorum selectorum quatuor et quinque vocum;* ibid., 1539. 5° *Tomus tertius Psalmorum*, etc., *ibid.*, 1542. 6° *Bicinia gallica, latina et germanica, et quædam fugæ. Tomi duo. Vitebergæ, apud Georg. Rhav*, 1545. Une belle collection de chansons et de motets à quatre voix, en manuscrit du seizième siècle, qui a appartenu à madame la duchesse d'Orléans, mère du roi Louis-Philippe, renferme un grand nombre de pièces de Goudimel, Jannequin, Arcadet, Jacotin, Mouton, Gombert, Passereau, Mornable, Claudin, et d'autres musiciens français de ce temps.

SERRA (Michel-Ange), prêtre et maître de chapelle de l'église de Sainte-Marie *del Vado* à Ferrare, naquit à Mantoue, en 1571. Les ouvrages connus de sa composition sont : 1° *Completorium Romanum* 4 *vocum;* Venise, 1603. 2° *Missarum quatuor vocum liber primus; Venetiis, apud Jac. Vincentinum*, 1606, in-4°. Dans l'année suivante,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

une réimpression de ce livre de messes parut sous ce titre : *Missæ quatuor vocum;* Anvers, 1607, in-4°. On trouve à la fin de cette édition une messe de morts de Clément surnommé *non papa*. 3° *Missarum quatuor vocum liber secundus. Venetiis, apud Jac. Vincentinum*, 1615. 4° *Motettæ 4 vocum*. Ce dernier ouvrage est indiqué dans le catalogue de la bibliothèque du roi de Portugal, Jean IV, mais sans nom de ville et sans date.

SERRA (Paul), chapelain chantre de la chapelle pontificale, à Rome, naquit à Novi, et fut agrégé au collége des chapelains chantres, en 1753. On a de lui un livre intitulé : *Introduzione armonica sopra la nuova serie de' suoni modulati in oggidì, e modo di rettamente e più facilmente intuonarla;* Rome, Giunchi, 1768, in-4°. C'est un nouveau système de solfége au moyen de syllabes différentes pour chaque ton et chaque mode.

SERRA (Jean), compositeur, est né à Gênes, en 1787. Élève de Gaëtan Isola pour le contrepoint, il s'est particulièrement formé dans la connaissance des styles par l'étude des partitions des grands maîtres. On connaît de lui deux messes solennelles avec orchestre, une messe de *Requiem*, une cantate sur la naissance du roi de Rome, exécutée au théâtre de Gênes, des symphonies, quatuors, trios et duos pour divers instruments.

SERRE (Jean-Adam), peintre, chimiste et musicien, naquit à Genève, en 1704. Antagoniste des systèmes d'harmonie imaginés par Rameau et par Tartini (*voyez* ces noms), il les attaqua dans ses écrits en homme initié dans l'art d'écrire en musique, et avec un esprit d'analyse fort remarquable. Arrivé à Paris en 1751, il y débuta par des observations très-justes sur le prétendu troisième mode que Blainville (*voyez* ce nom) croyait avoir découvert. Elles parurent dans le *Mercure de France* du mois de janvier 1742 (p. 160 et suivantes), sous ce titre : *Réflexions sur la supposition d'un troisième mode en musique*. L'année suivante, il publia ses *Essais sur les principes de l'harmonie, où l'on traite de la théorie de l'harmonie en général, des droits respectifs de l'harmonie et de la mélodie, de la basse fondamentale, et de l'origine du mode mineur;* Paris, Prault, 1753, in-8° de cent cinquante-neuf pages. A la fin du livre, les réflexions sur le troisième mode sont reproduites. Quelques exemplaires de l'édition de Paris ont un frontispice qui porte la même date, avec l'indication de *Genève*. Écrivant à Paris, où régnait alors une admiration sans bornes pour le système de la basse fondamentale, Serre était obligé d'user de beaucoup de précautions pour faire la critique de cette théorie ; d'ailleurs, il croyait à la nécessité du phénomène de la résonnance multiple des corps sonores graves comme une des bases d'une théorie véritable et complète de la science (*voyez* les *Essais*, etc., p. 7, note VI); mais il ne pensait pas que ce principe fût le seul, et c'est sur ce point que porte en général sa critique, faisant voir que les conséquences rigoureuses que Rameau en tire le conduisent à des résultats opposés aux faits établis dans la pratique de l'art. Il démontre très-bien ensuite qu'il peut y avoir une basse fondamentale beaucoup meilleure que celle de Rameau. Dans le troisième essai qui termine le livre, Serre fait une critique fort juste des formules par lesquelles Euler a exprimé les séries de sons des gammes majeure et mineure (p. 133-135).

De retour à Genève, Serre se livra à l'examen du système de Tartini et en démontra la faiblesse, ou plutôt la fausseté. Blessé du peu de cas que d'Alembert semblait avoir fait de ses *Essais*, etc., dans l'article *Basse fondamentale*, il se livra à un examen sévère des erreurs du célèbre géomètre en matière de musique, et rétracta les éloges qu'il lui avait accordés dans son premier ouvrage; enfin, il fit un troisième travail non moins juste que sévère sur le mauvais livre de Geminiani (*voyez* ce nom), intitulé: *Guide harmonique*. Ces trois dissertations furent réunies par lui dans un volume qui a pour titre : *Observations sur les principes de l'harmonie, occasionnées par quelques écrits modernes sur ce sujet, et particulièrement par l'article* fondamental *de M. d'Alembert dans l'Encyclopédie, le Traité de théorie musicale de M. Tartini, et le Guide harmonique de M. Geminiani;* Genève, Gosse, 1763, in-8°. Sennebier a confondu cet ouvrage avec le premier, en lui donnant ce titre : *Essai sur les principes de l'harmonie occasionné par quelques écrits modernes*, etc. (voyez *Histoire littéraire de Genève*, t. III, p. 326); puis, sous le titre simple d'*Observations sur les principes de l'harmonie*, il a supposé une édition faite à Paris, en 1765, qui n'existe pas; enfin, il a aussi supposé un troisième ouvrage de Serre, intitulé : *Théorie de l'harmonie en général, ou des observations sur la basse fondamentale, l'origine du mode mineur, la basse fondamentale et les droits respectifs de la mélodie et de l'harmonie*, in-8°, 1753. Or, ce titre, qui n'a point de sens, n'est qu'un mélange in-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

cohérent de l'intitulé de quelques chapitres des *Essais sur les principes de l'harmonie, etc., publiés à Paris, en 1753.* Il est difficile d'accumuler plus d'erreurs à la fois: celles-ci ont trompé M. Quérard, qui avait cru pouvoir prendre Sennchier pour guide dans le neuvième volume de *la France littéraire* (p. 77).

SERRÉ (JEAN DE), né à Rieux, petite ville de la Haute-Garonne, vers la fin du dix-septième siècle, a écrit un poëme en quatre chants intitulé : *la Musique*, qui fut publié à Amsterdam, chez Roger, 1714, in-12, puis à Lyon, chez André Laurens, 1717, in-4°, et enfin, à La Haye, 1737, in-12. Ce poëme fut réimprimé dans un recueil qui a pour titre : *Les Dons des enfants de Latone, la musique et la chasse au cerf*, poëmes, sans nom d'auteur; Paris, 1734, in-8°. Une nouvelle édition du poëme de Serré sur la musique a été donnée par Cubières-Palmézeaux; mais, par une de ces fraudes littéraires assez communes autrefois, l'ouvrage était attribué à Gresset, et présenté comme inédit. Le recueil où se trouve ce morceau est intitulé : *Épître à Gresset, au sujet de la reprise du Méchant, en* 1804, suivie de deux ouvrages de ce poëte célèbre (*le Chien pécheur* et *la Musique*, poëmes), qui ne sont dans aucune édition de ses œuvres, et d'une épître à un jeune provincial, intitulée : *l'Art de travailler aux journaux.* Par l'ex-révérend P. Ignace de Castelvedra, petit-neveu du R. P. Brumoy (Cubières-Palmézeaux); Paris, Moronval, 1812, in-8° de quatre-vingt-treize pages. Tout est rempli de fausse tés dans cette publication, car *le Chien pécheur*, ou *le Barbet des cordeliers d'Étampes*, avait été publié, vers 1730, par Hémard d'Anjouan.

SERVAIS (ADRIEN-FRANÇOIS), célèbre violoncelliste et professeur au Conservatoire royal de Bruxelles, est né à Hal, petite ville du Brabant, à trois lieues de Bruxelles, le 7 juin 1807. Fils d'un musicien attaché à l'église de cette ville, il reçut de lui les premières leçons de musique et de violon. M. le marquis de Sayve, amateur distingué qui possède une terre près de Hal, charmé des heureuses dispositions du jeune Servais, leur donna plus tard une meilleure direction, et le confia aux soins de Van der Plancken, premier violon du théâtre de Bruxelles, et bon professeur. Cependant Servais n'avait point encore découvert quelle était sa véritable destination, lorsque le hasard lui ayant procuré l'occasion d'entendre exécuter un solo de violoncelle par Platel (*voyez* ce nom), le plaisir qu'il en ressentit fut si vif, que dès ce moment il prit la résolution d'abandonner tout autre instrument pour se livrer à l'étude de celui-là. Admis au nombre des élèves du Conservatoire de Bruxelles, il y reçut des leçons de ce même Platel dont le talent l'avait charmé, et sous la direction de ce maître habile, le talent qu'il avait reçu de la nature se développa avec rapidité. En moins d'une année, il surpassa tous ses condisciples, et obtint le premier prix au concours. Devenu répétiteur du cours de Platel, il entra à l'orchestre du théâtre de Bruxelles et y resta trois années, augmentant chaque jour son talent par ses études, mais ne parvenant pas à fixer sur lui l'attention publique, parce qu'à cette époque le goût de la musique était peu vif à Bruxelles. Servais consulta l'auteur de cette Biographie sur la direction qu'il devait donner à sa carrière, et celui-ci lui conseilla d'aller à Paris, et lui donna des lettres de recommandation qui lui procurèrent le moyen de se faire connaître immédiatement. Ses succès dans les concerts où il se fit entendre furent complets, et le placèrent au premier rang des violoncellistes, quoiqu'il n'eût pas encore atteint la perfection de mécanisme où ses études postérieures l'ont conduit.

En 1834, Servais se rendit à Londres et y joua dans les concerts de la société Philharmonique. De retour en Belgique, il s'y livra pendant deux ans à de nouvelles études et s'ouvrit de nouvelles routes dans les difficultés de mécanisme. C'est à cette époque surtout que son talent atteignit un brillant, une hardiesse dans les traits, qui n'ont été égalés par aucun violoncelliste. Ses premières compositions datent de ce même temps : elles se firent remarquer surtout par la nature des difficultés nouvelles dont Servais s'était proposé le problème, et qu'il avait résolu. Au commencement de 1836, il retourna à Paris et y joua dans plusieurs concerts, puis revint en Belgique et parcourut la Hollande, en 1837. Ce voyage fut pour lui une suite de triomphes. Les journaux de l'Allemagne commencèrent alors à faire connaître son nom dans le Nord. Revenu dans sa patrie, l'artiste se prépara, par de nouvelles études, au voyage qu'il se proposait de faire en Russie. Au commencement de 1839, il partit pour Pétersbourg, visitant Lubeck, Riga, et partout faisant naître l'admiration pour son incomparable habileté. L'enthousiasme fut à son comble aux concerts qu'il donna dans la capitale de la Russie. Après une année d'ab-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sence, Servais revint à Hal au mois d'avril 1840. Il se fit alors entendre à Bruxelles, à Anvers, à Spa, et ne trouva pas moins de sympathie parmi ses compatriotes que dans les pays étrangers. Au mois de février 1841, il entreprit un second voyage dans le Nord, et visita pour la deuxième fois Pétersbourg et Moscou. Après la saison des concerts, il prit sa route par la Pologne, fit naître des transports d'admiration à Varsovie, puis visita Prague et Vienne. Les journaux de ces villes ont fait connaître la vive impression que son talent y a produite. Plusieurs concerts purent à peine satisfaire la curiosité des artistes et des amateurs; les avis n'y furent point partagés sur le mérite de l'artiste : tout le monde s'accorda à le saluer comme le premier violoncelliste de son époque. Servais a fait un deuxième voyage en Hollande, en 1843. Dans l'année suivante, il partit pour l'Allemagne, visita Berlin, Leipsick et Hambourg, excitant partout l'admiration par son incomparable talent; puis il entreprit un troisième voyage en Russie, qu'il parcourut jusqu'en Sibérie. Un des plus beaux triomphes de Servais fut celui qu'il obtint à Paris dans l'hiver de 1847. Depuis lors il a visité le Danemark, la Suède, la Norwége, les villes rhénanes, où il a été rappelé plusieurs fois, ainsi que les villes principales de la France. En 1848, il a été nommé professeur de violoncelle au Conservatoire royal de Bruxelles, où il a formé un grand nombre d'élèves distingués. Servais s'est marié à Pétersbourg, en 1842. Nommé violoncelliste solo du roi des Belges, il est officier de l'ordre de Léopold. Il a publié trois concertos pour violoncelle; seize fantaisies pour violoncelle et orchestre; six études caprices pour cet instrument avec piano. De plus, il a fait, en collaboration avec J. Grégoire, quatorze duos pour piano et violoncelle sur des motifs d'opéras; trois *idem* pour violon et violoncelle avec Léonard, et un *idem* avec H. Vieuxtemps. Tous ces ouvrages ont été gravés à Mayence, chez Schott.

SERVIN (Jean), né à Orléans, vers 1550, s'établit à Lyon, en 1572, et y passa le reste de sa vie. Il a composé : 1° *Psalmes de David, à trois parties;* Orléans, 1565, in-4° oblong. 2° *Chansons à quatre, cinq, six et huit parties;* livres I et II, Lyon, Charles Posnot, 1578, in-4° obl. 3° *Psalmi Davidis à G. Buchanano versibus expressi, nunc primum modulis* 4, 5, 6, 7 *et* 8 *vocum decantandi; Lugduni, apud Carolum Posnot,* 1579, in-4° oblong.

SESÉ (Don Juan), organiste de la chapelle du roi d'Espagne, vécut à Madrid dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. On a publié de sa composition : 1° *Versos de organo para el cantico del Magnificat y demas Psalmos de la Iglesia*, en sept livraisons; Madrid, Miguel Copin, 1774. 2° *Six fugues pour l'orgue ou le piano*; ibid., 1774.

SESÉ Y BELTRAN (D. Basilio), né à Saragosse, en 1630, y étudia la musique dès l'âge de sept ans. Il fut organiste de l'église des Carmes-Déchaussés royaux à Madrid. On connaît de lui en Espagne quelques compositions de mérite pour l'orgue, restées en manuscrit.

SESSI (Marianne), cantatrice, née à Rome, en 1776, s'est particulièrement distinguée par l'exécution la plus brillante des airs de bravoure, et la beauté de sa voix. Conduite par son père en Allemagne, en 1792, elle débuta l'année suivante à l'*Opera seria* de Vienne. En 1795, elle épousa un riche négociant nommé *Natorp*, que quelques biographes ont confondu avec le baron de Natorp. Depuis ce temps elle a été connue sous le nom de *Sessi-Natorp*, quoiqu'elle ait été plus tard séparée de son mari. Après neuf années d'interruption dans sa carrière théâtrale, elle se rendit en Italie, chanta avec le plus grand succès à Venise, en 1805, et de là passa au théâtre de *la Scala* à Milan, où elle brilla en 1806. Entrée au service de la reine d'Étrurie, vers la fin de la même année, elle reçut une médaille d'or d'honneur de l'Académie des beaux-arts de Florence, en 1807. Une autre médaille lui fut décernée à Livourne, où elle chanta dans le même temps; celle-ci portait pour inscription : *A Marianna Sessi insigne cantante. Livorno,* 1807. Après avoir chanté, pendant le carnaval de 1808, au théâtre de *la Scala*, à Milan, elle se rendit à Naples, où elle brilla pendant deux ans sur le théâtre Saint-Charles; puis elle se rendit en Portugal et excita des transports d'admiration à Lisbonne. Appelée à l'Opéra italien de Londres, elle y causa autant de plaisir que d'étonnement. En 1816, elle retourna en Allemagne, et se fit entendre à Leipsick, à Dresde, à Berlin et à Hambourg, pendant les années 1817 et 1818. De cette dernière ville, elle se rendit à Copenhague, où elle demeura plusieurs années. Oubliée après ce temps, elle reparut tout à coup pour la troisième fois en Allemagne, vers la fin de 1835, et bien qu'âgée de soixante ans, elle chanta dans l'année suivante à Hambourg le rôle de *Pygmalion*, dans l'opéra de ce nom. Ce fut sa dernière apparition sur la scène; peu de temps

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

après elle se retira à Vienne, où elle est morte, le 10 mars 1847. On a publié de la composition de cette cantatrice : 1° Nocturne (*Già la notte s'avvicina*), à deux voix, avec accompagnement de piano; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 2° *Tre arietta italiane*; Paris, Pacini. 3° *Tre canzonette;* Hambourg, Bœhme. 4° *Dieci canzonette italiane;* Leipsick, Breitkopf et Hærtel.

SESSI (Impératrice), sœur de la précédente, naquit à Rome, en 1784. Conduite par sa famille à Vienne dans son enfance, elle débuta sur le théâtre italien de cette ville, et y excita la plus vive admiration. Dans l'année suivante, elle épousa le major de Natorp, beau-frère de sa sœur, et elle se rendit ensuite à Venise, où elle chanta avec le plus brillant succès pendant le carnaval. Dans les années 1806 et 1807, elle se fit admirer au théâtre de *la Scala*, à Milan. De si brillants débuts semblaient lui promettre une heureuse carrière; mais elle mourut d'une maladie de poitrine, à Florence, le 25 octobre 1808, à l'âge de vingt-quatre ans et quelques mois.

Deux autres sœurs de cette famille d'artistes ont brillé comme cantatrices en Allemagne. La première (*Anne-Marie Sessi*) naquit à Rome, en 1790, et commença sa carrière à Vienne, en 1811, puis chanta au théâtre de Pesth, en Hongrie, pendant l'année 1814, sous le nom de *Neumann-Sessi*. Depuis ce temps, elle a paru avec succès sur les théâtres de Munich, de Carlsruhe, de Francfort, de Hanovre, de Hambourg, puis elle retourna à Vienne. A la suite d'une longue et douloureuse maladie, elle perdit la voix en 1823. Elle est morte à Vienne, le 9 juin 1864. La dernière des sœurs de ce nom (*Caroline Sessi*) a chanté pendant quelque temps au théâtre du *Fondo*, à Naples.

SESSI (Marie-Thérèse), cantatrice, n'est pas de la même famille que les précédentes. Elle commença sa carrière en 1805, au théâtre de Parme; chanta, dans l'année suivante, au théâtre de *la Scala*, à Milan, y reparut deux ans après, puis se rendit à Vienne, et en dernier lieu en Pologne et en Russie. Dans les années 1835 à 1837, elle a reparu sur quelques théâtres en Italie, mais n'y a point excité l'attention du public.

SEUFFERT (Jean-Philippe), facteur d'orgues du prince de Würzbourg, naquit en 1675, à Gessenheim, près de Carlstadt, en Bavière. Dès son enfance il montra de si heureuses dispositions pour la facture des orgues, que l'habile facteur Hofmann lui offrit de le prendre en apprentissage, ce qui fut accepté avec joie. Seuffert suivit donc Hofmann à Würzbourg, et telle fut son assiduité au travail, qu'après les sept années de son apprentissage, il fut considéré comme un excellent ouvrier. Il entreprit alors de longs voyages, visita Vienne et les principales villes de la Hongrie et de la Bohême. Il était en Pologne lorsqu'il reçut une lettre de son ancien maître Hoffmann qui le rappelait à Würzbourg, où il épousa la veuve du facteur Hellenbrand. Son premier ouvrage fut l'orgue de l'église de Hœchberg, dont les qualités remarquables fixèrent sur lui l'attention publique. Bientôt il reçut de nombreuses commandes qui l'obligèrent à donner de l'extension à sa fabrique. Le nombre des instruments qu'il a construits s'élève à plus de deux cents. Parmi les plus importants, on remarque : 1° Celui d'un couvent de Bénédictins en Westphalie, composé de trente-six jeux, avec pédale de trente-deux pieds et quatre claviers à la main. 2° Le grand orgue d'Eberach. 3° Celui du couvent de Banz, en Bavière. 4° L'orgue de la chapelle de la cour à Würzbourg. Seuffert mourut dans cette ville, en 1760, à l'âge de quatre-vingt-sept ans.

SEUFFERT (Jean-Ignace), fils aîné du précédent, né à Würzbourg, en 1727, apprit l'art de la construction des orgues sous la direction de son père. Dans sa jeunesse, il alla se fixer en Alsace, travailla quelque temps chez le facteur d'orgues Diepony, et l'aida dans la construction de l'orgue du couvent de Kronweisenbourg. L'orgue de Reinigen, qu'il exécuta seul ensuite, lui fit beaucoup d'honneur et lui procura en peu de temps les demandes de plus de trente orgues. Fixé plus tard à Kirchweiler, il y établit des ateliers où plus de cent instruments furent construits. Il y vivait encore en 1807, âgé de quatre-vingts ans.

SEUFFERT (François-Ignace), second fils de Jean-Philippe, naquit à Würzbourg, en 1731. Élève de son père, il acheva de s'instruire dans la facture des orgues par les voyages qu'il fit dans les Pays-Bas, en France, dans la Suisse et dans une partie de l'Allemagne. De retour à Würzbourg, en 1760, il n'y arriva que pour recevoir les derniers embrassements de son père, à qui il succéda dans la direction de la fabrique d'orgues. Il en construisit environ quarante dans le territoire de Würzbourg, et plusieurs autres pour les pays étrangers. Les plus remarquables de ses ouvrages sont l'orgue de Saint-Pierre, à Bruchsal; celui de Kœnigsheim; celui de Graefenrheinfeld, et enfin celui de l'église des

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Franciscains de Würzbourg, que l'abbé Vogler choisit à son passage dans cette ville pour le concert d'orgue qu'il y donna. Seuffert était aussi bon facteur de pianos. Il vivait encore à Würzbourg, en 1807, âgé de soixante-seize ans. Ses deux fils se sont distingués dans la même carrière. L'aîné (*Jean-Philippe*) était, en 1807, facteur d'orgues à Würzbourg et contrebassiste de la cour. Parmi ses meilleurs ouvrages, on remarque l'orgue de l'hôpital Saint-Jules. Le second (*François-Martin*) construisit aussi plusieurs instruments dans son pays natal, puis il se fixa à Vienne, où il établit en société une manufacture de pianos. En 1845, il a obtenu la médaille d'or pour le mérite de ses instruments, à l'exposition de l'industrie de Vienne.

SEURIOT (Auguste), violoniste, entra comme élève au Conservatoire de Paris, en 1808, et y reçut des leçons de Kreutzer aîné. Il fut ensuite admis à l'orchestre de l'Opéra-Comique, mais y resta peu de temps. Je crois qu'il s'est fixé ensuite dans une ville de province. On a gravé de sa composition : 1° Trois duos concertants pour deux violons, op. 1; Paris, Zetter. 2° Six duos faciles et progressifs, sur des thèmes connus, pour deux violons; Paris, Chanel.

SÉVELINGES (Charles-Louis DE), chevalier de Saint-Louis, naquit à Amiens, en 1768, d'une famille originaire du Beaujolais. Il fit ses études au collége de Juilly, d'où il sortit en 1782, pour entrer à l'école d'artillerie de Metz. Admis dans la gendarmerie du roi, il suivit les princes français dans l'émigration, et ne rentra en France qu'en 1802. Depuis lors il se livra à la culture des lettres, et fournit beaucoup d'articles aux journaux royalistes, tels que *la Gazette de France, la Quotidienne, le Pour et Contre, le Publiciste, l'Oriflamme*, etc. Il y écrivait particulièrement les articles concernant l'Opéra, l'Opéra-Comique et le Théâtre-Italien. Sévelinges est mort à Paris, en 1832. Au nombre de ses ouvrages, on remarque une critique vive et mordante des auteurs dramatiques, des compositeurs, et des acteurs des théâtres de Paris, intitulée : *Le Rideau levé, ou Petite Revue de nos grands théâtres;* Paris, Maradan, 1818, in-8°. Il y attaquait en particulier l'administration de l'Opéra italien dont madame Catalani s'était chargée, conjointement avec son mari, Valabrègue. Celui-ci répondit à l'écrit anonyme de Sévelinges par un exposé de la situation du théâtre; mais Sévelinges fit paraître une seconde édition de sa critique augmentée de deux pièces intitulées : *Réponse au factum de M. Valabrègue*, et *Réplique d'un des chefs d'orchestre du Théâtre-Italien;* Paris, Delaunay, 1818, in-8°. Deux critiques de l'ouvrage de Sévelinges parurent, la première sous le titre : *Le Revers du rideau*, par G. N*** (Paris, Dentu, 1818, in-8° de quatre-vingt-seize pages); l'autre, intitulée : *La Comédiade, ou le Rideau levé*, etc., par M. Contre-Férule (pseudonyme); Paris, 1818, in-8° de cinquante-quatre pages. Sévelinges est aussi l'auteur d'une *Notice biographique sur Mozart*, qu'on a placée en tête de l'édition du *Requiem* de ce célèbre compositeur, publiée au magasin de musique du Conservatoire, en 1805. Enfin, il a donné aussi quelques biographies de musiciens, *dans la Biographie universelle* des frères Michaud.

SEVERI (François), chapelain chantre de la chapelle pontificale, à Rome, naquit à Pérouse, dans la seconde moitié du seizième siècle, et fut agrégé à la chapelle, en qualité de sopraniste, le 31 décembre 1613. Il mourut à Rome, le 25 décembre 1630, et fut enterré à l'église *Santa-Maria d'Itria*. Il était chanteur distingué, et bon compositeur. On voit, dans la préface de l'ouvrage dont il sera parlé tout à l'heure, que le maître de chant et de composition de Severi fut Ottavio Catalani, *qui, après avoir occupé pendant quatorze ans* la place de maître de chapelle de Saint-Apollinaire, à Rome, fut directeur de la musique du prince de Salmona, neveu du pape Paul V. Le plus connu des ouvrages de Severi est un curieux recueil de psaumes ornés de traits de vocalisation de tout genre, lequel a pour titre : *Salmi passeggiati per tutte le voci nella maniera che si cantano in Roma, sopra i falsi bordoni di tutt' i tuoni ecclesiastici da cantarsi nei vesperi della domenica, e delli giorni festivi di tutto l'anno, con alcuni versi del Miserere sopra il falso bordone del Dentice. In Roma, da Nicolo Borboni, l'anno* 1615, petit in-4° obl. gravé. Une multitude de broderies de tout genre et de traits rapides orne dans ce recueil le chant des psaumes. Le goût de ces ornements, qui étaient exécutés par une voix seule, avec accompagnement des autres voix en faux-bourdon et d'orgue, avait passé de la musique instrumentale dans celle des voix. Pendant environ trente ans, au dix-septième siècle, cette manière de chanter les psaumes eut une vogue extraordinaire à Rome, dit l'abbé Baini (dans ses *Mémoires sur la vie et les ouvrages de Palestrina*, t. I, note 350, p. 200); mais, ainsi qu'il arrive de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

toute caricature, la mode en passa, et les psaumes *ornés* tombèrent dans un profond oubli.

SEVERO (Antoine), *compositeur, né à* Lucques, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, a fait exécuter à Rome, en 1700, son oratorio intitulé : *Il Martirio di S. Erasmo,* dans l'église de la confrérie de *la Pietà.*

SEVERUS (Cassius), ou plutôt **CASSIUS-SEVERUS** (Caius), poète latin du siècle d'Auguste, surnommé **PARMENSIS,** parce qu'il était né à Parme, n'était pas, *comme on voit,* un savant inconnu du dix-septième siècle, ainsi que le disent Gerber et ses copistes. Républicain fougueux, il fut un des meurtriers de César, et s'attacha au jeune Pompée, puis à Marc-Antoine, qu'il seconda *en qualité de lieutenant.* Après la bataille d'Actium, il se retira à Athènes ; mais au lieu d'y cacher son existence dans l'obscurité, il attaqua Auguste avec tant de violence dans ses écrits, que celui-ci donna l'ordre de le tuer. Quintilius Varus, chargé de cette mission, le trouva dans son cabinet occupé de la composition d'un poëme, et lui donna la mort. Les écrits de ce poëte étaient si nombreux, qu'on en forma son bûcher funéraire. *On ne connaissait de lui que quelques* épigrammes imprimées dans l'Anthologie, lorsque Pierre Vettori découvrit un petit poëme de dix-neuf vers concernant l'étude de la musique, traduits en latin par Cassius-Severus, d'après Orphée, et le publia sous le titre : *Orpheus ad informandos mores.* Nathaniel Chytrée en donna une nouvelle édition avec un commentaire et des recherches littéraires sur la vie de Cassius-Severus : elle a pour titre : *Cassii Severi Parmensis, poetæ inter epicos veteres eximii, Orpheus, cum comment. N. Chytræi ;* Francfort, 1585, in-8°. Une autre édition avec le commentaire de Chytrée, non moins rare que celle-ci, est intitulée : *De industria Orphæi circa studium musices, carmen ;* Francfort, 1608, in-8°. Vossius et quelques autres critiques pensent que les vers de Cassius sont supposés, et qu'ils sont l'ouvrage d'Achille Stace, écrivain portugais, qui les aurait imprimés comme essai, sous un nom emprunté, dans ses notes sur Suétone. Ce point d'histoire littéraire n'a point été éclairci jusqu'à ce jour.

SÉVIN (Julien), professeur de musique, *né au Mans,* en 1812, est auteur d'un petit ouvrage intitulé : *Théorie musicale appliquée à l'enseignement simultané ;* Paris, Duverger, 1841, in-8° de soixante-quatre pages.

SEYBOTHIUS (Jean), poëte couronné et recteur du gymnase de Rotenbourg-sur-la-Tauber, *mourut en 1661. On a de lui un livre* intitulé : *Manuale philosophiæ theorico-practicum ;* Francfort-sur-le-Mein, 1658, in-8°. Il y traite, en neuf chapitres, dans le premier livre, de la musique théorique et pratique *d'après la méthode scientifique.* Dans le deuxième livre, on trouve deux pages sur le chant choral et figuré.

SEYDELMANN (François), maître de chapelle de la cour de Dresde, naquit dans *cette ville, le 8 octobre 1748.* Weber, maître de chapelle du roi de Pologne, dirigea ses premières études musicales ; puis il reçut de Naumann des leçons de contrepoint. En 1765, il fit avec ce maître, et en compagnie de Schuster (*voyez ce nom*) un voyage en Italie, où se forma son goût dans l'art du chant et dans la composition. Après un séjour de sept ans dans cette belle contrée, il retourna à Dresde, en 1772, et y fut nommé compositeur de la cour, *pour l'église et pour la chambre,* conjointement avec Schuster, qui partagea avec lui la direction de la musique de l'Opéra, alternativement avec Naumann. En 1787, Seydelmann eut le titre de maître de chapelle ; il en remplit les fonctions jusqu'à sa mort, arrivée le 24 octobre 1800. La plus grande partie des compositions de cet artiste est restée en manuscrit. La liste de ses ouvrages connus se compose de ceux dont les titres suivent : 1° *La Betulia liberata,* oratorio. 2° *Gioas, Re di Giuda,* idem. 3° Vingt-cinq messes avec orchestre. 4° Huit vêpres complètes. 5° Neuf litanies. 6° Quatre *Miserere.* 7° Un *Stabat mater.* 8° Un *Requiem* et plusieurs autres compositions religieuses terminées en 1796. Depuis lors, Seydelmann a écrit : 9° *La Morte d'Abele,* oratorio, en 1801. 10° Trois *Salve Regina.* 11° Quatre *Magnificat.* Il a donné au théâtre de Dresde : 12° *Der lahme Husar* (le Hussard estropié). 13° *Die schœne Arsène* (la belle Arsène), publiée en partition réduite pour le piano, à Leipsick, chez Breitkopf. 14° *Il Capriccioso corretto,* dont on a publié, à Dresde, un rondeau et une cavatine avec accompagnement de piano. 15° *La Villanella di Misnia,* en 1784, dont on a publié à Dresde un rondeau, un chœur, un duo et une cavatine avec piano. 16° *Il Mostro,* en 1787. 17° *Il Turco in Italia,* en 1788. 18° *Amor per oro,* en 1790. 19° *La Serva scaltra.* 20° *Circé,* cantate française. Dans la musique instrumentale de Seydelmann, on remarque : 21° Six sonates à quatre mains pour piano, op. 1 ; Leip-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sick, Breitkopf, 1780. 22° Trois sonates pour *piano et flûte*, op. 2; Dresde, Hilscher. 23° Trois sonates pour clavecin seul; Leipsick, Breitkopf. 24° Trois sonates pour clavecin et violon; *ibid.*, 1787. 25° Six sonates pour clavecin seul, en manuscrit.

SEYDELMANN (Eugène), né à Rengersdorf, en Silésie, en 1806, est fils d'un maître d'école qui lui a enseigné les éléments de la musique, du piano et de l'orgue. Plus tard, le pasteur Wigang, élève d'Otto, organiste distingué, lui donna des leçons d'harmonie et de contrepoint. A l'âge de treize ans, Seydelmann fréquenta le gymnase de Glatz, puis il se rendit à Breslau, vers 1826, et s'y livra avec ardeur à la composition. Il y obtint la place de directeur de musique du théâtre, et fit preuve de talent dans l'exercice de ces fonctions, qu'il remplissait encore en 1800. Un de ses meilleurs ouvrages, qu'il fit paraître peu de temps après, est une grande cantate intitulée : *Die vier Menschenalter* (les quatre Ages de l'homme), pour huit voix en chœur et quatre voix de solos, sans accompagnement. Au nombre de ses compositions pour l'église, on remarque une messe solennelle et un *Requiem*. On connaît de cet artiste un opéra sérieux dont le sujet est *Virginie*, et qui a été joué avec succès.

SEYFARTH (Jean-Gabriel) naquit en 1711, à Reisdorf, dans les environs de Weimar. Walther, organiste de cette ville, lui donna les premières leçons de clavecin. Plus tard, il se rendit à Zerbst, et y devint élève de Rœck pour le violon, et de Fasch pour la composition. Après avoir achevé ses études, il entra au service du prince Henri de Prusse, avec le titre de musicien de la chambre; et lorsque le roi Frédéric II organisa sa musique, en 1740, Seyfarth y obtint une place de violoniste, et fut chargé de la composition des ballets pour le théâtre de l'Opéra de Berlin. Il en écrivit un très-grand nombre, et composa beaucoup de symphonies, de concertos, de symphonies concertantes, quatuors et trios pour violon. Quelques-unes de ses symphonies ont été publiées à Berlin et à Leipsick; la plupart sont précédées de préfaces dans lesquelles Seyfarth analyse les sujets qu'il a voulu exprimer. On connaît aussi de lui des trios pour instruments à archet, quelques solos de violon, et une symphonie concertante pour cet instrument. Il est mort à Berlin, le 9 avril 1796, dans la quatre-vingt-cinquième année de son âge.

SEYFERT (Jean-Gaspard), né à Augsbourg, en 1697, reçut les premières leçons de musique chez Kræuter, *Cantor* de l'église luthérienne de cette ville. Il obtint ensuite des secours des inspecteurs des écoles pour voyager, et se rendit à Dresde, où il reçut des leçons de violon de Pisendel. S'étant livré à l'étude du luth, il y acquit une grande habileté. De retour dans sa ville natale, il succéda à son maître Kræuter, dans la place de *cantor*, en 1741, et composa beaucoup d'oratorios, de morceaux de musique d'église, et de symphonies, qui sont restés en manuscrit. Il mourut à Augsbourg, le 20 mai 1767, à l'âge de plus de soixante-dix ans.

SEYFERT (Jean-Godefroi), fils du précédent, naquit à Augsbourg, en 1731. Élève de son père, il n'était âgé que de seize ans lorsqu'il composa un oratorio de *la Passion* qui fut fort bien accueilli. Il prit ensuite des leçons d'harmonie et de contrepoint chez Leitdorfer, à Bayreuth; mais le séjour qu'il fit à Berlin forma surtout son goût, par les occasions qu'il eut d'entendre les ouvrages de Graun, et par sa liaison avec Charles-Philippe-Emmanuel Bach. Après la mort de son père, il fut rappelé à Augsbourg pour le remplacer; mais il ne lui survécut que peu d'années, étant mort le 12 décembre 1772. On n'a publié de la composition de cet artiste distingué que six trios pour deux violons et basse (Leipsick, 1762), et six sonates pour clavecin, violon et violoncelle (*ibid.*, 1764) Les magasins de musique et les bibliothèques d'Allemagne renferment beaucoup de ses ouvrages, tels que vingt et une symphonies, des concertos de violon, l'oratorio intitulé : *la Mort de Jésus*, et la grande cantate *Der von Gott Deutschland geschenkte Friede* (la Paix donnée par Dieu à l'Allemagne), composée en 1763.

SEYFRIED (Jean-Christophe), organiste de la cour de Schwarzbourg-Rudolstadt, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, a publié deux suites de ballets, d'allemandes, de courantes, de sarabandes et d'ariettes pour le clavecin, dont la première parut à Francfort, en 1656, et la seconde en 1659.

SEYFRIED (Ignace-Xavier, chevalier DE), naquit à Vienne, le 15 août 1776. Son père, Joseph, chevalier de Seyfried, était conseiller de la cour du prince de Hohenlohe-Schellingsfurst. Dès son enfance, on remarqua ses rares dispositions pour la musique. Mozart et Kozeluch firent de lui un pianiste distingué, et l'organiste Haydn lui enseigna les règles de l'harmonie. Destiné au barreau par ses parents, il se prépara à l'étude du droit, en suivant à Prague des cours de littérature et de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

philosophie ; il y fit la connaissance de Dionys Weber, de Tomaschek et de Wittasek (*voyez* ces noms), qui encouragèrent son penchant pour la musique. De retour à Vienne, il y suivit des cours de droit qui ne l'empêchèrent pas d'étudier avec zèle le contrepoint sous la direction d'Albrechtsberger. Le séjour de Winter à Vienne, où il était allé écrire *les Ruines de Babylone*, fournit au jeune Seyfried l'occasion de s'instruire de tout ce qui concerne la composition dramatique. Ce fut par les avis de ce musicien célèbre que son père consentit enfin à lui laisser suivre la carrière de l'art pour lequel il se sentait un penchant irrésistible. Les recommandations de ce maître lui firent aussi obtenir, à l'âge de vingt et un ans, les titres de compositeur et de directeur de musique du théâtre dirigé par Schikaneder. Son premier opéra (*Der Lœwenbrunn*) y fut représenté en 1797. Dans les années suivantes, il écrivit beaucoup de morceaux détachés pour divers opéras, un grand nombre de mélodrames, parmi lesquels on remarque *Montezuma*, *Saül*, *Frédéric de Minsky*, *la Citerne*, *Der Teufelssteg am Rigiberg* (le Chemin du diable au Rigi), *la Forêt de Bondi*, *Faust*, *Die Waise und der Mœrder* (l'Orpheline et le Meurtrier), *les Machabées*, *l'Orpheline de Genève*, *Sintrame*, etc. On a publié les ouvertures et les partitions pour piano de quelques-uns de ces ouvrages, qui sont les meilleurs de Seyfried. Moins heureusement inspiré dans les opéras, il en a cependant écrit un trop grand nombre pour que tous les titres en soient cités ici. Les principaux sont : 1° *Der Wundermann um Rheinfall* (l'Homme miraculeux à la chute du Rhin), grand opéra, en 1799. 2° *Les Druides*, idem, en 1801. 3° *Cyrus*, idem, en 1803. 4° *Les Samaritaines*, idem, en 1806. 5° *Richard Cœur de Lion*, en 1810. 6° *La Rose rouge et la Rose blanche*, en 1810. 7° *Zémire et Azor*, en 1818. Outre cela, il a composé la musique d'environ soixante-dix opéras-comiques, pantomimes, pièces féeriques, ballets, parodies et farces, des ouvertures et entr'actes pour plusieurs tragédies, telles que *Jules César*, *la Pucelle d'Orléans*, *Attila*, etc. Tous ces ouvrages furent écrits dans l'espace de trente ans. En 1828, Seyfried donna sa démission de la place de directeur de musique du théâtre, et depuis ce temps, il vécut dans la retraite, sans interrompre toutefois ses travaux. Il a publié pour l'église : 1° Graduel (*Cantate Domino*), pour ténor avec chœur et orchestre, n° 1 ; Vienne, Haslinger. 2° Idem (*Qui seminant in lacrymis*) à quatre voix, orchestre et orgue, n° 2 ; *ibid.* 3° Idem (*Domine, Dominus noster*) à quatre voix, deux violons, alto et basse, n° 3 ; *ibid.* 4° *Libera* pour quatre voix d'hommes, composé pour les obsèques de Beethoven ; *ibid.* 5° Messe à quatre voix, orchestre et orgue, n° 1 (en *ut*) ; *ibid.* 6° *Idem*, à quatre voix, orchestre et orgue (en *si* bémol), n° 2 ; *ibid.* 7° *Idem* (en *mi* bémol), n° 3 ; *ibid.* 8° *Idem* (en *sol* mineur), n° 4 ; Leipsick, Hofmeister. 9° *Idem* (en *ut*), n° 5 ; Vienne, Haslinger. 10° Grand *Requiem* pour quatre voix d'hommes et chœur, trois violoncelles, contrebasse, deux trompettes, timbales et orgue ; *ibid.* 11° Trois motets pour chœur et orchestre, premier recueil ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 12° Offertoire (*Te decet hymnus*), pour voix de basse, chœur et orchestre, n° 1 ; Vienne, Haslinger. 13° Idem (*Ave, maris Stella*), à quatre voix, orchestre et orgue, n° 2 ; *ibid.* 14° Idem (*O mi Deus, amor meus*), à quatre voix, deux violons, alto et basse, n° 3 ; *ibid.* 15° Idem (*Stringor vinculis*), pour voix de solo, chœur et orchestre, n° 4 ; *ibid.* 16° Hymne (*Domine judicium tuum*), pour quatre voix et orchestre, n° 1 ; *ibid.* 17° Idem (*Salvum fac*), idem, n° 2 ; *ibid.* 18° Graduel, n° 4 (*Hora, dies*), pour voix de solo, chœur et orchestre ; *ibid.* 19° Idem, n° 5 (*Nudus eram*), pour voix de basse, chœur et orchestre ; *ibid.* 20° Offertoire, n° 5 (*Cum sumpsisset*), à quatre voix, chœur et orchestre ; *ibid.* 21° Deux *Tantum ergo*, à quatre voix et orgue ; *ibid.* Il a laissé en manuscrit : huit messes solennelles, deux *Requiem*, l'oratorio intitulé : *les Israélites dans le désert*, un *Regina Cœli*, deux *Veni Sancte Spiritus*, *Ecce panis*, *Miserere*, sept *Tantum ergo*, deux *Te Deum*, neuf graduels, dix offertoires, plusieurs hymnes en langue hébraïque, enfin, des psaumes et hymnes en latin et en allemand. La musique d'église de Seyfried est fort estimée en Autriche. Il a écrit aussi des sonates, rondeaux et variations pour piano, des quatuors pour violon, deux symphonies, et des pièces pour divers instruments.

Dépourvu d'originalité dans les idées et dans la forme, mais infatigable dans ses travaux, Seyfried fut pendant plusieurs années le rédacteur principal de la *Gazette spéciale de musique des États autrichiens* ; il a fourni de bons articles à la *Gazette musicale de Leipsick*, au recueil intitulé *Cæcilia*, et dans d'autres journaux. Enfin, il a été l'éditeur des œuvres théoriques d'Albrechtsberger (*voyez* ce

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

nom), des études de composition de Beethoven, et des essais de Preindl (*voyez* ce nom) sur l'harmonie et le contrepoint, recueillis et mis en ordre sous le titre de *Wiener Tonschule* (École de la musique viennoise). Cet artiste estimable était membre des académies et sociétés de musique des États autrichiens, de Stockholm, de Paris, Grætz, Leybach, Nuremberg, Presbourg et Prague. Il est mort à Vienne, le 27 août 1841, à l'âge de soixante-cinq ans.

SEYLER (Joseph-Antoine), né en 1778, à Lauterbach, en Bohême, reçut de la nature d'heureuses dispositions, et fut instruit par son père, Joseph Seyler, recteur à Schuenfeld, qui lui enseigna le chant, le violon, le clavecin, l'harmonie et la composition. Après que son éducation musicale eut été terminée, il occupa, pendant quelques années, la place de chef de musique d'un régiment de l'empire d'Autriche. En 1808, il fut nommé professeur de musique et directeur du chœur de l'église paroissiale à Ofen. Il en remplit les fonctions jusqu'en 1820; puis il fut appelé à Gran en qualité de directeur du chœur de l'église métropolitaine; il occupa cette position pendant vingt et un ans. Retiré, en 1841, il vivait encore dans le repos au commencement de 1860. On connaît de la composition de cet artiste une messe et un *Requiem*.

SEYLER (Charles), fils du précédent, né à Ofen, en 1815, commença l'étude de la musique sous la direction de son père. En 1834, il se rendit à Vienne et fut élève du chevalier de Seyfried pour la composition. Pendant quelques années, il fut attaché à l'orchestre du théâtre de la Porte de Carinthie; il quitta cette position, en 1841, pour succéder à son père dans la place de directeur du chœur de l'église de Gran. Au nombre de ses compositions, on remarque plusieurs messes, des pièces de différents genres pour piano, et un trio pour piano, violon et violoncelle.

SEYTRE (Charles-Félix), mécanicien de Lyon, a obtenu, le 24 janvier 1842, un brevet d'invention de cinq ans pour des orgues à cylindre qui jouent des airs au moyen de cartons percés. C'est le système de Jacquart substitué aux cylindres notés. Voici la description qu'en donne M. Hamel (*Nouveau Manuel complet du facteur d'orgue*, t. III, p. 484) : « Un carton sans fin, d'une seule » pièce, sans joints ni couture, comme un » manchon, est percé de trous carrés ou longs, » d'autant plus allongés que la note qu'ils re- » présentent a plus de durée. Ce carton passe » entre quatre cylindres. Sur les deux bords, » il y a, à des intervalles égaux, des trous » ronds qui engrènent dans des chevilles pla- » cées sur les deux cylindres inférieurs. La » partie horizontale du carton glisse comme » un registre d'orgue entre deux pièces de » bois percées de trous correspondants aux » gravures du sommier et sous lesquelles la » soufflerie est comprimée. Lorsque la partie » pleine du carton bouche les trous de ces » pièces de bois, l'air ne peut s'échapper; » mais aussitôt que les trous des cartons se » trouvent vis-à-vis d'eux, l'air entre dans le » sommier et fait parler les tuyaux. Ainsi lors- » qu'on a mis les cylindres en mouvement par » une manivelle, les chevilles font avancer le » carton, qui présente successivement ses » trous sous ceux des gravures et font entendre » l'air qui y est noté. »

SHARP (Richard), contrebassiste et professeur de piano, vécut à Londres dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. On connaît sous son nom un œuvre de sonates de clavecin (Londres, 1784), et un traité élémentaire de musique et de piano intitulé : *New Guide di Musica, being a complete book of instructions for beginners of the piano forte*, etc.; Londres, 1794, in-4°.

SHEPHARD (Jean), contrepointiste anglais, vécut vers le milieu du seizième siècle. Il avait fait ses études à l'université d'Oxford, et y avait obtenu le grade de bachelier en musique, en 1554. Il a fait imprimer de sa composition des prières du matin et du soir, à quatre voix, sous ce titre : *Morning and evening prayers and communion's for the voice, in four parts*, etc.; *imprinted at London, by John Day*, 1565. Burney a tiré de ce recueil un motet qu'il a donné dans le deuxième volume de son *Histoire générale de la musique* (p. 587 et 588).

SHERARD (Jacques), pharmacien à Londres, dans la première moitié du dix-huitième siècle, fut amateur de musique et violoniste distingué. On a gravé de sa composition : 1° Douze sonates pour deux violons, violoncelle et basse continue pour le clavecin, op. 1; Amsterdam, Roger. 2° Douze *idem*, op. 2; *ibid.*

SHIELD (William), fils d'un maître de musique, naquit en 1754, à Smalwell, dans le comté de Durham, en Angleterre. Dès l'âge de six ans, il reçut de son père des leçons de solfége, de violon et de clavecin. Trois ans après, il perdit son père, qui laissa sa femme veuve avec quatre enfants. Celle-ci, voulant lui don-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ner une profession qui pût assurer son existence, lui laissa le choix entre celles de matelot, de barbier ou de constructeur de bateaux. Il se décida pour cette dernière, et fut mis en apprentissage dans un atelier de North-Shields; mais son maître lui permit de continuer ses études de musique. Lorsque son apprentissage fut achevé, il se détermina à suivre la carrière de musicien, et pria Avison de lui donner des leçons d'harmonie et de composition; peu de temps après, il obtint un engagement pour diriger l'orchestre du théâtre de Scarborough et des concerts de cette ville. L'intelligence dont il fit preuve dans ces fonctions lui procura ensuite des positions semblables au théâtre de Durham et aux concerts de Newcastle. De retour à Scarborough, il se lia d'amitié avec Borgé et Fischer, qui l'engagèrent à se fixer à Londres, et lui procurèrent une place dans l'orchestre de l'Opéra. Bientôt après, il fut chargé de la direction de la musique au théâtre de Haymarket. Il y donna son premier ouvrage dramatique, dont le succès lui procura le titre de compositeur du théâtre de Covent-Garden, pour lequel il écrivit plusieurs opéras depuis 1782 jusqu'en 1791. Des discussions d'intérêt qu'il eut avec l'entrepreneur du théâtre lui firent alors donner sa démission, et il prit la résolution de voyager en Italie. Parti de Londres, au mois d'août de cette année, il traversa la France, visita Bologne et Florence, puis s'arrêta à Rome, où il étudia l'art du chant sous la direction de quelques bons maîtres.

Le retour de Shield à Londres, vers la fin de 1792, marqua une seconde époque dans sa carrière. On remarqua dans les opéras qu'il écrivit depuis lors un goût meilleur et un style plus élégant. Il contracta un nouvel engagement, en qualité de directeur de musique du théâtre de Covent-Garden, et en remplit les fonctions pendant quinze ans; mais de nouvelles discussions lui firent prendre sa retraite en 1807, et depuis lors il vécut à Londres sans emploi. Il est mort dans cette ville au mois de février 1829. Sa bibliothèque de musique, riche en compositions anciennes et en livres historiques et théoriques concernant cet art, a été vendue aux enchères publiques, au mois de juillet de la même année.

La liste de ses opéras et pantomimes renferme les titres suivants : 1° *Flitch of bacon*, 1778. 2° *Lord mayor's day*, pantomime, 1782. 3° *The poor Soldier*, opéra-comique, 1785. 4° *Rosine*, idem, 1785. 5° *Arlequin moine*, pantomime, 1785. 6° *Robin Hood*, opéra comique, 1784. 7° *Noble peasant*, id., 1784. 8° *Fontainebleau*, idem, 1784. 9° *La Caverne magique*, 1784. 10° *Nunnery* (le Couvent), opéra-comique, 1785. 11° *Love in a camp* (l'Amour dans un camp), 1785. 12° *Omaï*, farce musicale, 1785. 13° *Enchanted Castle* (le Château enchanté), pantomime, 1786. 14° *Marianne*, intermède, 1788. 15° *Le Prophète*, opéra-comique, 1788. 16° *La Croisade*, fait historique, en 1790. 17° *Picture of Paris* (le Tableau de Paris), pantomime, 1790. 18° *The Woodman* (l'Homme des bois), opéra-comique, 1791. 19° *Hartford Bridge* (le Pont d'Hartford), farce, 1792. 20° *Harlequin's museum* (le Musée d'Arlequin), pantomime, 1792. 21° *Midnight Wanderers* (les Vagabonds nocturnes), opéra-comique, 1793. 22° *Travellers in Switzerland* (les Voyageurs en Suisse), opéra-comique, 1794. 23° *Arrival at Portsmouth* (l'Arrivée à Portsmouth), intermède, 1794. 24° *Mysteries of the Castle* (les Mystères du château), opéra dramatique, 1795. 25° *Lock and Key* (la Serrure et la Clef), intermède, 1796. 26° *Abroad and at home* (En ville et à la maison), opéra-comique, 1796. 27° *Italian Villagers* (les Villageois italiens), idem, 1797. 28° *The Farmer* (le Fermier), farce, 1798. 29° *Two faces under a hood* (Deux têtes sous un bonnet), opéra-comique, 1807. Plusieurs morceaux détachés de ces ouvrages ont été gravés avec accompagnement de piano. On a publié aussi, sous le nom de Shield : 1° Six trios pour deux violons et basse; Londres, Longman, 1796. 2° Six duos pour deux violons, op. 2; *ibid.* 3° Des chansons anglaises avec accompagnement de piano. Ce musicien n'est connu aujourd'hui que par un livre élémentaire concernant les règles de l'harmonie, intitulé : *Introduction to harmony;* Londres, 1794, in-4°. La deuxième édition de cet ouvrage a paru à Londres, chez Robinson, en 1800, un volume grand in-4°. On a aussi de Shield une méthode d'accompagnement qui a pour titre : *Rudiments of Thorough-Bass;* Londres (sans date), in-4°.

SHUTTLEWORTH (Obadiah), fils d'un professeur de musique, naquit à Spitalfields, vers la fin du dix-septième siècle. Élève de son père, il devint habile violoniste et organiste distingué. Fixé à Londres, il y dirigea longtemps les concerts de Swan-Tavern, et mourut en 1735, laissant en manuscrit douze concertos et quelques sonates de sa composition. On n'a gravé de lui que deux concertos de violon, extraits des sonates de Corelli.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

SIBELLI (Jean-Antoine), compositeur bolonais, vécut dans la seconde moitié du dix-septième siècle. En 1681, il fit représenter au théâtre public de Bologne *I Diporti d'Amore in Villa*; et en 1684, il donna, au théâtre *Formagliari* de la même ville, *Elenaura fuggitiva*.

SIBER (Urbain-Godefroid), né à Schoudan, en Misnie, le 12 décembre 1669, fit ses études aux universités de Kiel et de Wittenberg. Après avoir obtenu le grade de docteur en théologie, il fut nommé, en 1698, recteur à Schneeberg. En 1708, on l'appela à Leipsick, en qualité de prédicateur. Il mourut en cette ville, le 15 juin 1741. Ce savant possédait bien les langues latine, grecque et hébraïque, et parlait le français, l'italien et l'espagnol. On a de lui deux petits écrits intitulés : *Historia Melodorum græcorum et latinorum*; *Lipsiæ*, 1713, in-4°; et *Historia Melodorum ecclesiæ græcæ eorumque theologia poetica e menæis librisque liturgicis; Lipsiæ*, 1714, in-4° de vingt-six pages.

SIBIN (Grégoire), moine au couvent d'Amerbach, près de Mittemberg, vécut dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. En 1784, il a fait graver à Francfort trois sonates pour la harpe ou le clavecin, avec violon et alto, op. 1, et *La Chasse*, pour clavecin et violoncelle, op. 2.

SIBIN (André), frère puîné du précédent, a publié à Francfort, en 1784, trois quatuors pour clavecin, violon, flûte et violoncelle.

SIBIRE (l'abbé Antoine), né à Paris, en 1757, fit ses études au séminaire de Saint-Sulpice, puis entra dans la maison des missions étrangères de la rue du Bac, et fut envoyé comme missionnaire à Loango, dans la Guinée. De retour à Paris, vers 1787, il y obtint la cure de Saint-François d'Assise, dont il fut ensuite privé par la clôture des églises, pendant les troubles de la révolution. Après le rétablissement du culte, il fut attaché, en qualité de simple ecclésiastique, à la paroisse Saint-Louis du Marais. Il vivait encore à Paris en 1826, mais je crois qu'il est mort peu de temps après. On a de lui quelques écrits politiques assez médiocres, et un livre qui a pour titre : *La Chélonomie, ou le parfait luthier*, Paris, 1806, in-12 de deux cent quatre-vingt-huit pages. Amateur passionné du violon, dont il jouait fort mal, il fréquentait assidûment l'atelier de Lupot (*voyez* ce nom), luthier distingué de Paris, et s'y était épris d'une admiration fanatique pour les instruments des anciens luthiers de Crémone. Lupot lui confia les notes et les observations manuscrites qu'il avait faites sur la facture de ces artistes et sur les qualités de leurs instruments. C'est sur ce fond que l'abbé Sibire écrivit son livre, qui n'eut point de succès, et dont les exemplaires sont devenus très-rares. Le style ampoulé dont il se sert pour les choses les plus simples n'est pas exempt de ridicule, mais les observations de Lupot renferment d'excellentes choses qui ne sont pas assez connues des facteurs d'instruments, et de ceux qui sont chargés de la réparation des produits de la lutherie ancienne.

SIBONI (Joseph), ténor distingué, naquit à Bologne, en 1782, et y fit ses études musicales. En 1802, il débuta au théâtre *Communale* de cette ville. En 1806, il chanta au théâtre de *la Scala*, à Milan, puis il alla à Venise, à Florence, et reparut à Milan, en 1810. Après avoir chanté à Londres pendant deux saisons, il se rendit à Copenhague, où le roi l'engagea à son service pour le reste de ses jours. Une belle voix, une bonne méthode distinguaient cet artiste, qui fut chargé de la direction d'une école de chant attachée au théâtre de Copenhague. Il est mort dans cette ville, le 29 mars 1839.

SICARD (Laurent), musicien français, fut attaché à la Sainte-Chapelle de Paris, comme ténor, sous le règne de Louis XIII. On a imprimé de sa composition : Huit livres d'airs sérieux et à boire, à trois parties avec la basse continue; Paris, Robert Ballard, 1662-1668, in-8° obl.

SICCI (Anaclet), en latin **SICCUS**, savant ecclésiastique, né à Crémone vers 1590, fut clerc régulier de Saint-Paul au couvent de Bologne. On a de lui un bon ouvrage intitulé : *De ecclesiastica hymnodia libri tres in quibus de præstantia, effectibus et modo ritè psallendi in choro copiosè agitur; Bononiæ, apud Clementem Ferrarium*, 1629, in-4°. L'épître dédicatoire au cardinal Jérôme Videmi est datée de Bologne, le 9 mars 1629. Cette édition est la première; la seconde, imprimée à Anvers, par Balthasar Moretus, en 1654, est in-8°.

SICHART (Laurent), organiste de l'église Sainte-Marie, à Nuremberg, vers 1720, y a publié : *Sonata e fuga per il cembalo*.

SICK (madame Anne-Laure), pianiste distinguée, connue d'abord sous son nom de famille **MAHR**, est née à Munich, le 10 juillet 1805. Son goût passionné pour la musique lui fit faire de rapides progrès dans cet art. La sœur de Mozart lui donna les premières leçons

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de piano, et lui fit jouer de préférence les œuvres de son frère ; de là vint que madame Sick exécutait la musique de ce grand homme avec une rare perfection, et en faisait presque son unique occupation. L'arrivée de Moscheles à Munich, en 1823, confirma cette jeune femme dans la résolution de se vouer à la profession d'artiste. Cédant à ses désirs, son père la conduisit à Vienne, où les leçons de Charles Czerny achevèrent de perfectionner son talent. Elle y reçut aussi des leçons d'harmonie de Fœrster. En 1825, elle produisit une vive sensation dans les concerts de cette ville ; puis elle visita Pesth et Prague, où elle n'eut pas moins de succès. De retour à Munich en 1826, elle s'y fit applaudir avec enthousiasme ; elle passa ensuite quelques mois à Augsbourg. Résolue de se fixer à Francfort et de s'y livrer à l'enseignement, elle s'y rendit en 1827 ; mais bientôt elle reçut l'invitation d'aller à Stuttgard, en qualité de pianiste de la cour et de maîtresse de piano des princesses de la famille royale. En 1834, elle a épousé M. Sick, assesseur de la cour royale de cette ville, et depuis lors elle ne s'est plus fait entendre en public. On a publié de sa composition trois œuvres de variations et un rondeau pastoral pour le piano.

SICKERMANN (Adrien), facteur d'orgues, à Camin, en Poméranie, vécut dans le seizième siècle. Il était vraisemblablement fort âgé lorsqu'il construisit, en 1600, l'orgue de Wehau.

SICKERMANN (Michel), fils du précédent, naquit à Camin, vers le milieu du seizième siècle. Élève de son père, il commença, en 1574, à construire des instruments qui furent considérés comme les meilleurs de cette époque. On cite particulièrement l'orgue de l'ancienne église de Kneiphof, à Cologne, qui surpassait, pour la puissance du son et la variété des jeux, l'orgue de l'église paroissiale de Dantzick, alors fort renommé. Sickermann mourut en 1580, à l'âge de trente ans.

SICKERMANN (Joachim), de la même famille que les précédents, a construit l'orgue de Friedland, en 1597.

SIDEL (Jean), collaborateur au collége de Colloda, au commencement du dix-septième siècle, a fait imprimer un motet à huit voix de sa composition, à Erfurt, en 1614.

SIEBECK (Gustave-Henri-Gottfried), né à Eisleben, dans la Thuringe, le 4 juillet 1813, eut pour maîtres de musique, d'orgue et de composition, Güntersberg, A.-W. Bach et le professeur Marx, à Berlin. Il fut d'abord professeur au séminaire d'Eisleben, puis il obtint, en 1840, la place de directeur de musique à Géra. Dans l'année suivante, il a fait exécuter une grande cantate à la fête musicale de Weissenfeld. Les ouvrages publiés de cet artiste sont : *Der Kirchliche Sængerchor auf dem Lande und in Kleinen Stædten* (Le chœur chantant de l'église à l'usage de la campagne et des petites villes ; collection des chants pour les fêtes des églises évangéliques, à trois voix, soprano, contralto et basse, en quatre suites) ; Eisleben, Reichardt. 2° Cantiques spirituels pour un chœur à quatre voix (soprano, contralto, ténor et basse), avec orgue ou piano ; en deux suites ; op. 3 ; *ibid.* 3° Six chants pour un chœur de voix d'hommes, op. 4 ; *ibid.* 4° Prélude et fugue (en *sol*) pour orgue ; Erfurt, Kœrner. 5° *Beitrag für den Orgelfreund* (Essai pour l'ami de l'orgue) ; *ibid.*

SIEBECK (Auguste-David-Henri), organiste à Leipsick, vivait dans cette ville en 1834. Il fut ensuite organiste à Tubingue. C'est le seul renseignement que j'ai trouvé sur cet artiste, de qui l'on a un ouvrage intitulé : *Vorschlæge zur verbesserung des Elementarunterrichts im Klavierspiel* (Exercices préliminaires pour l'amélioration de l'enseignement élémentaire de l'art de jouer du piano) ; Tubingue, Laupp.

SIEBER (Antoine), facteur d'orgues à Brünn, en Moravie, construisit, en 1722, un orgue de trente et un jeux pour l'église du couvent du Mont-Sacré à Olmütz. Il répara l'orgue de l'église Saint-Michel, à Vienne, composé de quarante jeux.

SIEBER (Grégoire), vraisemblablement parent du précédent, fut aussi facteur d'orgues à Brünn, et vécut vers le même temps. Ses travaux ont été considérables, et l'on cite de lui les orgues suivantes, qui sont de grande dimension : 1° Un orgue de trente-huit jeux, trois claviers à la main et pédale, dans l'église Saint-Thomas, à Brünn. 2° L'orgue de quarante-cinq jeux, à Schweidnitz, en Silésie.

SIEBER (Jean Georges), professeur et éditeur de musique à Paris, naquit en 1734, dans un village de la Franconie, et se livra dans sa jeunesse à l'étude du cor. Arrivé à Paris, en 1758, après avoir fait un voyage à Londres, il entra dans la musique des gardes françaises, en 1758 ; mais quelques années après, il obtint son congé et fut admis dans l'orchestre de l'Opéra, en qualité de premier cor, en 1705. Il fut le premier artiste qui eut de la réputation en France pour cet instrument. Sieber jouait aussi de la harpe, et ce fut

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

lui qui fit entendre cet instrument pour la première fois à l'Opéra, dans l'*Orphée* de Gluck. D'après les conseils de Chrétien Bach, son ami, il se fit éditeur de musique, et l'activité qu'il déploya dans ce commerce fut une des causes des progrès du goût musical en France. Ses relations en Allemagne lui procuraient les manuscrits des artistes les plus célèbres. Ce fut lui qui fit exécuter au concert des amateurs la première symphonie de Haydn, en 1770, et qui publia les premières éditions françaises de toutes les œuvres de ce grand homme, ainsi que les premières sonates de Mozart, les concertos de Viotti pour le violon, ceux de Punto pour le cor, les œuvres de Fiorillo, de Clementi, de Cramer, etc. Sieber a fait aussi graver plusieurs concertos de cor et des sonates de piano de sa composition. Il est mort à Paris, en 1815, à l'âge de quatre-vingt-un ans.

SIEBER (Georges-Julien), fils du précédent, né à Paris, en 1775, commença l'étude de la musique à l'âge de six ans. Il reçut des leçons de piano de Nicodami, et apprit l'harmonie au Conservatoire, sous la direction de Berton. Il a publié de sa composition : 1° Des nocturnes pour piano et cor, nos 1, 2 et 3; Paris, Sieber. 2° Six sonates faciles pour piano seul, *ibid.* 3° Pots-pourris pour piano, nos 1, 2, 3. 4° Thèmes variés *idem*, nos 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, *ibid.* 5° Contredanses *idem*, ibid. 6° *La Rose et la Croix*, chant *maçonnique*, ibid. Sieber a succédé à son père comme éditeur de musique. Il est mort à Paris en 1834.

SIEBER (Ferdinand), chanteur et compositeur, né à Vienne, le 5 décembre 1822, est fils de Gaspard Sieber, chanteur dramatique en voix de basse, né à Zurich, le 17 septembre 1796, lequel fut attaché aux théâtres de Vienne, de Berlin, de Cassel, et mourut dans cette dernière ville, le 3 mars 1827. Ferdinand Sieber, après avoir fait dans son enfance un voyage en Italie, puis habité Berlin et Cassel, fut conduit à Dresde, en 1831, et y reçut de Miksch des leçons de chant. Ayant terminé ses études, en 1842, il chanta pendant l'hiver suivant dans les concerts de Dresde. En 1843, il fut engagé comme basse chantante au théâtre de la cour de Detmold. Après être resté dans cette position pendant trois ans, il chanta aux théâtres de Schwerin et de Hanovre, puis il se rendit en Italie, et y fit de nouvelles études de chant sous la direction de Girolamo Farini et de Felice Ronconi. De retour en Allemagne, il s'est fixé à Berlin, en 1854, en qualité de professeur de chant dans l'Académie de musique fondée par Th. Kullack. Il s'est fait connaître aussi comme critique par les articles qu'il a fournis au journal de musique publié à Berlin sous le titre l'*Echo*, au *Neue Zeitschrift für Musik*, de Leipsick, à la *Blætter für Musik*, de Vienne, et à quelques autres journaux. Comme compositeur, il a publié un grand nombre de *Lieder* avec accompagnement de piano. On a aussi de cet artiste : 1° *Kurze Anleitung zum gründlichen Studium des Gesanges* (Brève introduction à l'étude normale de l'art du chant); Leipsick, Hinze, 1832, in-8° de cinq feuilles. 2° *Vollstændiges Lehrbuch der Gesangskunst* (Méthode complète de l'art du chant); Magdebourg, Heinrichshofen, 1858, in-4°.

SIEBIGK (Louis-Antoine-Léopold), né à Dessau, le 26 mars 1775, fut nommé, en 1797, inspecteur et professeur au Lycée Frédéric de Breslau; six ans après, il fut chargé des fonctions de prédicateur adjoint de l'église réformée de la même ville. En 1805, il reçut sa nomination de troisième prédicateur à la cathédrale de Halle. Il mourut à Dessau, le 12 avril 1807. Siebigk fut un amateur distingué de musique : on a publié de sa composition les ouvrages suivants : 1° Douze variations pour le piano sur un thème connu, op. 1; Breslau, 1797. 2° Douze *idem*, dédiées au prince héréditaire d'Anhalt-Dessau; *ibid.* 3° Vingt-cinq variations, *idem*; ibid. 4° Douze variations pour piano ou harpe; *ibid.* 5° Marche pour piano ou harpe; *ibid.* 6° Douze variations pour piano, op. 5; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 7° Douze *idem*, op. 6; *ibid.* Il avait fait, à Breslau, en 1798, des lectures sur la théorie de la musique, dont les résumés ont été publiés dans les journaux de la Silésie, à cette époque, particulièrement dans la feuille provinciale (*Provinzial-Blætter*), t. XXVI, p. 4 et 42; t. XXVIII, p. 1; t. XXIX, p. 420; t. XXXI, p. 205 et 441; t. XXXVI, p. 352.

Il y a de l'incertitude à l'égard du nom de Siebigk, car la notice qu'on vient de lire est tirée du livre de Hoffmann sur les musiciens de la Silésie, et cet écrivain paraît avoir été bien informé des circonstances de la vie et des travaux du professeur dont il s'agit; cependant, il a été publié un livre intitulé : *Museum deutscher Gelehrten und Künstler* (Musée des savants et des artistes allemands), dont le deuxième volume a pour titre : *Museum berühmten Tonkunstler in Kupfern, und Schriftlichen Abrissen von Professor C.-A. Siebigke* (Musée des célèbres musiciens, etc.); Breslau, Aug. Schall, 1801, in-8°.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Ici le nom est écrit *Siebigke*, et les initiales des prénoms sont C. A. M.; Ch. Ferd. Becker, d'après Gerber, substitue à ces initiales les noms de *Chrétien-Albrecht-Léopold* (*Syst. Chr. Darstellung der Musik-Litteratur*, p. 169), et adopte les dates données par Hoffmann pour Louis-Antoine-Léopold Siebigk. D'autre part, il y a évidemment identité pour la qualité de professeur à Breslau des deux personnages, à la même époque, et Kayser, qui cite *Siebigke* (sans les prénoms) comme auteur du *Musée des musiciens célèbres*, indique le 11 avril 1807 comme la date de sa mort (*Volstand. Bucher-Lexikon*, cinquième partie, p. 244). Tout cela est fort obscur. Quoi qu'il en soit, les notices contenues dans le volume du *Musée des musiciens célèbres* renferment les portraits et les notices de J.-S. Bach, de J. Haydn, de Mozart, de Zumsteg, de Clementi et de Rust. On a du même Siebigk une lettre sur l'état de la musique à Breslau, dans la *Gazette musicale de Leipsick*, p. 347, t. III.

SIEBOLD (Charles-G. DE), docteur en médecine et professeur d'anatomie, naquit à Bamberg, le 4 novembre 1736, exerça la chirurgie à Nuremberg, puis à Würzbourg, et enfin se fixa à Francfort-sur-le-Mein, vers 1798, et y mourut, le 3 mai 1807. Parmi les dissertations qu'il a publiées, concernant diverses opérations chirurgicales, on remarque celle qui a pour titre : *Praktische Bemerkungen über die Kastration* (Observations sur la castration); Francfort-sur-le-Mein, 1802, gr. in-8°.

SIEBOLD (Jean-Barthel DE), peut-être fils du précédent, docteur en médecine et professeur de chirurgie à Würzbourg, né dans cette ville, le 3 février 1774, mort le 28 janvier 1814, est auteur de plusieurs ouvrages, parmi lesquels on remarque sa *Würzbourg savante et artistique*, insérée dans les nos 28 et suivants de la *Chronique de Franconie*. On y trouve des notices sur trente musiciens et compositeurs de cette ville. Siebold a fourni aussi des notices sur beaucoup de musiciens de la Franconie, dans l'écrit périodique intitulé : *Neue artistisch-literarische Blætter von und für Franken*; Würzbourg, 1808, in-4°.

SIEBURG (Juste), facteur d'orgues à Nulhausen, dans la Thuringe, vécut vers le milieu du dix-septième siècle. Il construisit, en 1669, l'orgue de Pulsnitz, composé de vingt et un jeux.

SIEGEL (Daniel-Siegmeyer), organiste à Annaberg, est né le 17 septembre 1774, à Satzung, en Saxe. Il obtint sa place d'organiste en 1798, et en remplit les fonctions jusqu'en 1848. Il fêta, dans cette dernière année, son jubilé de cinquante ans d'activité dans cette position. On a publié de sa composition un grand nombre d'airs variés pour le piano à Leipsick, Vienne, Offenbach, Breslau et Meissen, œuvres 1 à 46; et quatre recueils de chansons allemandes avec accompagnement de piano, op. 20, 31, 32 et 47; Leipsick, Hofmeister, et Breslau, Forster.

SIEGERT (Gottlob), *cantor* à l'église Saint-Bernard de Breslau, est né le 6 mai 1789, à Ernsdorf, près de Reichenbach. Admis, en 1802, au chœur de l'église Saint-Bernard de Breslau, en qualité de sopraniste, il obtint la permission de suivre les cours du collége de la Madelaine, et y termina ses études en 1808. L'année suivante, il entra comme professeur à l'Institut de Reich et Hichert, et en 1812, il obtint la place de *cantor* à l'église Saint-Bernard, quoiqu'il ne fût âgé que de vingt-trois ans. Siegert vivait encore en 1848, car il dirigea dans cette même année une fête musicale à Kauth (Silésie). Depuis 1816, il a écrit : 1° Un recueil de chants à trois voix, intitulé : 66 *Driestimmige Choralmelodien;* Breslau, Gros, 1820. La deuxième édition de ce recueil contient cent morceaux. 2° Plusieurs suites de morceaux à plusieurs voix pour les écoles. 3° Des cantates, un *Te Deum*, une messe et plusieurs autres compositions pour l'église; mais il ne paraît avoir rien publié jusqu'à ce jour. Siegert a fait insérer dans le dix-neuvième numéro de l'écrit périodique *Erziehungs und Schulrath*, une dissertation intitulée : *Was hat man von der musikalischen Bildung des weiblichen Geschlechts zu erwarten* (Que peut-on espérer de l'organisation musicale des femmes?).

SIEGMEYER, ou plutôt **SIEGMEIER** (Jean-Gottlieb ou Théophile), secrétaire de la direction générale des postes, à Berlin, est né le 12 novembre 1778, à Peritzsch, près d'Eilenbourg, en Saxe. Amateur de musique, il s'est fait connaître par un traité d'harmonie et de composition intitulé : *Theorie der Tonsetzkunst* (Théorie de la musique); Berlin, Logier, 1822, in-4° de deux cent cinquante-deux pages. La théorie de l'harmonie, qui forme la première partie de cet ouvrage, est fausse dans son principe, obscure et en désordre dans ses développements. La partie qui concerne la mélodie est superficielle, et dans l'espèce de traité de contrepoint qui termine l'ouvrage, le sujet est à peine ébauché. M. Siegmeier a aussi

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

donné une traduction allemande du volume intitulé : *Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique par M. le chevalier Gluck.* Cette traduction a pour titre : *Ueber den Ritter Gluck und seine Werke. Briefe von ihm und andern berühmten Mannern seiner Zeit ;* Berlin, Voss, 1822, in-8° de trois cent quatre-vingt-quatre pages. En 1837, ce volume a été reproduit comme une deuxième édition, quoique, en réalité, on n'ait changé dans les exemplaires de la première que le frontispice, et ajouté une préface nouvelle à cette nouvelle édition supposée. Le nom de M. Siegmeier est aussi connu en Allemagne par des romans et par des livres sur l'administration des postes.

SIESTO (Joseph), ténor et professeur de chant, né à Naples, dans les premières années du dix-neuvième siècle, fit ses études musicales au collége royal de musique de *San Pietro a Majella,* et y reçut des leçons de chant de Busti. Sorti de cette école, il chanta pendant quelques années au théâtre *Nuovo* et dans les églises, se livrant aussi à l'enseignement de son art. Engagé, en 1837, au service du roi de Saxe en qualité de chanteur de la chapelle et comme professeur de chant attaché à la direction du Théâtre royal, il resta dans cette position jusqu'à la fin de juillet 1841 ; il retourna ensuite à Naples et y fut attaché à quelques institutions particulières pour l'enseignement du chant. Il a publié dans cette ville un ouvrage intitulé : *Studio elementare di canto poggiato sugl' intervalli semplici e loro dimenzioni* (sans date).

SIEVERS (Henri-Jacques). *Voyez* **SIVERS.**

SIEVERS (Jean-Frédéric-Louis), né dans le Hanovre, vers 1740, fut d'abord organiste à l'église Saint-André, de Brunswick, puis obtint une position semblable à la cathédrale de Magdebourg, en 1774. Il mourut dans cette ville, en 1806. On a publié de sa composition : 1° Trois sonates pour le clavecin, op. 1 ; Berlin, Hummel. 2° Symphonie pour le clavecin, avec deux violons, deux flûtes, deux cors et basse ; Francfort. 3° Chansons tirées du roman de Stewart ; Magdebourg, 1770.

SIEVERS (Georges-Louis-Pierre), fils du précédent, est né à Magdebourg en 1775. Il reçut de son père des leçons de musique, dès son enfance, quoiqu'il ne fût pas destiné à la culture de cet art. Après avoir achevé ses études littéraires et scientiques à Magdebourg et à Brunswick, il se fit connaître par quelques essais de poésie, et écrivit pour la *Gazette musicale de Leipsick* ses premiers essais sur les caractères de la musique italienne et allemande (t. IX, p. 503, 677 et 693). Sievers n'avait point alors de connaissances positives assez étendues pour traiter ces sujets avec la profondeur nécessaire ; aussi fut-il attaqué dans le même volume de la *Gazette musicale* concernant les erreurs où il était tombé. Au commencement de 1808, il se rendit à Cassel où il prit part à la rédaction de plusieurs journaux et publia des romans. Il travailla ensuite à Altenbourg à quelques grands ouvrages publiés par la librairie Brockhaus, et il lui fournit, entre autres choses, quelques biographies de musiciens pour les premières éditions du *Conversation's Lexikon ;* puis il alla à Vienne, et enfin il se rendit à Paris vers 1810. Il y fut le correspondant de plusieurs journaux allemands, particulièrement de la *Gazette musicale de Leipsick,* à laquelle il fournit beaucoup d'articles concernant l'état de la musique en France. Depuis, en 1824, il s'est fixé à Rome, et y a continué sa correspondance musicale avec divers journaux et recueils périodiques de l'Allemagne, entre autres avec les rédacteurs de l'écrit sur la musique intitulé *Cæcilia,* la *Gazette musicale de Leipsick,* le *Morgenblatt,* les *Zeitgenossen,* les *Archives littéraires et théâtrales* de Hambourg, et la *Gazette de littérature et d'art,* de Vienne.

On a de Sievers quelques brochures relatives à la musique ; elles ont pour titres : 1° *Ueber Madame Catalani, als Sængerin, Schauspielerin,* etc. (Sur madame Catalani comme cantatrice, comme actrice, etc.) ; Leipsick, 1810, in-8°. Cet écrit avait paru précédemment dans les *Zeitgenossen.* 2° *Mozart und Süssmayer, ein neues Plagiat,* etc. (Mozart et Süssmayer, nouveau plagiat, etc.) ; Mayence, Schott, 1820, grand in-8°. Sievers écrivit ce morceau à l'occasion de la question soulevée par Godefroid Weber relativement à la part que Mozart avait prise à la composition de la messe de *Requiem* connue sous son nom. Parmi les meilleurs articles fournis par Sievers aux journaux de musique, on remarque les suivants : 1° Sur l'état de la musique en Italie, particulièrement à Rome (dans la *Cæcilia,* t. I, p. 201-260). 2° Sur l'exécution du *Miserere* d'Allegri dans la chapelle Sixtine (*ibid.,* t. II, p. 66-84). 3° Sur la musique à Rome (*ibid.,* t. VIII, p. 213-224). 4° Sur les compositeurs de Rome (*ibid.,* t. IX, p. 1-7). 5° Sur l'état actuel de la musique en France, particulièrement à Paris (*Gazette musicale de*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Leipsick, t. XIX, p. 77, 117, 141, 205, 281 et 297). 6° Sur la musique à Paris (*Cæcilia*, t. I, p. 295-316). 7° Sur les deux séjours de Mozart à Paris (*ibid.*, t. IX, p. 208-216). 8° Sur l'Opéra de Paris (*ibid.*, t. X, p. 17-20). 9° Sur la nature de la musique d'église (*ibid.*, t. X, p. 8-17). 10° Sur les nouvelles améliorations des instruments à archet de M. Chanot, à Paris (*Gazette musicale de Leipsick*, t. XXII, p. 85).

SIEWERT (Benjamin-Gotthold), né à Dantzick, vers 1740, fut d'abord négociant dans cette ville; mais des pertes considérables qui furent pour lui la suite du partage de la Pologne, en 1772, l'obligèrent à renoncer au commerce, et à chercher des ressources dans la musique qu'il avait d'abord cultivée en amateur. Ayant obtenu une place d'organiste et de maître d'école à Güttland, il demeura dans ce lieu jusqu'au mois de décembre 1781, et succéda alors à Lœhlein dans la place de maître de chapelle de la première église paroissiale de Dantzick. En 1783, il publia dans cette ville un recueil de chansons allemandes avec accompagnement de clavecin. Il a laissé en manuscrit quelques compositions pour l'église.

SIEWERT (Henri), professeur de musique et compositeur à Berlin, né le 10 avril 1818, à Braunsberg (Prusse orientale), fit ses premières études de musique à Dantzick, chez l'organiste Markull (*voyez* ce nom). En 1840, il se rendit à Berlin et fut admis comme élève à l'Académie royale de musique, où il reçut des leçons de composition et d'orgue de Rungenhagen et de A.-W. Bach. Après avoir terminé ses études, il s'est livré dans cette ville à l'enseignement de son art. Parmi les ouvrages de sa composition, on remarque : 1° Sept poésies à voix seule avec accompagnement de piano, op. 1; Berlin, Guttentag. 2° Quatre *idem*, op. 2; Berlin, Challier. 3° Cinq *idem*, op. 6; *ibid.* 4° Motet à quatre voix (*Meine Seele harret auf den Herrn*), pour chœur et voix seule, avec accompagnement de piano, op. 5; Berlin, Gaillard. 5° Quatre poèmes à voix seule avec piano, op. 7; *ibid.* 6° Chants bohémiens variés pour piano, op. 8; Berlin, Challier.

SIFACE (Jean-François), dont le nom véritable était **GROSSI**, fut un des plus grands chanteurs du dix-septième siècle. Il naquit en Toscane, vers 1666, et fut élève de Redi. Doué de la voix la plus belle et la plus pénétrante, il acquit par ses études un style large et plein d'expression qui excita l'admiration de ses contemporains. Le nom de **SIFACE** lui fut donné à cause de la perfection qu'il mit dans le rôle du personnage de ce nom qui se trouve dans le *Mitridate* d'Alexandre Scarlatti. Ce chanteur célèbre fut assassiné par le postillon qui conduisait sa voiture sur la route de Gênes à Turin, et qui voulait s'emparer de ses bijoux et de son argent.

SIGER (Paul), musicien flamand, né à Herenthals, vers le milieu du seizième siècle, vécut à Cologne. Il a fait imprimer un recueil de psaumes à cinq voix, de sa composition, sous ce titre : *Psalmodia Davídica, Davids teusche Psalmen mit 5 und weniger Stimmen zugericht*; Cologne, 1590, in-4°.

SIGFRIED (Otton), musicien inconnu aux bibliographes de la musique, est cité par Paul Baldunus (*Biblioth. philosoph.*, p. 180, *ed. Jenæ*, 1616), comme auteur d'un livre qui a pour titre : *Artis musicæ delineatio, doctrinam modorum in ipso concentu practico demonstrans, cum introductione pro incipientibus accomodata*; *Francofurti*, 1608, in-4°.

SIGHICELLI, famille de violonistes italiens. Le chef de cette famille, *Philippe Sighicelli*, naquit à *San Cesario*, dans le Modenais, en 1680, et mourut à Modène, le 14 avril 1773, à l'âge de quatre-vingt-sept ans. On voit, dans les comptes de la cour de Modène, que Philippe Sighicelli était, en 1700, premier violon au service d'Hercule d'Este, prince héréditaire de Modène, qui succéda au duc François III, son père, en 1780.

Joseph Sighicelli, fils de Philippe, né à Modène, en 1737, était premier violon et chef d'orchestre au service d'Hercule d'Este, ainsi que le prouve l'almanach de la cour de Modène pour l'année 1777. Il remplit cet emploi jusqu'au moment où le duc de Modène fut obligé d'abandonner ses États, dont il fut dépouillé par Napoléon Ier. Il résulte d'un Mémoire du comte François Ferrari Moreni, imprimé à Modène, en 1852, que Joseph Sighicelli voyagea en Allemagne avec un riche seigneur, et qu'il eut l'honneur d'accompagner à Berlin, avec son violon, le roi de Prusse Frédéric II, dans un duo pour la flûte. Distingué comme chef d'orchestre et comme virtuose, cet artiste mourut à Modène, le 8 novembre 1826, à l'âge de quatre-vingt-neuf ans.

Charles Sighicelli, fils du précédent et son élève pour le violon, naquit à Modène en 1772, et mourut dans cette ville, le 7 avril 1806. Un almanach de la cour de Modène, pour l'année 1700, fait voir que cet artiste était violoniste au

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

service de son prince, et qu'il avait la survivance de son père pour la place de chef d'orchestre.

Antoine Sighicelli, fils de Charles, est né à Modène, le 1er juillet 1802. Ses professeurs de violon furent son aïeul Joseph Sighicelli et Jean Mari, de Modène, artiste de talent, mort premier violon et chef d'orchestre de la cour de Modène, le 26 juillet 1854. En 1821, Antoine Sighicelli fut nommé premier violon et chef d'orchestre de la ville de Cento (États de l'Église). Le 8 juillet 1825, l'Académie des Philharmoniques de Bologne l'admit au nombre de ses membres. En 1834, il fut nommé premier violon chef d'orchestre du théâtre de Ferrare; enfin, il fut appelé à remplir les mêmes fonctions à la cour de Modène, le 6 novembre 1835. Après que les événements politiques de 1859 eurent obligé le duc François V de s'éloigner de ses États, la position de Sighicelli ne changea pas, parce que, par un décret spécial, le roi d'Italie a maintenu dans leurs emplois les artistes de la chapelle ducale. Renommé comme un des meilleurs chefs d'orchestre d'Italie, Antoine Sighicelli dirige aujourd'hui celui du théâtre de Modène. Il est aussi premier violon directeur de la Société de quatuors fondée dans cette ville, en 1861. Ses compositions sont restées inédites jusqu'à ce jour.

Vincent Sighicelli, fils d'Antoine, est né à Cento, le 30 juillet 1830. D'abord élève de son père pour le violon, il se rendit à Vienne, en 1847, pour étudier le contrepoint sous la direction de Sechter, et reçut, dans la même ville, des conseils des violonistes Hellmesberger et Mayseder. Dès le mois de janvier 1840, Vincent Sighicelli avait été admis dans la chapelle du duc de Modène, et le 29 janvier 1849, un décret du duc l'appela au poste de directeur adjoint et de violon solo de l'orchestre ducal. En 1855, cet artiste s'est rendu à Paris, où il s'est fixé. Il s'est fait entendre avec succès dans ses voyages en Angleterre, en Allemagne, en Belgique, en Hollande et en Espagne. Ses œuvres pour son instrument, au nombre de vingt-quatre, ont été publiées à Milan, chez Ricordi, à Paris, chez Richault, et à Bruxelles, chez Schott. M. Sighicelli est membre de l'Académie des Philharmoniques de Bologne, de l'Académie de Sainte-Cécile, à Rome, et de l'Académie philharmonique de Florence. Il est décoré de l'ordre royal de Charles III d'Espagne, et a reçu une médaille de mérite du roi d'Italie.

SIGISMONDI ou **SIGISMONDO** (Joseph), né à Naples, le 13 novembre 1750, fit ses études au collége des jésuites. Il fut d'abord avocat et cultiva la musique comme amateur. Ses maîtres de chant avaient été Joseph Geremia de Catane, ancien élève du Conservatoire de Loreto, et Gennaro Capone, disciple de Cotumacci.

Ses liaisons avec les plus célèbres musiciens de son temps lui firent ensuite abandonner le barreau pour se livrer en liberté à la culture de l'art. Sigismondi ne fit jamais d'études sérieuses de composition; sa manière de s'instruire dans cet art fut toute pratique; car ce fut surtout par la lecture des partitions des maîtres célèbres qu'il apprit à écrire ses propres idées. Son premier essai fut la musique de l'*Endimione* de Métastase, puis il écrivit les oratorios l'*Assunzione della Vergine*, *Santa Anna*, *San Giuseppe* et *San Giovanni di Dio*. Son occupation principale fut l'enseignement de l'art du chant; parmi ses élèves, le marquis de Villarosa cite (1) la reine Marie-Caroline d'Autriche, Madeleine Pignalver, et le professeur de chant Emmanuel Imbimbo (*voyez* ce nom), qui, plus tard, se fixa à Paris. Après la réorganisation du Conservatoire de Naples sous le règne de Murat, il fut nommé bibliothécaire de cette école, et conserva sa place jusqu'à sa mort, arrivée le 10 mai 1826, après qu'il eut atteint l'âge de quatre-vingt-sept ans. La Bibliothèque du Conservatoire de Naples contient beaucoup de cantates qu'il a composées depuis 1766 jusqu'en 1769. Ses autres ouvrages sont ceux dont les titres suivent : 1° *Cantata per la Nascita di N. S. G. C.*, composée en 1788. 2° *Principii di musica*. 3° *Solfeggi per soprano*. 4° *Sonate per organo*. 5° *Toccate per Cembalo*. 6° *Esercizio di canto*. Toutes ces productions sont en manuscrit à la Bibliothèque du Conservatoire royal de Naples. Sigismondo cultivait aussi les lettres. Son goût passionné pour la comédie, qu'il jouait dans sa maison avec quelques amis, le conduisit à écrire beaucoup de pièces, la plupart en dialecte napolitain, et de canevas de proverbes à improviser. Il a publié une partie de ses productions de ce genre; toutefois, il tirait peu de profit de tout cela; il fut même obligé d'accepter, pour vivre, une place d'écrivain du tribunal civil, qu'il abandonna plus tard pour celle de greffier du juge de paix; mais dans ses dernières années, il se borna à ses fonctions de bibliothécaire. Souvent retenu chez lui par la goutte, il visitait peu le dépôt qui lui était confié et le laissait dans

(1) *Memorie dei compositori di musica del regno di Napoli*, p. 200.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

un grand désordre. Par les soins de M. Florimo, son successeur, cette belle bibliothèque est aujourd'hui dans le meilleur état et s'est considérablement enrichie.

SIGISMUNDO D'INDIA, chevalier de Saint-Marc et gentilhomme du prince Maurice, cardinal de Savoie, naquit à Palerme, en Sicile, dans la seconde moitié du seizième siècle, et vécut d'abord à Florence, puis à Rome, et enfin à Venise, où il se trouvait encore en 1630. Amateur de musique distingué, compositeur et poëte, il a fait imprimer : 1° *Le Musiche da cantare solo nel clavicordo, chitarrone, arpa doppia et altri istromenti simili. In Milano, appresso l'herede di Simon Tini e Filippo Lomazzo*, 1609, in-fol. Recueil intéressant pour l'histoire des premiers temps du chant à voix seule accompagné d'instruments sur la basse chiffrée. 2° *Il primo libro delle villanelle alla napolitana ; in Venetia, appresso Angelo Gardano*, 1610, in-4°. 3° *Il primo libro di Madrigali a cinque voci; in Roma, app. Robletti*, 1624. Cette édition est la seconde de ce livre ; j'ignore la date de la première. 4° *Madrigali a cinque voci*, lib. 2 ; Venise, 1611, in-4°. 5° *Idem*, lib. 3 ; *ibid.*, 1611, in-4°. 6° *Le Musiche del Cavalier Sigismundo d'India, libri cinque;* Venise, 1623, in-fol. Cet ouvrage est composé de cantates en style de récitatif, alors en vogue: On y remarque le *Lamento di Didone*, le *Lamento di Jasone*, et le *Lamento di Olimpia*. 7° *Motetti a più voci ;* Venise, 1627, in-4°. 8° *L'Ottavo libro de' Madrigali a cinque voci, con il basso continuo; in Roma, app. Gio.-Battista Robletti*, 1624, in-4°. C'est une réimpression. Dans l'épître dédicatoire de ce livre à la princesse Isabelle de Modène, Sigismondo dit que ces madrigaux ont été composés lorsqu'il était au service de la maison d'Este.

SIGL - VESPERMANN (Catherine). *Voyez* **VESPERMANN.**

SIGNORELLI (Pierre-Napoli), littérateur, né à Naples, le 28 septembre 1731, fit ses études chez les jésuites, et fut d'abord avocat ; mais plus tard, il renonça au barreau pour suivre la carrière des lettres. Une passion malheureuse et des chagrins domestiques lui firent abandonner sa patrie pour se rendre en Espagne. Arrivé à Madrid, il y obtint la place de garde du sceau de la loterie ; mais le désir de revoir son pays l'y ramena au bout de trois ans. Après un second voyage en Espagne, il retourna à Naples, y eut la place de secrétaire de l'Académie et y publia son *Histoire littéraire du royaume des Deux-Siciles* et l'*Histoire des théâtres*. En 1798, il prit part à la révolution qui suivit l'envahissement du royaume de Naples par l'armée française, et fut obligé de se soustraire par la fuite aux conséquences de ce fait, lorsque le cardinal Ruffo rentra dans la capitale en vainqueur. Retiré à Milan, il y fut nommé professeur au Lycée de Brera, puis il obtint la chaire de droit naturel et de philosophie à Pavie, et enfin, celle de professeur d'histoire et de diplomatique à Bologne. Rentré à Naples, en 1806, il y vécut dans le repos, et y mourut le 1er avril 1815, des suites d'une attaque d'apoplexie. Dans son livre intitulé : *Vicende della coltura delle Due Sicilie, o sia Storia ragionata delle lettere, delle arti*, etc. (Naples, 1784, cinq volumes in-8° ; 1810, huit volumes in-8°), il donne beaucoup de renseignements concernant l'histoire de la musique ancienne et moderne dans le royaume de Naples. On a du même auteur une histoire critique des théâtres anciens et modernes (*Storia Critica de' teatri antichi e moderni*, etc. ; Naples, 1787, six volumes in-8° ; *ibid.*, 1813, dix volumes in-8°) ; ouvrage médiocre, dans lequel on trouve des anecdotes sur l'Opéra italien et sur quelques chanteurs. Signorelli a aussi publié *Lettera sullo spettacolo musicale del* 1803 ; Naples, 1804, in-8°.

SIGNORETTI (Aurélien), né à Reggio, fut maître de chapelle de la cathédrale de cette ville. Il mourut dans cette position en 1635. On a imprimé de sa composition : 1° *Cantus vespertinum omnium solemnitatum. Psalmodia quinis seu novenis vocibus concinenda, una cum basso ad organum; Venetiis, per Alessandrum Vicentinum*, 1629, in-4°. 2° *Il primo libro de' Motetti a* 2, 3, 4, 5, 6 *e* 8 *voci ;* ibid., 1615, in-4°. On conserve en manuscrit dans les archives de la cathédrale de Reggio des *Magnificat* à huit voix, et des messes à seize voix en quatre chœurs de la composition de cet artiste. Les messes sont datées de 1626.

SIGNORETTI (Joseph), violoniste italien, fut élève de Tartini. Vers 1770, il se fixa à Paris, et y publia deux œuvres de six quatuors chacun, pour deux violons, alto et basse. Il y vivait encore en 1786.

SIKORSKI (Joseph), littérateur-musicien, critique et compositeur, né à Varsovie, en 1815, fit ses premières études au lycée de cette ville, dès l'âge de neuf ans. Il y apprit les éléments de la musique sous la direction du professeur Joseph Stefani (*voyez* ce nom). Plus tard, *Joseph Jawurek*, professeur du Con-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

servatoire, lui donna quelques leçons de piano; mais la révolution polonaise de 1830 interrompit ses études. Quand la tranquillité eût été rétablie, Sikorski travailla seul sur son instrument, et les leçons qu'il en donna contribuèrent à ses progrès. Son instruction dans l'harmonie et dans la composition fut le résultat de la lecture assidue du volumineux ouvrage de Marx (*voyez* ce nom); en sorte que Sikorski ne dut qu'à lui-même ce qu'il savait de l'art dans lequel il s'est distingué. Ce fut aussi par ses propres efforts qu'il apprit plusieurs langues, particulièrement l'allemand, le français, et qu'il acquit une élégance de style fort estimée de ses compatriotes. Il a fourni un grand nombre d'articles de critique musicale aux divers journaux de sa patrie, particulièrement à la revue intitulée *Bibliothèque de Varsovie* et à la *Gazeta Codzienna*. Lui-même a fondé un journal spécial de musique, sous le titre : *Ruch Musyczny* (Mouvement musical), dont les premiers numéros ont paru en 1850. On a de Sikorski une méthode de piano intitulée : *Nowa szkola na Fortepian;* Varsovie, Klukowski. M. Sowinski, à qui j'emprunte ces détails, cite aussi une traduction de l'ouvrage allemand de Busse, auquel il donne pour titre *le Maître de chant*, mais dont la traduction exacte est : *Livre choral en chiffres pour les écoles*, ainsi qu'un *Manuel de chant*, publié à Varsovie. Les compositions publiées du même artiste sont : *Nocturne* et *Tableau de village*, pour piano seul, dans l'*Album des compositeurs polonais*, et deux *airs* à voix seule avec piano. Il a en manuscrit : 1° Plusieurs messes, sur le texte polonais, avec accompagnement d'orgue. 2° *La Cloche*, de Schiller, traduite par Minasowicz, en forme de mélodrame. 3° *Alpenhorn* (le Cor des Alpes), pour voix seules, chœur et orchestre. 4° Pièces fugitives pour le piano. 5° Chants divers.

SILBER (maître Eucharius), imprimeur à Rome, dans la dernière moitié du quinzième siècle, paraît être un des premiers typographes qui ont imprimé de la musique en caractères mobiles, et avoir précédé de quelques années les travaux de Petrucci de Fossombrone. Il existe dans la belle bibliothèque de *Christ-Church*, à Oxford, un exemplaire, peut-être unique, découvert par M. le docteur Rimbault (voyez *The Musical World*, t. XIX, p. 285) d'un drame intitulé : *Historia Bœtica*, sans nom d'auteur. A la fin du volume, on lit : *Per magistrum Eucharium Silber.* 1493, in-fol. *Ce volume*, dit M. Rimbault, *est terminé par deux airs et deux chœurs, qui sont les plus anciens specimens de musique imprimée.* S'il entend par ces paroles des caractères mobiles, son assertion paraît exacte, car les exemples de musique du livre de Burtius, imprimé en 1487, sont gravés sur bois d'une manière assez grossière. Quant aux *Flores musicæ* de Hugon de Reutlingen, imprimés à Strasbourg en 1488, les exemples de musique paraissent avoir été fondus en une seule pièce pour chaque portée, et les caractères de notation gothique y sont bien faits.

SILBERMANN, nom d'une famille célèbre dans la facture des instruments, qui a eu pour chef ANDRÉ **SILBERMANN**, né à Frauenstein, en Saxe, le 19 mai 1678. Il était fils de Michel Silbermann, charpentier. S'étant livré, dès sa jeunesse, à l'étude de la construction des orgues, il commença à voyager en 1700, pour augmenter ses connaissances dans cet art. Arrivé à Hanau en 1701, il s'y arrêta et y travailla quelque temps; puis il se rendit à Strasbourg, où il épousa, le 13 juin 1708, Anne-Marie Schmid, qui le rendit père de douze enfants, savoir : neuf garçons et trois filles. Huit de ces enfants moururent en bas âge. André Silbermann cessa de vivre le 16 mars 1734. Dans l'espace de vingt-sept ans, il avait construit trente orgues, depuis son arrivée à Strasbourg. En voici le catalogue : 1° L'orgue de l'église Saint-Nicolas, à Strasbourg, en 1707. 2° Celui du couvent de Sainte-Marguerite, en 1709. 3° Celui du temple protestant de Saint Pierre, 1707. 4° Celui de Marmoutier (Bas-Rhin), 1710. 5° Celui de la cathédrale de Bâle, en 1711. 6° Un positif au couvent des Guillelmines de Strasbourg, 1712. 7° L'orgue d'Oberenheim, 1713. 8° Celui de Giedertheim, 1715. 9° Celui de la cathédrale de Strasbourg, 1716. 10° Celui de l'église Saint-Étienne, dans la même ville, 1716. 11° Un positif à Andlau (Bas-Rhin), en 1717. 12° L'orgue du couvent de la Madelaine, à Strasbourg, 1718. 13° Un positif à Ebersheimmünster (Bas-Rhin), 1718. 14° L'orgue de l'église Saint-Léonard, à Bâle, 1718. 15° Un positif à Haguenau, 1719. 16° Un *idem*, à Grendelbach, petit village du département du Bas-Rhin, 1719. 17° Un *idem*, à Lautenbach (Haut-Rhin), 1719. 18° Un orgue à l'église Saint-Jean de Wissebourg, 1720. 19° Celui de Saint-Léonard, près d'Oberenheim, 1721. 20° Celui d'Altenheim, près d'Offenbourg, 1722. 21° Un positif à Kolbsheim, 1723. 22° L'orgue de l'église des Dominicains, à Colmar, 1726. 23° Celui de l'église de Saint-Guillaume, à Strasbourg, 1728. 24° Celui de Bisch-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

weiler, 1729. 25° Celui d'Altorf (Bas-Rhin), 1730. 26° Celui d'Ebersheimmünster (Bas-Rhin), 1731. 27° Celui de l'abbaye de Kœnigsbrük, près de Lautenheim (Bas-Rhin), 1732. 28° Celui de l'église de l'hôpital, à Colmar, 1752. 29° Celui du temple protestant, dans la même ville, 1732. 30° Celui de Rosheim, 1733, dernier ouvrage de cet habile facteur.

SILBERMANN (GODEFROID), frère puîné du précédent, né à Frauenstein, le 14 janvier 1683, apprit les éléments de la facture des orgues chez son frère à Strasbourg, et donna, dès 1714, une preuve de son habileté par la construction de l'orgue de la cathédrale de Freyberg, composé de quarante-cinq jeux. De retour en Saxe, il s'était fixé dans cette ville, et y avait établi des ateliers pour la construction des instruments à clavier. Soit qu'il eût eu connaissance des essais de Schrœter (*voyez* ce nom) pour la construction des pianos, soit que les travaux contemporains du facteur français Marius et de l'Italien Cristofali ou Cristofori, lui eussent été signalés; soit enfin qu'il eût trouvé lui-même le principe de cet instrument dans le tympanon, il est certain qu'il fut un des premiers facteurs qui en fabriquèrent, et que l'invention du piano lui fut généralement attribuée en Allemagne. Schrœter n'en réclama l'honneur qu'après la mort de Silbermann. Celui-ci, ayant construit deux de ces instruments, les soumit à l'examen de Jean-Sébastien Bach qui, donnant de justes éloges à la nouveauté du mécanisme, trouva cependant le son faible dans les octaves supérieures. Frappé de la justesse des observations de ce grand artiste, Silbermann se livra en silence à de nouvelles recherches, et cessa de mettre de nouveaux instruments en vente jusqu'à ce qu'il eût enfin trouvé le moyen de leur donner un volume de son plus intense. Après beaucoup d'essais et de dépenses, il put enfin faire essayer un nouveau piano par J.-S. Bach, qui le déclara sans défaut. Dès ce moment, les pianos de Silbermann acquirent de la célébrité. Cet habile facteur fut aussi l'inventeur, en 1740, du clavecin d'amour, instrument dont les cordes avaient une longueur double, et reposaient vers les deux extrémités sur des chevalets placés à égale distance, en sorte qu'étant frappées par le milieu, elles rendaient un son double à l'unisson. Hœhnel, de Meissen, a perfectionné cet instrument, dont les sons étaient à la fois puissants et moelleux. Les orgues principales construites par Silbermann sont les suivantes : 1° L'orgue du château de Dresde, de quarante-cinq jeux. 2° Celui de l'église Notre-Dame, composé de quarante-trois jeux, dans la même ville. 3° Celui de Sainte-Sophie, de trente et un jeux, en 1722. 4° Celui de Saint-Pierre, à Freiberg, de trente-deux jeux. 5° Celui de Pœnitz, près d'Altenbourg, composé de vingt-sept jeux, en 1737. Dans l'espace de quarante-cinq ans, c'est-à-dire depuis 1708 jusqu'en 1753, Silbermann avait construit quarante-deux orgues. Cet artiste mourut à Dresde, le 4 août 1753.

SILBERMANN (JEAN-ANDRÉ), fils aîné d'André, naquit à Strasbourg, le 26 juin 1712. Élève de son père, il jouit d'une grande célébrité comme facteur d'orgues, et de l'estime de ses concitoyens pour ses qualités sociales. Il mourut à Strasbourg, le 11 février 1783, avec le titre de membre du conseil de cette ville. Jean-André eut, d'un premier mariage neuf enfants, dont sept moururent en bas âge. Des deux fils qui lui restèrent, l'aîné (Jean-Josias) fut aussi facteur d'orgues, et mourut le 3 juin 1786; le second (Jean-André), qui était le neuvième de ses enfants, fut négociant. Celui-ci eut deux fils (Jean-André et Frédéric-Théodore), dont le dernier fit ses études musicales au conservatoire de Paris, devint habile violoncelliste, et mourut le 5 juin 1816. Depuis 1736 jusqu'en 1782, Jean-André Silbermann, fils d'André, construisit cinquante-quatre orgues, dont les principales sont celles de l'église Saint-Thomas, de Strasbourg, du temple neuf de la même ville, de la collégiale de Colmar, des églises Saint-Étienne et Saint-Théodore, à Bâle, et de l'abbaye de Saint-Blaise, dans la Forêt-Noire. Ce dernier instrument, le plus considérable de ceux qu'a construits Silbermann, est aujourd'hui dans l'église catholique de Carlsruhe. Jean-André Silbermann est aussi très-estimé à Strasbourg comme auteur d'une bonne histoire de cette ville, laquelle a pour titre : *Lokal-Geschichte der Stadt Strasbourg*; Strasbourg, 1775.

SILBERMANN (JEAN-DANIEL), deuxième fils d'André, né à Strasbourg, le 31 mars 1717, fut aussi facteur d'orgues distingué. En 1751, il se rendit à Freyberg auprès de son oncle Godefroid, qui l'avait demandé pour qu'il l'aidât à terminer l'orgue de la chapelle de la cour, à Dresde. Après la mort de son oncle, il se fixa dans cette ville, et s'y livra avec succès à la fabrication des clavecins et des pianos. Il mourut à Leipsick, le 6 mai 1766, avec les titres de facteur d'orgues et de commissaire de la cour de Saxe. Compositeur de quelque mérite, il a laissé plusieurs ouvrages en manuscrit.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

SILBERMANN (Jean-Henri), le plus jeune des fils d'André, naquit à Strasbourg, le 24 septembre 1727. La facture des pianos l'occupa spécialement, et ses instruments furent les premiers de ce genre qui se répandirent en France, où ils eurent beaucoup de réputation. Il mourut le 15 janvier 1799, laissant deux fils, dont l'aîné (Jean-Frédéric), né le 21 juin 1762, et mort le 8 mars 1817, fut à la fois facteur de pianos, organiste de l'église Saint-Thomas, à Strasbourg, et compositeur. Il a laissé en manuscrit un *Hymne à la paix*, des chansons allemandes, et plusieurs autres ouvrages.

SILBERSCHLAG (Jean-Isaïe), conseiller du consistoire et membre de l'académie des sciences de Berlin, naquit à Aschersleben, en Prusse, et mourut le 11 juillet 1790. Au nombre de ses écrits, on remarque son sermon à l'occasion du nouvel orgue de son église, intitulé : *Einweihungspredigt einer neuen Orgel in der Dreifaltigkeitskirche;* Berlin, 1775, in-8°.

SILCHER (Frédéric), directeur de musique à Tubingue, est né le 27 janvier 1789, à Schnaith, près de Schorndorf, dans le royaume de Wurtemberg. Dès son enfance, il montra d'heureuses dispositions pour la musique et pour le dessin, et cultiva ces deux arts avec une ardeur égale. Il avait atteint sa quatorzième année, lorsqu'il rencontra enfin un bon maître de musique dans l'organiste Auberlen, à Fellbach, près de Stuttgart. Les leçons qu'il en reçut, et les progrès qu'il fit pendant ses séjours à Schorndorf et à Louisbourg, le mirent en état de s'établir à Stuttgart, où il se livra à l'enseignement du chant. En 1817, il écrivit, par ordre du sénat académique de Tubingue, une cantate pour le troisième jubilé séculaire de la réformation, et l'exécution de cet ouvrage lui procura sa nomination de directeur de musique dans cette ville. Il en remplit encore les fonctions (1864), et jouit de la réputation de musicien instruit et plein de zèle. La société de chant lui doit sa bonne organisation et ses progrès. Il est chargé de l'enseignement du chant et de la musique au séminaire évangélique, et dirige les concerts. En 1825, il a été désigné par le gouvernement pour prendre part à la formation du nouveau livre choral à quatre voix pour le royaume de Wurtemberg, et il y a introduit de belles mélodies. Depuis lors il a publié le livre de chant à trois voix, dont le succès a été considérable. Les principaux ouvrages de M. Silcher sont : 1° Six hymnes à quatre voix ; Tubingue, Laup. 2° Mélodies du livre choral du Wurtemberg à trois voix, première et deuxième parties ; *ibid.* 3° Douze canons pour trois voix de dessus ou trois voix d'hommes, à l'usage des écoles, *ibid.* 4° Six chansons allemandes à quatre voix d'hommes ; *ibid.* 5° Douze *idem* ; ibid. 6° Deux suites d'hymnes à quatre voix, à l'usage des fêtes et dimanches ; *ibid.* 7° Chansons populaires de la Souabe, de la Thuringe et de la Franconie à quatre voix. Plusieurs cahiers, *ibid.* 8° Beaucoup de chants à voix seule ou à deux voix, avec accompagnement de piano ; Tubingue, Fues. M. Silcher a en manuscrit des ouvertures et des divertissements pour l'orchestre, ainsi que des cantates d'église.

SILPHIN VOM WALDE (....), compositeur à Rudolstadt, y vivait en 1847. Les biographes allemands gardent le silence sur cet artiste ; on sait seulement qu'il a obtenu un prix à Manheim, dans cette année, pour une ouverture de concert à grand orchestre. Son ouverture dramatique intitulée *les Gnomes et les Elfes* a été publiée à Rudolstadt, chez Müller. On connaît aussi de lui des trios de salon pour piano, violon et violoncelle ; Manheim, Heckel.

SILVA ou SYLVA (Annè DE), maître, né dans la seconde moitié du quinzième siècle, est sans doute le même musicien que celui dont Glaréan a rapporté un *Kyrie* et un *Hosanna* à trois voix (*Dodecach.*, fol. 432-433), sous le nom d'*Andreas Sylvanus*, et qui est un des interlocuteurs du dialogue de Sébastien Virdung (1) et des deux premiers livres de la *Musurgia* d'Ottmar Nachtgall ou *Luscinius* (2). Aucun renseignement n'a été découvert jusqu'à ce jour sur la patrie de Silva, ni sur la position qu'il occupa. Il n'était pas Français et ne s'appelait pas *Dubois* (de Silva), car l'éditeur Attaingnant de Paris, son contemporain, conserva les noms des compositeurs de sa nation dans tous les recueils qu'il publia, et parmi ceux dont il a imprimé les ouvrages figure *De Silva* et non *Dubois*. S'il était Allemand, on pourrait croire que son nom de famille était *Von Wald*, ou que peut-être

(1) *Musica getutscht und ausgezogen durch Sebastianum Virdung Priester von Amberg, und alles gesang aus den noten in die tabulaturen dieser* (sic) *benanten dryer Instrumenten der Orgeln : der Lauten : und der Flaten transferieren zu lernen kurtzlich gemacht*, etc. In-4° obl. cinquante-six feuillets, sans date et sans nom de lieu (Bâle, 1511).

(2) *Musurgia seu praxis Musicæ. Illius primo quæ instrumentis agitur certa ratio, ab Ottomaro Luscinio Argentino duabus libris absoluta. Ejusdem Ottomari Luscinii, de concentus polyphoni, id est ex plurifariis vocibus compositi, canonibus, Libri totidem, Argentorati apud Johannem Schottum*, 1536, in-4° obl.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

il était né dans la Forêt-Noire, d'où on l'aurait appelé *De Sylva*, ou *Sylvanus* (dans la basse latinité). Virdung semble en effet nous conduire à cette conjecture dans l'épître dédicatoire de son livre, datée de Bâle, 1511, où l'on voit que Sylvanus était son ami et habitait le même pays que lui. Il avait composé un grand traité de musique, dont celui qu'il a publié n'était qu'un abrégé : « Pour éviter des frais » considérables, dit-il, j'ai préféré ne pas pu- » blier mon grand livre, et faire cet extrait » pour satisfaire au désir de mon ami Andreas » Sylvanus. » Ottmar Luscinius, qui a traduit une partie de l'ouvrage de Virdung, dans sa *Musurgia*, ne fournit aucun éclaircissement concernant la personne de Sylva ou Sylvanus. Outre les deux morceaux conservés par Glaréan, on trouve des compositions d'André de Sylva dans les recueils dont voici les titres : 1° *Motetti de la Corona, libro primo; impressum Forosempronii per Octavianum Petrutium*, 1514, petit in-4° obl. 2° *Motetti del Frutto a sei voci, liber primus* (sic); *in Venetia nella stampa d'Antonio Gardane*, 1539, in-4°. 3° *Selectissimæ necnon familiarissimæ cantiones ultra centum etc.; a sex usque ad duas voces; Augustæ Vindelicorum, Melchior Kriesstein excudebat*, 1540, petit in-4° obl. 4° *Tomus secundus Psalmorum selectorum quatuor et quinque vocibus; Norimbergæ, apud Jo. Petreium*, 1539, petit in-4° obl. 5° *Liber tertius : Viginti musicales quinque, sex, vel octo vocum motetos habet, etc.; Parisiis in vico Cithare apud Petrum Attaingnant*, 1534, petit in-4° obl. 6° *Liber quartus* idem; *ibid.*, 1534. 6° *Liber duodecimus* idem; *ibid.*, 1535. 7° *Motetti del Fiore. Liber primus cum quatuor vocibus; Lugduni per Jacobum Modernum*, 1532, petit in-4° obl. 8° *Selectissimarum Sacrarum cantionum quas vulgo Motetta vocant Flores, trium vocum. Lovanii, ex Typographia Petri Phalesii*, 1569, in-4°. Jean-Georges Schielen (*in Biblioth. enucleata*, p. 528) et Gesner (*in Pandect*, l. VII, tit. VI, fol. 83), attribuent à Sylvanus un *Compendium musicale*, mais n'indiquent pas si l'ouvrage est imprimé.

SILVA ou **SYLVA** (le Père **Manuel-Nunes DA**), jésuite, né à Lisbonne, en 1678, fut d'abord maître de chapelle de l'église Sainte-Catherine, *de cette ville*, puis directeur du chœur de l'église paroissiale de Sainte-Marie-Madeleine, et en dernier lieu maître de chapelle de la collégiale royale de Notre-Dame de la Conception. Il occupait cette dernière position en 1725. On a de lui un livre intitulé : *Arte Minima, que com semi-breve prolaciam trata em tempo breve, os modos de Maxima, et longa sciencia da Musica*; Lisbonne, Ant. Manescal, 1725, un volume in-4°. Ce titre est un jeu de mots sur les noms des signes de l'ancienne notation mesurée, à savoir : la *minime*, la *semi-breve*, la *breve*, la *longue*, la *maxime*, les *prolations*, les *temps* et les *modes*. La signification de ce rébus est que l'ouvrage enseignera en peu de temps l'art de la musique, qui, par lui-même, est difficile et exige de longues études. Ce livre, dédié à la Vierge Marie, est divisé en trois parties qui ont une pagination particulière chacune. La première est relative à la solmisation, à la notation proportionnelle et aux éléments du contrepoint; la seconde renferme un traité de plain-chant (*canto chaò*); dans la troisième se trouve l'analyse de toutes les parties de la musique. Les exemplaires de cet ouvrage se trouvent difficilement, même en Portugal.

SILVA (**Jean DE**), écrivain napolitain, n'est connu que par un éloge du compositeur Caffaro, intitulé : *Elogio di Pasquale Caffaro, detto Caffarelli*; Naples, 1788.

SILVA (**Poll DE**), compositeur, est né le 28 mars 1834, à Saint-Esprit, près de Bayonne (Basses-Pyrénées). Fils d'un négociant, il fit ses premières études musicales sous la direction de sa mère et de sa grand'mère, qui avaient été élèves des maîtres les plus distingués de Paris. Dès l'âge de sept ou huit ans, il était déjà initié à la connaissance des œuvres classiques des meilleurs compositeurs et s'essayait à écrire de petites choses sans aucune notion des lois de l'harmonie. Sa famille s'étant établie à Bordeaux, il reçut alors des leçons de composition d'un Allemand, ancien chef d'orchestre, nommé *Funck*, et lut avec avidité quelques bons traités d'harmonie et de contrepoint. Arrivé à Paris en 1854, il y prit quelques leçons de Turbri (*voyez* ce nom) pour la composition : Halévy, à qui il soumit plusieurs de ses ouvrages, les approuva et voulut faire entrer M. de Silva dans sa classe, au Conservatoire; mais ce jeune artiste ne put jouir de cet avantage, parce que sa mauvaise vue, qui va presque jusqu'à la cécité, ne lui permet pas une application suivie. Les ouvrages publiés par M. de Silva sont : 1° Deux romances sans paroles pour violon ou violoncelle; Paris, Benacci. 2° *La Ronde des lutins*, caprice pour piano; Paris, Girod. 3° Polonaise pour piano; *ibid.* 4° Invocation pour piano, harmonium, violon et violoncelle;

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Paris, Alexandre. 5° *La Chasse aérienne*, romlo scherzo pour piano; Paris, Flaxland. 6° Quarante mélodies et nocturnes pour chant; Paris, Richault. 7° Prière à la Vierge, à trois voix de femmes; *ibid.* 8° Douze pensées musicales pour piano, divisées en quatre cahiers; *ibid.* M. de Silva a en manuscrit trois opéras, dont un est reçu à l'Opéra-Comique; plusieurs quintettes, quatuors, trios et duos pour piano et instruments à archet; deux symphonies pour l'orchestre; une ouverture *idem;* une barcarolle *idem;* plusieurs chœurs avec orchestre; musique religieuse, etc.

SILVANI (Joseph-Antoine), compositeur de l'école de Bologne au commencement du dix-huitième siècle, était, en 1720, maître de chapelle à l'église Saint-Étienne de Bologne. Il y publia alors un recueil de quatre messes à quatre voix, avec deux violons et orgue. Cet ouvrage est indiqué comme l'œuvre onzième de cet auteur; les autres productions de cet artiste sont : 1° *Litanie concertate a 4 voci con violini e senza*, op. 1; Bologne, Marino Silvani. 2° *Inni sacri per tutto l'anno, a voce sola, con violini*, op. 2; *ibid.*, 1702. 3° *Sacri Responsori della settimana santa a 4 voci*, op. 3; *ibid.*, 1704. 4° *Inni sacri per tutto l'anno a 4 voci*, op. 4; *ibid.*, 1705. 5° *Tre Misse solenne a 4 voci con organo*, op. 5; *ibid.*, 1705. 6° *Stabat Mater, Benedictus, Miserere, Le tre Alleluya con il tratto del Sabbato santo a otto voci*, op. 6; Bologne, 1706. 7° *Messe a quattro voci con organo*, op. 7; *ibid.*, 1709. 8° *Motetti a otto voci pieni, con il Responsorio di Santo Antonio*, op. 8; Bologne, par les héritiers de Silvani, 1711. 9° *Motetti con le quattro Antifone della B. V. a voce sola*, op. 9. 10° *Motetti a 2 e 3 voci con violini e senza*, op. 10; *ibid.*, 1716. 11° *Sacri Lamentazioni della settimana santa a voce sola*, op. 13; Bologne, chez l'auteur, 1720. 12° *Secondo libro delle litanie della Beata Virgine a 4 voci concertati, con violini e ripieni*, op. 14; *ibid.*, 1725. 13° *Cantate morali e spirituali a* 1, 2 *e* 3 *voci;* ibid., 1727. Silvani a laissé en manuscrit : 1° Quatre messes à quatre voix avec orgue. 2° Trois messes solennelles à quatre voix, avec orchestre.

SILVESTARI (Florimond), compositeur, né à Crémone, au commencement du dix-septième siècle, s'est fait connaître par un ouvrage intitulé : *Cantiones sacræ* 2, 3 *et* 4 *vocum: Venetiis, apud Vicentinum*, 1640, in-4°.

SIMON ou **SYMON** (Maître), d'Ypres, était, en 1303, chef des ménétriers de cette ville, et tenait une école de musique, suivant le registre des maîtrises existant aux archives d'Ypres.

SIMON (Simon), claveciniste et compositeur, naquit aux Vaux-de-Cernay, près de Rambouillet, vers 1720. A l'âge de sept ans, il fut envoyé près de Butel, son oncle, organiste d'une abbaye près de Caen, qui lui donna les premières leçons; mais il dut surtout à la protection de la marquise de la Mésangère et de M. de Saint-Saire, et aux leçons de clavecin et de musique qu'ils lui donnèrent, ses progrès et sa fortune. Arrivé à Paris, il y prit des leçons de composition de Dauvergne. Trois livres de pièces de clavecin qu'il publia le firent connaître avantageusement, et lui firent obtenir la survivance de la charge de maître de clavecin des enfants de France, dont il fut titulaire après la retraite de Le Tourneur. Louis XV lui accorda plus tard le brevet de maître de clavecin de la reine et de la comtesse d'Artois. Simon vivait encore à Versailles en 1780.

SIMON (Jean-Gaspard), très-bon organiste, fut directeur de musique et *cantor* à Nordlingue, vers le milieu du dix-huitième siècle. Il a publié de sa composition : 1° *Leichte Præludia und Fugen auf die Orgel oder das Clavier durch die sieben Durtœne. Erster Theil* (Préludes et fugues faciles pour l'orgue ou le clavecin, dans les sept tons majeurs. Première partie); Augsbourg, 1750. La deuxième partie de cet œuvre contient les préludes et fugues dans les tons mineurs. 2° *Gemüthsvergnügende musikalische Nebenstunden, in Galanteriestücken auf Klavier* (Délassement musical de l'esprit, consistant en pièces galantes pour le clavecin). Première et deuxième parties; *ibid.* 3° *Musikalisches A B C in kleinen Fugetten für die Orgel, nebst einigen Versetten* (A B C musical, qui consiste en petites fugues pour l'orgue, avec quelques versets); *ibid.*, 1754, in-4°. 4° *Erster Versuch einiger variirten und fugirten Chorale* (Premier essai de quelques chorals variés et fugués); *ibid.* Je possède en manuscrit des pièces d'orgue d'un très-bon style, composées par Simon.

SIMON (Jean Godefroid), musicien allemand, fut attaché à la musique de l'électeur de Saxe, vers 1704. Précédemment, il était hautboïste dans la musique de la garde du roi de Pologne. Également habile sur le hautbois, la viole et le violon, il a laissé en manuscrit quelques compositions pour ces instruments; entre autres, dix-huit duos pour deux violons qui se trouvaient, en 1780, chez Breitkopf, à Leipsick.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

SIMON (Louis-Victor), né à Metz, vers le *milieu du dix-huitième siècle*, vécut à Paris, et s'y fit connaître, en 1790, par la chanson, *Il pleut, il pleut, bergère*, dont les paroles étaient de Fabre d'Eglantine, et qui obtint un succès populaire longtemps prolongé. Devenu premier violon, puis administrateur du théâtre Montansier, en 1796, Simon garda ces positions jusqu'à la clôture forcée de ce théâtre, en 1807. Il fit représenter au théâtre Montansier, en 1797, un opéra-comique intitulé : *La double Récompense*, dont il avait fait le livret et la musique. On connaît aussi sous son nom : 1° Recueil d'airs et chansons, avec accompagnement de clavecin ; Paris, 1789. 2° Six duos pour deux violons, *op.* 2 ; Paris, 1796.

SIMON (C.-A.), professeur et éditeur de musique à Posen, en Pologne, y est établi depuis 1806. Les biographies allemandes ne fournissent pas de renseignements sur sa personne. On connaît de lui les ouvrages suivants : 1° *Anweisung zum Generalbass* (Introduction à la basse continue); Posen, Simon. Il y a deux éditions de cet ouvrage, qui est écrit en allemand et en polonais. 2° *Nanka grania na Organach* (Éléments de l'art de jouer de l'orgue); *ibid.*, in-4°, en polonais.

SIMON (Jean-Henri), compositeur et négociant, né à Anvers, en 1793, fit ses études musicales dans cette ville, puis se rendit à Paris et y reçut des leçons d'harmonie et de composition de Catel et de Lesueur. De retour à Anvers, il partagea son temps entre les affaires et la musique, qu'il cultiva toujours avec amour. Il jouait bien du violon et composait avec facilité. Des revers de fortune altérèrent sa santé et le mirent dans une situation gênée jusqu'à la fin de ses jours. Il est mort à Anvers, le 10 février 1861, laissant en manuscrit trois messes avec orchestre, des symphonies, des chœurs et des cantates qui ont été exécutés dans les églises et dans les concerts de sa ville natale.

SIMONELLI (Mathieu), chapelain chantre de la chapelle pontificale, naquit à Rome, vers le milieu du dix-septième siècle, et fut agrégé à cette chapelle le 15 décembre 1662. Grégoire Allegri fut son premier maître de composition, puis il passa dans l'école d'Horace Benevoli. L'étude que Simonelli avait faite des ouvrages de Palestrina lui fut si profitable, qu'on le surnomma *le Palestrina du dix-septième siècle*, à cause de l'élégante et suave simplicité de son style dans la musique d'église. Il fut maître de chapelle de plusieurs églises à Rome. Ce compositeur a laissé en manuscrit beaucoup de psaumes, de motets et de messes, qui se trouvent en manuscrit dans les archives de la chapelle pontificale, où l'on exécute encore plusieurs de ses ouvrages, entre autres le motet : *Cantemus Domino gloriose enim magnificatus est*, à six voix, pour le quatrième dimanche du carême. L'abbé Santini, de Rome, possède de Simonelli plusieurs motets à quatre et à cinq voix, les motets à six voix *Cantemus Domino*, et *Ecce sacerdos*, un *Victimæ paschali* à quatre, et un *Stabat mater* à cinq voix, avec deux violons et orgue. Le portrait de Simonelli, gravé à l'eau-forte, se trouve dans le livre d'Adami de Bolsena, intitulé : *Osservazioni per ben regolare il coro della cappella pontificia* (p. 208). L'élève le plus distingué de ce savant musicien fut Corelli.

SIMONET (François), fils d'un choriste de la chapelle du roi, fut d'abord musicien au régiment des gardes françaises, puis premier cor du Théâtre-Français, en 1793. Il a fait graver de sa composition : 1° Six duos pour deux bassons, *op.* 1 ; Paris, 1791. 2° Six duos pour cor en *fa* et clarinette en *ut* ; *ibid.* 3° Trois trios pour clarinette, cor et basson ; *ibid.* 4° Suite de morceaux du *Jockey*, pour deux flûtes, deux clarinettes, deux cors et deux bassons ; *ibid.* 5° Six trios pour trois cors, op. 10 ; Paris, Imbault. Simonet vivait encore à Paris en 1803.

SIMONETTO (Léonard), chanteur de la chapelle de Saint-Marc, à Venise, vécut au commencement du dix-septième siècle. Il a fait imprimer un recueil de motets de sa composition sous ce titre : *Ghirlanda sacra di motetti* ; Venise, 1613, in-4°. On trouve aussi quelques-unes de ses compositions pour l'église à la fin du recueil d'Alexandre Grandi, intitulé : *Celesti fiori*, etc. ; Venise, 1619, in-4°.

SIMONIN. *Voyez* **POLLET** (Marie-Nicole **SIMONIN**).

SIMONIS (Ferdinand), compositeur, né à Parme, en 1775, eut pour maître de violon Rolla, et Lanfranchi lui enseigna à jouer du piano ; puis il étudia le contrepoint sous la direction de Ghiretti, et le chant dans l'école de Fortunati. Ses études terminées, il obtint la place d'accompagnateur au piano et de directeur de musique au théâtre de sa ville natale. Il a écrit la musique de plusieurs ballets, quelques messes, et des morceaux de musique vocale et instrumentale, dont plusieurs ont été publiés à Parme. Simonis est mort dans cette ville, en 1837.

SIMONOFF (...), professeur à l'université de Kazan, et membre de l'Académie des

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sciences de Pétersbourg, est auteur d'un opuscule relatif à la théorie mathématique de la musique, intitulé : *Mémoire sur les séries des nombres aux puissances harmoniques;* Kazan, 1832, in-4° de trente-deux pages.

SIMONS-CANDEILLE (Amélie-Julie), en dernier lieu madame **PÉRIÉ**, naquit à Paris, le 31 juillet 1767. Elle était fille de Pierre-Joseph Candeille (*voyez* ce nom). Élève de son père, elle débuta au Concert spirituel à l'âge de treize ans, et se fit applaudir comme cantatrice, harpiste, pianiste et compositeur, dans une cantate et dans un concerto qui lui étaient attribués, mais où son père avait eu la plus grande part. Éblouis par ce succès, les parents de mademoiselle Candeille la destinèrent au théâtre: elle parut pour la première fois sur celui de l'Opéra, au mois d'avril 1782, dans le rôle d'*Iphigénie en Aulide*, de Gluck, et fut immédiatement reçue. L'année suivante, elle joua Sangaride dans *Atys*, opéra de Piccinni. On rapporte diversement la cause qui lui fit quitter l'Opéra au milieu de ses succès; quelle qu'elle soit, il est certain qu'elle se retira en 1783. La situation de sa famille, après que son père eut perdu son emploi au même théâtre, l'obligea à remonter sur la scène, mais elle choisit le Théâtre-Français, où les conseils de Molé guidèrent ses premiers pas. En 1785, elle débuta dans Hermione d'*Andromaque*, puis joua Roxane dans *Bajazet*, et Aménaïde dans *Tancrède*. Bien qu'elle eût fait peu de sensation dans ces rôles, la protection du baron de Breteuil la fit recevoir au nombre des sociétaires à quart de part. Il n'appartient point à ce dictionnaire d'entrer dans les détails de sa carrière dramatique; je dirai seulement qu'elle fit représenter, le 27 décembre 1792, sa comédie intitulée *la Belle Fermière*, où elle jouait le rôle principal, et chantait deux airs et un vaudeville de sa composition, s'accompagnant tour à tour sur le piano et sur la harpe. *Bathilde*, autre comédie qu'elle fit jouer le 16 septembre 1793, lui fournit l'occasion de se faire entendre dans un duo de piano et violon avec Baptiste aîné. Retirée du Théâtre-Français en 1796, mademoiselle Candeille visita la Hollande et la Belgique, et y donna des représentations et des concerts. Arrivée à Bruxelles, elle y fit la connaissance de Simons, carrossier en renom dont les ouvrages étaient recherchés dans toute l'Europe : il devint éperdument amoureux d'elle, et l'ayant revue à Paris, l'année suivante, il l'épousa en 1798. La fortune, qu'elle crut avoir fixée alors, n'était pourtant pas aussi solide qu'elle l'avait imaginé, car le départ de la cour de Bruxelles, et l'émigration de toute la noblesse du pays, à l'époque de l'invasion de la Belgique par l'armée française, avaient jeté du désordre dans les affaires de Simons, et quand madame Simons-Candeille vint prendre possession de sa nouvelle maison, ce fut pour en voir préparer la faillite, qui s'accomplit en 1802. Les événements ne se passèrent pas tout à fait comme ils sont rapportés dans la *Biographie des contemporains* et dans le supplément de la *Biographie universelle;* mais il est certain que madame Simons ne montra pas, dans cette catastrophe, l'avidité dont elle a été accusée par les fils de son mari.

De retour à Paris, et séparée de son époux par un consentement mutuel, madame Simons se réunit à son père, et se fit institutrice pour lui donner du pain. Pendant dix ans, elle donna des leçons de musique et de littérature. Le souvenir de son ancien succès de *la Belle Fermière* lui fit espérer aussi qu'elle pourrait trouver des ressources au théâtre; mais l'essai qu'elle en fit, en 1807, dans l'opéra-comique en deux actes intitulé *Ida ou l'Orphelène de Berlin*, dont elle avait fait la musique et le livret, lui ôta ses illusions. L'ouvrage fut sifflé et n'eut que cinq ou six représentations. Une dernière tentative faite dans un drame représenté au Théâtre-Français, en 1808, ne fut pas plus heureuse, et dès ce moment, madame Simons cessa de travailler pour le théâtre et composa des romans, qui furent mieux accueillis du public. Napoléon, qui n'aimait pas les femmes auteurs, lui avait refusé des secours; elle trouva plus de bienveillance dans la famille royale des Bourbons. Pendant les cent jours, elle se réfugia à Londres et y donna des concerts où Viotti, Cramer et Lafont se firent entendre; ils lui procurèrent d'abondantes recettes. De retour à Paris, elle reçut le brevet d'une pension pour elle et pour son père, et peu de temps après, le roi Louis XVIII lui en accorda une autre de deux mille francs sur les fonds de la liste civile. Veuve de Simons, au mois d'avril 1821, elle épousa l'année suivante Périé, peintre médiocre, qui, par les démarches actives de sa femme, obtint la place de directeur du musée et de l'école de dessin de Nîmes. Madame Périé-Candeille suivit son mari dans cette ville, en 1827. Frappée d'une attaque d'apoplexie en 1831, au moment où elle allait faire la lecture d'un ouvrage achevé depuis peu de jours, elle ne se rétablit qu'avec peine; mais la mort imprévue de son mari, en 1833, lui causa une rechute qui ne laissa plus d'es-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

poir. Transportée à Paris, où elle arriva au mois de décembre, elle languit quelque temps et mourut le 4 février 1834, dans la maison de santé de M. Marjolin. Ainsi finit la carrière agitée d'une femme qui, par ses talents, aurait pu en espérer une plus heureuse.

Comme musicienne, elle mérite moins d'être mentionnée pour son *Ida*, malencontreux opéra-comique où il y avait peu de mérite, que pour quelques œuvres de piano et les romances qu'elle a publiées. En 1788, elle fit paraître trois trios pour piano, violon et violoncelle, op. 1, à Paris, chez Leduc. Cet ouvrage fut suivi de ceux-ci : Sonate pour piano à quatre mains, op. 2; Paris, Naderman. Sonate pour deux pianos, op. 3; Paris, Cousineau. Deux sonates pour piano seul, op. 4; Paris, madame Joly. *L'Enfant fidèle*, petite fantaisie pour les élèves; Paris, Pacini. Grande sonate pour piano seul, op. 6; Paris, Momigny. Variations sur un thème portugais; Paris, Pacini. Grande fantaisie suivie de variations sur l'air : *Trempe ton pain*, *ibid.* Beaucoup de romances détachées, dont quelques-unes ont eu du succès. Les airs de *la Belle Fermière*, avec accompagnement de piano ou harpe; Paris, Leduc.

SIMPSON (Thomas), musicien anglais, et violiste de la chapelle du prince de Holstein-Schaumbourg, vers 1615, a publié, en Allemagne, les ouvrages suivants : 1° *Opusculum neuer Pavanen, Galliarden, Couranten und Volten*, etc.; Francfort, 1610, in-4°. 2° *Tafel-Consort* (concert), *allerhand lustige Lieder von 4 Instrumenten und General-bass*; Hambourg, 1621, in-4°. Outre les compositions de Simpson, cet œuvre contient des pièces de Jean Grabbe, P. Philippi, Jean Dowland, Christ. Tœpffer, Nic. Bleyer, Maurice Webster, Jean Kroschen, Alex. Chezam, Robert Johnson, Ed. Johnson et Joseph Sherley. 3° *Pavanen, Volten und Gaillarden*; Francfort, 1611, in-4°.

SIMPSON (Christopher), violiste habile et bon musicien anglais du dix-septième siècle, naquit vraisemblablement vers 1610, dans la religion catholique, et paraît avoir été attaché dans sa jeunesse à quelque chapelle, peut-être même à celle du roi Charles Ier, car il prit parti pour ce prince, et servit comme soldat dans l'armée royale commandée par le duc de Newcastle contre le parlement. Sa préface de la deuxième édition de son traité de la viole, publiée longtemps après, exprime des plaintes amères contre la malheureuse situation où l'usurpation de Cromwell l'avait réduit, ainsi que beaucoup d'autres musiciens anglais. Après la défaite des royalistes, sir Robert Bolles, personnage distingué de ce parti, donna un asile au pauvre Simpson dans son hôtel pendant tout l'interrègne, et le chargea de l'éducation musicale de son fils (John Bolles), qui devint l'amateur le plus habile de son temps sur la basse de viole, et mourut en 1676, à Rome, où il fut inhumé au Panthéon. Après la restauration, Simpson ayant recouvré quelques avantages à la cour, se retira dans une petite maison du quartier de Holborn, à Londres, et y mourut entre les années 1667 et 1670, époques où parurent les deux premières éditions de son *Compendium* de musique; il publia la première, mais il ne vivait plus quand la deuxième fut mise au jour.

Simpson avait écrit, pour l'instruction de son élève John Bolles, un traité de la basse de viole, concernant particulièrement les traits rapides et ornements alors en usage, appelés *divisions* en anglais; plus tard, il publia cet ouvrage sous ce titre : *The Division-Violist, or an Introduction to the playing upon a ground. Divided in two parts, the first, directing the hand, with other preparative instructions; the second laying open the manner and method of playing, or composing division to a ground* (Le violiste-improvisateur, ou introduction à l'art de jouer sur un thème, etc.); Londres, John Playford, 1659, in-fol. de soixante-sept pages. Une deuxième édition, avec une traduction latine faite par un certain *William Murth*, fut ensuite publiée sous le titre de : *Chelys minuritionum artificio exornata, sive minuritiones ad Basin, etiam extempore modulandi ratio. In tres partes distributa, or the Division-Viol*; Londres, 1667, un volume in-folio. Elle est imprimée sur deux colonnes, dont l'une contient le texte anglais, et l'autre la traduction latine. Simpson était lié d'amitié avec les plus célèbres musiciens anglais de son temps, particulièrement avec John Jenkins, Charles Colman et Mathieu Locke, qui qualifient son livre d'*excellent* dans des pièces de vers placées en tête de cet ouvrage. On peut, en effet, le considérer comme le meilleur qui ait été fait sur le même sujet.

En 1665, Simpson fit paraître aussi un livre élémentaire sur la musique, intitulé : *A Compendium, or Introduction to practical music* (Abrégé, ou introduction à la musique pratique); Londres, John Playford, 1665, petit in-8°. L'ouvrage est divisé en cinq parties, dont la première traite des principes de la

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

musique et du solfége ; la seconde, du contrepoint ; la troisième, de l'usage des dissonances ; la quatrième, des formes de la composition, et la dernière, des canons. La deuxième édition fut publiée en 1670, la troisième en 1678, la quatrième en 1706, la cinquième en 1713, la sixième en 1721 ; toutes imprimées à Londres, in-8°. Je possède un exemplaire de la huitième édition du même ouvrage, publiée à Londres, chez W. Pearson, en 1732, in-8°. Les anciennes clefs d'*ut* sont remplacées dans cette édition par les clefs de *sol* et de *fa*, et les anciennes valeurs de temps par les figures de notes modernes. On connaît aussi de Christophe Simpson des notes sur le traité de composition de Campion. Ces remarques se trouvent dans l'édition intitulé : *Art of discant, or Composing music in parts by Dr. Thom. Campion, with annotations thereon by Mr. Christopher Simpson;* Londres, 1655, in-8°. Playford a inséré le traité de Campion avec les notes de Simpson dans la huitième édition de son *Introduction aux principes de la musique* (*voyez* Playford). Le portrait de Simpson se trouve à la deuxième édition de son *Traité de la viole*, et dans les premières éditions de son *Compendium*.

SIMROCK (Nicolas), éditeur de musique à Bonn, né dans cette ville en 1755, apprit à jouer du cor dans sa jeunesse, et entra comme corniste dans la musique de l'électeur de Cologne, en 1790. Après la dissolution de la musique du prince, qui suivit l'envahissement des provinces rhénanes, Simrock établit à Bonn une maison de commerce de musique qui, par ses soins et son activité, est devenue une des premières de l'Allemagne. Il a publié de sa composition : 1° Dix-huit duos pour deux cors, op., liv. I et II ; Bonn, Simrock. 2° Plusieurs œuvres de duos pour deux flageolets. 3° Des recueils de contredanses pour divers instruments.

SIMROCK (Henri), frère du précédent, naquit à Bonn, vers 1760. Après avoir été attaché comme violoniste à la chapelle du prince électeur de Cologne, il se rendit à Paris, où il fut quelque temps attaché comme violoniste au théâtre Montansier, et tint un dépôt de la musique publiée à Bonn par son frère. Je l'ai connu à Paris, en 1807 ; mais j'ignore s'il y est mort, ou s'il est retourné à Bonn. Je crois qu'il est auteur de deux livres de duos pour violon et alto, publiés à Paris.

SINGELÉE (Jean-Baptiste), violoniste et compositeur, né à Bruxelles, le 25 septembre 1812, montra dès ses premières années d'heureuses dispositions pour la musique. Son frère aîné lui donna les premières leçons de violon. En 1828, il fut admis à l'école royale de musique de Bruxelles, et y devint élève de M. Wéry (*voyez* ce nom). Ses progrès furent si rapides que le premier prix de son instrument lui fut décerné au concours de l'année suivante. Il se rendit alors à Paris et entra dans l'orchestre d'un des théâtres secondaires. Peu de temps après, le spectacle auquel on avait donné le nom de *Théâtre Nautique* fut établi dans la salle Ventadour ; M. Ch.-L. Hanssens en fut nommé chef d'orchestre, et choisit son compatriote Singelée pour y tenir l'emploi de premier violon solo. Ce théâtre n'était pas né viable ; l'entrepreneur ne tarda pas à être mis en faillite, et Singelée, resté sans place, fut obligé d'entrer à l'orchestre de l'Opéra-Comique. De retour à Bruxelles quelques années après, il fut un des premiers violons du Théâtre Royal, et le 14 octobre 1839, il succéda à Meerts (*voyez* ce nom), comme premier violon solo. Pendant les seize années qu'il occupa cet emploi, il composa un grand nombre de *pas* qui furent intercalés dans les ballets représentés au théâtre de la Monnaie. Lui-même a écrit la musique de deux ballets qui ont été joués avec succès au même théâtre. Une jeune fille qu'il avait adoptée et dont il avait fait l'éducation de violoniste, ayant obtenu quelques succès à Bruxelles, Singelée voyagea avec elle, visita la France méridionale, et s'arrêta à Marseille, où il remplit pendant quelque temps les fonctions de chef d'orchestre du théâtre. Après son retour en Belgique, il a été nommé chef d'orchestre du théâtre et du casino de Gand, en 1852. Singelée a composé deux concertos de violon qu'il a exécutés dans plusieurs concerts, et beaucoup de fantaisies avec accompagnement de piano, parmi lesquelles on remarque : 1° Fantaisie élégante sur *le Pirate*, op. 13 ; Mayence et Bruxelles, Schott. 2° *Idem* sur *Lucie de Lammermoor*, op. 14 ; *ibid.* 3° *Idem* sur *la Part du Diable*, op. 16 ; *ibid.* 4° *Idem* sur *la Sirène*, op. 18 ; *ibid.* 5° *Idem* sur *les Mousquetaires de la reine*, op. 21 ; *ibid.* 6° *Idem* sur *le Pré-aux-Clercs*, op. 24 ; *ibid.* 7° *Idem* sur *le Val d'Andorre*, op. 25 ; *ibid.* On a aussi du même artiste quelques morceaux pour divers instruments, des ouvertures et de la musique de danse.

SINGER (Jean), magister à Nuremberg, dans la première moitié du seizième siècle, est connu par un petit ouvrage intitulé : *Ein Kurzer Auszug der Musik, den jungen die*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

singen und auff den Instrumenten lernen wöllen gants nutzlich (*Précis de la musique*, utile pour enseigner à la jeunesse le chant et les instruments); Nuremberg, Frédéric Prysens, 1551, in-8°.

SINGER (Maurice), violoniste, né le 6 décembre 1808, à Colmar (Haut-Rhin), commença l'étude de la musique et du violon dans cette ville. A l'âge de dix-huit ans, il se rendit à Paris et fut admis au Conservatoire, le 12 juillet 1826. Il y fut élève d'Auguste Kreutzer, pour le violon, et de Reicha, pour la composition. Sorti de cette école, en 1829, il entra à l'orchestre du théâtre italien, où il obtint la place de violon solo. Il brilla pendant plusieurs années dans les concerts et publia des compositions d'un style facile et agréable, qui rappelaient la manière de Mayseder. Atteint d'une maladie de poitrine, il mourut à Paris, au mois de mai 1839, à l'âge de trente ans et quelques mois.

SINGER (le P. Pierre), moine franciscain du couvent de Salzbourg, inventa, en 1839, un orgue mécanique auquel il donna le nom de *Pansymphonicon*. Un instrument de ce genre se trouvait à l'exposition internationale de Londres, en 1862. Le P. Singer mérite surtout d'être ici mentionné pour un livre intéressant publié à Munich, en 1847, par les soins de M. Georges Philipps, et qui a pour titre : *Metaphysische Blicke in die Tonwelt, nebst einem dadurch veranlassen neuen System der Tonwissenschaft* (Coup d'œil métaphysique dans le monde des sons, suivi d'un nouveau système de la science musicale qui en est déduit).

SINGER (Edmond), maître de concert à Weimar, est né le 14 octobre 1830, à Tottier ou Totis, en Hongrie. Doué d'une organisation toute musicale, il fut conduit à Pesth par ses parents, à l'âge de sept ans, et confié aux soins d'un violoniste nommé Ellinger, sous lequel il fit de rapides progrès. Parvenu à sa neuvième année, il entra au Conservatoire de Pesth, où il devint élève de Ridley Kohne. Il fit ensuite avec ce professeur un voyage d'artiste en Hongrie, puis il se rendit à Vienne, où le professeur distingué Bœhm perfectionna son talent. A l'âge de quatorze ans, il se rendit à Paris et y passa trois années, incessamment occupé d'études d'exécution et de composition. De 1848 à 1853, il voyagea en Allemagne et s'y fit connaître avantageusement, particulièrement à Leipsick où il joua aux concerts du Gewandhaus avec un brillant succès. En 1853, Singer eut le titre de virtuose de la chambre de la cour de Weimar, et trois ans après, il obtint la place de maître de concert de la même résidence. Il a fait depuis lors plusieurs voyages pour donner des concerts, particulièrement en Hollande. Les compositions de cet artiste consistent en fantaisies, caprices, pièces caractéristiques et de salon pour son instrument.

SINICO (Joseph), chanteur et compositeur, né à Trieste, vers 1812, a fondé dans cette ville une école de chant dont il était directeur. Il y a eu un ténor de ce nom qui a chanté à Madrid, en 1841, à Oporto, vers la même époque, puis à Florence et à Milan : j'ignore s'il y a identité. Sinico a fait représenter à Venise, en 1842, l'opéra intitulé *I Virtuosi a Barcellona*. On connaît aussi de lui des exercices de chant, et des romances italiennes publiées à Milan, chez Ricordi.

SINN (Christophe-Albert), géomètre du duc de Brunswick, fut employé dans la principauté de Blankenbourg, et dans le comté de Stolberg, au commencement du dix huitième siècle. Il est auteur d'un traité du tempérament des instruments à clavier, et particulièrement de l'orgue, en douze demi-tons égaux. Cet ouvrage a été publié avec une préface de Gaspard Calvoer, sous ce titre : *Die aus mathematischen Gründen richtig gestellte musikalische Temperatura practica, das ist : Grundrichtige Vergleichung der 12 Semitoniorum in der Octave*, etc.; Wernigerode, 1717, in-4° de dix-sept feuilles, avec une préface de six feuilles.

SINZIG (Georges-Louis), né en Bavière, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, fut moine de l'ordre de Cîteaux et maître de chapelle au monastère de Kaisersheim, dans le duché de Neubourg, sur le Danube. Il a fait imprimer de sa composition un recueil d'hymnes des vêpres des dimanches et fêtes de toute l'année, sous ce titre : *Melpomene hymnisona, producens hymnos de Dominicis, et tempore, de proprio et communi sanctorum, aliisque diversorum religiosorum ordinum principalioribus, per totius anni decursum, in officio vespertino decantari solitos, à 1, 2, 3 et 4 voc., 2 violinis, 2 violis, fagottis et B. C. opus 1*; Augsbourg, 1702, in-fol.

SIRI (Jacques), né à Gênes, vers 1770, fit ses études musicales à Turin, puis écrivit la musique de quelques ballets pour le théâtre de Milan. En 1791, il donna au théâtre Saint-Charles de Naples *Recimero*, opéra sérieux en deux actes. L'année suivante, il écrivit pour le théâtre *Del Fondo*, l'opéra bouffe intitulé :

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

La Caccia interrotta, en un acte. On connaît aussi de sa composition *Il Trionfo d'Aicione*, grande cantate avec orchestre. J'ignore si l'auteur de ces ouvrages est le père d'un jeune compositeur du même nom, élève du collége royal de musique de *San Pietro a Majella*, de Naples, qui a fait représenter au théâtre du Fondo, en 1839, l'opéra bouffe intitulé *Cento bugie, una verità*; au mois de février 1841, *Una in tre*, au même théâtre, et dans l'année suivante, *La Fidanzata di Crossey*, au théâtre *Nuovo*. Ce dernier ouvrage eut une chute complète.

SIRMEN (Louis DE), violoniste et maître de chapelle de Sainte-Marie-Madeleine, à Bergame, est connu par trois trios pour deux violons et basse, gravés à Paris, en 1769.

SIRMEN (Madeleine **LOMBARDINI DE**), femme du précédent, née à Venise, vers le milieu de 1735, fut admise au conservatoire des *Mendicanti* de cette ville, et y fit son éducation musicale. Devenue cantatrice habile et violoniste distinguée, elle ne sortit du conservatoire que pour aller à Padoue perfectionner son talent de violoniste, sous la direction de Tartini. Elle brilla en Italie comme rivale de Nardini, et se fit admirer aux concerts spirituels de Paris dans des concertos de sa composition. En 1768, elle y joua, avec son mari, une symphonie concertante pour deux violons. Arrivée à Londres, dans la même année, elle y excita la plus vive sensation par l'énergie et le brillant de son exécution; toutefois, il paraît que ses succès finirent par être moins productifs dans cette ville, car elle consentit, en 1774, à chanter les rôles de seconde femme dans quelques opéras sérieux. Huit ans après, elle était attachée comme cantatrice à la musique de la cour de Dresde. On n'a pas de renseignements sur la fin de sa vie. On a gravé de la composition de cette femme distinguée : 1° Six trios pour deux violons et violoncelle, op. 1; Amsterdam. 2° Trois concertos pour violon, op. 2; *ibid.* 3° Trois *idem*, op. 3; *ibid.*

SIROTTI (François), compositeur dramatique, né à Reggio, vers le milieu du dix-huitième siècle, a fait représenter au théâtre *Carcano*, de Milan, en 1795, *Il Pimmaglione, en un acte*. Rappelé dans sa ville natale pour y occuper la place de maître de chapelle de la cathédrale, Sirotti composa plusieurs messes, vêpres et motets pour le service de cette église. Il a écrit aussi la musique de l'*Aristodemo*, cantate exécutée dans la salle de la société philharmonique de Reggio, le 8 mars 1811. La poésie de cette cantate, par Domenico Bertolini, de Reggio, a été publiée chez Davolio, en 1811, in-8°. J'ignore la date de la mort de Sirotti.

SISTINI (Théodore), musicien italien, né à Monza (Lombardie), fut organiste de l'église Sainte-Marie, à Copenhague, au commencement du dix-septième siècle. Il a publié : *Cantiones trium vocum*; Hambourg, 1600, in-4°.

SITTER (André-Paul), professeur de musique, né en Allemagne, vers 1750, suivit à Paris le baron de Bagge, dont il était secrétaire. En 1792, il entra à l'orchestre de l'Opéra comme alto et y resta jusqu'en 1817, où il eut sa retraite, après vingt-cinq ans de service. Il est mort à Passy, peu de temps après. On a gravé de sa composition, vingt-quatre duos pour deux violons, divisés en quatre œuvres; Paris, Sieber; Offenbach, André.

SITTINGER (Conrad), moine de Saint-Blaise, dans la Forêt-Noire, au quinzième siècle, fut habile facteur d'orgues, et construisit, en 1474, l'orgue du couvent de Trudbert, et en 1488, celui de l'abbaye de Saint-Blaise.

SIVERS (Henri-Jacques), professeur de philosophie et second pasteur de l'église allemande de Norkœping, en Suède, naquit à Lubeck, dans la seconde moitié du dix-septième siècle. Il fut membre de l'Académie des sciences de Berlin. Appelé à Rostock, en qualité de *cantor*, il y publia, en 1729, une biographie de vingt musiciens, la plupart célèbres, et qui avaient rempli les fonctions de *cantor* dans quelques villes de l'Allemagne. Ce petit écrit a pour titre : *Dissertatio cantorum eruditorum decades duas exhibens*, in-4° de trois feuilles. Mattheson en donna une traduction allemande accompagnée de notes, intitulée : *M. H. J. Sivers gelehrter Cantor, bey Gelegenheit einer zu Rostock gehaltenen Hohe-Uebung, im zwanzig, aus den geschichten der Gelehrsamkeit ausgesuchten Exempeln, zur Probe, Vertheidigung und Nachfolge vorgestellet*, etc.; Hambourg, 1730, in-4° de trente-trois pages. Les *cantors* dont Sivers a donné les biographies abrégées sont Martin Arnold, Calwitz, Michel Colet, Cruger, Mathias Ehio, Daniel Friderici, Jean Kuhnau, Mathias Apelles de Lowenstein, Fr. Oppermann, Jacques Pagendarm, Printz, Quiersfeld, Georges Rhau, Jacques Roll, Samuel Rüling, Érasme Sartorius, Georges Schiebel, Joachim et Westphal. L'éloge de Sivers, par Jean-Henri de Sielem, a été publié

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sous ce titre : Ehrengedæchtniss H. Sivers cantoris ; Lubeck, 1736, in-fol.

SIVORI (Ernest-Camille), virtuose violoniste, est né à Gênes, le 6 juin 1817. Sa mère était enceinte de lui lorsqu'elle entendit Paganini au théâtre *Sant' Agostino ;* l'émotion profonde qu'elle en éprouva hâta la naissance de son fils : le lendemain de ce concert, elle donna le jour à Camille. Il n'était âgé que de cinq ans lorsqu'un musicien, *nommé Restano,* qui donnait des leçons de guitare à ses sœurs, *lui apprit à faire la gamme* sur un petit violon qu'on lui avait donné. Frappé de la justesse de ses intonations, cet homme disait souvent au père de son élève : *On entendra parler de cet enfant.* A six ans, Sivori commença l'étude régulière du violon sous la direction de Costa, artiste de l'ancienne école classique de l'Italie, qui lui fit faire de rapides progrès. Revenu à Gênes, vers le même temps, Paganini eut occasion d'entendre *le jeune violoniste, et reconnaissant* en lui des dispositions extraordinaires, *lui donna des leçons et composa* pour lui six sonates avec accompagnement de guitare, d'alto et de violoncelle, ainsi qu'un concertino, dont Sivori a conservé les manuscrits originaux. Paganini lui faisait jouer ces sonates dans diverses réunions musicales, l'accompagnant lui-même sur la guitare. Après le départ de son illustre maître, Sivori, resté sans guide, se proposa pour modèle la manière du grand violoniste génois, dont il *est aujourd'hui le plus* habile imitateur. Arrivé à Paris, en 1827, le *virtuose enfant,* alors âgé de dix ans, joua dans plusieurs concerts et y fit admirer sa précoce dextérité de la main gauche. Je l'entendis alors et prédis, dans la *Revue musicale,* ses succès futurs, bien que j'exprimasse le regret de l'exploitation prématurée d'un talent qui n'était qu'à son aurore. De Paris, Sivori se rendit en Angleterre, qu'il parcourut en donnant des concerts. De retour à Gênes, il y reprit l'étude sérieuse de son instrument et de la composition. Jean Serra, bon musicien (*voyez* ce nom), qui *cultivait avec succès les différents genres de musique,* lui enseigna l'harmonie et le contrepoint. Quelques années après, il recommença ses voyages et visita les diverses parties de l'Italie. Florence fut la première ville vers laquelle il se dirigea : il y donna deux concerts en 1839, le premier au théâtre Standish, l'autre au théâtre *Cocomero.* Après avoir parcouru la Toscane, il fit le tour de l'Allemagne au bruit des applaudissements, puis il *se rendit à Moscou et à Pétersbourg,* où l'éclat de ses succès ne s'est pas affaibli dans le souvenir des artistes et des amateurs.

Arrivé à Bruxelles, dans l'hiver de 1841, Sivori y donna plusieurs concerts où il obtint de brillants succès, et dans lesquels je reconnus que je ne m'étais pas trompé lorsque, dans son enfance, j'avais prévu qu'il serait un jour un artiste d'élite. Après avoir parcouru la Belgique, il se rendit en Hollande et y excita *partout une vive admiration. Depuis 1827,* Sivori n'avait pas revu Paris ; cependant, il *comprenait la nécessité de s'y faire entendre ;* parce que c'est de cette grande ville que rayonne la renommée des artistes dans toute l'Europe. Il y arriva au mois de décembre 1842, et, le 29 janvier 1843, il exécuta, dans un concert de la Société du Conservatoire, la première partie d'un concerto de sa composition. Son triomphe y fut complet, et l'impression qu'il y produisit se manifesta par les *témoignages d'admiration* de tout l'auditoire. Après ce succès d'éclat, la Société des concerts décerna à l'artiste une médaille d'honneur. Ce fut aussi dans cette saison qu'il se fit connaître par son rare talent dans l'exécution de la musique de chambre de Haydn, de Mozart et de Beethoven. Après cette expérience si remarquable de son talent dans la capitale de la France, Sivori partit pour Londres, où ses succès n'eurent pas moins d'éclat, particulièrement à cause des rapports de *sa manière avec celle de Paganini. Pendant* plus de deux années de séjour en Angleterre, il en visita toutes les villes principales ainsi que l'Irlande et l'Écosse. En 1846, il se rendit en Amérique, dont les États du Nord l'arrêtèrent longtemps. Il excita des transports d'enthousiasme qui surpassèrent tout ce qu'avait produit jusqu'alors le talent des plus habiles instrumentistes dans cette partie du nouveau monde. Dans certaines villes, l'*admiration des* habitants alla jusqu'à joncher de fleurs le *passage de l'artiste au retour de ses concerts.* Des États du Nord, Sivori se rendit au Mexique, où le même accueil l'attendait. Toutefois, son talent lui fit courir un danger assez sérieux dans l'Amérique du Sud, car, traversant l'isthme de Panama, il eut à franchir un fleuve dans une barque conduite par quatre nègres. Or, l'idée d'essayer l'effet de la musique sur ses rameurs lui étant venue, il tira son violon de l'étui et *se mit à improviser.* A l'instant même l'émotion de ces hommes fut *si vive, qu'ils poussèrent* des cris féroces. Prenant l'artiste pour un sorcier, ils se disposaient à le jeter dans la rivière : ce ne fut pas sans peine que, par une distribution de cigares et d'eau-de-vie, il parvint à les calmer. Après

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

cette aventure, Sivori parcourut le Pérou et le Chili, traversant les déserts à cheval, armé d'un fusil, et toujours accompagné de son instrument. A Valparaiso, il trouva passage sur une frégate anglaise qui le conduisit à Rio de Janeiro. Il venait d'y donner plusieurs concerts avec le succès accoutumé, lorsqu'il fut saisi par la fièvre jaune, qui faillit l'enlever (1849). Lorsqu'il fut rétabli, il se rendit à Buenos-Ayres, où il retrouva son premier maître, Restano. De là, il alla à Montevideo, où l'attendait un accueil enthousiaste. Enfin, après huit années d'absence, l'ardent désir qu'il éprouvait de revoir sa famille et sa patrie le ramena à Gênes, dans l'été de 1850. Les richesses qu'il avait amassées dans ses lointaines pérégrinations lui composaient une véritable fortune; malheureusement, il se laissa persuader de placer tout ce qu'il possédait dans une affaire industrielle; l'entreprise ne réussit pas, et de tout son capital, il sauva à peine la huitième partie. Après cet échec, ses projets de repos durent être abandonnés, et l'artiste fut obligé de recommencer sa carrière de virtuose.

Ce fut vers l'Angleterre qu'il se dirigea. Il y fit un long séjour, la parcourut tout entière à plusieurs reprises, ainsi que l'Irlande et l'Écosse. En 1853, Sivori quitta Londres pour aller en Suisse, qu'il n'avait point encore visitée. Il prit sa route par la France; mais au moment où il croyait atteindre le but de son voyage, un malheur vint le frapper: la voiture qui le transportait versa sur la route de Genève, et l'artiste eut le poignet fracturé. Le traitement ordinaire pour les accidents de cette espèce lui fut administré par un médecin habile; toutefois, Sivori attribue la rapidité de sa guérison à l'emploi du magnétisme. Quoi qu'il en soit, un mois suffit pour lui faire retrouver l'usage de son bras, et par une sorte de miracle, la souplesse de son archet ne s'est jamais ressentie des suites de sa chute. Deux mois après, le violon de Sivori charmait les habitants des treize cantons. Après cette tournée, il se rendit en Italie, où des ovations de tout genre lui furent décernées. Après avoir joué, le 15 décembre 1855, au théâtre de la Pergola de Florence, il retourna à Gênes pour l'inauguration du théâtre d'*Apollon*, puis il alla charmer la France méridionale, qu'il parcourut dans les deux directions, vers les Alpes et vers les Pyrénées. Il serait impossible d'énumérer dans cette notice l'immense quantité de concerts qu'il y donna dans les années 1854 et 1855. Il serait également difficile de suivre l'artiste dans ses voyages multipliés en France, en Espagne, en Portugal, en Belgique, en Hollande, dans les provinces rhénanes et en Allemagne; mais je ne terminerai pas ce récit abrégé sans mentionner une des épreuves les plus dangereuses et les plus honorables pour le talent du célèbre violoniste. Il se trouvait à Paris, en 1862; on lui fit la proposition de jouer dans un grand concert organisé au profit des pauvres, sous le patronage du comte Walewski, et dans lequel devait jouer l'excellent violoniste Alard. C'était une idée bizarre, déraisonable, car on ne doit jamais mettre en comparaison immédiate deux talents de même espèce, dont l'un ou l'autre peut se trouver dans des conditions défavorables et être mal jugé. Sivori fit des objections contre la demande qui lui était faite, mais il dut céder à l'insistance qu'on y mit. Alard joua le premier; le morceau qu'il avait choisi était le concerto de Mendelssohn; il y déploya le talent qu'on lui connaît et fut chaleureusement applaudi dans tous les morceaux. Le concert était long, si long même que lorsque ce fut le tour de Sivori de se faire entendre dans le grand concerto de Paganini en *si* mineur, il était plus de onze heures du soir, et le public était aussi fatigué que l'orchestre. Néanmoins, le majestueux *tutti* du concerto eut bientôt réveillé l'attention de l'assemblée, et Sivori se montra si grand artiste dès le premier *solo*, que toute la salle éclata en applaudissements frénétiques. Ce succès se soutint jusqu'à la fin du concerto devant l'auditoire de quatre mille personnes qui encombrait la salle du cirque Napoléon.

Sivori n'est pas seulement un des plus remarquables violonistes de l'époque actuelle dans la musique de chambre, comme il est un des plus étonnants virtuoses de concert; il est aussi grand lecteur à première vue: j'en ai eu la preuve dans un de ses séjours à Bruxelles, lorsque je lui présentai deux compositions non encore publiées et fort difficiles qu'il déchiffra sans hésitation, entrant immédiatement dans le caractère de la musique, avec la même sûreté que s'il l'eût étudiée. Parmi ses propres compositions, on remarque: 1° Premier concerto (en *mi* bémol) pour violon et orchestre. 2° Deuxième concerto (en *la*) *idem*. 3° Fantaisie caprice (en *mi* majeur) pour violon et orchestre ou piano. 4° Deux duos concertants pour piano et violon. 5° Tarentelle napolitaine pour violon et orchestre ou piano. 6° *Fleurs de Naples*, grande fantaisie, *idem*. 7° Variations sur le thème: *Nel cor più non mi sento*, idem. 8° Variations sur *le Pirate*,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de Bellini, *idem*. 9° Variations sur un thème de *la Sonnanbula*, pour la quatrième corde. 10° Fantaisie sur *la Sonnanbula* et *i Puritani*. 11° Fantaisie sur *le Zapateado*, air populaire de Cadix. 12° *Les Folies espagnoles*, morceau de genre imitatif. 13° *Carnaval de Cuba*. 14° *Carnaval du Chili*. 15° *Carnaval américain*. 16° Trois romances sans paroles avec piano. 17° *Souvenir de Norma*, avec quatuor ou piano. 18° Fantaisie sur *le Ballo in maschera*. 19° Fantaisie sur *le Trouvère*.

Sivori a été fait chevalier de l'ordre des SS. Maurice et Lazare par le roi d'Italie, en 1855; chevalier de l'ordre de Charles III, par la reine d'Espagne, en 1856, et chevalier de l'ordre du Christ, par le roi de Portugal, dans la même année.

SIXT (Jean), dont le nom de famille était **DE LERCHENFELS**, naquit à Prague, vers le milieu du seizième siècle. Il fut d'abord attaché à la musique de Rodolphe II en qualité de chanteur, puis il eut le titre de directeur de musique de l'église des Jésuites, à Olmütz, où il fut honoré, en 1597, de la dignité de bachelier en philosophie. L'empereur lui accorda successivement des canonicats à Bautzen, à Bunzlau, et à Saint-With, au château de Prague. Enfin, il eut la préfecture à Leitmeritz, où il mourut en 1629, dans un âge très-avancé. Il a publié à Prague, en 1626, un recueil intitulé: *Triomphus et victoria Joannis comitis Tilli, ligæ catholicæ ducis*, in-folio. On y trouve : 1° Un *Te Deum* à quatre voix, dédié à l'empereur Ferdinand. 2° Un *Magnificat* à quatre voix. 3° *Sonetti italiani a 4 voci per sonare e cantare*. 4° *Sonetto a 4 voci della Battaglia di Praga*.

SIXT (Jean Auguste), né à Geislingen, dans le Wurtemberg, vers le milieu du dix-huitième siècle, fut d'abord organiste à Heilbronn, puis fut attaché en la même qualité à une des églises de Strasbourg; mais il ne resta pas longtemps dans cette position, car on le retrouve à Lyon, comme professeur de piano, vers 1780. Plus tard, il retourna en Allemagne, et publia ses dernières compositions à Augsbourg, en 1800. On connaît de cet artiste : 1° Trois sonates, dont deux pour clavecin et violon, et la troisième pour deux clavecins; Lyon, 1780. 2° Douze *Lieder*, ou chansons allemandes avec accompagnement de clavecin; Bâle, 1791. 3° Sonate pour piano seul; Offenbach, André. 4° Six cantiques spirituels à quatre voix; Augsbourg, Gombart. 5° Trois sonates pour clavecin, violon et basse, op. 8; *ibid.*

SKIVA (Joseph), pianiste et compositeur, né en Hongrie vers 1812, a fait ses études musicales au Conservatoire de Vienne, et s'est fixé dans cette ville, après avoir fait un voyage en Italie. Au nombre de ses productions publiées, on remarque : 1° Introduction et variations pour piano sur le *Lied : Heil dir, mein Vaterland;* Vienne, Diabelli. 2° Fantaisie sur des thèmes de *Maria di Rohan*, op. 12; *ibid.* 3° Romance de *Guido et Ginevra*, variée pour piano, op. 13; *ibid.* 4° Fantaisie sur l'air favori : *An meine Rosen*, op. 16; *ibid.* 5° *Poëme d'Amitié, andante*, pour piano, op. 17; *ibid.* 6° *Impression de l'Italie*, impromptu lyrique, pour piano, op. 18; *ibid.*

SKRAUP (Jean), compositeur, né en Bohême, dans les premières années du dix-neuvième siècle, était second chef d'orchestre du Théâtre-National de Prague, en 1830, et fut premier chef au même théâtre quelques années après. Il a écrit pour cette scène plusieurs opéras-comiques en langue bohême et en allemand, au nombre desquels on cite : *La Fiancée du gnome*, représentée en 1836, et *Udalrich et Bozena*, en 1838. On connaît aussi de cet artiste des ouvertures de concert et des symphonies exécutées à Prague, depuis 1838 jusqu'en 1845, des quatuors pour des instruments à archet, et une messe (en *ré* mineur) à quatre voix, orchestre et orgue, publiée à Prague, chez Hoffmann.

SKRAUP (François), frère du précédent, est pianiste et compositeur à Prague. On a publié de sa composition : 1° Trio pour piano, clarinette et violoncelle, op. 27; Prague, Hoffmann. 2° Trio pour piano, violon ou flûte et violoncelle, op. 28; *ibid.* 3° Beaucoup de petites pièces et de sonates pour piano seul.

SKRYDANECK (Joseph), organiste distingué, né à Melnick, en Bohême, vers 1760, fit ses études au collége des Jésuites de Mariœnschein, puis il alla suivre les cours de philosophie à Prague, où il prit des leçons de Seegr pour l'orgue et le clavecin. De retour à Melnick, il y fut fait directeur de chœur; mais après quelques années passées dans les fonctions de cette place, il accepta celle d'organiste à Laun, où il mourut à la fleur de l'âge. Cet artiste distingué, qui fut considéré comme un des meilleurs organistes de la Bohême, a laissé en manuscrit six belles sonates pour le piano, une sérénade, et plusieurs autres compositions.

SLAMA (Antoine), excellent contre-bassiste, est né à Prague, le 4 mai 1804.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Admis au Conservatoire de cette ville dans sa douzième année, il y apprit à jouer du trombone sous la direction de François Weiss, puis devint élève du célèbre Wenzel-Hause pour la contrebasse, et fit honneur à son maître par la rapidité de ses progrès. Après six années d'études, Slama sortit du Conservatoire de Prague, et fut employé au théâtre de cette ville, d'abord comme trompette, puis comme trombone. En 1824, il fut engagé comme première contrebasse au théâtre de Bude, en Hongrie; cinq ans après, on l'appela pour le même emploi à l'Opéra de la cour de Vienne, puis il reçut sa nomination de première contrebasse de la cathédrale de cette capitale, et enfin celle de professeur au Conservatoire. Il a écrit pour ses élèves une bonne méthode de cet instrument, intitulée : *Contrebass Schule;* Vienne, Haslinger, 1836.

SLAWJK (Joseph), violoniste, né le 1er mars 1806, à Ginetz, en Bohême, était fils d'un maître d'école qui lui enseigna, dès sa septième année, les éléments de la musique, du violon, du piano et de l'orgue. A l'âge de dix ans, il entra au Conservatoire de Prague, et y devint élève de Pixis, professeur de violon d'un mérite reconnu. Pendant son séjour dans cette école, il composa un concerto de violon, un quatuor pour cet instrument, et des variations. Au mois de février 1825, Slawjk se rendit à Vienne, et y produisit une assez vive sensation dans son premier concert. Son séjour dans la capitale de l'Autriche fut d'environ quatre ans; ce fut dans la dernière année qu'il entendit Paganini, dont le talent fantastique fit sur lui une profonde impression. Dès ce moment, il se le proposa pour modèle. L'illustre violoniste s'intéressa au jeune artiste et lui donna des conseils. Après le départ de Paganini, Slawjk se rendit à Paris, dans le dessein d'y étudier la manière de Baillot; mais à peine y était-il arrivé, qu'il y reçut sa nomination de membre titulaire de la chapelle impériale, ce qui l'obligea de retourner à Vienne. Après plusieurs années d'études, il reparut en public, et y fit admirer son adresse dans ses imitations de la manière de Paganini. Le 28 avril 1833, il donna son dernier concert à Vienne, et partit pour un long voyage; mais une fièvre nerveuse dont il fut saisi à Pesth, le mit au tombeau le 30 mai suivant, à l'âge de vingt-sept ans. Ce jeune artiste, enlevé presque au début de sa carrière, a publié de sa composition : 1° Grand pot-pourri pour violon avec quatuor, op. 1; Vienne, Diabelli. 2° Fantaisie *idem*, ibid. Il a laissé en manuscrit trois concertos, quatre airs variés, un quatuor, un rondeau.

SLEGEL (Valentin), musicien allemand, vécut dans la seconde moitié du seizième siècle. Il a publié de sa composition : 12 *Lieder aus der Heil. Schrift komponirt* (Douze cantiques composés sur des textes de l'Écriture sainte); Mulhausen, 1578, in-4°. On trouve des exemplaires de cet ouvrage avec le titre latin : *Duodecim cantilenæ ex sacrosancta Scriptura desumptæ ac musicis numeris quam jucundissime redditæ; Mulhusii, per Georgium Hantzsch*, 1578, in-4° obl.

SLEVOGT (Théophile), docteur en droit de l'université de Jéna, et avocat à Altenbourg, au commencement du dix-huitième siècle, est connu par un livre qui a pour titre : *Grundliche Untersuchung von den Rechten der Altære, Taufsteine, Beichtstühle, Predigtstühle, Kirchstænde, Gotteskasten, Orgeln, Kirchenmusik, Glocken*, etc. (Examen approfondi de ce qui concerne l'autel, les fonts baptismaux, le confessionnal, la chaire, les bancs d'église, le tabernacle, les orgues, la musique d'église, les cloches, etc.); Jéna, 1732, in-8°. La septième division contient les questions de droit relatives à la musique d'église, aux orgues, aux cloches, etc.

SLOCZYNSKI (Adalbert), maître de chapelle de l'église métropolitaine de Saint-Jean, à Varsovie, et compositeur de musique religieuse, est né en 1808, à Leznisk (en Gallicie). Il fut d'abord exécutant sur le violon, la clarinette, le piano, et commença sa carrière à Pulawy, sous la direction de Raszek. Après avoir écrit trois messes à Pulawy, il alla d'abord à Lublin, puis il s'établit à Varsovie. Appelé à la direction de la musique de la cathédrale de cette ville, il écrivit à quatre voix les hymnes et les psaumes du dimanche de l'avent qu'on chante à l'église Saint-Jean, ainsi qu'un offertoire, sa messe n° 1, avec accompagnement d'orgue, exécutée pour la première fois en 1848, un *Te Deum* et une messe pastorale, pour la fête de Noël, en 1850.

SLOPER (E.-H. LINDSAY), professeur de piano et compositeur, est né à Londres, le 14 juin 1826. Aimant la musique, ses parents le laissèrent suivre son penchant pour cet art. Après avoir fait des études élémentaires de piano sous un maître dont le nom n'est pas connu, il reçut les leçons de Moscheles pendant plusieurs années. D'après le conseil de cet artiste célèbre, il se rendit sur le continent en 1840, et s'établit d'abord à Francfort, où il continua l'étude du piano sous la direction

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

d'Aloys Schmitt; puis il alla à Heidelberg et y fit un cours d'harmonie et de contrepoint chez Charles Vollweiler (*voyez* ce nom). Arrivé à Paris, en 1841, il y continua l'étude de la composition sous la direction de Boisselot. Pendant un séjour de plusieurs années dans cette ville, M. Lindsay-Sloper se fit entendre dans plusieurs concerts. De retour à Londres, en 1846, il joua avec beaucoup de succès dans une des matinées musicales de la *Musical union*. Depuis cette époque, il s'est adonné à l'enseignement du piano. Ses compositions les plus connues sont : 1° *Czartorinska*, trois mazurkes, op. 1. 2° *Henriette*, grande valse, pour le piano, op. 2. 3° Vingt-quatre études dédiées à Stephen Heller, op. 3. 4° Sérénade et canzonette, op. 12. 5° Douze études de salon, op. 13. 6° Sonate pour piano et violon. 7° Six chansons anglaises à voix seule avec accompagnement de piano, op. 8. 8° Scène pour voix de contralto avec orchestre.

SMETHERGELL (J.), professeur de piano à Londres, vécut dans cette ville, vers la fin du dix-huitième siècle. Il s'est fait connaître par un traité de l'harmonie pratique intitulé : *A Treatise on thoroughbass;* Londres, 1794, in-4°. On a aussi de sa composition : 1° Trois sonates pour le clavecin ou piano ; Londres, Longman et Broderip. 2° Six ouvertures exécutées au jardin du Waux-Hall, Londres, Preston. 3° Leçons pour le piano; Londres, Clementi. 4° Sonates *idem*, ibid. 5° Solos faciles pour le violon ; *ibid.*

SMITH (Robert), professeur de physique, de philosophie expérimentale et d'astronomie, à l'université de Cambridge, naquit dans cette ville, en 1689. Il était fort jeune lorsqu'il se livra à l'étude des mathématiques et de la physique; ses progrès furent rapides, et bientôt il fut en état d'entendre les ouvrages de Newton et d'en comprendre la valeur. Après la mort de Cotes, son parent et son ami, il lui succéda dans la chaire de physique à l'université de Cambridge. Il mourut dans cette ville, en 1768, à l'âge de soixante-dix-neuf ans. Son grand *Traité d'optique*, dont il y a plusieurs traductions françaises, a eu beaucoup de célébrité. Smith n'est placé dans ce dictionnaire que pour un fort bon livre qu'il a publié sous ce titre : *Harmonics, or the philosophy of musical sounds* (Les harmoniques, ou philosophie des sons musicaux); Cambridge, Bentham, 1749, un volume in-8° de deux cent quatre-vingt-douze pages avec vingt-cinq planches. La deuxième édition de cet ouvrage avec des changements et des additions (*much improved and augmented*), a paru sous le même titre, à Londres, chez Merrill, en 1759, un volume in-8° de deux cent quarante pages avec vingt-huit planches. Il y a des exemplaires de cette édition avec une addition concernant un clavecin à intervalles variables de l'invention de l'auteur (*Postscript upon the changeable harpsichord*) : ils portent la date de Londres, 1762. Smith avait déjà donné la description de cet instrument dans l'appendix de la première édition (p. 244-280), avec des corollaires à diverses propositions de l'ouvrage. La théorie des intervalles et des divers systèmes de tempérament n'a été traitée dans aucun livre avec plus de profondeur que dans celui de Smith.

SMITH (Jean-Christophe), et non *Jean-Chrétien*, comme l'ont appelé Gerber et ses copistes, naquit à Anspach, en 1712. Son nom véritable était **SCHMID**, mais il en changea l'orthographe pendant son séjour en Angleterre. Son père, lié d'une intime amitié avec Hændel, le suivit à Londres, et y fit venir sa famille quelques années après. A l'âge de treize ans, le jeune Smith, animé d'un goût passionné pour la musique, fut placé sous la direction de Hændel, pour ses études de composition; c'est le seul élève que ce grand maître ait formé. Pendant que Smith se livrait avec ardeur au travail, une maladie sérieuse se déclara et laissa peu d'espoir de guérison; mais ce fut une heureuse circonstance pour lui, car le docteur Arbuthnot, dont l'habileté le sauva, l'attira ensuite dans sa maison, et lui fit faire la connaissance de Swift, Pope, Gray et Congreve, alors les plus célèbres littérateurs de l'Angleterre. A l'âge de vingt ans, Smith composa son premier opéra (*Teraminta*), qui fut représenté à la fin de 1732. En 1746, il accepta la proposition qui lui était faite par un gentilhomme pour qu'il l'accompagnât dans le midi de la France; il finit à Aix, en Provence, le dernier acte de son *Dario*, et composa quelques scènes de l'*Artaserse*, de Métastase, en 1748; puis il demeura quelque temps à Genève. De retour en Angleterre, Smith y trouva Hændel devenu aveugle, et fut obligé d'écrire ses compositions sous sa dictée et de le remplacer à l'orgue pour l'exécution des oratorios. L'attachement filial qu'il eut pour son illustre maître fut récompensé par le don que celui-ci lui fit en mourant de tous ses manuscrits originaux. Après le décès de Hændel, son élève continua l'entreprise de l'exécution annuelle des oratorios, et en écrivit plusieurs, dans lesquels il a montré moins de génie que

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

d'habileté à imiter le style de son maître. L'entreprise des oratorios cessa d'être productive quelques années après la mort de Hændel, et Smith, après avoir perdu ce qu'il avait gagné d'abord, fut obligé d'abandonner cette spéculation, et de se retirer dans une maison qu'il possédait à Bath. Il y mourut en 1795.

Les meilleures compositions de Smith sont ses opéras intitulés : *The Fairies*, *the Tempest*, ses leçons pour le clavecin, publiées à Londres, et son oratorio *le Paradis perdu*. Quelques airs de ses ouvrages inédits ont été gravés à la suite du livre intitulé : *Anecdotes of George Frederick Handel and John-Christopher Smith* (Londres, 1799, grand in-fol.), où l'on trouve un beau portrait de Smith. Voici la liste complète des compositions de cet artiste : I. *Opéras anglais :* 1° *Teraminta*, en trois actes, 1732. 2° *Ulysses*, 1733. 2°(*bis*) *Rosalinda*, en trois actes, 1739. 3° *The Fairies*, en trois actes, 1756. La partition de cet ouvrage a été publiée. 4° *The Tempest* (la Tempête), en trois actes, 1756, partition gravée à Londres. 5° *Médée* (non achevé). II. *Opéras italiens :* 6° *Dario*, en trois actes, 1746. 7° *Issipile*, 1746. 8° *Il Ciro riconosciuto*, en trois actes. III. *Oratorios :* 9° *Paradise lost* (le Paradis perdu), en trois parties, 1758. 10° *David's lamentation over Saul and Jonathan* (Complainte de David sur la mort de Saul et de Jonathan), 1758. 11° *Nabal*, 1764. 12° *Gédéon*, 1769. Une partie de cet ouvrage a été prise dans les œuvres de Hændel. 13° *Judith*, en trois parties. 14° *Josaphat*, en deux parties. Cet ouvrage n'a point été exécuté. 15° *La Rédemption*, en trois parties (inédit). IV. *Mélanges :* 16° *Service funèbre*. 17° *Daphné*, pastorale de Pope, 1746. 18° *Les Saisons*, cantate en deux parties. 19° Fugues pour l'orgue, composées en 1754 et 1756 (inédites). 20° Leçons (sonates) pour le clavecin, publiées plusieurs fois à Londres. 21° *Thamesis, Isis et Protée*, cantates composées pour le prince de Galles. 22° Quelques scènes d'*Artaserse*, de Métastase.

SMITH (Amand ou Amédée-Guillaume), docteur en médecine, vécut à Berlin, vers 1780, puis à Vienne, et en dernier lieu en Hongrie. On a de lui quelques ouvrages de médecine, et un livre intitulé : *Philosophische Fragmente über die praktische Musik* (Fragments philosophiques sur la musique pratique); Vienne, 1787, in-8° de cent soixante-quatre pages.

SMITH (T.), claveciniste et compositeur, né vraisemblablement dans le Hanovre, vivait à Berlin, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Il a fait imprimer dans cette ville : 1° Trois sonates pour le piano à quatre mains, op. 1. 2° Trois sonates pour piano seul, op. 2. 3° Trois *idem*, op. 3. 4° Trois *idem*, op. 4. 5° Trois concertos pour le clavecin.

SMITH (Jean **STAFFORD**), né à Gloucester, vers 1750, était fils d'un organiste qui lui enseigna les premiers principes de la musique. Smith fut ensuite envoyé à Londres pour y continuer ses études, sous la direction de Boyce. La beauté de sa voix lui fit obtenir une place de chanteur à la chapelle royale, et, quelques années après, il fut nommé organiste de cette chapelle. Cet artiste est mort en 1826. Il a fait graver à Londres beaucoup de *glees* à quatre et cinq voix, et *A collection of songs of various kinds for different voices*; Londres, 1785, in-fol. On lui doit une très-intéressante collection d'ancienne musique d'église par des compositeurs anglais, depuis le douzième siècle jusqu'au dix-huitième, intitulée : *Musica antiqua, a selection of Music from the twelfth to the eighteenth century*; Londres, 1812, deux volumes in-fol.

SMITH (John **SPENCER**), docteur en droit civil de l'université d'Oxford, membre de la Société royale de Londres, et de plusieurs autres sociétés savantes de l'Angleterre et de la France, naquit à Londres, d'une famille catholique, le 11 septembre 1769, et mourut à Caen (Normandie), où il s'était fixé, le 5 juin 1845. Au nombre de ses écrits sur divers sujets, on remarque : *Mémoire sur la culture de la musique dans la ville de Caen et dans l'ancienne Basse-Normandie*, lu à l'Académie de Caen, le 10 novembre 1820, et imprimé dans le recueil de cette société (années 1825-1828). Il y a des tirés à part de ce mémoire; Caen, T. Chalopin, 1828, in-8° de trente-six pages.

SMITH (Charles), né à Londres, en 1786, montra dès son enfance d'heureuses dispositions pour la musique, qui furent cultivées d'abord par son père; puis il devint élève du docteur Ayrton. En 1809, il commença à écrire pour le théâtre. Son premier ouvrage fut une farce intitulée : *Yes or no* (Oui ou non). Cette pièce fut suivie du mélodrame *The Tourist friends* (les Voyageurs amis), de *Any thing new?* (Rien de nouveau?), et de quelques autres ouvrages dont plusieurs eurent de brillants succès. En 1815, Smith épousa mademoiselle Booth, de Norwich, habile pianiste : dans l'année suivante, tous deux se fixèrent à Liverpool, où ils habitaient encore en 1830. Depuis cette époque, Smith a publié plusieurs morceaux pour le piano et pour le chant.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

SNEEDORF (Frédéric), *savant danois*, mort à Copenhague, en 1792, est auteur d'une bonne dissertation intitulée : *De hymnis veterum Græcorum. Accedunt tres hymni Dionysio adscripti. Hafniæ*, 1786, in-8° de soixante-douze pages.

SNEGASS (Cyriac). *Voyez* **SCHNEGASS**.

SNEL (Joseph-François), né à Bruxelles, le 30 juillet 1793, fit voir, dès ses premières années, que la nature l'avait organisé pour la musique. Parvenu à l'âge de huit ans, au moment où le concordat entre la France et la cour de Rome venait de faire rouvrir les temples au culte catholique, il devint enfant de chœur à l'église Saint-Nicolas, où il reçut sa première instruction musicale. Son intelligence et sa jolie voix lui firent bientôt confier les solos de *soprano* par le maître de chapelle, et la foule se pressait dans l'église aux fêtes solennelles pour entendre *le petit choral*, comme on l'appelait alors. Après ces premiers succès de l'enfance, Snel, parvenu à sa onzième année, montra d'heureuses dispositions pour le violon, et fut confié, pour l'étude de cet instrument, aux soins de Corneille Vander Planken, artiste distingué et premier violon solo du Grand-Théâtre de Bruxelles, dont il reçut les leçons pendant cinq ans.

Snel était parvenu à l'âge de dix-huit ans, et déjà il était compté parmi les meilleurs violonistes de sa ville natale, lorsqu'un amateur, auquel il avait inspiré de l'intérêt, décida son père à l'envoyer au Conservatoire de Paris, pour y perfectionner son talent. Admis dans cette école, au mois d'avril 1811, il y devint élève du célèbre professeur Baillot, pour le violon, et, dans le même temps, il étudia l'harmonie sous la direction de Dourlen, qui, alors, était suppléant au cours de Catel. Pendant cette période des études de Snel, une place de premier violon devint vacante au théâtre du Vaudeville; elle fut mise au concours, et le jeune violoniste belge l'emporta sur ses compétiteurs par la manière brillante dont il lut et exécuta, à première vue, le morceau qui lui fut présenté.

Les désastres de la campagne de Russie, suivis de ceux de 1813, avaient compromis le sort de l'empire; déjà les armées alliées envahissaient le territoire français, et tout annonçait que la Belgique en serait bientôt séparée; dans cette situation, la famille de Snel le rappela à Bruxelles, où il arriva au mois de décembre 1813. Après la paix de l'année suivante et la fondation du royaume des Pays-Bas, il obtint, dans la nouvelle organisation du Grand-Théâtre, une des places de premiers violons de l'orchestre, et commença sa réputation de virtuose violoniste dans les concerts de cette époque. Après la mort de Gensse, artiste de grand mérite, Snel lui succéda dans la place de premier violon solo du Théâtre-Royal, qu'il occupa avec distinction pendant dix ans.

En 1818, le système d'enseignement de la musique par la méthode du *méloplaste*, imaginée par Galin, eut un grand retentissement par les cours que faisait ce professeur à Paris. Cette nouveauté fixa l'attention de Snel, qui, de concert avec Mees, musicien instruit, établit une école sous le titre d'*Académie*, où les éléments de la musique et du chant étaient enseignés d'après cette méthode. Snel la propagea également dans des cours qu'il ouvrit à l'*Athénée*, où il était professeur de violon. A la même époque, il faisait, à l'école de la rue des Minimes, un cours de musique par la méthode de l'enseignement mutuel et simultané de Wilhem; ce cours ne comptait pas moins de quatre cents élèves. Sa prodigieuse activité suffisait alors à une multitude d'occupations de tout genre; car, non-seulement, il devait assister à toutes les répétitions et représentations du théâtre, mais il faisait des cours à son académie de musique, à l'Athénée, donnait une immense quantité de leçons particulières, dirigeait les concerts, était premier violon et chef de la musique particulière du roi Guillaume Ier, et, enfin, il écrivait un grand nombre de compositions pour toutes les sociétés d'harmonie de la Belgique; ce qui ne l'empêchait pas de composer pour le Théâtre-Royal la musique de plusieurs ballets, parmi lesquels on remarque : *Frisac, ou la double Noce*, en deux actes, représenté le 15 février 1825, dont l'ouverture, arrangée pour piano à quatre mains, a été gravée à Bruxelles; *le Page inconstant*, en trois actes, joué le 27 juin de la même année; *le Cinq Juillet*, en un acte, écrit en collaboration avec M. Charles-Louis Hanssens jeune, et joué le 9 juillet 1825; *Pourceaugnac*, en trois actes, représenté le 3 février 1826; *les Enchantements de Polichinelle*, le 8 mars 1829; *les Barricades*, en un acte, 3 février 1830; et dans l'espace d'environ dix ans, la musique de plusieurs mélodrames. En 1828, Snel fut nommé directeur de l'école normale des chefs de musique de l'armée des Pays-Bas, en récompense d'une méthode élémentaire de musique qu'il avait rédigée pour les soldats; en 1829, il reçut le titre

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

d'inspecteur général des écoles de musique fondées près des différents corps de l'armée.

Devenu chef d'orchestre du Grand-Théâtre de Bruxelles, après la révolution de 1830, Snel fit preuve, dans cette nouvelle position, d'une rare intelligence musicale et scénique, améliora le personnel de l'orchestre par le choix heureux de plusieurs artistes de talent, et rendit l'exécution plus ferme et plus colorée dans ses nuances. Deux fois, il a occupé le même emploi, et deux fois il s'en est retiré lorsque de nouveaux entrepreneurs voulaient faire des économies aux dépens de la bonne composition de l'orchestre. Chargé de la direction de celui de la Société de la Grande-Harmonie depuis 1831, il mit également tout ses soins à en améliorer l'organisation et le personnel. Grâce à la bonne impulsion qu'il lui donna, cet orchestre d'harmonie fit, en peu de temps, de grands progrès, et ce fut à ses soins vigilants, ainsi qu'à sa grande intelligence musicale, que cette société fut redevable des brillants succès qu'elle obtint dans tous les concours où elle se présenta. Snel écrivit aussi pour elle beaucoup de morceaux, dans lesquels il agrandit le style de ce genre de musique et abandonna les formes un peu surannées de la musique de ses prédécesseurs.

Après avoir abandonné pour la seconde fois la direction de l'orchestre du Théâtre Royal, Snel accepta, le 15 juillet 1835, la place de maître de chapelle de l'église des SS. Michel et Gudule, et, le 30 novembre 1837, il y ajouta le titre de chef de musique de la garde civique. Infatigable, il écrivit alors des motets et des antiennes pour la chapelle confiée à sa direction, et des marches et pas redoublés pour la musique militaire. Parvenu, par la multiplicité de ses travaux, à la possession d'une aisance suffisante, à laquelle des événements imprévus ont malheureusement porté atteinte plus tard, il abandonna successivement ses diverses positions de chef d'orchestre de la Grande-Harmonie, de maître de chapelle et de chef de musique de la garde civique, ne conservant que le titre de membre de la musique particulière du Roi. Décoré pour son mérite et ses utiles services des ordres de Léopold et de la Couronne de chêne, il devint membre de la classe des beaux-arts de l'Académie royale de Belgique, en 1847, et, en cette qualité, fut un des membres de la section permanente du jury des grands concours de composition musicale institués par le gouvernement. Assidu aux séances de la classe à laquelle il appartenait, et plein de zèle dans les missions qui lui étaient confiées, il a pris une part active aux travaux des commissions dont il faisait partie, et a rédigé un grand nombre de rapports sur les questions soumises à la classe.

Comme artiste exécutant, Snel a eu dans sa jeunesse une brillante réputation, justifiée par son talent. Comme professeur de violon, il a formé de bons élèves, à la tête desquels se placent Joseph Artot et Théodore Hauman, comptés tous deux parmi les virtuoses de leur instrument. Libérale envers lui, la nature l'avait doué de qualités précieuses pour la composition, qui auraient pu l'élever au rang des illustrations de son temps, si, placé dans une autre sphère, et moins prodigue du temps à des choses accessoires et de simple pratique, il y eût eu dans sa vie plus de calme et de méditation; car on remarque un riche instinct musical et un sentiment distingué dans ses productions publiées et manuscrites, parmi lesquelles on peut citer : 1° Symphonie concertante pour orchestre sur des motifs de *Guido et Ginevra*. 2° Concertino pour clarinette et orchestre. 3° Fantaisie concertante sur des motifs de *Gustave ou le Bal masqué*, pour musique militaire, à vingt-sept parties : Mayence, Schott. 4° Grandes marches funèbres à vingt-neuf parties; *ibid*. 5° Pot-pourri sur des motifs de *Robert le Diable*, pour harmonie militaire; *ibid*. 6° *Rebecca*, sérénade pour voix d'hommes et trois trombones; *ibid*. 7° *Sérénade espagnole*, en quatuor, pour des instruments à cordes; Bruxelles, Terry. 8° Duos pour piano et violon, n° 1 et 2; Paris, Brandus; Mayence, Schott. 9° Caprice et variations brillantes pour musique militaire; Mayence, Schott. 10° Rondeau pour piano à quatre mains; *ibid*. 11° Deux chants de fête à quatre voix, avec accompagnement de cors et de trombones; Bruxelles, Terry. 12° Messe de *requiem* sur le plain-chant romain à quatre voix, avec orgue et contrebasse; Bruxelles, Bielaerts. 13° *Tantum ergo* et *Genitori* à quatre voix, avec accompagnement de violoncelles, contrebasse, trois trombones et orgue; *ibid*. 14° Deux fantaisies pour grande harmonie sur les motifs des *Huguenots*. 15° Une fantaisie *idem* sur des motifs du *Domino noir*. 16° Caprice concertant sur les mélodies de *la Fille du régiment*. 17° Grande fantaisie *idem* sur des mélodies anciennes et modernes. 18° *Idem* sur des thèmes des *Martyrs*. 19° *Idem* sur des mélodies de *Mercadante*. 20° Concertino pour cor à clefs avec orchestre d'harmonie. 21° Symphonie concertante pour cor à clefs et trompette; *idem*. 22° Symphonie concertante

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

pour trompette et trombone; *idem*. 25° Symphonie concertante pour deux cors à clefs; *idem*. 24° *Idem* pour deux cornets à pistons. 25° Fantaisie pour clarinette avec orchestre sur des motifs de *Norma*. 26° Premier et deuxième concertos pour clarinette et orchestre. 27° Concerto de violon, composé pour Joseph Artot. 28° Plusieurs antiennes, *Ave verum*, *Ave Regina cœlorum* et *Tantum ergo* pour deux, trois et quatre voix, avec orgue, composés pour l'église Sainte-Gudule. 29° Grande cantate pour voix seules, chœur et orchestre, composée pour l'installation de la Société de la Grande-Harmonie dans son nouveau local, exécutée le 20 février 1842.

Pendant les dix dernières années qui suivirent la retraite de Snel de tous ses emplois, il écrivit une grande quantité de morceaux pour des maisons religieuses, parmi lesquels on compte environ quinze *Tantum ergo*, cinq *O salutaris*, quatre *Salve Regina*, deux *Ave verum*, des *psaumes* et *litanies*, qui sont tous restés en manuscrit, et dont il ne gardait pas même de copies, les écrivant avec facilité et n'y attachant pas d'importance.

Les dernières années de la vie de Snel furent troublées par des chagrins domestiques et par des revers de fortune; sa santé s'en altéra, et ses confrères de l'Académie remarquèrent avec peine la diminution progressive de ses forces. Une maladie sérieuse se déclara, et le 10 mars 1861, il expira à Koekelberg, à l'âge de près de soixante-huit ans, vivement regretté par sa famille, dont il faisait le bonheur, par ses amis et par la classe des beaux-arts de l'Académie.

SNEP (Jean), organiste à Zierikzée, dans la Zélande, vers 1725, s'est fait connaître par les ouvrages dont voici les titres : 1° *Neder-duytse Liederen met een en twee stemmen en B. C.* (Chansons hollandaises à une et deux voix avec basse continue); Amsterdam. 2° Sonates, allemandes, courantes, sarabandes, gigues, gavotes, etc., pour basse de viole, avec basse continue; *ibid.*

SOAVES (Manuel), moine portugais, né à Lisbonne, mourut dans la même ville, en 1753. Il a laissé en manuscrit un recueil de psaumes à quatre voix, de sa composition.

SOBOLEWSKI ou **SOBOLEWSKY** (Édouard), violoniste, compositeur et écrivain sur la musique, naquit à Kœnigsberg, en 1804, suivant les renseignements fournis par M. Charles Gollmick (*Handlexicon der Tonkunst*, p. 133). En 1830, il succéda à Dorn dans la place de directeur de musique du théâtre de Kœnigsberg; mais il se retira de cette position, en 1836, pour se livrer en liberté à la direction d'une société de chant dont il avait été le fondateur dans cette ville. Trois opéras de sa composition ont été représentés à Kœnigsberg, à savoir : *Imogène*, en 1833, *Velleda*, en 1836, et *Salvator Rosa*, en 1848. Sobolewski a fait aussi exécuter, dans cette ville, en 1846, son oratorio *Johannes der Taufer* (Saint Jean-Baptiste), qui fut aussi entendu à Berlin, en 1845, sous le titre : *Die Enthauptung Johannis* (la Décollation de Jean), et dont la partition réduite pour le piano a été publiée à Kœnigsberg, chez l'auteur, et à Leipsick, chez Hofmeister. Le second oratorio du même artiste, intitulé : *Der Erlœser* (le Sauveur), a été publié en partition pour le piano; *ibid.* Sobolewski a écrit aussi des symphonies, dont la première a été exécutée à Kœnigsberg, en 1829, 1830 et 1836, et dont la seconde, dans le style pittoresque, a pour titre : *Le Sud et le Nord*. Celle-ci a obtenu du succès au concert du Gewandhaus de Leipsick, et 1845. Enfin, on connaît du même compositeur : des cantates avec orchestre, des hymnes, le mystère *Ciel et Terre*, exécuté à Leipsick, en 1845, et des chants à trois et à quatre voix pour des chœurs d'hommes. Sobolewski a publié des articles de critique dans plusieurs journaux de musique de l'Allemagne.

SODY, ou plutôt **SODI**. Il y eut deux frères de ce nom qui exercèrent, à Paris, la profession de musicien. Ils étaient nés à Rome, vers 1715. L'aîné, Charles, fameux joueur de mandoline, vint à Paris, en 1740; il entra à l'orchestre de la Comédie Italienne comme violoniste, et fut admis à la pension en 1765. Le talent de cet artiste sur la mandoline était très-remarquable. Il a paru dans plusieurs pièces de la Comédie Italienne, où il jouait de cet instrument, et son frère avait composé pour lui un divertissement intitulé : *les Mandolines*, dans lequel il se faisait toujours applaudir. Après sa retraite, il vécut pauvre et devint aveugle. Il est mort au mois de septembre 1788. Charles Sodi fut le maître de musique de madame Favart. Il avait composé la musique d'une parodie intitulée : *Baiocco e Serpilla*, qui fut jouée sans succès à la Comédie Italienne, en 1753. On a aussi de lui : *le Charlatan*, opéra-comique en un acte, *les Troqueurs dupés*, comédie à ariettes, et un divertissement intitulé : *Cocagne*, en 1760. Ce fut Sodi qui parodia *la Donna superba*, sous le titre de *la Femme orgueilleuse*. Il y ajouta quel-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ques airs dont la mélodie ne manquait pas de grâce. Un air italien, *Quanto mai felice siete*, qui eut dans le temps un succès de vogue, était de Sodi. Son frère cadet, Pierre Sodi, qui était harpiste et compositeur, vint en France, en 1743. Il entra à l'Opéra, et mourut en 1764 On a gravé à Paris, en 1760, six chansons pour la harpe, de sa composition. Il excellait, dit-on, dans la composition des pantomimes.

SOERENSEN (Jean), docteur en médecine et amateur de musique à Ebersdorf, dans la principauté de Reuss, naquit, le 18 mai 1767, à Glückstadt, en Danemark. Dans sa jeunesse, il reçut des leçons de musique de deux musiciens anglais, nommés Gambold et La Trobe ; plus tard, il alla suivre les cours de l'université de Copenhague, et y devint élève de Schulz pour la composition. Fixé à Ebersdorf, en qualité de médecin, depuis 1802, il s'y livra, dans ses moments de loisir, à la composition de chants en langues allemande et danoise. Déjà il s'était essayé dans ce genre pendant son séjour à Copenhague, et y avait publié plusieurs recueils de chants où l'on remarquait une expression juste du sens des paroles. Les autres recueils qu'il a donnés par la suite, au nombre de huit, ont paru à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel. Sœrensen a écrit aussi beaucoup de musique d'église à plusieurs voix, où il y a de bonnes fugues ; mais il n'en a rien été publié. Cet amateur distingué est mort à Ebersdorf, en 1824.

SOERGEL (Frédéric-Guillaume), directeur de musique à Nordhausen, fut d'abord attaché à l'orchestre du théâtre et donna des leçons de piano. Ses premières compositions furent publiées en 1819; depuis lors il a fait paraître quelque ouvrage chaque année. Parmi ses meilleures productions, on remarque : 1° Symphonie à grand orchestre, op. 27; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 2° Ouverture *idem*, op. 9; *ibid.* 3° Quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 11, 15, 21; *ibid.* 4° Duos pour deux violons, op. 7, 15, 26; *ibid.* 5° Quatuor pour piano, violon, alto et basse, op. 20; *ibid.* 6° Duos pour piano et violoncelle, ou piano et violon, op. 14, 18 et 23; *ibid.* 7° Six études pour piano, en forme de sonates, op. 19; *ibid.* 8° Thèmes variés pour piano, op. 1, 3, 30; Leipsick et Bonn.

SOGKA (Mathias), organiste et violoniste distingué, naquit en Bohême, vers 1755. En 1788, il était au service du comte Millesimo, à Willimow, en Moravie. L'église de Raudnitz possédait, en 1786, deux belles messes de sa composition. Il a laissé aussi en manuscrit plusieurs symphonies, des quatuors, des concertos et des sonates pour le violon et pour le piano.

SOGNER (Thomas), compositeur et professeur de musique, naquit à Naples, vers le milieu du dix-huitième siècle, et fit ses études au Conservatoire de *la Pietà*, sous la direction de Sala, de Guglielmi et de Tritto. Son premier essai de musique dramatique fut la cantate *Aci e Galatea*, qui fut exécutée deux fois devant la cour de Naples. Quelques années après, il écrivit à Rome un opéra bouffe, qui ne réussit pas. Il s'établit ensuite à Livourne, où il était encore en 1812, maître de chapelle d'une église, et professeur de chant et d'harmonie. A l'époque de la formation de l'Institut des sciences et arts du royaume d'Italie, il fut nommé membre de la section de musique de cette société savante. Parmi les compositions de cet artiste, pour l'église, on remarque une messe et des vêpres à huit voix qu'il a écrites à Rome, et un oratorio de *la Passion*, sur le texte de Métastase. Sogner est aussi connu par des quatuors pour violon, et trois sonates pour le piano, gravées à Rome.

SOGNER (Pasquale), fils du précédent, naquit à Naples, en 1793, et fut élève de son père. A peine âgé de dix-neuf ans, il était déjà maître au clavecin du théâtre impérial de Livourne; mais vers la fin de 1813, il retourna à Naples, où il écrivit pour divers théâtres des opéras et des ballets, parmi lesquels on remarque : 1° *Amore per finzione*, opéra bouffe en deux actes. 2° *Due consigli di guerra in un giorno*, mélodrame *semi-serio* en un acte. 3° *Quattro prigionieri ed un ciarlatano*, opéra bouffe en un acte, 1833. 4° *Guerrino agli alberi del sole*, en trois actes. 5° *Margherita di Fiandra*, en deux actes. 6° *Generosità e Vendetta*, représenté au théâtre du *Fondo*, à Naples, le 9 mars 1824. 7° *La Cena alle Montagne russe*, ibid., en 1832. Cet artiste, né avec du talent et de l'originalité dans les idées, semblait destiné à se faire une brillante réputation ; mais la débauche et l'ivrognerie anéantirent les avantages de sa belle organisation. Le peu de succès de quelques-uns de ses ouvrages le fit se livrer à l'enseignement du chant et de la composition. Vers la fin de sa vie, il était tombé dans une sorte d'abrutissement, et avait perdu jusqu'au sentiment de son talent. Obligé de se retirer à Nola, il y languit dans une profonde misère, et mourut en 1839. Sogner était habile pianiste et s'était fait connaître dans sa jeunesse par trois duos pour piano et violoncelle,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

des sonates pour piano seul et un concerto avec orchestre.

SOHIER (Matthias), musicien français, né dans les dernières années du quinzième siècle, *ou dans les premières du seizième*, fut maître des enfants de chœur de la cathédrale de Paris, sous le règne de François Ier. En 1540, il passa de cette position à celle de maître de chapelle de la même église; il occupait encore celle-ci en 1550. On connaît de ce maître : 1° Deux *Ave Regina Cœlorum*, à quatre voix, huit *Regina Cœli*, à quatre voix, et sept *Salve Regina*, également à quatre voix, dans le recueil qui a pour titre : *Liber duodecim XVII musicales ad Virgines Christiparam selectiones habet ; Parhisiis, apud Petrum Attaingnant musicæ typographum, mense aprili*, 1534, in-4° obl. 2° Chansons françaises dans *le XIe livre contenant XXVIII chansons à quatre parties en un volume et en deux ; imprimées par Pierre Attaingnant et Pierre Jallet*, à Paris, 1542, pet. in-4° obl. 3° *Idem* dans *le XIVe livre contenant vingt-neuf chansons à quatre parties*; ibid., 1543, in-4° obl. 4° *Missa cum quinque vocibus ad imitationem moduli* viii *speciosam condita D. Matth. Sohier, præfecto quondam symphoniacis ecclesiæ Parisiensis*, dans le recueil intitulé : *Missarum musicalium certa vocum varietate secundum varios quos referunt modulos et cantiones distinctorum liber secundus, ex diversis itidemque peritissimis auctoribus collectus; Parisiis, ex typographia Nicolai Duchemin*, 1556, in-fol. max.

SOJOWSKY (Wenceslas), né en Bohême, était attaché, en 1756, à l'église cathédrale de Leitmeritz, en qualité de compositeur et de directeur du chœur. Plus tard, il eut le titre d'économe du chapitre de Worasyez, et mourut dans cette position. Il a laissé en manuscrit six belles messes à quatre voix et orgue, pour le carême, et un *Te Deum* composé pour l'église de Raudnitz.

SOLA (Charles-Michel-Alexis), flûtiste et guitariste, né à Turin, le 6 juin 1786, apprit d'abord à jouer du violon, sous la direction de Pugnani. Après la mort de ce maître, Sola prit la résolution d'abandonner le violon pour la flûte, et choisit pour ses maîtres Pipino et Vondano, flûtistes distingués. Ses rapides progrès lui procurèrent la place de seconde flûte au théâtre royal de Turin; mais deux ans après, il abandonna cette position, et s'engagea dans le 73e régiment d'infanterie française. Fatigué, au bout de quatre ans, de la vie nomade d'un musicien militaire, il demanda son congé, l'obtint, et s'établit à Genève, en 1809, après avoir passé quelque temps au château de Coppet, pour y enseigner la musique et la flûte au fils de madame de Staël. Il y donna des leçons de chant, de flûte et de guitare. Rideau, ancien violoncelliste de la Comédie Italienne et bon harmoniste, qui s'était fixé à Genève, lui donna quelques leçons de composition. Vers la fin de 1810, Sola fit un voyage à Paris, et y publia quelques-unes de ses productions, puis il retourna à Genève et y fit représenter, en 1810, un opéra français intitulé *le Tribunal*. L'année suivante, il se rendit en Angleterre et se fixa à Londres, *où je l'ai connu, en 1829*, dans une situation aisée et honorable. Il y avait publié beaucoup de musique pour la flûte, la guitare et le piano, ainsi que des chansons anglaises qui avaient eu du succès, des arrangements pour divers instruments de thèmes de Mozart, de Rossini et de plusieurs autres compositeurs. Parmi ses principaux ouvrages, on remarque : 1° Quatuor pour flûte, violon, alto et basse, op. 18 ; Paris, Leduc. 2° Quatuor pour flûte, clarinette, cor et basson, op, 21 ; *ibid*. 3° Premier et deuxième concertos pour flûte et orchestre; Genève. 4° Trios pour flûte, violon et basse, op. 15; Paris, Leduc. 5° Plusieurs thèmes variés pour flûte ; Milan, Ricordi, et Londres, Chappell. 6° Quatuor pour piano, flûte, clarinette et violoncelle ou basson, op. 19; Paris, Leduc. 7° Grand trio pour piano, harpe et alto; Milan, Ricordi. 8° Divertissement pour harpe et flûte; Paris, Vaillant. 9° Deux recueils de romances françaises; Paris, Leduc. 10° Des chansons anglaises et italiennes ; Londres, Chappell. 11° Beaucoup de morceaux détachés pour guitare et flûte, ou guitare seule ; Genève, et Londres.

SOLANO (François-Ignace), musicien portugais, né à Lisbonne, en 1727, est connu principalement par le livre dont il sera parlé tout à l'heure. Les circonstances de sa vie sont ignorées; on sait seulement, par une lettre du célèbre compositeur David Perez (*voyez* ce nom), qu'il vivait encore au mois de juillet 1765, et l'on voit, par le titre même de son ouvrage, qu'il était descendu dans la tombe en 1764, lorsque le livre parut. Ce livre a pour titre : *Nova instrucçao musical, o theorica pratica de musica rhythmica com a qual se forma, e ordena sobre ses mas solidos fundamentos hum novo methodo, e verdadiero systema para constituir hum intelligente solfista, et destrissimo cantor*, etc. (Nouvelle

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

instruction musicale, ou théorie pratique de musique rhythmique, par laquelle sont formés et établis sur les plus solides bases une méthode nouvelle, et un véritable système pour l'instruction d'un musicien habile à solfier et d'un chanteur très-expert, etc.); Lisbonne, 1764, un volume in-4° de trois cent quarante pages, avec un supplément de quarante-sept pages concernant la valeur des signes de la notation ancienne de la musique. Cet ouvrage est le seul traité complet qui existe de la solmisation par les muances appliquée à tous les tons et à tous les signes accidentels de la modulation de la musique moderne. La méthode de l'auteur consiste à trouver par des règles certaines quelles sont les notes *mi* et *fa*, c'est-à-dire les notes du demi-ton ascendant; mais ces règles sont en si grand nombre, qu'elles démontrent invinciblement l'absurdité de la solmisation par les muances dans la tonalité moderne.

SOLER (Antonio **FARGAS Y**), amateur distingué de musique à Barcelone. J'ai dit par erreur dans le troisième volume de cette édition de la *Biographie universelle des musiciens* (p. 237, deuxième colonne), que l'auteur de la traduction de mon livre intitulé : *la Musique mise à la portée de tout le monde* est M. Soriano Fuertes; c'est M. Fargas y Soler qui m'a fait l'honneur de traduire cet ouvrage dans la langue espagnole.

SOLERA (Thémistocle), poëte et compositeur milanais, a fait représenter au théâtre de *la Scala*, de Milan, pendant le carnaval de 1840, *Ildegonda*, opéra dont il avait écrit le livret et la musique. Cet ouvrage, chanté par la Frezzolini et Moriani, fut vivement applaudi. Le même artiste donna, au même théâtre, en 1842, *Il Contadino d'Agliate*, qui fut joué dans l'année suivante, à Brescia, sous le titre : *la Fanciulla di Castel Gandolfo*. En 1843, M. Solera donna, au théâtre de Padoue, *Genio e Sventura*.

SOLÈRE (Étienne), clarinettiste et compositeur, né au Mont-Louis, le 4 avril 1753, s'engagea, à l'âge de quatorze ans, comme clarinettiste, dans la musique du régiment de Champagne (infanterie). Après douze ans de service dans ce corps, il obtint son congé pour entrer au service du duc d'Orléans, en qualité de première clarinette de sa musique d'harmonie. Devenu à cette époque élève de Michel Yost, il fit sous sa direction de rapides progrès, et joua avec un brillant succès au Concert spirituel, en 1784. Après la mort du duc d'Orléans, Solère fut admis dans la chapelle du roi en qualité de première clarinette, puis fut professeur de son instrument au Conservatoire de musique, à l'époque de sa fondation. Ayant été compris dans la réforme de 1802, il trouva dans Lesueur un protecteur qui le fit entrer deux ans après dans la musique de l'empereur Napoléon. Après la mort de Chelard père, Solère lui succéda comme seconde clarinette à l'orchestre de l'Opéra. Il mourut dans cette position, en 1817. On a publié de la composition de cet artiste : 1° Symphonies concertantes pour deux clarinettes, n°s 1 et 2; Paris, Imbault. 2° Concertos pour clarinette, n°s 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7; Paris, Sieber et Imbault. 3° Duos pour deux clarinettes, œuvres 1 et 2; Paris, Michel Ozy et Janet. 4° Fantaisies pour clarinette et piano, n°s 1, 2, 3; Paris, Hentz-Jouve. 5° Airs variés pour la clarinette, liv. I, II, III, IV, V; Paris, Sieber. 6° Soixante-quinze suites d'harmonie militaire, marches, pas redoublés, etc.; Paris, Boyer, Imbault, Leduc.

SOLIÉ (Jean-Pierre), dont le nom véritable était **SOULIER**, naquit à Nîmes, en 1755. Fils d'un violoncelliste du théâtre de cette ville, il apprit la musique dès ses premières années, et entra comme enfant de chœur à la cathédrale de cette ville. Devenu bon musicien, et possédant une assez bonne voix de ténor, il donna des leçons de chant pour vivre, et fut attaché, comme violoncelliste, aux orchestres de plusieurs villes du midi de la France. En 1778, il était à Avignon; on devait y jouer *la Rosière de Salenci*, opéra-comique de Grétry, alors dans sa nouveauté; mais l'acteur qui devait remplir le rôle du meunier étant tombé malade, Solié consentit à le remplacer, et chanta ce rôle avec tant de succès qu'il fut immédiatement après engagé comme ténor. Dès lors, il se voua entièrement à la carrière dramatique. Il chantait au théâtre de Nancy, en 1782, lorsqu'il fut appelé à l'Opéra-Comique de Paris, connu alors sous le nom de Comédie Italienne; mais ses débuts n'y furent point heureux. Il retourna à Nancy, puis se rendit à Lyon où il joua pendant trois ans. Bon musicien, chanteur intelligent plutôt qu'habile, acteur plus convenable que chaleureux, il n'avait point à la scène de ces brillants succès d'entraînement qui n'appartiennent qu'aux artistes prédestinés; mais il était estimé pour la solidité de son mérite. Rappelé à Paris, en 1787, il languit dans les emplois secondaires de l'Opéra-Comique pendant deux ans, et peut-être allait-il dire adieu pour toujours aux théâtres de la capitale de la France, lorsque le hasard lui procura l'occasion de rem-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

placer à l'improviste Clairval dans *la Fausse Paysanne*, le 20 mars 1789. L'incontestable *supériorité de son chant sur celui du chef* d'emploi qu'il doublait, lui procura d'unanimes applaudissements, et dès ce moment sa situation devint meilleure au théâtre. L'arrivée des célèbres chanteurs italiens dont on forma la compagnie chantante du théâtre de *Monsieur* lui fournit dans le même temps les moyens d'étudier l'art du chant; il alla les entendre souvent, et sut mettre à profit les leçons pratiques qu'il en recevait. Ses études ne purent lui faire acquérir la légèreté de vocalisation; *mais il apprit à bien poser* le son, et à phraser avec largeur. Son organe vocal passa insensiblement du ténor au baryton, genre de voix inconnu jusqu'à lui à l'Opéra-Comique : il en résulta que les compositeurs écrivirent spécialement pour lui, et lui formèrent un emploi qui a pris son nom. C'est ainsi qu'il créa les rôles d'Alibour, dans *Euphrosine*, du médecin, dans *Stratonice*, d'Albert, dans *Une Folie*, de Jacob, dans *Joseph*, et beaucoup d'autres de cet emploi.

En 1790, une nouvelle carrière s'ouvrit pour Solié : ce fut celle de compositeur dramatique. Son premier essai consista en quelques airs qu'il ajouta à l'opéra intitulé *les Fous de Médine*, particulièrement celui de *la Clochette*, qui fit sensation. Malgré ce succès, l'auteur eut quelque peine à obtenir un livret d'opéra; mais enfin il fit représenter, en 1792, *Jean et Geneviève*, pièce naïve qui fut fort applaudie, et qu'on a reprise avec succès, vingt-huit ans après. Une musique facile et d'une mélodie quelque peu triviale, convenable pour les spectateurs français de cette époque, caractérisait cette première production de Solié; il ne s'est jamais élevé beaucoup plus haut dans ses autres ouvrages, dont voici la liste chronologique : 1° *Le Jockey*, 1795. 2° *L'Entreprise folle*, 1795. 3° *Le Secret*, en un acte, 1796. 4° *La Soubrette*, en un acte, 1796. 5° *Azeline*, en trois actes, 1796. 6° *La Femme de quarante-cinq ans*, 1797. 7° *La Rivale d'elle-même*, 1798. 8° *Le Chapitre second*, en un acte, 1799. 8° (*bis*) *L'Incertitude maternelle*, en un acte, 1799. 9° *La Pluie et le beau temps*, en un acte, 1800. 10° *Une Matinée de Voltaire, ou la Famille Calas à Paris*, en un acte, 1800. 11° *Oui, ou le Double rendez-vous*, en un acte, 1800. 12° *Lisez Plutarque*, en un acte, 1801. *Henriette et Verseuil*, en un acte, 1803. 14° *L'Époux généreux*, en un acte, 1803. 15° *Les Deux Oncles*, en un acte, 1804. 16° *Le Malade paramour*, en un acte, 1804. 17° *Chacun son tour*, en un acte, 1805. 18° *Le Diable à quatre*, en deux actes, 1806. 19° *L'Opéra de village*, en un acte, 1807. 20° *L'Amante sans le savoir*, en un acte, 1807. 21° *Anna*, en un acte, 1808. 22° *Le Hussard noir*, en un acte, 1808. 23° *Mademoiselle de Guise*, en trois actes, 1808. 24° *La Victime des arts*, 1811. 25° *Les Ménestrels*, en trois actes, 1811. La chute de ce dernier ouvrage, bientôt suivie de la mort de l'aîné des fils de Solié, lui causa un vif chagrin dont il chercha à se consoler par des excès de table qui ruinèrent sa santé et lui donnèrent la mort, le 6 août 1812, à l'*âge de cinquante-sept ans. On a gravé*, à Paris, les partitions du *Jockey*, du *Secret*, du *Chapitre second*, du *Diable à quatre*, et de *Mademoiselle de Guise*.

SOLIÉ (Émile), second fils du précédent, né à Paris, le 9 avril 1801, s'est fixé à Aucenis, où il vivait encore en 1855. On a de lui quelques petits écrits intitulés : 1° *Histoire du théâtre de l'Opéra-Comique;* Paris, 1847, in-12 de 52 pages. 2° *Notice sur l'Opéra national;* Paris, 1847, in-8° de 16 pages. 3° *Études biographiques, anecdotiques et esthétiques sur les compositeurs qui ont illustré la scène française. Rameau;* Aucenis, 1855, in-8°. J'ignore si la notice de Rameau a été suivie d'autres monographies de compositeurs français.

SOLIVA (Charles), compositeur italien, né à Casal-Monferrato, vers 1792, a fait ses études musicales au conservatoire de Milan, et a débuté brillamment, en 1816, dans la carrière de la composition dramatique, par l'opéra intitulé *La Testa di bronzo*, représenté au théâtre de *la Scala*. A l'automne de l'année suivante, il donna au même théâtre *le Zingare dell' Asturia*, et pendant le carême de 1818, il fit représenter avec succès l'opéra sérieux *Giulia e Sesto Pompeo*. Les ouvertures de ces opéras ont été gravées à Milan, chez Ricordi. Vers 1825, M. Soliva a fait un voyage à Paris et y a fait publier plusieurs morceaux de musique instrumentale et vocale, puis il est retourné en Italie. J'ignore s'il a travaillé pour la scène depuis cette époque. Il paraît aussi avoir fait un *séjour* à Vienne, où l'on a gravé quelques-unes de ses compositions, puis il s'est établi à Pétersbourg, comme professeur de chant : il y était encore en 1845. Parmi les principaux ouvrages de cet artiste, on remarque : 1° Sonate et variations pour le piano à quatre mains; Vienne, Artaria. 2° Plusieurs suites de variations sur des thèmes de Mozart et de Rossini; Milan, Ricordi. 3° Grand trio pour piano, harpe et alto; *ibid.*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

SOLNITZ (Antoine-Guillaume), musicien allemand, passa la plus grande partie de sa vie à Amsterdam, où il mourut, en 1758, à l'âge de trente-six ans. Compositeur distingué, il *aurait pu acquérir de la gloire*, mais sa passion pour les liqueurs fortes ruina sa santé et son talent. Il a publié à Amsterdam : 1° Six trios pour deux flûtes ou violons et basse, op. 1. 2° Douze quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 2. 3° Douze morceaux pour deux clarinettes et deux cors.

SOLVAY (Théodore-Auguste), professeur de piano à Bruxelles, est né en 1821, à Rebecq (Brabant méridional). Admis au Conservatoire de Bruxelles, en 1834, il y obtint le second prix de solfége et le second prix de piano aux concours de 1837, et le premier prix de piano lui fut décerné dans l'année suivante. Au concours de 1840, il obtint également le premier prix d'harmonie. Depuis cette époque, M. Solvay s'est livré à l'enseignement de son instrument. Plusieurs de ses compositions pour le piano et des romances ont été publiées à Bruxelles, chez Schott, Meynne et Katto.

SOMA, musicien et poëte hindou, est auteur d'un traité fort ample sur la musique, en langue sanscrite, intitulé *Ragavibodha* (Doctrines des modes musicaux). Cet ouvrage est excessivement rare, même dans l'Inde; le colonel Polier en a découvert par hasard une copie qui l'a peut-être préservé d'une entière destruction. W. Jones, président de la société Asiatique de Calcutta, le considérait comme un trésor pour l'histoire de l'art. Le *Ragavibodha* est divisé en quatre chapitres : le premier, le troisième et le quatrième traitent de la doctrine des sons, de leurs divisions, de leur succession, de la diversité des gammes ou échelles, et contiennent l'énumération des modes; le deuxième chapitre renferme une description des espèces diverses de l'instrument de l'Inde appelé *Vina*, et de la manière d'en jouer. (Voyez *Asiatic Researches*, t. III, pag. 326 et suiv. de l'édition de Londres.)

SOMIS (Laurent), célèbre violoniste, né dans le Piémont, vers la fin du dix-septième siècle, visita dans sa jeunesse Rome et Venise, pour entendre les virtuoses de cette époque, notamment Vivaldi, qu'il paraît avoir pris pour modèle; puis il se fixa à Turin, où il eut le titre de maître de chapelle du roi de Sardaigne. Bien qu'il appartienne à l'école de Corelli, dont il a imité le style en le modernisant, il se fit cependant une manière propre dont Giardini et Chabran ont eu la meilleure tradition. Ce dernier était neveu de Somis. On ne connaît de ce virtuose qu'un œuvre de sonates intitulé : *Opera prima di sonate a violino e violoncello o cembalo;* Rome, 1722, in-fol. Somis vivait encore à Turin en 1735.

SOMMA (Louis), compositeur dramatique, né à Catane (Sicile), vers 1810, commença ses études musicales dans cette ville, et les acheva au Conservatoire de Palerme. En 1832, il fit exécuter une cantate de sa composition dans sa ville natale; deux ans après, on représenta à Palerme son opéra intitulé *Adismano in Scozia*, et en 1835, il donna au théâtre de *la Scala*, de Milan, *Ildegonda e Rizzardo*, qui ne réussit pas. Depuis lors, le nom de ce compositeur a disparu du monde musical.

SOMMER (Jean), né dans le Holstein, vers la fin du seizième siècle, était directeur de la chapelle du duc son souverain, vers 1623. Il a fait imprimer de sa composition un ouvrage qui a pour titre : *Der frœhlichen Sommerzeit, erster Theil, aus neuen Concerten zu singen und zu spielen bestehend* (Le Joyeux temps d'été, première partie, consistant en nouveaux concerts à chanter et à jouer); Oldenbourg, 1623, in-4°.

SOMMER (Michel-Conrad), né à Dozheim, fut d'abord pasteur à Bierstadt, près de Wiesbaden, puis il obtint, en 1777, le titre d'inspecteur d'Idstein. Il a fait imprimer un discours qu'il avait prononcé à l'occasion de l'érection d'un nouvel orgue dans l'église de la ville à Idstein, sous ce titre : *Die Freude der Christen bey ihren œffentlichen Gottesdienst am XXI Sonntage nach Trinit. da die neue Orgel in der Stadtkirche zu Idstein zum erstenmal beym Gottesdienste gespielet wurde:* Wiesbaden, 1783, in-8°.

SOMMER (....), maître de concert à Weimar, a inventé, en 1843, l'instrument à frottement appelé *Euphonion*, avec lequel il a voyagé et donné des séances musicales à Francfort-sur-le-Mein, à Breslau et à Prague, pendant les années 1844 et 1845.

SONNE (Jean-Michel), savant danois, est auteur d'un petit écrit intitulé : *Dissertatio de musica Judæorum in sacris stante templo adhibita; Hafniæ*, 1724, in-4° de seize pages.

SONNENFELS (le chevalier Joseph), conseiller de régence de la Basse-Autriche), secrétaire de l'Académie de peinture, à Vienne, naquit en 1733, à Nickelsbourg, en Moravie, et mourut à Vienne, le 20 avril 1817. Auteur d'un grand nombre d'ouvrages concernant les arts, la littérature et la politique, il a écrit des lettres sur le théâtre de Vienne (*Briefe über*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

die Wienerische Schaubühne, Vienne, 1768, quatre volumes in-8°), où l'on trouve une dissertation sur l'*Alceste* de Gluck, que Hiller a insérée dans ses Notices musicales (*Wœchentliche Nachrichten,* etc.).

SONNENKALK (Jean-Frédéric-Guillaume), né dans le Hanovre, en 1729, fut d'abord organiste à Herzberg, puis *cantor* et directeur de musique à Dahm, où il mourut au mois de janvier 1821. On a de lui un petit écrit intitulé : *Kurze Entscheidung der Frage : Wie sollen die Præludia eines Organisten bei dem Gottesdienste beschaffen sein ?* (Courte solution de la question : Comment doivent être les préludes d'un organiste dans le service divin? etc.); Torgau, 1756, in-4° de vingt-huit pages.

SONNETTI (Jean-Jacques), pseudonyme. *Voyez* **GOUDAR**.

SONNLEITHNER (Christophe), docteur en droit, avocat de la cour, et doyen de la faculté de jurisprudence de Vienne, naquit le 28 mai 1734, à Szegedin, en Hongrie. Ayant perdu ses parents avant l'âge de deux ans, il fut confié aux soins d'un contrôleur du bureau *des contributions*, à Vienne, et directeur du chœur de l'église paroissiale de Leopoldstadt. Celui-ci fit de son neveu un enfant de chœur, et lui enseigna le chant et le violon. Après avoir fait de bonnes études au collége des Jésuites, Sonnleithner suivit les cours de l'université, et parvint au grade de docteur en droit. Ses fonctions ne lui permirent de cultiver la musique que comme amateur; toutefois, il composa plusieurs messes solennelles et de *Requiem,* des graduels, offertoires, symphonies, concertos, quatuors, trios pour violon, et plusieurs autres ouvrages. Au nombre de ses productions, on cite trente-six quatuors composés pour l'empereur Joseph II, qui aimait sa musique instrumentale. De toutes ses productions, on n'a publié que trois quatuors pour deux violons, alto et basse, à Vienne, en 1803. Sonnleithner mourut dans cette ville, le 25 décembre 1786, à l'âge de cinquante-deux ans.

SONNLEITHNER (Joseph), fils aîné du précédent, né à Vienne, en 1765, fut d'abord *commissaire de district et secrétaire du théâtre* de la cour, puis conseiller de régence et chevalier de l'ordre de Danebrog; il est mort à Vienne, dans la nuit de Noël, en 1835, le jour même où son père était décédé quarante-neuf ans auparavant. Pendant qu'il remplissait les fonctions de secrétaire du théâtre de la cour, il publia un Almanach du théâtre de Vienne (*Wiener Theater Almanach*) pour les années 1794, 1795 et 1796, trois volumes in-12. On y trouve de bons renseignements concernant la musique dramatique à Vienne, et des notices biographiques intéressantes sur Mozart, Gassmann et Salieri. Sonnleithner avait conçu le projet d'une collection choisie d'œuvres des plus illustres compositeurs de tous les pays, accompagnées de biographies et de notices en langues allemande, française, italienne et anglaise. Cette collection devait former soixante volumes in-folio. Forkel devait être son principal collaborateur pour cette entreprise gigantesque (*voyez* Forkel, t. III de cette *Biographie universelle des musiciens, p.* 295). Sonnleithner voyagea pendant plusieurs années pour en rassembler les matériaux; mais il ne put réunir des souscriptions suffisantes pour en couvrir la dépense, et l'entreprise n'eut pas de suite. De retour à Vienne, il conçut les projets de la Société des amis de la musique et du Conservatoire de la capitale de l'Autriche; sa persévérance parvint à les réaliser : jusqu'à la fin de sa vie, il fut secrétaire de ces deux établissements. En mourant, il laissa au premier sa collection d'instruments, de portraits de musiciens et de manuscrits, parmi lesquels on remarque un recueil de matériaux pour l'histoire de la musique, en quarante-deux volumes, entièrement écrits de sa main.

SONNOYS (André), né vers 1540, à Mussy-l'Évêque, en Champagne, obtint au concours du *Puy de musique* d'Évreux, en 1577, le prix de la flûte d'argent, pour la composition de la chanson *française* à plusieurs voix, commençant par ces mots : *J'ai un joli courtaut* (verger).

SONNTAG (Christophe), docteur et professeur primaire de théologie à Altorf, naquit à Weida, dans le Voigtland, le 28 janvier 1654, et mourut le 6 mars 1717. On a de lui un livre intitulé : *De titulis psalmorum; Silusiæ,* 1687, in-4° de six cents pages. Il y traite des instruments de musique des peuples de l'antiquité, particulièrement des Hébreux.

SONNTAG ou **SONTAG** (Henriette), plus tard comtesse de **ROSSI**, cantatrice célèbre, naquit à Coblence, le 13 mai 1805. Fille d'acteurs attachés aux théâtres de l'Allemagne rhénane, elle fut destinée dès ses premières années à la carrière dramatique; à l'âge de six ans, elle parut pour la première fois sur la scène, au théâtre de la cour de Darmstadt, dans l'opéra intitulé : *Donau Weibchen* (la Petite Femme du Danube), où

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

elle remplissait le rôle de Salomé. On y admira sa gentillesse, sa naïveté et la justesse parfaite de sa voix. A l'*âge de neuf ans*, mademoiselle Sontag perdit son père, et sa mère la conduisit à Prague, où elle joua de petits rôles d'enfant avec un succès qui acquérait de l'intérêt à mesure qu'elle avançait en âge. Depuis près de deux ans, elle se trouvait dans la capitale de la Bohême, sans avoir pu entrer au Conservatoire de musique, parce que les règlements ne permettent pas d'y admettre d'élève âgé de moins douze ans; par une exception spéciale, et en faveur de sa belle organisation musicale, il lui fut permis d'y fréquenter les cours lorsqu'elle eut atteint sa onzième année. *Pendant quatre ans*, ses études furent sérieuses, elle devint habile dans la lecture de la musique et dans le chant, quoique ses progrès sous ce dernier rapport fussent plutôt dus à son heureux instinct qu'à l'éducation vocale qu'on lui avait donnée. Ayant à peine atteint sa quinzième année, elle fut obligée de chanter à l'improviste le rôle de la princesse de Navarre dans l'opéra intitulé: *Jean de Paris*, pendant une maladie de la première actrice. L'émotion qui l'agitait dans cette occasion ne nuisit point à son succès, dont l'éclat décida de sa carrière. Ce fut alors qu'elle sortit du Conservatoire, où le maître de chapelle Tribensée lui avait enseigné les éléments de la musique, Pixis, le piano, Bayer et madame Czezka, la vocalisation et le chant. Elle se rendit à Vienne, où les fréquentes occasions qu'elle eut d'entendre madame Mainvielle-Fodor lui furent plus profitables que les leçons qu'elle avait reçues précédemment. *Pendant un séjour de quatre ans* dans cette ville, elle chanta alternativement au Théâtre italien et à l'Opéra allemand, développant chaque jour son talent, sans produire toutefois de sensation bien vive sur le public viennois.

En 1824, un engagement fut offert à mademoiselle Sontag pour l'Opéra de Leipsick: elle l'accepta, et se rendit dans cette ville avec sa mère. Ici commence l'époque glorieuse de sa vie d'artiste. Ses succès dans *le Freyschütz* et dans *l'Euryanthe*, de Weber, eurent tant d'éclat, qu'elle ne tarda point à être appelée à Berlin, pour chanter au théâtre de Kœnigstædt. Ses études à Vienne l'avaient surtout préparée à chanter le répertoire des opéras de Rossini; mais la musique de l'illustre maître, qui jouissait de toute la faveur publique dans la capitale de l'Autriche, n'était pas estimée à Berlin à sa juste valeur. Quelques opéras allemands, et des ouvrages traduits du français étaient donc ceux où le talent de mademoiselle Sontag devait s'exercer: elle y porta tant de *grâce et d'élégance*, sa voix y parut si remarquable, par la justesse et l'égalité; sa vocalisation, si facile et si pure, que bientôt sa réputation s'étendit dans toute l'Allemagne, et qu'elle fit la fortune du théâtre qui la possédait. On dit que ses premières relations avec le comte de Rossi, alors secrétaire de la légation de Sardaigne à Berlin, devenu ensuite son époux, remontent à cette époque, et que dès lors le mariage fut projeté.

A la fin de mai 1826, mademoiselle Sontag profita d'un congé qui lui était accordé pour se rendre à Paris: elle y débuta le 15 juin suivant dans le rôle de Rosine du *Barbier de Séville*, et y produisit la plus vive sensation par le fini de son chant, et le charme répandu dans toute sa personne. Dans la leçon de chant du second acte, elle exécuta les variations de Rode, laissant bien loin d'elle madame Catalani, qui avait abordé la première ce genre de difficultés. L'enthousiasme du public fut à son comble, et toutes les représentations qui suivirent ce premier essai eurent le même succès. Après *le Barbier de Séville*, mademoiselle Sontag chanta dans *la Donna del Lago* et dans *l'Italiana in Algieri*, dont les principaux morceaux avaient été transposés pour la voix de soprano. Le 29 juillet, elle joua la dernière des représentations pour lesquelles elle s'était engagée, et retourna à Berlin pour achever d'y remplir les engagements qu'elle avait contractés. Les applaudissements qui lui avaient été prodigués à Paris ne furent pas sans *influence sur* l'accueil qui lui fut fait au Théâtre de Kœnigstædt lorsqu'elle y reparut. Peut-être même est-il permis de dire que son mérite ne fut bien compris qu'alors par les habitants de Berlin. Chacune de ses représentations devint un triomphe, et ce fut avec de vifs regrets qu'on vit s'éloigner de nouveau la charmante cantatrice à la fin de 1827, pour aller remplir un engagement de longue durée au Théâtre-Italien de Paris. Le 2 janvier 1828, elle reparut sur cette scène, par le rôle de *Desdemona*, dans *Otello*. Les qualités qu'on avait admirées en elle deux ans auparavant s'étaient encore perfectionnées; mais elles étaient insuffisantes pour un rôle tel que celui de *Desdemona*. Le sentiment dramatique, l'accent expressif se trouva faible en mademoiselle Sontag pour ce beau rôle de *Desdemona*: elle le comprit, et dès lors ses études se tournèrent vers la recherche et le développement de ce sentiment, condition première dans le chant de l'opéra

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sérieux. Ses progrès surpassèrent à cet égard tout ce qu'on pouvait attendre, et la manière dont elle joua, dans les derniers temps de son séjour à Paris, le rôle de *donna Anna*, dans le *Don Juan* de Mozart, celui de *Semiramide*, et plusieurs autres, prouva qu'il y avait en elle non moins de chaleureuse inspiration que de goût et de grâce.

Au mois d'avril de la même année, cette charmante cantatrice se rendit à Londres, où elle excita le plus vif enthousiasme par son talent, et l'intérêt de la haute société par l'agrément de sa personne et la décence de ses manières. La représentation qu'elle y donna à son bénéfice, à la fin de la saison, produisit la somme énorme de deux mille livres sterling (environ cinquante mille francs). De retour à Paris, où le Théâtre Italien n'était point alors fermé pendant l'été, elle y vit commencer entre elle et madame Malibran une rivalité qui, dans l'esprit ardent de celle-ci, prit un caractère d'irritation et même de haine. Comme il arrive toujours, les partisans des deux cantatrices contribuèrent à donner à cette rivalité un caractère d'aigreur plus prononcé chaque jour. Il en résulta même des scènes fâcheuses lorsqu'elles furent engagées toutes deux au Théâtre Italien de Londres, pendant la saison de 1829. Ce ne fut pas sans peine que l'auteur de cette notice, qui se trouvait alors dans la même ville, parvint à opérer entre elles un rapprochement. Une circonstance imprévue lui vint en aide dans cette entreprise : elles avaient promis toutes deux de chanter dans un concert qui devrait être donné dans l'hôtel de Lord Saulton au bénéfice d'un musicien d'orchestre nommé *Ella* (devenu plus tard le fondateur de la *Musical union*, et le rédacteur des *Miscellaneous records* de cette société). L'auteur de cette biographie, qui s'était engagé à y accompagner au piano mademoiselle Sontag et madame Malibran, leur proposa d'y chanter ensemble le beau duo de *Semiramide* et d'*Arsace*, et parvint à les y déterminer. C'était la première fois que leurs voix se trouvaient réunies : l'effet de ce morceau ne peut se décrire, car ces deux grandes cantatrices, cherchant à se surpasser mutuellement, parvinrent toutes deux à un degré de perfection où elles ne s'étaient pas encore élevées. Ce fut par suite du succès de ce rapprochement que l'entrepreneur du Théâtre Italien de Paris conçut le projet de faire jouer dans *Semiramide* et dans *Tancredi* madame Malibran et mademoiselle Sontag, dont la réunion offrit le modèle d'une perfection qu'on n'entendra peut-être plus.

Depuis plus d'un an un hymen secret unissait mademoiselle Sontag et le comte de Rossi : des obstacles suscités par la famille de celui-ci avaient empêché de déclarer ce mariage. Il fut résolu, au commencement de 1830, que la célèbre cantatrice quitterait la scène. Elle ne consentit point en effet au renouvellement de son engagement à Paris, et le 18 janvier, elle chanta pour la dernière fois dans *Tancredi*. Cette représentation fut pour elle un de ces triomphes dont un artiste ne peut perdre le souvenir, quelle que soit la position où il se trouve ensuite. Avant de dire adieu pour jamais à sa gloire et au public, mademoiselle Sontag avait pris la résolution de faire un grand voyage, où elle se proposait de ne donner que des concerts ; mais arrivée à Berlin, elle céda au désir de ses amis, et reparut sur la scène pour quelques représentations. Le 19 mai 1830, elle y joua pour la dernière fois, et là se termina alors sa carrière dramatique. Elle partit ensuite pour la Russie, chanta à Pétersbourg et à Moscou, puis revint par Hambourg et par la Belgique, donnant partout des concerts avec des succès d'enthousiasme. Arrivée à Bruxelles, elle cessa de paraître en public, et son mariage ayant été déclaré, elle se rendit à la résidence de son mari, à La Haye, y vécut quelques années, puis alla à Francfort, où le comte de Rossi avait été envoyé comme ministre plénipotentiaire. En 1837, M. de Rossi fut envoyé à Pétersbourg, où le beau talent de la célèbre cantatrice obtint encore des succès d'enthousiasme chez elle et dans les salons de la haute aristocratie où l'appelait sa nouvelle position. Elle habita la Russie jusqu'en 1848 ; mais alors, des dérangements de fortune lui firent prendre la résolution de rentrer dans sa carrière d'artiste. Arrivée à Bruxelles dans l'hiver suivant, elle y donna des concerts où l'on put remarquer un certain affaiblissement de sa voix, mais non de son talent, dont la perfection ne laissait rien à désirer. De cette ville, elle se rendit à Paris, puis à Londres, où elle retrouva l'enthousiasme qu'elle y avait excité dans sa jeunesse. En 1852, elle partit pour l'Amérique, qu'elle parcourut tout entière en triomphatrice. Arrivée à Mexico, en 1854, elle y fut attachée au Théâtre Italien avec des appointements énormes. Le 11 juin de la même année, elle y chanta le rôle de *Lucrezia Borgia*. Le soir même, elle fut saisie par le choléra, contre lequel les secours de la médecine furent impuissants, et le 17 du même mois, elle expira. Ainsi finit un des plus beaux talents de cantatrice du dix-neuvième siècle.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

SOR (Ferdinand), excellent guitariste et compositeur, naquit à Barcelone, le 17 février 1780. Dès l'âge de cinq ans, il essaya quelques accords sur la guitare et sur le violon de son père, et, sans aucune connaissance de la musique, se mit à composer de petits airs. Ses rares dispositions engagèrent ses parents à lui donner un maître, puis il entra dans un couvent, où un moine prit soin de son éducation musicale et lui donna quelques leçons de composition. Sorti de ce monastère, il assista aux représentations d'une troupe d'opéra italien qui se trouvait à Barcelone, et y puisa ses premières connaissances dans l'art du chant et dans l'instrumentation. Ayant trouvé dans la bibliothèque du théâtre un opéra intitulé *Telemacco*, composé par un certain Cipalla, il y adapta une musique nouvelle, qui fut exécutée avec succès, quoiqu'il ne fût âgé que de dix-sept ans. Dans la musique instrumentale, Haydn et Pleyel étaient devenus ses modèles. Quelque temps après, il se rendit à Madrid, et y trouva une puissante protectrice dans la duchesse d'Albe, qui l'engagea à écrire la musique d'un opéra bouffe ; mais la mort de cette dame le fit renoncer à ce travail. Le duc de Medina-Céli, qui prenait aussi intérêt au jeune artiste, lui donna le conseil d'instrumenter quelques oratorios ; puis Sor écrivit des symphonies, trois quatuors pour des instruments à cordes, un *Salve*, et beaucoup de chansons espagnoles. Après la guerre d'Espagne, où il servit avec le grade de capitaine, il fut obligé de se réfugier en France avec les partisans du roi Joseph. Charmé de ses talents, Méhul, Chérubini et Berton l'encouragèrent à rentrer dans la carrière de l'art. Après un court séjour à Paris, Sor se rendit en Angleterre, et ce fut alors qu'il se fit connaître par son habileté extraordinaire sur la guitare. Il composa aussi pour divers théâtres de Londres *la Foire de Smyrne*, opéra-comique, et la musique de trois ballets, *le Seigneur généreux*, *l'Amant peintre* et *Cendrillon*. Il paraît que ces ouvrages ne lui procurèrent pas de moyens suffisants d'existence, car il partit pour la Russie et fit représenter à Moscou son ballet de *Cendrillon*. Il écrivit une marche funèbre pour les obsèques de l'empereur Alexandre, et composa la musique du ballet *Hercule et Omphale*, à l'occasion de l'avénement au trône de l'empereur Nicolas. De retour à Paris, il essaya vainement de faire représenter un de ses ouvrages dramatiques sur un des théâtres de cette ville. Pressé par le besoin, il retourna à Londres, et y composa la musique du ballet *le Dormeur éveillé*, et plus tard l'opéra féerique *la Belle Arsène*. Outre ces ouvrages, il avait écrit aussi beaucoup de musique pour la guitare ; mais elle avait peu de succès, parce que son habitude de composer presque toujours à quatre parties, la rendait trop difficile pour les amateurs. Revenu à Paris, en 1828, pour la dernière fois, il y fit paraître de nouvelles productions, et après avoir langui pendant onze ans dans une situation voisine de la misère, malgré l'estime qu'on avait pour son talent, il mourut le 8 juillet 1839, à la suite d'une maladie aussi longue que douloureuse. Parmi ses œuvres pour la guitare, on remarque : 1° Divertissements pour guitare seule, op. 1, 2, 8, 13 ; Paris, Meissonnier. 2° Fantaisies, *idem*, op. 4, 7, 10, 12, 16 ; *ibid.* 3° Variations, op. 3, 9, 11, 20 ; *ibid.* 4° Douze études, op. 6 ; *ibid.* 5° Sonate, op. 15 ; *ibid.* Le même éditeur a publié la collection des œuvres complètes de Sor. Sa grande méthode pour la guitare a été publiée à Londres, et à Paris, chez l'auteur.

SORGE (Georges-André), organiste à Lohenstein, naquit à Mellenbach, dans la principauté de Schwarzbourg, le 29 mars 1703. Nicolas Walther et Gaspard Tischer, organistes de ce lieu, furent ses premiers maîtres de musique. Lorsque ce dernier fut nommé organiste à Schney, en Franconie, Sorge l'y suivit, et se livra pendant deux ans avec beaucoup de zèle à l'étude du clavecin. De retour dans son pays, il y étudia les lettres et les sciences sous la direction du second pasteur de Mellenbach. La lecture des traités de composition partagea aussi son temps, et ses progrès dans cet art furent rapides. A dix ans, il avait déjà écrit plusieurs morceaux de musique d'église ; à dix-neuf, il obtint la place d'organiste à Lohenstein, et satisfait de cette humble position, il y passa le reste de sa vie, uniquement occupé de son art et des sciences qui y sont relatives. Il mourut à Lobenstein, le 4 avril 1778, à l'âge de soixante-quinze ans, dont cinquante-six s'écoulèrent dans le calme de cette petite ville. Bien qu'on puisse regretter qu'un homme de son mérite n'ait pu développer ses idées sur un plus vaste théâtre, et dans les communications du monde, où la roideur de ses opinions se serait assouplie, peut-être la vie monotone et paisible qu'il connut seule fut-elle favorable à ses travaux, qui furent considérables. Comme artiste, il méritait d'être plus connu ; car il fut bon organiste, ainsi que le prouvent les ouvrages suivants, publiés à Nuremberg : 1° Six sonates pour le clavecin, imprimées en

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

1738. 2° Vingt-quatre préludes pour l'orgue, suivis de fugues à deux sujets, dans les vingt-quatre tons, deux parties in-fol. 3° *Klavier Uebung in 6 nach italiænischen gusto gesetzen Sonatinen* (Exercices de clavecin consistant en six petites sonates dans le goût italien), en trois parties. 4° *Wohlgewürtzte Klangspeizen in VI Parthien* (Nourriture sonore bien assaisonnée, consistant en six pièces, pour le clavecin). 5° Petites sonates pour l'orgue. 6° Vingt-quatre préludes courts pour l'orgue. 7° Nouvelles sonates pour l'orgue. 8° Six symphonies pour le clavecin. 9° *Toccata per omnem circulum 21 modorum*, pour le clavecin avec un violon. 10° Douze menuets pour clavecin. 11° Duos pour deux flûtes. Sorge a laissé en manuscrit : 12° Musique d'église pour une année entière, à quatre voix et six instruments. 13° Beaucoup de cantates pour diverses circonstances. 14° Pièces d'orgue dans tons les tons. 15° Trois fugues sur les quatre lettres du nom de *Bach*. 16° Soixante-douze préludes pour l'orgue ou le clavecin. 17° Douze petites fugues faciles. 18° Douze grandes fugues difficiles. 19° Douze trios pour l'orgue, à deux claviers et pédale. 20° Quarante-quatre préludes pour des cantiques, avec pédale obligée.

Sorge est connu surtout comme théoricien et écrivain didactique sur la musique. Beaucoup d'instruction, particulièrement dans le calcul, et l'originalité des idées, distinguent ses ouvrages de la multitude de ceux qui parurent de son temps en Allemagne. En voici la liste : 1° *Genealogia allegorica intervallorum octavæ diatonico-chromaticæ*, das ist : *Geschlechtregister der Intervallen nach Anleitung der Klænge des grossen Waldhorn* ; Hof, 1741, in-8°. Ce petit écrit, où Sorge examine la nature de l'échelle chromatique formée par les sons du cor, est le plus rare de ses ouvrages. 2° *Anweisung zur Stimmung und Temperatur, in einen Gespræche* (Instruction pour l'accord et le tempérament, en dialogues); Hambourg, 1744, in-8°. 3° *Gespræch von der Prætorianischen, Prinzischen, Werkmeisterischen, Neidhardtischen, Niedtschen, und Silbermannischen Temperatur, wie auch vom neuen System Teleman's* (Dialogue sur les tempéraments de Prætorius, de Prinz, de Werkmeister, de Neidhærdt, de Niedt et de Silbermann, ainsi que sur le nouveau système de Telemann); Lobenstein, 1748, in-8°. 4° *Ausführliche und deutliche Anweisung zur rational Rechnung, und der damit verknüpften Aussmessung und Abtheilung des Monochords*, etc. (Principes du calcul rationnel, de la mesure et de la division du monochorde); Lobenstein, 1749, in-8° de trois cent huit pages. Savant ouvrage, un des meilleurs sur cette matière, et peut-être le meilleur de tous. 5° *Gründliche Untersuchung, ob die Schræterischen Klaviertemperaturen Vorgleischschwobend passiren kœnnen oder nicht* (Examen du tempérament du clavecin de Schræter, etc.); Lobenstein, 1754, in-8° de trente-huit pages. 6° *Verbesserter musikalischer Cirkel* (Cercle musical (des tons) perfectionné), tableau in-fol. 7° *Vorgemach der musikalischen Composition, oder ausführliche, ordentliche und vorheutige Præxin hinlængliche Anweisung zum Generalbass, durch welche ein Studiosus Musices zu einer gründlichen Erkenntniss aller in der Composition und Clavier vorkommenden con- und dissonirenden Grund-Sætze und wie mit denenselben Natur, Gehærung, Kunstmæssig umzugehen, kommen, folglich nicht nur ein gutes Clavier als ein Compositor extemporaneus spielen lernen*, etc. (Antichambre de la composition musicale, ou instruction détaillée, régulière et suffisante pour la pratique actuelle de la basse continue, etc.); Lobenstein, 1745-1747, trois parties in-4°, formant ensemble quatre cent trente-deux pages de texte et quarante pages d'exemples. C'est dans cet ouvrage que Sorge a établi un des principes fondamentaux de l'harmonie; principe méconnu avant lui, savoir, qu'un accord dissonant existe par lui-même dans la tonalité moderne, abstraction faite d'aucune modification d'accord consonnant (1). 8° *Compendium Harmonicym, oder kurzer Begriff der Lehre von der Harmonie von diejenigen, welche den Generalbass und die Composition studieren, in der Ordnung, welche die Natur des Klangs an die Hand giebt* (Idée abrégée de la science de l'harmonie, etc.); Lobenstein, 1760, in-4° de cent vingt et une pages et vingt-quatre planches de musique. Une critique que Sorge fit dans cet ouvrage de quelques principes de Marpurg, lui suscita, de la part de celui-ci, de violentes attaques (*voyez* Marpurg). 9° *Anweisung Claviere und Orgeln gehærig zu temperiren und zu stimmen* (Instruction pour accorder les orgues et les clavecins); Lobenstein, 1758, in-4°. Gerber cite une édition de cet ouvrage publiée à Leipsick, en 1771; je doute de son existence. 10° *Kurze Erklærung des Canonis harmonici*

(1) Voyez, sur ce sujet, mon *Esquisse de l'histoire de l'harmonie* (Paris, 1811, in-8°), p. 122-126.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

(Court éclaircissement du canon harmonique); Lohenstein, 1703, in-fol. de quatre pages. 11° *Die Natur des Orgelklangs* (Sur la nature des sons de l'orgue); Ilof, 1711, in-8°. 12° *Der in der Rechen-und Messkunst wohlerfahrne Orgelbaumeister, welcher die behœrige Weite und Længe aller Orgelpfeiffen ihren erforderlichen Raum, die nœthige Metalldicke, die Grœsse der Cancellen und Canæle*, etc. (Le facteur d'orgue bien instruit dans les principes du calcul et de la géométrie, etc.); Lohenstein, 1773, in-4° de soixante-huit pages, avec cinq planches in-fol. 13° *Anmerkungen über Quanzens Dis und Eb Klappe* (Remarques sur les clefs de *ré* dièse et de *si* bémol ajoutées par Quantz à la flûte). Ce morceau se trouve dans le quatrième volume des Essais de Marpurg. 14° Remarques sur le système d'intervalles du professeur Euler, dans le quatrième volume des notices de Hiller. 15° *Anleitung zur Fantasie, oder in der schœnen Kunst, das Clavier, wie auch andern Instrumente aus dem Kopfe zu spielen; nach theoretischen und praktischen Grundsætzen* (Introduction à la fantaisie, ou dans le bel art de jouer (improviser) sur le clavecin, ainsi que sur d'autres instruments, d'après des principes théoriques et pratiques); Lohenstein (sans date), in-4° de quatre-vingts pages, avec dix-sept planches de musique. Sorge a laissé en manuscrit un ouvrage concernant l'union de la mélodie avec l'harmonie.

SORIANO (François), savant compositeur de l'école romaine, naquit à Rome, en 1549. A l'âge de quinze ans, il fut admis comme enfant de chœur à l'église de Saint-Jean-de-Latran, et y reçut sa première instruction dans la musique d'Annibal Zoilo, puis de Barthélemé Roy, maîtres de cette chapelle. Après avoir perdu sa voix juvénile, il devint pendant quelque temps élève de Jean-Baptiste Montanari, maître peu connu, puis il entra dans l'école de Jean-Marie Nanini, et eut en dernier lieu pour maître l'illustre Pierluigi de Palestrina. Le génie de l'art développé par des études si sérieuses et si bien dirigées fit de François Soriano un des plus remarquables musiciens d'une école où l'on en comptait un grand nombre d'un mérite très-élevé. En 1587, il obtint la place de maître de chapelle de Sainte-Marie-Majeure; mais il y renonça au mois d'août 1589, pour prendre une position semblable à l'église Saint-Louis-des-Français, par des motifs qui sont inconnus. Soriano paraît avoir occupé, à deux époques différentes, la place de maître de chapelle de Saint-Louis-des-Français, la première fois avant d'entrer à Sainte-Marie-Majeure, c'est-à-dire avant 1581, ou, du moins, au commencement de cette année, car il y a de lui un ouvrage intitulé : *Di Francesco Soriano Romano, maestro di cappella di Santo Luigi, il primo libro di Madrigali a cinque voci, novamente da lui composti, et dati in luce. In Venetia appresso Angelo Gardano*, 1581, in-4°. L'épître dédicatoire, à Guillaume de Gonzague, duc de Mantoue et de Montferrat, est datée de Rome, le 20 avril 1581. Ce fut donc pour la seconde fois qu'il fut appelé à l'église Saint-Louis-des-Français, en 1588. Pendant dix ans, il remplit ses fonctions à celle-ci ; puis il fut appelé en la même qualité à Saint-Jean-de-Latran, en 1599 : mais l'année suivante, il rentra à la basilique de Sainte-Marie-Majeure, avec le titre de bénéficier et y resta jusqu'en 1603, où la place de maître de chapelle de Saint-Pierre du Vatican lui fut donnée. Ce savant compositeur mourut au mois de janvier 1620, et fut inhumé à Sainte-Marie-Majeure. Les œuvres connues de Soriano sont les suivantes : 1° *Il libro primo di Madrigali a 5 voci ;* Venise, Gardane, 1581, in-4° ; c'est l'ouvrage qui vient d'être cité. La première édition avait été publiée à Rome, dans la même année. 2° *Il libro secondo di Madrigali a 5 voci ; Roma, Coattino*, 1592. 3° *Motetti a 8 voci ; Roma, Mutio*, 1597. 4° *Il libro primo di Madrigali a quattro voci ; Roma, per gli eredi del Mutio*, 1601. 5° *Il secondo libro di Madrigali a 4 voci ;* ibid., 1602. 6° *Missarum liber primus ; Roma, apud Jo. Baptistam Robletum, anno* 1609, in-fol. On trouve dans ce recueil plusieurs messes à quatre voix, deux à cinq voix, trois à six voix, et la fameuse messe du pape Marcel, composée à 6 voix, par Palestrina, et arrangée à huit voix par Soriano. 7° *Canoni et obblighi di cento et dieci sorte sopra l'Ave maris Stella à 3, 4, 5, 6, 7, 8 voci ; Roma, Robletti*, 1710, in-fol., chef-d'œuvre de science et de facture élégante qui doit être considéré comme le plus bel ouvrage de l'auteur. Zacconi (*voyez* ce nom) a fait, en 1625, la résolution en partition de tous les morceaux de cet œuvre : on en trouve le manuscrit dans la bibliothèque du lycée musical de Bologne. 8° *Il libro primo di salmi e motetti a 8, 12, 16 voci ;* Venise, Vincenti, 1614. 9° *Il secondo libro*, idem ; *ibid.*, 1616, in-4°. 10° *Villanelle a tre voci ;* Venise, Vincenti, 1617, in-4°. 11° *Magnificat* et Passion à quatre voix ; Rome, Robletti, 1619, in-fol. On trouve en tête de l'ouvrage le portrait de Soriano, à l'âge de soixante-dix ans.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

SORIANO-FUERTES (D. Mariano), compositeur, littérateur et historien de la musique, est né en 1817, à Murcie, chef-lieu de la province de ce nom (Espagne). Son père, D. Indalecio Soriano-Fuertes, était compositeur et directeur de la musique de la chambre du roi. Dirigé par lui dans ses études musicales, le jeune Mariano fit en même temps ses études littéraires et scientifiques. Lorsqu'il eut atteint l'âge de quinze ans, il entra à la direction de la loterie, comme employé. Après qu'il eut passé quelque temps dans cette situation, son père ayant remarqué qu'il avait peu de goût pour le travail des bureaux, prit la résolution de le faire entrer dans l'état militaire et le fit admettre, en effet, comme cadet dans le régiment de cavalerie dit de *Reyna Governadore*. Telle n'était pas toutefois la carrière qu'aurait choisie le jeune homme; épris d'un goût passionné pour la musique, il aurait voulu cultiver cet art et en faire sa profession. En vain son père lui répétait souvent qu'en Espagne il n'y a ni honneur ni profit pour un musicien : M. Soriano-Fuertes y voyait la jouissance que donne l'art, et c'était assez pour lui. Être compositeur de musique lui paraissait le sort le plus digne d'envie. Devenu libre de donner à son existence une direction qui répondit à ses goûts, il rentra dans la vie civile et reprit ses études musicales. En 1841, il commença, avec un de ses amis, la publication du premier journal de musique qui ait paru en Espagne; son titre était *Iberia musical y literaria*. Le temps n'était pas venu où une entreprise de ce genre pouvait prospérer dans la patrie de l'auteur; après y avoir dépensé de l'argent qui ne rentra pas, M. Soriano-Fuertes dût cesser sa publication hebdomadaire. A la même époque, il était préoccupé du désir de voir l'Espagne en possession d'un théâtre national de musique, qui n'avait jamais eu jusqu'alors d'existence permanente. Voulant prêcher d'exemple, il chercha ses sujets de pièces dans les chants populaires, et écrivit quelques-uns de ces petits opéras-comiques appelés *Zarzuelas* en Espagne, tels que *Geroma la Castañexa* (Géroma la joueuse de castagnettes), en un acte, qui obtint un accueil favorable à Madrid et dans les provinces, *El Ventozzillo de Alfarache*, et *la Fexia di Santi-Ponce*. Ayant été nommé professeur de l'Institut espagnol, en 1843, il publia, dans la même année, une méthode de solmisation pour ses élèves; cet ouvrage fut approuvé par les artistes et par la presse périodique. En 1844, M. Soriano-Fuertes obtint sa nomination de directeur du Lycée de Cordoue. Il y écrivit un *Stabat Mater*, une messe de *Requiem*, et la zarzuela intitulée : *A Belan van los zagales*. De Cordoue, il passa à Séville et de là à Cadix, où il composa l'opéra-comique *El Tio canigitao*. De retour à Séville, il y fut nommé directeur de musique du grand théâtre de *San-Fernando*, et écrivit l'opéra-comique *la Fabrica de Tabacos de Seville*, suivi d'un divertissement. En quittant Séville une seconde fois, il retourna à Cadix et y prit la direction du théâtre principal, à laquelle il ajouta, en 1850, la direction du théâtre de la Comédie. Il écrivit pour ces scènes plusieurs ouvrages, dont le plus important est *Lola la Gaditana* (Lola la bohémienne). En 1852, M. Soriano-Fuertes fut nommé directeur de musique du grand théâtre de Barcelone; depuis cette époque, il n'a plus quitté cette ville. Il a publié diverses œuvres littéraires dont l'objet n'appartient pas à cette *Biographie des musiciens;* mais il est auteur de deux ouvrages relatifs à la musique qui doivent être mentionnés ici. Le premier a pour titre : *Musica Araba-Española, y conexion de la musica con la astronomia, medicina y arquitectura; Barcelona*, 1855, in-8° de cent trente-trois pages. L'autre ouvrage, beaucoup plus important, est intitulé : *Historia de la Musica espanola desde la Venda de los Fenicios hasta de anno de* 1850 (Histoire de la musique espagnole depuis l'arrivée des Phéniciens jusqu'à l'année 1850); Madrid et Barcelone, 1855-1859, quatre volumes grand in 8°, avec un grand nombre de planches de musique et le portrait de l'auteur. Bien qu'un certain nombre de faits établis par M. Soriano-Fuertes dans cet ouvrage soient contestables, son livre n'en est pas moins très-digne d'intérêt, car c'est la seule histoire qui existe de la musique en Espagne; histoire d'ailleurs peu connue, même des Espagnols, et qui a exigé beaucoup de recherches. En 1860, M. Soriano-Fuertes a fondé *La Gaceta musical Barcelonesa*, parvenue aujourd'hui (1864) à sa quatrième année. Cet artiste littérateur est chevalier de l'ordre royal de Charles III, de l'ordre militaire de première classe de Saint-Ferdinand, honoré de la grande médaille d'or de l'Institut espagnol, et membre de plusieurs sociétés savantes et littéraires.

SORTI (Barthelomé), né à Padoue, vers 1540, est connu par un ouvrage intitulé : *Il primo libro de Madrigali a quattro et cinque voci con due dialoghi a sette voci; in Venetia, per i figli di Ant. Gardano*, 1575, in-4°.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

SOTO (François), né en 1534, à Langa, au diocèse d'Osma, en Espagne, se rendit à Rome dans sa jeunesse, et fut admis, en qualité de chapelain-chantre, à la chapelle pontificale, le 8 juin 1562. Ami de saint Philippe Neri, il entra, le 17 décembre 1575, dans la congrégation de l'Oratoire fondée par ce saint, et y eut la direction de la musique. Sincèrement pieux, il fonda à Rome un couvent de carmélites, le premier de cet ordre qui ait été établi dans la ville sainte. Soto mourut le 25 septembre 1619, à l'âge de quatre-vingt-cinq ans. Il avait fait imprimer le troisième livre des *Laudi spirituali* composés pour l'Oratoire par Palestrina et autres maîtres, dont Animuccia avait publié les deux premiers. Ce livre a pour titre : *Il terzo libro delle laudi spirituali a tre e a quattro voci;* Rome, Alexandre Gardane, 1588. Plus tard, il réunit les trois livres et les publia sous ce titre : *Libro delle laudi spirituali dove in uno sono compresi i tre libri già stampati, e ristretta la musica a più brevità e facilità, e con l'aggiunta di molte laudi nuove;* Rome, Gardane, 1590. Enfin, Soto fit paraître, en 1591, chez le même imprimeur : *Il quarto libro delle laudi spirituali a tre e quattro voci.* Il n'a indiqué les noms d'aucun des compositeurs de ces pièces; mais on croit qu'il a usé de cette précaution par humilité et pour ne pas se nommer lui-même comme auteur des morceaux qui lui appartenaient dans le recueil. Le portrait de Soto se trouve dans le livre d'Adami de Bolsena (*voyez* ce nom).

SOTO (José), prêtre et organiste de la cathédrale de Barcelone, né dans cette ville, vers la seconde moitié du quinzième siècle, est auteur d'un livre fort rare intitulé : *Tractado de Canto llano* (Traité du plain-chant); Barcelone, 1512, in-4°.

SOTOS (André DE), professeur de guitare à Madrid, né dans l'Estramadure, vers 1750, s'est fait connaître par un livre intitulé : *Arte para aprender con facilidad y sin maestro a templar y tañer rasgado la guitarra de cinco ordenes, o chordas, y tambien la de quatro, o seis ordines, llamadas guitarra Española, banduria, y vandola; y tambien el tiple,* etc. (Méthode pour apprendre avec facilité et sans maître à accorder et jouer par accords arpégés avec le pouce, la guitare à cinq cordes ainsi que celles à quatre ou à six cordes, appelées *guitare espagnole, pandore et guitare à bandoulière* (1), comme aussi à y jouer le chant, etc.); Madrid, 1764, in-12 de soixante-trois pages.

SOTTONA (Jean), musicien espagnol, et professeur de musique à Valence, est auteur d'un livre intitulé : *Le Maître de musique, ou Cours complet et raisonné de musique élémentaire;* Valence, madame Kippeurt, 1841, in-4°.

SOUBIES (Pierre-François), né à Bagnères de Bigorre, le 21 mai 1803, commença l'étude de la musique en même temps que ses humanités. Plus tard, ses parents l'envoyèrent à Toulouse pour y suivre les cours de l'école de droit; il profita de son séjour dans cette ville pour augmenter ses connaissances musicales. En 1820, il y fit exécuter une scène lyrique, dans une représentation au bénéfice des Grecs. Arrivé à Paris, pour y faire son stage d'avocat, il sentit la nécessité de régulariser son instruction dans l'harmonie et reçut pendant un an les leçons de M. Vergnes, un des meilleurs élèves de Reicha. Fixé ensuite dans le ressort de la cour royale de Pau, il y exerça sa profession avec distinction, sans négliger l'art auquel il était redevable de ses plus douces jouissances. En 1840, il obtint une médaille au concours de composition de Toulouse, et, en 1845, il fit représenter, au théâtre de cette ville, *la Bohémienne,* opéra en trois actes, de sa composition, dont la musique obtint un accueil favorable et qui eut plusieurs représentations. Il a publié plusieurs œuvres vocales, empreintes du caractère montagnard, entre lesquelles on distingue le *Chant des pâtres pyrénéens,* dédié à Rossini. Depuis 1848 jusqu'en 1852, M. Soubies fut détourné de ses occupations favorites par les événements politiques, comme préfet et comme représentant du département des Hautes-Pyrénées. Rentré dans sa ville natale, en 1852, il y a fondé des écoles gratuites de musique, et une société philharmonique qui contribue aux plaisirs des baigneurs de cette localité thermale.

SOUBRE (Étienne-Joseph), directeur du Conservatoire de Liége, né dans cette ville, le 30 décembre 1813, a fait ses études musicales au Conservatoire. Son premier instrument fut le basson; puis il reçut des leçons de piano de Jalhaut, et M. Daussoigne-Méhul, alors directeur du Conservatoire de Liége, fut son professeur d'harmonie et de contrepoint. Après

(1) La bandoulière de la guitare était autrefois un ruban ou cordon attaché d'un bout à la tête de l'instrument, et de l'autre à l'extrémité opposée. Cette bandoulière passait sur l'épaule droite et sous le bras gauche de l'exécutant; elle soutenait l'instrument lorsque la main gauche abandonnait le manche pour faire, avec le pouce, l'office de *capo-dastro,* ou sillet mobile.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

avoir obtenu les premiers prix de ces dernières parties de l'art dans les concours de cette école, il se présenta au grand concours de composition institué par le gouvernement belge, et le premier prix lui fut décerné, en 1841, pour la cantate intitulée *Sardanapale*, qui fut exécutée solennellement dans un concert du Conservatoire royal de Bruxelles. Devenu pensionnaire de l'État en sa qualité de lauréat, il voyagea alors en Italie, en Allemagne et passa environ six mois à Paris. De retour dans sa patrie, M. Soubre se livra à l'enseignement et à la composition, d'abord à Liége, puis à Bruxelles. Ses premiers ouvrages furent des chants en chœur pour des voix d'hommes entre lesquels on distingue son *Hymne à Godefroid de Bouillon*, qui fut exécuté par quinze cents chanteurs et instrumentistes, au festival d'Anvers, en 1850. En 1853, il prit part au concours ouvert par l'Académie royale de Belgique, pour la composition d'une symphonie triomphale : son ouvrage fut exécuté, en 1854, dans un des concerts du Conservatoire de Bruxelles. Son grand opéra en trois actes, *Isoline, ou les Chaperons blancs*, fut représenté au Théâtre-Royal de Bruxelles, en 1855, et obtint un succès honorable. En 1856, M. Soubre écrivit la musique de la cantate composée par M. André Van Hasselt pour le vingt-cinquième anniversaire du règne du roi Léopold Ier. A cette occasion, il fut fait chevalier de l'ordre de Léopold. Chargé par le gouvernement de composer une messe de *Requiem* à grand orchestre pour la première journée des fêtes nationales, en 1860, M. Soubre produisit un bon ouvrage qui fut exécuté le 23 septembre de la même année, et que la Société *Concordia*, d'Aix-la-Chapelle, fit entendre de nouveau en 1861. Parmi les autres productions de cet artiste, on compte un *Stabat Mater* avec orchestre ; *Ave verum* à cinq voix, *idem ; Ecce panis*, avec orgue ; douze morceaux religieux pour voix de femmes, sur des textes latins ; un recueil de six hymnes à deux voix de soprano ; des cantates ; ouvertures ; symphonies ; airs détachés ; environ cinquante mélodies et petits duos ; enfin, un grand nombre de chœurs pour des voix d'hommes qui ont été chantés par toutes les sociétés chorales de la Belgique. M. Soubre a dirigé la première société de chœurs d'hommes instituée à Liége, depuis 1838 jusqu'en 1844 ; puis il fut chargé de la direction de l'ancienne *Réunion Lyrique*, de Bruxelles. Pendant plusieurs années, il fut chef d'orchestre de la *Société Philharmonique*, de cette ville. En 1861, il fut chargé par le gouvernement de l'inspection des cours de musique dans les établissements de l'enseignement moyen ; enfin, en 1862, il a succédé à M. Daussoigne-Méhul, dans la direction du Conservatoire de Liége.

SOUHAITTY (le P. Jean-Jacques), religieux de l'observance de Saint-François, du couvent de Paris, vécut vers le milieu du dix-septième siècle. Ayant imaginé de substituer des chiffres aux notes pour écrire la musique, et particulièrement le plain-chant, ce moine publia son système sous ce titre : *Nouveaux élements du chant ou l'essai d'une nouvelle découverte qu'on a faite dans l'art de chanter, laquelle débarrasse entièrement le plain-chant et la musique de clefs, de notes, de muances, de guidons ou renvois, de lignes et d'espaces, des bémol, bécarre, nature, etc., en rend la pratique très-simple, très-naturelle et très-facile à retenir, sans y altérer rien dans la substance ; et fournit de plus une tablature générale, aisée et invariable, pour tous les instruments de musique, etc.* ; Paris, Pierre le Petit, 1677, in-4° de cinquante-six pages. La première édition, publiée à Paris, en 1665, in-4°, avait simplement pour titre : *Nouvelle Méthode pour apprendre le plain-chant et la musique*. Il paraît que la méthode du P. Souhaitty fut l'objet de quelques critiques, car il la reproduisit deux ans après avec des réponses à ces critiques ; ce second ouvrage a pour titre : *Essai du chant de l'église par la nouvelle méthode des nombres, contenant, outre la clef, les principes et les tables de cette méthode. 1° Une introduction à l'art de chanter par nombres. 2° Les réponses à toutes les objections qu'on a faites. 3° Quelques avis pour bien pratiquer le chant de l'église* ; Paris, Thomas Jolly, 1679, in-8° de vingt pages non numérotées, et de quarante pages chiffrées. Le système du P. Souhaitty consiste à représenter les sons *ut, ré, mi, fa, sol, la, si*, par 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7. Il suppose l'étendue générale des voix et des instruments renfermée dans quatre octaves. La première octave est exprimée par chiffres suivis d'une virgule ; la seconde, par les chiffres simples, 1-2-3-4, etc. ; la troisième, par les mêmes chiffres suivis d'un point ; et la quatrième, par les chiffres suivis d'un point et virgule. L'objet principal du système était le plain-chant, car, l'auteur avoue (p. 21), qu'il était médiocrement musicien ; aussi n'a-t-il pensé qu'à représenter les demi-tons du troisième au quatrième degré, et du

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

septième à la tonique, par un 3 et par un 7 barrés; quant aux dièses et aux bémols accidentels, il ne s'en est pas occupé. Pour exprimer la valeur des notes, le P. Souhaitty n'a rien trouvé de mieux que de placer au-dessous des chiffres les lettres *a, b, c, d, e, f, g, h,* qui représentent de valeurs de temps décroissantes par 2, 4, 8, etc. A l'égard des décompositions de mesures, il n'en parle pas. Comme on vient de le dire, cette méthode n'était réellement applicable qu'au plain-chant. L'auteur en a reconnu lui-même l'insuffisance pour la musique, car il dit (p. 20) : *Voilà succinctement ce que l'on peut dire, et toutes les instructions qu'on peut donner dans un essai informe, tel qu'est celui-ci.* En 1742, J.-J. Rousseau (*voyez* ce nom) proposa aussi un projet de notation par les chiffres qu'il présentait comme préférable à ce qui est en usage. Il développa depuis lors ce projet dans sa *Dissertation sur la musique moderne.* Laborde (*Essai sur la musique*, t. III, p. 688) assure que la méthode de Rousseau n'est autre que celle du Père Souhaitty, et qu'il s'en est emparé sans indiquer la source où il l'avait prise. Il suffit de jeter les yeux sur le système des signes du philosophe de Genève pour voir qu'il diffère essentiellement de celui du franciscain, quant à l'ensemble de la conception, et qu'il n'y a d'analogie entre eux que par la nature des signes. Il est probable que Laborde n'avait pas vu le livre de Rousseau, et qu'il n'en a parlé que d'après des notes inexactes. Au reste, le P. Souhaitty n'est, pas plus que Rousseau, l'inventeur des chiffres employés pour la notation de la musique; plusieurs anciennes tablatures ont été faites au moyen de ces signes.

SOULLIER DE ROBLAIN (Charles-Simon-Pascal), né à Avignon (Vaucluse), le 16 avril 1797, fit ses études classiques jusqu'à la rhétorique au Lycée de cette ville, et plus tard se livra à l'étude de la musique, sous la direction de Dubreuil, élève de Méhul. Destiné au commerce, il s'en occupa dès l'âge de dix-huit ans, sous la direction de son père, négociant, puis agent de change; mais ses goûts pour la littérature et les arts lui firent ensuite abandonner les affaires. La plus grande partie de la carrière de M. Soullier appartient aux travaux littéraires étrangers à l'objet de cette Biographie, où il n'est mentionné que pour ses productions musicales. Arrivé à Paris, il y publia quelques romances avec accompagnement de piano chez Pacini et chez Romagnesi, parmi lesquelles on a remarqué : *les Châteaux en Espagne, l'Effet du regard, la Valse du hameau,* etc. Vers 1834, il fonda le journal de chant intitulé : *le Troubadour normand,* puis *la Gazette des Salons,* journal de musique et des modes. Après s'être marié à Paris, en 1835, M. Soullier retourna à Avignon et s'y occupa principalement de littérature. Parmi ses productions en ce genre, on remarque particulièrement sa *Traduction en vers français des satires de Perse avec le texte en regard,* etc.; Paris, Delaunay, 1837. De retour à Paris, en 1848, M. Soullier y a fondé plusieurs journaux et publié divers ouvrages, au nombre desquels est celui qui a pour titre : *Nouveau Dictionnaire de musique illustré, élémentaire, théorique, professionnel et complet;* Paris, F. Bagault, un volume gr. in-8°. En 1862, ce littérateur musicien a fondé un journal de musique qui paraît deux fois chaque mois sous le titre : *l'Union chorale de Paris, Revue musicale de la quinzaine, destinée aux sociétés chorales ou philharmoniques de la France et de l'étranger.* Cette publication est parvenue à sa seconde année (1864).

SOUSA-VILLALOBOS (Mathias de), bachelier en droit de l'université de Coïmbre, et maître de chapelle à Elvas, en Portugal, naquit dans cette dernière ville, vers le milieu du dix-septième siècle. Il a fait imprimer un traité du plain-chant intitulé : *Arte de Canto chaõ;* Coïmbre, 1688, in-4°.

SOUSSMANN (Henri), né à Berlin, le 23 janvier 1796, était fils d'un musicien de cette ville, dont il reçut les premières leçons, à l'âge de six ans, particulièrement pour le violon; puis il devint élève de Schrœck, bon professeur de flûte, qui le dirigea jusqu'à l'âge de seize ans. Par ses études et sa belle organisation, il est devenu un des virtuoses les plus remarquables de son temps. A l'âge de seize ans, il entra dans la musique d'un régiment d'infanterie, et pendant les années 1813 et 1814, il fit, en cette qualité, les campagnes contre la France. Après avoir reçu son congé, il voyagea pour donner des concerts, et se rendit en Russie. Après avoir été longtemps première flûte du Grand-Opéra de Pétersbourg, il eut, en 1830, le titre de directeur de musique du Théâtre-Impérial. Il est mort à Pétersbourg, au mois de mai 1848. On a publié de sa composition : 1° Quatuor pour quatre flûtes, op. 5; Berlin, Lischke. 2° Thème varié pour flûte avec quatuor. op. 3; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 3° Pot-pourri pour flûte et violon, avec violon, alto et basse, op. 7; Berlin, Lischke. 4° Duos concertants pour deux flûtes, op. 2, 4 et 24; Berlin, Lischke; Leip-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sick, Breitkopf et Hærtel. 5° Sérénade pour flûte et guitare, op. 6; *ibid.* 6° Concertino pour flûte et orchestre; Mayence, Schott. 7° Deux quatuors pour quatre flûtes, Hambourg, Schubert et Niemeyer. 8° Trio concertant pour deux flûtes et piano, op. 30; Leipsick, Hofmeister. 9° Grande fantaisie pour flûte et piano, op. 28; Leipsick, Hofmeister. 10° Vingt-quatre études pour flûte, dans tous les tons, op. 53; Hambourg, Schubert. 11° Trente grands exercices ou études dans tous les tons, en deux parties; Mayence, Schott. 12° Méthode pratique de flûte en quatre cahiers, op. 54; Hambourg, Schubert.

SOUTH (Robert), chanoine de l'église du *Christ*, à Oxford, naquit en 1633, à Hackney, dans le Middlesex, et mourut le 8 juin 1716. Tour à tour vendu à tous les partis qui, de son temps, agitaient l'Angleterre, et les trahissant après les avoir flattés, il a laissé une mémoire peu honorée. Il était encore à l'université d'Oxford, lorsqu'il publia un petit poëme latin intitulé : *Musica incantans, sive poema exprimens musicæ vires; Oxonii*, 1655, in-4°.

SOWINSKI (Albert), d'une noble et ancienne famille polonaise, est né vers 1803, à Ladyzyn, dans la partie méridionale de l'Ukraine. Après avoir passé paisiblement les premières années de sa jeunesse, occupé de l'étude du piano, il se rendit à Vienne, et devint élève de Charles Czerny et de Leidesdorf pour cet instrument. Le chevalier de Seyfried lui donna des leçons de composition, et il étudia l'instrumentation sous la direction de Gyrowetz. L'amitié de Hummel, de Moscheles, de Schubert et de l'abbé Stadler ne fut pas étrangère à ses progrès, car il reçut de ces artistes distingués d'utiles conseils. Après deux années de séjour dans la capitale de l'Autriche, Sowinski partit pour l'Italie, visita Rome et Naples, puis se rendit à Paris, où il arriva en 1830, et où il s'est fixé. Il s'y est fait entendre dans plusieurs concerts, et y a publié beaucoup de compositions pour son instrument. Pendant plus de trente ans, il s'est livré à l'enseignement du piano dans cette grande ville, et y a été compté parmi les meilleurs maîtres pour cet instrument. En 1841, il a fait exécuter à Paris une ouverture de sa composition, et dans l'année suivante, une symphonie qui a pour titre : *la Fatalité*. Dans l'été de 1842, il a fait un voyage à Londres, et y a joué dans plusieurs concerts. De retour à Paris, il s'y est livré de nouveau à l'enseignement. M. Sowinski a publié beaucoup de compositions de différents genre, dont les principales sont : 1° Six morceaux religieux à deux, trois et quatre voix avec orgue, op. 57; Paris, Chaillot. 2° Messe solennelle à trois parties et deux chœurs, avec orgue, op. 61; *ibid.* 3° *Veni Creator* à trois voix et orgue; Mayence, Schott. 4° Messe brève à quatre voix avec orgue, op. 71; Paris, Canaux. 5° *Saint Adalbert*, oratorio en trois parties, à quatre voix, solos, chœurs et orchestre, op. 66. Partition de piano et de chant; Paris, Brandus. 6° Six motets à deux, trois et quatre voix avec orgue, op. 80; Londres, A. Novello. 7° Ouverture de *la Reine Hedwige* à grand orchestre; Paris, chez l'auteur. 8° Symphonie en *mi* mineur à grand orchestre, op. 62; en partition, chez l'auteur. 9° *Mazeppa*, ouverture à grand orchestre, op. 75, à Paris, chez l'auteur. 10° Grand rondo sur *le Maçon*, pour piano et quatuor, op. 9; Paris, Schœnenberger. 11° Variations de concert sur un thème de Mayseder, avec orchestre, op. 14; Paris, Pacini. 12° Grande polonaise pour piano et quatuor, op. 16; Paris, Launer. 13° Air des *Légions polonaises*, piano, chant et orchestre, op. 51; *ibid.* 14° Variations de concert pour piano et orchestre sur le duo des *Puritains*, op. 48. 15° Trio (en *ré* majeur) pour piano, violon et violoncelle, op. 76. 16° Rondeau brillant sur un duo du *Maçon*, d'Auber, op. 2; Vienne, Cappi. 17° Variations sur un air favori de *la Dame blanche;* Vienne, Leidesdorf. 18° Rondo pastoral sur une strophe de *Masaniello*, op. 8; Milan, Ricordi. 19° Variations brillantes sur un air polonais; *ibid.* 20° Vingt-quatre préludes et exercices dans tous les tons majeurs et mineurs; Paris, Pacini. 21° *La Parisienne*, marche nationale variée, op. 25; Leipsick, Hofmeister. 22° *Morceau de salon*, variations et rondo sur un thème original, op. 26; *ibid.* 23° Grand concerto pour piano et orchestre, op. 30; Paris, Schlesinger. 24° Fantaisie sur une cavatine chantée par Rubini, op. 34; Pacini. 25° *Idem* sur un trio de *la Juive*, par Halévy, op. 40; Paris, Schlesinger. 26° *La Mer*, fantaisie sur la Prière du marin, dans *l'Éclair*, op. 45; *ibid.* M. Sowinski a publié aussi beaucoup d'autres morceaux détachés pour piano seul, sur des thèmes d'opéras, douze grandes études, op. 60; Paris, Chaillot, et de petits morceaux de salon dans les formes de l'époque actuelle. Il a beaucoup de compositions inédites, parmi lesquelles on remarque : *Lenore*, drame lyrique en deux actes, d'après la ballade de Burger, et *Le Modèle*, opéra comique en un acte, de M. de Saint-Georges, non re-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

présenté. On a de cet artiste laborieux un ouvrage intitulé : *les Musiciens polonais et slaves anciens et modernes; Dictionnaire biographique des compositeurs, chanteurs, instrumentistes, luthiers, constructeurs d'orgues, etc.*; *précédé d'un résumé de l'histoire de la musique*, etc.; Paris, Adrien Leclere et Cᵉ, 1857, un volume gr. in-8° de cinq cent quatre-vingt-dix-neuf pages. J'ai tiré de ce volume des renseignements utiles pour la biographie de plusieurs artistes polonais. On doit aussi à M. Sowinski la publication d'un recueil de chants nationaux et populaires de la Pologne; Paris, 1830, des articles historiques sur la musique dans le même pays, publiés dans la *Revue musicale* de l'auteur de cette notice, et des recherches sur la musique populaire et le théâtre en Pologne, insérées dans *la Pologne illustrée*, de M. Chodzko.

SOZZI (François), violoniste, né à Florence, vers 1705, fut élève de Nardini. Après avoir été attaché quelque temps à la chapelle du grand-duc de Toscane, l'invasion de l'Italie par les armées françaises l'obligea à s'en éloigner pour aller chercher une position en Allemagne. En 1801, il était premier violon à Augsbourg. Il se rendit ensuite à Vienne, visita la Hongrie, la Pologne et la Russie, puis retourna en Allemagne, en 1811. Depuis cette époque, on n'a plus eu de renseignements sur sa personne. On connaît de Sozzi les productions suivantes : 1° Dix-huit variations sur trois airs italiens, pour violon avec basse, op. 3; Augsbourg, Gombart. 2° Quatuor pour flûte, violon, alto et basse, op. 4; *ibid.* 3° Trois duos pour deux violons, op. 6; *ibid.*

SPADA (Jacques-Philippe), prêtre vénitien, élève du maître Volpe (*voyez* ce nom), fut admis dans la chapelle ducale de Saint-Marc, à Venise, en qualité de chanteur, le 6 septembre 1673. Le 10 janvier 1678, il succéda à son maître, comme organiste du second orgue, dans la même chapelle, et le 6 août 1690, il passa au premier orgue. Il mourut à Venise, en 1704. Aucune composition de cet artiste n'est connue jusqu'à ce jour.

SPÆTH (Jean-Adam), facteur d'orgues, de clavecins et de pianos, qui a eu de la célébrité dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, vécut à Ratisbonne. Il a construit le bel orgue de la cathédrale de cette ville. Ses pianos étaient exportés dans toute l'Europe, et luttaient de réputation avec ceux de Stein. Spæth est mort en 1810, dans un âge très-avancé.

SPÆTH (André), né le 9 octobre 1792, à Kossach, près de Cobourg, apprit les éléments de la musique dans l'école de ce lieu, et montra de si heureuses dispositions pour cet art dans son enfance, qu'il composait des cantates, des motets et des chœurs, sans avoir reçu de leçons d'harmonie d'aucun maître. En 1810, il entra dans la chapelle du prince de Cobourg, et y apprit la basse continue sous la direction de Grumlich, musicien de la chambre du prince. Pendant les années 1814 et 1815, Spæth s'occupa exclusivement de la composition de marches et de morceaux d'harmonie pour les corps de musique militaire. En 1816, il suivit son prince à Vienne, et y prit des leçons de composition de Riotte. De retour à Cobourg, il publia des compositions de différents genres chez André, d'Offenbach, et Schott, de Mayence. En 1822, il accepta la place d'organiste à Morges, petite ville du canton de Vaud, en Suisse, et l'occupa pendant onze ans; puis il se rendit à Neuchâtel, en 1833, et depuis ce temps il y a occupé les places de directeur de musique, de professeur de chant au collége, et d'organiste de la ville. Il est aujourd'hui maître de chapelle de la cour de Saxe-Cobourg. Spæth a écrit pour le théâtre de Cobourg : *Ida de Rosenau*, représenté en 1821; *Élise*, en 1833; *l'Astrologue*, à l'automne de 1837, et *Omar et Sultana*, en 1842. Il a aussi composé la musique de plusieurs ballets, les oratorios *Die Auferstehung* (la Résurrection) *Saint Pierre*, et *Judas Iscariote*, des psaumes, des cantates, un *Te Deum*, et des chants pour des voix d'hommes. Ses compositions instrumentales et vocales sont au nombre de plus de cent; dans ce nombre, on remarque : 1° Ses pièces d'harmonie, œuvres 52, 54 et 93; Offenbach, André. Le dernier de ces ouvrages est une scène pastorale suisse pour harmonie complète, dont le mérite est remarquable. 2° Quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 95 et 107; Mayence, Schott. 3° Symphonie concertante pour deux clarinettes et orchestre. 4° Des airs variés pour violon et clarinette, avec orchestre ou quatuor. 5° *Nonetto* pour instruments à cordes et à vent. 6° Beaucoup de fantaisies et de variations pour le piano. Son dernier ouvrage est une messe pour quatre voix avec les instruments à vent, dédiée au Conservatoire de Bruxelles.

SPALLETTI (Raphael), compositeur napolitain, élève de Sala, vécut dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. On trouve de sa composition dans la bibliothèque du conservatoire de Naples : 1° *Caino ed Abele*, oratorio. 2° *Lamentazioni del giovedì santo per soprano, viole, violoncello e basso.*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

SPANGENBERG (Jean), magister, puis surintendant à Eisleben, naquit en 1484, à Hardeysen, près de Gœttingue, et devint d'abord pasteur à Stollberg, puis prédicateur de Saint-Blaise à Nordhausen. Il est mort dans cette situation le 13 juin 1550. Il a écrit un petit traité élémentaire de musique pour l'usage de l'école de ce lieu, sous ce titre : *Quæstiones musicæ in usum scholæ Northusianæ collectæ;* Nuremberg, 1536, in-12. Il y a une édition de ce livre publiée à Wittenberg, chez G. Rhaw, sans date, petit in-8° de cinq feuilles : c'est vraisemblablement la première. Il y a aussi une édition imprimée chez Georges Hentzch, à Leipsick, en 1553, petit in-8° de cinq feuilles Ce livre a été réimprimé à Wittenberg, en 1542, quatre-vingts pages in-8°; à Leipsick, en 1544, 1547, 1561, in-8°; à Cologne, 1579, in-8°, et dans la même ville, 1592, in-12. Spangenberg est le même que Gerber et Choron et Fayolle ont nommé *Spang*, d'après le catalogue des livres de musique de Breitkopf (p. 33). Outre l'ouvrage cité ci-dessus, on a de Spangenberg : 1° *Kirchengesænge auf alle Sonntage und furnehmsten Feste, nebst Evangelien, Episteln und Collecten, etc., mit musikalischen Noten, lateinisch und deutsch* (Chants d'église pour tous les dimanches et jours de fête, etc.); Wittenberg, 1545. 2° *Gedanken von allerhand geistlichen Kirchengesængen;* Wittenberg, 1545, in-8°. 3° *Zwolff christliche Lobgesænge und Leissen* (?), *so man das Jar* (sic) *uber, inn der Gemeine Gottes singt, auffs kurtzste ausgelegt.* Le même ouvrage a été réimprimé avec des textes latins, sous ce titre : *Hymni ecclesiastici duodecim, summis festivitatibus ab ecclesia solemniter cantari soliti, annotationibus explanati. Auctore M. Johanne Spangenbergio. Recens è germanico sermone latine redditi, per Reinardum Lorichium Hadamarium; Francofurti apud Chr. Eymolphum*, 1550, petit in-8°.

SPANGENBERG (Cyriac), fils du précédent, théologien et historien, né à Nordhausen, le 17 janvier 1528, mourut à Strasbourg, le 10 février 1604. Il a laissé en manuscrit un ouvrage qui a pour titre : *Von der edlen unnd hochberühmten Kunst der Musica, unnd deren Ankunfft, Lob, Nutz unnd Wirckung, auch wie die Meistersinger auffkhommenn volckhommener Bericht : zu dienst unnd ehren der læblichen unnd ehrsamen Gesellschaft der Meistersinger, in der læblichen freyen Reichsstatt Strassburg, gestellet durch M. Cyriacum Spangenberg. im Jahr Christi M. D. XCVIII.* (Du noble et célèbre art de la musique, son origine, son éloge, son utilité, ses effets, etc.). Ce manuscrit est dans la bibliothèque de la ville de Strasbourg. Joecher attribue cet ouvrage à Wohlfarth Spangenberg, fils de Cyriac; mais le titre même du manuscrit prouve son erreur. Cet intéressant ouvrage, plein de recherches et d'érudition, a été publié en 1861, par les soins de M. Adalbert de Keller, professeur ordinaire de l'université de Tubinge, dans la bibliothèque de la société littéraire de Stuttgart (*Bibliothek von litterarischen Vereins in Stuttgart*) n° LXII; Stuttgart, Cotta), sous ce titre : *Cyriacus Spangenberg von der Musica und den Meistersængern, herausgegeben durch*, etc.; gr. in-8° de cent soixante-douze pages. Il existe aussi de Spangenberg un livre qui a pour titre : *Mag. Cyr. Spangenberg Cithara Lutheri.* Erfurt, 1569, in-4°.

SPANHEIM (Ézéchiel), célèbre philologue, né à Genève, le 7 décembre 1629, fit ses études à Leyde, fut d'abord gouverneur du fils de l'électeur Palatin, à Heidelberg, puis il remplit des fonctions diplomatiques pour le même prince, en Hollande et en Angleterre, et pour l'électeur de Brandebourg, en France. Il mourut à Londres, avec le titre d'ambassadeur du roi de Prusse, le 7 novembre 1710. Au nombre de ses savants ouvrages, on trouve des notes sur Callimaque, insérées dans l'édition des œuvres de ce poëte, publiée par Grœvius, à Utrecht, en 1697, en 2 volumes in-8°. Elles renferment des recherches intéressantes sur les instruments de musique des anciens.

SPARACCIONI (Jean-Georges), né à Monte-Cosaco, dans les dernières années du seizième siècle, fut organiste de l'église Sainte-Euphémie de Vérone. On connaît de sa composition : 1° *Salmi per i Vespri a quattro voci; in Venetia, app. Aless. Vincenti*, 1625. 2° *Breve corsi di Concerti o Motetti a una, due, tre et quattro voci*, op. 3; *ibid.*, 1630, in-4°.

SPARONO (François), compositeur sicilien, vécut à Naples, vers 1780, et y fit représenter, au théâtre du *Fondo* : 1° *L'Ammalata per apprensione*, farce en un acte. 2° *La Notte di carnavale*, opéra bouffe en un acte. 3° *Lo Stipo maggico*, opéra bouffe en deux actes.

SPARRE (Nicolas), surnommé **HIERSINGIUS**, parce qu'il était né dans le village de *Hiersing*, en Danemark, au commen-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

cement du dix-huitième siècle, a publié une dissertation intitulée : *De Musica ac Cithara Davidica ejusque effectu; Hafniæ*, 1733, in-4° de dix pages.

SPARRY (François), chanoine régulier, né à Grætz (Styrie), le 28 avril 1715, apprit la musique comme enfant de chœur chez les Bénédictins d'Aimont, où il fit aussi ses études littéraires. En 1736, il entra au monastère de Kremsmünster, et après un noviciat de sept années, il y fut ordonné prêtre. Il obtint bientôt après de ses supérieurs de se rendre en Italie pour y perfectionner son talent de musicien, et visita Milan, Venise, Naples et Rome, qui l'intéressa surtout et où il fit un long séjour. Il s'y livra à de sérieuses études de contrepoint et devint un savant compositeur. De retour dans sa patrie, il écrivit un grand nombre de morceaux d'église, dans les formes du contrepoint double, pour lesquelles il avait un penchant décidé, un *Pange Lingua* d'un mérite remarquable, une collection de cantiques, et quelques airs pour le théâtre. Le P. Sparry mourut dans son monastère, le 5 avril 1707.

SPATARO ou **SPADARO**, en latin **SPADARIUS** (Jean), né à Bologne, vers 1460, eut pour premier métier celui de fabricant de fourreaux d'épée, s'il faut en croire Gafori, qui eut avec lui de vives discussions. Si l'on considère toutefois l'instruction solide qui brille dans les ouvrages de Spataro, non-seulement en ce qui concerne la musique, mais dans les mathématiques, la philosophie et la langue latine, il est permis de révoquer en doute ce fait, peut-être inventé par la haine. Quoi qu'il en soit, Spataro devint élève de Ramis de Pareja (*voyez* ce nom), lorsque ce théoricien espagnol alla ouvrir des cours de musique à Bologne, en 1482, et fut par la suite le plus ferme soutien de sa doctrine. Spataro ne fut sans doute pas moins habile dans la pratique de l'art que savant dans sa théorie, car nous voyons (dans un catalogue chronologique des maîtres de chapelle de Saint-Pétrone de Bologne, tiré par l'abbé Baini des notices manuscrites de Pitoni concernant les anciens contrepointistes) qu'il occupa cette position depuis 1512 jusqu'à sa mort, arrivée en 1541.

La publication du livre de Ramis intitulé : *De Musica Tractatus, sive Musica practica* (Bologne, 1482, in-4°), avait donné naissance au virulent pamphlet dirigé contre l'auteur par Burci (*voyez* ce nom). Spataro crut devoir prendre la défense de son maître; il le fit avec autant de force logique que de modération, dans l'écrit intitulé : *Ad reverendissimum in Christo Patrem, et D. D. D. Antonium Galeaz. de Bentivolis, sedis Apostolicæ Protonotarium, M. Joannis Spatari in Musica humillimi professoris ejusdem præceptoris honesta defensio ; in Nicolai Burtii Parmensis opusculum.* A la fin on lit : *Impresso de l'alma ed inclita città di Bologna per me Plato de Benedicti, regnante lo inclito ed illustre Signore S. Johanne de Bentivogli de l'anno MCCCCLXXXXI, a dì XVI de Marzo*, in-4°. Spataro démontre jusqu'à l'évidence que Burci n'a rien compris à la question des gammes, sur laquelle il avait attaqué particulièrement Ramis, et il y traite avec profondeur de la théorie du tempérament, soulevée par son maître, et de la nécessité de la modération des tierces lorsque les quintes et les quartes sont justes. Gafori critiqua cette théorie dans le trente-quatrième chapitre du deuxième livre de son traité *De harmonica musicorum instrumentorum;* mais Spataro lui adressa, au mois de février 1518, une lettre où il relevait ses erreurs à ce sujet. Une réponse de Gafori, remplie d'amertume et d'ironie, amena une seconde lettre plus sévère de Spataro, au mois de mars de la même année. J'ai dit, en parlant de Gafori (*voyez* ce nom), comment cette querelle s'envenima et amena la publication du pamphlet du vieux maître de Milan, intitulé : *Apologia Franchini Gafurii adversus Joannem Spatarium et complices musicos Bononienses. (Impressum Taurini per magistrum Augustinum de Vicomercato, anno Domini M. D. XX.*, in-fol. de dix feuillets). Quelques mois après parut une réponse de Spataro sous ce titre : *Errori di Franchino Gafurio da Lodi, da maestro Joanne Spatario, musico bolognese, in sua defensione, e del suo precettore Mro. Bartolomeo Ramis Hispano subtilmente dimostrati.* On lit au dernier feuillet : *Impressum Bononiæ per Benedictum Hectoris, anno Domini M. D. XXI, die XII januarii*, petit in-4° de cinquante-deux feuillets. Quoique le titre soit en italien, l'ouvrage est écrit en latin. Spataro prétend démontrer, dans ce pamphlet (divisé en cinq parties), *cent onze erreurs* répandues dans les écrits de Gafori. Tout le monde eut tort et raison dans cette affaire, car Gafori prouvait très-bien la réalité du comma 80-81, mais il avait tort de ne pas admettre le tempérament égal pour l'accord des instruments, le seul dont l'usage soit applicable à tous les cas de la pratique. Le dernier ouvrage de Spataro est un traité de mu-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sique intitulé : *Tractato di musica, nel quale si tracta de la perfectione de la sesquialtera producta in la musica mensurata*, in-fol. de cinquante-huit feuillets non chiffrés. Au dernier feuillet, on lit : *Impressa in Vinegia per maestro Bernardino de Vitali el dì octavo del mese di Ottobre M. D. XXXI.* Ce livre est de grande importance pour la solution d'un certain nombre de cas difficiles de la notation proportionnelle en usage dans les quinzième et seizième siècles. La plus grande partie de l'ouvrage est dirigée contre Gafori.

SPAVENTA (Scipion), chanoine de Velletri, né dans la seconde moitié du seizième siècle, à Sermoneta, bourg des États de l'Église, s'est fait connaître par un œuvre qui a pour titre : *I Sogni pastorali a quattro voci; in Venetia, appresso Giacomo Vincenti*, 1608, in-4°.

SPAZIANO (François), éditeur de la plus ancienne collection de chansons et de madrigaux qui se chantaient dans les rues de Florence, pendant le carnaval, au commencement du seizième siècle. Cette collection a pour titre : *Canti carnascialeschi;* Florence, 1529, in-4°.

SPAZIER (Jean-Charles-Gottlieb), né à Berlin, le 20 avril 1761, fit ses études aux universités de Halle et de Gœttingue, puis reçut sa nomination de professeur de philosophie à Giessen, mais n'accepta pas cette position, et préféra s'attacher à un noble personnage de la Westphalie, qu'il accompagna dans des voyages en Allemagne, en Hollande, en Danemark, en Suisse et dans une partie de l'Italie. De retour dans sa patrie, il accepta les places de professeur et de conseiller à Neuwied; mais après la mort du souverain de cette petite principauté, il retourna à Berlin. En 1790, il obtint le diplôme de docteur en philosophie à l'université de Halle; puis il fut pendant quelque temps professeur et inspecteur de l'Institut d'éducation à Dessau, vécut ensuite à Berlin, et, enfin, mourut à Leipsick, le 19 janvier 1805. Spazier s'est fait connaître comme compositeur par des chansons à voix seule avec accompagnement de piano, publiées à Leipsick, en 1781, et dont il a donné une nouvelle édition à Dessau trois ans après; par des chœurs à quatre voix (Leipsick, 1785), et par des chansons joyeuses avec piano (Vienne, 1786). On a aussi de lui des mélodies pour le recueil de chansons de Hartung (Berlin, 1793). Il est connu surtout par quelques écrits relatifs à la musique, dont voici la liste : 1° *Freimüthige Gedanken über die Gottes verehrungen der Protestanten* (Idées libres sur la vénération religieuse des protestants); Gotha, 1788, in-8°. Il y traite du chant du culte évangélique et de la musique d'église. 2° *Einige Gedanken, Wünsche und Vorschlæge zur Einführung eines neuen Gesangbuch* (Quelques idées, souhaits et propositions concernant l'introduction d'un nouveau livre de chant); Neuwied, 1790, in-8°. 3° *Etwas über Gluckische Musik und die Oper* Iphigenia in Tauris *auf dem Berlinischen Nationaltheater* (Sur la musique de Gluck et l'opéra d'*Iphigénie en Tauride* au Théâtre-National de Berlin); Berlin, 1795, in-8°. 4° *Carl Pilgers Roman seines Lebens, von ihm selbst geschreiben*, etc. (Roman de la vie de Charles Pilger, écrit par lui-même); Berlin, 1792-1796, trois volumes in-8°. Ce roman a pour base les événements de la vie de Spazier lui-même; il est rempli de considérations sur la musique. 5° *Berlinische musikalische Zeitung, historischen und kritischen Inhalts* (Gazette musicale de Berlin, etc.); Berlin, 1794, in-4° de deux cent dix pages. Ce journal n'a pas été continué. 6° *Rechtfertigung Marpurg's und Erinnerung an seine Verdienste. Auf Veranlassung eines Aufsatzes des Herrn Schultz* (Justification de Marpurg et souvenir de son mérite, à l'occasion d'un écrit de M. Schultz), dans la *Gazette musicale de Leipsick*, t. II, p. 553, 569 et 593. 7° *Ueber den Volksgesang* (Sur le chant populaire), même journal, t. III, p. 78, 89 et 105. Spazier a aussi traduit en allemand le premier volume des Mémoires de Grétry sur la musique, sous ce titre : *Gretry's Versuche über die Musik;* Leipsick, 1800, in-8°. Il a été l'éditeur de la vie de Ditters de Dittersdorf (*voyez* ce nom).

SPECH (Jean), pianiste et compositeur, naquit à Presbourg le 6 juillet 1768. Après avoir étudié les éléments de la musique à Ofen, il se rendit à Vienne, où il reçut des leçons de bons maîtres pour le piano et la composition, puis il se fixa à Pesth, en 1804, en qualité de maître de chapelle. Plus tard, il entra au service du baron de Pudmaniczky, dans la même ville. En 1810, il fit un voyage à Paris, y publia quelques-unes de ses compositions, puis retourna dans sa patrie et se fixa à Vienne. On a gravé de sa composition : 1° Quatuors pour deux violons, alto et violoncelle, op. 2, 10 et 22, Vienne, Haslinger et Mollo. 2° Sonates pour piano, violon et violoncelle, op. 1; Vienne, Artaria. 3° Trois fugues pour trois

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

violons, alto et violoncelle, op. 3; *ibid.* 4° Sonates pour piano et violon, op. 10 et 12; Vienne, Haslinger. 5° Sonates pour piano seul, op. 4; Vienne, Artaria. 6° Fantaisie et caprice, *idem*, op. 15; Vienne, Haslinger. 7° Thème avec variations, op. 5; *ibid.* 8° Fugues à quatre mains; *ibid.* 9° Chansons allemandes à deux et trois voix, avec accompagnement de piano, op. 7; *ibid.* 10° Chants à quatre voix d'hommes, op. 57; Vienne, Czerny. On connaît aussi de Spech deux opéras allemands, quelques ouvertures, un oratorio, des cantates d'église, une messe, un *Veni Sancte Spiritus*, et quelques autres compositions en manuscrit. J'ignore la date de la mort de cet artiste; il vivait encore à Vienne, en 1834.

SPECK (Jean Guillaume-Gunther), amateur distingué, naquit à Sondershausen, le 16 juillet 1751. Attaché à la cour du prince de Schwarzbourg par plusieurs emplois, il cultiva la musique avec succès, et posséda une belle collection d'œuvres pratiques des grands maîtres, d'ouvrages d'histoire de l'art et de critique, ainsi que plus de mille portraits de musiciens. Il mourut à Sondershausen, le 8 décembre 1797, laissant en manuscrit un livre en deux volumes in-4°, intitulé: *Archiv der Tonwissenschaft* (Archives de la science musicale), qui n'a pas été publié.

SPECKHUNS (Chrétien), musicien allemand, vivait vers la fin du dix-septième siècle. Il n'est connu que par les deux ouvrages suivants : 1° *Instructio generalis oder gründlicher Unterricht von dem Generalbass, in 2 Theils verfasset* (Instruction fondamentale sur la basse continue, etc.); Francfort, 1682. 2° *Harmonischer Seelen-freude, Erster Theil bestehend in 12 geistliche Concerten, mit 1, 2, 3, 4, 5 vocal Stimmen nebenst etlichen Instrumenten* (Joie harmonique de l'âme, première partie, consistant en douze concerts spirituels à une, deux, trois, quatre et cinq voix, etc.); *ibid.*, 1682.

SPÉE (Frédéric), *cantor* de l'église protestante de Cologne, vers le milieu du dix-septième siècle, est connu par un recueil de mélodies pour les cantiques à l'usage de cette église, qu'il a fait imprimer sous ce titre : *Der Trutz Nachtigall's* (la Volière du rossignol); Cologne, 1660, in-12. Ce recueil est devenu fort rare.

SPEER (Daniel), savant musicien, né à Breslau, vers le milieu du dix-septième siècle, fut d'abord fifre de la ville, puis fut appelé, vers 1680, à Gœppingen, dans le duché de Wurtemberg, en qualité de professeur suppléant de l'école latine, et de *cantor*. Douze ans après, il alla remplir les fonctions de *cantor* à Waiblingen. On ignore l'époque de sa mort. Ce musicien a fait imprimer de sa composition un recueil de cantiques à cinq voix, deux violons et basse continue, pour être chantés depuis l'Avent jusqu'a la Trinité, sous ce titre : *Evangelischen Seelen-Gedanken* (Pensées de l'âme évangélique); Stuttgart, 1681, in-4°. On connaît aussi sous son nom : 1° *Recens fabricatus labor, oder die lustige Tafel-musik, mit 3 vocal, und 4 instrumental Stimmen* (Musique joyeuse de table, à trois voix et quatre instruments); Francfort, 1680, in-fol. 2° Livre choral avec clavecin ou orgue; Stuttgart, 1692, in-4°. 3° *Jubilum Cœleste*, ou airs religieux, à deux voix de dessus et cinq instruments; Stuttgart, 1692, in-4°. 4° *Philomela-Angelica*, motets à deux voix et cinq instruments; *ibid.*, 1693, in-4°. Speer est connu particulièrement par un traité général de musique dont la première édition a pour titre : *Grundrichtiger, kurz, leicht und næthiger Unterricht der musikalischen Kunst* (Instruction exacte, concise, facile et nécessaire de l'art musical); Ulm, 1687, in-8° de cent quarante-quatre pages. Plus tard, il refondit en entier cet ouvrage, et en publia une deuxième édition intitulée : *Grundrichtiger, kurz, leicht und næthiger, setz Wohl-vermehrter Unterricht der musikalischen Kunst, oder vierfaches musikalisches Kleeblatt, worinnen zu erschen, wie man füglich und in kurtzer Zeit : 1° Choral- und Figural-Singen; 2° Das Clavier und Generalbass tractiren; 3° Allerhand Instrumenta greiffen und blasen lernen kan; 4° Vocaliter und Instrumentaliter componiren soll lernen* (Instruction exacte, concise, facile, nécessaire et considérablement augmentée de l'art musical, ou *trèfle musical à quatre feuilles*, par lequel on peut apprendre en peu de temps : 1° Le chant choral et figuré; 2° le clavecin et la basse continue; 3° toute espèce d'instruments à clavier, à cordes et à vent; 4° à composer pour les voix et pour les instruments); Ulm, 1697, in-4° obl. de deux cent quatre-vingt-neuf pages. La première partie seule, concernant les éléments de la musique, est à peu près semblable dans les deux éditions; la seconde et la quatrième, relatives au clavecin, à la basse continue et à la composition, sont absolument différentes, et la troisième, où il est traité des instruments, est enrichie, dans la seconde édition, d'un grand nombre d'exemples qui manquent dans la première. Le livre de Speer est une des meilleures

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sources pour l'histoire de la musique instrumentale au dix-septième siècle. Dans la deuxième édition, il a donné les titres de six recueils de compositions pour l'église qu'il se proposait de publier, mais qui ne semblent pas avoir été mis au jour.

SPEIDEL (Jean-Christophe), pasteur et surintendant à Waiblingen, dans le Wurtemberg, vécut au milieu du dix-huitième siècle. Il est l'auteur d'un petit écrit intitulé : *Unterwerfliche Spuren von der alten Davidischen Singkunst nach ihren deutlich unterscheidenen Stimmen, Tœnen, Noten, Takt und Repetitionem, mit einen Exempel zu einer Probe,* etc. (Recherches concernant l'ancien art du chant de David, etc.); Stuttgart, 1740, in-4° de quarante-huit pages. L'auteur y traite de la musique des Hébreux en sept chapitres, et soutient l'opinion que le chant des psaumes était à l'unisson et à l'octave. Il donne en preuve de ses assertions sur la forme de la mélodie, le rhythme et la disposition des voix, un exemple tiré du 46e psaume à quatre parties, qui a été rapporté par Forkel, dans le premier volume de son *Histoire de la musique* (page 157). Tout cela n'a de fondement que dans la tête de Speidel, assez ignorant d'ailleurs en ce qui concerne l'histoire de la musique.

SPEIER (Wilhelm), violoniste et compositeur, fils d'un négociant de Francfort, naquit dans cette ville en 1790. Ses maîtres de violon furent Nenninger, à Mayence, puis Fraenzl, et enfin Paul Thierrot, de Leipsick. Il apprit la composition à Offenbach, chez André. Ayant fait un voyage à Paris, il y reçut quelques leçons de Baillot, puis il devint élève de Spohr. On a de Speier environ soixante-quinze œuvres, dont le plus grand nombre se compose de *Lieder* à voix seule avec accompagnement de piano, ou de chants pour des chœurs d'hommes. Dans sa musique instrumentale, on remarque des duos pour piano et violon, fantaisies, caprices, variations, quelques petites pièces pour piano seul, et des duos pour flûte et violon. Speier vivait encore à Francfort en 1850, et y jouissait d'une certaine autorité musicale.

SPEIER. *Voyez* **SPEYER.**

SPENCER (Jean), ecclésiastique anglais, né à Boston, dans le comté de Kent, en 1630, fit ses études à l'université de Cambridge, et fut successivement recteur à Lundbeach, archidiacre à Sudbury et diacre de l'église d'Ely. Il mourut à Cambridge, le 27 mai 1695. La première édition de son livre intitulé : *De Legibus Hebræorum ritualibus et earum rationibus libri tres,* parut à Cambridge, 1685. On en a fait d'autres bonnes éditions à La Haye, 1686, deux volumes in-4°, et à Leipsick, 1705, deux volumes in-4°. Spencer y a traité de l'usage de la musique dans la célébration de l'office divin chez les Hébreux (chapitre IIIe du quatrième livre). Ce chapitre a été inséré par Ugolini dans son *Trésor des antiquités sacrées* (tome XXXII, pages 550-570).

SPENCER (Sarah). Sous ce nom d'une dame inconnue, on a publié un livre élémentaire intitulé : *An Introduction to Harmony* (Introduction à l'harmonie); Londres, 1810.

SPENCER (Charles), professeur de piano et de chant à Londres, naquit dans cette ville, en 1797, et y vivait en 1835. On a de lui un livre intitulé : *Elements of practical Music;* Londres, 1829, in-8°.

SPENGLER (Lazare), né le 13 mars 1479, à Nuremberg, mourut dans la même ville, le 7 septembre 1534. Il est compté parmi les premiers compositeurs de mélodies des livres chorals de l'Église réformée.

SPERANZA (Alexandre), abbé napolitain, né à Palma, dans le diocèse de Nola, en 1728, fit ses études musicales au Conservatoire de *San-Onofrio,* sous la direction de Durante, puis il entra dans les ordres, et fut maître de chapelle de plusieurs maisons religieuses de Naples. Aussi bon maître de chant que de contrepoint, il a formé des élèves distingués au nombre desquels sont Zingarelli et Selvaggi. L'abbé Speranza mourut à Naples, le 17 novembre 1797. On trouve de sa composition dans la bibliothèque du Conservatoire de Naples : 1° *Christus* et *Miserere,* à quatre voix avec basse continue. 2° La Passion d'après saint Mathieu, à quatre voix et basse continue. 3° La Passion d'après saint Jean, *idem.* 4° Leçons pour le samedi saint, *idem.* 5° Solféges pour soprano et basse.

SPERANZA (Antoine), compositeur dramatique, né dans le Piémont, vers 1816, fit ses études musicales au collége *San Pietro à Majella,* de Naples. Son début dans la carrière de compositeur eut lieu au mois de décembre 1836, au théâtre *Nuovo,* par l'opéra *Gianni di Parigi,* dont le succès eut peu d'éclat, et qui ne réussit pas mieux à Gênes, dans l'année suivante. *I due Figaro,* opéra joué à Naples, en 1838, obtint ensuite les honneurs de la représentation sur la plupart des théâtres de l'Italie, et même en Espagne et en Russie, mais avec des chances diverses de succès et de chutes. En 1840, Speranza écrivit à Turin l'*Aretino,* qui ne réussit pas. En 1842, il

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

donna dans la même ville *Il Postiglione di Lonjumeau*, qui fut joué à Lucques quelques mois après. Appelé à Florence, en 1844, il y composa *Saül*, qui n'eut pas de succès; puis il alla écrire à Naples, en 1845, *Amor a suon di tamburo*. Le dernier ouvrage de cet artiste dont j'aie connaissance est l'opéra *Il Mantello*, joué à Turin, en 1846.

SPERATUS (Paul), dont le nom allemand était **SPRETTEN**, fut un des plus anciens compositeurs de mélodies de cantiques du culte réformé. Il naquit le 13 décembre 1484, de l'ancienne famille des barons de Spretten, dans la Souabe. Après avoir fait ses études en France et en Italie, où il fut gradué docteur, il retourna dans sa patrie. Son attachement à la doctrine de Luther lui causa beaucoup de persécutions; mais à la recommandation du célèbre réformateur, le margrave Albert de Prusse le nomma prédicateur de la cour à Kœnigsberg, et lui accorda plus tard d'autres dignités ecclésiastiques. Speratus mourut à Kœnigsberg, le 17 septembre 1554. Les anciennes éditions des livres chorals renferment beaucoup de cantiques composés par lui.

SPERDUTI (Angelina), surnommée **LA CELESTINA**, naquit à Arpino, dans le royaume de Naples, en 1728. Douée d'une voix admirable, elle fut mise très-jeune sous la direction de D. Gizzi, qui lui communiqua son excellente méthode. A l'âge de dix-neuf ans, elle passa en Angleterre, où son talent, ses succès, sa beauté et la pureté de ses mœurs charmèrent lord Oxford, qui l'épousa. Quelques années après son mariage, elle fit un voyage en Italie, et lors de son retour, elle mourut à Calais, vers 1760, à l'âge de trente-deux ans.

SPERGER (Jean), contrebassiste de la musique de la chambre et de la chapelle du duc de Mecklembourg, vécut à Ludwigslust, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, et s'y trouvait encore en 1800. Il a publié de sa composition : 1° Trois quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 1; Berlin, Hummel, 1792. 2° Duos pour deux flûtes; Vienne, 1792. 3° Trios pour deux flûtes et violoncelle; *ibid.* Le catalogue de Westphal, de Hambourg, indique plusieurs symphonies à grand orchestre et des pièces d'harmonie en manuscrit, de cet artiste; le catalogue de Traeg, de Vienne, cite aussi de lui un concerto pour violoncelle, et six trios pour deux flûtes et violoncelle.

SPERLIN (Gaspard), facteur d'orgues à Hambourg, vers 1720, a réparé l'orgue de l'église de Saint Pierre de cette ville, et a construit de nouveaux instruments à Quedlimbourg, Rostock et Stralsund.

SPERLING (Otnon), antiquaire et numismate, né à Bergen (Norwége), en 1634, fit ses études aux universités de Kiel et de Helmstadt. Il exerça pendant quelque temps la profession d'avocat à Hambourg, puis il fut professeur d'éloquence et d'histoire à Copenhague, où il mourut le 18 mars 1715, à l'âge de quatre-vingt-un ans. Au nombre des ouvrages de ce savant, on trouve une dissertation intitulée : *De numo Furiæ Sabinæ Tranquillinæ Aug. Imp. Gordiani III uxoris;* Amsterdam, 1688, in-8°. Sperling y a rassemblé des détails qui ne manquent pas d'intérêt concernant la lyre des anciens, ainsi que sur les rivalités des citharèdes et des joueurs de flûte.

SPERLING (Jean-Pierre-Gabriel), d'abord maître de philosophie et régent du chœur à Bautzen, puis secrétaire du magistrat, et directeur de musique, vécut au commencement du dix-huitième siècle. Les ouvrages qu'il a publiés ont pour titre : 1° *Concentus vespertinus seu Psalmi minores per annum 4 voc. 2 violinis, 3 violis seu trombonis et basso generali;* Budissin, 1700, in-folio. 2° *Principia musicæ, das ist : Grundliche Anweisung zur Musik, wie ein Musikscholar vom anfang instruiret und nach der Ordnung der Kunst oder Wissanschaft der Figuralmusik soll geführet und gewiesen werden* (Principes de musique, ou instruction élémentaire, etc.); *ibid.*, 1705, in-4° obl. de cent quarante-huit pages. 3° *Porta musica, das, ist : Eingang zur Musik, oder nothwendigste Gründe welche einem musikliebenden Discipel vor aller andern zur Musik erforderten Lehre beigebracht und an die Hand gegeben werden müssen, durch Frag und Antwort* (Introduction à la musique, etc.); Gœrlitz et Leipsick, 1708, in-8° de deux feuilles.

SPETH (Balthazar), écrivain distingué de la Bavière, fixé à Munich, est auteur d'un livre intitulé : *Die Kunst in Italien* (L'art en Italie); Munich, 1819-1823, trois volumes in-8°. Il y traite (troisième volume, pag. 319-451) de la musique en Italie.

SPETHEN (Jean), organiste de la cathédrale d'Augsbourg, vers la fin du dix-septième siècle, naquit à Sprinshardt, dans le Haut-Palatinat. Il a été l'éditeur d'une collection de pièces d'orgue où l'on trouve quelques morceaux de sa composition. Ce recueil a pour titre : *Organisch-Instrumentalischer Kunst-Zier- und Lust-Garten, in* 10 *Toccaten,*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

R *Magnificat samml darzu gehœrigen Præambulis, Versen und Clausulis, nebst 5 variirten Arien für die Orgel;* Augsbourg, 1693, in-fol.

SPEUY (Henri), organiste de Dordrecht, né en Hollande dans la seconde moitié du seizième siècle, s'est fait connaître par un ouvrage qui a pour titre : *Psaumes de David mis en Tableture sur l'instrument des Orgues et de l'Espinette, à 2 parties, composés par*, etc.; Dordrecht, 1610, in-fol.

SPIESS (Jean-Martin), né en Bavière vers 1715, fut d'abord professeur de musique au Gymnase de Heidelberg, directeur de musique et organiste de l'église Saint-Pierre, de la même ville, puis se fixa à Berne, où il était encore en 1766. On a publié de sa composition : 1° *David's Harfenspiel in 150 Psalmen auf 342 Liedermelodien* (Le jeu de la harpe de David, contenant cent cinquante psaumes avec trois cent quarante-deux mélodies chorales); Stuttgart, 1745, in-4°. 2° *Geistliche Liebesposaune in 342 Liedermelodien* (Le trombone d'amour spirituel, contenant trois cent quarante-deux mélodies de cantiques), deux parties *ibid.* 3° *XXVI geistliche Arien* (Vingt-six airs spirituels), première partie; Berne, 1761, in-4°.

SPIESS (Meinrad), prieur du couvent d'Yrsée, dans la Souabe, né vers la fin du dix-septième siècle, vraisemblablement à Kempten, en Bavière, paraît avoir fait ses vœux au couvent des Bénédictins de cette ville, puis il entra à celui de Constance, et, enfin, il fut envoyé à celui d'Yrsée, où il fut d'abord capitulaire et sous-prieur. Il y vivait encore en 1774, dans un âge très-avancé. Joseph-Antoine Bernabei avait été son maître de contrepoint. Laborieux compositeur et savant musicien, le P. Spiess s'est fait connaître avantageusement par les ouvrages suivants : 1° *Antiphonarium Marianum, continens 26 Antiphonas, Alma Redemptoris, Ave Regina, Regina Cœli, Salve Regina, a canto vel alto solo, cum 2 violinis et organo*, op. 1; Kempten, 1715. 2° *Cithara Davidis noviter animata, hoc est Psalmi vespertini 4 vocum, 2 violinis, 2 violis, violone et organo*, op. 2; Constance, 1717, in-fol. 3° *Philomela ecclesiastica, hoc est cantiones sacræ, a voce sola cantante et 2 viol. cum org.*, op. 3; Augsbourg, 1718. 4° *Cultus latriculico-musicus, hoc est sex Missæ fest. una cum 2 Missis de Requiem, 4 voc. ord. 2 viol., 2 v. violone et organo*, op. 4; Constance, 1719. 5° *Laus Dei in Sanctis ejus, hoc est Offertoria XX de Communi Sanctorum, a 4 voc. ord. 2 viol., 2 v. violone et organo*, op. 5; Mindelheim, 1725. 6° *Hyperdulia musica, hoc est Litaniæ Laurentanæ de B. M. V. a 4 voc. 2 viol., 2 v. et org.*, op. 6; Augsbourg, 1726. 7° *Sonate XII a 2 viol. violone et organo*, op. 7; Augsbourg, 1734, in-fol. 8° *Tractatus musicus compositorio practicus, das ist : Musicalischer Tractat, in welchen alle gute und sichere Fondamenta zur Musicalischen Composition aus denen alt- und neuesten besten Autoribus herausgezogen*, etc. (Traité pratique de composition musicale, dans lequel toutes les règles bonnes et sûres de la composition de la musique, extraites des meilleurs auteurs anciens et modernes, sont rassemblées, etc.); Augsbourg, 1745, in-fol. de deux cent vingt pages, et onze pages de supplément. Cet ouvrage contient de bonnes choses, particulièrement dans les exemples de contrepoint et de fugues; malheureusement, il est si mal écrit, que Hiller dit dans l'analyse qu'il en a faite, qu'il faudrait *le traduire de l'allemand en allemand.*

SPINA (André), guitariste italien, fixé à Vienne, y a publié quelques pièces pour son instrument, au commencement du dix-neuvième siècle, et une méthode intitulée : *Primi elementi per la chitarra, con testo italiano e tedesco;* Vienne, Artaria.

SPINACCINO (François), le plus ancien luthiste italien dont le nom soit parvenu jusqu'à nous. On lui doit les deux premiers livres de tablature de luth publiés, en 1507, par Octavien Petrucci (*voyez* ce nom). On trouve l'éloge du luthiste au troisième feuillet du premier livre de tablature, sous ce titre : *Christophorus Pierius Gigas Forosempronïensis in laudem Francisci Spinaccini.* Il paraît, d'après cette pièce, que Spinaccino était né à Fossombrone, vers le milieu du quinzième siècle. Ses recueils de pièces pour le luth ont pour titre : *Intabulatura de Lauto libro primo.* On lit au cinquant-sixième feuillet : *Impressum Venetiis, per Octavianum Petrutium Forosemproniensem*, 1507. On trouve au deuxième feuillet : *Regula pro illis qui canere nesciunt.* Ces préceptes sont en latin et en italien. Le deuxième livre des pièces de Spinaccino est intitulé : *Intabulatura de Lauto libro secondo.* Ce livre est aussi composé de cinquante-six feuillets; on lit au dernier : *Impressum Venetiis*, etc.

SPINDLER (François-Stanislas), acteur et compositeur, naquit à Augsbourg, en 1760. Il débuta à la scène en 1782; en 1787, il était

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

attaché au théâtre d'Inspruck, puis il chanta sur ceux de Breslau, en 1795, et de Vienne, en 1797. Il écrivit pour ces diverses villes plusieurs opéras et mélodrames, parmi lesquels on cite : 1° *Caïn et Abel*, mélodrame. 2° *La Mort de Balder*, opéra. 3° *L'Amour dans l'Ukraine*, opéra-comique. 4° *Pyrame et Thisbé*, mélodrame. 5° *L'Homme merveilleux*, opéra, paroles et musique. 6° *Le Repentir avant le crime*, opéra. 7° *Les Voyages de Vendredi*. Il mourut à Strasbourg, en 1820.

SPINDLER (Fritz ou Frédéric), compositeur et pianiste, est né le 24 novembre 1816, à Wurzbach, dans la principauté de Reuss-Lobenstein. A l'âge de dix-huit ans, il se rendit à Dessau et y fit ses études musicales sous la direction de Frédéric Schneider. Après six années passées dans l'école de ce maître, il se fixa à Dresde, à l'âge de vingt-quatre ans. Une symphonie de sa composition a été exécutée dans les concerts de Leipsick. On a publié de lui un certain nombre d'œuvres pour le piano, parmi lesquels on remarque : 1° Rondeau pour le piano, op. 1 ; Leipsick, Whistling. 2° Divertissement pour piano, op. 3 ; *ibid.* 3° *Daheim!* pièce pour piano, op. 4 ; *ibid.* 4° Pensées mélancoliques pour piano ; Dresde, Paul. 5° Études pour le doigter du piano, op. 9, en deux parties ; Leipsick, Whistling, et un grand nombre de morceaux de genre sous des titres allemands plus ou moins prétentieux et dépourvus de sens.

SPIRIDIONE (Berthold), carme au monastère de Saint-Théodore, à Bamberg, et organiste célèbre, vécut dans la seconde moitié du dix-septième siècle. Il a été connu en France sous le nom du *Grand-Carme*, par sa collection des œuvres des compositeurs de l'école romaine. On a de lui les ouvrages suivants qui sont fort importants : 1° *Neus und bisdato umbekante Unterweisung, wie man in kurzer Zeit nicht allein zu wolkommenen Orgel und Instrumentschlagen, sonder auch zu der Kunst der Composition gantzlich gelangen macht* (Nouvelle instruction pour apprendre en peu de temps non-seulement à toucher de l'orgue et autres instruments, mais aussi l'art de la composition) ; Bamberg, 1670, in-fol. 2° Seconde partie du même ouvrage sous le titre de *Nova instructio pro pulsandis organis, spinetiis, manuchordiis*, etc. ; Bamberg, 1671, in-fol. de douze feuilles. Cette seconde partie contient deux cent quarante variations sur sept thèmes, cinq petites toccates, deux gaillardes et quatre courantes. 3° Troisième et quatrième partie du même ouvrage ; *ibid.*, 1679, in-fol. 4° La cinquième partie est intitulée : *Musicalische Ertzgruben bestehend in 10 neu erfundenen Tabellen mit 5 Stimmen* (La mine de musique, etc.) ; *ibid.*, 1683, in-fol. Un choix de pièces tirées de ce grand recueil a été publié à Venise, en 1691, sous ce titre : *Toccate, Ricercari e Canzoni francesi intavolati da Bertoldo Spiridione.* 5° *Musica Romana D. D. Foggiæ, Carissimi, Graziani, aliorumque excellentissimorum authorum, hactenus tribus duntaxat vocibus decantata et 2 viol.* ; ibid., 1665, grand in-fol. 6° *Musica Theoliturgica 3 vocum et 2 viol.* ; ibid., 1668, in-fol. Le style de Spiridione paraîtrait vieux aujourd'hui ; mais sa manière large et élevée peut être encore étudiée avec fruit par les organistes qui veulent donner à leur musique la dignité convenable.

SPITZEDER (Joseph), une des meilleures basses comiques de la scène allemande, naquit à Bonn, en 1795. Il était fils d'un acteur du théâtre de cette ville. Ses premiers essais sur la scène se firent à Weimar. Après un court séjour à Vienne, il se rendit à Berlin, et y fut engagé au théâtre de Kœnigstadt. Sa verve comique, plus encore que le mérite de son chant, lui fit obtenir de brillants succès. Après la mort de sa première femme, chanteuse médiocre, il épousa la cantatrice Schüler, et se rendit avec elle à Munich ; mais peu de temps après son arrivée en cette ville, il mourut, en 1832, à la suite d'une maladie douloureuse.

SPITZEDER (Henriette), première femme du précédent, naquit le 18 mars 1800, à Dessau. Son nom de famille était *Schüler*. Elle chanta d'abord au théâtre *sur la Vienne*, dans la capitale de l'Autriche, puis fut engagée au théâtre de Kœnigstadt, avec son mari. Elle est morte à Berlin, le 30 novembre 1828.

SPITZEDER-VIO (Betty), seconde femme de Joseph, est une des cantatrices les plus agréables de l'Allemagne. Lubeck est indiqué comme le lieu de sa naissance dans le *Lexique universel de musique*, publié par Schilling. Après avoir étudié l'art du chant en Italie, elle fut attachée à l'Opéra allemand de Vienne, et s'y fit une brillante réputation par la légèreté de sa vocalisation et la grâce de son jeu. En 1828, elle donna des représentations au théâtre Kœnigstadt de Berlin, et y eut tant de succès, qu'elle y fut engagée immédiatement après. Dans l'année suivante, elle épousa Spitzeder et le suivit à Munich. En 1837, elle se retira de la scène, épousa un certain M. Maurer, et s'établit, à Vienne, comme aubergiste.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

SPOHN (Charles-Louis), né en 1812, à Au, près de Carlsruhe, fit ses études musicales dans cette ville chez Girsbach, puis se rendit à Munich, en 1832. De retour à Carlsruhe, en 1838, il fut nommé professeur de musique des écoles de la ville, et directeur de la société *Cæcilia* et de la *Liederkranz*. Il est mort dans cette position, au mois de mai 1857. On a publié de sa composition des *Lieder* avec accompagnement de piano; des quatuors à quatre voix, des chœurs, et une méthode de chant à l'usage des écoles, sous le titre de *Singschule*.

SPOHR (Louis), premier maître de chapelle de l'électeur de Hesse-Cassel, compositeur et violoniste célèbre. Plusieurs erreurs se sont répandues dans les recueils biographiques concernant la date et le lieu de la naissance de Spohr; moi-même je les ai répétées dans la première édition de la *Biographie universelle des musiciens*. Gerber nous a tous égarés par la notice qu'il a donnée de ce célèbre maître, dans son *Nouveau Lexique des musiciens* (1), dont le dernier volume parut en 1814. Il y est dit que *Spohr naquit à Seesen, dans le duché de Brunswick, vers* 1783. Schilling est plus précis dans son *Encyclopédie des sciences musicales* (2), car il dit que l'artiste vit le jour à Seesen, en 1783; il a été copié par Gassner, dans son *Lexique universel de musique* (3). Cependant, dès 1811, Fayolle avait donné une notice exacte sur Louis Spohr (4), parvenu alors à sa vingt-septième année, et avait dit qu'il était né à Brunswick, le 5 avril 1784. Cet écrivain m'inspirait si peu de confiance, à cause de la multitude d'erreurs répandues dans son livre, que je n'hésitai pas à suivre la tradition des biographes allemands, et dans ma notice sur le célèbre violoniste et compositeur, je le fis naître *à Seesen, près de Brunswick, le 5 avril* 1783. J'eus tort, car cette fois Fayolle était bien informé, ainsi que le démontre Spohr lui-même, dans son *Autobiographie* (5). Il nous y apprend que son père, Charles-Henri Spohr, docteur en médecine, épousa Ernestine Henke, fille d'un prédicateur de Brunswick, le 26 novembre 1782. *Je suis*, dit-il, *le premier fruit de cette union, et je naquis le 5 avril* 1784 : *deux ans après, mon père se rendit à Seesen en qualité de médecin* (1).

Les premières années de l'enfance de Spohr se passèrent dans cette petite ville. Son père, grand amateur de musique, jouait fort bien de la flûte; sa mère avait aussi du talent sur le clavecin. Les concerts de société qui se donnaient chez ses parents éveillèrent bientôt en Spohr le sentiment de l'art : ses heureuses dispositions firent prendre à son père la résolution de le livrer à la culture de la musique. Il fut envoyé à Brunswick pour y recevoir des leçons de Maucourt, bon violoniste de la chapelle du prince, de qui l'on a des quatuors et des concertos qui ne sont pas sans valeur. Sous la direction de ce maître, les progrès de Spohr furent si rapides, qu'à l'âge de douze ans, il se fit entendre à la cour dans un concerto de violon de sa composition. Le duc de Brunswick, qui avait été violoniste habile dans sa jeunesse, s'intéressa au sort du jeune artiste, et l'attacha à la musique de sa chapelle, en 1798 : Spohr était alors âgé de quatorze ans. Trois ans après, il devint élève de François Eck, à cette époque le violoniste le plus renommé de l'Allemagne. Lorsqu'il eut atteint sa dix-huitième année, Spohr obtint du duc de Brunswick une pension pour accompagner son maître en Russie.

Après dix-huit mois de séjour à Pétersbourg et à Moscou, il retourna à Brunswick et s'y prépara, par de nouvelles études, au voyage qu'il entreprit, en 1804, pour poser les bases de sa réputation. Il parcourut la Saxe, la Prusse, et se fit partout applaudir, non-seulement comme virtuose violoniste, mais comme compositeur, bien qu'il ne fût âgé que de vingt ans. Le brillant succès qu'il obtint à Gotha, en 1805, lui procura l'offre de la place de maître de concert à cette cour : il l'accepta, après avoir obtenu l'autorisation de son protecteur, le duc de Brunswick.

Bientôt après, Spohr épousa mademoiselle Dorothée Scheidler, fille d'un musicien et d'une cantatrice du théâtre de Gotha, et qui était alors considérée comme l'artiste la plus remarquable de l'Allemagne sur la harpe. En 1807, il entreprit avec elle une nouvelle excursion dans l'Allemagne méridionale. Arrivé à Vienne, il y produisit une vive impression par le caractère brillant et solide de son exécution, ainsi que par le mérite de ses ouvrages. Dès ce moment, sa réputation grandit chaque année et

(1) *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, t. IV, p. 257.

(2) *Encyclopœdie der gesammten musikalischer Wissenschaften, oder Universal Lexikon der Tonkunst*, t. IV, p. 446.

(3) *Universal-Lexicon der Tonkunst*, p. 793.

(4) *Dictionnaire historique des musiciens*, tome II, page 331.

(5) *Louis Spohr's Selbstbiographie*, t. I, p. 1.

(1) « Ich war das älteste kind dieser Ehe und wurde » am 5 April geboren; zwei Jahre nachher ward mein » Vater als Physicus nach Seesen versetzt. »

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

s'étendit non-seulement dans toute l'Allemagne, mais aussi à l'étranger. En 1813, on lui offrit, dans la capitale de l'Autriche, la place de chef d'orchestre, ou, comme on dit au delà du Rhin, de *maître de chapelle du théâtre* sur la Vienne (*an der Wien*) ; il l'accepta et en remplit les fonctions pendant quatre ans. Ce fut pour ce théâtre qu'il écrivit l'opéra de *Faust*, sa première grande composition dramatique. Cependant, par des causes peu connues, l'ouvrage ne fut pas représenté à Vienne pendant le séjour qu'y fit Spohr : l'ouverture seule y fut exécutée dans un concert, en 1815. Il paraît que les difficultés opposées par l'administration du théâtre sur la Vienne, pour la mise en scène de cet opéra romantique, furent causes de la résolution que prit Spohr de quitter la direction de l'orchestre à la fin de 1810. Ce fut seulement en 1818 que l'ouvrage fut joué au théâtre de Francfort : le succès qu'il y obtint décida de son sort à Vienne, où il fut donné quelques mois après, aux applaudissements du public, nonobstant le penchant décidé de l'aristocratie viennoise, à cette époque, pour la musique italienne.

Après avoir quitté la direction de la musique du théâtre de Vienne, Spohr fit avec sa femme un voyage en Italie. Arrivé à Milan, il y donna plusieurs concerts et s'y fit applaudir. A Venise, il joua, au mois de février 1817, une symphonie concertante de sa composition avec Paganini. De là il alla à Florence, puis à Rome, et enfin à Naples, où il joua dans une représentation *gala*, en présence de la cour, au théâtre Saint-Charles. De retour en Allemagne par la Suisse, il donna des concerts à Bâle, puis à Carlsruhe, où il reçut des propositions pour prendre la direction du théâtre de Francfort et les fonctions de maître de chapelle. Il prit possession de ces emplois dans les premiers jours de 1818. Ce moment est celui où l'activité de Spohr dans la composition prit son plus grand essor.

Au commencement de 1819, cet artiste distingué fit un voyage à Paris, où il ne produisit pas autant de sensation, comme violoniste, que sa grande réputation le lui promettait. Ce fut alors que je le connus, et que je pus apprécier son mérite, en lui entendant exécuter ses quatuors chez Rodolphe Kreutzer. Nos premiers entretiens datent de cette époque : nous y soutenions des thèses très-opposées. Lui, calme, dogmatique et sententieux, émettait l'opinion que la forme est le mérite le plus considérable dans l'art ; moi, ardent et passionné, je mettais l'inspiration au-dessus de toutes choses, bien que l'art d'écrire ait été de tout temps l'objet sérieux de mes études. C'est dans ce séjour à Paris que Spohr entendit pour la première fois les œuvres de Boccherini, lesquelles lui inspirèrent un mépris qu'il ne dissimulait pas, tandis que j'en admirais les pensées naïves et spontanées. A diverses époques, Spohr et moi nous nous sommes rencontrés, et toujours nous nous sommes retrouvés dans les mêmes dissentiments sur la valeur des œuvres musicales.

En quittant Paris, au mois d'avril 1819, Spohr se rendit à Londres. Plus heureux dans cette ville que dans la capitale de la France, il y joua deux fois aux concerts de la Société philharmonique et y excita la plus vive admiration par son talent sur le violon, ainsi que par ses compositions. Les journaux anglais lui accordèrent les plus grands éloges et le représentèrent, avec une exagération manifeste, comme le premier des violonistes de son époque. Ce premier voyage de Spohr en Angleterre fut une des circonstances les plus heureuses de sa vie. Le bruit du succès qu'il y avait obtenu se répandit en Allemagne et y augmenta sa renommée. En 1822, il entra au service du duc de Hesse-Cassel en qualité de maître de chapelle ; titre qui, plus tard, fut changé en celui de *directeur général de la chapelle électorale*. Pendant une longue suite d'années, Spohr exerça une sorte de domination en Allemagne. Il y avait peu de grandes fêtes musicales qu'il ne fût chargé de diriger. On le trouve remplissant cette mission à Halberstadt en 1828 et 1835, à Nordhausen en 1829, à Aix-la-Chapelle en 1840, à Lucerne en 1841, à Brunswick en 1844, à Bonn, pour les fêtes de l'inauguration de la statue de Beethoven, en 1845, et en plusieurs autres lieux, à des dates antérieures ou postérieures ; par exemple, à Norwich (Angleterre), en 1839, à Manchester en 1845. En 1852, il fut appelé à Londres une quatrième fois pour y diriger la mise en scène de son *Faust*. Il y fut chargé aussi de la direction des concerts de la Société philharmonique. On reconnaissait en lui le grand musicien lorsqu'il tenait le bâton de mesure. Il imprimait à l'exécution beaucoup de correction et d'ensemble, mais il y avait dans son impulsion plus d'intelligence que de sentiment, plus de puissance rhythmique que de délicatesse et de coloris.

Comme fondateur d'une école de violon, Spohr mérite de grands éloges ; car on peut dire qu'avant lui l'Allemagne ne possédait que celle de Benda, bien inférieure à la sienne sous

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

les rapports de la sonorité et du mécanisme de l'archet. Spohr fut, à certains égards, le continuateur de son professeur Eck; mais il alla beaucoup plus loin que lui. Il a formé un grand nombre d'élèves, qui tous ont été ou sont encore des artistes distingués. Sa manière était large et vigoureuse; il avait une justesse satisfaisante, même dans les plus grandes difficultés; mais il laissait désirer plus de charme et de grâce. Spohr a exposé les principes de son école dans un bon ouvrage qui a pour titre : *École de violon en trois parties* (*Violinschule, in drei Abtheilungen*); Vienne, Haslinger, 1831, un volume gr. in-4° de deux cent cinquante pages, avec le portrait de l'auteur. Cet ouvrage a été accueilli avec beaucoup de faveur par tous les violonistes de l'Europe.

Les compositions de Spohr, la plupart de grandes dimensions, sont au nombre de près de *cent soixante*. Parmi les plus importantes, on remarque neuf opéras, à savoir : 1° *Alruna*, qui fut écrit en 1810, mais dont l'ouverture seulement est connue; elle fut exécutée en différentes circonstances à Frankenhausen, Cassel et Berlin. 2° *Le Duel des Amants* (Der Zweikampf mit der Geliebten), représenté à Francfort, en 1819. 3° *Faust*, opéra romantique en trois actes, écrit à Vienne, en 1814, représenté pour la première fois à Francfort, en 1818, puis dans toutes les villes de l'Allemagne et à Londres. 4° *Zémire et Azor*, représenté pour la première fois à Francfort, en 1819, avec peu de succès, mais qui fut joué ensuite à Leipsick, à Vienne, à Munich, à Cassel, à Amsterdam et dans plusieurs autres villes. 5° *Jessonda*, joué à Cassel, en 1823, et qui est considéré comme le meilleur ouvrage dramatique de son auteur; son succès a été populaire dans toute l'Allemagne, et partout il a été repris plusieurs fois. 6° *Der Berggeist* (l'Esprit de la montagne), représenté pour la première fois à Cassel, en 1825. 7° *L'Alchimiste*, à Cassel, en 1832. 8° *Pietro d'Albano*, dans la même ville, en 1834, mais qui ne réussit pas. L'ouverture seule a été exécutée à Leipsick, à Berlin et à Vienne. 9° *Les Croisés* (Die Kreuzfahrer), grand opéra en trois actes, de Kotzebue, écrit en 1838, pour le théâtre de Cassel, mais représenté seulement en 1845, et à Berlin, en 1848. 10° *L'Allemagne délivrée* (Das befreite Deutschland), oratorio scénique. Quatre oratorios de Spohr sont connus : les trois premiers ont été particulièrement estimés en Allemagne. Le premier a pour titre : *Die letzten Dinge* (la Fin de toute Chose), composé pour Vienne et exécuté dans cette ville en 1820, puis dans un grand nombre de villes en Allemagne et dans les fêtes musicales en Hollande, en Angleterre, à Dantzick et à Copenhague. Le deuxième oratorio, intitulé : *Des Heilands letzte Stunden* (les Derniers moments du Sauveur), a été exécuté pour la première fois à Cassel, en 1835. *La Chute de Babylone* (Der Fall Babylons), troisième oratorio, fut écrit pour la même ville et exécuté en 1840. Je n'ai pas la certitude que *le Jugement dernier*, indiqué par des journaux allemands comme un autre oratorio de Spohr, ne soit pas le premier, sous un autre titre.

Des messes solennelles, des hymnes, des psaumes, des cantates, et des chants à quatre voix d'hommes sans accompagnement, ou à voix seule avec piano, font aussi partie de l'œuvre de Spohr. Les diverses séries de sa musique instrumentale sont plus considérables encore : on y compte dix grandes symphonies : n° 1 (en *mi* bémol); n° 2 (en *ré* mineur); n° 3 (en *ut* mineur); n° 4 connu sous le titre : *Die Weihe der Tœne* (la Consécration de la musique); n° 5 (en *ut* mineur), écrite pour les concerts spirituels de Vienne et exécutée dans cette ville, en 1838; n° 6 (en *sol*), connue sous le titre de *Symphonie en style historique*; n° 7, à deux orchestres (en *ut*), qui a pour titre : *L'Élément terrestre et l'élément divin dans la vie humaine* (Irdisches und Gœttliches im Menschenleben); n° 8, intitulée : *Les Quatre Saisons*; n°s 9 et 10 (inédites). Indépendamment des ouvertures de ses opéras, Spohr en a écrit quatre, dont trois pour les concerts et une pour le drame de *Macbeth*. De plus, on compte dans ses œuvres instrumentales : trente-trois quatuors pour des instruments à archet; quatre doubles quatuors pour quatre violons, deux altos et deux violoncelles; un sextuor pour deux violons, deux altos et deux violoncelles; sept quintettes pour des instruments à cordes; un *nonetto* pour violon, alto, violoncelle, flûte, hautbois, clarinette, cor, basson et contrebasse; un *ottetto* pour violon, deux altos, violoncelle, clarinette, deux cors et contrebasse; quinze concertos de violon avec orchestre; deux concertos pour clarinette et orchestre; un quintette pour piano, flûte, clarinette, cor et basson; un autre quintette pour piano, deux violons, alto et violoncelle; un septuor pour piano, violon, violoncelle, flûte, clarinette, cor et basson; cinq trios pour piano, violon et violoncelle; trois duos pour piano et violon; quatre pots-pourris pour violon et orchestre;

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

des sonates pour harpe et violon ; des rondeaux *idem ;* des fantaisies pour la harpe seule ; trois cahiers de morceaux de salon pour piano, et quelques bagatelles de différents genres. Telle est l'immense production du talent de Spohr ! La France, Paris surtout, en ignore presque l'existence. On rapporte que ce savant artiste, ayant fait, en 1843, un second séjour à Paris, lorsqu'il se rendait à Londres, y vit quelques artistes au nombre desquels étaient Auber, Halévy et Habeneck, et laissa percer dans sa conversation le regret de n'être pas connu du public français. Chacun voulut lui persuader qu'il se trompait à cet égard, et l'idée vint aussitôt à Habeneck de lui prouver que ses grandes compositions étaient non-seulement connues, mais estimées à Paris, en faisant exécuter devant lui, par l'orchestre du Conservatoire, sa quatrième symphonie (*la Consécration de la musique*). L'orchestre se réunit et joua cet ouvrage pour l'auteur, seul auditeur de l'exécution. A son entrée dans la salle, Spohr fut accueilli par les acclamations de tous les artistes, et tous rivalisèrent de zèle et de talent pour rendre avec toute la perfection possible les intentions du compositeur. Ce fut pour lui une grande jouissance ; un hommage si flatteur rendu par l'élite des artistes parisiens lui causa une vive émotion. Toutefois, il ne faut pas s'y tromper, cet hommage était simplement un trait d'exquisse politesse française. Le fait est que la symphonie avait été plusieurs fois mise en répétition, et que, connaissant le goût des habitués des concerts du Conservatoire, Habeneck n'avait pas osé la *leur faire entendre.*

A quelle cause faut-il attribuer ces préventions ou cette indifférence pour l'œuvre d'un grand musicien ? Certes, on ne peut en accuser la légèreté de goût si souvent reprochée à la nation française ; car si l'éducation musicale des masses a été longtemps négligée en France, il s'y trouve assez d'intelligence de l'art dans une partie de la société pour comprendre le mérite des productions sérieuses : rien ne le prouve mieux que l'enthousiasme qui se manifesta partout où les œuvres géniales d'Haydn, de Mozart et de Beethoven sont rendues avec le fini nécessaire. Mais là précisément se trouve l'explication de la froideur des artistes et des amateurs français pour la musique de Spohr : comparée à celle des trois grands hommes qui viennent d'être nommés, elle ne peut occuper que le second rang ; or, il est dans la nature de l'esprit français de ne point admettre de second ordre dans les choses qui aspirent aux honneurs classiques. Cette nation accepte fort bien l'usage de choses d'un mérite inférieur lorsqu'elles sont simplement destinées à l'amuser, pourvu qu'elles atteignent leur but ; mais ce qui prétend à une plus haute destinée doit avoir, pour lui plaire, le charme des idées, le cachet de l'originalité ou le caractère de la grandeur. Le pédantisme des formes scientifiques, lorsqu'il ne se dissimule pas sous le patronage de ces précieuses qualités, lui est antipathique. En Allemagne, en Angleterre, il n'en est pas de même, ou du moins il en a été longtemps autrement : une certaine allure scolastique y avait autrefois bon air, et la forme y a toujours eu de nombreux partisans. D'ailleurs, l'usage qu'on a constamment fait sur le Rhin et au delà de la musique sérieuse, depuis la chapelle princière jusqu'au plus modeste salon, y fait attacher du prix à la multiplicité ainsi qu'à la variété des œuvres. On y aime à tout connaître, et l'autorité des noms basés sur les ouvrages de grande dimension y est *considérable.*

Ce serait à tort qu'on se persuaderait en France que le talent de Spohr ne se recommande pas par un grand mérite ; sans parler de la forme qui, dans tous ses ouvrages, accuse une rare intelligence et une grande expérience, on y trouve les qualités individuelles du style. Cet artiste a sa manière personnelle ; il n'est pas copiste et ne manque pas de mélodie ; ce qui lui fait défaut, c'est le trait inattendu, aussi bien que la conception d'un seul jet. On sent trop le travail dans sa musique, et souvent le charme en est absent. *Toutefois,* bien qu'il n'ait pas possédé un de ces génies de premier ordre qui caractérisent une époque de l'art, c'est un grand musicien, qui a des instants heureux, et qui manie les voix et les instruments avec une rare dextérité.

Spohr fut marié deux fois. Sa première femme, Dorothée Scheidler, née à Gotha, le 2 décembre 1787, fut, comme on l'a vu précédemment, une artiste fort distinguée sur la harpe, et brilla dans les concerts donnés par elle et son mari à Berlin, à Dresde, à Vienne, à Munich, à Francfort et dans d'autres villes. Elle jouait aussi du piano avec beaucoup de talent ; elle se fit souvent entendre en public sur cet instrument, après que sa mauvaise santé l'eut obligée à cesser de jouer de la harpe. C'est pour elle que Spohr a écrit son quintette pour piano et instruments à vent, œuvre 52e. Elle mourut à Cassel, le 20 novembre 1834.

La seconde femme de Spohr, née à Rudol-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

stadt, était aussi pianiste et s'est fait entendre à Berlin, en 1845, et à Francfort, en 1847, dans des compositions de son mari.

Honoré de toute l'Allemagne pour son caractère respectable, Spohr fut décoré de l'ordre spécial du Mérite de Prusse, de celui de la Branche Ernestine de Saxe et de l'Aigle rouge. Il était membre correspondant de la classe des beaux-arts de l'Académie royale de Bruxelles, de l'Académie impériale de musique de Vienne, des Sociétés de *Sainte-Cécile*, de Rome, d'*Euterpe*, de Leipsick, et *Néerlandaise*, de Rotterdam, pour l'encouragement de la musique. Spohr est décédé à Cassel, le 22 novembre 1859, à l'âge de soixante-quinze ans.

SPON (Jacques), médecin et antiquaire, naquit à Lyon, en 1647, vécut à Montpellier, et fit un voyage intéressant en Orient et dans la Grèce, dont il a publié la relation. Il mourut à l'hôpital de Vevey, le 25 décembre 1685, à l'âge de trente-huit ans. On a de lui un ouvrage intitulé : *Recherches curieuses d'antiquités*; Lyon, 1683, in-4°; Spon y a inséré une *Dissertation des cymbales, crotales et autres instruments des anciens* (pages 146-158).

SPONHOLZ (Adolphe-Henri), organiste de l'église Sainte-Marie, à Rostock, est né dans cette ville, le 12 mars 1803. Dès son enfance, il montra de rares dispositions pour la musique dans les concerts publics où il se fit entendre; cependant la volonté de ses parents le contraignit à négliger cet art pour se livrer à l'étude de la théologie. Après avoir passé les examens, il prêcha fréquemment, et déjà il était désigné comme pasteur, lorsqu'un dégoût invincible pour les fonctions ecclésiastiques lui fit abandonner tout à coup son état pour ses instruments et ses livres de musique. Sa première production, intitulée : *Études caractéristiques pour le piano*, indique du talent; elle l'a fait connaître avantageusement, et les ouvrages qu'il a publiés par la suite ont procuré à Sponholz la place d'organiste qu'il a occupée jusqu'en 1851, époque de sa mort, et lui ont acquis la sympathie de ses concitoyens. Il s'occupait spécialement de composition pour l'orchestre : on cite particulièrement une symphonie en *mi* majeur qu'il a écrite dans ses dernières années.

SPONSEL (Jean-Ulric), surintendant et pasteur à Burghernheim, dans l'électorat de Brandebourg, naquit le 13 décembre 1721, à Muggendorf, dans la principauté de Bayreuth, et mourut à Burghernheim, le 5 janvier 1788. Outre un très-grand nombre de sermons, et de traités de théologie ou de commentaires sur l'Écriture sainte, il a publié une histoire de l'orgue (*Orgelhistorie*, Nuremberg, 1771, in-8° de cent soixante-sept pages). C'est un ouvrage médiocre.

SPONTINI (Louis-Gaspard-Pacifique) (1), comte de **SANT'ANDREA**, naquit le 14 novembre 1774, à Majolati, village situé près de Jesi, petite ville des États romains, dans la Marche d'Ancône. Il fut le second fils de cultivateurs qui eurent cinq enfants : trois de ses frères furent prêtres, et l'aîné occupa pendant vingt-sept ans la position de curé à Majolati. Destiné aussi au sacerdoce par ses parents, Gaspard, dont la constitution était délicate, fut confié à son oncle paternel, Joseph Spontini, curé de la succursale de Jesi, qui, dès l'âge de huit ans, lui fit commencer les études littéraires indispensables pour l'état ecclésiastique; mais une circonstance imprévue fit connaître que telle n'était pas sa destination naturelle. Un facteur d'orgues de Recanati, nommé *Crudeli*, avait été appelé à Jesi pour la construction d'un instrument de cette espèce dans l'église où l'oncle de Spontini était desservant. Pendant la durée de son travail, cet homme, logé chez le curé, jouait quelquefois d'un clavecin qu'il y avait fait transporter. Ce fut une révélation pour Gaspard, qui, toujours près de l'artiste lorsqu'il jouait de cet instrument, l'écoutait avec une attention soutenue, et, pendant les absences de Crudeli, essayait d'imiter ce qu'il avait entendu. L'artiste eut bientôt compris qu'il y avait, dans l'organisation de cet enfant, le germe d'un talent qui ne tarderait pas à se développer; il en parla au curé, qui ne partagea pas son enthousiasme, et menaça son neveu de le punir s'il ne consentait à prendre l'habit ecclésiastique. Pour se soustraire au châtiment qui lui était réservé, Spontini s'enfuit à *Monte San Vito*, château placé dans le district d'Ancône, et où demeurait un frère de sa mère, qui consentit à le recueillir, et qui, plein de bonté pour lui, le mit sous la direction de Quintiliani, maître de chapelle de ce lieu, afin qu'il le guidât dans ses premières études musicales.

Après une année passée dans cette situation, Spontini retourna chez son oncle Joseph, qu'il affectionnait. Instruit par l'expérience, son parent n'insista plus pour faire

(1) Cette notice est refaite d'après des documents authentiques, d'après les journaux contemporains, et d'après des notices et brochures relatives à Spontini comparées et étudiées.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de lui un prêtre et, voulant au contraire qu'il n'occupât sérieusement de l'étude de la musique, il le confia aux soins du chanteur Ciaffolatti et de l'organiste Menghini, pour qu'ils l'instruisissent dans leur art. Plus tard, il le fit entrer dans l'école de Bartoli, maître de la chapelle de Jesi, d'où Spontini passa dans celle du maître Bonanni, de la chapelle de Masaccio. Préparé par ces maîtres, il fut admis au conservatoire de la *Pietà dei Turchini*, de Naples, lorsque ses parents l'envoyèrent dans cette ville, en 1791. Sala et Tritta y furent ses maîtres de contrepoint (1) : ses progrès furent rapides et bientôt il eut le titre de *maestrino* qui répond à celui de *répétiteur* des conservatoires de France et de Belgique. Ses premiers ouvrages furent des cantates et des morceaux de musique d'église qu'il allait faire exécuter dans les couvents de Naples et des environs.

En 1796, un certain Sismondi, qui était un des directeurs du théâtre *Argentina*, de Rome, ayant entendu à Naples de la musique de Spontini qui lui plut, l'engagea à écrire une partition pour son théâtre, et lui proposa de partir en secret du conservatoire et de l'accompagner jusqu'à Rome, ce qui fut accepté, parce que, à vingt-deux ans, le désir le plus vif d'un jeune compositeur est d'écrire un opéra, et qu'on ne réfléchit guère à cet âge sur les conséquences d'une démarche inconsidérée. L'ouvrage écrit avec rapidité par Spontini avait pour titre *I Puntigli delle donne* : il eut un brillant succès qui fit taire les rumeurs occasionnées par sa fuite du conservatoire, et Piccinni, qui se montra plein de bienveillance en cette circonstance, fit rentrer le jeune artiste dans l'école, à son retour de Rome. Spontini écrivit sous la direction de ce maître son second opéra, intitulé *l'Eroismo ridicolo*, qui fut représenté à Rome, en 1797. Il fut suivi de *Il finto Pittore*, dans la même ville, en 1798; *Il Teseo riconosciuto*, à Florence (1798); *l'Isola disabitata*, ibid. (1798); *Chi più guarda men vede*, ibid. (1798); *l'Amore segreto*, à Naples (1799); *la Fuga in maschera*, ibid. (1798); *la Finta Filosofa*, ibid. (1799). Lorsque le royaume de Naples fut envahi par l'armée française, après la déroute de l'armée napolitaine, Spontini répondit à l'appel de la cour et se rendit à Palerme, sur le refus de Cimarosa, malade alors. Il y composa les opéras *I Quadri parlanti*, *Safronia e Olindo*, *Gli Elisi delusi*, en 1800, et donna des leçons de chant. Le dérangement de sa santé l'obligea de quitter la Sicile, vers la fin de la même année. En 1801, il écrivit à Rome *Gli Amanti in cimento, ossia il Geloso audace*, puis il fut appelé à Venise, où il composa, pour la célèbre cantatrice Morichelli, *la Principessa d'Amalfi*, dont le titre fut changé en celui d'*Adelina Senese*, parce que, dans les opinions de cette époque, il ne fallait plus parler de princesses. Après ces ouvrages, il donna dans la même ville *le Metamorfosi di Pasquali*. De Venise, Spontini ramena son père à Jesi, puis il retourna à Naples d'où il s'embarqua pour Marseille avec une famille dont il était devenu l'ami intime à Palerme. Il séjourna quelque temps à Marseille, fréquentant les maisons de quelques banquiers et négociants, qui lui donnèrent des lettres de recommandation pour Barillon, Michel, Récamier, et autres notabilités financières de cette époque. Spontini arriva à Paris, en 1803 : il y donna d'abord des leçons de chant. Je le connus alors chez un facteur de pianos de second ordre qui demeurait rue Sainte-Avoye, où il venait quelquefois. Il était plein de confiance dans son avenir : la suite de sa carrière prouva qu'il ne s'était pas trompé.

Un de ses premiers soins fut de faire représenter au Théâtre Italien un de ses opéras écrits en Italie : il fit choix de *la Finta Filosofa*, qui avait été joué à Naples, en 1799. La première représentation fut donnée au mois de février 1804. Bien accueilli, cet opéra obtint quelques représentations où brillèrent les talents de Nozzari et de madame Belloc. Spontini fut moins heureux à l'Opéra-Comique, où il fit représenter, vers la fin de mars de la même année, l'opéra en un acte intitulé *Julie*. Un faiseur de livrets, nommé *Jars*, était l'auteur de cette pièce dénuée d'intérêt et mal faite. L'ouvrage tomba et disparut du répertoire; mais Spontini y fit faire des changements, corrigea lui-même sa musique, et fit reparaître la pièce, le 12 mars 1805, avec le nouveau titre de *Julie, ou le Pot de fleurs*. Ce fut alors qu'on en grava la partition, quoique sa reprise n'eût pas été beaucoup plus heureuse que sa première apparition. Quelque peu importante que paraisse cette production dans la carrière de l'auteur de *la Vestale*, elle est néanmoins d'un grand intérêt, parce qu'en l'absence de toutes les partitions d'opéras composées par Spontini en Italie, qu'il serait dif-

(1) Plusieurs biographes ont suivi le *Dictionnaire historique des musiciens* de Choron et Fayolle, où il est dit qu'un des maîtres de Spontini au Conservatoire de Naples fut *Traetta*, mort deux ans avant qu'il y arrivât; ces biographes ont confondu *Traetta* avec *Tritta*.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ficile de trouver aujourd'hui, elle permet de connaître son point de départ, et d'apprécier la prodigieuse transformation qui s'est opérée tout à coup dans les facultés de cet homme extraordinaire. A l'examen de la partition de *Julie*, il est évident pour tout connaisseur que le style est celui des opéras italiens écrits dans les vingt-cinq dernières années du dix-huitième siècle, et qu'on y trouve en abondance les formes de la musique de Guglielmi, de Cimarosa et de Paisiello. Le sort peu fortuné de *Julie* avait décidé Spontini à prendre une prompte revanche dans un ouvrage plus important; il crut en avoir trouvé l'occasion dans *la Petite Maison*, opéra-comique de *Dieulafoy* et de *Gersaint*, dont le livret lui avait été donné pour qu'il en fît la musique. La rapidité qui s'était fait remarquer précédemment dans ses travaux ne lui fit pas défaut dans cette circonstance, car les mois d'avril et de mai 1804 lui suffirent pour écrire la partition de cet ouvrage en trois actes, qui fut joué le 23 juin de cette année. Malheureusement le sujet de cette pièce était mal choisi pour cette époque, car il présentait un tableau de mœurs licencieuses en désaccord avec les idées de moralité qui caractérisaient le temps du consulat. Dès le premier acte, une opposition formidable se manifesta contre la pièce (1). Ellevion, chargé du rôle principal, ayant eu l'imprudence de narguer le public, dans le jugement qu'il portait de l'ouvrage, fit monter l'irritation du parterre jusqu'à la frénésie, et provoqua une des scènes les plus tumultueuses qu'il y ait eu au théâtre. L'ouvrage ne fut pas achevé.

L'époque où Spontini arriva à Paris était la moins favorable pour ses débuts, car il y avait alors parmi les musiciens français, et surtout parmi les professeurs et élèves du conservatoire, une ligue sérieuse et forte contre les compositeurs italiens et contre la musique de leur école. Diverses circonstances avaient amené cet état de choses. Et d'abord, l'opéra-comique avait été envahi depuis plusieurs années par Bruni, Tarchi, Della Maria et Nicolo Isouard, lesquels, n'ayant eu que de médiocres succès dans leur patrie, étaient venus chercher une meilleure fortune à Paris, et qui, avec la facilité traditionnelle des compositeurs de leur école, improvisaient les partitions d'opéras, et remplissaient une grande partie du répertoire. D'autre part, depuis 1801, un théâtre d'opéra italien s'était établi, faisant concurrence à l'Opéra-Comique et même à l'Opéra. Ce théâtre avait ses habitués qui exaltaient le mérite de la musique italienne et dépréciaient les œuvres des compositeurs français. Les anciennes querelles de la musique nationale et des Bouffons de 1752 semblaient près de se renouveler. Déjà Méhul avait donné le signal de l'opposition dans son opéra-comique de *l'Irato*, considéré alors comme une critique de la musique italienne, à laquelle pourtant il ne ressemble guère. Ce fut dans ces circonstances qu'arriva Spontini : le parti des compositeurs nationaux ne vit en lui qu'un de ces artistes ultramontains dont la présence à Paris était incommode et nuisible. Geoffroi, dont le talent d'écrivain et de critique brillait dans le *Journal des Débats*, et qui connaissait la musique par l'ancien opéra français, se montrait, dans ses feuilletons, fort hostile à la musique des Italiens. Son compte rendu de la représentation de *la Petite Maison* ne fut pas moins désagréable pour l'auteur de la musique que pour ceux des paroles.

Peu de jours après cet échec, Spontini trouva une large compensation dans le poëme de *la Vestale*, que lui remit Jouy. Ce poëme, dont Chérubini n'avait pas compris le mérite, et qu'il avait rendu, après avoir longtemps hésité à le mettre en musique, ce poëme, dis-je, était pour le jeune musicien la plus haute faveur qu'il pût recevoir, car il allait lui fournir l'occasion de mettre en évidence une puissance de génie que lui-même ne croyait peut-être pas posséder. Dès ce moment, une liaison intime s'établit entre les deux auteurs. Elle eut pour premier résultat de les faire préluder à la mise en scène du grand opéra par un ouvrage moins important composé pour l'Opéra-Comique, et qui fut représenté à la fin de décembre 1804. Cette fois, Spontini fut plus heureux et sortit enfin de la série de mésaventures qu'il avait éprouvées au théâtre depuis son arrivée à Paris : *Milton*, en un acte, obtint un brillant succès au théâtre Feydeau. En homme né pour être grand artiste, le compositeur avait tiré profit des attaques de ses ennemis; son style avait pris plus d'ampleur; sa manière avait acquis de la variété, et son harmonie était devenue plus nourrie et plus correcte. L'ouvrage, repris plusieurs fois, a toujours été entendu avec plaisir, et la traduction allemande que Spon-

(1) Une note manuscrite, que j'ai sous les yeux, attribue cette opposition à une cabale du Conservatoire; c'est une erreur. J'étais à la représentation, et quoique je fusse sorti du Conservatoire depuis un an, après avoir terminé mes études de composition, je connaissais tous les professeurs et la plupart des élèves, et je ne les aperçus pas dans cette soirée. L'opposition du Conservatoire de Paris contre Spontini ne fut que trop réelle; mais elle se constitua un peu plus tard.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tini en fit faire plus tard a été jouée dans plusieurs villes, notamment à Vienne, Dresde et Weimar.

Occupé sérieusement de sa carrière de compositeur dramatique, Spontini avait abandonné les leçons de chant. D'heureuses liaisons de société lui avaient d'ailleurs procuré la place de directeur de la musique de l'impératrice Joséphine, position incompatible avec celle d'accompagnateur du théâtre. Ce fut cette position qui le fit triompher d'une multitude d'obstacles dans l'entreprise la plus importante de sa vie, à savoir la mise en scène de son grand opéra *la Vestale;* car il trouva dans la bonté naturelle et active de l'impératrice une protection sans laquelle son talent ne serait peut-être pas parvenu à se faire connaître. Il ne négligeait aucune occasion qui pouvait fixer sur lui les regards de cette princesse déjà disposée en sa faveur par une bienveillance naturelle : il s'en présenta bientôt une qui lui fut favorable. Tous les théâtres de Paris s'étaient empressés de célébrer la gloire de Napoléon après la victoire d'Austerlitz : à la demande de Spontini, Balocchi écrivit pour lui la poésie d'une cantate intitulée *l'Eccelsa Gara,* qui fut exécutée au théâtre Louvois, le 8 février 1806. Le sujet de cette cantate était assez fade. Apollon et Minerve, descendus aux champs Élysées, invitaient les plus célèbres poëtes de la Grèce, de Rome et de l'Italie, à célébrer la gloire de la France; Homère, Virgile et le Tasse se disputaient cet honneur; mais Apollon les mettait d'accord en disant que ce n'était pas trop de tout le Parnasse pour chanter dignement le plus grand homme des temps anciens et modernes; alors les muses s'unissaient en chœur aux poëtes pour chanter des hymnes où toutes les hyperboles de la louange étaient accumulées.

L'impératrice fut touchée de cet hommage et des applaudissements que le public y donna : Spontini en fut récompensé par une protection qui le fit triompher de la formidable opposition organisée contre lui; opposition qu'il trouva à son poste lorsqu'il fit exécuter un oratorio de sa composition dans un des concerts spirituels donnés au théâtre Louvois pendant la semaine sainte de l'année 1807. Les jeunes musiciens rassemblés au parterre pendant l'exécution de cet ouvrage mirent d'autant plus d'obstination à le troubler, que les répétitions de *la Vestale* étaient commencées, et que tout annonçait la prochaine mise en scène de ce grand opéra. Les éclats de rire et les huées scandaleuses de ces jeunes gens couvrirent la voix des chanteurs et même la sonorité de l'orchestre, de telle sorte, qu'il fut impossible d'apprécier le mérite de la composition, et que l'exécution ne fut pas même achevée.

Jusque-là, les ennemis de Spontini semblaient triompher parce qu'ils avaient formé contre lui une coterie qu'ils se persuadaient représenter l'opinion publique; erreur qu'on voit souvent se reproduire dans les prédictions de chutes ou de succès. Mais le jour qui devait faire finir toutes ces intrigues, et mettre en évidence la transformation du talent du compositeur, approchait. Bien des difficultés s'étaient élevées dans le sein même de l'administration de l'Opéra. La priorité de représentation avait été demandée pour *la Mort d'Adam*, opéra de Lesueur, reçu depuis longtemps, et l'empereur, à qui l'on avait appelé d'un tour de faveur accordé à *la Vestale* sur la demande de l'impératrice Josephine, avait décidé en faveur de l'auteur des *Bardes*. Cependant la partition de *la Mort d'Adam* ne se trouva pas prête quand il fallut la donner au copiste, et Spontini sut profiter de cet incident plus reconquérir son tour de représentation. Les répétitions de l'ouvrage avaient commencé; mais là de nouvelles préventions s'élevèrent, à cause de l'obscurité qui environnait les premières pensées de l'auteur; car cet homme, entièrement livré aux traditions de la musique italienne de son temps, lorsqu'il était arrivé à Paris, cet homme, dis-je, s'était tout à coup révélé à lui-même dans ce qu'il y avait en lui d'original et de créateur, et avait en quelque sorte changé de nature le jour où il avait été appelé à composer une tragédie lyrique pour le grand opéra. Au lieu de l'ancienne facilité qui lui avait fait improviser ses opéras italiens et ses premiers ouvrages français, il en était venu à une conception profonde, mais laborieuse. Devenue l'objet de ses méditations, l'expression forte et vraie des sentiments dramatiques domina toutes ses idées; mais l'inhabitude des formes qui pouvaient réaliser cette expression était cause que ce qui était senti avec énergie par le compositeur ne se traduisait que d'une manière obscure dans le premier jet de sa pensée. De là venait que sa vigoureuse inspiration ne se présentait quelquefois que sous l'aspect d'un travail péniblement élaboré. C'est en cet état qu'il livrait aux copistes la plupart des morceaux de sa *Vestale*. Mis à l'étude, ces morceaux présentaient aux chanteurs et aux musiciens de l'orchestre de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

grandes difficultés; de là les sarcasmes des exécutants mal disposés pour lui, et les bruits défavorables à l'ouvrage qui se répandaient de proche en proche. Bien que Spontini en reçût des impressions pénibles, il ne se laissait point ébranler dans son sentiment intime. Dès qu'il avait acquis la conviction des défauts d'un morceau, il se remettait à l'œuvre, revoyait sa pensée primitive, l'éclaircissait, la dégageait de son entourage hétérogène, resserrait les phrases ou leur donnait plus de développement, en améliorait le rhythme et la modulation, et par degrés il arrivait à la réalisation du sentiment dramatique dont il était animé. C'est ainsi que tour à tour les diverses parties de la partition de *la Vestale* parvinrent à leur maturité. Celui qui écrit ces lignes a été témoin oculaire de ce travail dont il suivait les progrès dans l'intérieur même du théâtre de l'Opéra; ce fut pour lui une étude intéressante.

Les hommes du métier qui se livrèrent à l'examen de la partition de cet opéra, lorsqu'elle fut publiée, n'en comprirent pas d'abord le succès, parce qu'au lieu d'en saisir le côté de l'originalité, de l'inspiration et de l'expression sentimentale, ils s'attachèrent de préférence au matériel de l'art d'écrire. Or, il faut bien le dire, il y règne un certain embarras que tous les efforts de Spontini n'ont pu faire disparaître, parce que les procédés ordinaires de l'art ne lui fournissaient pas de moyens suffisants pour certains accents intimes dont il avait conscience, sans en avoir la conception parfaitement claire. Dans l'allure des voix et des instruments, on trouve à chaque instant des emprunts faits par une partie à une autre, d'où résultent des pauvretés d'unissons et d'octaves en séries d'autant plus remarquables, que la partition est écrite en général avec une certaine affectation de combinaisons dans les dessins de voix et des instruments. En divers endroits, les dissonances n'ont pas leur résolution normale; enfin, les modulations ne sont pas toujours assises sur le point d'appui qui devrait faire sentir la relation des tons qui se succèdent; mais la concession faite de ces imperfections de métier, que de beautés dans les accents mélodiques, dramatiques, expressifs, et même dans les effets de cette instrumentation dont le premier aspect offre si peu de clarté! Que de sentiments vrais et de véritable inspiration dans l'hymne *Fille du ciel*, où la catastrophe d'un amour fatal se fait déjà pressentir; dans ces complaintes si tendres, *Helas, l'Amour*, et *Licinius, je vais donc;* dans cette grande et magnifique scène, *Impitoyables dieux!* dans ce duo, *Quel trouble, quel transport!* dans ce finale si énergique et si riche d'émotions qui termine le second acte; dans cette prière, *O des infortunés deesse tutelaire;* enfin, dans ce dernier chant, *Adieu, mes tendres sœurs!* Voilà les qualités essentielles qui émurent le public entassé dans la vaste salle de l'Opéra, et portèrent son enthousiasme jusqu'à l'exaltation, pendant la première et solennelle représentation du 15 décembre 1807; voilà ce qui a fait que ce même ouvrage a rencontré la même sympathie chez toutes les nations; voilà ce qui en a prolongé le succès jusqu'à ce que les grands acteurs lui eussent fait défaut, et que les traditions nécessaires à son exécution se fussent perdues. Avec une *Julia* telle que madame Branchu, une grande-prêtresse comme madame Maillard, un *Licinius* doué de la chaleur entraînante de Lainez; avec la belle et limpide voix de Lays dans le rôle de *Cinna;* enfin, avec l'imposante figure, la diction admirable, les gestes si nobles et les poses dramatiques de Dérivis dans le grand-prêtre, l'effet de *la Vestale* était irrésistible. Tel avait été cet effet, que l'attention publique fut distraite par le succès de *la Vestale* des grands événements qui venaient de s'accomplir par la paix de Tilsit, de l'invasion du Portugal par l'armée française, et des préparatifs de la guerre d'Espagne.

Le démenti donné par le succès universel de l'œuvre de Spontini à l'opinion de la plupart des musiciens, ne ramena pas immédiatement ceux-ci à des idées plus modérées sur le talent de l'auteur de *la Vestale;* ils se mirent au contraire à faire de l'opposition systématique au jugement du public, s'attachant à démontrer les imperfections matérielles de l'ouvrage, et fermant les yeux sur les beautés incontestables qui font oublier ces taches pendant l'exécution. Cependant l'époque fixée par Napoléon pour que l'Institut de France fît un rapport sur les ouvrages jugés dignes des prix décennaux, institués par son décret, était arrivée, et les chefs de l'opposition se trouvaient précisément parmi les juges du concours. La situation était embarrassante pour eux, car les deux ouvrages qui, par l'éclat de leur succès, pouvaient seuls prétendre à la distinction accordée par le gouvernement, étaient *les Bardes*, de Lesueur, joués en 1804, et *la Vestale*. Toutefois, *les Bardes*, nonobstant le mérite d'originalité qui se faisait remarquer

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

dans la partition, ne pouvaient balancer le succès universel de l'œuvre de Spontini, ni sa valeur réelle, au point de vue de l'effet dramatique. Lesueur s'était évidemment éloigné des formes habituelles dans son ouvrage; mais sa mélodie, son harmonie, ses modulations, causaient plus d'étonnement, par leur étrangeté, que de plaisir et d'entraînement. A vrai dire, le succès des représentations de son opéra ne s'était pas étendu au delà de l'enceinte des salles de spectacle; on n'en avait chanté les airs ou les morceaux d'ensemble ni dans les salons, ni dans les concerts. Enfin, après quelques années, l'oubli et l'abandon avaient succédé à l'éclat des représentations des *Bardes*. La musique de *la Vestale*, au contraire, indépendamment des effets entraînants de la scène, conservait tous ses avantages au piano et faisait briller les chanteurs dans les concerts. Comme celle des *Bardes*, elle avait un caractère saisissant d'originalité; mais cette originalité avait du charme et ne reposait pas uniquement sur des formes insolites. Quelles que fussent les préventions, il était impossible que la section de musique de l'Institut de France, chargée de prononcer entre les deux ouvrages, ne donnât pas la préférence à celui de Spontini. Bien qu'assez mal disposée pour lui, elle n'avait cependant pas à son égard les vieilles rancunes qui existaient entre elle et Lesueur. Méhul, Gossec et Grétry, qui composaient alors cette section de musique, désignèrent donc *la Vestale* pour le prix décennal qui devait être accordé au grand opéra le plus remarquable de cette époque, et la rédaction du rapport, dont Méhul eut la tâche, s'exprima en ces termes, consignés au *Moniteur*: « Cet opéra (*la Vestale*) a obtenu un succès » brillant et soutenu. Le compositeur a eu » l'avantage d'appliquer son talent à une com- » position intéressante et vraiment tragique. » Sa musique a de la verve, de l'éclat, souvent » de la grâce. On y a constamment et avec » raison applaudi deux grands airs d'un beau » style et d'une belle expression, deux chœurs » d'un caractère religieux et touchant, et le » finale du second acte, dont l'effet est à la » fois tragique *et agréable*. Le mérite incon- » testable et la supériorité du succès de *la* » *Vestale* ne permettent pas au jury d'hésiter » de proposer cet opéra comme digne du » prix. » Après cette déclaration solennelle, le pédantisme d'école dut se taire, et l'opposition alla toujours s'affaiblissant.

Désormais Spontini tenait un rang distingué parmi les compositeurs dramatiques qui brillaient sur les théâtres de France. Son association avec Jouy ne fut pas moins heureuse dans *Fernand Cortez* que dans *la Vestale*, car cet opéra, joué pour la première fois le 28 novembre 1809, obtint aussi le plus brillant succès. Le sujet de l'ouvrage a de l'intérêt comme tout ce qui se rapporte à la découverte et à la conquête de cette Amérique qui, plus tard, a exercé une si grande influence sur le sort des populations européennes. Toutefois, on a remarqué avec raison que l'enchaînement des situations a été si faiblement établi par les auteurs du poëme, que Jouy imagina, en 1816, d'intervertir l'ordre de succession des actes, et que l'ouvrage en fut amélioré, parce que, dans la première conception, le premier acte, trop puissant d'intérêt et d'effet, affaiblissait les autres. La musique, la beauté du spectacle et le talent des acteurs, ont eu la plus grande part dans le succès de l'ouvrage. Sans atteindre à la hauteur de l'ensemble de *la Vestale*, la partition de *Fernand Cortez* renferme des beautés de premier ordre, au point de vue de la mélodie, de l'expression et de l'effet dramatique. Quelles que soient les révolutions de goût réservées par l'avenir à la musique de théâtre, quiconque aura le sentiment vrai de l'art ne pourra méconnaître le charme répandu dans divers morceaux de cette partition, l'originale conception de la plupart et leur force dramatique. Le duo, *Cher Telasco, daigne m'entendre*, l'hymne à trois voix, *Créateurs de ce nouveau monde*, l'air, *Hélas! elle n'est plus*, l'autre air si plein d'amour, *Arbitre de ma destinée*, le dernier duo, *Un espoir me reste*, et enfin, l'admirable scène de la révolte, qui commence par le chœur : *Quittons ces bords*, se feront remarquer dans tous les temps par leurs beautés beaucoup plus grandes que leurs défauts. On peut citer encore, comme des morceaux de grand mérite, l'ouverture, le finale du premier acte, les airs de danse et des récitatifs d'une grande vérité de déclamation. Le succès de *Fernand Cortez* mit le sceau à la réputation de Spontini, et lui donna dès lors une sorte d'autorité sur les destinées de l'Opéra, laquelle se maintint pendant plusieurs années.

La fortune semblait le conduire par la main. Admis depuis plusieurs années dans la famille des célèbres facteurs d'instruments Erard, où les artistes de talent trouvaient toujours un accueil bienveillant, il devint l'époux de la fille de Jean-Baptiste Erard, nièce de Sébastien. Cette union fut, pour Spontini, la source la plus pure de son bonheur, car il trouva dans

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

la compagne de sa vie une réunion de qualités précieuses qui en firent le charme, un esprit distingué, enfin, une bonté parfaite qui consola l'artiste dans les chagrins occasionnés par sa trop grande susceptibilité. Par ses vertus, par son admirable dévouement, par l'agrément et la solidité de son esprit, madame Spontini a toujours été l'objet du respect et de l'affection de ceux qui l'ont connue.

L'éclat des succès de Spontini lui fit obtenir, en 1810, la direction de l'Opéra italien, qui venait d'être placé au théâtre de l'Odéon, et qui, réuni à la Comédie, sous la direction de Duval, avait pris le nom de *Théâtre de l'Impératrice*. Le début du nouveau directeur, dans l'organisation du personnel chantant, fut de bon augure, car il y réunit les deux excellents ténors Crivelli et Tacchinardi, mesdames Barilli et Festa, enfin, les basses Porto et Angrisani, ainsi que Barilli, pour les rôles de bouffe non chantant. Ce fut avec cette compagnie remarquable qu'il fit entendre pour la première fois à Paris, le *Don Juan*, de Mozart, tel que l'a écrit l'illustre compositeur. L'année 1811 fit honneur à l'intelligente direction de Spontini; il mit beaucoup d'activité à varier le répertoire, donna une série de concerts qui furent bien accueillis, à cause des artistes distingués qui s'y firent entendre, et refit la plus grande partie de *la Semiramide*. Plusieurs airs et morceaux d'ensemble, qu'il écrivit pour cet ouvrage, eurent beaucoup de succès. Malheureusement le sort de l'Opéra italien était lié à celui du second théâtre français, que l'administration d'Alexandre Duval ne faisait pas prospérer. Les recettes faites par les chanteurs servaient à combler les vides de la caisse de la comédie; de là des récriminations incessantes de part et d'autre. Spontini ne dissimulait pas sa mauvaise humeur; il en résulta des scènes désagréables entre les administrateurs du Théâtre de l'Impératrice; elles se terminèrent, en 1812, par une décision aussi injuste qu'inintelligente de M. de Rémusat, surintendant des théâtres impériaux qui, au lieu de donner un successeur à Alexandre Duval, ôta la direction du Théâtre italien à Spontini. En 1814, le ministre de la maison du roi lui accorda le privilége du Théâtre italien, en dédommagement de l'acte arbitraire dont il avait été victime en 1812; mais madame Catalani ayant sollicité ce privilége, et Paër s'étant uni à elle pour en faire l'exploitation, Spontini, par des motifs qui ne sont pas connus, prit le parti de se retirer, moyennant une indemnité qui lui fut payée par madame Catalani.

La chute de l'empire, en 1814, avait changé la position de la plupart des artistes français; quelques-uns n'obtinrent pas immédiatement les faveurs de la nouvelle cour: Spontini fut de ce nombre, car il n'eut d'emploi ni comme surintendant de la chapelle du roi, ni comme directeur de la musique particulière. Lesueur passa de la chapelle de l'empereur dans celle du roi et en partagea la direction avec Martini, et Paër, après avoir dirigé les spectacles et les concerts de la cour impériale, porta son dévouement dans ceux de la royauté légitime. De cette manière, toutes les places se trouvèrent remplies, et Spontini n'eut plus rien à espérer que de son talent et de ses travaux pour la scène. Néanmoins, il ne montra pas de rancune, car il écrivit, dans l'esprit du nouvel ordre de choses, la musique de *Pélage, ou le Roi et la Paix*, opéra en deux actes, qui fut joué le 23 août 1814, et n'obtint que peu de succès. Ainsi qu'il arrive presque toujours à l'occasion de ces ouvrages de circonstance, ni Jouy, ni Spontini, n'eurent d'inspiration pour celui-là. Pour exciter la verve de ce compositeur, il fallait des sentiments énergiques ou passionnés, dramatiques et scéniques; mais il était l'homme le moins propre à chanter de fades louanges. Sa part de travail dans *les Dieux rivaux* n'eut pas plus d'importance. Cet opéra-ballet, qu'il écrivit avec Persuis, Berton et Kreutzer, à l'occasion du mariage du duc de Berry, fut représenté le 21 juin 1810, et presque aussi vite oublié que *Pélage*. Mais l'année suivante fut marquée par un véritable triomphe pour Spontini. Persuis venait de remplacer Choron dans la direction de l'Opéra; il avait à réparer les mauvais choix d'ouvrages mis en scène par son prédécesseur, et à faire oublier les chutes successives de la triste *Natalie*, de Reicha, de la reprise de *le Pommier et le Moulin*, de Lemoine, du ballet des *Sauvages*, et de *Roger, roi de Sicile*, de Berton. Convaincu de la nécessité d'employer le talent de Spontini comme la seule ressource de l'Opéra, à cette époque, Persuis commença par faire une reprise de *Fernand Cortez*, à laquelle il donna beaucoup d'éclat et de luxe. L'effet de l'ouvrage à la première représentation, donnée le 8 mai 1817, surpassa celui qu'il avait obtenu huit ans auparavant; ce fut une véritable ovation pour le compositeur. Le nouveau directeur de l'Opéra ne s'en tint pas là; car ayant résolu de remettre à la scène *les Danaïdes*, de Salliéri, il chargea Spontini

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

d'en rajeunir la partition par quelques morceaux nouveaux, et l'engagea à écrire, sans délai, *la Colère d'Achille*, dont le poëme avait été reçu quelques mois auparavant, et *Olympie*, dont le livret était l'ouvrage de Briffaut et de Dieulafoy. Les airs ajoutés par Spontini à la partition des *Danaïdes*, et surtout une superbe bacchanale au troisième acte, firent retrouver dans cet ouvrage le génie qui avait produit *la Vestale* et *Fernand Cortes*; on y remarqua même une main plus ferme, une connaissance plus étendue des ressources de l'instrumentation. Cet opéra fut joué au mois d'octobre 1817; la beauté de la musique, le talent admirable de madame Branchu, le jeu intelligent et dramatique de Dérivis, la belle voix de Nourrit père; des ballets et divertissements pleins de mouvement, une mise en scène très-bien entendue, et la belle décoration de l'enfer, au dernier acte, procurèrent à cet ouvrage un succès d'enthousiasme longtemps soutenu.

Olympie, impatiemment attendue et jouée, enfin, le 15 décembre 1819, ne réalisa pas les espérances qu'avait données le nom du compositeur à ses nombreux admirateurs, et fut pour lui-même une source de déceptions et de chagrins. De tous les opéras qu'il avait fait représenter jusqu'à cette époque, *Olympie* était celui dont la conception avait été la plus laborieuse. La pièce avait été mal faite par les auteurs; la marche en était languissante; les situations dramatiques étaient péniblement amenées; les scènes, mal coupées pour la musique, étaient en grande partie remplies par un interminable récitatif; enfin, le compositeur lui-même n'avait plus retrouvé, en écrivant sa partition, la verve jeune et dramatique qui brille dans *la Vestale* et dans *Fernand Cortes*. Sombre et triste dans presque toute son étendue, *Olympie* manquait de variété dans le coloris. Les poëtes avaient conservé beaucoup de vers empruntés à la tragédie de Voltaire sur le même sujet, ce qui plaçait le musicien dans la nécessité de lutter à chaque instant contre la mesure défavorable du vers alexandrin. C'est ainsi qu'au lieu de l'air final énergique et mouvementé qu'aurait dû chanter Olympie, accompagnée par le chœur, les poëtes avaient terminé le rôle par un récitatif sur ces vers :

Toi, l'époux d'Olympie, et qui ne dut pas l'être;
Toi, qui me conservas par un cruel secours;
Toi, par qui j'ai perdu les auteurs de mes jours;
Toi, qui m'a tant chérie, et pour qui ma faiblesse
Du plus fatal amour a senti la tendresse;
Tu crois mes lâches feux de mon âme bannis:
Apprends... que je t'adore... et que je m'en punis..
Cendres de Statira, recevez Olympie!

Ce langage peut être bon dans une tragédie; mais cela est affreux à mettre en musique: une scène d'opéra qui finit ainsi est nécessairement sans effet. *Olympie* était un ouvrage manqué, rempli de choses de ce genre. Spontini avait trouvé de belles inspirations au premier acte; mais l'opéra se refroidissait ensuite jusqu'à la fin, et le talent de madame Branchu ne parvint pas à ranimer l'intérêt.

Dès 1814, Spontini avait été honoré de la bienveillance du roi de Prusse : il composa alors plusieurs morceaux pour la musique militaire de la garde prussienne. Lorsque Frédéric-Guillaume III entendit, en 1818, *Fernand Cortes*, avec les changements faits dans les dispositions de l'ouvrage, il en fut charmé et prit la résolution d'attacher Spontini à son service. Le général de Witzleben, premier adjudant du roi, fut chargé de faire des propositions au compositeur pour la réalisation de ce projet; elles furent acceptées, et le contrat fut signé au mois d'août 1819. D'après ce contrat, Spontini devait partir immédiatement après la représentation d'*Olympie*, qu'il espérait donner à la fin du mois d'octobre; mais les lenteurs ordinaires du service de l'Opéra retardèrent la représentation jusqu'au 15 décembre. La saison d'hiver parut alors trop avancée pour entreprendre le voyage de Paris à Berlin qui, à cette époque, était long et pénible : Spontini obtint du roi de Prusse l'autorisation de retarder son départ jusqu'au printemps. Le compositeur employa ce délai à faire des changements à son *Olympie*, et concurremment à jeter sur le papier les premières idées pour un *Louis IX*, opéra qui avait été demandé par le ministre de la maison du roi, et auquel le roi Louis XVIII s'intéressait. Le sujet plaisait à Spontini, à cause du caractère de saint Louis, et de l'opposition de coloris qu'il entrevoyait entre le caractère des croisés et celui des musulmans; mais quand vint le moment du départ pour Berlin, le poëme n'était pas achevé, et le travail de cette pièce, étant interrompu, ne fut plus repris.

Lorsque des propositions avaient été faites à Spontini pour l'attacher à la cour de Berlin, l'auteur de *la Vestale* n'accepta pas le titre seul de maître de la chapelle royale, et demanda celui de *directeur général de la musique*, en tout ce qui tenait au service de la cour; nonobstant l'opposition et le crédit du comte de Brühl, intendant du théâtre royal et

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de la chapelle, ces conditions furent acceptées. Le traitement attaché à la direction générale de la musique fut, dit-on, fixé à dix mille écus de Prusse (trente-sept mille cinq cents francs), outre d'autres avantages assurés à Spontini. Sa nouvelle position se composait de deux attributions, à savoir, la charge de compositeur de la cour, et la direction générale de la musique. Celle-ci comprenait l'opéra et le ballet, la musique de la chambre et les concerts, la musique militaire et la musique religieuse de la chapelle. Jamais tant d'autorité n'avait été donnée à un seul homme. Il est facile de comprendre que ce ne fut pas sans déplaisir que les artistes allemands virent de si grandes faveurs accordées à un étranger; cependant tout ce qui dépendait immédiatement du roi, soit dans la chapelle, soit à l'opéra, soit enfin dans la musique militaire, se soumit au nouveau pouvoir sans murmurer; mais une opposition sérieuse lui fut faite par l'intendant des théâtres, seul tout-puissant avant l'arrivée de Spontini, et qui ne put voir sans un vif chagrin une grande partie de son autorité passer en d'autres mains. Déjà, avant que le maître fût arrivé à Berlin, l'intendant avait fait retentir la presse saxonne de ses doléances et de ses réclamations, sous des noms supposés. L'opposition de ce personnage était d'autant plus redoutable qu'il disposait des faveurs de la subvention.

Dès son entrée en fonctions, Spontini écrivit une marche et un chant pour l'anniversaire de la naissance du roi, exécutés le 3 août 1820, par un grand nombre de voix à l'unisson avec accompagnement d'un corps complet de musique militaire et des instruments à archet. L'exécution de cet ouvrage fut dirigée par Spontini lui-même, et son effet fut accueilli par des transports d'enthousiasme : le roi, vivement ému, témoigna au compositeur sa satisfaction en termes affectueux (1). Déjà Spontini avait donné aux artistes de Berlin une haute idée de sa capacité comme directeur de musique, par la manière dont il avait fait exécuter son opéra de *Fernand Cortez*, le 28 juin précédent. La délicatesse des nuances et la précision qu'il donna à l'orchestre, ainsi qu'aux chanteurs et aux choristes furent remarquées par tous les spectateurs. Jamais l'Opéra de Berlin n'offrit un ensemble aussi satisfaisant, une exécution aussi parfaite, que sous la direction de l'auteur de *la Vestale* : ses ennemis mêmes n'ont jamais nié sa supériorité à cet égard.

(1) Ce chant, devenu populaire, a été publié sous ce titre : *Preussischer Volksgesang mit Vollstand. türkischer Musik und d. Streichinstr.* Berlin, Schlesinger.

Spontini avait trouvé *la Vestale* montée et au courant du répertoire du théâtre royal, à son arrivée à Berlin : il lui tardait d'y faire entendre son *Olympie*, et de prendre sa revanche du peu de succès de cet ouvrage à Paris. Il s'occupa immédiatement de le faire traduire en allemand, et pour ce travail ingrat, il jeta les yeux sur le célèbre écrivain humoriste Hoffmann qui, bon musicien, était en état de bien appliquer les paroles à la musique. Spontini avait reconnu la justesse de quelques critiques faites à Paris de certains défauts de son opéra, particulièrement dans le dernier acte. Il fit refaire cet acte par Hoffmann sur un plan nouveau : les flots de champagne dont il abreuvait son poëte triomphèrent de la paresse de celui-ci. Spontini refit lui-même une grande partie de la musique et en prépara le succès par de nombreuses répétitions faites avec soin. Le 14 mai 1821, l'ouvrage fut représenté et bien chanté par Bader, Blum, Hillebrand, mesdames Milder et Schütz. Un luxe inaccoutumé de mise en scène, de costumes et de décorations, ajouta au charme de l'exécution, et des applaudissements unanimes furent prodigués à l'œuvre du compositeur. Spontini triomphait de ce retour de la faveur publique pour une partition qu'il affectionnait peut-être plus que *la Vestale* et que *Fernand Cortez*, par cela même qu'elle lui avait coûté plus de travail, et qu'elle avait été moins heureuse à Paris.

Dans l'hiver de 1821, il écrivit, pour les fêtes de la cour, à l'occasion de la présence du grand-duc Nicolas et de la grande-duchesse, son épouse, à Berlin, l'opéra-ballet de *Lalla Rookh*, dont le sujet avait été pris dans le poëme de Thomas Moore. Plus tard, il se servit d'une romance, d'un petit chœur, d'une marche et de deux airs de ballet de cet ouvrage dans son opéra intitulé *Nurmahal, ou la fête de la rose de Cachemire*, ouvrage en deux actes dont le livret avait été fait par M. Herklotz, d'après la traduction allemande, très-estimée, que le bibliothécaire Spicker avait faite de *Lalla Rookh*, roman poétique de Moore. Cet opéra-ballet, écrit en huit semaines, paroles et musique, eut du succès et fut repris plus tard.

En 1822, Spontini usa du congé annuel stipulé dans son contrat avec la cour de Prusse pour visiter l'Italie et revoir le lieu de sa naissance, où il n'avait pas été depuis vingt ans; puis il se rendit à Paris. Le temps et ses succès en Allemagne lui avaient fait oublier les anciennes cabales de ses adversaires, et ce fut avec un vif plaisir qu'il se retrouva dans cette

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

grande ville, au sein de la famille à laquelle il s'était allié et de quelques amis dévoués. Jouy voulut profiter de son séjour à Paris et l'engagea à s'occuper de son opéra *les Athéniennes*, dont il avait écrit autrefois quelques morceaux ; mais nonobstant les changements faits par M. Philarète Chasles au poëme de cet ouvrage, en collaboration avec Jouy, jamais la contexture du livret ne satisfit Spontini : le dénoûment, en particulier, lui parut toujours impossible et le découragea. Après sa mort, on n'a retrouvé que quelques fragments de sa musique sur ce sujet. Au mois de janvier 1825, il quitta Paris pour retourner à Berlin. Dans le courant de 1824, le roi demanda à Spontini un grand opéra pour fêter le mariage du prince royal (depuis lors Frédéric-Guillaume IV, roi de Prusse). La difficulté consistait à trouver un poëme : plusieurs ouvrages allemands furent présentés au compositeur, mais aucun ne l'ayant satisfait, il demanda au roi l'autorisation de faire venir un littérateur de Paris, ce qui lui fit accordé. Celui qu'il avait en vue n'ayant pu venir à Berlin, on lui envoya Théaulon, qui, pourtant, n'avait rien de prêt, et qui même était à la recherche d'un sujet. Spontini et lui finirent par découvrir celui d'*Alcidor* dans un ancien livret d'opéra-féerie français écrit par Rochon de Chabannes. Théaulon se mit à l'ouvrage ; mais Spontini était rarement satisfait de ce qu'il lui apportait. Il fallut souvent recommencer ; l'ouvrage n'avançait pas, et le temps s'écoulait. Enfin, il devint évident qu'il serait impossible d'être prêt pour le 5 octobre, date fixée pour la représentation. On dut se borner à une cantate suivie d'un ballet. Théaulon retourna à Paris, laissant l'ouvrage seulement ébauché. Dans son embarras, Spontini prit le parti de faire lui-même le *scenario* de la pièce ; un Français, homme d'esprit appartenant à la société distinguée, lui vint en aide en faisant les vers, le poëte allemand Herklotz fit la traduction, et l'opéra d'*Alcidor* fut représenté le 25 mai 1825, pour le mariage de la princesse Louise, troisième fille du roi, avec le prince Frédéric des Pays-Bas. Comme tous les sujets féeriques, *Alcidor* pêchait par le défaut d'intérêt dramatique, élément nécessaire pour le génie de Spontini ; sa musique était brillante ; il s'y trouvait de bons chœurs et un trio en canon qui fut fort applaudi ; néanmoins c'était un ouvrage faible comparé à ceux qui ont fait sa gloire. Après huit représentations, il y eut une interruption par le départ de madame Milder, qui avait un congé. *Alcidor* fut repris en 1829, en 1833 et en 1836, mais il n'eut chaque fois qu'un petit nombre de représentations.

A l'occasion du couronnement de l'empereur et de l'impératrice de Russie, la cour de Prusse demanda au directeur général de musique un hymne de fête, dont il fit une composition grandiose, exécutée le 18 janvier 1827, et répétée le 9 mai de la même année dans un concert. Ce fut aussi dans la même année que Spontini fit exécuter, pour la fête du roi, le premier acte de son opéra *Agnès de Hohenstaufen*, dont Raupach avait fait le livret. Il n'acheva cet ouvrage que deux ans après et en refit de nouveau une grande partie en 1837. La critique passionnée que fit Rellstab (*voyez* ce nom) du premier acte de cet ouvrage excita l'indignation du compositeur qui, malheureusement, ne sut pas se contenir, et qui se compromit par excès de sensibilité. Rellstab, homme d'esprit plus que musicien instruit, venait d'être chargé de la rédaction de la *Gazette de Voss*, à laquelle il donna de la popularité par le piquant de son style. Une haine contre Spontini, dont les motifs ne sont pas connus, la poussa à écrire de violents articles contre ce maître. Déjà il avait voulu publier une brochure intitulée : *Ueber die Theaterverwaltung Spontini's* (Sur l'administration théâtrale de Spontini), dans laquelle il affirmait que le directeur général de la musique de la cour écartait de la scène tous les ouvrages des compositeurs dont le talent lui donnait de l'ombrage, et que lorsqu'il était obligé d'en faire représenter un, il en négligeait la mise en scène, pour qu'il ne produisît pas d'effet, réservant tous ses soins pour ses propres opéras. La censure supprima cet écrit. Le ressentiment qu'en eut Rellstab se traduisit dans une satire accueillie par les frères Schott, de Mayence, et qui parut dans le quatrième volume de l'écrit périodique *Cæcilia* (p. 1 et suiv.), sous le titre : *Aus dem Nachlas eines junger Kunstler* (Extrait des papiers d'un jeune artiste). Un peu plus tard parut, dans le même recueil (tome VI, p. 1 et suiv.), une nouvelle intitulée *Julius*, également dirigée contre Spontini. Le nom du maître ne paraissait pas dans ces libelles ; mais lui-même y était si bien peint par ses habitudes et par son langage, que personne ne s'y trompa. Tout ce qui pouvait blesser le cœur de l'artiste s'y trouvait réuni et disposé avec habileté. *Agnès de Hohenstaufen* fut une nouvelle occasion de dénigrement pour les sentiments haineux de Rellstab : il la saisit pour attaquer le maître

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

avec violence dans la *Gazette de Voss*. Dans son amère critique, il osa mettre en doute que l'auteur de *Lalla Rookh*, de *Nurmahal*, d'*Alcidor* et du dernier ouvrage fût celui de *la Vestale* et de *Cortez*. Blessé dans son honneur comme dans ses sentiments d'artiste, Spontini demanda à la justice réparation des outrages du journaliste et de la diffamation de son caractère. Rellstab fut en effet condamné à quelques mois de détention. Il faut le dire, Spontini fut imprudent en cette circonstance ; car le procès qu'il fit à Rellstab donna de l'importance aux attaques du journaliste. Autant la critique savante, polie et consciencieuse est respectable et a de portée, autant celle qui se puise dans de mauvaises passions et emploie les armes de la mauvaise foi est méprisée. Le silence, le dédain sont les seules ressources de l'artiste de mérite en butte aux traits de celle-ci. D'ailleurs Spontini aurait dû comprendre que Rellstab n'était pas isolé dans ses attaques, et qu'il y avait derrière lui tout un parti d'envieux dont le journaliste n'était que l'organe responsable. Loin d'être abattu par la condamnation, ce parti ne devint que plus ardent à poursuivre sa tâche de dénigrement et de calomnie. L'auteur de *la Vestale* en vit bientôt les effets dans une brochure piquante que Rellstab fit paraître à Leipsick sous ce titre : *Ueber mein Verhæltniss als Kritiker zu Herrn Spontini als Componisten und General-Musik-Director in Berlin* (Sur mes rapports, comme critique, avec M. Spontini, en sa qualité de compositeur et de directeur général de musique à Berlin). En France, tout le bruit d'une affaire de ce genre est fini en huit jours ; il n'en est pas ainsi en Allemagne : les années se succèdent avant qu'on en ait épuisé les commentaires. Les journaux s'occupèrent de la brochure de Rellstab et l'analysèrent en raison des dispositions des rédacteurs. Les luttes de part et d'autre furent sans doute bien ardentes, car l'affaire, commencée en 1826, agitait encore Berlin en 1830, et même longtemps après. On en a la preuve dans la défense de Spontini que Dorn, alors directeur de musique à Riga, et plus tard maître de chapelle chargé de la direction du théâtre royal de Berlin, publia en 1830, sous le voile de l'anonyme. Sa brochure avait pour titre : *Spontini in Deutschland oder unpartheiische Würdigung seiner Leistungen wærend seines Aufenthalts daselbst in der Letzten zehn Jahren* (Spontini en Allemagne, ou Jugement impartial de ses travaux pendant les dix années de son séjour dans ce pays). Le ton sage et modéré de cet écrit et les connaissances dont l'auteur y fait preuve produisirent une impression favorable sur les esprits droits qui ne se mêlent pas aux intérêts de partis, mais n'imposèrent pas silence aux ennemis du compositeur. Le vieux levain fermentait encore en 1833, lorsque Charles-Frédéric Müller de Berlin publia un petit écrit sous le titre : *Spontini et Rellstab* (Berlin, Bechtold, in-16). L'auteur de cette brochure annonçait l'intention d'une grande impartialité : *Je ne suis pas plus l'ennemi de M. Spontini que l'ami de M. Rellstab*, dit-il, *et je veux, sans m'occuper de ce qui est étranger à la cause, ne parler que des faits*. Malheureusement, la suite de l'écrit ne justifie pas le début. M. Müller commence par établir que Spontini est artiste, et que, comme tel, il ne peut se soustraire à la critique ; mais il oublie qu'autre *chose est la critique ou la diffamation*. Il croit que la vie privée seule doit être à l'abri des attaques de la presse : mais la vie publique de l'artiste ne doit pas être plus exposée aux fausses interprétations. Ses ouvrages seuls sont justiciables de la critique, si celle-ci a la capacité nécessaire pour leur appréciation ; ce qui est fort rare.

L'irritation éprouvée par Spontini de tant de tracasseries s'augmenta malheureusement chaque année ; cette irritation fut plus tard très-nuisible à ses intérêts. Cependant, il était bon, serviable, et plus généreux que ne le sont la plupart des artistes de notre temps. Au nombre de ses détracteurs et ennemis secrets se trouvaient beaucoup d'ingrats qu'il avait protégés. C'était à lui qu'était dû l'institution de la caisse de secours pour les artistes du Théâtre-Royal ; il en avait fourni les premiers fonds, et donnait chaque année, pour en accroître les ressources, le produit du concert annuel qui était un des avantages dont il jouissait comme en avaient joui tous les maîtres de chapelle ses prédécesseurs. Il y réunissait tout ce qui pouvait le rendre productif. Beaucoup de jeunes gens qui se destinaient à l'art, ou qui commençaient à s'y distinguer, avaient reçu de lui des secours ou des encouragements.

Les artistes du Théâtre-Royal de Berlin lui furent aussi redevables de bons conseils pour le développement et le perfectionnement de leur talent. On sait que l'art du chant est peu connu en Allemagne, et que les acteurs se font plus remarquer par leur sentiment dramatique que par la correction de leur vocalisation. Spontini, dont l'éducation musicale avait com-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

mencé précisement par le chant, suivant l'ancienne méthode des écoles d'Italie, apprit à madame Milder, à mademoiselle Schœtzel, à Bader, à Blume, à tous les chanteurs qui furent placés sous sa direction pendant vingt ans, à poser le son, à respirer, à bien articuler le chant, enfin à donner à leurs rôles le caractère qui seul pouvait réaliser la pensée des compositeurs. Son orchestre, dans lequel il avait réuni les meilleurs artistes, entre autres Mœser, comme chef des premiers violons et directeur de musique, les violoncellistes Hannsmann et Ganz, Baermann pour le basson, Hambuch pour le hautbois, Lenz pour le cor, et beaucoup d'autres ; cet orchestre, dis-je, avait appris de Spontini l'art des nuances délicates et d'une précision parfaite. A la tête d'un grand orchestre et d'un chœur nombreux, l'auteur de *la Vestale* et de *Cortez* était un héros. Son talent en ce genre était si bien connu dans toute l'Allemagne, qu'il fut souvent sollicité de prendre la direction des fêtes musicales qui se donnaient dans différentes villes. Au festival organisé à Halle par Naue, directeur de musique à l'université, il excita le plus vif enthousiasme par la chaleur et l'intelligence de sa direction. L'université lui témoigna sa reconnaissance par le diplôme de docteur en philosophie et beaux-arts. Depuis que Spontini s'est retiré de la direction générale de la musique à Berlin, la décadence dans la valeur des chanteurs et dans le fini de l'exécution a fait voir qu'il était plus facile de l'obliger à s'éloigner d'une position enviée que de le remplacer.

Le premier engagement de Spontini avec le roi de Prusse, Frédéric-Guillaume III, avait été contracté pour dix ans ; il était arrivé à son terme le 28 mai 1830, mais il fut renouvelé pour dix autres années. A cette occasion, le roi lui accorda un congé pour visiter Paris et sa famille. Il en obtint un autre, en 1838, lorsqu'il se présenta comme candidat pour la place vacante à l'Académie des beaux-arts de l'Institut, après la mort de Paer. L'engagement qu'il prit alors de revenir à Paris lui fit obtenir sans peine l'élection qu'il désirait. Il partit d'abord pour l'Italie, se rendit à Jesi, et y fit don à la ville d'une somme de trente mille francs pour le rétablissement du mont-de-piété, qui avait été pillé et détruit à l'époque des conquêtes de l'armée française. Arrivé à Rome vers le milieu de novembre, il y fut présenté au pape par le cardinal Ostini, évêque de Jesi, et s'entretint longtemps avec le Saint-Père de la restauration de la musique d'église. Il conçut aussi, à la même époque, un plan pour la publication d'une grande collection de musique religieuse composée par les maîtres anciens les plus célèbres. Le programme en fut publié et les conditions de la souscription répandues par les journaux ; mais déjà à cette époque, à l'exception de Baini, devenu vieux et uniquement occupé de Palestrina, il n'existait personne qui pût diriger une semblable entreprise, et celle-ci resta à l'état de projet. Après avoir ensuite passé quelque temps à Naples, Spontini retourna à Paris. A l'expiration de son congé, il partit pour Berlin. La mort du roi Frédéric-Guillaume III, au mois de juin 1840, fut pour lui la cause d'un profond chagrin. Le 24 du même mois, les chœurs réunis de l'Opéra, de la chapelle et des autres institutions musicales exécutèrent, sous la direction de Spontini, dans le palais neuf, à Potsdam, le *De Profundis*, de Gluck, le *Requiem*, de Mozart, et quelques morceaux choisis dans les œuvres de Hændel ; cette musique, par sa beauté ainsi que par la perfection de l'exécution, produisit une profonde impression sur le roi et sur la cour.

Le deuxième engagement de dix ans, contracté par Spontini avec le feu roi était arrivé à sa fin depuis le mois de mai 1840. Son intention était de se retirer pour retourner à Paris, suivant la promesse qu'il avait faite à l'Académie des beaux-arts de l'Institut de France. Le nouveau roi Frédéric-Guillaume IV avait l'intention de renouveler le contrat ; mais les dégoûts que faisait éprouver à Spontini depuis quelque temps l'intendance générale des théâtres royaux, pour ressaisir ses anciennes attributions, lui fit prendre la résolution de demander l'autorisation de retourner en France. Le roi souscrivit à son désir ; mais il voulut que le directeur général de sa musique conservât tous ses titres : il fixa généreusement sa pension à la somme annuelle de seize mille francs. Spontini s'éloigna de Berlin, dans le mois de juillet 1842, et se rendit en Italie

De retour à Paris, au mois de mai 1843, il fit des démarches auprès de l'administration de l'Opéra pour faire reprendre ses anciens ouvrages avec les soins et les études nécessaires ; mais il n'y trouva pas de bon vouloir. Déjà, en 1841, il avait pu juger des mauvaises dispositions de cette administration lorsque le directeur (M. Duponchel), pour satisfaire au cahier des charges qui l'obligeait à remettre au répertoire d'anciens ouvrages, fit choix de *Fernand Cortez*. Spontini lui fit of-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

frir de venir lui-même diriger les répétitions à Paris, lui proposant en outre de substituer au pitoyable dénoûment adopté à l'Opéra, celui qui avait été fait à Berlin, et demandant que la représentation fût retardée jusqu'au mois d'octobre, au lieu du mois d'août. Toutes ces propositions furent repoussées par le directeur de l'Opéra; alors Spontini lui fit faire défense par huissier de jouer son ouvrage, ne voulant pas qu'il fût mal jugé sur une reprise sans étude et sans soins; l'affaire fut portée au tribunal de commerce, qui donna gain de cause au compositeur. Sur l'appel interjeté par le directeur, on représenta à la cour royale que le droit accordé à un auteur de retirer un ouvrage resté longtemps au répertoire serait un précédent fâcheux qui causerait de grands embarras aux administrations de théâtre; Spontini perdit son procès, et *Fernand Cortez* fut représenté de la manière la plus misérable. On comprend que, quelque justes que fussent ses réclamations, il n'avait rien à attendre d'une administration si mal disposée. Elle lui opposait l'empire de *la mode*. *La mode!* ce mot seul allumait la bile de l'auteur de *la Vestale;* il n'en voulait pas reconnaître la puissance en ce qui concerne la valeur des ouvrages d'art. Certes, il avait raison en ce sens, que le beau, caractérisé par ses attributs incontestables, est de tous les temps; car s'il pouvait cesser un jour d'être réellement le beau, il ne l'aurait jamais été. Mais au théâtre, indépendamment des qualités essentielles de l'ouvrage représenté, à savoir l'inspiration et le sentiment, il y a des habitudes, des conventions, des formes qui, tour à tour, sont ou cessent d'être en usage, qu'on finit par ne plus comprendre et qu'on ne sait plus interpréter. N'avons nous pas vu naguère l'*Alceste*, de Gluck, travestie d'une manière ridicule, faisant naître l'ennui dans la vaste salle de l'Opéra, et appréciée à rebours du bon sens par la presse? L'état moral des populations exerce sur les dispositions des spectateurs des influences qui ne s'expliquent pas, mais qui ne sont pas moins réelles. Aux générations fiévreuses, il faut des commotions; les idylles, si belles, si parfaites qu'elles fussent, ne leur donneraient que de l'ennui; or, on sait comment se traduit l'ennui au théâtre. Au piano, dans des concerts, dans des circonstances spéciales, on pourra exciter la plus vive admiration pour des œuvres anciennes qui ne seront pas dans les tendances du jour. Spontini a vu lui-même un de ces élans spontanés de toute une assemblée lorsque, le 15 avril 1845, des fragments de sa *Vestale* furent exécutés dans un des concerts du Conservatoire de Paris; jamais l'expression du plaisir et de l'admiration n'alla plus loin. Récemment encore le même effet s'est produit dans le même lieu; mais le public des concerts du Conservatoire est composé d'artistes et d'amateurs instruits qui aiment l'art sérieux; ce n'est pas lui qu'on rencontre au théâtre. L'illustre maître, me parlant de la musique qu'il entendait à l'Opéra depuis son retour, la qualifia de *féroce;* sans discuter la justesse de l'expression, on comprend que cette musique lui était antipathique. Il aimait l'art noble et ne pouvait se dissimuler qu'il rapportait ce goût en France au milieu des penchants démocratiques dont il avait horreur.

Spontini retrouvait de temps en temps des éclairs de son ancienne gloire; c'est ainsi que des fragments de *la Vestale*, exécutés dans un festival, à Cologne, en 1847, n'y ont pas fait naître moins d'enthousiasme que des représentations du même opéra, dirigées par l'auteur, n'en avaient excité à Dresde, en 1844. A Copenhague, cet ouvrage avait fait éclater des transports d'admiration, et le roi de Danemark avait envoyé à Spontini, en témoignage de sa satisfaction, la décoration de l'ordre de Danebrog. Enfin, lorsque l'illustre compositeur visita Berlin, quelques années après sa retraite, le roi lui fit le meilleur accueil, lui exprima la satisfaction qu'il éprouvait de le revoir, et lui parla du plaisir qu'il se promettait d'entendre ses ouvrages bien exécutés.

Dans les dernières années de Spontini, des atteintes de surdité se firent sentir et sa mémoire s'affaiblit. L'espoir de retrouver ses facultés intactes et la santé sous le beau ciel qu'il l'avait vu naître lui fit prendre la résolution de se rendre dans les États romains. Jesi le reçut avec des honneurs qu'on n'accorde qu'aux têtes couronnées. Il y passa quelque temps, puis il voulut revoir le village de Majolati, berceau de son enfance. Il s'y trouvait depuis plusieurs mois lorsque, nonobstant un rhume dont il souffrait, et malgré les instances de sa femme, il voulut aller à l'église: le froid l'y saisit, la fièvre survint, et le 24 janvier 1851, il expira dans les bras de son angélique compagne.

Jamais artiste ne fut comblé de plus d'honneurs et de distinctions. Il était directeur général de musique de la cour de Prusse; docteur en philosophie et arts par diplôme de l'université de Halle; membre de l'Académie des

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

beaux-arts de l'Institut de France ; membre associé de la classe des beaux-arts de l'Académie royale de Belgique, de la Société autrichienne des amis de la musique, de l'Académie de Stockholm, de l'Académie de Sainte-Cécile, de Rome, de la Société de Hollande pour les progrès de la musique, et de plusieurs sociétés savantes ; créé comte de *Sant' Andrea* par le pape, décoré de l'ordre de Saint-Grégoire-le-Grand, officier de la Légion d'honneur et de l'ordre de Léopold de Belgique, chevalier de l'ordre du Mérite de Prusse et de la troisième classe de l'Aigle-Rouge, chevalier de l'ordre de Danebrog de Danemark, de l'ordre de François Ier de Naples, commandeur de l'ordre de Hesse-Darmstadt, etc., etc.

Les notices biographiques de Spontini qui ont été publiées sont : 1° *M. Spontini, par un homme de rien* (M. Louis de Loménie) ; Paris, 1841, in-12. 2° *Spontini* (par Édouard-Marie Œttinger) ; Leipsick, 1843, in-16. *Elogio del cavaliere Gaspare Spontini, conte di S. Andrea, letto nel 20 febbrajo 1851, nella chiesa plebale di Majolati da G. Ignazio Montanari* (avec de nombreuses notes biographiques et des pièces authentiques) ; *Ancona, dalla tipographia Aureli*, 1851, de cinquante-six pages. 4° *Notice historique sur la vie et les ouvrages de M. Spontini*, par Raoul-Rochette, secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts de l'Institut ; Paris, Firmin Didot, 1852, in-4°.

SPONTONI (Barthélemé), compositeur vénitien, vécut vers le milieu du seizième siècle. On connaît de sa composition : 1° *Madrigali a cinque voci* ; Venise, 1564, in-4°. Une deuxième édition du même recueil a été publiée dans la même ville, en 1583, in-4°. 2° *Il secondo libro di Madrigali, a cinque voci* ; ibid., 1567, in-4°. 3° *Madrigali a cinque voci. Libro terzo* ; *Venetia, app. Angelo Gardano*, 1583, in-4°. On trouve quelques morceaux de ce musicien dans les recueils suivants : 4° *De' floridi virtuosi d'Italia il terzo libro de' madrigali a cinque voci nuovamente composti e dati in luce ; in Venezia, presso Giacomo Vincenti*, 1586. 5° *Symphonia Angelica. Di diversi eccellentissimi musici Madrigali a 4, 5 et 6 voci, nuovamente raccolta per Huberto Waelrant ; in Anversa, appresso Pietro Phalesio et Giov. Bellero*, 1594, in-4°. 6° *Madrigali pastorali a sei voci descritti da diversi, e posti in musica da altrettanti musici* ; ibid., 1604, in-4°.

SPONTONI (Alexandre), compositeur, né à Bologne, vers le milieu du seizième siècle, fut maître de chapelle de la cathédrale de Forli. Il est cité avec éloge par Cerreto, dans sa *Prattica musica*. On connaît de ce musicien : *Il primo libro de Madrigali a cinque e sei voci* ; Venise, Angelo Gardano, 1585, in-4°.

Un autre compositeur du nom de *Spontoni* (*D. Luigi*) n'est connu que par un ouvrage intitulé : *Il primo libro de Madrigali a cinque voci ; Venetia, app. Antonio Gardano*, 1599, in-4° obl.

SPOURNI, ou plutôt **SPURNI** (Chrétien), musicien allemand, né à Manheim, entra comme contrebassiste à la Comédie italienne de Paris, en 1763, et y resta jusqu'en 1770. Il accepta dans cette année une place de contrebasse au théâtre du roi, à Londres. Il passa le reste de ses jours dans cette ville, où il publia, en 1783, six trios pour flûte, violon et basse.

SPRENGEL (Pierre-Nathaniel), pasteur à Grossmangelsdorff, près de Magdebourg, naquit à Brandebourg, le 7 avril 1737, et mourut le 1er avril 1814. On a de lui une description des arts et métiers avec beaucoup de planches, intitulée : *Handwerke und Künste in Tabellen* ; Berlin, 1767-1797. Dix-huit livraisons in-8°. La onzième partie, publiée en 1773, contient : 1° la description des clavecins et pianos (pages 240 à 270) ; 2° celle de la construction des violons, altos, violoncelles, luths et harpes (pages 271 à 290) ; 3° l'art de la facture des orgues (p. 291 et suivantes).

SPRENGEL (Mathieu-Chrétien), né à Rostock, le 24 août 1746, fit ses études à l'université de Gœttingue, fut nommé, en 1778, professeur extraordinaire à la faculté de philosophie de cette ville, et obtint, l'année suivante, la chaire d'histoire à l'université de Halle. Il mourut le 7 janvier 1803. Au nombre de ses ouvrages, on remarque le quarante-septième volume de l'*Histoire universelle allemande*, contenant l'histoire d'Angleterre et d'Irlande, jusqu'au temps de la grande charte, sous ce titre : *Geschichte von Grossbritannien* ; Halle, 1783, un volume in-4°. Sprengel y traite de la musique des habitants du pays de Galles, dans les chapitres IV° et V° (page 235, et pages 385-393).

SPRING (....), violoniste allemand, vivait à Bonn, vers 1830. Il a publié de sa composition : 1° Fantaisie pour violon, avec quatuor ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 2° Deux quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 2 ; Leipsick, Hofmeister. 3° Quatuor *idem* ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 4° Ouverture à grand orchestre ; Bonn, Simrock.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

SPRINGER (Vincent), virtuose sur le cor de bassette (sorte de clarinette alto courbée), naquit à Jung-Bunzlau, près de Prague, vers 1760. Fils d'un directeur de musique, il apprit dans sa jeunesse à jouer de la clarinette: mais ayant fait un voyage en Hongrie, il y entendit le cor de bassette, inventé peu de temps auparavant, et séduit par la qualité du son de cet instrument, il se livra à son étude, et y acquit une rare habileté. Vers 1782, il s'associa avec David, autre virtuose sur le cor de bassette, et voyagea avec lui pour donner des concerts. En 1787, il vivait à Berlin, sans emploi, mais trois ans après il fut engagé avec David pour la chapelle du comte de Bentheim-Steinfurth. Il y a lieu de croire qu'il alla plus tard à Vienne, où il a fait imprimer, chez Steiner, des marches en harmonie militaire.

SPUNTONI (Charles), compositeur dramatique, né à Rome, vers 1760, a écrit à Florence, en 1784, le deuxième acte de l'opéra bouffe intitulé : *L'Apparenza inganna*. En 1790, il donna à Reggio *La Liberazione di Lilla*, ballet; et l'année suivante, il fit représenter à Lugo *Il Matrimonio*, opéra bouffe.

SQUARCIALUPI (Antoine), ou **SCHUARCIALUPI**, suivant d'anciens manuscrits cités par M. Casamorata (1), surnommé **ANTONIO DEGLI ORGANI**, à cause de son talent sur l'orgue, naquit à Florence, dans les dernières années du quatorzième siècle, ou dans les premières du quinzième, d'une ancienne famille noble. Laurent le Magnifique le prit à son service comme l'un des plus fameux organistes, et peut-être le plus habile de son temps. Squarcialupi fut aussi organiste de l'église *Santa Maria del Fiore*, qui est la cathédrale de Florence. Migliore, cité par M. Casamorata (2), dit, dans sa *Firenze illustrata*, que les étrangers venaient de toutes parts à Florence pour avoir le plaisir d'entendre cet artiste. J'ai dit, dans la première édition de cette Biographie, d'après Gérard-Jean Vossius (3), que Squarcialupi mourut en 1450; j'aurais dû reconnaître que cette date n'était pas exacte, puisque Laurent le Magnifique ne naquit qu'en 1448, et que l'église *Santa Maria del Fiore*, dont Squarcialupi fut organiste, ne fut consacrée, comme le dit M. Casamorata, qu'en 1435. La date de la mort de l'artiste doit être fixée au plus tôt en 1475. Le sénat de Florence honora la mémoire de l'artiste célèbre en plaçant son buste avec une inscription honorable, rapportée par l'Occianti (1), et que voici :

Multum profecto debet musices Antonio Squarcialupo, organistæ : is enim ita gratiam conjunxit, ut quartam nihil viderentur Charites musicam adscivisse sororem. Florentia civitas grati animi officium erga ejus memoriam propagare, cujus manu sæpe mortales in dulcem admirationem adduxerat, civi suo monumentum donavit.

Burney, qui visita Florence, en 1770, prétend que le buste avait alors disparu, et qu'il ne retrouva que l'inscription; mais M. Casamorata nous apprend que ce buste est encore à sa place, à gauche, du côté septentrional de l'église, à côté du portrait d'Arnolfo di Lapo, premier architecte de cette église, en face de celui de Brunellesco, architecte de la Coupole, et de Giotto, qui construisit la tour. Le buste, suivant Richa (*Notizie istoriche delle Chiese di Firenze*), cité par le même écrivain, serait l'ouvrage de Benedetto da Majano, il aurait été fait par ordre de Laurent de Médicis, qui serait l'auteur de l'inscription. On n'a rien retrouvé, jusqu'à ce jour, des compositions de cet artiste célèbre. Negri, dans son *Istoria de' Fiorentini scrittori* (p. 69), dit qu'on conservait de son temps, dans la Bibliothèque Palatine, à Florence, un manuscrit contenant de la musique composée par Squarcialupi, ainsi qu'un autre livre de compositions diverses à sa louange; mais M. Casamorata, qui a retrouvé ce manuscrit dans la Bibliothèque Medicéo-Laurentienne, sous le n° LXXXVII, a constaté qu'il ne contient pas une note de Squarcialupi, et que c'est un recueil de chansons mises en musique par douze compositeurs du quatorzième siècle, dont il donne les noms; et par la description qu'il en fait, j'ai la certitude que ce manuscrit est un double de celui de la Bibliothèque impériale de Paris, dont j'ai donné une ample description dans le premier volume de la *Revue musicale* (Paris, 1827, p. 106-113), avec la traduction en notation moderne d'une chanson italienne à trois voix, de Francesco Landino. Le manuscrit de Florence a appartenu à Squarcialupi et porte sur le premier feuillet, en grande écriture gothique : *Questo libro è di Antonio Squarcialupi horganista in Sancta Maria del Fiore*; c'est ce qui a trompé Negri.

SSAFFI-EDDIN-ABDOLMUMIN BEN FACHIR AL-ORMEWI, surnommé **AL-BAGDADI**, parce qu'il était de Bagdad, écrivain arabe sur la musique, vécut dans la seconde moitié du treizième siècle. Son livre

(1) *Gazetta musicale di Milano*, 1847, p. 378.
(2) *Loco cit.*
(3) *De univ. Math. natura et const.* Cap. 60, § 14, pag. 351.

(1) *Catalog. Script. Florentiæ*, p. 13.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

est appelé le *Traité Schereffdge* par les auteurs arabes et persans postérieurs, parce qu'il fut écrit pour Scheref-Eddin, fils du vizir mongol *Schemseddin*. La doctrine de Ssaffi-Eddin est basée sur la division de l'octave en dix-sept intervalles, c'est-à-dire quinze tiers de ton et deux demi-tons : elle est particulièrement arithmétique. Cette doctrine a fait autorité pour tous les théoriciens arabes depuis le quatorzième siècle. L'ouvrage de Ssaffi-Eddin-Abdolmumin se trouve à la bibliothèque impériale de Vienne, parmi les manuscrits orientaux de la collection Rzewusk, sous le n° 164.

STAAB (le P. Odon), moine bénédictin, professeur de musique à l'université de Fulde, naquit à Fraustein, dans le Rheingau, le 23 juillet 1745. Il est auteur d'un traité du plain-chant intitulé : *Anweisung zum einstimmigen Choralgesang, aus der Lehre der besten Meister zusammengetragen* (Instruction sur le chant choral à voix seule, d'après la doctrine des meilleurs maîtres); Fulde, J.-Jac. Stacheb, 1799, in-8°.

STABILE (Annibal), bon compositeur de l'école romaine, né dans la première moitié du seizième siècle, fit ses études musicales sous la direction de l'illustre Palestrina. Il fut choisi comme maître de chapelle de Saint-Jean de Latran, au mois de septembre 1575; mais il quitta cette place au mois de mai 1576, pour prendre la même position à l'église du collége allemand. Au mois de juillet 1576, il accepta la place de maître de chapelle de Saint-Apollinaire, et le 6 février 1592, il fut appelé aux mêmes fonctions à Sainte-Marie-Majeure. On voit, par les registres de cette église, qu'il cessa de les remplir en 1595 : il y a lieu de croire que ce fut par son décès, car on ne voit plus paraître son nom après cette époque. Stabile a publié de sa composition : 1° *Motetti a* 5, 6 *et* 8 *voci, libro primo;* Venise, Gardane, 1584, in-4°. 2° *Il secondo libro,* idem; *ibid.,* 1585, in-4°. 3° *Il terzo libro,* idem; *ibid.,* 1589, in-4°. 4° *Madrigali a* 5 *voci;* ibid., 1572, in-4°. La deuxième édition est de 1581, in-4° oblong. La troisième édition a paru dans la même ville, chez Angelo Gardano, en 1587, in-4°. 5° *Il secondo libro de' Madrigali a* 5 *voci;* ibid., 1584, in-4°. 6° *Il terzo libro de' Madrigali a* 5 *voci, novamente composti; in Venetia, appresso l'herede di Girolamo Scotto,* 1585, in-4°. 7° *Sacrarum modulationum, quæ quinis, senis et octonis vocibus concinuntur, liber secundus; Venetiis, apud Angelum Gardanum,* 1580, in-4°. On trouve dans ce recueil quelques madrigaux de Jean-Marie Nanini. 8° *Litanie a* 4 *voci;* ibid., 1592, in-4°. On trouve aussi des morceaux de sa composition dans les recueils dont les titres suivent : 1° *Dolci affetti; Madrigali a* 5 *voci di diversi eccellentissimi musici di Roma;* Venise, Alex. Gardane, 1568, in-4°. 2° *Harmonia celeste, di diversi eccellentissimi musici, a* 4, 5, 6, 7 *e* 8 *voci,* etc.; Anvers, P. Phalèse, 1593, in-4° obl. 3° *Il Lauro verde, Madrigali a sei voci composti da diversi eccellentissimi musici,* etc.; Anvers, P. Phalèse; 1591, in-4° oblong. 4° *Il Trionfo di Dori descritto da diversi e posti in musica da altrettanti autori a sei voci;* Venise, Gardane, 1596, et Anvers, Phalèse, 1601 et 1614, in-4° obl. 5° *Paradiso musicale di Madrigali e canzoni a* 5 *voci di diversi eccellentissimi autori;* Anvers, Phalèse, 1596, in-4° obl. Gerber a confondu Annibal Stabile avec Annibal de Padoue.

STABILE (François), compositeur napolitain du dix-neuvième siècle, a donné au théâtre Saint-Charles : 1° *Palmira,* en deux actes, le 3 décembre 1836. 2° *Lo Sposo al lotto,* opéra semi-seria, en deux actes.

STABINGER ou **STABINGHER** (Matthias), musicien allemand, né vers 1750, vécut à Paris en 1775, et se fit connaître d'abord comme flûtiste. Il a publié dans cette ville, en 1776 : 1° Six duos pour deux flûtes, op. 1. 2° Six sonates pour deux flûtes et basse, op. 2. Deux ans après, il se rendit à Milan, et y écrivit, pour le théâtre de *la Scala,* la musique du ballet intitulé : *Calipso abbandonata,* et en 1779, il donna au théâtre de *la Canobbiana* les ballets *la Sconfitta delle Amazoni,* et *le Avventure d'Ircana.* Appelé à Florence, en 1784, il y composa *l'Astuzzia di Bettina,* opéra bouffe qui obtint du succès, et qui fut joué ensuite à Gênes et à Dresde. On connaît aussi de lui *la Morte d'Arrigo,* ballet représenté à Bologne, 1784. Après avoir publié à Naples un journal de musique pratique, Stabinger s'est fixé à Venise, où il paraît être décédé en 1815. On a gravé de sa composition en Italie : 3° Six quatuors concertants pour flûte, deux violons et basse, op. 4; Venise, 1792. 4° Sextuors concertants pour flûte, deux violons, basse et deux cors, op. 5; *ibid.,* 1792. 5° Six duos pour deux flûtes, op. 7; *ibid.*

STAD (....), violoniste allemand, vécut à Paris, vers 1765, et y fit imprimer six sonates pour violon et basse, op. 1; Paris, Sieber. Cet artiste fut ensuite premier violon du théâtre de Strasbourg, puis il fit un voyage à Vienne, en 1782, et y publia trente-sept variations pour violon, avec accompagnement de basse.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

STADE (H.-B.), *cantor* et organiste à Arnstadt, n'est mentionné par aucun biographe allemand. Il paraît être né dans la Thuringe, vers 1810. Il résulte des renseignements que j'ai recueillis que cet artiste, homme de talent, était, en 1843, l'âme de la musique dans la petite ville d'Arnstadt (principauté de Schwarzbourg-Sondershausen), et que son impulsion y produisit de remarquables résultats. Le 25 juin 1840, il donna un concert d'orgue à Weissenfels et y fit admirer son habileté, particulièrement sur le clavier de pédale, ainsi que le style d'une grande sonate d'orgue de sa composition. On a de cet organiste distingué un ouvrage intitulé : *Der Wohlvorbereitete Organist, ein Præludien-, choral- und Postludienbuch*, etc. (L'organiste bien instruit, livre de préludes, de chorals et de conclusions, etc.); deux volumes in-4°; Sondershausen, Enpel. Cet ouvrage est l'œuvre 5e de l'auteur.

STADE (Frédéric-Guillaume), né à Halle, en 1817, fut destiné par ses parents à l'étude de la théologie et suivit les cours du collége; mais doué d'heureuses dispositions pour la musique, il se livra plus tard exclusivement à la culture de cet art, et se rendit à Dessau, où il étudia l'harmonie et le contrepoint, sous la direction de Frédéric Schneider. Sorti de chez ce maître après trois ans d'études, il accepta la place de directeur de musique de la troupe d'opéra-comique de Bethmann, qui donnait alternativement des représentations à Dessau et à Halle. Stade remplit ces fonctions pendant deux ans, puis il fut appelé à Jéna, en qualité de directeur de musique de l'université. Dans cette position, ses travaux prirent un caractère plus sérieux : il dirigea plusieurs sociétés de chant, s'occupa spécialement du chant choral, écrivit des cantates de fête avec orchestre, des symphonies, qui furent exécutées à Jéna, en 1846 et 1847, l'ouverture de la *Fiancée de Messine*, des *Lieder* à voix seule, avec accompagnement de piano et des recueils de chants pour des voix d'hommes. Stade se fit aussi connaître comme pianiste à Jéna et publia quelques petites pièces pour cet instrument. En 1842, il dirigea la fête musicale d'Arnstadt. L'université de Jéna lui a conféré le doctorat en philosophie et beaux-arts. En 1860, Stade a été nommé organiste de la cour et maître de concert à Altenbourg.

STADELMAYER ou **STADLMAYER** (Jean), né à Freising, en Bavière, vers 1560, entra d'abord au service de l'archiduc Maximilien d'Autriche, à Grætz, puis devint maître de chapelle de l'empereur Rodolphe, à Prague. Il occupait encore cette position en 1612. Plus tard, il devint maître de chapelle de l'archiduchesse *Claudia*, grande-duchesse de Toscane, comtesse du Tyrol, et vécut à Inspruck, d'où l'épître dédicatoire de ses *Missæ breves* est datée le 24 janvier 1641. Les ouvrages connus de ce musicien sont : 1° *Missæ octo vocum cum dupl. B. gener.*; *Pragæ*, 1595, in-fol. 2° *Missæ octo vocum*; Augsbourg, Krüger, 1596, in-4°. 3° *Sacrum Beatissimæ Virginis Mariæ canticum*, 5, 6, 7 et 8 *vocum*; *Monachii, Adamus Berg*, 1605, in-4°. Je possède cette édition. Il y a une deuxième édition de cet ouvrage, intitulée : *Super Magnificat symphoniæ variæ* 5, 6, 7 *et* 8 *vocum*; *Œniponti, excudebat Daniel Agricola*, 1614, in-4°. 3° (*bis*) *Missæ octo vocum cum duplici basso ad organum*; *Augustæ Vindelicorum apud Johannem Prætorium*, 1610, in-4°. 4° *Musica super cantum gregorianum seu missæ* 6 *voc. cum basso gener.*; Augsbourg, 1612, in-4°. 5° *Missæ concertatæ* 10 *et* 12 *vocum in* 2 *chor. distributæ*; Augsbourg, 1616. Walther cite une autre édition de ces messes, publiées à Augsbourg, en 1610. 6° *Hymni vespertini cum* 5 *voc. et instrumentis*; Augsbourg, 1617, in-fol. Il y a une deuxième édition de ces hymnes. 7° *Apparatus musicus sacrarum cantionum a* 6, 7, 8, 9, 10 *et* 24 *voc., et instrumentis*; Augsbourg, 1619, in-fol. 8° *Miserere mei Deus a* 4, 5, 6, 7 *et* 8 *voc. cum instrumentis ad libitum*; Augsbourg, 1621, in-fol. Je crois qu'il y a une deuxième édition de ce recueil. 8° (*bis*) *Odæ sacræ Jesu Christo servatori hominum nato et resurgenti cantatæ, a* 5 *vocibus et totidem instrumentis si placet*; *Œniponti*, 1638, in-4°. Je possède cet ouvrage. 9° *Salmi a due e tre voci con due violini o cornetti; in Inspruch appresso Michael Wagner*, 1640, in-4°. Je possède cet ouvrage. 10° *Psalmus L. Davidis modis musicis compositus* 4, 5, 6, 7, 8 *vocibus, cum secundo choro et* 6 *instrumentis si placet*; *Œniponti*, 1646, in-4°. 11° *Missæ breves a* 4 *cum una pro defunctis et alia* 5 *voc. concertatæ*; *Œniponti; typographo Michaele Wagnero*, 1641, in-4°. Je possède cette édition. Il y en a une autre publiée dans la même ville, en 1660, in-4°. 11° *Psalmi vespertini omnes cum Magnificat, et officio divino de Sancto Norberto.* J'ignore la date de la publication de cet ouvrage. 13° *Psalmi integri a quatuor vocibus concertantibus quatuor aliis accessoriis ad libitum cum* 2 *cornetis sive violinis*; *Œni-*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ponti, typis Michaelis Wagneri, 1641, in-4°. Je possède cet ouvrage.

STADEN (Jean), organiste et compositeur, naquit à Nuremberg, en 1581. On voit par le titre d'un de ses ouvrages imprimés qu'il était organiste de la cour de l'électeur de Brandebourg, en 1609. De là il passa à l'église de Saint-Laurent, dans sa ville natale, en la même qualité; enfin, en 1618, il devint organiste de Saint-Sébald, dans la même ville, et conserva cette place jusqu'à sa mort, arrivée en 1636. Le magistrat de Nuremberg, pour honorer sa mémoire, fit frapper une médaille avec son portrait et cette inscription : *Hans Staden æt. s.* 55. Le portrait de Staden a été gravé in-folio et in-4°. Walther nous apprend, dans son *Lexique de musique*, que Staden a laissé en manuscrit un traité abrégé de la composition, formant deux feuilles et demie. Gruber (*Beytræge zur Litteratur der Musik*, page 76), copié par Forkel, Gerber, et ceux-ci par Lichtenthal et F. Becker, indique cet ouvrage comme ayant été imprimé en 1636, sans nom de lieu, sous ce titre : *Manuductio fur die, so im Generalbass unerfahren.* Je doute de la réalité de cette publication, qui aurait été faite vingt ans après la mort de Staden. Les compositions de ce musicien sont : 1° *Teutsche Lieder nach Art der Villanellen mit* 3, 4 *und* 5 *Stimmen* (Chansons allemandes dans la forme des villanelles, à trois, quatre et cinq voix); Nuremberg, 1606, in-4°. 2° *Newe teutsche Lieder sampt etlichen Galliarden mit* 4 *Stimmen* (Nouvelles chansons allemandes, etc., à quatre voix); *ibid.*, 1609, in-4°. 3° *Geistliche Gesæng mit* 3-7 *Stimmen* (Chants spirituels depuis trois jusqu'à sept voix); *ibid.*, 1609, in-4°. 4° *Venus Krætzlein newer musikalischer Gesæng, sowohl auch etliche Galliarden, etc., mit* 4 *und* 5 *Stimmen;* ib., 1611. 5° *Harmoniæ sacræ pro festis præcipuis totius anni* 4, 5, 7 *et* 8 *vocum, quibus sub finem adjectæ sunt aliquot novæ inventionis italicæ cantionis* 1, 2, 3, 4 *et* 5 *voc. cum partitura ad organum, typis et sumptibus Pauli Kauffmanni*, 1616, neuf parties in-4°. 6° *Jubila sancta Deo, per hymnum et echo in ecclesia Norbergensium festum Evangelico-Jubilæum* 11 *novemb. celebrante;* ibid., 1618. 7° *Neue Paduanen, Gailliarden, Curranten, Balletten, Intraden und Canzonen, etc., mit* 4 *und* 5 *Stimmen, fürnehmlich von den instrumental Musicis füglich zu gebrauchen* (Nouvelles pavanes, gaillardes, courantes, ballets, entrées et chansons, à quatre voix, etc.); *ibid.*, 1618. 8° *Continuatio Harmoniarum sacrarum* 1, 2, 4-12 *vocum;* ibid., 1621. 9° *Harmonicæ Meditationes animæ de amore Jesu reciproco* 4 *vocum;* ibid., 1622, in-4°. 10° *Hauss-Music geistlicher Gesang, mit* 4 *Stimmen*, ibid., 1623. Il y a eu une deuxième édition de ce recueil datée de 1640, et publiée par Michel Kusmers, in-4°. C'est au titre de ce recueil qu'on voit que Jean Staden était organiste de l'église Saint-Sébald, de Nuremberg, en 1623. 11° *Erster Theil der Kirchen-Musik, enthælt* 15 *geistliche Gesænge und Psalmen auf die fürnehmsten Feste im Jahr von* 2 *bis* 14 *Stimmen* (Première partie de musique d'église, contenant quinze cantiques et psaumes pour les principales fêtes de l'année, depuis deux jusqu'à quatorze voix); *ibid.*, 1625, in-4°. 12° *Derselben 2ter Theil* (Deuxième partie du même ouvrage); *ibid.*, 1626, in-4°. 13° *Opusculum novum von Pavanen, Galliarden, Allemanden, Couranten, Intraden, Volten und Canzonen samt einer Fantasia auf unterschiedenen Instrumenten zu gebrauchen* (Nouveau recueil de pavanes, gaillardes, allemandes, etc.); *ibid.*, 1625, in-4°. 14° *Herzentrosts-Musica geistlicher Meditationen mit einer Stimme* (Consolations de l'âme, ou méditations spirituelles à une voix); *ibid.*, 1630, in-fol. 15° *Harmoniæ variatæ sacrarum cantionum von* 1, 2, 3-12 *vocum;* ibid., 1632. Le style de Staden a de l'analogie avec celui de Samuel Scheidt et de Schütz; l'harmonie en est vigoureuse et riche, mais le système de sa modulation a quelquefois de la dureté.

STADEN (Adam), fils de Jean Staden, naquit à Nuremberg. Après avoir fait ses études à Altorf, il revint dans sa ville natale, où il enseigna la jurisprudence, et devint recteur. Il était bon musicien et composait à plusieurs parties. Le 25 janvier 1632, il prononça, à l'université d'Altorf, un éloge de la musique, qui a été imprimé sous ce titre : Ἐγκωμίον μουσικῆς, *hoc est Dissertatiuncula de dignitate, utilitate, et jucunditate artis musicæ;* Altorf, 1632.

STADEN (Sigismond-Théophile), second fils et élève de Jean Staden, naquit à Nuremberg, en 1607. Après avoir terminé ses études, il obtint, en 1633, à l'âge de vingt-huit ans, la place d'organiste à l'église Saint-Laurent de sa ville natale. Il l'occupa le reste de ses jours et mourut à Nuremberg, en 1655. On a de cet artiste un traité élémentaire de musique intitulé : *Rudimentum musicum, das ist : kurze Unterweisung des Singens, für die*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

liebe Jugend, etc. (Rudiment de musique, ou courte instruction sur le chant, à l'usage de la jeunesse, etc.); Nuremberg, 1636, in 8°. Une deuxième édition a été publiée dans la même ville, en 1648, deux feuilles in-12, et une troisième en 1663. Suivant le catalogue manuscrit des livres de musique de la Bibliothèque royale de Berlin, l'édition de 1648 serait la troisième. Les compositions publiées par Staden sont : 1° *Unterschiedlicher Poeten musikalische Friedens-Gesænge fur 3 Stimmen und 3 Instrumenten mit Generalbass* (Chants de paix des meilleurs poëtes, mis en musique à trois voix et trois instruments avec basse continue); Nuremberg, 1651, in-folio. 2° *Grab-Lied Frauen Sophia Margræfin von Brandenburg, etc. componirt* (Chant funèbre, composé sur la mort de madame Sophie, margrave de Brandebourg); Nuremberg, 1659, in-4°. Staden a été aussi l'éditeur des psaumes et cantiques à quatre voix de Léon Hassler (*voyez* ce nom), publiés sous ce titre : *Kirchengesæng, Psalmen und geistliche Lieder, von J.-L. Hassler auf die gemeinen Melodien mit 4 Stimmen simpliciter gesetzt, etc.*; Nuremberg, 1657, in-4°. Il a laissé en manuscrit un livre sur l'origine, les progrès et l'état actuel (au milieu du dix-septième siècle) de la musique. Gerber cite aussi une histoire de la musique du même auteur, qui paraît avoir été le même ouvrage.

STADLER (l'abbé Maximilien), né le 7 août 1748, à Mœlk, petite ville de la Basse-Autriche, sur le Danube, était fils d'un boulanger qui aimait beaucoup la musique et qui enseigna à son fils les éléments de cet art. A l'âge de dix ans, il avait une bonne voix de soprano, et chantait comme enfant de chœur à l'abbaye de Lilienfeld; déjà il jouait avec habileté de l'orgue et du piano. Quelque temps après, il fut envoyé à Vienne, pour faire ses études au collége des Jésuites, et y remplit avec distinction les fonctions d'organiste du séminaire. Après avoir passé ses examens de philosophie et de théologie, il entra au couvent de bénédictins de Mœlk, où son mérite le fit nommer ensuite professeur de théologie pour les novices. Il en sortit dans sa vingt-quatrième année, fut pendant dix ans curé d'une commune voisine de Mœlk; puis l'empereur Joseph II, qui avait eu occasion de l'entendre et avait admiré son talent sur l'orgue et le piano, le nomma, en 1780, abbé de Lilienfeld, et trois ans après, abbé de Kremsmunster. Nicolaï, dont les voyages ont fourni tant de renseignements intéressants sur beaucoup de musiciens distingués de l'Allemagne, connut Stadler, en 1786, dans son abbaye de Lilienfeld, et le signala comme un des organistes les plus remarquables de cette époque. Stadler avait perfectionné son talent par les leçons de Conrad-Michel Schneider. Il possédait surtout l'art d'improviser dans le style fugué sur un thème donné, et il avait, à cet égard, l'avantage de mettre dans ses improvisations plus de feu et de piquant qu'Albrechtsberger, son compatriote et son ami. Après s'être démis de son titre d'abbé de Kremsmunster, Stadler vécut pendant douze ans dans l'indépendance à Vienne, où il ne tarda pas à se faire remarquer par son double talent d'organiste et de compositeur. La plupart des grands artistes qui se trouvaient dans cette ville devinrent ses amis; parmi ceux-ci on remarque Haydn et Mozart, qui eurent pour lui des sentiments de la plus tendre amitié, et pour qui il conserva toujours de la vénération.

Ce fut l'attachement que l'abbé Stadler avait pour la mémoire de ces grands hommes qui le porta à sortir du silence modeste qu'il avait gardé toute sa vie, pour prendre la défense de Mozart dans la discussion élevée par Godefroid Weber sur la part que ce célèbre musicien a eue dans le *Requiem* qui porte son nom. On sait que cette question fut soulevée dans une suite d'articles qui parurent d'abord dans l'écrit périodique *Cæcilia*, et qui furent réunis ensuite dans une brochure ayant pour titre : *Ergebnisse der bisherigen Forschungen über die Echtheit des Mozartschen Requiem* (Résultats des recherches faites jusqu'ici sur l'authenticité (1) du *Requiem* de Mozart); Mayence, 1826, in-8°. Weber avait entrepris de démontrer, dans son premier article, que l'ouvrage de Mozart, loin d'être le chef-d'œuvre de l'auteur, comme on l'a souvent prétendu, était au-dessous de son talent et de sa réputation, et il expliquait cette infériorité en disant que Mozart n'avait laissé qu'une esquisse plus ou moins imparfaite de quelques morceaux, et qu'il était entièrement étranger aux autres. Stadler, bien qu'il voulût prendre pour devise dans cette discussion *Amicus persona, inimicus causæ*, mit plus de vivacité dans sa réfutation de la critique de Weber qu'on ne pouvait en attendre de son âge. Cette réfutation parut sous le titre de *Vertheidigung des Echtheit des Mozartschen Requiem* (Défense de l'authenticité du *Requiem* de Mozart); Vienne, 1826, in-8°.

(1) *Echtheit* est un de ces mots allemands dont on ne saurait donner une traduction exacte. Ce n'est pas seulement l'*authenticité* de l'œuvre qui était en question, mais aussi son *mérite*.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

On ne peut nier qu'il n'y eût quelque fondement à la thèse soutenue par Godefroid Weber, et qu'il n'y eût, dans la réponse de Stadler, plus d'amitié et de respect pour un grand talent que de solide raison ; mais c'était une triste victoire que devait remporter son antagoniste : les paroles dévouées du vieillard inspiraient à toute l'Allemagne bien plus d'intérêt que la froide et dure analyse du critique. Les amis de Godefroid Weber désiraient que celui-ci ne fît point de réplique ; mais son amour-propre était engagé et lui dicta la rude réponse qui parut contre l'écrit de Stadler sous le titre de *Weitere Nachrichten über die Echtheit der Mozartschen Requiem* (Plus amples notices sur l'authenticité du *Requiem* de Mozart). Le vieil ami du grand artiste ne se tint pas pour battu, car on vit paraître peu de mois après un nouvel écrit intitulé : *Nachtrag zur Vertheidigung des Echtheit des Mozartschen Requiem* (Supplément à la défense de l'authenticité du *Requiem* de Mozart) ; Vienne, 1827, in-8°. Ce fut son dernier effort dans cette lutte, et les publications subséquentes de Weber restèrent sans réponse.

J'ai dit que l'abbé Stadler se faisait également remarquer et comme compositeur et comme organiste. Un grand nombre de ses productions pour l'église furent successivement publiées et lui firent une réputation méritée de musicien savant et d'homme de goût. Ses messes, ses motets, ses fugues pour l'orgue étaient mis en parallèle avec ce que Haydn, Mozart et les musiciens les plus habiles de l'Allemagne avaient écrit de meilleur. Depuis longtemps il travaillait à un oratorio de la *Jérusalem délivrée ;* mais il avait près de soixante ans quand il fit entendre à Vienne pour la première fois ce grand ouvrage, dont le succès fut tel qu'il pouvait le désirer. Tous les journaux de l'Allemagne donnèrent des éloges à cette grande composition, où règnent un sentiment élevé et un savoir profond. Plusieurs fois, l'oratorio de Stadler fut choisi pour être exécuté dans les grandes fêtes musicales de l'Allemagne, et toujours il fut applaudi comme un des meilleurs ouvrages de ce genre.

Stadler eut un autre genre de mérite fort rare, et dont il tirait plus d'avantages pour ses plaisirs que pour sa réputation : je veux parler de ses connaissances étendues dans l'histoire et la littérature de la musique. Nicolai dit qu'il était peu de livres relatifs à cet art ou de composition de quelque mérite qu'il n'eût lus ou consultés. Il s'était entouré d'une belle collection de ces monuments de l'art et de la science, et c'était au milieu de ces richesses intellectuelles qu'il passait la plus grande partie de son temps.

En 1806, l'abbé Stadler fut nommé curé du faubourg de Vienne *Alt-Lerchenfeld ;* et quatre ans après, il alla occuper une position semblable à Bœhmisch-Kraut. En 1815, son grand âge l'obligea à demander sa retraite et à retourner à Vienne. Sa vie avait été douce et calme comme son âme ; on ne lui connut point d'ennemis, et il ne fut celui de personne. Devenu vieux, il se retira insensiblement du monde, et finit par vivre dans un isolement absolu. Il était âgé de plus de quatre-vingt-cinq ans lorsqu'il mourut, le 8 novembre 1833, dans une petite maison d'un faubourg de Vienne, où il s'était retiré.

Bien qu'on n'ait publié que la moindre partie des ouvrages composés par lui, le nombre de ses productions qui ont vu le jour est assez considérable. En voici une liste que je crois à peu près complète. MUSIQUE D'ÉGLISE : 1° Messe à quatre voix, deux violons, deux cors, contrebasse et orgue (en *sol*) ; Vienne, Haslinger. 2° *Idem*, n° 2 (en *si* bémol) ; *ibid.* 3° Messe à quatre parties avec orgue ; *ibid.* 4° Messe de *Requiem* à quatre voix, orchestre et orgue. 5° *Alma Redemptoris* pour quatre voix et orgue ; *ibid.* 6° *Asperges me*, à quatre voix et orgue ; *ibid.* 7° *Ave Regina*, idem, *ibid.* 8° *Die Befreiung Jerusalems* (la Délivrance de Jérusalem), oratorio à quatre voix avec orchestre ; *ibid.* 9° *Ecce sacerdos magnus*, pour quatre voix et orgue ; *ibid.* 10° *Libera me, Domine*, idem ; *ibid.* 11° *Miserere*, idem ; *ibid.* 12° Psaumes, graduels et offertoires, pour quatre voix et orgue, savoir : *Dixit Dominus, Confitebor, Beatus vir, Laudate pueri, Laudate Dominum, Magnificat, Lætatus sum, Nisi Dominus, Lauda Jerusalem, Credidi ;* ibid. 13° *Regina cœli*, à quatre voix et orgue ; *ibid.* 14° *Salve, Regina*, idem ; *ibid.* 15° *Tantum ergo*, idem ; *ibid.* 16° *Vidi aquam*, idem ; *ibid.* CHANTS A PLUSIEURS VOIX : 17° *An die Versæhnung*, pour quatre voix ; Vienne, Haslinger. 18° *Beantwortung der musikalischen Abschiedskarte von J. Haydn*, pour deux voix et piano ; Augsbourg ; Gombart. 19° *Glaube, Liebe, Hoffnung*, pour quatre voix ; Vienne, Haslinger. 20° Douze psaumes traduits en allemand par Mendelssohn, pour une et plusieurs voix ; deux parties divisées chacune en quatre livraisons. 21° Douze chansons de Gellert, avec mélodies et accompagnement de piano ; Vienne, 1785. 22° Dix chansons avec accompagnement de clave

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

cin; Vienne, Mollo, 1799. MUSIQUE INSTRUMENTALE : 23° Trois fugues pour l'orgue ; Vienne, Leidesdorf. 24° Fugue avec un prélude pour le piano (n° 3 du *Museum* pour la musique de piano) ; Vienne, Haslinger. 25° Six sonatines pour le clavecin ; Vienne, Artaria, 1796. 26° Une sonate pour le clavecin ; Vienne, 1799. 27° Deux sonates et une fugue pour le piano, huitième cahier du répertoire des clavecinistes ; Zurich, Nægeli.

Parmi les compositions de l'abbé Stadler qui sont restées en manuscrit, on remarque : 28° Quatre messes brèves. 29° Douze psaumes de Mendelssohn. 30° Beaucoup d'hymnes, antiennes, offertoires et graduels. 31° Des litanies. 32° Des *répons* pour la semaine sainte. 33° Des cantates. 34° Les chœurs de *Polixène*, tragédie de Collins. 35° Des odes de Klopstock et autres poëtes. 36° Des quatuors pour 2 violons, alto et basse. 37° Des trios *idem*. 38° Un concerto de violoncelle. 39° Des sonates de piano. 40° Des pièces d'orgue.

STADLER (JOSEPH), violoniste et compositeur, né à Vienne, le 13 octobre 1796, a eu pour maître de piano et de violon un de ses parents, musicien à Vienne. A l'âge de seize ans, il obtint une place de premier violon au théâtre de Leopoldstadt, et quelque temps après, il eut le même emploi à l'église métropolitaine. La place de chef d'orchestre du même théâtre lui fut donnée en 1819 ; et il l'occupa jusqu'en 1831, époque où il se retira pour toujours des orchestres. Il vécut ensuite sans autre emploi que celui de premier violon de l'église Saint-Étienne. Cet artiste a écrit la musique de trois pantomimes, savoir : 1° *Die sonderbar Flaschen* (la Bouteille miraculeuse). 2° *Coreman der Bæse* (Coreman le malin). 3° *Die Vermæhlung in Blumenreiche* (le Mariage au royaume des fleurs). Il a publié aussi à Vienne beaucoup de variations pour divers instruments ; trente études pour le violon, des rondos, polonaises, des pièces d'harmonie pour les instruments à vent, et beaucoup de danses et de valses.

STADTFELD (CHRÉTIEN-JOSEPH-FRANÇOIS-ALEXANDRE), compositeur, né à Wiesbaden (duché de Nassau), le 27 avril 1820, était fils du chef de musique d'un régiment d'infanterie, qui le destinait à sa profession et qui lui enseigna les éléments de l'art musical. Dans son enfance, Stadtfeld, après avoir joué avec quelques jeunes garçons dans une prairie, se coucha sur le gazon et s'endormit. Quand il s'éveilla, la nuit était venue ; il voulut se lever pour retourner chez lui, mais l'une de ses jambes était paralysée ; il fallut le transporter dans son lit, où il passa trois ans sans pouvoir retrouver l'usage du membre qui s'était atrophié, et il demeura boiteux le reste de sa vie. Ses progrès dans la musique avaient été si rapides que, à l'âge de neuf ans, il put se faire entendre sur le piano dans des concerts publics. En 1839, le roi des Belges, Léopold Ier, passa la saison d'été à Wiesbaden : Stadtfeld lui fut présenté et eut l'honneur de jouer devant Sa Majesté qui, touchée de sa situation ainsi que de son talent naissant, prit cet enfant sous sa royale protection, lui accorda une pension suffisante qui fut payée pendant plus de dix ans, et le fit recommander à l'auteur de cette notice, pour qu'il fût admis au Conservatoire de Bruxelles. Doué d'une très-rare intelligence musicale, Stadtfeld s'avança à pas de géant dans l'étude de toutes les parties de l'art. Dès la première année, il eut au concours le second prix de piano ; le premier lui fut décerné l'année suivante (1841). Le premier prix d'harmonie fut conquis par lui dans un concours où s'étaient présentés des élèves distingués, puis il fit pendant quatre ans un cours sévère de contrepoint sous la direction de l'auteur de cette notice, et obtint le premier prix de composition. Enfin, Stadtfeld n'était âgé que de vingt-trois ans lorsqu'il obtint, en 1849, le grand prix de composition au concours institué par le gouvernement de la Belgique, et à ce titre, devint pensionnaire de l'État pendant quatre ans, pour aller à l'étranger étendre le cercle de ses connaissances. Tout présageait une belle carrière à ce jeune artiste. Doué d'un sentiment distingué dans ses mélodies, ayant cette même distinction dans son harmonie et possédant un instinct de nouveauté dans l'instrumentation, il écrivait avec une rare facilité. Dès 1845, il avait fait entendre sa première symphonie (en *ut* mineur) aux concerts du Conservatoire de Bruxelles. L'année suivante, une ouverture de sa composition fut exécutée dans la séance publique annuelle de la classe des beaux-arts de l'Académie royale de Belgique. Après avoir été proclamé lauréat du grand concours en 1849, il se rendit à Paris, où il trouva un accueil sympathique chez plusieurs artistes d'élite. Il travaillait avec facilité et semblait improviser, car une seconde symphonie (en *si* bémol), une troisième (en *sol*), une quatrième (en *la* mineur), et beaucoup d'autres ouvrages furent produits avec rapidité par sa plume. Une désir, commun à tous les jeunes compositeurs, le désir de produire un opéra, un grand opéra, l'agitait.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

A sa demande, un de ses amis (M. Jules Guillaume) avait transformé en livret lyrique l'*Hamlet* de Shakespeare, et déjà, avant son départ pour Paris, une partie de la partition était écrite. Après son arrivée à Paris, diverses modifications assez considérables furent faites au livret de son opéra, et lui-même refit une partie de la musique de cet ouvrage, dont l'ouverture fut exécutée plusieurs fois avec un brillant succès aux concerts de la société de Sainte-Cécile, sous la direction de M. Seghers. M. Roqueplan, alors directeur de l'Opéra, parut s'intéresser à Stadtfeld; il fit copier les rôles pour une audition d'*Hamlet*, les distribua et fixa le jour de l'audition; ce jour tant désiré, et longtemps sollicité! Mais depuis plusieurs années, Stadtfeld luttait à son insu contre une maladie qui défie les secours de la médecine : il était atteint de phthisie. Au moment même où il semblait qu'il allait recueillir les fruits de son talent, le mal faisait d'effrayants progrès. Les médecins jugèrent le changement d'air indispensable; désespéré, le jeune artiste s'éloigna de Paris, revint à Bruxelles, et expira le 4 novembre 1853, à l'âge de vingt-sept ans et quelques mois.

Outre les ouvrages cités précédemment, il a laissé en manuscrit : 1° *La Découverte de l'Amérique*, ouverture à grand orchestre. 2° Ouverture de concert (en *mi*). 3° Trio pour piano, hautbois et basson. 4° Premier concertino pour piano et orchestre. 5° Deuxième idem. 6° Hymne pour chœur et orchestre. 7° Messe (en *ré*) à quatre voix et orchestre. 8° *Te Deum* pour voix seules, chœur, orchestre et orgue, exécuté dans des circonstances solennelles, à l'église SS. Michel et Gudule, à Bruxelles. 9° *Ave Maria*, pour ténor et orgue. 10° *Tantum ergo* à quatre voix. 11° *O gloriosa Virginum*, pour basse seule et orgue. 12° *L'Illusion*, opéra-comique en un acte. 13° *La Pedrina*, opéra-comique en trois actes. 14° *Le Dernier Jour de Marino Faliero*, scène lyrique. 15° *La Vendetta*, cantate avec orchestre. 16° *Le Songe du jeune Scipion*, cantate couronnée. 17° *Abou-Hassun*, opéra-comique en un acte. On a publié de Stadtfeld : 18° Vingt chœurs pour des voix d'hommes, la plupart sur des paroles allemandes. 19° Recueil de mélodies à voix seule avec piano; Bruxelles, Katto. 20° Premier quatuor pour deux violons, alto et violoncelle; *ibid.* A l'exception de quelques manuscrits originaux de Stadtfeld qui se trouvent dans la Bibliothèque du Conservatoire de Bruxelles, tous ses ouvrages ont été remis à sa famille.

STAEHLE (Hugo), né à Cassel (Hesse-Électorale), mort dans cette ville, le 20 mars 1848, à l'âge de vingt et un ans, fut un compositeur de beaucoup d'espérances. Il était alto dans la chapelle du prince et avait fait ses études sous la direction de Spohr. Une ouverture pour l'orchestre, qu'il écrivit à l'âge de seize ans, fut exécutée à Cassel avec succès en 1844. Dans l'année suivante, sa première symphonie reçut le même accueil, et, en 1847, il fit représenter son opéra intitulé *Arria*, dans lequel on remarqua de l'originalité ainsi qu'un bon sentiment dramatique. Son dernier ouvrage fut un hymne à la louange de Spohr, qui ne fut exécuté que quelques jours après la mort de l'auteur. On a publié de Staehle que six *Lieder* pour soprano ou ténor avec accompagnement de piano, op. 2; Hambourg, Schuberth; six *Lieder* pour baryton, op. 5; Cassel, Luckhardt; trois *Scherzi* pour le piano, op. 4; *ibid.*; et des valses pour cet instrument. M. Bernsdorf n'a pas mentionné cet artiste dans son *Neues Universal-Lexikon der Tonkunst*.

STÆHLIN-STORKSBOURG (Jacques DE), conseiller d'État de l'empereur de Russie, membre et secrétaire de l'Académie des sciences de Pétersbourg, directeur du musée de la même ville, naquit à Memmingen, en Souabe, et mourut à Pétersbourg, le 6 juillet 1785. Il est auteur de notices sur le théâtre en Russie, et d'une histoire abrégée de la danse et de la musique des Russes, qui ont été insérées par Haigold dans son livre sur les modifications progressives de la Russie (*Neu Verænderten Russland*; Riga, 1767-1768, deux volumes in-8°). Hiller en a donné une analyse très-étendue dans ses notices hebdomadaires sur la musique (*Wœchentlichen Nachrichten*, 1770).

STAES (Ferdinand-Philippe-Joseph), fils d'un musicien de la chapelle de l'archiduc Charles de Lorraine, gouverneur des Pays-Bas, naquit à Bruxelles, le 10 décembre 1748. En 1780, il obtint la place d'organiste de la cour; précédemment il était accompagnateur au théâtre. Il mourut à Bruxelles, le 25 mars 1809, à l'âge de soixante ans. Staes fut un artiste de mérite qui aurait eu vraisemblablement de la réputation, s'il se fût trouvé dans un pays et dans des circonstances plus favorables au développement de son talent. Il a publié à Bruxelles : 1° Sonates pour piano, violon et basse, op. 1, 2, 3, 4, chacun de trois sonates. 2° Trois concertos pour le clavecin, op. 5. 3° Quatrième concerto pour piano, op. 6.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

STAES (Guillaume), connu sous le nom de **STAES** *le jeune*, frère du précédent, naquit à Bruxelles, en 1751. Il se fixa à Paris, vers 1780, s'y livra à l'enseignement du piano, et y publia : 1° Grande sonate pour piano, flûte ou violon, et basson ou violoncelle, *op.* 1; Paris, Sieber. 2° Deux grandes valses pour piano; Paris, Naderman. 3° Contredanses *idem;* Bruxelles, Plouvier. 4° Marche et quatre grandes valses pour le piano.

STAFFA (Joseph), noble napolitain, né en 1809, s'est livré à la composition comme amateur, et a fait représenter au théâtre Saint-Charles : 1° *Priamo alla tenda d'Achille*, le 19 novembre 1828. 2° *Francesca di Rimini*, le 12 mars 1831. 3° *Il Matrimonio per ragione*, en deux actes, au théâtre *Nuovo*. 4° *La Battaglia di Navarino*, à Saint-Charles, le 25 février 1837. Le mauvais succès de ses derniers ouvrages semble lui avoir fait prendre la résolution de cesser d'écrire.

STAFFORD (William **COOKE**), écrivain anglais, est né à York, où il habitait en 1830. Il est auteur d'une Histoire abrégée de la musique intitulée : *A History of Music*, Édimbourg, Constable, 1830, un volume in-12 de trois cent quatre-vingt-sept pages. Madame Fétis a publié une traduction de cet ouvrage, sous le titre : *Histoire de la musique, par M. Stafford, traduite de l'anglais par madame Adèle Fétis, avec des notes, des corrections et des additions par M. Fétis;* Paris, Paulin, 1832, un volume grand in-12 de trois cent soixante-cinq pages. Les notes de la traduction française sont de peu d'importance, et n'ont pour objet que de rectifier quelques erreurs de l'auteur anglais. On ne comprend donc pas ce qui a pu décider les imitateurs allemands de la traduction française à donner pour titre à leur travail ; *Geschichte der Musik aller Nationen, nach Fétis und Stafford* (Histoire de la musique de toutes les nations, d'après Fétis et Stafford); Weimar, 1835, un volume in-8° de quatre cent quarante-huit pages, avec des planches. Ce volume, où les fautes d'impression abondent, et dans lequel la plupart des noms sont défigurés, n'a aucun rapport avec les travaux de l'auteur de cette notice sur l'histoire de la musique : il désavoue de la manière la plus formelle la part que les auteurs allemands lui ont attribuée.

STAHLKNECHT (A.-H.), directeur de musique à Dessau, y vivait en 1831, puis il fut professeur de musique à Chemnitz (1834), et enfin directeur de la société de chant de cette ville (1846). Je n'ai pas d'autres renseignements sur ce musicien, qui n'est pas mentionné par les biographes allemands. On a publié de sa composition : 1° Six chants pour basse avec piano, op. 1 ; Leipsick, Pœnicke. 2° Six *idem*, op. 9; *ibid.* 3° Six chants pour soprano ou ténor, op. 2 ; *ibid.* 4° Six *idem*, deuxième recueil; *ibid.* 5° Six chants pour baryton avec piano, op. 11 ; Leipsick, Klemm. 6° *La Chanson du Rhin*, de Becker, à voix seule avec piano; Chemnitz, Hœcker. 7° Chant de fête pour la naissance du roi de Prusse Frédéric-Guillaume III, à quatre voix d'hommes, op. 3; Leipsick, Pœnicke. 8° *Six pas redoublés* pour un chœur de soldats, op. 4 ; *ibid.* 9° Six chants pour un chœur d'hommes, op. 6; Leipsick, Schuberth.

STAHLKNECHT (Adolphe), musicien de chambre de la cour de Prusse et violoniste du théâtre royal de Berlin, né à Varsovie, le 18 juin 1813, est fils d'un musicien allemand qui lui donna les premières leçons de violon. Plus tard il se rendit à Breslau et y devint élève du directeur de musique Luge ; puis il reçut des leçons des maîtres de concert Mühlenbruck et Léon de Saint-Lubin, à Berlin. Il étudia la composition à l'Institut de l'académie royale des beaux-arts de cette ville, et le 13 juin 1837, il obtint en prix la grande médaille d'or. Dès 1831, il avait été admis comme violoniste dans l'orchestre du théâtre Kœnigstadt; en 1840, il eut le titre de musicien de la chambre royale. Cet artiste a fait beaucoup de voyages à Dresde, Prague, Vienne, Pétersbourg, etc., avec son frère Jules (*voyez* la notice suivante). En 1844, les deux frères, réunis d'abord avec le pianiste Steiffensand, puis avec Lœschhorn, ont donné des soirées de trios pour piano, violon et violoncelle. Stahlknecht est considéré à Berlin comme un bon compositeur : il a écrit deux opéras, dont un a pour titre *Casimir, roi de Pologne :* l'ouverture de cet ouvrage a été exécutée à Berlin dans un concert, en 1849. Ses autres compositions consistent en deux messes avec orchestre, deux psaumes, huit chants liturgiques pour le Domchor de Berlin, plusieurs fugues, sept symphonies pour l'orchestre, vingt-cinq quatuors pour des instruments à cordes, cinq trios pour piano, violon et violoncelle, trente-six entr'actes pour des drames, des sonates de piano et un quintette pour des instruments à archet ; beaucoup de *Lieder* avec accompagnement de piano. Plusieurs de ses compositions ont été publiées à Leipsick à Berlin et à Gotha.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

STAHLKNECHT (Jules), frère du précédent, musicien de la chambre et violoncelliste du théâtre royal de Berlin, est né le 17 mars 1817, à Posen. Les violoncellistes Drews et Wranitzki de Berlin furent ses maîtres. En 1838, il obtint sa nomination de membre de la chapelle royale. On a publié de sa composition : 1° Divertissement pour violoncelle et piano sur les motifs de *la Fille du régiment*, op. 3; Magdebourg, Heinrichshofer. 2° Pièces faciles pour deux violoncelles, op. 4; *ibid.* 3° Trois *Lieder* pour violoncelle et piano, op. 5; *ibid.* 4° Fantaisie pour piano et violoncelle, sur *Linda de Chamouny*, op. 6; *ibid.* 5° Trois morceaux pour violoncelle et piano, op. 8; Berlin, Bock, 1862. 6° *La Sérenade espagnole*, pour violoncelle et piano, op. 11; Berlin, Trautwein.

STAMATY (Camille-Marie), pianiste et compositeur pour son instrument, est né à Rome, le 23 mars 1811. Son père était consul de France à Civita-Vecchia. Dès ses premières années, M. Stamaty prit le goût de la musique en écoutant sa mère, cantatrice amateur distinguée, dans l'exécution des œuvres de Mozart, de Haydn et des psaumes de Marcello; cependant ses parents ne le destinaient pas à la carrière d'artiste. En 1818, il perdit son père; ce malheur ramena sa mère en France. Elle s'établit d'abord à Dijon et ce fut dans cette ville que l'éducation de M. Stamaty fut commencée; puis il fut conduit à Paris, où les études littéraires l'occupèrent à l'exclusion de la musique. A dix-sept ans, il fut reçu bachelier ès lettres. Jusqu'à l'âge de quatorze ans, il n'avait pas eu de piano chez lui. Il était destiné à la carrière des consulats qu'avait parcourue son père, quoique son penchant pour les mathématiques lui fît désirer d'entrer à l'école polytechnique; des motifs de famille le firent renoncer à ces deux projets, et au mois de janvier 1828, il entra comme employé au cabinet du préfet de la Seine. Ses occupations administratives lui laissant du loisir, il en profita pour s'occuper de la musique, qu'il avait toujours aimée. Déjà, à l'âge de quinze ans, il avait publié un air varié difficile et brillant pour le piano, et quelques quadrilles de contredanses qu'il jouait dans le monde. Fessy (*voyez* ce nom), de qui il avait reçu des leçons de piano, l'encouragea à cultiver l'art d'une manière plus sérieuse qu'il n'avait fait jusqu'alors; il lui procura l'entrée de tous les concerts dans lesquels il remplissait les fonctions d'accompagnateur, et lui fournit ainsi de fréquentes occasions d'entendre les artistes de cette époque. Au commencement de 1830, il fut entendu lui-même de Baillot et de Kalkbrenner : ces deux artistes éminents lui donnèrent des encouragements, et le second exprima le désir de faire de lui son élève; cette circonstance décida de sa vocation. Dans les premiers temps où il reçut les leçons de Kalkbrenner, il ne put donner que peu de temps à ses études du piano, parce qu'il avait conservé sa position à la préfecture de la Seine; mais sur l'assurance que lui donna Kalkbrenner de ses succès futurs, il quitta définitivement l'administration et se livra sans réserve à sa nouvelle carrière, vers le milieu de 1831. Cependant une difficulté sérieuse vint l'arrêter, peu de temps après l'abandon de sa place. L'excès d'un travail dont il n'avait pas l'habitude détermina dans ses mains une affection articulaire et nerveuse qui le mit dans la nécessité de suspendre ses leçons à plusieurs reprises, une fois pendant dix mois, une autre fois pendant huit, et souvent pendant plusieurs semaines. Le chagrin qu'il en ressentit lui occasionna une grande maladie. En dépit de ces obstacles, toutefois, M. Stamaty atteignit son but comme exécutant formé à une belle école de mécanisme; il fit publiquement son début dans un concert qu'il donna au mois de mars 1835, et dans lequel il fit entendre un concerto de sa composition (op. 21). Cette époque est celle où il s'adonna entièrement à l'enseignement du piano. Le besoin de repos, pour se livrer à ses propres études, lui fit prendre, en 1836, la résolution de se rendre en Allemagne, où il espérait trouver une liberté dont ne jouissent pas les artistes à Paris. Il partit au mois de septembre de cette année et s'établit à Leipsick, où il se lia avec Mendelssohn et Schumann. Le premier de ces artistes lui fit faire des études de composition qu'il ne continua pas longtemps; car après trois mois passés dans la ville saxonne, le mal du pays et les instances de ses élèves le ramenèrent à Paris, au mois de janvier 1837. Cette époque est celle où M. Stamaty se livra à l'étude des œuvres classiques de Bach, de Mozart, de Beethoven, qu'il a fait entendre ensuite chez lui, dans des séances périodiques et dans des concerts intimes donnés avec Delsarte, au profit de la Société Saint-Vincent de Paul, dont ils étaient membres tous deux.

Au nombre des meilleurs élèves de M. Stamaty, MM. Gottschalk et Saint-Saëns tiennent le premier rang (*voyez* ces noms). Un très-grand nombre d'autres pianistes ont été for-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

més à son école. La mort de sa mère vint, en 1840, faire fermer ses cours. La douleur qu'il ressentit de cette perte le conduisit à Rome, où, pendant une année entière, il vécut dans la solitude. De retour, enfin, à Paris, il s'y maria en 1848 et reprit son enseignement. Les œuvres principales de cet artiste sont : Concerto pour piano et orchestre, op. 2; Paris, Prilipp; sonate pour piano seul (en *fa* mineur), op. 8; Paris, Brandus; vingt-cinq grandes études *idem*, op. 11; Paris, Gérard; grand trio pour piano, violon et violoncelle, op. 12; *ibid.*; grande sonate pour piano seul (en *ut* mineur); rondo caprice, *idem*, op. 14; Paris, Prilipp; études caractéristiques sur *Obéron*, de Weber, op. 33; Paris, Heugel; études progressives en trois livres, op. 37, 38 et 39; *ibid.*; *Les Concertantes*, études spéciales et progressives en deux livres, op. 46 et 47; des thèmes variés, op. 5 et 19; des fantaisies sur des thèmes d'opéras, op. 6, 7, 9, 10, 13; des morceaux de genre dans la manière des pianistes modernes; des *transcriptions*, etc.

STAMEGNA (Nicolas), prêtre et compositeur, né à Spello, dans les États de l'Église, vers 1620, fut d'abord maître de chapelle de la cathédrale de Spolète, puis fut appelé à Rome et nommé maître de chapelle de Sainte-Marie-Majeure, le 31 janvier 1650. Il occupa cette place jusqu'en 1667 et obtint alors un canonicat dans sa ville natale, où il se retira. Un œuvre de sa composition a été publié sous ce titre : *Sacrarum modulationum seu Motettorum 2, 3 et 4 vocibus liber primus;* Rome, Paul Masotti, 1637. On trouve à la Bibliothèque royale de Paris trois motets de ce musicien, en manuscrit, entre autres, un *Ingredimini*, pour la fête de Saint-Jacques.

STAMITZ (Jean-Charles), célèbre violoniste et compositeur, naquit en 1719, à Deutschbrod, en Bohème, où son père était maître d'école. Ses études ne furent dirigées par aucun maître distingué : il ne dut qu'à lui-même son talent sur le violon et dans la composition. Doué d'un génie original, il mit dans sa musique plus de légèreté et de brillant qu'on n'en trouvait dans les œuvres des compositeurs allemands de son temps. Ses symphonies précédèrent celles de Haydn, et peut-être ne furent-elles point inutiles au développement du génie de ce grand homme. Stamitz a écrit aussi beaucoup de sonates de clavecin qui sont d'un très-bon goût. Dans sa musique de violon, et particulièrement dans ses concertos, on l'a comparé à Tartini; mais s'il a moins de clarté dans les idées mélodiques que le célèbre violoniste italien, il lui est supérieur pour la force et la variété de l'harmonie. Son étude, formant un duo pour un seul violon, prouve qu'il devait être d'une grande habileté dans l'exécution. Stamitz entra au service de l'électeur Palatin, à Manheim, vers 1745; il mourut dans cette ville en 1761, à l'âge de quarante-deux ans. On a fait plusieurs éditions des ouvrages suivants de cet artiste : 1° Six sonates choisies pour le clavecin avec un violon, op. 1; Paris, Venier. 2° Six sonates pour violon et basse, op. 2; Manheim, 1760; Paris, Lachevardière. 3° Six symphonies à huit parties, op. 3; Paris, Lachevardière. 4° Concertos pour violon et orchestre, nos 1, 2, 3, 4, 5, 6; *ibid.* 5° Six trios pour deux violons et basse, op. 5; Paris, Venier. 6° Six sonates pour violon et basse, op. 6; Paris, Lachevardière. 7° Six symphonies à huit parties, op. 8; Paris, Lachevardière. 8° Exercices imitant un duo de deux violons; Paris, Sieber. On connaît aussi de Stamitz, en manuscrit, vingt et un concertos pour violon, onze symphonies, neuf solos de violon, deux concertos pour le clavecin, et beaucoup de sonates pour le même instrument.

Le frère de Stamitz (Thaddée), né à Deutschbrod, en 1721, fut un violoncelliste très-distingué. Il entra aussi au service de l'électeur Palatin, à Manheim, mais ensuite il retourna à Prague, se fit prêtre, et devint, vers la fin de sa vie, grand vicaire de l'archevêque de Prague, et chanoine à Bunzlau. Il mourut le 23 août 1768.

STAMITZ (Charles), fils aîné de Jean-Charles, né à Manheim, le 7 mai 1746, fit ses premières études musicales sous la direction de son père, puis devint élève de Cannabich. En 1767, il fut admis dans la chapelle du prince en qualité de violoniste, et trois ans après il fit un voyage à Paris, où il fit admirer son habileté sur la viole d'amour et sur l'alto. Le duc de Noailles l'attacha à sa musique, et Stamitz resta au service de ce prince jusqu'en 1785. Il retourna alors en Allemagne et se fit entendre avec succès à Francfort, à Berlin et à Dresde. En 1787, il entra dans la chapelle du prince de Hohenlohe-Schilling, et dans la même année, il visita Prague, une partie de l'Autriche, puis alla à Nuremberg, où il vécut quelque temps sans emploi. Dans l'hiver de 1789 à 1790, il dirigea le concert des amateurs à Cassel, puis il partit pour la Russie, et vécut à Pétersbourg pendant plusieurs années. De retour en Allemagne, il dirigea, en 1800,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

le concert des étudiants à Jéna, et mourut dans cette ville, en 1801. Également distingué comme virtuose et comme compositeur, cet artiste a publié : 1° Trois symphonies à huit parties, op. 3; Paris, Lachevardière. 2° Six symphonies à dix parties, op. 16; Paris, Sieber. 3° *La Chasse*, symphonie pour deux violons, alto, basse, flûte, deux hautbois, deux bassons, deux cors, et deux trompettes; *ibid.* 4° Symphonie concertante pour deux violons, op. 14; Paris, Heyna, 1776. 5° Deuxième *idem*; Paris, Sieber. 6° Troisième *idem*, op. 17; *ibid.* 7° Quatrième *idem*; Paris, Naderman. 8° Concertos pour le violon, nos 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7; Paris, Bailleux. 9° Quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 4, 7, 10, 13, 15; Paris, Bailleux, Boyer. 10° Six trios pour deux violons et basse, op. 1; Offenbach, André. 11° Duos pour violon et violoncelle, op. 2; Paris, Louis. 12° Duos pour deux violons, op. 8; Paris, Boyer; op. 11, 18; Paris, Sieber. 13° Duos pour violon et alto, op. 19; Paris, Louis. 14° Concerto pour alto (en *sol*); Paris, Bailleux. 15° Concerto pour le piano; Paris, Naderman. Il existe aussi en Allemagne beaucoup de morceaux pour divers instruments composés par Stamitz. Il a écrit et fait représenter à Francfort un petit opéra-comique, intitulé : *le Tuteur amoureux*, dont la musique est fort jolie. A Pétersbourg, il a composé, pour l'impératrice, le grand opéra *Dardanus*.

STAMITZ (Antoine), second fils de Jean-Charles, naquit à Manheim, en 1755. Excellent violoniste comme son père et son frère, il accompagna celui-ci dans son voyage à Paris. On lit dans le *Dictionnaire historique des musiciens*, par Choron et Fayolle, qu'il joua longtemps à la chapelle du roi, à Versailles; mais c'est une erreur, car son nom ne figure sur aucun état de cette chapelle. Les événements de la vie de cet artiste sont complétement inconnus, après son arrivée à Paris vers 1770; il paraît seulement certain qu'il était encore dans cette ville, en 1781, car l'*Almanach musical de* 1782 nous apprend qu'il y publia alors six duos pour violon et violoncelle. Ses œuvres connues sont : 1° Six quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 14; Paris, Sieber. 2° Six *idem*, op. 22; *ibid.* 3° Six trios pour deux violons et basse, op. 2; Paris, Boyer. 4° Concerto pour violon, op. 27; *ibid.* 5° Six duos pour violon et violoncelle, op. 5; *ibid.* 6° Six trios pour flûte, violon et basse, op. 17; Paris, Sieber. 7° Nocturnes ou airs variés pour violon et violoncelle; *ibid.* 8° Six duos pour violon et flûte, op. 7; Paris, Boyer. 9° Concertos pour clavecin, nos 1, 2, 3. 10° Des concertos pour violoncelle, basson, etc.

STAMM (Pierre), vraisemblement professeur ou recteur au gymnase Carolin de Stettin, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, a fait imprimer un discours qu'il a prononcé aux obsèques de Jean-Georges Ebeling (*voyez* ce nom), sous ce titre : *Programma funebre in obitum J.-G. Ebelingii, Gymnasii Carol. Prof. Mus.*; Stettin, 1676, in-4°.

STANCARI (Victor-François), mathématicien, né à Bologne, en 1678, fut l'ami et l'élève de Manfredi. Reçu docteur en philosophie dans l'année 1704, il obtint dans la même année la direction de l'observatoire de Bologne, et fut élu secrétaire perpétuel de l'Académie des *Inquieti*, présidée alors par Morgagni. Les jésuites lui confièrent, à la même époque, l'enseignement de la géographie et de l'art militaire au collége des nobles. Ce savant mourut, à l'âge de trente et un ans, d'une maladie de poitrine, le 18 mars 1709. Parmi ses nombreux écrits, dont on trouve la liste dans les *Scrittori Bolognesi*, de Fantuzzi (t. VIII, p. 46), on remarque une dissertation *De Sono fixo inveniendo* (Bologne, 1707, in-4°); sujet sur lequel Sauveur avait récemment fixé l'attention des mathématiciens.

STANHOPE (Charles, comte DE), pair d'Angleterre et savant distingué, naquit le 3 août 1753, commença ses études au collége d'Eton, et accompagna sa famille à Genève, à l'âge de dix ans. Sous la direction d'un savant genevois (G.-J. Lesage), il se livra avec ardeur à l'étude des sciences physiques et mathématiques, dans lesquelles il fit de grands progrès. Après la mort de son père, en 1786, il entra dans la Chambre haute du parlement, et plus tard, il s'y montra favorable aux idées nées de la révolution française. Le peu de succès qu'il obtint à la tribune le ramena aux sciences, qui lui doivent plusieurs découvertes. Lord Stanhope mourut à Londres, le 15 septembre 1816, à l'âge de soixante-trois ans. La plupart des travaux et des découvertes de lord Stanhope n'appartiennent point à la musique, mais il a proposé un nouveau système de tempérament des instruments à clavier, sous ce titre : *Principles of tuning instruments with fixed tones* (Principes de l'accord des instruments à sons fixes); Londres, Wilson, 1806, in-8° de vingt-quatre pages.

STANLEY (Jean), bachelier en musique, naquit à Londres, au mois de janvier 1713.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

A l'âge de trois ans, un accident lui fit perdre la vue. A sept, il commença l'étude de la musique, dans laquelle il fit de rapides progrès. Son premier maître fut un organiste nommé Reading, élève de Blow; mais plus tard il devint élève du docteur Greene. A l'âge de onze ans, il obtint la place d'organiste d'une petite église de Londres; en 1726, on lui confia celle d'organiste de la paroisse de Saint-André, et huit ans après, il y joignit les fonctions d'organiste du temple. Hændel, qui estimait les talents de Stanley, lui laissa, en mourant, une partie de sa musique. Il s'associa à cette époque avec Smith (*voyez* ce nom) pour la direction des oratorios, et la conserva jusqu'en 1784. Deux ans auparavant, il avait remplacé Weidemann comme chef d'orchestre de la chapelle royale. Stanley mourut à Londres, le 19 mai 1786, laissant en manuscrit les oratorios de *Jephté* (exécuté en 1757), et de *Zimri* (en 1760, à Covent-Garden), dont il avait composé la musique. On a publié de sa composition : 1° Six concertos pour deux violons, deux violes, violoncelle et basse continue. 2° Six *idem* pour sept instruments, op. 2. 3° Huit sonates pour flûte et basse, op. 1. 4° Six solos pour flûte, op. 4.

STANZEN (Jean-Louis), organiste de Saint-Paul, à Hildesheim, occupa cette position pendant les vingt dernières années du dix-huitième siècle. Il a publié de sa composition : 1° Trois sonates pour clavecin et violon, op. 1; Offenbach, 1793. 2° Sonates à quatre mains, op. 2; *ibid.* 3° Sonates pour clavecin, violon et basse, op. 4; *ibid.* 4° Grande sonate pour clavecin, violon et basse, op. 5; *ibid.*, 1797. 5° Quatre marches caractéristiques pour le clavecin, et un rondo à trois mains, op. 6; Brunswick, 1797. 6° Chansons allemandes avec accompagnement de clavecin, premier et second recueils; Cassel, 1782 et 1783.

STAPPEN (Corneille VAN), compositeur hollandais qui vécut vers la fin du quinzième siècle, n'est connu jusqu'à ce jour que par trois morceaux écrits par lui et qui se trouvent dans le troisième livre du rarissime recueil intitulé : *Harmonice musices Odhecaton*, et dont le titre particulier est : *Canti C.° Cento cinquanta* (*Impressum Venetiis per Octavianum Petrutium forosemproniensem*, 1503). Le premier de ces morceaux est la chanson française à quatre voix : *De tous biens plaine*, dont le superius chante l'antienne avec les paroles *Beati pacifici*. Le second morceau est la chanson à quatre voix : *Gentil galans de guerra*; et le troisième est le motet à quatre voix : *Virtutum expulsus terris chorus omnis abibit.*

STARCK (Philippe-Guillaume), recteur et organiste de l'école de la ville, à Writzen-sur-l'Oder, au commencement du dix-huitième siècle, est auteur d'un opuscule intitulé : *Organi Wrigensis viadrani veteris destructi, et novi in templo majori extructi descriptio, das ist : Beschreibung der alten abgerissenen und in der grossen Kirche zu Writzen an der Oder neu-erbauten Orgel;* Berlin, 1727, in-4° de soixante pages.

STARICIUS (Jean), organiste de Saint-Laurent, à Francfort-sur-le-Mein, au commencement du dix-septième siècle, a fait imprimer de sa composition : 1° *Teutsche lustige Lieder und Tantz mit 4 Stimmen* (Chansons allemandes choisies et danses à quatre voix); Francfort, 1609. 2° *Newe teutsche weltliche Lieder nach Art der welschen Madrigalien*, etc. (Nouvelles chansons mondaines allemandes dans le style des chansons françaises).

STARK (Frédéric-Théophile), *cantor*, à Waldenbourg, en Silésie, né le 29 août 1742, s'est distingué par son talent sur l'orgue et par ses compositions. Il mourut à Waldenbourg, le 20 mai 1807. On a publié de sa composition : 1° *Die Gedanken und Empfindungen beim Kreuze Jesu auf Golgotha* (Pensées et douleurs de Jésus sur la croix), oratorio; Breslau, Gross et Barth, en partition. 2° *Le Pharisien*, oratorio, en 1794. 3° *La Passion*, oratorio, en partition pour le piano; *ibid.* On croit aussi qu'une collection de cent soixante fugues (?) et préludes pour l'orgue, publiée à Mayence, vers 1792, sous le nom de Stark, appartient à cet artiste.

STARKE (Frédéric), né en 1774, à Elsterwerda, en Saxe, reçut les premières leçons de piano de Ahner, organiste de ce lieu; puis il alla continuer ses études à Grossenhayn, et apprit à jouer de tous les instruments à cordes et à vent chez le musicien de ville Gœrner, particulièrement du cor, sur lequel il acquit une certaine habileté. Après avoir achevé son apprentissage, il visita Meissen, Wittenberg et Leipsick, où il fit la connaissance de Hiller et de Muller. Ce fut à cette époque qu'il étudia la composition dans les livres de Marpurg, de Kirnberger et de Turk. Le désir de voyager lui fit accepter un engagement de musicien dans une troupe équestre qui parcourait l'Allemagne. Deux ans après, il entra à l'orchestre de Salzbourg, puis il fut maître de piano de la comtesse Pilati, à Wels, passa deux années chez

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

cette dame, et, enfin, entra dans la musique d'un régiment, avec lequel il fit toutes les campagnes en Suisse, sur le Rhin et en Autriche. Arrivé à Vienne, il étudia la composition sous la direction d'Albrechtsberger, et entra à l'orchestre du théâtre de la cour pour y jouer du cor, après avoir obtenu un congé temporaire. Plus tard, il fut obligé de rentrer dans son régiment; mais ayant enfin obtenu son congé définitif, il se retira à Dœbling, près de Vienne, et publia un journal mensuel de musique militaire, et un autre journal de fanfares pour trompettes. Cet artiste laborieux est mort après une courte maladie, le 18 décembre 1835. Parmi ses nombreux ouvrages, on remarque : 1° *Journal de musique militaire;* Vienne, chez l'auteur ; on y trouve plus de trois cents morceaux de sa composition. 2° *Journal de fanfares pour des trompettes et trombones :* environ cinquante numéros; *ibid.* 3° Marches militaires à dix parties, op. 14; Vienne, Artaria. 4° Six marches pour la musique turque, op. 48; Vienne, Haslinger. 5° Marche favorite d'Alexandre pour musique militaire, op. 78; *ibid.* 6° Pièces d'évolutions pour dix trompettes, deux cors et trombones; Vienne, chez l'auteur. 7° Un grand nombre de danses pour l'orchestre. 8° Variations et pots pourris pour divers instruments. 9° Quatuor pour piano, flûte, violon et violoncelle, op. 110; Vienne, chez l'auteur. 10° Quatuor pour piano, violon, alto et basse, op. 120; *ibid.* 11° Grande sonate pour piano, cor et violoncelle obligés, op. 7; Vienne, Weigl. 12° Beaucoup de pièces détachées pour piano seul. 13° Trois messes faciles à quatre voix et grand ou petit orchestre; Vienne, chez l'auteur. 14° Offertoire pour soprano et ténor, chœur et orchestre; *ibid.* 15° *Tantum ergo* pour contralto et basse, chœur et orchestre; *ibid.* 16° *L'École du piano de Vienne,* méthode en trois parties; *ibid.*, 1819 et 1820, deux volumes in-fol.

STARSWOLSKI (Simon), historien et biographe polonais, vécut dans la première moitié du dix-septième siècle. Il fut primicier de la collégiale de Tarnow (Gallicie). Les nombreux ouvrages de ce savant n'appartiennent pas à l'objet de ce dictionnaire biographique; il n'y est mentionné que pour un traité élémentaire de musique dont il est auteur, et qui a pour titre : *Musices practicæ Erotemata, in usum studiosæ juventutis breviter et accurate collecta a Simone Starsvolsio ecclesiæ collegiatæ Tarnoviensis primicerio ; Cracoviæ, ex officina Francisci Cæsaret S. R. M. typ., anno* 1650, in-8°.

STARZER (...), habile violoniste, a eu longtemps de la célébrité comme compositeur de ballets, à Vienne. On ignore ses prénoms, le lieu et la date de sa naissance, ainsi que les premières circonstances de sa vie. Après avoir occupé quelque temps la place de compositeur des ballets du Théâtre-Impérial à Vienne, il fut appelé à Pétersbourg, en 1792, avec le titre de maître de concerts; mais dès 1770, il était de retour à Vienne, où il reprit sa place au théâtre dirigé par Noverre. Dans les dernières années, son excessif embonpoint l'empêcha de jouer du violon et de diriger lui-même ses ouvrages. Il mourut à Vienne, en 1793. La musique de Starzer était brillante, mélodieuse, et bien adaptée à l'action dramatique. Les ballets dont il a composé la musique sont : 1° *Les Trois Fermiers.* 2° *Les Braconniers.* 3° *Adélaïde de Ponthieu.* 4° *Les Horaces.* 5° *Les Cinq Sultanes.* 6° *Il Giudizio di Paride.* 7° *Diana ed Endimione.* 8° *Roger et Bradamante.* 9° *I Pastori di Tempe.* 10° *La Parodie de Médée.* 11° *Agamemnon.* 12° *Le Cid.* 13° *Montezuma.* 14° *Teseo in Creta.* 15° *Les Moissonneurs.* 16° *Les Muses.* On connaît aussi en manuscrit, de la composition de Starzer, quelques symphonies pour l'orchestre, et l'oratorio *la Passione di Gesù Cristo.*

STATHMION (Christophe) est cité par Gessner (*Bibl. in Epit. red. append.*, p. 853) comme auteur d'un petit poëme intitulé : *De Laudibus musicæ ad Joannem Fristum.*

STECHANIUS (André), magister et recteur de l'école d'Arnstadt, dans la principauté de Schwarzbourg, au commencement du dix-septième siècle, a publié un recueil de pièces intitulé : *Questiones Miscellæ philosophico-philologicæ* (Erfurt, 1634, in-4°), où l'on trouve deux thèses sur cette question : *An mutatio sit de nota præoccupante, an vero mutante?* Il s'agit, dans ces écrits, de la question, alors fort controversée en Allemagne, de la substitution des sept noms de notes de la gamme à l'ancienne méthode des muances, dans la solmisation.

STECHER (Marian), pianiste et organiste distingué, naquit à Manheim, vers 1760, et y vivait encore en 1811. On a imprimé de sa composition : 1° Neuf pièces pour le clavecin; Manheim, 1793. 2° Grande sonate à quatre mains; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 3° Six fugues pour l'orgue; *ibid.*, 1798. 4° Treize variations pour le clavecin, op. 5; *ibid.*, 1790. 5° Douze variations et un rondo

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

pour le clavecin, op. 6 ; Munich, 1709. 6° Huit fugues pour l'orgue ou le clavecin, 1802. 7° Trois sonates pour piano et flûte obligée, op. 8, 1803.

STECHERT (Charles), organiste de l'église Sainte-Marie, à Wismar, né à Potsdam, en 1820, commença l'étude de la musique sous la direction d'un maître nommé Wiedemann, puis devint élève de A.-W. Bach, à l'Institut de l'Académie royale des beaux-arts de Berlin. En 1843, il obtint la place d'organiste de l'église Saint-Nicolas, à Spandau, et celle d'organiste de Sainte-Marie, à Wismar, lui fut donnée en 1862. Stechert est habile pianiste et compositeur. Je n'ai trouvé, dans les catalogues de musique de l'Allemagne d'autre indication de compositions de cet artiste que celle de cet ouvrage : *Le Retour pendant l'orage*, grande fantaisie pour piano, op. 8; Berlin, Challier.

STEELE (Josué), membre de la Société royale de Londres, vécut dans cette ville pendant la seconde moitié du dix-huitième siècle. La lecture de l'*Essai sur l'origine des langues*, de J.-J. Rousseau, le conduisit à la recherche de signes d'intonations qui pussent noter plus exactement les divers accents de la déclamation qu'on ne peut le faire par les signes ordinaires de la musique, et il en inventa un système complet qu'il a exposé dans l'ouvrage intitulé : *An Essay towards establishing the melody and measure of speech to be expressed and perpetuated by peculiar symbols* (Essai concernant les moyens d'exprimer et de perpétuer la mélodie et la mesure de la parole par des signes particuliers) ; Londres, J. Almon, 1775, grand in-4° de cent quatre-vingt-treize pages. Les signes imaginés par Steele consistent, à l'égard de la notation, en une large portée de cinq lignes, dont les espaces sont subdivisés en quatre ou cinq degrés d'intonations moins déterminés que ceux du chant, afin de donner aux accents de la déclamation un caractère plus analogue à celui de la parole. Des courbes et des lignes obliques dirigées à droite ou à gauche déterminent les intonations par les points de la portée où elles aboutissent ; et des signes de durée, empruntés à la notation de la musique, touchant par un trait vertical à l'un des points de la courbe ou de la ligne oblique, marquent l'accent au degré d'intonation qui lui est propre, et en déterminent la durée. Ce système est ingénieux : on aurait pu l'employer utilement pour l'enseignement du débit oratoire ; mais les exemplaires de l'ouvrage de Steele sont si rares, que celui qu'il avait envoyé à J.-J. Rousseau, maintenant en ma possession, et celui de la Bibliothèque impériale, à Paris, sont les seuls que je connaisse. Le sujet de l'ouvrage de Steele a été repris environ cinquante ans plus tard, par le docteur J. Rush (*voyez* ce nom), et traité d'une manière plus scientifique et plus simple.

Steele a aussi donné, dans les *Transactions philosophiques* (t. LXV, année 1775), deux morceaux relatifs à la musique. Le premier a pour titre : *Account of a musical instrument, which was brought by Captain Furneaux from the Isle of Amsterdam in the South Sea to London in the year* 1774 (Notice d'un instrument de musique qui a été rapporté par le capitaine Furneaux de l'île d'Amsterdam, dans la mer du Sud, en 1774) ; le second morceau est intitulé : *Remarks on a large System of reed piper from the Isle of Amsterdam, with some observations on the nose flute of Otaheitee* (Remarques sur la grande étendue de la flûte à anches de l'île d'Amsterdam, avec quelques observations sur la flûte nasale d'Otahiti).

STEETZ (Guillaume), musicien allemand, né à Hambourg, vers 1770, se fixa en Angleterre au commencement de ce siècle, et s'établit à Tiverton. On a de lui : *Treatise on the elements of Music in a series of letters to a Lady* (Traité sur les éléments de la musique dans une série de lettres à une dame) ; Tiverton, 1812, un volume in-4°.

STEFANI (Giovanni), organiste de l'église de la *Grazia*, à Vienne, dans la première moitié du dix-septième siècle, est connu par les ouvrages dont voici les titres : 1° *Concerti amorosi ; terza parte delle Canzonette in musica raccolte del detto Stefani ; Venezia, app. Aless. Vincenti*, 1623, in-4°. 2° *Affetti amorosi : Canzonette ad una voce sola* ; ibid., 1624. 3° *Arietttte amorose a voce sola* ; ibid., 1626.

STEFANI (Jean), violoniste et compositeur, naquit à Prague, en 1746. Au commencement du règne de Stanislas-Auguste, il se rendit en Pologne, et fut admis comme premier violon de l'orchestre de la cour et de celui du théâtre de Varsovie ; plus tard, il dirigea celui de la cathédrale. Il mourut dans cette ville, en 1810, à l'âge de quatre-vingt-trois ans. En 1794, il écrivit, pour la troupe dramatique de Bogustawski, l'opéra intitulé *le Miracle ou les Krakoviens et les Gorales*, dans lequel il avait introduit des mélodies populaires de la Pologne. Cet ouvrage fut accueilli

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

avec enthousiasme par la nation tout entière et obtint plus de deux cents représentations. Les autres opéras de cet artiste sont : *les Sujets reconnaissants envers leur souverain*, représenté à Varsovie, en 1790 ; *l'Arbre enchanté*, 1797 ; *Frosine*, 1806 ; *le Reitmeister Gorecki*, 1807 ; *la Polonaise*, en trois actes, 1807 ; *le Vieux Chasseur*, 1808 ; *Papirius*, 1808. Stefani a écrit aussi un grand nombre de polonaises et beaucoup de messes avec orchestre. Il eut deux fils et une fille. L'aîné, Casimir Stefani, violon solo du théâtre de Varsovie, mourut en 1811, à l'âge de vingt ans ; son frère, Joseph Stefani, également violon solo, n'était âgé que de dix-huit ans lorsque la mort le frappa ; et Léonore Stefani, cantatrice du même théâtre, fort aimée du public, fut enlevée à la fleur de l'âge, en 1831. Tous trois sont inhumés près de leur père, à Powonzki.

STEFANI (Joseph), compositeur et professeur de chant, né à Varsovie, en 1802, a fait ses études musicales au Conservatoire de cette ville, et a reçu des leçons de composition d'Elsner (*voyez* ce nom). Sa première production de quelque importance fut la musique du ballet *Apollon et Midas*. Encouragé par le succès de cet ouvrage, il composa la musique de l'opéra *la Leçon de botanique*, d'après un vaudeville français. *Le bon vieux Temps*, autre opéra-comique de sa composition, fut représenté, avec succès, en 1829. Les *mazourkes*, les polonaises et les chansonnettes qu'il a publiées, ont rendu son nom populaire en Pologne. Parmi ses œuvres de musique religieuse, on remarque plusieurs messes à quatre voix avec orgue ; la messe n° 3 (en *mi* bémol), avec accompagnement d'instruments à vent ; la messe n° 5, exécutée dans l'église des Piaristes, sous la direction de l'auteur ; la messe pour la fête de saint Stanislas, dans la même église ; la messe n° 7, exécutée dans l'église des Visitandines, par les élèves du gymnase, sous la direction de leur professeur Stefani ; une messe de *Requiem*, à trois voix d'hommes, avec orgue ; la messe à quatre voix d'hommes, avec accompagnement d'instruments à vent, chantée dans l'église des Capucins ; la messe n° 13, exécutée chez les Bernardins ; *Te Deum* avec orchestre, Offertoire ; *Ave Maria* pour soprano avec violon solo ; *O Salutaris* et *Pange Lingua*, avec orchestre ; *Benedictus* à quatre voix seules, avec chœur, exécuté dans l'église des Piaristes, pour la fête de saint Stanislas, le 8 mai 1841 ; *Spiewy religijne* (chants religieux) ; Varvosie, Zaleski, 1841.

STEFANINI (Jean-Baptiste), né à Modène, vers 1060, fut maître de chapelle de la cathédrale de Turin ; il occupait cette position dans les dernières années du dix-septième siècle. On connaît de lui des motets à six et à huit voix, qui ont été publiés sous ce titre : *Mottheta D. Joh.-Bapt. Stephanini Mutin. in ecclesia metropolitana Taurinensi Mag. musicæ sex et octo vocibus. Liber primus ; Venetiis*, 1694. *Idem, liber secundus ;* ibid., 1698.

STEFFAN (Joseph-Antoine), et non **STEPHAN**, comme l'écrit Gerber, pianiste et compositeur, naquit à Kopidlno, en Bohême, le 14 mars 1726. Après avoir appris les éléments de la musique comme enfant de chœur, il se rendit à Vienne et y devint élève de Wagenseil (*voyez* ce nom). Fixé depuis lors dans la capitale de l'Autriche, il obtint le titre de maître de clavecin de la cour impériale, et fut chargé, en cette qualité, de donner des leçons à la reine de France Marie-Antoinette, et à l'archiduchesse Caroline, qui devint reine de Naples. On n'a pas de renseignements concernant l'époque de sa mort, mais on sait qu'il vivait encore en 1781. Les ouvrages imprimés de cet artiste sont ceux-ci : 1° *Sei Divertimenti per il cembalo*, op. 1 ; Vienne. 2° *Sonate per il cembalo*, op. 2 ; Vienne, 1756. 3° *Idem*, op. 3, 1ª *parte ;* Vienne, 1763. 4° *Idem*, op. 3, 2ª *parte ;* ibid., 1764. 5° *Preludi per diversi tuoni ;* Vienne, 1762. 6° Chansons allemandes pour le clavecin, quatre suites ; Vienne, 1778 à 1781. 7° Vingt-cinq variations sur la chanson bohémienne : *Mug mily Janku ;* Prague, Haas, 1802. Il y a une édition de ces variations publiée à Vienne, chez Traeg, en 1797. Steffan a écrit aussi un oratorio intitulé : *Le Sauveur du monde innocemment accusé, et condamné à la mort.*

STEFFAN (Gaspard-Melchior et Michel). *Voyez* **STEPHAN.**

STEFFANI (Augustin), compositeur célèbre, naquit en 1655, à Castelfranco, dans l'État de Venise. On ignore le nom des maîtres qui dirigèrent sa première éducation musicale, mais on sait que la beauté de sa voix l'avait fait appeler à Venise pour le service de quelques églises. Un noble allemand qui l'entendit en éprouva tant de plaisir, qu'il fit au jeune chanteur la proposition de le suivre, lui promettant de pourvoir à ses besoins et d'assurer son avenir. Cette offre ayant été acceptée, l'étranger conduisit Steffani à Munich, et le confia aux soins d'Hercule Bernabei (*voyez* ce nom). Sous un tel maître, les progrès du jeune artiste

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

furent rapides (1). Steffani était entré au séminaire : après y avoir fait ses études, il reçut la tonsure et prit le titre d'abbé, qu'il a toujours porté depuis lors. Devenu compositeur distingué, il écrivit d'abord pour l'église, particulièrement plusieurs messes pour la chapelle de l'électeur de Bavière. Il n'était âgé que de dix-neuf ans lorsqu'il publia un recueil de psaumes à huit voix où l'on remarque déjà beaucoup d'habileté dans l'art d'écrire. Cet œuvre fut suivi de sonates pour quatre instruments, et de duos à deux voix avec basse continue, ouvrage du plus grand mérite, et qu'on a mis souvent en parallèle avec les duos de Clari : celui-ci semble les avoir pris pour modèle. Tous ces ouvrages, composés pour l'usage de la cour de Munich, furent récompensés plus tard par le don de l'abbaye de Lipsing, dont il prit le titre. En 1681, Steffani écrivit son premier opéra intitulé *Marco-Aurelio* : le succès de cet ouvrage lui fit obtenir la place de directeur de la musique de la chambre de l'électeur. Quatre ans après, il fut chargé de la composition de *Servio Tullio*, opéra sérieux en trois actes, pour le mariage de l'électeur Maximilien-Emmanuel avec l'archiduchesse Marie-Antoinette d'Autriche. La beauté de cet ouvrage mit le sceau à sa réputation, et lui fit faire des propositions par plusieurs princes d'Allemagne qui désiraient l'avoir pour maître de chapelle : Steffani accepta celles de l'électeur de Brunswick, père de Georges Ier, roi d'Angleterre. Peu de temps après la représentation du *Servio Tullio*, et dans la même année, il donna à Brunswick *Il Solone*, opéra sérieux en trois actes. Cet ouvrage fut suivi de *Alarico in Baltha*, en 1687; de *Enrico detto il Leone*, en 1689; d'*Alcide*, en 1692; d'*Alexandre l'Orgueilleux*, en 1695; de *Roland*, en 1696; d'*Alcibiade*, en 1697; d'*Atalante*, en 1698, et de *Il Trionfo del Fato*, en 1699. Les cinq derniers ouvrages furent traduits en allemand, et représentés à Hambourg. Le duc de Brunswick avait confié la direction de son théâtre à Steffani; mais les désagréments que lui causaient les prétentions et les querelles des chanteurs lui firent donner sa démission de cet emploi; il ne conserva que la charge de compositeur : mais il ne mit plus son nom à ses dernières productions, parce que le duc de Brunswick l'employa dans des missions diplomatiques. Ses ouvrages portèrent souvent le nom de *Pira*, son copiste.

Dès 1689, l'empereur Léopold Ier, à la convention des électeurs, à Augsbourg, avait fait connaître son intention de créer un neuvième électorat en faveur du duc de Brunswick et de ses descendants; cette déclaration n'avait pas été reçue avec beaucoup de faveur par les autres électeurs, et l'on craignait des difficultés. Steffani, qui avait étudié le droit public à Hanovre, et qui jouissait de toute la faveur du prince, obtint qu'on le chargeât d'une partie des négociations à ce sujet. Il y mit tant d'adresse à écarter les obstacles, que l'empereur accorda, en 1692, l'investiture de l'électorat de Hanovre, et la dignité d'architrésorier de l'empire au duc de Brunswick, avec la transmission de ses droits et dignités à ses descendants. Le prince donna des témoignages éclatants de sa satisfaction à l'abbé Steffani, en obtenant pour lui la dignité de protonotaire apostolique, puis celle d'évêque de Spiga, dans les possessions espagnoles de l'Amérique, qui lui fut conférée par le pape Innocent XII, et enfin en lui accordant une pension de quinze cents écus. Comme certains artistes, Steffani avait une autre ambition que celle de la gloire qu'il pouvait trouver dans son art : ayant pris un rang parmi les hommes politiques, il se crut grandi, et après avoir commencé par désavouer ses ouvrages, il quitta, en 1710, ses places de maître de chapelle et de directeur de musique, désignant Hændel pour son successeur; puis il vécut en homme de cour, dans la société des grands. Après une longue absence de sa patrie, Steffani fit, en 1729, un voyage en Italie, passa l'hiver à Rome, et y eut l'honneur d'être incessamment dans la société du cardinal Ottoboni, qui aimait à faire exécuter ses ouvrages dans son palais. Peu de temps après son retour à Hanovre, Steffani fut obligé de faire un voyage à Francfort; mais à peine arrivé en cette ville, il tomba malade, et mourut au bout de quelques jours, en 1730, à l'âge de soixante-quinze ans.

On ne connaît pas aujourd'hui tous les ouvrages de Steffani, parce que le plus grand nombre ayant été composés pour le service spécial de la cour de Brunswick et de Hanovre, les copies ne s'en sont pas répandues, et parce que plusieurs ne portent pas son nom. On sait qu'il avait écrit plusieurs oratorios : mais leurs titres sont ignorés. Outre les opéras

(1) Il y a une difficulté relativement aux études de Steffani sous la direction de Bernabei; celui-ci n'arriva à Munich qu'en 1673; cependant, Steffani publia, en 1674, des psaumes à huit voix de sa composition; il est donc vraisemblable qu'il avait eu un maître de contrepoint avant que Bernabei le prit pour élève.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

cités plus haut, les ouvrages de cet artiste, parvenus jusqu'à nous, sont : 1° *Psalmodia vespertina octo plenis vocibus concinenda, ab Augustino Steffano in lucem edita, ætatis suæ anno XIX, Monachii*, 1674, in-fol. C'est par le titre de cet ouvrage qu'on a pu déterminer avec précision l'année de la naissance de Steffani. 2° *Janus Quadrifons tribus vocibus vel duabus quolibet prætermissa modulandus* (motets à trois voix et basse continue); Monachii, 1685, in-fol. 3° *Sonate da camera a due violini, alto e continuo;* Munich, 1679, in-fol. 4° *Duetti da camera a soprano e contralto con il basso continuo ;* Munich, 1683. 5° *Quanta certezza habbia da suoi principi la musica* (Quelle certitude il y a dans les principes de la musique); Amsterdam, 1695, in-8° de huit feuilles. Dans ce petit écrit, Steffani soulève la question la plus importante de la science de la musique; mais malgré le succès qu'obtint son ouvrage, il est permis de dire que ses vues ne sont pas assez élevées ni ses connaissances assez profondes pour la solution d'un tel problème. Werckmeister a fait une traduction allemande de l'écrit de Steffani, sous ce titre : *Sendschreiben, darinnen enthalten, wie grosse Gewisshelt die Musik habe, aus ihren Principiis und Grundsætzer,* etc.; Quedlinbourg, 1699, in-8° de sept feuilles. Jean-Laurent Albrecht a donné une deuxième édition de cette traduction avec une préface et des notes, à Mulhausen, en 1760, in-4° de quatre-vingt-deux pages, non compris la préface.

STEFFANI (Christian). *Voyez* **STEPHANNO.**

STEFFENS (Frédéric), directeur de l'école de musique de l'hospice des orphelins de militaires, à Potsdam, est né dans cette ville, le 28 juillet 1797. A l'âge de dix ans, il reçut les premières leçons de clarinette et de violon chez son oncle, David Bensch, première clarinette du corps de musique d'un régiment de la garde; puis il eut pour maître de violon L. Maurer. En 1813, il entra comme trompette dans un régiment de hussards : un an après, il fut placé dans le premier régiment d'infanterie de la garde royale, pour y jouer de la clarinette et du cor de bassette. En 1822, il passa de cette position dans celle de hautboïste du 21e régiment en garnison à Stargard. Devenu professeur de musique de la maison des orphelins militaires de Potsdam, en 1841, il en fut nommé directeur en 1848. En 1857, il a été mis à la retraite avec une pension en conservant son titre, et le roi de Prusse lui accorda la décoration de l'ordre de l'Aigle rouge de quatrième classe. Cet artiste laborieux a composé une grande quantité de musique pour les corps de musique militaire, pour les instruments à vent et pour l'instruction des élèves d'écoles de régiments : il ne paraît pas qu'il en ait été rien publié.

STEGEWY (A. C.), organiste et violoniste à Zwoll, dans l'Overyssel, vers le milieu du dix-huitième siècle, a publié à Amsterdam, en 1760 : 1° Six sonates pour le violon. 2° Trois sonates pour deux flûtes et basse. 3° Trois *idem* pour flûte, violon et basse.

STEGMANN (Charles-David), né à Dresde, en 1751, était fils d'une pauvre famille qui, à l'époque du siége de cette ville, se réfugia dans le village de Stancha, près de Meissen. Stegmann y commença l'étude de la musique à l'âge de huit ans. De retour à Dresde, en 1760, il devint élève de l'organiste Zillich; puis il entra à l'école de la Croix, lorsqu'il eut atteint sa quinzième année, et y reçut des leçons de composition d'Homilius (*voyez* ce nom). L'étude du violon, sous la direction de Weisse, acheva son éducation musicale. Quelques œuvres de musique vocale et instrumentale le firent connaître avantageusement. Un penchant irrésistible le fit débuter, en 1772, au théâtre de Breslau, dans les rôles de ténor, où il réussit plus par l'expression de son chant que par la beauté de sa voix. L'année suivante il fut engagé dans la troupe d'opéra de Kœnigsberg, et obtint le titre de maître de concert du prince-archevêque d'Ermeland. En 1774, il se rendit à Dantzick, puis retourna à Kœnigsberg, et arriva à Gotha, vers la fin de l'année 1776. Deux ans après, il accepta un engagement à Hambourg, s'y fixa avec sa famille, et y dirigea l'orchestre du théâtre pendant vingt ans. En 1798, il prit un intérêt dans la direction de ce théâtre et conserva la position de co-directeur jusqu'en 1811. A cette époque, il se retira à Bonn, chez son ami Simrock, où il mourut au commencement de l'année 1826.

Stegmann a beaucoup écrit pour la scène; au nombre de ses ouvrages on cite ceux-ci : 1° *Der Kaufmann von Smyrna* (Le marchand de Smyrne); à Kœnigsberg, en 1773. 2° *Das redende Gemalde* (Le portrait parlant). 3° *Die Recruten auf dem Lande* (Les recrues en campagne), à Mittau, en 1775. 4° *Apollon unter den Hirten* (Apollon parmi les bergers). 5° *Erwin et Elmire*. 6° *Clarisse*. 7° *Die herschaftliche Küche* (La cuisine du seigneur). 8° *Philémon et Baucis*. 9° *Macbeth*. 10° Ouverture, chœurs et entr'actes du *Sultan*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Wampum. 10° (*bis*) *Henri le Lion* (pour le couronnement de l'empereur, à Francfort, en 1792). 11° *Montgolfier* (ballet avec chants et chœurs). 12° *Le Triomphe de l'amour*. 13° Chants et chœurs pour le prologue d'inauguration du théâtre de Hambourg. 14° Monologue de la Pucelle d'Orléans, de Schiller. 15° *Die Roseninsel* (L'île des roses). 15° (*bis*) Chœurs, chants et marches pour la tragédie *Achmet et Zenide*. 16° *Idem* pour la mort de *Rolla*. 16° (*bis*) Ouverture, chœur et marches pour *Moïse*, drame, gravé à Bonn, chez Simrock. On connaît aussi de Stegmann : 17° Trois ouvertures caractéristiques pour l'orchestre; Bonn, Simrock. 18° Polonaise et marche pour le piano à quatre mains; Leipsick, Hofmeister. 19° Polonaise et valses pour piano seul; Erfurt et Mayence. 20° Chant de guerre des Allemands, pour ténor, solo et chœur; Bonn, Simrock. 21° Chansons de francs-maçons pour plusieurs voix d'hommes, avec accompagnement de piano; *ibid*. 22° *Des deutschen Vaterland*, chant populaire pour voix solo et chœur, avec piano; *ibid*. 23° Chants populaires à plusieurs voix d'hommes pour les habitants de la campagne; *ibid*. 24° Vingt-quatre chants de francs-maçons à plusieurs voix, deuxième recueil; *ibid*. 25° Chansons allemandes pour voix seule et piano; *ibid*. Ce compositeur a laissé en manuscrit : 26° Douze symphonies pour l'orchestre. 27° Deux concertos pour clavecin. 28° Un *idem* pour violon. 29° Un *idem* pour clarinette. 30° Un *idem* pour trompette. 31° Six trios pour piano, violon et basse. 32° Deux symphonies concertantes. 33° Un quatuor pour deux violons, alto et basse. 34° Un trio pour violon, alto et basse. 35° Une symphonie concertante pour deux pianos, violon et orchestre. 36° Six sonates pour piano. 37° Six canons pour deux violons. 38° Deux rondos pour piano. 39° Un *Te Deum* avec orchestre. 40° Plusieurs morceaux de chant détachés. Stegmann a arrangé beaucoup de morceaux de Haydn, Mozart et Beethoven, pour divers instruments.

STEGMAYER (Ferdinand), né à Vienne, en 1804, y apprit la musique dès son enfance. Devenu bon violoniste et pianiste habile, il eut pour maître de composition d'abord Albrechtsberger, puis le chevalier de Seyfried. Il occupa primitivement la place de second chef des chœurs au Théâtre-Impérial de Vienne. En 1825, il se rendit à Berlin et y obtint la position de directeur de musique du théâtre Kœnigstædt. Lorsque Rœckel forma la troupe d'opéra allemand qui obtint de grands succès à Paris, en 1829 et 1830, ce fut Stegmayer qu'il choisit comme chef d'orchestre; celui-ci fit preuve de beaucoup d'intelligence et d'aplomb dans cette position. Lorsque Henri Dorn eut quitté Leipsick, Stegmayer fut appelé dans cette ville pour le remplacer en qualité de directeur de musique du théâtre. En 1838, il dirigeait l'orchestre de celui de Brême. Dans l'année suivante, il était à Prague; puis il retourna à Leipsick. On le retrouve, en 1847, dans la position de professeur de chant à Berlin. Il obtint sa nomination de professeur au Conservatoire de Vienne, en 1852; enfin, il était chef d'orchestre de *Carls-Theater*, en 1860. Comme compositeur, Stegmann s'est fait connaître par deux graduels pour des voix d'homme; Vienne, Glöggl; un offertoire *idem*, ibid., 1853; un grand nombre de *Lieder* publiés à Berlin et à Leipsick; une ouverture de fête, exécutée au théâtre Kœnigstædt, à Berlin, en 1825, pour l'anniversaire de la naissance du roi Frédéric-Guillaume III. Il a publié des thèmes variés pour le piano, op. 1 et 2; Vienne, Haslinger; quelques cahiers de menuets, polonaises et valses pour le même instrument, *ibid.*; caprice et rondeau, *idem*, op. 7; Vienne, Leidesdorf; des marches à quatre mains; Berlin, Trautwein. Stegmayer est mort à Vienne, le 6 mai 1863.

STEHLIN (Sébastien), né dans la Ligurie, était, en 1840, chef du chœur dans l'église ligurienne, à Vienne. On remarque une instruction très-solide de tout ce qui concerne la tonalité dans l'ouvrage qu'il a publié sous ce titre : *Tonarten des Choralgesanges, nach alten Urkunden, etc.* (Les modes du chant choral, d'après les anciens documents, etc.); Vienne, Rohrmann, in-fol. de quinze pages, et quatre-vingt-quatre pages de musique.

STEIBELT (Daniel), fils d'un facteur de pianos de Berlin, naquit dans cette ville, non en 1755, comme le disent la plupart des biographes, car je l'ai connu à Paris, en 1801, à peine âgé de trente-six ans. Je crois que cet artiste célèbre n'a pas dû naître avant 1764 ou 1765. Quoi qu'il en soit, dès ses premières années, il montra tant d'aptitude pour la musique, que le roi de Prusse Frédéric-Guillaume II, alors prince royal, s'intéressa à son sort, et lui donna Kirnberger pour maître de clavecin et de composition; mais Steibelt n'était pas né pour régler son talent d'après les conseils d'un maître; il ne fut élève que de lui-même, comme exécutant et comme compositeur. Tous les journaux de musique et les écrits du temps gardent le silence sur sa jeu-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

nesse et sur ses premiers succès : les événements de sa vie sont même moins connus en Allemagne qu'en France. L'avertissement d'un catalogue de l'éditeur Gœtz de Munich (1) m'a fait découvrir que Steibelt était dans cette ville, en 1788, et qu'il y publia les quatre premiers œuvres de ses sonates pour piano et violon. Les numéros de ces œuvres prouvent qu'il était alors à l'aurore de sa carrière. Quelque temps après, André d'Offenbach fit paraître de nouvelles éditions de quelques-unes de ces sonates détachées. Dans l'année suivante, Steibelt donna des concerts dans plusieurs villes de la Saxe et du Hanovre, ainsi que le prouve une lettre de l'organiste Westphal, qui est en ma possession : puis il alla à Mannheim, et arriva à Paris au commencement de 1790. Les frères Naderman (*voyez* ces noms) ont trouvé la preuve, dans les papiers de Boyer, leur prédécesseur, que cet éditeur avait accueilli le jeune virtuose, l'avait logé dans sa maison, et lui avait procuré de puissants protecteurs à la cour. Steibelt reconnut assez mal ses services, car il lui vendit comme des ouvrages nouveaux ses œuvres de sonates 1 et 2, dont il avait fait des trios, en y ajoutant une partie de violoncelle non obligée. La supercherie fut découverte peu de temps après, et Steibelt ne put assoupir cette méchante affaire qu'en donnant à Boyer ses deux premiers concertos pour indemnité. Des faits semblables se sont reproduits plusieurs fois dans sa carrière.

L'arrivée de Steibelt à Paris fit sensation, malgré les graves événements qui préoccupaient les esprits. A cette époque, Hermann (*voyez* ce nom) y était considéré comme le pianiste le plus habile : une lutte s'établit entre les deux virtuoses ; mais les qualités du génie, qui brillaient dans la musique de Steibelt, lui donnèrent bientôt l'avantage sur son rival, malgré la protection que la reine accordait à celui-ci, et l'éloignement que ce même Steibelt inspirait pour sa personne, par son arrogance habituelle et par les vices de son éducation. Sa musique eut beaucoup de vogue, bien qu'on la trouvât alors difficile : son succès balança, près des amateurs d'une certaine force, le succès populaire de la musique de Pleyel. Au nombre des protecteurs de Steibelt se trouvait le vicomte de Ségur qui, fort aimé des femmes, sut les intéresser aux succès de son protégé. M. de Ségur avait écrit pour l'Opéra le livret de *Roméo et Juliette*, et lui avait confié cet ouvrage pour en composer la musique ; mais la partition de Steibelt fut refusée à l'Académie royale de musique, en 1792. Piqués de ce refus, les auteurs supprimèrent le récitatif, le remplacèrent par un dialogue en prose, et firent représenter leur pièce au théâtre Feydeau, qui jouissait alors de la vogue. Secondés par le talent admirable de madame Scio, ils obtinrent par cet opéra de *Roméo et Juliette*, en 1793, un des plus beaux et des plus légitimes succès qu'il y ait eu à la scène française. Bien que la musique de Steibelt fût mal écrite pour les voix, et qu'on y trouvât des longueurs qui refroidissent l'action, l'originalité des formes, le charme de la mélodie, et même la vigueur du sentiment dramatique en quelques situations, ont fait à juste titre considérer sa partition comme une des meilleures productions de son époque, et ont placé son auteur à un rang élevé parmi les musiciens. Le succès de cet ouvrage mit Steibelt à la mode sous le gouvernement du directoire ; et bientôt il compta parmi ses élèves les femmes les plus distinguées de ce temps, entre autres mademoiselle de Beauharnais, devenue plus tard reine de Hollande, Eugénie de Beaumarchais, madame Zoé de la Rue, madame Liottier (plus tard madame Gay), et mademoiselle Schérer, fille du ministre de la guerre. Recherché, malgré ses fantasques boutades et le peu d'aménité de son caractère, il aurait pu dès lors prendre une position honorable et travailler aussi utilement à sa fortune qu'à sa réputation ; mais de graves erreurs l'obligèrent à s'éloigner de Paris, en 1798. Il se rendit d'abord à Londres par la Hollande, y donna des concerts, et s'y maria avec une jeune Anglaise fort jolie ; puis il alla à Hambourg, et y donna de brillants concerts ; enfin, il visita Dresde, Prague, Berlin, sa ville natale, et Vienne, où il entra en lutte avec Beethoven. D'abord, il parut avoir l'avantage dans l'opinion d'un certain monde d'amateurs ; mais il fut vaincu par le génie du grand homme. Partout les opinions se partagèrent sur son talent : s'il eut d'ardents admirateurs, il eut aussi beaucoup de détracteurs. Ceux-ci lui reprochaient l'usage immodéré qu'il faisait du *tremolo* ; l'inégalité de son jeu, et la faiblesse de sa main gauche étaient aussi les sujets de beaucoup de critiques. C'est dans ces voyages qu'il fit entendre pour la première fois des fantaisies avec variations, genre de musique

(1) *Catalogue der musicalischen Werke, welche in der Pfalzbaierischem privilegirten Notenfabrique und Handlung bei J. M. Gœtz zu München, Mannheim und Düsseldorf für beigesetzte Preise zu haben sind.* 1788, in-12.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

dont il avait inventé la forme, et dont on a tant abusé depuis lors. Il joua aussi, dans ses concerts à Prague, à Berlin et à Vienne, des rondos brillants et des bacchanales, avec accompagnement de tambourin, exécuté par sa femme, formes musicales imaginées par lui, et dont la première lui a survécu.

Dans l'automne de l'année 1800, Steibelt retourna à Paris. Il y rapportait de Vienne la partition de *la Création du monde* de Haydn, qui venait de paraître, et dont il avait entendu de belles exécutions dans la capitale de l'Autriche. L'idée d'exploiter cet ouvrage à son profit le préoccupait : il en fit une traduction en prose qui fut mise en vers par M. de Ségur, puis il l'ajusta sur la partition de Haydn, et traita avec l'administration de l'Opéra pour l'exécution solennelle de l'ouvrage sous sa direction. J'ai sous les yeux l'original des conventions faites à ce sujet : les administrateurs de l'Opéra s'y engagent à payer à Steibelt trois mille six cents francs pour son travail, et deux mille quatre cents à M. de Ségur, et leur laissent la propriété de leur partition traduite, qui fut vendue quatre mille francs à Érard. L'exécution de l'ouvrage ainsi arrangé eut lieu à l'Opéra, le 3 nivôse an IX ; ce fut en y allant que Napoléon faillit périr par l'explosion de la machine infernale. La paix d'Amiens, qui fut signée peu de temps après, permit à Steibelt de retourner à Londres avec sa femme ; il saisit avec d'autant plus d'empressement cette occasion de s'éloigner de Paris, que les motifs qui lui avaient fait quitter cette ville, en 1798, n'y étaient pas oubliés, et lui avaient fait fermer toutes les portes. Peu de temps avant son départ, il avait écrit la musique du ballet intitulé : *le Retour de Zéphire*, qui fut représenté l'Opéra, en 1802.

Arrivé à Londres, Steibelt y donna deux concerts brillants ; mais son caractère peu sociable ne plut pas à la haute société anglaise, qui ne lui prêta pas d'appui ; de là vient qu'il ne put se plaire en Angleterre, ni y faire de longs séjours. Pendant celui-ci, il composa la musique des ballets de *la Belle Laitière* et du *Jugement de Pâris*, qui furent représentés avec grand succès au théâtre du roi. Il publia aussi dans le même temps, à Londres, un très-grand nombre de bagatelles pour le piano, que le besoin d'argent l'obligeait d'écrire à la hâte et qui nuisirent beaucoup à sa réputation. Au commencement de 1805, Steibelt revint à Paris, et y publia plusieurs fantaisies, des caprices, des rondeaux, des études, et sa méthode avec six sonates et de grands exercices : ce dernier ouvrage, mal rédigé, n'eut pas de succès. Au commencement de 1806, il donna à l'Opéra *la Fête de Mars*, intermède pour le retour de Napoléon, après la campagne d'Austerlitz. Il se remit aussi à la composition de *la Princesse de Babylone*, grand opéra en trois actes, reçu depuis plusieurs années à l'Académie royale de musique. Cet ouvrage allait y être représenté, lorsque Steibelt partit subitement pour la Russie, au mois d'octobre 1808. Dans sa route, il donna des concerts à Francfort, à Leipsick, à Breslau et à Varsovie. Arrivé à Saint-Pétersbourg, il y obtint de l'empereur la place de directeur de musique de l'Opéra français, en remplacement de Boieldieu. C'est pour ce théâtre qu'il écrivit *Cendrillon*, opéra en trois actes, *Sargines*, en trois actes, et qu'il refit son ancienne partition de *Roméo et Juliette*. Il y fit aussi représenter sa *Princesse de Babylone*. On n'a gravé de ces ouvrages que quelques airs avec piano : les partitions paraissent en être perdues. Steibelt travaillait à son dernier ouvrage (*le Jugement de Midas*), lorsqu'il mourut à Pétersbourg, le 20 septembre 1823, avant d'avoir achevé cette partition. Sa mort laissait sa famille sans ressource ; mais son protecteur le comte Milarodowitsch la tira de cette fâcheuse position en donnant à son bénéfice un concert par souscription, qui produisit quarante mille roubles.

A voir le dédain qu'on affecte maintenant pour la musique de Steibelt, on ne se douterait guère du succès prodigieux qu'elle eut pendant vingt ans ; succès mérité par le génie qui brille à chaque page. A la vérité, de grands défauts s'y font remarquer. Le style en est diffus ; on y trouve des répétitions continuelles et fastidieuses ; les traits ont en général la même physionomie, et le doigter en est très-défectueux ; mais la passion, la fantaisie, l'individualité s'y montrent à chaque instant. Les débuts de pièces ont tous de la fougue, du charme ou de la majesté ; ses chants ont toujours quelque chose de tendre et d'élégant ; si la liaison manque dans les idées, du moins celles-ci sont abondantes. Au résumé, la musique de Steibelt pèche presque toujours par le plan et ressemble trop à l'improvisation ; mais on y sent partout l'homme inspiré. Dans les éloges que je lui accorde, j'excepte ses derniers ouvrages, indignes de sa plume et de sa réputation. L'état de gêne et de discrédit où sa mauvaise conduite l'avait fait tomber, ne lui laissait plus le temps de soigner ce qu'il écrivait pour les éditeurs de musique : alors il

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

abandonna les genres de la sonate et du concerto, qui avaient fait sa gloire, pour des bagatelles qui ne lui coûtaient aucun travail, et qu'il se donnait à peine le temps d'écrire. A l'égard de sa musique de théâtre, elle n'est connue que par sa partition de *Roméo et Juliette ;* mais celle-ci suffit pour démontrer que la nature lui avait donné le génie dramatique autant que l'originalité des idées.

Comme exécutant, Steibelt méritait une part égale de reproches et d'éloges. Dépourvu de toute instruction méthodique concernant le mécanisme du piano, et n'ayant eu d'autre maître que lui-même, il s'était fait un doigter fort incorrect. L'art d'attaquer la touche par divers procédés pour modifier le son lui était peu connu, parce que les instruments de son temps, légers et brillants, mais maigres et secs, se prêtaient peu à ces transformations de la sonorité ; néanmoins, il possédait à un haut degré l'art d'émouvoir et d'entraîner un auditoire. Sa manière ne ressemblait à aucune autre, parce qu'il ne s'était jamais donné la peine d'en étudier une. Tout était chez lui d'instinct, d'inspiration ; aussi n'était-il pas supportable lorsqu'il était mal disposé ; mais dès qu'il se sentait en verve, nul n'avait plus que lui le talent d'intéresser pendant des heures entières. Au beau temps de sa carrière, il passait pour exécuter des difficultés excessives ; aujourd'hui ses tours de force paraîtraient des enfantillages à nos virtuoses ; mais tout artiste serait heureux de posséder les qualités dont la nature l'avait doué.

La liste exacte des productions de cet homme bizarre serait fort difficile à faire, parce que les mêmes œuvres ont été gravés sous des numéros différents en France, en Allemagne, en Angleterre. Voici ce que j'ai pu recueillir de plus complet à cet égard. Je cite les éditions originales : 1° Ouverture en symphonie ; Paris, Naderman. 2° *Idem* de *la Laitière ;* Paris, Érard. 3° Valses pour orchestre ; Paris, Schonenberger. 4° Trois quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 17 ; Paris, Boyer (Naderman). 5° Trois *idem,* op. 49 ; *ibid.* 6° *Concertos pour piano,* n° 1 (en *ut*) ; *ibid.* ; n° 2 (en *mi* mineur) ; *ibid.* ; n° 3 (*l'Orage,* en *mi* majeur), op. 35 ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel ; n° 4 (en *mi* bémol) ; Paris, Érard ; n° 5 (en *mi* bémol) ; *ibid.* ; n° 6 (*Voyage au mont Saint-Bernard,* en *sol* mineur) ; Leipsick, Peters ; n° 7 (grand concerto militaire, avec deux orchestres, en *mi* mineur) ; *ibid.* ; 7° Quintettes pour piano, deux violons, alto et basse, op. 28 ; n° 1 (en *sol*), n° 2 (en *ré*) ; Paris, Imbault (Janet). 8° Quatuor pour piano, violon, alto et basse, op. 51 ; Paris, A. Leduc. 9° Trio pour piano, flûte et violoncelle, op. 31 ; Paris, Pleyel. 10° Sonates en trios pour piano, violon et violoncelle, op. 37 ; Paris, Momigny ; op. 48 ; *ibid.* ; op. 65 ; *ibid.* 11° Sonates pour piano et violon, op. 1 ; Munich, Gœtz ; op. 2, *ibid.* ; op. 4, Paris, Sieber ; op. 11 ; Paris, Boyer ; op. 26, Paris, Imbault ; op. 27, *ibid.* ; op. 30, Paris, Leduc ; op. 35, Bonn, Simrock ; op. 37, *ibid.* ; op. 39, Londres, Goulding ; op. 40, Paris, Leduc ; op. 41, Londres, Goulding ; op. 42 (faciles), Paris, Pleyel ; op. 56 (grandes), Leipsick, Breitkopf et Hærtel ; op. 68 ; Paris, madame Duhan (Schonenberger) ; op. 69, Paris, Frey ; op. 70, *ibid.* ; op. 71, Offenbach, André ; op. 73, Paris, Pleyel ; op. 74, Paris, Sieber ; op. 79, Paris, Duhan ; op. 80, *ibid.* ; op. 81, Paris, Imbault ; op. 83, *ibid.* ; op. 84, Paris, Duhan ; ces œuvres forment ensemble soixante-cinq sonates. 12° Duos pour piano et harpe, n° 1, Paris, Leduc ; n°s 2 et 3, Paris, Érard ; 13° Sonates pour piano seul, op. 6, Paris, Naderman ; op. 7, *ibid.* ; op. 9, Leipsick, Breitkopf et Hærtel ; op. 15, 16, Paris, Sieber ; op. 23, 24, Leipsick, Breitkopf et Hærtel ; op. 25 (*l'Amante disperata*), Paris, Imbault ; op. 37, Offenbach, André ; op. 41, Leipsick, Breitkopf et Hærtel ; op. 49, Paris, Érard ; op. 59 (grande), *ibid.* ; op. 61, Paris, Pleyel ; op. 62, Paris, Érard ; op. 65, Paris, Imbault ; op. 64, Paris, Érard ; op. 66, Paris, Leduc ; op. 75, Paris, Érard ; op. 76 (grandes), Paris, Duhan ; op. 77 (faciles), *ibid.* ; op. 82 (sonate martiale), Paris, Pleyel ; op. 85, *ibid.* ; ces sonates sont au nombre de quarante-six. 14° Préludes pour le piano, op. 5, Paris, Leduc ; op. 25, Paris, Imbault. 15° Divertissements, op. 9, 28, 30, Paris, Imbault. 16° Rondeaux, op. 29, 30, 33, 43, 57, 63, 65, Paris, Naderman, Érard ; Offenbach, André. 17° Études et exercices ; liv. I, II, III, IV, V, Paris, Leduc, Duhan ; *idem,* tirés de la méthode, Paris, Imbault. 18° Pots-pourris, n°s 1 à 20, chez tous les éditeurs. 19° Environ quarante fantaisies sur des thèmes d'opéras et autres, *ibid.* 20° Un très-grand nombre d'airs variés, *ibid.* 21° Cinq cahiers de valses, *ibid.* 22° Six cahiers de bacchanales avec tambourin, *ibid.* 23° Plusieurs cahiers de marches, *ibid.* 24° Romances d'Estelle, avec piano, Paris, Naderman. Dix ou douze éditions de la plupart de ces ouvrages ont été publiées en France, en Allemagne et en Angleterre.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

STEIFFENSAND (Wilhelm ou Guillaume), pianiste et compositeur, né, je crois, dans la Poméranie, vécut longtemps à Berlin, où il fut élève de Dehn pour l'harmonie et la composition. En 1846, il a donné des séances de musique de chambre avec les frères Stœhlknecht. En 1856, il s'est éloigné de Berlin, mais on n'a pas de renseignements sur le lieu où il a fixé sa résidence. Steiffensand est un musicien sévère et d'une instruction solide : ses compositions sont bien écrites et ne manquent pas d'originalité. Les ouvrages qu'il a publiés sont en petit nombre. On y remarque : 1° Sonate pour piano (en *ré* mineur), op. 2; Berlin, Stern. 2° Quatre pièces caractéristiques pour piano; Berlin, Schlesinger. 3° Sonate pour piano, op. 13; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 4° Sonate pour piano et violoncelle, op. 15; Leipsick, Kistner. 5° *Scherzo gracioso* pour piano; Berlin, Stern. 6° Plusieurs recueils de *Lieder;* Leipsick, Breitkopf et Hærtel; Berlin, Bock; Berlin, Stern, etc.

STEIN (Jean-André), organiste de l'église réformée d'Augsbourg et facteur de clavecins et de pianos, naquit en 1728, à Heidelsheim, dans le Palatinat. Élève de Silbermann pour la construction des instruments, il n'était âgé que de vingt-sept ans lorsqu'il commença, en 1755, le grand orgue des Cordeliers d'Augsbourg, ouvrage excellent qui fut achevé deux ans après. Cet instrument est composé de quarante-trois jeux, deux claviers à la main et pédale. En 1758, Stein fit un voyage à Paris, et y perfectionna son habileté dans la construction des clavecins. Ce fut dans cette ville qu'il conçut et exécuta son premier clavecin organisé. De retour à Augsbourg, il y construisit l'orgue de la cathédrale. Marchant sur les traces de son maître pour la fabrication des pianos, il en fit un grand nombre qui se répandirent en Allemagne, en France, dans les Pays-Bas, et qui eurent de la réputation à cette époque. Mozart les loue sans restriction dans une lettre à son père, du 17 octobre 1777; il les considérait comme supérieurs à ceux des autres facteurs de son temps. Son mécanisme, à pilote simple et à marteau léger suspendu par une charnière en peau, fut adopté par les facteurs anglais de cette époque, et par Érard, dans ses premiers pianos. En 1770, Stein construisit un instrument d'expression à clavier auquel il donna le nom de *Melodica*. On en donna une description dans la Bibliothèque des Beaux-arts (*Bibliothek der schœnen Wissenschaften*, ann. 1772, tome XIII, pages 106-110), et Stein fit paraître lui-même une autre notice intitulée : *Beschreibung meiner Melodica* (Description de ma Melodica); Augsbourg, 1775, in-8° de vingt-deux pages. Suivant Forkel (*Allgem. Litteratur der Musik*, page 263), cette notice est de Jean-Chrétien Heckel, diacre à Augsbourg; mais Gerber assure qu'elle a été écrite par Stein lui-même. On cite aussi comme des inventions de ce facteur, un clavicorde d'une espèce particulière appelée *Polytoni-Clavicordium*, dont la description se trouve dans la feuille d'annonces d'Augsbourg, du 5 octobre 1709; le grand piano organisé qu'il construisit pour le roi de Suède, et un grand piano double appelé *Vis-à-vis*, pour le même prince; enfin, l'*Harmonicon*, instrument à clavier qui paraît être la même chose, et dont un certain professeur *Christmann* a donné une notice dans le n° 45 de la *Gazette musicale* de Spire, de 1789. André Stein mourut à Augsbourg, le 22 février 1792, des suites d'une hydropisie, à l'âge de soixante-quatre ans. Dans les dernières années de sa vie, sa fabrique d'instruments fut dirigée par son fils, André Stein, et par sa fille Nanette Stein, connue plus tard sous le nom de *madame Streicher*.

STEIN (Nanette). *V.* **STREICHER** (Mme).

STEIN (Jean-Georges), bon facteur d'orgues, né à Berlstædt, près d'Erfurt, vécut vers le milieu du dix-huitième siècle. En 1753, il construisit à l'église Sainte-Marie de Uelzen, un instrument de trente-deux jeux, deux claviers et pédale.

STEIN (Frédéric), le plus jeune des enfants de Jean-André Stein, habile pianiste et compositeur, naquit à Augsbourg, en 1784, et mourut à Vienne, le 5 mai 1809, à l'âge de vingt-cinq ans. Il fut élève d'Albrechtsberger pour l'harmonie et le contrepoint. On a imprimé de sa composition pour le piano : 1° Bagatelles, op. 1; Vienne, Steiner. 2° Rondeau facile, op. 2; *ibid.* 3° Sonate pour piano seul, op. 3; Vienne, Mechetti. Il a écrit aussi pour le théâtre de Léopold, à Vienne : 1° *Der Kampf um Mitternacht* (Le combat vers minuit). 2° *La Fée Radiante*.

Un autre pianiste nommé Stein (Fr.), postérieur au précédent, et qui paraît être fixé à Vienne, a publié environ soixante-dix œuvres de variations pour le piano, particulièrement sur des thèmes des opéras de Rossini, des contredanses et des chansons allemandes. Cet artiste appartient vraisemblablement à la famille d'André Stein : il n'en est pas parlé dans le Lexique universel de musique, publié par le docteur Schilling.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

STEIN (K.), pseudonyme sous lequel s'est quelquefois caché **KEFERSTEIN** (*voyez* ce nom).

STEIN (Charles), directeur de musique et organiste de la Stadtkirche, à Wittenberg, est né le 25 octobre 1824, à Niemeck (Prusse). Dès son enfance il montra d'heureuses dispositions pour la musique. L'organiste Brandt, de ce lieu, fut son premier guide dans cet art et lui enseigna à jouer de l'orgue. Plus tard il entra au séminaire des instituteurs, à Berlin, où il devint élève de A.-W. Bach, de Grell et de Kiittitschgy, puis il suivit les cours de l'Académie royale des beaux-arts et eut pour professeur Rungenhagen et M. Marx. Après avoir vécu quelque temps à Berlin, où il se livrait à l'enseignement particulier, il obtint les places d'organiste de l'église de la ville et de professeur de musique au gymnase de Wittenberg, en 1850. Au nombre de ses ouvrages, on compte l'oratorio *la Naissance du Christ*, le Psaume 71 qui fut exécuté à la fête musicale de Wittenberg, en 1846, la cantate intitulée *Ein Abend in Neapel* (Une soirée à Naples), en 1848, et une symphonie (en *mi* mineur), exécutée à Berlin. On a gravé de sa composition des *Lieder*, le livre choral de Wittenberg, Potsdam, Riegel, et quelques petites pièces pour le piano.

STEIN (Frédéric), professeur de musique à Crefeld, s'est fait connaître par un petit ouvrage intitulé : *Der erste Unterricht in der Harmonielehre* (L'Enseignement primaire dans la science de l'harmonie); Crefeld, 1845, in-8°.

STEIN (P.), professeur de musique aux écoles populaires de Coblence, en 1840, a publié pour l'usage de ces écoles catholiques : 1° *Der Gesangfreund* (L'Ami du chant), recueil de chants à deux, trois et quatre voix pour les écoles populaires, première, deuxième et troisième suites; Coblence, Blum. 2° *Lieder und Messgesænge aus dem Gesangbuche für der Diœzese Trier* (Cantiques et chants mesurés du livre choral du diocèse de Trèves, pour les écoles d'adultes, arrangés à trois voix); Coblence, Hœlscher. 3° *Marienlieder* (Cantiques de Marie), à trois voix; *ibid.* 4° Recueil de cantiques à deux et trois voix pour les classes des écoles populaires catholiques; Coblence, Blum.

STEIN (Albert-Géron), curé de l'église Sainte-Ursule, à Cologne, et professeur de chant au séminaire clérical de l'archevêché, né vers 1815, est auteur de divers ouvrages intitulés : 1° *Kyriale sive Ordinarium Missæ continens cantum gregorianum ad Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus et Agnus Dei pro diversitate temporis ac festorum per annum juxta usum Metropolitanæ Ecclesiæ Coloniensis, cui accedunt cantiones aliquot sacræ in Missa post elevationem cantandæ nec non modus respondendi ad versiculos in Missa et cantandi Ite Missa est, etc.: Coloniæ, ap. J.-P. Bachem*, 1860, in-8° de quatre-vingt-huit pages, quatrième édition. 2° *Kœlnisches Gesang und Andachtsbuch* (Livre de prières dévotes et de chants à l'usage des congrégations catholiques, suivi d'un recueil de cantiques avec mélodies); Cologne, J.-P. Bachem, 1860, huitième édition. Plus de cent quinze mille exemplaires de ce recueil ont été vendus jusqu'au moment où cette notice est écrite. 3° *Orgelbegleitung zu den Melodieen des Kœlnischen Gesangbuches* (Accompagnement d'orgue pour les mélodies du livre de chant de Cologne); *ibid.*, petit in-4° de cent cinquante-six pages. 4° *Die Katolische Kirchenmusik nach ihrer Bestimmung und ihrer dermaligen Beschaffenheit dargestellt* (La musique d'église catholique, exposée d'après sa nature et sa destination spéciale); *ibid.*, 1864, petit in-8° de cent vingt-six pages.

STEINACKER (Charles), pianiste et compositeur, né en 1789, était fils d'un libraire de Leipsick. Il était employé dans la librairie de Gœschen de cette ville, lorsqu'il abandonna cette position pour aller achever ses études à Vienne. Ses heureuses facultés musicales se révélèrent dans quelques petits opéras, entre autres *Hass und Liebe* (La haine et l'amour), *La Vedette*, etc., ainsi que dans quelques œuvres pour le piano, où l'on trouve un talent réel. Malheureusement, la guerre de l'indépendance de l'Allemagne l'obligea de servir comme soldat. Il prit part aux campagnes de 1813 et 1814; lorsqu'il retourna en Allemagne, il était atteint de la maladie dont il mourut le 18 janvier 1815. Parmi ses œuvres de piano, on remarque une grande sonate, op. 10; Vienne, Diabelli; des fantaisies, dont une sur des motifs de *Don Juan*; une ouverture militaire à quatre mains, et plusieurs suites de polonaises et de valses. On connaît aussi de lui des chants pour plusieurs voix d'hommes.

STEINBART (Gottlieb-Samuel), conseiller du consistoire, professeur de philosophie à Francfort-sur-l'Oder et directeur des écoles publiques à Zullichau, naquit dans cette dernière ville, le 24 septembre 1758, et mourut à Francfort, le 3 février 1800. Au nombre de ses

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ouvrages, on remarque celui qui a pour titre : *Grundbegriffe zur Philosophie über den Geschmack* (Idées pour la philosophie du goût), première partie; Zullichau, 1785, in-8° de douze feuilles. Cette première partie, la seule qui ait paru, renferme la théorie générale des beaux-arts, et en particulier de la musique, d'après les principes de Kirnberger.

STEINBEEK (Frédéric-Albert), docteur en médecine et en philosophie, né à Brandebourg, sur la Havel, en 1804, a fait ses études à l'université de Berlin, et y a fait imprimer une thèse intitulée : *De Musices atque Poeseos vi salutari operis prodromus. Dissert. inauguralis psychologico-medica; Berolini*, 1826, in-8° de quatre-vingt-seize pages.

STEINBERG (Chrétien-Gottlieb ou Théophile), docteur en philosophie et prédicateur à Breslau, né le 24 février 1758, est mort dans cette ville, le 23 mai 1781. Parmi ses nombreux écrits, on en remarque un, publié sous le voile de l'anonyme, qui a pour titre : *Ueber die Kirchen-Musik* (Sur la musique d'église); Breslau, 1760, in-8°.

STEINBRECHER (Jacques), *cantor* à Belgrana, dans la Thuringe, vers la seconde moitié du seizième siècle, est auteur d'un traité élémentaire de musique, intitulé : *De arte canendi puerilis quædam pedestri oratione, tyronibus scholæ Belgranæ propositis; Mulhusii Duringorum excudebat Georgius Hantzsch*, 1571, petit in-8° de sept feuillets non chiffrés.

STEINDORF (Jean-Martin), *cantor* à Zwickau, naquit le 18 mars 1663, à Deutleben, dans le duché de Weimar. Ses heureuses dispositions lui firent obtenir, à l'âge de treize ans, une bourse dans le couvent de Rosleben, où il acheva ses études préparatoires, en 1684. Puis il se rendit à l'université de Jéna. En 1687, il obtint une place à Schœnenfels, et deux ans après, une autre à Grœtz. En 1691, il fut appelé à Zwickau en qualité de *cantor*, y passa le reste de ses jours, et y mourut en 1739. Il avait étudié le contrepoint sous la direction de David Fünck. Un très-grand nombre de cantates pour des fêtes, de *Magnificat*, deux années entières de musique d'église, l'oratorio intitulé : *Historia Resurrectionis Christi*, qu'il mit quatre fois en musique, quatre cantates, à l'occasion du jubilé de 1733, et une musique pour la prestation du serment, dans la même année, sont les principaux ouvrages de sa composition : tous sont restés en manuscrit.

STEINER, ou plutôt **STAINER** (1) (Jacques), naquit vers 1620, à Absom, village du Tyrol, près d'Inspruck (2). Ses parents, qui le destinaient à l'état ecclésiastique, lui firent commencer ses études; mais il y montra peu d'aptitude, n'ayant de dispositions naturelles que pour la facture des instruments de musique. Encore enfant, il fabriquait de grossiers violons. Une vocation si évidente décida les parents de Steiner à envoyer leur fils à Crémone travailler chez Nicolas Amati. Après quelques années de travail dans les ateliers de cet habile facteur d'instruments, il acquit lui-même une habileté égale à celle de son maître. Ce fut alors qu'il fabriqua des violons qu'on distingue comme ceux de sa première époque, et qui sont de la plus grande perfection, mais, malheureusement, de la plus grande rareté. Les instruments de cette époque sont datés de Crémone, et ont une étiquette écrite et signée de la main de Steiner. On les reconnaît aux signes suivants : les voûtes sont plus élevées que celles des Amati; les § sont petites et étroites; les volutes moins allongées que celles des violons des Amati, et plus larges dans la partie antérieure. Le bois est à larges veines, et le vernis est celui des Amati. Le plus bel instrument connu de cette première époque de Steiner avait passé de la succession de M. Desentelles, ancien intendant des menus-plaisirs du roi, dans les mains de Gardel, premier maître de ballets de l'Opéra, et amateur de violon distingué. Il porte la date de 1644.

Steiner, ayant épousé une fille de son maître Amati, alla s'établir avec elle à Absom. Il règne une grande obscurité sur cette seconde époque des travaux de Steiner; les événements sont rapportés de manières si contradictoires, qu'en l'absence de documents authentiques, on ne peut que s'abstenir. Suivant une de ces traditions, forcé de beaucoup travailler pour nourrir sa famille, il fabriqua des violons, violes et basses de qualité très-inférieure à ses premiers instruments. Obligé de colporter lui-même les produits de sa fabrique, et obtenant rarement de ses violons plus de six florins, il devait suppléer par la rapidité de leur con-

(1) Cette orthographe n'est point allemande; mais c'est celle que Steiner avait adoptée par ignorance.

(2) Les renseignements que je fournis dans cette notice sur le célèbre luthier Steiner ont été ignorés de tous les biographes et historiens de la musique; je les dois en partie aux recherches de Cartier (*voyez* ce nom) pour son histoire du violon; aux notes manuscrites de Boisgelou, et à un mémoire de Woldemar (*voyez* ces noms), ainsi qu'aux informations que j'ai prises près des luthiers les plus instruits.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

struction au peu d'argent qu'il en tirait. Le vernis des instruments de cette époque est rougeâtre et opaque. Steiner demeura, dit-on, quelque temps dans cette position ; mais dans la suite, les artistes reconnurent le mérite de ses instruments, et la réputation de ceux-ci commença à s'étendre en Allemagne. Plusieurs princes et seigneurs lui demandèrent des violons, des violes et des basses : il les fabriqua avec beaucoup plus de soin, prit des élèves et monta son atelier. Les instruments qu'il fabriqua pour quelques-uns des princes et seigneurs dont il vient d'être parlé se reconnaissent aux têtes de lions, de tigres ou d'autres animaux dont il ornait les volutes, et qu'il tirait des blasons de ces personnages. Dans la confection du grand nombre d'instruments à archet qui sortirent alors de ses ateliers, Steiner fut aidé par son frère Marc Steiner, frère ermite, par les trois frères Klots (Mathias, Georges et Sébastien), et par Albani, tous ses élèves. Plus tard, on a quelquefois confondu les instruments que fabriquèrent les Klots seuls avec ceux de Steiner de cette époque ; mais le vernis des Klots est d'un fond noir avec des reflets jaunes, tandis que celui de Steiner est d'un rouge d'acajou bruni par le temps. Les instruments de la seconde époque de ce facteur sont datés d'Absom, depuis 1650 jusqu'en 1667. Le sapin des tables d'harmonie est ordinairement à veines serrées ; le bois du fond, des éclisses et du manche est à très-petites côtes serrées et unies. Les étiquettes de ces instruments sont imprimées. Le violoniste Ropiquet, de Paris, qui fut un grand connaisseur en instruments à archet, a possédé, dit-on, un quintette composé de deux violons, alto, violoncelle et contrebasse de la plus grande beauté, avec des têtes de lions, appartenant à cette époque : par une exception fort rare, les violons étaient d'un très-grand patron. A cette époque appartiennent aussi : 1° Un violon qu'a possédé le marquis de la Rosa, grand d'Espagne, et qu'on a vu à Paris entre les mains de Lupot (*voyez* ce nom). 2° Celui du comte de Marp, amateur de violon à Paris. 3° Celui de Frey, ancien artiste de l'orchestre de l'Opéra, et éditeur de musique. 4° Enfin, l'alto admirable qui a appartenu à M. Matrôt de Préville, ancien gouverneur du port de Lorient. Aujourd'hui, le célèbre violoniste Alard en possède un de la plus grande beauté. Beaucoup d'instruments attribués à Steiner n'ont pas été faits dans son atelier.

Suivant la tradition, après la mort de sa femme, Steiner se retira dans un couvent de bénédictins, où il passa le reste de ses jours ; mais, par une pensée digne d'un véritable artiste, il voulut terminer sa carrière mondaine par une production qui mit le comble à sa gloire. Par le crédit du supérieur de son couvent, il parvint à se procurer des bois d'une rare qualité, à ondes régulières et serrées, dont il fit seize violons, modèles de toutes les perfections réunies. Il en envoya un à chacun des douze électeurs de l'empire, et donna les quatre autres à l'empereur. Depuis lors, ces instruments ont été connus sous le nom de *Steiner-électeur*. Sons purs, métalliques, aériens, semblables à ceux d'une belle voix de femme ; grâce, élégance dans la forme ; fini précieux dans les détails ; vernis diaphane d'une couleur dorée ; telles sont les qualités qui distinguent ces produits de la troisième et dernière époque du talent de Steiner. Les étiquettes de ces instruments sont écrites et signées de la main de ce luthier célèbre. Trois de ces instruments d'élite sont connus aujourd'hui ; le sort des autres est ignoré. Le premier fut donné par l'impératrice Marie-Thérèse à Kennis, violoniste de Liége (*voyez* la biographie de cet artiste). L'autre fut acheté, en 1771, pour la somme de trois mille cinq cents florins, en Allemagne, par le duc d'Orléans, aïeul du roi de France, Louis-Philippe. Plus tard, ce prince, ayant cessé de jouer du violon, donna cet instrument à Navoigille jeune, un soir qu'il avait eu beaucoup de plaisir à l'entendre accompagner madame de Montesson avec ce même violon. Ce précieux instrument a passé entre les mains de Cartier, en 1817. C'est chez cet artiste que je l'ai vu et entendu. Le troisième violon-électeur connu était dans le cabinet du roi de Prusse, Frédéric-Guillaume II. La date de la mort de Steiner n'est pas connue. Les instruments vrais de la première et de la dernière époque de Steiner étaient autrefois recherchés et avaient un haut prix ; la mode en est maintenant passée, et leur valeur commerciale est beaucoup diminuée. Le célèbre luthier Vuilliaume en a possédé un de très-belle qualité dont il avait fixé le prix à 400 francs.

STEINER (Jean-Louis), compositeur allemand, vécut à Nuremberg, puis à Zurich, dans la première moitié du dix-huitième siècle. Les ouvrages connus de sa composition sont : 1° *Sei sonate da camera de' quali si espone presentamente due a violoncello solo, col basso continuo* ; Nuremberg, 1731. 2° Des psaumes à plusieurs voix avec basse continue ; *ibid.*, 1734. 3° Un recueil de motets à deux voix de dessus

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

avec basse continue; Zurich, 1739. 4° *Kurz-leicht- und gründlicher Noten- Buchlein, oder Anleitung zur edlen Sing- und Klingkunst,* etc. (Petit livre de principes faciles, ou introduction au noble art du chant, etc.); Zurich, 1728.

STEINER (...), chanoine de la cathédrale de Breslau, fut grand amateur et connaisseur en musique. En 1700, il fut nommé régent du consistoire. Il mourut à Breslau, en 1817. On a de lui un écrit intitulé : *Ueber den deutschen Kirchengesang* (Sur le chant d'église allemand), inséré dans la feuille du diocèse de Breslau, première année, pages 307 et suivantes.

STEINFELD (A.-Jacques), organiste à Bergedorff, près de Hambourg, né en 1757, est mort à Hambourg, en 1824. Il s'est fait connaître par divers ouvrages de sa composition, dont Gerber ne cite que ceux-ci : 1° Six solos pour la flûte, op. 10; Berlin, 1784. 2° Trois sonates pour le clavecin; Lubeck, 1788. 3° Trois sonatines, *idem;* ibid., 1788. 4° Six rondos faciles pour le piano; Hambourg, 1797. 5° Douze chansons allemandes avec un *andante* à quatre mains, varié pour le piano; *ibid.*, 1797. 6° Six quatuors pour deux clarinettes et deux cors, avec timbales *ad libitum,* op. 20; Offenbach, André, 1802. 7° Odes pour le chant avec piano; Hambourg, 1780. Le fils de cet artiste (Jacques Steinfeld), né à Bergedorff, le 14 janvier 1788, a eu pour maître de piano et de contrepoint le directeur de musique Schwencke. Il est professeur de piano et de chant à Hambourg.

STEINGUDEN (Constantin), frère mineur, maître de chapelle à Constance, vers le milieu du dix-septième siècle, est cité par Printz, dans son histoire de la musique, comme un des meilleurs compositeurs de son temps. Son œuvre quatrième a pour titre : *Flores hyemales a 3, 4 vocibus cum instrumentis;* Constance, 1666.

STEINKÜHLER (Émile), pianiste, violoniste et compositeur, né à Dusseldorf, le 12 mai 1824, commença, à l'âge de quatre ans, l'étude de la musique et du piano sous la direction de son père, et prit des leçons de violon dès sa cinquième année. A dix ans, il donna son premier concert au théâtre de Dusseldorf et y exécuta deux morceaux de piano et deux de violon. Il fit ensuite avec son père un voyage dans les provinces rhénanes. L'arrivée de Mendelssohn à Dusseldorf fut un événement heureux pour le jeune Steinkühler, qui le prit pour modèle dans ses études. A l'âge de seize ans, il écrivit un premier opéra intitulé *Die Alpenhutte* (La chaumière des Alpes), ainsi que ses premières compositions pour le piano et pour l'orchestre. A dix-sept ans, il se rendit à Francfort et y prit des leçons d'Aloys Schmitt pour perfectionner son talent de pianiste. Son séjour dans cette ville se prolongea pendant cinq ans, et dans cet intervalle il écrivit trois symphonies, dont la première fut exécutée en 1843, des ouvertures, des chants pour quatre voix d'hommes, et un opéra en trois actes (*Cesario*), qui fut représenté avec peu de succès à Dusseldorf en 1848. Après avoir visité Paris, M. Steinkühler s'est fixé à Lille (Nord), où il vit en ce moment (1864), en qualité de professeur de son art et de directeur de musique de la société chorale de Sainte-Cécile. Parmi les ouvrages qu'il a publiés, on remarque un grand trio pour piano, violon et violoncelle, op. 35; Paris, Richault; des morceaux pour piano et violoncelle, op. 12 et 50; Mayence, Schott et Paris, Richault; des marches pour piano, op. 4 et 51; Francfort, Hedler, Paris, Richault; une ouverture de concert (en *ré*), arrangée pour piano à quatre mains; *ibid.;* des pièces de salon pour piano; *ibid.;* des chants pour quatre voix d'hommes, op. 6; Francfort, Hedler; des *Lieder* à voix seule avec piano, et des romances.

STEINMANN (Christophe), organiste à Voilsberg, près d'Erfurt, puis à Grossen-Nordhausen, village près de Weimar, vécut vers le milieu du dix-septième siècle. Il a fait imprimer de sa composition : 1° *Motetten für 8 Stimmen* (Motets à 8 voix); Jéna, 1659. 2° *Rosen-Kranzlein* (Petite couronne de roses, collection de chansons à plusieurs voix); Erfurt, 1660, in-4°.

STEINMÜLLER. Trois frères de ce nom (Jean, Joseph et Guillaume), excellents cornistes, furent attachés à la chapelle du prince Esterhazy, à l'époque où Haydn la dirigeait. Ils voyagèrent en Allemagne pour y donner des concerts, et se firent entendre à Hambourg, en 1784. L'un d'eux vivait encore en 1798, et fit alors imprimer à Brunswick son œuvre douzième, consistant en un concerto pour cor avec orchestre. Le catalogue de Westphal, de Hambourg, indique, en manuscrit, quinze solos pour cor, quatorze trios pour trois cors, douze duos pour deux cors, et plusieurs autres ouvrages de la composition de ces artistes. Guillaume Steinmüller est auteur d'un petit traité de musique intitulé : *Der Musikschuler. Ein handbuch für Sanger und Instrumentalisten* (L'Écolier musicien. Manuel pour les

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

chanteurs et les instrumentistes); Cumersbach, 1836, in-8°.

STEINICKE (Albert), *cantor* et organiste à Stettin (1830-1845), n'est mentionné par aucun biographe allemand, quoique deux ouvrages que je connais de lui indiquent un artiste de talent. Parmi ses compositions, on remarque : 1° Motet pour quatre voix d'hommes (*Wie lieblich sind deine Wohnungen*), en partition, op. 25 A; Stettin, Friese. 2° Motet à quatre voix (soprano, contralto, ténor et basse), en partition, op. 25 B; *ibid.* 3° Psaume pour la fête du 15 octobre (*Singet frœlich unserm Gotte*), pour quatre voix d'hommes, en partition, op. 26; *ibid.* 4° Cinquante préludes courts et faciles de chorals pour orgue; Berlin, Trautwein.

STELLA (Joseph-Marie), moine de l'étroite observance à Rome, né à Mirandola, dans le duché de Modène, au commencement du dix-septième siècle, fut lecteur de théologie de son ordre, prédicateur général et vicaire du chœur d'*Araceli*, paroisse de Rome. Il a fait imprimer un petit traité du plain-chant intitulé : *Breve istruttione alli giovani per imparare con ogni facilità il canto fermo, divisa in due parti; in Roma*, 1665, un volume in-4° de cent quarante-neuf pages à la première partie, et de cent onze à la seconde. Cet ouvrage est particulièrement relatif au chant des moines de l'ordre de Saint-François. La deuxième édition a pour titre : *Breve istruttione agli giovani per imparare il canto fermo; in Roma*, 1675, in-4°.

Un compositeur napolitain, nommé *Scipion Stella*, cité par Cerreto (*Della prattica musica*, lib. 3, p. 156), vivait à Naples, en 1601. J.-B. Doni dit de ce musicien qu'il fut très-savant compositeur, et qu'il entra dans l'ordre des Théatins, où il mourut avant l'année 1635 (voyez *Compend. del Trattato de' generi e de' modi*, p. 5).

STENDHAL. *Voyez* **BEYLE.**

STENEKEN (Conrad), littérateur et amateur de musique, né à Brême, dans la première moitié du dix-septième siècle, a fait imprimer de sa composition un recueil d'allemandes, courantes et chansons pour deux violons, viole et basse continue, sous le titre de *Hortulus musicus*, Brême, 1662.

STENGEL (Chrétien-Louis), né à Nauen, le 17 août 1765, fut d'abord conseiller référendaire dans cette ville, puis obtint, en 1793, les places de fiscal de la cour de Prusse, et de commissaire de justice, à Berlin. Amateur de musique, il s'est fait connaître comme écrivain sur cet art, par une dissertation insérée dans le *Musikalisch Monatschrift* de Berlin, sous ce titre : *Gedanken über den Ursprung und über den Gebrauch des Septimen-Quart-Secundenaccords* (Idées sur l'origine et l'usage de l'accord de septième et quarte), ann. 1792, p. 126-129, et 145-150. On a aussi de sa composition : 1° Cinq chants religieux à cinq voix; Berlin, 1793. 2° Romance du *Docteur et l'Apothicaire*, variée pour le piano; Berlin, Rellstab, 1795.

STENGEL (F. DE), bon flûtiste au service de la cathédrale de Freysing, dans le Palatinat, vécut dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Il a fait imprimer à Manheim, vers 1780, un concerto de flûte de sa composition.

STENGEL (G.), bon chanteur allemand, était attaché à l'Opéra de Vienne en 1800, et y publia deux recueils d'ariettes et de chants à voix seule, avec accompagnement de piano, œuvres 5me et 6me, chez Weigl. En 1805, il fut engagé au théâtre de Cassel. Il avait fait représenter au théâtre de Hambourg, en 1798, *Amadis des Gaules*, opéra de sa composition.

STENGER (Nicolas), docteur en philosophie, professeur de théologie et de langues orientales, et inspecteur du gymnase réformé, à Erfurt, naquit dans cette ville, le 31 août 1609. Après avoir été organiste de l'église Saint-Thomas, il fut deux fois recteur de l'université, et mourut le 5 avril 1680. On a de lui un traité de musique à l'usage des écoles, intitulé : *Manuductio ad musicam theoreticam, dast ist : Kurze Anleitung zur Singekunst*, etc.; Erfurt, 1635, in-8° de six feuilles. D'autres éditions de cet ouvrage ont été publiées dans la même ville, en 1655, 1660 et 1666. Il y en a aussi une imprimée à Hildesheim, en 1695, in-8°.

STENZEL (Georges-Frédéric), facteur d'orgues à Giersdorf, en Silésie, vers le milieu du dix-huitième siècle, a construit, en 1750, à Wustgiersdorf un orgue de vingt et un jeux.

STEPHAN, ou plutôt **STEFFEN**, père et fils (Gaspard-Melchior, et Michel), bons facteurs d'orgues à Breslau, dans la seconde partie du quinzième siècle, ont construit, en 1483, le grand orgue de la cathédrale d'Erfurt.

STEPHAN (Clément), né à Buchau, dans le Wurtemberg, vers 1520, fut *cantor* à Nuremberg; puis il se démit de ses fonctions, et vécut sans emploi dans la même ville. Il a fait imprimer de sa composition : 1° *Passio secun-*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

dum Matthæum, das ist das Leiden und Sterben Jesu Christi, etc. (La Passion de Jésus-Christ, d'après saint Mathieu, à quatre et cinq voix); Nuremberg, 1550, in-fol. 2° *Cantiones sacræ* 4, 5 *et* 6 *vocum,* ibid., 1560, in-4°. 3° *XXXV cantiones* 6, 7-12 *et plurimum vocum;* ibid., 1568. 4° *Cantiones quinque vocum;* ibid., 1568. 5° *Psalmus* 128, 6, 5 *et* 4 *vocum;* ibid., 1569, in-4°. Stephan a été l'éditeur d'une collection intéressante de morceaux d'anciens compositeurs, intitulée : *Harmoniæ suavissimæ* 8, 5 *et* 4 *vocum, a præstantissimis hujus artificibus compositæ,* etc., première partie, Nuremberg, 1567, in-4°; deuxième partie, *ibid.,* 1568, in-4°. La première partie contient des ouvrages de Senfel, Jean Heugel, Martin Agricola, Pierre de Larue, Henri Fink, Hulderic Brætel, Christophe Cervius, Rogier, Benoît Ducis et Adrien Willaert. Dans la deuxième partie, on trouve des morceaux de Jean Walther, de Pierre Massaini, d'André Schwarz, de Thomas Créquillon et de Jacques de Wert.

STEPHANUS (Jean), savant danois, naquit vers 1550, dans l'île de Laaland, en Danemark. En 1588, il fut nommé recteur de l'école de Sorau; neuf ans après, on lui confia la chaire de logique à l'université de Copenhague, et dans l'année 1608, il obtint la présidence de l'école de Sorau, avec le titre d'historiographe du roi de Danemark. Amateur de musique distingué, il a laissé en manuscrit un livre qui avait pour titre : *Opera plurima anecdota de Arte musica.* Cet ouvrage paraît être perdu. Gerber attribue à ce savant des chants et des madrigaux allemands à quatre, cinq, six et huit voix, publiés à Nuremberg, en 1599, et réimprimés à Hambourg, en 1618; mais je crois que ce biographe a confondu le savant danois avec Jean Stephan (*voyez* ce nom), organiste de Lunebourg, son contemporain.

STEPHANUS ou **STEPHAN** (Jean), organiste à Lunebourg, dans les dernières années du seizième siècle, fut considéré comme un des hommes les plus distingués de son temps dans l'art de jouer de l'orgue, car il fut un des organistes appelés à Groningue, en 1590, pour la réception du grand orgue de cette ville, suivant le témoignage de Werkmeister (*Organ. Grunin. rediv.,* § II). Il mourut peu de temps après la publication de son dernier ouvrage, qui parut à Hambourg, en 1619. On connaît sous son nom : 1° *Newe teusche Gesang nach Art der Madrigalien, mit* 4 *Stimmen componirt,* pars I (Nouveaux chants allemands, dans le style des madrigaux, à quatre voix); Nuremberg, 1599, in-4°. 2° *Idem,* pars II, 5, 6 *und* 8 *Stimmen* (Deuxième partie du même ouvrage, à cinq, six et huit voix); *ibid.,* 1599, in-4°. Les deux parties de cet ouvrage ont été réimprimées à Hambourg, en 1618, in-4°. 3° *Neue teusche weltliche Madrigalien und Balleten sowohl mit lebendigten Stimmen als auf allerhand musikalischen Instrumenten zu gebrauchen, mit* 5 *Stimmen componirt* (Nouveaux madrigaux mondains allemands et ballets, propres à être chantés ou joués avec les instruments, à cinq voix); Hambourg, 1619, in-4°.

STÉPHEN DE LA MADELAINE, ou plutôt **LA MADELAINE** (Stéphen), né dans les premières années du dix-neuvième siècle, professeur de chant et littérateur, à Paris, ancien chanteur récitant de la chapelle et de la musique particulière du roi de France, Charles X, est devenu par la suite chef de bureau dans la direction des beaux-arts du ministère de l'intérieur. Il est auteur des ouvrages dont voici les titres : 1° *Physiologie du chant;* Paris, Desloges, 1840, un volume in-12 de deux cent soixante-neuf pages. 2° *Théories complètes du chant;* Paris, Amyot (sans date), un volume in-8° de quatre cent douze pages. M. Stéphen de la Madelaine a coopéré à la rédaction de plusieurs journaux de musique, particulièrement à la *Revue musicale,* à *la France musicale,* et a été chargé pendant quelque temps du feuilleton musical du *Courrier français.* Comme littérateur, il a publié beaucoup de romans et de *Nouvelles,* dont on trouve la liste dans la *Littérature française contemporaine,* de MM. Félix Bourquelot et Alfred Maury (t. IV, p. 462).

STEPHENS (Édouard), compositeur, pianiste et organiste de l'église paroissiale de Hampstead, est né à Londres, le 18 mars 1821. Il est neveu de la célèbre cantatrice *Miss Stephens,* devenue comtesse douairière d'Essex. Doué d'heureuses dispositions pour la musique, il commença fort jeune l'étude de cet art. Cypriani Potter fut son maître de piano, Blagrove lui enseigna le violon, et il étudia la composition sous la direction de Hamilton. On connaît de cet artiste trois ouvertures de concert, intitulées : 1° *The Dream of happiness* (Rêve de bonheur); 2° *Vita d'inquietudine;* 3° *Recollection of the past* (Souvenir du passé). Sa symphonie en *sol* mineur a été exécutée avec succès, sous la direction de Benedict, à Exeter-Hall, le 14 février 1854, dans un concert de la société connue

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sous le titre : *The Harmonic Union*. M. Stephens a écrit aussi des quatuors pour deux violons, alto et basse, deux services complets pour le culte protestant, beaucoup de musique vocale de toute espèce, de la musique de piano et des pièces pour l'orgue.

STERKEL (l'abbé Jean-François-Xavier), compositeur agréable, naquit à Würzbourg, en Bavière, le 3 décembre 1750. Les organistes Kette et Weismantel, de cette ville, commencèrent son éducation musicale. Ses progrès furent rapides, quoique ses études littéraires et scientifiques le détournassent de son penchant pour la musique. Sorti du collége, il se voua à l'état ecclésiastique et obtint une place de vicaire à la paroisse de Neumünster, à laquelle on réunit, en sa faveur, celle d'organiste. Dès son enfance, il s'était essayé dans la composition : il cultiva plus tard son talent naturel pour cet art, et commença à écrire des symphonies d'un style facile et agréable, qui a de l'analogie avec celui de Pleyel (*voyez* ce nom). Il les faisait exécuter à son église et dans des concerts, où elles obtenaient de brillants succès. Son double talent de pianiste et de compositeur le fit appeler, en 1778, à la cour du prince électoral, à Aschaffenbourg, pour y remplir les fonctions de professeur de piano et de chapelain. Dans l'année suivante, le prince l'envoya en Italie, pour y perfectionner son goût et son talent. Il visita Florence, Rome, Naples, Venise et plusieurs autres grandes villes ; partout il se fit entendre avec succès sur le piano. A Naples, la reine l'engagea à écrire un opéra, et il composa le *Farnace*, que les Napolitains accueillirent avec faveur en 1780. Rappelé à Mayence, en 1781, par le prince électoral, il y obtint un canonicat ; mais quels que fussent les avantages qu'il trouvait dans sa carrière ecclésiastique, ils ne le détournaient pas de son penchant pour la musique. Ce fut alors qu'il commença à écrire des chansons allemandes qui obtinrent un succès d'enthousiasme. Ses œuvres instrumentales, particulièrement ses sonates de piano, se multipliaient avec une prodigieuse activité. Sa position de chanoine de la cathédrale ne l'empêchait pas de se livrer à l'enseignement du piano et du chant. Il forma plusieurs élèves distingués, parmi lesquels on remarque les compositeurs Hofmann et Zulehner, et les ténors Grunbaum et Kirschbaum.

En 1793, l'électeur de Mayence nomma l'abbé Sterkel son maître de chapelle, après le départ de Righini pour Berlin. Dès ce moment, il se livra exclusivement à la composition et écrivit des messes et d'autres grands ouvrages pour l'église. Ses travaux ne furent interrompus que par les événements de la guerre qui obligea l'électeur à s'éloigner de Mayence. Sterkel se retira à Würzbourg, avec son titre de maître de chapelle, mais sans conserver d'activité dans ses fonctions. Toutefois, il y composa quatre messes solennelles. C'est à cette époque qu'il publia un très-grand nombre de petits morceaux de piano pour les amateurs, qui eurent un succès populaire et dont on fit plusieurs éditions. En 1803, la place de maître de chapelle du prince polonais Choloniewski lui fut offerte, mais il la refusa, et préféra la position de maître de chapelle du prince primat, à Ratisbonne, dont il alla prendre possession en 1805. Là, son activité se réveilla. Voulant avoir de bons chanteurs pour l'exécution de sa musique, il établit une école chorale, et composa pour les élèves qu'il y avait rassemblés des chants à plusieurs voix, dont quelques-uns ont été considérés comme des modèles de grâce et de bonne harmonie. Les événements de 1813 vinrent troubler la fin de la carrière de cet artiste estimable. Obligé de s'éloigner alors de Ratisbonne, il revint pour la dernière fois dans sa ville natale, y languit quelque temps, et y mourut le 21 octobre 1817, à l'âge de soixante-sept ans.

Sterkel ne peut être considéré comme un de ces hommes de génie dont les productions marquent une époque de l'histoire de l'art ; mais sa musique abonde en mélodies agréables, accompagnées d'une harmonie pure et correcte ; enfin, le plan de ses ouvrages est toujours sage et convenablement développé. Sa fécondité fut singulière, car indépendamment de beaucoup de grandes productions pour l'église qui sont restées en manuscrit, plus de cent œuvres de sa composition ont été mis au jour. Parmi ses ouvrages, on remarque : I. *Musique instrumentale :* 1° Quatre symphonies pour l'orchestre, œuvre 7 ; Paris, Sieber. 2° Quatre *idem*, op. 11 ; *ibid.* 3° Deux *idem*, op. 35 ; Paris, Imhault. 4° Ouverture *idem* (en *fa*) ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 5° *Idem*, n° 2 (en *sol*) ; *ibid.* 6° Quintette pour deux violons, deux altos et violoncelle ; Vienne, 1794. 7° Six trios pour deux violons et violoncelle, op. 6 ; Paris, Sieber. 8° Six duos pour violon et alto, op. 8 ; *ibid.* 9° Concertos pour le piano, n° 1 (en *ut*) ; n° 2 (en ré) ; n° 3 (en *fa*) ; n° 4 (en *ut*), Paris, Naderman ; n° 5 (en *si* bémol), Vienne, Artaria ; n° 6 (en *ut*) ; op. 40, Offenbach, André. 10° Sonates pour

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

piano, violon et basse, op. 17, Mayence, Schott; op. 34, Offenbach, André; op. 45, Mayence, Schott; op. 47, Leipsick, Breitkopf et Hærtel; op. 48, Berlin, Schlesinger; œuvres posthumes nos 1 et 2; Bonn, Simrock. 11° Sonates pour piano et violon, op. 15, 16, 18, 19, 25; Mayence, Schott; op. 27, 33, 41, Offenbach, André; op. 44, Mayence, Schott. 12° Sonates pour piano à quatre mains; op. 14 et 15, Paris, Naderman; op. 21, Berlin, Concha; op. 23, Mayence, Schott; op. 28, Offenbach, André. 13° Sonates pour piano seul, op. 5, 36, 39, Mayence, Schott; Offenbach, André. 14° Beaucoup de petites pièces, divertissements, rondos et fantaisies. 15° Quelques œuvres de variations. II. *Musique vocale:* 16° Dix recueils de chansons allemandes avec accompagnement de piano, publiées à Vienne et à Mayence. 17° Trois recueils de canzonettes italiennes; *ibid.* 18° Deux recueils de duos italiens pour deux voix de soprano; *ibid.* 19° Quelques scènes et airs détachés; *ibid.*

STERN (Georges-Frédéric-Théophile), organiste et compositeur, né à Strasbourg, le 24 juillet 1803, est fils d'un habile ébéniste, fort estimé dans cette ville. A l'âge de trois ans, il perdit son père : sa mère, restée veuve avec quatre enfants, fonda un pensionnat qui prospéra pendant trente ans, et dans lequel elle trouva des ressources pour élever sa famille. Elle fit faire à son fils de solides études. Lorsqu'il eut atteint l'âge de onze ans, M. Cramer, directeur de la Société des frères moraves, lui donna des leçons de piano pendant une année; puis M. Stern devint élève de Schmutz, ancien professeur de musique et auteur de quelques compositions pour le piano, qui lui donna aussi les premières leçons d'harmonie. Lorsqu'il eut atteint sa seizième année, M. Stern fut nommé organiste de l'église Saint-Pierre *le vieux*, et commença à se livrer à l'enseignement du piano. Pendant quelque temps, il exerça aussi la profession d'accordeur : mais son penchant invincible pour la culture de l'art lui fit abandonner cet état, au bout de quelques années. Ce fut alors qu'il reçut des leçons de piano de Conrad Berg, et qu'il fit une étude sérieuse de l'harmonie et du contrepoint par la lecture des meilleurs ouvrages de théorie français et allemands. Une dame de distinction, de Carlsruhe, qui se trouvait à Strasbourg, ayant entendu M. Stern dans un des concerts périodiques des élèves de Berg, l'engagea à s'établir dans la capitale du duché de Bade, pour y donner des leçons. Il suivit son conseil. Son séjour dans cette ville lui fut utile, parce qu'il lui procura de fréquentes occasions d'entendre de bonne musique bien exécutée. Après un certain temps passé dans cette situation, il retourna à Strasbourg, en 1830. Il y reprit possession de la place d'organiste de l'église Saint-Nicolas, qu'il avait occupée plusieurs années auparavant. C'est alors que le talent d'organiste de M. Stern commença à se modifier d'après l'expérience qu'il avait acquise en Allemagne et la connaissance qu'il y avait faite du véritable style de l'orgue. Il abandonna dès ce moment les traditions de lieux communs dans l'improvisation; traditions répandues dans toute la France à cette époque. Rink, Fischer et les autres organistes allemands devinrent ses modèles pour tout ce qu'il écrivit. Son influence se fit bientôt sentir dans toute l'Alsace, tant par les élèves qu'il formait que par sa musique. Lui-même s'éleva progressivement par l'étude des œuvres de Bach. Nommé, en 1841, organiste du Temple Neuf de Strasbourg (culte protestant), il fit paraître bientôt après un premier recueil de pièces d'orgue de divers auteurs et de lui-même : ces pièces sont faciles et le clavier de pédales n'y est pas employé; car l'art de jouer de la pédale, sans lequel il n'y a pas d'organiste véritable, était alors complétement inconnu en Alsace, comme chez tous les organistes français. Le bon accueil fait à ce premier recueil détermina son auteur à en publier un second, en 1848, sous ce titre : *Compositions pour l'orgue à l'usage des deux cultes* (Strasbourg, Schmidt et Grücker); puis il en parut un troisième recueil en 1853, et un quatrième en 1861. Un des premiers recueils de ces pièces d'orgue a été l'objet d'un bel éloge fait par M. Seiffert, organiste à Naumbourg, dans le journal des organistes intitulé *Urania* (Erfurt, Kœrner). Le dernier recueil publié par M. Stern a pour titre : *Trente morceaux d'orgue pour le service divin, composés et arrangés dans tous les tons les plus usités;* Strasbourg, Levrault et fils. La mission que cet artiste s'est donnée, dans le milieu où il vit, consiste à opposer au mauvais goût qui régnait autour de lui dans la musique d'orgue, des pièces d'un caractère grave, religieux, mélodique, et d'une harmonie pure, bien écrite, régulière et convenable pour l'objet auquel elle est destinée. M. Stern a composé plusieurs morceaux de piano, qu'il exécutait lui-même dans les concerts; mais cette musique est restée en manuscrit. Il a écrit aussi des *Lieder* et une série de cantates spirituelles pour des voix récitantes et des chœurs avec accompa-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

gnement d'orgue. Pour l'exécution de ces morceaux il a formé une société de chant qui s'est constituée régulièrement et qui, dans plusieurs circonstances, a fait entendre les grandes œuvres de Mozart, Spohr, Mendelssohn, Nonkomm et autres maîtres modernes.

STERN (Sigismond), professeur de musique à Pétersbourg, né dans cette ville, en 1815, de parents allemands, est auteur d'un livre qui a pour titre : *Manuel général de musique à l'usage de l'enseignement élémentaire du chant, des instruments et de la composition;* Paris, Brandus, 1850, un volume in-4°, avec vingt et une planches lithographiées représentant les portraits d'autant d'élèves lauréats des concours du conservatoire de Paris, en 1849, et de cinquante et une planches de musique gravée. L'Académie des beaux-arts de l'Institut de France, qui a approuvé cet ouvrage, sur le rapport d'Halévy, et le comité des études du Conservatoire de Paris, qui l'a adopté pour l'enseignement dans les classes de cette institution, ont montré plus que de l'indulgence, car la valeur de ce livre est fort médiocre, pour ne rien dire de plus.

STERN (Jules), violoniste, fondateur et directeur d'une école de musique à Berlin, à laquelle il a donné le nom de *conservatoire*, est né à Breslau, le 8 août 1820. Dès ses premières années on le mit à l'étude du violon, et à l'âge de neuf ans il put se faire entendre dans un concert. A douze ans, il accompagna son père à Berlin, où il reçut des leçons de violon de E. Maurer, de L. Ganz et de Léon de Saint-Lubin. Admis, en 1834, dans l'Académie royale de chant comme contralto du chœur, il entra, vers le même temps, comme élève à l'école de l'Académie royale des beaux-arts et y fit des études de théorie de la musique sous la direction de Rungenhagen. En 1843, le roi de Prusse lui accorda une pension pour voyager dans le but de perfectionner ses connaissances musicales. Arrivé à Dresde, il y étudia l'art du chant sous la direction du professeur Miksch, puis il se rendit à Paris, où il eut la direction du chœur allemand qui fit entendre, au théâtre de l'Odéon, la musique que Mendelssohn a composée pour l'*Antigone* de Sophocle. De retour à Berlin, en 1840, M. Stern organisa, dans l'année suivante, une société de chant qui, dix ans plus tard, était composée de trois cent cinquante membres chantants. En 1850, il s'associa avec Th. Kullack pour fonder une institution musicale qui eut d'abord le simple titre de *Berliner Musikschule* (École de musique de Berlin), et qui prit ensuite celui de *Conservatoire*. Plusieurs artistes de mérite y ont été attachés comme professeurs. En 1855, M. Stern a organisé un orchestre destiné à donner des concerts pour y faire entendre les œuvres de Wagner, Liszt, Schumann et Berlioz : cette entreprise n'a pas réussi. Comme compositeur, M. Stern a publié un grand nombre de *Lieder* à voix seule avec accompagnement de piano et de chants à quatre voix. On connaît aussi de lui : *Caprice-étude pour violon avec piano;* Vienne, Haslinger, et *Ouverture spirituelle*, pour orchestre, op. 9; Berlin, Schlesinger.

STERNBERG (Guillaume), amateur de musique et littérateur à Schnepfenthal, dans le duché de Saxe-Gotha, y vivait encore en 1822. Au nombre de ses écrits, on remarque un recueil d'anecdotes concernant beaucoup de musiciens distingués; cet ouvrage a pour titre : *Sammlung interessanter Anecdoten und Erzæhlungen grœsstentheils aus dem Leben berühmter Tonkünstler und ihrer Kunstverwand*, etc.; Schnepfenthal, 1810, in-8° de deux cent vingt-six pages. Le même ouvrage a été reproduit deux ans après comme une deuxième édition, avec un nouveau frontispice.

STERZING. Deux facteurs d'orgues de ce nom ont vécu en Allemagne, au commencement du dix-huitième siècle. Le premier est connu par l'orgue de Saint-Pierre, à Erfurt, composé de vingt-sept jeux, qui fut achevé en 1702, et surtout par le bel orgue de Saint-Georges, à Eisenach, achevé en 1707, et composé de cinquante-huit jeux, quatre claviers et pédale. Le second, qui paraît avoir vécu à Cassel, a construit dans cette ville l'orgue de l'église des Augustins, composé de trente-neuf jeux. Il a fait aussi, en 1706, sous la direction de Jean-Nicolas Bach, l'orgue de l'église de la ville, à Jéna, composé de quarante-quatre jeux, trois claviers et pédale.

STÉSICHORE, poëte et musicien célèbre de l'antiquité, naquit à Himère, ville de Sicile, dans la 37me olympiade. Selon le calcul de Dodwell (*De ætat. Phalarid.*, page 59), il pouvait avoir douze ans lorsque Homère mourut. Son véritable nom était *Tisias;* mais le changement qu'il introduisit dans les chœurs de musique et de danse pour les sacrifices lui valut celui de *Stésichore*. Avant lui, ces chœurs chantaient et dansaient autour de l'autel, prenant leur marche par la droite (ce qui s'appelait *strophe*), et, revenant ensuite par la gauche à l'endroit d'où ils étaient partis (ce qu'on nommait *antistrophe*), recommen-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

çaient sur-le-champ un nouveau tour sans s'arrêter. Stésichore termina chacune de ces évolutions par une pause assez longue, pendant laquelle le chœur, tourné vers la statue du dieu, chantait un troisième couplet du cantique ou de l'ode, appelé *Epode;* et c'est précisément cette pause, ou *station du chœur,* que désigne le mot de *Stésichore.* Ce poëte-musicien mourut à Catane, dans la 50me olympiade, selon Suidas, et même plus tard, s'il est vrai, comme l'assure Lucien, qu'il ait atteint l'âge de quatre-vingt-cinq ans.

STETTEN (Paul DE), né à Augsbourg, le 24 août 1731, étudia dans cette ville les lettres, les arts et particulièrement la musique; puis il suivit des cours scientifiques à Genève et à Altdorf, et voyages dans les villes principales de l'Allemagne. De retour à Augsbourg, il fut chargé de la conservation des archives évangéliques, et après avoir rempli divers emplois, il obtint le titre de conseiller du roi de Bavière. Il mourut à Augsbourg, le 12 février 1808. On a de lui un livre intitulé : *Kunst-, Gewerb-und Handwerksgeschichte der Stadt Augsburg* (Histoire des arts et métiers de la ville d'Augsbourg); Augsbourg, 1778-1780, deux volumes in-4°. Il y est traité de la typographie de la musique dans cette ville (t. I, p. 42); de la construction des orgues (p. 158); du chant de l'église évangélique (page 526); et des maîtres-chanteurs (p. 551). Des extraits de cet ouvrage se trouvent dans la correspondance musicale de Bossler, de 1791, nos 3 et suiv. M. C.-Ferd. Becker a confondu cet écrivain avec son père qui s'appelait comme lui, *Paul de Stetten,* et qui est auteur d'une histoire de la ville d'Augsbourg (Francfort, 1743-1758, deux volumes in-4°), où l'on trouve aussi des renseignements sur la musique. Dans la *Biographie universelle* de MM. Michaud, on a fait deux frères de ces personnages.

STEUCCIUS (Henri) était étudiant à Weissenfels, lorsqu'il publia de sa composition un recueil de chansons mondaines à cinq voix, intitulé : *Lustige weltliche Lieder mit 5 Stimmen,* pars 1; Wittenberg, 1602, in-4°. La seconde partie parut dans la même ville, en 1603, et la troisième en 1604.

STEUERLEIN (Jean), né à Schmalkalden (Hesse-électorale), le 5 juillet 1546, fut d'abord secrétaire de la ville à Wasungen, puis obtint, en 1580, la place de secrétaire de la chancellerie à Meinungen, et enfin fut fait prévôt de cette ville, en 1604. Il mourut le 5 mai 1613, avec les titres de notaire public et de poëte impérial couronné. Amateur passionné de musique, il cultiva la composition, et fit imprimer les ouvrages suivants : 1° *Cantiones lateinisch und deutsch für 4 und 5 Stimmen* (Motets latins et allemands à 4 et 5 voix); Nuremberg, 1571. 2° *Christlicher Morgen und Abendsegen auss dem Catechismus Lutheri gezogen, etc.* (Prières chrétiennes du matin et du soir extraites du catéchisme de Luther, et mises en musique à quatre voix); Nuremberg, 1573, in-8°. Ces prières ont été réimprimées avec vingt et un chants spirituels de Steuerlein, en 1574, à Erfurt, in-4°. 3° XXIV *Weltliche Gesæng mit 4 auch 5 Stimmen* (Vingt-quatre chansons mondaines à quatre et cinq voix); Erfurt, 1574, in-4°. 4° *Teutsche Passion, mit 4 Stimmen componirt* (la Passion, en allemand, composée à quatre voix); Erfurt, 1576, in-4°. 5° *Cantiones quatuor et quinque vocum;* Nuremberg, 1578, in-4°. 6° *Epithalamia. Teutsche und lateinische geistliche Hochzeitgesæng, zum Gebrauch in Kirchen und Schulen,* etc. (Épithalames. Chants spirituels de noces, latins et allemands, pour l'usage des églises et des écoles, à quatre et un plus grand nombre de voix); *ibid.,* 1857, in-4°. 7° XXVII *newe geistlicher Gesæng mit 4 Stimmen* (Vingt-sept nouveaux chants spirituels à quatre voix); Erfurt, 1588, in-4°. 8° *Der 150 Psalm : Laudate Dominum in Sanctis ejus, von 4 Stimmen* (le 150me psaume à quatre voix); *ibid.,* 1588, in-4°. 9° Le 117me psaume à quatre voix; *ibid.,* 1599. 10° *Christliche Gesanglein an S. Gregory der Schuler Festtag und sonsten zu gebrauchen, mit 4 Stimmen* (Petits chants chrétiens à l'usage du jour de Saint-Grégoire, fête des écoliers), à quatre voix; Jéna, 1604, in-8°.

STEUP (H.-C.), pianiste, compositeur et marchand de musique à Amsterdam, est né dans cette ville, vers 1775. On connaît sous son nom beaucoup de compositions pour le piano, le violon et la flûte, dont il a été l'éditeur; parmi ces ouvrages on remarque : 1° Quatuor pour piano, violon ou flûte, alto et violoncelle, op. 1; Amsterdam, Steup. 2° Grand quintette pour deux violons, deux altos et violoncelle; Mayence, Schott. 3° Des thèmes variés pour violon et pour flûte, avec orchestre; Amsterdam, Steup. 4° Sonatines pour piano et violon, op. 6, 9, 10; *ibid.* 5° Sonate pour piano et cor obligé, op. 11; *ibid.* 6° Sonate pour piano à quatre mains; Bonn, Simrock. 7° Sonatine pour piano seul; Amsterdam, Steup. 8° Thèmes variés pour piano, op. 8 et 12; *ibid.* 9° Plusieurs cahiers de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

valses et écossaises; *ibid.* 10° Romances françaises avec accompagnement de piano; *ibid.* Steup est aussi l'auteur d'un petit ouvrage intitulé : *Méthode pour accorder le piano-forte;* ibid.

STEVENIERS (Jacques), professeur de musique classique de piano accompagnée au Conservatoire royal de Bruxelles, est né à Liége, en 1817. Admis comme élève dans cette institution, en 1835, il y fut placé sous l'enseignement de M. Wéry pour le violon. Dans l'année suivante, il obtint le second prix de cet instrument au concours. Devenu ensuite élève du professeur Meerts, il obtint le premier prix en 1838. Au concert de la distribution des prix, 11 juin 1840, il exécuta une fantaisie de violon de son maître. Après avoir parcouru la Hollande, où il joua dans les concerts, en 1842, il se rendit en Allemagne, où il se fit entendre dans plusieurs villes importantes, notamment à Berlin, en 1843, puis il visita le Danemark, la Suède et la Russie. En 1845, il était à Paris, où il donna un concert dans la salle Herz, puis il alla à Londres pendant la saison. En 1847, M. Steveniers parcourut les provinces rhénanes : à Ems, il donna un concert avec Sowinski. Rentré à Bruxelles en 1848, il y inaugura, dans l'hiver suivant, des séances de musique de chambre qu'il continua pendant plusieurs années. En 1854, M. Steveniers a été nommé professeur de musique classique de piano au Conservatoire de musique de cette ville. Parmi les œuvres publiées de cet artiste, on remarque : 1° *La Prière,* mélodie religieuse pour violon et quatuor ou piano, op. 6; Mayence et Bruxelles, Schott frères. 2° *La Sirène,* concertino pour violon et orchestre ou piano, op. 9; *ibid.* 3° *Souvenirs de Don Sébastien,* morceau de salon pour violon et quatuor ou piano, op. 10; *ibid.* 4° *Le Souvenir,* mélodie pour violon et piano, op. 4; *ibid.* 5° *Le Rêve,* fantaisie pour violon et piano, op. 5; *ibid.* 6° *Les Regrets,* solo dramatique pour violon et piano, op. 11; *ibid.* 7° *Er und Sie,* récitatif et romance pour voix seule et violon obligé avec accompagnement de piano, op. 7; *ibid.* 8° *Bergeronette,* mélodie à voix seule avec piano; *ibid.* M. Steveniers a écrit la musique de plusieurs opéras-comiques, particulièrement *le Maréchal ferrant,* en un acte, et *les Satires de Boileau,* en un acte, représentés au *théâtre du Parc* et à celui des *Galeries Saint-Hubert,* à Bruxelles. Plusieurs ouvertures de sa composition ont été aussi exécutées dans ces salles et dans plusieurs concerts.

STEVENS (William S.), né dans le quartier de Westminster, à Londres, en 1778, fit ses études littéraires à Wallingford, dans le Berkshire, puis il alla, à l'âge de treize ans, à Luytonstone, dans le comté d'Essex, où il suivit pendant deux ans des cours de mathématiques. Son premier maître de musique fut Thomas Smart, élève de Pepusch et de Boyce; plus tard, il continua l'étude de cet art sous la direction du docteur Cook, à l'abbaye de Westminster. Pendant plusieurs années, Stevens a été accompagnateur au piano et chef des choristes du théâtre de Haymarket. Il vivait encore à Londres en 1850. On a publié de cet artiste des chansons anglaises, des *glees,* plusieurs sonates de piano, ainsi que des caprices pour cet instrument. Son traité sur l'expression du piano (*Treatise on piano-forte expression*) a paru en 1812, à Londres, chez Jones, in-fol. Stevens avait entrepris un journal concernant la musique, intitulé : *The grand musical Magazine,* qui a été abandonné après le huitième numéro.

STÈVENS (Nicolas-Joseph), né à Bruxelles, le 8 juillet 1795, manifesta fort jeune un goût très-vif pour les études littéraires et musicales. Le maître de chapelle Duquesnoy lui enseigna le solfége, et Corneille Vander Plancken, artiste de mérite, fut son maître de violon. Les séances de quatuors, fréquentes alors à Bruxelles, comme partout, lui inspirèrent dès sa jeunesse un penchant décidé pour la musique sérieuse et classique. Appelé, en 1818, à La Haye pour y remplir un emploi dans l'administration, il y fut bientôt en relation avec les artistes et les amateurs de musique les plus distingués, et fonda avec eux une société de musique religieuse qui, pendant plusieurs années, fit entendre les œuvres les plus remarquables en ce genre, dans une des principales églises catholiques. Lors de la création de la Société néerlandaise pour la propagation de la musique, M. Stévens en fut un des premiers membres et en devint plus tard un des administrateurs. Il prit part aussi à la rédaction du journal de musique hollandais intitulé *Cæcilia,* et donna beaucoup d'articles concernant la musique et la littérature au journal français de La Haye. De retour en Belgique, ses intérêts le retinrent d'abord quelque temps à Hérenthals, où il créa une société de chant d'ensemble et fut président de la Société de l'Harmonie. Il y traduisit en flamand et fit exécuter sous sa direction l'oratorio de Spohr, *Die letzten Dinge.* Fixé ensuite à Bruxelles, il y fut un des fondateurs de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

la Société *Union et Progrès*, dont le but était de ranimer en Belgique le goût de la musique classique de chambre ; il en fut nommé le directeur et composa les programmes des concerts historiques qui y furent donnés avec succès. A diverses reprises, M. Stévens a siégé comme membre du jury dans les concours de violon du Conservatoire. On a publié de cet amateur laborieux : 1° *Esquisse d'un système raisonné d'enseignement musical appliqué au piano ;* Bruxelles, C.-J. Demat, 1838, in-8° de 60 pages. 2° *Souvenirs d'un musicien ;* Bruxelles, Parent, 1846, un volume in-12 de deux cents pages. Sous la forme d'un roman, cet ouvrage est la peinture d'une éducation d'artiste.

STÉVENS (Jean-Baptiste), né à Enghien (Belgique), en 1790, commença, dès ses premières années, l'étude du solfége et du violon, sous la direction de J. Duval, alors chef de musique de cette ville. En 1810, il s'établit à Mons d'où il ne s'éloigna, en 1822, que pour se rendre à Paris, où il étudia l'harmonie et la composition près de l'auteur de cette notice. De retour à Mons, il s'y livra à l'enseignement. En 1837, il y fut nommé premier violon solo du théâtre, et dans l'année suivante, la Société des concerts le choisit pour diriger l'orchestre. Il remplit ces fonctions jusqu'en 1845. Professeur de violon et de chant à l'école de musique de la ville depuis 1837, M. Stévens a ajouté à ces titres ceux de professeur à l'école primaire supérieure, en 1843, aux écoles communales, en 1844, à l'athénée royal, en 1851, et à l'école moyenne, en 1853. Les rares loisirs que laissait à l'artiste la multiplicité de ses occupations furent employés par lui à la composition ; il a publié un grand nombre de nocturnes, chansons et romances, avec accompagnement de piano, dont plusieurs ont paru dans les journaux de musique intitulés *le Répertoire musical* et *la Mosaïque*. En 1828, M. Stévens a écrit une cantate à l'occasion de l'arrivée, à Mons, du roi des Pays-Bas Guillaume Ier, et il en a composé une autre, en 1856, lorsque le roi des Belges Léopold Ier a visité cette ville. Ces ouvrages, dont l'exécution a été satisfaisante, ont été remarqués et applaudis. En 1841, M. Stévens a obtenu la médaille d'or au concours ouvert par la Société des sciences, des arts et des lettres du Hainaut, pour la cantate intitulée *Roland de Lattre ;* cet ouvrage a été exécuté avec succès dans la même année. M. Stévens a en manuscrit un grand nombre de chœurs pour des voix d'hommes, de motets, sérénades, airs variés pour guitare, etc.

STEVENSON (Sir John), né en Irlande, en 1773, fit ses études musicales sous la direction du docteur Murphy, à l'église Saint-Patrick de Dublin. Fort jeune encore, il fut chargé de la composition d'une nouvelle musique des anciens opéras *The Son in law*, et *The Agreable Surprise*, pour le théâtre de cette ville. Ces ouvrages obtinrent du succès et furent souvent représentés. Stevenson a écrit aussi, pour la scène irlandaise, *The Contract*, et *Love in a blaze*. Arrivé à Londres, il se fit connaître avantageusement par la composition d'un grand nombre de chansons, de duos de chant, et de morceaux de musique d'église, publiés à Londres, chez J. Power. Le club de l'*Hibernian Catch* lui décerna une belle coupe d'argent, en témoignage d'estime pour son talent ; et, vers le même temps, il obtint le titre de docteur en musique. On a réuni les morceaux de musique d'église composés par cet artiste, sous le titre de *Series of sacred songs, duets and trios ;* Londres, J. Power. Stevenson a arrangé une collection de mélodies irlandaises avec accompagnement de piano et des refrains à plusieurs voix sur les traductions en vers de Thomas Moore. Cette collection a pour titre : *A selection of Irish melodies, with symphonies and accompaniments, and caracteristic words by Thomas Moore ;* Londres, J. Power, six suites in-fol. formant ensemble cent treize pages, avec de belles gravures. Le défaut de cette collection, comme de toutes celles du même genre, est que la tonalité originale des mélodies est dénaturée par l'harmonie moderne de l'accompagnement. Stevenson est mort à Londres, en 1842.

STÉVIN (Simon), savant mathématicien, né à Bruges, vers le milieu du seizième siècle, s'établit en Hollande, y eut le titre de mathématicien du prince Maurice de Nassau, et fut créé ingénieur des digues. On ignore l'époque de sa mort. Ses œuvres ont été réunies et publiées en latin par Willebrod Snellius, qui n'a point achevé son travail, et en français par Albert-Girard ; Leyde, Elzevier, 1634, in-fol. Gérard-Jean Vossius nous apprend que Stévin a écrit un traité de la théorie de la musique, qui n'a point été imprimé dans ses œuvres, quoiqu'il eût été traduit en latin (*De Scient. Mathemat.*, c. LX, p. 353).

STEWECCHIUS (Godescalc), professeur au collége de Pont-à-Mousson, naquit vers 1540, à Heusden, en Hollande. Il a fait imprimer, en 1586, un commentaire sur le traité de l'art militaire de Végèce où il traite (deuxième

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

livre, chap. XXII, et troisième livre, chap. V) des trompettes des anciens appelées *tuba* et *bucoina*, ainsi que des musiciens qui jouaient de ces instruments.

STIASNY, ou **STIASTNY** (Bernard-Wenzel), violoncelliste, fils de *Jean Stiasny*, très-bon hautboïste du théâtre de Prague mort en 1788, naquit dans cette ville, en 1770. Après avoir étudié la théorie de la musique et de l'harmonie sous la direction du célèbre organiste Seegr, et le violoncelle, sous un maître inconnu, il fut admis comme premier violoncelliste à l'orchestre du théâtre de Prague. Depuis lors il s'est fait connaître par quelques compositions pour son instrument, entre autres celles-ci : 1° Six sonates progressives et instructives pour deux violoncelles ; Prague, Berra. 2° *Il Maestro e lo scolaro*, 8 *imitazioni e* 6 *pezzi con fughe per due violoncelli* ; Bonn, Simrock. 3° Méthode de violoncelle (en allemand et en français), divisée en deux parties ; Mayence, Schott.

STIASNY (Jean), frère du précédent, naquit à Prague, en 1774. Comme son frère, il se livra à l'étude du violoncelle ; il le surpassa en habileté. On croit qu'il entra à l'orchestre de Prague vers 1800 ; mais on n'a pas de renseignements sur la suite de sa carrière, Dlabacz ayant gardé le silence sur cette famille de musiciens distingués, dans son *Dictionnaire des artistes de la Bohême*. Il paraît certain toutefois que Jean Stiasny ou Stiastny vivait encore en 1820, mais non plus à Prague, car il avait alors le titre de directeur de musique à Nuremberg, et dans la même année il se rendit de cette ville à Manheim, où on le perd de vue. On a publié de sa composition : 1° Concertino pour le violoncelle, op. 6 ; Bonn, Simrock. 2° Divertissement pour violoncelle, avec alto et basse, op. 3 ; Mayence, Schott. 3° Andante et variations pour violoncelle avec deux violons, flûte, alto et basse, op. 10 ; Bonn, Simrock. 4° Rondo et variations pour violoncelle avec quatuor, op. 12 ; Leipsick, Peters. 5° Deux sonates pour violoncelle et basse, op. 2 ; Bonn, Simrock. 6° Douze pièces faciles pour deux violoncelles, op. 4 ; *ibid.* 7° Six pièces faciles, *idem*, op. 5 ; *ibid.* 8° Duos pour deux violoncelles, op. 6 et 8 ; *ibid.* 9° Six pièces faciles pour violoncelle solo, op. 9 ; Leipsick, Peters. 10° Six solos pour violoncelle avec basse, op. 11 ; Mayence, Schott.

STIAVA (François-Mariz), premier organiste de la chapelle du roi de Sicile à Messine, naquit à Lucques, vers le milieu du dix-septième siècle. Il a publié : *Salmi concertati a cinque voci con violini obligati e ripieni a beneplacito*, op. 1ª ; Bologne, 1694, in-4°.

STICH, connu sous le nom de **PUNTO** (1) (Jean-Wenzel), le plus célèbre des cornistes, naquit, en 1748, à Zchuziez (près de Czaslau), en Bohême, seigneurie appartenant au comte de Thun. Après qu'il eut appris les principes de la musique et du chant, le comte le prit à son service, et lui donna pour premier maître de son instrument Joseph Matiegka, corniste renommé à Prague ; puis il l'envoya à Munich, étudier sous la direction de Ssindel'arz, autre virtuose sur le cor, né en Bohême. Enfin Stich acheva de perfectionner son talent à Dresde, par les leçons de Hampel (*voyez* ce nom), et de son compatriote Haudek, dont il habita la maison pendant plusieurs années. Ses études terminées, Stich retourna chez son protecteur le comte de Thun, et fut attaché à son service pendant trois ans ; mais le pressentiment de la renommée qu'il devait acquérir lui rendant cette position insupportable, il s'éloigna de Prague en secret, et parcourut l'Allemagne et la Hongrie, puis l'Italie (où il prit le nom de *Punto*), l'Espagne, l'Angleterre, les Pays-Bas et la France. Il était à Paris en 1778. Partout son talent excita autant d'étonnement que de plaisir, et toutes les nations le déclarèrent sans rival. Mon père, qui l'entendit en 1780, m'a dit qu'on ne peut imaginer de plus beau son que le sien, une sûreté plus grande dans l'attaque, une manière de chanter plus touchante, ni plus de précision dans les traits. Il se servait d'un cor d'argent, parce qu'il en trouvait le timbre plus pur et plus pénétrant, préjugé partagé même par les acousticiens, qui n'ont pas su, jusqu'à ce moment, que le timbre est donné, d'une part, en raison des proportions de la colonne d'air contenue dans le tube de l'instrument ; de l'autre, par le mode d'ébranlement de cette colonne au moyen du souffle vertical ou latéral, des embouchures de diverses forces, des anches, etc. De retour en Allemagne, vers 1781, Punto reçut des propositions du prince évêque de Würzbourg, et accepta une place dans sa musique ; mais bientôt des offres plus avantageuses lui furent faites au nom du comte d'Artois (depuis lors Charles X), qui, de tous les instruments et de toute musique, n'aimait que le cor. Une pension viagère était garantie à l'artiste pour une sorte de sinécure, dont il prit possession en 1782. En 1787, il obtint un congé, et visita l'Allemagne du

(1) *Stich* est un mot allemand qui signifie *piqûre, point ;* de là le nom de *Punto* (point) qu'on donna à l'artiste en Italie, et qui lui est resté

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Rhin, en passant par Nancy, Metz, Trèves et Coblence. Il s'arrêta quelque temps dans ces deux dernières villes. Après une absence d'environ deux ans, il arrivait à Paris, vers le mois d'août 1789, lorsqu'il apprit à la fois les premiers événements de la révolution, et le départ du comte d'Artois. Cependant il resta dans cette ville, y publia plusieurs ouvrages, et grâce au talent assez distingué qu'il possédait sur le violon, il trouva des ressources dans la direction de l'orchestre du *Théâtre des Variétés amusantes*, pendant le régime de la terreur. En 1799, il quitta Paris pour retourner en Allemagne, visita Munich dans l'année suivante, et fit une vive impression dans les concerts qu'il donna à Vienne. Beethoven, enthousiasmé par la beauté de son talent, écrivit pour lui sa sonate de piano et cor, œuvre 17.

Après trente-trois années d'absence, Punto arriva à Prague, et y donna, en 1801, un concert au Théâtre national, où sa prodigieuse habileté fut admirée de tout l'auditoire. En 1802, Dussek arriva à Prague pour s'y faire entendre; les deux artistes célèbres furent bientôt liés d'amitié. Ils allèrent ensemble donner un concert à Czaslau, le 16 septembre de la même année : parmi les morceaux qu'ils y firent entendre se trouvait la sonate de Beethoven exécutée par Dussek et Punto. De retour à Prague, celui-ci se disposait à retourner à Paris; mais une maladie se déclara et le mit au tombeau le 16 février 1803, après cinq mois de souffrances. Des obsèques magnifiques lui furent faites par ses compatriotes : on y exécuta le *Requiem* de Mozart, et l'on mit sur sa tombe ce distique latin :

Omne tulit punctum Punto, cui Musa Bohema
Ut plausit vivo, sic moriente gemit.

Punto a publié de sa composition : 1° Concertos pour cor et orchestre; nos 1 (en *mi*), 2 (en *mi*), 3 (en *fa*), 4 (en *fa*), Paris, Sieber; n° 5 (en *fa*), Paris, Pleyel; nos 6 (en *ré*), 7 (en *fa*), Paris, Naderman; nos 8 (en *mi* b.), 9 (en *mi*), Paris, Cochet; nos 10 (en *fa*), 11 (en *mi*), Paris, Imbault; nos 12 (en *sol*), pour second cor, 13 (en *mi* b.), Paris, Leduc; n° 14, Paris, Pleyel. 2° Quintette pour cor, flûte, violon, alto et basse; Paris, Sieber. 3° Six quatuors pour cor, violon, alto et basse, op. 1; *ibid.* 4° Six *idem*, op. 2; *ibid.* 3° Six *idem*, op. 3; *ibid.* 6° Six *idem*, op. 18; Paris, Pleyel. 7° Vingt trios pour trois cors; Paris, Imbault. 8° Duos pour deux cors, liv. 1 et 2; Paris, Sieber. 9° Huit *idem*; Paris, Imbault. 10° Vingt *idem*; Paris, Leduc. 11° Vingt-quatre *idem*; ibid. 12° Trois duos pour cor et basson; *ibid.* 13° Études et exercices; *ibid.* 14° Sextuor pour cor, clarinette, basson, violon, alto et contrebasse, op. 34; *ibid.* 15° *Méthode pour apprendre facilement les éléments des premier et second cors aux jeunes élèves, dans laquelle sont indiqués les coups de langue et les liaisons les plus nécessaires pour tirer de beaux sons de cet instrument, composée par Hampel et perfectionnée par Punto, son élève*; Paris, Leduc, 1798, in-4°. 16° Hymne à la liberté, avec orchestre; Paris, Naderman. 17° Trios pour violon, alto et basse, op. 7; Paris, Louis. 18° Duos pour deux violons, op. 5; Paris, Sieber.

STICKL (François), né à Diessen, sur le lac d'Ammer, vers la fin du dix-septième siècle, apprit dans le monastère de ce lieu les éléments des sciences et de la musique, puis alla terminer ses études dans les universités de Salzbourg et d'Ingolstadt. Il s'établit dans cette dernière ville, en 1720, comme organiste. Plus tard il ajouta à sa position le titre de procureur du collége ducal. Il mourut en 1742. On a imprimé de sa composition : 1° *Psalmi vespertini pro toto anno, a 4 voc. violino unisono et continuo*; Augsbourg, 1721, in-fol. 2° *Anglipolitana veneratio erga sanctissimam crucis particulam, in academico B. V. spaciosæ templo cultui publico expositam, constans VI Missis cantatis, à 4 vocibus concertantibus, nec non instrumentis variis ad libitum adhibendis et concinato ac inclyto magistratui Anglipolitano demississime dedicata; Augustæ Vindelicorum*, 1727, in-fol. 3° *Psalmi vespertini pro toto anno a 4 vocibus, violino unisono et continuo; Augustæ Vindelicorum*, 1728. Peut être ce dernier ouvrage n'est-il qu'une deuxième édition du premier.

STICKL (Joseph), fils du précédent, naquit à Ingolstadt, en 1724. Il y fit ses études, et son père lui enseigna la musique et la composition. La place d'organiste à Weichering étant devenue vacante, il l'obtint et en remplit les fonctions jusqu'à sa mort, arrivée en 1778. On connaît de sa composition, en manuscrit, des préludes et des pièces d'orgue.

STIELER (Charles-Auguste), professeur de musique au gymnase de Stockholm, dans la première moitié du dix-neuvième siècle, est auteur d'un manuel des principes de la musique et du chant, en langue danoise, publié sous ce titre : *Lærebok i de første grunderne för Musik och Sang ving ungdomens under-*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

wisning Scolar och gymnasier; Stockholm, 1830, gr. in-4°.

STIERLEIN (Jean-Christophe), musicien allemand de la fin du dix-septième siècle, fut d'abord attaché à la musique de la cour de Stuttgart; puis il eut le titre de second maître de chapelle du duc de Wurtemberg. Il a fait imprimer de sa composition les ouvrages suivants : 1° *Musikalische geistliche Zeit-und Ewigkeit Betrachtung, in 25 Arien von einer Singstimmen und Generalbass* (Le temps et l'éternité, méditation musicale et spirituelle en vingt-cinq airs à voix seule et basse continue); Stuttgart, 1688, petit in-8° oblong. 2° *Trifolium musicale consistens in musica theorica, practica et poetica*, etc.; Stuttgart, 1691, in-4° oblong de quarante-huit pages, avec vingt-deux planches. C'est un traité abrégé des éléments de la musique et de la basse continue, par demandes et réponses.

STILES (Sir François **HASKINS EYLES**), baronnet, fut membre de la Société royale de Londres, vers le milieu du dix-huitième siècle. Il a publié dans les *Transactions philosophiques* (vol. LI, part. II, p. 695-773) une très-bonne dissertation intitulée : *An Explanation of the modes or tones in the ancient Grecian music* (Explication des modes ou tons de l'ancienne musique grecque). Cette dissertation se trouve aussi dans l'abrégé des *Transactions philosophiques* (année 1760, t. XI, p. 485).

STILLE (Jean), savant hanovrien, vécut vers le milieu du dix-septième siècle. Il a fait imprimer un recueil de dissertations sur divers sujets, intitulé : *Disputatio philosophica continens Quæstiones miscellaneas*; Helmstadt, 1646, in-4° de quatre feuilles. Il examine, dans la seconde question, les opinions diverses des harmonistes concernant la nature consonnante ou dissonante de la quarte; et dans le troisième, les méthodes de solmisation en usage dans les écoles. Ces deux morceaux remplissent onze pages de son opuscule.

STILLINGFLEET (Benjamin), petit-neveu de l'évêque de Worcester, Édouard Stillingfleet, naquit en 1702, commença ses études à l'école de Norwich, et les acheva avec succès à l'université de Cambridge. Après avoir employé quatorze années à faire l'éducation d'un gentilhomme anglais, et avoir voyagé avec lui sur le continent, il retourna en Angleterre, en 1743, et vécut d'une pension viagère que lui faisait le père de son élève. Il s'occupa pendant le reste de sa vie de botanique, d'agriculture, de poésie et de musique. Il mourut à Londres, le 15 décembre 1771. Stillingfleet n'est cité dans cette biographie que pour une sorte d'analyse ou d'abrégé du traité de musique de Tartini qu'il a publié sous ce titre : *Principles and power of harmony* (Traité sur les principes et le pouvoir de l'harmonie); Londres, 1771, in-4°. Les exemplaires de cet ouvrage ne sont pas communs.

STIPHELIUS (Laurent), *cantor* à Naumbourg, au commencement du dix-septième siècle, a publié : *Libellus scholasticus pro Senatoriæ Numburgensium Scholæ pueris, continens Odas spirituales, Responsoria, item christliche Beicht, Kirchen-und Schul-gesæng, Harmonias ad odas, et ipsius cantoris manuale*; Jéna, 1607, in-4°. On ignore si cet ouvrage, connu seulement par une indication de la Bibliothèque classique de Draudius, est le même que celui qui est cité par Forkel (*Allgem. Litter. der Mus.*, p. 271), sous le titre de *Compendium musicum*; Naumbourg, 1609, in-8°, et dont il indique une autre édition de Jéna, 1614. On ne peut présumer que Forkel n'ait donné qu'un titre défiguré, car aux détails qu'il fournit sur le livre et sur ce qu'il contient, il est évident qu'il l'avait vu. Je pense qu'il s'agit de deux ouvrages différents.

STIPPER (Jean-Daniel), savant allemand, vécut à Leipsick, dans la première moitié du dix-huitième siècle. Il a fait imprimer une thèse qui a pour titre; *Programma de musica instrumentali tempore luctus publici prohibita, quo lectiones hibernales incipiendas publice intimat*, etc.; *Lipsiæ*, 1727, in-4° de quatre pages.

STIVORI (François), organiste à Montagnana (États de Venise), dans la seconde moitié du dix-septième siècle, est connu par les compositions dont les titres suivent : 1° *Madrigali a quattro voci, con un dialogo a otto*, lib. I; Venise, 1583, in-4°. 2° *Motetti a cinque voci*; ibid., 1587, in-4°. 3° *Quattro libri di motetti a 6, 7 e 8 voci*; ibid., 1596, in-4°.

STOBÆUS (Jean), maître de chapelle à Kœnigsberg, naquit à Graudenz, en Prusse, dans les dernières années du seizième siècle, et mourut en 1646. On connaît sous son nom un recueil de motets intitulé : *Cantiones sacræ 4, 5 et 10 vocum*; Francfort, 1624. Il a aussi publié à Dantzick, en 1634, un autre recueil de motets à cinq voix sur le plain-chant de l'église. Valentin Thilo (*voyez* ce nom) a

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

fait imprimer un éloge funèbre de ce musicien, sous ce titre : *Laudatio funebris in memoriam Joan. Stobæi, Graudentini-Borussi, serenissimi electoris Brandenburgensis in Borussia capellæ magistri celeberrimi, musici excellentissimi. Regiomontani*, 1646, in-4°.

STOCKFLET (Henri-Arnold), né à Hanovre, dans la première moitié du dix-septième siècle, fut professeur de droit à Altdorf. Il est auteur d'un traité de l'usage des cloches et des carillons intitulé : *Exercitium academicum de Campanarum usu, in illustri Noricorum Altdorphina, concinnatum cum indice rerum et verborum accuratissimo ; Altdorffi, typis et sumptibus Joh. Henrici Schœnnersstædt*, 1665, in-12 de XIII feuillets et trois cent trente-quatre pages.

STOCKHAUSEN (Jean-Christophe), surintendant et conseiller du consistoire, à Hanau, naquit à Gladenbach, le 20 octobre 1725, et mourut à Hanau, le 4 septembre 1784. Il est auteur d'un livre estimé qui a pour titre : *Kritischer Entwurf einer auserlesenen Bibliothek, für den Liebhaber der Philosophie und schœnen Wissenschaften* (Esquisse critique d'une bibliothèque choisie, à l'usage des amateurs de la philosophie et des belles-lettres) ; Berlin, 1758, in-4°, deuxième édition. La troisième édition a paru en 1764, et la quatrième en 1771, toutes in-4°. On trouve dans cet ouvrage l'esquisse d'une bibliothèque de musique.

STOCKHAUSEN (François), harpiste et compositeur, né à Cologne, vers 1798, voyagea vers 1825 en Suisse avec sa femme, jeune cantatrice douée d'une voix légère, juste, et qui se faisait remarquer par un goût élégant et une bonne méthode. Stockhausen vécut quelque temps à Genève, où il se livrait à l'enseignement de la harpe. Vers 1826, il se rendit à Paris, et s'y fit entendre avec sa femme dans quelques concerts, mais sans y obtenir de succès, car son talent d'exécution ne pouvait briller dans une ville où il y avait alors quelques harpistes de beaucoup de mérite. Deux ans après il alla en Angleterre, et grâce au talent de madame Stockhausen, il y donna des concerts productifs. Parcourant les provinces du Royaume-Uni, puis l'Irlande et l'Écosse, il y recueillit les éléments de l'indépendance dont il put jouir dans une retraite, à Colmar. En 1849, M. Stockhausen s'est encore fait entendre dans cette ville, dans un concert que son fils (*voyez* la notice suivante) y donnait. L'organe vocal de madame Stockhausen, fatigué par un trop fréquent exercice, s'est usé avant le temps.

Stockhausen a publié à Paris environ trente œuvres de sonates, duos, fantaisies, airs variés, divertissements, nocturnes, exercices, contredanses et valses pour la harpe. Parmi ses ouvrages, on remarque une messe à quatre voix avec deux harpes, quatre cors et basse, op. 0 ; Paris, Pacini.

STOCKHAUSEN (Jules), fils du précédent, est né à Paris, en 1826. Doué d'une belle voix de baryton et d'une heureuse organisation musicale, il cultiva ces dons précieux dans les classes de chant et de déclamation du Conservatoire de Paris, puis se rendit à Londres, en 1845, et y reçut des leçons de Manuel Garcia. En 1848, il débuta au théâtre italien de cette ville et y obtint un brillant succès, puis il voyagea en Suisse et produisit une vive sensation à Genève. Pendant les années suivantes il vécut au sein de sa famille à Colmar, faisant seulement de temps en temps des excursions dans l'Allemagne rhénane, pour les festivals, particulièrement à Strasbourg, où il chanta les parties principales dans les exécutions de l'*Élie*, de Mendelsohn, en 1852, et du *Paulus*, en 1853. Arrivé à Paris, dans l'hiver de 1854-1855, il y brilla dans les concerts par sa belle voix, son excellente école et la variété de son style. Dans l'été de 1855, il fit un voyage en Italie, d'où il retourna par la Suisse à Colmar. Au mois de mars 1856, il était à Francfort et y donnait des concerts ; puis il visita Weimar, Berlin, et chanta au festival de Dusseldorf. Engagé ensuite à Londres pour chanter au concert de la Société philharmonique, il retourna en Allemagne après cet engagement, chanta le *Maître de chapelle*, de Paer, au théâtre de Manheim, puis au festival de Darmstadt. Le 7 novembre, il débuta au théâtre de l'Opéra-Comique de Paris, dans le rôle du Sénéchal de *Jean de Paris*. Ce fut une faute que cet engagement d'un artiste de talent aussi sérieux, aussi pur que Stockhausen, pour chanter l'ancien répertoire de Martin. Bien plus grand chanteur que cet ancien acteur de l'Opéra-Comique, ne possédant pas comme lui certaines qualités d'entrain qui sont à la portée du public de ce théâtre, il n'obtint que des demi-succès, et la presse se montra tout à fait incapable de l'apprécier. Après avoir joué *Jean de Paris*, *la Fête du village voisin*, *Jeannot et Colin*, et *le Valet de chambre*, Stockhausen rompit son engagement avec l'Opéra-Comique et retrouva sa véritable destination dans les festivals et les concerts de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

l'Allemagne. Au moment où cette notice est écrite (1804), il est directeur et chef d'orchestre du théâtre de Hambourg.

STOEBER (Charles), pianiste et compositeur, naquit à Presbourg, en 1806. Son père, bon maître de piano, le guida dans ses études. Arrivé fort jeune à Vienne, Stœber y eut de brillants débuts par son talent d'exécution, et se fit connaître avantageusement par ses ouvrages; mais une fièvre cérébrale le mit au tombeau à l'âge de vingt-neuf ans, le 21 novembre 1835. Les œuvres de cet artiste, au nombre d'environ quarante, consistent en fantaisies, variations et rondeaux pour piano seul ou piano à quatre mains. Son œuvre sixième est un quatuor pour piano, harpe, clarinette et violoncelle, où il y a du mérite.

STOECKEL (le P. Boniface), bénédictin de Mallersdorf, en Bavière, naquit le 27 novembre 1747, à Pilling, dans ce royaume, et fit ses études à Salzbourg, où Léopold Mozart lui enseigna la composition. Il entra dans son ordre le 27 octobre 1771, et fut ordonné prêtre le 18 juillet 1773. Son mérite comme compositeur le fit choisir pour diriger la musique de son couvent, et dans l'exercice de ses fonctions, il écrivit plusieurs messes, vêpres complètes, litanies, etc., où l'on remarque un bon style. Tous ses ouvrages sont restés en manuscrit, à l'exception de chants à quatre voix sur les prières du matin et du soir, qui ont été publiés à Salzbach, chez Siedel. Pendant les années 1782 et 1783, le P. Stœckel enseigna la grammaire au gymnase d'Amberg; il retourna à son couvent de Mallersdorf, au commencement de 1784, et y mourut le 7 septembre de la même année.

STOECKEL (J.-G.-E.), *cantor* à Burg, près de Magdebourg, vivait vers la fin du dix-huitième siècle. Il inventa un chronomètre musical dont il a donné la description, en 1796, dans le journal de l'Allemagne (*Journal für Deutschland*), puis dans le deuxième volume de la *Gazette musicale de Leipsick* (pages 67 et 675).

STŒCKL ou **STOEKEL** (Clara). *Voyez* **HEINEFETTER** (Clara).

STŒGER (le P. Antoine), religieux franciscain du couvent de Pfaffenhofen, en Bavière, naquit en 1727, à Grossmehring, près d'Ingolstadt, et entra dans son ordre, en 1746. Il fut bon organiste et se fit connaître avantageusement par des pièces d'orgue et par deux *Requiem* de sa composition. Il mourut à Pfaffenhofen, en 1798.

STOELZEL (Godefroid-Henri), compositeur, naquit le 13 janvier 1690, à Grünstadt, dans les montagnes de la Saxe électorale. Son père, organiste du lieu, lui donna les premières leçons de musique et de clavecin. A l'âge de treize ans, Stœlzel fut envoyé au lycée de Schneeberg, et mis en pension chez le *cantor* Umlauf, élève de Kuhnau, qui ne négligea rien pour en faire un musicien instruit. En 1707, Stœlzel se rendit à l'université de Leipsick : l'Opéra de cette ville lui fournit l'occasion d'acquérir de nouvelles connaissances et de former son goût. Hoffmann, alors directeur de musique de la nouvelle église, lui fit bon accueil, et eut même la complaisance de faire exécuter, sous son nom, les premiers essais de Stœlzel, afin que les artistes leur accordassent l'attention qu'ils n'auraient pas prêtée aux tentatives d'un jeune homme inconnu.

Après un séjour de trois ans à Leipsick, Stœlzel se rendit à Breslau et y passa deux années, se livrant à l'enseignement du chant et du clavecin. Au nombre des ouvertures, concertos et autres compositions de tout genre qu'il y produisit, on remarque une sérénade à l'occasion du couronnement de l'empereur Charles VI, ainsi qu'une pièce dramatique intitulée *Narcisse*, dont il a composé le texte et la musique pour la comtesse de Neidhardt. La peinture séduisante qu'un de ses amis lui fit alors de l'Italie lui fit prendre la résolution d'y faire un voyage. Avant de s'y rendre, il voulut revoir encore sa famille; mais à son passage en Saxe, il fut chargé par le maître de chapelle Theile de composer un opéra pour la foire de Naumbourg. Cet ouvrage, intitulé *Valérie*, eut beaucoup de succès, et procura à Stœlzel la demande de deux autres opéras (*Artémise* et *Orion*) pour la foire suivante. Le texte de ces dernières pièces lui appartenait. De Naumbourg, il se rendit à Géra, où il écrivit la partition de *les Roses et les épines de l'amour*, pastorale. Des places de maître de chapelle lui furent offertes dans cette ville et à Zeitz; mais il les refusa pour faire son voyage, qu'il entreprit enfin, en 1713, en passant par Hof, Bayreuth, Nuremberg et Augsbourg, où la diète de l'Empire était assemblée. Arrivé à Venise, il s'y lia d'amitié avec Heinichen, son compatriote (*voyez* ce nom), dont la conversation fut très-instructive pour lui. Ce fut avec lui qu'il visita les quatre conservatoires qu'on trouvait alors dans cette ville; il y connut Gasparini, Vivaldi, Antoine Polarolo, Antoine Biffi, et Vinaccesi (*voyez* ces noms), musiciens cé-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

lèbres, qui en étaient alors les inspecteurs et professeurs. Ses liaisons avec ces hommes de mérite et avec l'illustre Marcello lui rendirent le séjour de Venise aussi agréable qu'utile. De là il se rendit à Florence, où il connut Ludwig, musicien de Berlin, et sa femme, Vénitienne dont le talent sur le luth était fort remarquable. Le duc Salviati, qui logeait ces artistes dans son palais, présenta Stœlzel à la princesse Éléonore de Guastalla, qui était aussi fort habile sur le même instrument. Au mois de septembre, Stœlzel partit de Florence pour aller à Rome, où il connut particulièrement Bononcini. Il ne paraît pas qu'il ait compris ce qu'il y avait d'intéressant pour lui dans cette capitale du monde chrétien, car il n'y resta qu'un mois. De retour à Florence, il y entendit quelques opéras d'Orlandini et de Gasparini qui lui plurent beaucoup; puis il reprit le chemin de l'Allemagne, en passant par Bologne, Venise, Trente et Inspruck. La cour du prince Palatin était alors retirée dans cette ville du Tyrol. Stœlzel y admira l'excellent ensemble des artistes de sa chapelle. D'Inspruck, il alla à Prague, où le comte Logi et les barons de Hartig et d'Adlersfeld le retinrent pendant trois ans. Il y composa les opéras *Vénus et Adonis, Acis et Galatée, la Fortune vaincue par l'Amour*, quelques oratorios latins, italiens et allemands, parmi lesquels on cite *Jesus patiens, Caïno, ovvero Il primo figlio malvaggio*, et *Marie Madeleine*; enfin, plusieurs messes et des morceaux pour divers instruments. D'après le conseil de ses amis, il commença dès lors à donner des concerts où il faisait exécuter ses compositions. Appelé à Dresde au commencement de 1717, il ne s'y rendit point, et préféra aller à Bayreuth, où il écrivit plusieurs morceaux de musique solennelle pour le second jubilé de la réformation luthérienne. Il composa aussi dans cette ville des sérénades pour la fête du Margrave, et *Diomedes*, grand opéra allemand.

En 1719, Stœlzel entra au service du comte de Géra; quoiqu'il n'y soit demeuré que six mois, il écrivit dans ce court espace beaucoup de compositions instrumentales et vocales. La place de maître de chapelle de la cour de Gotha, qu'il avait sollicitée, lui ayant été accordée dans cette même année, il en prit possession et l'occupa pendant trente ans, incessamment occupé de compositions nouvelles. Dans le nombre immense de ses ouvrages écrits depuis cette époque, on compte huit années entières de musique d'église, où chaque dimanche et chaque fête ont deux compositions différentes; quatorze *Passions* complètes; autant de musiques complètes pour la fête de Noël; quatorze opéras, seize sérénades, plus de quatre-vingts morceaux de musique de table, une quantité prodigieuse de morceaux pour diverses circonstances, de messes, d'ouvertures, de symphonies, et de concertos pour divers instruments. Toute cette musique, restée en manuscrit, est maintenant peu connue. Stœlzel mourut à Gotha, le 27 novembre 1749, à l'âge de près de soixante ans. Il ne nous reste qu'un spécimen de l'habileté de ce savant musicien, dans un petit traité des canons multiformes et perpétuels sur un seul thème. Il fit imprimer cet écrit au nombre d'environ cent exemplaires pour ses amis, et ne le mit pas dans le commerce, en sorte qu'il est devenu d'une rareté excessive. J'en possède un exemplaire qui a beaucoup souffert par le feu, où il paraît être tombé par accident : toutefois le texte ni la musique n'en ont pas été détruits. Ce petit ouvrage a pour titre : *Praktischer Beweis, wie aus einem nach dem wahren Fundamente solcher Noten-Künsteleyen gesetzten Canone perpetuo in hypodiapente quatuor vocum, viel und mancherley, Theils an Melodie, Theils auch an Harmonie unterschiedene Canones perpetui à 4 zu machen seyn*, etc. (Démonstration pratique pour faire, d'après les vrais principes, et d'après un exemple, un canon perpétuel à la quinte inférieure, etc.), 1725, petit in-4° de trois feuilles, sans nom de lieu. L'exemple choisi par Stœlzel est fort ingénieux et bien écrit.

Stœlzel a laissé en manuscrit quelques traités relatifs à la musique qui se trouvaient encore en 1760, entre les mains de son fils, surintendant à Gotha. Ils consistaient : 1° En un traité de la musique des Grecs; 2° Un traité du récitatif, écrit pour la Société musicale de Mizler, dont l'auteur était membre. Albrecht, de Muthausen, avait promis, en 1762, de publier cet ouvrage; mais il n'a pas tenu sa parole; 3° Une introduction à la composition; 4° Une instruction sur le contrepoint.

STOELZEL (Henri), né vers 1780, à Pleiss, dans la Haute-Silésie, étudia la musique et le cor dans sa jeunesse, puis entra dans la chapelle du prince de Pleiss, et vécut à Breslau pendant plusieurs années, en qualité de musicien de chambre. En 1814, il se signala par une invention qui a modifié toute la famille des instruments de cuivre, en leur

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

fournissant des notes ouvertes sur tous les degrés de l'échelle chromatique. Cette invention fut celle de deux pistons placés par Stœlzel sur la pompe du cor, pour mettre en communication l'air avec des tubes ouverts pour chaque note, au lieu de ne produire ces notes en sons bouchés que par la main dans le pavillon, d'après le procédé inventé longtemps auparavant par Hampel (*voyez* ce nom). Cette invention de Stœlzel fut signalée par Bierey, directeur de musique à Breslau, dans une note insérée au n° 18 de la *Gazette musicale de Leipsick* (ann. 1815), et le savant maître de chapelle Frédéric Schneider analysa dans le même journal (26 novembre 1817) les avantages de cette invention, et fit très-bien remarquer qu'ils consistent surtout à donner de bonnes notes sonores dans l'octave basse du cor, au lieu des notes sourdes et sans effet que produit le cor ordinaire. Au mois de décembre 1817, Stœlzel fit entendre son nouvel instrument dans un concert à Leipsick. Dans l'année suivante, il joua aussi à Berlin avec succès, et obtint du roi de Prusse un brevet pour dix ans. A la même époque, il fut admis dans la chapelle royale et dans la musique de la chambre. Schlott, fabricant d'instruments de cuivre à Berlin, entreprit de perfectionner l'invention encore bien grossière de Stœlzel, et plus tard, Schuster, autre facteur d'instruments à Carlsruhe, modifia cette invention, d'après l'invitation de Christophe Schuncke, en ôtant les pistons de la coulisse pour les placer sur les branches de l'instrument. M. Meyfred, professeur de cor à pistons au Conservatoire de Paris, fit aussi des travaux pour améliorer cet instrument; mais il était réservé à M. Sax (*voyez* ce nom) de le porter à sa perfection. L'invention de Stœlzel a conduit au cornet à pistons, aux familles des *Sax-horns* et *Saxo-tromba*, à la trompette à cylindre, au trombone à trois, quatre, cinq et six pistons, et aux basses d'harmonie. Stœlzel a obtenu, en 1820, sa pension de retraite; il est mort à Berlin, en 1844.

STŒPEL (François-David-Christophe), né le 14 novembre 1794, à Oberhelderungen, en Prusse, était fils du *cantor* et maître d'école de ce lieu. Destiné à l'état de son père, il fut envoyé fort jeune au séminaire de Weissenfels. Dès sa dix-huitième année, il obtint une place de maître d'école à Frankenberg, en Saxe; malheureusement son caractère inconstant, inquiet, commença dès lors à se manifester, en lui faisant quitter cette position peu de temps après l'avoir prise. Dévoré d'ambition, et ne possédant, pour la satisfaire, ni une spécialité de talents, ni une instruction suffisante, il vit commencer, dès le début de sa carrière, une lutte pénible entre ses désirs de renommée et de bien-être, et la fortune qui le trahissait. A son départ de la Saxe, Stœpel fit un petit voyage dans le Holstein; puis il se vit contraint d'accepter une place de précepteur chez un baron Dunkelmann; mais il ne la garda pas plus longtemps que celle de Frankenberg. Après l'abandon de sa dernière place, il y a une lacune de quelques années dans les renseignements qu'on possède sur sa vie. On ne retrouve Stœpel qu'à Berlin, en 1819 : il était alors âgé de vingt-cinq ans. Alors, seulement, il essaya d'appuyer son existence sur la musique qu'il avait apprise dans sa jeunesse. Il jouait un peu de piano et de violon, avait quelque teinture de théorie, d'histoire et de littérature musicale; mais tout cela était superficiel. Toutefois, il ne s'effraya point à l'idée de se mettre au grand jour dans une ville aussi importante que Berlin, et il osa y entreprendre un cours d'histoire de l'art, dans le local de l'Académie royale des sciences : il en a publié plus tard la première leçon dans la *Gazette musicale de Vienne* (ann. 1822). Ce fut aussi à cette occasion qu'il fit paraître une sorte d'abrégé de l'histoire de la musique moderne (*Grundzüge der Geschichte der modernen Musik;* Berlin, 1821, in-4° de quatre-vingt-cinq pages), en forme de table chronologique des principaux faits. Le cours et le livre eurent peu de succès.

A cette époque, quelques musiciens français et allemands se préoccupaient de la nouvelle méthode d'enseignement du piano et de l'harmonie imaginée par Logier (*voyez* ce nom), et mise en pratique par lui dans plusieurs villes d'Angleterre avec beaucoup de succès : Stœpel crut y entrevoir une source de fortune, et il eut assez de protection pour obtenir du gouvernement la mission d'aller étudier cette méthode à Londres, auprès de l'inventeur. De retour à Berlin, il établit son école sous le patronage du roi; mais après un certain temps d'essai, le résultat ne répondant point à ses pompeuses promesses, le gouvernement fit inviter Logier à se rendre à Berlin, pour diriger lui-même l'organisation de l'école. A son arrivée, de vives discussions éclatèrent entre lui et Stœpel, et celui-ci s'éloigna, en 1823, pour aller fonder des écoles du même genre à Potsdam, puis à Erfurt, Gotha et Meiningen. Dans cette dernière ville, il obtint un secours considérable du duc régnant. Il aurait pu s'y

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

créer une honorable position ; mais l'instabilité de ses goûts et de ses projets lui fit encore quitter cette résidence pour aller à Hildburghausen, d'où des motifs graves le firent partir. Il se rendit alors à Francfort-sur-le-Mein (en 1825), y établit une école d'après son système, et y entreprit un journal de musique (1). On ignore les motifs qui lui firent quitter précipitamment cette ville pour aller à Darmstadt, où le grand-duc de Hesse l'employa à donner des leçons de théorie aux musiciens de sa chapelle. Schilling dit, dans son *Lexique universel de musique*, que des motifs impérieux firent cesser les leçons, et que Stœpel disparut. Peu de temps auparavant, il avait obtenu de la faculté de philosophie de l'université d'Erlang, le diplôme de docteur ès arts.

Au commencement de 1827, Stœpel arriva à Munich, y établit une école et entreprit la publication d'un nouveau journal de musique (2). Après deux années de séjour dans cette ville, il en partit, et la difficulté de trouver dès lors une position en Allemagne lui fit prendre la résolution de se rendre à Paris. Il y arriva au mois de mars 1829, sans recommandation, et sans autre appui que celui de l'auteur de cette biographie, avec qui il avait eu des relations épistolaires pendant son séjour à Munich. Celui-ci le recommanda au vicomte de la Rochefoucauld, et obtint qu'il lui fût donné des secours pour établir une école de musique d'après le système de Logier. Malheureusement, la mode de cet enseignement, autrefois florissant sous la direction de Zimmerman, était passée. Les frais de loyer du local et des pianos absorbèrent les produits de l'établissement de Stœpel : après quelques années d'une existence languissante, cette école fut fermée, et la position du professeur devint très-malheureuse, quoiqu'il fût employé dans la rédaction de la *Gazette musicale de Paris*, et qu'il eût ouvert des cours dans quelques pensionnats. Le chagrin altéra sa santé, et le 19 décembre 1836, il mourut d'une maladie de langueur.

Outre les ouvrages cités précédemment, Stœpel a publié : 1° *Ueber J.-B. Logier's System der Musik-Wissenschaft* (Sur le système de la science musicale, par J.-B. Logier); Munich, 1827, in-8°. 2° *Beytræge zur Würdigung der neuen Methode der gleichzeitigen Unterricht einer Mehrzahl von Schulern im Piano-forte-Spiel und der Harmonie*, etc. (Essais d'appréciation de la nouvelle méthode d'enseignement simultané à l'égard de la plupart des élèves pour le piano et l'harmonie); Gotha, 1823, in-8°. On a aussi de sa composition : 1° Trois recueils de chants allemands à voix seule avec piano, sous le titre de *Melodora :* le premier a paru à Leipsick, chez Hofmeister; le second, à Hambourg, chez Cristiani, et le troisième, à Francfort, chez Fischer. 2° Chants spirituels de Gœthe, Herder et Novalis à quatre voix, op. 11; Francfort, Andrea. 3° Thèmes variés pour piano, Hildburghausen, Kesselring. 4° *Neues System der Harmonielehre und des Unterrichts in Piano-forte-Spiel;* Francfort, Andrea, trois parties in-4°. 5° Méthode de chant; Paris, Stœpel. 6° Méthode de piano; *idem.*, ibid. 7° Collection de morceaux de piano pour le cours; *ibid.* Stœpel a fourni beaucoup d'articles à la *Gazette musicale de Paris*, et quelques-uns à celle de Leipsick (t. XXIII et XXVII).

STOEPPLER (Charles), musicien de la chambre du duc de Brunswick, né vers 1810, a fait représenter, au mois de décembre 1847, sur le théâtre de Brunswick, l'opéra en trois actes intitulé *Karl der Fünfte vor Tunis* (Charles-Quint devant Tunis). Cet ouvrage obtint un brillant succès, et le compositeur fut appelé sur la scène à la fin de la représentation; honneur plus rare en Allemagne qu'en Italie et en France. Le même artiste a publié quelques *Lieder* à voix seule avec piano, et le chant à quatre voix d'hommes qui a pour titre : *Teutsches Volkslied, gedichtet von Karl Schiller, in Musik gesetzt für 4 Mænnerstimmen;* Brunswick, C. Weinholtz, 1841.

STOER (1) (Charles), musicien au service du grand-duc de Saxe-Weimar, est né le 29 juin 1814, à Stolberg, dans le Harz. Son père, musicien de la ville, lui donna les premières leçons de musique; ses progrès furent si rapides, qu'à l'âge de sept ans, il put débuter sur le violon dans les concerts. Lorsqu'il eut atteint sa huitième année, il alla étudier sous la direction de Taubert, à Halle. Après deux ans de séjour dans cette ville, il retourna chez ses parents et y resta jusqu'à sa douzième année. Ayant fait un voyage à Weimar, il y eut tant

(1) *Allgemeiner musikalischer Anzeiger* (Le Moniteur général de la musique). Francfort, Fischer, 1826, in-4°. Ce journal n'eut qu'une année d'existence. Stœpel en commença une suite sous ce titre : *Minerva, ein Beiblatt zum Allgemeiner musikalischer Anzeiger* (Minerve, continuation du Moniteur général de la musique). Francfort, 1826-1827. Il n'en parut que quatre numéros.

(2) *Munchner Musikzeitung* (Gazette musicale de Munich). Munich, Sidler, 1827 et 1828, in-4°.

(1) Par une faute typographique, ce nom est écrit *Stoerl* dans la première édition de cette biographie.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de succès, que le grand-duc l'engagea pour sa chapelle. Depuis lors, il n'a plus quitté cette ville. Parmi ses compositions, on cite les ballets qu'il a écrits pour le théâtre de Weimar, remarquables par des idées brillantes de fraîcheur et d'originalité. On lui doit aussi plusieurs morceaux pour l'orchestre et pour le violon. En 1843, il a fait représenter, sur le théâtre de la cour à Weimar, l'opéra intitulé *Die Flucht* (la Fuite). Une ouverture de sa composition y a été exécutée en 1842. Stœr a été souvent appelé à Jéna pour y jouer dans les concerts. En 1840, il a visité Leipsick et Berlin, et s'y est fait entendre avec succès.

STŒRL (Jean-Georges-Chrétien), maître de chapelle du duc de Wurtemberg, naquit en 1676, à Kirchberg, dans la principauté de Hohenlohe. A l'âge de douze ans, il entra comme enfant de chœur à la chapelle de Stuttgart; puis le prince l'envoya à Nuremberg étudier le clavecin et le contrepoint chez le célèbre organiste Pachelbel. De retour à Stuttgart, il reçut sa nomination de maître de chapelle. En 1701, Stœrl fit un voyage à Vienne, et pendant un séjour d'une année dans cette ville, il acheva de s'instruire dans la composition, sous la direction de Ferdinand-Tobie Richter; puis il fit un voyage à Venise, s'y lia d'amitié avec Polarolo, et enfin il alla à Rome, où il passa une année dans l'intimité de Pasquini et de Corelli. Le duc de Wurtemberg l'ayant rappelé à Stuttgart, il retourna dans sa patrie, et y occupa la place de maître de la chapelle ducale jusqu'en 1743, époque de sa mort. On a publié de cet artiste un recueil de mélodies pour des cantiques allemands, intitulé : *Choral-Schlagbuch vor alten und neuen*, etc., à voix seule et basse continue; Stuttgart, 1711, in-4°. Il y en a eu deux autres éditions dans la même ville, en 1721 et 1744. Stœrl a laissé en manuscrit une année entière de musique d'église, et des cantates à voix seule et basse continue.

STOESSEL (Nicolas), chef de musique de la garnison de Louisbourg, dans le Wurtemberg, est né le 17 mai 1795, à Hassfurt, en Bavière. Fils d'un pauvre tisserand, qui était en même temps musicien de guinguette, il apprit la musique dès l'âge de cinq ans, chez le *cantor* du lieu. Après avoir reçu des leçons de piano, de chant et d'orgue, il commença à seconder son maître à l'église, dès la deuxième année. La nécessité d'aider aussi son père dans les bals de villages, lui fit apprendre à jouer de la flûte et du violon. Dans l'automne de 1806, il s'engagea dans le 13me régiment de chasseurs, qui se trouvait à Hassfurt, et fit avec ce corps les campagnes de Prusse et d'Autriche. De retour dans sa ville natale, il prit la résolution de se faire maître d'école, et entra au séminaire de Würzbourg. Fœhlich (*voyez* ce nom), maître de musique de cet établissement, ayant remarqué ses heureuses dispositions, lui donna des leçons de composition, et Stœssel écrivit sous les yeux de ce maître des messes et des symphonies. Ses études terminées, il obtint une place de sous-maître à l'école de Neustadt sur la Saale; mais son goût passionné pour la musique lui fit quitter cet emploi, pour celui de chef de musique du 4me régiment de chevau-légers, en garnison à Augsbourg. En peu de temps il fit de son corps de musique un des meilleurs de l'armée bavaroise, et composa beaucoup de morceaux de musique militaire. En 1826, il reçut sa nomination de maître de musique au service du roi de Wurtemberg, à Louisbourg; il en remplissait encore les fonctions en 1844. La direction supérieure de la musique de tous les régiments qui composent cette garnison lui était confiée. Stœssel a écrit pour le théâtre les opéras intitulés *Rodenstein* (représenté à Stuttgart, en 1833), et *Lichtenstein*. On a gravé de sa composition : 1° Fanfares pour six trompettes, quatre cors et deux trombones, op. 4; Augsbourg, Gombart. 2° Musique militaire pour l'église, à treize trompettes, quatre cors et deux trombones, op. 6; *ibid.* 3° Sérénade pour guitare, violon et alto, op. 5; *ibid.* 4° Divertissement pour piano, guitare et flûte, op. 13; Mayence, Schott. 5° Pièces pour piano et flûte, op. 8; *ibid.* 6° Grande sonate pour piano et flûte, op. 9; Mayence, Schott. 7° Beaucoup de danses pour divers instruments. 8° Des chansons allemandes à voix seule, avec accompagnement de piano; Augsbourg, Gombart.

STOHRIUS (Jean-Maurice), savant allemand, naquit à Grimma, dans la Poméranie, vers le milieu du dix-septième siècle. On a imprimé sous son nom une dissertation intitulée : *Organum musicum historice extructum*; Leipsick, 1693, in-4°.

STOKEM (Jean), musicien flamand, vécut dans la seconde moitié du quinzième siècle. On n'a jusqu'à ce jour aucun renseignement sur le lieu et la date de sa naissance; la position qu'il occupa est également ignorée; son nom même n'était pas connu dans l'histoire de la musique, lorsque le hasard a fait découvrir des morceaux de sa composition dans deux livres d'un recueil dont l'exemplaire est unique. Ce recueil, monument le plus ancien de la typographie musicale inventée par Octavien Pe-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

trucci de Fossombrone (*voyez* Petrucci), a pour titre *Harmonice musices Odhecaton :* il est divisé en trois livres. Le premier, marqué A, qui fut publié à Venise, en 1501, contient sept chansons françaises de Jean Stokem, dont six à quatre parties et une à trois. Les premiers mots des chansons à quatre voix sont : 1° *Brunette;* 2° *J'ay pris amours;* 3° *Por quoy io ne puis dire* (Je ne puis dire pourquoi); 4° *Mon mignault* (Mon mignon); 5° *Dit le Bourguygnon;* 6° *Halas ce n'est pas.* La chanson à trois voix commence ainsi : *Ha traytre Amours.* Le troisième livre du même recueil, marqué *Canti C., n° cento cinquanta,* et publié à Venise, en 1503, renferme trois chansons à quatre voix de Stokem; elles commencent par ces mots : 1° *Jay pris mon bourdon;* 2° *Serviteur soye;* 3° *Je suis Dalemagne* (Je suis d'Allemagne). On trouve aussi un *Et in terra pax,* tiré de la messe à quatre voix *De Beata Virgine,* par *Jean Stockem,* dans le recueil de fragments de messes (*Fragmenta missarum*) publié par Petrucci, en 1509, petit in-4° oblong.

STOLI (Antoine), chanoine romain, n'est connu que par un écrit intitulé : *Metodo grafico di riduzzione delle note di musica in cifre numeriche ad uso dell' armonographia, dal canonico Stoli; in Roma, tipografia Salviucci,* 1841, in-8° avec planches lithographiées.

STOLL (François de Paule), guitariste distingué, est né le 26 avril 1807, au château de Schœnbrunn, près de Vienne. Par inclination, il apprit dans sa jeunesse à jouer de la guitare, et quoiqu'il ne fût alors qu'amateur, il acquit sur cet instrument une habileté remarquable. Plus tard, il perfectionna son talent sous la direction de Giuliani, et Fœrster lui donna des leçons de composition. Après avoir parcouru avec succès l'Allemagne, la Russie, la France et la Hollande, il s'est fixé à Amsterdam, où il se trouvait en 1845. Stoll a publié, dans cette ville et à Vienne, quelques pièces pour son instrument, entre autres des variations, op. 2, 7, 8, 9; Vienne, Pennauer; des danses et des valses.

STOLLE (Philippe), théorbiste et compositeur allemand, né en Bohême, vécut vers le milieu du dix-septième siècle. Après avoir été attaché quelque temps au prince électoral de Saxe, il obtint la place d'administrateur des mines à Magdebourg. Il occupait cette position lorsqu'il publia l'ouvrage qui a pour titre : *David Schirmers singende Rosen, oder Sitten und Tugenlieder, in die Musik gebracht, durch Ph. Stollen* (les Roses chantantes de David Schirmer, ou chansons morales et de mœurs mises en musique par Ph. Stolle); Dresde, 1654, in-fol.

STOLLE (Gottbard-Antoine), virtuose sur le trombone, était moine du couvent de Kœnigsal, en Bohême. Il naquit à Kunersdorf, le 27 janvier 1759. Un franciscain, nommé *le père Hermolaüs,* fut le maître qui lui enseigna à jouer de son instrument. Après la suppression de son monastère, il se retira à Prague, et forma quelques bons élèves trombonistes. Déjà âgé de cinquante-huit ans, le P. Stolle se fit entendre à la cour de Dresde, en 1797, et fut admiré comme un prodige. L'électeur de Saxe lui fit présent d'une tabatière d'or, en témoignage de sa satisfaction. Stolle mourut à Prague, le 29 mai 1814, laissant en manuscrit douze concertos pour trombone et quelques thèmes variés.

STOLLEWERK (Mademoiselle Nina), compositeur, née à Vienne vers 1825, est élève de Simon Sechter. Elle s'est particulièrement distinguée, dès l'âge de seize ans, par le goût et le charme de ses *Lieder;* mais elle a écrit aussi de grandes et sérieuses compositions, au nombre desquelles on remarque une messe (en *fa*), qui a été exécutée à Vienne, dans l'été de 1846, à l'église des Franciscains. Les œuvres publiées par mademoiselle Stollewerk sont : 1° *Elisa's erstes Begegnen* (les Premières rencontres d'Elisa), poëme à voix seule avec piano; Vienne, Gloeggl. 2° *Grubenfahrt* (la Descende dans les mines), *idem,* op. 2; *ibid.* 4° *Wo bist du?* (Où es-tu?) *idem,* op. 3; Vienne, Diabelli. 4° Trois *Lieder* idem, op. 4; Leipsick, Kistner. 5° Deux poëmes *idem,* op. 5; Vienne, Witzendorf. 6° *Wunsch und Gruss* (Souhait et compliment), chanson de nourrice *idem,* op. 6; Vienne, Diabelli.

STOLLIUS (Jean), dont le nom allemand était vraisemblablement **STOLLE**, naquit vers 1560, à Calemberg, en Saxe. Après avoir été quelque temps *cantor* à Reichenbach, il alla remplir des fonctions semblables à Zwickau, en 1591; puis il fut appelé à Weimar, avec le titre de maître de chapelle. On a de cet artiste : 1° *Epicedia, oder Grab-Lieder beym Tode Herzogs Johann, mit 4 und 8 Stimmen* (Chant funèbre sur la mort du duc Jean de Saxe, à quatre et à huit voix). 2° Motet de noces sur le texte : *Wer die Braut hat, der ist den Brautigam,* à six voix; *ibid.,* 1614.

STOLZ (Rosine), dont les noms véri-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tables, suivant M. Scudo (1), sont **ROSE NIVA**, mais dont l'acte de naissance porte ceux de **VICTORINE NOEB**, est née à Paris, le 13 février 1815. Jusqu'à l'âge de onze ans, son éducation fut complétement négligée, et la misère dans laquelle languissait sa mère, seul soutien de quatre enfants, fut cause du peu de soins donnés à sa personne dans son enfance. Douée d'une voix de *mezzo soprano* naturellement accentuée et d'une rare intelligence, elle fut admise, en 1826, dans l'école de musique dirigée par Choron, et, dirigée dans ses études par un maître de cette institution, nommé *Ramier*, elle y développa ses qualités instinctives pour le chant d'expression auxquelles il manqua malheureusement toujours un bon mécanisme de vocalisation. La révolution de juillet 1830 ayant amené la suppression de l'institution de musique religieuse de Choron, *Rose Niva*, ou plutôt *Victorine Noeb* en sortit, après quatre ans et demi d'études, et n'eut d'abord d'autre ressource que de se faire choriste de théâtre. Arrivée à Bruxelles, en 1832, sous le nom de *madame Ternaux*, elle entra dans les chœurs du Théâtre-Royal. Snel, alors chef d'orchestre et directeur de musique de ce théâtre, frappé de l'intelligence dramatique de cette jeune fille, lui fit chanter quelques petits rôles. Dans la même année, elle quitta cette position pour aller à Spa, où elle fut engagée comme seconde chanteuse pour la saison. Elle y débuta sous le nom de *mademoiselle Héloïse*. Après la clôture du théâtre de Spa, elle fut attachée pendant quelques mois au théâtre d'Anvers, où elle ne fut pas remarquée; puis elle eut, en 1833, un engagement au théâtre de Lille, où elle prit le nom de *Stolz*, qu'elle a conservé depuis lors. Elle eut peu de succès dans cette ville, où elle débuta par le rôle de *Nicette* dans *le Pré aux Clercs* d'Hérold. En 1834, elle chanta à Amsterdam, dans l'opéra français; puis elle retourna à Anvers, et quelques mois après, elle rentra au théâtre de Bruxelles, comme premier rôle du grand opéra. Ce fut alors que, blessée par l'accueil peu bienveillant que lui faisait le public, elle vint me demander mon opinion sur sa voix et sur son talent. Je la fis chanter et je fus immédiatement intéressé par son accentuation dramatique et par la largeur de son style; mais je ne lui cachai pas les défauts de son éducation vocale ainsi que l'inégalité de quelques notes du médium de sa voix. Cassel, élève de Garat et bon professeur de chant, était alors à Bruxelles; je conseillai à madame Stolz de prendre de lui quelques leçons pour améliorer sa mise de voix, ce qu'elle fit. Dans l'année suivante, Nourrit vint à Bruxelles et choisit *la Juive*, d'Halévy, pour un des ouvrages qu'il voulait chanter; je lui recommandai la jeune femme qui devait chanter le rôle de *Rachel*, et lui en parlai comme d'une artiste douée de précieuses qualités. Elle s'y révéla en effet et me donna la certitude de ses succès futurs, lorsqu'on écrirait pour elle des rôles où ses qualités personnelles seraient mises en évidence. Le 2 mars 1837, elle épousa, à Bruxelles, M. *Lescuyer*, de Rouen, régisseur du Théâtre-Royal de cette ville; bientôt après, elle partit pour Paris, avec une lettre de recommandation que je lui donnai pour M. Duponchel, directeur de l'Opéra, et, le 25 août de la même année, elle débuta dans *la Juive*, pendant une absence de mademoiselle Falcon. Elle y réussit par ses qualités, en dépit de ses défauts, qui furent constatés par la critique. Suivant le conseil que je lui avais donné, elle prit un maître de vocalisation et ses progrès furent remarqués dans le rôle du page, du *Comte Ory*. Le premier ouvrage qu'on écrivit pour elle fut *la Xacarilla*, de Marliani, en 1839; elle y eut un brillant succès dans le rôle du matelot. Ce fut surtout dans *la Favorite*, de Donizetti, représentée le 29 novembre 1840, que madame Stolz conquit une position assurée dans l'opinion publique; son chant y fut pur et large; son action dramatique, pleine de chaleur et de sensibilité. *La Reine de Chypre* (décembre 1841), et le rôle d'*Odette*, dans *Charles VI* (mars 1843), achevèrent de consolider la réputation de cette cantatrice, et démontrèrent que je ne m'étais pas trompé lorsque j'avais jugé qu'elle ne pouvait réussir que dans des ouvrages écrits pour elle; car elle ne fut que médiocre dans les rôles de l'ancien répertoire. *Le Lazzarone*, d'Halévy, et *Marie Stuart*, de Niedermeyer (1844), lui fournirent aussi des occasions de mettre en relief ses qualités personnelles. Dans les années 1845 et 1846, sa voix subit de notables altérations; elle ne réussit pas dans *l'Étoile de Séville*, écrite pour elle par Balfe; et le changement d'administration de l'Opéra l'obligea de prendre sa retraite en 1847; car elle avait abusé de son influence sur le directeur auquel on venait de donner un successeur, pour faire écarter de ce théâtre les artistes dont le talent lui donnait de l'ombrage, tels que Baroilhet et madame Dorus, voulant que tous les éléments de succès fussent concentrés

(1) *Critique littéraire et musicale*, p. 411.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

en elle seule. Après sa retraite, elle voyagea pour donner des représentations dans les départements de la France et à l'étranger, jusqu'à ce que la perte totale de son organe vocal l'eût fait enfin disparaître de la scène. J'ignore quel est le lieu de sa retraite. On a publié : 1° *Madame Rosine Stolz ; souvenirs biographiques et anecdotiques*, par M. Julien Lamer ; Paris, 1847, in-16. 2° *Les Adieux de madame Stolz ; sa retraite de l'Opéra, sa vie théâtrale, ses concurrentes, son intérieur, etc.*, par M. Continjou ; Paris, 1847, in-18.

STOLZE (Georges-Christophe), né le 17 mars 1702, à Erfurt, commença son éducation à l'école Saint-Michel de cette ville, et apprit fort jeune à jouer de l'orgue, sous la direction de Georges-Henri Reichardt, organiste de l'église des Négociants. Depuis 1770 jusqu'en 1780, il fréquenta le gymnase d'Erfurt, et dans le même temps il remplit les fonctions d'organiste à Saint-Thomas. Le 17 septembre 1786, il fut nommé *cantor* de l'église Saint-Michel. Il employa le temps que lui laissaient les fonctions de cette place à écrire des pièces d'orgue dans le style de son maître Reichardt. En 1794, la place de *cantor* de l'église des Prédicateurs lui fut donnée et dans l'année suivante, il succéda à Georges-Pierre Weimar comme directeur de musique de la même église. Il conserva cette place jusqu'en 1828, époque où il obtint sa pension de retraite, après trente-quatre ans de service. Il mourut à Erfurt, le 23 août 1830, à l'âge de soixante-huit ans, laissant en manuscrit des mélodies de cantiques et des pièces d'orgue qui ont été publiées en partie, après sa mort, par son second fils.

STOLZE (Henri-Guillaume), deuxième fils du précédent, est né le 1er janvier 1801, à Erfurt. L'excellent organiste Kittel fut son premier maître de musique et de piano, mais le jeune Stolze n'était âgé que de huit ans lorsque cet homme distingué mourut. Il resta dès lors livré à ses propres efforts pour la direction de ses études. Plus tard, il reçut des leçons du directeur de musique Gebhardi pour l'orgue et la composition, puis il devint élève de Fischer, successeur de Kittel, et apprit aussi à jouer du violon. Pendant les années 1814 à 1821, où Stolze fréquenta le collége d'Erfurt, il remplaça souvent son maître à l'orgue dans le service divin. Le 19 juin 1824, il obtint la place d'organiste à Clausthal, dans le Harz, et peu de temps après il devint organiste de la ville et du château de Zelle, professeur du collége et de l'école des jeunes filles. Il y organisa une société de chant et de concerts où il fit exécuter les symphonies de Mozart, de Beethoven, et ses propres compositions : lui-même s'y fit remarquer par son talent sur le piano. On a publié de cet artiste : 1° Des petites pièces de piano, à deux et à quatre mains, avec ou sans accompagnement, à Erfurt, chez Andrea. 2° Des danses pour l'orchestre, Wolfenbuttel, chez Hartmann. 3° Des fugues pour l'orgue, op. 3, 7 et 21. 4° Trente petites pièces faciles pour orgue, op. 22. 5° Le livre complet des mélodies chorales pour la Thuringe (*Allgem. Choralmelodieenbuch*, etc.). 6° Chants à quatre voix d'hommes, op. 11, 26 et 47. 7° Quatre *Lieder* à voix seule avec piano, op. 11. 8° Introduction, variations et finale pour piano à quatre mains, op. 27 et 28. 9° Variations pour violoncelle et piano, op. 6. 10° L'oratorio *Die Eroberung Jerusalems* (la Prise de Jérusalem), op. 40. 11° Cent *Lieder* à une, deux, trois et quatre voix avec piano, op. 9, divisé en trois parties ; *ibid.* 12° Un hymne à quatre voix et orchestre, op. 5 ; *ibid.* 13° Des cantates et motets avec et sans accompagnement. 14° Un livre de mélodies chorales pour les églises du Hanovre, en trois parties ; Hanovre, Kruchwitz. Stolze a écrit aussi la musique de l'opéra en trois actes *Claudine de Villabella*, de Gœthe.

STOLZENBERG (Christophe), né à Wertheim, en Saxe, le 21 février 1690, était âgé de près de vingt ans lorsqu'il commença à cultiver la musique pour en faire sa profession. En 1711, il fut nommé *cantor* à Suzbach, et deux ans après, il entra au collége de Ratisbonne, en qualité de professeur de chant. En 1720, il avait déjà composé trois années complètes de musique d'église, des cantates, et des concertos pour divers instruments. Il vivait encore à Ratisbonne, en 1741.

STOLZER (Thomas), fut un des musiciens allemands les plus distingués qui vécurent au commencement du seizième siècle. Il naquit à Schweidnitz, en Silésie, vers 1490, et fut maître de chapelle de Louis de Hongrie, qui monta sur le trône en 1516. Stolzer mourut le 20 août 1526. Un poëte de la Silésie a dit de lui :

Stolcerus vagulis certans Syrenibus undas
Occupat ; o vestrum turba canora decus !

Hermann Fink place Stolzer au nombre des musiciens allemands les plus remarquables de son temps. On trouve des morceaux de sa composition dans les recueils qui ont pour titres : 1° *Hundert und fünfftzehen guter newer*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Liedlein, mit vier, fünff, sechs Stimmen, vor nie im truck ausgangen, deutsch, frantzœsisch, welsch und lateinisch, etc. (Cent quinze nouvelles chansons à quatre, cinq, six voix, en allemand, français, flamand et latin, non précédemment imprimées, etc.); Nuremberg, Jean Ott, 1544, in-4°. 2° *Novum et insigne opus musicum, sex, quinque et quatuor vocum, cujus in Germania hactenus nihil simile usquam est editum, etc.; Noribergæ, arte Hieronymi Graphæi etc.*, 1537, petit in-4° oblong. 3° *Tomus primus Psalmorum selectorum a præstantissimis musicis in Harmonias quatuor aut quinque vocum redactorum; Norimbergæ, apud Joh. Petreium*, 1538, petit in-4° obl. 4° *Tomus secundus*, etc.; *ibid.*, 1539. 5° *Symphoniæ jucundæ atque adeo breves quatuor vocum; Vitebergæ*, 1538, *par Georg. Rhau.* 6° *Vesperarum precum officia, psalmi feriarum, et dominicalium dierum totius anni*, etc.; *Vitebergæ*, 1540, *apud G. Rav* (*sic*). 7° *Sacrorum hymnorum liber primus. Centum et tringinta quatuor hymnos continens, ex optimis quibusque authoribus musicis collectus inter quos primi artifices in hac æditione sunt Thomas Stolzer, Henricus Finck, Arnoldus de Bruck, et alii quidam; Vitebergæ, apud Giorgium Rhav*, 1542, petit in-4° obl. 8° *Bicinia gallica, latina et germanica, et quædam fugæ. Tomi duo; Vitebergæ, apud G. Rhav*, 1545, petit in-4° obl.

STORACE (Anne-Céline), cantatrice distinguée, était fille d'un contrebassiste italien qui s'était fixé en Angleterre. Elle naquit à Londres, en 1761. Son père lui donna les premières leçons de musique, puis l'envoya au Conservatoire de l'*Ospedaletto*, à Venise, où elle devint élève de Sacchini pour le chant. En 1780, elle débuta au théâtre de *la Pergola*, à Florence, avec un brillant succès. L'année suivante, elle chanta à Parme, et dans l'automne de 1782, elle brilla au théâtre de *la Scala*, à Milan. En 1784, l'empereur Joseph II la fit engager pour le théâtre impérial de Vienne, et lui assura un traitement de mille ducats, somme considérable pour cette époque. Après le carnaval de 1787, elle quitta Vienne, pour aller à Venise, et de là à Londres, où elle arriva en 1788. Elle y fut bientôt mise au rang des premières cantatrices de l'époque. Elle chanta avec un prodigieux succès au festival de la commémoration de Hœndel, en 1790, puis elle s'engagea au théâtre de Drury-Lane. Elle ne quitta ce théâtre qu'après la mort de son frère, en 1796. Alors elle retourna en Italie, chanta aux théâtres de Turin et de Milan dans les années 1798 et 1799, et, enfin, elle se retira, en 1801, dans une maison de campagne près de Londres, où elle mourut en 1814.

STORACE (Étienne), frère de la cantatrice de ce nom, naquit à Londres, en 1765. Son père lui donna les premières leçons de musique et lui fit faire de si rapides progrès, qu'à l'âge de onze ans, Storace exécutait avec beaucoup de correction les ouvrages les plus difficiles de Tartini. Vers cette époque, son père l'envoya en Italie, où il étudia le clavecin, le violon et le contrepoint. Il s'y lia d'amitié avec le chanteur Kelly, qui, plus tard, lui fut utile en Angleterre. De retour dans ce pays, Storace alla d'abord s'établir à Bath ; mais n'y ayant pas trouvé plus d'occasions qu'à Londres d'y faire usage de ses talents en musique, il fut obligé d'avoir recours à la peinture de portraits, où il avait quelque habileté. Enfin, Kelly lui procura un engagement au théâtre de Drury-Lane, comme compositeur. Son premier ouvrage fut un brillant début qui lui fit obtenir des éditeurs de musique un prix beaucoup plus élevé pour les morceaux de ses opéras que celui qu'on avait accordé précédemment. Ses ouvrages se succédaient avec rapidité, et sa réputation commençait à s'étendre, lorsqu'une goutte remontée lui donna la mort à l'âge de trente-trois ans, dans le mois de mars 1796. Il avait épousé la fille du célèbre graveur Hull, et en avait eu plusieurs enfants. Storace était un compositeur fécond en idées originales, et traitait particulièrement avec un rare talent les morceaux d'ensemble et les finales de ses opéras. Voici la liste de ceux qu'il a fait représenter au théâtre de Drury-Lane, à Londres : 1° *Le Docteur et l'Apothicaire*, en 1788. 2° *Haunted tower* (la Tour enchantée), opéra-comique, en 1789. 3° *No song, no supper* (Point de chanson, point de souper), 1790. 4° *Le Siége de Belgrade*, opéra-comique, 1791. 5° *L'Antre de Trophonius*, farce, 1791. 6° *Les Pirates*, opéra semi-seria, 1792. 7° *Didon*, opéra sérieux en trois actes, 1792. 8° *The Prize* (le Prix), intermède, 1793. 9° *Le premier de juin*, idem, 1794. 10° *Cherokee*, opéra-comique, 1794. 11° *Lodoïska*, opéra-romantique, 1794. 12° *My Grand-Mother* (Ma Grand'Mère), farce, 1795. 13° *Mahmoud*, opéra, 1796. 14° *The iron Chest* (le Coffre de Fer), 1796.

STORCH (Antoine-M.), compositeur et corniste, fut d'abord membre de l'orchestre à Posen (1830-1850), puis se rendit à Vienne, où

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

il devint directeur de musique d'une société de chant d'hommes. En 1845, il fut nommé chef d'orchestre du théâtre de la Porte de Carinthie. Cet artiste s'est distingué par l'originalité de ses chants pour des chœurs d'hommes; ses principaux ouvrages pour le chant sont: 1° *Das Vœgelein* (le Petit Oiseau), poëme à voix seule avec piano, cor ou violoncelle; Vienne, Witzendorf. 2° *La Nonne*, ballade à voix seule avec piano, op. 11; *ibid.* 3° Chants populaires de la Basse-Autriche, *idem*, op. 12; *ibid.* 4° *Die Karthause* (la Chartreuse), poëme à 4 voix d'hommes (solo et chœur), avec quatre cors *ad libitum*, op. 15; Vienne, Mechetti. 5° *Kriegers Heimkehr* (Retour du Guerrier), poëme pour deux ténors et trois basses (quintette et chœur), op. 18; Vienne, Haslinger. 6° *Grün* (la Verdure), chant à quatre voix d'hommes avec quatre cors, op. 19; *ibid.* 7° *Morgengrüsse* (Salut du matin), chant pour quatre voix d'hommes seules, op. 20; *ibid.* 8° *Leben und Lied* (Vie et Chant), double chœur à huit voix, op. 21; Vienne, Glœggl. 9° *Vor der Schlacht* (Avant la Bataille), chant pour des voix d'hommes, op. 22; *ibid.* 10° Chanson à boire pour quatre voix d'hommes, op. 27; Vienne, Müller. 11° *Après la Bataille*, poëme pour des voix d'hommes; Vienne, Witzendorf. 12° Chant de Bohémiens pour quatre basses et quatre cors; Vienne, Müller. 13° Offertoire (*Ave Regina*), pour quatre voix d'hommes; Vienne, Mechetti. 14° *Miserere mei Deus*, idem; *ibid.* 15° *Tantum ergo*, idem; Vienne, Müller. Les biographes allemands ne fournissent aucun renseignement sur cet artiste, et ne le mentionnent même pas.

STORIONI (Laurent) fut le dernier luthier de quelque mérite qui travailla à Crémone, et succéda aux Guarneri. Il naquit dans cette ville, en 1751, et commença à travailler sous son nom, en 1770, car on connaît des violons de lui qui portent cette date. Il est vraisemblable qu'il mourut dans un âge peu avancé, car ses derniers produits ne dépassent pas 1795. Les violons et les basses de Storioni sont des imitations des instruments de Stradivari; mais les proportions ne sont pas toujours exactement observées. Cependant, on connaît de lui des violons qui ne manquent pas de qualité. Leur prix est celui des instruments italiens de troisième ordre. Ses violoncelles surtout se font remarquer par le volume du son.

STRADELLA (Alexandre), célèbre compositeur et chanteur, naquit à Naples, vers 1645. Aucun renseignement n'est parvenu jusqu'à nous sur la direction de ses études, le nom de ses maîtres, et vraisemblablement la touchante histoire de ses malheurs serait maintenant ignorée, malgré la réputation qu'il se fit par ses talents, si le médecin Bourdelot, son contemporain, ne nous l'avait transmise dans les mémoires manuscrits qui ont servi de base à l'informe histoire de la musique écrite par son neveu Bonnet. Burney pense que Bourdelot s'est trompé en disant, au commencement de cette histoire, que la république de Venise avait invité Stradella à écrire pour les théâtres de cette ville, parce qu'aucune pièce de sa composition ne paraît dans le Catalogue des opéras représentés à Venise dans le dix-septième siècle; toutefois, il serait possible qu'il eût été engagé pour quelque ouvrage de ce genre, et que l'aventure qui le fit s'éloigner précipitamment de Venise ne lui eût pas permis de l'achever et de le faire représenter. Quoi qu'il en soit, voici comment Bourdelot rapporte cette aventure, et la fin malheureuse de Stradella (1):

« Un nommé Stradel (2), fameux musicien » qui était à Venise gagé par la république, » pour composer la musique des opéras, qui y » sont si considérables pendant le cours du » carnaval, ne charmait pas moins par sa voix » que par sa composition. Un noble vénitien, » nommé Pig... (3), avait une maîtresse qui » chantait assez proprement; il voulut que ce » musicien lui donnât la perfection du chant » et allât lui montrer chez elle, ce qui est assez » contraire aux mœurs des Vénitiens dont la » jalousie est à l'excès; après quelques mois » de leçons, l'écolière et le maître se trouvè- » rent avoir tant de sympathie l'un pour » l'autre, qu'ils résolurent de s'en aller en- » semble à Rome, quand ils en trouveraient » l'occasion, qui n'arriva que trop tôt pour » leur malheur; ils s'embarquèrent une belle » nuit pour Rome. Cette évasion mit au déses- » poir le noble vénitien, qui résolut, à quel- » que prix que ce fût, de s'en venger par la » mort de l'un et de l'autre; il envoya aussi- » tôt chercher deux des plus célèbres assassins » qui fussent alors dans Venise, avec lesquels » il convint d'une somme de trois cents pis- » toles pour aller assassiner Stradel et sa mal- » tresse, et promit encore de les rembourser » des frais du voyage, et leur donna la moitié

(1) *Histoire de la musique et de ses effets* (Paris, 1715, p. 59 et suiv.

(2) C'est ainsi que Bourdelot appelle *Stradella*.

(3) Pignavet?

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

» d'avance, avec un mémoire instructif pour » l'exécution du meurtre. Ils prirent le chemin » de Naples, où étant arrivés, ils apprirent » que Stradel était à Rome avec sa maîtresse, » qui passait pour sa femme; ils en donnèrent » avis au noble vénitien, et lui mandèrent » qu'ils ne manqueraient pas leur coup, s'ils » le trouvaient encore à Rome, et le prièrent » de leur envoyer des lettres de recommanda- » tion pour l'ambassadeur de Venise à Rome, » afin d'être sûrs d'un asile. Étant arrivés, » ils prirent langue, et surent que le lende- » main Stradel devait donner un opéra spiri- » tuel dans Saint-Jean de Latran, à cinq » heures du soir, que les Italiens appellent » *oratorio*, où les assassins ne manquèrent » pas de se rendre, dans l'espérance de faire » leur coup, quand Stradel s'en retournerait » le soir chez lui avec sa maîtresse; mais l'ap- » probation que tout le peuple fit du concert » de ce grand musicien, jointe à l'impression » que la beauté de sa musique fit dans le » cœur de ces assassins, changea comme par » miracle leur fureur en pitié, et tous deux » convinrent que c'était dommage d'ôter la » vie à un homme dont le beau génie pour la » musique faisait l'admiration de toute l'Italie; » de sorte que frappés d'un même esprit, ils » résolurent de lui sauver la vie plutôt que de » la lui ôter; ils l'attendirent en sortant de » l'église, et lui firent dans la rue un compli- » ment sur son *oratorio*, et lui avouèrent le » dessein qu'ils avaient eu de le poignarder » avec sa maîtresse pour venger Pig..., noble » vénitien, du rapt qu'il lui avait fait; mais » que touchés des charmes de sa musique, ils » avaient changé de résolution, et lui conseil- » lèrent de partir dès le lendemain pour trou- » ver un lieu de sûreté; et qu'ils allaient man- » der à Pig... qu'il était parti de Rome la » veille qu'ils étaient arrivés, afin de n'être » pas soupçonnés de négligence. Stradel ne se » le fit pas dire deux fois, il partit pour Turin » avec sa maîtresse. Madame Royale d'aujour- » d'hui était pour lors régente; ces assassins » retournèrent à Venise et persuadèrent au » noble vénitien que Stradel était parti de » Rome, comme ils l'avaient mandé, pour s'en » aller à Turin, où il est bien plus difficile de » faire un meurtre d'importance que dans les » autres villes d'Italie, à cause de la garnison » et de la sévérité de la justice, qui n'a pas » tant d'égard aux asiles qui servent de refuge » aux assassins, si ce n'est chez les ambassa- » deurs; mais Stradel n'en fut pas quitte, car » le noble vénitien songea aux moyens d'exé- » cuter sa vengeance à Turin, et pour en être » plus sûr, il y engagea le père de sa mai- » tresse, lequel partit de Venise avec deux » autres assassins pour aller poignarder sa » fille et Stradel à Turin, ayant des lettres de » recommandation de M. l'abbé d'Estrade, » pour lors ambassadeur de France à Venise, » adressées à M. le marquis de Villars aussi » ambassadeur de France à Turin. M. l'abbé » d'Estrade lui demandait sa protection pour » trois négociants qui devaient faire quelque » séjour à Turin, qui étaient ces assassins, » lesquels faisaient régulièrement leur cour à » M. l'ambasseur, en attendant l'occasion de » pouvoir exécuter leur dessein avec sûreté; » mais madame la duchesse Royale, ayant ap- » pris le sujet de l'évasion de Stradel, fit » mettre sa maîtresse dans un couvent, con- » naissant bien l'humeur des Vénitiens qui ne » pardonnent jamais une pareille injure, et se » servit du musicien pour sa musique, lequel » s'allant promener un jour à six heures du » soir sur les remparts de la ville de Turin, il » y fut attaqué par ces trois assassins, qui lui » donnèrent chacun un coup de stylet dans la » poitrine, et se sauvèrent chez l'ambassadeur » de France, comme un asile certain pour » eux; l'action, vue de bien des gens qui se » promenaient aussi sur les remparts, causa » d'abord un si grand bruit que les portes de » la ville furent fermées aussitôt; la nouvelle » en étant venue à Madame Royale, elle or- » donna la perquisition des assassins; on sut » qu'ils étaient chez M. l'ambassadeur de » France, auquel elle envoya les demander; » mais il s'excusa de les rendre sans ordre de » la cour, attendu les priviléges des hôtels des » ambassadeurs pour les asiles. Cette affaire » fit grand bruit par toute l'Italie. M. de Vil- » lars voulut savoir la cause de l'assassinat, » par ces meurtriers, qui lui déclarèrent le » fait; il en écrivit à M. l'abbé d'Estrade, qui » lui manda qu'il avait été surpris par Pig...; » l'un des plus puissants nobles de Venise; » mais comme Stradel ne mourut pas de ses » blessures, M. de Villars fit évader les assas- » sins, dont le père de la maîtresse du noble » vénitien était le chef, laquelle il aurait poi- » gnardée, s'il en avait trouvé l'occasion.

» Mais comme les Vénitiens sont irréconci- » liables pour une trahison amoureuse, Stra- » del n'échappa pas à la vengeance de son » ennemi, qui laissa toujours des espions à » Turin, pour suivre sa marche; de sorte » qu'un an après sa guérison, il voulut par » curiosité aller voir Gênes avec sa maîtresse,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

» qu'il appelait Ortensia, que Madame Royale » lui avait fait épouser dans sa convales- » cence; mais dès le lendemain qu'ils y » furent arrivés, ils furent assassinés dans » leur chambre, et les assassins se sauvèrent » sur une barque qui les attendait dans le » port de Gênes, de sorte qu'il n'en fut plus » parlé depuis. Ainsi périt le plus excellent » musicien de toute l'Italie, environ l'an » 1670. »

Les circonstances de cette aventure sont trop bien détaillées, et appuyées par des noms qui étaient trop connus lorsque Bourdelot écrivait, pour qu'on n'accorde pas une entière confiance à son récit. Mort en 1685, ce médecin a été en quelque sorte le témoin du fait qu'il rapporte. D'ailleurs, à cette époque, si ce fait n'avait été notoire, l'écrivain n'aurait osé compromettre le nom d'une princesse qui vivait encore à la cour de France, et ceux de deux ambassadeurs. Bourdelot ne s'est trompé que sur la date de la mort de Stradella, en la plaçant vers 1670; mais la preuve même de son erreur à cet égard garantit son exactitude dans le reste. Cette preuve se trouve dans le livret d'un opéra intitulé : *La Forza dell' amor paterno,* imprimé à Gênes, en 1678. A la fin de l'avertissement de l'éditeur de cette pièce, on lit ces mots : *Bastando il dirti, che il concerto di sì perfetta melodia sia valore d'un Alessandro, cioè del Signor Stradella, riconosciuto senza contrasto per il primo Apollo della musica* (Il suffit de te dire que le concert d'une mélodie si parfaite est l'œuvre d'un Alexandre, c'est-à-dire de M. Stradella, reconnu sans contestation comme le premier Apollon de la musique). Cette circonstance explique le séjour de Stradella à Gênes : il était allé y écrire un opéra; et c'est après la représentation de cet ouvrage qu'il fut assassiné, mais il est à peu près impossible de dire avec précision en quelle année; on sait seulement, par la date d'un de ses ouvrages, que Stradella vivait en 1681. Cette production est l'oratorio de *Susanna,* en deux parties, pour cinq voix, chœur, violons et basse, dédié à François II, duc de Modène, le 16 avril 1681. L'oratorio que ce grand artiste avait écrit précédemment à Rome coïncide aussi avec le récit de Bourdelot, car il ne précéda que de deux ans l'opéra de Gênes. Cet oratorio est intitulé : *Oratorio di S. Giov. Battista a 5 voci con stromenti dell' Alessandro Stradella.* Burney, qui en possédait la partition manuscrite, adjugée à la vente de sa Bibliothèque pour trois guinées, dit que cet ouvrage est daté de Rome, en 1676. L'aventure de Rome se passa dans cette année. Un charmant duo de cet oratorio a été publié par le P. Martini dans le deuxième volume de son *Esemplare di contrappunto fugato* (p. 17 et suiv.). Ce morceau se trouve aussi dans le quatrième volume de l'*Histoire générale de la musique,* par Burney (p. 118).

Les copies des compositions de Stradella sont rares, parce qu'on n'imprimait plus de musique en Italie à l'époque où il écrivit; la bibliothèque ducale de Modène en possède toutefois un grand nombre qui, la plupart, ont été composés pour la cour de Ferrare, et parmi lesquels on remarque les opéras intitulés : *Corispero; Orazio Cocle sul ponte; Trespolo tutore; Biante,* drame dont une partie était déclamée en prose, et dont le reste était en musique. Ces renseignements sont donnés par Giambatista Dall' Olio, dans les notes de son poëme de *la Musica* (page 65).

La Bibliothèque du Conservatoire de Naples renferme un recueil des cantates de Stradella. L'abbé Santini a quelques-uns de ses madrigaux à cinq voix; j'en possède d'autres, ainsi qu'un air d'église admirable pour voix de ténor, avec *deux viols da braccio, viola di gamba,* et *violone,* que j'ai fait exécuter dans mes concerts historiques. La Bibliothèque de Saint-Marc, de Venise, renferme un recueil de vingt et une cantates du même compositeur, dont six ont été exécutées et publiées à Paris, sous ce titre : *Canti a voce sola dell' insigne A. Stradella legati alla bibliotheca (sic) San Marco di Venezia dalla nobile famiglia Contarini. Accompagnamento di piano da F. Halevy.* Paris, Léon Escudier. On trouve à la Bibliothèque impériale de Paris, dans un recueil in-4° obl. (Vm 1120), deux *duetti* pour soprano et basse, et un autre duo dans le recueil in-4° (Vm 1175). La Bibliothèque du Conservatoire de Paris possède aussi quelques morceaux de ce musicien, sous les nos 4336 et 4337, et l'on en trouve d'autres au Musée britannique de Londres, cod. 1205, 1272, 1273, et dans la Bibliothèque d'Oxford. M. Angelo Catelani de Modène (voyez ce nom), prépare une monographie de Stradella qui ne peut manquer d'offrir un grand intérêt, car on connaît l'exactitude et les soins intelligents de ce savant. M. Richard, employé de la Bibliothèque impériale de Paris, en a écrit une autre, d'après une correspondance authentique de l'ambassadeur de France, à Turin, concernant l'assassinat du célèbre musicien, dont il a fait la découverte.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

STRADIVARI (Antoine), en latin **STRADIVARIUS** (1), le plus célèbre des anciens luthiers italiens, naquit à Crémone. L'excellent luthier M. Vuillaume, qui a fait plusieurs voyages en Italie pour réunir des documents authentiques concernant cet habile artiste, et n'a épargné ni dépense ni soins pour atteindre son but, n'a pu découvrir la date de sa naissance, parce qu'après la suppression de plusieurs églises de Crémone, leurs archives paraissent avoir été soustraites, cachées, et peut-être anéanties. Heureusement, un monument est resté, qui dissipe les doutes sur l'année où est né le luthier célèbre. Dans les notes de Carlo Carli, banquier à Milan, s'est trouvé un inventaire des instruments qui appartenaient au comte de Salabue, et dont il était dépositaire. On y voit figurer un violon de Stradivarius qui porte intérieurement une étiquette écrite de la main de l'auteur lui-même, et dans laquelle on lit son nom, son âge (quatre-vingt-douze ans), et la date 1736. Stradivarius était donc né en 1644. Élève de Nicolas Amati, il fabriqua dès 1667, c'est-à-dire à l'âge de vingt-trois ans, quelques violons qui n'étaient que la reproduction exacte des formes de son maître, et dans lesquels il plaçait l'étiquette de Nicolas. Ce ne fut qu'en 1670 qu'il commença à signer ses instruments de son propre nom. Dans les vingt années qui s'écoulèrent jusqu'en 1690, il produisit peu. On serait tenté de croire que l'artiste était alors plus occupé d'essais et de méditations sur son art que de travaux au point de vue du commerce. 1690 est une époque de transition dans le travail d'Antoine Stradivari. C'est alors qu'il commença à donner plus d'ampleur à son modèle, à perfectionner les voûtes, et qu'il détermina les épaisseurs d'une manière plus rigoureuse. Son vernis est plus coloré; en un mot, ses produits ont pris un autre aspect; cependant on y retrouve encore des traditions de l'école de Nicolas Amati. Les luthiers de l'époque actuelle les désignent sous le nom de *Stradivarius amatisé*. En 1700, l'artiste est parvenu à sa cinquante-sixième année. Son talent est alors dans toute sa force, et depuis cette époque jusqu'en 1725, les instruments qui sortent de ses mains sont autant d'œuvres parfaites. Il ne tâtonne plus : certain de ce qu'il fait, il porte dans les moindres détails le fini le plus précieux. Son modèle a toute l'ampleur désirable; il en dessine les contours avec un goût, une pureté qui, depuis un siècle et demi, excitent l'admiration des connaisseurs. Le bois, choisi avec le discernement le plus fin, réunit à la richesse des nuances toutes les conditions de sonorité. Pour le fond, comme pour les éclisses, il change alors les dispositions, le place sur maille, et non plus sur couche. Les voûtes de ses instruments, sans être trop élevées, s'abaissent en courbes adoucies et régulières qui leur laissent toute la flexibilité nécessaire. Les ouïes, coupées de main de maître, deviennent des modèles pour tous ses successeurs. La volute, qui a pris un caractère plus sévère, est sculptée dans une grande perfection. Les beaux tons chauds du vernis de Stradivarius datent de cette époque : la pâte en est fine et d'une grande souplesse. A l'intérieur de l'instrument, le travail de l'artiste n'offre pas moins de perfection : tout y est fait avec le plus grand soin. Les épaisseurs sont fixées d'une manière rationnelle et se font remarquer par une précision qui n'a pu être atteinte que par de longues études. Le fond, la table et toutes les parties qui composent l'instrument sont dans un rapport parfait d'harmonie. Ce furent sans doute aussi des essais réitérés et des observations persévérantes qui le conduisirent à faire, dans toute cette période de sa carrière productive, les tasseaux et les éclisses de ses violons en bois de saule, dont la légèreté spécifique surpasse celle de tous les autres bois. Au résumé, tout a été prévu, calculé, déterminé d'une manière certaine dans ces instruments admirables. La barre seule est trop faible, par suite de l'élévation progressive du diapason, depuis le commencement du dix-huitième siècle, laquelle a eu pour résultat inévitable une augmentation considérable de tension, et une pression beaucoup plus grande exercée sur la table. De là est venue la nécessité de rebarrer tous les anciens violons et violoncelles.

A la même époque où Stradivari était parvenu à la perfection dont il vient d'être parlé, et lorsqu'il travaillait avec la certitude des résultats, il s'est quelquefois écarté de son type définitif pour satisfaire des fantaisies d'artistes ou d'amateurs. C'est ainsi qu'il a fait des violons d'un patron plus allongé : leur aspect a moins de grâce, mais les mêmes soins ont présidé à leur confection; tout y est proportionné à cette modification de la forme pour maintenir l'équilibre dans les vibrations. Dans ces

(1) Cette notice est extraite de mon livre intitulé : *Antoine Stradivari, luthier célèbre, connu sous le nom de Stradivarius, précédé de recherches historiques et critiques sur l'origine et les transformations des instruments à archet*, etc.; Paris, Vuillaume, luthier, rue de Nemours, n° 3, aux Thernes, 1856, 1 vol. grand in-8°.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

instruments, comme dans d'autres, sortis des mains de l'artiste à cette période de sa vie, la sonorité a cette puissance noble, ce brillant, cette distinction qui ont assuré partout la grande renommée de Stradivarius. Les instruments produits par lui de 1725 à 1730 ont encore de la qualité ; toutefois, le travail n'a pas la même perfection. Les voûtes sont un peu plus arrondies, d'où résulte un peu moins de clarté dans le son ; la délicatesse et le fini du travail s'altèrent progressivement ; le vernis est plus brun. La fabrication paraît aussi se ralentir ; car on rencontre moins d'instruments de cette époque que de la précédente, proportion gardée. En 1730, et même un peu avant, le cachet du maître disparaît presque complétement. Un œil exercé reconnaît que les instruments ont été faits par des mains moins habiles. Lui-même en désigne plusieurs comme ayant été faits simplement sous sa direction : *sub disciplina Stradivarii*. Dans d'autres, on reconnaît la main de Charles Bergonzi et des fils de Stradivari, *Omobono* et *Francesco*. Après la mort de cet homme célèbre, beaucoup d'instruments non terminés existaient dans son atelier ; ils furent achevés par ses fils. La plupart portent son nom dans l'étiquette imprimée : de là résultent l'incertitude et la confusion à l'égard des produits des derniers temps.

Stradivari n'a fait qu'un petit nombre d'altos : tous sont de grand format. Leur qualité de son, pénétrante, noble, sympathique, est de la plus grande beauté. Les violoncelles sortis de ses mains sont en plus grande quantité : on y remarque la même progression ascendante que dans les violons pour la perfection du travail et le fini précieux. Ces instruments sont de deux dimensions, l'une grande, à laquelle on donnait autrefois le nom de *basse*; l'autre plus petite, qui est le *violoncelle* proprement dit. A la première de ces catégories appartient la basse de M. Servais, professeur au Conservatoire royal de Bruxelles, et virtuose dont la renommée est universelle. La sonorité de ce bel instrument a une puissance extraordinaire, réunie au moelleux argentin. Le violoncelle de l'artiste distingué M. Franchomme est de l'autre patron ; il appartint autrefois à Duport : c'est un instrument du plus grand prix. On préfère aujourd'hui ce patron, dont les dimensions sont commodes pour l'exécution des difficultés. Il faut la main de Servais pour une basse aussi grande que la sienne. Les violoncelles de Stradivari ont une immense supériorité sur tous les instruments du même genre : leur voix puissante a une ampleur, une distinction de timbre et un brillant que rien n'égale. Ces précieuses qualités résultent, d'une part, du choix des bois, de l'autre, de la force des épaisseurs, qui sont traitées d'une manière large, et enfin du rapport exact de toutes les parties du l'instrument, lesquelles sont équilibrées pour que les vibrations soient libres, énergiques et prolongées ; ce qui assure la supériorité de ces instruments est, comme dans les violons, l'application constante des lois de l'acoustique.

A l'époque où Stradivari travaillait, les violes de toute espèce étaient encore en usage dans les orchestres ; lui-même en fabriqua beaucoup de diverses formes et dimensions, à six et à sept cordes, ainsi que des quintons à dos plat, avec des éclisses élevées et des tables voûtées ; enfin, des guitares, des luths et des mandores. Un de ces derniers instruments, construit par ce grand artiste, est la propriété de M. Vuilliaume, célèbre luthier de Paris. La finesse du travail et la beauté du vernis sont très-remarquables ; les sculptures de la tête sont d'une rare délicatesse, et, dans son ensemble comme dans ses détails, ce joli instrument réunit tous les genres de perfections.

Deux choses sont également dignes d'attention dans les travaux d'Antoine Stradivari, à savoir, l'excellence de ses instruments et leur nombre presque infini. Il est vrai que la multiplicité de ses produits s'explique par le grand âge où il parvint et par sa persévérance au travail, qui se soutint jusqu'à ses derniers jours. Stradivari fut du petit nombre de ces hommes d'élite qui, se posant pour but la perfection, autant qu'il est donné à l'humanité de l'atteindre, ne s'écartent pas de la route qui peut les y conduire, que rien ne distrait, que rien ne détourne de leur objet ; que les déceptions ne découragent pas, et qui, pleins de foi dans la valeur de cet objet, comme dans leurs facultés pour le réaliser, recommencent incessamment ce qu'ils ont bien fait, pour arriver au mieux possible. Pour Stradivari, la lutherie fut le monde tout entier ; il y concentra toute sa personnalité. C'est comme cela qu'on s'élève, quand l'aptitude répond à la volonté. La longue existence de quatre-vingt-treize ans, qui fut celle de l'artiste objet de cette notice, s'écoula tout entière dans un atelier, en face d'un établi, le compas ou l'outil à la main.

On a vu précédemment qu'Antoine Stradivari termina un violon à l'âge de quatre-vingt-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

douze ans, en 1736. Déjà il s'était préparé à la mort depuis plusieurs années, car il avait fait préparer son tombeau dès 1729. On en a la preuve dans l'extrait suivant du livre des inscriptions de Crémone (*Inscriptiones cremonenses universæ*). Cet extrait est fait en ces termes :

« Finalement, dans le même volume, à la » page CXXXII, n° 933, on lit l'épitaphe du » tombeau du célèbre fabricant de violons, » Antoine Stradivari, qui était autrefois dans » le pavement, entièrement refait, de l'église » de Saint-Dominique des PP. Dominicains, » laquelle est la suivante :

» Sepulcro. di
» Antonio. Stradivari
» E. Suoi. Eredi. An. 1729.

» En foi de ce qui est ci-dessus;
» Crémone, le 18 septembre 1855.
» Le prélat primicier Antoine Dragoni, ex-» vicaire général capitulaire de la ville et du » diocèse de Crémone (1). »

La date de 1729, placée sur le tombeau de Stradivari, avait fait croire qu'il était décédé à cette époque; mais la découverte du violon de 1736, dans lequel l'artiste lui-même avait consigné son âge de quatre-vingt-douze ans, était venue renverser cette tradition. De nouvelles recherches faites avec une persévérance infatigable ont été, enfin, couronnées de succès, et ont fait connaître la date précise de la mort de l'artiste célèbre. Dans un extrait authentique des registres de la cathédrale de Crémone, délivré à M. Vuilliaume et signé par M. Jules Fusetti, vicaire de cette église, on a la preuve qu'Antoine Stradivari fut inhumé le 19 décembre 1737, et conséquemment qu'il était décédé le 17 ou le 18 du même mois, à l'âge de quatre vingt-treize ans accomplis. Mais, par une singularité inexplicable, ni ses restes, ni ceux de ses enfants, ne furent déposés dans le tombeau qu'il avait fait préparer; car l'extrait de l'acte mortuaire est ainsi conçu :

« Dans le livre intitulé *Libro de' morti* de » l'église Saint-Dominique, existant dans les » archives de cette paroisse, on trouve ce qui » suit :

» Du 19 décembre 1737. Donné la sépulture » à feu M. Antoine Stradivari, inhumé dans le » caveau de M. François Vitani, dans la cha-» pelle du Rosaire, paroisse de Saint-Mat-» thieu.

» De la cathédrale de Crémone, le 19 sep-» tembre 1855. Certifié et signé : Fusetti » (Jules), vicaire (1). »

Antoine Stradivari avait été marié, et avait eu trois fils et une fille. Les fils se nommaient *Francesco*, *Omobono* et *Paolo*. Les deux premiers travaillèrent dans l'atelier de leur père; Paolo se livra au commerce. La vie d'Antoine Stradivari fut calme autant que sa profession était paisible. L'année 1702, seule, dut lui causer d'assez rudes émotions lorsque, pendant la guerre de la succession, la ville de Crémone fut prise par le maréchal de Villeroy sur les Impériaux, reprise par le prince Eugène, et, enfin, prise une troisième fois par les Français; mais après cette époque, l'Italie jouit d'une longue tranquillité, dans laquelle s'écoula la vieillesse de l'artiste. On sait peu de chose concernant cette existence dénuée d'événements. Polledro, ancien premier violon et maître de la chapelle royale de Turin, mort vers 1822, dans un âge avancé, rapportait que son maître avait connu Stradivari dans ses dernières années, et qu'il aimait à parler de lui. Il était, disait-il, de haute stature et maigre. Habituellement coiffé d'un bonnet de laine blanche en hiver, et de coton en été, il portait sur ses vêtements un tablier de peau blanche lorsqu'il travaillait, et comme il travaillait toujours, son costume ne variait guère. Il avait acquis plus que de l'aisance par le travail et l'économie, car les habitants de Crémone avaient pour habitude de dire : *Riche comme Stradivari*. Le vieux La Houssaie, que j'ai connu dans ma jeunesse, et qui avait visité Crémone peu de temps après la mort de Stradivari, m'a dit que le prix qu'il avait fixé pour ses violons était *quatre louis d'or*. Dans ces conditions, et à l'époque où il vécut, il dut, en effet, acquérir quelques richesses. Bergonzi, petit-fils de Charles (le meilleur élève de Stradivari, après Guarneri),

(1) Finalmente, nello stesso volume a pag. CXXXII, n° 933, leggesi la Epigrafe del Sepolcro del celebre fabricatore di violini Antonio Stradivari, che era già nel pavimento, interamente rifatto della Chiesa di San Domenico de Padri Domenicani ed è la seguente :

Sepolcro di
Antonio. Stradivari
E. Suoi. Eredi. An. 1729.

In fede di quanto sopra
Cremona, il 18 Settembre 1855.
Il Prelato Primiecrio Antonio Dragoni, etc.

(1) Nel libro col titolo : *Libro de' Morti* nella Chiesa di S. Domenico, esistante nell' archivio di questa parocchia trovasi quanto segue :

« A dì 19 decembre 1737. — Dato sepoltura al fù sig. » Antonio Stradivari, sepolto nella sepoltura del sig. » Francesco Vitani, nella Capella del *Rosario*, parocchia » di S. Matteo. Dalla Cattedrale di Cremona, le 19 set-tembre 1855. In fede : Signé : Fusetti Giulio, vic. »

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

mort à l'âge de quatre-vingts ans, indiquait l'endroit où travaillait le luthier célèbre, dans la maison qui porte le n° 1230, sur la place Saint-Dominique, en face de la porte Majeure.

STRADIVARI (Francesco et Omobono), fils du précédent, ont travaillé longtemps dans l'atelier de leur père. *François* a fait quelques bons violons qui, depuis 1725 jusqu'en 1740, portent son nom; mais on en connaît d'autres faits en collaboration avec *Omobono*, et qui portent cette inscription : *Sotto la disciplina d'A. Stradivarius, Cremona.* Omobono Stradivari s'occupa plus particulièrement de la réparation et de la monture des instruments que de leur fabrication. Il mourut dans les premiers jours de juin 1742, et fut inhumé le 9 du même mois, ainsi que le prouve un extrait authentique des registres de l'église Saint-Dominique de Crémone (1). Son frère *Francesco* ne lui survécut que onze mois, car il fut enterré le 13 mai 1743, ainsi que le démontre un extrait des mêmes registres (2). Tous deux furent réunis dans le même tombeau avec leur père.

STRAKOSCH (M.), pianiste et compositeur, né d'une famille hongroise en 1825, fit son éducation musicale à Pesth et à Vienne. En 1846, il arriva à Naples, et y fit son début, comme virtuose pianiste, avec un brillant succès; puis il parcourut l'Italie et s'arrêta quelque temps à Milan, où il publia plusieurs œuvres pour le piano, chez Ricordi. Vers 1851, il se rendit en Amérique et s'établit à New-York, comme professeur de piano et de chant. Il s'y est allié à la famille des cantatrices *Patti*. De retour en Europe avec sa belle-sœur (Adelina Patti), il a visité avec elle toutes les capitales où elle a chanté. Ses compositions pour le piano consistent en fantaisies sur des thèmes d'opéras, en caprices, en *transcriptions*, suivant l'expression à la mode, et en études. Dans le nombre de ces morceaux, on remarque : *La Willis*, étude fantastique pour piano, op. 33; Milan, Ricordi; *Il Vesuvio; Rimembranza di Napoli*, pour piano, op. 34; *ibid.*; *Addio a l'Italia*, Album pour piano, composé d'une ballade, d'une étude, d'un hymne, d'une prière, d'un nocturne et d'un galop, op. 36; *ibid.*, etc.

STRÆHLE (Daniel P.), savant suédois, membre de l'Académie des sciences de Stockholm, vécut dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Il a fait imprimer dans le cinquième volume des Mémoires de cette Académie un Essai sur le tempérament de l'accord des instruments de musique, intitulé : *Versuch einer gleichwebende Temperatur mecanisch zu entwurfen.*

STRAMBOLI (Barthélemi), prêtre et chantre de l'église de Saint-Marc, à Venise, au commencement du dix-huitième siècle, a fait imprimer un ouvrage de sa composition, intitulé : *Salmi vespertini a quattro voci, con basso continuo per l'organo*; Venise, 1619, in-4°. M. Caffi ne parle pas de ce musicien dans son *Histoire de la musique de la chapelle Saint-Marc.*

STRASSER (Jean-Georges), mécanicien habile, né à Baden, près de Vienne, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, se fixa à Pétersbourg, en 1795, et y termina, en 1802, une horloge à carillon avec deux orgues mécaniques à *crescendo* et *decrescendo*, qui exécutaient les pièces les plus compliquées à grand orchestre. Cet ouvrage fut mis en loterie à cette époque, et gagné par la veuve d'un prédicateur allemand, qui l'a vendu à l'empereur de Russie pour la somme de vingt-cinq mille roubles, et une pension de mille roubles.

STRATTNER (Georges-Christophe), né en Hongrie, vers 1650, fut d'abord attaché à la chapelle du prince de Dourlach, puis obtint une place de maître de chapelle à Francfort-sur-le-Mein. Dans les derniers temps de sa vie, il remplit les fonctions de second maître de chapelle à Weimar, où il mourut en 1705. Il composa les mélodies avec basse continue pour la cinquième des *Bundes- und Himmels-Liedern* de Neander. On connaît aussi sous son nom : *Vier Aria novissima, mit einer Sing- und zwei Instrumental Stimmen, nebst einen Generalbass*; Francfort, 1085, in-fol.

STRAUBE (Rodolphe), virtuose sur le clavecin et sur la guitare, naquit dans la Saxe, vers 1720, et étudia le clavecin et la composition à l'école Saint-Thomas de Leipsick, sous la direction de Jean Sébastien Bach. Il s'établit à Londres, vers 1754, et y publia un œuvre de duos pour clavecin et guitare, et un autre pour guitare et violon.

STRAUSS (Christophe), organiste de la musique de l'empereur Matthias, vécut à Vienne, au commencement du dix-septième siècle. On a publié de sa composition : *Can-*

(1) A dì 9 giugno 1742. — Dato sepoltura al fù sig. Omobono Stradivari, sepolto nella Capella del Rosario, nella sepoltura del sig. Francesco Vitani, parocchia di S. Mateo. — In fede, Fusetti Giulio vice.

(2) A dì 13 Maggio 1743. — Dato sepoltura al fù sig. Francesco Stradivari, sepolto nella Capella del Rosario nella sepoltura del sig. Francesco Vitani, parocchia de S. Mateo. — In fede, Fusetti Giulio vice.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tiones sacræ seu motetti 5-10 *vocum;* Vienne, 1613.

STRAUSS (Joseph), maître de chapelle du grand-duc de Bade, est né en 1793, à Brünn, en Moravie. Son père, autrefois maître de concerts d'une petite cour italienne, ne le destinait pas à la profession de musicien, mais il lui fit enseigner à jouer du violon et du piano. Devenu orphelin, Strauss fut conduit à Vienne pour y faire ses études musicales. A l'âge de douze ans, il joua un solo de violon au théâtre *sur la Vienne*, dans un entr'acte. L'empereur, qui assistait à cette représentation, accorda des éloges au jeu du jeune artiste, et cette circonstance fit engager celui-ci pour l'orchestre du théâtre. Depuis cette époque, il eut tour à tour pour maîtres de violon Casimir Blumenthal (plus tard directeur de musique à Zurich), De Urbani (qui fut postérieurement maître de chapelle à Pesth), et Schuppanzigh. Dans le même temps, le maître de chapelle Joseph Teyber lui enseigna l'harmonie, et Albrechtsberger lui donna quelques leçons de contrepoint. Après avoir obtenu du succès dans plusieurs concerts à Vienne, Strauss reçut des propositions pour être directeur de musique à Lucerne, et violon solo au théâtre de Pesth ; il accepta cette dernière position. Ce fut dans cette ville qu'il écrivit ses premières grandes compositions, entre autres l'ouverture et les entr'actes d'une pièce intitulée : *Die Belagerung Wiens* (le Siége de Vienne), un petit opéra, un sextuor pour harpe et instruments à vent, une cantate en langue hébraïque, et des chœurs pour des tragédies. En 1813, il fut engagé comme directeur de musique à Temeswar, en Hongrie ; mais il ne resta qu'un an dans cette ville, ayant accepté, en 1814, la direction de la musique de l'opéra allemand dans la province de Transylvanie, pour lequel il écrivit les opéras *Faust's Leben und Thaten* (la Vie et les actions de Faust), et *Die Sœhne des Waldes* (les Fils de la forêt). A cette époque de la vie de l'artiste appartiennent aussi une messe, deux cantates et plusieurs morceaux pour le violon.

En 1817, Strauss se rendit à Brünn, et y composa une messe pour l'inauguration de l'évêque, plusieurs graduels et offertoires pour l'église de Saint-Jacques, un concerto et quelques autres morceaux pour le violon. Pendant un court séjour à Prague, il se lia d'amitié avec le maître de chapelle de la cathédrale Wittasek, et avec le directeur du Conservatoire D. Weber ; puis il se fit entendre avec succès comme violoniste à Leipsick, Dresde, Halle, Altenbourg, Magdebourg, Breslau, Cassel et Francfort-sur-le-Mein. Arrivé à Manheim, il s'y arrêta et s'y occupa de plusieurs compositions importantes ; puis il fit un petit voyage en Suisse, et donna des concerts à Bâle, Berne et Zurich. A cette époque (1822), il reçut l'invitation d'organiser l'Opéra allemand de Strasbourg, et y fit exécuter *Don Juan*, *Fidelio*, *Freischütz* et *Médée*. De retour à Manheim, il y fut chargé (au mois d'octobre 1823) des fonctions de directeur de musique du théâtre de la cour, et mit en scène le *Fernand Cortes* de Spontini. Satisfait de la parfaite exécution de cet opéra, le grand-duc de Bade nomma immédiatement Strauss directeur des concerts de la cour, et après la mort de Danzi lui donna le titre et les fonctions de son maître de chapelle. M. Strauss occupait encore cette place en 1860. Je l'ai visité à Carlsruhe, en 1838, et j'ai trouvé en lui un homme aussi aimable que modeste. La manière dont il a organisé l'orchestre de cette cour, et son talent dans sa direction méritent beaucoup d'éloges. Peu de temps auparavant, une grande symphonie de sa composition avait été exécutée au concours de Vienne pour ce genre de composition, et avait obtenu le deuxième prix. En 1840, M. Strauss a dirigé l'Opéra allemand à Londres, et y a fait exécuter sa symphonie couronnée. Une deuxième symphonie lui a été demandée à cette époque pour la Société philharmonique de cette ville. M. Strauss a écrit aussi pour le théâtre de Carlsruhe les opéras *Armiodan*, *Zélide*, *Berthold le pleureur*, et *Der Wœhrwolf* (le Loup-Garou), qui a été représenté plus de cinquante fois à Vienne.

On a publié de la composition de cet artiste estimable : 1° Variations brillantes pour violon et orchestre, op. 9 ; Manheim, Heckel. 2° Quatuor brillant pour deux violons, alto et basse, op. 5 ; Leipsick, Hofmeister. 3° Potpourris pour violon, avec un second violon, alto et basse, op. 5 et 6 ; *ibid.* 4° Douze variations pour violon, avec un second violon et basse, op. 4 ; Leipsick, Breitkopf et Hœrtel. 5° Variations sur un menuet milanais pour violon et piano, op. 3 ; *ibid.* 6° Plusieurs suites de chansons allemandes avec piano ; Prague, Enders ; Leipsick, Hofmeister.

STRAUSS (Jean), célèbre compositeur de danses allemandes et de valses, est né à Vienne, le 14 mars 1804. Ses parents le destinaient à être relieur de livres, et il apprit, en effet, cet état ; mais entraîné par un goût passionné pour la musique, il apprit à jouer du

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

violon, et, par des études persévérantes, acquit assez d'habileté sur cet instrument pour être employé, à l'âge de dix-neuf ans, dans l'excellent orchestre de Lanner (*voyez* ce nom). La nature l'avait doué du génie de la musique de danse; ses premières valses eurent un succès de vogue. Pour les exécuter, il forma un orchestre qu'il dirigea lui-même, à l'imitation de Lanner, et bientôt il devint un rival redoutable pour ce rénovateur de la danse allemande. Secondé par son éditeur Haslinger, qui sut exploiter ses productions avec intelligence, il acquit en peu de temps une renommée universelle, que son inépuisable fécondité a soutenue jusqu'à sa mort. Des critiques allemands le placent au-dessous de Lanner comme compositeur, comme violoniste, et comme directeur d'orchestre; toutefois, il est certain que la popularité de son nom l'emporte sur celle de son rival. Le nombre des cahiers de valses et de galops qu'il a publiés s'élève à plus de cent cinquante, et l'on a fait de la plupart de nombreuses éditions. Strauss a voyagé avec son orchestre en Allemagne, en Belgique, en France et en Angleterre: partout il a excité le plus vif intérêt. Cet artiste remarquable est mort à Vienne, le 21 septembre 1849, après une courte maladie. On a publié sur lui : *Strauss's Ankunft im Elysium* (Arrivée de Strauss dans l'Élysée), en vers, par Charles Meist; Vienne, 1849, in-8°, et *Johann Strauss's musikalische Wanderung durch das Leben* (Voyage musical de Strauss dans la vie); Vienne, 1850, in-8°. Un chef d'orchestre de danse a exploité à Paris le nom de *Strauss*; mais il n'y aucun rapport entre lui et son célèbre homonyme.

STREBINGER (Matthias) est né, le 17 janvier 1807, à la seigneurie de Weikersdorf, dans la Basse-Autriche. Fils d'un vigneron, il apprit la musique et le piano chez le maître d'école de Baden, près de Vienne. Le chef d'orchestre du théâtre de ce lieu lui enseigna le violon, et Strebinger l'accompagna à Presbourg, où il se fit entendre en public à l'âge de douze ans. Helmesberger, professeur au Conservatoire de Vienne, le prit comme élève en 1820, et lui fit obtenir, deux ans après, une place de violoniste au théâtre de la cour. Il y remplaça quelquefois Mayseder dans les solos; dès lors sa réputation s'étendit, et il joua avec succès dans les concerts. Depuis 1834, il est un des membres titulaires de la chapelle impériale. Le maître de chapelle Dreschler lui a enseigné la composition. Strebinger a composé pour son instrument deux concertos, plusieurs concertinos, et a publié à Vienne plusieurs thèmes variés avec orchestre, d'autres thèmes variés avec quatuor, un quatuor brillant, op. 1, des duos de violon, des rondos, divertissements et pots-pourris. Il a écrit aussi plusieurs solos avec orchestre pour des ballets.

STREICHER (Jean-André), naquit à Stuttgart, le 13 décembre 1761. La mort de son père l'obligea à entrer fort jeune dans la Maison des orphelins. Ce ne fut que dans sa dix-septième année qu'il lui fut permis de se livrer à son goût pour le piano : un vieux maître d'école lui enseigna à jouer de cet instrument, sur lequel il fit de rapides progrès. Streicher avait ensuite formé le projet d'aller à Hambourg étudier la composition, sous la direction d'Emmanuel Bach; mais entraîné par son amitié pour le célèbre poëte Schiller, il l'accompagna à Manheim et à Francfort, et dépensa l'argent destiné à son voyage. Il prit alors la résolution d'aller à Munich, où il se livra à l'enseignement du piano. Il y publia aussi ses premières compositions, et devint l'associé d'un marchand de musique. Quelques voyages qu'il fit à Augsbourg le lièrent d'amitié avec le célèbre facteur d'instruments Stein, dont il épousa la fille. Après son mariage, il alla se fixer à Vienne, où sa femme établit une fabrique de pianos, tandis qu'il continuait à cultiver l'art comme pianiste et comme compositeur. Mais bientôt sa fabrique de pianos acquit trop d'importance pour qu'il en laissât la direction à sa femme seule; il commença à s'occuper de la construction de ces instruments, y introduisit quelques modifications, et finit par en changer le système ordinaire, en plaçant le mécanisme des marteaux au-dessus des cordes. M. Pape (*voyez* ce nom), qui adopta ensuite ce système à Paris, l'a beaucoup perfectionné. La mort de la femme de Streicher le plongea dans la douleur; il céda sa maison et ses affaires à son fils, et mourut quatre mois après à Vienne, le 25 mai 1833, à l'âge de soixante et onze ans. Streicher a publié de sa composition : 1° Rondeau ou caprice avec huit variations pour piano sur l'air anglais : *The Lass of Richmond's Hill;* Munich, Falter. 2° Douze variations pour piano; Manheim, Heckel.

STREICHER (Marie-Anne ou Nanette), femme du précédent, et fille du facteur d'instruments Jean-André Stein, naquit à Augsbourg, le 2 janvier 1760. Élève de son père, elle devint habile pianiste, et joua avec succès dans un concert, en 1787, un concerto de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

piano. En 1703, elle devint la femme de Streicher, et dans l'année suivante, elle alla établir à Vienne une fabrique de pianos, dont son frère dirigea les travaux. Les instruments sortis de ses ateliers eurent de la réputation en Allemagne. Madame Streicher est morte à Vienne, le 16 janvier 1833.

STREIT (Guillemine), dont le nom de famille est **SCHUTZ**, cantatrice distinguée du théâtre allemand, est née à Berlin, en 1806. Dans son enfance, elle fut conduite par ses parents à Carlsruhe, et y joua de petits rôles. Le compositeur Fesca s'intéressa à cette enfant et lui donna des leçons de chant qui furent continuées par la cantatrice Gervais. Ayant débuté avec succès dans quelques opéras de Mozart et de Paër, elle donna des représentations à Darmstadt, Cassel, Brunswick et Hambourg, et puis accepta des engagements à Hanovre, à Francfort et à Leipsick. C'est dans cette dernière ville qu'elle s'est mariée et que sa réputation s'est établie. En 1829, le grand-duc de Saxe-Weimar l'a fait engager à vie pour le théâtre de la cour. Elle était le plus bel ornement de ce théâtre, en 1836, et y jouait avec succès les premiers rôles de son emploi. Madame Streit s'est retirée de la scène, vers 1848, avec une pension du grand-duc.

STREITWOLFF (Jean-Henri-Gottlieb ou Théophile), habile facteur d'instruments, à Gœttingue, naquit dans cette ville, le 17 novembre 1779. Ayant appris la musique dans sa jeunesse, il fut d'abord guitariste, puis violoncelliste. En 1809, il se livra à la facture des instruments à vent, bien qu'il n'eût fait aucune étude préliminaire des principes de leur construction; mais son intelligence suppléa au défaut des connaissances, et ses essais furent couronnés de succès. Sa réputation commença par ses flûtes, qui passaient en Allemagne pour excellentes. Il fut un des premiers qui adoptèrent les principes de Müller pour la construction de la clarinette. Son cor basse chromatique, exécuté en 1820, d'après l'idée première de Stœlzel qu'il avait perfectionnée, lui fit beaucoup d'honneur. En 1828, il fit aussi une clarinette basse dont les journaux de musique ont parlé avec éloge, mais que l'instrument du même genre fait par Adolphe Sax a fait oublier. Streitwolff mourut d'une maladie de poitrine, à Gœttingue, le 14 février 1837. Il a publié quelques compositions pour la flûte, la guitare et le violoncelle, à Brunswick et à Hambourg.

STREPPONI (Félix), compositeur, né à Milan, fut maître de chapelle à Monza. Il mourut à Trieste, au printemps de 1832. Son opéra *Gli Illinesi* fut représenté à Trieste, au mois d'octobre 1829. En 1830, il donna, à Turin, *Amore e mistero*, et dans l'année suivante il écrivit *Ulià di Bassora*.

STREPPONI (Joséphine), fille du précédent et cantatrice distinguée, naquit à Monza. Ayant été admise au conservatoire de Milan, elle y fit ses études de chant. En 1835, elle débuta avec succès au théâtre de Trieste, et dans la même année, elle fut engagée à l'opéra italien de Vienne. En 1836, elle chanta à Venise, à Brescia et à Mantoue. Rappelée à Trieste en 1837, elle y excita l'enthousiasme, et dans la même année, elle brilla à Bologne. En 1838, elle chanta à Rome, à Livourne et à Florence. Chaque année, sa réputation acquérait plus d'éclat. Je l'entendis, en 1841, à Bergame, où elle chanta pendant la saison de la foire avec Salvi et Coletti : je lui trouvai la voix bien posée, le style large et expressif dans le *Marino Faliero* de Donizetti. Cette époque fut celle où Verdi obtint ses premiers succès : la musique de ce maître mit en vogue le chant déclamé et la funeste tradition des sons poussés avec effort; la Strepponi s'y abandonna sans réserve : elle en éprouva bientôt les effets; car, en 1846, elle n'était déjà plus que l'ombre d'elle-même. Dans un voyage que je fis en Italie, en 1850, elle avait déjà disparu de la scène.

STRICKER (Augustin-Reinhardt), musicien de la chambre, compositeur et ténor au service de Frédéric Ier, roi de Prusse, fut engagé à cette cour en 1702. Suivant l'*Histoire de l'Opéra*, de L. Schneider, Stricker était encore au service de cette cour en 1712; mais M. de Ledebur prouve que le fait n'est pas exact, le nom de cet artiste ne se trouvant pas dans le *Calendrier des adresses de Berlin*, de cette année. De Berlin, Stricker se rendit à Cœthen, où il entra au service du prince d'Anhalt. Il s'est fait connaître comme compositeur par les ouvrages suivants : 1° *Der Sieg der Schœnheit über die Helden* (le Triomphe de la beauté sur les héros), opéra, en collaboration avec Finger et Volumier, représenté à Berlin, en 1706, pour le mariage du prince royal Frédéric-Guillaume Ier. 2° *Le Mariage d'Alexandre et de Roxane*, opéra, représenté, en 1708, pour le mariage en secondes noces de Frédéric Ier. 3° Six cantates italiennes à voix seule avec accompagnement de violon ou hautbois solo, op. 1; Cœthen, Antoine Lœffler, 1715.

STRIGGIO (Alexandre), gentilhomme de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Mantoue, né vers 1535, fut d'abord attaché au service de Cosme de Médicis, et devint ensuite maître de chapelle de la cour de Mantoue. Il vivait encore dans cette ville en 1584. Outre son talent de compositeur, il possédait aussi celui de jouer supérieurement du luth et jouissait de la réputation d'un des meilleurs organistes de son temps. Striggio fut un des premiers musiciens qui essayèrent de composer des intermèdes pour le théâtre, et l'on cite de lui un ouvrage de ce genre intitulé *l'Amico fido*, composé vers 1565, ainsi que les deux premiers actes de *Psyché*, qui fut représenté à Florence pour les noces de François de Médicis et de l'archiduchesse *Jeanne* d'Autriche. Il a mis aussi en musique les vers qui se trouvent dans l'opuscule intitulé : *Descrittione dell' intermezzi fatti nel felicissimo Palazzo del gran duca Cosimo (I°), et del suo illustriss. figliuolo Principe de Firenze et di Siena, per honorar la illustriss. presenza Altezza dello Eccellentissimo Archiduca d' Austria, il primo giorno di maggio l'anno MDLXIX. In Fiorenza, appresso Barthol. Sermartelli.* On lit dans les préliminaires : *Il vertuoso* (sic) *M. Alessandro Strigio, nobiliss. gentilhuomo Mantova ne fece le musiche sopra le canzoni.* Enfin, Striggio composa, avec Pierre Strozzi, Jules Caccini et Claude de Correggio, la musique pour les fêtes qui eurent lieu à Florence, en 1579, à l'occasion du mariage de François Ier de Médicis avec la fameuse Bianca Cappello. Ses œuvres imprimés sont : 1° *Madrigali a 6 voci, lib. 1*; Venise, 1560. 2° *Il secondo libro de' madrigali a 6 voci*; *Venetia, Antonio Gardano*, in-4° obl., 1566. Une deuxième édition de ces deux recueils, dont je possède un exemplaire, a été publiée dans la même ville, en 1569. 3° *Il primo libro de' madrigali a 5 voci nuovamente con nuova giunta ristampato e corretto*; ibid., 1560. Je possède cette édition, qui est fort rare. Il y en a d'autres imprimées par le même et par Geronimo Scotto, en 1566, 1569, 1571, 1585 et 1592, toutes in-4° oblong. Je ne connais du second livre de madrigaux à cinq voix de Striggio que les éditions données, en 1583 et 1585, par les héritiers de Jérôme Scotto, mais il y en a certainement d'antérieures. Le catalogue de la Bibliothèque musicale du roi de Portugal, Jean IV, contient l'indication des livres II, III et IV de madrigaux à cinq voix, mais sans nom de ville ni date. 4° *Madrigali a sei voci, lib. III*; Venise, 1582. 5° *Il Cicalamento delle donne al buccato, e la caccia a 4, 5 e 7 voci, con il giuoco di primeria a 5 voci*; Venise, 1584, in-4°. Je possède une édition plus ancienne de cet ouvrage, laquelle a pour titre : *Il Cicalamento delle donne al buccato, e la caccia di Alessandro Striggio, con un lamento di Didone ad Enea, per la sua partenza, di Cipriano Rore, a quattro, cinque, et sette voci. Di nouo poste in luce per Giulio Bonagionta da San Genesi, musico della illust. Signoria di Venezia in S. Marco et con ogni diligentia corrette; in Vinegia*, 1567, *appresso Girolamo Scotto*, in-4°. On voit que cette édition n'est pas la première. 6° *Di Hettore Vidue e d' Alessandro Striggio e d' altri eccellentissimi musici Madrigali a 5 e 6 voci*; Venise, 1566. Les autres auteurs dont on trouve des madrigaux dans ce recueil sont Franc. *Russello*, Gio. *Contino*, Jos. *Ferretti*, Leandro *Mira*, Jos. *Zarlino*, *Silao* de Lucques, et Franc. *Londariti*. On trouve aussi un madrigal à huit voix de Striggio dans la collection de madrigaux de divers auteurs intitulée : *Il Lauro verde*, Anvers, 1591, in-4°. Enfin, des compositions de Striggio ont été insérées dans les recueils intitulés : 1° *Musica divina di XIX autori illustri a 4, 5, 6 et 7 voci*; Anvers, P. Phalèse, 1595, in-4°. 2° *Harmonia celeste, di diversi eccellentissimi musici a 4, 5, 6, 7 et 8 voci*, etc.; *ibid.*, 1593, in-4° obl. 3° *Melodia Olympica di diversi eccellentissimi musici a 4, 5, 6 et 8 voci*, ibid., 1594, in-4°. 4° *Il Trionfo di Dori*, etc., 6 *voci*, etc.; Venise, Gardane, 1596, in-4°. Jacques Paix a arrangé un madrigal du même musicien dans son livre de Tablature d'orgue (*Orgel-Tabulatur Buch*); Lauingen, 1583, in-fol. Le talent de Striggio consistait principalement dans l'art d'exprimer la parole par le chant : lui, Peri, Caccini et Monteverde peuvent être considérés comme les premiers qui ont essayé ce moyen d'effet si puissant : leurs prédécesseurs, et même leurs contemporains n'avaient eu pour but que l'élégance des procédés mécaniques de l'art.

STRINASACCHI (Thérèse), cantatrice distinguée, naquit à Rome, en 1768, et apprit l'art du chant d'un abbé de la chapelle de Sainte-Marie-Majeure. Au printemps de 1787, elle débuta comme *seconda donna* dans *le due Contesse* de Paisiello, au théâtre de Mantoue. Dans les années suivantes, elle chanta à Plaisance, à Trieste, à Florence, en 1790, à Vienne, à Venise, en 1797, dans l'*Intrigo della lettera*, de Mayr, et dans la même ville, en 1798; à Rome, au carnaval de l'année suivante, puis, de nouveau à Venise, en 1799, où

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

elle chanta, au théâtre *San Benedetto*, les opéras bouffes de Mayr, l'*Avaro* et *Labino e Carlotta;* enfin, à Paris, en 1801, dans la première troupe d'opéra italien qu'on y organisa sous le Consulat et qui fit son début au petit théâtre de la *rue de la Victoire*, le 31 mai de cette année. Madame Strinasacchi y chanta d'abord dans *Furberia e Puntiglio*, de Marcello de Capua, et dans *Non irritar le donne*, de Portogallo. Elle y obtint un succès d'enthousiasme dans le *Matrimonio segreto* de Cimarosa, quoiqu'elle fût inégale et qu'elle ne chantât pas toujours avec justesse; lorsqu'elle était bien disposée, elle était quelquefois admirable d'inspiration.

Les affaires de l'entrepreneur de l'opéra bouffe du théâtre de la rue de la Victoire n'ayant pas prospéré, ce théâtre fut fermé au commencement de 1803; la dernière représentation qui y fut donnée, ou du moins dont on trouve l'indication, eut lieu le 15 janvier de cette année : on y joua *Il Matrimonio segreto*, et Thérèse Strinasacchi y chanta le rôle de *Carolina*. Une nouvelle administration s'étant formée pour l'organisation d'un opéra italien, qui fit son début au théâtre Favart, le 14 mai 1803, madame Strinasacchi n'y fut pas engagée et fut remplacée par madame Georgi-Belloc, comme *prima donna*. Elle y rentra, toutefois, le 10 septembre de la même année, par son rôle favori de *Carolina*, du *Matrimonio segreto*. Elle y resta jusqu'au 17 juin 1805, et chanta ce jour-là, pour la clôture du théâtre de l'opéra bouffe, *Il Mercato di Malmantile*, de Paisiello; après quoi elle s'éloigna de Paris et retourna en Italie. En 1806, elle était à Milan et chantait au théâtre Carcano. Engagée ensuite à Venise, elle chanta, pendant la saison d'automne, au théâtre San-Mosè, *La Sorpresa*, de Pavesi. J'ai dit, dans la première édition de cette biographie, que je ne trouvais plus de renseignements sur la Strinasacchi après cette époque; M. Farrenc, à qui je suis redevable des détails qu'on vient de lire, m'a appris aussi que cette cantatrice reparut au Théâtre Italien de Paris le 8 mai 1816, et qu'elle y fit sa rentrée dans le *Matrimonio segreto*. Elle avait alors quarante-huit ans et paraissait être plus âgée. Sa petite taille, son embonpoint excessif, le peu d'agrément de sa figure et sa voix fatiguée ne pouvaient réussir près des *dilettanti* parisiens : elle dut bientôt se retirer. Le célèbre hautboïste Vogt (voyez ce nom) la retrouva à Londres, en 1825; trois ans après, il retourna dans cette ville et apprit que madame Strinasacchi y vivait encore dans une profonde misère. On sait qu'elle y est morte, mais on ignore la date de son décès.

Thérèse Strinasacchi eut une sœur aînée, nommée *Anna*, cantatrice comme elle, qui chanta à Mantoue comme *prima donna*, en 1787, mais qui mourut jeune.

STRNAD (1) (Gaspard), facteur d'instruments, naquit en Bohême, vers 1750, et se fixa à Prague, où il fabriqua beaucoup de bons violons et violoncelles depuis 1781 jusqu'en 1793. Ses guitares sont aussi fort estimées.

STROBACH (Jean), luthiste et compositeur, né en Bohême, vers le milieu du dix-septième siècle, fut attaché au service de l'empereur Léopold Ier. Il a publié des concerts très-curieux pour clavecin, luth, mandoline, viole d'amour et basse de viole, à Prague, en 1698, in-fol. J'ai fait entendre un de ces morceaux dans un de mes concerts historiques, au mois de mars 1833. Le célèbre guitariste Sor avait eu la patience de faire une étude spéciale du luth pour exécuter la partie obligée de cet instrument, dont je lui avais traduit la tablature; Carcassi jouait la mandoline, Urhan la viole d'amour, Franchomme la basse de viole, et moi le clavecin.

STROBACH (Joseph), directeur de l'orchestre de l'Opéra de Prague, et violoniste de talent, naquit le 2 décembre 1731, à Zwittau, dans la seigneurie de Birkstein, en Bohême. Destiné à l'état ecclésiastique, il fit ses études à Liegnitz et à l'université de Breslau, puis il suivit à Prague les cours de philosophie et de théologie. Un goût passionné pour la musique le fit ensuite renoncer à la carrière qu'il s'était préparée, pour se livrer exclusivement à la culture de cet art. Après avoir été attaché pendant treize ans comme violoniste à l'église des chanoines réguliers de la croix, il occupa la position de directeur de musique aux églises de Saint-Paul, de Saint-Gall, de Saint-Wenceslas et de Saint-Nicolas, et dirigea en même temps l'orchestre du théâtre avec beaucoup de talent. Il mourut le 10 septembre 1794, laissant en manuscrit des concertos, des sonates et des caprices pour le violon.

STROBEL (Valentin), luthiste célèbre et compositeur, vécut à Strasbourg, vers le milieu du dix-septième siècle. Il a publié de sa composition : 1° Mélodies pour des chansons allemandes, avec accompagnement de deux violons et basse; Strasbourg, 1652. 2° Symphonie pour trois luths et une mandoline, et pour

(1) Ce nom bohémien se prononce *Strrgnad*.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

quatre luths, par-dessus de viole et basse de violon; *ibid.*, 1654.

STROMEYER (Charles), basse chantante, célèbre en Allemagne, est né à Stolberg, en 1780. Moins remarquable par l'habileté de la vocalisation que par le volume et l'étendue extraordinaire de sa voix, il descendait avec facilité jusqu'au contre-*ut* grave, et montait au *sol* du ténor. Après avoir été quelque temps attaché à la musique du duc de Saxe-Gotha, il fut engagé pour le théâtre de Weimar, où il resta pendant toute la durée de sa carrière théâtrale. Lorsque sa voix fut sur son déclin, il fut fait régisseur général du théâtre; mais il montra peu d'habileté dans cette place. Après la mort du grand-duc Charles-Auguste, en 1828, Stromeyer fut mis à la retraite avec une pension de mille écus. Il est mort à Weimar, le 11 novembre 1845.

STROZZI (Pierre), de l'illustre famille florentine de ce nom, vécut dans la seconde moitié du seizième siècle et cultiva la musique comme amateur. En 1595, il mit en musique la Mascarade des aveuglés (*Mascarada degli accecati*), dont la poésie était d'Octave Rinuccini, auteur des célèbres drames de la *Dafné* et de l'*Euridice*. Cette mascarade se fit avec un grand nombre de masques à cheval, le 25 février : les musiciens étaient sur un char. Adrien De la Fage a tiré ces renseignements d'un manuscrit du commencement du dix-septième siècle qui se trouve à la bibliothèque Magliabecchiana de Florence (voyez *Gazetta musicale di Milano*, anno VI, n° 22).

STROZZI (le P. Bernardo), prédicateur général de l'ordre des franciscains, à Rome, au commencement du dix-septième siècle, cultiva la musique avec succès, et fit imprimer de sa composition : 1° *Motetti a cinque voci*; Venise, 1618, in-4°. 2° *Il secondo libro de' Motetti a cinque voci*; ibid., 1622. Il y a une deuxième édition de ces deux livres, à Venise, en 1629. 3° *Sacri concentus, messe, salmi, sinfonie, motetti, compiete et antifone a* 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 *et* 8 *voci, con basso continuo*; ibid. 4° *Salmi, magnificat, et concerti a* 2 *et* 3 *voci, con B. C.*; ibid. 5° *Concerti, motetti et salmi a* 2, 3 *et* 4 *voci, con B. C.*; ibid. 6° *Concerti*, ibid. *messe, salmi, magnificat a* 1, 2, 3 *et* 4 *voci*;

STROZZI (Barbara), noble vénitienne, vécut vers le milieu du dix-septième siècle, et publia des compositions vocales, sous ce titre : 1° *Il primo libro de' Madrigali a* 2, 3, 4 *e* 5 *voci*; *Venezia, app. Alessandro Vincenti*, 1644, in-4°. 2° *Cantate, ariette e duetti*; Venise, 1655, in-4°. 3° *Ariette a voce sola*; *Venezia, app. Bart. Magni*, 1658, in-4°. 4° *Cantate a voce sola*, op. 7; *ibid.*, in-4°.

STROZZI (D. Grégoire), abbé, docteur en droit canon et protonotaire apostolique, naquit à Naples et vécut dans cette ville vers la seconde moitié du dix-septième siècle. On a imprimé de sa composition : 1° *Elementarum musicæ praxis, utilis non tantum incipientibus, sed proficientibus et perfectis*; *Neapoli*, 1683, in-4°. Cet ouvrage renferme des canons à deux voix (soprano et ténor) destinés à servir d'exercices de solfége. 2° *Capricci da sonare sopra cembali ed organi, op. quarta*; *in Napoli*, 1687, *per Novello de Bonis*, in-fol. Ces caprices, d'un bon style, sont à quatre parties, en partition.

STRUCK (Jean-Baptiste). *Voyez* **BATISTIN**.

STRUCK (Paul), compositeur viennois, a passé pour élève de Haydn, sans doute à cause de l'imitation du style de ce maître qu'on remarque dans ses ouvrages. Les premières productions de Struck parurent vers 1797 : on n'a pas d'autres renseignements sur sa personne. Cet artiste a publié de sa composition : 1° Trois sonates pour clavecin, violon et basse, op. 1; Offenbach, André. 2° Quatuor pour deux violons, alto et basse, op. 2; *ibid.* 3° Grand trio pour clavecin, violon et basse, op. 3; *ibid.* 4° Trois sonates pour clavecin, flûte ou violon et basse, op. 4; *ibid.* 5° Menuet et trio pour piano à quatre mains; Vienne, Kozeluch. 6° Quatuor pour piano, flûte et deux cors, ou deux altos, op. 5; Vienne, Mollo. 7° Symphonie à grand orchestre, op. 10; Offenbach, André. 8° Quatuor pour clarinette, violon, alto et violoncelle, op. 12; Vienne, Artaria. 9° Sonate pour piano, clarinette et deux cors, op. 17; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 10° Des marches et autres petites pièces pour piano. 11° Cantate funèbre avec orchestre, op. 16; Vienne, Weigl. 12° Chants allemands à trois voix, op. 6; *ibid.* 13° Chansons allemandes pour voix seule avec piano, op. 11 et 15; *ibid.*

STRUNGK (Delphin), né à Brunswick, en 1601, fut organiste à Wolfenbuttel pendant les années 1630-1632, puis à Zelle (Hanovre), en 1639-1645, et, enfin, à Brunswick, sa patrie, où il remplit les places d'organiste dans cinq églises différentes. Il mourut en 1694, à l'âge de quatre-vingt-treize ans, laissant en manuscrit des pièces d'orgue en tablature.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

STRUNGK (Nicolas-Adam), fils aîné du précédent, né en 1640, à Zelle, où son père était alors organiste, fut un des plus célèbres violonistes de l'Allemagne. A l'âge de douze ans, il obtint la place d'organiste à l'église Saint-Magnus de Brunswick. Il continua en même temps ses études, qu'il alla terminer à l'université de Helmstadt. Ce fut dans cette ville que se développèrent ses dispositions pour le violon. Son premier maître pour cet instrument fut un habile artiste de Lubeck, nommé *Schnittelbach*. Ses progrès furent rapides, car à l'âge de vingt ans, il obtint la place de premier violon de la chapelle du duc de Wolfenbuttel. Il la quitta peu de temps après pour accepter une position plus avantageuse chez le duc de Zelle. Ayant fait un voyage à Vienne, avec l'autorisation de ce prince, il joua devant l'empereur, qui lui témoigna sa satisfaction en lui faisant présent d'une chaîne avec une médaille à son effigie. Après la mort du duc de Zelle, Strungk entra au service de l'électeur de Hanovre, d'où il fut appelé peu de temps après à Hambourg, pour diriger la musique du théâtre. Il y composa, jusqu'en 1685, les opéras intitulés : 1° *La Fortune et la chute de Séjan*, en 1678. 2° *Esther*; 3° *Doris*; 4° *Les Filles de Cécrops*, 5° *Alceste*; 6° *Thésée*; 7° *Sémiramis*; 8° *Floretto*. Frédéric-Guillaume, électeur de Brandebourg, qui visita Hambourg à cette époque, ayant été témoin des succès de Strungk, désira l'avoir à son service, le demanda au magistrat, et le nomma son maître de chapelle; mais le duc de Hanovre ayant appris le prochain départ de Strungk pour Berlin, le réclama comme son vassal. Pour le dédommager des avantages dont il le privait, il lui accorda la place d'organiste de sa musique particulière, et l'emmena en Italie, où Strungk demeura plusieurs années. De retour en Allemagne, et passant à Vienne, il s'y fit entendre une seconde fois de l'empereur, qui lui donna de nouvelles marques de sa munificence. De Vienne, Strungk se rendit à Dresde, et y fut nommé second maître de chapelle de la cour. En 1692, il succéda à Bernhardt en qualité de premier maître, et remplit les fonctions de cette place jusqu'en 1696. Plus tard, il se fixa à Leipsick, où il mourut le 20 septembre 1700, à l'âge de soixante ans. Parmi les morceaux de sa composition pour le clavecin on remarque : 1° *Ricercare*, sur la mort de sa mère, écrit à Venise, le 20 décembre 1685. 2° Exercices pour le violon ou la basse de viole, consistant en sonates, chaconnes, etc., avec accompagnement de deux violons et basse continue; Dresde, 1691, in-fol.

STRUNZ (Jacques), compositeur, né en 1783, à Pappenheim, en Bavière, a reçu les premières leçons de musique du maître de chapelle Metzger, à Munich, et plus tard est devenu élève de Winter. Dès l'âge de quatorze ans, il était attaché à la chapelle royale; mais une imprudence de jeunesse l'ayant exposé au ressentiment d'une famille puissante, il dut s'éloigner de la capitale de la Bavière. Il parcourut alors l'Allemagne, la Hollande et l'Angleterre, en donnant des concerts pour vivre. Arrivé en France, en 1800, il accepta la place de chef de musique d'un régiment, qui lui fut offerte, et fit en cette qualité, à l'âge de dix-sept ans, la campagne d'Italie qui se termina par la bataille de Marengo. Après la paix, son régiment alla tenir garnison à Anvers. Il y commit un acte de grave insubordination envers son colonel, et n'échappa à une condamnation capitale que par l'intervention de puissants amis. Ayant obtenu sa démission, Strunz s'établit à Anvers, comme professeur de musique, et y écrivit plusieurs concertos pour la flûte, le cor et le violoncelle, une messe solennelle pour la cathédrale, et *Bouffarelli, ou le Prévôt de Milan*, opéra-comique, qui fut représenté au théâtre de Bruxelles, avec quelque succès. Napoléon ayant visité la Belgique et particulièrement Anvers, en 1807, Strunz fut chargé par l'administration municipale de composer une cantate héroïque pour une fête que la ville donnait à l'empereur. Napoléon fut si satisfait de cet ouvrage, qu'il fit remettre une somme de six mille francs au compositeur. Quelque temps après, Strunz se rendit à Paris, pour s'y livrer à l'enseignement et à la composition. Il y publia beaucoup de musique instrumentale dans l'espace de dix ans. En 1818, il fit jouer au théâtre Feydeau *Les Courses de New-Market*, opéra-comique en un acte qui ne réussit pas, ce qui n'empêcha pas Strunz d'écrire un autre ouvrage en trois actes, dont il ne put obtenir la représentation. Découragé, après cinq ans d'attente vaine, il abandonna la culture de la musique pour une place d'inspecteur des subsistances militaires dans la guerre d'Espagne, en 1823. Après la paix, il resta longtemps à Barcelone, puis parcourut l'Espagne, la Grèce, une partie de l'Asie, l'Égypte, les îles Baléares, et ne revint à Paris qu'en 1831. Vers cette époque, le fruit de ses économies lui fut enlevé par une banqueroute, et cet événement l'obligea à chercher de nouveau des ressources dans la musique. Il ar-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

rangea beaucoup de morceaux d'opéras pour divers instruments à vent, et composa pour le *théâtre Nautique*, en 1834, la musique des ballets *les Nymphes des eaux*, et *Guillaume Tell*, en cinq actes; mais le succès de ces ouvrages ne put retarder la ruine de ce théâtre. L'entrepreneur espérait relever ses affaires au moyen d'une troupe d'opéra allemand : Strunz fut chargé d'aller en Allemagne engager des acteurs; mais pendant son voyage, il apprit la clôture du théâtre et retourna à Paris. Sa situation précaire dans cette ville l'obligea ensuite à accepter la place de chef du bureau de copie de l'Opéra-Comique; puis il quitta cette position pour la direction de la musique du *théâtre de la Renaissance*, et écrivit pour le drame de Victor Hugo, *Ruy Blas*, une ouverture et des entr'actes. Malheureusement l'existence de ce nouveau théâtre ne fut pas plus longue que celle du *théâtre Nautique*. Strunz reprit, dans les derniers temps, sa position de chef du bureau de copie à l'Opéra-Comique. Homme de talent, bien élevé, modeste, et plein d'aménité dans ses relations du monde, il méritait un meilleur sort. On a gravé de sa composition : 1° Trois quatuors chantants pour deux violons, alto et basse; Paris, Pacini. 2° Concerto pour la flûte (en *sol*); Paris, Sieber. 3° Quintettes pour instruments à vent. 4° Quelques œuvres de duos pour deux flûtes; Paris, Sieber, Pleyel. 5° Concerto pour le cor; Paris, Pleyel. 6° Beaucoup d'arrangements pour divers instruments. 7° Des romances françaises, avec accompagnement de piano; Paris, Schlesinger. En 1849, j'ai retrouvé Strunz à Munich, où il s'était retiré : un héritage qu'il avait fait quelques années auparavant l'avait placé dans une position aisée.

STRZOSKY (Maxwell), violoniste, pianiste et compositeur, naquit le 11 décembre 1753, à Geyersberg, en Bohême. Admis chez les servites de Krulich, comme enfant de chœur, il y fit ses premières études, puis alla les achever à Prague. La musique devint ensuite sa principale occupation. En 1799, il était employé comme violoniste à l'église de Strahow; plus tard il eut un emploi semblable à la cathédrale de Prague, et entra à l'orchestre de l'Opéra. Il mourut en cette ville le 8 mai 1807, laissant en manuscrit des quintettes, quatuors et trios pour instruments à cordes, et un *O salutaris*, composé, en 1800, pour l'église de Strahow, et qui fut considéré comme un bon morceau de musique religieuse.

STUCK (Jean-Guillaume), né à Zurich, le 21 mai 1542, fut professeur de théologie dans cette ville, et y mourut le 3 septembre 1607. On a de lui un livre intitulé : *Antiquitatum convivalium libri III*, imprimé à Zurich, en 1597, in-fol. Il y traite, au 20e chapitre du septième livre, *De musicæ divisione, vi, utilitate ac suavitate*, etc.

STUDZINSKI (Vincent), compositeur, violoniste et professeur de piano, naquit à Cracovie, en 1815. Professeur de violon à l'institut technique de cette ville, il dirigea pendant quelques années l'orchestre du théâtre. Il est mort d'une maladie de poitrine, en 1854. La plupart des ouvrages de cet artiste sont restés en manuscrit; on y remarque quatre quatuors pour deux violons, alto et basse; variations pour violon principal avec accompagnement de quatuor; caprice pour violon sur une krakowiak avec accompagnement de piano; trois fantaisies *idem* sur des krakowiaks et des mazourkes; *le Marinier*, ballade pour violon, avec accompagnement de piano; Élégie *idem*; trois nocturnes *idem*; variations *idem* sur des thèmes de *Bianca e Fernando*, de Bellini; *Mes Rêveries*, six fantaisies pour violon et piano; *le Rêve*, idem; *Moment de gaieté*, rondeau pour violon avec accompagnement de piano; Mazourkes de concert *idem*; *la Danse des fantômes*, idem; scènes fantastiques pour deux chœurs et orchestre; polonaises, etc. On n'a publié de Studzinski que deux livraisons de Mazourkes, en 1853 et 1854. Une notice biographique sur cet artiste, en langue polonaise, a été publiée en 1853, par M. Radwanski.

Trois frères de Studzinski, Charles, Pierre et Gaëtan, cultivent la musique et en font leur profession : Pierre est auteur de la musique de *Lobzowianie*, opéra-comique représenté avec succès à Varsovie.

STUMM (Henri), fut un bon facteur d'orgues allemand, vers la fin du dix-huitième siècle. Il vivait, en 1780, à Rauhen-Sulzbach, près de Kien, dans les montagnes du Hundsrück. Aidé par ses fils, il construisit l'orgue de trente-six jeux dans l'église du culte réformé à Bockenheim, en 1768, et le grand orgue de l'église Sainte-Catherine de Francfort, composé de quarante et un jeux, trois claviers et pédale, en 1770.

STUMPF (Jean-Chrétien), hassoniste allemand, vécut à Paris, vers 1785, et y publia plusieurs compositions; puis il fut attaché à l'orchestre d'Altona jusqu'en 1798; enfin, il eut le titre de second répétiteur au théâtre de Francfort-sur-le-Mein. Il mourut dans cette ville, en 1801. On a imprimé de la composition de cet artiste : 1° Entr'actes pour des pièces de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

théâtre, à grand orchestre, livres 1 à 4; Offenbach, André. 2° Pièces d'harmonie pour deux clarinettes, deux cors et deux bassons, livres 1 à 4; *ibid.* 3° Concerto pour flûte, op. 15; Augsbourg, Gombart. 4° Duos pour deux clarinettes, op. 18; Paris, Naderman. 5° Concertos pour le basson, nos 1, 2, 3, 4; Bonn, Simrock. 6° Quatuor pour basson, violon, alto et basse; *ibid.* 7° Duos pour deux bassons, liv. 1 et 2; Paris, Leduc. 8° Sonates en duos pour violon et violoncelle, op. 1 et 2; *ibid.* 9° Duos pour deux violoncelles, op. 16 et 17; Paris, Sieber. 10° Quelques œuvres de duos et de trios pour le violon; *ibid.* Stumpf a arrangé pour divers instruments à vent plusieurs opéras de Mozart, Salieri, Paer et Wranitzky.

STUNZ (Joseph-Hartmann), maître de la chapelle royale à Munich, né à Ariesheim, en Suisse (canton de Bâle), le 23 juillet 1793, fit ses études de composition dans la capitale de la Bavière, sous la direction de Winter. En 1819, il se rendit en Italie et fut engagé pour écrire l'opéra *la Rappresaglia*, pour le théâtre de *la Scala*, à Milan. Cet ouvrage, représenté avec succès le 2 septembre de la même année, fut joué ensuite sur plusieurs théâtres, et fit obtenir au compositeur un nouvel engagement pour celui de *la Fenice*, à Venise. *Costantino* était le titre de ce second opéra, qui, accueilli avec beaucoup de faveur, au mois de février 1820, malgré les préventions des Italiens de cette époque contre les compositeurs étrangers, fut joué aussi avec succès à Padoue et au théâtre italien de Munich. Rappelé à Milan, en 1821, Stunz y donna, au mois de juin, sur le théâtre de *la Scala*, son opéra *Elvira e Lucindo*, et alla, dans l'année suivante, écrire à Turin *Argene ed Almira*, qui réussit également. Après quatre essais heureux sur des scènes qui tiennent le premier rang en Italie, la carrière du compositeur semblait tracée; mais rappelé à Munich pour y prendre la direction du chant et des chœurs du théâtre allemand, Stunz se laissa séduire par l'appât d'une position stable, à l'abri des éventualités capricieuses du théâtre, et accepta les propositions qui lui étaient faites. Déjà il avait donné à Munich l'opéra allemand *Henri IV à Givry*. En 1824, il écrivit *Caribald*, dont l'introduction et le finale furent remarqués, et deux ans après il donna à Vienne *Schloss Lowinsky* (Le château de Lowinsky). Ses derniers ouvrages pour le théâtre sont la musique du ballet *Alasman et Baisora*, représenté à Munich, en 1831, et *Rosa*, opéra composé pour la même ville, en 1845. Il avait succédé à Frænzel, en 1824, dans la direction de l'Opéra allemand. Après la mort de Winter, en 1826, il obtint la place de maître de la chapelle royale. Le traitement attaché à cette place n'était que de mille deux cents florins (moins de trois mille francs); c'était bien peu. J'ai trouvé à Munich, en 1849, le pauvre Stunz fort découragé : il se sentait éteindre dans un pays dont la population ne prend quelque intérêt qu'à la musique de théâtre. L'objet principal de ses travaux, depuis sa nomination à la place de maître de chapelle, fut la musique d'église. Il a écrit plusieurs messes solennelles avec orchestre; d'autres pour les voix avec orgue, des motets, des offertoires, un très-beau *Stabat Mater*, composé pour Vienne, en 1822, des chants en chœur, des symphonies, une cantate pour l'entrée de l'empereur d'Autriche à Munich, et une autre pour l'inauguration du *Walhalla*. Stunz est mort à Munich, le 18 juin 1859. Outre les ouvrages cités ci-dessus, ses autres productions consistent en deux ouvertures, op. 7 et 9; Leipsick, Breitkopf et Hærtel; un quatuor pour deux violons, alto et basse, op. 8; Augsbourg, Gombart; des nocturnes à deux voix; le chœur *Der wilde Jager* (Le chasseur sauvage), qui a obtenu un succès d'enthousiasme, en 1837, et le *Chant des héros à Walhalla*, pour quatre voix d'hommes avec des instruments de cuivre, publié à Munich, chez Falter.

STYLES (François-Hatkins-Eyles). *Voyez* **STILES**.

SUARD (Jean-Baptiste-Antoine), membre de l'Académie française, né à Besançon, le 15 janvier 1734, mourut à Paris, le 20 juillet 1817, à l'âge de quatre-vingt-six ans. L'histoire de sa vie et de ses travaux littéraires n'appartient pas à ce dictionnaire biographique; il n'y est cité que pour la part qu'il prit, avec l'abbé Arnaud, aux querelles des gluckistes et des piccinnistes. Partisan déclaré de la musique de Gluck, il écrivit dans le *Journal de Paris* et dans le *Mercure de France*, sous le nom de l'*Anonyme de Vaugirard*, quelques articles piquants contre ses antagonistes. Ces morceaux ont été réunis dans les *Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique par M. le chevalier Gluck* (Paris, 1781, un volume in-8°), et dans les *Mélanges de littérature* de Suard, Paris, Dentu, 1804-1805, cinq volumes in-8°, avec quelques autres écrits relatifs à la musique. Suard a fait insérer dans le premier volume des *Variétés littéraires* (Paris, Lacombe, 1770, quatre volumes in-12), une *Lettre sur un ouvrage italien, intitulé* Il Teatro alla

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

moda (de Marcello), p. 192-220. Il est aussi l'auteur du supplément de l'*Essai sur la musique*, de Laborde (tome IV, pages 457-474). Enfin, il a fourni quelques articles au Dictionnaire de musique de l'*Encyclopédie méthodique*.

SUDRE (Jean-François), né à Alby (Tarn), le 15 août 1787, apprit la musique dès son enfance, et fut envoyé comme élève au Conservatoire de Paris, où il fut admis le 12 mai 1800. Il y reçut des leçons de violon d'Habeneck, et Catel lui enseigna l'harmonie. De retour dans le Midi de la France, il enseigna d'abord le chant, la guitare et le violon à Sorèze; mais, en 1818, il s'établit à Toulouse, et y fonda une école d'enseignement mutuel pour la musique. Vers le même temps, il publia quelques romances avec accompagnement de piano et de guitare, des nocturnes, des trios et des quatuors de chant, avec ou sans accompagnement. En 1822, Sudre se rendit à Paris, où il ouvrit un magasin de musique, qu'il abandonna quelques années après. Depuis 1817, il s'était préoccupé de la possibilité de former un système de signes par les sons des instruments de musique, et de le faire servir à établir avec rapidité des communications lointaines. Cette idée première mûrit lentement dans l'esprit de l'inventeur. Au mois de janvier 1828, il crut que sa *langue musicale* était assez bien combinée pour être soumise à l'examen de l'Institut de France. Une commission, composée de Prony, Arago, Fourier, Raoul-Rochette, Cherubini, Lesueur, Berton, Catel et Boieldieu, donna des éloges à cette découverte, et termina son rapport par ces mots : *La commission croit que ce nouveau moyen de communication de la pensée peut offrir de grands avantages, et que le système de M. Sudre renferme en lui tous les germes d'une découverte ingénieuse et utile.* Des expériences faites ensuite au Champ-de-Mars, par ordre du ministre de la guerre, en présence de plusieurs officiers généraux, démontrèrent que l'application de cette langue musicale dans les opérations militaires, au moyen de signaux donnés par un clairon, pouvait faire parvenir des ordres à de grandes distances, et donner le retour du message dans l'espace de quinze secondes. Le rapport des généraux au ministre de la guerre donna des éloges sans restriction au nouveau moyen de communication, que Sudre appela depuis lors *Téléphonie*. Il en fut de même du rapport d'un comité de la marine. En 1833, l'inventeur de la téléphonie commença à donner des séances publiques dans lesquelles il excita vivement la curiosité par la traduction instantanée de phrases dictées, au moyen de trois notes d'un cornet ou d'un clairon, diversement combinées dans les intonations ou dans la mesure et le rhythme. Tous les journaux signalèrent l'intérêt de ces séances dans des analyses élogieuses. Un nouveau rapport de toutes les académies de l'Institut de France approuva, le 14 septembre 1833, les perfectionnements progressifs introduits par Sudre dans sa langue musicale. Dans ses voyages en France, en Belgique, en Angleterre, partout, enfin, il a été accueilli avec intérêt et comblé d'éloges. Lui-même a recueilli dans une brochure de soixante-deux pages in-8° les rapports officiels dont son invention a été l'objet, ainsi que les opinions des journaux ; cette brochure a pour titre : *Rapports sur la langue musicale inventée par M. F. Sudre, approuvée par l'institut royal de France, et opinion de la presse française, belge et anglaise, sur les différentes applications de cette science;* Paris, 1838, in-8°. Les derniers perfectionnements de la langue musicale imaginés par Sudre ont consisté à faire disparaître la nécessité de l'intonation et du son, en la formant simplement d'éléments rhythmiques, en faveur d'une classe d'infortunés, heureusement peu nombreuse, qui sont à la fois aveugles, sourds et muets. Par des attouchements rhythmiques des mains, toutes les idées et les faits peuvent être communiqués immédiatement. La section de musique du jury de l'exposition internationale de Londres, en 1862, fut appelée à juger la valeur de ces perfectionnements, et dans la séance consacrée à cet objet, nous dictâmes par écrit plusieurs phrases qui, lues par Sudre, furent transmises par lui à la personne qui devait les traduire, sans aucune autre communication que le contact des mains. Toutes les traductions furent instantanées et d'une exactitude parfaite, entre autres cette phrase, qui fut rendue mot pour mot : *Nous allons nous séparer ; qu'on fasse approcher des voitures pour chacun de nous.* Déjà le jury de l'exposition universelle de Paris, en 1855, avait voté une récompense de dix mille francs pour l'inventeur de la langue musicale : cette somme fut payée à Sudre par le gouvernement français. Le jury de l'exposition internationale de Londres, à qui Sudre communiqua la grammaire et le vocabulaire de la *Téléphonie*, qui n'ont point encore été publiés, a demandé au même gouvernement qu'une pension viagère fût accordée à son inventeur. Cette demande fut accueillie;

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

mais Sudre ne jouit pas longtemps de cette amélioration de sa position, car il mourut à Paris, le 3 octobre 1802. Il a composé et publié quelques solos de violon avec orchestre ou piano, des romances, des nocturnes à deux et trois voix, et les chants patriotiques *la Colonne* et *le Champ d'Asile*, dont il a été fait plusieurs éditions.

SUEVUS (Gaspard), recteur du collége de Lowenberg, en Silésie, naquit dans cette ville, en 1577, et mourut le 21 octobre 1625. Il fit imprimer en 1612, un programme académique *in Fest. Gregor. Scholæ Leoburgensis*, qui contient l'éloge de la musique.

SUEVUS (Félicien), gardien du couvent des capucins de Strasbourg, vers 1650, passa ensuite au couvent d'Inspruck, où il était encore en 1661. Il a publié de sa composition : 1° *Cithara patientis Jobi versa in luctum*, motets à trois voix, deux violons et basse continue ; Strasbourg, 1647. 2° *Magnificat seu Vaticinium Dei Parentis, semper virginis, cum hymno Ambrosiano et falsi bordoni 4 vocibus, adjuncto choro secundo cum violonis et symphoniis non necessariis;* Inspruck, 1651, in-4°. 3° *Psalmi vespertini 5 voc.;* ibid., 1651, in-4°. 4° *Fasciculus musicus sacrorum concentuum, trium vocum tam instrumentorum quam vocalium*, etc. ; ibid., 1656, in-4°. 5° *Litania B. M. Virginis Lauretanæ von 2 oder 3, oder 5 Stimmen*, ibid., 1661, in-4°. 6° *Sacra Eremus plarum cantionum 2 et 3 voc. cum 2 violinis.* 7° *Motetti a 2, 3, 4 et 5 voci cum violini.* 8° *Tuba sacra, seu concerti a 1, 2, 3 voci.* 9° *Magnificat a 3 voci.*

SUIRE (Robert-Martin LE), ou **LESUIRE**, littérateur, né à Rouen, en 1737, se rendit à Paris après avoir achevé ses études, et y obtint la place de lecteur du duc de Parme. Il suivit son élève en Italie, puis fit plusieurs voyages en Angleterre. De retour à Paris, il s'y mit aux gages de libraires et publia des poésies et des compilations médiocres, de mauvais romans et quelques morceaux de polémique. Échappé aux orages de la révolution, il fut nommé professeur de législation à l'école centrale de Moulins, perdit cette place à l'époque de l'organisation des lycées, et revint à Paris, où il mourut le 27 avril 1815. Ce littérateur n'est cité dans la *Biographie universelle des musiciens* que pour un pamphlet pseudonyme concernant la musique des opéras de Gluck, intitulé : *Lettre de M. Camille Trillo, fausset de la cathédrale d'Auch, sur la musique dramatique;* Paris, 1777, in-12.

SULTZBERGER (Jean-Ulrich), directeur de musique et virtuose sur le zink (1), à Berne, au commencement du dix-huitième siècle, a mis en musique à quatre parties, en contrepoint simple de note contre note, les Psaumes de David traduits en vers allemands par Ambroise Lobwasser. Cet ouvrage a été publié sous ce titre : *Vierstimmiger Psalmenbuch; das ist, Psalmen David's, durch D. Ambr. Lobwasser in teutsche Reymen gebracht, worinn die hochelevierten Psalmen transponiert, etc.;* Berne, Daniel Tschiffeli, 1727, petit in-8° de six cent quarante et une pages. On trouve en tête du volume des principes abrégés de musique.

SULZER (Jean-Georges), littérateur et membre de l'Académie royale des sciences de Berlin, naquit à Winterthur, en 1719. Après avoir fait ses études dans sa ville natale et à Zurich, il remplit pendant quelque temps des fonctions pastorales dans un village, puis fut instituteur à Magdebourg, et, enfin, professeur de mathématiques à Berlin. Il fut admis à l'Académie des sciences de cette ville, en 1750, et plus tard y eut le titre de directeur de la section de philosophie. Il mourut à Berlin, le 27 février 1779. Au nombre de ses ouvrages, on trouve celui qu'il publia en français sous ce titre : *Pensées sur l'origine et les différents emplois des sciences et des beaux-arts, discours prononcé dans l'assemblée royale des sciences et des belles-lettres, le 27 de janvier 1757*, Berlin, in-8° de quarante-huit pages. C'est le fond de cet écrit qui est devenu la base de celui que Sulzer a publié plus tard en allemand, et qui est intitulé : *Die Schœnen Künste in ihrem Ursprunge, ihrer wahren Natur und besten Anwendung betrachtet;* Leipsick, 1772, in-8° de huit feuilles. Mais l'ouvrage qui a rendu célèbre le nom de Sulzer est son encyclopédie des arts intitulée : *Allgemeine Theorie der schœnen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwœrter auf einander folgenden Artikeln abgehandelt* (Théorie générale des beaux-arts dans leur spécialité, en forme de dictionnaire par ordre alphabétique, etc.), dont la première édition parut à Leipsick, en 1772, deux volumes in-4°, et dont la dernière, augmentée de beaucoup d'articles, a été publiée dans la même ville, en 1792-1794, quatre volumes in-8°. Agricola, Kirnberger et Jean-

(1) Sorte de cornet en bois, courbé et percé de trous, le plus ancien des instruments à vent du moyen âge, resté en usage dans quelques parties de la Suisse et de l'Allemagne.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Abraham-Pierre Schulz ont fourni les articles de musique pour ce livre ; les meilleurs sont ceux de Schulz. Blankenburg, qui a publié la dernière édition du livre de Sulzer, en a donné un supplément très-utile intitulé : *Litterarische Zusætze zu Johann George Sulzers allgemeiner Theorie der schœnen Künste*, etc.; Leipsick, 1796-1798, trois volumes in-8°. *Le Dictionnaire des Beaux-Arts*, de Millin, renferme la traduction des principaux articles de l'ouvrage de Sulzer. Parmi les morceaux que ce savant a fait insérer dans les Mémoires de l'Académie de Berlin, on trouve celui-ci : *Description d'un instrument fait pour noter les pièces de musique, à mesure qu'on les exécute sur le clavecin* (ann. 1771).

SULZER (François-Joseph), auditeur militaire à Vienne, naquit à Laufenbourg, dans le Brisgau, et mourut à Vienne, en 1790. On a de lui un livre intitulé : *Geschichte des transalpin. Daciens*, etc. (Histoire de la Dacie transalpine, c'est-à-dire de la Valachie, de la Moldavie et de la Bessarabie); Vienne, 1781 et 1782, trois volumes in-8°. Il y donne une notice très-détaillée de la musique des Turcs et des Grecs modernes.

SULZER (Jean-Antoine), docteur en droit, et bailli de l'abbaye de Kreuzlingen, s'est fait connaître, dès 1782, comme compositeur et comme auteur d'écrits sur la philosophie et la morale. Il vivait encore à Sulzbach en 1827. Ses œuvres musicales sont : 1° Quatre sonates pour clavecin avec un violon, op. 1 ; Manheim. 2° Quatre *idem*, op. 2 ; Spire. 3° Quatre solos pour violon, op. 3 ; Spire. 4° Chansons de Lavater, premier et deuxième recueils ; Zurich.

SULZER (Salomon), né en 1804 à Hohenems, en Autriche, de parents israélites, a fait de bonnes études dans sa jeunesse, et a cultivé particulièrement la littérature hébraïque. Un goût passionné pour la musique le fit se livrer avec ardeur à l'étude du chant, et ses progrès dans cet art furent si rapides, qu'à l'âge de dix-sept ans, il était déjà premier chantre de la synagogue de sa ville natale. Quelques années après, il fut appelé en qualité de chantre supérieur de la nouvelle et belle synagogue de Vienne. Il y forma un excellent chœur qui, sous sa direction, exécute avec perfection les choses les plus difficiles. Sulzer, élève de Seyfried pour la composition, a écrit pour le service de sa synagogue des hymnes remarquables par l'originalité et la fantaisie.

SUNDELIN (Auguste), clarinettiste et compositeur de danses allemandes à Berlin, membre de la musique de la chambre du roi de Prusse, fut pensionné de la cour, après vingt-cinq ans de service, et mourut le 6 septembre 1842, à Berlin. Il s'est fait connaître par la publication de quelques cahiers de danses et de valses ainsi que par des *Lieder*, et surtout par deux ouvrages didactiques intitulés : 1° *Die Instrumentirung für das Orchestre, oder Nachweisungen über alle bei demselben gebrauchliche Instrumente*, etc. (L'instrumentation pour l'orchestre, ou renseignements sur tous les instruments qui y sont en usage, etc.); Berlin, 1828, Wagenführ, in-4°. 2° *Die Instrumentirung für sæmmtliche Militar-Musik-Chœre*, etc. (L'instrumentation pour tous les corps de musique militaire, etc.); *ibid.*, 1828, in-4°.

SUNDELIN (Charles), docteur en médecine et professeur à Berlin, vraisemblablement frère du précédent, est auteur de beaucoup d'ouvrages relatifs à la médecine et à la chimie, parmi lesquels on remarque un opuscule intitulé : *Aerztlichen Rathgeber für Musiktreibende. Nach den Angaben des kœnigl. Preussischen pensionnirten Kammermusikus Auguste Sundelin zusammengetragen* (Conseils médicaux pour les musiciens de profession, d'après les vues du musicien de chambre pensionné du roi de Prusse, Augustin Sundelin) ; Berlin, 1832, Grœbenschutz, in-8° de cinquante-huit pages.

SUPPÉ (Franz DE), né le 18 avril 1820, à Spalatro, en Dalmatie, était encore enfant lorsqu'il fit des premiers essais de composition, sans aucune connaissance des règles de l'art d'écrire. En 1839, il se rendit à Vienne avec le projet de fréquenter les cours de l'université ; mais bientôt il abandonna l'étude des sciences pour se livrer exclusivement à la culture de la musique. Il apprit à jouer de plusieurs instruments à vent, particulièrement de la flûte ; et le chevalier de Seyfried lui enseigna la composition. Après avoir occupé pendant quelque temps la place de chef d'orchestre du théâtre Josephstadt, il passa, en la même qualité, au théâtre *An der Wien* (Sur la Vienne), où il remplit encore ses fonctions (1864). Cet artiste a composé la musique de plusieurs opéras, au nombre desquels on remarque : *Das Mædchen vom Lande*, joué à Vienne, en 1847 ; des vaudevilles, dont *Die Müllerin von Burgos* (la Meunière de Burgos) ; des ouvertures, des entr'actes pour des drames, et quelques morceaux de musique d'église. On connaît aussi sous son nom plusieurs symphonies, des quatuors pour des instruments à cordes, et beaucoup de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Lieder. Il y a de la fantaisie et du talent dans plusieurs de ces œuvres.

SUREMAIN DE MISSERY (Antoine), ancien officier d'artillerie, membre de la Société des sciences de Paris, et de l'Académie de Dijon, naquit dans cette ville, le 25 janvier 1767. Depuis 1797, il était fixé à Beaune. Auteur de plusieurs ouvrages de philosophie et de mathématiques, il a publié un livre intitulé : *Théorie acoustico-musicale, ou De la doctrine des sons rapportée aux principes de leurs combinaisons ;* Paris, Didot, 1793, un volume in-8° de quatre cent quatre pages. Bien que cette théorie n'aboutisse point à la formation rationnelle d'un système de tonalité, comme le croyaient l'auteur et l'Académie royale des sciences qui approuva son ouvrage, elle n'en est pas moins digne d'estime par l'analyse rigoureuse d'une multitude de faits intéressants, et par la réfutation victorieuse de beaucoup d'erreurs auparavant émises. Vingt-trois ans après la publication de son livre, Suremain de Missery revint à l'examen de la théorie des intervalles des sons par un écrit intitulé : *Méprises d'un géomètre de l'Institut, manifestées par un provincial; ou Observations critiques sur le traité de physique expérimentale et mathématique de M. Biot, en ce qui concerne certains points d'acoustique et de musique ;* Paris, Dentu, 1816, in-8° de soixante-quatorze pages de texte, et de XXIV pages de préface. Cette préface nous apprend que Suremain de Missery a composé un traité de la *Géométrie des sons, ou Principes d'acoustique pure et de musique scientifique*, dont son premier ouvrage n'était, dit-il, *que le prélude et une ébauche informe*. Venu à Paris, en 1816, pour obtenir un rapport de l'Académie des sciences sur cet important travail, on lui donna pour commissaires chargés de l'examiner, Prony, Haüy et Biot. Celui-ci venait de publier son nouveau *Traité de physique expérimentale et mathématique*, dans lequel il a reproduit toutes les anciennes erreurs concernant la formation de la gamme par les proportions arithmétiques des intervalles des sons. Éclairé trop tard sur sa fausse théorie par le travail manuscrit de Suremain de Missery, il aurait, suivant la préface de ce savant, élevé des difficultés contre l'ouvrage, feint de prendre le change sur le sens de la théorie qui y était contenue, et refusé de s'expliquer avec clarté contre elle, parce qu'il ne pouvait l'attaquer par de bons arguments. Le résultat fut qu'il n'y eut pas de rapport, et que Suremain de Missery ne crut pas devoir publier son travail ; mais il attaqua, dans la brochure dont il vient d'être parlé, les erreurs de calcul et de doctrine émises par Biot dans son *Traité de physique expérimentale*, et l'on est obligé d'avouer que ses arguments analytiques sont accablants pour l'académicien. M. Brossard, juge au tribunal de Châlon-sur-Saône (*voyez* ce nom), et ami de Suremain de Missery, ayant eu communication de l'ouvrage inédit de ce savant, fut autorisé à publier un exposé de la nouvelle doctrine mathématique qui y est contenue, en ce qui concerne les proportions des intervalles des sons. On y voit que les rapports numériques adoptés par les géomètres ne constituent pas la gamme de la tonalité moderne; que ces rapports sont variables dans les tendances attractives des accords, et que le nombre des intonations résultantes des variétés d'attractions, dans les modulations, s'élève à quarante-huit dans l'étendue de l'octave. Dans le cours de philosophie et d'histoire de la musique, que j'ai professé à Paris, en 1832, j'ai présenté l'exposé d'une théorie analogue, basée sur des considérations psychologiques. Suremain de Missery a fourni la plupart des articles d'acoustique contenus dans le *Dictionnaire de musique de l'Encyclopédie méthodique*. Il est mort à Beaune, le 13 avril 1852.

SUSATO (Tylman ou Tyleman). *Voyez* **TYLMAN SUSATO.**

SUSATO (Jean **DE**), ainsi nommé vraisemblablement du lieu de sa naissance, *Sœst*, ville fortifiée de la Westphalie, dont le nom latin est *Susatum*. Il fut docteur en médecine, savant dans la musique, et vécut vers le milieu du quinzième siècle; enfin, il avait cessé de vivre avant 1511, car Sébastien Virdung, qui nous fournit ces renseignements, dans son livre intitulé : *Musica getutsch vnd ausgezogen*, lequel fut imprimé à Bâle dans cette année, en parle en ces termes : « J'ai vu cet » instrument dans un grand livre en parche- » min où se trouvaient les dessins et les des- » criptions de plusieurs instruments par feu » mon maître *Jean de Zusato*, docteur en » médecine. Ce livre est composé et écrit par » lui-même (1). » L'ouvrage et son auteur ont été inconnus à tous les biographes et bibliographes.

(1) Ich hab derselben instrument sueh etlich gemalet vnd beschreiben gesetzen, durch meynen meister seligen iohannen de zusato, doctor des artzney, in einen grossen bergamenen buch, das er selb componiert vnd geschreiben hat. (Cette orthographe est celle du livre de Virdung, et les substantifs n'y sont pas distingués par des capitales.)

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

SUSSMAYER (François-Xavier), compositeur de mérite, naquit en 1766, à Steyer, petite ville de la Haute-Autriche. Ayant été admis comme enfant de chœur dans la célèbre abbaye des Bénédictins de Kremsmünster, il y fit ses études littéraires, et y apprit la théorie de la musique sous la direction de Pasterwitz. Fort jeune encore, il s'essaya avec succès dans tous les genres de composition, et écrivit des chants à plusieurs voix, des symphonies, des messes, des psaumes, motets, cantates, qui lui donnèrent de bonne heure beaucoup d'expérience dans l'art d'écrire. Arrivé à Vienne, il acheva de s'instruire dans le chant et dans la composition par les leçons de Salieri, et se lia d'une intime amitié avec Mozart, qui lui donna aussi des conseils. A son lit de mort, ce grand compositeur lui confia la tâche d'achever sa messe de *Requiem*, et lui donna des instructions pour ce travail presque jusqu'au moment où il expira. On sait que la veuve de ce grand homme, pleine de confiance dans le talent de Süssmayer, lui remit en effet la partition du fameux *Requiem* de son mari pour la terminer. En 1792, ce jeune compositeur obtint la place de chef d'orchestre au théâtre national de Vienne, et deux ans après il joignit à cette position celle de second chef de l'orchestre du théâtre de la cour. Les premiers ouvrages de Süssmayer pour la scène furent : 1° *Moïse*, petit opéra composé pour le théâtre de Schikaneder, en 1792. 2° *Die schœne Schusterin* (La belle cordonnière), petit opéra; *ibid.* 3° *L'Incanto superato*, opéra bouffe, au théâtre de la cour, à Vienne, en 1793. 4° *Der Spiegel aus Arkadien* (Le tableau d'Arcadie), en deux actes, à Vienne, en 1794. Cet ouvrage a été publié à Vienne sous le titre : *Die neuen Arcadier* (Les modernes Arcadiens). Dans cette même année, il fit un voyage à Prague, et y fit représenter, pour l'anniversaire de la naissance de l'empereur, son opéra *le Turc à Naples*, qui eut un brillant succès. Il écrivit aussi, pour cette circonstance, une cantate qui fut exécutée à l'université, et qu'on a publiée à Prague.

De retour à Vienne, Süssmayer y donna, en 1795, *Die edle Rache* (La noble vengeance), opéra-comique. Cet ouvrage fut suivi de *I due Gobbi*, opéra bouffe, composé pour le théâtre de la cour, en 1796; *Die Freywilligen* (Les volontaires), drame avec chant pour lequel Süssmayer reçut de l'empereur une tabatière d'or (1796); *Der Wildfang* (La chasse), opéra-comique, en 1798; *Der Marktschreyer* (Le saltimbanque), opéra-comique, en 1799; *Soliman der Zweyte, oder die beyden Sultanninnen* (Soliman II, ou les deux Sultanes), opéra-comique, 1800; *Gulnare*, opéra bouffe pour le théâtre de la cour, en 1800; *Liebe macht kurzen Prozess* (l'Amour termine vite un procès), opéra-comique, en 1801; *Phasma*, opéra-comique, en 1801. On a gravé les partitions pour piano des *Nouveaux Arcadiens* (Vienne, Artaria), de *la Chasse*, ibid., de *Soliman II*, de *Phasma*, et de la cantate pour l'archiduc Charles. Divers morceaux des autres opéras de Süssmayer et quelques-unes de ses cantates ont été publiés. Ce compositeur distingué mourut à Vienne, le 17 septembre 1803, à l'âge de trente-sept ans.

On sait que Godefroid Weber a attribué à Süssmayer la plus grande partie de la partition de la messe de *Requiem* publiée sous le nom de Mozart, et que cette allégation a soulevé une vive polémique en Allemagne; mais Süssmayer lui-même a expliqué, dans une lettre datée du 8 septembre 1800, et insérée dans la *Gazette musicale de Leipsick* (octobre 1801), la part qu'il a prise à cet ouvrage; les quatre derniers morceaux du *Dies iræ*, le *Sanctus*, le *Benedictus* et l'*Agnus Dei* lui appartiennent, et il a instrumenté tout le reste d'après la basse chiffrée et quelques indications manuscrites de Mozart. (Voyez Mozart.)

SUTOR (Guillaume), né à Munich, vers 1780, reçut des leçons de chant de Valesi, chanteur de la cour, et apprit aussi à jouer du piano, du violon, ainsi que les règles de l'harmonie et du contrepoint. Après avoir été attaché pendant quelques années au service du prince-évêque d'Eichstadt, en qualité de chanteur, il fut appelé à Stuttgart avec le titre de maître de chapelle, et chargé de la direction de l'Opéra. En 1810, il accepta la place de maître de chapelle à Hanovre, et la conserva jusqu'à sa mort, arrivée en 1828. Sutor a écrit à Stuttgart deux symphonies à grand orchestre, qui sont restées en manuscrit, ainsi que la musique pour le drame de *Macbeth*. Il a publié quelques compositions pour la flûte, des ouvertures pour piano à quatre mains, quelques autres morceaux pour le même instrument, plusieurs cahiers de chants pour quatre voix d'hommes, et des chansons allemandes à voix seule avec accompagnement de piano. La plupart de ces ouvrages ont paru à Hanovre, chez Bachmann.

SWELINCK (Jean-Pierre), ou **SWELING**, ou, enfin, **SWEELINCK** (1), orga-

(1) La première orthographe de ce nom est celle qui se trouve sur les éditions des ouvrages de l'artiste, publiées

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

niste à l'église principale d'Amsterdam, naquit à Deventer, vers 1540. Doué d'un génie heureux pour la musique, il s'y adonna de bonne heure, et par un travail assidu, acquit dès sa jeunesse une grande habileté sur l'orgue et sur les instruments à clavier alors en usage. Désirant étudier les principes de la composition, il se rendit à Venise, en 1557, et se mit sous la direction de Zarlino. De retour dans sa patrie, il ne tarda point à s'y faire une grande réputation : on le considéra comme le plus grand organiste du monde : il était, en effet, l'un des plus habiles. On lui conféra la place d'organiste de l'église principale d'Amsterdam : lorsqu'il jouait, les habitants accouraient en foule pour l'entendre. On doit considérer Swelinck comme le fondateur et le père de la grande école des organistes allemands, car il eut pour élèves Melchior Schild, de Hanovre, Paul Syffert, de Dantzick, Samuel Scheidt, de Halle, Jacques Schultz ou Prætorius et Henri Scheidmann, maître de Jean-Adam Reinke et de toute l'école de Hambourg. Lorsqu'on songe que de tous les noms que je viens de citer, il n'en est aucun qui n'ait acquis le plus haut degré de célébrité, on doit en conclure que Swelinck avait à la fois une méthode d'exécution supérieure et l'art de la communiquer. Quelques négociants d'Amsterdam, admirateurs de son talent, désirant assurer son existence dans sa vieillesse, lui empruntèrent deux cents florins, pour les faire valoir dans leurs entreprises, à condition qu'ils supporteraient seuls les pertes, et que Swelinck profiterait des bénéfices. Ce capital modique produisit, au bout de quelques années, la somme considérable de quarante mille florins, qui mit le vieil artiste dans l'aisance. Il mourut en 1622. Ses compositions connues sont : 1° *Psaumes en hollandais, traduits par Lobwasser, à quatre et huit voix.* 2° *Chansons françaises à quatre et cinq voix;* Anvers, 1592, in-4°. 3° *Chansons à cinq parties;* ibid., 1593, in-4°. 4° *Nieuw Chyterboeck* (Nouveau livre de Guitare); Amsterdam, 1602, in-4°. 5° *Rimes françaises et italiennes, mises en musique à deux et trois parties avec une chanson à quatre;* Leyde, 1612, in-4°. 6° *Psaumes mis en musique à quatre, cinq, six, sept et huit parties,* liv. 2; *ibid.*, 1613, in-4°. 7° *Idem,* liv. 3; *ibid.*, 1614, in-4°. 8° *Des weitberühmter Musici und Organisten zu Amsterdam vierstimmige Psalmen, aus dem 1ten, 2ten und 3ten Theil.*, etc.; (Psaumes à 4 voix des anciens musiciens et organistes d'Amsterdam, première, deuxième et troisième parties). Berlin et Francfort-sur-l'Oder, 1616. 9° *Livre deuxième et troisième des Psaumes, nouvellement mis en musique à quatre et à huit parties;* Amsterdam, 1618. 10° *Livre quatrième et dernier des Psaumes,* etc.; Amsterdam, 1622. 11° *Cantiones sacræ cum basso continuo, 5 vocum;* Anvers, 1625. 12° Quelques pièces d'orgue de Swelinck se trouvent dans un recueil manuscrit de tablature pour cet instrument in-fol., daté de 1675, contenant aussi des compositions de *Frescobaldi,* de *Galli,* de *Froberger,* de *Hammerschmidt,* de *Strunck* et de *Melchior Schild.* Ce recueil est à la bibliothèque royale de Strasbourg. On attribue à Swelinck une traduction hollandaise des *Institutions harmoniques* de Zarlino.

SWIETEN (Godefroid, baron **VAN**). *Voyez* **VAN SWIETEN.**

SWOBODA (Thomas), bon organiste et directeur de musique à l'église de Pelgrim, en Bohême, mourut dans cette ville, le 17 mai 1727. Il a laissé en manuscrit quelques messes, des motets et offertoires.

SWOBODA (Auguste), professeur de musique à Vienne, né en Bohême, en 1787, fut d'abord attaché à l'orchestre du comte Pachta, à Prague, en qualité de clarinettiste, puis fut chef de musique d'un régiment d'infanterie, et, enfin, s'établit à Vienne, en qualité de professeur de musique. Dans sa vieillesse, il se retira à Prague, où il est décédé, le 17 mai 1856. Il s'est fait connaître avantageusement par les ouvrages suivants : 1° *Allgemeine Theorie des Tonkunst* (Théorie générale de la musique); Vienne, Ant. Strauss, 1826, in-8°. 2° *Harmonielehre* (Science de l'harmonie); Vienne, 1828-1829. Deux parties in-8°. La première partie renferme les éléments de l'harmonie. La deuxième ceux du contrepoint. Cette seconde partie a pour titre : *Anleitung zum einfachen und doppelten Contrapuncte* (Introduction au contrepoint simple et double); Vienne, 1829, in-4° de X et cent douze pages. Ces ouvrages ont été publiés pour les cours faits par l'auteur, à Vienne. 3° *Instrumentirungslehre* (Art de l'instrumentation); Vienne, 1832, in-folio obl. de trente pages, avec cinq morceaux de musique en partition.

SYFERT (Paul), organiste de l'église Sainte-Marie, à Dantzick, naquit à Dresde, dans les dernières années du seizième siècle, et alla

à Amsterdam, à Leyde et à Anvers, chez Pierre Phalèse; la seconde se lit dans les recueils de Tylman Susato, publiés à Anvers; la troisième est au titre des Psaumes à 4 voix, de Swelinck, imprimés à Berlin, par Georges Kunger, en 1616, in-4°.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

faire ses études musicales à Amsterdam, sous la direction de Sweelinck (*voyez* ce nom). De retour à Dresde, il y publia une collection des anciens motets de divers auteurs, à trois, quatre et cinq voix, dont le titre et la date sont sortis de ma mémoire. Syfert entra dans sa jeunesse à la chapelle du roi de Pologne Sigismond III. En 1620, il fut nommé organiste à Dantzick; il occupait encore cette place en 1645. Ayant publié un recueil de psaumes de sa composition, sous le titre de *Triticum Syfertinum*, il fut vivement critiqué dans un pamphlet de Scacchi (*voyez* ce nom), auquel celui-ci avait donné le titre de *Cribrum musicum ad triticum Syfertinum*, etc. Syfert répondit à son antagoniste par l'*Antiteribratio musica, ad avenam Scacchianam, hoc est ocularis demonstratio crassissimorum errorum quos Marcus Scacchius auctor libri, ann. 1643 Venetiis editi, quem Cribrum musicum ad triticum Syfertinum baptizavit, passim in eo commisit, cum annexa Syferti justa defensione honoris ac bonæ famæ, adversus ampullas et falsitates Scacchianas, in usum studiosorum musices, et defensionum innocentiæ autoris, publicæ luci commissa*; Dantzick, 1645, in-folio de neuf feuilles. Voyez, pour les suites de cette affaire, la biographie de Scacchi.

SYLVA (Manuel-Nunez DE), prédicateur à Lisbonne, dans les dernières années du dix-septième siècle, fut d'abord professeur du collége de l'église Sainte-Catherine de cette ville et directeur du chœur de l'église Sainte-Marie-Madeleine; en dernier lieu il fut maître de chapelle de la collégiale Notre-Dame de la Conception du Christ. Il a publié un traité des proportions de l'ancienne notation de la musique, intitulé : *Arte minima que cum semi-breve recopilaçao trata em tempo breve os modos da maxima, e longa scieneia da musica*; Lisbonne, Jean Galrao, 1685, in-4°. Une deuxième édition de cet ouvrage a été publiée dans la même ville, en 1704, in-4°, et une troisième a paru en 1725, un volume in-4° de cent trente-six pages.

SZARVADY (madame Wilhelmine **CLAUSS**), pianiste distinguée, née à Prague, en 1834, est fille d'un commerçant de cette ville. Son heureuse organisation musicale se manifesta dès ses premières années. Joseph Procksch, artiste de mérite, fut le professeur à qui elle fut confiée. Il découvrit bientôt les rares dispositions de son élève, la prit en affection et lui donna tous ses soins. Les progrès de mademoiselle Clauss furent si rapides, qu'en 1840, son éducation musicale fut terminée, et que, dès l'âge de quinze ans, elle put entreprendre un voyage d'artiste avec sa mère et frapper d'étonnement le public et les connaisseurs. A Dresde, elle joua à la cour avec un brillant succès. A Leipsick, Liszt, Spohr et Schumann lui prédirent une belle carrière. Brunswick, Cassel, Francfort et Hambourg lui prodiguèrent aussi leurs applaudissements. Elle arriva à Paris dans les derniers jours de 1852 : son début s'y fit dans un concert de Berlioz, où elle exécuta le premier concerto de Beethoven. Toute la presse musicale n'eut qu'une voix pour louer ce jeune talent, aussi remarquable par le brillant que par la délicatesse. Un grand malheur vint frapper mademoiselle Clauss au milieu de ses triomphes, car elle perdit sa mère, morte presque subitement, en confiant son enfant à la protection de madame Ungher-Sabatier et de M. Szarvady, qui devint son mari quelques années après. A la suite de ce triste événement, la jeune artiste passa près d'une année entière dans la retraite; puis elle continua ses voyages, visita Londres, l'Allemagne méridionale et la Hongrie pendant quatre ans. De retour à Paris, en 1857, madame Szarvady s'y est fixée définitivement. Son talent, perfectionné par des études constantes et par la méditation, a pris une part active à la réaction qui s'est opérée dans le goût des amateurs, en les ramenant au culte des œuvres classiques des grands maîtres, dont elle a même fait publier quelques morceaux inconnus ou tombés dans l'oubli : au nombre de ces précieuses reliques du grand art d'autrefois se trouve un admirable concerto inédit (en *fa* mineur) de Charles-Philippe-Emmanuel Bach pour clavecin, deux violons, alto et basse, arrangé par madame Szarvady pour piano seul; Leipsick, Barth. Senff; Paris, J. Maho.

SZYMANOWSKA (Marie), née **WOLOWSKI**, pianiste distinguée, naquit en Pologne, vers 1790, et fut élève de Field, à Moscou. Elle brilla à Varsovie de 1815 à 1830, puis elle fit plusieurs voyages à Leipsick, à Vienne, à Berlin, à Hambourg et à Pétersbourg, où elle se fit entendre avec succès. Elle mourut jeune encore dans cette dernière ville, en 1831. On a gravé de sa composition : 1° Cotillon en forme de rondeau pour le piano; Hambourg, Christiani. 2° Douze exercices pour le piano; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 3° Variations sur une romance; Posen, Simon. 4° Mazurkes, danses nationales de Pologne; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 5° Chants historiques et autres sur les poésies de Mickiewicz.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

T

TABOROWSKI (Stanislas), né en 1830, près de Krzemieniça, en Wolhynie, descend d'une ancienne famille de cette province. Obligé de se retirer à Odessa, son père ne négligea rien pour lui donner une éducation distinguée. Fenz et Billé, artistes de cette ville, lui enseignèrent le violon. En 1847, M. Taborowski obtint de ses parents l'autorisation de se rendre à Pétersbourg, pour y suivre les cours de l'université. Il y continua ses études musicales; puis, encouragé et protégé par le général Adam Rzewuski et par le comte Mathieu Wielhorski, généreux mécène des artistes, il donna un concert, en 1853, et y obtint du succès. Cet heureux début lui fit prendre la résolution de voyager pour se faire connaître. Il parcourut la Pologne, la Wolhynie, la Podolie et l'Ukraine, donnant partout des concerts. De retour à Pétersbourg, il obtint un passe-port pour se rendre à Bruxelles, afin d'y perfectionner son talent sous la direction de Léonard, qui me le présenta. Je l'admis au Conservatoire, où il continua ses études pendant trois ans. En 1858, il obtint le second prix de violon au concours, et dans l'année suivante, il partagea le premier prix avec le remarquable violoniste florentin Frédéric Consolo. Rentré à Pétersbourg à la fin de 1859, M. Taborowski y a obtenu de brillants succès. Pendant son séjour à Bruxelles, il reçut des leçons de composition de M. Damke. Si je suis bien informé, il est maintenant fixé à Moscou. Il a publié à Pétersbourg plusieurs morceaux pour son instrument.

TABOUROT (Jean), chanoine de Langres, naquit à Dijon, en 1519, et mourut à Langres, en 1595. Sous le pseudonyme de *Thoinot-Arbeau*, cet ecclésiastique a publié un livre très-curieux sur la danse, intitulé *Orchesographie*. Cet ouvrage contient beaucoup d'airs de danse du seizième siècle. La première édition fut imprimée à Langres, en 1589, par J. Desprey, in-4° de cent quatre feuillets. Une deuxième édition parut dans la même ville, en 1596, in-4°.

TACCHINARDI (Nicolas), chanteur distingué, est né à Florence, le 10 septembre 1776. Destiné à l'état ecclésiastique, il fit d'abord quelques études littéraires, qu'il abandonna pour le dessin et la peinture. Dès sa onzième année, il apprit aussi la musique, le chant et le violon. A l'âge de dix-sept ans, il entra à l'orchestre du théâtre de Florence, en qualité de violoniste, et pendant cinq ans, il occupa cette place; mais sa voix s'étant développée et ayant acquis le timbre d'un beau ténor, il commença à chanter dans les églises et dans les concerts avec beaucoup de succès. Plus tard il s'essaya sur des théâtres d'amateurs, et prit pour modèle le célèbre ténor Babini. Enfin, en 1804, Tacchinardi débuta sur les théâtres de Livourne et de Pise, puis chanta à Florence, à Venise, et y fit admirer la pureté de son goût et l'excellent mécanisme de son chant. Appelé à Milan l'année suivante, à l'occasion du couronnement de Napoléon, comme roi d'Italie, il brilla sur le théâtre de *la Scala* à côté de madame Festa, et en 1806, sur le théâtre *Carcano*, avec la Strinasacchi. Il chanta, dans la même année, à la foire de Bergame, puis se rendit à Rome, où il excita l'enthousiasme du public pendant cinq ans, succès sans exemple dans cette ville. Lié d'amitié avec Canova, il fréquenta son atelier, y reprit le goût des arts du dessin, et cultiva la sculpture avec quelque succès. Il est du petit nombre d'artistes dont Canova a fait le buste.

Appelé à Paris en 1811, Tacchinardi parut pour la première fois au théâtre de l'Odéon, le 4 mai, dans la *Distruzione di Gerusalemme*, de Zingarelli. Son entrée en scène causa une sorte de rumeur dans la salle, parce qu'il avait la tête enfoncée dans les épaules, et que celles-ci étaient assez proéminentes pour justifier cette exclamation qui passait de bouche en bouche : *Il est bossu!* mais bientôt le talent de l'artiste effaça cette impression. On admira la pureté de son style, sa facilité à passer de la voix de poitrine à la voix de tête sans que la différence des timbres fût sensible; enfin, son goût dans le choix des fioritures et des traits dont il était prodigue, et qu'il exécutait avec une merveilleuse facilité. Sous ce dernier aspect, son talent était absolument différent de celui de Crivelli, qui partageait alors avec lui l'emploi de premier ténor à l'Opéra italien, et dont le chant expressif et large était,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

à cette époque, rarement orné de fioritures. Dans *Adolfo e Chiara*, mauvais opéra de Pucitta, le succès que Tacchinardi avait obtenu à son début fut compromis, parce que les défauts de son extérieur, et sa nullité comme acteur, lui donnaient trop de désavantage dans la comparaison établie entre lui et Elleviou, charmant dans l'opéra français sur le même sujet. Il prit sa revanche dans *la Molinara*, de Paisiello, et dès ce moment il devint l'idole des habitués du théâtre de l'Odéon. Après les événements de 1814, il retourna en Italie, et chanta avec succès sur les principaux théâtres de sa patrie. Le grand-duc de Toscane le nomma premier chanteur de sa musique, en 1822, mais en lui laissant la liberté de continuer sa carrière dramatique. Tacchinardi chanta à Vienne l'année suivante, puis se rendit en Espagne et se fit encore admirer sur le théâtre de Barcelone, bien qu'il fût âgé de près de cinquante ans. Après 1831, il renonça à paraître sur la scène, et ne conserva que son emploi de chanteur du grand-duc de Toscane. Il s'est aussi livré à l'enseignement du chant, et a formé plusieurs élèves distingués, au premier rang desquels brillèrent sa fille (madame Persiani) et la Frezzolini. Pour habituer ses élèves à l'action dramatique, Tacchinardi fit faire un petit théâtre dans une maison de campagne qu'il possédait près de Florence. Il a composé beaucoup d'exercices de chant et de vocalises, et a publié un opuscule intitulé : *Dell' Opera in musica sul teatro italiano, e de' suoi difetti*. Ce petit ouvrage, imprimé à Florence, a eu deux éditions. Une deuxième fille de Tacchinardi (Élisa), pianiste distinguée, a publié à Florence, chez Cipriani, des variations pour le piano sur un thème de Mercadante. Tacchinardi est mort à Florence, au mois de janvier 1860.

TADOLINI (Jean), né à Bologne, en 1795, montra dès son enfance d'heureuses dispositions pour la musique. Après avoir appris les éléments de cet art sous la direction d'un maître obscur, il devint élève de Mattei pour la composition, et du célèbre ténor Babini pour le chant. Ses progrès furent si rapides, qu'à l'âge de seize ans il fut engagé au théâtre italien de Paris pour succéder à Mosca en qualité d'accompagnateur au piano, et pour diriger les choristes. Spontini était alors directeur de la musique de ce théâtre. Tadolini y remplit ses fonctions pendant les années 1811, 1812 et 1813, et retourna en Italie, après l'invasion de Paris par les armées alliées, en 1814. Âgé alors de vingt ans, il écrivit à Venise l'opéra intitulé : *La Fata Alcina*, qui fut chanté par Rubini, Zamboni, la Marcolini, et obtint un brillant succès. Plus tard, et toujours avec bonheur, il écrivit *La Principessa di Navarra*, à Bologne ; *Il Credulo deluso*, à Rome, dont le succès lui fit obtenir le titre de maître de chapelle de la cathédrale de Bologne ; *Il Tamerlano*, dans cette ville ; *Moctar*, à Milan ; *Il Mitridate*, au théâtre de *la Fenice*, à Venise, et *Almanzor*, à Trieste. Il était dans cette ville avec sa femme, jeune cantatrice de talent, lorsqu'ils furent appelés tous deux à Paris, en 1830, pour le théâtre italien. Tadolini y reprit ses anciennes fonctions d'accompagnateur et de directeur de la musique. Il occupa cette position pendant neuf ans. Dans l'été de 1839, il retourna à Bologne. Artiste modeste, aussi estimé pour ses qualités sociales que pour son talent, Tadolini n'est pas seulement connu par ses travaux pour le théâtre, car il a aussi publié des cantates, des romances, des *canzonette*, entre autres la mélodie *l'Eco di Scozia*, avec cor obligé, qui a été chantée dans plusieurs concerts par Rubini. On a aussi de cet artiste : 1° *Trio pour piano, hautbois et basson* ; Florence, Cipriani. 2° *Rondo pour piano et flûte* ; ibid.

TADOLINI (Eugénie), femme du précédent, dont le nom de famille était **SAVORINI**, naquit en 1809, à Forli, dans la Romagne-Supérieure. Ses premiers maîtres dans l'art du chant furent Fani et Grilli ; celui-ci était maître de chapelle dans cette ville. Tadolini perfectionna ensuite son talent et l'épousa. Elle débuta à Parme, en 1829, puis fut engagée au Théâtre-Italien de Paris, où elle fut peu remarquée, parce qu'à cette époque madame Malibran et mademoiselle Sontag brillaient de tout l'éclat de leur talent et obtenaient des succès d'enthousiasme. De retour en Italie, madame Tadolini chanta à Venise dans l'hiver de 1833-1834, où sa voix pure et son talent correct, mais un peu froid, reçurent un accueil sympathique. Appelée ensuite à Milan, puis à Padoue, elle y eut aussi du succès. En 1835, elle chanta à Trieste, à Vienne, à la foire de Sinigaglia et à Turin. En 1836, elle était à Florence, d'où elle retourna à Vienne, puis à Milan. En 1837, elle brilla à Venise, où les progrès de son talent furent remarqués par les connaisseurs. Dans l'année suivante, on l'entendit de nouveau à Sinigaglia, puis elle chanta à Lucques, à Vienne, pour la troisième fois, à Milan et à Brescia. En 1839, elle se fit entendre à Gênes, à Florence, à Sienne et à Rome. Dans l'année

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

suivante, à Faenza, à Reggio, à Bergame et à Trieste. Vienne est la ville où elle fut rappelée le plus souvent, car on l'y retrouve en 1841, en 1843, en 1840 et 1847. Cette année fut la dernière de sa carrière théâtrale. Parmi ses plus beaux succès, on doit citer ceux qu'elle obtint à Naples, lorsque Mercadante et Donizetti eurent écrit pour elle. En 1842, elle y excitait l'enthousiasme, et était considérée comme la meilleure cantatrice de l'Italie à cette époque. Depuis 1834, elle était séparée de son mari.

TAEGLICHSBECK (Thomas), maître de chapelle du prince de Hohenzollern-Hechingen, est né le 31 décembre 1799, à Anshach, en Bavière. Lorsqu'il eut atteint l'âge de quatre ans, son père lui enseigna la musique; plus tard, il choisit le violon pour son instrument, et les leçons de Rovelli qu'il reçut à Munich, en 1816, achevèrent de développer son talent. Il devint aussi, dans cette ville, élève de Grætz, pour la composition. En 1817, il écrivit une messe qui fut exécutée et lui procura une place de violoniste au théâtre de Munich. Lindpaintner, alors directeur de musique de ce théâtre, distingua bientôt le mérite de ce jeune homme, et se fit remplacer par lui lorsqu'il demanda un congé d'une année pour voyager; mais ce maître ne retourna plus à Munich, et les preuves de talent que Taeglichsbeck avait données pendant sa direction de l'orchestre, le firent choisir pour son successeur. Les changements que subit le théâtre, en 1822, décidèrent le jeune artiste à accepter une place de violoniste à la chapelle royale de Bavière. L'année suivante, il fit représenter, au théâtre de Munich, un petit opéra intitulé : *Weber's Bild* (L'image de Weber), qui eut quelque succès. Après un court voyage en Bavière, il se rendit en Suisse et visita Stuttgart, Francfort, Manheim et Carlsruhe. Partout il fut bien accueilli comme violoniste. Ses premières compositions pour le violon furent publiées en 1825. Deux ans après, il fut nommé maître de chapelle de la cour de Hechingen. Depuis cette époque, il a fait plusieurs voyages à Vienne, à Berlin, à Munich, à Leipsick, en Hollande, en Danemark et en Suède, et y a fait applaudir son talent sur le violon. Jusque-là, il n'avait écrit que pour son instrument; mais, en 1833, il s'est fait connaître comme compositeur par quatre symphonies et d'autres grands ouvrages qui lui font honneur. La première de ces symphonies fut exécutée aux concerts du Conservatoire de Paris, pendant un séjour que Taeglichsbeck fit dans cette ville, en 1835. L'accueil favorable qu'elle reçut en fit demander une deuxième à l'auteur, qui fit un second voyage à Paris, en 1837, pour la faire entendre. Au retour de son voyage en Hollande, il passa par Bruxelles, où il s'arrêta quelque temps sans y donner de concert. Par suite de la révolution badoise, en 1848, la chapelle du prince de Hohenzollern-Hechingen ayant été dispersée, Taeglichsbeck fut appelé à Strasbourg pour diriger l'orchestre du théâtre; mais le prince, qui continuait à lui faire payer son traitement, ayant manifesté son mécontentement du séjour de l'artiste en France, celui-ci se démit de ses fonctions de chef d'orchestre, et retourna à Hechingen. En 1852, il vécut quelque temps à Lœwenberg, en Silésie, puis il se rendit à Dresde, où il se trouvait encore, sans emploi, en 1857. Les productions de cet artiste sont celles-ci : 1° Variations sur un thème de la *Gazza Ladra*, pour violon et orchestre ou piano, op. 1; Offenbach, André. 2° Variations sur un thème de *Léocadie*, pour piano et violon, op. 2; Augsbourg, Gombart. 3° Polonaise pour le violon et orchestre ou piano, op. 3; Offenbach, André. 4° Variations sur un thème original, pour violon et quatuor ou piano, op. 4; Munich, Aibl. 5° *Idem* pour piano et violon (*Almalied*), op. 5; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 6° Six chansons allemandes avec piano, op. 6; Munich, Falter. 7° Valses pour piano, op. 6; *ibid.* 8° Concerto militaire pour violon et orchestre ou piano, op. 8; Leipsick, Hofmeister. 9° Divertissement pour piano et violon sur des motifs du *Bal masqué*, op. 9; Munich, Falter. 10° Première symphonie pour orchestre, op. 10; Paris, Richault. 11° Trois duos pour deux violons, op. 11; *ibid.* 12° Variations pour violon sur un air styrien, op. 12; Leipsick, Wander. 13° Fantaisie *idem* sur des airs polonais, op. 13; Stuttgart. 14° Concertino pour violon et orchestre, op. 14; Leipsick, Hofmeister. 15° Fantaisie pour violon et orchestre sur des airs souabes, op. 15; Carlsruhe, Cranzbauer. 16° Sonate pour piano et violon; Paris, Richault. 17° Variations pour violon et orchestre, op. 17; Leipsick, Hofmeister. 18° *Lieder* pour quatre voix d'hommes, op. 18; Hof, Grau. 19° *Divertissements* pour violon et orchestre, sur des motifs de *la Sonnanbula*, op. 19; Leipsick, Hofmeister. 20° *Idem* pour piano et violon, sur des motifs de *la Chaste Suzanne*, op. 20; Paris, Richault. 21° Rondo pour cor chromatique et piano, op. 21; *ibid.* 22° Six *Lieder* pour quatre voix d'hommes; Stuttgart, Gœpel. 23° Six *Lieder* à voix seule

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

et piano, op. 22; *ibid.* 24° Quatre *Lieder* pour soprano, contralto, ténor et basse, op. 24; *ibid.* 25° Messe solennelle avec orchestre, op. 25; Munich, Falter. 26° Trio pour piano, violon, et violoncelle, op. 26; Hambourg, Schuberth. 27° *Lieder* à voix seule avec piano, op. 27 et 28; Stuttgart, Gœpel. 28° Cinq *Lieder* pour soprano, contralto, ténor et basse avec piano ou huit instruments de cuivre, op. 29; Munich, Falter. 29° Trois sonates progressives pour piano et violon, op. 30; Hambourg, Schuberth. 30° Le 67e psaume à quatre voix sans accompagnement; Vienne, Gloegg. 31° *Lieder* pour quatre voix d'hommes, op. 32 et 33; Stuttgart, Gœpel. Taeglichsbeck a en manuscrit des symphonies et des quatuors d'instruments à cordes.

TAFALLA (le P. Pedro), musicien espagnol, né dans la ville d'où il a pris son nom, à la fin du seizième siècle, fit ses vœux, en 1625, au monastère de l'Escurial. Il était si estimé des autres moines, que, ne voulant pas se séparer de sa mère, il obtint qu'on la reçût dans une habitation contiguë au couvent, où elle finit ses jours. Les œuvres musicales de ce religieux sont nombreuses; elles se trouvent toutes à l'Escurial; on y remarque un caractère religieux et la forme scientifique. Le P. Tafalla mourut à l'Escurial, dans un âge avancé. M. Eslava a publié, dans *la Lira sacro-hispana*, un répons à huit voix (*Libera me Domine*) de ce moine.

TAFFIN (M.-J.-D.), prêtre, né dans le département du Nord, au commencement du dix-neuvième siècle, fit ses études au séminaire de Cambrai. Après avoir été ordonné prêtre, il fut vicaire d'une des églises de Lille jusqu'en 1839, puis il fut nommé curé à Landrecies. Il est auteur des ouvrages dont les titres suivent : 1° *Méthode complète et raisonnée de chant ecclésiastique, offerte aux jeunes séminaristes;* Lille, Lefort, 1835, un volume in-8° de cent soixante-huit pages. Le système exposé par l'abbé Taffin dans cet ouvrage est celui du *plain-chant musical*, c'est-à-dire du chant ecclésiastique mesuré, rhythmé et orné; monstrueuse conception qui a eu de la vogue dans quelques parties de la France, de 1830 à 1845, mais qui, depuis lors, a été généralement repoussée. 2° *Vade-mecum du bon chantre, ou recueil de plus de cent pièces de chant ecclésiastique, telles que messes, faux-bourdons très-nombreux et très-variés, quatuors, trios, duos, motets à voix seule, Litanies avec chœur, Stabat*, etc.; Lille, Lefort, un volume in-8° de trois cent vingt-six pages.

TAG (Christian-Gottlieb), organiste et claveciniste célèbre, naquit en 1735, à Bayerfeld, en Saxe, où son père était maître d'école et organiste. Celui-ci dirigea les premières études de son fils, et lui fit faire de rapides progrès dans les lettres et dans la musique. Tag ayant atteint sa treizième année, le juge de Grunhaym voulut en faire son commis; mais cette position ne convenait pas à la vivacité de son esprit; il se rendit secrètement à Dresde, et s'y présenta chez le recteur Schoetgen et chez le *cantor* Homilius, demandant à être admis comme élève dans l'école de la Croix. L'examen qu'on lui fit subir lui ayant été favorable, il y entra et fit ses études complètes depuis 1749 jusqu'en 1755. L'excellente musique qu'il entendait à l'église et au théâtre forma son goût et lui servit de modèle pour les chants et les pièces d'orgue qu'il écrivit pendant ses cours. Ses études persévérantes l'avaient rendu fort habile sur cet instrument, sur le clavecin et sur la harpe. Les livres de Marpurg, de Kirnberger et de Schultz le guidaient dans l'art d'écrire. Décidé à se rendre à l'université de Leipsick, il se mit en route à pied, suivant l'usage des étudiants de l'Allemagne; mais arrivé à Hohenstein, et s'étant arrêté dans une auberge, il y fit la connaissance d'un bourgeois de cette petite ville, qui, charmé de son instruction et de ses manières douces et polies, lui fit obtenir sur-le-champ les places vacantes de *cantor* et de collègue dans l'école du lieu. Un an après, il se maria, et, complétement heureux dans sa nouvelle position, il y vécut cinquante-trois ans, refusant toutes les offres brillantes qui lui furent faites pour se fixer à Hirschberg, en Silésie, et plus tard à Dresde, à Leipsick et à Hambourg. Tag conserva toute l'activité de son esprit jusqu'en 1807; mais la mort de sa femme, au mois de juillet de cette année, lui causa tant d'affliction, que ses facultés s'en affaiblirent : il perdit la mémoire et fut obligé de donner sa démission. Alors il se retira chez sa fille, devenue la femme du pasteur de Niederzwœnitz, et y mourut le 19 juillet 1811, à l'âge de soixante-dix-sept ans.

Bien que cet homme distingué ait été occupé, pendant plus de cinquante ans, à donner chaque jour douze heures de leçons publiques et particulières, il a écrit une très-grande quantité de compositions de différents genres, dont on a imprimé : 1° Six préludes pour l'orgue, avec un trio *alla breve*, Leipsick, Breitkopf, 1783. 2° Douze préludes faciles pour l'orgue; *ibid.*, 1795. 3° Soixante-dix variations pour le

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

clavecin sur le thème d'un *andantino* ; ibid., 1785. 4° Chansons avec accompagnement de clavecin, premier recueil ; *ibid.*, 1783. 5° Second recueil, *idem*, avec une cantate mélodramatique ; *ibid.*, 1785. 6° *Der Glaube* (La foi), mélodie avec orgue ; *ibid.*, 1793. 7° Chansons de Matthisson et de Burde, *ibid.*, 1793. 8° Vingt-quatre chansons suivies d'un hymne à quatre voix avec accompagnement de clavecin ; *ibid.*, 1798. 9° *Naumann*, cantate funèbre pour le chant et le clavecin ; *ibid.*, 1802. 10° *Wœrlitz*, ode pour le chant et le clavecin ; Berlin, 1803. 11° Mélodie pour le *Pater noster* et pour les commandements de Dieu, avec orgue ; Penig, 1803. Quelques pièces de clavecin composées par Tag ont été insérées dans les *Notices hebdomadaires* de Hiller. Parmi ses œuvres restées en manuscrit, on remarque : 1° Une année entière de musique d'église pour les dimanches et fêtes, renfermant soixante-dix cantates de différents genres, dont quelques-unes sont à deux ou trois chœurs avec grand orchestre. 2° Onze messes et hymnes. 3° Vingt-deux motets faciles à quatre voix. 4° Trente sept airs d'église faciles à quatre voix. 5° Six dialogues faciles. 6° Cinq motets de Noël. 7° Vingt airs de Noël. 8° Dix motets de Pâques. 9° Six motets pour la *Passion*. 10° Six airs pour la *Passion*. 11° Trois motets de louanges et de remercîments, et un Éloge de la musique, à quatre voix et neuf instruments. 12° Vingt chants de noces avec clarinettes, hautbois, cors et bassons. 13° Soixante-huit chants catholiques à trois voix. 14° Vingt-deux préludes pour l'orgue à deux claviers et pédale. 15° Seize *idem* pour un seul clavier. 16° Trois rondeaux pour l'orgue. 17° Quatre symphonies pour l'orgue. 18° Huit préludes libres *idem*. 19° Quatre préludes de chorals à deux chœurs pour orgue, deux clarinettes, deux cors et deux bassons. 20° Une symphonie pour l'orchestre. 21° Un quatuor pour des instruments à cordes. 22° Six divertissements pour le clavecin. 23° Six *idem* plus petits.

TAGLIA (Pierre), compositeur milanais, qui vivait vers le milieu du seizième siècle, a publié : *Madrigali a quattro voci. Lib.* 1 ; Milan, 1555.

TAGLIA (Charles), docteur et professeur de philosophie à l'université de Pise, vers le milieu du dix-huitième siècle, est connu par un livre qui a pour titre : *Lettere scientifiche sopra vari dilettevoli argomenti di Fisica* ; Florence, 1747, in-4°, avec le portrait de l'auteur. La première de ces lettres, adressée au marquis Gabriel Riccardi di Scorra, a pour objet d'examiner *comment un violon peut produire en si grande quantité des sons agréables* : elle occupe trente-six pages du volume. La troisième est relative au chant mélodieux du pinson marin : elle remplit les pages 95 à 124.

TAGLIAPIETRA (Joannino), musicien vénitien du quatorzième siècle, fut nommé organiste de la chapelle ducale de Saint-Marc, le 12 mars 1379, et eut pour successeurs deux moines servites, le 10 juillet 1389. On ne connaît pas jusqu'à ce jour (1864) de compositions de cet artiste, qui fut le quatrième organiste de la même église.

TAGLIETTI (Jules), compositeur, né à Brescia, vers 1660, fut maître du collége noble de Saint-Antoine, dans sa ville natale. Il se distingua dans la musique instrumentale et ne fut pas étranger à l'agrandissement de ses formes, vers la fin du dix-septième siècle. Ses œuvres connues sont : 1° *Sonate da camera a tre, due violini e violoncello*, op. 1°, Bologne, 1697, in-folio. C'est une réimpression. 2° *Sei concerti a quattro e sinfonie a tre, 2 violini, violone e cembalo*, op. 2° ; Venise, 1696, in-4°. Il y a une édition de cet ouvrage publiée à Amsterdam. 3° *Arie da suonare col violoncello e spinetta o violone ad uso di arie cantabili le quali finite, si torna da capo*, op. 3°. 4° *Concerti o capricci a quattro, due violini e viola e basso continuo*, op. 4 ; Venise, 1699, in-4°. 5° *Sonate da camera a 3, 2 violini e basso continuo*, op. 5. 6° *Pensieri musicali ad uso d'arie cantabili a violino e violone in partitura col basso continuo*, op. 6 ; *in Venezia, Bartoli*, 1709. 7° *Concerti a 4 violini, viola col violoncello, violone e basso continuo*, op. 7. 8° *Sonate a violino e basso*, op. 8. 9° *Sonate da camera a 2 violini, violoncello, violone e clavicembalo*, op. 9. 10° *Arie ad uso delle cantabili da suonare col violino, violoncello e violone o clavicembalo*, op. 10. 11° *Concerti a 4, con suoi rinforzi*, op. 11. 12° *Pensieri da camera a 2 violini e basso*, op. 12.

TAGLIETTI (Louis), compositeur italien, vécut vers la fin du dix-septième siècle. Il était vraisemblablement parent du précédent, et, comme lui, il naquit à Brescia. On ne connaît de lui que les compositions instrumentales suivantes : 1° *Sonate per violino e violoncello, con basso continuo*, op. 4 ; Venise. 2° *Concertini e preludi con diversi pensieri e divertimenti a cinque*, op. 5 ; *ibidem*. 3° *Concerti a 4 e sinfonie a 5*, op. 6 ; *ibid.* Une

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

deuxième édition de ce dernier ouvrage a été faite à Amsterdam, chez Roger. 4° *Sonate a violino e basso*, op. 7; *ibid.* 5° *Sonate da camera a tre, due violini, violoncello, violone o clavecino* (sic), op. 9; *ibid.* 6° *Arie ad uso delle cantabili da sonare col violino, violoncello e violone o clavecino*, op. 10; *ibid.* 7° *Pensieri da camera a tre, due violini e basso*, op. 12; *ibid.*

TAILLARD (CONSTANT), surnommé *l'aîné*, flûtiste français, attaché au Concert spirituel dès 1752, était fils d'un cromorne de la grand écurie du roi. Il vivait encore en 1780; mais il était mort avant 1788. Il a publié treize recueils de *Pièces françaises et italiennes, petits airs, menuets, etc., avec des variations accommodées pour deux flûtes.* Le treizième de ces recueils a paru en 1782. Dans la même année, il fit paraître aussi : *Méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière et à lire la musique*, à Paris, chez l'auteur.

TAILLASSON (GAILLARD), dit **MATHALIN** ou **MATHELIN**, naquit à Toulouse, en 1580. Dès son enfance, il se livra à l'étude de la musique, et devint habile sur le violon. Le bruit de son talent étant parvenu jusqu'à Paris, Claude-Guillaume Nyon, dit *La Foundy*, roi des violons et ménétriers de France, consentit à lui concéder une partie de son autorité sur les musiciens des provinces, et par acte passé devant Descolermaux et Marcheville, notaires à Paris, le 21 août 1608, le déclara son lieutenant à Toulouse, *lui donnant le droit de recevoir tous maîtres, joueurs d'instruments, tant audit Toulouse que dans les villes du ressort de cette cité; comme aussi de faire toutes corrections ou punitions qu'il appartiendra contre toute personne qui entreprendra sur ledit art sans son congé et licence.* Il paraît que les prérogatives du roi des violons n'avaient point été exercées jusque-là à Toulouse; les ménétriers et les musiciens de cette ville refusèrent de s'y soumettre, nonobstant les *lettres royaux* dont Taillasson était pourvu; ils protestèrent, nommèrent pour leur syndic le musicien Pierre Villète, et l'affaire fut portée au parlement. La cause des musiciens fut confiée aux avocats Disponia et Lafargue, et le syndic fut en outre représenté par Valisse; Marmiesse et Madrat défendirent Mathelin. L'affaire fut plaidée en audience solennelle, et l'avocat général de Belloy porta la parole. L'arrêt qui intervint le 26 mars 1609 donna gain de cause à Mathelin, et celui-ci exerça désormais son autorité sans obstacle. Il avait à ses ordres une *bande de violons* avec laquelle il jouait aux fêtes et aux processions. Les États de la province de Languedoc s'étant assemblés en 1039, une gratification de trente livres fut accordée à Mathelin et à sa bande pour avoir joué à la procession desdits États. Mathelin avait à Toulouse un rival qui balançait sa réputation; il se nommait Poncet. Tous deux allaient en concurrence aux cérémonies d'apparat et aux processions, et là, chacun avec sa bande, luttait d'habileté et cherchait à surpasser son compétiteur. Les poëtes en langue *moundine* (toulousaine) ont chanté ces deux artistes : Auger Gaillard, de Rabastens, en Albigeois, nomme Mathelin et Poncet dans ses vers patois, et semble les mettre sur la même ligne, notamment dans l'épître dédicatoire de ses œuvres qu'il adressa au sieur de Séré. Il a aussi composé un *Dialogue sur l'abus que se coumet à las dansas*, dans lequel il se donne Mathelin pour interlocuteur et lui fait défendre le plaisir de la danse que lui Auger attaque par des raisons tirées de l'Écriture et de l'histoire. Mathelin paraît se convertir, à la fin. Après la mort de Nyon, ce musicien exerça la dignité burlesque de *roi des violons de France*, par lettres patentes signées de Louis XIII; il en remplit les fonctions jusqu'à sa mort qui arriva en 1647. Mathelin avait été lié d'amitié avec le célèbre poëte languedocien Godolin ou Goudelin; il composait les airs des chansons de celui-ci; plusieurs de ces airs sont encore chantés par le peuple de Toulouse et dans le Languedoc.

TAILLERUS (SIMON), moine de l'ordre de Saint-Dominique, naquit en Écosse, vers les premières années du treizième siècle, et écrivit divers ouvrages concernant la musique, vers 1240. Tanner, qui le cite dans sa *Bibliothèque britannique*, l'appelle *Taillier*; mais les PP. Quétif et Échard pensent (1) que son nom véritable a pu être *Taylor*. Quoi qu'il en soit, ces écrivains et Fabricius (dans sa *Bibliothèque latine du moyen âge*) attribuent à ce moine un livre *De cantu ecclesiastico reformando*, un autre *De tenore musicali*, un troisième intitulé *Tetrachordum*, et un dernier qui a pour titre *Pentachordum*. Je n'ai trouvé l'indication de ces ouvrages dans aucun catalogue de manuscrits.

TALABARDON (PASCAL), professeur de musique, n'est connu que par les ouvrages intitulés : 1° *Traité théorico-pratique de l'ar-*

(1) Scriptores ordinis prædicatorum, tome I, fol. 111.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ticulation musicale, avec des observations sur les sons de la langue française et sur la théorie des intervalles; Paris, Schonenberger, 1841, in-4°. 2° *Cours de musique vocale. Introduction à toutes les méthodes de chant*, deuxième édition; *ibid.*, 1845, un volume in-12, avec trente-quatre pages de musique.

TALANDERIUS (Petrus). *Voyez* **TALHANDIER**.

TALESIO (Pedro), musicien portugais, vécut à Coïmbre, au commencement du dix-septième siècle. Il est auteur d'un traité du plain-chant intitulé : *Arte de canto chaõ com huma breve instrucçao para os Sacerdotes, Diaconos, e Subdiaconos, e moços do coro, conforme o uso romano*; Coïmbre, 1617, in-4°. Une deuxième édition de cet ouvrage a été publiée dans la même ville, en 1628, in-4°. La deuxième partie traite de la musique mesurée.

TALHANDIER (Pierre), en latin **TALANDERIUS**, auteur français d'un traité compilé de divers ouvrages sur le plain-chant et sur la musique mesurée, dont le manuscrit est à la Bibliothèque du Vatican, sous le n° 5129. Ce traité a pour titre : *Lectura tam super cantu mensurabili, quam super immensurabili*. On y trouve à la fin trois chapitres intéressants intitulés : 1° *Qualiter debet cantari a duobus planus cantus*. 2° *Pro faciendo planum cantum*. 3° *Ad notandum planum cantum*. Dans ce dernier chapitre, l'auteur dit que, suivant les bonnes traditions, la note à queue ne signifie pas une durée plus longue dans le plain-chant, mais seulement la note accentuée. Le manuscrit est du quinzième siècle.

TALLIS (Thomas), célèbre musicien anglais du seizième siècle, fut attaché à la chapelle des rois d'Angleterre Henri VIII, Édouard VI, des reines Marie et Élisabeth : il y remplit les fonctions d'organiste, conjointement avec son élève Bird (*voyez* ce nom). Tallis mourut le 23 novembre 1585, et fut inhumé dans le chœur de l'église paroissiale de Greenwich. En 1575, il avait obtenu, ainsi que Bird, des lettres patentes qui leur accordaient le droit exclusif d'imprimer leur propre musique pendant l'espace de vingt et un ans, et qui faisaient défense à toute autre personne d'imprimer aucune espèce de musique, soit anglaise, soit étrangère, ou même du papier réglé, sous peine d'une amende de quarante shellings pour chaque objet vendu. Tallis et Bird profitèrent de leur privilége en publiant une collection intitulée : *Cantiones quæ ab argumento sacræ vocantur, quinque et sex partium, autoribus Thomæ Tallisio et Gulielmo Birdo, Anglis*, etc.; Londres, Vautrollier, 1575, in-4°. Précédemment on avait publié quelques morceaux de Tallis dans une collection devenue très-rare, et qui a pour titre : *Morning and evening prayer and communion, set forthe in 4 parts, to be song in churches, both for men and children, with dyvers other godly prayers and anthems, of sundry men's doyngs. Imprinted at London by John Day*, 1565, in-4°. La composition la plus remarquable de Tallis est le chant à quarante voix, savoir : huit soprani, huit mezzo-soprani, huit contra-ténors, huit ténors et huit basses. Ce morceau se trouve en manuscrit à la Bibliothèque de l'église du Christ, à Oxford; Burney en possédait deux copies qui ont été vendues après sa mort. Boyce a inséré quelques morceaux de ce compositeur dans sa collection de musique d'église, publiée en 1760; il y en a aussi plusieurs dans le *First Book of selected church-music* de John Barnard (Londres, 1648). Hawkins a donné en partition des motets et canons de Tallis dans son *Histoire de la musique* (t. III, p. 267-278, et t. V, p. 450-452), et Burney en a aussi publié deux morceaux (*a General History of music*, tome III, pages 27-28 et 77-79).

TALONI (Geronimo), compositeur de l'école romaine, et maître de chapelle de la cathédrale d'Albano, au commencement du dix-septième siècle, a fait imprimer de sa composition : *Mottetti, Salmi di Vespri e compieta, con le Antifone a tre e quattro voci*, op. 2; Rome, Masotti, 1629, in-4°.

TAMBOLINI (Raphael), célèbre chanteur en voix de soprano, naquit à Fermo, dans les États de l'Église, vers le milieu du dix-huitième siècle. En 1770, il débuta à Naples avec un brillant succès. Engagé, en 1782, au service de la cour de Prusse, il chanta au Théâtre italien de Berlin jusqu'en 1809. Retiré alors de la scène, il resta attaché à la même cour, en qualité de chanteur de concert. Il obtint la pension en 1817, et se fixa à Charlottenbourg, où il mourut fort âgé, le 27 octobre 1830.

TAMBURINI (Antoine), basse chantante très-distinguée, est né le 28 mars 1800, à Faenza. Son père, Pasquale Tamburini, était professeur de musique dans cette ville, et jouait de la clarinette, du cor et de la trompette. Appelé à Fossombrone, dans la marche d'Ancône, pour diriger le corps de musique mili-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

taire entretenu par l'autorité municipale, il s'y rendit accompagné de son fils, et apprit à celui-ci à jouer du cor, dès qu'il eut atteint l'âge de neuf ans; mais une maladie dont le jeune Tamburini fut frappé, par la fatigue que lui causait cet instrument, décida son père à lui donner une autre direction pour ses études musicales. Confié aux soins d'Aldobrando Bossi, maître de chapelle à Fossombrone, il apprit sous sa direction le solfége et le chant. A l'âge de douze ans, Tamburini retourna à Faenza, et fut engagé pour chanter dans les chœurs de l'opéra pendant la saison de la foire; il eut occasion d'y entendre Mombelli père, Davide, Donzelli, mesdames Pisaroni et Mombelli; son instinct sut mettre à profit les leçons pratiques de chant qu'il en recevait. Chantant tour à tour dans toutes les églises du pays, il atteignit ainsi l'âge où sa voix de contralto se changea en voix de basse. Parvenu à l'âge de dix-huit ans, il quitta furtivement la maison paternelle et se rendit à Bologne, où un directeur de spectacles l'engagea pour la petite ville de Cento. Malgré sa jeunesse et son inexpérience, la beauté, la flexibilité naturelle de son organe lui procura des applaudissements dans *la Contessa di Col-Erboso*, de Generali. Ces témoignages de la faveur publique furent confirmés à Mirandola, puis à Correggio, où la troupe ambulante s'était rendue. Bologne ne fut pas plus sévère pour le jeune débutant, et le succès qu'il y obtint lui procura un engagement avantageux à Plaisance, pour le carnaval de 1819. Il y parut avec tant d'avantages dans *la Cenerentola*, *l'Italiana in Algeri*, et *Gli Assassini*, de Trento, qu'il fut immédiatement engagé pour le théâtre *Nuovo* de Naples. Accueilli d'abord avec quelque froideur dans cette ville, il sut ensuite conquérir la faveur publique, et y renouvela son engagement pour l'année suivante; mais les troubles de 1820 firent fermer les théâtres de Naples, et Tamburini se rendit à Florence, où il eut peu de succès, à cause d'une grave indisposition qui le faisait chanter au-dessous du ton. Appelé à Livourne pour le carnaval, il y retrouva tous ses avantages, et y prit une revanche complète de sa chute à Florence. De là il alla à Turin pour le printemps, et à l'automne de 1822, il parut avec éclat sur la scène de *la Scala*, à Milan. Engagé à Trieste pour le carnaval, il entra à Venise pour visiter cette ville singulière, se proposant de partir le lendemain pour sa destination; mais un ordre des souverains qui y étaient alors réunis le retint pour quelques représentations. Il y brilla au théâtre de *la Fenice*, et surtout dans un concert donné à la cour, où Rossini était au piano. Après avoir achevé la saison à Trieste, Tamburini alla à Rome, où il fut retenu pendant deux ans; puis il alla chanter le *Mosè* au théâtre de *la Fenice*, à Venise, avec Davide et madame Méric-Lalande. Il ne quitta cette ville que pour aller à Palerme, où la direction du théâtre le retint pendant deux ans. Ce fut là qu'il reçut un engagement de Barbaja, entrepreneur des théâtres de Naples, de Milan et de Vienne, pour quatre années. Tour à tour il chanta dans ces villes, et toujours avec le même succès. Au printemps de 1828, il alla à Gênes pour l'ouverture du théâtre *Carlo Felice;* mais à peine arrivé dans cette ville, il y reçut un nouvel engagement de Barbaja pour deux années, pendant lesquelles il parut sur les théâtres de Naples et de Milan. Enfin, il arriva à Paris au mois d'octobre 1832, et débuta au théâtre italien, le 7 du même mois, dans le rôle de *Dandini* de *la Cenerentola*. La beauté de sa voix, sa facile vocalisation, et l'expression de ses accents dans les mouvements lents, lui procurèrent un brillant succès. Ces qualités se trouvaient à la vérité balancées par quelques défauts; mais ces défauts sont ceux de l'époque actuelle, et appartiennent à tous les chanteurs. Pendant plus de dix ans, Tamburini a joui à Paris de la faveur d'un public éclairé, et a tenu un rang distingué dans le bel ensemble formé par Rubini, Lablache, mesdames Persiani, Grisi, Viardot et lui. Dans les derniers temps, sa voix avait perdu de son timbre; De retour en Italie, il chanta à Milan, en 1841, à Lucques et Sinigaglia en 1842, et se rendit en Russie dans l'année suivante. Il chanta à Pétersbourg et à Moscou jusqu'en 1852, en dépit de l'altération de sa voix, puis il alla à Londres, où il ne retrouva plus ses anciens succès. En 1853, il donna des représentations en Hollande avec madame Persiani et le ténor Gardoni; puis il se rendit à Paris, où il reparut au théâtre italien pendant la saison de 1854. On le retrouve à Londres en 1855 : ce fut la fin de sa carrière théâtrale trop prolongée.

TAMITIUS (André), facteur d'orgues de la cour de Saxe, vécut à Dresde, vers la fin du dix-septième siècle. Un de ses plus beaux ouvrages, l'orgue de l'église de Saint-Pierre et Saint-Paul de Gœrlitz, construit en 1683, et composé de quarante-sept jeux, avec trois claviers et pédale, fut la proie des flammes en 1691.

TAMITIUS (Jean-Théophile), fils du

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

précédent, s'établit à Zittau, où il vivait en 1754. Il s'est distingué par quelques bons ouvrages.

Son fils, facteur d'orgues et d'instruments à claviers comme lui, vivait encore à Zittau dans les premières années du dix-neuvième siècle. Il a construit quelques orgues dans la Lusace et dans la Silésie.

TAMPLINI (Giuseppe), virtuose bassoniste au théâtre de *la Scala* de Milan, vers 1840, a publié de sa composition : 1° *Capriccio sopra l'Elisire d'amore, per Fagotto con piano forte;* Milan, Ricordi. 2° *Reminiscenza dell' Opera Roberto il Diavolo di Meyerbeer. Fantasia per Fagotto con accompagnamento di piano forte;* ibid. 3° Souvenir de *Bellini. Fantasia per Fagotto con accompagnamento di piano forte;* ibid. 4° *Melodia dell' Opera i Lombardi alla prima Crociata di Verdi, trascritte e variate per Fagotto con accompagnamento di piano forte;* ibid.

TANCIONI (Eugenio), compositeur, né à Pérouse, vers 1812, a fait jouer à Corfou, en 1839, l'opéra intitulé : *La Soffitta degli artisti.* On connaît aussi de lui des mélodies à voix seule, avec piano, publiées chez Ricordi, à Milan.

TANSUR (Guillaume), musicien anglais, naquit en 1699, non à Leicester, comme il est dit dans la première édition de cette Biographie, mais à Barns, dans le comté de Surrey, où il était organiste en 1737, ainsi qu'on le voit par la collection des *Proverbes de Salomon* et du *Cantique des Cantiques*, à deux, trois et quatre voix, publiée sous le titre de *Heaven on earth.* En 1739, il fut appelé à Leicester et y passa le reste sa vie, à l'exception de quelques voyages qu'il fit à Londres. Il y vivait encore en 1770, à l'âge de soixante-dix ans, ainsi que le prouve son portrait gravé dans cette année par E. Newton. Il eut un fils, qui fut choriste à Cambridge, et qui vivait encore en 1811. Ce musicien est connu par les ouvrages suivants : 1° *A complete melody, or the Harmony of Sion, in three volumes; the first containing an Introduction to vocal and instrumental Music; the second comprising the psalms, with new melodies; and the third being composed of part song* (Mélodie complète, ou l'harmonie de Sion, en trois volumes; le premier contenant une introduction à la musique vocale et instrumentale; le second renfermant les psaumes avec de nouvelles mélodies, et le troisième, composé de chansons); Londres, 1755. 2° *The universal Harmony containing the whole book of psalms newly set in four parts* (L'harmonie universelle, contenant tout le livre des psaumes nouvellement mis à quatre parties); Londres, 1743. 3° *A New musical Grammar : or the Harmonical Spectator, containing all the useful theoretical, poetical, and technical parts of Musick* (Nouvelle Grammaire musicale, ou le Spectateur harmonique; contenant toutes les parties théoriques, pratiques et techniques de la musique, etc.); Londres, 1746, in-4°. La seconde édition a paru dans la même ville, en 1753, in-4° de cent cinquante pages; la troisième, en 1756; la quatrième, qui a pour titre *A New musical Grammar and Dictionary*, est datée de 1767, in-8°. Ce traité élémentaire de musique n'est pas dépourvu de mérite. J'ignore si l'on doit considérer comme une cinquième édition de la *Grammaire musicale* de Tansur l'ouvrage dont le titre suit, ou s'il indique un livre différent : *Elements of Musick displayd, or its Grammar, or ground-Work made easy; rudimental, practical, philosophical, historical and technical;* Londres, 1772, in-8°. La septième édition de la *Grammaire* est intitulée : *Musical grammar and Dictionary, or a general Introduction of the whole art of Music;* Londres, 1829, in-8°. A la fin de la deuxième édition de sa grammaire musicale, Tansur annonçait son intention de publier un livre intitulé : *The excellency of divine Musick; containing the original use of every portion included in the book of psalms,* etc.; il ne paraît pas que cet ouvrage ait été imprimé. Dans une liste de traités de musique imprimés en Angleterre pendant le dix-huitième siècle, donnée par Burney, dans le quatrième volume de son *Histoire générale de la musique* (p. 687), on voit, avec le nom de *Tansur* un livre intitulé *Sound anatomised :* cet ouvrage n'appartient pas à *Tansur*, mais à Turner (*voyez* ce nom).

TAPIA (Martin DE), musicien espagnol, né à Soria, dans la Haute-Castille, vers 1540, fut bachelier de l'église de Burgos. Il a écrit un traité de musique sous ce titre : *Vergel de musica espiritual, especulativa y activa, donde se tractan los artes del canto llano, y contrapunto, en summa y en theorica;* Ossuna, 1570, in-4°. Ce livre est fort rare, même en Espagne. M. Brunet cite, dans la quatrième édition de son *Manuel du libraire* (t. IV, p. 394) un exemplaire de cet ouvrage, vendu à Paris en 1831, avec ces noms de lieu et de libraire : *En Burgos de Osmas, D. Fernando de Cordoba;* 1570, in-4°. Il faudrait

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

pourroit comparer des exemplaires de ces deux villes pour décider s'il y a eu deux éditions dans la même année, ou si le frontispice de celle d'Ossuna a seulement été changé.

TAPIA (JEAN DE), prêtre espagnol et protonotaire apostolique, fixé à Naples, vers le commencement du seizième siècle, a fondé dans cette ville, en 1537, le premier conservatoire de musique connu, sous le titre de *Conservatorio della madona di Loreto*, au moyen d'aumônes et de souscriptions qu'il recueillait lui-même en allant de porte en porte. Cette école a été le modèle de toutes celles du même genre qui se sont établies dans la même ville, à Venise, et ailleurs. Tapia mourut, à Naples, au mois de décembre 1542, suivant son épitaphe rapportée par le marquis de Villarosa (1), d'après la *Napoli sacra* de César d'Engenio (Naples, 1624).

TAPRAY (JEAN-FRANÇOIS), fils de Jean Tapray, organiste de la collégiale de Gray, naquit dans cette ville, en 1738. Dès l'âge de quatorze ans, il était organiste et maître de musique à Dôle; à vingt-cinq ans, il devint organiste de la cathédrale de Besançon. En 1768, il quitta ce poste pour aller à Paris y remplir les mêmes fonctions à l'école militaire, et pour s'y livrer à l'enseignement du clavecin. Depuis cette époque jusqu'en 1801, il a composé et publié vingt-huit œuvres de sonates pour le piano et de chansons avec accompagnement; toutes ces compositions sont faibles de style et d'invention. En 1802, Tapray s'est retiré à Fontainebleau, où il a vécu jusqu'en 1819. On a aussi sous son nom une *Méthode de piano*, Paris, Pleyel, 1800. Les biographes qui le font naître à Naples et lui donnent pour maître Dominique Scarlatti ont été induits en erreur.

TARADE (....), bon violoniste, né dans un village près de Château-Thierry, entra à l'orchestre de l'Opéra en 1749, et y resta jusqu'en 1776. A cette époque, il prit sa retraite et alla vivre en province. On ignore l'époque de sa mort; mais on sait qu'il vivait encore en 1788. Il a composé un opéra-comique intitulé: *la Réconciliation villageoise* qui fut représenté, le 15 juillet 1765, à la Comédie italienne. Sa musique fut goûtée et l'on demanda l'auteur; mais quand on le vit paraître avec sa partition sous le bras, chacun se mit à rire, et Tarade se retira déconcerté.

TARCHI (ANGELO), compositeur dramatique, et professeur de chant, naquit à Naples, en 1760, et fit ses études musicales au Conservatoire de *la Pietà*, sous la direction de Tarantino pour le chant, et de Sala pour la composition. Il demeura treize ans dans cette école et y était encore lorsqu'il écrivit, en 1781, son premier opéra, intitulé *l'Architetto*, qui fut chanté par les élèves du Conservatoire, et que le roi de Naples fit ensuite représenter sur le théâtre de la cour, à Caserte. Deux ans après, il composa, pour le théâtre *Nuovo*, *la Caccia di Enrico IV*, opéra-bouffe qui fut bien accueilli par les Napolitains. Peu de temps après, il sortit du Conservatoire. Après avoir donné au théâtre du *Fondo* quelques opéras dont les titres sont maintenant oubliés, il partit pour Rome et y écrivit, pour le théâtre *Capranica*, l'opéra bouffe intitulé *I due Fratelli Pappamosca*, qui fut suivi de *Don Fallopio*, au théâtre *Valle*, en 1784. De Rome, il alla à Milan et y écrivit l'*Ademira* pour le théâtre de *la Canobbiana*. Appelé à Turin, en 1785, il y composa *Arianna e Bacco*, et dans l'automne de la même année, il donna, à Venise, *Ifigenia in Tauride*. Pendant l'année 1786, Tarchi fournit un de ces exemples de fécondité qu'on ne connaît qu'en Italie, car il écrivit dans l'espace de neuf mois, et dans quatre villes différentes, quatre opéras sérieux en trois actes chacun, savoir: *l'Ariarate*, pour le carnaval, à Milan; *Publio*, pour le printemps, à Florence; *Arminio*, dans l'été, à Mantoue, et enfin, *Demofoonte*, pour la foire de Crema. Puis il alla composer à Turin, pour le carnaval de 1787, *Il Trionfo di Clelia*, opéra sérieux, et donna, au printemps de la même année, à Milan, *Il Conte di Saldagna* (1), qui fut joué avec succès à Paris, en 1790, par les fameux bouffons de la foire Saint-Germain. Dans l'été, Tarchi alla écrire à Mantoue l'*Artaserse*, et à l'automne, il donna, à Venise, *Paolo e Virginia*. A peine ce dernier ouvrage eut-il été représenté, qu'il courut à Rome pour y écrire *le Due Rivali*, opéra bouffe, pour le carnaval. Au printemps de 1788, il donna, dans la même ville, *le Mitridate*, une de ses meilleures partitions, puis il se rendit à Milan, et y composa l'*Antioco*.

Au commencement de 1789, Tarchi, dont les succès avaient étendu la réputation en peu de temps, fut appelé à Londres pour y écrire *Il Disertore*, qui fut suivi de l'*Alessandro nell' Indie*. De retour à Milan, il écrivit, pour le petit théâtre de Monza, près de cette ville, un opéra bouffe, intitulé *Lo Spazza-camino*.

(1) *Memorie dei Compositori di Musica del regno di Napoli* (pref. p. xi.)

(1) L'*Indice teatrale* de 1788 prouve que les biographes se sont trompés en plaçant cet ouvrage une année plus tard.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

En 1790, il donna, à Venise, *l'Apoteose d'Ercole;* à Vicence, l'*Ezio;* à Rome, l'*Olimpiade*. En 1791, à Turin, *Giulio Sabino;* à Paris, où le succès du *Conte di Saldagna* l'avait fait appeler, il écrivit *Don Chisciotte;* puis il retourna à Milan pour y donner l'*Adrasto*, opéra sérieux, au carnaval de 1792. Dans la même année, il écrivit, à Mantoue, *Isacco*, oratorio; à Florence, *Ester;* à Venise, *la Morte di Nerone*. En 1793, à Turin, l'*Alessandro nell' Indie*, avec une nouvelle musique; à Bergame, pour la foire, *Lo Stravagante*, opéra-bouffe. Pendant un voyage qu'il fit à Naples, après la représentation de cet opéra, il fut atteint d'une maladie grave qui lui fit suspendre ses travaux pendant la plus grande partie de l'année 1794. Au mois de septembre, il se rendit à Milan, et y écrivit *le Danaidi*, qui furent représentées le 26 décembre. A l'automne de 1795, il donna dans la même ville *l'Impostura dura poco*. En 1796, il écrivit pour Plaisance, *Il Ciro riconosciuto*. Son dernier ouvrage composé en Italie fut *la Congiura Pisoniana*, jouée à Milan pendant le carême de 1797. La guerre, qui désolait alors ce pays, ayant ruiné toutes les entreprises de théâtre, Tarchi prit la résolution d'aller chercher à Paris d'autres ressources pour son talent. Il y arriva dans l'été de 1797, et composa, pour l'Opéra-Comique et pour le théâtre Feydeau, les ouvrages suivants : 1° *Le Cabriolet jaune*, en un acte, joué en 1798, et qui ne réussit pas. 2° *Le Trente et Quarante*, en 1799, jolie pièce de Duval dont la musique était très-faible et qui dut surtout son succès au jeu d'Elleviou et de Martin (*voyez* ces noms). 3° *Aurore de Gusman*, en 1799, tombée à la première représentation. 4° *D'auberge en auberge*, en trois actes, jouée au théâtre Feydeau, en 1800, le meilleur ouvrage français de Tarchi. 5° *Une Aventure de Saint-Foix*, en un acte, 1802, tombée à la première représentation. 6° *Astolphe et Alba*, en deux actes, 1802, qui ne réussit pas. Bientôt dégoûté de travailler dans une langue dont il ne saisissait pas le caractère lyrique, Tarchi borna le reste de sa carrière à l'enseignement du chant et de la composition. Il mourut à Paris, le 19 août 1814, complétement oublié de ses compatriotes comme du public français. On trouve en manuscrit, dans la Bibliothèque du Conservatoire de Naples, une messe à quatre voix et orchestre pour le dimanche de *Lætare*, et un *Credo* à quatre voix avec instruments, de la composition de Tarchi. L'abbé Santini, de Rome, possède un *Stabat mater* en italien, pour deux sopranos et instruments, composé par Tarchi. Les partitions de *Trente et Quarante* et *D'auberge en auberge* ont été publiées à Paris. Ce dernier ouvrage a été traduit en allemand, et publié en partition pour le piano, sous le titre : *Von Gasthof zu Gasthof;* Hambourg, Cranz, et à Vienne, avec le titre *les Deux Postes* (*Die zwei Posten*).

TARDITI (Paul), compositeur, né à Rome, dans la seconde moitié du seizième siècle, fut maître de chapelle de Saint-Jacques-des-Espagnols, dans cette ville, et occupait encore cette place en 1620. Le 20 janvier 1610, il avait été nommé maître de chapelle de Sainte-Marie-Majeure, mais il n'avait point accepté cet emploi. M. l'abbé Santini, de Rome, possède beaucoup de compositions de ce maître pour l'église, à huit voix. On a publié de sa composition *Villote alla padovana a quattro voci; Venetia, appresso Angelo Gardano*, 1597, in-4°. Tarditi fut un des premiers maîtres romains qui adoptèrent le style *recitativo* mis en vogue à Florence et à Mantoue par Peri, Caccini et Monteverde. Il n'eut de prédécesseur en ce genre à Rome que Paul Quagliati (*voyez* le discours de P. Della Valle, intitulé : *Della musica dell' età nostra*, dans le deuxième volume des œuvres de J.-B. Doni, p. 251).

TARDITI (Horace), compositeur de l'école romaine, fut d'abord maître de chapelle de la cathédrale de Forli, dans les États romains; il occupait cette place en 1639; puis il eut une position semblable à la cathédrale de Faenza. Il vivait encore dans cette ville en 1670. La bibliothèque de l'école communale de musique de Bologne, provenant du P. Martini, possède les ouvrages de la composition de cet artiste dont voici la liste : 1° *Messe a quattro e cinque voci in concerto, con una* Laudate *in fine concertata a tre voci, due violini e un' chitarone; in Venetia, app. Aless. Vincenti*, 1639, in-4°. 2° *Messa e Salmi concertati a quattro voci*, op. 16; *ibid.*, 1640. 3° *Messe a cinque voci concertate, parte con stromenti, parte senza, con alcuni Salmi a* 5, 4 *e* 5 *voci concertati*, op. 27; *ibid.*, 1648, in-4°. 4° *Messe a tre e quattro voci in concerto; libro terzo*, op. 32; *ibid.*, 1650, in-4°. 5° *Messa e Salmi a* 2 *voci*, op. 39; *Bologna, Jac. Monti*, 1668, in-4°. 6° *Il secondo libro di Motetti concertati a* 1, 2, 3, 4 *e* 5 *voci co'l basso per l'organo, con una Messa e Salmi a* 5 *voci in concerto; Venetia, Aless. Vincenti*, 1625. 7° *Il terzo libro de' Motetti*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

a 2 e 3 voci in concerto, op. 7; *ibid.*, 1638 (c'est une réimpression). 8° *Il quarto libro de' Mottetti a 2, 3 e 4 voci in concerto, con le Litanie della B. V. a 4 voci concertati*, op. 13; *ibid.*, 1637. 9° *Motetti a 2 e 3 voci concertati, libro sesto*, op. 31; *ibid.*, 1651 (c'est une réimpression). 10° *Mottetti e Salmi a 2 e 3 voci concertati co'l basso per l'organo*, op. 22; *ibid.*, 1645. 11° *Mottetti, Salmi e Inni a una voce e a 2 o 3 voci concertati, parte con violini e tiorba, e parte senza*, op. 30; *Venetia, Gardane*, 1650. 12° *Mottetti a 2 e 3 voci, libro* 10°, op. 31; *Venetia, app. Aless. Vincenti*, 1651. 13° *Mottetti e Salmi a 3 e 4 voci concertati, parte con violini e parte senza, con una Messa a 4 voci ed un* Laudate pueri *a voce sola con due violini*, op. 33; *ibid.*, 1652. 14° *Il decimo terzo libro de' Mottetti a 3 voci concertati*, op. 34; *ibid.*, 1654. 15° *Il decimo quinto libro de' Mottetti a 2 e 3 voci con violini, ed una Messa concertata a 3 voci co'l basso per l'organo*, op. 36; *ibid.*, 1663. 16° *Mottetti a voce sola con violini*, op. 41; *Bologna, Giacomo Monti*, 1670. 17° *Il secondo libro de' Mottetti a voce sola con violini*, op. 43; *ibid.*, 1670. J'ai vu citer dans des catalogues le troisième et le quatrième livre de motets à voix seule, mais sans indication de lieu et de date. 18° *Concerto a musiche da chiesa, Mottetti a 2, 3, 4 e 5 voci, Salmi a 5 voci, Litanie della B. V. a 5 voci; Venetia, Vincenti*, 1641. 19° *Salmi a 8 voci co'l organo*, op. 28; *ibid.*, 1649. 20° *Salmi di compietà e Litanie della B. V. a 4 voci, con le quattro Antifone a 3 voci*, op. 24; *ibid.*, 1647. 21° *Litanie della B. V. a 3, 4 e 5 voci concertati, con le quattro Antifone a tre voci e 2 violini, alcuni Mottetti a 3 voci, e* Te Deum *concertato a 4 voci*; ibid., 1644. 22° *Madrigali a 5 voci con alcuni a 3 in fine*, op. 14; *ibid.*, 1639. 23° *Canzonette amorose a 2 e 3 voci*; ibid., 1647.

TARENNE (Georges), littérateur français, vécut à la fin du dix-huitième siècle et au commencement du dix-neuvième. Au nombre de ses ouvrages, on en trouve un qui a pour titre : *Recherches sur le Ranz des vaches, avec musique*; Paris, Louis, 1813, in-8° de soixante-douze pages.

TARNOWSKI (Alexandre), violoniste et compositeur, né à Wilna (Lithuanie), en 1812, eut pour maître de violon un professeur de cette ville, nommé *Reult*. En 1832, il se rendit à Paris et y reçut quelques leçons d'Habeneck. Fixé ensuite à Clermont-Ferrand, il y vit encore (1864), et y a formé de bons élèves. Lié d'amitié avec le compositeur Onslow, M. Tarnowski était chargé par lui de la partie de premier violon dans l'exécution de ses nouveaux ouvrages. On a publié de cet artiste : 1° Fantaisie pour violon sur une romance de *Guido et Ginevra*. 2° Fantaisie sur les motifs d'*Il Trovatore*. 3° Fantaisie sur les motifs de l'*Étoile du Nord*. 4° Polka pour piano. 5° Grande valse *idem*. M. Tarnowski dirige l'orchestre de la Société philharmonique de Clermont-Ferrand.

TARONI (Antoine), chanoine de l'église Sainte-Barbe, à Mantoue, et compositeur, vers le milieu du dix-septième siècle, est connu par les ouvrages dont voici les titres : 1° *Madrigali a 5 voci*; Venise, 1612. 2° *Messe a capella a 5 voci*; ibid., 1646. Entre deux productions publiées à des dates si éloignées, il en a paru sans doute d'autres qui me sont inconnues.

TARTAGLINI (Hippolyte), né à Modène, en 1539, fut organiste de Saint-Pierre et de plusieurs autres églises de Rome. Il fut élu maître de chapelle de Sainte-Marie-Majeure, le 10 octobre 1575. La protection du cardinal Farnèse lui fit obtenir la qualité de citoyen romain. Ce fut aussi à ce prélat qu'il dut l'honneur d'être décoré du titre de chevalier de l'Éperon d'or. Appelé à Naples vers la fin de 1577, il y fut mis en possession de la place de maître de chapelle de la cathédrale. Il y mourut en 1580, à l'âge de quarante et un ans. Cet artiste fut considéré comme un des musiciens les plus distingués de son temps. Il passe pour avoir été un des premiers auteurs de messes et de motets à trois et à quatre chœurs. On trouve un madrigal à cinq voix de la composition de Tartaglini dans le recueil intitulé : *Dolci Affetti, Madrigali a 5 voci di diversi eccellenti musici di Roma*; Rome, Alexandre Gardane, 1585. Tartaglini publia un livre de Madrigaux à Rome, chez le même imprimeur, en 1576. Il y en a eu une seconde édition en 1588.

TARTINI (Joseph), né à Pirano, en Istrie, le 12 avril 1692, commença ses études chez les oratoriens de sa ville natale, et fort jeune encore fut envoyé à Capo-d'Istria, pour les achever au collége appelé *Dei Padri delle scuole*. Il y reçut les premières leçons de musique et de violon, et acquit dans l'art de l'escrime une habileté remarquable. Ses parents le destinaient à entrer dans un couvent de franciscains; mais rien ne put vaincre la répugnance de Tartini pour cet état. Déjà il

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

avait atteint sa dix-huitième année lorsqu'on prit le parti de l'envoyer à l'université de Padoue pour y étudier la jurisprudence. Sa rare intelligence lui rendit cette étude si facile, qu'il lui restait beaucoup de temps pour se livrer à son goût passionné pour l'escrime. Malheureusement sa fréquentation habituelle des salles d'armes, et sa confiance dans son habileté, lui donnèrent l'humeur querelleuse, et lui attirèrent quelques duels qui eurent du retentissement. Dégoûté d'études sérieuses, il avait pris la résolution d'aller s'établir à Paris ou à Naples, et d'y faire sa profession de l'art des armes; l'amour que lui inspira une jeune demoiselle de Padoue, parente du cardinal Georges Cornaro, évêque de cette ville, le fit ensuite renoncer à ce projet. Il l'avait épousée en secret; mais bientôt cette union fut connue; les parents de Tartini, irrités de sa conduite, lui retirèrent les secours qu'ils lui accordaient précédemment; et pour comble de maux, le cardinal mit la justice à sa poursuite, sous l'accusation de séduction et de rapt. Prévenu à temps du danger qui le menaçait, Tartini s'enfuit vers Rome, laissant sa femme à Padoue, sans l'informer du lieu de sa retraite. Arrivé à Assise, il y rencontra un moine de Pirano, son proche parent, qui était sacristain du couvent des minorites de cette ville, et qui, touché de ses malheurs, consentit à lui donner un asile dans le monastère. Tartini resta caché pendant deux ans, mettant à profit sa retraite forcée par une étude incessante du violon. Le Père Boemo, excellent organiste du couvent, lui donna des leçons d'accompagnement et de composition qui complétèrent son éducation musicale. Ces douces occupations, le calme qui régnait autour de lui, enfin les pratiques religieuses auxquelles il prenait part, opérèrent alors une heureuse révolution dans le caractère de Tartini, et de violent qu'il était, le rendirent doux et modeste.

Un événement imprévu vint tout à coup mettre un terme à sa retraite forcée, et le rendre à sa famille. Un jour de fête, il exécutait un solo de violon, dans le chœur de l'église, lorsqu'un coup de vent dérangea le rideau qui le dérobait aux regards du public. Un habitant de Padoue, qui se trouvait dans l'église, le reconnut et divulgua le secret du lieu où il s'était retiré. Mais dans l'espace de deux années, les dispositions de l'évêque de Padoue avaient changé à l'égard de Tartini; il fut permis à l'artiste de retourner dans cette ville et de se réunir à sa femme. Peu de temps après, il partit avec elle pour Venise, où il entendit le célèbre violoniste Veracini, de Florence. Le jeu hardi et rempli de nouveautés de ce virtuose l'étonna et lui fit apercevoir de nouvelles ressources pour son instrument. Ne voulant pas entrer en lutte avec cet artiste, dont il ne pouvait se dissimuler la supériorité, il s'éloigna de Venise le lendemain, envoya sa femme chez son frère, à Pirano, et se retira à Ancône, où il se livra avec ardeur à de nouvelles études. Depuis cette époque (1714), il se fit une manière nouvelle, et par de constantes observations établit les principes fondamentaux du maniement de l'archet qui, depuis lors, ont servi de base à toutes les écoles de violonistes d'Italie et de France. Ce fut alors qu'il fit la découverte du phénomène du *troisième son*, ainsi appelé parce que des tierces parfaitement justes exécutées sur le violon font entendre un son grave à la tierce inférieure de la note la plus basse des deux, qui forme avec elles un accord parfait. C'est ce phénomène qu'il prit plus tard pour base d'un nouveau système d'harmonie.

En 1721, Tartini fut nommé violon solo et chef d'orchestre de la chapelle de Saint-Antoine de Padoue. Cette chapelle était alors composée de seize chanteurs et vingt-quatre instrumentistes : elle passait pour une des meilleures de l'Italie. Deux ans après, le virtuose fut appelé à Prague pour les fêtes du couronnement de l'empereur Charles VI; il s'y rendit avec le violoncelliste Antoine Vandini, son ami, et tous deux acceptèrent les offres avantageuses qui leur furent faites par le comte de Kinsky, pour qu'ils entrassent à son service. Ils y restèrent pendant trois ans, puis ils retournèrent à Padoue. Depuis ce temps, rien n'a pu décider Tartini à s'éloigner de cette ville : il refusa toujours les propositions avantageuses qui lui furent faites pour qu'il entrât au service de princes étrangers. Le reste de sa longue carrière s'écoula paisiblement dans l'étude, la composition et l'enseignement. En 1728, il avait établi à Padoue une école de violon qui devint célèbre dans toute l'Europe, et d'où sortirent une multitude de violonistes distingués, parmi lesquels on cite Nardini, Pasqualino Bini, Alberghi, Dominique Ferrari, Carminati, Capuzzi, madame de Sirmen, et les violonistes français Pagin et Lahoussaye. Le caractère acariâtre de sa femme ne le rendait pas heureux; mais il eut toujours avec elle une patience, une douceur inaltérables. Depuis 1722 jusqu'à sa mort, c'est-à-dire dans l'espace de quarante-huit ans, il conserva sa place de premier violon à l'église Saint-Antoine de Pa-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

donc; mais dans les dernières années, il n'en remplissait plus les fonctions. Cette place ne lui rapportait que quatre cents ducats (environ seize cents francs); mais il n'était obligé de jouer qu'à quelques grandes fêtes, chaque année. Cette place, le produit de ses leçons, et quelques biens qu'il tenait de sa famille, lui composaient un revenu suffisant pour vivre dans l'aisance. A l'âge de soixante-dix-huit ans, il fut atteint du scorbut : à la première nouvelle de cet accident, Nardini, son élève favori, partit de Livourne pour se rendre auprès de lui; il lui prodigua ses soins pendant sa maladie; mais le mal était incurable, et Tartini mourut le 16 février 1770. Il fut inhumé dans l'église Sainte-Catherine. Jules Meneghini, son successeur comme chef d'orchestre, lui fit faire un service funèbre dans l'église des Servites, où l'abbé Fanzago prononça son éloge, et la chapelle de Saint-Antoine exécuta en son honneur un *Requiem* composée par le P. Valotti.

Tartini n'a pas moins contribué au perfectionnement de l'art de jouer du violon par ses compositions pour cet instrument, que par les élèves qu'il a formés. Son style est en général élevé, et ses idées ont de la variété. Son harmonie a de la pureté sans sécheresse. Aucun instrumentiste célèbre n'a montré autant de fécondité que lui. Son premier ouvrage parut, en 1734, à Amsterdam, chez Roger; il consiste en douze concertos pour violon, avec accompagnement de deux violons, viole, violoncelle et basse continue pour le clavecin, divisés en deux livres, et a pour titre : *Sei concerti composti e mandati da G. Tartini a Gaspari Visconti. Opera* 1a. *Lib.* 1 *e* 2. Trois concertos extraits de cet œuvre ont été publiés quelques années après à Paris, sous ce titre : *Tre concerti a cinque voci da Gius. Tartini.* Lib. 1o. Blainville (*voyez* ce nom) a tiré aussi de ce même œuvre trois autres concertos, en y ajoutant deux parties de viole, d'après la basse continue chiffrée, et les a publiés à Paris sous le titre de : *Concerti grossi, composti dell' Opera prima di Gius. Tartini.* Il existe un autre ouvrage de Tartini qui porte le numéro d'œuvre premier; il a pour titre *Sonate* (*XII*) *a violino, e violoncello o cembalo dedicate a sua Eccellenza il signor Girolamo Ascanio Giustiniani di Giuseppe Tartini. Opera prima;* Paris, Leclerc, chez madame Boivin (gravé par Hue). En général, il ne faut pas attacher trop d'importance aux numéros d'œuvres des anciens auteurs, parce qu'ils étaient souvent classés arbitrairement par les éditeurs ou contrefacteurs. Ce désordre est surtout remarquable dans la multitude d'éditions des œuvres de Haydn. En ce qui concerne Tartini, on voit que la série des œuvres publiés à Paris, chez Leclerc, se rapporte particulièrement aux sonates. Les douze sonates citées ci-dessus sont aussi publiées à Amsterdam, chez Le Cène, comme œuvre premier. Le second œuvre de Tartini, formé de six sonates pour violon, avec violoncelle ou basse continue pour le clavecin, a été gravé à Rome, en 1745. Ces sonates ont été gravées à Paris et à Amsterdam sous le même numéro. Or, ces mêmes sonates, dédiées par Tartini à *Guglielmo Fegeri*, sont réunies à six autres, avec la même dédicace, et publiées comme œuvre troisième, sous ce titre : *XII Sonate a violino e basso* (la basse n'est pas chiffrée), *dedicate al Signor Guglielmo Fegeri da Giuseppe Tartini. Opera terza;* Paris, Leclerc, etc. L'œuvre quatrième a été publié à Paris, chez Venier, sous ce titre : *Sei concerti a violino solo, due violini, viola e violoncello o cembalo di concerto,* op. 4e. Ce même numéro d'œuvre quatrième est donné à *VI sonates* à violon seul avec la basse continue, composées par M. *Giuseppe Tartini di Padoa,* dédiées à M. Pagin. OEuvre IV; Paris, Leclerc, etc. L'œuvre cinquième, composé de six sonates à violon seul et basse continue, dédiées aussi à Pagin, a paru à Paris, chez Leclerc, en 1747. L'œuvre sixième, formé de six sonates semblables, a été publié à Paris, aux mêmes adresses et au bureau du *Journal de musique*, en 1770. Six autres sonates, formant l'œuvre septième, et, enfin, six autres du même genre, œuvre neuvième, ont été gravées à Paris, par mademoiselle Bertin. L'œuvre huitième a pour titre: *Sei Sonate a tre, due violini col basso del sig. Giuseppe Tartini di Padoa;* op. VIII. Gravé par mademoiselle Bertin; Paris, chez M. Meaupetit, l'éditeur, etc., madame Boivin, M. Leclerc, mademoiselle Castagneri. Ces sonates sont très-petites. On connaît aussi de Tartini un recueil pour le violon publié à Amsterdam, sous le titre de *l'Arte dell' arco*, dont Cartier a publié, à Paris, une nouvelle édition intitulée : *l'Art de l'archet.* A l'égard des éditions publiées des concertos de Tartini, M. Farrenc a bien voulu me fournir les indications suivantes : 1° *Concerti* (III) *a cinque con violino obligato del Sig. Giuseppe Tartini. Libro* 1o; Paris, chez madame Boivin, M. Leclerc, M. Castagneri, M. Lainé. Au bas du frontispice, on lit : *In Urbino nella stamperia di Carlo Gio Francesco Tessarini.* 2° *VI concerti a otto stromenti, a violino principale, violino primo, violino secondo, violino primo di ri-*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

pieno, violino secondo di ripieno, alto-viola, organo e violoncello obligato, del S. Giuseppe Tartini di Padoa. Opera seconda; Stampato a spese di Gerhardo Frederico Witvogel a Amsterdam. 3° Sei concerti a cinque stromenti, a violino principale, violino primo e secondo, alto-viola, organo e violoncello, composti e mandati per il Signor Giuseppe Tartini di Padoa. Opera prima, libro secondo; Amsterdam a spese di Michele Carlo Le Cene. 4° Sei concerti a cinque stromenti, a violino principale, violino primo e secondo, alto-viola, organo e violoncello del Sig. Giuseppe Tartini e Gasparo Visconti. Opera prima, libro terzo; Amsterdam a spese di Michele Carlo Le Cene.

Indépendamment de ces compositions, Tartini laissa en manuscrit, à sa mort, *quarante-huit sonates* pour violon et basse, *un trio* pour deux violons et basse, et *cent vingt-sept concertos* pour violon solo, deux violons, viole et basse continue d'accompagnement. La Bibliothèque du Conservatoire de Paris possède des copies manuscrites d'une grande partie de ces ouvrages. Parmi ces compositions se trouve la fameuse *Sonate du Diable*, dont on a publié plusieurs éditions depuis environ 1805. L'astronome Lalande tenait de Tartini lui-même l'anecdote de l'origine de cette sonate, et l'a rapportée en ces termes dans la relation de son voyage en Italie (t. IX, p. 55) : « Une nuit, en 1713, me dit-» il, je rêvais que j'avais fait un pacte, et que » le diable était à mon service ; tout me réus-» sissait à souhait, mes volontés étaient tou-» jours prévenues, et mes désirs toujours sur-» passés par les services de mon nouveau » domestique. J'imaginai de lui donner mon » violon pour voir s'il parviendrait à me jouer » de beaux airs : mais quel fut mon étonne-» ment, lorsque j'entendis une sonate si sin-» gulière et si belle, exécutée avec tant de su-» périorité et d'intelligence, que je n'avais » même rien conçu qui pût entrer en paral-» lèle ! J'éprouvais tant de surprise, de ravis-» sement, de plaisir, que j'en perdais la respi-» ration : je fus réveillé par cette violente » sensation ; je pris à l'instant mon violon, » espérant de retrouver une partie de ce que » je venais d'entendre ; mais ce fut en vain : » la pièce que je composai alors est à la vérité » la meilleure que j'aie jamais faite, et je l'ap-» pelle encore *la Sonate du Diable ;* mais elle » est si fort au-dessous de ce qui m'avait » frappé, que j'eusse brisé mon violon et » abandonné pour toujours la musique, si » j'eusse été en état de m'en passer. » Cette anecdote a fourni à Panseron (*voyez* ce nom) le sujet d'une pièce de chant avec violon obligé, intitulée : *le Songe de Tartini*, qui a eu beaucoup de succès. Tartini composa un *Miserere* concerté à quatre et à cinq voix, avec le dernier verset à huit voix, qui fut exécuté à la chapelle pontificale de Rome, le mercredi saint de l'année 1708, devant le pape Clément XIII ; mais loin de mériter les louanges que le baron Augustin Forno de Palerme lui a données dans l'éloge de Tartini, ce morceau fut trouvé si faible, qu'on résolut unanimement de ne plus l'exécuter, et qu'il n'a plus été entendu depuis lors.

Tartini s'est beaucoup occupé de la théorie de la musique et particulièrement de l'harmonie. Le phénomène du troisième son, qui l'avait frappé en 1714, et qui a été remarqué plus tard par Romieu et par Sorge (*voyez* ces noms), était devenu l'objet de ses méditations, et le conduisit à la création d'un système d'harmonie qu'il exposa dans un livre intitulé : *Trattato di musica secondo la vera scienza dell' armonia* (Padoue, 1754, in-4° de cent soixante-quinze pages). Ce livre est divisé en six chapitres dont le contenu est : 1° Des phénomènes harmoniques, de leur nature et de leur usage ; 2° du cercle, de sa nature et de son usage ; 3° du système musical, des consonnances, des dissonances, leur nature, leur définition ; 4° de l'échelle diatonique, du genre musical pratique, de son origine, de son usage et de ses conséquences ; 5° des modes et des tons anciens et modernes ; 6° des intervalles et des modulations de la musique moderne. Un des phénomènes les plus remarquables des inconséquences de l'esprit humain se manifeste dans ce livre ; car on y voit un homme, initié à tous les secrets de son art, chercher en dehors de la constitution de cet art les principes qui lui servent de base, et s'épuiser en efforts infructueux pour les abstraire d'une physique incertaine et de calculs dont il ignorait le mécanisme. Rebutés par l'obscurité qui règne dans tout l'ouvrage, les critiques ont reproché à Tartini de n'avoir pas présenté ses idées d'une manière assez lucide, et ont attribué le défaut de clarté qu'ils y remarquaient aux formes de son style. Avec plus d'attention, ils auraient vu que l'obscurité est dans les idées mêmes, et que si les aperçus ingénieux ne manquent pas dans le système que l'auteur s'est efforcé de coordonner, la liaison rigoureuse n'existe pas entre eux, enfin, que les conséquences qu'il en tire

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

n'ont point de solidité (1). Le système de Tartini est précisément l'opposé de celui de Rameau, car il part des harmoniques pour remonter au son grave, au moyen du phénomène du troisième son, tandis que l'harmoniste français suit une marche inverse. Il suit de là que le système de Tartini manque de base pour la génération des accords, et qu'il ne peut parvenir à la belle théorie du renversement, découverte par Rameau. Cette seule considération démontre la supériorité des travaux de celui-ci, sous le rapport de la didactique pratique : elle n'a point été aperçue par J.-J. Rousseau, dans l'analyse erronée qu'il a faite de la théorie de Tartini, à l'article *Système* de son *Dictionnaire de musique*, ni par d'Alembert, dans son article *Fondamental*, de l'Encyclopédie (2).

Prony a donné l'explication suivante du phénomène du troisième son découvert par Tartini, et de l'erreur où il est tombé à ce sujet : « Tartini a remarqué qu'en faisant entendre ensemble deux sons voisins quelconques pris parmi ceux que rendaient les sous-divisions 1/2, 1/3, 1/4, 1/5, etc., d'une corde, sous une tension constante, on entendait en même temps un troisième son, engendré par les deux autres, et qu'il a jugé être le son 1/2. Tartini a été trompé par l'identité des octaves, et a pris pour le son 1 de la corde entière, le son 1/2 de sa moitié, qui est l'octave du précédent. La production de ce troisième son a pour cause infiniment probable les coïncidences des vibrations des deux sons générateurs ; coïncidences qui, pendant un temps donné, sont en nombre égal à celui des vibrations de la corde 1, pendant le même temps. » (*Mécanique analytique*, deuxième partie, § 1257.) Cette explication est conforme à celle que Lagrange a donnée du même phénomène dans les Mémoires de l'Académie de Turin (ann. 1759, t. I, p. 103). Cet illustre géomètre a démontré dans le même mémoire que le phénomène de la production des sons harmoniques, par la résonnance d'un corps sonore grave, et celui de la production d'un son grave par la résonnance de deux sons aigus, sont identiques par leur principe, qui n'est autre que la coïncidence des nombres harmoniques des vibrations.

Serre, de Genève, a fait une très-bonne critique du livre de Tartini dans les *Observations sur le principe de l'harmonie* (pages 109-169), et a démontré à la fois la fausseté des principes du système, et l'impossibilité de leur application dans la pratique. Soit que Tartini eût eu dès lors connaissance de cette critique, soit qu'il l'ignorât encore, il essaya d'expliquer les points de son système dont l'obscurité ou l'incohérence avaient été signalées, et fit paraître dans ce dessein un écrit qui a pour titre : *De' principii dell' armonia musicale contenuta nel diatonico genere* (Padova, 1767, in-4° de cent vingt pages). Toutefois, ses efforts n'aboutissent pas dans cet ouvrage à l'objet qu'il s'était proposé, car l'obscurité n'y est pas moins grande que dans le premier traité, et les contradictions n'y sont pas moins fréquentes. C'est dans cette dissertation qu'il réclame (p. 56) la priorité de la découverte du troisième son, contre les prétentions de Romieu (*voyez* ce nom). Au reste, dès 1700, Sauveur (*voyez* ce nom) en avait trouvé le principe, comme celui de tous les phénomènes harmoniques du même genre. Dans la même année, Tartini fit paraître une faible réfutation de la critique de Serre, dans un écrit intitulé : *Risposta di Giuseppe Tartini alla critica del di lui Trattato di musica di Mons. Le Serre di Ginevra, in Venezia*, 1767, in-8° de soixante-quatorze pages. L'ensemble du système de Tartini a été l'objet d'une réfutation algébrique dans le discours préliminaire du nouveau système de Mercadier de Belestat (*voyez* ce nom). Une analyse de ce même système se trouve dans les *Notices heldomadaires* de Hiller (ann. 1767, p. 68, 73 et 81), et Scheibe en a donné une autre dans son *Traité de la composition musicale* (p. 503-570). Ce dernier assure que, dans l'impossibilité de rédiger ses idées et de les mettre en ordre, Tartini s'est servi de la plume de P. Colombo, professeur de physique à l'université de Padoue; mais il a confondu le traité de musique avec un livre sur les raisons des nombres et les proportions numériques des intervalles dont il sera parlé plus loin. Tartini, à la demande de son élève, mademoiselle Lombardini, connue plus tard sous le nom de *madame de Sirmen* (*voyez* ce nom), lui écrivit une lettre concernant les principes de l'art de jouer du violon, qui a été

(1) Voyez l'analyse du système de Tartini dans mon *Esquisse de l'histoire de l'harmonie* (Paris, 1841, p 93-102, et dans *la Revue et Gazette musicale de Paris*, année 1840, pages 535-538).

(2) Le prince de la Tour et Taxis a fait voir que Rousseau n'a rien entendu au système de Tartini, dans un écrit intitulé : *Risposta di un anonimo al celebre Signor Rousseau circa il suo sentimento in proposito d'alcune proposizioni del Sig. G. Tartini. In Venezia*, 1769, *appresso Antonio di Castro, alla libreria della Corvanza*, in-8° de quinze pages.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

publiée quelques mois après sa mort dans *l'Europa letteraria* (année 1770, tome V, part. II, p. 74 et suiv.), sous ce titre : *Lettera alla signora Maddalena Lombardini, inserviente ad una importante lezione per i suonatori di violino.* Ce petit écrit fut publié séparément dans la même année, à Venise, une demi-feuille in-8°. Burney en a donné une nouvelle édition à Londres, en 1771, avec une traduction anglaise, sous ce titre : *Tartini's Letter to signora Lombardini (afterwards Signora Syrmen); published as an important Lesson to performers on the violin;* Londres, in-8°. Il a paru une deuxième édition de cette traduction, avec le texte italien, à Londres, chez R. Bremner, 1779, deux feuilles in-4°. Fayolle l'a fait réimprimer à la suite de sa notice sur Tartini, avec une traduction française, dans ses *Notices sur Corelli, Tartini, Gaviniès, Pugnani et Viotti* (Paris, 1810, in-8°). Henri-Léopold Rohrmann, d'abord organiste au monastère d'Isenhagen, près de Celle, puis organiste à Hanovre, en a publié une traduction allemande intitulée : *Brief an Magdelein Lombardini enthaltend eine wichtige Lection für die Violinspieler;* Hanovre, 1786, in-4° de douze pages); mais, par une singularité qui n'a point été expliquée, cette traduction est la même qui se trouve dans la notice de Tartini que Hiller avait donnée, en 1784, dans ses *Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler,* etc. (p. 278-285).

Tartini avait composé pour ses élèves une sorte de traité pratique des ornements employés de son temps dans la musique de violon; c'est cet ouvrage que l'abbé Fanzago a cité dans la note 24 (page 34) de la première édition de son éloge de Tartini, sous ce titre : *Lezioni pratiche pel violino;* mais le titre véritable de cet ouvrage est celui qu'on trouve dans le catalogue de Joseph Benzon (Venise, 1818, page 4) : *Trattato delle appoggiature si ascendenti che discendenti per il violino, come pure il trillo, tremolo, mordente, ed altro, con dichiarazione delle cadenze naturali e composte.* La Houssaye, élève de Tartini, avait apporté à Paris une copie de cet ouvrage, d'après laquelle Pietro Denis (*voyez* ce nom) en a donné une traduction française intitulée : *Traité des agréments de la musique, contenant l'origine de la petite note, sa valeur, la manière de la placer, toutes les différentes espèces de cadences,* etc.; Paris, de la Chevardière, 1782, in-8° de quatre-vingt-quatorze pages. Tartini avait en manuscrit un ouvrage intitulé : *Delle ragioni e delle proporzioni libri sei,* qu'il avait légué au P. Colombo, son ami, pour le revoir et le publier; mais ce professeur mourut avant d'avoir accompli sa tâche. On ignore où se trouve en ce moment le manuscrit original.

On a publié les éloges et notices de Tartini dont voici l'indication : 1° *Orazione delle lodi di Giuseppe Tartini, recitata nella chiesa de' RR. PP. Serviti in Padova li 31 di marzo l'anno* 1770, par l'abbé Fanzago (*voyez* ce nom), in Padova, 1770, in-4° de quarante-huit pages. Cet éloge a été réimprimé avec celui du P. Vallotti sous ce titre : *Elogi di Giuseppe Tartini primo violonista nella cappella del Santo,* etc.; in Padova. C. Conzatti, 1792, in-8° de quatre-vingt-dix-neuf pages. 2° Notice sur Joseph Tartini par J.-A. Hiller, dans ses *Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler neuerer Zeit* (Leipsick, 1784, un volume in-8°, pages 207-285). 3° *Elogio di Tartini,* par Augustin Forno, de Palerme. Cet éloge se trouve dans les œuvres complètes de l'auteur (Naples, 1792, deux volumes in-12). 4° *Giuseppe Tartini, sua vita,* notice insérée dans le livre de Camille Ugoni intitulé : *Della letteratura italiana nella seconda metà del secolo XVIII* (*Brescia, per Nic. Bettoni,* 1802 (tome I, pages 1-28). 5° Notice sur la vie et les ouvrages de Joseph Tartini, par Fayolle (dans l'ouvrage cité plus haut). Charles Calcinoto, de Padoue, a gravé le portrait de Tartini, in-4°, pour l'éloge de cet artiste par l'abbé Fanzago; un autre portrait a été gravé à Londres, par Scheener, en 1787, et Fayolle en a fait graver un troisième, en 1810, d'après un dessin de Guérin.

TASKIN (Pascal), très-habile facteur de clavecins, né à Liége, vers 1730, se rendit jeune à Paris, et devint élève de François-Étienne Blanchet (*voyez* ce nom), dont il fut le successeur. En 1768, il substitua à la plume des sautereaux du clavecin et de l'épinette, dont l'usage était encore général en France, la peau de buffle, qui produisait un son moins sec. On trouve dans l'*Essai sur la musique* de Laborde (t. I, pages 340 et suivantes) un éloge emphatique de cette amélioration. Pascal Taskin eut le titre de *garde des instruments du roi,* depuis 1781 jusqu'à la chute de la royauté. En 1776, il construisit, à l'imitation des petits pianos anglais, un piano en forme de clavecin, sur lequel Vandermonde, Haüy et le baron de Dietrich firent un rapport à l'Académie des sciences. Taskin mourut à Paris, en 1793.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

TASKIN (Henri-Joseph), fils de Joseph Taskin, neveu du précédent, et accordeur de clavecins de la cour, naquit à Versailles, en 1779. Dès l'âge le plus tendre, il se livra à l'étude du piano et de la composition. Plus tard, il fut connu comme un bon maître de piano à Paris, où il mourut en 1837. On connaît de sa composition seize œuvres parmi lesquels on remarque : 1° Concerto pour piano et orchestre, op. 2; Paris, chez l'auteur. 2° Trois trios pour piano, violon et violoncelle, op. 5; *ibid.* 3° Caprice pour piano et violon; *ibid.* 4° Fantaisies pour piano seul, op. 3, 6; *ibid.* 5° Des thèmes variés *idem*.

TAUBER ou **TAUBERT** (J.-F.), flûtiste et compositeur, naquit en 1750, à Naumbourg, en Saxe, et fit ses études musicales sous la direction de Gœtze, à Dresde. Après avoir été quelque temps à l'Académie de Gœttingue, il entra au service du prince de Bernbourg. Une maladie de poitrine l'obligea, en 1801, à cesser de jouer de son instrument; il se retira à Ballenstadt, où il mourut au mois de mai 1803. On a gravé de sa composition : 1° Concertos pour la flûte, nos 1 et 2; Leipsick, Peters. 2° Thèmes variés avec orchestre, op. 2, 3, 4; Manheim, Heckel.

TAUBER (Jean-Henri), savant danois, professeur, puis directeur de l'Académie de Sorau, vécut vers la fin du dix-huitième siècle. Il a écrit en langue danoise une dissertation sur les arts du chant et du dessin, considérés comme des moyens de civilisation pour la jeunesse, en général, et en particulier pour les étudiants. Ce petit ouvrage a été imprimé séparément, et dans le même temps a été inséré dans *l'Iris*, journal littéraire publié par Paulsen (2me année, 1792, t. IV).

TAUBER DE TAUBERFURT (Charles, baron **DE**), conseiller de l'empereur d'Autriche au gouvernement de Grætz, mort le 6 janvier 1814, est auteur d'un livre intitulé : *Ueber meine Violine* (Sur mon violon); Vienne, Kurzbœck, 1780, un volume in-8° de cent quatre-vingt-huit pages. Cet ouvrage est une fantaisie sur divers sujets de musique, de politique, de philosophie, d'esthétique, etc. On y trouve trois cent cinquante-deux réflexions d'un maître de chapelle dans le style didactique.

TAUBERT (Charles-Gottfried-Wilhelm, ou Godefroid-Guillaume), chef d'orchestre de l'Opéra de Berlin, membre de l'Académie royale des beaux-arts de cette ville, membre honoraire de la Société des Pays-Bas pour les progrès de la musique, chevalier de plusieurs ordres, né à Berlin, le 23 mars 1811, est fils d'un ancien musicien de régiment, qui fut ensuite employé dans les bureaux du ministère de la guerre. Dès ses premières années, il s'exerça à jouer des airs populaires sur une petite flûte que possédait son père et fit connaître ainsi ses dispositions pour la musique. A l'âge de huit ans, il reçut de Neithardt (*voyez* ce nom) les premières leçons de piano, sans cesser toutefois de cultiver la flûte et le violon. A l'âge de douze ans, il devint élève de Louis Berger pour le piano, et pendant plusieurs années il reçut les leçons de cet artiste distingué. Vers le même temps, il entra au gymnase *Frédéric-Guillaume* pour y faire ses études littéraires. A l'âge de quatorze ans, il joua pour la première fois en public un concerto de Dussek et des variations de son maître sur l'air allemand *Schœne Minka :* ce premier essai de son talent fut heureux. Après avoir atteint sa seizième année, il quitta le gymnase et suivit les cours de l'université pendant cinq ans, bien qu'il fût résolu à ne point avoir d'autre carrière que celle d'artiste musicien. Ce fut aussi à la même époque qu'il étudia la théorie de l'harmonie et de la composition, sous la direction de Bernard Klein. Il se faisait entendre souvent en public, particulièrement dans les soirées musicales de Mœser, où il exécutait les concertos de Mozart et de Beethoven avec une délicatesse remarquable, qui est le caractère distinctif de son talent. Il donnait aussi beaucoup de leçons et son enseignement forma de bons élèves, parmi lesquels on remarque Th. Kullak, Alexandre Fesca, G. Schumann et L. Schlottermann. Plus tard, ses propres travaux de compositeur et la multiplicité de ses occupations dans les positions qu'il occupa l'obligèrent à cesser de se livrer à l'enseignement. Après quelques petites excursions en Poméranie et à Cassel, il visita Francfort-sur-l'Oder, en 1828, et y donna un concert, dans lequel il reçut un accueil sympathique du public. Vers 1830, Taubert publia ses premières compositions (œuvres 1 à 6), chez Bruggemann, à Halberstadt. Ses *Lieder* eurent particulièrement du succès à cause de la fraîcheur mélodique des idées. Sa première symphonie (en *ut* majeur), fut exécutée le 30 mars 1831, dans un concert périodique de Mœser. Le bon accueil fait à cet ouvrage détermina Devrient à écrire, pour le jeune compositeur, le livret de l'opéra intitulé *la Kermesse*, qui, représenté le 23 janvier 1832, fut bien reçu du public et s'est maintenu sur la scène allemande. Au mois de janvier 1835, Taubert fit un voyage à Leipsick et à Dresde.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Son concerto de piano (œuvre 18, en *mi* majeur) obtint un brillant succès dans la première de ces villes : il y fit entendre aussi plusieurs ouvertures. A Dresde, il fit entendre la musique qu'il avait composée pour le drame *Das graue Mannlein* (le Petit homme gris). En 1834, l'Académie des beaux-arts de Berlin nomma Taubert l'un de ses membres effectifs. Le 19 septembre de la même année, il fit représenter au théâtre royal son opéra romantique intitulé *Der Zigeuner* (le Bohémien). Le compositeur dirigea lui-même son ouvrage et ce fut son premier essai de la direction d'un orchestre : il y montra de l'habileté et reçut les félicitations de Mendelssohn. Le 30 novembre suivant, il épousa la sœur de la célèbre cantatrice Nanette Schechner. En 1836, Taubert fit un voyage en Angleterre, en Écosse, en Hollande et sur le Rhin : sous l'impression que lui avait laissée ce voyage, il écrivit son premier trio pour piano, violon et violoncelle (op. 32), ainsi que ses *Souvenirs d'Écosse*. En 1839, il fit un second voyage en Bavière et obtint à Munich un succès d'enthousiasme, en exécutant, dans un concert, le cinquième concerto de Beethoven (en *mi* bémol), et *la Campanella*, l'une de ses propres compositions les plus réussies.

Au mois de juin 1841, Taubert fut nommé chef-d'orchestre du Théâtre royal de Berlin. Il y fit représenter, au mois de février suivant, son opéra *Marquis und Dieb* (Marquis et voleur), et le succès de cet ouvrage lui fit obtenir la position de directeur de musique du même théâtre et de la chapelle royale; il entra en possession de ces nouvelles et honorables fonctions, le 31 mai 1841. Dans la même année, il composa des cantates pour la fête du roi de Prusse et pour le centième anniversaire de l'Opéra de Berlin, et dans l'hiver suivant, il organisa les concerts de symphonie de la chapelle royale qui, depuis, ont acquis de la célébrité. Pendant les trois premières années, il en partagea la direction avec Mendelssohn et C.-W. Heuning; mais ensuite il les dirigea seul. Les bénéfices de ces concerts, pour la caisse des veuves des musiciens de la chapelle, s'élevaient déjà, en 1861, à la somme considérable de cent mille thalers. En 1843, Taubert fut chargé par le roi de composer des chœurs pour la *Médée*, d'Euripide, Mendelssohn n'ayant pas accepté cette tâche. Plusieurs morceaux de cette composition ont été exécutés avec succès à Berlin, dans d'autres villes de l'Allemagne, et à Copenhague, en 1852. En 1844, Taubert fit exécuter son arrangement musical et humoristique du *Chat botté* de Tieck. Au mois de janvier 1845, il fut nommé maître de chapelle du roi. Sa symphonie en *la*, exécutée à Berlin, en 1840, n'y avait pas été goûtée; il n'en fut pas de même de sa symphonie en *fa* majeur, qu'il fit entendre le 9 février 1846, car celle-ci fut très-favorablement accueillie. Elle réussit également aux concerts du *Gewandhaus* de Leipsick, sous la direction de l'auteur. Au mois de mai de la même année, Taubert se rendit à Vienne, où il se fit entendre comme pianiste. Il y dirigea aussi trois représentations du *Freyschütz*, dans lesquelles chantait Jenny Lind, alors à l'aurore de sa grande renommée. Diverses compositions du même artiste remplirent les années suivantes, particulièrement sa symphonie en *si* mineur, qui fut exécutée le 6 mars 1850; son *Pater noster*, de Klopstock, qu'il dirigea à l'Académie de chant, au mois de janvier 1852, et son opéra intitulé *Joggeli*, joué sans succès le 9 octobre 1853, et qu'il fallut retirer après cinq représentations. Le 17 mars 1855, il fit entendre pour la première fois, dans le *centième* concert de la chapelle royale, sa symphonie en *ut* mineur, et dans la même année, il donna à Munich sa musique composée pour *la Tempête* de Shakespeare. A cette occasion, le roi de Bavière le félicita et lui envoya la croix de première classe de l'ordre de Saint-Michel. Le dernier opéra de *Taubert* (jusqu'en 1861) est *Macbeth*, représenté à Berlin, le 16 novembre 1857.

Les ouvrages principaux de cet artiste distingué sont : I. Musique d'église. 1° Les psaumes 23 et 143, pour voix de *mezzo soprano* avec orgue ou piano, op. 65; Berlin, Trautwein. 2° Le psaume 123 pour un chœur de voix diverses, op. 86, en partition; *ibid.* 3° *Vater unser* (Pater noster), pour chœur, voix seule et orchestre, publié en partition pour le piano; *ibid.* II. Opéras. 4° *La Kermesse*, op. 7, partition réduite pour piano; Berlin, Trautwein. 5° *Der Ziegeuner* (le Bohémien), en quatre actes. 6° *Marquis und Dieb* (Marquis et voleur), en un acte; partition pour piano; *ibid.* 7° Fête théâtrale pour le centième anniversaire du théâtre royal de l'opéra (7 décembre 1842); *ibid.* 8° *Joggeli*, opéra en trois actes, op. 100, partition; Berlin, Bock. 9° Fête théâtrale pour le mariage du prince de Prusse (12 juin 1854). 10° *Macbeth*, opéra en cinq actes, en partition pour le piano; Berlin, Bock. III. Musique pour des drames. 11° Ouverture pour *l'Otello* de Shakespeare, exécutée dans des concerts. 12° *Le petit*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Homme gris, drame en cinq actes de Devrient. 13° Ouverture, chants et chœurs pour la *Médée*, d'Euripide, en partition pour le piano; Berlin. Trautwein. 14° Musique pour *le Chat botté*, de Tieck. 15° *Idem* pour *la Barbe bleue*, drame en cinq actes du même poëte, en partition pour le piano; Berlin, Bock. 16° Ouverture pour *Macbeth*, tragédie de Shakespeare. 17° *La Tempête*, drame de Shakespeare. 18° Quelques chœurs et chants pour différentes pièces. IV. CANTATES. 19° Cantate pour la fête de la naissance du roi Frédéric-Guillaume IV. 19° Cantate pour une fête de Thorwaldsen, avec accompagnement d'instruments à vent et harpe, exécutée à l'Académie de chant de Berlin, le 1er juin 1844. 20° Cantate à la louange du célèbre sculpteur Rauch, pour chœur et orchestre, exécutée à l'Académie de chant, le 21 mars 1858. 21° Ode de fête pour le cinquantième anniversaire de l'Université de Berlin, pour un chœur d'hommes avec accompagnement d'instruments, exécutée dans l'église Saint-Nicolas, le 16 octobre 1860. V. LIEDER. 22° Un très-grand nombre de pièces de ce genre, en recueils et détachés. VI. MUSIQUE INSTRUMENTALE. 23° Cinq symphonies pour l'orchestre, dont on a gravé la première (en *ut* majeur), op. 31; Berlin, Schlesinger; la troisième (en *fa*), op. 69; Berlin, Trautwein; la quatrième (en *si* mineur), op. 80; Berlin, Bock, et la cinquième (en *ut* mineur), op. 113; Leipsick, Kistner. 24° Concerto pour piano et orchestre (en *mi* majeur), op. 18; Berlin, Schlesinger. 25° Quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle, op. 19; *ibid.* 26° Trios pour piano, violon et violoncelle, op. 32, 58; Berlin, Bock. 27° Sonate pour piano et violon, op. 1; Leipsick, Hofmeister; op. 15, Leipsick, Breitkopf et Hærtel; op. 104, Leipsick, Hofmeister. 28° Duo à quatre mains pour piano, op. 11; *ibid.* 29° Sonates pour piano seul, op. 4, *ibid.*; op. 20, *ibid.*; op. 21, *ibid.*, op. 35, Berlin, Bock; op. 44, Breslau, Leuckart; op. 114, Leipsick, Hofmeister. 30° Un très-grand nombre de pièces de tout genre pour le piano, rondos, variations, études, caprices, chants sans paroles, marches, pièces de fantaisie, etc. 31° Premier quatuor pour deux violons, alto et violoncelle, op. 73; Leipsick, Peters. 32° Deuxième *idem*, op. 93; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 33° Trois quatuors pour deux violons, alto et violoncelle, op. 130; Leipsick, Kistner.

TAUBNER (ANTOINE-MAURIN), bon organiste de la Bohême, fut attaché comme violoniste à la chapelle du prince de Lobkowitz. Il dirigeait aussi la musique des églises des Ursulines et de Saint-Jean Népomucène, à Prague. Cet artiste vécut vers le milieu du dix-huitième siècle. On connaît de lui en manuscrit, à Prague, des messes, offertoires, motets et les oratorios dont les titres suivent : 1° *Raphidion humecté, ou le rocher Horeb frappé par la verge de Moïse*, etc., oratorio, 1741. 2° *La maison de Jacob souillée sept fois*, etc., *idem*, 1746. 3° *Le Fiancé délaissé dans la vigne d'Engaddi*, etc., *idem*, 1747. 4° *La Justification inadmissible des frères de Joseph, fils de Jacob*, idem, 1748. 5° *Les Noces de l'Agneau*, etc., *idem*, 1754. 6° *Le Tombeau du Sauveur*, etc., *idem*, 1758.

TAUBNER (JEAN-CHARLES-FRÉDÉRIC), magister et pasteur à Wolkenstein, étudiait à l'université de Leipsick, en 1809. On a de lui une description du nouvel orgue placé dans l'église principale de Wolkenstein, en 1818; ce petit ouvrage a pour titre : *Nachricht von der neuen Orgel und der damit verbundenen Verschœnerung der Hauptkirche zu Wolkenstein im Jahre* 1818; Annaberg, Hasper, 1818, vingt-deux pages in-8°.

TAUSCH (FRANÇOIS), clarinettiste distingué, naquit à Heidelberg, le 20 décembre 1702. Son père, Jacques Tausch, alors simple musicien à l'église de Heidelberg, entra deux ans après dans la chapelle électorale, à Manheim. Il fut le seul maître de son fils pour la musique et pour les instruments. Dès l'âge de quatre ans, le jeune Tausch apprit à jouer du violon; à huit, il se fit entendre en présence de l'électeur, dans un solo de clarinette, et dès ce moment il fut admis dans la chapelle. En 1777, il suivit la cour à Munich. Trois ans plus tard il accompagna Winter à Vienne, et pendant un séjour de six mois dans cette capitale, il perfectionna son talent; puis il retourna à Munich. Il y resta jusqu'en 1789, et ne quitta le service de l'électeur de Bavière que pour accepter les propositions du roi de Prusse, qui voulait le fixer à Berlin. En 1796, il fit un voyage à Hambourg, et y obtint un succès d'enthousiasme. De retour à Berlin, il y établit une société de musique qu'il dirigea pendant plusieurs années. Cet artiste estimable vivait encore en 1826, mais je n'ai pas de renseignements sur sa personne depuis cette époque. Dans les derniers temps, son embonpoint était devenu excessif. Tausch fut par son talent d'exécution le rival de Beer et de Stadler, ses contemporains; il y avait même plus de charme, de moelleux dans son jeu que dans celui de ces deux artistes. On a de sa composi-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tion : 1° Concerto pour clarinette principale, n° 1 ; Berlin, Hummel. 2° *Idem*, n° 2 (en *mi* bémol); Offenbach, André. 3° Andante et polonaise, *idem*; Leipsick, Peters. 4° Symphonies concertantes pour deux clarinettes, op. 20 et 27 ; Berlin, Schlesinger. 5° Duos pour deux clarinettes ; *ibid.* 6° Trois *idem* pour clarinette et basson, op. 21 ; *ibid.* 7° Six quatuors pour deux cors de bassette et deux bassons, avec deux cors *ad libitum*, op. 5; Berlin, Dunker. 8° Six marches pour la garde prussienne, à 10 parties; Berlin, Schlesinger. 9° Cinq *idem* et un choral pour la garde russe; *ibid.*

TAUSCH (Jules), né à Dessau, le 15 avril 1827, y eut pour maître de piano un artiste nommé *Louis Fritsch*. En 1842, il entra dans l'école de Frédéric Schneider et y resta jusqu'en 1844. Il se rendit alors à Leipsick, où il devint élève du Conservatoire. Ses études étant terminées en 1846, il alla s'établir à Dusseldorf, où il se livra à l'enseignement du piano. En 1856, il fut nommé directeur de musique d'une société chorale de cette ville. Une ouverture de sa composition y a été exécutée. Il a publié des *Lieder* et plusieurs morceaux de piano.

TAUSCHER (Jean-Gottlieb), fut d'abord directeur de la justice à Waldenbourg, puis bailli à Lœssnitz, et mourut dans cette dernière place, en 1787. On lui attribue un petit ouvrage anonyme, intitulé : *Versuch einer Anleitung zu Disposition der Orgelstimmen nach richtigen Grundsætzen und zu Verbesserung der Orgeln überhaupt* (Essai d'une instruction sur la disposition des jeux de l'orgue d'après les meilleurs principes, et sur le perfectionnement de l'orgue en général); Waldenbourg, 1778, in-8° de soixante-dix-huit pages. On y trouve la description d'un nouveau soufflet inventé par les frères Wagner, facteurs d'orgues à Schmiedefeld, près de Suhla.

TAUSIG (Aloys), pianiste et compositeur, né à Prague, en 1820, n'était âgé que de neuf ans lorsqu'il fixa sur lui l'attention par son habileté précoce sur son instrument. Ayant été conduit à Vienne, en 1831, il y reçut des leçons de Thalberg et fit de rapides progrès sous la direction de ce virtuose. En 1837, il fit un voyage en Allemagne et laissa, dans plusieurs villes de cette contrée, une impression très-favorable par l'élégance de son talent, particulièrement à Berlin, à Dessau et à Breslau. En 1838, il visita aussi Pétersbourg. De retour à Prague, il s'y livra à l'enseignement. Fixé à Varsovie, en 1840, il s'y maria dans la même année, et y devint un des professeurs de piano les plus recherchés. Plusieurs ouvrages de sa composition ont été publiés à Leipsick et à Varsovie. Parmi ces productions, on remarque : 1° Deux morceaux de salon pour le piano, op. 1 ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 2° *La Sirène*, grande étude pour le piano, op. 6; *ibid.* 3° Grande fantaisie *idem*, op. 7; *ibid.* 4° *La Berceuse*, idem, op. 8; Varsovie, Friedlein.

Charles Tausig, fils de cet artiste, né à Varsovie, en 1841, et élève de son père, était déjà considéré, en 1858, comme un pianiste d'une rare habileté. Il a publié une grande fantaisie pour le piano, sous le titre allemand *Das Geisterschiff*.

TAUWITZ (Édouard), né à Glatz (Silésie), en 1814, fit ses études littéraires au gymnase de cette ville, puis il alla suivre les cours de droit à Breslau. Dès ses premières années, il avait montré un goût décidé pour la musique, et s'était livré à son étude au gymnase ainsi qu'à l'université. Il était encore étudiant à Breslau, lorsqu'il devint directeur d'une société de chant. Son amour pour l'art finit par lui faire abandonner la jurisprudence et lui fit accepter une place de professeur de musique à Wilna. En 1850, il fut appelé à Prague en qualité de chef d'orchestre du théâtre, et depuis lors, il s'est fixé dans cette ville. En 1844, il avait fait représenter, à Riga, *Bradamante*, opéra en trois actes, et deux ans après, il donna, dans la même ville, un opéra-comique intitulé *Schmolke und Bakel*, dont la partition pour le piano a été publiée à Breslau, chez Leuckart. On a de lui des *Lieder* pour quatre voix d'hommes, op. 6; *ibid.*; six *idem*, deuxième recueil, *ibid.*; trois *idem*, op. 9, *ibid.*; trois *idem*, op. 11, *ibid.*; chanson de dragons *idem*, op. 13; *ibid.*; douze chansons de soldats pour un chœur d'hommes à quatre et cinq parties, op. 22; *ibid.*; des *Lieder* à voix seule avec piano, op. 8, 10, 15, 17 et 18, *ibid.*

TAVARES (Manuel), compositeur, né à Portalègre, en Portugal, y vivait vers 1625. Il fut d'abord chanteur dans la chapelle du roi Jean III, puis maître de chapelle à Murcie, en Espagne, et en dernier lieu à Cuença, où il mourut. Au temps où Machado écrivit sa *Bibliotheca Lusitana*, on conservait encore des messes, psaumes et motets en manuscrit, de la composition de Tavares, dans la Bibliothèque du roi de Portugal.

TAVARES (Nicolas), autre musicien portugais, né comme le précédent à Portalègre, vécut dans le même temps. Il fut

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

d'abord maître de chapelle à Cadix, puis à Cuença, où il mourut. Ses compositions étaient conservées dans la Bibliothèque du roi de Portugal, avant le tremblement de terre de Lisbonne.

TAVELLI (Louis), compositeur vénitien, vécut dans la première moitié du dix-huitième siècle. On ne connaît de lui qu'un opéra intitulé : *Amor et Sdegno*, représenté, en 1720, au théâtre *Cassiano*, de Venise. Cet ouvrage fut joué d'abord sous le titre *Ottone Amante*.

Deux autres musiciens du nom de *Tavelli*, et probablement de la même famille, ont été attachés à la musique de la chapelle de Saint-Marc, à Venise; le premier, *Alvise Tavelli*, prêtre, fut organiste du second orgue, depuis 1707 jusqu'à 1720; l'autre, *François Tavelli*, fut ténor du chœur, à la même époque.

TAVERNER (Jean), organiste à Boston, dans le comté de Lincoln, en Angleterre, était en même temps choriste à l'église du Cardinal (maintenant l'église du Christ), à Oxford. Il vécut dans la première moitié du seizième siècle. Son attachement pour la religion protestante, alors nouvelle, le fit emprisonner, avec John Frith et quelques autres adhérents à la réforme, dans un souterrain qui servait à conserver du poisson salé. L'air qu'on respirait dans ce souterrain était si pernicieux, qu'un des prisonniers en fut asphyxié. Frith fut condamné au feu et brûlé à Smithfield, en 1533; mais Taverner, moins exalté que ses compagnons, et seulement accusé d'avoir caché quelques livres hérétiques sur les tablettes de l'école où il enseignait, protégé d'ailleurs par sa réputation de musicien très-habile, fut rendu à la liberté. On n'a point d'autres renseignements sur la vie de cet organiste, qu'il ne faut pas confondre avec un autre Jean Taverner, professeur au collége de Gresham, qui vécut dans le même temps et prit à Oxford ses degrés en musique, mais qui n'a rien produit de relatif à cet art. L'organiste de Boston a laissé de sa composition plusieurs messes et motets qui se trouvent en manuscrit dans l'école de musique d'Oxford, parmi d'autres compositions de musiciens antérieurs au temps de la réformation, et qui vécurent sous le règne de Henri VII. Burney en a extrait le motet *Dum transisset* à cinq voix sur le plain-chant, qu'il a publié dans son *Histoire générale de la musique* (tome II, pages 557-559), ainsi qu'un canon à trois voix, pris dans la messe de Taverner : *O Michael* (ibid., pages 560-562). Hawkins a aussi publié l'antienne à trois voix : *O splendor gloriæ*, du même musicien (*General History of the science and practice of music*, tome II, page 513). On trouve des motets de Taverner dans des recueils manuscrits du Muséum britannique, à Londres, cotés 179, 226 et 227.

TAYBER (Antoine), né à Vienne, le 8 septembre 1754, passa sa jeunesse dans la chapelle électorale de Dresde. Après son retour dans la capitale de l'Autriche, il obtint, en 1792, la place de claveciniste et d'adjoint de Salieri au théâtre de la cour. L'année suivante, il fut nommé compositeur de la chambre impériale, et eut le titre de maître de musique des archiducs et archiduchesses. Le cardinal-archiduc Rodolphe, et les impératrices de France et du Brésil sont au nombre de ses élèves. Cet artiste estimable est mort à Vienne, le 18 novembre 1822. Au nombre de ses compositions, on cite le mélodrame *Zerbes et Mirabelle*, l'oratorio *la Passion de Jésus-Christ*, *la Conquête de Belgrade*, tableau musical, trois quatuors pour deux violons, alto et basse, six marches, des menuets et danses allemandes, et quelques chansons.

TAYBER (François), organiste et compositeur, né à Vienne, le 15 novembre 1756, parcourut dans sa jeunesse la Suisse, la Bavière et la Souabe, donnant partout des concerts; puis il s'attacha, en qualité de maître de musique, à la troupe ambulante d'Opéra dirigée par Schikaneder. Fatigué de cette vie nomade, il retourna à Vienne et y prit la direction de la musique du théâtre sur la Vienne, que le même Schikaneder venait d'y fonder. Compositeur actif et doué d'une grande facilité, il écrivit pour ce théâtre et pour celui de Léopoldstadt un très-grand nombre d'airs, duos, chœurs, finales, ouvertures, airs de danse, et les opéras : *Alexandre*, *Der Schlaftrunck* (Le Narcotique), *Scherodin und Almanzor*, *le Télégraphe*, *Pfændung und personnal-Arrest* (La Saisie et l'Arrestation), *Der Zerstreute* (Le Distrait), *Das Spénnerkreus am Wienerberg* (La croix du fleur à la montagne de Vienne), *Arraglo de Benevent*, etc. Antérieurement à son retour à Vienne, il avait donné aux théâtres de Ratisbonne, de Freysing et d'Augsbourg, plusieurs petits opéras parmi lesquels on remarque : *Charles d'Eichenhorst*, et *Laura Rosetti*. L'oratorio de *Jésus mourant* a été un de ses derniers ouvrages. Tayber était considéré comme l'émule d'Albrechtsberger par son talent sur l'orgue; son mérite en ce genre fut récompensé par sa nomination d'organiste de la cour impériale, le 15 août 1810; mais il ne

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

jouit pas longtemps des avantages de cette position, car il mourut le 22 octobre de la même année.

TAYLOR (Brook), célèbre mathématicien anglais, naquit le 18 août 1685, à Edmonton, dans le comté de Middlesex, près de Londres, et mourut le 29 décembre 1731, à l'âge de quarante-six ans. L'histoire de la vie et des travaux de ce savant n'appartient pas à ce dictionnaire. Je dirai seulement que la musique occupa une partie de sa jeunesse, qu'il s'y distingua et qu'il y trouva des consolations dans ses dernières années. Le plus connu de ses ouvrages est le livre qui a pour titre : *Methodus incrementorum directa et inversa* (Londres, 1715 et 1717, in-4°). On y trouve le célèbre théorème connu sous le nom de son auteur, et que Lagrange a appelé *le principal fondement du calcul différentiel, dégagé de toute considération d'infiniment petits ou de limites* (*Journal de l'École polytechnique*, neuvième cahier, p. 5). C'est aussi dans ce même ouvrage que Taylor a donné (Propos. XXII, probl. XVII, page 86) une solution du problème de *la corde vibrante*, plus complète et plus satisfaisante que les solutions proposées avant la sienne. Mais les recherches de Lagrange (*voyez* ce nom), consignées dans les *Mémoires de l'Académie de Turin* (ann. 1759 et 1762), et surtout dans sa *Mécanique analytique*, ont rendu inutile la solution de Taylor, trop arbitraire dans sa seconde partie. Taylor a aussi fourni un Mémoire sur le problème de la corde vibrante dans le 28e volume des *Transactions philosophiques* (pag. 26 et suiv.).

TAYLOR (Jean), né près de Lancastre, en 1694, fit ses études à l'université de Cambridge, et y obtint le doctorat en théologie. Il fut ensuite pasteur à Norwich, puis recteur d'une école à Warrington, où il mourut en 1761. Le 6 juillet 1730, il prononça, à Cambridge, un discours sur le langage musical, qui a été publié sous ce titre : *The Music speech*, Londres, 1730, in-8°. On a aussi de lui un livre d'antiennes en musique avec des observations concernant l'exécution de la psalmodie, intitulé : *A Collection of tunes in various airs; with a scheme for supporting the spirit and practice of psalmody in congregations;* Londres, 1750, in-8°.

TAYLOR (Richard), né à Chester, en 1758, fut attaché à la chapelle calviniste de Londres. Il mourut dans cette ville au mois de février 1813. On a de ce musicien un recueil d'hymnes de Noël intitulé : *The Christmas Hymn*, Londres, Longmann et Broderip, et une collection d'antiennes qui a pour titre : *Church Music for 3 voices*, ibid. Le catalogue de Preston (Londres, 1795) indique sous le nom de ce musicien : *Beauties of sacred verse, selected principally from the works of the Rev. Dr. Watts, Wesley, Doddridge and others eminent divine authors, with entire new Music, suited for the voice, organ, piano forte*, etc., livres 1 et 2. Taylor a publié aussi un traité élémentaire de musique intitulé : *The principles of Music at one view;* Londres, 1791, in-8°. Il a été fait plusieurs éditions de ce petit ouvrage.

TAYLOR (Jacques), professeur de musique à Norwich, né dans cette ville, vers 1770, s'est fait connaître avantageusement par quelques morceaux relatifs à la musique, qui ont paru dans le *Quarterly musical Review*. Le premier, intitulé : *Remarks on the minor key* (Remarques sur le mode mineur), est inséré dans le premier volume de cet écrit périodique (tome I, page 141); le second : *On Modulation* (Sur la modulation, *ibid.*, page 304); et le troisième sur les suites d'octaves et de quintes (t. II, p. 271). Taylor vivait encore en 1824; après cette époque, je n'ai point de renseignements sur sa personne.

TAYLOR (Édouard), arrière-petit-fils du docteur Jean Taylor, célèbre philologue et théologien anglais, est né à Norwich, le 22 janvier 1784. Dès sa première jeunesse, il fit des études grecques et latines; mais son goût dominant fut toujours celui de la musique. Les éléments de cet art lui furent enseignés par Charles Smyth, musicien plus renommé par ses excentricités que par ses talents; mais ce fut surtout comme enfant de chœur de la cathédrale qu'il fit sa première éducation musicale, sous la direction du docteur de musique Beckwith. Quant aux connaissances qu'il acquit dans la théorie et l'histoire de la musique, ainsi que dans les langues et littératures allemande et italienne, il ne les dut qu'à ses études persévérantes et solitaires. La profession de Taylor fut d'abord celle de marchand de fer, mais elle ne l'empêchait pas de cultiver le chant, pour lequel il avait une véritable passion. Doué d'une très-bonne voix de basse, il prenait part, comme amateur, aux concerts, à la musique religieuse de *The octogon Chapel*, et était un des membres les plus actifs du *Glee Club* de Norwich. Son instrument principal était le basson, mais il jouait aussi de l'orgue et pouvait faire sa partie, dans les concerts, sur le hautbois et sur la flûte. Un chœur de sa

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

composition, intitulé *Sound the Tymbal,* fut exécuté à *Hall-Concerts*. Il fut un des principaux organisateurs du grand festival de Norwich, en 1824, et traduisit en anglais, pour cette circonstance, de grandes compositions de Spohr, Fr. Schneider, Mozart et Graun. Arrivé à Londres, en 1825, il s'y fit d'abord connaître comme basse chantante ; mais ses connaissances étendues dans la théorie et dans l'histoire de la musique le firent choisir, après la mort de Stevens, pour remplir les fonctions de professeur de musique au collége de Gresham. Son élection eut lieu en 1837. Dans l'année suivante, il publia ses trois premières lectures d'installation dans cette place, sous le titre de *Three inaugural Lectures,* in-8°, où l'on trouve beaucoup de recherches et d'aperçus concernant la musique et dont la forme d'exposition est d'une remarquable élégance. En 1845, il publia, dans le recueil *British and Foreign Review,* un long article intitulé *The English Cathedral Service, its glory, its decline, and its designed extinction* (Le service anglais de musique d'église; sa gloire, son déclin et son anéantissement probable). Publié ensuite séparément en un volume in-8°, cet écrit fit une vive sensation en Angleterre. Taylor fut le fondateur et le président du *Purcell Club*, et fonda avec MM. le docteur Rimbault et Chappell la *Musical antiquarian Society*. Il fut aussi membre des sociétés de *Glees,* de Madrigaux et d'autres réunions musicales. En 1840, pendant les mois d'avril, de mai et de juin, il a fait au collége de Gresham et à l'Institution royale de la Grande-Bretagne (Albemarle street) un cours de lectures fort intéressant, concernant l'histoire de la musique dramatique en Angleterre. C'est aussi lui qui a fait établir au collége de Gresham une bibliothèque publique de musique. Il a publié à ce sujet : *An address from the Gresham professor of music to the patrons and lovers of the art,* etc., une feuille imprimée à Londres, le 28 juillet 1838. Ses compositions consistent principalement en *glees* et chansons anglaises. Taylor a traduit en anglais *les Quatre saisons* de Haydn ; *la Mort de Jésus,* de Graun, les oratorios de Spohr; *le Dernier jugement, la Passion, la Chute de Babylone, le Déluge* de Schneider et d'autres ouvrages du même genre. On lui doit aussi une collection d'airs populaires des provinces rhénanes, dont il a traduit les paroles en anglais, sous le titre *Airs of the Rhine,* avec une préface contenant une esquisse de la musique allemande ; morceau d'un style agréable. En 1820, il avait fait un voyage en Italie ; deux ans après, il visita l'Allemagne. Cet homme estimable et zélé pour l'art est mort le 12 mars 1863, à Brentwood, près de Londres, laissant une intéressante bibliothèque musicale, qui a été vendue à l'encan à Londres, en 1864.

TAYSNER (Zacharie), facteur d'orgues, naquit à Lobezin, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, et s'établit à Mersebourg, où il vivait encore en 1702. Ses ouvrages principaux sont l'orgue de la cathédrale de Mersebourg, celui de la collégiale de Jéna, qu'il dut réparer quatre ans après l'avoir construit, et celui de Naumbourg. Les imperfections de celui-ci lui en firent substituer un autre, quarante-trois ans après qu'il eut été achevé.

TEDESCHI (Jean), surnommé **AMADORI**, fut un des meilleurs chanteurs formés dans l'école de Bernacchi, à Bologne, vers 1740 (1). Pendant plusieurs années, il fut attaché au service du roi de Naples, et eut en même temps l'entreprise du théâtre Saint-Charles. Pendant les années 1754 et 1755, il chanta à Berlin dans les opéras de Graun. De retour en Italie vers la fin de cette dernière année, il se fixa à Rome, et y fonda une école de chant. Il y vivait encore en 1775.

TEDESCO (L.-C.-A.), né de parents italiens, à Luxembourg, vers 1807, étudia la médecine à l'université de Louvain, pendant les années 1827-1829, et y soutint, dans la dernière année, une thèse sur l'emploi de la musique dans la médecine, qui a été imprimée sous ce titre : *De musica iatrica ; Lovanii,* 1829, in-8° de vingt-sept pages.

TEDESCO (Ignace-Aniédée), pianiste et compositeur, né à Prague, en 1817, commença dans ses premières années l'étude du piano sous la direction de son père. Ses progrès sur cet instrument furent rapides, et les leçons qu'il reçut ensuite du maître de chapelle Triebensée le mirent en état de se faire entendre en public dès l'âge de douze ans. A treize ans, il joua à Vienne avec succès ; puis il retourna à Prague, où il devint élève de Tomaschek pour le piano et la composition. En 1835, il visita Vienne pour la seconde fois, y donna des concerts, et dans l'année suivante, il entreprit un voyage en Allemagne. Arrivé à Leipsick, il se fit entendre au concert du *Gewandhaus*, et fit admirer la délicatesse de son jeu. De re-

(1) C'est par erreur qu'*Amadori* (Joseph), compositeur qui vivait au commencement du dix-huitième siècle, a été confondu avec ce chanteur, comme élève de Bernacchi. L'école de celui-ci n'existait pas alors

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tour à Prague, en 1840, il ne s'y arrêta que peu de temps, ayant pris la résolution de voyager dans le sud de la Russie. A Lemberg, à Czernowitz et à Jassy, il donna de brillants concerts; puis il s'arrêta à Odessa, où il se livra à l'enseignement du piano jusqu'en 1847. Dans le cours de cette année, il retourna à Prague, puis voyagea en Hongrie et donna des concerts à Presbourg. Arrivé à Hambourg, en 1848, il y séjourna quelque temps; puis il retourna à Odessa. Suivant le *Handlexikon der Tonkunst* de Charles Gollmick, Tedesco était à Londres en 1856. Cet artiste a publié un concerto pour le piano avec orchestre qu'il a fait entendre dans ses voyages, des caprices de concert, un grand nombre de pièces de salon, telles que mazurkes, nocturnes, grandes valses, rhapsodies, transcriptions, chansons bohémiennes variées, etc.

TEGHI (Pierre DE), célèbre luthiste de Padoue, vécut dans la première moitié du seizième siècle. Il est connu par les ouvrages intitulés : 1° *Carminum ad testudinis usum compositorum liber tertius ab excellentissimo artifice Petro Teghio Patauino elegantissime concinnatus; Lovanii, apud Petrum Phalesium bibliopolam juratum, anno Domini* 1547. 2° *Des chansons et Motetz reduicts en tabvlature de Luc* (sic) *a quatre, cinque et sixparties, livre troisiesme. Composées par lexcellent maistre Pierre di Teghi Paduan; A Lovvain, par Pierre Phaleys libraire iure, nel an de grace* 1547. *Avec grace et priuilege a trois ans.*

TEICHMÜLLER (K.-W.), violoniste, flûtiste, guitariste et professeur de musique à Brunswick, vers 1830, s'est fait particulièrement remarquer par son talent sur la guimbarde (*Mundharmonica*). On a gravé de sa composition : 1° *Andante* varié pour violon, avec un second violon *ad libitum;* Hambourg, Cranz. 2° Variations pour guitare, violon et flûte, op. 3; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 3° Polonaise pour violon ou flûte et guitare, op. 4; *ibid.* 4° Variations pour violon, flûte et guitare, op. 6; Brunswick, Spehr. 5° Pot-pourri pour flûte et guitare, op. 7; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 6° Premier nocturne pour guitare, violon et flûte.

TEIXIDOR (Don José), organiste de la chapelle royale de Madrid, né à Ceros, en Catalogne, fut nommé organiste et vice-maître de cette chapelle, le 4 août 1778, en remplacement de Nebra. Il mourut à la fin de 1814 ou au commencement de 1815. On a conservé dans les archives de cette chapelle une messe à huit voix intitulée *Eripe me Domine ab homine malo,* datée de 1779; une autre, également à huit voix, sous le titre : *Soli Deo honor et gloria,* écrite en 1780, et des vêpres à huit voix composée en 1781, toutes de la composition de ce maître, de qui l'on a aussi le premier volume de l'ouvrage intitulé : *Discursos sobre la historia universal de la musica;* Madrid, 1804, un vol. in-4°.

TEIXEIRA (Antoine), compositeur portugais, naquit à Lisbonne, en 1707, et fut envoyé à Rome, dans sa neuvième année, pour y étudier le chant et le contrepoint. De retour à Lisbonne, en 1728, il y obtint les titres de premier chantre et d'examinateur des chanteurs à l'église patriarcale. Parmi ses compositions, restées en manuscrit, on remarque : 1° *Te Deum laudamus* à vingt voix avec instruments, qui fut exécuté en 1734. 2° *Te Deum* à neuf voix. 3° Psaumes, offertoires, lamentations et motets à quatre et huit voix, avec et sans instruments. 4° *Miserere* à huit voix, avec accompagnement. 5° Plusieurs opéras. 6° Messe à huit voix. 7° Messe à quatre voix. 8° Psaumes des vêpres à quatre voix pour l'église portugaise de Saint-Antoine, à Rome.

TELEMANN (Georges-Philippe), compositeur célèbre, naquit à Magdebourg, le 14 mars 1681, et fit ses études, jusqu'en 1700, aux écoles de cette ville, et à celles de Zellerfeldt et de Hildesheim. Il avait appris, dans la première, les éléments de la musique; mais toute son éducation musicale fut bornée à ces connaissances préliminaires; il ne dut qu'à lui-même et à la lecture des ouvrages des meilleurs compositeurs l'habileté qu'il acquit par la suite. Dès l'âge de douze ans, il avait écrit un opéra, dont une partition de Lully avait été le modèle; car, à cette époque, la musique dramatique était peu avancée en Allemagne : son ouvrage fut représenté sur les théâtres de Magdebourg et de Hildesheim. En 1700, Telemann se rendit à Leipsick pour y suivre les cours de l'université, et y apprit les langues française, italienne et anglaise, qu'il parlait encore fort bien quarante ans après. En 1701, on lui avait confié les places de directeur de musique et d'organiste de la nouvelle église; toutefois, les occupations qu'elles lui donnaient ne le détournèrent point de ses études. La place de maître de chapelle du comte de Promnitz, à Sorau, lui ayant été offerte en 1704, il l'accepta. Arrivé dans cette ville, il s'y lia d'une intime amitié avec Printz (voyez ce nom), qui y remplissait alors les fonctions de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

cantor. Ce fut par les conseils de ce savant musicien que Telemann se livra avec ardeur à l'étude du style de Lully et des autres compositeurs de l'école française. Un voyage qu'il fit à Paris, en 1707, et son séjour dans cette ville pendant huit mois, achevèrent de donner à son goût la direction de cette école. Toutefois, il le modifia par une tendance vers une harmonie plus forte, et par des modulations plus piquantes dont il reçut l'impulsion à Berlin, où il demeura quelque temps. Appelé à Eisenach, en 1708, en qualité de maître de concert, il y succéda plus tard à Hebenstreit (*voyez* ce nom) dans la place de maître de chapelle. Trois ans après, il reçut sa double nomination de maître de chapelle de l'église des Récollets et de celle de Sainte-Catherine, à Francfort-sur-le-Mein. Il se rendit dans cette ville, conservant toutefois le titre et les émoluments de maître de chapelle de la cour d'Eisenach, à la condition d'y envoyer chaque année un certain nombre de compositions nouvelles. Après quatre années de séjour à Francfort, Telemann céda aux instances du margrave de Bayreuth, et prit la direction de sa chapelle, sans perdre son titre à Eisenach. Enfin, en 1721, une place de directeur de musique lui fut offerte à Hambourg; il l'accepta et en remplit les fonctions pendant quarante-six ans, conservant toujours celles de maître de chapelle des cours d'Eisenach et de Bayreuth. Dans cette longue carrière, il déploya une prodigieuse activité, et produisit une si grande quantité d'ouvrages, qu'il est peu de compositeurs allemands qu'on puisse lui comparer pour la fécondité. Il grava lui-même à l'eau-forte et au burin une partie de ses productions sur les planches de cuivre ou d'étain, et fit imprimer les autres avec les anciens types de Hambourg. Il mourut dans cette ville, le 25 juin 1767, à l'âge de quatre-vingt-six ans.

Le nombre des compositions de Telemann était si considérable, que lui-même n'en pouvait indiquer tous les titres. Dans celles qu'on connaît, on remarque : 1° Plus de douze années entières de musique d'église pour tous les dimanches et fêtes, formant environ *trois mille* morceaux avec orchestre ou orgue. 2° Quarante-quatre musiques pour la *Passion*, depuis 1722 jusqu'en 1767. 3° Trente-deux musiques inaugurales pour des installations de prédicateurs, depuis 1728 jusqu'en 1766. 4° Trente-trois solennités musicales, appelées à Hambourg *musique de capitaine*, composées d'une sonate pour instruments et d'une cantate avec accompagnement, depuis 1724 jusqu'en 1765. 5° Vingt musiques complètes de jubilé, de couronnement et d'inauguration pour plusieurs voix et instruments, depuis 1723 jusqu'en 1764. 6° Douze services funèbres complets pour des empereurs, des rois et pour des personnages distingués de Hambourg. 7° Quatorze musiques de mariage. 8° Beaucoup d'oratorios, parmi lesquels se trouvent *la Mort de Jésus*, de Ramler, *la Résurrection*, par le même, *la Résurrection de Zacharie*, *les Bergers à Bethléem*, *Israël délivré*, une partie du *Messie*, *le Jour du jugement*, et le psaume 71 en latin. 9° Plusieurs sérénades, telles que *le Mai*, par Ramler, *Don Quichotte*, etc. 10° Quarante-quatre opéras pour les théâtres de Hambourg, d'Eisenach et de Bayreuth. 11° Plus de six cents ouvertures et symphonies. Toutes ces compositions sont restées en manuscrit. De plus, Telemann a écrit un nombre immense de morceaux de chant et d'instruments, dont il a publié les suivants : 12° Six sonates pour violon seul avec accompagnement de basse continue pour le clavecin; Francfort, 1715, in-fol. 13° *Die Kleine Kammermusik*, etc. (Petite musique de chambre), consistant en six suites pour violon, flûte traversière, hautbois et clavecin; *ibid.*, 1716. 14° Six sonatines pour violon et clavecin; Leipsick, 1718. 15° Six trios pour divers instruments, *ibid.*, 1718. 16° *Harmonischer Gottesdienst, oder geistliche Cantaten*, etc. (Le service divin harmonique, ou cantates spirituelles sur les épîtres des dimanches et fêtes, à voix seule et violon, flûte ou hautbois et basse continue); Hambourg, 1725, un volume in-fol. de près de cinq cents pages. Bel ouvrage rempli d'idées neuves pour le temps, et intéressant par les modulations. Ce volume renferme soixante-quatorze cantates. 17° *Auszug derjenigen musikalischen und auf die gewœhnlichen Evangelia gerichtete Arien*, etc. (Extraits d'airs musicaux sur les évangiles, etc., à voix seule et basse continue); Hambourg, 1727, in-fol. 18° *Der Getreue Musik-Meister*, etc. (Le maître de musique fidèle, etc.); Hambourg, 1728, in fol. Sous ce titre, Telemann a recueilli des airs, duos, trios, etc., pour différentes voix, des sonates, ouvertures, contrepoints, fugues et canons, pour divers instruments, divisés en quatorze leçons ou journées. 19° Sonates pour deux flûtes traversières ou deux violons sans basse; Amsterdam. 20° *Das Allgemeine evangelische musikalische Liederbuch* (Le livre complet du chant évangélique, contenant cinq cents mélodies, parmi lesquelles se trouvent beaucoup d'anciens cho-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

rals, etc., suivi d'une instruction sur la composition à quatre voix, avec basse continue); Hambourg, 1730, in-4°. 21° Trois trios mélodiques et trois *scherzi* pour deux violons ou flûtes et basse continue; Hambourg, 1731. 22° Cantates sur des poésies joyeuses pour soprano, deux violons, alto et basse continue. 23° Six sonatines nouvelles qu'on peut jouer sur le clavecin seul, ou avec un violon ou flûte et basse continue. 24° *Scherzi melodichi, per divertimento di coloro che prendono l' acque minerali in Pirmonte, con ariette semplici e facili, a violino, viola e fondamento;* Hambourg, 1734. 25° *Siebenmal Sieben und eine Menuet*, etc. (Cinquante menuets pour le clavecin, et autres instruments). 26° *Helden-Musik, oder 12 Marches*, etc. (Musique héroïque, ou douze marches pour deux hautbois ou violons et basse, dont six peuvent être accompagnées par la trompette, et trois par deux cors). 27° Deuxième suite de cinquante menuets qui peuvent être joués aussi sur la flûte à bec. 28° Ouverture avec sa suite pour deux violons ou hautbois, deux violes et basse continue. 29° Six quatuors pour violon, flûte, basse de viole et basse continue. 30° *Piombino*, ou *le Mariage mal assorti*, intermède à deux voix, deux violons et basse continue. 31° *Singe-Spiel-und Generalbass-Uebungen* (Exercices pour le chant et les instruments avec basse continue); Hambourg et Leipsick, 1740, in-4° de quarante-huit pages. 32° *Jubel-Musik*, etc. (Musique de jubilé, consistant en deux cantates dont la première est pour une voix, et la seconde pour deux, avec accompagnement de deux violons, viole et violoncelle); Hambourg, 1733. 33° *Kleine Fugen für die Orgel* (Petites fugues pour l'orgue ou le clavecin). 34° Sonates méthodiques pour violon ou flûte, avec basse continue. 35° Deuxième suite de sonates méthodiques. 36° Trois suites de fantaisies pour le clavecin, composées chacune de douze morceaux. 37° *Tafel-Musik*, etc. (Musique de table, renfermant trois ouvertures, trois concertos, trois symphonies, trois quatuors, trois trios et trois solos). Les neuf premiers morceaux sont écrits pour sept instruments. 38° Quatuors ou trios, pour deux flûtes ou violons et deux violoncelles, dont on peut supprimer un. Tous ces ouvrages avaient paru avant 1735. Telemann en possédait alors beaucoup d'autres qu'il se proposait de publier. Par une circonstance heureuse, je suis devenu possesseur d'un grand nombre de compositions manuscrites de Telemann pour l'église, que l'incendie de Hambourg a peut-être rendues très-difficiles à trouver.

Au talent de compositeur, Telemann unissait celui de poète, car il avait fait les poèmes de plusieurs opéras et cantates qu'il mit en musique. En 1739, il se fit admettre au nombre des membres de la société musicale fondée par Mizler. Il fournit à l'écrit périodique de celui-ci, intitulé *Musikalische Bibliothek*, un nouveau système des intervalles et du tempérament, qui a paru dans le troisième volume de cet ouvrage (en 1752, page 713). Ce morceau a été publié de nouveau dans les *Amusements de Hambourg* (*Hamburger Unterhaltungen*, 1767, t. 3, avril, n° 4), sous le titre de *Dernières occupations de G.-Ph. Telemann*. Le système d'intervalles et de tempérament de ce maître a été analysé par Sorge dans l'écrit intitulé : *Gespræch zwischen einem Musico Theoretico und einem Studioso musices*, etc. (pages 54-64). Le portrait de Telemann a été gravé par Preisler, en 1750, in-fol., et par Lichtenberger, dans le même format. On le trouve aussi dans la bibliothèque musicale de Mizler, et dans la bibliothèque des beaux-arts, tous deux in-8°. On a publié une notice biographique de ce maître sous le titre : *G.-P. Telemann's Portrait und Lebensbeschreibung;* Nuremberg (sans date), in-fol.

TELEMANN (Georges-Michel), petit-fils du précédent, naquit en 1748, à Ploen, dans le Holstein. Ayant obtenu les titres de *cantor*, de directeur de musique et de maître de l'école de la cathédrale de Riga, il remplit ces fonctions jusqu'à la fin de ses jours, et mourut à l'âge de quatre-vingt-trois ans, le 4 mars 1831. Le premier ouvrage qui le fit connaître a pour titre: *Unterricht im Generalbass-Spielen, auf der Orgel oder sonst einem Clavier-Instrumente* (Instruction concernant l'accompagnement de la basse continue sur l'orgue ou tout autre instrument à clavier); Hambourg, 1773, in-4° de cent douze pages. Ainsi que l'indique le titre, il ne faut pas chercher dans cet écrit un système de classification d'accords, mais une méthode d'accompagnement : c'est sous ce rapport un livre estimable. Les autres productions de Telemann sont : 1° *Beitræge zur Kirchen Musik*, etc. (Essai de musique d'église en chœurs spirituels, chorals et fugues pour l'orgue); Kœnigsberg, 1785, in-folio, et Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 2° *Sammlung alter und neuer Kirchenmelodien für das seit dem J.* 1810, etc. (Recueil de mélodies chorales anciennes et nouvelles pour le temps de l'année 1810, etc.); Riga, 1812, gr. in-4°. 3° *Ueber die Wahl der Melodie eines Kirchen-*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

liedes (Sur le choix d'une mélodie pour un cantique); Riga, 1821, in-8° de quatorze pages. Telemann est aussi auteur d'une réponse à une critique qui avait été faite de son *Traité de l'accompagnement*, dans le 25me volume de la Bibliothèque générale allemande, sous ce titre : *Beurtheilung der in 25 Band der Allgemeinen deutschen Bibliothek befindlichen Recension meines Unterricht in General-bass spielen;* Riga, 1775, in-8°. On a publié un éloge de ce musicien, dans le n° 11 de la *Rigaischen Stadtblatter*, 18 mars 1831. Suivant le titre, cet éloge a été écrit par Telemann lui-même (*Kurzgefasster Lebenslauf Georg-Michael Telemann's Cantoris in Riga, von ihm selbst entwurfen*). Il est accompagné de remarques signées *Theil*.

TÉLÉPHANE, fameux joueur de flûte, contemporain de Philippe de Macédoine et d'Alexandre le Grand, naquit à Samos. Pausanias dit que l'on voyait encore de son temps le tombeau de ce musicien sur le chemin qui conduit de Mégare à Corinthe. On trouve dans l'*Anthologie grecque* (lib. III, cap. VIII, épigr. I) une épitaphe fort honorable pour lui, car elle le met en comparaison avec Orphée, Nestor et Homère. La voici : *Orphée, par sa lyre, a remporté le prix sur tous les mortels; le sage Nestor en a fait autant par la douceur de son éloquence; le savant Homère a eu ce même avantage par le merveilleux artifice de ses vers divins; et Téléphane, dont voici le tombeau, s'est acquis la même gloire par sa flûte.*

TELIN (Guillaume), seigneur de Gutmont et de Morillonvillers, naquit à Cusset, en Auvergne, à la fin du quinzième siècle. On a de lui un livre intitulé : *Sommaire des sept vertus, sept arts libéraux, sept arts de poésie, sept arts méchaniques des philosophies, des quinze arts magiques, la louange de la musique*, etc.; Paris, Galiot du Pré, 1533, in-4°.

TELLE (Guillaume), pianiste et compositeur, né en Prusse, vers 1799, fut d'abord attaché au théâtre de Magdebourg, en qualité de chef d'orchestre, puis remplit les mêmes fonctions à Dusseldorf et à Aix-la-Chapelle, où il se trouvait en 1829. On a publié de sa composition : 1° Variations sur un thème allemand pour le piano, op. 1; Berlin. 2° *Die Abende der Terpsichore* (les Soirées de Terpsichore), collection de danses pour le piano, op. 2; *ibid.* 3° Chansons allemandes avec accompagnement de piano, op. 3; *ibid.* 4° Sonate pour piano seul, op. 4; *ibid.* 5° Polonaises pour piano, op. 5; *ibid.*

TELLE (Wilhelm), fils d'un maître de ballets du théâtre royal de Berlin, naquit dans cette ville, vers le commencement du dix-neuvième siècle. En 1835, il était chef d'orchestre du théâtre impérial, à Vienne. En 1844, on le retrouve à Kiel, dans la position de directeur de musique du théâtre. Il a donné, à Vienne, en 1835, l'opéra-comique *Das Blaue Barett* (le Bonnet bleu), et *Raphaël*, opéra romantique. Son opéra intitulé *Sara* a été représenté avec succès à Kiel, au mois de juillet 1844, et, dans l'année suivante, à Cologne et à Leipsick. Je n'ai pas d'autre renseignement sur cet artiste, qui n'est pas mentionné par les biographes allemands.

TELLEFSEN (Thomas-Dyke-Acland), pianiste, compositeur et professeur de son instrument, est né à Drontheim, en Norwége, le 26 novembre 1823. Jusqu'à l'âge de dix-neuf ans, il a étudié pour être prêtre, mais parvenu à cet âge, son goût pour la musique, qui avait été comprimé par ses parents, l'emporta, et il abandonna son pays natal pour aller à Paris étudier le piano sous la direction de Chopin. L'amitié qui l'unit alors à ce grand artiste ne se démentit pas jusqu'à la mort de celui-ci (1849). Depuis lors, M. Tellefsen a continué à habiter Paris où il s'est livré à l'enseignement. Il a publié jusqu'en 1863 : 1° Deux concertos pour piano et orchestre; Paris, Richault. 2° Sonate pour piano et violon; *ibid.* 3° Sonate pour piano et violoncelle; *ibid.* 4° Trio pour piano, violon et violoncelle; *ibid.* 5° Pièces pour piano et violon; *ibid.* 6° Un grand nombre de pièces pour piano seul, telles que valses, mazourkes, nocturnes, etc.; *ibid.* Dans plusieurs de ses compositions, particulièrement dans son premier concerto, dans le *scherzo* du trio de piano et dans ses mazourkes, M. Tellefsen s'est proposé pour but de reproduire le caractère du chant populaire de son pays, sous les formes de l'art régulier.

TELLER (Marc), prêtre et musicien attaché à l'église Saint-Servais, de Maestricht, vécut au commencement du dix-huitième siècle. Son premier ouvrage, consistant en motets et messes à quatre voix, a pour titre : *Musica sacra, stylo plane italico et cromatico pro compositionis amatoribus, complectens 9 motetta brevia de tempore, et 2 missas solemnes;* Augsbourg, 1726, in-fol. L'œuvre deuxième de ce musicien ne fut publié qu'après sa mort, dans la même ville; il consiste en quatre messes et quatre motets à quatre voix avec accompagnement de deux violons, viole, basson et basse continue.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

TELLIER (Pierre LE), maître de musique de la cathédrale de Châlons, vers le milieu du dix-septième siècle, a fait imprimer une messe à quatre voix, de sa composition, sur le chant *Domine qui habitavit* ; Paris, Robert Ballard, 1642, in-folio.

TEMPELHOF (Georges-Frédéric DE), lieutenant général d'artillerie au service du roi de Prusse, naquit le 17 mars 1737, dans le Brandebourg. Après avoir fait ses études aux universités de Francfort et de Halle, où il fit de rapides progrès dans les mathématiques, il entra comme soldat dans un régiment d'infanterie, passa ensuite dans l'artillerie, s'y distingua et obtint le grade de lieutenant. La paix de 1763 lui permit de reprendre ses études de mathématiques à Berlin, et de se lier avec les plus illustres savants dans ces sciences, tels qu'Euler et Lagrange. Il publia plusieurs ouvrages importants sur les mathématiques pures et appliquées, et mérita l'estime de Frédéric le Grand et de ses successeurs, qui l'élevèrent de grade en grade jusqu'à celui de lieutenant général, et lui accordèrent des lettres de noblesse. Cet homme de mérite mourut à Berlin, le 13 juillet 1807. Auteur de traités importants d'analyse, de géométrie, de tactique et d'artillerie, il attachait sans doute peu d'importance à un opuscule qu'il publia sous le voile de l'anonyme et qui a pour titre : *Gedanken über die Temperatur des Herrn Kirnberger, nebst einer Anweisung, Orgeln, Claviere, Flugel, u. s. w. auf eine leichte Art zu Stimmen* (Idées sur le tempérament de M. Kirnberger, avec une instruction pour accorder, d'une manière facile, les orgues, clavecins, pianos); Berlin et Leipsick, Decker, 1775, petit in-8° de trente-sept pages. Ce petit ouvrage est un de ceux où la matière a été traitée avec le plus de profondeur et d'idées originales.

TENAGLIA (Antoine-François), compositeur de musique d'église, naquit à Florence, dans les premières années du dix-septième siècle, et passa une grande partie de sa vie à Rome, où il était vraisemblablement attaché à quelque église. En 1661, il écrivit, à Rome, la musique d'un opéra intitulé *Cleano* (1) qui fut représenté dans le palais d'un grand personnage dont le nom n'est pas connu; car, à cette époque, il n'existait point encore de théâtre public d'opéra à Rome.

TENDUCCI (Juste-Ferdinand), chanteur distingué, né à Sienne, vers 1736, commença à briller sur les théâtres d'Italie, vers 1756, et fut engagé pour l'opéra italien à Londres, en 1758 ; puis il voyagea en Écosse et en Irlande, où il chanta dans l'*Artaxerse* de Arne. En 1765, il retourna à Londres. La haute société de cette ville s'enthousiasma pour le talent de cet artiste qui, par vanité, se jeta dans des dépenses si excessives, que nonobstant les sommes considérables qu'il avait gagnées, il fut obligé de se soustraire par la fuite aux poursuites de ses créanciers, en 1776, laissant en Angleterre des dettes qui s'élevaient à deux cent cinquante mille francs. Ses affaires s'étant arrangées, il retourna à Londres l'année suivante, et prit un engagement au théâtre anglais de *Drury-Lane*, où il chantait encore en 1790. On a imprimé à Londres un traité du chant (*Treatise on Singing*), indiqué dans les catalogues de Longman et de Clementi, sous le nom de Tenducci. Il a publié aussi chez Preston une ouverture à grand orchestre, de sa composition, et des airs qu'il chantait aux concerts du Ranelagh. Vers la fin de sa vie, il retourna en Italie, où il mourut dans les premières années de ce siècle.

TENGLIN (Hans), un des plus anciens compositeurs allemands, vécut vers la fin du quinzième siècle et au commencement du seizième. On trouve des pièces écrites par lui dans les deux parties d'un rarissime recueil publié par Georges Fœrster (*voyez* ce nom), avec une préface. Ce recueil a pour titre : *Erster Theil. Ein Ausszug guter alter und newer teutschen Liedlein einer rechten teutschen Art, auff allerley Instrumenten zu brauchen, ausserlesen* (Première partie. Choix d'anciennes et nouvelles bonnes petites chansons allemandes, d'un art allemand régulier, recueillies pour jouer sur toute espèce d'instruments); Nuremberg, J. Petrejus, 1539. *Der ander Theil. Kurtzweiliger guter frischer teutschen Liedlein zu singen vast lustig* (Deuxième partie. Bonnes petites nouvelles chansons allemandes, amusantes à chanter); *ibid.*, 1540. Les autres anciens maîtres allemands dont on trouve des pièces, à trois et à quatre voix, dans cette collection, sont Erasme Lapicida, Laurent Lemblin, Étienne Mahu, Stœltzer, Fœrster, Senfl, Sixte Dietrich, Isaac, Benoît Ducis, Arnold de Bruck, Sampson, Georges Schœnfelder, Jean Wenk et Quingz (?). Un exemplaire de ce précieux recueil est dans la Bibliothèque de l'université de Jéna.

(1) Le titre de cet opéra, indiqué *Cleareo* dans la première édition de cette Biographie, et la date de 1642, sont erronés, car Allacci le cite, dans sa *Dramaturgia*, d'après le livret imprimé à Rome par Giacomo Dragondelli, en 1661, in-12.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

TENZEL (Guillaume-Ernest), philologue et numismate, naquit à Arnstadt, le 11 juillet 1659. Après avoir achevé ses études à l'université de Wittenberg, il accepta la place de recteur du collége de Gotha. Ses grandes connaissances dans l'histoire de l'Allemagne lui firent obtenir, en 1702, le titre d'historiographe de la maison de Saxe. Il se rendit à Dresde, pour en remplir les fonctions; mais devenu l'objet des railleries des courtisans, à cause de son ignorance des usages du monde, il se retira et vécut dans la pauvreté, qu'il supporta sans se plaindre, au milieu de ses livres. Cet estimable savant mourut à l'âge de quarante-neuf ans, le 24 novembre 1707. Au nombre de ses ouvrages, on trouve une dissertation intitulée : *De veteris recentisque ecclesiæ hymno : Te Deum laudamus;* Wittenberg, 1680. Cette dissertation a été réimprimée dans ses *Exercitationes selectæ in duas partes distributæ;* Leipsick, 1692, in-4°. Tenzel y établit que saint Ambroise n'est pas l'auteur du *Te Deum*, quoiqu'il reconnaisse la haute antiquité de cette hymne.

TERPANDRE, musicien et poëte grec, naquit à Antisse, ville de Lesbos, suivant l'autorité d'Étienne de Byzance et de Plutarque; mais Suidas assure qu'il était d'Arne ou de Cume, villes de Béotie. La première opinion est conforme à la chronique de Paros, qui dit que Terpandre était Lesbien, et fils de Derdemé. On n'est pas d'accord sur le temps où il vécut; mais l'opinion la plus vraisemblable est celle d'Eusèbe (*Chron. fol.* 122, *edit. Amstel.*) et de la chronique de Paros, qui placent ses triomphes poétiques et musicaux vers la 33e olympiade, quoique Jérôme de Rhodes le fasse fleurir au temps de Lycurgue et de Thalès (dans son livre *Des Joueurs de flûte*, cité par Athénée). A l'égard de la grande habileté de Terpandre dans la musique, elle n'est contestée par aucun des écrivains de l'antiquité. Il fut le premier qui remporta le prix de poésie musicale aux jeux Carniens. Plutarque dit aussi qu'il obtint quatre fois de suite le prix de poésie et de chant aux jeux pythiques. Tout le monde sait qu'il calma une sédition à Lacédémone par des chants mélodieux accompagnés de la cithare. Fabricius donne une longue liste des auteurs qui ont parlé de cet événement (*Bibl. græc., T. I, fol.* 235, *edit. Hamb.*, 1718). Terpandre composa des airs de cithare ou *nomes* auxquels il donna les noms de *béotien, éolien, trochaïque, aigu, cépionien, terpandrien, tétraédien* et *orthien*. Ces nomes devinrent célèbres dans toute la Grèce, et servirent longtemps pour l'ouverture des jeux publics. Il fit aussi des airs pour la flûte, et les joua sur cet instrument en concert, avec d'autres joueurs de flûte, ainsi que l'atteste la chronique de Paros (*Marm. Oxon. Epoch.* 35, *fol.* 160). Plusieurs auteurs grecs disent que Terpandre fut le premier musicien qui monta la lyre de sept cordes, au lieu de quatre qu'elle avait auparavant. Lui-même semble l'affirmer dans deux vers que Strabon et Euclide lui attribuent, et dont le sens est : *Pour nous, prenant désormais en aversion un chant qui n'est composé que de quatre sons, nous chanterons de nouveaux hymnes sur la lyre à sept cordes.* Cependant Plutarque dit, dans son livre *Des lois de Lacédémone*, que Terpandre fut condamné à l'amende par les éphores pour avoir ajouté une seule corde à celles dont la lyre était montée; ce qui semblerait indiquer que cet instrument en avait déjà six. Au reste, il faut remarquer que la lyre des anciens musiciens de la Grèce septentrionale n'était montée que de quatre cordes, tandis que la cithare de l'Asie Mineure, de la Troade et de la Grèce méridionale en avait sept dès la plus haute antiquité. Pindare attribue à Terpandre l'invention des scolies ou chansons bachiques. Enfin d'autres écrivains de l'antiquité prétendent qu'il avait noté les intonations lyriques de tous les poëmes d'Homère.

TERRADEGLIAS (Dominique-Michel-Barnabé), **TERRADELLAS** en espagnol, naquit à Barcelone. Le jour de sa naissance est ignoré, mais on voit dans les *Efemerides de los musicos españoles* de M. Balthasar Saldoni (p. 33), qu'il fut baptisé, le 13 février 1711, à la cathédrale de cette ville. Il y fit ses premières études de musique dans un couvent. Son goût passionné pour cet art lui faisait désirer d'aller en Italie, afin d'y recevoir les leçons d'un grand maître; un négociant, ami de son père, vint à son secours pour la réalisation de ce projet, et l'ayant pris à bord de son vaisseau, le conduisit à Naples. Les recommandations de cet honnête marchand procurèrent à Terradeglias la protection de l'ambassadeur d'Espagne, qui obtint pour lui une place d'externe au Conservatoire de Santo-Onofrio, dirigé alors par Durante. Après avoir passé quelque temps sous la direction de ce savant musicien, il commença à se livrer à la composition dramatique. Ses ouvrages eurent de brillants succès et le mirent bientôt en réputation. Son premier opéra, joué en 1739, sur le grand théâtre de Naples, fut l'*Astarte* : il y révéla un génie heureux, un rare talent d'expression, et un goût d'har-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

monie plus vigoureux que celui de Hasse, dont il semblait avoir adopté la manière pour les mélodies. Pour l'énergie et le grandiose, il se rapprochait davantage de Majo et de Jomelli. En 1740, il écrivit à Rome une partie du *Romolo* de Latilla, puis donna dans la même ville *l'Artemisia*, opéra en trois actes, ouvrage remarquable par l'invention. *L'Issifile*, joué en 1742, à Florence, ne réussit pas; mais Terradeglias prit une éclatante revanche l'année suivante dans la *Merope*, belle composition où le talent du musicien avait pris tout son développement. Tous les titres des ouvrages de Terradeglias ne sont pas connus; il est même vraisemblable que nous n'en possédons que la plus petite partie. Appelé à Londres, en 1746, il y donna *le Mitridate*, dont les airs furent gravés séparément dans la même ville; puis *le Bellerophon*, opéra en trois actes, qui reçut le même honneur. L'année suivante, il publia à Londres un recueil de douze airs et duos italiens, en partition d'orchestre. Ces morceaux sont extraits des opéras de l'auteur représentés jusqu'à cette époque.

De retour en Italie, dans le cours de l'année 1747, Terradeglias obtint la place de maître de chapelle de l'église Saint-Jacques-des-Espagnols, à Rome, et depuis lors son séjour paraît avoir été fixé dans cette ville. On dit qu'il y mourut de chagrin de la mauvaise fortune de son *Sesostri*, opéra sérieux, joué à Rome, en 1751. Je ne sais où l'ancienne rédaction de la *Gazette musicale de Leipsick* a trouvé une anecdote aussi injurieuse pour le caractère que pour le talent de Jomelli, relative à la mort de Terradeglias (t. II, p. 431), et dont la fausseté est évidente. Suivant cette version, l'opéra du compositeur espagnol aurait eu un grand succès, tandis que celui de Jomelli, son rival, aurait éprouvé une chute complète; mais le triomphe aurait été chèrement payé, car le corps de Terradeglias aurait été trouvé dans le Tibre, percé de coups de poignard. Le peuple romain aurait attribué sa mort à Jomelli, et aurait fait graver une médaille en l'honneur de Terradeglias, où il était représenté dans un char tiré par Jomelli, comme esclave, et pour ne pas laisser de doute sur la part que celui-ci aurait eue au meurtre de son rival, on aurait gravé au revers de la médaille ces mots d'un récitatif du dernier opéra de Jomelli : *Io son capace!* Toute cette histoire est aussi fausse qu'odieuse, car Jomelli continua d'habiter paisiblement à Rome jusqu'en 1754, c'est-à-dire pendant trois ans; ce qui aurait été certainement impossible après un tel éclat. Terradeglias a laissé en manuscrit une messe à quatre voix avec orchestre, et l'oratorio *Giuseppe riconosciuto*.

TERRASSON (Antoine), né à Paris, le 1er novembre 1705, y fit ses études et fut reçu avocat le 13 mars 1727. Plus tard, il abandonna le barreau pour se livrer aux travaux littéraires. Tour à tour censeur royal, conseiller, puis chancelier de la principauté de Dombes, avocat du clergé, en 1755, et l'année suivante professeur au Collége de France, il mourut à Paris, le 30 octobre 1782. On a de ce savant une *Dissertation historique sur la vielle*; Paris, 1741, in-12; réimprimée dans ses *Mélanges d'histoire, de littérature, de jurisprudence*, etc.; Paris, 1768, in-12. La vielle était, à Paris, un des instruments à la mode vers le milieu du dix-huitième siècle : le goût de Terrasson pour cet instrument lui inspira le projet de sa dissertation. Il jouait aussi de la flûte et de la musette.

TERRY (Léonard), né à Liége, en 1817, a fait ses études musicales au Conservatoire de cette ville, et y a appris l'harmonie et le contrepoint sous la direction de M. Daussoigne-Méhul, directeur de cet établissement. En 1845, il prit part au grand concours de composition institué par le gouvernement; il y obtint le second prix pour sa cantate intitulée *la Vendetta*. Cet ouvrage a été exécuté plusieurs fois au théâtre de Liége, avec des costumes et des décors. M. Terry a été aussi couronné à Bruges, en 1840, pour la composition d'un chant de Victoire, avec orchestre. L'Association musicale de Liége, formée pour l'exécution des grandes œuvres de Haydn, de Mozart et de Beethoven, choisit M. Terry, en 1840, pour en diriger l'orchestre : il remplit ces fonctions jusqu'en 1852, époque de la dissolution de cette société. Élève de Géraldy pour le chant, il lui a succédé comme professeur de cet art au Conservatoire de Liége. En 1861, il a été appelé à la direction de l'orchestre du théâtre de cette ville. Cet artiste a écrit trois opéras dont les titres sont : 1° *Fridolin*, drame lyrique en un acte. 2° *Maître Bloch, ou le Chercheur de trésors*, opéra-comique en deux actes. 3° *La Zingarella*, opéra-comique en trois actes. Il a aussi une grande scène inédite, intitulée *les Jeunes Filles et l'Ondine*, pour voix de soprano et orchestre. Les autres productions de M. Terry sont : dix-huit chœurs pour des voix de femmes, dont six ont été publiées à Liége, chez Goût; douze mélodies sur des textes français et italiens; Bruxelles,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Meynne; environ quarante romances à voix seule avec accompagnement de piano, publiées à Paris, chez la veuve Lemoine ; à Bruxelles, chez Schott et Meynne; à Liége, chez Goût et chez Muraille. M. Terry a beaucoup de choses de ce genre encore inédites. Musicien instruit, il s'occupe avec ardeur de la littérature musicale et a préparé la publication d'un livre qui a pour titre : *Recherches historiques sur la musique et le théâtre au pays de Liége, depuis le onzième siècle jusqu'à nos jours.* Au moment où cette notice est écrite (1804), l'ouvrage est annoncé comme sous presse. M. Terry a pris part à la rédaction de *la Tribune*, de Liége, et du *Messager des théâtres et des arts*, de Paris; il a publié, en 1833, la biographie du violoniste Prume.

TERZA (Joseph), avocat et savant physicien, né à Naples, en 1751, est auteur d'un opuscule intitulé : *Nuovo systema del suono* (Naples, in-8° de soixante-quatre pages). Ce petit ouvrage est en quelque sorte le résumé d'un livre plus étendu que l'auteur se proposait de publier, mais qui n'a point paru. Terza y examine préalablement les théories diverses concernant l'origine du son, et y développe des connaissances étendues. Ses propres idées concernant la formation du son ont de l'analogie avec celles qu'Azaïs a exposées depuis lors dans ses *Lettres sur l'acoustique fondamentale* (dans la *Revue musicale*, année 1832). Suivant l'assertion du marquis de Villarosa (*Memorie dei compositori di Musica*, p. 215), Terza aurait publié son *Nuovo sistema del suono*, à Paris, en 1805, en un volume in-8°; je n'ai trouvé aucune trace de cette publication, également inconnue à M. Quérard, érudit auteur de *la France littéraire*.

TERZI (Jean-Antoine), luthiste distingué, né vraisemblablement à Bergame, vers 1580, vécut dans cette ville, et a fait imprimer un recueil de pièces pour le luth sous ce titre : *Intavolatura de liuto accomodata con diversi passaggi per suonar in concerti a due liuti e solo, libro primo, il qual contiene motetti, contrappunti, canzoni*, etc.; Venise, Ric. Amadino, 1613, in-4°.

TERZIANI (Pierre), maître de chapelle de Saint-Jean de Latran, né dans l'État romain, vers 1708, a fait ses études musicales à Rome et à Naples. En 1788, il a commencé à écrire pour le théâtre, et a fait représenter, à Venise, *Il Creso*, opéra sérieux, qui fut suivi de plusieurs autres dont les titres sont maintenant oubliés. Après avoir voyagé quelque temps en Italie, en Allemagne et en Espagne, il retourna à Rome, où il obtint la place de maître de chapelle de Saint-Jean de Latran, au mois de décembre 1816, après la retraite de Santucci. Il occupait encore cette place en 1830. Terziani a écrit un nombre immense de compositions pour l'église, parmi lesquelles on remarque : 1° Onze messes à quatre voix. 2° Trois messes à huit voix. 3° Le psaume *Confitebor* à quatre voix. 5° Le même à huit voix. 6° Le psaume *Laudate*, à quatre voix. 7° *Ave Maria* avec *Alleluia* à huit voix. 8° Beaucoup de graduels. 9° Des motets et antiennes : toutes ces compositions sont avec accompagnement d'orgue. 10° *Dixit* à quatre voix et orchestre. 11° Autre *idem* à huit voix et orchestre. 12° *Lætatus sum*, à quatre voix et orchestre. 13° *Beatus vir*, à quatre voix et orchestre. 14° Deux messes à quatre voix et orchestre. 15° Messe à huit voix et orchestre. 16° Vêpres complètes à deux chœurs, orgue et orchestre. 17° Litanies avec écho et orchestre. 18° Deux *Te Deum*, à quatre voix et orchestre. Terziani a composé une multitude de morceaux pour la plupart des églises de Rome.

Ce maître eut un fils, *Gustave Terziani*, né à Vienne, dans les premières années du dix-neuvième siècle. Sa mère, Allemande de naissance, se nommait *Steinhardt*. Le jeune Terziani suivit sa famille à Rome et commença l'étude de la musique sous la direction de son père, puis l'abbé Baini devint son maître de composition. Son début fut un psaume à huit voix en deux chœurs composé pour l'église *del Gesù*. Il écrivit ensuite une messe à quatre voix et orchestre pour l'église Saint-Louis des Français, et l'oratorio de *Daniel* pour *la Chiesa nuova*. Cet artiste mourut, à Rome, du choléra, à la fleur de l'âge, le 31 août 1837. L'abbé Gigli, de cette ville, a donné, dans le *Giornale arcadico* d'octobre 1837, une notice intitulée : *Memoria della vita e delle opere del giovane maestro di musica Gustavo Terziani.*

TESCHNER (Gustave-Wilhelm), professeur de chant à Berlin, s'établit dans cette ville, en 1839, après un long séjour en Italie, pendant lequel il étudia la méthode italienne de l'art du chant. On ne possède pas d'autres renseignements sur cet artiste. Il a publié un grand nombre de *canzonette* et de *Lieder*, en recueils et détachés.

TESI-TRAMONTINI (Victoire), célèbre cantatrice, naquit à Florence, dans les dernières années du dix-septième siècle. Redi

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

(*voyez* ce nom) fut son premier maître de chant; puis elle se rendit à Bologne, et y continua ses études vocales sous la direction de Campeggi; mais le désir de briller sur la scène lui fit quitter l'école de ce professeur avant que ses études fussent complétement achevées. Elle débuta à Bologne avec un succès qui justifia ses espérances; puis elle parut sur divers théâtres où l'étendue singulière et la beauté de sa voix excitèrent la plus vive admiration. En 1719, elle était à Venise, où elle chanta au théâtre *S. Angelo*, pendant le carnaval, dans le *Pentimente generose* de Stefano Andrea Fiore, et dans la même année, elle chanta à Dresde, à l'occasion du mariage du prince électoral. De retour en Italie, elle se fit entendre avec autant de succès qu'avant son voyage à Venise, où elle chanta, en 1723, dans la saison d'hiver, au théâtre *S. Angelo*, dans le *Timocrate* de Leo. On la trouve ensuite à Florence et à Naples, où elle était en 1725. Appelée à Milan en 1727, elle y chanta, pendant le carnaval, *la Girita* de Joseph Vignati; puis elle alla à Parme, au printemps de 1728, et chanta au nouveau théâtre ducal dans le *Medo* de Léonard Vinci. Au printemps de 1731, elle se faisait entendre, au théâtre de *Maluezzi* de Bologne, dans le *Farnace* de Jean Porta. Adrien de Lafage (*voyez* ce nom) a trouvé dans les registres des théâtres de Naples, conservés aux archives de cette ville, que la Tesi fut engagée au théâtre de Saint-Charles de Naples, pour chanter, depuis le 4 novembre 1737 jusqu'à la fin du carnaval, *l'Olimpiade* de Leo. Elle reçut pour cet engagement deux mille huit cent soixante-sept ducats napolitains (environ douze mille cent quatre-vingt-quatre francs). Après 1738, il y a une lacune de dix ans dans les renseignements sur la carrière de cette cantatrice ; c'est en 1748 qu'on la trouve à Vienne. Elle y chanta, le 4 novembre 1749, dans la *Didone* de Metastase, mise en musique par Jomelli. A cette occasion, le célèbre poëte écrivait à la princesse Belmonte : *La Tesi è ringiovinata di vent' anni* (La Tesi est rajeunie de vingt ans)(1). Elle devait avoir alors près de cinquante-cinq ans. Burney, qui la vit à Vienne en 1772, dit qu'elle avait alors plus de quatre-vingts ans (2); je crois qu'il la vieillit de quelques années, car elle avait seulement environ cet âge lorsqu'elle mourut, en 1775, suivant les *Notices hebdomadaires* de Hiller. Victoire Tesi a formé quelques élèves, parmi lesquels on remarque *De Amicis* et *La Teyber* (3).

TESSARINI (Charles), premier violon de l'église métropolitaine d'Urbino, naquit en 1690, à Rimini, dans les États romains. Il y a lieu de croire qu'il fit ses études à Rome, et qu'il reçut des conseils de Corelli, car ses premiers ouvrages sont une imitation fidèle du style de ce grand violoniste. Quoi qu'il en soit, il se fit bientôt connaître par son double talent d'exécutant et de compositeur : dès 1724, il était déjà célèbre en Italie. Suivant Burney, copié par Gerber et d'autres, cet artiste serait venu à Amsterdam, en 1762 (il aurait été âgé alors de soixante-douze ans), et y aurait fait entendre des compositions d'un genre tout moderne, très-différent du style de ses premières productions. Je ne crois pas à cette anecdote, et je pense qu'elle n'a d'autre fondement que la publication dans cette même année, à Amsterdam, de deux œuvres de concertos, et d'une traduction française d'une méthode de violon, d'après un manuscrit de Tessarini, en langue italienne. On connaît de cet artiste : 1° *Sonate per due violini e basso, con un canone in fine;* Amsterdam, Roger, Paris, Leclerc. 2° *Sonate a due violini,* lib. I et II; *ibid.* 3° *Dodici concertini a violino principale, due violini di ripieno, violetta, violoncello, et basso continuo per organo o cembalo;* ibid. 4° *Dodici sonate a violino solo, e basso per organo;* Paris, Venier. 5° *Sei divertimenti a due violini,* lib. II. 6° *L'Arte di nuova modulazione, ossia concerti grossi a violino principale, due violini di concerto, due violini di ripieno, violetta, violoncello e basso continuo per organo;* Amsterdam et Paris, 1762. Le premier titre de cet œuvre lui a été donné par l'éditeur, à l'imitation d'un ouvrage de Locatelli (*voyez* ce nom). 7° *Contrasto armonico, ossia concerti grossi a violino principale,* etc.; *ibid.* 8° Nouvelle méthode pour apprendre par théorie, dans un mois de temps, à jouer du violon, divisée en trois classes, avec des leçons à deux violons par gradation; Amsterdam, 1762. Cet ouvrage est la traduction de celui dont l'auteur a répandu des copies sous ce titre : *Grammatica di musica, divisa in due parti per imparare in poco tempo a suonar il violino,* etc. Il y en a une traduction anglaise intitulée : *An accurate method to attain the art*

(1) Metastasio, *Opere postume*, t. I, p. 334.
(2) Burney, *Voyages*, t. II, p. 276.

(3) M. Farrene a bien voulu me fournir une partie des renseignements pour cette notice; ils sont tirés particulièrement de livrets d'opéras et conséquemment authentiques.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

of playing the violin. La méthode de Tessarini est toute pratique : elle est composée d'exercices, d'études, de sonatines, et l'on n'y trouve que peu de préceptes.

TESSIER (Charles), né à Pézénas, vers le milieu du seizième siècle, fut attaché à la chapelle de Henri IV, roi de France. Il fit un voyage en Angleterre et y publia quelques airs de sa composition, sous ce titre : *Le premier livre des chansons et airs de cour, tant en françois qu'en italien et gascon, à quatre et cinq parties;* Londres, Thomas Este, 1597, in-4°.

TESTA (Dominique), abbé, né en 1746, à San-Vito, près de Palestrina, fut d'abord professeur de philosophie dans cette ville, puis à Rome, depuis 1774 jusqu'en 1780. Dans cette dernière année, il se rendit à Milan pour y enseigner la physique et les mathématiques, puis la philosophie. Devenu ensuite secrétaire du nonce à Paris, il courut risque de perdre la vie dans les troubles de la révolution. De retour à Milan, il y reprit sa chaire. En 1804, il accompagna le pape Pie VII à Paris. Exilé en Corse, dans l'année 1810, il ne retourna à Rome qu'en 1814. Il y devint alors secrétaire des brefs et protonotaire apostolique. Ce prélat est mort en 1832, à l'âge de quatre-vingt-six ans. Au nombre de ses ouvrages, on trouve une dissertation intitulée : *Della contemporanea propagazione e percezione di diversi suoni*, etc. (De la propagation et de la perception simultanée de sons différents); Milan, 1787, in-4°. Mairan (*voyez* ce nom) avait déjà tenté de résoudre une partie du problème difficile contenu dans ce sujet; mais il l'avait traité en physicien; l'abbé Testa établit dans son mémoire qu'il en faut chercher l'explication non dans la physique, mais dans la psychologie, et il développe cette opinion avec beaucoup de talent. Ce morceau a été traduit en français dans le *Recueil de pièces intéressantes, concernant les antiquités, les beaux-arts, les belles-lettres et la philosophie, traduites de différentes langues;* Paris, 1788 (t. III, p. 167 et suivantes).

Un ecclésiastique napolitain, nommé *Prospero Testa*, fut un compositeur de la fin du seizième siècle. Il vivait à Naples, en 1601 (*voyez Della prattica musica, de Cerreto*, p. 156).

TESTART (Étienne), maître des enfants de chœur de la Sainte-Chapelle du palais, à Paris, dans la seconde moitié du seizième siècle, obtint au concours ou *Puy* de musique d'Évreux, en 1578, le premier prix de *l'orgue d'argent*, pour la composition du motet *Cæciliam intra cubiculum*.

TESTE (J.-Alphonse), professeur de musique à Paris, n'est connu que par les ouvrages suivants : 1° *Nouveau cours d'études musicales et de chant élémentaire;* Paris (chez l'auteur), 1844, in-8° de quatre-vingt-seize pages, avec soixante-quatre planches de musique. 2° *Solfége géant à l'usage des cours de musique;* Paris, Frank, 1849, in-8° de quatre pages, avec un grand appareil mécanique, pour la formation des gammes et l'emploi de tous les signes. Cet appareil était d'un prix élevé, qui a empêché le succès de la méthode.

TESTORE (Guillaume), compositeur italien, du seizième siècle, a fait imprimer des *Madrigali a cinque voci. Libro primo; Venetia, appresso Claudio da Correggio et Fausto Bethamo compagni*, 1560, in-4° obl.

TESTORI (Charles-Jean), né à Verceil, dans le Piémont, en 1714, fut d'abord professeur de violon, puis obtint la place de maître de chapelle de l'église Saint-Eusèbe, dans sa ville natale, en 1764. Il mourut en 1782, à l'âge de soixante-huit ans. La musique d'église de sa composition, qu'il a laissée en manuscrit, est peu estimée. Ce musicien n'est connu que par un livre dont les différentes parties ont été publiées dans cet ordre: 1° *La musica ragionata espressa famigliarmente in dodici passegiate a dialogo; opera per cui si giungera più presto, e con soddisfazione dagli studiosi giovani all'acquisto del vero contrappunto; Vercelli, presso G. Panialis*, 1767, in-4° de cent cinquante et une pages et vingt-deux planches. 2° *Primi rudimenti della musica e supplemento alla musica ragionata in sette passegiate, libro secondo;* ibid., 1771, in-4° de soixante-dix pages et six planches. 3° *Supplemento alla musica ragionata, passegiate sei, libro terzo;* ibid., 1775, in-4° de quarante-deux pages, avec huit planches. 4° *L'arte di scrivere a otto reali, e supplemento alla musica ragionata, libro quarto;* ibid., 1782, in-4° de cinquante-six pages et vingt-neuf planches. Testori est le seul auteur italien qui ait adopté la doctrine de Rameau.

TESTORI (Charles-Joseph), luthier piémontais, né à Novare, fut élève d'Acevo. Il s'établit à Milan, vers 1687, et commença à travailler dans cette même année; mais il mourut jeune encore, car ses derniers violons sont datés de 1702. Ses instruments ne sont pas communs. On les range dans le troisième ordre.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

TESTORI (Charles-Antoine), fils du précédent, né vers 1675, fut élève de son père et lui succéda. On connaît de lui des violons, violes et basses fabriqués depuis 1700 jusqu'en 1730.

TESTORI (Paul-Antoine), second fils de Charles-Joseph, se fit aussi connaître dans la lutherie. Il travailla d'abord avec son frère; mais il s'en sépara vers 1710, et produisit un nombre assez considérable d'instruments fabriqués jusqu'en 1754. Il avait de la réputation pour les luths, théorbes et guitares. On a aussi des violons sortis de son atelier.

TETAMANZI (le P. François-Fabrice), religieux cordelier, né à Milan, vers 1650, fit ses vœux au couvent de cette ville et y passa toute sa vie. Il est auteur d'un traité du plain-chant, qui a pour titre : *Breve metodo per apprendere fondatamente e con facilità il canto fermo, diviso in tre libri*, etc., *in Milano*, 1686, in-4° de cent quarante-neuf pages. Une deuxième édition de ce livre a été imprimée dans la même ville, par Fr. Agnelli, en 1726, in-4° de cent cinquante-cinq pages, et une troisième a paru en 1756, chez Galeazzi, in-4° de cent cinquante-six pages. L'édition de 1636, citée par Forkel dans la *Littérature générale de la musique*, n'existe pas; cette date est une faute d'impression. M. C.-F. Becker s'est trompé (*System. Chronol. Darstellung der musikal. Literatur*, page 308), en considérant cette édition comme véritable; et de plus il a supposé une édition de Rome, 1685, qui n'existe pas, trompé par l'indication de l'approbation donnée à l'ouvrage par le général de l'ordre des cordeliers, et datée de Rome, le 10 août de cette année. Lichtenthal lui avait fourni cette date dans sa *Bibliografia della musica* (tome IV, page 129). Les termes de l'approbation même prouvent que l'édition de Milan, 1686, est la première.

TEULE (Jules-Charles), médecin et docteur ès sciences, de Paris, s'est fait le défenseur du système d'enseignement de la musique de Galin et de ses successeurs dans un opuscule intitulé : *Exposition du système de l'écriture musicale chiffrée, suivie d'une note sur la comparaison des tons;* Paris, Arthus-Bertrand, 1842, in 8° de trente-six pages, avec deux planches.

TEVO (le P. Zacharie), moine franciscain, n'est pas né (comme il est dit dans la première édition de cette Biographie, d'après le portrait de ce religieux, placé en tête de son livre), à Sacco, village près de Roveredo, en 1650 ou 1657, car M. Jean-Baptiste Candotti, maître de chapelle à Cividale (Friouli), a fait des recherches sur ce même moine, à Piove di Sacco, chef-lieu de district dans la province de Padoue, et y a découvert l'acte de naissance de Tevo, duquel il résulte qu'il naquit dans ce lieu, le 16 mars 1651, et qu'il fut baptisé, le 25 du même mois, à la paroisse *S. Nicolo* (1). La légende de son portrait et les pièces liminaires du livre qu'on a de ce religieux font voir qu'il était bachelier en théologie, professeur de musique, et qu'il vivait au couvent des cordeliers de Venise, dans les premières années du dix-huitième siècle. Il est auteur d'un traité général de musique intitulé : *Il Musico Testore; Venezia*, 1706, *appresso Ant. Bortoloni*, un volume in-4° de trois cent trente-six pages. Ce titre signifie littéralement *le Tisserand musicien*. L'auteur l'explique dans le premier chapitre de la première partie de son livre, disant qu'ayant extrait tout ce qu'il enseigne concernant l'art et la science de la musique, des livres des meilleurs auteurs, il en a formé un tissu d'érudition musicale. Il fait preuve, en effet, dans cet ouvrage d'une lecture immense; de plus, il y montre un esprit lucide et méthodique. Le *Musico Testore* est divisé en quatre parties. Dans la première, Tevo traite longuement, suivant la mode de son temps, de la nature de la musique, de son invention, de sa division, etc. La seconde partie est relative aux organes de la voix et de l'ouïe, à la notation, à la gamme, aux intervalles, à la solmisation et à la mesure. Dans la troisième, il traite avec profondeur de l'harmonie, considérée sous le rapport de l'art d'écrire. Enfin, la quatrième partie est relative aux diverses formes de contrepoints.

TEWKESBURY (Jean DE), vraisemblablement ainsi nommé parce qu'il était né à Tewkesbury, ville du comté de Glocester, fut récollet, et vécut à Oxford, vers la fin du quatorzième siècle. Il est indiqué comme auteur d'un traité de musique, en cent vingt-quatre pages in-folio, dans un manuscrit de la bibliothèque Bodléienne. Cet ouvrage est intitulé : *Quatuor principalia artis musicæ*. Un avertissement, placé après la table des matières, fait voir que ce livre a été présenté par Jean de Tewkesbury aux moines de son ordre, du couvent d'Oxford, en 1388. Toutefois plusieurs écrivains anglais ont attribué l'ouvrage dont il s'agit à

(1) Voici les expressions mêmes du registre de cette église : *Zaccaria figlio di Zuanne Tevo e di Zuanna sua consorte della contrada di S. Nicolo è nato il 16 e battisato il 25 marzo* 1651. (Voyez la *Gazetta musicale di Milano* de 1838, 6 août, p. 253.)

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Jean Hamboys, à Jean Torksey et à Simon Tunstede (*voyez* ces noms), auteurs d'autres traités de musique. Burney penche pour ce dernier (*a General History of Music*, tome II, page 395); toutefois il ne résout pas la question.

TEYBER (Antoine). *Voyez* **TAYBER.**

TEYBER (François). *Voyez* **TAYBER.**

TEYBER (Élisabeth), cantatrice, appelée **TEUBERIN**, par Gerber (*Lexik. der Tonkünstler*), et **TÆUBERIN**, par Forkel (*Almanach mus. de* 1785, page 74), naquit à Vienne, vraisemblablement vers 1748. Elle était fille d'un violoniste de talent, attaché à la chapelle impériale. Son éducation vocale fut dirigée par la célèbre cantatrice Tesi et par Hasse (*voyez* ces noms). D'abord engagée à la chapelle du prince Esterhazy, elle y reçut aussi des conseils de Haydn. En 1769, Élisabeth Teyber était à Naples et y obtenait de brillants succès. Gerber, qui fournit les éléments de cette notice, dit que cette cantatrice se rendit ensuite à Pétersbourg, et que le climat de la Russie exerça une influence si fâcheuse sur son organe vocal, que, quand elle revint en Allemagne, les médecins lui interdirent pour toujours l'exercice du chant. Le biographe allemand n'indique pas les dates de cette période de la vie de l'artiste. Un second voyage en Italie et le séjour prolongé qu'elle y fit, lui rendirent la santé et l'ancien éclat de sa voix. De retour à Vienne, elle fut attachée à l'Opéra allemand de la porte d'Italie. On voit, par les annuaires de théâtres, qu'elle y chantait pendant les années 1787 et 1788. On n'a pas de renseignements sur les époques de sa retraite et de sa mort.

THABET ou **THABIT** ben Corrah, ben Haroun, célèbre philosophe, mathématicien et médecin arabe, naquit à Harran, dans la Mésopotamie, l'an 221 de l'hégire (835 de l'ère chrétienne), et mourut en 288 (900). Il fut élève de Kindi (*voyez* ce nom), et appartint à la secte des saducéens. Savant dans les langues grecque, syriaque et arabe, il a composé un nombre immense d'ouvrages dont on peut voir la liste dans la Bibliothèque de Cassiri (t. I, p. 336 et suiv.). Parmi ces ouvrages, il en est trois qui traitent spécialement de la musique. Le premier a pour titre : *Le grand livre de la musique en deux discours;* le second est intitulé : *Le petit livre de la musique en quinze articles;* enfin, le dernier est une *Introduction dans la science de la musique.* Celui-ci fut écrit originairement en syriaque, par Thabet, qui le traduisit ensuite en arabe. Les manuscrits de ces divers traités sont à la Bibliothèque de l'Escurial (Espagne).

THALBERG (Sigismond), pianiste célèbre, fils naturel du prince H.. D..... et de la baronne de W....., est né à Genève, le 7 janvier 1812. Après avoir passé ses premières années sous les yeux de sa mère, femme spirituelle et distinguée, il fut conduit, fort jeune encore, à Vienne, où commença son éducation musicale. Son biographe allemand dit qu'il reçut des leçons de Sechter et de Hummel; mais lui-même, dans nos conversations, n'a avoué pour son maître de piano que le premier basson du théâtre impérial. Le même biographe assure qu'un travail infatigable a conduit Thalberg au talent admirable qui a fait sa réputation; mais en ceci encore il est contredit par l'artiste, qui prétend avoir acquis son talent sans effort. Quoi qu'il en soit, ce talent se manifesta de bonne heure, car Thalberg n'était âgé que de quinze ans lorsqu'il commença à fixer sur lui l'attention, dans les salons et dans les concerts. A seize ans, il publia ses premières productions, considérées plus tard par lui comme des bagatelles, mais où l'on voyait l'indication fugitive de la pensée qu'il a développée depuis lors, et qui caractérise son style. Pour quiconque connaît Thalberg comme pianiste et comme compositeur, il n'est pas sans intérêt d'examiner son *Mélange sur les thèmes d'Euryanthe* (œuvre 1er), sa fantaisie sur un air écossais (op. 2), et l'impromptu sur des motifs du *Siége de Corinthe* (op. 3). Ces morceaux parurent à Vienne, en 1828. Deux ans après, il fit un premier voyage en Allemagne pour y donner des concerts. Les journaux de cette époque commencèrent à faire retentir son nom. Il avait écrit pour ce voyage son concerto de piano (œuvre 5e); mais la nature n'a pas paru avoir destiné le célèbre artiste à une autre spécialité que celle qui lui a fait une immense renommée. En examinant avec attention ce concerto, on voit que ce genre de musique n'est pas le sien; que les formes classiques le contraignent, et que l'orchestre le gêne. Ses vues se tournaient dès lors vers le développement de la puissance sonore du piano, vers les combinaisons d'effets divers, et surtout vers une nouveauté dont le mérite d'invention lui appartient, bien qu'on ait essayé de le lui contester. L'ancienne école des pianistes se divisait en deux catégories principales, savoir : celle des pianistes brillants, tels que Clementi et ses élèves, et celle des pianistes harmonistes, comme Mozart et Beethoven. Chacune de ces écoles se subdivisait en plu-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sieurs nuances qui tendaient à rapprocher l'une de l'autre les deux souches principales ; ainsi, Dussek, guidé par son instinct national, tendait vers l'école harmonique, bien qu'il écrivît incorrectement, et quoiqu'on dût le considérer comme appartenant à l'école des pianistes brillants. Plus tard, Kalkbrenner, un des chefs de cette école, suivit la même direction. D'autre part, Hummel, puis Moscheles, pianistes de l'école harmonique, donnèrent à leurs compositions plus de brillant que Mozart et Beethoven. Mais dans l'une et dans l'autre école, on remarque que le chant et l'harmonie d'une part, et les traits brillants, de l'autre, sont toujours séparés, et que ces deux parties, qui constituent la musique de piano, n'apparaissent que chacune à leur tour, et dans un ordre à peu près symétrique. Dans les traits brillants des deux écoles, ce sont les gammes qui dominent : les arpéges n'y apparaissent que de loin en loin, et dans des formes à peu près toujours semblables. Dans l'une et dans l'autre école, le virtuose ne se sépare pas du musicien ; la pensée et la forme restent toujours les conditions suprêmes. Vers 1830, il y eut une sorte de révolte des virtuoses contre la domination de la musique : aux conditions de celle-ci succéda la nécessité de briller par la dextérité, et de faire bon marché de la forme et de la pensée, pourvu que l'artiste exécutant eût de quoi faire naître l'étonnement et l'admiration par son habileté. Mais pour que ce programme pût être réalisé, il fallait entrer dans un ordre nouveau de difficultés vaincues, et sortir du domaine des gammes, épuisé par un long usage. C'est dans ces circonstances que s'ouvrit la carrière de Thalberg, et qu'il conçut la pensée de réunir dans un même cadre la mélodie et les traits brillants qui devaient lui servir d'accompagnement. Les formes nouvelles qu'il imagina pour varier les arpéges destinés à cet effet, l'ampleur du son qu'il tirait du piano, et l'adroit usage des pédales, donnèrent une apparence magique à cette innovation, et lorsqu'on entendit l'artiste, dans ses premières exhibitions, jouer quelques-uns des morceaux qu'il avait combinés pour le plus grand développement possible des ressources de cette musique d'effet, par exemple la fantaisie sur les thèmes de *Moïse*, les pianistes virtuoses eux-mêmes se persuadèrent, au premier aspect, que d'immenses difficultés s'y trouvaient réunies ; mais quand Thalberg eut divulgué son secret en publiant sa musique, les procédés de combinaison qui avaient causé tant d'éblouissements parurent fort simples, et l'on fut étonné d'entendre des élèves assez peu avancés jouer cette musique dont les difficultés apparentes avaient produit de si puissantes émotions. Alors tous les pianistes s'emparèrent de ces moyens faciles d'effet, et de ce qui avait été chez l'inventeur une œuvre d'intelligence et de sentiment, les imitateurs firent un lieu commun dont la monotonie incessante finit par amener le dégoût. On ne se contenta pas de s'emparer de la création de Thalberg, car on lui en contesta la propriété. Suivant l'opinion de quelques critiques, il l'aurait empruntée à Beethoven. Quelque soin que j'aie mis dans mes recherches pour vérifier cette assertion, je n'ai rien découvert qui la justifie, à moins qu'on n'ait voulu parler de l'adagio de la deuxième sonate de l'œuvre 31 : mais ce n'est qu'un effet de croisement de mains. La critique a usé de ses droits à l'égard de l'inventeur de ce style, et a tempéré l'éclat de ses triomphes. Elle lui a aussi reproché de reproduire à peu près les mêmes formes, sinon les mêmes moyens, dans tous ses ouvrages, et d'avoir fait du piano quelque chose d'exceptionnel, en quelque sorte en dehors de la musique. La satiété des retours permanents des mêmes formes et des mêmes procédés a fatigué le goût du public. On ne peut nier qu'il y ait de la monotonie dans ce retour fréquent des mêmes dispositions d'idées, dans ce cadre où la progression de l'effet suit toujours la même voie, et arrive à des résultats à peu près identiques, ou du moins analogues. Ce que Thalberg a ajouté aux ressources du piano est sans doute quelque chose de réel et de très-considérable : l'auteur de cette notice a été des premiers à signaler cette innovation et à y applaudir ; mais il n'a pas cru qu'il y eût là de quoi remplir toute une existence d'artiste, et la jeunesse du virtuose lui laissa l'espoir qu'il aurait le temps de se transformer, et qu'il considérerait ce qu'il a inventé, non comme le but de l'art, mais comme un moyen dont il fallait user avec réserve. Si cet espoir ne s'est pas réalisé, l'explication s'en trouve dans la destination que le virtuose s'était donnée. Il n'existe peut-être pas un pianiste qui se soit moins occupé de musique que Thalberg et qui ait moins joué les œuvres des maîtres. Pendant toute sa vie, il n'a eu en face de lui que sa propre personnalité. La musique qu'il s'est faite est la seule qu'il ait jouée : cette musique, il l'a faite ce qu'elle devait être pour *le virtuose*, car c'est uniquement dans les voies du virtuose que son existence s'est écoulée.

Après avoir produit une grande sensation à

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Paris, en 1835, Thalberg obtint également des succès d'enthousiasme en Belgique, en Hollande, en Angleterre et en Russie, où il était en 1839. Les amis de cet artiste lui avaient persuadé qu'il y a dans sa musique des qualités qui le destinaient à être compositeur dramatique : il crut à leurs prédictions et écrivit, sur un poème de Scribe traduit en italien, un opéra intitulé *Florinda*, qui fut chanté au théâtre italien de Londres, en 1851, par Sophie Cruvelli, Calzolari, Lablache, Sims Reeves et Coletti. Cette faible production, dont rien n'est resté, a disparu presque immédiatement de la scène. En 1855, Thalberg partit pour le Brésil, où il resta environ une année. Dans l'été de 1856, il passa quelques mois à Paris, puis il se rendit dans les États-Unis d'Amérique, où il resta plusieurs années et donna une grande quantité de concerts, dont le produit fut très-considérable. De retour en Europe dans l'été de 1858, il alla vivre à Naples dans une propriété qu'il y avait acquise. Après quatre ans de silence, Thalberg a reparu, en 1862, à Paris et à Londres : il y a retrouvé ses anciens succès avec ses anciennes fantaisies, particulièrement sur les thèmes de *Don Juan* et de *Moïse*. En 1863, il a fait un nouveau voyage au Brésil. Cet artiste célèbre a épousé une des filles de Lablache (*voyez* ce nom).

Après *Florinda*, Thalberg a écrit un second opéra qui a été joué en Italie sous le titre de *Cristina di Suezia* et a eu une chute complète. La liste de ses œuvres pour le piano est composée comme il suit : 1° Fantaisie et variations sur des thèmes d'*Eurianthe*, de Weber, op. 1. 2° Fantaisie et variations sur un thème écossais, op. 2. 3° Impromptu sur des thèmes du *Siége de Corinthe*, op. 3. 4° *Souvenirs de Vienne*, douze caprices en forme de valses, op. 4. 5° Concerto pour piano et orchestre, op. 5 (en *mi* bémol). 6° Fantaisie sur les motifs de *Robert le Diable*, op. 6. 7° Grand divertissement (en *fa* mineur), op. 7. 8° Fantaisie sur la *Straniera*, op. 9. 9° Grande fantaisie et variations sur *I Montecchi ed i Capuleti*, op. 10. 10° Grande fantaisie et variations sur les motifs de *Norma*, op. 12. 11° Grande fantaisie et variations sur deux motifs de *Don Juan*, op. 14. 12° Caprice (en *mi* bémol), op. 15. 13° Deux nocturnes, op. 16. 14° Deux airs russes variés, op. 17. 15° Divertissement sur les *Soirées musicales* de Rossini, op. 18. 16° Deuxième caprice, op. 19. 17° Fantaisie sur les motifs de l'opéra *les Huguenots*, op. 20. 18° Trois nocturnes, op. 21. 19° Grande fantaisie, op. 22. 20° Douze études, op. 26. 20° (*bis*) Grande fantaisie sur *God save the Queen* et *Rule Britannia*, op. 27. 21° Nocturne (en *mi* majeur), op. 28. 22° *Scherzo*, op. 31. 23° *Andante* (en *ré* bémol), op. 32. 24° Fantaisie sur des thèmes de *Moïse*, op. 33. 25° Divertissement sur les thèmes de *la Gipsy*, de Benedict, op. 34. 26° Grand nocturne (en *fa* dièse), op. 35. 27° *La Cadence*, impromptu en forme d'étude, et autres morceaux, op. 36. 28° Fantaisie sur des motifs d'*Obéron*, op. 37. 29° Romance et étude, op. 38. 30° Souvenir de Beethoven, op. 39. 31° Fantaisie sur la *Donna del Lago*, op. 40. 32° Deux romances sans paroles, op. 41. 33° Grande fantaisie sur la Sérénade et le Menuet de *Don Juan*, op. 42. 34° Deuxième grande fantaisie sur *les Huguenots*, op. 43. 35° Andante final de *Lucia di Lammermoor* varié, op. 44. 36° Thème original et étude, op. 45. 37° Caprice sur *la Sonnambula*, op. 46. 38° Grandes valses brillantes, op. 47. 39° Grand caprice sur des motifs de Charles VI, op. 48. 40° Fantaisie sur *Beatrice di Tenda*, op. 49. 41° Fantaisie sur *Lucrèce Borgia*, op. 50. 42° Fantaisie sur *Semiramide*, op. 51. 43° *Lieder sans paroles* (au nombre de neuf, sans numéros d'œuvres). 44° Grande fantaisie sur la Tarentelle de *la Muette de Portici*, op. 52. 45° Grande sonate en quatre parties, op. 56. 46° *Décaméron musical*, dix morceaux servant d'étude préparatoire etc., op. 57. 47° *Apothéose*, grande fantaisie sur la marche triomphale de Berlioz, op. 58. 48° Marche funèbre variée, op. 59. 49° Grande fantaisie sur *le Barbier de Séville*, op. 63. 50° *Souvenir de Pesth*, air hongrois, op. 65. La plupart de ces œuvres ont été publiés à Paris, chez Brandus et Dufour, à Vienne et à Leipsick.

THALÈS ou **THALÉTAS**, poète-musicien, qu'on a confondu quelquefois mal à propos avec le philosophe Thalès, de Milet, était né dans l'île de Crète. Il fut contemporain de Lycurgue et vécut conséquemment environ trois cents ans après la guerre de Troie. C'est à Thalès qu'on attribue le second établissement de la musique à Sparte. La plupart de ses chansons avaient pour objet la nécessité d'obéir aux lois. Strabon lui accorde l'invention de la lyre de Crète ; Porphyre assure que Pythagore aimait à chanter les vieux *Péans* de Thalétas, et le scoliaste de Pindare (*in Pyth. Od.* 2, *vers.* 127, *ed. Boeckhii*, vol. II, part. I, fol. 322) dit que ce musicien fut le premier qui composa des airs appelés *Hyporchèmes*, pour les danses armées et guerrières. Les Grecs, qui aimaient le merveilleux, di-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

saient que la musique de Thalétas avait la vertu singulière de guérir les maladies, et que, pour obéir à l'oracle de Delphes, il vint à Sparte, affligée de la peste, et l'en délivra par ses chants.

THALMAN (Mathieu), musicien au service de la cathédrale d'Anvers, est inscrit sur les rôles des comptes de cette chapelle à la date du 11 octobre 1589. Il a publié de sa composition : *Missæ IV sex vocum;* Anvers, P. Phalèse, 1593, in-4° oblong.

THAMYRIS, Thrace de nation, fut renommé pour la beauté de sa voix. Il était fils de Philammon (voyez ce nom), et de la nymphe Arsie. Homère dit qu'il défia les Muses pour le chant et l'art de jouer de la lyre (*Iliad., lib. II, vers.* 101, *et Schol. anon. Homer., ibid., vers.* 102), et qu'ayant été vaincu, les déesses irritées lui firent perdre la vue, la voix, l'esprit, et même le talent de jouer de la lyre. Désespéré, il jeta la sienne dans un fleuve de Messénie, qui de là prit le nom de *Balyre*, formé des deux mots grecs βαλλειν (jeter), et λύρα (lyre). Thamyris avait appris la musique et la poésie dans l'école de Linus; Platon dit qu'il excella dans la composition des hymnes (*Des lois*, liv. VIII); il le compare à Orphée. On sait qu'il fut le troisième poëte lyrique qui remporta les prix de musique et de poésie aux jeux pythiques, en chantant un hymne en l'honneur du dieu qui y présidait. Clément d'Alexandrie lui attribue l'invention de l'harmonie dorienne, c'est-à-dire du mode dorien (*Vid. Clem. Alex. Strom., lib. I, p.* 307, *D. ed. Par.*).

THÉBAULT (Hippolyte), maître de chapelle à Bourges, est auteur d'une *Méthode de plain-chant;* Bourges, Mouceron, 1849, in-8° de cent vingt-quatre pages.

THÉODORIC (Georges), *Voyez* **DIETRICH** (Georges).

THEILE (Jean), né à Naumbourg, en 1608, fit ses études à l'université de Jéna, puis fut magister dans les écoles de Frankenhausen, d'Altenbourg, de Windesheim et d'Arnstadt. En 1635, il obtint la place de correcteur dans sa ville natale. Nommé recteur du même collége, en 1639, il quitta cette position deux ans après pour celle de recteur à Budissin, où il mourut le 16 août 1679, dans sa soixante et onzième année. On a de lui *Programma de musica;* Budissin, 1661, in-4°.

THEILE (Jean), compositeur allemand, était fils d'un tailleur; il naquit à Naumbourg, le 29 juillet 1646. Après avoir fait ses premières études à l'école de sa ville natale, et avoir appris la musique chez le *cantor* de la ville, nommé Scheffler, il se rendit à l'université de Halle; mais n'ayant pu se procurer des moyens d'existence dans cette ville, il alla à Leipsick, où il fut employé comme chanteur et comme instrumentiste, pour la basse de viole. La grande réputation de Schütz, maître de chapelle à Weissenfels, le décida à se rendre auprès de lui pour étudier le contrepoint : ce maître l'accueillit comme son élève, et lui fit faire des études complètes dans l'art d'écrire. Devenu musicien instruit, Theile alla s'établir à Stettin, et y vécut en donnant des leçons de musique. Au nombre de ses élèves, on remarque les organistes célèbres Buxtehude et Zachau. En 1673, il obtint le titre de maître de chapelle de la cour de Holstein; mais la guerre vint, au bout de quelques années, lui enlever cette heureuse position, et l'obliger à se réfugier à Hambourg. Il y trouva l'opéra florissant, et écrivit plusieurs ouvrages pour le théâtre de cette ville. Pendant le séjour qu'il y fit, il s'y livra aussi à l'enseignement avec succès. Après la mort de Rosenmüller, maître de chapelle à Wolfenbuttel, Theile fut choisi pour le remplacer, en 1685, puis il entra au service du duc de Mersebourg. La mort de ce prince l'ayant laissé sans emploi quelques années après, il se retira chez son fils, à Naumbourg et y mourut en 1724, à l'âge de soixante-dix-neuf ans. Les compositions de cet artiste furent estimées de son temps, particulièrement dans les cours de Vienne et de Berlin. On ne connaît aujourd'hui sous son nom que les ouvrages suivants : 1° Passion allemande, avec et sans instruments; Lubeck, 1675, in-fol. 2° *La Naissance de Jésus-Christ*, oratorio, exécuté à Hambourg, en 1681, mais non imprimé. 3° *Noviter inventum opus musicalis compositionis 4 et 5 vocum, pro pleno choro, raræ nec auditæ prius artis ac suavitatis primum, super canticis ecclesiæ, scilicet Kyrie, Patrem, Sanctus, Hosanna, Benedictus, Agnus Dei, secundum harmoniam voci Prænestiniani styli majestaticam simulque regulas fundamentales artis musicæ.* Ce recueil contient vingt messes à quatre et cinq voix. 4° *Opus secundum, novæ sonatæ rarissimæ artis et suavitatis musicæ, partim* 2 *vocum, cum simplis et duplo inversis fugis; partim* 3 *vocum, cum simplis, duplo et triplo inversis fugis; partim* 4 *vocum, cum simplis, duplo et triplo et quadruplo inversis fugis; partim* 5 *vocum, cum simplis, duplo, triplo, quadruplo aliis-*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

que varietatis inventionibus et artificiosis syncopationibus, etc. Ce recueil contient des sonates, préludes, courantes, airs et sarabandes à deux, trois, quatre et cinq parties instrumentales. 5° *Adam et Ève*, opéra représenté à Hambourg, en 1678. Theile est aussi auteur de deux traités sur diverses espèces de contrepoints doubles, écrits à Naumbourg, en 1691. Ces ouvrages se trouvaient, en manuscrit, dans la Bibliothèque de Forkel.

THEILE (Adam-Gottlieb ou Théophile), naquit le 20 mars 1787, à Kleineichstadt, près de Querfurt (Saxe). A l'âge de seize ans, il se rendit dans cette ville et y fréquenta l'école de chant. Fuhrmann, qui en était le *cantor*, lui donna des leçons de piano, et lui communiqua les compositions de Haydn, de Mozart et de Beethoven. En 1808, il trouva une première position d'instituteur et de *cantor* au village de Nausitz; mais il y resta peu de temps, ayant pris la résolution de suivre les cours de l'université de Leipsick. Après y avoir achevé ses études, il obtint, à l'âge de vingt-cinq ans, la place d'organiste et de professeur de musique à l'Institut des jeunes filles à Weissensée. Il est mort dans cette ville, le 22 juillet 1822. Les premières productions de Theile sont : Neuf variations pour le piano; Meissen, Gœdsche; douze variations faciles *idem*; Weimar, Voigt; *Der lustige Leiermann* (Le joyeux joueur de vielle), collection de morceaux pour le piano en huit suites divisées en deux années; Meissen, Gœdsche; des pièces d'orgue répandues dans les huit années du journal publié par Geissler, sous le titre de *Nouveau musée complet des organistes*. Après son décès, Kœrner a publié : *Orgel-Compositions von A.-G. Theile* (Compositions pour l'orgue d'Adam-Gottlieb Theile), trois parties, petit in-4° oblong; Erfurt, Kœrner.

THEINRED ou **THINRED** (David), moine bénédictin anglais, et chantre au couvent de son ordre, à Douvres, a écrit, vers 1371, un *Traité de musique* qui se trouve à la bibliothèque bodléienne (*Catal. Bibl. Bodl.*, 832, 1), et qui a pour titre : *De legitimis ordinibus Pentachordorum et Tetrachordorum*, Pr. *Quoniam musicorum de his cantibus frequens est distinctio*, etc. Cet ouvrage, divisé en trois livres, contient quarante-six feuillets in-fol. Le premier livre traite *De proportionibus musicorum sonorum, de comatis*; le deuxième, *De consonantiis musicorum sonorum*, et le troisième contient une foule de diagrammes et de gammes de divers tons. Morerl, qui appelle ce moine *Thinred*, a accumulé les bévues sur ce qui le concerne.

THÉOBALDE. *Voyez* **GATTI** (Théobalde).

THÉOGER, évêque de Metz, fut d'abord moine bénédictin du monastère de Hirschau, vers 1090, puis abbé de celui de Saint-Georges dans la Forêt-Noire. Il est auteur d'un petit traité de musique que l'abbé Gerbert (*voyez* ce nom) a publié dans ses *Scriptores ecclesiastici de musica* (tome II, pages 182-190), d'après trois manuscrits qui se trouvaient de son temps dans les abbayes de Tegernsée, de Saint-Blaise et de Saint-Pierre, dans la Forêt-Noire. C'est un ouvrage de peu de valeur.

THÉON de Smyrne, philosophe platonicien et célèbre mathématicien, vécut sous le règne des empereurs Trajan et Adrien, et fut conséquemment contemporain de Plutarque. Il a écrit un Abrégé des quatre sciences mathématiques, à savoir : la géométrie, l'arithmétique, la musique et l'astronomie. On le trouve en manuscrit dans plusieurs bibliothèques. Ismaël Bouillaud a publié l'Arithmétique et la Musique d'après un manuscrit de la bibliothèque de De Thou, et y a joint une bonne traduction latine et des notes. Cet ouvrage a paru sous ce titre : *Theonis Smyrnæi Platonici eorum quæ in mathematicis ad Platonis lectionem utilia sunt expositio, e bibliotheca Thuana. Opus nunc primum editum, latina versione ac notis illustratum. Lutetiæ Parisiorum*, 1644, in-4°. Conrad Gesner dit que *Gogava* ou *Gogavin* en avait fait précédemment une autre version latine (*Biblioth.*, page 786), d'après un manuscrit de la bibliothèque des chanoines de Saint-Sauveur de Bologne; Fabricius assure que cette traduction ne méritait pas d'être imprimée, et qu'elle ne le fut pas. M. de Gelder a reproduit la première partie du texte de Théon avec la traduction de Bouillaud, et des notes, sous ce titre : *Theonis Smyrnæi Platonici expositio eorum quæ in arithmeticis ad Platonis lectionum utilia sunt, gr. Bullialdi interpretationem lat., lectionis diversitatem suamque annotationem addidit* etc.; *Lugd. Batavorum, Luchmans*, 1827, in-8°. Il y a dans ce livre quelques passages relatifs à la musique.

THERACHE (Pierre DE), musicien français de la chapelle de Louis XII, roi de France, suivant les comptes de cette chapelle (Manuscrit de la Bibliothèque impériale de Paris, F, 540, *c*, du supplément), est connu par les motets à quatre voix *Senatus apostolo-*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

rum, et *Verbum bonum et suave*, qui se trouvent dans les premier et second livres des *Motetti de la Corona*, imprimés par Octavien Petrucci, à Fossombrone, en 1513 et 1519, petit in-4° obl.

THESSELIUS (Jean), compositeur allemand, vécut à Nuremberg, puis à Vienne, au commencement du dix-septième siècle. On a imprimé de sa composition : 1° *Newe liebliche Paduanen, Intraden und Galliarden, mit 5 Stimmen componirt* (Nouvelles pavanes, entrées et gaillardes favorites à cinq voix); Nuremberg, 1609, in-4°. 2° *Tricinia sacra* (Collection de motets à trois voix); Vienne, 1615, in-4°.

THEUSS (Charles-Théodore), directeur de la musique militaire du grand-duc de Saxe-Weimar, est né en 1785, à Weimar, où son père était négociant. Dirigé par un heureux instinct pour la musique, il fit de rapides progrès dans cet art, sous la direction de Destouches, maître de chapelle du grand-duc, et de Keich, musicien de la chambre et homme instruit dans l'harmonie. La mort de son père l'obligea à s'occuper du commerce, ne réservant que quelques instants de loisir pour la lecture de partitions. Des événements inconnus l'ayant obligé d'entrer au service militaire, il fit partie du contingent de Weimar qui accompagna Napoléon dans son expédition en Russie. Theuss fut fait prisonnier par les Russes, près de Wilna, en 1812. Rentré chez lui après la paix, en 1814, il ne s'y occupa plus que de musique. Après avoir fait quelques voyages à Prague, Vienne, Leipsick, Francfort et Paris, il obtint, en 1818, la place de directeur de la musique militaire de Weimar. Il occupa depuis lors cette position et fut pensionné en 1841. Parmi ses compositions, on remarque : 1° Sérénade pour flûte, clarinette, deux cors et basson, op. 21; Augsbourg, Gombart. 2° Pot-pourri militaire sur des chansons et danses russes, op. 41; Leipsick, Hofmeister. 3° Douze pièces pour cor de signal, trois cors, deux trompettes et trombone, op. 43; *ibid.* 4° Six marches caractéristiques à grand orchestre; *ibid.* 5° Quelques petites pièces et danses pour le piano. 6° Beaucoup de chansons et ballades à voix seule avec piano, ou à plusieurs voix. Theuss a aussi publié plusieurs recueils d'airs nationaux, et particulièrement des *Jodlers* du Tyrol et de la Suisse. Son opéra intitulé *Die blaende Aloe* a été représenté à Weimar, en 1836.

THÉVENARD (Gabriel-Vincent), né à Orléans, le 10 août 1669, était fils d'un pâtissier-traiteur, et fut d'abord employé dans la maison de son père, en qualité de marmiton. Des amateurs de musique, charmés de la beauté de sa voix, lui donnèrent le conseil d'apprendre la musique et le chant. A l'âge de vingt et un ans, il se rendit à Paris et eut de la célébrité comme basse chantante au théâtre de l'Opéra de cette ville. Il débuta à ce spectacle, en 1690, et fut fort admiré de ses compatriotes dans le récitatif. C'était à cette partie de la musique que les chanteurs de son temps attachaient le plus d'importance, car la mise de voix et la vocalisation légère étaient alors inconnues en France. Thévenard, dont la voix était belle, et qui avait de la noblesse à la scène, joua pendant dix ans avec la fameuse Rochois, et sut briller à côté d'elle. Il se retira, en 1730, après quarante ans de service, et obtint une pension de quinze cents livres, dont il jouit pendant dix ans. Il mourut à Paris, le 24 août 1741, à l'âge de soixante-douze ans. Il était à la fois grand buveur et homme à bonnes fortunes.

THÉVENOT (N.), fils du limonadier de la Comédie italienne, naquit à Paris, en 1695. En 1717, il débuta avec succès comme chanteur dans les divertissements du Théâtre Italien, et le 28 décembre 1730, il fut reçu comme acteur au même théâtre. Sa voix avait peu d'étendue, mais le timbre en était agréable, et l'on trouvait alors qu'il chantait avec beaucoup d'expression. Il mourut à Fontainebleau, le 10 novembre 1732, d'un abcès au foie, pour lequel il supporta l'opération de l'empyème.

THIARD ou **THYARD** (Pontus **DE**), ou, comme il écrivait son nom, **DE TYARD**, d'une famille noble et ancienne, naquit vers 1521, au château de Bissy, diocèse de Mâcon. Forkel l'appelle (*Allgem. Litter. der Musik*, p. 80) **PONCE DE THYARD**. Il fit dans sa jeunesse des études assez fortes pour son temps, et apprit le latin, le grec et l'hébreu. Après avoir achevé un cours de théologie, il embrassa l'état ecclésiastique, devint archidiacre de l'église de Châlon-sur-Saône, et enfin, évêque de cette ville, en 1578. Attaché par principes au parti de la cour contre les huguenots, il quitta son diocèse parce que les habitants du pays ne partageaient pas ses opinions, et se retira dans son château de Bissy, où il passa le reste de ses jours. Il y mourut, le 23 septembre 1605, à l'âge de quatre-vingt-quatre ans. Pontus de Thiard s'était adonné d'abord à la poésie, et avait été placé comme bel esprit dans la pléiade poétique imaginée

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sous le règne de Charles IX, et dont Ronsard était le chef; mais plus tard, il se livra de préférence à des travaux historiques et philologiques. Ce n'est point ici le lieu de parler des divers ouvrages sortis de sa plume; on se bornera à considérer Pontus de Thiard comme écrivain sur la musique. On lui doit en effet un livre intitulé : *Solitaire second ou prose de la musique, à Lion, par Jan de Tournes* (sic), 1555, un volume in-4° de cent soixante feuillets et dix feuillets non chiffrés. Cet ouvrage, dont le titre singulier appartient au temps où l'auteur a vécu, et n'a point de rapport à l'objet du livre, a paru sans nom d'auteur; mais plusieurs indications ne permettent pas de douter qu'il ne soit de Pontus de Thiard. Au verso du titre, on trouve son portrait gravé sur bois avec ces mots autour du médaillon : *Solitudo mihi provincia est,* et au-dessous est cette inscription : *P. D. T.* (Pontus de Thiard) *en son an* 31 (ce qui pourrait faire penser que l'année précise de sa naissance fut 1524). A la page 161, avant la table des matières qui a pour titre : *Indice d'aucuns notables points, selon l'ordre alphabétique,* on trouve dix vers latins de G. Desautelz à la louange de Pontus de Thiard, avec cette inscription : *G. Altarii Carolatis, ad Pontum Tyardæum Endecasyllabi.* Barbier n'a pas connu ce livre anonyme, et le savant Weiss n'en a point parlé dans sa notice sur Pontus de Thiard, insérée dans la *Biographie universelle.* L'ouvrage est, en effet, si rare, que son existence a été ignorée de la plupart des biographes. Un exemplaire qui se trouvait à la vente de la belle bibliothèque de M. Cailhava, à Paris, en 1846, fut porté au prix de cent soixante-quinze francs. Au reste, le *Solitaire second* est un livre de peu de valeur : on n'y trouve qu'un long commentaire sur la musique des Grecs, et surtout sur les proportions numériques des intervalles. L'auteur ne connaissait néanmoins cette musique que par ce qu'en ont dit les écrivains latins, et particulièrement Boëce. Les ouvrages des auteurs grecs, tels que ceux d'Aristoxène, Aristide Quintilien, Alypius, etc., etc., n'avaient pas encore été publiés, et leurs manuscrits étaient cachés sous la poussière des bibliothèques. François-Louis-Claude Marin a publié une *Notice sur la vie et les ouvrages de Pontus de Thyard de Bissy, suivie de la généalogie de cette maison;* Neufchâtel, 1784, in-8°.

THIBAULT (François), chantre et organiste de l'église cathédrale de Metz, vers le milieu du dix-septième siècle, a publié une messe à cinq voix sur le chant *O Beata Cæcilia;* Paris, Robert Ballard, 1640, in-fol.

THIBAUT IV, comte de Champagne et roi de Navarre, naquit à Troyes, au commencement de 1201. Sa mère, fille et héritière de *Sanche le Fort,* lui transmit la souveraineté de la Navarre. Il n'avait que quelques mois lorsqu'il perdit son père et hérita de tous ses biens. Sa taille haute et bien proportionnée, sa vaillance, son adresse dans l'exercice des armes, sa magnificence et sa libéralité, son goût pour les lettres et ses talents pour la poésie et la musique, le rendaient un chevalier accompli. Il passe pour avoir aimé la reine Blanche, mère du saint Louis, et avoir composé pour elle la plupart des chansons qui nous restent de lui. L'évêque de la Ravallière, qui a donné une édition de ces chansons, a essayé de réfuter cette tradition; mais il faut avouer que ses conjectures ne sont pas toujours heureuses. La vie politique de ce prince n'étant pas de notre compétence, nous renverrons à l'*Essai* de La Borde (t. II, p. 222-227). Les Navarrois assurent qu'il mourut à Pampelune, le 8 juillet 1253; mais les Français le font mourir à Troyes, le 13 juillet 1254. Les manuscrits de la Bibliothèque impériale de Paris contiennent soixante-trois chansons notées de sa composition. L'évêque de la Ravallière en a publié la collection sous ce titre : *Poésies du roi de Navarre, avec des notes et un glossaire français;* Paris, 1742, deux volumes petit in-8°. Il n'entendait rien à la musique, et son travail concernant la mélodie de ces chansons est sans valeur. Une nouvelle édition des poésies de Thibaut a été donnée par M. Francisque Michel; mais un travail spécial est encore à faire sur le chant de ces poésies.

THIBAUT (Antoine-Charles-Just), célèbre jurisconsulte, conseiller du grand-duc de Bade, et premier professeur de droit à l'université de Heidelberg, naquit le 4 janvier 1772, à Hameln, dans le Hanovre, et fit ses études aux universités de Gœttingue, de Kœnigsberg et de Kiel. Admis au doctorat dans cette dernière, en 1796, il y fut adjoint à la faculté de droit deux ans après, et nommé professeur ordinaire en 1799. L'université de Jéna le compta au nombre de ses professeurs en 1802, et en 1805, époque de la réorganisation de l'université de Heidelberg, il y accepta la place qu'il a conservée jusqu'à sa mort, arrivée le 28 mars 1840. Ce savant homme, aussi remarquable par les qualités du cœur que par

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

celles d'un esprit fin et délicat, a publié, sur la science du droit, des livres qui jouissent d'une renommée universelle. Il n'est cité dans ce dictionnaire biographique que pour un ouvrage relatif à la musique dont il est auteur, et qui a pour titre : *Ueber Reinheit der Tonkunst* (Sur la pureté de la musique) ; Heidelberg, Mohr, 1825, in-8° de cent vingt-cinq pages, avec un portrait de Palestrina. Une deuxième édition de cet opuscule, augmentée de trois chapitres, a été publiée à Heidelberg, chez le même, en 1826, in-8° de deux cent vingt et une pages. Il en a paru une troisième, imprimée à Heidelberg, en 1853, un volume petit in-8°. Thibaut n'a pas mis son nom à cet ouvrage, où l'on trouve les aperçus les plus fins et les plus justes concernant un art qui a été pour l'auteur, pendant toute sa vie, une source des jouissances les plus vives et les plus douces. Il avait réuni autour de lui quelques amateurs qui exécutaient, sous sa direction, les plus beaux ouvrages des maîtres anciens et modernes. Une précieuse collection de musique qu'il avait rassemblée et pour laquelle il avait fait de grandes dépenses, lui fournissait les éléments variés de ces intéressants concerts privés. Elle a été achetée par le roi de Bavière, pour la Bibliothèque royale de Munich. Le catalogue de cette collection a été publié sous ce titre : *Verzeichniss der von dem verstorbenen Gross-Badischen Prof. der Rechte und Geheimenrathe Dr. A. F. J. Thibaut zu Heidelberg hinterlassenen Musikalien Sammlung*, etc. ; Heidelberg, Karl Gross, 1842, in-8° de quarante-six pages.

THIÉBAULT (le baron Paul-Charles-François-Adrien-Henri-Dieudonné), lieutenant général du corps d'état-major, docteur de l'université de Salamanque, est né à Berlin, le 14 décembre 1769, d'une famille française. Entré au service militaire en 1792, comme simple grenadier, il fit les campagnes de Belgique, de Hollande, d'Italie, d'Allemagne, de Portugal et d'Espagne, et parvint de grade en grade jusqu'à celui de lieutenant général. Plus tard, il fut chargé du commandement militaire de plusieurs départements. Au nombre des ouvrages qu'il a publiés, on remarque celui qui a pour titre : *Du chant, et particulièrement de la romance;* Paris, Arthus-Bertrand, 1813, in-8° de cent trente pages. Ce livre a de l'intérêt : on y trouve une histoire du genre des petites pièces de chant appelées *romances*, et des renseignements qu'on chercherait vainement ailleurs sur quelques poëtes et musiciens qui ont cultivé ce genre agréable.

THIELE (Charles-Louis), excellent organiste et carillonneur de l'église paroissiale à Berlin, naquit à Quedlinbourg, le 18 novembre 1810. Les premières leçons de musique lui furent données par son père qui, plus tard, fut *cantor* à Berlin. Devenu élève de W. Bach, à l'Institut royal de musique d'église de Berlin, Charles-Louis Thiele s'attacha particulièrement à l'étude de l'orgue, sur lequel il acquit un talent du premier ordre. Il obtint sa place d'organiste en 1839. Cet artiste remarquable mourut du choléra avant d'avoir accompli sa trente-deuxième année, le 17 août 1848. Il a laissé de sa composition des pièces de concert pour orgue (en *ut* mineur et en *mi* bémol), ainsi que des variations (en *ut* et en *la* bémol). Son concerto d'orgue (en *ut* mineur) a été arrangé pour le piano par C. Plato, et publié à Leipsick, chez Peters.

THIELE (Édouard), né à Dessau, le 21 novembre 1812, est fils d'un hautboïste de cette ville. A l'âge de sept ans, il reçut les premières leçons de piano d'un musicien nommé Kopprasch. Lorsqu'il eut atteint sa quatorzième année, il entra dans l'institution de Frédéric Schneider, et y étudia le violon, le piano, l'orgue et la composition. A l'âge de dix-huit ans, il fit un voyage en Allemagne aux frais du duc Léopold de Dessau et visita Dresde et Vienne. Après deux années employées à cette excursion, il retourna à Dessau, où il fut employé comme second directeur de musique du théâtre ; il en remplit les fonctions pendant deux ans, puis il fut attaché à la troupe d'opéra de Jules Miller, et en dirigea l'orchestre à Halle, Altenbourg et Magdebourg; il fut ensuite engagé au service de la cour de Cœthen, en qualité de directeur de musique, organiste de l'église principale et professeur de musique du séminaire. En 1855, il fut rappelé à Dessau comme successeur de Frédéric Schneider, et en 1860, il obtint le titre de maître de chapelle du prince. Thiele s'est distingué comme compositeur en différents genres. Une messe de sa composition a été exécutée à Leipsick, en 1840; il a écrit et publié plusieurs sonates pour piano seul, un duo pour piano et violon, trois recueils de *Lieder* pour voix seule avec piano, un recueil de chants à voix seule avec accompagnement de piano et violoncelle, un recueil de *Lieder* à deux voix avec piano, des chants en chœur pour différentes voix, d'autres pour des voix d'hommes, et d'autres encore pour quatre voix de femmes.

THIÉMÉ (Frédéric), professeur de musique, né en Allemagne, se fixa à Paris, vers

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

1780, et y enseigna le chant, le violon et le piano. Les événements de la révolution l'ayant privé de la plupart de ses élèves, il se retira à Rouen, en 1792, et y passa le reste de ses jours. La société d'émulation de cette ville l'avait admis au nombre de ses membres. Il mourut au mois de juin 1802, à l'âge d'environ cinquante ans. On connaît sous le nom de ce musicien les ouvrages suivants : 1° *Éléments de musique pratique, et solfèges nouveaux pour apprendre la musique et le goût du chant;* Paris, 1784, in-4°. Une deuxième édition de ce livre a été publiée sous ce titre : *Éléments de musique pratique et solfèges nouveaux italiens, destinés particulièrement pour apprendre les principes détaillés de cet art, mis à la portée des jeunes élèves, avec une basse chiffrée suivant les principes de l'abbé Roussier;* Paris (sans date), Naderman, grand in-8°. 2° *Principes abrégés de musique, à l'usage de ceux qui veulent apprendre à jouer du violon;* Paris, Louis (sans date). 3° *Principes abrégés de musique pratique pour le forte-piano, suivis de six petites sonates formées d'airs connus;* ibid. 4° *Nouvelle théorie sur les différents mouvements des airs, fondée sur la pratique de la musique moderne, avec le projet d'un nouveau chronomètre destiné à perpétuer à jamais, pour tous les temps comme pour tous les lieux, le mouvement et la mesure des airs de toutes les compositions de musique;* Rouen, chez l'auteur, an IX (1801), in-4° de VIII et soixante-dix pages, avec un tableau et dix planches. 5° Duos pour deux violons, op. 2; Paris, Louis. 6° Six *idem*, op. 11; *ibid.* 7° Trois sonates en duos dialogués pour deux violons, d'une exécution facile, op. 12; Paris, Naderman.

THIERS (Jean-Baptiste), théologien, né à Chartres, le 11 novembre 1636, fut d'abord curé de Champrond, au diocèse de Chartres, puis de Vibraye, près du Mans, où il mourut, le 28 février 1703. On a de cet ecclésiastique beaucoup de savantes dissertations et d'écrits singuliers, particulièrement sur des sujets de liturgie, au nombre desquels on remarque le *Traité des cloches et de la sainteté de l'offrande du pain et du vin aux messes des morts;* Paris, J. de Neuilly, 1721, in-12. On trouve quelques détails intéressants concernant la musique du chœur des églises en France, dans l'écrit de Thiers intitulé : *Dissertations ecclésiastiques sur les principaux autels, la clôture du chœur et les jubés des églises;* ibid., 1688, in-12.

THIJM (Lambert-Jean **ALBERDINGK**), compositeur de chants religieux et écrivain sur la musique, naquit à Amsterdam, de parents catholiques, le 30 septembre 1823. Le nom de sa famille paternelle était *Alberdingk;* mais son père, *Jean-François*, négociant hollandais, ayant épousé *Catherine Thijm*, fut autorisé, en 1835, par acte authentique, à prendre, pour lui et ses descendants, le nom de *Thijm*. Amateur zélé et instruit de musique, élève de Bertheiman, Jean-François Thijm, membre de plusieurs sociétés philharmoniques, compositeur, et le plus ferme soutien de la corporation pour l'exécution des messes en musique à l'église Saint-Pierre et Saint-Paul (1), dirigea lui-même l'éducation musicale de son fils Lambert-Jean. Après que ses études littéraires eurent été terminées, ce jeune homme s'appliqua particulièrement à la théorie comme à la pratique de l'art, à la composition, à l'esthétique et à la critique sérieuse. Ces études, réunies à celles de la langue et de la littéraire française, remplirent ses années de vingt à trente. La musique d'église et le chant populaire étaient particulièrement les objets de ses méditations et de ses travaux. Il exposa ses idées sur ces objets dans plusieurs journaux hollandais, particulièrement le *Spektator*, l'*Album der Schoone Konster* (l'Album des beaux-arts), les *Katholicke Stemmen* (Les voix catholiques), le *Katholick*, et le *Konst en Letterbode* (le Messager de l'art et de la littérature). On a aussi de L.-J. Alberdingk Thijm, sur ces mêmes sujets, les ouvrages suivants : 1° *De Muziek in de Kerk. Gedachten over Kerkmusiek, naar aanleiding der geschied. en oordeelkundige Beschouwingen over de wereldsche en kerkelijke Musijk, bijeengebragt en bearbeid door N.-A. Janssen, Pr.* (La musique à l'église. Considérations sur la musique religieuse, comme introduction aux observations historiques et critiques sur l'union de la musique mondaine et de la musique religieuse, par N.-A. Janssen, prêtre, etc.); Amsterdam, C.-L. Van Langenhuysen, 1850, in-8° de trente-sept pages. 2° *Nog eenige Gedachten over Kerkmusijk* (Encore quelques considérations sur la musique d'église); *ibid.*, 1854, in-8° de seize pages. Thijm avait essentiellement le sentiment mélodique ; mais, pour la réalisation de ses idées sur la possibilité de

(1) Il avait composé une messe à quatre voix et orchestre et une autre avec orgue et quelques bagatelles pour le chant et le piano, publiées à Paris, chez Zetter et Cie.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

réunir les qualités de la musique moderne à la gravité du chant de l'église, il lui manqua l'habileté pratique de l'art d'écrire en musique, parce qu'il ne s'en occupa qu'à un âge où cet art ne devient plus familier. Il aurait pu s'appliquer ces paroles du philosophe Hemsterhuis : « Je pleure de ce que j'ai abandonné » trop inconsidérément la musique dans ma » jeunesse. Je sens que je l'ai dans l'âme et » que j'étais fait pour elle. Je sens que j'en » aurais tiré parti; enfin, je sens que plu- » sieurs vérités sublimes de la psychologie ne » sauraient être exprimées que par elle. » Toutefois, Thijm, sérieusement occupé de la composition, serait vraisemblablement parvenu à la facilité de production que donne l'habitude d'écrire, si la mort ne fût venue le frapper à l'âge de trente et un ans, le 1er décembre 1854. Il avait arrangé divers ouvrages en quintettes pour des instruments à cordes, un thème des *Huguenots* pour piano à quatre mains, avait écrit plusieurs quatuors pour des voix d'hommes, un trio pour des voix de femmes sur le texte de Gœthe *Frühzeitiger Frühling*, et enfin une messe à trois voix en chœur et des voix seules avec orgue. Mais son travail le plus important est le volume qu'il a publié avec son frère, M. Joseph-Albert Alberdingk Thijm, littérateur et archéologue distingué, sous ce titre : *Oude en nieuwere Kerstliedern, benevens Gezangen en Liederen van andere Hoogtijden en Heiligedagen, als ook van den Advent en de Vasten, gerangschikt naar de orde van het Kerkelijk jaar;* etc. (Cantiques anciens et nouveaux, avec d'autres chants et cantiques pour les jours de fêtes et sanctifiés, ainsi que pour le temps de l'Avent jusqu'au carême, etc.); Amsterdam, C.-L. Van Langenhuysen, 1852, un volume in-12 de XXIV et trois cent dix-huit pages. Toutes les mélodies de ce recueil sont accompagnées de la basse chiffrée. Les nos II, IV, XXV, LIII, LXX, LXXXVII, LXXXIX, CXXVI et CXXXV ont été composés par L.-J. Alberdingk Thijm; il a retouché les numéros anciens III, IX, XI, L, LII, LXXXI, LXXXIV, XCV, C, CVIII, CXXXVI. Lié d'amitié avec le célèbre archéologue Hoffmann de Fallerslehen, et partageant ses vues concernant les chants populaires et religieux, il avait composé des mélodies pour quelques-unes des poésies rhythmiques de ce littérateur distingué; M. Joseph-Albert Alberdingk Thijm, à qui l'on doit une intéressante notice sur son frère, in-8° de trente pages (sans nom de lieu et sans date), y a ajouté quatre de ces mélodies.

THILO (Valentin), professeur de droit à Kœnigsberg, naquit dans cette ville, le 19 avril 1607, y fit ses études, et y mourut le 27 juillet 1662. Au nombre de ses écrits, on remarque un éloge funèbre de Jean Stobæus (*voyez* ce nom), intitulé : *Laudatio funebris in memor. Joh. Stobæi, Graudentini-Borussi, sereniss. Elect. Brandenb. in Borussia capellæ magistri celeberrimi, musici excellentissimi; Regiomontani*, 1646, in-4°.

THILO (Georges-Abraham), candidat prédicateur à Grosbourg, près de Breslau, a écrit, en 1730, un ouvrage qui est resté en manuscrit, et qui a pour titre : *Specimen pathologiæ musicæ, das ist ein Versuch, wie man durch Klang Affecten erregen kænne.* Quelques années après, Marquet (*voyez* ce nom) a traité le même sujet dans son livre intitulé : *Méthode pour apprendre, par les notes de la musique, à connaître le pouls de l'homme*, etc., vraisemblablement sans avoir eu connaissance du travail du savant allemand.

THILO ou THIELO (Charles-Auguste), musicien danois, né dans les premières années du dix-huitième siècle, vécut à Copenhague, et établit dans cette ville le premier théâtre d'opéra, pour lequel il avait obtenu un privilége du roi : mais il en fut privé, en 1748, et mis à la pension, après que ce spectacle eut eu les suffrages de la ville et de la cour. Le roi en confia la direction à quelques grands seigneurs, plus occupés de galanteries avec les actrices que des progrès de la musique. Dans sa retraite, Thilo ne cessa de consacrer son temps à cet art et produisit plusieurs ouvrages, dont on cite ceux-ci : 1° Odes avec mélodies; Copenhague, 1753. 2° Air italien (*d'un genio che m'accende*), pour soprano, avec violons et basse; *ibid.* 3° Douze menuets de redoute. 4° Symphonie pour le clavecin. Mais la production la plus importante de cet artiste est celle qui a pour titre : *Tanker og Regler fra Grunden af om Musiken, for dem som vil laere Musiken, til Sindels Fornoyelse saa og for dem som vil giore Fait of Claveer, General-Bassen og Synge-Kunsten* (Règles ou principes par lesquels on peut parvenir facilement soi-même à la connaissance des éléments de la musique, de la basse continue et de l'art du chant); Copenhague, 1746, in-fol. de quatre-vingt-six pages. Thilo donna, quelques années après, une traduction allemande abrégée du même ouvrage, intitulée : *Grundregeln, wie man bei weniger Information, sich selbst die Fundamenta der Musik und der Claviers lernen kann*, etc.;

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Copenhague, 1753, in-4° de quatre-vingt-une pages.

THILO (Wilhelm), né dans la Thuringe, vers 1810, était, en 1840, directeur du séminaire royal à Erfurt. On a de lui un écrit intitulé : *Das geistliche Lied in der evangelischen volksschule Deutschlands* (Le chant spirituel dans les écoles populaires et évangéliques de l'Allemagne) ; Erfurt, 1842, petit in-8° de soixante-seize pages.

THILONIUS (Jean), prédicateur à l'église Saint-Nicolas de Leipsick, vécut dans la seconde moitié du dix-septième siècle. Il a prononcé dans son église et fait imprimer un éloge de Werner Fabricius, directeur de musique à Leipsick, avec sa vie ; cet ouvrage a pour titre : *Musica Davidica, oder David's Musik : eine leichen-Rede auf Wern. Fabricio, chori musici Director. Lipsiensi nebst dessen Lebenslauf;* Leipsick, 1679, in-4°.

THOLLÉ (Thomas), né à Liége, vers 1760, apprit la musique à l'église de Saint-Paul, et eut pour maître Moreau, qui avait été celui de Grétry. Plus tard, il entra comme enfant de chœur à l'église Notre-Dame d'Anvers. Ayant obtenu une pension, à l'âge de quatorze ans, pour aller continuer ses études en Italie, il se rendit à Naples, et suivit, en qualité d'externe, les leçons de Fenaroli et de Sala au Conservatoire de *la Pietà de' Turchini* (1). Sorti de cette école, il chanta dans quelques villes de l'Italie, en qualité de ténor d'opéra bouffe, puis se rendit en France, où il obtint l'emploi de maître de chapelle de l'église de Sainte-Radegonde, à Poitiers. La clôture des églises pendant la révolution l'amena à Paris ; il s'y livra à l'enseignement du chant et de la composition, publia cinq recueils de romances ainsi que beaucoup de morceaux détachés du même genre, et fit représenter au théâtre des Jeunes Artistes, en 1802, *Atala*, opéra en deux actes. Tholle est mort à Paris, en 1823.

THOMA (Rodolphe), né à Leschwitz ou Leschnitz (Silésie), vers 1832, a complété son éducation musicale à l'Institut royal de musique d'église de Berlin, pendant les années 1855 et 1856. Dans ces deux années, il a écrit quelques compositions pour l'église, au nombre desquelles sont les psaumes 34 et 95, qui furent exécutés à l'Académie royale de chant, et pour lesquels il obtint un prix. En 1858, il s'est établi à Hirschberg (Silésie), comme professeur de musique. Il y dirige une société de chant. On a publié de sa composition, à Berlin et à Breslau, de légères productions pour le piano, au nombre d'environ quinze œuvres.

THOMAS D'AQUIN (Saint), ainsi nommé parce qu'il naquit, en 1227, à Aquino, dans le royaume de Naples, fut un illustre théologien, et mérita, par son profond savoir et la pureté de sa doctrine, d'être mis au nombre des docteurs de l'Église par le pape Pie V. Dès l'âge de cinq ans, il commença ses études à l'abbaye de Mont-Cassin. Ses progrès furent si rapides, que ses parents l'envoyèrent, à treize ans, à l'université de Naples ; puis il alla étudier la théologie et la philosophie à Cologne, auprès d'Albert le Grand. Précédemment, il était entré (en 1243) dans l'ordre de Saint-Dominique, au couvent de Naples. Les événements de la vie de cet homme célèbre sont trop mêlés aux discussions théologiques de son temps pour être rapportés ici. Il mourut dans une abbaye de l'ordre de Cîteaux, près de Terracine, sur les frontières du royaume de Naples, le 7 mars 1274, et fut canonisé par le pape Jean XXII, le 18 juillet 1323. Les œuvres philosophiques, théologiques et autres de saint Thomas ont été réunies à Rome (1570), en dix-sept volumes in-folio. On y trouve l'office du saint sacrement qu'il composa, en 1265, à la demande du pape Urbain IV, et qui fut célébré la première fois le jeudi après l'octave de la Pentecôte, en 1264. Les beaux chants de l'hymne *Pange lingua*, et de la prose *Lauda Sion*, qui font partie de cet office, sont aussi de la composition de ce saint personnage. A ces chants, l'auteur de la *Notice sur saint Thomas*, qui se trouve dans la *Biographie universelle* des frères Michaud, ajoute celui de l'hymne *Adoro te* ; mais c'est une erreur, car cette hymne n'a été introduite dans les vêpres du saint sacrement que longtemps après la mort de saint Thomas. Je possède un manuscrit du quatorzième siècle qui contient cet office dans sa forme primitive, et l'*Adoro te* ne s'y trouve pas (1).

THOMAS DE CELANO. *Voyez* **CELANO.**

THOMAS A SANTA MARIA, dominicain, né à Madrid, au commencement du seizième siècle, mourut au couvent de Valladolid, en 1570. Il a publié un livre intitulé :

(1) Il est dit dans le *Dictionnaire historique des musiciens*, de Choron et Fayolle, que Tholle prit des leçons de ces maîtres au Conservatoire de Loretto ; mais Fenaroli n'y était plus en 1774, et Sala n'y a jamais été.

(1) Ce manuscrit a passé de la bibliothèque de l'abbé de Tersan dans celle de Perne, puis dans la mienne.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Libro llamado Arte de Tañer fantasia, assi para Tecla como para vihuela, y todo instrumento, en que se pudiere tañer a tres y a quatro vozes, y a mas, par el qual en breve tiempo, y con poco trabaio, facilmente se podria tañer fantasia (Livre appelé *Art de jouer de fantaisie*, soit sur le clavecin, soit sur la viole et tout autre instrument, par lequel on peut apprendre en peu de temps et sans beaucoup d'étude à improviser à trois, quatre et un plus grand nombre de parties); Valladolid, 1562, in-fol. min. Cet ouvrage est divisé en deux parties : dans la première, l'auteur traite des signes de la musique, de la mesure, du clavier de l'orgue et du clavecin, du manche de la viole à six cordes, du doigter, des tons, des cadences (clausulas), des finales, etc.; dans la seconde, il enseigne les règles des fantaisies régulières, ou de la composition.

THOMAS DE SAINTE-AGATHE, cordelier, procureur et vicaire général de son ordre dans le duché d'Urbin, au commencement du dix-septième siècle, remplit ensuite les mêmes fonctions dans la curie romaine des réformés du même ordre et vécut à Rome vers 1630-1640. Il a écrit dans sa jeunesse un traité du plain-chant, publié sous ce titre : *Regulæ breves et faciles cantûs ecclesiastici; Urbini, apud Bartholomæum et Simonem Ragusios*, 1617, in-4°. On connaît aussi de la composition de ce religieux : *Mottetti a 2, 3 e 4 voci, con una Missa a 3 voci, libro I°*; Rome, Musotti, 1636, in-4°.

THOMAS (Chrétien-Godefroid), né le 2 février 1748, à Wehrsdorf, près de Bautzen, fit ses études à l'université de Leipsick, puis établit une maison de commerce de musique dans cette ville. Cette entreprise n'ayant pas réussi, il se retira des affaires, habita quelque temps à Hambourg et y concourut avec Forkel, Hiller et Schwencke, pour la place de directeur de musique, devenue vacante par la mort de Charles-Philippe-Emmanuel Bach. Il fit exécuter dans les concerts de cette ville, en 1789, plusieurs morceaux de sa composition. De retour à Leipsick, il y vécut sans emploi, cultivant la musique en amateur. Il mourut dans cette ville, le 12 septembre 1806, à l'âge de cinquante-huit ans. Thomas s'est fait connaître comme compositeur et comme écrivain sur la musique. On connaît sous son nom un *Gloria*, à trois chœurs avec une ouverture, une cantate à la louange de Joseph II, intitulée : *Le Bonheur de l'Empire*, des quatuors et quelques autres morceaux de musique instrumentale. Ses productions de littérature musicale sont celles-ci : 1° *Praktische Beitræge zur Geschichte der Musik, musikalischen Literatur und gemeinen Besten*, etc. (Essai pratique concernant l'histoire de la musique, la littérature musicale, etc.); Leipsick, 1778, in-4° de soixante-quatre pages, premier recueil. Cet écrit est particulièrement relatif au commerce de musique dans ses rapports avec les compositeurs, éditeurs, copistes, etc. 2° *Unpartheiische Kritik der vorzüchlichsten Seit 3 Jahren in Leipzig aufgeführten und fornerhin aufzuführenden grossen Kirchenmusiken, Concerte, und Opera*, etc. (Critique impartiale des grandes musiques d'église, des concerts, des opéras exécutés dans les trois années précédentes à Leipsick); Leipsick, 1798, in-4° de onze feuilles. Ce journal, interrompu en 1799, fut continué en 1802, puis cessa de paraître après un seul numéro. 3° *Musikalische kritische Zeitschrift* (Écrit périodique de critique musicale); Leipsick, 1805, deux volumes grand in-4°. L'indication de cet écrit m'est fournie par Chr.-Gottl. Kayser, dans son *Bücher-Lexikon* (cinquième partie, p. 437). Tous les auteurs de biographies et bibliographies musicales gardent le silence sur cet ouvrage.

THOMAS (Ernest-Dienegott), docteur en philosophie, *cantor* et lecteur à l'église réformée de Leipsick, naquit, en 1792, à Pausa, en Saxe, et mourut le 5 février 1824, à l'âge de trente-deux ans. Il a publié environ vingt œuvres de sonates pour le piano, des pièces pour la guitare, et des ouvrages élémentaires pour ces deux instruments et pour le chant, sous les titres de *Musikalische Jugendfreund* (L'ami musical de la jeunesse); Leipsick, Peters (sans date); et de *Musikalische Gesellschafter für Tœchter* (Compagnon musical pour les jeunes filles); *ibid.*

THOMAS (Charles-Louis-Ambroise), compositeur dramatique, professeur de composition au Conservatoire impérial de musique de Paris, et membre de l'Académie des beaux-arts de l'Institut de France, est né à Metz, le 5 août 1811. Son père, professeur de musique dans cette ville, lui donna les premières leçons dès qu'il eut atteint l'âge de quatre ans, et lui fit continuer l'étude du solfége pendant sept ou huit années. A l'âge de sept ans, il commença l'étude du violon et du piano sous la direction de bons maîtres; et déjà il était habile exécutant sur ce dernier instrument, lorsqu'il fut admis, en 1828, au Conservatoire de Paris. Élève de Zimmerman

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

pour le piano, de Bourlen pour l'harmonie et l'accompagnement, et de Lesueur pour la composition, il reçut aussi des conseils de Kalkbrenner pour le piano, et de Barbereau pour le contrepoint. En 1829, il obtint le premier prix de piano au concours. Le premier prix d'harmonie lui fut décerné en 1830, et deux ans après, l'Académie des beaux-arts de l'Institut de France lui accorda le premier grand prix de composition musicale. Devenu pensionnaire du gouvernement à ce titre, il résida pendant environ trois ans en Italie, et passa la plus grande partie de ce temps à Rome et à Naples, puis visita Florence, Bologne, Venise, Trieste, et alla de cette dernière ville à Vienne. De retour à Paris, au commencement de 1836, il y a composé et fait représenter les ouvrages dramatiques dont les titres suivent : 1° *La Double Échelle*, opéra-comique en un acte, le 27 août 1837. 2° *Le Perruquier de la Régence*, opéra-comique en trois actes, le 30 mars 1838. 3° *La Gipsy*, ballet en deux actes, à l'Académie royale de musique, 1839. Cet ouvrage a été fait en collaboration avec M. Benoist. 4° *Le Panier fleuri*, opéra-comique en un acte, le 6 mai 1839. 5° *Carline*, en trois actes, le 24 février 1840. 6° *Le Comte de Carmagnola*, grand opéra en deux actes, le 19 avril 1841. 7° *Le Guerillero*, idem en deux actes, le 24 juin 1842. 8° *Angélique et Médor*, opéra-comique en un acte, le 10 mai 1843. Découragé par le peu de succès de ces derniers ouvrages, M. Ambroise Thomas n'aborda plus la scène lyrique pendant cinq ans ; mais son retour au théâtre se fit d'une manière brillante par *le Caïd*, opéra-comique en trois actes, représenté le 3 janvier 1849. *Le Songe d'une nuit d'été*, en trois actes, joué le 20 avril 1850, ne fut pas moins heureux, et acheva de placer M. Thomas à la tête des jeunes compositeurs français. A cet ouvrage succédèrent *Raymond*, en trois actes, joué au même théâtre, le 5 juin 1851 ; *la Tonelli*, en deux actes, le 30 mars 1853 ; *la Cour de Célimène*, en deux actes, le 11 avril 1855 ; *Psyché*, en trois actes, le 26 janvier 1857, et *le Carnaval de Venise*, en trois actes, le 9 décembre de la même année. Depuis ce dernier ouvrage jusqu'au moment où cette notice est complétée (1864), c'est-à-dire, pendant près de sept ans, aucun ouvrage nouveau de M. Thomas n'a paru sur la scène. Talent fin, gracieux, élégant, toujours distingué, ayant l'instinct de la scène, souvent mélodiste, écrivant en maître et instrumentant de même, cet artiste n'a malheureusement pas la santé, nécessaire à l'énergie de la pensée. Il a le charme délicat et l'esprit, quelquefois il lui manque la force. Quoi qu'il en soit, M. Ambroise Thomas n'en est pas moins un des compositeurs les plus remarquables qu'ait produits la France. Homme d'esprit, ayant de l'instruction et de la littérature, il a plusieurs fois porté la parole à l'Institut, comme directeur de l'Académie des beaux-arts, ou comme rapporteur, et ses travaux en ce genre se sont fait remarquer par un style pur, élégant et facile. Cet artiste s'est fait connaître aussi par la publication d'une messe de *Requiem*, écrite à Rome (Paris, Richault), quelques autres morceaux de musique religieuse à plusieurs voix, et beaucoup de mélodies et de romances. Ses œuvres de musique instrumentale sont celles-ci : 1° Grand quintette pour deux violons, deux altos et basse ; Paris, Richault. 2° Quatuor pour deux violons, alto et basse, op. 1 ; Leipsick, Hofmeister. 3° Trio pour piano, violon et violoncelle ; Paris, Richault. 4° Fantaisie pour piano et orchestre, op. 6. 5° Fantaisie sur un air écossais, pour piano seul, op. 5 ; *ibid.* 6° Six caprices pour piano seul en forme de valses caractéristiques, op. 4 ; Leipsick, Hofmeister. 7° Deux nocturnes ; *idem.* 8° Rondeaux pour piano à quatre mains. 9° Chœurs pour voix d'hommes, d'un effet remarquable.

THOMAS (Georges-Sébastien), maître de chapelle et chef des musiques militaires du grand-duché de Hesse-Darmstadt, chevalier de l'ordre de Mérite de Philippe le Magnanime, est né à Darmstadt, d'une famille d'artistes au service de la cour. Il est auteur d'une histoire de la musique de la cour du grand-duché de Hesse-Darmstadt, intitulée : *Die Grossherzogliche Hofkapelle, deren personalbestand und Wirken unter Ludwig I. Grossherzog von Hessen und bei Rhein : als ein Beitrag zu seiner Lebensgeschichte und zur Geschichte der Kunstentwickelung Darmstadts ;* Darmstadt, 1859, in-8° de cent quarante pages, deuxième édition ; j'ignore la date de la première.

THON (Chrétien-Frédéric-Théophile), polygraphe allemand, né dans la Saxe, vers 1780, a publié des livres sur plusieurs arts et métiers, parmi lesquels on remarque celui qui a pour titre : *Ueber Klavier Instrumente, deren Ankauf, Behandlung und Stimmung* (Sur les instruments à clavier, leur acquisition, leur entretien et leur accord) ; Sondershausen, 1817, in-8°. Il en a été fait une deuxième édition à Ilmenau, chez Voigt, en 1820, in-8°.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

THORETTE (Pierre), bénéficier et musicien de la cathédrale de Liége, mort dans cette ville, en 1684, est auteur d'une sorte de symphonie connue sous le titre de *Chasse de saint Hubert*, et qu'on exécutait autrefois chaque année à l'église Saint-Pierre. On la joue encore à grand orchestre à l'église de Sainte-Croix. Ce morceau, qui n'est pas sans mérite pour le temps où il fut écrit, a eu beaucoup de célébrité dans le diocèse de Liége.

THUMA. *Voyez* **TUMA.**

THURING (Joachim), en latin **THURINGUS**, candidat en théologie et poëte couronné, naquit à Furstemberg, dans le Mecklenbourg, et vécut au commencement du dix-septième siècle. On a de lui un très-bon livre dont il publia le sommaire, sous ce titre : *Nucleus musicus de modis seu tonis ex optimis tum veterum quam recentiorum musicorum abstrusioribus scriptis enucleatus; Berolini, typis Georgii Rungii, impensis John. Kallii*, 1622, in-8° de deux feuilles. L'ouvrage annoncé par ce programme parut ensuite sous ce titre : *Opusculum bipartitum de primordiis musicis, quippe* 1° *De tonis sive modis ;* 2° *De componendi regulis. Utrumque ex optimis tam veterum quam recentiorum musicorum abstrusioribus scriptis erutum, et facili jucunditate, jucundaque facilitate juventuti præparatum; Berolini, typis Georgii Rungii, impensis et sumptibus Johannis Kallii*, 1624, in-4°. La première partie forme huit feuilles et demie; la deuxième, dix-sept feuilles. Le livre est précédé d'éloges en vers de l'auteur et de l'ouvrage, par les *cantors* Burmeister, Mylius, Dedekind et autres. Ces éloges sont mérités, car le livre de Thüring est un des meilleurs qu'on ait écrits sur l'ancienne tonalité. Cet écrivain, qui était jeune lorsqu'il fit paraître son ouvrage, y démontre fort bien, contre l'opinion de Glaréan et de quelques autres théoriciens, que les modes de cette tonalité ne sont pas au nombre de douze, mais de quatorze. On trouve aussi de fort bonnes choses dans la seconde partie, qui traite en dix chapitres de l'harmonie, telle qu'on la considérait alors, et du contrepoint. Les exemples nombreux de contrepoints et de canons que renferme cette partie sont bien écrits.

THURING (Jean), né à Trebin, dans le Brandebourg, fut maître d'école à Willerstadt, dans la première partie du dix-septième siècle. Il a publié de sa composition : 1° *Cantiones sacræ;* Erfurt, 1617. 2° *Christliche Gesænge* (Recueil de chants chrétiens); Jéna, 1620, in-4°. 3° *XV geistliche Motetten*, etc. (Quinze motets spirituels, suivis de litanies et du *Te Deum*, à quatre et huit voix); Erfurt, 1621, in-4°. 4° *Sertum spirituale musicale*, ou Chansons spirituelles à trois voix; Erfurt, 1637, in-4°.

THURN (Charles), organiste et compositeur, né dans les premières années du dix-neuvième siècle, fut élève de Rink pour l'orgue et pour la composition. Il entra au service du grand-duc de Hesse-Darmstadt, en 1820, avec le titre de *maître de musique*, ou *vice-maître de chapelle*. Il resta dans cette position jusqu'en 1830; alors, il accepta la place de professeur et directeur du chant au séminaire de Friedberg. Il occupait encore cette place en 1847. On a publié de sa composition : 1° Sept pièces d'orgue pour l'usage du service divin; Francfort, Hedler. 2° Recueil de pièces faciles de conclusion pour l'orgue; Friedberg, Bindernagel. 3° Huit chants pour un chœur d'hommes; Spire, Lang. 4° *Praktische Schule für den Volksgesang* (Méthode pratique pour le chant du peuple), en deux suites; Friedberg, Bindernagel.

THURNER (Frédéric-Eugène), hautboïste distingué, naquit, le 9 décembre 1785, à Mœnpelgard, dans le Wurtemberg. Ayant été conduit fort jeune à Cassel, il y apprit la musique et le piano, sous la direction de Herstell, organiste de la cour. Avant l'âge de huit ans, il exécutait déjà sur cet instrument les concertos de Mozart. Il apprit ensuite à jouer de plusieurs instruments à vent, particulièrement de la flûte et du hautbois. L'impératrice de Russie, Marie Fœdorowna, fille du duc de Wurtemberg, lui ayant accordé une pension pour continuer ses études, il se rendit à Munich, en 1801, pour y perfectionner son talent, sous la direction du célèbre hautboïste Ramm. Ce fut dans cette ville qu'il publia ses premiers essais de composition. Ses études terminées, il vécut d'abord quelque temps à Offenbach, dans la maison d'un riche négociant, grand amateur de musique, puis entra au service du duc de Brunswick. En 1807, il abandonna cette position pour entrer dans la chapelle du roi de Westphalie, à Cassel; et lorsque les événements politiques eurent mis fin à l'existence de ce royaume, en 1813, il voyagea en Allemagne, vécut quelque temps à Vienne, puis visita Prague, Leipsick et Francfort. Arrivé dans cette dernière ville, il y trouva son ancien ami Spohr, qui venait de prendre la.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

direction de la musique du théâtre de cette ville, et qui engagea Thurner pour son orchestre; mais celui-ci ne resta pas longtemps dans cette position. Il se rendit en Hollande, se fixa à Amsterdam, vers la fin de 1818, et y mourut le 21 mars 1827, dans l'hôpital des aliénés. Thurner a écrit pour l'orchestre trois symphonies, une ouverture, op. 31, gravée à Leipsick, chez Hofmeister; quatre concertos pour hautbois (œuv. 12, 30, 41 et 44), Mayence, Schott; Leipsick, Hofmeister, et Amsterdam; quatre quatuors, dont un brillant, pour hautbois, violon, alto et basse, Bonn, Simrock, et Leipsick, Hofmeister; un trio pour hautbois et deux cors, op. 56, Leipsick, Probst; des rondeaux brillants et divertissements pour hautbois et quatuor, op. 32, 38, Leipsick, Hofmeister; sonate pour piano et cor, op. 29, Leipsick, Peters; duos pour piano et hautbois, op. 45, 46, *ibid.*; sonate brillante pour piano seul, op. 55, Leipsick, Probst; quelques pièces détachées pour piano, etc.

THUS (David), en latin **THUSIUS**, né dans le pays de Mansfeld, en Saxe, au commencement du dix-septième siècle, a fait imprimer de sa composition : *Epithalamium 6 vocum;* Erfurt, 1609.

THYS (Alphonse), compositeur et professeur de musique, né à Paris, le 8 mars 1807, se livra dès son enfance à l'étude du piano, et fut admis comme élève au conservatoire de Paris, le 6 octobre 1825. M. Bienaimé lui enseigna l'harmonie pratique, et Berton fut son professeur de composition. En 1835, il concourut à l'Institut pour le grand prix de composition musicale. Le sujet du concours était la cantate intitulée *le Contrebandier espagnol :* le premier prix lui fut décerné. Quoique ce succès lui donnât le titre et les droits de pensionnaire du gouvernement, M. Thys ne profita pas de ces avantages, ne voyagea ni en Italie, ni en Allemagne, et continua de cultiver l'art à Paris. Les premières productions qui le firent connaître furent des romances, des chansonnettes et des morceaux faciles pour le piano. Au mois de juillet 1835, il débuta dans la carrière de compositeur dramatique par *Alda,* opéra en un acte, représenté au théâtre de l'Opéra-Comique, et qui, mal joué, mal chanté, et mal accompagné par l'orchestre, produisit peu d'effet, et ne resta pas à la scène. *Le roi Margot,* sorte de comédie à ariettes, joué au théâtre de la Renaissance, au mois de janvier 1839, n'eut pas un meilleur sort; mais M. Thys fut plus heureux avec *Oreste et Pylade,* en un acte, joué à l'Opéra-Comique, au mois de février 1844, et surtout avec *l'Amazone,* opéra-comique en un acte, représenté au même théâtre, au mois de novembre 1845. Son dernier ouvrage dramatique est *la Sournoise,* opéra-comique en un acte, représenté au mois de septembre 1848. M. Thys a écrit aussi des chœurs pour des voix mêlées et pour des voix d'hommes.

THYS (Auguste), amateur de musique, né à Gand, en 1821, a été attaché à la rédaction d'un journal flamand après avoir terminé ses études; puis il est entré dans une administration publique de sa ville natale. Peu de Belges ont fait autant que lui pour le développement du goût du chant d'ensemble dans son pays. Il n'était âgé que de dix-huit ans lorsque, en 1839, il prit part aux travaux des sociétés chorales. Secrétaire de la *Société d'Orphée* depuis 1840 jusqu'en 1860, il déploya dans ses fonctions une prodigieuse activité. En 1855, il a été nommé secrétaire de la Société royale des chœurs de Gand : il en exerce encore les fonctions (1864). On doit à M. Thys un volume dont la première édition a pour titre : *Historique des sociétés chorales de Belgique;* Gand, de Busscher frères, 1855, gr. in-8° de deux cent seize pages à deux colonnes. On y trouve l'indication de toutes les sociétés de chœurs qui existent dans les provinces du royaume de Belgique, leur organisation et leurs mutations : l'histoire des cours ouverts dans le pays, en France, en Allemagne, en Hollande et en Suisse pour la meilleure exécution du chant d'ensemble; les festivals internationaux; le répertoire des sociétés chorales, et des notices sur les compositeurs belges, particulièrement sur ceux qui ont écrit des chœurs pour des voix d'hommes. Une deuxième édition très-améliorée et augmentée de cet ouvrage a été publiée sous le titre : *Les Sociétés chorales en Belgique;* Gand, de Busscher frères, 1861, un volume gr. in-8° à deux colonnes de deux cent soixante-deux pages. Cette nouvelle édition s'est écoulée si rapidement, que l'auteur en prépare une troisième au moment où cette notice est écrite.

THYSSETIUS (Benoit), compositeur allemand, est auteur d'un recueil de chants spirituels à quatre voix, intitulé : *Christliche, liebliche, anmuthige Gesængen mit 4 Stimmen;* Wittenberg, 1614.

TIBALDI (Charles), ténor distingué, naquit à Bologne, en 1776. A peine âgé de vingt et un ans, il débuta avec succès sur les théâtres de sa patrie. Appelé à Vienne, en 1804, il y fut accueilli avec faveur, puis il brilla sur le

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

théâtre de Dresde. Un congé lui ayant été accordé par le roi de Saxe, il voyagea en Allemagne, en Italie, et chanta sur le théâtre du Roi à Londres, en 1818. De retour à Dresde, en 1820, il y reprit son service à la cour, et fut pensionné en 1830, avec l'autorisation de se retirer à Bologne. Il est mort dans cette ville, au mois de novembre 1833.

TIBALDI (Jean-Baptiste), violoniste et compositeur à Modène, vécut dans cette ville, et fut au service de la cour dans les premières années du dix-huitième siècle. On a imprimé de sa composition deux livres de trios pour deux violons et basse, op. 1 et 2, à Amsterdam, chez Roger.

TIBALDI (Joseph-Louis), né à Bologne, en 1719, fut agrégé, comme compositeur, à l'Académie des Philharmoniques de cette ville, en 1747, et obtint la place de maître de chapelle à *San-Giovanni in Monte*. Quelques années après, il quitta cette position pour devenir chanteur dramatique. Son talent se fit admirer sur les principales scènes de l'Italie, en Espagne et à Vienne. Du retour à Bologne, il y fut nommé prince de l'Académie des Philharmoniques, en 1759. Cet artiste est vraisemblablement le ténor qui est indiqué dans les livrets de quelques opéras sous le nom de *Giuseppe Tibaldi*, et dont parle Mancini (1), sans indiquer son prénom.

Ce Giuseppe Tibaldi chantait au carnaval de 1760, au théâtre *S. Benedetto*, de Venise, dans le *Gianguir* de Ciampi. A l'automne de 1766, il chantait au théâtre *S. Cassiano* de la même ville, dans le *Solimano* de Sciroli. Enfin, on le retrouve à Bologne, au carnaval de 1772, où il chantait dans la *Didone* de Piccinni. Il était alors âgé de 55 ans; ce fut sans doute la fin de sa carrière. Ce Giuseppe Tibaldi avait épousé Rosa Tartaglini, cantatrice distinguée, qui mourut le 17 novembre 1775. On ne connaît pas la date du décès de Tibaldi.

TIBALDI (Pietro), qui fut ténor contemporain de *Giuseppe* ou *Joseph-Louis*, et qui était peut-être de la même famille bolonaise, n'est connu que par deux indications précises, dont la première se trouve dans le livret de l'opéra *Adriano in Siria*, de Monza, où l'on voit qu'il chanta dans cet ouvrage au théâtre *San-Carlo* de Naples, le 4 novembre 1769; l'autre est fournie par l'*Indice teatrale di Milano*, du carnaval de 1772, qui mentionne ce chanteur comme engagé à Livourne, pour la même saison.

(1) *Reflessioni sul canto figurato*, éd. de 1777, p. 42.

TIBALDI-BIAGI (Constance), fille du précédent, est née à Dresde, en 1800. Formée dans l'art du chant par Benelli, elle débuta avec succès au théâtre de Dresde : on y admira la puissance de sa voix de contralto. Plus tard, elle fut appelée à Berlin pour remplacer mademoiselle Sontag au théâtre de Kœnigstadt, et y reçut beaucoup d'applaudissements. Son début au théâtre italien de Londres fut aussi fort heureux, mais elle eut une chute complète à Paris dans le rôle de *Tancrède* de l'opéra de Rossini. Cet événement lui causa tant de chagrin, qu'elle prit la résolution de se retirer du théâtre, et de retourner à Bologne, près de son père. Elle épousa dans cette ville un riche négociant nommé *Biagi*, et depuis lors elle a cultivé la musique comme amateur, se faisant entendre avec succès dans les salons.

TIBURCE (le P. François), capucin du couvent de Bruxelles, né dans cette ville, vers 1580, a fait imprimer de sa composition un recueil de litanies sous ce titre : *Litaniæ seraphicæ B. Mariæ Virginis*, 3, 4, 5, 6 et 8 *vocibus cum basso continuo ad organum; Antverpiæ apud hæredes P. Phalesii* (sans date), in-4°. On trouve à la fin du recueil un *Tantum ergo* à huit voix.

TICHATSCHECK (Joseph-Aloys), célèbre ténor allemand, né à Weckelsdorf, en Bohême, le 11 juillet 1807, fut envoyé au gymnase de Braunau dès son enfance, et chanta au chœur de l'église des bénédictins de cette ville, jusqu'à l'âge de dix-sept ans. En 1827, il se rendit à Vienne, pour y étudier la médecine, ce qui ne l'empêcha pas de chanter quelquefois au chœur de l'église Saint-Michel, dont le premier chantre, nommé *Weinkopf*, était aussi directeur du chœur au théâtre de la porte de Carinthie. Ayant remarqué la beauté tout exceptionnelle de la voix de Tichatscheck, il lui donna le conseil de suivre la carrière dramatique et de renoncer à la médecine. Séduit par l'appât des succès du théâtre, Tichatscheck n'hésita pas à suivre l'avis qui lui était donné, et prit des leçons de chant du professeur italien *Cicolmara*. Entré comme choriste à l'Opéra de la cour, il y joua d'abord quelques petits rôles; puis il reçut un engagement pour le théâtre de Grætz, en qualité de premier ténor, et y débuta en 1834 : la beauté extraordinaire de sa voix décida son succès dès la première soirée. Rappelé à Vienne dans l'année suivante, il y produisit une profonde impression et resta attaché au théâtre impérial de l'Opéra pendant trois ans. En 1838, il reçut un engagement pour le théâtre royal de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Dresde, et le roi le nomma chanteur de la chambre. Un véritable enthousiasme éclatait dans toute la salle chaque fois qu'il chantait. En 1839, il fut appelé à Londres pour chanter l'opéra allemand pendant la saison ; il retourna dans cette ville pendant trois années consécutives et y excita toujours l'admiration générale. Tour à tour Berlin, Leipsick, Hambourg, Munich et Vienne l'applaudirent avec transport ; mais il resta toujours attaché au théâtre royal de Dresde, où je l'entendis en 1850. Après cette époque, je ne trouve plus de renseignements sur la suite de sa carrière.

TIDO (Henri), né en Lithuanie, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, fit ses études à Francfort-sur-l'Oder, et y fit imprimer une thèse intitulée : *Programma de Studioso musicæ*, 1692, in-4°.

TIECK (Louis), docteur en philosophie et poëte romantique, né à Berlin, le 31 mai 1773, a fait ses études aux universités de sa ville natale et de Halle. Après avoir publié ses premiers ouvrages à Berlin, il habita quelque temps à Hambourg et s'y maria. Plus tard, il fit imprimer à Jéna (en 1800) un journal poétique qui fut interrompu après la publication du second numéro. Il fit aussi paraître une *Feuille dramaturgique, ou Considérations sur les théâtres allemand et anglais pendant les années* 1817 *et* 1818, réimprimée à Breslau en 1825 et 1826, grand in-16. Enfin, il prit part à la rédaction de la Gazette des Théâtres (*Theaterzeitung*) publiée à Dresde. Fixé dans cette ville, en 1821, Tieck y eut les titres de conseiller de cour et de membre de l'intendance des théâtres. Dans les dernières années, il est retourné à Berlin, où la direction de la scène du théâtre royal lui a été confiée par le roi. Parmi les premières productions de cet homme distingué, on remarque celle qu'il publia sous ce titre : *Herzensergiesxungen eines Kunstliebenden Klosterbruders* (Épanchements du cœur d'un jeune moine amateur de l'art) ; Berlin, 1797, in-8°. Ayant ensuite retouché cette première ébauche, il en fit le livre intitulé : *Phantasie über die Kunst* (Fantaisie sur l'art) ; Hambourg, Perthès, 1799, in-8° de deux cent quatre-vingt-trois pages. Tieck y traite de l'esthétique, mais non d'une manière théorique ou systématique. Une deuxième édition de ce livre a paru à Berlin, en 1814, un volume in-8°, et il a été réimprimé dans les œuvres de l'auteur, en quinze volumes, à Berlin (1828-1829). Tieck nous apprend dans l'avertissement de l'édition de Hambourg qu'une partie de cet ouvrage, c'est-à-dire celle qui concerne la musique, lui fut donnée par son ami mourant, W.-H. Wackenrader, grand amateur de cet art, pour former la suite des *Épanchements du cœur d'un jeune moine*. Cette partie, qui forme la deuxième de l'ouvrage, occupe les pages 132 à 209, et dans l'édition de Berlin (1814), les pages 160 à 244. L'écrit de Tieck jouit en Allemagne d'une grande renommée : Hegel seul a attaqué le livre et l'auteur avec beaucoup de sévérité. Il range celui-ci (*Vorlesungen über die Aesthetik*, t. I, p. 90) dans la catégorie de ces braves gens qui en usent très-familièrement avec les termes philosophiques sans en comprendre le sens et la portée (1). On a aussi de Tieck une nouvelle dont la musique est l'objet ; elle est intitulée : *Musikalische Freuden und Leiden* (Joies et peines musicales), qui a paru dans le *Rheinbluthen*, almanach pour l'année 1824, publié à Carlsruhe, chez G. Braun. On a donné un extrait de ce morceau dans la *Cæcilia*, t. I, p. 17-36. Tieck est mort à Berlin, le 28 avril 1853.

TIEDEMANN (Dietrich), professeur de philosophie et de littérature grecque à l'université de Marbourg, naquit le 3 avril 1745, à Bremer-Vœrde, près de Brême, et fit ses études à l'université de Gœttingue. Nommé professeur au collége Carolin de Cassel, en 1776, et dix ans après à l'université de Marbourg, il passa le reste de sa vie dans cette dernière ville, et y mourut le 23 mai 1803. Tiedemann s'est rendu célèbre par ses écrits concernant la philosophie, particulièrement sur l'histoire de cette science. Dans son livre sur les philosophes de l'antiquité (Orphée, Phérécide, Thalès et Pythagore) ; Leipsick, 1780, il a placé *Quelques observations* sur la musique selon le système de Pythagore, que Forkel avait déjà publiées l'année précédente dans le troisième volume de sa *Bibliothèque musicale* (p. 107-116).

TIEFFENBRUCKER (Léonard, Magnus et Wendelin), famille de fabricants de luths, originaire d'Allemagne, vécut à Venise, dans le cours du seizième siècle. Les instruments sortis des ateliers de ces artistes eurent alors de la célébrité.

TIEHSEN (Otto), professeur de musique et compositeur, né à Dantzick, le 13 octobre 1817, fit ses études musicales à l'Académie royale des beaux-arts de Berlin, où il obtint plusieurs prix, puis s'établit dans cette ville, où ses *Lieder* eurent un succès de vogue. La

(1) Tieck und andere von diesen vornehmen Leuthen thun nun zwar ganz familiær mit solchen Ausdrucken, ohne jedoch zu sagen was sie bedeuten.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

rupture d'un anévrisme l'enleva à l'art et à ses amis dans la fleur de l'âge, le 15 mai 1849. L'Académie royale de chant lui fit des obsèques solennelles. On a de cet artiste 1° *Kyrie* et *Gloria*, à six voix seules et chœurs, ouvrage couronné par l'Académie royale des beaux-arts en 1839. 2° Cantate pour la fête de Noël, pour voix de *soprano* et chœur à six voix, avec accompagnement de piano, exécutée à Berlin, en 1841, op. 8; Berlin, Trautwein (Bahn). 3° *Crucifixus*, à six voix, *a capella*, op. 11, exécuté à Dantzick, en 1840; Berlin, Bote et Bock. 4° *Annette*, opéra-comique en un acte, représenté au théâtre royal de Berlin, le 26 décembre 1847. 5° Cinq chants à voix seule avec piano, op. 1; Berlin, Liscke (Pæz). 6° Cinq *idem*, op. 2; Berlin, Cranz (Leipsick, Klemm). 7° Six *idem*, op. 3; *ibid.*, 1840. 8° Trois ballades à voix seule avec piano, op. 4; *ibid.*, 1840. 9° *Das Meer hat seine Perlen*, poésie de Heim, à voix seule avec piano et violoncelle ou cor, op. 5; Berlin, Bock. 10° Sept poëmes à voix seule avec piano, op. 6; Berlin, Trautwein (Bahn). 11° Six *idem*, op. 9; Magdebourg, Heinrichshofen. 12° Huit *idem*, op. 10; Berlin, Bock, 1841. 13° Six *idem* pour soprano ou ténor, op. 12; Berlin, Trautwein (Bahn). 14° Quatre duos pour deux sopranos avec piano, op. 16; Berlin, Bock. 15° Six poëmes à voix seule et piano, op. 18; *ibid.*, 1842. 16° Six *idem*, op. 22; *ibid.*, 1843. 17° Trois *idem*, op. 23; *ibid.* 18° Sept *idem*, op. 24; *ibid.* 19° Cinq *idem* pour deux voix et piano, op. 25; *ibid.*, 1845. 20° Six *idem* à voix seule et piano, op. 26; *ibid.* 21° Sept *idem*, op. 27; *ibid.* 22° Six *idem*, op. 28; *ibid.* 23° Quatorze *Lieder* à voix seule et piano, divisés en trois suites, op. 29; Berlin, Trautwein (Bahn). 24° Quatre *Lieder* à deux voix, op. 30; *ibid.* 25° Cinq *Lieder* à voix seule et piano, op. 31 (posthume); *ibid.* 26° Six *Lieder* à quatre voix, op. 33, en partition (œuvre posthume); *ibid.* 27° Plusieurs *Lieder* séparés.

TIELKE (Joachim), célèbre facteur d'instruments, vécut à Hambourg, dans la seconde moitié du dix-septième siècle et au commencement du dix-huitième. Ses luths étaient recherchés, et ses violons ont conservé de la valeur en Allemagne. André, d'Offenbach, possédait un violon de cet artiste qui portait la date de 1670.

TIETZ ou **TITZ** (Auguste-Ferdinand), violoniste distingué et compositeur, né dans la Basse-Autriche, en 1702, reçut sa première éducation musicale dans un monastère, puis se rendit à Vienne, où il fut attaché pendant quelques années à l'orchestre de la chapelle impériale. En 1789, il y publia six quatuors pour deux violons, alto et basse, et deux sonates pour le clavecin avec violon obligé, op. 1. Le catalogue de Traeg, de Vienne, indique aussi, sous le nom de cet artiste, et en manuscrit, un concerto pour le violon, quatre quintettes pour deux violons, deux altos et violoncelle; trois duos deux pour violons, et cinq sonates pour violon et basse. En 1706, Tietz était à Pétersbourg et y donnait des concerts avec succès. Fixé à Dresde, vers 1709, il entra dans la chapelle royale et fit applaudir son talent dans les concerts jusqu'en 1816. En 1803, il se fit entendre à Leipsick et à Berlin; en 1809, il fit un voyage à Prague et y fit admirer son habileté. Les dernières compositions gravées sous le nom de *Tietz* sont : 1° Trois quatuors (en *sol*, en *fa* et en *la* mineur) pour deux violons, alto et violoncelle; Bonn, Simrock. 2° Rondeau brillant en quatuor; *ibid.* 3° Sonates pour violon et basse; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. Il a laissé en manuscrit deux concertos pour violon et orchestre, le premier, en *si* bémol, l'autre en *ré* majeur.

Deux artistes de la chapelle royale de Dresde, nommés *Tietz*, l'un hautboïste, l'autre contrebassiste, vivaient dans cette ville de 1830 à 1840; si je suis bien informé, ils étaient fils du violoniste.

TIGRINI (Horace), chanoine d'Arezzo, vécut dans la seconde moitié du seizième siècle, et dédia à Zarlino un livre qui a pour titre : *Compendio della musica, nel quale brevemente si tratta dell' arte di contrapunto. Diviso in quattro libri; in Venezia*, 1588, *apresso Ricciardo Amadino*, in-4° de cent trente-six pages. Le premier livre traite des intervalles; le second, du contrepoint simple à deux voix; le troisième, des tons et des cadences; le dernier, des imitations et canons, des contrepoints doubles à l'octave et à la dixième, et des proportions dans la notation ancienne. Cet ouvrage est extrait des écrits de quelques théoriciens, et particulièrement des *Institutions harmoniques* de Zarlino. La rédaction en est claire et d'une intelligence facile. Une deuxième édition de ce livre a été faite à Venise, en 1602, in-4°. Tigrini est aussi connu comme compositeur par l'ouvrage intitulé : *Il primo libro de' Madrigali a 6 voci; Venezia, app. Angelo Gardano*, 1582, in-4° oblong.

TIL (Salomon **VAN**), théologien hollandais, naquit à Wesop, près d'Amsterdam, le

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

26 décembre 1644, fit ses études à Utrecht et à Leyde, puis occupa diverses places de pasteur, et fut en dernier lieu professeur de théologie à l'université de Leyde. Il mourut dans cette ville, le 31 octobre 1713, à l'âge de soixante-neuf ans. Au nombre des ouvrages de ce savant, on en trouve un intitulé : *Digt-, Sang en Speel-Konst, soo der ouden, als bysonder der Hebreen*, etc. (l'Art de la poésie, du chant et de la musique instrumentale des anciens, particulièrement des Hébreux, éclairci par des recherches curieuses sur l'antiquité); Dordrecht, 1692, in-4° de soixante-douze feuilles. Il existe plusieurs éditions hollandaises de cet ouvrage, qui a été traduit en allemand sous ce titre : *Dicht-, Sing-und Spiel-Kunst, sowohl der Alten, als besonders der Ebræer*, etc.; Francfort et Leipsick, 1706, in-4° de quatre cent soixante-dix-huit pages, avec des planches. Il y a une deuxième édition de cette traduction, imprimée à Francfort, en 1719, in-4°. Jean-Albert Fabricius a donné une traduction latine du livre de Van Til dans son *Thesaurus antiquitatum hebraicarum*, t. VI, n° 50; et Ugolini a inséré un extrait de cette traduction dans son *Thesaurus antiquitatum sacrarum*, t. XXXII, pag. 251-350.

TILL (Jean-Hermann) fut d'abord organiste à Potsdam, vers 1719, puis à Spandau, vers 1730. Il est auteur d'un petit ouvrage dont le titre, long à l'excès, commence ainsi : *Aufrichtig und Vernunft-gründlich beantwortete Frage : Of ein Musikus Practikus, so sich annechst der Composition und teutschen Poesie zusert*, etc. (Réponse sincère et raisonnable à la question : Si un musicien praticien doit s'attacher à la composition et à la poésie allemande, etc.); Jüterbock, 1719, in-8° de quatre feuilles. Till a laissé en manuscrit un traité des éléments de la musique intitulé : *Catechismus musicus oder kurzer Auszug der heil. Schrift von dem edlen Studio musico in sich halten 41 Haupt-Fragen mit ihrer Beantwortung*, etc. Cet ouvrage est cité par Mattheson dans son *Musikalischer Patriot*, p. 373.

TILLIÈRE (Joseph-Bonaventure), habile violoncelliste, élève de Bertaut, fut attaché à la musique du prince de Conti, vers 1760. Cet artiste fut un des premiers auteurs de méthodes publiées en France pour son instrument. La sienne a pour titre : *Méthode pour le violoncelle, contenant tous les principes nécessaires pour bien jouer de cet instrument;* Paris, 1764, in-4° oblong. D'autres éditions de cet ouvrage ont été publiées longtemps après dans la même ville, chez Sieber, chez Imbault et chez Frère. On connaît aussi, sous le nom de Tillière, six sonates pour violoncelle et basse; six duos pour deux violoncelles, Paris, 1777; trois duos *idem*, op. 8; Paris, Sieber.

TIMATE (Teralbo), pseudonyme sous lequel a été imprimé un livre intitulé : *Gli elementi generali della musica;* Rome, 1792, in-8°.

TIMOTHÉE, poëte et musicien célèbre, naquit à Milet, ville ionienne de Carie, l'an 182 de la chronique de Paros, qui correspond à l'année 446 avant l'ère vulgaire : il fut conséquemment contemporain d'Euripide et de Philippe de Macédoine. Timothée excellait dans la poésie lyrique et dithyrambique, et passait pour le plus habile joueur de cithare de son temps. Il perfectionna cet instrument en ajoutant quatre cordes aux sept dont il était monté précédemment. Les Lacédémoniens, craignant que cette innovation ne corrompît les mœurs, la condamnèrent par un décret que Boëce nous a conservé (*De Musica, lib. I, c. I, p. 1372, edit. Giar.*). Ce décret contient en substance : que Timothée de Milet, étant venu dans leur ville, avait montré qu'il faisait peu de cas de l'ancienne musique et de la lyre antique, puisqu'il avait multiplié les sons de l'une et les cordes de l'autre; qu'à l'ancienne manière de chanter, il en avait substitué une plus compliquée, où il avait introduit le genre chromatique, etc.; que pour prévenir de pareilles innovations, qui ne pouvaient qu'être préjudiciables aux bonnes mœurs, les rois et les éphores avaient réprimandé publiquement Timothée, et avaient ordonné que sa lyre serait réduite aux sept cordes anciennes, etc. L'authenticité de ce décret a été mise en doute par quelques savants. Athénée, qui rapporte aussi cette anecdote, dit qu'au moment où l'exécuteur se mettait en devoir de couper les cordes nouvelles, conformément au décret, Timothée aperçut une statue d'Apollon, dont la lyre avait autant de cordes que la sienne, qu'il la montra aux juges, et qu'il fut renvoyé absous. Les innovations de ce musicien l'exposèrent non-seulement à la censure des Lacédémoniens, mais aussi aux railleries d'un poëte comique athénien, nommé *Phérécrate*, qui, dans sa comédie de *Chiron*, dont Plutarque a rapporté un fragment (dans son *Dialogue de musique*), introduit sur la scène *la Musique*, dont le corps est déchiré de coups, et qui s'adresse à la Justice en ces mots : « *Mais il fallait un Timothée,* » *ma chère, pour me mettre au tombeau,*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

» *après m'avoir honteusement déchirée.* La » Justice. *Quel est donc ce Timothée?* La » Musique. *C'est ce roux, ce Milésien, qui,* » *par mille outrages nouveaux, et surtout* » *par les ornements extravagants de son* » *chant, a surpassé tous ceux dont je me* » *plains,* etc. » Toutefois, Timothée jouissait d'une si grande réputation, que les Éphésiens lui donnèrent mille pièces d'or pour composer un poëme en faveur de Diane, lorsqu'ils firent la dédicace du temple de cette déesse. Outre un nombre d'ouvrages fort considérable qu'on lui attribue, Étienne de Byzance dit qu'il avait composé dix-huit livres de *Nomes* pour la cithare, et mille préludes pour les *Nomes* de la flûte. Suidas dit que Timothée mourut à l'âge de quatre-vingt-dix-sept ans; mais suivant la chronique de Paros, il n'en avait que quatre-vingt-dix. Étienne de Byzance dit que ce fut en Macédoine, la quatrième année de la cent cinquième olympiade, deux ans avant la naissance d'Alexandre le Grand. C'est donc par une erreur manifeste qu'on a confondu ce Timothée avec un fameux joueur de flûte du même nom, qui était Thébain, et qui, dit-on, avait l'art d'exciter le héros macédonien à courir aux armes, ou qui le calmait à volonté par les sons de sa flûte.

TINCTOR (Jean), ou plutôt **TINCTORIS** (1), musicien célèbre du quinzième siècle, naquit à Nivelles, d'après son contemporain Trithème (2), et Swertius (3) ainsi que Guichardin (4), lesquels ont été copiés par Foppens (5), J.-G. Walther (6), Gerber (7), Kiesewetter (8) et d'autres. Le nom de *Tinctoris* a été traduit en celui de *Teinturier* par plusieurs auteurs, notamment par Perne (9) et La Fage (10); toutefois il n'est pas certain que cette forme ait été celle de son nom français; car M. Léon de Burbure a trouvé un acte, passé le 3 novembre 1454, dans lequel *Magister Johannes Le Tintillier in artibus magister, Morinniensis diocesis,* paraît comme témoin; or *Tintillier* avait, aux quatorzième et quinzième siècles, la même signification que *Tinctor*. Au lieu de faire des conjectures à cet égard, il est plus sage de s'en tenir au nom sous lequel l'artiste s'est fait connaître, c'est-à-dire *Tinctoris*. D'ailleurs, rien ne prouve que le nom de sa famille n'ait pas été flamand. Les biographes généraux, et Foppens lui-même, fournissent peu de renseignements sur la personne de ce savant musicien; après avoir indiqué la ville où il vit le jour, ils se bornent à dire qu'il était docteur en droit et qu'il a écrit sur la musique. Trithème et les ouvrages de Tinctoris nous fournissent quelques renseignements de plus. Suivant le premier, Tinctoris vivait encore en 1495, au moment où il écrivait sa chronique (1); il était alors âgé d'environ soixante ans : d'où il suit qu'il était né vers 1434 ou 1435; enfin, il était chanoine de la collégiale de Nivelles. Remarquons, à l'occasion de la date probable de sa naissance, que ce ne peut être *Tinctoris*, musicien dont il s'agit ici, qui figure dans l'acte trouvé par M. de Burbure; car, outre qu'il n'avait pas l'âge de vingt-cinq ans, requis alors pour être témoin, il est à peu près certain qu'il ne pouvait être ni ecclésiastique ni maître ès arts à cette époque. Le passage rapporté par mon savant ami s'appliquerait plutôt à Jean *Tinctor*, professeur de théologie à l'Académie de Cologne, sous le règne de l'empereur Frédéric III, chanoine de la cathédrale de Tournai, et qui fut fait doyen de la faculté des arts, à Cologne, en 1433 (2), puis vécut à Louvain et à Tournai. A l'égard de la date de 1450, donnée par Gerber, et copiée par les autres biographes allemands, pour celle de la naissance de Tinctoris, elle est évidemment erronée.

Tinctoris nous apprend, à la fin de son livre *De naturâ et proprietate tonorum*, qu'il écrivit cet ouvrage à Naples, et qu'il le termina dans cette ville, le 6 novembre 1476 : « Ici » finit, dit-il, le livre *De la nature et de la* » *propriété des tons*, composé, comme il a » été dit déjà, par maître Jean Tinctoris, le- » quel traité a été commencé et achevé étant

(1) Ainsi qu'on le voit en plusieurs endroits de ce dictionnaire, l'usage, dans les Pays-Bas, faisait mettre au génitif les noms propres latinisés, pour exprimer les particules *Van* ou *De*.

(2) *Illustr. Viror. German.*, fol. 181; édition de Mayence, 1497.

(3) *Athenæ Belgicæ*, fol. 477.

(4) *Descrittione di tutti i Paesi Bassi*, Anversæ 1567, page 128.

(5) *Bibliotheca Belgica*, *pars* II, p. 741.

(6) *Musical. Lexicon*, p. 609.

(7) *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, 4er Th. p. 339.

(8) *Die Verdienste der Niederlander um die Tonkunst*, page 11.

(9) Dans l'article *Tinctor* du *Dictionnaire historique des musiciens*, de Choron et Fayolle, t. II, p. 374, note.

(10) *Revue et Gazette musicale de Paris*, année 1850, n° 31.

(1) *Loc. cit.*

(2) Johannes Tinctor sacræ Theologiæ in Academia Coloniensi professor sub Friderico III Imperatore, et canonicus Tornacensis, electus Decanus facultatis artium Coloniensis 1433. (Vide *Hartzheimi Bibliotheca Coloniensis*, fol. 208.) Voyez aussi Foppens, *Biblioth. Belgica*, t. II, p. 741.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

» chapelain du roi à Naples, l'an 1476, le » 6 novembre, même année où la divine Bea- » trix d'Aragon fut couronnée reine de Hon- » grie, le 15 du même mois (1). » Tinctoris était alors âgé de quarante et un ou quarante-deux ans, suivant l'indication de Trithème citée précédemment. Rien ne fait connaître les événements qui avaient rempli sa vie jusqu'à cette époque, ni l'année où il avait quitté son pays pour se rendre en Italie. Il prend dans ses ouvrages les titres, non de docteur, mais de licencié en droit (*in legibus licentiatum*) (2) et de chapelain, c'est-à-dire, maître de chapelle, du roi de Sicile et de Naples, qui était alors Ferdinand d'Aragon. On voit par le prologue de son traité de contrepoint, terminé en 1477, qu'il jouissait d'une grande faveur près de ce prince, car il lui dit : « Connaissant, ô grand » roi, la source inépuisable de l'amitié et de la » bienveillance dont vous daignez être animé » pour moi, je me suis décidé à consacrer sous » votre auguste nom cet opuscule, espérant » qu'il sera comme un tison ardent, qui servira » à alimenter la force de cette affection dont » Votre sublime Majesté m'a donné tant de » marques (3). »

Swertius est le premier qui ait dit que Tinctoris revint dans sa patrie, qu'il y obtint le doctorat et devint chanoine de la collégiale de Nivelles (4); mais il ne détermine pas les époques de ces changements de position du savant musicien. Une découverte intéressante faite à Naples, en 1850, par Adrien de *La Fage*, lève les doutes à cet égard : cette découverte est celle d'une lettre écrite par le célèbre Jean Pontanus, au nom du roi de Naples, Ferdinand d'Aragon, le 15 octobre 1487, à son maître de chapelle Jean Tinctoris; elle se trouve en la possession de M. Scipion Volpicella, de Naples, homme très-versé dans les antiquités et dans l'histoire de son pays. *La lettre*, dit La Fage, *est écrite en italien demi-latin*. Il en a publié la traduction dans la *Revue et Gazette musicale de Paris* (1850, n° 31); malheureusement il n'y a pas joint le texte original. Toutefois, telle que nous la possédons, la pièce n'en est pas moins pleine d'intérêt; je crois devoir la reproduire ici :

« A Jean Tinctoris.

» Ayant besoin, pour le service divin dans » notre chapelle, de quelques chanteurs, aux » conditions que nous vous avons dites de vive » voix, et ne les trouvant pas de ce côté, nous » voulons que vous alliez au delà des monts, » en France et en toute autre région, pays et » lieu où vous croirez pouvoir en trouver. » Portez avec vous les lettres de recommanda- » tion que nous écrivons pour vous au sérénis- » sime et illustrissime roi de France et au » roi des Romains (l'empereur d'Allemagne); » donnez-vous du mal, et travaillez à trouver » quelques bons chanteurs qui remplissent les » conditions et conventions dont nous vous » avons parlé, et quand vous les aurez trouvés, » traitez avec eux pour notre service et celui » de notre dite chapelle. Tout ce que vous pro- » mettrez auxdits chanteurs tant par voie de » provision que par toute autre, nous le regar- » derons comme approuvé et conclu et le fe- » rons observer. Prenez bien garde, tout en » faisant la dépense nécessaire, que nous ayons » à rester contents et satisfaits, ce qui vous » sera facile en raison de la connaissance que » vous avez de l'art du chant et du désir que » nous vous manifestons; ainsi agirez-vous » selon notre espérance.

» Donné au château Neuf de notre ville » de Naples, le quinzième jour d'octobre » MCCCCLXXXVII.

» Le Roi : FERDINAND.

» Jo. PONTANUS.

» *A Jean Tinctoris.* »

Cette lettre ne laisse pas de doute sur l'époque où Tinctoris s'éloigna de Naples : ce fut dans les derniers mois de 1487. On ne sait rien jusqu'à ce jour sur les résultats de sa mission en France, d'où, sans aucun doute, il se rendit en Belgique, sa patrie. Il y dut arriver dans les premiers mois de 1488 : c'est donc à cette époque que se rapporte ce que disent Trithème et Swertius de la dernière période de sa vie, où il fut chanoine de la collégiale de Nivelles. J'ai fait en vain des recherches dans les papiers et registres du chapitre de Nivelles, qui sont aux archives du royaume de Belgique, à Bruxelles, pour trouver quelques renseignements relatifs à cette dernière époque de la

(1) *Explicit liber de naturâ et proprietate tonorum a magistro Joanne Tinctoris ut prædictum est compositus, quem quoque capellanus regis esset, Neapolis incipit et complevit anno* 1476, *die* 6 *novembris*, etc.

(2) Suivant Hawkins (*a General History of the science and practice of Music*, t. II, p. 381), Tinctoris était simplement docteur en droit civil; mais Swertius, Foppens et Walther le qualifient *Doctor utriusque juris*.

(3) Porro non ignarus, optime regum, quam ubero fonte amicitiæ hoc est benevolentiæ, me pro tuo insigni humanitate prosequeris hoc ipsum opusculum tuo nomini præstantissimo dicare institui. Sperans id lignum fore ardentissimum quo charitatis illius quam hactenus erga me tua splendidissima majestas affecta est indeficiens longe flagrantius ardeb t, etc.

(4) *Athenæ Belgicæ*, fol. 477.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

carrière du plus savant musicien belge du quinzième siècle; on n'y trouve aucune liste chronologique des chanoines, et les comptes, que j'ai parcourus jusqu'en 1507, ne m'ont fourni aucun éclaircissement. L'année du décès de Tinctoris est également inconnue; l'auteur de la notice qui le concerne, dans le *Lexique universel de musique* de Schilling, fixe cette date à 1520; mais les assertions de cette espèce sont sans valeur, n'étant appuyées par aucun document authentique.

Tinctoris fut le fondateur, ou du moins un des premiers professeurs de l'école publique de musique de Naples; tout porte à croire que cette école fut la première régulièrement constituée qu'il y ait eu en Italie, quoique le moine allemand Godendach, ou plutôt Guttentag, en latin *Bonadies*, eût formé précédemment quelques savants élèves, parmi lesquels s'est distingué Gafori (voyez ce nom). Tinctoris paraît avoir eu pour amis et pour collègues dans cette école Guillaume Garnier ou *Guarnerius*, et Bernard Ycart ou Hycart, musiciens belges qui eurent de la célébrité à cette époque. Des écrivains modernes ont cru que cette école fut instituée plus tard par Gafori et Guarnerius, et disent que les auteurs qui ont parlé des discussions publiques de musique de Gafori et de Tinctor, gardent le silence sur l'école de musique où ce dernier enseignait; mais j'ai déjà démontré que ces prétendues discussions de Tinctor et de Gafori sont une erreur; celui-ci, comme le prouve l'auteur anonyme de sa vie (1), n'a eu de controverse de ce genre, à Naples, qu'avec Philippe Bononio, connu sous le nom de *Philippe de Caserte* (voyez ce nom).

Tinctoris, dont les ouvrages étaient à peu près inconnus dans les seizième et dix-septième siècles, a acquis beaucoup de célébrité dans ces derniers temps, comme écrivain sur la musique, d'après le témoignage de quelques musiciens érudits. On peut voir à l'article Gafori (*Biographie universelle des musiciens*, tom. III, p. 375) combien il l'emporte sur celui-ci par sa méthode d'exposition de la pratique de l'art. L'avantage qu'a eu Gafori sur Tinctoris est d'avoir fait imprimer tous ses ouvrages, tandis que la plupart de ceux du dernier de ces artistes sont restés en manuscrit. Un seul a vu le jour; mais les exemplaires en sont si rares, qu'il était à peu près inconnu lorsque Burney en signala l'existence. Cet opuscule est le plus ancien dictionnaire de musique connu; il a pour titre : *Terminorum musicæ Diffinitorium*, in-4° de quinze feuillets, sans date et sans nom de lieu. Au recto du deuxième feuillet on lit : *Jounnis Tinctoris ad illustriss. Virginem et Dominam D. Beatricem de Aragonia Diffinitorium musicæ feliciter incipit*, puis vient l'épître dédicatoire. La bibliothèque impériale de Paris possède un exemplaire de cette rareté bibliographique. M. Brunet assure (*Nouvelles recherches bibliographiques*, t. III, page 344) que l'ouvrage a été imprimé avec les caractères romains de Gérard de Flandre, à Trévise. Panzer présume (*Annales Typographici*, t. IV, page 425) qu'il a paru en 1479; Burney, qui avait trouvé un exemplaire du *Terminorum musicæ Diffinitorium* dans la bibliothèque du roi d'Angleterre, se borne à dire (*A general History of music*, tome II, page 458, note *b*) que Tinctoris l'écrivit vers 1474 (*about the year* 1474), et non qu'il fut imprimé dans cette année, à Naples, comme l'a dit Forkel (*Allgemeine Litteratur der Musik*, page 204), et, d'après lui, Perne, dans une note fournie aux auteurs du *Dictionnaire historique des musiciens* (tome II, page 373). Il n'est pas impossible que l'ouvrage ait été publié en 1474, puisque Gérard de Flandre commença à imprimer à Trévise en 1471 : il se peut aussi que ses caractères aient servi pour les premiers essais de typographie faits à Naples; car on sait que l'imprimerie ne fut introduite dans cette ville, par le roi Ferdinand Ier, qu'à la fin de 1473. Au surplus, je crois que l'opuscule dont il s'agit a dû paraître au plus tard dans l'année 1476, car on voit que Tinctor n'y donne à la fille de Ferdinand que le nom de *Béatrix d'Aragon*, en la qualifiant de *vierge;* or elle épousa, le 15 novembre de la même année, Matthias Corvin, roi de Hongrie, et fut couronnée en cette qualité le même jour. Il est donc certain que si cette princesse eût été déjà sur le trône, Tinctoris lui aurait donné son titre dans le *Terminorum musicæ Diffinitorium*, comme il l'a fait à la fin de son *Traité de la nature et de la propriété des tons*, et ne l'aurait pas appelée *vierge*.

Quoi qu'il en soit, la date de l'impression de ce dictionnaire de musique est de peu d'importance; mais l'ouvrage en lui-même est digne d'attention par les définitions claires et précises de tous les mots dont était composé le vocabulaire de la musique au quinzième siècle. Ces définitions sont d'un grand secours pour l'intelligence des anciens auteurs. Le savant Forkel, qui a trouvé un exemplaire de l'ouvrage de Tinctoris dans la bibliothèque de Gotha, a eu l'heureuse idée de le faire réim-

(1) Mss. de la bibliothèque impériale de Paris.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

primer dans sa *Littérature générale de la musique* (1), où cet opuscule remplit les pages 204 à 216. Lichtenthal a reproduit l'ouvrage d'après Forkel, dans le troisième volume de son *Dizionario e Bibliografia della musica* (pages 298-313). Enfin le *Terminorum musicæ Diffinitorium*, accompagné d'une traduction allemande et de notes, par M. Bellermann, est inséré dans le *Jahrbücher der musikalische Wissenschaft*, publié par M. Frédéric Chrysander, 1er volume (Leipsick, Breitkopf et Hærtel, 1863), pp. 55-114. Un exemplaire de ce rarissime opuscule a passé inaperçu dans une des ventes de la riche bibliothèque de Richard Heber, faite à Londres, en 1834, et a été adjugé pour *un shilling* (1 franc 25 centimes).

Les titres de gloire de Tinctoris ne se bornent pas à la composition de ce livre. Toutes les parties de la musique ont été soumises à ses investigations, et sur toutes il a écrit des traités spéciaux qui sont au nombre des monuments les plus précieux d'une époque où la théorie et l'art de la musique ont reçu des améliorations considérables. Ainsi qu'on l'a vu précédemment, ils sont restés en manuscrit jusqu'à ce jour. Les copies anciennes en sont fort rares. Il en existait une à la bibliothèque San-Salvador de Bologne, qui s'est égarée; j'en possède une du quinzième siècle qui renferme tous les ouvrages de l'auteur, au nombre de dix, et qui est la seule complète connue jusqu'à ce jour. Ce manuscrit, acheté en Italie par Selvaggi (*voyez* ce nom), et apporté par lui en France, était devenu la propriété de Fayolle (*voyez* ce nom), puis avait passé dans la bibliothèque de Perne. Après la mort de ce savant, j'ai acquis ses livres ainsi que le manuscrit de Tinctoris. La bibliothèque de l'université de Gand renferme un beau manuscrit sur vélin qui contient sept ouvrages de Tinctoris, savoir : le Traité des effets de la musique, ceux de la nature et de la propriété des tons, des notes et des pauses, de l'imperfection des notes, des points musicaux, des altérations, et le *proportionale*. Les Traités de la main musicale, de la valeur régulière des notes, du contrepoint, et le *Diffinitorium* y manquent. Je possède aussi une copie faite au seizième siècle de ce dernier ouvrage et du *proportionale*. Enfin, Perne a fait, d'après le manuscrit qui est aujourd'hui en ma possession, une copie des Traités de Tinctoris qui, après avoir appartenu à Choron, est passée dans la bibliothèque du Conservatoire de Paris. Cette copie est malheureusement remplie de barbarismes latins et de non-sens, à cause de la difficulté que Perne a éprouvée à lire le manuscrit ancien. Choron a corrigé quelques-unes de ces fautes, mais il en reste encore.

J'ai donné, dans mon *Mémoire sur le mérite des musiciens belges* (1), l'indication de la nature de tous les traités de musique composés par Tinctoris; je crois devoir la rapporter ici, à cause de la rareté de ce volume. Le premier de ces ouvrages, qui est un traité du solfége, selon la méthode de Guido d'Arezzo, a pour titre : *Expositio manus secundum magistrum Johannem Tinctoris*, et contient neuf chapitres. On y trouve un grand nombre d'exemples notés, et un *Kyrie* à trois voix de la composition de Tinctoris. Le livre de la nature et de la propriété des tons (*Liber de natura et proprietate tonorum*), qui suit celui de l'exposition de la main, est dédié à Jean Okeghem et à Busnois, chantres du roi de France et de Charles le Téméraire, duc de Bourgogne. Les cinquante et un chapitres qui composent ce livre renferment environ cent exemplaires notés fort curieux. C'est à la fin de l'ouvrage qu'on trouve la date précise où il l'acheva (6 novembre 1476). Le Traité des notes et des pauses (*De notis ac pausis*), divisé en deux livres, est dédié à un excellent musicien nommé *Martin Hanard*, chanoine de Cambrai; celui de la valeur régulière des notes (*De regulari valore notarum*), qui contient trente-trois chapitres; celui de l'imperfection des notes (*Liber imperfectionum notarum*), dédié à Jean Frontin, et divisé en deux livres; le Traité des altérations (*Tractatus alterationum*), dédié à Guillaume Guinand, maître de chapelle de Louis Sforce, duc de Milan, et divisé en trois chapitres; celui des points musicaux (*Super punctis musicalibus*), divisé en vingt chapitres; ouvrage instructif sur une matière obscure; le Traité du contrepoint (*Liber de arte contrapuncti*), dédié au roi de Naples et de Sicile Ferdinand Ier. Cet ouvrage, le plus important de tous ceux de Tinctoris, est divisé en trois livres. L'auteur nous apprend qu'il l'acheva à Naples, au mois d'octobre 1477. On y trouve environ quarante exemples de contrepoints à trois, quatre et cinq parties,

(1) *Allgemeine Litteratur der Musik oder Anleitung zur Kenntniss musikalischer Bücher*, etc., Leipsick, 1792, un vol. grand in-8°.

(1) Dans le volume publié par la 4me classe de l'Institut des Pays-Bas, intitulé : *Verhandelingen over de Vraag : Welke verdiensten hebben zich de Nederlanders vooral in de 14e, 15e en 16e eeuw in het vak der Toonkunde verworven ?* Amsterdam, J. Muller, 1829, in-4°.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

la plupart extraits de motets ou de chansons des compositeurs contemporains ou de l'époque antérieure. Les derniers ouvrages de Tinctoris qui se trouvent dans mon manuscrit sont le proportional (*Proportionale musices*), divisé en trois livres, et qui traite des proportions des notes dans la notation de son temps; le *Diffinitorium musices*, qui contient quelques articles d'un haut intérêt, non imprimés dans l'édition de Naples, ni dans les copies publiées par Forkel et Lichtenthal; enfin le *Complexus effectuum musices*, ou Traité des effets de la musique, divisé en vingt et un chapitres. Les treize derniers manquaient dans le manuscrit; j'y ai suppléé par une copie de ces chapitres d'après le manuscrit de Gand.

Contemporain de Jean Okeghem, de Regis, de Busnois, de Firmin Caron et de Guillaume Faugues, Tinctoris n'est inférieur à aucun d'eux dans l'art d'écrire l'harmonie avec pureté et une certaine élégance relative, comme on peut voir par douze motets à trois voix répandus dans son *Traité du contrepoint*, et surtout par un *Deo gratias* à cinq voix sur le plain-chant qui se trouve au vingt et unième chapitre du second livre de cet ouvrage, et qui, pour le temps où il a été écrit, est un chef d'œuvre. Comme professeur et savant dans la solmisation, dans la tonalité ainsi que dans les immenses difficultés de la notation proportionnelle, il me paraît être l'esprit le plus lucide du quinzième siècle et le plus grand musicien de cette époque.

Convaincu comme je le suis de la valeur des ouvrages de Tinctoris, sous le rapport historique, j'ai pris soin d'en établir le texte aussi correctement que je l'ai pu au moyen des diverses copies citées précédemment; je les ai traduits en français, et j'en ai conféré les passages et les points de doctrine qui offraient de l'obscurité avec les auteurs anciens les plus estimés, éclaircissant le tout par des notes. Enfin j'ai traduit en notation moderne tous les exemples. J'ai soumis mon manuscrit à l'examen de la classe des beaux-arts de l'Académie royale de Belgique, qui l'a approuvé dans sa séance du 9 décembre 1860, sur le rapport de mon honorable confrère M. André Van Hasselt. Ce rapport a été inséré dans les *Bulletins de l'Académie*, t. 10 (2e série), p. 674, et reproduit dans la *Revue et Gazette musicale de Paris*, ann. 1861. Le texte et la traduction des œuvres de Tinctoris seront publiés après le huitième et dernier volume de la *Biographie universelle des musiciens*.

Outre les morceaux cités ci-dessus, Tinctoris a laissé en manuscrit quelques compositions pour l'église qui se trouvent dans les archives de la chapelle pontificale; entre autres une messe de *l'Homme armé*, à cinq voix (volume 35), dont l'abbé Baini a fait connaître quelques singularités dans ses *Mémoires sur la vie et les ouvrages de J.-P. de Palestrina* (tome Ier, page 96). M. l'abbé Stephen Morelot a signalé l'existence de la chanson française de Tinctoris, *Vostre regard si très fort m'a ferri*, dans sa *Notice sur un manuscrit de la Bibliothèque de Dijon* (Paris, 1850, in-4°), et M. Catelani, savant bibliothécaire de Modène, fournit l'indication de la chanson à trois voix du même musicien (*Hélas*) dans son intéressant opuscule intitulé : *Di due stampe ignote di Ottaviano Petrucci da Fossombrone*. Cette chanson est imprimée dans le premier livre du recueil publié par Petrucci (en 1501) sous le titre *Harmonice musices Odhecaton*. Enfin, on trouve une Lamentation à quatre voix de Tinctoris dans le *Lamentationum Jeremie prophete* (sic) *liber primus*, imprimé à Venise, par Petrucci, en 1506, in-4° obl.

TINGRY (Jean-Nicolas-Célestin), violoniste, né à Verviers (Belgique), le 7 septembre 1819, fut admis comme élève au Conservatoire de Paris, le 6 novembre 1832, et y reçut des leçons de Baillot. Ses études musicales étant terminées, il sortit de cette institution au mois de décembre 1837. Pendant plusieurs années, il se fit entendre dans les concerts de Paris et y brilla par le caractère large, brillant et vigoureux de son talent. En 1844, il voyagea dans le midi de la France et y obtint du succès dans ses concerts. Arrivé à Bruxelles, au mois de février 1845, après avoir parcouru l'Allemagne, il y donna un concert où il excita l'enthousiasme du public dans un concerto de sa composition, le *Tremolo* de Bériot et *Une Scène de départ*, par Singer. De retour à Paris, vers le fin de la même année, il y donna des matinées musicales, dans lesquelles il fit entendre des quatuors et des quintettes de sa composition, dont le mérite fut signalé dans les journaux de musique. Après une longue absence, M. Tingry a reparu à Paris, en 1857, dans les concerts et y a fait applaudir des trios de piano, violon et violoncelle de sa composition. Il est fixé à Cambrai, comme professeur.

TINNAZOLI (Agostino), organiste à Ferrare, vers la fin du dix-septième siècle, a fait graver de sa composition : *Sonate e Capricci per l'organo*; Rome, 1690, in-fol. oblong. On connaît aussi en manuscrit, de cet artiste : *Kyrie, sanctus, Agnus e l'assoluzione della*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Messa de' Morti a quattro, et *Cantata a canto e Basso per l'organo*.

TINTI (Salvator), violoniste distingué, né à Florence, vers 1740, mourut à Venise, en 1800. On a gravé, à Florence, six quatuors pour deux violons, alto et basse, de sa composition. Le catalogue de Traeg indique aussi sous son nom six quintettes pour deux violons, deux altos et violoncelle.

TIRABOSCHI (Jérôme), jésuite et savant littérateur italien, naquit à Bergame, le 28 décembre 1731. Après avoir été quelque temps *conservateur de la bibliothèque de Brera*, à Milan, il fut appelé à Modène, et eut la direction de la bibliothèque ducale. Il mourut dans cette ville, le 3 juin 1794, avec les titres de chevalier et de conseiller du duc de Modène. Son histoire de la littérature italienne (*Storia della letteratura italiana*; Modène, 1772-1782, treize volumes in-4°, et Florence, 1805-1812, vingt volumes in-8°) est un livre estimé. Il y traite succinctement de l'histoire de la musique en Italie. Le sixième volume de sa *Biblioteca Modenese* est intitulé : *Notizie de' pittori, scultori, incisori ed architetti modenesi, con un appendice de' professori di musica*; Modène, 1786, in-4°.

TIRAQUEAU (André), né vers 1480, à Fontenay-le-Comte, y occupa longtemps la charge de sénéchal, puis fut conseiller au parlement de Paris. Il mourut dans cette ville en 1558. On assure qu'il eut trente enfants, et qu'il publia un nombre égal de volumes. Ses ouvrages ont été réunis par son fils en cinq volumes in-fol.; Paris, 1574. On trouve dans cette collection celui qui a pour titre : *De nobilitate et jure primogenitorum*; il y examine dans le trente-quatrième chapitre si la musique est un art utile et si la profession de musicien est honorable.

TISCHER (Jean-Nicolas), maître de concert du prince de Saxe-Cobourg et organiste à Schmalkalde, naquit en 1707, à Bæhlen, dans la principauté de Schwartzbourg. A l'âge de douze ans, il commença l'étude de la musique chez l'organiste du lieu de sa naissance; après trois années passées chez ce maître, il alla étudier à Halberstadt, chez l'organiste Graf, puis à Arnstadt, où il apprit les éléments de la composition, du violon et de la viole d'amour, et en dernier lieu à Rudolstadt, où il retrouva Graf dans la position de maître de concert. De retour à Arnstadt, il s'y livra à l'enseignement du clavecin; mais n'ayant pu obtenir la place d'organiste à Erfurt, il s'engagea comme hautboïste dans un régiment à Brunswick, en 1728. Ayant pris son congé en 1731, il accepta les places d'organiste de la cour et de la ville à Schmalkalde. Quelques années après, Tischer obtint du prince de Saxe-Cobourg le titre de maître de concert. On ignore l'époque de sa mort, mais on sait qu'il vivait encore en 1766. Il a publié de sa composition : 1° Six galanteries pour le clavecin, à l'usage des dames, premier, deuxième et troisième recueils; Nuremberg, 1748. 2° Divertissement musical consistant en trois suites pour le clavecin; *ibid.* 3° Six petites suites pour le clavecin, à l'usage des commençants, premier et deuxième recueils; *ibid.* 4° Treize concertos pour le clavecin, en sept recueils; *ibid.* 5° Six pièces (*Parthien*) faciles et agréables pour le clavecin, à l'usage des commençants; Munich, 1766. Tischer a laissé en manuscrit : 1° Cinquante morceaux d'église achevés en 1732. 2° Six concertos pour hautbois et viole. 3° Six symphonies pour deux flûtes, deux violons, viole et basse. 4° Six *idem avec deux cors*. 5° Six *concertos pour le* violon. 6° Ouvertures pour les instruments à cordes. 7° Deux œuvres de sonates pour le violon. 8° Six fugues pour le clavecin. 9° *Les quatre Saisons*, divertissements pour le clavecin. 10° Six concertos pour le clavecin.

TISCHLINGER (Burkard), musicien et facteur d'orgues au service de l'empereur Maximilien Ier, a construit, en 1507, l'orgue de l'église Saint-Étienne, à Vienne, près de la *grande sacristie*.

TISSOT (Simon-André), médecin célèbre, né à Groney, dans le pays de Vaud, le 20 mars 1728, fit ses études à Genève et à Montpellier, puis se fixa à Lausanne, en 1749. Une inflammation de poitrine le mit au tombeau le 13 juin 1797, à l'âge de soixante-neuf ans. Au nombre de ses ouvrages, on remarque celui qui a pour titre : *L'inoculation justifiée*, ou *Dissertation pratique et apologétique sur cette méthode, avec un Essai sur la mue de la voix*; Lausanne, 1754, in-12; Paris, Didot, 1774, in-12. Cet écrit se trouve aussi dans les œuvres complètes de l'auteur; Paris, Allut, 1809-1813, onze volumes in-8°.

TISSOT (Pierre-François), littérateur distingué, professeur de poésie latine au collége royal de France, membre de l'Académie française, né à Versailles, le 10 mai 1768, est mort à Paris, le 7 avril 1854. Ce fécond écrivain, dont les travaux littéraires n'ont pas de rapport avec l'objet de la *Biographie universelle des musiciens*, a fourni à l'*Encyclopédie moderne*, publiée par M. Courtin (Paris, 1823

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

et années suivantes), un très-bon travail sur le *Chœur*, dans ses diverses acceptions.

TISSOT (Amédée), poëte et littérateur médiocre, né vers 1794, est mort dans une maison de santé, près de Paris, en 1850. Au nombre de ses productions, on trouve une brochure intitulée : *Deux mots sur les théâtres de Paris;* Paris, Pihan-Delaforest, 1827, in-8° de quarante-quatre pages. Cette brochure est particulièrement relative à l'Opéra. Il en a été fait une critique dans la *Revue musicale* (t. II, p. 148-153).

TITELOUZE (Jean), prêtre du diocèse de Saint-Omer, chanoine et organiste de l'église cathédrale de Rouen, obtint cette position au concours en 1588, et l'occupa pendant quarante-cinq ans. Il mourut en 1633 (voyez le *Discours de réception de M. l'abbé Langlois*, à l'Académie royale de Rouen, *contenant la Revue des maîtres de chapelle et musiciens de la métropole de Rouen* (1), p. 16), et non en 1650, suivant la préface du premier livre d'orgue de Gigault (*voyez* ce nom). Titelouze a fait imprimer de sa composition : 1° *Missa quatuor vocum ad imitationem moduli* In ecclesia; *Parisiis, Ballard*, 1626, in-fol. 2° *Hymnes de l'église, avec des fugues et recherches sur le plain-chant;* Paris (sans date), un volume in-4° obl. 3° *Magnificat de tous les tons avec les versets pour l'orgue;* ibid., un volume in-4° obl. Il y a beaucoup de mérite dans ces pièces d'orgue, et leur style a de l'analogie avec celui de Froberger. Titelouze a été le maître des organistes André Raison (*voyez* ce nom) et Gigault.

TITL (Antoine-Émile), compositeur à qui les critiques allemands accordent beaucoup de talent, est né en 1809 à Pernstein, en Moravie. Après avoir suivi, à Brunn, un cours normal de musique et étudié la composition, sous la direction de Rieger, il s'est établi à Prague. Ses premiers essais ont été les ouvertures à grand orchestre pour les drames *Torquato Tasso* et *der Eichenrauber* (le Voleur de morts) : leur effet surpassa ce qu'on pouvait attendre d'un jeune homme. M. Titl a écrit ensuite l'opéra *Die Burg-Frau* (la Dame du château), que le public de Prague a vivement applaudi. En 1852, il a composé une messe solennelle avec chœur à huit voix, pour l'installation du prince archevêque d'Olmütz. Cette production a été trouvée si belle, que les Conservatoires de Vienne et de Prague en ont demandé des copies pour la faire exécuter. On a publié dans cette dernière ville, chez Enders, trois suites de chants allemands composés par Titl. Fixé en dernier lieu à Vienne, il y a été nommé chef d'orchestre du *Burgtheater*, en 1850, et y a fait représenter les drames féeriques *Der Todtentanz* (la Danse des morts), *Der Antheil des Teufels* (la Part du Diable), et *Der Zauberschleier* (le Voile enchanté). M. Titl habitait encore à Vienne en 1860.

TITON DU TILLET (Évrard), né à Paris, le 16 janvier 1677, avait achevé ses études avec succès, lorsqu'il obtint, à l'âge de quinze ans, le grade de capitaine d'infanterie, qu'il échangea plus tard contre celui de capitaine de dragons. Après la paix de Ryswyck, il rentra dans la vie civile, et acheta la charge de maître d'hôtel de la duchesse de Bourgogne. La mort de cette princesse l'ayant laissé sans emploi en 1712, il se livra en liberté à son goût pour les arts, visita l'Italie, puis revint à Paris, où il s'occupa presque sans relâche d'un monument à la gloire de Louis XIV et des grands poëtes, littérateurs, savants et artistes de son règne. Il en fit faire le modèle en petit, représentant le Parnasse, avec tous les hommes célèbres de la France. Apollon y est représenté sous les traits de Louis XIV. Ce monument, d'assez mauvais goût, connu sous le nom de *Parnasse français*, a été placé dans une des galeries de la Bibliothèque royale de Paris. Titon du Tillet en a donné la description en un volume in-folio orné de beaucoup de gravures. Ce volume a pour titre : *Description du Parnasse français exécuté en bronze, suivie d'une liste alphabétique des poëtes et des musiciens rassemblés sur ce monument;* Paris, Coignard, 1732, in-folio, avec beaucoup de portraits de littérateurs et de musiciens. Trois suppléments de cet ouvrage ont paru en 1743, 1755 et 1760 : ils forment un deuxième volume in-folio. Les pièces de ce recueil relatives à la musique sont : 1° Remarques sur la poésie et sur la musique, et sur l'excellence de ces deux arts, avec des observations particulières sur la poésie et la musique françaises, et sur nos spectacles. 2° Beaucoup de notices biographiques de musiciens français, avec leurs portraits. 3° Remarques sur la musique et notices nécrologiques sur les musiciens français (dans le premier supplément). 4° Remarques sur la musique et notices nécrologiques (dans le dernier supplément). Titon du Tillet est mort à Paris, le 26 novembre 1762, âgé de près de quatre-vingt-six ans.

(1) Dans les Mémoires de cette Académie, ann. 1881.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

TOBANELLO (Félicien), maître de chapelle à Pavie, dans la première moitié du dix-septième siècle, est connu par un œuvre intitulé : *Salmi spezzati a quattro voci; Venezia, app. Bartol. Magni*, 1619, in-4°.

TOBI (Florent-Joseph), musicien allemand, vécut à Paris, vers 1780, puis se fixa à Amsterdam, où il donnait des leçons de guitare. On a gravé de sa composition : 1° Trois trios pour clarinette, violon et basse, op. 1; Paris, 1780. 2° Méthode de guitare; Amsterdam.

TOCKLER (Conrad), appelé **NORICUS**, parce qu'il était né à Nuremberg, fit ses études à Leipsick, en 1495, y obtint le doctorat en médecine en 1511, et y eut la place de professeur en 1512. Il mourut en 1530. En 1503, il avait enseigné dans un cours public la *Musica speculativa*, de Jean de Muris. La copie de cet ouvrage corrigée par Tockler, a servi à l'abbé Gerbert pour la publication qu'il en a faite, dans le troisième volume de ses *Scriptores ecclesiastici de musica*.

TODERINI (Jean-Baptiste), littérateur, né à Venise, en 1728, entra chez les jésuites qui avaient dirigé ses études, et enseigna la philosophie à Vérone et à Forli. Après la suppression de son ordre, il suivit, en 1781, Garzoni dans son ambassade à Constantinople; et quoiqu'il n'eût que des notions très-imparfaites de la langue des Turcs, il entreprit un livre concernant leur littérature, qu'il publia à Venise, en 1787, sous le titre : *La Letteratura turchese*, trois volumes in-8°. Bien que de peu de valeur en ce qui concerne les diverses sciences et la littérature des Turcs proprement dite, cet ouvrage renferme quelques bons renseignements relatifs à la musique de ce peuple, à l'époque du séjour de l'auteur à Constantinople. Ce que Toderini rapporte concernant cet art remplit le seizième chapitre du premier volume (p. 222-252). *La Letteratura turchese* a été traduite en français par Cournand (Paris, 1789, trois volumes in-8°), et en allemand, par Hausleutner (Kœnigsberg, 1790, deux volumes in-8°).

TODI (Marie-Françoise), suivant Gerber, mais dans un livret d'opéra joué à Berlin, elle a le prénom de Louise (Luigia). Célèbre cantatrice de la seconde moitié du dix-huitième siècle, elle naquit en Portugal, vers 1748, et apprit l'art du chant sous la direction de David Perez. Sa voix était un *mezzo soprano* d'un timbre un peu couvert, mais douée de l'accent expressif. Les succès qu'elle avait eus dès son début au théâtre de Lisbonne la firent appeler à Londres, en 1777, pour y chanter dans l'opéra bouffe. Elle s'y fit entendre dans *le Due Contesse*, de Paisiello, et n'y réussit pas. Le caractère de sa voix et le genre de son talent n'étaient pas de nature à briller dans le style comique. Elle le sentit, et depuis lors, elle ne chanta plus que l'opéra sérieux. Dans l'été de la même année, elle se rendit à Madrid et s'y fit admirer dans l'*Olimpiade*, de Paisiello, et dans quelques autres ouvrages. Arrivée à Paris, dans le mois d'octobre 1778, elle excita la plus vive sensation au Concert spirituel et dans les concerts de la reine à Versailles. Rappelée à Lisbonne dans l'été de 1780, elle y chanta pendant une année, et ne revint à Paris qu'au mois d'octobre 1781, pour y remplir un engagement qu'elle avait contracté avec les directeurs du Concert spirituel. Là, de nouveaux succès l'attendaient. En 1782, madame Todi se rendit à Berlin, où elle fut engagée pour plusieurs années aux faibles appointements de deux mille thalers (sept mille cinq cents francs) (1), mais elle n'y resta qu'un an. Au printemps de l'année 1783, elle chanta au Concert spirituel, ainsi que la célèbre cantatrice madame Mara. Une ardente rivalité s'établit aussitôt entre elles. Les amateurs se partagèrent en deux partis qu'on appela les *Maratistes* et les *Todistes* (*voyez* Mara). Toutes deux brillaient par des qualités différentes; la palme du chant expressif resta à madame Todi, et madame Mara l'emporta sur elle dans les airs de bravoure. Au mois de novembre 1783, madame Todi retourna à Berlin et chanta, dans le mois suivant, le rôle de *Cleofide*, de *Lucio Papirio* (2); mais elle n'accepta pas les offres du roi de Prusse pour l'année 1784, parce qu'elle avait souscrit un engagement pour le théâtre impérial de Pétersbourg. Arrivée à la cour de Catherine, elle y obtint un succès d'enthousiasme, et y produisit une si vive impression dans l'*Armide* de Sarti, que l'impératrice lui fit présent d'un collier de diamants d'une valeur considérable. Une intimité singulière s'établit alors entre la souveraine et la cantatrice : celle-ci, hautaine et vindicative, abusa quelquefois de son crédit pour nuire à ceux dont elle croyait avoir à se plaindre (*voyez* Sarti). Malgré les avantages dont elle jouissait à Pétersbourg, la fâcheuse influence du climat de la Russie sur sa voix la détermina à accepter les offres que lui faisait le roi de Prusse, Frédéric-Guillaume II, pour

(1) Voyez le *Tonkünstler-Lexikon Berlin's*, de M. de Ledebur, page 599.
(2) *Ibid.*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

l'attacher de nouveau au théâtre royal de Berlin. Un traitement de trois mille thalers lui était assuré, outre un logement au palais, une voiture de la cour, la table servie aux frais du roi, et quatre mille thalers de gratification qu'elle reçut en trois ans (1). Ses plus grands triomphes sur cette scène furent l'*Andromeda*, de Reichardt, et la *Medea*, de Naumann. Son début eut lieu le 13 décembre 1786, puis elle retourna à Pétersbourg, où elle chanta pendant six mois, pour y achever son engagement. De retour à Berlin, au mois de septembre 1787, elle y chanta jusqu'au mois de mars 1789. Les auteurs du *Dictionnaire historique des musiciens*, copiés par celui de la notice sur madame Todi, insérée dans la *Biographie portative des contemporains* (Supplément, p. 823), disent que cette cantatrice partit de Berlin au mois de mars 1789, pour se rendre à Paris, et qu'en passant à Mayence elle chanta devant l'électeur; mais que les troubles qui éclatèrent en France l'empêchèrent de s'y rendre. Ces assertions sont inexactes; car suivant des renseignements certains qui m'ont été fournis par M. Farrenc, madame Todi chanta aux concerts spirituels à Paris, les 25 et 29 mars, tout le mois d'avril et le 21 mai 1789, pour la dernière fois. Elle était aussi engagée au Concert de la Loge olympique et y chanta plusieurs airs de Paisiello, de Cimarosa, de Sarti, et une grande scène (*Sarete alfin contenti*) composée pour elle par Cherubini. En quittant Paris, à la fin de mai 1789, elle se rendit à Hanovre, où elle était engagée et y chanta jusqu'au mois d'octobre 1790. Elle partit alors pour l'Italie, et brilla à Parme pendant le carnaval suivant. Dans l'été de 1792, elle retourna à Lisbonne et y mourut au mois de juin de l'année suivante, laissant à huit enfants qu'elle avait eus de deux maris, environ quatre cent mille francs, et de plus une quantité considérable de pierreries et de bijoux d'une grande valeur. L'auteur de la notice de la *Biographie portative des Contemporains* a été mal informé en disant que madame Todi mourut en Italie dans l'année 1810 (2).

TODINI (Michel), né à Saluzzo, dans le Piémont, vers 1625, était, suivant La Borde (*Essai sur la musique*, tome III, page 538), un très-habile joueur de musette qui, après avoir vécu longtemps à Rome, s'était fixé en France et y est mort. J'ignore sur quels documents il s'est appuyé pour ces dernières circonstances qui ne sont mentionnées par aucun autre auteur. Quoi qu'il en soit, ce Todini employa dix-huit années, pendant son séjour à Rome, à construire divers instruments et machines contenues dans plusieurs chambres de sa maison, et dont le P. Kircher a donné la description dans sa *Phonurgia nova* (pages 107 et suivantes), dès 1673. Plus tard, Todini donna lui-même une description plus détaillée de ses inventions dans un petit livre qui a pour titre : *Dichiaratione della galleria armonica eretta in Roma da Michele Todini, Piemontese di Saluzzo nella sua habitatione* (sic) *posta all' arco della Ciambella; in Roma, per Francesco Tizzoni*, 1676, quatre-vingt-douze pages in-12. Forkel, Lichtenthal et Ferd. Becker n'ont cité cet ouvrage que sous le titre abrégé *la Galleria armonica*. Ils n'en ont pas connu le véritable contenu, car ils disent qu'il est relatif à un orgue ingénieux qui avait coûté dix-huit années de travail à Todini; mais ce n'est pas seulement à cet orgue que se borne la description, car la galerie harmonique formée par cet habile artiste contenait plusieurs instruments et machines qui étaient renfermés dans trois chambres de sa maison, et tous ces objets sont détaillés dans le petit ouvrage dont il s'agit.

Dans la première chambre se trouvaient deux horloges fort curieuses et très-compliquées qui n'avaient point de rapport direct avec la musique. Dans la deuxième était une machine immense appelée par Todini *Polyphème et Galatée*. On y voyait beaucoup de mouvements différents exécutés par des tritons et des dieux marins qui portaient un clavecin mécanique. Polyphème jouait d'une petite épinette appelée *sordellina o musetta*, dont les sons étaient produits au moyen d'un clavier placé au-dessous de celui du clavecin. Les inventions musicales les plus remarquables de Todini se trouvaient dans la troisième chambre. Elles excitent l'étonnement lorsqu'on songe au temps où elles ont été faites. En voici la description abrégée. Todini avait construit deux violons singuliers dont l'un portait sous ses cordes celles d'un autre *violinetto* ou *pochette*, qui sonnaient à l'octave de celles du violon. Au moyen d'un ressort placé près du sillet, on pouvait jouer à volonté le violon ou la pochette isolément, ou les deux instruments ensemble à l'octave. L'autre violon, au moyen d'une machine ingénieuse, pou-

(1) Voyez le *Tonkünstler-Lexikon Berlin's*, p. 399.

(2) Suivant L. Schneider (*Geschichte der Oper.*, p. 198), Mme Todi serait morte en Italie, en 1812 : autre erreur.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

vait être monté tout à coup d'un intervalle de seconde, de tierce, ou même de quinte : ces deux instruments sont décrits dans le chapitre vingt-deuxième du livre. Dans le vingt-troisième chapitre, on trouve la description d'une viole *tétraphone* dont le mécanisme permettait d'y jouer à volonté, et sans démancher, les quatre espèces de violes, c'est-à-dire, le *soprano* ou *par-dessus de viole*, le *contralto* ou *viola bastarda*, le ténor et la basse de viole. Todini avait donné à la partie grave de cet instrument une étendue beaucoup plus grande, mais il y renonça par la suite, parce qu'il inventa la contrebasse à quatre cordes qu'il joua lui-même dans les oratorios, dans les concerts et dans les sérénades. Jusqu'en 1670, la partie de contrebasse était jouée par l'*archiviole*, montée de sept cordes à l'octave grave de la basse de viole, avec des cases pour poser les doigts, ou par la grande viole appelée *lyra* ou *accordo*. Les contrebasses de Gaspard de Salo et autres anciens maîtres qu'on possède sont ces mêmes instruments dont on a changé le manche et le système de monture.

Todini avait inventé deux clavecins qu'il avait construits lui-même. L'un d'eux, conçu de la manière la plus ingénieuse, offrait les moyens de jouer dans les trois genres diatonique, chromatique et enharmonique, sans avoir recours à des divisions multipliées et incommodes du clavier. Cet instrument est décrit dans le vingt-cinquième chapitre de la *Dichiaratione*. Enfin, dans la troisième chambre se trouvait aussi un grand orgue qui renfermait beaucoup de combinaisons et d'effets reproduits plus tard comme des inventions nouvelles. Cet orgue, dont la construction avait exigé plusieurs années de travail, faisait entendre ensemble ou séparément sept instruments d'espèce différente, dont un était le grand orgue, composé de beaucoup de jeux qui pouvaient se réunir ou se séparer à volonté, sans que l'organiste fût obligé de lever les mains du clavier; invention qui a été reproduite de nos jours. Quatre instruments *da penna*, c'est-à-dire, appartenant à l'espèce du luth, du clavecin ou des cordes pincées, étaient renfermés dans cet orgue. Le premier était un clavecin ordinaire; le second, une *épinette* à l'octave aiguë; le troisième, un *tiorbino* ou *petit téorbe*, et le quatrième, un *luth*. Les deux autres instruments *d'archet*, ou à archet, étaient un violon et l'espèce de grande viole appelée *lyra* ou *accordo*. Todini avait trouvé un mécanisme qui imitait parfaitement le jeu de l'archet sur ces instruments. On sait les recherches et essais nombreux qui ont été faits depuis la fin du dix-huitième siècle pour reproduire le même effet. Mais ce qui rend les inventions de Todini vraiment merveilleuses, c'est que le même clavier servait pour l'orgue avec tous les jeux, pour les clavecins, épinettes, luth et téorbe, ainsi que pour les instruments à archet, qui pouvaient être joués seuls ou réunis à l'orgue et aux instruments *da penna*, sans qu'il fût nécessaire de lever les mains du clavier.

On ignore l'époque où cette galerie harmonique a été acquise par la famille Verospi et placée dans son palais. Tous les objets n'y ont pas été transportés, mais seulement le grand orgue avec les clavecins et autres instruments qui en dépendent : on les a disposés dans un autre ordre, et ornés de belles peintures et de sculptures dorées. Bonanni en a donné la figure dans la planche XXXIII de son *Gabinetto armonico*, publié à Rome, en 1722. De la Lande, qui vit ces instruments au palais Verospi, en 1765, prétend (1) que les peintures de l'orgue et du clavier sont du Poussin. Si le fait est exact, il faut que l'instrument de Todini ait été fini avant 1664, qui est l'année de la mort de ce grand peintre; mais cela est peu vraisemblable. De la Lande n'a point entendu l'instrument, mais ce qu'il dit de son extérieur correspond à la description de Todini, et à la figure qu'en a donnée Bonanni. Burney, qui visita aussi le palais Verospi cinq ans après l'astronome De la Lande, et qui vit la galerie où l'orgue est placé, ne fut pas plus heureux et ne put l'entendre. Il essaya le clavier du clavecin qui communique avec l'orgue; mais pas une note ne résonna, sans doute parce qu'il y a un secret qui lui était inconnu. Au reste, sa description est conforme aux autres (2).

TOEPFER (Jean-Chrétien-Charles), né à Apolda, dans le grand-duché de Saxe-Weimar, vers 1740, fut professeur au gymnase d'Eisenach. On a de lui un livre qui a pour titre : *Anfangsgründe zur Erlernung der Musik, und insonderheit des Claviers*, etc. (Principes pour apprendre la musique, et principalement le clavecin, etc.); Breslau, 1775, in-4° de huit feuilles.

TOEPFER (Charles), né à Berlin, le 26 décembre 1791, peut-être fils du précédent, fit ses études à l'université de cette ville, et obtint le doctorat en philosophie; mais en-

(1) *Voyage en Italie*, t. IV, page 490, 2e édition.
(2) *The present state of music in France and Italy*, pages 392 et suivantes.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

traîné par son goût pour la musique et pour le théâtre, il se fit acteur et chanta à l'opéra de Breslau, en 1810, puis à Vienne. En 1822, il chantait à Hambourg. On a publié de sa composition : 1° *Fünf Lieder von verschiedenen Dichtern*, etc. (Cinq chansons de différents poètes, avec accompagnement de guitare); Breslau, Fœrster, 1814. 2° Trois *Lieder* idem, op. 5; *ibid.* Charles Tœpfer s'est aussi fait connaître comme guitariste et a publié quelques pièces pour son instrument.

TŒPFER (Jean-Gottlob), professeur de musique au séminaire et organiste à l'église de Weimar, est né le 4 décembre 1791, à Niederrossla, près de cette ville. Son père, homme peu fortuné, lui fit enseigner dès son enfance le piano et l'orgue par le *cantor* du lieu. Une dame, dont la maison de campagne était dans le lieu de naissance de Tœpfer, ayant remarqué ses heureuses dispositions pour la musique, se chargea des frais de son éducation, et l'envoya à Weimar pour continuer ses études de piano auprès de Destouches, et de violon sous le directeur de musique Riemann. Partageant son temps entre les leçons de ces artistes et les cours du gymnase et du séminaire, il fit de rapides progrès dans les diverses parties de la musique et dans les sciences. Lorsque Eberhardt Müller (voyez ce nom) fut appelé à Weimar, en qualité de maître de chapelle, la grande-duchesse (Marie-Paulowna) confia Tœpfer à la direction de cet artiste distingué, qui fit de son élève un organiste habile et un musicien instruit. Ses études terminées, il se livra à l'enseignement du piano, et obtint, en 1817, la place de professeur de musique au séminaire.

Vers cette époque, la construction d'un nouvel orgue à l'église principale de Weimar fixa l'attention de M. Tœpfer sur les bases naturelles et positives des proportions de cet instrument. Employant toutes ses heures de loisir à fréquenter l'atelier du facteur qu'on avait choisi pour le nouvel orgue, il en étudia les détails avec attention, lut les meilleurs livres qu'on possède sur cet objet, et plus tard perfectionna ses connaissances par des voyages en Saxe, en Bavière, en Autriche et en Bohême. Choqué de ne trouver chez la plupart des facteurs que des habitudes pratiques dans les proportions qu'ils donnent aux diverses parties des orgues, il se livra à la recherche d'une théorie plus rationnelle et plus positive de la construction de ces instruments, et publia le résultat de ses méditations dans un livre qui a pour titre : *Die Orgelbau-Kunst nach einer neuen Theorie dargestellt und auf mathematische und physikalische Grundsætze gestützt*, etc. (L'art de la construction de l'orgue, exposé dans une théorie nouvelle, et fondé sur des bases mathématiques et physiques pour la mesure des tuyaux, la distribution de l'air, etc.); Weimar, W. Hofmann, 1833, in-8° de quatre cent huit pages, avec une préface et des planches lithographiées. Cette première partie du travail de M. Tœpfer n'étant relative qu'aux sommiers, à la soufflerie et aux tuyaux à bouche, il compléta son travail dans un supplément intitulé : *Erster Nachtrag zur Orgelbau-Kunst, welcher die Vervollstændigung der Mensuren zu den Labialstimmen und die Theorie der Zungenstimmen*, etc. (Premier supplément à l'art de la construction de l'orgue, contenant le complément des mesures pour les jeux à bouche, et la théorie des jeux d'anches, avec des tableaux, etc.); Weimar, W. Hofmann, 1834, in-8° de quatre-vingt-seize pages, avec une planche lithographiée. Je crois qu'il a paru postérieurement un second supplément, mais je ne le connais pas. Une deuxième édition de ce livre a paru sous ce titre : *Die Orgel, Zweck und Beschaffenheit ihrer Theile*, etc. (L'orgue, le but et la nature de ses parties, etc.); Erfurt, Kœrner, 1843, in-8°. Dans la préface de son excellent livre, M. Tœpfer expose les motifs qui lui ont fait chercher dans le calcul une base certaine pour une bonne construction des orgues de grande et de petite dimension; j'ai traduit les passages les plus importants de cette préface pour l'analyse que j'ai faite de l'ouvrage, dans la *Gazette musicale de Paris* (ann. 1839, p. 185, 194 et 278) : on peut consulter ce travail pour connaître en quoi consiste le nouveau système de l'organiste distingué de Weimar. Avant la publication de son livre, M. Tœpfer avait déjà fait insérer dans la *Gazette musicale de Leipsick* un article concernant l'amélioration du plein jeu de l'orgue appelé *fourniture* (mixture), t. XXXIII, p. 857. On a aussi de M. Tœpfer une explication du système d'accord de Scheibler pour les instruments à clavier, sous ce titre : *Die Scheiblerische Stimmen Methode Leichtfasslich*, etc. (La méthode d'accord de Scheibler rendue facile, etc.); Erfurt, Kœrner, 1842, in-8°; et un traité de l'art de jouer de l'orgue, intitulé : *Theoretisch-praktische Organisten-Schule, enthaltend die vollstandige Harmonielehre nebst ihren Anwendung auf die Composition der gebrauchlichsten Orgelstücke* (École de l'organiste, théorique et

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

pratique, contenant la science complète de l'harmonie, suivie de son application à la composition des pièces d'orgue usuelles, etc.); Erfurt et Langensalza, 1845, in-4°. M. Tœpfer a publié un livre choral à l'usage des organistes, lequel a pour titre : *Allgemeines und vollständiges Choralbuch, Zunæchst zum Dresdner, Weimar'schen und Erfurter Gesangbuche. Die Melodieen nach J.-A. Hiller, Rempt und M. G. Fischer gesetzt und mit vierstimmiger Harmonie, nebst kurzen doppelten Zwischenspielen von*, etc. (Livre choral général et complet, suivant les livres de chant de Dresde, de Weimar et d'Erfurt, et d'après les mélodies de J.-A. Hiller, Rempt et J.-F. Fischer, en harmonie à quatre parties, avec de courtes conclusions doubles, par etc.); Erfurt, Kœrner, in-4° de deux cent seize pages.

Comme compositeur et organiste, M. Tœpfer mérite aussi des éloges. Les ouvrages qu'il a publiés en ce genre sont : 1° *Orgelstücke* (Pièces d'orgue, op. 1); Leipsick, Peters. 2° Sonate concertante pour piano et flûte, *ibid.* 3° Sonate pour piano seul, op. 3, *ibid.* 4° Variations pour piano et flûte sur le thème *Là ci daremla mano*, ibid. 5° Trio pour piano, violon et violoncelle, op. 6, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 6° Trente-cinq cadences et petits préludes dans tous les tons majeurs pour l'orgue; Erfurt, Kœrner. 7° Trente-six cadences et petits préludes dans tous les tons mineurs pour l'orgue; *ibid.* 8° Fantaisie en *ut* mineur pour l'orgue; *ibid.* 9° Divers préludes détachés pour des chorals; *ibid.*

TOESCHI (Charles-Joseph), violoniste et compositeur italien, dont le nom véritable était **TOESCA DELLA CASTELLAMONTE**, naquit en 1724, dans une petite ville de la Romagne. En 1756, il entra au service de l'électeur Palatin, à Manheim, en qualité de premier violon de sa chapelle; douze ans après, il eut le titre de maître de concert. En 1778, il suivit la cour à Munich et y continua son service jusqu'à sa mort, qui arriva le 12 avril 1788. Il fut compositeur fécond, mais négligé dans son style. Parmi ses productions, on cite les ballets *Don Quichotte, ou les noces de Gamache, le Chapelier anglais, Arlequin protégé par la magie;* trois sextuors pour flûte, hautbois, violon, alto, basson et basse; Paris, Hugard, 1765. Trois quintettes pour flûte, violon, deux altos et basse, op. 5; Paris, Venier. Six symphonies pour deux violons, deux hautbois, deux cors, alto et basse; Paris, Huberti. Vingt et un quatuors pour flûte, violon, alto et basse; Paris, La Chevardière, Bailleux et Venier. Plusieurs concertos pour flûte.

TOESCHI (Jean-Baptiste), fils du précédent, naquit à Manheim, suivant le *Dictionnaire des musiciens de la Bavière* par Lipowsky; mais il est plus vraisemblable qu'il était né en Italie, et qu'il était âgé d'environ onze ans lorsque son père entra au service de l'électeur palatin. Après avoir étudié le violon sous la direction de Jean-Charles Stamitz, il reçut des leçons de composition de Cannabich. Admis dans la musique de l'électeur palatin, vers 1760, il se distingua comme violoniste solo après la mort de Stamitz. Quelquefois aussi, il remplaçait Cannabich dans les fonctions de chef d'orchestre, et le talent dont il y fit preuve lui fit obtenir la survivance de son père. En 1778, il suivit la cour à Munich, et la place de directeur de musique lui fut donnée après la mort de son père. Il mourut à Munich le 1er mai 1800. Toeschi fut un compositeur distingué dans la musique instrumentale, particulièrement dans la symphonie. Ses mélodies sont gracieuses, et ses modulations ne sont pas communes. Ses symphonies avaient beaucoup de succès à Paris avant qu'on y connût les beaux ouvrages de Haydn. On a gravé de sa composition : 1° Six quatuors dialogués pour deux violons, alto et basse, Ier livre; Paris, La Chevardière. 2° Quatre quatuors *idem* et deux trios, livre II, op. 5; *ibid.* 3° Six trios pour deux violons et basse, op. 4; Paris, Venier. 4° Trois symphonies pour deux violons, deux hautbois, deux cors, alto et basse, op. 6; Paris, Huberti. 5° Trois *idem*, avec deux bassons, op. 7; *ibid.* 6° Trois grandes symphonies, op. 8; Paris, Bailleux. 7° Trois *idem*, op. 10; Paris, Venier. 8° Six symphonies avec deux hautbois, deux cors et deux bassons, op. 12; Paris, Bailleux, 1779.

TOESCHI (Charles-Théodore), fils et élève de Jean-Baptiste, a repris le nom primitif de sa famille, et s'est fait connaître sous celui de **TOESCA DELLA CASTELLAMONTE**. Il est né à Manheim, en 1770. Habile violoniste, il a été placé dans l'orchestre du théâtre royal à Munich. Il a composé pour ce théâtre la musique du ballet *les Amazones*, et a publié des duos de violon, et quelques cahiers de danses pour cet instrument.

TOGNETTI (François), né à Bologne, en 1765, fut professeur de littérature au lycée philharmonique de cette ville. En 1818, à l'occasion de la distribution des prix de cette institution, il prononça un discours qui a été

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

publié sous ce titre : ***Discorso su'i progressi della musica in Bologna;*** Bologne, 1818, de l'imprimerie d'Annesio Nobili, in-4°. Une critique anonyme de cet écrit, dont l'auteur était un membre de la famille *Antonio degli Antonii*, parut dans le *Diario di Bologna* (juillet 1818, p. 75 et suiv.). On y reprochait à Tognetti d'avoir fait plutôt l'histoire de la décadence de la musique à Bologne, que celle de ses progrès, car il s'étend particulièrement sur le mérite des œuvres de Ramos, Espagnol, qui fonda une école de musique à Bologne, dans le quinzième siècle, sur son élève Spataro, sur le musicien-littérateur Hercule Bottrigari, sur Artusi, enfin, sur les anciens théoriciens qui s'étaient plus occupés de l'art en savants qu'en artistes. Tognetti répondit à cette critique par une brochure intitulée : ***Lettere di Francesco Tognetti bolognese che servono di appendice al suo discorso su i progressi della musica in Bologna;*** Bologne, 1819, in-4° de seize pages. Ce digne professeur n'entendait guère les choses dont il parle dans ces écrits. Il vivait encore à Bologne, plus qu'octogénaire, en 1846.

TOLBECQUE (Jean-Baptiste Joseph), né à Hanzinne (Belgique), le 17 avril 1797, fut admis au conservatoire de Paris le 12 avril 1810, et y devint élève de Rodolphe Kreutzer pour le violon. Reicha lui enseigna la science du contrepoint et de la fugue. En 1820, il entra à l'orchestre de l'Opéra italien; mais bientôt après, s'étant livré à la composition et à l'arrangement de la musique de danse, il s'y distingua, et y ajouta le mérite de bien diriger les orchestres où l'on exécutait ce genre de musique. En 1825, il quitta le théâtre où il était attaché, et fut chargé de la direction de la danse à Tivoli et dans quelques autres jardins publics. Jusqu'au moment où Musard acquit la vogue en ce genre, Tolbecque fut le chef d'orchestre et le compositeur le plus recherché à Paris pour la musique de danse. Il fut aussi chargé de la direction des bals de la cour. Le nombre de cahiers de quadrilles de contredanses et de valses à grand orchestre de Tolbecque, arrangées en quatuor, pour le piano, ou pour divers instruments, est très-considérable; la plupart des éditeurs de Paris en ont publié. Ayant fait partie de l'orchestre de la société des concerts du conservatoire, comme alto, dès sa création, en 1828, il y était encore, dans la même position, en 1859.

TOLBECQUE (Auguste-Joseph), frère puîné du précédent, né à Hanzinne (Belgique), le 28 février 1801, entra aussi au conservatoire de Paris, en 1816, et fut élève de Kreutzer, comme son frère. Il obtint le second prix de violon au concours de 1818, et le premier lui fut décerné en 1821. Artiste distingué, Auguste Tolbecque se fit entendre avec succès dans les concerts. En 1824, il entra à l'orchestre de l'Opéra comme un des premiers violons, et il occupa la même position dans l'orchestre de la Société des concerts du conservatoire, dès sa création, en 1828. Il y a joué des concertos avec un brillant succès.

TOLBECQUE (Charles-Joseph), second frère de Jean-Baptiste-Joseph, naquit à Paris, le 27 mai 1806. Entré au conservatoire, le 28 avril 1818, il fut, comme ses frères, élève de Rodolphe Kreutzer pour le violon, obtint le second prix de cet instrument, en 1822, et le premier, en 1824. Il fut aussi un des membres de l'orchestre primitif de la Société des concerts du conservatoire. Devenu chef d'orchestre du Théâtre des Variétés, en 1830, il écrivit pour quelques pièces représentées à ce théâtre de charmantes mélodies qui ont eu des succès de vogue. Charles-Joseph Tolbecque n'était âgé que de vingt-neuf ans lorsqu'il mourut dans cette position, le 29 décembre 1835.

TOLBECQUE (Auguste), violoncelliste, fils d'Auguste-Joseph, né à Paris, le 30 mars 1830, fut admis au conservatoire comme élève de M. Vaslin, le 8 octobre 1840, et reçut des leçons d'harmonie de M. Reber. Il obtint au concours le deuxième prix de violoncelle, en 1848, et le premier lui fut décerné, en 1849. En 1858, il s'est fixé à Niort (département des Deux-Sèvres).

TOLLIUS (Jean), né à Amersfoort, en Hollande, vers 1560, a publié de sa composition : 1° *Madrigali a 6 voci;* Heidelberg, 1594, in-4°. 2° *Moduli trium vocum e sacris bibliis assumpti;* Heidelberg, 1597, in-4°.

TOLLIUS (Jacques), philologue hollandais, né à Utrecht, vers 1630, fit ses études à Deventer et dans sa ville natale, puis fut tour à tour commis dans une maison de librairie, secrétaire du savant Heinsius, recteur du gymnase de Gouda et professeur au collége de Duisbourg. Il voyagea en Italie, en Allemagne, et mourut dans la misère à Utrecht, le 29 juin 1696. Chaufepié a induit en erreur Forkel (1) et le savant M. Weiss (2), en disant (3) que

(1) *Allg. Litter. der Musik*, page 86.

(2) *Biografie universelle, ancienne et moderne*, t. XLIV, page 112.

(3) *Nouveau dictionnaire historique et critique*, t. IV, page 403, note L.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Tollius a donné une version latine de l'ouvrage de Bacchini *De Sistris*, etc. J'ai fait voir, à l'article qui concerne Bacchini (*voyez* ce nom), que cet ouvrage a été publié en latin par l'auteur; Tollius en donna seulement une deuxième édition intitulée : *De Sistris eorumque figuris ac differentia* (Trajecti ad Rhenum, 1696, in-4° de trente-six pages avec une planche), et y ajouta une petite dissertation de sept pages sur le même sujet, sous le titre : *De sistrorum varia figura*. Ces deux morceaux ont été insérés par Grævius dans son *Thesaurus antiquitatum romanarum*, t. VI, p. 407 et suivantes, et par Ugolini dans le *Thesaurus antiquitatum sacrarum*, t. XXXII. Tollius nous apprend, dans son épître dédicatoire, qu'il n'a été que l'éditeur de l'ouvrage de Bacchini, et qu'il l'a fait réimprimer à cause de sa rareté excessive, et parce qu'elle était inconnue dans son pays : *Bacchini dissertatio est de sistris : quam in Italia mihi dono datam, et his in locis nunquam visam, ibidem etiam perraram, typis hic iterum me mandaturum suscepi.*

TOLOMAS (le P. Charles-Pierre-Xavier), jésuite, naquit à Avignon en 1705, et mourut à Lyon, en 1763. Il s'était consacré fort jeune à la carrière de l'enseignement, et avait été envoyé à la maison de Lyon pour professer les belles-lettres au collége de la Trinité. Admis à l'Académie des sciences et arts de cette ville, il en fut un des membres les plus actifs; mais une discussion qu'il eut, en 1755, avec les amis de d'Alembert et les encyclopédistes l'obligea à donner sa démission. Le P. Tolomas a fait imprimer des ouvrages sur divers sujets, et a laissé en manuscrit plusieurs dissertations composées pour les Mémoires de l'Académie dont il était membre : au nombre de celles-ci on remarque deux mémoires sur la *Mélographie ou déclamation notée des anciens*. Ces mémoires se trouvent parmi les manuscrits de la Bibliothèque de Lyon sous le n° 905, in-fol. De Landine a indiqué le contenu de ces dissertations dans son Catalogue raisonné des manuscrits de cette bibliothèque.

TOMASCHECK (Jean-Wenceslas), compositeur et organiste distingué, est né à Skatsch, en Bohême, le 17 avril 1774. Dès son enfance, il étudia les principes de musique et le violon à Chrudim, sous la direction de Wolf, directeur du chœur de l'église de cette ville, puis il se livra à l'étude de l'orgue et de la basse continue. En 1787, il fut admis dans un couvent de dominicains à Iglau, en qualité de contralto, et pendant trois ans, il y suivit des cours d'humanités et y reçut des leçons de clavecin. Trois ans après, il se rendit à Prague, pour y suivre les cours de l'université et perfectionner ses connaissances musicales. La lecture des ouvrages théoriques de Marpurg, Kirnberger, Mattheson, Türk, Vogler et autres savants musiciens de l'Allemagne, compléta son instruction; mais les voyages de Mozart dans la capitale de la Bohême et les chefs-d'œuvre qu'il y écrivit décidèrent plus encore de la vocation de Tomascheck pour la composition. Cependant, il se destinait à la profession d'avocat, et ne se proposait de cultiver la musique que comme amateur; cependant après avoir entendu sa *Leonora*, cantate de Bürger, qui obtint un très-grand succès, le comte de Bucquoy, noble protecteur des arts à Prague, l'engagea à renoncer au barreau, et lui créa une position indépendante en lui confiant la direction de sa musique. Dès lors, Tomascheck se livra avec ardeur aux travaux de la composition, et produisit un grand nombre d'ouvrages qui jouissent en Allemagne et particulièrement en Bohême d'une grande réputation, mais qui sont peu connus en France. Les critiques allemands s'accordent dans les éloges qu'ils donnent aux productions de cet artiste : « Elles ont (dit l'auteur de la monographie de Tomascheck) un caractère particulier dans les idées et dans la facture; elles sont riches d'harmonie, savantes sans pédantisme, originales, pleines de feu, d'énergie et de mélodie ; enfin, elles portent le cachet de la grâce et de la fantaisie (1). » Il serait difficile de faire un éloge plus complet. Nægeli donne aussi la qualification d'*inventeur* au compositeur bohême, dans un discours prononcé à la Société musicale de Zurich, en 1812 (2). Tomascheck ne fut pas seulement un compositeur de grand mérite, car il ne se distingua pas moins comme professeur de son art. Au nombre des bons élèves qu'il a formés, on remarque Würfel, Dreyschock, Schulhoff, Kube, Tedesco et Boklet. Il est mort à Prague, le 3 avril 1850, à l'âge de soixante-seize ans.

Les principales compositions de Tomascheck sont celles-ci : 1° *Missa cum graduali et of-*

(1) Sie sind ingesammt eigenthümlich in den Ideen, wie in der Ausarbeitung, reich an Harmonie, gelehrt ohne trockenen Pedantismus, ungesucht originell, streng consequent neu an Thematen, energisch, feurig, kraftig und rein melodisch, voll Phantasie, Anmuth und Grazie, etc.

(2) Voyez la Gazette musicale de Leipsick, XIVe ann., page 730.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ferlorio, à quatre voix et orchestre, op. 40; Prague, Enders. Il y a eu deux éditions de cet ouvrage. 2° *Hymni in sacro pro defunctis cantari soliti*, etc., à quatre voix et orchestre, op. 70; Prague, Berra; Mayence, Schott. 3° *Séraphine*, opéra représenté au théâtre national de Prague, en 1811. 4° *Léonore*, ballade de Bürger, arrangée pour piano, op. 12; Prague, 1808. 5° Cantate pour le troisième mariage de l'empereur François Ier, avec orchestre. 6° *Hector et Andromaque* (poëme de Schiller). 7° Poëmes lyriques de Schiller à voix seule avec piano, op. 29; Leipsick, Hofmeister. 8° Poésies de Gœthe, à voix seule avec piano, neuf recueils; Prague, Enders. 9° Poésies d'Ébert *idem*, op. 60; Prague, Kronberger. 10° *L'Adieu de Marie Stuart à la France*, en bohème, allemand, français et anglais, à voix seule et piano, op. 49; Prague, Enders. 11° *Beatrice*, cantate à grand orchestre. 12° *La Fondation de l'abbaye de Hohenfurth*, ballade à voix seule et piano; Prague, Enders. 13° Six chants de l'épopée nationale de *Wlasta*; ibid. 14° Plusieurs recueils de chants en langues bohème et allemande, op. 2, 6, 33, 34, 48, 50, 67; Prague et Leipsick. 15° Symphonie à grand orchestre, op. 19; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 16° Concerto pour piano et orchestre, op. 18; Vienne, Haslinger. 17° Quatuor pour piano, violon, alto et basse, op. 22; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 18° Grand trio pour piano, violon et alto, op. 7; *ibid.* 19° Grande sonate (en *ut*) pour piano, op. 14; Zurich, Hug. 20° *Idem*, op. 15 (en *sol*); Leipsick, Peters. 21° *Idem*, op. 21 (en *fa*); Vienne, Haslinger. 22° *Idem*, op. 46 (en *la*); Leipsick, Hofmeister. 23° *Idem* (en *si* bémol); Zurich, Hug. 24° Rondeaux et pièces diverses pour piano, op. 11, 35, 39, 40, 41, 47, 51, 62, 63, 65, 66; Prague, Vienne, Leipsick. Tomascheck avait en manuscrit plusieurs concertos de violon avec orchestre, un grand *Requiem* (en *ut* mineur) avec orchestre, un autre *Requiem* à voix seule avec orgue, violoncelle et contrebasse, un *Te Deum* (en *ré* majeur) avec orchestre, un *Veni sancte spiritus* (en *sol*), le *Pater noster* de Zimmermann, et les poésies de Heine, Schott, etc., avec mélodies et accompagnement de piano; la plupart de ces ouvrages ont été publiés comme œuvres posthumes.

TOMASI (Blaise), organiste à Comacchio, dans le duché de Ferrare, au commencement du dix-septième siècle, s'est fait connaître par les ouvrages suivants: 1° *Madrigali a cinque voci*, op. 1; Venise, 1611. 2° *Il secondo libro de Madrigali a cinque et a sei voci, con il basso continuo; de quali parte si potrà cantare con l'istrumento e senza; et parte necessariamente lo ricerca, havendo posto nel fine la tavola che insegnera il modo per concertarli; in Venetia, app. Bartolomeo Magni*, 1613, in-4°. Cet ouvrage est un des premiers recueils de madrigaux écrits avec basse continue. On voit, par l'épître dédicatoire à l'évêque de Comacchio, que le premier recueil de madrigaux de Tomasi est dédié à la communauté dont il était organiste. 3° *Motetti a 2, 3 e 4 voci, con litanie a 4 voci*; ibid., 1615. 4° *XL concerti a 1-8 voci*; ibid.

TOMASINI (Louis), violoniste et compositeur, né en Italie, vers le milieu du dix-huitième siècle, fut directeur d'orchestre de la chapelle du prince Esterhasy, lorsque Haydn en était le compositeur. Il était encore au service de ce prince en 1790; mais on ignore ce qu'il est devenu après cette époque. On a gravé sous son nom: 1° Trois duos pour deux violons; Vienne, Mollo. 2° Douze variations pour violon seul. Cet artiste a laissé en manuscrit deux concertos pour violon et orchestre, douze quatuors pour deux violons, alto et basse, et des sonates pour violon seul.

Un violoniste, nommé *Tomasini*, était, en 1834, maître de concert à Neustrelitz; il joua à La Haye, en 1840, et à Dusseldorf, en 1845; il n'est nullement vraisemblable qu'il y ait identité entre lui et le chef d'orchestre de la chapelle du prince Esterhazy.

TOMEONI (Florino), né à Lucques, en 1757, fit ses études au Conservatoire de Naples, puis alla se fixer à Paris, en 1783, et s'y livra à l'enseignement du chant et de l'accompagnement. Il y établit un magasin de musique, qu'il céda ensuite à madame Duhan, dont le fonds de commerce a passé entre les mains de Dufaut et Dubois, et en dernier lieu dans celles de Schonenberger. Tomeoni est mort à Paris, au mois d'août 1820, laissant une fille (*Erminie Tomeoni*), élève du Conservatoire, qui après avoir été professeur de piano, a chanté l'opéra-comique à Bruxelles et dans plusieurs autres villes, puis s'est rendue en Italie et a chanté au théâtre de *la Pergola* de Florence, en 1844. Dans l'année suivante, elle reçut un engagement pour le théâtre de Mexico, s'embarqua à Gênes pour cette destination sur un navire qui fit naufrage, et recueillie dans la chaloupe avec quelques-uns de ses compagnons d'infortune, ne parvint à un des ports de l'Amérique qu'après avoir souffert pendant dix-sept jours les horreurs

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de la faim et de la soif. Après cette époque, on ne retrouve plus ses traces. Tomeoni s'est fait connaître par les ouvrages suivants : 1° *Méthode qui apprend la connaissance de l'harmonie et la pratique de l'accompagnement, selon les principes de l'école de Naples;* Paris, 1798, in-4°. 2° *Théorie de la musique vocale, ou des dix règles qu'il faut connaître et observer pour bien chanter ou pour apprendre à juger soi-même du degré de perfection de ceux que l'on entend;* Paris, Pougens, an VII (1799), in-8° de cent trente-huit pages. Il y a de bonnes choses dans cet ouvrage, dont Pougens a corrigé le style. 3° Sonate pour le piano; Paris, chez l'auteur. 4° *Le Rossignol et la Fauvette,* cantate avec orchestre ou piano; *ibid.*, 1798. 5° Rondo pour soprano et orchestre ou piano; *ibid.* 6° *Paul au tombeau de Virginie,* pour voix seule, avec clavecin ou orchestre; *ibid.* 7° Romance et trois petits airs avec accompagnement de piano; *ibid.*

TOMEONI (Pellegrino), frère du précédent, né à Lucques, en 1759, fit ses études musicales à Florence, sous la direction de Louis Braccini, élève du P. Martini, et se fixa dans cette ville, où il se livra à l'enseignement du chant et de l'accompagnement. Il y vivait dans les premières années du dix-neuvième siècle. On a de lui un ouvrage élémentaire intitulé : *Regole pratiche per accompagnare il basso continuo, esposte in dialoghi per facilitarne il possesso alla principiante gioventù;* Florence, 1795, in-4°. L'abbé Santini (*voyez* ce nom) possède en partition *Le Salmi del vespro a 4 voci,* sous le nom de cet artiste.

TOMISCH (Florcelus), né à Eippel, en Bohême, en 1756, fit ses humanités au gymnase académique de Prague, et entra dans l'ordre des frères de la charité. Quelques années après son entrée dans le couvent de Prague, il fut envoyé à celui de Vienne, et obtint dans cette ville le doctorat en chirurgie et pharmacie. De retour à Prague, il y vivait encore en 1796, et s'y faisait remarquer par ses talents sur le piano, le violon, le violoncelle et la viole d'amour. On a publié de ce religieux à Vienne, Offenbach et Londres : 1° Trois sonates pour piano et violon, op. 1. 2° Trois sonates pour piano, violon et violoncelle, op. 2. 3° Trois trios concertants pour piano, violon et violoncelle, op. 3. 4° Trois *idem*, op. 4. 5° Ouverture pour piano, violon et violoncelle. 6° Trois sonates pour piano et violon, op. 13; Paris, Pleyel. Les autres ouvrages de ce compositeur me sont inconnus.

TOMKINS (Thomas), fils d'un chantre de l'église cathédrale de Glocester, naquit en cette ville dans la seconde moitié du seizième siècle. Après avoir fait ses études musicales sous la direction de Byrd (*voyez* ce nom), il entra comme chanteur dans la chapelle royale, où il se trouvait déjà en 1580; puis il en fut nommé organiste. Il occupait encore cette position en 1636. En 1607, il obtint le grade de bachelier en musique de l'université d'Oxford; quelques années après, il eut la place d'organiste de la cathédrale de Worcester. On ignore la date de sa mort, mais on sait qu'il vivait encore au temps du protectorat de Cromwell. M. Farrenc possède un manuscrit original de pièces de clavecin et d'orgue de Thomas Tomkins, dont la dernière porte la date de 1654. On a, sous le nom de ce musicien : 1° *Cathedral music, or Music dedicated to the honour and service of God, and to the use of cathedrals and churches of England, especially the chapel royal of king Charles the first.* Cette collection est à cinq voix; Londres, 1823, in-4°. Une deuxième édition a été publiée à Londres, en 1668, in-4°. 2° *XXIV Songs of 3, 4, 5 and 6 parts;* Londres (sans date), in-4°. Quelques-uns des madrigaux de Tomkins ont été insérés dans la collection intitulée : *The Triumphs of Oriana.* Les pièces d'orgue et de clavecin contenues dans le manuscrit de M. Farrenc sont exactement une imitation du style de la *Tabulatura nova* de Samuel Scheidt, publiée en 1624 (*voyez* Scheidt).

TOMMASI (le P. Joseph-Marie), en latin **THOMASIUS**, prêtre de la congrégation des clercs réguliers, était fils aîné du prince de Parme, et naquit au château d'Alicate, en Sicile, le 14 septembre 1649. A l'âge de dix-sept ans, il entra dans l'ordre des Théatins. Les langues grecque, hébraïque et chaldaïque, la philosophie et les sciences furent les objets de ses constantes études, et son érudition dans les matières ecclésiastiques fut immense. Le pape Clément XI voulut récompenser ses grands travaux en le faisant cardinal, en 1712. Il jouit peu de cet honneur, car il mourut à Rome, le 1er janvier 1713. Il a été béatifié par le pape Pie VII. L'ouvrage le plus important du P. Tommasi a pour titre : *Codices sacramentorum nongentis annis vetustiores, nimirùm Libri III sacramentorum ecclesiæ. Missale Gothicum, sive gallicanum vetus. Missale Francorum. Missale Gallicanum Vetus;* Rome, 1680, in-4°. Ce livre, comme ceux du même auteur dont les

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

titres suivent, doivent être consultés par les historiens de la musique, pour les rapports du chant de l'église avec les anciennes liturgies. Les autres ouvrages du P. Tommasi sont : 1° *Psalterium juxta editionem Romanam et Gallicam, cum canticis, hymnario et orationali;* Rome, 1683, in-4°. 2° *Responsorialia et Antiphonaria Romanæ ecclesiæ a S. Gregorio magno, disposita cum appendice monumentorum veterum et scholiis;* Rome, 1680, in-4°. 3° *Antiqui libri Missarum Romanæ ecclesiæ, id est Antiphonarium S. Gregorii:* Rome, 1691, in-4°. 4° *Officium Dominicæ Passionis feriæ VI Parasceve, Majoris Hebdomadæ, secundum ritum Græcorum;* Rome, 1693, in-4°. 5° *Psalterium cum canticis et versibus primo more distinctum, argumentis et orationibus vetustis,* etc.; Rome, 1697, in-4°. Tous ces ouvrages ont été réunis, avec divers opuscules du P. Tommasi, dans l'édition complète de ses œuvres donnée par le P. Vezzozi, Théatin, à Rome, 1748-1754, sept volumes in-4°.

TOMMASI (Jean-Baptiste), compositeur, né à Mantoue, vers le milieu du dix-septième siècle, n'est connu que par le titre d'un opéra sérieux qui fut représenté à Venise, en 1678. Cet ouvrage était intitulé *Sesto Tarquinio.*

TONASSI (Pietro), contrebassiste et professeur d'harmonie et de contrepoint, né à Venise dans les premières années du dix-neuvième siècle, a fait ses études théoriques de la musique sous la direction du P. Marsand (*voyez* ce nom). En 1839, il a écrit, en collaboration avec un autre Vénitien, nommé *Collaro,* un opéra intitulé *Il Castello di Woodstock.* L'ouvrage fut représenté dans la même année au théâtre *San Benedetto,* et ne réussit pas. Tonassi s'est aussi fait connaître par une traduction abrégée du traité d'harmonie de Reicha, qui a été publiée sous ce titre : *Trattato d'Armonia di Antonio Reicha, compendiato e recato dall' idioma francese nell' italiano, da Pietro Tonassi, con qualche Nota del Traduttore. Diviso in due libri; Milano, Ricordi,* 1844, in-fol. Le même musicien a publié une très-nombreuse collection de pots-pourris pour violon et pour guitare sur des motifs des opéras de Donizetti et de Verdi, ainsi que des fantaisies pour les mêmes instruments; Milan, Ricordi.

TONINI (Bernard), compositeur de musique instrumentale, né à Vérone, vers 1668, a fait imprimer les ouvrages suivants : 1° *Sonate a violini e B. C.,* op. 1ª; Venise, 1693. 2° *Sonate da chiesa a tre, due violini, et organo con violoncello ad libitum;* Venise, 1695, in-4°, op. 2. La deuxième édition a paru à Amsterdam, chez Roger, sans date. 3° *Balletti da camera a violino, spinetta o violone,* op. 3, partitura in-4° obl.; Venise, 1697, deuxième édition, Amsterdam. 4° *Sonate a 2 violini, violoncello et continuo,* op. 4°.

TONNANI (Alexandre), musicien romain, fut chantre de Sainte-Marie-Majeure, dans la première moitié du dix-septième siècle. J'ai vu dans la collection de l'abbé Santini, à Rome, des compositions manuscrites de Tonnani qui étaient datées de 1620; parmi ces ouvrages se trouvaient : 1° *Le quattro Antifone dell' anno della Madona a tre.* 2° *Messa a tre voci pari* (à trois voix égales). 3° *Litanie della beata Virgine a tre.* 4° *Ave Regina* pour soprano et basse continue pour l'orgue. 5° Plusieurs motets à trois voix.

TONOLINI (Jean-Baptiste), organiste à Salo, près de Brescia, naquit dans cet endroit et vécut au commencement du dix-septième siècle. On a imprimé de sa composition : *Salmi a otto voci;* Venise, 1616, in-4°.

TONSOR (Michel), organiste à Dünkelsbühl, près d'Ingolstadt (Bavière), naquit dans cette ville, ainsi qu'il le déclare au titre d'un de ses ouvrages. Son nom allemand était *Bartscherer,* qui signifie *Barbier,* et qu'on a latinisé en celui de *Tonsor.* Il vécut dans la seconde moitié du seizième siècle et au commencement du dix-septième. Il est connu par les compositions suivantes : 1° *Selecta quædam cantiones sacræ, modis musicis quinque vocum recens compositæ; Noribergæ, in officina Theod. Gerlacchii,* 1570, in-4° obl. 2° *Sacræ cantiones planæ novæ, quatuor, quinque et plurium vocum ita compositæ, ut ad omnis generis instrumenta accomodari possint;* ibid., 1573, in-4° obl. 3° *Cantiones ecclesiasticæ, quatuor et quinque vocum, ex sacris litteris desumptæ, quibus additi sunt Psalmi Davidis, qui in Vesperis catholicorum decantari solent; Monachii, excudebat Adamus Berg,* 1590, in-4° obl. Cet œuvre contient quatorze motets à quatre voix et quatorze motets à cinq voix. 4° *Fasciculus cantionum ecclesiasticarum quinis et senis vocibus, ad omnia genera instrumentorum accomodatus;* Dillingen, 1595, in-4°.

TORELLI (Joseph), fameux violoniste, né à Vérone, fut d'abord attaché à l'église de Saint-Pétrone à Bologne, en 1685, et devint académicien philharmonique de cette ville.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Dans la suite (en 1703), il fut nommé maître des concerts du margrave de Brandebourg-Anspach. Il est mort en 1708. Ce virtuose est l'inventeur du concerto, porté dans le siècle suivant au plus haut point de perfection par Viotti; il est au moins certain que les *Concerti grossi* de Corelli ne parurent que trois ans après ceux de Torelli, et quatre ans après la mort de ce dernier. Ses ouvrages imprimés sont : *Balletti da camera a tre, 3 violini e B. C.*, op. 1ª. 2° *Concerto da camera a due violini e basso*, op. 2ª; Bologne, 1686, in-fol. 3° *Sinfonie a 2, 3, 4 istromenti;* ibid., 1687, in-4°. 4° *Concertino per camera a violino et violoncello*, op. 4ª. 5° *Sei sinfonie a tre e sei concerti a quattro*, op. 5ª; Bologne, 1692, in-fol. 6° *Concerti musicali a quattro*, op. 6; Amsterdam. 7° *Capricci musicali per camera a violino e viola, ovvero arcilluto*, op. 7; Amsterdam, in-fol. 8° *Concerti grossi con una pastorale per il Santissimo natale*, op. 8; Bologne, 1709, in-fol. Cet œuvre, le plus beau titre de gloire de Torelli, a été publié par son frère après sa mort : il contient douze *concertos* à deux violons concertants, deux violons d'accompagnement, viole, et clavecin pour la basse continue.

TORELLI (Gaspard), compositeur de l'école romaine, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, fut maître de chapelle à Imola, où il fit exécuter, en 1683, l'oratorio *Betsabea*.

TORELLI (Louis). Sous ce nom d'un musicien inconnu, on a représenté à Vienne, en 1703, un petit opéra intitulé : *Die musikalische Akademie* (l'Académie de musique).

TORI ou **TORRI** (Pizarre), compositeur italien, vécut en Allemagne, à la fin du dix-septième siècle et au commencement du dix-huitième. En 1690, il était maître de chapelle du margrave de Bayreuth; mais dans l'année suivante, il entra au service de l'électeur de Bavière, en qualité d'inspecteur de la musique de sa chambre. Il fit représenter à Munich, en 1691, *l'Ambizione fulminata*, opéra bouffe, puis, *I Pregi della primavera*. Vers 1702, il devint maître de chapelle de SS. Michel et Gudule, à Bruxelles. Hawkins rapporte que ce maître avait été élève de l'abbé Steffani, et qu'il imita le style de ce musicien célèbre, dans des duos de chant qui étaient ses meilleures compositions, et parmi lesquels on remarquait particulièrement celui qui avait pour titre *Héraclite et Démocrite*. Il ajoute que pendant la guerre de la succession, sa maison ayant été menacée de quelque dommage, le duc de Marlborough donna l'ordre de le protéger, et que, par reconnaissance, il offrit à ce célèbre général un manuscrit qui contenait un choix de ses ouvrages. Plus tard, il obtint le titre de maître de chapelle du prince électeur de Cologne. Il mourut dans cette ville, vers 1722.

TORLEZ (....), maître de musique aux académies de Grenoble et de Moulins, vécut vers le milieu du dix-huitième siècle. En 1767, il a publié à Paris cinq motets à voix seule avec symphonie.

Un autre musicien, nommé *Torlez*, violoniste de la Comédie Italienne, a publié, en 1783, six duos pour flûte et violon, op. 1.

TORNABOCCA (Pascal), moine célestin, né vers 1560, à Aquila, ville de l'Abruzze, au royaume de Naples, cultiva la musique avec succès et fit imprimer de sa composition *Misse a cinque voci; in Venetia, appresso Giacomo Vincenti*, 1590, in-4°. Cet ouvrage est dédié au cardinal d'Aragona.

TORNIOLI (Marc-Antoine), musicien de la cathédrale de Sienne, né dans cette ville, vers 1580, est auteur de plusieurs ouvrages de musique d'église, dont je ne connais que celui qui a pour titre : *Sacrarum cantionum, 2, 3 et 4 vocum, liber secundus; Venetiis, apud Jac. Vincentium*, 1617, in-4°.

TORRÈBE ou **TORRHÈBE**, musicien grec, était fils d'Atys, et donna son nom à une ville de Lydie. On lui a attribué l'invention du mode lydien, que d'autres ont donnée à Mélanippide, et quelques-uns à Anthippe (*voyez* ces noms).

TORRES (Melchior DE), musicien espagnol, né à Alcala de Henarès, dans la Nouvelle-Castille, au commencement du seizième siècle, est auteur d'un traité sur la musique intitulé : *Arte de la musica;* Alcala, 1554, in-fol.

TORRES MARTINEZ BRAVO (don Joseph DE), premier organiste de la chapelle royale de Madrid, né dans cette ville, en 1665, est auteur d'un traité d'accompagnement intitulé : *Reglas generales de accompañar en organo, clavicordo y harpa; en Madrid, en la imprenta di musica*, 1702, in-4° de cent soixante-trois pages.

TORRIAN (Jehan), facteur d'orgues, né à Venise, se fixa à Montpellier, vers la fin du quinzième siècle. Il construisit, en 1504, l'orgue de *Notre-Dame-des-Tables*, dans cette ville, ainsi que cela résulte d'un devis curieux rapporté textuellement par Hamel (*Nouveau Manuel complet du facteur d'orgues*, t. III, p. 490 et suivantes). L'orgue dont il s'agit

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

était un positif de huit pieds, composé de huit registres.

TORRIANI (Jean-Antoine), compositeur, né à Crémone, vers le milieu du dix-septième siècle, a fait exécuter à Fabriano, en 1687, un oratorio de sa composition intitulé : *La Conversione di San Romualdo.*

TORRIGIANI (Pierre), compositeur dramatique, naquit à Parme, d'une famille honorable, vers 1812. Après avoir fait de bonnes études littéraires et scientifiques, il s'est livré par goût à la composition qu'il cultivait en amateur. Son premier opéra, intitulé *Ulrico d'Oxford*, a été représenté au théâtre du *Fondo*, à Naples, le 11 août 1841. Une expression dramatique juste et bien sentie se faisait remarquer dans cet ouvrage, qui paraissait donner des espérances pour l'avenir; mais elles ne se sont pas réalisées. *La Sibilla*, jouée à Bologne, en 1843, et *la Sirena di Normandia*, représentée à Naples, en 1846, étaient de faibles productions qui n'ont pu se soutenir à la scène. En 1844, M. Torrigiani a épousé la cantatrice française *Halles*, qui, à cette époque, avait de brillants succès à Naples.

TORTI ou **TORTO** (Louis), compositeur, né à Pavie, en 1547, fut maître de chapelle de l'église des Théatins, à Turin. Il a publié de sa composition : 1° *Il primo libro delle Canzoni a tre voci; in Venetia*, 1581, in-4°. 2° *Il primo libro di Madrigali a cinque voci;* ibid., 1583, in-4°. 3° *Il secondo libro delle Canzoni a tre voci;* ibid., 1583, in-4°. 4° *Il primo libro di Motetti a quattro voci; in Venetia, app. Giacomo Vincenti*, 1589, in-4°. 5° *Messa e Vespri a tre voci*, op. 6; *ibid.*, 1607, in-4°.

TOSCAN (G.-L. Georges), né à Grenoble, en 1756, fut bibliothécaire du Muséum d'histoire naturelle, à Paris, et membre de la société des sciences et de l'Académie de sa ville natale. Au nombre des ouvrages qu'il a publiés, on trouve une brochure intitulée : *De la musique et de Nephté* (opéra de Lemoyne), *aux mânes de l'abbé Arnaud*, Paris, de l'imprimerie de Monsieur, 1790, in-8° de vingt-huit pages. Cet opuscule a été réimprimé dans l'*Esprit des Journaux* (mai 1790, p. 250 et suivantes). On en a donné une traduction allemande dans la *Correspondance musicale* de Spire (ann. 1792, p. 250, 257 et 265).

TOSCANO (Nicolas), dominicain, né à Monte di Trapani, en Sicile, vers le milieu du seizième siècle, fit ses vœux au monastère d'Eryx. Il visita l'Italie pendant quelques années, puis se retira dans son couvent, où il mourut en 1605. Il a laissé en manuscrit quelques traités de musique qui sont dans la Bibliothèque de Palerme.

TOSI (Joseph-Félix), compositeur, né à Bologne, vers 1650, fut d'abord organiste de San Petronio, puis maître de chapelle de l'église *San Giovan' in Monte* des chanoines réguliers de Latran. Il fut agrégé de l'Académie des Philharmoniques de sa ville natale dans l'année même de la fondation de cette société, c'est-à-dire, en 1666; ce qui prouve que, dans la première édition de cette Biographie, j'ai indiqué une époque trop tardive pour la naissance de Tosi, en la plaçant vers 1650. Suivant le catalogue manuscrit de la Bibliothèque du Lycée communal de musique de Bologne, Tosi était maître de chapelle de la cathédrale de Ferrare, en 1685. Ce musicien est connu principalement comme compositeur dramatique; les opéras écrits par lui et dont on a les titres sont : 1° *Atide*, dont il composa le premier acte, et qui fut représenté, en 1679, au théâtre *Formagliari* de Bologne. 2° *Erismonda*, en 1681, au même théâtre. 3° *Trajano*, en 1684, au théâtre Saint-Jean et Saint-Paul, de Venise. 4° *Giunio Bruto*, en 1686, au théâtre *Formagliari*, de Bologne. 5° *Orazio*, en 1688, au théâtre Saint-Jean-Chrysostome, de Venise. 6° *Amulio e Numitore*, en 1689, au même théâtre. 7° *Pirro e Demetrio*, en 1690, au même théâtre. 8° *La Incoronazione di Serse*, en 1691, au même théâtre. 9° *Alboino in Italia*, en 1691, au théâtre Saint-Jean et Saint-Paul, de Venise. 10° *Età del oro* (l'Age d'or), ballet, à l'occasion du mariage du duc de Parme avec la princesse Dorothée-Sophie de Neubourg, en 1690, au petit théâtre du palais ducal de Parme. Tosi a publié de sa composition : 1° *Salmi concertati a tre e quattro voci con violini e ripieni*, op. 1; Bologne, Jacques Monti, 1685, in-4°. 2° *Cantate da Camera a voce sola, co'l basso continuo*, op. 2; *ibid.*, 1686, in-4°.

TOSI (Pierre-François), soprániste et compositeur, était fils du précédent. Il naquit à Bologne, vers 1650, s'il est vrai, comme le prétend Galliard, traducteur anglais de son livre sur l'art du chant, qu'il mourut peu de temps après l'avénement du roi Georges II au trône d'Angleterre, à l'âge de quatre-vingts ans. Ce grand âge prouve que Gerber a été induit en erreur lorsqu'il a dit, dans son premier *Lexique des musiciens*, que Tosi chantait au théâtre de Dresde, en 1719, car il aurait eu alors soixante-neuf ans. Quanz dit aussi qu'il

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

le connut à Londres, en 1724, dans un âge très-avancé. Tosi avait chanté dans les principales villes de l'Europe, lorsqu'il se rendit en Angleterre, en 1692. Hawkins rapporte (1) des extraits de la *Gazette de Londres*, du 5 avril et du 26 octobre 1693, qui renferment des annonces de concerts donnés à ces époques par Tosi. Depuis lors, il séjourna presque toujours dans cette ville, à l'exception d'un voyage qu'il fit à Bologne, en 1723, pour y faire imprimer son livre sur l'art du chant. Au commencement de l'année suivante, il était déjà de retour à Londres. La noblesse anglaise avait pour lui beaucoup de considération. Lorsque lord Peterborough revint de son ambassade d'Espagne, il donna un logement à Tosi dans sa maison, et celui-ci y finit ses jours. Galliard nous apprend que cet habile maître de chant se livra à la composition après la perte de sa voix, et qu'il écrivit des cantates excellentes, dont les copies se trouvent en Angleterre. L'ouvrage par lequel Tosi a établi sa réputation sur une base solide a pour titre : *Opinioni de' cantori antichi e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato; in Bologna per Lelio della Volpe*, 1723, in-8° de cent dix-huit pages. Je possède un exemplaire de cet ouvrage qui a appartenu à Horsley (*voyez* ce nom), et pour lequel on a imprimé un nouveau titre, suivi d'une épître dédicatoire à lord Peterborough. Le titre porte : *Opinioni de' Cantori antichi e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato Di Pierfrancesco Tosi, academico Filarmonico, Dedicate a sua eccellenza Mylord Peterborough generale di sbarco dell'armi Reali della gran Brettagna*, sans nom de lieu ni date; mais à la fin se trouvent l'approbation et l'*imprimatur* qui sont au commencement du volume dans les autres exemplaires, et au bas de la page, on lit : *in Bologna per Lelio della Volpe*, 1723. Il est vraisemblable que l'exemplaire a été ainsi arrangé pour être présenté à lord Peterborough. Les principes de l'ancienne et belle école du chant italien sont exposés dans cet ouvrage avec clarté, et sont accompagnés d'observations qui démontrent que Tosi fut un grand maître dans cet art. Jean-Ernest Galliard a donné une traduction anglaise de ce livre accompagnée de notes, à laquelle Burney accorde des éloges, et que Hawkins critique amèrement. Cette traduction a pour titre : *Observations on the florid song or sentiments of the ancient and modern singers*; Londres, 1742, in-8°. Agricola en a aussi publié une traduction allemande intitulée : *Anleitung zur Singkunst*; Berlin, 1757, in-4°.

(1) *History of the science and practice of Music*, t. V, page 5.

TOSONE (Marutto), compositeur génois, vécut dans la seconde moitié du seizième siècle. Il est connu par les ouvrages intitulés : 1° *Il primo libro di Madrigali a quattro voci*; *Genova, app. Girolamo Bartoli*, 1590, in-4°. 2° *Il primo libro de Mottetti a cinque voci*; ibid., 1593, in-4°.

TOSSARELLI (Pizarr), chanoine d'Aqui, né à Bénévent, fut amateur distingué dans le seizième siècle. Il a publié de sa composition : *Madrigali a sei voci*, Milan. 1570, in-4°.

TOST (Jean), négociant à Vienne, violoniste et amateur de musique distingué, a fait représenter à Presbourg, en 1795, les petits opéras suivants de sa composition : *Mann und Frau* (Homme et femme), *Wittwer und wittwe* (Veuf et veuve), *der Sonderling* (l'Homme bizarre), *der Lügner* (le Menteur), *Figaro*. M. Tost a dirigé, dans les premières grandes exécutions musicales de la Société des Amis de la musique des États autrichiens, *la Fête d'Alexandre*, de Hændel, et *la Jérusalem délivrée*, de Stadler.

TOUCHARD-LAFOSSE (G.), historien et romancier, né à La Châtre (Sarthe), le 8 août 1780, a publié un grand nombre d'ouvrages qui n'ont pas de rapport avec l'objet de cette Biographie; il n'est cité ici que pour le livre intitulé *Chroniques secrètes et galantes de l'Opéra*, depuis 1667 jusqu'en 1844; Paris et Blois, 1844, deux volumes in-8°, ou quatre volumes in-12. On trouve, dans cet ouvrage, quelques bons renseignements historiques concernant l'administration de l'Opéra et les ouvrages représentés à ce théâtre depuis le commencement du dix-neuvième siècle.

TOUCHEMOULIN (Joseph), né à Châlons, en 1727, se livra de bonne heure à l'étude du violon, et se fit entendre avec succès au concert spirituel de Paris, en 1754. Ayant été admis ensuite dans la chapelle du prince électeur de Cologne, il obtint de ce prince la permission de faire un voyage en Italie, pour perfectionner son talent par les leçons de Tartini. De retour à Bonn, il obtint le titre de maître de chapelle, et en remplit les fonctions jusqu'à la mort du prince; puis il entra au service du prince de la Tour et Taxis, à Ratisbonne, en la même qualité. Il est mort dans cette ville, en 1801. Cet artiste a laissé en manuscrit des messes, vêpres, litanies, psaumes, motets, opéras, symphonies et concertos.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

TOULMON (Auguste **BOTTÉE DE**). *Voyez* **BOTTÉE DE TOULMON.**

TOULOUSE (Pierre), professeur de musique et guitariste français, vivait à Jéna, en 1800, et y publia un journal de chant avec accompagnement de guitare. On connaît sous son nom une *Étude pour guitare, ou trois grandes sonates et variations pour cet instrument, avec accompagnement d'alto;* Brunswick, Speer.

TOUR (Jehan, ou Jehannet, ou Jehannot **DE LA**) était maître des enfants de chœur de la chapelle de Philippe le Bon, duc de Bourgogne, dès 1427; il était conséquemment musicien distingué, car il devait faire l'éducation musicale de ces enfants et les rendre capables de chanter d'après la notation si hérissée de difficultés, en usage à cette époque (1). Jehan de La Tour se retrouve en quatrième, comme chapelain ou chantre de musique dans l'état du même prince dressé en 1452 (2). Enfin, il figure encore dans un état de la chapelle fait en 1465 (3); mais il disparaît de la chapelle de Charles le Téméraire en 1467 (4): il était mort alors ou mis à la retraite à cause de son grand âge. Jehan de La Tour a sans doute écrit des motets et des chansons à trois voix, comme le faisaient de son temps les chantres assez habiles pour obtenir des fonctions de maîtres; mais on n'en a rien retrouvé jusqu'à ce jour.

TOUR (Jean **LA**). *Voyez* **LATOUR.**

TOUR ET TAXIS (le prince Alexandre-Ferdinand **DE LA**), en allemand **THURN UND TAXIS**, issu de la noble famille de ce nom, dont un des ancêtres s'est immortalisé, dans le quinzième siècle, par l'invention des postes, naquit à Ratisbonne, vers 1735. Après avoir fait, sous la direction de Riepel, des études d'harmonie et de composition, il alla passer quelques années à Venise et à Padoue, devint l'élève et l'ami de Tartini, qui lui laissa, en mourant, les manuscrits de ses compositions, et composa lui-même beaucoup de symphonies, de messes, de cantates, et d'autre musique d'église et de chambre dont Burney entendit quelques morceaux à Venise, en 1770, et qu'il cite avec éloge. Le prince de la Tour et Taxis était habile violoniste, jouait bien du clavecin et de l'orgue, et chantait avec goût. Mécontent de l'analyse faite par J.-J. Rousseau du système de Tartini, il en fit une critique qui parut sous ce titre : *Risposta di un anonimo al celebre Signor Rousseau circa al suo sentimento in proposito d'alcune proposizioni del Sig. G. Tartini; in Venezia*, 1769, in-8°.

TOURNATORIS (.....), et non pas **TOURNATOIRE**, comme écrivent Lichtenthal et Ferd. Becker, était facteur d'instruments et accordeur de pianos à Paris; il mourut au mois d'avril 1813. C'était un original, plus près de la folie que du bon sens, enthousiaste de son métier, et qui en parlait avec emphase. Il a fait imprimer sur ce sujet un écrit intitulé : *L'Art musical relatif à l'accord de piano, suivi de deux sonnets, de trois stances, et de l'art de faire la conquête des belles;* Paris, l'auteur, sans date (1810), in-8° de seize pages.

TOURTE (François), célèbre fabricant d'archets, naquit à Paris, en 1747, et mourut dans cette ville, au mois d'avril 1835, dans sa quatre-vingt-huitième année. Son père, qui exerçait la même profession, fut le premier qui supprima la petite crémaillère des archets, laquelle servait à tendre les crins en reculant la hausse d'un ou de plusieurs crans, et qui la remplaça par la vis et l'écrou, moyen simple et facile pour augmenter insensiblement la tension ou la diminuer. Le frère aîné de François Tourte succéda à son père dans la fabrication des archets; quant à lui, il se livra à l'étude de l'horlogerie, à laquelle il dut l'habileté et la délicatesse de main qui, plus tard, lui furent très-utiles dans la confection des archets. Dégoûté de sa profession, après huit années passées dans les ateliers des horlogers de Paris, parce qu'il n'y trouvait pas un revenu suffisant pour ses besoins, il résolut d'embrasser l'état de son père et de son frère. Ses premiers essais dans la fabrication des archets furent faits avec des douves de tonneaux, parce que les bois précieux des îles l'auraient obligé à faire des dépenses trop considérables. Dès qu'il eut acquis de l'habileté dans son art, il substitua aux bois alors en usage le fernambouc, qui réunit la légèreté et la flexibilité à la fermeté. Vers cette époque, Viotti arriva à Paris. Bientôt convaincu de la supériorité de Tourte sur les autres fabricants d'archets, il lui demanda de chercher le moyen d'empêcher le crin de se rouler en le maintenant également étendu sur la hausse. Tourte résolut le

(1) « Jehannot de la Tour, maistre des quatre enfants » de la chapelle de Monseigneur, les aulcuns desquels » ont continuellement esté au service et ès la compagnie » de Mondit seigneur, et les autres ès la ville de Lille » pour apprendre aux escoles. » (Voyez le livre du comte Léon De Laborde, *Les Ducs de Bourgogne*, t. II, preuves, p. 383.)

(2) Registre n° 1921 fol. vij-xxij de la chambre des comptes, aux Archives du royaume de Belgique.

(3) Registre n° 1923, fol. cxxx recto, *idem*.

(4) Registre n° 1923, *idem*.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

problème par le moyen de la virole qui termine la partie supérieure de la hausse et maintient le crin en mèche plate. Il les fit d'abord en étain, puis en argent. Enfin, il compléta son perfectionnement par la lame de nacre dont il couvrit la partie du crin qui repose sur la hausse, et qu'il maintint par la virole. Les archets ainsi construits furent appelés *archets à recouvrement*. Ces innovations ont été imitées depuis lors par tous les fabricants d'archets ; mais il est une partie importante de l'art dans laquelle Tourte n'a point été égalé, à savoir la coupe de la baguette qui, par une heureuse courbe, maintient la fermeté des fibres du bois et les empêche de dévier. Telle était l'habileté de Tourte dans le tracé de cette courbe, en raison du bois dont il faisait usage, que ses archets sont aujourd'hui recherchés comme le sont les instruments de Stradivari et de Guarneri. Il les vendait soixante-douze francs, lorsqu'ils étaient à recouvrement : aujourd'hui leur prix s'élève jusqu'à cent cinquante ou deux cents francs. Les archets de violoncelle, plus rares que ceux de violon, se vendent même quelquefois trois cents francs. Tourte ne cessa ses travaux qu'à l'âge de quatre-vingt-cinq ans : l'affaiblissement de sa vue l'obligea alors à prendre du repos. Il ne connut que deux passions, qui furent son art et le plaisir de la pêche. Pour se livrer à cet innocent délassement, il avait un petit bateau sur la Seine. Dans la belle saison, il cessait son travail à quatre heures de l'après-midi, se rendait à son bateau, et y restait jusqu'à la nuit. De retour chez lui, il soupait souvent du fruit de sa pêche, se couchait de bonne heure et se levait de grand matin. Cette existence régulière et monotone fut la seule qu'il connut : néanmoins le mal sérieux de l'ennui lui fut toujours étranger. Dans un art modeste, dont l'existence est à peine connue des gens du monde, Tourte s'est fait une grande renommée, sans la désirer et sans avoir conscience des droits qu'il y avait. Par son habileté, par la justesse de son coup-d'œil, il a eu une grande part à la formation de l'école moderne du violon, car c'est lui qui a créé l'instrument indispensable aux délicatesses du jeu des virtuoses.

TOUZÉ (l'abbé), chanoine honoraire de Reims, vicaire de Saint-Gervais, à Paris, et membre de la commission instituée par les archevêques de Reims et de Cambrai pour la révision du Graduel et de l'Antiphonaire, a publié une *Méthode élémentaire de plain-chant appliquée à l'édition de la commission de Reims et de Cambrai*, deuxième édition ; Paris, Jacques Lecoffre et C°, 1854, in-12.

TOURTERELLE. *Voy.* **HERDLISKA.**

TOVAR (François), musicien espagnol, né dans la seconde moitié du quinzième siècle, a fait imprimer un livre intitulé : *Libro de musica practica*, dont il a été fait trois éditions à Barcelone, la première en 1510, la seconde en 1519, et la dernière en 1550, toutes in-4°, et de la plus grande rareté.

TOWSEND (Jean), flûtiste anglais, né dans le comté d'York, n'était âgé que d'un an lorsque sa famille alla s'établir à Liverpool. A l'âge de dix ans, il apprit à jouer de la flûte et reçut des leçons de Georges Ware pour cet instrument. Parvenu à l'âge de quinze ans, il joua des solos dans les concerts, et se fit admirer par sa hardiesse dans les traits difficiles. En 1824, il brillait encore à Liverpool. On a gravé de sa composition une méthode complète de flûte (*New and complete flute preceptor*), sept airs variés pour cet instrument, plusieurs œuvres de duos pour deux flûtes, des chansons anglaises, et des rondos brillants pour le piano.

TOZZI (Antoine), compositeur, né à Bologne, en 1736, fut élève du P. Martini. Après avoir achevé ses études, il composa beaucoup de musique d'église, de chambre et de théâtre, qui lui fit en peu de temps une brillante réputation. En 1765, il entra au service du duc de Brunswick, en qualité de maître de chapelle. Parmi les ouvrages qu'il y écrivit, on cite l'*Andromacca*, en 1765, et le *Rinaldo*, en 1775. Il avait donné précédemment en Italie le *Tigrane*, en 1762, et l'*Innocenza vendicata*, l'année suivante. Après la mort du duc de Brunswick, il alla écrire, à Munich, *la Serva astuta*, en 1785, puis il se rendit en Espagne, et donna au théâtre de Barcelone *la Caccia d'Enrico IV*, en 1788 ; *Orfeo*, en 1789 ; l'oratorio *Santa Elena al Calvario*, en 1790, à Madrid, où il avait accepté la place d'accompagnateur au clavecin, et, en dernier lieu, *Zemire et Azor*, à Barcelone, en 1792. Il retourna ensuite à Bologne, où il vivait encore en 1812. Tozzi avait été élu membre de l'Académie des Philharmoniques de Bologne, en 1761 ; il fut prince de cette société, en 1769.

TRABACCI (Jean-Marie), organiste de la chapelle royale de Naples, né dans la dernière moitié du seizième siècle, a fait imprimer de sa composition : 1° *Ricercari per l'organo, libro primo ;* Naples, 1603, in-fol. 2° *Il libro primo de' madrigali a cinque voci ;* Venise, Gardane, 1608. 3° *Il secondo libro de' madri-*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

gali a cinque voci; ibid. 4° *Ricercari per l'organo*; Naples, 1616, in-fol.

TRABATTONE (Égide), organiste de l'église Saint-Victor, à Varèse, dans le Milanais, au commencement du dix-septième siècle, a fait imprimer de sa composition : 1° *Messe, motetti, magnificat, falsi bordoni et litanie della B. V. a quattro e sei voci*, Milan, Georges Rolla, 1625. 2° *Messa, Salmi con Litanie della Beata Virgine a 5 voci*, op. 6; *ibid.*, 1638. Les autres ouvrages de cet artiste me sont inconnus.

Un autre musicien, nommé *Barthélemé Trabattone*, vraisemblablement de la même famille, a publié deux œuvres de sa composition dont je n'ai pas trouvé les titres dans les catalogues des grandes collections. Ce musicien ne m'est connu que par un ouvrage posthume intitulé : *Teatro musicale, opera postuma data in luce da Carlo Ambrogio Rotondi, musico della Metropola di Milano*, op. 3, *dove sono Motteti, Messe, Salmi, Litanie della Beata Virgine a quattro voci ; Milano, per Francesco Vigone*, 1683, in-4°.

TRADITI (Paul), compositeur de l'école romaine, maître de chapelle de l'église Saint-Jacques et Saint-Alphonse des Espagnols, à Rome, au commencement du dix-septième siècle, est connu par l'ouvrage intitulé : *Salmi, Magnificat, con le quattro antifone per i vespri a otto voci;* Rome, 1620, in-fol.

TRAEG (André), compositeur à Vienne, dans les dernières années du dix-huitième siècle, a publié six fantaisies pour flûte, op. 1 ; Vienne, 1798, et a laissé en manuscrit six symphonies à grand orchestre, des chansons allemandes et des danses.

TRAEG (Jean), parent du précédent et marchand de musique à Vienne, a publié, en 1799, un bon catalogue de son assortissement, en trois cents pages in-8°, où l'on trouve l'indication de beaucoup d'œuvres de musique d'église et autres en manuscrit.

TRAEG (Antoine), violoncelliste, fils d'André, né à Vienne, en 1818, commença l'étude de la musique dès l'âge de six ans, et suivit pendant plusieurs années les cours du Conservatoire de cette ville, où il reçut des leçons du professeur Merk (*voyez* ce nom). Le 28 février 1845, il fut nommé professeur de violoncelle au Conservatoire de Prague; mais, par des motifs inconnus, il quitta cette position à la fin du mois d'avril 1852, pour retourner à Vienne, où il est mort, le 17 juillet 1850, à l'âge de quarante-deux ans. Cet artiste a publié, à Vienne et à Prague, quelques compositions pour son instrument.

TRAEGER (....), professeur de dessin de l'école de Bernebourg, en 1792, a inventé un instrument à clavier et à frottement auquel il donnait le nom de *Stahlclavier* (clavecin d'acier), dont on trouve la description dans le journal de musique de Berlin intitulé (*Berliner musikalische Monatschrift* (p. 24). Cet instrument était composé de tiges métalliques mises en vibration par le frottement d'un ruban enduit de colophane, mû par une pédale à manivelle, au moyen de la pression opérée par les touches d'un clavier.

TRAETTA (Tomas) célèbre compositeur de l'école napolitaine, naquit le 19 mai 1727, à Bitonto, dans le royaume de Naples (1). Admis au Conservatoire de *Loreto*, à l'âge de onze ans, il y devint élève de Durante (2). Après dix années d'étude, l'instruction de Traetta, dans toutes les parties de la musique, se trouva complète : il sortit du Conservatoire, en 1748, se livra à l'enseignement du chant, et composa pour les églises et les couvents de Naples des messes, vêpres, motets et litanies, qu'on y trouve encore en manuscrit. En 1750, son opéra sérieux *Il Farnace* fut représenté au théâtre Saint-Charles, et obtint un succès si brillant, qu'on lui demanda pour la même scène six opéras qui se succédèrent sans interruption. Appelé à Rome, en 1754, il y donna au théâtre Aliberti *l'Ezio*, considéré à juste titre comme un de ses plus beaux ouvrages. Dès lors sa réputation s'étendit dans toute l'Italie; Florence, Venise, Milan, Turin se le disputèrent et applaudirent à ses succès; mais des propositions avantageuses qui lui furent faites par le duc de Parme en arrêtèrent

(1) Gerber ayant dit, dans son premier Lexique des musiciens, que Traetta naquit à Naples vers 1738 (*um das Jahr* 1738), Choron et Fayolle, en le copiant dans leur *Dictionnaire historique des musiciens*, ont fixé la date de la naissance de ce compositeur à la même année, et ont été suivis par tous les biographes. Le lieu et la date que j'indique se trouvent au bas d'un portrait gravé à Londres par Ghinocchi, en 1776, pendant le séjour de Traetta en cette ville.

(2) Dans la première édition de cette biographie, j'ai suivi les renseignements recueillis à Naples, par Burney, sur les conservatoires et sur les maîtres qui y ont enseigné, ainsi que sur les plus célèbres artistes qui s'y sont formés. Burney tenait ces renseignements de Barbella, élève de Léo (Voyez *The present state of Music in France and Italy*, p. 366) ; mais le marquis de Villarosa paraît avoir puisé à des sources plus authentiques, pour l'histoire de ces écoles et des maîtres qui les dirigeaient : je l'ai pris pour guide dans cette nouvelle édition, toutefois avec la réserve nécessaire.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

le cours, car il accepta le titre de maître de chapelle de ce prince, et fut chargé d'enseigner l'art du chant aux princesses de la famille ducale. Laborde dit (*Essai sur la musique*, t. III, page 239, que Traetta changea dès lors son style, et qu'il imita, dans ses opéras, le goût français, qui était celui de la cour de Parme. Je n'ai pu vérifier l'exactitude de ce fait sur les opéras composés dans cette ville; mais je n'ai trouvé aucune trace de ce style dans *l'Armida*, ni dans *l'Ifigenia*, qu'il écrivit à Vienne à la même époque (1760), et dont j'ai examiné avec attention les partitions à la bibliothèque du Conservatoire de Naples.

Le premier ouvrage composé à Parme par Traetta fut *Ippolito ed Aricia*, représenté en 1759, et repris en 1765, pour le mariage de l'infante de Parme avec le prince des Asturies. Son succès fut si brillant, que le roi d'Espagne accorda une pension au compositeur, en témoignage de sa satisfaction. Dans la même année (1759), Traetta fut appelé à Vienne pour y écrire *l'Ifigenia*, un de ses plus beaux ouvrages. De retour à Parme, il y donna *la Sofonisba*. Une anecdote relative à cet ouvrage paraît être l'origine de ce que rapporte Laborde concernant la transformation du style de ce compositeur pendant son séjour à Parme. Dans une situation dramatique où l'accent d'un personnage devait être déchirant, Traetta crut ne pouvoir mieux faire que d'écrire au-dessus de la note ces mots : *un urlo francese* (un cri français). Après *la Sofonisba*, il retourna à Vienne pour y composer *l'Armida*, qui est aussi considérée comme une de ses plus belles partitions. Cet opéra et *l'Ifigenia* furent joués ensuite dans presque toute l'Italie, et accueillis avec enthousiasme. Après la mort de l'infant don Philippe, duc de Parme, au mois de décembre 1765, Traetta fut appelé à Venise, pour y prendre la direction du Conservatoire appelé *l'Ospedaletto;* mais il ne garda cette place que deux ans, ayant consenti à succéder à Galuppi comme compositeur à la cour de Catherine, impératrice de Russie. Il partit au commencement de 1768 pour Pétersbourg, et Sacchini (*voyez* ce nom) lui succéda à *l'Ospedaletto*. La plupart des biographes disent que le lendemain de la première représentation de *la Didone abbandonata*, l'impératrice de Russie envoya à Traetta une tabatière en or ornée de son portrait, avec un billet de sa main où elle disait que *Didon lui faisait ce cadeau :* on a confondu dans cette anecdote Traetta et Galuppi qui avait écrit, quelques années auparavant, un opéra sur le même sujet à Pétersbourg, et qui reçut en effet ce message de l'impératrice. *La Didone* de Traetta avait été composée à Parme, en 1764.

Après sept années de séjour à la cour de Catherine II, cet artiste célèbre, sentant sa santé affaiblie par la rigueur du climat, demanda son congé, qu'il n'obtint qu'avec peine, et s'éloigna de la Russie, vers la fin de 1775, pour aller à Londres, où l'avait précédé le bruit de ses succès. Mais soit que le sujet de l'opéra qu'on lui avait confié dans cette ville ne l'eût pas inspiré, soit que le mauvais état de sa santé n'eût pas laissé à son talent toute sa vigueur, son drame de *Germondo*, représenté au théâtre du roi, au printemps de 1786, ne parut pas digne de sa haute réputation. Le froid accueil fait à cet ouvrage et à un recueil de duos italiens qu'il fit graver à Londres vers le même temps, le décida à quitter cette ville, dans la même année, et à retourner en Italie, où il espérait retrouver des forces. Mais dès ce moment, sa santé fut languissante. Il écrivit encore quelques opéras à Naples et à Venise, mais on n'y trouvait plus le même feu que dans ses anciennes productions. Le 6 avril 1779, il mourut à Venise (1), avant d'avoir atteint l'âge de cinquante-deux ans.

Doué au plus haut degré du génie dramatique; plein de vigueur dans l'expression des sentiments passionnés; hardi dans les modulations, et plus enclin que les musiciens italiens de son temps à faire usage de l'harmonie chromatique de l'école allemande, Traetta paraît avoir conçu la musique de théâtre au point de vue où Gluck s'est placé quelques années plus tard, sauf la différence des tendances mélodiques, qui sont plus marquées dans les œuvres du compositeur italien que dans les productions de l'auteur allemand. Dans le pathétique, Traetta atteint quelquefois le sublime, comme on peut le voir dans l'air de *Sémiramide* qui a été inséré dans la *Méthode de chant du conservatoire de Paris* (p. 274 et suiv.). Quelquefois il oubliait que le goût de ses compatriotes répugnait alors à ces accents énergiques, et qu'ils préféraient la mélodie pure au partage de leur attention entre la mélodie et l'harmonie; mais lorsqu'il apercevait dans son auditoire la fatigue de cette attention, pendant les premières représentations de ses ouvrages, où il était assis au clavecin, convaincu qu'il était du mérite et de l'importance de certains morceaux, il avait l'habitude de

(1) *Voyez* Moschini, *Della letteratura veneziana del secolo XVIII*, part. III, p. 208.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

s'adresser aux spectateurs en leur disant : *Signori, badate a questo pezzo* (Messieurs, faites attention à ce morceau), et le public applaudissait presque toujours à cette expression naïve du juste orgueil d'un grand artiste.

Les titres de tous les opéras de Traetta ne sont pas connus : voici ceux que j'ai pu retrouver : 1° *Farnace*, à Naples, en 1750. 2° *I Pastori felici*, ibid., 1753. 3° *Ezio*, à Rome, 1754. 3° (*bis*) *Le Nozze contrastate*, en 1754. 4° *Il Buovo d'Antona*, à Florence, 1756. 5° *Ippolito ed Aricia*, à Parme, 1759. 6° *Ifigenia in Aulide*, à Vienne, 1759. 7° *Stordilano, principe di Granata*, à Parme, 1760. 8° *Armida*, Vienne, 1760. 9° *Sofonisba*, à Parme, 1761. 10° *La Francese à Malaghera*, à Parme, 1762. 11° *Didone abbandonata*, ibid., 1764. 12° *Semiramide riconosciuta*, 1765. 13° *La Serva rivale*, Venise, 1767. 14° *Amore in trappola*, ibid., 1768. 15° *L'Isola disabitata*, à Pétersbourg, 1769. 16° *L'Olimpiade*, ibid., 1770. 17° *Antigone*, ibid., 1772. 18° *Germondo*, à Londres, 1776. 19° *Il Cavalier errante*, à Naples, 1777. 20° *La Disfatta di Dario*, ibid., 1778. 21° *Artenice*, à Venise, 1778. On trouve du même compositeur, au Conservatoire de Naples, un *Stabat mater* à quatre voix et orchestre, ainsi que des leçons pour les matines de Noël, et une partie de *la Passion*, d'après saint Jean. Je possède le manuscrit original d'un oratorio de Salomon, en langue latine, écrit à Venise, en 1766, par Traetta, pour les élèves du conservatoire de l'*Ospedaletto*. On sait qu'il n'y avait que des jeunes filles dans ce conservatoire : l'oratorio est en deux parties, à cinq voix de soprano et de contralto, et l'on trouve écrits de la main de Traetta les noms des élèves qui chantèrent l'ouvrage. Quelques-uns de ces noms sont devenus célèbres ; ce sont : *Salomon*, la signora Vertramin ; *Abiatar*, la sig. Messana ; *Jadoch*, la sig. Pasquate ; *Adon*, Francesca Gabrieli ; *la reine de Saba*, Laura Conti.

TRAMEZZANI (Dioxino), né à Milan, vers 1776, avait reçu de la nature une bonne voix de ténor, que l'étude et les leçons de Marchesi perfectionnèrent. Il débuta sur la scène, en 1800, et après avoir chanté avec succès sur plusieurs théâtres d'Italie, particulièrement à celui de *la Scala*, à Milan, au printemps et à l'automne de 1806, il partit, au mois de mars de l'année suivante, pour le Portugal, et brilla à Lisbonne pendant deux ans. Appelé à Londres, en 1809, il y fut attaché au théâtre du Roi jusqu'en 1814, puis retourna en Italie, et se fit entendre à Turin, puis à Milan, en 1815, 1816 et 1817. J'ignore quelle a été la suite de la carrière de cet artiste.

TRAMPELI (Jean-Paul, Chrétien Guillaume et Jean-Gottlob), célèbres constructeurs d'orgues, étaient frères, et vécurent vers la fin du dix-huitième siècle, à Adorff, petite ville de la Saxe électorale. En 1794, il avaient terminé leur cinquantième orgue. Leurs ouvrages principaux sont : 1° L'orgue de Markt-Selb, en 1765 ; 2° Celui de l'église de Saint-Nicolas, de Leipsick, 1790-1795 ; 3° Celui de la nouvelle église de Zutzschen, 1794.

TRANCHANT (Camille), professeur de piano à Paris, n'a pas fait ses études musicales au Conservatoire de cette ville. Je ne le connais que par un petit écrit intitulé : *De l'Enseignement de la musique en général, et du piano en particulier* ; Paris, Chabal, 1840, in-8° de seize pages.

TRANSCHEL (Christophe), compositeur et claveciniste, naquit à Brunsdorf, près de Rosbach, en 1721. Après avoir fait ses études au collége de Mersebourg, où il reçut des leçons de musique de Fœrster, maître de concerts, il alla suivre les cours de philosophie et de théologie à l'université de Leipsick. Pendant son séjour dans cette ville, il fut reçu dans l'intimité de J.-S. Bach, qui le guida par ses conseils. Il ne s'éloigna de Leipsick qu'en 1755, pour aller se fixer à Dresde, où il se livra à l'enseignement du clavecin d'après les principes de l'école de Bach. Il écrivit aussi des sonates et des polonaises pour le clavecin, qui n'ont point été gravées, mais dont les copies ont été répandues en Allemagne. Cet artiste estimable est mort en 1800, à l'âge de soixante-dix-neuf ans. Il avait rassemblé une belle collection de livres relatifs à la musique, d'œuvres classiques et de portraits de musiciens qui ont été dispersés après sa mort.

TRASUNTINO (Vido ou Guido), ou **TRASUNTIN**, suivant l'orthographe vénitienne, facteur d'instruments à Venise, né vers le milieu du seizième siècle, a construit en 1606, pour Camille Gonzague, comte de Novellara, un clavecin très-ingénieux, qui s'est conservé jusqu'à ce jour, et qui a passé dans le cabinet de l'abbé Baini, maître de la chapelle pontificale. Cet instrument, dont l'étendue est de quatre octaves, est destiné à jouer dans les trois genres diatonique, chromatique et enharmonique. Chaque octave est divisée en 31 touches, et la totalité du clavier en renferme 125. Son mécanisme est exécuté

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

avec beaucoup de soin, et l'on y trouve cette inscription :

SOLVS
CAMILLVS GONZAGA NOVELLARIAE COMES
CLAVEMVSICVM OMNITORVM
MODVLIS DIATONICIS, CHROMATICIS, ET ENHARMONICIS
A DOCTO HANV TACTVM
INSIGNE
VITO DE TRASUNTINIS VENETO AVCTORE
MDCVI.

Le comte Giordano Riccati cite un clavecin qui porte le nom de *Trasuntini*, et qui est daté de 1559 (*Delle corde ovvero fibre elastiche*, préface, p. XIII) : il est vraisemblable que cet instrument a été construit par un autre facteur du même nom, plus ancien, et peut-être père de Vito; car Thomas Garzoni parle (dans sa *Piazza universale di tutte le professioni del mondo, Discorso* 136) d'un *Messer Giulio Trasuntino*, qui fut d'une rare habileté dans la construction des harpicordes, manocordes, clavecins, etc. (*Degli instrumenti da penna c'hanno le corde di ferro, d'acciaro, et d'ottone come sono arpicordi, manocordi, clavicembali et cithare nella compositione de quali è stato eccellente Messer Giulio Trasuntino.*)

Fioravanti ne donne pas moins d'éloges à Guido Trasuntino; il est même plus explicite dans son *Miroir de science universelle* : « Dans l'art de la fabrication des harpicordes, » dit-il, des clavecins, orgues et régales, Guido » Trasuntin est homme de tant de connais- » sances et d'expérience, que le monde s'émer- » veille à l'audition de ses instruments, parce » que leur mélodie et harmonie dépassent » celles de tous les autres, et il rend divins et » rares ceux qui, faits par d'autres, sont dé- » pourvus de ces qualités, ainsi que cela se » voit en plusieurs lieux dans Venise (1). »

TRAUTMANN (Henri), *cantor* à Lindau, au commencement du dix-septième siècle, naquit à Ulm. Il s'est fait connaître par un traité élémentaire de musique intitulé : *Compendium musicæ latino-germanicum in usum scholæ lindaviensis maxime accomodatum*, Kémpten, 1618, in-4°.

TRAUTMANN (Édouard), né le 2 octobre 1799, à Parchwitz, dans la Silésie, apprit de son père, cantor à OEls, les premiers éléments de la musique, du piano et de la littérature. En 1817, il fut admis au séminaire des instituteurs catholiques à Breslau. Il devint élève de Schnabel et de Lukas, et acquit, sous leur direction, une instruction solide dans l'harmonie et dans l'art de jouer de l'orgue. Lorsque ses études furent terminées, plusieurs places d'organiste et d'instituteur lui furent offertes à Wartha, à Bruhl et dans d'autres lieux; mais il les refusa, et se fixa à Culm, en Prusse, où il se livra à l'enseignement du chant. Il y occupa aussi la place d'organiste de l'école militaire, et y dirigea une société de chant. Il a écrit beaucoup de messes, offertoires, graduels et antiennes ou hymnes à quatre voix, des thèmes variés pour violon, avec piano ou quatuor, quelques solos pour le même instrument avec orchestre ou quatuor, des mélodies chorales à quatre voix, quelques petites compositions pour le piano, et plusieurs recueils de chansons allemandes à voix seule.

TRAUTNER (Jean-Albert), organiste à Hofmarktvorra (village de la Bavière où se trouvait une abbaye de bénédictins), à la fin du dix-huitième siècle, a publié de sa composition : 1° Trio pour clavecin, violon et violoncelle, Nuremberg, 1796. 2° Recueil de pièces diverses pour le piano, *ibid.* 3° Recueil d'airs et chorals.

TRAUTSCH (le P. Léonard), compositeur de musique d'église, naquit en Bavière, dans l'année 1693, fit ses vœux au couvent de bénédictins de Tegernsée, et y mourut en 1762. Il a laissé en manuscrit beaucoup de messes, graduels, offertoires, etc., et a publié : *Vesperæ de Dominica ac B. V. Maria, cum residuis psalmis per annum passim occurrentibus*, Augsbourg, 1737, in-fol. Toutes ces productions sont médiocres.

TRAVENOL (Louis), violon de l'Opéra de Paris, né dans cette ville vers 1698, entra à l'orchestre de ce théâtre au mois d'avril 1739, avec des appointements de quatre cent cinquante livres, fut augmenté de cinquante francs en 1750, et eut une gratification annuelle de cent francs qui fut convertie plus tard en appointements, et qui porta son traitement à six cents francs dans les dernières années. Retiré en 1759 avec la pension, il mourut à Paris, en 1783, âgé de quatre-vingt-cinq ans. Il a fait graver à Paris un œuvre de douze sonates pour le violon, où l'on remarque du mérite.

Esprit bizarre et tracassier, Travenol n'était point aimé des autres artistes de l'Opéra; il fut mêlé dans quelques mauvaises affaires.

(1) Guido Trasuntin nell' arte d'arpicordi, clavicembali, iorgani, et regali, è huomo di tanta et dottrina esperientia, che il mondo si maraviglia in udire de suoi instrumenti : percioche di melodia et armonia passano tutti gli altri : et quelli che da altri sono fatti senza armonia egli si acconcia, et gli fatti divini et rari, come bene in Venetia si vede in diversi luoghi (*Specchio di Scientia universale*, fol. 273).

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Lorsque Voltaire fut admis à l'Académie française, beaucoup de libelles furent publiés contre lui : Travenol, accusé de les avoir colportés, fut arrêté, et par une injustice flagrante, son père, âgé de quatre-vingts ans, fut aussi conduit au For-l'Évêque; mais on fut obligé de le relâcher après cinq jours de détention. Ce vieillard ayant demandé en justice réparation du mal qui lui avait été fait, la cause fut portée au parlement de Paris, et Voltaire fut condamné à payer cinq cents francs de dommages et intérêts. Cette circonstance, favorable à Travenol lui-même, le fit mettre en liberté (1). Cette leçon ne le rendit pas plus sage, car il eut des querelles très-vives avec ses camarades, et publia contre eux un pamphlet intitulé : *Les Entrepreneurs entrepris, ou Complainte d'un musicien opprimé par ses camarades, en vers et en prose, suivie d'un mémoire pour le sieur Travenol*, etc., Paris, 1758, in-4°. Une satire qu'il avait publiée sous le voile de l'anonyme, fut l'origine de ces discussions; elle avait pour titre : *Requête en vers d'un acteur de l'Opéra au prévôt des marchands* (sans nom de lieu), 1758, in-12. C'est à la suite de ces discussions que Travenol fut mis à la pension. Deux ans après sa sortie de l'Opéra, il fit paraître une autre brochure, sous ce titre : *Observations du sieur Travenol, pensionnaire de l'Académie royale de musique, sur les frivoles motifs du refus que fait le sieur Joliveau, caissier de ladite Académie, de lui payer sa pension, adressées à M. le comte de Saint-Florentin, ministre et secrétaire d'État.* Sans nom de lieu (de l'imprimerie de Didot, à Paris, 1761, in-8°). Ses créanciers avaient saisi sa pension de quatre-vingt-sept livres dix sous par trimestre; il invoque en sa faveur, dans ce mémoire, un arrêt du conseil, du 6 août 1745, qui déclarait insaisissables les pensions des acteurs, musiciens et employés de l'Opéra. Il dit aussi qu'il était alors âgé de soixante-trois ans, et que sa pension était la seule ressource qu'il eût pour son entretien et celui de sa sœur, plus âgée que lui.

Travenol se montra un des plus ardents défenseurs de la musique française lorsqu'elle fut attaquée par la célèbre lettre de J.-J. Rousseau (*voyez* ce nom). Il publia sur ce sujet deux pamphlets dont le premier a pour titre : *Arrêt du conseil d'État d'Apollon, rendu en faveur de l'orchestre de l'Opéra, contre le nommé J.-J. Rousseau, copiste de musique, etc.*, Paris, 1754, in-12. L'autre est intitulé : *La Galerie de l'Académie royale de musique, contenant les portraits en vers des principaux sujets qui la composent en la présente année 1754, dédiée à J.-J. Rousseau*, Paris, 1754, in-8°. La plupart des petits écrits cités précédemment ont été réunis par Travenol dans le recueil qui a paru sous ce titre : *Œuvres mêlées du sieur ***, ouvrage en vers et en prose*, etc., Amsterdam (Paris), 1775, in-8°. Ce musicien fut chargé par le président Durey de Noinville (*voyez* ce nom) de faire la compilation des matériaux de son *Histoire du théâtre de l'Opéra;* il les tira en grande partie d'une *Histoire de l'Académie royale de musique*, et de *Mémoires pour servir à l'histoire de cette Académie*, ouvrages d'un employé de l'Opéra, qui sont restés en manuscrit, et se trouvent dans ma bibliothèque. Enfin Travenol est auteur de plusieurs écrits relatifs à la franc-maçonnerie et de pamphlets contre Voltaire, dont on trouve les titres dans *la France littéraire* de M. Quérard (tome IX, page 554).

TRAVERS (Jean), musicien anglais, fit ses premières études musicales dans la chapelle de Saint-Georges, à Windsor, et acheva de s'instruire sous la direction de Greene. Vers 1725 il obtint la place d'organiste à l'église de Saint-Paul, puis il remplit les mêmes fonctions à Fulham, pendant quelques années. En 1737, il fut nommé organiste de la chapelle royale. Il mourut en 1758, et eut Boyce pour successeur. Les livres de la chapelle royale d'Angleterre contiennent plusieurs antiennes composées par Travers. Il a mis en musique tous les psaumes, et les a publiés sous ce titre : *The whole book of Psalms for 1, 2, 3, 4 and 5 voices, with a thorough-base for the harpsichord.* Londres, 1746, 2 parties, in-4°.

TRAVERSA (Joachim), violoniste piémontais, fut élève de Pugnani, et obtint le titre de premier violon du prince de Carignan. Il brilla au concert spirituel de Paris, en 1770. On admirait la belle qualité de son qu'il tirait de l'instrument, l'expression de son jeu, et sa facilité dans les traits. On a gravé de sa composition : 1° Six quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 1, Paris, Huet, 1770. 2° Six sonates pour violon seul et basse, op. 2, *ibid.* 3° Six quatuors d'airs connus variés pour violon, op. 4, *ibid.* 4° Concerto pour violon et orchestre, op. 5, Paris, Bailleux.

TRAXDORFF (Henri), un des plus anciens facteurs d'orgues connus, vivait à Mayence, vers le milieu du quinzième siècle. En 1443, il construisit à Nuremberg trois

(1) *Voyez* Pailliet de Warey. *Histoire de la vie et des ouvrages de Voltaire*, t. I, p. 78-79.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

instruments dont on n'a pas conservé l'indication. En 1469, il fit l'ancien orgue de l'église de Saint-Sebald, de la même ville, dont le clavier manuel n'était composé que de deux octaves et trois demi-tons, mais qui avait un clavier de pédale d'une octave. Vers le même temps, il fit aussi dans cette ville l'orgue de l'église de Notre-Dame, dont le clavier manuel avait la même étendue, mais qui n'avait pas de pédale. On cite du même artiste l'ancien orgue de l'église Sainte-Marie, à Lubeck, construit en 1402; mais il est plus douteux qu'il en ait été l'auteur.

TREBLIN (Daniel-Frédéric), conseiller de douane à Ratibor, en Silésie, et amateur de musique, naquit en 1751, et mourut le 12 décembre 1805. On a gravé de sa composition : 1° Divertissements de danse pour piano, Ratibor, chez l'auteur, 1799. 2° Chansons écossaises avec accompagnement de piano, *ibid.*, 1800. 3° Danses pour le carnaval de 1804, pour piano et flûte, *ibid.*, 1804.

TREIBER (Jean-Frédéric), recteur de l'école d'Arnstadt, né en 1641, mourut en 1719. Il a publié, pour l'usage de l'école qu'il dirigeait, un recueil d'hymnes avec mélodies et basse continue, sous ce titre : *Preces et hymni lycei Schwartsburgi Arnstadiensis, cum melodiis et numeris musicis*, etc. Typis Arnstadiæ, Nic. Bachmann, 1694, in-8° de soixante-dix-huit pages. On a aussi de Treiber un programme intitulé : *De Musica Davídica, itemque discursibus per urbem musica nocturnis*, Arnstadt, 1701, huit pages in-4°.

TREIBER (Jean-Philippe), fils du précédent, né à Arnstadt, le 2 février 1675, fut savant jurisconsulte, avocat et bourgmestre à Erfurt. Il avait étudié la composition à Arnstadt, chez le maître de chapelle Adam Dresen. Il mourut à Erfurt, le 9 août 1727, à l'âge de cinquante-deux ans. Les ouvrages de ce savant relatifs à la musique sont les suivants : 1° *Sonderbare Invention, eine einzige Arie aus allen Tonen und Accorden*, etc. (Invention remarquable pour composer un air dans tous les tons et avec les accords, dans toutes les mesures, etc.); Jéna, 1702, in-fol. Cette invention est vraisemblablement de même espèce que celles qui ont été reproduites plus tard par Kirnberger, Calegari et autres. 2° *Der accurate Organist in Generalbass, das ist, eine neue, deutliche und vollständige Anweisung zum Generalbass*, etc. (L'organiste exact dans la basse continue, contenant une introduction nouvelle, claire et complète à la science de l'harmonie, etc.); Arnstadt, 1704, in-fol. de sept feuilles.

TREMBLEY (Jean), né à Genève, en 1740, fut avocat dans sa ville natale. Élève de Ch. Bonnet, il cultiva les sciences avec succès et fut correspondant de l'Académie des sciences de Berlin, à laquelle il a fourni un grand nombre de mémoires sur divers sujets de philosophie et de mathématiques, entre autres celui-ci : *Observations sur la théorie du son, et sur les principes du mouvement des fluides* (Mémoires de l'Académie de Berlin, 1801, p. 33).

TRENTIN (l'abbé Grégoire), né à Venise, a inventé, en 1820, un piano à sons soutenus, auquel il donnait les noms de *violicembalo* ou de *pianoforte organistico*, et qu'il mit à l'exposition des produits de l'industrie à Milan, en 1821. Une médaille lui fut décernée pour cette invention qui n'était pas nouvelle, et qui, d'ailleurs, ne donnait pas de résultats satisfaisants; car, ainsi que le grand piano double mis à l'exposition de Paris, en 1806, par Tobie Schmid (*voyez* ce nom), ainsi que le *Polyplectron* de Dietz, le *Pianoviole* de Lichtenthal, et d'autres, l'instrument de l'abbé Trentin n'avait pas d'analogie avec le son des instruments à cordes, mais avec la vielle dans les octaves supérieures, et avec les sons d'un violoncelle avec sourdine dans la basse. Les essais qui furent faits à Milan de l'instrument dont il s'agit n'eurent aucun succès.

TRENTO (Vittorio), compositeur dramatique, né à Venise, en 1761, fit ses premières études musicales dans une église de cette ville, puis devint élève de Bertoni. D'abord attaché au théâtre Saint-Samuel en qualité d'accompagnateur, il passa ensuite à celui de *la Fenice*, pour y remplir les mêmes fonctions. A l'âge de dix-neuf ans, il commença à écrire quelques ballets, tant à Venise que dans les autres villes de l'État vénitien et de la Lombardie. Son premier ouvrage en ce genre fut *Mastino della Scala*, représenté à Venise, en 1783. Il en composa ensuite beaucoup d'autres au nombre desquels on cite : *La Virtù riconosciuta*, à Vérone, en 1785; *Enrichetta e La Valeur*, à Venise, en 1788; *Il Seraglio ossia d'equivoco in equivoco*, ibid., 1788 : *La Forza dell' amore*, ibid., 1789, qui fut joué à Londres, en 1797, sous le titre *The triumph of love*; *Demofoonte*, à Padoue, 1791; *Il Fiammingo*, ibid., 1791; *La Scoperta della Florida*, à Venise, 1792. *Teresa vedova* fut le premier opéra de Trento représenté à Venise avec succès; cet ouvrage fut suivi de *le Cognate*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

in contesa, joué à Padoue, à l'automne de 1791. Trento alla ensuite écrire à Rome *Andromeda*, en deux actes, qui fut suivi de *l'Asino di Trento*, opéra bouffe. Florence, Parme, Turin, Naples furent ensuite visitées par Trento qui écrivit, pour les théâtres de ces villes et pour celui de Venise, les ouvrages suivants : *Le Astuzie di Fichetto*; *I Vecchi delusi*; *Il cucù scopre tutto*; *la Fedeltà nelle selve*; *Robinsone secondo*; *Lucrezia romana*; *Ifigenia in Aulide*, jouée au théâtre Saint-Charles, le 4 novembre 1804, et attribué par Gerber à un *Pietro Trento* qu'on ne connaît pas; *Andromeda*, opéra sérieux joué au théâtre Saint-Charles, de Naples, le 30 mai 1805; *la Foresta di Nicolor*, en un acte. Un Opéra italien ayant été établi à Amsterdam, en 1806, Trento en fut nommé directeur de musique, et y écrivit *la Donna giudice*, opéra bouffe, et *le Déluge*, oratorio qui fut exécuté avec pompe, en 1808. Après quelques années de séjour en cette ville, il partit pour Lisbonne, où il prit aussi la direction de la musique à l'Opéra. Il y donna, en 1815, *Tutto per inganno*, opéra bouffe qui eut du succès. De retour en Italie, il écrivit à Rome, pendant le carnaval de 1818, *l'Equivoco di due anelli*, et *I Fratelli Maccabei*, joué à Rome au printemps de la même année. Au carnaval de 1819, il donna à la *Fenice* de Venise l'opéra bouffe *Quanti casi in un sol giorno, ossia gli Assassini*, considéré à juste titre comme la meilleure production de cet artiste, et suivi, dans la même année, au même théâtre, d'*Il principe della nuova China*. Après *Le nuove Amazone*, opéra joué à Rome, au mois de février 1821, Trento fut rappelé à Lisbonne, où il resta pendant trois ans, chargé de la direction de la musique de l'Opéra. De retour en Italie, dans l'été de 1824, il écrivit à Bologne, dans la même année, *Giulio Sabino in Langres*. Après cette époque, il disparaît du monde musical : il était alors âgé de 65 ans.

TRESTI (Flaminio), compositeur de musique sacrée, né à Lodi, en 1563, a publié : *Concentus vespertini* 6 *vocum*; Milan, 1590, in-4°. 2° *Motectæ* 4 *vocum*; Francfort, 1610, in-4°. Le catalogue de la Bibliothèque musicale du roi de Portugal, Jean IV, indique aussi sous son nom *Missæ* 8 *vocum*, lib. I, mais sans date ni nom de ville.

TREU (Abadias), professeur de mathématiques à Altorf, naquit à Anspach, le 22 juillet 1597. Après avoir fini ses études, il remplit les fonctions de prédicateur en plusieurs lieux, et en 1625, il obtint la place de recteur de l'école d'Anspach; mais n'ayant pu rien toucher de son traitement pendant trois ans, à cause des malheurs de la guerre, il alla prendre possession de la place de professeur au collége d'Altorf, en 1630, et occupa cette position jusqu'en 1669, époque de sa mort. Ce savant a laissé parmi ses ouvrages quelques dissertations relatives à la musique, dont voici les titres : 1° *Janitor Lycei musici, intimatio et epitome*; Rotenbourg, 1635. Il y a une deuxième édition de cet écrit en latin et en allemand, intitulée : *Lycei musici intimatio et epitome, oder Kurzes musikalisches Büchlein*. 2° *Disputatio de natura musicæ*, 1645. 3° *Disputatio de causis consonantiæ*, 1645. 4° *Disputatio de natura soni et auditus*, 1645. Ces ouvrages sont vraisemblablement imprimés à Altorf. 5° *Dissertatio de divisione monochordi deducendisque in sonorum concinnorum speciebus et affectibus et tandem tota praxi compositionis musicæ*, etc.; *Altorfi*, 1662, in-4°. 6° *Directorium mathematicum, ad cujus ductum et informationem tota Mathesis et omnes ejusdem partes, nominatim arithmetica, geometria, astronomia, geographia, optica, harmonica, mechanica methodice doceri et facile disci possunt*; Altorf, 1657, in-4°. Le troisième livre contient un *Compendium Harmonicæ sive canonicæ*.

TREU (Daniel-Théophile), compositeur distingué, naquit en 1695, à Stuttgart, où son père était imprimeur de la chancellerie. Un ouvrier de l'imprimerie lui donna les premières leçons de musique; plus tard il étudia l'harmonie et le contrepoint sous la direction de Cousser, musicien irlandais qui avait le titre de maître de chapelle du duc de Wurtemberg. Dès l'âge de douze ans, Treu se mit à composer une immense quantité de musique instrumentale et plusieurs opéras. Cependant il atteignit l'âge de vingt et un ans sans avoir pu donner une direction déterminée à son talent; mais la fête du prince lui ayant fourni l'occasion de se faire entendre à la cour dans un solo de violon, et d'y faire exécuter un morceau de sa composition, le duc de Wurtemberg lui fit don d'une somme d'argent assez considérable pour qu'il pût se rendre à Venise et y prendre des leçons de Vivaldi. Il y étudia aussi la langue italienne, et, protégé par le comte de la Tour et Taxis, il écrivit, dit-on, pour les théâtres de Venise douze opéras dont on n'a pas retenu les titres, et qui ne figurent pas dans le tableau que nous possédons des ouvrages représentés dans cette ville.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Mattheson assure aussi que la place de directeur du théâtre de *Sant' Angelo* lui fut offerte à Venise, mais qu'il préféra suivre, avec le même titre, une société de chanteurs italiens qui allait s'établir à Breslau, et, pendant les années 1725, 1726 et 1727, il fit représenter sur le théâtre de cette ville quatre opéras de sa composition, savoir : *Astarte, Coriolano, Ulisse e Telemacco,* et *Don Chisciotte.* En 1740, on considérait encore ces ouvrages comme les meilleurs qu'on eût entendus au théâtre de Breslau. Appelé à Prague, en 1727, Treu y dirigea les chapelles de plusieurs grands seigneurs. En 1740, il était au service du comte de Schaffgotsch, à Hirschberg. Ce renseignement est le dernier qu'on a sur la vie de cet artiste et sur ses travaux. Outre les ouvrages cités précédemment, Treu a laissé en manuscrit deux traités de musique en langue latine. Le premier est une sorte de traité mystique de la musique intitulé : *Palatium harmonicum, constans tribus portis vel divisionibus,* etc. Ce palais harmonique renferme trois chambres, qui sont autant de divisions de l'ouvrage. L'autre livre est un Traité de musique spéculative intitulé : *Tractatus in musica universali.* Il est divisé en deux parties, et chacune de celles-ci en deux tomes. Mattheson, qui cite ces ouvrages (*musik. Ehrenpf.*, pp. 379 et 380), n'indique pas où ils se trouvaient de son temps.

TREUBLUTH (Jean-Frédéric), facteur d'orgues et de pianos de la cour de Saxe, naquit le 29 mai 1739, à Weiksdorf, dans la Lusace supérieure. Fils d'un notaire de cette ville, il montra peu de goût pour les études littéraires, et fit voir de si heureuses dispositions pour la mécanique et la facture des instruments, que son père le plaça, en 1754, chez Tamitius, habile facteur d'orgues à Zittau. Les progrès de Treubluth furent si rapides, que lorsque Hildebrand fut appelé à Hambourg, en 1760, pour y construire l'orgue de Saint-Michel, considéré comme son chef-d'œuvre, il se fit aider par lui. Ce fut aussi Treubluth qui termina les travaux de ce grand facteur à Dresde et qui lui succéda après sa mort. Treubluth se distingua par la construction des harmonicas à clavier, et par une invention mécanique pour le maintien de l'accord du piano.

TRIAL (Jean-Claude), compositeur, né à Avignon, le 13 décembre 1732, apprit les éléments de la musique dans la maîtrise de la cathédrale de cette ville, et prit ensuite des leçons de violon. Admis à l'orchestre du concert d'Avignon, il quitta ensuite cette position pour aller à Montpellier, où il devint élève de Garnier pour son instrument. Il écrivit alors des motets et des morceaux de violon où l'on apercevait d'heureuses dispositions. Le désir de connaître Rameau l'ayant amené à Paris, il y trouva des moyens d'existence dans la place de premier violon de l'Opéra-Comique et s'y fit connaître par quelques ouvertures qui eurent du succès. Dans le même temps, il entra chez le prince de Conti, en qualité de second violon ; mais bientôt ce prince lui confia la place de chef de son orchestre. La protection dont ce prince, ami des arts et des artistes, honorait Trial, valut à celui-ci sa nomination de directeur de l'Opéra, conjointement avec Berton, en 1767. Il mourut subitement, le 23 juin 1771, à l'âge de trente-neuf ans. Les premières productions de Trial furent des ouvertures pour l'Opéra-Comique, des morceaux de musique instrumentale, et des cantates pour les concerts du prince de Conti. Il a donné à l'Opéra : 1° *Sylvie,* en trois actes (1765) ; la musique du troisième acte est de Berton. 2° *Théonis,* avec Berton et Garnier, en 1767. 3° *La Fête de Flore,* en 1771. A la Comédie italienne, il a fait représenter *Ésope à Cythère,* en 1766.

TRIAL (Antoine), frère du précédent et acteur du théâtre d'opéra-comique appelé *la Comédie italienne,* naquit à Avignon, en 1730, et fut d'abord enfant de chœur à l'église cathédrale de sa ville natale. Après avoir chanté sur plusieurs théâtres de province, il se rendit à Paris, en 1764, et débuta au théâtre italien, le 4 juillet de la même année, par le rôle de *Bastien,* dans *le Sorcier,* de Philidor. Bon musicien, acteur intelligent et plein de finesse, il sut faire oublier les défauts de sa voix grêle et nasillarde, et créa en France, aux applaudissements du public, l'emploi de chanteurs sans voix auquel il a donné son nom, dans l'opéra-comique. Cet emploi, qui appartient au ténor, a été conservé dans presque toutes les pièces de ce genre de spectacle, pendant plus de soixante ans. Dans sa carrière dramatique, dont la durée fut de trente ans, Trial joua avec succès *le Grand-Cousin,* dans *le Déserteur ; Ali,* dans *Zémire et Azor ; Crispin,* dans *la Mélomanie ; André,* dans *l'Épreuve villageoise ; Thomas,* dans *Alexis et Justine,* etc. On prétend que le désir de conserver la faveur populaire le jeta dans les opinions exagérées des révolutionnaires, en 1793, et l'entraîna à partager les excès de cette déplorable époque. A la réaction qui suivit le 9 thermidor, on l'obligea à se mettre à

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

genoux sur la scène et à chanter *le Réveil du peuple*, au bruit des sifflets et des insultes du parterre. Le lendemain de cette scène scandaleuse, Trial, qui avait le titre d'officier municipal, chargé des actes de l'état civil de son arrondissement, se présenta pour remplir ses fonctions; mais repoussé comme indigne de prononcer l'union conjugale, il rentra chez lui désespéré, n'en sortit plus, et finit par prendre du poison qui lui donna la mort, le 5 février 1795, à l'âge de cinquante-neuf ans.

TRIAL (Marie-Jeanne **MILON**, femme d'Antoine), naquit à Paris, le 1er août 1740, et débuta au théâtre italien, le 15 janvier 1760, sous le nom de *mademoiselle Mandeville*, par les rôles de *Perrette*, dans *les Deux Chasseurs*, et de *Laurette*, dans *le Peintre amoureux*. Douée d'une voix légère, étendue, et d'une vocalisation naturelle et facile, elle inspira aux compositeurs de son temps l'idée des grands airs appelés *à roulades*, et brilla par ce talent dans les rôles de *la Rosière de Salency*, de *la Belle Arsène*, de *Lucette* dans *la Fausse magie*, et de *Léonore* dans *l'Amant jaloux*. Sa mauvaise santé l'obligea à prendre sa retraite en 1788; cependant elle ne cessa de vivre que trente-deux ans après, le 13 février 1818.

TRIAL (Armand-Emmanuel), fils des précédents, naquit à Paris, le 1er mars 1771. Doué d'heureuses dispositions pour la musique, il se livra fort jeune à la composition, et fit représenter à l'âge de dix-sept ans, au théâtre Favart, l'opéra-comique intitulé : *Julien et Colette, ou la Milice*, en 1788. En 1791, il donna *Adélaïde et Mirval*, et en 1792, *les Deux petits aveugles*. En 1793, il fit jouer au même théâtre *Cécile et Julien, ou le Siége de Lille*, et l'année suivante, *les Causes et les Effets*, pièce de circonstance qui ne réussit pas. Il avait obtenu en 1797 la place d'accompagnateur et de répétiteur au piano du théâtre Lyrique. Sage et rangé dans sa jeunesse, Trial changea de conduite en avançant en âge, et finit par se livrer à des débauches qui causèrent sa mort, le 9 septembre 1803. Il avait épousé Jeanne Rigoney Méon, actrice du théâtre Favart qui, fatiguée des mauvais traitements de son mari, s'engagea dans une troupe de comédiens pour les colonies, et mourut à la Guadeloupe.

TRICARICO (Joseph), compositeur italien, né à Mantoue, dans la première moitié du dix-septième siècle, a fait représenter, en 1662, *la Generosità d'Alessandro*, à Vienne, et en 1665, à Ferrare, *l'Endimione*.

TRICKLIR (Jean), violoncelliste distingué, naquit à Dijon, en 1750. Destiné à l'état ecclésiastique, il entra fort jeune au séminaire de cette ville; mais ayant acquis de l'habileté sur le violoncelle, il prit un goût passionné pour la musique, et dès l'âge de quinze ans, il renonça à cet état et se voua uniquement à l'étude de l'art. Le désir de perfectionner son talent l'ayant conduit à Manheim, où vivaient alors quelques artistes de mérite, il y passa trois années, occupé d'études sérieuses, puis voyagea en Italie. De retour en Allemagne, au mois de mars 1783, il entra au service de l'électeur de Saxe, et vécut à Dresde. Il y mourut le 29 novembre 1813. Tricklir a eu, vers la fin du dix-huitième siècle, la réputation d'un des premiers violoncellistes de son temps. Il a fait graver de sa composition : 1° Concertos pour violoncelle et orchestre, nos 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, Paris, Sieber. 2° Six sonates pour violoncelle et basse, *ibid*. On attribue à cet artiste l'invention d'un *Microcosme musical*, destiné à conserver l'accord des instruments à cordes pendant les changements de température; mais ce procédé, qui n'atteignait pas vraisemblablement son but, n'a point eu de succès.

TRIEBEL (J.-N.), professeur de musique à Schnepfenthal, vers la fin du dix-huitième siècle, a laissé de sa composition, en manuscrit : 1° Une année entière de musique d'église pour les dimanches et fêtes. 2° Un drame de *la Passion*. 3° Vingt-quatre chœurs pour les leçons de la Passion. 4° Soixante et onze morceaux d'église pour les principales fêtes de l'année. 5° Concerto pour la viole avec orchestre.

TRIEBENSÉE (Joseph), virtuose sur le hautbois, naquit à Vienne vers 1760. Fils d'un hautboïste du théâtre national, il reçut de son père des leçons pour son instrument, et apprit d'Albrechtsberger les principes de l'harmonie et du contrepoint. En 1796, le prince de Lichtenstein lui confia la direction de sa musique, et s'en fit accompagner dans ses voyages. Triebensée vécut longtemps chez ce prince, à Felsberg. On ignore quelle a été la fin de sa carrière. Les compositions de cet artiste sont : 1° *Der rothe Geist in Donnergebirge* (l'Esprit rouge dans la montagne du Tonnerre), opéra représenté en 1799, au théâtre Schikaneder, composé en société avec Seyfried. 2° Concerto pour hautbois, exécuté par l'auteur dans un concert au théâtre national de Vienne, en 1795. 3° Trois quatuors pour hautbois, violon, alto et basse. 4° Grand quintette pour piano, clarinette, cor anglais, cor de bas-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sette et basson, Vienne, Haslinger. 5° Deux quintetti pour piano, hautbois, violon, alto et basse. 6° Six variations sur un air tyrolien pour piano, hautbois et guitare; Vienne, Diabelli. 7° Grande sonate pour piano et hautbois ou violon, Vienne, Haslinger. 8° Douze variations pour piano, *ibid.* J'ignore si le chef d'orchestre Triebensée, qui remplissait encore ses fonctions au théâtre de Prague en 1830, et qui avait fait représenter, en 1832, un opéra intitulé *Die Wilde Jagd* (la Chasse), est le même artiste : il aurait été âgé de soixante-douze à soixante-seize ans; mais il est plus vraisemblable qu'il était fils de Joseph, car sa femme était, dans le même temps, cantatrice au théâtre de Prague.

TRIEBERT (Charles-Louis), hautboïste et facteur d'instruments à vent, né à Paris le 31 octobre 1810, fut admis au Conservatoire de cette ville, le 0 novembre 1820, et y fut élève de Vogt pour le hautbois. Le premier prix de cet instrument lui fut décerné au concours de 1829. Il quitta cette école au mois d'août de l'année suivante. Cultivant d'abord son instrument comme artiste, M. Triebert se fit entendre dans les concerts, et publia une *Fantaisie avec variations pour hautbois et piano sur un thème de Norma*, Paris, Richault; mais, fils d'un facteur d'instruments à vent, et ayant travaillé lui-même dans l'atelier de son père, il s'occupa spécialement du perfectionnement du hautbois, et finit par abandonner l'exercice de son talent pour se livrer sans réserve à la fabrication et à l'amélioration de tous les instruments qui composent la famille du hautbois, tels que le cor anglais, le baryton et le basson, en y appliquant le système de proportions et de mécanisme de doigté et de clefs imaginé par Bœhm. Son intelligence et ses soins minutieux dans la fabrication de ces instruments sont arrivés aux plus heureux résultats, ainsi que je l'ai démontré dans mon *Rapport sur les instruments de musique* mis à l'exposition universelle de Paris, en 1855 (1). Entre ses mains, la construction des hautbois de différentes espèces, du cor anglais, du baryton et du basson, a été complétement modifiée et ramenée à une théorie normale. Ses instruments sont recherchés à l'étranger comme en France. Une médaille d'honneur a été décernée à M. Triebert par le jury de l'exposition universelle de 1855.

(1) Voyez mon rapport sur les instruments de M. Triebert, t. II, p. 660-663, de l'édition officielle des rapports sur l'Exposition universelle de 1855, et pages 6-0 du tiré à part.

TRIEMER (Jean-Sébalde), violoncelliste et compositeur, naquit à Weimar, dans les premières années du dix-huitième siècle. Eylenstein, valet de chambre et musicien du duc de Weimar, fut son maître de musique et de violoncelle, et le vieux Erbach lui donna quelques leçons de composition. Parvenu à un certain degré d'habileté, il voyagea en Allemagne, s'arrêta quelque temps à Hambourg, où il eut une place à l'orchestre du théâtre, en 1725. Deux ans après, il se rendit à Paris pour y étudier la composition sous Boismortier. Ses études terminées, il quitta la France en 1720, parcourut la Hollande et s'établit à Alkmaar; mais quelques années après il abandonna cette ville pour aller se fixer à Amsterdam. Il y mourut en 1762. *On a gravé* de sa composition six sonates pour violoncelle avec basse continue, à Amsterdam, en 1741.

TRIER (Jean), organiste excellent, né à Themar, dans le duché de Saxe-Gotha, vécut à Zittau vers 1760. Il mourut dans cette ville en 1789, laissant en manuscrit deux années entières de musique d'église, des cantates, des polonaises pour le clavecin et des pièces d'orgue.

TRIEST (.....), prédicateur à Stettin, dans les premières années du dix-neuvième siècle, a publié, dans la *Gazette musicale* de Leipsick, quelques articles où l'on remarque du mérite. Ces morceaux ont pour titres : 1° *Idées d'une explication métaphysique de la mesure musicale* (t. III, p. 3). 2° *Remarques sur la culture de musique en Allemagne pendant le dix-huitième siècle* (t. III, p. 225, 241, 257, 273, 297, 321, 369, 389, 405, 421 et 457). 3° *Sur les virtuoses voyageurs* (4e année, p. 730, 753 et 769).

TRILLE-LABARRE. *V.* **LABARRE.**

TRILLO (Camille), pseudonyme. *Voyez* **SUIRE** (Robert-Martin LE).

TRINCIAVELLI (Jacopo), compositeur, né vers la fin du seizième siècle à *Buggiano di Valdinievola*, en Toscane, se rendit jeune à Rome, où il fit ses études musicales. Il fut chantre de Saint-Jean-de-Latran vers 1620. On a publié de sa composition : *Musiche spirituali a 3 voci*; in Roma, per Luca Antonio Soldi, 1620, in-4°.

TRIPPENBACH (Martin), récollet du couvent de Coblence et organiste, vers le milieu du dix-huitième siècle, a fait imprimer à Nuremberg, en 1740, un recueil de pièces de sa composition pour le clavecin, sous ce titre : *Musikalisches Vergnügen nach dem Geschmack jetziger Zeiten, bestehend in III Klavier-Partien.*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

TRITONIUS (Pierre), musicien, dont le nom allemand était peut-être *Olivenbaum*, vécut à Augsbourg dans les premières années du seizième siècle. Il n'est connu que par un ouvrage sorti des presses d'Erhard Oglin (voyez *Oglin*) et dont les exemplaires sont aujourd'hui d'une rareté excessive. Ce volume a pour titre : *Melopoiæ seu harmoniæ tetracenticæ super XXII genera carminum heroicor. elegiacor. lyricor. et ecclesiasticor. hymnor. per Pet. Tritonium et alios doctos sodalitatis literariæ nostræ Musicos secundum naturas et tempora syllabarum et pedum compositi et regulati, ductu Chunradi Celtis fœliciter impressa. Impressum Augusta Vindelicorum, ingenio et industria Erhardi Oglin*, 1507, in-fol. Bien que le titre indique que Tritonius eut des collaborateurs musiciens pour cet ouvrage, rien ne fait voir, dans le volume, quelle a été leur part de travail. La musique de chacune des vingt-deux pièces de vers est à quatre voix imprimées en regard. Une partie de ces vers, donnés comme exemples, sont tirés des poésies d'Horace. Tritonius n'emploie dans cette musique que deux valeurs de notes, répondant aux longues et aux brèves de la quantité lyrique, et toutes ses mesures, sauf un seul exemple, sont à temps binaires. Il se conforme aux règles de la prosodie, et, par une conséquence inévitable, il sacrifie le rhythme musical.

TRITTO (Jacques) ou **TRITTA**, compositeur distingué, naquit en 1732, à Altamura, dans la province de Bari, au royaume de Naples. A l'âge de onze ans, il fut conduit à Naples par son parent Jean Tritto, prêtre, qui le fit entrer au Conservatoire de *la Pietà de' Turchini*. Un goût prononcé pour le violoncelle lui fit commencer sa carrière musicale par l'étude de cet instrument ; puis il reçut des leçons d'harmonie et de contrepoint de Cafaro, alors professeur au Conservatoire. Bientôt élevé au poste de répétiteur ou de *primo maestrino*, il remplaça son maître Cafaro comme instituteur au Conservatoire et comme directeur de musique au théâtre royal de Saint-Charles. Après la mort de Cafaro, Tritto semblait destiné à remplir ces emplois en titre, mais Paisiello, récemment revenu de Russie, les obtint. Tritto se livra alors à la composition pour les églises de Naples et pour les principaux théâtres de l'Italie. En 1770, il reçut sa nomination de maître d'harmonie et d'accompagnement au Conservatoire de *la Pietà*, et l'emploi de professeur de contrepoint et de composition lui fut donné après la mort de Sala (*voy.* ce nom). Parmi ses élèves, on remarque son fils, Farinelli, Paganini (compositeur dramatique), Spontini, Raimondi, Orlandi, Manfroce, Conti et quelques autres artistes connus. Le roi Ferdinand nomma Tritto maître de la musique de sa chambre et de la chapelle royale, et le vieux maître conserva cet emploi jusqu'à la fin de sa vie. Il mourut à Naples, le 17 septembre 1824, à l'âge de quatre-vingt-douze ans. Ses meilleures compositions sont :

Opéras : 1° *Il Principe riconosciuto*, farce, au théâtre *Nuovo* de Naples, 1780. 2° *La Marinella*, idem, 1780. 3° *La Belinda*, idem, 1781. 4° *La Viaggiatrice di spirito*, opéra, idem, 1781. 5° *Don Procopio*, idem, 1782. 6° *La Scuola degli amanti*, idem, 1782. 7° *Il Cortesiano fanatico*, idem, 1783. 8° *Li due Gemelli*, au théâtre des *Fiorentini*, 1783. 9° *Il Convitato di pietra*, idem, 1783. 10° *La Scuffiara*, idem, 1784. 11° *La Sposa stramba*, au théâtre du *Fondo*, 1784. 12° *La Sposa bizarra*, au théâtre *Valle*, à Rome, 1784. 13° *Lo Scaltro Avventuriere*, au théâtre des *Fiorentini*, à Naples, 1785. 14° *Artenice*, opéra sérieux, au théâtre Saint-Charles, 1785. 15° Le *Astuzie in amore*, au théâtre *Nuovo*, 1785. 16° *L'Impostore smascherato*, idem, 1786. 17° *Arminio*, au théâtre *Argentina*, à Rome, 1786. 18° *La Scaltra Avventuriera*, au théâtre des *Fiorentini*, à Naples, 1786. 19° *Le Gelosie*, au théâtre *Valle*, à Rome, 1786. 20° *I Raggiri scoperti*, idem, 1786. 21° *La Prova reciproca*, aux *Fiorentini*, à Naples, 1787. 22° *Le Trame spiritose*, au théâtre *Nuovo*, 1787. 23° *Il Barone in angustie*, idem, 1788. 24° *Il Giocatore fortunato*, idem, 1788. 25° *La Bella Selvaggia*, au théâtre *Valle*, à Rome, 1788. 26° *Li Finti Padroni*, idem, 1789. 27° *La Molinarella*, au théâtre du *Fondo*, à Naples, 1789. 28° *La Virgine del Sole*, idem, 1790. 29° *Le Nozze in Garbuglio*, au théâtre *Nuovo*, 1790. 30° *La Canterina*, au théâtre *Valle*, à Rome, 1790. 31° *Gli Amanti in puntiglio*, au théâtre *Nuovo*, à Naples, 1791. 32° *L'Inganno fortunato*, idem, 1791. 33° *L'Equivoco*, au *Fondo*, 1792. 34° *La Donna sensibile*, idem, 1792. 35° *Il Disinganno*, cantate à deux voix et chœurs, 1792. 36° *Il Tempio dell' Eternità*, cantate avec chœurs, 1793. 37° *La Fidelità tra le selve*, à Venise, en 1795. 38° *Apelle e Campaspe*, à Milan, 1796. 39° *Nicaboro*, au théâtre Saint-Charles, à Naples, 1798. 40° *Ginevra di Scozia*, idem, 1800. 41° *Li Matrimonii contrastati*, au théâtre *Valle*, à Rome, 1800. 42° *Il*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Trionfo della Gloria, cantate dramatique, au théâtre Saint-Charles, 13 août 1801. 43° *Gli Americani*, idem, 4 novembre 1802. 44° *L'Omaggio pastorale*, idem, 1805. 45° *Albino in Siria*, idem, 1810.

Musique d'église : 1° Messe à huit voix réelles, avec deux orchestres. 2° Trois messes solennelles à quatre voix et orchestre. 3° Trois messes brèves, idem. 4° Messe pastorale, idem. 5° Messe de *Requiem* à quatre voix et orchestre. 6° *Dixit* à cinq voix sur le plain-chant. 7° Cinq autres *Dixit*, grands et petits. 8° *Credo* solennel à cinq voix. 9° Deux autres *Credo* brefs à quatre voix. 10° Douze motets à quatre et cinq voix. 11° Deux *Magnificat* à quatre voix. 12° *Confitebor* à cinq voix. 13° *Beatus vir* à quatre voix et orchestre. 14. *Beatus vir* à cinq voix. 15° *Laudate* à cinq voix. 16° *Te Deum* solennel à cinq voix et orchestre. 17° *Te Deum* bref à quatre voix. 18° Cinq *Salve Regina* à trois, quatre et cinq voix. 19° *Lauda Sion* à quatre voix. 20° Passion, d'après saint Matthieu, avec orchestre. 21° Passion, d'après saint Jean, idem. 22° Deux graduels avec chœurs. 23° *Pange lingua* à deux et à quatre voix, avec plusieurs *Tantum ergo* pour solo et chœur. 24° *Miserere* à quatre voix et orchestre. 25° *Benedictus*, idem. Une partie de cette musique se trouve dans la bibliothèque du Conservatoire, à Naples.

Tritto a écrit pour l'enseignement au Conservatoire de Naples un recueil de basses chiffrées qui a été publié sous ce titre : *Partimenti e regole generali per conoscere qual numerica dar si deve ai vari movimenti del basso*, Milano, per Ferdinando Artaria, 1821, in-fol. de soixante-quatre pages. On a aussi de lui des principes de contrepoint intitulés : *Scuola di contrappunto, ossia Teoria musicale*, ibid., 1825, in-fol. de cinquante-deux pages.

TRITTO (Dominique), fils du précédent, naquit à Naples, en 1781, et fit ses études musicales sous la direction de son père. Il s'est fait connaître comme compositeur dramatique par les ouvrages suivants : 1° *Zelinda e Rodrigo*, op. semi-seria, en deux actes. 2° *La Parola d'onore*, en un acte, au théâtre du *Fondo*, le 27 septembre 1815. 3° *Il Trionfo di Trajano*, op. seria, en trois actes, au théâtre Saint-Charles, le 30 mai 1818. Je n'ai pu recueillir d'autres renseignements sur cet artiste.

TRNKA (1) (Wenceslas-Jean), compositeur, né en Bohême, fut secrétaire du comte de Hayos, à Vienne, vers 1825. Il a publié pour le piano : 1° Marche funèbre d'Alexandre Ier, à quatre mains; Vienne, Weigl. 2° Marche triomphale à l'occasion du rétablissement de la santé de l'empereur François Ier d'Autriche (1826) *idem*, op. 14; *ibid.* 3° Trois grandes marches *idem*, op. 16; Vienne, Leidesdorf. 4° Grande marche de parade du régiment de Giulay *idem*, op. 21; *ibid.* 5° Deux grandes polonaises pour le piano; *ibid.* 6° Plusieurs cahiers de danses et de valses.

(1) Ce nom se prononce Trenka, en langue bohème, mais en faisant sentir l'e aussi peu que possible.

TROESSLER (Bernard), musicien allemand, fixé à Paris, vers 1800, est mort dans cette ville, en 1828. Professeur d'harmonie et de composition, il a publié pour l'enseignement les ouvrages suivants : 1° *Traité général et raisonné de musique, dédié à la mémoire de Gluck, Haydn et Dussek*; Paris, chez l'auteur, 1825, in-4° de cent trente pages. 2° *Traité d'harmonie et de modulation selon les six mouvements de la basse*; Paris, Pleyel (sans date), in-fol. gravé.

TROFEO (Roger), maître de chapelle de l'église de la Scala, à Milan, vers la fin du seizième siècle, a publié de sa composition : 1° *Canzonette a sei voci*, lib. I; *in Venetia*, 1589, in-8°. 2° *Canzonette a tre con alcune di Giovan Domenico Rognone*; *in Milano*, 1600.

TROJANO (Massimo), musicien napolitain, était au service de l'électeur de Bavière, dans la chapelle dirigée par Orland de Lassus, en 1568, lorsqu'il publia chez Adam Berg, à Munich, in-4°, un recueil intitulé : *Discorsi di triomfi, giostre, apparati, e delle cose più notabile fatte nelle Nozze dell' illustr. et eccellent. Signor Duca Guglielmo*, etc. Il promet dans la préface de cet ouvrage, pour l'année suivante, le quatrième livre de ses villanelles à la napolitaine, ainsi que des madrigaux à cinq voix réunis à quelques-uns de Roland de Lassus et d'autres musiciens. Trojano ne figure plus dans le tableau des musiciens de la chapelle de Munich, en 1593, publié par Delmotte dans sa *Notice biographique sur Roland Delattre* (p. 29). Je ne connais de Massino Trojano que *Il terzo libro delle sue Rime e Canzoni alla Napolitana a tre voci colla Battaglia della Gatta, e la Cornachia, et una Amascherata alla Turchesca a cinque voci, et una Moresca novamente fatta*; *Vinegia, Girolamo Scotto*, 1568, petit in-4° obl.

TROJANO (Jean), maître de chapelle de Sainte-Marie-Majeure, à Rome, naquit à Todi, dans les États de l'Église. Il succéda à Annibal Stabile, en 1590, dans la direction du chœur

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de la basilique Libérienne (Sainte-Marie-Majeure), et conserva cette place jusqu'en 1600, où il eut pour successeur François Soriano, qui y rentrait pour la troisième fois. On ignore si ce fut par son décès ou par un changement de position que Trojano cessa d'occuper cette place. Les catalogues des grandes bibliothèques n'indiquent aucun ouvrage de ce maître, et son nom ne se trouve dans aucun des grands recueils de motets ou de madrigaux de divers auteurs; ce qui est d'autant moins explicable, que deux fragments de ses motets conservés par Kircher dans le premier volume de sa *Musurgia universalis* (p. 601 et 613), comme des modèles d'expression douloureuse et plaintive, sont très-remarquables pour le temps où cet artiste a vécu : ils sont tous deux à six voix.

TROJANO (Antoine), en latin **TROJANUS**, n'est mentionné par aucun historien de la musique ou biographe; il n'est connu que par le motet *Jubilate Deo omnis terra*, à quatre voix, qui se trouve dans le troisième livre de la collection publiée par Tylman Susato, à Anvers, en 1547, sous le titre : *Sacrarum cantionum quatuor vocum, vulgo Motetæ vocant, ex optimis quibusque hujus ætatis musicis selectarum Liber etc.*

TROMBETA (Antoine). Le catalogue de la bibliothèque barberine indique sous ce nom (p. 479) un ouvrage intitulé : *Rerum musicalium opusculum*; Strasbourg, 1535, in-fol.; mais c'est une erreur de celui qui a rédigé ce catalogue, car le livre intitulé *Rerum musicarum opusculum*, qui a été imprimé à Strasbourg, en 1535, in-fol., est de Jean Frosch. Il est vraisemblable que ce livre s'est trouvé relié à la suite de quelque autre de Trombeta, auteur de plusieurs traités de philosophie, et cela aura induit en erreur le bibliothécaire. Aucun bibliographe, que je sache, n'a remarqué cette bévue littéraire.

TROMBETTI (Ascagne), compositeur, né à Bologne, vécut à Naples, dans la seconde moitié du seizième siècle. Il a fait imprimer trois livres de *Canzoni alla napoletana a tre voci*, Venise, 1572, 1577 et 1581. On connaît aussi sous son nom : *Musica a più voci*; Bologne, Rossi, 1585, in-4°.

TROMBETTI (Augustin), célèbre guitariste bolonais, né au commencement du dix-septième siècle, a fait imprimer : *Intavolatura di sonate novamente inventate sopra la chitarra spagnuola, libri due*; Bologne, 1630, in-4°.

TROMBONCINO (Bartholomé), compositeur de *Frottole* (sorte de chants vénitiens autrefois en usage), naquit à Vérone, vers le milieu du quinzième siècle, où un peu plus tard. Conrad Gesner cite, dans ses *Pandectes* (fol. 84), un œuvre sous ce titre : *Frottole di Messer Bartholomeo Tromboncino con tenori et bassi tabulati, et con soprani in canto figurato, per cantar et sonar col canto; Venetiis impresse per il Petrucci.* Il est vraisemblable que Gesner a commis quelque erreur dans ce titre et qu'il a confondu cet ouvrage supposé avec un recueil de Frottole en tablature de luth, publié par le luthiste *Francesco*, surnommé *Bossinensis*, parce qu'il était né probablement dans la partie de la Bosnie (ou *Bossinie*, comme on disait autrefois), qui avoisine l'Adriatique. Ce recueil est intitulé : *Tenori et contrabassi* (1) *intabulati col sopran in canto figurato per cantare et sonare col lauto, libro primo. Francisci Bossinensis Opus; impressum Venetiis : per Octavianum Petrutium Forosemproniensem. Die 27 Martij* 1500. On y trouve vingt-neuf frottole de Tromboncino, avec d'autres de Philippe de Luprano, de Marco Cara de Vérone, d'Antoine Gasparo de Brescia, et d'autres artistes inconnus. Les neuf livres de *Frottole* publiés par Petrucci (*voyez* ce nom), depuis 1504 jusqu'en 1508, contiennent toutes des pièces de ce genre composées par Tromboncino, ainsi que le quatrième livre, dont le titre particulier est : *Strambotti, Ode, Frottole, Sonetti, et modo de cantar versi latini e capituli. Libro quarto.* Le second livre des Lamentations de Jérémie (*Lamentationum liber secundus*), publié par le même Octavien Petrucci, en 1506, contient *neuf* Lamentations à trois voix et un *Benedictus* de Barth. Tromboncino, quatre de Gaspard (van Verheeke), aussi à trois voix, et une lamentation avec un *Benedictus* d'Erasme Lapicida.

TROMLITZ (Jean-Georges), flûtiste, compositeur pour son instrument, et fabricant de flûtes, naquit à Géra, en 1726. Il vécut à Leipsick, s'y livrant particulièrement à l'enseignement de la flûte pour les élèves de l'université, ainsi qu'à la fabrication de cet instrument. Parvenu à l'âge de cinquante ans, il

(1) Le mot *contrabasso*, par lequel on désignait une des voix, aux quinzième et seizième siècle, n'a pas de rapport avec l'instrument appelé *contrebasse* dans la musique moderne : il indiquait alors un ténor grave, dont la portée avoisinait la basse, ou qui était *contre la basse*. Voyez à ce sujet l'exemple à six voix du XIXe chapitre du *Rerum musicarum opusculum*, de Jean Frosch ou Froschius.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

cessa de se faire entendre en public, à cause de la faiblesse de sa santé. Tromlitz mourut à Leipsick, au mois de février 1805, à l'âge de soixante-dix-neuf ans. Cramer cite, dans son *Magasin de musique*, les ouvrages suivants composés par cet artiste : 1° Six pièces pour la flûte. 2° Trois concertos pour flûte, deux violons, alto et basse. 3° Deux œuvres de sonates pour clavecin et flûte. Il a publié une collection de chansons allemandes avec accompagnement de clavecin; Leipsick, in-8°. Tromlitz a écrit aussi sur son instrument : *Kurze abhandlung von Flœtenspielen* (Courte dissertation sur la manière de jouer de la flûte); Leipsick, Breitkopf, 1780, in-4° de trente pages. Cette dissertation prit ensuite de grands développements entre ses mains, et devint l'origine de l'ouvrage qui a pour titre : *Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flœte zu spielen* (Instruction fondamentale et détaillée pour apprendre à jouer de la flûte); Leipsick, Bœhme, 1791, in-4° de trois cent soixante-seize pages et XXII pages de préface. 2° *Ueber die Flœten mit mehrern Klappen, deren Anwendung und Nutzen* (Sur les flûtes à plusieurs clefs, leur usage et leur supériorité; publié comme deuxième partie de l'instruction fondamentale, etc); Leipsick, Bœhme, 1800, in-4° de cent quarante pages. Tromlitz a publié aussi des articles concernant la meilleure qualité du son de la flûte dans la deuxième année de la *Gazette musicale de Leipsick* (p. 301 et 316).

TROMPEO (Benoît), docteur en médecine, né en Sardaigne, et vivant à Turin, a publié un mémoire sur la voix humaine, intitulé : *Memoria sulla voce considerata nel triplice rapporto fisiologico-pratico;* Turin, Pomba, 1832, in-8° de quarante-deux pages.

TRONCI (Philippe et Antoine), célèbres constructeurs d'orgues à Pistoie, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, ont eu pour successeurs Louis et Benoît, fils de Philippe. Benoît vivait et travaillait encore en 1812. On cite avec éloge l'orgue qu'il a fait pour l'église du *Sacrement*, à Pistoie, et dans lequel il a introduit de nouvelles inventions, notamment, dit-on, les effets du *piano* et du *forte*. J'ignore si le procédé dont il s'agit a quelque rapport avec celui de Grenié (*voyez* ce nom). Les fils de Benoît, Pietro, Agati et Giosué, ont embrassé la même profession, et sont maintenant au nombre des meilleurs facteurs d'orgues de l'Italie.

TROPEA (Giacomo), musicien napolitain, né dans la seconde moitié du seizième siècle, a publié de sa composition : 1° *Madrigali a quattro voci, con due madrigali a cinque voci nel fine; libro primo; in Napoli, per Constantino Vitali*, 1502, in-4°. 2° *Madrigali a cinque voci;* ibid., 1021, in-4°. 3° *Madrigali a quattro voci, libro secondo;* ibid., 1022, in-4°.

TROST (Gaspard), organiste à Jéna, au commencement du dix-septième siècle, a fait imprimer de sa composition : 1° Chant funèbre sur le texte *Ich weiss dass mein Herr Jesus-Christus*, à quatre voix; Jéna, 1021. 2° Motet de noces à huit voix; *ibid.*, 1625.

TROST (Jean-Gaspard), surnommé **L'ANCIEN**, fut avocat de la régence et organiste à Halberstadt, vers 1660. Il a laissé en manuscrit les ouvrages suivants : 1° *Adversaria musica, ad theoriam et praxim, in duas partes divisa.* 2° *Præcepta musicæ theoreticæ et practicæ, tabulis synopticis inclusæ.* 3° *Organographia redivivo Michaelis Prætoriæ.* 4° *Examen organi pneumatici contra sycophantas.* 5° *Monochordum.* 6° Une description de quelques orgues de l'Allemagne et de la Hollande. 7° *Tractatus de modis musicis vindicatus* (1). 8° Treize préfaces des ouvrages de Frescobaldi, de Donati, de Rovetta, de Malgarini et autres, traduites en allemand. Trost a laissé aussi en manuscrit des traductions du traité du contrepoint d'Artusi, du *Transilvano* de Diruta, des Institutions harmoniques de Zarlino, de la *Regola facile e breve* de Galeaz Sabbatini, de l'Introduction à la musique pratique de Morley, et de l'Institution harmonique de Salomon de Caus.

TROST (Jean-Gaspard), *le jeune*, fils du précédent, organiste de la cour de Weissenfels, a publié la description de l'orgue construit de son temps dans cette ville, avec des considérations générales sur la facture des instruments de cette espèce, leur accord, la qualité des jeux, et les devoirs de l'organiste dans leur réception. Cet ouvrage a pour titre : *Ausführliche Beschreibung des neuen Orgelwerks auf der Augustenburg zu Weissenfels*, etc.; Nuremberg, Wolfgang Maurice Endter, 1677, in-12 de soixante-douze pages. Trost dit dans cet opuscule (p. 3), qu'il avait écrit précédemment un autre ouvrage intitulé : *Tractatus de juribus et privilegiis musicorum;* mais il ne paraît pas qu'il l'ait fait imprimer.

(1) Ce titre indique sans doute une défense du Traité des modes musicaux de Matthæi, publié à la même époque, et qui a peut-être été l'objet de quelque critique maintenant inconnue.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

TROST (Godefroid-Henri), bon facteur d'orgues à Altenbourg, dans la première moitié du dix-huitième siècle, était fils de Tobie-Godefroid Trost, qui exerçait la même profession, et avait construit l'orgue de Langensalza, composé de trente-sept jeux. Les principaux ouvrages de Godefroid-Henri sont : 1° L'orgue de Dollenstadt, dans le duché de Gotha, composé de vingt jeux, en 1709. 2° Celui de Watershausen, près de Gotha, de cinquante-huit jeux, en 1730. 3° Celui de l'église du château à Altenbourg, de quarante jeux, commencé en 1736 et fini en 1739. Trost a eu pour élèves Friderici, de Géra, Gasparini, de Kœnigsberg, Graich et Nitter, de Bayreuth.

TROUPENAS (Eugène), né à Paris, en 1799, fit ses études dans un pensionnat de cette ville, et s'y livra particulièrement à la science des mathématiques, sous la direction de Hoéné Wronski, qui y était professeur. Les parents de Troupenas désiraient qu'il entrât à l'école polytechnique ; mais Wronski parvint à le faire renoncer à ce projet en lui disant que les professeurs de cette institution étaient des ignorants incapables d'apprécier la réforme des mathématiques entreprise par lui, Wronski. Troupenas avait aussi entrepris l'étude de la musique, pour laquelle il eut toujours un goût passionné. Il s'était persuadé que la théorie de cet art ne peut trouver de base que dans la science du calcul ; il avait, à maintes reprises, invité Wronski à s'en occuper, et lui-même y pensait sans cesse. Devenu possesseur d'une fortune modeste, après la mort de ses parents, il se fit éditeur de musique, devint l'ami d'Auber, de Rossini, de Bériot, et publia leurs ouvrages, dont la vente produisit des bénéfices considérables. Sa constitution n'était pas robuste, et, pendant près de dix ans, il fut atteint d'une affection de poitrine qui l'obligeait d'aller passer tous les hivers à Hyères. Le mal finit par faire des progrès, et Troupenas s'éteignit à Paris, le 11 avril 1850. Toujours préoccupé d'une théorie mathématique de la musique, il m'en parlait souvent et nous eûmes de longues discussions à ce sujet ; je finis par ébranler ses convictions et lui démontrer qu'un art éminemment idéal ne peut avoir qu'une origine psychologique, et que cet art ne peut naître que de l'action réciproque du sentiment sur l'intelligence et de celle-ci sur le sentiment. A la suite de ces discussions, il m'écrivit deux lettres qui furent publiées dans la *Revue musicale* (année 1832), sous ces titres : 1° *Essai sur la théorie de la musique, déduite du principe métaphysique sur lequel se fonde la réalité de cette science.* Première lettre à M. le rédacteur de la *Revue musicale ;* publiée ensuite à part, sans lieu d'impression et sans date (1832), in-12 de huit pages. 2° Seconde lettre à M. le rédacteur de la *Revue musicale ;* tirée à part, sans nom de lieu et sans date (1832), in-12 de douze pages. Entré dans ce nouvel ordre d'idées, sans renoncer toutefois à une synthèse de deux principes psychologique et mathématique, Troupenas s'occupa jusqu'à ses derniers jours de la formation d'un corps de doctrine de la science de l'art basée sur cette synthèse ; mais il ne paraît pas qu'il ait achevé le livre auquel il travaillait d'après ce plan.

TROUSSEAU (Armand), professeur de matière médicale et de thérapeutique à la faculté de médecine de Paris, membre de l'Académie de médecine, né à Tours, en 1801, a publié beaucoup d'ouvrages relatifs à sa profession, parmi lesquels on remarque celui-ci, qui a des rapports avec l'art du chant : *Traité pratique de la phthisie laryngée, de la laryngite chronique, et des maladies de la voix ;* Paris, Baillère, 1837, un volume in-8°.

TRUHN (Frédéric-Jérôme), directeur de musique à Berlin, né le 17 octobre 1811, à Elbing, se fit remarquer dès son enfance, dans l'école où il était placé, par la justesse de sa voix et son organisation musicale. A l'âge de dix ans, il commença l'étude de la flûte : ses progrès furent si rapides, qu'après deux années d'exercices sur cet instrument, il put être admis dans l'orchestre des concerts d'abonnement et y exécuter des solos. Après avoir atteint l'âge de douze ans, il ajouta l'étude du violon à celle de la flûte et parvint en peu de temps à jouer sur cet instrument, d'une manière satisfaisante, des compositions de Rode et de Mayseder. Ces premiers succès éclairèrent sa famille sur sa destination naturelle, et il lui fut permis, dans l'été de 1831, de se rendre à Berlin pour y faire des études sérieuses de musique. Arrivé dans cette ville, il y reçut des leçons de Bernard Klein, puis il devint élève de Dehn, et Mendelssohn lui enseigna pendant quelques mois le mécanisme de la composition. Ses premières productions furent des *Lieder* et des chants à plusieurs voix exécutés pour les sociétés chorales. En 1833, Truhn fit son premier essai de composition dramatique dans le petit opéra *Den vierjæhrige Posten* (Le Poste de quatre années), qui fut représenté au théâtre royal ; mais peu satisfait de son ouvrage, il le retira et le remplaça par l'opéra-comique *Trilby*, qui fut joué avec succès, le 22 mai 1835. S'étant marié

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

dans l'automne de la même année, il alla s'établir à Dantzick, où il se livra à l'enseignement du chant et de l'harmonie. Il y fut aussi chargé de la direction de l'orchestre du théâtre; mais la faillite du directeur le ramena à Berlin, en 1837. Ce fut vers cette époque qu'il se lia d'amitié avec Schumann à Leipsick, et qu'il devint un des rédacteurs de la *Nouvelle gazette musicale* fondée par ce compositeur. Après que Schumann se fut retiré de la direction de cette feuille, Truhn cessa d'y travailler et fournit quelques articles à la *Gazette générale de musique de Leipsick*; mais celle-ci ayant cessé de paraître à la fin de 1848, il fut chargé de la rédaction du feuilleton de la *Nouvelle gazette musicale de Berlin*, publiée par Bock, et n'a pas cessé jusqu'à ce jour (1864) d'y donner sa collaboration, ainsi qu'à la chronique berlinoise dans le *Correspondant de Hambourg*. A l'époque de la prestation du serment de Frédéric-Guillaume IV, Truhn se rendit à Kœnigsberg et y organisa une fête musicale, dans laquelle il fit exécuter une cantate dont il avait écrit les paroles et la musique; puis il voyagea en Russie et en Pologne pour y donner des concerts. Ses compositions furent applaudies à Varsovie et à Cracovie. En 1843, il parcourut le Danemark et la Suède avec le pianiste Th. Dœhler. Sa grande composition pour voix seule, chœur à huit voix et orchestre, intitulée *Mahadah*, obtint de brillants succès, en 1846, à Berlin, Breslau, Dresde, Kœnigsberg et Elbing. A l'automne de 1848, Truhn retourna dans sa ville natale et y vécut quelque temps en donnant des leçons de chant dans l'école supérieure des filles et dirigeant une société chorale d'hommes. Dans l'année suivante, ses travaux et son zèle furent récompensés par le diplôme de directeur royal de musique. En 1850, il dirigea, à Kœnigsberg, la seconde fête des chanteurs prussiens, et y fit exécuter avec succès sa composition intitulée *Adieu*, poésie de Uhland, pour des voix seules, chœurs d'hommes et orchestre. De retour à Berlin, en 1852, il y a fondé la *nouvelle Liedertafel berlinoise*, placée sous sa direction. Au mois de janvier 1853, il donna au théâtre royal son monodrame de *Cleopâtre*, composé pour la cantatrice *Jeanne Wagner*. Dans l'hiver de 1854, il fit, avec le pianiste distingué Hans de Bulow, une tournée dans laquelle il visitèrent Breslau, Posen, Dantzick et Riga. Arrivé dans cette dernière ville, Truhn s'y arrêta pendant quatre ans et vécut en donnant des leçons de chant et d'harmonie. En 1858, il est retourné de nouveau à Berlin, d'où il ne s'est plus éloigné depuis lors. Outre les opéras et les grandes compositions dont il a été parlé précédemment, cet artiste a écrit et publié une quantité de *Lieder* et quelques bagatelles pour le piano.

TRUSKA (Simon-Joseph), virtuose sur le violon et la basse de viole, compositeur et facteur d'instruments, naquit à Raudnitz, en Bohême, le 5 avril 1734. Fils d'un ébéniste, il apprit d'abord la profession de son père, et travailla à Prague jusqu'en 1757. Le siége de cette ville par l'armée prussienne l'obligea s'en éloigner pour aller à Vienne; mais il retourna, vers la fin de la même année, dans la capitale de la Bohême, et entra, le 8 décembre 1758, au couvent de Strahow, en qualité de frère lai. Il fit sa profession, le 1er janvier 1761. Dès son entrée au monastère, il se livra à la culture de la musique, qu'il avait apprise dans sa jeunesse, devint habile sur le violon, la basse de viole et le violoncelle, et composa beaucoup de quintettes, quatuors, trios et sonates pour basse de viole, violon, alto et violoncelle, qui ont eu de la réputation en Bohême, ainsi que des danses qui ont été exécutées dans les bals et redoutes de Prague, avec beaucoup de succès, pendant les années 1774, 1775 et 1776. La restauration de l'orgue de Strahow fournit à Truska l'occasion d'étudier les principes de la construction de cet instrument : il en profita pour fabriquer d'abord un petit orgue portatif, puis un grand positif avec pédale qui fut admiré comme un ouvrage parfait. Encouragé par ce succès, il se livra avec ardeur à la facture des pianos, violons, altos, violes d'amour et basses de viole. Ces instruments ont été recherchés à l'étranger aussi bien qu'en Bohême. Parvenu à l'âge de soixante-quinze ans, ce moine laborieux mourut dans son couvent, le 14 janvier 1809.

TRUTSCHEL (A.-L.-E.), organiste de l'église Saint-Jacques, à Rostock, n'est connu que par ses ouvrages, dont les premiers ont été publiés en 1834. Son œuvre quatorzième a paru en 1848. Cet artiste s'est jeté dans une direction très-différente du style de Bach et de son école. Son modèle paraît être Fischer; mais il se hasarde dans des associations harmoniques inconnues à cet excellent organiste, et ses idées n'ont pas le charme qu'on remarque dans les œuvres de celui-ci. On voit que Trutschel s'efforce de donner à la musique d'orgue un caractère dramatique, fâcheuse tendance qui a conduit à la décadence actuelle de la musique instrumentale et religieuse. Çà

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

et là M. Trutschel essaie des entrées de fugues; mais il y montre peu d'habileté. Ses ouvrages principaux sont ceux dont voici les titres : 1° *Vorspiele zum Gebrauch beim œffentlichen Gottesdienste* (Préludes pour l'usage des fêtes solennelles), œuvres 9e et 10e; Gustrow, Fr. Opitz. 2° *Vorspiele über die gebrauchlichsten Melodieen der evangelischen Kirche für die Orgel*, etc. (Préludes pour l'orgue sur les mélodies usitées dans l'église évangélique), op. 14; cinquième recueil de pièces d'orgue; Rostock, C. Neumann et C. Topp. 3° Fantaisies pour des introductions et des finales, op. 17; *ibid.* Kœrner a extrait de ce dernier ouvrage une grande fantaisie qu'il a insérée dans la troisième partie de son *Postludien-Buch* : Erfurt, (s. d.), in-4° obl.

TRYDELL (Jean), musicien irlandais, professeur à Dublin vers le milieu du dix-huitième siècle, a publié un traité élémentaire de musique : *Two Essays on the theory and practice of Music*, Dublin, 1766, in-8°. Le premier de ces essais contient les éléments de la musique; le second est un traité abrégé d'harmonie et de composition.

TSAI-YU, prince de la famille impériale des *Ming*, en Chine, vécut dans la seconde moitié du seizième siècle de l'ère chrétienne. Aidé de quelques lettrés, il se livra, ainsi que *Ly-Koang-ty* (voyez ce nom), à des recherches sur la théorie de la musique chinoise, dans les anciens traités de cet art; mais il borna l'objet de ses travaux aux principes de la formation de l'échelle musicale, et aux proportions des douze demi-tons chromatiques, appelés *lu* en chinois. Le livre qu'il écrivit sur ce sujet a pour titre : *Lu-lu-Tsing-y* (Explication claire de la théorie des *lu*); il le termina en 1596, le présenta à l'empereur *Ouan-Ty*, et le fit imprimer dans la même année.

TSCHIRCHE (Wilhelm), maître de chapelle à Géra, est né à Lichtenau, près de Lauban, le 8 juin 1818. Son père, qui y était *cantor*, lui fit commencer, en même temps que ses frères, l'étude du chant, de l'orgue et de la composition. A l'âge de seize ans, il entra au séminaire des instituteurs à Bunzlau, et y reçut des leçons de Karow pour l'orgue et la théorie de la musique; puis il alla continuer ses études à l'institution de la musique d'église à Berlin, où A.-W. Bach acheva de développer son talent d'organiste, tandis que Grell achevait de l'instruire dans la théorie. Rungenhagen lui donna aussi des leçons de composition à l'Académie des beaux-arts, et, enfin, il compléta son instruction en suivant le cours du docteur Marx, à l'université. En 1843, Wilhelm Tschirche obtint la place de *cantor* de l'église Saint-Pierre et Saint-Paul à Liegnitz, à laquelle il réunit bientôt celle de directeur de musique de la société de chant. Doué d'une belle organisation musicale, il imprima un mouvement d'activité et de progrès dans l'art au sein de la ville et de la province où il avait fixé son séjour. Ce fut lui qui organisa et dirigea les fêtes musicales à Liegnitz, au Grœditzberg et à Kauth, dans les années 1845, 1846 et 1847. La place de maître de chapelle étant devenue vacante à Géra, en 1854, Tschirche fut appelé dans cette ville pour la remplir. En 1847, il avait fait un voyage à Leipsick et à Berlin, et y avait donné des concerts d'orgue où il fit entendre une grande fantaisie avec fugue, publiée ensuite par Kœrner, à Erfurt. Parmi les ouvrages de cet artiste, on remarque : 1° Motet pour quatre voix d'hommes, *Gross sind die Werke des Herrn* (Les œuvres du Seigneur sont grandes). 2° *Den Herr ist Gott* (Le Seigneur est Dieu), cantate pour des voix mêlées avec orchestre, op. 17; Schweidnitz, Weigmann. 3° *Von allen Himmeln tönt Dir Herr* (Les cieux vous glorifient, Seigneur), motet en chœur avec orchestre, op. 17; *ibid.* 4° *Gelobt sei Gott* (Dieu soit loué), chœur avec des instruments à vent ou orgue, op. 20; *ibid.* 5° Le psaume 24 pour un chœur d'hommes avec solo, op. 27; Magdebourg, Heinrichshofen. 6° *Die Harmonie* (L'Harmonie), hymne pour quatre voix d'homme avec instruments à vent, exécuté à l'Académie de chant, à Berlin; Breslau, Leuckart. 7° Plusieurs chants détachés, idem. 8° *Der Volkssænger* (Le Chanteur populaire), recueil de chants faciles pour quatre voix d'homme; Schweidnitz, Weigmann. 9° Beaucoup de *Lieder* en recueils ou détachés, pour voix seule avec piano, ou pour des chœurs. 10° Six préludes pour orgue à trois claviers; Breslau, Schumann. 11° Cinq pièces d'orgue, dont trois préludes et deux fugues, op. 1; Berlin, Challier. 12° Sonatine pour piano (en *fa*), ibid.

TSCHIRCH (Ernest), frère du précédent et professeur de musique à Berlin, est né à Lichtenau le 3 juillet 1819. Après avoir commencé l'étude de la musique avec son père, il alla fréquenter le gymnase à Lauban, puis il se rendit à Berlin et y continua ses études musicales à l'institution pour la musique d'église et à l'école de l'Académie des beaux-arts. En 1845, il a fait un voyage à Hambourg et à Paris. De retour à Berlin, il s'y livra à l'enseignement jusqu'en 1852, où il fut appelé à Stettin

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

pour y remplir les fonctions de directeur du chœur et de chef d'orchestre du théâtre. Il est mort dans cette ville, le 20 décembre 1854, à peine âgé de 35 ans. Il avait, dit-on, du talent comme compositeur : Ses ouvrages consistent en deux opéras, *le Hollandais volant* et *Fritjof*, plusieurs cantates, des ouvertures pour l'orchestre et des *Lieder*.

TSCHIRCH (Rodolphe), compositeur à Berlin, et frère des précédents, est né à Lichtenau, vers 1821. Il fut chef du chœur au théâtre *Kroll* de Berlin jusqu'en 1854. En 1855, la grande médaille d'argent lui a été décernée pour sa composition intitulée *Die Hubertus Jagd* (La Chasse de Saint-Hubert). On connaît aussi de cet artiste la musique d'une pièce de circonstance intitulée *Eine Brautschau* (La Recherche d'une femme), en trois actes, qui fut représentée au théâtre Kœnigstadt de Berlin, le 7 février 1858, ainsi qu'une cantate composée pour un chapitre de l'ordre de l'Aigle-Noir, laquelle fut exécutée au palais de Sans-Souci, en 1855; enfin, un grand nombre de compositions de chasse. M. Rodolphe Tschirch a publié : 1° Hymne et marche de jubilé pour piano, op. 5; Berlin, Trautwein. 2° *La Chasse de Saint-Hubert*, pour des instruments de cuivre, op. 6; Berlin, Bock. 3° *Narcisse*, fantaisie caractéristique pour piano, Breslau, 1856. 4° Galops-études, idem; ibid. 5° Différentes pièces du même genre, op. 23 et 24; Breslau, Leuckart. 6° Chants à voix seule avec piano; Berlin, Bock, Trautwein et Challier.

TSCHIORTSCH (Jean-Georges), prêtre bénéficier et compositeur, à Schwetz, dans le Tyrol, vécut dans la première moitié du dix-huitième siècle. Il a fait imprimer de sa composition : 1° *Sacerdos musicus concertans seu conc. Litanias* 10 *Lauretano-Marianas*, etc., Augustæ Vindelicorum, 1725, in-fol. 2° *Incensum mysticum ad aram magnæ cœlorum Reginæ adolendum XIV Offertoria a 4 voc., 2 viol. alto viola, 2 lituis et G. B.*, Augsbourg, 1750, in-fol. 3° *VII Missen, nebst einen Requiem für 4 Stimmen*, 2 *v., vc. und Generalbass* (Sept messes suivies d'un *requiem* à 4 voix, 2 violons, violoncelle et basse continue), *ibid.*, 1751, in-fol.

TUBAL (A.), musicien belge, vécut au milieu du seizième siècle. Il ne peut y avoir de doute sur le pays qui l'a vu naître, car ses compositions se trouvent dans deux grandes collections imprimées à Anvers et à Louvain, lesquelles ne contiennent que des ouvrages des plus célèbres maîtres nés en Belgique et formés dans les écoles de ce pays. La première de ces collections est intitulée : *Sacrarum Cantionum (vulgo hodie Motetæ vocant) quinque et sex vocum ad veram harmoniam concertumque ab optimis quibusque Musicis in philomusorum gratiam compositarum Libri tres. Antwerpiæ per Joannem Latium et Aubertum* (sic) *Walrandum*, 1554-1555, in-4° obl. Au commencement du troisième livre se trouve une épître dédicatoire à Marc Wesler, noble habitant d'Augsbourg (*ad Marcum Weslerum Augustæ Vindelicorum Patricium Epistola*), dans laquelle Waelrant dit qu'il n'est pas seulement le typographe, mais l'éditeur de ce recueil d'œuvres de ses compatriotes. Quatre motets à cinq voix de Tubal sont dans cette collection, à savoir livre Ier, page 15, livre II, pages 14 et 19, et livre III, p. 18 de la partie du ténor. Les autres compositeurs dont on y trouve des motets à cinq et à six voix sont Créquillon, Nicolas Gozin, Gombert, Hollander, De Latre (Petit Jean), De Latre (Olivier), Maillart, Clément (*non papa*) et Zachæus. Un exemplaire de ce recueil est à la Bibliothèque royale de Munich, sous le n° 126. L'autre collection a pour titre : *Cantionum Sacrarum (vulgo Motetæ vocant) quinque et sex vocum ex optimis quibusque Musicis selectarum.* Lovanii, apud Petrum Phalesium, 1555-1558, in-4° obl. Elle est composée de huit livres, dont le cinquième ne contient que des motets de Manchicourt. Au troisième livre se trouve le motet de Tubal à cinq voix, *Spiritus sanctus*, sous le n° 16. Un exemplaire des huit livres de cette collection est dans ma bibliothèque. Les huit livres ne contiennent que des compositions de musiciens belges.

TUBEL (Chrétien-Théophile), musicien allemand, vécut quelque temps à Amsterdam, vers le milieu du dix-huitième siècle, et s'y livra à l'enseignement du piano et de la composition, puis il retourna en Allemagne. Il a publié une instruction élémentaire pour la musique, le clavecin et la composition, en hollandais et en allemand, sous ce titre : *Korte Onderrigtinge der Musijk, met de daar bygevoegde 77 Handstuckjes voor het Clavier, benevens een korte behandeling van het contrapunct*, etc., Amsterdam, 1767. On connaît aussi sous le nom de cet artiste : *Ino*, cantate de Ramler, publiée à Brunswick, en 1768.

TUCH (Henri-Agathon-Gottlob), compositeur, éditeur de musique et libraire à Dessau, naquit en 1768, à Géra, en Saxe. Après avoir commencé l'étude de la musique au gymnase de cette ville, il suivit ses parents à Sanger-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

hausen, et y devint élève de Rolle; puis il alla à l'université de Leipsick, et étudia l'harmonie et la composition sous la direction de Doles. Doué d'une belle voix de basse, il se livra aussi à l'étude du chant, et bientôt il abandonna la théologie pour le théâtre. Engagé dans des troupes ambulantes d'opéra, il chanta sur les théâtres de plusieurs villes, et en dernier lieu à Dessau, depuis 1790 jusqu'en 1800. Alors il abandonna cette carrière pour établir une librairie et un magasin de musique à Dessau. Compositeur agréable, il a écrit la musique du petit opéra intitulé : *Der Glückliche Tag* (L'Heureux jour), des chœurs pour le drame de *Lanassa*, des ballets, des airs de danse et plusieurs autres morceaux pour le théâtre et pour les concerts. Il a fait imprimer les ouvrages suivants de sa composition : 1° Des menuets, polonaises et valses tyroliennes pour l'orchestre. Leipsick, Kollmann. 2° Pièces d'harmonie de différents genres, œuvres 22, 35, 42, etc., *ibid.* 3° Petites pièces pour divers instruments, tels que la flûte, le cor, la guitare, etc. 4° Symphonie pastorale pour piano, flûte, violon et violoncelle, op. 25, *ibid.* 5° Sonates pour piano à quatre mains, op. 30, *ibid.* 6° Sonates pour piano seul, op. 5, 10, 31, *ibid.* 7° Ouvrages pour l'enseignement du piano, op. 20 et 47, *ibid.* 8° Des petites pièces et des danses pour le piano. 9° Plusieurs recueils de chansons allemandes, etc.

TUCHER (Le baron G. DE), conseiller au tribunal militaire de Schweinfurt (Bavière), né à Nuremberg vers le commencement du dix-neuvième siècle, fut, dès sa jeunesse, amateur passionné de musique, particulièrement de musique religieuse. Il a recueilli une grande quantité d'œuvres de ce genre, produits par les anciens maîtres italiens, et a formé à Nuremberg une société de chant pour l'exécution de cette musique éminemment classique. On doit à cet amateur distingué un recueil intéressant de mélodies chorales, dont la première édition fut publiée sous ce titre : *Schatz des evangelischen Kirchengesanges, der Melodie und Harmonie, nach aus den Quellen des XVI und XVII Jahrhunderts ungerichtet* (Trésor du chant de l'église évangélique, mélodie et harmonie, tiré des sources des seizième et dix-septième siècles); Stuttgart, 1840, un volume in-4°. La deuxième édition de ce recueil est intitulée : *Schatz des evangelischen Kirchengesanges im ersten Jahrhundert des Reformation* (Trésor de chant de l'église évangelique dans les premiers siècles de la réformation); Leipsick, Breitkopf et Hærtel, 1848, deux parties in-4° de plus de neuf cents pages, non compris les préfaces. L'exécution typographique de cette deuxième édition est d'une grande beauté.

TUCKER (Guillaume), prêtre et chanoine de Saint-Pierre, dans Westminster, à Londres, fut attaché à la chapelle du roi Charles II, et mourut le 28 février 1678. Il est auteur de quelques antiennes qui se trouvent dans l'*Harmonia sacra* de Page.

TUCZEK (François), directeur du chœur de l'église paroissiale de Saint Pierre, à Prague, en 1771, fut pendant quelques années auparavant chef de musique de la garde civique de la nouvelle ville. Il mourut à Prague, vers 1780, laissant en manuscrit des sonates de clavecin et de petites symphonies appelées *Parthien*. Tuczek avait écrit aussi dans sa jeunesse de petits opéras de carnaval, en langue bohème.

TUCZEK (François) (1), compositeur dramatique, fils du précédent, naquit à Prague, vers 1755. Élève de son père pour le chant et pour la composition, il entra d'abord en qualité de ténor au théâtre du comte de Schwerts, à Prague; puis il y remplit l'emploi d'accompagnateur au clavecin, jusqu'en 1797, époque où il entra au service du duc de Courlande, en qualité de maître de concerts, et alla demeurer à Sagan. Il y resta jusqu'en 1800, puis alla diriger la musique du théâtre de Breslau. Vers la fin de 1801, il abandonna cette position pour aller à Vienne comme chef d'orchestre du théâtre de Leopoldstadt. En dernier lieu il se fixa à Pesth et y mourut en 1820. Cet artiste a écrit pour les théâtres de Prague, de Breslau, de Vienne et de Pesth quelques opéras dont voici les titres : 1° *Hans Klachel*, à Prague, en 1797. 2° *Rübezahl*, à Breslau, en 1801. 3° *Les Deux Dachels*. 4° *Dæmona la fripière*, opéra féerique, en trois actes, à Vienne. 5° *Moïse en Égypte*. 6° *Samson*. 7° *Le Sultan Couradin*. 8° *Le Chaperon enchanté*, pantomime. 9° *Idas et Marpissa*, opéra avec des changements de costumes et de décorations à vue, à Prague, en 1808. 10° *Lanassa*, grand opéra, considéré comme le meilleur ouvrage de l'auteur, particulièrement à cause de la beauté des chœurs. Tuczek a écrit aussi quelques oratorios, parmi lesquels on cite *le Jugement dernier*, et des cantates, dont une pour célébrer la convalescence du roi de Prusse, exécutée à Sagan. Ce compositeur excellait dans la musique de danse.

(1) Gerber a été mal informé en donnant à cet artiste le prénom de *Vincent*; il a été copié par les autres biographes musiciens.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

TUDWAY (Thomas), musicien anglais, élève de Blow, dans la maîtrise de la chapelle royale, fut condisciple de Turner et de Purcell. Au mois d'avril 1664, il fut admis comme ténor dans la chapelle de Windsor. Sept ans après, la place d'organiste du collége du Roi à Cambridge lui fut offerte, et il l'accepta. En 1681, l'université l'admit au grade de bachelier en musique; plus tard il succéda au docteur Staggins dans la place de professeur de musique de cette université. Tudway passa les dernières années de sa vie à Londres, occupé par le comte d'Oxford à rassembler une collection de musique d'église des plus célèbres compositeurs anglais. Cette collection, mise en partition par Tudway, et écrite de sa main, forme six gros volumes in-4°; elle est déposée au Muséum Britannique. Tudway a composé plusieurs grandes antiennes qui ont été exécutées pour des occasions solennelles, telles que le voyage de la reine Anne à Cambridge.

TUERLINCKS (Corneille-Jean-Joseph), fils d'un luthier estimé, naquit à Malines (Belgique), le 31 mai 1785. Son instruction dans la musique lui fut donnée par le chanoine C.-E. André, organiste de la métropole de Malines. Heureusement organisé pour l'art, Tuerlincks apprit avec facilité à jouer de la plupart des instruments, particulièrement du basson, du hautbois et de la flûte. Comme organiste, il remplaça souvent son ancien maître de composition aux églises de Saint-Rombaut et de *Notre-Dame au delà de la Dyle*, à Malines. Il a écrit beaucoup de morceaux tels que marches, ouvertures, airs variés, fantaisies et pas redoublés pour des instruments à vent, dont quelques-uns ont paru dans un journal d'harmonie militaire qu'il publia pendant quelque temps, mais pour lequel il trouva peu d'encouragement dans son pays. Au nombre de ses ouvrages se trouve aussi une *Messe de Requiem*. Numismate et botaniste distingué, Tuerlincks a publié, en collaboration avec M. le professeur Van Beneden, membre de l'Académie royale de Belgique, une liste des mollusques des environs de Malines. Il est mort dans cette ville, le 29 décembre 1850. En 1828, une médaille d'or lui avait été décernée au concours de composition ouvert par la société d'harmonie d'Anvers. Ses ouvrages manuscrits ont été déposés aux archives de la ville de Malines.

TULOU (Jean-Pierre), fils d'un choriste de l'Opéra, issu d'une famille attachée à ce spectacle depuis le commencement du dix-huitième siècle, naquit à Paris, en 1740, et fut élève de Cugnier pour le basson. Entré à l'Opéra pour y jouer cet instrument, en 1786, il fut ensuite professeur au Conservatoire, à l'époque de sa création, et mourut à Paris, au mois de décembre 1799. Cet artiste a publié six duos pour deux bassons, à Paris, chez Sieber, et douze airs variés pour deux bassons, *ibid.*

TULOU (Jean-Louis), fils du précédent, est né à Paris, le 12 septembre 1786. Admis au Conservatoire comme élève, le 8 novembre 1796, il fut placé l'année suivante sous la direction de Wunderlich pour la flûte, instrument pour lequel la nature l'avait doué des dispositions les plus heureuses. Au concours de 1799, le second prix lui fut décerné, et dans celui de l'année suivante il mérita le premier; mais il était si jeune, que le jury, voulant l'obliger à travailler encore sous son maître, ne le lui accorda pas, et, contre l'usage établi, lui en décerna un second d'honneur, pour récompenser les progrès qu'il avait faits depuis l'année précédente. Enfin la supériorité de Tulou sur ses rivaux se manifesta avec tant d'éclat dans le concours de 1801, qu'il fallut bien lui décerner le premier prix, quoiqu'il ne fût pas encore âgé de quinze ans. Dès lors, il était déjà incontestablement le plus habile flûtiste de France, et vraisemblablement de toute l'Europe. L'imperfection des flûtes de cette époque n'empêchait pas qu'il jouât avec une justesse parfaite, et avec un beau son qu'il modifiait dans tous les degrés d'intensité. Son exécution se faisait remarquer par un brillant et par une verve auparavant inconnus; nul ne chantait avec plus d'expression, de grâce et de délicatesse; en un mot, son talent offrait, dans la réunion de ses qualités, le modèle de la perfection. En 1804, il était entré à l'orchestre de l'Opéra italien, en qualité de première flûte; il y resta jusqu'en 1813, et remplaça alors son maître Wunderlich comme première flûte à l'orchestre de l'Opéra. Dans l'intervalle des douze années écoulées depuis qu'il avait obtenu le premier prix du Conservatoire, il n'avait pas cultivé son talent avec le soin qui semblait nécessaire pour le conserver. Homme de plaisir, il avait été compagnon assidu de quelques oisifs qui le recherchaient à cause de sa gaieté intarissable. D'ailleurs, son goût passionné pour la chasse, et la bizarre fantaisie qui lui fit négliger sa vocation de musicien pour la peinture, dans laquelle il ne réussit jamais, semblaient devoir lui faire perdre en peu de temps sa supériorité sur ses émules. S'il devait se faire entendre en public,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

il était quelquefois obligé d'emprunter une flûte, la sienne étant égarée. Cependant telle était son heureuse organisation, qu'on le vit, à un concert de madame Catalani, se préparer à jouer un morceau difficile sur un instrument dont une des pièces était fendue dans toute sa longueur. Il ne s'en aperçut qu'au moment de commencer, et rajusta sa flûte comme il put avec quelques bouts de fil et de la cire, devant le nombreux auditoire qui encombrait la vaste salle de l'Opéra. Tous ses amis frémissaient d'inquiétude; mais lui, plein d'assurance, comme si tout eût été dans le meilleur ordre; joua avec tant de verve, de grâce et de perfection, que des transports d'enthousiasme éclatèrent de toute part. Seul entre tous les artistes qui s'étaient fait entendre dans les concerts de la prodigieuse cantatrice, il balança ses succès.

Cependant un talent nouveau, bien remarquable aussi dans son genre, se produisit en 1814. Ce talent était celui de Drouet qui, plus jeune, ayant pour lui le mérite de la nouveauté, et possédant une grande puissance d'exécution dans la difficulté vaincue, avait beaucoup de chances de succès. Les deux artistes eurent bientôt chacun leurs admirateurs enthousiastes et leurs détracteurs. Depuis près de deux ans, la victoire demeurait incertaine, quand Lebrun composa son opéra intitulé *le Rossignol*, où le chant du roi des oiseaux était confié à la flûte de Tulou. Cette lutte devait être décisive : l'artiste le comprit et sut élever son talent à la hauteur de la difficulté. Dans toute la durée de l'opéra il fit entendre des accents si nouveaux, si purs, si tendres et si brillants à la fois, qu'une admiration frénétique se manifesta dans toute l'assemblée. Les nombreuses représentations qui se succédèrent sans relâche ajoutèrent chaque fois au triomphe de Tulou : dès lors il n'y eut plus de lutte possible : Drouet s'éloigna de Paris et se rendit en Angleterre.

Dès les premiers jours de la restauration, Tulou s'était rangé parmi l'ardente jeunesse dont les sarcasmes poursuivaient le retour de l'ancienne dynastie et de ses partisans. Cette faute le fit tomber en disgrâce. Il ne fut pas compris au nombre des artistes appelés à composer la nouvelle chapelle du roi ; et, quelques années plus tard, lorsque son vieux maître Wunderlich laissa vacante la place de professeur au Conservatoire, ce ne fut pas Tulou, mais un artiste d'un talent très-inférieur au sien, qu'on choisit pour le remplir. Irrité de ce qu'il considérait à bon droit comme une injustice, il donna, dans un moment d'humeur, sa démission de première flûte de l'Opéra (1822), et ce fut encore le même flûtiste qu'il vit appeler à lui succéder. Cinq années se passèrent, pendant lesquelles Tulou ne se rappela au souvenir des artistes et du public que par ses compositions. Enfin une administration mieux inspirée le rappela à l'Opéra, en lui donnant le titre de *première flûte solo* (en 1826), et peu de temps après, la place de professeur au Conservatoire lui fut accordée. Depuis lors jusqu'à sa retraite, en 1856, Tulou a rempli ces emplois conjointement avec celui de première flûte de la Société des concerts. Une fabrique de flûtes qu'il avait établie et dirigée a eu longtemps la vogue et a produit de bons instruments de l'ancien système. Jusqu'à la fin de sa carrière d'artiste et de professeur, Tulou a voulu conserver l'ancienne flûte et s'est opposé à l'introduction de la flûte de Bœhm dans l'enseignement du Conservatoire de Paris. En 1857, il s'est fixé à Nantes, où il vit encore (1864).

Les compositions de Tulou sont en grand nombre; dans leur classement on remarque : 1° Symphonie concertante pour flûte, hautbois et basson; Paris, H. Lemoine. 2° *Idem* pour flûte, hautbois, cor et basson, n° 2; Paris, Pleyel. 3° Concertos pour flûte et orchestre; n° 1 (en *la*); Paris, H. Lemoine; n° 2 (en *mi* mineur); Paris, Hentz; n° 3 (en *ré*); Paris, Schœnenberger; n° 4 (en *mi* mineur); Paris, Pleyel; n° 5 (en *ré*), op. 37; Paris, Pleyel. 4° Grands solos pour flûte et orchestre; n°s 1 et 2; Paris, chez l'auteur. 5° Fantaisies pour flûte et orchestre, op. 16; Paris, Pacini; op. 54 (sur un motif de *la Muette de Portici*); Paris, Troupenas; op. 66 (*le Bouquet de bal*); *ibid.* 6° Airs variés pour flûte et orchestre, op. 22; Paris, Pleyel; op. 35, *ibid.*; op. 39; *ibid.*; op. 56; op. 62. 7° Airs variés avec quatuor, op. 17; Paris, Pacini; op. 28, 30, 36, 55, 60; Paris, Bonn, Mayence et Berlin. 8° Plusieurs airs variés avec deux violons et basse. 9° Grand trio pour trois flûtes, op. 24; Paris, Pleyel. 10° Polonaise de *Tancredi* pour deux flûtes et piano, op. 32; Paris, Schlesinger. 11° Plusieurs fantaisies et airs variés avec piano. 12° Plusieurs morceaux de concours pour le Conservatoire. 13° Duos pour deux flûtes, livres 1, 2, 3; Paris, H. Lemoine; op. 8; Paris, Schœnenberger; op. 14, 15; Paris, Pacini; op. 18, 19; Paris, Gambaro, op. 51, 53, 54; Paris, Pleyel. 14° Beaucoup d'airs variés et de fantaisies pour deux flûtes.

TUMA (François), compositeur, né à Kostelecz, en Bohême, le 2 octobre 1704, fit ses

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

études à Prague, et fut ensuite employé comme ténor à l'église Saint-Jacques de cette ville, dans le même temps où Segert y était artiste. Tous deux étaient élèves du P. Bohuslasz Czernohorsky (*voyez* ce nom), qui était alors maître de chapelle de cette église. Après avoir achevé son cours de philosophie, Tuma se rendit à Vienne, où le prince de Kinsky devint son protecteur, et le confia à Fux pour le diriger dans ses études de contrepoint. Devenu maître de chapelle de l'impératrice Élisabeth, en 1741, il en remplit les fonctions jusqu'à la mort de cette princesse, puis se retira dans un cloître, où il mourut en 1774. Ses principales compositions consistent en motets, messes et quelques morceaux de musique instrumentale, parmi lesquels on cite particulièrement un *Miserere* et des *Matines des morts, des parthien* pour divers instruments. Tous les ouvrages de cet artiste sont restés en manuscrit.

TUNSTEDE (SIMON) ou **TUNSTED**, moine franciscain anglais et docteur en théologie, naquit à Norwich, au commencement du quatorzième siècle. Son savoir et sa piété le firent élever à la dignité de provincial de l'ordre en Angleterre. Il mourut à Bruzard, dans le comté de Suffolk, en 1369. Un manuscrit de la bibliothèque Bodléienne, à Oxford, coté n° 515, renferme deux traités de musique dont il est auteur : le premier a pour titre : *De Musica continua et discreta cum diagrammatibus, per Simonem Tunstede ann. Dom.* 1351. Le second traité est intitulé : *De quatuor principalibus in quibus totius musicæ radices consistunt.*

TURBRY (FRANÇOIS-LAURENT-HÉBERT), né à Paris, le 27 septembre 1795 (1), fut admis en 1812 au Conservatoire de cette ville, comme élève de violon, dans la classe de Grasset. Après y être resté environ deux ans, il disparut, sans qu'on en connût la cause. On voit dans l'almanach des théâtres, intitulé : *Annuaire dramatique* pour 1817, qu'il était entré quelques mois auparavant dans l'orchestre du Théâtre-Italien, comme un des seconds violons. Il rentra au Conservatoire le 7 décembre de cette même année 1817, pour y étudier l'harmonie, sous la direction de Dourlen, dont il devint ensuite le répétiteur; mais il disparut encore tout à coup de cette école et de l'orchestre où il était attaché; personne ne savait ce qu'il était devenu, lorsqu'on apprit qu'il était à Toulouse, où il publia un *Abrégé du dictionnaire de musique de J. J. Rousseau*, Toulouse, imprimerie de Bellegarde, 1821, in-12 de cent quarante pages. De retour à Paris en 1823, il entra à l'orchestre du théâtre du *Gymnase dramatique* et n'y resta qu'une année. En 1830, il obtint d'entrer à l'Opéra, comme alto; mais ses absences fréquentes de l'orchestre lui firent donner son congé dans l'année suivante. Depuis lors il n'a plus été attaché aux orchestres, et n'a été connu que comme professeur de violon et d'harmonie. Esprit bizarre, inconstant, sans ordre dans les idées comme dans sa conduite, il ne sut pas mettre à profit son heureuse organisation d'artiste, et finit par tomber dans la misère et dans la dégradation qui en est souvent la compagne. Il avait écrit un *Cours d'harmonie transcendante* (!), qui fut approuvé par la classe des beaux-arts de l'Institut de France; mais il ne le publia pas. Il avait composé une *Symphonie fantastique* qui fut exécutée aux concerts de Valentino; puis il écrivit, dans le *Courrier des théâtres*, un long article contre les compositeurs qui ne savent pas trouver d'idées dans les conditions des œuvres classiques. Pour faire connaître la nature de cet esprit malade, je crois devoir copier ici une annonce que Turbry avait fait lithographier, et qu'il distribuait lui-même sur les boulevards : « F. L. H. Turbry, etc., donne des leçons de » solfége, de violon, d'harmonie usuelle et » d'harmonie transcendante, de mélodie, de » prélude, d'improvisation et de composition » dramatique; des leçons de déclamation mu» sicale particulièrement appliquées à l'inter» prétation des sonates de Beethoven pour le » piano, dont il fait travailler le mécanisme » dans le système de Liszt. — Se charge de » corriger, rectifier, écrire, instrumenter et » orchestrer toute espèce de musique. — Prix » des leçons : 5 francs; 27, rue des Martyrs, » à Paris. » Cet artiste infortuné est mort dans cette ville, le 25 décembre 1850. On a publié de sa composition : 1° Ouverture pour les concerts, Paris, Frey. 2° Grand quatuor pour deux violons, alto et basse, op. 7, Paris, Pacini. 3° Grand trio pour violon, alto et basse, op. 14, *ibid.* 4° Air tyrolien varié pour violon, avec quatuor, *ibid.* 5° Duos pour deux violons, livres 1er et 2e, *ibid.* 6° Grand duo pour piano et violon; Paris, Pacini. Il avait composé un grand opéra intitulé *Jérusalem délivrée*, qui n'a pas été représenté.

(1) Dans la première édition de cette biographie il est dit que Turbry naquit à Toulouse; cette erreur est ici rectifiée d'après les registres du Conservatoire de Paris. Au reste il est très-difficile de déterminer le lieu et la date de la naissance de cet artiste, car le registre des grands concours de l'Institut porte : *Turbry (François-Laurent-Hébert), né à Metz, le 15 mars 1797.*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

TURCAS (Joseph-François-Chrysostome), né à Marseille, le 27 novembre 1788, mort à Paris le 20 décembre 1841. Entré fort jeune au service militaire, il suivit le mouvement des armées en Allemagne. Son intelligence et son aptitude aux affaires le firent bientôt remarquer de ses supérieurs. En 1806, à peine âgé de dix-huit ans, il remplissait déjà les fonctions de secrétaire du commandant de la place, à Minden. Après l'organisation du royaume de Westphalie, il eut successivement les emplois de chef des bureaux de la cavalerie et des pensions militaires au ministère de la guerre de ce royaume. De retour en France en 1810, il servit pendant deux ans dans le 32e régiment d'infanterie de ligne, puis fut attaché, comme secrétaire, au général Hullin, commandant de la ville de Paris. En 1815 il obtint le grade de commissaire des guerres adjoint ; plus tard il eut celui de sous-intendant militaire de première classe et fut décoré de la croix d'officier de la Légion d'honneur. Il occupait cette position au moment de son décès. Un goût passionné pour la musique, qu'il avait toujours cultivée, le lia avec quelques compositeurs célèbres, particulièrement avec Cherubini, dont il devint le gendre. Bien que ses études musicales eussent été incomplètes, il écrivait avec facilité des œuvres instrumentales. On a de lui quelques quatuors et quintettes pour instruments à cordes qui ont été exécutés par Baillot et par Habeneck ; deux symphonies à grand orchestre, dont l'une a été entendue dans les concerts de Valentino, et dont la troisième partie a été exécutée par l'orchestre de la Société des concerts du Conservatoire de Paris, le 22 avril 1838 ; enfin, quelques airs de ballets, parmi lesquels on remarque un pas de trois dans le ballet de la *Sylphide*, qui fut dansé par mademoiselle Taglioni, Perrot, etc. Peu de jours avant sa mort, Turcas travaillait encore à la musique du ballet *La Jolie fille de Gand*, que M. de Saint-Georges lui avait confié en collaboration avec Adolphe Adam.

TURCO (Giovanni **DEL**), gentilhomme florentin, chevalier de Saint-Étienne, naquit dans la seconde moitié du seizième siècle. Il cultiva la musique avec succès et fit imprimer deux livres de madrigaux à cinq voix de sa composition. Le deuxième livre a pour titre : *Il secondo libro de' Madrigali a cinque voci di Giov. del Turco, cavaliere di S. Stefano. In Firenze, per Zanobi Pignoni e Compagni*, 1614, in-4°.

TURINI (Grégoire), habile chanteur et virtuose sur le cornet, naquit à Brescia, vers 1560. Ses talents le firent rechercher par plusieurs princes d'Italie, au service desquels il passa successivement. Sa réputation s'étant étendue jusqu'en Allemagne, l'empereur Rodolphe II l'appela à Prague, où était alors sa cour : il s'y rendit et excita l'admiration générale, comme chanteur et comme instrumentiste. Le monarque l'attacha à sa musique particulière et le récompensa magnifiquement ; mais il ne jouit pas longtemps de sa faveur, car il mourut à Prague, jeune encore, vers 1600. On a de sa composition : 1° *Cantiones admodum devotæ cum aliquot Psalmis Davidicis, in Ecclesia Dei decantandis, ad quatuor æquales voces. Venetiis, apud Angelum Gardanum*, 1589, in-4° obl. 2° *Il primo libro di canzonette a 4 voci*, Nuremberg, 1597, in-4°. 3° *Teutsche Lieder nach Art der welschen Villanellen mit 4 Stimmen* (Chansons allemandes, dans le style des villanelles flamandes et françaises, à quatre voix).

TURINI (François), fils du précédent, né à Brescia, en 1600 (1), fut élève de son père. Il jouait fort bien de plusieurs instruments, particulièrement de l'orgue. La bienveillance de l'empereur Rodolphe II s'étendit sur lui comme sur son père. Turini était encore enfant lorsque ce prince le nomma organiste de sa chapelle. Plus tard, il obtint la permission d'aller à Venise et à Rome perfectionner ses talents de chanteur, d'organiste et de compositeur. De retour à Prague, il y reprit son service et jouit en paix du fruit de ses travaux. Cependant, ayant été appelé à plusieurs reprises par les chanoines de la cathédrale de Brescia pour remplir les fonctions d'organiste de cette église, il finit par se rendre à leurs vœux, et retourna dans sa ville natale. Il mourut à Brescia, en 1656, à l'âge de soixante-six ans, et fut inhumé dans l'église de Saint-Clément, où l'on voit encore son tombeau avec une épitaphe honorable. Les ouvrages connus de sa composition sont les suivants : 1° *Messe a quattro e cinque voci*, Venise, Gardane, in-4°. C'est le premier œuvre de l'artiste : il le dédia aux chanoines de Brescia. 2° *Motetti a voce sola, da potersi cantare in soprano, in contralto, in tenore et in basso, Brescia, per Gio. Battista Buzzola*, réimprimés à Venise par Alexandre Vincenti, en 1629. 3° *Madrigali a cinque, cioe 3 voci, 2 violini e chitarone, libro terzo. Venezia, Aless. Vincenti*, 1629, in-4°. 4° *Madrigali a una, due, tre voci, con*

(1) Tiraboschi s'est trompé en le faisant naître à Modène (*Biblioth. Modenese*, t. VI, p. 604).

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

alcune sonate a 2 e 3, Libro primo e libro secondo, Venise, Bartolomeo Magni, 1624. 5° *Misse a capella a 4 voci*, Venise, 1643. 6° *Motetti comodi in ogni parte*, Venise, Bart. Magni. On trouve quelques motets de Turini dans le *Bergam. Parnassus musicus*. Le P. Paolucci a donné en partition un canon ingénieux à quatre voix, tiré du premier livre de messes de ce compositeur, dans le deuxième volume de son *Arte pratica di contrappunto* (pages 119 et suiv.), avec des observations critiques.

TURINI (Ferdinand), organiste et compositeur, naquit en 1740, à Salo, au territoire de Brescia. Il reçut dès son enfance des leçons de musique de plusieurs maîtres à Brescia, Padoue et Venise. Neveu de Ferdinand Bertoni (*voyez* ce nom), il fit, sous sa direction, des études d'harmonie et d'orgue. Son oncle lui ayant fait obtenir la place d'accompagnateur dans un des théâtres de Venise, il y écrivit plusieurs opéras bouffes, et composa aussi des morceaux de musique religieuse pour des couvents. En 1772, Turini eut le malheur de perdre la vue, à l'âge de vingt-trois ans. Ce funeste événement le mit dans la nécessité de renoncer à la composition dramatique, et d'accepter une place d'organiste à l'église de *Santa-Giustina*, à Padoue. Pendant plus de vingt-cinq ans il occupa cette place avec honneur. Les événements de la guerre l'obligèrent à l'abandonner en 1800, et à se réfugier à Brescia, où il vivait encore en 1812 du faible produit de quelques leçons. Il fit exécuter en 1808 un *Miserere* de sa composition dont on a fait l'éloge.

TURK (Daniel-Théophile), savant musicien, naquit le 10 août 1756, à Claussnitz, près de Chemnitz, en Saxe. Son père, musicien au service du comte de Schœnbourg, lui enseigna les principes de la musique et du violon lorsqu'il était encore enfant, et d'autres maîtres lui apprirent à jouer de plusieurs instruments à vent. Doué d'heureuses dispositions, il fit de rapides progrès et fixa l'attention d'Homilius lorsqu'il fut admis comme élève à l'école de la Croix, de Dresde. Ce maître distingué lui fit faire de bonnes études d'harmonie et de contrepoint. En 1772, Türk fréquenta l'université de Leipsick, et y trouva, sur la recommandation d'Homilius, un zélé protecteur dans Hiller, qui le fit entrer comme violoniste à l'orchestre des concerts et de l'Opéra, et qui l'aida de ses lumières dans ses travaux. Les premières compositions de Türk datent de cette époque : il fit exécuter dans les concerts de Leipsick deux symphonies et une cantate qui obtinrent un brillant succès. La protection de Hiller lui fit avoir, en 1776, les places de *cantor* à l'église Saint-Ulrich de Halle et d'instituteur au gymnase luthérien de cette ville. Il écrivit encore à cette époque quatre symphonies, un grand chœur, quatre cantates, et des sonates de piano qui furent considérées comme excellentes. Le mérite de ces ouvrages le fit nommer directeur de musique à l'université de Halle, en 1779. La place d'organiste de l'église Notre-Dame étant devenue vacante en 1787, Türk l'obtint et donna sa démission de l'emploi d'instituteur du gymnase luthérien, afin de se livrer avec plus de liberté à ses travaux sur la musique. Considéré comme un savant musicien, il publia depuis lors plusieurs ouvrages qui étendirent sa réputation dans toute l'Allemagne. En 1808, l'université de Halle lui accorda le grade de docteur en philosophie, et le nomma professeur de théorie de la musique et d'acoustique en cette faculté. Vers la fin de sa laborieuse carrière, Türk éprouva de vifs chagrins qui abrégèrent sa vie et triomphèrent de sa robuste constitution. Les malheurs de l'Allemagne, depuis 1806, l'affligèrent d'autant plus que l'université de Halle était devenue presque déserte. La mort de sa femme, en 1808, acheva d'abattre son courage. Sa santé s'altéra par degrés, et, le 26 août 1813, il mourut à l'âge de cinquante-sept ans.

Les compositions de Türk qui ont été publiées sont celles dont les titres suivent : 1° *Die Hirten bei der Krippe in Bethleem* (Les Bergers à la crèche de Bethléem), oratorio, deuxième édition ; Halle, Hemmerde et Schwetschke, in-fol. 2° Six sonates pour le piano, premier recueil dont la troisième et dernière édition a paru en 1798 ; *ibid.* 3° Six *idem*, deuxième et dernière édition ; *ibid.*, 1789. 4° Six *idem*, troisième recueil ; *ibid.*, 1789. 5° Six sonates faciles pour le piano, premier et deuxième recueils, *ibid.*, 1785, deuxième édition, 1796. 6° Six petites sonates pour le piano, premier recueil, troisième édition ; *ibid.*, 1793. 7° Six *idem*, deuxième recueil, deuxième édition ; *ibid.*, 1793. 8° Six *idem*, troisième recueil, *ibid.*, 1793. 9° Soixante morceaux de piano pour les commençants, premier recueil, troisième édition ; *ibid.*, 1806 ; deuxième recueil, deuxième édition, 1798. 10° Trente morceaux de piano à quatre mains, première et deuxième parties ; *ibid.*, 1807 ; troisième et quatrième recueils ; *ibid.*, 1808. 11° Chansons de Siegwart, mises en musique avec accompagnement de piano ;

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ibid., 1780 Türk a laissé aussi en manuscrit six motets avec orchestre, vingt cantates, quelques morceaux d'église, sept symphonies, un livre de chorals, des chœurs et des sonates d'orgue et de piano. Mais c'est surtout comme écrivain didactique que ce savant musicien est aujourd'hui connu, bien qu'il y ait un mérite incontestable dans ses compositions. Le premier ouvrage qui le fit connaître comme littérateur musicien a pour titre : *Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten. Ein Beitrag zur Verbesserung der musikalischen Liturgie* (Des principaux devoirs d'un organiste. Essai pour l'amélioration de la liturgie musicale) ; Leipsick et Halle, 1787, in-8° de deux cent quarante pages. Türk traite dans ce livre du choral et de son accompagnement, de la forme des préludes d'orgue, de la tonalité et de la connaissance de la construction de l'orgue. Il ne laisse rien à désirer sur ces objets. Après cet ouvrage, il publia sa grande école de piano, avec des réflexions critiques pour les maîtres et pour les élèves, sous ce titre : *Clavierschule, oder Anweisung zum Clavierspielen für Lehrer und Lernende, mit kritischen Anmerkungen ;* Halle et Leipsick, 1789, in-4° de quatre cent huit pages. Une deuxième édition augmentée a paru, non en 1800, comme le disent la plupart des biographes, mais en 1802, à Leipsick et à Halle, un volume in-4° de quatre cent soixante pages. Türk a donné un abrégé de cet ouvrage, intitulé : *Kleines Lehrbuch für Anfanger im Clavierspielen ;* Halle, 1792, in-8°. Il en a publié une deuxième édition, à Leipsick et Halle, en 1805, in 8°. Après la méthode de piano, Türk publia son introduction abrégée à l'accompagnement de la basse continue (*Kurze Anweisung zum Generalbass spielen*) ; Halle et Leipsick, 1791, un volume in-8° de trois cent sept pages. Aucun autre ouvrage sur le même sujet n'a eu autant de succès, car les éditions en ont été multipliées. La deuxième parut, avec de grandes augmentations, à Halle et à Leipsick, en 1800, un volume in-8° de trois cent quatre-vingt-dix pages. Après la mort de l'auteur, Naue, son élève et successeur, en publia une troisième (Halle, 1816, in-8°) qui est la reproduction exacte de la seconde, et en donna une quatrième dans la même ville, en 1824. Il en a paru une cinquième à Vienne, chez Haslinger (sans date, un volume in-8° de trois cent trente-cinq pages), et récemment MM. Breitkopf et Hærtel, de Leipsick, en ont mis une sixième au jour. Le livre de Türk ne se fait remarquer par aucune vue originale concernant le système de l'harmonie ; Kirnberger est presque constamment le guide de l'auteur. Mais les applications pratiques qu'on y trouve en grand nombre, et qui rendent l'étude facile pour la pratique, ont assuré la vogue de l'ouvrage. Türk a publié lui-même sur son livre une petite brochure de deux feuilles, sans date ni nom de lieu, intitulée : *Beleuchtung einer Recension des Buches : Kurze Anweisung zum Generalbass-spielen* (Éclaircissement pour une analyse du livre intitulé : *Introduction abrégée à l'accompagnement de la basse continue*). Le dernier ouvrage de Türk est son Instruction pour les calculs du tempérament (*Anleitung zu Temperatur berechnungen, für diejenigen, welche in dem arithmetischen Theile der Musik keinen mündlichen Unterricht haben kœnnen*, etc.) ; Halle, 1808, un volume in-8° de cinq cent soixante-douze pages, non compris une table de logarithmes et un index des matières. Quelques exemplaires parurent en 1800 ; mais la guerre de Prusse ayant empêché que l'ouvrage se répandît, Türk le reproduisit deux ans après, avec un nouveau frontispice. Il s'était proposé d'épuiser la matière dans ce gros volume ; mais il l'a rempli d'inutilités, et n'a pas atteint le but de la science, qui doit être la simplicité et la généralisation des principes. Il s'y prononce contre le tempérament égal, le seul cependant qui puisse satisfaire à toutes les conditions, et adopte celui de Kirnberger, dont le général Tempelhoff (*voyez* ce nom) avait précédemment démontré les imperfections.

TURINOMARUS (Jean). Gesner indique sous ce nom (*Bibl. in Epitom. red.*, p. 505) un livre intitulé : *Rudimenta musicæ*, mais sans aucun détail, sans indication de ville, et sans date.

TURLEY (Jean-Tobie), excellent facteur d'orgues, naquit le 4 août 1773, à Treuenbritzen, près de Potsdam. Fils d'un paysan, il fut obligé d'entrer en apprentissage chez un boulanger et d'embrasser plus tard cet état, quoique ses dispositions naturelles le portassent vers la musique et vers la mécanique. Dans ses heures de loisir, il fabriquait des flageolets et des horloges à carillon. Ayant fait l'acquisition d'un ancien orgue hors de service, il en étudia le système et toutes les pièces séparément, puis il construisit un instrument composé de huit jeux qui se trouve encore dans l'église de Brackwitz, près de Treuenbritzen. Encouragé par le succès de cet ouvrage, il entreprit la réparation de plu-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sieurs orgues, et quitta, en 1814, sa profession pour se livrer à la culture d'un art qu'il avait appris sans autre maître que son instinct. La régence de Potsdam le chargea, en 1816, de la construction d'un nouvel orgue à Hohenbruch, et cet ouvrage obtint l'approbation complète du directeur de musique, Wilke, de Neu-Ruppin, chargé de le recevoir. Vingt autres instruments furent confiés ensuite à Turley et furent tous réussis par ses soins et son intelligence. L'un de ses orgues les plus remarquables se trouve à Joachimsthal. Deux autres instruments de ce genre lui avaient été demandés pour les églises de Perleberg et de Pritzwalk; mais il ne put les achever, la mort l'ayant frappé subitement, le 9 avril 1829.

TURNBULL (Jean), musicien écossais, directeur du chœur à l'église Saint-Georges de Glascow, de 1825 à 1842, est auteur d'un recueil de chants d'église à quatre parties, à l'usage des congrégations presbytériennes de toute l'Angleterre, publié sous ce titre : *A Selection of original sacred Music in four parts, adapted to the various metres used in Presbyterian Churches and Chapels etc., throughout the Kingdom;* Glascow, 1833, in-8° obl. gravé. C'est une deuxième édition. L'auteur destinait son ouvrage à former le sixième volume de la collection de musique sacrée publiée par R.-J.-S. *Steven,* ou *Stevens,* laquelle est aussi destinée au culte de la secte presbytérienne. Ce qui distingue particulièrement le chant en usage dans les églises du rit presbytérien pour les psaumes chantés en chœur, c'est que le ténor, ou quelque autre voix, chante alternativement certaines phrases seul, puis en chœur avec les autres voix.

TURNER (Guillaume), musicien anglais, élève du docteur Blow, naquit à Londres, en 1651. Sa belle voix de ténor lui fit obtenir, en 1660, une place dans la chapelle royale. Plus tard, il fut vicaire de Saint-Paul et de l'abbaye de Westminster. En 1696, il obtint le grade de docteur en musique à l'université de Cambridge. Il mourut à Londres, le 15 janvier 1740, à l'âge de quatre-vingt-huit ans. En 1710, il fit représenter au théâtre anglais un intermède de sa composition intitulé : *Presumptuous love* (L'amour présomptueux). Ce musicien n'est aujourd'hui connu que par un livre qui a pour titre : *Sound anatomized in a philosophical essay on Music; wherein is explained the nature of sound, both in its essence and regulation,* etc. (Le son analysé dans un essai philosophique sur la musique, etc.); *London, printed by William Pearson,* 1724, in-4° de soixante-dix-huit pages, avec une planche gravée. On trouve à la fin de l'ouvrage une satire en prose de sept pages chiffrées séparément, *On the abuse of Music* (Sur les abus de la musique). Une première édition de ce livre a paru sans nom d'auteur, sous le titre suivant : *A philosophical Essay of Musick, directed to a friend* (Essai philosophique sur la musique, adressé à un ami); Londres, 1677, in-4°. L'éditeur de musique J. Walsh a publié une troisième édition, sans date, sous le même titre, dans l'année de la mort de Turner. Nonobstant son titre pompeux, le livre de Turner n'offre rien de nouveau ni de remarquable, si ce n'est un aperçu du rapport des douze constellations du zodiaque avec les douze demi-tons de l'octave, et de la semaine planétaire avec les sept degrés de la gamme (page 15); idée dont l'abbé Roussier (*voyez* ce nom) s'est emparé plus tard. Gerber cite (*Neues hist. biog. Lexikon der Tonkünstler,* t. IV, p. 407) une deuxième édition du livre de Turner, sans date.

TURNHOUT (Gérard DE), célèbre compositeur du seizième siècle, ainsi nommé de la ville où il vit le jour, naquit au plus tard en 1520 ou 1521, car, suivant les recherches de M. de Burbure dans les archives de l'église Notre-Dame d'Anvers, Gérard, déjà prêtre, devint maître de musique à la confrérie de la Vierge, dans cette cathédrale, en 1502. On verra d'ailleurs plus loin que des ouvrages de sa composition étaient déjà imprimés en 1544. Dans l'année suivante, il obtint une chapellenie devenue vacante et prit place dans le groupe de chanteurs du côté droit du grand chœur. Enfin, ce fut dans cette année 1505, que Gérard de Turnhout fut appelé, à cause de son mérite éminent, à la position de maître de musique (maître de chapelle) de la cathédrale, dans laquelle il succéda à Antoine Barbé (*voyez* ce nom). Les soins qu'il donnait à l'exercice de ses fonctions furent troublés, en 1566, par les dévastations des iconoclastes; les grandes orgues de l'église furent détruites, et toute la collection de musique pour le service du chœur et des chapelles fut livrée au pillage ou brûlée. On voit, par les registres de la cathédrale, que Gérard de Turnhout employa les années 1567 et 1568 à réparer ces désastres; qu'il fit transcrire un grand nombre de messes, de motets, de *Magnificat* et d'autres morceaux; enfin, qu'il présida la commission de l'essai qui fut fait des nouvelles orgues avec pédales construites par maître Gilles Brehor, facteur de Malines, lesquelles furent jouées par

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

maître Louis Broomans, organiste aveugle de Bruxelles, par l'organiste du roi d'Espagne, par Servais Vandermeulen, organiste de la cathédrale, et par Gérard de Turnhout lui-même. Engagé au service du roi d'Espagne Philippe II, en 1572, pour succéder à Jean Bonmarché comme maître de chapelle, il cessa ses fonctions à la cathédrale d'Anvers le 15 mars de la même année, et le 20 juin suivant, il résigna sa chapellenie de l'Autel de la Vierge. Dans l'acte de renonciation à ce bénéfice, Gérard est qualifié de *honorabilis vir Dominus et magister Gerardus Turnhout*, et non *de Turnhout*. On voit par les comptes de la chapelle royale de Madrid que ce musicien célèbre est qualifié de maître de cette chapelle au mois de novembre de la même année 1572. On voit aussi, par des pièces authentiques des archives du royaume de Belgique, qu'il eut ensuite le titre de maître des enfants de chœur. Il en remplit les fonctions jusqu'à son décès, qui eut lieu le 15 septembre 1580 (1). Gérard de Turnhout jouissait, au moment de sa mort, de deux prébendes, à Béthune et à Tournai. Les ouvrages connus de ce maître sont : 1° *Liber primus Sacrarum cantionum quatuor et quinque vocum nunc primum in lucem editi. Lovanii, apud Petrum Phalesium typogr. juratum*, 1568, in-4°. 2° *Sacrarum et aliarum cantionum trium vocum, tam viva voce quam instrumentis cantatu commodissimarum atque jam primum in lucem editarum Liber unus. Authore M. Gerardo a Turnhout Insignis Ecclesiæ Beatæ Mariæ Antverpiensis Phonasco : Lovanii excudebat Petrus Phalesius Typographus juratus.* Anno 1569, in-4° obl. 3° *Præstantissimarum divinæ musices auctorum missæ decem, quatuor, quinque et sex vocum, ante hac nunquam excusæ. Lovanii, excudebant P. Phalesius et Joh. Latius;* anno 1570, in-fol. La sixième messe de ce recueil (*Maria Vernans rosa*), à cinq voix, est de Gérard de Turnhout. On trouve des compositions de ce maître dans les recueils intitulés : 4° *Recueil des fleurs produictes de la divine musicque à trois parties, par Clément non Papa, Thomas Cricquillon et aultres excellents musiciens. A Lovain* (sic), de l'imprimerie de Pierre Phalèse, libraire juré. Le tiers livre. L'an 1568, in-4° obl. 5° *Le quatriesme livre des chansons à quatre parties, auquel sont contenus XXXIV chansons nouvelles. Imprimé en Anvers, par Tylman Susato*, 1544, in-4°. Les auteurs dont il y a des pièces dans ce livre sont Nicolas Gombert, Pierre Lescornet, Corneille Canis, Philippe de Vuildre, Goddart, *Joannes Gallus* (Lecocq), Antoine Barbé, Pierre Certon, Jean Bassiron, Tylman Susato, Adrien Willart (sic), Petrus de Manchicourt, Gérard, Th. Crizquillon, Claudin et Benedictus (Benoît d'Appenzel). 6° *Le XIIe livre contenant XXX chansons amoureuses à cinq parties par divers autheurs. Ibid.*, 1558, in-4°. Gérard de Turnhout est au nombre des douze auteurs dont il y a des chansons dans ce recueil. 7° *Een duytsch Musijckboeck, daerinne begrepen sijn vele schoone Liedekens met 4, met 5 ende 6 partijen* (Livre de musique flamande où sont contenues beaucoup de belles chansons à quatre, cinq et six parties). *Tot Loven by Peeter Phalesius ende by Jan Bellerus t' Antwerpen*, 1575, in-4° obl. On trouve dans ce recueil quatre chansons flamandes à quatre et cinq voix de Gérard de Turnhout, pages 4, 18, 20 et 218 in-8°. Le recueil intitulé *La Fleur des chansons à trois parties, contenant un recueil produit de la divine musique de Jean Castro, Severin Cornet, Noé Faignent et autres excellents auteurs, mis en ordre convenable suivant leurs tons. A Louvain, chez Pierre Phalèse, en Anvers, chez Jean Bellere*, 1574, in-4° obl. On trouve dans ce recueil neuf chansons à trois voix de Gérard de Turnhout. 9° *Livre de musique contenant plusieurs excellentes chansons et motets à deux parties.* Louvain, par Pierre Phalèse, et à Anvers, chez Jean Bellere, 1571, in-4° obl. Sept motets à deux voix de Gérard sont dans ce recueil.

(1) Cette date certaine m'est fournie par M. Pinchart, d'après les registres des comptes de la maison du roi Philippe II.

TURNHOUT (Jean), ou plutôt **DE TURNHOUT**, ainsi nommé parce qu'il était né dans cette ville de la province d'Anvers, vers 1525. On ignore s'il était de la même famille que le précédent. Valère André (*Bibliotheca Belgica*), copié par Foppens (1), qui m'a induit en erreur dans la première édition de cette biographie, a confondu ce musicien avec *Jean Fienus* ou Fyen, médecin du seizième siècle, appelé *Turnhoutanus*, parce qu'il était né aussi à Turnhout : il a cru que le médecin et l'artiste dont il s'agit n'étaient qu'une seule et même personne. Un passage de l'*Athenæ Belgicæ* de François Sweert, ou Swertius, que je n'avais pas sous la main, rectifie cette erreur (2), et fait voir qu'il n'y a pas d'identité

(1) *Bibliotheca Belgica*, t. II, p. 638.

(2) M. le chevalier Léon de Burbure, à qui j'en dois la connaissance, m'a écrit, le 25 octobre 1852, une savante

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

entre le médecin et le musicien de Turnhout. Il suffit, en effet, pour le démontrer, de remarquer que *Jean Fienus* fut enterré à Dordrecht le 2 août 1585, ainsi que le prouve son épitaphe rapportée par Swertius, et que Jean de Turnhout publiait à Anvers des ouvrages de sa composition en 1588 et 1589; enfin, que des pièces authentiques prouvent qu'il vivait en 1595(1). Quoique aucun document connu jusqu'à ce jour ne prouve que Jean de Turnhout a fait ses études musicales à Anvers, la proximité des deux villes, et la grande renommée dont jouissaient les artistes formés sous les savants maîtres attachés au chœur de l'église Notre-Dame, ne laissent pas de doute à cet égard. Devenu maître de chapelle d'Alexandre Farnèse, duc de Parme et gouverneur des Pays-Bas, il vécut à Bruxelles, où était la cour. En 1594, il accompagna l'archiduc Ernest, nouveau gouverneur général des Pays-Bas, à sa joyeuse entrée à Anvers, et sous le titre de *Maître de chapelle de Son Altesse,* il dédia au magistrat de cette ville une messe composée par lui en souvenir de cette circonstance solennelle. La ville l'en récompensa par le don de cinquante livres, *monnaie d'Artois.* Des titres authentiques lui donnent, à la date de 1595, le double titre de *maître de chapelle de la cour* et de *maître des chantres de cette chapelle* (2), ce qui semble indiquer deux emplois distincts. On ignore la date de la mort de cet artiste; mais on sait qu'il vivait encore en 1600, où il fit imprimer un de ses ouvrages. Gerber indique un œuvre de Madrigaux (*Madrigali a cinque voci*), imprimée à Douai en 1559; c'est une faute d'impression, où les chiffres 5 et 9 ont été transposés; il faut lire 1595. A l'égard des *Madrigali a sei voci,* qu'il dit avoir été imprimés à Anvers en 1580, et qu'on trouve, dit-il, à la Bibliothèque royale de Munich, c'est une erreur matérielle; l'ouvrage qui est à cette bibliothèque a pour titre : *Primo libro de Madrigali a sei voci di Giovan Turnhout, maestro de capella del sereniss. Duca di Parma et di Piacenza, Anversa, appresso Pietro Phalesio et Giovanni Bellero,* 1589, in-4°. Cet ouvrage fut suivi des *Madrigali a cinque voci;* Douai, 1595, et de la collection des motets du même auteur, intitulé : *Sacrarum cantionum quinque, sex et octo vocum Johannis Turnhout regii in Belgia phonasci liber primus. Duaci ex officina Joannis Bogardi, Typ. jurati,* 1600. J'ai vu aussi cet ouvrage cité sous la date de 1594.

et longue lettre dans laquelle il discute cette question avec une logique pressante qui démontre l'erreur de Valère André.

(1) Dans les Registres de la Cour des comptes F 278 et F 279, aux archives de Lille (département du Nord), sous la date de 1595, Jean Turnhout est qualifié de maître de chapelle de la Cour, et de maître des chantres de ladite chapelle.

(2) Voyez ci-dessus, note 2.

TURRSCHMIDT (Charles), virtuose sur le cor, naquit à Wallerstein, le 24 février 1753. Lié d'amitié avec Palsa (*voyez* ce nom), autre corniste distingué, il devint son second, et tous deux voyagèrent dans leur dix-huitième année pour se faire entendre dans les pays étrangers. On peut voir à la notice de Palsa quels furent les principaux événements de la vie de ces deux artistes. Türrschmidt, entré en 1785, dans la chapelle du roi de Prusse, survécut environ cinq ans à son ami, car il ne mourut, à Berlin, que le 1er novembre 1797. Jusqu'à ces derniers jours il resta au service du roi de Prusse, et fut le second cor de Lebrun, qui avait succédé à Palsa. Türrschmidt a publié avec Palsa, à Paris, chez Sieber, deux recueils de duos pour deux cors. On a aussi sous son nom seul : Cinquante duos pour deux cors, op. 3, à Berlin, en 1795. Cet artiste eut un fils, né à Paris le 20 octobre 1770, qui fut élève de son père, et qui, après la mort de celui-ci, reçut des leçons du virtuose Lebrun (*voyez* ce nom). Ce fils de Charles Türrschmidt, nommé *Charles-Nicolas,* fut professeur de musique à Berlin, mais ne paraît pas avoir été attaché à la cour de Prusse. Il avait épousé *Augusta Braun,* fille d'un musicien de la chambre, née le 20 novembre 1800, et qui fut une cantatrice remarquable de l'Académie de chant de Berlin. De ce mariage est issu *Albrecht Türrschmidt,* né à Berlin le 16 mai 1821, élève de son père et de Neugebauer, et qui s'est fait connaître comme compositeur par plusieurs recueils de *Lieder.*

TWINING (Thomas), écrivain anglais, né en 1734, étudia à l'Université de Cambridge, où il dirigeait les concerts des séances académiques. Il était également versé dans la théorie et dans la pratique de la musique, et joignait la connaissance des langues modernes à celle du latin et du grec. Sa première position fut celle du recteur à White-Notley, dans le comté d'Essex; puis il obtint en 1770 le pastorat de Sainte-Marie à Colchester, où il mourut le 6 août 1804. On a de ce savant une traduction anglaise de la poétique d'Aristote, accompagnée de notes et de deux dissertations, la première sur l'imitation poétique, l'autre sur l'imitation musicale. Cette traduction,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

estimée en Angleterre, a pour titre : *Aristoteles poetics, with notes on the translations and on the original, and two dissertations on poetical and musical imitations.* Oxford, 1787, in-4°.

TYE (Christophe), né à Westminster au commencement du seizième siècle, fut d'abord enfant du chœur dans la chapelle royale, puis eut le titre de maître de musique du prince Édouard et des autres enfants d'Henri VIII. En 1545 il obtint le grade de docteur en musique à l'Université de Cambridge, et trois ans après il fut nommé professeur à celle d'Oxford. La reine Élisabeth lui avait accordé le titre d'organiste de sa chapelle : il le conserva jusqu'à sa mort, qui paraît être arrivée vers 1570. D'après une anecdote rapportée par Wood, Tye paraît avoir été dans sa vieillesse d'un caractère hourru et de mauvaise humeur qui ne respectait guère les convenances; car Élisabeth, assistant un jour à l'office divin dans sa chapelle, pendant qu'il jouait de l'orgue, lui fit dire qu'il ne jouait pas dans le ton des chantres : *Dites à Sa Majesté*, répondit-il, *que ce sont ses oreilles qui ne sont pas dans le ton.* Tye est considéré en Angleterre comme un grand musicien, et comme le maître de tous les compositeurs anglais qui se distinguèrent après lui. L'antienne *From the depth called on thee, o Lord*, qu'on trouve dans l'*Harmonica sacra* de Page, et celle qui commence par ces mots *I will exalt thee*, que Boyce a insérée dans sa *Cathedral music*, justifient cette opinion. Le plus grand ouvrage de Tye est la collection des Actes des apôtres qu'il commença à mettre en musique, mais dont il n'a publié que les quatorze premiers chapitres, sous ce titre, en vieux anglais : *The actes of the apostles, translated into Englyshe metre, and dedicated to the Kynge's most excellannte Maiestye, wyth notes to eche chapter, to synge, and also to playe upon the lute*, etc., London, 1553, in-4°.

TYLMAN SUSATO, et quelquefois **TIELMAN**, imprimeur de musique, instrumentiste et compositeur, naquit dans les dernières années du quinzième siècle. Son nom de famille n'était pas *Susato*, car un acte découvert par M. de Burbure, l'appelle *Tylman Susato, fils de Tylman.* Dès l'année 1520, il était établi à Anvers, car il figure alors dans les comptes de la chapelle de la Vierge à la cathédrale de cette ville. Calligraphe et copiste habile, il avait écrit pour cette chapelle un grand recueil de musique; il en écrivit un autre dans l'année suivante. Cependant il n'était pas né à Anvers, car il est appelé *Thielman de Cologne* (Tielman van Cœlen) dans les comptes de la ville. Cette désignation prouve seulement qu'il avait demeuré dans l'ancienne ville rhénane avant de s'établir à Anvers, mais elle ne fournit pas d'explication du nom de *Susato.* Dans une longue lettre que m'écrivait Dehn, de Berlin, le 1er septembre 1854, il disait : « Mes recherches sur ce célèbre musicien et imprimeur ne m'ont pas » donné de résultat satisfaisant; je crois cependant qu'il était né à *Soest*, petite ville » de la Westphalie, dont le nom latin est *Susatum*, d'où il s'était donné le nom de » *Susato* ou *Susatus.* » Cette conjecture est d'autant plus vraisemblable, que *Soest*, ou *Sost*, est peu éloigné de Cologne, où Tylman a pu faire son éducation musicale. Quoi qu'il en soit, les recherches de M. Léon de Burbure ont été plus fructueuses que celles de Dehn, comme on peut le voir par ce qui suit. En 1551, Tylman paraît comme instrumentiste dans les comptes de la chapelle de la Vierge dont il a été parlé précédemment : il est payé pour avoir joué dix-neuf fois de la trompette aux messes et aux saluts solennels de l'année. A la même date, il est mentionné, dans les comptes de la ville, au nombre des cinq musiciens instrumentistes entretenus par le magistrat d'Anvers. Un catalogue des instruments à vent qui appartiennent à la ville, en 1552, porte que Tylman avait, *devers lui*, neuf flûtes renfermées dans un étui, deux trompettes, une trompette de campagne (*Velt trompet*), et un ténor de flûte (*Tenorpipe*). En 1541, on voit, dans les comptes de la ville, que Tylman recevait, outre ses gages, un subside annuel pour avoir fixé sa demeure à Anvers, *à l'effet d'y exercer sa profession de musicien.* Dans la même année, il vend au magistrat une trompette ténor et une trompette basse destinées à accompagner les voix à l'église et dans les processions. En 1543, il établit une imprimerie de musique, et le premier ouvrage qui sort de ses presses a pour titre : *Chansons à quatre parties, auxquelles sont contenues XXXI nouvelles chansons, convenables tant à la voix comme aux instruments. Livre I. Imprimées en Anvers, par Tylman Susato, correcteur de musique;* 1543, in-4°. En 1547, il acheta un terrain sur lequel il bâtit une maison dans laquelle il transporta son imprimerie : il donna à cette maison l'enseigne du *Cromorne* (1). En 1549,

(1) Instrument à vent du moyen âge, en bois, d'un seul morceau, courbé à sa partie inférieure, qui s'év.-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

quatre jours après l'entrée solennelle de Philippe II à Anvers, Tylman Susato fut démissionné de ses fonctions de musicien du magistrat, ainsi que ses compagnons, à l'exception d'un seul. Le motif de cet acte de sévérité n'est pas expliqué; on voit seulement que ces musiciens rentrèrent plus tard en grâce, mais Tylman cessa définitivement d'être aux gages de la ville.

Tylman Susato continua d'imprimer de la musique jusqu'en 1560, car il publia dans cette même année *Le XIVe livre à quatre parties, contenant XVIII chansons italiennes, VII chansons françaises et VI motets par Orlando de Lassus.* En Anvers, par *Thieleman* (sic) *Susato.* C'est le dernier produit connu de ses presses. On n'a pas la date de sa mort; mais il est vraisemblable qu'elle a précédé l'année 1564, car le premier livre des chansons d'Orlando de Lassus fut publié dans cette même année, par *Jacques Susato,* qui paraît avoir été fils de Tylman, et qui mourut lui-même le 19 ou 20 novembre 1564. Le premier livre de chansons à quatre voix, dont il est parlé ci-dessus, ne paraît pas avoir été le premier essai sorti de l'imprimerie de Tylman, car il existe à la Bibliothèque de l'université d'Upsal (Suède) un recueil, sans date, dont voici le titre : *Vingt et six chansons musicale* (sic) *et nouvelles à cincq parties, convenable*(sic) *tant à la voix comme aussi propice à jouer de divers instruments, nouvellement imprimées en Anvers par Tielman Susato, correcteur et imprimeur de musique,* petit in-4° obl. Dans une épître dédicatoire en vers adressée à Marie, reine de Hongrie et gouvernante des Pays-Bas, Tylman semble dire qu'il s'est mis à la recherche de procédés nouveaux pour l'impression de la musique; en voici le commencement :

A LA TRÈS-ILLUSTRE DAME MARIE, ROYNE ET DOUAIGIÈRE D'HONGRIE :

« Longtems y a, très-illustre Princesse,
» Que mon vouloir à jamais n'a prins cesse
» De s'employer à trouver la pruetique
» Et le moyen d'imprimer la musique.
» Or c'est ainsi, qu'après grant diligence,
» Non sans travail, non sans cost (coût) et despence,
» Parvenu suis au chief de mon entente,
» Dont toutefois encor ne me contente. »

La prétention exprimée ici par Tylman, d'avoir fait quelque chose de nouveau pour la typographie musicale, n'est pas fondée, car, ainsi que l'a fort bien remarqué Antoine Schmid (1), il s'est servi des caractères gravés et fondus par Pierre Haultin ou Haultin (*voyez* ce nom). On reconnaît en effet qu'ils sont exactement semblables à ceux dont s'était servi avant lui l'imprimeur François-Pierre Attaingnant. Le dernier morceau du recueil dont il vient d'être parlé est un canon énigmatique à cinq voix, dont l'explication, en mauvais vers français, est elle-même une énigme. La résolution de ce canon n'a pu être trouvée jusqu'à ce jour, parce que la cinquième voix (*quinta pars*) manque à l'exemplaire d'Upsal, le seul connu aujourd'hui. Indépendamment de ce recueil, et des quatorze livres de chansons françaises publiés depuis 1545 jusqu'en 1560, on connaît, comme produits des presses de Tylman Susato, les collections suivantes : *Liber primus Sacrarum cantionum, quinque vocum, vulgo Moteta vocant, ex optimis quibusque hujus ætatis musicis selectarum. Antverpiæ apud Tilemannum Susato, anno* 1546, gr. in-4°. *Liber secundus Sacrarum cantionum quinque vocum,* etc.; *ibid.,* 1546. *Liber tertius,* etc.; *ibid.,* 1547. *Liber quartus,* etc.; *ibid.,* 1547. Je possède un magnifique exemplaire complet des quatre livres de cette collection qui renferme soixante-douze motets de Castelati, Crequillon, Pierre de Manchicourt, Clément *non papa,* Jean Lecocq ou *Gallus,* Cadeac, Benoît d'Appenzel, Jean Lupi, Lupus Hellinck, Corneille Canis, Nicolas Payen, Moralès, Tylman Susato, Antoine Trojani, Roucourt, Adrien Willaert, Petit Jan (Delattre), Hesdin, Jean Courtois, Jean Mouton, Consilium, Jean Larchier et Nicolas Gefzin. Une autre collection de motets à quatre, cinq et six voix a été imprimée en quinze livres par Tylman Susato sous ce titre : *Ecclesiasticæ cantiones quatuor et quinque vocum, vulgo moteta vocant, tam ex veteri, quam ex novo Testamento, ab optimis quibusque hujus ætatis musicis compositæ. Antea nunquam excusæ. Antverpiæ,* etc., 1553-1557, petit in-4° obl. Les sept premiers livres seulement de cette collection sont à la Bibliothèque royale de Munich; les bibliothèques de Vienne et de Berlin n'en ont rien. Il n'en existe vraisemblablement pas d'exemplaire complet. Le quinzième livre seul contient des motets à six voix. On a aussi un recueil intitulé *Madrigali e canzoni francesi à 5 voci,* imprimés par Tylman Susato, en 1558, petit in-4° obl.

sait un peu en pavillon. Il formait une famille composée du soperius, de l'alto, du ténor et de la basse; chacun d'eux était percé de six trous, sans clef, et se jouait avec une anche. Le son de cet instrument était rauque.

(1) *Ottaviano dei Petrucci da Fossombrone,* p. 273.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Comme compositeur, ce typographe musicien n'était pas sans mérite; il écrivait d'une manière correcte dans le style de son époque. On trouve des chansons françaises à quatre voix, de sa composition, dans les premier, deuxième, quatrième, sixième, onzième et treizième livres de sa collection publiée depuis 1543 jusqu'en 1560. Ses *Sacræ cantiones quinque vocum* etc. (1540-1547) contiennent trois de ses motets, et il a publié un livre entier de ses ouvrages, sous ce titre : *Le premier livre des chansons à deux et à trois parties contenant trente et une nouvelles chansons, convenables tant à la voix comme aux instruments, composées en Anvers par Thilman* (sic) *Susato, correcteur de musique demourant en ladicte ville auprès de la nouvelle bource en la rue des Douze mois;* 1544, in-4° obl. Dans la préface de cet ouvrage (*Aux amateurs de la noble science de musicq*), Tylman dit qu'il a composé ces chansons pour qu'on pût les chanter de deux manières, à savoir à deux parties, qui sont le *superius* et le *tenor*, en laissant le *bassus*, ou à trois, avec cette dernière voix. A toutes les pages du superius et du ténor, on lit en deux vers :

Chantez à deux si bon vous semble,
Puis chanterez tous trois ensemble.

A chaque page du *bassus*, on lit ceux-ci :

Veulx-tu chanter par bon advis ?
Attends que tu en soys requis.

Divers recueils de motets et de chansons publiés en France et en Allemagne renferment des morceaux de Tylman Susato.

TYTLER (William), et non **TYLTEN**, comme écrivent Lichtenthal (1) et C.-F. Becker (2), est un littérateur anglais, qui naquit à Édimbourg, en 1711. Fils d'un procureur, il fut obligé d'embrasser la profession de son père, après avoir achevé ses études, ce qui ne l'empêcha pas de cultiver la philosophie, la poésie, la musique et la peinture. La société des antiquaires d'Écosse l'admit au nombre de ses membres, et le nomma son président. Il mourut à Édimbourg, le 12 septembre 1792. Tytler a fait insérer dans le premier volume des Mémoires de cette société (p. 409 et suiv.) une dissertation sur la musique écossaise, qui a été ensuite réimprimée dans l'histoire d'Édimbourg par Arnot (Édimbourg, 1788, in-4°). Dans le même volume des *Transactions de la société des antiquaires d'Écosse* (p. 499), il a donné une autre dissertation sur les amusements et les plaisirs à la mode à Édimbourg pendant le dix-septième siècle, avec le plan d'un grand concert de musique le jour de Sainte-Cécile, en 1695. Enfin Tytler a examiné la part que Jacques Ier, roi d'Écosse, a eue à la musique des anciennes chansons écossaises, dans une dissertation qui fait partie de son curieux recueil intitulé : *Poetical remains of James the First, King of Scotland;* Édimbourg, 1783, in-8°.

TZAMEN (Thomas), musicien de la première moitié du seizième siècle, naquit à Aix-la-Chapelle. Il n'est connu que par un motet à trois (*Domine Jesu-Christe*), rapporté par Glaréan dans son *Dodecachordon* (p. 298).

TZWEJOEL (Tuéodoric), moine allemand, dit **DE MONTEGAUDIO** (probablement *Vergnügenberg*, dans le Tyrol) vécut dans un monastère de l'Autriche ou de la Bavière, vers la fin du quinzième siècle et au commencement du seizième. Deux opuscules d'une rareté excessive et à peu près inconnus des bibliographes ont été publiés par ce religieux : le premier a pour titre : *Arithmeticæ Opuscula duo Theoderici Tzwejoel numerorum praxi (Quod algorithmi dicuntur) unum de integris per figurarum (more allemano) delectionem; Alterum de proportionibus cujus usus frequens in musicam harmonicam Severini Boetij. Monasterii* (sans date), une feuille petit in-4°. On voit que ce petit ouvrage a été imprimé dans le couvent où vivait son auteur; cependant il en existe un exemplaire à la bibliothèque impériale de Vienne, à la fin duquel on lit : *Quintell iterato disseminari procuravit.* Anno MDVII, une feuille petit in-4°. Henri Quintel était un imprimeur de Cologne, dont les presses ont mis au jour, en 1501, *L'Opus aureum musice castigatissimum* de Wollick. Le second opuscule de Tzwejoel est intitulé : *Introductorium musicæ practicæ ex probatis scriptoribus per Theodoricum Tzwejoel de Montegaudio excerptum, collectum in ordinemque redactum. Prima hujus opusculi editio. Impressa Colonie in Officina literaria ingenuarum librorum Quintell. Anno Domini* 1513. Une feuille petit in-4°. Un exemplaire de ce petit ouvrage, le seul connu jusqu'à ce jour, est à la Bibliothèque royale de Berlin, dans l'ancien fonds.

(1) *Dizionario e Bibliografia della Musica*, t. III, p. 164.

(2) *Systematisch chronologische Darstellung der musikalischen Literatur*, p. 88.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

U

UBALDI (Charles), né à Milan, vers 1780, a été professeur de solfége au Conservatoire de musique de cette ville. Élève de ses compatriotes Poliani et de Baillou, il a écrit l'opéra *Siroe re di Persia,* qui a été joué à Turin avec succès, et les cantates *Ero e Leandro* et *Eloisa ed Abelardo,* que Gervasoni dit être fort belles. Ubaldi a écrit aussi de la musique instrumentale estimée, entre autres deux pastorales pour l'orgue, publiées à Milan, chez Ricordi.

UBER (Chrétien-Benjamin), avocat et commissaire de justice à Breslau, naquit dans cette ville le 20 septembre 1746. Après avoir fait ses études littéraires au collége d'Élisabeth, il alla suivre les cours de droit à l'Université de Halle, en 1769. De retour à Breslau, il y fut nommé référendaire en 1772, et avocat deux ans après. Amateur de musique distingué, il se délassait de ses travaux du barreau par les jouissances que lui procurait cet art. Chaque semaine il y avait chez lui deux concerts; dans le premier, on exécutait des symphonies; le second était consacré aux quatuors et quintettes. Uber mourut à Breslau en 1812. On connaît de sa composition : 1° *Clarisse, ou la Servante inconnue,* opéra-comique, gravé en partition pour le piano, à Breslau, en 1772. 2° Quintettes pour cinq instruments à cordes, *ibid.,* 1772. 3° Sérénade pour piano, *ibid.,* 1775. 4° Trois sonates pour piano avec violon et violoncelle obligés et deux cors *ad libitum,* Leipsick, Wienbrack. 5° Neuf divertissements pour piano, flûte, violon, deux cors, alto et basse, *ibid.,* 1777. 6° Sonates pour piano, violon et violoncelle, Breslau, 1776. 7° Six sonates faciles pour piano seul, Leipsick, Wienbrack. 8° *Deucalion et Pyrrha,* cantate. 9° Onze concertinos pour piano, flûte, alto, deux cors et basse. Breslau, 1755. Tous les instruments sont concertants dans ces morceaux.

UBER (Frédéric-Chrétien-Hermann), fils du précédent, naquit à Breslau, le 22 avril 1781. Les occasions fréquentes qu'il eut d'entendre de la musique dans la maison de son père développèrent en lui, dès son enfance, un goût passionné pour cet art. Cependant, pour obéir à son père, il alla suivre des cours de droit à l'Université de Halle; mais les conseils de Türk (*voyez* ce nom) achevèrent le développement de ses facultés pour la composition, et décidèrent de son avenir. Türk lui avait abandonné la direction des concerts d'hiver, à Halle; il y fit exécuter ses premiers ouvrages, qui consistaient en un concerto pour le violon et une cantate. L'accueil favorable qui fut fait à ces productions décida Uber à entreprendre la composition d'un opéra intitulé : *Les Ruines de Portici*; mais il ne l'acheva pas. L'ouverture et quelques airs de cet opéra furent seuls connus vers 1803. De retour à Breslau dans la même année, il devait s'y préparer à la carrière d'avocat; mais ses instances auprès de son père et le succès d'une seconde cantate (*le Triomphe de l'amour*) décidèrent celui-ci à lui laisser suivre son penchant. A la fin de l'année 1804, il accompagna le prince Radziwill à Berlin, et entra en qualité de violoniste solo au service du prince Louis-Frédéric de Prusse, sur la recommandation de Bernard Romberg; mais les événements de 1806 le privèrent de cette position. Il avait donné, au commencement de cette année, un grand concert à Berlin, et y avait fait admirer son talent sur le violon. La chapelle de Brunswick lui offrit en 1807 l'équivalent de ce qu'il avait perdu à Berlin; mais il quitta cette position au mois de décembre 1808, pour entrer au service du roi de Westphalie comme premier violon et directeur de l'Opéra allemand. Il écrivit à Cassel plusieurs concertos, l'intermède allemand *Der falsche Werber* (Le faux enrôleur), la musique de *Moïse,* drame de Klingemann; *le Plongeur,* de Schiller, ainsi que plusieurs opéras-comiques français, dont on ne connaît aujourd'hui que *les Marins.* La dissolution du royaume de Westphalie ayant laissé Uber sans emploi, en 1814, il accepta dans le cours de l'année suivante la place de directeur de musique du théâtre de Mayence, et fit représenter dans cette ville le petit opéra *Der frohe Tag* (le Jour heureux). Devenu directeur de musique de la troupe de Seconda, à Dresde, en 1816, il y écrivit la musique de *Saxonia,* pièce allégorique. On ignore ce qui lui fit quitter cette

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

position pour aller à Leipsick vivre pendant quelque temps du produit de leçons particulières; mais il n'y resta pas longtemps, la place de *cantor* et de directeur de musique de l'église de la Croix lui ayant été offerte à Dresde en 1817. Ses principales compositions écrites dans cette ville furent une cantate pour le jubilé du roi de Saxe, en 1818, une autre intitulée : *La fête de la Résurrection*, la musique du drame *Der ewige Jude* (le Juif errant), et l'oratorio *Die letzten Worte des Erlœsers* (les dernières paroles du Sauveur). L'altération de sa santé, dont les progrès se faisaient remarquer chaque année, le conduisit au tombeau, le 2 mars 1822, au moment même où l'on exécutait pour la première fois son oratorio à l'église de la Croix. Uber était un violoniste distingué ; il fit preuve de talent dans ses compositions. On n'a gravé qu'un petit nombre de ses ouvrages, savoir : 1° Ouverture du *Juif errant* à grand orchestre, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 2° *idem* des *Marins*, Offenbach, André. 3° Premier concerto pour violon (en *mi* mineur) op. 3, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 4° Romances et Chansons françaises, Leipsick, Peters.

UBER (Alexandre), deuxième fils de Chrétien-Benjamin, né à Breslau, en 1785, fit ses études au collége d'Élisabeth, puis fut élève de Janitzek pour le violon, de Schnabel pour la composition, et enfin de Jæger pour le violoncelle, qui devint son instrument de prédilection. Ses relations avec Charles-Marie de Weber, Berner et Klingohr contribuèrent à développer son talent. Sa première composition fut une ouverture que Berner fit exécuter dans un concert. En 1804, il entreprit un grand voyage en Allemagne, et se fit entendre avec succès dans plusieurs villes. Après avoir rempli les fonctions de directeur de musique dans plusieurs chapelles, il s'établit à Bâle et s'y maria en 1820; mais dans l'année suivante il retourna à Breslau. En 1823, il devint maître de chapelle du comte de Schœnaich et du prince de Karolath. Une mort prématurée l'enleva à l'art et à ses amis, en 1824. On a publié de la composition de cet artiste : 1° Premier concerto pour violoncelle, op. 12, Offenbach, André. 2° Variations pour le même instrument avec quatuor ou orchestre, op. 14, *ibid.* 3° Six caprices pour violoncelle, op. 10, Mayence, Schott. 4° Seizes variations sur un air allemand, Berlin, Schlesinger. 5° Septuor pour clarinette, cor, violon, deux altos et deux violoncelles, op. 17, André, Offenbach. 6° Des thèmes variés pour différents instruments à vent. 7° Plusieurs recueils de chants à plusieurs voix avec piano, Offenbach, André; Mayence, Schott. 8° Chants à voix seule avec piano, liv. 1, 2, Augsbourg, Gombart, op. 18, Mayence, Schott.

UBERTI (Gratioso), professeur de droit à Césène dans le dix-septième siècle, est cité par Allacci comme auteur d'un livre intitulé : *Contrasto musico in sette parti diviso*, Roma, Louis Grignano, 1650, in-8°.

UCCELLI (Madame Caroline), née **PAZZINI**, d'une famille honorable de Florence, dans les premières années du dix-neuvième siècle, cultiva d'abord la musique comme amateur, et en fit sa profession après la mort de son mari, professeur de littérature à Pise. Le 21 juin 1830, elle fit représenter au théâtre de *la Pergola*, à Florence, un opéra intitulé *Saül*, qui fut favorablement accueilli par le public : elle en avait aussi composé le *libretto*. En 1831, elle écrivit *Eufemio di Messina*, qui ne fut pas représenté, et *Emma di Resburgo*, sur le poëme mis précédemment en musique par Meyerbeer : l'ouvrage de madame Uccelli fut joué à Naples, avec quelque succès, en 1832. L'ouverture d'*Eufemio di Messina* fut exécutée dans un concert à Milan, en 1833. En 1845, madame Uccelli se rendit à Paris avec sa fille, jeune cantatrice qui reçut des leçons de Bordogni, puis elles voyagèrent toutes deux pour donner des concerts, et visitèrent la Belgique, la Hollande, les villes rhénanes et la Suisse. On n'a pas de renseignements sur la suite de la carrière de ces artistes.

UCCELLINI (Don Marc), maître de chapelle à Parme, vers le milieu du dix-huitième siècle, y a fait représenter les opéras : 1° *Le Nave d'Enea*, 1673. 2° *Eventi di Filandro ed Edesta*, 1675. 3° *Giove di Elide fulminato*, 1677. Il a aussi publié plusieurs œuvres de musique instrumentale sous les titres suivants : 1° *Sonate, sinfonie e correnti a* 2, 3 *e* 4 *stromenti*, lib. 1 et 2. 2° *Sonate a* 2 *e* 3 *violini, o altri stromenti*, lib. 3. 3° *Sonate, correnti ed arie a* 1, 2 *e* 3 *stromenti*, lib. 4. Tous ces ouvrages ont paru depuis 1650 jusqu'en 1660 environ.

UDALSCHALK-DE-MAISSAC, abbé de Saint-Ulrich, à Augsbourg, fut élevé à cette dignité en 1126. Il mourut en 1151. Les hymnes en l'honneur de saint Ulrich et de saint Afre, dont il a composé les paroles et la musique, se chantent encore dans les églises de cette ville. On cite aussi sous le nom de cet abbé un traité *De musica*, qu'il a laissé en manuscrit.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

UDL (Jean-Antoine), pianiste et compositeur, né vers 1812, à Warasdin, en Hongrie, fut professeur de son instrument dans cette ville : il y vivait en 1840. Il s'est fait connaître par les ouvrages suivants : 1° Variations pour piano sur un thème hongrois (en *ré*); Warasdin, Werner. 2° Variations *idem* (en *ré*), op. 2; *ibid.* 3° Variations *idem* (en *sol* mineur), op. 3; *ibid.* 4° Variations *idem* (en *ré*), op. 4; *ibid.*

UGHERI (Pompée), virtuose sur la harpe double (à deux rangs de cordes), et maître de danse à Milan, vécut au commencement du dix-septième siècle. Il a publié un ouvrage de sa composition intitulé : *Balletti, gagliarde e correnti a 3, cioè 2 canti, e il basso con partitura; Milano,* 1027.

UGOLINI (Vincent), compositeur de l'école romaine, naquit à Pérouse, dans la seconde moitié du seizième siècle. Conduit à Rome dans sa jeunesse, il y devint élève de Bernardin Nanini, et fut une des gloires de son école. Le premier emploi qu'il remplit fut celui de maître de chapelle de Sainte-Marie-Majeure, à Rome; il y fut appelé en 1603; mais une longue maladie, dont il fut atteint en 1604, lui fit interrompre son service, et le laissa valétudinaire pour le reste de ses jours. Toutefois, son rare mérite lui fit conserver sa position jusqu'en 1609, où des propositions avantageuses lui furent faites pour la place de maître de chapelle de la cathédrale de Bénévent; il les accepta et se rendit dans cette ville, où il demeura jusqu'en 1615. De retour à Rome, il y fut élu maître de Saint-Louis-des-Français, puis appelé, en 1620, à la place de maître de chapelle de Saint-Pierre du Vatican. Le mauvais état de sa santé l'obligea à donner sa démission de cet emploi, au mois de février 1626; il mourut dans la même année. Ugolini fut incontestablement un des plus savants musiciens de la grande école romaine. Parmi ses meilleurs élèves, on remarque le célèbre Horace Benevoli. On a publié de sa composition : 1° Deux livres de motets à huit voix; Rome, Zannetti, 1614. 2° Deux livres de madrigaux à cinq voix; Venise, Vincenti, 1615, in-4°. 3° Quatre livres de motets pour une, deux, trois et quatre voix avec basse continue pour l'orgue; *ibid.*, 1616, 1617, 1618 et 1619, in-4°. 4° Deux livres de psaumes à huit voix; *ibid.*, 1620. 5° Deux livres de messes et de motets à huit voix et à douze; Rome, Soldi, 1622. 6° *Salmi et motetti a 12 voci;* Venise, Vincenti, 1624, in-4°

UGOLINI ou **UGOLINO**, surnommé **D'ORVIETO**, parce qu'il était né dans cette ville, vécut dans le quatorzième siècle, et écrivit un traité *De Musica mensurata*, qui se trouvait en manuscrit dans la bibliothèque de l'abbé Baini, maître de la chapelle pontificale à Rome, et qui est aujourd'hui dans la bibliothèque *Casanatense* de la même ville.

UGOLINI (Blaise), prêtre vénitien, vécut au milieu du dix-huitième siècle. On lui doit la plus ample collection d'écrits relatifs aux antiquités hébraïques qui ait été publiée; elle a pour titre : *Thesaurus antiquitatum sacrarum, complectens selectissima clarissimorum opuscula, in quibus veterum Hebræorum mores, leges, instituta, ritus sacri et civiles illustrantur; Venetiis,* 1744-1769, trente-quatre volumes in-fol. Le trente-deuxième volume est entièrement relatif à la musique des Hébreux, et l'on y trouve quarante dissertations ou extraits sur cette matière. Ces morceaux sont précédés de dix chapitres du *Schilte Haggiborim*, concernant toutes les parties de la musique des Hébreux, traduits de l'hébreu en latin par Ugolini. J'ai fait connaître dans cette *Biographie universelle des musiciens* tous les auteurs dont les dissertations sont renfermées dans la collection d'Ugolini.

UHDE (Jean-Otton), conseiller du tribunal criminel et juge à la cour de Berlin, naquit le 12 mai 1725, à Insterbourg, dans la Lithuanie. Dès son enfance il se voua à la culture des sciences et des arts, particulièrement de la musique. Le violon était l'instrument qu'il avait choisi. Ayant suivi son père à Berlin, à l'âge de quatorze ans, il reçut des leçons du violoniste Simonetti, et apprit le clavecin et la composition sous la direction de Schafrath. Pendant son séjour à l'université de Francfort-sur-l'Oder, il occupa ses loisirs par la continuation de ses études musicales. De retour à Berlin, en 1746, il écrivit des concertos pour le violon, des symphonies, des cantates, et l'opéra *Thémistocle*, dont la partition autographe est à la Bibliothèque royale de Berlin, et dont quelques airs ont été publiés. Cet amateur distingué mourut subitement, le 20 décembre 1766.

UHLMANN (Jean-Adam), directeur de musique de la cour, à Bamberg, naquit en 1732, à Kronach, en Bavière. Pendant un assez long séjour qu'il fit à Munich, il écrivit ses premières compositions, dont le succès lui procura son emploi à la cour de Bamberg. Il n'a rien publié de ses ouvrages. Cet artiste mo-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

deste mourut à Bamberg, le 21 octobre 1802.

ULBRICH (Maximilien), amateur de musique, naquit à Vienne, en 1752. Son père, tromboniste de la chapelle impériale, et chanteur au service de l'impératrice Marie-Thérèse, le fit élever au séminaire des Jésuites. Wagenseil lui donna des leçons de clavecin et de basse continue, et Reuter acheva son éducation pour la composition. Placé à la cour, Ulbrich fut admis aux concerts particuliers de l'empereur Joseph II, dans lesquels le monarque lui-même jouait souvent la partie de violoncelle. Il écrivit des messes, motets, *Te Deum*, litanies, etc.; des symphonies, concertos, sonates; un oratorio intitulé : *Les Israélites dans le désert*, et les opéras suivants, qui furent représentés au théâtre de la cour : 1° *Frühling und Liebe* (Le printemps et l'amour). 2° *Der blaue Schmetterling* (Le papillon bleu). 3° *Die Schnitterfreude* (Les plaisirs de la moisson). Le catalogue de Traeg indique six symphonies à grand orchestre composées par cet amateur, qui mourut à Vienne le 14 septembre 1814.

ULICH (Jean), *cantor*, directeur de musique, organiste et compositeur à Wittenberg, vers la fin du dix-septième siècle, naquit à Leipsick. On connaît sous son nom un petit traité du chant rédigé en tableaux, sous ce titre : *Kurze Anleitung zur Singekunst, in einer Tabelle abgefasst*, Wittenberg, 1678, trois feuilles in-fol. La deuxième édition de cet ouvrage a paru dans la même ville, en 1682, in-4°. Dans la préface de cet opuscule, Ulich dit qu'il a composé : 1° Des concerts pour un petit nombre de voix et d'instruments. 2° Des concerts pour des voix et des instruments en plus grand nombre. 3° Un recueil de *Sanctus*. 4° Quelques motets. 5° Quelques solos.

ULKE (A.), organiste et premier professeur de l'école évangélique de Gross-Strelitz (Silésie) actuellement vivant (1864), s'est fait connaître par une méthode élémentaire de piano intitulée : *Lehrgang im Klavier-Unterricht oder Anordnung und Vertheilung der Unterrichtsstoffes für den Klavier-Unterricht*; Wolfenbüttel, 1857, in-8°.

ULLINGER (Augustin), musicien de la Bavière, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, vécut quelque temps à Munich, et étudia le contrepoint sous la direction du maître de chapelle Camerloher. Après la mort de ce maître, il lui succéda dans la place de maître de chapelle à Freysing. Il mourut dans cette ville en 1780. Ullinger a composé à Munich des *Méditations* pour l'église, auxquelles on reprochait un style trop dramatique. Il écrivit aussi à Freysing un opéra intitulé : *Thémistocle*, qui fut représenté en 1777.

ULLOA (Pierre), Jésuite espagnol, vécut au commencement du dix-huitième siècle, à Madrid. Il a publié un traité de musique intitulé : *Musica universal, o principios universales de la musica*; Madrid, 1717, in-fol.

ULRICH (Jean-Rodolphe), hautboïste distingué, fut attaché au duc de Wurtemberg, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, puis alla se fixer en Suisse, vers 1780. Il laissa en manuscrit quelques concertos pour le hautbois, et mourut à Zurich, le 8 février 1795.

ULRICH (Édouard), né à Weimar, en 1795, a reçu, dans sa jeunesse, des leçons du violoncelliste Haase. Plus tard, il se rendit à Berlin et y fit quelques études de contrepoint. De retour à Weimar, il entra, en 1811, dans la chapelle de la cour en qualité de violoncelliste, à l'âge de seize ans. Il s'y trouvait encore en 1843. Parmi les productions de cet artiste, on remarque l'opéra qui a pour titre : *Der treue Eckard* (Le fidèle Eckard), et l'*Ermite*, représenté à Weimar, en 1841. On a gravé de sa composition : 1° Premier et deuxième concertinos pour cor et orchestre; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 2° Quelques solos pour le violoncelle et le basson.

ULRICH (Charles-Ernest-Hermann), pasteur à Sprottau en Silésie, né le 21 février 1795, à Boltenhain (Basse-Silésie), reçut sa première instruction musicale de Kadelbach, *cantor* de ce lieu. Ce maître lui enseigna le piano, l'orgue et le violon, et le musicien de ville Hoffmann lui apprit à jouer de plusieurs instruments à vent. Pendant qu'Ulrich fréquentait le gymnase de Hirschberg, il reçut aussi des leçons de l'organiste Kahl. Se destinant au ministère évangélique, il alla suivre les cours de théologie et de philosophie à l'Université de Breslau, et, pendant quatre ans, il fut élève de Berner et de Schnabel (*voyez* ces noms) pour le piano, l'orgue et la composition. Comme tous les étudiants des universités d'Allemagne, il fit contre la France les campagnes de 1813 et 1814. De retour dans la Silésie, il reprit ses paisibles études. En 1820, il fut nommé pasteur à Sprottau. Il est auteur de quelques dissertations relatives au chant religieux et populaire, qu'il a fait insérer dans l'*Eutonia*, écrit périodique publié à Breslau. Ces morceaux ont pour titres : 1° *Einige Worte über die nothwendige Verbesserung des Begræbniss-Gesanges* (Quelques mots con-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

cernant l'amélioration nécessaire du chant funéraire), année 1829, t. II, p. 69-76. 2° *Ueber Gesang und Musik bei Trauungen* (Sur le chant et la musique de noce), t. V, p. 140-151. 3° *Ueber Gesang und Orgel-Spiel, bei der Communion und Confirmation* (Sur le chant et le jeu de l'orgue dans la communion et la confirmation), t. VI, p. 12-22. On connaît aussi sous le même nom : 1° *Kleine Liedersammlung zur angenehmen und gesellschaftlichen Unterhaltung* (Petit recueil de *Lieder*, etc.), Breslau, Gruss. 2° *Versuche einiger Klavier und Gesangstücke* (Essai de quelques pièces pour le piano et le chant), trois suites; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 3° *Wand Liedertafeln*, collection de Lieder à deux, trois et quatre voix, et de chants chorals à trois voix, à l'usage des écoles; Cassel, Leuckhart. Ulrich vivait encore à Sprottau en 1847.

ULRICH (Hugo), compositeur, né le 26 novembre 1827, à Oppeln (Silésie), où son père était professeur du gymnase, apprit les éléments de la musique dans sa ville natale. Après la mort de ses parents, il alla continuer ses études au gymnase de Breslau. Brosig, organiste de la cathédrale, lui donna des leçons d'orgue, et lui enseigna les principes de l'harmonie. En 1840, il alla achever ses études littéraires au gymnase de Glogau, puis il se rendit à Berlin pour suivre les cours de l'université. Sur la recommandation de Meyerbeer, Dehn l'accepta pour son élève et lui enseigna le contrepoint. Après deux années d'études sous la direction de ce maître, Ulrich se livra à la composition. L'Académie royale de Belgique ayant ouvert un concours pour la composition d'une symphonie triomphale en 1853, à l'occasion de la majorité du duc de Brabant, l'ouvrage envoyé par Ulrich fut couronné, et sa symphonie exécutée par l'orchestre du Conservatoire de Bruxelles, dans la séance publique de l'Académie, le 27 septembre de la même année, et le même honneur lui fut fait par l'orchestre de la chapelle royale de Berlin, en 1854. Au mois de septembre 1855, Ulrich entreprit un voyage en Italie et visita Venise, Turin, Gênes, Rome et Milan où il fit un long séjour. De retour à Berlin, il s'est livré à l'enseignement ainsi qu'à la composition. Pendant son séjour en Italie, il écrivit un opéra en trois actes, intitulé : *Bertrand de Born*, qui n'a pas été représenté jusqu'à ce jour (1864); une deuxième et une troisième symphonie. On a publié de sa composition des *Lieder;* un trio pour piano, violon et violoncelle (en *ut*), op. 1; Berlin, Trautwein; chansonnette pour piano, op. 2; Leipsick, Hofmeister; *Scherzo* pour piano, op. 3; Berlin, Trautwein; sérénade pour piano, op. 4; *ibid.*; sonate pour piano et violoncelle, op. 5; *ibid.;* symphonie pour l'orchestre (en *si* mineur), op. 6; Berlin, Bock; quatuor pour deux violons, alto et violoncelle (en *mi* bémol), op. 7; Berlin, Trautwein; symphonie triomphale (en *ut*), couronnée, op. 9; Mayence, Schott; prière et nocturne pour piano, op. 13; Breslau, Leuckhart; trois pièces pour piano, op. 14; *ibid.;* ouverture de fête pour orchestre, op. 15; *ibid.; Scherzo* pour piano, op. 16; *ibid.;* trois pièces pour piano, op. 17; *ibid.; Trauerklänges,* ouverture de concert, op. 18; *ibid.*

UMBREIT (Charles-Théophile), organiste distingué, naquit le 9 juin 1765, à Kebstedt, près de Gotha. Après avoir appris les éléments de la musique dans l'école de ce village, il se rendit à Erfurt, y reçut des leçons du célèbre organiste Kittel, et fit sous sa direction de rapides progrès. En 1785, la place d'organiste dans le riche village de Sonnehorn, près de Gotha, lui fut offerte : il l'accepta et se livra dès ce moment à de profondes études sur toutes les parties de son art. Il forma aussi plusieurs bons élèves parmi lesquels on remarque quelques organistes distingués. Après trente-cinq années de séjour paisible à Sonnehorn, et d'une existence tout entière consacrée à l'art, une discussion avec le *cantor* de ce lieu obligea Umbreit à donner sa démission de sa place d'organiste, et à se retirer dans le lieu de sa naissance, où il mourut le 27 avril 1829, à l'âge de soixante-six ans. Umbreit avait déjà mérité l'estime des artistes par la publication de quelques recueils de pièces d'orgue, lorsqu'il fit paraître un livre de mélodies chorales à l'usage des églises protestantes de la Saxe, contenant trois cent trente-deux mélodies à quatre voix, sous ce titre : *Allgemeines Choral-Buch für die protestantische Kirche, vierstimmige ausgesetzt mit einer Einleitung über den Kirchengesang und dessen Begleitung durch die Orgel;* Gotha, R. Z. Becker, 1811, in-4° de cent quatre-vingt-six pages. Le roi de Prusse Frédéric-Guillaume III récompensa le mérite de cet ouvrage par l'envoi d'une médaille d'or commémorative à l'auteur. Choron a publié une deuxième édition du recueil d'Umbreit, sous ce titre : *Chants chorals à quatre parties avec basse continue ad libitum, en usage dans les églises d'Allemagne, mis dans un nouvel ordre;* Paris (sans date), in-4°. On a aussi d'Umbreit un autre recueil de mélodies chorales simples, avec une

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

bonne préface concernant le perfectionnement du chant, intitulé : *Die evangel. Kirchen-Melodien zur Verbesserung des kirchl. und hæusl. Gesanges; mit eine Vorworte über die zuverbessern den Mængel des Vortrægs religiæser Gesange von Bretscheider;* Gotha, Becker, 1817, gr. in-8°. Les pièces d'orgue que cet artiste a publiées sont les suivantes : 1° Préludes faciles pour des chorals, première, deuxième et troisième suites; Gotha, Becker. 2° Cinquante mélodies chorales à quatre parties arrangées pour l'orgue, *ibid.*, 1808. 3° Six recueils de douze pièces d'orgue de différentes formes ; *ibid.*, 1798 à 1806. 4° Vingt-quatre pièces d'orgue ; Bonn, Simrock. 5° Douze mélodies chorales pour l'orgue avec différentes basses; Gotha, Becker, 1817. 6° Deuxième suite *idem, ibid.*; 1818. 7° Quatre mélodies chorales avec variations; *ibid.*, 1821.

UMLAUFF (Ignace), compositeur à Vienne, naquit dans cette ville, en 1752. A l'âge de vingt ans, il fut admis comme second violon à l'orchestre de la cour. Plus tard (1778), l'empereur Joseph II le nomma directeur de musique de l'Opéra allemand qu'il venait d'instituer, et dans les occasions où Salieri ne pouvait remplir ses fonctions de maître de chapelle de la cour, ce fut Umlauff qui le remplaça. Enfin, il eut le titre de maître de piano des jeunes archiducs d'Autriche. Il mourut à Vienne, dans un âge peu avancé, vers 1799. Compositeur élégant et gracieux, il a écrit plusieurs opéras dont quelques-uns ont obtenu des succès par leurs mélodies faciles et naturelles. Parmi ces ouvrages, on distingue ceux-ci : 1° *Die Bergknappen* (Les mineurs). 2° *Die Apotheke* (La pharmacie). 3° *Das Irrlicht* (Le feu follet). 4° *Die glücklichen Jæger* (Les heureux chasseurs), en 1786. 5° *Der Ring der Liebe* (La bague de l'amour), suite de *Zémire et Azor*, 1795. 6° *Die pücefurbenen Schuhe oder die schœne Schusterin* (Les souliers mordorés, ou la belle cordonnière), 1795. Umlauff est aussi l'auteur de la romance charmante qui eut un succès populaire en Allemagne : *Zu Steffen spreeh im Traume* (A Steffen parle en rêve). Il a laissé en manuscrit plusieurs concertos de piano et des quintettes pour les instruments à archet.

UMLAUFF (Michel), fils du précédent, est né à Vienne, le 9 août 1781. Après avoir rempli pendant quelques années une place de violon à l'orchestre de l'Opéra allemand, il fut choisi par Weigl comme son adjoint pour la direction de l'Opéra. Après la retraite de ce maître, il lui succéda, et donna des preuves de son rare mérite dans cette nouvelle position. Lorsque l'Opéra allemand cessa d'être soutenu par la cour et devint une entreprise particulière, Umlauff se retira avec la pension acquise par ses services. Il est mort à Vienne, le 20 juin 1842. On connaît de sa composition : 1° *Der Grenadier* (Le grenadier), petit opéra. 2° *Énée à Carthage*, ballet. 3° *Les Tributs des ennemis*, idem. 4° *Lodoïska*, idem. 5° *Le Tonnelier*, idem. 6° *La Vendange*, idem. 7° *Paul et Rosette*, idem. 8° *L'Hôtellerie de Grenade*, petit opéra, dont la partition pour piano a été publiée à Vienne, chez Haslinger. 9° *La Vengeance de l'Amour*, ballet, arrangé pour le piano; Vienne, Weigl. 10° *Le Charlatan*, idem; *ibid.* 11° *La Paysanne capricieuse*, idem; *ibid.* Umlauff a écrit aussi plusieurs morceaux de musique d'église et a fait graver : 1° Grande sonate pour piano et violon, op. 4; Vienne, Weigl. 2° Grande sonate (en *ut* mineur), pour piano à quatre mains; *ibid.* 3° Quelques petites pièces pour le même instrument; des graduels et des offertoires.

UMSTADT (Joseph), maître de chapelle du comte de Brühl, à Dresde, vers le milieu du dix-huitième siècle, a publié dans cette ville six petites symphonies (*Parthien*) pour le clavecin. Il a laissé en manuscrit six sonates pour le même instrument, et des symphonies pour deux violons, alto, basse, deux hautbois et deux cors.

UNGER (Jean-Frédéric), né à Brunswick, en 1710, fut d'abord bourgmestre à Einbeck, dans le Hanovre, puis secrétaire intime du duc de Brunswick, et conseiller de justice. Il mourut à Brunswick, le 9 février 1781. L'Académie des sciences de Berlin l'avait nommé un de ses membres. Pendant son séjour à Einbeck, il inventa, en 1749, une machine destinée à être appliquée au clavecin pour noter les improvisations des compositeurs. En 1752, Hohlfeld, habile mécanicien de Berlin, exécuta, à la demande d'Euler, une machine semblable, dont quelques parties furent approuvées par l'Académie de Berlin, bien qu'elle ne résolût pas complétement le problème, et dont les journaux du temps rendirent compte (*voyez* Hohlfeld). Sur l'indication de ces journaux, Unger réclama la priorité d'invention dans une correspondance avec Euler, alors directeur de l'Académie de Berlin, affirmant que la première idée de cette invention lui était venue en 1745, et démontrant qu'il en avait été fait mention dans les journaux de Harlem, de Hambourg, d'Altona et de Francfort. Longtemps après, il

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

publia la description de l'instrument qu'il avait inventé, sous ce titre : *Entwurf einer Maschine wodurch alles was auf dem Clavier gespielet wird, sich von selben in Noten setzt* (Projet d'une machine au moyen de laquelle tout ce qui est joué sur le clavecin est noté par lui-même); Brunswick, 1774, in-4° de cinquante-deux pages, avec huit planches, dont les trois premières représentent les dispositions de la machine, et les autres les signes produits par elle dans l'exécution de certaines phrases de musique de clavecin, avec la traduction en notation ordinaire. La description du système de la machine remplit les vingt et une premières pages ; viennent ensuite la correspondance avec Euler, les extraits de journaux et autres pièces justificatives. Le mécanisme inventé par Unger consiste en tringles attachées aux touches du clavier, et obliquant vers le centre de l'instrument ; à leur extrémité sont fixées des tiges droites qui portent chacune un crayon destiné à tracer des points où des lignes plus ou moins allongées sur un papier préparé qui se déroule d'un cylindre sur un autre. Ce papier est divisé en lignes qui correspondent aux touches *ut, mi, sol, si, ré, fa, la,* etc. Les points ou les traits allongés que les crayons marquent sur ces lignes ou dans les intervalles correspondent à toutes les notes de l'échelle chromatique, et la longueur des traits est proportionnelle à la durée des sons. Mais le plus léger déplacement du papier sur les cylindres, et la difficulté de régler la rotation de ceux-ci, peuvent causer beaucoup de désordre dans le placement des signes et dans leurs dimensions, ce qui rend à peu près illusoires les résultats de l'opération.

UNGER (Caroline), appelée **UNGHER** en Italie, est née à Vienne, en 1800, et y commença ses études de chant ; mais son talent se développa surtout dans l'école de Dominique Ronconi, à Milan. Le début de sa carrière théâtrale se fit à Vienne, en 1819, par le rôle de Chérubin dans les *Nozze di Figaro*, de Mozart. Barbaja, entrepreneur des théâtres de Naples, de Milan et de Turin, l'ayant entendue, en 1825, fut satisfait de ses dispositions, et l'emmena en Italie. Elle se fit entendre avec succès à Naples, puis à Milan, à Turin, et enfin à Rome. Grande et belle, douée d'un sentiment dramatique vrai, d'accents pathétiques et de beaucoup d'intelligence, il ne lui manqua que de l'égalité dans la voix, pour être comptée parmi les grandes cantatrices de l'Opéra italien. Le médium et le grave de son organe avaient de l'ampleur et de la puissance ; mais il y avait quelque chose de strident dans les sons aigus, qui faisaient éprouver une impression pénible, particulièrement dans les traits qui exigent de l'énergie. Ce défaut a borné la carrière théâtrale de mademoiselle Ungher à un petit nombre d'années. Au mois d'octobre 1833, elle parut pour la première fois au Théâtre Italien de Paris et y fut applaudie ; toutefois elle n'y fit pas, d'une manière décidée, la conquête du public, et l'administration ne jugea point à propos de renouveler son engagement pour la saison suivante. De Paris, elle alla chanter à Florence, où elle eut un triomphe complet ; puis à Venise, Rome, Trieste, Vienne, Dresde (en 1839), et enfin de nouveau à Trieste et à Florence. En 1840, cette cantatrice distinguée s'est retirée du théâtre, après un mariage avantageux avec M. Sabatier, et a fixé son séjour à Florence. On a publié sur cette cantatrice un petit écrit intitulé : *Trionfi melodrammatici di C. Ungher in Vienna;* Vienne, 1839, in-8°.

UNGIUS (Pierre-Jean), auteur inconnu d'un éloge de la musique (*Encomium musicæ*), imprimé à Upsal, en 1637, in-4°.

UNZELMANN (Frédérique-Auguste-Conradine), cantatrice distinguée du théâtre allemand, naquit à Gotha, en 1769. Le nom de sa famille était *Flittner*, mais elle prit celui de son père adoptif Grossmann, directeur de théâtre, lorsqu'elle se voua à la carrière dramatique. En 1788, elle parut pour la première fois au théâtre National de Berlin ; elle y eut un brillant succès et devint bientôt l'idole du public. Ce fut dans cette ville qu'elle épousa le comédien Unzelmann. Elle chantait avec une égale habileté l'opéra-comique et l'opéra sérieux, portant dans le premier autant de finesse que de noble simplicité dans l'autre. En 1800, elle chanta au théâtre de Vienne et y fut vivement applaudie. Séparée de son mari par un divorce, en 1803, elle se remaria avec l'auteur Bethmona, et dès lors cessa de chanter dans l'opéra pour jouer dans la comédie, où elle brilla près d'Iffland. Elle mourut à Berlin, en 1817, considérée comme la meilleure actrice qu'il y ait eu au théâtre allemand.

UNZER (Jean-Auguste), docteur en médecine à Altona, naquit à Halle, le 29 avril 1727, et mourut à Altona, le 2 avril 1799. Dans le sixième volume du journal hebdomadaire qu'il publia sous le titre : *Der Arzt* (Le médecin), il a inséré une dissertation sur la musique, considérée dans ses rapports avec la médecine. Hiller l'a donnée en extraits dans

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ses *Notices hebdomadaires sur la musique* (année 1770, pages 307-311, 315-319, et 325-325).

UPMARK (N.), savant suédois, professeur à l'université d'Upsal, au commencement du dix-huitième siècle, a publié une dissertation académique intitulée : *Musica priscarum gentium*; Upsal, 1708, in-4°.

URBAN (Chrétien) a été d'abord conseiller et musicien de ville à Elbing, où il naquit, le 16 octobre 1778, puis a été appelé à Berlin, en 1824, et enfin à Dantzick, comme directeur de musique. Il est auteur d'un bon livre intitulé : *Theorie der Musik nach rein naturgemæssen Grundsætzen* (Théorie de la musique puisée dans des principes purs conformes aux lois de la nature); Kœnigsberg, Hartung, 1824, un volume in-8° de xxiv et deux cent soixante-quatorze pages. Cet ouvrage a été reproduit avec un nouveau frontispice, à Dantzick, chez Ewert, en 1826. Précédemment Urban avait publié une introduction à ce livre, sous ce titre : *Ueber die Musik, deren Theorie und den Musik-Unterricht*, etc. (Sur la musique, sa théorie et son enseignement, etc.) ; Elbing, 1823, in-8° de cent douze pages. On trouve l'analyse de ces deux ouvrages dans le premier volume de l'écrit périodique intitulé : *Eutonia*. On connaît aussi sous le nom d'Urban un opéra intitulé : *Der Goldene Widder* (La toison d'or), et la musique qu'il a écrite pour *la Fiancée de Messine*, de Schiller. Le système développé par Urban, dans sa *Théorie de la musique*, se recommande par l'ordre logique. Après avoir établi que toutes les parties de cet art sont intimement liées aux lois de la tonalité, il s'attache à démontrer cette thèse dans l'harmonie, dans la mélodie, qui se caractérise aussi par le rhythme. Il passe à la composition qui n'est, à l'égard de l'art d'écrire, que la mise en œuvre et la combinaison de ces diverses parties, toujours dominées par le sentiment tonal. Puis il traite des impressions produites par l'art, à l'aide du coloris des nuances, et termine par des considérations sur les effets de la diversité des timbres, et sur l'instrumentation en général. Cette méthode est essentiellement philosophique. Blessé de l'indifférence que les professeurs et les artistes avaient montrée pour sa doctrine, Urban voulut essayer d'éclairer l'opinion publique sur sa valeur et, dans ce dessein, il publia un résumé de ses ouvrages, sous ce titre : *Ankundigung meines allgemeinen Musik Unterrichts-System, und der von mir beabsichtigen normalen Musikschule* (Avertissement sur mon système d'enseignement général de la musique, et sur le point de vue normal de ma méthode musicale); Berlin, Krause, 1825, seize pages in-8°.

URBANI (....), compositeur italien, alla s'établir à Édimbourg, en 1770, et y publia plusieurs recueils de mélodies écossaises, avec accompagnement de piano, entre autres celui qui a pour titre : *Vocal anthology*; Édimbourg, 1782, et les *Scotch songs and duets*, premier, deuxième et troisième volumes ; Londres, Clementi. Il en imitait lui-même le style avec beaucoup d'adresse, ainsi que le prouve la ballade qui a pour titre : *The red Rose*. En 1784, Urbani se fixa à Dublin, et y écrivit les opéras sérieux italiens *Il Farnace*, et *Il trionfo di Clelia*. Il mourut dans cette ville, en 1816.

URBANO, frère mineur et facteur d'orgues, connu sous le nom d'**URBANO DA VENETIA**, travailla dans les dernières années du quatorzième siècle et au commencement du quinzième. L'orgue de la cathédrale de Trévise, qui fut considéré longtemps comme un ouvrage parfait, fut construit par ce moine, en 1420 (*voyez* Riccati, *delle corde ovvero fibre elastiche*, dans la préface, p. xiv). Urbano construisit aussi, au quinzième siècle, un orgue dans la cathédrale de Saint-Marc, à Venise, lequel existait encore en 1604, et sur lequel on lisait alors cette inscription rapportée par l'annaliste *Stringa* : Opus hoc rarissimum Urbanus Venetus. Cet instrument fut remplacé, en 1671, par un autre qui avait été fait par Jacques et Charles *De Bent*, facteurs d'orgues de Vérone, et malheureusement on n'a rien conservé de l'ancien. L'orgue d'Urbano avait été orné de peintures par *François Tachoni*, de Vérone, et portait la date du 24 mai 1400; mais cette date était celle du travail du peintre, et non celle de la facture de l'instrument, beaucoup plus ancienne (1).

URENA (Pierre D'), moine espagnol, né dans la seconde moitié du seizième siècle, était aveugle de naissance, et fit ses vœux dans un couvent d'Espina. Il composa un traité de musique, en 1620, qui paraît être resté en manuscrit, et dans lequel il proposa d'abandonner le système de solmisation par les muances, attribué à Guido d'Arezzo, en ajoutant aux noms des six premières notes de la gamme, la septième syllabe *ni*. Nous ne connaissons l'ouvrage de Pierre d'Urena que par

(1) Voyez F. Caffi, *Storia della Musica sacra nella già Cappella ducale di S. Marco in Venezia*, t. II, p. 121.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

l'abrégé qu'en a publié Caramuel de Lobkowitz (*voyez* ce nom). Tous les auteurs de biographies de musiciens ont confondu Pierre d'Urena avec ce dernier, en disant qu'il fut évêque de Vigevano, en Lombardie.

URFEY (Thomas D'), célèbre chanteur de table sous le règne de Charles II, roi d'Angleterre, passa la plus grande partie de sa vie dans les tavernes de Londres, où il chantait ses propres compositions avec beaucoup d'animation et de gaieté. Il mourut dans cette ville, le 26 février 1723, à un âge fort avancé. Il a publié le recueil de ses chansons et de plusieurs autres sous le titre singulier : *Wit and Mirth, or Pills to purge melancholy, being a collection of the best merry Ballads and songs, old and new, fitted to all humours, having each their proper tune for either voice or instrument* (Esprit et gaieté, ou pilules pour guérir la mélancolie, consistant en une collection des meilleures ballades et chansons joyeuses, anciennes et modernes, etc.); Londres, 1719. Le portrait de l'auteur est en tête de ce recueil.

URHAN (Chrétien), né à Montjoie, près d'Aix-la-Chapelle, le 16 février 1790, montra dès ses premières années d'heureuses dispositions pour la musique. Son père lui donna des leçons de violon; mais il apprit seul à jouer du piano et de plusieurs autres instruments. Sans autre guide que son instinct, il composa des variations de violon, des valses et d'autres petites pièces avant d'avoir atteint sa douzième année. Dans un voyage que fit à Aix-la-Chapelle l'impératrice Joséphine, en 1805, on lui présenta le jeune Urhan qu'elle entendit avec beaucoup de plaisir : elle le prit sous sa protection, le fit conduire à Paris, et le confia aux soins de Lesueur, qui dirigea ses études de composition. Perfectionnant lui-même son talent de violoniste par les occasions fréquentes qu'il eut d'entendre les artistes les plus habiles, Urhan se fit bientôt remarquer dans les concerts, par sa manière élégante et gracieuse d'exécuter les compositions de Mayseder, qu'il mit en vogue à Paris. Il entreprit aussi de tirer de l'oubli la viole d'amour qui, après avoir été de mode depuis la fin du dix-septième siècle jusque vers 1780, avait été abandonnée. C'est pour lui que Meyerbeer a écrit le solo de cet instrument dans le premier acte des *Huguenots*. Urhan a exécuté aussi des parties de viole d'amour dans plusieurs morceaux des *Concerts historiques* donnés par l'auteur de cette notice. A l'imitation de Woldemar (*voyez* ce nom), il fit entendre aussi dans les concerts du Conservatoire de Paris des solos de *violon-alto*, monté de cinq cordes (*ut, sol, ré, la, mi*), dont il tirait des effets charmants. Musicien parfait, grand lecteur et homme de goût, il a été longtemps reconnu comme l'artiste le plus habile pour jouer la partie d'*alto* dans les quatuors et quintettes; Baillot ne manquait jamais de le choisir pour son accompagnateur dans ses délicieuses séances musicales. Urhan, entré comme alto à l'orchestre de l'Opéra, en 1816; devint, en 1825, un des premiers violons, puis enfin violon solo du même orchestre. Longtemps aussi il remplit, à l'église Saint-Vincent-de-Paul, les fonctions d'organiste. Comme compositeur, il s'est fait remarquer par des idées originales, et même par les formes excentriques de ses ouvrages. On a gravé de sa composition : 1° Premier et deuxième quintettes romantiques pour deux violons, deux altos et violoncelle; Paris, Richault. 2° Quintettes pour trois altos, violoncelle, contrebasse et timbales *ad libitum*; *ibid.* 3° *Elle et moi*, duo romantique à quatre mains pour le piano, op. 1; *ibid.* 4° Deuxième duo romantique à quatre mains; *ibid.* 5° La salutation angélique, *idem*; ibid. 6° *Les Regrets*, pièce pour piano seul; *ibid.* 7° *Les Lettres*, idem; *ibid.* 8° Plusieurs romances à voix seule ou à deux voix. Urhan est mort à Belleville, près de Paris, le 2 novembre 1845.

URIO (François-Antoine), maître de chapelle de l'église des Frères de la doctrine chrétienne, à Venise, vers la fin du dix-septième siècle, a fait imprimer de sa composition : *Salmi concertati a 3 voci con violini*, op. 2; Bologne, 1697, in-4°.

URSENBECK-E-MASSIMI (Le comte D'), chambellan et inspecteur de la chapelle du grand-duc de Darmstadt, vers le milieu du dix-huitième siècle, a fait graver de sa composition, à Liége, en 1768 : 1° Six trios pour deux violons et basse, op. 1, et 2° six sonates pour violon et violoncelle.

URSILLO (Fabio), célèbre joueur d'archiluth, naquit à Rome, au commencement du dix-huitième siècle. Ses talents ne se bornaient pas à jouer avec un rare habileté de l'instrument difficile appelé *archiluth*; il était aussi bon violoniste, jouait de la flûte, de la guitare et composait de bonne musique pour ces instruments. On a gravé à Amsterdam, en 1748, trois œuvres de trios pour deux violons et violoncelle, de sa composition, et deux œuvres de sonates pour la flûte. Il a écrit aussi trois *concerti grossi* pour l'archiluth, des fantaisies

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

pour cet instrument, et un *concerto* pour la guitare. Ces ouvrages sont restés en manuscrit. Ursillo était plus connu de son temps sous son prénom de *Fabio* que sous son nom de famille.

URSINI (Joachim), compositeur italien, né à Pontremoli, dans la Toscane, vécut vers le milieu du seizième siècle. On connaît sous son nom deux livres de madrigaux à quatre voix, imprimés à Venise, en 1550.

USPER (François), prêtre vénitien et organiste distingué, vécut dans la première moitié du dix-septième siècle. Pendant la maladie de Jean-Baptiste Grillo, organiste du premier orgue de la chapelle ducale de Saint-Marc, à Venise, Usper le remplaça, en 1621; mais, après la mort de Grillo, il ne fut pas appelé à occuper sa place : ce fut Charles Fillago qui obtint cet emploi, le 1er mai 1623. On ne cite de la composition d'Usper qu'un *graduel* et un *Tractus* chantés dans la solennité funéraire qui eut lieu dans l'église Saint-Jean et Saint-Paul, de Venise, le 25 mai 1621, à l'occasion de la mort du grand-duc de Toscane, Cosme II de Médicis.

UTTENDAL, ou **UTTENDALER**, ou enfin **UTTENTHAL** (Alexandre), musicien allemand, était chanteur dans la chapelle impériale de Ferdinand Ier, antérieurement à 1566, et continua d'être attaché à cette chapelle sous le règne de Maximilien II. Il vivait encore dans cette position, en 1585. Les trois orthographes de son nom, qu'on vient de voir, se trouvent sur les diverses éditions de ses ouvrages. Ses ouvrages imprimés sont ceux dont les titres suivent : 1° *Septem Psalmi pœnitentiales ex prophetarum scriptis orationibus ejusdem argumenti, quinque ad dodecachordi modos duodecim, tam vivæ voci, quam diversis musicorum instrumentorum generibus harmonia accomodati; Noribergæ in officina Theod. Gerlatzeni*, 1570, in-4° obl. 2° *Suerarum cantionum, quas vulgo Motetas vocant, antea in lucem unquam editarum sed nunc recens admodum tam instrumentis musicis, quam vivæ melodiæ quinque, sex et plurium vocum altemperatarum liber primus;* idem, *lib.* 2 *et* 3; ibid., 1571-1577, in-4° obl. 3° *Tres Missæ quinque et sex vocum. Item* Magnificat *per octo tonos, quatuor vocibus;* ibid., 1573, in-4° obl. 4° *Frœliche neue teutsche und franzœsische Lieder, lieblich zu singen und auf allerley Instrumenten zu gebrauchen, nach sonderer Art der Musik componiert, mit* 4, 5 *und mehr Stimmen* (Nouvelles chansons joyeuses allemandes et françaises, agréables à chanter ou jouer sur toute espèce d'instruments, etc., à quatre, cinq et un plus grand nombre de parties); Nuremberg, Dietricht Gerlach, 1574, in-4° obl. Une deuxième édition de ce recueil a été publiée dans cette ville, par Catherine Gerlach, en 1585, in-4° obl. Il y en a une autre publiée à Francfort, chez Stein (sans date), in-4°. On trouve huit motets à quatre, cinq, six et huit voix d'Uttendal dans le *Novus Thesaurus musicus* de Pierre Joannelli, Venise, Antoine Gardane, 1568, in-4°. Jacques Paix a traité pour l'orgue quelques morceaux de ce maître dans son *Orgel Tabulatur-Buch*.

UTTINI (François), compositeur italien, né à Bologne, vers 1720, fut élève de Sandoni et de Perti. En 1743, l'Académie des Philharmoniques de Bologne l'admit au nombre de ses membres; il en fut prince en 1751. Il vécut quelque temps à Londres, et y publia, en 1770, six trios pour deux violons et basse, un œuvre de sonates pour le violoncelle, et deux œuvres de sonates pour le clavecin. Arrivé à Stockholm, en 1774, il entra au service du roi de Suède, et obtint, après avoir rempli pendant vingt ans les fonctions de maître de chapelle, une pension de cinq cents écus, en 1795. Il composa, pendant son séjour à Stockholm, les opéras suédois suivants : 1° *Aline, reine de Golconde*, en 1755. 2° *Énée à Carthage*. 3° *Thétis et Pélée*, en 1790. 4° Chœurs pour la tragédie d'*Athalie*, traduite en suédois. Dans sa jeunesse, Uttini avait écrit en Italie quelques opéras italiens, entre autres *Il Re pastore*. L'époque de sa mort est ignorée.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

V

VACCA (Jean-François), musicien italien, vécut dans les dernières années du seizième siècle. Il est cité par Garzoni (1), qui en parle en ces termes : *Avant peu de mois, on pourra voir les œuvres musicales de Jean-François Vacca, musicien universel dans la théorie et dans la pratique, lesquelles ne seront désagréables ni aux savants, ni aux artistes* (2). J'ignore si ces ouvrages ont été publiés en effet, aucun des nombreux catalogues que j'ai consultés ne m'en ayant fourni l'indication.

VACCAJ (Nicolas), compositeur dramatique, est né en 1701, à Tolentino, dans les États romains. A l'âge de trois ou quatre ans, il suivit à Pesaro son père, qui venait d'y être appelé pour remplir un emploi public. Le jeune Vaccaj y commença ses études. A l'âge de douze ans, il lui fut permis d'apprendre à jouer du clavecin, pour se délasser de ses travaux. Quelques années après, il alla à Rome pour suivre un cours de droit; mais le dégoût que lui inspirait cette science, et son penchant irrésistible pour la musique lui firent abandonner la première pour se dévouer entièrement à cet art. Il prit des leçons de chant, et devint élève de Janacconi pour le contrepoint. Vers la fin de 1811, il se rendit à Naples et y reçut des leçons de Paisiello pour la composition, dans le style dramatique. Il écrivit sous les yeux de ce maître sa première cantate intitulée : *L'Omaggio della gratitudine, Andromeda,* autre cantate, et quelques compositions pour l'église. En 1814, il fit représenter au théâtre Nuovo *I Solitari di Scozia,* opéra semi-seria; puis il se rendit à Venise pour y écrire *Malvina,* opéra en un acte qui fut joué au théâtre San-Benedetto, en 1815. Cet ouvrage fut suivi du ballet de *Gamma, regina di Gallizia,* représenté au théâtre de *la Fenice,* en 1817, de l'opéra *Il Lupo d'Ostenda,* au théâtre San-Benedetto, en 1818, de *Timurkan,* ballet, pour *la Fenice,* en 1819, et des deux ballets *Alessandro in Babilonia* et *Ifigenia in Aulide,* au même théâtre, en 1820. Dégoûté de la carrière de compositeur dramatique, par le peu de succès de quelques-uns de ces ouvrages, Vaccaj résolut de se livrer à l'enseignement du chant, d'abord à Venise, puis à Trieste, en 1821, et à Vienne, en 1823. Arrivé à Milan, en 1824, il y reçut un engagement pour écrire à Parme l'opéra bouffe *Pietro il Grande, ossia il Geloso alla tortura.* Dans la même année, il fit représenter à Turin *la Pastorella feudataria.* Appelé à Naples, en 1825, il composa, pour le théâtre Saint-Charles, *Zadig ed Astartea;* puis il retourna à Milan et y fit représenter *Giulietta e Romeo,* son meilleur ouvrage, puis *le Fuccine di Norvegia.* Ce dernier ouvrage fut suivi de *Giovanna d'Arco,* à Venise, de *Bianca di Messina,* à Turin, de *Saladino,* à Florence, et de *Saulle,* à Milan. Le désir de connaître Paris le conduisit dans cette ville, en 1829. Il s'y livra à l'enseignement de l'art du chant, et fut considéré comme un des maîtres italiens les plus habiles dans cette partie de l'art. Après deux années de séjour dans cette ville, il alla à Londres, où il forma aussi quelques élèves pour le chant. De retour en Italie, après que l'agitation produite par la révolution de 1830 eut été calmée, Vaccaj reprit ses travaux pour le théâtre, et composa les opéras *Il Marco Visconti, la Giovanna Gray,* pour la célèbre cantatrice Malibran, *la Sposa di Messina,* et en dernier lieu *Virginia.* Après le départ de Basili pour Rome, Vaccaj lui a succédé, en 1838, dans la place de censeur du Conservatoire de Milan, et de premier maître de composition dans cette école : il occupa cette position jusqu'à sa mort, arrivée en 1840. Il avait renoncé à écrire pour le théâtre, et ne composait plus que pour l'église. On connaît aussi quelques recueils de canzonettes italiennes de Vaccaj, publiés à Milan, chez Ricordi.

VACCARI (François), violoniste distingué, est né à Modène, en 1775. Dès l'âge de cinq ans, il apprit à jouer du violon, et ses progrès furent si rapides, que deux ans après

(1) *La Piazza universale di tutti le professione del mondo*, Venetia, 1585, *Discorso* 62.

(2) Fra pochi mesé potranno vederli l'opre (*sic*) musicali di Gio. Francesco Vacca, musico universale theorico et prattico, le quali spero non dovere essere ingrate al consortio de dottori et virtuosi.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

il exécutait déjà toute espèce de musique à première vue. Pugnani, qui l'entendit dans son enfance, fut frappé de sa hardiesse d'exécution. Vers sa dixième année, il alla à Florence pour prendre des leçons de Nardini. A treize ans, il se rendit à Mantoue pour y donner des concerts; le violoniste Pichl, qui l'y rencontra, lui présenta un concerto qu'il exécuta devant le public à première vue. Parme, Plaisance, Vérone, Padoue, Venise, furent ensuite visitées par Vaccari : partout il se fit entendre avec succès. Après avoir vécu plusieurs années à Milan, il fut appelé en Espagne, et y entra au service du roi, en 1804. Cette position était aussi agréable qu'avantageuse; mais les événements qui troublèrent la Péninsule, en 1808, la firent perdre à Vaccari. Obligé de voyager pour donner des concerts, il arriva à Paris, en 1809, mais n'y resta que peu de temps, et parcourut ensuite l'Allemagne. En 1815, il se rendit à Lisbonne, puis retourna à Madrid, où il entra au service du roi Ferdinand. Les événements de 1823 lui firent encore perdre cette place, et le ramenèrent à Paris; puis il retourna en Portugal. On a gravé de sa composition : 1° Duos pour deux violons, op. 1 et 2; Paris, Louis. 2° *God save the King*, varié pour violon avec piano; Paris, Janet et Cotelle. 3° Pot-pourri varié sur le *Fandango* et *Robin Adair*, avec accompagnement de piano; Paris, Leduc. 4° *L'Écossaise*, nocturne dialogue pour piano et violon (avec Karr); Paris, Schœnenberger.

VACCHETTI (le P. Jean-Baptiste), mineur conventuel et organiste de son couvent, né à Rubiera, dans le duché de Modène, vivait à Modène, vers le milieu du dix-septième siècle. Il était membre de l'Académie de *la Morte*, sous le nom d'*il Naufragante*. On a publié de sa composition : 1° *Mottetti a due, tre e quattro voci con organo; in Venetia, Bart. Magni*, 1640, in-4°. 2° *Mottetti a voce sola lib.* 1, op. 2; *in Venetia, Franc. Magni*, 1664, in-4°. 3° *Mottetti concertati a una, due, tre e quattro con violini e senza, lib.* 2, op. 3; *Bologna*, 1667, in-4°.

VACHER (Pierre-Jean), ou **LEVACHER**, violoniste, né à Paris, le 2 août 1772, eut pour premier maître André Monin, et reçut ensuite quelques leçons de Viotti. A l'âge de dix-neuf ans, il s'éloigna de Paris pendant les orages de la révolution pour aller à Bordeaux, où il fut admis à l'orchestre, en qualité de premier violon; mais il n'y resta que peu de temps, et revint à Paris vers le milieu de 1794. Il entra alors à l'orchestre du théâtre du Vaudeville, et commença à se faire connaître par la composition de petits airs et de romances intercalés dans les pièces de ce théâtre. Quelques-uns de ces morceaux devinrent populaires. Vacher entra ensuite à l'orchestre du théâtre Feydeau, puis à celui de l'Opéra. Il mourut à Paris, en 1819. On a gravé de sa composition : 1° Trios pour deux violons et basse, op. 3; Paris, Naderman. 2° Airs variés pour violon et violoncelle; *ibid.* 3° Duos pour deux violons, liv. 1 et 2; Paris, Gaveaux. 4° Beaucoup d'airs variés pour violon seul; Paris, Janet, Frey, Omont. 5° Quelques pots-pourris *idem;* ibid. 6° Plusieurs romances fort jolies, qui ont eu beaucoup de succès.

VACHON (Pierre), né à Arles, en 1731, apprit la musique et le violon dans cette ville, puis se rendit à Paris, à l'âge de vingt ans, et y devint élève de Chabran pour cet instrument. En 1758, il se fit entendre au concert spirituel dans un concerto de sa composition, et y obtint un brillant succès dont le *Mercure de France* de cette époque a rendu compte. La Borde dit (*Essai sur la musique*, tome III, p. 488) que le talent de Vachon était particulièrement remarquable dans les trios et quatuors de violon. En 1701, il entra au service du prince de Conti, en qualité de premier violon de sa musique. Peu de temps après, il fit paraître ses premières compositions instrumentales et commença à écrire pour le théâtre. En 1784, il fit un voyage en Allemagne et s'arrêta à Berlin, où il eut l'honneur de jouer devant le roi qui, charmé de son jeu, le nomma maître de concerts de sa cour. Vachon, devenu vieux, fut mis à la pension, en 1798. Il mourut à Berlin, en 1802, à l'âge de soixante et onze ans. Il avait fait représenter dans sa jeunesse les opéras suivants de sa composition : A l'Opéra. 1° *Hippomène et Atalante*, en un acte, 1769. A l'Opéra-Comique. 2° *Renaud d'Ast*, en un acte, 1765. 3° *Le Meunier*, 1765. 4° *Ésope à Cythère* (en société avec Trial) 1766. 5° *Les Femmes et le Secret*, 1767. 6° *Sara*, 1783. Les compositions instrumentales de cet artiste sont : 1° Trois concertos pour violon et orchestre, op. 1; Paris, Venier. 2° Six trios pour deux violons et basse, op. 2; *ibid.* 3° Six sonates pour violon et basse, op. 3; *ibid.* 4° Deux concertos pour violon et orchestre, op. 4; Paris, La Chevardière. 5° Six sonates pour violon et basse; Londres, 1770. 6° Six quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 7; Paris, La Chevardière. 7° Six quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 9; Berlin, 1797.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

VAELRANT (Hubert). *Voyez* **WAELRANT.**

VAET (Jacques), musicien belge, vécut dans la première moitié du seizième siècle, et fut chanteur de la chapelle impériale à Vienne, sous les règnes de Charles-Quint, Ferdinand Ier et Maximilien II. Il était ecclésiastique. Cet artiste a été souvent confondu avec *Giacche* ou *Jarques de Wert*, son compatriote et contemporain (*voyez* Wert) : moi-même j'ai partagé cette erreur dans la première édition de cette Biographie des musiciens, et le savant Antoine Schmid n'a pas mis en doute l'identité, dans son livre sur Petrucci de Fossombrone, quoique sa position à la Bibliothèque impériale de Vienne eût pu lui fournir le moyen d'éclaircir le fait dans les archives de la chapelle. Les renseignements authentiques ont manqué sur ces artistes jusqu'au moment où cette notice est écrite (1864), et l'on n'a trouvé aucun document concernant les lieux et dates de leur naissance, les chapelles où ils ont fait leurs études musicales, et les positions qu'ils ont d'abord occupées. Le *Novus thesaurus musicus* de Pierre Joannelli de Gandino, publié à Venise, chez Antoine Gardane, en 1568, est la seule source où j'ai puisé les renseignements qui permettent d'établir quelques faits certains. On sait que cette collection est formée de compositions qui toutes appartiennent à des chanteurs de la chapelle impériale au seizième siècle; or, on y trouve (p. 425) un motet à six voix à la louange de l'archiduc Ferdinand d'Autriche (*In laudem Serenis. Principis Ferdinandi Archid. Austrie*), qui devint roi de Bohême et de Hongrie, en 1527, et ne fut empereur, sous le nom de *Ferdinand Ier*, qu'au mois de septembre 1556, après la renonciation de Charles-Quint, son frère. Antérieurement à 1527, Vaet était donc chanteur et compositeur à la chapelle impériale, sous le règne de Charles-Quint, couronné empereur le 23 octobre 1520, puisque Ferdinand n'était encore qu'archiduc. On trouve, dans la même collection (pp. 413, 415 et 417), trois motets de Vaet, le premier à quatre voix et les deux autres à six voix, à la louange de Maximilien II (*In laudem Invictiss. Rom. Imp. Max. II*), qui ne succéda à l'empire qu'au mois de juillet 1564, après la mort de Ferdinand. Un autre motet à six voix de Vaet, à la louange des archiducs Rodolphe et Ernest, fils de Maximilien, se trouve à la page 435. Il est donc évident que Vaet était encore attaché à la chapelle impériale après le mois de juillet 1564, et vraisemblablement plus tard; mais il ne vivait plus en 1568, lorsque Joannelli publia son *Novus Thesaurus musicus*, car on y trouve (p. 455) un motet à sept voix, composé par Jacques Regnart, pour ses obsèques (*In Obitum Jacobi Vaet*). Or, Jacques de Wert n'a pas vécu en Autriche et a été au service des Cours de Ferrare et de Mantoue. Il ne peut donc y avoir confusion entre ces deux artistes. On a publié de Vaet : *Modulationes quinque vocum (vulgo motecta) nuncupatæ; Venetiis, apud Antonium Gardanum*, 1562, in-4°. Un exemplaire complet de cet ouvrage est à la Bibliothèque royale de Berlin. Le *Novus Thesaurus musicus*, cité précédemment, contient six motets de Vaet à quatre voix, sept motets à cinq, huit motets à six, un motet à sept, et trois motets à huit, en tout vingt-cinq compositions, entre lesquelles on remarque sept *Salve Regina* à quatre, cinq, six et huit voix, et un *Te Deum* à huit. La collection intitulée : *Ecclesiasticæ Cantiones quatuor et quinque vocum, vulgo moteta vocant, tam ex veteri quam ex novo Testamento, ab optimis quibusque hujus ætatis musicis compositæ*, etc. (*Antwerpiæ per Telemannum Susato*, 1553, lib. 1-7), renferme cinq motets à quatre voix de Vaet (lib. II, p. 17, lib. III, p. 11, 17, 19, et lib. IV, p. 18). La rare et précieuse collection qui a pour titre : *Evangelia Dominicorum et festorum Dierum, musicis numeris pulcherrime comprehensa et correcta quatuor, quinque, sex et plurium vocum. Tomi sex*, etc. (*Noribergæ, in officina Joannis Montani et Ulrici Neuberi*, 1554-1556, in-4° obl.), contient des *Sententiæ piæ* à quatre voix, tome II, nos 18, 19; III, 22; IV, 15, V, 14. Une chanson française à quatre voix, du même musicien (*Amour léal* etc.), se trouve dans le *Jardin musical, contenant plusieurs belles fleurs de chansons à quatre parties* (lib. I, p. 24); Anvers, chez Hubert Waelrant et Jean Laet (sans date), in-4° obl. La grande collection intitulée *Thesaurus musicus* (1), *continens selectissimas octo, septem, sex, quinque et quatuor vocum Harmonias tam a veteribus quam recentioribus symphonistis compositas, et ad omnis generis instrumenta musicæ accomodatas. Tomi V* (*Noribergæ, per Joannem Montanum et Ulricum Neuberum*, 1564, in-4° obl.), contient des motets de Jacques Vaet à quatre, cinq, six et huit voix qui se trouvent tome I, nos 6, 7, 8, 9; tome III, nos 10, 17, 18, 19, 20; tome IV,

(1) Il ne faut pas confondre cette collection avec le *Novus Thesaurus musicus* de Joannelli.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

nos 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17 18; et tome V, nos 26, 27, 28, 29. Vaet fut, sans aucun doute, un des musiciens les plus distingués de son temps; quelques pièces de sa composition, que j'ai mises en partition, m'ont démontré qu'il écrivait bien, que sa musique est empreinte d'un caractère religieux, enfin, que sa notation est simple, et qu'il n'y met pas, comme la plupart de ses contemporains, une affectation pédantesque de recherches inutiles.

VAGUE (.....), professeur de musique, né à Marseille, dans les dernières années du dix-septième siècle, se fixa à Paris, et y publia une méthode élémentaire de musique qui a pour titre : *L'Art d'apprendre la musique, exposé d'une manière nouvelle et intelligible, par une suite de leçons qui se servent successivement de préparation;* Paris, 1733, in-fol. de trente-deux pages gravées, non compris la préface. Une deuxième édition de cette méthode a paru en 1750, à Paris.

VAILLANT (Pierre-Marie-Gabriel), né à Paris, le 19 juin 1778, apprit dans son enfance à jouer de plusieurs instruments. Le violon fut celui auquel il s'attacha de préférence. Après avoir été employé comme choriste au Théâtre Italien, il entra à l'Opéra, en 1817, et fut également admis à la chapelle du roi, comme ténor. La révolution de 1830 lui fit perdre cette place, et il se retira de l'Opéra, avec la pension, en 1837. Cet artiste a arrangé beaucoup de musique pour divers instruments, particulièrement pour harmonie, pour violon, flûte, clarinette, flageolet, et a publié des méthodes pour ces instruments, à Paris, chez P. Petit, et chez Janet. Toutes ces productions sont de peu de valeur. Vaillant avait en manuscrit un traité d'harmonie, et un recueil de solfèges.

VAISSELIUS (Matthieu). *Voyez* **WAISSELIUS.**

VALABRÈGUE (Ferdinand-André), fils d'un interprète pour la langue hébraïque de la Bibliothèque royale, est né à Paris, en 1777. Entré au service militaire fort jeune, il fit quelques campagnes en Italie, et parvint au grade de capitaine de hussards. Devenu aide de camp du général Junot, il le suivit à l'ambassade de Lisbonne. Ce fut dans cette ville qu'il connut madame Catalani et devint son époux. En 1807, il donna sa démission et se rendit en Angleterre avec la célèbre cantatrice, dont il dirigea depuis lors les affaires et les succès (*voyez* Catalani). Après l'anéantissement du Théâtre Italien dont elle avait eu le privilége avec de grands avantages, de vives réclamations s'élevèrent contre elle, et Valabrègue publia pour sa défense un opuscule intitulé : *État du Théâtre royal Italien sous la direction de madame Catalani,* Paris, 1818, in 8° de seize pages. Il est mort dans une maison de campagne près de Florence, en 1835.

VALDERRAVANO (D. Enrique, ou Henri), musicien espagnol, naquit à Penacerrada, dans le royaume de Léon, au commencement du seizième siècle. Il a fait imprimer un traité de la viole avec une collection de pièces pour cet instrument, sous le titre de *Musis dicatum. Libro llamado Silva de Sirenas. Compuesto por el excellente musico Anriquez de Valderauano. Dirigido al illustrissimo sennor don Francisco de Cunniga conde de Miranda,* etc. A la fin du volume, on lit : *Fue impresso en la muy insigne y noble villa de Valladolid Pincia in otro tiempo llamada. Por Francisco Fernandez de Cordova impresor,* 1547, in-fol. Ce volume contient une collection de motets, villancicos, romances, chansons, fantaisies et sonates, mis en tablature pour la viole, et précédés d'une instruction sur la signification des signes de la tablature et sur la manière de les rendre dans l'exécution. On a aussi du même auteur un traité général de musique qui concerne la tablature de l'épinette (*tecla*), de la harpe, de la viole, le plain-chant, le chant figuré et le contrepoint. Cet ouvrage a pour titre : *Tratado de cifra nueva para tecla, arpa y vihuela, canto-llano, de organo y contrapunto;* Alcala de Henares, 1557, in-fol.

VALENTE (Antoine), surnommé *Cieco,* parce qu'il était aveugle, fut un organiste napolitain, dans la seconde moitié du seizième siècle. Il a publié une collection de pièces d'orgue intitulée : *Versi spirituali sopra tutte le note, con diversi capricci per suonar negli organi,* Napoli, 1580.

VALENTE (Saverio), compositeur napolitain, vécut dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Il fit ses études musicales au Conservatoire de *la Pietà,* et fut maître de chapelle de l'église *S. Francesco Saverio,* de cette ville, et professeur au même Conservatoire, puis au collége musical de *San Pietro a Majella.* La bibliothèque du Conservatoire de Naples possède en manuscrit de ce maître : 1° *Improperi a 4 voci pel venerdì santo.* 2° *Messa a 4 voci e più stromenti.* 3° *Messa a 5 voci e più stromenti.* 4° *Tratti delle tre profezie del sabato santo.* 5° *Vespere del sabato santo a 4 voci col basso continuo.* 6° *Credo a 4 voci con organo.* 7° *Oratorio per il S. Na-*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tale a più voci e più stromenti. 8° Exercices de solfége à quatre voix. On connaît aussi de cet artiste un recueil de *Partimenti* et une méthode de contrepoint.

VALENTE (Giovanni), compositeur napolitain, né vers 1825, fit ses études au collége royal de musique de *San Pietro a Majella*, et reçut des leçons de composition de Mercadante. Dans l'été de 1844, il fit représenter au théâtre *Nuovo* un opéra intitulé *l'Invitato ad una festa di maschera;* quelques morceaux de cet ouvrage furent applaudis. Le 12 juillet 1846, il donna au même théâtre *Il Sarto da donna*, qui n'eut que cette seule représentation. Depuis lors, le nom de M. Valente a disparu du monde musical.

VALENTINI (Jean), musicien romain, né dans la seconde moitié du seizième siècle, entra au service de la cour impériale, à Vienne, en qualité d'organiste, vers 1615. On a imprimé de sa composition : 1° *Motetti a sei voci*, Venise, 1611, in-4°. 2° *Musiche concertate a* 6, 7, 8, 9 *e* 10 *voci ossia istromenti*, Venise, 1619, in-fol. 3° *Musiche a* 2 *voci col basso per organo*, Venise 1622. 4° *Sacri concerti a* 2, 3, 4 *e* 5 *voci*, Venise, 1625, in-4°. 5° *Musiche da camera a* 2, 3, 4, 5 *et* 6 *voci, parte concertata con voci soli et parte con voci ed istromenti, nelle quale si contengono Madrigali ed altri varie composizioni. Libro quarto. Venetia, app. Aless. Vincenti*, 1621, in-4°. 6° *Libro quinto. Le Musiche da camera a una e due voci co'l basso continuo;* ibid., 1622, in-4°. Valentini a laissé aussi en manuscrit des messes, magnificat et psaumes à vingt-quatre voix en six chœurs. L'abbé Santini possède de ce maître un *Stabat mater* à quatre voix, et un *Magnificat* à vingt-quatre voix, daté de 1620. Ses compositions se trouvent au château de Prague, dans la bibliothèque des manuscrits. Suivant Gerber, les messes et *Magnificat* ont été imprimés à Venise, en 1621. On trouve aussi quelques morceaux de ce musicien dans le *Parnassus musicus Ferdinandæus* de Bergameno (Venise, 1615).

VALENTINI (Pierre-François), né à Rome dans la seconde moitié du seizième siècle, descendait d'une noble famille de cette ville. Il fit ses études musicales dans l'école de Jean-Marie Nanini, et devint un des plus savants musiciens de l'excellente école romaine. Il mourut à Rome, en 1654. Les productions de cet homme distingué sont toutes dignes d'intérêt; en voici la liste : 1° *Canone di Pier Francesco Valentini Romano sopra le parole del* Salve Regina : illos tuos misericordes oculos ad nos converte, *con le sue risolutioni a* 2, 3, 4 *e* 5 *voci, etc.*, Roma, Masotti, 1639. Ce canon est susceptible de plus de deux mille résolutions. On en trouve le thème dans la *Musurgia* du P. Kircher (t. I. p. 402), avec les quatre résolutions principales, par mouvements contraire, rétrograde, et rétrograde contraire. 2° *Canone nel nodo di Salomone a* 96 *voci*, Roma, 1631, in-fol. Kircher a indiqué les principales résolutions des quatre-vingt-seize voix (*Musurgia*, t. I, p. 404 et suiv.), et l'a étendue par des entrées à temps divers et par différents mouvements, prétendant qu'il peut être chanté par cent quarante-quatre mille voix différentes, par analogie aux cent quarante-quatre mille chantres de l'Apocalypse. 3° *Canone a* 6, 10, 20 *voci*, Roma, 1645. 4° *La Mitra. Favola greca versificata con due intermedii, il primo rappresentante la Uccisione di Orfeo; e il secondo Pittagora, che ritrova la musica. Poesia di Pier Francesco Valentini Romano, musica dell'istesso*, Roma, Mascardi, 1654. 5° *La Trasformazione di Dafne. Favola morale con due intermedii, il primo contiene il Ratto di Proserpina, ed il secondo la Cattività di Venere e di Marte nelle rete di Vulcano*, Roma, Mascardi, 1654. Par son testament, Valentini imposa à ses héritiers l'obligation de faire imprimer les ouvrages de sa composition qu'il laissait en manuscrit; ils parurent sous les titres suivants : 6° *Madrigali a* 5 *voci, musica e poesia del Valentini.* Deux livres, Rome, Mascardi, 1654. 7° *Motetti ad una voce con istromenti.* Deux livres, *ibid.* 8° *Motetti a* 2, 3, 4 *voci.* Deux livres, *ibid.*, 1655. 9° *Canzonette spirituali a voce sola.* Deux livres, Rome, 1655. 10° *Canoni musicali*, in Roma, appresso Mauritio Belmonti, 1655, in-fol. de 155 pages. 11° *Canzonette spirituali a* 2 *e* 3 *voci.* Deux livres, *ibid.*, 1656. 12° *Canzonette spirituali a* 2, 3, 4 *voci.* Deux livres, *ibid.*, 1656. 13° *Musiche spirituali per la natività di N. S. Gesù-Cristo a* 1, 2 *voci.* Deux livres, Rome, Belmonti, 1657. 14° *Canzoni, sonetti ed arie a voce sola.* Deux livres, *ibid.*, 1657. 15° *Canzonette ed arie a* 1, 2 *voci.* Quatre livres, *ibid.*, 1657. 16° *Litanie, et motetti a* 2, 3, 4 *voci.* Deux livres, *ibid.*, 1657.

Valentini a été non-seulement compositeur habile, mais encore écrivain sur la théorie de la musique. Par une disposition de son testament, il a laissé en manuscrit trois traités didactiques sur cet art à la bibliothèque de l'illustre fa-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

mille Barberini, où ils se trouvent encore, sous les numéros 3287 et 3288. En voici les titres : *Duplitonio Musica. Dimostrazione di Pier Francesco Valentini Romano, per la quale appare li toni, e modi musicali ascendere al numero di ventiquattro, dove dodici soli comunemente sono stimati. Ed anco alcune figure dimostrative di alcuni generi musicali antichi ed altre teoriche curiosità.* 2° *Trattato del tempo, del modo, e della prolazione di Pier Francesco Valentini Romano, nel quale ampiamente si dimostra cosa sia tempo, modo, prolazione, e copiosamente si discorre delle figure e proporzioni musicali, de' segni delle perfezioni, delle alterazioni, delle divisioni, delle imperfezioni, dei punti, delle legature, e di ciascun altro accidente, a cui dette figure sono sottoposte.* 3° *Trattato della battuta musicale. In questo si vedono descritti gli esempi per i quali s'insegna il modo o la maniera di giustamente proferire e cantare le note, ed aspettare le pause tanto sotto il tempo dell' eguale, quanto dell' ineguale battuta.*

VALENTINI (Joseph), violoniste et compositeur, naquit à Florence, vers 1690. On voit par le titre de ses concertos qu'il était attaché au service du grand duc de Toscane, en 1735. Les productions connues de cet artiste sont : 1° *XII Sinfonie a 2 violini e violoncello*, op. 1, Amsterdam, Roger. 2° *VII Bizzarrie per camera a 2 viol. e violone*, op. 3, *ibid.* 3° *XII Fantasie a 2 viol. et violonc.*, op. 3. 4° *VIII Idee da camera a violino solo e violoncello*, op. 4, *ibid.* 5° *XII sonate a 2 viol. et violone*, op. 5. 6° *Concerti a 4 viol. alto viola, violonc. e basso continuo*, op. 7, llb. 1 e 2, *ibid.* 7° *Sonate a violino solo e basso continuo*, op. 8, *ibid.* 8° *X concerti*, op. 9, *ibid.* On ignore l'époque de la mort de cet artiste.

VALENTINI (Jean), compositeur napolitain, vécut dans la seconde partie du dix-huitième siècle. On connaît de lui les ouvrages suivants : 1° *Le Nozze in contrasto*, opéra bouffe, à Milan, en 1780. 2° *I Castellani burlati*, opéra bouffe, à Parme, en 1786. 3° *La Statua matematica*, à Pesaro, en 1786. 4° *L'Impresario in rovina*, à Crémone, en 1788.

VALENTINI (Charles), compositeur dramatique, né à Lucques, vers 1790, a donné sur divers théâtres d'Italie : 1° *Il Capriccio drammatico*. 2° *Amina*, opéra semi-seria, en deux actes. 3° *Il Figlio del signor padre*, opéra bouffe, en deux actes. 4° *Lo Spettro parlante*, opéra semi-seria, en deux actes. 5° *L'Orfanella di Ginevra*, le 2 octobre 1825, au théâtre *Nuovo*, à Naples. En 1827, Valentini fut engagé comme directeur de musique au théâtre de Messine : il occupait encore cette position en 1835. En 1838, il a fait représenter à Naples *Amina*, en trois actes, qui ne réussit pas. Il fut plus heureux à Rome, où il fit représenter avec succès, à la fin de la même année, *Gli Aragonesi in Napoli*. En 1831, il donna au théâtre *Nuovo* de Naples *Il Figlio del signor padre*, opéra bouffe qui fut bien accueilli, et *Lo Spettro parlante*. De retour à Lucques, où il s'est fixé vers la fin de sa carrière, Valentini a donné dans cette ville *Il Sonnanbulo*, en 1834, et *Gli Avventurieri*, en 1837. On ne connaît qu'un seul ouvrage, *Ildegonda*, joué pendant son séjour en Sicile, au théâtre de Palerme, en 1820.

VALERNOD (l'abbé Marie-Élébar DE), chanoine du chapitre noble de Saint-Martin d'Ainay, né à Lyon, en 1704, fut membre de l'Académie de cette ville et mourut en 1778. Il lut à l'Académie une *Nouvelle méthode pour noter le plain-chant, sans barres et sans clefs*. Cet ouvrage se trouve parmi les manuscrits de la Bibliothèque de Lyon, sous le n° 965, in-fol.

VALESI (Jean-Évangéliste), chanteur habile dont le nom allemand était **WALLESHAUSER**, naquit le 28 avril 1735, à Unterhattenhofen, en Bavière. Fils d'un paysan, il fut adopté par le pasteur de Ginzelhofen, qui lui fit faire ses études au collége de Munich. Les dégoûts que lui fit éprouver un professeur l'engagèrent à s'enfuir de ce collége, et à se faire garçon de ferme chez un cultivateur qui demeurait près de Landsberg ; mais reconnu par son frère, pendant qu'il travaillait aux champs, il fut reconduit chez son protecteur. Décidé à ne plus retourner au collége, il demanda la permission de se livrer à l'étude de la musique, et fut confié aux soins du maître de chapelle Camerloher (*voyez* ce nom), à Freysing. Ses heureuses dispositions pour cet art, particulièrement pour le chant, furent cultivées avec méthode par ce savant musicien, et les progrès de l'élève furent si rapides, qu'il fut, à l'âge de dix-neuf ans, nommé chanteur de la cour du prince-cardinal et archevêque de Freysing. Appelé à Amsterdam, en 1755, pour y chanter dans des concerts, il y commença sa réputation, puis se rendit à Liége, dont son prince était évêque. De là il alla se faire entendre à Nancy, à Francfort, où il re-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

trouva son maître Camerloher, puis retourna à Freysing. En 1750, il quitta cette cour pour entrer au service de l'électeur de Bavière, et dans l'année suivante, il débuta sur le théâtre de la cour, dans *Bellérophon*. Le désir de perfectionner son talent lui fit ensuite demander l'autorisation d'aller en Italie : elle lui fut accordée. Après avoir entendu quelques bons chanteurs, il chanta à Padoue avec succès dans plusieurs opéras, puis retourna à Munich. En 1770, le nouveau duc de Bavière lui accorda le titre de chanteur de sa musique particulière. Appelé peu de temps après à Florence, Valesi y brilla, puis fit admirer son talent à Sienne, Milan, Parme, Gênes, Turin, Rome et Venise. De retour à Munich après plusieurs années d'absence, en 1778, il chanta avec succès dans les opéras de la cour. Il y forma aussi plusieurs bons élèves, dont le plus célèbre fut Adamberger (*voyez* ce nom). Après quarante-deux années de service, Valesi obtint sa retraite avec la pension, en 1798. Il mourut à Munich, en 1811.

VALGULIO (Charles), savant helléniste, d'une ancienne famille de Brescia, naquit dans cette ville, vers 1440. Il fut secrétaire du cardinal César Borgia, et mourut à Brescia, en 1498, de la frayeur que lui causa une vision. Sa version latine du Traité de musique de Plutarque est écrite avec élégance : elle a été imprimée pour la première fois longtemps après sa mort, dans la collection des opuscules de Plutarque, intitulée : *Plutarchi Chæronei philosophi historicique clarissimi opuscula (quæ quidem extant) omnia, undequaque collecta, et diligentissime jam pridem recognita. Venetiis per Jo. Ant. et Fratres de Sabio, sumptu et requisitione D. Melchioris Sessa. Anno Domini MDXXXII*, in-8°. Jean Cornarius a reproduit cette version dans son édition des œuvres morales de Plutarque (Bâle, 1553, in-fol. p. 19-25 v°). La version latine plus moderne de Xilander (*voyez* ce nom), bien qu'elle ait été reproduite plusieurs fois, est inférieure à celle de Valgulio.

VALHADOLID (François DE), maître de chapelle du séminaire archiépiscopal de Lisbonne, naquit à Funchal, dans l'île de Madère, vers 1640, et mourut à Lisbonne, le 10 juillet 1700. Son premier maître de musique avait été Manuel Fernandès ; il apprit ensuite le contrepoint à Lisbonne, sous la direction de Jean Alvares Frovo. Ses compositions, restées en manuscrit, consistent en messes, psaumes, lamentations, répons, motets, *Miserere*, etc.

VALLA (Georges), médecin, né à Plaisance, vers le milieu du quinzième siècle, fit ses études à Pavie ; il fut appelé, vers la fin de sa vie, à Venise pour y professer les humanités, et mourut dans la même ville quelques mois avant l'an 1500. On a de lui une collection de traités sur toutes les sciences, intitulée : *De expetendis et fugiendis rebus ;* Venise, 1497-1501, deux volumes in-fol. max. Cet ouvrage, dont l'exécution typographique est fort belle, contient un traité *De Musica, lib. V. Sed primo de inventione et commoditate ejus.* Outre cet ouvrage, Georges Valla a publié aussi une version latine de l'*Introduction harmonique* d'Euclide, sous le nom de *Cleonides :* elle a pour titre : *Cleonidæ harmonicum introductorium interprete Georgio Valla Placentino.* Ce petit ouvrage est réuni au traité de l'architecture de Vitruve, à celui des aqueducs de Frontin et à deux opuscules d'Ange Politien, dans un volume qui a pour titre : *Hoc in volumine hæc opera continentur : Cleonidæ harmonicum introductorium interprete Georgio Valla Placentino.—L. Vitruvii Pollionis de Architectura libri decem. — Sexti Julii Frontini de aquæductibus liber unus. — Angeli Policiani opusculum quod Panepistemon inscribitur— Angeli Policiani in priora analytica prælectio, cui titulus est Lamia.* Le lieu, la date de l'impression et le nom de l'imprimeur ne sont pas à la fin du volume, mais on les trouve à la dernière page de l'Architecture de Vitruve, de cette manière : *Impressum Venetiis per Simonem Papiensem dictum Biniloquam. Anno ab incarnatione MCCCC. LXXXX. VII. Die tertio Augusti,* in-fol. Une deuxième édition de la version de l'opuscule d'Euclide fut publiée l'année suivante, à Venise, avec quelques opuscules de Valla sur divers sujets. La bibliothèque impériale, à Paris, en possède un exemplaire in-fol. qui porte la date de Venise, 1504.

VALLADE (Jean-Baptiste-Antoine), musicien dont l'origine est vraisemblablement française, fut organiste à Mendorf, vers le milieu du dix-huitième siècle. Il a publié de sa composition les ouvrages dont les titres suivent : 1° *Dreyfaches musikalisches Exercitium auf der Orgel, oder VI Præambula und Fugen*, etc. (Trois suites d'exercices musicaux pour l'orgue, contenant six préludes et fugues), Augsbourg, 1751, in-fol. 2° *Musikalische Gemüths Ergœtzung in 6 Klavier Partien.* 1er *Theil* (Divertissement musical consistant en 6 *partien* (symphonies) pour le

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

clavecin. Première partie); Nuremberg, in-fol. 5° Deuxième partie du même ouvrage renfermant seize fugues pour l'orgue; *ibid.* 4° *Præludirender Organist, oder neue Præludien und Cadenzen*, etc. (L'organiste préludant, ou nouveaux préludes et cadences pour l'orgue, etc.); Augsbourg, 1757, in-fol. 5° *Liturgiæ abbreviatæ Urbi et Orbi accommodatæ, id est 6 missæ a 4 voc. et instrum.*, op. 2; *ibid.*

VALLAPERTA (Joseph), compositeur de musique d'église, naquit à Melzo, près de Milan, le 18 mars 1755. Ses heureuses dispositions pour la musique lui firent faire de rapides progrès dans cet art, quoiqu'il n'ait été instruit que par des maîtres médiocres. D'abord maître de clavecin à Venise, il y publia trois sonates pour cet instrument. En 1789, il alla s'établir à Dresde et y fit paraître, chez Hilscher, un concerto pour le clavecin avec orchestre; mais il ne resta pas longtemps en Allemagne, ayant été appelé à Parme, en 1790, pour écrire une cantate, à l'occasion d'une ascension aérostatique faite par un certain capitaine *Leonardi*. En 1795, Vallaperta fut nommé maître de chapelle d'une église d'Aquila, dans les Abruzzes. Il y composa beaucoup de musique d'église et trois oratorios, savoir : *Ezechia; Il Trionfo di Davide*, et *Il voto di Jefte*, qui furent considérés comme de bons ouvrages. De retour à Milan, en 1805, Vallaperta composa pour les églises de cette ville des morceaux de musique religieuse qui jouissaient de beaucoup d'estime; entre autres, trois messes de *Requiem*, des leçons des morts, et six *Miserere*. Cet artiste est mort à Milan, à l'âge de soixante-quatorze ans, en 1829.

VALLARA (Le P. François-Marie), carme du couvent de Mantoue, naquit à Parme, vers 1670. Il vivait encore dans son monastère en 1724. Ce moine est auteur de bons livres concernant le plain-chant, intitulés : 1° *Scuola corale nella quale s'insegnano i fondamenti più necessarii alla vera cognizione del canto gregoriano. In Modena, per Ant. Capponi*, 1707, in-4° de cent quatre-vingt-dix-huit pages. 2° *Primizie di canto fermo*, in Modena, Capponi, 1713, in-4°. La deuxième édition de ce livre a pour titre : *Primizie di canto fermo, ristampate, corrette, e ridotte in miglior forma con altre addizioni di necessità à chi professa, e desidera la vera cognizione di tutti i principii e fondamenti di questo angelico canto*, in Parma, per Giuseppe Rosati, 1724, in-4° de cent six pages. 3° *Trattato teorico-pratico del canto gregoriano*, in Parma, per Giuseppe Rosati, 1721, in-4° de cent trente-trois pages. Le premier de ces ouvrages seulement a été connu des bibliographes et historiens de la musique.

VALLE (Pierre **DELLA**), chevalier, issu d'une noble famille, naquit à Rome, le 2 avril 1586, et cultiva avec succès les lettres et les arts. Son premier maître de clavecin, de théorbe, d'accompagnement et de contrepoint fut Quintio Sotini, organiste de *la Madona del popolo*; puis il devint élève de Paul Quagliati (*voyez* ce nom). Entré au service militaire, il combattit à bord d'un vaisseau espagnol, en 1611, dans une expédition contre les puissances barbaresques. De retour en Italie, il prit bientôt après la résolution de visiter en pèlerin Jérusalem et l'Orient; s'embarqua à Venise, en 1614, et après avoir vu Constantinople, l'Égypte et la Syrie, gagna la Perse, et servit dans la guerre des Persans contre les Turcs. Après mille aventures périlleuses, il revit Rome, le 28 mars 1626, et présenta au pape Urbain VIII une notice sur ses voyages et sur la situation des populations chrétiennes dans l'Orient. En 1640, Della Valle écrivit une dissertation intitulée : *Della musica dell' età nostra, che non è punto inferiore, anzi è migliore di quella dell' età passata, al Signor Lelio Guidiccioni.* Les éditeurs des œuvres de Jean-Baptiste Doni ont inséré cette dissertation dans le deuxième volume de leur collection (p. 249 et suiv.). Cet opuscule, où l'auteur se montre homme de goût et d'instruction, renferme des détails intéressants concernant l'histoire de la musique dans les seizième et dix-septième siècles. On connaît aussi de Della Valle un *Tantum ergo* à douze voix, qui se trouvait en manuscrit dans le magasin de musique de Reilstab. Il mourut à Rome, le 20 avril 1652.

VALLE (Le P. Guillaume **DELLA**) grand cordelier, et secrétaire général de son ordre, naquit à Sienne, vers 1740. Il fit ses vœux au couvent de cette ville, puis fut envoyé à celui de Bologne, où il devint l'ami du P. Martini. Après la mort de ce savant musicien, il prononça son éloge qui fut imprimé sous ce titre : *Elogio del Padre Giambattista Martini, minore conventuale. Letto il 24 novembre* 1784, Bologna, 1784, in-4°. Cet éloge a été réimprimé dans l'*Antologia romana* (t. XI, p. 190, 201, 209, 217, 225, 233, 241), et dans le *Giornale de' letterati di Pisa* (1785, t. LVII, p. 279-305). Il a été traduit en allemand dans la correspondance musicale de Spire (1791, p. 217 et suiv.). Envoyé à Naples,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

en 1785, pour y visiter le couvent de son ordre, le P. Della Valle publia dans cette ville des mémoires historiques sur le même P. Martini, sous ce titre : *Memorie storiche del P. M. Giambattista Martini, minor conventuale di Bologna, celebre maestro di capella. Napoli*, 1785, *nella stamperia Simoniana*, in-8° de cent cinquante-deux pages. Le P. Della Valle est avantageusement connu par les *Lettere Sanesi sopra le belle arti* (Venise et Rome, 1782-1786, trois volumes in-4°), et par une édition de la vie des peintres de Vasari, publiée à Sienne en 1791.

VALLERIUS (Georges). *Voyez* **WALLERIUS.**

VALLESI (Le P. Fulgence), moine de l'ordre de Cîteaux, vécut au commencement du dix-septième siècle et eut la réputation d'un très-habile maître dans l'art du contrepoint. Le P. Banchieri cite (*Cartella musicale*, troisième édition, p. 234) un livre de contrepoints en canons sur le plain-chant, comme une production du plus grand mérite, dont le P. Vallesi était auteur.

VALLET (Nicolas), luthiste français, vécut à Paris au commencement du dix-septième siècle. Il s'est fait connaître par un livre qui a pour titre : *Le secret des muses, auquel est naïvement montrée la vraie manière de bien et facilement apprendre à jouer du luth*, Amsterdam, 1618, 1619, deux parties in-4°, avec le portrait de l'auteur. Une édition antérieure avait été publiée à Paris.

VALLIÈRE (Louis-César La Baume Le Blanc, duc de **LA**) *Voyez* **LAVALLIÈRE.**

VALLISNIERI (Antoine), célèbre naturaliste et médecin, né le 3 mai 1661, au château de Tresilico, dans le duché de Modène, fit ses études à Bologne et à Reggio, et fut appelé à professer la médecine pratique à l'Université de Padoue au mois d'août 1700. Il mourut dans cette ville, le 18 janvier 1730. On trouve, dans ses *Opere fisico-mediche* (Venise, 1733, trois volumes in-fol.), des lettres qui avaient déjà paru en latin quelques années avant la publication de cette collection, et qui ont été traduites en français dans la *Bibliothèque italique*, de Genève, en 1730, sous le titre de : *Lettres sur la voix des eunuques.* Ces lettres sont adressées à Jacques Vernet, de Genève, qui lui avait posé cette question : *Quelles sont les raisons que les castrats conservent la voix claire; qu'ils restent faibles de nerfs et de muscles, et qu'ils sont plus portés que les autres hommes à la cruauté et à la mélancolie?* Les réponses de Vallisnieri sont peu satisfaisantes, car elles ne concluent que par le fait et non par la cause.

VALLO (Dominique), Napolitain, étudia d'abord la jurisprudence pour embrasser la carrière du barreau, mais fut ensuite obligé de s'expatrier, et d'enseigner pour vivre la musique qu'il n'avait apprise que comme art d'agrément. De retour à Naples, vers 1803, il y publia un traité élémentaire intitulé : *Compendio elementare di musica speculativo-pratica;* Naples, 1804, un volume in-8°. Vallo dit, dans la préface de ce livre, que son dessein n'est pas de s'occuper de rapports chimériques entre la musique et les autres sciences, de rechercher le principe physique de la résonnance des corps sonores, ni l'origine métaphysique du sentiment de l'harmonie, mais bien de fournir aux commençants une connaissance suffisante de la théorie de l'art pour les guider dans la pratique. Cet abrégé, écrit avec clarté, est un des meilleurs ouvrages de ce genre.

VALLOTTI (François-Antoine), savant musicien, naquit à Verceil, dans le Piémont, le 11 juin 1697. Trop pauvres pour fournir aux frais de son éducation, ses parents durent à la bienfaisance de quelques-uns de leurs compatriotes l'avantage de le faire entrer au séminaire, où il se distingua particulièrement dans la musique, sous la direction d'un maître nommé *Brissone*. Après la sortie du séminaire, Vallotti se rendit à Chambéry et entra au couvent des Cordeliers pour y embrasser la règle de saint François. De retour à Verceil, après trois ans d'absence, il fut envoyé au couvent de Cuneo, et y continua ses études ; puis il alla à Milan pour achever son cours de théologie. Sa vocation pour la musique se manifestant de plus en plus, ses supérieurs l'envoyèrent à Padoue, et le confièrent aux soins de P. Calegari (*voyez* ce nom), maître de chapelle de la cathédrale de cette ville. Vallotti avait alors atteint l'âge de vingt-cinq ans. Il étudia la nouvelle théorie d'harmonie de son maître et en adopta les principes. Un voyage qu'il fit à Rome, en 1728, ne changea pas ses opinions à l'égard de cette théorie, et ne le ramena point à la doctrine de l'ancienne école romaine. De retour à Padoue, il fut nommé organiste de l'église de Saint-Antoine, et y fit preuve d'un rare talent d'exécution et de composition. Tartini le considérait comme le plus grand organiste italien de son temps. Après la retraite de Calegari, Vallotti lui succéda dans la place de maître de chapelle, et en remplit les fonctions jusqu'à sa mort, arrivée le 16 jan-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

vier 1780, à l'âge de quatre-vingt-trois ans. Burney, qui le connut à Padoue, en 1770, dit qu'il était d'une bonté si parfaite, qu'il était impossible de le connaître sans l'aimer. Sa fécondité, dans la composition de la musique religieuse, tint du prodige, quoiqu'il mît beaucoup de soin à écrire ses ouvrages, et qu'ils fussent remplis de fugues et d'artifices de contrepoint. Il était considéré, dès 1750, comme un des plus habiles compositeurs de l'Italie en ce genre de musique. Il fit voir à Burney deux grandes armoires remplies de ses messes, psaumes, motets et vêpres. Presque toute cette musique est restée en manuscrit : on la conserve, dit-on, dans les archives de la cathédrale, à Padoue. L'abbé Santini, à Rome, possède, de ce maître, plusieurs messes à quatre voix et orchestre, un *Salve Regina* à deux chœurs, une messe également à deux chœurs et orchestre, un *Dies iræ* à quatre, un *Domine, ad adjuvandum* à quatre, le psaume *Beatus vir* à quatre, fugué, et un *De profundis* à quatre. On a gravé de la composition de Vallotti : 1° *Responsoria in Parasceve 4 vocibus cantanda comitante clavicembalo;* Mayence, Schott. 2° *Responsoria in sabbato sancto* idem ; *ibid.* 3° *Responsoria in Cœna Domini 4 vocibus*, avec deux antiennes à quatre voix, d'Orlando Lasso; *ibid.*

Une grande partie de la vie de Vallotti fut remplie par des recherches et des travaux concernant la théorie de l'harmonie et du contrepoint. Embrassant la science dans son ensemble, suivant la doctrine qu'il avait puisée dans les leçons de Calegari et qu'il avait complétée, il en avait formé quatre divisions dont chacune était l'objet d'un traité particulier. Malheureusement son âge était trop avancé quand il entreprit la publication de ces ouvrages : il mourut peu de mois après que l'impression du premier volume eut été achevée. Ce livre a pour titre : *Della scienza teorica e pratica della moderna musica, libro primo; in Padova, appresso Giovanni Manfré,* 1779, un volume in-4° de cent soixante-sept pages avec sept planches. Un fragment d'une lettre écrite par le P. Martini, le 13 avril 1783, rapporté par le P. Della Valle (*Memorie storiche del P. Giamb. Martini*, p. 113), nous apprend quel était le contenu des manuscrits des autres ouvrages. Le premier qui devait suivre le volume imprimé était un traité des tons ou modes, auquel Martini accorde beaucoup d'éloges. Le second, dit-il, est un traité rempli de doctrine et d'érudition, mais sur lequel il se proposait de conférer avec un ami de l'auteur (1). Nul doute qu'il ne soit question d'un traité de l'harmonie où Vallotti développait la doctrine singulière qui lui faisait nier que les dissonances de seconde et de septième fussent le renversement l'une de l'autre, parce que l'une ajoutée à l'autre n'est que le complément de l'octave ; tandis que, suivant sa théorie, il n'y a de renversement que d'une octave dans une autre, en sorte que la dissonance de la septième est le renversement de la neuvième, et que celle-ci peut devenir la note grave des accords dont elle est un des intervalles, lorsque ces accords sont renversés. Doctrine monstrueuse, repoussée par le sentiment musical, et que le puriste Martini ne pouvait pas plus admettre que les autres maîtres; doctrine enfin qui a soulevé contre elle tous les musiciens de l'Italie, lorsque le P. Sabbatini, élève de Vallotti, et son successeur dans l'emploi de maître de chapelle de Saint-Antoine, à Padoue, en fit un exposé pratique dans son livre intitulé : *La vera idea delle musicali numeriche segnature* (*voyez* SABBATINI). Des autres papiers de Vallotti, dont parle Martini dans sa lettre, Sabbatini a tiré un grand nombre d'exemples pour le traité des fugues construites suivant la doctrine de ce maître, et les a publiés dans le *Trattato sopra le fughe musicali di Fra Luigi Ant. Sabbatini M. C. Corredato di copiosi saggi del suo antecessore Padre Francesco Antonio Vallotti* (*voyez* SABBATINI). J'ai analysé le système du P. Vallotti dans mon *Esquisse de l'histoire de l'harmonie* (2), et surtout dans mon *Traité complet de l'harmonie* (3) ; je ne crois pas devoir répéter ici cette analyse qu'on peut lire dans ces ouvrages, et qui est beaucoup plus étendue qu'elle ne pourrait l'être ici. On a deux opuscules du P. Fanzago, lesquels ont pour titres : *Orazione ne' funerali di R. P. Franc. Ant. Vallotti;* Padoue, 1780, in-4°, et *Elogi di Tartini, Vallotti e Gozzi;* Padoue, 1780, in-4°.

VALLS (FRANÇOIS), prêtre et maître de chapelle de la cathédrale de Barcelone, au

(1) Presentemente ho radunati scritti che l'autore ha composti con grande maestria, e singolare erudizione sopra i tuoni, o modi musicali. Libro che merita di esser pubblicato, e che farà grand' onore all' autore. Vi è un altro trattato pieno di dottrina e di erudizione, ma sopra di questo ne parlero col P. Maestro Trento. Rivedrò gli altri scritti, e tutti quelli che saranno compiuti, e in istato di pubblicarsi colla stampa, ne proporrò il mio debole sentimento.

(2) Paris, 1840, in-8° (pag. 138-142), et *Gazette musicale de Paris* (t. VII, p. 631-633).

(3) Paris, Brandus, 1844, 1 volume grand in-8° (3me partie)

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

commencement du dix-huitième siècle, naquit vers 1665. Il s'est fait connaître par un écrit polémique intitulé : *Respuesta a la censura de D. Joachim Martinez, organista de Palencia* (Réponse à la critique de D. Joachim Martinez, etc.); Barcelone, 1717. Le P. Martini, qui possédait un exemplaire de cet écrit, et qui l'a cité dans la table des auteurs du premier volume de son histoire de la musique, ne fait pas connaître l'objet de la polémique. M. Eslava (*voyez* ce nom) dit qu'au nombre des écrits de ce musicien se trouve la *Defensa del Miserere nobis de la Misa escuela aretina* (Défense du *Miserere* de la messe *ut, ré, mi, fa, sol, la*); mais M. Eslava ne donne ni le titre entier de l'ouvrage, ni la date de l'impression (1); toutefois, il n'est pas douteux que cet écrit soit le même dont Martini n'a donné aussi que le titre tronqué. La messe dont il s'agit avait été sans doute composée par Valls. M. Eslava cite aussi un ouvrage de Valls intitulé : *Mapa armonica* (Carte harmonique), « œuvre didactique, dit-il, qui a couru » de main en main parmi les compositeurs » studieux (2). » On peut conclure de ces paroles, que l'ouvrage n'a pas été imprimé. Le même auteur ajoute que Valls a écrit un grand nombre de compositions religieuses de toute espèce, lesquelles sont répandues dans les églises de l'Espagne. Valls mourut à Barcelone, en 1743, dans un âge avancé.

VALSALVA (Antoine-Marie), médecin célèbre, né le 17 janvier 1666, fut le disciple de Malpighi. Professeur d'anatomie à l'Université de Bologne et chirurgien de l'hôpital des Incurables de cette ville, il remplit avec zèle et habileté ses fonctions pendant vingt-cinq ans, et mourut d'apoplexie, le 2 février 1723. L'anatomie de l'organe de l'ouïe a fait entre ses mains de grands progrès, et le livre qu'il a laissé sur cette matière est devenu classique; il a pour titre : *De aure humana tractatus, in quo integra ejusdem auris fabrica, multis novis inventis et iconibus suis illustrata, describitur omniumque ejus partium usus indagatur*, etc.; Bologne, 1704, in-4°. Il y a plusieurs autres éditions de ce livre; mais la meilleure est celle qui a été donnée par Morgagni, élève de Valsalva, sous ce titre : *Viri celeberrimi Antonii Mariæ Valsalvæ opera, hoc est tractatus de aure humana;* Venetiis, 1740, deux volumes in-4° avec beaucoup de figures.

VAN BOOM (Jean-E.-G.), virtuose flûtiste, né à Utrecht, le 17 avril 1785, fit ses études musicales dans cette ville et à Amsterdam. La distinction de son talent le fit nommer, à l'âge de vingt-deux ans, flûte solo de la musique du roi de Hollande, Louis Napoléon. M. Van Boom fut ensuite un des membres de la société *Felix meritis*, d'Amsterdam. Il a publié beaucoup de musique pour son instrument. Au nombre de ses œuvres, on remarque : 1° Sonate pour flûte et piano, op. 1; Amsterdam, Steup. 2° Andante varié pour flûte et piano, op. 3. 3° Polonaise pour flûte et orchestre, op. 4. 4° Thème original varié pour la flûte avec quatuor, op. 5. 5° Plusieurs airs variés pour flûte et piano. 6° Environs dix œuvres de duos concertants pour deux flûtes. 7° Trois trios pour deux flûtes et guitare. M. Van Boom a formé plusieurs bons élèves pour son instrument.

VAN BOOM (Jean), de la même famille que le précédent, est né à Utrecht le 15 octobre 1807. Pianiste et compositeur distingué, il jouissait dans sa patrie d'une réputation honorable lorsqu'il fit un voyage d'artiste en Suède, à la suite duquel il s'est fixé à Stockholm vers 1840. En 1844, il fit représenter dans cette ville un opéra en trois actes intitulé : *Necken op het elven speel*, écrit d'abord en hollandais, puis traduit en suédois. La célèbre cantatrice Jenny Lind y chanta le premier rôle. Après la représentation de cet ouvrage, M. Van Boom fut nommé membre de l'Académie royale de Suède. Depuis 1859, il est professeur de l'Académie royale de musique de Stockholm. Nommé chevalier de l'ordre de Wasa par le roi de Suède en 1850, il a été décoré de l'ordre de Danebrog par le roi de Danemark, le 20 octobre 1853, et le roi des Pays-Bas l'a fait officier de la Couronne de Chêne, le 1er août 1860. Parmi les compositions publiées de cet artiste on remarque : Grand concerto pour piano et orchestre, op. 24; grand quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle, op. 6; trio pour piano, violon et violoncelle, op. 14; Introduction et variations sur un thème original, op. 7; *Beautés musicales de la Scandinavie*, neuf fantaisies sur des airs suédois; *le Salon*, étude pour le piano, op. 45.

VAN BREE; *voyez* **BREE** (Jean-Bernard **VAN**).

VAN BUGGENHOUT (Émile), clarinettiste et compositeur, né à Bruxelles en 1825, a fait ses études musicales au Conservatoire de cette ville, et y a obtenu le premier prix de

(1) Voyez les *Apuntes biograficos*, au commencement du tome des compositeurs du dix-huitième siècle (2e série), de *La Lira sacro-hispana*.

(2) *Idem, loc. cit.*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

clarinette au concours de 1841; puis il devint élève de l'auteur de cette biographie, pour la composition. Après avoir été pendant plusieurs années première clarinette solo de la musique de la maison militaire du roi, M. Van Buggenhout est devenu directeur de musique de la Société philharmonique à Arlon (province de Luxembourg), et inspecteur des sociétés musicales de cette province. Parmi ses productions, on remarque : 1° *Marguerite*, opéra en trois actes. 2° Cantate intitulée : *Le vingt-cinquième anniversaire*, exécutée en 1856, et pour laquelle le roi lui a accordé la grande médaille d'or. 3° Environ cent morceaux de concert à grand orchestre et pour instruments à vent, entre autres ceux qui ont pour titres *Inkermann* et le *Rouard*, qui ont été joués dans toute la Belgique. 4° Des chœurs pour des voix d'hommes. Depuis 1852, M. Van Buggenhout publie un journal de musique d'harmonie et de fanfares, intitulé *le Métronome*.

VAN DEN ACKER (Jean), violoniste à Anvers, né dans cette ville vers 1828, y a fait représenter au *Nationael Tonneel*, en 1856, l'opéra flamand intitulé *Een avontuer van Keiser Karel* (Une aventure de l'empereur Charles-Quint), sur le livret de M. N. Destanberg. En 1857, il a donné sur la même scène et avec le même collaborateur : *De zinneloose Van Ostade* (Van Ostade l'insensé), et dans la même année : *Jacob Bellamy*. Ces ouvrages ont reçu un accueil favorable des concitoyens de M. Vanden Acker.

VANDENBROECK (Othon-Joseph), d'origine hollandaise, naquit en 1759, à Ypres, en Flandre. Dès son enfance, il apprit la musique et montra d'heureuses dispositions pour le cor. F. Banneux, premier cor de la musique du prince Charles de Lorraine, fut son premier maître pour cet instrument; puis il alla perfectionner son talent à La Haye, sous la direction de Spandeau, premier cor de la musique du prince d'Orange, et très-habile artiste. Fuchs, directeur de la musique de ce prince, lui enseigna les éléments de l'harmonie : plus tard il reçut quelques leçons de contrepoint de Schmidt, musicien allemand, à Amsterdam. Arrivé à Paris, en 1788, il se fit entendre avec succès aux concerts de la loge Olympique, alors florissants, et fit représenter au théâtre de Beaujolais les petits opéras intitulés : *La Ressemblance supposée*, *Colinet Colette*, et *le Codicille*. En 1789, il entra à l'orchestre du théâtre de l'Opéra bouffe italien appelé *Théâtre de Monsieur*; il y resta jusqu'en 1795, puis entra à celui de l'Opéra, où il resta jusqu'en 1816. Retiré dans cette année avec la pension, il est mort à Passy, en 1832. Appelé comme professeur au Conservatoire, à l'époque de la formation de cette école, il fut compris dans la réforme, lorsqu'on eut pris la résolution d'en réduire le corps enseignant. En 1776, il donna, au théâtre Louvois, *la Fille ermite*, petit opéra en un acte; en 1797, au théâtre de la Cité, *les Incas ou les Espagnols dans la Floride*, mélodrame; et l'année suivante, *le Génie Asouf*, au même théâtre. Il a écrit aussi pour l'Ambigu-Comique la musique des mélodrames *le Diable, ou la Bohémienne*, et *la Fontaine merveilleuse*. Les œuvres instrumentales de Vandenbroeck sont les suivantes : 1° Symphonie concertante pour deux cors, Paris, Naderman. 2° Deuxième *idem*, pour clarinette, cor et basson, *ibid.* 3° Premier concerto pour clarinette, *ibid.* 4° Concertos pour cor, nos 1 et 2, *ibid.* 5° Trois duos concertants pour clarinette et cor; Paris, Ilentz. 6° Trois quatuors pour cor, violon, alto et basse; Paris, Leduc. 7° Duos pour deux cors, op. 1 et 2; Paris, Naderman. 8° Six quatuors pour flûte, violon, alto et basse; Paris, Gaveaux. 9° *Méthode de cor avec laquelle on peut apprendre et connaître parfaitement l'étendue de cet instrument;* Paris, Naderman. 10° *Traité général de tous les instruments à vent, à l'usage des compositeurs*, ibid.

VANDENDRIESSCHE (A.-F.), instituteur et secrétaire communal à Jette-Ganshoren (Brabant), s'est fait connaître par un écrit intitulé : *l'Instruction musicale dans les campagnes considérée au point de vue moral et religieux;* Bruxelles, 1841, in-8°.

VAN DEN GHEYN (Matthias), organiste, carillonneur et compositeur distingué, né le 7 avril 1721, à Tirlemont (Brabant méridional), était fils d'André Van den Gheyn, fondeur de cloches, né à Saint-Trond (1). Ses parents ayant transporté leur industrie à Louvain, en 1725, ce fut dans cette ville que Van den Gheyn fit son éducation musicale. On ignore quels furent les maîtres qui le dirigèrent dans ses études; son biographe, M. Xavier Van Elewyck (*voyez* ce nom), présume que l'abbé Raick, alors organiste à l'église Saint-Pierre de Louvain (*voyez* Raick), et Penne-

(1) On trouve des renseignements sur les ancêtres de cet artiste dans la très-exacte notice publiée par M. Xavier Van Elewyck, sous ce titre : *Matthias Van den Gheyn, le plus grand organiste et carillonneur belge du XVIIIe siècle, et les célèbres fondeurs de cloches de ce nom depuis 1450 jusqu'à nos jours.* (Louvain, Ch. Peeters, 1862, in-8° de 79 pages.) J'ai extrait de cet ouvrage les faits de la présente notice.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

man, maître de chapelle de la même église, durent être ses guides, tant pour l'orgue que pour la composition ; il n'est pas invraisemblable, en effet, que Raick, artiste de talent, ait eu quelque part dans l'instruction de l'organiste qui fut son successeur ; à l'égard de Penneman, homme obscur, dont on ne connaît rien, je ne sais ce qu'il a pu lui enseigner. Quoi qu'il en soit, l'abbé Raick, ayant abandonné, en 1741, sa place d'organiste de Saint-Pierre pour une position semblable à la cathédrale de Gand, Van den Gheyn, alors âgé de vingt ans, fut appelé à lui succéder dans la même année. Bientôt après, le bruit de son habileté se répandit dans le pays. Le 24 février 1745, il épousa Marie-Catherine Lints, qui le rendit père de dix-sept enfants. Dans l'année de son mariage, au mois de juin, la place de carillonneur de la ville devint vacante par la mort de Charles Peeters, et Van den Gheyn la demanda ; mais le magistrat de Louvain décida qu'elle serait mise au concours (2). La victoire de l'organiste de Saint-Pierre sur ses compétiteurs ne fut pas un instant douteuse, car le rapport du jury du concours constate sa supériorité en termes précis (*Dat hy verre excelleerde boven d'andere*). Il paraît en effet que le talent de Vanden Gheyn sur le carillon ne fut pas moins remarquable que son habileté sur l'orgue, car il existe à Louvain des copies de préludes de sa composition pour le carillon, lesquels contiennent des difficultés considérables et sont d'un très-bon style. Tous les dimanches, il improvisait pendant une demi-heure sur son carillon, et le charme de son jeu était tel sur ses concitoyens, qu'une heure avant qu'il commençât, la place Saint-Pierre et les rues adjacentes étaient encombrées par la population. Pendant quarante ans il remplit ses fonctions d'organiste et de carillonneur : il mourut à Louvain, le 22 juin 1785. M. Van Elewyck s'est livré avec ardeur à la recherche des œuvres de cet artiste distingué et en a réuni un grand nombre, parmi lesquelles il y a des choses d'un grand mérite ; mais tout n'est pas égal. Quelques-unes de ces compositions ont été publiées pendant la vie de leur auteur ; mais le plus grand nombre est resté en manuscrit. Les ouvrages gravés ont pour titres 1° *Fondements de la basse continue, avec les explications en français et en flamand, deux leçons et douze petites sonates, fort utiles aux disciples pour aprendre* (sic) *à accompagner la basse continue, composés par Matthias Vanden Gheyn, organiste de l'église collégiale de Saint-Pierre, à Louvain. Gravé à Louvain par M. Wyberechts.* M. Van Elewyck remarque que le graveur Michel Wyberechts étant mort le 9 juillet 1764, la publication est antérieure à cette date. Le titre particulier des sonates est celui-ci : *XII petites sonates pour l'orgue ou le clavecin et violon, fort utile pour en suitte des préditte règles venire à la pratique ou usance de l'accompaignement de la basse continue par* etc. Les fautes d'orthographe de ce titre sont celles de l'original. 2° *Six divertissements pour clavecin, composés par Matthias Vanden Gheyn, organiste de l'église collégiale de Saint-Pierre, à Louvain;* Londres, Welcker, *Gerrard Street St. Anns* (*Soho*). 3° Il existe vraisemblablement des pièces gravées pour carillon, composées par Vanden Gheyn, car l'annonce du décès de cet artiste dans le journal publié par Staes, sous le titre *Lovensch Nieuws* (Nouvelles de Louvain), est fait en ces termes : « M. Matthias Vanden Gheyn, carillonneur très-renommé de cette ville et organiste de l'église et du chapitre de Saint-Pierre, très-connu *par ses publications pour orgue et pour carillon*, est décédé à Louvain, mercredi dernier, 22 de ce mois(1). » Un recueil de préludes, fugues, rondos, etc., composés par cet artiste et restés inédits, a été donné par M. Van Elewyck à la Bibliothèque du Conservatoire de Bruxelles et y existe actuellement. Vanden Gheyn a laissé en manuscrit un *Traité d'harmonie et de composition*, écrit en flamand et daté de 1785 ; il est beaucoup plus développé que l'abrégé gravé par Michel Wyberechts.

VANDER BIST (Martin), né à Anvers dans la seconde moitié du seizième siècle, se fixa à la Rochelle, où il exerçait la profession de marchand, en 1622. Il paraît s'être réfugié dans cette ville, à cause de la religion protestante qu'il professait. Il avait fait sans doute de bonnes études musicales dans sa ville natale, car il est auteur d'un très-bon ouvrage resté en manuscrit, et qui a pour titre : *Traicté de musique divisé en trois parties, la première contenant les principes, fondements et reigles de la practique musicale ; la seconde contient l'art du contrepoinct, principal fondement en la théorique musicale ; la troi-*

(1) La notice de M. Van Elewyck fournit d'amples renseignements d'intérêt local sur ce concours.

(1) D'heer Matthias Van den Gheyn, seer beachten beyaerder deser stadt en orgelist van St-Peeters-Kerk en Kapittel alhier, seer bekent om syne uytgegeve musieck werken, soo voor orgel als beyaerd, is overleden op woensdag 22 deser (Juin 1785).

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sième contient les formations, bornes et limites des modes ou tons musicaux. Où sont adioutez douze psaumes composez par divers autheurs, en tablature de l'espinette, sur les douze modes musicaux. Faict par Martin Vander Bist d'Anvers, marchand, demeurant à la Rochelle. Anno M.DC.XXII. Manuscrit in-4° de cent dix pages, appartenant à M. De Glimes (*voyez* ce nom).

VANDERBORGHT (Natalis-Chrétien), organiste et carillonneur de l'abbaye de Sainte-Gertrude, à Louvain, naquit dans cette ville, le 15 septembre 1729, et y mourut le 14 novembre 1785. On a gravé de sa composition : 1° *Six suites pour le clavecin*, op. 1 ; Louvain, Wyberechts 2° *Six suites*, idem, op. 2; Louvain, J.-F. Maswiens. Le mérite de ces ouvrages démontre que Vanderborght fut un artiste de talent.

VANDER DOES (Charles), pianiste et compositeur, né à Amsterdam le 6 mars 1821, commença l'étude de la musique et du piano dans sa ville natale; puis il alla les continuer à Bieberich, sous la direction de Rummel, maître de chapelle du duc de Nassau. De retour en Hollande, M. Vander Does a été nommé pianiste du roi des Pays-Bas et de la reine mère. Cet artiste s'est particulièrement attaché à la composition dramatique et a fait représenter au théâtre de La Haye : 1° L'*Esclavage du Camoëns*, opéra-comique en un acte. 2° *Lambert Simnel*, opéra-comique en trois actes. 3° *Le Trompette de monsieur le Prince*, idem, en un acte. 4° *La Vendetta*, en deux actes. 5° *Le roi de Bohême*, opéra-comique en trois actes. 6° *Le vieux-Château*, idem en un acte. 7° *L'Amant et le Frère*, idem en un acte, représenté le 1er mars 1855. M. Vander Does est chevalier des ordres du Lion Néerlandais, de la Couronne de chêne et de Léopold.

VANDERDOODT (Jean-Baptiste), organiste et professeur d'harmonie, né en 1830, à Anderlecht, près de Bruxelles, étudia l'harmonie sous la direction de M. Bosselet, au Conservatoire de cette ville, et devint élève de l'auteur de cette biographie pour le contrepoint. En 1850, le premier prix d'harmonie lui fut décerné au concours, et il obtint le premier prix de composition en 1851. On a de lui un traité d'harmonie à l'usage des organistes, en langue flamande, sous ce titre : *Harmonieleer, ten gebruike der organisten, en die zich op de compositie toeleggen samengesteld;* Brussel, 1852, un volume grand in-8°, lithographié, chez l'auteur.

VANDERHAGEN (Amand-Jean-François-Joseph), clarinettiste et compositeur, naquit à Anvers, en 1753. Dès l'âge de dix ans, il fut placé comme enfant de chœur à la cathédrale de cette ville, puis il devint élève de son oncle, A. Vanderhagen, premier hautbois de la musique du prince Charles de Lorraine, à Bruxelles, et reçut des leçons de composition de Pierre Van Maldre (*voyez* ce nom). Arrivé à Paris, en 1785, il entra comme première clarinette dans la musique des gardes françaises, et se fit connaître avantageusement par quelques marches qu'il composa pour ce corps. Trois ans après, la protection du prince de Guémené lui fit obtenir le grade de chef de cette musique. Les premiers événements de la révolution lui ayant fait perdre cet emploi, il fut un des quarante-cinq musiciens que Sarrète réunit pour en former le corps de la garde nationale de Paris, puis l'école destinée à fournir le grand nombre de musiciens nécessaire pour les quatorze armées de la république; école qui fut l'origine du Conservatoire de Paris. Entré dans la musique de la garde du Directoire, en 1798, Vanderhagen passa ensuite dans celle des Consuls, et devint enfin sous-chef de musique des grenadiers de la garde impériale. Après la campagne de Prusse de 1806 et 1807, Napoléon lui accorda la décoration de la Légion d'honneur. La chute de l'empire, en 1815, le laissa sans emploi. Il entra alors à l'orchestre du Théâtre-Français, et y resta jusqu'au mois de juillet 1822, époque de sa mort. Habile, pour son temps, dans l'arrangement de toute espèce de musique en harmonie militaire, il en a publié plusieurs recueils parmi lesquels on remarque : 1° Suites d'harmonie militaire à dix parties, op. 14, 17, 20 et 21; Paris, Frère. 2° Deux suites de pas redoublés *idem;* Paris, Leduc. 3° Pot-pourri à huit parties; Paris, Janet. 4° Grande symphonie militaire; *ibid.* 5° Autre *idem* (la Naissance du roi de Rome); *ibid.* 6° Trois suites d'airs d'opéras italiens pour deux clarinettes, deux cors et deux bassons; *ibid.* 7° Quarante fanfares pour quatre trompettes et timbales; Paris, Pleyel. On connaît aussi de Vanderhagen : 8° Pot-pourri à grand orchestre; Paris, Pleyel. 9° Concertos pour flûte, nos 1, 2; Paris, Leduc. 10° Vingt-huit œuvres de duos pour deux flûtes; Paris, Sieber, Pleyel, P. Petit. 11° Une multitude d'airs variés pour le même instrument. 11° (*bis*) Concertos pour la clarinette, nos 1, 2, 3; *ibid.* 12° Dix-sept œuvres de duos pour deux clarinettes, à Paris, chez tous les éditeurs. 13° Beaucoup d'airs variés et de pots-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

pourris pour le même instrument, *ibid.* 14° Méthode claire et facile pour apprendre à jouer en très-peu de temps de la flûte; Paris, Pleyel. Vanderhagen refondit cet ouvrage et l'augmenta beaucoup dans une deuxième édition qui a pour titre : *Nouvelle méthode de flûte divisée en deux parties, contenant tous les principes concernant cet instrument;* Paris, Pleyel. Enfin il en fit un ouvrage nouveau dans une autre édition intitulée : *Grande et dernière méthode de flûte;* Paris, Janet. 15° *Méthode nouvelle et raisonnée pour le hautbois, divisée en deux parties;* Paris, Naderman. 16° *Nouvelle méthode de clarinette, contenant les premiers éléments de la musique et les principes pour bien jouer de cet instrument;* Paris, Pleyel. 17° *Nouvelle méthode pour la clarinette moderne à douze clefs, avec leur application aux notes essentielles,* etc.; Paris, Pleyel et Naderman.

VANDER MEULEN (Szavais), musicien flamand, vécut dans la seconde moitié du seizième siècle. Il n'est connu que par un seul recueil de chansons flamandes à quatre, cinq et six voix, publié sous ce titre : *Een duytsch Musijkboek daer inne begrepen sijn vele schoone Liedekens met IIII, met V ende met VI partyen. Nuntewelyk met groote neerstigheyt ghecolligaert ende vergaert. Gecomponaert by diversche excellente meesters. Zeer lustich om singhen ende spelen op alle instrumenten. Tot Loven, by Pester Phalesius, ende Tantwerpen, by Jean* (sic) *Bellerus,* 1572, in-4° obl. Outre les chansons de Vander Meulen, on en trouve dans ce recueil de Jean Wintelroy, de Clement *non papa,* de *Jean De Latre,* de *Gérard Turnhout,* d'*Adrien Stockaert,* de *Louis Lévêque* (Episcopius), de *Jean Belle,* de *Lupus Hellinck,* de *Noé Faignient,* et de *Théodore Evertz.*

VANDERMONDE (....), savant géomètre, fils d'un médecin de Landrecies, naquit à Paris, en 1735. Élève de Fontaine et de Dionis-du-Séjour, il se fit connaître par des mémoires concernant la résolution des équations, qui lui ouvrirent les portes de l'Académie royale des sciences de Paris. En 1795, il entra à l'école normale en qualité de professeur d'économie politique, et, dans la même année, il fut appelé, comme membre de la classe des sciences physiques et mathématiques, dans la formation de l'Institut de France. Il mourut le 1er janvier 1796, à l'âge de soixante et un ans. Au mois de novembre 1778, il avait lu à l'Académie royale des sciences un mémoire sur un nouveau *Système d'harmonie applicable à l'état actuel de la musique.* L'abbé Roussier fit une critique assez rude de ce nouveau système dans le troisième volume de l'*Essai sur la musique de La Borde* (t. III, pp. 690 et suiv.). Il lui reprochait, entre autres choses, de ne pas laisser apercevoir le principe de son système. Cette critique fut l'occasion d'un second mémoire lu à l'Académie des sciences, le 15 novembre 1786. Vandermonde y annonçait un ouvrage complet sur le même sujet, qui n'a point paru. Quoi qu'en aient dit Roussier et plus tard Choron, dans le *Dictionnaire historique des musiciens,* le système de Vandermonde n'a pas l'obscurité qu'ils lui prêtent. Ce savant refuse aux phénomènes acoustiques les conséquences que Rameau et Tartini prétendaient en tirer pour en faire le principe de l'harmonie, et dit avec beaucoup de raison que la justesse absolue des intervalles mesurés sur le monocorde ne fournit à la musique que des intervalles faux selon le sentiment de l'oreille; *il pense que la base de l'harmonie est dans la* tonalité, que les cordes essentielles de cette tonalité sont la tonique et la dominante, et que toute succession harmonique tend à faire repos par l'accord parfait sur ces notes. Il est vrai qu'il ne donne pas de démonstration didactique de ces propositions; mais telles qu'elles sont présentées par lui, elles prouvent qu'il avait entrevu le vrai principe de l'harmonie. Son erreur consiste à avoir dit qu'il y a dans la musique un mode majeur et quatre modes mineurs. Ceux-ci, dit-il, sont le mode mineur proprement dit, le mineur en montant, le mineur *en descendant,* et *enfin, celui où l'on* altère la quarte. D'abord, on ne sait ce que peut être le mode mineur proprement dit, séparé de ses gammes ascendante et descendante; ensuite, si l'on prend pour un mode particulier l'altération ascendante du quatrième degré du mode mineur (origine de l'accord de tierce diminuée et quinte, et de celui de sixte augmentée), il y aura autant de modes majeurs et mineurs qu'il y a d'altérations accidentelles de notes. Cette erreur fondamentale n'empêche pas qu'il y ait dans les mémoires de Vandermonde non un système d'harmonie, mais des aperçus vrais concernant la base de cette science. Les exemples de successions harmoniques qu'il a joints à son second mémoire prouvent qu'il était bon musicien et qu'il connaissait la pratique de l'art. Son premier mémoire, imprimé sans date ni nom de lieu, forme huit pages in-4° à deux colonnes; le second a dix-huit pages, et quatre pages

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

d'exemples de successions harmoniques. Suivant M. Quérard (*la France littéraire*, t. X, p. 42), ce second mémoire aurait été imprimé à Paris, en 1784, in-4°; mais ce savant bibliographe a été induit en erreur, car ce mémoire ne fut lu à l'Académie royale des sciences qu'au mois de novembre 1786. Ces pièces sont fort rares, l'auteur n'en ayant fait tirer que quelques exemplaires pour ses amis.

VANDER PLANCKEN (Charles), violoniste et clarinettiste distingué, né à Bruxelles, le 22 octobre 1772, fut élève d'Eugène Godecharle (*voyez* ce nom), et acquit un talent remarquable sur le violon. Après l'avoir entendu, Viotti lui adressa des félicitations chaleureuses. Chaque fois que ce grand artiste passa à Bruxelles, il s'y arrêta pour faire de la musique avec Vander Plancken. En 1797, celui-ci fut nommé premier violon solo du grand théâtre de Bruxelles : il occupa cette position pendant vingt ans environ. Le roi Guillaume d'Orange le choisit pour remplir la place de premier violon de sa chapelle. Dans la direction des orchestres de la Société du grand concert et de plusieurs autres, il fit preuve d'autant d'intelligence que de fermeté. Aussi bon professeur que violoniste habile, il a eu pour élèves Meerts, Robberechts, Snel (*voyez* ces noms), et plusieurs autres. Vander Plancken avait écrit plusieurs concertos de violon et un concerto de clarinette avec orchestre, lesquels sont restés en manuscrit. Quelques années avant sa mort, il fit une chute et se cassa la jambe : il fallut faire l'amputation, mais sa vigoureuse constitution et son énergie morale le firent triompher des dangers de cette opération. Il est mort à Bruxelles, au mois de janvier 1849.

VANDERSTRAET (Edmond), né à Audenarde (Flandre orientale), en 1826, a fait ses premières études musicales et ses humanités au collége des jésuites de cette ville; puis il entra dans leur société et porta la soutane; mais n'ayant pas paru à ses supérieurs réunir toutes les qualités nécessaires, il fut renvoyé à sa famille. Livré à lui-même, et sans guide suffisant, il fit quelques essais de composition, particulièrement dans la musique d'église. Son goût pour cet art le poussa à faire des recherches dans les archives de sa ville natale, dans l'espoir d'y découvrir des curiosités sur la culture de la musique dans les temps anciens. Les comptes de la ville lui fournirent un certain nombre de faits concernant des artistes peu connus ou des usages de localité. Ses premières découvertes biographiques et historiques furent l'objet des notes insérées dans les *Annales de la Société royale des beaux-arts et de littérature de Gand*. Parmi ces morceaux, on remarque une *Notice sur les carillons d'Audenarde* (1853), et une autre *sur Charles-Félix Dehollandre, compositeur de musique sacrée* (1854). M. Vanderstraet fit ensuite paraître, dans les *Annales de l'Académie d'Archéologie de Belgique*, un mémoire intitulé : *Recherches sur la musique à Audenarde avant le XIXe siècle*, dont il y a des tirés-à-part (Anvers, imprimerie de Buschmann, 1850, in-8° de vingt cinq pages). L'auteur de ces opuscules ne possédait pas alors les connaissances techniques et historiques nécessaires pour le travail qu'il avait entrepris; ainsi, trouvant, dans une note flamande relative à une indemnité accordée aux musiciens de la ville, en 1532, pour l'achat de leurs instruments, les phrases : *Eenen duytsche cokere fluyten*, c'est-à-dire un étui de flûtes flamandes, ou flûtes à bec(1), et *Eenen bascontre van hueren cromhoorene*, ce qui signifie *une basse de cromorne* (2) *pour accompagner*, M. Vanderstraet dit (p. 7, note 3) : *Nous ignorons quelle espèce d'instruments le scribe des comptes de la ville aura voulu désigner par ces lignes.*

Arrivé à Bruxelles, en 1857, M. Vanderstraet soumit ses compositions à mon examen, et me pria de l'aider à trouver un emploi dans cette ville, afin qu'il pût y rester et continuer près de moi ses études musicales. N'ayant pas alors d'occasion pour le placer, je lui proposai de l'attacher à mon cabinet en qualité de secrétaire, ce qu'il accepta avec empressement. Il y resta pendant deux ans et demi environ. Dans cet intervalle, il reçut, au Conservatoire, des leçons d'harmonie de M. Bosselet, je lui enseignai les éléments du contrepoint, et il suivit pendant quelque temps le cours de paléographie musicale que j'avais ouvert pour quelques-uns de mes élèves de composition. Il désirait être

(1) Au moyen âge, et jusqu'au commencement du dix-huitième siècle, les instruments à vent, tels que flûtes, hautbois, chalumeaux, cornets et cromornes, formèrent des harmonies complètes composées du *soprano* ou *superius*, de l'*alto*, du *ténor* et de la *basse*. Le doigté étant uniforme pour les quatre voix de chaque espèce, le même musicien était apte à les jouer tous, suivant les circonstances. De là l'usage qui s'était établi de mettre les pièces démontées des quatre instruments dans un sac ou étui. On peut voir, dans la notice de Tylman Susato, qu'il avait neuf flûtes dans un étui.

(2) Le cromorne était une espèce de gros chalumeau courbe qui se divisait en *superius*, *altus*, *ténor* et *basse*. Il était percé de six, sept ou huit trous et se jouait avec une anche. C'est l'origine du *cor de bassette*. La basse de cromorne servait souvent dans la musique de hautbois.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

attaché à quelque grand journal, pour y faire les feuilletons de musique : à ma demande, il fut admis dans la rédaction du journal *le Nord*. Vers la fin de 1859, je lui fis obtenir un emploi à la Bibliothèque royale, parmi les rédacteurs du catalogue. Depuis lors, je n'ai plus revu M. Vanderstraet. Il est aujourd'hui (1864) employé aux archives du royaume, et rédige le feuilleton musical de *l'Écho du parlement*.

On a de M. Vanderstraet plusieurs notices de musiciens, particulièrement sur le compositeur *Janssens* d'Anvers (*voyez* Janssens), et sur *Jacques de Goüy*, l'un des auteurs qui ont mis en musique les psaumes de Godeau. Depuis son entrée aux archives du royaume de Belgique, il a fait çà et là de petites découvertes relatives à la musique, dont il fait grand bruit dans les notes élogieuses de ses travaux qu'il fournit à divers journaux; il n'imite guère en cela son collègue, M. Pinchart, beaucoup plus riche en trouvailles de ce genre, et qui, modeste peut-être à l'excès, ne s'en sert que pour être utile, sans en parler lui-même.

VAN ELEWYCK (le chevalier Xavier), compositeur amateur et écrivain sur la musique, docteur en sciences politiques et administratives, à Louvain, membre de l'Académie de Sainte-Cécile à Rome et de plusieurs autres institutions musicales, est né à Ixelles, près de Bruxelles, en 1825. Dès ses premières années commença son éducation musicale : Laurent Boutmy (*voyez* ce nom) lui enseigna le piano, sur lequel il fit des progrès si rapides, qu'il put se faire entendre à l'âge de sept ans dans un concert de la Société d'harmonie d'Ixelles. Kim, violoniste du théâtre de Bruxelles, fut son maître de violon. Son professeur d'harmonie fut M. Bosselet (*voyez* ce nom), et un jésuite, nommé *le père Gimeno*, lui enseigna la composition. Après avoir achevé ses humanités, M. Van Elewyck fut envoyé à Louvain pour y faire ses études universitaires, qui furent brillantes, car il passa tous ses examens avec la plus grande distinction : ce fut à la même époque qu'il dirigea la première section chorale de l'Académie de musique de Louvain. A l'âge de dix-neuf ans, il publia ses premières compositions pour le piano, au nombre desquelles on remarque de grandes valses brillantes intitulées *Roses d'hiver*, *l'Album musical* et *le Tournoi*, grande fantaisie, gravée à Gand, chez Gevaert. M. Van Elewyck fit exécuter à Ostende, au profit des chrétiens d'Orient, un *Ave verum*, antienne à grand orchestre, laquelle fut suivie d'un *Ave maris stella*, dont les strophes s'exécutent alternativement dans le style ancien, avec orgue seul, et dans le style moderne, avec toutes les ressources de l'instrumentation. Plusieurs autres compositions religieuses, entre lesquelles on distingue un salut complet, ont succédé aux ouvrages dont il vient d'être parlé. Le *Tantum ergo*, extrait de ce salut, a été publié à Gand, chez Gevaert. Plein de zèle et d'enthousiasme pour l'art, M. Van Elewyck a pris une large part aux progrès du goût de la musique à Louvain. Ancien secrétaire, puis président de l'Académie de musique de cette ville, il est depuis plusieurs années président de la nouvelle société de Sainte-Cécile, qui lui doit sa fondation. Souvent il est appelé à faire partie du jury dans les concours de chant d'ensemble de la Belgique; il est aussi un des membres du jury pour les concours d'orgue du Conservatoire royal de musique de Bruxelles.

M. Van Elewyck n'a pas borné ses travaux à la composition et à l'exécution; depuis longtemps il se livre à l'étude de l'histoire et de l'esthétique de la musique, particulièrement en ce qui concerne son application religieuse. Son premier travail sur ce sujet est une *Histoire de l'orgue*, publiée en une suite d'articles insérés dans *les Petites affiches* de Louvain. Beaucoup d'autres morceaux détachés, dus à la plume de cet amateur distingué, ont paru dans divers journaux de la Belgique. En 1860, il représenta les six diocèses de ce pays au congrès de musique religieuse tenu à Paris, et y prononça un discours dans lequel il retraçait la situation de la musique religieuse dans sa patrie. Applaudi par la nombreuse assemblée devant laquelle il fut prononcé, ce discours a paru dans les procès-verbaux du congrès, et a été réimprimé sous ce titre : *Discours sur la musique religieuse en Belgique*; Louvain, 1861, brochure in-8°. Dans ce même congrès, où près de deux cents savants français, allemands et anglais étaient réunis, une proposition avait été formulée pour proscrire du culte catholique l'emploi des instruments d'orchestre : M. Van Elewyck la combattit avec force et la fit rejeter lors du vote sur l'ensemble des questions. Au retour de sa mission, M. Van Elewyck reçut les remercîments des évêques belges, de la famille royale et du gouvernement. Un grand travail l'occupe depuis plusieurs années : c'est *l'Histoire de la musique religieuse au dix-neuvième siècle*. Son esprit de recherche, les soins minutieux qu'il porte dans ses investigations, son activité et ses connais-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sances spéciales du sujet, ne permettent pas de doute sur la valeur de ce livre, lorsqu'il sera terminé.

Un des travaux les plus récents de M. Van Elewyck est la notice intitulée : *Matthias Van den Gheyn, le plus grand organiste et carillonneur belge du dix-huitième siècle, et les célèbres fondeurs de cloches de ce nom depuis* 1450 *jusqu'à nos jours;* Paris, Bruxelles et Louvain, 1862, gr. in-8° de soixante-dix-neuf pages. Ce petit ouvrage renferme une multitude de renseignements curieux, non-seulement sur le sujet principal, mais sur beaucoup de choses d'intérêt local, qu'on chercherait vainement ailleurs (*voyez* VAN DEN GHEYN).

VAN GEERAERDSBERGHE (JEAN), un des plus anciens facteurs d'orgues de la Belgique, vécut au milieu du quinzième siècle. Il est mentionné, dans les comptes de la ville d'Audenarde, comme ayant *renouvelé entièrement les orgues de l'hôpital Notre-Dame,* dans cette ville, en 1458. La construction de l'instrument que ce facteur renouvelait entièrement, en 1458, devait remonter aux premières années du quinzième siècle.

VAN GHIZEGHEM (HAYNE, ou HEYNE). *Voyez* **GHIZEGHEM.**

VANHALL (JEAN). *Voyez* **WANHALL.**

VAN HECKE ou **VANECK** (.....), maître de guitare et de chant, à Paris, vers 1780, inventa un instrument à cordes pincées appelé *bissex,* à cause du nombre de ses cordes (douze, ou deux fois six). La table ressemblait à celle de la guitare, et le dos de l'instrument était voûté comme celui du luth. Le manche, divisé en vingt cases, portait cinq cordes accordées comme celles de la guitare; les autres cordes, à gauche, se pinçaient à vide en dehors du manche. L'étendue totale, depuis la corde la plus grave jusqu'à la note la plus aiguë de la chanterelle, était de cinq octaves. Le bissex, construit par Naderman (*voyez* ce nom), n'eut point de succès et fut bientôt oublié, quoique Van Hecke en donnât des leçons et qu'il eût publié une méthode dans laquelle il en expliquait le mécanisme. On a aussi de cet artiste une *Méthode de violon,* gravée à Paris, chez Frère.

VAN HULST (FÉLIX-ALEXANDRE), avocat à la cour royale de Liége, né à Fleurus (Hainaut), le 19 février 1799, a publié, à l'occasion de l'inauguration de la statue de Grétry (*voyez* ce nom) sur la place de l'université de Liége, en 1842, une monographie intitulée simplement GRÉTRY; Liége, 1842, gr. in-8° de quatre-vingt-dix-neuf pages, ornée du portrait de l'artiste célèbre.

VAN MALDEGHEM (ROBERT-JULIEN), né en 1810, à Denterghem, village de la Flandre occidentale, fut admis au Conservatoire royal de musique de Bruxelles, en 1835, et apprit l'harmonie et le contrepoint sous la direction de l'auteur de cette Biographie. D'une intelligence médiocre en général, il ne comprenait que la musique. En 1837, il obtint au concours le second prix de composition en partage avec *Joseph Batta;* en 1838, le premier prix lui fut décerné. Beaucoup plus habile que lui dans les choses de la vie, son frère, professeur de langues à Bruxelles, se chargea alors de le diriger. Devenu organiste à l'église Saint-Jacques-sur-Caudenberg, Robert Van Maldeghem montra peu de capacité dans cette position et s'en retira bientôt après. Il s'est livré plus tard à des recherches sur l'ancienne musique et a recueilli des documents intéressants pour l'histoire de cet art en Italie.

VAN MALDERE (PIERRE) (1), compositeur et violoniste, naquit à Bruxelles, le 15 mai 1794. Ayant été admis parmi les enfants de chœur de la chapelle royale, il y prit les leçons de violon et de composition du maître de chapelle Croes, puis il reçut sa nomination de second violon de la musique du prince Charles de Lorraine, gouverneur des Pays-Bas. Ce prince, qui aimait le talent de Van Maldere, le nomma premier violon de sa chapelle, le 15 août 1755, et celui-ci reçut dans le même temps un engagement de premier violon à l'orchestre du théâtre royal, considéré alors comme un des meilleurs de l'Europe. Il obtint, au mois de novembre 1758, le titre de valet de chambre du prince Charles, donna sa démission de la place de premier violon de la chapelle et fut remplacé dans cet emploi par son frère aîné Guillaume Van Maldere. En 1761, il eut un congé du prince et fit un voyage à Paris, où il publia des symphonies et fit représenter, le 18 février 1762, au théâtre de la Comédie italienne, *la Bagarre,* opéra-comique qui ne réussit pas, quoique la musique eût été applaudie. De retour à Bruxelles dans la même année, il y reprit ses emplois et les conserva jusqu'à sa mort, arrivée le 3 novembre 1768. Le prince Charles de Lorraine lui fit faire des obsèques magnifiques, le 16 du même mois, à Saint-

(1) Gerber et tous ses copistes donnent à tort le prénom de *Paul* à Van Maldere. Tous les faits de ma notice sont puisés dans les registres de l'état civil de Bruxelles et aux archives du royaume.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Jacques-sur-Caudenberg. Van Maldere a publié à Bruxelles, en 1757, six quatuors pour deux violons, alto et basse, dont le troisième (en *fa*) et le cinquième (en *ré*) sont remarquables, pour leur temps, par l'élégance de la mélodie. En 1759, il fit paraître dans la même ville six symphonies pour deux violons, alto, basse, deux hautbois et deux cors. Pendant son séjour à Paris, il fit paraître : Six symphonies, dédiées au duc d'Antin; Paris, de la Chevardière; Six symphonies (sans dédicace), op. IV; Paris, Venier; Six symphonies, dédiées au prince Charles de Lorraine; Paris, Venier; *Sei sonate a tre, due violini e basso*, dédiées à Mgr le duc de Montmorency; Paris, de la Chevardière, œuvre d'un grand mérite signé *Pietro Van Maldere*. Ces symphonies, dont la publication a précédé celle des ouvrages de Haydn, ont eu beaucoup de réputation non-seulement à Bruxelles et à Paris, mais en Allemagne. La première du second œuvre (en *sol* mineur) est remplie de traits heureux qu'on entendrait encore avec plaisir.

Après la mort de ce musicien distingué, son frère lui succéda en qualité de premier violon du théâtre royal.

VANNACCI (Pierre), né à Livourne, en 1777, reçut dès l'âge de sept ans des leçons de Cherubini, à Florence, pour le chant et pour le piano; Giuliani fut son maître de violon. De retour à Livourne, il étudia les règles de l'accompagnement et du contrepoint sous le maître de chapelle Checchi. Il vivait encore à Livourne, en 1819, comme professeur de chant et de piano, et s'était fait connaître avantageusement par des sonates pour piano et violon, et pour piano seul, ainsi que par des morceaux de musique d'église, des cantates, et l'opéra *Angelica e Medoro*.

VANNARETTI (le P. François), moine de Mont-Cassin, naquit à Naples, et vécut à Rome, vers le milieu du dix-septième siècle, en qualité de maître de chapelle du cardinal Rappaccioli. Il s'est fait connaître par plusieurs œuvres de musique d'église, au nombre desquelles on remarque : 1° *Messe e Salmi concertati a tre voci*, op. 5; Naples, J. Ricci, 1655. 2° *Litanie della Beata Virgine con le antifone a 3, 4, 5, 6, 7 e 8 voci; Roma, Amadeo Belmonte*, 1668, in-4°.

VANNEO (Étienne), moine de l'ordre de Saint-Augustin, au couvent d'Ascoli, naquit à Recanati, dans la Marche d'Ancône, en 1493, car il a terminé son traité de musique par ces mots : *Contrapuncti liber tertius feliciter explicit, Asculi, die 26 mensis Augusti, anno salutis 1531, ætatis autem meæ anno trigesimo octavo, ad Dei gloriam, amen.* Ses grandes connaissances dans la musique le firent nommer maître de chapelle (*Chori moderator*) de son couvent. Vanneo écrivit en langue italienne un traité de musique en trois livres qui fut achevé, comme on vient de le voir, en 1531, et que Vincent Rossetti de Vérone traduisit en latin. Cette traduction seule a été imprimée sous ce titre singulier : *Recanetum de Musica aurea a Magistro Stephano Vanneo Recinensi eremita augustiniano in Asculana ecclesia chori moderator super editum* (1), *et solerti studio enucleatum, Vincentio Rosseto Veronensi interprete; Romæ apud Valerium Doricum Brixiensem, anno Virginei partus* 1533, in-fol. de quatre-vingt-douze feuillets chiffrés. Cet ouvrage, un des plus rares de son espèce, est aussi un des meilleurs traités de musique de l'époque où il parut. Vanneo y traite de cet art sous le rapport de la pratique, et s'y livre beaucoup moins que ses contemporains à des spéculations de théorie. Le premier livre est relatif au plain-chant, à la solmisation, et à la tonalité; le second, où l'on trouve un traité complet de l'ancien système de musique mesurée, renferme des tables bien faites des proportions, prolations et modes. Le troisième est, pour le temps où l'ouvrage fut écrit, un bon traité de contrepoint. Les chapitres 36 et 37 de ce troisième livre sont très-curieux; ils fournissent la preuve de l'erreur de quelques musiciens qui se persuadent que l'emploi du dièse dans le plain-chant ne s'est introduit que par corruption dans les temps modernes.

VANNINI (Le P. Bernardino), moine de l'ordre des Camaldules, vécut au milieu du dix-septième siècle, et fut maître de chapelle de la cathédrale de Viterbe, dans l'État romain. On connaît de sa composition : *Mottetti a otto voci ed anche Litanie per li processioni;* Roma, Amadeo Belmonte, 1666, in-4°.

VANNINI (Élie), né d'une famille juive, fit abjuration dans sa jeunesse, et entra dans l'ordre des carmes au couvent de Bologne, dans la seconde moitié du dix-septième siècle. Au nombre de ses compositions, on remarque : 1° *Litanie della Beata Virgine a 4, 5 e 6 voci*, op. 2; Bologne, Pierre Monti, 1692, in-4°. 2° *Salmi di Compietà a 2, 3 e 4 voci con-*

(1) Les mots *super editum* semblent indiquer une publication récente du livre original; mais cet ouvrage est inconnu, et je pense qu'il n'en existe pas d'édition imprimée. Ces mots s'appliquent sans doute au travail manuscrit de Vanneo.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

certati con violini, op. 5; Bologne, Marino Silvani, 1699, in-4°.

VAN OS (Albert), facteur d'orgues hollandais, vécut et travailla à Flessingue (Zélande) vers la fin du dix-septième siècle. En relevant le vieil orgue de l'église Saint-Nicolas d'Utrecht, il trouva sur le grand sommier la date de 1120. Cet orgue avait un clavier de pédales; ce qui prouve que l'invention attribuée à Bernard Mured est beaucoup plus ancienne (*voyez* Hess, *Korte schets van de allereeste uitvinding en verdere voortgang der orgelen*, p. 24. *Voyez* aussi la notice Lootens).

VAN PETEGHEM (1), famille flamande de facteurs d'orgues dont les ouvrages ont été estimés dans le dix-huitième siècle et au commencement du dix-neuvième.

Van Peteghem (Pierre), chef de cette famille, naquit à Welteren (Flandre orientale), vers 1690. En 1702, Forceville, le meilleur facteur belge de cette époque, étant allé construire un nouvel instrument dans ce bourg, Pierre Van Peteghem, encore enfant, suivit ses travaux avec attention et s'attacha à lui. Conduit à Bruxelles, il travailla pendant plusieurs années dans les ateliers de ce facteur, et apprit de lui ce qu'on appelait alors *les secrets du métier*. Après la mort de Forceville, Van Peteghem continua de travailler pour le compte de sa veuve, puis il alla établir des ateliers à Gand. Il habita cette ville depuis 1733 jusqu'en 1787, où il mourut à l'âge d'environ quatre-vingt-dix-sept ans. Le nombre des instruments qu'il construisit dans sa longue carrière est considérable.

Égide-François Van Peteghem, fils aîné du précédent, naquit à Gand postérieurement à 1733, et y mourut en 1796. Il prit une grande part aux travaux de son père, ainsi que *Lambert-Benoît Van Peteghem*, deuxième fils de *Pierre*, qui mourut à Gand en 1807.

Pierre-François Van Peteghem, fils d'*Égide-François*, né à Gand le 1er août 1764, s'attacha d'abord à la facture des orgues et s'y distingua jusqu'en 1797; mais s'étant marié alors, il se livra aux affaires d'un autre genre de commerce.

Pierre-Charles Van Peteghem, fils aîné de *Lambert-Benoît*, naquit à Gand et y mourut célibataire, sans laisser de traces de ses travaux. Il en fut de même de Lambert-Corneille, deuxième fils de *Lambert-Benoît*, né à Gand en 1779.

(1) Je suis redevable à l'obligeance de M. le chevalier Xavier Van Elewyck des renseignements d'après lesquels cette notice a été rédigée.

Pierre Van Peteghem, troisième fils du même, né à Gand le 15 janvier 1792, exerça la profession de facteur d'orgues jusqu'en 1857; puis il céda la continuation de ses affaires à son fils Maximilien.

Maximilien Van Peteghem, né à Gand le 11 décembre 1811, commença son apprentissage de la facture des orgues en 1830, sous la direction de son père, et travailla d'après l'ancien système qui avait été celui de tous les instruments construits par les membres de sa famille. En 1840, il établit à Lille une succursale de sa maison, qu'il transporta à Saint-Omer (Pas-de-Calais) en 1857. Depuis cette dernière époque, M. Van Peteghem a modifié ses procédés de facture par l'imitation de quelques-uns des perfectionnements modernes. Il s'occupe spécialement de la réparation des anciens instruments.

VAN SWIETEN (Godefroid, baron), fils de Gérard Van Swieten, commentateur de Boerhave, naquit à Leyde, en 1734, et fit ses études à l'Université de cette ville. Ayant suivi son père à Vienne, il y obtint les titres de conseiller et de conservateur de la Bibliothèque impériale. Il mourut à Vienne, le 29 mars 1803. Lorsqu'il prit le grade de docteur à l'Université de Leyde, il publia une thèse intitulée : *Dissertatio sistens musicæ in medicinam influxum et utilitatem*, Lugduni Batavorum, 1773, in-4°. Amateur de musique distingué, il a laissé en manuscrit différentes compositions connues en Allemagne.

VARENIUS (Alain), écrivain né à Montauban, dans la seconde moitié du quinzième siècle, s'est fait connaître par un livre devenu fort rare, qui a pour titre : *Dialogus de Harmonia ejusque elementis*, Parisiis, apud Robertum Stephanum, 1503, in-8°.

VARESE (Fabio), directeur du chœur de l'église de la Passion, à Milan, vécut vers la fin du seizième siècle. Il a fait imprimer de sa composition : *Canzonette a 3 voci*, Milan, 1592.

VARGAS (D.-Urban DE) fut maître de chapelle de l'église métropolitaine de Valence. Le 20 juin 1651, il reçut sa nomination pour occuper le même emploi à la cathédrale de Burgos, avec le canonicat qui y était attaché. On ne trouve pas, dans les actes capitulaires de cette église, la date de la mort de ce maître, mais il est vraisemblable qu'il décéda en 1654, car, dans cette même année, D. François Samaniego fut son successeur. Vargas a écrit beaucoup de musique d'église qui se trouve en manuscrit dans les églises de Valence et de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Burgos. M. Eslava en a tiré le psaume *Voce mea ad Dominum*, à huit voix, qu'il a publié dans la *Lira sacra hispana* (tome Ier de la première série des compositeurs du dix-septième siècle). Ce savant éditeur et compositeur dit qu'on trouve dans les archives de la Seu de Saragosse le psaume *Quicunque*, de la composition de Vargas, accompagné d'une lettre imprimée, extrêmement curieuse, dans laquelle sont expliqués le plan et la structure de cet ouvrage. M. Eslava ajoute que la musique de Vargas révèle le génie et la facilité d'écrire.

VARNEY (Pierre-Joseph-Alphonse), né à Paris le 1er décembre 1811, étudia, dès son enfance, la musique et le violon. Le 1er février 1832, il fut admis au Conservatoire de cette ville et fit, pendant trois ans, des études de composition, sous la direction de Reicha. Il sortit de cette école le 22 mai 1835 pour se rendre à Gand, où il était appelé comme chef d'orchestre du théâtre. Après avoir rempli ces fonctions pendant deux ans, il fut attaché à divers théâtres des départements. De retour à Paris, il fut nommé chef d'orchestre du *Théâtre historique*, à l'époque de sa création, et resta plusieurs années dans cette situation. En 1851 il passa au *Théâtre-Lyrique*. Le changement de direction de ce théâtre, en 1852, fut cause que M. Varney en sortit pour retourner à Gand, où il dirigea l'orchestre pendant l'année théâtrale de 1853. En 1855, il était à La Haye, où il remplissait les mêmes fonctions. De là, il passa au théâtre des Arts, à Rouen, en 1856, et dans l'année suivante, Offenbach lui confia la direction de l'orchestre du théâtre des Bouffes-Parisiens, à Paris. Enfin, M. Varney est devenu lui-même directeur de ce théâtre au mois de février 1862. Les compositions dramatiques de cet artiste sont celles-ci : 1° *Atala*, sorte d'oratorio-cantate avec chœurs, exécuté au *Théâtre historique*, au mois d'août 1848. 2° *Le Moulin joli*, opéra comique en un acte, au *Théâtre de la Gaieté*, en septembre 1849. 3° *La Quittance de minuit*, opéra comique en un acte, au *Théâtre des Variétés*, janvier 1852. 4° *La Ferme de Kilmoor*, opéra comique en deux actes, au *Théâtre-Lyrique*, octobre 1852. 5° *L'Opéra au camp*, en un acte, au théâtre de l'*Opéra-Comique*, 13 août 1854. 6° *La Polka des sabots*, opérette en un acte, au *Théâtre des Bouffes*, 28 octobre 1859. 7° *Une fin de bail*, opérette en un acte, au même théâtre, 28 février 1862.

VAROTI (Michel), compositeur, né à Novare, dans la première moitié du seizième siècle, a écrit particulièrement pour l'église. Ses productions connues sont celles-ci 1° *Misse a 6 voci*, Venise, 1565, in-4°. 2° *Misse de Trinitate a 8 voci*, ibid., 1565, in-4°. 3° *Cantiones sacræ in omnes anni festivitates*, ibid., 1568. 4° *Himni a 5 voci*, ibid., 1568. 5° *Misse a 6 et 8 voci, libro primo*; ibid., 1563, in-4°. 6° *Misse a 2, 5 e 6 voci*, Milano, 1588, in-4°.

VATER (J.-C.), *cantor* à Crœlpa, près de Saalfeld, actuellement vivant (1864) et d'un âge avancé, s'est fait connaître par les ouvrages suivants : 1° *Methodisch-praktische Anleitung zum Notensingen für Lehrer und Schüler in Burger-und Landschulen sowohl als auch für den Privatunterricht* (Introduction méthodique et pratique au chant noté, etc.), Erfurt, Keyzer, 1821, in-8° de soixante-cinq pages; ouvrage mal digéré qui ne justifie pas son épithète de *méthodique*. 2° *Praktische Elementarschule des Claviers und Fortepiano's*, etc. (École élémentaire et pratique du clavecin et du piano, etc.), *ibid.*, 1827, in-4°. 3° Sonatine pour piano seul, Erfurt, Suppus. 4° Six variations pour piano, *ibid.* 5° Six chants faciles avec accompagnement de piano, *ibid.*

VATRI (René) naquit à Reims, le 21 octobre 1697. Après avoir commencé ses études au collége de sa ville natale, et les avoir achevées dans un séminaire de Paris, il obtint un canonicat à Saint-Étienne-des-Grès, puis fut principal du collége de Reims à Paris, rédacteur du *Journal des savants*, et membre de l'Académie des inscriptions et belles-lettres. Frappé d'apoplexie, en 1754, il perdit ses facultés intellectuelles, languit pendant seize années, et mourut le 16 décembre 1760, à l'âge de soixante-treize ans. Au nombre des ouvrages de ce savant, on remarque deux mémoires *Sur les avantages que la tragédie ancienne retirait de ses chœurs*, et *sur la récitation des tragédies anciennes*, insérés dans la collection de l'Académie des inscriptions et belles-lettres (t. VIII, p. 199-224).

VASQUEZ. *voyez* **VAZQUEZ.**

VAUCANSON (Jacques de), célèbre mécanicien, naquit à Grenoble, le 24 février 1709. Arrivé jeune à Paris, il s'y livra à l'étude des sciences, puis fixa sur lui l'attention publique par des pièces de mécanique où le génie d'invention brillait au plus haut degré, telles qu'un automate qui jouait de la flûte, des canards qui mangeaient et digéraient, des machines à tisser la soie, la chaîne sans fin connue sous son nom, etc. Le cardinal de Fleury le nomma inspecteur des manufactures de Lyon, et l'Académie royale des sciences de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Paris l'admit au nombre de ses membres. Il mourut le 21 novembre 1782, à l'âge d'environ soixante-quatorze ans. L'automate flûteur de Vaucanson faisait résonner l'instrument par le souffle qui s'échappait de ses lèvres. Il a publié la description du mécanisme de cette ingénieuse machine acoustique, sous ce titre : *Le mécanisme du flûteur automate, avec la description d'un canard artificiel, et aussi celle d'une figure jouant du tambourin et de la flûte;* Paris, Guérin, 1738, in-4° de vingt-quatre pages. Cette description a été reproduite dans l'Encyclopédie de d'Alembert et de Diderot, à l'article *Androgyne*. Elle a été traduite en anglais par Desaguliers, chapelain du prince de Galles, avec ce titre : *An account of the mecanism of an Automaton, or image playing on the german-flute;* Londres, T. Parker, in-4° de vingt-quatre pages. On en trouve aussi une traduction allemande dans le Magasin de Hambourg (t. II, p. 1-24).

VAUPULLAIRE, musicien français ou belge, fut vraisemblablement chantre de quelque église au commencement du seizième siècle. Son nom ne se trouve dans aucun des recueils imprimés par Tylman Susato, par les autres imprimeurs de musique d'Anvers, par Attaingnant et par Jacques Moderne. Il n'est connu que par une messe à quatre voix, intitulée *Christus resurgens*, qui existe dans un manuscrit (n° 5, in-fol. m°) de la Bibliothèque de Cambrai, et dont M de Coussemaker a publié le *Sanctus* en partition (*Notice sur les collections musicales de la bibliothèque de Cambrai*, n° 1).

VAUQUET (Nicolas), né vers le milieu du seizième siècle, fut maître des enfants de chœur de l'église collégiale de Saint-Benoît, à Paris. En 1588, il obtint au concours du *Puy de musique* d'Évreux, en Normandie, le premier prix de l'orgue d'argent, pour la composition du motet *Dum aurora*, qu'il traita *du deuxième ton par bécare*. Il eut pour concurrent Daniel Guichart (*voyez* ce nom), qui, sur le même chant, écrivit son motet *du deuxième ton par bémol*.

VAUSSENVILLE. *Voyez* **ROBERGER DE VAUSSENVILLE (LE).**

VAVASSEUR (Nicolas LE), maître des enfants de chœur de l'église cathédrale de Lisieux, et ensuite organiste de l'église Saint-Pierre de Caen, vers le milieu du dix septième siècle, a fait imprimer des *Canons à deux, trois, quatre, cinq et six voix;* Paris, Ballard, 1648, in-4°.

VAYER (LA MOTTE LE), voyez **MOTHE LE VAYER (François DE LA).**

VAZQUEZ (D. Juan), maître de chapelle de la cathédrale de Burgos, dans les premières années du seizième siècle, a laissé en manuscrit beaucoup de messes, de motets, et une grande quantité de *Villancicos* ou chants de Noël. On en trouve quelques-uns dans la *Silva de Sirenas*, de Henri de Valderavano, imprimée à Burgos, par Didier-Fernandez de Cordoue, 1542, in-fol.

VECCHI (Horace) (1). Suivant la chronique de Spaccini, Vecchi était âgé de cinquante-quatre ans lorsqu'il mourut en 1605, d'où il suit qu'il était né en 1551. On n'a aucun renseignement authentique sur les premières années de la vie de cet artiste : on sait seulement qu'il était ecclésiastique et conséquemment qu'il avait étudié dans un séminaire. On sait aussi que son maître de musique fut un moine servite de Modène, nommé Salvator Essenga, dont il existe un livre de *Madrigali* à quatre voix, imprimé à Venise par Antoine Gardane, en 1566. Dans ce même livre se trouve (p. 7) un madrigal de Vecchi, qui est vraisemblablement sa première composition. Tiraboschi a tiré des actes du chapitre de Correggio la preuve que Vecchi obtint un canonicat le 15 octobre 1586 dans la cathédrale de cette ville, et qu'il fut élevé à la dignité d'archidiacre le 20 juillet 1591. Il jouissait déjà alors d'une grande estime pour ses connaissance dans le plain-chant, car Angelo Gardano, éditeur du Graduel romain publié à Venise, en 1591, dit, dans la préface, que le chant de cette édition a été revu et corrigé par une commission instituée par l'autorité ecclésiastique et composée de Gabrieli (Jean), organiste de Saint-Marc de Venise, de maître Louis Balbi, directeur du chœur de l'église Saint-Antoine, à Padoue, et d'Horace Vecchi de Modène, chanoine de Correggio (2). Le désir

(1) M. Angelo Catelani (voyez ce nom) a donné, dans la *Gazzetta musicale di Milano*, une excellente monographie d'Horace Vecchi, dont il y a des tirés à part intitulés *Della Vita e della Opere di Orazio Vecchi*, Milano, *Tito. di Gio-Ricordi* (s. d.); in-8° de 56 pages, avec 3 pages in-4° de musique. Pour la notice de cette édition de la *Biographie universelle des musiciens*, j'ai puisé aux mêmes sources que M. Catelani; mais le cadre de cette notice ne m'a pas permis d'entrer dans les discussions et dans les développements auxquels il s'est livré. J'ai emprunté à M. Catelani les titres exacts des œuvres de Vecchi, que je n'avais trouvés qu'en abrégé dans les catalogues.

(2) Quod quidem Graduale Romanum a multis præstantibus et primariis Italiæ viris musicæ præditis, in cantibus ipsis planis eruditissimis, revisum fuit, et in pernis a R. D. Gabriele in ecclesia D. Marci Venetiarum organico, a R. D. Magistro Lodovico Balbo in Ecclesia

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de mettre son talent en évidence dans un milieu plus vaste et plus animé que la petite ville de Correggio décida Vecchi à s'éloigner de celle-ci, après qu'il eut été élevé à la dignité d'archidiacre et à se fixer à Modène. Dès le commencement de 1595, il était déjà établi dans cette capitale du duché, car Spaccini rapporte que le 5 février de la même année, il fut frappé d'un coup de stylet par un inconnu; mais, garanti par ses vêtements, il ne fut pas blessé (1). La cause de cet événement n'a pas été sue. Il paraît au surplus que Vecchi était d'humeur querelleuse; car la même chronique nous apprend qu'il eut dans la même année une vive contestation avec certain personnage qui courtisait la femme de son frère, Girolamo Vecchi, et dans la chaleur de la dispute, il reçut deux coups de couteau à la tête, dont il guérit heureusement. Plus bizarre et plaisante fut la contestation qu'il eut le 21 mai 1596 avec l'organiste de l'église Saint Augustin, à Modène, pendant qu'on célébrait la messe solennellement. Vecchi chantait accompagné par l'orgue : dans un certain endroit, il prétendit chanter seul et que l'orgue fît silence; l'organiste, au contraire, voulait que ce fût le chanteur qui se tût et le laissât jouer. Alors commença une lutte ridicule entre eux; car Vecchi éleva de plus en plus la voix pour faire dominer son chant, tandis que l'organiste ajoutait à chaque instant de nouveaux jeux pour étouffer la sonorité de l'organe du chanteur. Cette lutte devint à la fin si grotesque, que les fidèles éclatèrent de rire, ce qui causa un grand scandale.

La longue absence de Vecchi fut cause que le vice-roi de Reggio lui ôta son canonicat, suivant un acte authentique du 27 avril 1595, cité par Tiraboschi; mais il en trouva bientôt la compensation dans la place de maître de chapelle de la cathédrale, qu'il obtint le 26 octobre 1596, après la mort de Guido Ferarri. Dans l'année suivante, il fit un voyage à Venise avec le comte Montecuculli, pour y publier quelques-unes de ses compositions, notamment *l'Amfiparnasso*, dont il sera parlé plus loin. En 1598, il ajouta aux avantages dont il jouissait la place de maître de chapelle de la cour et de professeur de musique des jeunes princes, avec un traitement annuel de quatre-vingts écus. On voit dans la chronique de Spaccini que, le 11 février et le 9 du même mois 1602, il y eut de grandes mascarades imaginées par lui et pour lesquelles il avait composé de la musique. En 1603, l'ambassadeur de l'empereur, qui était alors à Modène, obtint pour Vecchi du conseil de la commune une pension de cent livres par an, sous la condition qu'il continuerait de résider dans la ville et d'y exercer ses talents. Il est vraisemblable que ce fut au même ambassadeur qu'il fut redevable de l'honneur qu'il eut d'être appelé à la cour de l'empereur Rodolphe, ainsi qu'on le voit par son épitaphe, dans laquelle on voit aussi que le prince Octave Farnèse, duc de Parme, et l'archiduc Ferdinand lui donnèrent des témoignages de haute considération. Sur la demande du roi de Pologne, Vecchi écrivit quelques pièces de musique qu'il lui envoya, et reçut en récompense une belle médaille du poids de vingt-deux écus qu'il légua par son testament à un ami nommé Jean Antoine Zanotti. Au mois d'octobre 1604, il eut le désagrément de se voir enlever la place de maître de chapelle de la cathédrale par les intrigues et l'ingratitude de son élève Geminiano Capilupi, à qui elle fut donnée (*voyez* CAPILUPI). Le chagrin que Vecchi en eut paraît avoir été la cause principale de sa mort. Il décéda le 19 septembre 1604, à l'âge de cinquante ans, laissant ce qu'il possédait à ses frères Jérôme et Louis Vecchi, à l'exception de ses livres, tableaux précieux et d'une collection de portraits de musiciens célèbres de son temps qu'il avait fait peindre par d'habiles artistes et qu'il laissa à son neveu Pierre-Jean Ingona, sous la condition qu'il donnerait à ses enfants le nom d'*Horace* et leur ferait étudier la musique. L'évêque de Modène envoya complimenter la famille de Vecchi à l'occasion de sa mort, en annonçant son intention de faire au défunt des obsèques magnifiques à ses dépens; mais elles n'eurent pas lieu, parce que Vecchi avait ordonné par son testament qu'on l'inhumât sans pompe. Deux ans après, on lui éleva un beau monument qui avait été fait à Reggio par le sculpteur Pacchioni, et l'on y mit cette épitaphe :

D. O. M.

Horatius Vecchius, qui novis tum musicis, tum poeticis rebus inveniendis ita floruit, ut omnia omnium tempor. ingenia faci-le superarit, hoc tumulo

D. Antonii Patavini musices moderatore, et a R. D. Horatio de Vecchiis Mutinensis canonico Corrigiensi, a quibus omnibus conjunctim et separatim summo studio ac diligentia correctum fuit et emendatum.

(1) A hore 22. in data una stiletada a Horatio Vecchio, musico eccellente di questi tempi, non s'è saputo da chi, et non ebbe male.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Quiescens excitatricem expectat tubam.
Hic Octavio Farnesio, archiduci Q. Ferdinando Austriæ carissimus, cum armoniam primus comicæ facultati conjunxisset, totum terrarum orbem in sui admirationem traxit : tandem, pluribus in ecclesiis sacris choris præfectus, et a Rudulfo imp. accersitus, ingravescente jam ætati recusato munere, ser^mi duci cæsari estensi, propria in patria inserviens, angelicis concentibus præficiendus decessit.
Anno M. DC. V. die XIX. men. februari.

Comme tous les maîtres de son temps, Vecchi écrivit des messes, des motets, des madrigaux à cinq et six voix, des canzonettes et dialogues à l'imitation de Croce et de Gastoldi ; mais l'ouvrage qui a rendu sa réputation populaire est une sorte de comédie en musique intitulée : *L'Amfiparnasso, commedia harmonica*, qui fut représentée à Modène, en 1594, et publiée à Venise trois ans après. Suivant Muratori (1), les premiers essais de Vecchi auraient précédé à Venise ceux qui furent faits à Florence vers le même temps pour la création de l'opéra sérieux (*voyez* PERI et CACCINI), et cette invention immortaliserait à jamais son nom. L'opinion de ce savant n'a pour base qu'un passage de l'épitaphe rapportée ci-dessus, On y lit : *Qui harmoniam primus comicæ facultati conjunxit, et totum terrarum orbem in sui admirationem traxit.* Vecchi dit aussi dans la préface de son ouvrage : « Cette réunion de » comédie et de musique n'ayant pas été faite » par d'autres, que je sache, ni peut-être ja» mais imaginée, il sera facile d'y ajouter » beaucoup de choses pour lui donner la per» fection ; si je ne suis pas loué de l'inven» tion, au moins n'en pourrai-je être » blâmé (2). La plupart des auteurs, trompés par ces assertions, ont agité la priorité d'invention du style dramatique entre Vecchi et les musiciens de Florence et de Rome. Il y a ici deux choses à examiner, savoir, le fait en lui-même, et la nature de l'ouvrage du maître de chapelle de Modène. En ce qui touche l'application de la musique à la comédie, sans parler du *Sacrifizio* de Beccari, mis en musique par Alphonse Della Viola, et représenté en 1555, dont le genre n'est pas bien déterminé, on voit dans la *Dramaturgia* d'Allacci que la comédie pastorale en musique *I Pazzi amanti* fut représentée dans le palais du prince Grimani, à Venise, le 25 avril 1589 (1). Vecchi s'est donc trompé lorsqu'il a cru avoir été le premier qui fit l'application de la musique à la comédie. A l'égard du style, il n'y aucun rapport entre la musique de *l'Amfiparnasso* et celle des drames de Peri, de Caccini, ni même d'Emilio del Cavaliere. Ceux-ci paraissent véritablement les inventeurs du style récitatif, tandis que Vecchi n'a fait qu'une application du genre madrigalesque à l'action comique. On peut comprendre quelle est la conception de cet ouvrage par l'analyse d'une scène où le vieux Pantalon querelle son valet Pirolin (petit Pierre), en patois bergamasque. Ce valet gourmand, au lieu de se rendre à l'appel de son maître, lui répond de loin avec la bouche pleine des larcins qu'il a faits à la cuisine. Pantalon a beau crier : « Holà, Pirolin ! où » es-tu? Pirolin ! Pirolin ! Pirolin ! ah ! vo» leur ! que fais-tu à la cuisine? » — Pirolin répond : « Je m'emplis l'estomac avec des » oiseaux qui chantaient naguère : *Piripipi,* » *cucurucu !* » Eh bien, au lieu de deux interlocuteurs pour chanter cette scène bouffonne, Vecchi se sert, comme dans tout le reste de la pièce, d'un chœur composé de voix de soprano, de contralto, de ténor et de basse, qui dit alternativement les paroles des deux personnages. Lors même qu'un seul personnage est en scène, ce n'est ni un air, ni un récitatif qu'il chante, c'est un morceau à cinq voix qui se fait entendre sur les paroles que le poëte a mises dans sa bouche. Il y a loin de cette absurde conception, née de l'habitude du chant d'ensemble usité depuis plusieurs siècles, à la véritable création du chant dramatique, dont l'origine se trouve dans l'*Euridice* et dans la *Dafne*. *L'Amfiparnasso* n'est pas une véritable comédie ; cette vérité me paraît hors de contestation ; mais on ne peut méconnaître le caractère comique de plusieurs situations ; caractère qui disparaît par le chant collectif de Vecchi. Doué de hardiesse dans quelques-unes de ses conceptions, ce mu-

(1) *Della perfetta poesia*, L. III, C. 6, t. 3.

(2) Non essendo questo accoppiamento di comedia e di musica piu stato fatto, ch'io mi sappia, da altri, e forse non immaginato, sarà facile aggiungere molte cose per dargli perfezione; ed io dovrò essere se non lodato, almeno non biasimato dell' invenzione.

(1) Édition de Venise, 1755, p. 610.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sicien distingué en a manqué ici, et n'a compris le personnage comique que comme le chœur de la tragédie des anciens. M. Catelani a employé dix-sept pages de son intéressante notice à la discussion de la nature de *l'Amfiparnasso* ; je regrette de ne pouvoir reproduire ici son érudite étude.

Les premières éditions des compositions d'Horace Vecchi n'ont point été connues jusqu'à ce jour; les plus anciennes indiquent des réimpressions. En voici la liste : 1° *Canzonette di Oratio Vecchi da Modena. Libro prima, a quattro voci. Novamente ristampate; in Venetia, appresso Angelo Gardano,* 1580, in-4°. Ce recueil contient vingt-deux pièces. Cette édition est la deuxième : la dédicace au comte Mario Bevilacqua n'est pas datée. Il y a des exemplaires qui portent la date de Venise, 1581, et dont la même dédicace est datée du 30 septembre : je ne crois pas à la réalité d'une édition nouvelle dans ces exemplaires; suivant mon opinion, il n'y a eu qu'un changement de frontispice; sorte d'artifice très-commun alors. L'édition sortie des presses du même éditeur en 1585, considérée par M. Catelani comme la quatrième, me paraît être la troisième. 2° *Canzonette di etc. Libro secondo, a quattro voci. Novamente poste in luce;* ibid., 1580, in-4°. Ce recueil contient vingt et une pièces. La seconde édition, publiée par le même, est datée de 1582 : j'en connais une autre de 1586. 3° *Canzonette di etc. Libro terzo, a quattro voci. Novamente poste in luce;* ibid., 1585, in-4°. C'est la première édition. La deuxième a paru à Milan, chez Simon Tini, en 1586, et Gardane en a donné une troisième à Venise, en 1593. 4° *Canzonette di etc. Libro quarto a 4 voci; Novamente posto in luce;* ibid.. 1590, in-4°. Il y en a une autre édition de Nuremberg, chez Gerlach, en 1594, et une troisième de Venise, 1608, in-4°. Les quatre livres de ces canzonettes ont été réunis et publiés à Nuremberg, chez Catherine Gerlach, en 1601. Pierre Phalèse, d'Anvers, en a donné aussi une édition sous ce titre : *Canzonette a 4 voci di Orazio Vecchi, con aggiunta di altri a* 5, 4 e 5 *voci del medesimo, nuovamente ristampate ed in un corpo ridotte,* 1611, in-4° obl. Il y a quatre-vingt-sept pièces dans ce recueil; elles sont suivies d'une *aggiunta* qui contient onze pièces, et d'une fantaisie à quatre instruments par le même auteur. Valentin Hausmann a donné une collection choisie des chansons à quatre voix de Vecchi, avec des paroles allemandes; ce recueil est intitulé : *Drey Classes der vierstimmigen Canzonetten, mit Unterlegung teutscher Text in Truck geben;* Nuremberg, 1601, in-4°. Pierre Negander, cantor à Géra, a donné aussi une traduction allemande des dernières chansons de Vecchi, sous ce titre : *XXIV auserlesene vierstimmige Canzonetten mit schœnen teutschen Sprœchen und Texten;* Géra, 1614, in-4°. 5° *Canzonette a sei voci d'Horatio Vecchi novamente stampate. Libro primo; in Venetia appresso Angelo Gardano,* 1587, in-4°. Il y a vingt et une pièces dans ce recueil : l'épître dédicatoire à Marc-Antoine Gonzaga, primicier de Mantoue, est datée de Correggio, le 15 octobre de cette année. 6° *Madrigali a sei voci d'Horatio Vecchi novamente stampati. Libro primo;* ibid., 1585, in-4°. Une seconde édition de ce recueil, qui contient dix-sept madrigaux, a été publiée à Milan, chez Tini, en 1588, et Gardane en a donné une troisième à Venise, en 1591. 7° *Madrigali a cinque voci di etc. novamente stampati. Libro primo;* ibid., 1589, in-4°. 8° *Madrigali a sei voci di etc. Libro secondo, con alcuni a sette, otto,* nono *et dieci novamente stampati;* ibid., 1591, in-4°. 9° *Selva di varie ricreatione di etc. nella quale si contingono varij soggetti, a* 3, *a* 4, *a* 5, *a* 6, *a* 7, *a* 8, *a* 9, *et a* 10 *voci, cioè Madrigali, Capricci, Balli, Arie, Justiniane, Canzonette, Fantasie, Serenate, Dialoghi, un Lotto-amoroso, con una Battaglia a diece* (sic) *nel fine, et accomodatovi la intavolatura di liuto alle Arie, ai Balli, et alle canzonette; Novamente composte, et date in luce;* ibid., 1590. 10° *Canzonette a tre voci di Horatio Vecchi et di Geminiano Capi-Lupi da Modona. Novamente poste in luce;* ibid., 1597. Ces canzonettes ont été réimprimées dans la même année, à Nuremberg, in-4°, chez Gerlach. Valentin Hausmann en a donné une traduction allemande, dans la même ville, en 1608, in-4°. 11° *Canzonette a* 5 *voci,* lib. 2; Venise, Angelo Gardano, 1590, in-4°. Il y a une édition de ce livre publiée à Milan, en 1611. 12° *Horatii Vecchii Mutinensis, Canonici Corigiensis, Lamentationes, cum quattuor* (sic) *paribus vocibus; Venetiis apud Angelum Gardanum,* 1587. 13° *Motecta Horatii Vecchii Mutinensis, Canonici Corigiensis, quaternis, quinis, senis et octonis vocibus, nunc primum in lucem edita. Serenissimo Principi Guglielmo Palatino Rheni comiti, et utriusque Bavariæ Duci etc. dicata;* ibid., 1590. Pierre Phalèse a donné une édition de ces

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

motets à Anvers, en 1608, in-4° obl. 14° *Sacrarum Cantionum* 5, 6, 7 *et* 8 *vocum*, lib. 2; *Venetiis, apud Angelum Gardanum*, 1597, in-4°. 15° *Cantiones sacræ* 6 *vocibus concinendæ*; Duaci, 1604, in-4°. On ne peut douter que ce recueil ne soit une réimpression. 16° *Convito Musicale di etc. a tre, quattro, cinque, sei, sette, et otto voci. Novamente composto, et dato in luce. Al Serenis. Ferdinando Arciduca d'Austria, etc.; in Venetia appresso Angelo Gardano*, 1597. 17° *Hymni qui per totum annum in Ecclesia Romana concinuntur. Partim brevi stilo super plano cantu, partim proprium arte, ab Horatio Vecchio Mutinensi, Musices moderatore, apud Cæsarem Estensem Mutinæ Ducem, nuper elaborati. Cum quatuor vocibus Nunc primum in lucem editi; Venetiis, apud Angelum Gardanum*, 1604. 18° *Le Veglie de Siena ovvero l'varij humori della musica moderna a* 3, 4, 5 *e* 6 *voci; in Venetia, app. Ang. Gardano*, 1604, in-4°. Une autre édition de ces pièces a été publiée à Nuremberg, en 1605, in-4°, sous le titre de *Noctes ludicræ*. 19° *L'Amfiparnasso, comedia Harmonica d'Oratio Vecchi di Modena; in Venetia, appresso Angelo Gardano*, 1597. Une seconde édition de cet ouvrage a été publiée à Venise, *appresso Angelo Gardano et fratelli*, 1610. *L'Amfiparnasso* est divisé en trois actes, précédés d'un prologue, et chaque acte en plusieurs scènes. Les personnages sont : 1° *Pantalone*; 2° *Pedrolin*, son valet; 3° *Hortensia*, courtisane; 4° *Lelio*, amoureux de Nisa; 5° *Nisa*; 6° *Le docteur Gratiano*; 7° *Lucio*, amoureux d'Isabella; 8° *Isabella*; 9° *Le capitaine Cardon*, espagnol; 10° *Zane* (Jean), Bergamasque; 11° *Frulla*, valet de Lucio; 12° *Francatrippa*, valet de Pantalone; 13° Chœur de juifs, dans une maison voisine. J'ai mis en partition tout l'*Amfiparnasso*, d'après l'exemplaire de 1597, qui appartient à la Bibliothèque royale de Berlin. M. Catelani a joint à sa notice la partition de la première scène du deuxième acte, et Kiesewetter a publié le chœur des juifs travailleurs *Tik, Tak, Tok*, dans son livre de la *Destinée et nature de la musique mondaine*, etc. (Schicksale und Beschaffenheit der weltlichen Gesænges, etc.), n° 31. 20° *Horatii Vecchii Mutinensis Musicæ professoris celeberrimi Missarum senis et octonis vocibus. Liber primus. Per Paulum Brausium Mutinensem ejus discipulum amantissimum. Nunc primum in lucem editus: Venetiis, apud Angelum Gardanum et fratres*, 1607. Pierre Phalèse a réimprimé quelques-unes de ces messes dans le recueil intitulé : *Missæ senis et octonis vocibus ex celeberrimis auctoribus Horatio Vecchio aliisque collectæ; Antverpiæ*, 1612, in-4° obl. Les messes de Vecchi qui se trouvent dans cette collection sont : *Osculetur me*, et *Tu es Petrus*, à six, *In Resurrectione Domini*, à huit, et *Pro defunctis*, à huit. Cet ouvrage, ainsi que le suivant, ont été publiés, après la mort de Vecchi, d'après sa volonté exprimée dans son testament : Bravusi, son élève, fut chargé de ce soin. Il dédia ces ouvrages au conseil de la commune de Modène. Il dit, dans sa préface, qu'il est à regretter que la mort de Vecchi l'ait empêché de terminer un livre considérable qu'il avait entrepris et auquel il donnait le titre de *Poetica musicalis*. Il y expliquait avec clarté, dit Bravusi, tous les procédés de l'art de la composition, les formes nouvelles par lui-même inventées, l'usage régulier des consonnances et des dissonances, les licences, etc. Bravusi dit aussi que Vecchi a laissé en manuscrit des messes, des psaumes, des chants sacrés et profanes; mais, de tout cela, l'éditeur n'a publié que le premier livre des messes, et l'ouvrage suivant. 21° *Dialoghi a sette et otto voci. Del signor Horatio Vecchi da Modona. Da cantarsi, et concertarsi con ogni sorte di stromenti. Con la partitura delli Bassi continuati. Novamente stampati, et dati in luce; in Venetia, appresso Angelo Gardano et fratelli*. 1608.

La plupart des collections puisées dans les œuvres des musiciens les plus célèbres, et publiées à la fin du seizième siècle ou au commencement du dix-septième, contiennent des chansons ou des madrigaux de Vecchi; j'en ai trouvé particulièrement dans les recueils suivants : 1° *Sinfonia angelica, di diversi eccellentissimi musici a* 4, 5 *e* 6 *voci, nuovamente raccolta per Huberto Waelrant e data in luce;* Anvers, P. Phalèse, 1594, in-4°. 2° *Melodia Olimpica di diversi eccellentissimi musici*, etc.; *ibid.* 1594, in-4° obl. 3° *Il Lauro verde, madrigali a* 6 *voci, composti da diversi eccellentissimi musici*, etc.; *ibid.*, 1591, in-4° obl. 4° *Il Trionfo di Dori, descritto da diversi et posto in musica da altrettanti autori a* 6 *voci;* Venise, Gardane, 1596, in-4°; Anvers, P. Phalèse, 1601, in-4° obl.; *ibid.*, 1614, in-4° obl. 5° *Madrigali pastorali a* 6 *voci descritti da diversi, e posti in musica da altrettanti musici;* Anvers, Phalèse, 1604, in-4° obl. 6° *De Floridi virtuosi d'Italia il terzo libro di madrigali a* 5 *voci nuovamente composti et dati in*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

luce; Venise, G. Vincenti, 1586, in-4°. 7° *Le Muse da diversi autori a* 5 *voci*; dans le cinquième livre; Venise, Gardane, 1575. 8° *Il Trionfo di Musica a* 6 *voci*. Lib. 1; Venise, Scotto, 1579. 9° *Gli Amorosi ardori a* 5 *voci*; Venise, Gardane, 1585. 10° *Spoglia amorosa a* 5 *voci*; ibid., 1592.

VECCHI (Orfeo), prêtre, et maître de chapelle de l'église Sainte-Marie della Scala, à Milan, naquit dans cette ville, vers 1540, et mourut en 1613. Il a publié vingt-quatre œuvres de messes, motets, psaumes et chansons depuis quatre jusqu'à huit voix. On a de sa composition, imprimé à Anvers : 1° *Cantiones sacræ sex vocum*, lib. 3, 1603, in-4°. 2° *Cantiones sacræ quinque vocum*, lib. 1, 1610, in 4°. 3° *Salmi intieri a cinque voci, che si cantano alli vespri nelle solennità de tutto l'anno, con doui* (sic) *Magnificat, Falsi Bordoni et le quattro Antifone par la Compietà. Nuovamente ristampati. In Milano appresso Filippo Lomazzo*, 1614, in-4°. 4° *Motectorum quæ in communi Sanctorum quatuor vocum concin. liber primus. Mediolani, par Aug. Trabatino*, 1603. Les archives de musique de la cathédrale de Milan contiennent les ouvrages d'Orfeo Vecchi dont voici la liste : 1° Motets pour le commun des Saints, à quatre voix avec partition; 2° cinq livres de motets à cinq voix avec partition; 3° choix de madrigaux arrangés en motets à cinq voix; 4° trois livres de motets à six voix, dont le troisième avec partition; 5° sept psaumes à six voix avec basse continue; 6° un livre de messes à quatre voix; 7° un *idem* à cinq voix; 8° deux *idem* à cinq voix avec basse continue; 9° messes, motets, psaumes, magnificat et faux bourdons à huit; 10° vêpres entières à cinq voix avec basse continue; 11° *Magnificat* des huit tons et à versets avec basse continue; 12° faux-bourdons à quatre, cinq et huit voix avec *Magnificat* à quatre et cinq, et *Te Deum* avec basse continue; 13° Hymnes suivant l'usage romain avec les complies, les antiennes et les litanies à quatre avec basse; 14° Hymnes suivant le rit ambrosien avec basse.

VECCHI (Lorenzo), prêtre attaché à l'église métropolitaine de Bologne, et maître de chapelle, naquit dans cette ville, en 1506. Il a publié plusieurs œuvres de motets et de messes, qui ont été imprimés à Venise, chez Gardane, en 1605 et 1607, in-4°. Je ne connais que l'œuvre qui a pour titre : *Missa otto voci libro* 1°. Venise, Angelo Gardane, 1605, in-4°.

VECOLI (Pierre), compositeur, né à Lucques, vers le milieu du seizième siècle, fut attaché à la chapelle des ducs de Savoie. On a imprimé de sa composition : *Madrigali a cinque voci*, Turin, 1581, in-4°.

VECOLI (Regolo), compositeur napolitain, né dans la première moitié du seizième siècle, paraît avoir vécu quelque temps à Lyon. Il a publié : 1° *Canzonette alla napoletana a* 3, 4, 5 *et* 6 *voci*, Venise, 1569, in-4°. 2° *Madrigali a* 5 *voci*, Lyon, Clément Baudin, 1577, in-4° obl.

VEESENMEYER (Georges), théologien allemand et savant littérateur, est mort à Ulm, le 6 avril 1833. Au nombre de ses écrits, on remarque une dissertation intitulée : *Versuch einer Geschichte des deutschen Kirchengesanges in der Ulmischen Kirche* (Essai d'une histoire du chant évangélique allemand dans l'église d'Ulm), Ulm, 1798, in-4° de douze pages.

VEGGIO (Claude), contrepointiste italien, vers le milieu du seizième siècle, a publié *Il primo libro di madrigali a* 4 *voci, con la gionta de sei altri di Archadelt della misura a breve*; Venise, Jérôme Scotto, 1540, réimprimé dans la même ville en 1545, in-4° obl.

VEICHTNER (François-Adam), violoniste allemand et compositeur, naquit vraisemblablement en Prusse, vers 1745, et fut élève de François Benda, à Potsdam. Ayant été nommé maître de chapelle du duc de Courlande, il obtint ensuite un congé pour voyager en Italie, et brilla dans les concerts de Milan. De retour à Mittau, il y vécut jusqu'à l'époque de la dissolution de la chapelle du duc, puis se rendit à Pétersbourg, où il mourut. On a imprimé de sa composition : 1° Quatre symphonies pour deux violons, alto, basse, deux hautbois, deux bassons et deux cors, op. 1, Leipsick, Sommer (1770). 2° Symphonies russes à huit parties, Leipsick, Hartknoch. 3° Concerto pour violon principal, violons, alto, basse continue et basse de *ripieno*, ib. (1771). 4° Trois quatuors pour deux violons, viole et basse, op. 3, Pétersbourg (1802). 5° Vingt-quatre fantaisies pour violon et basse, op. 7, lib. 1 et 2, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 6° Vingt-quatre sonates pour violon et basse, op. 8, liv. 1, 2, 3, 4, *ibid.* 7° Air russe varié, suivi d'un caprice, op. 9, *ibid.* Veichtner a laissé en manuscrit : 1° *La Transfiguration de Jésus-Christ*, oratorio à quatre voix et orchestre. 2° Hymne à Dieu, *idem*. 3° *Céphale et Procris*, cantate. 4° Deux divertissements pour orchestre complet.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

VEIT (Wenzel-Henri), compositeur de l'époque actuelle, est né le 19 janvier 1806, à Kzepnitz, village de la Bohême. A six ans il reçut les premières leçons de piano du maître d'école du village; peu de temps après il fréquenta les cours du gymnase de Leitmeritz, et continua en même temps avec zèle l'étude de la musique. En 1821, son père l'envoya à l'université de Prague; mais ayant perdu ses parents, le jeune Veit se vit dans la nécessité d'abandonner ses études et de donner des leçons de musique pour vivre. Plus tard cependant il reprit ses cours de droit, et après avoir subi les examens, il entra dans la magistrature, en 1831. En 1841, il s'est fixé à Aix-la-Chapelle et y est devenu directeur de musique d'une société de chœur. On a gravé de sa composition, à Prague : 1° Quintettes pour deux violons, alto et deux violoncelles, op. 1 et 2. 2° Quatuors pour deux violons et deux violoncelles, op. 3, 4, 5, 7, 15. 3° Nocturne pour le piano, op. 6. 4° Polonaise *idem*, op. 11, 5° *Ave maris stella*, à trois voix et orchestre, op. 9. 6° Six quatuors pour quatre voix d'hommes, op. 12. 7° Plusieurs cahiers de chants avec accompagnement. Une ouverture de concert de sa composition a été exécutée à Prague en diverses circonstances, à Leipsick, en 1841, et à Cologne en 1844.

VELASCO (D. Francisco), musicien espagnol du seizième siècle, fut nommé maître de chapelle de la cathédrale de Santiago, en 1578. Mais il ne jouit pas longtemps des avantages de cette position, car il mourut au commencement de 1579. Ce maître a laissé en manuscrit des messes, des motets et des *villancicos* ou chants de Noël.

VELASCO (Nicolas-Diaz), musicien au service du roi d'Espagne Philippe IV, vers le milieu du dix-septième siècle, a publié un système de tablature pour la guitare, sous ce titre : *Nuevo modo de cifra para taner la guitarra con variedad y perfection*, etc., Naples, Égide Longo, 1640, in-4°.

VELLA (P. DA), violoniste et compositeur, né à Malte, vécut à Paris vers le milieu du dix-huitième siècle, et y publia : 1° Six trios pour deux violons et basse, op. 1 (1768). 2° Six quatuors pour trois violons et basse.

VELLUTI (Jean-Baptiste), le dernier soprano célèbre de l'Italie, naquit à Monterone, dans la Marche d'Ancône, en 1781. Il était âgé de quatorze ans lorsque l'abbé Calpi, maître de chant à Ravenne, se chargea de son éducation musicale et le prit dans sa maison pour surveiller ses études. Après six années d'exercices de solfége et de vocalisation, Velluti commença sa carrière théâtrale, dans l'automne de 1809, à Forli, et la continua pendant deux ou trois ans sur les petits théâtres de la Romagne. Arrivé à Rome, au carnaval de 1805, il y fit admirer la beauté de sa voix et l'expression de son chant dans *la Selvaggia*, de Nicolini. Deux ans après, il retourna dans la même ville et se fit la réputation de premier chanteur de son époque dans le *Trajano*, du même compositeur. A l'automne de 1807, il fut appelé au théâtre Saint-Charles de Naples, et y fit une vive sensation. Pendant le carnaval et le carême de 1800, il brilla à *la Scala* de Milan, dans le *Coriolano*, de Nicolini, et dans l'*Ifigenia in Aulide*, de Federici. De là il alla à Turin, puis retourna à Milan, en 1810, et fut engagé pour le théâtre de Vienne, en 1812. De retour en Italie, il chanta à Venise avec un succès prodigieux, puis reparut à Milan, en 1814, dans le *Quinto Fabio* de Nicolini, avec la Correa et David. Dans les années 1825 et 1826, il chanta au théâtre du Roi, à Londres, et eut, pour chaque saison de cinq mois, un traitement de 2,300 livres sterling (environ 57 mille francs). En 1829, il fit un second voyage en Angleterre; mais sa voix ayant perdu son éclat, il n'y trouva pas d'engagement; depuis lors il s'est retiré dans sa patrie, où il est mort dans les premiers jours de février 1861, à l'âge de quatre-vingts ans.

VENEGAS (Louis), né à Hinestrosa, dans la Castille, a écrit un traité de tablature et de composition, intitulé : *Trattado de Cifra nueva para tecla, harpa y viguela, canto llano, de organo, y contrapunto;* Alcala de Henarez, 1557, in-fol.

VENERI (Gaëcoire), compositeur, né à Rome, vers le milieu du seizième siècle, fit ses études musicales dans cette ville. Il s'est fait connaître par un œuvre qui a pour titre : *Armonia di Venere. Madrigali a 5 voci, ed in fine due, con un Eco a 8 voci; Bracciano, per Andrea Fei* (sans date).

VENINI (l'abbé François), né en 1758, sur les bords du lac de Como, près de cette ville, entra d'abord dans la congrégation des frères de la doctrine chrétienne, et enseigna les mathématiques à Parme dans leur institut; mais il en sortit ensuite, et se rendit à Aix, où il fut attaché à l'évêché, en qualité d'abbé séculier. Les événements de la révolution ayant obligé Venini à retourner en Italie, il se fixa à Milan, et y fut nommé membre de l'Académie des sciences de l'Institut du

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

royaume d'Italie. Il mourut dans cette ville, en 1820, à l'âge de quatre-vingt-deux ans. On a de ce savant un écrit intitulé : *Dissertazione sui principii dell' armonia musicale e poetica, e sulla loro applicazione alla teoria e alla pratica della versificazione italiana;* Parigi, Molini, 1784, gr. in-8° de cent soixante-cinq pages. Le même libraire a publié une deuxième édition de cet écrit, en 1798, sans nom de lieu et sans date, gr. in-8°. Ce bon ouvrage est divisé en cinq chapitres; les deux premiers ont été réimprimés dans les *Opuscoli scelti di Milano* (t. IX, p. 132-150), sous le titre : *Dell' armonia musicale.*

VENOUSE (le prince de). *Voyez* **GESUALDO** (Charles).

VENSKY (Georges), docteur en théologie et recteur à Bunzlau, naquit à Gommern (Saxe), au commencement du dix-huitième siècle. Amateur de musique distingué, il fut membre de la société de Mizler (*voyez* ce nom), et fournit à l'écrit périodique de celui-ci, intitulé *Bibliothèque musicale* (Musikalisch Bibliothek), deux dissertations concernant la musique et la notation des Hébreux t. III, p. 666-684).

VENTO (Ivo DE), musicien espagnol, fut attaché au service du duc Guillaume de Bavière, et vécut à Munich, dans la seconde moitié du seizième siècle. Massimo Trojano dit (1) que cet artiste était troisième organiste de la cour de Bavière, en 1568, et qu'il alternait par semaine, pour son service, avec ses collègues *Giuseppe*, de Lucques, et Jean-Baptiste Marsolino. Il ne vivait plus en 1593, où il avait obtenu sa retraite, car il ne figure plus dans l'état des artistes de la chapelle ducale de Munich dressé dans cette même année. Sa dernière publication est de 1591. Les œuvres connues d'Ivo de Vento sont : 1° *Cantiones sacræ seu Motlectæ quatuor vocum;* Munich, Adam Berg, 1569, in-4° obl. 2° *Latinæ Cantiones, quas vulgo Motecta vocant, quinque vocum, suavissima melodia, etiam instrumentis musicis attemperatæ; nunc primum in lucem editæ; Monachii, per Adamum Berg,* 1570, in-4° obl. 3° *Newe teutsche Lieder mit* 4, 5 *und* 6 *Stimmen :* Munich, Adam Berg, 1570, in-4° obl. 3° (*bis*) *Teutsche Lieder von* 4 *Stimmen, nebst zwey Dialogis, einem von* 8 *und den andern von* 7 *Stimmen* (Chansons allemandes à quatre voix, avec deux dialogues dont un à huit voix et l'autre à sept); *ibid.*, 1571, in-4° obl. 4° *Neue teutsche Lieder mit drey Stimmen, lieblich zu singen, und auf allerley Instrumenten zu gebrauchen* (Nouvelles chansons allemandes à trois voix, agréables à chanter et à jouer sur toute espèce d'instruments); *ibid.*, 1572, in-4° obl. 6° *Neue teutsche Lieder mit drey Stimmen welche lieblich zu singen und auf allerley instrumenten zu gebrauchen* (Nouvelles chansons allemandes à trois voix, lesquelles sont agréables à chanter et à jouer sur toutes sortes d'instruments); *ibid.*, 1573, in-4° obl. 7° *Motetæ aliquot sacræ quatuor vocum, quæ cum vivæ voci, tum omnis generis instrumentis musicis commodissime applicari possunt;* ibid., 1574, in-4° obl. 8° *Teutsche Liedlein mit drey Stimmen zu singen und zu gebrauche auf allerley instrumenten* (Petites chansons allemandes à trois voix etc.); *ibid.*, 1576, in-4° obl. 9° Cinq motets, deux madrigaux, deux chansons françaises et quatre chansons allemandes, à cinq et à huit voix; *ibid.*, 1576, in-4° obl. 10° *Neue teutsche geistliche und weltliche Lieder mit fünf Stimmen, zu singen,* etc. (Nouvelles chansons allemandes, spirituelles et mondaines, pour chanter à cinq voix, etc.); *ibid.*, 1582, in-4° obl. 11° *Newe teutsche Lieder mit drey Stimmen* (Nouvelles chansons allemandes à trois voix); *ibid.*, 1591, in-4° obl.

VENTO (Matthias), compositeur, né à Naples, en 1739, fit ses études musicales au conservatoire de Loreto, et commença sa réputation par les opéras suivants : 1° *Il Bacio.* 2° *La Conquista del Messico.* 3° *Demofoonte.* 4° *Sofonisba,* et 5° *La Vestale.* Appelé à Londres, en 1765, il y publia de la musique de clavecin et des canzonettes italiennes qui eurent du succès. En 1771, il écrivit *Artaserse,* pour la société harmonique (*Harmonic meeting*), établie en opposition à l'Opéra et dirigée par Giardini : cet ouvrage ne réussit pas. Vento gagnait beaucoup d'argent et vivait avec beaucoup de parcimonie, ce qui fit croire qu'il était riche; cependant lorsqu'il mourut, en 1777, on ne put rien trouver de ce qu'il avait amassé, et sa femme ainsi que sa mère n'eurent d'autre ressource, pour vivre, que le travail de leurs mains. On a gravé de la composition de Vento à Paris et à Londres : 1° Six trios pour deux violons et basse, op. 1. 2° Six trios pour clavecin, op. 2. 3° Six sonates pour clavecin, op. 4. 4° Six trios pour clavecin, violon et violoncelle, op. 5. 5° Six *idem*, op. 6. 6° Six *idem*, op. 7. 7° Six *idem*, op. 8. 8° Six *idem*, op. 9. 9° Six *idem*, op. 12. 10° Six can-

(1) *Discorsi delli trionfi, giostre, apparati,* etc., p. 66, Voyez Trojano.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

zonettes italiennes pour une et deux voix. op. 3. 11° Six *idem*. op. 10.

VENTURELLI (Joseph), compositeur et organiste, naquit à Rubiera dans le duché de Modène, en 1711, et mourut à Modène, le 31 mai 1775, à l'âge de soixante-quatre ans. Riccardo Broschi (*voyez* ce nom) avait été son maître de contrepoint. Devenu habile dans l'art d'écrire, Venturelli composa, à l'âge de vingt-deux ans, une messe à quatre voix avec instruments, qui fut exécutée en 1733 dans la cathédrale de Modène et commença sa réputation. Toutefois, plus savant musicien qu'homme de génie, il échoua bientôt après dans l'entreprise d'un *Stabat Mater* à trois voix avec instruments, qu'il croyait destiné à balancer la renommée de celui de Pergolèse et qui ne réussit pas; ce qui n'empêcha pas que le duc Rinaldo le chargea de mettre en musique *La Passione di Gesu Cristo*, de Métastase, à quatre voix et instruments. Cet ouvrage fut exécuté à la cour en 1735. En 1741, Venturelli fit représenter au théâtre de Modène l'opéra bouffe intitulé : *Il Matrimonio disgraziato*. Il y donna aussi, en 1753, *La Moglie alla moda*, intermède à deux personnages dans la forme alors en vogue. Cet artiste a laissé en manuscrit un grand nombre d'airs écrits pour être introduits dans divers opéras, beaucoup de psaumes, Hymnes, *Tantum ergo*, motets, messes, cantates, symphonies et concertos pour divers instruments. En 1774, un an avant sa mort, il voulut tenter un nouvel essai de lutte avec le génie de Pergolèse, et écrivit un second *Stabat Mater* à trois voix et instruments, qui fut plus malheureux encore que le premier.

VENUA (Frédéric-Marc-Antoine), violoniste et compositeur, né à Paris en 1788, d'une famille italienne, commença l'étude de la musique dès ses premières années. En 1800, il fut admis au Conservatoire de cette ville comme élève de Baillot, pour le violon. Le départ de cet artiste célèbre pour la Russie ayant laissé son élève abandonné à lui même, les parents de M. Venua profitèrent des relations rétablies entre la France et l'Angleterre par la courte paix d'Amiens, et allèrent se fixer à Londres en 1803. Leur fils y reçut des leçons de composition de son compatriote Lanza (*voyez* ce nom), et eut quelques conseils de Winter. Devenu chef d'orchestre pour les ballets au théâtre du Roi, à Londres, M. Venua fut chargé de la composition de la musique des pièces de ce genre et resta en possession de cet emploi pendant une longue suite d'années. Au nombre de ses ouvrages, on remarque le ballet de *Flore et Zephire* (de Didelot), qui fut joué à l'Opéra de Paris en 1816, et obtint un succès de vogue pendant plusieurs années. M. Venua n'a cessé d'habiter Londres pendant environ soixante ans et y a joui de beaucoup d'estime.

VÉNY (Auguste), né le 30 septembre 1801 à Méru (département de l'Oise), fut admis au Conservatoire de Paris, le 12 avril 1810, comme élève de M. Vogt pour le hautbois, et fit, sous la direction de M. Barbereau, des études de contrepoint et de fugue. En 1818, il obtint au concours le second prix de hautbois; le premier ne lui fut pas décerné, quoiqu'il soit resté dans la classe de son professeur jusqu'en 1823. En 1819, il entra à l'orchestre de l'Opéra italien en qualité de second hautbois, et en 1822 il passa à celui de l'Opéra dans la même position : il y resta jusqu'en 1842, où il prit sa retraite. Cet artiste s'est particulièrement distingué par la manière de jouer le cor anglais, dont il avait fait une étude spéciale. On a de lui deux livres de mélanges pour hautbois et piano concertants, sous le titre de *Souvenirs des Bouffes;* Paris, Henri Lemoine. Il a publié aussi une *Fantaisie pour hautbois et piano sur des thèmes de Richard*, ibid.; *Fantaisie sur le Roi d'Yvetot;* Paris, Meissonnier; et *Fantaisie pour hautbois ou cor anglais et piano sur les thèmes de Régine :* Paris, Brandus.

VERACINI (Antoine), violoniste, né à Florence, vers le milieu du dix-septième siècle, a publié de sa composition : 1° *Sonate a tre, due violini e violone, o arcilïuto col basso continuo per l'organo*, op. 1, Florence, 1692; cet ouvrage a été réimprimé à Amsterdam chez Roger, in-4° obl. 2° *Sonate da Chiesa a violino e violoncello o basso continuo*, op. 2; Amsterdam, Roger. 3° *Sonate da camera a due violini e violone, o arcilïuto col basso continuo per cembalo*, op. 3, ibid.

VERACINI (François-Marie), neveu du précédent et son élève, fut considéré en Italie comme le plus habile violoniste de son temps, après la mort de Corelli. Il naquit à Florence vers l'année 1685. A l'âge de vingt-neuf ans, il se rendit à Venise et s'y fit entendre avec un si brillant succès, que Tartini, désespérant de lutter contre lui avec quelque avantage, se retira à Ancône, pour s'y livrer à de nouvelles études (*voyez* Tartini). Dans la même année (1714), Veracini fit un premier voyage à Londres et y joua dans les entr'actes de l'Opéra. Il y fit la plus vive sensation, et y vécut pendant

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

deux ans considéré comme un prodige d'habileté. Arrivé à Dresde en 1720, il obtint les titres de compositeur et de virtuose de la musique particulière du roi de Pologne. Malheureusement son orgueil, égal à son talent, blessa dans plusieurs occasions l'amour-propre des artistes de cette musique, particulièrement de Pisendel, maître de concerts du roi. Celui-ci résolut de se venger, et fit étudier avec soin un de ses concertos par un des plus médiocres violonistes de l'orchestre, jusqu'à ce qu'il le jouât parfaitement; puis, suivant l'usage de cette époque, il porta, devant le roi, le défi à Veracini de jouer ce concerto à première vue. Le virtuose se tira honorablement de cette épreuve, mais le ripiéniste le joua après lui avec la sûreté et le fini qu'on ne peut avoir dans un solo qu'après l'avoir étudié. L'humiliation que Veracini en éprouva fut si vive, qu'il tomba sérieusement malade. Dans un accès de de fièvre chaude, il se jeta par la fenêtre de sa chambre, le 13 août 1722, et fut assez heureux pour ne se casser que la jambe. Après sa guérison, il s'éloigna de Dresde, et se rendit à Prague, où il entra au service du comte de Kinsky. Après un long séjour en Bohême, il alla de nouveau en Angleterre, et donna des concerts à Londres, en 1736; mais il n'y eut plus le même succès. On lui trouva le style vieux, et la comparaison de son talent avec celui de Geminiani ne lui fut pas favorable. De retour en Italie, en 1747, il se retira près de Pise, dans une modeste demeure, et y mourut vers 1750. On a gravé à Dresde et à Amsterdam deux recueils de douze sonates pour violon et basse de sa composition. Il a laissé aussi en manuscrit quelques concertos, et des symphonies pour deux violons, viole, violoncelle et basse continue pour le clavecin.

VERBONNET, musicien vraisemblement belge, de la fin du quinzième siècle et du commencement du seizième, fut élève de Jean Okeghem, ainsi que nous l'apprennent ces vers de Guillaume Crétin (*voyez* OKEGHEM), dont Guillaume Crespel a fait une déploration en musique :

> Agricola, Verbonnet, Prioris,
> Josquin Desprez, Gaspar, Brumel, Compère,
> Ne parlez plus de joyeux chantz ne ris,
> Mais composez ung *Ne recorderis*,
> Pour lamenter nostre maistre et bon père.

Le nom de Verbonnet ne serait connu que par ces vers, et l'on ne saurait rien de son mérite, si un morceau de sa composition, à quatre voix, n'avait été conservé dans le rarissime recueil qui a pour titre : *Selectissimæ nec non familiarissimæ Cantiones ultra centum, etc... à sex usque ad duas voces; Augustæ Vindelicorum, Melchior Kriesstein excudebat*, 1540, petit in-8° obl.

VERDELOT (PHILIPPE), compositeur belge, né vers la fin du quinzième siècle, avait déjà de la célébrité en Italie, dès 1526, puisque, dans cette même année, parut à Rome, chez Jacques Junte, un recueil dont il sera parlé plus loin, lequel contient un motet à quatre voix de cet artiste. En France, il était également renommé avant 1530, car Pierre Attaingnant mit à cette époque quelques-unes des compositions de Verdelot dans ses recueils de motets et de chansons des plus célèbres musiciens qui vécurent sous le règne de François Ier. On n'a que des renseignements insuffisants sur les emplois de ce musicien, jusqu'au moment où cette notice est écrite. M. Caffi (*Storia della musica sacra nella già Cappella ducale di San Marco, etc.*, t. II, p. 31) dit qu'il a trouvé son nom dans la liste des simples chanteurs de la cathédrale de Venise. Suivant Vasari (Vie des peintres), Verdelot aurait été maître de chapelle de la seigneurie de Venise; mais il ne le fut jamais. Guicciardini le place, dans sa *Description des Pays-Bas*, au nombre des artistes belges qui avaient cessé de vivre en 1507. Verdelot a vécu à Florence, au moins pendant un certain temps, car Cosme Bartoli dit de lui, dans ses *Ragionamenti accademici sopra alcuni luoghi difficili di Dante* (lib. III, fol. 36) : « ... Et » déjà vous savez qu'à Florence Verdelot était » mon grand ami. Je désirerais dire de lui, si » je n'étais retenu par l'amitié qui nous unis- » sait, qu'il y eut, comme véritablement il » y a, une infinité de ses compositions de mu- » sique qui, aujourd'hui encore, font naître » l'admiration des compositeurs les plus expé- » rimentés (1). » Mais si le séjour de Verdelot à Florence, vers 1530-1540, n'est pas douteux, il n'en est pas de même à l'égard de la position qu'il y occupa. On ne trouve aucune mention de lui dans les livres de Poccianti et de Negri sur les écrivains florentins. Zarlino, Pierre Ponzio et Vincent Galileo ne parlent de Verdelot qu'avec la plus grande estime; ce dernier lui donne la qualification d'*excellent*, dans son *Fronimo*, et y reproduit deux morceaux tirés de ses œuvres et ar-

(1)..... Et già sapete che in Firenze Verdelotto era mio amicissimo del quale io arderei di dire, se io non avessi rispetto alla amicitia, che havevono insieme, che ci fussino, come in vero ci sono, infiniti compositioni di musica, che ancor hoggi fanno meravigliare i più giudiziosi compositori che si sieno.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

rangés en tablature de luth; mais aucun de ces auteurs ne fournit de renseignements sur la situation dans laquelle vécut en Italie le célèbre musicien belge.

Les recueils de compositions de cet artiste sont devenus fort rares, et ce qu'on en trouve est presque toujours incomplet de quelque voix, quoiqu'il en ait été fait de nombreuses éditions qui prouvent la vogue dont ces ouvrages ont joui, et l'usage universel qu'on en a fait. Il existe, sans aucun doute, des éditions des madrigaux à quatre ou cinq voix de Verdelot antérieures à 1536, mais on n'en trouve de trace dans aucun catalogue venu à ma connaissance. L'existence de ces éditions est démontrée par un livre de tablature de luth qui se trouve à la Bibliothèque impériale de Vienne et qui a pour titre : *Intavolatura de li Madrigali di Verdelotto da cantare et sonare nel liuto, intavolati per Messer Adriano, novamente stampato;* sans nom de ville, mais avec la date de 1536 et les initiales O. S. M. (*Octavien Scotto de Monza*, imprimeur de musique à Venise. *Voyez* Scotto). Il est évident que cette tablature n'a été faite qu'après la publication des madrigaux de Verdelot, pour les voix. Les plus anciennes éditions connues aujourd'hui sont celles-ci : 1° *Verdelotto, Madrigali à 4 voci. In Venetia, par Ottaviano Scotto*, 1537, in-4° obl. (on en trouve un exemplaire à la bibliothèque du Conservatoire de Bologne). 2° *Il secondo libro de Madrigali di Verdelotto insieme con alcuni altri bellissimi Madrigali di Adriano* (Willaert) *et di Constantio Festa.* Sans nom de lieu, 1537. Ce recueil contient vingt-cinq madrigaux. Il est à la Bibliothèque royale de Munich. 3° *Il terzo libro di Madrigali di Verdelotto.* Sans nom de lieu, 1537 (à la même bibliothèque). 4° *Dei Madrigali di Verdelotto et d'altri autori a cinque voci libro secondo.* Sans nom de lieu, 1538 (vingt-deux madrigaux. A la même bibliothèque). Bien que ces recueils soient sans nom de ville, les caractères de musique sont évidemment ceux dont s'est servi à Venise Ottaviano Scotto, et l'on ne peut douter qu'ils ne soient sortis de ses presses. 5° *Verdelot. La più divina et più bella musica, che se udisse giamai delli presenti Madrigali a sei voci. Composti per lo eccellentissimo Verdelot, et altri musici, non più stampati, et con ogni diligentia corretti. Novamente posti in luce.* 1541. *Venetiis, apud Ant. Gardane*, petit in-4° obl. (trente et un madrigaux). 6° *Le dotte et eccellentissime compositioni dei Madrigali di Verdelot, a cinque voci, et da diversi perfettissimi musici fatte. Novamente ristampate, et con ogni diligentia corrette. Excudebat Venetiis, apud Ant. Gardane*, 1541, petit in-4° obl. (quarante-trois madrigaux). 7° *Di Verdelot tutti li Madrigali del primo et secondo libro, a quattro voci. Novamente ristampati, et da molti errori emendati. Con la giunta dei Madrigali a cinque voci del medesimo autore. Aggiuntovi ancora altri Madrigali novamente composti da Messer Adriano* (Willaert); *et de altri eccellentissimi musici. Venetiis, apud Antonium Gardane*, 1541. Petit in-4° obl. (soixante-huit madrigaux). Une autre édition des deux premiers livres de madrigaux à quatre voix de Verdelot avec les madrigaux à cinq voix avait été publiée en 1540 chez Jérôme Scotto, à Venise, sous un titre exactement semblable. 8° *Verdelot. A quattro voci. Venetiis, apud Ant. Gardane*, 1541. Petit in-4° obl. (trente-six madrigaux; c'est un choix de pièces des deux premiers livres à quatre voix). 9° *Madrigali di diversi autori. Venetia appresso Antonio Gardane*, 1546, petit in-4° obl. Ce recueil n'est qu'une nouvelle édition du n° 5, quoique l'imprimeur n'ait pas mis au frontispice *nuovamente ristampati*. Le même éditeur en a donné une troisième édition en 1561, in-4° obl. Antoine Gardane a donné aussi de nouvelles éditions des deux premiers livres de madrigaux à quatre voix de Verdelot, en 1556 et 1560. Il y a enfin une édition des mêmes livres réunis sous ce titre : *Tutti li Madrigali del Verdelot a 4 voci, corretti da Claudio da Corregio. Venetia, presso Claudio da Correggio*, 1566, in-4°. 10° *Philippi Verdeloti Electiones diversorum Motettorum distinctæ quatuor vocibus, nunc primum in lucem missæ. Et quorundam musicantium aliorum Meditationes musicæ dulcissimæ. Venetiis, apud Antonium Gardanum*, 1549, in-4° obl. Ce recueil de motets de Verdelot est le seul que je connaisse, quoiqu'il en ait écrit un grand nombre répandus dans les recueils publiés en France, en Belgique, en Italie et en Allemagne. Parmi ces recueils, on remarque ceux-ci : 1° *Motetti del Fiore. Primus Liber cum quatuor vocibus. Impressum Lugduni per Jacobum Modernum de Pinguento*, 1532, in-4°. — 2° Idem. *Liber secundus quatuor vocibus.* Sans nom de lieu et sans date (Lyon, Jacques Moderne, 1535). — 3° *Liber primus, quinque et viginti musicales quatuor vocum Motetos complectitur. Parisiis, apud Petrum Attaingnant*, 1534. — 4° *Liber secundus:*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

quatuor et viginti musicales quatuor vocum Motetos habet; ibid., 1534. — 5° *Liber tertius viginti musicales quinque, sex vel octo vocum motetos habet*; ibid., 1534. — 6° *Liber quartus: XXIX musicales quatuor vel quinque parium vocum modulos habet*; ibid., 1534. — 7° *Liber decimus: Passiones Dominice in Ramis palmarum, veneris sancte; nec non lectiones feriarum quinte, sexte ac sabbati hebdomade sancte*; ibid., 1534. — 8° *Liber undecimus. XXVI musicales habet modulos quatuor et quinque vocibus editos*; ibid., 1534. — 9° *Novum et insigne opus musicum sex, quinque et quatuor vocum*, etc.; *Noribergæ, arte Hieronymi Graphei*, 1537. — 10° *Selectissimarum Motetarum partim quinque, partim quatuor vocum. Tomus primus. D. Georgio Forstero selectore Imprimebat Petreius Norimbergæ*, 1540. — 11° *Evangelia Dominicorum festorum dierum musicis numeris pulcherrime comprehensa et ornata. Tomi sex. Noribergæ in officina Johannis Montani et Ulrici Neuberi*, 1554, in-4° obl. — 12° *Psalmorum selectorum a præstantissimis hujus nostri temporis in arte musica artificibus in harmonia quatuor, quinque et sex vocum redactorum*; ibid., 1553, *Tomi quatuor*. — 13° *Le neufviéme livre auquel sont contenues trente et huyt chansons musicales à quatre parties nouvellement imprimées, à Paris, par Pierre Attaignant*, 1529, in-8° obl. La collection de musique d'anciens auteurs en partition qui se trouve à la bibliothèque du Conservatoire de Paris, sous le nom de *Collection Eler*, renferme un motet à cinq voix du même auteur (*Si bona suscepimus*), et le canon à huit voix : *Qui dira la peine*. On trouve des messes de Verdelot dans le volume 38° des archives de la chapelle pontificale de Rome, en manuscrit. Un motet à quatre voix de ce musicien (*Tanto tempore vobiscum*) est contenu dans un beau manuscrit de la bibliothèque de Cambrai, coté 124. On trouve aussi le nom de Verdelot avec son prénom dans une collection qui a pour titre : *Le dixiesme livre des chansons à quatre parties contenant la bataille de Clément Jannequin, avecq la cinquiesme partie de Philippe Verdelot si placet, et deux chasses de liévre à quatre parties et le chant des oiseaux à trois*. Imprimées à Anvers par Tilman Susato, imprimeur et correcteur de musique, demeurant auprès de la Nouvelle Bourse, l'an 1545, in-4°. Une messe de Verdelot à quatre voix, intitulée *Philomena*, se trouve dans un recueil qui a pour titre : *Missarum quinque liber primus, cum quatuor vocibus ex diversis authoribus excellentissimis noviter in unum congestus. Venetiis, apud Hieronymum Scotum*, 1544.

VERDI (Joseph), compositeur dramatique, est né le 9 octobre 1814, à Busseto, bourg du duché de Parme, à six lieues environ de cette ville, et autant de Plaisance. Un organiste de cette localité, nommé *Provesi*, lui donna les premières leçons de musique et l'initia aux éléments de l'harmonie. Après quelques années employées en essais de composition, où son instinct avait plus de part que l'insuffisant enseignement de son professeur, Verdi comprit la nécessité d'une instruction plus solide, dont il n'espérait trouver la source que dans une grande ville; mais né d'une famille peu aisée, il ne pouvait obtenir d'elle les ressources nécessaires pour y vivre pendant le temps de ses études. Cependant il touchait à sa dix-neuvième année, et il n'y avait pas de temps à perdre pour atteindre son but. Ce fut alors qu'un de ses concitoyens, M. Antonio Barezzi, persuadé qu'il y avait dans ce jeune homme une célébrité future, lui offrit de pourvoir à son entretien jusqu'au moment où lui-même se créerait des moyens d'existence par son talent. Touché de cette offre généreuse, Verdi accepta avec reconnaissance et se rendit à Milan, où il arriva dans l'été de 1833. Il s'était proposé d'entrer au Conservatoire de cette ville; mais il n'y fut pas admis. On a pris plus tard occasion de cette circonstance pour faire une de ces sorties si fréquentes contre les conservatoires et les écoles; car cette niaiserie est un des lieux communs de la critique vulgaire. Ceux qui ont intenté ce procès au Conservatoire de Milan ignorent que son chef était alors Francesco Basili, un des derniers maîtres produits par la grande école du dix-huitième siècle, et artiste de grande valeur (*voyez* Basili). Il est à peu près certain que Basili chercha dans l'aspect de Verdi quelque indication de ses facultés d'artiste; car c'est par là qu'un chef d'école peut, dans la plupart des cas, apprécier les chances d'avenir d'un élève aspirant : or pour quiconque a vu l'auteur de *Rigoletto* et d'*il Trovatore*, ou seulement son portrait, il est évident que jamais physionomie de compositeur ne fut moins révélatrice du talent. Cet extérieur glacé, cette impassibilité des traits et de l'attitude, ces lèvres minces, cet ensemble d'acier, peuvent bien indiquer l'intelligence; un diplomate pourrait être caché là-dessous; mais personne n'y pourrait découvrir ces mouvements passionnés de l'âme qui, seuls, président à la

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

création des belles œuvres du plus émouvant des arts. N'ayant pas été reçu dans les classes d'harmonie et de composition du Conservatoire, Verdi choisit pour maître Lavigna (*voyez* ce nom), alors *maestro al cembalo* du théâtre de *la Scala*. Comme la plupart des maîtres de cette époque, Lavigna avait une méthode d'enseignement toute pratique : il faisait écrire par son élève des morceaux sur divers sujets, et il se bornait à en corriger les fautes. Après trois années d'études de ce genre, Verdi écrivit de la musique de piano, des marches et pas redoublés pour musique militaire, des ouvertures (*sinfonie*), des sérénades, des cantates, des morceaux de chant, un *Stabat Mater* et quelques autres morceaux de musique religieuse : tout cela est resté inédit.

Le début de sa carrière de compositeur dramatique se fit le 17 novembre 1839, au théâtre de la Scala de Milan, par *Oberto conte di San Bonifazio*, opéra rempli de réminiscences des ouvrages de Bellini, particulièrement de la *Norma*, et en général mal écrit, mais où il y avait quelques bonnes choses empreintes de caractère dramatique, entre autres un quatuor au second acte, qui décida le succès de l'ouvrage. Dans ce morceau même, il y a bien des maladresses d'écolier, par exemple des successions d'accords parfaits majeurs montant d'un degré, où se trouvent réunies toutes les fautes de tonalité qu'on puisse accumuler; mais le sentiment est énergique et l'effet scénique entraînant : il n'en faut pas davantage pour le public qui n'entend rien aux finesses de l'art. *Un Giorno di regno*, traduit du vaudeville français *Le faux Stanislas*, fut le second opéra écrit par Verdi. Représenté au théâtre de *la Scala*, au mois de décembre 1840, il tomba et ne fut donné qu'une fois. Le correspondant de la *Gazette générale de musique de Leipsick*, rendant un compte sommaire de cet ouvrage, le définit *un bazar de réminiscences*. Après le naufrage de cette partition, Verdi éprouva un moment de découragement; cependant il accepta du poëte Solera le livret de *Nabucodonosor*, qui venait d'être refusé par *Nicolai*, de Berlin, dont le *Templario* avait obtenu récemment de brillants succès à Turin, à Gênes et à Milan. Représenté au mois de mars 1842, *Nabucodonosor* répara brillamment l'échec d'*Un Giorno di regno* : il fut le premier fondement de la renommée de l'artiste. Un certain caractère grandiose se fait remarquer dans cet ouvrage. Quand je l'entendis à Paris, où Ronconi se montrait excellent dans le rôle principal, je crus à l'avenir du jeune compositeur, en dépit des réminiscences de formes et d'idées prises çà et là, surtout dans Rossini et Donizetti, et de certaines vulgarités dans les cabalettes. Les choses originales, véritablement trouvées, n'y sont pas abondantes; mais j'y trouvais assez d'heureux effets d'opposition de rhythmes et de coloris, pour espérer d'un compositeur de vingt-huit ans des conceptions plus complètes, lorsque l'expérience aurait développé, fortifié ses qualités personnelles. Après le *Nabucodonosor* vint l'opéra *I Lombardi alla prima Crociata*, représenté à Milan au mois de février 1843. Le succès eut encore plus d'éclat que celui de l'ouvrage précédent. Les mêmes qualités, les mêmes défauts s'y trouvent à peu près dans les mêmes proportions; cependant il y a dans les *Lombardi* quelques morceaux d'une touche plus ferme que dans l'autre, particulièrement le trio final *Qual volutà trascorrere*, qui a toujours fait naître l'enthousiasme des spectateurs italiens. *L'Ernani*, qui succéda aux *Lombardi*, fut représenté à Venise, dans le mois de mars 1844. C'est un des ouvrages du maître travaillés avec les soins les plus minutieux et dans lesquels son intelligence de l'effet scénique s'est manifestée de la manière la plus évidente. Le charme y est absent, comme dans ses productions précédentes, mais la force dramatique n'y fait pas défaut; elle y tombe même dans l'exagération qui est inhérente à sa manière, et l'on y sent une certaine tendance violente et révolutionnaire qui répond à la disposition des esprits en Italie à l'époque où l'ouvrage fut produit. De là le succès général d'*Ernani* sur les scènes de la Péninsule; succès que cette partition ne trouva pas alors dans le reste de l'Europe.

Inférieur à l'*Ernani*, le drame musical *I due Foscari*, représenté au théâtre *Argentina* de Rome au mois de novembre 1844, fut froidement accueilli. Il se releva plus tard et fut joué sur la plupart des scènes italiennes, mais sans faire naître jamais de bien vives sympathies. Cet opéra fut, pour Verdi, le commencement d'une phase peu fortunée dans sa carrière dramatique, car il fut suivi de *Giovanna d'Arco*, joué à Milan, au mois de février 1845, et qui tomba; de l'*Alzira*, joué sans succès au théâtre *San Carlo* de Naples, dans la même année; de l'*Attila*, faible production donnée à Venise, au mois de mars 1846, et qui n'eut qu'une courte existence à la scène; de *Macbeth*, mauvais ouvrage écrit pour Florence, représenté au mois de mars

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

1847, et presque aussitôt oublié; enfin, d'*I Masnadieri*, partition écrite pour Londres, où elle fut mise en scène sans succès, au mois de juillet 1847. Après cette dernière chute, Verdi se rendit à Paris, où il était engagé pour arranger sa partition des *Lombardi* en opéra français; travail malheureux qui a donné pour résultat *Jérusalem*, joué à l'Opéra au mois de novembre de la même année, et dans lequel, dénaturant une de ses meilleures productions, transportant les morceaux de la situation pour laquelle ils avaient été faits dans d'autres où ils perdent leur signification, le compositeur a intercalé des choses prises dans d'autres partitions, ou des morceaux nouveaux. Au nombre de ces choses nouvelles est la scène monstrueuse et révoltante de la dégradation de Gaston par la main du bourreau, où se trouve un air mal fait, dépourvu d'art, dans lequel une longue phrase de peu de valeur est répétée trois fois de la même manière, en montant chaque fois d'un ton. Cette pauvreté de conception, condamnée dans les anciennes écoles d'Italie, était désignée autrefois par le nom de *rosalie*. Le professeur A. Basevi, qui connaît l'art et dont on ne peut méconnaître la bienveillance pour Verdi, a dit de cet ouvrage (*Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*, p. 131) : « Sous la forme de *Jérusalem*, les » *Lombardi* sont à peine reconnaissables, » ayant perdu leur fraîcheur et leur beauté. » Il en devait être ainsi quand on réfléchit » que, par la transformation opérée, les » pensées et les meilleures scènes sont » changées et altérées; que l'action est trans- » portée d'un climat sous un autre; que » beaucoup de bons morceaux ont disparu ou » sont mutilés; que quelques-uns ont été » privés de la vie et de l'énergie qui se trouve » dans d'autres; de telle sorte qu'il en résulte » un travail bouffi, décousu, et privé du co- » loris, qui est un des plus grands mérites des » *Lombardi* (1). » En dépit de ces défauts, auxquels j'en pourrais ajouter plusieurs autres, l'administration de l'Opéra fit un succès momentané à la triste conception de *Jérusalem*. Verdi retourna en Italie. Il n'avait pas fini avec sa mauvaise veine théâtrale; car *Il Corsaro*, joué à Trieste au mois d'octobre 1848, fit un *fiasco*; la *Battaglia de Legnano*, représentée à Rome, au mois de janvier 1849, n'eut qu'un moment d'existence et tomba dans les autres villes; enfin *Stiffelio*, joué à Trieste au mois de novembre 1850, ne réussit pas. Avant ce dernier ouvrage, Verdi avait donné à Naples, au mois de décembre 1849, *Luisa Miller*, production supérieure à toutes celles qu'il avait mises en scène depuis 1844. On y trouve un quintette, à la fin du premier acte, qui est une des meilleures choses écrites par le compositeur. La partition de *Luisa Miller* est restée au nombre de ses succès en Italie.

L'année 1851 marqua une transformation dans la manière de Verdi et commença l'époque de sa popularité hors de sa patrie. Ce fut au mois de mars de cette année qu'il donna son *Rigoletto* à Venise. Il y a dans cet ouvrage des traits de mélodie mieux sentis que dans ses productions précédentes : je dis *des traits* parce que le sentiment de la mélodie pure n'est souvent que fugitif dans ses partitions; jamais il n'en fait la base d'un morceau entier. Sa phrase, en général, est courte; elle se complète par des procédés de facture ou par des lieux communs. Dans *Rigoletto* se rencontrent çà et là des phrases d'un bon sentiment. L'air de *Rigoletto* au second acte et le duo qui le suit ont le caractère dramatique, ainsi que le quatuor du troisième acte. Après *Rigoletto* vint *il Trovatore*, représenté à Rome, dans le mois de janvier 1853. La scène du *Miserere* a fait la fortune de cet opéra; non que le *Miserere* en lui-même ait beaucoup de nouveauté, mais le caractère de la cantilène est touchant, et l'angoisse de Léonore est bien exprimée. Dans son ensemble, cette partition est fort inégale et l'on y sent des réminiscences de Bellini et de Donizetti. *La Traviata*, jouée à Venise, au mois de mars 1853, tomba le premier soir, se releva ensuite et finit par devenir en Italie un des ouvrages les plus populaires de Verdi. A l'étranger, il a moins réussi. *Les Vêpres siciliennes*, écrites pour l'Opéra de Paris, et représentées le 13 juin 1855, furent assez froidement accueillies. La partition est mieux écrite que la plupart des ouvrages du même auteur; l'instrumentation est brillante, mais l'inspiration manque presque partout. Du reste, en écrivant pour Paris, Verdi ne changea pas sa manière : *Les Vêpres sici-*

(1) Sotto il sembiante della *Jerusalem*. *I Lombardi* sono appena riconoscibili per la perduta loro freschezza ed avvenanza. E così doveva succedere quando si rifletta che, per la operata trasformazione, si mutarono ed alterarono i pensieri e le scene migliori; venne trasportata l'azione, sotto un altro cielo; molti buoni pezzi disparvero o rimasero mutilati; ed alcuni furono privati di quella vita ed energia che trovasi negli altri; di modo che resultò un lavoro gonfio, sconnesso, e senza quel *colorito*, che forma il pregio maggiore de' *Lombardi*.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

liennes ne sont qu'un médiocre opéra italien porté sur la scène française.

De retour en Italie après la représentation des *Vêpres siciliennes*, Verdi écrivit pour Venise *Simone Boccanegra*, dans lequel il tenta un essai de musique de *l'avenir*, à la manière allemande de l'*époque actuelle*, autant qu'en peut faire un Italien : cette fantaisie ne lui réussit pas, car l'ouvrage tomba au théâtre de la Fenice, le 12 mars 1856; il ne fut pas mieux accueilli ailleurs, à l'exception de Naples, où il eut quelques représentations. Verdi refit ensuite son *Stiffelio* pour la foire de Rimini, sous le titre d'*Aroldo*. Du prêtre (*Stiffelio*), son poëte fit un guerrier (*Aroldo*), et la musique faite pour le premier s'adapta tout aussi bien à l'autre. Quelques morceaux de la première forme disparurent; d'autres furent modifiés, et le quatrième acte fut refait en entier. L'ouvrage ainsi façonné fut joué au mois d'août 1857. La présence du compositeur à la première représentation procura des applaudissements à cette deuxième édition de son œuvre : mais *Aroldo* ne parut dans aucune autre ville de l'Italie. *Un Ballo in maschera*, écrit pour Naples, en 1858, ne put y être représenté, par les empêchements de la censure. Cet ouvrage ne fut joué qu'en 1859, à Rome, au théâtre *Apollo*. La manière du compositeur s'y rapproche de *la Traviata*. En somme, la musique de cet opéra est inférieure à celle de *Rigoletto* et du *Trovatore*. Le dernier ouvrage de Verdi, jusqu'au moment où cette notice est écrite (1864), est *la Forza del destino*, composé pour Pétersbourg, et représenté sans succès en 1863. La cour de Russie se montra bienveillante et gracieuse pour le compositeur; mais il n'en fut pas de même du public et surtout des artistes, irrités par les brusqueries et le ton dédaigneux qui sont dans les habitudes du maître.

Quelle que soit l'opinion qu'on ait du talent de Verdi et de la valeur de ses productions, on ne peut méconnaître la popularité dont il jouit. Les circonstances lui ont été favorables, car, dans l'espace de vingt-cinq ans, il n'a pas rencontré dans sa patrie un artiste de mérite avec qui il eût quelque lutte à soutenir. M. Basevi a fait, dans son livre sur l'œuvre de Verdi, le compte des opéras écrits et représentés en Italie depuis 1842 jusqu'en 1857, c'est-à-dire, dans l'espace de quinze ans : il s'élève à *six cent quarante et un!* dont aucun n'a pu vivre et dont on ne sait plus même les titres. Verdi a triomphé sans combattre, si ce n'est contre l'opinion des connaisseurs, qui ne lui était pas favorable. Homme d'intelligence, il ne se mit pas en peine de l'opposition qu'il trouva de ce côté, et se dit que les gens de goût sont toujours en si petit nombre, qu'ils ne peuvent ni faire, ni empêcher le succès. Il avait jugé son époque et son pays (car c'est un penseur), et il comprit que le temps des conditions du beau dans l'art était passé. Celui des émotions nerveuses était venu : ce fut à elles qu'il s'adressa. L'examen attentif de ses partitions ne permet pas de doute à cet égard. Tout y est combiné pour l'effet, et presque toujours pour l'effet exagéré, violent, exubérant; l'unission des voix, le staccato de l'orchestre; la fréquence des mutations de mouvements, les rhythmes pressés et persistants, les voix vibrantes et jetées dans leurs régions les plus élevées, les contrastes de coloris incessants, tout, dans cette musique, s'adresse aux sens. Rarement on y trouve quelque aliment pour l'élévation de la pensée; plus rarement encore pour le sentiment et la véritable expression. Verdi n'a été inventeur ni par l'idée, ni par la forme : son originalité consiste dans l'excès des moyens, lequel arrive au but qu'il se propose et souvent enlève l'auditoire.

Basevi, critique consciencieux, bienveillant, et dont les expressions laudatives pour l'auteur des *Lombardi* et du *Trovatore* sont souvent trop accentuées, distingue quatre manières dans l'œuvre du compositeur, et, à propos de la quatrième, il arrive à cette singulière conclusion : « Quant à ce qui est de l'art, je crois » que si Verdi, avec son quatrième style, s'ef» forçait de ne pas sacrifier la mélodie, mais, » l'associant mieux à l'harmonie, l'adaptant » avec plus de circonspection à la voix hu» maine, et faisant un meilleur emploi des di» vers instruments de l'orchestre, la rendait » plus agréable et expressive; si, outre cela, il » s'attachait à élargir les formes musicales, » sans négliger, mais cultivant avec amour le » récitatif, il couronnerait dignement son » œuvre (1). » S'il manque tout cela pour couronner cette œuvre, on voit ce qui reste, c'est ce

(1) Quanto è all'arte, io tengo che se il *Verdi*, con questo suo quarto stile, si sforzasse a non sacrificare punto la melodia, ma associandola meglio all' armonia, adattandola con più circospezione alla voce umana, facendo meglio spiccare i varj strumenti dell' orchestra, la rendesse più gradita ed espressiva; e che oltre a ciò ponesse ogni suo studio ad ingrandire *i quadri musicali*, senza trascurare, anzi coltivando con amore *il recitativo*, egli avrebbe coronato degnamente l'opera sua. (*Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*, Firenze, 1859, 1 vol. in-16, p. 293.)

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

que j'ai dit : des effets d'excitation nerveuse.

De notre temps, la popularité ne va guère sans la fortune : Verdi est un des exemples de cette association : il possède aujourd'hui de grands revenus et une propriété que son éditeur et ami, M. Léon Escudier, estime avoir une étendue de deux lieues (1). Outre cela, Verdi a enrichi les entrepreneurs de théâtres et ses éditeurs. Ne soyons donc pas étonnés si ceux-ci se sont crus obligés de me maudire et de m'insulter quand je n'ai pas partagé leur enthousiasme : leur reconnaissance ne pouvait moins faire. Verdi est membre de la chambre des députés du royaume d'Italie : il est décoré de plusieurs ordres. L'Académie des beaux-arts de l'Institut de France l'a nommé l'un de ses membres associés, en remplacement de Meyerbeer, décédé.

VERDIGUIER (Jean), né à Paris, le 11 avril 1778, entra au Conservatoire de cette ville à l'époque de sa création, et y devint élève de Gaviniès pour le violon. Le premier prix de cet instrument lui fut décerné au concours de l'an VII (1799). Admis à l'orchestre de l'Opéra en 1804, il s'est retiré en 1830, après vingt-cinq ans de service. On a gravé sous son nom : 1° Trois duos concertants pour deux violons, op. 1 ; Paris, Gambaro. 2° Trois sonates pour le violon avec basse, op. 2 ; Paris, Sieber.

VERDONCK (Cornelius), compositeur belge, né à Turnhout, dans la Campine, en 1564, eut pour maître de contrepoint Severin Cornet, de Valenciennes. Doué d'un génie heureux pour la musique, sa réputation égala bientôt celle des plus habiles compositeurs de son temps. Il passa la plus grande partie de sa vie à Anvers, d'abord au service de Corneille de Prun, magistrat et trésorier de la ville, puis à celui de Jean-Charles de Cordes, gouverneur de Wichelen et de Cerscamp. A sa mort, arrivée le 4 juillet 1625, il fut enterré au couvent des Carmélites, et son dernier protecteur lui érigea un tombeau avec une épitaphe honorable. Les compositions qu'on connaît de lui sont : 1° *Magnificat* 5 *vocum* ; Anvers, 1585. 2° *Poésies françaises de divers auteurs, mises en musique à cinq parties avec une chanson à dix* ; ibid., 1599, in-4°. 3° *Madrigali a 6 voci* ; ibid., 1603, in-4°. 4° *Madrigali a 6 voci, lib. 2* ; ibid., 1604, in 4°, réimprimés dans le même année à Cologne, in-4°. 5° *Madrigali a 9 voci* ; Anvers, 1604, in-4°.

VERDYEN (Chrétien-Émile), actuellement (1864) capitaine au 11me régiment d'infanterie belge, né à Louvain, le 5 mai 1827, a commencé ses études musicales au Conservatoire de Liége et les a terminées au Conservatoire de Bruxelles. Cet amateur a écrit la musique des opéras intitulés : *Royal régiment ; Maître Pancrace*, joué à Ypres, le 17 janvier 1861 ; *le Fou du roi*, représenté au théâtre de Liége, le 22 mars 1858 ; *Baudouin Bras-de-fer*, en trois actes et cinq tableaux. On connaît aussi du capitaine Verdyen une messe solennelle à six voix, chœur et orchestre et des cantates de circonstance. Il a beaucoup contribué à la culture du chant en chœur dans son régiment.

VERGILE (Polydore), historien, né en 1470, à Urbino, embrassa l'état ecclésiastique, et enseigna les belles-lettres à Bologne. Chargé d'une mission en Angleterre par le pape Alexandre VI, il s'y rendit, et fut en grande faveur près des rois Henri VII et Henri VIII, qui lui accordèrent des bénéfices. L'affaiblissement de sa santé, après cinquante ans de séjour en Angleterre, lui fit désirer de retourner en Italie ; il en obtint la permission, en 1550, et se fixa dans sa ville natale, où il mourut le 18 avril 1555. Dans son traité *De inventoribus rerum*, dont les trois premiers livres parurent à Venise, en 1499, in-4°, et dont la première édition complète, en huit livres, fut publiée à Bâle, en 1521, in-folio, Polydore Vergile traite (chapitres XIV et XV du premier livre) de l'invention de la musique et de quelques instruments, entre autres de l'orgue ; mais ce qu'il en dit est de peu d'utilité pour l'histoire de l'art.

VERHEYEN (Pierre) (1), compositeur, né à Gand, en 1750, était fils d'un chantre de l'église Saint-Bavon. Léonard Boutmy (*voyez* ce nom), alors à Gand, lui donna les premières leçons de musique. Placé ensuite par son père dans une école à Maestricht pour y faire ses études, son penchant décidé pour l'art les lui fit négliger. De retour à Gand, il y reprit ses études musicales, puis il fut employé comme premier ténor à la cathédrale de Bruges, où il fit ses premiers essais dans la composition de plusieurs psaumes et d'une messe. Doué d'une bonne voix de ténor, il prit la résolution d'abandonner sa position peu avantageuse de la cathédrale de Bruges, pour suivre la carrière du théâtre comme chanteur et comme compositeur. Après avoir parcouru la Flandre, le Nord de la France et la Hollande, il fut at-

(1) *Mes Souvenirs*. Paris, 1863, p. 83.

(1) Je suis redevable à l'obligeance de M. Xavier Van Elewyck des renseignements qui ont servi à la rédaction de cette notice.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

taché par Witzthumb au théâtre de Bruxelles. Ce fut sous la direction de ce maître qu'il fit des études régulières d'harmonie et de composition, qu'il termina plus tard près de F. Krafft (*voyez* ce nom), maître de chapelle de la cathédrale de Gand, lorsque cet artiste célèbre l'eut fait engager comme ténor solo de cette église. Verheyen occupait cette position, en 1786, et avait aussi le titre de compositeur ordinaire de la musique du prince de Lobkowitz, évêque de Gand, ainsi qu'on le voit par le titre d'une espèce de cantate dont il avait composé la musique, pour la profession d'une religieuse du couvent de l'hôpital d'Audenarde. Vers le même temps, il se maria et accepta la place de chef d'orchestre à Maestricht. Revenu à Gand vers 1790, il y obtint la place de maître de chapelle de l'église Sainte-Pharaïlde. Il ne jouit pas longtemps des avantages de cette position, car les églises furent fermées après l'invasion de la Belgique par les armées françaises. Il embrassa alors avec ardeur les opinions révolutionnaires et se fit nommer, en 1793, organiste du *temple de la Raison*. Ce fut en cette qualité qu'il composa et dirigea l'exécution d'un *Hymne à l'Être suprême*. Cependant il connut bientôt les horreurs de la misère et fut obligé de solliciter un modeste emploi à la direction générale du département de l'Escaut : ce fut à cette époque qu'il écrivit la musique de l'Opéra flamand *De Jaght party van Hendrick IV* (La partie de chasse de Henri IV), l'opéra-comique français *le Jardin d'amour*, des pantomimes en plusieurs actes, qui furent représentées au théâtre de Gand, cinq quatuors pour des instruments à cordes, et environ cinquante romances, dont six ont été publiées en un cahier. Après que les églises eurent été rendues au culte catholique, Verheyen se remit à la composition de la musique sacrée et y déploya une prodigieuse activité. Un de ses plus beaux ouvrages en ce genre est la messe de *Requiem* qu'il écrivit à la demande de la Société des beaux-arts de Gand, pour le service funèbre que cette Société fit célébrer, en 1810, à la mémoire de Joseph Haydn. En 1816, la même Société ayant mis au concours la composition d'une cantate sur la bataille de Waterloo, le premier prix fut décerné *ex æquo* à Suremont d'Anvers et à Verheyen. Malheureusement les grands travaux de musique d'église de cet artiste ne lui rapportaient aucune indemnité ; il languissait dans le besoin et les secours qu'il recevait de la Société des beaux-arts étaient à peu près sa seule ressource. Le chagrin qu'il eut d'une position si précaire, et l'inquiétude que lui inspirait l'avenir de ses enfants, finirent par porter atteinte à sa santé, et le conduisirent au tombeau, le 11 janvier 1819. Ce fut encore la Société des beaux-arts qui lui rendit un dernier hommage, en faisant célébrer solennellement ses obsèques à l'église Saint-Jacques. Au nombre des œuvres de Verheyen, on compte sa messe de *Requiem*, quinze messes à grand orchestre, douze messes avec orgue et petit orchestre, six *Laudate pueri*, quatre *Dixit*, trois *Confitebor*, deux *Beatus vir*, trois *Te Deum* (toutes ces œuvres sont à grand orchestre), ainsi que quatre *Audite cœli*, trente élévations, neuf Lamentations de Jérémie, un *Sanctæ Crucis*, un *Vexilla regis*, quatre *Salve Regina*, cinq *Alma*, trois *Ave Regina*, trois *Regina cœli*, l'oratorio de *la Mort du Christ*, *Stabat Mater*, *O crux ave spes unica*, plusieurs messes en faux-bourdon, etc. Telle est l'œuvre immense d'un artiste de mérite dont l'existence fut si peu fortunée.

VERHULST (Jean-J.-H.), le plus remarquable compositeur hollandais de l'époque actuelle, est né à La Haye, le 19 mars 1816. Dès ses premières années, son penchant pour la musique se manifesta et son désir de se livrer à l'étude de cet art persista malgré l'opposition de sa famille. Vaincus enfin par sa persévérance, ses parents consentirent à le laisser entrer au Conservatoire de sa ville natale en 1826, dans l'année même de la fondation de cette institution. Il était alors âgé de dix ans. A treize ans, il était grand lecteur de musique et il passa dans la classe d'harmonie, dont le professeur était F. Volcke (*voyez* ce nom), qui croyait avoir simplifié l'étude de cette science en la réduisant à la connaissance de *quarante-deux accords !* Cette singulière simplicité fit, pendant quelque temps, le désespoir de Verhulst. Le découragement commençait à s'emparer de son esprit, quand les *Traités d'harmonie* et de *haute composition* de Reicha tombèrent dans ses mains. Il les lut rapidement, et la méthode toute pratique développée dans ces ouvrages dissipa ses incertitudes ; il ne fut plus question des quarante-deux accords de Volcke. Un peu plus tard, lorsque son talent de violoniste fut assez avancé pour qu'il allât prendre place dans l'orchestre, il trouva dans Charles-Louis Hanssens, qui en était le chef, un guide qui rectifia quelques-unes de ses idées de théorie. Une intime liaison s'établit entre les deux artistes. Verhulst était né de parents catholiques, qui l'avaient élevé dans la pratique et dans la foi

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de cette religion : ses premières aspirations eurent pour objet la musique religieuse ; il écrivit deux messes, un *Te Deum* et un *Veni Creator*. La musique instrumentale fixa aussi son attention, et il composa un quatuor pour instruments à cordes, dont il exécuta la partie de premier violon dans un des concerts de la société *de Toonkunst*, et qui obtint un brillant succès. Un peu plus tard, cette société couronna et publia un *O salutaris hostia* de sa composition, pour des voix d'hommes, un *Tantum ergo*, pour chœur et orchestre, et sa première *Ouverture* (en si bémol). Un peu plus tard encore, cette même société mit au concours une autre ouverture avec des entr'actes et des chœurs, pour une tragédie : ce fut encore l'ouvrage de Verhulst qui fut couronné et publié. Lorsque Mendelssohn alla prendre les bains de mer de Scheveningen, en 1836, Lubeck, directeur du Conservatoire de La Haye, mit sous ses yeux quelques-unes des compositions du jeune artiste, et ce maître, frappé des qualités qu'il y découvrit, autorisa Lubeck à lui envoyer à Leipsick l'élève de son école.

Au mois de mai 1837, Verhulst, alors âgé de 21 ans, se mit en route pour l'Allemagne, le cœur ému à l'idée de ses rapports futurs avec Mendelssohn ; mais, arrivé à Cologne, il apprit avec un profond chagrin que ce maître venait de s'éloigner de Leipsick pour aller se marier à Francfort, et que son absence se prolongerait jusqu'à l'hiver. Incertain du parti qu'il avait à prendre en cette circonstance, Verhulst hésitait, lorsque Jules Becher (*voyez* ce nom) lui donna le conseil de rester à Cologne et d'y attendre le retour de Mendelssohn à Leipsick. Il lui fit faire la connaissance de Joseph Klein (*voyez* ce nom), qui lui proposa de lui faire recommencer ses études de contrepoint d'après la méthode de son frère, Bernard Klein. Verhulst se laissa persuader d'abord ; mais cette méthode lente, qui commence par les premiers éléments, marche à pas de tortue, et ne laisse apercevoir le but qu'après plusieurs années de patience et de travail, cette méthode, dis-je, n'était pas de son goût ; il n'était pas d'ailleurs dans les conditions où les études de ce genre peuvent être utiles. Il avait déjà produit, ses travaux avaient été couronnés, et le désir de produire de nouveau et d'élargir sa sphère d'action le préoccupait seul. Après quelques mois d'ennui de ce genre de travail, il s'enfuit à La Haye. Il y reçut bientôt après une lettre de son ami, M. Hanssens, qui l'engageait à se rendre à Paris et lui offrait une place dans l'orchestre du *Casino-Paganini*, dont il était le chef. Désireux de se retrouver près de lui, Verhulst partit aussitôt et prit sa route par Bruxelles. Arrivé dans cette ville, il y apprit que le Casino-Paganini avait cessé d'exister. Une nouvelle lettre de Hanssens vint l'engager à l'attendre à Bruxelles ; mais, dans ce moment même, la guerre semblait près d'éclater entre la Belgique et la Hollande. Verhulst était à peine depuis une semaine dans la capitale de la Belgique, lorsque le directeur de la police lui signifia que, s'il n'avait pas quitté cette ville avant la fin du jour, il le ferait conduire à la frontière par les gendarmes. Il l'informait en même temps qu'il trouverait son passeport à Quiévrain. Verhulst se mit immédiatement en route pour Paris, où il resta quelques mois, étudiant la situation de la musique française dans les théâtres et dans les concerts. Une lettre de sa famille vint lui donner le conseil de se rendre sans délai à Leipsick, où il continuerait de recevoir le subside qui lui était alloué. Il partit aussitôt pour cette ville, où il arriva le 12 janvier 1838.

Là, tout changea d'aspect pour lui. Mendelssohn, chez qui il se rendit dès le jour même de son arrivée, lui fit le meilleur accueil. Après avoir pris connaissance des compositions du jeune artiste, il lui demanda d'écrire un *Kyrie* à quatre voix, puis un autre chœur sur le texte *Inclina, Domine*, qui, plus tard, est devenu l'offertoire de sa messe, œuvre 20. Frappé de la facilité avec laquelle ces morceaux furent composés ainsi que de leur mérite, Mendelssohn lui dit ces paroles remarquables : « Vous » n'avez plus rien à apprendre. Si vous voulez » rester ici et si vous avez tant de confiance en » moi, je verrai vos ouvrages et je vous en » dirai mon opinion. Vous me direz également » la vôtre sur mes compositions. » Traité ainsi en véritable artiste par un homme de si grande valeur, Verhulst prit confiance et se mit au travail avec ardeur. C'est à cette époque qu'appartiennent les deux remarquables quatuors qu'il dédia à Mendelssohn, sa troisième ouverture et son *intermezzo* d'orchestre intitulé *Grass aus der Ferne*. Un nouveau témoignage de haute estime lui fut aussi donné par la société d'*Euterpe*, de Leipsick. D'après son règlement, cette société élit chaque année son chef d'orchestre, pour un an seulement ; mais, lorsque son choix se fixa sur Verhulst pour ces fonctions, il fut décidé qu'il les remplirait pendant tout le temps de son séjour à Leipsick.

Depuis près de six ans, Verhulst était éloigné

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de sa famille; elle le pressait de rentrer dans son pays; lui-même en éprouvait un vif désir; vers la fin de 1842, il donna, à Leipsick, un *concert d'adieu*, et, au mois de novembre de la même année, il rentra à La Haye. Appelé bientôt après à la cour par le roi, Guillaume II, il y fit exécuter quelques-unes de ses compositions, et le monarque, en témoignage de sa satisfaction, le décora de l'ordre du Lion néerlandais et le nomma directeur de sa musique. Depuis cette époque, Verhulst a été l'âme active de la musique sérieuse en Hollande. Chef d'orchestre d'un rare mérite, il dirige depuis longtemps les concerts de la société pour l'encouragement de la musique à Rotterdam, et ceux de la société *Diligentia*, à La Haye; de plus, la nouvelle association des concerts populaires d'Amsterdam, établie en 1863, a compris que le meilleur moyen de succès pour cette entreprise était d'en confier la direction à cet excellent artiste. Tous les grands festivals de musique classique donnés en Hollande, depuis 1850 environ, ont été organisés par Verhulst, qui y a déployé autant de talent que d'activité. La liste de ses compositions publiées se compose d'environ cinquante œuvres; mais il en a beaucoup d'autres en manuscrit. Peu soigneux de sa renommée, il n'a rien fait pour répandre dans les pays étrangers ses ouvrages, qui ne sont connus qu'en Hollande et en Allemagne. La Belgique n'avait rien entendu des productions de cet artiste remarquable, avant que l'auteur de cette notice eût fait exécuter, par l'orchestre du Conservatoire de Bruxelles, en 1861, sa symphonie en *mi* mineur (œuvre 46), couronnée par la société *de Toonkunst*. Le mérite de cette œuvre a été hautement apprécié par les connaisseurs. Les compositions publiées de Verhulst sont : 1° Ouverture à grand orchestre, n° 1 (en *si* bémol); Rotterdam, Paling et Ce. 2° Ouverture *idem*, n° 2 (en *ut* mineur); *ibid.* 3° Ouverture *idem*, n° 3, op. 8 (en *ré* mineur); Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 4° *Gross aus der Ferne* (Grand dans l'éloignement), intermède pour l'orchestre (en *la*), op. 7; *ibid.* 5° Deux quatuors pour deux violons, alto et violoncelle, dédié à Mendelssohn, op. 6 (n° 1, en *ré* mineur; n° 2, en *la* bémol); Leipsick, Hofmeister. 6° Troisième quatuor *idem*, op. 21 (en *mi* bémol); *ibid.* 7° Symphonie à grand orchestre (en *mi* mineur), op. 46; Mayence, Schott. 8° *Tantum ergo*, pour chœur et orchestre (ouvrage couronné); La Haye, Weygand. 9° *Clemens est Dominus*, hymne à deux chœurs et orchestre, op. 12; Mayence, Schott. 10° Messe pour quatre voix seules, chœur et orchestre, op. 20; *ibid.* 11° *Veni Creator*, hymne pour un chœur d'hommes avec orgue, op. 47; *ibid.* 12° Messe pour des voix d'hommes avec orgue, op. 50; Amsterdam, Theune. 13° *Requiem, Missa pro defunctis*, pour des voix d'hommes avec accompagnement d'orgue, deux trompettes, deux cors, trois trombones, tuba et timbales, op. 51; *ibid.* 14° 8 *Lieder* à voix seule avec piano, op. 9; *ibid.* 15° Quatre chants pour soprano et ténor, op. 14; *ibid.* 16° *Koning en Vaderland* (Roi et Patrie), hymne pour un chœur à quatre voix d'hommes avec piano, en partition, op. 11; La Haye, Weygand. 17° Six *Lieder* à voix seule avec piano, op. 16; *ibid.* 18° Six *Lieder* à quatre voix (soprano, alto, ténor et basse), op. 17; *ibid.* 19° *Sérénade.* — *Le Vent d'Ouest*; deux chants pour un chœur d'hommes à quatre voix, op. 18; *ibid.* 20° Sept chants spirituels à voix seule avec piano, op. 22; *ibid.* 21° *Floris de vijfde* (Florent V), etc., poëme, pour ténor et chœur, en partition pour le piano, op. 23; Amsterdam, Roothaan. 22° Air de concert pour soprano et orchestre, en partition pour le piano, op. 24; La Haye, Weygand. 23° Douze *Lieder* à voix seule avec piano, op. 26; *ibid.* 24° *Liederkrans*, poëme, à voix seule pour piano; op. 27; *ibid.* 25°. Chants et psaume pour une voix de contralto avec piano, op. 28; *ibid.* 26° Six *Lieder* à voix seule avec piano, op. 29; Rotterdam, de Vletter. 27° *Kinderleven* (La vie des enfants), quarante chants à une et plusieurs voix, avec ou sans accompagnement de piano, op. 30; Amsterdam, Theune. 28° Vingt-cinq chœurs pour les grandes et les petites sociétés de chant; chants, *Lieder*, psaumes et chorals pour soprano, contralto, ténor et basse, op. 32; Rotterdam, de Vletter. 29° *Vergankelijkheid* (Instabilité), duo pour soprano et ténor avec piano, op. 33; *ibid.* 30° *Bij het Graf* (Près de la tombe), deux chœurs pour des voix d'hommes avec instruments de cuivre, op. 34; La Haye, Weygand. 31° *Vlaggelied* (Chanson de marins), *idem*, op. 35; *ibid.* 32° Hymne à quatre voix (soprano, contralto, ténor et basse), avec accompagnement d'*harmonium*, op. 36; Rotterdam, de Vletter. 33° Chant pour des voix d'hommes, solo et chœurs, op. 37; Amsterdam, Roothaan. 34° Douze chants spirituels à quatre voix, op. 38; Rotterdam, de Vletter. 35° *Kindertoonen*, douze *Lieder* d'enfants à voix seule avec piano, op. 39; *ibid.* 36° Six chants pour des voix d'hommes, solo et chœur, op. 40; Amsterdam, Roothaan. 37° Deuxième suite de six chants pour des voix d'hommes, solo et

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

chœur, op. 41; *ibid.* 38° Trois ballades pour soprano, contralto, ténor et basse, op. 43; Rotterdam, de Vletter. 39° Vieilles petites chansons avec une musique nouvelle, à l'usage des sociétés de chant de la Hollande, op. 44; La Haye, Weygandt. 40° Chant de la fête de Rembrandt, pour un chœur d'hommes et orchestre, op. 48; *ibid.*

VERITOPHILI; pseudonyme. *Voyez* **RAUPACH.**

VERMIGLI (PIERRE), surnommé PIERRE MARTYR, naquit à Florence, d'une famille distinguée, le 8 septembre 1500. Ayant embrassé la règle de Saint-Augustin, au couvent de Fiesole, il fut envoyé à Padoue pour y continuer ses études. Plus tard, son mérite le fit parvenir aux charges importantes de son ordre; mais ayant été séduit par les opinions des réformés, qui commençaient à se répandre en Italie, il se retira à Zurich, puis à Bâle et enfin à Strasbourg, où il se maria et enseigna la théologie protestante. Appelé en Angleterre en 1547, il y eut un emploi de professeur à l'université d'Oxford; mais après que la reine Marie eut rétabli l'exercice de la religion catholique dans ses États, Vermigli retourna à Strasbourg, y obtint de nouveau la chaire de théologie, puis se retira à Zurich, où il mourut le 12 novembre 1562. Au nombre des ouvrages de ce savant, se trouve celui qui a pour titre : *Locorum communium theologicorum tomi tres,* publié après sa mort à Bâle (1580-1583, 3 vol. in-fol.); il y traite *De musica et carminibus* (t. I, p. 675).

VERMONT (PIERRE), ou **VERMOND**, est un des musiciens célèbres de France cités par Rabelais dans le nouveau prologue du second livre de *Pantagruel.* Par un compte de la chapelle de François Ier dressé par Bénigne Sivré, receveur général des finances en la généralité du Languedoc, pour l'année 1532, qui existe en manuscrit à la bibliothèque impér. de Paris (1), on voit que Vermont était alors ténor dans cette chapelle. J'ai publié un autre compte des dépenses faites pour les obsèques de François Ier (2), où l'on voit que Vermont était, en 1547, chapelain des hautes messes, c'est-à-dire chantre au lutrin dans les messes solennelles. Je n'ai pu trouver d'autres renseignements sur la vie de ce musicien. Le premier livre de motets imprimé par P. Attaingnant sous le titre : *Liber primus quinque et viginti musicales quatuor vocum motetos complectitur* (Paris, 1534), contient deux motets de Vermont. On en trouve un dans le quatrième livre de la même collection, sous le nom de *Vermont primus.* Dans le septième (3), dans le neuvième et dans le onzième livre de la même collection (4), on trouve trois motets de Vermont, le premier, *Virgo flagellatur*) à quatre voix, *Ave Mater,* à quatre voix, et *Recordare Domini,* à cinq. Ces compositions ne sont pas dépourvues de mérite.

VERMOOTEN (GUILLAUME), né à Harlem (Pays-Bas) dans la première moitié du dix-huitième siècle, fut chantre de l'église principale de cette ville. Il vivait encore en 1771. Il a composé le chant des poésies religieuses de Mater, qui a été publié sous ce titre : *Govert van Mater's Kruisgezangen op het Lijden van onzen Heiland Jesus Christus, met zangkunst verryckt door* etc. (Chants de douleur sur la Passion de notre rédempteur Jésus-Christ, avec la musique composée par etc.); Harlem, Hulkenroy, 1759, in-4°. Cette édition est la troisième. On a aussi du même artiste, en collaboration avec Charles Kauwenberg, autre musicien hollandais, né aussi à Harlem, la musique des cantiques de Noël, de Jean Van Eisland, imprimé sous ce titre : *Dankbaare naagedachten en Geboorte Gezangen; op de blyde en Heilryke verschyninge von 't licht der Genaade, Jezus Christus; of de Geboorte van onzen Heiland en Zaligmaker tot Bethleem,* etc.; Harlem, Hulkenroy (s, d.), in-4°. Cette édition est la quatrième. Enfin Vermooten a publié, pour soprano ou ténor avec basse continue, des chansons amoureuses et allégoriques sur les poésies de Guillaume Hess, sous ce titre : *Zinspeelende Liefdens Gesangen,* etc.; Harlem, Isaak Van Hulkenroy (s. d.), in-4°.

VERNIER (JEAN-AMÉ), né à Paris, le 18 août 1769, apprit la musique et le violon dès l'âge de quatre ans : à sept, il commença l'étude de la harpe. Il n'était âgé que de onze ans lorsqu'il joua au concert spirituel, avec succès, un concerto de violon. En 1787, il exécuta au même concert une sonate de harpe de

(1) Ce compte a été publié par Castil-Blaze dans son livre intitulé : *Chapelle-musique des rois de France.* Paris, Paulin, 1833, in-12.

(2) *Recherches sur la musique des rois de France et de quelques princes, depuis Philippe le Bel* (1285) *jusqu'à la fin du règne de Louis XIV,* dans ma *Revue musicale,* t. XII, p. 253 et suiv.

(3) *Liber septimus XXIV trium, quatuor, quinque et sex vocum modulos Dominici Adventus, Nativitatisque ejus, ac sanctorum eo tempore occurrentium habet. Parisiis in vico Cytharæ apud Petrum Attaingnant.* 1533, in-4°, obl. gothique.

(4) *Liber undecimus XXVI musicales habet modulos, quatuor et quinque vocibus editos. Parisiis, in ædibus Petri Attaingnant, etc.,* 1534, in-4° obl.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sa composition. Nommé harpiste du théâtre Feydeau, en 1795, il occupa cette position jusqu'en 1813, époque de son entrée à l'orchestre de l'Opéra, comme successeur de Dalvimare. Retiré en 1838, après vingt-cinq ans de service à ce théâtre, Vernier a passé ses dernières années dans le repos acquis par de longs travaux. Il a publié de sa composition : 1° Sonates pour harpe et violon, op. 5; Paris, Cousineau; op. 10, Paris, Gaveaux; op. 13, 16, Paris, Naderman. 2° Sonates pour harpe seule; op. 1; Paris, Naderman; op. 4, Paris, Gaveaux; op. 18, 28, 32, 34, 42, Paris, Naderman; op. 31, Paris, Janet, 3° Quatuor pour harpe, piano, hautbois et cor, op. 33; *ibid.* 4° Deux trios pour harpe, flûte et violoncelle, op. 20; *ibid.* 5° Duos pour harpe et piano, op. 19, 23, 48, 53; *ibid.* 6° Duos pour deux harpes, op. 21, 30; *ibid.* 7° Airs variés pour la harpe, op 2; Paris, Naderman; op. 6, Paris, S. Gaveaux; op. 11, Paris, Naderman; op. 14, Paris, Gaveaux; op. 40, 49, Paris, Naderman. 8° Pots-pourris pour harpe seule, nos 1, 2; Paris, Gaveaux; n° 3, Paris, Naderman; n° 4, Paris, Pleyel; nos 5, 6, Paris, Sieber; n° 7, Paris, Pleyel. 9° Fantaisies, op. 39, Paris, Naderman; *idem* sur les airs de *Cendrillon*, Paris, Troupenas; *idem* sur la romance d'*Ariodant*, Paris, Janet. 10° Préludes, rondeaux, et pièces diverses, op. 3, 27, 41; *ibid.* 11° Quelques romances. Vernier a donné au théâtre du cirque du Palais-Royal, en 1798, un opéra en deux actes, intitulé *La folie Gouvernante*.

VERNIZZI (Octavien), organiste de l'église Saint-Pétrone, à Bologne, au commencement du dix-septième siècle, naquit dans cette ville vers 1580. On connaît de lui les ouvrages intitulés : 1° *Armonia ecclesiastica ossia Motletti a due, tre et quattro voci*, op. 2; *in Venetia, appresso Aless. Vincenti*, 1604, in-4°. 2° *Angelici concentus seu Motecti* 2, 3 *et* 4 *vocum*, op. 3; *ibid.*, 1611, in-4°. Il y a une autre édition de cet œuvre publié en 1631, in-4°. 3° *Cœlestis applausus seu Mottecti plur. vocum*, op. 4; *ibid.* 4° *Motetti a due, tre et quattro voci*, op. 6; *ibid.*, 1648, in-4°. C'est une réimpression. Vernizzi a écrit en 1623 la musique d'un des premiers intermèdes représentés dans cette ville, sous ce titre : *Intermezzi della coronazione di Apollo per Dafne convertita in lauro.*

VEROCAJ (Jean), violoniste italien et compositeur, se rendit à Breslau, en 1727, avec une compagnie de chanteurs pour y jouer l'opéra; puis il alla à Dresde, où il entra au service de l'électeur Auguste II, roi de Pologne. Ce prince le céda ensuite avec quelques artistes à l'impératrice Anne de Russie, pour sa chapelle. Verocaj arriva à Moscou, en 1729. Dans l'année suivante, la cour impériale quitta Moscou pour s'établir à Saint-Pétersbourg. Verocaj y épousa la fille du célèbre compositeur Keiser (*voyez* ce nom), cantatrice. Après quelques années passées en Russie, il retourna en Allemagne et se fixa à Hambourg en 1734. Après la mort de Keiser, il obtint du duc de Brunswick la place de maître de concerts. Il fit représenter à la cour de ce prince, en 1745, ses opéras de *Demofoonte* et de *Cato in Utica*. On a gravé de la composition de cet artiste un trio pour deux violons et basse, intitulé *Labyrinthe musical*, Vienne, Steiner.

VÉRON (Pierre-André), luthier de Paris, qui vivait vers la fin du règne de Louis XIII, s'est distingué par la facture de ses violons, qui étaient encore recherchés par quelques curieux au commencement du dix-neuvième siècle. Véron était contemporain et rival de Bocquay et de Pierret.

VÉRON (....), harpiste à Paris, vers la fin du dix-huitième siècle, a publié de sa composition, en 1788, un œuvre de quatre sonates pour harpe et violon, op. 1, à Paris. On n'a pas d'autre renseignement sur cet artiste.

VEROVIO (Michel-Ange), Romain, connu sous le nom de **MICHELANGELO DEL VIOLINO**, vécut dans les premières années du dix-septième siècle et fut renommé comme un des plus habiles violonistes de son temps. Pietro della Valle en parle avec éloge dans son *Discorso della musica dell' età nostra*, inséré dans le deuxième volume des œuvres de Jean-Baptiste Doni (p. 254). Arteaga (*Le Rivoluzione del Teatro musicale italiano*, t. I, p. 345) met Verovio au nombre des artistes qui introduisirent dans la musique instrumentale les nouveaux agréments du trille, des mordents, du tremolo et de beaucoup d'autres choses que cet écrivain considère comme une des causes de la corruption de l'art : il ne sait pas que ces prétendus nouveaux agréments ont existé dans la musique de l'Orient des milliers d'années avant ceux à qui il les attribue.

VERRI (le comte Pierre), savant littérateur, naquit à Milan, le 12 décembre 1728, fit ses études aux colléges de Monza, de Parme et de Rome, et occupa plusieurs charges importantes dans sa patrie. Il fut frappé d'apoplexie et mourut à l'hôtel de ville de Milan, le 28 juin 1797. Le comte Verri a publié un discours sur la nature et l'usage de la musique, sous le titre

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

simple de *la Musica*, dans une sorte de journal qu'il rédigeait avec quelques-uns de ses amis et qui avait pour titre : *Brevi e vari discorsi distributi in fogli periodici dal giugno 1765 per un anno seguente*. Brescia, 1766, n° 8. Ce recueil a été réimprimé à Milan, en 1804, in-4°, et le discours du comte Verri s'y trouve pages 59-64.

VERRIMST (Victor-Frédéric), contrebassiste et compositeur, est né à Paris, le 29 novembre 1825, d'un père belge, natif de Lokeren (Flandre orientale). Admis comme élève au Conservatoire, cet artiste y a fait toutes ses études musicales. Élève de Chaft pour la contrebasse, de M. Elwart pour l'harmonie et de M. Leborne pour le contrepoint, il a obtenu les premiers prix aux concours de chacune de ces parties de l'art. Après avoir été attaché, pendant plusieurs années, à l'orchestre de l'Opéra-Comique, il est entré à celui de l'Opéra et fait également partie de celui de la société des concerts du Conservatoire et de la musique particulière de l'empereur Napoléon III. M. Verrimst a été maître de chapelle de l'église Saint-Thomas d'Aquin et occupe aujourd'hui la même position à l'église Saint-Bernard. Il a publié de sa composition : 1° *Promenade*, rêverie pour piano, op. 1; Paris, H. Lemoine. 2° *Une Nuit au Cap*, fantaisie pour piano, op. 2; Paris, Richault. 3° Grande fantaisie pour trombone et orchestre, op. 3; *ibid.* 4° *Inviolata*, à quatre voix, op. 4; *ibid.* 5° *Ave Verum*, à quatre voix, op. 5; *ibid.* 6° *O Salutaris*, pour ténor seul, op. 6; *ibid.* 7° *Ave Maria*, 2me *O Salutaris*, *Regina Cœli*, à quatre voix, *Salve Regina*, 3me *O Salutaris*, *Tota pulchra est* (op. 7 à 14); *ibid.* 8° Messe brève à trois voix égales, op. 15; Paris, Lebeau. 9° Messe solennelle à trois voix, op. 16; *ibid.* 10° Messe de *Requiem*, op. 17; Paris, Richault. 11° Mélodies à voix seule avec accompagnement de piano (op. 18 à 24); *ibid.*

VERROUST (Louis-Stanislas-Xavier), hautboïste et compositeur, naquit à Hazebrouck (Nord), le 10 mai 1814. Fils d'un musicien de profession domicilié dans cette petite ville, mais né à Saint-Omer, il apprit de son père les principes élémentaires de la musique, et se fit admirer comme enfant de chœur par la justesse de ses intonations et le sentiment qu'il mettait dans les solos de chant qui lui étaient confiés. Né pour l'art, il portait, dans l'étude qu'il en faisait, une facilité merveilleuse. C'est ainsi que, sans travail, il parvint à jouer du violon, de la flûte, du hautbois, du cor anglais et de la musette. Arrivé à Paris vers la fin de 1831, il fut admis comme élève au Conservatoire de cette ville, le 2 novembre de la même année. Sa rare organisation musicale lui fit faire de rapides progrès sur le hautbois, sous la direction de son maître, M. Vogt. Le second prix de cet instrument lui fut décerné au concours de 1833, et il enleva brillamment le premier en 1834. M. Elwart lui enseigna l'harmonie dans la même école, et il suivit le cours de contrepoint de M. Leborne. Pendant le cours de ses études au Conservatoire, il était entré comme second violon au théâtre du Palais-Royal; plus tard, il fut tour à tour hautboïste de l'orchestre du théâtre de la Porte-Saint-Martin, de celui de la Renaissance et de l'Opéra italien. Devenu professeur du Gymnase de musique militaire, il y forma de bons élèves, dont plusieurs sont devenus de véritables virtuoses. Après la mort de Brod (*voyez* ce nom), Verroust lui succéda comme premier hautbois à l'orchestre de l'Opéra, et, après la retraite de son professeur, M. Vogt, il fut nommé professeur de hautbois au Conservatoire, le 1er décembre 1853. Un talent fin, délicat, expressif, un beau son et une grande sûreté dans l'exécution des choses les plus difficiles, lui faisaient obtenir de beaux succès chaque fois qu'il se faisait entendre, et lui avaient fait conquérir les emplois honorables dont il vient d'être parlé et auxquels il ajouta, en 1848, la place de chef de musique d'une des légions de la garde nationale de Paris. Malheureusement un penchant invincible pour le vin finit par entraîner Verroust dans des excès d'intempérance qui portèrent atteinte à sa considération, lui firent perdre, l'une après l'autre, toutes ses positions, et ruinèrent sa santé. Par degrés, ses facultés s'altérèrent jusqu'à le faire tomber dans une atonie absolue. On voulut lui faire essayer de l'air natal, et il partit de Paris pour Hazebrouck, le 5 avril 1865; mais à peine en eut-il touché le sol, qu'il s'éteignit le 9 du même mois. Ses obsèques eurent lieu deux jours après.

Aussi remarquable par le goût, la grâce et l'élégance dans ses compositions pour son instrument qu'il l'était par son talent d'exécution, Verroust a publié un grand nombre de morceaux qui sont devenus le répertoire habituel des hautboïstes de talent. Quoique le plus grand nombre de ses ouvrages consiste en variations et fantaisies sur des thèmes d'opéras, le choix de ces thèmes est fait avec tant de goût, et la manière dont ils sont traités est si gracieuse, si élégante, qu'on peut considérer

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

cette musique comme supérieure à ce qui avait été composé précédemment pour le hautbois. Le nombre de ses œuvres de ce genre est d'environ soixante, lesquels ont été publiés à Paris, chez Richault, Brandus, Mayaud et Schonenberg.

VERRYTH (Jean-Baptiste), organiste à Rotterdam, vers le milieu du dix-septième siècle, est connu par quelques œuvres de musique sacrée, parmi lesquels on remarque : *Flammæ divinæ, binis, ternisque vocibus concinendæ cum basso generali ad organum.* Anvers, 1649, in-4°. Le catalogue de la bibliothèque musicale du roi de Portugal, Jean IV, indique deux ouvrages de cet auteur : 1° *Canzoni amorosi a 3, lib.* 1. 2° *Canzoni amorosi a 4, lib.* 2.

VERSO (Antoine il), compositeur, naquit à Plaza, en Sicile, vers 1560, et fut élève de Pierre Vinci. Ses ouvrages connus sont ceux-ci : 1° *Il primo libro de' madrigali a 5 voci.* Palerme, 1590. 2° *Secondo libro di motetti di Pietro Vinci, con alcuni ricercati di Ant. Verso, suo discepolo.* In Venetia, 1591. 3° *Il primo libro di madrigali a 6 voci.* Venise, 1595, in-4°. 4° *Settimo libro de' madrigali a 5 voci, intitolato : I soavissimi ardori.* Ibid., 1603, in-4°. 5° *Nono libro de' madrigali a 6 voci, con alcuni romanzi alla Spagnuola.* Palerme, 1608. 6° *Decimoterzo libro de' madrigali a 5 voci.* Palerme, 1612, in-4°. 7° *Decimoquarto libro de' madrigali a 5 voci.* Palerme, 1612, in-4°.

VERSOCQ (Élie), maître de chapelle à l'église Sainte-Walburge d'Audenarde, depuis 1596 jusqu'en 1637, époque de sa mort, est mentionné dans les comptes de cette ville, en 1610 et années suivantes, pour avoir fait don à l'église paroissiale des œuvres de sa composition. Ces ouvrages figuraient encore au répertoire de l'église Sainte-Walburge en 1754.

VERVOITTE (Charles-Joseph), d'origine belge, né en 1822, à Aire, sur la Lys, montra, dès ses premières années, d'heureuses dispositions pour la musique. Cependant, ses parents se montraient peu disposés à lui faire étudier cet art, et la petite ville où il avait vu le jour lui offrait peu de ressources pour son éducation musicale. Nonobstant ces obstacles, le jeune Vervoitte fit de rapides progrès dans ses études, grâce aux leçons d'un très-bon musicien, maître de chapelle à Saint-Omer, et de l'organiste de la même église. A peine sorti de l'enfance, il prit part à un concours ouvert à Boulogne-sur-Mer pour une place de maître de chapelle, et obtint cette position, malgré son extrême jeunesse. Entré en fonctions, il fut bientôt après nommé directeur de musique de l'importante institution fondée et dirigée par M. Haffreingue, et obtint vers cette époque la place de directeur de l'École Municipale de chant, qui venait d'être mise au concours. Il n'était âgé que de 20 ans lorque M. Danjou le signala comme un rénovateur des meilleures traditions, dans l'écrit qu'il publia en 1842, sous le titre de *l'Avenir du chant ecclésiastique en France.* Le même écrivain donne aussi des éloges flatteurs au zèle, au dévouement et au talent de M. Vervoitte, dans le premier volume de sa *Revue de la musique religieuse* (Paris, 1845). Pendant qu'il travaillait ainsi à étendre l'instruction musicale autour de lui, M. Vervoitte ne s'occupait pas avec moins d'ardeur à accroître ses connaissances dans son art : il étudiait la composition avec Théodore Labarre, élève de l'auteur de cette notice, et recevait des conseils de Jean-Baptiste Cramer. La place de maître de chapelle de l'église Saint-Vincent de Paul lui fut offerte lorsqu'il eut atteint l'âge de vingt-cinq ans; mais, à la même époque, l'archevêque de Rouen (Mgr Blanquart de Bailleul) lui ayant proposé d'établir une maîtrise dans la cathédrale et de fonder des cours de chant au petit et au grand séminaire, M. Vervoitte préféra cette position et entra en fonctions de maître de chapelle de la cathédrale de Rouen, le 26 mars 1847. Peu de temps après, il organisa, dans le palais de l'archevêché et sous la présidence de l'archevêque, des concerts historiques de musique religieuse qui eurent beaucoup de retentissement. L'Académie de Rouen décerna à M. Vervoitte, en 1849, une médaille de grand module, pour ses travaux à la cathédrale, ses compositions et l'harmonisation de tout le chant liturgique du diocèse de Rouen. Dans l'année suivante, il fut nommé, à l'unanimité, membre de la même Académie.

Au concours fondé à Paris, par la Société de Sainte-Cécile, pour les jeunes compositeurs, M. Vervoitte fut un des sept lauréats, avec MM. Gounod, Gevaert, Wekerlin, etc. Sa cantate *les Moissonneurs* fut exécutée au concert du mois de janvier 1851, et la critique musicale de cette époque en constata le mérite. Ce succès lui procura la demande d'une messe pour la fête patronale de saint Roch; elle fut exécutée au mois d'août 1852, à l'église Saint-Roch, de Paris. Appelé par le Conseil général de la Seine-Inférieure à diriger la musique pendant le séjour de l'empereur Louis-Napoléon à Dieppe, au mois d'août 1853, il dirigea

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

les messes et les concerts pendant toute la durée de ce séjour, et fit entendre plusieurs morceaux de sa composition. Avant de quitter Dieppe, l'empereur le fit appeler, le félicita sur ses ouvrages, le questionna sur les maîtrises, leur but, leur utilité, et lui remit une médaille d'or de première classe. La Société d'Émulation de la Seine-Inférieure lui en décerna une autre, en 1854, pour ses compositions. Vers le même temps, la question de la substitution du chant romain aux chants particuliers des divers diocèses de France ayant été agitée, M. Vervoitte défendit avec ardeur l'ancien chant de l'église de Rouen et rédigea, à ce sujet, un écrit qui fut publié dans les Mémoires de l'Académie de cette ville, et dont il y a des tirés à part. Les conclusions de cet écrit ayant été adoptées par une commission spéciale nommée par l'archevêque, M. Vervoitte fut chargé par lui de revoir tout le chant du diocèse et de le rétablir dans son intégrité, d'après les anciens manuscrits. Ce long travail était à peu près terminé, lorsque le mauvais état de la santé de Mgr Blanquart de Bailleul lui fit prendre la résolution de se retirer. Son successeur, ne partageant pas ses opinions à l'égard de la conservation du chant local, se montra favorable à l'adoption d'un autre chant; cette circonstance détermina M. Vervoitte à accepter, au mois de mai 1859, la place de maître de chapelle de l'église Saint-Roch, de Paris, qui lui était offerte : il en prit immédiatement possession. Nommé, en 1862, président-directeur d'une société de chant d'ensemble qui venait de se former à Paris, sous le titre de *Société académique de musique religieuse et classique*, M. Vervoitte a fait prospérer cette institution par sa grande activité, son zèle dévoué et ses connaissances spéciales. Cette société donne, chaque année, des concerts où l'on entend les œuvres des grands maîtres choisies dans la riche bibliothèque de M. Vervoitte. Les œuvres publiés de cet artiste, chez Regnier-Canaux, à Paris, consistent en motets, psaumes avec et sans orchestre, messe solennelle pour voix seules, chœur et orchestre, exécutée à l'église Saint-Roch, le 22 août 1852, offertoires avec orchestre, antiennes de la Vierge, plusieurs *Tantum ergo* à voix seule ou à plusieurs voix, plusieurs *O Salutaris*, vingt saluts solennels pour voix seules et chœur, avec accompagnement d'orgue, chantés à l'église Saint-Roch de Paris. Ces morceaux, d'un bon caractère, sont purement écrits; environ trente morceaux, avec paroles françaises, à l'usage des concerts et des maisons d'éducation; deux volumes de faux-bourdons, en usage dans le diocèse de Rouen depuis 1847; messe à trois voix et plusieurs motets, sous presse (1865). M. Vervoitte a publié aussi un recueil de messes et motets des maîtres les plus célèbres, depuis le treizième siècle jusqu'à l'époque actuelle, sous le titre d'*Archives des cathédrales;* dix-huit volumes ont paru, à Paris, chez Girod; une collection d'airs, duos, trios et chœurs d'anciens maîtres, intitulée *Musée classique;* Paris, Gérard; *Nouveau répertoire de musique sacrée;* Paris, Repos.

VESI (Simon), né à Forli, dans les États Romains, au commencement du dix-septième siècle, fut maître de chapelle à Padoue, vers 1650. On connaît sous son nom les ouvrages suivants : 1° *Salmi a 4 e 5 voci.* Venise, 1656, in-4°. 2° *Messa e salmi concertati a 6 voci con violini.* Ibid. 3° *Motetti e salmi a voce sola concertati con istromenti e litanie a 4 voci.* Ibid.

VESPA (Jérôme), compositeur napolitain, fut moine de l'ordre des grands cordeliers ou mineurs conventuels, et vécut dans la seconde moitié du seizième siècle. Il a fait imprimer : 1° *Madrigali a 5 voci, libro primo.* In Venetia, app. li figliuoli d'Ant. Gardano. 1570, in-4°. 2° *Madrigali a 4 voci, lib. 2.* In Venetia, 1575, in-4°. 3° *Salmi per i Vespri in ogni tempo dell' anno a 4 e 5 voci, co'l Te Deum.* Venetia, app. Ricciardo Amadino, 1589, in-4°.

VESPERMANN (Claire), dont le nom de famille était **METZGER**, naquit à Munich, en 1800. Élève de Winter, elle devint une cantatrice distinguée, et chanta avec succès sur le théâtre de Munich pendant plusieurs années; mais la mort l'enleva à la fleur de l'âge, le 6 mars 1827. Elle avait épousé l'acteur de la cour Vespermann et fut sa première femme.

VESPERMANN (Catherine Sigl), seconde femme de l'acteur de la cour Vespermann, est née à Munich, en 1809. A l'âge de seize ans, elle fit un voyage à Berlin et y parut avec éclat, comme cantatrice, dans quelques concerts. Élève de Winter, elle avait une bonne vocalisation et l'intonation fort juste. En 1820, elle fut engagée au théâtre de la cour de Munich, et depuis lors elle y est restée attachée, n'ayant fait que de petits voyages en Allemagne et en France. Arrivée à Paris en 1831, elle joua avec quelque succès au théâtre Italien dans *Tancredi* et surtout dans *Don Juan*, où elle chanta le rôle de *Dona Anna*. De retour à Munich, elle y fut atteinte du choléra, et sa voix en souffrit un notable dommage qui l'obligea à

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

renoncer au théâtre. Ce ne fut qu'en 1837 qu'elle se fit entendre encore dans des concerts; mais elle n'était plus que l'ombre d'elle-même.

VESQUE DE PUTTLINGEN (J.). *Voyez* **HOVEN.**

VETTER (Nicolas), né à Kœnigsée, le 30 octobre 1660, étudia le clavecin sous la direction de Georges-Gaspard Wecker, à Nuremberg, en 1681, et devint élève du célèbre organiste Pachelbel, à Erfurt, en 1688. Deux ans après, lorsque ce maître fut appelé à Stuttgard, Vetter lui succéda dans la place d'organiste de l'église des Prédicateurs; mais il ne garda pas longtemps cette position, car il accepta la place d'organiste de la cour à Rudolstadt, en 1691. Plus tard, il eut le titre d'avocat de la régence de cette résidence. Il vivait encore en 1730. Je possède en manuscrit de bonnes pièces d'orgue de ce musicien distingué.

VETTER (Daniel), organiste de Saint-Nicolas, à Leipsick, né dans la seconde moitié du dix-septième siècle, est auteur d'un recueil de cent trois mélodies chorales, dont la première partie est en harmonie plaquée à quatre parties, et la seconde en harmonie figurée pour le clavecin. Cet ouvrage a pour titre : *Musikalische Kirch- und Hauss Ergatzlichkeit.* Leipsick, 1716, in-4° obl. Vetter mourut à Leipsick vers 1730.

VETTER (Jean-Paul), harpiste, né à Anspach, vers la fin du dix-septième siècle, demeurait à Nuremberg, vers 1730, et y inventa, dit-on, la harpe à pédales; mais cette invention paraît lui avoir été contestée avec raison, car Hochbrucker, luthier de Donawerth, avait déjà fait en 1720 des instruments de cette espèce.

VETTER (Jean-Martin), pasteur à Hauffen-am-Bach, près de Rothenbourg, dans le Hanovre, vécut vers la fin du dix-huitième siècle. Il est auteur d'un écrit intitulé : *Von dem Gebrauch und Nutzen der Gesænge und Orgelwerke beim Gottesdienste. Eine Rede* (Discours concernant l'usage et l'utilité du chant et des orgues dans le service divin). Anspach, 1785, in 8° de quarante pages.

VETTER (Henri-Louis), maître de concerts du prince d'Anhalt, vers 1790, fut d'abord hautboïste dans un régiment. En 1800, il vivait, à Hanau, sans emploi. Il a écrit quatre symphonies à grand orchestre, dont les numéros 3 et 4 ont été gravés à Offenbach, chez André, en 1794. On a aussi publié de sa composition trois quintettes pour deux flûtes, deux violons et violoncelle, à Spire, chez Bossler.

VEZZANA (Lucrèce **ORSINA**), religieuse au couvent de Santa-Cristina, à Bologne, vécut au commencement du dix-septième siècle. On a imprimé de sa composition un ouvrage intitulé : *Componimenti musicali di Motetti concertati a una et più voci.* Venise, Gardano, 1623, in-4°.

VIADANA (Louis), moine de l'étroite observance, naquit à Lodi, vers 1565 (1). Dans la préface d'un de ses ouvrages, il nous apprend qu'il se trouvait à Rome en 1597. Plus tard, il occupa la place de maître de chapelle de la cathédrale de Fano, petite ville du duché d'Urbin, d'où il passa à celle de la Concordia, dans l'État de Venise, et en dernier lieu à Mantoue, où il vivait encore en 1644, dans un âge très-avancé, suivant l'avertissement de la troisième édition de ses Psaumes à huit voix, imprimée à Venise dans la même année (2). Le nom de Viadana est devenu célèbre par l'invention de la *basse continue* pour l'accompagnement des voix par l'orgue, qu'on lui a longtemps attribuée et que des écrivains de nos jours lui disputent avec tant d'apparence de raison, qu'il est devenu nécessaire d'examiner à fond cette question historique. J'ai satisfait à cette nécessité dans mon *Esquisse de l'histoire de l'harmonie* (3). Je crois devoir ajouter ici quelques nouveaux renseignements à ce que j'ai dit sur ce sujet.

On sait que le nom de *basse continue* désigne une basse d'accompagnement différente de la basse vocale des anciennes compositions, en ce que celle-ci était souvent interrompue,

(1) Suivant l'opinion de Baini (*Memorie Storico-critiche*, etc., t. I., n. 238), Viadana serait Espagnol et non Italien (*Ed asserisco in fine, che il Viadana fu Spagnuolo, e non Italiano*); mais il n'appuie cette assertion d'aucune preuve. Les contemporains de Viadana, qui ont parlé de lui et de ses travaux, notamment Banchieri, dans son *Organo suonarino* (Venise, Rico. Amadino, 1605) et dans sa *Cartella musicale nel canto figurato* (p. 216), ne disent rien qui confirme le fait avancé par Baini. Il est vrai que Thomas de Yriarte, parlant d'un certain *Viana*, musicien espagnol, dans ses notes sur le troisième chant de son poëme sur la musique, dit : *Matias Juan Viana que pasa por inventor del baxo continuo* (Mathieu-Jean Viana, qui passe pour inventeur de la basse-continue); mais Viadana ne s'appelle pas *Mathieu* ou *Mathias-Jean* : son prénom est Louis (*Lodovico*) aux titres de tous ses ouvrages.

(2) L'abbé Baini dit, dans ses Mémoires sur la vie et les ouvrages de J. P. de Palestrina, que Viadana fut d'abord maître de chapelle à Mantoue, puis à Concordia et en dernier lieu à Fano (n. 238); mais s'il n'y a point d'erreur dans ces faits, ce maître a dû retourner à Mantoue vers la fin de sa vie, d'après l'avertissement cité ci-dessus.

(3) Paris, 1840, in-8° de 178 pages, tiré à 50 exemplaires, et *Revue et Gazette musicale de Paris* (ann. 1840).

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tandis que l'autre ne s'arrête pas. La basse de cette dernière espèce a dû naître dès qu'il y a eu des chants à voix seule, soutenue par l'accompagnement d'un instrument. Suivant Doni (*Trattato della musica scenica*, in op., t. II, p. 23), le premier essai de la musique de ce genre fut l'épisode du comte Ugolin, composé par Vincent Galilée, pour voix seule, avec accompagnement de violes, vers 1580. Quoique ce morceau ne soit pas parvenu jusqu'à nous, nous pouvons prendre une idée de sa structure dans le récitatif de l'*Euridice* de Caccini, dans le même ouvrage mis en musique par Jacques Peri, et dans les drames d'Emilio del Cavaliere (*voyez* ces noms). Le premier ouvrage de ce genre composé par celui-ci fut exécuté en 1588, aux noces de la grand'-duchesse de Toscane; mais il était écrit dans l'ancien style madrigalesque, ainsi que la plupart des compositions de cette époque. Il n'en est pas de même de l'espèce d'opéra allégorique intitulé *Rappresentazione di anima e di corpo*, publié par Guidotti, en 1600. Là se trouvent plusieurs traits de véritable chant rhythmé à voix seule, accompagnés d'une basse continue dont l'harmonie d'accompagnement est indiquée par des chiffres, avec plus de soin et de détail que ce qu'on voit dans des compositions postérieures. Tels sont le chant de l'*anima* :

Vorrei riposo e pace,
Vorrei diletto e gioja,
E trovo affanno e noja;

celui-ci :

Non vi cred' io, nò, nà :
Sì, vostr' ingann' io so.
Etc.

et plusieurs autres.

L'*Euridice* de Jules Caccini parut dans la même année (1); on y trouve aussi le chant à voix seule accompagné d'une basse continue dont l'harmonie d'accompagnement est indiquée par quelques chiffres; mais ce chant est plus vague que celui d'Emilio del Cavaliere, et tient plus du récitatif : la basse en est plus lourde et moins rhythmée. Ces productions sont les plus anciennes où l'on peut constater d'une manière authentique l'existence de mélodies à voix seule accompagnées de la basse continue pour les instruments. Cependant la priorité d'invention de la musique à voix seule, ou à deux ou trois voix, expressément composée pour être accompagnée par l'orgue, paraît appartenir sans contestation à Viadana, au moins pour les messes et motets, d'après ce qu'il en rapporte lui-même dans la préface d'une collection de motets intitulée : *Cento concerti ecclesiastici a una, a due, a tre e quattro voci, con il basso continuo per sonar nell' organo. Nova invenzione comoda per ogni sorte di cantori e per gli organisti.* In Venezia, appresso Giacomo Vincenti, 1605, cinq petits volumes in-4° (1). Le cinquième volume contient la partie de basse continue intitulée : *Basso per sonar nell' organo.* Viadana dit, dans son avertissement au lecteur, qu'il a été conduit à imaginer un nouveau genre de motets à une, deux ou trois voix, avec accompagnement de l'orgue, en voyant certains chantres obligés d'exécuter à trois voix, à deux ou à une seule, avec cet instrument, des motets à cinq, six, ou même huit parties, nonobstant les longs repos des voix, occasionnés par les imitations ou fugues, les défauts de cadences, de mélodie, etc., et que c'est ce nouveau genre de musique concertant qu'il offre au public par le conseil de ses amis (2). Il ajoute que cette invention a reçu beaucoup d'applaudissements lorsqu'il la fit connaître, à Rome, environ six ans auparavant (vers 1590 ou 1597), et qu'il a trouvé beaucoup d'imitateurs. Parmi ces imitateurs, il compte peut-être Emilio del Cavaliere, Peri et Caccini, bien que le style de leurs mélodies soit différent du sien et que ces artistes se soient proposé un autre but. Peut-être aussi avait-il en vue un œuvre de motets à cinq voix avec basse continue que Richard Deering, compositeur anglais, avait publié à Anvers, en 1597, à son retour de Rome. Le style mélodique de Via-

(1) L'*Euridice composta in musica, in stile rappresentativo da Giulio Caccini detto Romano*, in Firenze, Giorgio Marescotti, MDC, in-folio.

(1) Il y a des exemplaires de cette collection qui portent la date de 1602, bien que de la même édition.

(2) Molte sono state le cagioni (cortesi lettori) che mi hanno indotto a comporre questa sorte di concerti : fra le quali questa è stata una delle principali, il vedere cioè, che volendo alle volte qualche cantore cantare in un organo o con tre voci, o con due, o con una sola, erano astretti per mancamento di compositioni a proposito loro d'appigliarsi ad una, o due, o tre parti, di mottetti a cinque, a sei, a sette, ed anche ad otto, le quali per l'unione che devono havere con l'altre parti come obbligate alle fughe, alle cadenze, al contrapunti, et altri modi di tutto il canto, sono piene di pause lunghe, e replicate, prive di cadenze, senz' arte, e finalmente con pochissima et insipida seguenza : oltre gl' interrompimenti delle parole tall' ora in parte taciute, et alle volte ancora con disconvenevoli interpositioni disposte, le quali rendevano la maniera del canto, o imperfetta, o noiosa, od infetta, et poco grata a quelli, che stavano ad udire : senza che vi era anco incomodo grandissimo de' cantori in cantarlo. Là dove havendo poi volta non poca considerazione sopra tali difficoltà, mi sono affaticato assai per investigare il modo di supplire in qualche parte a così notabile mancamento, et credo la Dio mercè d'haverlo all' ultimo ritrovato, etc.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

dana a une supériorité incontestable sur celui de ses contemporains de l'école romaine, dans la musique d'église concertée.

La partie de basse continue des motets de Viadana n'a point de chiffres d'accords; il ne dit rien sur ce sujet dans l'instruction que contient l'avertissement. Il n'y est pas non plus question de classification d'accords en consonnants et dissonants. L'instruction a pour objet la manière d'exécuter les différentes pièces contenues dans l'œuvre, tant de la part des chanteurs que de celle de l'organiste. Viadana conseille à celui-ci : 1° de jouer simplement la partition; 2° de ne point couvrir le chant dans l'ornement des cadences; 3° de donner un coup d'œil à l'ensemble du morceau, avant de l'exécuter; 4° de ne point accompagner trop haut les voix aiguës, ni trop bas les voix graves; 5° de jouer *a tasto solo*, c'est-à-dire sans accords, les entrées de style fugué, etc.

Cruger, contemporain de Viadana, paraît être un des plus anciens auteurs qui ont dit positivement que ce musicien fut l'inventeur de la basse continue (1). Voici ses paroles : *Bassus generalis seu continuus, so von für trefflichen italianischen Musico Ludovico Viadana erstlich erfunden* (La basse générale ou continue fut premièrement inventée par l'excellent musicien italien Louis Viadana). Il existe en faveur de Viadana un témoignage encore plus rapproché du temps de l'invention, dans la préface que Gaspard Vincenz, organiste à Spire, a mise en tête du *Promptuarium musicum* d'Abraham Schad, publié en 1611. Parlant de Viadana et de la basse continue, dont il le considère comme inventeur, il dit : *Peritissimus hujus scientiæ artifex, primusque hujus tabulaturæ autor*. Après Cruger, Printz s'est exprimé sur ce sujet d'une manière non moins positive, dans son Histoire de la musique (2). Brossard paraît avoir puisé ses renseignements à cet égard dans le livre de ce dernier; mais je ne sais sur quelle autorité il a dit, à l'article *Basso continuo* de son Dictionnaire de musique, que Viadana a publié un traité de la basse continue. J.-J. Rousseau a copié Brossard, et a cité sans examen ce prétendu traité. On a vu précédemment que la basse des motets de Viadana n'a point de chiffres d'accords, et qu'il n'a rien dit sur ce sujet dans l'avertissement au lecteur de la première édition de ces motets. Cependant Gnidotti (*voyez* ce nom), éditeur de la *Rappresentazione di anima e di corpo* d'Emilio del Cavaliere, publiée en 1600, avait donné, dans les *Avvertimenti particolari per chi canterà recitando e per chi suonerà*, quelques instructions concernant l'usage de ces chiffres ainsi que des signes accessoires, et les avait marqués sur la partie de basse; Jules Caccini avait aussi employé les mêmes signes dans son *Euridice*, publiée la même année. Il est vraisemblable que des observations furent faites, à ce sujet, à Viadana par ses amis, car dans l'instruction pour la seconde édition de ses *Cento concerti ecclesiastici*, qui parut en 1609, il parle de l'usage des chiffres sur la basse en termes à peu près semblables à ceux de Guidotti : c'est sans doute cette circonstance qui a fait considérer Viadana par quelques auteurs comme l'inventeur de la basse chiffrée. Suivant l'abbé Baini (1), on faisait, vers le milieu du seizième siècle, un contrepoint improvisé avec les instruments sur la basse des compositions vocales, et pour éviter les discordances qui pouvaient résulter du mélange du contrepoint instrumental improvisé avec les parties vocales écrites, on marquait sur la basse des chiffres et des signes qui indiquaient la nature des intervalles. Les autorités citées par le savant Baini ne me semblent pas prouver ces assertions; j'ai même la certitude, par la multitude de compositions publiées dans la seconde moitié du seizième siècle, avec ces mots : *Da cantare e da suonare*, que les instruments exécutaient les mêmes parties que les voix. Quant aux chiffres placés au-dessus de la basse, on n'en aperçoit point de traces antérieurement à l'année 1600. J'ai traité historiquement et avec beaucoup de détail ce qui concerne la basse chiffrée, dans le dernier chapitre du second livre de mon *Traité complet de l'harmonie* (Paris, Schlesinger, 1844, gr. in-8°, dont la huitième édition vient de paraître chez Brandus et Dufour (1864), à Paris.

En résumant ce qui précède, on voit : 1° Que l'idée d'une basse d'accompagnement continu est née avec les premiers essais de chant à voix seule soutenue par un instrument, vers 1580; 2° que cette basse, devenue plus animée et plus variée dans ses formes, fut appliquée à l'orgue par Viadana, pour l'accompagnement du chant religieux-mélodique et concerté, et reçut de lui le nom de *basse continue*, vers 1590; 3° que, vers le même temps, l'usage des chiffres et

(1) Dans l'*Appendix de Basso generali seu continuo*, à la suite de son livre intitulé : *Synopsis musicæ*, Berlin, 1624, in-12.

(2) *Historisch Beschreibung der edelen Sing- und Klingkunst*, chap. XII, § 11.

(1) Dans ses Mémoires sur la vie et sur les ouvrages de J. P. de Palestrina, t. I, p. 149 et 150, note 238.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

signes accessoires au-dessus de la basse fut imaginé par Emilio del Cavaliere, ou par Guidotti, ou enfin par quelque musicien inconnu jusqu'à ce jour. L'abbé Vogler est donc tombé dans une erreur évidente, dans son Manuel de la science de l'harmonie et de la basse continue, lorsqu'il a refusé à Viadana l'invention de la basse figurée sans interruption, la considérant comme plus ancienne que lui, et ajoutant : « Louis Viadana, maître de chapelle de » la cathédrale de Mantoue, proposa finale- » ment, dans les premières années du dix- » septième siècle, de chiffrer la basse pour » désigner les accords qui doivent accompa- » gner la note fondamentale (1). » C'est exactement le contraire de ces assertions qui est le vrai.

Les ouvrages connus de Viadana sont ceux dont les titres suivent : 1° *Madrigali a quattro voci, lib.* 1. In Venezia, 1591, in-4°. 2° *Madrigali a 6 voci, op.* 5. Ibid., 1593, in-4°. 3° *Canzonette a tre voci da Lodovico Viadana, maestro di cappella nel Duomo di Mantova, libro primo.* In Venetia, appresso Ricciardo Amadino, 1594. Ce titre prouve l'assertion de Baini que Viadana avait été maître de chapelle à Mantoue avant de l'être à Fano et à Concordia. 4° *Il primo libro de' salmi a 5 voci.* Ibid., 1797, in-4°. 5° *Messe a quattro voci, libro primo.* Ibid., 1596, in-4°. 6° *Vespert. omnium solemnitatum Psalmodia quinque vocibus.* In Venetia, per Vincenti, 1597. C'est la quatrième édition ; la septième a paru dans la même ville, en 1611. 7° *Salmi e Magnificat a quattro voci.* Ibid, 1598, in-4°. Il y a une autre édition de ce recueil publiée à Francfort, en 1612, in-4°. 8° *Il secondo libro de' Salmi a 5 voci.* Ibid., 1601, in-4°. 9° *Psalmi vespertini 8 vocibus concin.* Venetiis apud Vincentium, 1602, in-4°. J'ignore en quelle année la deuxième édition de ce recueil a paru ; la troisième a été publiée à Venise, en 1644, in-4°. 10° *Cento concerti ecclesiastici a una, a due, tre e quattro voci con il basso continuo per sonar nell' organo. Nova invenzione comoda per ogni sorte di cantori e per gli organisti.* In Venezia, appresso Giacomo Vincenti, 1602 et 1603, in-4°. La troisième édition de ce recueil a été publiée par le même imprimeur en 1609. Une quatrième édition a paru à Venise, chez Vincenti, en 1611, in-4°. Un exemplaire de cette édition se trouve à la Bibliothèque du Lycée musical de Bologne. Il y a aussi une édition intitulée : *Opus musicum sacrorum concentuum, qui ex unica voce, nec non duabus, tribus et quatuor vocibus variatis concinentur, una cum basso continuo ad organum applicato.* Francfort, 1612, in-4°. Enfin une édition complète de tous les motets et concerts ecclésiastiques de Viadana, au nombre de cent quarante-six, a été publiée avec l'instruction pour les chantres et organistes, en italien, latin et allemand, avec le titre suivant : *Opera omnia sacrorum concentuum* 1, 2, 3 *et* 4 *vocum, cum basso continuo et generali organo applicato, novaque inventione pro omnigenere et sorte cantorum et organistarum accommodato. Adjuncta insuper in basso generali hujus novæ inventionis instructione, latine, italice et germanice.* Francfort, 1620, in-4°. L'édition de 1613, citée par Gerber, est supposée : c'est celle de 1612 qu'on a confondue avec la dernière, d'après le catalogue de Draudius. 11° *Officium ac Missæ defunctorum quinque vocum*, op. 15. in Venetia, app. Vincenti, 1604. 12° *Responsori et lamentazioni per la settimana santa a 4 voci*, op. 23. Ibid, 1609, in-4°. 13° *Il terzo libro de concerti ecclesiastici a due, a tre et a quattro voci con il basso per sonare nel organo da Lodovico Viadana, maestro di capella nella catedrale di Concordia ; nuovamente ristampati et corretti*, op. 24. Ibid., 1611, in-4°. 14° *Messe concertate per una, o due, ossia tre voci con il basso continuo per l'organo.* In Venezia, appresso Giacomo Vincenti, 1605, in-4°. La messe dominicale pour ténor seul et orgue, dont le thème est pris dans le plain-chant de cette messe, a été extraite de ce recueil et publiée dans la *Corolla musica* de Donfrid, à Strasbourg, en 1628. 15° *Concerti sacri a 2 voci col basso continuo per l'organo.* Ibid., 1608, in-4°. Les morceaux qui se trouvent dans cette collection ont été réimprimés dans l'édition publiée à Francfort, en 1620. 16° *Falsi bordoni a quattro e otto voci, premesse le regole per il basso per l'organo.* Rome, 1612. 17° *Completorium romanum 8 vocibus decantandum*, lib. 2, op. 16. Venise, Vincenti, 1608, in-4°. 18° *Vesperi et Magnificat a quattro e cinque voci.* Ibid., 1609. Je crois que les recueils précédents ont fourni les éléments de la collection publiée ensuite sous ce titre : *Vespertina omnium solemnitatum psalmodia, cum duobus Magnificat et falsis bordonis, cum 5 vocibus.* Francfort-sur-le-Mein, 1610, in 4°. Une partie

(1) *Handbuch zur Harmonielehre und für Generalbass*, etc. Prague, 1802, in-8° (p. 129) : « Ludwig Viadana, » schlug endlich vor den Bass zu beziffern, und dadurch » die Akkorde die zum Grundton und zur ganzen Har- » monie gegriffen werden sollen, anzumerken.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de cette collection a été ensuite reproduite avec les motets à deux, trois et quatre voix dans un autre recueil intitulé : *Concentuum ecclesiasticorum* 2, 3 *et* 4 *vocibus, opus completum, cum solemnitati omnium vespertinarum.* Ibid., 1615, in-4°. 19° *Salmi a quattro cori, op.* 27; *in Venetia, app. Vincenti,* 1512. 20° *Litanie che si cantano nella Santa casa a* 3, 4, 5, 6, 7, 8 *et* 12 *voci ; 3e impressione;* ibid., 1613, in-4°. 21° *Officium defunctorum quatuor vocibus concin.,* Venise, Vincenti, 1614, in-4°. 22° *Sinfonie musicali a otto voci,* op. 18, ibid., 1617, in-4°. C'est une réimpression.

VIADANA (Jacques-Monus). Il existe à la Bibliothèque royale de Berlin un recueil de motets intitulé : *Jacobi Mori Viadanæ concerti ecclesiastici* 1, 2, 3, 4 *vocum cum basso continuo ad organum, nunc primum in lucem editi. Antverpiæ excudebat Petrus Phalesius,* 1613, in-4°. Je n'ai pas trouvé ailleurs de renseignements sur l'auteur de cet ouvrage, si toutefois il a existé, et s'il n'y a point ici une fraude commerciale.

VIAL (...), neveu du violoniste Leclair, né à Paris, vers 1730, a fait graver un *Arbre généalogique de l'harmonie,* d'après le système de Rameau; Paris, 1767, 3 feuilles in-plano. La première feuille contient l'arbre généalogique des accords, et les deux autres les explications.

VIALARDO (Balthasar), organiste de l'église *San Giovanni alla conca,* à Milan, au commencement du dix-septième siècle, s'est fait connaître par un ouvrage intitulé : *Missæ duæ quinque et sex vocibus cum psalmi vespertini, litaniis Beatæ Mariæ Virginis quinque vocum,* op. 1; Mediolani, per Georgium Rolla, 1624. A la fin de ce recueil, on trouve un *Magnificat* à cinq voix d'Horace Vecchi.

VIANA (Matthias-Jean), ou **VEANA**, compositeur de musique d'église, né en Espagne, vers le milieu du seizième siècle, fut maître de chapelle de l'église de l'*Incarnacion,* à Madrid. Il est peu connu hors de sa patrie. Le catalogue de la bibliothèque musicale du roi de Portugal Jean IV indique de sa composition deux livres de motets à quatre et cinq voix, et trois livres de *Villancicos* à cinq et six voix, mais sans date et sans nom d'imprimeur. Yriarte (*voyez* ce nom) est tombé dans une erreur singulière à l'égard de ce musicien, en le confondant avec Viadana (*voyez* ce nom), dans les notes relatives au troisième livre de son poëme sur la musique, où il dit : *Matias Juan Viana que pasa por inventor del baxo continuo,* etc. (page xv, édit. de Madrid, 1789, in-8°). M. Eslava a publié en partition un *Villancico* à six voix, de Viana, dans la deuxième série de la *Lira Sacro-Hispana.*

VICENTE Y CERVERA (D. François) était organiste de la cathédrale de Huesca, au commencement du dix-huitième siècle. Le 3 novembre 1712, il fut nommé organiste de l'église du collége royal du *Corpus Christi* de Valence, et, plus tard, maître de la même chapelle. Il a composé beaucoup de psaumes et de messes à huit et à douze voix, selon l'usage de cette église, et dans le style de l'école de Valence, qui était, à l'égard de l'Espagne, ce qu'était l'école vénitienne pour l'Italie, à la fin du seizième siècle et au commencement du dix-septième. Vicente y Cervera a joui de la réputation d'un des meilleurs compositeurs espagnols, pour la musique religieuse.

VICENTINO (Nicolas), prêtre, né à Vicence, en 1511 (1), fit ses études musicales sous la direction d'Adrien Willaert, suivant le titre énigmatique d'un de ses ouvrages, lequel a fait croire, au contraire, à M. Caffi, que Vicentino avait été maître du compositeur flamand. Il fut maître de chapelle à la cour de Ferrare, et enseigna aux princes et princesses de la famille d'Este à jouer des instruments à clavier, sur lesquels il paraît avoir eu beaucoup d'habileté pour son temps. Protégé par eux et particulièrement par le cardinal Hippolyte d'Este, il suivit celui-ci à Rome, et vécut dans son palais vers le milieu du seizième siècle. Préoccupé de la pensée de faire renaître les genres chromatique et enharmonique des Grecs, en leur appliquant l'harmonie consonnante de son temps, il écrivit des madrigaux à cinq voix dans ce système, et les publia sous ce titre bizarre, qualifié avec raison d'amphibologique par l'abbé Baini : *Dell' unico Adriano Villaert discepolo D. Nicola Vicentino Madrigali a* 5 *voci per teorica e per pratica da lui composti al nuovo modo del celeberrimo suo maestro ritrovati,* lib. I; Venezia, 1546, in-4° oblong. Cet ouvrage, qu'il croyait destiné à produire une vive sensation sur l'es-

(1) Choron et Fayolle ont très-bien remarqué (*Dictionn. histor. des musiciens*) que Gerber s'est trompé en faisant naître Vicentino à Rome; mais eux-mêmes sont tombés dans une autre erreur en fixant l'époque de sa naissance à 1513, car au-dessous de son portrait placé en tête de son livre, on trouve ces mots : *Nicolas Vicentinus anno ætatis suæ* 44; or le livre a été publié en 1555; il est évident que l'auteur a dû naître au plus tard en 1511.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

prit des musiciens, fut cependant peu remarqué à Rome. Il essaya de donner une démonstration de la réalité de son système par l'invention d'un clavecin, auquel il donna le nom d'*arcicembalo* et qui avait plusieurs claviers divisés de telle sorte qu'on pouvait, selon Vicentino, appliquer par leur moyen les genres diatonique, chromatique et enharmonique des anciens à l'harmonie de la musique moderne, avouant que la difficulté des intonations pouvait être un obstacle pour cette application dans la musique vocale. Toutefois il ne croyait pas cet obstacle invincible, car il ouvrit un cours pour enseigner à chanter à six élèves choisis, sous le sceau du secret, les intervalles des trois genres. On commença alors à se préoccuper de cette école mystérieuse; mais Vicentino répondait à ceux qui cherchaient à pénétrer son secret, qu'il ne publierait ses découvertes qu'après qu'il aurait obtenu une position convenable pour ses talents; par exemple, celle de chantre, ou même de maître de la chapelle pontificale. Les choses étaient en cet état, lorsque, vers la fin de mai 1551, Vicentino et Vincent Lusitano (*voyez* ce nom), sortant d'une maison où ils avaient entendu exécuter un morceau de musique à plusieurs voix composé sur le plain-chant du *Regina Cœli*, se mirent à discuter sur cette composition. Lusitano ayant dit qu'elle était dans le genre diatonique, Vicentino soutint que ni lui ni aucun musicien ne savaient précisément en quel genre était un morceau de musique. La dispute devint fort vive à ce propos, et les antagonistes parièrent deux écus d'or, choisissant pour juges de leur différend Barthélemi Escobedo et Ghiselin Dankers, chantres de la chapelle pontificale. On peut voir, à l'article de Lusitano, quel fut le résultat de cette contestation, et comment Vicentino fut condamné à payer les deux écus d'or à son adversaire. Le cardinal de Ferrare considéra le jugement comme une insulte personnelle qui lui était faite; nul doute qu'il n'en eût poursuivi la réparation, s'il n'était parti pour Ferrare quelques jours après, et si son absence de Rome n'avait été de près de quatre années. Vicentino l'avait suivi, et plein de ressentiment contre ses juges, il s'était immédiatement occupé de la rédaction d'un grand ouvrage concernant les trois genres diatonique, chromatique et enharmonique, ainsi que leur application à la musique moderne. Il y rend compte de la dispute et de ses résultats; mais, faisant prendre le change sur l'état de la question, il substitue une discussion de théorie à l'objet spécial qui donna lieu au jugement. Son livre a donc induit en erreur tous ceux qui ont écrit sur ce sujet. De retour à Rome, Vicentino y fit imprimer son livre aux dépens du cardinal de Ferrare, sous ce titre : *L'Antica musica ridotta alla moderna pratica, con la dichiaratione e con gli esempj dei tre generi con le loro spetie, e con l'inventione di uno nuovo stromento, nel quale si contiene tutta la perfetta musica con molti segreti musicali*. In Roma, appresso Ant. Barré, 1555, in-fol. de cent quarante-six feuillets, avec une table des matières et des planches (1). Cet ouvrage est divisé en six livres : le premier traite de la théorie de la musique; les cinq autres de la pratique, conformément aux vues de l'auteur.

Indépendamment de la querelle personnelle qu'il y eut entre Vicentino et V. Lusitano, on voit dans leurs ouvrages que leur doctrine était différente, en ce que le premier soutenait que la musique de son temps était un mélange des genres diatonique, chromatique et enharmonique (voyez *l'Antica Musica rid. alla moderna prat.*, lib. 4, cap. 43, fol. 95), tandis que V. Lusitano la croyait du genre diatonique pur. Hawkins, Gerber et les auteurs du *Dictionnaire historique des musiciens*, disent que V. Lusitano parut, quelque temps après, abandonner son opinion et adopter celle de son adversaire, dans le livre intitulé : *Introduttione facilissima et novissima di canto fermo, figurato, contrapunto semplice et in concerto*, etc. (Rome, 1553, Venise, 1558, et Venise, 1561, in-4°). Je trouve, au contraire, la conclusion suivante, à la fin du chapitre *Dei tre generi* de cet ouvrage (fol. 23 verso, édit. de 1561) : *Onde si mostra i stromenti fatti a fine di sonar il genere armonico esser fatti in vano*. Chacun des deux systèmes a eu ses partisans parmi les anciens théoriciens de la musique; mais ceux mêmes qui ont cru à la

(1) Forkel place en 1557 la date de la publication du livre de Vicentino (*Allgemeine Literatur der Musik*, p. 369); mais c'est évidemment une erreur qu'il a copiée dans la Bibliothèque italienne de Fontenini, avec les corrections d'Apostolo Zeno, t. II, p. 416. Cette erreur est d'autant plus singulière, qu'il possédait un exemplaire de cet ouvrage indiqué avec la date de 1555 dans le catalogue de sa bibliothèque (p. 4). Il a été copié par Liechtenthal (*Dizionario e Bibliografia della musica*, t. IV, p. 276). M. Ferd. Becker, se confiant à l'exactitude habituelle de Forkel, n'a pas mis en doute l'existence de la date citée par lui; mais ayant vu vraisemblablement un exemplaire du livre de Vicentino avec celle de 1555, il a supposé deux éditions (*System. Chronol. Darstellung der musikal. Literatur*, p. 426), bien que celle de 1555 soit la seule réelle.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

possibilité des genres chromatique et enharmonique appliqués à l'harmonie consonnante, ont reproché avec raison à Vicentino d'avoir confondu ce qu'il appelle de ces noms avec les genres chromatique et enharmonique des Grecs. Zarlino (1) et Doni (2) disent même qu'il n'avait pas lu les théoriciens grecs, et que non-seulement il ne savait ce qu'étaient les véritables genres chromatique et enharmonique de ceux-ci, mais qu'il n'avait pas même une idée bien nette du genre diatonique. Bottrigari partagea les idées de Vicentino concernant la possibilité de l'emploi des genres chromatique et enharmonique, mais dans le système mixte et tempéré appelé par les Italiens *partecipato* (voyez *Il Melone*, p. 16 et suiv.). C'est aussi dans ce système que Doni a traité de la régénération de ces genres dans la musique moderne (*Aggiunta al compendio del Trattato de' generi e de' modi della musica* (p. 126 et suiv.). Artusi a réfuté les erreurs de Vicentino dans son livre *Delle imperfezioni della moderna musica* (pag. 28 et suiv.). Au surplus, celui-ci n'eut pas même le mérite de l'originalité dans la vaine entreprise de faire revivre les genres chromatique et enharmonique des Grecs, en les appliquant à l'harmonie consonnante; car Aaron nous apprend (*De Institut. harmon. interprete Jo. Ant. Flaminio*, lib 2, cap. 9) que Spataro avait fait la même tentative dans l'école de Bologne, au commencement du seizième siècle. J'ai analysé, dans mon *Traité complet de l'harmonie* (liv. 3), un des exemples d'harmonie prétendue chromatique et enharmonique donnés par Vicentino dans le troisième livre de son ouvrage, et j'ai fait voir que les successions auxquelles il donne ces noms sont complétement illusoires. J'ai démontré, en outre, que le chromatique et l'enharmonique dans l'harmonie consonnante sont un non-sens, et que ces genres ne prennent de réalité que par les attractions des dissonances naturelles et par les relations multiples des altérations d'intervalles.

Le P. Martini (3) et Forkel (4) indiquent un livre de Vicentino intitulé : *Descrizione dell' arciorgano, nel quale si possono eseguire i tre generi della musica diatonica, cromatica ed enarmonica.* Venise, 1561. La description de l'*arciorgano* est une feuille volante imprimée d'un seul côté dans la forme d'une affiche ou placard. L'auteur y est appelé *Don Niccolo Vicentino de' Vicentini.* On y voit que l'*arciorgano* était destiné à exécuter dans la perfection les trois genres de musique *diatonique, chromatique* et *enharmonique.* Vicentino dit que *Messer Vincenzo Colombo*, excellentissime facteur d'orgues, à Venise, a exécuté cet instrument d'après ses instructions. Au bas de la feuille, on trouve cette inscription : *in Venetia, appresso Niccolo Beuil'aequa, 1561, a dì 25 ottobrio.* M. Gaspari (*voyez* ce nom), de Bologne, qui possède cette pièce rarissime, a bien voulu m'en envoyer une copie (1). La description de l'*arcicembalo* est dans l'*Antica musica ridotta alla moderna pratica*, et l'on trouve à la fin du volume trois planches qui représentent les dispositions et l'étendue de ses claviers.

Malgré les ennemis nombreux qu'il s'était faits par son orgueil, Vicentino fut considéré comme un savant musicien. Deux médailles ont été frappées en son honneur. La première, en bronze de grand module, représente, d'un côté, son effigie avec ces mots : *Nicolaus Vicentinus;* au revers, on voit un orgue avec cette légende : *Perfectæ musicæ divisionisq. inventor.* L'autre est semblable, mais plus petite : le P. Cologera la cite dans son catalogue des médailles du comte Mazzuchelli (*Catalogus numismatum viris doctrinâ præstantibus præcipue Italis cusorum, quæ servantur Brixiæ apud N. N.*). On ne trouve pas d'indication de compositions de Vicentino dans les anciens catalogues.

VICQ-D'AZYR (Félix), docteur-régent de la Faculté de médecine de Paris, professeur d'anatomie, membre des Académies française et des sciences, secrétaire de la Société royale de médecine et de chirurgie, naquit à Valognes, le 23 avril 1748, et mourut à Paris, le 20 juin 1794. Au nombre des ouvrages de ce savant, on trouve un *Mémoire sur la voix; de la structure des organes qui servent à la formation de la voix, considérée dans l'homme et dans les différentes classes d'animaux* (Voyez les

(1) *Istitus. armonic.*, part. 4, c. 3.
(2) *Compendio del Trattato de' generi, e de' modi*, c. I, p. 4.
(3) *Storia della Musica*, t. I, p. 467.
(4) *Allgemeine Literatur der Musik*, p. 226.

(1) Voici l'introduction de la description faite par Vicentino : « Essendo cosa manifesta ad ogn'uno che il » tenere useòse quelle cose che possono giovare al » mondo, torna di grandissimo biasmo, il reverendo » don Niccolo Vicentino de' Vicentini, non volendo » incorrere in questo errore, fa per lo presente mani- » festo, per beneficio universale della musica, come egli » con lunghissima fatica e continuo studio ha ritrouato » e posto nouamente in pratica uno arciorgano di mi- » rabilissimo artificio et armonia, il qual si vede mani- » festamente hauer suplito a molti imperfettioni che si » ritrouano ne gli organi ordinarij, et hauer fatto l'or- » gano perfetto. »

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Mémoires de l'Académie royale des sciences de Paris, ann. 1779, p. 178).

VICTORIA (Thomas-Louis DE), appelé en Italie **VITTORIA**, compositeur, né à Avila, en Espagne, vers 1540, se rendit en Italie, dans sa jeunesse, et y devint élève d'Escobedo et de Morales, ses compatriotes, chantres de la chapelle pontificale. Plus tard, il étudia avec soin les ouvrages de Palestrina, et l'imita souvent avec bonheur; en somme, il fut un des compositeurs de musique d'église les plus distingués et un de ceux qui firent le plus d'honneur à l'Espagne. En 1573, Victoria obtint la place de maître de chapelle du Collége germanique à Rome, et, deux ans après, il fut nommé maître de l'église Saint-Apollinaire. De retour en Espagne, il eut le titre de chapelain du roi. Il vivait encore à Madrid en 1605, car il fit imprimer, dans cette année, un office des morts à six voix, composé pour la mort de l'Impératrice. On croit qu'il est mort en 1608. Les œuvres connues de ce compositeur sont celles dont les titres suivent : 1° *Liber primus, qui missas, psalmos, Magnificat, ad virginem Dei Matrem Salutationes, aliaque complectitur* 4, 5, 6, 8 *voc.* Venetiis apud Angelum Gardanum, 1576. Cet ouvrage est dédié au duc Ernest de Bavière. 2° *Cantica B. Virginis vulgo Magnificat* 4 *voc. una cum quatuor antiphonis B. Virginis, per annum* 5 *et* 8 *voc.* Romæ, ex typ. Dom. Basæ apud Franc. Zannettum, 1581, in-fol. 3° *Hymni totius anni secundum S. R. E. consuetudinem, 4 voc. una cum quatuor psalmis pro præcipuis festivitatibus* 8 *voc.* Ibid., 1581, in-fol. Il y en a une autre édition avec le titre italien : *Inni per tutto l'anno a quattro voci.* Venetia, appresso Giac. Vincenti, 1600, in-4°. Cet ouvrage est dédié au pape Grégoire XIII. Victoria fut le premier compositeur qui mit en musique les hymnes de toute l'année. Son style fut critiqué par les maîtres italiens et flamands de son temps; mais il n'en est pas moins vrai que ce style a plus d'originalité que celui de beaucoup de compositeurs du même temps. 4° *Missarum liber primus* 4, 5, 6 *voc. ad Philippum secundum Hispaniarum regem catholicum.* Ibid., 1583, in-fol. Le second livre des messes de Victoria parut à Rome, dans la même année, et les deux livres furent réunis immédiatement après, sous ce titre : *Thomæ Ludovici a Victoria Abulensis Missarum libri duo quæ partim quaternis, partim quinis, partim senis concinuntur vocibus.* Romæ, ex typographia Dominici Basæ, MDLXXXIII, in-fol. m°. A la fin du dernier feuillet, on lit : *Romæ, apud Alexandrum Gardanum,* 1583. Je possède un bel exemplaire de ce rare volume, qui contient neuf messes, dont cinq à quatre voix, deux à cinq et deux à six. Il est composé de 294 pages. 5° *Officium hebdomadæ sanctæ.* Romæ, ap. Angelum Gardanum, 1585. 6° *Motecta festorum totius anni cum communi sanctorum* 5, 6, 8 *voc.* Ibid., 1585. Une deuxième édition de ce recueil a paru sous ce titre : *Cantiones sacræ* 4, 5, 6, 8 *vocum.* Dillingen, 1588, in-4°. Ce recueil fut réimprimé, avec l'addition de quelques motets à douze voix du même auteur, sous ce titre : *Motecta* 5, 6, 8, 12 *voc. quæ nunc melius excussa, aliis quam plurimis adjunctis, noviter sunt impressa.* Mediolani, ap. Franc. et hæred. Simonis Tini, 1589. Une autre édition a paru aussi à Dillingen, en 1590, sous le titre de *Cantiones sacræ* 5, 6, 8, 12 voc., in-4°. Une troisième a été publiée à Francfort-sur-le-Mein, en 1602, in-4°. 7° *Missarum liber secundus* 4, 5, 6, 8 voc., *una cum antiphonis Asperges, et Vidi aquam, totius anni.* Romæ, ex typ. Ascanii Donangeli, ap. Franc. Coattinum, 1592. 8° *Officium defunctorum sex vocum.* Matriti, Joachin Velasquez, 1605, in-fol. M. Eslava a publié de Victoria la messe *Ave Maris Stella*, la messe de *Requiem* sur le plain-chant et cinq motets en partition, dans le premier volume de la *Lira sacro-hispana* (1re série).

VICTORINUS (Georges), né à Huldschœn, en Bavière, vers le milieu du seizième siècle, fut maître de chapelle de l'église des Jésuites, à Munich, et mourut dans cette ville, en 1624. Il écrivit la musique du drame intitulé : *Le Combat de l'archange saint Michel avec Lucifer,* qui fut représenté en plein air, le 30 septembre 1597, par les étudiants, avec un chœur de neuf cents chanteurs. On connaît aussi de Victorinus : 1° *Thesaurus LXX litaniarum* 4-10 *vocum.* Munich, Adam Berg, 1596, in-4°. 2° *Philomela cœlestis sive cantiones sacræ cum falsis bordonibus, Magnificat, etc.,* 2, 3 *et* 4 *vocum.* Monachii, apud Nichol. Henricum, 1624, in-4°. Une partie seulement de cette collection de motets appartient à Victorinus : ils sont au nombre de cent. Outre Victorinus, les auteurs de ces motets sont : Rodolphe et Ferdinand de Lassus, Jean Schütz (en latin *Sagittarius*), Cornazzoni, Jean Priuli, André Imperiali, Jacques Perla (luthiste), Guillaume Krumper, Christophe Perckhauer, Gaspard Topiarius, Jean Stadlmayr, Jean Hasler, Jean Feldtmayr, Jean Kurzinger, Adam Weidmann, Jean Aich-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

mullet, Barthélemé Hartmann, Étienne Welch, Jean Stupporus, Grégoire Aichinger et Chrétien Erbach. Plusieurs de ces noms ne sont connus que par ce recueil.

VIDAL (B.), professeur de guitare à Paris, commença à se faire connaître vers 1778. Il mourut à Paris, au mois de février 1800. On a gravé de sa composition environ quarante œuvres, parmi lesquels on remarque : 1° Concerto pour la guitare, avec deux violons et basse (en *ré*). Paris, Imbault. 2° Sonates pour guitare et violoncelle, op. 6. Paris, Bailleux. 3° Sonates pour guitare et violon, op. 7, 8, 12 et 25. Ibid. 4° Six œuvres de sonates pour guitare seule. Paris, Leduc et Gaveaux. 5° Des pots-pourris et airs variés. 6° Des recueils d'airs d'opéras. 7° *Nouvelle méthode de guitare, dédiée aux amateurs*. Paris, S. Gaveaux.

VIDAL (Jean-Joseph), violoniste distingué, né à Sorèze, en 1789, entra au Conservatoire de Paris en 1805, comme élève de Rodolphe Kreutzer, pour le violon, et de Gossec, pour la composition. En 1808, le second grand prix de composition lui fut décerné au concours de l'Institut. Dès l'année suivante, il obtint, au concours du Conservatoire, le premier prix de violon. Il brilla dans les concerts donnés à Paris en 1810 et 1811. Plus tard, il devint le second violon de Baillot, dans les séances de musique de chambre de cet artiste célèbre. Pendant près de vingt ans il conserva cette position. Vidal fut l'un des professeurs les plus estimés pour son instrument. Il n'a pas publié de compositions pour le violon.

VIDAL (Étienne-T.-T.), sténographe, est auteur d'un petit écrit intitulé : *Système de musique sténographique*. Toulon, de l'imprimerie de Beaume, 1835, in-8° de 32 pages, avec un tableau.

VIDAL (P.-J.). On a sous ce nom un écrit intitulé : *Physiologie de l'organe de l'ouïe chez l'homme*. Paris, de l'imprimerie de Moessard, 1836, in-8° de 88 pages.

VIEIRA (Antoine), compositeur, naquit à Villaviciosa, en Portugal, vers la fin du seizième siècle, et étudia la musique et le contrepoint sous la direction de Manuel Robello, puis se rendit en Italie et obtint la place de maître de chapelle à Lorette. Après quelques années de séjour en cette ville, il retourna dans sa patrie et fut nommé maître de chapelle à Evora. Il y mourut en 1650, laissant en manuscrit les ouvrages suivants, que le roi de Portugal, Jean IV, fit placer dans sa bibliothèque : 1° Messe du premier ton à douze voix. 2° *Miserere* à huit voix, du huitième ton. 3° *Dixit Dominus*, à huit voix, du premier ton, avec instruments. 4° *Beatus Vir*, à douze voix, du premier ton. 5° *Lauda Hierusalem*, à huit voix, du huitième ton. 6° Plusieurs motets.

VIEIRA (Antoine), moine portugais, né à Lisbonne, entra dans son couvent en 1644, et devint par la suite un des organistes les plus distingués de son pays. Il mourut le 27 janvier 1707, laissant en manuscrit un recueil de pièces d'orgue désigné par Machado sous ce titre : *Diversas obras de orgao para es tangedores deste instrumento* (Œuvres diverses d'orgue à l'usage de ceux qui jouent de cet instrument).

VIDAME DE CHARTRES. *Voyez* **FRETEVAL** (Matthieu de).

VIELARS (Jean), poëte et musicien français, né à Corbie, petite ville de la Picardie, vivait vers 1260. On trouve deux chansons notées de sa composition dans un manuscrit de la Bibliothèque impériale, coté 65 (fonds de Cangé).

VIERDANCK (Jean), compositeur allemand, fut organiste à l'église Sainte-Marie de Stralsund, vers le milieu du dix-septième siècle. Il publia des concerts spirituels à plusieurs voix, sous ce titre : *Geistliche Concerte mit 2, 3 und 4 Stimmen, nebst Basso continuo. Erster Theil.* Greifswald, 1642, in-4°. La deuxième partie de cet œuvre parut à Rostock en 1643, in-fol.; elle contient vingt messes, motets, *Magnificat* et dialogues à huit voix avec accompagnement d'orgue. Mattheson accorde des éloges à cet ouvrage (*Gründlage einer Ehren-Pforte*, page 381). La Bibliothèque royale de Berlin possède un exemplaire des deux parties auquel manque la partie de basse continue. Les autres productions de Vierdanck sont : 1° *Erster Theil; newer Pavanen, Gagliarden, Balletten und Correnten, mit zwey Violinen, und einem Violon, nebenst dem Basso continuo. Von Johann Vierdanck, der Zeit bestetten Organisten zu St-Marien in Straalsund* (Première partie de nouvelles pavanes, gaillardes, ballets et courantes pour deux violons, basse de viole et basse continue, par Jean Vierdanck, un des meilleurs organistes de ce temps, à Sainte-Marie de Stralsund); Rostock, 1641, in-4°. La deuxième partie de cet ouvrage, imprimée dans la même année, contient des caprices, chansons et sonates pour deux, trois, quatre et cinq instruments, avec ou sans basse continue. 2° *Erster Theil, geistlicher Concerten, mit 2, 3 und vier Stimmen nebenst dem Basso continuo*, etc.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Rostock, 1650, in-4°. J'ignore si c'est une seconde édition du premier ouvrage cité ci-dessus ou un autre œuvre.

VIERLING (Jean-Godefroid), organiste à l'église évangélique de Schmalkalde, en Thuringe, naquit le 25 janvier 1750, à Metzels, près de Meinungen. Devenu élève de l'organiste Fischer, dans cette ville, à l'âge de quatorze ans, il fit des progrès si rapides sous la direction de cet artiste, qu'il fut nommé, quatre ans après, adjoint de son maître. Cependant le désir d'augmenter ses connaissances lui fit demander un congé pour aller à Hambourg continuer ses études près de Charles-Philippe-Emmanuel Bach; puis il se rendit à Berlin, où il reçut de Kirnberger des leçons de contrepoint. De retour à Schmalkalde, il succéda à Fischer dans la place d'organiste de l'église principale, et conserva cet emploi modeste jusqu'au 22 novembre 1813, époque de sa mort. Les pièces d'orgue de Vierling sont d'un bon style, quoique moins sévères dans leurs formes que celles des organistes allemands de l'époque précédente. On a imprimé de sa composition : 1° Deux trios pour clavecin, violon et basse, op. 1, Mayence, 1781. 2° Six sonates pour clavecin. op. 2. Leipsick, 1782. 3° Vingt-deux pièces d'orgue faciles pour un ou deux claviers et pédale, dont il a été fait deux éditions à Leipsick, chez Breitkopf. 4° Recueil de pièces d'orgue faciles, avec une Instruction concernant les préludes de chorals. Ouvrage divisé en quatre parties, *ibid.* 5° Quarante-huit préludes de chorals, en trois suites formant cent quarante-quatre pièces, *ibid.*, 1794. 6° Quarante-huit pièces d'orgue courtes et faciles, *ibid.*, 1795. 7° Trente pièces d'orgue faciles à trois parties, Leipsick, Peters. 8° Cent petits versets pour l'orgue; Offenbach, André. 9° Quatuor pour clavecin, violon, alto et basse, op. 4; *ibid.*, 1786. 10° Vingt-quatre pièces d'orgue faciles. Ouvrage posthume publié par Heckel; Bonn, Simrock. Vierling a laissé en manuscrit deux années complètes de morceaux de musique d'église et dix-huit motets à quatre voix. On a aussi de cet artiste : 1° *Versuch einer Anleitung zum Præludiren für Ungeubtere, mit Beyspielen erlæuters* (Essai d'une introduction à l'art de préluder avec des exemples); Leipsick, Breitkopf et Hærtel, grand in-8° de trente pages. 12° *Allgemein fasslicher Unterricht im Generalbass*, etc. (Instruction complète pour la basse continue, éclaircie par des exemples); Leipsick, E. Richter, 1805, in-4° de cent huit pages. 13° *Choralbuch auf vier Stimmen zum Gebrauch bei dem œffentlichen und Privat-Gottesdienst* (Livre choral à quatre voix pour l'usage du service divin public et privé); Cassel, 1789, in-4°. On trouve en tête de ce recueil un petit traité de la basse continue.

VIERLING (Gzoaess), fondateur et directeur de musique de la Société de Bach, à Berlin, est né le 5 septembre 1820, à Frankenthal, dans le Palatinat, où son père était instituteur et organiste. Vierling reçut de lui les premières leçons de piano, d'orgue et d'harmonie. Destiné dès l'enfance à la carrière de l'enseignement, il fit ses premières études latines dans l'école de Frankenthal, puis il entra en seconde au Gymnase de Francfort-sur-le-Mein. Les fréquentes occasions qu'il eut, dans cette ville, d'entendre de la musique, lui firent prendre la résolution d'abandonner toute autre étude pour se livrer à celle de cet art. Des motets à huit voix de Jean-Sébastien Bach firent sur lui une impression si profonde, que son penchant pour les œuvres de ce grand artiste est devenu chez lui une passion exclusive. Les ressources pécuniaires de sa famille étaient trop limitées pour qu'il pût payer les leçons d'un maître de composition; et d'abord il n'eut d'autre guide que lui-même, jusqu'à ce que le célèbre organiste Rinck, ami de son père, eût offert de le prendre près de lui et de compléter son instruction. Cette proposition fut acceptée avec empressement, et Vierling alla passer dix-huit mois dans la maison de ce maître, qui lui donna des leçons d'orgue et corrigea ses compositions, mais sans lui enseigner l'art d'écrire d'une manière méthodique; car Rinck, dont l'éducation musicale avait été toute pratique, ne connaissait pas d'autre mode d'enseignement. Cette méthode empirique ne satisfaisait pas Vierling : il comprenait qu'il devait y avoir d'autres études à faire; mais désespérant de trouver, dans le cercle de ses relations, quelqu'un qui pût le diriger; il retourna dans la solitude de sa petite ville natale. Enfin, des circonstances plus favorables lui permirent, au mois de septembre 1842, d'aller s'établir à Berlin, où il fit un cours complet de composition, sous la direction du professeur Marx. Au mois de janvier 1847, il fut appelé, en qualité d'organiste, à Francfort-sur-l'Oder, où il eut aussi la direction de l'Académie de chant. Au mois de novembre 1852, il obtint une place de directeur de musique à Mayence, mais il ne conserva cette position que pendant une année, parce que le goût un peu frivole de musique

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

qui régnait dans cette ville lui était antipathique. Il entreprit alors un voyage en Italie, mais il fut contraint de l'interrompre, par une grave maladie qui l'atteignit à Vienne. De retour à Berlin, après sa guérison, il se livra à l'enseignement, à la composition, et dirigea, pendant plusieurs années, la société de chant de Potsdam, appelée *Société d'Opéra*. Son goût passionné pour la musique de Bach fut enfin satisfait, au mois de janvier 1857, par la société de chant qui prit le nom de ce grand homme, et il put, chaque année, entendre bien exécuter ses œuvres. De quinze en quinze jours, il va aussi diriger une bonne et nombreuse société de chant à Francfort-sur-l'Oder. En 1859, Vierling a été nommé directeur de musique royale (?). Parmi les ouvrages de cet artiste, on remarque : 1° Le Psaume 127, pour voix *solo*, chœur et orchestre, op. 22; Breslau, Leuckhardt, 1859. 2° Motet à deux chœurs, en partition pour piano ou orgue, op. 25; *ibid.*, 1860. 3° Un grand nombre de *Lieder*, en recueils et détachés, pour voix seule et piano, et de chants pour plusieurs voix. 4° Ouverture pour *la Tempête* de Shakespeare, op. 6; Berlin, Trautwein. 5° Ouverture pour la tragédie de *Marie-Stuart*, exécutée à Berlin, en 1854; Berlin, Schlesinger. 6° *Im Frühling* (Au Printemps), ouverture pour l'orchestre, op. 24; Breslau, Leuckhardt. 7° Quelques pièces pour piano.

VIEUXTEMPS (Henri), violoniste célèbre, est né à Verviers, le 20 février 1820. Fils d'un ancien militaire qui, retiré du service, s'était livré à la profession de luthier et d'accordeur d'instruments, il fit pressentir sa destination naturelle dès ses premières années, par le plaisir qu'il manifestait à l'audition du violon de son père. A deux ans, il passait des heures entières à frotter les crins d'un archet sur les cordes d'un petit instrument. A quatre ans et demi, il commençait à déchiffrer la musique. Charmé de ses heureuses dispositions, un amateur zélé voulut faire les frais de son éducation musicale, et le confia aux soins de Lecloux, bon professeur de violon, qui prépara par ses leçons les talents du jeune violoniste, devenu depuis lors un des artistes les plus remarquables de son époque. Ses progrès furent si rapides, qu'il put entreprendre avec son maître un premier voyage à l'âge de huit ans, pour donner des concerts dans les principales villes de la Belgique. Arrivé à Bruxelles, il y rencontra le célèbre violoniste M. de Bériot, qui, frappé de sa précoce habileté, lui donna gratuitement des leçons pendant quelques mois. Au printemps de 1830, il vint avec son nouveau maître à Paris, et y joua dans un concert donné à la salle de la rue de Cléry. L'auteur de cette notice, qui l'entendit alors, prédit, dans sa *Revue musicale*, l'avenir de l'artiste enfant. De retour à Verviers peu de temps après, Vieuxtemps y reprit ses études. En 1833, il entreprit avec son père un voyage en Allemagne, pendant lequel il acquit, par l'habitude de se faire entendre en public, l'assurance nécessaire à la libre manifestation du talent. Ce fut à Vienne qu'il obtint ses premiers succès de quelque importance. Il y prit aussi quelques leçons d'harmonie de Simon Sechter, organiste de la cour, puis revint à Bruxelles, où il ne resta que quelques mois. Au mois de décembre 1834, il partit pour Paris, ne put parvenir à s'y faire entendre, et se rendit à Londres, où son talent n'excita pas l'intérêt qu'il avait espéré. De retour à Paris dans l'été de 1835, il prit la résolution de compléter ses connaissances en faisant, sous la direction de Reicha, des études de composition. La méthode superficielle, mais expéditive de ce professeur, était celle qui convenait le mieux à un instrumentiste peu soucieux d'acquérir un profond savoir des formes du contrepoint, qu'il ne considérait pas comme étant à son usage. Peu de temps après, il commença à écrire ses premières compositions, et les fit entendre dans son voyage en Hollande, entrepris en 1836; puis il retourna à Vienne et y publia ses ouvrages. En 1838, il joua avec succès au théâtre de Bruxelles, ainsi que dans un concert qui fut donné à l'église des Augustins par la Société philanthropique, et y fit entendre des fantaisies et des fragments de concertos où l'on remarquait quelques idées heureuses mêlées à des incohérences. Immédiatement après, il partit pour la Russie, donnant des concerts à Prague, Dresde, Leipsick et Berlin. Parti de cette dernière ville pour Pétersbourg, il fut arrêté par une grave maladie dans une petite ville de la Russie, et y fut retenu pendant plus de deux mois. Arrivé à Pétersbourg, il y eut de brillants succès qui ne se démentirent point à Moscou. Ce fut dans ce pays qu'il écrivit un nouveau concerto de violon et une grande fantaisie avec orchestre dont la supériorité, à l'égard de ses productions précédentes, est si marquée, que la malveillance s'est emparée de ce fait, à Paris comme à Bruxelles, pour lui en contester la propriété, quoiqu'on ne pût nommer l'artiste distingué qui aurait prêté sa plume à Vieuxtemps. Depuis lors, le grand

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

mérite de ses autres compositions a démontré qu'il était bien le véritable auteur de celles-là. Après un séjour de plus d'une année en Russie, Vieuxtemps revint à Bruxelles, au mois de juin 1840, et, le 7 juillet suivant, il joua son nouveau concerto (en *mi*) et sa fantaisie (en *la*) dans un grand concert donné au bénéfice des musiciens de l'orchestre du théâtre, sous la direction de l'auteur de cette notice. Ces morceaux, où l'artiste déploya le plus beau talent d'exécution, excitèrent des transports d'enthousiasme. Vieuxtemps les fit entendre de nouveau aux concerts donnés à Anvers, au mois d'août suivant, à l'occasion de l'inauguration de la statue de Rubens, et l'admiration fut telle, qu'un ministre lui accorda immédiatement la décoration de l'ordre de Léopold.

Il ne manquait plus à Vieuxtemps que la sanction de l'intelligente population de Paris : baptême sans lequel un artiste n'ose croire à sa gloire. Il l'obtint dans l'hiver suivant, et n'excita pas moins d'intérêt par le mérite de ses dernières productions que par son talent d'instrumentiste. Depuis lors, il a fait un second voyage en Hollande, puis a visité de nouveau l'Allemagne, et a revu Vienne pour la troisième fois : enfin, il a parcouru la Pologne et n'est revenu à Bruxelles qu'au mois de juin 1843; puis il a fait un premier voyage en Amérique, pendant les années 1844 et 1845.

De retour en Europe, dans l'été de 1845, Vieuxtemps parcourut les provinces rhénanes, joua à Coblence, chez le roi de Prusse, Frédéric-Guillaume IV, à l'époque des fêtes pour l'inauguration de la statue de Beethoven à Bonn. A l'automne de la même année, il se maria à Francfort-sur-le-Mein; puis il se rendit de nouveau à Pétersbourg, où l'empereur Nicolas le nomma violon-solo de sa musique, avec un engagement de dix ans, dont une des clauses imposait à l'artiste l'obligation de former quelques élèves. Cet engagement commençait en 1840. Vieuxtemps passa, en effet, plusieurs années en Russie; mais, soit que le climat ne fût pas favorable à sa santé; soit qu'il éprouvât le besoin de produire son talent chez des populations plus sympathiques à son sentiment artiste et plus avancées dans la culture de l'art, il n'acheva pas jusqu'au terme l'engagement qu'il avait pris, et préféra renoncer à la pension stipulée dans son contrat. En 1852, il reparut en Allemagne, en Angleterre, en France, en Belgique, y donnant une multitude innombrable de concerts, jusqu'en 1857, où il entreprit un second voyage en Amérique, dont le produit a été considérable. Dans l'hiver de 1858, le célèbre artiste donna, à Paris, une série de séances de musique de chambre, dans lesquelles il obtint des succès d'enthousiasme. Il serait impossible de le suivre depuis ce moment dans ses incessantes pérégrinations d'un bout à l'autre de l'Europe, plus impossible encore d'énumérer les concerts et les solennités musicales dans lesquelles s'est produit son talent. Au moment où cette notice est complétée (juillet 1864), Vieuxtemps jouit d'un moment de repos dans la propriété qu'il possède à Dreichenhain, près de Francfort; mais il ne tardera pas sans doute à reprendre son vol vers les contrées où son archet frappe monnaie.

Vieuxtemps n'est pas seulement un violoniste de premier ordre, car ses compositions pour son instrument tiennent un rang éminent dans la musique moderne de violon. Ses principales productions publiées sont : 1° Grand concerto (en *mi*), pour violon et orchestre, op. 10; Paris, Brandus. 2° Deuxième concerto, *idem*, op. 8; *Ibid.* Cette composition a précédé l'œuvre 10, et n'a pas été considérée comme le véritable deuxième concerto de l'auteur. 3° Deuxième concerto (en *fa* dièse mineur), op. 19; Hambourg, Schuberth. 4° Grand concerto (en *la*), op. 25; Paris, Brandus, et Leipsick, Kistner. 5° Quatrième grand concerto (en *ré* mineur), *ibid.* Il y a d'autres concertos de Vieuxtemps sur lesquels je manque de renseignements. 6° Grande fantaisie (en *la*) pour violon et orchestre; Paris, Brandus. 7° Air varié sur les motifs du *Pirate*, op. 6; *ibid.* 8° Romances sans paroles avec accompagnement de piano, op. 7, en deux suites; *ibid.* 9° *Hommage à Paganini*, caprice avec orchestre ou piano, op. 9; *ibid.* 10° Fantaisie caprice pour violon et orchestre ou piano, op. 11; *ibid.* 11° Grande sonate en quatre parties (en *ré*) pour piano et violon, op. 12; Mayence, Schott. 12° *Les Arpéges*, caprice avec accompagnement de violoncelle obligé et de piano ou orchestre, op. 15; Paris, Brandus. 13° Six études de concert avec accompagnement de piano, op. 16, en deux suites; *ibid.* 14° *Souvenir d'Amérique*, air varié sur l'air américain *Yankee doodle*, avec quatuor ou piano, op. 17; *ibid.* 15° *La Norma*, fantaisie sur la quatrième corde du violon, avec orchestre ou piano, op. 18; *ibid.* 16° Duo concertant sur *Don Juan*, pour violon et piano, avec Edouard Wolff, op. 20; Berlin, Schlesinger. 17° *Souvenir de Russie*, fantaisie pour violon et orchestre ou piano, op. 21; Paris, Brandus. 18° Six morceaux brillants de salon

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

pour violon et piano, op. 22; *ibid.* 19° Grand duo brillant sur *Le Camp de Silésie*, de Meyerbeer, pour violon et piano, avec Théodore Kullak, op. 24; Berlin, Schlesinger. 20° Grande fantaisie sur des thèmes slaves pour violon et orchestre ou piano, op. 27; Paris, Brandus. 21° Introduction et rondo pour violon et orchestre ou piano, op. 29; *ibid.* Il existe beaucoup d'autres compositions de Vieuxtemps, dont une grande polonaise avec orchestre, une élégie (en *fa* mineur), pour violon et instruments à vent, des *Contes* pour violon, avec quatuor ou piano, beaucoup de petites pièces de différents genres, trois cadences pour le concerto de Beethoven, op. 61, des duos et fantaisies pour violon et piano, avec Édouard Wolff, op. 76 et 80, des transcriptions, etc.

Vieuxtemps est membre de l'Académie royale de Belgique depuis 1846. Il est officier de l'ordre de Léopold et décoré de plusieurs autres ordres.

Madame Vieuxtemps, née *Joséphine Eder*, à Vienne, est une pianiste de talent. Elle accompagne son mari, dans ses morceaux de salon, avec autant de précision que de délicatesse. Mademoiselle Eder se fit entendre pour la première fois dans un concert donné à Vienne, le 7 septembre 1829. En 1833, elle entreprit un voyage pour donner des concerts, et visita Prague, Dresde, Berlin, Leipsick et Francfort. Dans l'année suivante, elle était à Stuttgard. Suivant l'*Allgemeine musikalische Zeitung* de Leipsick, cette dame est la même que mademoiselle Eder, qui entra au théâtre de Leopoldstadt à Vienne, comme cantatrice, et joua le rôle du page Chérubin dans le *Mariage de Figaro*, de Mozart, en 1836. Dans l'année suivante, elle passa au théâtre de Josephstadt, de la même ville. Elle y était encore en 1838 et y chanta le rôle d'*Adalgisa* dans la *Norma*. En 1842, mademoiselle Eder était au théâtre de Manheim, où elle joua le rôle du page dans les *Huguenots*. Dans les années 1843, 1844 et 1845, elle resta attachée au théâtre de Cassel, et y chanta avec succès à la scène et dans les concerts.

VIGANONI (Joseph), célèbre ténor, né à Bergame, en 1754, fit ses premières études de musique dans cette ville, puis reçut des leçons de chant de Ferdinand Bertoni, à Venise. En 1777, il débuta à Brescia en qualité de second ténor, et y eut assez de succès pour être engagé en qualité de premier ténor au théâtre de Padoue, pendant le carême de 1778. Après avoir chanté à Modène, à Parme, à Bologne et à Rome, il fut engagé au théâtre italien de Londres, en 1782, et n'y réussit que médiocrement. En 1786, il était à Vienne, où Paisiello écrivit pour lui le rôle de *Sandrino*, dans *Il Re Teodoro*. Engagé au théâtre Saint-Charles de Naples, au printemps de 1787, il y brilla au premier rang, particulièrement dans la *Modista raggiratrice*, du même compositeur. La grande réputation de Viganoni date de cette époque; elle reçut la plus honorable sanction à Paris, lorsqu'il partagea avec Mandini l'emploi de premier ténor, pendant les années 1789 à 1792. La catastrophe de 1793 ayant dispersé les excellents chanteurs du théâtre italien, Viganoni retourna en Italie et chanta à Milan, pendant le carême de cette année, puis se fit entendre sur les principaux théâtres de sa patrie. Appelé à Londres, en 1795, il y fut accueilli cette fois par de vifs applaudissements et y demeura près de six ans. Au mois de juillet 1801, il fit un voyage à Paris, où il retrouva son ancien ami Paisiello; puis il résolut de vivre dans le repos à Bergame et d'y jouir de l'aisance qu'il avait acquise par ses travaux. Il y accepta la place de premier ténor de la basilique de Sainte-Marie-Majeure et se fit entendre chaque année à cette église, dans les grandes solennités. Il mourut dans cette ville, au mois d'avril 1823, à l'âge de soixante-neuf ans.

VIGNALI (Gabriel), compositeur vénitien, vécut dans la seconde moitié du dix-septième siècle. Il a fait imprimer un recueil de motets intitulé : *Sacri Rimbombi di pace e di guerra, a 2, 3, 4 voci, ed uno a otto col basso per organo*. Venise, 1665, in-4°. Une deuxième édition de cet ouvrage a été publiée à Ueberlingen, en Allemagne, sous ce titre : *Sacri concentus a 2, 3, 4 et uno ab 8 vocibus, ad ecclesiæ militantis statum stylo selectiore applicati;* 1671, in-4°. L'abbé Santini, de Rome, possède du même auteur, en manuscrit : *Kyrie, Gloria e Credo, a 4 con stromenti*. On lit dans la série chronologique des membres de l'Académie de Sainte-Cécile que cet artiste fut élève de J.-M. Caretti : c'est évidemment une erreur, car Vignali naquit environ quarante ans avant ce maître.

VIGNATI (Joseph), compositeur, né à Bologne, vécut dans la première moitié du dix-huitième siècle. Il a écrit la musique de l'opéra intitulé : *I Rivali generosi*, qui fut représenté au théâtre *San Samuele* de Venise, en 1726.

VIGNOLA (Joseph), compositeur, né en Sicile, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, a écrit, en 1701, la musique de l'ora-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

torio *Debora, professe guerriera,* poésie du docteur Andrea Perrucci, de Palerme.

VIGUERIE (Bernard), professeur et marchand de musique, naquit, en 1761, à Carcassonne, dans le Languedoc. Après avoir été enfant de chœur à la cathédrale, il devint élève de Laguna, organiste de cette église, à l'âge de dix-huit ans; quatre ans après, il se rendit à Paris avec une lettre de recommandation pour Charpentier, organiste de Saint-Paul, qui lui fit achever ses études musicales. En 1795, Viguerie, devenu professeur de piano à Paris, ouvrit une maison de commerce pour la musique. Il mourut dans cette ville, au mois de mars 1810, à l'âge de cinquante-huit ans. Il avait fait graver de sa composition : 1° Trois sonates pour clavecin et violon, op. 1. 2° Trois *idem* précédées de préludes ou exercices, op. 2. 3° Trois *idem*, op. 4. 4° Premier concerto pour piano et orchestre, op. 5. 5° Deuxième *idem*, op. 7. 6° *Bataille de Marengo*, pièce militaire et historique pour le piano, avec violon et basse, op. 8. 6° (*bis*) Deux sonates pour piano et violoncelle, op. 9. 7° Six nouvelles sonatines progressives pour le piano, op. 10. 8° Six duos pour deux violons, liv. 1, 2, 3. 9° Trois duos pour deux clarinettes, d'une difficulté progressive, liv. 1. 10° Airs et romances avec accompagnement de piano, 1er et 2e recueils. 11° *L'art de toucher le piano-forte, ou méthode facile pour cet instrument, divisée en quatre suites.* Paris, chez l'auteur, 1798, in-fol. Il est peu d'ouvrages plus médiocres et d'une utilité plus contestable que cette prétendue méthode; il en est peu cependant qui aient obtenu plus de succès et dont on ait fait un plus grand nombre d'éditions. Les professeurs inhabiles qui se trouvaient autrefois dans la plupart des villes de France, ont seuls fait ce succès honteux qui s'est arrêté depuis les derniers progrès de l'art de jouer du piano.

VIKI, célèbre cantatrice de l'Hindoustan, vivait à Dehli, vers 1820. Reginald Heber, évêque de Calcutta, en parle avec enthousiasme dans la relation de son voyage dans les provinces de l'Inde méridionale (1). Il l'entendit dans une fête qui lui fut donnée à Dehli : elle y chanta des mélodies hindoustanes, accompagnées, dit-il, *par un misérable orchestre d'instruments de l'Inde, dont les gammes sont essentiellement fausses.* En dépit de cet accompagnement, la voix de Viki le charma par sa suavité, sa flexibilité dans les ornements du chant et son étendue extraordinaire. Comme la plupart des bayadères, après avoir ému les assistants par son chant, elle les ravit par la grâce de sa danse.

(1) *Journey through the Upper Provinces of India.* Londres, 1828, 3 vol. in-8.

VILBACK (Alphonse-Zoé-Charles **RENAUD DE**), organiste et compositeur, né à Montpellier (Hérault), le 3 juin 1829, est fils d'un capitaine au corps royal d'état-major. Il montra, dès ses premières années, de rares dispositions pour la musique et fit de rapides progrès dans l'étude de cet art. Arrivé à Paris, à l'âge de douze ans, il fut présenté, par Halévy, au comité des études du Conservatoire, et demandé par ce professeur comme élève de son cours de composition. Cette demande fut accueillie, et le jeune Renaud de Vilback fut admis dans cette école le 14 juin 1842. Devenu élève de M. Benoist pour l'orgue, le 14 février 1845, il obtint le second prix de cet instrument dans la même année, et le premier lui fut décerné en 1844. Il venait alors de prendre part au concours de composition de l'Institut de France et y avait remporté le second premier grand prix. Devenu pensionnaire du gouvernement français à ce titre, il partit pour Rome au mois de décembre suivant, et, après y avoir séjourné environ deux ans, il visita une partie de l'Italie, puis se rendit à Vienne et parcourut une partie de l'Allemagne. Au mois d'octobre 1847, une ouverture de sa composition a été exécutée à la séance publique de l'Académie des beaux-arts de l'Institut, à Paris. De retour à Paris, M. Renaud de Vilback se livra à l'enseignement et à la composition pour le piano. En 1856, il fut nommé organiste de la paroisse de Saint-Eugène, et prit une place honorable parmi les meilleurs organistes français. Il se distingue particulièrement par le mérite de ses improvisations et par l'art de varier les effets de l'orgue moderne. Le 4 septembre 1857, il a fait représenter, au théâtre des Bouffes-Parisiens, le petit opéra *Au clair de la lune*, dont la distinction de la musique a été signalée par divers journaux. Cet ouvrage fut suivi d'*Almanzor*, opéra-comique en un acte, joué au Théâtre Lyrique, le 16 avril 1858, et qui n'eut qu'un succès médiocre. Parmi les compositions de M. Renaud de Vilback, on remarque: 1° Deux rondos pour piano seul, op. 4. Paris, H. Lemoine. 2° *Impressions d'Italie*, deux caprices *idem*, op. 5. *Ibid.* 3° Fantaisie brillante sur la *Sonnanbula*, op. 6. *Ibid.* 4° Rondo espagnol, op. 7. *Ibid.* 5° Deux morceaux caractéristiques, op. 8. *Ibid.* 6° Nocturne, op. 9. *Ibid.* 7° Grande valse brillante, op. 10. *Ibid.*

VILHALVA (Antoine-Rodrigue), en dernier lieu maître de chapelle de l'église cathé-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

drale d'Evora, naquit à Vilhalva (d'où il prit vraisemblablement le nom sous lequel il est connu), près de la ville de Fonteira, dans la province d'Alentéjo, en Portugal. Il eut une belle voix dans sa jeunesse, et étudia la musique, vers 1625, sous la direction de Manuel Rebello. Devenu maître de chapelle de l'hôpital général de Lisbonne, il passa ensuite en la même qualité à la cathédrale de cette ville. Ce compositeur a laissé en manuscrit beaucoup de psaumes, messes, hymnes et motets qui se trouvaient autrefois dans la bibliothèque du roi de Portugal. Son chef-d'œuvre est une messe à huit voix, très-développée et divisée en quatre parties.

VILHENA (Diego-Dias **DE**), maître de chapelle à Evora, en Portugal, né vers le milieu du seizième siècle, fit ses études musicales sous la direction du célèbre maître Antoine Pinheiro. Vilhena fut un des plus habiles contrepointistes de sa nation. Il mourut en 1617, et laissa en manuscrit, outre beaucoup de compositions pour l'église, qui se trouvent dans la bibliothèque royale de Lisbonne, un ouvrage intitulé : *Arte de canto chão para principiantes* (Art du plain-chant pour les commençants).

VILLANI (Gaspard), né à Plaisance, fut organiste de l'église de cette ville, dans les premières années du dix-septième siècle. Il a publié de sa composition : 1° *Missa, Psalmi ad Vesperas* 16 *vocibus concinuntur, lib.* 2. Venetiis, apud Ang. et F. F. Gardanum, 1611, in-4°. 2° *Missa ave Maria graciosa* 20 *vocum, liber* 4; ibid., 1611. 3° *Messe e Vespere a* 4, 5 *e* 6 *voci*. Venise, 1611, in-4°. 4° *Salmi a* 5, 6 *e* 8 *voci con basso continuo per l' organo*. Venise, 1617, in-4°. 5° *Psalmi omnes ad Vesperas* 5 *vocum*, op. 7. Venetia, app. Bart. Magni, in-4°. 6° *Salmi per tutti i Vespri dell' anno a* 12 *voci, lib.* 3. Venetia, app. Ang. Gardano, 1610.

VILLEBLANCHE (Armand **DE**), né à Paris, en 1780, d'une famille noble, suivit ses parents dans l'émigration à Londres, et, après avoir reçu les premières leçons de musique et de piano de madame Laval-Lécuyer, devint élève de J. B. Cramer. M. de Maria (*voyez* ce nom), son parent, célèbre harpiste et violoniste, lui donna quelques leçons d'harmonie. De retour à Paris, il continua l'étude de cette science sous la direction de l'abbé Roze, puis devint élève du célèbre pianiste et compositeur Wœlfl. Ayant été nommé auditeur au conseil d'État, il fut chargé de porter des dépêches à l'empereur Napoléon pendant l'occupation de Moscou, et périt dans la retraite de cette désastreuse campagne, au mois de décembre 1812. Cet amateur distingué fit représenter au théâtre Feydeau, en 1809, *le Nègre par amour*, opéra-comique en un acte, qui ne réussit pas. Il avait écrit aussi *La Colère d'Achille*, grand opéra en trois actes, qui n'a point été joué. On a gravé de sa composition : 1° Quatre sonates pour piano seul, op. 1; Paris, Porro. 2° Trois sonates pour piano et violon, op. 2; Paris, P. Leduc. 3° Deux trios pour piano, hautbois et violoncelle, op. 3, n°s 1, 2; Paris, Erard. 4° Trois grandes sonates pour piano seul, op. 4; *ibid.*

VILLEMAREST (Charles-Maxime **DE**), né à Paris, le 22 avril 1785, a fait ses études au collége de Vendôme et au Prytanée français. Successivement employé au cabinet du ministre de l'intérieur, secrétaire général des départements au delà des Alpes, puis écrivain politique, il a publié des mémoires et des pamphlets. C'est à lui qu'est due la rédaction des Mémoires du compositeur Blangini, publiés sous le titre de *Souvenirs de Blangini* (1797 à 1834); Paris, Alardin, 1835, in-4°. M. de Villemarest n'a pas mis son nom à ce livre. Il est mort à Belleville, près de Paris, au mois d'août 1852.

VILLENEUVE (André-Jacques), maître de musique de l'église cathédrale d'Arles, au commencement du dix-huitième siècle, a fait imprimer de sa composition : 1° Concert français, traduit du psaume *Dominus regnavit*; Paris, Ballard, 1711, in-fol. 2° Neuf leçons des Ténèbres, avec basse continue; Paris, Boyvin, in-4° oblong. 3° Six motets et un *Miserere*, idem; *ibid.*

VILLENT (Joseph). *Voyez* **WILLENT.**

VILLERS (Clémence **DE**), demoiselle attachée à la duchesse d'Orléans, vers 1770, est auteur d'un écrit de peu de valeur, intitulé : *Dialogues sur la musique, adressés à son amie, et dédiés à S. A. S. Monseigneur le duc de Chartres*. Paris, 1774, in-8° de soixante-quatre pages.

VILLIERS (Pierre **DE**) ou **VUILLIERS**, musicien français du seizième siècle, n'est connu que par quelques morceaux de sa composition, répandus dans les recueils de son temps, et parmi lesquels on remarque : 1° *XIV livre, contenant XXIX chansons nouvelles à quatre parties*. Paris, Attaingnant, 1543, petit in-4°. 2° *Motetti del Fiore. Tertius liber cum quatuor vocibus*. Impressum Lugduni per Jacobum Modernum de Pinguento. Anno Domini 1539, in-4° obl. 3° *Quintus*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

liber Motetorum quinque et sex vocum. Opera et solercia Jacobi Moderni (*alias dicti* Grand Jaques) in unum coactorum, et Lugduni ab eodem impressorum 1543, in-4°. 4° *Liber decem Missarum, a præclaris et maximi nominis musicis contextus, etc.* Jacobus Modernus à Pinguento excudebat Lugduni. Anno publicæ salutis, 1540, petit in-fol. On y trouve la messe à quatre voix de P. de Villiers, intitulée *De Beata Virgine.* 5° *Concentus octo, sex, quinque et quatuor vocum omnium jucundissimi, nuspiam antea sic æditi.* Augustæ Vindelicorum, Philippus Uhlhardus excudebat, 1545, in-4° obl. Sigismond Salblinger, d'Augsbourg, est l'éditeur de cette collection, qui contient trente-six motets, dont deux de P. de Villiers. 6° *Quart livre de chansons composées à quatre parties par bons et excellents musiciens. Imprimé en quatre volumes.* Paris, Adrian Le Roy et Robert Ballard, 1553, petit in-4° obl. 7° *Cinquiesme livre de chansons nouvellement composées en musique à quatre parties, par plusieurs autheurs. Imprimé en quatre volumes.* Ibid., 1556. On y trouve trois chansons à quatre voix par de Villiers. 8° *Second livre du Recueil des recueils composé à quatre parties, de plusieurs autheurs.* Ibid., 1564, in-4°. On y trouve trois chansons de P. de Villiers. 9° *Premier livre de chansons à deux parties composées par plusieurs auteurs.* Ibid., 1578, petit in-4° obl. Ce recueil renferme douze chansons de P. de Villiers.

VILLOTEAU (Guillaume-André), fils d'un instituteur, naquit le 6 septembre 1759, à Bellême (département de l'Orne). Ayant perdu son père à l'âge de trois ans et demi, il fut admis, quelque temps après, en qualité d'enfant de chœur, à la collégiale du Mans, et fit ses premières études littéraires et musicales dans cette maîtrise. A l'âge de onze ans, il fut tonsuré et pourvu d'un bénéfice ecclésiastique simple, qui lui fournit les moyens d'entrer au collége du Mans, dirigé par les Pères de l'Oratoire. A peine eut-il achevé ses humanités que, persécuté par les obsessions de ses parents pour qu'il entrât au séminaire et se fît prêtre, il prit la résolution de s'enfuir et de voyager comme musicien d'église ambulant, ce qui s'appelait alors *vicarier;* mais, bientôt fatigué de ce genre de vie, il s'engagea dans un régiment de dragons. Cependant personne n'était moins fait que Villoteau pour la vie de soldat; d'ailleurs, il avait appris que sa mère était profondément affligée de son absence et que des démarches étaient faites par diverses personnes pour lui enlever son bénéfice; il négocia son congé avec son colonel, et devenu libre, il retourna à ses études. Il reprit alors sa place au chœur de la collégiale du Mans; mais il y resta peu de temps, ayant accepté une place de ténor qui lui fut offerte au chœur de la cathédrale de la Rochelle. Le désir d'acquérir de l'instruction le conduisit ensuite au collége de Montaigu, pour y suivre, pendant deux ans, un cours de philosophie; puis à Paris, où il fréquenta, pendant trois autres années, les leçons des docteurs de La Hogue et Asseline, à la Sorbonne. Après avoir reçu les ordres, il fut attaché au chœur de la cathédrale de Paris, à la recommandation de Lesueur, et une riche prébende allait lui être donnée, quand les orages de la révolution éclatèrent (1). Le peu de goût qu'il avait toujours eu pour l'état ecclésiastique le lui fit alors abandonner pour entrer, en 1792, dans les chœurs de l'Opéra, où il fut ensuite coryphée. C'est un fait digne de remarque que les deux musiciens érudits qui font le plus d'honneur à la littérature musicale de la France, à savoir Perne et Villoteau, furent tous deux choristes à l'Opéra dans le même temps. Tous deux se consolaient, par l'étude, des ennuis d'un emploi peu d'accord avec leurs penchants. Villoteau quitta cette position, en l'an VI de la république, pour faire partie du corps de savants emmené en Égypte par le général Bonaparte.

Une nouvelle carrière venait de s'ouvrir pour lui, carrière honorable dont il se montra digne par ses patientes investigations et par son noble caractère. Sa destination était de recueillir des faits et des matériaux concernant la musique des divers peuples orientaux qui sont mêlés sur le sol de l'Égypte, particulièrement les Arabes, les Coptes, les moines grecs et les Arméniens. Muni d'une abondante récolte de notes, de traités de musique et d'instruments, il revint à Paris dans l'an VIII, et se mit à travailler avec ardeur à la part qu'il devait fournir au grand ouvrage de la *Description de l'Égypte.* Pendant plusieurs années, il s'occupa à rechercher, dans les grandes bibliothèques de Paris, les documents propres à combler les lacunes de ses recherches en

(1) Dans une note de Villoteau publiée par M. Lecomte (*Gazette musicale de Paris*, ann. 1839, p. 206), il est dit que pour échapper à la hache révolutionnaire, en 1791, il fut obligé de quitter furtivement le cloître Notre-Dame, et d'aller prendre un appartement dans le faubourg Montmartre, en qualité de professeur de musique et de littérature, etc. Il y a sans doute une erreur de date dans cette note, car il n'y avait point de hache révolutionnaire en 1791.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Égypte, et à obtenir de l'amitié des orientalistes Sylvestre de Sacy, Herbin et Sedillot des traductions des traités originaux de la musique orientale. Je le connus, pendant les années 1804 à 1807, occupé de ces recherches dont les résultats parurent successivement dans les volumes de la *Description de l'Égypte*. Les diverses parties du travail de Villoteau sont : 1° *Dissertation sur la musique des anciens Égyptiens*. 2° *Dissertation sur les diverses espèces d'instruments de musique que l'on remarque parmi les sculptures qui décorent les antiques monuments de l'Égypte, et sur les noms que leur donnèrent, en leur langue propre, les premiers peuples de ce pays*. Ces deux dissertations sont contenues dans les volumes qui concernent l'état ancien de l'Égypte. Michaëlis a traduit la première en allemand, sous ce titre : *Abhandlung über die Musik der alten Ægyptens*. Leipsick, 1821, in-8° de 190 pages. 3° *De l'état actuel de l'art musical en Égypte, ou relation historique et descriptive des recherches et observations faites sur la musique en ce pays*. Cette partie, qui forme 240 pages (petit in-folio) d'impression, fait partie du quatrième volume de l'état moderne, dans l'édition originale. 4° *Description historique, technique et littéraire des instruments de musique des Orientaux*. Cette quatrième et dernière partie du travail de Villoteau se trouve dans le septième volume de l'état moderne et forme 170 pages. Quoique le plus grand soin ait présidé aux recherches de ce savant sur la musique des anciens peuples de l'Égypte, quoiqu'on y remarque une érudition rare, quoique, enfin, il y ait porté la conscience littéraire d'un honnête homme, l'absence de données positives l'a obligé à se réfugier souvent sur le terrain des conjectures et à prendre pour guides Jablonsky, Kircher et d'autres savants qui, dans le cours des siècles derniers, ont essayé d'éclaircir l'histoire des mœurs, des arts et de la littérature d'un peuple chez qui tout était mystérieux. Les conjectures de Villoteau paraissent souvent heureuses et sont accompagnées des textes antiques qui étaient à la disposition de l'auteur, et qui pouvaient lui servir de preuves; mais, enfin, ce sont des conjectures, et ce ne pouvait être autre chose en l'état des connaissances qu'on avait sur l'Égypte à l'époque où l'auteur rédigea son travail. Les diverses collections d'antiquités, recueillies depuis lors dans les tombeaux de ce pays et apportées en Europe, ont mis à notre disposition des instruments dont on n'avait autrefois que des représentations plus ou moins grossières, plus ou moins infidèles et qui jettent un grand jour sur cette matière. Les autres parties du travail de Villoteau, ayant pour objet l'exposé de l'état actuel de la musique des différents peuples qui habitent l'Égypte, ont l'avantage de reposer sur des faits patents; et, comme l'auteur unissait à des connaissances très-étendues dans l'art une érudition profonde et variée, comme il était, d'ailleurs, animé dans ses recherches d'un zèle infatigable qui ne reculait devant aucune difficulté, il nous a donné sur la musique des Orientaux des renseignements précieux qui rectifient les notions incomplètes ou fausses que nous avions reçues de Kircher, de Laborde, de Pockoke, de Norden et des autres écrivains et voyageurs. Son travail concernant le chant de l'Église grecque est particulièrement digne d'éloges. J'ai donné, dans la *Revue musicale*, une analyse des travaux de Villoteau (t. I, p. 370-381, 389-402, et t. II, p. 1-9). Ce savant avait préparé un autre mémoire sur la nature et le caractère des divers genres de chant et de poésie en usage dans l'ancienne Égypte; mais il ne put en obtenir l'insertion dans la Description de ce pays, parce qu'il fut considéré comme trop conjectural par la commission chargée de la publication de ce grand ouvrage. Pour compléter enfin la tâche qu'il avait entreprise à l'égard de la musique des Orientaux, il s'était préparé à la rédaction d'un dictionnaire de tout ce qui concerne la théorie et la pratique de cette musique, avec la traduction et l'explication des termes techniques de la musique arabe, turque, persane, éthiopienne, arménienne et grecque moderne; cependant il n'a laissé que le recueil des matériaux de cet ouvrage.

Villoteau avait lu, à la Société libre des sciences et arts de Paris, un *Mémoire sur la possibilité et l'utilité d'une théorie exacte des principes naturels de la musique*; ce petit ouvrage, qui n'était que le prélude d'un travail beaucoup plus considérable et dont il sera parlé tout à l'heure, parut à Paris (de l'imprimerie impériale), en 1807, grand in-8° de 88 pages (1). Le livre, dont il n'était que l'introduction, fut ensuite publié sous ce titre : *Recherches sur l'analogie de la musique avec les arts qui ont pour objet l'imitation du langage, pour servir d'introduction à l'étude des principes naturels de cet art.*

(1) Ce mémoire donna lieu à l'écrit de L. M. Raymond, (*voy.* ce nom) intitulé : *Lettre à M. Villoteau, touchant ses vues sur la possibilité d'une théorie exacte des principes naturels de la musique*, etc., Paris, Courcier, 1811, in-8°.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Paris (de l'imprimerie impériale), 1807, 2 vol., grand in-8°, le 1er de 536 pages, avec une préface de XCVI p., le 2me de 508 pages, avec quatre grands tableaux. Il y avait si peu de lecteurs en France pour les livres sur la musique, à l'époque où celui-ci parut, qu'il ne se vendit pas. Renouard rapporte à ce sujet une anecdote singulière, dans le *Catalogue de la bibliothèque d'un amateur* (Paris, 1819, 4 vol. in-8°). Le gouvernement français accordait alors des licences à des négociants pour aller chercher, dans les ports de l'Angleterre, des chargements de marchandises coloniales, sous la condition qu'ils exporteraient des produits de l'industrie française pour une valeur proportionnelle à l'importation. Or, les négociants choisissaient ordinairement des marchandises tombées dans le discrédit et qu'ils pouvaient se procurer au rabais, parce qu'ils étaient obligés de les jeter à la mer avant d'aborder les côtes d'Angleterre. La plus grande partie de l'édition du livre de Villoteau fut choisie pour compléter un chargement de navire, et fut ainsi détruite. Il ne faut pas, toutefois, attribuer le mauvais succès de cet ouvrage à la seule indifférence qui régnait parmi nous pour la littérature musicale, à l'époque où il parut; car on n'a pas vu qu'il ait été recherché depuis que le goût de cette littérature s'est développé chez les Français. Le sujet du livre et sa forme ont été les causes premières de l'oubli dans lequel il est tombé. Le titre indique clairement que Villoteau s'est proposé de ressusciter les vieilles erreurs de Batteux et de Chabanon, mais en leur donnant un développement scientifique pour lequel il avait des connaissances techniques qui avaient manqué à ses devanciers. Singularité remarquable! Villoteau, pas plus que ceux qui l'avaient précédé dans cette doctrine, ne s'est aperçu que réduire la musique au principe de l'imitation, c'est lui enlever le sublime de l'idéal pour la réduire à l'empirisme; c'est la rabaisser en voulant l'élever; c'est en rétrécir le domaine qu'on se propose d'agrandir. Le chant déclamé est sans doute une partie de cet art, et la vérité d'accent est un des éléments de son esthétique; mais ce n'est qu'un point dans son immensité. Villoteau cite souvent Platon dans les détails, mais il n'a pas saisi le sens de la doctrine de ce grand homme dans ce qu'elle a de plus élevé à l'égard de la musique. Platon donne à la musique un principe tout idéal et n'a jamais songé à en faire un art d'imitation. Villoteau n'y a point réfléchi, d'ailleurs : les rapports de la musique avec le langage eussent-ils la réalité qu'il leur suppose, pourraient bien indiquer sa destination, mais ne seraient pas son principe. Il y a un abîme entre la vague théorie de ce prétendu principe d'imitation développé dans la première partie de son livre, et la formation de la technique de l'art, qui fait l'objet de la seconde : tous les efforts de l'auteur pour le combler ont été infructueux. Une de ses idées favorites est de réformer la musique pour en faire la gardienne des mœurs : cette idée est empruntée à l'antiquité; mais, là encore, il se trompe, car la musique ne règle pas les mœurs; ses divers caractères en sont, au contraire, le produit, et ses transformations successives sont en relation nécessaire avec les transformations de la société. Ajoutons que la marche du livre de Villoteau est lente, embarrassée, peu logique, que l'objet principal est souvent perdu de vue par des digressions inutiles et que le style manque de nerf et de précision.

Villoteau avait été nommé membre de l'Institut d'Égypte et de la commission pour la formation du grand ouvrage concernant cette contrée, décrétée par le gouvernement. Dans ses rapports avec ses collègues, il se trouva bientôt mal à l'aise. La plupart de ces savants étaient des hommes du monde, habiles aux affaires et adroits à profiter de leur position. L'habitude de la solitude et l'ignorance complète du monde rendaient Villoteau peu propre à sympathiser avec eux. L'absence de toute faveur du gouvernement à son égard, tandis que ses collègues en étaient comblés, finit par lui donner de l'humeur. « Ici (dit M. Lecomte, » auteur d'une notice sur Villoteau insérée » dans la *Gazette musicale* de Paris) com- » mence la plus triste période de sa vie; il » devient soupçonneux, injuste envers plu- » sieurs de ses collègues plus heureux et plus » habiles; il les accuse de son malheur, et » cette idée le poursuit jusqu'au tombeau. » L'ennui croissant qu'il éprouvait du délaissement où on l'avait laissé lui fit prendre la résolution de se retirer à la campagne. Du produit de son patrimoine et de ses économies, il acheta une propriété à Savonnières, commune de la Touraine, où il se livra à l'agriculture, y exerçant les fonctions de maire, et oubliant l'art, la science et les travaux de sa vie passée. Mais de nouveaux malheurs lui étaient réservés. Le notaire de Paris, dépositaire de l'argent nécessaire pour payer le prix de son acquisition, l'engloutit dans une banqueroute, et Villoteau dépouillé, exproprié, se vit contraint de se retirer dans une maison qui lui

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

restait à Tours, et d'y vivre d'une modique pension, soutenu par la considération publique (dit le biographe cité précédemment), exerçant diverses fonctions gratuites, et concourant avec zèle au succès de l'enseignement populaire. Là recommencèrent ses travaux sur la musique. Les mêmes idées qui l'avaient dirigé dans la conception de ses *Recherches sur l'analogie de la musique avec les arts qui ont pour objet l'imitation du langage*, le guidèrent dans la rédaction d'un nouveau livre, auquel il a donné le titre de *Traité de phonéthésie*. Voici ce qu'il m'en disait, dans une lettre écrite de Tours, le 9 décembre 1825 : « Je m'occupe en ce moment d'un travail qui est le fruit des recherches et des » méditations les plus suivies pendant la plus » grande partie de ma vie, et le résultat d'une » expérience de plus de cinquante ans. C'est » un traité où je démontre la propriété expressive des sons et des inflexions de la » voix humaine, d'après des faits que l'expérience journalière permet à chacun de » vérifier et de constater sans peine et à chaque instant; ce qui me donne lieu d'établir » une théorie de la propriété expressive des » sons et des divers intervalles dont se compose l'étendue de la voix, et des diverses » qualités que son timbre reçoit dans les différentes affections de joie ou de douleur. » C'est toujours, comme on voit, l'idée de l'imitation du langage par la musique; ce sont toujours les mêmes erreurs, toujours la même impossibilité de formuler des applications utiles à l'art réel. Cet ouvrage fut un des derniers chagrins de Villoteau; car l'ayant soumis à l'examen de l'Académie des inscriptions et belles-lettres de l'Institut de France, celle-ci renvoya le manuscrit à la section de musique, disant que l'objet du livre la concernait; une discussion s'établit à ce sujet, et le résultat fut que l'auteur n'obtint pas le rapport qu'il attendait pour livrer l'ouvrage à l'impression. Le chagrin qu'il en éprouva hâta peut-être sa fin. Il mourut le 25 avril 1839, à l'âge de quatre-vingts ans. Il s'était marié, dans un âge avancé, à une femme dont il eut un fils, et qui lui donna des témoignages de tendre affection jusqu'à la fin de ses jours.

A la demande du ministre de l'intérieur, il traduisit en français, dans ses dernières années, les sept auteurs grecs sur la musique publiés par Meibom, et y ajouta des commentaires : il eut le temps d'achever cet immense travail. Les manuscrits des textes grecs, de la version latine et de la traduction française avec les notes ont été acquis par la bibliothèque du Conservatoire de Paris. Une copie de ce travail est déposée à la bibliothèque de Tours. Il ne faut pas croire toutefois que Villoteau ait fait sa traduction d'après le texte grec : si on voulait la publier, il faudrait la revoir d'après ce texte, car il n'a pu suivre que la version latine. Voici, à ce sujet, les renseignements certains que je puis fournir. Étonné de lire, dans la *France littéraire* de M. Quérard (tome I, page 7), que M. Achaintre, savant helléniste et philologue, avait traduit du grec le traité du chant ecclésiastique attribué à saint Jean Damascène, et qui se trouve intercalé dans le travail de Villoteau sur la musique des Orientaux, j'écrivis au traducteur de Dictys de Crète, pour m'informer du fait, et j'en reçus cette réponse :

« Évreux, le 12 avril 1834.

» Monsieur,

» Je n'ai reçu qu'hier, 11 de ce mois, la » lettre que vous m'avez adressée sous la » date du 1er; en conséquence, je n'ai pu vous » répondre plus tôt.

» Il est bien vrai que j'ai fait la traduction » de l'ouvrage inédit de saint Jean Damas- » cène sur la musique grecque en usage de » son temps, et qui a été inséré par extraits » dans l'article de la musique des peuples qui » habitaient l'Égypte dans les premiers siècles » de l'Église; article publié par M. Villoteau » dans la *Description de l'Égypte*, que, par » erreur, M. Quérard appelle *Collection des* » *monuments de l'Égypte*. M. Villoteau, mu- » sicien et compositeur estimé alors, avait fait » les brillantes campagnes de l'Égypte, et, » comme membre de l'Institut établi par » Bonaparte, il avait rapporté de ce pays tous » les monuments relatifs à son art, entre » autres le petit ms. en question. Rentré en » France et faisant partie de la commission » d'Égypte, il fut spécialement chargé de ce » qui concernait la musique. M. Villoteau, » sur le refus de plusieurs savants, même de » l'Institut, me fut adressé, et j'acceptai ce » qu'il me proposait. Le ms. était assez » lisible, mais sans accents et sans points, ce » qui en rendait la traduction assez difficile, » surtout pour le premier essai *et pour moi,* » *qui ne connaissais pas plus la musique* » *que M. Villoteau ne connaissait le grec.* » Il fut convenu que je traduirais mot pour » mot, interlinéairement, et que, tous les » huit jours, nous nous réunirions pour re- » mettre en bon français, suivant les règles » de l'art musical, cet ouvrage qui devait

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

» être inséré en entier, mais qui ne le fut que » partiellement, faute d'espace. Voilà la vérité. J'ignore pourquoi M. Villoteau n'a » pas fait mention de moi dans son travail; » mais le fait de ma coopération était assez » connu alors, pour que M. Quérard me l'ait » attribué avec quelque raison. Comme je » n'attachais pas une grande importance à ce » travail, que je n'avais fait que par complaisance, je n'y ai guère pensé depuis.

» Voilà, monsieur, tout ce que je puis vous » dire à cet égard. Je désire que ces renseignements puissent vous être utiles, et je me » félicite que cette circonstance m'ait procuré » l'honneur d'avoir une correspondance avec » vous. Je suis, monsieur, avec la plus parfaite estime,

» Votre très-humble et
» obéissant serviteur,

» ACHAINTRE père,
» Homme de lettres, à Évreux (Eure). »

Cette lettre prouve jusqu'à l'évidence que Villoteau n'a pu faire la traduction française des auteurs de la collection de Meibom d'après le texte grec, et qu'il a dû se servir de la version latine. Si le gouvernement français voulait faire publier cette traduction, il serait donc nécessaire qu'elle fût revue et collationnée avec soin.

VILSECKER (FRANÇOIS-JEAN), professeur de plain-chant au séminaire de Passau (Bavière), s'est fait connaître par un livre intitulé : *Lehre vom romischen Choralgesange, zum Gebrauche für Seminarien, geistliche Schullehrer und Choralisten* (Science du plain-chant romain, à l'usage des séminaires, des professeurs d'écoles religieuses et des chantres). Passau, 1841, in-8°.

VIMERCATI (PIETRO), virtuose sur la mandoline, né en 1770, eut une brillante réputation, en Italie, pour son remarquable talent sur cet instrument. Ses compatriotes l'appelaient *le Paganini de la mandoline*. Il était âgé d'environ vingt-huit ans lorsqu'il fit admirer son habileté extraordinaire à Florence, au mois de décembre 1808. Bientôt sa renommée s'étendit dans toute l'Italie. Partout il donna des concerts. Cinq ou six fois il retourna à Milan et joua au théâtre *Re*, dans les entr'actes. Il voyagea aussi en Allemagne et se fit entendre à Vienne, en 1820 et 1840, à Berlin et à Weimar, en 1836. De retour en Italie, il mourut à Gênes, le 27 juillet 1850, à l'âge de 71 ans, peu de jours après y avoir donné un concert.

La femme de cet artiste, née *Bianchi*, fut cantatrice et chanta au théâtre de Mantoue, en 1834, à Berlin et à Weimar, en 1836.

VINACESI (BENOIT), chevalier, né à Brescia, vers 1670, fut maître de chapelle du prince François Gonzague de Castiglione. Le 7 septembre 1704, il obtint, au concours, la place d'organiste du second orgue de l'église Saint-Marc, de Venise, aux appointements de 200 ducats, qui furent portés à 300, en 1714. Vinacesi fut aussi maître du chœur des orphelines du Conservatoire appelé *l'Ospedaletto*. Il mourut à la fin de 1719. Il a beaucoup écrit pour l'église et pour le théâtre. Parmi ses opéras, on remarque : 1° *Gli Sfoghi di giubilo*, sérénade à quatre voix, composée pour l'ambassadeur de France à Venise, à l'occasion de la naissance du duc de Bretagne. 2° *Susanna*, oratorio écrit à Brescia, en 1694. 3° *Il Cuor nello scrigno*, oratorio, à Crémone, 1696. 4° *L'Innocenza giustificata*, représenté au théâtre S. Salvatore, à Venise, 1699. 5° *Gli Amanti generosi*, au théâtre S. Angelo, de Venise, en 1705. On connaît de lui : *Sfere armoniche ovvero sonate da chiesa a due violini con violoncello e parte per l'organo*. Venise, 1696, in-4°. On a aussi imprimé de sa composition : *Motetti a 3 voci*. Venezia, app. Gius. Sala, 1714.

VINCENT DE BEAUVAIS, en latin **VINCENTIUS BELLOVACENSIS**, moine de l'ordre de Saint-Dominique, naquit dans les dernières années du douzième siècle ou au commencement du suivant. Quelques auteurs ont dit qu'il fut évêque de Beauvais; mais le contraire paraît aujourd'hui prouvé. Quoi qu'il en soit, il fut certainement en haute faveur près du roi de France Louis IX, qui lui confia l'éducation de ses enfants. Vincent de Beauvais mourut, suivant quelques auteurs, en 1256, et, selon d'autres, en 1264; Casimir Oudin retarde même l'époque de son décès jusqu'en 1280. On a de ce moine une sorte d'encyclopédie par ordre de matières, intitulée : *Speculum quadruplex, naturale, doctrinale, morale et historiale*, dont la première édition a été imprimée à Strasbourg, chez Mentellin, en 1473, 10 vol. in-fol. Le *Speculum doctrinale*, dont le dix-septième livre contient un traité de musique divisé en vingt-six chapitres, a été réimprimé à Bâle, en 1476, à Nuremberg, en 1486, et à Venise, en 1489, 1494 et 1591. Toutes ces éditions sont in-folio.

VINCENT (WILLIAM), savant auteur du *Voyage de Néarque, des bouches de l'Indus jusqu'à l'Euphrate*, naquit à Londres, en 1739, fit ses études à l'Université de Cambridge

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

et devint chapelain du roi d'Angleterre, puis doyen de Westminster. Il mourut le 31 décembre 1815, âgé de plus de soixante-seize ans. Au nombre des écrits de ce savant, on remarque celui qui a pour titre : *Considerations on parochial Music* (Considérations sur la musique de paroisse). Londres, 1787, in-8°.

VINCENT (Alexandre-Joseph-Hyppolyte), ancien professeur de mathématiques au Collége Saint-Louis, à Paris, membre de l'Académie des inscriptions et belles-lettres de l'Institut de France, membre de la Société des antiquaires de France, conservateur de la bibliothèque des sociétés savantes au ministère de l'instruction publique, est né à Hesdin (Pas-de-Calais), le 20 novembre 1797. On a de ce savant des livres et des mémoires de mathématiques étrangers à l'objet de ce dictionnaire biographique : il n'est cité ici que pour ses travaux concernant la théorie et l'histoire de la musique. Son premier écrit relatif à ces matières est une *Note sur une formule générale de modulation*, qui fut publiée dans les *Mémoires de la Société royale des sciences, de l'agriculture et des arts de Lille*, et dont il a été tiré des exemplaires à part; Lille, imprimerie de L. Danel, 1832, in-8° de huit pages, avec deux tableaux. Depuis l'époque où parut ce morceau, M. Vincent a rempli les journaux littéraires de ses opuscules sur toutes sortes de sujets, notamment sur la musique ancienne et sur le rhythme de la poésie grecque et latine. Je ne connais pas tous ces petits écrits, mais je puis indiquer ceux-ci : 1° *Dissertation sur le rhythme chez les anciens* (1845, in-8°). 2° *De la musique dans la tragédie grecque, à l'occasion de la tragédie d'Antigone* (dans le *Journal de l'instruction publique*). 3° *De la notation musicale de l'école d'Alexandrie* (*Revue archéologique*, 3e année). 4° Analyse du traité de métrique et de rhythmique de saint Augustin, intitulé *De Musica*. Nouvelles conjectures sur la poésie lyrique, 1849, in-8°. 5° Mémoire sur le système de Scheibler (pour l'accord des instruments), inséré dans les *Annales de chimie et de physique* (3e série, t. XXVI, 1849). 6° Quelques mots sur la musique et la poésie ancienne, à propos de l'ouvrage de M. B. Jullien, intitulé : *De quelques points des sciences dans l'antiquité* (Extraits du *Correspondant*, 25 septembre et 25 octobre 1854). Paris, Ch. Douniol, 1854, grand in-8° de quarante-huit pages. 7° *Emploi des quarts de ton dans le chant grégorien constaté sur l'antiphonaire de Montpellier* (Extrait de la *Revue archéologique*, douzième année). Paris, A. Leleux, 1854, in-8°. 8° De la notation musicale attribuée à Boëce, et de quelques chants anciens qui se trouvent dans le manuscrit latin n° 989 de la Bibliothèque impériale. Nouvelles considérations sur la musique et sur la versification du moyen âge (Extrait du *Correspondant*, du 25 juin 1855), tiré à part. 9° De la musique des anciens Grecs. Discours prononcé au Congrès scientifique de France (20e session tenue à Arras), dans la séance générale du 30 août 1853. Arras, 1854, in-12 de vingt-quatre pages, avec quatre planches. 10° Sur la tonalité ecclésiastique de la musique du quinzième siècle (Extrait de la *Revue archéologique*, quatorzième année). Paris, A. Leleux, 1858, in-8° de vingt-trois pages, avec douze pages de musique. 11° Rapport sur un manuscrit musical du quinzième siècle. Imprimerie impériale, juillet 1858, in-8° de dix pages, avec huit pages de musique. 12° Histoire de l'harmonie au moyen âge, par E. De Coussemaker (analyse d'une partie de cet ouvrage). De la valeur et de la lecture des neumes dans la musique du moyen âge (Extrait du *Correspondant*, du 25 juin et du 25 juillet 1862), tiré à part, in-8° de trente-quatre pages. 13° Sur la théorie de la gamme et des accords (Extrait des *Comptes rendus des séances de l'Académie des sciences*, tome XLI), tiré à part de vingt-quatre pages in-4°.

La musique de l'antiquité grecque et latine a particulièrement fixé l'attention de M. Vincent et a été l'objet principal de ses travaux. L'emploi du quart de ton, dans le genre enharmonique des Grecs, est devenu pour lui l'objet d'une véritable passion. Persuadé qu'il y aurait une régénération de la musique moderne, si l'on y introduisait l'usage de cet intervalle, en le faisant intervenir dans l'harmonie, il s'est attaché à cette idée, a fait construire un *harmonium* dont le clavier est divisé d'après ce système enharmonique, et, charmé de cette musique barbare, en a fait des expériences qui ont fait boucher les oreilles aux assistants. Partageant l'erreur de quelques érudits, il s'est persuadé que les Grecs et les Romains ont connu l'harmonie simultanée des sons (les accords) et en ont fait usage dans leur musique. C'est sous l'empire de cette idée et de plusieurs préjugés, en ce qui concerne la musique des anciens, qu'il a rédigé un ouvrage intitulé : *Notice sur trois manuscrits grecs relatifs à la musique, avec une traduction française et des commentaires*. Ce volumineux travail, dont l'impression ne forme pas moins de six cents pages in-4°, a été inséré dans le seizième

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

volume des *Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque du Roi*, etc. (Paris, imprimerie royale, 1847), et en est la seconde partie. M. Vincent y touche à toutes les questions depuis longtemps controversées sur la musique dans l'antiquité. Quelques années plus tard, parut le livre de M. Marcel-Bernard Jullien, *De quelques points des sciences dans l'antiquité (physique, métrique, musique)*. Les opinions émises dans cet ouvrage, sur quelques-uns des points les plus importants de la métrique et de la musique des anciens, étant opposées à celles de M. Vincent (et fondées en fait comme en raison), cet académicien attaqua avec violence le livre de M. Jullien, dans ses articles du *Correspondant* intitulés : *Quelques mots sur la musique et la poésie ancienne*. J'ai dit ailleurs (voyez JULLIEN) ce qui advint de la polémique soulevée entre ces deux savants et comment M. Vincent en est sorti tout meurtri. Dans une occasion semblable, j'ai également excité sa colère: je veux parler de mon *Mémoire sur l'harmonie simultanée des sons chez les Grecs et les Romains*, etc. (Extrait du tome XXXI des Mémoires de l'Académie royale de Belgique). Bruxelles, 1858, in-4°. Ma thèse étant en contradiction absolue avec les opinions de M. Vincent, je crus devoir lui envoyer un exemplaire de mon mémoire, et je reçus de lui une lettre datée du 10 mars 1859, laquelle commençait par ces mots : « J'ai reçu hier le beau mémoire » dont vous avez bien voulu me gratifier, et, » après en avoir pris une connaissance sommaire, je m'empresse de vous en remercier, » en attendant que je puisse y faire une réponse convenable. » Quelques mois après parut la brochure intitulée : *Réponse à M. Fétis et réfutation de son mémoire sur cette question : Les Grecs et les Romains ont-ils connu l'harmonie simultanée des sons? en ont-ils fait usage dans leur musique?* (Extrait des Mémoires de la Société impériale des sciences, etc. de Lille). Lille, imprimerie de L. Danel, 1859, in-8° de quatre-vingts pages, avec cinq planches. Les expressions les plus blessantes se trouvent à chaque page dans cet écrit : c'est ce que M. Vincent appelle *une réponse convenable*. Du reste, ici comme dans ses discussions avec M. Jullien, ses objections ne vont point aux choses dont il s'agit ; le sens des phrases qu'il critique est détourné, les faits sont dénaturés, présentés sous un faux aspect, les textes sont interprétés avec peu d'exactitude et les assertions contestables pour la plupart. *En général*, dit M. Jullien, *M. Vincent suppose trop facilement le sens qu'il lui faut actuellement pour sa thèse* (1). Je pourrais citer vingt exemples à l'appui de ces paroles ; mais un seul suffira pour le cadre de cette notice. J'ai dénié aux Grecs et aux Romains la connaissance et l'usage de l'harmonie : M. Vincent oppose à mon opinion, dans sa lettre citée ci-dessus, un passage du traité de musique de Plutarque (XIX), dans lequel il voit que les Grecs s'abstenaient de l'usage de certaines notes dans le chant, mais qu'ils les employaient *dans l'accompagnement*. Or, le mot χροῦσις du texte de Plutarque n'a jamais eu la signification d'*accompagnement* : son sens propre est *l'action de jouer d'un instrument*. C'est celui de la version latine du traité de musique de Plutarque (*Pulsatio chordarum*) ; c'est celui de la traduction française de Burette (2) ; c'est également celui de l'excellent commentaire de M. Volkmann, dans son édition du même traité de Plutarque (3) ; c'est le sens des lexiques ; enfin, Méziriac, Wyttenbach, Clavier et M. Dübner ont entendu ce passage de la même manière. L'objection de M. Vincent, puisée dans une fausse interprétation du texte, est donc sans valeur. A l'égard des mots de *consonnances* et de *dissonances*, dont Plutarque se sert dans le même passage et qui paraissent, à M. Vincent, avoir une signification si positive d'*harmonie*, je crois avoir démontré suffisamment, dans mon mémoire, que les Grecs entendaient, par ces mots, les relations de sons successifs et non simultanés. Stallbaum a exprimé la même opinion, dans sa dissertation sur le célèbre passage relatif à la musique du septième livre des *Lois*, de Platon (4). M. Volkmann, qui partage les mêmes convictions, les appuie de ce passage (C. XIX, p. 105), et M. Trinkler, dans ses annotations contre Bœckh (*in Harm.*, c. XXXIII), n'est ni moins fort, ni moins explicite à ce sujet.

(1) *Polémique sur quelques points de métrique ancienne*, pag. 3.

(2) « Or, une preuve évidente que ce n'est point par » ignorance que les anciens se sont abstenus de la *trite* » en chantant le mode spondiaque, c'est qu'ils ont vu » cette corde *dans le jeu des instruments*... » Il faut lire les notes 129 à 135 de Burette *sur* ce passage du traité de musique de Plutarque.

(3) *Plutarchi de Musica*, Lipsiæ, 1856, in-8° (p. 105).

(4) « Nam quam nostri vocare solent *harmoniam*, hoc » est vocum et sonarum complurium concentum uno » eodemque tempore auribus accidentem, cum Græci » dixerunt potius *symphoniam*, *harmoniam*, quippe in- » telligentes aptam concinnamque variorum conserutio- » nem secundum tonorum genera ex artis legibus factum, » qualis in melodia cernitur (*Musica ex Platone secundum* » *locum Legg.*, VII. p. 712; Lipsiæ, 1846, in-4°, p. 24). »

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Si j'avais pris la peine de répondre au pamphlet de M. Vincent, j'aurais ainsi réduit à leur juste valeur toutes ses objections, toutes ses prétendues démonstrations, toutes ses attaques : si je ne l'ai pas fait, c'est que j'éprouve un dégoût invincible pour son système de discussion ; système tracassier qui manque de droiture et dans lequel interviennent toujours des personnalités. Je pourrais, sans doute, répéter à M. Vincent ce que lui dit M. Jullien (*Thèses supplémentaires de métrique et de musique ancienne*, etc., p. 130) : « Soyez » modeste, M. Vincent, et poli, si vous le pou» vez. Redoutez les gens qui examinent les » choses de près : C'est là qu'est le péril pour » votre gloire. » Mais à quoi bon? je ne le convertirais pas. Et puis, qu'importe sa critique? Quand M. Vincent et moi discourons de la musique, de sa nature, de sa théorie, de son histoire, je parle de ce que je sais, lui, de ce qu'il ignore, et même de ce qu'il ne peut comprendre, car il n'a pas le sens musical ; ce qui n'empêche pas qu'il ne puisse avoir beaucoup de mérite dans les choses qui ne sont pas de ma compétence.

VINCENT (Henri-Joseph), amateur de musique à Vienne, né à Hermannstadt, en Transylvanie, a fait ses études musicales sous la direction de François Zenker, organiste d'une des églises de cette ville, et élève de Tomascheck. M. Vincent s'est fait connaître par un traité d'harmonie intitulé : *Neues musikalisches System. Die Einheit in der Tonwelt. Ein Kurzgefasstes Lehrbuch für Musiker und Dilettanten zum Selbststudium* (Nouveau système musical. L'unité dans le monde des sons. Livre concis de science pour l'instruction personnelle des musiciens et des amateurs). Leipsick, Henri Matthes, 1862, in-4° de cent quarante-quatre pages. Le nouveau système développé dans cet ouvrage consiste à expliquer les rapports harmoniques des sons par l'analogie avec certaines figures de géométrie : c'est une des mille idées creuses par lesquelles on a prétendu faire de l'harmonie un corps de doctrine. Il existe quelques compositions gravées de M. Vincent.

VINCENTIUS (Gaspard), ou **VINCENZ**, organiste à l'église Saint-André de Worms, dans les premières années du dix-septième siècle, devint ensuite organiste à Spire. Il a publié de sa composition des motets à huit voix, intitulés : *Cantiones sacræ octo vocibus*, dont le lieu et la date d'impression ne sont pas indiqués par Walther. Ce fut ce musicien qui fut chargé par Abraham Schad du soin de revoir et de publier la basse continue pour l'orgue de la collection intitulée : *Promptuarii musici sacros harmonicos*, etc., à laquelle il ajouta une instruction sur la basse continue, en langue latine.

VINCHIONI (Cinzio), maître de chapelle de la cathédrale de Viterbe, dans les premières années du dix-huitième siècle, a écrit la musique du drame sacré *Il Martirio de' Santi Fanciulli Giusto e Pastore*, qui fut chanté, en 1708, dans l'oratoire de *San Girolamo della Carità*, à Rome.

VINCI (Pierre), compositeur, né à Nicozia, en Sicile, vers 1540, fut maître de chapelle à Sainte-Marie-Majeure de Bergame. Il mourut à Palerme, en 1584, dans un âge peu avancé. Il a publié : 1° *Il secondo libro de' Mottetti a cinque voci* ; Venetia, apud Hieronymum Scottum, 1572, petit in-4° oblong. J'ignore quelle est la date du premier livre. 2° *Il primo libro de' madrigali a sei voci* ; Venise, 1574, in-4°. 3° *Il secondo libro de' madrigali a 6 voci con un dialogo a dodici*, Venise, 1579, in-4°. 4° *Madrigali a 5 voci* ; Venise, 1583. 5° *Motectorum, quæ quatuor vocibus decantanda sunt, liber primus. Nunc primum in lucem editus* ; Venetiis, apud hæredes Hieronymi Scoti, 1578, in-4°. 6° *Primo, secondo, terzo, quarto, quinto, sesto et settimo libri de' madrigali a cinque voci*. Venise, 1583-1589, in-4°. La première édition du premier livre de ces *Madrigali* a paru à Venise, chez Antoine Gardane, en 1564. Une des premières éditions du second livre a été publiée sous ce titre : *Il secondo libro de' Madrigali a 5 voci*. Venetia, app. Fr Rampazetti, 1567, in-4°. 7° *Missarum quinque, sex et octo vocum liber primus*. Venetiis, apud Hieronymum Scotum, 1575, in-4°. 8° *Secondo libro de' motetti di Pietro Vinci*, con *alcune ricercate di Antonio il Verso suo discepolo*. Palerme, 1582, in-4°, et Venise, 1591, in-4°. 9° *Il terzo libro de' motetti a 4 et 6 voci, con alcuni altri di Ant. il Verso*. Palerme, 1588, in-4°. 10° *Quattordici sonetti spirituali*. Venise, 1580, in-4°.

VINCI (Léonard), compositeur dramatique, naquit à Strongoli, ville de la Calabre, dans le royaume de Naples, en 1690. Admis au Conservatoire *Dei Poveri di Gesù Cristo*, il y fit ses études, sous la direction de Gaetano Greco, et fut condisciple de Pergolèse. Les premiers ouvrages de Vinci se succédèrent dans cet ordre : *Lo Creato fauzo*, opéra bouffe, en dialecte napolitain, au théâtre des Fiorentini, en 1719. *Le Doje lettere*, idem, 1719. *La*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Straf.nica, avec des intermèdes bouffes, pour le même théâtre, en 1729. *Lo Scassone*, en dialecte napolitain, au même théâtre, 1720. *Li Zite in galera*, *idem*, en 1721. Dans la même année, *Le Feste napolitane*, en trois actes. *Silla dittatore*, représenté au Palais-Royal, pour le jour de naissance de l'empereur Charles VI, puis gâté avec des scènes bouffes. La grande réputation dont il a joui en Italie commença par le brillant succès de la *Semiramide riconosciuta*, qu'il fit jouer à Rome, en 1723. Cet ouvrage fut suivi de la *Rosmira fedele*, composée dans la même année. En 1724, il donna *Farnace* à Venise, suivi d'*Eraclea*, au théâtre *San Bartolomeo* de la même ville, 1724, de *Don Ciccio*, au théâtre des Fiorentini, 1724, et de *Turno Aricino*, au théâtre *San Bartolomeo*, 1724. Au commencement de 1725, il écrivit pour le théâtre *San Bartolomeo* l'*Astianatte*, un de ses plus beaux ouvrages, et dans la même année, il fit représenter, à Venise, l'*Ifigenia in Tauride*, considéré comme son chef-d'œuvre : son succès fut universel. De retour à Naples, il y donna l'*Asteria*, en 1726, *Siroe*, à Venise, 1726, puis alla écrire à Florence *Ernelinda*, opéra en trois actes, représenté en 1726, et dans la même année à Naples. En 1727, il fut appelé à Turin pour écrire *Il Sigismondo, re di Polonia*. Dans la même année, il donna à Rome, *Catone in Utica*, au théâtre *delle Dame*, puis à Naples, et *la Caduta de' Decemviri*, avec des scènes bouffes, au théâtre *San Bartolomeo*, 1727. *Flavio Anicio Olibrio*, avec des intermèdes, fut joué au même théâtre, en 1728. *Semiramide* fut joué au théâtre *delle Dame*, à Rome, en 1729; puis Vinci écrivit, dans la même ville, la cantate de Métastase *La Contesa de' Numi* pour le cardinal de Polignac, ministre de France, à l'occasion de la naissance du Dauphin. Au commencement de 1730, il donna, au théâtre *delle Dame*, à Rome, l'*Alessandro nell' Indie*: puis, à l'automne de la même année, *Didone abbandonata*, pour le célèbre chanteur Gizziello, qui joua aussi le rôle principal dans l'*Artaserse*, du même compositeur. *L'Impresario di teatro* fut joué au théâtre *Nuovo* de Naples, en 1731; puis il y a une lacune dans les productions de ce compositeur jusqu'en 1734, où il donna son *Siface*, à Naples, suivi de l'*Artaserse*, écrit pour le théâtre *San Bartolomeo*; mais la mort inopinée de Vinci ne lui permit pas de voir la mise en scène de cet ouvrage. On rapporte qu'ayant eu des relations intimes avec une dame romaine de la plus haute naissance, il eut l'imprudence de divulguer ce secret, et qu'un des parents de cette dame, se trouvant à Naples, la vengea de cette indiscrétion en faisant empoisonner l'artiste avec une tasse de chocolat. Je n'ai pas trouvé dans les partitions de Vinci qu'il eût rien ajouté aux formes inventées par Alexandre Scarlatti; mais plusieurs de ses airs m'ont paru remarquables par l'expression tendre et pathétique de leurs mélodies.

Vinci fut un des maîtres de la chapelle royale. Il était pieux et attaché à la congrégation du *Rosaire*, dont le siége était au couvent de Sainte-Catherine *a Formello*, dépendant des PP. Dominicains Lombards. Il écrivit pour cette congrégation une grande quantité de musique d'église, dont on connaît *La Protezione del Rosario*, oratorio, daté de 1729, *La Vergine addolorata*, autre oratorio, en 1731, *Kyrie* à cinq voix, avec orchestre, deux messes complètes, à cinq voix et orchestre, et des motets. Toutefois, suivant les mœurs du temps, la dévotion de Vinci ne l'empêchait pas d'aimer beaucoup les femmes.

VINDELLA (François), luthiste italien, vécut vers le milieu du seizième siècle. Il s'est fait connaître par un recueil de pièces intitulé : *Intavolatura di liuto*. Venise, 1536, in-4°. On voit par le frontispice de cet ouvrage que Vindella était né à Modène.

VINDERS (Jérôme), compositeur belge, vécut dans la première moitié du seizième siècle. Il est connu par une *lamentation* à sept voix sur la mort de Josquin Deprez, qui se trouve dans le recueil intitulé : *Le septième livre, contenant vingt-quatre chansons à 5 et 6 parties, par feu de bonne mémoire et très-excellent en musique Josquin des Prez, avec trois épitaphes dudict Josquin, composées par divers auteurs*. Anvers, Tylman Susato, 1545, in-4° obl. On trouve aussi, dans un manuscrit de la Bibliothèque de Cambrai (n° 124), le motet *Domine et terra*, à quatre voix, sous le nom de Vinders. Ce musicien est le même dont le nom est écrit *Jorius Vender*, dans le recueil intitulé : *Selectissimæ nec non familiarissimæ Cantiones ultra centum vario idiomate vocum*, etc. (Augustæ Vindelicorum, Melchior Kriesstein, 1540), ainsi que dans le recueil de motets publié par Sigismond Salblinger, sous le titre : *Cantiones septem, sex et quinque vocum*, etc. (Augustæ Vindelicorum, Melchior Kriesstein excudebat, 1545).

VINELA (Ludolf). On a publié sous ce nom un abrégé de la vie de Paganini par Schottky (voyez ce nom), intitulé : *Paganini's*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Leben und Charakter, nach Schottky dargestellt. Hambourg, Campe, in-8°, avec le portrait de Paganini.

VINET (Élie), né vers 1519, dans un village près de Barbezieux, fit ses premières études dans cette ville, puis alla les continuer à Poitiers. Après avoir été, pendant plusieurs années, régent du collége de Bordeaux, il en fut nommé le principal. Il mourut dans cette ville, le 14 mai 1587. Parmi les travaux littéraires de ce savant, on remarque une traduction latine des traités d'arithmétique, de musique et de géométrie de Psellus (*voyez* ce nom), publiée à Paris, en 1557, in-8°, et un traité singulier qui a pour titre : *Discours non plus mélancolique que divers, de choses mesmement qui appartiennent à nostre France, et à la fin la manière de bien et justement entoucher les luts et guiternes* (luths et guitares); Poitiers, Enguilbert de Marnef, 1557, in-4°, rare.

VINIERS (Guillaume **LE**), poëte et musicien français du treizième siècle, a laissé un grand nombre de chansons notées. Le manuscrit de la Bibliothèque impériale de Paris, coté 7222, en contient trente.

VIOCCA (Pierre), musicien italien, fut attaché au théâtre de Hambourg, vers 1720. Il y fit représenter, en 1722, une sorte d'opéra ou intermède intitulé : *Die Krœnung Ludwigs XV, Konigs in Frankreich* (Le couronnement de Louis XV, roi de France). Le maître de chapelle Reichardt possédait les partitions de l'oratorio *Le tre Marie a piè della Croce*, et de *La Partenza amorosa*, opéra de cet artiste.

VIOLA (Alexandre **DELLA**). *Voyez* **ROMANO** (Alexandre).

VIOLA (Alphonse), ou **DELLA VIOLA**, compositeur, né à Ferrare, vraisemblablement au commencement du seizième siècle, entra au service du duc Hercule d'Este II, en qualité de maître de chapelle. J'ai dit, dans la première édition, qu'il est vraisemblable qu'Alphonse Viola mourut en 1555 ou 1557, ayant eu pour successeur Cyprien Rore dans cette dernière année; mais *l'Arethusa* de Lollio, pour laquelle il écrivit des chœurs, et *lo Sfortunato*, d'*Agostino Argenti*, pour laquelle il composa aussi de la musique, prouvent qu'il vivait encore en 1567. Alphonse de la Viola est un des plus anciens musiciens qui ont ajouté de la musique régulière à une action dramatique. Son premier ouvrage en ce genre fut la musique qu'il écrivit pour la tragédie de Jean-Baptiste Giraldi Cinthio, de Ferrare, *l'Orbeche*, qui fut représentée dans la maison de l'auteur, en 1541. Dans l'avertissement de cette pièce, rapporté par Allacci (*Dramaturgia*, p. 577), on lit que cette pièce fut jouée en présence du duc de Ferrare Hercule II et du cardinal de Ravenne Salviati. L'avertissement ajoute : *Fece la musica Messer Alfonso della Viuola : fu l'architetto, et il dipintore della scena Messer Girolamo Carpi di Ferrara.* La deuxième pièce pour laquelle Alphonse de la Viola fit de la musique, a pour titre : *Il Sacrifizio.* Dans l'avertissement de la première édition (publiée à Ferrare, par Fr. Rossi, en 1555, in-8°), il est dit que cette pièce fut jouée dans le palais du duc François d'Este, le 11 février 1554, et la seconde fois, le 4 mars suivant. Il y est dit aussi que *Messer Alfono della Viuola fece la musica*, et que *Messer Andrea suo fratello rappresentò il sacerdote colla lira.* Alphonse Viola ou della Viola écrivit aussi la musique de plusieurs chœurs pour *l'Arethusa*, pastorale de Lollio, jouée en 1563, devant le duc de Ferrare Alphonse II et le cardinal Louis, son frère. Cette représentation fut donnée aux frais des étudiants en droit de l'université (1). Le titre de la pièce imprimée est celui-ci : *L'Aretusa, commedia pastorale rappresentata nel Palazzo di Schivanoja, l'anno 1563, etc. La rappresentò M. Lodov. Belli, fue la musica M. Alfonso Viuola; fue l'architetto e dipintor della scena M. Rinaldo Costabili*, etc. In Ferrara, per Valenti Panizza Mansonno, 1564, in-8°. Ce fut de même à leurs frais, et avec la musique du même maître, que fut représentée, en 1557, la pastorale d'*Agostino Argenti*, gentilhomme de Ferrare, intitulée *lo Sfortunato* (2). Ginguené remarque qu'on ne voit pas quelle musique Alphonse de la Viola y put faire, car la pièce est tout entière en vers endécasyllabes non rimés, et il n'y a point de chœurs entre les scènes (3). La musique de ces deux ouvrages n'est pas connue aujourd'hui, mais on ne peut douter qu'elle n'ait été écrite dans le style madrigalesque d'Alphonse de la Viola : *Madrigali a cinque voci.* Ferrara nella stampa di Giovanni de Bulghat, Henrico de Campris et Antonio Hucher compagni, 1539, nel meso di luglio, in-4° obl. Un exemplaire de cet ouvrage est à la bibliothèque de Saint-Marc, à Venise.

(1) Ginguené, *Histoire littéraire d'Italie*, t. VI, p. 333.
(2) Voyez l'article d'Argenti dans les *Scrittori d'Italia*, de Mazzuchelli.
(3) Loc. cit., p. 336.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

VIOLA (François), ou **DELLA VIOLA**, vraisemblablement de la même famille que le précédent, et peut-être son fils ou son neveu, a été confondu avec lui par Gerber, dans son nouveau *Lexique des musiciens*. Il naquit à Ferrare, dans la première moitié du seizième siècle. Lui-même nous apprend, dans la dédicace de la collection de motets et de madrigaux d'Adrien Willaert intitulée : *Musica nova*, dont il fut l'éditeur, et laquelle est datée de Ferrare, le 15 septembre 1558, qu'il a été élève de ce maître. On voit dans les *Dimostrazioni armoniche*, de Zarlino (page 1), que François Viola était maître de chapelle du duc de Ferrare Alphonse d'Este, et qu'il accompagna son maître à Venise, au mois d'avril 1562 (1). Cette circonstance explique le motif de la retraite de Cyprien Rore de la cour de Ferrare après la mort d'Hercule II, car on voit, par la dédicace citée plus haut, que le duc Alphonse était zélé protecteur de François Viola. On a imprimé de la composition de cet artiste : 1° *Madrigali a quattro voci*, lib. 1 ; Venise, 1567, in-4°. 2° *Madrigali a 4 e 5 voci*; ibid., 1573, in-4°. Cet ouvrage a été réimprimé à Ferrare, en 1599, in-4°.

VIOLE (Rodolphe), un des enthousiastes impuissants de l'école nébuleuse de la musique allemande du dix-neuvième siècle, est né le 10 mai 1825, à Schochwitz, près de Halle (Saxe). Destiné à la carrière de l'enseignement, il fréquenta le séminaire de Weissenfels, et y reçut de Hentschel, directeur de musique, des leçons de piano, d'orgue et d'harmonie. Il fit ensuite des études de composition sans autre guide que lui-même, et son penchant pour la musique devenant plus prononcé chaque jour, il renonça à sa destination du professorat. Ayant fait la connaissance de Liszt, qui lui accorda sa protection, Viole se rendit à Weimar, afin de s'y pénétrer des maximes musicales alors en vogue dans cette ville. Depuis 1855, il vit à Berlin, donnant des leçons de piano, composant et faisant la correspondance de la nouvelle *Gazette de musique de Leipsick*. M. Bernsdorf, à qui j'emprunte ces renseignements (*Neues Universal-Lexikon der Tonkunst*), dit que M. Viole est un des partisans les plus dévoués de l'école de Weimar, qui reconnaît pour chefs Liszt, Wagner, etc., et *suit en conséquence la tendance extravagante de cette école dans ses compositions*. Ce qu'il a publié jusqu'à ce jour consiste en quelques sonates et autres morceaux pour le piano, au nombre d'environ vingt œuvres.

VION (***), prêtre, chantre ordinaire de l'église métropolitaine de Paris, vécut vers le milieu du dix-huitième siècle. Il est auteur d'un livre qui a pour titre : *La musique pratique et théorique réduite à ses principes naturels, ou nouvelle méthode pour apprendre facilement et en peu de temps l'art de la musique ; divisée en deux parties : la première, traitant de la musique pratique, la seconde traitant de la musique théorique. Nouvelle édition, augmentée d'un nouveau chapitre ou manière de connoître les modes et les tons, ainsi que leurs mutations*. Paris, Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1744, in-4° de soixante et onze pages. J'ignore quelle est la date de la 1re édition.

VION (Charles-Antoine), claveciniste de l'Opéra de Paris, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, se fit entendre avec succès au Concert spirituel, en 1786, et fit graver, dans la même année, un concerto de piano (en *si* bémol), de sa composition; Paris, Imbault. On connaît aussi sous son nom un *Pot-pourri d'airs connus* pour le piano, et des valses pour le même instrument, Paris, Naderman.

VIOTTA (Jean-Joseph), médecin distingué, d'origine italienne, naquit à Amsterdam, le 14 janvier 1814. Doué d'une heureuse organisation pour la musique, il montra, dans son enfance, le désir de se livrer exclusivement à la culture de cet art; mais sa famille exigea qu'il choisît une autre profession, et après qu'il eut achevé ses humanités, il alla étudier la médecine à l'université de Leyde. Toutefois il ne cessa de s'occuper avec ardeur du chant, du piano, de l'orgue et de la composition : dans toutes ces parties de l'art, il acquit une remarquable habileté. Pendant qu'il suivait les cours de l'université de Leyde, il fonda dans cette ville une société de chant dont il fut le membre le plus actif. Plus tard, il fut nommé président de la Société hollandaise pour l'encouragement de la musique. Aimé, estimé pour ses rares connaissances comme pour son caractère, il fut membre de l'ancien Institut des sciences et des arts du royaume des Pays-Bas et membre honoraire de la plupart des sociétés musicales de la Hollande. Pianiste, organiste et compositeur, il employait à la culture de la musique tout le temps que lui laissait l'exercice de sa profession de médecin. Plein de zèle pour le développement des progrès de cet art dans sa patrie, il prit part à la rédaction de plusieurs journaux, pour la critique musicale.

(1) François Viola est un des interlocuteurs des *Dimostrazioni armoniche*, de Zarlino.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Parmi ses compositions, on compte un très-grand nombre de romances et de chœurs pour les sociétés de chant : tous ces morceaux ont été publiés à Amsterdam, Rotterdam et la Haye. Dans l'art sérieux, la musique religieuse avait surtout pour lui un attrait irrésistible : il cultivait ce genre avec amour. On a gravé de sa composition une messe à quatre voix et orchestre, un recueil de motets avec orgue, un *Salve Regina*, et un *Requiem* à trois voix. Il venait de terminer un nouveau *Requiem* à quatre voix, lorsqu'il mourut à Amsterdam, après une courte maladie, le 6 février 1859, à l'âge de quarante-cinq ans. Son dernier *Requiem* a été exécuté à ses obsèques.

VIOTTI (Jean-Baptiste), illustre chef de l'école des violonistes modernes, naquit le 23 mai 1753, à Fontanetto, au canton de Crescentino, dans le Piémont. Son père, maréchal ferrant, jouait du cor ; il fit apprendre au jeune Viotti les éléments de la musique. Celui-ci montrait déjà sa vocation dès l'âge de huit ans, par le plaisir qu'il prenait à jouer d'un petit violon qu'on lui avait acheté à la foire de Crescentino. Vers 1764, un aventurier, nommé *Giovannini*, qui jouait bien du luth et était bon musicien, s'établit à Fontanetto, et se chargea de l'éducation musicale de Viotti ; mais après lui avoir donné des leçons pendant un an, il fut nommé professeur de musique à Ivrée, et son élève se trouva encore livré à ses propres efforts, n'ayant d'autre ressource pour s'instruire que la lecture des livres élémentaires. Un événement heureux vint enfin le tirer d'une situation si peu favorable au développement de ses talents naturels. En 1766, un certain joueur de flûte, appelé *Jean Pavia*, fut invité à se rendre à Strambino, petite ville de la province d'Ivrée, avec le père de Viotti, pour une fête patronale. Par ses instances, il obtint que celui-ci emmenât son fils. Après la messe, qui fut dite en musique, l'orchestre, dont le jeune Viotti faisait partie, se rendit chez l'évêque pour jouer une symphonie à sa table. Ce prélat (1), grand amateur des arts, remarquant la grâce avec laquelle l'enfant faisait sa partie, fut charmé du feu qui brillait dans ses regards et de son air inspiré. Il lui dit qu'il voulait faire sa fortune, et lui demanda s'il voulait aller à Turin pour y perfectionner son talent. Viotti et son père y ayant consenti, l'évêque leur donna une lettre de recommandation pour la marquise de Voghera, qui cherchait un compagnon d'études pour son fils, Alphonse del Pozzo, prince de la Cisterna, alors âgé de dix-huit ans. C'est à ce prince, mort vers 1830, qu'on est redevable des renseignements consignés dans cette notice sur la jeunesse de Viotti. Peu satisfaite de voir que l'évêque de Strambino ne lui avait envoyé qu'un enfant, la marquise de Voghera se disposait à le renvoyer chez ses parents avec un présent, quand Celognetti, musicien distingué de la chapelle royale, entra dans l'appartement, et insista pour entendre celui qu'on dédaignait si injustement. Il lui présenta une sonate de Besozzi qui fut exécutée sur-le-champ avec une franchise, une fermeté qui auraient fait honneur à un professeur expérimenté. Aux compliments qu'on lui adressa, Viotti répondit, dans son dialecte vercellois : *Ben parsusi a le niente* (cela est peu de chose). Pour mortifier son petit orgueil, dit le prince, on lui donna une sonate difficile de Ferrari qu'il joua si bien que Celognetti, transporté de plaisir, s'opposa formellement à son départ. « Connaissez-vous le théâtre? dit-il au jeune virtuose. » — Non, monsieur. — Quoi ! vous n'en avez » aucune idée? — Aucune. — Venez, je veux » vous y mener. » Il le conduisit en effet dans l'orchestre, où chacun fut émerveillé de lui entendre jouer tout l'opéra à première vue, avec autant d'exactitude et d'entente des effets que s'il l'eût étudié avec soin. Cette journée était décisive pour lui. De retour au palais, on le questionna sur ce qu'il avait trouvé de remarquable : saisissant aussitôt son violon, il joua toute l'ouverture et les motifs principaux de l'ouvrage avec une verve, un feu, un enthousiasme qui faisaient voir tout ce qu'on pouvait attendre de lui. C'était une explosion du talent. « Ce fut » alors, continue le prince, que, charmé par » un génie si naturel, je me décidai à faire » tout ce qu'il faudrait pour que de si belles » dispositions ne fussent pas infructueuses. Je » lui assignai un logement dans mon palais, » et lui donnai pour maître le célèbre Pugnani. L'éducation de Viotti m'a coûté plus » de vingt mille francs; mais à Dieu ne plaise » que je regrette mon argent! L'existence » d'un artiste semblable ne saurait être trop » payée. »

Ce n'est pas une circonstance médiocrement heureuse que pour un élève tel que Viotti il se soit trouvé un maître semblable à Pugnani (*voyez* ce nom). On sait quelle largeur, quel grandiose caractérisaient le talent de ce violoniste. Ces qualités précieuses, bases d'un talent réel, il les communiqua à son élève qui, y ajoutant ce qui était en lui, c'est-à-dire le

(1) François Rora, qui depuis fut archevêque de Turin.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

brillant, l'élégance et l'inspiration, en composa le talent le plus parfait qu'on eût entendu jusqu'alors. Pendant le cours de ses études, Viotti avait été nommé violoniste de la chapelle royale : il quitta cet emploi pour voyager avec son maître. Parti de Turin au mois d'avril 1780, il parcourut l'Allemagne, s'arrêta quelque temps à Berlin, puis visita la Pologne et la Russie. Partout son talent excita l'enthousiasme. L'impératrice Catherine le combla de dons magnifiques et voulut, mais en vain, le retenir à son service. Un autre voyage à Londres, entrepris avec Pugnani, ne fut pas moins profitable à sa renommée qu'à sa fortune. Jamais instrumentiste n'avait produit un pareil effet. La réputation de Geminiani même fut effacée par celle que Viotti se fit en Angleterre. Quelques lords, grands amateurs de musique, désiraient l'y fixer; mais il voulait voyager encore avant de prendre un engagement, et il partit pour Paris. Arrivé dans cette ville, il se sépara de son maître, qui fut toujours pour lui l'objet de la plus tendre reconnaissance.

Le début de Viotti au Concert spirituel, en 1782, produisit un effet qu'il serait difficile de décrire. Jamais on n'avait rien entendu qui approchât de cette perfection; jamais artiste n'avait possédé un son plus beau, une élégance aussi soutenue, une verve, une variété semblables. L'imagination qui brillait dans ses concertos ajoutait encore au plaisir qu'il procurait à son auditoire; car ses compositions pour son instrument étaient aussi supérieures à ce qu'on connaissait auparavant, que son exécution était au-dessus de celle de ses rivaux. Dès qu'on connut cette belle musique, la vogue des concertos de Jarnowick disparut, et l'école française du violon s'engagea dans une voie plus large. Le Concert spirituel était alors le seul endroit où l'on pût se faire entendre en public, à Paris; cependant Viotti n'y joua que durant deux années. Avec une éducation musicale peu avancée, comme l'était alors celle des amateurs qui fréquentaient ces concerts, le public montre quelquefois du caprice dans ses goûts : il en eut un qui fut cause de la retraite du grand artiste, en 1785. Un jour de la semaine sainte de cette année, il y avait peu de monde dans la salle, et comme cela arrive toujours en pareille circonstance, une certaine froideur se répandit sur toute la séance. Bien que Viotti n'y eût pas déployé moins de talent que précédemment, il y produisit peu d'effet. Le lendemain il y eut foule au concert. Un violoniste, dont l'habileté ne pouvait être mise en parallèle avec la sienne, y joua un concerto dont le rondo excita des transports de plaisir, par un thème vulgaire analogue aux airs de vaudeville. Ce morceau redemandé fut l'objet de toutes les conversations pendant huit jours. Viotti ne se plaignit pas; mais profondément blessé dans son juste orgueil, il prit dès ce moment la résolution de ne plus jouer à Paris dans les concerts, et depuis lors, en effet, on ne l'y a plus entendu que dans des réunions particulières, quoiqu'il ne se soit éloigné de cette ville que neuf ans après et qu'il y soit revenu plusieurs fois. La reine, qui aimait passionnément la musique, s'était déclarée la protectrice de Viotti; elle lui donna le titre de son accompagnateur et lui fit obtenir une pension de six mille francs sur la cassette du roi. Dans l'été de 1785, il visita sa patrie et revit Fontanetto pour la dernière fois. Le soin d'assurer le sort de sa famille était le motif principal de son retour dans ce lieu. Il acheta une propriété à Salussolia, et y établit son père, qui ne jouit pas longtemps de cet état d'aisance, car il mourut l'année suivante. De retour à Paris, en 1784, Viotti y fut entouré de la considération attachée aux artistes de premier ordre. La publication de ses premiers concertos étendit bientôt sa réputation, non-seulement dans les provinces de France, mais dans toute l'Europe, où l'on en multiplia les éditions.

A cette époque, quelques grands seigneurs, tels que les princes de Conti, de Soubise et de Guémené, avaient un orchestre à leur solde et y attachaient les artistes les plus distingués. La place de chef d'orchestre du concert de l'hôtel de Soubise devint vacante peu de temps après le retour de Viotti. Berthaume (*voyez* ce nom), violoniste de talent, connu par son habileté dans la direction de la musique d'orchestre, se mit au nombre des candidats qui se présentèrent pour l'obtenir; nul doute qu'il l'eût emporté sur ses rivaux, s'il n'eût eu Viotti pour concurrent; vaincu par lui, il ne put prétendre qu'à le seconder comme premier violon. Plus tard, l'illustre violoniste piémontais établit chez lui des matinées de quatuors où il exerçait ses élèves. C'est là qu'il essayait la plupart de ses concertos avec un petit orchestre. Chose remarquable, depuis le sixième jusqu'au quatorzième, il n'en exécuta aucun dans des concerts publics; il ne les fit entendre que dans ces séances ou dans d'autres réunions particulières. Il en fut de même de ses deux belles symphonies concertantes pour deux violons qu'il joua chez la reine avec Imbault,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

violoniste français peu digne de se mesurer avec lui, et qui les fit entendre ensuite avec Gervais au Concert spirituel. Lié d'amitié avec ce qu'il y avait de plus distingué dans les hautes classes de sa société et parmi les littérateurs et artistes en tout genre, Viotti s'était composé un auditoire de bonne compagnie dont il eut toujours besoin depuis lors pour se livrer à son enthousiasme. Ce qu'on appelle exactement *le public*, la masse, lui inspira toujours une sorte d'éloignement, on pourrait presque dire d'effroi. Cette disposition d'esprit, qui passerait aujourd'hui pour ridicule, avait sa source dans la puissance du monde élégant qui, à cette époque, faisait les succès et les réputations. Plus tard, Viotti ne comprit pas le changement qui s'était opéré dans la société française et même européenne; il ne vit pas que la renommée des artistes n'avait plus d'autre source, d'autre appui que ces masses qu'il dédaignait; enfin lorsque la mauvaise fortune le frappa, il ignora qu'avec un talent tel que le sien il y avait dans le public de bien plus grandes ressources pour réparer ses désastres que dans des spéculations hasardeuses. Jamais il ne voyagea pour donner des concerts; jamais il ne rechercha l'éclat de la vogue; ce ne fut même qu'avec peine qu'il se décida à jouer pour quelques artistes au Conservatoire, lorsqu'il revint à Paris en 1802, dans toute la puissance de son talent.

En 1788, Léonard, coiffeur de la reine, obtint, par la protection de cette princesse, le privilége d'un théâtre d'opéra italien. Il eut assez de jugement pour comprendre qu'il n'en pouvait tirer d'utilité qu'en associant à ses intérêts ceux d'un homme doué de connaissances spéciales: il jeta les yeux sur Viotti qui, malheureusement pour sa carrière d'artiste, accepta ses propositions. Ce grand violoniste était certainement tourmenté du désir de diriger un théâtre, car j'ai vu quelque part (peut-être dans la collection de Beffara) une demande signée de lui pour obtenir l'entreprise de l'Opéra français, et si je ne me trompe, cette demande était datée de 1787. Son premier soin, après qu'il eut accepté la direction du théâtre italien, fut de rassembler des chanteurs de grand mérite. Jamais cette tâche ne fut mieux remplie, car c'est à lui qu'on dut la réunion incomparable qui se composait de Mandini, de Viganoni, de Mengozzi, de Raffanelli, de la fameuse Banti et de madame Morichelli. Cette compagnie débuta en 1789 aux Tuileries, et charma les amateurs d'élite jusqu'à la fin de 1792. Viotti, qui la dirigeait, s'était adjoint Cherubini, récemment arrivé à Paris et devenu son ami. L'illustre maître s'était chargé de la disposition des ouvrages et de la composition des morceaux qu'il fallait y ajouter. Viotti composa son orchestre d'artistes excellents, et le fit diriger par Mestrino (*voyez* ce nom). En 1790, lorsque la cour revint de Versailles habiter le château des Tuileries, l'excellente troupe italienne fut obligée de se réfugier dans un bouge appelé *théâtre de la foire Saint-Germain*. Mais l'impossibilité d'y rester longtemps engagea Viotti à s'associer avec Feydeau-de-Brou, intendant de plusieurs provinces de France, pour la construction d'un théâtre auquel celui-ci donna son nom, et qui n'a été détruit qu'en 1832. Des actionnaires furent trouvés dans la haute société pour la construction de ce théâtre, et pour l'entreprise de son exploitation, dans laquelle on réunit l'opéra italien et le drame musical français. L'ouverture s'en fit au commencement de 1791, et d'abord l'opération parut réussir; mais bientôt les événements de la révolution devinrent plus fréquents et plus graves; l'émigration entraîna hors de France une partie des actionnaires du nouveau théâtre; resté presque seul, Viotti y vit engloutir toutes ses économies. Après la prise des Tuileries, au mois d'août 1792, les artistes italiens se dispersèrent, et Viotti, ruiné, fut obligé de passer en Angleterre. Lorsqu'il y arriva, les concerts de Hannover-Square, dirigés par Salomon, étaient dans toute leur vogue. Viotti, ayant pris la résolution de chercher de nouvelles ressources dans son talent, s'y fit entendre dans de nouveaux concertos composés exprès. Ces concerts, réservés à l'élite de la société, ne lui inspiraient pas la même répugnance que les autres réunions publiques.

Cependant de nouveaux chagrins l'attendaient à Londres; car un bruit circula parmi les émigrés qui s'y trouvaient en foule, que le parti révolutionnaire l'avait employé comme agent secret en plusieurs circonstances. Rien n'était moins conforme aux goûts de l'artiste que les orgies populaires dont la France fut le théâtre à cette époque; mais il est vraisemblable que la faveur accordée à Viotti par le duc d'Orléans fut l'origine de cette calomnie. Quoi qu'il en soit, une réprobation si dédaigneuse, si insultante, fut la conséquence de ces bruits calomnieux, que, forcé de céder à l'orage, Viotti se réfugia dans une maison de campagne près de Hambourg, où il vécut jusqu'au mois de juillet 1795. Il y composa quelques-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

uns de ses plus beaux duos de violon, genre de musique où son génie ne s'est pas manifesté avec moins d'éclats que dans le concerto. Chose bizarre! pendant qu'il s'abandonnait au chagrin de l'isolement dans sa retraite, il ne lui vint pas même à la pensée de rentrer sans réserve dans sa carrière d'artiste, et de ne plus rien attendre que d'un talent qui n'avait point d'égal en Europe. La crainte de l'agitation, le besoin d'une vie calme et de la douce intimité de quelques amis, le faisaient soupirer après le moment où, son innocence étant reconnue, il pourrait retourner en Angleterre. Une famille honorable, qui l'avait accueilli à son arrivée à Londres, était en quelque sorte devenue pour lui le monde entier. Il put enfin se réunir à elle, et ne la quitta plus pendant près de vingt-cinq ans. Se condamnant lui-même à l'oubli du public plus encore qu'il ne l'avait fait à Paris, il ne se fit plus entendre qu'à ses amis, et n'écrivit que pour lui-même et pour eux la dernière série de ses concertos désignée par des lettres : admirables compositions qui assurent son immortalité et qu'on n'a point égalées. Intéressé dans un commerce de vins, il y puisa les ressources nécessaires à son existence et s'en fit une affaire quotidienne, ne s'occupant de la musique que comme d'un délassement, quoiqu'il ne perdit rien de son génie ni de son enthousiasme d'artiste.

La trop courte paix d'Amiens ayant rompu la barrière placée entre la France et l'Angleterre, Viotti put satisfaire le vif désir qu'il éprouvait depuis longtemps de revoir Paris et les amis qu'il y avait laissés. Il y arriva, en 1802, avec la ferme résolution de ne pas s'y faire entendre; mais il ne put résister aux prières de Cherubini, de Garat, de Rode, ses anciens amis ou élèves, ainsi que des autres professeurs du Conservatoire. Ce fut dans la petite salle de cette école que résonnèrent sous ses doigts les belles inspirations de son génie. Près de vingt années s'étaient écoulées depuis qu'il avait cessé de jouer en public, et depuis plus de dix ans, il avait quitté le sol de la France. De nouvelles écoles avaient été fondées depuis son départ; de nouvelles réputations s'étaient faites. On le croyait vieux, affaibli; pour la plupart des jeunes gens, le nom de Viotti était devenu historique et ne semblait plus appartenir à un être vivant : il se fit entendre, et les plus belles réalités apparurent. C'était encore le même feu, le même brillant, le même goût, le même grandiose qu'on avait admirés autrefois; le style de ses compositions s'était agrandi et perfectionné. Ce fut dans ce voyage qu'il fit connaître, à Paris, ses délicieux concertos désignés par les lettres A, B, C, etc., ses trios et plusieurs autres ouvrages. Après quelques mois passés dans cette ville, il retourna en Angleterre, d'où il ne revint qu'en 1814. Ce retour ne fut-même qu'un voyage; mais il se fixa à Paris quatre ans après. Nommé directeur de l'Opéra, en 1819, il ne recula point devant les difficultés de cette position; mais il usa le reste de ses forces dans un combat inutile contre la décadence alors flagrante de ce théâtre, décadence qui devait avoir son cours et qui était la conséquence de la nature des choses. Le mal qu'il ne put empêcher, on le lui imputa, et l'on finit par lui ôter sa place (en 1822), en lui accordant une pension de six mille francs. Le chagrin qu'il en conçut, joint aux regrets que lui causait la perte d'un frère, finit par altérer sa santé. Il essaya de voyager pour se distraire, mais il mourut à Londres, le 10 mars 1824, à l'âge de soixante et onze ans. Il n'avait fait qu'un seul voyage en Italie, en 1788, à l'âge de trente-cinq ans, lorsqu'il alla y choisir les artistes qui composèrent la fameuse troupe des Bouffons de 1789.

On a de cet homme célèbre les productions dont voici la liste : I. Concertos : 1er, en *ut* majeur; 2me, en *mi* majeur; 3me, en *la* majeur; 4me, en *ré* majeur; 5me, en *ut;* 6me, en *mi* mineur; 7me, en *mi* majeur; 8me, en *ré;* 9me, en *la;* 10me, en *si* bémol (ces dix concertos ont été gravés chez Sieber, à Paris); 11me, en *la,* chez Imbault; 12me, en *si* bémol, *ibid.*; 13me, en *la*, chez Sieber; 14me, en *la* mineur; 15me, en *si* bémol; 16me, en *mi* mineur; 17me, en *ré* mineur; 18me, en *mi* mineur; 19me, en *sol* mineur (tous ces derniers concertos ont été publiés à Londres); 20me, en *ré* majeur, à Offenbach, chez André; 21me, lettre A, en *mi* mineur, à Paris, chez Frey; 22me, lettre B, en *la* mineur, *ibid.*; 23me, lettre C, en *sol*, ibid.; ce concerto, connu sous le nom de *John Bull,* fut d'abord écrit pour le piano, puis arrangé pour le violon; 24me, lettre D, en *si* mineur, *ibid.*; 25me, lettre E, en *la* mineur, *ibid.*; 26me, lettre F, en *si* bémol, *ibid.*; 27me, lettre G, en *ut,* Janet; 28me, lettre H, en *la* mineur, *ibid.*; 29me, lettre I, en *mi* mineur, *ibid.* II. Concertantes pour deux violons : 1re (en *fa*), Paris, Imbault; 2me (en *si* bémol), Paris, Naderman. III. Quatuors pour deux violons, alto et basse : *Trois quatuors,* liv. 1er, Paris, Leduc; trois *idem,* liv. 2, *ibid.*, trois *idem,* op. 22, Leipsick, Breitkopf; six *idem,* composés d'airs connus variés, liv. 1re

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

et 2e, Paris, Imbault; trois *idem*, lettre A, Paris, Frey; trois *idem*, en *fa*, si bémol et *sol*, Paris, Janet. IV. Trios pour deux violons et violoncelle : six trios, liv. 1 et 2, Paris, Naderman; trois *idem*, op. 4, *ibid.*; trois *idem*, op. 16, Paris, Érard; trois *idem*, op. 17, Paris, Frey; trois *idem*, op. 18, *ibid.*; trois *idem*, op. 19, *ibid.* V. Duos pour deux violons : *six duos*, op. 1, Paris, Boyer; six *idem*, op. 2, *ibid.*; six *idem*, op. 3, liv. 1 et 2, Paris, Porro; trois *idem*, op. 4, Paris, Pleyel; six *idem*, op. 5, Paris, Leduc; trois *idem*, op. 6, Pleyel; trois *idem*, op. 7, *ibid.*; six sérénades, op. 13, *ibid.*; trois duos, op. 18; Paris, Érard; trois *idem*, op. 19, Paris, Frey; trois *idem*, op. 20, *ibid.*; trois *idem*, op. 21, *ibid.* VI. Solos : Six sonates pour violon et basse, liv. 1, Paris, Boyer; six *idem*, liv. 2, Paris, Imbault; trois *idem*, lettre A, Paris, Frey; trois *idem*, lettre B, *ibid.* On connaît aussi de Viotti *trois divertissements ou nocturnes pour piano et violon*; Paris, Pleyel, et une sonate pour piano seul, *ibid.*, composée pour son amie, madame de Montgerault. Les autres sonates pour piano et violon, gravées sous son nom, sont des quatuors arrangés. Cherubini a aussi arrangé trois trios de Viotti en sonates pour piano et violon, Paris, Pleyel. Toutes ces œuvres brillent par des idées abondantes, par une exquise sensibilité et par le mérite de la forme qui en a fait des types pour la musique de tous les violonistes venus après ce grand artiste. Viotti était harmoniste d'instinct; il n'avait point étudié l'art d'écrire, et l'on doit avouer que ses premières productions laissent apercevoir son ignorance à cet égard; mais avec une organisation comme la sienne, l'éducation pratique devait se faire rapidement : l'expérience l'eut bientôt assez éclairé pour qu'il pût écrire suffisamment l'instrumentation de ses concertos.

Il n'a formé qu'un petit nombre d'élèves, au premier rang desquels brilla Rode (*voyez* ce nom). Après lui viennent Libon et M. Robberechts; ce dernier, resté le seul représentant direct de l'école du maître, en a transmis les principes à M. de Bériot. On compte aussi parmi les anciens élèves de Viotti, Labarre, Alday et Cartier. Ce dernier a fait frapper une médaille à l'honneur de son maître : elle représente, d'un côté, l'effigie de l'artiste, et de l'autre, un violon avec un soleil dont les rayons sont entremêlés des titres des œuvres de Viotti, et la devise *nec plus ultra*. On a plusieurs portraits de cet homme célèbre : le plus ressemblant est celui qui a été peint à Londres par Tossarelli et gravé par Meyer : il a servi de type au grand portrait lithographié par Maurin pour la *Galerie des musiciens célèbres*, collection qui n'a point été continuée. On a placé, en tête de l'œuvre cinquième de duos, un autre portrait dessiné par Guérin et gravé par Lambert. Madame Lebrun a peint le portrait de Viotti, en 1780, et le sculpteur Flatters a fait son buste. Les notices principales publiées sur le même artiste sont : 1° Celle que Fayolle a donnée dans ses *Notices sur Corelli, Tartini, Gaviniès, Paganini et Viotti*; Paris, Dentu, 1810, in-8°. 2° *Anecdotes sur Viotti, précédées de quelques réflexions sur l'expression en musique*, par A.-M. Eymar, Milan (sans date), 1801, in-8° de quarante-six pages. 3° *Notice sur J.-B. Viotti*, par Baillot, Paris, imprimerie de Hocquet, 1825, in-8° de treize pages. 4° *Notice historique sur J.-B. Viotti*, par Miel, extraite de la *Biographie universelle* (t. XLIX), et tirée à part, Paris, imprimerie d'Éverat, 1827, in-8° de quatorze pages à deux colonnes.

VIRDUNG (Sébastien), prêtre et organiste, né à Bamberg (Bavière), dans la seconde moitié du quinzième siècle, vécut à Bâle au commencement du seizième. On a de lui un livre de la plus grande rareté, intitulé : *Musica getutscht und ausgezogen durch Sebastianum Virdung, Priester von Arnberg, und alles Gesang aus den Noten in die Tabulaturen dieser benennten dreyer Instrumenten, der Orgelen, der Lauten und der Floeten, transferiren zu lernen. Kürzlich gemacht zu ehren der hochwurdigten hochgebornen Fürsten und Herren : herr Wilhalmen* (sic) *Bischoue* (sic) *zü Strasbourg seynem gnedigen Herren.* (Musique écrite et extraite par Sébastien Virdung, prêtre d'Arnberg, pour apprendre à mettre toute espèce de chant noté en tablature pour les trois instruments, savoir : l'orgue, le luth et la flûte, etc.); Bâle, 1511, petit in-4° obl. de 14 feuilles non paginées, mais avec des signatures. L'ouvrage est dédié à Guillaume, évêque de Strasbourg. Dans l'épître dédicatoire, Virdung parle de lui-même à la troisième personne. On y voit que l'évêque de Strasbourg avait demandé, en 1510, que Virdung lui envoyât le poëme sur la musique allemande (*Gedicht der deutschen Musica*) dont il était auteur, et l'avait prié de l'informer quand il finirait et publierait son traité de musique. *Pour éviter de grandes dépenses*, dit Virdung, *j'ai résolu de ne pas publier à présent mon grand livre*, et de n'en

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

donner que cet extrait, fait pour satisfaire mon ami André Silvanus; je prie donc Mgr. l'évêque de s'en contenter, jusqu'au moment où paraîtra le grand traité. Le grand ouvrage dont parle ici Virdung n'a pas paru. L'extrait, dont on a vu le titre ci-dessus, est un dialogue entre l'auteur et André Silvanus. Le livre commence par la description des instruments à clavier, tels que le clavicorde, la virginale, le clavecin et le *claviciltherium*, ainsi que de tous les autres instruments en usage à la fin du quinzième siècle et dans les premières années du seizième, avec les figures de ces instruments gravées sur bois. Cette description est suivie de celle des instruments dont il est parlé dans la lettre supposée de saint Jérôme à Dardanus. Après cette partie de l'ouvrage, vient la description du clavier de l'orgue et du clavicorde, son étendue, et l'application des gammes à la disposition de ses touches par la méthode des hexacordes, suivie de l'explication de la valeur des notes dans les ligatures et dans la tablature du luth et de la flûte. Virdung ne traite avec les développements nécessaires que de l'art de jouer de ces deux instruments et du clavicorde. Arnold Schlick (*voyez* ce nom) fait beaucoup de reproches à Virdung, concernant ses règles pour jouer du luth, dans la préface en vers de son livre intitulé *Tabulatur etlicher Lobgesang* (Mayence, 1512). Virdung nous apprend, dans le cours de son livre (feuille C. II.), qu'il eut pour maître de musique *Jean de Suzato* (de *Soest*, en Souabe), docteur en médecine et savant musicien. J'ai trouvé deux exemplaires du rarissime ouvrage de Virdung, le premier, à la bibliothèque impériale de Vienne, l'autre, à la bibliothèque royale de Berlin. Les deux premiers livres de la *Musurgia* de Nachtgal (voyez *Luscinius*) ne sont qu'une traduction latine d'une grande partie de l'ouvrage de Virdung. Dans une collection très-rare, imprimée à Mayence par Pierre Schœffer, et dont il existe un exemplaire à la Bibliothèque royale de Munich, on trouve quatre chansons allemandes à quatre voix (nos 48, 49, 52 et 54), composées par Sébastien Virdung. Cette collection a pour titre : *Teutsche Lieder mit 4 Stimmen, von verschiedenen Authoren. Mentz durch Peter Schaefer* (sic), 1513, in-8° obl. Les autres musiciens dont il y a des pièces dans ce recueil sont Georges Brack, K. Eitelwein, J. Fuchswild, André Graw, Malchier, Malchinger, Georges Schœnfelder, Jo. Sies et M. Wolf.

VIRUÉS Y SPINOLA (D. Joseph-Joachim), adjudant général espagnol, commandeur des ordres militaires de Calatrava, de Saint-Hermenégilde, de Saint-Jean de Jérusalem, grand'croix de l'ordre d'Isabelle la Catholique, et de beaucoup d'autres ordres nationaux et étrangers, président de l'Académie royale des sciences de Madrid et membre d'un grand nombre de sociétés savantes, académicien philharmonique de Bologne, mort à Madrid le 13 mai 1840, s'occupa de la théorie de la musique d'une manière plus sérieuse que ne semblaient le permettre les devoirs de sa position. Le premier ouvrage qui le fit connaître sous ce rapport a pour titre : *Cartella harmonica, o el contrapunto explicado en seis lecciones;* Madrid, 1824, in-fol. de 24 pages. Cet opuscule a été traduit en français par E. Nunez de Taboada, sous ce titre : *Éléments d'harmonie et de contrepoint expliqués en six leçons:* Paris, imprimerie de Fournier, 1825, in-4° avec quatre planches. Plus tard, les idées du général Virués furent ramenées sur la musique considérée comme science, et dans la persuasion qu'il avait découvert le secret de la nature concernant l'origine de la mélodie et de l'harmonie, ainsi que de tous les genres de contrepoints et de compositions, il employa plus de dix ans à combiner les diverses parties de son système dans un livre qui fut publié sous le titre de *Geneufonia*, etc.; Madrid, 1836, in-fol. N'ayant pas vu cet ouvrage, je ne puis en parler.

VISCARGUI (Gonsalve-Martinez **DE**), prêtre et musicien espagnol, vécut au commencement du seizième siècle. On a de lui deux ouvrages dont voici les titres : 1° *Entonaciones corregidas segun el uso de los modernos* (Intonations [du plain-chant] corrigées suivant l'usage des modernes); Burgos, 1511, in-4°. 2° *Arte de canto llano, contrapunto y de organo* (Art du plain-chant, de contrepoint et de la musique mesurée); Saragosse, 1512, in-8°. Ce traité a été l'objet d'une critique très-sévère par Jean de Espinosa (voyez ce nom).

VISCONTI (Gaspard), violoniste, né à Crémone, vécut à Londres au commencement du dix-huitième siècle, et y publia, en 1703, six sonates pour violon avec basse continue pour le clavecin, op. 1. Il en a été fait une autre édition à Amsterdam, chez Roger.

VISÉE (Robert **DE**), ou **DE VISÉ**, guitariste français, fut élève de Francisque Corbet et eut de la réputation à Paris, vers 1680, suivant ce que nous apprend Le Gallois (*Lettre à Mademoiselle Regnault de Solier touchant la musique*, p. 63). Il a fait imprimer de sa composition : 1° *Premier livre de pièces pour la*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

guitare, en tablature; Paris, 1682, in-4° obl. 2° *Deuxième* idem; *ibid.*, 1686, in-4° oblong. 3° *Troisième* idem, *ibid.*, 1689, in-4° oblong.

VITAL (C.-Antoine), littérateur et amateur de musique, à Vandœuvre, près de Nancy (Meurthe), a publié un écrit intitulé : *Restauration de la musique religieuse, ou considérations philosophiques et théologiques sur la nature de la musique religieuse et sur les idées ou les sentiments religieux qu'elle doit exprimer.* Nancy, 1852, in-8°. Une partie de ce travail a paru dans la *France musicale*, en 1851 et 1852. Ce premier écrit de M. Vital fut suivi de celui qui a pour titre : *Révolution harmonique. Précis d'une théorie harmonique entièrement neuve, vraie, facile et approfondie;* Nancy, 1854, in-12 de trente-quatre pages. La théorie dont cet opuscule n'est qu'un aperçu a été établie et développée par M. Vital, ainsi qu'il nous l'apprend dans un ouvrage terminé et prêt à paraître sous le titre de *La science harmonique fondée sur la tonalité moderne, ramenée à deux principes vrais et faciles*, etc. Dix ans se sont écoulés depuis la publication du précis qui vient d'être cité (1864); cependant je n'ai pas appris que le grand ouvrage de M. Vital ait paru dans cet intervalle. Les lecteurs qui voudraient connaître quelle peut être la théorie *entièrement neuve*, VRAIE, de M. Vital, en auront le secret dans le précis qui porte en tête *Révolution harmonique*, particulièrement dans ces trois passages :

« (Page 7) : M. Fétis enseigne qu'il faut en » appuyer la théorie (de l'harmonie) sur l'ana- » lyse de la tonalité moderne. Cette idée est » la révélation d'un monde nouveau. Pendant » dix ans, je l'ai méditée, approfondie, déve- » loppée dans toute son étendue, et, grâce » encore aux travaux de M. Fétis, transformée » enfin, j'ose le croire, en théorie propre- » ment dite et complète. »

Plus loin, page 28, M. Vital cite ce passage de l'avertissement de la quatrième édition de mon *Traité de l'harmonie* : « Parmi la mul- » titude de combinaisons dont se compose » l'harmonie de notre musique, il en est deux » que notre instinct musical accepte comme » existant par elles-mêmes (l'accord parfait » ou de repos et l'accord de dominante ou de » mouvement). Or, j'ai vu que toute l'harmo- » nie réside *dans ces nécessités alternatives:* » repos, tendance ou attraction, et résolution » de ces tendances, dans un repos nouveau. » J'ai vu aussi que les accords dont je viens de » parler fournissent tous les éléments néces- » saires pour l'accomplissement des exigences » de ces deux lois de toute musique. J'en ai » conclu que toutes les autres harmonies ne » sont que des modifications de celle-là. » Après cette citation, M. Vital ajoute (p. 32) : » .... L'accord de repos et l'accord de mou- » vement sont deux nécessités alternatives de » la tonalité moderne, comme le dit M. Fétis » avec un parfait bonheur de pensée et d'ex- » pression. Donc, il n'y a que deux accords » dans un ton donné : l'accord parfait sur la » tonique et l'accord de dominante, car l'u- » nion impérieusement exigée par la tonalité » moderne et par M. Fétis, n'est possible » qu'entre eux. »

Cette conclusion est erronée ; car, suivant les principes que j'ai posés, l'accord de mouvement doit résoudre son attraction par l'accord de repos; or, l'accord *sol, si, ré, fa* (septième dominante) accomplit parfaitement sa destination sur l'accord parfait du sixième degré de la gamme *la, ut, mi*. J'ai établi, conformément à toute musique de la tonalité moderne, que l'accord parfait se fait sur la tonique (*ut, mi, sol*), sur le quatrième degré de la gamme (*fa, la, ut*), sur le cinquième (*sol, si, ré*) et sur le sixième (*la, ut, mi*). M. Vital, lui, ne veut d'accord parfait que sur la tonique, et, pour lui, l'accord *fa, la, ut* est le ton de *fa*, l'accord *sol, si, ré*, le ton de *sol*, et l'accord *la, ut, mi*, le ton de *la*. Si cela était, il serait impossible d'harmoniser la gamme d'un ton, ou plutôt il n'y aurait plus de gamme, ni de tonalité : voilà où conduit l'esprit de système.

VITALI (Philippe), prêtre, né à Florence, dans la seconde moitié du seizième siècle, fut d'abord maître de chapelle de la cathédrale de Florence (*voyez* Negri, *Gli Scritt. fiorent.*, p. 178), puis il entra dans le collége des chapelains-chantres de la chapelle pontificale, à Rome, en qualité de ténor, le 10 juin 1631. Le cardinal Antoine Barberini l'aima beaucoup et l'attacha à sa personne, en qualité de prélat familier. Vitali vivait encore en 1649. On a imprimé de sa composition : 1° *Il primo libro de' madrigali a cinque voci*, Venezia, 1616, in-4°. 2° *Libro primo di musiche a due, tre o sei voci*. Florence, *Stamperia di Zanob. Pagani*, 1617, in-fol. L'épître dédicatoire, datée de Florence, le 15 octobre de la même année, est adressée à Jean Corsi (fils de Jacques Corsi et neveu de Jean Bardi). On y voit que cet ouvrage est le premier essai de composition de Vitali, bien qu'il ait été publié après les *Madrigali* de 1616. L'harmonie

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

en est incorrecte, et sous ce rapport comme sous celui du caractère des morceaux, Vitali est évidemment imitateur de Monteverde. 3° *Libro* 1 *e* 2 *di musiche ad* 1 *e* 2 *voci con il basso per l'organo*, Rome, Robletti, 1618. L'épître dédicatoire, datée de Rome, le 15 septembre de la même année, est adressée au cardinal Farnèse. Les pièces à voix seule de ce recueil sont ou dans le style *récitatif*, ou dans la forme des *canzonette*. Dans les duos, en style d'imitation, on trouve l'indication d'un genre qui fut ensuite traité et développé avec un talent supérieur par lui et par Steffani. 4° *Intermedi di Filippo Vitali fatti per la Comedia degl' Academici Inconstanti, recitata nel Palazzo del Casino dell' illust. e Rev. Cardinale di Medici l'anno* 1623, in Firenza, per Pietro Cicconelli, 1623, in-fol. titre gravé. L'épître dédicatoire, à Robert Capponi, est datée de Florence, le 29 mai 1623. On y voit que la comédie et les intermèdes furent exécutés pendant le carnaval de 1622, à Florence, devant le cardinal de Médicis et en présence de plusieurs princes et hauts personnages. Le style de Vitali, dans cet ouvrage, est inférieur à celui de ses autres compositions. 5° *Motetti a* 2, 3, 4, 5 *voci*. ibid., 1631. 6° *Arie a due voci*, Rome, Masotti, 1635. 7° *Hymnos Urbani VIII, Pont. Max. jussu editos, in musicos modos ad templorum usum digestos*, Romæ, Masotti, 1636, in-fol. 8° *Arie a tre voci, co'l basso continuo*; Roma, presso Bianchi, 1639, in-4°. 9° *Salmi a cinque voci*, Roma, Bianchi, 1641, in-4°. 10° *Libri cinque di arie a tre voci*, Florence, Lando Landi, 1647. Vitali a composé aussi la musique de l'*Aretusa, favola in musica*, chantée à Rome, dans le palais du cardinal Barberini, en 1640.

VITALI (Angelo), compositeur, né à Modène, vers le milieu du dix-septième siècle, a écrit la musique de *Tomiri*, drame musical représenté au théâtre de *S. Cassiano*, à Venise, en 1680.

VITALI (Jean-Baptiste), vice-maître de chapelle du duc de Modène, naquit à Crémone, vers 1644. Il entra au service du duc de Modène le 1er décembre 1674, et mourut le 12 octobre 1692. Il fut membre de l'Académie des *Filiaschi*. Ce maître s'est distingué principalement dans le style instrumental. Ses ouvrages les plus connus sont les suivants: 1° *Balletti, correnti, gighe, allemande*, etc.; Bologne, Monti, 1668, in-4°. 2° *Sonate a due violini con basso continuo per l'organo*, op. 2, Venise, 1685, in-4°. C'est une réimpression. La première édition fut publiée à Bologne chez Monti, en 1676. 3° *Balletti, correnti alla francese, gagliarde e brando per ballare*. Ibid. 4° *Balletti, correnti e sinfonie da camera a quattro stromenti*, op. 3, Venise, 1685, in-4°. C'est aussi une réimpression. La première édition parut à Bologne, chez Monti, en 1677, in-4°. 5° *Balletti, correnti, gighe, allemande e sarabande a violino e violone, o spinetta, con il secondo violino a benepiacito*, op. 4, Bologne, 1678, in-4°. 6° *Sonate a due, a tre, quattro e cinque stromenti*, op. 5, Venise, 1681, in-4°. 7° *Salmi concertati a* 2, 3, 4 *e* 5 *voci, con stromenti*, op. 6, Bologne, 1677, in 4°. 8° *Sonate a* 2 *violini e basso continuo*, op. 9, Amsterdam. 9° *Inni sacri per tutto l'anno a voce sola con cinque stromenti*, op. 10, Modena, 1681, in-4°. 10° *Varie sonate alla francese ed all' italiana a sei stromenti*, op. 11, Venise, 1698, in-4°. 11° *Balli in stile francese a cinque stromenti*, op. 12, *ibid.*, 1690, in-4°. 12° *Artifici musicali a diversi stromenti*, op. 13; Modène, Cassioni, 1689. 13° *Sonate da camera a quattro stromenti*, op. 14; *ibid.*, 1692. Beaucoup d'autres ouvrages de ce compositeur se trouvent en manuscrit dans la Bibliothèque ducale de Modène.

VITALI (Tomaso), violoniste remarquable pour son temps, naquit à Bologne vers le milieu du dix-septième siècle. En 1706, il fut élu membre de l'Académie des Philharmoniques de sa ville natale. Pendant plusieurs années, il fut employé à la cour de Modène en qualité de chef d'orchestre. Vitali a formé beaucoup de bons élèves pour son instrument. On a imprimé de sa composition, à Bologne et à Amsterdam, quatre œuvres de sonates pour deux et trois instruments. Son œuvre cinquième a été publié à Modène, en 1693, sous le titre: *Sonate a due violini co'l basso per l'organo*.

VITET (Louis, ou Ludovic), littérateur et archéologue, inspecteur des monuments historiques, ancien député, membre de l'Académie des inscriptions et de l'Académie française, né à Paris, le 18 octobre 1802, est honorablement connu par des travaux littéraires et historiques dont les objets n'appartiennent pas à cette Biographie. Attaché pendant plusieurs années à la rédaction du *Journal des Savants*, il y a rendu compte de divers ouvrages relatifs à la musique et à son histoire.

VITRIACO (Philippus). *Voyez* **PHILIPPE DE VITRY.**

VITRUVE (Marcus **VITRUVIUS POLLIO**), écrivain de l'ancienne Rome, auteur d'un

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

traité sur l'architecture, n'est connu que par cet ouvrage. On sait seulement qu'il vécut antérieurement à Pline l'Ancien, par qui il est cité. D'ailleurs, on voit, par la dédicace de son livre, qu'il le présenta à l'empereur Auguste, environ vingt-sept ans avant l'ère chrétienne, étant déjà dans un âge avancé. Il y a beaucoup d'éditions du traité de Vitruve intitulé *De architectura libri X*. Les éditions modernes les plus estimées sont : 1° Celle que M. Schneider a publiée à Leipsick, en 1808, 3 vol. in-8°. 2° La grande édition donnée par le comte Stratico (*M. Vitruvii Pollionis architectura, textu et recensione codicum emendato*), à Udine, chez les frères Matteuzzi, 1825-1830, 4 vol. in-4° en huit parties. Vitruve traite, au chapitre 4me du 5me livre, de l'harmonie suivant la doctrine d'Aristoxène, et au chapitre 5me, des vases sonores des théâtres, pour la répercussion de la voix. Le chapitre 13me du 10me livre contient une description fort obscure de l'orgue hydraulique des anciens. Ce chapitre a mis à la torture tous les traducteurs et commentateurs. Les hypothèses hasardées sur ce chapitre par Perrault, dans sa traduction française de cet ouvrage (*Les dix livres d'architecture de Vitruve, corrigés et traduits en français*, Paris, Coignard, 1684, gr. in-fol.), sont fort ridicules et tout à fait inintelligibles. Daniel Barbaro paraît avoir entendu beaucoup mieux ce sujet, dans sa traduction italienne : *I dieci libri dell' architettura di Vitruvio*, etc. Vinegia, Marcolini, 1556, in-fol. Il faut voir sur cette partie de l'ouvrage de Vitruve le curieux travail de M. Will. Wilkins, dans l'édition anglaise qu'il a donnée à Londres, 1813 et années suivantes, in-4°, ainsi que la traduction et l'explication du 13me chapitre du 10me livre dans l'*Architecture de Vitruve, traduite en français, avec des remarques*, par De Bioul ; Bruxelles, Adolphe Stapleaux, 1816, 1 vol. in-fol.

VITTORI (Loutto), compositeur, poète, et chanteur excellent, né à Spoletto, vers 1588, fut élève pour le chant de François Soto, chapelain-chantre de la chapelle pontificale. Il fit ensuite ses études de contrepoint sous la direction de Jean-Marie et de Bernardin Nanini, et enfin de François Soriano. Après avoir été quelque temps au service du grand-duc de Toscane, Cosme II de Médicis, il retourna à Rome, sur la demande du cardinal Lodovisi, neveu du pape Grégoire XV, et entra dans le collége des chapelains chantres de la chapelle pontificale, le 23 janvier 1622. Le pape Urbain VIII, charmé par le mérite de Vittori, le créa chevalier de la milice dorée. Ce musicien distingué mourut à Rome, le 23 avril 1670, et fut inhumé dans l'église Sainte-Marie *in Minerva*, où l'on voit encore son épitaphe. On connaît de Vittori : 1° *Arie a voce sola*, Roma, Bianchi, 1739. 2° *La Galatea, dramma in musica*, ibid., 1639. 3° *La Pellegrina costante, dramma sacro*, Roma, Manelli, 1647, in-fol. 4° *Irene*, cantate a voce sola, ibid., 1648. 5° *Saint Ignace de Loyola*, oratorio. 6° *Il Pentimento della Maddalena*, cantate. On a aussi imprimé plusieurs recueils de poésies de Vittori. Victor Rossi (en latin *Nicias Erythræus*), qui avait entendu Vittori plusieurs fois à Rome, en parle avec admiration dans son recueil biographique intitulé *Pinacotheca imaginum illustrium virorum* (Part. II, p. LXVII). « Vittori, dit-il, était considéré comme un » prodige de la nature et de l'art. La beauté » de sa voix, la perfection de son chant et le » profond sentiment qui l'animait, faisaient » rechercher avec empressement les occasions » de l'entendre. » Rossi s'efforce de décrire l'étonnement et l'enthousiasme qu'il faisait naître chez ses auditeurs. « C'était, ajoute-t-il, » un véritable Protée : sa voix prenait le ton » de toutes les passions avec une flexibilité et » une vérité surprenantes. Tel était son empire » sur ceux qui l'écoutaient, qu'on voyait ses » sentiments empreints sur leurs visages et » dans leurs regards. Poète et compositeur, il » écrivait lui-même la plupart des cantates : » on cite parmi ses plus beaux ouvrages en ce » genre *l'Irène*, *la Galathée*, et surtout le » *Repentir de la Madeleine*. Pendant plusieurs » soirées consécutives, il chanta celle-ci dans » une église de Rome, dont une foule immense » assiégeait les portes. »

VIVALDI (Antoine), violoniste célèbre et compositeur, surnommé **LE PRÊTRE ROUX**, fils de Jean-Baptiste Vivaldi, violoniste de la chapelle ducale de Saint-Marc, naquit à Venise dans la seconde moitié du dix-septième siècle. Après avoir été quelque temps au service de l'électeur Philippe de Hesse-Darmstadt, il retourna à Venise en 1713 et y obtint la place de directeur du Conservatoire de *la Pietà*, qu'il conserva jusqu'à sa mort, arrivée en 1743. On rapporte sur Vivaldi cette anecdote singulière : Disant un jour sa messe quotidienne, il lui vint une idée musicale dont il fut charmé ; dans l'émotion qu'elle lui donnait, il quitta sur-le-champ l'autel et se rendit à la sacristie pour écrire son thème, puis il revint achever sa messe. Déféré à l'inquisition, il fut heureusement considéré comme un

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

homme dont la tête n'était pas saine, et l'arrêt prononcé contre lui se borna à lui interdire la célébration de la messe. Les œuvres gravés de cet artiste sont : 1° Douze trios pour deux violons et violoncelle, op. 1; Paris, veuve Boyvin, 1737, in-fol. 2° Douze sonates pour violon seul avec basse continue, op. 2; *ibid.* Amsterdam, Roger. 3° *Estro Armonico, ossia XII concerti a quattro violini, 2 viole, violoncello e basso continuo per l' organo*, op. 3; *ibid.* Jean-Sébastien Bach a arrangé deux concertos de cet œuvre pour clavecin, deux violons, alto et basse; j'en ai acquis les manuscrits à la vente de MM. Breitkopf et Hærtel, en 1830. 4° *XII Concerti a violino solo, 2 violini di ripieno, viola e basso per l' organo*, op. 4; Amsterdam, Roger. 5° *Sonate per violino e basso continuo*, op. 5; *ibid.* 6° *VI concerti a violino principale, 2 violini di ripieno, viola e basso per l' organo*, op. 6; *ibid.* 7° *VI idem*, op. 7; *ibid.* 8° *Le quattro Staggioni, ovvero il cimento dell' armonia e dell' invenzione in XII Concerti a quattro e cinque*, op. 8, divisé en deux livres; Amsterdam, in-fol. 9° *La Cetra, ossia VI concerti a violino solo, 2 violini di concerto, viola e basso continuo per l'organo*, op. 9; *ibid.* 10° Six concertos pour flûte, violon, viole, violoncelle et orgue, op. 10; *ibid.* 11° *VI Concerti a violino solo, 2 violini di concerto, viola, violoncello e basso continuo per l' organo*, op. 11; *ibid.* 12° 6 *idem*, op. 12; *ibid.*

Vivaldi fut aussi un laborieux compositeur de musique dramatique. La *Dramaturgia* d'Allaci (édit. de 1755) indique les titres suivants d'opéras dont il écrivit la musique : 1° *Ottone in Villa*, à Venise, en 1713; repris en 1729. 2° *L'Orlando finto pazzo*, au théâtre San Angiolo de Venise, 1714. 3° *Arsilda*, même théâtre, 1716. 4° *La Costanza trionfante*, 1716, au théâtre San Mosé de Venise. 5° *Tieteberga*, même théâtre, 1717. 6° *Armida al campo d'Egitto*, même théâtre, 1718. 7° *Artabano re de' Parti*, même théâtre, 1718. 8° *Gli Inganni per vendetta*, au théâtre *delle Grazie*, à Venise, 1720. 9° *La Verità in cimento*, à Venise, 1720. 9° (*bis*) *Filippo re di Macedonia*, au théâtre San Angiolo, 1721. 10° *L'Inganno trionfante in amore*, au théâtre San Angiolo, 1725. 11° *Cunegonda*, au même théâtre, 1726. 12° *Dorilla in Tempe*, idem, 1726. 13° *Farnace*, idem, 1726. 14° *La Fede tradita*, idem, 1726. 15° *L'Orlando furioso*, idem, 1727. 16° *La Rosilena*, idem, 1728. 17° *Semiramide*, à Mantoue, 1732. 18° *La Fida ninfe*, à Vérone, 1732. 19° *Montezuma*, au théâtre San Angiolo de Venise, 1733. 20° *Olimpia vendicata*, idem, 1734. 21° *Tamerlano*, à Vérone, 1735. 22° *Griselda*, à Venise, 1735. 23° *Ginevra principessa di Scozia*, à Florence, 1736. 24° *Catone in Utica*, à Venise et à Vérone, 1737. 25° *L'Oracolo in Messenia*, au théâtre San Angiolo, 1738. 26° *Siroe*, à Ancône, 1735. 27° *Faraspe*, à Venise, 1738. 28° *Il Mopso*, à Venise (sans date).

VIVANCO (D. Sébastien), maître de chapelle de la cathédrale de Salamanque, fut un des compositeurs de musique d'église les plus renommés en Espagne, au commencement du dix-septième siècle. M. Eslava dit (1) qu'en 1610, *Artus Tabernelius Antverpianus* publia un livre de messes et un autre de motets de la composition de Vivanco; mais il n'explique pas si cet éditeur était imprimeur de musique et en quelle ville était sa typographie, ou si ce Tabernelius d'Anvers était simplement un musicien de chapelle qui avait recueilli ces œuvres. En 1612, Vivanco était aussi directeur de musique à l'université de Salamanque. Les œuvres de ce musicien sont éparses dans les églises de Salamanque, d'Alcala de Henarès et de Tolède. M. Eslava a publié un *Magnificat* à huit voix de ce maître, dans la *Lira sacro-hispana* (tome Ier de la première série des compositeurs du dix-septième siècle).

VIVIANI (Jean-Bonaventure), né à Vérone, vers le milieu du dix-septième siècle, fut attaché au service de l'empereur d'Autriche, en qualité de maître de chapelle, et vécut quelque temps à Inspruck, où il se trouvait vers 1680. On a gravé de sa composition différents ouvrages pour l'église, dont on ne connaît aujourd'hui que l'œuvre troisième, intitulé : *Intrecolo armonico di fiori ecclesiastici* (Collection de motets à plusieurs voix). Augsbourg, 1676, in-fol. Viviani a écrit aussi la musique de l'opéra d'*Astiage*, représenté au théâtre Saint-Jean et Saint-Paul, à Venise, en 1677, et *Scipione Africano*, en collaboration avec Cavalli, en 1678.

VIVIEN (A.-F.-A.), né à Paris, le 3 juillet 1799, fut d'abord avocat, puis procureur général à la cour d'Amiens, en 1830, et successivement préfet de police, conseiller d'État, député, garde des sceaux, ministre de la justice, en 1840, vice-président du conseil d'État (1844) et membre de l'Académie des sciences morales et politiques. Il mourut le 9 juin 1854. Au nombre de ses ouvrages, on remarque ce-

(1) *Lira sacro-hispana*, t. I, 1re série, *Apuntes biographicos*.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

lui qui a pour titre : *Traité de la législation des théâtres, ou exposé complet et méthodique des lois et de la jurisprudence relativement aux théâtres et spectacles publics*, etc. Paris, Brissot-Thivars, 1830, un volume in-8°. Vivien a eu pour collaborateur de ce livre *Edmond Blanc*, avocat aux conseils du roi.

VIVIER (A.-Joseph), né à Huy (Belgique), en 1818, commença, dans cette ville, des études de musique qu'il continua au Conservatoire de Bruxelles, où il fut admis au mois d'octobre 1842. Après y avoir suivi le cours d'harmonie de M. Bosselet pendant deux ans, il devint élève de l'auteur de cette notice pour la composition. Ses études terminées dans cette école, il s'est livré à ses propres réflexions concernant la théorie de l'harmonie, et après avoir employé plusieurs années à coordonner son système, dont la partie originale consiste à considérer comme *appogiatures* les sons étrangers à l'harmonie naturelle et tonale, il a publié le résultat de ses vues sur cette matière dans un livre qui a pour titre : *Traité complet d'harmonie théorique et pratique, contenant les principes fondamentaux au moyen desquels on découvre l'origine de tous les accords et les lois de succession qui les régissent ;* Bruxelles, J.-B. Katto, 1862, un volume gr. in-8° gravé. M. Vivier s'est aussi occupé d'un système tonal dont l'échelle est divisée par *quarts de ton*, et a fait construire un instrument à clavier accordé par ce système, dont la théorie sera exposée dans une dissertation spéciale qui n'est pas encore publiée au moment où cette notice est écrite. Comme compositeur, M. Vivier s'est fait connaître par des romances avec accompagnement de piano, et par un opéra-comique en un acte, intitulé *Padillo le Tavernier*, représenté au théâtre royal de Bruxelles en mai 1857.

VIVIER (Eugène), virtuose corniste et compositeur, né dans l'île de Corse, en 1821, d'une famille originaire de Normandie, commença, au collége de Brion (Haute-Loire), des études qu'il n'acheva pas. Son père, qui fut successivement receveur des contributions dans plusieurs départements, exigea qu'il entrât dans l'administration des finances. Il entreprit aussi l'étude du droit à Poitiers, puis à Lyon ; mais bientôt il s'en dégoûta. Une seule chose lui plaisait, c'était la musique, et dans la musique, le cor, que le hasard avait mis entre ses mains et qu'il étudia avec une persévérance qu'on n'attendait pas de lui. Les noms des maîtres qui lui enseignèrent à jouer de cet instrument ne sont pas connus ; il paraît, cependant, qu'il reçut à Paris quelques leçons de Gallay. Vivier était arrivé dans cette ville vers la fin de 1841, ou au commencement de 1842. Il y fut d'abord attaché à l'orchestre du théâtre, puis à celui de l'Opéra ; mais il y resta peu de temps. En 1843, Vivier fixa tout à coup l'attention publique sur lui par la découverte qu'il fit d'un phénomène acoustique dont il n'a point été donné jusqu'à ce jour (1865) une explication satisfaisante : ce phénomène consiste dans la production de plusieurs sons simultanés par le tube du cor, lesquels font harmonie consonnante. On pourrait croire que ce phénomène est analogue à celui de la corde vibrante, qui, outre le son principal, fait entendre ses harmoniques de tierce majeure, quinte, octave, et même septième mineure et neuvième ; mais ces harmoniques ont une faible résonnance, tandis que les trois sons produits par le cor de Vivier ont une intensité égale et beaucoup d'éclat. D'ailleurs, dans une chasse pour trois cors qu'il joue seul, il ne fait pas entendre seulement des accords de tierce et quinte, mais aussi des accords de tierce et sixte et de quarte et sixte. Quelques personnes ont cru expliquer l'effet produit en supposant que l'artiste chante dans le tube des sons pendant qu'il en forme d'autres par l'impulsion des lèvres sur la colonne d'air ; mais, de ce moyen ne résulteraient que deux sons, et il en fait entendre trois et quelquefois quatre. Vivier révèlera sans doute quelque jour son secret, dont il a tiré bon parti pour sa réputation et pour le succès de ses concerts. Les journaux l'ont puissamment secondé, car personne n'a autant usé que lui de la réclame. Indépendamment des effets d'harmonie qu'il tire du cor, il a une belle qualité de son et chante bien, mais dans un espace resserré qui ne dépasse guère l'octave. Du reste, il n'exécute pas de difficultés sur son instrument. Il a composé des romances dont les mélodies sont en général distinguées. A côté de sa réputation de virtuose corniste, Vivier s'en est fait une autre de mystificateur et de plaisant qui lui a aussi procuré des succès dans le monde et près de quelques grands personnages. Sa faculté d'imitation est fort remarquable : il s'en sert d'une manière très amusante.

VIZANI (Lucrèce **ORSINA**), dame bolonaise, née en 1503, a fait imprimer à Venise, chez Gardane, en 1623, une collection

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de madrigaux à plusieurs voix, intitulée *Concerti musicali*.

VOCKERODT (Godefroid), recteur du gymnase de Gotha, naquit à Mulhausen en Thuringe, le 24 septembre 1665. Après avoir fait ses études à Jéna, et y avoir obtenu le doctorat en théologie, il y donna des cours publics, puis obtint, en 1693, une place de professeur à Gotha, et parvint plus tard à celle de recteur. Il mourut dans cette ville le 10 octobre 1727. Vockerodt eut une antipathie pour la musique, fort rare chez les hommes de sa nation; elle lui inspira quelques écrits passionnés contre cet art, où il montre assez peu de jugement. En voici les titres : 1° *Consultatio IX de cavendo falsa mentium intemperatarum medicina; sive abusu musicorum exercitiorum, sub exemplo principum romanorum.* Gotha, 1690, in-4°. Dans ce programme académique, Vockerodt établit que l'usage fréquent de la musique porte préjudice aux facultés intellectuelles, et que l'extravagance et la cruauté de Néron et de Caligula n'ont eu d'autre cause que leur goût immodéré pour cet art et la préférence qu'ils lui accordaient sur les sciences utiles. Cette thèse souleva contre son auteur l'indignation de plusieurs professeurs ou musiciens, et fut l'origine de la publication de beaucoup de pamphlets [*voyez* Beer (Jean), Lorber et Wenzel (Jean-Christophe)]. Aux critiques de ses adversaires, Vockerodt répondit par l'ouvrage suivant : 2° *Missbrauch der freyen Künste insonderheit der Musik, nebenst abgenœthigter Erœrterung der Frage: Was nach D. Luthers und anderer evangelischen Theologorum und Politicorum Meinung von Opern und Comœdien zu halten sey? gegen Hn. D. Wenzels, Hn. Joh. Chr. Lorbers, und eines Weissenfelsischen Hof-Musicantens Schmœh-Schrifften gründlich und deutlich vorgestellet*, etc. (Abus des beaux-arts, et notamment de la musique, avec une discussion nécessaire de la question : Quelle a été l'opinion du docteur Luther et des autres théologiens et politiques de l'Église évangélique concernant les opéras et comédies, en opposition raisonnée et lucide aux écrits injurieux du D. Wenzel, de M. J.-Chr. Lorber et d'un musicien de la cour de Weissenfels, etc.). Francfort, David Zunner, 1697, in-4° de cent soixante-seize pages. Le dernier écrit de Beer fut l'occasion d'une nouvelle réponse de Vockerodt intitulée : 3° *Wiederholetes Zeugnis der Warheit gegen die verderbte Music und Schauspiele, Opern, Comœdien und dergleichten Eitelkeiten* (Nouveau témoignage de la vérité contre les corruptions de la musique, les spectacles, opéras, comédies et contre leurs vanités, etc.). Francfort et Leipsick, 1698, in-4° de cent quarante-huit pages, suivi d'un cahier de pièces justificatives de cinquante-neuf pages.

VŒLCKELN (Samuel), compositeur allemand, vécut au commencement du dix-septième siècle. Il s'est fait connaître par un recueil de chansonnettes et de danses à quatre ou cinq parties intitulé : *Newe teutsche weltliche Gesænglein mit 4 und 5 Stimmen auff Galliarden Art, beneben Galliarden*, etc. Nuremberg, 1613, in-4°.

VŒLCKER (Jean-Guillaume), organiste de l'église neuve d'Arnstadt, dans la principauté de Schwarzbourg, vers le milieu du dix-huitième siècle, était à la fois architecte et musicien habile. En 1750, il envoya à Mattheson douze chants variés pour l'orgue, que ce critique trouva dignes d'éloges. En 1758, Vœlcker inventa une mécanique propre à faire mouvoir les claviers des clavecins, pour transposer de quatre demi-tons, ou plus bas ou plus haut. Cette invention a été renouvelée par M. Roller, facteur de pianos à Paris, en 1827.

VOELDERNDORF-ET-WARADEIN (le baron Frédéric-Guillaume), chambellan et conseiller de la cour de Bayreuth, né à Wunsiedel, vers 1755, a fait imprimer de sa composition : *Gedicht mit Musik* (Poésie avec musique), à Lubeck, en 1786, in-8°.

VŒLLER (Jean-Henri), facteur d'instruments à Cassel, dans la Hesse, né à Angerbach, village près de Darmstadt, inventa, en 1800, une sorte de piano organisé à deux claviers, auquel il donna le nom d'*Apollonion*. A ce piano était adapté un automate, de la grandeur d'un garçon de huit ans, qui jouait des concertos de flûte. Le clavier de l'orgue répondait à des jeux de flûte de 8, de 4 et de 2 pieds. Vœller est mort à Cassel, vers la fin de 1822. Une notice sur la vie et les ouvrages de ce facteur d'instruments a été publiée par M. Gaspard Nording, sous ce titre : *Lebensbeschreibung J. H. Vœller's, Hof-Instrumentenmacher und Mechanicus zu Cassel.* Marburg, 1823, in-8°.

VOETUS, ou **VOET** (Michel), musicien allemand, né à Stockheim (pays de Bade), dans la première moitié du seizième siècle, fut cantor et instituteur à Torgau (*Argelia*), en Saxe. Une faute d'impression de la *Bibliotheca Classica* de Draudius a induit en erreur J.-G. Walther sur le nom de ce maître, qu'il change en celui

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de *Voetus* (*Musical Lexicon*, p. 640). Puisant à la même source, E. L. Gerber a fait, du même nom, *Vocutus* ou *Voctus* (*Newe hist. biograph. Lexikon*, t. IV, p. 464). Voet, ou Voetus, n'a été connu longtemps que par l'indication imparfaite de deux de ses ouvrages donnée par Draudius, qui les dit imprimés *à Venise*, au lieu de *Wittenberg*, où ils le furent véritablement. Du reste, Draudius, Walther et Gerber n'ont connu Voet que comme compositeur, quoiqu'il soit aussi auteur de traités élémentaires de musique. Voici les titres exacts de ses ouvrages : 1° *Præstantissimorum artificium lectissimæ Missæ cum quinque tum sex vocum, binis singulæ supremis vocibus formatæ, e nobiliss. quibusque atque optimis musarum belleris.* etc.; *et in gratium collegii musici apud Argelienses editæ per Mich. Voetum cantorem. Witebergæ Joh. Schwertelius imprimebat*, 1568, in-4° obl. Walther et Gerber disent que ces messes sont à quatre voix ; mais on voit qu'elles sont à cinq et à six voix et que deux de ces messes sont écrites pour des voix aiguës d'enfants ou de femmes (*binis singulæ supremis vocibus formatæ*). Il est, au surplus, évident, par le titre de cette collection, que Voetus n'est pas l'auteur des ouvrages qui y sont contenus, et qu'il les a simplement recueillis et choisis dans les œuvres des meilleurs compositeurs de son temps. 2° *Hymnorum liber quinque vocum, ibid.*, 1568, in-4° obl. 3° *Michaelis Voeti* ΣΤΟΙΧΕΙΩΣΙΣ *harmonica in gratiam juventutis apud Argelienses scripta. Witebergæ excudebat Johannes Crato*, anno 1575, in-8°. 4° ΣΥΣΤΗΜΑ *seu scala harmonica, in qua totum artificium musicum in septem partes distributum ante oculos studiosæ juventutis ponitur. Witebergæ, excudebat Zacharias Lehmann, anno* 1585. Il se peut que ce dernier ouvrage ne soit qu'une seconde édition du précédent.

VOGEL (Wolfgang), facteur d'instruments à Nuremberg, dans la première moitié du dix-septième siècle, mourut dans cette ville, le 17 février 1650. Les produits de sa fabrique étaient estimés.

VOGEL (le P. Benoît), né à Salzbourg, en 1718, étudia les sciences et la musique à Munich et à Salzbourg. En 1743, il entra dans l'ordre de Saint-Benoît, au couvent d'Ottobeuern, où il fut ordonné prêtre. Il mourut en 1790. Habile contrepointiste, il a écrit beaucoup de musique d'église ; mais il n'a rien fait imprimer de ses compositions, auxquelles on reprochait de la sécheresse.

VOGEL (Cajetan) naquit, en 1750, à Konoged, en Bohême. Admis comme enfant de chœur au collége des jésuites, il y occupa plus tard la place d'organiste. Arrivé à Prague, il y acheva son cours de théologie, puis il étudia la composition sous la direction de Habermann. Plus tard, il fit ses vœux dans le couvent des serviteurs de Marie (servites), et dirigea, pendant environ douze ans, le chœur de l'église Saint-Michel. Pendant cette période de sa vie, il écrivit vingt-six messes avec orchestre, des concertos pour divers instruments, des suites d'harmonie pour des instruments à vent, des quatuors et un petit opéra. Ses meilleures productions sont une messe solennelle et un *Te Deum* qu'il composa, en 1781, à l'occasion du jubilé de l'archevêque de Prague, comte de Przichowsky. Après la sécularisation de son ordre, il fut attaché en qualité de prêtre à l'église de la Trinité. Il mourut à Prague, le 27 août 1794.

VOGEL (Jean-Christophe) naquit à Nuremberg, en 1750, et fit ses études de composition à Ratisbonne, sous la direction de Riepel, qui lui fit connaître le mérite des œuvres de Hasse et de Graun. Il jouait bien de plusieurs instruments, particulièrement du cor. Arrivé à Paris en 1776, il demeura, pendant les premières années dans la maison du duc de Montmorency, puis fut attaché à la musique du duc de Valentinois. Cette époque était celle de la nouveauté de la musique de Gluck en France : on sait quels transports d'admiration elle fit naître. Pour la première fois, Vogel entendit, à Paris, les ouvrages de ce grand artiste ; il se passionna pour le génie qui les avait inspirés. Devenu imitateur du style de l'auteur d'*Iphigénie*, il ne comprit pas d'abord que l'imitation des plus belles œuvres ne peut exciter d'intérêt dans les arts : ce fut dans cette fausse direction de son talent qu'il écrivit la musique de *la Toison d'or*, grand opéra en 3 actes, destiné à l'Académie royale de musique ; mais dont il ne put obtenir la représentation que dix ans après son arrivée à Paris. Enfin sa persévérance triompha des obstacles, et le 5 septembre 1786, son ouvrage fut représenté au théâtre de l'Opéra. Bien qu'il n'ait été joué que neuf fois, et malgré les réminiscences qu'on y signala, ce coup d'essai fut considéré comme de bon augure pour l'avenir du compositeur. Vogel dédia la partition de son opéra à Gluck, qui donna des éloges à son imitateur, et vanta avec raison le sentiment dramatique dont il était doué. Malheureusement les excès auxquels Vogel se livrait étaient aussi nuisibles à sa répu-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tation qu'à sa santé. Ne travaillant que par caprice, il était lent à produire, quoiqu'il fût dans l'âge le plus favorable aux heureuses inspirations. *Démophon*, nouvel opéra, l'occupait déjà longtemps avant la première représentation de *la Toison d'or*; cependant il y travaillait encore près de deux ans après que cet ouvrage eut été joué. Une fièvre maligne, qui l'enleva le 26 juin 1788, à l'âge de trente-deux ans, ne lui permit pas de voir la représentation de cet opéra. Au mois de février 1789, l'ouverture fut exécutée deux fois au concert de la loge Olympique, et y produisit la plus vive sensation. Tout le monde connaît ce beau morceau, qui mériterait d'être placé parmi les chefs-d'œuvre du genre, si la seconde partie était digne de la conception de la première. Quoi qu'il en soit, cette ouverture fit naître les préventions les plus favorables pour l'opéra dont on disait la partition entière terminée. On remit au théâtre *la Toison d'or*, avec des changements, sous le titre de *Médée à Colchos*; mais, malgré l'intérêt attaché à la perte récente de son auteur, cet opéra ne put être joué que trois fois. Enfin *Démophon* fut entendu par le public le 22 septembre 1789, et obtint vingt-quatre représentations, puis il fut repris en 1793. Bien qu'on le jugeât supérieur au premier ouvrage de l'auteur, il ne répondit pas aux espérances données par l'ouverture. Malgré la bonne volonté de l'administration de l'Opéra, *Démophon* se traîna péniblement jusqu'à ce qu'il disparût de la scène. L'ouverture de cet opéra fut placée plus tard, par Gardel, dans le beau ballet de *Psyché*, et y produisit toujours beaucoup d'effet. Devenue célèbre, elle a été souvent entendue dans les concerts, et a même servi dans plusieurs cérémonies publiques, entre autres au Champ-de-Mars, en 1791, pour la pompe funèbre des officiers tués à Nancy; elle y fut exécutée par douze cents instruments à vent. On connaît aussi de Vogel : 1° Symphonies concertantes pour deux cors, nos 1 et 2, Paris, Sieber. 2° Symphonie concertante pour hautbois et basson, Paris, Naderman. 3° Six quatuors pour cor, violon, alto et basse, Paris, Leduc. 4° Six quatuors pour deux violons, alto et basse, Paris, Louis. 5° Pot-pourri en quatuor pour deux violons, alto et basse, Paris, Leduc. 6° Six duos pour deux clarinettes, *ibid.* 7° Trois symphonies à grand orchestre, composées pour les concerts du prince de Guémené, *ibid.* 8° Concertos pour clarinette, nos 1, 2, 3, *ibid.* 9° Concerto pour le basson, *ibid.* 10° Trois quatuors pour basson, violon, alto et basse, op. 5, *ibid.* 11° Six trios pour deux violons et basse, op. 9, *ibid.* 12° Six duos pour deux bassons, *ibid.*

VOGEL (Louis), flûtiste allemand, vécut à Paris, dans les dernières années du dix-huitième siècle, et fut attaché comme première flûte à l'ancien théâtre des Variétés, au Palais-Royal, depuis 1792 jusqu'en 1798. Il a publié de sa composition : 1° Concertos pour la flûte, nos 1, 2, 3, Paris, Sieber. 2° Quatuor pour flûte, violon, alto et basse, op. 30, Paris, Pleyel. 3° Duos pour deux flûtes, op. 2, 8, 19, 23, 35, *ibid.* 4° Airs variés en duos pour flûte et violon ou alto, op. 42, *ibid.* 5° Sonates pour flûte et basse, op. 1, Paris, Leduc. 6° Trois solos pour la flûte, Paris, Naderman. 7° Plusieurs airs variés pour flûte seule. 8° Des pots-pourris, *idem*. 9° Études et Préludes, op. 45.

VOGEL (Adolphe), violoniste et compositeur, né à Lille (Nord), le 17 mai 1805, fit ses premières études musicales dans le lieu de sa naissance, puis entra au Conservatoire de Paris, le 14 avril 1824, comme élève d'Auguste Kreutzer pour le violon. Après y avoir passé quatre années sans obtenir de distinction dans les concours, il sortit de cette école au mois de décembre 1828, et se livra à l'étude de la composition, sous la direction de Reicha. Fixé ensuite à Paris, il se livra à l'enseignement et à la composition. Des romances, à la tête desquelles il faut placer l'*Ange déchu*, dont le succès a eu un retentissement européen, et qui a été traduite en allemand, marquèrent ses premiers pas dans la carrière de compositeur. Parmi ses autres mélodies, on remarque aussi *le Kabyle, Ma Frégate, le Martyr, le Pauvre, Tobie, Manfred, Morte*, et la scène de *Caïn*. On connaît aussi de lui quelques morceaux de piano, un quintette (en *sol*) pour deux violons, deux altos et violoncelle, œuvre 10, Paris, Richault : l'œuvre la plus importante de Vogel est l'opéra en quatre actes et sept tableaux, intitulé *le Siége de Leyde*, qui fut représenté au théâtre de La Haye, le 4 mars 1847, avec un succès d'enthousiasme, et pour lequel les auteurs du livret et de la musique furent décorés par le roi des Pays-Bas le soir même de la première représentation. Après avoir occupé la scène pendant plusieurs mois, cet ouvrage fut repris au théâtre de La Haye, en 1854, avec le même succès.

VOGEL (Frédéric-Guillaume-Ferdinand), organiste distingué, est né le 9 septembre 1807, à Havelberg en Prusse, où son père était sous-recteur à l'école de la ville, et organiste

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de la paroisse. Après avoir appris le violon jusqu'à l'âge de neuf ans, il commença seul l'étude de l'orgue, puis reçut des leçons de l'organiste de l'église principale de Havelberg. A dix ans il commença à remplacer son père dans son service à sa paroisse, et continua ainsi jusqu'à sa quatorzième année, où il entra au gymnase de Stendal. Lorsqu'il eut atteint sa dix-septième année, il se rendit à Berlin et y fut admis au gymnase de Joachimsthal, pour étudier la théologie. Il reçut alors pendant cinq ans des leçons de l'organiste Birnbach. Parvenu à sa dix-neuvième année, il sortit du gymnase et se livra exclusivement à la musique. Ce fut alors qu'il commença à composer et à se faire entendre comme virtuose sur l'orgue. Depuis l'âge de 24 ans, il a fait beaucoup de voyages en Allemagne, en Hollande et en Suisse, donnant partout des concerts d'orgue, et retournant chaque hiver à Berlin. En 1837, il s'arrêta à Hambourg et y demeura plusieurs années, occupé de la direction des sociétés chorales et de la composition de ses ouvrages. Le 1er mai 1841, Vogel reprit le cours de ses voyages. Plus tard, il s'établit à Copenhague, où il dirigeait des sociétés de chant et donnait des leçons. En 1845, il accepta la place d'organiste de la Congrégation des Réformés allemands et français dans la même ville, sous la condition de jouir d'un congé de cinq mois pour voyager. Dans un de ses séjours en Norwége, en 1852, la régence de Bergen fonda une école d'orgue, d'après son conseil, et lui en confia la direction avec la place d'organiste de l'église principale. Il n'a fait imprimer jusqu'à ce jour que six chansons allemandes avec accompagnement de piano, quelques danses et des marches pour cet instrument; des chants pour un chœur d'hommes, op. 3, Berlin, Challier, 1856; 3 chants pour un chœur de voix mêlées, *ibid.*; 3 pas redoublés pour piano, *ibid.*; et un concertino d'orgue avec trombone; Erfurt; Kœrner; mais il a en manuscrit des symphonies et ouvertures pour l'orchestre, des pièces pour l'orgue, des fugues, préludes et canons pour le même instrument seul, un quatuor pour 2 violons, alto et basse, *les Séductions* (opéra-comique en 2 actes), des mélodies chorales et des chants pour des voix d'hommes.

VOGELER (André), étudiant en théologie, né à Crupstadt, en Saxe, vers la fin du seizième siècle, a fait imprimer un éloge de la musique en 442 vers latins, intitulé *Encomium musices*, Regiomonti, in officina typographica Georg. Neyckovy, anno 1604, in-4° de 10 feuillets.

VOGELSANG (Jean), né à Lindau, en Bavière, vécut vers le milieu du seizième siècle. On a de lui un ouvrage élémentaire qui a pour titre : *Musicæ rudimenta per Joannem Vogelsangum Lindaviensem tam fideliter quam compendiose congesta, Augustæ Vindelicorum per Valant. Ottmar*, 1542, in-8°. C'est ce même ouvrage qui est cité par Gessner (*Bibl. univ.*) sous le nom de *Vogelsank* et avec le titre de *Quæstiones musicæ*.

VOGHT (L'abbé P.-F. De), ancien professeur de poésie au Petit Séminaire de Malines, est né le 30 juillet 1810 à Aertselaer (province d'Anvers). Ses études littéraires ont été faites à l'Athénée d'Anvers; c'est aussi dans cette ville qu'il a reçu son instruction musicale. Doué d'une belle organisation intellectuelle et d'un caractère digne de la plus haute estime, travailleur consciencieux, il a fatigué sa santé dans les études et les recherches sur les anciennes traditions du plain-chant. Il eut une grande part à la confection du Graduel et du Vespéral du diocèse de Malines. Il est le principal auteur de l'écrit intitulé : *Réponse aux observations du Journal historique de Liége sur le Graduel et le Vespéral, édition de Malines*. 1848; signé *Edmond Duval* et *P. F. De Voght*; Malines, Hanicq, 1849, in-12° de 70 pages. L'abbé De Voght fut un des directeurs du *Répertoire de musique religieuse*, publié par les frères Schott, à Bruxelles, 1846-1847. Il est auteur des paroles de tous les morceaux qu'il a composés pour ce recueil. On a aussi de lui des Noëls flamands.

VOGLER (Jean-Gaspard), né au mois de mai 1698, à Haussen, en Thuringe, fut élève de Jean-Sébastien Bach, qui le considérait comme l'organiste le plus habile qu'il eût formé. En 1715, l'orgue de Stadtilm, en Souabe, lui fut confié, et six ans après, il fut appelé à Weimar, en qualité d'organiste de la cour. La place d'organiste de l'église lui fut offerte à Hanovre, en 1735, avec des avantages plus considérables. Il se disposait à en prendre possession, mais le duc de Saxe-Weimar refusa sa démission, et le nomma bourgmestre, afin de l'attacher pour toujours à sa résidence. Vogler conserva cette dignité jusqu'à sa mort, arrivée en 1765. Il connaissait si peu les usages et l'étiquette de la cour, que lorsque le grand-duc de Weimar le fit appeler, après l'avoir entendu la première fois sur l'orgue, pour le féliciter et l'assurer de sa protection, le pauvre organiste ne sachant quel titre donner au prince, dans sa réponse, l'appela *mon cher*, et continua sur ce ton pendant toute la conver-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sation. Vogler a peu produit, car on ne connaît de lui que deux fantaisies sur des mélodies chorales publiées sous ce titre: *Vermischte musikalischen Choral-Gedanken* (Idées musicales mêlées de chorals), Weimar, 1737. Cet ouvrage devait avoir plusieurs suites qui n'ont pas paru. Il a laissé aussi une musique pour la Passion, en manuscrit.

VOGLER (l'abbé Georges-Joseph), compositeur et théoricien, naquit à Würzbourg, le 15 juin 1749. Son père, qui était luthier, remarquant ses dispositions naturelles pour la musique, lui donna un maître de clavecin dont les leçons lui firent faire de si rapides progrès, qu'il surpassa bientôt son maître en habileté. Dans le même temps, il apprit seul et sans guide à jouer de plusieurs instruments. Il se fit aussi un système de doigter qu'il enseigna à ses élèves. Pendant ce temps, il faisait ses études littéraires au collége des jésuites à Würzbourg; puis il alla les continuer chez les PP. de cette société, à Bamberg. On croit que c'est à cette époque de sa vie qu'il fut affilié à leur ordre; il est certain du moins qu'il goûta leur doctrine et qu'il trouva en eux de zélés protecteurs en plusieurs circonstances importantes de sa vie. En 1771, Vogler se rendit à Manheim et obtint la permission de composer un ballet pour le théâtre de la cour. Ses protecteurs lui firent alors accorder une pension de l'électeur palatin, Charles-Théodore, pour aller à Bologne faire des études de contrepoint sous la direction du P. Martini. Arrivé à Venise, il y fit connaissance d'un élève de Valotti, qui lui communiqua le système de classification des accords adopté par ce maître et devenu plus tard la base de sa théorie. Ayant continué sa route jusqu'à Bologne, il se rendit auprès du P. Martini, qui l'accueillit avec bienveillance et qui lui fit commencer l'étude du contrepoint; mais la méthode progressive et lente du professeur eut bientôt découragé l'élève: car l'abbé Vogler ne comprit jamais bien la nécessité d'acquérir par de longs exercices la facilité et la correction dans l'art d'écrire. Sa prétention, dans les diverses écoles qu'il fonda à Manheim, Stockholm, Copenhague et Prague, fut toujours de former des élèves compositeurs par une méthode plus expéditive que l'ancienne. J'ai trouvé à Bologne, dans la correspondance manuscrite du P. Martini, une lettre où ce maître se plaint du peu de persévérance et d'aptitude de Vogler, qui avait abandonné son cours de composition après six semaines d'essais. De Bologne, celui-ci, décidé à entrer dans les ordres, alla à Padoue pour y suivre un cours de théologie et pour apprendre la composition près du P. Valotti. Pendant environ cinq mois, il reçut des leçons du vieux maître; mais l'obscurité répandue sur quelques points de sa théorie ayant arraché des plaintes à Vogler, Valotti s'écria: *Eh quoi! j'ai employé cinquante ans à lier entre eux les principes de ma doctrine, et vous voulez les comprendre en un moment?* Dès lors, les relations du maître avec l'élève cessèrent, et Vogler partit pour Rome, où il fut ordonné prêtre. Il s'y lia d'amitié avec Misliweseck, et apprit de lui quelques procédés pratiques de composition. Habile à profiter des bonnes dispositions de ses protecteurs, il sut se faire nommer protonotaire apostolique et camérier du pape, malgré sa jeunesse; de plus, chevalier de l'Éperon d'or et membre de l'Académie des Arcades de Rome, quoiqu'il n'eût encore rien produit. De retour à Manheim en 1775, il y établit une école de musique d'après une théorie qui sera analysée plus loin. Il y fut nommé chapelain de la cour. Mais il ambitionnait un autre titre, savoir, celui de second maître de chapelle, dans l'espoir de succéder au vieux Holzbauer, qui était alors premier maître en titre. Dans ce dessein, il écrivit un *Miserere* avec orchestre qu'il fit exécuter dans la chapelle électorale; mais l'effet ne répondit pas à son attente. Mozart, qui dit beaucoup de mal de ce morceau dans une de ses lettres (1), ajoute que Vogler, voyant le peu de succès de son ouvrage, alla trouver le prince, et se plaignit que l'orchestre jouait faux à dessein pour lui nuire. Suivant cet homme illustre, Vogler n'aurait obtenu la place de second maître de chapelle, dont il était en possession, en 1777, lorsque Mozart visita Manheim, que par les intrigues de quelques femmes de la cour. *C'est un fou,* dit-il, *qui s'imagine qu'il n'y a personne au-dessus de lui: il est détesté de l'orchestre et a causé beaucoup de désagréments à Holzbauer.* Peut-être faut-il attribuer la sévérité de Mozart envers Vogler à quelques mauvais procédés de celui-ci, pendant son séjour à Manheim. Quoi qu'il en soit, le fondateur de l'école de cette ville s'agita beaucoup pendant plusieurs années pour lui donner du relief et pour établir avec elle sa réputation. Ainsi dans un espace de temps assez court, on vit paraître l'exposé de la doctrine qu'il y enseignait (*Tonwissenschaft und Tonsetzkunst*), puis l'aperçu de l'enseignement pratique (*Kuhrpfælzische Tonschule*), et enfin, un

(1) Voyez *Biographie W. A. Mozart's*, par C. N. de Nissen, p. 323, et la *Revue musicale*, t. XI, p. 229.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

journal concernant les progrès des élèves et l'analyse de leurs productions, qui eut près de trois années de durée (*Betrachtungen der Mannheimer Tonschule*). Loin de répondre à ses espérances, ces écrits soulevèrent contre lui d'amères critiques. On lui reprocha d'user de charlatanisme pour relever une école qui par elle-même ne produisait pas les merveilles qu'il avait annoncées, et Weisbecke, professeur de droit à Erlangen, attaqua sa doctrine, à laquelle il adressa le reproche d'être obscure et incohérente dans ses principes.

En 1779, la cour de Manheim partit pour Munich, quand l'électeur Palatin fut appelé à la succession de l'électorat de Bavière. Vogler y suivit ce prince et fit représenter, en 1781, sur le théâtre de la cour, son opéra d'*Albert III*, qui ne réussit pas. On n'a jamais su les motifs qui lui firent abandonner, quelque temps après, ses places de chapelain de la cour et de vice-maître de la chapelle; mais il est certain qu'il cessa d'en porter les titres et qu'il fit, en 1785, un voyage à Paris où il fit jouer, au théâtre de la Comédie italienne, *la Karmesse*, opéra-comique qui tomba à plat et qu'on ne put achever (1). Vogler voyagea ensuite en Espagne, en Grèce et dans l'Orient pour faire des recherches relatives à la musique. De retour en Europe dans l'année 1786, il entra au service du roi de Suède, en qualité de maître de chapelle. Occupé depuis longtemps de recherches relatives à la construction de l'orgue et d'un système de simplification de cet instrument, il fournit à un facteur le plan d'un orgue portatif, sans tuyaux apparents, avec quatre claviers de plus de cinq octaves et une pédale de trente-neuf touches, sous la forme extérieure d'un cube de neuf pieds. Les sons les plus graves étaient ceux d'un bourdon de seize pieds. Vogler donna à cet instrument le nom d'*orchestrion*. Il y avait placé le *crescendo* et le *decrescendo*, au moyen de jalousies mobiles qui ouvraient ou fermaient le passage au son pour se propager à l'extérieur. Il joua lui-même l'*orchestrion* dans une exhibition publique à Amsterdam, au mois de novembre 1789. Plusieurs journaux donnèrent beaucoup d'éloges à cet instrument, et le représentèrent comme réunissant les perfectionnements les plus importants qu'on eût apportés à l'orgue depuis longtemps, et comme le dernier terme d'une facture parfaite. Mais bientôt d'autres journaux publièrent des critiques où l'on assura que, loin d'être supérieur aux bonnes orgues de la Hollande, l'*orchestrion* ne méritait pas son nom, et ne pouvait soutenir la comparaison avec ces instruments. Enfin, on accusa l'abbé Vogler d'être lui-même auteur des analyses élogieuses de son travail publiées par la voie de la presse. Cette affaire désagréable le fit s'éloigner brusquement de la Hollande avec l'*orchestrion*; car, dès le mois de janvier 1790, on le trouve à Londres, où il fit entendre son instrument et fut chargé de la reconstruction de l'orgue du Panthéon, d'après son système de simplification. Ce système consistait à supprimer tous les jeux de mutation, tels que les fournitures, cymbales, cornets, nasards, tierces, etc., et à disposer les tuyaux par séries suivies dans l'ordre des cordes du piano ou de la harpe, afin de pouvoir supprimer les abrégés et d'établir un tirage direct partant des touches du clavier; système dont les avantages sont évidents, mais qui a l'inconvénient de nuire à la netteté du son, en développant le phénomène des perturbations de l'air en vibration, qui fait dire aux facteurs d'orgues que *le son se jette d'un tuyau dans un autre*. C'est ce même système, objet de vives critiques et d'éloges pompeux, qui fut appliqué plus tard par Vogler au grand orgue de Copenhague, à celui de Neu-Ruppin et à quelques autres.

Ce fut pendant le séjour de Vogler à Londres que son talent d'organiste commença à se faire connaître avantageusement. Il gagna dans cette ville plus de douze cents livres sterling (environ trente mille francs), dans les concerts où il se fit entendre sur son *orchestrion*. De retour en Allemagne au mois d'août 1790, il eut aussi de brillants succès à Coblence, à Francfort et dans quelques villes de la Souabe. Ce fut à cette époque qu'il commença aussi à fixer sur lui l'attention par ses compositions. En 1781, il avait donné sans succès, à Munich, *Albert der Dritte von Bayern* (Albert III, duc de Bavière); mais, en 1791, il fit jouer, à Manheim, son *Castor et Pollux*, où se trouvent de bonnes choses et qui fut applaudi. Peu de temps après, il publia, à Spire, une collection de morceaux pour piano avec deux violons, alto et basse, sous le titre de *Polymelos*, ou caractères de la musique de différents peuples. Arrivé à Hambourg, au mois de septembre 1791, il y brilla sur les orgues de plusieurs églises, puis il retourna à Stockholm, avec le titre de maître de chapelle du roi de Suède. Au mois de mars 1792, il fit représenter *Gustave-Adolphe*, grand opéra qui ne précéda que de quelques jours l'assassinat du roi Gustave III.

(1) D'Origny dit, dans ses *Annales du théâtre italien*, t. III, p. 116, qu'on attribua la chute de la pièce à la musique.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Dans la même année, il commença un cours de lectures sur son Introduction au système de l'harmonie, et le continua pendant deux ans. Au commencement de 1794, il fit un voyage à Paris, dans le but d'entendre le nouveau système de musique révolutionnaire des fêtes publiques, composé de chœurs accompagnés par des instruments à vent. Pendant son séjour en cette ville, il donna dans l'église de Saint-Sulpice un concert d'orgue, auquel beaucoup d'artistes assistèrent, et qui le fit considérer comme un des musiciens les plus distingués de l'Allemagne. Ses fonctions de maître de chapelle à Stockholm l'occupèrent si peu pendant la minorité de Gustave IV, et lui fournirent si rarement l'occasion de se faire remarquer, qu'à la fin de son engagement de dix années, il demanda sa retraite, en 1796. Cependant les succès qu'il obtenait dans l'école de musique qu'il avait fondée furent cause que le duc de Sudermanie, régent du royaume, le pria de prolonger son séjour à Stockholm. Vogler ne s'éloigna de cette ville qu'en 1799, après que la cour lui eut assuré une pension annuelle de cinq cents écus de Suède. Il visita alors le Danemark et fit représenter, à Copenhague, *Hermann de Unna*, opéra considéré comme une de ses meilleures productions. Puis il demeura quelque temps à Altona, pour surveiller la publication de quelques œuvres de musique religieuse de sa composition. Dans l'année 1800, il visita Berlin, où il donna trois concerts d'orgue, et à la fin de la même année, il alla s'établir à Prague et y ouvrit un cours de théorie de la musique, à l'université. Il écrivit et publia, pour ce cours, un Manuel de la science de l'harmonie (*Handbuch zur Harmonielehre*), où l'on remarque plus de simplicité et de clarté que dans ses écrits précédents. Dans la préface de cet ouvrage, Vogler se plaint avec amertume des attaques dont ses travaux et sa personne ont été l'objet et des accusations de charlatanisme qu'on lui a jetées à la face. Quelque opinion qu'on ait de sa doctrine et de ses écrits, on est péniblement affecté de voir un homme, qui a eu la gloire de former, dans sa dernière école, les deux musiciens allemands les plus éminents de l'époque actuelle (Charles-Marie de Weber et Meyerbeer), obligé de discuter la légitimité de ses titres à l'estime des artistes.

En 1803, Vogler s'éloigna de Prague pour aller à Vienne, où il était appelé pour écrire *Samori*, grand opéra représenté sur le théâtre *An der Wien*. Après un séjour de près de deux années dans cette ville, la guerre de 1805 l'obligea à s'éloigner de l'Autriche pour aller à Munich, où il fit représenter son opéra de *Castor et Pollux*, à l'occasion du mariage de la princesse de Bavière avec le prince Eugène de Beauharnais. Il y publia aussi divers écrits relatifs à la musique et plusieurs compositions vocales et instrumentales; puis il visita de nouveau Francfort, Offenbach et plusieurs autres villes de l'Allemagne rhénane. Il se disposait à s'en éloigner, en 1807, lorsqu'il reçut l'invitation de se fixer à Darmstadt, avec le titre de maître de chapelle du grand-duc, aux appointements de trois mille florins, auxquels le prince ajoutait la table et le logement. Ayant accepté cette honorable position, il eut aussi la dignité de conseiller privé pour les affaires ecclésiastiques, et la décoration de l'ordre du Mérite de première classe. C'est dans cette ville qu'il ouvrit sa dernière école, où il compta parmi ses élèves Ch.-M. de Weber, qui déjà avait été sous sa direction à Vienne pendant deux ans, Meyerbeer et le maître de chapelle Gansbacher (1). De sa première école étaient sortis Winter, l'organiste Knecht et Ritter. A la fin de 1812, il demanda un congé, ferma son école et partit avec ses élèves pour visiter une partie de l'Allemagne, quoiqu'il fût alors âgé de plus de soixante-trois ans. De retour à Darmstadt, vers le milieu de l'année suivante, il sentit bientôt après ses forces décliner : il mourut le 6 mai 1814, au moment où l'Allemagne venait de s'affranchir de la domination étrangère. Ainsi finit en paix cet homme dont la carrière avait été pleine d'agitations, qui fut jugé de manières fort différentes par ses compatriotes, et dont il ne reste déjà plus qu'un vague souvenir.

Considéré comme compositeur, Vogler ne montre pas d'originalité dans les idées, quoiqu'il laisse apercevoir des velléités d'innovation dans les formes. Au théâtre, il n'a point eu de véritable succès. On ne peut, au reste, le juger à cet égard que par les résultats ; car on n'a publié de ses ouvrages dramatiques que *Samori*, faible production, qui n'appartient point à sa jeunesse, et le drame *Hermann de Unna*, où la musique n'avait qu'une importance secondaire. Voici la liste de ses ouvrages pour la scène : 1° *Der Kaufmann von Smirna* (Le marchand de Smyrne), petit opéra composé pour le théâtre de Mayence, vers 1780. 2° Ouverture et entr'actes pour *Hamlet*, tragédie, gravés pour le piano, à Spire, chez

(1) *Voyez*, à l'article *Meyerbeer*, quelques détails sur les relations de Vogler avec ses élèves, et sur son enseignement.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Rossler. 3° *Ino*, ballet. 4° *Lampredo*, mélodrame. 5° *Albert der Dritte von Bayern* (Albert III, duc de Bavière), drame, représenté à Munich, en 1781. 6° *Églé*, opéra français, représenté à Stockholm, en 1787. 7° *La Kermesse ou la Fête de village*, au théâtre de la Comédie italienne, à Paris, le 15 novembre 1783. 8° *Le Patriotisme*, grand opéra, écrit en 1788 pour l'Académie royale de musique de Paris, et non représenté. 9° *Castor et Pollux*, grand opéra, à Manheim, en 1791. L'ouverture et quelques airs de cet ouvrage ont été publiés dans la même ville. 10° Chœurs d'*Athalie*, en français, à Stockholm, 1791. 11° *Gustave-Adolphe*, opéra suédois, à Stockholm, 1791. 12° *Hermann de Unna*, drame avec ouverture, chœurs, romances et airs de danse, composé d'abord en suédois, puis traduit en danois, représenté à Copenhague en 1800, et publié en partition pour le piano, dans cette ville, chez Sœnnischen; enfin traduit en allemand, et représenté à Berlin, en 1801, puis publié en partition pour le piano, à Leipsick, chez Breitkopf. 13° *Samori*, grand opéra, représenté à Vienne, en 1804, gravé en partition pour le piano, à Vienne, chez Artaria.

Vogler a publié pour l'église, dans la collection de musique du journal de l'école de Manheim, à Spire : 1° *Paradigma modorum ecclesiasticorum*. 2° *Ecce panis angelorum*, chœur. 3° Messe allemande à 4 voix, avec orgue. 4° *Suscepit Israël*, motet composé pour le Concert spirituel de Paris. 5° Fugues à 4 voix sur des thèmes du *Stabat mater* de Pergolèse. 6° *Psalmus* Miserere *decantandus a quatuor vocibus cum organo et basis, S. D. Pio VI pontifici compositus*. C'est ce *Miserere* que Mozart a jugé avec sévérité dans sa correspondance. Les autres compositions de musique religieuse publiées par Vogler sont : 7° *Vesperæ chorales 4 vocum cum organo*, Spire, Bossler. 8° *Ave maris stella*, suivi de *Crudelis Herodes*, pour 2 chœurs avec orgue, Offenbach, André. 9° *Davids Busspsalmen nach Mendelssohns Uebersetzung* (Les psaumes de la pénitence, traduits par Mendelssohn, à 4 voix), Munich, Falter. 10° *Missa solemnis*, à 4 voix, orchestre et orgue, Offenbach, André. 11° *Missa pastoritia*, à 4 voix avec orchestre et orgue, *ibid.* 12° *Missa de Quadragesima*, à 4 voix et orgue, *ibid.* 13° *Missa pro defunctis*, à 4 voix et orchestre, *ibid.* 14° *Veni sancte Spiritus*, pour 4 voix et orchestre, *ibid.* 15° Hymnes latines à 4 voix, *ibid.* 16° *Hymni sex 4 vocibus cantandi, comitant si placet organo sive clavicembalo*, Leipsick, Hofmeister. 17° Douze hymnes à 4 voix sans accompagnement, 1re suite, Munich, Sidler. 18° 2me, 3me, 4me et 5me suites de six hymnes chacune, *ibid.* 19° Messe allemande à 4 voix et orchestre, *ibid.* 20° *Miserere* (en *mi* bémol) à 4 voix, orchestre et orgue, Offenbach, André. 21° *Te Deum* à 4 voix et orchestre, *ibid.* 22° *Motettum pro adventu*, Rorate Cœli, à 4 voix sans accompagnement, Mayence, Schott. 23° Motet : *Postquam impleti sunt*, à 4 voix et orchestre, Offenbach, André. 24° *Salve Regina*, à 4 voix et orgue, *ibid.* 25° *Salve Regina*, *Ave Regina*, et *Alma Redemptoris*, à 4 voix et orgue, *ibid.* 26° *Laudate*, pour voix de soprano, avec orgue et orchestre, *ibid.* 27° Le CXXIIIe psaume (*Quam bonus*), pour 4 voix d'hommes sans accompagnement, Munich, Falter. La musique d'église de l'abbé Vogler est estimée en Allemagne. Parmi ses œuvres de musique instrumentale, on remarque : 1° Grande symphonie pour l'orchestre (en *ut*), Offenbach, André. 2° Ouverture caractéristique des *Croisés*, avec musique turque, *ibid.* 3° Concerto pour le piano, Paris, Boyer. 4° Nocturne pour piano, deux violons, alto et basse, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 5° Quatuor concertant pour piano, violon, alto et basse, Amsterdam, Schmidt. 6° *Polymelos*, ou caractères de musique de différentes nations pour clavecin, deux violons, alto et basse, Spire, Bossler. 7° *Polymelos*, concert d'orgue caractéristique, avec violon et violoncelle, Munich, Falter. 8° Six sonates pour deux clavecins, Darmstadt, 1794. 9° Six trios pour clavecin, violon et basse, op. 1, Spire, Bossler. 10° Six sonates faciles pour piano, op. 2, *ibid.* 11° Six sonates faciles pour clavecin et violon, op. 3, *ibid.* 12° Six sonates en duos, trios et quatuors pour clavecin, violon, alto et basse, op. 4, *ibid.* 13° Six trios pour clavecin, violon et basse, op. 6, Paris, Boyer. 14° Six *idem*, op. 7, *ibid.* 15° Six divertissements pour piano seul, op. 8, *ibid.* 16° Plusieurs cahiers de variations pour le piano, particulièrement sur des thèmes de l'opéra de *Samori*, Vienne, Artaria. 17° Trente-deux préludes pour l'orgue, dans tous les tons, Munich, Falter. 18° Cent douze petits préludes pour l'orgue ou le piano, *ibid.* 19° Douze chorals de J.-S. Bach, variés pour l'orgue.

La réputation de Vogler en Allemagne a été particulièrement pour base son enseignement et ses travaux dans la théorie de l'harmonie. Comme on l'a vu plus haut, les éléments de cette théorie furent empruntés par lui au système de Valotti (*voyez* ce nom), mais avec des

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

modifications considérables. Vogler est le premier qui introduisit en Allemagne la doctrine par laquelle l'accord consonnant de tierce et quinte ainsi que l'accord dissonant de septième, et même toutes les altérations de ces accords sont présentés comme existant par eux-mêmes et appartenant à tous les degrés de l'échelle. Détruisant ainsi d'un seul coup tout ce que Sorge, Schrœter et Kirnberger (*voyez* ces noms) avaient fait pour la constitution d'une théorie rationnelle de l'harmonie, il anéantit le sentiment de la tonalité, et entraîna dans ce funeste système empirique la plupart des harmonistes allemands modernes, tous plus ou moins égarés dans cette fausse voie, quoique le système en lui-même n'ait point eu de succès, à cause de l'obscurité des principes. Il serait trop long de démontrer ici, par l'analyse, les vices de la théorie de Vogler; on la trouvera détaillée dans mon *Esquisse de l'histoire de l'harmonie* (1), et plus approfondie encore dans mon *Traité complet de l'harmonie* (2). Voici la liste des ouvrages où l'abbé Vogler a exposé sa théorie et ses applications : 1° *Tonwissenschaft und Tonsetzkunst* (Science de la musique et de la composition), Manheim, 1776, in-8° de 206 pages, y compris une table d'analyse des exemples, et un cahier in-folio de 30 planches. 2° *Stimmbildungskunst* (Art de former la voix). Manheim, 1776, in-8° de huit pages avec quatre pages d'exemples. Ce petit traité est réimprimé, avec des augmentations considérables, dans l'ouvrage suivant (p. 30-65). 3° *Churpfælzische Tonschule* (École de musique du Palatinat), *ibid.*, 1778, in-8° de 90 pages. Cet ouvrage est une exposition pratique du système de l'auteur dans l'harmonie et dans l'art du chant. Les trois ouvrages précédents ont été réunis avec les exemples et publiés sous le titre de *Mannheimer Tonschule*, à Offenbach chez André. 4° *Betrachtungen der Mannheimer Tonschule* (Examen de l'école de Manheim), recueil mensuel, in-8°, avec beaucoup d'exemples et de compositions pour l'église, formant un volume in-fol., Spire, Bossler. 5° *Inledning til Harmoniens kœnnedom* (Introduction à la théorie de l'harmonie), en langue suédoise; ouvrage extrait par Vogler de ses publications précédentes sur le même sujet, Stockholm, 1795, in-8°, avec des planches. 6° École du clavecin et de la basse continue (en langue suédoise). Stockholm, 1797, in-4°. 7° École des organistes (en langue suédoise), avec 90 chorals suédois, *ibid.*, 1797. 8° *Choral-System* (Système de tonalité du chant choral), Copenhague, 1800, in-8° de 105 pages, avec 23 pages d'exemples, in-4° oblong. Les planches ont été gravées à Stockholm. On trouve des exemplaires de cet opuscule avec un titre gravé et l'adresse d'André à Offenbach; ils sont de l'édition de Copenhague. Dans cet ouvrage, Vogler essaye de démontrer que toute la tonalité des chants des églises protestantes se rapporte aux six modes principaux de la musique des Grecs. 9° *Data zur Akustik* (Données pour l'acoustique), dissertation lue à la société des Scrutateurs de la nature, à Berlin, le 15 décembre 1800, et publiée dans la Gazette musicale de Leipsick (t. III, p. 517, 533, 549 et 561), puis réimprimée à Offenbach, chez André, in-8°, de 38 pages. Les faits exposés dans cette dissertation sont ceux qui avaient servi de base à Vogler pour son système de simplification de la construction de l'orgue. 10° *Handbuch zur Harmonielehre und für den Generalbass nach den Grundsætzen der Mannheimer Tonschule* (Manuel pour la science de l'harmonie et pour la basse continue, d'après les principes de l'école de musique de Manheim), Prague, Barth, 1802, in-8° de 142 pages et un volume in-folio d'exemples. Cet ouvrage, résumé des précédents, et traduit littéralement de celui que Vogler avait publié en langue suédoise, à Stockholm, lui fournit la matière des lectures qu'il fit à l'université de Prague, en 1801 et 1802. 11° *Ueber die harmonische Akustik* (Sur l'acoustique harmonique, ou théorie de la musique, etc.), Munich, Leutner, et Offenbach, André, 1807, in-4° de 28 pages. Cet opuscule renferme sa théorie de la progression harmonique d'où il a tiré l'échelle chromatique qui sert de base à son système. 12° *Grundliche Anleitung zum Clavierstimmen für die welcke eine gutes Gehœr haben* (Instruction normale pour l'accord du clavecin, à l'usage de ceux qui ont l'oreille juste). Stuttgard, Burglen, 1807, in-8°, et Vienne, chez Steiner. 13° *Deutsche Kirchenmusik*, etc. (La musique d'église allemande, à quatre voix et orgue, telle qu'elle était trente ans auparavant, comparée avec la moderne, accompagnée d'instruments). Munich, 1807, in-8°. 14° *System für den Fugenbau, als Einleitung zur harmonischen Gesang-Verbindungs Lehre* (Système de construction de la fugue, etc.), Offenbach, André, in-8°, de soixante-quinze pages avec 35 planches d'exemples; publié après la mort de l'au-

(1) Paris, 1840, in-8° (p. 133-136), ou dans la *Gazette musicale* de Paris, t. VII, p. 616.

(2) Paris, Schlesinger, 1844, 1 vol. gr. in-8°, 4e partie, chap. 4.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

teur. (*Voyez*, sur cet ouvrage, la *Biographie universelle des musiciens*, t. VI, p. 119); 15° Forkel cite (1), d'après le Mercure de France (avril 1784), un écrit attribué à Vogler, et qui est intitulé : *Essai de diriger le goût des amateurs de musique et de les mettre en état d'analyser, de juger un morceau de musique*, Paris, Jombert, 1782. Le français tudesque de ce titre peut autoriser à croire qu'un Allemand est, en effet, l'auteur de l'opuscule dont il s'agit; mais, n'ayant point à ma portée le numéro cité du Mercure, je ne puis vérifier le fait. 16° *Ueber choral und Kirchengesænge. Ein Beitrag zur Geschichte der Tonkunst in 19 Jahrhundert* (Sur le choral et sur les chants d'église ; essai pour l'histoire de la musique dans le dix-neuvième siècle), Munich, 1814, in-8°. On a aussi de Vogler, concernant son système de simplification de l'orgue : 17° *Abhandlung über Hrn. Knechts Harmonik* (Dissertation sur l'Harmonique de M. Knecht), insérée dans la deuxième année de la Gazette musicale de Leipsick (p. 689-696). Il examine dans cet écrit la théorie des harmoniques d'un son principal, particulièrement en ce qui concerne la construction des jeux de mutations des orgues, et expose les motifs du système de simplification qu'il a adopté à ce sujet. 18° *Erklærung der Buchstaben, die im Grundriss der nach dem Voglerischen Simplifications-System neu zu erbauenden S. Peters Orgel in München vorkommen* (Explication des différentes parties du plan proposé pour le nouvel orgue à construire dans l'église de Saint-Pierre, à Munich, d'après le système de simplification de Vogler). Munich, 1806. Vogler a fait aussi insérer divers écrits de sa composition dans les journaux de musique, particulièrement dans les notices du concert de Wetzlar (*Wetzlarischen Concertanzeigen*), depuis 1779 jusqu'en 1780; dans le numéro 2 de la Correspondance musicale de Spire (14 juillet 1790), où il donna une réponse théorique à quelques questions concernant son système; enfin, dans le Journal de l'Allemagne (*Journal von und für Deutschland*, 1792, n° 2, p. 103-190), concernant un chœur de musique qu'il avait entendu en Norwége. On trouve des renseignements intéressants sur l'abbé Vogler dans deux articles de Schubart et de Christmann insérés dans la correspondance musicale de Spire (ann. 1790, n°s 15 et 16).

VOGT (Maurice-Jean), moine de l'ordre de Cîteaux, naquit le 30 juin 1669, à Kœnigshof, en Bohême, et, après avoir fait ses premières études à Plass, alla suivre un cours de philosophie à Prague, où il entra dans son ordre, en 1692. La géographie, l'histoire et la musique l'occupèrent pendant près de quarante ans : il y acquit des connaissances étendues. Sa carte de la Bohême, gravée à Nuremberg, a été longtemps estimée. Il mourut au couvent de Plass, le 17 août 1730. On a de ce moine un livre dont les exemplaires sont fort rares, et qui a pour titre : *Conclave thesauri magnæ artis musicæ, in quo tractatur præcipue de compositione, pura musicæ theoria, anatomia sonori, musica enharmonica, chromatica, diatonica, mixta, nova et antiqua ; terminorum musicorum nomenclatura, musica authenta, plagali, chorali, figurali, musicæ historia, antiquitate, novitate, laude et vituperio; Symphonia, cacophonia, psychophonia, proprietate, tropo, stylo, modo, affectu et defectu*, etc. Vetero-Pragæ, 1719, in-fol. de deux cent vingt-trois pages. Le P. Vogt a laissé en manuscrit un bon recueil de fugues pour l'orgue, intitulé : *Vertumnus vanitatis musice in XXXI fugis delusus*.

VOGT (Jean), cantor à Staden, dans la première moitié du dix-huitième siècle, naquit dans cette ville. Il s'est fait connaître par un opuscule intitulé : *Historische Untersuchungen doch der alten und bekannten Kirchen-Lieder : Allein Gott in der Hœh sey Ehr ingentlicher Autor Sey* (Recherches historiques sur l'auteur inconnu de l'ancien chant d'église *Allein Gott* etc.); Staden, 1723, in-4° de seize pages.

VOGT (Gustave), hautboïste distingué, né à Strasbourg, le 18 mars 1781, suivit fort jeune ses parents à Paris, entra au Conservatoire de cette ville, le 19 messidor an VI (1798), et y devint élève de Salentin pour le hautbois. Doué des plus heureuses dispositions, il fit de si rapides progrès, que le premier prix de cet instrument lui fut décerné à la fin de l'année suivante. Plus tard, il suivit, dans la même école, le cours d'harmonie de Rey, où il fut le condisciple de l'auteur de cette notice. Entré à l'orchestre du *théâtre Montansier*, comme second hautbois, en 1798, il en sortit pour aller à celui de l'Ambigu-Comique, d'où il passa, le 31 mai 1801, à l'Opéra italien du théâtre des Victoires nationales, en qualité de premier hautbois; puis il suivit l'empereur Napoléon comme hautboïste de la musique de la garde impériale, dans la campagne de 1805, se trouva à la bataille d'Austerlitz, et connut, à Vienne,

(1) *Allgem. Litterat. der Musik*, p. 437.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Haydn et Beethoven. De retour à Paris, il eut la place de premier hautbois du théâtre Feydeau et la conserva jusqu'en 1814. Entré alors à l'Opéra, comme successeur de son maître Salentin, il y resta jusqu'en 1834, époque de sa retraite. Devenu membre de la Société de concerts du Conservatoire, à l'époque de son institution (1828), il y fut attaché comme premier hautbois jusqu'en 1844. En 1825, il fut appelé à Londres, pour la saison, comme premier hautbois de la Société philharmonique. En 1828, Vogt fit un second voyage à Londres et y passa la saison, recherché, pour son talent, dans toutes les sociétés musicales. De retour à Paris, il reprit sa position de premier hautbois de la société des concerts du Conservatoire, où il se faisait autant remarquer par la beauté du son qu'il tirait de l'instrument que par le fini de son exécution. Dès 1808, il avait été nommé professeur adjoint de hautbois au Conservatoire : la place de professeur en titre de cette école lui fut donnée à la nouvelle organisation de 1810. C'est là qu'il a formé tous les hautboïstes français qui se sont fait un nom dans ces derniers temps, particulièrement Brod, Vinit, Verroust, Barré, Lavigne, de La Barre et plusieurs autres. Nommé premier hautbois de la chapelle du roi, en 1815, il a conservé cette position jusqu'à la révolution de juillet 1830. En 1829, il avait reçu la décoration de l'ordre de la Légion d'honneur. Aussi distingué par son talent qu'estimé par son noble caractère, ce digne artiste a pris sa retraite de la place de professeur du Conservatoire et de membre de la société des concerts, en 1844 : depuis lors, il a vécu dans le repos. On a gravé de la composition de M. Vogt : 1° Airs du ballet de *Nina* et de *l'Épreuve villageoise*, arrangés en sérénade pour des instruments à vent, Paris, Frey. 2° *La Bordelaise*, grande marche militaire en harmonie, Paris, A. Petit. 3° Première sérénade sur un choix d'airs d'opéras, *ibid.* 4° Trois nocturnes ou pots-pourris d'airs connus pour flûte, hautbois, cor et basson, Paris, Pleyel. 5° Concertos pour hautbois et orchestre, n° 1 (en *fa*); n° 2 (en *ré* mineur), Paris, Pleyel. 6° Romance de *Joseph* variée pour le hautbois, avec orchestre, Paris, Sieber. 7° Trois airs variés *idem*, Paris, Janet. 8° Solo du *Carnaval de Venise* varié *idem*, *ibid.* 9° Troisième concerto pour hautbois et orchestre; Paris, Janet. 10° Lettre A. Solo pour cor anglais et orchestre; Paris, Richault. 11° Air varié pour hautbois avec orchestre ou piano, lettre B; *ibid.* 12° Concerto pour hautbois et orchestre ou piano, lettre C; *ibid.* 13° Duo pour deux hautbois et orchestre ou piano; *ibid.* 14° Mélodie anglaise pour le hautbois et l'orchestre; *ibid.*

VOIGT (Jean-Charles), organiste à Waldenbourg, dans la première moitié du dix-huitième siècle, s'est fait connaître par un livre intitulé : *Gespræch von der Musik, zwischen einem Organisten und Adjuvanten*, etc. (Dialogue sur la musique, entre un organiste et son adjoint, etc.). Erfurt. J.-Dav. Jungnikel, 1742, in-4° de cent quarante pages, avec une préface de six pages par Laurent Mizler.

VOIGT (Jean-Georges-Hermann), organiste de l'église Saint-Thomas de Leipsick, naquit à Osterwick, en Saxe, le 14 mai 1769. Son père, musicien de cette ville, lui enseigna les éléments de la musique, puis l'envoya à Quedlinbourg, pour y terminer ses études sous la direction de Rose, son grand-père. Ayant appris à jouer du clavecin, de l'orgue, du violon, du violoncelle et de plusieurs instruments à vent, il se rendit à Leipsick en 1788, et y fut engagé comme violoniste et comme hautboïste pour le grand concert. Deux ans après, il fut appelé à Zeitz en qualité d'organiste du château. En 1801, il retourna à Leipsick et y eut la place d'organiste de Saint-Pierre; mais, dès l'année suivante, on lui confia l'orgue de Saint-Thomas, qu'il conserva jusqu'à sa mort, arrivée le 24 février 1811. On a gravé de sa composition : 1° Douze menuets pour l'orchestre; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 2° Trois quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 1; Offenbach, André. 3° Trois *idem*, op. 20, liv. 1 et 2; Leipsick, Hofmeister. 4° Un quatuor, op. 21; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. Ces compositions sont dans le style de Pleyel. 5° Grand trio pour violon, alto et violoncelle, op. 18; Leipsick, Peters. 6° Concerto pour alto et orchestre, op. 11; Offenbach, André. 7° Polonaise pour violoncelle et orchestre, op. 14; *ibid.* 8° Six scherzi pour piano à quatre mains, op. 22; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 9° Trois sonates pour piano seul. 10° Petites pièces pour piano seul, op. 15 et 16; Leipsick, Peters.

VOIGT (Charles-Louis), fils du précédent, est né à Zeitz, en 1791, et a succédé à son père dans les places de violoncelliste du théâtre, du concert et des églises à Leipsick, dans l'été de 1811. Plus tard, il a reçu des leçons de Dotzauer pour le violoncelle, et a joué des solos avec succès dans quelques concerts. On a gravé de sa composition : 1° Pot-pourri pour violoncelle avec accompagnement de violon, alto, violoncelle et contrebasse, op. 5, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 2° Caprice *idem*,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

op. 6, *ibid.* 3° Polonaise *idem*, op. 9, *ibid.* 4° Fantaisie *idem*, op. 11, *ibid.* 5° Scène avec deux violons, alto, violoncelle et contrebasse, op. 13, Bonn, Simrock. 6° Plusieurs thèmes variés *idem*. 7° Duos pour deux violoncelles, op. 15, 16, 17, Leipsick, Breitkopf, Hofmeister. 8° Sonates pour deux violoncelles. op. 22, 40, *ibid.* 9° Chansons allemandes avec guitare, *ibid.*

VOIGT (Frédéric-Guillaume), chef du corps de musique du 1er régiment d'infanterie de la garde du roi de Prusse à Potsdam, fils du chef de musique Christophe Voigt, du 30e régiment d'infanterie, est né le 22 mars 1833, à Coblence. Il reçut les premières leçons de musique de son père, puis il alla continuer ses études musicales à l'école dirigée par Ferdinand Hiller, à Cologne, où ses premières compositions pour chœur et orchestre furent bien accueillies. Le roi Frédéric-Guillaume IV lui accorda un subside pendant trois ans, pour aller à Berlin perfectionner ses connaissances dans son art; il y entra comme élève à l'Académie royale des Beaux-Arts, où il reçut des leçons de A.-W. Bach et de Grell. En 1857, il fut nommé chef de musique du régiment où il remplit encore ses fonctions (1864). Il y dirige une société de chant et y a fondé des concerts de symphonie. Il a publié des *Lieder* à voix seule avec piano, en recueils et détachées; un chant pour voix de soprano et de contralto, avec un chœur de voix d'hommes, op. 19. Berlin, Trautwein, des pièces détachées pour piano et plusieurs polkas pour cet instrument.

VOIGT A SAN-GERMANO (Adauctus), prêtre, né le 14 mai 1733, à Oberlœutendorf (Bohême), fit ses études à Prague, puis fut professeur d'histoire à Vienne, et en dernier lieu à Prague, où il mourut le 18 octobre 1787. Au nombre de ses ouvrages, on remarque une dissertation intitulée: *Von dem Alterthume und Gebrauche des Kirchengesanges in Bœhmen*, (De l'antiquité et de l'usage du chant de l'église en Bohême). Prague, 1775, in-8°. On a aussi de lui un livre qui a pour titre; *Effigies virorum eruditorum atque artificum Bohemiæ et Moraviæ, una cum brevi vitæ operumque ipsorum enarratione.* Pragæ, 1773-1782, quatre volumes in-8°. On y trouve quelques renseignements sur l'histoire de la musique en Bohême et des notices concernant les compositeurs Tuma, Gasmann, Legipont, Diwisch et Missliwezeck.

VOISENON (l'abbé Claude-Henri **FUSÉE DE**), littérateur, né au château de Voisenon, près de Melun, le 8 juillet 1708, fut doyen du chapitre et vicaire général du diocèse de Boulogne, abbé commendataire de l'abbaye royale de Notre-Dame de la Chapelle-aux-Planches, et pourvu de plusieurs autres bénéfices, ministre plénipotentiaire du prince-évêque de Spire à la cour de France, et membre de l'Académie française. Il mourut à son château de Voisenon, le 22 novembre 1775. Abbé de boudoir et de coulisses, Voisenon passa pour avoir été l'amant de madame Favart, et pour avoir eu la plus grande part aux meilleures pièces de théâtre de son mari. Voisenon n'est cité dans cette biographie des musiciens que pour un pamplet publié dans la querelle des Bouffons et de l'Opéra français, intitulé: *Réponse du coin du roi au coin de la reine*; Paris, 1753, in-12. Cet opuscule a eu deux éditions dans la même année.

VOLCKE (F.), professeur d'harmonie au Conservatoire de La Haye, fut d'abord chef de musique du 9me régiment de ligne du royaume des Pays-Bas. Il est auteur d'un livre en langue hollandaise intitulé: *Leerboek der Harmonie* (Manuel d'harmonie). S' Gravenhage (La Haye), Hartmann frères, 1829, in-4° obl. de quatre-vingt-deux pages. Suivant les principes de Vogler et de quelques autres harmonistes allemands, il suppose que les accords parfait, de septième, de neuvième, de onzième et de treizième se placent sur toutes les notes de la gamme. Par ce moyen, dit-il, il fait disparaître toutes les considérations de retards d'intervalles, d'anticipations, ou d'autres modifications des accords, et obtient une grande simplicité, représentée par *quarante-deux accords*, diversement constitués en raison du degré de la gamme qu'ils occupent. Quelle simplicité! Du reste, qu'il n'y ait ni sentiment de tonalité, ni succession régulière possibles dans un pareil système, c'est de quoi Volcke ne s'occupe guère. Cet artiste est mort à La Haye vers 1850.

VOLCKLAND (François), facteur d'orgues, vécut à Erfurt, vers le milieu du dix-huitième siècle. Ses principaux ouvrages, cités par Adlung (*Musica mechan. organ.*), sont ceux-ci : 1° L'orgue de Mulberg, près d'Erfurt, composé de vingt-cinq jeux, achevé en 1720. 2° Celui d'Eystadt, près de la même ville, de dix-neuf jeux. 3° Celui de l'église Saint-Thomas, à Erfurt, composé de dix-huit jeux, deux claviers et pédale. 4° Celui d'Ollendorff, à deux claviers, près de cette ville. 5° Celui de Zimmern, de vingt-trois jeux, deux claviers et pédale. 6° Celui d'Exleben, de vingt-huit jeux, deux claviers et pédale, terminé en

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

1750. 7° Et enfin celui de Længwitz, près de Rudolstadt, de vingt-cinq jeux et à deux claviers, en 1751.

VOLCKMAR (Jean), cantor à Francfort-sur-l'Oder, vécut dans les premières années du seizième siècle. Il est auteur d'un livre rarissime intitulé : *Collectanea quedam musice discipline utilia que necessaria in unum redacta diligenterque castigata.* Au verso de la page du titre, on trouve une épître dédicatoire dont voici l'inscription : *Joannes Volckmar omnibus Dominis scholasticis S. P. D.* Cette épître est datée de Francfort-sur-l'Oder, le 18 des calendes de janvier 1510. La souscription de la fin de l'ouvrage est ainsi formulée : *Est vobis, lectores amandi, opusculum musices perpulchrum sane quoddam; quamvis calcographus notulas minus adjunxerit, non erratui suo adscribetis velim sed raritudini.* Impressus Francophordio ad Oderam. 4 kal. Januarias, anno 1510. Un volume in-4° de vingt-quatre feuillets non chiffrés, en caractères gothiques. Les quatre premières feuilles ont les signatures *a, b, c, d.* L'ouvrage est divisé en deux parties, dont la première traite du plain-chant; la seconde, de la musique mesurée. La première partie a neuf chapitres; la seconde, quatorze. Les caractères de plain-chant, en notation allemande, sont imprimés; les exemples de musique mesurée de la seconde partie ont été laissés en blanc et sont écrits à la main dans l'exemplaire de la Bibliothèque royale de Berlin que j'ai vu et d'après lequel je donne cette description : il est vraisemblable qu'ils ont été remplis de la même manière dans tous ceux qui ont été tirés. Ce même volume a été inconnu à tous les bibliographes musiciens; cependant Ornitoparchus (*voyez* ce nom) a cité l'ouvrage avec éloges. Peut-être le livre, cité par Gesner (*Biblioth. univ.*) sous le nom de Wolcher (*voyez* ce nom), n'est-il qu'une édition postérieure de l'ouvrage de Volckmar, sous un autre titre.

VOLCKMAR (Adam-Valentin), né le 6 mars 1770, à Smalkalde, fit son éducation musicale sous la direction de l'organiste distingué Jean-Godefroid Vierling. Après avoir terminé ses études, il obtint une place de professeur de musique à Rothenburg. En 1805, il fut appelé à Herzfeld-sur-la-Fulde comme organiste de la ville, et, en 1817, il devint organiste de l'église principale de Rinteln et professeur de chant au gymnase. Il vivait encore dans cette position en 1847. Quelques sonates de sa composition pour piano et violon et pour piano et violoncelle, des *Lieder* et des pièces d'orgue ont été publiées en Allemagne.

VOLCKMAR (A.-B.-Wilhelm), fils du précédent, né à Herzfeld, le 26 décembre 1812, commença, à l'âge de huit ans, l'étude du piano et de l'orgue, sous la direction de son père, puis il alla, à Buckebourg, apprendre à jouer du violon chez le maître de concert Lipse et acquit aussi la connaissance du violoncelle et de plusieurs autres instruments. Après avoir achevé ses études au gymnase de Rinteln, il fut, pendant une année, organiste de l'église des réformés à Soest (Souabe) et y fréquenta, pendant le même temps, le séminaire des instituteurs. Pendant les années 1834 et 1835, il vécut, comme professeur de musique, dans une famille de Brunswick. A la fin de cette dernière année, il obtint la place de professeur de musique au séminaire de Homberg, dans la Hesse électorale. Il occupait encore cette position en 1860. On a publié de M. Volckmar : 1° Pièces d'orgue, en trois suites; Cassel, Fischer. 2° *Hülfsbuch für Organisten* (Compagnon des organistes), contenant des préludes et des conclusions pour l'orgue; recueil divisé en quatre suites de préludes et de conclusions; Cassel, Luckardt. 3° École d'orgue; *ibid.* 4° Méthode élémentaire de violon; *ibid.* 5° Prélude à quatre mains, pour l'orgue; Erfurt, Kœrner. 6° *Choralbuch mit Vorspielen, Zwischenspielen und geschichtlichen Anmerkungen* (Livre choral avec des préludes pour l'orgue, des versets et des remarques historiques, etc.); *ibid.*

VOLDER (Pierre-Jean DE), compositeur et facteur d'orgues, né à Anvers, le 27 juillet 1707, a eu pour maître de violon et de composition Redin, alors premier violon de la cathédrale de cette ville. A l'âge de seize ans, De Volder fut nommé premier violon de l'église de Saint-Jacques. En 1794, il alla s'établir à Anvers, où il devint rival de Van Peteghem dans la facture des orgues. Dans la même année, il inventa un mécanisme de *crescendo* et de *decrescendo* pour cet instrument et le soumit, en 1790, à l'examen des professeurs du Conservatoire de Paris, qui l'approuvèrent. Ce mécanisme fut l'objet d'une distinction particulière à la première exposition des produits de l'industrie du royaume des Pays-Bas, en 1820. Dès son arrivée à Gand, De Volder fut nommé premier violon, chef d'orchestre du concert de cette ville et premier violon solo du théâtre. Plus tard, il donna sa démission de ces emplois pour se livrer en liberté à la facture des orgues. Le nombre des instruments

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de cette espèce qu'il a construits s'élève à soixante-dix-huit, et il en a réparé ou refait entièrement cinquante-six. Parmi ses ouvrages, l'orgue de Saint-Michel, de Gand, et celui qu'il a refait à l'église Sainte-Waudru, de Mons, occupent la première place. Fixé à Bruxelles, en 1831, il a continué d'y travailler jusqu'à sa mort, arrivée le 27 juin 1841. Dans la liste de ses compositions, on remarque : 1° Cinq messes à quatre voix et orchestre. 2° Trois symphonies à grand orchestre. 3° Deux concertos pour violon, dont le premier a été gravé à Bruxelles, chez Weissenbruch. 4° Un concerto pour cor. 5° Deux symphonies concertantes. 6° Neuf quatuors pour deux violons, alto et basse, dont trois ont été gravés à Berlin, chez Hummel. 7° La bataille de *Jéna*, symphonie à grand orchestre. 8° La bataille de Waterloo, *idem*. 9° *La Jeunesse de Henri V*, opéra en trois actes. 10° Plusieurs hymnes, motets et litanies. 11° Fantaisie pour deux orchestres. 12° Nocturnes et divertissements pour plusieurs instruments. De Volder était membre de l'Institut des Pays-Bas, de l'Académie des beaux-arts d'Amsterdam et de plusieurs sociétés musicales de la Belgique.

VOLKERT (François), organiste de l'église collégiale des Bénédictins, à Vienne, brilla, depuis 1810 jusqu'en 1830, comme compositeur d'opéras-comiques, mélodrames, parodies, etc., qu'il a fait représenter au théâtre National de Léopoldstadt, dont il était chef d'orchestre. Le nombre de ses ouvrages en ce genre s'élève à plus de cent; ceux qui ont obtenu le plus de succès sont les suivants : 1° *Le Visionnaire* (1810). 2° *Les Enchantements d'Arlequin* (1811). 3° *Le Chapeau magique* (1812). 4° *Herrmann, libérateur de la Germanie* (1813). 5° *Les trois Énigmes miraculeuses* (1813). 6° *Aventures au château des Serpents* (1814). 7° *L'Amour vainqueur* (1814). 8° *Gaspard le Tyrolien* (1815). 9° *Le Naufrage* (1815). 10° *Ernest, comte de Gleichen* (1815). 11° *Junon protectrice* (1816). 12° *La Cavalcade à pied* (1816). 13° *La Vallée des gnomes* (1816). 14° *Le Phare* (1817). 15° *Les Émigrés* (1817). 16° *La Chute d'Icare* (1817). 17° *La Pucelle d'Orléans* (1817). 18° *Le Carnaval à Vienne* (1820). 19° *Le Combat des Amazones* (1820). 20° *Le Lutin au Prater* (1821). 21° *Le Vieux Esprit dans le monde nouveau* (1821). 22° *La Coquille de perles* (1822). 23° *Le Géant raillé* (1823). 24° *Les Ciseaux magiques* (1823). 25° *La Conversation dans la cuisine* (1825). 26° *Félix et Gertrude* (1826). 27° *Pygmalion* (1827). 28° *Le Cheval sans tête* (1828). Volkert a écrit aussi quelques morceaux de musique instrumentale, parmi lesquels on remarque : 1° Trio pour piano, violon et violoncelle, op. 8; Vienne, Haslinger. 2° Variations pour le piano sur un thème allemand; *ibid.* 3° Vingt-quatre cadences pour l'orgue; *ibid.* 4° Trois préludes faciles pour l'orgue, op. 20; Vienne, Diabelli. 5° Trois préludes faciles pour les organistes commençants. Volkert est mort à Vienne, le 22 mars 1845.

VOLKMAR (Tobie), né à Reichenstein, en Silésie, le 18 mars 1678, apprit la musique chez Hennemann Reysing, et le clavecin sous la direction d'un nommé *Purmann*. Plus tard, il devint élève de Jean Krieger, directeur de musique à Zittau, qui lui enseigna l'harmonie et le contrepoint. Après avoir achevé ses études littéraires à l'université de Kœnigsberg, il fut appelé à Hirschberg, en 1706, pour y remplir les fonctions de directeur de musique et de *cantor*. Il y vivait encore en 1740. Volkmar a publié à Hirschberg, en 1723, une collection de motets à voix seule avec instruments, sous ce titre : *Gott gefællige Musik-Freude, in XV geistlichen Sing-Stücken a voce sola, 2 violini, viola und einem blasenden Instrumente, nebst dem Basso per organo*. Il a laissé aussi en manuscrit : 1° Une année entière de motets à deux voix, deux violons, viole et basse continue. 2° Une année entière de motets à quatre voix. 3° Une autre année à quatre voix et instruments, terminée en 1740. 4° L'histoire de la naissance de Jésus-Christ, de la Passion, de la Résurrection et de l'Ascension, l'histoire de la Pentecôte, avec des airs et des cantiques. 5° Des morceaux de musique pour les mariages, les funérailles, etc., à 2 chœurs.

VOLLBEDING (Jean-Christophe), né à Schœnebeck, près de Magdebourg, en 1757, fut professeur de belles-lettres du corps des cadets nobles à Berlin, dans les années 1791 et 1792, et fut appelé, en 1793, à Luckenwalde, dans la Moyenne-Marche, en qualité de magister et de prédicateur. Il a traduit, en allemand l'introduction de la quatrième partie du *Facteur d'orgues* de D. Bedos, sous ce titre : *Kurzgefasste Geschichte der Orgel, aus den Franzœsischen des Dom Bedos de Celles. Nebst Herons Beschreibung der Wasserorgel, aus dem Griechischen übersetzt*, Berlin, Ernest Felisch, 1793, in-4° de trente-quatre pages, avec une planche. Vollbeding avait déjà publié précédemment sa traduction de la description de l'orgue hydraulique de Héron, dans les Archives des inventions relatives aux arts et aux

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sciences (Leipsick, 1702, in-8°, p. 340 340, et p. 507-511).

VOLLWEILER (G.-J.), né en 1770, vécut à Francfort-sur-le-Mein, comme professeur de musique et de composition; puis il s'établit à Heidelberg, où il mourut le 17 novembre 1847. Il passait en Allemagne pour un savant théoricien. Aloys Schmitt fut un de ses premiers élèves. On connaît de Vollweiler une méthode élémentaire pour le piano, intitulée: *Anleitung zum Elementarunterricht im Klavierspiel*, etc., Mayence, Schott; et *Elementar-Gesang Unterricht für Schulen* (Enseignement élémentaire du chant pour les écoles); *ibid.*

VOLLWEILER (Charles), fils du précédent, naquit à Offenbach, en 1813, et fut élève de son père. Dans sa jeunesse, il vécut quelque temps à Hanau; puis il se rendit à Pétersbourg et s'y livra à l'enseignement. De retour en Allemagne, il alla se fixer à Heidelberg, près de son père, et y mourut le 27 janvier 1848, à l'âge de 34 ans. Il a écrit des symphonies, des quatuors et de quintettes pour des instruments à cordes. Parmi les compositions publiées, on remarque: 1° Premier trio pour piano, violon et violoncelle (*en fa*), op. 20; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 2° Grande sonate pour piano seul, op. 3; Hambourg, Schuberth. 3° Six études mélodiques, en 2 suites; op. 4, *ibid.* 4° *Sur le lac*, nocturne *idem*, op. 6; *ibid.* 5° Trois études lyriques *idem*, op. 9; Mayence, Schott. 6° Deux études lyriques et une tarentelle *idem*, op. 10; Hambourg, Schuberth. 7° Élégie en forme de marche funèbre *idem*, op. 11; *ibid.* 8° Deuxième tarentelle, op. 12; *ibid.* 9° Grand caprice sur *Rossaus et Ludmilla* idem, op. 13; *ibid.* 10° Trio concertant sur des thèmes italiens pour piano, violon et violoncelle, op. 15; *ibid.* 11° Diverses petites pièces pour le piano. 12° Variations concertantes sur l'Hymne russe pour deux violons, alto et violoncelle, op. 14; Berlin, Schlesinger. Une des symphonies de Charles Vollweiler a été exécutée avec succès dans un concert à Pétersbourg, en 1846.

VOLPE (Jean-Baptiste); *voyez* **ROVETTINO.**

VOLUMIER (Jean-Baptiste), musicien belge, fut maître de concerts et inspecteur des ballets à Berlin. Il entra dans la chapelle électorale de Brandebourg le 22 novembre 1692, et y resta jusqu'au commencement du dix-huitième siècle, puis il fut engagé à la cour de l'électeur de Saxe, en 1706, pour les mêmes fonctions. Il mourut à Dresde, le 7 octobre 1728. Mattheson, dit dans son *Ehrenpforte* que Volumier composa, à Berlin, la musique de plusieurs ballets, particulièrement les airs de danse et les entrées pour l'opéra intitulé *Le Triomphe de la beauté*, composé et représenté au mariage de Frédéric-Guillaume Ier, en 1707. Il a écrit aussi les divertissements pour les opéras représentés à la cour de Saxe.

VOLUPIUS DECORUS. *Voyez* **SCHONSLEDER** (Wolfgang).

VOPELIUS (Godefroid), né à Herwigsdorf, près de Zittau, le 28 janvier 1645, fut *cantor* de l'école Saint-Nicolas, à Leipsick, et mourut dans cette ville, le 3 février 1715. Il a publié le livre de chant des églises de Leipsick à 4, 5 et 6 voix, sous ce titre: *Neu-Leipziger Gesangbuch von den schœnsten und besten Liedern, verfasset mit 4 und 6 Stimmen*, etc., Leipsick, Klinger, 1682, in-8° de 1,104 pages. Il a été fait une deuxième édition de ce recueil en 1690, avec une préface de Georges Moebius, qui contient des notices sur les compositeurs des mélodies chorales.

VOSS (Charles), virtuose sur le piano, né à Strélitz, en 1810, y commença ses études musicales, qu'il continua à Berlin. Arrivé à Paris, au mois de juillet 1840, il s'y fit bientôt connaître dans les concerts et déploya une grande activité dans la production d'une multitude de fantaisies, d'arrangements, d'études décorées de titres à la mode, et enfin de musique de salon, qui a joui de la vogue pendant douze à quinze ans. Jusqu'en 1860, M. Charles Voss fut un des professeurs de piano les plus recherchés à Paris. En 1858, il fit un voyage en Italie, puis il passa environ trois mois à Bade. Le nombre de ses morceaux de piano est trop considérable pour que la liste en soit donnée ici, car on y compte environ deux cents œuvres, et peut-être plus. La plupart des opéras donnés à Paris, pendant les quinze années de son séjour dans cette ville, lui en ont fourni les thèmes; la musique de Richard Wagner même a passé par la plume de M. Voss. Il a fait de tout, des *Cascades de fleurs*, des *Méditations*, des *Galops militaires*, des *Mélancolies* et des *Larmes*, des *Polkas* et des *Quadrilles de bravoure*. J'ignore où se trouve en ce moment (1864) M. Charles Voss.

VOSS (Jules DE), officier de l'armée prussienne, mort le 1er novembre 1832, s'est fait connaître comme écrivain distingué sur l'art militaire, sur la politique et la philosophie. Parmi les nombreux ouvrages qu'il a mis au

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

jour, on remarque celui qui a pour titre : *Beleugtung der vertrauten Briefe über Frankreich des Herrn J. F. Reichardt* (Examen des lettres confidentielles de M. J.-F. Reichardt), Berlin, 1804, 1 vol. in-8° de 239 pages. Dans ce livre, où règnent un esprit de dénigrement et un sentiment haineux contre la France, on trouve des considérations développées sur le grand opéra de Paris, l'opéra italien et l'opéra allemand.

VOSSIUS (Gérard-Jean), littérateur, dont le nom était *Voss*, naquit en 1577, près de Heidelberg, de parents originaires de Termonde. Devenu orphelin à l'âge de sept ans, il fit ses études à Dordrecht et les acheva à l'université de Leyde. Ayant été nommé directeur du collége de Dordrecht à l'âge de vingt-deux ans, il se maria et eut neuf enfants, tous distingués par leur mérite, et qu'il eut la douleur de perdre. Un seul fils, Isaac, objet de la notice suivante, lui survécut. En 1618, Vossius accepta la place de professeur d'éloquence et de chronologie à l'université de Leyde. Des querelles religieuses où il fut mêlé, à l'occasion de son histoire du pélagianisme, troublèrent sa tranquillité en Hollande, tandis que le même ouvrage lui faisait obtenir la faveur du roi d'Angleterre, qui récompensa son travail par un canonicat de Cantorbéry, sans l'obliger à résidence. En 1633, Vossius abandonna l'université de Leyde pour une chaire d'histoire à la nouvelle académie d'Amsterdam. Il mourut dans cette ville, le 10 mars 1649. Les œuvres de Vossius ont été recueillies en six volumes in-folio, à Amsterdam, chez Blaeu, en 1701. On y trouve le traité *De Artium et Scientiarum natura*, dont les trois premiers livres parurent en 1650, les deux derniers en 1658, Amsterdam, in-4°, et qui fut réimprimé en 1660 sous ce titre : *De quatuor Artibus popularibus, de Philologia et Scientiis mathematicis*, Amsterdam, Blaeu, in-4°. Les quatre arts appelés *populaires* par Vossius sont la grammaire, la gymnastique, la musique et la peinture : ils sont l'objet du premier livre de son ouvrage. Le quatrième chapitre (p. 56-60) est consacré à la musique : il peut être lu encore avec fruit, sous le rapport historique. Les chapitres 19, 20, 21 et 22 du traité des sciences mathématiques, intitulé *De Universæ Matheseos natura et constitutione*, traitent (p. 79-97) de la musique contemplative, de l'antiquité de la musique, de son utilité et des parties de cet art. Le traité des institutions poétiques du même auteur (*Poeticarum institutionum libri III*, Amstelodami, Lud. Elzevirium, 1647, in-4°) renferme une multitude de passages utiles pour l'histoire de la musique des anciens. Enfin, Vossius a traité de la musique en plusieurs endroits de son livre intitulé : *De Artis Poeticæ natura ac constitutione*, Amsterdam, L. Elzevier, 1647, in-4°.

VOSSIUS (Isaac), fils du précédent, naquit à Leyde, en 1618. Élève de son père, il fit de bonnes études, et devint un des philologues les plus distingués de son temps. Après avoir passé plusieurs années au service de la reine Christine de Suède, il retourna en Hollande, en 1652. Dix-huit ans après, il passa en Angleterre, où le roi Charles II le fit chanoine de Windsor. Il mourut dans ce lieu, le 21 février 1689. Au nombre des ouvrages de ce savant, on remarque une dissertation intitulée : *De Poematum cantu et viribus rhythmi*, imprimée à Oxford, en 1673, in-8° de 136 pages. Beaucoup d'éloges ont été donnés à cette production, qui avait le mérite de l'originalité à l'époque où elle parut, mais où la matière n'est point approfondie comme elle l'a été par Boeckh, dans son excellente édition de Pindare. Toutefois, il est juste de dire que le livre de Vossius contient des observations ingénieuses concernant l'union des vers et de la musique dans les chants des Grecs et des Romains. Il y traite avec quelque étendue de la musique, des instruments, et particulièrement de l'orgue hydraulique (pages 99-106), d'après les descriptions de Héron et de Vitruve.

VOZ (Laurent DE), ou **DE VOS**, né à Anvers, en 1533, était frère de Martin de Vos, peintre célèbre. Après avoir été attaché comme musicien à la cathédrale de sa ville natale, il fut appelé à Cambrai par l'archevêque Louis de Berlaymont, en qualité de directeur de musique et de maître des enfants de chœur de la cathédrale. Son attachement pour ce prélat le fit se compromettre pendant les troubles, par la composition d'un motet qui fut la cause de sa mort. Cette aventure est rapportée en ces termes dans la *Revue cambrésienne* (année 1838, page 81) : « Laurent Voz composa » un motet à grands chœurs, de plusieurs ver- » sets de différents psaumes qui étaient si ar- » tistement arrangés, que toute l'histoire des » troubles de ce temps y était écrite; l'usurpa- » tion tyrannique d'Inchy, la perfidie du » prévôt et de sa cabale, l'ingratitude, la ré- » volte et la mort funeste de plusieurs bour- » geois, l'éloignement et les malheurs de l'ar- » chevêque, la vaine espérance des secours du » duc d'Alençon et le peu de durée de la » gloire des méchants. Ce motet fut chanté

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

» après les vêpres, un jour de fête solennelle. » D'Inchy l'entendit; il entra dans une si ter- » rible fureur, qu'il ordonna que l'on saisît » incontinent le maître de musique. On le » conduisit en prison et, sans autre forme de » procès, d'Inchy, de son autorité privée, or- » donna qu'on le pendit. On lui représenta » vainement que l'usage demandait que l'on » appelât le juge de l'Église; qu'il fallait la » cérémonie de la dégradation; rien ne put » arrêter ni suspendre l'exécution d'une sen- » tence contraire à toutes les règles. » Jean Boudelet, dit, dans ses Chroniques inédites, que cet événement arriva à la fin de janvier 1580 (1). Lacroix du Maine cite (*Bibliothèque française*) Laurent de Voz comme auteur de chansons et de motets imprimés, mais il n'indique ni les dates ni les noms d'imprimeurs. Je ne connais de ce musicien qu'un motet à cinq voix (*Cum inducerent*) publié par Pierre Phalèse dans la collection intitulée *Concentuum sacrorum quæ motecta vocant, quatuor, quinque et sex vocibus plur. celeb. auctorum*, Anvers, 1591, in-4° obl.

VRANCKENZONE (Gautier) occupait, dans les dernières années du règne de Philippe le Bon, duc de Bourgogne, la place de maître de chant (*zangmeester*) de la chapelle de la cour et de l'hôtel du duc, à La Haye. En 1465 ou 1466, il lui fut payé 15 florins du Rhin (*XVrynsgulden*) à compte du salaire qui lui était dû pour avoir écrit, noté et *relié* certain livre de déchant à l'usage de la chapelle. Charles le Téméraire lui donna, en 1469, des marques particulières d'estime et de générosité.

VREDEMAN (Jacques), professeur de musique à Leuwarden, en Hollande, enseignait déjà dans cette ville en 1600, et y vivait encore quarante ans après. On connaît sous son nom : 1° *Musica miscella o mescolanza di madrigali, canzoni e villanelle a 4 et 5 voci*, avec un texte en patois de la Frise, Leuwarden, 1603, in-4°. 2° *Isagoge Musicæ, dat is corte, perfecte ende grondighe Instructie vandt principale Musijcke soo die in allen Collegien der selver Const ghebruykt werden, ende in de vertreffelijcke groote Schoole der Stadt Leuwarden* (Instruction courte, parfaite et fondamentale concernant les principes de la musique, etc.), Leuwarden, Abraham Van den Rode, 1618, in-4° de 64 pages. Il y a une deuxième édition de cet ouvrage, imprimée en 1643, à Leuwarden.

VREDEMAN (Michel), professeur de musique à Arnheim, en Hollande, au commencement du dix-septième siècle, a publié une collection de pièces en tablature à quatre parties pour deux violes et deux guitares à cinq cordes, sous ce titre : *Der Violen Cyther mit vyf snaaren, en niewe sorte melodieuse inventie, twe naturen hebbende, vier parthyen spelende, licht te leeren, half violen, half cyther*, etc. Arnheim, J. Janssen, 1612, in-4°.

VROYE (Théodore-Joseph DE), chanoine titulaire de la cathédrale de Liége et directeur général de la musique religieuse dans ce diocèse, est né le 19 août 1804, à Villers-la-Ville, dans le Brabant (Belgique). Il a fait ses études au collége de Nivelles, où la musique lui a été enseignée par un bon maître nommé *Lebrun*. Entré au séminaire de Malines en 1823, il en sortit à la suite de difficultés relatives au collége philosophique de Louvain, et passa au séminaire de Liége, où il fut ordonné prêtre, en 1828. Après deux ans de vicariat, il devint curé de Saint-Christophe, à Liége, fut élu chanoine en 1835, grand chantre de la cathédrale dans la même année, puis examinateur synodal et président de plusieurs sociétés savantes. M. le chanoine De Vroye est aussi membre correspondant de la commission royale des monuments de Belgique. La musique religieuse, sous toutes ses formes, a été l'objet principal des études et des travaux de ce savant ecclésiastique : le plain-chant, en particulier, a fixé son attention. Son système d'amélioration de ce chant a de l'analogie avec celui de l'auteur de cette Biographie, et, seul en Belgique, M. le chanoine De Vroye est parvenu à obtenir l'unité du chant dans son diocèse. Auteur de nombreuses recherches sur les types mélodiques du chant romain, il a constaté l'existence de ces types primordiaux. Au moment où cette notice est écrite, il prépare la publication d'un livre sur ce sujet important. M. De Vroye a publié de nombreux morceaux de critique aussi remarquables par la solidité de l'érudition, que par le mérite de la forme et l'exquise politesse de l'écrivain. Parmi ses publications, on remarque : 1° *Le Vesperal*, dont la première édition a paru à Liége, Kersten, 1820. 2° Le *Graduel*, qui fut publié pour la première fois, dans la même ville, en 1831. Postérieurement, dix éditions de cha-

(1) M. E. de Coussemaker a publié dans ses *Notices sur les collections musicales de la bibliothèque de Cambrai* (Paris, Techner, 1843, in-8°, p. 158 et suiv.), le passage de ces chroniques relatif à la mort de De Voz, ainsi que l'épitaphe de celui-ci, et le fragment d'une complainte, qui lui avaient été communiqués par M. Arthur Dinaux.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

cun de ces livres ont été épuisées. 3° *Traité du plain-chant à l'usage des séminaires ;* Liége, Kersten, 1839. 4° *Manuale Cantorum ;* ibid., 1849. 5° *Processionale ;* ibid., 1849. Quatre éditions de ce livre ont été publiées. 6° *Rituale romanum ;* ibid, 1862.

Non moins zélé pour la musique d'église que pour le plain-chant, M. le chanoine De Vroye s'est attaché à la propager et à en perfectionner l'exécution. La maîtrise de la cathédrale de Liége, qui seule existe encore en Belgique, est placée sous sa direction et lui fournit une partie des voix nécessaires pour faire entendre dans son église les plus belles œuvres des diverses écoles. Le chœur, dans les occasions solennelles, est composé de cinquante voix, et le nombre total des exécutants est de plus de cent (1).

VROLIK (Guillaume), étudiant en médecine à l'Université d'Utrecht, a soutenu, pour obtenir le doctorat, le 26 mars 1821, une thèse qui a été publiée sous ce titre : *Commentatio de auditus organo cum hominis, tum animalium ;* Trajecti ad Rhenum. Paddenberg, 1822, in-8° de 96 pages, avec une planche.

VULPIAN (Alphonse), avocat et auteur dramatique, est mort à Paris, à l'âge de trente-quatre ans, le 14 octobre 1829. Au nombre de ses ouvrages, on remarque : *Code des théâtres, ou Manuel à l'usage des directeurs, entrepreneurs et actionnaires des spectacles, des auteurs et artistes dramatiques*, etc. Paris, Warée aîné, 1829, in-8°.

VULPIUS (Melchior), compositeur de musique d'église, naquit à Wasungen, dans le canton d'Henneberg, vers 1560. En 1600, il devint *cantor* à Weimar, et occupa ce poste jusqu'à l'époque de sa mort, arrivée en 1616. Les compositions connues de Vulpius sont : 1° *Cantionum sacrarum cum* 6, 7, 8 *vocibus*, etc.. Jéna, 1602, in-4°. 2° *Cantiones sacræ* 5, 6 et 8 *vocum*, part. I, Jéna, 1603, in-4°. 3° *Idem*, part. II, *ibid.*, 1604, in-4°. Les deux parties ont été réunies dans une édition publiée en 1611, à Jéna. 4° *Kirchengesænge und geistliche Lieder D. Lutheri und anderer mit vier und fünff Stimmen* (Chorals et cantiques spirituels de Luther et autres à 4 et 5 voix); Leipsick; 1604, in-4°. 5° *Canticum beatissimæ Virginis Mariæ* 4, 5, 6 *et pluribus voc.*; Jéna, 1605, in-4°. 6° *Lateinische Hochzeit Stücke* (Épithalames latins à plusieurs voix); 1608, in-fol. 7° *Opusculum novum selectissimarum cantionum sacrarum* 4, 5, 6 *et* 8 *voc.* Erfurt, 1610, in-4°. 8° *Erster Theil der sonntæglichen Evangelischen Sprüche von* 4 *Stimmen* (Première partie de passages des Évangiles des dimanches à 4 voix). Erfurt, 1619, avec une préface datée de 1612. La deuxième partie a paru en 1620, et la troisième en 1621, dans la même ville. Ces dernières parties ne furent mises au jour qu'après la mort de l'auteur. Vulpius est aussi connu comme éditeur de la traduction allemande du *Compendiolum musicæ* d'Henri Faber, par Jean Gothard, à laquelle il a ajouté un petit traité des modes et qu'il a publiée sous ce titre : *Musicæ compendium latino-germanicum M. Henrici Fabri : pro tyronibus hujus artis ad majorum discentium commoditatem aliquantulum variatum ac dispositum, cum facili brevique de modis tractatu. Septimæ huic editioni correctiori accessit doctrina :* 1° *de intervallis*, 2° *de terminis italicis apud musicos recentiores usitatissimis, ex Syntagmate Musico Michaelis Prætorii excerptis.* Jéna, 1610. Les éditions de Leipsick, 1614, in-8°; de Halle, 1620, in-8° ; de Leipsick, 1624, in-8° ; de Jéna, 1636, in-8°, et d'Erfurt, 1665, in-8°, ne sont que des copies de celle-là.

VUONNEGGER (Jean-Litavic), habitant de Fribourg en Brisgau, fut ami de Glaréan, dont il a abrégé le *Dodecachordon* dans un petit ouvrage intitulé : *Musicæ Epitome ex Glareani dodechacordo, una cum quinque vocum melodiis super ejusdem Glareani panegyrico de helveticarum XIII urbium laudibus, per Manfredum Barbarinum coregiensem.* Bâle, 1559, in-8° min. L'ouvrage est divisé en deux parties : la première traite des tons de plain-chant, en 105 pages ; la deuxième, intitulée *Mensuralis musices ex Glareani dodecachordo compendium*, commence à la page 105 et finit à la page 150. L'avertissement, daté de Fribourg en Brisgau, février 1559, dit que le véritable auteur de cet abrégé est Vuonnegger : il est très-bien fait. On trouve, dans la bibliothèque de Strasbourg, un exemplaire du même ouvrage, différent pour les dates de l'édition ci-dessus, quoique semblable pour tout le reste : l'avertissement est daté : *Anno D.* 1550, et l'année de l'impression : *Basileæ, per Henricum Petri, mense martio anno* 1557. Il est vraisemblable que les exemplaires qui ont la date de 1559, sont de l'édition de 1557, avec un autre frontispice. Brossard dit, dans ses notes manuscrites, déposées à la Bibliothèque impériale de Paris, que

(1) Je suis redevable à M. Van Elewyck des éléments de cette notice.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

dans cette même année 1557, on imprima une traduction allemande de cet abrégé. Cette traduction, si elle existe, n'a été connue d'aucun bibliographe.

VUYLAERT, VUILAERT ou **VILAERT**. *Voyez* **WILLAERT** (Adrien).

VYRE (Jean), organiste et facteur d'orgues à Bruges, au quatorzième siècle, est cité dans le registre n° 13075 de la Chambre des comptes, aux Archives du royaume de Belgique, comme *Maistre des orgues*. Il lui est fait un payement en 1387, *pour porter unes orgues par forche* (force) *de gens, tant par l'eauwe* (l'eau) *comme par terre, de Bruges à Arras*, par ordre de Philippe le Hardi, duc de Bourgogne.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

W

WACH (Charles-Godefroid-Guillaume), contrebassiste distingué, né à Lœban, dans la Lusace supérieure, le 16 septembre 1756, fit ses premières études musicales et littéraires dans l'école de ce lieu, et apprit à jouer du piano, du violon et de la flûte ; puis il alla suivre un cours de droit à l'université de Leipsick, en 1777. Lorsque ce cours fut achevé, Wach résolut de s'adonner exclusivement à la musique, et se livra particulièrement à l'étude du violoncelle et de la contrebasse. Il acquit une habileté remarquable sur ce dernier instrument et fut employé, pour le jouer, dans les églises, au théâtre et au grand concert de Leipsick En 1804, il voyagea en Hollande, où on lui offrit une place de première contrebasse de la société *Felix Meritis*, qu'il n'accepta pas. En 1805, il brilla dans quelques concerts à Berlin, puis retourna à Leipsick, où il est mort le 28 janvier 1833. Wach a arrangé en quintettes, sextuors, etc., plusieurs opéras, entre autres *Le Prisonnier*, de Della Maria, et *La Famille suisse*, de Weigl ; *Les Sept Paroles de Jésus-Christ*, de Haydn, etc.

WACHSMANN (Jean-Jacques), directeur de musique de l'église principale, du séminaire et de la société de chant de Magdebourg, né en 1791, s'est fait connaître avantageusement par les ouvrages dont voici les titres : 1° *Choralmelodie zum Magdeburg. Gesangbuch* (Mélodies chorales pour le livre de chant de Magdebourg). Magdebourg 1821-1822, Heinrichshofen, in-4°. 2° *Praktische Singschule oder Anweisung für Lehrer und Schüler, welche sich selbst in Gesang unterrichten wollen* (École pratique de chant, ou instruction pour les professeurs et pour les élèves qui veulent s'instruire eux-mêmes). 1re, 2me et 3me livraisons. Magdebourg, Heinrichshofen, in-4°. 3° *Gesangfibel für elementar Klassen* (A B C du chant, pour les classes élémentaires), Magdebourg, Heinrichshofen, 1822, grand in-8°. 4° *Gesangfibel in Ziffern* (Premiers exercices de chant en chiffres) ; *ibid.*, 1827, in-8°. 5° *Altargesænge* (Chant de l'autel) ; *ibid.*, 1828, in-8°. 6° *Elementarschule für Piano forte* (Méthode élémentaire pour le piano) ; *ibid.*, 1838. Une deuxième édition de cet ouvrage a été publiée en 1841. 7° *Quatre Lieder* à voix seule avec accompagnement de piano ; *ibid.*, 1836. 8° *Vier stimmige Schulgesange* (Méthode de chant à 4 voix) ; *ibid.*, 1840.

WACHTER (Jean-Michel), voyez **WÆCHTER**.

WACHTER (Ulrich-Benjamin), professeur de musique à Saint-Gall (Suisse), aujourd'hui vivant (1805), est auteur d'un livre qui a pour titre *Ausfuhrliche theoretische Einleitung in die Gesang und Instrumentalmusik* (Introduction théorique et analytique à la musique vocale et instrumentale) ; Saint-Gall, chez l'auteur, 1831.

WACKENRODER (Guillaume-Henri), amateur des arts et jeune homme distingué par les qualités de l'esprit, né à Berlin en 1772, mourut, à Hambourg, à la fleur de l'âge, le 13 février 1798. Il était référendaire de la chambre de justice à Berlin. Il avait fourni au poète Tieck (*voyez* ce nom) la deuxième partie du livre de celui-ci, intitulé *Phantæsie über die Kunst* (Fantaisie sur l'art), qui concerne spécialement la musique.

WACKENTHALER (Joseph), organiste et maître de chapelle de la cathédrale de Strasbourg, est né à Schlestadt, le 20 novembre 1795. Son père, organiste de l'église principale de cette ville, cultiva les heureuses dispositions pour la musique de son fils aîné, sans lui faire négliger toutefois les études littéraires. Joseph Wackenthaler partagea tous les premiers prix du collége de sa ville natale avec les élèves les plus distingués. A l'époque où il termina ses études, il eut d'abord le dessein d'entrer dans les ordres ; mais sa vocation, plus décidée pour la culture de la musique religieuse, le fit renoncer à ce projet. Son talent de pianiste et le succès de ses premières compositions le firent appeler à Strasbourg, en 1819, pour succéder à Spindler, qui avait été un de ses maîtres de composition. Dans ce poste important, Wackenthaler écrivit plusieurs messes à grand orchestre et tous les motets qui furent exécutés dans cette cathédrale. En 1833, la place d'organiste de cette église ayant été réunie à celle de maître de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

chapelle, l'artiste, objet de cette notice, y donna de nouvelles preuves de l'étendue de ses connaissances et de son habileté, en jouant le noble instrument dans la manière de J.-S. Bach et des autres grands organistes allemands. M. Wackenthaler a composé un grand nombre de pièces d'orgue d'un style sévère qui se sont répandues dans toute l'Alsace. On lui doit aussi un traité du plain-chant et un traité d'accompagnement de ce chant qui ont reçu l'approbation des autorités compétentes. Enfin, il a revu avec soin les nouvelles éditions du Vespéral et du Graduel de son diocèse, et les a purgées des fautes nombreuses qui se faisaient remarquer dans les anciennes éditions.

Un fils de cet artiste, *Xavier Wackenthaler*, fut organiste à Paris et professeur d'orgue à l'école de musique religieuse dirigée par Niedermeyer (voyez ce nom). Il est mort à Strasbourg, le 11 octobre 1850, à l'âge de 33 ans.

WADE (Richard), amateur de musique et claveciniste, vivait à Londres vers 1750. Il est auteur d'un ouvrage publié sous le voile de l'anonyme, et qui a pour titre : *The Harpsichord illustrated and improv'd wherein is shewn the italian manner of fingering, with suites of lessons for beginners, and those who have already proficients on that instrument and the organ. With rules for attaining to play à Thorough-Bass, also with rules for tuning the Harpsichord or spinnet* (Le clavecin expliqué et perfectionné, où est exposée la manière italienne de doigter, avec des suites de leçons pour les commençants et pour ceux qui ont déjà acquis de l'habileté sur cet instrument et sur l'orgue. Suivi de règles pour apprendre à accompagner la basse continue, et de règles pour accorder le clavecin ou l'épinette). Londres (sans date), in-4°. Le professeur Jousse (voyez ce nom) possédait un exemplaire de cet ouvrage, avec un envoi signé du nom de *Richard Wade*.

WÆCHTER (Jean-Michel), chanteur de la cour de Saxe, à Dresde, est né, le 2 mars 1796, à Nappersdorf en Autriche. Après avoir fait ses études musicales à Vienne, il y commença sa carrière théâtrale, comme baryton, en 1816, et ses débuts furent heureux. Deux ans après, il entreprit des voyages en Allemagne, et chanta avec succès sur les principaux théâtres. En 1824, il fut engagé de nouveau pour l'Opéra de la cour impériale ; il y resta jusqu'en 1827, époque où il accepta la place qu'il occupa ensuite à la cour du roi de Saxe. Il s'y trouvait encore au commencement de 1840. Il est mort à Dresde, le 26 mai 1853. La femme de cet artiste, née *Thérèse Wittmann*, vit le jour à Vienne, le 31 août 1802. Elle accompagna son mari à Dresde et fut attachée à l'Opéra de cette ville, en qualité de cantatrice.

WÆLDER (G.), organiste à Augsbourg, en 1844, s'est fait connaître par un ouvrage qui a pour titre : *Generalbasslehre in Verbindung der Grundenfænge des Præludirens und Modulirens* (Science de l'harmonie dans ses rapports avec l'art de préluder et de moduler) ; Augsbourg, Bœhm.

WAELRANT (Hubert), né à Anvers, en 1517, fut un des musiciens distingués du seizième siècle. L'incertitude sur le lieu de sa naissance dans laquelle j'étais, lorsque j'ai publié la première édition de la *Biographie des musiciens*, provenait de ce que le neuvième livre de motets à cinq et six voix, publié par P. Phalèse, porte au frontispice ces mots : *Liber nonus cantionum sacrarum vulgo motetta vocant, quinque et sex vocum a D. Huberto Waelrant At.*, etc. Ces lettres *At.*, me paraissent signifier ou *Athumensis* (d'Ath) ou *Atrebatensis* (d'Arras); mais vraisemblablement il devait y avoir un trait sur l'*a*, en abrégé *Ant.*, c'est-à-dire *Antverpiensis*, car M. de Burbure a acquis la preuve, par des pièces authentiques, que Waelrant était d'Anvers. Quoi qu'il en soit, il paraît certain que ce musicien alla, dans sa jeunesse, à Venise, étudier sous la direction de son compatriote Adrien Willaert, et qu'il publia ses premières compositions dans cette ville. Il était vraisemblablement de retour en Belgique avant 1547 ; car il existe une tradition d'après laquelle il aurait établi une école de musique à Anvers, vers cette année, et y aurait enseigné la solmisation par la gamme de sept notes, au moyen des sept syllabes *bo, cé, dé, ga, lo, ma, ni*, abandonnant ainsi la méthode des muances, alors généralement en usage (*voyez* Anselme de Flandre, De Putte (Henri), Calwitz, Urena (Pierre de), Caramuel de Lobkowitz, Hitzler (Daniel), Lemaire, Gibel (Othon), Buttstedt et Mattheson). La méthode attribuée à Waelrant fut appelée *bocédisation*. Waelrant établit aussi, à Anvers, un commerce de musique en société avec Jean Laet. Le plus ancien ouvrage produit par cette association est un recueil composé par Waelrant et qui a pour titre : *Le premier livre de chansons françoises et italiennes à cinque voix, nouvellement composées par*, etc. En Anvers, par Hubert Waelrant et Jean Laet,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

1558, in-4° obl. Ce musicien distingué a été l'éditeur de plusieurs recueils de chansons et de motets, parmi lesquels on remarque celui-ci : *Jardin musiqual, contenant plusieurs belles fleurs de chansons choysies d'entre les œuvres de plusieurs auteurs excellens en l'art de musique, ensemble le blason du beau et laid tetin, propices tant à la voix comme aux instrumens. Le premier livre.* En Anvers, par Hubert Waelrant et Jean Laet (sans date), in-4° obl. Ce recueil renferme quelques morceaux composés par l'éditeur. Waelrant mourut à Anvers, le 19 novembre 1595, à l'âge de soixante-dix-huit ans, et fut inhumé dans l'église cathédrale. On ne connaît de la composition de cet artiste que les ouvrages suivants : 1° *Liber nonus cantionum sacrarum vulgo motetta vocant, quinque et sex vocum, a D. Huberto Waelrant At.* Lovanii apud Petrum Phalesium, 1557, in-4°. 2° *Madrigali et Canzoni francesi a 5 voci.* Anvers, Tilman Susato, 1558, in-4° obl. 3° *Canzoni alla napoletana a 3 et 4 voci.* Venise, 1565, in-4°. Cette édition est la deuxième ; j'ignore la date de la première. On trouve aussi des pièces de sa composition dans les recueils suivants : 4° *Symphonia angelica di diversi eccellentissimi musici a 4, 5 et 6 voci, nuovamente raccolta per Uberto Waelrant et data in luce.* Anvers, Waelrant et Jean Laet, 1565, in-4° oblong. Des exemplaires de cette édition ont un frontispice qui porte l'indication de Venise et la même date. Une autre édition a été donnée à Anvers par Pierre Phalèse, en 1585, et une troisième, en 1594. 5° *Canzoni scelti di diversi eccellentissimi musici a 4 voci.* Anvers, P. Phalèse, 1587, in-4° obl. On trouve des compositions de Waelrant dans les recueils intitulés : 1° *Madrigali et Canzoni francesi a 5 voci.* Anversa, per Tilmano Susato, 1558, in-4° obl. 2° *Canzoni alla Napoletana a 3 et 4 voci.* Venetiis (sic), 1565 (sans nom d'imprimeur), in-4°.

WAET (Jacques) ; *Voyez* **VAET** (Jacques).

WAGENSEIL (Jean-Christophe), docteur en droit, naquit à Nuremberg, le 26 novembre 1633, parcourut pendant six années l'Europe et une partie de l'Afrique, prit ses degrés à Orléans, en 1665, puis fut nommé professeur d'histoire et de droit à l'université d'Altdorf, et, en dernier lieu, bibliothécaire de cette Académie. Il mourut le 9 octobre 1708, à l'âge de soixante-quinze ans. On a de ce savant un livre intitulé : *De sacri Rom. Imperii libera civitate Noribergensi commentatio. Accedit de Germaniæ phonascorum* (maîtres chanteurs) *origine, præstantia, utilitate et institutis, sermone vernaculo liber. Altorfii Noricorum, Typis impensisque Jodoci Wilhelmi Kohlesii*, 1697, in-4° de 576 pages. La partie du livre relative aux maîtres chanteurs allemands comprend pages 435 à 576. On y trouve, dans un appendice de 8 pages, des mélodies de chants des célèbres poètes-musiciens du moyen âge, Henri Hublings, Frauenlob, Louis Marner et Reyenbogen.

WAGENSEIL (Georges-Christophe), claveciniste et compositeur, naquit à Vienne, en 1688. Fux fut son maître de contrepoint : on ignore le nom de l'artiste qui lui apprit à jouer du clavecin. Il fut le maître de musique de l'impératrice Marie-Thérèse, qui lui accorda une pension de quinze cents florins dans sa vieillesse. Attaqué d'un rhumatisme goutteux qui avait presque paralysé l'usage de ses doigts, et déjà parvenu à l'âge de quatre-vingt-quatre ans, il joua du clavecin devant l'historien de la musique Burney. Celui-ci assure, dans la relation de ses voyages, qu'on pouvait encore juger de son habileté d'autrefois. Wagenseil avait été, dans sa jeunesse, le compositeur à la mode pour le clavecin, et longtemps après, sa musique était encore recherchée. On se rappelle que Mozart, jouant, à Vienne, devant l'Empereur, en 1762, dit à cet artiste : *Monsieur, je vais jouer un de vos concertos : veuillez me tourner les pages.* Wagenseil mourut à l'âge de quatre-vingt-douze ans, vers la fin de 1779. Il s'était essayé au théâtre; car j'ai vu de lui un opéra intitulé *Sirve*, à Milan. On connaît aussi de sa composition *Gioas re di Giuda*. Un *Confitebor* à 4 voix, un *Salve regina* et un *Magnificat*, sont tout ce qu'on connaît de sa musique d'église. Ses œuvres de musique instrumentale imprimés sont : 1° *Suavis artificiose elaboratus concentus musicus continens 6 parthias selectas ad clavicembalum compositas.* Bamberg, 1740. 2° *Sei divertimenti di cembalo*, op. 1. Vienne. 3° Six *idem*, op. 2, *ibid.* 4° Six *idem*, op. 3, *ibid.* 5° Quatre symphonies pour le clavecin, avec 2 violons et basse, op. 4, *ibid.* 6° Deux divertissements pour clavecin, violon et basse, et un troisième pour 2 clavecins, op. 5, *ibid.* 7° Six sonates pour clavecin et violon, op. 6, à Paris. 8° Quatre symphonies pour le clavecin avec 2 violons et basse, op. 7, *ibid.* 9° Deux symphonies *idem*, op. 8; à Vienne. Wagenseil a laissé en manuscrit. 10° Trente symphonies pour la chambre

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

et l'orchestre. 11° Trente-six trios pour 2 violons et basse. 12° Vingt-sept concertos pour le clavecin. 13° Cinq suites de petites pièces pour le clavecin. Tous ces ouvrages se trouvaient chez Breitkopf, à Leipsick, au commencement du dix-neuvième siècle.

WAGENSEIL (Chrétien-Jacques), licencié à Kaufbauern, en Souabe, né dans ce lieu le 23 novembre 1756, a été l'éditeur d'un recueil périodique intitulé : *Magazin von und für Schwaben*, etc. (Magasin de la Souabe et pour la Souabe, etc.). Memmingen, 1788. On y trouve quelques articles concernant la situation de la musique dans cette partie de l'Allemagne.

WAGNER (Christophe), né à Weydenberg, près de Bayreuth, le 9 novembre 1615, composa les mélodies de quelques chants de l'église protestante, entre autres du cantique *So gebst du nun, mein Jesu*, etc., cité par Wetzel, dans son Histoire de cantiques, t. III, p. 351.

WAGNER (Gothard), bénédictin bavarois, naquit en 1670, à Erding, près d'Augsbourg, fit ses vœux à l'abbaye de Tegernsée, en 1700, et y mourut en 1739. Sa musique d'église a été estimée en Allemagne, particulièrement en Bavière. On a imprimé de sa composition : 1° *Der Marianische Schwan, vor seinem Tode, das Lob Maria Verkündigend, von etliche und* 80 *Arien* (Le cygne de Marie chantant les louanges de la mère de Dieu avant sa mort, en quatre-vingt et quelques airs). Augsbourg, 1710, in-4°. Ce recueil fait beaucoup d'honneur à son auteur. 2° *Musikalischer Hof-Garten, der übergebenedeyten Himmels Kœnigin allzeit Jungfräuen und Mutter Gottes Mariæ, von* 100 *a canto oder Alto nebst B. C. gesetzen Arien* (Jardin musical de cour, consistant en 100 airs pour soprano ou alto avec basse continue). Augsbourg, 1717, in-4°. 3° *Der Marianische Spring-Brunn in dem Musikalischen Hof-Garten der Jungfrauen und Mutter Gottes Maria in* 31 *Arien, a canto oder Alto solo* (La source d'eau vive dans le jardin musical de Marie, vierge et mère de Dieu, consistant en 31 airs pour soprano ou alto). Augsbourg, 1720, in-4°. 4° *Das Marianische Immelein, in sich haltend* 52 *Arien oder teutsche Motetten a Canto, Alto, Tenore e Basso solo, nebst Zugehœrigen Instrumenten* (La petite abeille de Marie, recueil de 52 airs ou motets allemands pour soprano, alto, ténor et basse solo, avec accompagnement d'instruments). Augsbourg, 1730, in-4°.

WAGNER (Georges-Godefroid), né à Muhlberg, le 5 avril 1698, se livra dès sa jeunesse à l'étude du clavecin, du violon et de plusieurs autres instruments. Le séjour qu'il fit ensuite à Leipsick, pour y suivre les cours de l'université, lui fournit l'occasion d'entendre les bons violonistes qui s'y trouvaient, et surtout de former son goût, en assistant, pendant trois ans, à l'exécution des compositions de J. S. Bach. En 1720, Wagner fut appelé, à Plauen, en qualité de *cantor;* il occupait encore cette place en 1740. Il est mort à Plauen en 1759. Ce musicien distingué a laissé en manuscrit beaucoup de morceaux de musique d'église, des oratorios, des ouvertures pour l'orchestre, des concertos, trios et solos pour violon.

WAGNER (Jean-Joachim), très-bon facteur d'orgues, vécut à Berlin au commencement du dix-huitième siècle. Ses principaux ouvrages ont été : 1° L'orgue de l'église Sainte-Marie, à Berlin, composé de quarante jeux, trois claviers et six soufflets, construit en 1722. Longtemps après, Vogler a appliqué à cet instrument son système de simplification. 2° L'orgue de l'église de la garnison, composé de cinquante et un jeux, terminé en 1725. 3° L'orgue à deux claviers et pédale, composé de trente jeux, dans l'église paroissiale de Berlin, construit en 1730. 4° Celui du temple de Jérusalem, dans la même ville, de vingt-six jeux, deux claviers et pédale, achevé en 1732. 5° L'orgue de l'église Saint-Georges, de Berlin, à deux claviers. 6° L'orgue de l'église Sainte-Marie, de quarante jeux, trois claviers, pédale, etc. 7° Plusieurs petits instruments de huit pieds, à un ou deux claviers.

WAGNER (Jean-Michel), et son frère *Jean*, facteurs d'orgues et de clavecins renommés, vécurent à Schmiedtfeld, près de Henneberg, vers le milieu du dix-huitième siècle. En 1770, ils construisirent dans la grande église d'Arnheim, en Hollande, un orgue composé de quarante-sept jeux, trois claviers, pédale et huit soufflets de dix pieds de longueur sur six de largeur. Cet instrument leur fut payé cent mille florins (?). Les clavecins des frères Wagner ont eu de la réputation.

WAGNER (Chrétien-Salomon), né à Medingen, en 1754, et son frère aîné, Jean-Gottlob, furent facteurs d'instruments à Dresde, et travaillèrent ensemble jusqu'à la mort de Jean-Gottlob, en 1789. Chrétien-Salomon continua seul alors la fabrication des instruments. Il vivait, encore à Dresde en 1806. Les frères Wagner construisirent, en 1786, un instrument à trois claviers auquel ils donnèrent

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

le nom de *clavecin royal*. Le nombre de pianos et de clavecins sortis de leurs ateliers s'élève à plus de huit cents.

WAGNER (.....); on a sous ce nom un écrit intitulé : *Etwas von und über Musik* (Quelque chose concernant la musique). Francfort-sur-le-Mein, 1778, in-8° de douze feuilles.

WAGNER (Jean-Georges), professeur de philosophie à Würzbourg, né à Ulm, le 21 janvier 1775, et auteur de nombreux ouvrages remarquables par l'originalité des idées, concernant les diverses parties de la philosophie, a écrit aussi plusieurs bonnes dissertations sur l'esthétique musicale, sur le chant et sur les instruments, sur la modulation et sur la composition, dans les volumes 25e et 26e de la *Gazette musicale* de Leipsick.

WAGNER (Jacques-Charles), né à Darmstadt, le 22 février 1772, fut d'abord élève de Portmann, puis reçut des leçons de l'abbé Vogler, vers 1791. Admis en 1790 à la chapelle du grand-duc de Hesse-Darmstadt, il y brilla comme virtuose sur le violon, depuis cette époque jusqu'en 1803. En 1808, il fit un voyage à Paris et s'y fit connaître comme musicien distingué. De retour à Darmstadt, il obtint la place de maître de concert de la cour, et quelques années après, le prince lui accorda le titre de maître de chapelle. Il mourut dans cette ville, le 25 novembre 1822, à l'âge de cinquante ans. Wagner a écrit pour le théâtre de Darmstadt : 1° *Pigmalion*, grand opéra en deux actes. 2° *Der Zahnartz* (Le Dentiste), opéra comique en un acte, représenté en 1810. 3° *Herodes von Bethleem*, en deux actes, dans la même année. 4° *Adonis*, monodrame. 5° *Nitétis*, grand opéra en trois actes, représenté en 1811. 6° *Chimène*, grand opéra en trois actes, représenté en 1821. 7° Plusieurs cantates dramatiques, en diverses circonstances, pour le service de la cour de Darmstadt. Wagner a publié de sa composition : 1° Première symphonie à grand orchestre; Darmstadt, chez l'auteur. 2° Deuxième *idem*; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 3° Ouverture à grand orchestre, n° 1 (en *ut*); n° 2 (en *re*), Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 4° Ouverture pour *la Pucelle d'Orléans*, ibid. 5° *idem* pour le drame *Goetz de Berlichingen*, ibid. 6° Trois trios pour flûte, violon et violoncelle, op. 1; Heilbronn, 1795. 7° Trois sonates pour piano et violon, op. 4; Brunswick. 8° Quarante duos pour deux cors, op. 5; Darmstadt, 1790. 9° Plusieurs thèmes variés pour piano. 10° Quelques petites compositions pour flûte et pour violon. Dans ses dernières années, Wagner s'occupa particulièrement de la théorie et de la critique de la musique. On a de lui un livre intitulé : *Handbuch zum Unterricht für die Tonkunst* (Manuel pour l'enseignement de la musique); Darmstadt, 1802. Il a fourni aussi quelques articles de critique à la *Gazette musicale* de Leipsick.

WAGNER (Ernest-David), directeur de musique et organiste à l'église de la Trinité à Berlin, est né le 18 février 1806, à Drambourg (Poméranie). Une première instruction incomplète lui fut donnée par son père, pour le piano, et par son frère aîné pour le violon; puis il se livra seul à l'étude de plusieurs autres instruments. Dès l'âge de douze ans, il remplissait les fonctions d'organiste et de *cantor* dans les églises de quelques villages voisins. Destiné à l'état ecclésiastique, il dut interrompre ses études, à cause de la mort de ses parents et fut obligé d'accepter une place de précepteur, à l'âge de dix-huit ans. Quelque temps après, il entra au séminaire de Coslin. En 1827, on lui confia les places d'organiste et de professeur de la première école des filles à Neu-Stettin. Ce fut alors qu'il prit la résolution de suivre la carrière de musicien. Dans le but de perfectionner ses connaissances dans l'art, il écrivit au ministre des cultes pour solliciter son admission à l'Institut de musique religieuse de Berlin, et, comme preuve de sa capacité, il accompagna sa demande d'un morceau de sa composition pour piano et orchestre. Sa requête ayant été favorablement accueillie, il partit pour Berlin, en 1830, ayant déjà atteint l'âge de vingt-quatre ans. Son professeur d'orgue à l'Institut fut A.-W. Bach, et Killitschgy lui donna des leçons de piano. Plus tard, il fut aussi élève de l'Académie royale des beaux-arts et y reçut de Rungenhagen des leçons de théorie de la musique. Plusieurs de ses compositions furent exécutées aux séances publiques de l'Académie, depuis 1835 jusqu'en 1838, et des prix lui furent décernés. Ses études musicales étant terminées, Wagner obtint les places de directeur de musique et de *cantor* à l'église Saint-Matthieu de Berlin, et, le 1er avril 1848, il fut nommé organiste de l'église de la Trinité, en remplacement de Kühnau. En 1858, cet artiste estimable a obtenu le titre honorifique de directeur royal de musique. Dès 1837, il était membre de l'Académie de chant, pour laquelle il a écrit divers morceaux de musique religieuse. Au nombre de ses compositions, on remarque : 1° Le Psaume *Gott ist meine Zuversicht*,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

pour des voix d'hommes, op. 1; Berlin, Bechtold et Hartje. 2° Deux motets *idem*, op. 6; Leipsick, Klemm. 3° Des *Lieder* à voix seule et pour des voix d'homme. 4° Des pièces de différents genres, en général faciles, pour le piano. 5° Préludes d'orgue pour quarante-huit mélodies chorales, op. 16; Berlin, Trautwein (Bahn). 6° *Choralbuch* (Livre choral) contenant les mélodies connues, arrangées pour piano; *ibid.*

WAGNER (Guillaume-Richard), musicien et poëte novateur, est né à Leipsick, le 22 mai 1813. Il n'était âgé que de dix mois lorsqu'il perdit son père, qui était greffier du tribunal. Sa mère ayant contracté un nouveau mariage avec l'acteur et peintre, Louis Geyer, qui bientôt après fut engagé au théâtre de Dresde, toute la famille alla se fixer dans cette ville. D'après le désir de son beau-père, Wagner était destiné à cultiver la peinture. Ce projet ne reçut pas son exécution, parce que Geyer mourut avant que l'enfant eût accompli sa septième année. A l'âge de neuf ans, il fut envoyé par sa mère à l'école de La Croix. Plus tard, il reçut quelques leçons de piano d'un précepteur qui lui expliquait *Cornelius Nepos*; mais l'indépendance de son caractère ne s'accommodant pas de l'éducation régulière qui lui était donnée, il rompit avec son maître et n'eut plus d'autre guide que lui-même. Passionné pour la poésie, il la cultiva avec zèle et se rendit à Leipsick, où il entra dans l'école de Nicolai. Il s'y occupait d'une tragédie dont il avait conçu le plan, lorsque l'audition d'une symphonie de Beethoven fit sur lui une impression si profonde, qu'il prit dès lors la résolution d'être musicien. Entré à l'Université, il y suivit les cours de philosophie et d'esthétique, et dans le même temps il se livra à l'étude de l'harmonie et de la composition sous la direction de Weinlig, *cantor* de l'école Saint-Thomas. Le premier fruit de cette étude fut une ouverture qu'il écrivit et qui fut exécutée aux concerts du *Gewandhaus*. Elle fut suivie, après plusieurs autres travaux, d'une symphonie, qui fut également entendue avec quelque succès dans la même salle de concert, le 10 janvier 1833.

Les éléments de la suite de cette notice vont être tirés de la longue préface placée par Wagner en tête du recueil des poëmes de trois de ses opéras (1), et à laquelle il a donné le titre de *Communications à mes amis* (*Mittheilungen an meine Freunde*). Rien de plus curieux que ce morceau, dont l'étendue est de près de deux cents pages; car il ne nous fait pas seulement connaître les vues de l'artiste et l'histoire de ses œuvres, il nous révèle l'homme tout entier. Or, comme le dit Wagner lui-même, l'homme est inséparable de l'artiste. Il s'explique à ce sujet d'une manière catégorique dès la première page de ses révélations : « J'adresse, dit-il, ces communications à mes amis; car je ne puis être compris que par ceux qui éprouvent le besoin et le désir de me comprendre, et ceux-là ne peuvent être que mes amis. Mais je ne puis considérer comme tels ceux qui disent m'aimer *comme artiste*, et qui croient devoir me refuser leur sympathie *comme homme*, parce qu'ils confondent le nom d'*homme* avec celui de *sujet*. Si la séparation de l'artiste de l'homme est aussi dépourvue de bon sens que la séparation de l'âme d'avec le corps (!), il est certain que jamais artiste n'a pu être aimé, jamais son art n'a pu être compris, sans qu'il fût aimé (du moins involontairement) comme homme, et sans qu'on comprît à la fois ses œuvres et sa vie. »

Wagner avait atteint sa vingtième année, lorsqu'on exécuta sa symphonie à Leipsick : il n'entendit pas son œuvre, parce que le mauvais état de sa santé l'avait obligé de s'éloigner de cette ville pour aller chercher un climat plus doux à Würzbourg, près de son frère, professeur de chant et père de la cantatrice Johanna Wagner. Se trouvant dans une situation de santé meilleure, après une année de calme et de repos, Richard Wagner s'occupa de la recherche d'une position; il la trouva dans la place de directeur de musique au théâtre de Magdebourg, où il fut installé dans les derniers jours de 1834. Ainsi qu'il le dit lui-même, il ne connaissait jusqu'à cette époque que l'imitation du style des compositeurs renommés. L'*Obéron*, de Weber, et le *Vampire*, de Marschner, qu'on représentait alors à Leipsick, lui donnèrent l'idée d'un texte d'opéra intitulé *Les Fées*, qu'il tira d'une nouvelle de Gozzi : il le mit immédiatement en musique (1). Cette musique était l'écho des impressions qu'avaient produites sur lui les œuvres de Beethoven et de Weber. Bientôt désabusé sur son ouvrage, et placé sous l'empire de passions d'un autre genre, que ses relations de théâtre avaient attisées, il sentit ses idées se modifier et prendre

(1) Drei Operndichtungen nebst Mittheilungen an seine Freundeals Vorwort; Leipsick, Breitkopf et Hærtel, 1852, 1 vol. pet. in-8°.

(1) Lobe donne un autre titre à cet ouvrage : il l'appelle *La femme comme serpent.*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

des tendances plus individuelles. Ce fut alors qu'il conçut le plan d'un opéra intitulé *La Novice de Palerme*, qui fut représenté sur le théâtre de Magdebourg, le 29 mars 1836, et ne réussit pas. Le mécontentement qu'eut Wagner de la chute d'un ouvrage auquel il attachait alors de l'importance, lui fit abandonner sa place dans la même année (1). Au commencement de 1837, on le retrouve à Kœnigsberg, dans la position de chef d'orchestre du théâtre; mais, par des motifs qui ne sont pas connus, il n'y resta que quelques mois. Lui-même garde le silence sur cette époque de sa vie, dans ses *Communications à ses amis*. J'ai tiré ce renseignement des journaux allemands de musique qui paraissaient alors. Autant qu'on peut comprendre son récit (page 45), c'est à la même époque que dut avoir lieu le mariage qu'il contracta *trop légèrement*, dit-il. Voici la traduction de ses paroles : « J'étais » amoureux; je me mariai par obstination, et » je rendis malheureux moi-même et autrui, » tourmenté par les ennuis de la vie domes- » tique pour laquelle je ne possédais pas le » nécessaire. C'est ainsi que je tombai dans » la misère, dont les effets tuent tant de » milliers d'individus. »

Engagé comme directeur de musique du théâtre de Riga, Wagner se rendit dans cette ville. Il y eut d'abord le projet de composer un opéra-comique dont il tira le sujet des *Mille et une Nuits* : il en écrivit les deux premières scènes; mais bientôt, dit Lobe, il vit avec effroi qu'il s'engageait dans une mauvaise voie, en imitant le style de la musique d'Auber, et il abandonna cette entreprise. Résolu de sortir de la malheureuse situation où il se trouvait et de se rendre à Paris, pour y écrire un grand opéra, il conçut le plan d'un ouvrage de ce genre, et en tira le sujet d'un roman de Bulwer. C'était *Rienzi, le dernier des tribuns*. Travaillant avec ardeur, il acheva dans l'été de 1839, le texte de cet ouvrage, ainsi que la musique des deux premiers actes. Ce fut alors que, poussé par le désespoir, *il rompit*, dit-il, *les rapports qui avaient existé jusqu'à ce moment*, et se mit en route directement de Riga pour Paris, sans posséder les ressources nécessaires pour un si long voyage. Le vaisseau sur lequel il s'était embarqué fut battu par la tempête et jeté sur les côtes de la Norwége. Ces rudes épreuves et la vue des contrées du Nord furent pour lui l'occasion d'une nouvelle inspiration : il en rapporta l'ébauche du *Vaisseau fantôme*. Arrivé à Boulogne, il y resta quatre semaines et y fit la connaissance de Meyerbeer, qui se montra pour lui plein de bienveillance et de générosité, et qui, après son arrivée à Paris, le présenta à M. Léon Pillet, directeur de l'Opéra. En entrant dans la capitale de la France, Wagner ne possédait que l'ébauche d'un opéra et l'espoir d'un temps meilleur. « Je me fiais en la musique, dit-il; la musique, » langue universelle, et je la croyais propre à » remplir, entre la vie parisienne et ma per- » sonne, une lacune sur l'existence de laquelle » mon sentiment intérieur ne pouvait me » tromper » (Page 52 des *Communications à ses amis*.)

Le premier soin de Wagner fut de chercher des compatriotes qui pussent l'aider à sortir de sa position actuelle. M. Maurice Schlesinger, alors éditeur de musique et propriétaire de la *Gazette musicale*, fut celui qui lui rendit les services les plus utiles, en le chargeant de travaux dont le salaire suffisait aux besoins les plus pressants. Puis il le mit en relation avec les artistes et les littérateurs qui pouvaient l'aider à se faire connaître et à réaliser ses espérances en lui-même. Souvent aussi, M. Schlesinger essayait de le diriger par ses conseils. Tantôt il lui faisait composer des romances sur des paroles françaises, afin que son nom pénétrât dans les salons; mais les formes insolites de ces *mélodies* et les difficultés dont elles étaient remplies, à cause de l'ignorance absolue du compositeur dans l'art du chant, rebutèrent les chanteurs : pas un d'eux ne voulut se hasarder parmi les écueils de cette musique aussi étrangère aux habitudes de leur oreille qu'à celles de leur larynx. Plus tard, Schlesinger obtint de la société des concerts du Conservatoire la promesse qu'on essayerait une ouverture de son protégé, si l'effet répondait à ce qu'il annonçait. Sur cette assurance, Wagner se mit au travail, traça le plan d'une ouverture pour le *Faust* de Goethe, qui ne devait être que le premier morceau d'une grande symphonie sur le même sujet, et acheva rapidement cette œuvre. On en fit une répétition, qui parut une longue énigme aux exécutants. Après cette épreuve, il ne fut plus question du placement de l'ouverture dans le programme d'un concert. Schlesinger et les autres amis de Wagner avaient conçu le projet de lui faire écrire un opéra de genre mixte pour le théâtre de *la Renaissance*. A cette occasion, il se souvint de son ancien livret de *la Défense de l'amour* :

(1) Lobe mentionne aussi un opéra intitulé *la Défense d'amour*, que Wagner envoya alors à Berlin, et dont il ne put obtenir la représentation.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

on en commença une traduction française, et on en confia l'arrangement à un littérateur connu par ses succès au théâtre; *mais* celui-ci déclara bientôt que cette pièce n'avait aucune chance de réussite sur la scène française, et il n'en fut plus question.

Par une disposition d'esprit qui peut paraître fort bizarre au premier aspect, mais qui n'est qu'une conséquence naturelle de l'organisation de Wagner, il éprouvait peu de regrets de ces contre-temps. Il s'en rehaussait même à ses propres yeux: car il considérait comme indigne de lui de descendre des hauteurs auxquelles il aspirait pour les œuvres frivoles qu'on l'engageait à faire. S'il se prêtait en apparence aux conseils de ses amis, c'était dans le but de ne pas décourager leur bonne volonté. Pour lui, il ne voulait arriver qu'à l'Opéra, avec toute la puissance de son effet musical et les magnificences de son spectacle. La persuasion que là était sa place l'avait seule conduit à Paris. Ce qu'il avait vu à ce théâtre avait de beaucoup surpassé ce qu'il avait imaginé, et son désir de se produire sur cette vaste scène par un ouvrage sérieux en était devenu plus énergique. Il ne se dissimulait pas les difficultés qu'il devait rencontrer pour la réalisation de ses vœux : « Je » manquais absolument, dit-il, des qualités » personnelles qu'il eût fallu posséder. » A peine avais-je appris assez de français » pour me faire comprendre : cette langue » m'inspirait des dégoûts invincibles. Je ne » me sentais aucune inclinaison pour les ma» nières françaises, mais je me flattais d'im» poser les miennes. » Dans les premiers temps de son séjour à Paris, lorsqu'il assistait à une représentation de l'Opéra, ce qui, du reste, était assez rare, il éprouvait une sorte de vertige par l'effet des voix et de l'orchestre; mais, plus tard, il eut l'espoir, *la certitude même*, dit-il, qu'il emporterait la palme sur ses rivaux, lorsqu'un de ses ouvrages serait représenté sur cette scène magique.

Il y avait loin de là à l'arrangement de la musique d'un vaudeville pour un théâtre des boulevards : la misère obligea cependant l'auteur de *Tannhæuser* et de *Lohengrin* à subir cette humiliation. Il n'en recueillit pas même le bénéfice; car il se trouva, je ne sais comment, que cette musique ne put servir. Alors il ne resta plus à Wagner qu'une ressource offerte par Schlesinger, à savoir, d'arranger, pour le violon et pour le cornet à pistons, la musique des opéras nouveaux. Il dut grincer les dents en faisant ce travail. Le dégoût qu'il en éprouvait détermina le bienveillant propriétaire de la *Gazette musicale* à lui proposer d'écrire des morceaux de fantaisie pour ce journal; morceaux que traduisait de l'allemand en français une plume exercée. Wagner réussit mieux dans cette entreprise que dans ce qu'il avait fait précédemment à Paris. Deux nouvelles composées par lui se font remarquer par l'intérêt du sujet et par l'originalité de la forme. La première est le pèlerinage d'un jeune compositeur à Vienne, pour y voir Beethoven; l'autre, un musicien étranger qui veut se faire connaître à Paris et qui meurt à la peine. Dans le premier de ces morceaux, Wagner avait pris pour sujet ses sentiments; dans le second, sa personne même. Ces fantaisies furent lues avec intérêt.

Après deux années de séjour à Paris, passées en tentatives infructueuses, Wagner arriva enfin à la conviction que ses idées et les tendances de son goût n'y pouvaient réussir. Dès lors, une seule pensée le préoccupa : retourner en Allemagne et y faire représenter sur un grand théâtre, sur un *théâtre aulique*, suivant son expression, son *Rienzi*, qu'il avait achevé, et qui lui semblait alors la réalisation complète de l'idée qu'il poursuivait depuis sa première jeunesse. Il avait achevé aussi son poëme du *Hollandais volant* et s'était mis en relation avec son pays pour l'admission de ces ouvrages dans quelque grande capitale. La mauvaise fortune qui le poursuivait depuis longtemps vint à cesser tout à coup. Il reçut, à peu d'intervalle, des lettres de Dresde et de Berlin qui l'informaient de l'admission de *Rienzi* au théâtre de la première de ces villes et du *Hollandais volant* dans l'autre. Cependant une difficulté considérable l'arrêtait encore; car pour s'éloigner de Paris et faire un long voyage, alors que les chemins de fer n'existaient pas, il fallait beaucoup d'argent, et Wagner n'en avait pas. Ce fut encore Schlesinger qui vint à son secours, en lui confiant l'arrangement de *la Reine de Chypre*, d'Halévy, pour le piano. Quelle que fût la répugnance du musicien-poëte pour des travaux de cette espèce, il accepta avec joie les propositions de l'éditeur, dans la vue d'une prompte délivrance de l'esclavage où Paris le retenait. Partir, arriver, entendre enfin ces productions qui avaient été le rêve de sa vie, telle était alors sa seule pensée : le reste n'était que le moyen. Une autre ressource plus immédiate qu'un long et fastidieux travail lui fut offerte dans le même temps par M. Léon Pillet, directeur de l'Opéra. Cet administrateur avait

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

besoin d'un sujet de drame pour le confier à M. Dietsch, son protégé. On lui avait parlé du *Hollandais volant* de Wagner : une négociation fut engagée pour qu'il le cédât en échange de quelques centaines de francs, sous la condition qu'il conserverait la propriété de son œuvre en Allemagne et que le titre serait changé à Paris. C'est ce même sujet qui, traité par M. Paul Fouché sous le titre du *Vaisseau fantôme*, a été joué à l'Opéra avec la musique de M. Dietsch. Wagner était donc libre : une ère nouvelle s'offrait à lui ; le temps des humiliations était passé ; celui du triomphe était venu. C'est dans cette pensée consolante qu'il s'éloigna de Paris, au commencement de 1842, après trois années de séjour qui n'avaient été pour lui qu'une longue torture.

Au moment où Wagner s'éloignait de Paris, son esprit était préoccupé d'un nouvel ouvrage dans lequel, ses tendances continuant à se caractériser, il se proposait de rompre d'une manière absolue avec les formes du drame musical de l'époque actuelle, et de placer l'art dans des conditions différentes. Le sujet de cet ouvrage lui avait été donné par la légende populaire et par la chanson de *Tannhœuser*. Ce Tannhœuser, d'une famille noble de Franconie, était un de ces trouvères allemands qui brillèrent dans les douzième et treizième siècles sous le nom de *Minnesingers*, qu'on traduit par ceux de *troubadours* et de *trouvères*, mais qui, littéralement, signifie *chanteurs amoureux*, parce que le sujet de leurs poésies chantées était souvent l'amour. Tannhœuser était bon chevalier, suivant la vieille chanson allemande :

« Der Tannhœuser was ein Ritter gut. »

Il cultivait avec un égal succès la poésie, la musique et fut un digne rival des Wolfram d'Eschenbach, de Walther de Vogelweide, de Rodolphe de Rothenbourg, d'Ulrich de Lichtenstein, en un mot des plus célèbres, si nous en jugeons par les seize chansons et ballades qui nous sont parvenues sous son nom. En 1207, Tannhœuser, ou Tannhauser, ou, enfin, Tanhüser, reçut, comme tous les poëtes-chanteurs de l'Allemagne, une invitation du landgrave de Thuringe pour prendre part au mémorable tournoi poétique ouvert par ce prince à son château de Warthourg, près d'Eisenach. Point ne manqua au rendez-vous le *Minnesinger*. C'est ici que commence le sujet de l'opéra de Wagner. Il paraît que le chevalier avait trouvé en son chemin un des rares manuscrits des métamorphoses d'Ovide, et qu'il s'était épris d'une véritable passion pour les allégories du paganisme, particulièrement pour les galanteries de Vénus. Il chanta avec enthousiasme les délices que l'on goûte dans un lieu mystérieux nommé le *Venusberg*. Un cri d'indignation s'échappa de toutes les bouches, lorsqu'on entendit faire l'éloge de l'amour sensuel, au lieu de cet amour si pur, si platonique, dont étaient épris la plupart des minnesingers, pour des beautés qui n'existaient que dans leur imagination. Déclaré indigne du prix, Tannhœuser s'éloigna le cœur ulcéré. Cependant, le remords finit par y pénétrer, et le poëte se rendit à Rome pour y confesser ses fautes, dont il espérait l'absolution ; mais elle lui fut refusée. Désespéré, furieux, et n'espérant de joie que dans ce qui avait causé sa perte, Tannhœuser voua de nouveau son culte à la fausse divinité qui l'avait égaré. Il mourut dans l'impénitence finale et tomba au pouvoir du démon. Telle est la légende dont Richard Wagner s'empara comme sujet d'un drame musical dans lequel il se proposait de réaliser ses vues finales concernant l'opéra. Cette légende et la chanson populaire lui étaient tombées sous la main à Paris. Se dirigeant vers Dresde, où l'attendait la mise en scène de son *Rienzi*, il suivit la vallée de la Thuringe et passa près du château de Warthourg, dont l'aspect donna plus de force au projet qu'il avait conçu. Dès ce moment, il élabora le sujet de Tannhœuser, et caressa son imagination de l'espoir d'un beau succès. Son retour en Allemagne était alors l'espoir de son avenir, comme l'avait été, trois ans auparavant, son arrivée à Paris. « Je fou- » lais de nouveau, dit-il, le sol de ma patrio- » tique et chaleureuse Allemagne. »

Arrivé dans la capitale de la Saxe, Wagner eut à s'occuper des répétitions de *Rienzi* ; il y trouva une satisfaction qu'il n'avait pas encore goûtée. L'intérêt que les chanteurs accordaient à son ouvrage, le zèle dont ils faisaient preuve dans l'étude de leurs rôles, et les éloges qu'ils lui décernaient, le remplissaient de joie. Enfin arriva le jour de la représentation, qui fut aussi celui du triomphe de l'artiste : le succès de l'opéra fut complet. Le public comprit-il ce qu'il applaudissait ? Cela est au moins douteux, quoique les formes de la musique de *Rienzi* soient moins étrangères aux habitudes acquises que celles des autres ouvrages de Wagner. Beaucoup de personnes m'ont avoué, à Dresde, qu'il y avait eu pour elles un mouvement d'entraînement causé par l'étrangeté des déterminations de la pensée, qui leur avait paru annoncer un génie

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

créateur destiné à diriger l'art dans des voies nouvelles. Quoi qu'il en soit, cet heureux résultat eut, peu de jours après, des conséquences que l'artiste n'avait pas prévues et qui achevèrent la transformation de son existence, car le roi de Saxe le nomma son maître de chapelle et lui accorda un traitement considérable. « Eh quoi, dit-il, moi, naguère isolé, » abandonné, sans feu ni lieu, je me trouvais » tout à coup aimé, admiré, contemplé même » avec étonnement ! De plus, par l'effet de ce » succès, je trouvais une base solide et durable de bien-être de mon existence dans ma » nomination, aussi inattendue que surprenante, de maître de la chapelle royale de » Saxe ! N'était-il pas naturel que je m'abandonnasse à de douces illusions, destinées » pourtant à être dissipées par un douloureux » réveil ? »

Tout le monde comprendra le sentiment exprimé dans ces phrases ; mais il est difficile d'accorder une raison bien saine à celui qui, après cette explosion conforme à la nature humaine, nous apprend qu'il eut une grande répugnance à accepter la position que la bonté du roi venait de lui accorder. Il y a sur cela deux pages d'incroyables divagations dans les *Communications* de M. Wagner *à ses amis* (pages 75 et 76). Quel que soit l'immense orgueil dans lequel se résume toute la personnalité de cet artiste, et dont les *Communications à ses amis* sont un monument si curieux, on a peine à se persuader la réalité de ses hésitations. Pour moi, je considère ces pages comme une préparation à des explications difficiles qui doivent venir plus loin sur certaines circonstances dans lesquelles l'auteur s'est trouvé. Quoi qu'il en soit, les amis auxquels il confia ses scrupules, dit-il, ne les comprirent pas. Plus sensés que lui, ils écartèrent ses objections et le décidèrent à accepter l'humiliation d'être heureux.

Le succès de *Rienzi* avait décidé la direction du théâtre de la cour de Dresde à mettre en scène *le Vaisseau fantastique*, appelé par Wagner *le Hollandais volant* (Der fliegende Holländer). L'ouvrage fut mis immédiatement à l'étude, bien que la composition du personnel chantant ne fût pas pour cet ouvrage ce que l'auteur aurait désiré. Le ténor chargé du rôle principal était, suivant lui, absolument insuffisant. Soit pour cette cause, ou pour toute autre, cette œuvre, à laquelle Wagner accordait ses prédilections, eut une chute complète, le 2 janvier 1843. Je n'ai pas besoin de dire que l'auteur ne vit dans cette chute qu'un défaut d'intelligence du public. Cependant ses amis les plus intimes n'essayèrent même pas de défendre son ouvrage ; ils crurent lui rendre un service plus utile en effaçant le souvenir de cette défaite par une reprise brillante de *Rienzi*. On se rappelle que des arrangements avaient été faits par le compositeur avec le théâtre royal de Berlin pour la représentation de ce même *Hollandais volant* ; mais, après la chute de cet ouvrage au théâtre de Dresde, Wagner avait peu d'espoir qu'on voulût encore le mettre en scène dans la capitale de la Prusse ; toutefois il y fut représenté deux fois au commencement de 1844. L'exécution en fut satisfaisante, mais l'ouvrage ne put se soutenir au répertoire, bien que plusieurs morceaux eussent été applaudis, car la salle fut presque déserte à la seconde représentation. La critique ne parla guère que de l'excentricité des formes de la musique, et le peu de sympathie qu'elle montra pour cette musique eut sans doute une fâcheuse influence sur le public. Au milieu des chagrins que lui causait l'insuccès de son opéra, une consolation vint pourtant trouver le poëte-musicien : ce fut une lettre de Spohr, par laquelle ce vieux maître informait Wagner qu'il avait donné des soins à l'exécution de son *Hollandais volant*, au théâtre de Cassel, et l'encourageait à persévérer dans la voie qu'il s'était tracée.

Wagner attachait tant d'importance à la conception de son ouvrage et croyait si fermement à son succès, que la chute le jeta, pendant quelque temps, dans le découragement. Ses projets de gloire par la transformation du drame musical se trouvaient tout à coup renversés. Diverses circonstances vinrent ajouter à sa disposition d'esprit actuelle. A Hambourg, *Rienzi* n'avait pas réussi ; des copies autographes de ses deux opéras avaient été envoyées par Wagner aux directeurs de théâtres de quelques grandes villes : la plupart lui furent retournées, sans qu'on eût même, dit-il, ouvert les paquets. Enfin, l'artiste se trouvait dans une de ces phases, trop fréquentes dans la carrière des arts, où la route à parcourir présente plus d'écueils que de sentiers fleuris. Le ciseau du statuaire, les pinceaux du peintre, la plume du poëte et du musicien sont souvent foulés aux pieds comme d'indignes instruments de supplice. Cependant il y a au cœur de celui qui a foi en sa mission un besoin de produire qui, bientôt, guérit les blessures de l'amour-propre et ramène l'artiste à l'art qui, tour à tour, est l'objet de son culte et de ses malédictions. *Le véritable artiste*, disait Mé-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

lui, *n'est jamais entièrement satisfait, si ce n'est de l'ouvrage qu'il va faire.* Mais si l'homme d'élite s'avoue les imperfections de son œuvre et se consume en efforts pour les éviter à l'avenir, il ne veut pas que d'autres les aperçoivent, encore moins qu'elles deviennent l'objet de manifestations humiliantes. Cette disposition d'esprit n'était pas celle de Wagner, car il était satisfait de ce qu'il produisait. S'il éprouvait du découragement, la cause n'en était pas dans un aveu tacite des défauts de son ouvrage, mais bien dans la conviction, ou que l'exécution n'en avait pas mis les beautés en relief, ou que le public était inhabile à le comprendre. Ses *communications à ses amis* ne laissent aucun doute à cet égard. Çà et là il rencontrait quelque enthousiaste qui, par penchant pour la nouveauté des formes, quelle qu'elle fût, l'encourageait à persévérer dans sa voie : celui-là seul lui paraissait digne de l'entendre. « A Berlin, dit-» il, où j'étais absolument inconnu, je reçus » de deux personnes qui m'étaient étrangères » et que l'impression produite par le *Hollan-» dais volant* avait amenées vers moi, la » première satisfaction complète qu'il m'eût » été donné de goûter, avec l'invitation de » continuer dans la direction particulière que » je m'étais tracée. Dès ce moment, je perdis » de plus en plus de vue le véritable public. » L'opinion de quelques hommes intelligents » prit chez moi la place de l'opinion de la » masse, qu'on ne peut jamais saisir, bien » qu'elle eût été l'objet de mes préoccupations » dans mes premiers essais, alors que mes » yeux n'étaient pas ouverts à la lumière. » L'intelligence de mon but me devint » de plus en plus lucide, et pour m'assurer » qu'elle serait partagée, je ne m'adressai » plus à cette masse qui n'avait aucun rap-» port avec moi, mais bien aux individualités » dont les dispositions et les sentiments » étaient analogues aux miens. Cette position » plus certaine, relativement à ceux qui de-» vaient recevoir mes communications, exerça » désormais une influence très-importante sur » mon caractère d'artiste. »

Sorti enfin de l'accablement occasionné par la chute du *Hollandais volant*, Wagner voulut poursuivre sa mission de réformateur de l'opéra et revint à son sujet de *Tannhæuser*, dans la disposition d'esprit qu'il vient d'expliquer lui-même. La composition de cet ouvrage fut laborieuse et pénible ; la santé de l'artiste en fut même altérée. Les médecins avaient jugé nécessaire qu'il allât aux bains de la Bohême et qu'il suspendit ses travaux : il s'y rendit en effet, mais il n'y suivit qu'à demi les prescriptions de la médecine ; car il y ébaucha le plan de son opéra *le Lohengrin*. De retour à Dresde, il fit commencer les répétitions de *Tannhæuser*. La direction du théâtre royal espérait beaucoup de cet opéra, et avait fait de grandes dépenses pour sa mise en scène. Les acteurs, le chœur et l'orchestre rivalisèrent de zèle, pour que l'exécution répondît à la pensée du poète-musicien ; mais le résultat ne répondit pas aux espérances de succès qu'on avait conçues. Ici se trouve une des nombreuses contradictions qui remplissent la longue préface des œuvres dramatiques de Wagner. Il a dit tout à l'heure qu'il avait pris la résolution, en écrivant *Tannhæuser*, de ne plus s'occuper de l'effet à produire sur le public en masse et de ne chercher à satisfaire que quelques individualités dont les opinions sympathisaient avec les siennes : maintenant il avoue qu'il avait cru répondre, dans son ouvrage, aux tendances du goût de la population de Dresde ; mais le public fut complétement trompé dans son attente : il sortit de la représentation en témoignant son mécontentement, et l'ouvrage ne put être joué que deux fois. « Je fus, dit Wagner, accablé de ce revers et » ne pus me dissimuler l'isolement dans le-» quel je me trouvais. Le petit nombre d'amis » qui sympathisaient de cœur avec moi se sen-» taient eux-mêmes découragés par un vif » sentiment de ma pénible situation. Une se-» maine s'écoula avant que la deuxième re-» présentation pût être donnée, parce que des » changements et des coupures avaient paru » nécessaires pour rendre plus facile l'intelli-» gence de l'ouvrage. Cette semaine eut pour » moi le poids d'une vie tout entière. Ce ne » fut pas la vanité blessée qui me frappa au » cœur, mais l'anéantissement absolu de » toutes mes illusions. *Il devint évident pour » moi*, qu'avec le *Tannhæuser, je ne m'étais » révélé qu'au petit nombre de mes amis in-» times, et non au public à qui je m'adres-» sais involontairement par la représenta-» tion de l'ouvrage.* Il ne me parut pas pos-» sible de concilier cette contradiction. » Les coupures, les changements qui avaient été faits dans l'intervalle de la première représentation à la deuxième, n'avaient produit aucune amélioration dans l'impression que faisait l'opéra sur le public : il fallut renoncer à le faire entendre une troisième fois. C'est alors seulement que Wagner fit les réflexions qu'on vient de lire. Je suppose que mes lecteurs con-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

naissent déjà assez celui qui est l'objet de cette notice, pour être persuadés qu'il ne lui vint pas à l'esprit que, dans cette lutte prolongée avec le public, l'erreur pouvait être de son côté. Non : ce qu'il aurait fallu, c'eût été de lever le voile qui couvrait l'intelligence de la masse ; mais comment l'espérer, placé comme il était en face de notre opéra actuel, sous l'empire de ses jouissances auditives et toutes sensuelles? Voilà, suivant l'auteur de *Tannhæuser*, où se trouvait toute la difficulté : pour lui, il était dans la bonne voie et créait le vrai, qui est le beau dramatique.

Nouvelle contradiction. Après avoir acquis la conviction de l'incapacité du public à comprendre et à goûter sa musique, il semble que Wagner va se renfermer dans ses fonctions de maître de chapelle et se borner à écrire pour le petit nombre de ses amis intimes et satisfaire aux lois de son organisation ; mais non, un autre soin le préoccupe, à savoir, de faire représenter le *Tannhæuser* sur les théâtres des grandes villes de l'Allemagne. « Je fis, » dit-il, des démarches pour la propagation de » mon opéra et jetai particulièrement les re» gards sur le théâtre de Berlin; mais je reçus » un refus formel de l'intendant des théâtres » royaux de Prusse. L'intendant général de la » musique de la cour paraissait mieux dis» posé : par son intermédiaire, je fis solliciter » le roi pour qu'il voulût bien s'intéresser à » l'exécution de mon ouvrage et demandai la » permission de lui dédier la partition de » *Tannhæuser*. Par la réponse, on me dit que » le roi n'acceptait jamais de dédicace d'un » ouvrage sans le connaître ; mais qu'attendu » les obstacles qui s'opposaient à l'exécution » de mon opéra sur le théâtre de Berlin, on » pourrait le faire entendre au roi, si j'arran» geais quelques morceaux pour la musique » militaire, lesquels seraient joués à la pa» rade. Je ne pouvais être plus profondément » humilié, ni reconnaître avec plus de certi» tude quelle était ma véritable position. Dé» sormais toute publicité d'art avait cessé » pour moi. »

Après ces aveux, c'est une chose curieuse de voir l'auteur si peu favorisé du *Hollandais volant* et de *Tannhæuser* expliquer comment, au moment où ses sentiments recevaient de si rudes atteintes, il se remit immédiatement à la composition du *Lohengrin*. Sa séparation d'avec le public et le sentiment de son isolement furent, dit-il, la cause de l'excitation qu'il éprouva à se manifester à son entourage dans tout le développement de ses idées. Je passe la description qu'il fait du sujet de son nouvel opéra avec le langage amphigourique qui lui est familier. Près de trois années s'étaient écoulées entre la représentation du *Hollandais volant* et celle de *Tannhæuser*, car ce dernier opéra n'avait été joué pour la première fois que le 20 octobre 1845 ; le *Lohengrin* ne fut terminé que dans les derniers jours de l'année 1847. L'ouvrage fut mis à l'étude au commencement de 1848; mais les événements qui survinrent bientôt après en empêchèrent la représentation.

La politique étant étrangère à ce livre, je crois devoir garder le silence sur la part qui prit Wagner aux mouvements révolutionnaires dont Dresde fut le théâtre. Je me bornerai à dire qu'au moment de la réaction, cet artiste s'éloigna de la capitale de la Saxe et se réfugia à Zurich. Pendant les années 1849 et 1850, son nom ne retentit en Allemagne que par les essais tentés par Liszt sur le théâtre de Weimar, pour ramener l'attention publique sur les œuvres du musicien-poëte et pour en exalter la valeur. Une sorte d'agitation, causée par les représentations de *Tannhæuser* et de *Lohengrin* à Weimar, ayant succédé à l'oubli dans lequel leur auteur était tombé depuis les événements de 1848, Wagner jugea le moment favorable pour la publication de divers écrits relatifs à son système de drame musical, et, dans le courant de l'année 1852, il fit paraître, à Leipsick, ses trois poëmes d'opéra (*Le Hollandais volant, Tannhæuser* et *Lohengrin*), précédés de la préface de près de deux cents pages, à laquelle il a donné le titre de *Communications à ses amis* (Mittheilungen an seine Freunde), et le livre où sont exposées ses doctrines sur l'art, sous le titre d'*Opéra et drame* (1). J'ai donné une analyse de ces ouvrages dans la *Revue et Gazette musicale de Paris* (1852, nos 23, 24, 25, 26, 28, 30, 32) et ne crois pas devoir la répéter ici, à cause de son étendue. De l'époque de la publication de ces écrits date la curiosité qui se manifesta en Allemagne pour les drames en musique de Wagner. Tout un parti s'était organisé en faveur de ces œuvres monstrueuses : il se composait d'une certaine jeunesse ardente en paroles, qui déjà figure parmi les vieillards impuissants, de journalistes circonvenus et endoctrinés et de révolutionnaires amateurs. Tout ceux-là firent tant de bruit autour des productions dramatiques de leur idole, que l'attention publique s'éveilla. Les directeurs de

(1) *Oper und Drama*, Leipsick, J. J. Weber, 1852, 3 petits volumes in-16.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

théâtre virent que le moment était favorable pour faire des recettes avec ces choses autrefois dédaignées, et *le Hollandais volant*, *Tannhæuser* et *Lohengrin* furent joués partout, particulièrement d'abord dans les villes de second ordre, où ces ouvrages eurent de nombreuses représentations. Quelques spectateurs admiraient de bonne foi cette musique qu'ils ne comprenaient pas; d'autres en éprouvaient beaucoup d'ennui ; mais les Allemands sont admirables par leur patience à s'ennuyer dans leurs spectacles, sans quitter la place. On parlait beaucoup de *Tannhæuser* et de *Lohengrin*, cela suffisait pour que tout le monde voulût les connaître. Aujourd'hui la curiosité est satisfaite et l'indifférence est venue. Cette musique, qui devait être celle de l'*avenir* est déjà celle du *passé*.

Pendant le séjour de Wagner à Zurich, il avait conçu le plan d'une sorte d'opéra monstre, dont la représentation durerait plusieurs journées. Le sujet est pris dans les *Nibelungen*. Il en a formé trois drames complets, c'est-à-dire une trilogie dont les trois parties ont reçu de lui les noms de *Rheingold*, *la Jeunesse de Siegfried* et *la Mort de Siegfried*. *Rheingold* a été publié en partition pour le piano (1). Il paraît que l'entier achèvement de l'œuvre fut suspendu pendant quelque temps, car, dans l'intervalle, Wagner écrivit un drame de *Tristan et Iseult* qu'il a voulu faire mettre en scène dans plusieurs villes, notamment à Vienne et à Dresde; mais les chanteurs ont déclaré, dans ces deux capitales, que la musique de cet ouvrage est inexécutable. Je ne connais pas cette musique, mais j'ai lu le livret, où il n'y a ni conception véritablement dramatique, ni art de la scène, ni bon sens, et le pis, c'est que rien n'est plus ennuyeux. Une analyse de *la Jeunesse de Siegfried*, publiée dans la *Revue et Gazette musicale de Paris*, par M. Paul Smith, a fait voir qu'il en est de même à l'égard de cette autre conception wagnérienne.

Le retentissement qu'avaient eu en Allemagne *Tannhæuser* et *Lohengrin* persuada à Wagner que le moment était venu pour lui de se faire connaître à Paris. Il y arriva, dans l'été de 1860, y trouva de zélés protecteurs dans l'aristocratie, et débuta avec adresse par des concerts, où il fit entendre quelques morceaux de ses drames que l'expérience lui avait signalés comme ceux qui avaient eu le meilleur accueil. Suivant l'usage à Paris, pour toute nouveauté dont on parle, ces concerts produisirent une certaine sensation, et il fut de mode parmi les femmes de se montrer favorable à une musique dont elles ne comprenaient pas une phrase. Grâce à cette espèce de succès et à une haute protection, l'administration de l'Opéra reçut l'ordre de mettre en scène *le Tannhæuser*, dont la première représentation fut donnée au mois de février 1861. Malheureusement pour Wagner, dont la rare intelligence et l'adresse ne peuvent être révoquées en doute, il en manqua cette fois; car il fit précéder la représentation de son ouvrage par la publication d'une lettre dans laquelle son orgueil colossal se montrait à découvert, et qui contenait toutes les impertinences contre les compositeurs les plus illustres dont il avait déjà rempli ses *Communications à ses amis*. Cette lettre révolta les artistes et les amateurs français; elle prépara les orages qui éclatèrent aux représentations de *Tannhæuser*. Rien de plus regrettable que ces scènes de scandale où les éclats de rire, les huées et les sifflets ne permirent pas d'entendre l'ouvrage; car le résultat en fut que Wagner a le droit de dire que sa musique a été condamnée sans être connue. Si le parti qui s'éleva contre elle avait été mieux avisé, il aurait laissé aller tranquillement quelques représentations, tout aurait été bientôt fini, car le profond ennui attaché à toutes les conceptions de Wagner en aurait bientôt amené l'oubli. Toutefois, le ridicule dont les Parisiens ont couvert son œuvre n'a pas été sans influence sur l'opinion générale, car on a remarqué, depuis 1861, un abaissement sensible dans le mouvement wagnérien en Allemagne.

Parti de Paris, il se rendit en Russie et donna, à Pétersbourg ainsi qu'à Moscou, des concerts qui eurent une sorte de succès populaire lequel, toutefois, ne fut pas de longue durée. Madame la grande-duchesse Hélène, protectrice généreuse des artistes, et dont le goût en musique est porté vers les tentatives d'innovations, accueillit avec sa bienveillance accoutumée l'auteur de *Tannhæuser*, et le combla de ses bienfaits; mais l'empereur et la cour se tinrent sur la réserve à son égard. De retour en Allemagne, Wagner a vécu quelque temps à Vienne, où il donna des concerts et obtint la mise à l'étude de son opéra *Tristan et Iseult*; mais après plusieurs mois d'efforts infructueux pour une bonne exécution, les chanteurs du théâtre de la Porte de Carinthie déclarèrent l'ouvrage inexécutable et refusèrent de le chanter. Wagner dut retirer

(1) A Mayence, chez les frères Schott.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sa partition. Le bruit s'est répandu récemment que le jeune roi de Bavière, plein d'admiration pour ses œuvres, l'a nommé son premier maître de chapelle, l'a logé dans un palais, lui a assuré des avantages dont aucun compositeur n'a joui jusqu'à ce jour, et, enfin, lui fait élever une statue dans *Ludwig-Strasse*, à Munich. Tout cela est plus facile que de faire arriver à la postérité la musique de *Lohengrin*, de *Tannhæuser* et du *Rheingold*.

Il est nécessaire de connaître le système de Wagner pour apprécier la valeur de ses œuvres : ce système ne peut être compris que par la lecture de ses écrits, dans leur ordre chronologique. Le premier a paru à Leipsick, en 1840, sous le titre *Art et révolution* (en allemand). Il s'y efforce d'établir, par des paradoxes insoutenables, ses opinions contre l'utilité de l'étude pour le développement des facultés de l'artiste. Dans l'année suivante, il publia, également à Leipsick, l'*Œuvre d'art de l'Avenir*. Il s'est défendu avec chaleur, à Paris, d'avoir eu la moindre part à l'expression *la musique de l'avenir*, dont ses partisans ont fait grand bruit et qui est devenue populaire : il n'avait cependant pu oublier cet écrit dans lequel il fut le premier à faire usage de cette désignation pour son œuvre propre. C'est dans ce même écrit qu'il pose les premières bases de ses théories, établies ensuite avec plus de développement dans son livre l'*Opéra et le Drame*, et enfin dans les *Communications à ses amis*, qui forment la préface de ses poèmes dramatiques. Quelle que soit son adresse à détourner le vrai sens des choses et des mots pour formuler sa doctrine de l'art, si toutefois cela peut s'appeler une doctrine, il n'a pas même eu l'approbation des partisans les plus dévoués de ses drames musicaux, et tous l'ont considérée comme dérivant d'un point de vue faux. On lui a fait aussi le reproche, avec beaucoup de raison, d'avoir faussé, dans ses écrits, la vérité de l'histoire de la musique, pour donner à son système une apparence de base historique. Pour ne pas donner trop de développement à cette notice, déjà bien longue, je me bornerai à la citation de quelques-uns de ses principes.

« L'ouvrage d'art absolu, c'est-à-dire l'ouvrage qui n'est lié ni au lieu, ni au temps, » et qui n'est pas destiné à certains hommes, » dans de certaines circonstances, pour être » compris, seulement par eux, cet ouvrage » est un non-sens, une chimère qui ne peut » exister que dans des rêves esthétiques. » (*Communications à ses amis*, page 10.) »

Une première et inévitable conséquence de cette maxime, c'est que les œuvres considérées comme des modèles de beauté, de perfection, ne doivent avoir qu'une existence momentanée, transitionnelle. Elles n'ont de valeur qu'au moment de leur création, et seulement comme manifestation de la puissance d'invention de leur auteur. Plus tard, *elles sont moins que rien, et leur valeur n'est tout au plus que celle du papier* (keinen Pfifferling werth ist, und höchtens als das Papier : *ibid*, p. 15). Cette conséquence du principe, c'est Wagner lui-même qui la tire, la développe en quinze pages dans un style boursouflé : il choisit le *Don Juan* de Mozart comme un exemple à l'appui de sa thèse. La conclusion est que le respect, l'admiration des artistes et des connaisseurs pour certaines œuvres du génie sont des liens qui garrottent notre intelligence et l'empêchent de comprendre les créations hardies de notre temps. L'existence même du génie qui a produit ces œuvres est combattue par Wagner : c'est pourquoi il lui substitue *L'esprit mécontent de ce qui existe*. Son tempérament se révolte contre la réalité de cette faculté exceptionnelle, dont certains individus seraient doués par l'*arbitraire de Dieu ou de la nature* (sie nicht durch die Willkür Gottes oder der Natur in das Lebengewürfen werden)! La faculté de conception et d'invention, dit-il, n'est que le développement de la force vitale accordée à tous, et qu'il appelle *faculté communiste*. Si cette force vitale n'arrive à son développement que par exception, c'est qu'elle se détériore et s'étiole sous l'influence de la discipline ou de l'éducation. Celui qui a le bonheur d'échapper à cette délétère influence conserve l'intégrité de sa force vitale, d'où résulte sa faculté de conception : celui-là seul est capable des plus grandes choses. Tel est M. Wagner.

On voit, par ce qui précède, que, pour se mettre au point de vue favorable à la conception du drame musical de Wagner, il faut rompre avec les notions du beau absolu, du génie qui le réalise, de ses monuments et de la théorie esthétique qu'on en aurait déduite. Supposons pour un instant que ces résultats sont obtenus, et voyons si l'auteur de *Tannhæuser* et de *Lohengrin* atteint enfin sans obstacle le but vers lequel il se dirige. Hélas! non ; car s'il ne trouve pas en son chemin l'art du passé, il y rencontre celui du présent : *l'art de la mode*, comme il l'appelle ! Peut-être pensera-t-on que si cet art a des déterminaisons différentes de celles du passé, c'est qu'il s'est

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

trouvé des esprits mécontents qui ont fait de leur côté ce que Wagner fait du sien, et conséquemment qu'il doit y avoir sympathie entre eux? Mais, non : une différence radicale les sépare, ainsi qu'on va le voir. Les poètes dramatiques et les compositeurs de l'époque actuelle, suivant l'opinion de Wagner, ont pour but unique l'art sensuel, c'est-à-dire qui vise à produire des sensations agréables, à plaire, à caresser les penchants de la multitude ignorante, tandis que lui songe à réformer cet art, sans se préoccuper du plaisir qu'y pourront prendre les gens de cour et la bourgeoisie. Cette différence de détermination provient de ce que la force vitale, qui se développe en faculté de conception, est composée de deux principes, dont un est masculin et l'autre féminin. Si le principe mâle domine dans le développement de la faculté de conception, on arrive à l'énergique, au grand, et l'on voit se produire *Rheingold*, *Lohengrin* et *Tannhæuser*. Mais par cela même que la conception est forte, elle reste obscure pour le vulgaire, et le temps seul peut initier celui-ci à l'intelligence de ses beautés vigoureuses. Si, au contraire, le principe féminin de la force vitale prend le dessus dans le développement de la faculté de conception, celle-ci n'arrive qu'au sensuel, aux émotions qui tiennent plus de la sensibilité (il veut dire du sentiment) que de l'intelligence, et l'on voit naître des compositions telles que *Guillaume Tell*, *Robert le Diable* et *les Huguenots*, *la Muette de Portici* et *la Juive*. Ces productions, faisant une large part à la sensibilité, aux affections de la multitude, sont dans le domaine de la mode, et diffèrent essentiellement des créations wagnériennes.

Ainsi qu'on le voit, Wagner n'admet comme principe producteur des œuvres de l'art que l'intelligence, en d'autres termes, la faculté de conception, parce qu'il en est lui-même abondamment pourvu; quant à l'imagination, qui lui fait défaut, il n'en tient compte, bien qu'en son absence, l'*idée*, proprement dite, ne puisse se produire. Or, l'existence de l'art purement idéal de la musique, sans l'inspiration de l'idée, est une absurdité dont l'évidence est saisissante. Par l'intelligence, on parvient à la conception du plan de l'œuvre et on lui donne une forme déterminée, mais on ne peut créer l'idée qui se développe sous cette forme : celle-ci ne peut naître que de l'action simultanée du sentiment et de l'imagination. Si elle est véritablement belle, quel qu'en soit le caractère, elle sera saisie et sentie dans tous les temps, quoi qu'en dise l'auteur de *Tannhæuser*. Remarquons, d'ailleurs, qu'il y a une contradiction manifeste entre son affirmation que l'œuvre d'art n'est bonne que pour le temps où elle est faite, et sa prétention de travailler pour l'avenir. Ce qui ressort avec évidence de l'examen des théories de Wagner et de celui de ses partitions, c'est qu'il a eu conscience de sa force intellectuelle et de sa débilité sentimentale et imaginative. Toute son habileté, tous ses paradoxes n'ont eu pour objet que de dissimuler celle-ci.

WAGNER (Charles), pianiste et compositeur pour son instrument, né à Paris, le 11 octobre 1818, commença l'étude de la musique à l'âge de cinq ans. Admis au Conservatoire, le 21 août 1826, il y devint élève de Zimmerman, dont il avait reçu précédemment des leçons, et le premier prix de piano lui fut décerné au concours de 1827, à l'âge de douze ans. Toutefois il ne quitta pas cette école, car il étudia l'harmonie sous la direction de Dourlen, et obtint le second prix en 1830. Après huit années d'études au Conservatoire, il en sortit au mois de novembre 1834. Après s'être fait entendre avec succès dans les concerts, cet artiste s'est livré à l'enseignement et a publié environ vingt-cinq œuvres d'airs variés, de fantaisies et de mélanges pour le piano. En 1845, il s'est fixé à Mexico.

WAGNER (Johanna), aujourd'hui (1865) madame **JACHMANN**, cantatrice du théâtre royal de Berlin, est née le 13 octobre 1828, près de Hanovre, pendant un voyage de son père, Albert Wagner, autrefois professeur de chant à Würzbourg, et plus tard régisseur du théâtre royal de Berlin. Dès l'âge de cinq ans, elle joua un rôle d'enfant, dans *les Joueurs*, d'Iffland, au théâtre de Würzbourg. A dix ans, elle jouait des rôles de génie, au théâtre de féeries, alors en vogue. En 1841, mademoiselle Wagner eut son premier engagement au théâtre de la cour ducale de Bernbourg. Son premier rôle de quelque importance fut celui du page dans les *Huguenots*. Sa voix acquérant chaque jour plus d'ampleur, elle chanta ensuite la *Reine de Chypre* et le rôle d'*Elvire* dans *Don Juan*. Lorsque son oncle, Richard Wagner, eut été nommé maître de chapelle à Dresde, il la fit venir dans cette ville et obtint pour elle un engagement de trois ans, en 1844. De remarquables progrès se manifestèrent alors dans son talent dramatique, parce qu'elle prit madame Schroeder-Devrient pour modèle. Au commencement de 1846, elle fut envoyée à Paris par l'inten-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

dance du théâtre royal, pour y prendre des leçons de chant de Manuel Garcia. Les conseils de ce maître et les occasions fréquentes qu'eut Johanna Wagner d'entendre les chanteurs du Théâtre Italien, mesdames Grisi, Persiani, l'excellent baryton Ronconi et Lablache, lui firent faire de rapides progrès. De retour à Dresde, dans l'automne de la même année, elle y fut accueillie avec beaucoup de faveur par le public. Au mois de mai 1849, elle alla donner des représentations à Hambourg, et y obtint de brillants succès. Ce fut alors qu'éclata, à Dresde, la révolution à laquelle son oncle prit part. Ne pouvant retourner dans cette capitale, où le théâtre était fermé, Johanna accepta un engagement à celui de Hambourg. Au printemps de 1850, elle alla donner des représentations au Théâtre royal de Berlin, où son succès eut tant d'éclat, qu'elle y fut immédiatement engagée à des conditions très-avantageuses. Elle y débuta, le 6 juin 1851, dans le rôle de *Fidès*, du *Prophète*. En 1853, elle obtint le titre de cantatrice de la cour, et dès ce moment elle fut considérée comme le plus beau talent dramatique de l'Allemagne. Le 2 mai 1859, elle a épousé le conseiller Jachmann, de Berlin; mais ce changement de position sociale ne lui a pas fait quitter la scène.

WAGNER. Plusieurs artistes de ce nom se sont fait connaître dans le domaine de la musique; mais les biographes allemands gardent le silence sur eux. Parmi ces musiciens, on remarque : 1° *Charles-Wilhelm-Louis Wagner, cantor* à Kirchrüsselbach (Bavière), auteur d'un livre choral (*Choral-Buch*) pour quatre voix d'homme, à l'usage des temples protestants de la Bavière, des séminaires d'instituteurs, des gymnases, des sociétés de chant, etc., publié avec la collaboration de J.-F. Buck, *cantor* de la ville de Bayreuth; Bayreuth, 1839, in-4°. 2° *François Wagner*, directeur de musique à Schleitz, auteur d'un recueil de huit chants à quatre voix (*Acht vierstimmige Gesænge*), à l'usage des sociétés de chant, des écoles et des séminaires; Schleitz, Richel, 1836, in-4°. 3° *Jacques Wagner*, professeur de musique à l'école des Ursulines d'Aix-la-Chapelle, auteur d'un recueil de chants chorals avec accompagnement d'orgue, intitulé *Der Jugend Morgentœne*; Aix-la-Chapelle, A. Mayer, 1833, in 4°. 4° *P.-J.-P. Wagner*, hautboïste distingué à Leipsick, vers 1825, auteur de plusieurs compositions pour son instrument, et particulièrement d'un *Andante et variations pour hautbois et orchestre*; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 5° *Wilhelm Wagner*, virtuose clarinettiste à Munich, vers 1830, voyagea en Italie, puis se rendit en Russie, dans l'année 1837, et se fixa à Pétersbourg, où il se trouvait encore en 1851. Il a publié des thèmes variés pour clarinette et orchestre, et deux œuvres de duos pour deux clarinettes. 6° *Auguste Wagner*, professeur de chant et compositeur de *Lieder* à Kiel, en 1840. On a publié sous son nom des *Lieder* à voix seule avec piano, op. 1, 3, 4 et 5; Kiel et Berlin. 7° *Jean Wagner*, joueur de *Zither* à Munich, a publié divers ouvrages de sa composition pour cet instrument; à Munich, chez Falter, 1842.

WAISSELIUS (Matthieu), luthiste du seizième siècle, né à Bartstein, en Prusse, a publié de sa composition pour le luth : 1° *Tabulatura continens insignes et selectissimas quoque cantiones, quatuor, quinque et sex vocum, testudini aptatas, ut sunt : Præambula, phantasiæ, cantiones germanicæ, italicæ, gallicæ et latinæ, Passamezii Gagliardæ et Choreæ. Francofordiæ ad Viadrum* in officina Joannis Eichhorn, 1573, in-fol. 2° *Tabulatura, oder Lautenbuch allerley Künstlicher Præambula ausserlesener teutscher und polnischer Tæntze, Passamezen, etc., auff der Lauten zu schlagen* (Tablature ou livre de Luth contenant des préludes, danses allemandes et polonaises, passamèses, etc.). Francfort-sur-l'Oder, 1592, in-fol.

WALBERT (Jean), né à Nuremberg, le 19 décembre 1661, étudia à Altdorf et à Jéna, et obtint, en 1692, les places de *cantor* et de professeur à Altdorf, puis fut appelé dans sa ville natale, en 1703, pour y occuper les mêmes emplois à l'école de Saint-Sébald. Il y mourut le 12 juin 1727. On a de lui une collection de cantiques pour la communion intitulée : *Gott geheiligter Christen Tafelmusik, ein Communion-Liederbuch*. Nuremberg, 1718. La préface de cet ouvrage a été écrite par le prédicateur Jean Wülfers.

WALCH (Albert-Georges), professeur et recteur du gymnase de Schleusingen, mort le 5 janvier 1822, est auteur d'une dissertation intitulée : *Ueber den religiœsen Gesang der Christen* (Sur le chant religieux du chrétien), Schleusingen, 1800, in-4° de 8 pages.

WALCH (Jean-Henri), d'abord musicien de chambre au service de la cour de Saxe-Gotha, fut ensuite directeur du chœur de cette chapelle. Le 1er mars 1840, il obtint sa pension de retraite avec le titre de maître de chapelle. Cet artiste de mérite est mort à Gotha le 2 octobre 1855, à l'âge de 80 ans. Il a arrangé

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

en musique d'harmonie beaucoup de morceaux d'opéras modernes, et a publié plusieurs recueils de danses pour l'orchestre et pour divers instruments.

WALCKIERS (Eugène), flûtiste et compositeur, né à Avesne (Nord), en 1789, commença ses études musicales sous la direction d'un maître nommé *Marchand*, puis se rendit à Paris, où Tulou lui donna des leçons de son instrument : Reicha lui enseigna plus tard l'harmonie et la composition pratique. M. Walckiers a publié plus de cent œuvres pour son instrument avec accompagnement de piano et de quatuor, dont la plupart sur des fantaisies de thèmes d'opéras, de variations et des rondos ; Paris, Brandus ; Mayence, Schott. On connaît aussi de lui des concertinos et des quatuors pour flûte, violon, alto et violoncelle ; *ibid.*, ainsi que plusieurs œuvres de duos pour deux flûtes, et des duos pour flûte et piano, en collaboration avec Kalkbrenner.

WALD (Samuel-Théophile), professeur de philosophie et docteur en théologie, naquit à Breslau, le 17 octobre 1760. Après avoir achevé ses études à Halle, il fut nommé professeur de littérature grecque à Kœnigsberg en 1786, inspecteur du séminaire de la même ville en 1791, et enfin, en 1796, conseiller et membre du consistoire à Thorn, où il mourut en 1828. Au nombre des ouvrages de ce savant, on remarque une dissertation académique intitulée : *Historiæ artis musicæ Specimen primum ;* Halle, 1781, in-4° de 24 pages. Je crois qu'il y a eu une deuxième édition de cet écrit en 1783. L'auteur y traite spécialement de la musique des Grecs.

WALDECK (François-Adam), né en 1745 à Fritzlar, près de Cassel, remplit pendant plusieurs années les fonctions de *cantor* et d'organiste de la cathédrale de Munster, et mourut en 1776, à l'âge de trente-trois ans. Il écrivit pour cette église des messes, des *Te Deum* et des motets, ainsi que des airs et des duos pour les drames et comédies représentés par les élèves du Gymnase. Il fit jouer dans cette ville deux opéras allemands de sa composition intitulés : 1° *Le Jour de noces ;* 2° *La Barque verte.* On connaît sous son nom une symphonie pour l'orchestre, des quatuors pour violon, et plusieurs autres ouvrages qui n'ont point été imprimés.

WALDENFELD (Henri de), musicien à Brunswick, vers 1840, a fait imprimer dans cette ville une petite méthode de flûte, chez Spehr, éditeur de cette ville.

WALDER (Jean-Jacques), né en 1750, à Unterwetzikau, dans le canton de Zurich en Suisse, fit ses études musicales sous la direction d'Egli et de Schmidlin, à l'école de Zurich. Fixé dans cette ville, il y fit exécuter, en 1779, la cantate de sa composition intitulée *Der letzte Menschen* (Le Dernier Homme), qui fut reçue avec applaudissements. En 1788, il publia une instruction concernant l'art du chant, sous le titre : *Anleitung zur Singkunst.* La cinquième édition de cet ouvrage a paru à Zurich, chez Gessner, en 1820, grand in-8°. Walder a mis en musique à 3 ou 4 voix, avec accompagnement de piano, les cantiques du poète suisse Zullikofer, qui ont eu un brillant succès. Ce recueil a pour titre : *Sammlung christlicher Gesænge zum Gebrauche bey der Hauslichen*, etc. Zurich, 1791, grand in-8°. Précédemment Walder avait aussi publié sa cantate du *Dernier Homme*, en partition pour le piano. Zurich, 1779, in-4° ; et des chansons avec accompagnement de piano, *ibid.*, 1780, grand in-4°. Cet artiste mourut en 1827, laissant en manuscrit plusieurs compositions.

WALDHOER (Mathias), professeur de musique au gymnase de Kempten (Bavière), mort au mois de juillet 1856, s'est fait connaître avantageusement par les ouvrages suivants : 1° *Theoretisch-Praktische Klavier-, Partitur-, Præludier- und Orgel-Schule, sowohl für Anfænger, als auch für schœn grübtere Clavier- und Orgelspieler* (Méthode théorique et pratique de piano, d'accompagnement, d'art de préluder et d'orgue, etc.). Kempten, Kœsel, 1826-1828, trois parties in-fol. 2° *Neue Volksgesang-Schule oder grundliche Anleitung den Gesang, sowohl in den œffentlichen Schulen, als auch beim Privat-Unterrichte*, etc. (Nouvelle École de chant populaire, ou Introduction au chant, tant pour les écoles publiques que pour l'enseignement privé, etc.). Kempten, Kœsel, in-4° de quatre-vingt-dix pages. On connaît aussi sous le nom de Waldhœr des variations faciles pour le piano sur l'air allemand : *Du, du liegst mir am Herzen*, ibid.

WALDMANN (Joseph), professeur de musique au Collége des Jésuites à Fribourg, vers 1840, est auteur d'un livre intitulé : *Harmonik oder volstændige heuristische Darstellung der Harmonielehre und des Generalbasses* (Harmonique, ou tableau complet de la science de l'harmonie et de la basse continue). Fribourg, Herder, in-8°.

WALDMÜLLER (Ferdinand), pianiste, né en Autriche, a fait ses études musicales au Conservatoire de cette ville et a reçu des leçons

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de Charles Czerny. En 1840, il était professeur de piano à Brême; il fit ensuite un voyage à Paris, où il se trouvait, en 1846, sans y être remarqué. Il retourna ensuite à Vienne. On a, sous le nom de cet artiste, un grand nombre de fantaisies sur des thèmes d'opéras, de nocturnes, de tarentelles, d'études de salon et de rondeaux, qui ont paru à Vienne, chez Mechetti, Haslinger, Witzendorf et autres éditeurs.

WALDNER (P.), savant suédois, vécut vers le milieu du dix-huitième siècle et publia, à Upsal, en 1754, une dissertation *De Septem Artibus liberalibus*. Il y traite de la musique dans le huitième paragraphe.

WALE (Gherrin ou Gérard De), musicien belge sur qui l'on n'a pas de renseignements jusqu'à ce jour, mais qui, d'après le style d'un morceau qui se trouve dans le manuscrit de la bibliothèque de Cambrai, n° 124, dut vivre vers le milieu du seizième siècle. Ce morceau est le motet à quatre voix *Dum penderet Petrus in Cruce*. M. de Coussemaker, qui a donné la description du manuscrit (1), a mis en partition la première partie de ce motet et l'a publiée (2), mais avec des fautes de tonalité (pages 27 et 30) et d'harmonie (p. 32).

WALKER (Jean). Sous ce nom, Forkel, copié par Gerber, Lichtenthal, Ch.-Ferd. Becker et autres, a cité des mémoires concernant diverses expériences sur le son qui appartiennent au mathématicien Jean Wallis. (*Voyez* ce nom).

WALKER (Jean), auteur d'un dictionnaire de la prononciation de la langue anglaise devenu célèbre et de plusieurs autres ouvrages estimés, naquit en 1732, dans un hameau de la paroisse de Friern-Barnet, fut quelque temps acteur, puis maître d'école, et mourut au mois de juillet 1807. Au nombre des livres qu'il a publiés, on trouve celui qui a pour titre : *The Melody of speaking delineated* (La mélodie du langage rendue sensible). Londres, Robinson, 1787, in-4°, dont la sixième édition parut en 1810, in-8°. Il en avait donné l'esquisse, dans une dissertation insérée, au mois de septembre 1787, dans le *Monthly Review*. Walker se propose dans cet ouvrage d'enseigner la déclamation par des signes visibles, comme ceux de la musique, et y donne des préceptes pour les modulations de la voix et l'expression des passions. (Voyez sur le même sujet les notices de *Josué Steele* et de *James Rush*.)

WALKER (Joseph-Cooper), littérateur, né à Dublin, au mois de novembre 1760, fit ses études à l'Université de cette ville, et occupa un emploi à la Trésorerie d'Irlande. Dès sa jeunesse il publia quelques essais littéraires qui le firent admettre, en 1785, au nombre des membres de l'Académie irlandaise. Ayant fait plus tard un voyage en Italie, il y obtint le titre d'académicien des Arcades de Rome. Le mauvais état de sa santé le conduisit en France dans l'espoir de s'y rétablir ; mais il mourut peu de temps après, à Saint-Valery, le 12 avril 1810, à l'âge de quarante-neuf ans. Au nombre des ouvrages de ce savant, il en est un rempli d'intérêt, non-seulement pour l'histoire de la musique des Irlandais, mais pour celle des anciens peuples du Nord, en général ; ce livre a pour titre : *Historical Memoirs of the Irish Bards, interspersed with anecdotes and occasional observations on the Music of Ireland. Also, an historical and descriptive account of the musical instruments of the ancient Irish, and an appendix containing several biographical and other papers, with select Irish Melodies* (Mémoires historiques des bardes irlandais, entremêlés d'anecdotes et d'observations concernant la musique de l'Irlande, et suivis d'une notice historique et descriptive des instruments de musique des anciens Irlandais, d'un appendice contenant des mémoires biographiques ou autres, et de mélodies irlandaises choisies). Dublin, de l'imprimerie de Luke White, et Londres, Payne, 1786, un volume in-4° de cent soixante-six pages, avec un appendice de cent vingt-quatre pages et des planches. L'appendice renferme : 1° Recherches concernant l'ancienne harpe irlandaise, par Édouard Ledwich, membre de la Société des antiquaires de Londres. 2° Lettre à Joseph-C. Walker sur le style de l'ancienne musique irlandaise, par le même. 3° Essai sur les accents poétiques et musicaux des Irlandais, par William Beauford, membre de la Société des antiquaires d'Irlande. 4° *Dissertazione del signor canonico Orazio Maccari (di Cortona), sopra un' antica statuetta di marmo rappresentante un suonator di cornamusa*, etc. Cette dissertation est extraite du septième volume des *Saggi di dissertazione accademiche, pubblicamente lette nella nobile Accademia etrusca dell' antichissima città di Cortona*. 5° Mémoires du barde Cormac-Common, avec son portrait à l'âge de quatre-

(1) *Notice sur les collections musicales de la Bibliothèque de Cambrai*, pages 65-91.

(2) *Ibid.*, N° 11 des morceaux en partition.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

vingt-trois ans, par Ralph Ouseley, de Limerick. 6° Mémoires du barde Turlough O'Carolan, par J.-C. Walker, déjà publiés en 1784. 7° Notice sur trois trompettes de bronze trouvées près de Cork. 8° Essai sur la construction et l'étendue de la harpe irlandaise, depuis son origine jusqu'aux temps modernes, par William Beauford. 9° Choix de mélodies irlandaises, contenant quinze morceaux.

WALKER (Eberhardt-Frédéric), facteur d'orgues à Kanstadt, dans le Wurtemberg, naquit dans cette petite ville vers le milieu du dix-huitième siècle, et apprit son art chez Fries, à Heilbronn. Ses principaux ouvrages sont : 1° L'orgue de l'église de la Garnison à Louisbourg, terminé en 1790. 2° L'orgue de l'église de Kanstadt, achevé en 1793.

WALKER (Eberhardt-Frédéric), fils du précédent, né à Kanstadt, est un des meilleurs facteurs d'orgues de l'Allemagne. Élève de son père, il travailla dans sa ville natale jusqu'en 1820, époque où il s'est fixé à Louisbourg. Incessamment occupé du soin de perfectionner les diverses parties de l'orgue, il en a amélioré le mécanisme en le simplifiant, et par de nouvelles formes données aux tuyaux de plusieurs jeux, en a singulièrement augmenté le timbre et l'intensité. C'est ainsi qu'il a donné, dans ses instruments, une excellente qualité à la flûte traversière, à la clarinette et au hautbois. Ses flûtes ouvertes de 32 pieds ont une égale puissance dans toute leur étendue, et jusque dans les notes les plus graves. Le premier grand instrument qui a rendu la réputation de M. Walker européenne est l'orgue de Saint-Paul, à Francfort-sur-le-Mein, composé de 74 jeux, dont deux 32 pieds ouvert et bouché, 3 claviers à la main, et pédale double. Depuis qu'il l'a terminé, M. Walker en a construit trente autres, parmi lesquelles on remarque : 1° L'orgue de 16 pieds et 2 claviers, de Tubingue. 2° Celui de Reutlingen, *idem*. 3° Celui de l'église Saint-Michel à Halle, en Saxe. 4° L'orgue de l'église de la cour à Stuttgard, composé de 24 jeux. 5° Le grand orgue de Saint-Pierre, à Pétersbourg, composé de 65 jeux. 6° Celui de Saint-Olaus, à Reval, en Russie, commposé de 68 jeux, dont un 32 pieds ouvert, 3 claviers et pédale double.

WALKIERS (Eugène). Voyez **WALCKIERS**.

WALLACE (William-Vincent), compositeur, né en 1815, à Waterford, en Irlande, est fils d'un chef de musique militaire qui était en garnison dans cette ville. La première instruction musicale fut donnée au jeune Wallace par son père. A l'âge de 15 ans il se rendit à Dublin, où il continua ses études de piano, de violon et de clarinette. D'abord employé comme violoniste à l'orchestre du théâtre de cette ville, il fut ensuite chargé de la direction de celui de la Société philharmonique. A la suite d'une maladie grave dont il fut atteint à l'âge de 18 ans, les médecins lui conseillèrent de faire un long voyage maritime. Il se rendit en Australie, et y donna des concerts dont les produits furent considérables. Après un séjour d'environ six mois dans cette contrée, il visita la terre de Van Diemen, la Nouvelle-Zélande, les Indes orientales et occidentales, Valparaiso, Mexico et les États-Unis d'Amérique, donnant partout des concerts, et vivant même chez les sauvages. Dans les années 1841 et 1842, il fut directeur de musique du théâtre italien de Mexico. Depuis 1843 jusqu'en 1853, il vécut à New-York ; mais dans l'intervalle, il fit, en 1840, un voyage en Angleterre, à Vienne et en Belgique. Ce fut dans cette même année 1840 que Wallace écrivit, pour le théâtre de Covent-Garden, à Londres, *Maritana*, opéra romantique dans lequel il y a quelques bons morceaux et qui a réussi sur cette scène comme à Vienne. En 1847, il a donné, dans les mêmes villes, et avec succès, *Mathilde de Hongrie*. Les partitions de ces ouvrages, réduites pour le piano, ont été publiées à Londres, chez Cramer, Beale et Cᵉ. Un long intervalle s'est écoulé avant que Wallace écrivît de nouveau pour l'opéra, car ce ne fut qu'en 1860 qu'il fit représenter, au théâtre royal anglais un opéra en trois actes intitulé *Lurline*, qui obtint un brillant succès. Au mois de mars 1861, il donna, au théâtre de la reine, *Amber Witch*, qui fut chaleureusement applaudi, et, au mois de novembre 1862, il fit jouer *Love's Triumph* (Le triomphe de l'amour), qui réussit également. Wallace a publié pour le piano un grand nombre de nocturnes, de valses, d'études et d'autres pièces légères. On connaît aussi de lui pour le chant des trios, des duos, des mélodies à voix seule et des ballades avec accompagnement de piano.

WALLBRIDGE (A.), amateur de musique à Londres, s'est fait connaître par un nouveau système de notation de la musique dont il est inventeur et dont il a donné une description qui a pour titre : *The Sequential System of Musical notation, an entirely new Method of writing Music in strict conformity with nature and essentially free from all absurdity and intricacy; with explanatory plates.* (Le Système méthodique de la notation

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

musicale ; méthode entièrement nouvelle pour écrire la musique, en rapport exact avec la nature, et essentiellement débarrassé de toutes les absurdités et difficultés, avec des planches explicatives). Londres, 1844, in-4°. Ce système, comme tous ceux du même genre, n'a excité aucun intérêt et a été oublié aussitôt que publié.

WALLER (.....), musicien allemand, né à Manheim, vers le milieu du dix-huitième siècle, a fait représenter, en 1793, l'opéra de sa composition intitulé : *Die Spiegelritter* (Le Chevalier du Miroir). On n'a pas d'autres renseignements sur cet artiste, qui n'est pas mentionné par les biographes allemands.

WALLERIUS (H.), savant suédois, vécut à la fin du dix-septième siècle. Il est auteur de deux dissertations relatives à la musique, intitulées : 1° *De Sono dissertatio*. Upsal, 1674. 2° *De Modis musicis dissertatio*. Ibid, 1686.

WALLERIUS (Georges), né dans le comté de Necke, en Sudermanie, vers 1680, fit ses études à Upsal, et y publia une dissertation qui a pour titre : *De antiqua et medii ævi Musica*. Upsal, 1706, in-12 de 100 pages. Une autre dissertation intitulée : *De Instrumentis musicis* a été lue par lui à l'Académie d'Upsal, et imprimée dans cette ville en 1717, in-12.

WALLERSTEIN (Antoine), virtuose violoniste, pianiste et compositeur, est né à Dresde en 1812. Dès l'âge de dix-huit ans, il fut musicien de la chapelle royale de Saxe. En 1832, il entra dans la chapelle royale à Hanovre et y fut attaché pendant plus de vingt ans. En 1858, il était retiré à Dresde et y vivait sans emploi. On a gravé de sa composition : Variations pour violon et orchestre, op. 2 ; Leipsick, Hofmeister ; Variations brillantes sur un thème original pour piano, op. 3 ; *ibid.* ; Six valses brillantes pour le piano, op. 4. Dresde, C.-F. Mœser. Wallerstein s'est fait particulièrement connaître comme compositeur de valses et de polkas pour l'orchestre et pour le piano : il en a publié environ 30 recueils. On a aussi de lui quelques *Lieder* à voix seule avec piano.

WALLIN (Georges), ecclésiastique suédois, naquit en 1680, à Gefle (*Gevalia*), sur le golfe de Bothnie (1). Après avoir achevé ses études à Upsal, il parcourut une partie de l'Europe pour augmenter ses connaissances, s'arrêta quelques temps à Wittenberg, fut professeur à l'Université d'Upsal, puis surintendant ecclésiastique de la Gothie, et enfin évêque de Gothenbourg, où il mourut en 1760. Parmi les écrits de ce savant, on remarque : *De Prudentia in cantionibus ecclesiasticis adhibenda*. Wittenberg, 1723, in-4°.

(1) Forkel, Gerber et leurs copistes ont confondu ce savant avec Georges Wallin, son père, né à Hernœsand, en 1644, et mort en 1723, évêque de cette ville.

WALLIS (Jean), illustre mathématicien anglais, naquit, le 23 novembre 1616, à Ashford. Fils d'un ecclésiastique anglican, il demeura orphelin à l'âge de six ans, et fut placé dans une école d'Ashford pour y faire ses premières études, puis il suivit les cours du Collége de Felstad, dans le comté d'Essex, et, enfin, il entra à l'Université de Cambridge, où il acquit une connaissance profonde des langues hébraïque, grecque et latine, de la théologie, et des diverses branches de la philosophie. Admis dans les ordres, il occupa différentes positions ecclésiastiques, et fut chargé d'enseigner la géométrie à l'Université d'Oxford. Ce savant mourut à Londres, le 28 octobre 1703, dans sa quatre-vingt-huitième année. L'histoire de ses travaux importants dans les sciences mathématiques n'appartient point à cette notice : il n'y est mentionné que pour ses ouvrages relatifs à la musique, dont voici la liste : *Tractatus elenchticus adversus Maret Meibomii dialogum de proportionibus*. Oxford, 1657, in-4°. Cette réfutation du traité des proportions de Meibom est dédiée à lord Brouncker, et précédée d'une savante préface concernant les équations cubiques. Wallis fit réimprimer cet ouvrage en 1665, in-4°, puis dans le premier volume de ses œuvres mathématiques, p. 257-290. (*Voyez* sur cet ouvrage la notice de Meibom.) 2° *Claudii Ptolemæi harmonicorum libri tres, ex cod. mss. undecim, nunc primum græce editus*. Oxonii, e theatro Sheldoniano, 1682, 1 vol. in-4°. Ainsi qu'on le voit par le titre, le texte grec du traité des harmoniques de Ptolémée n'avait jamais été imprimé avant que Wallis en donnât cette édition, qui est correcte et accompagnée de notes instructives et d'une version latine beaucoup meilleure que celle de Gogavin (*voy.* ce nom). Le volume est terminé par une savante dissertation : *De Veterum Harmonica ad hodiernam comparata* (pages 281-328). Wallis s'y prononce contre l'opinion de ceux qui pensent que les anciens ont fait usage de l'harmonie simultanée des sons. Il ne s'est trompé d'une manière grave que dans la traduction qu'il donne des modes grecs au second livre de Ptolémée, n'ayant pas vu que les sept modes de cet auteur ne sont qu'une seule échelle prise à ses différents degrés. Le traité de Ptolémée, avec la version, les notes et l'ap-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

pendice contenant la dissertation, a été réimprimé dans le troisième volume de la collection des œuvres mathématiques de Wallis publiée sous ce titre : *Johannis Wallis S.T.D. geometriæ professoris Savilioni in celeberrima Academia Oxoniensi, opera mathematica.* Oxoniæ, e theatro Sheldoniano, 1695 1699, 3 vol. in-fol., avec un quatrième volume contenant les œuvres mêlées. 3° *Porphirii in harmonica Ptolemæi commentarius. Nunc primum ex cod. mss. (græce et latine) editus.* Ce commentaire de Porphyre sur les harmoniques de Ptolémée, dont Wallis a donné la seule version latine connue, est dans le troisième volume de ses œuvres mathématiques (p. 187-355). 4° *Manuelis Bryennii harmonica, ex cod. mss. nunc primum edita.* Cette édition des Harmoniques de Manuel Bryenne, en trois livres, est aussi la seule qui existe ; Wallis y a joint une version latine et quelques notes. On la trouve dans le troisième volume des œuvres mathématiques (p. 357-508). Les autres ouvrages de Wallis relatifs à la musique ou à l'acoustique sont des mémoires ou dissertations insérés dans les *Transactions philosophiques.* En voici la liste : 1° *On the Trembling of consonant strings* (ann. 1677, p. 380). 2° *Observations concerning the Swiftness of sound* (année 1672). Il y a aussi des exemplaires tirés à part de cette dissertation portant la date de Londres, 1672, in-4°. 3° *Some Experiments and Observations concerning the sounds* (ann. 1697, p. 455). 4° *On the Division of the Monochord, or section of the musical canon* (ann. 1698, p. 287). 5° *On the Imperfection of an organ* (ann. 1698, p. 249). 6° *On the strange Effects of Music in former times* (ann. 1698, p. 305). On a aussi des remarques étendues de Wallis sur le mémoire de Salmon intitulé : *A Proposal to perform Music in perfect and mathematical proportions.* Londres, 1688, in-4°.

WALLISER (Christophe-Thomas), professeur du Collége de Strasbourg et directeur de musique de la cathédrale et de l'université, depuis 1599, était né dans cette ville, et y mourut le 20 avril 1648. On a de lui un traité de musique intitulé : *Musicæ Figuralis Præcepta brevia, facile ac perspicua methodo conscripto, et ad captum tyronum accommodata : quibus præter exempla, præceptorum usum demonstrantia, accessit centuria exemplorum fugarumque, ut vocant,* 2, 3, 4, 5, 6 *et plurium vocum, in tres classes distributa : ac in gratiam et usum classicæ juventutis scholæ Argentoratensis elaborata.* Argentorati, 1611, in-4° de 18 feuilles. La première partie de cet ouvrage traite des éléments de la musique ; la deuxième renferme les exemples, qui sont tous fugués, c'est-à-dire en canons, dont une partie sans paroles pour des exercices de solfége, et les autres avec texte. Walliser s'est fait connaître aussi comme compositeur par les ouvrages suivants : 1° *Chorus Nubium ex Aristophanis comœdia ad æquales compositus ; et Chori musici novi Eliæ dramati sacro-tragico accommodati.* Strasbourg, 1613. 2° *Chori Musici novi harmonicis* 4, 5 *et* 6 *vocum numeris exornat, et in Charicleis tragico-comœdia, in Argentoratensis Academiæ theatro exhibita, interpositi.* Strasbourg, 1641. Ces chœurs ont été composés pour les pièces représentées par les étudiants de l'Université de Strasbourg. 3° *Catecheticæ Cantiones Odæque spirituales ; Hymni et Cantica præcipuorum totius anni festorum et Madrigalia.* Strasbourg, 1611. 4° *Sacræ Modulationes in festum Nativitatis Christi, quinis vocibus elaboratæ.* Ibid., 1613. 5° *Kirchengesænge oder Psalmen Davids, nicht allein una voce, sondern auch mit Instrumenten von* 4, 5 *bis und* 6 *Stimmen* (Chant d'église ou Psaumes de David, non-seulement à voix seule, mais aussi avec des instruments à 4, 5 et 6 parties). Strasbourg, 1614. 6° *Ecclesiodiæ novæ, das ist Kirchengesænge, etc.,* 4, 5, 6 *und* 7 *Stimmen* (Motets à 4, 5, 6 et 7 voix). Strasbourg, 1625. 7° *Herrn Wilhems Salusten von Bartas Triumph des Glaubens,* etc. (Le Triomphe de la foi, par Guillaume Salluste du Bartas, traduit en allemand, et mis en musique, etc.). Strasbourg, 1627, in-4° de 10 feuilles.

WALSINGHAM (Thomas DE), historien anglais et continuateur de Mathieu Pâris, naquit dans le comté de Norfolk et fut bénédictin au monastère de Saint-Albans, vers l'an 1440, sous le règne de Henri VI. Outre ses histoires d'Angleterre et de Normandie, il a laissé un traité de musique intitulé : *Regulæ Magistri Thomæ Walsingham de Figuris compositis et non compositis, et de cantu perfecto et imperfecto.* A l'époque où Hawkins écrivait son histoire de la musique, cet ouvrage existait en manuscrit dans la bibliothèque du comte de Shelburn ; il se trouve encore vraisemblablement dans sa famille. Une copie de ce traité se trouve au Muséum britannique, n° 105 du catalogue de musique, dans un volume connu, en Angleterre, sous le nom de *Manuscrit de Waltham Holy Cross Abbey*, et qui contient beaucoup d'extraits d'autres traités de musi-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

que faite par un moine nommé *John Wylde*.

WALTER (Ignace), né en 1758, à Radowitz, en Bohême, fut conduit à Vienne dans sa jeunesse, y étudia la musique, et devint élève de Starzer, maître de chapelle. Après avoir appris, sous la direction de ce maître, l'art du chant et le contrepoint, il reçut un engagement pour le théâtre de la cour, en 1779, et s'y fit remarquer par la beauté de sa voix de ténor et par l'expression de son chant dramatique. En 1783, il était au théâtre de Prague, puis il chanta, à Riga, et entra, en 1789, au service de l'électeur de Mayence. Les troubles de la guerre ayant obligé l'électeur à s'éloigner de cette ville, en 1793, Walter entra dans la troupe d'Opéra dirigée par Grossmann, et chanta à Halle et à Brême. Après la mort de ce directeur, il se chargea lui-même de l'entreprise du théâtre de Francfort avec la même troupe, puis il se rendit à Ratisbonne, en 1804, et y donna des représentations pendant plus de dix années. Il mourut dans cette ville à l'âge d'environ soixante-dix ans. Walter a été considéré comme un des meilleurs chanteurs du théâtre allemand. Il était aussi compositeur, et les ouvrages qu'il a écrits pour le théâtre y ont eu du succès. Au nombre de ses opéras, on remarque : 1° *Le Marchand de Smyrne*. 2° *Le Moulin du Diable*. 3° *Fünf und zwanzig tausend Gulden* (Vingt-cinq mille florins). 4° *Le Comte de Waltron*. 5° *Le Breuvage de l'immortalité*. 6° *Le Chevalier du Miroir*. 7° *Les Bergers des Alpes*. 8° *La Méchante Femme*, en 1795. 9° *Le Docteur Faust*, en 1797. 10° *La Venaison*, en 1799. 11° *Le Château de plaisance du Diable*. 12° *Le Droit du plus fort*. Walther a écrit aussi une cantate pour le couronnement de l'empereur Léopold, en 1791, une cantate pour la paix et d'autres morceaux de circonstance, six messes, six motets, une cantate de Noël et plusieurs œuvres de musique de harpe, entre autres, un quatuor pour harpe, flûte, violon et violoncelle, op. 9, publié à Brunswick, chez Spehr.

WALTER (Georges-Antoine), violoniste allemand, se fixa à Paris, vers 1785, et y devint élève de Kreutzer. En 1792, il fut engagé, comme premier chef d'orchestre, au théâtre de Rouen : il en remplissait encore les fonctions en 1801 ; mais j'ignore ce qu'il est devenu depuis cette époque. On a gravé de sa composition : 1° Quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 1 et 2, Paris, Naderman ; op. 5, 7, Paris, Pleyel. 2° Trois trios pour deux violons, livres I, II, III, Paris, Sieber ; livre IV, Paris, Schlesinger ; livres V, VI, Paris, Naderman ; livres VII, VIII, Paris, Sieber ; op. 14, Paris, Pleyel. 4° Six sonates pour violon et basse, op. 24, Paris, Porro.

WALTER (Albert), clarinettiste et compositeur, né à Coblence, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, se rendit jeune à Paris, et entra à l'orchestre du théâtre Montansier, en qualité de seconde clarinette, puis devint première clarinette du même théâtre, en 1798. A l'époque de la formation de la garde des consuls, il y obtint un emploi de première clarinette ; en 1805, il fut nommé sous-chef de musique des chasseurs de la garde impériale. Après la restauration, il vécut à Paris sans emploi, travaillant à des arrangements de musique pour divers instruments, à la solde des éditeurs. Je le crois mort depuis plusieurs années. On a gravé de sa composition : 1° Symphonie concertante pour deux clarinettes et orchestre. Paris, Pleyel. 2° Six quatuors pour clarinette, violon, alto et basse, op. 27. *Ibid.* 3° Pots-pourris pour deux clarinettes, nos 1, 2, 3. *Ibid.* 4° Airs variés pour deux clarinettes. *Ibid.* 5° Valses pour clarinette seule, livres I, II. *Ibid.* 6° Duos pour deux flûtes, op. 22, Paris, Porro. 7° Six duos faciles pour flûte et violon. Paris, Pleyel. 8° Airs variés pour flûte, Paris, Sieber.

WALTER (A.), professeur de piano à Bamberg, est auteur d'une méthode de piano en dialogue, intitulée : *Elementarwerk für pianofortespieler*, etc., Bamberg, 1823.

WALTER ODINGTON. *Voy.* **ODINGTON** (Walter).

WALTER (Auguste), compositeur, né à Stuttgard, en 1821, fit ses études musicales pour le violon et pour l'harmonie sous la direction de Mollique ; puis il se rendit à Vienne et reçut des leçons de contrepoint de Simon Sechter. En 1846, il a été appelé à Bâle, en qualité de directeur de musique. Il occupe encore cette position (1864) et s'y est fait estimer par son mérite comme professeur. Les compositions connues de cet artiste sont : 1° Une symphonie à grand orchestre ; 2° un *ottetto* pour des instruments à cordes et à vent ; 3° trois quatuors pour deux violons, alto et violoncelle ; 4° des *Lieder* pour une et plusieurs voix.

WALTHER (Hans ou Jean), un des plus anciens compositeurs de chant choral pour le culte réformé, était maître de chapelle à Torgau, lorsque Luther, qui connaissait son mérite, le fit venir à Wittenberg, en 1524, pour appliquer aux prières et cantiques de la nou-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

velle église quelques-uns des chants du culte catholique, et pour composer de nouvelles mélodies sur d'autres parties de l'office, afin d'en former la messe allemande. Après avoir achevé son travail, Walther retourna à Torgau, et présenta au prince Maurice de Saxe, en passant à Dresde, une copie de cette messe, par ordre de Luther. Peu de temps après, ce prince nomma Walther son maître de chapelle, et prit à sa solde tout le chœur qu'il dirigeait. Ce chœur était composé de dix-huit chanteurs et de douze jeunes garçons. Walther occupait encore cette position en 1552. L'année de sa mort n'est pas connue; mais on croit généralement qu'il décéda en 1555. Il n'avait pas seulement réglé le chant de la messe allemande, mais il avait composé beaucoup de mélodies pour les cantiques nouveaux; il fut aussi le premier qui mit tout le chant de l'Église réformée à 4, 5 et 6 parties. Voici les titres des ouvrages et recueils qui ont été publiés sous son nom, ou auxquels il a pris part : 1° *Deutsche Messe und ordnung Gottis Dienst*, in-4° de vingt-quatre feuilles notées en grosses notes chorales allemandes. Au bas du dernier feuillet, on lit : *Gedruckt zu Wittenberg* M. D. XXVI. Il y a une autre édition de la messe allemande, imprimée en caractères de musique plus petits, en vingt feuillets in-4°, avec la date M. D. XXVI, mais sans nom de lieu. Il paraît qu'il y a aussi une édition de cette messe publiée à Wittenberg, en 1524; mais je ne la connais pas. 2° *Geystliche Gesangbuchleîn, erstlich zu Wittenberg und volgend durch Peter Schœffern getruckt im Jar* (sic) M. D. XXC. Cette première édition des chants de l'Église réformée, à quatre et cinq voix, contient quarante-trois chants. La préface est de Luther. Les voix sont le *discant*, l'*alto*, le *ténor*, la *basse* et le *vagans*, qui n'est point employé dans toutes les pièces. A la dernière page de la partie d'*alto*, on lit ces mots : *Auctore Joanne Walthero.* 3° *Wittenbergisch teutsch geistlich Gesangbuchlein mit 4 und 5 Stimmen, durch Johann Walthern, Churfürstlichen von Sachsen Sangermeistern, auss neue mit Fleiss corrigirt, und mit vielen schœnen Liedern gebessert und gemehret* (Petit livre de chant spirituel allemand de Wittenberg à quatre et cinq voix, etc.). Wittenberg, chez Georges Rhaw, 1544, in-4° oblong. Ce recueil contient en tout soixante-trois mélodies de cantiques allemands, dont trente-deux à quatre voix, vingt à cinq voix, onze à six, et trente-sept hymnes en langue latine, à quatre et cinq voix, dont quelques-uns en canons à la quinte et à la quarte, suivis de trois hymnes à six voix. 3° *Wittenbergisch deutsche geistliches Gesangbuch, mit 4 Stimmen, durch Joh. Walthern auss neu corrigirt und vermehrt.* Wittenberg, 1551, in-4°. Ce recueil contient tout le chant de l'Église réformée à quatre voix, écrit d'une manière plus simple, pour l'harmonie, que le recueil précédent. Quelques-uns des cantiques de ce recueil ont été arrangés pour l'orgue par Jacques Paix, et publiés dans son *Orgeltabulaturbuch* (*voyez* Paix). 4° *Ein news Christlichs Lied, dadurch Deutschland zur Busse vermanet, Vierstimmig gemacht durch Johann Walter* (sic). Wittenberg, durch Georgen Rhawen erben, 1501, in-4° obl. 5° *Das Christlich Kinderlied D. Martini Lutheri :* Erhalt uns, Herr, bey deinem Wort, *auffs new in sechs Stimmen gesetzt und mit etlichen schœnen christlichen Texten, lateinischen und teutschen Gesœngen gemehrt durch Johann Walthern den Eltern*, etc. (Le Cantique chrétien du docteur Martin Luther pour les enfants : *Soutiens-nous par ta parole, Seigneur,* mis nouvellement à six voix, etc., par *Jean Walther l'ancien*, etc.), Wittenberg, Jean Schwertel, 1566, in-4°. La désignation d'*ancien* jointe au nom de Walther, semble indiquer qu'il y avait, vers 1566, un autre maître de chapelle ou compositeur du même nom. 6° *Cantio 7 vocum in laudem Dei omnipotentis et Evangelii ejus, quod sub Joanne Friderico Duci Saxoniæ Electori per doctorum Martinum Lutherum et Philippum Melanchtonum è tenebris in lucem erectum ac propagatum est. Wittenbergæ apud Georgium Rhaw*, in-4° (sans date); c'est le chant du *Te Deum* mis en harmonie à sept voix. 7° *Lob und Preiss der lœblichen Kunst Musica* (Éloge et glorification du louable art de la musique), Wittenberg, 1538, in-4°. Cette pièce, écrite en vers allemands, n'est citée que par Gerber; Godefroid Walther, Forkel, Lichtenthal et Ferd. Becker n'en disent rien; cependant les indications de Gerber sont si précises, qu'on ne peut révoquer en doute l'existence de l'ouvrage.

WALTHER (Michel), docteur et professeur de théologie à Wittenberg, naquit, le 5 mars 1638, à Aurich, dans l'Ost-Frise (1), et mourut à Wittenberg, le 21 janvier 1692. Il était fils de Michel Walther, savant théologien, né à Nuremberg, en 1593. On a de Michel

(1) Weiss dit, dans la *Biographie universelle* des frères Michaud, que Walther naquit à Embden; c'est une erreur.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Walther fils une dissertation intitulée: *De Harmonia musica*, Witebergæ, 1679, in-4°.

WALTHER (Jean-Jacques), inventeur remarquable dans l'art de jouer du violon, né en 1650, à Witterda, village près d'Erfurt, fut d'abord domestique d'un seigneur polonais. On ignore qui fut son maître de musique et de violon, et si son éducation musicale fut faite dans la maison de son maître. Plus tard, il entra au service de l'électeur de Saxe, en qualité de violoniste de la chambre, et en dernier lieu, il eut le titre singulier de *secrétaire italien* de la cour électorale de Mayence. Il occupait encore cette position en 1688. On a imprimé sous le nom de cet artiste; 1° *Scherzi di violino solo con il basso continuo per l'organo o cembalo; accompagnabile anche con una viola o liuto, di Giov. Giac. Walther, primo violonista di camera di S. A. E. di Sassonia*. Ann. 1676, in-fol. (sans nom de lieu). 2° *Hortulus Chelicus, uni violino duabus, tribus et quatuor subinde chordis simul sonantibus harmonice modulanti, studiosa varietate consitus a J. J. Walthero, E. E. Elec. Mogunt. Secretario-italico*, etc., Moguntiæ, sumptibus Ludov. Bourgeat, Academiæ bibliopolæ 1688, in-fol. obl. de 120 pages gravées sur cuivre. Cet œuvre, où brille l'esprit d'invention, renferme 28 pièces; le titre de la dernière pourra faire comprendre les nouveautés que Walther introduisit dans l'art de jouer du violon; le voici : *Serenata a un coro di violini, organo tremolante, chitarrino, piva* (cornemuse), *due trombe e timpani, lira tedesca, e arpa smorzata, per un violino solo*. Les effets divers de ce morceau à exécuter sur le violon font voir que Walther fut le Paganini de son siècle.

WALTHER (Jean-Godefroid), musicien de la cour et organiste de Saint-Pierre et de Saint Paul à Weimar, naquit à Erfurt, le 18 novembre 1684. Jacques Adlung fut son premier maître de musique, et Jean-Bernard Bach lui enseigna à jouer du clavecin. Après le départ de celui-ci pour Eisenach, il continua l'étude de cet instrument sous la direction de Kretschmar, successeur de Bach. En 1697, il commença à fréquenter le gymnase de la ville; mais il n'y resta que jusqu'en 1702, à cause de sa nomination d'organiste à Saint-Thomas. L'étude de la composition, qu'il commença dans le même temps, ne lui permit pas, d'ailleurs, de continuer à suivre les cours du collége, ni de fréquenter l'université. Dès lors, il se consacra exclusivement à la musique et ne négligea aucun moyen d'augmenter ses connaissances dans cet art. Préoccupé de cet objet, devenu le but unique de sa carrière, il visita Francfort, Darmstadt, Halberstadt, Magdebourg et Nuremberg, dans le dessein de voir et d'entendre Werkmeister, Jean Graf, Guillaume-Jérôme Pachelbel et d'autres organistes et théoriciens distingués. En 1707, on lui offrit la place d'organiste de Saint-Blaise à Mulhouse, mais il la refusa et préféra la position d'organiste et de musicien de la cour, à Weimar. Il y fut chargé de l'éducation musicale des princes de la famille ducale. Les devoirs de ses places, la composition, et les recherches concernant l'histoire de la musique remplirent toute sa carrière. Il mourut le 23 mars 1748, à l'âge de soixante-trois ans et quelques mois, après avoir joui de la réputation méritée de savant musicien et d'habile organiste. Mattheson et Mizler, peu prodigues de louanges, ne parlent de Walther que comme d'un artiste accompli. Les compositions qu'il a publiées sont celles-ci : 1° Les deux chorals *Jesu meine Freude*, et *Meinen Jesum lass Ich nicht*, variés pour l'orgue, gravés en 1713. 2° Le choral *Allein Gott in der Hoe sey Ehr*, avec huit variations pour l'orgue, gravé en 1738. 3° Concerto pour le clavecin avec accompagnement, Augsbourg, 1741. 4° Prélude et fugue pour l'orgue, Augsbourg, 1741. Walther a laissé en manuscrit *cent dix-neuf chorals variés* pour l'orgue, formant une année entière pour le service d'un organiste.

Ce musicien est connu particulièrement aujourd'hui par le dictionnaire technique et historique de la musique, dont il publia le premier essai sous ce titre : *Alte und Neue Musicalische Bibliothec, oder Musikalisches Lexikon*, etc. (Bibliothèque musicale ancienne et moderne, ou Lexique de musique, etc.), Erfurt, 1728, in-4° de 64 pages, avec une préface. Cet essai ne contient que les termes de l'art et les noms de musiciens qui commencent par la lettre A. Quatre ans après, Walther publia l'ouvrage complet et l'intitula : *Musikalisches Lexikon oder Musikaliscker Bibliothec, darinnen nicht allein die Musici, welche so wol in alten als newen Zeiten, ingleichen bey verschiedenen Nationen, durch Theorie und Praxin sich hervor gethan*, etc. (Lexique ou Bibliothèque de musique, où l'on trouve non-seulement les musiciens anciens et modernes qui se sont distingués chez différentes nations, tant dans la théorie que dans la pratique, ce qu'on sait de chacun d'eux, et les ouvrages qu'ils ont laissés, mais aussi l'explication des termes tech-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

niques de la musique, etc., Leipsick, 1732, un vol. in-8° de 639 pages. Ce livre est la réalisation du plan que Brossard (*voyez* ce nom) avait indiqué à la fin de son Dictionnaire historique de la musique. Bien qu'incomplet et défectueux sous beaucoup de rapports, il a été d'un grand secours aux bibliographes musiciens qui ont écrit postérieurement. Walther n'avait pas à sa disposition les immenses ressources nécessaires pour un tel ouvrage et qu'on ne peut trouver que dans les grandes villes; mais il avait du savoir, de la patience, et avait recueilli des notices qu'on n'aurait pu se procurer plus tard sur les musiciens allemands, ses contemporains de la fin du dix-septième siècle et de la première partie du dix-huitième. Le lexique de Walther et l'*Ehrenpforte* de Mattheson ont été les bases des ouvrages de Forkel, de Lichtenthal et Ferd. Becker, concernant la littérature de la musique, ainsi que des dictionnaires biographiques de musique de Gerber et de tous les livres du même genre. J'y ai puisé bien des corrections pour les fautes non-seulement du premier lexique de Gerber, mais même pour celles du second.

WALTHER (Augustin-Frédéric), fils de Michel, cité précédemment, naquit à Wittenberg, en 1688. Orphelin dès l'âge de quatre ans, il trouva dans quelques amis de son père des protecteurs qui lui firent faire de bonnes études. Il suivit à l'Université de Jéna des cours de médecine et devint un des plus savants anatomistes de l'Allemagne. Fixé d'abord à Leipsick et professeur à l'Université, il fut ensuite médecin de la reine de Pologne, électrice de Saxe, et ne reprit ses leçons d'anatomie qu'après la mort de cette princesse. Une courte maladie l'enleva à l'âge de cinquante-huit ans, le 31 octobre 1746. Au nombre des dissertations qu'il a publiées, on trouve celle qui a pour titre : *De Hominis laringe et voce*, Leipsick, 1740, in-4°. Elle a été réimprimée dans les œuvres de l'auteur publiées par Haller sous le titre : *Disputat. anatomicar. select. volumin. septem*, Gœttingue, 1751.

WALTHER (Jean-Ludolf), archiviste à Gœttingue, mort le 21 mars 1752, est auteur d'un ouvrage rare et recherché intitulé : *Lexicon diplomaticum cum præfatione Joann. Davidis Koelerі*, Gottingæ, 1745; première partie composée de cent dix planches gravées, in-fol.; deuxième partie, *ibid.*, 1746, cent cinq planches; troisième, *ibid.*, 1747, vingt-cinq planches, avec une préface de J.-H. Jung. Il y a des exemplaires avec la date d'Ulm, 1757, qui ne diffèrent de la première édition que par le frontispice. On trouve dans ce livre les signes des notations musicales du moyen âge, particulièrement des notations saxonnes et lombardes, avec une traduction souvent fausse ou arbitraire, reproduite par Burney et Forkel, dans leurs Histoires de la musique.

WALTHER (Jean-Christophe), second fils de Jean-Godefroid, né à Weimar, en 1715, fit ses études sous la direction de son père. Après avoir occupé pendant dix-neuf ans les places d'organiste et de directeur de musique à la cathédrale d'Ulm, il retourna dans sa ville natale, en 1770, et y mourut le 25 août 1771. On a gravé de sa composition trois sonates pour clavecin, à Nuremberg, en 1766, et quelques petites pièces pour le même instrument, dans les recueils publiés par Bossler, à Spire. Pendant plusieurs années, Walther avait suivi la profession d'avocat avant de se fixer à Ulm.

WALTHER (Frédéric), pianiste et compositeur, né à Anspach, vers 1770, a vécu dans cette ville en qualité de professeur de piano et de flûte : il s'y trouvait encore en 1810. On a publié de sa composition : 1° Sonate pour piano avec violon obligé, op. 1, Offenbach, André. 2° Grande sonate pour piano, violon et violoncelle, op. °2, Augshourg, Gombart, 1802. 3° Trois sonates progressives pour piano et violon, op. 3, *ibid.* 4° Trois sonates, *idem*, op. 4, *ibid.* 5° Sonate *idem*, op. 5, *ibid.* 6° Variations pour piano seul sur l'air allemand : *O du lieber Augustin*, ibid. 7° Douze écossaises pour piano seul, op. 6, *ibid.*

WALTHER (Jean-Frédéric). Sous ce nom d'un écrivain inconnu, on a publié une description de l'orgue de l'église de la Garnison de Berlin, avec ce titre : *Von der Berliner-Garnison Orgel*, in 4° de trois feuilles et demie, sans date ni nom de lieu.

WALTHER (J.-A.), docteur en philosophie et médecin à Bayreuth, vers 1820, est auteur de deux écrits intéressants sur la musique qui ont pour titres : 1° *Die Elemente der Tonkunst, als Wissenschaft* (Les Éléments de la musique comme science), Hof, 1826, un vol. in-8°. La théorie de l'harmonie développée dans cet ouvrage se distingue du système allemand, qui a détruit les bases de la tonalité en plaçant l'accord parfait et celui de septième sur tous les degrés de la gamme. L'auteur, ayant bien compris les fonctions tonales de ces harmonies, n'admet l'accord parfait que sur la tonique, le quatrième degré et la domi-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

nante. A l'égard de l'accord de septième, il a très-bien vu qu'il n'a son caractère tonal que sur la dominante; mais il s'est trompé en croyant qu'on peut y substituer quelquefois la tierce mineure à la tierce majeure, car l'accord de septième avec la tierce mineure est incompatible avec la dominante, suivant la loi de la tonalité : c'est au second degré de la gamme qu'il appartient. Il est remarquable que tous les systèmes d'harmonie s'écroulent dans l'origine et les fonctions de cet accord, car on ne peut lui trouver de place et de fonctions que par la substitution réunie à la prolongation dont j'ai donné la théorie dans mon *Traité de l'harmonie*. 2° *Erläuterungen einiger der verwickeltester Ausweichungen nach dem Dominante-Gesetze, wie es in seinen Elementen der Tonkunst*, etc (Éclaircissements de quelques passages obscurs concernant les lois dominantes qui se trouvent dans les éléments de la musique, etc.), Hof, 1826, in-8°. Des critiques de ces ouvrages se trouvent dans la *Gazette générale de musique*, de Leipsick (t. 28 et 29); mais elles sont remplies d'erreurs, en ce qui concerne la théorie véritable de la tonalité et de l'harmonie.

WALTHOFER (Salomon), organiste de la cathédrale de Padoue, au commencement du dix-septième siècle, s'est fait connaître par deux messes à six voix de sa composition, publiées à Venise, en 1602, in-4°, la première sur le chant : *Cur tristis et afflicta*, la deuxième sur l'antienne *Diligite justitiam*.

WANCZURA. voyez **WANZURA**.

WANDERSLEB (Adolphe) était directeur de la *Liedertafel* de Gotha, en 1844; trois ans après, il fut nommé *cantor* et directeur de musique de la cour dans la même ville. En 1845, il dirigea le festival de chant des chœurs de la Thuringe. Cet artiste s'est fait connaître par la composition de plusieurs opéras parmi lesquels on remarque : 1° *Die Bergenkappen* (Les Mineurs), représenté, à Gotha, en 1846. 2° *Graf Ernst von Gleichen* (Le Comte Ernest de Gleichen), *idem*, en 1847. 3° *Lœwel; idem, ibid.*

WANHAL (Jean-Baptiste), compositeur agréable, naquit le 12 mai 1739, au village de Neu-Nechanitz, en Bohême. Fils d'un pauvre paysan, il n'eut d'autre éducation que celle de l'école de cet endroit et de celle de Warscherdorf, où il apprit les éléments de la langue allemande. Le maître d'école de Nechanitz, bon musicien, lui apprit à chanter et à jouer de l'orgue. A l'âge de dix-huit ans, le jeune Wanhal fut nommé organiste à Opoczna, et bientôt après il obtint la place de directeur du chœur à l'église de la petite ville de Niemeczowes. Il était déjà habile sur le violon et sur la viole d'amour, et composait tous les morceaux qu'il exécutait sur l'orgue et sur ces instruments. Le doyen de Niemeczowes, Mathias Nowak, possédait un talent remarquable sur le violon; ses conseils furent utiles à Wanhal. Les rapides progrès du jeune artiste fixèrent sur lui l'attention de plusieurs personnes de la noblesse du pays, particulièrement d'une comtesse de Schaffgotsch, qui le prit sous sa protection et le fit venir à Vienne, où son goût se forma par l'audition des œuvres des bons compositeurs italiens et allemands. Admis dans les maisons de la plus haute noblesse, en qualité de maître de piano, de violon et de chant, il y fit entendre ses compositions, où brillaient des mélodies faciles et naturelles soutenues par une harmonie qui ne manquait pas d'élégance : elles devinrent bientôt à la mode. A cette époque, tout paysan bohême devait payer un droit de servage au seigneur sur les terres duquel il était né, quelle que fût la position où il parvenait par son talent ou son industrie, à moins qu'il n'achetât sa liberté au moyen d'une somme déterminée par les constitutions du pays. Wanhal était déjà célèbre comme artiste, à Vienne, lorsqu'il était encore tenu d'acquitter chaque année ce droit humiliant; mais le produit de ses leçons et de ses ouvrages devint si considérable, qu'il put enfin réunir la somme nécessaire pour s'en affranchir. Depuis longtemps, il éprouvait le désir de visiter l'Italie, pour connaître les compositeurs célèbres de ce pays, et perfectionner son savoir et son talent : son protecteur, le baron Reisch, lui en fournit les moyens, en lui accordant une pension pendant le terme de deux années. Dans cet intervalle, Wanhal vit Venise, où il reçut d'utiles conseils de Gluck, Bologne, Florence, Rome et Naples, et y étudia l'art d'écrire sous la direction des meilleurs maîtres. Ayant rencontré, à Rome, le compositeur Gassmann, son compatriote, il écrivit quelques morceaux pour les opéras de celui-ci. Le succès qu'ils obtinrent lui fit avoir un engagement pour écrire lui-même, dans cette ville, *Il Trionfo di Clelia* et *Demofoonte*. Dans l'espace de cinq mois, ces deux ouvrages furent achevés et représentés, aux applaudissements de la population romaine. De retour à Vienne après deux ans d'absence, Wanhal y retrouva ses protecteurs, particulièrement le comte Erdœdy, dans les dispositions les plus bienveillantes pour lui. Tout semblait lui pro-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

mettre une brillante carrière, lorsqu'une maladie mentale, qui le jeta dans une dévotion exagérée, lui fit brûler toute sa musique dramatique, et le mit dans l'impossibilité de travailler. Dans les intervalles lucides que lui laissait cette maladie, il composait de petites pièces où l'on remarquait des idées charmantes; mais bientôt après, il retombait dans les accès de sa folie, dont la durée fut de plusieurs années. Il guérit enfin. Lorsque Burney le vit à Vienne en 1772, il paraissait ne plus ressentir aucune atteinte de son mal; mais son talent parut amoindri à l'historien de la musique. Vers le même temps, Wanhal suivit le comte Erdœdy dans ses propriétés de la Hongrie et de la Croatie, et composa pour son service un oratorio de la Passion, plusieurs messes, motets et litanies dont on ne connaît aujourd'hui qu'une partie, le reste étant demeuré en la la possession de ce seigneur. De retour à Vienne, vers 1780, Wanhal s'y maria et vécut dans une situation aisée. Son caractère doux et facile lui avait fait beaucoup d'amis qu'il conserva jusqu'à ses derniers jours. Dlabacz, qui le vit en 1795, le loue beaucoup pour l'affabilité de ses manières. Les grandes compositions de Haydn et de Mozart avaient fait vieillir son style, et ses symphonies, après avoir eu de la vogue dans sa jeunesse, étaient insensiblement tombées dans l'oubli; mais il n'en eut pas d'humeur, et ne montra jamais le ressentiment si ordinaire aux artistes que la faveur publique abandonne. Il mourut à Vienne le 26 août 1813, à l'âge de soixante-quatorze ans.

Parmi les nombreuses compositions de Wanhal qui ont été publiées, on remarque : 1° Messes à quatre voix, deux violons, alto, deux hautbois, deux trompettes, timbale et orgue, nos 1 et 2, Vienne, Haslinger. 2° Offertoires pour soprano ou ténor et petit orchestre, nos 1 et 2, *ibid.* 3° Six hymnes faciles à quatre voix et petit orchestre, Vienne, Leidersdorf. 4° Six symphonies pour deux violons, alto, basse, deux hautbois et deux cors, op. 4, Amsterdam, 1787, Paris, Leduc. 5° Trois *idem*, op. 10, Paris, Sieber. 6° Trois *idem*, op. 16, *ibid.* 7° Quintette pour flûte, deux violons, alto et basse, Vienne 1787. 8° Six quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 26, Paris, Sieber. 9° Six *idem*, op. 33, Vienne, Artaria. 10° Six trios pour deux violons et violoncelle, op. 11, Paris, Sieber. 11° Six *idem*, op. 19, *ibid.* 12° Duos pour deux violons, liv. I, II, III, Vienne, Cappi, op. 22, Paris, Porro; op. 64, Paris, Momigny. 13° Concertos pour clavecin, deux violons et violoncelle, nos 1 et 2, Vienne, Cappi. 14° Quatuors pour clavecin, flûte, violon et violoncelle, nos 1, 2, 3, 4, Paris, Sieber. 15° Quatuors pour clavecin, violon, alto et basse, op. 40, nos 1, 2, 3, Leipsick, Peters. 16° Divertissement pour piano à quatre mains, avec flûte, violon et violoncelle, Offenbach, André. 17° Sonates de piano, avec violon et violoncelle, op. 1, 2, 5, 8, 9, Offenbach, André. 18° Sonates pour piano et violon, op. 3, 6, 7, 17, 43, 44, Hambourg, Bœhme; Offenbach, André; Mayence, Schott, Bonn, Simrock. 19° Sonates pour piano à quatre mains, op. 32, 40, 64, 65, 66, Hambourg, Bœhme; Vienne, Artaria; Mayence, Schott. 20° Sonates pour piano seul, op. 18, 42, 99, 100, Offenbach, André. 21° Une multitude de petites pièces, préludes, fantaisies, cadences, etc., chez tous les éditeurs. 22° Beaucoup de thèmes variés, *ibid.* 23° Une multitude de suites de danses allemandes, écossaises, valses, pour divers instruments, *ibid.* 24° Huit recueils de fugues et de préludes pour l'orgue, Vienne, Cappi, Artaria, Haslinger, Leidersdorf. Wanhal a laissé en manuscrit quatre-vingt-huit symphonies pour l'orchestre, quatre-vingt-quatorze quatuors, vingt-trois grandes et petites messes, deux *Requiem*, trente *Salve Regina*, trente-six offertoires, un *Stabat mater*, considéré comme un de ses plus beaux ouvrages, et un très-grand nombre de concertos et de symphonies concertantes pour divers instruments.

WANNER (Charles), pianiste et compositeur, fut nommé professeur de son instrument au Conservatoire de Munich, en 1848. Il est connu par un grand nombre de compositions pour le piano, parmi lesquelles on remarque : 1° Nocturne pour piano, op. 1; Munich, Aibl., 1841. 2° *Rêveries d'opéras modernes au Salon;* six mélodies en forme de caprices, op. 4; *ibid.* 3° *Le Carnaval de Venise*, fantaisie variée sur la canzonette *Mamma mia*, *ibid.* 4° *Souvenir des sœurs Milanollo;* fantaisie d'après des motifs, passages, etc., exécutés par ces jeunes artistes dans leurs concerts, pour piano; *ibid.* 5° Premier grand duo pour piano et violon sur *la Fille du régiment*; *ibid.*

WANNINGIUS (Jean) ou **WANNING**, maître de chapelle de l'église Sainte-Marie, à Dantzick, vers la fin du seizième siècle, était né à Kempten. On a imprimé de sa composition : 1° *Cantiones sacræ* 5-8 *vocum*, Nuremberg, 1580, Catherine Gerlach, in-4° obl. 2° Cinquante-deux motets sur les textes

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

des évangiles des dimanches, à cinq, six et sept voix, Dresde, Math. Stœckel, 1584, in-4°.

WANSON (François-Antoine-Alphonse), né à Liége, le 11 octobre 1809, fit ses études musicales au Conservatoire de Liége, et fut élève de M. Daussoigne pour la composition. Après avoir terminé ses études, il fut nommé professeur de solfége dans la même école. Cet artiste est mort à Liége le 1er mars 1850. Une messe de sa composition a été exécutée à la cathédrale. Il a fait représenter au théâtre de cette ville les opéras intitulés : 1° L'*Amant pour rire*, en un acte, 1835. 2° *La Seraphina*, en un acte, 1837. 3° *Le Garde de nuit*, en trois actes, 1838. 4° L'*Astrologue*, en deux actes, 1841. On connaît aussi de Wanson quelques motets et des chœurs pour des voix d'hommes. Il fut directeur de la société d'harmonie et de chant, instituée en 1828.

WANZURA (Ceslaus), et non **WANJURA**, récollet, né en Bohême, dirigea, pendant plusieurs années, la musique de l'église Saint-Jacques, à Prague. Il mourut dans cette ville, le 7 janvier 1730. On a publié de sa composition : *VII Brevissimæ et solemnes Litaniæ Lauretanæ a canto, tenore, basso, trombonis partim* 2, *partim* 4, *tympanis et organo*, Pragæ, Ad. Wilh. Wessely, 1731, op. 1, in-fol. Le P. Wanzura a laissé en manuscrit beaucoup de musique d'église.

WANZURA (Ernest), né à Waneberg, en Bohême, vers le milieu du dix-huitième siècle, fut d'abord lieutenant d'infanterie au service d'Autriche, et amateur de musique distingué; puis il se fixa à Vienne, et s'y fit connaître comme violoniste et compositeur. Plus tard, il se rendit à Pétersbourg et y eut la charge d'intendant de la musique de l'impératrice Catherine II. En 1787, il était, dans cette ville, premier violon de l'Opéra et directeur de la musique de la cour. Il y mourut au mois de janvier 1802, laissant en manuscrit des symphonies, des quatuors pour clavecin, flûte, violon et basse, et des trios de violon.

WANZURA ou **WANCZURA** (Joseph), professeur de piano à Vienne et compositeur de musique facile pour cet instrument, naquit en Bohême et se fixa dans la capitale de l'Autriche vers 1840. On a de lui environ cinquante œuvres de petits rondos, de valses et de polkas, publiés chez Diabelli, à Vienne.

WARD (Jean), professeur de musique anglais, vécut à Londres au commencement du dix-septième siècle. Barnard a inséré une messe et une antienne de la composition de ce musicien dans sa collection de musique d'église ancienne. Ward a publié lui-même les deux ouvrages suivants : 1° *Madrigals to 3, 4, 5 and 6 voices*. 2° *A Song lamenting the death of Prince Henry*, Londres, 1613.

WARING (William), professeur de musique à Londres, vécut dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Il est auteur de la traduction du dictionnaire de musique de J.-J. Rousseau, publiée sous ce titre : *A Complete Dictionary of Music, consisting of a copious explanation of all the words necessary to a true knowledge and understanding of music*, Londres, 1770, in-8°. Cette première édition n'est pas achevée et ne porte ni le nom de l'auteur, ni celui du traducteur ; mais il en parut une deuxième, contenant la traduction de tout l'ouvrage original, laquelle est intitulée : *The complete Dictionary of Music, consisting of a copious explanation of all the words necessary to a true knowledge and understanding of Music. Translated from the original French of Mons. J.-J. Rousseau, by William Waring*. Londres (sans date), 1 vol. gr. in-8°.

WARNECKE (Georges-Henri), né à Goslar, le 7 avril 1747, obtint, en 1780, la place d'organiste de l'église Sainte-Marie à Gœttingue. En 1780 et 1783, il publia deux recueils de chansons allemandes avec accompagnement de clavecin.

WARREN (Ambroise), amateur de musique, vécut à Londres au commencement du dix-huitième siècle, et y publia un système de division de l'échelle musicale en trente-deux parties ou intervalles par chaque octave, sous ce titre : *The Tonometer : explaining and demonstrating by an easy method, in numbers and proportions, all the 32 distinct and different notes, adjuncts or supplements contained in each of four octaves inclusive of the gammut, or common scale of Musick*, etc., London, 1725, in-4° de sept feuilles. Ce système, essentiellement faux et arbitraire, a été analysé par Scheibe, dans son livre *Ueber die musikalische Composition* (p. 491-500).

WARREN (Joseph), fils d'un gentilhomme de haute naissance, est né à Londres le 20 mars 1804. Dès ses premières années il montra d'heureuses dispositions pour la musique et commença seul l'étude du violon. Plus tard, il reçut des leçons de Joseph Stone pour le piano, l'orgue et la basse continue. A l'exception d'un petit nombre de ces leçons, M. Warren ne doit qu'à lui-même et à ses études persévérantes l'in-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

struction étendue qu'il possède dans l'art et dans son histoire. Pendant les années 1820 et 1821, il fut chef d'orchestre d'une société d'amateurs, pour laquelle il écrivit deux symphonies et des chants à voix seule, desduos, trios, quatuors et septuors. Tous ces ouvrages sont restés en manuscrit. D'autres pièces vocales ont été aussi composées par lui et n'ont pas été publiées. En 1833, il fut nommé organiste et directeur du chœur de la chapelle de Sainte-Marie, à Chelsea et composa, pour l'usage de cette chapelle, trois messes à quatre voix, deux messes à deux voix avec accompagnement d'orgue, des offertoires, des hymnes et d'autres pièces de musique religieuse. Quelques morceaux pour le piano écrits par M. Warren ont été publiés à Londres, de 1828 à 1835. On a aussi de cet artiste environ trois cents morceaux pour la *Concertina*, et une méthode pour ce petit instrument qui a eu beaucoup de vogue en Angleterre. En 1840, M. Warren a été engagé par les éditeurs Robert Cocks et Cᵉ, pour donner des soins à la publication de plusieurs ouvrages de littérature musicale parmi lesquels on remarque *Hints to young Composer* (Conseils au jeune compositeur), *Hints to young Organist* (Conseils au jeune organiste), *Instruction-Book for the organ* (Manuel pour l'art de jouer de l'orgue), Le *Guide des chanteurs*, et diverses collections de pièces d'orgue. En 1842, Warren est devenu membre de la société des antiquaires musiciens et a publié, en cette qualité, Les *Fa!as* de Hilton, d'après l'édition de 1627. La publication la plus importante de M. Warren et qui lui fait le plus grand honneur est la dernière édition de la *Catheral Music* de Boyce, éditée chez Robert Cocks et Cᵉ, en trois volumes in-folio. La remarquable correction de cette édition, la Vie de Boyce et les notices des compositeurs dont on trouve des morceaux dans cet ouvrage, assurent à M. Warren l'estime de tous les musiciens érudits. Cet artiste laborieux a réuni une collection peu nombreuse mais intéressante d'anciens ouvrage de littérature musicale.

WARTEL (Pierre-François), professeur de chant à Paris, né à Versailles, le 3 avril 1806, fut admis comme élève au Conservatoire, le 15 octobre 1823, et entra dans la classe de solfége dont Halévy était alors professeur; mais deux mois après, il sortit de cette école pour entrer dans l'institution de musique religieuse dirigée par Choron. En 1828, il rentra au Conservatoire comme élève pensionnaire et y continua ses études de chant sous la direction de Banderali. Le premier prix de chant lui fut décerné au concours de 1829. Adolphe Nourrit devint ensuite son professeur de déclamation lyrique. Ses études étant achevées en 1831, il sortit du Conservatoire et entra à l'Opéra comme ténor : il resta attaché à ce théâtre pendant environ quinze ans. Lorsqu'il se retira, il voyagea en Allemagne, chanta à Berlin, à Prague, à Vienne, puis revint à Paris, où il s'est livré à l'enseignement du chant. Au nombre des élèves qu'il a formés, on remarque particulièrement la cantatrice distinguée Mˡˡᵉ Trebelli.

WARTEL (Thérèse), femme du précédent, a fait ses études au conservatoire de Paris où elle est née, et s'est fait connaître comme virtuose pianiste.

WASSERMANN (Henri-Joseph), né le 3 avril 1791, à Schwarzbach, près de Fulde, dans la Hesse électorale, était fils d'un musicien de village. Dès son enfance, il montra pour la musique d'heureuses dispositions qui se développèrent avec rapidité par les leçons de l'instituteur du lieu de sa naissance. Celui-ci lui enseigna les éléments du chant et du violon, puis Wassermann reçut des leçons de Hankel, *cantor* à Fulde, pour cet instrument et pour la composition. Spohr, qui était alors à Gotha, devint bientôt après son maître, perfectionna son talent, et lui fit obtenir une place à la cour du duc de Saxe-Hechingen. En 1817, Wassermann fut nommé directeur de musique à Zurich. Il espérait y rétablir sa santé, toujours chancelante depuis son enfance; mais, en 1820, il accepta une place dans la chapelle du prince de Furstemberg, à Donaueschingen, sur l'invitation de Conradin Kreutzer. Après y avoir passé plusieurs années, il se rendit à Stuttgart, puis à Munich, d'où il partit pour faire un voyage à Paris. En 1828, il accepta la place de chef d'orchestre à Genève, puis se rendit à Bâle pour y remplir les mêmes fonctions. Une maladie nerveuse l'obligea à donner sa démission et à se retirer au village de Richen, près de cette ville, où il mourut au mois d'août 1838. Wassermann a été considéré en Allemagne comme un des bons élèves de Spohr. Il a publié de sa composition : 1° Thème original varié pour violon avec quatuor, op. 4, Leipsick, Hofmeister. 2° Premier quatuor brillant pour deux violons, alto et basse, op. 14, Leipsick, Peters. 3° Duos faciles pour deux violons, *ibid.* 4° Fantaisie en forme de valse, à grand orchestre, op. 19, *ibid.* 5° Quatuor pour flûte, violon, alto et basse, Munich, Falter. 6° Danses à grand orchestre, op. 11, Bonn, Simrock. 7° Quelques pièces pour la guitare.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

WATIER (François), né le 6 avril 1806, à Pas (Pas-de-Calais), n'était âgé que de cinq ans lorsque son père, percepteur des contributions directes, fut appelé à Lille. Livré à la fois à l'étude de la peinture et de la musique, Watier choisit ce dernier art définitivement, et apprit, sous la direction d'un bon professeur, nommé *Baumann*, l'harmonie et le contrepoint. Plus tard, il se rendit à Paris pour perfectionner ses connaissances. Il y étudia la méthode d'enseignement de Wilhelm, et, de retour à Lille, il en fit l'application dans des cours gratuits de chant populaire. C'est de cette école que sont sortis les membres des diverses sociétés orphéoniques de Lille. La société des sciences de cette ville a décerné à M. Watier une médaille d'or, en récompense de son dévouement désintéressé et des résultats qu'il avait obtenus. Un concours ayant été ouvert en 1848, par le ministre de la guerre, pour une composition de musique militaire, l'Académie des beaux-arts de l'Institut, chargée de juger ce concours, accorda un prix d'honneur à M. Watier pour une *ouverture solennelle*. Cet ouvrage, publié à Paris chez Gambaro, a fait partie, depuis lors, du répertoire des corps de musique de l'armée française. M. Watier a fait paraître, chez le même éditeur, environ quarante morceaux pour la musique d'harmonie. En 1855, cet artiste a soumis à l'examen de l'Académie des beaux-arts de l'Institut et du Comité d'enseignement du Conservatoire de Paris une *Méthode de dictée et d'écriture musicale* qui a été approuvée par ces deux corps savants, et a été publiée à Paris, chez l'éditeur Regnier-Canaux. Les autres compositions de M. Watier sont : 1° Trois cantates inédites avec orchestre. 2° Messe pour des voix d'hommes avec accompagnement d'harmonie militaire, dédiée à M. Auber; Paris, Gambaro. 3° Deuxième messe pour des voix d'hommes accompagnées par des altos et violoncelles, exécutée plusieurs fois à la cathédrale de Cambrai. 4° Troisième messe pour quatre voix d'hommes et harmonie militaire, exécutée par deux cents musiciens, à l'église Saint-Maurice, de Lille, le jour de Pâques. 5° *Te Deum* pour quatre voix d'hommes, voix seules et harmonie militaire ou orgue, exécuté le 15 août 1856, pour la fête de l'empereur Napoléon III. 6° Une collection de chœurs pour quatre voix d'hommes, publiée à Paris, chez Richault et Schonenberger, et dont plusieurs ont obtenu de brillants succès dans les concours.

WATSON (William), botaniste et physicien anglais, né en 1715, exerça d'abord la profession de pharmacien, mais il l'abandonna pour la médecine, en 1750, et fut nommé médecin de l'hôpital des enfants trouvés, à Londres, en 1702. Il mourut dans cette ville, le 10 mai 1787. Watson a rendu de signalés services à la science par ses recherches sur l'électricité. Au nombre de ses mémoires insérés dans les *Transactions philosophiques*, on en remarque un qui a pour titre : *Enquiry concerning the respective velocities of electricity and sound* (t. XLV, p. 59).

WAWRA (Wenceslas), organiste distingué à Kremsmünster, en Autriche, naquit en 1767, à Niemeycz, en Bohême, où son père était instituteur. Après avoir fait son éducation musicale au monastère de Kremsmünster, comme enfant de chœur, il y fut attaché, en 1791, en qualité de ténor et d'organiste. Il y vivait encore en 1816. On a imprimé de sa composition : 1° Six menuets avec six trios pour le clavecin, Prague, Widtman, 1808. 2° Messe allemande à trois voix et orgue pour les églises de la campagne, *ibid.*, Vienne, Haslinger. 3° *Requiem* allemand pour soprano, ténor, basse et orgue, *ibid.*

WEBB (Daniel), écrivain anglais, naquit en 1735, à Taunton, dans le comté de Somerset. Il se distingua d'abord comme prédicateur et publia des sermons qui le firent connaître avantageusement ; mais, plus tard, il abandonna la carrière ecclésiastique, accepta un emploi civil, et défendit le ministère du duc de Leeds dans plusieurs écrits. Retiré, vers la fin du dix-huitième siècle, dans sa province natale, il y mourut le 2 août 1815. Au nombre des ouvrages de Webb, on remarque celui qui a pour titre : *Observations on the correspondence between poetry and music* (Observations sur les rapports de la poésie et de la musique), Londres, 1769, in-8°. Cet ouvrage a été réuni avec les autres écrits de l'auteur par un de ses amis (W. Winstantley), dans un volume intitulé : *Miscellanies*, Oxford, 1803, in-4°. Ce volume est devenu rare parce que la plupart des exemplaires ont péri dans un incendie. Eschenburg a donné une traduction allemande du livre de Webb sous ce titre : *Betrachtungen über die Verwandschaft der Poesie und Musik*, Leipsick, 1771, Schwickert, in-8° de cent soixante-neuf pages.

WEBB (Francis), écrivain anglais, n'est connu que par un ouvrage qui a pour titre : *Panharmonium, designed as an illustration of an engraved plate, to wich is attempted to be proved that the Principles of Har-*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

mony prevail troughout the whole System of Nature, but more especially in the Human Frame. Londres, 1815, in-4°.

WEBBE (Samuel), musicien anglais, naquit en 1740, à Minorque, où son père était employé du gouvernement. Devenu orphelin dans son enfance, et laissé dans une situation peu aisée, il fut réduit à se faire copiste de musique pour vivre. Son goût pour l'étude lui fit apprendre sans maître le latin, le français, l'allemand et même l'hébreu. Devenu élève de Barhandt, organiste de la chapelle de Bavière, à Londres, il fit de rapides progrès dans la musique sous sa direction, et devint bientôt à la mode par la composition de chansons anglaises dont il a publié trois volumes et qui ont obtenu un succès de vogue. En 1776, il succéda à son maître Barhandt dans la place d'organiste de la chapelle portugaise. Le nombre des *glees, catches,* et autres pièces de chant pour une ou plusieurs voix, connues sous le nom de Webbe, s'élève à plus de cent. On connaît aussi de lui : 1° Huit antiennes à deux chœurs. 2° Trois livres de musique d'église pour l'usage du service catholique. 3° L'ode de sainte Cécile, à six voix. 4° Concerto pour le clavecin, Londres, 1788. 5° Divertissements militaires, consistant en marches et pas redoublés pour deux clarinettes, deux cors, deux bassons, petite flûte, trompettes, bugle et serpent, *ibid.* Webbe est mort à Londres en 1824, à l'âge de quatre-vingt-quatre ans.

WEBBE (Samuel), fils du précédent, est né à Londres, vers 1770. En 1798, il s'établit à Liverpool, en qualité de professeur de musique; mais il retourna à Londres quelques années après, et y obtint la place d'organiste de l'ambassade d'Espagne. Kalkbrenner et Logier l'employèrent aussi pour l'enseignement dans l'école de musique et de piano qu'ils avaient établie, d'après le système de ce dernier. Comme son père, Webbe s'est fait connaître par la composition d'un grand nombre de chansons anglaises. Il a écrit aussi un *Pater noster* et plusieurs motets pour le culte catholique, qui ont été publiés dans la collection de Novello. Webbe est aussi connu par un petit traité d'harmonie intitulé : *Harmony Epitomized or elements of the thoroughbass,* Londres, in-4° (sans date); ainsi que par un recueil de solfèges, qui a pour titre : *L'Amico del principiante, being twenty-eight short Solfaing Exercices for a single voice, with a bass, accompaniment.* Londres, sans date, in-4°. Il y a une deuxième édition de cet ouvrage, avec accompagnement de piano, publiée par J.-B. Sale. Londres, sans date, in-4°

WEBER (Jérémie), né à Leipsick, le 23 septembre 1600, fit ses études dans cette ville et à Wittenberg. Après avoir fini son cours de théologie, il fut attaché à quelques églises comme prédicateur, puis il obtint la place de professeur de théologie à l'université de Leipsick. Il mourut dans cette position le 19 mars 1643. On a imprimé de lui deux sermons sur le chant des hymnes, sous ce titre : *Hymnologia sacra, oder geistliche Singe-Kunst in zwey Predigten,* Leipsick, 1637, in-8°.

WEBER (Paul), prédicateur à Saint-Sebald de Nuremberg, naquit à Lauf, le 18 septembre 1625, et mourut à Nuremberg, le 3 juillet 1690. Musicien habile, il a composé plusieurs chants chorals qui se trouvent dans les livres de chant de Nuremberg, et a publié dans cette ville, en 1667, un éloge de la musique intitulé : *De Encomio musices,* in-8°.

WEBER (Jean-Adam), savant allemand, vécut à Vienne, puis à Salzbourg, depuis 1667 jusqu'en 1691. On a de lui un livre intitulé : *Discursus curiosi ad præcipuas totius litteraturæ humanæ scientias illustrandas accommodati,* Salzbourg, 1675, in-8°. Le vingt-cinquième discours de cet ouvrage traite *De Musurgia, seu de natura musicæ* (p. 572-579).

WEBER (Constant-Joseph), musicien de la chambre et organiste de la chapelle de l'électeur de Saxe, roi de Pologne, vécut à Dresde vers le milieu du dix-huitième siècle. Il fit graver à Nuremberg, en 1762, six sonates pour le clavecin, op. 1. On croit que cet artiste mourut vers 1764.

WEBER (Frédéric-Auguste), docteur en médecine, et amateur de musique, naquit à Heilbronn, le 24 janvier 1753. Dans son enfance, il apprit à jouer du violon et reçut des leçons de Schobert pour ce dernier instrument. En 1771, il fut envoyé à l'Université de Jéna, et il acheva son cours de médecine à Gœttingue, trois ans après. Ayant reçu le doctorat en 1774, il s'établit à Berne, et y demeura trois ans: puis il se fixa dans sa ville natale et y exerça la médecine, se livrant en même temps à la culture de la musique dans ses heures de loisir, et se distinguant par ses écrits sur cet art et par ses compositions. Il mourut à Heilbronn, le 21 janvier 1806, à l'âge de cinquante-trois ans. La plupart des compositions de cet amateur sont restées en manuscrit; on remarque dans leur liste : 1° *Le Diable est là,* opéra-comique. 2° *Le Cordonnier alerte,* idem.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Ces deux ouvrages ont été joués avec succès sur des théâtres d'amateurs. 3° *I Pellegrini al sepolcro*, oratorio à trois voix, chœurs et orchestre. 4° Oratorio de Noël, à trois voix et orchestre. 5° Deux cantates à quatre voix et orchestre et plusieurs autres morceaux de chant avec instruments. 6° Dix œuvres pour la viole d'amour, savoir, un concerto, des quatuors, quintettes et trios. 7° Un concerto pour flûte. 8° Un *idem* pour cor. 9° Un trio pour deux pianos et violon. 10° Plusieurs symphonies, dont une intitulée : *La Cappella graziata*, parodie de *la Cappella disgraziata* de Haydn. 11° Des sonates de clavecin à quatre mains. Comme écrivain sur la musique, Weber a publié : 1° Caractéristique des voix dans le chant et de quelques instruments d'un usage habituel (dans la *Gazette musicale* de Spire, année 1788). 2° Observations sur le violon et sur le jeu de cet instrument (*ibid.*, p. 14, 17, 30, 37, 105 et 114). 3° Dissertation sur la viole d'amour et sur les améliorations qu'on y peut faire (*ibid.*, année 1789). 4° Dissertation concernant l'amélioration de la tablature italienne, à l'usage des clavecinistes, avec une suite de pièces pour le clavecin (*ibid.*). 5° Recherches sur la doctrine du contrepoint (*ibid.*). 6° De l'usage de la musique dans la médecine (dans la *Gazette musicale* de Leipsick, ann IV, p. 561, 577, 593 et 609); bonne dissertation qui renferme des observations curieuses sur ce sujet. 7° De l'influence du chant sur la santé (*ibid.*, t. VI, p. 813). 8° Dissertation concernant l'amélioration et le perfectionnement de l'ouïe dans la musique (*ibid.*, t. III, p. 469, 483, 501). 9° Des voix chantantes, de leurs maladies et du traitement de celles-ci (*ibid.*, t. II, p. 705, 721, 737, 774, 785 et 801), suite d'articles où l'on trouve de bonnes choses sur un sujet qui a beaucoup exercé les médecins dans ces derniers temps.

WEBER (Chrétien Godefroid), né à Stuttgart, le 24 juillet 1758, fut attaché à la chapelle du duc de Wurtemberg, en qualité de violoniste. Il composa pour le théâtre de cette cour les opéras suivants : 1° *L'Élysée*, de Jacobi, en 1781. 2° *Claudine de Villa-Bella*, en 1783. 3° *L'Éclipse totale de lune*, en 1786. 4° *L'Enthousiaste*, en 1787. On connaît aussi de lui des airs, cantates, quelques chansons allemandes avec accompagnement de piano, des concertos, quatuors et trios pour la harpe.

WEBER (Bernard-Anselme), maître de chapelle du roi de Prusse, chevalier de la Croix de fer, naquit à Manheim, le 18 avril 1766. Bien que ses parents le destinassent à l'état ecclésiastique, ils lui firent commencer fort jeune l'étude de la musique, sous la direction de l'abbé Vogler : il apprit, dans l'école de ce maître, les éléments du piano. Quand Vogler partit pour l'Italie, il reçut des leçons de chant de Holzhauer, et Einberger lui enseigna les éléments de l'harmonie. Plus tard, il fut envoyé à Heidelberg pour y suivre le cours de théologie; mais l'aversion qu'il avait pour cette science et pour l'état qu'on voulait lui faire embrasser amena entre sa famille et lui de vives discussions, qui se terminèrent par une rupture ouverte. Arrivé à Hanovre, en 1787, il y accepta la place de directeur de musique du théâtre dirigé par Grossmann. Il remplit ces fonctions pendant trois ans. A cette époque, les partitions des plus beaux ouvrages de Hændel lui tombèrent entre les mains, et cette musique, aussi remarquable par la richesse d'invention que par les qualités du style, lui fit comprendre ce qui manquait à son éducation. Dans une lettre qu'il écrivit alors à son ancien maître, il exprimait son découragement avec tant de chagrin, que Vogler l'engagea à se rendre près de lui pour achever de s'instruire dans l'art d'écrire. Weber n'hésita pas à donner sa démission et à partir pour Stockholm. L'étude du contrepoint et du style dramatique y devint son unique occupation. Ce fut là qu'il entendit pour la première fois les opéras de Gluck. Son admiration pour les ouvrages de ce grand homme fut si vive, que dès ce moment, il les prit pour modèles; mais, par la nature de son esprit étroit, cette admiration fut si exclusive, qu'elle lui fit méconnaître le talent de quelques autres grands artistes, particulièrement de Mozart, dont il dénigra toujours les sublimes productions dramatiques.

La mort de Gustave III ayant décidé l'abbé Vogler à s'éloigner de la Suède, il se rendit en Danemark avec Weber, puis à Hambourg, où les deux amis se séparèrent en 1792. Alors Weber partit pour Berlin, où l'on organisait la troupe de l'Opéra allemand, au théâtre de Kœnigstadt. Il y obtint la place de second directeur de musique, et fut chargé de parcourir l'Allemagne pour engager les meilleurs chanteurs. Arrivé à Vienne, il s'y lia d'amitié avec Salieri. De retour à Berlin, après avoir rempli sa mission, il écrivit de la musique pour plusieurs grands ouvrages de Schiller et de Gœthe, tels que *Guillaume Tell*, *Jeanne d'Arc*, *la Mort de Wallenstein* et *la Fiancée de Messine*, ainsi que pour plusieurs ouvrages de Kotzebue. On lui offrit, en 1796, la place de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

maître de chapelle à Rheinsberg ; mais il n'accepta pas cette position. A cette occasion, son traitement de chef d'orchestre du théâtre Kœnigstadt fut porté à 1,000 thalers. Au mois d'octobre 1803, il fit avec Kotzebue un voyage à Paris. Méhul, qui le vit alors chez Kiffin (*voyez* ce nom), m'a dit quelques années après qu'il lui parut d'humeur assez bourrue, et dominé, comme son compagnon de voyage, par un sentiment d'envie et par l'esprit de dénigrement. De retour à Berlin au commencement de 1804, Weber obtint la place de maître de chapelle du roi de Prusse, avec l'autorisation de conserver la direction de la musique du théâtre de Kœnigstadt. Il mourut à Berlin, le 23 mars 1821, à l'âge de cinquante-cinq ans.

Le talent principal de Weber consistait dans la direction des orchestres. Comme compositeur dramatique, il n'a été que l'imitateur servile de Gluck, et n'a montré de génie dans aucun de ses ouvrages. Gerber a donné la liste suivante des opéras et drames dont il a composé la musique : 1° *Menœceus*, première partie d'un opéra composé à Hanovre. 2° Musique pour les drames *les Bannières de Souabe*, et *Inès de Castro*, avec beaucoup d'airs, des prologues et épilogues, à Hanovre. 3° Quelques morceaux et prologues pour des opéras et drames, à Berlin, en 1795. 4° *Hynia et Évandre*, opéra en un acte, en 1796. 5° Hymne, ouverture et marche pour *Jolantha*, drame représenté en 1797. 6° *Mudarra*, opéra de Herciots, en 1799. 7° *Hero*, monodrame, représenté au théâtre royal de Berlin, en 1800. 8° *Le Jubilé de cent ans*, en 1800. 9° *Susmalla*, duodrame, en 1802, au même théâtre. 10° *La Bénédiction de la force*, en 1806, gravé pour le piano. 11° Musique pour *Guillaume Tell*, de Schiller. 12° *Deodata*, opéra de Kotzebue, en 1810. 13° *La Gageure*, opéra-comique en un acte, gravé pour le piano, à Berlin, en 1807. 14° Musique pour *la Fiancée de Messine*. 15° *Idem*, pour *Jeanne d'Arc*. 16° *Idem*, pour *Le Réveil d'Épiménide*, de Gœthe, en 1814. 17° *Le Cosaque*, opéra-comique, gravé pour piano, à Berlin, chez Schlesinger. 18° *Hermann et Thusnelda*, grand opéra de Kotzebue, en 1819. On connaît aussi quelques morceaux détachés composés pour des opéras, par Weber, des romances et des chansons allemandes. Parmi ses compositions instrumentales, on remarque : 19° Andante pour piano ou harpe et flûte ; Berlin, Dunker. 20° Sonates pour piano seul, gravées à Hanovre. Quelques-unes de ses ouvertures ont été gravées pour l'orchestre et pour le piano.

WEBER (Georges), organiste, pianiste et compositeur, naquit à Würzbourg le 1er janvier 1771. Destiné à la magistrature, il se livra dès sa jeunesse à l'étude du droit ; mais les leçons de piano que lui donna l'organiste de la cathédrale de Wurzbourg développèrent ses dispositions pour la musique, et lui donnèrent un goût passionné pour cet art qui lui fit négliger la jurisprudence. Schmidt, directeur de musique de cette ville, acheva son éducation musicale et le décida à suivre exclusivement la carrière de l'art. Dans les premières années du dix-neuvième siècle, il obtint la place d'organiste de la cour, à Würzbourg, et fut chargé d'enseigner la musique aux enfants du grand-duc. On le considère en Allemagne comme un des meilleurs organistes de son temps. On connaît sous son nom : 1° Plusieurs concertos pour violon. 2° Un concerto pour piano. 3° Des chansons allemandes. 4° Cantate sur la mort d'une jeune fille, gravée à Vienne. 5° Quelques pièces d'harmonie pour des instruments à vent.

WEBER (Frédéric-Dionis ou Denis), directeur du Conservatoire de musique de Prague, naquit en 1771 à Welchau, en Bohême. François Bayer, maître d'école de ce lieu, commença à lui enseigner, dans sa septième année, la musique, le piano et la plupart des instruments à cordes et à vent. A l'âge de douze ans, Weber entra chez les Piaristes de Treppan pour y faire ses études littéraires. Plus tard, il fut admis au séminaire *Clementini*, à cause de sa belle voix et de son habileté dans la musique ; puis il suivit avec éclat, à l'Université de Prague, les cours de philosophie, de théologie et de droit. Cependant, le zèle qu'il y portait ne lui fit pas négliger la musique, et son goût pour cet art finit par devenir une passion véritable. Ses études universitaires étant achevées en 1792, il commença à se livrer spécialement à la culture de cet art. Quelques compositions légères où l'on remarquait un goût heureux de mélodie, et son habileté sur le piano, le mirent en vogue ; bientôt il fut le maître de musique le plus occupé chez la noblesse de Prague. Il passait aussi pour le théoricien le plus instruit parmi ses compatriotes. La première grande composition qui plaça Weber au rang des artistes les plus distingués fut une cantate divisée en deux parties et intitulée : *La Délivrance de la Bohême*. Elle fut exécutée au théâtre de Prague, en 1797, pour l'anniversaire de la naissance

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de l'Empereur, par un orchestre et un chœur de 550 musiciens. Le 1er juin 1800, il fit représenter *le Roi des génies*, opéra qui eut du succès. On cite aussi de lui *le Marché aux filles*, petit opéra avec accompagnement de quatuor et de piano, composé pour un théâtre d'amateurs, et *la Perle trouvée*, ouvrage écrit pour le théâtre allemand de Prague, mais qui ne put être représenté à cause des circonstances fâcheuses où se trouvait ce théâtre avant que Charles-Marie de Weber le réorganisât. Frédéric-Dionis Weber ne crut pas déroger de sa qualité de théoricien en écrivant un grand nombre de danses qui obtinrent un brillant succès. Prédécesseur de Lanner et de Strauss, ce fut lui qui commença à rajeunir les formes de ce genre de musique. Plusieurs recueils de ses quadrilles, allemandes et écossaises, ont été gravés à Prague et à Vienne.

En 1810, quelques magnats de la Bohême prirent la résolution de se constituer en société pour les progrès de la musique dans leur patrie, et d'établir un Conservatoire à Prague. Ce projet reçut son exécution, et Weber fut appelé à diriger la nouvelle école. Ce fut vers cette époque que la rivalité qui existait entre lui et Tomascheck dégénéra en une vive inimitié perpétuée par d'imprudents amis de ces deux artistes. Weber fit preuve de talent et de zèle dans la direction de l'école confiée à ses soins. Pendant son administration, le Conservatoire de Prague a vu se former, dans son enceinte, plus de trois cents bons musiciens, à la tête desquels se placent le célèbre compositeur et pianiste Moscheles, Kalliwoda et Joseph Dessauer. En prenant possession de ses fonctions de directeur du Conservatoire, Weber avait conçu le projet de rédiger pour cette école des principes de musique, d'harmonie et de composition; il publia les premiers dans un livre qui a pour titre : *Allgemeine theorisch-praktische Vorschule der Musik* (Méthode élémentaire et générale de musique théorique et pratique); Prague, 1828, M. Berra, un vol. in-8°, avec beaucoup d'exemples notés et le portrait de l'auteur. Cet ouvrage fut suivi d'un autre plus important, concernant l'harmonie et la composition, intitulé : *Theoretisch-praktisches Lehrbuch der Harmonie und des Generalbasses, für den Unterricht am Prager Conservatorium der Musik bearbeitet* (Traité théorique et pratique de l'harmonie et de la basse continue, rédigé pour l'enseignement dans le Conservatoire de Prague); Prague, 1830-1834, M. Berra, quatre parties in-8°. Weber ne s'est pas proposé d'exposer, dans ce livre, un système nouveau et original de construction et de classification des accords : il en a fait simplement un manuel d'enseignement pratique d'une intelligence facile, et l'on doit lui rendre cette justice qu'il y a réussi; mais les harmonistes instruits par une semblable méthode ne peuvent l'être que d'une manière empirique, et sont incapables de concevoir l'ensemble d'une théorie rationnelle.

Au nombre des compositions de Weber on compte plusieurs messes, dix-huit cantates et beaucoup de musique instrumentale; on en a gravé : 1° Six marches en harmonie à onze parties, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 2° Petites pièces faciles pour le piano, à quatre mains, op. 3; Prague. 3° Six variations avec violon et violoncelle; Prague, 1800. 4° Adagio et polonaise pour le piano, *ibid.* 5° Six variations pour le piano sur un air du ballet de *Castor et Pollux*; *ibid.* 6° Environ dix recueils de Lændler, quadrilles, écossaises et menuets pour le piano; Prague, Pott et Berra. 7° Collection de chansons allemandes sur les poésies de Burger, Hœlty et Blumaner; Prague, 1793. 8° Deuxième collection *idem*, *ibid.* 9° Divertissement pour le chant et le piano, Prague, 1802, Hans. 9° Sextuor pour six cors à pistons. 10° Sextuor pour six trombones. 11° Trois quatuors pour quatre cors à pistons. 12° Variations de bravoure pour le piano. Dionis Weber est mort à Prague le 25 décembre 1842.

WEBER (Jean-Jacques-Frédéric), professeur de piano à Glogau, dans la Silésie. Il publia, vers 1800 : 1° Airs variés pour piano et harpe, chez Günther. 2° Récréation pour piano seul et pour piano à quatre mains; *ibid.*, 1802. MM. Kossmaly et Carlo ne fournissent pas de renseignements sur cet artiste, dans leur Lexique des musiciens de la Silésie.

WEBER (Gottfried ou Godefroid), compositeur et écrivain sur la musique, naquit le 1er mars 1779, à Freinsheim, dans la Bavière rhénane. Fils unique du bourgmestre de cette ville, qui fut, plus tard, conseiller de justice à Manheim, il reçut une éducation sérieuse, et fit ses premières études sous la direction du pasteur de la petite ville où il avait vu le jour; puis il alla les continuer au gymnase de Manheim. En 1790, il fréquenta l'Université de Heidelberg. Dans l'année suivante, il fit un voyage à Vienne, en visitant Munich, Augsbourg et Ratisbonne. De retour à Heidelberg, il y reprit ses études de droit, et alla faire une année de stage en 1799, chez un avocat de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Manheim. Le désir de compléter la somme de ses connaissances le conduisit en 1800, à l'Université de Gœttingue, dont il suivit les cours pendant dix-huit mois. Tant de persévérance et les fonctions qu'il exerça, en 1801, à la chambre impériale de Wetzlar, préparèrent à Godefroid Weber une honorable carrière dans la magistrature. Ayant reçu, en 1802, les grades académiques, il s'établit à Manheim et y débuta comme avocat au tribunal de première instance. Ses succès au barreau lui procurèrent, en 1804, sa nomination de procureur fiscal de la ville. Après dix ans d'exercice de ces fonctions, dont les loisirs lui laissèrent assez de temps pour s'occuper de la musique avec ardeur, il fut appelé, en 1814, à Mayence, en qualité de juge, et quatre ans après, le grand-duc de Hesse le nomma conseiller de justice à Darmstadt. Appelé, au mois de juin 1825, à la commission de rédaction d'un nouveau code civil et criminel pour le Grand-Duché, il fut récompensé de son zèle et de ses travaux, au mois de juillet 1832, par sa nomination de procureur général à la cour suprême d'appel et de cassation. Le 12 septembre 1839, il mourut aux bains de Kreuznach, à l'âge de soixante ans.

Dans ce qui précède, Weber n'est considéré que comme jurisconsulte et comme magistrat; mais c'est surtout comme musicien et comme écrivain sur la musique qu'il a donné du retentissement à son nom, quoique son éducation musicale n'eût été que celle d'un amateur. Il ne parut même pas d'abord avoir reçu de la nature une heureuse organisation pour cet art. Le premier instrument qu'il apprit fut le piano : il y fit peu de progrès dans les premiers temps. Plus tard, il prit des leçons d'Appold pour la flûte, étudia le violoncelle, et acquit de l'habileté sur ces deux instruments. Son goût pour l'art se développant en raison de ses progrès, il s'y livra avec ardeur pendant les douze années de son séjour à Manheim, après son retour de l'Université de Gœttingue. Il y fonda une école de musique et des concerts spirituels qui y ont subsisté longtemps dans un état de splendeur. Ce fut aussi dans les premiers temps du séjour de Godefroid Weber à Manheim qu'il s'essaya dans la composition, sans posséder aucune notion d'harmonie ni de contrepoint; c'est ainsi qu'il écrivit ses premières messes; mais bien que le public accueillit ses ouvrages avec faveur, il comprit qu'il ne pourrait rien produire de durable s'il n'acquérait des connaissances didactiques et positives dans l'art d'écrire. Dès lors il prit la résolution d'étudier la théorie de cet art, et, dans l'impossibilité de trouver près de lui un maître qui pût la lui enseigner, il lut tous les traités d'harmonie et de composition qui lui tombèrent sous la main. Ici se trouve la cause de la fausse direction que Weber donna à ses idées concernant la doctrine musicale. Blessé des contradictions qu'il apercevait dans les systèmes différents de Kirnberger, de Vogler, de Marpurg et de quelques autres; manquant d'ailleurs de l'éducation pratique, qu'on ne peut acquérir que par les leçons d'un maître, il en vint à se persuader que les principes générateurs des accords, de leur enchaînement, dont on avait fait tant de bruit, n'étaient que de pures illusions; et, poussant le scepticisme jusqu'à ses dernières limites, il alla même jusqu'à déclarer qu'il ne pouvait rien exister de semblable, et que l'analyse des faits de pratique était le seul moyen d'enseignement profitable qu'on pût employer. La lecture des partitions des grands maîtres ayant été la source de son instruction, dans l'isolement où il se trouvait, il considéra l'analyse des cas particuliers de la composition comme la clef véritable de la science. Le point de départ des théoriciens ayant été différent, il n'était pas étonnant qu'ils fussent en contradiction. Les uns, prenant pour base la division du monocorde et la progression harmonique : d'autres, deux progressions inverses et l'échelle chromatique; d'autres, des phénomènes acoustiques; d'autres enfin, un choix arbitraire d'accords, il est certain qu'ils devaient se trouver en opposition dans les conséquences, puisqu'ils l'étaient dans le principe. Or, que devait faire celui qui, comme Weber, aspirait à se poser comme théoricien nouveau, si ce n'est de discuter la valeur de chaque principe, en démontrer les avantages ou les inconvénients, et redresser les fausses déductions que leurs auteurs avaient pu en tirer, ou poser comme des vérités démontrées les faits isolés applicables aux diverses théories et nées successivement dans l'espace de plus d'un siècle? Ces vérités, telles que la loi du renversement, formulée par Rameau, l'existence primitive d'un accord dissonant naturel, établie théoriquement par Sorge, la formation des dissonances artificielles par les prolongations et altérations d'intervalles découverte par Schroeter et Kirnberger, enfin la substitution de certains accords à certains autres, analysés par Catel (*voy.* tous ces noms), sont des faits acquis à la science; il ne s'agissait plus que de les ramener à un principe qui, dégagé de toute considération physique ou mathématique, fût puisé dans l'art lui-même

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

et qui fût la loi générale de sa constitution. Au lieu d'accepter cette mission, qu'a fait Weber? Il déclare, dans la préface de son *Essai d'une théorie systématique de la composition*, qu'il ne croit pas à l'existence d'un système qui s'accorderait avec tous les faits d'expérience harmonique : « Mon livre (dit-il) n'est point » un système dans le sens scientifico-philoso- » phique du mot, ni un ensemble de vérités » déduites, dans une succession logique, d'un » principe suprême. J'ai, au contraire, établi, » comme un trait caractéristique de ma ma- » nière de voir, que notre art ne s'approprie » nullement, du moins jusqu'à ce moment » (1817), à une semblable base systématique. » Le peu de vrai que nous savons, en ce qui » concerne la composition, consiste encore, à » l'heure qu'il est, en un certain nombre d'ex- » périences et d'observations sur ce qui sonne » bien ou mal dans tel ou tel assemblage de » notes. Déduire ces expériences logiquement » d'un principe fondamental et les transformer » en science philosophique, en système, voilà » ce qu'on n'a pu faire jusqu'à présent, comme » j'aurai souvent occasion de le faire remar- » quer dans le cours de l'ouvrage. » On voit par ces paroles que c'est la théorie du scepti- cisme en musique que Godefroid Weber entre- prit d'exposer dans l'ouvrage qu'il publia sous ce titre : *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst zum selbstunterricht, mit Anmerkungen für Gelehrtere* [Essai d'une théorie systématique (ordonnée) de la musi- que, pour s'instruire soi-même, avec des re- marques pour les savants], Mayence, B. Schott, 1817-1821, trois vol. in-8°. L'origina- lité d'un livre qui avait pour but la négation des principes fondamentaux de l'art fut sans doute la cause du succès que celui de Weber obtint à son apparition; succès si brillant, qu'une deuxième édition suivit de près la pre- mière (Mayence, 1824, B. Schott, 4 vol. in-8°) et qu'il en fut publié une troisième peu d'an- nées après (Mayence, 1830-1832, 4 vol. in-8°). Cependant, les Allemands eux-mêmes, épris d'abord de la nouveauté de la forme de l'ou- vrage, ont fini par apercevoir le vide d'une théorie négative qui ramenait la science à ce qu'elle était au temps de Heinichen et de Mat- theson, et l'engouement a fait place chez eux à l'indifférence. Toutefois le livre de Weber est recommandable par l'esprit d'analyse qui s'y fait remarquer dans l'examen d'une mul- titude de cas particuliers de l'art et de la science; si on ne peut le considérer comme l'exposé d'une théorie véritable, on doit avouer que c'est un recueil intéressant d'observations où l'on peut puiser des renseignements utiles. Une traduction anglaise de cet ouvrage a été publiée sous ce titre : *The Theory of Musical composition treated with a View to a natu- rally consecutive arrangements of topics.* Cette traduction a été faite sur la troisième édi- tion allemande, avec des notes, par M. James- F. Warner, professeur de musique à Boston (États-Unis d'Amérique), en deux volumes gr. in-8°. Une seconde édition de cette traduc- tion a été donnée à Londres, en 1851 (deux vol. gr. in-8°), par M. Bishop, de Cheltenham (*voyez* ce nom), qui a rétabli plusieurs passages de l'original, supprimés par M. Warren, no- tamment l'analyse de l'introduction du qua- tuor de Mozart (en *ut*), qui a donné lieu à la controverse de l'auteur de la présente bio- graphie avec Perne et Kiesewetter (sous le pseudonyme de *Le Duc*).

2° *Allgemeine Musiklehre für Lehrer und Lernende* (Science générale de la musique, à l'usage des professeurs et des élèves), Darm- stadt, C. M. Leske, 1822, in-8°, de cent-qua- rante-neuf pages et quinze planches d'exem- ples. Cet ouvrage, extrait du précédent, est relatif aux éléments de la musique considérés dans la gamme, les intervalles, la mesure et le rhythme. Il en a été fait une deuxième édition en 1825, à Mayence, chez Schott, in-8°, et une troisième, en 1831, à Mayence, chez le même, in-8° de cent-quatre-vingt-quatorze pages. We- ber a ajouté à celle-ci une table des matières fort étendue, qui forme une sorte de dic- tionnaire abrégé de musique. 3° *Die Gene- ralbasslehre zum Selbstunterrichte* (Doctrine de la basse continue pour s'instruire soi- même), Mayence, Schott, 1833, in-8° de XII et cinquante-quatre pages avec des planches d'exemples. Ce petit manuel d'harmonie est extrait de la troisième édition de l'*Essai d'une théorie systématique de la composition.* L'auteur y a ajouté quelques éclaircissements nouveaux. Weber a aussi traité de l'accompa- gnement de la basse chiffrée dans la *Gazette musicale* de Leipsick (t. XV, ann. 1813, pages 105 et suiv.) et dans l'écrit périodique inti- tulé *Cæcilia* (t. XIII, p. 145-167), d'après l'*Essai d'une théorie de la composition.* 4° *Ueber Chronometrische Tempobezeich- nung, nebst Vergleichungstafel der Grade des Maelzelschen Metronome,* etc. (Sur la dé- termination chronométrique du temps en mu- sique, suivi d'une table de comparaison des degrés du métronome de Maelzel avec les oscil- lations simples du pendule), Mayence, Schott,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

1817, in-8° de six feuilles ; Bonn, Simrock. Ce petit ouvrage est extrait de l'*Essai d'une théorie*, etc. Weber avait déjà traité ce sujet dans la *Gazette musicale* de Leipsick (t. XV, p. 441, et t. XVI, p. 447 et 465), et dans la *Gazette musicale* de Vienne), t. I, ann. 1817, p. 204-209 et p. 313). 5° *Beschreibung und Tonleiter der G. Weber'schen Doppelposaunen* (Description et gamme du trombone double de G. Weber), Mayence, Schott (sans date), gr. in-8° de huit pages. Weber inventa cet instrument à Mayence, en 1817. 6° *Versuch einer praktischen Akustik der Blasinstrumente* (Essai d'une acoustique pratique des instruments à vent). Ce traité, une des meilleures productions de G. Weber, a été écrit pour le dixième volume de l'Encyclopédie allemande de Erach et de Gruber. Weber l'a publié aussi dans la *Gazette musicale* de Leipsick (t. XVIII, p. 33, 49, 65, 87, et t. XIX, p. 809 et 825). 7° *Ueber Saiteninstrumente mit Bünden, und die Eigenthumlichkeit dieser Einrichtung* (Sur les instruments à cordes et à archet et sur leurs propriétés). Ce morceau a été inséré dans la *Gazette musicale* de Berlin (ann. 1825, n° 12). 8° *Ueber wichtige Verbesserung des Horns* (Sur un perfectionnement important du cor), dans la *Gazette musicale* de Leipsick (t. XIV, p. 759). 9° *Vorschlag zu Vereinfachung und Bersicherung der Pauken* (Sur la simplification et l'amélioration des timbales), dans le même journal (t. XVI, p. 558). 10° *Ergebnisse der bisherigen Forschungen über die Echtheit des Mozart'schen Requiem* (Résultats des recherches faites jusqu'à présent sur l'authenticité du *Requiem* de Mozart), Mayence, Schott, 1826, in-8° de XXIV et quatre-vingt-seize pages). 11° *Weitere Ergebnisse der weiteren Forschungen über die Echtheit des Mozart'schen Requiem* (Plus amples résultats des recherches continuées sur l'authenticité du *Requiem* de Mozart), Mayence, Schott, 1827, in-8° de cinquante-six pages. *Voyez* sur ces écrits, extraits de la *Cæcilia* (t. III, p. 205-209, t. IV, p. 257-352, et t. VI, p. 193-230), la *Biographie universelle des musiciens* (t. VI, p. 239 et 240). Godefroid Weber entreprit, en 1824, la publication d'un écrit périodique concernant l'histoire et la littérature de la musique, intitulé : *Cæcilia, eine Zeitschrift für die musikalische Welt* (Cécile, écrit périodique pour le monde musical), Mayence, Schott, 1824 et années suivantes. Il fut le rédacteur en chef des quatre-vingts premiers cahiers de cet excellent écrit, formant vingt volumes in-8°. Interrompu ensuite, cet ouvrage a été continué depuis la mort de Weber par Dehn, de Berlin (*voyez* ce nom). Indépendamment d'un grand nombre d'analyses de publications nouvelles, Weber y a inséré les morceaux dont voici les titres : 12° *Die menschliche Stimme. Eine physiologisch-akustiche Hypothese* (La voix humaine. Hypothèse physiologico-acoustique. t. I, p. 81-105). 13° *Ueber Tonmalerei* (Sur l'expression pittoresque des sons. Extrait d'une esthétique inédite de la musique, t. III, p. 125-172). 14° *Die Aura, akustich und harmonisch betrachtet* (L'air [vibrant], considération acoustique et harmonique, t. IV, p. 49-62). 15° *Teutschland im ersten Viertel des neues Jahrhunderts. Betrachtungen eines Musikfreunden* (L'Allemagne dans le premier quart du nouveau siècle. Réflexions d'un ami de la musique, t. IV, p. 89-111). 16° *Ueber compensation der Labialpfeifen* (Sur la compensation des tuyaux à anches, etc., t. XI, p. 205-214). 17° *Ueber compensirte Labialpfeifen* (Sur les tuyaux à compensation, t. XVI, p. 65). 18° *Verbesserte Orgelpfeifen, Erfindung des Orgelbauers Turley* (Les tuyaux d'orgue perfectionnés ; invention du facteur d'orgues Turley, *ibid.*, p. 68). 19° *Skizzen zur Lehre vom doppelten Contrapuncte* (Esquisse de la théorie du contrepoint double, t. XIII, p. 1-29 et p. 209-232). 20° *Ueber eine besonders merkwürdige Stelle in einem Mozart'schen Violinquartett aus C* (Sur un passage particulièrement remarquable d'un quatuor de violon en *ut* par Mozart, t. XIV, p. 1-49 et 122-129 (1). Weber a écrit aussi la

(1) Ce morceau fut publié par Weber à l'occasion d'une discussion relative à un article que l'auteur de cette Biographie avait donné dans la *Revue musicale*, t. V, n° 26, ann. 1829). Perne avait répondu à cet article dans le même écrit, et avait prétendu excuser la mauvaise harmonie du passage de Mozart par des considérations de tonalité qui, précisément, en sont la condamnation. Il avait été facile au rédacteur de la *Revue musicale* de réfuter cette faible apologie dans une note placée à sa suite. L'affaire causa quelque émotion au Conservatoire de Paris, et pendant une séance du jury des concours qui arriva dans le même temps, et où se trouvaient Cherubini, Boieldieu, Paer, Lesueur, Reicha, Berton et l'auteur de l'article, diverses opinions furent agitées à ce sujet. Lesueur garda le silence ; mais Boieldieu, Paer et Berton condamnaient les successions harmoniques du passage. Reicha entreprit leur défense, mais Cherubini trancha la question en s'écriant : *Tu ne sais ce que tu dis : Fétis a raison. Sa règle est celle de la bonne école : elle condamne ce passage.*

Cependant le conseiller Kiesewetter, caché sous le pseudonyme de *M. C. E. Leduc*, fit, dans la *Gazette musicale*, une critique de l'article de la *Revue musicale*, de Leipsick (t. XXXII, p. 117-132), où il montre une grande ignorance de l'art d'écrire en musique. Une ré-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

préface du tableau des principaux faits de l'histoire de la musique par Stœpel (*voyez* ce nom) et quelques morceaux dans la *Gazette musicale* de Vienne, entre autres ceux-ci : 21° *Ueber musikalische Instrumente älterer und neuerer Zeit* (Sur les instruments de musique anciens et modernes, t. I, p. 257-263). 22° *Abhandlung über die Fortbewegung der Septime und Terz der Hauptseptimer Harmonie* (Dissertation sur la progression de septième et tierce dans l'harmonie de septième fondamentale, t. IV, p. 1-7, 9-13, 25-29, 33-36, 41-45, 65-70).

Godefroid Weber avait espéré de se faire une réputation de compositeur distingué ; il eut même cette ambition avec plus d'énergie que celle d'écrivain sur la musique, car, vers la fin de sa vie, il exprima plusieurs fois le regret que sa renommée de théoricien eût absorbé celle qu'il avait désirée pour ses compositions, et ce fut, suivant ce qu'on m'a dit en Allemagne, ce qui lui fit prendre la musique en dégoût dans ses dernières années. Quoi qu'il en soit, il commença ses publications dans sa jeunesse et lorsque son éducation musicale n'était encore qu'ébauchée. L'arrivée de l'abbé Vogler à Darmstadt et l'école qu'il y ouvrit ayant fourni à Weber l'occasion de se lier d'amitié avec Meyerbeer et Ch. Marie de Weber, leur ardent amour de l'art échauffa sa verve, et ce fut alors qu'il produisit ses meilleures compositions. Il a dressé lui-même la liste suivante de ses ouvrages en ce genre : I. Musique d'église. 1° *Te Deum* (en *mi* bémol) à quatre voix et orchestre, op. 18, Offenbach, André. 2° *Requiem* en (*fa* mineur) pour des voix d'hommes, violes, basse, cors, timbales et orgue obligé, op. 24, Mayence, Schott. 3° *Messe* n° 1 (en *fa*), à quatre voix, 2 violons, alto, basse et orgue obligé ou instruments à vent, op. 27, *ibid.* 4° *Messe* n° 2 (en *sol*) à quatre voix, 2 violons, viole, basse, hautbois, bassons, trompettes et timbales, op. 28, Bonn, Simrock. 5° *Messe* n° 3 (en *mi* mineur) à quatre voix, violons, alto, basse, flûte, hautbois, bassons, cors et orgue. op. 33, Leipsick, Probst. 6° Hymne à Dieu, pour deux chœurs, op. 42, Mayence, Schott. II. Chants à plusieurs voix ou à voix seule. 7° Douze chants à quatre voix, avec accompagnement *ad libit.*, op. 10, Augsbourg, Gombart. 8° Douze chants à voix seule et piano, op. 17, Bonn, Simrock. 9° *id.*, op. 21, *ibid.* 10° Chants spirituels pour des enfants, avec accompagnement d'orgue, op. 22. 11° Chants pour des voix graves, avec piano, op. 23, Leipzick, Hofmeister. 12° Chants sur des poésies de Gœthe et de Schiller, à voix seule et piano, op. 25, Augsbourg, Gombart. 13° Couronne de chansons pour une et plusieurs voix, avec piano, op. 31, Mayence, Schott. 14° Chants à voix seule et guitare ou piano, op. 32 et 34, Leipsick, Peters. 15° Chants à quatre voix d'hommes sans accompagnement op. 35, Berlin, Schlesinger. 16° *Liche, Lust und Leiden*, chants à voix seule et piano, op. 36, Mayence, Schott. 17° Chant de fête pour quatre voix d'hommes, chœur et accompagnement d'instruments à vent, op. 40, *ibid.* 18° Chants à plusieurs voix, op. 41, *ibid.* 19° Chansons de table pour deux ou trois voix d'hommes, avec chœur et accompagnement de guitare ou piano, op. 42, *ibid.* III. Musique instrumentale. 20° Thème avec variations pour guitare et violoncelle, op. 1, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 21° Sonate pour piano, op. 15, Bonn, Simrock. 22° Trio pour violon, alto et violoncelle, op. 20, Augsbourg, Gombart. 23° Thème du *Freyschütz* pour flûte et guitare, op. 37, Bonn, Simrock. 24° Barcarolle vénitienne variée pour flûte et piano, op. 38, *ibid.* 25° Étude pour flûte en variations sur un thème norwégien, avec guitare, op. 39, *ibid.*

Godefroid Weber était membre de la plupart des Académies de musique de l'Europe. Celle de Stockholm lui avait envoyé le diplôme d'académicien honoraire, en 1827. L'Académie des arts et des sciences de Berlin, la société pour les progrès de la musique de Rotterdam, la société musicale de Suisse, celle de la Thuringe se l'étaient associé. Le grand-duc de Hesse-Darmstadt lui accorda la croix de Mérite de première classe, en 1827.

WEBER (Edmond de), frère aîné du précédent, naquit à Eutin du même père, mais d'une autre mère, en 1782, et fit ses études musicales à Salzbourg, où il fut placé ensuite dans la chapelle, en qualité de premier violon et de chef d'orchestre de l'Opéra ; puis il fut directeur de musique à Kœnigsberg, à Dantzick, et en dernier lieu à Cologne, où il se trouvait encore en 1830; mais, en 1832, il jouait l'alto au théâtre de Hambourg. Après cette époque,

ponse parut dans la Revue (t. VIII, ann. 1830), et le même Leduc répliqua dans la même Gazette (tome XXXIII, p. 81-89 et 101-105). Ses raisonnements et les exemples notés dont il les appuyaient étaient remplis de tant d'absurdités contre les plus simples notions d'harmonie et de contrepoint, que l'auteur de cette biographie dut cesser une polémique dans laquelle il n'était pas même compris de son adversaire. Suivant son habitude, Weber se borne à analyser le passage de Mozart dans son article, sans arriver à une conclusion positive.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

on ne trouve plus de renseignements sur cet artiste. On a gravé de sa composition : Trois quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 8; Augsbourg, Gombart. On connaît sous son nom les opéras intitulés *Der Transport im Koffer* (Le transport dans la malle), et *Die Zwillinge* (Les jumeaux).

WEBER (Charles-Marie Frédéric-Auguste baron DE), compositeur allemand du dix-neuvième siècle qui, après Beethoven, a joui de la réputation la plus brillante, naquit le 18 décembre 1786, à Eutin, petite ville du duché de Holstein. Il y a toutefois des observations à faire sur cette date. Une table de marbre, érigée à Eutin, à l'occasion d'une fête commémorative donnée en 1853, porte ceci: *Charles-Marie de Weber, baptisé à Eutin le 20 novembre 1786, mort à Londres le 5 juin 1826.* Cependant M. Max-Marie de Weber, fils de l'auteur du *Freyschütz* et directeur de l'administration royale des chemins de fer de la Saxe, à Dresde, a retrouvé, dans un recueil d'actes de famille écrits de la main de son grand-père, François-Antoine de Weber, une note dont voici la traduction : « Eutin, dans le Holstein, » 1786. Le 18 décembre, à dix heures et demie » du soir, est né Charles-Marie-Frédéric-Ernest » et il a été baptisé le 20 décembre dans la » chapelle de la cour, à Eutin (Holstein). » Cette découverte a été annoncée par M. Jahns, dans le n° du 24 mai 1854 de la *Nouvelle Gazette musicale* de Berlin (*Newe Berliner Musik-Zeitung*) (1).

Dans le premier volume du tableau de la vie de son illustre père (*Carl Maria von Weber, ein Lebensbild*. Leipsick, Ernest Keil, 1854, p. 19), M. Max-Marie de Weber, après avoir rapporté le texte de la note de François-Antoine, paraît néanmoins rester dans le doute. Il admet la possibilité que le livre de l'église d'Eutin renferme une erreur de nom de mois; mais il ajoute, après avoir rapporté la note de son grand-père: *Il se peut que cet écrit soit aussi inexact que bien d'autres assertions de ce singulier homme* (Die Indess weder mehr Glaubhaftigkeit verdient als andre Niederschriften des oft schaflüchtigen mannes) (2).

Il ajoute que Charles-Marie de Weber avait choisi le 19 novembre pour la date de sa naissance, parce qu'elle coïncidait avec le jour de la naissance de sa femme.

La retraite où vivait sa famille, les visites qu'on y recevait de quelques hommes de mérite, et l'isolement où le jeune Weber était retenu par ses parents à l'égard des enfants du voisinage, secondèrent leurs vues pour le succès de l'éducation qu'ils voulaient lui donner. Son esprit devint méditatif, à l'âge où l'on ne sait pas d'ordinaire ce que c'est que la méditation; son imagination s'exalta, et dans l'ignorance où on le laissa du monde, il s'en fit un tout fantastique dont il était le centre. Le temps se partageait pour lui entre la peinture et la musique; il dessinait, peignait à l'huile, à l'aquarelle, et acquérait quelque habileté dans la gravure à l'eau-forte. Toutefois, il ne porta jamais beaucoup d'ardeur dans ces occupations; sans y prendre garde, il finit par les abandonner pour ne s'occuper que de la musique, qui bientôt remplit toute son âme, comme il disait lui-même. Il ne put cependant y faire d'abord autant de progrès qu'il le désirait, parce que des circonstances imprévues, ou même le caprice, déterminaient son père à changer souvent le lieu de sa résidence. Cette instabilité, ayant pour conséquence d'obliger Weber à changer souvent de maîtres de musique et de piano, jetait beaucoup d'incertitude dans ses études. Enfin, il rencontra dans Heuschel, de Hildburghausen, un bon instituteur dont il reçut les leçons pendant les années 1796 et 1797, et dont le zèle et les soins intelligents le préparèrent à l'exécution puissante et caractéristique qu'il acquit sur le piano. On put dès lors acquérir la conviction que la nature l'avait destiné à la culture de la musique, et ses parents résolurent de n'épargner aucun effort pour développer ses heureuses dispositions. Dans ce dessein, ils allèrent s'établir à Salzbourg, et le placèrent sous la direction de

(1) Voyez la note publiée par M. Théodore Parmentier, dans la *Gazette musicale de Paris*, n° 31 de l'année 1854.

(2) François-Antoine de Weber a justifié dans toute sa vie l'épithète dont se sert son petit-fils. Doué de talent naturel pour la musique, mais n'ayant fait aucune étude sérieuse, il se décida pour l'état militaire et obtint de l'électeur Charles-Théodore une sous-lieutenance dans la cavalerie, en 1756, fut blessé grièvement à la bataille de Rosbach, puis se dégoûta du métier des armes et entra comme surnuméraire dans l'administration des impôts à Hildesheim, en 1757. Un an après, il fut fiancé à la fille de son chef, J.-F. De Pametti, qui lui apporta de la fortune. Son beau-père étant mort un an après, il lui succéda dans son emploi. En 1759, il épousa sa fiancée. Après quelques années d'une existence tranquille, il s'ennuya de sa position, se remit à cultiver la musique et dérangea ses affaires. En 1768, il perdit sa place, à cause de sa négligence, et vécut fort retiré à Hildesheim jusqu'en 1773. Sa famille se composait de huit enfants, dont cinq garçons et trois filles. En 1753, il quitta Hildesheim et entra dans un orchestre de théâtre; puis il se fit lui-même directeur de spectacle, dissipa tout ce qu'il possédait dans cette entreprise, et fut tour à tour maître de chapelle de l'évêque de Lubeck, musicien de ville, puis errant de ville en ville, sans prendre de position nulle part.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Michel Haydn, maître habile sans doute, mais dont l'aspect sérieux et l'enseignement sévère frappèrent d'une sorte de stupeur cet enfant, d'un âge trop différent de celui du vieillard. Weber ne tira que peu de fruit des leçons de ce savant musicien : il continua à se diriger par son instinct, et le premier résultat de ses efforts fut la publication de six petites fugues pour le clavecin, qui parurent à Salzbourg en 1798. Vers la fin de cette année, il se rendit à Munich, où il reçut des leçons de chant de Valesi (*voy.* ce nom), et devint élève de Kalcher, organiste de la chapelle royale, pour la composition. Environ vingt ans après, Weber écrivait : « Aux excellentes et lumineuses instructions de ce maître, je suis redevable de la » connaissance des procédés de l'art, et de la » facilité à les employer, particulièrement en » ce qui concerne la manière de traiter un » sujet à quatre parties, dont les lois doivent » être aussi familières au musicien, que celles » de l'orthographe et du rhythme au poëte. » Ce fut sous les yeux de Kalcher que Weber écrivit son premier essai de musique dramatique, dans un opéra qui avait pour titre : *Die Macht der Liebe und des Weins* (La force de l'amour et du vin). Il composa aussi, dans le même temps, une messe solennelle, plusieurs sonates et variations pour le piano, des trios de violon et des chansons allemandes; mais plus tard, lorsque son talent eut acquis plus de maturité et que son goût fut formé, il jeta au feu les premières productions de sa jeunesse.

Vers la fin de 1799, Sennefelder ayant publié les premiers essais de la lithographie, Weber se passionna pour cette nouveauté. « L'impatiente activité d'une jeune tête qui » recherche avec avidité tout ce qui est » nouveau (dit-il dans le mémoire qu'il a » laissé sur sa vie) détourna dès lors mon » attention de son objet légitime, et me mit » dans l'esprit de devenir le rival de l'ingénieux auteur de cette singulière découverte. » Je me procurai une collection d'outils nécessaires, et me mis à travailler avec ardeur, » de telle sorte que je finis par me persuader » que j'étais moi-même l'inventeur du procédé. Il est du moins certain que j'imaginai » un système plus parfait, et que je parvins à » construire une meilleure machine propre à » imprimer. Rempli de mes idées à ce sujet, » et désirant appliquer mon procédé à des » travaux plus importants, je demandai à mon » père de nous transporter à Freyberg, où je » pouvais me procurer avec plus de facilité » les matériaux qui m'étaient nécessaires. » Toutefois cette fantaisie ne dura pas long-» temps. La nature mécanique de ma nouvelle » occupation, la fatigue et le dommage qu'elle » me causait, enfin, sa tendance à amortir » mes facultés, me la firent bientôt abandonner, et ce fut avec un redoublement de zèle » que je retournai à la musique. »

La composition de l'opéra *Das Waldmædchen* (La fille des bois) marqua le retour de Weber à l'art pour lequel il était né. Cet ouvrage fut représenté à Munich pour la première fois, au mois de novembre 1800; le succès surpassa les espérances du jeune artiste, alors âgé de quatorze ans seulement; car non-seulement il réussit à Munich, mais on le représenta quatorze fois à Vienne; il fut traduit en langue bohème pour le théâtre National de Prague, et l'administration du théâtre de Pétershourg le mit en scène. Cependant Weber, choqué des imperfections de son travail, lorsque son éducation musicale fut plus avancée, le refit entièrement quelques années après. Des affaires ayant appelé sa famille à Salzbourg, en 1801, il y écrivit, d'après un nouveau système dont il avait puisé l'idée dans un article de la *Gazette musicale* de Leipsick, un opéra-comique intitulé : *Peter Schmoll und seine Nachbarn* (Pierre Schmoll et ses voisins). Par une singularité tout allemande, le vieux maître Michel Haydn recommanda l'ouvrage au public, par une note qui fut publiée dans les journaux. Toutefois cet opéra, joué à Augsbourg dans la même année, ne réussit pas. L'ouverture seule, retouchée plus tard par Weber, est connue aujourd'hui ; elle a été gravée à Augsbourg, chez Gombart. M. Max.-Marie de Weber, qui possède la partition originale de cet ouvrage, se propose de faire appliquer à la musique un meilleur livret et de faire connaître à Paris et à Londres cette production de la jeunesse de son illustre père. Dans l'année 1802, le père du jeune artiste lui fit faire un voyage par Leipsick à Hambourg et dans le Holstein. Il y acheta quelques livres de théorie de musique et y étudia les diverses doctrines de la science de l'harmonie. « Malheureuse-» ment (dit-il), au moment où je croyais avoir » résolu la plupart des difficultés de l'art, un » docteur en médecine renversa tout mon » beau système avec son éternelle question : » *Pourquoi cela est-il ainsi?* et me plongea » dans une série de doutes dont un nouveau » plan, basé sur des principes philosophiques » et naturels, put seul me délivrer. J'examinai » le mérite des anciens maîtres, et je remon-» tai aux causes fondamentales, pour en for-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

» mer un ensemble de doctrine approprié à » mes besoins. » C'est quelque chose d'assez plaisant, il faut l'avouer, que ce garçon de seize ans qui trouve un plan de théorie dans des principes philosophiques et naturels, et qui remonte aux causes fondamentales pour en former un ensemble de doctrine !

Au commencement de 1803, Weber se rendit à Vienne et y rencontra l'abbé Vogler, dont il devint l'élève favori. Pendant près de deux années, il fit, sous la direction de ce maître, des études plus sérieuses et plus méthodiques que celles qu'il avait faites précédemment. Pendant les deux années ou environ que le maître et l'élève passèrent ensemble dans la capitale de l'Autriche, Weber ne chercha point à fixer l'attention sur lui, car il n'y publia que des variations pour le piano, et la partition de *Samori*, opéra de Vogler, réduite pour cet instrument. A la fin de 1804, on lui offrit la direction de la musique du théâtre de Breslau; quoiqu'il ne fût âgé que de dix-huit ans et qu'il manquât d'expérience dans l'art de diriger un orchestre, il accepta cette place et en prit possession avec la même assurance que s'il avait eu la certitude de la bien remplir. Il y montra en effet de l'intelligence et plus d'aplomb qu'on ne pouvait en attendre de son âge : mais son caractère anguleux lui fit peu d'amis parmi les artistes de cette ville, qui ne voyaient pas sans déplaisir à leur tête un homme si jeune et d'un nom jusque-là à peu près inconnu. Weber s'y montra particulièrement dur et hautain à l'égard de Schnabel (*voyez* ce nom), musicien de mérite et homme respectable. C'est à Breslau que le jeune artiste retoucha plusieurs de ses anciens ouvrages et qu'il écrivit la plus grande partie de *Rubezahl*, opéra qui, par des motifs maintenant inconnus, ne fut pas d'abord représenté sous son nom. S'il n'y eut point de succès par ses ouvrages, il y acquit du moins des connaissances pratiques dans l'art de diriger les orchestres et les chœurs, qui lui préparèrent plus tard une position digne de son talent. Au commencement de 1806, le prince Eugène de Wurtemberg, amateur passionné de musique, invita Weber à se fixer dans sa petite cour, en Silésie. Là, le compositeur écrivit deux symphonies, plusieurs cantates et d'autres morceaux de musique; mais les événements de la guerre qui furent la suite de la bataille de Jéna ayant anéanti le joli théâtre et l'élégante chapelle de ce prince, Weber essaya de voyager pour donner des concerts; les événements qui, à cette époque, affligeaient l'Allemagne l'obligèrent encore à renoncer à ce projet. Il dut alors accepter l'asile que lui offrait, à Stuttgard, le prince Louis de Wurtemberg. C'est dans cette retraite qu'il arrangea, avec l'ancienne musique de son opéra *Das Waldmædchen*, celui qui est connu sous le nom de *Sylvana*. Il y écrivit aussi l'espèce de drame intitulé : *Der erste Ton* (Le premier son), ainsi que plusieurs ouvertures, chœurs et morceaux pour le piano. Vers le milieu de 1809, il se rendit à l'invitation de Vogler, son ancien maître, et alla se fixer près de lui à Darmstadt. Ce fut dans cette agréable ville que se forma l'intimité de Weber avec Meyerbeer, Gansbacher et Godefroid Weber; intimité que la mort seule a rompue, et qui, dans l'éloignement même, s'est ranimée en plusieurs circonstances. C'est à Darmstadt que Weber écrivit, en 1810, *Abou-Hassan* pour le théâtre du grand-duc. Au printemps de l'année suivante, il alla à Francfort pour y faire représenter cet ouvrage et donner des concerts, puis il revit Munich, s'y fit entendre aussi dans plusieurs concerts, visita Berlin et retourna enfin à Vienne, où il arriva en 1812. Appelé quelques mois après à Prague pour prendre la direction de la musique de l'Opéra allemand, il accepta cette position, et y fit preuve d'une grande capacité dans la réorganisation de l'orchestre et des chœurs. Dans les trois années où il remplit ces fonctions (depuis 1813 jusqu'en 1816), il n'écrivit que la grande cantate *Kampf und Sieg* (Combat et victoire), quelques morceaux de musique instrumentale et des chants guerriers à plusieurs voix, qui furent les premiers fondements de sa renommée populaire. On ignore les motifs qui lui firent donner brusquement sa démission de sa place, en 1816, et lui firent préférer, pendant deux ans, une vie nomade et une existence précaire à une position honorable. « Depuis ma retraite de Prague (dit-il dans le » mémoire sur sa vie écrit en 1818), j'ai vécu » sans occupations fixes; j'ai visité divers » lieux, attendant avec calme d'être appelé à » une nouvelle sphère d'activité. J'ai reçu de » très-belles offres de plusieurs endroits, mais » l'invitation qui m'a été faite d'aller fonder » un Opéra allemand à Dresde a été la seule » qui ait pu me tenter. J'y suis maintenant, et » j'espère remplir avec soin et intelligence les » devoirs qui me sont imposés. »

Ainsi finit la notice où Weber a fait connaître quelques circonstances de sa vie, et a révélé quelques-uns des mystères de son âme d'artiste. Toutefois, il n'y parle pas de ses chagrins, qui jusqu'alors avaient été cuisants; chagrins

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

d'un homme né pour remplir une haute mission, qui a la conviction de sa force et qui n'a pu la faire passer dans l'esprit du public. D'abord renommé comme virtuose sur le piano et comme un de ces petits prodiges qu'on voit apparaître de temps en temps, il avait vu s'anéantir insensiblement la faveur qui avait accueilli ses premiers essais. Lui-même avoue qu'il y eut quelques variations dans ses idées sur le style qu'il devait adopter; ces irrésolutions, qui se faisaient apercevoir dans ses ouvrages, avaient nui à ses succès. La plupart de ses opéras ou drames avaient été reçus avec froideur; sa musique instrumentale ne se vendait pas, quoiqu'on y trouvât de très-belles choses. Un petit nombre d'artistes apercevaient bien dans cette musique quelques lueurs du génie qui devait produire plus tard le *Freyschütz*, *Euryanthe* et *Obéron*, mais ils n'en saisissaient pas la portée. Les éditeurs de musique ne se décidaient qu'avec peine à publier des productions qui n'avaient pas de vogue; on voit même, par quelques lettres de Weber à son homonyme Godefroid Weber, que ces éditeurs osaient lui adresser des observations et des critiques sur les manuscrits qu'il leur confiait. Le nom de Weber n'avait pas même pénétré en France avant 1816, malgré nos relations fréquentes avec l'Allemagne au temps de l'empire. Enfin, on peut affirmer que l'artiste destiné à jouir d'une des plus grandes renommées des temps modernes était alors méconnu : cette vérité ne pouvait échapper à la juste susceptibilité de son orgueil, et son âme en était ulcérée.

Une circonstance inattendue, qui changea tout à coup la situation de l'Europe, vint préluder à la grande réputation de Weber: je veux parler du soulèvement général de l'Allemagne, en 1813, contre la domination de la France. En Prusse, toute la jeunesse se leva spontanément; elle s'organisa et marcha contre les armées françaises, entonnant en chœur des chants patriotiques composés par Charles-Marie de Weber. Ces chants, qui peuvent être comptés parmi les plus belles productions de son génie, excitèrent dans toute l'Allemagne un enthousiasme qu'on ne saurait décrire. Ce fut la première manifestation de la gloire d'un homme presque dédaigné jusqu'alors; elle prépara l'explosion du talent qui depuis lors s'est signalé dans trois ouvrages destinés à marquer une époque significative de l'histoire de la musique, nonobstant les imperfections qui les déparent. Le premier de ces ouvrages fut le *Freyschütz* (Le Franc Archer), écrit à Dresde, en 1819 et 1820, sur le texte de Kind. Il fut représenté le 18 juin 1821, au théâtre de Kœnigstadt, à Berlin, et obtint le succès le plus brillant, le plus populaire, le plus universel qu'ait jamais eu un opéra allemand. Peut-être, comme on l'a dit, la nature du sujet a-t-elle eu beaucoup de part dans ce succès si complet; mais l'originalité de la musique en fut certainement la cause principale. Cet ouvrage fut suivi de *Preciosa*, drame pour lequel Weber écrivit une ouverture, une scène mélodramatique et un chœur. Devenu tout à coup le premier des compositeurs dramatiques de l'Allemagne, Weber, jusqu'alors presque oublié, fut recherché par les administrations de théâtres; celle de l'Opéra allemand de Vienne lui demanda la partition d'*Euryanthe*, qui lui coûta près de dix-huit mois de travail. Malheureusement le livret de Madame de Chezy, sur lequel il écrivit sa musique, est dénué d'intérêt et vide d'action : tous les efforts du compositeur ne purent réchauffer cette œuvre froide et décolorée. Lui-même fut moins heureux dans ses inspirations que dans le *Freyschütz*, et le travail pénible se fit remarquer dans plusieurs parties de son ouvrage. La pièce, jouée à Vienne, le 25 octobre 1823, ne réussit pas. Une ouverture très-belle, deux chœurs de grand effet, un beau finale, et un joli duo pour deux femmes ne purent préserver l'ouvrage d'une chute. Depuis lors, *Euryanthe* s'est relevée dans l'opinion publique en Allemagne. Dans l'année suivante, Weber reçut la demande d'un opéra pour le théâtre de Covent-Garden, de Londres. Après avoir hésité longtemps sur le choix du sujet, il s'arrêta à celui d'*Obéron*. Une discussion s'établit alors par correspondance entre le directeur du théâtre et le compositeur sur l'époque où celui-ci devrait livrer sa partition. Une lettre de Weber relative à ce sujet fait connaître combien son travail était lent et laborieux. On lui avait offert trois mois pour écrire sa musique: *Trois mois!* s'écrie-t-il: *ils me suffiront à peine pour lire la pièce et en dessiner le plan dans ma tête!* Et ce qu'il disait était vrai, car il employa près de dix-huit mois à achever sa tâche.

Depuis longtemps il était en proie à une mélancolie profonde que le succès de *Freyschütz*, l'amour de sa femme et son affection pour ses enfants ne parvenaient point à dissiper. La cause de cette disposition d'esprit se trouvait dans une affection grave dont sa poitrine était attaquée. Obligé de se rendre à Londres pour y mettre en scène son

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

opéra, conformément à son engagement, ce ne fut pas sans un vif sentiment de douleur qu'il se sépara de sa famille, quoiqu'il fût loin de prévoir qu'il ne la reverrait plus. Il quitta Dresde, le 16 février 1826, accompagné de son ami Furstenau (*voy.* ce nom), se dirigeant par Leipsick, Weimar et Francfort vers Paris, où il arriva le 25 du même mois. Il y fut accueilli avec l'enthousiasme inspiré par la musique du *Freyschütz*, et tous les artistes lui témoignèrent la plus grande considération. Il écrivait alors à sa femme : « Je n'essayerai pas de te » décrire comment on me traite ici ; si je te » rapportais tout ce que me disent les plus » grands maîtres, le papier lui-même serait » forcé d'en rougir : si mon amour-propre ré- » siste à ce grand choc, j'aurai du bonheur (1). » Il partit de Paris le 2 mars et arriva le 6 à Londres, où il logea dans la maison de M. Georges Smart. Des transports d'enthousiasme éclatèrent à Covent-Garden et à Drury-Lane lorsqu'il s'y montra, et surtout quand il parut dans l'orchestre du premier de ces théâtres pour diriger, conformément à son engagement, les représentations du *Freyschütz*. Malheureusement ces triomphes ne venaient caresser l'amour-propre de l'artiste qu'au moment où la vie l'abandonnait. Le 12 avril fut le jour de la première représentation d'*Obéron*. Le succès ne répondit pas à son attente ; mais, plus tard, les beautés originales de cet ouvrage furent goûtées, et si *Obéron* n'eut pas la vogue populaire du *Freyschütz*, il est du moins considéré par les artistes comme une des meilleures productions de son auteur.

La rapidité des progrès du mal qui consumait la vie de Weber était effrayante : le climat fatal sous lequel il vivait depuis quelques mois l'activait encore. Lui-même le sentait et s'en plaignait dans une lettre du 17 avril. Bientôt sa faiblesse devint extrême ; le 30 mai, il écrivait à sa femme : « Tu ne recevras plus » de moi un grand nombre de lettres ; réponds » à celle-ci non à Londres, mais à Francfort, » poste restante. Je vois ton étonnement. Je » n'irai point à Paris. Qu'y ferais-je ? Je ne » puis ni marcher, ni parler. Que puis-je faire » de mieux que de me diriger tout droit vers » mes pénates ? » Il s'efforçait de se faire illusion sur son état lorsqu'il parlait de son retour. Il voulait diriger lui-même, le 6 juin, une représentation du *Freyschütz*, qui devait être donnée à son bénéfice, et quitter Londres le lendemain. Le 2 juin, il écrivit sa dernière lettre d'une main tremblante et la termina par ces mots : « Que Dieu vous bénisse tous et » vous conserve en bonne santé ! Que ne suis- » je au milieu de vous ! » Trois jours après il expira.

L'éducation qu'avait reçue Weber exerça une fâcheuse influence sur sa destinée, et ne fut pas moins funeste à sa conservation qu'à son talent. Le penchant à la mélancolie, qui était une conséquence de son organisation, aurait pu être combattu par la société de jeunes gens de son âge ; mais l'isolement où il fut tenu constamment pendant sa jeunesse développa ce penchant, lui donna le sentiment d'orgueil qui s'accroît d'ordinaire dans la solitude, et lui rendit plus pénibles les déceptions de la plus grande partie de sa carrière. Des causes morales ont donc vraisemblablement préparé dès longtemps le germe de la maladie qui l'enleva à sa famille et à l'art dans la force de l'âge. Considérée sous le rapport de son instruction et du développement de ses facultés, l'éducation qu'on lui donna ne lui fut pas moins funeste. Ainsi qu'il le dit lui-même, le fréquent changement du maître chargé de diriger cette instruction ne l'obligea pas seulement à recommencer souvent ses études sur de nouvelles bases, mais le mit en doute sur la réalité de principes qui lui étaient mal enseignés. Il y avait si peu de satisfaction pour son esprit dans ce qu'on lui faisait connaître de la science de l'harmonie et de l'art d'écrire, qu'il en revenait toujours à les considérer en lui-même et qu'il se prenait pour son propre modèle. Il commença trop tôt à écrire ses idées, et sa famille donna trop d'attention à ses premières productions, si informes qu'elles fussent, pour qu'il s'occupât sérieusement d'autre chose que de lui. Dans une longue conversation avec Weber, peu de mois avant sa mort, l'auteur de cette notice a pu se convaincre que cet artiste célèbre n'avait que des notions très-confuses de ce qu'avaient été les anciennes écoles italiennes. Il ne comprenait l'art que dans sa manière de le sentir, et n'avait que des vues étroites à l'égard de la multitude

(1) Le 1er mars, Weber visita le Conservatoire, au moment où je faisais mon cours de composition. Lorsqu'il entra dans ma classe, j'expliquais à mes élèves ce qui constitue la différence entre la tonalité ancienne du plain-chant et la tonalité moderne. Je l'avais vu deux jours auparavant chez Cherubini. En le voyant entrer, je voulus cesser la leçon, mais il me pria de continuer, s'assit et écouta avec beaucoup d'attention. La leçon finie, il me dit que le sujet que j'avais traité l'intéressait beaucoup, et il m'adressa quelques paroles obligeantes. Nous sortîmes ensemble et nous promenâmes sur le boulevard pendant qu'il m'expliquait ses idées sur ce même sujet; j'y trouvai la même obscurité et le même vague qu'on remarque dans les écrits de l'abbé Vogler.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de formes sous lesquelles il peut se manifester. Harmoniste d'instinct, il écrivait mal, et mettait souvent de l'embarras dans le mouvement des parties, parce que des études bien faites n'avaient pas réglé l'usage de ses facultés. Il avait reçu des leçons de chant d'un bon maître, mais à un âge où l'on ne peut comprendre en quoi consiste cet art : de là vient que tout ce qu'il a écrit pour les voix est hérissé de difficultés et leur semble antipathique.

Placé dans des circonstances si désavantageuses, Weber ne put en combattre les funestes influences que par la puissance de son talent naturel. Dieu lui avait donné l'originalité de la pensée, quoique ses idées ne fussent pas abondantes et que la production fût toujours pour lui pénible et laborieuse. C'est cette originalité qui l'a sauvé : c'est elle qui, après un long travail d'élaboration, l'a conduit à la composition de trois ouvrages de grande valeur, malgré leurs défauts, et lui a fait exercer une influence très-active sur l'art de son temps ; car on ne peut nier qu'il y ait de l'inspiration de Weber dans toute la musique allemande publiée après lui. Dans le *Freyschütz*, le sentiment de la situation dramatique est bien saisi et heureusement exprimé par le compositeur, surtout lorsque cette situation est empreinte de mélancolie ou exige une expression énergique : la nouveauté des formes, des successions mélodiques et des combinaisons de l'instrumentation y est saisissante. Ce caractère de nouveauté, réuni à la nature du sujet de l'ouvrage et au coloris sentimental qui y domine, a été la cause du succès universel de l'opéra ; succès qui se soutient encore. Dans l'expression de la gaieté, Weber est moins heureux ; ses mélodies, en s'efforçant d'être naturelles, deviennent triviales, et lorsqu'il essaye d'être léger, il ne l'est pas de bonne grâce. Une belle ouverture, un joli duo, deux chœurs d'un bel effet et un finale sont tout ce qu'on peut citer dans la partition d'*Euryanthe* comme des produits de la verve originale de Weber ; mais dans *Obéron*, son génie a su trouver des teintes vaporeuses remplies de charme et de nouveauté, bien que les défauts signalés précédemment s'y reproduisent encore. Au résumé, quelle que soit la part de la critique dans l'examen de ces productions, on ne peut nier que le talent du compositeur ne s'y révèle par des formes originales et par un caractère d'individualité ; or, c'est par ces qualités que vivent à jamais les produits de l'art et qu'ils occupent une place dans son histoire. Les grandes partitions de ces opéras n'ont point été gravées, mais seulement celle de la traduction française du *Freyschütz*, intitulée *Robin des Bois*, à Paris. On a publié les partitions pour piano d'*Abou-Hassan*, à Bonn, chez Simrock ; *Euryanthe*, à Vienne, chez Haslinger ; *Der Freyschütz*, à Berlin, chez Schlesinger ; *Obéron*, *ibid.* ; *Sylvana*, *ibid.* ; *Preciosa*, *ibid.* Les autres productions de Weber pour le chant sont celles-ci : 1° Scène et air d'*Athalie* (*Miserame*), avec orchestre, op. 50 ; Berlin, Schlesinger. 2° Scène et air d'*Inès de Castro* (*Non paventar*), pour soprano, avec orchestre, op. 51 ; *ibid.* 3° Scène et air détaché (*Deh consola il suo affanno*), pour soprano, avec orchestre, op. 52 ; *ibid.* 4° Scène et air avec chœur d'*Inès de Castro* (*Signor, se padre sei*), pour ténor et orchestre, op 53 ; *ibid.* 5° Scène et air pour soprano, avec orchestre, op. 56 ; *ibid.* 6° *Kampf und Sieg* (Combat et Victoire), cantate composée à l'occasion de la bataille de Waterloo et exécutée au théâtre de Prague, Berlin, Schlesinger. 7° *Der Erste Ton* (Le premier Son) drame de Rochlitz, avec chœurs, Bonn, Simrock. 8° *Leier und Schwert* (Lyre et Glaive), poésies de Théodore Kœrner, chants pour quatre voix d'hommes, en deux recueils de six chants chacun, op. 42 ; Berlin, Schlesinger. Ce sont ces chants de guerre qui ont commencé la réputation populaire de Weber. 9° Six chants pour quatre voix d'hommes, op. 63 ; *ibid.* 10° Chant de fête, *idem*, op. 53 ; *ibid.* 11° *Natur und Liebe* (La Nature et l'Amour), cantate pour deux sopranos, deux ténors et deux basses, avec accompagnement de piano, op. 61 ; *ibid.* 12° Trois duos pour deux voix de soprano, op. 31, *ibid.* 13° Hymne à quatre voix (*In seiner Ordnung schaff der Herr*), op. 36, *ibid.* 14° Messes à quatre voix et orchestre, n°s 1 et 2 ; Paris, Castil-Blaze. 15° Douze chants à quatre voix avec piano, op. 16, liv. I, II, III ; Augsbourg, Gombart. 16° Chansons pour les enfants avec piano ou orgue, op. 22 ; Leipsick, Hofmeister. 17° Chants et chansons à voix seule avec piano, op. 23, 25, 29, 30, 46, 47, 54, 64, 66, 71, 80 ; *ibid.*

Dans la musique instrumentale, Weber s'est particulièrement distingué par quelques ouvertures et par plusieurs morceaux pour le piano. Il n'a été publié qu'une symphonie (en *ut*) de sa composition (à Offenbach, chez André) ; elle ne donne qu'une idée assez faible de ses facultés pour ce genre de musique. Outre ses ouvertures de *Freyschütz*, d'*Euryanthe*, d'*Obéron* et de *Preciosa*, qui sont très-connues, il a publié : 1° Ouvertur de l'o-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

péra intitulé *Der Beherrscher der Geister* (Le Roi des Génies), op. 27, Leipsick, Peters. 2° Ouverture et marche de *Turandot* (pièce de Schiller), op. 37 ; Berlin, Schlesinger. 3° Ouverture composée pour le jubilé de cinquante ans de règne du roi de Saxe, op. 59 ; *ibid.* 4° Grand quintette pour clarinette, deux violons, alto et basse, op. 34 ; *ibid.* 5° Concertino pour clarinette, et orchestre, op. 26 ; Leipsick, Peters. 6° Concertos pour clarinette, op. 73 et 74, Berlin ; Schlesinger. 7° *Andante* et rondeau pour basson et orchestre, op. 35 ; *ibid.* 8° Concerto pour basson, op. 75, *ibid.* 9° Concertino pour cor, op. 45. Leipsick, Peters. 10° Concerto pour piano et orchestre, op. 11 (en *ut*) ; Offenbach, André. 11° Grand concerto (en *mi* bémol), op. 32 ; Berlin, Schlesinger. 12° *Concert-Stück* (Pièce de concert) pour piano et orchestre, op. 79, Leipsick, Peters. Ce morceau, devenu célèbre, n'est pas également beau dans toutes les parties. L'introduction en est vague et languissante, mais la marche est charmante et le rondeau a du brillant. 13° Grand quatuor (en *si* bémol) pour piano, violon, alto et violoncelle ; Bonn, Simrock. 14° Trio pour piano, violon et violoncelle, op. 63 ; Berlin, Schlesinger, une des meilleures compositions instrumentales de Weber. 15° Six sonates progressives pour piano et violon, op. 10, en deux livres, Bonn, Simrock. 16° Grand duo concertant pour piano et clarinette, op. 48 ; Berlin, Schlesinger. 17° Grande sonate pour piano à quatre mains (en *la* bémol), Leipsick, Probst. 18° Grandes sonates pour piano seul, op. 24, 49, 70 ; *ibid.* Ces dernières compositions sont de l'ordre le plus élevé et d'une incontestable originalité. 19° Beaucoup de polonaises, rondeaux et variations pour le même instrument.

Des compositions inédites et des fragments d'écrits se trouvèrent parmi les papiers de Weber après sa mort ; ceux-ci furent recueillis par M. Wendt, conseiller à Dresde, ami du compositeur célèbre, et publiés par M. Théodore Hell, sous le titre : *Hinterlassene Schriften von Carl. Maria von Weber* (Écrits posthumes de Charles-Marie de Weber) ; Dresde, 1828, trois vol. petit in-8°. La publication de cette collection ne répondit pas à l'attente du public ni aux promesses des éditeurs ; car, à l'exception de quelques morceaux de critique qui avaient déjà paru dans plusieurs journaux, on n'y trouva rien de complet. La partie principale devait être une sorte de roman intitulé *La Vie d'artiste*, où l'on croyait que Weber avait voulu se prendre comme sujet du livre ; mais on n'en trouva que des fragments sans liaisons. Ces fragments, une esquisse de la vie de Weber, quelques parties de sa correspondance jusqu'en 1820, les lettres à sa femme écrites de Paris et de Londres, des pensées détachées sur la musique, des analyses d'œuvres musicales et des notices déjà publiées dans les journaux ou inédites, enfin un catalogue chronologique des œuvres du compositeur, depuis 1798 jusqu'en 1823, remplissent ces trois volumes, dont la partie la plus intéressante est la notice citée plusieurs fois dans cette biographie, et la correspondance.

Une notice biographique sur Weber, ornée de son portrait, sans nom d'auteur, a été publiée sous ce titre : *Nachrichten aus dem Leben und ueber die Musik-Werke Carl Maria von Weber ;* Berlin, T. Trautwein, 1826, grand in-4° de huit pages. La Vie de l'artiste, écrite par son fils et dont le dernier volume vient de paraître (1864), offre une lecture intéressante aux amis de l'art.

WEBER (Jean-Baptiste), né à Breslau, en 1792, fit ses études au gymnase de cette ville, puis suivit des cours de droit à l'université, et obtint une place d'assesseur à Treibnitz, où il mourut le 3 mars 1823. Élève de Fœrster pour le violon et de Schnabel pour la composition, il a publié à Breslau, chez Forster et Hoffmann, quatre recueils de chansons allemandes avec accompagnement de piano, et a laissé en manuscrit un psaume et un *Salve Regina*, à quatre voix.

WEBER (Ernest-Henri), professeur d'anatomie à Leipsick, est né le 24 juin 1795 à Wittenberg, où son père était alors professeur de théologie. Après avoir commencé ses études à l'école des Princes à Meissen, en Saxe, il alla suivre les cours de médecine aux universités de Wittenberg et de Leipsick. En 1818, il obtint le titre de professeur ordinaire d'anatomie dans cette dernière ville : il occupe encore cette place. Au nombre de ses ouvrages, on remarque ceux-ci, qui sont relatifs à la musique, ou plutôt à l'acoustique : 1° *De Aure et de auditu hominis et animalium. Pars prima* ; Lipsiæ, G. Fleischer, 1820, in-4° avec dix planches. Cet ouvrage contient des choses neuves et curieuses sur l'organe de l'ouïe. 2° *Wellenlehre auf Experiments gegründet, oder über die Wellen tropfbarer Flüssigkeiten, mit Anwendung auf die Schall- und Luftwellen.* (Théorie des vibrations déduite des expériences, etc.) ; Leipsick, chez Gérard

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Fleischer, 1825, in-8° de 574 pages, avec une préface de 28 pages et 18 planches. Cet important ouvrage, qui renferme une multitude de faits nouveaux concernant la théorie de la formation des sons harmoniques, et dont on trouve une analyse dans le quatrième volume de l'écrit périodique intitulé *Cæcilia* (p. 189-212), a été fait par le docteur Ernest-Henri Weber en collaboration avec son frère Guillaume Weber. (*Voyez* l'article suivant.) M. E. H. Weber a donné aussi, dans la *Gazette musicale* de Leipsick (tome XXVIII, nos 12, 13 et 14), une explication du procédé par lequel on peut disposer des cordes et des tuyaux pour produire les harmoniques des sons fondamentaux.

WEBER (le docteur GUILLAUME), frère du précédent, est né à Wittenberg, le 24 octobre 1804, et y a fait ses études. Après avoir été, pendant quelques années, professeur de physique à l'université de Halle, il a été appelé, en 1851, à l'université de Gœttingue pour y remplir les mêmes fonctions ; mais il fut un des professeurs de cette université qui donnèrent leur démission et se rendirent en pays étranger par suite des affaires suscitées à l'université par le roi de Hanovre. M. Weber se rendit alors à Paris. Ce savant est considéré aujourd'hui à juste titre comme un des premiers acousticiens de l'Europe. Outre l'ouvrage auquel il a coopéré avec son frère Ernest-Henri (*voy.* ce nom), concernant la théorie des sons harmoniques, on lui doit : 1° *Leges oscillationis ortundæ, si duo corpora diversa celeritate oscillantia ita conjungantur, ut oscillare non possint, nisi simul et synchronice, exemplo illustratæ tuborum linguatorum;* Halæ, 1827, in-4° de 40 pages, avec une planche; excellente dissertation dont on trouve une analyse par Chladni, dans la *Gazette musicale* de Leipsick (t. XXIX, p. 281-284), et dans la *Cæcilia* (t. VIII, p. 91-108). 2° *Sur la compensation des tuyaux d'orgue;* dissertation sur un sujet neuf publiée dans la *Cæcilia* (t. XI, pp. 181-202) et traduite en français, avec planches, dans la *Revue musicale* (t. XI). 3° *Sur la production des sons harmoniques dans les tuyaux à anches, et particulièrement dans la clarinette,* dissertation insérée dans la *Cæcilia* (tome XII, pp. 1-20), avec une introduction par Godefroid Weber, et une planche. 4° *Sur la polarisation du son, dans une autre acception que celle de Wheatstone.* 5° *Sur l'interruption des rayons sonores dans l'air oscillant transversalement.* 6° *Observations sur l'interférence des ondulations du son dans les membranes vibrantes.* 7° *Observations concernant les vibrations longitudinales et transversales des cordes tendues.* 8° *Sur la disposition la plus convenable d'un monocorde et sur son usage au profit de la physique et de la musique.* 9° *Du troisième son de Tartini.* 10° *Comparaison de la théorie des instruments à cordes et à vent.* Ces différents morceaux ont été insérés dans les Annales de chimie de Schweiger, et en partie dans les Annales de physique de Pappendorf. M. Guillaume Weber a fourni aussi quelques articles d'acoustique très-intéressants au Lexique universel de musique de Schilling.

WEBER (FRANZ ou FRANÇOIS), organiste, chanteur et compositeur, né à Cologne en 1805, a fait ses études musicales sous la direction de Bernard Klein. Après avoir été quelque temps organiste dans une église de Berlin, il est retourné dans sa ville natale et a été nommé, en 1838, organiste de la cathédrale. Il était aussi violoniste. En 1845, il chanta comme ténor aux fêtes musicales pour l'inauguration de la statue de Beethoven. Ayant été nommé directeur de musique de la société de chant de Cologne, il se rendit avec elle à la fête de chant d'ensemble donnée à Gand, en 1847, et fut choisi comme directeur de cette fête. En 1848, il occupait encore la place d'organiste de la cathédrale de Cologne. Parmi ses compositions, on remarque : le psaume 57 à quatre voix, avec accompagnement, op. 4. — Le chant de guerre de la Prusse rhénane pour un chœur d'hommes, avec accompagnement d'orchestre, op. 5. — Quatre poëmes pour voix seule avec piano, op. 7. — Pot-pourri sur *Hans Heiling* pour piano.

WEBERLING (JEAN-FRÉDÉRIC), violoniste et compositeur, né à Stuttgard, en 1758, entra à l'École militaire à l'âge de douze ans, puis abandonna la carrière des armes pour la musique. Il fit de grands progrès sur le violon, et obtint la place de premier violon de la chapelle ducale de Wurtemberg, où il resta pendant toute sa vie. Retiré avec une pension, en 1810, il mourut à Stuttgard en 1825. Cet artiste a publié trois concertos pour le violon, des solos pour le même instrument, trois concertos pour le cor, des duos et des variations pour la flûte.

WECKER (GEORGES-GASPARD), né le 2 avril 1632, à Nuremberg, fit ses études musicales sous la direction de son père et de Jean-Érasme Kinderman. A l'âge de dix-neuf ans, il fut nommé organiste de l'église de Saint-Sébald, dans sa ville natale, et il en remplit les fonc-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tions jusqu'à sa mort, arrivée le 20 avril 1695. On lui doit quelques améliorations pour l'impression de la musique par les caractères mobiles. Le premier essai de ses procédés fut fait dans son ouvrage intitulé : *XVIII geistliche Concerte mit 2 bis 4 vocal Stimmen und 5 Instrumenten ad libitum* (Dix-huit concerts spirituels à deux et quatre voix avec cinq instruments *ad libitum*, pour les jours de fête de toute l'année) ; Nuremberg, Endter, 1695, in-4°.

WECKERLIN (Jean-Baptiste-Théodore), né le 9 novembre 1821 à Guebwiller (Haut-Rhin), est fils d'un teinturier et fabricant d'étoffes de coton, qui le destinait à la carrière industrielle. Après quatre années passées au collége de La Chapelle, le jeune Weckerlin fut envoyé à Strasbourg, pour y fréquenter le cours de sciences de l'Académie. Il y suivit aussi le cours de mécanique professé par l'habile mécanicien Schwilge, constructeur de l'horloge astronomique de cette ville, puis il retourna chez ses parents, pour se vouer à l'état de son père ; mais bientôt il en éprouva du dégoût. Incessamment préoccupé de musique et décidé à se livrer à la culture de cet art, il s'enfuit de la maison paternelle et arriva à Paris, le 25 juin 1843. Admis au Conservatoire, le 8 janvier 1844, il fit un cours d'harmonie dans la classe de M. Elwart, puis il devint élève d'Halévy pour le contrepoint. Sorti de cette école en 1849, il se livra à l'enseignement et à la composition. Ses premiers ouvrages furent des romances, mélodies et duos, publiés la plupart en recueils de six : M. Weckerlin en porte le nombre à cent cinquante. Parmi ses autres productions, il faut citer : 1° *L'Organiste*, opéra-comique en un acte, représenté au Théâtre Lyrique, le 17 mai 1853, et publié au magasin de musique du *Ménestrel*. 3° *Les Revenants bretons*, opéra de salon en un acte et à quatre personnages ; Paris, Flaxland. 4° *Tout est bien qui finit bien*, idem., à deux personnages, représenté au château des Tuileries le 28 février 1856 ; Paris, au *Ménestrel*. 5° Six quatuors de salon pour soprano, mezzo soprano, ténor et basse avec piano, Paris, Flaxland, 1855. 6° *Échos du temps passé*, recueil de chansons, noëls, madrigaux, brunettes, etc., du douzième au dix-huitième siècle, suivis de chansons populaires, etc., avec des notes biographiques et bibliographiques ; Paris, Flaxland, 1853-1855 ; deux volumes gr. in-8°. 7° Chansons populaires des provinces de France, avec accompagnement de piano ; Paris, à la librairie nouvelle. 8° *Les Poëmes de la mer*, ode-symphonie exécutée pour la première fois dans la salle du Théâtre Italien, le 19 décembre 1860 ; Paris, Flaxland. 9° Recueil de six morceaux de piano ; *ibid.* 10° Messe à deux voix égales ; *ibid.* 11° Chœurs à deux, trois et quatre voix pour des pensionnats de jeunes filles ; *ibid.* 12° Chœurs à quatre ou à huit voix d'hommes ; Paris, Gambogi. 13° *Souvenirs du temps passé*, troisième volume des *Échos*, etc. ; Paris, O. Legonia, 1864. 14° *Chants des Alpes*, vingt tyroliennes avec accompagnement de piano ; Paris, au *Ménestrel*. 15° *Die Dreyfach Hochzitt im Bœscothal* (Les trois noces dans la vallée des Balais), opéra-comique en trois actes et en dialecte de Colmar, représenté au théâtre de Colmar, le 17 septembre 1863 ; Colmar, Kern ; Paris, Flaxland. 16° Six cantiques et motets ; Paris Flaxland. Quoique M. Weckerlin n'ait fait représenter qu'un seul opéra sur un grand théâtre de Paris, il en a, dit-on, composé *vingt-deux*, dont on cite *Le Marché des Fées*, en trois actes, *Le Ménétrier de Meudon*, en trois actes, *La Première barbe de Figaro*, en un acte, etc. Cet artiste prépare un grand ouvrage sur la chanson populaire : il a réuni de nombreux matériaux et formé une bibliothèque spéciale pour ce travail. Il a fondé une société musicale dite *Cæcilia*, qui donne, chaque année, une série de concerts historiques à Paris.

WECKMANN (Matthias), né en 1621, à Oppershausen, en Thuringe, fut confié dans son enfance au célèbre compositeur et maître de chapelle, Henri Schütz, qui l'envoya à Venise pour étudier l'art du chant ; mais ce ne fut pas Jean Gabrieli qui le lui enseigna, comme le prétend Mattheson (*Grundlage einer Ehrenpforte, etc.*, p. 374), car ce maître avait cessé de vivre en 1612. De retour à Dresde, Weckmann entra dans la chapelle de l'électeur, en qualité de sopraniste, et devint élève de Schütz pour la composition. Plus tard, il fut envoyé à Hambourg pour y apprendre à jouer de l'orgue sous la direction de Jacques Schultz ou Prætorius : après trois années d'étude, il retourna à Dresde et fut nommé organiste de la cour. Entré ensuite au service du prince royal de Danemark, il n'y resta que peu de temps, car la mort prématurée de ce prince, en 1647, fit rentrer Weckmann dans son emploi d'organiste de la cour de Dresde. Bientôt son talent le plaça au rang des habiles clavecinistes et organistes de son temps ; il se mesura même avec le célèbre Froberger, et ne put être vaincu par lui. En 1657, il reçut sa nomina-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tion d'organiste à l'église Saint-Jacques, de Hambourg. Il mourut dans cette ville en 1674, à l'âge de cinquante-trois. On a imprimé de sa composition, à Freyberg, en 1651, des *canzones* pour deux violons, basse de viole et basse continue pour le clavecin.

WEDEMANN (Wilhelm ou Guillaume), *cantor*, organiste et professeur du séminaire à Weimar, fut le prédécesseur de Tœpfer, comme organiste de cette résidence. Il naquit le 24 juillet 1805, à Udested, près d'Erfurt, où son père était organiste et instituteur. Les premières leçons de musique lui furent données par le maître d'école Stolz. A l'âge de treize ans, il fréquenta le gymnase d'Erfurt, et lorsqu'il eut atteint sa dix-septième année, il entra au séminaire des instituteurs, où l'excellent organiste M. G. Fischer fut son professeur de piano et d'orgue. Ayant été nommé organiste et instituteur primaire à Buttstedt, en 1827, il occupa cette position jusqu'en 1832, où il fut appelé à Weimar, pour y remplir les emplois dont il est parlé ci-dessus. Wedemann est mort dans cette ville au mois de septembre 1849, et non en 1843, comme le dit M. Bernsdorf (*Neues Universal Lexikon der Tonkunst*, t. III, p. 858). On a de cet artiste : 1° Une collection d'exercices et de petits préludes pour l'orgue, publiée sous le titre de : *Der Lehrmeister in Orgelspiel* (l'Instituteur dans l'art de jouer de l'orgue); Erfurt, G.-W. Kœrner. Il a été fait six éditions de cet ouvrage. 2° 100 Auserlesene deutsche Volkslieder (Cent chants populaires allemands choisis); *ibid.* 3° Cent chants à l'usage des écoles. 4° *Polyhymnia* pour un chœur d'hommes. 5° *Praktisch-Orgelmagazin* (Magasin pratique pour l'orgue).

WEELKES (Thomas), musicien anglais dont on ne connaît jusqu'à ce jour ni le lieu ni la date de naissance. On peut présumer toutefois qu'il naquit vers 1575, car il dit dans la dédicace de sa suite des Ballets, imprimée en 1598, qu'il n'est point encore arrivé à l'âge de la maturité. On voit par le titre de ses *Madrigals of five and sixparts*, imprimés en 1600, que Weelkes était dès lors organiste au Collége de Winchester. Il garda vraisemblablement cette place jusqu'en 1608, où l'on voit, par le titre de son ouvrage intitulé : *Ayres, or Phantastick Spirits, for three voices*, qu'il était *Gentleman* de la chapelle du roi, bachelier en musique et organiste de la cathédrale de Chichester (*Gentleman of his Majesties chapell, Batchelor of Musicke, and Organist of the Cathedral Church of Chichester*). La dernière date à laquelle on trouve des traces de l'existence de Weelkes est l'année 1614, où il prit part à la composition d'un recueil intitulé : *Teares or Lamentations of a Sorrawfull Soule*, etc. et publié par William Leighton, membre de la Chapelle royale. On connaît sous son nom : 1° *Madrigals for 3, 4, 5 and 6 voices*, Londres, 1597. Cet ouvrage, mis en partition par M. Edouard J. Hopkins (*voyez* ce nom), fait partie de la collection publiée par la société des antiquaires de Londres. 2° *Ballets and Madrigals to five voices, with one to 6 voices, ibid.*, 1598. 3° *A set of Madrigals in six parts, ibid.*, 1600. On trouve un Madrigal de sa composition dans la collection intitulée : *Triumph of Oriana*, et une antienne dans le recueil de Barnard. Weelkes est aussi auteur d'un recueil de chansons à trois voix qui a pour titre : *Ayres or Phantastick Spirits for three voices*; Londres, 1608. On ignore l'époque de sa mort. Weelkes s'est aussi distingué comme compositeur de musique d'église. Un ancien livre d'orgue copié par Adrien Baten, aujourd'hui possédé par M. Joseph Warren (*voyez* ce nom), contient les ouvrages suivants de ce musicien : 1° *Te Deum, Jubilate*, offertoire, *Kyrie, Credo, Magnificat* et *Nunc dimittis* (en *sol*). 2° Les mêmes chants (en *la* mineur). 3° *Te Deum, Jubilate, Magnificat* et *Nunc dimittis*, en cinq parties (en *sol*); 4° *Te Deum, Magnificat*, et *Nunc dimittis* (en *la* mineur). 7° *Magnificat* et *Nunc dimittis* pour l'orgue (en *ut*). 6° *Magnificat* et *Nunc dimittis* (en *sol* mineur). Dans la collection de Clifford, intitulée : *Divine Services and Anthems* (1664), on trouve sept antiennes du même compositeur. Enfin, M. Edouard Rimbault (*voyez* ce nom) a recueilli du même Weelkes dix-neuf antiennes dans diverses cathédrales de l'Angleterre.

WEGELER (François-Gérard), docteur en médecine, né à Bonn, le 22 août 1765, fit avec succès ses études classiques dans les écoles et au gymnase de sa ville natale, puis commença à étudier la médecine à l'Académie fondée par l'électeur de Cologne. Envoyé ensuite à Vienne par l'électeur pour compléter son instruction médicale, il suivit particulièrement les cours de l'Académie Josephine. De retour à Bonn, après avoir été reçu docteur en médecine à Vienne, en 1780, il se livra à l'exercice de sa profession. Devenu doyen de la Faculté de médecine en 1792, et nommé recteur de l'Université l'année suivante, Wegeler fut dénoncé comme ennemi de la révolution, lorsque les Français entrèrent à Bonn, et n'eut d'autre ressource

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

que d'émigrer. Il se rendit à Vienne pour la seconde fois et y retrouva Beethoven, son intime ami de jeunesse. En 1706, il retourna dans sa ville natale, y épousa mademoiselle Éléonore de Breuning, en 1802, fixa sa résidence à Coblence en 1807, et s'y distingua par ses travaux dans son art. Il est mort dans cette ville le 7 mai 1848, à l'âge de quatre-vingt-trois ans (1). Resté fidèle à son amitié pour Beethoven jusqu'à ses derniers jours, le docteur Wegeler a fait appel à ses souvenirs et à ceux de Ferdinand Ries, pour la composition de notices intéressantes sur la vie de ce grand artiste et les a publiées sous ce titre : *Biographische Notizen über Ludwig Von Beethoven* ; Coblence, Bædeker, 1838, un vol. de cent soixante-quatre pages, avec des fac-simile de l'écriture de Beethoven et une planche de musique. Un supplément de ces notices a paru sous ce titre : *Nachtrag in den biographischen Notizen über Ludwig Van Beethoven. Bei Gelegenheit der Errichtung seines Denkmals in seiner Vaterstadt Bonn ; Coblence,* 1845, in-8° de trente pages, suivies d'une mélodie de Beethoven avec accompagnement de piano. M. A.-F. Legentil a publié une bonne traduction de ces ouvrages, avec notes ; elle est intitulée : *Notices biographiques sur L. Van Beethoven, par le docteur F.-G. Wegeler et Ferdinand Ries, suivies d'un supplément publié à l'occasion de l'inauguration de la statue de L. V. Beethoven à Bonn, sa ville natale.* Paris, E. Dentu, 1862, un vol. in-12 de deux cent cinquante pages.

WEHNER (Jean), musicien à Francfort-sur-l'Oder, au commencement du dix-septième siècle, est connu par les ouvrages suivants : 1° *Fasciculus primus decem et quatuor harmoniarum sacro novarum de* 6 *voc. ad modos musicos usitatiores.* Francfort-sur-l'Oder, 1610. 2° *Newe liebliche Kirchengesænge.* (Nouveaux chants d'église favoris), *ibid.*, 1621.

WEHNER (Arnold), professeur de piano à Gœttingue, et directeur de musique de l'université, s'est fait connaître par un *Ave verum* qui fut exécuté dans cette ville en 1844. Les biographes allemands gardent le silence sur cet artiste.

WEICHLEIN (Romain), moine bénédictin, à Lambach, en Autriche, vers le commencement du dix-huitième siècle, a publié de sa composition : 1° *XII Sonates à* 5 *et un plus grand nombre d'instruments,* Augsbourg. 2° *Parnassus ecclesiastico-musicus, cum quibusdam suis selectioribus mus. seu septem missis musicalibus a* 4 *et* 5 *voc. concert. et* 5 *instrum. concert.* Ulm, 1702.

WEICHLEIN (François), organiste de l'église paroissiale de Grætz, au commencement du dix-huitième siècle, est connu par un œuvre de musique instrumentale intitulé : *Musico-instrumentalisches Divertissement, aus* 3 *Concertirenden Instrumente bestehend*, Augsbourg, 1703, in-fol.

WEICHMANN (Jean), compositeur et *cantor* à Kœnigsberg, naquit à Wolgast, en Poméranie, au commencement du dix-septième siècle. Il a publié de sa composition : 1° *Musica oder Singkunst* (La musique ou l'art du chant) Kœnigsberg, 1647, in-8°. 2° *Sorgen-Lægerinn, das ist etliche Theile geistlicher und weltlicher zur Andacht und Ehrenlust dienende Lieder* (collection de chants spirituels et mondains, divisée en trois parties). Kœnigsberg, 1648, in-fol. 3° Collection de ballets, courantes, allemandes et sarabandes pour deux violes et basse continue, *ibid.*, 1649.

WEICHSELL (Charles), frère de la célèbre cantatrice Madame Billington (*voy.* ce nom), naquit à Londres en 1764, et fut élève de Guillaume Cramer pour le violon. Dès l'âge de neuf ans, il commença à se faire entendre en public avec succès dans les concerts. Il voyagea avec sa sœur, puis fut attaché aux orchestres du théâtre du roi et des concerts de Hannover-Square et de la société Philharmonique. Il vivait encore à Londres en 1830. On a gravé de sa composition : 6 sonates pour violon seul et basse, op. 1 ; Londres, 1795.

WEIDNER (...), mécanicien à Fraustadt, inventa, en 1810, un instrument à frottement auquel il donna le nom de *Tríphone*. Cet instrument, dont on trouve une ample description dans le 12e volume de la *Gazette musicale* de Leipsick (n° 30), avait la forme d'un piano droit, mais les touches étaient remplacées par de petites lames de bois, entre lesquelles les cordes étaient tendues. Pour jouer du triphone, on se servait de gants enduits de colophane dont le double frottement sur les cordes et les lames de bois produisait des sons assez semblables à ceux de la flûte.

Un flûtiste, nommé Weidner (C.-F.), a vécu à Amsterdam, au commencement de ce siècle, et y a publié des variations pour la flûte avec accompagnement de divers instruments.

WEIGANG (Antoine), curé à Regensdorf, dans le comté de Glatz, en Silésie, naquit à

(1) Les faits rapidement résumés de cette notice sont extraits de celle que M. A.-F. Legentil a placée en tête de sa traduction de l'ouvrage de Wegeler et de Ries, concernant la vie de Beethoven.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Melling, le 28 février 1751. Après avoir achevé ses études à l'université de Breslau, il se livra à la composition, et écrivit un grand nombre de messes, d'offertoires et de motets qui sont restés en manuscrit et qui ont eu de la réputation en Allemagne.

WEIGANG (Jean-Charles-Théophile-Guillaume), précepteur à Glogau, né à Schweidnitz (Silésie), a publié, à Breslau, en 1790, six sonates pour piano, avec accompagnement de violon.

WEIGEL (Erhard), né à Weyda, le 16 décembre 1625, fut d'abord professeur à l'université de Jéna, puis conseiller de l'empereur d'Autriche et du comte Palatin, à Sulzbach. Il mourut le 21 mars 1675. On a de lui un livre intitulé : *Idea matheseos universæ cum specimínibus inventionum mathematicarum*; Jenæ, 1660, in-4°. Le treizième chapitre de cet ouvrage traite des rapports de la musique avec les mathématiques. Mizler a donné une traduction allemande de ce morceau, dans sa Bibliothèque musicale (tome I, part. IV, pp. 1-4).

WEIGL (François-Joseph), compositeur et violoncelliste, naquit dans un village de la Bavière, le 19 mars 1740. Jeune encore, il entra au service du prince Esterhazy et vécut à Eisenstadt, en Hongrie, lorsque Haydn y était maître de chapelle du prince. Ce grand homme, ami de Weigl, fut le parrain de son fils aîné, qui s'est fait connaître comme un compositeur distingué. Conduit à Vienne par le prince, Weigl s'y fixa, entra au théâtre de l'Opéra, en qualité de violoncelliste, puis fut attaché à la chapelle impériale, en 1768. Il mourut à Vienne, le 25 janvier 1820, à l'âge de près de quatre-vingts ans. Deux ans avant son décès, il reçut de l'Empereur la grande médaille d'or à l'occasion de son jubilé de cinquante ans de service dans la chapelle impériale. On a publié de cet artiste une petite méthode de *czakan*, ou flûte douce de Hongrie, et quelques petites pièces pour cet instrument et pour la guitare.

WEIGL (Joseph), fils aîné du précédent, est né le 28 mars 1766, à Eisenstadt, en Hongrie, où son père était violoncelliste et sa mère cantatrice, au service du prince Esterhazy. Witzig, de Kronenbourg, près de Vienne, lui enseigna, à l'âge de neuf ans, les éléments de la musique, du piano et de la basse continue. A son retour à Vienne, où ses parents s'étaient établis, il suivit les cours d'un collége, et apprit le contrepoint, sous la direction d'Albrechtsberger. Quoiqu'il ne se destinât pas à la profession de musicien et qu'il voulût être avocat, il écrivit, à l'âge de seize ans, l'opéra intitulé *La Précaution inutile*, qui fut représenté, après avoir été revu par Albrechtsberger. Salieri fut si satisfait des heureuses dispositions qui brillaient dans cet ouvrage, qu'il décida le jeune Weigl à cultiver exclusivement son talent, et lui donna des leçons de style dramatique et de chant. Il le désigna aussi pour le remplacer dans la direction de l'orchestre de la cour lorsqu'il ne pouvait lui-même remplir ses fonctions. Weigl écrivit sous la direction de ce maître distingué, des compositions de toute espèce, entre autres l'opéra bouffe *Il Pazzo per forza*, qui eut un brillant succès, et procura à son auteur une augmentation de traitement en qualité d'adjoint de Salieri, et une gratification de cent ducats. Le succès des opéras italiens que Weigl fit ensuite représenter à Vienne lui procura des engagements pour le théâtre de *la Scala*, à Milan, en 1807 et 1815. Après la mort de Salieri, il obtint (en 1825) la place de second maître de la chapelle impériale. Depuis cette époque il a cessé d'écrire pour le théâtre, et n'a plus composé que de la musique d'église, où l'on remarque, dit-on, de belles choses et un bon style. Weigl est mort à Vienne, le 3 février 1846.

Les productions de cet artiste sont en grand nombre, particulièrement pour le théâtre. En voici l'indication: I. Opéras : 1° *La Précaution inutile*. 2° *La Sposa collerica*. 3° *Il Pazzo per forza*. 4° *La Caffettera*. 5° *La Principessa d'Amalfi*. 6° *Giulietta e Picrotto*. 7° *L'Amor marinaro* (un de ses meilleurs ouvrages). 8° *L'Academia del Maestro Cisolfaut*. 9° *I Solitari*. 10° *L'Uniforme* (exécuté en concert à Schœnbrunn, par ordre de l'Impératrice, qui y chanta la première partie de soprano, puis traduit en allemand, et bien accueilli partout). 11° *Le Prince invisible*. 12° *Cleopatra*. 13° *Il Rivale di se stesso*. 14° *L'Imboscata*. Ces trois derniers opéras ont été composés pour le théâtre de Milan. 15° *L'Orfana d'Inghilterra*, traduit en allemand sous le titre de *Marguerite d'Anjou*. 16° *Le Petit Homme Pierre*, opéra allemand écrit pour le théâtre de Léopoldstadt. 17° *Le Village dans les montagnes*, idem. 18° *La Maison des orphelins*, idem. 19° *La Famille suisse*, opéra qui a obtenu un grand succès dans toute l'Allemagne. 20 *Françoise de Foix*. 21° *Le Feu de Vesta*, écrit pour le théâtre Sur-la-Vienne. 22° *La Chute de la montagne*. idem. 23° *L'Empereur Adrien*, considéré

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

comme une des meilleures productions de l'auteur. 24° *La Jeunesse de Pierre le Grand.* 25° *La Chute de Baal.* 26° *La Porte de fer.* 27° *Ostade,* joli opéra-comique. 28° *L'Ermite.* 29° *Le Rossignol et le Corbeau.* 30° *Waldemar.* 31° *Édouard et Caroline.* II. Ballets. 32° *L'Emblème de la vie humaine.* 33° *Les Meuniers.* 34° *Pygmalion.* 35° *Richard Cœur de Lion.* 36° *L'Enlèvement d'Hélène.* 37° *L'Incendie de Troie.* 38° *Alonzo et Cora.* 39° *La Mort de Rolla.* 40° *Alcine.* 41° *Alceste.* 42° *La Danseuse d'Athènes.* 43° *Les Jeux de l'Istrie.* 44° *La Fête des Bacchantes.* 45° *Les Espagnols à l'île Christine.* III. Oratorios et cantates. 46° *La Passion de Jésus-Christ.* 47° *La Resurrezione.* 48° *Hamlet,* mélodrame. 49° *Flore et Minerve,* cantate. 50 *Venere ed Adone,* idem. 51° *Diana ed Endimione,* idem. 52° *Il Miglior dono,* idem, pour l'anniversaire de la naissance de l'Empereur. 53° *L'Amor figliuolo.* 54° *Il Giorno di nascita.* 55° *Il Sagrifizio.* 56° *Il Riposo dell' Europa,* cantate pour la paix. 57° *La Festa di Carolina negli Elisi.* 58° *Venere e Marte.* 59° *Il Ritorno d'Astrea,* cantate publiée à Milan, par Ricordi. 60° *La bonne volonté.* 61° *Les Sentiments de reconnaissance.* 62° *Les Muses.* 63° *Irène.* IV. Musique d'église, parmi laquelle on remarque dix messes solennelles, des graduels et offertoires. V. Ouvertures et entr'actes pour des comédies et drames, tels que *la Grandeur des princes, les Pèlerins, l'Honneur des femmes, Hermann, la Prêtresse du Soleil,* etc., etc. VI. Airs, romances, chœurs et finales pour les opéras intitulés : *Titus, Giulietta e Romeo, Ginevra di Scozzia, Cora et Alonzo, Gulistan, Kalaf, La bonne nouvelle,* etc., etc. A ces grandes compositions, il faut ajouter des chansons allemandes et italiennes, des danses, des chansons militaires, trois trios pour hautbois, violon et violoncelle, etc. Beaucoup de ces productions ont été publiées.

WEIGL (Thaddée), frère du précédent, né à Vienne, en 1774, également compositeur, a occupé une place de chef d'orchestre à un des théâtres de cette ville. Il fut bibliothécaire de la musique de la cour, et établit une maison de commerce de musique à Vienne; mais cette entreprise, n'ayant point été heureuse, fut abandonnée par lui quelques années après. Parmi ses ouvrages, ceux qui ont été le mieux accueillis sont : 1° *Idoli,* petit opéra. 2° *Le Théâtre de marionnettes,* idem. 3° *Bacchus et Ariane,* ballet. 4° *Le Syndic de village,* idem. 5° *Le Mariage à la cave,* idem. 6° *Les Jeux isthmiques,* idem. 7° *Zulema et Asem,* idem.

WEIGL (Jean-Baptiste), compositeur, est né le 20 mars 1783, dans la petite ville de Hahnbach, en Bavière. L'organiste de cet endroit fut son premier maître de chant et d'orgue, puis il alla faire ses études littéraires au gymnase d'Amberg, et y reçut aussi des leçons de musique. Sorti du gymnase, il entra au couvent de Prisening, près de Ratisbonne, pour achever son éducation. De retour à Amberg, il fut admis au séminaire, où il demeura deux ans; puis il obtint une place d'organiste dans cette ville. En 1805, il fut appelé au séminaire clérical de Ratisbonne, en qualité de professeur catéchiste, et fut en même temps attaché comme prêtre à l'église Saint-Ulrich de cette ville. Plus tard, il obtint une place de professeur au gymnase d'Amberg. Compositeur fécond de musique d'église, il a écrit de belles messes, des *Te Deum,* hymnes, offertoires et cantates. Il a publié à Sulzbach, chez Seidel, des Mélodies pour le livre de prières et de chant à l'usage des écoles catholiques, en cinq suites, grand in-4°.

WEIKERT (Henri), auteur inconnu d'un petit écrit qui a pour titre : *Erklærung der gebræuchlichsten musikalischen Kunstwœrterbuch* (Éclaircissement concernant les lexiques de musique en usage); Hanau, Edler, 1827, in-8° de quarante-cinq pages. Une deuxième édition de ce petit ouvrage a paru l'année suivante, et une troisième en 1832, chez le même libraire.

WEIMAR (Georges-Pierre), né le 16 décembre 1734, à Stotterheim, près d'Erfurt, apprit les premiers principes de la musique et du clavecin chez le maître d'école de ce lieu; puis il entra en 1752, au gymnase d'Erfurt, où il reçut des leçons d'Adlung. Ayant été nommé, en 1758 musicien de la chambre et *cantor* de la cour à Zerbst, il y continua ses études de composition sous la direction de Fasch, alors maître de chapelle de cette cour, et reçut des leçons de violon du maître de concert Hæck. En 1763, il fut appelé à Erfurt pour y remplir les fonctions de *cantor,* et plus tard celles de directeur de musique et de professeur au gymnase catholique. Il mourut en cette ville, le 19 décembre 1800, avec la réputation de musicien habile et intelligent. Il a publié de sa composition : 1° Chansons avec accompagnement de clavecin, Reval, 1780. 2° *Versuch von kleinen Motetten und Arien für Schul- und Singchœre* (Essai de petits motets et airs pour les écoles et les chœurs); Leipsick,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

W. Vogel, 1782. 3° *Die Schadenfreude* (La Joie maligne), petit opéra pour des enfants, avec accompagnement de piano ; Leipsick, Vogel. Après sa mort, le célèbre organiste Kittel (*voyez* ce nom) a recueilli ses mélodies pour le livre de chant d'Erfurt, y a fait un accompagnement pour l'orgue, et les a publiées sous ce titre : *Vollstændiges, unverfælschtes Chorul Melodienbuch der vorzuglichsten protestantischen Gesangbucher*, etc. (Livre complet de mélodies chorales pures des meilleurs livres de chant protestant, etc.); Erfurt, 1812, in-4°. Weimar a laissé aussi en manuscrit un oratorio de la Passion, des cantates d'église et quelques autres morceaux pour le chant.

WEINLICH ou **WEINLIG** (Chrétien-Ehregott), né à Dresde, en 1743, montra dès son enfance d'heureuses dispositions pour la musique. Admis comme élève à l'école de la Croix, il y reçut des leçons d'harmonie d'Homilius, et écrivit plusieurs cantates sous sa direction. En 1765, il alla suivre les cours de l'Université de Leipsick. Après que la construction du nouvel orgue de l'église réformée de cette ville eut été achevée, il en fut nommé organiste, en 1767. En 1773, il fut appelé pour remplir les mêmes fonctions à Thorn, dans la Pologne prussienne, et y écrivit des sonates pour le clavecin, des cantates, des *Magnificat*, et un oratorio de la Passion. De retour à Dresde, en 1780, il y obtint les places d'organiste de l'église Sainte-Marie et d'accompagnateur du théâtre italien. Quelques années après, il fut nommé professeur de musique à l'école de la Croix, et il conserva cet emploi jusqu'à la fin de sa vie. Suivant le Lexique universel de musique publié par Schilling, Weinlich mourut à Dresde, vers 1816. On a publié de la composition de cet artiste : 1° Petites pièces pour le clavecin ; Leipsick, Hilscher. 2° Sonates pour piano et flûte, op. 1, *ibid.* 3° Deux sonates, *idem*, op. 2, *ibid.* Il a laissé en manuscrit : 1° Oratorio de la Passion, composé à Thorn, en 1775. 2° Autre oratorio sur le même sujet, composé à Dresde, en 1787. 3° L'Anniversaire de la mort de Jésus, oratorio, à Dresde, en 1789. 4° Pressentiments du jour de la mort de Jésus, oratorio, à Dresde, en 1791. 5° Grande cantate pour la consécration de l'église de la Croix, le 22 novembre 1792. 6° Le Christ sur la croix, oratorio, à Dresde, 1793. 7° *Le Maître chanteur de Habsbourg*, petit opéra, représenté à Prague, pour le couronnement de l'empereur Léopold, en 1792. 8° *Erinna*, prologue dramatique, 1792. 9° *Augusta*, cantate, à Dresde, 1789, 10° *Le Sauveur*, oratorio, 1801.

WEINLIG (Christian-Théodore), neveu du précédent, né à Dresde, le 25 juillet 1780, a fait ses études musicales sous la direction de son oncle. Plus tard, il se rendit à Bologne, y reçut des leçons de Mattei, et fut nommé membre de l'Académie des philharmoniques. De retour en Allemagne, il succéda à Schicht, le 10 juillet 1823, dans la place de *cantor* à l'école Saint-Thomas de Leipsick. Après avoir occupé cette place pendant dix-huit ans, il est mort à Leipsick le 7 mars 1842. On a gravé de sa composition : 1° Trente-six exercices de chant pour soprano, avec accompagnement de piano ; Leipsick, Hofmeister. 2° Trente exercices de chant pour voix de contralto ; *ibid.* 3° Dix-huit exercices de chant pour deux sopranos et piano ; *ibid.* 4° Vingt-cinq exercices de chant pour voix de basse ; *ibid.* 5° *Deutschen Magnificat* (Magnificat allemand pour chœur et voix solos, avec orchestre, en partition ; Leipsick, chez l'auteur. On a exécuté dans cette ville, en différentes circonstances, des cantates, un *Magnificat*, des motets, un *Te Deum* et l'oratorio *La fête de la rédemption*, composés par Weinlig.

WEINMULLER (Charles), chanteur de la chambre de l'Empereur et de l'opéra de la cour, à Vienne, naquit, en 1765, dans les environs d'Augsbourg. Son début au théâtre se fit dans une troupe de comédiens ambulants. En 1795, il obtint un engagement à un des théâtres de Vienne, et y parut pour la première fois dans *La Laitière*, petit opéra de Wœlfl. Le succès qu'il obtint ensuite dans le rôle de Lux, du *Barbier de village*, le plaça dès lors au premier rang des acteurs aimés du public. Doué d'une belle voix de basse, dont l'étendue était extraordinaire, il s'en servait avec habileté. Ses principaux rôles furent Thoas, dans *Iphigénie en Tauride*, Leporello, Sarastro, Figaro, Zamoski, dans *Fanisca* de Cherubini, etc. Weinmüller était remarquable dans la musique d'église, et personne n'a mieux exécuté la partie principale de basse dans le *Requiem* de Mozart et dans la *Création* de Haydn. Retiré de la scène en 1825, il mourut le 16 mars 1828, à Dœbling, près de Vienne.

WEISHAN (Adolphe), luthiste allemand qui vivait au commencement du dix-septième siècle, a publié une collection de pièces de luth, sous ce titre : *Silvæ Musicalis libri VII, continentes præludia, fantasias, balletos, pavanas et galliardas, passamesas, courantas,*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

voltas, etc. Adjunctus est singulis balletis, pavanis et galliardis textus harmonicus; Cologne, 1603, in-fol., gravé sur cuivre.

WEISKE (D.-G.), *cantor* à Meissen, mort en 1806, est auteur d'un recueil intitulé : 12 *Geistliche prosaische Gesænge, nebst Beschreibung eines Taktmessers, etc.* (Douze chants spirituels en prose, suivis de la description d'un chronomètre propre à marquer la mesure, etc.); Leipsick, Breitkopf, 1790, in-4°, avec une planche représentant l'instrument dont Weiske était inventeur. Après la mort de ce musicien, on a aussi publié de sa composition douze sonatines faciles pour le piano, avec une courte notice biographique de l'auteur; Meissen, 1810, grand in-4°. Weiske a laissé en manuscrit quelques *Kyrie* et *Gloria*, environ vingt-quatre cantantes d'église, et les psaumes 11, 23, 93, 100, 105, 111, 145 et 150 pour chœur et orchestre.

WEISKE (C.-A.), auteur inconnu d'un livre intitulé : *Alfonso. Eine Novelle fur Freunde der Tonkunst* (Alphonse, Nouvelle pour les amis de la musique); Zwickau, Schumann, 1832, in-8° de 164 pages. On trouve dans cet ouvrage des réflexions intéressantes concernant la musique, particulièrement sur l'esthétique de cet art.

WEISKOPF (Louis), pianiste allemand, vécut à Paris vers la fin du dix-huitième siècle et au commencement du dix-neuvième. On ignore l'époque de sa mort. Il a fait graver de sa composition : 1° Trois quintettes pour piano, deux violons, alto et basse, op. 5; Paris, Sieber. 2° Quatuor pour piano, violon, alto et basse, op. 10, Paris, Pleyel. 3° Trois sonates pour piano, violon et violoncelle, op. 4.; *ibid.* 4° Trois *idem*, op. 6, Paris, Sieber. 5° Trois sonates pour piano et violon, op. 14, Paris, Porro. 6° Pots-pourris pour piano seul, nos 1, 2, 3, 4, 5, Paris, Pleyel. 7° Six airs variés pour piano et violon, *ibid.* 8° Six airs variés pour piano seul, Paris, Sieber.

WEISS (Silvius-Léopold), célèbre luthiste au commencement du dix-huitième siècle, naquit à Breslau, vers 1680. En 1708, il suivit en Italie le prince polonais Sobieski, et vécut quelque temps à Rome. Après la mort de ce prince, il retourna à Breslau. Sa réputation s'étendit bientôt dans toute l'Allemagne, et l'électeur de Saxe, roi de Pologne, le nomma luthiste de sa chambre. La plupart des princes allemands l'honoraient de leur bienveillance. En 1722, il se maria à Munich, et l'électeur de Bavière lui fit présent, à cette occasion, d'une tabatière d'or enrichie de diamants, accompagnée de cent ducats. Weiss mourut vers 1748. Baron (*voy.* ce nom), bon juge de tout ce qui concernait le luth, dit, dans son livre sur cet instrument, que cet artiste fut un des premiers improvisateurs de son temps, et qu'il y eut peu d'organistes qui pussent jouer sur l'orgue une fugue aussi bien que lui sur le luth. Ses ouvrages, composés de onze recueils de solos pour cet instrument, de dix trios et de six concertos, sont restés en manuscrit. J'ai acquis, en 1830, les manuscrits originaux de la plupart de ces pièces.

Weiss eut un fils (Jean-Adolphe-Faustin), né à Dresde et musicien de la cour de Saxe, qui fut aussi très-habile luthiste. Son frère (Sigismond), né comme lui à Breslau, eut également la réputation d'un virtuose sur le luth.

WEISS (le P. Raphael), excellent organiste et compositeur, naquit en 1713, à Wangen, en Bavière. Après avoir fait ses études au couvent d'Ottobeuern, il y fit ses vœux en 1739, et y fut ordonné prêtre. Il y mourut en 1779. On connaît sous son nom, en Allemagne, des messes, vêpres et litanies, ainsi que quelques drames en musique, composés pour les écoles.

WEISS (Charles), flûtiste et compositeur, naquit à Mulhausen vers 1738. En 1760, il accompagna à Rome un grand seigneur anglais, en qualité de maître de musique. Par l'entremise de cet élève, il entra dans la musique particulière du roi Georges III, comme première flûte, et se fixa à Londres, où il mourut en 1795. Dans un voyage qu'il fit à Paris, en 1784, il fit graver son quatrième œuvre, composé de quatre quatuors pour flûte, violon, alto et basse. Il a publié aussi six symphonies pour l'orchestre; des solos pour la flûte, op. 3; Londres, Longman; des trios pour trois flûtes, *ibid.*; trois quatuors pour flûte, violon, alto et basse, op. 5, *ibid.*; trois *idem*, op. 6, *ibid.*

WEISS (Charles-R.), fils du précédent, naquit à Mulhausen, en 1777, et suivit son père en Angleterre à l'âge de sept ans. Devenu son élève, il fit de si rapides progrès, qu'il put se faire entendre en public à l'âge de neuf ans, dans un concerto de flûte. Toutefois, il n'était pas destiné à la profession de musicien, et on le mit dans un comptoir de négociant. Les dégoûts que lui inspirait cette carrière la lui firent négliger. On l'envoya plus tard à Paris, puis en Italie, où il prit des leçons de composition de Mayer, maître de chapelle à Bergame. Fixé plus tard à Naples, comme professeur de flûte, il y vécut quelques années, puis se rendit à Rome, où il donna son premier concert. Le

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

succès qu'il y obtint l'engagea à voyager en Italie. Arrivé à Gênes au moment où les troupes anglaises prenaient possession de cette ville, les circonstances l'obligèrent à accepter un emploi dans les bureaux du général Dalrymple : mais deux ans après, il reprit ses voyages, arriva à Genève et fut présenté à Madame de Staël, puis se fixa en Angleterre. Il a publié environ soixante-dix œuvres de sa composition pour la flûte, entre autres, un concerto, œuvre premier, à Paris; beaucoup d'études pour cet instrument, à Londres chez Clementi; des fantaisies, œuvres 12, 13, 14, 24, 44 et 45; et des trios pour trois flûtes, œuvres 20 et 30, *ibid.*; des duos, etc. On a aussi sous son nom une grande méthode de flûte en deux parties, op. 50; elle a pour titre : *New methodical Instruction-Book for the Flute;* Londres (sans date), in-fol.

WEISS (Frédéric-Guillaume), médecin du landgrave de Hesse-Rothenbourg, naquit à Gœttingue, le 3 mai 1744. Depuis 1775 jusqu'en 1779, il publia trois recueils de chansons avec accompagnement pour le clavecin, et deux suites de danses anglaises. On a de ce médecin quelques traités de botanique, dont le dernier a paru à Gœttingue, en 1782.

WEISS (François), violoniste au service du prince Razumowsky, à Vienne, naquit en Silésie, le 18 janvier 1778. Cet artiste jouait de l'alto dans les célèbres séances de quatuors, où les compositions de Beethoven furent exécutées pour la première fois par Schuppanzich, le prince lui-même au second violon, et Linke au violoncelle. Weiss est mort à Vienne, le 25 janvier 1830. Il était compositeur de quelque mérite et a écrit la musique de plusieurs ballets; des symphonies et ouvertures; des variations brillantes pour violon et orchestre, op. 13; Vienne, Artaria; trois quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 1, 2, *idem*, op. 8; Vienne, Haslinger; trois *idem*, op. 9, 10, 12; Offenbach, André; quintette pour deux violons, deux altos et violoncelle, op. 5; Vienne, Artaria; duos pour deux flûtes; duos pour deux violons; grandes sonates pour piano, op. 4 et 6, etc. Weiss a écrit aussi des symphonies concertantes pour flûte, basson et trombone avec orchestre, exécutées à Vienne avec un brillant succès par les frères Khayll.

WEISS (Jules), fils d'un marchand de musique de Berlin, né le 10 juillet 1814, fit ses premières études de musique sous la direction du violoniste Henning, et compléta son instruction musicale par les leçons de Greil et de Rungenhagen. Ses études terminées, il se livra à l'enseignement de son art jusqu'en 1853. Il succéda alors à son père dans son commerce de musique. Parmi ses compositions, on remarque un quatuor pour deux violons, alto et basse, des psaumes à quatre voix, beaucoup de *Lieder* et quelques pièces de piano. On a aussi de lui une grande méthode de piano et une méthode de violon. M. Weiss a rédigé les articles de musique dans *la Gazette des États prussiens* (*Preussischen Staatszeitung*), depuis 1846 jusqu'en 1850.

WEISS (Gustave-Godefroid), professeur de chant et compositeur à Berlin, né le 13 décembre 1820, à Conradswaldau, près de Landshut (Silésie), où son père était *cantor* et instituteur, reçut de lui les premières leçons de piano, d'orgue et de violon. Ses heureuses dispositions pour la musique se manifestèrent dès sa première jeunesse; mais destiné par son père à la carrière du professorat, il dut suivre les cours de l'École polytechnique de Landshut et du séminaire normal de Breslau. Après trois années d'études faites avec une grande distinction, il fut envoyé par la régence royale de Breslau à Berlin, afin d'y continuer ses études musicales. Arrivé dans cette ville au printemps de 1841, il entra aussitôt à l'Institut royal de musique religieuse et fut également élève de la classe de musique de l'Académie des Beaux-Arts. Depuis le mois d'août 1841 jusqu'au même mois de l'année 1844, il fit un cours complet de composition sous la direction de M. Marx. En même temps, il reçut d'Hubert Ries des leçons de violon, instrument qu'il avait précédemment cultivé avec succès. En 1845, la rédaction de la *Gazette d'État* lui confia en partie le feuilleton musical, et dans le même temps il devint rédacteur de la *Gazette illustrée* de Leipsick, et correspondant de la nouvelle *Gazette musicale* de cette ville. La lecture de la *Nouvelle méthode de chant*, de Nehrlich (*voyez* ce nom) lui inspira le goût de cet art; il se lia d'amitié avec l'auteur de cette méthode et l'accompagna dans ses voyages à Hambourg, à Brême et à Vienne, en 1847. Il termina dans cette ville un opéra en quatre actes, intitulé *Heinrich Mœnch von Landskron*. Les événements de 1848 l'ayant obligé à retourner à Berlin, il y présenta son opéra à l'intendance générale des théâtres; mais il fut rejeté à cause du libéralisme trop prononcé du livret. En 1849, Weiss débuta comme chanteur au théâtre de Potsdam; il n'y eut pas de succès, parce que sa voix fut considérée comme insuffisante pour le chant dramatique. En 1850,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

il fit un voyage à Paris et à Londres. De retour en Allemagne, il fit de nouveaux essais sur les théâtres de Cologne et de Gœttingue; mais ils ne furent pas plus heureux qu'à Potsdam. Ayant perdu dès lors l'espoir de réussir à la scène, il se fixa à Hambourg, en 1853, y ouvrit des cours de chant; puis il retourna à Berlin en 1856. Deux ans après, il fut nommé professeur de chant au collége de Joachimsthal. On a de cet artiste plusieurs recueils de *Lieder* publiés à Berlin, à Hambourg, à Breslau, et des variations caractéristiques pour le piano, intitulées *Modulation de l'âme;* Vienne, Haslinger.

WEISSBECK (Nicolas), *cantor* à l'église de Sainte-Marie, à Mulhausen en Thuringe, au commencement du dix-septième siècle, s'est fait connaître comme compositeur et comme écrivain didactique, par les ouvrages suivants : 1° *Hochzeit Colloquium, Reim- und Gesangs-Weise mit 4 Stimmen gerichtet* (Dialogues de noces, etc., à quatre voix); Erfurt, 1614. 2° *Brevis et perspicua introductio in artem musicam pro pueris et puellis aliisque musices amatoribus, ut brevi tempore cantum discere possint, cum brevibus exemplis pro solmisandi exercitio,* 2, 3 *et* 4 *voc., item etiam et tractatu de protonotatione psalmorum majorum et minorum per omnes tonos*; Hildesheim, 1639, in-8°.

WEISSBECK (Jean-Michel), né le 10 mai 1756, à Unterlaimbach, en Souabe, fut d'abord avocat à Erlangen, puis *cantor* et organiste à l'église Sainte-Marie, à Nuremberg. Il mourut dans cette ville, le 1er mai 1808, à l'âge de cinquante-deux ans. Weissbeck, le premier, attaqua la fausse théorie enseignée par l'abbé Vogler dans l'école de Manheim. L'écrit qu'il publia sur ce sujet a pour titre : *Protestationsschrift, oder exemplarische Widerlegung einiger Stellen und Perioden der Kapellmeister Voglerschen Tonwissenschaft und Tonsetzkunst* (Protestation, ou réfutation exemplaire de quelques passages du traité de la science et de l'art de la musique, du maître de chapelle Vogler); Erlangen, Kunstmann, 1783, in-4° de dix-sept pages avec un supplément de quatre pages publié au mois de février 1784. Knecht prit la défense du système de son maître Vogler, dans un recueil publié à Ulm, en 1785. (*Voyez* Knecht; *voyez* aussi mon *Esquisse de l'histoire de l'harmonie*, page 133, et mon *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie*, p. 227.) On a aussi de Weissbeck quelques petits écrits sur divers sujets intitulés : 1° *Ueber Herrn Abt Voglers Orgelorchestrion zu Stockholm* (Sur l'orgue orchestrion de l'abbé Vogler), 1797, avec le titre seul imprimé, et le texte en copie manuscrite, 2° *Etwas über Hrn. Dan. Gottl. Turks wichtige Organistenpflichten* (Quelque chose sur les principaux devoirs d'un organiste par M. Dan. Théophile Türk); Nuremberg, 1798, in-8°, p. 3° *Einige merkwurdige Geschichten von der drei Beruhmten Orgelspielern, Hæsler, Rœssler und Vogler* (Quelques anecdotes remarquables des trois célèbres organistes Hæssler, Rœssler et Vogler), Nuremberg, 1800, in-8° de quatre pages. 4° *Seltsame Geschichte der bisherigen Lebensalterstumme der Orgelvirtuosen Hæssler, Rœssler und Vogler* (Histoire singulière de la vie des virtuoses organistes Hæssler, Rœssler et Vogler jusqu'à ce jour); Nuremberg, 1800, in-8° de huit pages. 5° *Antwort auf Herrn Musikdirector Knechts Vertheidigung der Vogler'schen Tonschule* (Réponse à la défense de l'école de musique de Vogler, par M. le directeur de musique Knecht); Nuremberg, 1802.

WEISSE (Chrétien-Hermann), professeur de philosophie à l'Université de Leipsick, né dans cette ville, est auteur d'un livre intitulé : *System der Aesthetik als Wissenschaft von der Idee der Schœnheit* (Système d'esthétique, comme science de l'idée de la beauté); Leipsick, Hartmann, 1830, deux parties in-8°. Dans la seconde partie, il traite du beau dans la musique, depuis la page 19 jusqu'à la page 103.

WEISSENSEE (Frédéric), compositeur de musique d'église, naquit vers 1560 à Schwerstedt, dans la Thuringe. Après avoir occupé, vers 1590, une place de maître d'école à Gebesée, il vécut comme musicien à Magdebourg, puis obtint, en 1611, sa nomination de pasteur à Altenwendigen, en Souabe. Il a publié de sa composition : *Evangelische Sprœche auf die vornehmster Fest-Tage von* 5 *Stimmen* (Paroles évangéliques pour les principaux jours de fête, à cinq voix); imprimé en 1595. 2° *Opus melicum, methodicum et plane novum, continens harmonias selectiores* 4, 5, 6-12, *vocum, singulis diebus Dominicis et festis accommodatas;* Magdebourg, 1602, in-fol. 3° *Geistlich Braut-und Hochzeitgesang, mit* 6 *Stimmen componirt* (Chants spirituels de fiançailles et de noces, composés à six voix); Magdebourg, 1611, in-4°.

WEISSFLOG (Chrétien-Gottfried), né à Lauter, en Silésie, le 11 avril 1732, entra au

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

lycée de Sagan à l'âge de douze ans, et alla achever ses études à l'université de Leipsick, en 1750. Après y avoir suivi les cours de théologie, il fut nommé précepteur à Belstædt en 1760, puis à Hirschberg, d'où il alla à Bautzen en 1767, et fut appelé à Sagan deux ans après, en qualité de *cantor* de l'église de la Grâce, et de professeur au lycée. Il mourut en 1804. Weissflog a composé beaucoup de morceaux estimés pour l'église, et les petits opéras dont voici les titres : *Le Déjeuner de chasse; La Fête de la récolte; L'Héritage; le Trésor; L'Heureux malheur; L'Ermite*, tous en allemand.

WEISSFLOG (Charles), fils du précédent, naquit à Sagan, le 27 décembre 1780. Destiné par son père à la profession d'avocat, il commença ses études au gymnase de Hirschberg, les acheva à l'université de Kœnigsberg, et obtint ensuite un emploi à Sagan. Dans sa jeunesse, il se livra avec ardeur à la musique, et composa un *Salve Regina*, une messe solennelle et un *Dies iræ*, dont les manuscrits sont encore à l'église principale de Sagan. En 1819, Weissflog alla aux bains de Warmbrunn et y fit la connaissance du célèbre écrivain romantique Hoffmann. Passionné pour le génie de cet homme singulier, il écrivit, à son exemple, beaucoup de nouvelles dans lesquelles il fait entrer la musique comme élément de l'intérêt. Ses principaux ouvrages sont: 1° *Der Pudelmütze sechs und zwanzigstes Geburtsfest* (Le vingt-sixième anniversaire de naissance du bonnet fourré). Il y fait preuve de connaissances étendues dans la facture de l'orgue. 2° *Der wüthende Holofernes* (l'Holopherne enragé), plaisanterie, à l'occasion des grandes fêtes musicales. 3° *Histoire du chanteur de la cour Hilarius*. 4° Différents instants de ma vie. 5° *Comment l'étudiant Carolus voulut vendre son violon pour un ducat*. 6° *Das Credo der Todten* (Le *Credo* des morts), interprétation du *Dies iræ* basée sur une de ses compositions. 7° *Die siebente Hobelspan* (Le septième copeau), satire contre les éditeurs et les *arrangements* qu'ils font faire des œuvres des compositeurs. 8° Caractéristique des sept paroles du Sauveur sur la croix, de Haydn. 9° Caractéristique de la troisième partie de *la Création*, du même compositeur. 10° *Kunst-und Bettelfahrt von bratschisten Fidelius* (Voyage d'art et de mendicité du violiste Fidelius); le meilleur roman de l'auteur, contenant des observations piquantes sur le goût actuel en musique. 11° *Das grosse Loos* (le gros lot), contenant beaucoup d'observations sur le génie de Gluck. Toutes ces pièces se trouvent dans la collection des œuvres de Weissflog, publiée à Dresde, chez Arnold, 1824-1827, 7 vol. in-8°. Cet écrivain mourut à Warmbrunn, le 17 juillet 1828.

WEISSMANN (Jean-Henri), magister à Rudolstadt, puis professeur à Cobourg, mort en 1813, a publié plusieurs ouvrages de philosophie et de littérature, parmi lesquels on remarque : *Abhandlung über die Cantate* (Dissertation sur la cantate); Rudolstadt, 1782, in-8°.

WEITZLER (Georges Christophe), directeur de l'école de la nouvelle ville, à Thorn, naquit en 1734, à Finkenstein, en Prusse, et mourut le 13 octobre 1775. On a de lui des éléments de l'art de jouer du clavecin intitulés : *Kurzer Entwurf der ersten Anfangsgrunde auf dem Claviere nach Noten zu spielen*; Kœnigsberg, Fr. Driest, 1775, in-4°. L'année suivante, il publia la suite de cet ouvrage, sous ce titre : *Kurzer Entwurf der ersten Anfangsgrunde den Generalbass auf den Klavier nach Zahlen zu spielen* (Courte esquisse des premiers principes de l'art de jouer la basse continue sur le clavecin, d'après les chiffres); Kœnigsberg, 1756, in-4°. Ces deux petits ouvrages, qui ne sont pas dépourvus de mérite, ont été reproduits, avec des remarques de Marpurg, dans les Essais historiques et critiques de ce dernier. (*Hist. krit. Beytræge sur Aufnahme der Musik*, t. III, pp. 200-267). On trouve dans le même recueil un supplément au premier ouvrage de Weitzler, avec les remarques de Marpurg (pp. 97-123). Weitzler a donné aussi des idées sur les sons, en tant que déterminés (*Gedanken von der Tœnen*), dans le quatrième volume des Essais historiques et critiques de Marpurg (pp. 379-392).

WEITZMANN (Charles-Frédéric), professeur d'harmonie et de contrepoint au Conservatoire du musique de Berlin, est né dans cette ville, le 10 août 1808. Ses études musicales commencèrent par les leçons de violon qu'il reçut de Charles-Guillaume Henning. Il devint ensuite élève de Bernard Klein pour la théorie et, enfin, il alla, en 1827, compléter son instruction à Cassel avec Spohr et Hauptmann (*voyez* ces noms). En 1832, il obtint une place de violoniste et de chef des chœurs au théâtre de Riga. Il fonda dans cette ville une société de chant avec Dorn (*voyez* ce nom). Appelé à Reval en 1834, comme directeur de musique de l'Opéra allemand, il y fit représenter plusieurs ouvrages dramatiques de sa composition.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Deux ans après, il se rendit à Pétersbourg, où il fut premier violon du théâtre impérial, et directeur de musique à l'église allemande de Sainte-Anne, pour laquelle il a composé des chants liturgiques. Après dix années de service à l'Opéra impérial, M. Weitzmann obtint une pension de la cour de Russie; puis il entreprit, avec le hautboïste G. Brod, un voyage en Finlande. En 1846, il se rendit à Paris avec le même artiste et entra à l'orchestre du Théâtre Italien, comme violoniste; puis il alla à Londres, où il remplit le même emploi au théâtre de la Reine. Dans ces deux capitales, il mit à profit les trésors des grandes bibliothèques publiques pour des études de théorie et d'histoire de la musique. Les airs populaires des diverses nations furent particulièrement les objets de ses recherches: il en possède la collection la plus nombreuse qui existe peut être aujourd'hui. De retour à Berlin en 1848, il s'y est marié et a été nommé professeur d'harmonie et de contrepoint au Conservatoire. En 1858, il a fait des lectures sur diverses parties de la musique. Parmi ses ouvrages, on remarque trois opéras représentés à Reval, à savoir: *Ræuberliebe* (Le voleur amoureux), *Walpurgisnacht* (La nuit de Walpurgis), et *Lorbeer und Bettelstab* (Laurier et bâton de mendiant); quelques cahiers de *Lieder* avec accompagnement de piano; des pièces de piano à quatre mains. M. Weitzmann s'est fait connaître surtout comme écrivain sur la théorie et l'histoire de la musique: ses ouvrages de ce genre ont pour titres: 1° *Der Uebermæssige Dreiklang* (Les nombreux accords de trois sons); Berlin, Guttentag, 1853, petit in-4° de 32 pages. Comme la plupart des harmonistes allemands, M. Weitzmann fait abstraction de la loi de tonalité, et présente les successions harmoniques d'agrégations altérées d'une manière empirique. 2° *Der verminderte Septimen-Accord* (L'accord de septième diminuée); Berlin, Hermann Peters, 1854, gr. in-4° de 45 pages. L'auteur de cet écrit considère l'accord de septième diminuée comme fondamental, et les autres accords de septième comme en dérivant par divers genres de modifications. C'est l'idée la plus bizarre qui ait jamais passé par la tête d'un harmoniste. 3° *Geschichte des septimen-Akkordes* (Histoire des accords de septième); Berlin, Guttentag, 1854, in-4° de vingt-trois pages. 4° *Geschichte der Griechischen Musik* (Histoire de la musique grecque); Berlin, Hermann Peters, 1855, grand in-4° de 35 pages de texte, avec dix planches de musique. 5° *Geschichte der Harmonie und ihrer Lehre* (Histoire de l'harmonie et de sa théorie), dans la nouvelle Gazette musicale de Leipsick, tome 51. Six morceaux intéressants sur les airs populaires de diverses nations, dans le même écrit périodique, tomes 32, 34 et 40. 7° Une critique de la *Réforme de la musique* d'Ernest de Heeringen, dans l'*Echo*, gazette musicale de Berlin, première année, n° 17. Cette réforme prétendue est un système nouveau de notation de la musique, absurde, comme la plupart de ceux qui ont été proposés. 8° Sur les formes des anciennes compositions pour le clavecin; dans la nouvelle Gazette musicale de Leipsick, tome 52. Plusieurs autres opuscules de M. Weitzmann ont paru dans divers journaux de musique de l'Allemagne.

WEIXELBAUM (Georges), ténor allemand qui a eu de la réputation, est né le 8 avril 1780, à Wallerstein, en Bavière. Fils d'un conseiller du prince d'Oettingen, il était destiné à l'état ecclésiastique; mais son penchant pour la musique l'emporta sur la volonté de son père. Après avoir achevé ses études littéraires chez les piaristes, il se livra à son goût pour cet art, et reçut des leçons de musique et de chant de Becke, intendant des concerts du prince. Il apprit aussi à jouer du violon, sous la direction de Hammer, et exécuta, en 1802, un concerto de Viotti dans un concert public. Ayant perdu son père peu de temps après, il prit la résolution de suivre la carrière de la musique, et particulièrement de l'art du chant, parce que sa voix était devenue un beau ténor. Il reçut à Stuttgard des leçons de Krebs, ténor du théâtre de cette ville, et débuta avec succès à Munich, en 1805, dans les principaux rôles de son emploi. Nommé chanteur de la cour de Bavière, il occupa cette position et celle de premier ténor du théâtre. En 1815, il s'éloigna de Munich et accepta un engagement pour le reste de ses jours à Manheim. Weixelbaum a publié des recueils de chansons allemandes avec accompagnement de piano, à Mayence, chez Schott, et à Hambourg, chez Cranz. Il a écrit aussi la musique d'un opéra, *Berthold der Zæringer*, qui fut représenté à Carlsruhe.

WELDEN (Ludwig VON). Sous ce pseudonyme se cache un modeste sacristain de l'église paroissiale de Welden, près d'Audenarde. Son nom véritable est Louis de Hovre: il est né à Nederbrakel (Flandre orientale), où son père était organiste. Il occupe en ce moment (1864) la place de clerc à Welden. Son professeur de composition fut un musicien obscur nommé P. Audister. Louis de Hovre ou Welden a publié à Gand, chez Gevaert, trois messes avec

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

accompagnement d'orgue, quatre antiennes à la Vierge, quatre bénédictions et six motets à plusieurs voix. Il a écrit aussi beaucoup de marches, d'adagios et d'andante pour l'orgue (1).

WELDON (Jean), compositeur et organiste anglais, né à Chichester, étudia la musique sous la direction de Jean Walter, organiste d'Eton, puis devint élève de Purcell. Son premier emploi fut celui d'organiste du nouveau collége, à Oxford. En 1701, il reçut sa nomination de musicien de la chapelle royale, et sept ans après, il succéda à Blow comme organiste de cette chapelle. Une seconde place de compositeur y fut établie pour lui en 1715. Weldon mérita cette faveur en composant pour le service de la chapelle beaucoup d'antiennes et de services complets. Il était en même temps organiste de plusieurs paroisses de Londres, et il conserva tous ses emplois jusqu'à sa mort, arrivée en 1736. Six antiennes de sa composition, à voix seule avec basse continue, ont été publiées à Londres, en 1730. On trouve aussi quelques-unes de ses chansons dans la collection intitulée *Mercurius musicus*, Londres, 1734.

WELLER (Auguste-Henri), secrétaire de la marquise de Schœnbourg, au château de Hartenstein, au commencement du dix-neuvième siècle, s'est fait connaître par une méthode tempérée pour accorder les orgues et pianos, sans avoir recours à la circulation des quintes; cet ouvrage a pour titre : *Versuch einer Anleitung Claviere und Orgeln auf eine leichtere und zweckmassigere Art, als auf die gewœhnliche des Quintenzirkels, gleichwebend zu temperiren* (Essai d'une instruction pour tempérer également les clavecins et orgues par une méthode plus facile et plus régulière que par la circulation ordinaire des quintes). Leipsick, Kühnel, 1803, in-4° de huit feuilles. On a aussi de cet amateur : 1° Trois sonates pour piano, violon et violoncelle, op. 1, Leipsick, 1790. 2° Sonate pour piano à quatre mains. Leipsick, Hofmeister. 3° Danses allemandes pour piano, Leipsick, Heinrichs. Il ne paraît pas qu'on ait imprimé un concerto pour clavecin, deux violons, alto, basse, deux hautbois et deux cors, qu'il avait terminé en 1794.

WELLER (Frédéric), hautboïste, chef de musique du deuxième régiment d'infanterie de la garde prussienne, à Berlin, est né vers 1790, à Wœrlitz, près de Dessau. Il apprit chez le musicien de la ville à jouer de plusieurs instruments, particulièrement de la clarinette. En 1809, il entra dans le régiment prussien *de Leib* (infanterie), comme clarinettiste; il le quitta en 1814 pour entrer, en qualité de hautboïste, dans le deuxième régiment de la garde, avec lequel il fit la campagne de France. De retour à Berlin, il fut chargé de la direction de la musique de ce régiment. Il se distingua dans cet emploi par la bonne exécution dans les concerts donnés au Jardin des fleurs de Mewes. En 1838, Weller fut décoré de l'Ordre militaire, et la pension de retraite lui fut accordée en 1844. Il retourna alors à Wœrlitz; mais M. De Ledebur croit qu'il a habité plus tard à Zerbst (1). Cet artiste a arrangé beaucoup de musique pour les instruments à vent et a composé un grand nombre de marches, de valses, de polkas, de mazourkes et de quadrilles pour la musique militaire.

WELSCH (Chrétien-Louis), docteur et professeur de médecine à Leipsick, naquit dans cette ville, le 25 février 1669, et y mourut le 1er janvier 1719. Il fit imprimer, pour obtenir le doctorat, une dissertation intitulée : *De Sono, divina benedicente clementia et amplissimo philosophorum ordine consentiente disputabunt publice*, etc., Lipsiæ, 1690, in-4° de vingt-huit pages.

WELSH (Thomas), musicien anglais, né vers 1770, à Wells, dans le comté de Somerset, fit ses études musicales dans le chœur de l'église principale de ce lieu. La beauté de sa voix de soprano lui fit bientôt dans le pays une réputation qui engagea Sheridan à le faire venir à Londres pour chanter les solos dans les oratorios. Les leçons de Horn l'aîné, de Cramer et de Baumgarten rendirent son éducation complète et achevée. Par les conseils de Kemble, il devint aussi très-bon acteur et brilla sur la scène de Haymarket, dans l'opéra anglais. Comme compositeur, il a donné, au théâtre du Lycée, les farces intitulées : *The Greeneyed Monster*, et *Twenty Years ago*, et à celui de Covent-Garden *the Kamtchatka*, opéra en deux actes. On connaît aussi sous son nom des *glees*, des chansons et deux sonates pour le piano, gravées à Londres, chez Clementi. Welsch a publié une méthode de chant intitulée : *Vocal Instructor, or the Art of Singing exemplified in fifteen Lessons, leading to forty progressive Exercises*. Londres, Clementi, s. d. in-fol.

(1) M. Xavier Van Elewyck, à qui je suis redevable des renseignements de cette notice, dit que les compositions de Louis de Hovre sont aussi remarquables par l'originalité des mélodies que par la correction de la forme.

(2) *Tonkünstler Lexikon Berlin's*, p. 634.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

WENCKEL (Jean-Frédéric-Guillaume), organiste à Uelzen, dans le duché de Lunebourg, naquit le 21 novembre 1734 à Niedergebra, dans le comté de Hohenstein. Son père, qui lui avait inspiré le goût de la musique dès son enfance, l'envoya au gymnase de Nordhausen, où il reçut des leçons de clavecin et d'harmonie de Schrœter. (*Voyez* ce nom.) Sous ce maître distingué, il fit de rapides progrès. En 1756, il se rendit à Berlin et s'y lia d'amitié avec Marpurg, Ch.-Phil.-Em. Bach et Kirnberger; les conseils qu'il en reçut perfectionnèrent son éducation musicale. Des discussions qui s'élevèrent alors entre Marpurg et Quanz, directeur de la musique du roi, donnèrent à Wenckel l'occasion de prendre la défense de son ami dans une lettre aux musiciens (*Schreiben an die Herrn Tonkünstler in Berlin über die dem Verberichte die ersten grausischen Odensammlung von einem Ungenannten;* Berlin, 1761, in-4° de douze feuillets. La signature de l'auteur est à la fin. Quelques petites pièces de sa composition parurent aussi dans les recueils et Mélanges de Marpurg et de Kirnberger. Après un séjour de sept années à Berlin, Wenckel fut appelé à Stendal, pour y remplir les fonctions de directeur de musique des quatre églises principales. Il y écrivit plusieurs compositions pour divers instruments. En 1768, on lui offrit une place d'organiste à Uelzen. L'excellence de l'instrument qu'il était appelé à jouer le décida à accepter cette proposition. Wenckel vivait encore dans cette modeste position en 1791. L'époque de sa mort n'est pas connue. Outre les morceaux cités précédemment, il a publié de sa composition : 1° Sonate pour le clavecin, dans le recueil de Hafner, en 1760. 2° Mélanges pour le même instrument; Stendal, 1764. 3° Cantate avec accompagnement de clavecin, à Berlin, 4° Morceaux de clavecin, à l'usage des dames; première partie, 1768; deuxième partie, 1771. 5° Six duos pour deux flûtes, 1772. 6° Solo pour le violon. 7° Six sonates faciles pour le clavecin, 1775.

WEND (Jean), hautboïste, naquit à Winarzicz en Bohême, le 28 juin 1745. Après avoir été quelques années au service du comte Pachta, à Prague, il se rendit à Vienne, où il entra dans la chapelle de la cour. Il y était encore en 1795. On a gravé de sa composition, à Offenbach, en 1790, trois quatuors pour hautbois, violon, alto et basse. Wend a laissé en manuscrit des concertos et solos pour son instrument.

WENDELSTEIN (Jean). *Voyez* **COCHLÉE.**

WENDIUS (Jean), pasteur à Tolprichhausen dans la principauté de Hesse-Cassel, au commencement du dix-septième siècle, a fait imprimer : *Etliche Hochzeitlieder mit 4 und 8 Stimmen* (Quelques chansons de noces à quatre et à huit voix); Cassel, 1608, in-4°. Il est vraisemblable que cet auteur est le même que le musicien appelé *Wendin*, dans le premier lexique de Gerber, et que c'est à lui qu'il faut attribuer les *Chants spirituels à trois voix et plusieurs instruments*, dont le premier volume a paru à Hambourg, en 1597.

WENDLING (Jean-Baptiste), né en Alsace, dans la première moitié du dix-huitième siècle, entra, en 1754, au service de l'électeur Palatin, à Manheim, en qualité de flûtiste de sa chapelle. Deux ans après, il épousa la célèbre cantatrice Dorothée Spurni, attachée comme lui au théâtre du prince, et fit avec elle plusieurs voyages dans les grandes villes d'Allemagne, où il se fit remarquer par son talent. En 1778, il suivit la cour et toute la chapelle à Munich, puis, en 1780, il se rendit à Paris et brilla au concert spirituel. De retour à Munich, vers la fin de la même année, il n'a plus quitté cette ville après cette époque, et y est mort en 1800. On a gravé de sa composition : 1° Premier concerto pour flûte et orchestre, Paris, Boyer. 2° Six trios pour flûte, violon et basse, Londres, Longman et Broderip. 3° Plusieurs œuvres de duos gravés à Paris et à Amsterdam, chez Hummel. 4° Son dixième œuvre consiste en six quatuors pour flûte, violon, alto et basse; Berlin, Hummel.

WENDLING (Dorothée), fille de Spurni, musicien au service du duc de Wurtemberg, naquit à Stuttgard, en 1737, et reçut de son père des leçons de musique. En 1752, elle se rendit à Manheim et y entra dans la musique de la cour où elle brilla comme cantatrice à la scène et dans les concerts. En 1756, elle épousa le flûtiste Jean-Baptiste Wendling (*voyez* l'article précédent), avec qui elle vécut dans une heureuse union. Ayant suivi la cour à Munich, en 1778, elle continua d'y chanter au théâtre jusque vers 1790. Retirée alors, et placée dans une situation aisée, elle donna des leçons de chant et forma quelques bonnes élèves. Cette cantatrice distinguée mourut à Munich, en 1809.

WENDLING (Auguste-Élisabeth), femme de Charles Wendling, violoniste au service du prince Palatin, fut une cantatrice distinguée. Burney, qui l'entendit à Manheim en 1772, lui accorde des éloges. Plus tard, elle suivit la cour à Munich et y brilla particulièrement dans l'*Armide* de Sarti. Elle mourut dans cette

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ville en 1794, non à l'âge de trente-quatre ans, comme le disent Gerber et ses copistes, mais dans sa trente-neuvième année.

WENDT (Jean-Amédée), professeur de philosophie à l'Université de Leipsick, naquit *dans cette ville en 1783. Connu par plusieurs* dissertations latines et par divers écrits philosophiques, il s'est aussi distingué comme amateur de musique par les morceaux concernant cet art qu'il a fait insérer dans plusieurs journaux, notamment dans la *Gazette musicale* de Leipsick. La vie de Rossini qu'il publia en 1824, d'après l'ouvrage de Stendhal, lui valut sa nomination de conseiller de cour du grand-duc de Hesse-Darmstadt. En 1829, il obtint les titres de conseiller du roi de Hanovre et de professeur à l'Université de Gœttingue, où il fit des cours d'esthétique. Il mourut dans cette position, le 15 octobre 1836. Les écrits de Wendt relatifs à la musique sont ceux-ci : 1° *Von dem Einfluss der Musik auf den Character* (De l'influence de la musique sur le moral de l'homme), dans la *Gazette musicale* de Leipsick, 1808, numéros 6 et 7. 2° *Ueber den Zustand der Musik in Deutschland in den letzten Jahren* (Sur la situation de la musique en Allemagne pendant les dernières années, 1817-1822) dans la *Gazette musicale* de Vienne, 1822, numéros 93, 94, 95, 96 et 97). 3° Sur le séjour de mademoiselle Schechner à Leipsick, dans la *Gazette du monde élégant*, 1827, numéros 199, 200, 201 et 202. 4° *Leben und Treiben Rossini's* (Vie et œuvres de Rossini), Leipsick, 1824, in-8°. 5° *Betrachtung über Musik und insbesondere über den Gesang*, etc., (Considérations sur la musique et en particulier sur le chant), dans la *Gazette musicale* de Leipsick, douzième ann., p. 281, 297, 313 et 333. 6° *Ueber die Hauptperioden der schœnen Kunst*, etc. (Sur les périodes principales des beaux-arts, etc.), Leipsick, Barth, 1831, un vol. in-8° de vingt-quatre feuilles. Cet ouvrage, qui renferme des choses intéressantes relatives à la musique, a été analysé dans le trente-quatrième volume de la *Gazette musicale* de Leipsick, p. 169-177. Wendt a publié la musique de plusieurs chansons et romances.

WENDT (Ernest-Adolphe), né à Schwiebus, village de la Prusse, le 6 janvier 1804, commença fort jeune l'étude de la musique, dans laquelle il fit beaucoup de progrès. Destiné à l'enseignement, il entra au séminaire de Neuzell, en 1822, et y apprit la théorie de la musique sous la direction du professeur Zschiesche. Pendant le temps qu'il y passa, il étudia la composition dans le Traité de la fugue de Marpurg et commença à écrire. Plus tard, il continua ses études à Berlin, sous la direction de Zelter, de Bernard Klein et de Guillaume Bach. En 1826, il fut nommé professeur de *musique au séminaire de Neuwied ; depuis lors*, il conserva cette place et contribua puissamment à répandre le goût de cet art dans la partie de l'Allemagne rhénane où son activité s'est développée. Bon organiste, pianiste habile, chef intelligent de l'orchestre du prince de Neuwied, et compositeur estimable, il a publié quelques ouvrages parmi lesquels on remarque : 1° Vingt-quatre préludes faciles pour l'orgue, op. 1 ; Bonn, Simrock. 2° Variations pour piano et orchestre. 3° Grand trio pour piano, violon et violoncelle. 4° Grande sonate pour piano à quatre mains. Il avait aussi en manuscrit des symphonies, trois ouvertures à grand orchestre, des cantates avec orchestre, des quatuors pour violon, des rondeaux et des solos de concert pour le hautbois, la flûte et la clarinette. Cet artiste estimable est mort à Neuwied, le 5 février 1850.

WENICK (Georges), maître de chapelle de Saint-Denis, à Liége, mort en 1760, fut bon organiste et compositeur de mérite. Il a laissé en *manuscrit* des *messes*, *des motets et des* psaumes qui étaient chantés autrefois dans les églises de la Belgique.

WENK ou **WENCK** (Auguste-Henri), né à Brüheim, dans le duché de Gotha, apprit à jouer du violon chez Hatasch, à Gotha, et reçut de Georges Benda des leçons de clavecin et de composition. Ayant accompagné ce maître à Paris, vers 1786, il y passa plusieurs années et y publia six sonates pour clavecin et un pot-pourri pour clavecin et violon. De retour à Gotha, il y obtint la place de secrétaire du prince régnant. Dans cette position il continua de se livrer à la culture de la musique, de la composition, et s'occupa du soin de perfectionner la construction du piano et de l'harmonica. Il devint aussi virtuose sur ce dernier instrument. En 1798, il inventa un nouveau chronomètre musical, dont il a donné la description sous ce titre : *Beschreibung eines Chronometers oder musikalischen Taktmessers*, etc., Magdebourg, Georges-Christ. Keil, 1798, in-8° de trente pages avec une planche. En 1800, Wenk fit un voyage en Hollande et se fixa à Amsterdam, où il vivait encore en 1810. On n'a plus de renseignements sur sa personne après cette époque.

WENZEL (Jean-Christophe), né le 8 février 1659, à Unterellen, près d'Eisenach, fut

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

d'abord directeur de l'école d'Altenbourg, puis du gymnase de Zittau. Il mourut dans cette ville, le 2 mars 1723. Au nombre de ses écrits on remarque celui qui a pour titre : *Programma in forma tapidali nebst zwei deutschen Oden*; Altenbourg, 7 octobre 1690, in-4° de 2 feuilles. Ce pamphlet est dirigé contre Vockerodt. (*Voy.* ce nom.)

WENZEL (Nicolas-François-Xavier), compositeur, né en Bohême vers le milieu du dix-septième siècle, fut d'abord maître de chapelle de l'église de Lorette à Hradschen. Il occupait encore cette position en 1684. Bientôt après, il fut appelé à Prague pour diriger la musique de l'église des frères de la Croix; et enfin il eut le titre de maître de chapelle de la cathédrale de Prague, qu'il conserva jusqu'à sa mort, arrivée en 1705. Il a publié un recueil de cinq messes, suivies d'un *Requiem* et d'un *Salve Regina*, pour quatre voix, deux violons, orgue et trois trombones, sous le titre de *Flores vernas*, à Prague, en 1699, in-fol.

WENZEL (Jean), pianiste habile et organiste de l'église métropolitaine de Prague, naquit le 18 mai 1759, à Rappau, en Bohême. Après avoir achevé ses études de philosophie à l'université de Prague, il voulut embrasser la carrière ecclésiastique; mais, plus tard, il se dégoûta de cet état et se livra à l'enseignement du piano. La place d'organiste de la cathédrale lui fut donnée en 1792. Il vivait encore à Prague, en 1816. Wenzel est le premier qui a arrangé quelques symphonies de Mozart pour le piano; il les a publiées à Prague et à Leipsick. On a gravé aussi de sa composition six sonates pour le piano.

Un fils de Wenzel, nommé *Jean*, comme lui, s'est fixé à Vienne en qualité de professeur de harpe, et y a publié, chez Cappi, une méthode complète de harpe à pédales et à crochets.

WENZEL (Édouard), chef de musique d'un régiment de la garde du roi de Hanovre et pianiste, vivait, à Hanovre, vers 1840. Il a écrit un grand nombre de marches et de danses pour les instruments à vent, pour l'orchestre et pour le piano. Parmi ses dernières compositions, on remarque : 1° Marche funèbre à quatre mains pour piano, op. 22; Hanovre, Bachmann; 2° *Rinzen-Marsch* pour piano, op. 24; Hanovre, Nagel; 3° Quatre *Lieder* à voix seule et piano, op. 25; Leipsick, Breitkopf et Hærtel; 4° Polonaise pour piano; Hanovre, Bachmann.

WEPPEN (Frédéric), amateur de musique, est né en 1793, dans une maison de campagne près de Nordheim, dans le duché de Saxe-Meiningen. Jeune il apprit à jouer de presque tous les instruments, mais il se distingua surtout sur le piano. On a publié de sa composition : 1° Grand quatuor pour deux violons, alto et basse. 2° Des variations pour piano avec accompagnement de divers instruments. 3° Une polonaise pour piano seul. 4° Des chansons de Gœthe et de Meister.

WERCKMEISTER (André), savant musicien et organiste habile, naquit le 30 novembre 1645, à Benneckenstein, bourg du comté de Hohenstein, en Thuringe, où son père était laboureur et brasseur. Il reçut les premières instructions sur la musique de son oncle, Henri-Chrétien Werckmeister, organiste à Benningen, petit bourg de la Thuringe situé sur la rivière de Helm. En 1660, il entra à l'école de Nordhausen, où il resta deux années sous la direction du célèbre recteur Hildebrand; puis il alla continuer ses études au collége de Quedlinbourg, où Henri-Victor Werckmeister, autre frère de son père, était *cantor*. En 1664, il obtint la place d'organiste à Hasselfede, ville du duché de Brunswick, et pendant qu'il l'occupa, il étudia la théologie. En 1670, il quitta cette position pour aller à Ellrich, ville de la Prusse, d'où sa réputation d'excellent organiste et de claveciniste commença à s'étendre en Allemagne. Quatre ans après, il fut appelé à Elbingerode, dans le Hanovre, puis il accepta la place d'organiste du château de Quedlinbourg. Enfin la position d'organiste de l'église Saint-Martin, à Halberstadt, devenue vacante en 1690, lui fut offerte, et il en prit possession, la même année. Il mourut dans cette ville, le 26 octobre 1706. On ne connaît point aujourd'hui de compositions de Werckmeister pour l'église ou pour l'orgue, et la seule production par laquelle son mérite s'est fait connaître dans la pratique de l'art est un recueil de pièces pour un violon avec basse continue intitulé : *Musikalische-Privat-Lust*, Francfort, 1689, in-4°; mais il s'est placé comme théoricien au premier rang des musiciens de son temps. Ses ouvrages, dont les exemplaires sont aujourd'hui d'une grande rareté, sont ceux dont voici les titres : 1° *Orgelprobe oder kurze Beschreibung, wie und welcher Gestalt man die Orgelwœrke von den Orgelmachern, annehmen, probiren, untersuchen und den Kirchen liefern kœnne und solle*, etc. (Épreuve de l'orgue, ou courte description des moyens et règles pour examiner, éprouver et recevoir les ouvrages des facteurs d'orgues, etc.), Francfort et Leipsick, Théod.-Phil. Calvisius, 1681, in-12 de cinquante-deux

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

pages, avec vingt-huit pages d'avant-propos. Ce petit ouvrage, considéré longtemps comme le meilleur qu'il y eût en Allemagne sur cette matière, a été réimprimé plusieurs fois avec de notables augmentations et des corrections considérables, sous ce titre: *Erweiterte und verbesserte Orgelprobe* (Épreuve de l'orgue, augmentée et corrigée, etc.); Quedlinbourg, Th.-Phil. Calvisius, 1698, in-4° de quatre-vingt-huit pages et seize pages d'avant-propos, avec une planche. La troisième édition, entièrement semblable à la seconde, a paru à Quedlinbourg, en 1716, in-4° de quatre-vingt-une pages avec la préface de la première édition et une nouvelle. La quatrième a été publiée à Leipsick, chez Jean-Michel Teubner, en 1754, in-8° de cent dix pages. 2° *Musicæ mathematicæ Hodegus curiosus, oder richtiger musikalischer Wegweiser*, etc. (Le guide instructif de la musique mathématique, etc.); Francfort et Leipsick, 1687, in-4° de vingt-deux feuilles. Ce livre, divisé en quarante-six chapitres, outre un appendice allégorique et moral de dix chapitres, renferme un traité des proportions des intervalles, d'après les divisions du monocorde. 3° *Der edlen Musik-Kunst Würde, Gebrauch und Missbrauch*, etc.), (Dignité, usage et abus du noble art de la musique, etc.); Francfort et Leipsick, 1691, in-4° de cinquante-cinq pages, avec la préface. Cet ouvrage est composé en grande partie de citations de l'Écriture sainte et de passages d'auteurs célèbres relatifs au chant religieux et à la musique d'église. 4° *Musikalische Temperatur oder deutlicher und wahrer mathematischer Unterricht, wie man durch Anweisung des Monochordi, ein Clavier, sonderlich die Orgelwerke, Positive, Regale, Spinette und dergleichen wohl temperirt stimmen könne*, etc. (Tempérament musical ou instruction claire et véritablement mathématique pour apprendre, par le moyen du monocorde, à accorder d'une manière bien tempérée, un clavecin et tout ouvrage d'orgue, positif, régale, épinette, etc.); Francfort et Leipsick, 1691, in-4° de quatre-vingt-seize pages. Werckmeister a traité le même sujet, dans ses *Anmerkungen zu dem Generalbass*. (*Voyez* plus loin.) 5° *Hypomnemata musica, oder musikalisch Memorial*, etc. (Mémorial de musique, etc.); Quedlinbourg, 1697, in-4° de quarante-quatre pages. Dans cet ouvrage, Werckmeister traite, en douze chapitres, de la matière des intervalles, des consonnances, des dissonances, de leurs progressions, de la gamme, de la transposition, etc. 6° *Cribrum musicum, oder musikalisches Sieb*, etc. (Crible musical, etc.); Quedlinbourg, 1700, in-4° de soixante pages. Ouvrage original pour le temps où il a été écrit, dans lequel Werckmeister expose des considérations concernant les successions mélodiques et harmoniques, sous le rapport de la tonalité. 7° *Harmonologia musica, oder kurze Anleitung zur musikalischen Composition*, etc. (Harmonologie musicale, ou brève introduction à la composition de la musique, etc.), Francfort et Leipsick, Théod.-Phil. Calvisius, 1700, in-4° de cent quarante-deux pages, non compris la dédicace, la préface et quelques autres pièces liminaires. Cet ouvrage est un petit traité du contrepoint simple et double. 8° *Die nothwendigsten Anmerkungen und Regeln, wie der Bassus continuus oder Generalbass wohl könne tractirt werden*, etc. (Les règles et remarques nécessaires concernant la basse continue ou basse générale, etc.); Aschersleben, G.-E. Struntz, 1698, in-4°. Deux autres éditions ont paru dans le même lieu, savoir, la seconde en 1715, in-4° de soixante-quinze pages; la troisième, sans date, in-4° de soixante-douze pages. 9° *Organum Gruningense redivivum, oder Beschreibung des in der Gruningischen Schlosskirche beruhmten Orgelwerks*, etc. (L'orgue de Groningue restauré, ou description de l'orgue célèbre de l'église du château de Groningue, etc.); Quedlinbourg, 1705, in-4° de quatre feuilles sans pagination. On trouve dans cet opuscule la disposition de ce grand orgue, composé de soixante et un registres, quatre claviers à la main et pédale double, ainsi que la liste des cinquante-trois organistes et maîtres de chapelle appelés pour sa réception. 10° *Musikalische Paradoxal-Discourse, oder ungemeine Vorstellungen, wie die Musica einen hohen und göttlichen Ursprung habe, und wie hingegen dieselbe so sehr gemissbraucht wird*, etc. (Discours paradoxaux et musicaux, où l'on examine comment la musique, ayant une origine divine, est néanmoins si dégénérée, etc.); Quedlinbourg, Th.-Ph. Calvisius, 1707, in-4° de 120 pages. Cet écrit est particulièrement relatif aux abus de la musique d'église. Werckmeister a aussi traduit en allemand l'écrit de Stefani intitulé: *Quanta certezza habbia da' suoi principii la musica*. (*Voyez* Stefani.) En 1704, J.-W. Walther vit chez lui un traité de musique en langue latine, intitulé: *Nucleus musicus*. Cet ouvrage n'a point été imprimé, et le manuscrit a disparu après la mort de l'auteur.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

WERDEN (Jules et Adolphe), frères, amateurs de musique, à Penig (Saxe), au commencement du dix-neuvième siècle, furent liés d'amitié avec Wilhelm Schneider (*voyez* ce nom), qui fut leur collaborateur pour les deux ouvrages dont voici les titres : 1° *Musikalisches Taschenbuch auf das Jahr* 1803, *herausgegeben von, etc.* (Almanach musical pour l'année 1803, publié par, etc.); Penig, F. Dienemann, petit in-12, avec musique. 2° *Appollon, eine Zeitschrift herausgegeben von* etc. (Apollon, écrit périodique de musique, publié par, etc.); Penig, Dienamann, 1803, in-8°. Cet écrit, qui devait être mensuel, n'a pas été continué : le premier numéro seulement a paru.

WERLIN (Jean), né à OEttingen, fut directeur de musique à Lindau, vers le milieu du dix-septième siècle. Il a fait imprimer de sa composition : 1° *Zwei-, drei- und vierstimmige Melismata sacra* (Chants sacrés à deux, trois et quatre voix); Nuremberg, 1644, in-4°. 2° *Irenoidæ, oder Friedengesænge fur* 2, 3 *and* 4 *Stimmen* (Chants de paix à deux, trois et quatre voix), Ulm, 1644; 3° *Psalmodia nova, oder geistliche Gesænge und Psalmen David's fur* 3 *Stimmen* (Nouvelle Psalmodie, ou chants à trois voix et deux violons); Ulm, 1648, première partie.

WERNEBURG (Jean-Frédéric-Chrétien), amateur de musique, professeur de mathématiques et de philosophie, né vraisemblablement à Eisenach, fut, vers les dernières années du dix-huitième siècle, collaborateur du lycée et du séminaire de Hesse-Cassel, puis vécut quelque temps à Gotha, et s'établit en dernier lieu à Weimar, où il était encore en 1819. Ce savant s'est fait connaître comme compositeur par un recueil de sonates pour le piano, avec un thème varié, qui a paru à Cassel, en 1796. Au nombre de ses ouvrages concernant les sciences philosophiques et mathématiques, on remarque celui qui a pour titre : *Allgemeine neue, viel einfachere Musik-Schule fur jeden Dilettanten und Musiker, mit einen Vorrede von J. J. Rousseau* (Nouvelle école générale et facile de la musique pour les amateurs et les musiciens, avec une préface de J.-J. Rousseau); Gotha, Stendel, 1812, in 4° de 115 pages. Cet ouvrage est basé sur un plan philosophique. On y trouve un nouveau système de clavier et de doigter pour le piano, qui a quelque analogie avec celui de Rohlieder.

WERNER (Chrétien), *cantor* à Dantzick, vers le milieu du dix-septième siècle, fut le successeur de Gaspard Fœrster. On a imprimé de sa composition : *Motetti seu concerti;* Kœnigsberg, 1646.

WERNER (Jean-Frédéric), né à Schmalkalde le 6 mars 1663, fit ses études à l'université de Leipsick, depuis 1685 jusqu'en 1692, et fut nommé *cantor* au lycée de Meiningen, en 1703. Il s'est fait connaître comme poëte et comme compositeur de mélodies chorales.

WERNER (Grégoire Joseph), maître de chapelle du prince Esterhazy, vers 1730, fut le prédécesseur de Joseph Haydn dans cette position. Il s'est fait connaître comme compositeur par les ouvrages dont voici les titres : 1° *Sex symphoniæ senæque sonatæ, priores pro camera, posteriores pro cappellis usurpandæ, a* 2 *viol. et clavichord.* Ce sont des trios pour deux violons et basse continue avec clavicorde. 2° *Neues und sehr curios musikalischer instrumental-Kalender Parthien weiss mit* 2 *Violinen und Bass in die* 12 *Jahrmonate eingetheilet,* etc. (Nouveau et très-curieux calendrier de musique instrumentale, composé de *Parthien* à deux violons et basse, divisé dans les douze mois de l'année, etc.); Augsbourg, 1748. 3° Le marché des fripiers de Vienne, cantate pour quatre voix, deux violons et basse. 4° L'élection d'un juge de village, pour cinq voix, deux violons et basse.

WERNER (Jean), facteur d'instruments de cuivre, à Neustadt, près de Dresde, a eu beaucoup de réputation vers le milieu du dix-huitième siècle. Il passe pour avoir eu la première idée de l'emploi de la main dans le pavillon du cor, pour la formation de la gamme chromatique, et pour l'avoir communiquée à Hampel. (*Voy.* ce nom.)

WERNER (...), célèbre violoncelliste, né à Kommotau en Bohême, fut d'abord attaché à la musique du comte de Thun et à l'église Saint-Nicolas des jésuites, à Prague, puis entra au service du comte de Morzin et joua le premier violoncelle pendant plusieurs années, chez les frères de la Croix. Il mourut à Prague en 1768, laissant en manuscrit plusieurs concertos et solos de sa composition pour violoncelle.

WERNER (Jean-Gottlob), organiste distingué, naquit en 1777, à Hayn, dans la Saxe, où son père était aubergiste. Le maître d'école de l'endroit lui enseigna les éléments de la musique. Plus tard, Hoffmann, organiste à Borna, dirigea ses études et lui fit faire de rapides progrès. En 1798, Werner obtint une place d'organiste à Freyburg, petite ville de la Saxe, où son talent acquit de la maturité. Son premier livre de pièces d'orgues, qui parut en

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

1804, commença sa réputation, qui bientôt s'étendit dans le nord de l'Allemagne. Appelé, en 1808, à Hohenstein, pour y remplir les fonctions de *cantor* adjoint, il y resta jusqu'en 1810, époque de sa nomination à la place d'organiste et de directeur de musique, à Merseburg. Une maladie de langueur le conduisit au tombeau, le 19 juillet 1822, à l'âge de quarante-cinq ans. Les productions de cet artiste de mérite jouissent de beaucoup d'estime. On a imprimé de sa composition : 1° *Choralvorspiele fur die Orgel* (Préludes de chorals pour l'orgue), Leipsick, Peters. 2° Quarante pièces d'orgue pour les organistes commençants, avec des remarques sur les registres, en deux suites, *ibid.* 3° Deux cent quarante-sept préludes de chorals, pour le livre de chant de la Saxe. Leipsick, Hofmeister. 4° Douze pièces d'orgue, Leipsick, Peters. 5° Deux pièces finales et quatre variations pour l'orgue. 6° *Orgelschule, oder Anleitung zum Orgelspielen und zur richtigen Kenntniss und Behandlung des Orgelwerks* (École d'orgue, ou introduction à l'art de jouer de cet instrument et à la vraie connaissance de son mécanisme), Penig, Dienemann, 1805, deux parties in-4°. Une deuxième édition de cet ouvrage a été publiée à Meissen, en 1807, deux parties in-4°. Une troisième a paru à Mayence, chez Schott, en 1824. Une traduction française rédigée par Choron a paru sous ce titre : *École d'orgue ou méthode élémentaire servant d'introduction à l'école de Rinck*, Paris, Richault. La deuxième partie de l'ouvrage de Werner publiée séparément; est intitulée : *Lehrbuch, das Orgelwerk kennen, erhalten, beurtheilen und verbessern zu lernen* (Manuel pour apprendre à connaître l'orgue, l'entretenir, juger de sa qualité et l'améliorer), Mersebourg, 1823, in-4°. 7° *Kurze Anweisung fur angehende Orgelspieler Choræle zu begleiten mit der Orgel* (Courte instruction pour accompagner les chorals avec l'orgue, à l'usage des organistes commençants), Penig, Dienemann, 1804, in-4°. Deuxième édition, gravée, Mayence, Schott, sans date. 8° *Choralbuch zu dem holland. Psalm-und Gesangbuche 4 stimmige mit Vor-und Zwischenspielen* (Livre choral pour le livre de psaumes et de chants hollandais à quatre parties avec des préludes et des conclusions pour l'orgue), Leipsick, 1814, in-4°. Ce recueil avait été demandé à Werner par l'organiste de la cathédrale de Harlem. 9° *Choralbuch zu den neuen sachsischen Gesangbuchern, 4 stimmige nebst Vor-und Zwischenspielen* (Livre choral pour le nouveau livre de chant de la Saxe, à quatre parties avec des préludes et des conclusions, Leipsick, Hofmeister, gr. in-4°. 10° Cent chorals pour l'orgue ou le piano, *ibid.* Il a été fait deux éditions de ce recueil. 11° Cent des meilleures mélodies chorales à quatre voix, avec des préludes et des conclusions, *ibid.*, deux parties in-4°. 12° *Musikalisches A-B-C Buch, oder Leitfaden beim ersten Unterricht im Clavierspielen nebst Anmerkungen fur den Lehrs* (A-B-C musical, ou guide dans le premier enseignement de l'art de jouer du clavecin, etc.), Penig, Dienemann, 1806, in-4°, deuxième édition, Mayence, Schott. Une troisième édition a paru sous ce titre : *Clavier-schule oder Lehrbuch fur den ersten Unterricht in Clavierspielen.* 1° *Cursus* (École du clavecin ou Manuel pour le premier enseignement de l'art de jouer de cet instrument. Premier cours), Leipsick, Hofmeister, in-4°. Trois autres éditions ont paru postérieurement sous le même titre. 13° *Versuch einer kurzen und deutlichen Darstellung der Harmonielehre*, etc. (Essai d'un exposé court et intelligible de la science de l'harmonie, etc.), Leipsick, Hofmeister, 1818-1819, deux parties in-4°, la première de quatre-vingt-dix pages et la seconde de cent dix-neuf. 14° Études pour le piano, en deux suites, *ibid.*

WERNER (F.-A.). Sous ce nom d'un auteur inconnu, on a publié un écrit intitulé : *Ueber die wechselseitigen Anforderungen zwischen Eltern, Lehrer und Schuler. Behuss des Musik Unterrichts* (Sur les rapports mutuels entre les parents, le professeur et l'élève, en ce qui concerne l'enseignement de la musique), Berlin, Alex. Dunker, 1837, in-8°.

WERNHAMMER (...), maître de chapelle du prince de Hohenzollern-Sigmaringen, vers le milieu du dix-huitième siècle, a publié, en 1776, les cantiques de Gellert pour une et deux voix, avec accompagnement de deux violons et basse, qui eurent beaucoup de succès dans leur nouveauté.

Un autre musicien de ce nom, qui était au service du prince de Furstemberg, dans les dernières années du dix-huitième siècle, a composé la musique du petit opéra intitulé : *Le Barbier de village.*

WERNHER (Henri), prêtre bavarois, s'est fait connaître comme compositeur par un œuvre intitulé : *Sex Missæ solemniores juxta modernum stylum concinnatæ*, Augsbourg, 1757, in-fol.

WERNICH (Jean-Charles-Gustave),

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

amateur de musique d'une bonne famille de Berlin, mort dans cette ville, au mois de mars 1796, est auteur d'une méthode pour apprendre à jouer de la harpe, intitulée : *Versuch einer richtigen Lehrart die Harve zu spielen ;* Berlin, Relstab, 1772, in-4°. Une deuxième édition de cet ouvrage a été publiée en 1790. Wernich publia aussi, dans la même année, une sorte de journal intitulé, *Wochentliche Beschaftigungen fur Liebhaber des schœnen Wissenschaften* (Occupations hebdomadaires pour les amateurs des beaux-arts).

WERNITZHEUSER (Bernard), compositeur allemand, vécut au commencement du dix-septième siècle. Il a fait imprimer : 1° *Jubilus S. Bernardi de Nomine Jesu ad 5 voces musice compositus* ; Augsbourg, 1614. 2° *D. Henr. Sassonis Exercitium Passionis 4 voc. compos.*; Strasbourg, 1624, in-4°.

WERNSDORF (Gottlob), docteur en théologie et surintendant général à Wittenberg, mourut dans cette ville, le 22 janvier 1774. Gerber lui attribue, dans son ancien Lexique des musiciens, une dissertation : *De prudentia in cantionibus ecclesiasticis adhibenda ;* mais cette dissertation, imprimée à Wittenberg, en 1723, est de Georges Wallin. (*Voyez* ce nom.)

WERNSDORF (Ernest-Frédéric), docteur et professeur de théologie à Wittenberg, naquit dans cette ville en 1718, et y mourut le 7 mai 1782. Au nombre des dissertations qu'il a publiées, on en trouve une qui a pour titre: *Exercitatio liturgica de formula veteris ecclesiæ psalmodia : Hallelujah* ; Wittemberg, 1762, in-4° de seize pages.

WERT (Jacques ou Jaquet ou Giaches **DE**), célèbre musicien belge, vécut dans la première moitié du seizième siècle. Le lieu de sa naissance n'est pas connu. Ce maître a été confondu par la plupart des biographes et bibliographes avec Jacques Vaet (*voyez* ce nom), compositeur de la même époque, et j'ai suivi cette fausse tradition dans la première édition de cette Biographie. Antoine Schmid est tombé dans la même erreur, ainsi qu'on le voit dans le troisième registre de son excellent livre concernant Octaviano Petrucci de Fossombrone. Jacques Vaet fut musicien de la chapelle des empereurs Ferdinand Ier et Maximilien II, et Jacques de Wert nous apprend dans l'épître dédicatoire du huitième livre de ses *Madrigali a cinque voci* (Venise, Angelo Gardano, 1586), qu'il fut d'abord au service du duc de Ferrare, et l'épître à Marguerite Farnèse-Gonzague, duchesse de Mantoue, placée en tête du septième livre de ses *Madrigali a cinque voci*, et datée de Mantoue, le 10 avril 1581, nous informe qu'il fut ensuite attaché à la cour de cette princesse. Il parvint, sans aucun doute, à un âge avancé, car le premier livre de ses Madrigaux fut imprimé à Venise, chez Antoine Gardane, en 1558, et le dixième parut en 1591. L'épître dédicatoire de celui-ci est datée de Venise, le 10 septembre de la même année. Jacques de Wert se distingua particulièrement dans la musique vocale de chambre : il a écrit aussi des motets à cinq et six voix. Les dix livres de Madrigaux de ce compositeur ont été publiés et plusieurs fois réimprimés chez Antoine et Ange Gardane, depuis 1558 jusqu'en 1591. Jérôme Scoto et ses héritiers en ont donné aussi plusieurs éditions depuis 1561 jusqu'en 1584. Le cinquième livre est à cinq, six et sept voix ; le neuvième livre est à cinq et six voix : Celui-ci a paru pour la première fois à Venise, chez Ange Gardane, en 1588. On a aussi de ce compositeur: *Il primo libro delle Canzonette Villanesche a cinque voci ; in Venetia appresso Angelo Gardano*, 1589, petit in-4° oblong. Cet ouvrage est dédié à Léonore Médicis-Gonzague, duchesse de Mantoue. Les motets à cinq et six voix de Jacques ou *Giacche* de Wert ont pour titres : 1° *Musices vel (ut dicunt) Motectorum quinque vocum Liber primus; nunc primum in lucem editus. Venetiis, apud Claudium Correggiatum* (Merulum) *et Faustum Bethanium socios*, 1566, in-4° oblong. 2° *Modulationum cum sex vocibus liber primus. Venetiis apud hæredem Hieronymi Scoti*, 1581, in 4°. 3° *Modulationum seu Motectorum cum sex vocibus liber II ; ibid.* 1582, in 4°. 4° *Modulationum sacrarum quinque et sex vocum libri tres, in unum volumen redacti. Noribergæ per Catharinam Gerlachin et hæredes Joann.is Montani*, 1583, in-4° oblong.

WÉRY (Nicolas-Lambert), violoniste et compositeur, est né à Huy (dans la province de Liége), en 1789. A l'âge de onze ans, il commença l'étude du violon sous la direction d'un musicien de cette ville, nommé Delhaise, et un amateur lui donna des leçons de solfége pendant plusieurs années. Lorsqu'il eut atteint l'âge de seize ans, il se rendit à Liége, où il devint élève de Gaillard, bon violoniste et musicien instruit; mais la conscription militaire interrompit ses études deux ans après et l'obligea à entrer dans un régiment dont le dépôt était à Metz. M. Wéry se rendit dans cette ville et travailla pendant un an dans les

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

bureaux du quartier-maître de son régiment. Au bout de ce temps il obtint l'autorisation de se faire remplacer au service militaire et de rentrer dans sa famille. Après y avoir passé environ deux mois, il prit la résolution de se fixer à Metz, où son talent lui avait procuré un accueil bienveillant ; il partit pour s'y rendre, donnant des concerts dans toutes les villes qui se trouvaient sur son passage ; mais arrivé à Sedan, il y reçut des propositions avantageuses qui le décidèrent à s'y établir. Pendant le long séjour qu'il fit dans cette ville, il fit chaque année un voyage à Paris pour y prendre des leçons de Baillot et perfectionnner son talent. En 1822, il abandonna définitivement Sedan avec le dessein de se fixer dans la capitale de la France. Arrivé dans cette ville, il y fut nommé directeur du concert des amateurs au Wauxhall et y fit entendre avec succès son premier concerto ; mais ayant appris en 1825 que la place de premier violon du roi des Pays-Bas était devenue vacante par la mort de Gensse, il partit pour Bruxelles, y donna un brillant concert, et obtint, par la protection du prince de Chimay et de M. de Falck, ministre de l'instruction publique, la place qu'il sollicitait et celle de professeur à l'école royale de musique. Après les événements politiques qui changèrent le gouvernement de la Belgique, le Conservatoire royal de musique de Bruxelles fut institué, et M. Wéry y fut appelé comme professeur de violon. Il a formé de bons élèves, au premier rang desquels on remarque M. Singelée, premier violon solo du théâtre royal de Bruxelles, M. Dubois, qui s'est fait applaudir dans plusieurs concerts à Paris. Le plus remarquable des jeunes artistes formés par ce professeur est M. Collyns, aujourd'hui (1864) professeur de violon au Conservatoire royal de Bruxelles. M. Wéry a publié à Paris et à Bruxelles trois concertos pour violon et orchestre, une polonaise brillante, quatre rondeaux, quatorze airs variés, six romances et un nocturne à deux voix, cinquante variations sur la gamme pour violon seul, vingt exercices et douze études. Ces derniers ouvrages ont été adoptés pour l'enseignement aux Conservatoires de Paris et de Bruxelles. M. Wéry a en manuscrit trois concertos pour le violon, six airs variés, deux polonaises, une ouverture à grand orchestre, et un grand nombre d'études progressives pour le violon. Il a le titre de premier violon de la musique du roi des Belges. Cet artiste estimable a obtenu sa retraite de professeur au conservatoire en 1800.

WESLEY (Charles), neveu du célèbre John Wesley, chef des méthodistes, naquit à Bristol, le 11 décembre 1757. Dès l'âge le plus tendre, il montra de si heureuses dispositions pour la musique, qu'à trois ans, il jouait avec beaucoup de justesse un air sur le clavecin, en y ajoutant une bonne basse par instinct. A six ans, il commença l'étude de cet art ; plus tard, il alla à Londres et y devint élève de Boyce. Le premier ouvrage qu'il y publia, sous la direction de ce maître, fut un recueil de six concertos pour l'orgue. Bientôt après, il se fit connaître comme un des meilleurs organistes de l'Angleterre. Il publia, en 1784, un recueil de huit chansons anglaises qui furent bien reçues du public, et plus tard un concerto pour piano et orchestre, qui fut gravé chez Preston. Une antienne de sa composition se trouve dans l'*Harmonia sacra* de Page. Charles Wesley vivait encore à Londres en 1820, lorsque j'ai visité cette ville.

WESLEY (Samuel), frère du précédent et célèbre organiste anglais, naquit à Bristol, le 24 février 1766. A l'âge de six ans, il jouait déjà des sonates de piano avec tant d'intelligence et d'adresse qu'il excitait l'étonnement de tous les musiciens. Sans autre guide que son instinct et les ouvrages de quelques grands artistes, il s'instruisit dans la composition et écrivit fort jeune des pièces d'orgue et des antiennes. En 1778, il acheva l'oratorio de *Ruth*, quoiqu'il ne fût âgé que de douze ans, et quelques années après, il composa une messe qu'il dédia au pape Pie VI. Il en reçut une lettre de remercîments où l'on remarquait ce passage : *Gratum animum, quem ob acceptum munus in ipsum gerimus, paternis verbis nomine nostro explicabis, ac (si quando occasio tulerit) te comprobavimus.* A l'âge de dix-huit ans, Wesley fut nommé organiste de la chapelle royale, et il occupa cette place jusqu'à ses derniers jours. Habile improvisateur, il montrait un talent solide dans les fugues, qu'il traitait à la manière de Hændel. Il était âgé d'environ quarante ans lorsqu'il sortit pour la première fois de son pays, et voyagea en France, en Allemagne et en Italie. De retour à Londres, il y eut le titre d'inspecteur de la musique de plusieurs églises. Cet artiste distingué est mort à Londres, le 11 octobre 1837, à l'âge de soixante et onze ans. Ses productions principales consistent en quelques antiennes, deux œuvres de sonates pour piano, des duos à quatre mains pour le même instrument, douze pièces d'orgue publiées à Londres, chez Clementi, et réimprimées à Leipsick, chez Hof-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

meister, et enfin trois pièces d'orgue faciles, chez les mêmes éditeurs.

WESSELIUS (Frédéric), *cantor* à l'école latine de l'ancienne ville impériale de Schweinfurt, a publié, sous le voile de l'anonyme, un petit traité des éléments de la musique. Cet ouvrage a pour titre: *Principia musica, oder gründlicher Unterricht zur musicalischen Wissenschafft, für die lateinischen Schul-Jugend, in der kayserlichen Freyen-Reichs-Stadt Schweinfurt* (Principes de musique, ou instruction élémentaire pour la science musicale, etc.); Nuremberg, M. Endters, 1720, in-4° oblong.

WESSELY (Jean), violoniste et compositeur, naquit en Bohême dans l'année 1762. Son oncle, bénédictin d'un couvent de Prague et virtuose sur le violon, fut son maître pour cet instrument. Devenu habile exécutant, et compositeur agréable dans le style de Pleyel, il fut attaché, en 1797, à l'orchestre du théâtre d'Altona, puis occupa la place de premier violon à celui du théâtre de Cassel. En 1800, il entra au service du duc de Bernbourg, à Ballenstadt, en qualité de maître de concerts. On ignore l'époque de la mort de cet artiste, dont on a gravé les ouvrages suivants : 1° Thème varié pour cor et violon avec orchestre, op. 15; Brunswick, Spehr. 2° Deux quatuors pour deux violons, alto et base, op 2, Vienne, Artaria, 1788. 3° Trois *idem*, op. 4, Leipsick, Hofmeister. 4° Trois *idem*, op. 8, Offenbach, André; 5° Trois *idem*, op. 9, *ibid*. 6° Trois *idem*, op. 10, *ibid*. 1798. 7° Trois trios pour violon, alto et basse, op. 17, Brunswick, Spehr, 1804. 8° Trois quatuors pour clarinette, violon, alto et basse, op. 19, Offenbach, André. 9° Variations pour cor et orchestre sur l'air de Mozart *La vie est un voyage*, op. 14, Brunswick, Spehr. 10° Huit variations pour clarinette et orchestre sur un air allemand, à Cassel. 11° Poëme apologétique du docteur Lenhard de Quedlinbourg, mis en musique, Leipsick, Breitkopf, 1804. Wessely a mis aussi en musique les opéras 1° *La Demande et la Réponse*. 2° *Le Chasseur tyrolien;* ces ouvrages sont restés en manuscrit.

WESSELY (Bernard), naquit, de parents juifs, à Berlin, le 1er septembre 1768 et non en 1767, comme il a été dit dans la première édition de cette Biographie, d'après Gerber; il y étudia la musique sous la direction de Kirnberger, de Fasch et de Schulz. Sur la recommandation de Ramler et de Engel, il obtint, en 1788, la direction de la musique du théâtre national de Berlin. Huit ans après, le prince Henri de Prusse l'établit à Reinsberg, en qualité de son maître de chapelle. Après la mort de ce prince, en 1802, Wessely entra comme secrétaire des dépêches à la chambre de l'électorat de la marche de Brandebourg, à Berlin. En 1809, il fut envoyé à Potsdam, dans une position analogue. Il y établit, en 1814, une société musicale, dont il conserva la direction jusqu'à sa mort, arrivée le 11 juillet 1820. En 1789, il avait donné, au théâtre national de cette ville, *Psyché*, grand opéra qui avait eu peu de succès ; depuis lors, il écrivit pour le théâtre de Rheinsberg *Louis IX en Egypte*, opéra français de Guillard, et un deuxième ouvrage intitulé *L'Ogre*, représenté à Rheinsberg, en 1798. On a gravé de sa composition : 1° *Mozarts Urne* (l'Urne de Mozart), cantate avec piano, Berlin, 1791. 2° Douze poëmes de Matthison mis en musique, *ibid.*, 1793. 3° *God save the King*, varié pour le piano; *ibid.*, 1796. 4° Air de danse d'*Armide* varié pour le piano. Hambourg, 1799. Wessely a écrit aussi des ouvertures et des entr'actes pour des drames joués au théâtre National de Berlin, en 1794 et 1796, trois quatuors pour deux violons, alto et violoncelle, publiés à Berlin, en 1790 ; une cantate funèbre pour la mort du prince Henri de Prusse, exécutée dans l'église de la garnison, en 1802, enfin, la musique du ballet *Die Wahl des Helden*, représenté au théâtre national de Berlin, le 3 août 1788. Comme écrivain, il s'est fait connaître par une comparaison des styles de Gluck et de Mozart, insérée dans les Archives du temps (*Archiv. der Zeit;* Berlin, 1795, pp. 435-440), et par des observations critiques sur diverses parties de la musique, dans la *Gazette musicale* de Leipsick (tome II, pages 194, 209, 225, 241, et 542.)

WEST (Benjamin), ecclésiastique anglais, né à Northampton, au commencement du dix-huitième siècle, était amateur de musique et s'est fait connaître par une œuvre intitulée : *Sacro concerto, or the voice of melody, containing an introduction to the ground of Music; also forty-one psalm-tunes, and ten anthems*, etc. (Concert sacré, ou la voix de la mélodie, contenant une introduction aux principes de la musique, ainsi que quarante et une mélodies de psaumes et dix antiennes), Londres, 1750, in-8°.

WESTBLAD (Tobie), savant suédois, né dans les premières années du dix-huitième siècle, d'une famille israélite, est auteur d'une dissertation intitulée : *De triade harmonica;* Upsal, 1727, in-12° de cinquante-sept pages.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Westblad était étudiant à l'université d'Upsal lorsqu'il publia cet écrit.

WESTENHOLZ (Charles-Auguste-Frédéric), né à Lunebourg, en 1756, reçut des leçons de chant et de composition de Kunzen (*voyez* ce nom), et fut élève de Vorziska, pour le violoncelle. Le duc de Mecklembourg-Schwerin l'ayant choisi pour son maître de chapelle, il alla s'établir à Ludwigslust et y passa le reste de ses jours. Il mourut le 24 janvier 1789, à l'âge de cinquante-trois ans. Westenholz fut un musicien de mérite qui écrivait bien dans le style sérieux. Il a beaucoup composé pour l'église. Parmi ses productions, on cite les oratorios : 1° *Die Auferstehung Christi* (La Résurrection du Christ, en 1777). 2° *Die Vorsehung* (La solennisation), 1777. 3° *Die Vertrauen auf Gott* (La confiance en Dieu), 1787. Il a composé aussi beaucoup de psaumes, de Passions et de musique pour les fêtes de Pâques. On a gravé sa cantate des Bergers à la crèche de Bethléem, à quatre voix et orchestre en partition, à Leipsick, chez Hartknock, et une fugue pour l'orgue.

WESTENHOLZ (Éléonore-Sophie-Marie), femme du précédent, dont le nom de famille était *Fritscher*, entra au service de la cour de Mecklembourg-Schwerin, en 1782, et mourut dans les premières années de ce siècle. Elle était non-seulement cantatrice, mais virtuose sur le clavecin, dans la manière de Bach, et habile sur l'harmonica. On a gravé de sa composition un *Rondo alla polacca*, pour le piano, à Berlin, chez Schlesinger.

WESTENHOLZ (Frédéric), fils des précédents, né à Ludwigslust vers 1782, apprit la musique dès son enfance, sous la direction de sa mère. Il apprit aussi à jouer de plusieurs instruments à vent, particulièrement du hautbois, et fut attaché à la musique du roi de Prusse. A diverses époques, il voyagea en Allemagne pour donner des concerts, et se fit entendre avec succès à Munich et à Vienne. On a gravé de sa composition : 1° Symphonie concertante pour flûte et hautbois, op. 6, Berlin, Schlesinger. 2° Symphonie concertante pour hautbois et basson, op. 7, *ibid.* 3°. Quelques thèmes variés pour le piano. 4° Des polonaises et danses pour le même instrument. 5° Des chansons allemandes. 6 Deux duos pour violon et alto, *ibid.* 7° Des divertissements pour flûte et guitare, numéros un à quatre. Westenholz mourut à Berlin, le 12 mars 1840. Il eut un frère (Wilhelm-Franz) qui fut bassoniste de la chapelle royale à Berlin, depuis 1813 jusqu'en 1824, et qui mourut en 1850.

WESTERHOFF (C.-W.), maître de concert et violoniste attaché à la chapelle de Buckebourg, vécut vers la fin du dix-huitième siècle. Au nombre des ouvrages de sa composition, on remarque : 1° Trios pour deux violons et basse, op. 1, liv. I et II, Amsterdam, Schmitt, 1793. 2° Concerto pour clarinette et orchestre, op. 5, Brunswick, 1798. 3° Concerto pour flûte et orchestre, op. 6, *ibid.*, 1799. 4° Concerto pour clarinette et orchestre, op. 7, *ibid.* 5° Duos pour violon et alto, op. 8, liv I et II, Leipsick, Joachim. Westerhoff a laissé en manuscrit une musique funèbre pour la mort du prince de Buckebourg, composée en 1799. Il est mort à Buckebourg, en 1807.

WESTMORELAND (John-Jane, comte DE), né à Londres, le 3 février 1784, fut connu d'abord sous le nom de *lord Burghersh*, et ne prit celui de *comte de Westmoreland* qu'après la mort de son père, auquel il succéda comme pair d'Angleterre. Pendant qu'il faisait ses études au collége de la Trinité, à l'université de Cambridge, il reçut des leçons de musique du docteur Hague, professeur de cette université. Après qu'il eut terminé ses études, Lord Burghersh visita l'Allemagne et prit des leçons de violon de Ziedler, à Berlin, et de Mayseder, à Vienne. Entré au service militaire, il fut envoyé en Sicile, et pendant un séjour d'une année à Messine, il étudia la composition sous la direction de Platoni, bon maître de contrepoint. Employé ensuite dans l'armée anglaise qui fit les campagnes de Portugal et d'Espagne; pendant les années 1809 à 1812, il continua ses études de composition à Lisbonne, chez Marc Portogallo, et de retour à Londres, il reçut encore des leçons de Kollman et de Bianchi. En 1813 et 1814, il servit comme volontaire dans l'armée prussienne pendant les campagnes d'Allemagne et de France. Envoyé en Italie, en 1815, il y prit part, comme lieutenant général, aux événements militaires de la conquête de Naples, puis il fut envoyé à Florence comme ministre résident près de la cour de Toscane. Il occupa ce poste jusqu'en 1830. Après son retour en Angleterre, lord Burghersh reprit la haute administration de l'Académie royale de musique dont il avait été un des fondateurs. Devenu comte de Westmoreland, il fut envoyé à Berlin en qualité de ministre plénipotentiaire. Ayant obtenu sa retraite en 1855, il passa ses dernières années dans son château de Apthorpehouse et y mourut le 16 octobre 1859. Amateur passionné de musique, il a beaucoup écrit pour le théâtre,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

l'église, l'orchestre et la chambre. La liste de ses compositions publiées et inédites renferme les ouvrages suivants : 1° *Bajazet*, opéra en deux actes, représenté à Florence en 1821. Un choix de morceaux de cet opéra fut exécuté au théâtre de *Drury-Lane*, de Londres, en 1822. 2° *L'Eroe di Lancastre*, opéra sérieux en deux actes, représenté par les élèves de l'Académie royale de musique au théâtre de *Haymarket*, en 1826. 3° *Lo Scompiglio teatrale*, opéra bouffe en deux actes, représenté à Florence, en 1830, partition réduite pour le piano; Berlin, Schlesinger, 1846. 4° *Catarina, ossia L'Assedio di Belgrade*, opéra en deux actes, représenté au théâtre de Haymarket, par les élèves de l'Académie royale de musique, en 1830, partition réduite pour le piano; Londres, Cramer et Beale. 5° *Fedra*, opéra sérieux en deux actes, représenté à Florence, en 1828, partition réduite pour le piano; Berlin, Schlesinger, 1848. 6° *Il Torneo, idem*, représenté à Florence, en 1829, et au théâtre *St. James*, de Londres, en 1838, partition réduite pour le piano; Londres, Cramer et Beale, 1839. 7° *Il Ratto di Proserpina*, opérette en deux actes; partition réduite pour le piano; Berlin, Schlesinger, 1845. 8° Six cantates de Métastase, à voix seule et accompagnement de piano; Londres, Power, 1831. 9° Cantate tirée de *la Tempête*, de Shakespeare; *ibid.* 10° Messe solennelle pour voix seules, chœurs et orchestre, en partition pour le piano; Berlin, Schlesinger, 1840. 11° *Cathedral service*, à quatre voix et orgue; Londres, Lonsdale, 1841. 12° *Antienne, idem; ibid.* 13° Antienne, *idem*, tirée du trente-cinquième psaume; inédite. 14° *Magnificat* pour voix seules, chœur et orchestre, dédié à Cherubini; Paris, Zetter. 15° Hymnes à quatre voix, dédiées à Meyerbeer; Berlin, Ernest Kirzar. 16° *Requiem* à quatre voix et orgue, à la mémoire de Samuel Webbe (voyez ce nom); Londres, Welsh et Hawes. 17° Quatre madrigaux à quatre voix; Londres, Novello. 18° Quatre autres madrigaux, inédits. 19° Sept canzonets à voix seule et piano; Londres, Power. 20° Trois *Canzonette* italiennes, *idem*; Londres, Lonsdale. 21° Canzonettes détachées, *idem*, Londres, Power; Berlin, Schlesinger. 22° *Quartetto*, scènes, airs et duos italiens avec piano; Milan, Ricordi. 23° Symphonies à grand orchestre, numéros 1, 2, 3, réduites pour le piano par Litolff; Berlin, Schlesinger. 24° Beaucoup de quatuors, trios, duos, airs, scènes et cantates sur des paroles italiennes et anglaises, en manuscrit.

WESTPHAL (Jean-Christophe), éditeur de musique à Hambourg, mort dans cette ville, le 29 mars 1790, à l'âge d'environ soixante et douze ans, avait rassemblé un assortiment considérable de musique imprimée et manuscrite, dont il a publié un catalogue en 1782, 1 vol. in-8° de 287 pages, qui fut suivi de suppléments jusqu'en 1790.

WESTPHAL (Jean-Christophe), fils du précédent, né à Hambourg, le 1er avril 1773, a fait son éducation musicale sous la direction de Witthauer, Raumbach, Stegmann et Schwenke. En 1794, il alla étudier l'art de jouer de l'orgue près de Kittel, à Erfurt. Deux ans après, il retourna à Hambourg et s'y livra à l'enseignement de la musique. Il y fut attaché à l'orchestre du concert et à celui du théâtre en qualité de violoncelliste et de trompettiste. La place d'organiste de l'église de Saint-Nicolas lui a été donnée en 1803, et depuis il en a rempli les fonctions. Ses compositions les plus importantes sont : 1° Symphonie à grand orchestre; 2° Deux quintettes pour deux violons, deux altos et violoncelle; 3° Un quatuor pour piano, violon, alto et basse et quelques préludes pour l'orgue.

WESTPHAL (.....), frère du précédent, né à Hambourg en 1774, fut organiste de la cour de Mecklembourg, à Ludwigslust, et mourut dans cette ville en 1835. Admirateur passionné du génie de M. Ch.-Emm. Bach, il employa une partie de sa vie à recueillir ses œuvres, publiées et manuscrites, dont il a fait un catalogue thématique. J'en possède le manuscrit original. Westphal avait réuni une belle bibliothèque de littérature musicale et d'œuvres des grands maîtres, que j'ai acquise après sa mort.

WESTPHAL (Guillaume), organiste à l'église du Saint-Esprit, à Hanovre, actuellement (1865) vivant, n'est pas de la même famille que les précédents. Il a publié de sa composition : 1° Deux symphonies pour piano seul; Hanovre, Hahn; 2° Variations instructives pour le même instrument, *ibid.*; 3° Thème avec douze variations; Leipsick, Breitkopf et Hærtel; 4° Chansons allemandes avec accompagnement de piano Hanovre, Hahn. L'ouvrage le plus important de Westphal est un traité des éléments théoriques et pratiques d'harmonie et d'accompagnement, intitulé : *Theoretisch-Praktischer Leitfaden zur Erlernung des Generalbasses*; Hanovre, Hahn, 1812, in-4°.

WETTENGEL (Gustave-Adolphe), facteur d'instruments à archet à Neukirchen, près d'Adorf, dans le royaume de Saxe, est auteur du meilleur livre qui ait paru jusqu'à

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ce jour concernant la construction et la réparation des instruments à archet. Ce livre a pour titre : *Vollstændig theoretisch-praktisch Lehrbuch der Ausfertigung und Reparatur aller noch jetzt gebræuchl Gattungen von italienischen und deutschen Geigen* (Traité complet, théorique et pratique de la fabrication et de la réparation de toutes les espèces de violons italiens et allemands qui sont maintenant en usage) ; Ilmenau, Voigt, 1828, 1 vol. in-8° de 654 pages avec 16 planches.

WETTIG (Charles), compositeur et pianiste, né à Goslar en 1820, commença ses études musicales sous la direction de son père, puis les acheva à Leipsick, où il reçut des leçons d'harmonie et de composition chez Hauptmann et chez Mendelssohn. En 1855, il fut nommé maître de chapelle à Brünn. Il a fait imprimer des pièces pour le piano et des *Lieder* d'un bon style.

WETZEL (Jean-Gaspard), diacre et prédicateur à Rœmhild, dans le duché de Saxe-Meiningen, naquit à Meiningen, le 22 février 1691, et mourut à Rœmhild, le 6 août 1755, avec les titres de recteur et de prédicateur de la duchesse douairière de Saxe-Cobourg. Au nombre de ses ouvrages, on remarque celui qui a pour titre : *Hymnopœographia oder historische Lebensbeschreibung der berühmtesten Liederdichter* (Notices historiques des poëtes les plus célèbres qui ont écrit des cantiques) ; Herrnstadt, 1721-1728, 4 vol. in-8°. On y trouve beaucoup de notices sur les compositeurs de mélodies chorales.

WETZEL (Ferdinand-Guillaume), instituteur saxon et maître d'école à Weidmar, village de la régence de Mersebourg, actuellement vivant, s'est fait connaître par plusieurs ouvrages relatifs à l'enseignement primaire, particulièrement par un traité de la basse chiffrée pour l'accompagnement des mélodies chorales, intitulé : *Vollstændige Signaturenlehre;* Halle, Hendel, 1814, in-4°.

WETZKE (Jean-Philippe), *cantor* et directeur de musique à l'église paroissiale de Wittenberg, naquit en 1705, à Gottleuba, près de Pirna. Fils d'un tailleur, il fut d'abord destiné à suivre la profession de son père ; mais plus tard, il alla commencer ses études à l'école de Pirna, puis à l'école de la Croix, à Dresde. Ce fut dans cette ville qu'il cultiva avec succès ses dispositions pour la musique, et qu'il forma son goût en écoutant les opéras des compositeurs dramatiques italiens. Après avoir suivi les cours de théologie de l'université de Wittenberg, il obtint, en 1735, les places de *cantor* et de directeur de musique à l'église paroissiale de cette ville, où il mourut en 1767. Il a laissé en manuscrit plusieurs années complètes de musique d'église, des Passions et des cantates spirituelles.

WEYRICH (F.-C.-A.), membre de la société des progrès de la civilisation en Silésie, résidant à Breslau, est auteur de deux opuscules relatifs à une langue musicale, dont l'idée paraît avoir été empruntée aux travaux de Sudre (*voyez* ce nom). Ces ouvrages ont pour titres : 1° *Die Instrumentalton-Sprechkunst oder Anleitung durch Instrumentaltœne alle Nachrichten in die Ferne zu geben, sowohl im Frieden als im Kriege, beim Civile und Militær, auf dem Lande und Meere* (L'art de parler par les sons des instruments, ou instruction pour donner de loin toute espèce d'avis par des notes instrumentales, etc.) ; Leipsick, A. Wienbrock, 1830, in-8° de 30 pages ; 2° *Die Privat-Telegraphie oder die Kunst sich ohne Boten-und Brief-Absendung und ohne persœnliche Zusammenkunst mit Allen über Alles in einer Entfernung von 1,000 bis 30,000 Schritten zu verstændigen* (La télégraphie particulière, ou l'art de correspondre sans messager, sans expédition de lettres et sans entrevue personnelle, etc.) ; *ibid.*, 1830, in-8°.

WEYSE (Christophe-Ernest-Frédéric), professeur de musique à Copenhague, est né à Altona, le 5 mars 1774. Son grand-père, alors *cantor* et recteur au lycée de cette ville, lui donna les premières leçons de musique ; son goût pour cet art fut contrarié par l'obligation de se livrer au commerce pendant plusieurs années. Devenu libre enfin de suivre son penchant, il alla s'établir à Copenhague, où Schültz lui fit un bon accueil et se chargea de terminer son éducation musicale. Le premier opéra de Weyse, intitulé : *Ludlams Hœhle* (La grotte de Ludlam), commença brillamment sa réputation de compositeur, et celui qu'il fit représenter en 1809, sous le titre de *Schlaftrunck* (La potion narcotique), lui fit obtenir une place dans la chapelle de la cour. Plus tard, il s'est particulièrement exercé avec succès dans la musique religieuse. Weyse est estimé en Allemagne comme musicien instruit et comme bon harmoniste. Parmi ses productions imprimées, on remarque : 1° Symphonie à grand orchestre (en *ut* mineur), op. 1 ; Copenhague, Lose ; 2° Ouverture de *Faruk, idem* ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel ; 3° Ouverture de *Ludlams*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Hœle, ibid. ; 4° Sonates pour piano seul, nos 1, 2, 3, 4 ; Copenhague, Lose ; 5e Allégro de bravoure pour le piano, dans les cahiers sept et seize du *Repertoire des clavecinistes* ; Zurich, Hug. Outre les opéras cités précédemment, Weyse a fait représenter, à Copenhague *Floribella*, en trois actes, *Une Aventure au Jardin du roi*, opéra-comique, et a composé une ouverture pour la tragédie de *Macbeth*. Il a publié un recueil qui a pour titre : *Halvtredsinstyve gamle Kampweise Melodier* (Cinquante anciens chants de bardes à voix seule avec accompagnement de piano) ; Copenhague, Lose. Il est mort à Copenhague le 4 octobre 1842, à l'âge de soixante-huit ans et quelques mois.

WHICHEL (Abel), organiste de l'église Saint-Edmond, à Londres, mort en 1745, a publié des exercices de clavecin composés d'allemandes, de courantes, de sarabandes, d'airs et de menuets.

WHISTLING (C.-F.), éditeur à Leipsick, né dans cette ville vers 1800, est le rédacteur d'un catalogue général et systématique de toute la musique publiée en Allemagne et dans le Nord de l'Europe, depuis environ 1780. Ce volume est intitulé : *Handbuch der musikalischen literatur oder allgemeines systematisch geordnetes Verzeichniss gedruckter Musicalien, auch musikalischen Schriften und Abbildungen mit Anzeige des Verleger und Preisse.* (Manuel de la littérature musicale, ou catalogue général et systématique de la musique imprimée, des écrits sur cet art et de portraits de musiciens avec les noms des éditeurs et les prix), deuxième édition ; Leipsick, 1828, très-grand in-8°. Un supplément, formant un second volume, a paru en 1842. Une troisième édition refondue a été publiée postérieurement : j'en ignore la date.

WHITE (Robert), compositeur anglais du seizième siècle, fut le prédécesseur de Bird et de Tallis. On ignore quelle fut sa position dans sa patrie, et le seul renseignement qu'on ait sur sa personne, c'est qu'il mourut en 1581. La bibliothèque du collége du Christ, à Oxford, renferme beaucoup de compositions de cet auteur, en manuscrit. Burney en a tiré une antienne à cinq voix qu'il a publiée dans le troisième volume de son Histoire de la musique (p. 67) ; c'est un morceau bien écrit et d'une bonne harmonie, dans l'ancienne tonalité. Cet écrivain possédait aussi une collection de fugues et intonations dans les huit tons de l'église, pour l'orgue : Ce recueil avait pour titre : *Mr. Robert White, his bitts of three parts songs, in score, with ditties,* 2 ; *without ditties,* 16.

WHYTHORNE (Thomas), musicien anglais, né en 1531, s'est fait connaître par des chansons anglaises à trois, quatre et cinq voix, intitulées : *Songes of three, fower, and fives voyces, composed and made by Thomas Whythorne, gentl. London, printed by John Daye,* 1571. On trouve au frontispice le portrait de l'auteur gravé sur bois, avec cette inscription : *Thom. Whythorne, Mus., ætatis* 40.

WICHEL (Georges), né le 2 février 1805, à Trosberg (Bavière), commença, à l'âge de sept ans, l'étude de la musique et du violon, puis apprit à jouer de tous les instruments chez le musicien de ville. Dans sa dix-huitième année, il se rendit à Munich pour y perfectionner son talent sur le violon. Il y fut employé comme violoniste dans l'orchestre d'un théâtre de second ordre. A l'âge de 20 ans, il se livra à l'étude de la composition et commença à se faire connaître par les danses et les marches qu'il publia. En 1826, il entra comme premier violon dans la chapelle du prince de Hohenzollern-Hechingen. Après quelques années, il fut nommé directeur de musique à Hechingen, puis il y établit une école pour l'enseignement du chant et y dirigea une société chorale. En 1852, Wichel fut appelé à Lœwenberg (Silésie), en qualité de directeur de musique d'église : en 1858, il eut le titre de directeur royal de musique de Prusse. Il a fait plusieurs voyages en Allemagne et s'y est fait connaître avantageusement comme violoniste et comme compositeur. Ses ouvrages publiés consistent en solos de concert pour le violon, un quatuor pour des instruments à cordes, des fantaisies pour violon et piano, une grande quantité de morceaux d'étude pour le violon, publiés à Offenbach, chez André, des trios faciles pour les instruments à cordes, des duos pour deux violons et pour violon et violoncelle, des *Lieder* à voix seule avec piano, des chants pour quatre voix d'hommes, des exercices de chant pour les écoles, des danses et des marches. Wichel a en manuscrit des oratorios et des cantates, *Aladin*, grand opéra, des messes, des psaumes, des symphonies, des ouvertures et des concertos pour plusieurs instruments.

WICHEL (Rodolphe), fils du précédent, né à Hechingen, le 7 novembre 1832, se livra dès ses premières années à l'étude du violon, sous la direction de son père, et fut en état de remplir, par intérim, une place d'organiste à Seiss, près de Reutlingen, à l'âge de seize ans.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

En 1852, il succéda à son père dans les places de directeur de la société chorale et de la musique d'église, à Hechingen. Ayant été appelé, en qualité de violoniste, à Lœwenberg, quelque temps après, il y fut enlevé, à vingt-cinq ans, par une maladie aiguë, le 10 janvier 1858. Quelques unes de ses compositions ont été publiées à Breslau.

WICHMANN (Hermann), né à Berlin, le 24 octobre 1824, est fils du célèbre sculpteur Louis Wichmann. Il fit ses humanités au gymnase Frédéric-Guillaume et y commença l'étude de la musique. Plus tard, il entra à l'Académie royale des beaux-arts, où il suivit les cours de Rugenhagen et de Wilhelm Bach. Un morceau de piano de sa composition fut couronné dans cette institution, en 1842. Après sa sortie de l'Académie, il acheva de s'instruire dans la composition par les leçons de Taubert, de Mendelssohn et de Spohr. Le mauvais état de sa santé l'obligea d'aller ensuite en Italie, où il fit un séjour de huit années, pendant lequel il composa des psaumes, des symphonies, des quatuors pour deux violons, alto et basse, des trios pour piano, violon et violoncelle, des sonates de piano et des *Lieder* qui ont été chantés par Jenny Lind. De retour en Allemagne, il fut nommé directeur de la société musicale de Bichfeld ; mais il y resta peu de temps et retourna à Berlin, où il a publié quelques-uns de ses ouvrages, particulièrement un grand nombre de *Lieder*. Parmi sa musique instrumentale mise au jour, on remarque : 1° Sonate pour piano, op. 1, Berlin, Trautwein (Bahn). 2° Nocturne, étude et mazurka, *idem*, op. 2 ; *ibid.* 3° Quatuor pour deux violons, alto et violoncelle (en *la* mineur), op. 6 ; *ibid.*, 1845. Trio pour piano, violon et violoncelle (en *mi* bémol), op. 10 ; *ibid.* 5° Quatre mazurkas pour piano, op. 8 ; *ibid.* 1846. 6° Quatuor pour deux violons, alto et violoncelle (en *mi* mineur), op. 12, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 7° Sonate pour piano et violon, op. 16 ; Berlin, Trautwein (Bahn). 8° Quatuor pour deux violons, alto et violoncelle, op. 17 ; Berlin, Bote et Bock, 1852. 9° *idem*, op. 19 ; Leipsick, Kistner.

WIDDER (Frédéric-Adam), professeur de philosophie à Groningue, naquit à Oppenheim, le 15 janvier 1721, et mourut à Groningue le 26 février 1787. Au nombre de ses dissertations académiques, on trouve celle qui a pour titre : *Dissertatio de affectibus ope musices excitandis, augendis et moderandis*, Groningue, 1751, in-4°.

WIDEMANN (Samuel), né à Augsbourg, le 9 octobre 1691, fit ses études de théologie à Helmstadt, puis retourna dans sa ville natale, où il fut nommé pasteur de l'église Saint-Ulrie, et mourut en 1757. Il a fait imprimer une thèse, *De musarum et musices harmonia*; Augsbourg, 1712, in-4°.

WIDEMANN (Carl), virtuose sur le basson et compositeur, est né en 1790 à Herzberg, dans le Hanovre. Son père, musicien de la ville, lui donna les premières leçons de musique et de basson : ses progrès sur cet instrument furent rapides. En 1810, il obtint un emploi dans le corps de musiciens mineurs de Clausthal. Deux ans après, il fit en Allemagne un voyage qui le fit connaître comme un des plus habiles bassonistes de son temps. Arrivé à Stockholm, où il donna un concert, il obtint immédiatement après une place dans la chapelle royale. Widemann est considéré comme le premier bassoniste de la Suède, et un des plus habiles de l'Allemagne. Il a publié, à Stockholm, plusieurs morceaux de sa composition pour le basson.

WIDERKEHR (Jacques-Chrétien-Michel), né à Strasbourg, le 18 avril 1739, apprit à jouer, dans sa jeunesse, de plusieurs instruments, particulièrement du violoncelle et du basson. Plus tard, Richter fut son maître de composition. Arrivé à Paris, en 1783, il y fut admis comme violoncelliste au Concert spirituel et aux célèbres concerts de la Loge Olympique. En 1790, il accepta la place de second basson au nouveau *Théâtre comique et lyrique* du boulevard Saint-Martin. Au commencement de l'an VI (1797), il entra à l'orchestre de l'Opéra, en qualité de trombiniste ; mais il se retira bientôt de cette position. Nommé professeur de solfége au Conservatoire, à l'époque de la formation de cette école, il fut compris dans la réforme de 1802, et depuis lors il vécut dans la retraite, se livrant à l'enseignement et jouissant de l'aisance qu'il avait acquise par ses travaux. Cet artiste estimable est mort à Paris, au mois d'avril 1823, à l'âge de soixante-quatre ans. Compositeur de mérite pour la musique instrumentale, il a obtenu de brillants succès par ses symphonies concertantes pour plusieurs instruments à vent ; ses ouvrages et ceux de Devienne furent longtemps ce qu'on connut de mieux en France pour ce genre de pièces. Voici la liste des productions de Widerkehr : 1° Deux symphonies à grand orchestre, qui furent exécutées aux concerts du Théâtre Feydeau et à ceux de la rue de Cléry ; elles n'ont point été gravées. 2° Symphonies concertantes pour clarinette et basson, nu-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

méros 1 et 2, Paris, Pleyel. 3° *Idem*, pour cor et basson, numéro 3, *ibid.* 4° *Idem*, pour flûte, hautbois, clarinette, cor, deux bassons et violoncelle, numéro 4, Paris, Janet et Cotelle. 5° *Idem*, pour cor et basson, numéro 5, Paris, Sieber. 6° *Idem*, pour hautbois et basson, numéro 6, *ibid.* 7° *Idem*, pour clarinette, flûte et basson, numéro 7, Paris, Érard. 8° *Idem*, pour piano et clarinette, numéro 8, *ibid.* 9° *Idem*, pour deux cors, numéro 9, Paris, Schlesinger. 10° *Idem*, pour cor et basson, numéro 10, *ibid.* 11° *Idem*, pour hautbois et basson, numéro 11, *ibid.* 12° *Idem*, pour clarinette ou hautbois et basson, numéro 12, *ibid.* 13° Quintettes pour deux violons, deux altos et violoncelle, numéros 1 et 2, Paris, Janet. 14° Trois quatuors pour deux violons, alto et violoncelle, op. 6, Paris, Sieber. 15° Trois *idem*, livre II, Paris, Pleyel. 16° Quatre *idem*, livre III, Paris, A. Petit. 17° Trois trios pour flûte, clarinette et basson, op. 12, Paris, Gaveaux. 18° Six quintettes pour piano, flûte, clarinette, cor et basson, Paris, Janet. 19° Six sonates pour piano, violon et violoncelle, livres I et II, Paris, Leduc. 20° Trois sonates pour piano et violon, livre I, Paris, Janet. 21° Trois *idem*, livre II, Paris, Érard. 22° Deux pots-pourris pour piano. Paris, madame Duhan. 23° Deux recueils de romances avec accompagnement de piano, Paris, Naderman.

WIDMANN (Érasme), né à Halle, en Saxe, dans la seconde moitié du seizième siècle, fut d'abord *cantor* et organiste à Rothenbourg-sur-la-Tauber, puis il obtint la place de maître de chapelle du comte de Hohenlohe, à Weckerheim. On a sous son nom un traité élémentaire de musique intitulé : ***Musicæ præcepta latino germanica. Noribergæ***, 1615, in-8° de six feuilles. Widmann a publié aussi de sa composition un recueil de pièces instrumentales à cinq parties, sous ce titre : ***Musikalische Kurtzweil, in Canzonen, Intraden, Balleten und Couranten für 4 und 5 Instrumenten*** (Amusements musicaux composés de chansons, entrées, ballets et courantes à quatre et cinq instruments), première partie, Nuremberg, 1618, in-4°; deuxième partie, *ibid.*, 1625, in-4°.

WIECK (Josephine-Clara); voyez **SCHUMANN** (madame).

WIEDALLER (le P. Candide), dominicain bavarois au couvent de Landshut, mourut dans cette ville, le 11 décembre 1800, à l'âge de soixante et onze ans. Organiste de son couvent, il fut aussi compositeur et laissa, à sa mort, plusieurs messes connues et estimées en Bavière. Il possédait des connaissances étendues dans la facture des orgues, et c'est sous sa direction que fut construit l'orgue de son église.

WIEDEBEIN (Théophile), maître de chapelle à Brunswick, est né à Eilenstadt, près de Ratherstadt, en 1779. Dès son enfance, il se livra à l'étude de la musique sous la direction d'un maître obscur, à Magdebourg, puis il devint élève de Schwanenberg, maître de chapelle à Brunswick. Devenu habile pianiste et organiste instruit, il se fixa dans cette ville en qualité de professeur de piano, et se fit connaître par de petites compositions pour cet instrument. Ayant été nommé organiste de l'église des Frères-Mineurs, en 1809, cette amélioration dans sa position lui permit d'écrire des ouvrages plus importants, tels que motets, chœurs, mélodies, chorals variés pour l'orgue, cantates, etc. En 1820, il partit pour l'Italie, y fit un séjour de deux années, puis retourna à Brunswick, où il fit entendre son oratorio intitulé : *La Délivrance*. Le mérite de cet ouvrage le fit choisir, en 1822, pour remplir la place de maître de chapelle de l'église principale. Depuis cette époque, Wiedebein a continué de travailler activement dans cette situation paisible et modeste. On a gravé de sa composition : 1° *L'Hommage*, ouverture à grand orchestre pour l'avénement du duc Charles de Brunswick; Brunswick, Herrig. 2° Rondeau sur un thème de *l'Arbore di Diana* pour piano, op. 7; Leipsick, Peters. 3° Thème varié pour piano, op. 4; Brunswick, Spehr. 4° Air allemand varié, op. 5; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 5° Chansons allemandes avec accompagnement de piano; Brunswick, Herrig.

WIEDEBURG (Michel-Jean-Frédéric), organiste à l'église luthérienne de Norden, en Ostfrise, naquit à Halle, en Saxe, vers 1735, et mourut à Norden, dans les dernières années du dix-huitième siècle. On a de lui un grand traité de l'art de jouer du clavecin ou de l'orgue, dont la première partie est intitulée : ***Der sich selbst informirende Clavierspieler, oder deutlicher und leichter Unterricht zur Selbst-Information im Clavierspielen***, etc. (Le claveciniste instruit par lui-même, ou instruction claire et facile pour apprendre soi-même à jouer du piano, etc.), Halle et Leipsick, 1765, un vol. in-4° de deux cent vingt-six pages. La deuxième partie, contenant un traité d'harmonie et d'accompagnement pratique appliqué aux mélodies chorales, a paru à Halle, en 1767,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

en un vol. in-4° de cinq cent trente-deux pages. Dans la troisième partie (Halle, 1775, un vol. in-4° de neuf cent douze pages), Wiedeburg donne la suite du traité d'harmonie, et entre dans de grands développements sur l'usage des dissonances, de la basse chiffrée, sur la tonalité, la mélodie, les cadences, l'art de varier les chorals et de faire les préludes et fantaisies. En 1778, il publia, comme supplément à ce grand ouvrage, un recueil de quarante-huit préludes pour l'orgue ou le clavecin, sous ce titre : *Vermehrter praktischer Beytræg zum sich selbst informirenden Clavierspieler, oder Præludia für Orgel und Clavier*, etc., Halle, un vol. in-4° oblong de cent quarante-neuf pages. Wiedeburg a aussi publié un jeu de cartes musicales pour la composition de petites pièces de musique par les combinaisons de phrases toutes faites, sous ce titre : *Musikal. Kartenspiel, wobei man allezeit ein Musikal. Stück gewinnt*, Aurich, Winter, 1788, in-8°.

WIEDEMANN (Jean-Ernest), directeur de musique et professeur de chant à l'école des cadets, à Potsdam, né le 28 mars 1797 à Hohengiersdorf, près de Grotkau (Silésie); reçut les premières leçons de latin et de musique du maître d'école de l'endroit. A dix-sept ans, il entra au séminaire normal et catholique de Breslau. Schnabel (*voyez* ce nom), maître de chapelle de la cathédrale, y fut son professeur de composition. Ses progrès, sous la direction de ce maître et de l'excellent organiste Berner (*voyez* ce nom), furent rapides. Le 10 avril 1818, il obtint les places d'organiste à l'église catholique de Potsdam et de professeur à l'école de cette ville. Depuis lors, il a écrit beaucoup de musique solennelle pour les jours de fête. Il fonda, à Potsdam, en 1832, une société de chant dont il fut directeur. Dans la même année, il fut nommé professeur de chant à l'école des cadets: il occupait encore cette place en 1860. En 1830, Wiedemann avait établi une école d'enseignement mutuel de la musique, suivant le système appelé alors *à la Lancastre*. Cette institution subsista jusqu'en 1845 et produisit de bons élèves, parmi lesquels on compte Ferdinand Wendel, à Potsdam, Charles Strekert de Weimar, et Théodore Rode de Berlin. Pendant les années 1832, 1835 et 1836, il donna de grands concerts avec la société de chant qu'il dirigeait. Wiedemann donna sa démission des places d'organiste et de professeur de l'école de Potsdam le 1er août 1852; mais il conserva celle de professeur de l'école des cadets. Il a en manuscrit : 1° Messe solennelle (en *la* bémol) pour des voix solos, chœur et orchestre. 2° Messe (en *mi* bémol) pour quatre voix seules, chœur et orchestre. 3° *Te Deum* pour quatre voix seules, chœur et orchestre. 4° Messe (en *sol*) pour des voix solos, chœur, violons, alto, basse, deux cors et orgue. 5° Deux messes pour chœur à quatre voix et orgue. 6° Hymne (en *mi* bémol) pour voix solos, chœur et grand orchestre. 7° Des chants à plusieurs voix. 8° Des pièces de piano. On a publié de cet artiste. Hymne (en *si* bémol) pour quatre voix solos, chœur et orchestre ou piano, et des *Lieder* à voix seule; Potsdam, Tripeloury.

WIEDNER (Jean-Charles), directeur de musique et organiste de la nouvelle église de Leipsick, né vers 1724, mourut dans cette ville en 1774. Il a composé beaucoup de cantates d'église, de symphonies, et de concertos pour divers instruments, qui sont restés en manuscrit.

WIEGAND (Jean), professeur de chant au gymnase de Cassel, dans la Hesse, est né en 1789, à Frommershausen, village situé près de cette ville. En 1820, il a formé une société de chant qui est composée de cent cinquante membres et qui exécute souvent, au profit des pauvres, les ouvrages de Hændel et de Jean-Sébastien Bach. M. Wienand a publié, à Mayence, chez Schott, à Brunswick, chez Spehr, et à Bonn, chez Simrock, les ouvrages suivants : 1° Quatre chants pour soprano et ténor, avec accompagnement de piano. 2° Trois duos pour soprano et ténor, *idem*. 3° Six chants pour quatre voix d'hommes, première suite. 4° Six *idem*. 5° Six duos pour soprano et ténor. 6° Collection de chants pour plusieurs voix. 7° *La Résurrection de Jésus*, cantate. Il a en manuscrit beaucoup d'autres compositions, ainsi qu'un nouveau livre choral pour la Hesse électorale. On connaît aussi sous le nom de cet artiste trois écrits relatifs à la musique, publiés dans les dernières années sous ces titres : 1° *Ueber die Verbesserung des Kirchengesanges* (Sur les améliorations du chant d'église), brochure publiée par ordre du gouvernement de la Hesse. 2° *Ueber die Erfordernisse zu einem unsere Zeit entsprechenden Choralbuche* (Sur la nécessité d'un livre de chant choral conforme à notre époque). 3° *Entwurf zu der Gesangslehre, für Churfürstl. Gymnasium* (Projet d'une méthode de chant pour le gymnase électoral).

WIEGERS (Jean), directeur de musique et organiste à l'église principale de Kœnigsberg, est né le 27 septembre 1807 à Zossen,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

près de Berlin. Admis à l'Institut royal de musique de cette ville, il y a fait ses études de piano, d'orgue et de composition, sous la direction de Bernard Klein et de Guillaume Bach. Il n'était âgé que de dix-sept ans lorsqu'il a reçu sa nomination d'organiste à Kœnigsberg. Ses efforts pour les progrès de la musique d'église ont été récompensés, par la place de directeur de musique. Wiegers est fondateur et chef d'une académie de chant, et en même temps professeur aux écoles de la ville. On a gravé de sa composition : 1° Préludes d'orgue pour des chorals. 2° *Kleine Singschule für Anfænger im Singen nach Noten* (Petite méthode de chant pour les commençants, etc.); Berlin, Schrœder. 3° Quelques compositions pour le chant.

WIEGLEB (Jean-Christophe), bon facteur d'orgues de la Franconie, vers le milieu du dix-huitième siècle, a construit, en 1735, l'orgue de l'église collégiale d'Anspach, composé de quarante-huit jeux, trois claviers et pédale, et celui de la ville impériale de Windsheim, de trente jeux.

WIELAND (Christophe-Martin), un des plus illustres littérateurs allemands du dix-huitième siècle, naquit, le 5 septembre 1733, à Holzheim, près de Biberach en Souabe, et mourut à Weimar, le 20 janvier 1813. La vie de cet homme célèbre et l'analyse de ses ouvrages n'appartiennent pas à ce livre spécial; l'excellente notice de la *Biographie universelle* des frères Michaud ne laisse, d'ailleurs, rien à désirer à cet égard; Wieland n'est ici mentionné que pour le livre intéressant qu'il a écrit dans sa vieillesse sur la vie du flûtiste aveugle Dulon (*Dulon's des blinden Flœtenspielers Leben und Meinungen*, etc.; Zurich, Henri Gessner, 1807-1808, 2 vol. in-8°). Ce livre a été écrit sur les mémoires manuscrits de Dulon lui-même, et Wieland ne s'est nommé que comme éditeur au frontispice; c'est vraisemblablement ce qui a fait exclure *La vie et les opinions de Dulon* des éditions de ses œuvres publiées après sa mort. Wieland a donné beaucoup d'anecdotes musicales et de notices sur des musiciens célèbres dans son *Mercure allemand*, publié depuis 1773 jusqu'en 1810.

WIELE (Adolphe), maître de concerts à Hesse-Cassel et violoniste distingué, est né à Oldenbourg, le 18 juin 1794. Son père lui donna les première leçons de musique et de violon, et ses progrès sur cet instrument furent si rapides, qu'il put se faire entendre en public dans sa huitième année. Il alla ensuite prendre des leçons de Maucourt, à Brunswick, puis, après la réunion de la chapelle de cette ville à celle du royaume de Westphalie, il se rendit à Cassel, en 1807. Le roi Jérôme Napoléon l'envoya à Paris pour y suivre les cours du Conservatoire. Baillot devint son maître de violon, et, sous la direction de cet artiste célèbre, il obtint, en 1812, le second prix au concours, et le premier l'année suivante. En 1815, Wiele entra dans la chapelle royale de Stuttgard, en qualité de violon solo. Depuis 1819 jusqu'en 1821, il voyagea pour donner des concerts à Munich, Vienne, Leipsick, Berlin, Weimar et Cassel. Arrivé dans cette dernière ville, il y reçut un engagement pour la chapelle du prince électoral Guillaume II, qui le nomma plus tard maître de concerts. Cet habile violoniste a écrit de belles compositions pour son instrument, mais il n'a publié que celles-ci : 1° Polonaise pour violon et orchestre; Offenbach, André. 2° Thème varié, *idem*; Hanovre, Bachmann. 3° Variations pour violon et piano sur l'air allemand *An Alexis*, Leipsick, Peters. Wiele est mort à Cassel vers 1853.

WIELEN (J. VANDER), maître de chapelle de l'église Saint-Jacques à Gand, vécut vers le milieu du dix-septième siècle. Il s'est fait connaître comme compositeur par des motets pour la fête de Noël, intitulés : *Cantiones natalitiæ quatuor et quinque tam vocibus quam instrumentis decantandæ, auctore J. Vander Wielen, ecclesiæ parochialis S. Jacobi Gandavi musico-præfecto, etc;* Antwerpiæ, apud hæredes Petri Phalesii, etc, 1665, in-4°.

WIELHORSKY (Michel, comte), compositeur et noble protecteur des artistes qui ont visité la Russie, était grand échanson de la cour impériale. Il est mort à Moscou, le 9 septembre 1856. Je n'ai pas de renseignements sur les ouvrages du comte Wielhorsky.

WIENIAWSKI (Henri), virtuose violoniste, né le 10 juillet 1835, à Lublin (Pologne), est fils d'un médecin de cette ville. Il n'était âgé que de huit ans lorsque sa mère, sœur du pianiste compositeur Edouard Wolff (*voyez* ce nom), le conduisit à Paris. Frappé de ses dispositions extraordinaires pour le violon, M. Massart, professeur de cet instrument au Conservatoire de musique, le présenta au comité d'enseignement de cette institution, qui l'admit comme élève le 28 novembre 1843, après un concours d'examen. En sa qualité d'étranger, son admission fut soumise au ministre de l'intérieur, qui l'approuva par arrêté du 12 décembre de la même année. Imme-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

diatement placé dans la classe de M. Clavel, professeur adjoint de violon, il fit de si rapides progrès sous sa direction, qu'il n'y resta qu'une année et devint élève de M. Massart, le 4 décembre 1844. Continuant de développer ses prodigieuses facultés avec une rapidité inouïe, Henri Wieniawski obtint le premier prix de violon au concours de 1846, au moment où il venait d'accomplir sa onzième année. On se souvient encore au Conservatoire que cet enfant extraordinaire montra beaucoup de chagrin d'avoir obtenu si tôt cette distinction. Parti pour la Russie avec sa mère au commencement de 1848, il donna ses premiers concerts à Pétersbourg et à Moscou dans cette même année. De retour à Paris au commencement de 1849, il rentra au Conservatoire, le 11 avril suivant, pour y étudier l'harmonie dans la classe de Colet (*voyez* ce nom). Un accessit lui fut décerné pour cette partie de l'art au concours de 1850. Peu de temps après, il entreprit de nouveaux voyages en Pologne, en Russie, et quitta définitivement le Conservatoire. Sa réputation de virtuose commença dès lors. En 1853, je le rencontrai à Spa, où il donnait des concerts avec son frère (*voyez* la notice suivante). Il n'était alors âgé que de dix-huit ans, mais déjà sa merveilleuse dextérité faisait prévoir le haut degré de talent où il est parvenu dans les années suivantes. Après avoir parcouru plusieurs fois, à différentes époques, la Belgique, la Hollande, l'Allemagne, le nord de l'Europe et visité l'Angleterre, Henri Wieniawski, devenu le plus habile virtuose-violoniste de l'époque actuelle (1864), a été nommé premier violon solo de l'empereur de Russie. Chaque fois qu'il se fait entendre à Pétersbourg, il porte jusqu'à l'ivresse l'enthousiasme du public. Il a écrit pour son instrument diverses compositions qui ont été publiées; mais je n'en ai pas la liste.

WIENIAWSKI (Joseph), pianiste et compositeur, frère puîné du précédent, né à Lublin, le 23 mai 1837, fut conduit à Paris par sa mère à l'âge de 9 ans, et fut admis au Conservatoire le 1er mars 1847, sur la demande de son oncle, Edouard Wolff (*voyez* ce nom). Élève de Napoléon Alkan pour le solfége et de Zimmerman, puis de M. Marmontel, pour le piano, il obtint le second prix de cet instrument au concours de 1848. Les premiers prix de solfége et de piano lui furent décernés en 1849, à l'âge de 12 ans. Devenu alors élève de M. Le Couppey pour l'harmonie, il remporta le premier second prix de cette science en 1850. Parti alors pour la Russie avec son frère, il cessa de fréquenter cette institution. Pendant plusieurs années, les deux frères Wieniawski voyagèrent en Pologne, en Allemagne, en Belgique et en Hollande pour y donner des concerts; puis ils se séparèrent, et Joseph, après avoir suivi, pendant quelque temps, la carrière de virtuose-concertiste, retourna à Paris et s'y livra à l'enseignement ainsi qu'à la composition. Au nombre de ses ouvrages, on remarque un concerto de piano et orchestre qu'il a exécuté avec succès dans un concert du Conservatoire de Bruxelles, en 1863. Au moment où cette notice est écrite, Joseph Wieniawski se trouve à Moscou.

WIEPRECHT (Guillaume-Frédéric), directeur de musique des corps réunis de la garde royale de Prusse, musicien de la chambre et violoniste de la chapelle, est né le 10 août 1802, à Ascherleben. Son père, musicien de ville, lui enseigna à jouer de presque tous les instruments: mais le violon fut celui dont Wieprecht fit l'étude la plus persévérante. A l'âge de 17 ans, il quitta sa ville natale, qui lui offrait peu de ressources, et se rendit à Dresde, où le violoniste L. Haase lui donna des leçons de son instrument. Ce fut aussi à Dresde que Wieprecht commença l'étude de la composition. En 1820, il se rendit à Leipsick et entra comme violoniste à l'orchestre du théâtre et à celui des concerts du Gewandhaus. Il continua dans cette ville ses études de composition et écrivit quelques morceaux d'harmonie pour les instruments à vent et un concerto de violon. La clarinette et la trompette avaient été aussi les objets de ses études. En 1824, il entra comme violoniste dans la chapelle royale, à Berlin, et, le 2 décembre de la même année, un ordre du cabinet le nomma musicien de la chambre. Le mérite d'ensemble des corps de musique militaire de la garde royale fixa dès lors son attention; il écrivit des marches et d'autres compositions pour ce genre d'orchestre. Spontini, ayant entendu quelques-uns de ces morceaux, en parut satisfait et devint le protecteur de Wieprecht, qui s'occupa, vers la même époque, de l'amélioration des instruments de cuivre. Aidé par le facteur d'instruments, J.-G. Moritz, il mit au jour, en 1835, la *Bass-Tuba*, et fit en 1840, avec un autre facteur, nommé Skorra, le *Baryphon*, espèce de clarinette basse, et le *Piangendo*, en 1842. « Après 1845, dit » M. Wieprecht, dans son autobiographie pu» bliée par M. De Ledebur (1), je visitai, avec

(1) *Tonkünstler-Lexicon-Berlin's*, p. 613.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

» une mission du roi, les États méridionaux » de l'Allemagne, pour étudier les musiques » militaires, et j'écrivis, dans la *Gazette musicale* de Berlin, mes lettres de voyage sur » la musique populaire et militaire dans ces » pays. C'est de là que date ma polémique avec » le fabricant Adolphe Sax de Paris, *dont je* » *démasquai les fraudes!* » Je m'étonne que M. Wieprecht ait eu l'audace d'écrire ces lignes en 1861, alors que la plupart des personnes présentes à la lutte qui eut lieu à Coblence entre lui et M. Sax, dans les premiers jours d'octobre 1845, vivaient encore. Informé des accusations de plagiat que répandait contre lui M. Wieprecht, M. Sax lui porta un défi, qu'il fut obligé d'accepter. L'épreuve se fit dans l'appartement de Liszt, qui se trouvait alors dans cette ville, en présence de Fiorentino et de MM. Jules Janin et Arban. J'étais alors à Coblence, mais une excursion que je fis ce jour là à Ems ne me permit pas d'assister à la séance, dont j'appris les résultats dans la soirée. M. Wieprecht avait prétendu que la clarinette basse de M. Sax n'était qu'une imitation du *batyphon*, mauvais instrument dont on n'a pu rien faire; mais il n'avait jamais vu cette clarinette, dont M. Sax avait pris le brevet en 1838, et lorsqu'on la lui présenta, il ne sut comment s'y prendre pour en jouer. Alors M. Sax la lui fit entendre, en tira les plus beaux sons et fit éclater les applaudissements de l'auditoire. Comprenant combien il était compromis par cette comparaison, M. Wieprecht crut sauver sa dignité en joignant ses éloges à ceux des témoins de cette scène. Il espérait se tirer plus honorablement de l'épreuve des instruments de cuivre ; mais il ne connaissait pas davantage ceux de M. Sax, dont il avait parlé avec mépris. Arban déclara détestables ceux que M. Wieprecht présentait aux arbitres, et la supériorité de conception et de fabrication de ceux de M. Sax était si évidente, que son adversaire fut obligé de s'avouer vaincu.

A la demande de M. Wieprecht, il y eut le lendemain une réunion des musiques militaires des régiments en garnison à Coblence, devant lesquelles MM. Sax et Arban jouèrent les instruments du célèbre facteur de Paris. En apparence plein d'enthousiasme, M. Wieprecht disait aux chefs de ces musiques: *Voilà, messieurs, comme on doit jouer pour la perfection!* à quoi ces artistes répondirent: *Donnez-nous des instruments semblables, et nous en jouerons bien.*

Après ces épreuves décisives, M. Sax demanda que M. Wieprecht s'engageât à déclarer, dans les journaux de musique de l'Allemagne, la vérité sur ce qui venait de se passer ; mais Liszt fit l'observation que l'honneur de M. Wieprecht était tellement engagé dans cette circonstance, qu'on ne pouvait pas élever de doute sur la satisfaction qu'il donnerait à M. Sax. Cependant, de retour à Berlin, M. Wieprecht publia dans *la Gazette musicale* de cette ville une série d'articles calomnieux et mensongers contre celui par qui il avait été vaincu sous tous les rapports. Telle est la vérité sur cette affaire. Les rapports des jurys français, particulièrement de celui dont faisaient partie Halévy, Berlioz et Kastner, ont démontré, dans l'examen des instruments de Berlin, présentés par les adversaires de M. Sax, qu'ils n'ont de commun que les pistons avec ceux pour lesquels ce célèbre facteur a été breveté. Ce qui est faux, ce qui n'a plus besoin d'être discuté aujourd'hui, ce sont les assertions de M. Wieprecht, qui n'a pas même compris le but des inventions de Sax. Dix arrêts des cours d'appel et de la cour de cassation de France ont constaté la réalité et la propriété de ces inventions. Meyerbeer, qui estimait au plus haut la valeur des instruments de Sax, avait pris, peu de temps avant sa mort, la résolution de réinstrumenter en partie l'*Africaine*, pour y employer la famille des saxophones et les nouvelles inventions de ce facteur.

WIESE (Chrétien-Louis-Gustave), baron DE), né à Anspach, en 1732, fit ses études à l'Université d'Utrecht, puis voyagea en France, en Angleterre, et enfin retourna à Anspach, où il entra dans la maison militaire de la cour, en 1750. Sept ans après, il se rendit à Dresde, où il eut les titres de gentilhomme de la chambre, de chambellan et de surintendant de la cour. Il mourut dans cette position le 8 août 1800, à l'âge de soixante-huit ans. La théorie mathématique de la musique occupa spécialement les dernières années de sa vie; il y a introduit des idées originales qui n'ont peut-être pas été assez remarquées, parce que le style de ses ouvrages est obscur et même assez souvent ridicule. Voici les titres de ses productions : 1° *Anweisung nach einer mechanischen Behandlung das Klavier zu stimmen* (Instruction concernant un procédé mécanique pour accorder le clavecin), Dresde, Hilscher, 1790, in-4°. 2° *Versuch eines formularisch und tabellarisch vorgebildeten Leitfadens in Bezug auf die Quelle des harmonischen Tœnungsausflusses*, etc. (Essai d'un guide présenté dans des formules et tables pour con-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

naître la source des rapports harmoniques de tous les sons, etc.), Dresde, Hilscher, 1792, in-4° de trente-trois pages, sans nom d'auteur. 3° *Formularisches Handbuch für den ausübenden Stimmen der Tasteninstrumente* (Manuel de formules pour l'accordeur de profession des instruments à clavier), Dresde, Hilscher, 1792, in-4°. 4° *Der populæren Gemeinnützigkeit gewidmeter neu umgeformter Versuch über die logisch-mathematische Klangentheilungs, Stimmungs-und Temperatur-Lehre,* etc. (L'utilité générale et populaire, nouvel essai d'une théorie de la classification des sons, de leur accord et de leur tempérament, etc.), Dresde, veuve Gerlach, 1793. in-4° de vingt-trois pages. 5° *Discours analytique sur la cohérence imperturbable de l'unité du principe des trois premières parties intégrantes de la théorie musicale,* etc., Dresde, Walther, 1795, in-4° de trente-huit pages, avec cinq grands tableaux. Le style barbare de cet écrit le rend illisible. 6° *Ptolemæus und Zarlino, oder wahrer Gesichtskreis der haltbaren Universalitæten der Elementar-Tonlehre in den sowohl æltern als neuern Zeiten* (Ptolemée et Zarlino, ou véritable point de vue des principes universels de la science élémentaire du son, etc.), Dresde, Hilscher (sans date), in-4° de seize pages avec deux planches. Cet ouvrage, le meilleur de l'auteur, est intéressant par son sujet. 7° *Théorie de la division harmonique des cordes vibrantes.* Ce mémoire, dédié à l'électeur de Saxe, est resté en manuscrit.

WIESNER (Norbert), pianiste et compositeur allemand, vécut à Vienne, vers la fin du dix-huitième siècle. On a gravé de sa composition : 1° Petites sonates pour le clavecin, œuvres 1, 2, 3, 4, 5, Vienne, Eder. 2° Trois œuvres de variations sur des airs allemands, *ibid.*

WIETFELD (Hermann), facteur d'instruments à Burgdorf, était célèbre, au commencement du dix-huitième siècle, par les hautbois et bassons qui sortaient de ses ateliers.

WILBACK (Alphonse-Zoé-Charles-Renaud de), organiste de l'église Saint-Eugène, à Paris, et compositeur, est né le 3 juin 1829, à Montpellier (Hérault). Après avoir commencé l'étude de la musique dans sa ville natale, il se rendit à Paris et fut admis au Conservatoire de cette ville, le 14 juin 1842, comme élève de M. Benoist pour l'orgue, et d'Halévy pour la composition. En 1844, il obtint le premier prix d'orgue au concours, et, dans la même année, un des premiers grands prix de composition lui fut décerné par l'Académie des Beaux-Arts de l'Institut. Devenu pensionnaire du gouvernement à ce titre, il se rendit à Rome au mois d'octobre suivant. Après avoir séjourné en Italie et parcouru l'Allemagne, conformement au règlement qui concerne les compositeurs lauréats, M. de Wilback retourna à Paris et s'y fit connaître par quelques productions pour le piano. Le 4 septembre 1857, il a fait représenter au théâtre des *Bouffes-Parisiens* une opérette en un acte intitulé : *Au clair de la lune,* joli ouvrage qui obtint du succès. Le 10 avril 1858, il a donné au théâtre Lyrique *Almanzor,* opéra-comique en un acte. En 1855, il obtint la place d'organiste à l'église Saint-Eugène. Il occupe encore cette position (1864). M. de Wilback est un des meilleurs organistes de Paris. Parmi les ouvrages de musique instrumentale de cet artiste, on remarque : 1° Caprices-études pour le piano, op. 3; Paris, H. Lemoine. 2° Deux rondos *idem,* op. 4; *ibid.* 3° *Impressions d'Italie,* deux caprices *idem,* op. 5, *ibid.* 4° Fantaisie brillante *idem* sur la *Sonnambula,* op. 6; *ibid.* 5° Rondo espagnol *idem,* op. 7; *ibid.* 6° *Capri;* deux morceaux caractéristiques sous ce titre, op. 8; *ibid.* 7° Nocturne *idem,* op. 9; *ibid.* 8° Grande Valse brillante *idem,* op. 10; *ibid.*

WILBYE (Jean), musicien anglais, et maître de chant à Londres, a eu de la réputation à la fin du seizième siècle et au commencement du suivant. Il a publié de sa composition : 1° *Madrigals to three, four, five and six voices.* Premier livre; Londres, 1598. 2° *Idem,* deuxième livre, *ibid.*, 1600. Hawkins a extrait, du premier livre de ces madrigaux, le dixième (*Ladie when I behold*), à quatre voix, pour l'insérer dans le troisième volume de son Histoire de la musique (p. 388-393) : c'est un morceau remarquable pour le temps où il a été fait, à cause de son caractère mélodique et rhythmique.

WILCKE (Jean-Gaspard), bon ténor allemand, naquit à Weimar, le 7 février 1707. Pfeiffer, directeur de musique dans cette ville, ayant remarqué sa belle voix, lui enseigna les éléments de la musique et du chant. Contrarié par son père dans son goût pour cet art, il prit la fuite, se rendit à Osterode et de là au gymnase de Gœttingue, où il continua ses études. La réputation du théâtre de Hambourg lui fit naître le désir de visiter cette ville; mais n'y ayant pas trouvé d'emploi, il partit pour Moscou avec quatre autres chanteurs allemands. L'empereur de Russie les prit à son service, et Wilcke passa six années dans ce pays, sous les règnes de Catherine Ire, de Pierre II et de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

l'impératrice Anne. De retour en Allemagne, il entra au service du prince de Schwarzbourg, à Sondershausen, et y mourut le 25 février 1758, avec la réputation d'un chanteur habile.

WILD (François), un des meilleurs ténors allemands de l'époque actuelle, est né le 31 décembre 1792, à Niederhollabrunn, dans la basse Autriche. Les premières leçons de la musique lui furent données par le maître d'école de ce lieu. A l'âge de sept ans, il entra comme enfant de chœur au monastère de Closter-Neubourg, près de Vienne; quatre ans après, il fut admis dans la chapelle impériale pour y remplir les mêmes fonctions. Il y resta jusqu'à l'âge de dix-sept ans, et lorsque sa voix eut acquis le timbre d'un beau ténor, il obtint une place de choriste au théâtre de Léopoldstadt; mais il ne resta que quatre mois dans cette position; car Hummel, l'ayant entendu, fut si charmé de sa voix, qu'il lui accorda un engagement de chanteur solo dans la chapelle du prince Esterhazy, à Eisenstadt. La renommée que lui fit la beauté de son organe vocal s'étendit bientôt, et, en 1811, Wild obtint un emploi lucratif de premier ténor au théâtre sur-la-Vienne; mais deux ans après, il l'abandonna pour entrer de nouveau à l'opéra de la cour. La réunion du congrès européen à Vienne, en 1814, lui fournit l'occasion de se faire entendre devant les monarques qui s'y trouvaient, et d'augmenter sa célébrité. En 1816, il visita Berlin et y chanta dans trente-six représentations avec un succès dont il y avait peu d'exemples. Sa voix commençait à prendre dès lors le caractère du baryton. Les rôles où il brilla particulièrement sont ceux de Don Juan et d'Oreste, dans *Iphigénie en Tauride*. Le grand-duc de Hesse-Darmstadt le nomma, en 1817, chanteur de sa chambre et lui accorda un traitement considérable. Wild passa huit années dans cette situation, puis il se rendit à Paris, où il débuta sans succès au Théâtre Italien, parce que son ignorance de l'art du chant, sous le rapport de la vocalisation, ne pouvait être compensée par la beauté de sa voix près d'un public accoutumé à entendre les plus habiles chanteurs de l'Italie. De retour en Allemagne dans la même année, il chanta au théâtre de Cassel pendant cinq ans, puis il fut rappelé à Vienne en 1830. Depuis lors il y a chanté avec succès les principaux rôles des répertoires allemand et français. Wild est mort à Vienne, le 2 janvier 1860.

WILDERER (Jean-Hugues), second maître de chapelle et conseiller de la chambre de l'électeur Palatin, au commencement du dix-huitième siècle, a fait représenter, à Dusseldorf, en 1713, un grand opéra intitulé : *Amalasunta*, et a publié vers le même temps, à Amsterdam, un livre de motets à deux, trois et quatre voix avec deux violons et orgue.

WILDVOGEL (Chrétien), savant allemand, né vraisemblablement en Saxe, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, fit ses études à Jéna, et y fit imprimer une thèse intitulée : *De cantibus angelicis ad cant. IV. consecr. dist. I. Programma inaugurale. Jenæ, Literis Mullerianis*, 1699, in-4° de 16 pages. Devenu docteur en droit, il obtint successivement les titres de conseiller privé de la cour de Saxe, à Eisenach, de professeur à l'université de Jéna, et d'assesseur du tribunal de la même ville. En qualité de professeur, il a présidé à la discussion de la thèse intéressante soutenue par un étudiant de l'université de Jéna, nommé *Gantzland* (*voyez* ce nom), et qui a été publiée sous le titre de *Dissertatio inauguralis juridica de buccinatoribus eorumque jure*, Jéna 1711, in-4° de 32 pages. Il a été fait une deuxième édition de cette dissertation à Torgau, 1740, in-4° de 32 pages.

WILHELM, en latin **WILHELMUS**, moine augustin, au couvent de Hirschau, en Bavière, fut élevé à la dignité d'abbé de son monastère, en 1068. Il a écrit un traité *De Musica*, que l'abbé Gerbert a inséré dans ses *Scriptores ecclesiastici de Musica sacra potissimum* (tome II, pages 154-182). Wilhelm traite savamment de la constitution des tons du plain-chant dans cet ouvrage. Il est remarquable qu'il ne dit pas un mot de la méthode de solmisation par les muances, faussement attribuée à Guido d'Arezzo, quoiqu'il fasse une analyse des opinions de ce moine concernant la tonalité; d'où l'on peut conclure que cette méthode n'était pas encore en usage de son temps.

WILHEM (Guillaume-Louis **BOCQUILLON**, dit); *voyez* **BOCQUILLON**.

WILISCH (Chrétien-Frédéric), docteur en théologie et recteur à Annaberg, naquit à Liebstadt, près de Dresde, le 21 septembre 1684, et mourut à Freyberg, le 2 janvier 1759, avec le titre de surintendant. Au nombre de ses ouvrages, on remarque deux dissertations relatives à l'histoire de la musique; elles ont pour titres : 1° *De celebrioribus musicorum solidiori doctrina illustrium exemplis, loco alicujus propemptici. Annabergæ*, 1710, in-4°. 2° *Oratio de prima curandæ et chori*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

symphoniaci institutione, Freyberg, 1733, in-8°.

WILISCH (Chrétien-Gothald), fils du précédent, naquit à Annaberg, et mourut en 1773 à Freyberg, où il était magister et prédicateur de l'église Saint-Nicolas. On a de lui une dissertation sur les trombones et sur les tambours dont les Hébreux faisaient usage, tant dans le service divin qu'à la guerre et dans la vie civile. En voici le titre : *Von de Posaunen und Trommeln und deren Gebrauch, sowohl bei dem œffentlichen Gottesdienst, als auch in Kriegslœuften, und bei dem Policeywesen des Volks Israel, in einiges Licht zur Erkenntniss gesetzt*, Leipsick, 1760, in-4° de 56 pages.

WILKE (Chrétien-Frédéric-Gottlieb), organiste, compositeur et écrivain sur la musique, est né à Spandau, le 13 mars 1769. Son père, instituteur à l'école de cette ville, lui donna les premières leçons de piano et de musique, puis confia la direction de ses études musicales à l'organiste Neumann. A l'âge de treize ans, Wilke se rendit à Brandebourg, pour y suivre les cours du gymnase, et apprendre la basse continue chez Grosse. Pendant son séjour dans cette ville, Grüneberg, facteur d'orgues, lui permit de fréquenter ses ateliers, et lui expliqua le mécanisme de ces instruments. En 1785, Wilke alla étudier la théologie à Berlin, mais il montra peu de penchant pour cette science, et ne fit voir d'aptitude que pour la musique. Chrétien Kalkbrenner, alors maître de chapelle de la reine, lui enseigna la composition. Ses progrès dans les diverses branches de l'art le décidèrent enfin à abandonner les études théologiques, pour se livrer en liberté à la carrière de musicien. Le 27 juillet 1791, il fut nommé organiste de sa ville natale. Dès qu'il eut pris possession de cette place, il s'occupa de la fondation d'une société de concerts d'amateurs. Ces concerts hebdomadaires subsistèrent pendant son séjour à Spandau: il y fit exécuter ses compositions. Le 1er décembre 1809, un concours fut ouvert pour les places de professeur de musique et d'organiste à Neu-Ruppin ; vingt-cinq concurrents se présentèrent, mais le mérite de Wilke lui fit donner la préférence. En 1820, il fut nommé directeur de musique, et en 1821, commissaire royal pour la construction des orgues. Dans cette position, il a rendu des services éminents à son pays, ayant fait construire sous sa direction plus de soixante orgues nouvelles, et en ayant fait réparer soixante-quinze. Depuis 1801 jusqu'en 1813, il s'est occupé de la rédaction d'un dictionnaire des instruments de musique, pour lequel il a exécuté lui-même environ 200 dessins ; mais cet ouvrage n'est pas encore publié. En 1839, il a composé une cantate avec chœurs et instruments à vent, pour l'inauguration de la statue du roi Guillaume-Frédéric de Prusse; à cette occasion une médaille d'or lui fut décernée. Après son jubilé de 50 ans de service, cet artiste estimable a été pensionné, le 27 juillet 1840, et s'est retiré chez sa fille, à Trenenbritzen, où il est mort le 31 juillet 1848. Wilke a été un des rédacteurs les plus actifs de la *Gazette musicale* de Leipsick. Il y a fait insérer les morceaux suivants : 1° Sur la décadence actuelle du chant d'église, et sur sa restauration (t. XVIII, p. 97 et 113). 2° Sur les combinaisons de registres par les organistes (t. XVIII, p. 801-825). 3° Sur l'accord de l'orgue (t. XXIV, p. 727 et 751). 4° Pourquoi il existe une si grande quantité de mauvaises orgues (t. XXIII, p. 625 et 641). 5° Sur le perfectionnement des jeux d'anches par les languettes libres (t. XXV, p. 149; t. XXVII, p. 203). 6° Sur les résultats du système de facture d'orgue de l'abbé Vogler (t. XXVI, p. 673 et 689). 7° Sur l'accord des octaves (t. XXX, p. 65). 8° Sur les plain-jeux (*Mixturen*) de l'orgue (t. XXXIII, p. 653). Wilke a aussi publié dans la *Cæcilia* les morceaux suivants : 9° Sur les plain-jeux de l'orgue, avec une préface de God. Weber (t. IX, p. 150-170). 10° Sur l'utilité de ces jeux (t. XII, p. 100-206). 11° Sur les jeux d'anches à compensation (t. XVI, p. 64). On a aussi sous le nom de cet artiste : 18° *Beschreibung einer in der Kirche zu Perleberg im Jahre* 1831 *aufgestellten neuen Orgel* (Description d'un nouvel orgue placé en 1831 dans l'église de Perleberg), Neu-Ruppin, 1832, in-8° de 43 pages. 13° *Leitfaden zum praktischen Gesangsunterricht, besonders auf dem Lande, nebst einer Abbildung des Octochords* (Guide pour l'enseignement pratique du chant, particulièrement pour la campagne, etc.), Berlin, Maurer, 1812, in-4° de 68 pages. 14° *Beschreibung der St-Catherinen-Kirchen Orgel in Neustadt zu Salzwedel* (Description de l'orgue de l'église Sainte-Catherine à Neustadt près de Salzwedel): Berlin, 1839, in-8°. 15° *Beitræge zur Geschichte des neueres Orgelbaukunst* (Essai concernant l'histoire de l'art actuel de la facture des orgues); Berlin, 1840, in-8°. 16° *Ueber Wichtigkeit und Unenbehrlichkeit der Orgelmixturen und ihre Eintheilung*, Berlin, 1850, in-8°.

WILKE (Jean-Georges Lebrecht DE),

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

docteur en philosophie et en droit, conseiller de cour et de justice à Weimar et à Eisenach, né à Mersebourg, le 25 mars 1730, mort le 7 septembre 1810, passe, dans l'opinion de quelques bibliographes allemands, pour être l'auteur d'un livre publié sous le voile de l'anonyme, et qui a pour titre : *Musikalisches Handwœrterbuch, oder Kurzgefasste Anleitung, sæmmtliche im Musikwesen vorkommende, vornehmlich auslændische Kunstwœrter richtig zu schreiben, auszusprechen und zu verstehen* (Dictionnaire musical portatif, ou introduction abrégée à tout ce qui est de l'essence de la musique, etc.), Weimar, veuve Hoffmann, 1786, in-8° de deux cent seize pages.

WILL (Georges-André), né à Nuremberg, le 30 août 1727, fut nommé professeur de philosophie à l'Université d'Altdorf, en 1755, obtint, en 1766, la chaire d'histoire, et mourut dans cette ville, le 18 septembre 1798. Son dictionnaire des savants de Nuremberg (*Nürnbergisch-Gelehrten Lexikon*, etc., Nuremberg, 1755-1758, quatre vol. in-8°), contient des renseignements sur l'histoire de la musique dans cette ville. Nopitzch a donné un supplément de cet ouvrage en quatre volumes in-8°, à Altdorf, en 1802-1808.

WILLAERT (Adrien), appelé quelquefois par ses contemporains *Vuigliart*, *Wilaert*, *Wigliart*, *Wigliard*, *Willaerth*, *Wigliar*, ou simplement *Adrien*, fut un des plus célèbres compositeurs belges du seizième siècle, et fonda l'école musicale de Venise : il naquit à Bruges, en Flandre. Le baron de Reiffenberg dit (*Lettre à M. Fétis, etc., sur quelques particularités de l'histoire musicale de la Belgique*) que le lieu de naissance de Willaert est *Rousselaere*, nom flamand de *Roulers* ; mais Zarlino, élève de ce grand musicien, tenait de lui-même qu'il était né à Bruges. D'ailleurs, plusieurs documents authentiques, au nombre desquels sont les testaments du maître, prouvent invinciblement qu'il avait vu le jour dans cette ville. Suivant les renseignements fournis par le même Zarlino, l'époque de la naissance de Willaert devrait être environ 1490 ; mais M. Caffi recule cette date jusqu'en 1480 (1) ; ce qui paraît, en effet, coïncider avec certaines circonstances dont il sera parlé plus loin (2). Son père se nommait *Denis Willaert*. Après avoir achevé ses humanités dans sa patrie, Willaert se rendit à Paris, pour y suivre les cours de droit et de jurisprudence de l'université ; cependant son penchant pour la musique lui fit abandonner cette étude. Quelques auteurs ont donné Okeghem et Josquin Deprès, dont M. Caffi écrit les noms *Ockeughen* et *Jusquin du Prés* ou *du Pre*, pour maîtres à Willaert ; Gerber a été mieux informé en le faisant, d'après Zarlino, élève de Jean Mouton. Je ne sais où M. Caffi a pris que Willaert appartient à l'école vénitienne, ayant été quelque temps élève de *Nicolas Vicentino* (3)? C'est précisément le contraire qui est vrai, car Vicentino, qui était de Venise, fut l'élève de Willaert et non son maître. Le même auteur se contredit lorsqu'il démontre, plus loin, qu'il n'y eut de véritable école musicale à Venise qu'après que Willaert l'eut fondée, et que dès lors, seulement, on vit se produire la succession d'illustres maîtres et organistes de la chapelle ducale de Saint-Marc, Zarlino, Balthazar Donati, Jean Croce, Annibal de Padoue, Claude Merulo, André et Jean Gabrieli, Vincent Bell' Aver, Joseph Guami, Claude Monteverde, Alexandre Grandi et beaucoup d'autres. Rien n'indique que Willaert ait été à Venise dans sa jeunesse ; il paraît, au contraire, qu'après avoir passé plusieurs années à Paris, il retourna à Bruges et y vécut quelque temps. Cette première époque de la vie de l'illustre musicien sera peut-être un jour éclaircie par des révélations des ar-

(1) *Storia della musica sacra nella già capella ducale di San-Marco di Venezia*, t. I, p. 82.

(2) M. le chevalier de Burbure a découvert, dans un acte authentique de 1533, la généalogie d'une famille Willaert, de Bruges, laquelle est établie de la manière suivante :

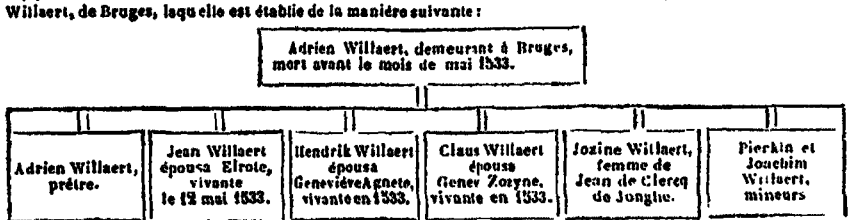

Adrien Willaert, prêtre, n'est pas le compositeur, qui fut marié ; mais les prénoms identiques indiquent que ce maître fut parent de ceux dont on voit ici la généalogie.

(3) Loc. cit., p. 83.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

chives de la cathédrale de Bruges, lorsqu'elles auront été explorées avec soin. Zarlino nous apprend, dans ses Institutions harmoniques (*lib.* IV, c. 35), que Willaert arriva à Rome en 1516, sous le pontificat de Léon X, et qu'il entendit le 15 août, jour de la fête de la Vierge, exécuter, sous le nom de Josquin Deprès, le motet de sa composition, *Verbum bonum et suave*. Le maître se plaignait de la malveillance *des chanteurs de la chapelle pontificale*, qui, après avoir été informés du nom de l'auteur de ce motet, ne voulurent plus le chanter. Toutefois, la réclamation de Willaert ne fut pas contestée, car Petrucci de Fossombrone publia le motet sous son nom, trois ans après, dans le quatrième livre des motets dits *de la Couronne*.

On ignore les circonstances qui empêchèrent le savant élève de Mouton de trouver de l'emploi à Rome ; mais il est certain qu'il quitta bientôt cette ville et qu'il vécut quelque temps à Ferrare, ainsi qu'on le voit dans la dédicace du livre de François Patrizzi, *Della Poetica* (voyez PATRIZZI). On ignore en quelle année il s'éloigna de cette ville; mais il est certain qu'il entra au service de Louis II, roi de Hongrie et de Bohême, en qualité de chantre ou de maître de chapelle. Le fait est attesté par Meyer, dans ses Décades des choses des Flandres (1), et par Printz dans son Histoire de la musique (*Histor. Beschreibung der Edelen Sing-und Kling-Kunst*, c. XI, p. 118). Il est remarquable d'ailleurs que Louis II succéda à son père Ladislas, comme roi de Hongrie et de Bohême, précisément dans l'année 1516, où Willaert visita Rome sans s'y fixer, et que ce prince fut tué à la bataille de Mohacz, le 29 août 1526. Or, c'est alors seulement que Willaert se rendit à Venise, où la place de maître de la chapelle ducale de Saint-Marc lui fut accordée le 12 décembre 1527. On peut donc considérer comme un fait historique parfaitement établi que ce musicien célèbre a passé dix années (1516-1526), d'abord à Ferrare, puis à la cour de Louis II, et que les malheurs qui accablèrent la Hongrie et la Bohême, après la mort de ce monarque, ayant fait réformer la chapelle royale, le conduisirent à Venise, où il passa le reste de ses jours.

(1) *Flandricarum rerum Decas, de origine, antiquitate, nobilitate, ac genealogia Comitum Flandriæ*, p. XLIII. Bruges, 1531, in-4°. Meyer s'est trompé lorsqu'il a cru que Willaert était encore au service du roi Louis de Hongrie en 1531, car ce prince n'existait plus, et le catalogue original des maîtres de chapelle de Saint-Marc, qui est aux archives de cette église, fournit la date précise de la nomination de Willaert comme maître de cette chapelle.

Les traitements des artistes attachés alors à la chapelle ducale de Saint-Marc étaient excessivement minimes ; celui d'Adrien Willaert ne fut d'abord que de 70 ducats de Venise (environ 280 francs), comme l'avait été celui de son prédécesseur *De Fossis*. Plus tard, le salaire du maître fut porté progressivement jusqu'à 200 ducats (800 francs), mais il ne dépassa pas cette somme. Willaert suppléait à *l'insuffisance de ce traitement par le produit* des leçons qu'il donnait. Quant à ses compositions, il n'en tirait aucun revenu, car les œuvres des artistes musiciens n'étaient point alors considérées comme leur propriété. Chacun pouvait s'en emparer et les publier sans obstacle.

Après que Willaert eut pris possession de la place de maître de chapelle de Saint-Marc, il y introduisit, en peu de temps, de notables améliorations dans le personnel des chanteurs et renouvela la musique qu'on y exécutait. « La chapelle musicale de Venise, » dit M. Caffi, acquit bientôt par là une » si grande renommée, qu'elle fut enviée par » les chapelles principales de l'Italie (2). » L'école de chant fondée par Willaert à Venise fut célèbre : les personnes les plus distinguées de cette ville se faisaient honneur d'y avoir reçu leur éducation vocale. Parmi les ouvrages de ce maître, on remarque plusieurs formes nouvelles dont il fut inventeur. C'est ainsi qu'il mit en musique l'histoire entière de *Susanne*, divisée en trois parties, toutes trois écrites à cinq voix. Cette composition est considérée comme le premier type des oratorios. Zarlino nous apprend que son maître fut aussi le premier qui écrivit des psaumes *spezzati*, c'est-à-dire, divisés en plusieurs chœurs à quatre ou cinq voix, qui tantôt chantaient séparément, et tantôt se réunissaient en un grand chœur à douze ou quinze voix. Il cite parmi les ouvrages de ce genre composés par Willaert les psaumes : 1° *Confitebor tibi*. 2° *Laudate pueri*. 3° *Lauda Jerusalem*. 4° *De profundis*. 5° *Memento, Domine, David*. 6° *Dixit Dominus*. 7° *Laudate Dominum, omnes gentes*. 8° *Lauda, anima mea*. 9° *Laudate Dominum*.

Willaert acquit une grande réputation par les élèves distingués qu'il forma. Au nombre de ceux-ci, on remarque en première ligne Cyprien de Rore, son compatriote; le P. C. Porta, François Viola, ou *Della Viola*, et Zarlino,

(2) La cappella musicale di Venezia pervenne ellevassi tosto a tal fama da essere invidiata di tutte le altre principali cappelle italiane (*Loc. cit.*, p. 8).

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

le plus savant et le plus célèbre théoricien de l'Italie. Ce dernier a introduit Willaert parmi les interlocuteurs de ses *Ragionamenti musicali*, et rapporte que le duc de Ferrare, Alphonse d'Este, étant venu à Venise en 1562, accompagné de son maître de chapelle François Viola, ancien condisciple de Zarlino, ceux-ci se promenaient sur la place Saint-Marc, lorsqu'ils furent rejoints par le célèbre organiste Claude Merulo, qui sortait de vêpres, et que tous trois se rendirent chez le vieux maître. C'est dans l'entretien qu'ils y eurent que Willaert raconta les événements de sa vie rapportés par Zarlino. Le vieil artiste ne survécut pas longtemps à cette circonstance mémorable, car il mourut le 7 décembre 1562, et eut pour successeur, le 18 octobre suivant, son élève Cyprien de Rore. Willaert conserva pendant toute sa vie un vif amour de sa patrie et fit deux fois le long et pénible voyage de Venise à Bruges pour revoir les membres de sa famille et ses anciens amis. On voit, dans les archives de la chapelle de Saint-Marc, qu'il obtint son premier congé par décret du 31 mars 1542, et le second, par un autre décret du 8 mai 1550. Cette fois, son absence fut de onze mois, et pendant ce temps il fut remplacé à la chapelle par son élève *Marc-Antoine De Alvise*. Dans ses dernières années, il avait formé le projet de retourner à Bruges, et d'y terminer sa glorieuse carrière. Un de ses amis lui adressa à ce sujet un poëme dans lequel il le pressait de renoncer à cette folie (*pazzia*), et lui rappelait tous les motifs qui devaient le déterminer à laisser ses cendres à Venise, théâtre de sa gloire. Dans les cinq dernières années de sa vie, il souffrit presque constamment de la goutte et ne put plus vaquer à ses fonctions de maître de chapelle de Saint-Marc. Dans les dix années qui précédèrent sa mort, il fit sept testaments par lesquels il divisait sa succession de diverses manières. Par le dernier, il laissait une partie de ses biens à sa femme, Susanne, lui conseillant de réaliser son avoir en argent, et d'aller vivre tranquillement à Bruges, comme lui-même avait désiré le faire. Il laissait des legs à son neveu *Louis Haront*, fils de sa sœur *Jeannette*, qui avait vécu avec lui pendant plusieurs années ; à son frère *Georges*, qui alors se trouvait à Rome; enfin, il laissait aux fils de plusieurs de ses sœurs les biens qu'il possédait en Flandre. Son cher élève Zarlino et plusieurs chanteurs de la chapelle ducale, entre autres *Marc-Antoine Cavazzon*, *Pierre Gaetan*, et *Jean le Flamand*, tous élèves de sa fameuse école de chant, n'étaient pas oubliés dans ce testament. Willaert était de petite taille et de peu d'apparence. Son portrait a été gravé sur bois en tête du recueil de ses compositions intitulé *Musica nova*.

Adrien Willaert fut, comme la plupart des maîtres son temps, plus habile dans l'art d'écrire qu'homme de génie et inventeur de mélodies ; cependant on trouve quelques madrigaux dans sa *Musica nova* qui ne sont dépourvus ni de douceur ni d'élégance. On ne peut nier que Willaert ait été digne de la réputation de savant maître que lui a faite son élève Zarlino ; mais je ne puis le mettre sur la même ligne que ses compatriotes et contemporains Nicolas Gombert et Clément *non papa*, lesquels furent, pour leur temps, des artistes de génie. Son style a de la sécheresse dans la plus grande partie de ses ouvrages. Il écrit avec pureté et a des recherches habiles dans l'agencement des parties ; mais on y aperçoit toujours l'effort du travail. Mes recherches à Venise pour retrouver quelques fragments de ces compositions ont été infructueuses ; ce que les archives de Saint-Marc renfermaient d'intéressant en monuments de ce genre, a disparu sans retour.

Les œuvres de Willaert parvenues à ma connaissance sont : 1° *Famosissimi Adriani Willaert, chori divi Marci illustrissimæ reipubl. Venetiorum Magistri, Musica quatuor vocum (quæ vulgo motectæ nuncupatur) liber primus; noviter omni studio ac diligentia in lucem edita.* Venetiis, *per Brandinum et Octavianum Scotum*, 1539, in-fol. Une deuxième édition a été publiée chez Gardane, à Venise, en 1545, in-4° obl. 2° *Il primo Libro de motetti a sei di Messer Adriano Willaert con alcuni di diversi*, in Venezia, appresso Ant. Gardane, 1542, in-4°. 3° *Adriani Willaert Musica quatuor vocum (motecta vulgo appellant) nunc denuo summa diligentia recognita ac in lucem excussa, lib. II.* Venetiis apud Ant. Gardane, 1545, in-4°. Il y a une édition antérieure de ce recueil. On trouve à la Bibliothèque royale de Munich une édition des deux premiers livres de Motets à quatre voix de Willaert, sans date et sans nom de lieu. 4° *Canzone villanesche alla napolitana di Messer Adriano Wigliaret* (sic) *a quattro voci, con la canzone di Ruzante, et con la giunta di alcune canzoni villanesche a la napolitana di Francesco Silvestrino detto Chequin, et di Francesco Corteccia. Libro primo a 4 voci.* In Venezia, appresso Ant. Gardane, 1545, in-4°. Il a paru

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

une deuxième édition de ce recueil, à Venise, chez Jérôme Scotto, en 1548, in-4°. 4° (bis). *Libro primo de Madrigali a cinque voci di Adriano Willaerth* (sic). *Venetiis, apud Geronimum Scotum*, 1548, in-4° obl. 5° *Fantasie o Ricercari d'all' eccellentiss. Adr. Vuigliart e Cipr. Rore, suo discepolo a 4 e 5 voci*. Venezia, ap. Ant. Gardane, 1549, in-4°. Une autre édition du même ouvrage a été publiée par le même éditeur en 1559. On trouve dans ce recueil quelques pièces de Cyprien de Rore, d'Antoine Barges, et de *Jeronimo* de Bologne. 6° *Psalmi Vespertini omnium dierum festorum per annum quatuor usque octo vocum, auct. Adr. Willaert et Jachetto*. Venetiis, apud Ant. Gardane, 1550, in-fol. La deuxième édition a paru chez le même en 1557, in-4°. Une troisième édition a été publiée dans la même ville, en 1565, in-4°. 7° *Madrigali di Verdelot a sei, insieme altri Madrigali di Adr. Willaert et di diversi autori novamente con nova giunta ristampati*, in Venezia appresso di Antonio Gardane, 1561, in-4°. On voit par ce titre qu'il y a eu une édition antérieure de ce recueil. 7° (bis). *Adriani Willaert Motecta quatuor, quinque, sex et septem vocum nunc primum in lucem edita. Lib. I et II. Lovanii, apud Petrum Phalesium*, 1561, in-4° obl. 8° *Dell' unico Adr. Vigliart hymni a quattro voci*, Venise, Gardane, 1550, in-4°. 9° *Musica nova di Adriano Willaert all' illustrissimo et eccellentissimo signor il signor Donno Alfonso d'Este, principe di Ferrara*. In Venetia, appresso di Antonio Gardane, 1559, in-4°. Ce recueil, dont François Viola a été l'éditeur, contient trente-trois motets et vingt-cinq madrigaux à quatre, cinq, six et sept voix. 10° *Di Adriano Willaert sacri et santi Salmi che si cantano a vespro et compietà, con li suoi hymni, responsori et Benedicamus, a un choro et a quattro voci: con la gionta di doi* (sic) *Magnificat. Venetia, appresso li figliuoli d'Antonio Gardano*, 1571, in-4° obl. 11° *Musica a tre voci di Adriano Vigliar* (sic), *Cipriano Rore, Archadelt, Jhan Gero et alteri* (sic), *cioè Costantio Festa, Francisco Pertinaro, Vincenzo Ferro, Giachet Berchem, Baldassaro Ferro, Vincenzo Ruffo, Giovan Nasco, Olivier, Lupachino; Libro primo. Venetia, appresso Girolamo Scotto*, 1566, in-4°. Le motet *Verbum bonum et suave*, à cinq voix, de Willaert, a été publié dans le quatrième livre de la collection de motets dits *de la Corona*, imprimé par Octave Petrucci, à Fossombrone, en 1519, in-4°. On le trouve aussi dans le huitième livre de la collection de motets à quatre, cinq et six voix, imprimée à Paris, par Pierre Attaignant, 1534, in-4° oblong, gothique. Le septième livre de cette collection (Paris, 1533, in-4°) contient aussi le motet à cinq voix de Willaert *Ecce veniet;* le huitième, les motets *Beata viscera* et *Hæc clara*, du même auteur; enfin, le onzième, le motet *Videns Dominus*. Quelques motets de Willaert ont été insérés dans la collection publiée par Salblinger à Augsbourg, en 1545, et son *Pater noster*, à quatre voix, se trouve dans le recueil intitulé *Fior de Motetti*, lib. I, Venise, 1539, in 4°. On trouve aussi des compositions de Willaert dans les recueils intitulés : 1° Finck (Henrici) *Schœne auserlesene Lieder, sammt andern neuen Liedern von der fürnehmsten dieser Kunstgesetzt, von 4 Stimmen. Nurnberg, Hier. Formschneider*, 1536, in-8° obl. 2° *Novum et insigne opus musicum, sex, quinque et quatuor vocum; Noribergae, arte Hieronymi Graphæi*, 1537, in-4° obl. 3° *Modulationes aliquot quatuor vocum selectissimæ, quas vulgo Modetas* (sic) *vocant a præstantissimis musicis compositæ, jam primum typis excusæ. Norimbergæ apud Joh. Petreium* 1538, petit in-4°. 4° *Psalmorum selectorum a præstantissimis musicis in harmonia quatuor et quinque vocum redactorum*. Ibid., 1538, in-4°. 5° *Cantiones quinque vocum selectissimæ a primariis Germaniæ inferioris, Galliæ et Italiæ musici magistris editæ. Argentorati, per Petrum Schœffer*, 1539, in-4° obl. 6° *Motetti de la Simia*. Collection imprimée à Ferrare en 1539, par Jean de Bulgat, Henri de Campis et Antoine Hucher. On y trouve de beaux motets de Willaert et d'autres musiciens belges. 7° *Selectissimæ necnon familiarissimæ cantiones ultra centum* etc., *a sex usque ad duas voces, Augustæ Vindelicorum*, Melchior Kriesstein, 1540. On y trouve des motets et des chansons de Willaert. 8° *Verdelot tutti li Madrigali del primo e secondo libro a 4 voci, con la gionta di altri madrigali del medesimo autore. Aggiuntovi ancora altri Madrigali composti da Messer Adriano* etc. *Venetia, app. Ant. Gardane*, 1541. 9° *Motecta trium vocum a pluribus authoribus composita, quorum nomina sunt Jachetus, Morales hispanus, Constantius Festa, Adrianus Wilgliardus. Venetiis, apud Ant. Gardanum*, 1543, petit in-4° obl. 10° Le troisième livre de motets à quatre voix, et les deuxième et troisième livres à cinq voix, publiés à Lyon par Jacques Moderne, depuis 1532 jusqu'en 1539,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

renferment des compositions de Willaert. 11° On trouve des chansons françaises de cet artiste, à quatre, cinq et six parties, dans les quatrième, cinquième et sixième livres de chansons de cette espèce publiés à Anvers, par Tylman Susato, depuis 1543 jusqu'en 1550. 12° Il y a aussi des chansons de Willaert dans le *Recueil des fleurs produites de la divine musique à trois parties par Clément non papa, Thomas Crequillon et autres excellents musiciens. Louvain, de l'imprimerie de Pierre Phalèse, l'an* 1569. Un volume manuscrit (du seizième siècle, n° 3), de la bibliothèque de Cambrai, contient la messe à quatre voix *Quæramus cum pastoribus*, de Willaert, et le beau manuscrit n° 124 de la même bibliothèque renferme deux autres messes (*Gaude barbara* et *Christus resurgens*), le motet *Da pacem Domine*, et deux chansons françaises sur le thème *Mon petit cuer n'est pas à moi*, tous à quatre voix, de la composition de Willaert. La collection d'ancienne musique en partition, connue sous le nom d'*Eller*, qui se trouve à la bibliothèque du Conservatoire de Paris, contient deux motets à quatre voix, et vingt et une chansons françaises à cinq et à six voix, du même auteur.

WILLARD (N.-Augustr), capitaine dans l'armée anglaise de l'Inde, a vécu longtemps dans cette contrée asiatique. Il est auteur d'un livre intitulé *A Treatise on the Music of Hindustan, comprising a detail of the ancient theory and modern practice* (Traité sur la musique de l'Indoustan, renfermant des remarques sur l'ancienne théorie et la pratique moderne). Calcutta, 1834, in-8° de 117 pages, avec une planche double pour les signes du rhythme. Cet ouvrage est superficiel.

WILLENT (Jean-Baptiste-Joseph), virtuose sur le basson et compositeur, est né à Douai, le 8 décembre 1800. A l'âge de onze ans il entra comme élève à l'académie de musique de cette ville, y apprit le solfége et se livra à l'étude du basson, sous la direction de Lecomte, professeur et directeur de cette académie. Ses progrès furent rapides, et les premiers prix des concours lui furent décernés pendant les cinq années qu'il passa dans cette école, ainsi que la médaille d'honneur qui lui fut accordée en 1825, comme prix d'excellence. Arrivé à Paris dans la même année, il entra au Conservatoire le 12 octobre, y devint élève de son compatriote Delcambre, et montra une si grande supériorité dans le concours de 1826, que le premier prix de basson lui fut décerné dans la même année. D'abord admis au cours d'harmonie et de composition de MM. Seüriot et Jelensperger, répétiteurs de Reicha, puis devenu élève de l'auteur de la *Biographie universelle des musiciens*, pour le contrepoint et la fugue, il acquit ainsi des connaissances solides dans l'art d'écrire. En 1830, Cherubini l'admit dans la classe de composition de Berton, et le 1er mai 1833, ses études furent terminées. Appelé à Londres à l'âge de dix-huit ans pour tenir l'emploi de premier basson au théâtre du Roi, il entra ensuite à l'orchestre de l'Opéra italien de Paris, en la même qualité, et y resta pendant trois années, développant chaque jour, par l'étude et par ses relations avec le clarinettiste et bassoniste Berr, son talent qui était déjà au premier rang à cette époque. Appelé à New-York en 1834, il y épousa la fille du célèbre professeur de chant Bordogni, attachée au théâtre de cette ville en qualité de cantatrice. Pendant sept ans, tous deux ont parcouru l'Angleterre, la France, l'Amérique septentrionale, la plus grande partie de l'Italie, la Hollande et la Belgique. Partout ces deux artistes se sont fait entendre avec succès. Le plus beau son, une justesse parfaite d'intonation, un style élégant, une manière de chanter large et pure, enfin une grande précision dans l'exécution des traits rapides, telles sont les qualités qui constituaient le talent parfait de Willent. Après la mort de Borini, professeur de basson au Conservatoire de Bruxelles, et premier basson du théâtre de cette ville, Willent fut appelé pour le remplacer dans ces deux emplois. En 1848, il donna sa démission de professeur au Conservatoire de Bruxelles et entra comme professeur de basson au Conservatoire de Paris, où il succédait à Barizel, par arrêté du 5 décembre de la même année. Il mourut dans cette position le 11 mai 1852, à l'âge de quarante ans et quelques mois. Comme compositeur, Willent s'est fait remarquer par des mélodies gracieuses, du goût, une harmonie pure et l'instinct des effets de l'instrumentation. On a gravé de sa composition, à Paris : 1° Quatre fantaisies pour basson et orchestre ou piano. 2° Symphonie concertante pour clarinette et basson. 3° Duo pour hautbois et basson. 4° Méthode complète pour basson, Paris, Troupenas. Il a fait représenter au théâtre royal de Bruxelles, le 13 avril 1844, *le Moine*, opéra-comique en un acte.

WILLICH (Jodocus). Lipenius cite, sous ce nom (*in Biblioth. Philos.*, p. 978) un traité élémentaire de musique intitulé : *Introductio in artem musicam*, Wesel, 1613, in-8°.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

WILLING (Jean-Louis), organiste à Nordhausen, né à Kühndorf, le 2 mai 1755, apprit les éléments de la musique dans l'école de Meiningen, puis devint élève de l'excellent organiste Rembt, et acquit, sous sa direction, un talent très-estimable. Il mourut à Nordhausen dans les derniers jours de septembre 1805. On a gravé de sa composition : 1° Airs et chansons pour le clavecin, 1786. 2° Trois sonates pour clavecin et violon, 1787. 3° Trois *idem*, 1788. 4° Trois sonates faciles pour clavecin, Dresde, 1789. 5° Trois *idem*, 1790. 6° Premier et deuxième recueils de pièces pour le clavecin et le chant, Rittein, 1791-1794. 7° Concerto pour violoncelle et orchestre, op. 8, Brunswick, 1797. 8° Concerto pour violon et orchestre, op. 11, *ibid.* 9° Sonates pour violoncelle et basse, op. 9. 10° Six duos faciles pour 2 violons, op. 15, Dessau, Tuch, 1801. 11° Variations pour le piano sur l'air allemand : *Mein lieber Augustin*, op. 20.

WILLMAN (Samuel-David), organiste de la cathédrale de Berlin, fut nommé d'abord organiste de l'église neuve de cette ville, en 1780, et obtint, dix ans après, l'orgue de la cathédrale. Il est mort à Berlin le 23 février 1813. Il a publié de sa composition : 1° Trois quatuors pour piano, flûte, violon et basse, Berlin, 1789. 2° Trois solos pour flûte avec accompagnement de basse, *ibid.*, 1796. 3° Six duos pour 2 flûtes, *ibid.*, 1797. 4° 6 duos pour deux violons; Oranienbourg, Werkmeister, 1804. Willmann a laissé en manuscrit un oratorio à plusieurs voix et orchestre, qui fut exécuté à Berlin le 20 octobre 1803.

WILLMERS (Henri-Rodolphe), pianiste et compositeur, est né le 31 octobre 1821, à Berlin, suivant la notice de M. De Ledebur (1), ou à Copenhague, d'après le Lexique universel de musique de M. Edouard Bernsdorf (2). Dirigé dans ses études de piano par Hummel, il fit sous sa direction de rapides progrès à Weimar. En 1836, il alla étudier la composition chez Frédéric Schneider, maître de chapelle à Dessau, et passa deux années près de ce maître; puis il visita le nord de l'Allemagne, la Suède, la Norwége, et enfin retourna en Danemark. Dans un nouveau voyage qu'il a fait en Allemagne pendant l'année 1840, il s'est fait applaudir comme virtuose. Artiste laborieux, il a beaucoup écrit pour son instrument. Parmi ses compositions, qui sont au nombre d'environ 120 œuvres, on remarque une grande sonate pour piano et violon, op. 11, Hambourg, Schuberth; 6 études pour piano seul, op. 1, Leipsick, Hofmeister; plusieurs grandes fantaisies sur des thèmes d'opéras; des variations *idem;* des caprices; des polkas et des tarentelles; des pièces de genre, etc.

(1) *Tonkunstler Lexicon Berlin's*, p. 648.
(2) *Univers. Lexicon der Tonkunst*, t. III, p. 880.

WILMS (J.-W.), directeur de musique à Amsterdam, né en 1771, se fit remarquer dans sa jeunesse comme virtuose sur le piano et sur la flûte, et publia beaucoup de compositions instrumentales et vocales, parmi lesquelles on remarque : 1° Grande sonate pour piano, Amsterdam, 1793. 2° Concertos pour piano et orchestre, op. 3, Berlin, 1799; op. 11, Leipsick, Kuhnel. 3° Concerto pour flûte et orchestre, op. 24, *ibid.* 4° Symphonie à grand orchestre, op. 9, *ibid.* 5° Quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 25, *ibid.* 6° Sonates pour piano, violon et violoncelle, op. 4 et 6, *ibid.* 7° Sonate pour piano et violon, op. 11.

WILPHILINGSEDER (Ambroise), *cantor* à l'église Saint-Sebald de Nuremberg, né à Braunau, en Bavière, dans la première moitié du seizième siècle, est vraisemblablement le même que Walther appelle *Wilflings*, dans son Lexique de musique. Il mourut à Nuremberg, le 31 décembre 1563. On a de lui un traité des éléments de la musique, intitulé : *Erotemata Musices practicæ continentia præcipuas ejus artis præceptiones*, Norimbergæ, 1563, in-8°. Une deuxième édition de ce bon ouvrage a été publiée à Nuremberg, en 1583, in-12. Dans la même année, parut une traduction allemande de ce livre, sous ce titre : *Teutsche Musica, der Jugend zu gut gestellt* (Musique allemande, à l'usage de la jeunesse), Nuremberg, in-8° de sept feuilles. D'autres éditions de cette traduction ont été publiées en 1572, en 1574, en 1585 et en 1589, in-8°, toutes à Nuremberg.

WILSING (Daniel-Frédéric-Édouard), professeur de musique et compositeur, à Berlin, né le 21 octobre 1809, à Hœrde, près de Dortmund (Westphalie), reçut de son père, prédicateur en ce lieu, sa première éducation littéraire. Plus tard, il fréquenta le gymnase de Dortmund, puis il entra au séminaire de Soest, où il continua l'étude de la musique, pour laquelle il avait montré d'heureuses dispositions dès son enfance. Sorti du séminaire en 1829, il obtint la place d'organiste à l'église evangélique de Wesel. En 1834, il abandonna cette position et alla se fixer à Berlin. On a de cet artiste un *De profundis* à seize voix en quatre chœurs avec orchestre, dédié au roi de Prusse Frédéric-Guillaume IV, publié en grande partition chez Schlesinger, à Berlin, en 1851; ou-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

vrage remarquable, qui fait le plus grand honneur à son auteur. Le roi lui a accordé la grande médaille d'or en récompense de ce beau travail. M. Wilsing a publié aussi trois grandes sonates pour le piano, op. 1, Berlin, Bock ; Caprice pour le même instrument, op. 7, *ibid.*; Fantaisie à quatre mains, en *fa* dièse mineur, op. 10, *ibid.*, et plusieurs cahiers de *Lieder*.

WILSON (Jean), né à Feversham, dans le comté de Kent, en 1597, fut un des meilleurs joueurs de luth de son temps. Attaché d'abord à la chapelle du roi d'Angleterre, il fut admis ensuite dans sa musique particulière. En 1644, il obtint le grade de docteur en musique à l'Université d'Oxford, et la chaire de professeur de musique lui fut confiée au collége de Baliol, en 1650. Après la restauration, Charles II lui rendit ses emplois dans la chapelle et dans sa musique de chambre. Wilson mourut à Londres en 1673, à l'âge de soixante-dix-neuf ans. On a publié de sa composition : 1° *Psalterium Carolinum, in verses, etc., set to Musik for three voices and an organ or theorbo* (Psautier de Charles Ier, ou dévotions de Sa Majesté sacrée dans sa prison et dans ses souffrances, mises en vers et en musique à trois voix et orgue ou théorbe), Londres, 1657. 2° Airs et ballades à voix seule ou à trois voix, Oxford, 1660. 3° Airs à voix seule avec accompagnement de théorbe ou basse de viole, imprimés dans une collection intitulée : *Select airs and dialogues*, Londres, 1653. 4° *Divine services and anthems* (Services divins et antiennes), Oxford, 1663. Toutes ces productions sont assez mal écrites et de peu de valeur.

WILSON (Marmaduke-Charles), né à Londres en 1796, a eu pour premier maître de musique Guillaume Beale. A l'âge de neuf ans, il se fit entendre au concert de Hannover-Square, et obtint des applaudissements unanimes. Samuel Wesley, présent à cette séance, fut si satisfait de l'exécution du jeune virtuose, qu'il offrit d'achever son éducation musicale, proposition qui fut acceptée avec reconnaissance. Pendant que Wilson fut placé sous la direction de ce maître, il joua plusieurs fois en public, et toujours avec succès. Depuis 1815 il s'est livré à la composition et à l'enseignement. Parmi ses productions, qui ont été publiées chez Clementi, on remarque : 1° Rondeau pour piano seul. 2° Duo pour harpe et piano, op. 2. 3° Sonate pour piano seul, op. 6. 4° Beaucoup de ballades et de chansons anglaises.

WINCKLER (Théophile-Frédéric), ancien employé au cabinet des antiquités de la Bibliothèque royale de Paris, né à Strasbourg, en 1771, mourut subitement, le 26 février 1807. Il fut un des rédacteurs du *Magasin encyclopédique*, et y fit insérer une *Notice biographique sur Jean-Chrysostome-Wolfgang-Theophile Mozart*, dont il a été tiré des exemplaires séparés, Paris, 1801, in-8°.

WINKEL (Diedrich ou Thierry Nicolas), mécanicien de génie, né en Hollande vers 1780, et fixé à Amsterdam, se livra d'abord à la construction de machines pour le tissage des étoffes. Plus tard il appliqua ses talents à la construction des orgues mécaniques et d'autres instruments. Un autre facteur d'instruments, nommé Leib, avait entrepris de perfectionner ces orgues; mais sa mort prématurée ne lui avait pas permis de réaliser toutes ses vues : Winkel atteignit le but qu'il s'était proposé, et parvint à donner à ces instruments un effet très-satisfaisant pour les oreilles les plus délicates. De là vient que lorsque Maelzel arriva à Amsterdam en 1815 avec son *Panharmonicon*, cette ingénieuse machine, bien que très-remarquable par l'imitation de certains instruments et par son harmonie générale, ne produisit pas autant d'effet qu'à Paris et dans d'autres grandes villes. Winkel communiqua alors à Maelzel l'invention qu'il venait de faire du métronome, que celui-ci s'est attribué et qui est connu sous son nom. Le n° 25 de la *Gazette musicale* de Leipsick (année 1817) ayant donné une analyse du métronome comme d'une découverte de Maelzel, Winkel réclama la priorité d'invention dans les journaux, et accusa de plagiat le mécanicien de Vienne. L'affaire avait trop d'éclat pour que Maelzel pût garder le silence : il se rendit à Amsterdam, et il fut convenu entre les adversaires qu'ils s'en rapporteraient à la conclusion d'arbitres. Les juges furent choisis parmi les membres de la classe des sciences et de celle des beaux-arts de l'Institut du royaume des Pays-Bas. M. Devoss Willems, qui fut au nombre des arbitres, m'a écrit à ce sujet en 1833 une longue lettre, dans laquelle il expose toute l'affaire. Le résultat de l'interrogatoire des parties, des témoins, et de la production des pièces authentiques, fut qu'à Winkel appartenait l'invention de tout le mécanisme, particulièrement le trait de génie du déplacement du centre de gravité sur un court balancier, par lequel le longpendule libre est avantageusement remplacé, ainsi que l'échappement qui donne le sentiment de chaque vibration, quel que soit le mouvement. La part

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de Maelzel consistait dans la détermination des degrés de l'échelle des mouvements appliqués aux divers degrés de vitesse de la machine. Toutefois la décision des arbitres n'empêcha pas Maelzel de recueillir tous les bénéfices de l'invention, et de vendre des milliers de métronomes dans toute l'Europe, ainsi qu'en Amérique, tandis que le pauvre Winkel n'obtint aucun dédommagement pour son travail. Mais déjà il était préoccupé d'une invention beaucoup plus extraordinaire, dont il espérait d'heureux résultats, et qui n'en eut pas d'autre que l'illustration de son nom. Il avait trouvé autrefois un moyen de produire dans les étoffes des dessins variés à l'infini dans les détails, sans s'écarter d'une certaine régularité dans l'ensemble. L'idée lui vint un jour d'appliquer ce procédé à un instrument de musique, et dans l'année 1821 il réalisa cette pensée audacieuse dans l'orgue auquel il donna le nom de *Componium*. Cet instrument merveilleux a été entendu à Paris dans le pavillon de la rue de l'Echiquier. L'orgue en lui-même était excellent, et Winkel y avait réuni tous les effets de ses anciens instruments à cylindres du genre du *Panharmonicon* de Maelzel (V. MAELZEL); mais ce qui en faisait un objet digne d'admiration pour les connaisseurs, c'est que le *Componium* était doué de la faculté d'improviser des variations toujours nouvelles, d'un effet souvent très-heureux et toujours correct, sur un thème donné. Il suffisait de noter sur des cylindres divisés par tranches, le thème et quelques variations convenablement disposées d'après un système analogue à ceux que Kirnberger, Mozart, Fiedler, Calegari et d'autres ont imaginés pour composer de la musique par des jeux de dez, de cartes, de domino, etc. On mettait en mouvement un mécanisme d'une conception complétement nouvelle qui faisait agir les cylindres et les registres d'une manière si imprévue et avec des combinaisons si multipliées, que Biot et Catel, membres de l'Institut de France, admis à examiner l'instrument sous le sceau du secret, firent un rapport dans lequel il est dit que des milliers d'années pourraient se passer sans que la même variation se produisit exactement. Un des morceaux sur lesquels le *Componium* s'exerçait chaque jour était *la Marche d'Alexandre* avec les variations de Moscheles; mais de ces variations il ne restait que quelques traits brillants qui se combinaient avec une si prodigieuse variété non-seulement dans la musique en elle-même, mais dans les alliances imprévues de sonorité, qu'il semblait toujours qu'on entendait des choses nouvelles.

Quelque merveilleux que fût cet instrument, dit M. Hamel (1), il n'excita l'admiration que d'un petit nombre de mécaniciens, qui ne purent en découvrir le mystère. La rétribution qu'on payait pour l'entendre fut loin d'égaler la dépense qui avait été faite pour sa construction. Les personnes qui avaient aidé Winkel de leurs deniers dans l'espoir d'en tirer profit, voulurent être remboursées de leurs avances, et firent saisir le *Componium* pour le mettre en vente; mais on ne trouva pas d'acheteur qui voulût accepter les conditions des avides créanciers. L'instrument fut démonté et jeté, dans un pavillon près de la barrière du Trône, où il resta pendant plusieurs années exposé à la poussière et à l'humidité. Les cylindres disjoints et pourris par le bout qui touchait le sol, les tuyaux décollés, l'admirable mécanisme d'horlogerie entièrement oxydé, ne présentaient plus qu'un amas de débris, lorsqu'un amateur (M. Mathieu) acheta l'instrument en cet état de destruction pour la somme de 2,000 francs, et fit des dépenses considérables pour le rétablir et même pour l'augmenter. On assure que le *Componium* est maintenant rendu à sa beauté primitive. Malheureusement, le chagrin qu'avait éprouvé l'inventeur, déçu de toutes ses espérances, abrégea ses jours. Winkel mourut à Amsterdam le 28 septembre 1826, oublié comme s'il n'eût été qu'un homme ordinaire.

WINKEL (THÉRÈSE-EMILIE-HENRIETTE DE), virtuose sur la harpe, et professeur de cet instrument, à Dresde, est née à Weissenfels le 20 décembre 1784. Elle a fait insérer dans le 36e volume de la *Gazette musicale* de Leipsick (p. 65-71) des observations sur la harpe à double mouvement. Madame de Winkel est auteur de trois sonates pour harpe et violon; Dresde, Arnold. Elle vivait encore à Dresde en 1850, lorsque j'ai visité cette ville pour la seconde fois.

WINKELMEYER (C.), professeur de musique à Manheim, est auteur d'un manuel des principes de musique, d'après les méthodes de Natorp et de Nægeli, intitulé : *Neuer Katechismus über den Unterricht im Gesange*, etc., Manheim, Lœffler, 1821, in-8° de 51 pages. On a aussi de cet artiste : *Sérénade pour deux cors, deux trompettes et trombone*, Mayence, Schott; Rondo pour piano et violon, op. 4, Offenbach, André, et des danses pour le piano.

(1) *Manuel du Facteur d'orgues*, t. III.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

WINKHLER (Charles-Ange DE), virtuose sur le piano, professeur de cet instrument et compositeur, naquit en Hongrie, dans les premières années du dix-neuvième siècle, et vécut à Pesth, où il est mort le 15 décembre 1845. Le nombre de ses productions est considérable, et la plupart se distinguent par un sentiment élevé de l'art. Les plus importantes de ces productions sont celles-ci : 1° Sextuor pour piano, deux violons, alto, violoncelle et contrebasse, op. 44, Vienne, Haslinger. 2° Variations brillantes pour piano et orchestre, op. 19, Vienne, Leidesdorf ; op. 23, Vienne, Mechetti ; op. 30, Vienne, Leidesdorf ; op. 43, Vienne, Diabelli. 3° Grand rondeau polonais pour piano et orchestre, op. 41, Pesth, Grimm. 4° Quelques morceaux pour piano à quatre mains. 5° Trios pour piano, violon et violoncelle, op. 3, Vienne, Haslinger. 6° Grand trio pour piano, flûte et alto, op. 15. Vienne, Mechetti. 7° Rondeaux brillants pour piano avec accompagnement de quatuor, op. 12, *ibid.* ; op. 17, Pesth, Hartleben. 8° Variations *idem*, sur la marche d'*Otello*, Vienne, Mechetti. 9° Grande sonate pour piano et violoncelle, *ibid.* 10° Sonate pour piano à quatre mains, op. 22, Pesth, Lichti. 11° Beaucoup de rondeaux et de variations pour piano seul.

WINKLER (Jean-Henri), professeur de philosophie et de physique à Leipsick, mourut dans cette ville le 18 mai 1770. Il est auteur d'une dissertation intitulée : *Tentamen circa soni celeritatem per aerem atmosphericum*, Leipsick, 1763, in-4°. On a aussi de ce savant une dissertation intitulée : *De ratione audiendi per dentes. Lipsiæ*, 1758, in-4°.

WINNEBERGER (Paul-Antoine), compositeur et violoncelliste du théâtre français de Hambourg, naquit à Morgentheim, en 1758, et mourut le 8 février 1821. Il a publié de sa composition : 1° Trois quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 1, Offenbach, André, 1800. 2° Concertos pour violoncelle et orchestre, numéros 1 et 2, Mayence, Schott. 3° Trois sonates pour piano, flûte et violoncelle, op. 7, Hambourg, Bœhme. 4° Sonates faciles pour piano à quatre mains, en quatre suites, Hambourg, Cranz. 5° Exercices et pièces faciles pour le piano, *ibid.* 6° Variations pour le même instrument, *ibid.*

WINNIGSTETEN (Élie), facteur d'orgues du seizième siècle, a construit à Halberstadt un instrument de vingt-sept registres, dont on trouve la disposition dans le livre de Prætorius intitulé : *Syntagma musicum* (t. II, p. 181).

WINSLOW (Jacques-Chrétien), anatomiste, né le 2 avril 1669 à Odensée dans l'île de Fionie, en Danemark, fit ses études dans sa patrie, puis voyagea en Allemagne, en Hollande, et vécut longtemps à Paris, où il fit abjuration de la religion protestante entre les mains de Bossuet, le 8 octobre 1699. Il y publia, en 1732, son grand traité d'anatomie, sous le titre d'*Exposition anatomique du corps humain*. Vers 1740 il se retira à Copenhague, et y mourut en 1760, à l'âge de quatre-vingt-onze ans. Parmi ses nombreuses dissertations, on remarque celle qui a pour titre : *Dissertatio quid musica in affectus valeat*, Haffniæ, 1742, in-4°.

WINTER (Jean-Adam), directeur du chœur au couvent de Saint-Jean-Baptiste à Volshaven, en Bavière, vécut au commencement du dix-huitième siècle. Il a publié plusieurs œuvres de musique d'église, dont un seul est connu des biographes ; il a pour titre : *Musikalisches Blumen-Cranzlein, 12 geistliche deutsche Arien von einer Singstimme nebst verschiedenen Instrumenten* (Petite couronne de fleurs musicales, ou douze motets allemands à voix seule et divers instruments, op. 3), Augsbourg, 1710.

WINTER (Joachim-Chrétien), né à Helmstædt, le 3 mars 1718, fut *cantor* et directeur de musique à Hanovre, après avoir rempli les mêmes fonctions à Celle. Auteur de plusieurs cantates spirituelles qui sont demeurées en manuscrit, il s'est fait connaître aussi comme écrivain par les ouvrages suivants : 1° *Dissertatio epistolica de musices peritia theologo neque dedecora neque inutili*, Celle, 1749. 2° *Dissertatio epistolica de eo quod sibi invicem debent musica, poetica et rhetorica, artes jucundissimæ*, Hannoveræ, 1764, in-4° de douze pages. 3° *De cura principum et magistratuum piorum instituendo et conservando cantu ecclesiastico, eodemque tam plano quam artificioso*, Hannoveræ, 1772, in-4° de trois feuilles et demie. 4° Dissertation sur sainte Cécile (Dans le Magasin de Hanovre, du 30 juin 1780, numéro 52).

WINTER (Pierre DE), compositeur fécond, maître de chapelle du roi de Bavière, naquit à Manheim, en 1754. Après avoir fait quelques études au gymnase de cette ville, il fut saisi d'un goût si vif pour la musique, qu'il abandonna tout pour se livrer en liberté à la culture de cet art. Dès l'âge de onze ans il était

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

déjà assez habile violoniste pour que le prince Palatin l'admit dans sa chapelle. Quelques années après, il devint élève de Vogler, et apprit sous sa direction l'harmonie et le contrepoint. Ses premières productions furent des ballets, des concertos pour le violon, et d'autres morceaux de musique instrumentale, où l'on remarquait du talent; mais il fut moins heureux dans ses premiers essais pour l'Opéra. En 1776, il avait été nommé directeur de l'orchestre du théâtre de la cour. La cour électorale du Palatinat ayant été transférée à Munich, en 1778, Winter y suivit le prince avec toute la chapelle. Ce fut là qu'il écrivit ses premiers opéras italiens *Armida*, *Cora e Alonzo*, *Leonardo e Blandine*, et qu'il fit représenter, en 1780, son premier opéra allemand *Hélène et Pâris*, où se trouvait un air accompagné de plusieurs instruments obligés, qui eut un brillant succès. Moins heureux, son *Bellérophon* n'eut que deux représentations. Tous ces ouvrages étaient faibles de mélodie, et l'on n'y remarquait pas le génie dramatique. En 1783, Winter fit un voyage à Vienne pour y faire exécuter quelques-uns de ses grands ouvrages, tels que les cantates de *Henri IV*, *la Mort d'Hector* et *Inès de Castro;* il y fut présenté à Salieri, qui consentit à examiner les partitions de ces ouvrages, et qui lui en fit remarquer les défauts sous les rapports du style vocal, de l'expression dramatique, et de l'absence de simplicité dans l'instrumentation. Les conseils de cet homme habile ne furent pas perdus pour Winter, car dès lors il étudia l'art du chant, et adopta une manière plus large et plus convenable pour l'effet de la scène. De retour à Munich, il y écrivit un beau psaume latin à plusieurs voix avec orchestre, qui lui fit obtenir sa nomination de maître de la chapelle électorale en 1788, après le départ de l'abbé Vogler. Il fut chargé, à la même époque, de la composition de *Circé*, grand opéra qui ne fut cependant pas représenté, par des motifs qui ne sont pas connus.

Après avoir mis en musique, pour le théâtre particulier du comte de Seefeld, l'intermède de Gœthe *Jery et Bately*, ainsi que *Timoteo*, grande cantate italienne, Winter partit pour l'Italie, en 1791. A Naples, il écrivit l'*Antigone;* à Venise, *I Fratelli rivali*, et *Il Sacrifizio di Creta*. De retour à Munich, il y composa la *Psyché*, et *la Tempête*, de Shakespeare. Dès ce moment la réputation de Winter s'étendit dans toute l'Europe, et les administrations de plusieurs grands théâtres voulurent avoir de ses ouvrages. Appelé de nouveau à Vienne, en 1794, il y composa *le Labyrinthe*, qui eut un succès de vogue, et *Das unterbrochene Opferfest* (Le Sacrifice interrompu), devenu célèbre en Allemagne. De Vienne, Winter alla à Prague composer *Ogus, ou le Triomphe du beau sexe*. Après plusieurs années d'absence, il retourna à Munich, et y fit représenter, en 1798, *Marie de Montalban*, considérée à juste titre comme une de ses plus belles productions. Arrivé à Paris au commencement de 1802, il obtint, non sans peine, de l'administration de l'Opéra le poëme de *Tamerlan*, grand ouvrage en trois actes, dont il composa la musique, et qui fut représenté sans succès dans la même année. En 1803, il se rendit à Londres : son séjour dans cette ville se prolongea jusqu'en 1805, et pendant ce temps il composa et fit représenter au théâtre du Roi *Calypso*, *Proserpina*, *Zaïra*, et les grands ballets de l'*Éducation d'Achille*, de *Vologèse* et d'*Orphée*, dont la musique a été l'objet de beaucoup d'éloges.

En s'éloignant de Londres, en 1805, Winter retourna à Munich, et y ouvrit une école de chant dans laquelle il forma quelques élèves distingués, entre autres Mlle Sigl, connue plus tard sous le nom de Mme Vespermann. Appelé à Paris en 1806, pour y faire représenter l'opéra de *Castor*, qu'on lui avait demandé précédemment, et qui n'était que la traduction d'un opéra italien représenté à Londres, il ne fut pas plus heureux dans cet ouvrage que dans le *Tamerlan*, et l'on considéra sa musique comme inférieure non-seulement à celle de Rameau, mais même à celle que Candeille avait écrite sur le même poëme. La chute de cet ouvrage parut avoir découragé Winter, car il n'écrivit plus que pour la chapelle du roi de Bavière pendant plusieurs années. A l'occasion de la fête de la Victoire, il fit exécuter à Munich, en 1814, une grande symphonie militaire, intitulée *le Combat*. C'est dans la même année qu'il célébra le cinquantième anniversaire de son entrée au service de la cour : le roi de Bavière lui accorda à cette occasion la décoration de l'ordre du Mérite.

Dix années s'étaient écoulées depuis que Winter avait cessé d'écrire pour le théâtre, lorsqu'il entreprit, en 1816, un voyage en Italie avec son élève Madame Sigl-Vespermann. Arrivé à Milan, il y écrivit *Il Maometo*, opéra sérieux qui fut bien accueilli du public. En 1817, et dans l'année suivante, il donna dans la même ville *I due Valdomiri*, qui fut moins heureux. Cette pièce fut suivie d'*Etelinda*, représentée aussi au théâtre de *la Scala*; puis

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Winter alla à Gênes pour y faire jouer *Le Bouffe et le Tailleur*, qui fut aussi joué à Munich, après son retour, en 1820. Cet ouvrage fut le dernier effort de son talent. Quelque temps après, Winter, atteint d'une maladie de langueur, dépérit insensiblement : elle le conduisit au tombeau le 17 octobre 1825.

Winter ne fut point un compositeur de génie ; les formes de sa musique étaient dépourvues de nouveauté : elles ont même plus vieilli que celles des autres compositeurs de son temps ; mais il avait le sentiment de la scène, et l'on remarque dans ses ouvrages un certain caractère de grandeur et de simplicité qui révèlent un talent distingué. Il travaillait avec beaucoup de rapidité et a produit un grand nombre d'ouvrages, parmi lesquels on a distingué particulièrement, *le Labyrinthe*, *le Sacrifice interrompu* et *Marie de Montalban*, qui ont été longtemps au répertoire de tous les théâtres de l'Allemagne. Voici la liste de ses productions : I. Musique d'église. 1° Vingt-deux messes solennelles à 4 voix et orchestre, et une à 2 chœurs. 2° Deux messes pastorales, *idem*. 3° Messe en contrepoint à quatre voix. 4° Deux *Requiem* à quatre voix et orchestre ou orgue. 5° Vingt *Gloria*, idem. 6° Dix-sept *Credo*, idem. 7° Dix-sept *Sanctus* et *Agnus Dei*, idem. 8° Vingt-deux offertoires, *idem*. 9° Vingt-quatre graduels. 10° Neuf psaumes pour vêpres. 11° Un *Magnificat*. 12° Quinze hymnes pour toute l'année. 13° Deux *Salve Regina*. 14° Un *Ave Maria*. 15° Un *Alma Redemptoris*. 16° Deux *Veni Sancte Spiritus*. 17° Sept *Tantum ergo*. 18° Trois *Te Deum*, 19° Trois *Stabat mater*. 20° Une litanie. 21° Trois *Responsoria* pour la semaine sainte. Toute cette musique est en manuscrit dans la bibliothèque de la chapelle du roi de Bavière ; on n'en a publié qu'un des *Requiem*, à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel. Winter a écrit aussi pour le service de l'église réformée : 22° Sept cantates spirituelles, 23° *Stabat mater* allemand à quatre voix et orchestre, gravé en partition, à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel. 24° *Jésus mourant*, oratorio. 25° Vingt-quatre chorals à quatre voix. II. Opéras. 26° *Armida*. 27° *Cora e Alonzo*. 28° *Leonardo e Blandine*. 29° *Hélène et Paris*, opéra allemand en trois actes, 1780. 30° *Bellérophon*, idem, 1782. 31° *Der Bettelstudent* (Le pauvre étudiant), opérette. 32° *Das Hirtenmædchen* (La jeune bergère), idem. 33° *Scherz, List und Rache* (Badinage, finesse et vengeance), *idem*. 34° *Circé*, grand opéra, à Munich, 1788. 35° *Jery et Bately*, intermède, 1790. 36° *Catone in Utica*, à Venise, en 1791. 37° *Antigone*, à Naples, pour la fête du roi, 1791. 38° *Il Sacrifizio di Creta*, à Venise, en 1792. 39° *I Fratelli rivali*, ibid., 1792. La partition pour piano de cet opéra a été gravée à Bonn, chez Simrock. 40° *Psyché*, grand opéra, à Munich, 1793. 41° *Der Sturm* (La Tempête), *ibid*. Cet ouvrage a été gravé en extrait pour le piano à Augsbourg, chez Gombart. 42° Le deuxième acte des *Ruines de Babylone*, suite de *la Flûte enchantée*, à Vienne, 1797. Le premier acte de cet ouvrage avait été composé par Gallus. 43° *Le Labyrinthe*, opéra en un acte, *ibid*., 1794. Ce joli opéra a été gravé en partition pour le piano, à Bonn, chez Simrock, et à Offenbach, chez André. 44° *Das unterbrochene Opferfest* (Le Sacrifice interrompu), *ibid*., 1795, chef-d'œuvre de Winter, dont on a gravé l'ouverture et les scènes principales à grand orchestre, et dont la partition pour piano a été publiée à Leipsick, à Brunswick, à Offenbach, à Bonn, à Heilbronn et à Berlin. 45° *Ogus ou le Triomphe du beau sexe*, à Prague, en 1795, gravé en partition pour le piano, à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel. 46° *Die Sommerbelustigungen* (Les Amusements de l'été), ballet, à Berlin, 1795. 47° *Die Thomasnacht* (La nuit de Saint-Thomas), opéra en deux actes, à Bayreuth, 1795. 48° *I due Vedovi*, opéra bouffe, à Vienne, 1796. 48° (bis) *Ariana*, grand opéra. 49° *Elisa*, à Vienne, 1797. 50° *Marie de Montalbun*, à Munich, 1798, gravé en partition pour le piano. 51° *Tamerlan* grand opéra, à Paris, 1802, gravé en grande partition chez Naderman. 52° *Calypso*, à Londres, 1803, en partition pour le piano, à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel. 53° *Castor et Polux*, en italien, à Londres, 1803 ; en français, à Paris. 54° *Proserpina*, grand opéra, à Londres, 1804. 55° *Zaira*, ibid., 1805. 56° *L'Éducation d'Achille*, grand ballet, *ibid*., 57° *Vologese*, idem., ibid. 58° *Orphée*, grand ballet avec des chœurs, *ibid*. 59° *Frauenbunt* (Le Lien des femmes), à Munich, 1805. 59° (bis) *Colman*, grand opéra, à Munich, 1809. 59° (ter) *Die* Blinden (Les Aveugles), *ibid*., 1810, joli ouvrage. 60° *Il Maometto*, grand opéra, représenté à Milan, 1817. 61° *I due Valdomiri*, ibid., 1817. 62° *Etelinda*, 1818. 63° *Le Bouffe et le Tailleur*, à Gênes, 1819, à Munich, en 1820. III. Cantates et chants. 64° *Pimmaglione*, cantate. 65° *Piramo e Tisbe*, idem. 66° *Didon abandonnée* (en allemand), *idem*., 67° *Hector* (en allemand), *idem*. 68° *Inès de Castro*, idem. 69° *Henri IV* (en allemand), *idem*., 70° *Bayerische Lustbarkeit* (Réjouis-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sance de la Bavière), *idem*. 71° *Der franz. Lustgarten* (Le Jardin de plaisance français), *idem*. 72° *Les Noces de Figaro* (en allemand) *idem*, 73° *Andromaque*, idem. 74° *Progné et Philomèle*, idem., 75° *Timothée ou la puissance de la musique*, grande cantate d'après le poëme de Dryden, gravée en partition à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel. Toutes ces cantates sont avec orchestre. 76° *Elysium* (l'Élysée), de Schiller, à quatre voix avec piano, *ibid*. 77° *Ode à l'amitié*, de Schiller, à quatre voix et piano, *ibid*., 78° *Le Triomphe de l'Amour*, de Schiller, *idem*., *ibid*. 79° *La Musique*, à quatre voix et piano, *ibid*. 80° *Le Cor*, idem, ibid. 81° Chants à quatre voix pour les troupes bavaroises, Munich, Falter. 82° Neuf recueils de chants, chansons, petites cantates et romances à voix seule avec piano, Munich, Augsbourg, Leipsick et Bonn. IV. Musique INSTRUMENTALE. 83° *Le Combat*, grande symphonie avec chœur, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 84° Trois symphonies à grand orchestre op. 1, Offenbach, André. 85° Trois *idem*, op. 2, *ibid*. 86° Trois *idem*, op. 3, *ibid*. 87° Ouvertures à grand orchestre du *Bouffe et le Tailleur*, Mayence, Schott ; de *Calypso*, de *Castor et Pollux*, de *Colman*, de *Mahomet*, de *Proserpine*, du *Jugement de Salomon*, de *Zaïre*, et ouverture séparée, op. 24, à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel ; de *I Fratelli rivali*, d'*Hélène et Pâris*, du *Labyrinthe*, de *Marie de Montalban*, du *Sacrifice interrompu* et de *Tamerlan*, à Offenbach, chez André. 88° Symphonie concertante pour violon, clarinette, basson et cor avec orchestre, op. 11, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 89° Concertante pour violon, alto, hautbois, clarinette, basson et violoncelle avec orchestre, op. 20, *ibid*. 90° Symphonie concertante pour deux violons (en *mi* mineur), Offenbach, André. 91° Ottetto pour violon, alto, violoncelle, clarinette, basson et deux cors, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 92° Sestetto pour deux violons, deux cors, alto et basse, op. 9, *ibid*. 93° Settetto pour deux violons, deux cors, clarinette, alto et basse, op. 10, *ibid*. 94° Settetto pour deux violons, alto, basse, hautbois et deux cors, Paris, Naderman. 95° Deux quintettes pour deux violons, deux altos et violoncelle, *ibid*. 96° Trois quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 2, *ibid*. 97° Trois *idem*, op. 3, *ibid*. 98° Concerto pour clarinette (en *mi* bémol), Paris, Sieber. 99° Concertino pour basson, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 100° Plusieurs concertos pour violon, hautbois et autres instruments, en manuscrit.

Winter s'est fait connaître aussi comme écrivain didactique par une bonne méthode de chant devenue classique : cet ouvrage a pour titre: *Vollstændige Singschule* (Méthode complète de chant), divisée en trois parties, Mayence, Schott.

WINTERBURGER (JEAN), le plus ancien imprimeur de Vienne, naquit vers le milieu du quinzième siècle, à Winterburg, dont il prit le nom. Il établit dans la capitale d'Autriche une imprimerie dont il grava lui-même les caractères. Les premiers ouvrages sortis de ses presses sont de 1490 environ. C'est lui qui a imprimé la première édition du petit traité de musique de Simon de Quercu, intitulé : *Opusculum musices*, etc. (*voy.* de Quercu). On lui doit aussi un très-bel antiphonaire intitulé : *Antiphonarius ad rectum consuetumque cantandi ritum;* Vienne, 1519, in-fol. C'est le dernier ouvrage imprimé par lui.

WINTERFELD (CHARLES-GEORGES-AUGUSTE **VIVIGENS DE**), descendant du lieutenant général de ce nom qui s'illustra sous le règne de Frédéric II, roi de Prusse, est né à Berlin le 28 janvier 1784. Ses premières études se firent à l'école de Hartung; il les continua au *Græn Kloster* (Cloître vert) de Berlin, et alla suivre les cours de droit à l'université de Halle, en 1803. En 1806 il reçut sa nomination de juge instructeur du tribunal civil de Berlin, et en 1811, il fut nommé assesseur du conseil d'État. Les premières leçons de musique lui furent données, dans sa jeunesse, par un professeur de musique nommé Schaaf. En 1809, il entra dans l'Académie de chant dirigée par Zelter : il en fut membre jusqu'en 1810, époque où il fut envoyé à Breslau en qualité de conseiller du tribunal supérieur (cour d'appel) de la Silésie. Après en avoir rempli les fonctions pendant vingt ans, il fut nommé conseiller honoraire le 2 juin 1830 et retourna à Berlin, où il eut une place de conseiller de la cour supérieure. Pensionné en 1847, il mourut d'apoplexie le 2 février 1852. Amateur passionné de musique, de Winterfeld était allé recueillir des documents pour l'histoire de cet art en Italie, dans l'année 1812, et y avait fait un long séjour. A Breslau, il s'occupa beaucoup de littérature musicale et de musique ancienne. Sa réputation de grand connaisseur dans cet art le fit nommer, en 1818, directeur des Instituts musicaux réunis de la Silésie. Dans l'année suivante, il fonda, avec Raumer, Van der Hagen et Mosewius, une société pour l'exécution de la musique d'église.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

M. de Winterfeld a écrit sur l'histoire de cet art en homme instruit et avec beaucoup d'érudition; malheureusement il a rendu la lecture de ses ouvrages fatigante par les détails prolixes dans lesquels il s'égare souvent. On a de lui : 1° *Johannes Pierluigi von Palestrina. Seine Werke und deren Bedeutung für die Geschichte der Tonkunst* (Jean Pierluigi de Palestrina. Ses œuvres et leur importance pour l'histoire de la musique), Breslau, 1832, in-8° de 68 pages. Cet ouvrage renferme des remarques sur le livre de Baini (*voy.* ce nom) concernant le même compositeur, et offre des faits et des aperçus qui ne sont pas sans intérêt. 2° *Johannes Gabrieli und sein Zeitalter*, etc. (Jean Gabrieli et son époque, etc.); Berlin, 1834, 2 volumes de texte in-4°, et un volume de planches de musique in-fol. Cet ouvrage, rempli de recherches curieuses, a pour objet l'histoire de la musique dans l'école de Venise, depuis les temps anciens jusqu'à l'époque de Jean Gabrieli et de ses disciples. On y trouve particulièrement de bons renseignements sur Adrien Willaert et ses élèves; mais la théorie de M. de Winterfeld concernant l'ancienne tonalité et l'introduction de la modulation dans la musique est remplie d'erreurs; les excursions qu'il fait incessamment hors de son sujet rendent la lecture du livre pénible, et nuisent à ce qu'il renferme d'utile. 3° *Der evangelische Kirchengesang und sein Verhæltniss zur Kunst des Tonsætzes* (Le Chant de l'Église évangélique et sa relation avec l'art de la composition); Leipsick, Breitkopf et Hærtel, 1843-1847, 3 volumes in-4°; ouvrage capital concernant la culture du chant choral et de la musique religieuse en Allemagne pendant les seizième et dix-septième siècles, avec un grand nombre de morceaux des plus célèbres musiciens allemands de ces anciens temps, en partition. 4° *Dr. Martin Luther 's deutsche geistliche Lieder* (Chants spirituels du docteur Martin Luther); *ibid.*, 1840, gr. in-4°. 5° *Ueber Carl-Christ-Fried. Fasch's geistliche Gesangwerke* (Sur les OEuvres de musique religieuse de Charles-Chrétien-Frédéric Fasch) comme préface des œuvres de ce compositeur; Berlin, Trautwein, 1839, in-4°. 6° *Zur Geschichte der heiligen Tonkunst* (Pour l'histoire de la musique religieuse); Leipsick, Breitkopf et Hærtel, 1850. M. de Winterfeld, qui avait réuni une collection précieuse d'ancienne musique et de livres rares de littérature musicale, a laissé, en mourant, à la Bibliothèque royale de Berlin 103 volumes de musique du seizième siècle en partition. Le reste de sa bibliothèque, dont le catalogue forme 785 numéros, a été vendu à l'encan le 15 juin 1857 et jours suivants.

WITHERSPOON (Jean), théologien écossais, né à Yester près d'Édimbourg, fit ses études à l'université de cette ville, et fut mêlé aux querelles religieuses de son pays, dans lesquelles il se distingua par ses talents. Il mourut à Prince-Town, dans l'Amérique du Nord, le 15 novembre 1794. On a de lui un livre *Sur la nature et les effets du théâtre*, qui se trouve dans ses œuvres complètes publiées à Londres, en 1802, par les soins du docteur Rodgers, en 4 vol. in-8°, et dont il a été donné une traduction hollandaise à Utrecht, en 1772.

WITHOF (Jean-Philippe-Laurent), né à Duisbourg le 1er juin 1723, étudia la médecine en Hollande, puis retourna dans sa patrie, en 1750, et y enseigna l'anatomie et la pathologie. Il mourut à Duisbourg, le 3 juillet 1789. Quoique médecin, il cultiva la poésie avec succès. On a de lui une savante dissertation intitulée : *De Castratis commentationes quatuor;* Duisbourg, 1750, in-8°.

WITT (Chrétien-Frédéric), maître de chapelle du duc de Saxe-Gotha, naquit à Altenbourg, où son père était organiste. Après avoir fait ses études musicales à Vienne et à Salzbourg, il obtint en 1715 la place de maître de chapelle à Gotha, vacante par la mort de Mylius; mais il ne jouit pas longtemps des avantages de cette position, car il mourut au commencement de 1716. Il a publié un très-bon livre choral avec basse continue, intitulé : *Psalmodia sacra;* Gotha, 1715, in-4°. Une deuxième édition de ce recueil, où l'on trouve une bonne préface, a paru sous ce titre : *Neues Cantional mit dem Generalbass;* Gotha, 1720, in-4°. Witt a laissé en manuscrit : 1° Chaconne (en *sol*), avec 15 variations pour clavecin. 2° Chaconne (en *la* mineur), avec 100 variations, *idem*. 3° Passacaille (en *ré* mineur), avec 21 variations. 4° Trois fugues pour l'orgue. 5° Des chorals variés, *idem*.

WITT (Frédéric), compositeur distingué, naquit en 1771 à Haltenbergstetten dans la Franconie. Dès son enfance, il se livra avec ardeur à l'étude de la musique, particulièrement du violon, sur lequel il fit de si rapides progrès, qu'à l'âge de dix-neuf ans il obtint la place de premier violon de l'excellente chapelle du prince d'OEttingen-Wallerstein. Rosetti, qui dirigeait alors cette chapelle, lui enseigna le contrepoint. Ses premières com-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

positions, et surtout un oratorio qu'il écrivit pour le roi de Prusse Frédéric-Guillaume II, et qui fut exécuté à Berlin, le firent connaître avantageusement. Plus tard, il quitta la chapelle du prince pour voyager. En 1802, un oratorio qu'il composa pour la cour de Würzbourg lui fit obtenir la place de maître de chapelle du prince-évêque de cette ville, et le roi de Bavière le confirma dans cet emploi, dont Witt remplit les fonctions pendant trente-cinq ans. Il est mort à Würzbourg au commencement de 1837. On a gravé de la composition de cet artiste : 1° Neuf symphonies à grand orchestre; Offenbach, André. 2° Pièces d'harmonie pour instruments à vent; Mayence, Schott. 3° Concerto pour flûte et orchestre, op. 8. Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 4° Grand quintette pour piano, hautbois, clarinette, cor et basson, op. 6; *ibid.* 5° Sestetto pour 2 violons, alto, basse, clarinette, cor et basson; Mayence, Schott. 6° *Salut allemand aux Allemands*, à 4 voix, avec accompagnement de piano, *ibid.* Witt a laissé en manuscrit. 7° *La Résurrection de Jésus*, oratorio composé pour la cour de Prusse. 8° *Le Sauveur souffrant*, oratorio composé à Würzbourg en 1802. 9° Plusieurs messes, cantates et autres morceaux de musique d'église. 10° *Palma*, opéra historique représenté à Francfort. 11° *La Femme du pêcheur*, opéra-comique représenté à Würzbourg, en 1806. 12° *Les quatre âges de l'homme*, grande cantate. 13° Une symphonie pour 15 instruments. 14° Plusieurs concertos pour violoncelle, basson, flûte, hautbois, clarinette et cor.

WITT (Théodore), né à Wesel, le 9 novembre 1823, montra d'heureuses dispositions pour la musique dès ses premières années. Il reçut des leçons de piano du directeur du Gymnase, M. Bischoff, et son père, organiste de l'église principale, lui enseigna à jouer de l'orgue. Liszt, se trouvant à Wesel en 1839, s'intéressa au jeune Witt, donna un concert à son bénéfice, et lui fournit ainsi les ressources nécessaires pour se rendre à Berlin, où il arriva en 1841. Il y reçut des leçons d'harmonie et de contrepoint du professeur Dehn, qui fut aussi son guide dans ses premières compositions. Une grave indisposition dont Witt fut atteint, en 1846, lui fit conseiller par les médecins un voyage en Italie : la bonté du roi Frédéric-Guillaume IV vint à son secours dans cette circonstance et lui fournit l'argent nécessaire, en lui donnant la mission de faire des recherches dans les bibliothèques de l'Italie pour l'histoire de la musique. Son séjour se prolongea dans les grandes villes de la Péninsule pendant près de neuf ans. Après avoir publié, à Rome, les hymnes de Palestrina, en partition, il y mourut le 1er décembre 1855, à l'âge de 32 ans. On a publié, de la composition de cet artiste : 1° Six psaumes à trois voix, en partition, op. 1, première partie, Berlin, Schlesinger. 2° Six psaumes à trois voix, deuxième partie; *ibid.* 3° *Agnus Dei* à quatre voix, *a Capella*, op. 7; *ibid.* 4° Cantate de Noël (*Bethlehem Ephrata*), pour un chœur de voix mêlées et voix seules, exécutée à l'Académie de chant de Berlin, le 23 février 1850. 5° *Tantum ergo*, pour trois voix de femmes. 6° Sonate pour piano (en *mi* bémol), op. 6, Manheim, Heckel. 7° Deux recueils de *Lieder* pour voix seule et piano, op. 3 et 4, Berlin, Schlesinger.

WITTASEK (Jean-Népomucène-Auguste), pianiste et compositeur, est né le 20 février 1771, à Horzin, près de Melnick, dans les propriétés du prince de Lobkowitz, en Bohême. Son père, maître d'école de cette localité, lui donna les premières leçons de musique ; puis la princesse de Lobkowitz, ayant remarqué ses heureuses dispositions pour cet art, le confia aux soins de François Dussek, qui en fit un pianiste habile. Jean Kozeluch, maître de chapelle de la cathédrale de Prague, lui enseigna le contrepoint. Après la mort de ce maître, Wittasek lui succéda. Longtemps après, la place de maître de chapelle de la cour impériale de Vienne, devenue vacante par le décès de Salieri, lui fut offerte; mais le mauvais état de sa santé et son âge avancé ne lui permirent pas de l'accepter. Il est mort à Prague le 7 décembre 1839. Les premières compositions de cet artiste consistèrent en airs de danse qui eurent un succès populaire; plus tard, il a publié de petites pièces pour le piano, à Prague et à Leipsick, et des chansons avec accompagnement de piano. Il a laissé en manuscrit : 1° Trois messes solennelles. 2° Deux *Requiem*, dont un grand. 3° Plusieurs symphonies à grand orchestre. 4° Le mélodrame *David*, représenté au grand théâtre de Prague. 5° Un concerto pour piano et orchestre; deux concertos pour la harpe; un *idem* pour violon; un *idem* pour clarinette; un *idem* pour basson. 6° Six sonates pour piano et violon. 7° Six quatuors pour deux violons, alto et basse. 8° Des cantates, des airs et des chœurs.

WITTENBERG (F.-J.), premier violon de la musique du stathouder de Hollande, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, a fait graver de sa composition : 1° Six duos pour deux violons, op. 1, la Haye, 1760. 2° Six trios

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

pour deux violons et basse, op. 2, *ibid.* 3° Trois concertos pour violon principal et orchestre, op. 3, *ibid.*

WITTGENSTEIN (le prince GEORGES DE), amateur de musique distingué, né en 1780, au château de Berleburg, en Westphalie, mourut à Clèves en 1819. On a gravé de sa composition : 1° Grand quatuor pour deux violons, alto et violoncelle, op. 1, Mayence, Schott. 2° *A peine au sortir de l'enfance*, romance de *Joseph*, variée pour violoncelle, avec deux violons, alto et basse. Offenbach, André. 3° Thème varié pour clarinette et orchestre, op. 2, Bonn. Simrock. 4° Thème varié pour basson et orchestre, op. 3: *ibid.*

WITTHAUER (JEAN-GEORGES), né à Neustadt, le 19 août 1750, apprit la musique et le clavecin à Erfurt, sous la direction d'Adlung, puis il alla s'établir à Hambourg, en qualité de professeur de musique. En 1791, il quitta cette ville pour aller à Berlin, puis il accepta la place d'organiste de l'église de Saint-Jacques, à Lubeck, où il mourut le 7 mars 1802. Ses œuvres gravées sont celles dont voici les titres : 1° Six sonates pour le clavecin, Hambourg, 1785. 2° Mélange de pièces pour le chant et le clavecin, *ibid.*, 1780. 3° Six sonates pour le clavecin, op. 2, *ibid.*, 1788. 4° Six sonates pour les amateurs, premier recueil, Berlin, 1792. 5° Six *idem*, deuxième recueil, *ibid.*, 1795. Witthauer a donné une cinquième édition de la Méthode de piano de Lœhlein, à Zullichau, en 1791, in-4°.

WITTSTOCK (JEAN), né à Dorpat, dans la Volhynie, était, en 1681, étudiant à l'Université de Wittenberg lorsqu'il y publia une thèse intitulée : *Disputatio physica de sono ejusque ortu, progressu et interitu*, Witebergæ, typis Johannis Willici, 1681, in-4° de vingt-huit pages.

WITZTHUMB (IGNACE), né le 20 juillet 1723, à Baden, près de Vienne, fit ses premières études chez les oratoriens écossais, dans la capitale de l'Autriche, puis fut envoyé à Bruxelles, comme enfant de chœur à la chapelle de l'archiduchesse Marie-Élisabeth, sœur de l'empereur Charles VI, et gouvernante des Pays-Bas. Il acheva ses humanités au Collége des jésuites de cette ville. Pendant la guerre de sept ans, il servit dans un régiment de hussards commandé par le comte de Hadik. De retour à Bruxelles, après la paix de 1748, avec l'archiduc Charles de Lorraine, il entra dans la chapelle de la cour, puis devint chef d'orchestre du théâtre et montra beaucoup de talent dans l'exercice de ces fonctions. Après la mort de Croës, maître de la chapelle des princes, Witzthumb obtint sa place, en 1780. La révolution française le priva de ses emplois et de la pension qui lui avait été accordée par la cour d'Autriche. Sa position ne fut point heureuse dans les dernières années de sa vie. Il mourut à Bruxelles, le 25 mars 1816, à l'âge de quatre-vingt-treize, ans, laissant en manuscrit des symphonies, des messes et des motets qu'il avait composés pour le service de la cour. Un fils de Witzthumb a été timbalier à l'orchestre de Bruxelles.

WLICEK (CHARLES), professeur de violon à Prague et premier violon du Théâtre-National, né dans cette ville en 1794, est auteur d'une méthode de violon, dont le titre, en langue bohème, est *Wyzkaumanda Wygaedrene Tagnosti haust* (Guide pour le violoniste et et pour l'amateur) ; Prague, 1833, gr. in-4° oblong. Il y a une édition allemande de cet ouvrage publiée dans la même année.

WOCZITKA (FRANÇOIS-XAVIER), violoncelliste distingué, naquit à Vienne vers 1730, et entra au service du duc de Mecklenbourg-Schwerin, en 1750, puis passa dans la chapelle de l'électeur de Bavière. Il mourut à Munich, en 1797. On connaît de lui, en manuscrit, des concertos et des sonates pour le violoncelle, qui étaient fort estimés de son temps.

WODICZKA (WENCESLAS), maître de chapelle à Vienne, ou plutôt violoniste et maître de concerts. Sous ce nom, Luslig (*voy.* ce nom), musicien distingué à Amsterdam, a donné la traduction hollandaise d'une méthode pour la viole, qui, suivant le traducteur, aurait été écrite en allemand ; mais la traduction seule est connue aujourd'hui. Elle a pour titre : *Korte Instructie voor de vioole, in 't hoogduitsch opgesteld en uit dat origineel in't Fransch en Nederduitsch vertaald*, Amsterdam, Olofsen, 1757. Des solos de violon par Wodiczka sont indiqués dans le catalogue de Preston, de Londres. On connaît aussi de lui *Huit sonates pour le violon et la basse, dont il y a quatre pour la flûte traversière, œuvre second; à Paris, chez madame Boyvin et chez le sieur Le Clerc;* in-4° obl. (sans date.)

WOELFFL (JOSEPH), pianiste célèbre et compositeur, naquit à Salzbourg, en 1772. Élève de Léopold Mozart et de Michel Haydn, il acquit, sous la direction de ces maîtres, une connaissance étendue de l'art, et parvint, par un travail assidu, à la possession d'un brillant mécanisme sur le piano. En 1792, il se rendit à Varsovie, où sa prodigieuse habileté dans l'exécution lui procura de brillants suc-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

cès et lui ouvrit les plus grandes maisons; mais les troubles qui éclatèrent dans cette ville, en 1794, l'obligèrent à s'en éloigner. Arrivé à Vienne, il y produisit une vive sensation par son beau talent, donna des concerts, et fit représenter sur les théâtres de cette ville, depuis 1795 jusqu'en 1798, les opéras suivants : 1° *La Montagne d'Enfer*, gravée en partition pour le piano chez Artaria, à Vienne, puis à Brunswick. 2° *La belle Laitière*. 3° *La tête sans homme*, opéra-comique, représenté à Vienne en 1798, puis à Prague. 4° *Le Cheval de Troie*, opéra-comique. Une des circonstances les plus glorieuses de la vie de Wœlffl est de s'être posé à Vienne, à cette époque, comme le digne rival de Beethoven, et de l'avoir même emporté sur lui dans l'improvisation de la fantaisie libre. Depuis Mozart, personne n'avait porté ce talent aussi loin que Wœlffl.

En 1798, Wœlffl épousa mademoiselle Thérèse Klemm, actrice du Théâtre-National; peu de temps après, il partit avec elle de Vienne, et entreprit un grand voyage, visitant Brunn, Prague, Dresde, Hanovre, Leipsick, Brunswick, Berlin et Hambourg, donnant partout des concerts, et partout excitant l'admiration. De Hambourg, il alla à Londres, où il frappa de stupeur tous les pianistes par la puissance de son exécution. Il arriva à Paris en 1801. Ses succès y furent moins brillants qu'en Allemagne et en Angleterre; mais tout ce qui s'y trouvait d'artistes et d'amateurs distingués rendit hommage non-seulement à son talent de pianiste, mais à l'élévation du style de ses compositions. Il y publia plusieurs recueils de sonates, des concertos, et d'autres pièces pour le piano. En 1804, il fit représenter au théâtre Feydeau *L'Amour romanesque*, opéra-comique, qui n'eut qu'un succès douteux.

A la même époque, Wœlffl contracta avec le chanteur allemand Elmenreich (*voy.* ce nom) une liaison qui lui devint funeste. Cet homme, dont la moralité était plus que suspecte, était de ceux qui, nés avec la passion du jeu, entreprennent de corriger les écarts de la fortune. Sous prétexte de voyager pour donner des concerts, il s'était associé à Wœlffl qui, je pense, était de bonne foi; mais il en était autrement de son compagnon de voyage. Tous deux arrivèrent à Bruxelles et y donnèrent un concert qui n'attira que peu de monde; cependant leur séjour se prolongeait dans cette ville. Ils s'étaient fait présenter dans quelques-unes de ces sociétés paisibles, si communes dans la Belgique, où des hommes honorables se réunissent pour égayer les soirées. Bientôt des bruits fâcheux circulèrent; Wœlffl et son compagnon y étaient compromis d'une manière si grave, que, sans l'intervention généreuse de M. de Jouy, alors secrétaire général du département de la Dyle, ils n'auraient pu s'éloigner en liberté. Tous deux se rendirent alors à Londres, où ils arrivèrent au commencement de 1805. Wœlffl y écrivit la musique de *La Surprise de Diane*, grand ballet qui fut représenté au théâtre de Haymarket, et y publia beaucoup d'œuvres pour le piano; mais un mystérieux silence est gardé en Angleterre sur ses relations, et sur les motifs qui séparèrent insensiblement de la société un artiste si remarquable par ses talents, et si bien accueilli à son premier voyage à Londres. Tel fut l'isolement où il se vit réduit, que l'année même de sa mort n'est pas exactement connue, et que des biographes anglais la placent en 1811, tandis que d'autres assurent qu'il ne cessa de vivre qu'en 1814, dans un village près de Londres, et dans une misère profonde. Ainsi finit un des musiciens les plus éminents du commencement du dix-neuvième siècle.

Les œuvres gravées de ce pianiste célèbre sont : 1° *Concertos pour piano et orchestre*, numéro 1 (en *sol*), op. 20, Paris, Naderman ; numéro 2, op. 26, Paris, Imhault; numéro 3, op. 32 (en *fa*), Paris, Naderman ; numéro 4, grand concerto militaire (en *ut*), Londres, Clementi ; Offenbach, André ; numéro 5, *le Coucou* (en *ré*), op. 49, Londres, Clementi; Leipsick, Breitkopf et Hærtel ; numéro 6, *le Calme* (en *sol*), *ibid.*; numéro 7 *Concerto di camera* (*en mi* bémol), Offenbach, André. 2° *Symphonies*, à grand orchestre, numéro 1 (en *sol* mineur), op. 40, Leipsick, Breitkopf et Hærtel ; numéro 2 (en *ut*), op. 41, *ibid.* 3° Quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 4, Offenbach, André; trois *idem*, op. 10, Paris, Naderman ; trois *idem*, op. 30, Paris, Érard. 3° Deux *trios* pour deux clarinettes et basson, Vienne, Steiner. 4° *Trios* pour piano, violon et violoncelle, op. 6, Augsbourg, Gombart ; trois *idem*, op. 16, Offenbach, André; trois *idem*, op. 33, Leipsick, Breitkopf et Hærtel ; trois *idem*, op. 25, Paris, Janet; trois *idem*, op. 66, *ibid.* 5° *Sonates* pour piano et violon, op. 7, Augsbourg, Gombart; trois *idem*, op. 9, Leipsick, Breitkopf et Hærtel; une *idem*, avec flûte, op. 13, Vienne, Diabelli ; deux *idem*, avec violon, op. 18, Paris, Sieber ; trois *idem*, progressives, op. 24, Leipsick, Breitkopf et Hærtel; trois *idem*, op. 27, Paris, Frey ; une *idem*, pour piano et violoncelle, op. 31, Paris,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Érard; trois *idem*, pour piano et violon, op. 34, Leipsick, Breitkopf et Hærtel; trois *idem*, op. 35, *ibid.*; une grande *idem*, op. 67, Offenbach, André; une grande *idem*, op. 68, *ibid.* 6° *Duo* pour deux pianos, op. 37, Paris, Érard. 7° *Sonates* pour piano seul, op. 1, 6, 15, 19, 22, 36, 38, 41 (*Non plus ultra*), 45, 47, 50 (*Le diable à quatre*), 54, 55, 58, 62, au nombre de trente-six, à Paris, Leipsick, Offenbach et Londres. 8° *Pièces détachées* pour piano, telles que fantaisies, fugues, rondeaux, préludes, etc., *ibid.* 9° Thèmes variés pour piano, au nombre de quinze œuvres, *ibid.* 10° Des valses, *idem*, *ibid.*

WOELTJE (le docteur C.-L.-H.), procureur général de la cour d'appel à Celle, dans le Hanovre, est auteur d'un livre rempli d'intérêt, intitulé : *Versuch einer rationellen Construction des modernen Tonsystems* (Essai d'une construction rationnelle du système tonal moderne), Celle, Schulze, 1832, in-8° de 210 pages. L'objet de cet ouvrage est à la fois le plus important de la théorie de la musique et celui qui offre le plus de difficultés. M. Woeltje en a compris toute la portée et l'a traité d'une manière philosophique; mais son système d'explication de la position des deux demi-tons dans la gamme est plus ingénieux que solide. Ayant bien vu que les trois notes essentielles de cette gamme sont la dominante, la tonique et le quatrième degré, il a, comme M. De Momigny, dans sa *Seule vraie théorie de la musique*, construit la gamme de cette manière : SOL, *la*, *si*, UT, *ré*, *mi*, FA, la divisant en deux tétracordes conjoints *sol—ut*, et *ut—fa*; en sorte que les deux demi-tons s'y trouvent dans l'intervalle d'une septième, et qu'ils occupent la même place dans chaque tétracorde. Cette disposition semble à M. Woeltje satisfaire à toutes les conditions mélodiques et harmoniques; mais il se trompe en cela, car la collection des successions de l'harmonie naturelle ne peut être complète que dans les limites de l'octave.

WOETS (JOSEPH-BERNARD), né à Dunkerque, le 17 février 1783, est fils d'un organiste de cette ville, qui lui donna les premières leçons de musique et de piano. Ayant été admis comme élève au Conservatoire de Paris, en 1800, il y reçut des leçons de piano de Boieldieu, et Berton lui enseigna l'harmonie. Pendant plusieurs années, M. Woets vécut à Gand et s'y livra à l'enseignement du piano. De retour à Paris en 1819, il s'y fit entendre dans plusieurs concerts, et y donna des leçons. Plus tard, il s'est retiré à Tours. On a gravé de la composition de cet artiste : 1° Trois sonates pour piano seul, op. 2, Paris, Leduc. 2° Grande sonate, op. 8, Paris, Janet. 3° *Idem*, op. 11, *ibid.* 4° Trois sonates, op. 12, Paris, Érard. 5° Trois *idem*, op. 17, Paris, Sieber. 6° Grande sonate (en *ut* mineur), op. 30, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 7° Toccate, op. 6, Paris, Janet. 8° Beaucoup de rondeaux, fantaisies, divertissements et airs variés, Paris, chez tous les éditeurs. 9° Trois recueils de romances avec accompagnement de piano, Paris, Leduc.

WOETZEL (le docteur J.-C.), professeur de littérature à Vienne, au commencement du dix-neuvième siècle, est connu par divers ouvrages, au nombre desquels est celui qui a pour titre : *Grundriss einer pragmatischen Geschichte der Declamation und der Musik nach Schœher's Ideen* (Base d'une histoire pragmatique de la déclamation et de la musique, d'après les idées de Schœher), Vienne, Félix Stœckolzer de Hirschfeld, 1815, gr. in-8° de VI et 170 pages.

WOLCKENSTEIN (DAVID), né à Breslau en 1534, fut nommé professeur de mathématiques à Strasbourg, et mourut dans cette ville en 1592. On a sous son nom : 1° *Harmonia Psalmorum Davidis quatuor vocum. Argentorati*, apud Nicolaus Wyrioth, 1583, in-4°. 2° *Primum volumen musicum scholarum Argentoratensium*. Argent. typis Ant. Bertrami, 1579, in-8°. Cette édition est la quatrième d'un traité élémentaire de la musique, à l'usage des élèves de l'école de Strasbourg; il y en a eu une cinquième, en 1585, in-12. 3° Psaumes pour les églises et pour les écoles à quatre voix, en allemand, Strasbourg, 1583. 4° *Henrici Fabri compendium musicæ, cum compendiolum recognitum, cui in usum Academiæ argentoratensis, cum vulgaribus tonorum psalmodiis, cantica ecclesiastica quatuor vocibus, a M. D. Wolckenstein composita adjecta sunt*, Argentorati, 1596, in-8°.

WOLDEMAR (MICHEL), violoniste et compositeur, naquit à Orléans, le 17 septembre 1750, d'une famille aisée et recommandable de négociants. Son nom de famille était *Michel*; mais ayant eu pour parrain le maréchal de Lowendahl, celui-ci désira qu'il prît le nom de *Woldemar*, sous lequel il est généralement connu. Ses parents lui firent donner une brillante éducation, et la musique occupa surtout sa jeunesse. Élève de Lolli pour le violon, il eut beaucoup d'analogie avec son maître par les bizarreries de l'esprit et par la vanité.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Des revers de fortune l'ayant obligé à chercher des moyens d'existence dans ses talents, il se mit à la suite d'une troupe de comédiens ambulants, en qualité de maître de musique, puis se fixa à Clermont-Ferrand, où il mourut au mois de janvier 1810. Voici la liste des ouvrages qu'il a publiés : 1° Concertos pour violon et orchestre, numéros 1, 2, 3, Paris, Frey. 2° Concerto pour violon-alto avec orchestre, Paris, Cochet. Woldemar avait imaginé d'ajouter une cinquième corde (*ut* grave) au violon; c'est pour l'instrument ainsi monté qu'il a écrit ce concerto. Urhan (*voy.* ce nom) a rajeuni cette invention. 3° Quatuor (en *ré* mineur) pour deux violons, alto et basse, Paris, Leduc. 4° Duos faciles pour deux violons, livres I et II, Paris, Pleyel. 5° Six duos, *idem*, op. 6, Paris, Hentz. 6° Trois *idem*, à la première position, Paris, Leduc. 7° Trois *idem*, pour violon et alto, Paris, Hentz. 7° Douze grands solos, livres I à IV, Paris, Chanel. 8° *Sonates fantomagiques*, contenant : *L'Ombre de Lolli*; *l'Ombre de Mestrino*; *l'Ombre de Pugnani*; *l'Ombre de Tartini*, Paris, Naderman. 9° Six rêves ou caprices, Paris, Frey. 10° Caprices ou études, livres I et II, Paris, Leduc. 11° *Le Nouveau Labyrinthe harmonique pour violon*, suivi d'études pour la double corde, op. 10, Paris, Cochet. 12° *Le Nouvel Art de l'archet*, ibid. 13° Étude élémentaire de l'archet moderne, Paris, Sieber. 14° Six thèmes fugués, Paris, Leduc. 15° Deux thèmes de Haydn variés pour violon, *ibid.* 16° Romance de Gaviniès variée pour violon, Paris, Hentz. 17° Menuet de Fischer varié, Paris, Louis. 18° *Les Folies d'Espagne*, idem, *ibid.* 19° Grande méthode de violon, Paris, Cochet. 20° Méthode d'alto, Paris, Sieber. 21° Méthode de clarinette, Paris, Érard. Woldemar avait inventé vers 1798 une sorte de sténographie musicale, et une *notographie* ou correspondance en musique soumise à l'examen du Lycée des arts, qui les approuva. Woldemar fit graver un grand tableau de sa sténographie sous le titre de : *Tableau mélotachigraphique*, et un autre un peu plus petit pour la notographie. Tous deux parurent à Paris, chez Costineau. J'en ai donné une analyse détaillée dans ma *Revue musicale*, tome IV, pages 270 et suiv.

Woldemar avait fait un poème bizarre intitulé : *Les Commandements du violon*, à l'imitation du décalogue du catéchisme. Le manuscrit de cet ouvrage s'est égaré; mais on en a retenu ce passage :

Le son jamais ne baisseras,
» Ni hausseras aucunement.
» Mesure tu n'altéreras,
» Mais conduiras loyalement.
» *Symphonies ne sabreras*,
» Attaquant vigoureusement;
» En quatuor ne forceras
» Que pour la chambre seulement.
» Doucement accompagneras,
» La femme principalement.
» L'*adagio* tu chanteras
» Tendrement, amoureusement.
» Le rondeau tu caresseras
» Vivement et légèrement. »

Les derniers vers de cette œuvre singulière étaient ceux-ci :

« En public tu ne trembleras,
» Ni devant les rois mesmement. »

WOLDERMANN (Chrétien), *cantor* à l'église et à l'école de Kœnigsberg, dans la Nouvelle-Marche de Brandebourg, vécut dans la première moitié du dix-huitième siècle. Il est auteur d'un écrit intitulé : *Succincta musicæ sacræ Veteris et Novi Testamenti historia, oder Kurze historische Nachricht von der vocal und instrumental-Musik*, etc. Stettin, 1736.

WOLF (Chrétien-Michel), directeur de musique et organiste de Sainte-Marie, à Stettin, né en 1709, mourut le 3 janvier 1789. On a gravé sous son nom : 1° Six duos pour deux flûtes, op. 1, à Berlin. 2° Six sonates pour le clavecin, Stettin, 1776. 3° Chansons allemandes avec accompagnement de clavecin ou de harpe, *ibid.*, 1779. 4° Cinquante exercices pour l'orgue, comme préludes de chorals, *ibid.* 1785. Wolf a laissé en manuscrit un psaume à quatre voix et orgue.

WOLF (Jean-Baptiste-Ignace), né le 10 avril 1716, à Chotusick, en Bohême, où son père était maître d'école, fréquenta à l'âge de dix ans le gymnase de Kuttenberg, et y apprit le chant et la basse continue. Ses humanités terminées, il se rendit à Prague, y obtint la place d'organiste de l'église des Jésuites et fréquenta les cours de philosophie de l'université. Son penchant pour la musique lui ayant fait bientôt après abandonner toutes ses autres études, il accepta une place d'organiste à Horzicz, la garda quatre ans et demi, puis alla remplir des fonctions semblables à Collin, où il se maria. Cependant ces places étaient si mal rétribuées, qu'il prit en 1744 la résolution de se rendre à Prague où il obtint, dans la même année, la place d'organiste du couvent de Strahow. Son mérite le fit choisir quatre ans après pour jouer l'orgue de la cathédrale. Il conserva cette position jusqu'à sa mort, arrivée le 5 septembre 1791. Il a écrit des pré-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ludes et fugues pour l'orgue, et des vêpres à 9 voix, que les moines Raphael Zuber et Simon Sixta, ses meilleurs élèves, ont fait imprimer à Prague.

WOLF (Adolphe-Frédéric), commissaire général à Wolfenbuttel, mort dans cette résidence, en 1778, avait étudié le violon et la composition sous la direction de François Benda. Amateur de musique plein de zèle, il fonda une société de musique à Berlin, et composa, en 1767, une grande cantate pour la fête du prince de Schwarzbourg. On lui doit aussi la traduction allemande du discours de Gresset sur l'harmonie; elle a paru sous ce titre : *Die Harmonie, eine Rede*, Berlin, 1752, in-4°. Enfin Wolf a fait insérer dans le premier volume des Essais historiques et critiques de Marpurg (p. 385-413) une dissertation intitulée: *Entwürf einer ausführlichen Nachricht von Musik-übenden Gesellschaft zu Berlin in J.* 1754 (Esquisse d'une notice détaillée des exercices de musique de la société de Berlin pendant l'année 1754).

WOLF (Ernest-Guillaume), né en 1735, à Grossen-Behringen, près de Gotha, fut un compositeur distingué de la seconde moitié du dix-huitième siècle. Après avoir fréquenté pendant sa jeunesse les gymnases d'Eisenach et de Gotha, il se rendit, en 1755, à l'université de Jéna; mais déjà la musique avait si bien absorbé toute son attention, qu'il négligea ses autres études. Ayant obtenu la direction de la musique au collége de Munich, cette circonstance lui procura de fréquentes occasions d'entendre ses propres compositions, et lui fit faire de rapides progrès dans l'art d'écrire. Il alla ensuite demeurer à Leipsick pendant quelque temps, puis se rendit à Weimar, et y obtint, en 1701, la place de maître de concerts ou de premier violon dans la chapelle du duc. Plus tard, la jeune duchesse choisit Wolf pour lui donner des leçons de clavecin, et la protection de cette princesse lui fit donner la place de maître de chapelle. Il mourut à Weimar, le 7 décembre 1702. Wolf s'est fait connaître avantageusement comme écrivain sur la musique, et comme compositeur pour l'église, le théâtre et la musique instrumentale. Dans la liste de ses ouvrages principaux, on remarque : 1. Musique d'église. 1° *Die Letzte Stimme der sterbenden Liebe am Kreuz, ein Passions-Drama* (La Dernière Voix de l'amour mourant sur la croix, drame de la Passion), en manuscrit. 2° *Der Sieg des Erlœsers* (Le Triomphe du Sauveur), cantate de Herder, en manuscrit. 3° *Der Liedende Erlœser* (Le Sauveur souffrant), drame de la Passion, *idem*. 4° *Die Letzte Stunde des sterbende Erlœser* (La Dernière Heure du Sauveur expirant), *idem*. 5° Petit oratorio de la Passion, *idem*. 6° Cantate de la Passion, *idem*. 7° Le centième psaume, *idem*. 8° Plusieurs cantates de fêtes, *idem*. 9° *Oster Cantate* (Cantate de Pâques), à quatre voix et orchestre, Berlin, 1782, in-fol. Nouvelle édition, Leipsick, Wienbrack. II. Opéras. 10° *La Fête des roses*, en 1771, gravé en extrait pour le clavecin, à Leipsick. 11° *Les Deputés de village*, 1773, *idem*, à Weimar, chez Hofmann. 12° *Les Charbonniers fidèles*, 1773, *idem*, *ibid*. 13° *La Jardinière*. 1774, *idem*, *ibid*. 14° *La Soirée au bois*, 1775, *idem*, *ibid*. 15° *Polixène*, monodrame lyrique, en partition, 1776, *ibid*. 16° *Le Gros Lot*, opéra, en extrait pour le clavecin, *ibid*. 17° *Iphigénie*, cantate en partition, *ibid*., 1779. 18° *Probité et Amour*, petit opéra, en extrait pour le clavecin, 1782, *ibid*. 19° *Séraphine*, cantate en partition, 1783, *ibid*. 20° *L'Ermite dans l'île de Formentera*, opéra en manuscrit, 1786. 21° *Le Voile*, 1786, *idem*. 22° *Les Erreurs de la magie*, petit opéra, 1786, *idem*. 23° *Cérès*, prologue, *idem*. 24° *Alceste*, opéra de Wieland, *idem*. 25° *Superba*, opéra de Sichendorf, *idem*. 26° *Erwin et Elmire*, idem. 27° *L'Oiseau*, idem. 28° *Le Perroquet*, idem. 29° *Le Monde dans la lune*, idem. III. Musique instrumentale. 30° Quinze symphonies pour l'orchestre, en manuscrit. 31° Dix-sept *partite*, à 8-12 instruments, *id*. 32° Trois quatuors pour deux violons, alto et basse, gravés à Spire. 33° Trois *idem*, gravés à Berlin. 34° Onze autres quatuors, en manuscrit. 35° Concertos pour clavecin; n° 1, Riga, 1777; n° 2, *ibid*.; n° 3, Breslau, 1782; n° 4, *ibid*; n° 5, Breslau, 1785; n° 6, Leipsick, 1788; treize *idem*, en manuscrit. 36° Deux quatuors pour flûte, violon, basson et violoncelle, en manuscrit. 37° Deux quintettes pour clavecin, flûte, violon, alto et basse, Dresde, 1786. 38° Deux *idem*, Dresde, 1791. 39° Sonate pour clavecin seul, Leipsick, 1774, in-fol. 40° Six *idem*, Leipsick, 1775. 41° Six *idem*, *ibid*., 1779. 42° Six petites sonates *idem*, *ibid*. 43° Six sonates pour piano, violon et violoncelle, Lyon, 1779. 44° Six sonates pour clavecin seul, Dessau, 1783. 45° Sonates pour piano à quatre mains, Leipsick, 1781. 46° Une sonatine et quatre sonates pour clavecin, Leipsick, 1785. 47° Six sonates faciles, en deux parties, Weimar, 1786 et 1787. 48° Six sonates pour clavicorde, première et deuxième parties, œuvre posthume, Berlin, 1795.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Les écrits de Wolf sur la musique sont ceux-ci : 1° *Kleine musikalische Reise in den Monaten Juni, Juli und August* 1782, etc. (Petit Voyage musical fait dans les mois de juin, juillet et août 1782, etc.), Weimar, 1784, in-8° de 64 pages. Dans ce voyage, l'artiste visita quelques-unes des principales villes de la Saxe, de la Prusse, du Hanovre, Lubeck et Hambourg. 2° *Musikalischer Unterricht*, etc. (Instruction musicale, concernant les intervalles, la tonalité, les consonnances et les dissonances, les accords, etc.), Dresde, Hilscher, 1788, in-fol. de 70 pages avec 54 planches de musique. On trouve aussi une bonne préface de Wolf en tête de son œuvre contenant une sonatine et quatre sonates de clavecin.

WOLF (Georges-Frédéric), né à Haynrade, dans la principauté de Schwarzbourg, en 1702, fit ses études à l'université de Gœttingue, puis obtint, en 1785, une place de maître de chapelle chez le comte de Stolberg, au château de ce nom, dans le Harz. En 1802, il quitta cette position pour aller prendre la place de maître de chapelle à Wernigerode, où il mourut au mois de janvier 1814. On ne connaît de ce musicien que les compositions suivantes : 1° Chansons allemandes avec accompagnement de clavecin, Nordhausen, 1781. 2° Motets funèbres avec chœurs, *ibid.*, 1788. 3° Pièces mêlées pour le clavecin et le chant, 1792. 4° Sonates à quatre mains pour le piano, nos 1 et 2, Leipsick, 1794 et 1796. 5° Chansons pour les enfants, *ibid.*, 1795. C'est surtout comme écrivain didactique que Wolf s'est fait connaître avantageusement. Voici les titres de ses ouvrages : 1° *Kurzer Unterricht im Klavierspielen* (Courte Instruction pour apprendre à jouer du clavecin), Gœttingue, 1783, in-8° de 30 pages. La deuxième édition, beaucoup plus étendue, de la première partie de cet ouvrage est intitulée simplement *Unterrich im Clavierspielen*, Halle, Hendel, 1784, in-8° de 96 pages. La troisième a été publiée chez le même, en 1789, in-8° de 96 pages. Il y en a une quatrième et une cinquième éditions, publiées chez le même ; la cinquième a paru en 1807, in-8°. La deuxième partie de cette méthode contient un petit traité de la basse continue ; la première édition a paru à Halle, chez Hendel, en 1789, in 8° de 94 pages. La deuxième est datée de 1799, in-8°, et la troisième de 1807. 2° *Unterricht in der Singekunst, ein Leitfaden zu Singanweisungen auf Schulen* (Introduction dans l'art du chant, ou Guide pour l'enseignement du chant dans les écoles), Halle, 1784, grand in-8°. La deuxième édition a paru à Halle, chez Hendel, en 1789, et la troisième, en 1804, chez le même éditeur. 3° *Kurzgefasstes musikalische Lexikon* (Dictionnaire abrégé de musique), Halle, 1787, in-8° de 13 feuilles. La deuxième édition a été publiée dans la même ville en 1792, in-8° de 224 pages ; la troisième a paru en 1806.

WOLF (François-Xavier), musicien du régiment prussien de Hohenlohe, vécut dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Il jouait bien de plusieurs instruments à vent, particulièrement de la clarinette, et a publié de sa composition : 1° Deux sérénades pour deux clarinettes, deux cors et deux bassons, op. 1, Offenbach, 1795. 2° Deux quintettes pour deux clarinettes, deux cors et basson, Breslau, Hullœufer.

WOLF (Louis), violoniste du théâtre de Francfort-sur-le-Mein, vers la fin du dix-huitième siècle, et compositeur pour son instrument, est auteur des ouvrages dont voici les titres : 1° Air varié pour violon principal et quatuor, Mayence, Schott. 2° Trois trios pour violon, alto et basse, op. 2, Offenbach, André. 3° Trois duos pour deux violons, op. 1, liv. I et II, *ibid.* 4° Trois *idem*, op. 3, Augsbourg, Gombart. 5° Trois *idem* pour violon et alto, op. 4, Bonn, Simrock. 6° Pot-pourri pour deux violons concertants, op. 5, Mayence, Schott. 7° Grand trio pour piano, violon et violoncelle, op. 6, Vienne, Artaria. Wolf est mort à Offenbach en 1817.

WOLF (Jean), professeur à Gœttingue et laborieux écrivain, est mort dans cette ville, le 23 avril 1820. Parmi les ouvrages qu'il a publiés, on remarque celui-ci : *Kurze Geschichte des deutschen Kirchengesanges in Eichsfelde* (Histoire abrégée du chant d'église allemand à Eichsfelde), Gœttingue, Baier, 1815, in-8° de 6 feuilles.

WOLF (Joseph-François), professeur de musique à Breslau, est né le 2 juin 1802, à Tschirmkau, près de Leobschutz, en Silésie. Son père, organiste en cet endroit, le destinait à l'état d'instituteur et l'envoya, en 1820, au séminaire catholique de Breslau, où Schnabel, ayant remarqué ses heureuses dispositions, s'occupa avec intérêt de son éducation musicale. Déjà Wolf jouait de la plupart des instruments ; le piano et l'orgue devinrent particulièrement les objets de ses études, et il y acquit une grande habileté. En 1823, il quitta le séminaire et s'établit comme professeur de musique à Breslau, où il était encore

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

en 1844. Il a écrit plusieurs offertoires et graduels, des psaumes, des vêpres avec orchestre, des chants à quatre voix, des chansons allemandes avec accompagnement de piano, et une ouverture à grand orchestre. On a publié de sa composition, à Breslau, un grand trio pour piano, violon et violoncelle, et des variations pour piano seul.

WOLF (Hyac.), violoniste habile, né le 1er janvier 1813, à Francfort-sur-le-Mein, fut conduit à Londres par ses parents, à l'âge de deux ans. Binger, violoniste hollandais, lui donna les premières leçons de violon, à l'âge de cinq ans; puis il continua ses études pour cet instrument sous la direction de Spagnoletti, premier violon de l'Opéra italien. A l'âge de neuf ans, Wolf joua pour la première fois en public à la fête de Bath. En 1824, il retourna avec ses parents à Francfort, et prit alors des leçons de Fémy, élève de Baillot, puis du maître de concert Hoffmann, et M. Schnyder de Wartensée lui enseigna l'harmonie. Enfin il se rendit à Vienne en 1828 et y reçut des conseils de Mayseder et du chevalier de Seyfried. Depuis lors il a voyagé en Allemagne, en Suède, en Danemark, en Hollande, en Belgique, en France, en Angleterre et en Russie, pour y donner des concerts. On a imprimé de sa composition *Huit études pour le violon*, op. 5, à Francfort, chez Fischer, et six chants à voix seule avec accompagnement de piano.

WOLF DE WOLFENAU (Antoine), auteur inconnu d'un ouvrage intitulé : *Musikalische Scalen oder Verstellung der zwolf Dur-und zwolf Molltonarten* (Échelles musicales, ou tableau des douze tons majeurs et des douze tons mineurs), Leipsick, 1802, in-4°.

WOLFF (Georges) était étudiant à l'Université de Halle (Saxe), lorsqu'il publia la dissertation académique intitulée : *Pars generalis musicæ publicæ disquisitioni subjecta*; Hallis Saxonum, 1031, in-4° de vingt pages.

WOLFF (Léopold), organiste du couvent de Franciscains, à Cologne, vers le milieu du dix-huitième siècle, a publié un livre de chant à l'usage de cet ordre religieux, précédé d'un petit traité du plain-chant. Ce livre a pour titre : *Musica choralis Franciscana, tripliciter divisa in Medullam cantus Gregoriani, sive ejusdem principia generalia, in cantorale tonorum communium, et in processionale romanum ordinis.* Coloniæ, 1756, in-12.

WOLFF (Édouard), pianiste et compositeur, est né le 15 septembre 1816, à Varsovie, où son père était médecin. Un vieux maître de musique de cette ville, nommé *Zawadzki*, lui a donné les premières leçons de piano. En 1828, M. Wolff est parti pour Vienne, où il est devenu élève de Würfel (*voy.* ce nom) pour le piano. Après quatre années de séjour et d'études dans cette ville, où il donna des concerts, il retourna à Varsovie, en 1832. Là il reçut des leçons d'harmonie et de composition d'Elsner (*voy.* ce nom) pendant trois ans. Chaque année il donnait deux concerts, où ses progrès comme virtuose et comme compositeur se faisaient remarquer. Le désir de perfectionner son talent par de fréquentes occasions d'entendre de grands artistes, et l'espoir d'étendre sa réputation lui firent prendre la résolution de se rendre à Paris, où il arriva dans le mois de septembre 1835. Depuis lors, M. Wolff s'y est fait entendre avec succès dans plusieurs concerts : il y a publié un très-grand nombre de compositions. Ses ouvrages gravés, au nombre de plus de deux cents, se font remarquer par l'élégance du style, qui a quelque analogie avec celui de son compatriote Chopin. Parmi ces productions, on remarque particulièrement des études de piano, op. 20, 50, Paris, Schlesinger, op. 90 et 100, Paris, Troupenas; un grand concerto pour piano et orchestre, op. 30; plusieurs duos originaux ou sur des thèmes d'opéras, pour piano et violon avec MM. De Bériot et Vieuxtemps, à Paris, chez Troupenas, Schlesinger et Meissonnier, trois duos pour piano et violoncelle, avec Batta, chez Schlesinger. Des nocturnes, fantaisies, valses et mazurkas pour piano seul, etc. M. Wolff a en manuscrit quatre grands concertos pour piano et orchestre, deux grands trios pour piano, violon et violoncelle, et diverses autres compositions. Il a fait avec succès plusieurs voyages d'artiste, en France et en Allemagne.

WOLFRAM (Jean-Chrétien), organiste à Goldbach, près de Gotha, mort le 17 novembre 1835, est auteur d'un livre qui a pour titre : *Anleitung zur Kenntniss, Beurtheilung und Erhaltung der Orgeln für Orgelspieler und alle diejenigen welche bey Erbauung, Reparatur, Prüfung und Erhaltung dieser Instrumente interessirt sind* (Introduction à la connaissance, l'appréciation et l'entretien de l'orgue, à l'usage des organistes et de tous ceux qui sont intéressés à la construction, à la réparation, à l'examen et à la conservation de cet instrument), Gotha, Stendel, in-8° de 303 pages, avec deux planches. Cet ouvrage ne se distingue de celui de Schlimbach et des autres

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

du même genre que par quelques recherches intéressantes sur les divers systèmes de tirages du clavier de l'orgue.

WOLFRAM (Joseph-Marie), bourgmestre à Tœplitz, amateur distingué, est né le 21 juillet 1789, à Dobrzan, en Bohême. Ayant été envoyé à l'Université de Prague pour y suivre les cours de droit, il profita de son séjour en cette ville pour développer les connaissances qu'il avait acquises dans la musique dès son enfance. Plus tard, il alla à Vienne, y reçut des leçons de Dreschler pour le piano et pour l'harmonie, puis il retourna à Prague, où Jean Kozeluch lui enseigna le contrepoint. Des revers de fortune l'ayant obligé en 1811 à chercher des ressources dans son talent de musicien, il retourna à Vienne, où les recommandations de son ami Moscheles lui procurèrent des élèves pour le chant et pour le piano. Il y publia ses premières productions pour cet instrument, et écrivit le petit opéra *Ben Ali*, qui ne fut pas représenté. En 1813, il quitta Vienne et retourna de nouveau en Bohême sur la promesse qui lui avait été faite d'un emploi au service de l'État. Il obtint en effet la place de syndic à Theusing, puis remplit des charges de magistrature à Graupen et à Tœplitz. En 1824, il fut nommé bourgmestre de cette dernière ville, et depuis lors il en a constamment rempli les fonctions. Dans toutes les positions il a conservé la même activité pour la culture de la musique et pour la composition. Joseph-Marie Wolfram est mort à Tœplitz, le 30 septembre 1839. En 1815, il avait écrit un *Requiem* à l'occasion de la mort d'un de ses amis; l'année suivante, il composa une messe solennelle et plusieurs quatuors de violon. Depuis lors il a écrit : 1° *Le Diamant*, petit opéra. 2° *Hercules*, idem. 3° *Alfred*, grand opéra de Kotzebue, représenté à Dresde, en 1820. A l'occasion du succès de cet ouvrage, on proposa à Wolfram la place de maître de chapelle demeurée vacante par la mort de Weber; mais il la refusa, et elle fut donnée à Reissiger. Les autres opéras de Wolfram sont : *Le Normand en Sicile* (de Gœthe); *Le Prince Lisette* (du même); *Le Moine de la montagne; Le Château de Coudra; Maja et Alpino*, ou *La Rose enchantée*, gravée en partition pour le piano, à Dresde, chez Arnold, et l'opéra héroïque *Witikind*. On cite aussi une *Messe nuptiale*, composée en 1832, comme un de ses plus beaux ouvrages. On a imprimé de sa composition des sonates pour piano, à Vienne, chez Diabelli et Mechetti; des rondos pour le même instrument, à Vienne et à Dresde; des variations, *idem*; quatre chants à voix seule et piano, Dresde, Paul; six chants de Tieck, *idem*, *ibid.*, et les chants populaires de la Servie, Leipsick, Hofmeister.

WOLFRAM (Joseph), flûtiste au service du grand-duc de Bade, est né le 11 janvier 1798 à Mœrich-Neustadt, en Moravie. Son père, amateur de musique, lui donna les premières leçons de flûte, et fit avec lui un voyage en Russie, quand il eut atteint l'âge de onze ans. Là, Wolfram reçut des leçons de Bayr, et se fit entendre dans les villes principales de l'empire russe, où il fit un séjour de six ans. A son retour, il s'arrêta à Berlin, puis visita la Suisse, la Bavière et l'Autriche, en 1817. Après un assez long séjour à Vienne, il parcourut la Hongrie et l'Italie, donnant partout des concerts avec succès. De retour en Allemagne par le Tyrol, il visita Prague, Leipsick, Augsbourg, Stuttgard, puis se rendit à Paris, par Strasbourg et Nancy. Lorsqu'il voulut retourner en Allemagne, il prit sa route par la Belgique et la Hollande, puis arriva à Carlsruhe en 1829, après dix-sept années de voyages, et y entra dans la chapelle du grand-duc. Chaque année, il obtient un congé et voyage avec sa femme, pianiste de talent, pour donner des concerts. Cet artiste n'a rien fait graver de sa composition.

WOLKMER (Jean), écrivain cité par Gessner (*Bibl. univers.*) comme auteur d'un traité de musique intitulé : *Epitome utriusque musicæ activæ*, 1538. Il est vraisemblable que le nom a été mal écrit par Gessner, et que cet auteur n'est autre que *Jean Volckmar* (*voyez* ce nom.)

WOLLANCK (Frédéric), conseiller de justice à Berlin et amateur distingué, naquit dans cette ville, le 5 novembre 1782. Gœrlich et Fasch lui enseignèrent la musique et le chant. Après avoir achevé l'étude du droit à l'université de Francfort-sur-l'Oder, il fut nommé, en 1805, référendaire au tribunal de Berlin, fut fait assesseur en 1808, et conseiller en 1813. Encouragé par Charles-Marie de Weber, il composa, en 1811, son premier opéra (*Les Bergers des Alpes*), qui fut représenté dans la même année. Plusieurs autres compositions succédèrent à cet ouvrage. En 1820, il fit un voyage à Paris, afin d'y faire la connaissance de Rossini et de Boieldieu. Le choléra, qui régnait à Berlin, l'enleva à ses amis et à l'art dans la nuit du 5 au 6 septembre 1831. On a gravé de la composition de Wollanck : 1° Quatuor pour deux violons, alto et basse, Mayence, Schott. 2° Grand trio pour

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

piano, violon et violoncelle, Berlin, Schlesinger. 3° *Salve Regina* à voix seule, deux violons, alto et basse, Berlin, Grœbenschutz. 4° Monologue de *La Fiancée de Messine* (de Schiller) à voix seule, avec accompagnement de piano, *ibid.* 5° Scène de *Marie Stuart* (de Schiller), *idem*, Berlin, Concha. 6° *Hedwige de Rugenhagen*, cantate, *idem*, Berlin, Schlesinger. 7° Huit recueils de chants à voix seule, avec accompagnement de piano, Berlin et Leipsick. Wollanck a laissé en manuscrit deux messes et quelques autres pièces de musique religieuse composées pour l'église Saint-Louis de Berlin; deux offertoires; un graduel; *Regina Cœli;* un *Requiem*; un *Sanctus;* deux ouvertures à grand orchestre; plusieurs sextuors, quintettes et quatuors d'instruments; des concertos pour clarinette et autres instruments; des sonates de piano, etc.

WOLLANECK (Antoine), violoniste habile et organiste, naquit à Prague, le 1er novembre 1761. Après avoir dirigé la musique des théâtres bohémien et allemand de Prague, pendant plusieurs années, il alla remplir les mêmes fonctions à Leipsick, en 1797 et 1798. De retour à Prague, il a été, pendant onze ans, organiste à la collégiale de Welschschrad, puis a été nommé en 1812 directeur du chœur de l'église Saint-Pierre, pour lequel il a écrit plusieurs morceaux de musique. Il est mort à l'âge de 88 ans, à Prague, en 1840. On connaît aussi de lui des symphonies, des sonates pour le violon et des recueils de danses pour le piano, qui ont été gravés à Prague en 1807, 1808 et 1809.

WOLLICK (Nicolas), né dans la seconde moitié du quinzième siècle, au village d'Ancerville, près de Bar-le-Duc (dont le nom latin est *Serovilla* ou *Sororisvilla*), est désigné sous le nom de *Nicolas Wollick de Serouilla*, dans la première édition d'un traité de musique dont il est auteur, et par celui de *Nicolaus Wollicus Barroducensis* dans les autres. Les anciens bibliographes et biographes ont latinisé son nom en ceux de *Bollicius* et *Vollicius*. Il paraît qu'il avait fait un voyage à Cologne, ou qu'il y avait peut-être achevé ses études, car la première et la deuxième éditions de son livre ont été publiées dans cette ville, et l'on y trouve à la fin une épître dédicatoire au recteur du gymnase *Cornelius*, ainsi appelé en mémoire de Cornelius Agrippa, qui était né à Cologne. Cette épître est signée *Nicolaus Gallus*, ce qui semble indiquer qu'il était appelé par ses condisciples *Nicolas le Gaulois*. Plus tard, Wollick se rendit à Paris, car c'est dans cette ville qu'il refondit son ouvrage, ainsi qu'on le voit par ces mots qui terminent la préface du troisième livre: *Ex cubiculo nostro parrhisiensi, tertio Idus Martios M. D.* 9.; mais il était alors maître ès arts (*artium magister*) et professeur au collége de Metz, car cette préface est adressée à ses élèves (*ad suos scolasticos Metenses*). J'ai puisé ces renseignements dans les différentes éditions du livre de Wollick.

La première édition de ce livre a pour titre: *Opus Aureum Musices castigatissimum, de gregoriana et figurativa atque contrapuncto simplici percommode tractans omnibus cantu oblectantibus utile et necessarium è diversis excerptum*, in-4° gothique de 58 feuillets non paginés. Au recto du dernier, on lit: *Explicit opusculum musices omnibus volentibus cantum utrumque scire necessarium, fausto fine impressum Coloniæ per honestum virum Henricum Quentel civem famatum ejusdem. Anno missionis in carnem divini Verbi* 1501. Il y a des exemplaires de cette édition dont le frontispice a été renouvelé et qui portent la date de *Cologne*, 1504. Cet ouvrage est divisé en quatre parties qui traitent du plain-chant, de la solmisation, des tons, de la musique mesurée et du contrepoint. La deuxième édition est la reproduction à peu près exacte de la première. On lit à la fin ces mots: *Hic liber fuit compositus per Nicolaum Wollick de Serovilla, artium magistrum, ut patet ex Epistola quam dirigit D. Adam. Popardiensi sacræ scripturæ licentiato ac in gymnasio Corneliano regenti, et impressus fuit Coloniæ apud Hæredes D. Quentel, anno Domini* 1505, in-4°, gothique. Ainsi qu'on l'a vu ci-dessus, Wollick refondit en entier son ouvrage dans la troisième édition, et le divisa en six livres. Les deux premiers seuls sont à peu près semblables au contenu des deux premières éditions; mais le reste est absolument changé, beaucoup plus développé, et plus important, sous le rapport de l'histoire, de la science et de l'art. Cette édition, qui a été complétement inconnue à tous les bibliographes, est intitulée: *Enchiridion musices Nicolai Wollici Barroducensis de gregoriana et figurativa atque contrapuncto simplici percommode tractans, omnibus cantu oblectantibus perutile et necessarium*, in-4° de 68 feuillets non paginés, avec la vignette, la marque et le nom de Jehan Petit, au frontispice, suivis de ces mots: *Venale habetur Parisiis in vico divi Jacobi sub signo floris lilii, et in eodem vico sub signo*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

imaginis Sancti Georgii ibi et impressum, 1509. La quatrième édition, absolument semblable à la troisième, a été imprimée à Paris, chez Michel Tholoze, en 1512, petit in-4° de 66 feuillets. Enfin la cinquième, semblable aux deux dernières pour le texte, a ces mots à la dernière page : *Impressum Parisiis impensa honestorum virorum Joh. Parvi* (Petit) *ad intersignum lilii aurei, et Francisci Regnault ad intersignum divi Claudii commorantium. Anno Virginei partus* 1521, 10 *maji*, in-4°, gothique. Le livre de Wollick est écrit avec méthode; il est beaucoup plus substantiel que la plupart des traités de musique de la même époque.

WOLTZ (Jean), organiste à Heilbronn, au commencement du dix-septième siècle, a publié une collection de pièces d'orgue des plus célèbres maîtres de son temps, en tablature, sous ce titre : *Nova Musices organicæ tabulatura*, Basileæ, 1617, in-fol. de 90 feuilles.

WONNEGGER (Jean), né vraisemblablement en Lithuanie, dans la première moitié du seizième siècle, car il ajoute à son nom la qualification de *Litavicus*, s'est fait connaître par un bon abrégé du *Dodecachordon* de Glaréan. Ce petit livre, devenu fort rare, a pour titre : *Musicæ epitome ex Glareani Dodecachordo*. Basileæ per Henricum Petri, 1537, petit in-8°. Une deuxième édition, ou plutôt une reproduction de la première, a paru deux ans plus tard, chez le même libraire, avec l'addition de la musique de Manfred Barbarini sur l'Éloge des villes fédérées de la Suisse, poëme de Glaréan (voyez ce nom).

WOOD (Antoine), antiquaire et biographe, naquit à Oxford, le 17 décembre 1632, et mourut dans la même ville, le 29 novembre 1695. Dans son histoire de l'université d'Oxford, intitulé : *Athenæ Oxonienses, an exact history of all writers and bishops of Oxford*, etc. (Londres, 1691-92, in-fol., deuxième édition, 1721; in-fol., troisième *idem*, Londres, 1813-19, 4 volume in-4°), Wood traite en détail de la vie des musiciens anglais qui ont été gradués ou attachés à l'université. Les matériaux de cette partie de son ouvrage, intitulés : *Some materials towards a history of the lives and compositions of all English musicians*, et formant 210 pages, sont au musée Ashmoléen de l'Université, n° 8568, 106. C'est à cette source que Hawkins et Burney ont puisé pour l'histoire des musiciens anglais contenue dans leurs histoires générales de la musique.

WOOD (madame), connue d'abord sous le nom de *Miss Paton*, est née en 1802 à Édimbourg, où son père était maître de musique du collége appelé *High-School*. Elle n'eut point d'autre maître que lui pour la musique et le chant. Ses progrès furent si rapides dans cet art, qu'à l'âge de cinq ans elle composait déjà de jolies chansons. A huit ans, elle se faisait entendre dans les concerts publics, et elle était à peine parvenue à sa quinzième année lorsqu'elle brilla au concert noble de Londres, sur le piano, la harpe et dans le chant. Cependant son père, ne voulant pas la fatiguer, cessa de la faire entendre, et mit tous ses soins à achever son éducation. Après six années consacrées à l'étude, elle reparut dans les concerts en 1821, et débuta l'année suivante au théâtre de Haymarket, dans le rôle de Suzanne du *Mariage de Figaro*, puis dans celui de Rosine du *Barbier de Séville*. Elle passa ensuite au théâtre de Covent-Garden, puis à celui de Drury-Lane, où elle créa le rôle de *Rezia*, dans l'*Oberon* de Weber. On voit dans la correspondance de ce compositeur les expressions non douteuses de la satisfaction qu'il éprouvait à lui entendre chanter ce rôle. J'ai entendu Miss Paton dans plusieurs concerts à Londres, en 1829, et je n'ai jamais pu l'écouter sans émotion dans les chansons écossaises, qu'elle rendait avec un charme inexprimable. Elle avait contracté à cette époque une liaison intime avec lord Lennox, et passait même pour sa femme; depuis lors elle a épousé M. Wood, acteur du théâtre de Covent-Garden. Plus tard elle voyagea en Italie avec Bochsa, et chanta sur les théâtres de Milan, de Venise et de Naples. Après son retour en Angleterre, elle s'est retirée à la campagne près de Bath, où elle est morte en 1864.

WORALECK (Joséphine), femme du compositeur Cannabich fils, naquit à Brunn le 17 août 1781. Fille du directeur de musique Woraleck, elle reçut de son père des leçons de musique et de chant, puis elle alla achever son éducation à Francfort-sur-le-Mein. Son début au théâtre fut heureux, à cause de l'expression dramatique qu'elle mettait dans son jeu et dans son chant. En 1798 elle épousa Cannabich et le suivit à la cour de Munich, où elle brilla jusqu'en 1807; mais une affection de poitrine l'obligea alors à cesser de chanter dans l'Opéra.

WORGAN (Jean), musicien anglais, né à Londres vers 1715, fut d'abord élève de son frère aîné, puis de Roseingrave, et enfin de Geminiani. Hændel et Palestrina furent les maîtres qu'il étudia avec persévérance. Par

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

l'analyse des ouvrages du premier de ces auteurs, il devint un savant fuguiste sur l'orgue. Son talent lui fit obtenir les places d'organiste de Saint-Botolph et de Saint-André, et l'université d'Oxford lui conféra le grade de docteur en musique. Il mourut en 1700 dans un âge avancé. Ses principaux ouvrages sont l'oratorio intitulé *Hannah*, exécuté au théâtre de Haymarket en 1704, et *Manassah*, que Worgan fit entendre à l'hôpital de Lock, deux ans après. Quelques recueils de pièces pour l'orgue ont été imprimés à Londres, ainsi qu'un très-grand nombre de chansons à une ou plusieurs voix, qu'il avait composées pour les concerts du Wauxhall.

WORM (Olaus), savant danois, né le 13 mai 1588 à Aarhus dans le Jutland, fit ses études à Lunebourg, Giessen, Strasbourg, Bâle et Padoue, puis se fixa dans sa patrie en 1613, et enseigna la littérature grecque et les sciences dans l'université de Copenhague. Il mourut dans cette ville, le 7 septembre 1654. Au nombre de ses écrits on remarque une dissertation savante sur le cor d'or antique trouvé en Danemark, intitulée : *De aureo Serenissimi Domini Christiani V Daniæ Electi Principis cornu.* Hafniæ, typis Melch. Martzan, 1641, in-fol. de 72 pages.

WORZISCHECK (Jean-Hugues), né le 11 mai 1791 à Wamberg en Bohême, était fils d'un maître d'école Après avoir reçu de son père les premiers principes des lettres et de la musique, il alla à Prague pour y faire ses études, et pour se perfectionner dans la musique. Son maître de composition fut Tomascheck. Ayant achevé sa philosophie, il se rendit à Vienne, où il obtint un emploi au conseil d'État, dans le département de la marine; mais il quitta ce poste pour celui d'organiste de la cour, auquel il fut promu le 10 janvier 1823. Il ne jouit pas longtemps de ce dernier emploi, car il mourut le 19 novembre 1825, à l'âge de trente-quatre ans. Il a fait graver à Vienne les ouvrages suivants de sa composition : 1° *Rhapsodies pour le piano forte.* 2° *Rondeau pour piano et violoncelle.* 3° *Le Désir, andante pour le piano.* 4° *Le Plaisir, allegro pour le piano forte.* 5° *Sonate pour piano et violon.* 6° *La Sentinelle, divertissement pour deux pianos.* 7° *Impromptu pour le piano.* 8° *Rondeau pour piano et violon.* 9° *Variations pour piano et violoncelle.* 10° *Symphonie à grand orchestre.* 11° *Rondeau brillant pour le violon, avec accompagnement d'un second violon, alto et basse.* 12° *Fantaisie pour le forte piano.* 13° *Gott in Fruehling*, chœur à quatre voix. 14° *Rondeau pour le piano, avec orchestre.* 15° *Rondeau espagnol, avec accompagnement.*

WOTAWA (Barthélemé), excellent organiste à Wittingau, en Bohême, fut élève du célèbre Segert. Il mourut jeune encore à Wittingau, en 1787. Il a beaucoup écrit pour l'église et pour l'orgue. Je possède de lui des fugues et des préludes pour cet instrument qui sont du plus beau style.

WOYTISSEK (Antoine-Fabien-Aloys-Jean), compositeur et professeur de chant et de piano, est né le 20 janvier 1771, à Ratay, près de Kaurzim, en Bohême. A l'âge de huit ans, il entra au couvent de Suzawa, en qualité d'enfant de chœur, y fit de bonnes études latines, et apprit le clavecin et la basse continue sous la direction de Joseph Jawureck et de Maurice Meystrick. Plus tard, il continua ses études à l'école normale de Prague, dans l'intention de devenir instituteur. Ayant obtenu son diplôme en 1789, il fut en effet sous-maître à l'école de Saar, en Moravie, puis à celle de Nadezeradecz, en Bohême. Son mérite le fit ensuite choisir comme instituteur à Wassowicz et à Hostinarz. Son penchant pour la musique lui fit quitter cette dernière position pour aller à Prague, où il devint répétiteur du chant et souffleur à l'Opéra italien. Lui-même parut plusieurs fois sur la scène avec succès comme chanteur; mais son savoir lui procura enfin une situation plus convenable, en 1802, lorsqu'il reçut sa nomination de sous-bibliothécaire de l'université. En 1810, il accepta une place de basse chantante à la cathédrale; il l'occupait encore en 1810. Woytissek a écrit pour le théâtre national de Prague les opéras suivants, en langue bohème : 1° *Les Meuniers de Prague*, en un acte. 2° *Le Cousin de Podskal*, idem. 3° *La Garde de nuit de Liebeschau*, idem. 4° *La Licitation des femmes*, idem. Il a composé aussi, pour le comte Ferdinand de Kinsky, un grand opéra héroïque intitulé *Sieg der Treue* (Victoire de la fidélité). Une messe solennelle de sa composition a été exécutée au couvent de Strahow, en 1813, et considérée comme un bel ouvrage. On connaît aussi sous son nom *le Déserteur*, ballet, un concerto pour clavicorde, des cantates, environ cinquante chansons allemandes et bohémiennes avec accompagnement de piano, et des danses pour la Bohême.

WRAGG (Georges), professeur de flûte à Londres, vers le milieu du dix-huitième siècle, est auteur d'une méthode pour cet instrument, intitulée : *Improved Flute preceptor*, Lon-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

dres, in-fol. Il a été fait *seize éditions* de cet ouvrage.

WRANICZKY (Paul), ou **WRANITZKY**, compositeur distingué, naquit en 1750, à Neureisch, en Moravie. Sa première éducation fut faite chez les Prémontrés de cet endroit ; il y apprit aussi les éléments de la musique et de l'art de jouer de l'orgue, puis il alla continuer ses études à Iglau et à Olmutz, et s'y appliqua particulièrement au violon, sur lequel il acquit tant d'habileté, que lorsqu'il se rendit à Vienne, en 1770, pour y suivre le cours de théologie au séminaire impérial, il fut immédiatement choisi pour remplir les fonctions de directeur de musique dans cet établissement. Le compositeur suédois Joseph Kraus, qui se trouvait alors dans la capitale de l'Autriche, lui enseigna l'harmonie et le contrepoint. Son ardeur dans ses études et son heureux instinct lui firent faire de si rapides progrès dans l'art, que l'attention publique fut bientôt fixée sur lui par des compositions remplies de feu et de goût. Doué d'une prodigieuse fécondité, il multipliait ses productions avec beaucoup de rapidité. En 1785, il fut nommé directeur de musique de l'Opéra allemand de Vienne et du théâtre de la cour ; il en remplissait encore les fonctions lorsqu'il mourut le 28 septembre 1808, universellement regretté.

La musique de Wraniczky a eu beaucoup de vogue dans sa nouveauté, à cause de ses mélodies naturelles et de son style brillant. Il traitait bien l'orchestre, particulièrement dans les symphonies. Je me souviens que, dans ma jeunesse, les siennes se soutenaient très-bien auprès de celles de Haydn. Leur abandon prématuré a toujours été pour moi un sujet d'étonnement. Les ouvrages de cet artiste sont presque innombrables ; car, indépendamment de tous ceux qui ont été publiés, il en a laissé beaucoup en manuscrit qui ont été composés pour le service de l'impératrice et pour celui du prince Esterhazy. Wraniczky s'est aussi fait connaître avantageusement comme compositeur dramatique par plusieurs opéras, ballets et mélodrames. Son *Obéron*, joué à Francfort, en 1790, pour le couronnement de l'empereur Léopold II, a eu un des plus brillants succès qu'un opéra allemand eût obtenus jusqu'alors, car on le joua vingt-quatre fois dans l'espace de six semaines, et les directeurs de spectacles le firent représenter dans toute l'Allemagne pendant le cours de cette même année. Voici la liste des ouvrages de théâtre et des productions imprimées de ce compositeur. I. Musique dramatique. 1° *Oberon, roi des Elfes*, représenté à Francfort-sur-le-Mein, en 1790 et à Vienne, en 1791, gravé en partition pour le piano, à Manheim et à Offenbach. 2° *L'Amant de trois jeunes filles*, petit opéra, Vienne, 1791. 3° *La Station de poste*, idem, 1793. 4° *Mercure*, idem, au théâtre Marinelli, de Vienne, 1793. 5° *Le Royaume de Maroc*, idem. 6° *La Bonne Mère*, idem, 1794. 7° *Les Vendanges*, ballet, 1794. 8° Musique pour le drame de *Rolla*, 1795. 9° *La Fête des Lazzaroni*, opéra, 1795, gravé en partition pour le piano à Offenbach et à Brunswick. 10° *Zéphire et Flore*, ballet, gravé à Vienne, chez Artaria, en 1796. 11° *La Fête du prince*, cantate en deux actes, ouvrage considéré comme une des meilleures productions de Wraniczky ; il fut exécuté à Eisleben, en 1798. 12° *Le Menuisier*, opéra, en 1799. 13° *Zémire et Azor*, ballet. 14° *La Fille des bois*, ballet. 15° Musique pour le drame *Rodolphe de Felsek, ou la Tempête*. 16° *Idem*, pour le drame *Siri-Brahé*. 17° *Idem*, pour le drame *Jeanne de Montfaucon*. Plusieurs morceaux de ces ouvrages ont été gravés avec orchestre à Vienne et à Offenbach. II. Musique instrumentale. 18° Symphonies à grand orchestre, op. 2, pour le couronnement du roi de Hongrie, Offenbach, André ; trois *idem*, op. 11, *ibid.* ; trois *idem*, op. 16, *ibid.* ; une *idem*, pour le couronnement de l'empereur François Ier, op. 19, *ibid.* ; une *idem* (La Chasse), op. 25, *ibid.*, et Sieber, à Paris ; une *idem* (Symphonie caractéristique pour la paix de 1798), op. 31, Augsbourg, Gombart ; trois *idem*, op. 33, Offenbach, André ; trois *idem*, op. 35, *ibid.* ; *idem*, op. 30, *ibid.* ; *idem*, op. 37, *ibid.* ; *idem*, op. 50, 51 et 52, *ibid.* 19° Trois quintettes pour deux violons, deux altos et violoncelle, op. 18, liv. I ; trois *idem*, liv. II, Offenbach, André ; trois *idem*, op. 29, *ibid.* ; trois *idem*, op. 38, *ibid.* 20° Six quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 10, Offenbach, André ; Paris, Janet ; six *idem*, op. 15, Offenbach, André ; Paris, Sieber ; six *idem*, op. 16, Vienne, Mollo ; Paris, Janet, Sieber ; six *idem*, op. 23, Offenbach, André ; Paris, Janet, Sieber ; six *idem*, op. 26, Offenbach, André ; six *idem*, op. 30, *ibid.* ; six *idem*, op. 32, *ibid.* ; trois *idem*, op. 40, Vienne, Weigl. 21° Six trios pour violon, alto et violoncelle, op. 1, liv. I et II, *ibid.* ; Paris, Janet et Sieber ; trois *idem*, liv. III, Paris, Janet, Sieber. 22° Concerto pour violoncelle, op. 27, Offenbach, André. 23° Concerto pour flûte, op. 24, Offenbach, André. 24° Trois trios pour deux flûtes et violoncelle, op. 53, Offenbach, André.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

25° Divertissements en quatuors pour piano, violon, alto et basse, op. 34, *ibid.* 26° Sonates pour piano, violon et violoncelle, op. 21, *ibid.* 27° Trois sonates pour piano seul, op. 22, *ibid.* Wraniczky a laissé environ 50 œuvres inédites.

WRANICZKY (Antoine), frère puîné du précédent, né à Neureisch, en 1761, se livra à l'étude du violon dès son enfance, et acquit beaucoup d'habileté sur son instrument. Après avoir fait ses premières études chez les Prémontrés de Neureisch, il alla suivre des cours de philosophie et de droit à Brünn, puis se rendit à Vienne, près de son frère. Mozart et Haydn lui donnèrent des conseils pour la composition, et Albrechtsberger lui enseigna le contrepoint. Fixé à Vienne en qualité de chef d'orchestre chez le prince de Lobkowitz, et de professeur de violon, il forma un grand nombre d'élèves distingués, et se fit connaître aussi avantageusement comme compositeur. On cite avec éloge deux messes solennelles écrites par lui, dont l'une fut exécutée à Prague, en 1790, et l'autre, dans l'église des Augustins à Vienne, en 1797. Cet artiste de mérite mourut à Vienne, en 1819, à l'âge de cinquante-huit ans. On a gravé de sa composition : 1° Concerto pour violon et orchestre, op. 11, Offenbach, André. 2° Trois quintettes pour deux violons, deux altos et violoncelle, op. 9, *ibid.* 3° Trois *idem*, op. 14, liv. II, Paris, Sieber. 4° Trois quatuors pour deux violons, alto et violoncelle, op. 1, Vienne, Haslinger. 5° Trois *idem*, op. 2, Vienne, Kozeluch. 6° Trois *idem*, op. 3, *ibid.* 7° Trois *idem*, op. 4, Offenbach, André. 8° Trois *idem*, op. 5, *ibid.* 9° Trois duos pour deux violons, op. 20, *ibid.* 10° Vingt variations pour deux violons, Vienne, Artaria. 11° Sonates pour violon et basse, op. 6, Offenbach, André. 12° Vingt variations pour violon et basse, op. 7, *ibid.* 13° Méthode de violon, Vienne, Cappi.

WRANICZKY (madame Catherine **KRAUS**-), fille du précédent, née à Vienne en 1800, a eu en Allemagne la réputation d'une cantatrice distinguée. Elle débuta au théâtre de la Porte de Carinthie à Vienne, puis fut engagée, en 1821, comme première cantatrice au concert de Leipsick. Après avoir parcouru l'Allemagne, elle a chanté avec succès au théâtre de Hambourg pendant les années 1829 et 1830, puis elle est retournée à Vienne, où elle a été engagée au théâtre Josephstadt.

WUIET (Caroline), fille d'un organiste de Rambouillet, connue aussi sous le nom de madame Auffdiener, naquit en 1766, et fut citée comme un enfant célèbre. A l'âge de cinq ans, elle excitait déjà l'admiration par son talent sur le piano. La reine Marie-Antoinette lui accorda une pension pour son éducation : Beaumarchais et Demoustier furent ses maîtres pour la littérature, Grétry lui donna des leçons de musique, et Greuze dirigea ses études dans la peinture. Ses relations avec la famille royale, pendant les troubles de la révolution, la firent arrêter et condamner à la déportation ; mais elle parvint à s'enfuir en Angleterre, puis vécut quelque temps en Hollande du produit des leçons de piano qu'elle y donnait. De retour à Paris sous le gouvernement du directoire, elle se lia d'une intime amitié avec madame Tallien, devint femme à la mode, et fut citée avec éloge comme écrivain et comme musicienne. En 1807, elle épousa M. Auffdiener, colonel du génie au service du Portugal, et suivit son mari à Lisbonne, où elle prit le nom de *Dona Elidora*. Les revers des armées françaises en Portugal et en Espagne la firent rentrer dans sa patrie. Séparée de son mari, elle vécut en donnant des leçons de musique, publiant des romances et chansonnettes, et composant des romans. Retirée plus tard à Saint-Cloud, près de Paris, elle y passa ses dernières années dans un état d'aliénation mentale, et y mourut en 1835. En 1780, Mademoiselle Wuiet fit représenter au théâtre des Beaujolais *L'Heureuse Erreur*, petit opéra dont elle avait composé les paroles et la musique. Elle a publié de sa composition : 1° Trois sonates pour clavecin avec violon et basse, op. 1, Paris, 1785. 2° Pot-pourri pour clavecin, Paris, Boyer. 3° Six romances avec accompagnement de piano, Paris, 1798. 4° *Comme elle était jolie*, romance, *ibid.* 5° *Moi, j'aime la danse*, chansonnette, *ibid.* Ces dernières productions ont obtenu un succès de vogue.

WUNDERLICH (Jean-Georges), fils d'un hautboïste au service du margrave d'Anspach, naquit à Bayreuth, en 1755, et apprit à jouer de la flûte sous la direction de son père. A l'âge de vingt et un ans, il se rendit à Paris et y devint élève de Rault, alors l'artiste le plus habile sur cet instrument. Admis dans l'orchestre du Concert spirituel, en 1779, Wunderlich entra, en 1782, dans la musique du roi, et à l'orchestre de l'Opéra pour y jouer la deuxième flûte, en 1787, puis la première. A l'époque de l'organisation du Conservatoire de Paris, il y fut appelé comme professeur, et y forma de bons élèves à la tête desquels se place Tulou.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Retiré de l'Opéra en 1813, après trente ans de service, il eut pour successeur ce même élève devenu dès lors le premier des flûtistes de l'Europe. Wunderlich conserva sa place de professeur au Conservatoire jusqu'à sa mort, arrivée en 1819. On a gravé de sa composition : 1° Six duos pour deux flûtes, liv. 1, Paris, Richault. 2° Sonates pour flûte et basse, op. 1, Paris, Janet. 3° Six solos pour la flûte à cinq clefs, op. 5 et 6, Paris, Frère. 4° Six divertissements pour flûte solo, Paris, Janet. 5° Études pour la flûte à cinq clefs, composées de soixante-quatre exercices dans tous les tons, *ibid.* 6° Études et caprices pour la flûte, Paris, A. Petit. 7° Trois grand solos, *idem.* Paris, Janet. 8° Six grands solos, *idem*, Paris, A. Petit. 9° Trois grandes sonates avec basson ou violoncelle, *ibid.* 10° Méthode pour la flûte, Paris, A. Petit.

WUNSCH (Chrétien-Ernest), docteur en médecine à Francfort-sur-l'Oder, puis à Leipsick, né à Hohenstein, en 1744, mort dans les premières années du dix-neuvième siècle, est auteur d'une dissertation intitulée : *Initia novæ doctrinæ sani*, etc., Lipsiæ, 1770, in-4° de 40 pages, avec 2 planches.

WURDA (Joseph), ténor renommé en Allemagne, est né à Raab, en Hongrie, le 11 juin 1807. Fils de parents sans fortune, il étudia la musique à l'école de ce lieu et en chantant dans les églises. La beauté de sa voix le décida à se rendre à Vienne, où il prit des leçons de chant d'un maître italien nommé *Cicimara*. En 1830, il accepta un engagement au théâtre de la cour de Strélitz, et pendant les cinq années de son séjour dans cette résidence, il travailla sans relâche à perfectionner son talent. Ayant débuté, en 1830, au théâtre de Hambourg, dans le *Pirate*, de Bellini, il y obtint un succès si brillant, que la direction l'engagea immédiatement à des conditions avantageuses. Les opéras de Bellini furent pendant quelques années ceux où il brilla; mais le rôle d'Éléazar, dans la *Juive* d'Halévy, est celui où il a montré le talent le plus complet. En 1847, il a été nommé directeur du théâtre de cette ville. Il occupait encore cette position en 1861.

WÜRFEL (Guillaume), pianiste et compositeur, naquit en 1791 à Planian, en Bohême. Sa mère, bonne musicienne, lui donna les premières leçons, et les progrès de l'élève furent si rapides, qu'à l'âge de douze ans il put déjà se faire entendre en public avec succès. Quelques livres de théorie, et les partitions des maîtres furent les seuls secours qu'il eût pour s'instruire dans la composition. A peine âgé de quinze ans, il écrivit une messe solennelle que les artistes instruits approuvèrent et qui montrait évidemment ses heureuses dispositions. Depuis lors, des concertos et des rondeaux pour orchestre le firent connaître avantageusement comme compositeur, et ses œuvres légères lui ont procuré un nom populaire. Son talent sur le piano était particulièrement remarquable par l'expression et l'élégance. En 1814, Würfel a fait un voyage d'artiste en Bohême, en Hongrie et en Pologne. La place de professeur de piano au Conservatoire de Varsovie lui fut offerte, en 1815, et il en remplit les fonctions pendant plusieurs années; puis il se remit en voyage, s'arrêta quelque temps à Prague, et retourna enfin à Vienne, où il fut nommé directeur de musique au théâtre de la Porte de Carinthie, en 1826. Il est mort à Vienne le 22 avril 1852. Würfel a écrit, pour le théâtre dont il dirigeait la musique, les opéras *Rubezahl* et *le Manteau rouge*; le premier a eu du succès. On a gravé de la composition de cet artiste les ouvrages suivants : 1° Concerto pour piano et orchestre, op. 28 (en *mi* bémol), Leipsick, Peters. 2° *La victoire de Wellington*, fantaisie pour piano à quatre mains, op. 13, Vienne, Haas. 3° Fantaisie, *idem*, op. 14, Vienne, Haslinger. 4° Rondeaux brillants pour piano, op. 20, 24, 25, 30, Leipsick, Breitkopf et Hærtel, Peters; Vienne, Haslinger. 5° Grande polonaise, *idem*, op. 40; Varsovie, Brzezina. 6° Airs variés, *idem*, op. 15, 16, 17, 19, 29, Vienne, Haslinger; Leipsick, Hofmeister. 7° Polonaise, *idem*, op. 21, 27, Leipsick, Breitkof et Hærtel.

WÜRST (Richard), directeur royal de musique à Berlin, est né dans cette ville, le 22 février 1824. Pendant qu'il faisait ses études littéraires au Gymnase, il reçut des leçons de violon de Hubert Ries, puis il fut admis comme élève à l'école de musique de l'Académie des Beaux-Arts. Sorti de cette institution en 1841, il se livra à l'enseignement de son instrument et reçut dans le même temps des leçons de Mendelssohn pour la composition. Un concours ayant été ouvert à Cologne, en 1851, pour la composition d'une symphonie, Würst obtint le prix, puis il visita Paris, où il se livra à l'étude du chant. De retour à Berlin, il fut désigné comme professeur de violon, au Conservatoire fondé par Kullak, et enseigna le chant et la composition dans des cours particuliers. On a publié de cet artiste un concerto pour violon et orchestre, trois quatuors pour deux violons, alto et basse, un trio pour piano, violon et violoncelle, une sonate pour piano et violon et des *Lieder*. Il a en manuscrit une

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

symphonie, une cantate et des psaumes à trois voix.

WYCART ou **WYKART** (Philippe), dominicain du couvent de Gand, naquit en Flandre, et mourut dans son monastère, le 22 février 1694. Les auteurs de la *Bibliothèque des prédicateurs* disent qu'il était savant dans la musique, bon organiste et qu'il connaissait bien la facture des orgues et des carillons. Il a laissé en manuscrit, dans son couvent, à Gand, deux traités intitulés : 1° *Tractatus de campanis et campanibus.* 2° *De directione horologii publici, ejusque tintinnabulorum.*

WYNGAERT (Antoine **VAN DEN**), musicien et compositeur (en latin **DE VINEA**), naquit à Anvers, dans la première moitié du quinzième siècle. Il fut chapelain-chantre de la cathédrale de cette ville et mourut en 1499. On ne connaît de lui que deux morceaux rapportés par Glaréan, dans son *Dodecachordon;* mais d'après ce qu'en dit cet auteur, Wyngaert fut un des contrepointistes les plus habiles de son siècle.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

X

XÉNOCRITE, musicien de l'antiquité, était de Locres en Italie, et naquit aveugle. Plutarque dit qu'il fut contemporain de Thalétas, de Xénodame, de Polymnestes et de Sacadas. Il ajoute qu'il fut l'un des auteurs du second établissement de la musique à Lacédémone. On lui attribue aussi la composition de *péans*.

XÉNODAME, musicien grec, né dans l'île de Cythère, composa des *péans* et des airs de danse appelés *hyporchèmes*.

XIMENÈS DE CISNEROS (François), archevêque de Tolède, cardinal et régent d'Espagne pendant la minorité et l'absence de Charles-Quint, naquit dans une petite ville de la Castille, en 1437, et mourut le 8 novembre 1517. La vie de ce prélat politique n'appartient point à cette Biographie ; il n'y est mentionné que pour le soin qu'il prit de rétablir dans l'église de Tolède le chant eugénien ou gothique connu sous le nom de *mozarabique*, qui avait souffert d'assez grandes altérations par le temps, et dont la tradition se perdait parmi les chantres de cette église.

XUTUS, joueur de flûte grec, vécut à Rome, et fut en grande faveur auprès d'Antoine, qui l'emmena en Égypte.

XYLANDER (Guillaume **HOLTZMANN**, connu sous le nom de), savant helléniste et critique allemand du seizième siècle, naquit à Augsbourg, le 26 décembre 1532, fit ses études aux universités de Tubingue et de Bâle, puis fut professeur de littérature grecque à l'Université de Heidelberg, et mourut épuisé par le travail et l'intempérance, le 10 février 1576, à l'âge de quarante-trois ans. Ce savant a traduit en latin les Vies des hommes illustres et les OEuvres morales de Plutarque (Bâle, 1561-1570, deux vol. in-fol.), où se trouve le *traité de musique de cet auteur, avec des notes* et des remarques. On lui doit aussi une version latine avec des notes du traité de Psellus sur les quatre sciences mathématiques, publiée sous ce titre : *De quatuor disciplinis mathematicis Opusculum*, Bâle, 1556, in-8°. L'édition de Leyde, 1647, est intitulée : *Compendium mathemat. quadrivium, id est arithmetica, musica, geometria et astronomia Michael. Pselli interpr. Xylandro.*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Y

YANIEWICZ (Félix), violoniste polonais, né à Wilna, vers 1750, vécut quelque temps à la cour du roi Stanislas, à Nancy, dans sa jeunesse; puis il alla à Paris, vers 1770, et y publia ses premiers concertos; ensuite il voyagea en Italie et donna un concert à Milan, en 1780. Dans la même année, il se rendit à Londres et fut choisi comme chef d'orchestre de l'Opéra italien. Il y passa le reste de ses jours. Yaniewicz s'était marié avec une dame anglaise, et en avait eu un fils et deux filles, dont l'aînée se fit remarquer par un très-beau talent sur le piano. On ignore l'époque de sa mort. Les compositions connues sous son nom sont: 1° Concerto pour violon et orchestre, numéro 1, Paris, Imbault (Janet); numéro 2, *ibid.*; numéro 3 (en *la*), *ibid.*; numéro 4 (en *la*), *ibid.*; numéro 5 (en *mi* mineur), Paris, Six trios pour deux violons et basse; Paris. Imbault.

YCART ou **HYCART** (Bernard), musicien belge du quinzième siècle, vécut à Naples en qualité de chantre de la chapelle royale vers 1480, et fut renommé comme savant théoricien. Il eut quelques discussions sur des points de doctrine musicale avec Gafori (*voyez* ce nom). On ne connaît jusqu'à ce jour de ce savant musicien que deux lamentations de Jérémie à quatre voix, publiées par Octavien Petrucci (*voyez* ce nom), dans le recueil intitulé: *Lamentationum Jeremie prophete liber primus; Venetiis*, Petrucci, 1506, petit in-4° obl.

YCKENBERG (Suexo), né dans l'Ostrogothie vers 1772, était étudiant en philosophie à l'université d'Upsal lorsqu'il publia une dissertation intitulée *De Fatis musicis in Suæcia*; Upsal, 1797, in-4°.

YOST (Michel), clarinettiste célèbre, fils d'un trompette de la grande écurie du roi de France, Suisse d'origine, naquit à Paris en 1754. Le premier instrument dont il apprit à jouer fut le hautbois; mais plus tard, lorsque l'excellent clarinettiste Beer (*voyez* ce nom) se fut fixé à Paris, en qualité de chef de la musique des gardes du corps, Yost, plus connu sous son prénom de *Michel*, se livra à l'étude de la clarinette sous la direction de cet habile maître. Ses progrès furent rapides, et bientôt d'élève, il devint le rival de Beer lui-même. En 1777 il se fit entendre pour la première fois au concert spirituel et y excita l'admiration par la beauté du son qu'il tirait de l'instrument et par la netteté de son exécution. Chaque année il joua ensuite à ce concert, et toujours avec un brillant succès. Une maladie cruelle, qui pendant près d'une année le tint aux portes du tombeau, lui avait laissé une grande faiblesse qu'il voulut surmonter en jouant dans deux concerts: cette imprudence lui causa une rechute qui l'enleva le 5 juillet 1780, à l'âge de trente-deux ans. Le meilleur élève de Yost a été Xavier Lefebvre. Michel Yost n'avait pas fait d'études de composition, mais il avait de la facilité à trouver des mélodies agréables et des traits brillants; il mettait tout cela sur le papier d'une manière assez informe, et son ami Vogel (*voy.* ce nom) se servait de ses idées pour rédiger ses concertos et les instrumenter. On a gravé sous le nom de *Michel* les ouvrages suivants: 1° Concertos pour clarinette et orchestre, nos 1 à 14, Paris, Sieber. Les trois derniers sont posthumes. 2° Quatuors pour clarinette, violon, alto et basse, œuvres 1 à 5, chacun de six quatuors, Paris, Sieber. 3° Duos pour deux clarinettes, œuvres 1 à 8, Paris, Sieber. 4° Airs variés pour clarinette, avec alto et basse, liv. I, Paris, Sieber.

YOUNG (Matthew), savant ecclésiastique irlandais, né en 1750 dans le comté de Roscommon, acheva ses études à l'université de Dublin, puis y remplit les fonctions de professeur. Ses profondes connaissances en théologie, en philosophie, dans les langues anciennes et modernes, et dans les sciences physiques et mathématiques, lui firent conférer l'évêché de Clonfort et Kilmacduach (pays de Galles). Il mourut, après quinze mois de souffrances, d'un cancer à la bouche, le 28 novembre 1800. Au nombre des ouvrages de ce savant homme, on remarque celui qui a pour titre: *An Inquiry into the principal phenomena of sounds and musical strings* (Recherche concernant les principaux phénomènes des sons et des cordes musicales), Dublin, Jos. Hill, 1784, grand in-8° de 205 pages, avec une planche. Cet ou-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

vrage est un des meilleurs et des plus complets qu'on ait écrits sur cette matière. La cinquième section de la deuxième partie traite des sons produits par les harpes éoliennes ; l'auteur avait déjà traité cette matière dans le *Journal philosophique* de Nicholson.

YOUNG (William), compositeur anglais du dix-septième siècle, n'est connu que par un ouvrage intitulé : *Sonate a tre, quattro et cinque stromenti*, Inspruck, 1653, in-fol.

YOUSSOUPOFF (Le prince Nicolas), amateur violoniste, compositeur et écrivain sur la musique, né en Russie vers 1820, a voyagé pendant plusieurs années en Italie, en Allemagne, en France et en Belgique, avec un secrétaire allemand, bon musicien, qui écrivait ses ouvrages et les mettait en ordre. Il vit habituellement à Pétersbourg dans son palais, où il entretient un orchestre de musiciens russes et étrangers. Le prince Youssoupoff a publié à Paris, chez G. Brandus et S. Dufour un concerto symphonique de violon avec orchestre, auquel la société néerlandaise pour l'encouragement de la musique a accordé une mention honorable. Postérieurement il a composé une sorte de symphonie historique pour violon et orchestre, à laquelle il a donné le nom de *Gonzalve de Cordoue*, et dont il a fait imprimer à Paris un programme très-détaillé et fort emphatique. Le prince Youssoupoff s'est aussi fait connaître comme écrivain sur la musique par deux ouvrages qui ont pour titres : 1° *Luthomonographie historique et raisonnée. Essai sur l'histoire du violon et sur les ouvrages des anciens luthiers célèbres du temps de la renaissance, par un amateur.* Francfort-sur-le-Mein, Ch. Jügel. Imprimé à Munich, 1850, un vol. in-8°, avec planches. 2° *Histoire de la musique en Russie. Première partie. Musique sacrée suivie d'un choix de morceaux de chants d'église anciens et modernes.* Paris. Saint-Jorre, 1802, un volume in-4°.

YRIARTE (Don Thomas DE), poëte espagnol, né dans l'île de Ténériffe, vers 1750, fit ses études à Madrid ; puis il fut placé dans les bureaux du gouvernement, et parvint à l'emploi de chef des archives de la secrétairerie d'État. Ses succès dans la littérature lui ayant fait des ennemis puissants, il fut accusé de professer la philosophie antichrétienne, et poursuivi, en 1780, par l'inquisition de Madrid, qui lui donna la ville pour prison. La procédure fut instruite en secret, et ses juges le déclarèrent *légèrement suspect*. Trop heureux d'en être quitte à ce prix, il se retira au port de Sainte-Marie, où il mourut en 1791, des suites d'attaques violentes et réitérées d'épilepsie. A la tête de ses productions littéraires se place un poëme sur la musique dont le succès a été brillant et que les Espagnols ont classé parmi les chefs-d'œuvre de leur poésie. Ce poëme est divisé en cinq chants ; dans le premier, l'auteur traite des éléments de la musique ; dans le second, de l'expression ; le troisième a pour objet la dignité de la musique et son emploi dans les cérémonies religieuses ; le quatrième renferme des préceptes sur l'usage de cet art dans les fêtes et au théâtre ; dans le cinquième, Yriarte fait un tableau des ressources offertes par l'art dans la solitude. Le mérite principal de ce poëme consiste dans l'harmonie des vers. Voici l'indication des éditions principales de l'ouvrage d'Yriarte, et de ses traductions : 1° *La Musica, poema. Madrid, Imprenta de la Gazeta*, 1779, grand in-8°. Cette première édition, dont l'exécution typographique est belle, a été tirée à un petit nombre d'exemplaires. 2° *Idem*, deuxième édition, *Madrid, Imprenta real*, 1784, grand in-8°. La troisième édition a été publiée à Madrid, en 1789, petit in-4°. Il a été fait plusieurs autres éditions de ce poëme, entre autres une à Burgos, chez Pedro Beaume, in-16, et une à Lyon, chez Cormon et Blanc, 1822, in-18. L'abbé Antoine Garzia, jésuite espagnol, retiré à Venise, a donné une traduction italienne du poëme d'Yriarte, intitulée : *La Musica, poema di D. Tommaso Iriarte, tradotto dal castigliano*, in Venezia, 1789, petit in-4°. Grainville (*voy.* ce nom) en a fait une traduction fort médiocre qui a pour titre : *La Musique, poëme traduit de l'espagnol, de D. Thomas de Yriarte, et accompagné de notes par le citoyen Langlé*, Paris, 1800, 1 vol. in-12 de 202 pages. Enfin John Belfour en a publié une traduction anglaise, à Londres, en 1811, 1 vol. in-8°, sous ce titre : *Music, a didactic poem in five cantos, by don Tomas de Yriarte, translated into english verse.* Charles Pignatelli a fait imprimer : Elogio historico de *don Tomas de Yriarte ;* Madrid, 1791, in-8°.

YSSANDON (Jean), né vers le milieu du seizième siècle à Lesart, dans l'ancien comté de Foix (aujourd'hui département de l'Ariége), vécut à Avignon dans le palais du cardinal d'Armagnac, son protecteur. On a de lui un livre qui a pour titre : *Traité de la musique pratique, divisé en deux parties, contenant en bref les règles et pratique d'icelle, ensemble les tables musicales, avec divers exemples pour plus facile intelligence de l'art. Le*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tout extrait de plusieurs auteurs latins et mis en langue française, à Paris, par Adrien le Roy, et Robert Ballard, 1582, in-fol. de 22 feuillets. Quoique fort concis, cet ouvrage est bon à lire pour la connaissance de l'ancien système de notation. Les exemplaires sont d'une rareté excessive.

YZO (..), auteur inconnu d'un écrit intitulé : *Lettre sur celle de M. J. J. Rousseau, citoyen de Genève, sur la musique*, Paris, 1754, in-8° de 24 pages. Le rédacteur du *Journal des savants*, qui a rendu compte de cet écrit (ann. 1754, p. 451), l'apprécie en ces mots : *Brochure qui est faible de style et de choses.*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Z

ZABEL (Godefroid-Guillaume), bon facteur d'orgues, élève de Hildebrand, vivait en 1792 à Tangermünde, près de Stendal. Il a construit en 1803 l'orgue de l'église principale de cette ville, composé de douze registres au positif et de neuf jeux à la pédale.

ZABERN (Jacques), écrivain inconnu d'un *livre fort rare, intitulé : Ars bene cantandi choralem cantum. Moguntiæ*, 1500, in-12. Une deuxième édition a été publiée dans la même ville, en 1509, in-12, sous ce titre : *Ars bene cantandi choralem cantum in multitudine personarum laudem Dei resonantium* (voyez les *Notices des livres anciens et rares* (Nachrichten von alten und raren Büchern), publiées sous le pseudonyme de *Theophilus Sincerus* (Georges-Jacques Schwindel), sixième partie, p. 337.

ZACCARIIS (César DE), ou plutôt **ZACCARI**, né à Crémone vers le milieu du seizième siècle, *fut engagé au service de l'électeur de Bavière en qualité de chanteur ;* mais il quitta la chapelle de ce prince en 1588, à cause de quelque mécontentement, et entra dans celle du comte de Furstemberg, à Scheer, sur le Danube, d'où il a daté la dédicace de son dernier ouvrage, le 20 mars 1594. Ce compositeur avait été certainement élevé à bonne école, car sa musique est fort bien écrite, les parties chantent bien, et son harmonie est naturelle. Ses ouvrages imprimés sont : 1° *Cantiones sacræ quatuor vocum*, Munich, Adam Berg, 1590, in-4° ; réimprimé en 1594. 2° *Intonationes vespertinarum precum una cum singulorum tonorum psalmodiis (quæ vulgo falsi bordoni dicuntur) quatuor vocum*, ibid., 1590, in-fol. ; réimprimé avec le numéro suivant en 1591 et 1594, chez le même éditeur. 3° *Hymni quinque vocum de Tempore per totum annum*, etc., *ibid.*, 1590, in-fol. ; réimprimé avec le précédent en 1591 et 1594, gr. in-fol. Ce volume fait partie de la collection qui a pour titre général : *Patrocinium musices*. 4° *Canzonette a quattro voci, ibid.*, 1595, in-4°.

ZACCHARIAS (Jean), musicien allemand, vécut dans la première moitié du seizième siècle. Il n'est connu que par des motets à quatre voix qui se trouvent dans un recueil intitulé : *Officia Paschalia. De Resurrectione et Ascensione Domini. Vitebergæ, apud Georgium Rhau*, 1539. Des exemplaires de cette collection se trouvent à la Bibliothèque royale de Munich et à celle de l'université de Jéna.

ZACCHINI (Jules), *organiste à Saint-Georges-le-Majeur, à Venise, dans la seconde moitié du seizième siècle, a fait imprimer de sa composition des Motetti a quattro voci ;* in Venetia, 1572, in-4°.

ZACCONI (Louis), moine de l'ordre de Saint-Augustin, naquit à Pesaro, vers le milieu du seizième siècle, et fut directeur du chœur du couvent de son ordre, à Venise. En 1595, il entra dans la chapelle de l'archiduc Charles d'Autriche, à Vienne, et deux ans après, il passa dans celle de l'électeur de Bavière. Il paraît qu'il retourna à Venise vers 1610, vraisemblablement à cause des événements de la guerre de trente-ans. Il y publia, en 1622, la seconde partie de l'ouvrage important qui nous reste de lui. Ce livre a pour titre : *Pratica di Musica, utile e necessaria, si al compositore, per comporre i canti suoi regolarmente, si anco al cantore, per assicurarsi in tutte le cose cantabili. Divisa in quattro libri, nei quali si tratta delle cantilene ordinarie, de' tempi, de' prolationi, de' proportioni, de' tuoni, e della convenienza di tutti gli istrumenti musicali. Si insegna a cantar tutte le compositioni antiche, si dichiara tutta la Messa del Palestrina, co'l titolo : l'Ome armé, con altre cose d'importanza e dilettevoli. Parte I*, Venezia, 1592, in-fol. Une deuxième édition de cette première partie a été publiée à Venise, en 1596, in-fol. La deuxième partie est intitulée : *Pratica di Musica, seconda parte. Divisa e distinta in quattro libri, ne' quali primieramente si tratta degli elementi musicali, cioè de' primi principii come necessarii una tessitura o formatione delle compositioni armoniali ; de' contrappunti semplici ed artificiosi da farsi in cartella ed alla mente sopra canti fermi ; e poi mostrandosi come si facciano i contrappunti doppii d'obbligo, e con consequenti. Si mostra finalmente come*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

si contessino più fughe opra i predetticanti fermi ed ordinchino cantilene a due, tre, quattro e più voci, Venezia, 1622, in-fol. Cet ouvrage est un des meilleurs qui ont vu le jour en Italie, et c'est celui qui fait le mieux connaître la situation de l'art au commencement du dix-septième siècle. C'est aussi dans ce livre qu'on peut prendre la connaissance la plus exacte des instruments en usage à cette époque. La deuxième partie est plus rare que la première, dont il y a deux éditions.

ZACH (Jean), né à Czelakowicz, en Bohême, vers 1705, a été un des meilleurs organistes de son temps, et s'est aussi distingué comme violoniste et comme compositeur. Le maître auquel il dut son instruction dans l'art d'écrire et son talent d'organiste, fut le P. Czernchorsky, de l'ordre de Saint-François, qui était maître de chapelle de l'église Saint-Jacques, à Prague, lorsque Zach entra dans le chœur de cette église. Dans sa jeunesse, il fut attaché comme organiste aux églises Saint-Gall et Saint-Martin de Prague. Plus tard, ayant concouru pour obtenir l'orgue de la cathédrale de cette ville, et un artiste d'un mérite inférieur au sien l'ayant emporté sur lui, il s'éloigna et se rendit à Mayence, où l'électeur le choisit pour son maître de chapelle. Il en remplit longtemps les fonctions avec honneur, et se distingua aussi par les bons élèves qu'il forma dans la science du contrepoint et de la composition. Il mourut en 1773 à Bruchsal, dans le duché de Bade, où il s'était retiré dans ses dernières années. On n'a gravé de sa composition qu'un seul concerto pour le clavecin en 1760, à Spire; mais il a laissé en manuscrit des symphonies et six sonates pour clavecin et violon.

ZACHARDI (Florido), compositeur italien, vécut à la fin du seizième siècle. Il s'est fait connaître par une œuvre intitulée : *Cantiones sacræ quinque, sex et septem vocum.* Venetiis, 1591, in-4o.

ZACHARIÆ (Juste-Frédéric Guillaume), professeur de belles-lettres au gymnase de Brunswick, naquit le 1er mai 1726, à Frankenhausen, dans la principauté de Schwarzbourg, et mourut à Brunswick le 30 janvier 1777. Poëte estimé, il cultiva aussi la musique avec succès. On connaît de lui, en manuscrit, l'oratorio *les Pèlerins de Golgotha*, dont il composa les vers et la musique en 1756, et deux suites de pièces de chant et de clavecin publiées en 1760, et dont il fut fait une deuxième édition en 1768. Il a fait insérer, dans les Essais historiques et critiques de Marpurg (tome III, p. 71-76), une lettre sur les plagiats en musique.

ZACHARIÆ (J.-F.-L.), directeur de musique à Magdebourg, succéda dans cette place au compositeur Rolle (*voyez* ce nom), en 1785. Il a laissé en manuscrit plusieurs compositions pour l'église, qui se trouvent à Magdebourg, et parmi lesquelles on remarque un recueil qui a pour titre : *Kirchemusik, welche bey der St-Katharinenkirche am 2 sept. 1793 zu Magdeburg vor-und Nachmittags ausgeführt worden ist.* On a imprimé de lui : *Skolien oder Gesænge bey freundschaftlichen Zusammenkünsten.* Sondersleben, Lorenz, 1790.

ZACHAU (Pierre), musicien et joueur de cornet du sénat de Lubeck, vécut dans la seconde moitié du dix-septième siècle. Il s'est fait connaître par les ouvrages dont voici les titres : *Sieben Branlen mit dazu Gigen, Gavotten, etc., und mit drey Couranten* (Six branles avec leurs gigues, gavottes, etc., et avec trois courantes) Lubeck, 1683, in-4°. 2° *Erster Theil viestimmiger Viol di gamb Lustspielen solo, bestehend in Præludien, Alemanden, Couranten, Balletten und Chiquen* (Divertissements à quatre parties pour la basse de viole, consistant en préludes, allemandes, courantes, ballets et gigues. Première partie). Lubeck, 1695, in-fol. de quarante-huit planches gravées sur cuivre (voyez Moller, *Cimbria literata*, t. I. p. 748).

ZACHAU (Frédéric-Guillaume), fils d'un musicien de Leipsick, naquit dans cette ville, le 19 novembre 1663. Dans sa première enfance il suivit son père à Ellenbourg, en Prusse, et y apprit, dans l'école publique, la musique, l'art de jouer de l'orgue et les éléments de la langue latine. Thiel, de Stettin, perfectionna ensuite son talent sur l'orgue. En 1684, il fut nommé organiste de l'église Sainte-Marie à Halle, en Saxe. Il conserva cette place jusqu'à sa mort, arrivée le 14 août 1721. Zachau a laissé en manuscrit des pièces d'orgue excellentes, dont quelques-unes ont été insérées dans des recueils, entre autres dans celui qui a pour titre : *Sammlung von Præludien, Fugen, ausgeführten Chorælen, etc., von berühmten Meistern*, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. Cet artiste a la gloire d'avoir été le maître de Hændel.

ZACHE (...), en latin **ZACHEUS**, musicien belge du seizième siècle, n'est connu jusqu'à ce jour que par quelques morceaux de sa composition qui se trouvent dans les recueils intitulés : 1° *Jardin musical contenant plu-*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sieurs belles fleurs de chansons à trois parties, choysies d'entre les œuvres de plusieurs autheurs excellents en l'art de musique ensemble le blason du beau et laid tetin propres tant à la voix comme aux instruments. Le premier livre. En Anvers. Par Hubert Vuaelrant (sic) *et Jean Laet* (sans date), in-4° obl. 2° *Recueil des fleurs produites de la divine musique à trois parties par Clément non Pape, Thomas Cricquillon; et autres excellents musiciens. A Lovain, de l'imprimerie* de Pierre Phalese, libraire juré, l'an 1569, petit in-4° obl.

ZAENKL (D.), moine de l'ordre de Saint-François, né en 1719 à Unterwinckling, en Bavière, reçut en 1740 l'habit de son ordre, et mourut à Munich en 1785. Grand musicien et compositeur, il écrivit pour son couvent plus de cent messes, offertoires et litanies qui sont restées en manuscrit.

ZAGAGNONI (Le P. François), mineur conventuel, naquit le 3 février 1707 à Argenta, dans la province de Ferrare. Les premiers éléments de la musique lui furent enseignés par le maître Pettarini, de Massa-Lombardi ; il alla plus tard continuer ses études à Bologne, sous la direction du P. Martini, puis avec le P. Mattei. Son mérite le fit rechercher, et il fut agrégé à plusieurs sociétés musicales et littéraires. Il fut d'abord maître de chapelle de l'église des Ursulines de Ferrare; plus tard il se retira dans le monastère des PP. Conventuels des SS. Apôtres, à Rome, où il remplit aussi les fonctions de maître de chapelle. Il y est mort le 7 avril 1844. Une partie de ses compositions pour l'église se trouve chez les Ursulines de Sainte-Marie des Servites, à Ferrare ; l'autre est dans les archives des PP. Conventuels des SS. Apôtres, à Rome. Parmi ses ouvrages les plus remarquables, on distingue un *Miserere* à quatre voix; un autre *Miserere* à trois voix et orgue, une messe solennelle à quatre voix et orchestre, une messe de *requiem* également avec orchestre, et des motets à huit voix en deux chœurs. On connaît de ce religieux des études de contrepoint.

ZAKOWSKY (Joseph), amateur de musique, est né à Iglau en Moravie, vers 1810. Également habile sur le piano et sur la guitare, il jouait quelquefois des duos sur les deux instruments, savoir, le piano avec la main droite et la guitare avec la gauche. On a gravé de sa composition : 1° *Tantum ergo*, pour quatre voix, orchestre et orgue, Vienne, Bermann. 2° *Te Deum laudamus* à trois voix, deux clarinettes, deux cors, deux trompettes, timbales, basse et orgue, *ibid.* 3° Instruction pour le piano, *ibid.* Il a aussi publié des recueils de danses allemandes et hongroises.

ZAMBONI (Louis), un des meilleurs bouffes de l'Italie, au commencement du dix-neuvième siècle, naquit à Bologne, en 1707, et y reçut son éducation musicale. En 1791, il débuta à Ravenne dans l'opéra de Cimarosa *Il Fanatico in Berlina*, puis chanta à Modène, à Parme, à Florence, et enfin à Rome, où il obtint un brillant succès. En 1807, il brilla à Venise, chanta au théâtre de *la Scala* de Milan, en 1810 et 1811, et fut un des acteurs pour qui Rossini écrivit *le Barbier de Séville*, à Rome, en 1816. Deux ans après, il chanta de nouveau à Milan, mais déjà sa voix était fort affaiblie. Retiré à Florence en 1825, il y est mort le 28 février 1837, à l'âge de soixante et dix ans.

ZAMMINER (Frédéric), professeur de physique à l'Université de Giessen, né à Darmstadt, mort le 16 août 1856, dans un âge peu avancé, est auteur d'un bon livre intitulé : *Die Musik und die musikalischen Instrumente in ihrer Beziehung zu den Gesetzen der Akustik* (La Musique et les instruments musicaux dans leurs rapports avec les lois de l'acoutique). Giessen, 1855, J. Reiker, un vol. gr. in-8° de 437 pages, avec un grand nombre de figures d'instruments insérées dans le texte.

ZANATA (Dominique), compositeur vénitien qui vivait vers la fin du dix-septième siècle, est connu par les ouvrages suivants : 1° *Sonate da chiesa a 3 stromenti, due violini e violoncello, col basso continuo per l'organo*, op. 1°, Bologne, 1689, in-4°. 2° *Intrecci armonici diversi, espressi in cantate a voce sola di soprano o contr' alto*, op. 4, Venise, 1697, in-4° obl., en partition. 3° *Cantate in soprano, a voce sola, e ariette con violini unissoni*, op. 6, Venise, 1698, in-4° obl. La première édition de ces cantates a paru à Venise, chez Sala, en 1695. Gerber indique aussi les ouvrages suivants de cet auteur, qui existent en manuscrit : 1° *Salmo* 109 *Dixit Dominus, etc., a 2 cori per 8 voci reali a capella in canone, con 2 violini in canone, ed una viola*. 2° *Lætatus, a 8 voci, a 2 cori a capella in canone, con 2 violini in canone ed una viola*. 3° *Magnificat, a detti*.

ZANCHI (Libérale), musicien et organiste de l'empereur Rodolphe II, né à Trévise, vers 1570, a publié : 1° *Cantiones von 4 und 8 Stimmen zu allerley Instrumenten* (Chansons à quatre et huit parties pour toute sorte d'in-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

struments), Prague, 1603. 2° *Quinque psalmorum in vesperis concinendorum octonis et duodenis vocibus*, Prague, 1603, in-4°.

ZANETTI (Le P. Zacharie), moine franciscain, né à Bologne, vécut dans la première moitié du dix-septième siècle. Il a publié : *Sacræ et divinæ cantiones binis ac ternis vocibus ad organum decantandæ, ex pluribus musicis excellentissimis cum nunquam basso ad organum commodum noviter editæ*. Venetiis apud Alex. Vincentium, 1619, in-4°. La plupart des compositeurs dont on trouve des motets dans ce recueil sont des RR. PP. franciscains peu connus. Plusieurs de ces morceaux appartiennent au P. Zanetti.

ZANETTI (Antoine), appelé aussi **ZANETTINI**, musicien de l'école vénitienne, fut d'abord admis à la chapelle de Saint-Marc, comme sopraniste, en 1670, puis devint maître de la chapelle ducale de Modène, en 1680, et retourna ensuite à Venise, où il écrivit pour le théâtre. Il y vivait encore en 1705. Il avait eu pour maître de composition le célèbre compositeur Legrenzi. Zanetti a fait représenter, à Venise, les opéras suivants : 1° *Medea in Atene*, joué en 1675 et repris en 1678. 2° *Aurora in Atene*, au théâtre *SS. Giovanni e Paolo*, en 1678. 3° *Irene e Costantino*, 1681. 4° *Temistocle in bando*, 1683. 5° *Virgilio console*, 1704. 6° *Artaserse*, 1705, au théâtre de *S.-Angiolo*, puis à Bologne en 1711.

ZANETTI (François), maître de chapelle à Pérouse (*Perugia*), naquit à Volterra vers 1740. Ayant fait représenter un opéra dans lequel il chanta lui-même, à la place du premier ténor qui venait de s'enfuir, cette inconvenance lui fit perdre sa place de maître de chapelle. Quelque temps après, il épousa une cantatrice fort belle avec laquelle il voyagea en Italie. En 1790, il était à Londres et y avait publié quelques œuvres de musique instrumentale. Les opéras connus sous son nom sont ceux-ci : 1° L'*Antigono*, à Livourne, en 1765. 2° *Didone abbandonata*, ibid, 1766. 3° *Le Cognate in contesa*, opéra bouffe, à Alexandrie de la Paille, en 1783. On a gravé de sa composition : 1° Six trios pour deux violons et violoncelle, op. 1 et 2, Londres. 2° Six *idem*, op. 4, *ibid*. 3° Six quintettes pour trois violons et deux violoncelles, op. 3, *ibid*. 4° Six trios pour deux flûtes et basse.

ZANG (Jean-Henri), *cantor*, compositeur, écrivain, chimiste, facteur d'instruments, mécanicien, dessinateur, calligraphe, etc., naquit, le 13 avril 1733, à Zella-Saint-Blaise, dans le duché de Gotha. Son père, lieutenant hongrois, s'était retiré dans ce lieu. Zang était destiné à cultiver les lettres grecques et latines, mais la musique avait tant d'attraits pour lui, qu'il négligea les autres études pour se livrer uniquement à celle de cet art. Ayant été envoyé à Leipsick, il y reçut, pendant deux ans, des leçons de clavecin et d'orgue. En 1740, il accepta un emploi civil à Cobourg, puis il occupa quelque temps celui d'organiste à Hohenstein, près de cette ville. En 1751, il fut appelé, comme *cantor*, à Wallsdorf près de Bamberg, et, dans l'année suivante, il alla occuper une position semblable à Stockheim sur le Mein, en Bavière, où il eut une longue carrière. Il y mourut le 18 août 1811, à l'âge de soixante-dix-huit ans. Gerber cite de lui les compositions suivantes : *La Muse chantante du Mein*, gravée par lui-même sur des planches de cuivre. 2° Deux années complètes de cantates d'église pour tous les dimanches et fêtes, en manuscrit. 3° Douze trios pour l'orgue à deux claviers et pédale, *idem*. 4° Six sonates pour le clavecin, avec d'autres pièces, *idem*. Zang avait travaillé pendant presque toute sa vie à une collection de manuels des arts et métiers, sous le titre : *Des Kunst und Handwerks-Buchs*, etc.; il en publia la première partie contenant l'art du tonnelier, à Nuremberg, chez Schneider et Weigels, en 1798, un volume petit in-8°, avec des planches dessinées et gravées par lui-même. La seconde partie est intitulée : *Der Vollkommene Orgelmacher oder Lehre von der Orgel und Windprobe* (Le Parfait Facteur d'orgue, ou science de l'examen de l'orgue et de la soufflerie), Nuremberg, chez les mêmes, 1804, petit in-8° de 175 pages, avec une préface et deux planches. Une deuxième édition de cette seconde partie a paru chez les mêmes, en 1810, et une troisième, en 1820, toutes in-8°. Ce livre est un bon ouvrage, où l'on remarque des principes de construction plus certains que les tâtonnements et la routine des facteurs ordinaires.

ZANGER (Jean), né à Inspruck, dans la première moitié du seizième siècle, a été vraisemblablement *cantor* à Brunswick ; car l'épître dédicatoire de son livre est datée de cette ville, le 10 des calendes de juin 1552. Il a publié un traité élémentaire de musique intitulé : *Practicæ musicæ præcepta, pueritiæ instituendæ gratia, ad certum methodum revocata*, Lipsiæ, apud Georg. Hantsch, 1554, in-4° de dix-neuf feuilles. L'ouvrage est en dialogues.

ZANI (André), violoniste distingué et compositeur, naquit à *Casale-Maggiore*, en Lom-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

hardie, dans les premières années du dix-huitième siècle. On a gravé de sa composition : 1° *Sei concerti grossi a 2 violini principali, 2 violini di ripieno, violetta, violone ed organo*, Amsterdam, Roger. 2° *Sei sinfonie a due violini, viola di gamba et organo*, ibid. 3° *Dodici concerti a violino solo, 2 violini di ripieno, violetta ed organo*, ibid.

ZANI DE FERRANTI. *Voyez* **FERRANTI.**

ZANOTTI (Camille), en latin **JEANNOTTUS**, vice-maître de chapelle de l'empereur Rodolphe II, naquit à Césène, dans la Romagne, vers 1545. Il est auteur d'un recueil de quatre messes, intitulé : *Missarum cum quinquevocibus liber primus, nuper æditus.* Venetiis, apud Angelum Gardanum, 1588, in-4° obl. Les autres ouvrages de Zanotti sont : *Il primo libro delli Madrigali a sei voci. Nuovamente posti in luce.* In Venetia, appresso Angelo Gardano, 1589, in-4°. Une partie des vingt et un madrigaux que contient ce recueil a été réimprimée avec d'autres, à cinq et à douze voix, dont quelques-uns avec un texte allemand. Cette collection a pour titre : *Madrigali a 5, 6 et 12 voci.* Nuremberg, 1590, in-4° obl. *Sacræ Symphoniæ octo vocum*, Nuremberg, veuve Gerlach, 1592, in-4° obl. Cet œuvre renferme des motets à deux chœurs.

ZANOTTI (François-Marie), célèbre professeur de philosophie, géomètre et bibliothécaire de l'Institut des sciences de Bologne, naquit dans cette ville, le 6 janvier 1692, et y mourut le 24 décembre 1777. La vie et l'examen des ouvrages de ce savant n'appartiennent pas à ce dictionnaire biographique ; il n'y est cité que pour des lettres qu'il écrivit au père Giovenale Sacchi, concernant son traité *Della divisione del tempo nella musica*, etc., et qui ont été recueillies avec celles de Martini et de Sacchi sur un autre ouvrage de celui-ci, sous ce titre : *Lettere del Sig. Franc. Mar. Zanotti, del P. Giamb. Martini, e del P. Giovenale Sacchi, Accademici dell' Istituto di Bologna, nelle quali si propongono e risolvono alcuni dubbi appartenenti al trattato : Della divisione del tempo nella musica, nel ballo e nella poesia, pubblicato in Milano l'anno 1770, e all' altro : Delle quinte successive nel contrappunto, e delle regole degli accompagnamenti, pubblicato l'anno 1780*, Milano, 1782, in-4°.

ZANOTTI (Jean-Calixte), abbé et neveu du précédent, naquit à Bologne, en 1754, et fit ses études musicales sous la direction du père Martini. Il fut académicien philharmonique de cette ville et maître de chapelle de l'église Saint-Pétrone. Il a beaucoup écrit pour l'église, mais sa musique est restée en manuscrit. L'almanach des théâtres, publié à Milan, en 1791, le met aussi au nombre des compositeurs dramatiques. Burney entendit à Bologne, en 1770, un *Dixit* composé par l'abbé Zanotti, dont il vante les beautés. Ce musicien est mort dans l'été de 1817. (*Voyez* le *Diario di Bologna*, juillet 1818.)

ZAPATA (Dom Maurice), moine de Mont-Cassin, né à Parme en 1640, mourut au monastère de Mont-Cassin en 1709. On a de lui un petit traité du plain-chant, intitulé : *Ristretto e breve discorso sopra le regole del canto fermo. In Parma, per Giuseppe dell' Oglio e Ippolito Rosati*, 1682, in-4°.

ZAPF (Jean-Népomucène), professeur de musique et de piano à Grætz, vivait au commencement du dix-neuvième siècle. On a publié de sa composition : 1° Trois sonates pour piano, violon et violoncelle, Vienne, 1801. 2° Deux sonates pour piano seul, *ibid.*, 1802. 3° Grande sonate pathétique, *ibid.* 4° Esquisse pour le piano, avec violon et violoncelle, *ibid.*, 1802. 5° Sept variations pour piano sur le thème allemand : *Beglückt durch dich*, etc., *ibid.*, 1801. 6° La Galopade avec 10 variations pour le piano. 7° Quelques variations pour violon et pour flûte. On connaissait aussi à la même époque, en manuscrit, l'opéra intitulé : *Die Huldigung* (L'hommage), composé par Zapf.

ZAPPA (le père Siméon), grand cordelier au couvent de Venise, naquit à Aquilée, dans l'Illyrie. Il paraît avoir vécu plus tôt que je ne l'ai dit dans la première édition de cette Biographie, car il existe une édition du petit ouvrage qui l'a fait connaître, laquelle a pour titre : *Regolette de canto fermo et de canto figurato latino et volgare italiano con ogni brevita nouamente composte et compilate.* A la fin de cet opuscule, composé de vingt feuillets in-4°, on lit : *Ad laudem Dei et Beatæ Virginis explicit facile principium musicale editum a fratre Aquilano Liryciense ordinis minor. Conventualium. Venetiis per Augustinum de Bendonis*, 1637. Il y a eu probablement d'autres éditions de ce petit écrit avant celle qui porte le nom de *Padre Simeone Zappa* et le titre : *Regolette del canto fermo e figurato*, Venezia, 1700, in-4°.

ZAPPASORGO (Jean), compositeur du seizième siècle, né à Trévise, a fait imprimer de sa composition : 1° *Napolitane a tre voci*,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

lib. I, Venezia, 1571, in-8°. 2° *Idem*, lib. II, *ibid.*, 1573, in-8°. Il y a une autre édition de ces deux livres de napolitaines, datée de Venise, 1582, et une troisième, avec la date de 1588. Les titres de ces œuvres nous font connaître la ville où ce musicien vit le jour.

ZARLINO (Joseph), savant musicien et écrivain célèbre sur la théorie de la musique, naquit à Chioggia, dans l'État vénitien, vers les premiers mois de 1519; car il nous apprend lui-même (*Della Origine dei R. F. Capucini*, in Op. tome IV, page 90) qu'il était âgé d'environ deux ans au mois de juillet 1521 (1). Burney, qui a fixé l'époque de sa naissance en 1540 (*a General History of Music*, tome III, page 102), a pu ne pas connaître ce passage, qui n'est mentionné par aucun des historiens de la musique; mais il aurait dû lire un passage du livre de Zarlino intitulé: *Sopplimenti musicali*, où il rapporte (lib. VIII, c. 13) une discussion qui s'éleva, dit-il, le 5 décembre 1541, *première année de son séjour à Venise*, dans l'église Saint-Jean-l'Aumônier, au Rialto, entre l'organiste Parabosco et un autre musicien. Cette date de 1541, rapprochée du passage de l'Origine des capucins, cité précédemment, démontre que plusieurs auteurs, et moi-même dans un autre endroit, avons été induits en erreur lorsque nous avons dit que Zarlino avait été admis comme enfant de chœur à l'église de Saint-Marc et qu'il y avait fait ses études de musique; car il est évident que, né en 1519, il était âgé de vingt-deux ans lorsqu'il arriva à Venise. Willaert, qui fut en effet son maître, comme il le déclare lui-même en plusieurs endroits de ses ouvrages, ne lui enseigna donc pas les éléments de la musique, mais le contrepoint et la théorie des proportions musicales.

Zarlino succéda à son condisciple Cyprien de Rore, dans la place de maître de chapelle de la célèbre église de Saint-Marc, le 5 juillet 1565, suivant les registres de cette chapelle. Il en remplit les fonctions pendant près de vingt-cinq ans, et eut pour successeur Balthasar Donati, le 9 mars 1590. L'historien de Thou, contemporain de Zarlino, a fixé au 14 février 1599 l'époque de sa mort (*Histor.* lib. 72, *in fine*), et dit qu'il était alors âgé de cinquante-neuf ans (1); mais un extrait d'un registre de l'église paroissiale de Saint-Zacharie, de Venise, rapporté par l'abbé Ravagnan, prouve que de Thou a été induit en erreur, non sur le jour, mais sur l'année. Voici la rédaction de l'acte de ce registre : *Addì 14 febrajo 1590, è morto il Rdo. M. P. Isepo Zarlin, maestro de capela de S. Marco, capelan de S. Severo de età de anni 69. Amalato de mal de gotte et cataro da mesi tre.* C'est donc le 14 février 1590 que Zarlino a cessé de vivre; et cette date coïncide avec celle de la nomination de son successeur comme maître de chapelle de l'église de Saint-Marc. Ravagnan fait remarquer l'erreur de cet acte concernant l'âge de ce musicien, célèbre au moment de son décès. En effet, suivant l'opinion de Zarlino lui-même, il aurait dû être âgé alors de soixante-dix ans; mais d'après l'acte de sa promotion au diaconat, il était dans sa soixante-treizième année. L'acte de décès nous apprend que Zarlino était chapelain de l'église de Saint-Sévère, à Venise; d'autres documents cités par l'abbé Ravagnan font connaître aussi qu'il fut élu chanoine par le chapitre de Chioggia, au mois de septembre 1582, mais que l'évêque de cette ville, qui prétendait avoir le droit de nommer à cette dignité ecclésiastique, avait refusé l'investiture canonique au maître de chapelle de Saint-Marc, et que l'affaire ayant été portée à la décision du patriarche de Venise, celui-ci avait confirmé l'élection faite par le chapitre, et ordonné, par un décret du 14 mai 1584, que Zarlino succéderait au chanoine Ange Menetto, à la date du 28 septembre 1582. Toutefois, le canonicat exigeant résidence, et l'âge avancé de Zarlino ne lui ayant pas permis de changer de séjour, il résigna son bénéfice le 12 novembre 1588. Un autre témoignage bien flatteur de confiance et de sympathie fut donné à Zarlino par le chapitre de Chioggia et par ses concitoyens, dans la demande qui fut adressée au doge de Venise, le 30 août 1585, pour qu'il le nommât leur évêque. On ne lira pas sans intérêt une partie de cette pièce curieuse, où

(1) Je dois dire pourtant que cette date n'est pas celle que l'abbé Jérôme Ravagnan a fixée dans son éloge de Zarlino, imprimé à Venise en 1819. Suivant cet écrivain, le célèbre musicien n'a pu naître postérieurement au 22 mars 1517, et les preuves qu'il en rapporte paraissent convaincantes. En effet, on trouve dans le deuxième volume des actes manuscrits de l'évêché de Chioggia (p. 224 et 225) que Joseph Zarlino, fils de *Jean*, alors vivant, avait reçu les ordres mineurs le 3 avril 1537, et qu'il avait été promu au diaconat, *à l'âge de vingt-trois ans*, le 22 mars 1539. Suivant cette date, il aurait dû naître en 1516; à ce compte, il n'aurait pas connu lui-même exactement son âge. (*Voy.* Ravagnan, *Elogio di G. Zarlino*, etc., p. 48 et suiv., note 2.) Suivant M. Caffi (*Storia della musica sacra nella già Cappella ducale di San Marco in Venezia*, t. I, p. 130), la date de la naissance de Zarlino serait, au plus tard, le 22 mars 1517.

(1) J'ai suivi cette date dans la notice sur *Zarlino* que j'ai fournie en 1828 à la *Biographie universelle* de MM. Michaud: mais le document cité par Ravagnan m'a éclairé depuis lors.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

il est dit « que le chapitre des chanoines et » toute la ville, considérant que depuis la mort » du R. Pisani, son pasteur vénéré, Chioggia » n'a point eu d'évêque qui ait passé un mois » de suite dans la ville, en sorte que l'église a » été comme délaissée, et le peuple privé des » secours spirituels qui sont les résultats de la » présence d'un évêque ami de son troupeau, » *ils le supplient de satisfaire au désir honnête* » qu'ils ont d'avoir pour évêque le R. M. Jo- » seph Zarlino, leur compatriote, parce qu'ils » ont la certitude qu'un homme si vertueux, » bon et affectueux envers sa patrie sera » une grande joie spirituelle pour tout le » peuple, etc. (1). » Les mêmes motifs qui engagèrent plus tard Zarlino à résigner son canonicat l'empêchèrent sans doute d'accepter l'honneur que le chapitre de Chioggia voulait lui faire.

Le choix qui avait été fait de Zarlino pour succéder à Cyprien de Rore dans la place de *maître de chapelle de Saint-Marc*, *indique assez* qu'il devait avoir quelque réputation comme compositeur et qu'il la méritait. Mambrino Roseo (*Istor. del Mondo*, ann. 1571, p. 44) dit qu'il composa des chants à plusieurs voix pour les réjouissances de la victoire de Lépante, qui furent applaudis, à Venise, avec enthousiasme. François Sansovino, qui déclare Zarlino un homme sans pareil dans la théorie et dans la composition (*M. Zarlino, maestro di capella,... il quale nella theoria e nella compositione è senza pari* (2)), dit qu'il composa d'admirable musique pour les fêtes qui furent données au roi de France Henri III, pendant son séjour à Venise. Bettinelli, qui porte un peu loin l'exagération en disant que Zarlino fut un Titien et un Arioste (*fu pure un Tiziano lo Zarlino, fu un Ariosto...* (3)) assure que ce fut à cette occasion que fut exécuté pour la première fois un opéra d'*Orfeo*, dont le maître de chapelle de Saint-Marc aurait composé la musique. Les historiens français parlent aussi de cet *Orfeo*, et disent que le cardinal Mazarin, ayant fait venir à Paris une troupe de chanteurs italiens, le fit exécuter devant la cour. Les uns fixent la date de cette représentation en 1644, d'autres en 1645, 1647 et 1650. La vérité est que la compagnie de chanteurs italiens, appelée à Paris par le cardinal Mazarin, donna une représentation de l'*Orfeo ed Euridice*, devant la cour, le 5 mars 1647. Il est nécessaire de remarquer, à ce sujet, que si Zarlino composa en effet de la musique pour un drame sur le sujet d'Orphée, à l'époque indiquée par Bettinelli, c'est-à-dire en 1574, cette musique ne put être que dans le style madrigalesque à plusieurs voix, et non dans le style dramatique, dont l'origine ne se trouve que dans des ouvrages postérieurs à cette époque. A l'égard de la représentation du même ouvrage environ soixante-quinze ans plus tard, elle est plus que douteuse, car alors l'opéra véritable existait en Italie, surtout à Venise, et l'*Orfeo* dont on parle n'a pu être que celui de Monteverde, alors célèbre, car le genre madrigalesque avait cessé d'être en usage.

Aux éloges donnés à Zarlino, et qui ont été rapportés précédemment, on doit ajouter celui de Marc Foscarini, bon juge, qui avait mis à contribution toutes les bibliothèques de Venise et qui en possédait lui-même une immense ; en parlant du maître de chapelle de Saint-Marc, il s'exprime ainsi : *Il nostro Gioseffo Zarlino, famoso restauratore della musica in tutta Italia* (1). Cependant, il faut l'avouer, le peu qu'on connaît aujourd'hui des œuvres d'art pratique dus à la plume de ce compositeur ne paraît pas justifier ces louanges sous le rapport de l'invention ; mais à l'égard du mérite de la facture, ses productions sont très-supérieures à l'idée que certains critiques modernes en ont voulu donner. Un seul ouvrage complet est parvenu jusqu'à nous ; il a pour titre : *Modulationes sex vocum per Philip. Usbertum editæ*. Venetiæ, apud Fr. Rampazzettum, 1566, in-4°. Ce recueil renferme vingt et un morceaux à six voix.

L'éditeur, Philippe Usberti, était élève de Zarlino, et montre, dans sa dédicace aux procurateurs de Saint-Marc, une grande admiration pour son maître. M. de Winterfeld, as-

(1) Però essendo che dopo la morte del quondam Rmo Pisani, suo benemerito pastore, quella città non ha mai avuto vescovo che sia stato un mese continuo nella città, talché la chiesa è stata sempre come derelitta et il popolo privo di quei cibi spirituali che si hanno dalla presenza di un buon vescovo, et amorevole del suo gregge, supplica riverentemente Vostra Serenità il capitolo de' canonici, et tutta la città insieme suoi devotissimi servidori, che si degni di favorir un suo honesto desiderio, cioè di far opera appresso Sua Beatitudine, che si habbi per vescovo il Rmo M. Padre Gioseffo Zarlino, suo compatriota, perchè si tien per certo, che havendo un tal huomo virtuoso et pieno di bontà, et affettuosissimo alla sua patria, sarà di grandissimo giovamento spirituale a tutto il popolo, etc.

(2) *Venetia città nobilissima*, etc., édition de 1663, page 449.

(3) *Risorgimento d'Italia*, page 266.

(1) Foscarini, *Della Letteratura Veneziana*, lib. IV, page 333.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sure (1) que les pièces de ce recueil sont inférieures à celles des anciens maîtres néerlandais et même aux œuvres des temps les plus reculés : ce jugement manque absolument de justesse et d'exactitude ; tout le monde peut s'en assurer en examinant avec attention l'antienne à six voix que Paolucci en a tirée, et qu'il a donnée en partition dans le deuxième volume de son *Arte pratica di contrappunto* (pages 250-264). Le morceau est établi sur le chant de l'antienne du *Magnificat* des premières vêpres de l'Assomption de la Vierge (*Virgo prudentissima*). Sur ce chant, Zarlino fait un canon à trois parties, résolu alternativement par mouvement contraire et par mouvement direct, et les trois autres parties font un contrepoint d'imitation élégant, bien lié, et dans lequel on n'aperçoit en rien la gêne qui devait résulter de la triple obligation du canon. Or, cette facilité, et la plénitude d'harmonie qu'on trouve dans tout le cours du morceau, sont des qualités bien supérieures à ce qu'on remarque dans les œuvres des anciens maîtres flamands dont parle M. de Winterfeld. Six morceaux de Zarlino se trouvent aussi dans une collection d'évangiles mise en musique à plusieurs voix par Willaert et quelques-uns de ses élèves, et publiée à Nuremberg dans les années 1554-1556. Plusieurs morceaux placés dans la collection de Philippe Usberti avaient été insérés dans d'autres recueils publiés à Venise en 1549 et 1563. Enfin une messe à quatre voix en partition, de Zarlino, se trouve en manuscrit dans la bibliothèque de l'Institut musical de Bologne.

Pour bien apprécier le mérite de Zarlino comme artiste, il faudrait connaître les ouvrages qu'il a écrits pour le service de la chapelle de Saint-Marc ; mais tous ont disparu des archives de cette chapelle, avec les œuvres de tous les autres grands musiciens qui y furent attachés, depuis le quatorzième siècle jusqu'à la fin du dix-huitième. Comment et par qui s'est opérée cette spoliation déplorable ? C'est ce qu'il est impossible de dire ; mais le fait n'est que trop réel, et l'abbé Ravagnan l'a constaté dans une note dont le texte est rapporté ci-dessous (2).

Quel que soit le regret que puisse inspirer la perte des principales compositions de Zarlino, ce que nous possédons de ses travaux dans la théorie de la musique suffit pour le placer au rang des plus grands musiciens de l'Italie. Les ouvrages que nous avons de lui sur cette matière sont ceux-ci : 1° *Istituzioni harmoniche, divise in quattro parti, nelle quali, oltre le materie appartenenti alla musica, si trovano dichiarati molti luoghi de' poeti, historici et filosofi*. Venise, 1558, in-fol. de 448 pages. Une deuxième édition a été publiée dans la même ville, en 1562, et une troisième en 1573, aussi dans le format in-fol. Ce livre, monument du profond savoir et du haut mérite de Zarlino, est le répertoire où tous les théoriciens ont puisé pendant près de deux siècles. Les deux premières parties sont relatives aux divisions de la musique, à la nature des intervalles, à leurs proportions numériques et aux genres. La troisième renferme un bon traité du contrepoint, où, pour la première fois, on trouve les règles du contrepoint double véritable. La quatrième partie est un traité des modes ou tons du plain-chant. 2° *Dimostrationi harmoniche nelle quali realmente si trattano le cose della musica, et si risolvono molti dubbii d'importanza;* in Venetia, per Francesco dei Franceschi, sanese, 1571, in-fol. de 312 pages. Une deuxième édition a paru dans la même ville, en 1573, sous ce titre : *Le Dimostrationi harmoniche, divise in cinque ragionamenti*, etc., in-fol. de 287 pages. Dans cet ouvrage, Zarlino rapporte qu'il rencontra, sur la place de Saint-Marc, au mois d'avril 1562, François Viola, maître de chapelle du duc de Ferrare, avec Claude Merulo, célèbre organiste, et qu'ils allèrent ensemble faire une visite au vieux maître de chapelle Adrien Willaert, près de qui ils trouvèrent un de ses amis, nommé *Desiderio*, et que la conversation eut la musique pour objet. Zarlino suppose que son livre est le résumé de cet entretien et de plusieurs autres qui le suivirent.

(1) *Joh. Gabrieli und sein Zeitalter*, première partie, page 119.

(2) Ho interrogato quei di S. Marco, se negli armadi della musica di chiesa conservassero qualche cosa dello Zarlino, e se sapessero dove fossero le tanti scritti musicali antiquati, e certamente migliori della musica moderna. Mi si rispose anche dai più vecchi, che dello Zarlino non avevano mai veduto, ne cantato alcuna composizione : che gli scritti de maestri antichi, i quali si conservavano in chiesa, sono da molto tempo spariti, e che i molti più scritti musicali antiquati che si conservavano nell' archivio della Procuratia de supra sono stati manomessi, e parte, per quanto si pote traspirare, passarono oltramare, e parte oltramonte. È dunque superfluo il più cercare dove dell' origine dell' arte si dovevano essere i più bei parti dell' ingegno umano in questo proposito. Avidi i forestieri di tanto tesoro, lo ci derubarono, e volesse il cielo che alcuni dei nostri non avessero loro tenuto mano o per ispirito di partito, o per viltà di poco danaro, senza riflettere che privavano la nazione di quanto anche conquista poteva esserle di decoro e di onore.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Le ton pédantesque de ce livre et les calculs dont il est hérissé, sans utilité pour la science, le rendent très-inférieur à celui des *Institutions harmoniques*. Un des objets principaux que l'auteur s'y est proposés est de démontrer la proposition, déjà émise par lui dans son premier ouvrage, que la musique de son temps avait pour base le genre diatonique syntono de Ptolémée. Or, suivant la doctrine de ce théoricien de l'antiquité, les demi-tons de la gamme sont considérés comme majeurs, en sorte que *si* et *mi*, par exemple, sont abaissés: d'où résultent des tons majeurs, dans la proportion de 8 : 9, entre *ut ré*, et *fa sol*, et des tons mineurs, dans la proportion de 9 : 10, entre *ré mi*, et *sol la*. Environ trente ans avant la publication des *Institutions harmoniques* de Zarlino, Fogliani avait donné les mêmes proportions, comme bases de la musique, dans sa *Musica theorica* (2e section, fol xvii-xxxi verso). Vincent Galilée (*voy.* ce nom) attaqua cette doctrine, dans son *Dialogo della musica antica et della moderna* (pp. 6 et suiv.), et soutint que le genre diatonique moderne n'est ni le diatonique syntono de Ptolémée, ni celui de Didyme, mais l'ancien diatonique de Pythagore; enfin que les demi-tons, pour être justes, ne doivent pas être dans la proportion de 15 : 16, mais dans celle du limma des Grecs 243 : 250; enfin, que tous les tons *ut, ré; ré, mi; fa, sol; sol, la*, sont égaux. Zarlino répondit à ces critiques par l'ouvrage suivant: 3° *Sopplimenti musicali, nei quali si dichiarono molte cose contenute nei due primi volumi delle Istitutioni et dimostrationi; per essere state mal' intese da molti, et si risponde insieme alle loro calunnie. In Venetia appresso Francesco de' Franceschi, sanese*, 1588, in-fol. de 330 pages. Tout démontre dans cet écrit le profond chagrin que Zarlino avait éprouvé de la critique de Galilée (juste au fond, comme on le verra dans ma *Philosophie de la musique*), qui, ayant été son élève, lui parut avoir fait preuve d'ingratitude et d'envie; mais, en homme supérieur, il sut se modérer et répondre avec mesure à son adversaire (qu'il ne nomme pas) dans ce livre, remarquable, d'ailleurs, par la disposition des objets et par la clarté de la discussion. L'ouvrage est divisé en huit livres. Dans le premier, l'auteur considère la musique sous les rapports historiques et philosophiques. Dans le deuxième, il examine les divers systèmes des anciens concernant la classification des sons et la formation de leurs échelles tonales. Le troisième livre est consacré à l'examen des proportions des intervalles, et particulièrement à la défense de celles du diatonique syntono de Ptolémée, considérées comme bases de la tonalité. Le quatrième traite des genres, et particulièrement du diatonique; le cinquième est relatif à la constitution tonale des intervalles; le sixième traite des tons et de leur nombre; le septième, de la mutation des tons et de ses espèces; le huitième de la mélopée et du chant. Dans sa réplique (*Discorso intorno alle opere di messer Gioseffo Zarlino di Chioggia*, Florence, 1589, in-8°), Galilée ne garda aucune mesure, et ne se souvint pas de ce qu'il devait de respect au vieillard illustre qui avait été son maître. On ne trouve dans son écrit qu'ironie, injures et divagations. Malgré la bonté de sa cause au fond, l'opinion publique ne fut pas pour lui (1): tout l'avantage de la discussion resta à Zarlino, et, chose singulière, le système de proportions numériques adopté par celui-ci d'après Fogliani, est devenu la base de la théorie mathématique de la musique jusqu'à l'époque actuelle. Zarlino fut aussi attaqué par Artusi (*voyez* ce nom), à l'égard de sa doctrine, dans l'écrit intitulé: *Impresa del R. P. Gio. Zarlino di Chioggia*. Bologne, 1604, in-4°. Une ancienne traduction française manuscrite des *Institutions harmoniques* de Zarlino par *Maistre Jehan Lefort, musicien*, se trouve à la Bibliothèque impériale de Paris; elle était autrefois dans la Bibliothèque de Coislin; plus tard elle passa à celle de Saint-Germain-des-Prés, et en dernier lieu-là où elle est aujourd'hui. Quoique le style en soit un peu vieux, elle est fort bonne. Le même ouvrage a été traduit en hollandais par J.-P. Swelinck, et en allemand par J.-G. Trost.

Indépendamment des traités de musique mentionnés précédemment, Zarlino a publié quelques autres écrits dont voici les titres : 4° *Trattato della pazienza*. Venise, Francesco de' Franceschi, sanese, 1561, in-4°; Trévise, Giulio Trento, 1579, petit in-4°. 5° *Informazione intorno l'origine della congregazione dei reverendi frati Cappucini*. Venise, Dominique Nicolini, 1579, petit in-4° de 65 pages. 6° *Discorso intorno al vero anno e il vero giorno, nel quale fu crocefisso N. S. Gesù Cristo*. Venise, Nicolini, 1579, petit in-4°. 7° *De vera Anni forma sive de recta ejus emendatione*; ibid., 1580, in-4°. 8° *Risoluzione di alcuni dubbi sopra la correzione dell' anno fatta*

(1) *Pare* (dit Doni, *in Op.* t. I, p. 372) *che si possa concludere a favore del Zarlino, che in oggi veramente si adoperi il syntono, e non altro diatonico e conseguentemente che gli argomenti del Galilei siano cavillosi e sofistichi.*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

dal papa Gregorio XIII; ibid., 1583, in-8°. Tous ces écrits ont été recueillis en une collection intitulée : *Di tutte l'Opere del R. M. Gioseffo Zarlino da Chioggia, maestro di capella della Sereniss. Signoria di Venetia, ch' ei scrisse in buona lingua italiana, già separatamente poste in luce, hora di nuovo corrette, accresciute e migliorate, insieme ristampate.* Venise, Francesco de' Franceschi, Sanese, 1580, 4 vol. in-fol., ordinairement reliés en deux tomes. Le premier volume renferme les Institutions harmoniques ; le second, les Démonstrations ; le troisième, les Suppléments musicaux, et le dernier, les petits écrits sur diverses matières.

Zarlino avait annoncé, dans l'avis au lecteur de l'édition des *Institutions harmoniques* publiée en 1573, qu'il était occupé de la rédaction d'un traité général de toutes les parties de la musique, et qu'il se proposait de le donner au public sous le titre de *Melopeo, o Musico perfetto*. A la fin du huitième livre des *Supplementi musicali*, il dit aussi que les vingt-cinq livres *De Re musica* qu'il avait promis, et qu'il avait écrits en langue latine, étaient prêts à paraître avec celui qu'il appelait *Melopeo o Musico perfetto*. Enfin, dans l'avertissement de son petit traité *De vera anni forma*, publié en 1580, il s'exprime ainsi : *Quin etiam libros viginti quinque, De Utraque Musica inscriptos, non sine multo sudore composuerim, quos brevi, ut confido, tibi in apertum relatos leges*, etc. Cependant ces importants ouvrages n'ont point paru, et les manuscrits n'en ont point été retrouvés. On peut voir à ce sujet ce que j'en ai dit à l'article *Cerone*. Le père Martini possédait un traité manuscrit de Zarlino, qui est passé dans la bibliothèque de l'Institut musical de Bologne, et qui est intitulé : *Trattato che la quarta et la quinta sono mezzane tra le consonanze perfette ed imperfette.*

On ne connaît pas de portrait gravé authentique de Zarlino, mais il existe une médaille indiquée dans l'Histoire métallique du comte André Giovanelli qui se trouve en manuscrit à la bibliothèque Saint-Marc de Venise. Cette médaille a été dessinée, et le dessin est avec ceux de la collection formée par l'abbé Bottari au séminaire de l'évêché de Venise. Une des faces représente le buste de Zarlino avec l'inscription *Joseph Zarlinus ;* à l'autre on voit un orgue avec ces mots au contour : *Laudate eum in chordis.*

Indépendamment de la monographie de l'abbé Ravaglian sur Zarlino, on a de M. Caffi (*voyez* ce nom) une notice intitulée : *Narrazione della vita e delle opere del prete Gios. Zarlino, maestro celeberrimo nella cappella ducale di Venezia.* Venise, 1830, in-8°. Cette notice a été reproduite par l'auteur dans son livre intitulé : *Storia della musica sacra nella già cappella di San Marco in Venezia* (Venise, 1854, deux vol. in-8°), t. I, pages 129-154.

ZARLINO (Lotario). Sous ce nom d'un auteur inconnu, a été publié un poëme italien dont le contrepoint est le sujet et qui a pour titre : *L'Arte dell' contrappunto, passatempo armonico-poetico in ottava rima, composto e dedicato alla nobil donna la Signora contessa Fanny Pieri nata Spannacchi da*, etc. Sienne, 1828.

ZARNACH (Auguste-Christian), directeur de l'école des pupilles à Potsdam, né le 21 septembre 1777 à Mehmke, dans la Vieille Marche, où son frère était pasteur. Après avoir étudié la théologie à l'Université de Halle ; il fut pendant quelques années instituteur à Francfort-sur-l'Oder. En 1805, il obtint sa nomination de second pasteur à Ileeskow. En 1818 il échangea cette position contre celle de directeur de l'école de Potsdam, où il exerça une puissante influence sur le chant en chœur. Une grave accusation, dont il se justifia complétement, ayant été portée contre lui en 1824, sa santé s'en altéra, et il mourut le 13 mars 1827. Au nombre de ses ouvrages, on remarque celui qui a pour titre : *Die Deutschen Volkslieder mit Volkweisen für Volkschulen, nebst einer Abhandlung über das Volkslied* (Les Chants populaires allemands à l'usage des écoles du peuple, avec une dissertation sur le chant populaire), Berlin, 1819-1820, deux parties in-8°.

ZAVAGANTI (Simon), compositeur, né à Vérone, fut maître de chapelle dans la cathédrale de cette ville, et vécut vers le milieu du dix-septième siècle. Il a publié de sa composition : *Messe e sacre lode co'l basso e stromenti, e parte senza co'l organo*, op. 1. Venise, Vincenti, 1641.

ZEBELL (...), violoniste allemand, fut attaché à l'orchestre du théâtre du Vaudeville à Paris, vers 1805, et mourut dans cette ville en 1819. On a gravé de sa composition : 1° Trois sonates pour violon, avec basse, op. 1, Paris, Naderman. 2° Variations ou études sur les airs *Que ne suis-je la fougère* et *les Folies d'Espagne*, Paris, P. Petit. 3° Trois duos faciles pour deux violons, op. 2, Paris, Sieber. 4° Trois duos progressifs, op. 3, *ibid.* 5° Trois duos concertants, op. 4, *ibid.*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ZEIDLER (Jean-Georges), né à Chemnitz, en Misnie, vers 1590, fit ses études à Jéna et y publia une thèse intitulée : *Ternarius musicus. Disputatio pro loco.* Jéna, 1615, in-4° de 4 pages. Les trois questions posées dans cette thèse sont : 1° Si l'on peut faire usage, par mouvement semblable, de *deux consonnances parfaites entre les mêmes parties.* 2° Si l'on peut employer de la même manière deux dissonances. 3° Si le musicien doit être philosophe.

ZEIDLER (Maximilien), maître de chapelle à Nuremberg, naquit dans cette ville, le 22 mai 1680. Ayant perdu son père à l'âge de dix ans, il entra à l'école de Saint-Sébald, y fit ses études et y apprit la musique sous la direction de Schwemmer. En 1697, il devint élève du célèbre organiste Pachelbel pour la composition, et apprit aussi à jouer de tous les instruments à vent, du violon et du clavecin, pour être ce qu'on appelle en Allemagne *musicien de ville.* Une occasion favorable s'étant présentée pour voyager avec un riche négociant de Nuremberg, il visita les villes principales de l'Autriche, et profita à Vienne des conseils de Fux ou Fuchs, maître de chapelle de l'empereur. De retour à Nuremberg, il s'y livra avec succès à la composition, écrivit des cantates d'église, des oratorios de la Passion et des sérénades. *Son mérite le fit choisir en 1705 pour remplir* la place d'organiste de l'église Sainte-Marie dans sa ville natale. Plus tard il alla à Francfort et à Mayence en qualité de musicien de ville, et en 1712, il reçut sa nomination de maître de chapelle à la même église de Nuremberg. Après en avoir rempli les fonctions pendant trente-trois ans, il mourut le 19 septembre 1745.

ZEIDLER (Charles-Sébastien), fils du précédent, naquit à Nuremberg le 24 septembre 1719, et y mourut le 15 mars 1786, à l'âge de soixante-sept ans. Au nombre de ses ouvrages littéraires, on trouve une dissertation intitulée : *Dissertatio epistolica de veterum philosophorum studio musico,* Norimbergæ, 1745, in-4° de 12 pages.

ZEILER (le père Gallus), bénédictin bavarois, vécut dans la première partie du dix-huitième siècle. On a imprimé de sa composition : 1° *Cithara Mariana, sedecim antiphonis laudes concinne resonantibus animata.* Augsbourg, 1734. 2° Trente motets allemands, *ibid.*, 1730. 3° *Duodecim Magnificat quorum pars prima 6 solemniora ; secunda 6 minus solemnia exhibet,* ibid., 1737. 4° *Viginti Benedictiones pro solemni octava Corporis Christi,* etc., *quatuor vocibus ord. 2 violinis et organo necess. violonc. 2 clarinis vel lituis adhibendis,* etc., op. 7, *ibid.*, 1739. 5° *XVI Antiphonæ,* ibid., 1740.

ZEILMANN VAN SALM (Gérard), prédicateur hollandais, vécut à Amsterdam dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Il a fait imprimer un sermon intitulé : *Het wel en Gode behagend zingen, voorgesteld en aangepresen in ene Kerkelijke redevoering,* etc. (Le beau chant, agréable à Dieu, présenté et recommandé dans un sermon, etc.), Amsterdam, 1774, in-4°.

ZEITZING (Pierre), facteur d'orgues renommé en Silésie, naquit à Jauer en 1731, et mourut à Frankenstein, le 13 mars 1797. Il a construit plus de quarante grands instruments considérés comme excellents.

ZELENKA (Jean-Dismas), né à Lannowicz, en Bohême, étudia en 1717 le contrepoint sous la direction de Fux, à Vienne, et fut un des plus savants musiciens de son temps. Dans sa jeunesse, il entra au service de l'électeur de Saxe, en qualité de violoniste, puis il eut le titre de maître de chapelle de ce prince. En 1723, il assista au couronnement de l'empereur Charles VI à Prague, et écrivit pour cette circonstance l'opéra latin *Sub olea pacis, et palma virtutis, conspicua orbis regiæ Bohemiæ corona, qui fut exécuté par les élèves de l'université.* Ce compositeur mourut à Dresde, le 22 décembre 1745. Il a écrit plusieurs messes solennelles, des vêpres, *Magnificat, Requiem,* et d'autres compositions pour l'église. On voit figurer sous son nom, dans l'ancienne collection de Breitkopf, un *Kyrie* à quatre voix, deux violons, deux violes, orgue, deux hautbois, cornet et trois trombones, en manuscrit.

ZELLBEL (Ferdinand), directeur de musique et organiste à l'église Saint-Nicolas de Stockholm, naquit en 1689, et obtint sa place d'organiste en 1717. Il a publié un traité du tempérament musical intitulé : *Temperatura tonorum,* Stockholm, 1740, in 8°. Ce musicien a laissé aussi en manuscrit un traité de la basse continue, en langue suédoise.

ZELLER (G.-B.-L.), directeur de la chapelle du duc de Mecklenbourg-Strélitz, né en 1728, étudia la musique à Berlin. Entré au service du duc de Mecklenbourg, il fut particulièrement chargé de la direction du théâtre, et composa pour son service : 1° *Polixène,* monodrame représenté en 1781. 2° *Le Brigand honnête homme,* opéra, 1789. On connaît aussi

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sous son nom un concerto de violon, écrit en 1761. Il mourut à Neu-Strélitz, le 18 avril 1803, à l'âge de soixante-quinze ans.

ZELLER (Charles-Auguste-Frédéric), conseiller de l'enseignement supérieur du royaume de Prusse, né dans le Wurtemberg, le 15 août 1774, a été d'abord prédicateur à Brunn, puis a dirigé en 1804 une école de pauvres à Tubingue, d'après le système de Pestalozzi. Un an après, il était pasteur et professeur au gymnase de Saint-Gall ; au mois d'avril 1809 il a obtenu la place de conseiller des études dans le royaume de Prusse. Il vivait encore à Kœnigsberg en 1832. Ce savant a publié un livre intitulé : *Beitræge sur Beførderung der Preuss. National-Erziehung* (Essai pour l'avancement de l'éducation nationale en Prusse). Kœnigsberg, Degen, 1810-1817, in-8°. La quatrième partie de cet ouvrage contient des éléments de musique et de chant pour les écoles populaires, d'après les principes de Pestalozzi. Cette quatrième partie a pour titre : *Elemente der Musik*, Kœnigsberg, 1810, un volume in-8° divisé en deux parties, la première de cent cinquante et une pages, la deuxième de cent quatre-vingt-douze.

ZELTER (Charles-Frédéric), né à Berlin le 11 décembre 1758 (1), était fils d'un maître maçon et fut d'abord obligé d'exercer l'état de son père. Toutefois, il avait reçu une bonne éducation, parlait et écrivait plusieurs langues, et avait fait une étude approfondie de la musique. Dans sa jeunesse, il avait appris à jouer du piano, de l'orgue et du violon. Ce dernier instrument fut particulièrement l'objet de ses études ; il y acquit une certaine habileté et joua souvent la partie de premier violon dans les orchestres. Son père avait exigé qu'il étudiât l'architecture pour en faire sa profession. Tous les travaux de sa jeunesse furent interrompus par la cécité dont il fut frappé à l'âge de 17 ans, à la suite d'une longue et dangereuse maladie. Dans cette triste situation, il revint à l'étude du clavier du piano qui fut sa seule ressource contre l'ennui. Ayant enfin recouvré la vue, il put reprendre le cours de ses études et se livrer à son penchant invincible pour la musique. Devenu l'élève de Fasch dans cet art, il en fut aussi l'ami dévoué. Une intime amitié le lia à Gœthe jusqu'à la fin de ses jours. Bien qu'il ne cultivât la musique que dans les moments de loisir qu'il pouvait dérober à sa profession, il fit de bonne heure ses premiers essais de composition dans des recueils de chants qui eurent du succès. Les biographes allemands disent qu'il surpasse, dans ce genre de pièces, ses contemporains Reichardt et Schultze, et qu'il y a dans sa manière plus d'originalité, dans son expression plus de force que dans la leur. Après la mort de Fasch, Zelter se chargea de la direction de l'Académie royale de chant fondée par cet homme vénérable, et le roi de Prusse le nomma professeur de musique à l'Académie des beaux-arts de Berlin, en 1809, sur la proposition de Guillaume de Humbold. Il fonda aussi une société lyrique (*Liedertafel*) qu'il dirigea longtemps avec zèle et qui prit son nom après sa mort. Il avait composé pour cette société environ quatre-vingt-quinze chœurs pour des voix d'hommes. Depuis 1790 jusqu'en 1832, il entretint avec Gœthe une active correspondance qui a été recueillie après leur mort par M. Riemer, conseiller et bibliothécaire du grand-duc de Saxe-Weimar (*Briefwechsel zwischen Gœthe und Zelter*, Berlin, 1833-1830, six volumes in-8°), et dans laquelle on trouve des passages et des anecdotes remplis d'intérêt concernant beaucoup d'artistes. Nul doute que les rapports fréquents de Zelter avec le grand poëte n'aient exercé de l'influence sur le goût et sur les opinions du premier relativement à l'art. La mort inopinée de Gœthe fut si douloureuse pour son vieil ami, que deux mois s'étaient à peine écoulés depuis cet événement, lorsque lui-même descendit au tombeau, le 15 mai 1832. Zelter avait été marié deux fois. De son premier hymen, il avait eu deux fils, dont l'aîné mourut en 1812 et le plus jeune en 1816. Son influence sur les progrès de la musique en Prusse fut considérable. Il forma plusieurs élèves distingués, à la tête desquels se place Mendelssohn. On a gravé de la composition de Zelter : 1° Ténèbres à quatre voix sans accompagnement, Leipsick, Hofmeister. 2° Plusieurs chants séparés à trois et quatre voix sur des poésies de Schiller, de Gœthe et de quelques autres, Berlin, Lischke, Trautwein. 3° Quatre recueils de chants, romances et ballades à voix seule, avec accompagnement de piano, Berlin, Schlesinger. 4° Six chansons allemandes pour une voix de contralto, Berlin, Trautwein. 5° Six *idem*, pour voix de basse, *ibid.* Zelter a publié la biographie de Fasch avec son portrait, sous ce titre : *Biographie von C. F. C. Fasch*, Berlin, Schlesinger, 1801, grand in-4°. Il a laissé en manuscrit un grand nombre de cantates pour voix seule et chœur, de chorals et

(1) Suivant la *Gazette musicale* de Berlin, 1833, n° 36, Zelter serait né à Pitzon, près de Potsdam ; mais lui-même dit que Berlin fut le lieu de sa naissance, dans son autobiographie, datée du 2 septembre 1808.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de morceaux de musique d'église, ainsi que quelques essais de musique dramatique, des sonates et d'autres pièces pour le piano. On a aussi de lui plusieurs morceaux relatifs à la musique publiés dans des journaux, entre autres : 1° Sur la représentation de l'*Alceste* de Gluck au théâtre de l'Opéra de Berlin, dans le cinquième numéro du journal intitulé l'*Allemagne* (*Deutschland*), 1790, pages 267-293. 2° Exposé d'une scène de l'opéra de Benda, *Roméo et Juliette*, dans le premier volume du *Lycée des beaux-arts* (Lyceum der schœnen Künste), Berlin, 1797.

ZELTNER (Gustave-Georges), professeur au gymnase d'Altorf, puis à celui de Nuremberg, naquit à Hilpolstein, près de cette dernière ville, et mourut à Nuremberg, le 24 juillet 1738. Parmi les nombreux écrits de ce savant, on remarque celui qui a pour titre : *De Choreis veterum Hebræorum*. Altorf, 1726, in-4°.

ZENARO (Jules), compositeur né à Salo, vers le milieu du seizième siècle, est connu par un recueil de *Madrigali spirituali a 5 voci*, lib. 1, in Venetia, 1590, in-4°.

ZENTI (Jérôme), facteur de clavecins italien, vers la fin du dix-septième siècle, avait inventé des instruments de ce genre, en forme de triangle dont les côtés étaient inégaux, avec deux claviers et trois registres placés sur le côté le plus petit du triangle, et qui avaient autant de son que les clavecins de la plus grande dimension, suivant ce que rapporte Bontempi (*Historia musica*, p. 47.)

ZERLEDER (Nicolas), *cantor* à Burg, vers le milieu du dix-septième siècle, est cité par Mattheson (*Ehrenpforte*, p. 401) comme auteur d'un traité de musique intitulé : *Musica figuralis*, qui n'a point été imprimé.

ZEUNER (Maxime), compositeur allemand, vécut au commencement du dix-septième siècle. On connaît sous son nom un recueil intitulé : *Teutsche weltliche Stücklein mit 4 Stimmen* (Petites pièces mondaines allemandes à quatre voix). Nuremberg, 1617, in-4°.

ZEUNER (Charles-Traugott), pianiste et compositeur, né à Dresde, le 28 avril 1775, y commença fort jeune l'étude de la musique et du piano, puis il alla prendre des leçons de Türk (*voyez* ce nom), à Halle. De retour à Dresde, il y vécut quelque temps ; puis il fit un voyage à Paris en 1803, résida à Vienne deux ans après, et enfin se rendit à Pétersbourg, où il rencontra Clementi. Charmé par le talent de ce maître, il devint son élève et réforma son mécanisme. Après un long séjour dans la capitale de la Russie, où il composa la musique de plusieurs ballets, entre autres de celui qui avait pour titre *Le Mois de mai*, il retourna à Dresde. Ayant fait un voyage à Paris en 1840, il y mourut le 24 janvier 1841, laissant à sa ville natale, par son testament, une somme d'environ quarante mille francs. Sa musique, particulièrement ses concertos pour le piano, a joui de beaucoup d'estime. Les principaux ouvrages de sa composition sont : 1° Quatuor pour deux violons, alto et basse, op. 11 ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 2° Concertos pour piano et orchestre, n° 1 (en *fa*), op. 12, *ibid.* ; n° 2 (en *mi* bémol), op. 13, *ibid.* 3° Air russe varié pour piano, violon et violoncelle, op. 6, *ibid.* 4° Polonaise pour piano à trois mains, Vienne, Mollo. 5° Polonaise à quatre mains, op. 10, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 6° Fantaisies pour piano seul, op. 5, 7, 9, 14, *ibid.* 7° Variations sur un thème de Paisiello, op. 3, Vienne, Mollo.

ZEUSCHNER (Tobie), notaire public et organiste de l'église Sainte-Marie-Madeleine à Breslau, naquit, dans la première moitié du dix-septième siècle, à Neurode, dans le comté de Glatz. Le 4 mai 1649, il fut nommé organiste de Saint-Bernard à Oels, et le 24 février 1654, il obtint le titre de *notaire public* à Breslau. Enfin, la place d'organiste de l'église Sainte-Marie-Madeleine lui fut confiée le 18 octobre 1655 ; il en remplit les fonctions jusqu'à sa mort, arrivée le 15 septembre 1675. Zeuschner a publié de sa composition : 1° Airs pour la nouvelle année 1660, Breslau, Godefroid Gründer, 1660, in-4°. 2° *Musikalische Kirch- und Haus Freude von 4, 5 und 6 Singstimmen und 2 Violinen, 3 Trombonen*, etc. (Morceaux pour l'église et la chambre à quatre, cinq et six voix avec deux violons, trois trombones, etc.), Leipsick, 1661, in-4°.

ZIANI (Pierre-André), compositeur vénitien d'un mérite distingué, vécut dans la seconde moitié du dix-septième siècle. Il ne fut pas maître de chapelle de Saint-Marc, dans sa ville natale, comme le disent Laborde, Walther et autres, mais organiste du second orgue de cette église. Il succéda à Cavalli en cette qualité, le 20 janvier 1668, et conserva sa place jusqu'au mois de janvier 1677. Alors il entra au service de l'impératrice Éléonore, femme de Léopold Ier, et mourut à Vienne, en 1711. Cependant, suivant M. Caffi (1), il s'éloigna de Venise et se rendit à Naples, où il entra au service de la chapelle royale, parce que,

(1) *Storia della musica sacra nella già Cappella ducale di San Marco in Venezia*, t. I, p. 304.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

s'étant présenté au concours, au mois d'avril 1676, pour la place de maître, devenue vacante par la mort de Cavalli, il se vit préférer son compétiteur *Natale Monferrato*. Suivant le même écrivain, ce fut à Naples qu'il mourut. Il avait fait représenter à Venise les opéras dont les titres suivent, avant de quitter cette ville : 1° *La Guerriera Spartana* en 1654. 2° *Eupatra*, en 1655. 3° *La Fortuna di Rodope e di Dalmira*, 1657. 4° *L'Incostanza trionfante*, 1658. 5° *Antigona delusa da Alceste*, 1660. 6° *Annibale in Capua*, 1661. 7° *Gli Scherzi di fortuna*, 1661. 8° *Le Fatiche d'Ercole*, 1662. 9° *L'Amor guerriero*, 1663. 10° *Alcibiade*, 1667. 11° *Semiramide*, 1670. 12° *Eraclio*, 1671. 13° *Attila*, 1672. 14° *La Schiava fortunata*, en société avec Cesti, 1674. 15° *Leonida in Tegea*, en collaboration avec Draghi, 1676. On connaît aussi de ce compositeur : 16° *Le Lagrime della Vergine*, oratorio composé en 1662. 17° *Sacræ Laudes complectens tertiam missam psalmosque dominicales 5 vocibus et 2 instrumentis partim necessariis et partim ad libitum decantandæ*, op. 6, Venetiis, 1659. 18° Sonates à trois, quatre, cinq et six instruments, op. 7, Freyberg, 1691, in-fol. Les titres de ses autres ouvrages sont inconnus.

ZIANI (Marc-Antoine), neveu du précédent, né à Venise vers le milieu du dix-septième siècle, écrivit pendant plus de vingt ans pour les théâtres de cette ville, et fut appelé à Vienne en 1703, en qualité de second maître de chapelle. On n'a pas de renseignements positifs sur la date de sa mort, mais on croit qu'il décéda à Vienne vers 1720. Voici la liste de ses ouvrages : 1° *Candaule*, à Venise, en 1679. 2° *Alessandro Magno in Sidone*, ibid. 1679. 3° *La Ninfa bizzarra*, ibid., 1680. 4° *Alcibiade*, ibid., 1680. 5° *La Virtù sublimata dal grande*, ibid., 1685. 6° *Tullio Ostilio*, ibid., 1685. 7° *L'Inganno regnante*, ibid., 1688. 8° *Il gran Tamerlano*, ibid., 1689. 9° *Creonte*, ibid., 1690. 10° *Falstrena*, ibid., 1690. 11° *L'Amante Eroe*, ibid., 1690. 12° *Marte deluso*, ibid., 1691. 13° *La Virtù trionfante dell' amore e dell' odio*, ibid., 1691. 14° *Rosalinda*, ibid., 1693. 15° *Amor figlio del merto*, ibid., 1693. 16° *La Moglie nemica*, ibid., 1694. 17° *La Finta Pazzia d'Ulisse*, ibid., 1694. 18° *Domicio*, ibid., 1695. 19° *Costanza in trionfo*, ibid., 1696. 20° *Eumene*, ibid., 1696. 21° *Odoardo*, ibid., 1697. 22° *Il Giudizio di Salomone*, ibid., 1697. 23° *Egisto, re di Cipro*, ibid., 1698. 24° *Gli Amori tra gli Odi*, ibid., 1699. 25° *Teodosio*, ibid., 1699. 26° *Il Duello d'amore e di vendetta*, ibid., 1700. 27° *Giordano Pio*, ibid., 1700. 28° *Meleagro*, ibid., 1700. 29° *Temistocle*, ibid., 1701. 30° *Romolo*, ibid., 1703. 31° *Esopo*, ibid., 1705. 32° *Alboino*, à Vienne, en 1707. 33° *Chleonida*, ibid., 1709. 34° Le premier acte d'*Atenaide*, en 1714. 35° *Gesù flagellato*, oratorio, ibid. On connaît aussi, sous le nom de cet artiste, six trios pour deux violons et basse, gravés à Amsterdam, chez Roger.

ZIBULKA. *Voyez* **CIBULKA.**

ZICK (Werner), organiste et compositeur, fut membre de l'ordre des Frères de la charité et directeur du chœur de leur couvent à Prague, où il mourut le 1er octobre 1755. Il avait appris la composition à Vienne sous la direction de Reutter, de Schmitt et de Tuma. Zick a laissé en manuscrit beaucoup de compositions pour l'église.

ZIEGLER (Jean-Christophe), directeur de musique et organiste à Wittenberg, vers 1700, y a publié de sa composition : *Intavolatura per viola di gamba*, consistant en entrées, allemandes, courantes, sarabandes et caprices, in-8° oblong.

ZIEGLER (Chrétien-Théophile), né le 15 mars 1702 à Pulsznitz, dans la Lusace supérieure, où son père était organiste et professeur du collége, commença ses études musicales et littéraires dans la maison paternelle, puis il alla les continuer à Halle, dans la maison des Orphelins, en 1715. Vers 1723 il alla à Dresde prendre des leçons de basse continue, de contrepoint, et d'orgue chez Heinichen, Weiss, Pezold et Pisendel. De retour à Halle, il y passa quatre années à étudier le droit et à composer divers morceaux de musique. En 1727 il fut appelé à Quedlinbourg en qualité d'organiste de la cour, et en 1730 il eut le titre d'organiste de l'église principale de cette ville. Ziegler a laissé en manuscrit un traité d'harmonie divisé en deux parties et intitulé : *Der Wohlinformirte General-Bassist* (Le parfait accompagnateur de la basse continue.)

ZIEGLER (Jean-Gottlieb), né à Dresde, en 1688, étudia l'orgue et la composition sous la direction de Pézold, de Zachau, de Bach et de Theile, puis il voyagea quelque temps pour perfectionner son goût. De retour à Dresde, il y fut nommé organiste et directeur de musique de l'église Saint-Ulric. Il vivait encore en 1751. Ce musicien a laissé en manuscrit deux années complètes de musique d'église, et deux traités de musique intitulés 1° *Neu erfundene musikalische Anfangs-Gründe, die sogenannten*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Galanterien betreffend (Nouveaux éléments de musique concernant les ornements appelés *galanteries*. 2° Nouvelle instruction concernant la basse continue.

ZIEGLER (François), moine de l'abbaye d'*Elchach*, *dans le Rhingau*, *a fait graver à* Nuremberg, en 1740, un recueil de pièces d'orgue intitulé : *LXXXIV Interludia sive breviores versiculi ad musicam choralem ubique necessarii*. Quelque temps après, il a fait paraître un deuxième recueil de pièces pour le même instrument, contenant quatre vingt-quatre petites fugues.

ZIEGLER (Antoine), poëte dramatique, qui vivait à Vienne, en Autriche, vers 1820, a publié une sorte d'almanach musical intitulé : *Adressenbuch von Tonkünstlern, Dilettanten, Hof-, Kammer-, Theater, und Kirchen-Musikern*, etc. (Livre d'adresses des musiciens, amateurs et professeurs de musique attachés à la cour, à la chambre, aux théâtres et aux églises, etc.), Vienne, Strauss, 1823.

ZIMKEISEN (Ecchanius), *cantor* à l'église Saint-Paul de Francfort-sur-le-Mein, vers la fin du seizième siècle, a publié un recueil de mélodies pour des cantiques, sous ce titre : *Kirchengesang mit Noten*. Francfort, 1584, in-fol. (livre rare).

ZIMMER (Robert), né à Berlin, le 17 janvier 1828, apprit les éléments de la musique dès ses premières années. Depuis 1848 jusqu'en 1850, il suivit les cours de philosophie de l'université, et le professeur Dehn lui enseigna la théorie de l'harmonie et du contrepoint; puis il se rendit en Italie pour y compléter ses connaissances musicales par l'étude des monuments historiques de l'art. De retour à Berlin, il s'y livra à l'enseignement de la musique. En 1850, il fut nommé professeur à l'Académie des Beaux-Arts et y donna, dans les premiers mois de 1857, des conférences sur l'Histoire de la musique de clavecin et de piano, qui eurent un grand succès. Malheureusement ces intéressantes séances furent interrompues par la maladie inflammatoire qui le conduisit au tombeau, le 8 décembre 1857, avant d'avoir accompli sa trentième année. On a de lui un écrit qui a pour titre : *Gedanken beim Erscheinen des 3ten Bandes der Bachgesellschaft in Leipsick* (Pensées sur la publication du troisième volume de la *Société de Bach à Leipsick*), Berlin, M. Hertz, 1854, in-8°. C'est une critique sévère, mais juste, du volume de pièces de clavecin dont Ch. Ferd. Becker a été éditeur.

ZIMMERMAN (Pierre-Joseph-Guillaume), né à Paris, le 19 mars 1785, est fils d'un facteur de pianos de cette ville. Entré au Conservatoire de musique comme élève, en l'an VII (1798), il y fut placé sous la direction de Boieldieu pour le piano, et suivit d'abord le *cours d'harmonie de Rey*, *puis celui de Catel*. Au concours de l'an VIII (1800), il obtint le premier prix de piano, et eut pour concurrent Kalkbrenner, à qui le second prix fut décerné. Deux ans après, Zimmerman eut aussi au concours le premier prix d'harmonie. Devenu plus tard élève de Cherubini, il a fait sous la direction de ce maître illustre un cours complet de composition, et a acquis des connaissances très-étendues dans l'art d'écrire en musique. En 1816, il a été nommé professeur de piano au Conservatoire qui, depuis la restauration avait pris le titre d'*École royale de chant et de déclamation*. La manière dont il a rempli les fonctions de cette place lui a fait acquérir une juste célébrité, car il a formé une multitude de bons élèves dont *soixante-deux* ont obtenu un premier prix dans les concours du Conservatoire; enfin parmi ceux qui ont été formés par Zimmerman comme virtuoses ou comme compositeurs, on remarque le prince de la Moskowa, Alkan, Dejazet, Fessy, Prudent, Ambroise Thomas, Marmontel, Ravina, De Pouck, Goria, Lefebure, Lacombe et plusieurs autres devenus célèbres. En 1821, la place de professeur de contrepoint et de fugue au Conservatoire, ayant été mise au concours après la mort d'Eler, Zimmerman eut la victoire sur ses concurrents, et la place lui fut décernée; mais obligé d'opter entre cette place et celle de professeur de piano, il donna la préférence à cette dernière. La prodigieuse activité déployée par cet artiste comme professeur, activité dont il n'y a peut-être jamais eu d'exemple, l'a obligé à renoncer de bonne heure à se produire en public comme virtuose et à négliger son talent d'exécution pour consacrer le peu de temps dont il pouvait disposer aux travaux de la composition. Ceux-ci même ont été souvent entravés par le nombre immense d'élèves à qui Zimmerman donnait des soins. Toutefois, il a fait représenter à l'Opéra-Comique, au mois d'octobre 1830, l'opéra en trois actes de sa composition intitulé l'*Enlèvement*. Malgré les défauts considérables du poëme, qui exerce en France une grande influence sur le succès des ouvrages lyriques, le public remarqua dans la partition de cet opéra une facture savante, une mélodie franche, naturelle et d'un beau caractère, enfin des effets neufs d'harmonie et d'instrumentation. Zimmerman a écrit aussi *Nausica*, opéra

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sérieux pour l'Académie royale de musique, qui n'a pas été représenté. Parmi ses compositions instrumentales, on remarque les ouvrages suivants : 1° Premier concerto pour piano et orchestre dédié à Cherubini, Paris, Janet et Cotelle. 2° Deuxième *idem*, Paris, A. Petit. 2° (*bis*). Sonate pour piano seul, op. 5, Paris, Leduc; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 3° Fantaisie pour piano sur l'air : *Salut*, etc., op. 3, Paris, Leduc; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 4° Rondeau tyrolien sur la valse d'*Emma*, Paris, A. Petit. 5° Badinage sur l'air : *Au clair de la lune*, op. 8, Paris, Janet et Cotelle ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 6° Rondeau brillant (en *la*), Paris, Leduc ; Vienne, Mechetti. 7° Variations sur la romance : *S'il est vrai que d'être deux*, op. 2, Paris, Leduc; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 8° *Idem*, sur le thème : *Guardami un poco*, op. 6, Paris, Janet ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 9° Romance de Blangini : *Il est trop tard*, avec dix variations brillantes, précédées d'un prélude, op. 7, Paris, Leduc. 10° *Le Bouquet de romarin*, varié, op. 12, *ibid.* 11° *La Gasconne*, bluette avec variations, Paris, A. Petit. 12° Variations et finale sur l'air d'*Emma*, ibid. 13° Rondeau sur un motif du *Serment*, d'Auber, op. 27, Paris, Troupenas. 14° Vingt-quatre études pour le piano, divisées en deux livres, op. 21, Paris, Leduc ; Bonn, Simrock. 15° *Les Délices de Paris*, contredanses variées, *ibid*, 16° Six recueils de romances avec accompagnement de piano, Paris, Leduc, Janet, etc. Zimmerman a publié un excellent cours d'études pour former l'éducation d'un pianiste, et comme exécutant et comme compositeur. Cet ouvrage, intitulé : *Encyclopédie du pianiste*, renferme une méthode complète de l'art de jouer du piano, dans les deux premières parties, et un traité d'harmonie et de contrepoint dans la troisième. Les services rendus à l'art par ce professeur ont été récompensés par la décoration de la Légion d'honneur. Il est mort à Paris, en novembre 1853.

ZIMMERMANN (Mathias), né le 21 septembre 1625 à Eperies, en Hongrie, fit ses études à Thorn, à Strasbourg et à Leipsick, puis fut recteur du collége de Leutsch, dans la haute Hongrie, ministre à Eperies, et en dernier lieu ministre et surintendant à Meissen. Il mourut à Leipsick, le 29 novembre 1689. Au nombre des ouvrages de ce savant, on remarque celui qui a pour titre: *Analecta miscella menstrua eruditionis sacræ et profanæ, theologicæ, liturgicæ*, etc., Meissen, 1674, in-4°. Il y traite de l'usage des trompettes à la guerre (p. 518).

ZIMMERMANN (Jean-Gualbert), moine bénédictin d'un couvent de la haute Silésie, vécut vers le milieu du dix-huitième siècle. On a imprimé de sa composition : Amusement musical pour le clavecin, en six parties, Breslau, 1743.

ZIMMERMANN (Antoine), maître de chapelle du prince Bathyani et organiste de l'église cathédrale de Presbourg, né en 1741, mourut le 8 octobre 1781. On a gravé de sa composition : 1° Trois sonates pour piano et violon, op. 1, Vienne. 2° Six *idem*, op. 2, *ibid.* 3° Concerto pour piano et orchestre, op. 3, Vienne, 1783. 4° *Andromède et Persée*, monodrame, en extrait pour le piano, *ibid.* Cet artiste a laissé en manuscrit : 5° XIV symphonies pour l'orchestre. 6° Six sextuors pour deux violons, deux altos, violoncelle et contrebasse. 7° Concerto pour le hautbois. 8° Symphonie concertante pour deux bassons. 9° Concerto pour la harpe. 10° XII quintettes pour trois violons, alto et basse. 11° XII quintettes pour flûte, deux violons, alto et violoncelle. 12° *Pierre et Narcisse*, opéra.

ZIMMERMANN (S.-A.), pianiste et compositeur, professeur de musique à Manheim, a publié dans cette ville et à Darmstadt environ vingt œuvres de fantaisies, rondeaux et thèmes variés pour le piano, vers 1840.

ZINDEL (Philippe), compositeur allemand du commencement du dix-septième siècle, n'est connu que par les ouvrages suivants : 1° *Primitiæ Odarum sacrarum quatuor vocum*, Dillingen, 1609. 2° Complainte à trois voix, tirée des sept paroles prononcées par Jésus-Christ sur la croix, Augsbourg, 1612.

ZINGARELLI (Nicolas-Antoine), compositeur, né à Naples, le 4 avril 1752, perdit, à l'âge de sept ans son père, professeur de chant, et fut mis au Conservatoire de *Loreto*, où il apprit d'abord à jouer du violon. Fenaroli lui enseigna l'accompagnement et le contrepoint. On rapporte que, pendant le temps des vacances d'automne, le maître se retirait dans une petite maison de campagne qu'il possédait à Ottojano, et que Zingarelli, encore enfant, faisait souvent à pied les onze milles qui séparent Naples de ce lieu, pour porter à son maître des fugues et des contrepoints à corriger. Sorti du Conservatoire, il reçut aussi des leçons de l'abbé Speranza, un des meilleurs élèves de Durante. Son premier ouvrage de musique dramatique fut un intermède intitulé *I Quattro Pazzi*. Les élèves du Conservatoire l'exécutèrent aux ap-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

plaudissements des professeurs. Cependant sa pauvreté ne lui permit pas d'attendre patiemment à Naples une heureuse occasion pour entrer dans la carrière de compositeur dramatique, et l'obligea à passer plusieurs années à Torre dell' Annunziata, dans la maison de MM. Gargano, en qualité de professeur de violon. Sa bonne fortune lui fit rencontrer plus tard une protectrice puissante dans la duchesse de Castelpagano. Cette dame, qui aimait passionnément la musique, prit chez elle Zingarelli comme son maître d'accompagnement, et contribua beaucoup à sa fortune et à sa renommée. Il écrivit chez elle, en 1779, une grande cantate (*Pimmalione*) qui n'a jamais été exécutée. Enfin, parvenu à l'âge de vingt-neuf ans, il donna le *Montezuma*, son premier opéra, au théâtre de Saint-Charles, le 13 août 1781. L'ouvrage n'eut pas de succès. Cet échec toutefois n'ébranla pas la confiance de la protectrice de Zingarelli. Recommandé par elle à la comtesse Castiglione, à la marquise Casati et à l'archiduchesse Béatrice, il alla écrire, à Milan, l'*Alsinda*, qui fut représenté pendant le carnaval de 1785 et qui réussit. Dans le carême de la même année, il écrivit le *Telemaco* pour le même théâtre, et le nouveau succès que cet ouvrage lui procura lui donna une prédilection marquée pour Milan, où il composa *Ifigenia in Aulide*, en 1787; *La Morte di Cesare*, en 1791; *Pirro*, et *Il Mercato di Monfregoso*, l'année suivante; *La Secchia rapita*, en 1793; *Artaserse*, en 1794; *Giulietta e Romeo* pour Mme Grassini, Crescentini et Bianchi, en 1796; *Meleagro*, en 1798; *Il Ritratto*, en 1799; *Clitennestra*, en 1801; *Il Bevitore fortunato*, et *Inès de Castro*, en 1803; enfin il écrivit, aussi pour Milan, les cantates *Oreste*, *Alceste*, et l'oratorio de la *Passion*, qui fut exécuté dans l'église de Saint-Celse. En 1780, Zingarelli avait été appelé à Paris pour écrire *Antigone*, grand opéra et froide composition qui ne réussit pas à l'Académie royale de musique. Après avoir visité la Suisse, il retourna à Milan. Il y obtint, en 1792, la place de maître de chapelle de la cathédrale; mais une position semblable lui ayant été offerte à la *Santa Casa* de Lorette, en 1794, il lui donna la préférence. Dans la même année il écrivit, à Venise, *Apelle e Campaspe* pour Crescentini, et, en 1795, *Il Conte di Saldagna*. Pendant les dix années de séjour de Zingarelli à Lorette, il composa une immense collection de musique d'église pour tout le service de l'année. Cette collection est connue en Italie sous le nom de l'*Annuale di Zingarelli*. On y remarque particulièrement une multitude de messes brèves.

En 1804, la mort de Guglielmi laissa vacante la place de maître de chapelle de Saint-Pierre du Vatican, à Rome; Zingarelli fut appelé à la remplir, et l'occupa jusqu'en 1811, écrivant dans cet intervalle plusieurs ouvrages pour les théâtres de Rome et de Naples, ainsi que divers oratorios et cantates. La naissance du roi de Rome vint tout à coup troubler l'existence paisible dont il jouissait dans la capitale du monde chrétien: car Napoléon ayant ordonné qu'on célébrât à cette occasion des fêtes dans toutes les villes de l'empire, et qu'on y chantât des *Te Deum* en actions de grâces, toutes les autorités de Rome se rendirent dans ce but à Saint-Pierre, où les musiciens de la chapelle et leur directeur avaient été convoqués. Mais en vain attendit-on Zingarelli; à toutes les sommations qui lui furent faites, il répondit qu'il ne connaissait pas à Rome d'autre souverain que le pape Pie VII, qu'on en avait arraché. Irrité de cette audace, le préfet le fit arrêter et conduire à Civita-Vecchia, où l'ordre arriva bientôt de l'envoyer à Paris. Toutefois, Napoléon, qui n'avait pas oublié le plaisir que la musique de *Roméo et Juliette* lui avait fait à Milan, à Vienne et à Paris, avait voulu qu'il fût traité avec les égards convenables, et quatre mille francs en or lui avaient été remis pour les frais de son voyage. En arrivant à Paris, il reçut quatre autres mille francs par l'intermédiaire du cardinal Fesch, et quelque temps après, l'empereur, lui ayant demandé une messe solennelle pour le service de sa chapelle, fut si satisfait de son ouvrage, qu'il lui fit remettre une somme de six mille francs, et lui accorda la liberté de retourner dans sa patrie. Pendant son absence, la place de maître de chapelle de Saint-Pierre avait été donnée à Fioravanti; Zingarelli n'eut donc plus d'autre parti à prendre que de retourner à Naples. Arrivé dans cette ville, vers la fin de 1812, il y fut, bientôt après, nommé directeur du Collége royal de musique de Saint-Sébastien, la seule école de musique qui restât debout pour succéder aux anciens conservatoires, et il prit possession de sa place pendant le mois de février 1813. Trois ans après, il succéda à Paisiello dans la place de maître de chapelle de la cathédrale.

Ce fut un événement funeste pour l'école renaissante de Naples, que le choix de Zingarelli pour la diriger. Esprit étroit, rempli de préventions et de préjugés, livré aux exercices d'une dévotion bigote, il n'avait ni l'activité, ni

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

l'énergie, ni la bienveillance naturelle envers la jeunesse, ni enfin le sentiment éclairé de l'art qui, seuls, peuvent imprimer un mouvement de progrès à un établissement de ce genre. On peut affirmer que, loin d'avoir fait quelque chose pour la prospérité du Conservatoire de Naples, il n'y a pas été un des moindres obstacles à la restauration de l'enseignement. Rien ne prouve mieux ce fait que l'heureux changement qui s'est opéré dans cette école après sa mort, lorsque la direction en a été confiée à Mercadante, artiste d'une bien plus grande portée. Zingarelli n'avait pas plus les qualités nécessaires pour enseigner les procédés de l'art d'écrire à de jeunes compositeurs, que pour diriger une école. Absolument ignorant des productions des grands musiciens qui s'étaient illustrés dans les pays étrangers pendant la seconde moitié du dix-huitième siècle et au commencement du dix-neuvième, n'ayant ni méthode ni plan d'enseignement, mais seulement des traditions qu'il avait puisées dans les leçons de Fenaroli et de l'abbé Speranza, on l'a vu chasser du Collége de Saint-Sébastien son élève Mercadante, pour l'avoir surpris à mettre en partition des compositions instrumentales de Mozart. On lui a fait honneur de l'éducation musicale de ce même Mercadante, de Bellini, de Manfroce (qui se fût fait un beau nom s'il eût vécu), de Charles Conti, et des deux Ricci; mais ces artistes sont plus redevables à leur nature d'élite et à leurs propres efforts qu'aux leçons de leur vieux maître. A l'exception de Mercadante, musicien véritablement instruit, il y a plus d'instinct que de savoir dans les productions des autres. On compte aussi parmi les élèves de Zingarelli Pollini de Milan, Sgatelli, à Rome, M. Florimo, bibliothécaire du Conservatoire de Naples, et M. Lillo.

Dans les vingt dernières années de sa vie, Zingarelli écrivit une très-grande quantité de musique d'église, quoiqu'il ne travaillât que deux ou trois heures chaque jour. Après ses prières de chaque matin, c'était sa première occupation; puis il examinait pendant une heure les travaux de ses élèves, allait à la messe, se promenait, dînait à midi, dormait deux heures après son repas; se promenait dans sa chambre après la sieste, ou lisait la Vie des Saints, la Bible et des ouvrages de théologie; enfin, il se couchait à neuf heures. Tel fut l'emploi de son temps pendant les vingt-cinq dernières années de sa vie. Il mourut le 5 mai 1837, à l'âge de quatre-vingt-cinq ans et quelques jours. L'Académie des beaux-arts de l'Institut de France l'avait nommé un de ses membres associés en 1804; le 28 mai 1807, il reçut le diplôme de membre de l'Académie italienne des sciences, lettres et arts; et l'Académie royale des beaux-arts de Berlin le choisit pour son associé au moment où il venait d'expirer. Il était aussi membre de plusieurs sociétés musicales d'Italie et chevalier de l'ordre royal de François Ier, de Naples.

La renommée de Zingarelli comme compositeur a été plus grande que son mérite. Il n'était pas dépourvu d'un certain sentiment délicat dans la mélodie; mais il avait peu d'idées, peu de force dramatique, et jamais il n'a su s'élever à de grands développements dans les situations où il aurait pu en faire usage. Son opéra religieux de *La Distruzzione di Gerusalemme*, est le seul de ses ouvrages où l'on remarque quelque énergie de sentiment. J'ai examiné avec soin plusieurs partitions de ses opéras, et j'y ai trouvé plus de choses médiocres que de bonnes. Un seul de ses ouvrages dramatiques (*Roméo et Juliette*) a échappé à l'oubli : cette partition même est de peu de valeur, car on n'y trouve réellement de remarquable que la mélodie *Ombra adorata, aspetta*, qui est de Crescentini. Le grand avantage dont a joui Zingarelli, et ce qui a fait sa réputation, c'est d'avoir eu pour interprètes des chanteurs tels que Crescentini, Marchesi, Babini, Rubinelli, Viganoni, la Morichelli, mesdames Grassini et Catalani, dans toute la beauté de leur talent. Comme la plupart des anciens maîtres de l'école napolitaine, il a traité la musique d'église dans le style concerté. Les qualités qu'on y remarque sont une manière facile d'écrire pour les voix, et un certain caractère d'expression tendre dans ses meilleurs ouvrages; mais elles sont ternies par une grande monotonie dans les formes et par beaucoup de négligences dans l'harmonie. Par reconnaissance pour le dévouement de Benedetto Vita, son domestique, qui lui avait consacré une partie de sa vie, il voulut laisser à ce fidèle serviteur, à défaut d'argent qu'il n'avait pas, ses livres et surtout une immense quantité de musique d'église qu'il se mit à composer pour lui, afin que Benedetto pût en vendre les originaux un certain prix après sa mort. Dès lors, bien plus occupé du soin d'augmenter le nombre de ses ouvrages que d'en perfectionner les idées et la forme, il se mit à écrire avec une si grande rapidité, qu'il y aurait lieu de s'étonner qu'il fût résulté autre chose, d'un travail si hâtif, que des compositions médiocres ou mauvaises. Le catalogue de tout ce qu'il a laissé en ce genre a été imprimé. Parmi

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

la multitude de productions qu'il indique, on compte trente-huit messes pour voix d'hommes avec orchestre; soixante-six messes pour différents genres de voix avec orgue; environ vingt-cinq messes pour deux et trois voix avec instruments; plus de vingt messes solennelles à *quatre voix et orchestre*; sept messes à deux chœurs; quatre messes de *Requiem*, dont une en *ré* mineur, deux en *mi* bémol et une brève à deux voix et orgue; seize Credo à trois et quatre voix, avec orchestre; 5 *idem*, avec orgue; 85 *Dixit* à trois, quatre et huit voix, avec orchestre ou orgue; une multitude de psaumes, entre autres 36 *Beatus vir*, avec orchestre ou orgue, et 40 *Confitebor*; 73 *Magnificat* à trois et quatre voix, avec orchestre ou orgue; 21 *Heures d'agonie*, à une, deux, trois et quatre voix, avec instruments et avec introduction pour violes, violoncelles et contrebasses; 20 *Te Deum* de tout genre; 28 *Stabat Mater*, idem; des vêpres complètes avec complies, des litanies, une immense quantité d'hymnes, d'antiennes et de motets, des répons et des leçons pour la semaine sainte, des graduels et offertoires, enfin neuf psaumes italiens à quatre voix et orchestre. Parmi tant de choses, dont un grand nombre est peu digne d'estime, un des meilleurs morceaux est le *Miserere* à quatre voix, sans accompagnement, que Zingarelli a composé pour les élèves du Conservatoire de Naples: là il y a véritablement un sentiment sublime par sa simplicité. Le caractère de la musique est si bien approprié aux paroles, l'harmonie est si pure, les voix sont si bien placées et se meuvent avec tant de facilité, que ce morceau, bien que fort court, doit être considéré comme une des meilleures productions de son auteur.

La liste la plus complète des opéras et cantates de Zingarelli que j'ai pu réunir est celle-ci: 1° *Pimmalione*, cantate à trois voix et orchestre, 1779. 2° *Montezuma*, à Naples, en 1781. 3° *L'Alsinda*, à Milan, 1785. 4° *Il Telemacco*, dans la même ville, 1785. 5° *Recimero*, à Venise, 1785. 6° *Armida*, à Rome, 1786. 7° *Ifigenia in Aulide*, à Milan, 1787. 8° *Annibale*, à Turin, 1787. 9° *Il Trionfo di David*, oratorio, 1788, remis en scène à Naples, en 1805. 10° *Antigone*, grand opéra, à Paris, 1789. Cet opéra, traduit en italien avec des changements, a été joué à Livourne, en 1790. 11° *La Morte di Cesare*, à Milan, 1791. 11° (*bis*). *L'Oracolo Sannito*, Turin 1792. 12° *Pirro*, dans la même ville, en 1792. 13° *Il Mercato di Monfregoso*, dans la même ville, 1793. 14° *La Secchia rapita*, dans la même ville, 1793. 15° *Artaserse*, dans la même ville, 1794. 16° *Gli Orazzi e Curiazi*, à Turin, 1794. 17° *Apelle e Campaspe*, à Venise, 1794. 18° *Il Conte di Saldagna*, dans la même ville, 1795. 19° Stances du vingtième chant de la *Jérusalem délivrée*, à plusieurs voix avec orchestre, gravées en partition à Paris, en 1795. 20° *Romeo e Giulietta*, à Milan, en 1796. 21° *Mitridate*, à Venise, en 1797. 22° *Meleagro*, à Milan, 1798. 23° *Carolina e Mensicoff*, chanté par Marchesi et Madame Catalani, à Venise, 1798. 24° *Edipo a Colona*, dans la même ville, en 1799. 25° *Il Ritratto*, à Milan, 1799. 26° *Il Ratto delle Sabine*, à Venise, en 1800. 27° *Clitennestra*, à Milan, en 1801. 28° *Il Bevitore fortunato*, dans la même ville, 1830. 29° *Inès de Castro*, dans la même ville, 1805. 30° *Francesca da Rimini*, cantate à Rome, 1804. 31° *Il conte Ugolino*, idem, ibid. 32° *Tancredi al sepolcro di Clorinda*, à Naples, 1805. 33° *Baldovino*, opéra, à Rome, 1810. 34° *La Distruzzione di Gerusalemme*, oratorio scénique, à Rome, 1810. 35° *Berenice*, au théâtre *Valle*, à Rome, 1811. 36° *La Reedificazione di Gerusalemme*, à Rome, pour Florence. 37° *Saulle*, oratorio. 38° *La Passione*, oratorio. 39° *Oreste*, cantate. 40° *La Morte d'Alceste*, idem. 41° *Nice d'Elpino*, idem. 42° *Saffo*, idem.

La vie et les ouvrages de Zingarelli ont été l'objet des opuscules dont les titres suivent: 1° *Necrologia di Nicolo Zingarelli, da Raffaele Liberatore*. Naples, 1837, in-8°, tiré à petit nombre et orné du portrait de l'artiste. 2° *Cenni storici di Nicolo Zingarelli, da Raimondo Guarini*; Naples, 1837, in-8°. 3° *Elogio di Nicolo Zingarelli*, par le marquis de Villarosa. Naples, 1837, in-8°. 4° *Notizie biografiche di Nicolo Zingarelli* (sans nom d'auteur); Naples, 1837, in-8°. 5° *Discorso per le solenne esequie del cavaliere Nicolo Zingarelli, da Antonio Minghetti*; Padoue, 1841, in-8°. Ce discours a été prononcé dans un service anniversaire pour la mémoire de Zingarelli, dans la cathédrale de Padoue.

ZINK (Benoît-Frédéric), né le 23 mai 1743, à Husum, dans le Holstein, était complétement sourd dans son enfance; mais, à la suite d'un excès de boisson qui faillit lui coûter la vie, il recouvra l'ouïe et devint, sous la direction de son père, musicien de ville, habile sur le violon, le clavecin et l'orgue. Ayant fait un voyage en Norwége, il vécut quelque temps à Christiania, puis fut organiste à Schleswick, et en dernier lieu entra au service du duc de Meck-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

lenbourg-Schwérin, en 1707. Il mourut à Ludwigslust, le 23 juin 1801, laissant en manuscrit des symphonies et des sonates de piano.

ZINK (Hartrach-Otton-Conrad), frère du précédent, reçut aussi des leçons de musique de son père et apprit à jouer de plusieurs instruments; puis il se rendit à Hambourg, où son goût se forma par les occasions fréquentes qu'il eut d'entendre des artistes distingués pendant un séjour de dix ans. Vers 1780, il entra dans la chapelle du duc de Mecklenbourg-Schwérin, en qualité de première flûte de l'orchestre. Six ans après, il fit un voyage à Copenhague et y eut de si brillants succès, qu'il s'y fixa et fut admis au séminaire de cette ville en qualité de professeur de chant. Après en avoir rempli les fonctions pendant environ vingt-cinq ans, il est mort à Copenhague en 1812. On a publié les ouvrages suivants de cet artiste : 1° Six duos pour deux flûtes, op. 1, Berlin, 1782. 2° Six sonates pour piano, Leipsick, 1783. 3° Symphonie pour divers instruments, Berlin, Hummel, 1791. 4° Trois sonates pour piano et flûte, *ibid.*, 1792. 5° *Andante* avec vingt-quatre variations pour le piano, *ibid.* 6° Compositions pour le chant avec piano, 1re, 2e et 3e suites, Copenhague, 1792-1793. 7° *Die Nœrdliche Harfe, ein Versuch in Fragmenten und Skizzen über Musik und ihre Anwendung in Norden* (La Harpe du Nord, essai en fragments et esquisses sur la musique et son emploi dans le Nord), Copenhague, Brummer, 1802.

ZINKEISEN (Conrad-Louis Thierri), né à Hanovre, le 3 juin 1779, reçut les premières leçons de musique de son père, puis alla achever ses études dans cet art à Wolfenbuttel. Après avoir été quelque temps hautboïste dans un régiment d'infanterie à Lunebourg, il alla à Gœttingue, en 1803, en qualité de professeur de musique et de premier violon de l'orchestre. Ce fut dans cette ville qu'il étudia la théorie de la composition, sous la direction de Forkel. En 1819, il entra dans la musique du duc de Brunswick. Parmi ses productions, dont la plupart sont inédites, on remarque quatre ouvertures à grand orchestre; six concertos de violon, une symphonie concertante pour violon et alto, plusieurs thèmes variés pour violon, avec un second violon, alto et violoncelle, trois quatuors pour deux violons, alto et basse, des duos pour violon et alto, un concerto pour clarinette, un *idem* pour hautbois, un *idem* pour basson, des thèmes variés pour ces instruments, et des chants à quatre voix.

ZIPOLI (Dominique), organiste de l'église des Jésuites, à Rome, au commencement du dix-huitième siècle, fut un des artistes les plus distingués de son temps. Il a publié de sa composition : *Sonate d' intavolatura per organo o cembalo, parte prima. Toccata, versi, canzone, offertorio, elevazioni, post-communio e pastorale*, Roma, 1716, in-4° oblong gravé. La seconde partie de cet œuvre contient des préludes, allemandes, courantes, sarabandes, gigues, gavottes et *partite*. Cet ouvrage est d'un très-bon style.

ZOCCA (Gaetano), violoniste distingué, naquit à Ferrare, en 1784. Les premières leçons de son instrument lui furent données par le professeur Jean Ballo, et son talent fut formé à Milan, par Alexandre Rolla (*voyez* ce nom). En 1810, il fut nommé chef d'orchestre du théâtre et de la cathédrale, ainsi que de la société Philharmonique de sa ville natale. Son mérite, reconnu dans toute l'Italie, lui fit décerner le titre de membre honoraire des Académies philharmoniques de Bologne, de Modène, de Ferrare et de Rome. Il avait fondé une école pour la réforme de l'art de l'archet parmi les violonistes italiens; plusieurs artistes distingués s'y sont formés et ont opéré une amélioration sensible dans les orchestres de la Péninsule. Zocca mourut à Ferrare, le 14 septembre 1834.

ZOEGA (Chrétien), savant orientaliste, né à Hadersleben, enseigna les langues orientales à l'université de Leipsick, depuis 1680 jusqu'en 1695, puis remplit les mêmes fonctions à Kiel, et fut en dernier lieu pasteur dans une commune du pays d'Oldenbourg. Au nombre de ses ouvrages, on remarque une dissertation intitulée : *De sententiis Talmudico-rabbinicis circa buccinam sacram Hebræorum*, Lipsiæ, 1692, in-4°.

ZOELLNER (Charles-Henri), compositeur, organiste et pianiste, naquit le 5 mai 1792, à Oels, en Silésie. Ses premières études furent faites au gymnase de sa ville natale; puis il alla au Collége de la Madeleine, à Breslau, et y entra au séminaire évangélique en 1812; mais il en sortit un an après pour se vouer sans obstacle à la musique. Doué de rares talents, il aurait pu se faire un beau nom comme artiste; mais, dominé par de mauvais penchants, il ne sut jamais se maintenir dans une situation honorable et s'abandonna à toutes sortes d'excès. En 1814, il alla enseigner la musique à Oppeln, et y passa près de deux années, puis il visita Kalisch et s'établit à Posen. Après y avoir demeuré trois ans, il séjourna à Varsovie, où il rédigea un journal de musique;

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

puis il fut nommé *cantor* de l'église Saint-Pierre et Saint-Paul de Dresde; mais il refusa cette place pour voyager, donna des concerts à Londres, en Hollande et dans les villes de l'Allemagne rhénane. En 1823, il vécut à Leipsick, s'y livra à l'enseignement et publia quelques-uns de ses ouvrages. Pendant les années 1830 à 1832, on le retrouve à Stuttgard, d'où il s'éloigna pour aller à Hambourg, puis à Lubeck et à Copenhague. De retour à Hambourg, en 1833, il y excita l'admiration par son talent sur l'orgue. Rien ne lui eût été plus facile que de se faire une situation brillante dans cette ville, mais sa mauvaise conduite eut bientôt achevé de ruiner sa santé. Le 22 septembre 1835, il se fit entendre pour la dernière fois sur l'orgue de Saint-Michel, et il expira le 2 juillet 1836. On connaît de lui un opéra intitulé : *Kunz de Kaufungen*, et le mélodrame *Une heure*. Dans la musique d'église, il s'est distingué par un style élevé, particulièrement dans le *Pater noster* de Jacobi, et dans quelques messes et psaumes. On a aussi de lui des pièces d'orgue de grand mérite. Parmi ses compositions gravées on remarque : 1° Sonate pour piano et violon, op. 7, Leipsick, Hofmeister. 2° Grande sonate pour piano à quatre mains, op. 10, Leipsick, Probst. 3° Sonate pour piano seul, op. 13, Hanovre, Bachmann. 4° Plusieurs rondeaux et variations pour le même instrument. 5° Des chants pour quatre voix d'hommes, Hanovre, Bachmann; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 6° Méthode de piano, Hambourg, Cranz.

ZOELLNER (Charles), professeur de musique et directeur de la Société de chant à Leipsick, est né le 17 mars 1800, à Mittelhausen (Saxe). Il jouissait de la réputation de bon artiste et de musicien instruit, lorsqu'il mourut à Leipsick, le 25 septembre 1800. On a de sa composition : 1° Un recueil de *Lieder* à voix seule avec piano, sous le titre de *Lieles-fruhling;* Leipsick, Kistner, 1841. 2° Plusieurs recueils de chants pour quatre voix d'hommes; *ibid.* Une de ses compositions les plus remarquables en ce genre a pour titre : *Die Zigeuner* (Les Bohémiens).

ZOGBAUM (Gustave), professeur de musique à Berlin, est né dans cette ville, en 1814 (suivant le *Notiz-Kalender für Musiker*, de Chwatal). Il a beaucoup écrit pour le piano et pour le chant. Ses principaux ouvrages sont : 1° Une collection de cent morceaux pour le piano, en 25 livraisons formant quatre volumes in-folio, sous le titre de *Immergrün*, op. 9; Berlin, Pœz. 2° Des rondos et rondinos, op. 15, 18, 31, et 37, *ibid.* 3° Des mazourkes, op. 14; *ibid.* 4° Des chansons d'enfants sans paroles, en deux suites; Berlin, Bock. 5° Des fantaisies et des variations sur des thèmes d'opéras. 6° Des polonaises, op. 48; Berlin, Challier. 7° Des morceaux élégiaques intitulés : *Perles de Salon*, op. 51; Berlin, Pœz. 8° Une méthode de doigter pour le piano, sous le titre de *Die Kunst der Fingerlœsung*, op. 43; *ibid.* 9° Une méthode pratique pour le même instrument avec quatre-vingts pièces d'exercices, op. 44, *ibid.* 10° Une méthode abrégée pour les enfants, intitulée : *Der Junge Pianist*, op. 52; *ibid.* 11° Plusieurs recueils de *Lieder* à voix seule, avec piano.

ZOILO (Annibal), *compositeur, né* à Rome dans la première moitié du seizième siècle, fut maître de chapelle de Saint-Jean de Latran, depuis le mois de mars 1561 jusqu'au mois de juin 1570. Le 5 juillet suivant, il fut admis au collége des chapelains-chantres de la chapelle pontificale. L'époque de sa mort est inconnue. Plusieurs messes de sa composition se trouvent dans les volumes manuscrits des archives de la chapelle pontificale, à Rome. On trouve aussi, dans un volume de la même chapelle, seize répons pour les matines des ténèbres de la semaine sainte, de sa composition. Plusieurs morceaux de ce compositeur ont été insérés dans les collections dont voici les titres : 1° *Dodici affetti, madrigali a 5 voci di diversi eccellenti musici di Roma*, in Venezia, l'Erede di Girol. Scotto, 1585, in-4°. 2° *De' Floridi virtuosi d'Italia il terzo libro de' madrigali a cinque voci*, etc. in Venezia, Giac. Vincenzi, 1586, in-4°. 3° *Melodia olympica di diversi eccellentissimi musici a 4, 5, 6 et 8 voci*, Anvers, P. Phalèse, 1594, in-4° obl. 4° *Paradiso musicale di madrigali et canzoni a cinque voci di diversi eccellentissimi autori*, ibid., 1596, in-4° obl. 5° *Selectæ cantiones excellentissimorum auctorum octonis vocibus concinendæ a Fabio Costantino romano urbevetanæ cathedralis musicæ præfecto in lucem editæ*, Romæ, ex typographia Bart. Zanetti, 1614. On trouve dans ce recueil un *Salve Regina* de Zoilo, à douze voix.

ZOILO (César), *compositeur vénitien, vécut* dans la première moitié du dix-septième siècle. Il a fait imprimer de sa composition : *Madrigali a cinque voci, il primo libro, aggiuntovi il suo basso continuo a beneplacito.* In Venetia, appresso Bartholomeo Magni, 1620, in-4°.

ZONARO (Jules), compositeur italien, *né* à Salo (Lombardie), vécut vers la fin du sei-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

zième siècle. On connaît de lui : *Il Primo Libro de Madrigali a tre voci ; in Venetia, app. Giacomo Vincenti*, 1589, in-4°.

ZONCA ou **ZONKA** (Joseph), né à Brescia, en 1715, y fit ses études et apprit, dans sa jeunesse, l'art du chant et la composition. Après avoir été ordonné prêtre, il entra dans la chapelle de l'électeur de Bavière, en qualité de basse chantante, en 1750. Il mourut à Munich en 1775. On cite de sa composition l'oratorio *la Mort d'Abel*, qui fut exécuté avec succès à Munich, en 1754, et l'opéra *Il Re Pastore*, représenté à la cour en 1760.

Un autre musicien du même nom (Jean-Baptiste) et de la même famille, naquit aussi à Brescia, en 1728, entra dans la chapelle de l'électeur Palatin, à Manheim, en 1761, puis suivit la cour de ce prince à Munich, et brilla au théâtre dans les opéras italiens. Retiré dans sa patrie en 1788, avec une pension de la cour, il est mort à Brescia en 1809, à l'âge de quatre-vingt-un ans. Il était aussi compositeur et a fait graver, à Munich, les morceaux suivants, qu'il avait écrits pour son usage : 1° *Aria a basso solo* (Suite sponde del torbido), *con 2 violini, viola, basso, 2 oboe e 2 corni*. 2° *Motetto a basso solo* (Et hos inter augures) *con 2 viol., viola, organo, basso, 2 flauti e 2 corni*. 3° *Idem* (Ah! mihi geminasse) *a 2 viol., viola, org., 2 trombe e timpani*.

ZOPFF (Hermann), docteur en philosophie et compositeur à Berlin, né à Gross-Glogau, le 1er juin 1826, fut destiné par son père au commerce, et ses premières études musicales furent entravées par son apprentissage du négoce. D'ailleurs, les maîtres dont il recevait les leçons pour le piano et la théorie de la musique étaient dépourvus de talent et de méthode. Obligé de se vouer à une profession étrangère aux arts, il choisit l'agriculture et s'établit dans un village voisin du lieu de sa naissance. Cependant, il ne fut pas tellement absorbé par les travaux de sa nouvelle position, qu'il ne leur déroba souvent des heures où il faisait de nombreux essais de composition, sans posséder les connaissances nécessaires dans l'art d'écrire. Au nombre de ces essais était une ouverture à laquelle il donna le nom de *Jugend Symphonia*, et qu'il dédia à la Société des concerts de Glogau. Ayant enfin obtenu de sa famille l'autorisation de se livrer à l'étude sérieuse de la musique, il se rendit à Berlin en 1850. Il était bien tard pour commencer des études régulières, car il avait alors 24 ans, et il avait à réformer les défauts d'une mauvaise éducation première de l'art. Toutefois il ne se découragea pas. Protégé par le professeur Marx, il entra au Conservatoire fondé par Kullack et Stern et s'y livra à l'étude du piano. Dans le même temps, il suivit les cours de philosophie de l'Université, et le doctorat dans cette science universelle lui fut conféré en 1856. Le goût particulier de Zopff le portait vers la musique dramatique, pour laquelle il fonda une société qui devint, en 1854, une Académie spéciale pour ce genre de musique. Zopff a publié plusieurs cahiers de Lieder, quatre suites de danses et de marches pour le piano, d'autres pièces pour cet instrument. Il a arrangé diverses compositions de J.-S. Bach et de Beethoven. On connaît aussi de lui un écrit contenant des observations et des conseils pour les chefs d'orchestre au début de leur carrière : l'ouvrage a pour titre : *Erführungen und Rathschlæge für angehende Dirigenten*. Leipsick, Kahnt.

ZOPPI (François), compositeur vénitien, entra au service de l'empereur de Russie, en 1756, avec une troupe de chanteurs italiens, et composa à Pétersbourg plusieurs opéras et oratorios dont on ne connaît que *Vologeso*, et *Il Sacrifizio d'Abramo*.

ZORN (Pierre), professeur d'histoire au Gymnase de Stettin, né à Hambourg en 1632, mourut à Thorn, le 23 janvier 1746. On a de ce savant les ouvrages suivants relatifs à l'histoire de la musique : 1° *Dissertatio de hymnorum latinæ ecclesiæ collectionibus, qua simul in hymno :* Veni Redemptor gentium, *vitiosa lectio nunc primum emendatur ex mss. Frid. Lindenbrogii*, Kiloni, 1709, in-4° de 10 pages. 2° *Commentatio de usu æreorum tripodum et cymbalorum in sacris Græcorum*, Kiel, 1715, in-4° de quatre feuilles et demie.

ZORZI (Jean), compositeur vénitien, d'une famille patricienne peu fortunée, fut élève de Benedetto Marcello, dont il était le parent, et vécut dans la première moitié du dix-huitième siècle. Sa pauvreté le décida à se faire prêtre, ne pouvant vivre selon son rang dans le monde. Il fut, pendant quelque temps, attaché comme vicaire à l'église *S. Marziale*, de cette ville. Il était jeune encore lorsqu'il fut appelé à Florence en qualité de maître de chapelle d'une des églises de cette grande et noble cité. Plus tard, il obtint la même position à l'église Saint-Jean-de-Latran. L'époque de sa mort n'est pas connue. Zorzi a laissé en manuscrit des messes à quatre et à huit voix, des psaumes, des *Magnificat* et des motets, dont l'abbé Santini, de Rome, possède des copies.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ZUANE, connu sous le nom de **MISTRO** ou **MAESTRO ZUANE** (Maître-Jean), avait sans doute un nom de famille qui est inconnu. Il naquit à Chioggia et succéda à Jacques *Filippo da' Servi* en qualité d'organiste du premier orgue de la chapelle de Saint-Marc, à Venise, le 7 décembre 1406. Il mourut vraisemblablement au commencement de 1419, car il eut pour successeur *Mastro Bernardino*, le 8 avril de cette année. Il existait autrefois quelques morceaux de musique d'église de ce maître dans les archives de la chapelle Saint-Marc, mais ces précieuses reliques ont disparu depuis longtemps.

ZUANMARIA, le plus ancien et le plus célèbre joueur de cornet de Venise, vécut dans la première moitié du seizième siècle et fut attaché à la chapelle ducale de Saint-Marc, dans cette ville. Cet artiste, remarquable pour son temps, a été loué par *André Calmo*, son contemporain, dans ses poésies latines.

ZUBER (Grégoire), musicien de ville et violoniste à Lubeck, *vers le milieu du dix-septième siècle*, a publié de sa composition : 1° *Paduanen, Gaillarden, Balleten, Couranten, Sarabanden, etc., von 5 Stimmen* (Pavanes, gaillardes, ballets, courantes, sarabandes, etc., à cinq parties), Lubeck, 1649, in-4°, première partie. La deuxième partie de cet œuvre, contenant des pièces instrumentales à deux et à quatre parties, avec basse continue, a été publiée à Francfort-sur-le-Mein en 1650, in-4°.

ZUCCALMAGLIO - WALDBRUHL (A. Wilhelm **DE**), né en 1805, à Waldbruhl, fit de bonnes études dans sa jeunesse et cultiva les sciences avec succès. Plus tard, il fit de longs voyages, et sa vie fut aventureuse. En 1835, il fut un des fondateurs de la Nouvelle Gazette musicale de Leipsick, et, sous le pseudonyme de *Gottschalk Wadel*, il y fit insérer des articles pleins d'amertume contre Meyerbeer, Berlioz et Bellini. Il a recueilli et publié plusieurs recueils de chants nationaux et de chansons populaires. Depuis 1848 jusques vers 1860, M. de Zuccalmaglio a vécu alternativement à Berlin et sur les bords du Rhin.

ZUCCARI (Jean), compositeur dramatique, né à Mantoue vers la fin du dix-septième siècle, a écrit la musique de *Seleuco*, drame d'Apostolo Zeno, représenté, en 1725, au théâtre Sant' Angiolo, de Venise.

ZUCCARI (Charles), violoniste et compositeur, fut attaché au théâtre de l'Opéra italien de Londres, vers le milieu du dix-huitième siècle. Il a publié dans cette ville : 1° *Art of Adagio playing* (Art de jouer l'*adagio*, collection de solos pour le violon, avec basse continue). 2° Trois trios pour deux violons et basse. On connaît aussi sous son nom, en manuscrit, des sonates pour violon avec basse et des duos pour violon et violoncelle.

ZUCCARINI (Jean-Baptiste), maître de chapelle de la cathédrale de Brescia, né dans cette ville vers 1550, s'est fait connaître par un œuvre intitulé *Dodici Sonetti a cinque voci; in Venetia, presso Angelo Gardano*, 1586, in-4° obl.

ZUCCHELLI (Charles), bon chanteur, né à Londres en 1792, de parents italiens, a débuté à Novare, en 1814, puis a chanté à Modène, à Livourne, à Milan, en 1818, à Rome, à Londres, en 1822, et enfin à Paris, où il fut attaché au Théâtre Italien depuis l'automne de la même année jusqu'en 1830. Il possédait une belle voix de basse, pure et bien timbrée; ses intonations étaient justes, et il vocalisait avec facilité; mais son chant était dépourvu d'expression et de chaleur.

ZUCCHINO (D. Georges), moine de Mont-Cassin, né à Brescia, dans la seconde moitié du seizième siècle, fit sa profession au couvent de Saint-Grégoire-le-Grand, à Venise. On a publié de sa composition : 1° *Harmonia sacra in qua motetta* 7, 8, 9, 10, 12, 16 *et* 20 *vocum, missæ autem* 8, 12 *et* 16 *vocibus contextæ*, Venetiæ, 1603, in-4°. 2° *Motteti e Messe a* 4 *e* 5 *voci co'l organo, libro primo. in Venetia, appresso Vincenti*, in-4°.

ZUCHETTO, connu sous le nom de **MISTRO** (Maestro) **ZUCHETTO**, fut le plus ancien organiste du premier orgue de la chapelle de Saint-Marc. Il fut appelé à cette place en 1318, et eut pour successeur *Francesco da Pesaro*, en 1337. Zuchetto fut aussi facteur d'orgues, suivant les renseignements fournis par M. F. Caffi, dans son histoire de la musique de la chapelle de Saint-Marc.

ZUFFI (Jean-Ambroise), organiste à Milan, au commencement du dix-septième siècle, est auteur des ouvrages dont voici les titres : 1° *Concerti ecclesiastici a* 1, 2, 3 *e* 4 *voci; con basso continuo*, 1° *e* 2° *parte*, Milan 1621. 2° *Concerti e Magnificat a* 4 *voci*, ibid., 1624.

ZULATTI (Jean-François), médecin de Venise, né à Céphalonie, a fait imprimer un *Discorso della forza della musica nelle passioni, nei costumi et nelle malattie, e dell' uso medico del ballo*, Venezia, presso Lorenzo Bassegio, 1788, in-8° de 60 pages.

ZULEHNER (Charles), membre de la Société des sciences et arts de Mayence, est né

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

dans cette ville, en 1770. Ses maîtres de piano et de composition, à Paris et à Mayence, ont été Eckart, Philidor et Sterkel. Fixé dans sa ville natale, il y a rempli les fonctions de chef d'orchestre, et s'y est livré à l'enseignement et à la composition. Zulehner vivait encore à Mayence en 1830. Les productions connues de cet artiste sont celles-ci : 1° Concerto facile pour piano et orchestre, op. 5, Bonn, Simrock. 2° Premier quatuor pour piano, violon, alto et basse, op. 12, Mayence, Schott. 3° Deuxième *idem*, op. 13, Bonn, Simrock. 4° Trio pour piano, violon et violoncelle, op. 6, Mayence, Schott. 5° Deux sonates pour piano et violon, op. 3, *ibid.* 6° Grande sonate pour piano seul, op. 1, *ibid.* 7° Fantaisie *idem*, op. 8, *ibid.* 8° Deux airs variés *idem*, *ib id.* 9° Cantate de francs-maçons, avec instruments à vent, en partition, *ibid.* 10° *L'Épiphanie, ou les Trois rois*, de Gœthe, trio comique pour ténor et deux basses avec piano *ibid.* Zulehner a arrangé environ cent opéras, oratorios et autres grandes compositions pour le piano.

ZUMBACH DE KOESFELD (Lothaire), né à Trèves, le 27 août 1661, fit ses études chez les jésuites de sa ville natale et de Cologne, puis entra au service de l'électeur Maximilien-Henri, à Bonn, en qualité de musicien de la chambre. Il mourut le 29 juillet 1727, laissant en manuscrit un ouvrage intitulé : *Anweisung, wie man vermittelst weiniger Regeln die musikalische Komposition ganz richtig traktiren mœge* (Introduction à la composition régulière par un petit nombre de règles combinées). Il est vraisemblable que c'est la traduction hollandaise de cet ouvrage que Conrad Zumbach de Kœsfeld, médecin à Leyde, et peut-être fils de Lothaire, a publiée sous ce titre : *Institutiones Musicæ, of Korte onderwyzingen rakende de Practijck van de Musijk; en inzonderheid van den Generalen-bass, of Bassus continuus*, etc., Leyde, 1743 in-8° de 74 pages avec 8 planches.

ZUMSTEEG (Jean-Rodolphe), violoncelliste et compositeur, né le 10 janvier 1760 à Sachsenflur, dans le canton d'Odenwald, était fils d'un valet de chambre du duc de Wurtemberg qui le fit élever à l'école militaire, mais qui, ne lui trouvant pas de dispositions pour la carrière des armes, voulut en faire un sculpteur. Toutefois le penchant de Zumsteeg pour la musique triompha des résolutions du père, et enfin il lui fut permis de se livrer à la culture de cet art. Poli, Borani et Mazzanti, musiciens attachés à la chapelle ducale, dirigèrent ses études, tant pour l'instrument qu'il avait choisi que pour la composition. Dirigé par son instinct, et instruit par la lecture de quelques livres de théorie, de Mattheson et Marpurg, il s'essaya dans la composition, et écrivit des cantates pour le service de la cour. On en a publié quelques-unes après sa mort : presque toutes révèlent une heureuse organisation à laquelle il ne manqua, pour se développer, que des occasions plus favorables, un cercle moins étroit que celui où il vécut et des communications plus fréquentes avec de grands artistes. Admis dans la chapelle du duc, Zumsteeg n'y fut d'abord remarqué que comme violoncelliste; mais bientôt il se révéla comme compositeur par des travaux de tout genre, et surtout par le style dramatique, pour lequel la nature l'avait évidemment formé. Malheureusement le calme d'une petite cour et d'une ville si peu animée que Stuttgard (dans laquelle s'écoula toute sa vie) n'était pas ce qu'il fallait pour satisfaire la passion qu'il éprouvait pour l'art. Son activité de production était grande ; mais après un ou deux essais, ses ouvrages rentraient dans son portefeuille, aucun n'était publié par la voie de l'impression, et le monde ignorait que, dans une ville du Wurtemberg, languissait l'âme d'un grand musicien. Après la retraite de Poli, la place de chef d'orchestre de la musique du duc lui fut donnée ; ce fut le seul encouragement qu'il reçut. Le reste de sa vie s'écoula dans cette obscure situation, et le 27 janvier 1802, une attaque d'apoplexie foudroyante mit fin à la carrière d'un artiste dont la destinée ne s'était point accomplie.

Zumsteeg avait écrit, pour le théâtre ducal de Stuttgard, les opéras dont voici les titres : 1° *La Loi tartare*. 2° *Renaud et Armide*. 3° *Tamira*, duodrame. 4° *Schuss von Gœnsewitz*. 5° *El Bondokani*. 6° *L'Ile des esprits*, composition originale, et le plus beau de ses ouvrages. 7° *Zalaor*. 8° *Das Pfauen fest* (La fête du Paon); tous étaient restés en manuscrit, mais, après la mort de l'auteur, les quatre derniers ont été gravés en partition pour le piano, à Leipsick, chez Breitkopf et Hœrtel, ainsi que dix-huit cantates dramatiques; *l'Adieu* et *la Fête du printemps*, de Klopstock, en partition, *ibid.* On a mis aussi au jour, après la mort de l'artiste, environ vingt cantates ou ballades à voix seule et avec piano, de sa composition, parmi lesquelles on remarque en première ligne *Colma* de Gœthe, *Lenore* de Burger, et le monologue de *Marie Stuart*, par Schiller; enfin sept suites de petites ballades. Parmi les plus belles compositions de Zum-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

steeg, on cite aussi les chœurs pour les *Brigands*, de Schiller. Les seuls morceaux de musique instrumentale connus sous le nom de cet artiste sont un concerto de violoncelle, gravé à Augsbourg, chez Gombart, et des duos pour cet instrument, à Leipsick, chez Breitkopf et Hœrtel.

ZUMSTEEG (Gustave-Adolphe), fils du précédent, né à Stuttgard le 22 novembre 1794, fit son éducation musicale dans cette ville, et se fit éditeur de musique. Fondateur et l'un des membres les plus actifs de la société chorale *Liederkranz* de Stuttgard, il s'y faisait remarquer dans sa jeunesse par sa belle voix de ténor. Il est mort dans sa ville natale le 24 décembre 1859.

ZUMSTEEG (Émilie), fille de Jean-Rodolphe, naquit à Stuttgard le 9 décembre 1700. Virtuose sur le piano et cantatrice distinguée, elle brilla dans les concerts et se livra à l'enseignement du chant et du piano. On connaît d'elle quelques compositions pour le piano, et des *Lieder* qui ont été publiés à Stuttgard, Leipsick et Vienne. Elle est morte dans sa ville natale le 1er août 1857.

ZYKA (Joseph), violoncelliste distingué, né en Bohême vers 1730, vécut quelques années à Prague, puis se rendit à Dresde, où il entra dans la chapelle de l'électeur, en 1750. Huit ans après, il fut appelé à Berlin pour la musique particulière du roi, et il s'y rendit avec son fils (Frédéric), qui déjà se faisait remarquer par son talent sur le violoncelle. Joseph Zyka mourut à Berlin, en 1791, laissant en manuscrit plusieurs concertos pour son instrument.

FIN DU TOME HUITIÈME ET DERNIER.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

PRÉFACE

Il y a quarante ans que Fétis publiait la première édition de sa *Biographie universelle des Musiciens;* il y en a dix-sept qu'il commençait la publication de la seconde édition, qui constituait presque un ouvrage nouveau, tellement le travail primitif s'était agrandi, amélioré, accru de toutes façons. Chacun sait le succès qui accueillit, non-seulement en France, mais dans toute l'Europe artiste et lettrée, ce livre si nouveau, si utile, et si colossalement important. L'auteur, après avoir passé vingt-cinq années de sa vie à le faire, en avait employé vingt-cinq autres à le refaire; et je ne sais trop si l'on trouverait, dans l'histoire de l'art, beaucoup d'exemples d'un tel labeur et d'une telle persévérance, appliqués au même ouvrage.

Cependant, un travail biographique général, consacré à toute une classe d'individus, à toute une catégorie d'artistes, est fatalement destiné à devenir, avec le temps, défectueux et incomplet. L'esprit et le genre humain marchent sans cesse, l'art se poursuit et se renouvelle, des hommes et des œuvres, hier inconnus, naissent à la lumière, des artistes, les uns glorieux, les autres distingués, ceux-là simplement honorables, disparaissent au contraire de la scène du monde, des faits nouveaux se produisent, et chaque jour, en apportant son contingent à l'histoire intellectuelle de l'humanité, oblige cette histoire à se modifier et à se compléter.

Pour ne parler que de la musique, nous vivons précisément en

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

un temps de troubles, nous traversons une période de transition qui rendent les manifestations de cet art merveilleux non pas plus importantes, plus éclatantes que dans le passé, mais plus actives parfois, plus militantes si l'on peut dire, et surtout, il faut bien le reconnaître, plus nombreuses et plus diverses qu'elles n'ont jamais été. On ne doit pas oublier, d'ailleurs, que le goût de la musique se propage chaque jour davantage et s'étend à toutes les classes de la société, qu'il crée de nouveaux besoins pour le public, et que pour satisfaire ces besoins, pour alimenter la curiosité générale, devenue plus pressante, la production doit être activée par un plus grand nombre d'artistes. Les compositeurs deviennent donc sans cesse plus nombreux, leurs travaux se multiplient d'une façon incalculable, et l'annaliste a fort à faire d'enregistrer soigneusement, au jour le jour, chaque fait nouveau qui se présente dans le domaine de l'art.

Un ouvrage tel que la *Biographie universelle des Musiciens* doit donc, pour conserver sa force et son utilité, être remis à jour périodiquement. C'est ce que les éditeurs ont pensé, et ils ont voulu, après quinze ans, livrer au public un Supplément important, qui vînt compléter cet ouvrage et le tenir au courant de tous les faits qui se sont produits depuis sa dernière édition.

Je n'ai pas été, je l'avoue, médiocrement effrayé de l'importance de la tâche qu'on me proposait lorsqu'on a bien voulu m'offrir de me charger de la rédaction de ce Supplément. Peut-être cependant étais-je mieux préparé qu'un autre à un travail de ce genre. Depuis longtemps, en effet, je m'occupais de réunir des matériaux nécessaires à un *Dictionnaire biographique général des musiciens français*, ouvrage auquel je dois renoncer aujourd'hui, mais dont les éléments ont naturellement trouvé leur emploi dans celui-ci ; d'autre part, j'avais étudié avec une attention soutenue le mouvement musical de l'Italie contemporaine, et enfin mes cartons étaient pleins de notes et de documents sur les artistes importants qui depuis vingt ans occupent l'Europe de leur personne et de leurs œuvres.

Néanmoins, je le répète, j'étais effrayé de la responsabilité qui allait peser sur moi, non-seulement à cause de l'immensité de la tâ-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

che, mais aussi en raison de la rapidité avec laquelle elle devait être accomplie. Je ne pouvais pas, on le comprend, travailler à loisir et prendre tout mon temps; il fallait me mettre à l'œuvre immédiatement, et procéder aussi vite que possible, afin que le Supplément qu'on me demandait fût bien à jour, et que le commencement n'ait pas trop vieilli lorsque viendrait la fin.

C'est alors que j'eus l'idée, afin de presser le travail et de le rendre à la fois plus complet, de m'adresser à quelques amis, à quelques confrères de France et de l'étranger, et de les prier de m'aider dans la mesure de leurs moyens, selon la spécialité qui convenait le mieux à chacun. Je les remercie ici, du fond du cœur, d'avoir répondu si cordialement à mon appel, et je constate avec joie qu'aucun ne s'est dérobé à mes demandes, tous comprenant qu'il s'agissait d'une œuvre absolument honorable et qui ne pouvait que gagner au concours de tous.

C'est ainsi que, en ce qui concerne l'étranger, M. Casamorata, l'excellent président de l'Institut royal de musique de Florence, a bien voulu me fournir un certain nombre de notices fort intéressantes sur quelques musiciens italiens contemporains; que M. Joaquim de Vasconcellos, l'auteur d'un livre remarquable, *Os musicos portuguezes*, s'est chargé de tout ce qui avait trait aux artistes portugais, ses compatriotes; que M. Edouard de Hartog, un des compositeurs néerlandais les plus distingués de ce temps, m'a confié de nombreux articles sur les musiciens de son pays; que M. Félix Delhasse, un érudit aussi obligeant qu'infatigable, a consenti à se charger de beaucoup de notices relatives aux artistes belges, en même temps qu'il me fournissait des notes, des documents et des matériaux innombrables sur les artistes allemands contemporains (1). Ce

(1) Je ne saurais assez exprimer ici la reconnaissance que je dois à M. Delhasse, pour l'aide qu'il m'a apportée dans ce travail. Possesseur d'une riche bibliothèque, ayant accumulé depuis plus de quarante ans, avec la passion éclairée d'un véritable artiste, une foule de notes et de documents précieux sur tous les musiciens européens, M. Delhasse a mis libéralement tous ces trésors à ma disposition, et, non content de cette obligeance, il s'est encore astreint à relire toutes les épreuves de ce Supplément, me signalant avec une ardeur et une bonté que je ne saurais trop louer toutes les erreurs, les omissions et les lacunes que son intelligente expérience lui faisait découvrir.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

n'est pas tout, et je dois signaler aussi le respectable docteur Abramo Basevi, de Florence, mes excellents confrères MM. Filippo Filippi, de Milan, et Carlo Caputo, de Naples, M. Édouard Gregoir, d'Anvers, enfin M. Peña y Goni, de Madrid, qui ont bien voulu, sinon me rédiger des notices, du moins me communiquer sur les artistes de leurs pays respectifs des notes et des renseignements pleins d'intérêt et d'utilité.

Pour ce qui est de la France, il me faut remercier aussi les écrivains et les érudits qui m'ont prêté si obligeamment leur concours : M. Weckerlin, à qui je dois surtout d'intéressants documents sur quelques anciens musiciens; M. Gustave Bertrand, qui, connaissant parfaitement les compositeurs russes contemporains, a signé d'excellentes notices sur quelques-uns d'entre eux; M. Jules Gallay a fait de même pour quelques luthiers, la matière lui étant particulièrement connue; enfin MM. J. de Filippi, Adolphe Jullien, Er. Thoinan, se sont occupés de certains artistes dont la vie leur était familière. Ne voulant pas oublier les musiciens français qui vivent loin de Paris et n'en sont pas moins méritants, je me suis adressé à quelques confrères de province; ils ont de la façon la plus courtoise, répondu à mon appel : M. Alexis Rostand s'est chargé de tout ce qui avait trait à Marseille et au sud-est de la France; M. Anatole Loquin de tout ce qui concernait Bordeaux et le sud-ouest; M. Jules Carlez de ce qui touchait la Normandie.....(1).

Ce Supplément est aussi un complément, comme l'indique son titre. C'est-à-dire que je n'ai pas voulu me borner seulement à retracer les faits qui se sont produits, à mentionner les artistes nouveaux qui se sont fait connaître depuis la publication de la *Biographie universelle des musiciens;* mais que, faisant un retour sur le passé, j'ai non-seulement corrigé un certain nombre des erreurs inséparables d'un ouvrage de ce genre, mais encore augmenté

(1) Je dois ici des remercîments particuliers à la direction du secrétariat du Conservatoire de Paris, qui a mis à ma disposition, de la façon la plus obligeante, les registres de cet établissement, et qui m'a prodigué, sur une foule d'artistes français, les renseignements les plus abondants et les plus précis. Je ne saurais trop lui en exprimer ma gratitude.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

cet ouvrage de notices sur des artistes intéressants qui n'y avaient pas été mentionnés, et complété des notices que l'absence de documents positifs avait laissées forcément insuffisantes. On verra d'ailleurs que toutes les fois que j'ai rencontré une œuvre, une date, un fait nouveau sur tel ou tel artiste, je me suis fait un devoir de les produire et de compléter ainsi les renseignements existants.

Un certain nombre de vides qui avaient été signalés dans la *Biographie* se trouvent donc comblés, au moins en partie, dans le présent Supplément, où des artistes méritants ont aujourd'hui leur histoire. On remarquera, entre autres, pour l'ancien personnel de l'Opéra, les noms d'Albert, Marie Aubry, Marie Brigogne, Mlle Chevalier, Chopelet, Mlle Coupé, Cuvillier, Mlle Desmâtins, Mlle Duplant, Mlle Durancy, Gélin, Mme Grassari, Hardouin, Mlle Jawureck, Rosalie Levasseur, Mlle Rousselois, Mlle Saint-Christophe, Tribou; pour les anciens artistes de la Comédie-Italienne et de l'Opéra-Comique, Mlle Billioni, M Carline, Mme Crétu, Darboville, Dozainville, Féréol, Mme Laruette, Mme Lemonnier, Mlle Lescot, Moreau-Sainti, Mme Moulinghem, Nainville, Narbonne; puis, pour les organistes, Carlos Baguer, le P. Bréll, Cabo, Casanovas, le P. Coelho, Cuéllar y Altarriba, Desmazures, Ferrer, les frères Miroir; pour les clavecinistes, deux membres inconnus de la famille Couperin, Duflitz, Lindeman, Thomelin; pour les violonistes, les Dumanoir, Imbault, Pérignon; pour les violoncellistes, Norblin; pour les luthistes, Ballard, Falco; pour les luthiers et facteurs d'instruments, la famille Banks, John et Edward Betts, les Calido, Carest, Davrainville, Dodd, Ducroquet, Fendt, Ferry, les Forster, Gand, Harris, les Henry, D'laine, Lafleur, Montal; pour les éditeurs de musique, Breitkopf et Hærtel, Ricordi, etc. etc.

Parmi les nombreux ouvrages que j'ai consultés, je citerai particulièrement les suivants : pour ceux publiés en France, *les Musiciens polonais et slaves*, de M. Albert Sowinski; l'*Histoire du Conservatoire de musique et de déclamation*, de Lassabathie; les *Essais sur la musique*, de Laborde; le *Parnasse françois*, de Titon du Tillet; l'*État de la France;* le *Journal de Jean Hérouard;* le *Siècle littéraire de Louis XV*, de Daquin; la *Revue des maîtres de chapelle et Musiciens de la métropole de Rouen*, de l'abbé Langlois; *les Musiciens*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

bourguignons, de M. Charles Poisot; les *Notes sur quelques musiciens dans la Brie*, de M. Th. Lhuillier; l'*Histoire des artistes du département du Gard*, de M. Michel Nicolas; les *Feseurs et les Joueurs d'instruments*, de M. Vidal; le *Puy de Musique érigé à Évreux*, de MM. Bonnin et Chassant; *les Contemporains de Molière*, de M. Victor Fournel; les *Tablettes de renommée des Musiciens* (1785); *l'Art harmonique*, d'Ed. de Coussemaker; le *Dictionnaire des artistes*, de Charles Gabet; le *Guide-manuel de l'orphéoniste*, de M. Poirson; le *Catalogue de la bibliothèque musicale du théâtre de l'Opéra*, de M. Théodore de Lajarte; le *Mémorial du Théâtre-Lyrique* et l'*Histoire des Bouffes-Parisiens*, de M. Albert de Lasalle; *De la littérature musicale en France*, de M. Arthur Pougin; l'*Almanach de la musique*, par «un Musicien»; l'*Annuaire des artistes français*, de Guyot de Fère; le *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*, de Jal; le *Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle*, de Larousse; le *Dictionnaire des contemporains*, de M. Vapereau; le *Dictionnaire général de biographie française et étrangère*, de M. Adolphe Bitard; la *Biographie portative et universelle des Contemporains*.....

En ce qui concerne les ouvrages français publiés à l'étranger, je mentionnerai : l'*Histoire des sociétés chorales de Belgique*, de M. Thys; *la Musique aux Pays-Bas*, de M. Vander Straeten; l'*Aperçu sur l'ancienne corporation des Musiciens instrumentistes d'Anvers* et les *Recherches sur les facteurs de clavecins et les luthiers d'Anvers*, de M. Léon de Burbure; la *Biographie des artistes musiciens belges* et *les Musiciens néerlandais*, de M. Édouard Gregoir; le *Panthéon musical* et les *Documents historiques relatifs à l'art musical et aux artistes musiciens*, du même auteur; les *Maîtres de chant et organistes de Saint-Donatien et de Saint-Sauveur à Bruges*, de M. Van de Casteele; *Cinquante ans de souvenirs*, d'A. de Peellaert; le *Manuel-annuaire des musiciens de la ville de Liège*; l'*Almanach de la comédie française établie à Bruxelles*; les *Tablettes du musicien*; l'*Annuaire dramatique* belge; *la Musique en Suisse*, de M. George Becker; l'*Orgue du Palais de l'Industrie d'Amsterdam*, de M. Philbert.

Pour l'Italie, j'ai eu recours aux écrits suivants : *Dizionario biografico*, de Francesco Regli; *Cenno storico sulla scuola musicale di Napoli*, de M. Francesco Florimo; *Serie cronologica de' principi*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

dell' Accademia de' Filarmonici di Bologna; Atti dell' Accademia del R. Istituto musicale di Firenze; Storia del violino in Piemonte, de Francesco Regli; *gli Artisti da teatro*, de M. A. Ghislanzoni; *Biografie di scrittori e artisti musicali, bergamaschi naviti od oriundi*, de G. S. Mayr; *Cenni storici dell'insegnamento della musica in Lucca e de più notabili maestri compositori che vi hanno fiorito*, par M. Agostino Cerù; *Memorie risguardanti la storia dell' arte musicale in Bologna al XVI secolo*, par M. Gaetano Gaspari (dans les *Atti e Memorie della R. deputazione di storia patria per le provincie di Romagna*); *Cenni storici sul R. Conservatorio di musica in Milano* (de M. Lodovico Melzi); *Teatro alla Scala, cronologia di tutti gli spettacoli*, par M. Luigi Romani; *Rappresentazioni date nei reali teatri di Milano, 1778-1873*, par M. Pompeo Cambiasi; *Teatro Carlo Felice* (de Gênes), *relazione storico-esplicativa*, par M. Cesare da Prato; *Cronistoria dei teatri di Modena*, par Alessandro Gandini; *Dell' arte e del teatro di Padova*, par M. C. Leoni; *Annuario generale della musica*, par M. Carlo Caputo; *Annuario musicale universale*, par M. Giovanni Paloschi.

On sait que l'Allemagne est, plus que tout autre pays, fertile en bons et solides ouvrages sur la musique et les musiciens. J'ai surtout consulté les publications générales importantes qui y ont été faites dans ces dernières années : le *Musikalisches-Conversations-Lexicon* d'Hermann Mendel, qu'une mort prématurée a empêché cet artiste distingué de mener à terme, mais qui s'achève rapidement sous la nouvelle direction de M. Reissmann; le *Tonkunstler-Lexicon*, de Ledebur; le *Theater-Lexicon*, de Blum; enfin, le petit manuel encyclopédique et biographique de Julius Schuberth, *Kleines musikalisches Conversations-Lexicon*.

En ce qui concerne l'Espagne, qui, à l'encontre de l'Allemagne, est le pays le moins riche de l'Europe en écrits relatifs à la musique, j'ai pu cependant puiser de bons renseignements dans le *Diccionario biografico-bibliografico de efemérides de mùsicos españoles* de M. Baltasar Saldoni, en éprouvant le regret que la publication d'un ouvrage si utile n'ait pu être continuée, et dans un opuscule substantiel du même auteur, *Reseña historica de la escolania o colegio di musica de la virgen de Montserrat*; l'*Almanaque mu-*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sical, de M. Obiols (1868), l'*Almanaque musical y de teatros* (1868), et le *Calendario historico musical*, de M. Soriano Fuertes (1873), m'ont fourni aussi quelques détails sur les compositeurs espagnols contemporains; je ne citerai guère que pour mémoire le *Diccionario tecnico, historico y biografico de la Musica*, de M. José Parada y Barreto, et les *Biografias de los musicos mas distinguidos de todos los paises*, de M. Fargas y Soler, qui sont des ouvrages de seconde main et dans lesquels on trouverait difficilement un seul renseignement nouveau, un seul fait intéressant.

Il va sans dire que je n'ai pas négligé les monographies spéciales ou les publications intéressantes dont tant de grands artistes ont été l'objet, depuis quinze ans, en France, en Allemagne ou en Italie; j'y ai trouvé souvent les éléments de rectifications importantes ou d'utiles et nouveaux renseignements, comme on pourra s'en convaincre aux noms d'Adam (Adolphe), Adam de la Halle, Auber, Beethoven, Bellini, Boieldieu, Cherubini, Donizetti, Glück, Mendelssohn, Pacini, Rossini, Schubert, Verdi, Weber, etc. Les journaux de musique des grandes villes de l'Europe m'ont été aussi fort utiles, et parmi eux je citerai surtout la *Revue et Gazette musicale de Paris*, *le Ménestrel*, *le Guide musical* de Bruxelles, *la Gazzetta musicale* de Milan, *la España musical*, le *Musical World*, le *Musical Standard*, l'*Echo* de Berlin, les *Signale* et le *Musikalisches Wochenblatt* de Leipzig, la *Neue Berliner Musikzeitung*, le *Musik-Theater und Literatur-Journal* de Vienne, *Cæcilia* et *la Hollande musicale* de La Haye. Enfin, j'ai mis aussi à contribution, cela va de soi, les catalogues des grandes maisons de publications musicales de l'Europe : Breitkopf et Hærtel, Ricordi, Lucca, Brandus, Lemoine, Heugel, Flaxland, etc., ainsi que ceux des grandes bibliothèques musicales particulières qui ont été vendues dans ces dernières années, celles de Fétis, d'E. de Coussemaker, d'Adrien de la Fage, de Farrenc, et autres. J'ai trouvé dans ces diverses publications la trace de nombreuses œuvres musicales et d'écrits spéciaux que je ne connaissais pas, et qui n'étaient point mentionnés dans la *Biographie universelle des Musiciens*.

On se fera une idée du travail que je me suis imposé, en consi-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

dérant que le Supplément que je présente à cet ouvrage ne comprend guère moins de cinq mille noms; cet ensemble formidable me donne la presque assurance que je n'ai pu oublier qu'un bien petit nombre d'artistes parmi ceux qui avaient droit à figurer dans une publication de ce genre. Les jeunes écoles musicales française, italienne et allemande y sont, j'en ai l'espoir, représentées de la façon la plus complète, et je crois pouvoir dire que parmi ceux qui les composent, il en est beaucoup sur la vie desquels le public ne connaissait rien jusqu'ici et dont la carrière lui est retracée pour la première fois. Au nombre des artistes qui se sont ainsi mis en relief depuis un certain temps, il me suffira de citer, pour la France, Mme de Grandval, MM. Georges Bizet, Léo Delibes, Théodore Dubois, Alexandre Guilmant, Ernest Guiraud, Joncières, Charles Lecocq, Lenepveu, J. Massenet, Salvayre; pour l'Italie, MM. Auteri-Manzocchi, Arrigo Boito, Gobati, Gomez, Filippo Marchetti, Ponchielli; pour l'Allemagne, MM. Abert, Max Bruch, Ignace Brüll, Hermann Gœtz, Édouard Grieg, Heinrich Hofmann, Jensen, etc. Si je joins à ces noms ceux de MM. Hamerick et Svendsen pour la Suède, Cui, Davidoff et Tchaïkowski pour la Russie, Pierre Benoit et Brassin pour la Belgique, Gernsheim et Richard Hol pour les Pays-Bas, Barbieri, Hernando et Obiols pour l'Espagne, Holmes, Brinley-Richards et Arthur Sullivan pour l'Angleterre, Lysberg pour la Suisse, on verra que j'ai fait en sorte de n'oublier aucun pays, et que j'ai tâché de faire à chacun la part qui lui est due.

Pourtant je dois déclarer que, malgré mes soins, malgré mes recherches minutieuses, malgré mon désir de ne laisser rien échapper, je ne me crois nullement à l'abri d'erreurs ou d'omissions involontaires. La perfection n'est pas de ce monde, et dans un ouvrage tel que celui-ci, où la matière est à la fois si éparse et si abondante, on ne peut, en dépit de tous les efforts, parvenir qu'à être le moins inexact et le moins incomplet possible. Fétis, qui s'y connaissait, le savait bien, et il l'a prouvé dans une lettre intéressante, que je vais reproduire ici, et qu'il adressait il y a douze ans à M. Weckerlin, l'excellent bibliothécaire actuel du Conservatoire de Paris, en réponse à tout un envoi de renseignements que celui-ci lui avait fait.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Voici cette lettre :

« Bruxelles, le 16 juillet 1865.

« Mon cher monsieur,

« Je saisis l'occasion d'un moment de repos pour répondre à votre lettre de dimanche dernier et vous remercier du cadeau que vous m'avez fait de vos *Poëmes de la mer*. Je n'ai guère l'espoir de les lire avant la fin des concours du Conservatoire ; mais lorsque le temps des vacances sera venu, ce sera une de mes premières occupations.

« Je vous remercie aussi des renseignements bibliographiques qui remplissent la plus grande partie de votre lettre. Je connais depuis environ 50 ans les volumes de la bibliothèque Impériale dont vous avez bien voulu me donner l'indication, et j'en ai pris des notes avec tous les premiers mots des chansons et des auteurs; mais d'une part, on ne sait rien sur les personnes de ceux-ci, et de l'autre, tout cela est de si peu de valeur, que j'ai un peu de regret d'être obligé de garder le silence à leur égard. J'ai dépensé récemment quelques milliers de francs pour l'acquisition de la plus considérable collection de chansons en musique qui, je crois, a jamais été rassemblée, mais j'aurais pu mieux employer mon argent. Par-ci par-là, je trouve certaines pièces qui ont le mérite d'un sentiment naïf; mais, en général, tout cela est vulgaire et assez mal écrit.

« Pour quelques noms de valeur qu'on trouve dans ces rarissimes recueils d'Attaignant, de Jacques Moderne, de Nicolas Du Chenin, d'Adrian Le Roy, des deux Phalèse, de Jean Bellère et des Ballard, il y a des centaines de noms obscurs et très-dignes de l'être.

« Les personnes qui prennent la peine de signaler certaines omissions, assez indifférentes, de la *Biographie universelle des Musiciens*, ignorent qu'il existe environ 1,500 compositeurs allemands dont le plus grand nombre ont un mérite réel, et qui néanmoins ne sont pas mentionnés dans les biographies musicales publiées dans leur pays. J'ai dû souvent faire de grands efforts pour les tirer de l'oubli. Tout ce qui a été publié en Italie sur les musiciens de ce pays fourmille d'erreurs et d'inexactitudes que j'ai éclaircies et corrigées. Les musiciens belges des XIVe et XVIe siècles représentent toute l'histoire de la musique de ces époques ; or, on ne les connaît que par leurs œuvres, ou plutôt par leurs noms ; c'est la *Biographie universelle des Musiciens* qui, pour la première fois, donne sur eux des renseignements complets et fait connaître leur énorme influence dans toute l'Europe. En Espagne,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

observations ne seront pas perdues, que j'en tiendrai compte par la suite, et que grâce à eux je ne cesserai d'améliorer une œuvre que je considère comme indispensable à quelques-uns, et utile à tous.

Un dernier mot, et je termine. — Ce livre a été fait avec la plus entière bonne foi, et j'ai tâché que la passion en fût absolument exclue; mon plus vif désir est qu'il soit apprécié de bonne foi et sans passion.

ARTHUR POUGIN.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

SIGNATURES DES AUTEURS

DU PREMIER VOLUME.

MM.

A. L — N.	Loquin (Anatole).
Ad. J — N.	Jullien (Adolphe).
Al. R — d.	Rostand (Alexis).
Ed. de H.	Hartog (Édouard de).
Er. T.	Thoinan (Ernest).
F. D.	Delhasse (Félix).
G. B.	Bertrand (Gustave).
J.-B. W.	Weckerlin (J.-B.).
J. C — z	Carlez (Jules).
J. D. F	Filippi (J. de).
J. de V.	Vasconcellos (Joaquim de).
J. G.	Gallay (Jules).
L.-F. C	Casamorata (L.-F.).
Y	Anonyme.

Tous les articles non signés sont de M. Arthur Pougin.

Tous les noms précédés d'un astérisque sont ceux que l'on trouve dans la *Biographie universelle des Musiciens*, et dont les notices ont été rectifiées, corrigées ou complétées. Les notices qui ne sont accompagnées d'aucun signe sont entièrement nouvelles.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

BIOGRAPHIE

UNIVERSELLE

DES MUSICIENS

SUPPLÉMENT

A

ABADIE (Louis), compositeur de musique légère, s'est fait connaître par une innombrable quantité de chansons et de romances dont quelques-unes obtinrent, dans les années qui suivirent 1848, de véritables succès de popularité. On peut citer surtout *les Feuilles mortes*, *la Fille à Jérôme*, *les plus Beaux Yeux de Castille*, *l'Amoureux de Pontoise*, *D'où viens-tu, beau nuage?* etc., etc. Malgré la vogue de quelques-unes de ces productions, Abadie, qui chercha inutilement et pendant longtemps à se produire au théâtre, finit par tomber dans la misère et mourut à l'hôpital, vers 1860, laissant trois enfants orphelins. Sept années après sa mort, le 11 mai 1867, on représentait au théâtre des Folies-Saint-Germain *le Danseur de corde*, opéra-comique en deux actes dont il avait écrit la musique, qui fut retouchée et orchestrée par M. de Villebichot.

ABBADIA (Luigia), chanteuse fort remarquable, née à Gênes en 1821, reçut d'abord des leçons de son père, qui était maître de chapelle, et d'un violoniste nommé Bianchi. Elle était à peine âgée de quinze ans lorsqu'elle débuta d'une façon très-heureuse à Sassari; elle se rendit ensuite à Mantoue, où son succès fut complet, et c'est alors qu'elle fut engagée par l'*impresario* Merelli, qui en peu de temps la produisit dans un grand nombre de villes : Novare, Brescia, Monza, Bologne, Turin, Vienne, Milan, Padoue, Trieste, Plaisance, etc., où elle excita l'enthousiasme et fut l'objet d'ovations multipliées. Certains ouvrages lui étaient particulièrement favorables, tels que *Corrado d'Alamura*, *la Regina di Golconda*, *il Templario*, mais c'est surtout la *Saffo* de Pacini qui lui valut ses plus éclatants triomphes, non-seulement comme chanteuse, mais comme tragédienne. Douée par la nature d'une voix de *mezzo-soprano* étendue, sympathique, puissante, elle en doublait les effets par l'art avec lequel elle la conduisait et par la grandeur de son sentiment dramatique. Un goût parfait, une âme expansive, une ardeur brûlante, un rare enthousiasme, avec cela des élans d'inspiration soudains et imprévus, telles étaient les qualités nombreuses et peu communes qui faisaient de cette cantatrice remarquable une artiste exceptionnelle et de premier ordre. Elle concourut puissamment au succès de *Maria Padilla*, que Donizetti écrivit expressément pour elle, elle était sublime dans *la Vestale*, de Mercadante, et elle trouvait, au dernier acte de l'*Ernani* de Verdi, des accents d'une puissance incomparable. Ceux qui ont entendu une fois la vibration de ses notes inspirées, a dit un biographe, ne sauraient jamais l'oublier. Vers 1859, cette grande artiste se rendit en Allemagne et se fit entendre à Hambourg et à Berlin, où ses succès ne furent pas moins grands que dans sa patrie. J'ignore ce qu'elle est devenue depuis lors.

ABEL (Clamer-Heinrich), musicien de la chambre du duc George-Guillaume de Hanovre et d'Ernest-Auguste de Brunswick. Cet artiste, d'origine hessoise, a vécu dans la seconde moitié du dix-septième siècle. Il a publié un recueil de pièces instrumentales : allemandes, courantes, etc., sous cetitre : *Erstling musikalischer Blumen* (*Premières fleurs musicales*).

Y.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ABELA (Don Placido). Le chevalier Caïetan Abela, issu d'une illustre famille sicilienne originaire d'Espagne, colonel de cuirassiers au service de la République française, étant à Naples en 1814, eut un enfant qu'il appela Joseph-Hilarion. Le chevalier Abela, envoyé en Sicile contre les soldats des Bourbons, laissa son fils à Naples chez les parents de son épouse, morte peu après la naissance de l'enfant. — Celui-ci montrant beaucoup de dispositions pour la musique, on l'envoya étudier le solfége comme externe au collége de musique, dans le ci-devant couvent des Jésuites de *San-Sebastiano*, à Naples. Lors de la translation du collége de *San-Sebastiano* à *San-Pietro a Majella*, le jeune Abela continua d'y étudier la musique, avec Pietro Casella. Mais, en décembre 1826, son père, qui lors de l'insurrection de la Sicile avait commandé les guérillas des insurgés siciliens et, abandonné par les siens, était tombé entre les mains des soldats des Bourbons, ayant été condamné à mort et exécuté, le jeune Abela, âgé alors de treize ans, fut mis par le roi de Naples François 1er dans le collége royal de Maddaloni, où il étudia le piano sous un vieux prêtre, ancien élève du collége de *San-Onofrio* à Naples. A l'âge de seize ans il obtint du roi la permission de se faire religieux dans l'ordre de Saint-Benoît, au couvent de Monte-Cassino, où il reçut le prénom de *Placido*, sous lequel on le connaît à présent, et où il fit en 1835 sa profession religieuse. Il devint peu après organiste de l'église de Monte-Cassino, et commença à étudier de son mieux la composition par lui-même. En 1851, J.-B. de Vecchis, bon maître napolitain, ayant été appelé à Monte-Cassino pour enseigner la musique aux séminaristes et aux collégiens, Abela eut de lui quelques leçons de contre-point; mais le soudain départ de de Vecchis vint interrompre le cours de ses études, qu'il lui fallut continuer par lui-même à l'aide de livres, jusqu'à ce que Philippe Ercolani, élève de Zingarelli, s'étant établi pour quelque temps à San-Germano, au pied du mont sur lequel est bâti Monte-Cassino, Abela put recevoir quelques leçons même de ce maître. — Nonobstant l'irrégularité de ses études, le père Abela, à présent Prieur Cassinois (*Priore Cassines*), aidé de sa bonne volonté et de ses dispositions naturelles pour la musique, devint bon harmoniste et contrepointiste, et il y a plusieurs morceaux de musique sacrée de sa composition qui sont très-dignes d'attention. La plus grande partie de ses œuvres, soit à voix seules, soit avec accompagnement d'orgue, a été publiée à Naples par Girard et Cie. L. F. C.

ABERT (J.-J.), compositeur de symphonies et d'opéras, est né en 1832 à Kachowitz, en Bohême. Grâce à sa jolie voix de soprano, Abert dut la faveur d'être admis au nombre des enfants de chœur de l'église hospitalière de sa ville natale, où il reçut sa première éducation et apprit les éléments de la musique. Il avait huit ans à peine lorsque le prieur des Augustins, frappé de ses heureuses dispositions, le prit sous sa protection et l'emmena, du consentement de ses parents, dans son couvent, où il lui fit donner une instruction littéraire et musicale aussi complète que le comportait le savoir des bons pères Augustins. Les progrès d'Abert furent rapides, et ses connaissances musicales furent bientôt assez étendues pour qu'on pût lui confier la direction de la chapelle du couvent. Il en profita pour faire exécuter les pièces religieuses qu'il composait dès cette époque, et pour passer en revue tous les morceaux de maîtres que renfermait la bibliothèque de la maîtrise.

Cependant, Abert touchait à sa quinzième année, et son esprit d'indépendance ne tardait pas à s'éveiller, en même temps qu'il sentait grandir son désir d'étendre le cercle de ses études. Un beau jour il prit la poudre d'escampette, sauta par-dessus les murs de sa prison et courut se réfugier chez un de ses oncles qui habitait Prague. En dépit de son escapade d'écolier, Abert fut reçu à bras ouverts, et grâce à la protection de son oncle il ne tarda pas à entrer au Conservatoire de Prague, dont il devint en peu de temps un des plus brillants élèves. Après trois ans d'études assidues, son éducation était assez complète pour qu'il pût faire exécuter, par ses camarades, deux ouvertures de sa composition et une grande symphonie qui lui valut les suffrages du maître de chapelle P. Lindpaintner. C'est par la protection de cet artiste qu'Abert entra en 1852 au service du roi de Würtemberg, en qualité de contre-bassiste. Il occupa ce poste modeste jusqu'en 1867, travaillant sans relâche et profitant de tous les loisirs que lui laissaient ses fonctions, pour se livrer à la composition. C'est ainsi qu'il produisit successivement sa *Symphonie en ut mineur*, exécutée pour la première fois à la Redoute de Stuttgardt en 1853, sa *Symphonie en la majeur*, écrite en en 1856, et une quantité de quatuors et de *lieder*. C'est en 1859 seulement qu'il fit jouer au théâtre de Stuttgardt son premier opéra : *Anna von Landskron*, dont le succès très-honorable ne dépassa pourtant pas les limites de la ville qui l'avait vu naître. Son second ouvrage dramatique, *le roi Enzio*, joué en 1862, ne fut guère plus heureux, mais son poëme symphonique

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Columbus, écrit en 1864, popularisa son nom dans toute l'Allemagne et le fit connaître à Paris même, lorsque M. Pasdeloup eut mis cette œuvre intéressante au programme des Concerts populaires (1). Le troisième ouvrage dramatique d'Abert, *Astorga*, représenté à Stuttgardt en 1866, bénéficia de la réputation que s'était faite son auteur, et réussit avec éclat sur les principales scènes allemandes. Il a été traduit en français par M. Victor Wilder, et publié à Paris chez les éditeurs Durand et Schœnewerk. L'année 1867 eut sur la carrière d'Abert une influence décisive. Pendant la fermeture du théâtre de Stuttgardt, une partie de la troupe se dirigea sur Bade pour y donner quelques représentations. Abert accompagna les comédiens voyageurs, et prit la direction de l'orchestre. L'habileté dont il fit preuve dans ces nouvelles fonctions lui valut la succession d'Eckert, un des meilleurs chefs d'orchestre de l'Allemagne et maître de chapelle du roi de Wurtemberg. Eckert, à la suite de quelques différends avec son directeur, ayant jugé à propos de se démettre de ses fonctions, Abert fut désigné, par l'opinion unanime des musiciens, pour le remplacer. Il troqua sans regret l'archet du contre-bassiste contre le bâton du chef d'orchestre.

Comme si toutes les bonnes fortunes devaient lui arriver à la fois, il obtint vers la même époque la main d'une opulente héritière à qui ses succès de compositeur avaient tourné la tête. Depuis ce temps, la muse d'Abert s'est endormie, et sa veine productive semble s'être épuisée. On promet cependant un nouvel ouvrage de lui : *Enzio*, qu'il ne faut pas confondre avec son deuxième ouvrage théâtral, portant à peu près le même titre. Y.

ABINGDON (Lord), amateur distingué de musique, qui vivait à Londres dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, jouait fort bien de la flûte et composait pour cet instrument. En 1783, il fut mis à la tête d'une grande entreprise de concerts à laquelle on donna son nom, et dont le compositeur allemand Frédéric-Hermann Graf fut nommé chef d'orchestre et compositeur. Le concert Abingdon était l'un des plus fameux de toute l'Europe, tant par le grand nombre que par la supériorité des artistes qui venaient s'y faire entendre.

* **ABOS** (Jérome). A la liste des ouvrages dramatiques de ce compositeur, il faut ajouter deux opéras bouffes, l'un, *le Due Zingare*, représenté au théâtre Nuovo, de Naples, en 1742; l'autre, *la Moglie gelosa*, donné en 1745 au théâtre des Fiorentini, de la même ville.

ABRAHAMSON (Werner-Hans-Frédéric), écrivain esthéticien, naquit à Schleswig le 10 avril 1744. Il a composé un assez grand nombre de mélodies, dont plusieurs sont devenues populaires en Danemark; mais ce qui le recommande spécialement aux lecteurs de ce dictionnaire, c'est la belle collection de *Chansons populaires et guerrières du Danemark* (5 volumes, Copenhague, 1812-14), qu'il a publiées en collaboration avec Nyerup et Rabbek. Abrahamson est mort avant l'achèvement de ce petit monument national, le 22 septembre 1812. Y.

* **ABT** (François). C'est le Paul Henrion de l'Allemagne. Destiné par ses parents à l'état ecclésiastique, il fréquenta pendant quelque temps la Thomas-Schule de Leipzick. C'est là qu'il trouva l'occasion d'achever son éducation musicale. Après quelques années de séjour à Zurich et à Brunswick, il fit, en 1872, une tournée musicale en Amérique, d'où il revint chargé de dollars. Abt, revenu au pays natal, continue de se livrer à la production non interrompue de *lieder* et de chœurs qui ont popularisé son nom. On a publié de lui à Paris un recueil de quarante mélodies, avec paroles françaises, chez Durand et Schœnewerk. Y.

ACEVES (.....), compositeur dramatique espagnol de l'époque actuelle, s'est fait connaître par la représentation de plusieurs *zarzuelas* qui ont été très-bien accueillies du public, et qui l'ont mis au rang des bons auteurs en ce genre. Je ne connais que les suivantes : 1° *Dos comicos de provincia*; 2° *Sensitiva*, deux actes; 3° *el Manco de Lepanto*, épisode historique en un acte écrit pour l'anniversaire de la mort de Michel Cervantes, Madrid, th. du Cirque, 23 avril 1867; 4° *la Bola negra*, un acte, 1872 ou 1873; 5° *el Testamento azul*, trois actes (en société avec MM. Barbieri et Oudrid), th. du Buen-Retiro, 20 juillet 1874.

ACHARD (Léon), chanteur distingué, fils

(1) La symphonie de *Columbus* faillit coûter la vie à son auteur, dans les circonstances suivantes. On venait de l'exécuter à Stuttgardt, où elle lui avait fait décerner un véritable triomphe. Presque aussitôt invité à se rendre à Lœwenberg pour en diriger une exécution à la chapelle du prince, il se mit en route; mais, arrivé à une lieue environ de Lœwenberg, le cheval attelé à son traîneau (c'était au mois de février 1864) prit le mors aux dents et entama une course folle. Le traîneau fut bientôt renversé, et l'artiste, qui avait été singulièrement maltraité par les premiers écarts du cheval, resta évanoui sur la route, par un froid âpre et rigoureux. Un voyageur, l'ayant trouvé en cet état une heure après, s'empressa de le faire conduire à Lœwenberg, où les soins d'un médecin fin rent par le rappeler à la vie. Mais ce n'est qu'au bout de quelques semaines que le compositeur fut remis de cet accident. — A. P.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

d'un comédien qui se fit une grande réputation au théâtre du Palais-Royal, avec Mlle Déjazet, est né à Lyon le 16 février 1831. Après avoir appris de bonne heure les premiers éléments de la musique, M. Achard fit ses études littéraires au collége Henri IV, où il eut pour condisciple M. Victorien Sardou, puis suivit les cours de l'École de droit, et se fit recevoir licencié en 1852. Il entra alors dans une étude d'avoué, et en même temps devint élève de Bordogni au Conservatoire. Ayant obtenu, dans cet établissement, un second accessit d'opéra-comique en 1853 et le premier prix en 1854, il fut engagé aussitôt au Théâtre-Lyrique, et débuta à ce théâtre, le 9 octobre, dans un opéra de M. Gevaert, *le Billet de Marguerite*, qui servait aussi de début à Mme Deligne-Lauters, devenue depuis Mme Gueymard. Fort bien accueilli par le public, M. Achard, dont la jolie voix de ténor était fraîche et pleine de charme, et chez qui l'on entrevoyait déjà les qualités d'un bon comédien, fit successivement plusieurs créations, dans *les Charmeurs*, de M. Poise, *le Muletier de Tolède*, d'Adam, *les Compagnons de la Marjolaine*, de M. Hignard, *l'Habit de noces*, de Paul Cuzent, et joua aussi plusieurs ouvrages du répertoire : *le Barbier de Séville*, *Ma Tante Aurore*, *Marie*, *la Sirène*, etc.

En 1856, la mort de son père vint éloigner momentanément M. Achard du théâtre (1). Pourtant, après un silence de quelques mois, le jeune chanteur signa un engagement avec M. Halanzier, alors directeur du Grand-Théâtre de Lyon, et alla tenir dans cette ville l'emploi des premiers ténors légers, jusqu'à l'époque où M. Perrin l'appela à l'Opéra-Comique. Il débuta à ce théâtre, le 4 octobre 1862, dans *la Dame blanche*, joua successivement *Haydée*, *le Songe d'une nuit d'été*, *le Domino noir*, *le Pré aux Clercs*, et créa des rôles importants dans *le Capitaine Henriot*, *Fior d'Aliza*, *Mignon*, et divers autres ouvrages.

En 1871, M. Achard, qui avait étudié déjà le chant italien, se rendit à Milan, reprit ces études sous la direction d'un maître habile, puis, après avoir signé un traité avec le théâtre de la Fenice, de Venise, alla passer une saison en cette ville, où il fut fort bien accueilli, et où il chanta, entre autres ouvrages, *Romeo e Giulietta* de M. Marchetti, et la traduction italienne de *Mignon*. Bientôt M. Halanzier, devenu directeur de l'Opéra, l'engagea à ce théâtre pour créer le rôle de Yorick dans *la Coupe du roi de Thulé*, l'ouvrage couronné de M. Diaz (V. ce nom). Après avoir établi ce rôle, M. Achard se montra successivement dans *les Huguenots*, où il obtint surtout du succès, dans l'*Africaine*, *Faust*, *Don Juan* et *la Favorite*. Depuis lors il est rentré à l'Opéra-Comique, où il a créé un rôle important dans un ouvrage de M. Ernest Guiraud, *Piccolino*.

M. Achard a épousé, au mois de juillet 1864, Mlle Le Poitevin, fille du peintre de ce nom. Un de ses frères, chanteur comme lui, est depuis plusieurs années directeur du Conservatoire de Dijon.

ACUNZO (Filippo), compositeur italien, est l'auteur d'une *farsa* en un acte, *il Pittore d'un morto vivo*, représentée à Trani au mois de février 1867.

***ADAM DE LA HALE** ou **DE LA HALLE**, surnommé le Bossu d'Arras. — M. de Coussemaker a élevé un monument à la mémoire de ce trouvère fameux, qui peut être considéré comme un novateur et un artiste de génie, puisqu'il trouva une forme nouvelle de l'art, que c'est à lui qu'on doit le premier essai d'opéra comique connu (*le Jeu de Robin et de Marion*), et qu'il écrivit tout à la fois les paroles et la musique de cet ouvrage, qui, comme l'a fort bien dit l'auteur de la *Biographie universelle des Musiciens*, « aurait dû suffire pour l'immortaliser ». M. de Coussemaker, qui s'est acquis ainsi de nouveaux titres à l'estime et à l'affection de tous les amis de l'art, a entrepris et su mener à bon terme une publication qui jusqu'ici, que je sache, n'avait point d'analogue, celle de toutes les productions, *littéraires et musicales*, du célèbre trouvère artésien : *Œuvres complètes du trouvère Adam de la Halle* (poésies et musique), *publiées sous les auspices de la Société des sciences, des lettres et des arts de Lille*, par E. de Coussemaker (Paris, Durand et Pedone-Lauriel, 1872, in-4° de LXXIV-440 pages).

Cette édition des œuvres d'Adam de la Halle,

(1) Pierre-Frédéric Achard, père du chanteur qui fait l'objet de cette notice, était à tous les points de vue un artiste fort distingué. On s'en rendra compte par ce seul fait. Fils d'un simple ouvrier tisseur en soies, Achard, qui avait d'abord suivi la profession paternelle, était ensuite devenu comédien, avait acquis fort jeune une véritable renommée en province, et venait débuter, le 10 juillet 1831, au Palais-Royal, où son succès n'était pas douteux un seul instant; mais, tandis qu'il tenait à ce théâtre l'emploi des jeunes comiques, Achard, qui était doué d'une très-jolie voix et qui sentait le besoin de savoir l'utiliser dans des rôles où le chant tenait alors une place fort importante, n'hésita pas à se faire admettre au Conservatoire, où il suivit les cours de vocalisation de Bordogni, et ceux de Nourrit pour le chant proprement dit. En 1833, il obtenait le second prix de chant, et l'année suivante il partageait le premier avec Alizard. Né à Lyon le 4 novembre 1808, Achard mourut le 14 août 1836.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

aussi précieuse en ce qui concerne les origines de notre langue que relativement à celles de notre musique, est telle qu'on la pouvait attendre de la part d'un érudit comme M. de Coussemaker. L'éditeur a consulté tous les manuscrits connus pour contenir des productions de notre trouvère, et il a eu recours aux bibliothèques Nationale et de l'Arsenal, à Paris, à celle du Vatican, à Rome, à celles d'Arras, de Cambrai, d'Aix (Provence), de Sienne et d'Oxford. C'est ainsi qu'il a pu réunir, avec une exactitude que la collation de textes multiples rendait souvent difficile, trente-quatre chansons, dix-sept jeux-partis, seize rondeaux, cinq motets, la pièce de vers intitulée *le Congé*, le fragment de poème qui a pour titre *le Roi de Sicile*, et enfin *le Jeu d'Adam*, *le Jeu de Robin et de Marion*, et *le Jeu du Pèlerin* (1). Les chansons, jeux-partis, rondeaux et motets sont reproduits non-seulement avec la musique, mais avec une traduction en notation moderne, et il en est de même pour la pièce inappréciable de ce recueil, *le Jeu de Robin et de Marion*. J'avais donc raison de dire que c'est là, à une distance de six siècles, un véritable monument élevé à la mémoire d'Adam de la Halle.

M. de Coussemaker a accompagné son édition d'une esquisse biographique sur Adam, d'une description sommaire des manuscrits dans lesquels on retrouve quelques-unes de ses œuvres, d'une indication des éditions partielles qui ont été faites de celles-ci, enfin d'une étude critique de ses mélodies et de ses compositions harmoniques. « En examinant, dit M. de Coussemaker, les poésies chantées des trouvères, il est indispensable de tenir compte de l'élément musical qui, avec toute évidence, y exerçait une influence déterminée. Les œuvres d'Adam de la Halle surtout doivent être étudiées à ce point de vue, car le trouvère artésien était à la fois poëte et musicien ; musicien mélodiste et harmoniste. Il est même à remarquer qu'il a donné à l'harmonie une certaine impulsion ; ce qui semble témoigner qu'il a dû faire, soit au monastère de Vaucelles, soit à l'Université de Paris, des études musicales complètes et sérieuses... Ses rondeaux et ses motets présentent un véritable intérêt historique pour l'art. Le trouvère d'Arras l'emporte souvent sur ses contemporains par la manière facile et chantante dont les parties sont agencées entre elles. Mais en quoi il est supérieur, c'est dans les compositions mélodiques ; quelques-unes offrent une originalité, une grâce, une naïveté et une fraîcheur telles, qu'elles sont devenues populaires et se chantent encore aujourd'hui, sans qu'on se doute de leur origine. »

Plus loin, l'éditeur caractérise plus profondément le génie musical (je crois que le mot n'a rien d'exagéré) d'Adam de la Halle, et donne les raisons de la double tendance qui se remarque dans ses œuvres : « Adam de la Halle doit être considéré comme un des musiciens les plus distingués du treizième siècle. Son mérite est pour le moins égal à celui des meilleurs déchanteurs de cette époque ; il est incontestablement supérieur à celui des autres trouvères. Ses productions musicales peuvent se diviser en deux classes : les unes mélodiques, les autres harmoniques. A la première appartiennent ses chansons, ses jeux-partis et les airs dont il a orné *le Jeu de Robin et de Marion ;* dans la seconde se rangent ses rondeaux et ses motets. Quand on examine les diverses mélodies d'Adam, qu'on les analyse et les compare entre elles, on remarque une différence sensible entre celles des chansons et des jeux-partis et celles du *Jeu de Robin et de Marion*. Celles-ci sont naturelles, faciles, chantantes ; les autres, au contraire, sont souvent maniérées, d'une forme difficile à retenir. Cette différence provient de ce que les mélodies du *Jeu de Robin et de Marion* sont le résultat de l'inspiration spontanée, ce qui leur donne un caractère tout à fait populaire, tandis que les autres sont des compositions artistiques, c'est-à-dire soumises à des règles de convention. Dans les premières, le musicien pouvait donner libre carrière à son imagination ; l'inflexion tonale et le rhythme étaient abandonnés à sa spontanéité. Nulle contrainte, nulle obligation de se renfermer dans un cadre convenu ; liberté pleine et entière dans le mouvement, dans les allures ; de là le naturel, la facilité qu'on remarque dans la tournure mélodique de ces airs ; de là aussi la popularité dont ils ont joui immédiatement et longtemps après. Mais cette popularité tenait encore à une autre cause ; elle tenait à leur tonalité. Pour bien comprendre ce fait particulier et essentiel, il est nécessaire de remarquer que la musique religieuse était, à cette époque, la seule dont les bases fussent réglées par une théorie, par des principes de tonalité ; c'était la musique artistique. La tonalité diatonique fixée par saint Grégoire et adoptée par ses successeurs était la tonalité officielle, si l'on peut s'exprimer ainsi. Mais, à côté de cette tonalité calme, majestueuse, si bien appropriée aux chants chrétiens, il en existait une autre dont les allures et les inflexions s'adaptaient mieux aux passions mondaines, à la fougue populaire. Cette dernière est fort ancienne et son origine semble être septentrionale... C'es

(1) Il n'est pas inutile de faire remarquer que les chansons, jeux-partis, rondeaux et motets étaient restés jusqu'ici *complétement inédits*.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

cette tonalité qu'il est facile de reconnaître dans les mélodies du *Jeu de Robin et de Marion*; c'est encore cette tonalité qu'on remarque dans plusieurs airs adaptés aux chansons et aux jeux-partis d'Adam de la Halle... »

On voit que par la publication des œuvres d'Adam de la Halle, M. de Coussemaker a ouvert un champ nouveau aux investigations des théoriciens, et, par suite, à celles des historiens de l'art. Il a donc rendu un signalé service, non-seulement aux admirateurs d'Adam de la Halle, à ceux qui considèrent à juste titre ce trouvère comme une des personnalités les plus originales et les plus éclatantes de la musique française, mais aussi à ceux qui voudront percer les obscurités et les mystères qui enveloppent encore les origines de cette musique. A ce double titre, l'article complémentaire qui est ici consacré à Adam de la Halle avait sa raison d'être.

***ADAM** (Adolphe-Charles). A la liste, déjà si nombreuse, des ouvrages de ce compositeur, il faut ajouter les suivants : 1° *les Mohicans*, ballet en deux actes, Opéra, 5 juillet 1837 ; 2° *Lambert Simnel* (partition d'Hippolyte Monpou, terminée par Adam), Opéra-Comique, 14 septembre 1843); 3° *les Premiers Pas*, prologue pour l'inauguration de l'Opéra-National (en société avec Auber, Carafa et Halévy), 15 novembre 1847 ; 4° *Griselidis, ou les Cinq Sens*, ballet en cinq actes, Opéra, 16 février 1848; 5° *les Nations*, divertissement-cantate, Opéra, 6 août 1851 ; 6° *la Fête des Arts*, cantate, Opéra-Comique, 16 novembre 1852 ; 7° *le Bijou perdu*, trois actes, Théâtre-Lyrique, 6 octobre 1853 ; 8° *Chant de Victoire*, cantate, Opéra-Comique et Théâtre-Lyrique, 13 septembre 1855 ; 9° *Cantate*, Opéra, 17 mars 1856. Quant à *la Faridondaine*, ce n'était pas un opéra en un acte, comme on pourrait le croire par la mention qui en a été faite, mais un grand drame populaire en cinq actes, mêlé de musique, dans lequel Mme Hébert-Massy, ancienne cantatrice de l'Opéra-Comique, remplissait un rôle important. En ce qui concerne les ouvrages très-nombreux et souvent très-considérables qu'Adam fit jouer sur divers théâtres de genre (Gymnase, Vaudeville, Nouveautés) avant d'aborder les grandes scènes lyriques, je renvoie le lecteur curieux de les connaître au livre publié par moi : *Adolphe Adam, sa vie, sa carrière, ses Mémoires artistiques* (Paris, Charpentier, 1876, in-12). Je dois ajouter qu'on a publié sous ce titre : *Derniers Souvenirs d'un musicien* (Paris, Lévy, 1859, in-12), un second volume composé de différents travaux littéraires donnés par Adam à divers journaux. Ce volume n'est pas moins intéressant que le premier.

* **ADAM** (Charles-Ferdinand), compositeur, né en Saxe, est mort le 23 décembre 1867.

***ADAMI** (Henri-Joseph), écrivain musical, est mort à Vienne le 2 octobre 1865.

ADELBURG (Auguste von), violoniste et compositeur hongrois, est né à Constantinople en 1833. Comme virtuose, il fut l'élève de Mayseder, avec lequel il travailla à Vienne de 1850 à 1854. Comme compositeur, il a demandé son instruction aux principaux Conservatoires de l'Allemagne. Von Adelburg a écrit quatre quatuors pour instruments à cordes, plusieurs petites compositions, et un grand opéra sur paroles hongroises, intitulé *Zrynyi*, qui fut joué pour la première fois sur le théâtre national de Pesth en 1866. Cet ouvrage, reçu avec un véritable enthousiasme par les compatriotes de von Adelburg, est resté au répertoire. Y.

* **ADRIEN** (Martin-Joseph), ou plutôt Andrien. Cet artiste était né à Liége, non en 1766, mais le 26 mai 1767. Il a écrit la musique d'un mélodrame de Victor Ducange, *Élodie*, ou *la Vierge du Monastère*, représenté au théâtre de l'Ambigu-Comique le 10 janvier 1822.

ADYE (Willet), écrivain anglais, est l'auteur d'un opuscule intitulé : *Musical Notes* (Londres, Bentley, 1870, in-12 de 112 pp.). Cet écrit, un peu superficiel et qui semble plutôt destiné aux dilettantes et aux amateurs qu'aux travailleurs et aux érudits, est divisé en trois chapitres : 1° *les grands compositeurs*; 2° *les violonistes et le violon*; 3° *le violon et son histoire*.

AELBRECHTS (Jacques), facteur de clavecins à Anvers au milieu du seizième siècle, était reçu dans la gilde de Saint-Luc en 1558. Son fils, Luc Aelbrechts, exerça la même profession et fut reçu dans la même corporation, comme fils de maître, en 1588.

AERTS (F.....), violoniste, professeur et compositeur belge, né à Saint-Trond le 4 mai 1827, fit ses études musicales au Conservatoire de Bruxelles, puis suivit un cours de composition sous la direction de C. Hanssens. Devenu premier violon au théâtre de la Monnaie, il fut ensuite chef d'orchestre du théâtre de Tournai, puis se fixa à Paris pendant plusieurs années. De retour en Belgique en 1862, M. Aerts obtint au concours la place de professeur de musique à l'École normale de Nivelles, qu'il occupe encore. Cet artiste a publié : 1° *Méthode théorique et pratique pour l'accompagnement du plain-chant, précédée d'un Traité de l'harmonie consonnante*, Liége, Dessain ; 2° *Manuel théorique et pratique du plain-chant, conforme aux vrais principes du chant grégorien*, Liége, Dessain ; 3° *Traité de l'harmonie consonnante et dissonnante*, Liége, Dessain ; 4° *Traité de contrepoint et de fugue*, Liége, Dessain ; 5° *Traité de composition musicale*, Liége, Dessain ; 6° *Traité de la mélodie*, Liége, Dessain ; 7° *Traité de la forme musicale*, Liége, Dessain ; 8° *Traité de l'instrumentation*, Liége, Dessain ; 9° *Traité de l'orgue*, Liége, Dessain ; 10° *Traité de la musique religieuse*, Liége, Dessain ; 11° *Traité de la musique dramatique*, Liége, Dessain ; 12° *Traité de la musique de chambre*, Liége, Dessain ; 13° *Traité de la musique militaire*, Liége, Dessain ; 14° *Traité de la musique de danse*, Liége, Dessain ; 15° *Traité de la musique de concert*, Liége, Dessain ; 16° *Traité de la musique de théâtre*, Liége, Dessain ; 17° *Traité de la musique de salon*, Liége, Dessain ; 18° *Traité de la musique de rue*, Liége, Dessain ; 19° *Traité de la musique de fête*, Liége, Dessain ; 20° *Traité de la musique de cérémonie*, Liége, Dessain ; 21° *Traité de la musique de funérailles*, Liége, Dessain ; 22° *Traité de la musique de mariage*, Liége, Dessain ; 23° *Traité de la musique de baptême*, Liége, Dessain ; 24° *Traité de la musique de communion*, Liége, Dessain ; 25° *Traité de la musique de confirmation*, Liége, Dessain ; 26° *Traité de la musique de pénitence*, Liége, Dessain ; 27° *Traité de la musique de l'Avent*, Liége, Dessain ; 28° *Traité de la musique de Noël*, Liége, Dessain ; 29° *Traité de la musique de Carême*, Liége, Dessain ; 30° *Traité de la musique de Pâques*, Liége, Dessain ; 31° *Traité de la musique de Pentecôte*, Liége, Dessain ; 32° *Traité de la musique de Toussaint*, Liége, Dessain ; 33° *Traité de la musique de Noël*, Liége, Dessain ; 34° *Traité de la musique de Carême*, Liége, Dessain ; 35° *Traité de la musique de Pâques*, Liége, Dessain ; 36° *Traité de la musique de Pentecôte*, Liége, Dessain ; 37° *Traité de la musique de Toussaint*, Liége, Dessain ; 38° *Traité de la musique de Noël*, Liége, Dessain ; 39° *Traité de la musique de Carême*, Liége, Dessain ; 40° *Traité de la musique de Pâques*, Liége, Dessain ; 41° *Traité de la musique de Pentecôte*, Liége, Dessain ; 42° *Traité de la musique de Toussaint*, Liége, Dessain ; 43° *Traité de la musique de Noël*, Liége, Dessain ; 44° *Traité de la musique de Carême*, Liége, Dessain ; 45° *Traité de la musique de Pâques*, Liége, Dessain ; 46° *Traité de la musique de Pentecôte*, Liége, Dessain ; 47° *Traité de la musique de Toussaint*, Liége, Dessain ; 48° *Traité de la musique de Noël*, Liége, Dessain ; 49° *Traité de la musique de Carême*, Liége, Dessain ; 50° *Traité de la musique de Pâques*, Liége, Dessain ; 51° *Traité de la musique de Pentecôte*, Liége, Dessain ; 52° *Traité de la musique de Toussaint*, Liége, Dessain ; 53° *Traité de la musique de Noël*, Liége, Dessain ; 54° *Traité de la musique de Carême*, Liége, Dessain ; 55° *Traité de la musique de Pâques*, Liége, Dessain ; 56° *Traité de la musique de Pentecôte*, Liége, Dessain ; 57° *Traité de la musique de Toussaint*, Liége, Dessain ; 58° *Traité de la musique de Noël*, Liége, Dessain ; 59° *Traité de la musique de Carême*, Liége, Dessain ; 60° *Traité de la musique de Pâques*, Liége, Dessain ; 61° *Traité de la musique de Pentecôte*, Liége, Dessain ; 62° *Traité de la musique de Toussaint*, Liége, Dessain ; 63° *Traité de la musique de Noël*, Liége, Dessain ; 64° *Traité de la musique de Carême*, Liége, Dessain ; 65° *Traité de la musique de Pâques*, Liége, Dessain ; 66° *Traité de la musique de Pentecôte*, Liége, Dessain ; 67° *Traité de la musique de Toussaint*, Liége, Dessain ; 68° *Traité de la musique de Noël*, Liége, Dessain ; 69° *Traité de la musique de Carême*, Liége, Dessain ; 70° *Traité de la musique de Pâques*, Liége, Dessain ; 71° *Traité de la musique de Pentecôte*, Liége, Dessain ; 72° *Traité de la musique de Toussaint*, Liége, Dessain ; 73° *Traité de la musique de Noël*, Liége, Dessain ; 74° *Traité de la musique de Carême*, Liége, Dessain ; 75° *Traité de la musique de Pâques*, Liége, Dessain ; 76° *Traité de la musique de Pentecôte*, Liége, Dessain ; 77° *Traité de la musique de Toussaint*, Liége, Dessain ; 78° *Traité de la musique de Noël*, Liége, Dessain ; 79° *Traité de la musique de Carême*, Liége, Dessain ; 80° *Traité de la musique de Pâques*, Liége, Dessain ; 81° *Traité de la musique de Pentecôte*, Liége, Dessain ; 82° *Traité de la musique de Toussaint*, Liége, Dessain ; 83° *Traité de la musique de Noël*, Liége, Dessain ; 84° *Traité de la musique de Carême*, Liége, Dessain ; 85° *Traité de la musique de Pâques*, Liége, Dessain ; 86° *Traité de la musique de Pentecôte*, Liége, Dessain ; 87° *Traité de la musique de Toussaint*, Liége, Dessain ; 88° *Traité de la musique de Noël*, Liége, Dessain ; 89° *Traité de la musique de Carême*, Liége, Dessain ; 90° *Traité de la musique de Pâques*, Liége, Dessain ; 91° *Traité de la musique de Pentecôte*, Liége, Dessain ; 92° *Traité de la musique de Toussaint*, Liége, Dessain ; 93° *Traité de la musique de Noël*, Liége, Dessain ; 94° *Traité de la musique de Carême*, Liége, Dessain ; 95° *Traité de la musique de Pâques*, Liége, Dessain ; 96° *Traité de la musique de Pentecôte*, Liége, Dessain ; 97° *Traité de la musique de Toussaint*, Liége, Dessain ; 98° *Traité de la musique de Noël*, Liége, Dessain ; 99° *Traité de la musique de Carême*, Liége, Dessain ; 100° *Traité de la musique de Pâques*, Liége, Dessain ; 101° *Traité de la musique de Pentecôte*, Liége, Dessain ; 102° *Traité de la musique de Toussaint*, Liége, Dessain ; 103° *Traité de la musique de Noël*, Liége, Dessain ; 104° *Traité de la musique de Carême*, Liége, Dessain ; 105° *Traité de la musique de Pâques*, Liége, Dessain ; 106° *Traité de la musique de Pentecôte*, Liége, Dessain ; 107° *Traité de la musique de Toussaint*, Liége, Dessain ; 108° *Traité de la musique de Noël*, Liége, Dessain ; 109° *Traité de la musique de Carême*, Liége, Dessain ; 110° *Traité de la musique de Pâques*, Liége, Dessain ; 111° *Traité de la musique de Pentecôte*, Liége, Dessain ; 112° *Traité de la musique de Toussaint*, Liége, Dessain ; 113° *Traité de la musique de Noël*, Liége, Dessain ; 114° *Traité de la musique de Carême*, Liége, Dessain ; 115° *Traité de la musique de Pâques*, Liége, Dessain ; 116° *Traité de la musique de Pentecôte*, Liége, Dessain ; 117° *Traité de la musique de Toussaint*, Liége, Dessain ; 118° *Traité de la musique de Noël*, Liége, Dessain ; 119° *Traité de la musique de Carême*, Liége, Dessain ; 120° *Traité de la musique de Pâques*, Liége, Dessain ; 121° *Traité de la musique de Pentecôte*, Liége, Dessain ; 122° *Traité de la musique de Toussaint*, Liége, Dessain ; 123° *Traité de la musique de Noël*, Liége, Dessain ; 124° *Traité de la musique de Carême*, Liége, Dessain ; 125° *Traité de la musique de Pâques*, Liége, Dessain ; 126° *Traité de la musique de Pentecôte*, Liége, Dessain ; 127° *Traité de la musique de Toussaint*, Liége, Dessain ; 128° *Traité de la musique de Noël*, Liége, Dessain ; 129° *Traité de la musique de Carême*, Liége, Dessain ; 130° *Traité de la musique de Pâques*, Liége, Dessain ; 131° *Traité de la musique de Pentecôte*, Liége, Dessain ; 132° *Traité de la musique de Toussaint*, Liége, Dessain ; 133° *Traité de la musique de Noël*, Liége, Dessain ; 134° *Traité de la musique de Carême*, Liége, Dessain ; 135° *Traité de la musique de Pâques*, Liége, Dessain ; 136° *Traité de la musique de Pentecôte*, Liége, Dessain ; 137° *Traité de la musique de Toussaint*, Liége, Dessain ; 138° *Traité de la musique de Noël*, Liége, Dessain ; 139° *Traité de la musique de Carême*, Liége, Dessain ; 140° *Traité de la musique de Pâques*, Liége, Dessain ; 141° *Traité de la musique de Pentecôte*, Liége, Dessain ; 142° *Traité de la musique de Toussaint*, Liége, Dessain ; 143° *Traité de la musique de Noël*, Liége, Dessain ; 144° *Traité de la musique de Carême*, Liége, Dessain ; 145° *Traité de la musique de Pâques*, Liége, Dessain ; 146° *Traité de la musique de Pentecôte*, Liége, Dessain ; 147° *Traité de la musique de Toussaint*, Liége, Dessain ; 148° *Traité de la musique de Noël*, Liége, Dessain ; 149° *Traité de la musique de Carême*, Liége, Dessain ; 150° *Traité de la musique de Pâques*, Liége, Dessain ; 151° *Traité de la musique de Pentecôte*, Liége, Dessain ; 152° *Traité de la musique de Toussaint*, Liége, Dessain ; 153° *Traité de la musique de Noël*, Liége, Dessain ; 154° *Traité de la musique de Carême*, Liége, Dessain ; 155° *Traité de la musique de Pâques*, Liége, Dessain ; 156° *Traité de la musique de Pentecôte*, Liége, Dessain ; 157° *Traité de la musique de Toussaint*, Liége, Dessain ; 158° *Traité de la musique de Noël*, Liége, Dessain ; 159° *Traité de la musique de Carême*, Liége, Dessain ; 160° *Traité de la musique de Pâques*, Liége, Dessain ; 161° *Traité de la musique de Pentecôte*, Liége, Dessain ; 162° *Traité de la musique de Toussaint*, Liége, Dessain ; 163° *Traité de la musique de Noël*, Liége, Dessain ; 164° *Traité de la musique de Carême*, Liége, Dessain ; 165° *Traité de la musique de Pâques*, Liége, Dessain ; 166° *Traité de la musique de Pentecôte*, Liége, Dessain ; 167° *Traité de la musique de Toussaint*, Liége, Dessain ; 168° *Traité de la musique de Noël*, Liége, Dessain ; 169° *Traité de la musique de Carême*, Liége, Dessain ; 170° *Traité de la musique de Pâques*, Liége, Dessain ; 171° *Traité de la musique de Pentecôte*, Liége, Dessain ; 172° *Traité de la musique de Toussaint*, Liége, Dessain ; 173° *Traité de la musique de Noël*, Liége, Dessain ; 174° *Traité de la musique de Carême*, Liége, Dessain ; 175° *Traité de la musique de Pâques*, Liége, Dessain ; 176° *Traité de la musique de Pentecôte*, Liége, Dessain ; 177° *Traité de la musique de Toussaint*, Liége, Dessain ; 178° *Traité de la musique de Noël*, Liége, Dessain ; 179° *Traité de la musique de Carême*, Liége, Dessain ; 180° *Traité de la musique de Pâques*, Liége, Dessain ; 181° *Traité de la musique de Pentecôte*, Liége, Dessain ; 182° *Traité de la musique de Toussaint*, Liége, Dessain ; 183° *Traité de la musique de Noël*, Liége, Dessain ; 184° *Traité de la musique de Carême*, Liége, Dessain ; 185° *Traité de la musique de Pâques*, Liége, Dessain ; 186° *Traité de la musique de Pentecôte*, Liége, Dessain ; 187° *Traité de la musique de Toussaint*, Liége, Dessain ; 188° *Traité de la musique de Noël*, Liége, Dessain ; 189° *Traité de la musique de Carême*, Liége, Dessain ; 190° *Traité de la musique de Pâques*, Liége, Dessain ; 191° *Traité de la musique de Pentecôte*, Liége, Dessain ; 192° *Traité de la musique de Toussaint*, Liége, Dessain ; 193° *Traité de la musique de Noël*, Liége, Dessain ; 194° *Traité de la musique de Carême*, Liége, Dessain ; 195° *Traité de la musique de Pâques*, Liége, Dessain ; 196° *Traité de la musique de Pentecôte*, Liége, Dessain ; 197° *Traité de la musique de Toussaint*, Liége, Dessain ; 198° *Traité de la musique de Noël*, Liége, Dessain ; 199° *Traité de la musique de Carême*, Liége, Dessain ; 200° *Traité de la musique de Pâques*, Liége, Dessain ; 201° *Traité de la musique de Pentecôte*, Liége, Dessain ; 202° *Traité de la musique de Toussaint*, Liége, Dessain ; 203° *Traité de la musique de Noël*, Liége, Dessain ; 204° *Traité de la musique de Carême*, Liége, Dessain ; 205° *Traité de la musique de Pâques*, Liége, Dessain ; 206° *Traité de la musique de Pentecôte*, Liége, Dessain ; 207° *Traité de la musique de Toussaint*, Liége, Dessain ; 208° *Traité de la musique de Noël*, Liége, Dessain ; 209° *Traité de la musique de Carême*, Liége, Dessain ; 210° *Traité de la musique de Pâques*, Liége, Dessain ; 211° *Traité de la musique de Pentecôte*, Liége, Dessain ; 212° *Traité de la musique de Toussaint*, Liége, Dessain ; 213° *Traité de la musique de Noël*, Liége, Dessain ; 214° *Traité de la musique de Carême*, Liége, Dessain ; 215° *Traité de la musique de Pâques*, Liége, Dessain ; 216° *Traité de la musique de Pentecôte*, Liége, Dessain ; 217° *Traité de la musique de Toussaint*, Liége, Dessain ; 218° *Traité de la musique de Noël*, Liége, Dessain ; 219° *Traité de la musique de Carême*, Liége, Dessain ; 220° *Traité de la musique de Pâques*, Liége, Dessain ; 221° *Traité de la musique de Pentecôte*, Liége, Dessain ; 222° *Traité de la musique de Toussaint*, Liége, Dessain ; 223° *Traité de la musique de Noël*, Liége, Dessain ; 224° *Traité de la musique de Carême*, Liége, Dessain ; 225° *Traité de la musique de Pâques*, Liége, Dessain ; 226° *Traité de la musique de Pentecôte*, Liége, Dessain ; 227° *Traité de la musique de Toussaint*, Liége, Dessain ; 228° *Traité de la musique de Noël*, Liége, Dessain ; 229° *Traité de la musique de Carême*, Liége, Dessain ; 230° *Traité de la musique de Pâques*, Liége, Dessain ; 231° *Traité de la musique de Pentecôte*, Liége, Dessain ; 232° *Traité de la musique de Toussaint*, Liége, Dessain ; 233° *Traité de la musique de Noël*, Liége, Dessain ; 234° *Traité de la musique de Carême*, Liége, Dessain ; 235° *Traité de la musique de Pâques*, Liége, Dessain ; 236° *Traité de la musique de Pentecôte*, Liége, Dessain ; 237° *Traité de la musique de Toussaint*, Liége, Dessain ; 238° *Traité de la musique de Noël*, Liége, Dessain ; 239° *Traité de la musique de Carême*, Liége, Dessain ; 240° *Traité de la musique de Pâques*, Liége, Dessain ; 241° *Traité de la musique de Pentecôte*, Liége, Dessain ; 242° *Traité de la musique de Toussaint*, Liége, Dessain ; 243° *Traité de la musique de Noël*, Liége, Dessain ; 244° *Traité de la musique de Carême*, Liége, Dessain ; 245° *Traité de la musique de Pâques*, Liége, Dessain ; 246° *Traité de la musique de Pentecôte*, Liége, Dessain ; 247° *Traité de la musique de Toussaint*, Liége, Dessain ; 248° *Traité de la musique de Noël*, Liége, Dessain ; 249° *Traité de la musique de Carême*, Liége, Dessain ; 250° *Traité de la musique de Pâques*, Liége, Dessain ; 251° *Traité de la musique de Pentecôte*, Liége, Dessain ; 252° *Traité de la musique de Toussaint*, Liége, Dessain ; 253° *Traité de la musique de Noël*, Liége, Dessain ; 254° *Traité de la musique de Carême*, Liége, Dessain ; 255° *Traité de la musique de Pâques*, Liége, Dessain ; 256° *Traité de la musique de Pentecôte*, Liége, Dessain ; 257° *Traité de la musique de Toussaint*, Liége, Dessain ; 258° *Traité de la musique de Noël*, Liége, Dessain ; 259° *Traité de la musique de Carême*, Liége, Dessain ; 260° *Traité de la musique de Pâques*, Liége, Dessain ; 261° *Traité de la musique de Pentecôte*, Liége, Dessain ; 262° *Traité de la musique de Toussaint*, Liége, Dessain ; 263° *Traité de la musique de Noël*, Liége, Dessain ; 264° *Traité de la musique de Carême*, Liége, Dessain ; 265° *Traité de la musique de Pâques*, Liége, Dessain ; 266° *Traité de la musique de Pentecôte*, Liége, Dessain ; 267° *Traité de la musique de Toussaint*, Liége, Dessain ; 268° *Traité de la musique de Noël*, Liége, Dessain ; 269° *Traité de la musique de Carême*, Liége, Dessain ; 270° *Traité de la musique de Pâques*, Liége, Dessain ; 271° *Traité de la musique de Pentecôte*, Liége, Dessain ; 272° *Traité de la musique de Toussaint*, Liége, Dessain ; 273° *Traité de la musique de Noël*, Liége, Dessain ; 274° *Traité de la musique de Carême*, Liége, Dessain ; 275° *Traité de la musique de Pâques*, Liége, Dessain ; 276° *Traité de la musique de Pentecôte*, Liége, Dessain ; 277° *Traité de la musique de Toussaint*, Liége, Dessain ; 278° *Traité de la musique de Noël*, Liége, Dessain ; 279° *Traité de la musique de Carême*, Liége, Dessain ; 280° *Traité de la musique de Pâques*, Liége, Dessain ; 281° *Traité de la musique de Pentecôte*, Liége, Dessain ; 282° *Traité de la musique de Toussaint*, Liége, Dessain ; 283° *Traité de la musique de Noël*, Liége, Dessain ; 284° *Traité de la musique de Carême*, Liége, Dessain ; 285° *Traité de la musique de Pâques*, Liége, Dessain ; 286° *Traité de la musique de Pentecôte*, Liége, Dessain ; 287° *Traité de la musique de Toussaint*, Liége, Dessain ; 288° *Traité de la musique de Noël*, Liége, Dessain ; 289° *Traité de la musique de Carême*, Liége, Dessain ; 290° *Traité de la musique de Pâques*, Liége, Dessain ; 291° *Traité de la musique de Pentecôte*, Liége, Dessain ; 292° *Traité de la musique de Toussaint*, Liége, Dessain ; 293° *Traité de la musique de Noël*, Liége, Dessain ; 294° *Traité de la musique de Carême*, Liége, Dessain ; 295° *Traité de la musique de Pâques*, Liége, Dessain ; 296° *Traité de la musique de Pentecôte*, Liége, Dessain ; 297° *Traité de la musique de Toussaint*, Liége, Dessain ; 298° *Traité de la musique de Noël*, Liége, Dessain ; 299° *Traité de la musique de Carême*, Liége, Dessain ; 300° *Traité de la musique de Pâques*, Liége, Dessain ; 301° *Traité de la musique de Pentecôte*, Liége, Dessain ; 302° *Traité de la musique de Toussaint*, Liége, Dessain ; 303° *Traité de la musique de Noël*, Liége, Dessain ; 304° *Traité de la musique de Carême*, Liége, Dessain ; 305° *Traité de la musique de Pâques*, Liége, Dessain ; 306° *Traité de la musique de Pentecôte*, Liége, Dessain ; 307° *Traité de la musique de Toussaint*, Liége, Dessain ; 308° *Traité de la musique de Noël*, Liége, Dessain ; 309° *Traité de la musique de Carême*, Liége, Dessain ; 310° *Traité de la musique de Pâques*, Liége, Dessain ; 311° *Traité de la musique de Pentecôte*, Liége, Dessain ; 312° *Traité de la musique de Toussaint*, Liége, Dessain ; 313° *Traité de la musique de Noël*, Liége, Dessain ; 314° *Traité de la musique de Carême*, Liége, Dessain ; 315° *Traité de la musique de Pâques*, Liége, Dessain ; 316° *Traité de la musique de Pentecôte*, Liége, Dessain ; 317° *Traité de la musique de Toussaint*, Liége, Dessain ; 318° *Traité de la musique de Noël*, Liége, Dessain ; 319° *Traité de la musique de Carême*, Liége, Dessain ; 320° *Traité de la musique de Pâques*, Liége, Dessain ; 321° *Traité de la musique de Pentecôte*, Liége, Dessain ; 322° *Traité de la musique de Toussaint*, Liége, Dessain ; 323° *Traité de la musique de Noël*, Liége, Dessain ; 324° *Traité de la musique de Carême*, Liége, Dessain ; 325° *Traité de la musique de Pâques*, Liége, Dessain ; 326° *Traité de la musique de Pentecôte*, Liége, Dessain ; 327° *Traité de la musique de Toussaint*, Liége, Dessain ; 328° *Traité de la musique de Noël*, Liége, Dessain ; 329° *Traité de la musique de Carême*, Liége, Dessain ; 330° *Traité de la musique de Pâques*, Liége, Dessain ; 331° *Traité de la musique de Pentecôte*, Liége, Dessain ; 332° *Traité de la musique de Toussaint*, Liége, Dessain ; 333° *Traité de la musique de Noël*, Liége, Dessain ; 334° *Traité de la musique de Carême*, Liége, Dessain ; 335° *Traité de la musique de Pâques*, Liége, Dessain ; 336° *Traité de la musique de Pentecôte*, Liége, Dessain ; 337° *Traité de la musique de Toussaint*, Liége, Dessain ; 338° *Traité de la musique de Noël*, Liége, Dessain ; 339° *Traité de la musique de Carême*, Liége, Dessain ; 340° *Traité de la musique de Pâques*, Liége, Dessain ; 341° *Traité de la musique de Pentecôte*, Liége, Dessain ; 342° *Traité de la musique de Toussaint*, Liége, Dessain ; 343° *Traité de la musique de Noël*, Liége, Dessain ; 344° *Traité de la musique de Carême*, Liége, Dessain ; 345° *Traité de la musique de Pâques*, Liége, Dessain ; 346° *Traité de la musique de Pentecôte*, Liége, Dessain ; 347° *Traité de la musique de Toussaint*, Liége, Dessain ; 348° *Traité de la musique de Noël*, Liége, Dessain ; 349° *Traité de la musique de Carême*, Liége, Dessain ; 350° *Traité de la musique de Pâques*, Liége, Dessain ; 351° *Traité de la musique de Pentecôte*, Liége, Dessain ; 352° *Traité de la musique de Toussaint*, Liége, Dessain ; 353° *Traité de la musique de Noël*, Liége, Dessain ; 354° *Traité de la musique de Carême*, Liége, Dessain ; 355° *Traité de la musique de Pâques*, Liége, Dessain ; 356° *Traité de la musique de Pentecôte*, Liége, Dessain ; 357° *Traité de la musique de Toussaint*, Liége, Dessain ; 358° *Traité de la musique de Noël*, Liége, Dessain ; 359° *Traité de la musique de Carême*, Liége, Dessain ; 360° *Traité de la musique de Pâques*, Liége, Dessain ; 361° *Traité de la musique de Pentecôte*, Liége, Dessain ; 362° *Traité de la musique de Toussaint*, Liége, Dessain ; 363° *Traité de la musique de Noël*, Liége, Dessain ; 364° *Traité de la musique de Carême*, Liége, Dessain ; 365° *Traité de la musique de Pâques*, Liége, Dessain ; 366° *Traité de la musique de Pentecôte*, Liége, Dessain ; 367° *Traité de la musique de Toussaint*, Liége, Dessain ; 368° *Traité de la musique de Noël*, Liége, Dessain ; 369° *Traité de la musique de Carême*, Liége, Dessain ; 370° *Traité de la musique de Pâques*, Liége, Dessain ; 371° *Traité de la musique de Pentecôte*, Liége, Dessain ; 372° *Traité de la musique de Toussaint*, Liége, Dessain ; 373° *Traité de la musique de Noël*, Liége, Dessain ; 374° *Traité de la musique de Carême*, Liége, Dessain ; 375° *Traité de la musique de Pâques*, Liége, Dessain ; 376° *Traité de la musique de Pentecôte*, Liége, Dessain ; 377° *Traité de la musique de Toussaint*, Liége, Dessain ; 378° *Traité de la musique de Noël*, Liége, Dessain ; 379° *Traité de la musique de Carême*, Liége, Dessain ; 380° *Traité de la musique de Pâques*, Liége, Dessain ; 381° *Traité de la musique de Pentecôte*, Liége, Dessain ; 382° *Traité de la musique de Toussaint*, Liége, Dessain ; 383° *Traité de la musique de Noël*, Liége, Dessain ; 384° *Traité de la musique de Carême*, Liége, Dessain ; 385° *Traité de la musique de Pâques*, Liége, Dessain ; 386° *Traité de la musique de Pentecôte*, Liége, Dessain ; 387° *Traité de la musique de Toussaint*, Liége, Dessain ; 388° *Traité de la musique de Noël*, Liége, Dessain ; 389° *Traité de la musique de Carême*, Liége, Dessain ; 390° *Traité de la musique de Pâques*, Liége, Dessain ; 391° *Traité de la musique de Pentecôte*, Liége, Dessain ; 392° *Traité de la musique de Toussaint*, Liége, Dessain ; 393° *Traité de la musique de Noël*, Liége, Dessain ; 394° *Traité de la musique de Carême*, Liége, Dessain ; 395° *Traité de la musique de Pâques*, Liége, Dessain ; 396° *Traité de la musique de Pentecôte*, Liége, Dessain ; 397° *Traité de la musique de Toussaint*, Liége, Dessain ; 398° *Traité de la musique de Noël*, Liége, Dessain ; 399° *Traité de la musique de Carême*, Liége, Dessain ; 400° *Traité de la musique de Pâques*, Liége, Dessain ; 401° *Traité de la musique de Pentecôte*, Liége, Dessain ; 402° *Traité de la musique de Toussaint*, Liége, Dessain ; 403° *Traité de la musique de Noël*, Liége, Dessain ; 404° *Traité de la musique de Carême*, Liége, Dessain ; 405° *Traité de la musique de Pâques*, Liége, Dessain ; 406° *Traité de la musique de Pentecôte*, Liége, Dessain ; 407° *Traité de la musique de Toussaint*, Liége, Dessain ; 408° *Traité de la musique de Noël*, Liége, Dessain ; 409° *Traité de la musique de Carême*, Liége, Dessain ; 410° *Traité de la musique de Pâques*, Liége, Dessain ; 411° *Traité de la musique de Pentecôte*, Liége, Dessain ; 412° *Traité de la musique de Toussaint*, Liége, Dessain ; 413° *Traité de la musique de Noël*, Liége, Dessain ; 414° *Traité de la musique de Carême*, Liége, Dessain ; 415° *Traité de la musique de Pâques*, Liége, Dessain ; 416° *Traité de la musique de Pentecôte*, Liége, Dessain ; 417° *Traité de la musique de Toussaint*, Liége, Dessain ; 418° *Traité de la musique de Noël*, Liége, Dessain ; 419° *Traité de la musique de Carême*, Liége, Dessain ; 420° *Traité de la musique de Pâques*, Liége, Dessain ; 421° *Traité de la musique de Pentecôte*, Liége, Dessain ; 422° *Traité de la musique de Toussaint*, Liége, Dessain ; 423° *Traité de la musique de Noël*, Liége, Dessain ; 424° *Traité de la musique de Carême*, Liége, Dessain ; 425° *Traité de la musique de Pâques*, Liége, Dessain ; 426° *Traité de la musique de Pentecôte*, Liége, Dessain ; 427° *Traité de la musique de Toussaint*, Liége, Dessain ; 428° *Traité de la musique de Noël*, Liége, Dessain ; 429° *Traité de la musique de Carême*, Liége, Dessain ; 430° *Traité de la musique de Pâques*, Liége, Dessain ; 431° *Traité de la musique de Pentecôte*, Liége, Dessain ; 432° *Traité de la musique de Toussaint*, Liége, Dessain ; 433° *Traité de la musique de Noël*, Liége, Dessain ; 434° *Traité de la musique de Carême*, Liége, Dessain ; 435° *Traité de la musique de Pâques*, Liége, Dessain ; 436° *Traité de la musique de Pentecôte*, Liége, Dessain ; 437° *Traité de la musique de Toussaint*, Liége, Dessain ; 438° *Traité de la musique de Noël*, Liége, Dessain ; 439° *Traité de la musique de Carême*, Liége, Dessain ; 440° *Traité de la musique de Pâques*, Liége, Dessain ; 441° *Traité de la musique de Pentecôte*, Liége, Dessain ; 442° *Traité de la musique de Toussaint*, Liége, Dessain ; 443° *Traité de la musique de Noël*, Liége, Dessain ; 444° *Traité de la musique de Carême*, Liége, Dessain ; 445° *Traité de la musique de Pâques*, Liége, Dessain ; 446° *Traité de la musique de Pentecôte*, Liége, Dessain ; 447° *Traité de la musique de Toussaint*, Liége, Dessain ; 448° *Traité de la musique de Noël*, Liége, Dessain ; 449° *Traité de la musique de Carême*, Liége, Dessain ; 450° *Traité de la musique de Pâques*, Liége, Dessain ; 451° *Traité de la musique de Pentecôte*, Liége, Dessain ; 452° *Traité de la musique de Toussaint*, Liége, Dessain ; 453° *Traité de la musique de Noël*, Liége, Dessain ; 454° *Traité de la musique de Carême*, Liége, Dessain ; 455° *Traité de la musique de Pâques*, Liége, Dessain ; 456° *Traité de la musique de Pentecôte*, Liége, Dessain ; 457° *Traité de la musique de Toussaint*, Liége, Dessain ; 458° *Traité de la musique de Noël*, Liége, Dessain ; 459° *Traité de la musique de Carême*, Liége, Dessain ; 460° *Traité de la musique de Pâques*, Liége, Dessain ; 461° *Traité de la musique de Pentecôte*, Liége, Dessain ; 462° *Traité de la musique de Toussaint*, Liége, Dessain ; 463° *Traité de la musique de Noël*, Liége, Dessain ; 464° *Traité de la musique de Carême*, Liége, Dessain ; 465° *Traité de la musique de Pâques*, Liége, Dessain ; 466° *Traité de la musique de Pentecôte*, Liége, Dessain ; 467° *Traité de la musique de Toussaint*, Liége, Dessain ; 468° *Traité de la musique de Noël*, Liége, Dessain ; 469° *Traité de la musique de Carême*, Liége, Dessain ; 470° *Traité de la musique de Pâques*, Liége, Dessain ; 471° *Traité de la musique de Pentecôte*, Liége, Dessain ; 472° *Traité de la musique de Toussaint*, Liége, Dessain ; 473° *Traité de la musique de Noël*, Liége, Dessain ; 474° *Traité de la musique de Carême*, Liége, Dessain ; 475° *Traité de la musique de Pâques*, Liége, Dessain ; 476° *Traité de la musique de Pentecôte*, Liége, Dessain ; 477° *Traité de la musique de Toussaint*, Liége, Dessain ; 478° *Traité de la musique de Noël*, Liége, Dessain ; 479° *Traité de la musique de Carême*, Liége, Dessain ; 480° *Traité de la musique de Pâques*, Liége, Dessain ; 481° *Traité de la musique de Pentecôte*, Liége, Dessain ; 482° *Traité de la musique de Toussaint*, Liége, Dessain ; 483° *Traité de la musique de Noël*, Liége, Dessain ; 484° *Traité de la musique de Carême*, Liége, Dessain ; 485° *Traité de la musique de Pâques*, Liége

gorien, id., id.; 3° *Éléments complets de musique, et Solfége gradué*, Bruxelles, Schott; 4° *Recueil de six litanies de la Sainte-Vierge Marie*, Liége, Dessain; 5° *le Chansonnier des écoles*, Nivelles, Despret; 6° un grand nombre de fantaisies pour orchestre, airs variés pour le violon, romances, etc.

AFFANAJEFF (N.....), musicien russe contemporain, a publié chez l'éditeur Bessel, à Saint-Pétersbourg, quatre morceaux pour violon et piano : 1° *Allegro;* 2° Variations russes; 3° Valse; 4° *Adagio*. Je n'ai pas d'autres renseignements sur cet artiste.

AGNELLI (Salvatore), né à Palerme en 1817, fit ses études musicales d'abord dans un établissement de cette ville, puis au Conservatoire de Naples, où il eut successivement pour professeur Furno, Zingarelli, Donizetti, et d'où il sortit en 1834. Il tourna bientôt ses vues du côté du théâtre, et fit représenter les ouvrages suivants : 1° *i Due Pedanti*, (Naples, th. Nuovo, 1834); 2° *il Lazzarone napolitano* (id., id., 1838); 3° *Una Notte di Carnevale*, opéra bouffe (Palerme, th. Carolino, 1838); 4° *i Due Gemelli* (id., id., 1839); 5° *i Due Forzati* (id., id., 1839); 6° *la Locandiera*, deux actes (Naples, th. Nuovo, 1839); 7° *la Sentinella notturna* (id., th. Partheuope, 1840); 8° *l'Omicido immaginario* (Naples, th. de la Fenice, 1841); 9° *i Due Pulcinelli simili* (id., id., 1841); 10° *il Fantasma* (id., id., 1842). En 1846, M. Agnelli vint se fixer à Marseille. Il fit représenter au Grand-Théâtre de cette ville *la Jacquerie*, grand opéra en trois actes (22 avril 1849); *Léonore de Médicis*, grand-opéra en quatre actes (23 mars 1855); *les Deux Avares*, opéra-comique en trois actes (22 mars 1860); la musique de ce dernier ouvrage fut écrite sur le poëme qui servit à Grétry pour son opéra du même nom, et l'auteur conserva dans sa partition la *Marche* célèbre de Grétry. Outre ces opéras, M. Agnelli a écrit à Marseille la musique de trois ballets : *Calisto, Blanche de Naples, la Rose*. Cet artiste a en portefeuille trois autres opéras inédits : *Cromwell*, dont quelques fragments ont été entendus il y a une dizaine d'années dans un salon de Paris; *Stefania*, en trois actes; et *Sforza*, en quatre actes. Enfin il est encore l'auteur d'un *Miserere* à double chœur, d'un *Stabat Mater* à plusieurs voix avec orchestre, et d'une cantate, l'*Apothéose de Napoléon* Ier, qui a été exécutée en 1856 à Paris, par trois orchestres, dans le Jardin des Tuileries. Al. R-d.

AGNESI (Louis-Ferdinand-Léopold AGNIEZ, dit), chanteur distingué, né à Erpent, province de Namur, le 17 juillet 1833, est mort à Londres le 2 février 1875. Admis de bonne heure au Conservatoire de Bruxelles, il y étudia l'harmonie avec M. Bosselet et le contre-point avec Fétis, y obtint divers prix, et prit part aux concours de Rome en 1853 et 1855. Devenu maître de chapelle de l'église Sainte-Catherine et directeur de l'Union chorale et de la société Limnander, il s'essaya dans la composition dramatique par un opéra en deux actes, *Harmold le Normand*, qui fut joué au théâtre de la Monnaie le 16 mars 1858, et n'obtint qu'un médiocre succès. Agnesi se résolut alors à embrasser la carrière du chant. Doué d'une belle voix de basse chantante, qu'il avait déjà travaillée, il vint à Paris en 1861 pour se perfectionner à l'école de M. Duprez, puis il s'engagea dans la compagnie italienne dirigée par M. Merelli, et c'est alors qu'il modifia son nom et se fit appeler Luigi Agnesi. Il fit d'abord une grande tournée en Allemagne, en Hollande et en Belgique, puis fut engagé au Théâtre-Italien de Paris, où il resta plusieurs années, et où son talent sobre et sûr, quoique manquant parfois un peu de distinction, fut fort apprécié. Dans ces dernières années, Agnesi s'était fixé en Angleterre, où il chantait avec succès, soit au théâtre de la Reine, soit dans les festivals, soit dans les grandes solennités musicales des trois royaumes. Il était devenu un des meilleurs interprètes des oratorios de Haendel. Agnesi a écrit un assez grand nombre de mélodies, de motets et de chœurs.

AGOLINI-UGOLINI (G.....-A.), écrivain italien, a publié l'ouvrage suivant : *l'Accordo tra i fisici ed i musici, o nuova teoria fisico-matematico-naturale della musica* (Fermo, 1871).

AGOSTI (.....), compositeur russe du dix-huitième siècle, est l'auteur d'un grand nombre d'opéras-comiques dont la plupart sont encore au répertoire. L'un d'eux : *Une Aventure d'automne*, a passé avec succès sur les scènes allemandes. Le dictionnaire de Mendel : *Musikalisches Conversations-Lexicon*, auquel nous empruntons cette courte notice, dit qu'on n'a aucun détail sur l'existence de cet artiste.

Y.

AGOSTINI (.....). Un compositeur de ce nom a fait représenter en 1864, sur le théâtre de Valence (Espagne), un opéra italien intitulé *Una Vendetta*.

AGUIAR (Alexandre de), musicien portugais, naquit à Porto, vers le milieu du seizième siècle. Il faisait partie de la chapelle royale (*musico de camera*) du cardinal-roi D. Henrique, et passa ensuite en Espagne, au service de Philippe II. Son talent de chanteur était très-ap-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

précié, tant à Lisbonne qu'à Madrid, mais ce qui rendit sa réputation universelle dans les Espagnes, ce fut son jeu admirable sur un instrument appelé *Viola de sete cordas* (instrument de la famille des luths et qui est encore très-répandu en Portugal). De retour de Madrid à Lisbonne en 1603, il périt d'une façon désastreuse entre Talaverla et Lobon, sur le passage d'une rivière, en compagnie d'autres gentilshommes portugais. Ses *Lamentaçoes de Jeremias* étaient très-estimées à Lisbonne, où on les chantait pendant la semaine sainte. J.-DE V.

AGUIRRE (ABELINO), compositeur dramatique espagnol, est l'auteur d'un opéra sérieux italien, *gli Amanti di Teruel*, qui a été représenté sur le théâtre principal de Valence le 16 décembre 1865.

AHLEFELDT (Mme la comtesse VON), célèbre pianiste allemande, vivait vers la fin du siècle dernier. On connaît d'elle la musique d'un opéra-ballet : *Télémaque et Calypso*, qui prouve des connaissances musicales solides. Y.

AHLSTROEM, compositeur suédois de la fin du dernier siècle, était attaché à la cour de Stockholm. Il a écrit beaucoup de musique de chambre et plusieurs opéras, auxquels ses compatriotes accordent grand mérite. Ahlstroem a également composé beaucoup de chansons populaires suédoises, dont quelques-unes ont été popularisées plus tard par la célèbre cantatrice Mme Jenny Lind. Y.

* **AIBLINGER** (JOSEPH-GASPARD), compositeur, est mort à Munich au mois de mai 1867.

AIMON (ESPRIT), père de Léopold Aimon, dont il est parlé dans l'article suivant, né à Lisle (Vaucluse) en 1754, mort à Paris en 1828, était un violoncelliste remarquable. Il dirigea quelque temps la musique du comte de Rantzau, ministre de Danemark, qui s'était établi dans le Comtat; puis il vint se fixer à Marseille, où il vécut plusieurs années. Cet artiste a composé des quatuors et quintettes pour instruments à cordes, et un opéra de circonstance, *l'Autel de la Patrie*, qu'il fit représenter à Marseille pendant la Révolution. AL. R-D.

***AIMON** (PAMPHILE-LÉOPOLD-FRANÇOIS) est mort à Paris le 2 février 1866. A la liste de ses œuvres, il faut ajouter : 1° *la Fée Urgèle*, opéra-comique en un acte, joué au Gymnase (1821) avec un très-grand succès; 2° *les Sybarites de Florence*, pastiche mêlé de musique tirée de diverses œuvres de Weber, de Meyerbeer et de Rossini et de musique nouvelle composée par Aimon et M. Barbereau, et représenté aux Nouveautés le 8 novembre 1831; 3° des chœurs remarquables écrits pour une tragédie de Casimir Delavigne, *le Paria*, à la Comédie-Française. La onzième édition de l'*Abécédaire musical* d'Aimon a été publiée en 1866 (Paris, Heugel, in-12).

AIRETON (EDWARD), luthier anglais établi à Londres dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, a produit en grand nombre des violons et violoncelles qui furent assez estimés. Il copiait principalement les formes du grand luthier Amati, et son vernis, tirant sur le jaune, était d'une belle qualité. Aireton mourut en 1807, âgé de quatre-vingts ans.

***ALARD** (DELPHIN). Cet excellent artiste a pris sa retraite de professeur au Conservatoire au mois d'octobre 1875. Sa classe, qui était une des plus brillantes de cet établissement, a fourni un grand nombre d'élèves remarquables, parmi lesquels on peut surtout citer MM. Garcin (Voy. ce nom), Lancien, Adolphe Blanc, White, Sarasate, Paul Martin, Accursi, Paul Julien, Mlles Bastin, Tayau, Pommereul, etc. Les dernières séances de musique de chambre dans lesquelles M. Alard s'est fait entendre, ont été données par lui dans la grande salle du Conservatoire, en 1871 et 1872, en compagnie de son vieux partenaire M. Franchomme, et de M. Francis Planté. Elles produisirent un très-grand effet. Dans ces dernières années, il a publié encore un grand nombre de compositions pour son instrument, consistant surtout en fantaisies sur des motifs d'opéras célèbres. M. Alard était le gendre de l'excellent luthier Vuillaume, mort récemment.

***ALARY** (JULES-EUGÈNE-ABRAHAM). Je trouve les renseignements suivants sur M. Alary dans une note autobiographique publiée par lui (4 pp. in-8°, Paris, imp. Kugelmann). M. Alary est né en 1814, à Mantoue, de parents français; élevé au Conservatoire de Milan, il arriva à Paris en 1833, devint chef du chant au Casino-Paganini en 1836, et en 1840 alla faire représenter à Florence un opéra sérieux en 2 actes, intitulé *Rosmunda*. De retour aussitôt à Paris, il acceptait, en 1841, les fonctions de chef du chant et de bibliothécaire de la Société de musique religieuse et classique fondée par le prince de la Moskowa. En 1850, il faisait exécuter au Théâtre-Italien *Rédemption*, mystère en cinq parties, et donnait au même théâtre, l'année suivante, un opéra bouffe en trois actes, *le Tre Nozze*. Appelé à Saint-Pétersbourg, en 1852, pour y faire représenter un grand opéra en cinq actes, *Sardanapale*, il était nommé, dès son retour en France en 1853, accompagnateur de la chapelle impériale, fonctions qu'il conserva jusqu'à la chute de l'empire, et en même temps devenait

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

directeur de la musique au Théâtre-Italien. Depuis lors, il a fait jouer les ouvrages suivants : aux Bouffes-Parisiens (1856), *l'Orgue de Barbarie*, opérette en un acte ; à l'Opéra-Comique (1861), *la Beauté du diable*, opéra-comique en un acte ; au casino d'Ems (1861), *le Brasseur d'Amsterdam*, opérette en un acte ; à l'Opéra (1861), *la Voix humaine*, opéra en deux actes ; enfin, au Théâtre-Italien (1866), *Locanda gratis*, opéra-bouffe en un acte. Ces divers ouvrages n'obtinrent aucun succès.

M. Alary a publié, soit en France, soit à l'étranger, un grand nombre de compositions vocales, scènes, airs, romances en langue française, anglaise, italienne ou allemande, duos, trios, quatuors, etc. Je citerai, parmi les plus importantes : *Jane Shore*, *la Fille de Jephté*, *Marie Stuart*, *le Dies iræ*, *le Dernier Son de la harpe*, *le Dernier Chant de Sapho*, *Stance à l'immortalité*, *Sulla tomba di Bellini*, *Eloisa nel Chiostro*, *la Preghiera*, *Paolo a Francesca da Rimini* (duo), *Ave Maria* (duo), *Serenata in gondola* (duo), *les Brigands italiens* (duo), *le Serment des Horaces* (trio), *la Speranza* (trio en canon), *il Brindisi* (quatuor), *la Costanza* (quatuor en canon).

ALBANESI (Luigi), pianiste et compositeur, né à Rome le 3 mars 1821, était fils d'un peintre en miniature qui voulait lui faire suivre sa profession. L'enfant avait six ans lorsque, sa famille étant allée s'établir à Naples, il commença l'étude du piano sous la direction de son frère et de sa sœur, élèves eux-mêmes d'un Allemand nommé Senderach, et reçut de sa mère des leçons de latin. Toutefois, et par la volonté des siens, la musique n'était pour lui qu'un passe-temps, et à vingt ans le jeune Albanesi était portraitiste. Mais à cet âge il voulut absolument se faire musicien. Il reçut alors des conseils de M. Ernest Coop, pianiste fort distingué, étudia l'harmonie avec Giuseppe Polidoro et Salvatore Lavigna, et, abandonnant définitivement la peinture, il se produisit activement comme virtuose et se voua à l'enseignement du piano. M. Albanesi s'est fait connaître aussi comme compositeur, et a publié plus de cent cinquante œuvres de musique de piano qui se font remarquer par de réelles qualités. Dans un genre plus sérieux, il a écrit deux messes, un oratorio intitulé *les Sept Paroles de Jésus-Christ*, et un grand nombre de motets, avec accompagnement d'orgue, ou d'harmonium, ou de piano avec quelques instruments. — Le fils de cet artiste, M. Carlo Albanesi, né à Naples au mois de novembre 1856, est déjà un pianiste distingué. Élève de M. Sabino Falconi pour l'harmonie et le contre-point, il a publié pour son instrument un certain nombre de compositions, entre autres un recueil intitulé *Sei Fogli d'album*, op. 13, Milan, Ricordi.

ALBANO, nom d'une famille assez nombreuse de musiciens napolitains. Le premier, Michele Albano, chanteur, avait étudié son art au Conservatoire de la *Pietà dei Turchini*. — Son fils aîné, Giuseppe Albano, né à Naples le 26 décembre 1813, étudia d'abord le chant avec Mosé Tarquinio, castrat de la chapelle Palatine, qui avait été le condisciple de son père, puis travailla la flûte avec Belpasso, Sergio Nigri et Giuseppe Capecelatro, et devint première flûte au théâtre San-Carlo, puis au théâtre du Fondo, d'où il revint au San-Carlo, où il se trouve encore aujourd'hui. Il a publié dans sa jeunesse quelques compositions pour son instrument. — Le frère de cet artiste, M. Vincenzo Albano, né à Naples le 22 juin 1823, fut son élève pour la flûte, puis, à l'âge de 17 ans, abandonna cet instrument pour la harpe, qu'il étudia avec la signora Valerio, et qu'il enseigne depuis longues années, après avoir fait partie de divers orchestres. On lui doit la publication d'un grand nombre d'œuvres pour cet instrument. — M. Michele Albano, fils de M. Giuseppe Albano, né à Naples le 20 mars 1841, est élève de son oncle Vincenzo pour la harpe, et tint l'emploi de premier harpiste au théâtre San-Carlo, de 1860 à 1866. Il entreprit alors un long voyage, se fit entendre à Paris, à Londres, à New-York, où il resta plusieurs années, revint à Naples en 1872, passa ensuite quelque temps à Salerne, puis à Milan et à Plaisance, et est aujourd'hui à Buenos-Ayres. Il a publié aussi un assez grand nombre de morceaux pour la harpe. — Enfin, M. Francesco Albano, frère de ce dernier, né à Naples le 20 octobre 1853, élève de son père pour la flûte et de M. B. Cesi pour le piano, se consacre à l'enseignement.

ALBERINI (Nicola), musicien italien, a fait la musique de *Don Saverio*, opéra semi-sérieux en trois actes, paroles du comte César Cerroni, de Rome, représenté en cette capitale au mois d'août 1875 avec un certain succès.

J. DE F.

ALBERT (.....), fut l'un des chanteurs les plus estimés de l'Opéra dans la première moitié du dix-huitième siècle. Il entra à ce théâtre en 1734, le quitta au mois de novembre 1736 pour aller passer une saison à Lyon, y revint en 1737, et prit sa retraite en 1751, avec une pension de 1,000 livres. A partir de ce moment, il occupa un emploi dans l'administration de l'Opéra. Albert créa certains rôles importants dans

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Castor et Pollux, *Zaïde, reine de Grenade*, *Dardanus*, *Nitétis*, *le Temple de Gnide*, *les Amours de Ragonde*, *Isbé*, *Don Quichotte chez la Duchesse*, *les Caractères de la Folie*, *Zélindor*, *Zaïs*, *le Carnaval du Parnasse*, *Léandre et Héro*, etc. On trouve les vers suivants sur cet artiste dans le *Calendrier historique des théâtres* pour 1751 :

Albert, par son chant plein de grâces,
S'il n'efface point ses rivaux,
Par des chemins toujours nouveaux
Il marche du moins sur leurs traces.

Devenu contrôleur à l'amphithéâtre de l'Opéra, Albert vivait encore en 1775.

ALBERT (Émile), pianiste distingué et compositeur, né à Montpellier en 1823, a publié pour le piano une cinquantaine de morceaux de genre d'une facture soignée et d'une aimable inspiration. Il avait écrit aussi plusieurs œuvres plus importantes et d'un caractère plus élevé, des symphonies, des trios pour piano, violon et violoncelle, des sonates pour piano et violon, mais je crois que rien de tout cela n'a vu le jour. Pendant longues années il chercha à se produire à la scène, sans pouvoir réussir même à forcer les portes des théâtres secondaires; il avait fini pourtant par faire recevoir aux Folies-Nouvelles, en 1858, une opérette en un acte, qui, après avoir été répétée pendant plusieurs semaines, ne fut jamais jouée; enfin, il parvint à faire représenter au théâtre Saint-Germain, aujourd'hui théâtre Cluny, un autre petit ouvrage en un acte, *les Petits du premier* (décembre 1864), qui fut repris au mois de mars suivant sur celui des Bouffes-Parisiens. Las, découragé de l'inutilité de ses efforts, cet artiste intelligent, dont l'ambition légitime ne trouvait aucune issue, et dont la santé était délicate, se voyait déjà, à cette époque, atteint d'une grave affection de poitrine. Obligé de se rendre dans le Midi pour essayer d'y rétablir ses forces, il se fixa à Bagnères-de-Bigorre; il y était à peine depuis quelques mois, et s'occupait de la représentation, sur le théâtre de cette ville, d'un petit opéra intitulé *Jean le Fol*, lorsqu'il fut frappé par la mort, au mois d'août 1865.

ALBERTI (Carlo), compositeur dramatique, né en 1848 ou 1849, a fait ses débuts en donnant au théâtre des Fiorentini, de Naples, dont son père était directeur, un opéra intitulé *Armando e Maria*, qui fut bien accueilli. Cet ouvrage fit son apparition au mois de mai 1869, l'auteur étant âgé de vingt ans environ. En février 1872, M. Carlo Alberti a fait représenter au Politeama, de la même ville, son second opéra, *Oreste*.

ALBINI (Francesco-Maria), compositeur italien, est l'auteur d'un opéra bouffe, *un Giorno di quarantena*, représenté au théâtre Contavalli, de Bologne, le 6 mars 1866. Cet artiste a écrit la musique d'un autre ouvrage intitulé *Lamberto Malatesta*, mais je ne crois pas que celui-ci ait encore été représenté.

***ALBONI** (Marietta). Nous allons compléter rapidement l'histoire de la carrière de cette célèbre et admirable cantatrice. — Lorsque, après avoir fait une première apparition à l'Opéra, Mme Alboni eut été parcourir triomphalement l'Amérique, elle rentra au Théâtre-Italien de Paris pour y jouer la *Nina* de Coppola, puis reparut à l'Opéra, où elle créa en 1854 (et non en 1851) *Zerline* ou *la Corbeille d'oranges*, d'Auber. Elle chanta ensuite à Lisbonne, à Barcelone, à Londres, à Rouen, puis fut attachée de nouveau, pendant plusieurs années, à notre Théâtre-Italien, en même temps qu'elle faisait les saisons d'été à Londres; c'est alors qu'elle chanta à Paris *Rigoletto*, *il Giuramento*, *Marta*, *un Ballo in Maschera*, *Così fan tutte*, etc. Vers 1863, au plus fort de ses succès, elle résolut de se retirer, de quitter à jamais la scène, et aucune instance ne put la faire revenir sur cette décision. Cependant, en 1869, après la mort de Rossini, Mme Alboni consentit à reparaître sur la scène du Théâtre-Italien pour faire entendre la « Petite messe solennelle » du maître qui avait été son guide et son ami, et fut engagée par M. Strakosch pour coopérer aux exécutions de cette œuvre admirable qui étaient organisées par lui à l'étranger. Depuis lors, Mme Alboni, définitivement fixée à Paris, n'a pas quitté sa retraite, et son incomparable talent n'est plus, pour ceux qui ont eu le bonheur de l'entendre, qu'un merveilleux souvenir. — On a publié sur cette célèbre artiste : *Marietta Alboni*, célèbre contralto, biographie, par Mme Élisa Aclocque, suivie d'une notice sur Fanny Cerrito, ornée du portrait de Mme Alboni (Paris, Moquet, 1848, in-12 de 26 pp.).

***ALDAY** (.....). C'est à l'un des deux frères ainsi nommés, tous deux violonistes, qu'est due la musique d'un ouvrage lyrique en trois actes, *Geneviève de Brabant*, donné sous le nom d'Alday, au théâtre Louvois, en 1791. Un annaliste du temps disait à ce sujet : « M. Alday a un grand talent pour l'archet; mais il ne connaît pas assez la scène pour composer des opéras. »

Celui des deux frères qui était allé s'établir à Lyon eut un fils, qui plus tard se fit une grande réputation comme professeur en cette ville et devint violon-solo au Grand-Théâtre. Celui-ci eut lui-même un fils violoniste, mais qui ne conti-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

nua que médiocrement les traditions de sa famille; il était, en 1860, attaché à l'orchestre de l'Opéra-Comique.

ALDRED (.....), luthier anglais du seizième siècle, fut un des premiers fabricants de violes d'Angleterre, et jouissait d'une grande réputation dans son pays vers l'an 1500.

ALEIX (Ramon), compositeur de musique religieuse, fut pendant vingt ans maître de chapelle de l'église de Santa-Maria del Mar, à Barcelone, et écrivit, pour l'usage de cette chapelle, un certain nombre de compositions. On ignore le lieu et la date de naissance de cet artiste, qui mourut le 1er mai 1850, dans un âge avancé.

ALESSIO (..... D'), compositeur italien, a fait représenter au Politeama, de Naples, dans les premiers mois de 1875, deux opéras bouffes, dont l'un intitulé *Elena in Troja*, l'autre, *le Figlie di Bianca*.

* **ALEXANDRE** (Charles-Guillaume), violoniste et compositeur. — Je crois que l'auteur de la *Biographie universelle des Musiciens* a été trompé par de faux renseignements lorsqu'il a dit que cet artiste avait fait recevoir à l'Opéra, sans les y pouvoir faire jouer, les deux ouvrages intitulés *le Triomphe de l'amour conjugal* et *la Conquête du Mogol*. Ces deux ouvrages n'étaient point des productions lyriques, ne convenaient nullement à l'Opéra et ne furent point écrits pour lui : c'étaient deux pièces à machines, imaginées par le fameux mécanicien théâtral Servandoni, accompagnées d'une musique descriptive écrite par Alexandre, et qui furent représentées dans la grande salle des Tuileries. Dans son recueil chronologique : *Opéras, ballets et autres ouvrages lyriques*, le duc de la Vallière donne ainsi les titres de ces deux pièces, qui, je l'ai dit, n'étaient nullement lyriques : 1° *Le Triomphe de l'Amour conjugal, ou l'Histoire d'Admète et d'Alceste*, spectacle orné de machines, animé d'acteurs pantomimes et accompagné d'une musique qui exprime les différentes actions, représenté sur le grand théâtre du palais des Thuilleries le 16 mars (1755); l'invention est du Sr Servandoni, la musique du Sr Alexandre; 2° *La Conquête du Mogol par Thamas Koulikan, roi de Perse, et son triomphe*, spectacle de l'invention du Sr Servandoni, musique du Sr Alexandre, représentée (*sic*) sur le théâtre du palais des Thuilleries le 4 avril (1756).

ALEXANDRE père et fils, facteurs d'harmoniums, se sont fait une réputation assez rapide dans la fabrication des orgues de salon, auxquels ils avaient donné le nom d'*orgues Alexandre*, et surtout par le bas prix auquel ils donnaient une certaine catégorie de ces instruments, baptisés dans le commerce : *orgues à cent francs*. Alexandre père fondait en 1829 un établissement qui prenait bientôt une grande extension, et plus tard lui et son fils se rendaient acquéreurs des procédés brevetés de M. Martin (de Provins), relatifs à un nouveau système de percussion des orgues. La maison Alexandre, après avoir sacrifié des sommes considérables pour employer et répandre ces procédés, prit part à l'Exposition universelle de 1855, et obtint une médaille d'honneur. En 1858, MM. Alexandre fondèrent à Ivry, près de Paris, une usine modèle, qui devint le centre d'une colonie ouvrière, mais des spéculations étrangères à leur industrie vinrent porter un coup fatal à celle-ci. M. Alexandre fils, qui avait été décoré en 1860, luttait contre la mauvaise fortune lorsqu'il mourut, il y a quelques années. La femme de celui-ci (Mlle Charlotte Dreyfus) s'est fait depuis longtemps remarquer par son talent délicat et distingué sur l'harmonium. M. Jacob Alexandre père est mort à Paris le 11 juin 1876.

On a publié, sous le nom d'Alexandre, une *Méthode pour l'accordéon* (Paris, 1840), et une *Notice sur les orgues mélodium d'Alexandre et fils, inventeurs* (Paris, 1844).

***ALFIERI** (l'abbé Pierre). On doit à ce savant musicien la publication d'un choix considérable de compositions sacrées de Palestrina, mises en notation moderne (Rome, Sprithover, 7 vol. in-f°), un ouvrage intitulé *Prodromo sulla restaurazione de' libri di canto ecclesiastico detto gregoriano* (Rome, Monaldi, 1857), et un opuscule biographique sur le célèbre compositeur Jommelli : *Notizie biografiche di Nicolo Jommelli* (Rome, 1845, in-8°). L'abbé Alfieri a donné à la *Gazzetta musicale* de Milan un certain nombre d'articles biographiques intéressants sur divers musiciens italiens, et il avait préparé une collection de toutes les hymnes de l'église catholique, traduites en notation moderne et mesurées, avec accompagnement d'orgue; malheureusement, ses ressources ne lui permirent pas de livrer au public ce travail utile et important. Comme compositeur, il s'est fait connaître par la publication de quelques morceaux de chant religieux, à voix seule, qui ne sont point sans mérite. Cet artiste estimable et laborieux est mort fou, il y a quelques années.

* **ALIX** (l'abbé Céleste) est auteur d'un *Cours complet de chant ecclésiastique* (Paris, 1853, in-8°). On lui doit aussi un *Recueil de* 15 *Motets*, avec accompagnement d'orgue ou d'harmonium (Paris, Repos).

ALLEAUMES (Moritz), violoniste allemand

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

et compositeur pour son instrument, naquit dans les dernières années du dix-huitième siècle. Longtemps attaché à la cour de Bavière, il fit en 1835 un voyage à travers l'Allemagne, qui lui valut une grande réputation. On ignore la date de sa mort, aussi bien que celle de sa naissance. Y.

ALLU (.....), compositeur espagnol contemporain, a écrit, en société avec MM. Cepeda et Oudrid, la musique d'un drame en trois actes intitulé *Dalila*, et, seul, celle d'une *zarzuela* représentée sous le titre de *la Cola del Diablo*.

ALMAGRO (Antonio-Lopez), pianiste et compositeur espagnol, né à Murcie le 17 septembre 1839, s'est fait connaître par la publication d'un certain nombre de compositions pour le piano. Il est aussi l'auteur d'une *Nouvelle Méthode complète d'harmonium, orgue expressif ou mélodium*, Madrid, Romero y Andia. Cet artiste a fait ses débuts de compositeur dramatique en faisant représenter au mois d'octobre 1875, sur le théâtre de la Zarzuela, de Madrid, une *zarzuela* en trois actes intitulée *el Hidalguillo de Ronda*.

***ALMEIDA** (Antonio de). Je crois que Fétis s'est trompé en disant (t. I, p. 75), que Almeida a composé la musique d'un oratorio : *la Humana sarça abrazada, el Gran Martyr S. Laurentio*. (Coimbre, 1556, in-4°, chez Thomé Carvalho.) Barbosa Machado, où Fétis a puisé ses renseignements, parle de son talent de poëte comique (*poeta comico*) et cite à l'appui de son dire l'ouvrage ci-dessus. Il se peut que Almeida ait été, en même temps que l'auteur des paroles, celui de la musique, mais je ne saurais le garantir. Les renseignements de Fétis sur les autres compositeurs portugais de ce nom ne sont pas tous exacts. *Fr. Fernando de* Almeida fit profession en 1638 au couvent de Thomar, de l'Ordre du Christ (Fétis dit 1636, au couvent de Saint-Thomas), appartenant à la ville du même nom. Il mourut dans son couvent (et non à Lisbonne), où on gardait encore la majeure partie de ses compositions vers le milieu du dix-huitième siècle. — Les quatuors de *Carlos Francisco de* Almeida, publiés chez Pleyel, portent probablement la date de 1798, car la *Gazette musicale de Leipzig* en parle dans son 1er volume (1798, p. 555) avec éloges. Le titre en est : *Six Quatuors pour deux Violons, Alto et Basse*, par C. F. Almeyda, au service du roi d'Espagne, Op. 2. Premier livre, à Paris, chez Pleyel, auteur, etc. Prix 7 livr. 10 s.

J. de V.

ALMENRÆDER (Charles), bassoniste, compositeur et facteur d'instruments, naquit le 3 octobre 1786 à Ronsdorf, près d'Elberfeld. Parmi ses compositions, on cite quatre concertos pour basson et un grand nombre de fantaisies pour musique militaire. Depuis 1822 jusqu'à sa mort, survenue le 13 septembre 1843, il a été placé à la tête de la fabrique d'instruments de la maison Schott, de Mayence. On doit à Almenræder plusieurs perfectionnements dans la construction du basson.

Y.

ALMERI (Giovanni-Paolo), musicien italien du dix-septième siècle, fut maître de chapelle de Boccapaduli, nonce du pape à Venise. Il a publié en cette ville (Gardano, 1654) un recueil de *Motetti a voce sola*.

ALOYSIO (Antonio), musicien italien, est l'auteur d'un nouveau système de notation musicale, qui renverse de fond en comble le système usuel en supprimant tout d'abord la portée et l'armure de la clef. Il a expliqué son système dans l'écrit suivant : *Nuovo Sistema di notazione musicale, che tende a facilitare la lettura, la esecuzione e la stampa della musica a tipi mobili* (Venise, Cecchini, 1872 in-8° de 18 pp., avec planches). Aloysio avait aussi inventé toute une famille d'instruments qu'il appelait *métallicordes* et qui, en somme, n'étaient autre chose que nos instruments ordinaires à archet, un peu modifiés dans leur forme et construits d'après le principe de la viole d'amour, c'est-à-dire avec un jeu de cordes métalliques venant renforcer celui des cordes de boyau. En obtenant de ses instruments un volume de son plus considérable, il avait pour but de diminuer le nombre des musiciens d'un orchestre et il affirmait qu'un *métallicorde* soprano égalait en puissance quatre violons ordinaires. Aloysio, qui avait consacré trente ans de sa vie en essais, en tâtonnements et en perfectionnements de toutes sortes, n'avait pas obtenu, sous le rapport de la qualité du son, des résultats aussi satisfaisants qu'en ce qui concerne la quantité; bien loin de là. Cet artiste est mort à Venise, le 20 septembre 1874, à l'âge de 58 ans. Son frère, M. Giuseppe Aloysio, musicien aussi, s'occupe, depuis lors, de la facture et du perfectionnement des métallicordes, pour lesquels un brevet a été obtenu. Ces instruments sont d'ailleurs d'un prix élevé, et on ne les vend pas moins de 300 à 500 francs.

ALPHONSE X, roi de Castille et de Léon, surnommé le *Sage* en raison des grandes connaissances qu'il sut acquérir dans les sciences, dans les arts et dans les lettres, élevé au trône en 1252, mort en 1284, se fit la renommée d'un habile musicien pour les nombreux cantiques qu'il

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

composa, et dont on trouve encore des copies dans la bibliothèque du palais de l'Escurial et dans celle de l'église de Tolède. C'est à ce prince qu'on doit la création, à l'université de Salamanque, de la première chaire musicale qui ait été établie en Europe.

ALPHONSE DEL CASTILLO, docteur de l'Université de Salamanque, né au quinzième siècle, a publié un traité intitulé *l'Art du plain-chant*, Salamanque, 1504, in-4°.

ALSLEBEN (Jules), pianiste, compositeur et écrivain sur la musique, est né à Berlin le 24 mars 1832. Quoique destiné à la musique dès son enfance, il fit des études universitaires très-complètes. Après avoir obtenu le grade de docteur en philosophie, Alsleben s'adonna pendant quelque temps à l'étude des langues orientales ; mais il ne tarda pas à revenir à son art favori, et se fit bientôt connaître dans les concerts comme virtuose-pianiste. On a de lui plusieurs compositions pour le chant et pour le piano, ainsi qu'une histoire de la musique, qui n'est autre que le recueil de conférences faites antérieurement par lui. Alsleben a contribué pour une forte part à la fondation de la Société des compositeurs de Berlin, dont il est aujourd'hui le président.

Y.

ALSTEDT (Jean-Henri), savant mathématicien et acousticien, est né à Herborn en 1588. On a de lui deux ouvrages intéressant la musique : 1° *Admirandorum mathematicorum libri IX* (Herborn, 1613), dont le livre VII, consacré à l'art des sons, traite : a) *de Cantus natura in genere*, b) *de Cantus natura in specie*, c), *de Contrapuncto*, d) *de Musica instrumentali* ; 2° *Elementale mathematicum* (Francfort, 1611), qui renferme un *elementale musicum* traitant : a) *de Musica simplici*, b) *de Musica harmonica*.

Y.

ALT (Philippe-Samuel), organiste et compositeur, naquit à Weimar, le 16 janvier 1689, et mena de front la culture de la musique et la jurisprudence. Après avoir terminé ses études de droit à l'université d'Iéna, il revint dans sa ville natale, où il fut nommé avocat de la cour et organiste de l'église Saint-Jacques. Dans les loisirs que lui laissaient ses doubles fonctions, il se livrait à la composition. Ses manuscrits, qui ne sont pas sans valeur, paraît-il, sont aujourd'hui à la bibliothèque grand-ducale de Weimar. Alt est mort en 1750.

Y.

* **ALTÈS** (Joseph-Henry), flûtiste et compositeur. Cet artiste, qui fait encore aujourd'hui partie de l'orchestre de l'Opéra, a été appelé, au mois de novembre 1868, à succéder à M. Dorus comme professeur de flûte au Conservatoire. Les compositions publiées par lui s'élèvent au chiffre de quarante environ, parmi lesquelles un certain nombre de transcriptions et de fantaisies sur des motifs d'opéras célèbres.

* **ALTÈS** (Ernest-Eugène), violoniste, frère du précédent. Depuis plusieurs années, cet artiste, qui est attaché comme premier violon à l'orchestre de la Société des Concerts du conservatoire, est devenu second chef de celui de l'Opéra. Il a publié quelques fantaisies pour le violon, avec accompagnement de piano.

ALVARO (...), compositeur portugais, vécut vers le milieu du quinzième siècle. Il dédia au roi D. Alfonso V un *Officio* en plain-chant, qui célébrait la conquête de Arzilla (1472) : *Vesperæ, Matutinum et Laudes cum Antiphonis et figuris musicis de inclyta ac miraculosa victoria in Africa parte ad Arzillam*. Le manuscrit original de cet ouvrage existait dans la bibliothèque du célèbre Infant D. Pedro, qui périt à Alfarrobeira. On n'a pas d'autres renseignements sur ce compositeur.

J. DE V.

ALVERA (Andrea), écrivain italien, est l'auteur d'un recueil intéressant publié sous ce titre : *Canti popolari tradizionali Vicentini, colla lora musica originaria a pianoforte, raccolti e annotati da Andrea Alverà* (Vicence, Longo, 1844).

AMADÉ (Ladislas, baron von), né à Kuschau, en Hongrie, le 12 mars 1703, est l'auteur d'un grand nombre de chansons nationales hongroises dont il a écrit à la fois les paroles et la musique. Il est mort à Felbar le 22 décembre 1764.

Y.

AMADÉ (Thaddée, comte von), pianiste distingué, naquit à Presbourg le 10 janvier 1783. Comme improvisateur, Amadé s'est mesuré avec J.-N. Hummel, dont il balança longtemps la réputation. Il a eu l'insigne honneur de former et de révéler au monde le génie musical de Franz Liszt. Amadé est mort à Vienne le 17 mai 1845.

Y.

AMADEI (Roberto), compositeur et organiste, né à Loreto, dans les Marches, le 29 novembre 1840, a commencé l'étude de la musique avec son père, après quoi il compléta son éducation avec le maître de chapelle de Loreto, Luigi Vecchiotti. Celui-ci étant mort en 1863 et ayant eu pour successeur M. Amadei père, le jeune Amadei fut nommé organiste et succéda bientôt lui-même à son père, qui prit sa retraite. Depuis

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

lors, et tout en exerçant ces fonctions, il s'est activement livré à la composition et à l'enseignement. Outre un grand nombre de compositions religieuses, parmi lesquelles un motet à 8 parties réelles, en style rigoureux, qui a été couronné à l'un des concours de l'Institut musical de Florence, il a publié de nombreux morceaux de piano et de chant. On lui doit aussi deux opéras sérieux, l'un, *Luchino Visconti*, en 3 actes, représenté à Lugo (1869), l'autre, *Bianca de' Rossi*, joué à Bari. Il a en portefeuille un opéra-comique intitulé *il Bacchettone*.

AMANTIUS (Barthélemé), né à Landsberg (Bavière), vers 1500, et mort en 1555, est l'auteur d'une histoire de la musique que l'on trouve dans son grand ouvrage intitulé : *Flores celebriorum sententiarum* (Dilingà, 1556, in-folio).

Y.

* **AMAT** (Paul-Léopold), compositeur de romances, né à Toulouse en 1814, vint à Paris vers 1845, et commença aussitôt à s'y faire connaître en publiant un assez grand nombre de romances, mélodies, nocturnes, chansonnettes, dont quelques-unes étaient accueillies dans les salons avec une faveur marquée. En 1850, Amat se rendit à Alger, où il fonda une maison de commerce de musique ; cette entreprise n'ayant pas réussi au gré de ses désirs, il revint à Paris, obtint la direction du petit théâtre Beaumarchais en 1856, mais ne put donner suite à cette affaire, faute des fonds nécessaires à l'exploitation. Il continua alors de se livrer à la composition.

Outre les nombreuses mélodies vocales qu'il a publiées, et parmi lesquelles on cite particulièrement *la Feuille et le Serment*, *Tu m'oublieras*, *la Fleur fanée*, *le Page et la Bachelette*, *l'Étoile*, *Blonds Chérubins*, *Où vas-tu, petit oiseau?* etc., Amat a donné aux Bouffes-Parisiens, le 19 janvier 1858, une opérette en un acte, intitulée *Élodie* ou *le Forfait nocturne*. Il a fait exécuter aussi au Vaudeville, le 13 juin 1860, à la suite de la réunion de la Savoie et du comté de Nice à la France, une cantate politique : *le Chant des Niçois*, qui lui valut la décoration de la Légion d'honneur. Amat est mort à Nice, le 31 octobre 1872.

* **AMBROS** (Auguste-Guillaume). Dans une autobiographie encore inédite, dont nous trouvons un court extrait dans le dictionnaire de Mendel : *Musikalisches Conversations-Lexicon*, nous lisons cette phrase : « Il est assez singulier de remarquer que Fétis parle avec détail de mes compositions musicales et ne souffle mot de mes travaux historiques, tandis qu'en Allemagne on ne connaît guère que mes travaux historiques et pas du tout mes compositions. » L'observation est juste. Le véritable mérite d'Ambros est bien plutôt dans ses écrits que dans sa musique, qui n'est qu'un reflet de celle de Schumann. Ambros a publié : 1° *Die Grenzen der Poesie und Musik* (*les Limites de la poésie et de la musique*), Prague, 1856 ; 2° *Die Musik als Culturmoment in der Geschichte* (*la Musique considérée comme élément de civilisation dans l'histoire*) ; 3° *Culturhistorischen Bilder* (*Tableaux de civilisation historique*), Leipzig, Matthes ; 4° une grande Histoire de la musique, dont la publication a commencé en 1861. Trois volumes de cet ouvrage ont paru ; on annonce le quatrième, qui terminera l'histoire du dix-septième siècle. Ambros a été nommé professeur de théorie et d'histoire de la musique à l'Université de Prague, au mois de septembre 1869. Depuis 1872, il a passé en la même qualité à l'Université de Vienne.

Y.

AMETLLER (le Père Mauro), moine de l'abbaye de Montserrat, dans la Catalogne, compositeur dans le genre religieux, naquit à Gérone dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Doué d'un esprit très-ouvert et d'une intelligence active, ce religieux se fit remarquer à la fois comme musicien et comme naturaliste. Sa cellule était comme un véritable musée d'histoire naturelle, dont il allait chercher lui-même les éléments dans les campagnes et sur les montagnes environnantes, et qui faisait l'étonnement de tous les étrangers qui visitaient le couvent. En même temps il se distinguait comme compositeur, et on lui doit, sous ce rapport, plusieurs hymnes remarquables à quatre voix, ainsi que divers motets à deux chœurs avec accompagnement d'orchestre. Il eut l'idée singulière de construire lui-même un piano d'un nouveau genre, qu'il appelait *Vela-cordio*, et qui affectait la forme d'une voile de navire. Le roi Charles IV, ayant vu cet instrument dans sa cellule pendant une visite qu'il faisait au couvent, voulut récompenser son génie inventif en lui faisant une pension de cinq réaux par jour. On croit que cet instrument étrange est conservé à Barcelone.

AMMERBACH (Eusèbe), célèbre organiste du commencement du seizième siècle, était attaché à la chapelle de St-Ulrich d'Augsbourg, dont l'orgue renommé était son propre ouvrage.

Y.

AMOUROUX (Charles), compositeur, organiste de la cathédrale de Bordeaux, s'est fait connaître par plusieurs œuvres importantes produites en cette ville. Au mois de novembre 1865, cet artiste faisait entendre, dans un salon,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

la musique d'un opéra en deux actes, *la Reine d'Ellore*, ou *Reine et Bergère*; le 28 mars 1867, il faisait représenter au théâtre du Gymnase un opéra-comique en un acte intitulé : *Il a été perdu un Roi*; en 1872, il obtenait une troisième mention honorable au concours ouvert par la Société de Sainte-Cécile de Bordeaux pour la composition d'un *Stabat Mater*; et enfin, en 1873, il faisait exécuter à la cathédrale un *Attende, Domine*, composition fort importante pour *soli*, chœurs et orchestre.

AMPÈRE (Jean-Jacques-Antoine), écrivain, membre de l'Institut, né à Lyon le 12 août 1800, est mort le 27 mars 1864. Lorsqu'un décret en date du 13 septembre 1852 prescrivit la formation d'un *Recueil des poésies populaires de la France* et en confia la publication au comité de la langue, de l'histoire et des arts de la France, celui-ci publia d'abord sous ce titre : *Instructions relatives aux poésies populaires de la France* (Paris, Impr. impériale, 1853, in-8° de 64 p.), une brochure substantielle destinée à faire comprendre le but qu'il poursuivait, et la façon dont il entendait procéder dans le choix des poésies qu'il jugerait dignes d'introduire dans le recueil projeté. Une note de cette brochure, dans laquelle il est longuement parlé des chansons populaires de la France, apprend au lecteur que « ces *Instructions* ont été rédigées par M. Ampère, membre du comité ».

ANCESSY (Joseph-Jacques-Augustin), chef d'orchestre, naquit à Paris le 25 avril 1800. Après avoir été, en 1846, second chef d'orchestre aux Spectacles-Concerts, petit théâtre établi dans les sous-sols du bazar Bonne-Nouvelle, cet artiste devint chef-d'orchestre de l'Odéon, puis du Théâtre-Français. De 1855 à 1859, il fit jouer au gentil théâtre des Folies-Nouvelles les trois opérettes suivantes : 1° *Estelle et Némorin*; 2° *Jean et Jeanne*; 3° *un Troc*. Il a publié aussi, chez l'éditeur Meissonnier, six sonatines pour violon, avec accompagnement d'un second violon. L'éducation musicale d'Ancessy était nulle, et ses productions n'avaient aucune valeur. Il est mort à Paris, pendant le siége de cette ville, le 2 janvier 1871.

***ANDER** ou **ANDERL** (Jean), compositeur et organiste, né en Bavière, est mort à Jamnitz, en Moravie, le 19 août 1865, à l'âge de soixante-dix-huit ans. J'ai lieu de croire que cet artiste est le même que celui mentionné sous ce nom : *Anderl* (*Q.....*) au 1er volume de la *Biographie universelle des Musiciens*. Il eut un fils, *Aloys Ander*, dont il fut le premier maître, qui devint un ténor dramatique fort remarquable, et qui était le chanteur favori des Viennois. Celui-ci, devenu presque complétement fou, mourut quelques mois avant son père, le 11 décembre 1864, à Wartemberg-les-Eaux, où les médecins l'avaient envoyé pour lui faire recouvrer la raison et la santé.

***ANDERS** (Godefroid-Engelbert), est mort à Paris le 22 septembre 1866. Ce littérateur musicien possédait une des plus belles bibliothèques musicales qui se puissent réunir; cette riche collection a été vendue, à sa mort, à un amateur russe habitant Paris. On assure qu'Anders s'occupait, depuis longues années, de deux ouvrages importants : une *Littérature générale de la musique*, et un *Dictionnaire de musique* conçu d'après les plans de Walther, et contenant la technologie et la biographie. Étant données ses facultés philologiques et sa rare connaissance de la matière, nul mieux que lui n'eût pu mener à bien deux projets aussi vastes, mais son état de santé, et surtout son incurable paresse lui interdisaient une tâche semblable. Ce que je crois pouvoir affirmer, c'est qu'Anders, qui passait uniquement son temps à lire et à prendre des notes, n'a pas écrit une seule ligne des deux ouvrages en question. Cet être singulier avait l'étrange manie de tracer ses notes personnelles en caractères hiéroglyphiques que lui seul pouvait lire, de telle sorte qu'à sa mort, cet unique fruit de ses recherches est resté stérile et inutile.

ANDOLFATI (Andrea), musicien italien, vivait au milieu du dix-huitième siècle, et fit exécuter à Modène, au mois de février 1752, une cantate intitulée *la Gloria ed il Placere*.

ANDRÉ (le dr Jules) a publié une biographie de Hippolyte Duprat (Marseille, Barlatier, 1873, in-18 de 35 pp.) AL.-R — D.

***ANDREOZZI** (Gaetano). Dans son livre sur les musiciens napolitains, M. Francesco Florimo mentionne les opéras suivants, qui doivent prendre place dans le catalogue des œuvres d'Andreozzi : 1° *Arsinoe*, opéra sérieux en deux actes, Naples, th. San-Carlo, 1795; 2° *Armida e Rinaldo*, id., id., id., 1802; 3° *Piramo e Tisbe*, id., id., id., 1803; 4° *il Trionfo d'Alessandro*, opéra sérieux, id., id., 1803; 5° *il Finto Cieco*, Naples, th. Nuovo, 1791.

***ANDREVI** (François). Dans son *Diccionario tecnico, historico y biografico de la Musica*, M. José Parada y Barreto fixe la date de la naissance de cet artiste distingué au 16 novembre 1786, et celle de sa mort au 23 novembre 1853. Andrevi, qui était prêtre, fut successivement maître de chapelle de la cathédrale de Ségorbe, de l'église de Santa-Maria del Mar, de Barcelone, de la cathédrale de Valence, de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

celle de Séville, et enfin devint maître de la chapelle royale. Après s'être réfugié à Bordeaux, par suite des événements politiques qui affligeaient son pays, et y avoir occupé aussi les fonctions de maître de chapelle de la cathédrale, il vint se fixer à Paris en 1845, et enfin, en 1849, retourna en Espagne, et devint, à Barcelone, maître de chapelle de l'église de la Merci et directeur de l'*escolanie* annexée à cette chapelle. Parmi les œuvres les plus importantes de cet artiste, on cite surtout un oratorio, *le Jugement dernier*, une messe des morts écrite pour les funérailles du roi Ferdinand VII, et un *Stabat Mater* composé pendant son séjour à Bordeaux.

ANDREZ (Benoit), graveur de musique, qui vivait à Liége au milieu du dix-huitième siècle, est l'un des premiers qui aient publié, dans les Pays-Bas, un recueil périodique de musique. Celui qu'il mit au jour, en janvier 1758, portait ce titre : *l'Écho, ou Journal de musique française, italienne, contenant des airs, chansons, brunettes, duos tendres ou bachiques, rondes, vaudevilles, contredanses, etc.* (A Liége, chez B. Andrez, derrière Saint-Thomas, 1758, in-4°). Ce recueil paraissait tous les mois, par livraison de 24 pages, et le prix d'abonnement annuel était de quinze livres de France.

ANDRIES (Jean), violoniste et violoncelliste, compositeur, professeur et écrivain sur la musique, né à Gand le 25 avril 1798, est mort en cette ville le 21 janvier 1872. Devenu en 1835 professeur de la classe de violon et des classes d'ensemble instrumental au Conservatoire de Gand, cet artiste succéda à Mengal, en 1851, comme directeur de cet établissement, et joignit alors, à l'enseignement qu'il y professait déjà, celui de l'harmonie et de la composition. Sa direction fut, dit-on, particulièrement profitable à cette école ; pour s'y dévouer entièrement, Andries, qui occupait l'emploi de violon-solo au Grand-Théâtre, résigna ces fonctions en 1855. Cependant, dès l'année suivante il se voyait obligé de prendre sa retraite, et reçut alors le titre de directeur honoraire du Conservatoire. Andries a écrit, pour le violon et pour le violoncelle, un certain nombre de morceaux, qui, je crois, sont restés inédits. Comme écrivain spécial, il a publié un *Aperçu historique de tous les instruments de musique actuellement en usage* (Gand, in-8°), et un *Précis de l'histoire de la musique depuis les temps les plus reculés, suivi de notices sur un grand nombre d'écrivains didactiques et théoriciens de l'art musical* (Gand, Busscher, 1862, in-8°), écrit dont le plan n'est pas très-rationnel et qui pèche un peu par l'ampleur des vues, mais qui renferme quelques renseignements intéressants. Andries avait annoncé la prochaine publication d'un *Manuel des principes de l'harmonie* ; je ne crois pas que cet ouvrage ait paru.

ANDRYSOWIC (Lazare), imprimeur polonais, établi à Cracovie dans le milieu du seizième siècle, donna un grand essor à la publication de la musique, et livra au public un grand nombre de recueils de chants religieux.

ANET (Baptiste), violoniste distingué, ordinaire de la musique du roi, avait été élève de Corelli. Il a publié en 1724, chez Boivin, un *Premier livre de sonates à violon seul et la basse continue*.

* **ANFOSSI** (Pascal). Les deux ouvrages suivants, *il Principe di Lagonegro*, opéra, et *Sant'Elena al Calvario*, oratorio, doivent prendre place dans la liste des œuvres de ce compositeur.

ANGELERI (Antonio), pianiste et professeur d'une grande renommée, considéré comme le Nestor du piano en Italie, est né à Pieve del Cairo (Piémont), le 26 décembre 1801. Élève du célèbre Pollini, il a toujours su maintenir les saines et pures traditions de son maître, aussi bien que celles de Clementi et de Cramer ; c'est dire qu'il est constamment resté dans les voies du grand style et de l'élégance classique. Nommé dès le 8 janvier 1829 professeur de piano au Conservatoire de Milan, M. Angeleri ne prit sa retraite qu'en 1870, et, durant ce long professorat de quarante années, il donna à l'école de piano de cet établissement un essor magnifique et une incontestable supériorité. On peut citer au nombre de ses meilleurs élèves Adolfo et Disma Fumagalli, MM. Giulio Alary, Sangalli, Luigi Minoja, Meiners, Fasanotti, etc., etc. L'un des plus distingués, M. Carlo Andreoli, lui a succédé dans sa classe, et continue aujourd'hui ses traditions. M. Angeleri, qui était professeur au collége royal de Milan en même temps qu'au Conservatoire, a couronné sa carrière enseignante en publiant, vers 1872, sous ce titre : *il Piano-forte*, un manuel excellent relatif à la pose des mains sur l'instrument et à la façon d'attaquer le son. Ce livre, illustré de plusieurs eaux-fortes superbes, a été édité avec le luxe et le bon goût que la maison Ricordi apporte à ses moindres publications. — Un frère de M. Antonio Angeleri, M. Filippo Angeleri, est aussi pianiste et compositeur.

ANGELONI (.....), compositeur italien, a fait représenter au mois de janvier 1871, sur le théâtre de Lucques, un opéra sérieux intitulé *Osrade degli Abencerraggi*.

* **ANGER** (Louis), pianiste, organiste et

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

compositeur, est mort à Lunebourg le 18 janvier 1870.

ANGERMANN (.....), célèbre organiste à Altenburg, vivait vers 1740. Il est cité par Mattheson dans son *Arc de triomphe musical*: « *Musikalischen Ehrenpforte,* » comme un des meilleurs compositeurs de son temps. Y.

ANGERMANN (Frédéric), professeur de chant, né à Wusterhausen, a beaucoup écrit sur son art dans les journaux de musique de Berlin et publié un ouvrage théorique dont le titre m'est inconnu. Il est mort le 13 mars 1856.

β Y.

ANGIOLINI (.....), compositeur et chorégraphe italien, était attaché au théâtre de la Scala, de Milan, comme maître de ballets, vers la fin du dix-huitième siècle. On lui doit les scénarios d'un grand nombre d'ouvrages de ce genre, dont il écrivait parfois aussi la musique, ainsi qu'on peut le voir par le catalogue dressé par M. Cambiasi sous ce titre : *Rappresentazioni date nei reali teatri di Milano,* 1778-1872. Voici la liste de ceux de ces ouvrages dont il composa la musique : 1° *Demofoonte,* 1780; 2° Divertissement, 1780; 3° *Salimano,* 1781; 4° *gli Scherzi,* 1781; 5° *il Trionfo d'amore,* 1782; 6° *il Diavolo a quattro,* 1782; 7° *l'Amore al cimento,* 1782; 8° *Dorinna e l'uomo selvatico,* 1789; 9° *Amore e Psiche,* 1789.

* **ANGLEBERT** (Jean-Baptiste-Henri d'), claveciniste de la chambre de Louis XIV, naquit vers 1628, car il était âgé de soixante-trois ans lorsqu'il mourut à Paris le 23 avril 1691. Il avait épousé le 12 octobre 1659 une demoiselle Madeleine Champagne, qui lui donna une fille et plusieurs fils, dont l'aîné portait les mêmes prénoms que son père et eut Lully pour parrain. D'Anglebert fut d'abord organiste du duc d'Orléans, après quoi il devint « ordinaire de la musique de la chambre du Roy pour le clevecin » en même temps que « joueur d'épinette de la chambre de Sa Majesté » en survivance (1).

ANGLEBERT (Jean-Baptiste-Henri d'), fils du précédent, naquit à Paris le 5 septembre 1661. Claveciniste comme son père, il fut sans doute son élève, et lui succéda dans la charge de claveciniste de la chambre du roi, qu'il occupait encore en 1699. J'ignore la date de sa mort, et je ne sais s'il a publié quelques compositions.

ANGLEBERT (Jean-Henri d'), frère cadet du précédent, fut aussi claveciniste. Je ne connais pas la date précise de sa naissance, mais il était âgé de quatre-vingts ans lorsqu'il mourut à Paris le 9 mars 1747.

ANGLOIS (Luigi), musicien italien, né à Turin le 25 octobre 1801, était fils d'un contrebassiste renommé, Giorgi Anglois, se fit lui-même une grande réputation par son talent d'exécution sur la contre-basse, et donna avec succès des concerts à Paris, à Londres, à Lisbonne et en Amérique. Cet artiste, qui a laissé une Méthode estimée pour son instrument, est mort à Turin le 24 avril 1872.

ANICHINI (Francesco), compositeur, professeur à l'Institut royal de musique de Florence, s'est fait remarquer à plusieurs reprises dans les concours ouverts par M. le docteur Basevi pour la composition d'œuvres de musique de chambre, principalement de quatuors pour instruments à cordes. Plusieurs des quatuors présentés par M. Anichini dans ces concours ont obtenu des récompenses, mentions honorables, seconds ou premiers prix (1862, 1863, 1865), et l'un d'eux a été publié en partition par l'éditeur M. Guidi, de Florence, dans sa jolie collection d'éditions de poche. M. Anichini a publié aussi diverses autres compositions, entre autres un *Ave Maria* à 4 voix (Milan, Ricordi), et un *Requiem* à grand orchestre.

ANJOS (DOS). Au compositeur portugais de ce nom, Dionisio dos Anjos, mentionné dans la *Biographie universelle des Musiciens,* il faut ajouter *Luiz dos Anjos* et *Simão dos Anjos.* Le premier jouissait d'une grande réputation à Lisbonne vers le commencement du dix-huitième siècle; le second fut un des disciples distingués du célèbre Manoel Mendes.

J. de V.

ANNA (le P. Domingos de **SANT'**), compositeur portugais, né en 1722, était en 1755 *Cantor-Mor* du couvent de la Trinité à Lisbonne, et fut enseveli sous les ruines de ce couvent lors du grand tremblement de terre qui détruisit la ville (1755). On louait beaucoup son talent sur la basse (rabecão). Un autre religieux du même couvent, frère *Joaquim de Sant' Anna,* eut le même sort; il chantait fort bien, et jouissait d'une grande réputation comme organiste. Les deux orgues du couvent de la Trinité étaient des instruments magnifiques et n'étaient surpassées que par celles du couvent de Notre-Dame de Grâce, qui en possédait trois. Chacun de ces instruments n'avait pas coûté moins de 25,000 *cruzados* en 1569!

J. de V.

* **ANNUNCIAÇÃO** (le Fr Gabriel da),

(1) Ces renseignements sur la famille des d'Anglebert sont extraits du *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire* de Jal, d'après les documents authentiques cités par cet écrivain.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

musicien portugais, né en 1681 à Ovar, où il fit ses études musicales, entra dans l'ordre de S. François en 1706. Il acheva ses études à Leiria, et occupa ensuite des places importantes dans les couvents de son ordre à Coimbre, à Porto, et en dernier lieu à Lisbonne, où il vivait encore en 1747. La *Biographie universelle des Musiciens* n'a pas mentionné les compositions de cet artiste, qui sont très-nombreuses, et qui comprennent des *Messes*, des *Antiennes*, des *Motets*, etc. Elle n'a pas cité non plus son *Manual e Ceremonial do Canto*. On ignore, du reste, si cet ouvrage a été publié. (Pour le reste, V. *Musicos Portuguezes*, t. Ier, page 10.) Un autre musicien du même nom, *Philippe da Annunciação*, vivait vers le milieu du dix-huitième siècle à Coimbre, où il exerçait les fonctions de chanoine dans le célèbre couvent de Santa-Cruz (S. Agostinho). Son talent d'organiste était très-estimé. On a de cet artiste : *Acompanhamentos para Orgão; de Hymnos, Missas, e tudo o mais que se canta no coro dos Conegos Regulares Lateranenses da Congr. Reformada deS. Cruz de Coimbra, Compostos pelo R. D. Ph. da Annunciação, Conego regular da mesma Congregação. Anno de* 1754, gr. in-4°. L'auteur de cette notice possède le manuscrit original de cet ouvrage, qui n'a pas été imprimé. Les exemples en sont savamment écrits, et l'on y reconnaît l'influence du style de Manuel Rodrigues Coelho (*Voyez* ce nom) et de ses *Flores de Musica*. J. DE V.

* **ANSIAUX** (JEAN-HUBERT-JOSEPH). L'ouverture de *l'Apothéose de Grétry*, due à cet artiste, n'était pas une simple ouverture de concert; elle faisait partie d'un ouvrage lyrique en un acte, portant ce titre, et dont la première représentation eut lieu le jour de l'inauguration du nouveau théâtre de Liége, en novembre 1820. Ansiaux est aussi l'auteur d'une cantate intitulée *la Fête de Sainte-Cécile*, et il a écrit un assez grand nombre de morceaux importants pour orchestre et pour harmonie militaire.

ANTHIOME (EUGÈNE-JEAN-BAPTISTE), professeur et compositeur, est né à Lorient le 19 août 1836. Admis au Conservatoire, d'abord dans la classe d'harmonie écrite de M. Elwart, puis dans la classe d'orgue de M. Benoist, il obtint un second accessit d'harmonie au concours de 1856. Devenu un peu plus tard élève de Carafa pour la fugue et la composition, il se présenta en 1861 au concours de l'Institut et obtint le premier second grand prix de composition. Nommé en 1863 répétiteur d'une classe d'étude du clavier au Conservatoire, M. Anthiome, qui occupe encore aujourd'hui cet emploi, a fait représenter au petit théâtre des Fantaisies-Parisiennes, le 6 mai 1866, une opérette en un acte, intitulée : *Semer pour récolter*, et le 3 février 1870, aux Folies-Bergère, un autre petit ouvrage du même genre : *le Dernier des Chippeways*. Il a publié quelques compositions légères, entre autres une suite de morceaux de piano intitulés *Croquis d'album*, Paris, Grus.

ANTOLISEI (.....), compositeur italien, n'est encore connu que par la musique de deux farces en un acte qu'il a fait représenter, au mois de juillet 1875, sur le théâtre de Cingoli. L'un de ces petits ouvrages était intitulé *i Due Metastasiani*, le second avait pour titre *Lisetta*.

ANTONIETTI (.....), compositeur italien, a fait représenter à Taganrog, au mois de janvier 1872, un opéra intitulé *il Franco Bersagliere*.

ANTONII (GIOVANNI-BATTISTA), frère de Pietra degli Antonii, fut un organiste renommé. Élève de Giacomo Predieri, il a publié diverses compositions pour violoncelle et clavecin, violon et violoncelle, des ballets, courantes, gigues pour trois instruments, et des versets pour l'orgue. En 1684, il fut admis au nombre des membres de l'Académie des Philharmoniques de Bologne.

ANTONIO (le Fr. JOSÉ DE SANTO), théoricien portugais, a publié un petit traité de musique : *Elementos de Musica*, Lisbonne, Antonio Vicente da Silva (imprimeur ou éditeur?), 1761, in-4° de 16 pages. Ce traité, qui est signé avec l'anagramme de l'auteur : *Frazenio de Soyto Jenaton*, est rare. La Bibliothèque du couvent de Jésus, à Lisbonne, en possédait un exemplaire. J. DE V.

AOUST (le marquis JULES D'), compositeur amateur, né vers 1825, s'est fait connaître par un certain nombre de mélodies vocales et par la musique de deux opérettes en un acte : *l'Amour voleur*, exécutée dans un salon en 1865, et *la Ferme de Miramar*, représentée dans un concert donné au théâtre de l'Athénée le 11 avril 1874.

* **APOLLONI** (GIUSEPPE), compositeur dramatique italien, est né à Vicence, et non dans le royaume de Naples, comme il a été dit par erreur. Outre *l'Ebreo* et *Pietro d'Albano*, cet artiste a fait représenter plusieurs autres opéras, parmi lesquels *Adelchi* (Venise, th. de la Fenice, 1856 ou 57), *il Conte di Kœnigsberg* (Florence, th. de la Pergola, 17 mars 1866), et *Gustavo Wasa* (Trieste, th. Communal, décembre 1872). Bien qu'ils aient été ac-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

cueillis avec assez de faveur, aucun de ces ouvrages n'a retrouvé le succès éclatant qui avait signalé l'apparition de *l'Ebreo*, et qui avait fait faire à cet opéra le tour triomphal de l'Italie entière. C'est que le public, qui avait été tout à la fois étonné et charmé de la vigueur et de l'abondance d'inspiration qui distinguait cette partition, n'a plus retrouvé ce flot mélodique dans les œuvres que l'auteur lui offrit par la suite; et comme M. Apolloni est surtout un musicien d'instinct, dont le savoir est absolument insuffisant et dont l'instruction manque de solidité, il n'a pas pu renouveler son talent et s'est vu dans l'impossibilité d'écrire, au point de vue de la forme et de la facture, une œuvre d'un mérite sérieux et durable.

APTOMMAS, nom de deux harpistes anglais, tous deux compositeurs pour leur instrument, nés à Bridgend, l'un en 1826, l'autre en 1829. L'un d'eux a fait un voyage en Amérique, d'où il est revenu à Londres en 1862; il vint l'année suivante à Paris donner quelques concerts, dans lesquels son double talent de virtuose et de compositeur fut très-apprécié, puis il retourna à Londres, où il retrouva ses succès passés et continua de se livrer à l'enseignement. Le jeu de cet artiste, qui est élégant, fin et plein de grâce, présente cette particularité que le virtuose, au rebours des harpistes ordinaires, exécute la partie de chant avec la main gauche, et celle de la basse avec la main droite.

ARAGO (Mme Victoria), compositeur, s'est fait connaître par la publication d'un certain nombre de romances, dont plusieurs ont obtenu du succès. Sous le règne de Louis-Philippe, à l'époque où ce genre de compositions jouissait encore de toute sa vogue, Mme Victoria Arago, comme Clapisson, comme Masini, comme Frédéric Bérat, comme M. Paul Henrion, publiait chaque année, chez l'éditeur Meissonnier, un album de romances que le public accueillait avec faveur.

* **ARANDA** (Matheus de), musicien portugais ou espagnol, fut nommé professeur de musique à l'Université du Coimbre par une résolution du 26 juillet 1514. La chaire de musique date du temps même de la fondation de l'Université (1290). Aranda était en même temps maître de chapelle de la cathédrale de Coimbre. Il paraît qu'il avait occupé auparavant les mêmes fonctions à la *Sé* (cathédrale) de Lisbonne. Il a publié un *Tratado de cantollano y contrapunto por Matheo de Aranda, Maestro de Capilla de la Sé de Lixboa. Dirigido al illustrissimo señor D. Alonso cardenal infante de Portugal, Arçobispo de Lixboa y obispo de Evora, Comendatario de Alcobaça. Com privilegio real.* Lisbonne 1533, German Gallarde, in-4° de IV-145 pages (non numérotées). La partie relative au *cantollano* (plain-chant) comprend 14-71 pages, celle relative au *contrapunto* IV-66 pages. Toutes les deux sont imprimées en caractères gothiques. Fétis n'a pas vu ce traité, qui est excessivement rare, et le titre qu'il en donne est incomplet; d'ailleurs, il suppose qu'Aranda fut un musicien espagnol, jugeant d'après le titre de son ouvrage. On n'est pas encore fixé sur la nationalité de cet artiste. J. de V.

ARANGUREN (José), pianiste et professeur espagnol, est né à Bilbao le 25 mai 1821. Il étudia le solfége et le piano sous la direction de Nicolas Ledesma, maître de chapelle et organiste en cette ville, et le violon avec Fausto Sanz. En 1843, il se rendit à Madrid dans le but d'y étudier la composition, et y devint, de 1844 à 1848, l'élève de M. Hilarion Eslava. M. Aranguren se livra ensuite à l'enseignement, et publia en 1855 une *Méthode de piano* dont on a fait cinq éditions, en 1861 un *Prontuario para los cantantes é instrumentistas*, et un *Traité complet d'harmonie élémentaire*. Ces divers ouvrages ont paru chez l'éditeur Romero y Andia. M. Aranguren, à qui l'on doit encore un grand nombre de compositions religieuses estimées, est professeur auxiliaire d'harmonie au conservatoire de Madrid depuis le 2 mars 1867.

* **ARAUJO** (Francisco Corrêa de), organiste remarquable et compositeur pour son instrument. Son nom s'écrit aussi Arauxo; *Araujo* en est la forme moderne. Presque tous les auteurs qui se sont occupés de cet artiste ont été mal renseignés. C'est surtout à propos de son ouvrage sur l'orgue que les erreurs se sont multipliées; aucun n'en a donné le titre exact : *Libro de tientos y discursos de musica practica y theorica de organo, intitulado Facultad organica : con el qual, y con moderado estudio y perseverança qualquier mediano tañedor puede salir aventajado en ella; sabiendo destramente cantar, y sobretodo teniendo buen natural*, Alcala, Antonio Arnão, 1626, in-fol. de V-204 feuilles, dont 26 pour le texte et le reste en exemples de musique. Cet ouvrage, aussi rare que celui de Coelho (*V.* ce nom), et d'ailleurs très bon, ne peut cependant lui être comparé. J'ai combattu (*Musicos portuguezes*, t. I, p. 18) l'opinion de M. Eslava (*Museo organico español*) à propos de la nationalité de Correa de Araujo. Ces deux noms sont portugais : *Arauxo* est la forme ancienne d'Araujo, comme *Corrêa* est la forme ancienne de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Correia ; ces deux noms sont encore très en usage en Portugal, tandis qu'ils sont fort rares en Espagne. On a peu de renseignements sur la vie de cet artiste distingué ; il a été organiste de l'église de S. Salvador à Séville, remplit successivement plusieurs fonctions importantes dans la hiérarchie ecclésiastique, et finit par occuper l'évêché de Ségovie. Araujo appartenait à une famille très-distinguée ; il naquit vers 1581, et mourut dans un âge avancé, en 1663. Araujo avait écrit deux ouvrages : *Casos morales de la musica*, et un livre : *De Versos* (probablement un *recueil* de pièces variées) dont il parle dans son *Libro de tientos* ; mais ces ouvrages n'ont pas été publiés. Le premier existait en manuscrit dans la célèbre bibliothèque de musique du roi D. Jean IV, ainsi qu'une quantité de *Psalmos*, *Motetes* et *Vilhancicos*.

J. DE V.

ARBAN (JOSEPH-JEAN-BAPTISTE-LAURENT), virtuose sur le cornet à pistons et chef d'orchestre, naquit à Lyon le 28 février 1825. Admis au Conservatoire, dans la classe de trompette de Dauverné, au mois de décembre 1841, il obtint le second prix de trompette au concours de 1844 et le premier l'année suivante. C'était l'époque où le cornet à pistons faisait fureur ; adoptant cet instrument, M. Arban se fit bientôt remarquer dans les concerts par son jeu brillant et facile, et obtenait surtout des succès par ses *triples coups de langue*. Lors de la création des concerts de M. Musard fils au boulevard des Capucines, en 1856, sa vogue fut très-grande. Peu de temps après, un entrepreneur, ayant fondé le Casino-Cadet, confia à M. Arban la direction de l'orchestre de cet établissement, dans lequel on donnait alternativement des bals et des concerts de musique légère. Cet artiste se fit alors une réputation de chef d'orchestres de bals, et dirigea tour à tour ceux du Casino, de Valentino, de Frascati, et même de l'Opéra, lors de la retraite de M. Strauss et jusqu'à l'incendie de la salle de la rue Le Peletier.

Le 8 juin 1857, M. Arban avait été nommé professeur de la classe de sax-horn ouverte au Conservatoire pour les élèves militaires ; le 1er février 1869, une classe régulière de cornet à pistons étant créée dans cet établissement, il en fut nommé titulaire, et M. Maury le remplaça dans celle de sax-horn. Depuis lors, il a donné sa démission. M. Arban a publié une *Grande Méthode complète de cornet à pistons et de sax-horn* (Paris, Escudier), et un *Extrait* de cette méthode (id., id.). On lui doit aussi un grand nombre de fantaisies et morceaux de concert pour le cornet à pistons (entre autres quinze fantaisies sur les opéras de Verdi, publiées chez l'éditeur Escudier), et une quantité considérable de morceaux de musique de danse, polkas, polkas-mazurkas, schotischs, quadrilles, etc., pour piano ou pour orchestre, presque tous écrits sur des motifs d'opéras en vogue.

* **ARCADELT** (JACQUES). Outre les éditions citées du premier livre des madrigaux de ce grand musicien, il en faut mentionner une, qui serait vraisemblablement la quatrième, puisqu'elle est datée de 1544 : *Il primo libro de' Madrigali d'Archadelt a quattro voci, con nuova gionta ultimamente impressi* (Venetiis, apud Hieronymum Scotum, 1544). Cette édition contient 56 madrigaux, c'est-à-dire trois de plus que les précédents ; les paroles de deux d'entre eux sont de Michel-Ange ; aussi ces deux derniers ont-ils été publiés de nouveau à Florence, en 1875, à l'occasion des fêtes du centenaire de ce grand homme, par les soins et avec un commentaire de M. Leto Puliti. (V. ce nom.)

ARCAIS (FRANCESCO, marquis D'), critique musical italien et compositeur, né vers 1830, est issu d'une ancienne et noble famille de Sardaigne, aujourd'hui déchue de sa splendeur passée. Il a fait de bonnes études musicales, et depuis près de vingt ans est chargé du feuilleton musical et dramatique du journal politique *l'Opinione*, l'un des plus estimés de toute l'Italie ; il a suivi ce journal dans ses pérégrinations diverses, de Turin à Florence, puis de Florence à Rome, et il y donne tous les lundis un feuilleton très-lu, tout en faisant chaque jour une petite chronique des théâtres. Artiste délicat, homme instruit et de bonne compagnie, M. d'Arcais a le talent de se faire lire et comprendre de tout le monde ; ses articles, écrits dans une langue claire et facile, sont des modèles d'urbanité et de bon goût. Malheureusement, le tempérament musical de M. d'Arcais est un peu arriéré, et reste rebelle non-seulement à toute manifestation artistique un peu audacieuse, mais encore à toute espèce de nouveauté et de progrès. Le critique est un ultra-Italien, et un Italien du passé, un peu confit dans les formules et dans les moules classiques, et se laissant trop volontiers guider par le courant paresseux de l'opinion, au lieu de chercher à la guider lui-même et à lui inspirer l'amour de la liberté et de la personnalité dans l'art. Partisan acharné de la vieille école italienne, M. d'Arcais ne s'est pas borné à faire à M. Richard Wagner et à ses œuvres une guerre sans merci, refusant au musicien allemand toute espèce de qualité et de faculté musicale ; il a encore pris à partie M. Gounod, et a constamment nié la valeur de *Faust*, déclarant tout d'abord que l'œuvre n'était pas viable

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

et s'obstinant dans son opinion, même quand *Faust*, acclamé dans toute l'Italie, comme il l'avait été en France et en Allemagne, eut été joué partout, jusque dans les plus petites villes de l'île de Sardaigne, sa patrie. En un mot, M. d'Arcais, dont le jugement est très-sain lorsqu'il n'a à s'exercer que sur les œuvres italiennes dont le genre se rapporte à ses préférences, manque de cet éclectisme vigoureux, large, ouvert, sans lequel la critique court le risque de ne pas survivre au moment qui l'a vu naître.

M. d'Arcais, qui est un des collaborateurs actifs de la *Gazzetta musicale*, de Milan, s'est essayé comme compositeur, et par trois fois, mais sans succès, a abordé le théâtre, avec de petits ouvrages bouffes: *i Due Precettori*, représenté il y a une quinzaine d'années; *Sganarello*, donné au théâtre Re, de Milan, au mois d'avril 1871; enfin, *la Guerra amorosa*, petit opéra à deux personnages, joué à Florence. Il a écrit aussi une messe funèbre, qui a été accueillie favorablement par la presse, et je crois qu'il a publié quelques romances et mélodies vocales. Parmi ces dernières, je signalerai surtout une composition importante, *l'Addio del Condannato*, scène dramatique pour voix de baryton, dédiée au chanteur Aldighieri et publiée à Turin, par les éditeurs Giudici et Strada.

ARCHAMBEAU (Jean-Michel d'), organiste et compositeur belge, né à Herve (province de Liége), le 3 mars 1823, reçut d'abord des leçons de piano et de violon de son père, puis devint élève de D. Goffin et de Joseph Massart. Il étudia ensuite l'harmonie et le contre-point dans les traités de Cherubini, de Catel et de Fétis, et à peine âgé de quinze ans il devint professeur de musique au collége de sa ville natale. Dix ans après, il fut nommé organiste à Petit-Rechain, et il occupait encore ce poste en 1862. M. d'Archambeau, qui a fait représenter en 1859, sur le théâtre du Gymnase de Liége, une opérette dont j'ignore le titre, a publié plusieurs compositions de divers genres: 2 messes solennelles à 3 voix d'hommes, avec accompagnement d'orgue; 12 litanies; 7 motets; des romances sans paroles pour piano, et beaucoup de morceaux de musique légère. — Le frère de cet artiste, M. *Édouard d'Archambeau*, né à Herve le 8 décembre 1834, commença l'étude du piano avec son frère, puis devint, au Conservatoire de Liége, élève de Ledent et de Wanson, et obtint, en 1852, un premier prix de piano et un second prix de violon. Il a publié quelques compositions pour le piano.

ARDITI (le marquis Michele), compositeur italien, probablement amateur, naquit en 1745, et fit représenter à Naples un opéra sérieux, *l'Olimpiade*, écrit sur le poème de Métastase qui a servi à tant d'autres compositeurs. Je ne connais pas d'autres œuvres de cet artiste, qui est mort en 1838, âgé de quatre-vingt-treize ans.

ARDITI (Luigi), violoniste, chef d'orchestre et compositeur, est né à Crescentino (Piémont), le 22 juillet 1822. Il fit ses études musicales au Conservatoire de Milan, où il entra le 17 mars 1836 et d'où il sortit le 6 septembre 1842, après y avoir écrit et fait représenter un opéra en deux actes intitulé *i Briganti*. Il se produisit d'abord comme virtuose, en donnant des concerts à Varèse, à Novare, à Voghera, fut engagé ensuite comme chef d'orchestre à Verceil, puis remplit les mêmes fonctions à Milan et à Turin, et enfin recommença à donner des concerts, en compagnie du fameux contrebassiste Bottesini (*voyez* ce nom), jusqu'au moment où il signa un engagement comme chef d'orchestre et concertiste pour le théâtre de la Havane. De la Havane il se rendit à New-York, où il devint chef d'orchestre de l'Académie de musique, théâtre pour lequel il écrivit un grand opéra sérieux, *la Spia*, qui fut chanté par Mme Anna de La Grange, MM. Brignoli et Morelli. Après avoir passé quelques années en Amérique, M. Arditi fut appelé à Constantinople, puis, M. Lumley l'ayant attiré à Londres, il prit la direction de l'orchestre du Théâtre italien de cette ville, où il obtint de grands succès. C'est à Londres qu'il commença à publier toute une série de mélodies vocales, qui furent accueillies avec la plus grande faveur, entre autres celle intitulée *Omaggio alla Bosio*, et la fameuse valse *il Bacio*, qui fut le triomphe de Mlle Piccolomini, et que Mme Patti contribua ensuite à faire devenir populaire. Depuis lors, M. Arditi n'a guère quitté Londres, où il se livre à l'enseignement, et où, dans ces dernières années, il était directeur d'une grande entreprise de concerts (1). Parmi les mélodies de M. Arditi qui ont obtenu le plus de succès, il faut citer *l'Orologio; Kellog*, valse chantée; *Capriccio-Mazurka; l'Ardita*, valse chantée; *il Bacio*, id.; *la Stella*, id.; *la Farfalletta*, mazurka chantée; *Bolero; la Tradita; Forosetta*, tarentelle chantée; *l'Incontro*, valse chantée; *Trema, o vil!* duo dramatique pour soprano et contralto; *Vuole amor un giovin cor*, rondo, etc. M. Arditi a publié aussi un certain nombre de compositions pour le violon, parmi lesquelles je citerai: *il*

(1) Au moment où cette notice est écrite (novembre 1878), M. Arditi dirige encore, au théâtre de Covent-Garden, *ces concerts* qui obtiennent un grand succès

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Trovatore, fantaisie brillante, avec accompagnement de piano ; *Norma*, caprice, id.; *i Due Foscari*, fantaisie, id.; *Souvenir de Donizetti*, fantaisie, id.; scherzo brillant sur divers chants américains, id.; scherzo brillant pour deux violons, id., etc., etc

ARENDS (Léopold), né le 1er décembre 1817 à Rakiski, dans le cercle de Wilna, est connu dans le monde musical par un ouvrage intitulé : *Ueber den Sprachgesang der Vorzeit und die Herstellbarkeit der althebraïschen Vocalmusik : Du langage chanté des anciens et de la restauration de l'ancienne musique vocale des Hébreux* (Berlin, 1867).

Y.

* **ARETINUS** (Paul). A la liste des compositions de cet artiste, il faut joindre le recueil suivant : *Libro primo delli madrigali cromatici di messer Paolo Aretino* (Venetiis, apud Hieronymum Scotum, 1549).

ARGILLIÈRES (Roch d'), facteur d'orgues, vivait en Normandie dans la seconde moitié du seizième siècle. Il fut l'un des fondateurs du puy de musique érigé à Évreux, en 1570, en l'honneur de Sainte-Cécile, et s'engagea à « raccorder » les orgues à chaque solennité de cette institution.

ARIENZO (Nicola d'), compositeur distingué, est né à Naples le 24 décembre 1843. Élève de Pietro Labriola pour le piano et de Vincenzo Fioravanti pour l'harmonie et le contre-point, il n'était âgé que de seize ans lorsqu'il fit ses débuts de compositeur dramatique en donnant, au théâtre Nuovo, au mois de juin 1860, l'opéra bouffe en dialecte napolitain intitulé : *Monzù Gnazio o la Fidanzata del Parrucchiere*, qui fut très-bien accueilli. Au mois de février 1864, il se produisait à la fois comme compositeur et comme virtuose, en faisant entendre dans un des concerts du cercle Bonamici, un trio en *ut* majeur. En février 1866, il donnait au théâtre Bellini un nouvel opéra en dialecte, avec dialogue, *i due Maríti*, qui fut reproduit en 1871, au nouveau théâtre Re de Milan, traduit en italien, avec des récitatifs remplaçant le dialogue. Il fit représenter ensuite *le Rose* (Naples, th. Bellini, février 1868) ; *il Cacciatore delle Alpi* (2 actes, Naples, 23 juin 1870) ; et *il Cuoco* (3 actes, Naples, th. Rossini, 11 juin 1873). M. d'Arienzo, qui est aujourd'hui professeur d'harmonie et de composition à l'*Albergo de' Poveri* et au collége de musique de San Pietro a Majella, de Naples, s'est fait connaître encore par diverses autres œuvres : il a obtenu de la *Società del Quartetto* de Milan, en 1869, un second prix pour quatre Nocturnes à 2, 3 et 4 voix ; il a fait exécuter à Rome, en 1871, un *Pensiero sinfonico*, dont une réduction pour le piano à 4 mains a été publiée à Milan, chez Lucca ; enfin, il a publié un grand nombre de compositions pour le chant, ainsi qu'un manuel intitulé *Elementi di lettura musicale* (Naples, Cottrau). Il a en portefeuille un opéra sérieux, *Rita di Lister*, écrit sur un poëme de son oncle, M. Marco d'Arienzo, un opéra bouffe, *i Viaggi*, et une grande cantate sacrée pour *soli*, chœur et orchestre, *il Cristo sulla croce*.

ARMINGAUD (J.....), violoniste fort distingué, né vers 1824, s'est acquis à Paris une réputation méritée par le talent dont il a fait preuve dans les séances de musique de chambre qu'il donnait en compagnie de MM. Léon Jacquard, Édouard Lalo et Mas. Cette société de quatuors, que M. Armingaud organisa vers 1855 et dans laquelle il tenait la partie de premier violon, était certainement une des meilleures de Paris au point de vue de l'ensemble et de la fermeté de l'exécution, et M. Armingaud y brillait particulièrement par la grâce de son jeu, la solidité de son style et la belle qualité de son qu'il tirait de son instrument ; elle s'est augmentée et transformée, par l'adjonction de quelques instruments à vent, et a pris depuis lors le titre de *Société classique*. Cet artiste modeste et remarquable, qui s'est fait applaudir aussi dans des concerts particuliers, a publié un certain nombre de morceaux de violon, avec accompagnement de piano : *Aubade ; Sérénade*, op. 9, Paris, Gérard ; *Villanelle*, op. 10, id., id.; *Chanson vénitienne*, id., id.; et différentes fantaisies sur des motifs d'opéras célèbres, ainsi que quelques mélodies vocales.

* **ARNAUD** (Étienne), est mort à Marseille au mois de janvier 1863, des suites d'une fluxion de poitrine. Cet artiste avait publié plus de deux cents romances, dont la plupart, empreintes d'un joli sentiment, eurent de véritables succès.

ARNEIRO (José-Augusto Ferreira Veiga, vicomte d'), dilettante et compositeur portugais, appartient à une famille qui s'est distinguée dans la musique. Ses frères sont des amateurs plus ou moins habiles, fort bien vus dans les salons de Lisbonne, et l'un d'eux, M. João Ferreira Veiga, a obtenu des succès sur plusieurs scènes d'Italie ; je l'ai entendu il y a quelques années à Porto, et j'ai pu constater qu'il possédait une voix de baryton fort agréable, quoique manquant un peu d'accent et d'énergie sur la scène ; son extrême embonpoint nuisait d'ailleurs beaucoup à l'effet dramatique, et il a dû, plus tard, renoncer au théâtre.

M. le vicomte d'Arneiro, fils d'un père Por-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tugais et d'une mère Suédoise, est né à Macao, en Chine, le 22 novembre 1838. Après avoir fait et achevé ses études de droit à Coimbre, il reprit avec ardeur, en 1859, les études musicales qu'il avait commencées à l'âge de huit ans : il apprit l'harmonie avec le professeur Manoel Joaquim Botelho, artiste de l'orchestre du théâtre San-Carlos, de Lisbonne, étudia le contre-point et la fugue avec Vicente Schira, chef d'orchestre du même théâtre, et eut pour maître de piano l'habile virtuose Antonio José Soares, maître de chapelle de l'ancien Séminaire patriarcal. Les essais de composition de M. d'Arneiro qui datent de cette époque sont très-nombreux, et consistent en pièces d'orchestre, entr'actes, morceaux, romances, duos, auxquels il faut ajouter une petite comédie : *A Questão do Oriente*, jouée avec succès sur le théâtre Académique, une messe en *sol* majeur à quatre voix avec accompagnement d'orgue, et plusieurs autres morceaux de musique religieuse. Une partie de ces travaux, notamment ceux qui datent d'après 1859, ont été enregistrés aux archives de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques de Paris. En mars 1866, M. le vicomte d'Arneiro fit représenter au théâtre San-Carlos un ballet fantastique en un acte et trois tableaux, intitulé *Ginn*, dont le scénario lui avait été fourni par M. Luigi Arcieri, et dont le principal rôle était fort bien tenu par Mlle Lamarre. La musique de cet ouvrage fut très-applaudie, et l'on y remarqua, outre des idées originales et en maint endroit empreintes de poésie, une facture soignée et un sentiment délicat des effets d'orchestre ; on jugea que c'était là, en somme, une œuvre de mérite, et l'on attendit l'auteur à d'autres épreuves plus décisives.

Ce fut seulement en 1871 que le compositeur présenta son ouvrage le plus important, son grand *Te Deum*, exécuté dans l'église de St-Paul, à Lisbonne, lors de la fête de Notre-Dame de la Conception. Malheureusement, l'exécution en était confiée à une société d'amateurs, qui ne sut pas faire ressortir toute la valeur de la partition, les difficultés de celle-ci étant d'ailleurs très-grandes, tant pour l'orchestre que pour les chœurs. Des amateurs aussi étaient chargés des *soli*, et un seul d'entre eux, le ténor Gazul (alors premier violon à l'orchestre du théâtre San-Carlos), se distingua. Les chœurs surtout furent très-faibles, car à Lisbonne, comme dans tout le Portugal, tout enseignement choral fait complétement défaut. L'orchestre, auquel étaient mêlés quelques artistes de celui de San-Carlos, se conduisit mieux. Plus tard, on reproduisit dans un concert de bienfaisance donné à San-Carlos (mai 1871) les pièces les plus importantes de ce grand *Te Deum*. Je ne puis parler de cette seconde audition, n'y ayant pas assisté, mais j'ai entendu dire qu'elle avait été plus satisfaisante. Peu de temps après la première exécution, M. le vicomte d'Arneiro me fit la bonne grâce de me prêter sa partition pour en rendre compte. Obligé de quitter Lisbonne à l'improviste, je ne pus alors m'acquitter de ma tâche ; mais je tiens à rendre justice, ici, à son œuvre si remarquable, et je n'exagérerai pas en disant que depuis Bontempo on n'a rien produit en Portugal d'aussi important que ce *Te Deum*. Après la mort de ce maître illustre, les musiciens portugais semblaient n'avoir d'autre préoccupation que de rabaisser de plus en plus la musique d'église ; déjà, de son vivant, Casimiro et ses imitateurs avaient donné le coup de grâce à cet art admirable, et les canevas sur des thèmes d'opéras italiens, les *soli* aux variations de petite flûte, les duos, trios, etc., construits sur des thèmes de contredanse, faisaient les délices des amateurs de Lisbonne. Chaque jour voyait naître de nouveaux imitateurs de Casimiro, qui se moquaient à qui mieux mieux de Bontempo et de son style sévère. Après la mort de Casimiro lui-même on se tut, l'épuisement devint complet, *manifeste* ; c'est ainsi qu'en Portugal on a presque oublié jusqu'à l'existence de la musique religieuse, tant nationale qu'étrangère. Je n'ai pas entendu les œuvres de M. Miguel Angelo Pereira, de Porto, auteur de l'*Enrico* (V. ce nom), qu'on dit très-sérieuses ; se sont les seules dont on ait parlé avant l'audition du *Te Deum* de M. d'Arneiro. L'œuvre de celui-ci, quoique mal exécutée, a fait sensation à Lisbonne, et l'on s'aperçut aussitôt qu'on avait affaire à un talent remarquable. L'élévation des idées, l'expression profonde et énergique du dialogue vocal, la richesse de l'orchestre, c'est-à-dire l'attention toute particulière accordée à chaque instrument et l'entente rare dans leur emploi, le caractère grandiose des chœurs, tout cela produisit à Lisbonne un effet dont on ne sut pas d'abord se rendre compte. Les uns disaient que c'était de la musique dramatique, d'autres en parlaient comme d'une sorte d'oratorio, d'autres encore y trouvaient des éléments symphoniques. Le fait est que le *Te Deum* de M. d'Arneiro touche à tous ces genres divers, par le caractère des morceaux dont il se compose ; on peut reprocher à l'œuvre de manquer d'unité dans le style, on peut dire à l'auteur que son éclectisme lui a fait adopter et employer des procédés opposés entre eux, par exemple ceux de l'école allemande pour les chœurs, ceux de l'école française (Halévy,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Gounod) pour l'orchestre, enfin ceux de l'école italienne pour le caractère des morceaux concertants, et que tout cela nuit à l'ensemble de la composition. Peut-être est-ce pour cela que M. d'Arneiro a changé le titre de son œuvre lorsqu'il l'a fait exécuter à Paris, et qu'il a baptisé alors son *Te Deum* du nom de *symphonie-cantate*, titre qui en définissait mieux le caractère et la portée. L'œuvre de M. d'Arneiro fut très-bien reçue à Paris, et la critique lui fit un excellent accueil. MM. Oscar Comettant, Victorin Joncières, de Thémines, Gustave Bertrand et bien d'autres en rendirent compte d'une manière très-flatteuse; quelques journaux anglais, allemands et italiens s'en occupèrent aussi. Leur opinion fut la même; on en parla comme d'une composition très-remarquable, qui dénote des qualités précieuses chez l'auteur. Cependant M. le comte d'Arneiro n'est pas encore parvenu à s'assimiler les qualités de ses modèles à ce point qu'il ait pu produire une œuvre d'un style original, à lui. D'ailleurs on fera bien d'attendre que le compositeur nous ait appris, dans une seconde *symphonie-cantate*, ce qu'il entend par ce nouveau genre, quelle est son esthétique musicale à ce sujet, s'il a en vue de créer une forme nouvelle ou s'il reviendra tout bonnement à la forme traditionnelle du *Te Deum*. Le programme de l'exécution faite à Paris reproduisait les morceaux suivants : 1re partie : *Te Deum, Tibi Omnes, Tibi Cherubin, Te Gloriosus;* 2e partie : *Patrem immensæ majestatis, Tu ad liberandum, Judex crederis;* 3e partie : *Salvum fac populum, Per singulos dies, Dignare Domine, Miserere, In te Domine speravi*. Les *soli* étaient confiés à Mme Mélanie Reboux, Mlle Amanda Holmberg, MM. Miguel et Léon Lafont; les chœurs étaient conduits par M. Léon Martin, et l'orchestre était placé sous la direction de M. Danbé, chef d'orchestre des concerts du Grand-Hôtel. L'exécution fut bonne de la part des chœurs et de l'orchestre, mais les *soli*, dit-on, laissèrent parfois beaucoup à désirer. Retourné en Portugal, M. d'Arneiro se remit au travail; un *Scherzo* en *mi* bémol, une *Polonaise de concert*, un Recueil de morceaux caractéristiques : *Refrains du Printemps*, et un opéra semi-sérieux, *Elisire di giovinezza*, sont les fruits de ses derniers travaux. Ce dernier ouvrage, qui est en 4 actes, et dont les paroles ont été écrites par M. Jean-Jacques Magne, a été mis à l'étude au théâtre San-Carlos, où il doit être bientôt chanté par Mme Vitali et MM. Corsi, Rota, Vidal et Rellini (1). J. DE V.

(1) Cet ouvrage vient d'être représenté (mars 1876) au théâtre San Carlos. — A. P.

ARNOLD (YOURY VON), compositeur et écrivain sur la musique, est né à Saint-Pétersbourg le 1er novembre 1811. Ses parents, qui le destinaient à la carrière diplomatique, lui firent faire son droit, mais il ne tarda pas à quitter cette carrière pour l'état militaire. Entré comme porte-enseigne dans un régiment de cuirassiers, il fit en 1831 la campagne de Pologne. Décoré de l'ordre de Saint-Georges et promu au grade d'officier, il se retira du service en 1838 afin de s'adonner exclusivement à l'étude de la musique, pour laquelle il avait un penchant qui datait de ses premières années. Après avoir travaillé quelque temps avec Jean-Léopold Fuchs, il se sentit assez fort pour aborder la composition d'un opéra russe : *la Bohémienne*. En 1859, il remporta le prix dans un concours ouvert par la Société philharmonique de Saint-Pétersbourg pour la composition de *Swætlana*, grande ballade de Schukowsky. A dater de ce moment, Youry von Arnold produisit assez rapidement trois opéras russes et plusieurs petites compositions au nombre desquelles il faut compter quelques chœurs à quatre voix et environ cent vingt *lieder*. Il a fait aussi à Saint-Pétersbourg et à Moscou plusieurs conférences sur l'histoire de la musique et sur la théorie musicale, qu'il a publiées. En 1863 il vint s'établir à Leipzig, où il fonda un journal de musique intitulé : *Allgemeine neue Zeitschrift für Theater und Musik* (*Nouvelle gazette générale pour le théâtre et la musique*), dont les tendances ultra-progressistes ne trouvèrent qu'un écho bien faible dans le public. Il publia vers la même époque plusieurs écrits sur la musique. Depuis 1870, Youry von Arnold est retourné dans sa patrie, ayant été nommé au conservatoire de Moscou professeur de la théorie du chant.

Y.

***ARNOULD** (MADELAINE-SOPHIE), chanteuse célèbre, est morte, non en 1803, comme il a été dit par erreur, mais le 22 octobre 1802. Deux écrits ont été publiés sur elle : 1° *Arnoldiana*, ou *Sophie Arnould et ses contemporains*, recueil choisi d'anecdotes piquantes, de reparties et de bons mots de Mlle Arnould, précédé d'une notice sur sa vie et sur l'Académie impériale de musique, par l'auteur du *Bièvriana* (Paris, Gérard, 1813, in-12 avec portrait); 2° *Sophie Arnould*, d'après sa correspondance et ses Mémoires inédits, par MM. Edmond et Jules de Goncourt (Paris, Poulet-Malassis, 1857, in-12). Sophie Arnould a été mise deux fois en scène par les vaudevillistes, dans deux pièces, chacune en 3 actes, qui portaient son nom : l'une, de Barré, Radet et Desfontaines, jouée au Vaude-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ville en 1805; l'autre, de MM. de Leuven, de Forges et Dumanoir, donnée au Palais-Royal en 1833. Dans la première, Sophie était personnifiée par l'aimable Mme Belmont, qui fit peu d'années après les beaux jours de l'Opéra-Comique; c'est Mlle Déjazet qui la représentait dans la seconde.

ARQUIMBAU (Domingo), compositeur espagnol, a joui dans sa patrie d'une certaine renommée. On ignore également et la date de sa naissance et celle de sa mort : on sait seulement qu'après avoir été maître de chapelle de la cathédrale de Gérone, il remplissait, en 1823, les mêmes fonctions à celle de Séville. Ayant envoyé une de ses compositions à l'Académie des Philharmoniques de Bologne, cette compagnie s'en montra très-satisfaite et l'admit au nombre de ses membres.

***ARRESTI** (Floriano), et non *Aresti*, était fils de Jules-César Arresti. Sa naissance remonte plus haut que la fin du dix-septième siècle, car dès 1684 il était reçu membre de l'Académie des Philharmoniques de Bologne, dont il devint prince en 1715. Comme organiste, il avait été élève de Bernardo Pasquini, et fit lui-même d'excellents disciples.

***ARRIAGA Y BALZOLA** (Juan-Crisostomo-Jacobo-Antonio), musicien espagnol, naquit à Bilbao le 27 janvier 1806. Je rétablis ici d'une façon précise les noms, prénoms et date de naissance de cet artiste intéressant, d'après M. Baltazar Saldoni (*Efemerides de musicos españoles*), qui a eu sous les yeux son acte de baptême.

***ARRIETA** (D. Juan-Emilio), l'un des compositeurs dramatiques les plus actifs et les plus estimés de l'Espagne contemporaine, est né à Puente la Reina, dans la Navarre, le 21 octobre 1823. Il alla faire son éducation musicale en Italie, partit pour ce pays en 1838, fut admis au Conservatoire de Milan le 3 janvier 1842, et devint dans cet établissement, où il eut pour condisciple M. Antonio Cagnoni, l'élève de Vaccaj pour la composition. Étant sorti du Conservatoire après un peu moins de quatre ans d'études, le 3 septembre 1845, M. Arrieta eut la chance de faire représenter sur un théâtre secondaire de Milan son premier ouvrage dramatique, *Ildegonda*, opéra semi-sérieux qui, s'il ne réussit que médiocrement, donnait cependant de l'espoir pour l'avenir du jeune compositeur.

Dès les premiers jours de l'année 1848, à la première approche des événements politiques qui troublèrent si profondément l'Italie à cette époque, M. Arrieta revint dans sa patrie. Il songea tout d'abord à y reprendre sa carrière de compositeur dramatique, aussitôt interrompue que commencée, et il écrivit la musique d'un grand opéra espagnol en trois actes, *Isabelle la Catholique*, ou *la Conquête de Grenade*, qui fut joué avec succès en 1850, et repris en 1855. On était alors à l'époque où un certain nombre de jeunes écrivains et de jeunes musiciens, réunissant leurs efforts pour une action commune, avaient formé le projet de faire revivre et refleurir la *zarzuela*, ou opéra-comique espagnol. M. Arrieta vint se joindre à ce petit groupe entreprenant, actif et intelligent, dans lequel se trouvaient déjà MM. Olona, Barbieri et Gaztambide, et, grâce à l'initiative et au zèle de ces jeunes artistes, le genre de la zarzuela, qui peut être considéré comme un produit national, prit un essor surprenant. Pour sa part, M. Arrieta a écrit, depuis 1852 jusqu'à ce jour, environ quarante ouvrages de ce genre, qui se font, dit-on, remarquer par la jeunesse, la vivacité, la gaieté, la véhémence et des qualités tout à fait particulières, et dont quelques-uns, *el Dominó azul*, *la Estrella de Madrid*, *Marina*, *el Grumete*, ont obtenu des succès retentissants et prolongés.

Voici, d'ailleurs, la liste des productions dramatiques de M. Arrieta, liste que je crois assez près d'être complète : 1° *Ildegonda*, opéra italien, Milan, vers 1847; 2° *Isabel la Católica*, ó sea *la Conquista de Granada*, grand opéra espagnol, Madrid, 1850; 3° *el Dominó azul*, 3 actes, 19 février 1853; 4° *el Grumete*, un acte, 17 juin 1853; 5° *la Vuelta del Corsario* (suite et seconde partie d'*el Grumete*), 1 acte; 6° *Marina*, 2 actes, 21 septembre 1855; 7° *la Estrella de Madrid*, 3 actes; 8° *De tal palo tal astilla*, 1 acte; 9° *el Hombre feliz* (monologue); 10° *el Sonámbulo*, 1 acte, 11 octobre 1856; 11° *Guerra á muerte*, 1 acte; 12° *la Dama del Rey*, 1 acte; 13° *Un Ayo para el niño*, 1 acte; 14° 1804 *y* 1865, 1 acte; 15° *A Cadena perpétua*, 2 actes; 16° *el Conjuro*, un acte (en société avec M. Lopez de Ayala), 24 novembre 1860; 17° *Un sarao y una soirée*, 2 actes, 12 décembre 1860; 18° *Quien manda, manda*, 2 actes; 19° *Llamada y tropa*, 2 actes; 20° *Azon Visconti*, 3 actes; 21° *Cadenas de Oro*, 3 actes; 22° *Dos Coronas*, 3 actes; 23° *el Cautivo en Argel*, 3 actes; 24° *el Capitan negrero*, 3 actes; 25° *el Agente de matrimonios*, 3 actes; 26° *el Caudillo de Baza*, 3 actes; 27° *el Planeta Venus*, 3 actes; 28° *el Toque de Animas*, 3 actes; 29° *la Insula Barataria*, 3 actes; 30° *la Carceria real*, 3 actes; 31° *la Suegra del Diablo*, 3 actes, 23 mars 1867; 32° *la Tabernera de Londres*, 3 actes; 33° *los Circasianos*, 3 actes; 34° *un Trono y un Desengaño*, 3 actes; 35° *el Motin*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

contra Esquilache, 3 actes. A tout cela il faut ajouter une cantate pour l'inauguration du théâtre de la Zarzuela, qui eut lieu le 11 octobre 1856, une part de collaboration dans le prologue d'ouverture de ce théâtre, *la Zarzuela*, donné le même jour, et une *Cantate à Rossini*, exécutée en 1864. — Professeur de composition au Conservatoire de Madrid depuis le 14 décembre 1857, conseiller d'instruction publique depuis le mois de novembre 1875, époque où M. Hilarion Eslava donna sa démission de cette charge, M. Arrieta est aujourd'hui directeur du Conservatoire.

ARRIGO (Giuseppe), organiste et compositeur, est né à Mede, dans la Lomelline, le 9 septembre 1838. Élève de Domenico Cagnoni, puis de Carlo Coccia, et enfin de M. Raimondo Boucheron, il devint, à la suite d'un concours, organiste de la petite ville de Bardi, dans l'Émilie, position qu'il échangea plus tard contre celle de directeur de l'école musicale de Cassine, qu'il occupe encore aujourd'hui. M. Arrigo a fondé avec Giuseppe de Paoli et dirige seul maintenant un grand recueil de musique sacrée pour orgue qui, sous le titre de *Arpa Davidica*, est publié depuis 1869 à Milan par l'éditeur Vismara, et qui a été l'objet d'appréciations élogieuses de la part des critiques italiens. Ce recueil, qui contient quelques pages estimables, est cependant médiocre au point de vue général, et les morceaux qui le composent sont loin d'atteindre ce qu'on peut considérer comme l'idéal de la bonne musique d'orgue. M. Arrigo, à qui l'on doit aussi une brochure assez insignifiante sur l'orgue et la musique sacrée, n'a pu réussir encore à faire représenter un opéra bouffe, qu'il a écrit sous le titre de *Don Stazio*.

ARRONGE (Adolphe), compositeur de musique, né le 8 mars 1838 à Hambourg, est l'auteur d'un grand nombre d'opéras-comiques et d'opérettes au nombre desquelles on cite : *Das Gespenst* (le Fantôme), et *Der Zweite Jacob* (le Deuxième Jacob). Depuis 1868 il semble avoir abandonné la carrière de compositeur dramatique, et s'être adonné plus spécialement à l'enseignement du chant. Y.

ARTOT (Maurice MONTAGNEY, dit), né à Gray (Haute-Saône) le 3 février 1772, servit sous la République française comme musicien et chef de musique, puis vint à Bruxelles comme premier cor au théâtre de la Monnaie, place qu'il occupa pendant vingt ans; il fut aussi maître de musique à l'église du Béguinage, professeur de chant, de guitare et de violon, instrument sur lequel il excellait; il était surtout parfait musicien. En 1811, lors du passage de Napoléon 1er et de Marie-Louise à Bruxelles, il se fit entendre dans un concert donné à Laëken à cette occasion, et l'empereur le nomma premier cor.

Il était marié à Thérèse-Ève Ries, fille d'Adam Ries, maître de chapelle du Dôme de Cologne, et cousine du célèbre compositeur Ferdinand Ries. Il est mort à Bruxelles le 8 janvier 1829. F. D.

ARTOT (Jean-Désiré MONTAGNEY, dit), né à Paris le 1er vendémiaire de l'an XII de la République (23 septembre 1803), fils de Maurice Artot, commença à l'âge de six ans son éducation musicale sous la direction de son père, qui lui enseigna le chant et le violon, et qui, lorsqu'il eut atteint sa onzième année, lui donna ses premières leçons de cor; il fit de rapides progrès sur cet instrument, et en 1819 entra comme premier cor au 31e régiment suisse, sous la direction de l'habile chef de musique Jacques Bender. En 1823, il entra à l'orchestre du théâtre royal de Bruxelles, et en 1829, à la mort de son père, il fut nommé premier cor de la musique particulière de S. M. le roi des Pays-Bas. En 1832, Valentin Bender l'engagea comme premier cor et sous-chef de musique au régiment des guides, qu'il quitta en 1835 pour voyager en Allemagne et en France. Revenu en Belgique, il rentra au théâtre de la Monnaie et au régiment des guides, d'où il prit définitivement son congé en 1852.

En 1843, il fut nommé professeur de cor au Conservatoire royal de musique de Bruxelles. Le 24 mars 1849, S. M. le roi Léopold 1er le nomma premier cor solo de sa musique particulière. Le 29 novembre 1873, il fut mis à la pension après trente ans de professorat.

Artot s'est fait connaître comme compositeur pour son instrument, et voici la liste de ses œuvres publiées : 1° Six fantaisies concertantes pour cor chromatique, avec accompagnement de piano (Bruxelles, Katto); 2° 48 études adoptées comme exercices par les Conservatoires et écoles de musique de Belgique (Bruxelles, Schott); 3° 18 mélodies pour cor ou violoncelle, avec accompagnement de piano (*id.*, *id.*); 4° 12 quatuors pour cors chromatiques ou cornets à pistons (*id.*, *id.*); 5° 12 trios et 12 quatuors pour les mêmes instruments (*id.*, *id.*).

F. D.

ARTOT (Charles-Henri-Napoléon MONTAGNEY, dit), frère du précédent, né le 12 avril 1810 à Bruxelles, est mort en cette ville le 4 mai 1854. Il s'était fait une réputation comme timbalier au théâtre de la Monnaie et était excellent pianiste et organiste.

Une sœur de cet artiste et du précédent s'est

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

distinguée comme cantatrice en Belgique, en France, en Allemagne et en Angleterre, où elle a donné des concerts en société avec ses trois frères Alexandre, Charles et Désiré. Elle est morte, jeune encore, à Bagnères de Luchon.

F. D.

*ARTOT (ALEXANDRE-JOSEPH MONTAGNEY, dit), violoniste extrêmement remarquable, naquit à Bruxelles, non le 4 février, mais le 25 janvier 1815. Ce n'est point la croix de la Légion d'honneur qu'il reçut (16 janvier 1845), mais celle de l'ordre belge de Léopold (1).

F. D.

ARTOT (MARGUERITE-JOSÉPHINE-DÉSIRÉE MONTAGNEY, dite), cantatrice distinguée, fille de M. Désiré Artot, ancien professeur de cor au conservatoire de Bruxelles, et nièce du fameux violoniste belge Joseph-Alexandre Artot, naquit à Paris, le 21 juillet 1835, pendant un voyage de ses parents en cette ville. L'éducation musicale de Mlle Artot fut commencée de bonne heure dans sa famille, mais sa voix ne se forma et ne se caractérisa qu'assez tardivement. Devenue élève de Mme Viardot, elle resta pendant deux années sous la direction de cette grande artiste, et se fit entendre vers 1857, à Bruxelles, dans quelques concerts où elle fit sensation. Protégée par Meyerbeer, à qui Mme Viardot l'avait fait connaître, elle fut engagée à Paris, par la direction de l'Opéra, et débuta à ce théâtre, au commencement de 1858, dans le rôle de Fidès, du *Prophète*. Sa belle voix de mezzo-soprano, puissante et corsée, ses accents passionnés, son talent déjà réel de cantatrice, lui firent obtenir du public parisien un accueil particulièrement favorable. Cependant, les tiraillements qui se produisent volontiers sur notre première scène lyrique à l'arrivée d'un nouveau sujet décidèrent Mlle Artot à quitter l'Opéra au bout de peu de temps, après y avoir chanté plusieurs rôles du répertoire, et elle songea à embrasser la carrière italienne. Avant de réaliser ce projet, toutefois, elle alla donner dans diverses villes de province, à Bordeaux, à Lyon, à Orléans, à Montpellier, puis en Belgique, à Bruxelles, à Anvers, à Liége, à Gand, des représentations qui excitèrent l'enthousiasme. Elle se fit entendre aussi en Hollande, à Amsterdam, et enfin partit pour l'Italie, pour s'y perfectionner dans le chant italien.

C'est alors qu'elle fut engagée pour Berlin, et que commença pour la jeune artiste une carrière pleine de succès éclatants et de véritables triomphes. Après cinq ou six années passées à Berlin, où elle chanta tour à tour en italien et en allemand, elle se fit entendre dans presque toutes les grandes villes d'Allemagne, puis à Pesth, à Copenhague, à Londres, sur les deux théâtres de Covent-Garden et de Hay-Market, et enfin à Varsovie, à St-Pétersbourg et à Moscou, où peut-être elle a obtenu ses plus grands succès. Dans le cours de ses voyages, Mlle Artot, qui ne cessait de travailler et d'acquérir, sut donner plus d'ampleur encore à sa voix et plus d'étendue, et, tout en conservant intactes ses belles notes du *médium* et du registre grave, lui faire atteindre dans le haut plusieurs sons aigus qui lui permirent d'aborder des rôles tels que ceux de Valentine des *Huguenots* et de Rachel de *la Juive*, créés naguère par Mme Falcon et dans lesquels ses facultés passionnées pouvaient se donner librement carrière.

L'existence artistique de Mlle Artot a été des plus brillantes, et cette cantatrice remarquable n'a cessé jusqu'à ce jour de recevoir et de mériter les faveurs du public. En 1869, elle a épousé M. Padilla, chanteur espagnol voué, comme elle, au chant italien, et qui ne manque ni de mérite ni de distinction.

ASANTSCHEWSKY (MICHEL D'), compositeur russe, est né à Moscou en 1838. Il a séjourné pendant quelque temps à Leipzig, où il a terminé ses études musicales sous la direction de Hauptmann et de Richter. En 1866 il vint à Paris, où il fit l'acquisition de la bibliothèque d'Anders, collection qu'il joignit à la sienne, déjà très-nombreuse, pour l'offrir au Conservatoire de St-Pétersbourg, dont il venait d'être nommé le directeur en remplacement d'Antoine Rubinstein.

M. d'Asantschewsky a écrit pour le piano, pour le quatuor et pour l'orchestre plusieurs compositions estimées.

Y.

*ASCHER (JOSEPH), pianiste et compositeur, est mort à Londres en juin ou juillet 1869, à la suite d'une maladie qui avait complétement dérangé ses facultés mentales. Élève de Mendelssohn et de Moscheles, ami de Thalberg, Ascher s'était lancé dans la voie ouverte par ce dernier, et, avec un talent moins complet, mais brillant et léger, il avait conquis une véritable réputation. Ses compositions, dont le nombre dépasse une centaine, furent un moment très-recherchées, et l'on citait surtout : *les Commères*, *les Cloches du village*, *Marche de la Reine*, *Sérénade vénitienne*, *Belle de nuit*, *les Contemplations*, *Rapsodie polonaise*, *Chants de l'Ukraine*, *le Sourire*, *la Fileuse*

(1) On a vu, par ces trois notices, que le nom véritable de la famille Artot est *Montagney*, et non *Montagny*, comme il a été imprimé par erreur dans la *Biographie universelle des Musiciens*.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

la Prise de voile, les Hirondelles, les Gouttes d'eau, Danse espagnole, Dans ma barque, le Papillon, etc., etc.

ASIOLI (F.....), compositeur italien, a fait représenter sur le théâtre de la Scala, de Milan, le 10 février 1859, un opéra sérieux intitulé *Maria de' Ricci*. J'ignore si cet artiste est un descendant du fameux compositeur et théoricien Bonifazio Asioli.

***ASPA** (Mario). Ce compositeur n'a pas écrit et fait représenter moins de quarante-deux opéras. Il m'a été malheureusement impossible d'en dresser la liste complète, car beaucoup déjà sont oubliés, et le seul qui soit resté vraiment populaire et qui se maintienne au répertoire des théâtres d'Italie est celui qui a pour titre : *il Muratore di Napoli*. Je n'en connais que quatre parmi ceux qui n'ont pas été mentionnés dans la *Biographie universelle des Musiciens : Emo, Margherita d'Aragona, Gustavo Wasa*, et *Piero di Calais*.

***ASTARITA** (Janvier). Ce compositeur a fait représenter les trois opéras suivants, qui manquent à la liste de ses œuvres : 1° *l'Isola disabitata ;* 2° *le Cinesi* ; 3° *l'Impresario in scompiglio, farsa* en un acte. Cette dernière a été donnée au théâtre de la Canobbiana, de Milan, en 1791.

* **ATYS** ou **ATIS** (.....). On doit à cet artiste la publication suivante, qui n'est point la première, puisqu'elle porte le n° 5 comme chiffre d'œuvre : *Clef facile et méthodique pour apprendre en peu de temps à battre la mesure, à distinguer les modulations, à préluder et à phraser la musique, par le moyen de la* ponctuation grammaticale et typographique; *ouvrage utile et intéressant pour les commençants, suivi de* 6 petites sonates méthodiques, *servant d'exemples pour l'intelligence et la pratique de cette méthode* (Paris, l'auteur). Cet ouvrage fut publié en 1763, et le *Mercure de France*, en l'annonçant, reproduisit l'introduction placée en tête par l'auteur. Atys a encore publié une *Première Suite de menuets en symphonies, à sept parties, y compris un basson obligé ou violoncelle, qui ont été exécutés à la Comédie-Italienne.*

AUBE (Paul), compositeur amateur, a fait représenter sur le grand théâtre de Toulon, au mois de janvier 1875, un grand opéra en 4 actes, intitulé *Gheysa*.

***AUBER** (Daniel-François-Esprit), est mort à Paris, le 12 mai 1871, au plus fort de l'épouvantable guerre civile qui désolait alors la capitale de la France. Il était âgé de 89 ans, étant né à Caen le 29 janvier 1782, ainsi que le prouve son acte de baptême, publié pour la première fois en 1873. C'est M. V. Legentil, qui, dans un rapport adressé à la Société des Beaux-Arts de Caen et inséré dans le *Bulletin* de cette société, a le premier rendu public ce document, dont voici l'exacte reproduction :

« L'an mil sept cent quatre-vingt-deux, le mercredi 30 janvier, nous, curé soussigné, avons baptisé un fils *né d'hier du légitime mariage* de Jean-Baptiste-Daniel Auber, officier des chasses du roi, et de Françoise-Adélaïde-Esprit Vincent, demeurant à Paris, aux petites écuries du Roi, faubourg Saint-Denis, à Paris, paroisse Saint-Laurent, lequel a été nommé Daniel-François-Esprit par Daniel Auber, peintre du Roi, assisté de Françoise-Sophie-Vincent, ledit parrain représenté par J.-B. Normand, et ladite marraine par Marie Duclos, qui ont conjointement signé avec nous.

« Desbordeaux,

« curé de Saint-Julien. »

Un renseignement important, contenu dans l'acte qui précède, est celui qui nous fait savoir que le père d'Auber, à l'époque de la naissance de son fils, était officier des chasses du roi, et non point marchand d'estampes, comme on l'a dit; il ne le devint donc que plus tard, et sans doute lorsque la Révolution lui eut fait perdre son emploi. Ce qu'on ignorait encore, c'est que le père d'Auber était peintre. J'en ai trouvé la preuve dans le livret de 1808 de la Société académique des Enfants d'Apollon, qui, dans la liste de ses membres, porte ces deux mentions : « Auber père, amateur de chant et de violon, *peintre*, reçu en 1784; » et « Auber fils, compositeur, reçu en 1806. » Ceci nous apprend en outre que, si Auber ne s'est produit que fort tard au théâtre, il n'en fut pas moins musicien de bonne heure, puisqu'il prenait la qualification de compositeur, et se faisait recevoir à ce titre dans une société artistique. D'autre part, on peut affirmer que l'aïeul d'Auber était, dans un autre genre, un artiste de talent. Dans la *Notice du mobilier dépendant de la succession de M. Auber*, notice qui a servi à la vente effectuée le 26 juillet 1871, on voit inscrits trois objets d'art importants : 1° bas-relief en bois sculpté, bouquet de fleurs dans un vase, signé : *Auber fecit*, 1772; 2° petit bas-relief en bois finement sculpté, représentant des fleurs et des attributs de jardinage, exécuté par le même; 3° très-beau baromètre en bois finement sculpté et doré, à feuillages de laurier, guirlandes de fleurs et médaillon, exécuté par le même. La *Notice*,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

évidemment bien informée, ajoute : « Ces trois objets, d'un rare mérite d'exécution, sont de l'aïeul paternel de M. Auber. » Enfin, l'acte de baptême du maître mentionne, comme parrain de l'enfant, Daniel Auber, « peintre du roi. » Qu'était celui-ci ? Sans doute un frère de son père, c'est-à-dire un oncle à lui. Quoi qu'il en soit, on voit que si Auber ne naquit point dans un milieu musical, il appartenait du moins à une véritable famille d'artistes, et que ses premières années durent s'écouler dans une incessante *communion intellectuelle*.

Je n'entreprendrai pas ici de tracer une caractéristique du génie d'Auber; un tel travail excéderait de beaucoup les bornes que je dois donner à cette notice complémentaire. Je m'en tiendrai à quelques réflexions, et ferai remarquer tout d'abord que l'œuvre du maître semble se diviser en quatre parties principales, correspondant chacune à quatre périodes distinctes de sa manière. La première, s'étendant depuis *le Séjour militaire* jusqu'à *la Neige* (je passe sous silence *Vendôme en Espagne* et *les Trois genres*, œuvres de commande et de circonstance écrites en collaboration, et sans valeur personnelle), comprend les œuvres de jeunesse, les premiers essais, qui ne faisaient qu'indiquer et donner le pressentiment d'une individualité future; avec *le Concert à la cour*, *Léocadie*, *le Maçon*, Auber est entré en pleine possession de lui-même, et cette seconde partie de sa carrière se clôt par le succès éclatant, légitime et incontesté de *la Muette*, son début à l'Opéra, coup d'essai qui put, ou jamais, passer pour un coup de maître (il faut remarquer que *la Muette* est la première œuvre importante et vigoureuse qui vint après *la Vestale* et *Fernand Cortez*, et qu'elle précéda *Guillaume Tell*, *Robert-le-Diable* et *la Juive*); viennent ensuite, avec quelques autres productions moins heureuses, quoique fort honorables, à l'Opéra, les vrais chefs-d'œuvre d'Auber dans le genre de l'opéra-comique, *la Fiancée*, *Fra Diavolo*, *Lestocq*, *le Cheval de bronze*, *le Domino noir*, *Zanetta*, dans lesquels le génie du maître a acquis toute sa grâce, toute sa souplesse, tout son charme séduisant; enfin, avec *les Diamants de la couronne*, il entre dans une voie nouvelle, agrandit ce genre aimé par lui, et lui donne une ampleur de forme, une grandeur de conception dramatique, une puissance instrumentale en rapport avec les progrès introduits et réalisés dans le grand drame lyrique; à cette période appartiennent *la Part du Diable*, *la Sirène* et *Haydée*, l'une de ses œuvres les plus parfaites. Quant à ses dernières productions, celles-là, il faut bien le dire, ne sont plus dignes de lui, et n'appartiennent à aucun classement. Il y a encore de jolies pages dans *Manon Lescaut*, dans *la Circassienne* et même dans le *Premier jour de bonheur*, mais *la Fiancée du roi de Garbe* et *Rêves d'amour* ne sont autre chose que les produits de la sénilité.

Quoi qu'il en soit, et quelle que puisse être la valeur des réserves que l'on peut faire au sujet de l'influence exercée par Auber sur l'école française pendant près d'un demi-siècle, on ne peut nier que ce musicien extrêmement remarquable et si essentiellement français ne tienne une place d'honneur dans les annales de l'art national. A une fécondité rare, à une variété d'accents que quelques-uns ont vainement essayé de méconnaître, à un respect incontestable et trop peu commun de la langue dont il s'est servi pendant tant d'années, il joignait des qualités toutes personnelles et assez brillantes pour que celui qui les possédait occupe une place distinguée dans l'histoire de l'art. Cette place lui sera faite, on n'en saurait douter, et elle sera tout à l'honneur de la France, qu'il a illustrée.

Le répertoire d'Auber doit se compléter par les ouvrages suivants : 1° *Cantate* exécutée à Pau pour la fête d'inauguration de la statue d'Henri IV (1); 2° *les Premiers Pas*, prologue d'inauguration de l'Opéra National (en société avec Adam, Carafa et Halévy), 15 novembre 1847; 3° *Cantate* en l'honneur de l'armée, Opéra, 12 janvier 1856; 4° *Marco Spada*, ballet en 3 actes et 5 tableaux, Opéra, 1er avril 1857; 5° *le Cheval de Bronze*, opéra-ballet en 4 actes (amplification de l'ouvrage donné sous le même titre à l'Opéra-Comique), Opéra, 21 septembre 1857; 6° *Magenta*, cantate, Opéra, 6 juin 1859; 7° *la Circassienne*, 3 actes, Opéra-Comique, 2 février 1861; 8° *la Fiancée du roi de Garbe*, Opéra-Comique, 11 janvier 1864; 9° *le Premier jour de bonheur*, Opéra-Comique, 15 février 1868; 10° *Rêves d'amour*, 3 actes, Opéra-Comique, 20 décembre 1869.

On a publié sur Auber un certain nombre d'écrits. En voici la liste : 1° *Auber* (Paris, librairie universelle, 1841, in-16, avec portrait), no-

(1) Cette composition est restée jusqu'ici absolument ignorée, et je n'en ai retrouvé la trace que dans une collection de programmes des concerts et spectacles donnés à la cour, dans les différentes résidences royales, de 1810 à 1847. L'un de ces programmes, à la date du 28 novembre 1843, mentionnait cette cantate, dont l'exécution à Pau était récente sans doute, et dont les paroles avaient été écrites par M. Liadères, officier d'ordonnance du roi Louis-Philippe, auteur dramatique, et natif de cette ville.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tice comprise dans une série biographique ainsi intitulée : *Écrivains et artistes vivants, français et étrangers*, et qui avait pour auteurs MM. Xavier Eyma et Arthur de Lucy ; 2° *M. Auber* (Paris, 1842, in-16, avec portrait), notice qui fait partie de la collection biographique publiée sous ce titre : « *Galerie des contemporains illustres*, par un homme de rien, » et dont l'auteur était M. Louis de Loménie; 3° *Auber*, par Eugène de Mirecourt (Paris, Havard, 1857, in-18 avec portrait); 4° *D.-F.-E. Auber*, sa vie et ses œuvres, par B. Jouvin (Paris, Heugel, 1864, grand in-8° avec portrait et autographes); 5° *Une statue à Auber*, par V. Legentil (Caen, typ. Le Blanc-Hardel, 1873, gr. in-8°); 6° *Auber, ses commencements, les origines de sa carrière*, par Arthur Pougin (Paris, Pottier de Lalaine, 1873, in-12); 7° *l'Œuvre d'Auber*, par Jules Carlez (Caen, typ. Le Blanc-Hardel, 1874, in-8°); 8° *Auber*, aperçu biographique et critique, la statue projetée, la cavalcade du 3 juin 1875, par Jules Carlez (id., id., 1875, in-18). Je signalerai aussi, parce qu'ils contiennent des détails intimes et inconnus, deux feuilletons publiés par l'auteur de la présente notice dans *le Charivari* (3 et 6 février 1872), sous ce titre : *les Derniers jours d'Auber*.

Je ne terminerai pas cette notice sans rappeler deux faits intéressants. Seul des membres de la section de musique de l'Académie des Beaux-Arts, Auber fut appelé à faire partie de la commission instituée, en 1838, pour la souscription et l'érection du monument à élever à Molière, à l'angle de la rue Richelieu et de la rue alors Traversière. — Dans ses dernières années, Auber avait formellement promis à la Société des concerts du Conservatoire, dont il était le président, d'écrire une symphonie pour elle. Cette promesse n'a jamais été réalisée. D'autre part, Auber a composé, très-peu de temps avant de mourir, c'est-à-dire pendant les jours funèbres de mars et avril 1871, plusieurs quatuors pour instruments à cordes. Ces quatuors, d'une forme absolument libre, ne reproduisent en aucune façon les allures des compositions classiques de ce genre, et seraient plutôt, à proprement dire, des morceaux pour quatuor d'instruments à cordes. J'ignore ce qu'ils sont devenus (1).

(1) Je rappellerai, en terminant, les titres de quelques-unes des premières compositions vocales d'Auber : *Amour et Folie*, scène; *le Cri de la Charité*, stances; *le Moine*, barcarolle; *la Petite Glaneuse*, chansonnette; *l'Asile*, nocturne à deux voix..... Il faut signaler aussi la *Marche* à grand orchestre écrite par lui, en 1861, pour l'Exposition de Londres, et la marche funèbre composée pour les funérailles de Napoleon Ier et exécutée à cette cérémonie, le 15 décembre 1840.

AUBERT (.....). Un musicien de ce nom qui pourrait bien être Jacques Aubert, surnommé *le Vieux*, puisqu'il vivait précisément à l'époque où celui-ci travaillait pour l'Opéra, a écrit des divertissements pour les deux pièces suivantes, représentées à l'Opéra-Comique : *Arlequin gentilhomme malgré lui* (3 actes, 1716), et *Arlequin hulla* ou *la Femme répudiée* (un acte, 1716).

AUBERT (l'abbé), organiste de la cathédrale de Digne, est l'auteur d'une *Méthode élémentaire de plain-chant*, accompagnée de quinze tableaux, publiée il y a quelques années, à Paris, par l'éditeur Repos.

AUBERT DE VITRY (François-Jean-Philippe). Un écrivain de ce nom a donné, dans le *Dictionnaire de la Conversation et de la Lecture*, quelques notices biographiques sur des musiciens, entre autres sur Sacchini et Sarti. Né à Paris le 2 avril 1765, Aubert de Vitry est mort au mois de juin 1849.

***AUBÉRY DU BOULLEY** (Prudent-Louis), est mort à Verneuil, son pays natal, au mois de février 1870. Une troisième édition du grand ouvrage didactique de cet artiste a été faite sous ce titre : *Grammaire musicale, ou Méthode analytique et raisonnée pour apprendre et enseigner la lecture de la musique, suivie d'observations sur les erreurs, préjugés et fausses opinions concernant la musique* (Paris, Duverger et Richault, in-8°). Les compositions musicales d'Aubéry du Boulley ne comportent pas moins de 156 numéros d'œuvres, dont on trouve la liste complète et détaillée dans l'écrit qui porte ce titre : *Société philharmonique de l'Eure, de l'Orne et d'Eure-et-Loir*, fondée en 1835 par P.-L. Aubéry du Boulley (L'Aigle, impr. Ginoux, 1859, in-8° de 68 p.), où l'auteur a noyé les comptes-rendus de cette société au milieu d'un véritable amas de renseignements sur sa vie et ses ouvrages. Une édition augmentée de cet écrit a été faite en 1866 (L'Aigle, impr. Ginoux, in-8° de 108 p.).

AUBÉRY DU BOULLEY (Émile), fils du précédent, a publié un certain nombre de compositions musicales, consistant surtout en morceaux de danses pour le piano (Paris, Richault), et en fantaisies pour fanfare et harmonie militaire. Il a écrit aussi, en société avec son père, deux duos pour piano et violoncelle ou violon : *le Départ et le Retour*, et *le Printemps et l'Automne* (Paris, Richault).

AUBRY (Marie), fut l'une des premières actrices qui parurent sur la scène de l'Opéra. Fille d'un maître paveur, elle faisait partie de la musique du duc Philippe d'Orléans lorsque Cambert

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

lui confia un rôle dans sa pastorale *les Peines et les Plaisirs de l'amour*. Quand Lully fut parvenu à s'emparer de l'Opéra au détriment de Cambert et de l'abbé Perrin, il la conserva dans sa troupe aux appointements annuels de 1,200 livres. Elle se retira en 1684, après avoir créé d'une façon admirable, dit-on, le rôle d'Oriane dans *Amadis de Gaule*; elle avait établi auparavant, avec un véritable talent, ceux d'Io dans *Isis*, de Proserpine dans l'opéra de ce nom, d'Églé dans *Thésée*, de Sangaride dans *Atys*, de Philonoé dans *Bellérophon*, et d'Andromède dans *Persée*. L'auteur anonyme de l'*Histoire de l'Académie royale de musique* publiée par *le Constitutionnel* dit de Marie Aubry : « C'était une des bonnes actrices qui aient paru sur ce théâtre. Elle quitta l'Opéra en 1684, après avoir joué au mieux le rôle d'Oriane. Ce ne fut point l'âge qui lui fit quitter sa profession; mais elle était devenue d'une taille si prodigieuse qu'elle ne pouvait marcher et qu'elle paraissait toute ronde. Elle était petite, la peau blanche et les cheveux noirs; elle mourut vers 1704. » Amie intime de Mlle Brigogne, Marie Aubry se trouva mêlée, comme celle-ci, au procès fameux que Lully intenta à Guichard, en l'accusant d'avoir voulu l'empoisonner; elle ne fut pas plus que sa compagne ménagée par Guichard, qui, dans les factums qu'il publia à cette occasion, en fit l'objet des imputations les plus outrageantes et que l'on peut croire les plus justifiées.

AUBRYET (Xavier), écrivain français, né à Épernay (Marne) en 1827, s'est fait remarquer par son goût pour la musique. Dans un volume de critique intitulé : *les Jugements nouveaux* (Paris, librairie nouvelle, 1860, in-12), M. Aubryet a consacré quelques chapitres à divers musiciens : Mozart, Boieldieu, Hérold, Rossini, Grisar, Donizetti, Weber, Adam. Les remarques de l'écrivain au sujet de ces artistes, présentées peut-être d'un ton un peu doctoral, que ne justifie point la faiblesse ou plutôt l'absence de ses connaissances musicales, n'en sont pas moins celles d'un homme de goût et d'un esprit délicat.

AUDICHON (Henri d'), archiprêtre de Lambégère, est l'auteur d'un recueil intéressant publié sous ce titre : *Recueils de Noëls choisis sur les airs les plus agréables, les plus connus et les plus en vogue dans la province de Béarn* (Bagnères, Dossun, in-32 de 96 p.).

***AUDIFFRET** (Pierre-Hyacinthe-Jacques-Jean-Baptiste). Une erreur a été commise au sujet de cet écrivain. Ce n'est point pour l'*Almanach des spectacles* publié par Barba (de 1822 à 1838) qu'il fut le collaborateur de Ragueneau, mais pour l'*Annuaire dramatique* publié par Mme Cavanagh de 1805 à 1822. Il prit une part importante à la rédaction des deux premiers volumes de ce recueil anonyme (1805 et 1806) et contribua aussi à celle de quelques-uns des suivants. En 1809, il rédigea, seul, un *Almanach des Spectacles* dont il ne parut que cette année (Paris, Collin, in-18).

***AUDINOT** (Nicolas-Médard). Cet artiste, on le sait, a fait représenter sous son nom une comédie à ariettes, *le Tonnelier*, dont il a toujours été censé avoir écrit les paroles et la musique. Fort intrigué de ce fait, n'ayant pu découvrir qu'Audinot eût jamais été réellement musicien, j'avais longtemps cherché quel avait pu être son collaborateur anonyme, lorsque je trouvai dans l'*Histoire anecdotique du théâtre et de la littérature* (t. I, p. 373) de Charles Maurice, son contemporain, le petit récit suivant : — « Le directeur de l'Ambigu-Comique vient de mourir. Il était fils du fameux Audinot, fondateur de ce théâtre, et qui, étant acteur à l'Opéra-Comique, y donna *le Tonnelier*. Le moyen qu'il a pris pour produire cet ouvrage, n'étant pas assez musicien pour en faire la partition, fut très-original. Il invita tour à tour à dîner un nombre de compositeurs égal à celui des morceaux de chant qu'il avait placés dans sa pièce, et au dessert, sans paraître y attacher plus d'importance qu'à un amusement, il demanda à chacun de mettre en musique les vers qu'il lui avait secrètement destinés. De cette façon, l'œuvre se trouva complète. On la représenta en septembre 1761, tout uniment sous le nom d'Audinot, sans que les collaborateurs songeassent à revendiquer un travail que leur amitié traitait volontiers de pure bagatelle. »

Le fait révélé ici par Charles Maurice n'a rien que de vraisemblable, et le mystère de la composition du *Tonnelier* pourrait bien être éclairci par ces lignes.

Toutefois, on peut croire qu'Audinot, sans être capable d'écrire une partition d'opéra, était cependant un peu musicien, et le petit recueil annuel intitulé *les Étrennes de Polymnie* a donné, dans son volume de 1785, quatre chansons dont la musique est inscrite sous son nom.

La fille de cet artiste, chanteuse et claveciniste distinguée, se fit entendre à la cour dès ses plus jeunes années, et fit partie du personnel de l'Opéra.

AUDLEY (Mme A.), écrivain musical, ainséré dans le journal *le Français*, vers 1869, une série d'articles sur le génie de Bellini, et a publié les deux ouvrages suivants : 1° *Louis Van Beethoven*, sa vie et ses œuvres, d'après les plus récents documents (Paris, Didier, 1867, in-12);

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Franz Schubert, sa vie et ses œuvres (Id., id., 1871, in-12). Ces deux écrits ne peuvent, malheureusement, être d'aucune utilité, car non-seulement l'auteur n'a point fait preuve de sens critique, n'y a point développé les qualités d'analyse que l'on doit s'attendre à rencontrer dans des travaux de ce genre, s'attaquant à de si grands artistes, mais encore on n'y trouve, au point de vue historique, aucun fait nouveau et aucun renseignement important, parce que l'écrivain, ne remontant point aux sources, s'est borné à puiser les éléments de ses récits dans les grandes publications faites précédemment. Or, dans l'état de jour en jour plus satisfaisant et plus intéressant de la science historique en matière musicale, un livre qui ne possède point quelqu'une des qualités que nous venons d'énumérer à propos des études superficielles de Mme Audley, nous semble bien près d'être un livre inutile.

AUDRAN (Marius), chanteur distingué et professeur au Conservatoire de Marseille, est né à Aix, le 26 septembre 1816. Deux ans après sa naissance, ses parents vinrent se fixer à Marseille, où il fut élevé. Son père, qui était maçon, le destinait à l'état d'entrepreneur, et lui fit suivre les cours de dessin et d'architecture au Musée de cette ville. Mais, vers 1834, une circonstance fortuite décida autrement de son sort. Il était alors employé à la construction d'un établissement de bains de mer : les propriétaires de cet établissement, qui étaient grands amateurs de musique, entendirent le jeune ouvrier chanter en travaillant, et furent frappés de la fraîcheur et du timbre de sa voix de ténor. Ils l'engagèrent à la cultiver et s'intéressèrent à lui. Peu de temps après M. Audran faisait partie d'un petit groupe d'amateurs qui jouait la comédie et l'opéra sur un théâtre de salon. Ce fut dans une de ces représentations intimes qu'Étienne Arnaud le remarqua et se chargea de lui apprendre le chant. Après un an d'études, son maître l'envoya à Paris en le recommandant à Panseron. M. Audran entra au Conservatoire en qualité d'élève externe, et suivit toutes celles des classes de l'école où il pouvait compléter son éducation de musicien et de chanteur. Malheureusement, l'année suivante, en 1836, le jeune artiste ne put plus compter sur l'appui de sa famille, et dut solliciter son admission comme pensionnaire. Cherubini, qui avait déjà réservé à un autre la seule place vacante, repoussa durement la demande d'Audran, et lui donna le conseil d'abandonner une carrière où, disait-il, « *il ne ferait jamais rien.* » Leborne, professeur de solfége, appuya le sévère horoscope du maître. Panseron, seul, soutint qu'ils se trompaient tous deux. Cependant M. Audran n'avait plus le moyen de continuer ses études à Paris : il revint à Marseille, attristé, mais non découragé, et se remit au travail sous la direction dévouée d'Étienne Arnaud. En même temps, il se préparait à affronter le public et se créait des sympathies et des appuis, en faisant entendre dans le monde des fragments d'opéras nouveaux. Ces occasions n'étaient pas rares : car c'était une époque où la musique dramatique était très-aimée et le véritable art du chant très-cultivé à Marseille. Enfin, en 1837, M. Audran débuta au grand théâtre de cette ville dans *le Chalet*, *la Dame blanche* et *le Pré aux clercs*; il fut accueilli avec faveur par le public. L'année suivante il eut une audition à l'Opéra-Comique, et alla remplacer au théâtre de la Monnaie, à Bruxelles, le ténor Ténard qui venait de mourir. Le jeune chanteur avait à ce moment une voix franche et sympathique, une éducation musicale à peu près achevée, et une diction chaleureuse. Il eut beaucoup de succès, surtout en établissant le rôle d'Horace du *Domino noir*, et employa utilement son année, jouant beaucoup, apprenant sans cesse de nouveaux rôles, et achevant de se rompre à la scène. L'année suivante, il chantait à Bordeaux, puis en 1840 et 1841, à Lyon. Il avait encore une saison à passer dans cette ville, quand Crosnier, ayant entendu parler de lui, le fit venir à Paris, l'apprécia, et l'engagea pour trois ans à l'Opéra-Comique. Il débuta à ce théâtre en mai 1842, en jouant successivement *la Dame blanche*, *les Diamants de la Couronne* et *le Chaperon rouge*. Adolphe Adam, qui avait beaucoup contribué à son engagement, écrivit pour lui un rôle charmant dans *le Roi d'Yvetot*. A ce moment, la prédiction de Cherubini se trouvait complétement démentie : Audran était soliste à la Société des concerts du Conservatoire, et membre du jury à ce même Conservatoire d'où cinq ans auparavant il avait été éloigné. Il resta dix ans à l'Opéra-Comique, et y fournit une brillante et laborieuse carrière. On peut dire que son succès y a été interrompu. Son rôle, déjà très-actif avant le départ de Roger, s'élargit encore quand cet artiste quitta l'Opéra-Comique pour passer à l'Opéra, et son nom est resté attaché à bien des créations qui ont marqué dans l'art lyrique français. En voici la liste : *Le Roi d'Yvetot*, d'Ad. Adam ; *Angélique et Médor*, d'Amb. Thomas ; *le Puits d'Amour*, de Balfe ; *le Mousquetaire et le Conseiller*, de Bousquet ; *Sultana*, de Bourges ; *La Sirène*, d'Auber ; *la Cachette*, de Boulanger ; *la Charbonnière*, de Montfort ; *la Sérafina*, de Clémenceau St-Julien ; *le Bouquet de l'Infante*,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de Boieldieu fils ; *Ne Touchez pas à la Reine*, de X. Boisselot ; *Haydée*, d'Auber (rôle d'Andréa) ; *le Val d'Andorre*, d'Halévy ; *Giralda*, d'Ad. Adam ; *la Fée aux roses*, d'Halévy ; *Madelon*, de Bazin ; *la Chanteuse voilée*, de V. Massé ; *Oreste et Pylade*, de Thys ; enfin (au Théâtre-Lyrique, après sa sortie de l'Opéra-Comique), *la Demoiselle d'honneur*, de Semet ; *et Christophe Colomb*, de Félicien David.

Le nombre des ouvrages qu'il reprit est si grand qu'il est impossible de les mentionner tous. On peut pourtant signaler parmi les plus intéressants : *Jean de Paris*, *Cendrillon*, *le Chaperon rouge*, *Marie*, *une Folie*, *le Muletier*, *Fra Diavolo*, *le Postillon de Lonjumeau*. Il joua ces deux derniers aussitôt après Chollet.

En 1852, à la suite d'un désaccord avec la direction Perrin, M. Audran quitta l'Opéra-Comique et vint donner des représentations à Marseille, où il fit monter la plupart des opéras qu'il avait créés. De 1853 à 1856, il chanta à Marseille, puis à Bordeaux, et, en 1857, retourna à Paris où il créa au Théâtre-Lyrique un rôle dans *la Demoiselle d'honneur*, de Semet. Pendant les quatre années qui suivirent, il fit de brillantes tournées en province et à l'étranger, puis, à la suite d'une sérieuse maladie, vint définitivement se fixer à Marseille, en 1861. Deux ans plus tard, il fut nommé professeur au Conservatoire de cette ville, où il est encore, et où il dirige les classes de chant et de déclamation lyrique. Il a formé de nombreux élèves, parmi lesquels on peut citer Mlles Artot, Praud, Trichon, MM. Mayot, Aumerat, Dauphin, qui ont suivi la carrière dramatique, ou se sont voués à l'enseignement.

Cet artiste distingué, qui a rendu tant de services à l'art musical, comme chanteur et comme professeur, a aussi composé beaucoup de mélodies d'une inspiration gracieuse et facile. Les plus connues sont : *La Colombe du soldat*, *le Vagabond*, *Marguerite* (avec P. Dupont), *le Guide des montagnes*, *Vous pleurez d'être heureux*, *les Œufs de Pâques*, *l'Amandier fleuri*, etc., etc. Ces romances ont été publiées à Paris, Bruxelles, Lyon et Marseille.

AL. R-D.

AUDRAN (EDMOND), fils du précédent, est né à Lyon le 11 avril 1842. Il fit ses études à Paris jusqu'à l'âge de 14 ans, et les abandonna pour entrer à l'École Niedermeyer qui venait d'être fondée. Il y obtint successivement un accessit d'orgue, un accessit d'harmonie, un prix de piano, et, en 1859, le prix de composition. En 1861, il vint, avec son père, se fixer à Marseille où il réside encore, et où il est maître de chapelle à l'église St-Joseph. En 1862, il fit jouer au Grand-Théâtre de cette ville un petit opéra intitulé *l'Ours et le Pacha*, dont le poëme n'était autre que le vaudeville de Scribe transformé, et qui eut cinq représentations. Deux ans après, il donna au même théâtre *la Chercheuse d'esprit*, opéra en un acte d'après Favart, qui obtint du succès, et où on remarqua notamment un charmant duettino. Plusieurs morceaux de cet ouvrage ont été publiés à Marseille par l'éditeur Carbonel. A l'occasion de la mort de Meyerbeer, il écrivit une marche funèbre qui fut également exécutée au Grand-Théâtre dans une solennité de circonstance. En 1866, il fit représenter, toujours à Marseille, mais cette fois, au Gymnase, *la Nivernaise*, opéra en un acte, qui eut onze représentations, puis, en 1868, *le Petit Poucet*, opérette en trois actes, qui fut accueillie moins favorablement par le public. En 1873, M. Ed. Audran a fait entendre à l'église Saint-Joseph, à Marseille, puis à Saint-Eustache, à Paris, une messe pour *soli*, chœurs et orchestre qui dénote un sensible progrès dans son talent. Il y a dans certaines parties, *le Kyrie*, l'*Adoro te supplex*, l'*Agnus Dei*, un sentiment mélodique distingué, des harmonies ingénieuses, et l'entente des effets.

On connaît encore de cet artiste divers motets inédits, une mazurka et une romance sans paroles pour le piano, une valse chantée et une romance rustique, publiées chez Carbonel, à Marseille ; 2 mélodies pour la voix, chez Sylvain St-Étienne, à Paris ; une valse pour le piano, six mélodies, chansons ou sérénades, chez Langlois ; enfin chez Pépin frères, à Marseille, *Petits Oiseaux*, romance qu'il a écrite pour être intercalée dans une féerie et qui a eu de la vogue.

AL. R-D.

AUDUBERT (JULES), professeur de chant à Paris, a publié récemment sous ce titre : *l'Art du chant, suivi d'un traité de maintien théâtral*, avec figures explicatives (Paris, Brandus, 1876, in-8), un ouvrage remarquable, neuf à beaucoup de points de vue, et dans lequel on regrette seulement que l'auteur semble vouloir faire passer en seconde ligne, dans l'éducation d'un chanteur, l'étude si absolument indispensable du solfége. Cette remarque faite, on ne peut que louer le professeur de ses excellents préceptes et de son respect pour un art malheureusement bien déchu aujourd'hui de son ancienne splendeur, et à la décadence duquel on doit en partie la crise qui sévit depuis si longtemps sur les scènes lyriques de l'Europe entière.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

AUER (Léopold), violoniste hongrois fort distingué, né vers 1846, a fait son éducation musicale à Vienne, et devint ensuite élève de M. Joachim. Dès 1863, il se fit entendre avec grand succès à Londres, dans les concerts de l'Union musicale, s'y produisit de nouveau l'année suivante, et y retourna encore en 1873. Le jeu de cet artiste se fait remarquer par une sonorité puissante, un excellent mécanisme, beaucoup de feu et d'expansion, enfin par un grand sentiment passionné et une rare faculté d'expression. Depuis plusieurs années déjà M. Auer est fixé à Saint-Pétersbourg, où il exerce les fonctions de professeur au Conservatoire, de maître de concert et de violon solo au théâtre impérial.

* **AULETTA** (Pierre). A la liste des ouvrages dramatiques de ce compositeur, il faut ajouter les deux opéras suivants : 1° *Il Marchese Sgrana*, Naples, th. Nuovo, 1738 ; 2° *l'Amor costante*, Naples, th. des Fiorentini, 1739.

AUNE (A.-J.-B.), instituteur et chantre à Marolles (Calvados), a publié en 1864 une *Méthode pour apprendre facilement le nouveau plain-chant* (Caen, Poisson, in-8°), bon ouvrage dont il a été fait plusieurs éditions.

J. C-z.

AUTERI-MANZOCCHI (Salvatore), jeune compositeur italien, a débuté par un coup d'éclat en donnant au théâtre de la Pergola, de Florence, dans les premiers mois de 1875, un opéra intitulé *Dolores*, qui a obtenu un très-grand succès. Fils d'une cantatrice fameuse en Italie, Mme Manzocchi, M. Auteri-Manzocchi n'avait d'abord cultivé la musique qu'en amateur, et des revers de fortune l'ont seuls forcé à chercher une ressource dans l'exercice d'un art qu'il n'avait étudié que pour son agrément. Il travailla sérieusement alors, d'abord à Palerme, sous la direction de M. Platania, puis à Florence, avec M. Mabellini. C'est dans cette dernière ville que devait être représenté son premier ouvrage, *Marcellina*, et celui-ci était en pleines répétitions lorsque la maladie d'un artiste chargé d'un des rôles les plus importants en empêcha l'apparition. M. Auteri, sans se décourager, s'attacha alors à un second ouvrage, *Dolores*, dont un de ses oncles, M. Michele Auteri-Pomar, qui est à la fois sculpteur de beaucoup de talent et poëte dramatique habile, lui avait confié le livret. Le jeune compositeur donna connaissance du rôle principal à une cantatrice de grande valeur et de grand renom, Mme Galletti-Gianoli, et cette artiste voulut aussitôt s'en charger. *Dolores* fut donc jouée à la Pergola, et l'œuvre, charmante par elle-même et rendue plus aimable encore par le merveilleux talent de sa principale interprète, remporta un succès éclatant. Elle fut reproduite aussitôt à Milan, à Palerme, et dans d'autres villes, et partout rencontra la même fortune. « M. Auteri, m'écrit-on d'Italie, est une des plus belles promesses de la jeune école italienne. Sa musique est facile, bien faite, claire, et elle a pour principales qualités la faculté mélodique, l'expression sentimentale et passionnée. Sicilien comme Bellini, M. Auteri est un des musiciens qui ressemblent le plus à ce maître. » M. Auteri travaille en ce moment à un nouvel opéra, *il Negriero*, dont son oncle lui a encore fourni le livret.

AVOLIO (.....), compositeur napolitain, est l'auteur d'un opéra bouffe en 3 actes, *Rosetta la Giardiniera*, qui a été représenté avec quelque succès, sur le théâtre Rossini, de Naples, au mois d'avril 1872.

AZEVEDO (Alexis-Jacob), critique et écrivain musical, est né à Bordeaux le 18 mars 1813. Après avoir acquis avec son père la connaissance des premiers principes du solfége, il entreprit l'étude du violon, puis celle de la flûte. Au mois d'octobre 1832 il vint à Paris, et passa quelque temps, au Conservatoire, dans la classe de Tulou, tout en faisant partie de l'orchestre de quelques théâtres secondaires, tels que l'Ambigu, le Cirque et les Folies-Dramatiques. Bientôt il quitta la musique pour les affaires, puis y revint, au bout de quelques années, pour s'occuper de critique. Il donna d'abord quelques articles au *Siècle*, à la *France musicale*, puis, vers 1846, fonda lui-même un journal spécial, *la Critique musicale*, qui n'eut qu'une existence éphémère. Après avoir passé à la *Presse*, il entra comme feuilletoniste musical à l'*Opinion nationale*, et y resta depuis 1859, époque de la création de cette feuille, jusqu'en 1870. C'est là surtout que M. Azevedo a donné carrière à son tempérament batailleur, recherchant avec ardeur les polémiques, frappant d'estoc et de taille, à tort et à travers, et s'inquiétant peu d'avoir raison pourvu qu'il criât fort et qu'il fît beaucoup de bruit. Il serait injuste de ne pas convenir pourtant que sur certains points de l'histoire de la musique il a soutenu avec succès quelques discussions.

Malheureusement, et en ce qui concerne la critique des œuvres et des artistes, M. Azevedo était doué de deux grands défauts : d'une part, son instruction musicale était complétement insuffisante et le mettait dans l'impossibilité de recourir à toute espèce d'étude analytique, sans laquelle il n'est point de critique sérieuse et valable ; de l'autre, passionné à l'excès, il ne reconnaissait qu'un genre de musique, restait

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

complétement sourd aux beautés répandues dans les œuvres qui ne procèdent point de l'école italienne, et considérait comme ennemi quiconque ne pensait pas comme lui. Pendant vingt ans M. Azevedo a déversé l'injure sur de grands artistes tels que Meyerbeer, Berlioz, Halévy, M. Gounod, les traînant aux gémonies, et préférant à leurs chefs-d'œuvre n'importe quelles platitudes signées d'un nom ultramontain. En ce qui concerne les productions musicales, aussi bien que leur interprétation, quand M. Azevedo, qui est un néologiste forcené, avait parlé de l'école du civet sans lièvre, du *casserolage*, de la *braillardocratie*, etc., il croyait avoir tout dit et trouvait superflu de donner les raisons de son mépris.

Tout le monde ne juge pas que ce soit tout à fait ainsi que doive s'exercer la critique ; quelques-uns pensent qu'elle doit être instructive, et qu'elle ne perd rien de sa valeur à revêtir des formes courtoises. Or, M. Azevedo traitait de Turc à More tous ceux qui ne partageaient pas sa fureur contre certains artistes, son adoration irraisonnée pour Rossini, dont il estimait les pochades de jeunesse à l'égal de *Guillaume Tell* ou du *Barbier*, ou qui osaient soutenir que le système Chevé est à la notation musicale ce que le dessin linéaire est à la peinture. Il est vrai qu'à force d'exagérations de toutes sortes, M. Azevedo perdit assez rapidement son crédit, et qu'aujourd'hui il n'est plus guère question de toutes les grandes batailles qu'il a livrées.

Voici la liste des productions de cet écrivain : 1° *Sur le livre intitulé :* Critique et littérature musicales *de M. P. Scudo* (Paris, 1852, in-12) ; 2° *Félicien David, sa vie et son œuvre* (Paris, Heugel, 1863, gr. in-8° avec portrait et autographes) ; 3° *G. Rossini, sa vie et ses œuvres* (Paris, Heugel, 1865, grand in-8° avec portraits et autographes) ; 4° *Sur un nouveau signe proposé pour remplacer les trois clefs de la notation musicale* (Paris, Escudier, 1868, in-8°) ; 5° *Dictionnaire musico-humoristique, par le docteur Aldo, membre de la Fourchette harmonique et de plusieurs autres sociétés savantes, précédé d'un avertissement par Alexis Azevedo* (Paris, Gérard, 1870, in 12), écrit entièrement dû à M. Azevedo ; 6° *M. Aimé Paris et ses inventions*, trois feuilletons de M. Alexis Azevedo dans l'*Opinion nationale*, 25 août, 1er et 8 septembre 1863 (Dieppe, impr. Delevoye, *s. d.* [1863], in-8°) ; 7° *la Transposition par les nombres* (Paris, l'auteur, in-8°).

M. Azevedo a collaboré au *Ménestrel* (où il a publié d'abord, sous forme d'articles, ses deux études sur Rossini et M. Félicien David), à l'*Art musical*, à la *Politique universelle*, au *Soleil*, à la *Réforme musicale*, et à *la Mélomanie*. En 1874, il a publié un petit recueil critique périodique, « *les Doubles-croches malades*, petite revue bi-mensuelle de critique musicale », rédigé par lui seul et dont il a paru douze numéros (1).

(1) Au moment où je corrige les épreuves de cette notice, on annonce la mort de M. Azevedo, à Paris (21 décembre 1875).

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

B

B. (Madame J. DE). Sous ces initiales, une dame a publié en 1863 un *Annuaire spécial des artistes musiciens*, 1re année, 1863 (Paris, 77, Faubourg Poissonnière, in-12), livre conçu sur un plan absolument défectueux et incomplet.

BABIC (BENKO) naquit à Raguse au commencement du seizième siècle. Musicien et religieux dominicain, il introduisit le premier le chant grégorien dans son ordre.

Y.

BACCE (DOMENICO), célèbre chanteur italien, naquit à Crémone le 27 janvier 1549.

Y.

BACCELLI (le P. MATTEO), compositeur de musique religieuse, né à Lucques vers 1680, fut maître de musique au séminaire de San-Giovanni. Les registres de la Compagnie de Sainte-Cécile de cette ville attestent que, de 1717 à 1734, cet artiste écrivit pour la fête de la patronne de cette Société plusieurs services religieux consistant en messes, graduels, motets et psaumes à quatre voix concertantes. On trouve aussi, dans les archives du séminaire de San-Martino, un *Domine*, un *Dixit* et un *Magnificat* à 4 voix, avec accompagnement instrumental, de sa composition. Baccelli mourut à Lucques en 1756.

BACCHINI (CESARE), compositeur, est né à Florence en 1846, et fut élève de M. Anichini pour le piano et l'harmonie, de M. Giovacchino Giovacchini pour le violon, et de M. Mabellini pour la composition. Ce jeune artiste a fait représenter en 1871, à Florence, un opéra intitulé *il Quadro parlante*, qui fut assez bien accueilli. L'année suivante, il écrivit, en société avec plusieurs autres jeunes compositeurs, MM. De Champs, Felici, Gialdini, Tacchinardi et Usiglio, la musique d'une bouffonnerie, *la Secchia rapita* (Florence, th. Goldoni, avril 1872). Enfin, M. Bacchini a donné au théâtre Pagliano, de la même ville, le 14 février 1874, un opéra sérieux, *la Cacciata del duca d'Atene*, qui fut très-froidement accueilli du public.

BACCINI (MARIA), célèbre chanteuse italienne, douée d'une belle voix de contralto, naquit vers 1750 et mourut à Brême en 1782.

Y.

BACH (SAMUEL). *Voyez* FERRIÈRE-LE-VAYER (le marquis DE).

BACH (OTTO), compositeur, né à Vienne en 1833, est actuellement directeur du *Mozarteum* de Salzbourg. Il a écrit des symphonies, de la musique de chambre et des opéras, parmi lesquels on cite *Sardanapale* et *die Liebesprobe* (*l'Épreuve amoureuse*).

Y.

BADARZEWSKA (THÉCLA), pianiste distinguée et compositeur, née à Varsovie en 1838, est morte en 1862. Elle a écrit plusieurs compositions pour son instrument, notamment une *Prière à la Vierge* qui a eu du succès et qui est connue par toute l'Europe.

Y.

BADER (DANIEL), facteur d'orgues et de clavecins, né en Allemagne dans la seconde moitié du seizième siècle, s'établit à Anvers, où, dès les premières années du dix-septième siècle, il fut reçu dans la corporation de Saint-Luc.

* **BADIA** (CHARLES-AUGUSTIN). Trois oratorios doivent être ajoutés à la liste des œuvres de ce compositeur, tous trois exécutés à la chapelle impériale de Vienne : 1° *la Clemenza di Davide*, 1703; — 2° *San Romoaldo*, 1704; — 3° *Santa Teresa*, 1706.

* **BADIA** (LOUIS). Cet artiste a donné au théâtre de la Pergola, de Florence, en 1851, un drame lyrique intitulé *il Conte di Leicester*. C'est sans doute cet ouvrage qui a été mentionné comme n'ayant eu qu'une seule représentation.

* **BADIALI** (CESARE), chanteur renommé, était né vers 1800, et mourut le 18 novembre 1865. C'est sur les conseils de Rossini, de Sampieri et de Tadolini qu'il avait abandonné la carrière administrative pour embrasser celle du théâtre. Il ne parcourut pas seulement l'Autriche et l'Italie, l'Espagne et le Portugal, mais se fit entendre encore avec succès à la Havane, à Mexico, à New-York, à Philadelphie, à Boston, à la Nouvelle-Orléans, à Paris, à Londres, à Manchester, à Dublin, etc. Il s'était, après plus de trente ans de triomphes, retiré à Imola, mais avait consenti à quitter momentanément sa retraite pour chanter à Pesaro, lors des fêtes qui eurent lieu en cette ville pour l'inauguration de la statue de Rossini, du vivant de celui-ci. Il mourut à Imola le 18 novembre 1865, et Rossini, en apprenant la mort de son vieil ami Badiali, écrivit à son fils : «.... Vous avez perdu le meilleur des pères, et moi je

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

suis du même coup privé du plus cher de mes amis, du plus vaillant de mes interprètes.... »

BÆDEKERL (Charles), tromboniste, mort à Berlin en 1849. On a de lui des danses et des variations pour le trombone. Y.

BÆNDER (Jean-Henri), virtuose sur le basson et sur la contre-basse, né à Rœhrenfort, dans la Hesse électorale, en 1785, a joui d'une certaine réputation. Y.

BÆUMEL (Frédéric-Henri), violoniste célèbre en son temps, né vers 1730 à Wurzbourg, mourut à Bamberg en 1796. Y.

BAGAUS (Charles), célèbre virtuose sur la trompette, naquit à Berlin le 5 novembre 1799. On ignore l'époque de sa mort. Y.

BAGLIONCELLA (Francesca), musicienne italienne, compositeur, naquit à Pérouse et vivait au seizième siècle. Elle a écrit un grand nombre de madrigaux. Y.

BAGUER (Carlos), compositeur et organiste espagnol, surnommé *Carlets* par ses contemporains, était né vers 1768. Organiste de la cathédrale de Barcelone, cet artiste, dont le talent paraît avoir été extraordinaire, a été oublié par tous les biographes, de telle sorte que les détails de sa vie sont absolument inconnus. M. Baltasar Saldoni, le seul qui ait rappelé son nom (dans ses *Efemérides de músicos españoles*), n'en a parlé que d'après les souvenirs d'un de ses amis, Mateo Ferrer (*voy.* ce nom), musicien fort distingué lui-même, qui avait été l'élève de Bagner, et qui conservait pour lui une admiration pleine d'enthousiasme. D'après Ferrer, Baguer était un organiste d'une nature et d'une valeur absolument exceptionnelles, original dans les idées, harmoniste accompli, fuguiste merveilleux, possédant une exécution rapide et supérieure, et tirant de son cerveau des mélodies enchanteresses, toujours empreintes du plus pur sentiment religieux, en un mot un artiste dont on ne pouvait expliquer et comprendre le talent sans l'avoir entendu, et supérieur à tout ce qu'on pouvait imaginer. Je laisse, bien entendu, à Ferrer, la responsabilité de ses assertions; mais, en admettant même que son admiration fût quelque peu exagérée, on ne peut considérer comme un artiste ordinaire celui qui laisse une telle impression dans l'esprit de ceux qui ont été à même de l'entendre et de l'apprécier. Il n'en est que plus regrettable de constater qu'un tel artiste n'ait laissé qu'un souvenir fugitif, et que son nom soit pour ainsi dire perdu pour l'histoire de l'art. Je crois qu'il ne reste rien des œuvres composées pour l'orgue par Baguer, que M. Soriano Fuertes, dans son *Historia de la Música española*, dit être l'auteur d'un oratorio intitulé *la Muerte de Abel*. Baguer est mort à Barcelone, le 29 février 1808, à l'âge de quarante ans seulement.

BAILLE (Gabriel), compositeur, directeur du Conservatoire de Perpignan, a publié pour divers instruments des compositions dont le nombre s'élève à plus de cinquante. Parmi ces compositions se trouvent, outre divers morceaux de genre pour piano, une série de pièces élémentaires et progressives pour deux violons portant pour titre *École concertante de violon* (Paris, Brandus). M. Baille publie aussi un recueil permanent, intitulé : *Præludium, recueil de musique pour orgue*. Cette collection, dont il paraît chaque année deux livraisons, en compte déjà sept.

BAILLET (.....), est auteur d'un opuscule ainsi intitulé : *Musique en lettres, idée sur l'étude de la musique vocale, ou Exposé d'une méthode nouvelle* (Toulouse, 1864, in-8°).

* **BAILLOT** (Pierre-Marie-François de Sales). On a publié en 1872 un écrit posthume de ce grand artiste, ainsi intitulé : *Observations relatives aux concours de violon du Conservatoire de musique* (Paris, Didot, in-8° de 34 pp.). On doit signaler aussi les deux notices suivantes, dont Baillot était l'objet : 1° *Baillot*, par Ad. Guéroult (Paris, s. l. n. d. [Extrait de la *Gazette musicale*], in-8° de 7 pp.); 2° *Hommage à la mémoire de Baillot*, discours prononcé par M. D. Tajan-Rogé à la soirée musicale qui a eu lieu dans la petite salle du Conservatoire national de musique le 4 avril 1872, pour l'inauguration de la statuette en bronze de Baillot (Paris, Le Chevalier, 1872, in-12). Enfin il faut mentionner encore, pour ceux qui voudraient se renseigner d'une façon complète sur l'admirable violoniste, la notice publiée dans les *Annales de l'Académie des Beaux-Arts* (t. XII) par M. Charles du Rozoir, et celle publiée en 1872, dans le *Ménestrel*, par M. Arthur Pougin.

BAILLOT (René-Paul), fils du précédent, est né à Paris le 23 octobre 1813. Après avoir travaillé le violon avec son père, il se livra à l'étude du piano, sous la direction de Desormery et de Pleyel. Il se consacra ensuite à l'enseignement, et publia un certain nombre de compositions pour le piano. En 1848, M. René Baillot devint professeur de la classe d'ensemble instrumental au Conservatoire, classe créée pour lui, mais dont il ne fut pourtant nommé titulaire que le 1er janvier 1851.

* **BAILLY** (Henri de), surintendant de la musique de Louis XIII. On trouve des notes in-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

téressantes sur la famille de cet artiste dans l'écrit de M. Th. Lhuillier : *Note sur quelques musiciens dans la Brie* (Meaux, typ. Carro, 1870, in-8°).

Je crois que cet artiste ne faisait qu'un avec Bailly, chanteur et joueur de luth de Louis XIII enfant, très-fréquemment cité par Jean Héroard dans son *Journal sur l'enfance et la jeunesse de Louis XIII*. Bailly, qui jouait aussi de la lyre, endormait le soir le jeune prince au son de sa musique, que pourtant celui-ci écoutait avec un vif plaisir.

* **BAJETTI** (Jean), compositeur, ancien *maestro concertatore* du théâtre de la Scala au temps de la Pasta et de la Malibran, est mort à Milan le 28 avril 1876. A la liste des ouvrages de cet artiste, il faut joindre le ballet de *Faust* (Milan, Scala, 12 février 1848), dont il écrivit la musique conjointement avec Coster et Panizza.

BALAKIREFF (M.....), compositeur russe contemporain, a écrit pour le drame de Shakspeare *le Roi Lear* une partition qui comprend une ouverture, une marche et quatre entr'actes, et qui a été publiée chez l'éditeur Bessel, à Saint-Pétersbourg. M. Balakireff a publié aussi un arrangement pour deux pianos d'un quatuor de Beethoven.

BALART (Gabriel), compositeur espagnol, est né à Barcelone le 8 juin 1824. Il commença l'étude de la musique dans sa patrie, dès ses plus jeunes années, puis vint à Paris pour compléter son éducation. De retour en Espagne en 1852, il se fit connaître d'abord par la publication d'un certain nombre de pièces de musique vocale et instrumentale, et écrivit aussi quelques *zarzuelas*, qui furent généralement bien accueillies. Parmi les ouvrages de ce genre de M. Balart, je citerai les suivants, qui seuls sont venus à ma connaissance : 1° *Un Rapacin de Candas*, un acte, Barcelone, août 1866; 2° *los Guardias del Rey de Siam*, id., id., 3° *el Tulipan de los Mares*; 4° *Amor y Arte*. M. Balart a été chef d'orchestre des principaux théâtres de Barcelone et de quelques-uns de Madrid.

* **BALBI** (Melchior). L'auteur de la *Biographie universelle des Musiciens* a été évidemment trompé, au sujet de cet artiste, par de faux renseignements. Voici ceux que je trouve sur M. Balbi dans l'intéressant *Annuario generale della Musica* de M. Caputo (*voy.* ce nom) pour 1875.

M. Balbi est né à Venise, de famille patricienne, le 4 juin 1796. Son père s'étant réfugié à Padoue par suite des événements politiques, le jeune homme étudia le piano et l'orgue d'abord avec Alessandro Nini, puis avec Gaetano Valeri, et fit ensuite une étude sévère des *partimenti*, de l'harmonie et de la fugue avec Antonio Calegari. Nommé, en 1818, *maestro concertatore* dans les deux théâtres, il conserva cet emploi jusqu'en 1853, époque à laquelle il fut nommé maître de chapelle de la basilique de Sant'Antonio. Élu, en 1868, académicien correspondant de l'Institut musical de Florence, il écrivit trois Mémoires sur la question posée par cette académie : « s'il est possible et pratique d'inventer un système d'harmonie fondé sur la division de l'octave en douze demi-tons. » Aux trois Mémoires l'académie répondit par trois délibérations dans lesquelles elle félicitait M. Balbi et l'encourageait à poursuivre et à conduire à terme la tâche qu'il avait entreprise. A la suite de ce fait, M. Balbi fut nommé chevalier de la couronne d'Italie et élu membre d'un grand nombre de sociétés italiennes et étrangères.

Outre une messe solennelle et une messe de *Requiem* exécutées à Saint-Antoine de Padoue, la première en 1831, la seconde en 1869, M. Balbi en a produit une troisième (le 8 décembre 1871), pour chœurs, orchestre, et quatre orgues. Comme théoricien, cet artiste a publié : 1° *Sistema armonico* d'Antonio Calegari, avec notes et appendice de Melchior Balbi (Milan, Ricordi, 1829); 2° *Grammatica ragionata della musica sotto l'aspetto di lingua* (1845); 3° *Nuova Scuola basata sul sistema semitonato equabile*, 1re partie (Milan, Vismara, 1872). Quant à l'ouvrage dont M. Balbi aurait été l'éditeur posthume, *Trattato armonico di Antonio Calegari*, Fétis a fait évidemment à son sujet une double confusion, dont on peut se rendre compte en lisant les trois notices qu'il a consacrées à *François-Antoine Calegari*, à *Antoine Calegari* et à M. *Melchior Balbi*. Dans la première, il attribue cet ouvrage à François-Antoine Calegari, et dit qu'il fut publié fort longtemps après sa mort, en 1829, par M. Balbi; dans la seconde, il fixe la mort d'Antoine Calegari au 22 juillet 1828; enfin, dans la troisième, il attribue le même ouvrage à M. Balbi, qui aurait exposé lui-même la méthode de son maître Antoine Calegari dans l'écrit en question, et qui l'aurait laissé manuscrit à sa mort, arrivée en juillet 1828, de telle façon qu'on l'aurait publié l'année suivante. Or, on peut saisir la confusion par le rapprochement des dates, dont une est fausse, puisque M. Balbi est encore vivant. Voici ce qui me semble devoir être la vérité : le *Trattato del sistema armonico* est d'Antoine Calegari et non de François-Antoine Calegari; cet artiste l'aura laissé inédit à

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sa mort, le 22 juillet 1828, en chargeant son élève, M. Balbi, de le publier; enfin, celui-ci se sera ponctuellement acquitté de ce soin. On voit combien la lumière est difficile à faire en matière d'histoire, et à quel point un faux renseignement peut engendrer d'erreurs.

BALDI (João-José), musicien portugais, est né à Lisbonne de parents italiens établis depuis longtemps en cette ville. En 1781, à peine âgé de onze ans, il entra au séminaire patriarcal, d'où il sortit au mois de septembre 1789 pour aller occuper la place de maître de chapelle à la cathédrale de Guarda; il fut ensuite appelé à Lisbonne, et nommé organiste de la chapelle du palais royal de Bemposta. Il a écrit une grande quantité de musique d'église, à laquelle on accorde du mérite; on cite surtout une *Litania en la*, comme particulièrement remarquable.

J. DE V.

* **BALFE** (MICHEL-GUILLAUME BALPH, dit) est mort le 21 octobre 1870, à sa maison de campagne de Rowney-Abbey. Au répertoire dramatique de ce compositeur, si populaire en Angleterre, et qui d'ailleurs, s'il manquait d'originalité, était loin de manquer de talent, il faut ajouter les opéras suivants, représentés à Londres : *the Puritan's daughter* (1861), *the Armurer of Nantes* (1863), *Blanche de Nevers* (1863), *la Rose de Castille*, et *Bianca, la Fiancée du Bravo*.

Une fille de cet artiste, cantatrice d'un talent remarquable, élève de son père, avait débuté avec succès à Londres, le 28 mai 1857, dans le rôle d'Amina de *la Sonnambula*. Mariée, peu d'années après, à sir John Crampton, dont elle se sépara en 1863 à la suite d'un procès étrange et qui eut un grand retentissement, elle épousa en secondes noces un noble Espagnol, le duc de Frias. La duchesse de Frias mourut jeune, à Madrid, peu de mois après son père, en janvier ou février 1871 (1).

BALIUS Y VILA (JAIME), compositeur espagnol, vivait dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. On ignore le lieu et la date de sa mort, et l'on sait seulement que vers 1780 il remplissait les fonctions de maître de chapelle de la cathédrale de Gerona, fonctions qu'il occupa plus tard à Cordoba et au monastère de l'Incarnation, de Madrid. Cet artiste s'est fait connaître par de nombreuses compositions religieuses, parmi lesquelles on remarque surtout ses *Lamentations* pour le jeudi-saint, ainsi que l'hymne : *Deus tuorum militum*, qu'il écrivit pour le concours de la maîtrise de Cordoba.

BALLARD, joueur de luth distingué, fut le maître de Louis XIII, alors dauphin de France, pour cet instrument, ainsi qu'on le voit dans le *Journal de Jean Héroard sur l'enfance et la jeunesse de Louis XIII*, lequel dit, à la date du 1er septembre 1612, en parlant du jeune prince : « Il commence à apprendre à jouer du luth par Ballard. » Il me semble que cet artiste pourrait bien être *Pierre Ballard*, fils du chef de la dynastie des imprimeurs de musique de ce nom, qui succéda à son père comme *seul imprimeur de la musique de la chambre, chapelle et menus-plaisirs du roi*. On peut supposer aussi qu'il est l'auteur ou du moins l'arrangeur du recueil publié par lui, en 1617, sans nom d'auteur et sous ce titre : *Airs de différens auteurs, mis en tablature de luth*.

BALLICOURT (.....), compositeur et flûtiste français du dix-huitième siècle, a passé sa vie en Angleterre, où son talent de virtuose était estimé, ainsi que ses compositions.

Y.

BALTHASAR-FLORENCE (HENRI-MATHIAS BALTHASAR, dit), compositeur belge, est né à Arlon le 21 octobre 1844. Musicien dès l'âge le plus tendre, il se produisit pour la première fois en public à neuf ans, comme pianiste, dans sa ville natale. Admis en 1857 au Conservatoire de Bruxelles, il y fut élève de M. Auguste Dupont pour le piano, de M. Lemmens pour l'orgue, de M. Adolphe Samuel pour l'harmonie, de Fétis pour le contre-point et la fugue, et obtint successivement tous les premiers prix des cours qu'il suivait avec ces professeurs. Marié en 1863 à Mlle Clémence Florence, fille d'un facteur de pianos dont il ajouta le nom au sien, il alla, quelques années plus tard, s'établir à Namur comme dépositaire des produits de la fabrique de son beau-père, ce qui ne l'empêcha pas de se livrer avec ardeur à la composition et de se produire souvent comme virtuose dans les concerts. En 1868, il faisait exécuter aux Concerts populaires de Bruxelles une grande ouverture dramatique; peu après, il donnait au théâtre de la Monnaie, de cette ville, un opéra-comique intitulé *Une Croyance bretonne*, et au Casino des Galeries Saint-Hubert une opérette en un acte, *le Docteur Quinquina*. En 1870, il fait entendre aux Concerts populaires des fragments symphoniques, et exécute dans une séance donnée au théâtre de Namur un grand concerto symphonique pour piano et orchestre, qui lui vaut un double succès de virtuose et de compositeur. En 1872, dans l'église du collége de la Paix, de la

(1) La veuve du compositeur Balfe a fait don au British museum, de Londres, des manuscrits autographes de toutes les œuvres publiées de son mari.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

même ville, il produit une messe solennelle pour chœur et orchestre, dont l'effet est très grand, et successivement il fait entendre deux Bénédictions et un *Laudate Dominum*, également pour chœur et orchestre. M. Balthasar-Florence, dont le talent est très-goûté en Belgique, a écrit encore la musique d'un ballet en deux actes, non représenté jusqu'ici, divers morceaux de caractère pour le piano, un concerto pour la trompette, un quintette pour instruments à cordes, des fantaisies pour violoncelle, pour cor, etc. Lors de l'exécution de sa messe solennelle à Namur, une appréciation très-élogieuse de cette œuvre parut dans le journal *l'Ami de l'Ordre*, de cette ville, et fut ensuite publiée sous forme de brochure : *Messe solennelle de Balthasar-Florence* par le R. P. Louis Girod, de la compagnie de Jésus (Namur, impr. Doux fils, 1872, in 8°). Enfin, en 1875, la municipalité de Lille ayant mis au concours une cantate en l'honneur de Notre-Dame de la Treille, pour *soli*, chœurs et orchestre, et M. Balthasar ayant pris part à à ce concours, il en fut proclamé vainqueur. Son œuvre fut exécutée à Lille avec un véritable succès, et fut l'objet de grands éloges.

BALVANSKY (.....), compositeur hongrois, a vécu vers la fin du siècle dernier et le commencement de celui-ci. Il a écrit des duos pour piano et violon. Y.

* **BAMBINI** (Félix). A la liste, assez peu nombreuse d'ailleurs, des œuvres de cet artiste, il faut ajouter *Suzanne*, oratorio exécuté avec succès au Concert spirituel, et deux livres de chacun trois sonates pour piano et violon (Paris, Leduc). Bambini, dont la vie fut obscure et la carrière peu brillante, avait été cependant une sorte d'enfant prodige, et voici ce qu'en disait J.-J. Rousseau, dans sa *Lettre sur la musique française*, à l'époque où, son père étant directeur de la troupe de bouffons italiens qui donnait des représentations à l'Opéra, le petit Bambini était l'accompagnateur de cette troupe : — « Vous ressouvenez-vous, monsieur, d'avoir entendu quelquefois, dans les intermèdes qu'on nous a donnés cette année, le fils de l'entrepreneur italien, jeune enfant de dix ans au plus, accompagner quelquefois à l'Opéra? Nous fûmes frappés, dès le premier jour, de l'effet que produisait sous ses petits doigts l'accompagnement du clavecin; et tout le spectacle s'aperçut, à son jeu précis et brillant, que ce n'était pas l'accompagnement ordinaire.... »

* **BANDERALI** (David). Dans son *Histoire du Conservatoire*, Lassabathie, qui écrivait d'après les registres de cet établissement, où Banderali a été professeur fixe Palazzo et le 15 janvier 1789 comme lieu et date de la naissance de cet artiste. Je me borne à mentionner le fait, n'ayant pas les moyens d'établir laquelle a raison, de l'*Histoire du Conservatoire* ou de la *Biographie universelle des Musiciens*. Je dois constater cependant qu'un compatriote de Banderali, le docteur Francesco Regli, dans son *Dizionario biografico*, le dit né à Palazzolo le 12 janvier 1789. — La fille de cet artiste, chanteuse de goût et de style qui s'est fait une réputation dans les concerts parisiens, a épousé un compositeur distingué, M. Barthe. (*Voy.* ce nom.)

BANESTRE (Gilbert), contrepointiste anglais qui jouit d'une grande renommée, florissait vers 1490. Y.

BANEUX (.....), artiste qui semble devoir être le père et le grand-père des deux virtuoses cornistes mentionnés dans la *Biographie universelle des Musiciens*, a écrit, en société avec Navoigille, la musique de trois drames-pantonimes représentés au théâtre du Palais : 1° *Naissance de la Pantomime* (un acte, 1798); 2° *l'Héroïne suisse*, ou *Amour et courage* (trois actes, 1798); 3° *l'Empire de la Folie*, ou *la Mort et l'Apothéose de Don Quichotte* (trois actes, 1799).

BANK (Jean-Charles-Henri), organiste et compositeur de *lieder*, a vécu dans la dernière moitié du dix huitième siècle. En 1806, il était encore organiste du Domchor de Magdebourg. Y.

BANKS (Benjamin), chef d'une famille de luthiers anglais, naquit en 1727 et mourut en 1795. Il s'était établi à Salisbury, et produisit beaucoup de violons et de violoncelles, réussissant surtout ces derniers. Quelques-uns de ses instruments sont marqués en plusieurs endroits de ses initiales : *B. B.*; d'autres portent son étiquette, avec ses nom et prénom en toutes lettres et la date de leur fabrication. Benjamin Banks, qui est considéré en Angleterre comme un des premiers luthiers de ce pays, copiait principalement Nicolas Amati. Son vernis, très-beau se reconnaît facilement.

BANKS (Benjamin), fils du précédent, naquit au mois de septembre 1754, et mourut en 1820. Il travailla longtemps avec son père à Salisbury, puis alla se fixer à Londres.

BANKS (James et Henry), second et troisième fils de Benjamin Banks 1er, continuèrent ensemble les affaires de leur père après la mort de celui-ci, et quittèrent plus tard Salisbury pour aller s'établir à Liverpool. Les instruments signés de leurs deux noms sont estimés en Angleterre.

BANIÈRES (Jean), savant français, vivait dans la première moitié du dix-huitième siècle.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

On a de lui un *Traité physique de la lumière et des couleurs, des sons et des différents tons*, qui a été inséré dans *le Journal des Savants* de 1737. Y.

BAPTISTA (le Fr. Francisco), compositeur portugais du dix-septième siècle, est né à Campo-Maior, dans la province d'Alemtejo. Il eut pour maître le célèbre Antonio Pinheiro, et jouissait vers le milieu du dix-septième siècle (1620-1660) d'une telle réputation qu'il fut appelé à Cordoba (Espagne) en qualité de maître de chapelle d'un couvent de son ordre (Saint-Augustin). Ses compositions, très-nombreuses, étaient conservées dans la Bibliothèque de musique du roi D. Jean IV.

J. de V.

BARBA (José), compositeur espagnol, naquit à Barcelone le 15 avril 1804. A l'âge de huit ans il entra comme enfant de chœur dans une église de sa ville natale, y fit toute son éducation musicale sous la direction d'un artiste nommé Francisco Sampera, et eut terminé ses études au bout de dix années. En 1825, il devint maître de chapelle de la cathédrale de Gerona, qu'il quitta, dans la même année, pour celle de Valladolid, retournant bientôt à Gerona, où on lui offrait un traitement plus considérable. En 1850, il passa en la même qualité à l'église de da Santa-Maria del Mar de Barcelone, et conserva ses fonctions jusqu'en 1866. Cet artiste a écrit un assez grand nombre de compositions religieuses pour les diverses chapelles qu'il a occupées.

BARBARA (Pierre-Henri), pianiste et compositeur de musique de piano, né à Orléans (Loiret) le 28 avril 1823, mourut à Libourne (Gironde) le 9 mai 1863.

Dès son enfance, le jeune Barbara ayant manifesté les plus heureuses dispositions pour le piano, son père, luthier à Orléans, l'envoya à Francfort-sur-le-Mein prendre des leçons d'Aloys Schmitt, alors célèbre en Allemagne comme professeur. Revenu dans sa ville natale en 1838, Barbara y donna un concert qui lui procura de suite de nombreux élèves de piano. Il continua de suivre la carrière du professorat, fixant tour à tour sa résidence à Montpellier, à Narbonne, à Avignon, et finalement à Libourne où il réunit une fort belle clientèle.

A partir de 1843, Barbara commença à faire paraître quelques morceaux de piano qui attirèrent de suite sur lui l'attention des dilettantes; une *valse brillante* (Bernard-Latte), *Ondine*, étude de salon (Fleury), *Amélie* (Ravayre-Raver), *le Retour*, et surtout *Iduna*, rêverie en forme de valse (Colombier), obtinrent un succès de vente considérable. Malheureusement, l'auteur de ces œuvres distinguées, fort peu remuant de sa nature, tout en composant toujours de temps en temps, ne cherchait pas à publier ses productions et à les faire valoir. Aussi n'a-t-il pas paru de lui, en tout, plus de douze ou quinze morceaux de piano.

Henri Barbara était le frère cadet du romancier Charles Barbara, l'auteur de *l'Assassinat du Pont-Rouge* et des *Histoires émouvantes* (1). — Une notice étendue a été consacrée à ce pianiste de talent dans *le Progrès, Revue de Bordeaux*, n° du 1er mars 1867.

A. L—n.

BARBATI (Aniello), professeur et compositeur, fils d'un riche commerçant, est né à Naples le 4 septembre 1824, et n'étudia la musique qu'au point de vue de son agrément, suivant un cours d'harmonie avec Francesco Catugno, et étudiant ensuite le contre-point et la composition avec Salvatore Pappalardo. Des revers de fortune vinrent l'obliger à utiliser des talents qu'il n'avait acquis que par plaisir, et à vingt-deux ans il se consacra à l'enseignement de la théorie de l'art. Cela ne l'empêcha pas d'écrire trois opéras, qui furent représentés au théâtre Nuovo, de Naples: *la Bottega da caffè* (1852), *la Marchesa e il Tamburino* (mars 1857), et *Maria la floraia* (mai 1859). On doit encore à M. Barbati un certain nombre de compositions jusqu'ici restées inédites, ouvertures, messes, vêpres, etc., et *le Quattro Stagioni*, recueil de quatre *soli* pour soprano, contralto, ténor et basse, avec accompagnement de quatuor et de quelques autres instruments obligés.

BARBEDETTE (H.....), amateur distingué de musique et écrivain musical, né vers 1825, a fait de fortes études littéraires et juridiques, et n'a cultivé l'art qu'en vue de son agrément. Devenu juge au tribunal de la Rochelle, M. Barbedette, qui était en même temps président de la Société philharmonique de cette ville et à qui sa situation de fortune assurait l'indépendance, s'est démis il y a quelques années de ses fonctions de magistrat pour pouvoir se livrer sans réserve à ses travaux favoris sur l'histoire de la musique et des grands hommes qui l'ont illustrée. Pianiste exercé, il n'avait pas négligé

(1) Charles Barbara, qui était musicien lui-même, et qui, dans ses jeunes années, avait appartenu à l'orchestre de différents théâtres de Paris, aimait beaucoup, comme Hoffmann, à faire intervenir la musique dans ses récits littéraires, ainsi qu'il le fit notamment dans l'*Assassinat du Pont-Rouge* et dans l'*Esquisse de la vie d'un virtuose*. Né à Orléans en 1992, Charles Barbara est mort fou, à Paris, en 1866. — A. P.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

l'étude de l'harmonie, et a mis au jour un certain nombre de compositions, parmi lesquelles un sextuor instrumental qui a été publié. Depuis une quinzaine d'années, M. Barbedette a publié dans le journal *le Ménestrel* plusieurs notices importantes sur de grands musiciens, particulièrement sur les maîtres de l'école allemande, notices qui ont paru ensuite sous forme de brochures. Dans ces travaux, M. Barbedette a fait preuve d'un goût réel et d'un bon sentiment musical; on peut regretter toutefois que les études qu'il a consacrées à d'illustres artistes laissent à désirer, au point de vue biographique, en ce qui concerne l'abondance des faits et la façon de les enchaîner. La littérature allemande est si riche aujourd'hui en études biographiques, en recueils de correspondances, en catalogues d'œuvres publiées ou inédites, en documents de toutes sortes sur les grands compositeurs d'outre-Rhin, que les écrivains étrangers à ce pays doivent se montrer particulièrement soucieux d'avoir recours à ces publications si nombreuses, de puiser directement à ces sources auxquelles on pourrait parfois reprocher leur surabondance, mais dont il n'est pas permis de ne tenir compte qu'à demi. Cette réserve faite, on ne peut disconvenir que les travaux de M. Barbedette sont intéressants. En voici la liste : 1° *Beethoven, esquisse musicale*, la Rochelle, Siret, 1859, in-8° (*Beethoven, sa vie et ses œuvres*, 2e édition, Paris, Heugel, 1870, gr. in-8° avec portrait); 2° *Chopin, essai de critique musicale*, Paris, Lieber, 1861, in-8° (*F. Chopin, essai de critique musicale*, 2e édition, Paris, Heugel, 1869, gr. in-8° avec portrait et autographes); 3° *Weber, essai de critique musicale*, Paris, Heugel, 1862, in-8° (*Ch.-M. de Weber, sa vie et ses œuvres*, 2e édition, Paris, Heugel, 1874, gr. in-8° avec portrait et autographes); 4° *F. Schubert, sa vie, ses œuvres, son temps*, Paris, Heugel, 1866, gr. in-8° avec portrait et autographes; 5° *Félix Mendelssohn-Bartholdy, sa vie et ses œuvres*, Paris, Heugel, 1869, gr. in-8° avec portrait et autographes; 6° *Stephen Heller*, sa vie et ses œuvres, Paris, Maho, 1876, in-8 avec autographe. Deux autres études de M. Barbedette, sur Haydn et sur Gluck, insérées dans *le Ménestrel*, n'ont pas encore été publiées à part.

* **BARBELLA** (Emmanuel). Ce violoniste fort distingué s'est essayé au moins une fois comme compositeur dramatique, et a écrit, en société avec Logroscino, *Elmira generosa*, opéra de demi-caractère qui fut représenté à Naples, sur le théâtre Nuovo, pendant le carnaval de 1763.

* **BARBEREAU** (Mathurin-Auguste-Balthasar), fut désigné après la mort d'Auber, par M. Ambroise Thomas, le nouveau directeur du Conservatoire, comme titulaire d'une des classes de composition de cet établissement, mais il échangea cette situation contre celle de professeur de la chaire d'histoire musicale, qui venait d'être créée et dont il prit possession au mois de février 1872. Malheureusement, il ne réussit pas, malgré ses grandes et solides connaissances en cette matière, dans la tâche qui lui était dévolue, le talent de la parole lui manquant absolument, et il dut céder la place à M. Eugène Gautier, qui fut appelé à lui succéder. Vers 1852 ou 1853, lorsque M. Seghers donna sa démission de chef d'orchestre de la Société de Sainte-Cécile, M. Barbereau le remplaça dans ses fonctions, qu'il conserva jusqu'à la dissolution de la Société. Je dois faire remarquer qu'avant de remporter, en 1824, le premier grand prix de composition musicale, M. Barbereau avait obtenu le second prix en 1822, et une mention en 1820. En 1813, un second prix de violon lui avait été décerné.

BARBIER (Frédéric-Étienne), compositeur, né à Metz (Moselle) le 15 novembre 1829, fit ses études littéraires au collége de Bourges, en même temps qu'il recevait des leçons de solfége, de piano, d'harmonie et de contre-point de Darondeau (*V.* ce nom), alors organiste de cette ville. Son père, officier du génie, désirait le voir entrer à l'École polytechnique, dont lui-même avait été l'élève; mais le gouvernement de 1848 ayant créé une nouvelle école, dite d'administration, le jeune Barbier préféra concourir pour cette dernière, et y fut admis. Cette école ayant été dissoute peu de mois après, il reçut comme dédommagement des inscriptions de droit, et commença ses études de droit. Mais la musique, qu'il n'avait jamais abandonnée au milieu de travaux d'un ordre bien différent, reprit bientôt le dessus dans son esprit. M. Barbier, qui avait déjà écrit et fait représenter à Bourges un petit opéra-comique en un acte, *le Mariage de Colombine*, songeait à se produire à Paris, sur une scène musicale. Présenté par des personnages influents à Séveste, alors directeur du Théâtre-Lyrique, il fit à ce théâtre la connaissance d'Adolphe Adam, qui s'intéressa à lui, lui donna d'abord des conseils, puis des leçons particulières, et enfin lui fit recevoir son premier ouvrage, une *Nuit à Séville*, opéra-comique en un acte joué au Théâtre-Lyrique le 14 septembre 1855 et très-favorablement accueilli. Deux mois après, le 21 novembre, M. Barbier donnait au même théâtre un nouvel ouvrage en un acte in-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

titulé *Rose et Narcisse*. Depuis lors, et dans un espace de vingt années, il a fait représenter sur toutes les petites scènes lyriques de Paris et dans des cafés-concerts plus de soixante ouvrages plus ou moins importants, opéras-comiques, opérettes ou ballets. On peut regretter que M. Barbier, qui est bien doué au point de vue de l'imagination, qui a de la verve et qui sait écrire, ait ainsi gaspillé ses forces sans profit pour son nom, tandis qu'il aurait pu sans doute, avec un peu moins de fièvre et de hâte dans la production, acquérir une situation plus enviable

Voici la liste des ouvrages dramatiques de ce compositeur: Théâtre de Bourges. *Le Mariage de Colombine*, un acte. — Théâtre-Lyrique. *Une Nuit à Séville*, un acte, 1855; *Rose et Narcisse*, id., 1855. — Folies Nouvelles. *Le Pacha*, un acte, 1858; *Francastor*, id., id.; *le Page de Mme Malbrough*, id., id.; *le Faux Faust*, parodie en trois actes, 1858; *le Docteur Tam-Tam*, 1 acte, 1859. — Théâtre Déjazet. *Monsieur Deschalumeaux*, deux actes, 1859; *le Grand roi d'Yvetot*, trois actes, 1859; *le Loup et l'Agneau*, un acte, 1862; *Simon Terre-Neuve*, id., 1863; *Deux Permissions de dix heures*, id., 1864; *Panne aux Airs*, parodie en un acte. — Théâtre du Chalet des Iles (Bois de Boulogne). *Les Amours d'un shah*, deux actes, 1861; *Flamberge au vent*, un acte, 1861. — Folies-Marigny. *Versez, marquis*, un acte, 1862; *la Cigale et la Fourmi*, id., id.; *la Gamine du Village*, id., 1863; *les Trois Normandes*, id., id.; *Achille chez Chiron*, id., 1864. — Théâtre Saint-Germain. *La Bouquetière de Trianon*, deux actes, 1864. — Bouffes-Parisiens. *Mme Pygmalion*, un acte, 1863; *Un Congrès de modistes*, un acte, 1865; *Une Femme qui a perdu sa clef*, id., 1866. — Théâtre International (à l'Exposition de 1867). *Gervaise*, un acte, 1867. — Fantaisies Parisiennes. *Les Oreilles de Midas*, un acte, 1866; *les Légendes de Gavarni*, trois actes, 1867; *le Soldat malgré lui*, deux actes, 1868. — Folies-Bergère. *Mam'zelle Pierrot*, un acte, 1869. — Variétés, *Mam'zelle Rose*, un acte, 1874. — Concert de l'Eldorado. *Le Souper d'Arlequin; Balladine et Casquenfer; un Mariage au gros sel; Don Ferocio; le Beau Chasseur; Fermé le dimanche; un Procès en séparation; On demande un pître; un Souper chez la Contat; l'Acteur omnibus; un Lendemain de noce; la Bonne de ma tante; une Cause célèbre; le Nez de carton; le Coq est mort! la Nourrice d'Hercule; Millionnaire! les Points jaunes; M. l'Alcade; Mam' Nicolas; le Champagne de ma tante; la Fermière et son garçon; les deux Choristes; Marion de l'Orme*, parodie; *Lucrèce d'Orgeat*, id.; *le Trésor de Cassandre*, pantomime; *les Cascades de Pierrot*, id.; *la Baite enchantée*, id. — Alcazar (Champs-Élysées). *La Fête de Mme Denis; un Scandale à l'Alcazar; l'Orchestre des Danoises; les Piffrari*, ballet.

Il faut ajouter à tout cela : *le Miroir*, opérette en un acte, non représentée, publiée dans *le Magasin des Demoiselles*; *la Veuve Omphale*, id., publiée chez l'éditeur M. Vieillot; *la Chaumière indienne*, opéra-comique en un acte, reçu naguère à l'Opéra-Comique et non représenté; *Corinne*, opéra-comique en trois actes, et *les Incroyables*, opéra-bouffe en trois actes, non représenté; environ 300 duos, romances, mélodies vocales, chansonnettes, de nombreux morceaux de musique de danse pour le piano, des marches de concert et des fantaisies pour orchestre sur des motifs d'opéras, etc., etc. M. Frédéric Barbier a été, en 1867, chef d'orchestre du Théâtre International, et il remplit aujourd'hui les mêmes fonctions au concert de l'Alcazar. Cet artiste s'est essayé aussi dans la critique, et a collaboré à quelques petits journaux, entre autres l'*Avenir musical* (1853), et *l'Indépendance dramatique*.

BARBIERI (Americo), théoricien, professeur et musicographe italien, né dans la première moitié de ce siècle, est mort à Milan au mois de juillet 1869. Auteur d'une *Scienza nuova dell' armonia de' suoni*, qui est plutôt un traité d'acoustique que de musique et dans lequel, à côté d'aperçus assez heureux, d'idées parfois remarquables, on rencontre mainte utopie extravagante, cet artiste avait entrepris la publication d'une grande encyclopédie musicale à laquelle il avait donné le titre suivant : *Dizionario artistico scientifico-storico-tecnologico-musicale, con nozioni di estetica, di poesia epica, lirica e drammatica, e di quanto collegasi colla musica* (Milan, Giacomo Pirola, in-8°). Il avait fait paraître à peine quelques livraisons de cet ouvrage fort important, lorsqu'il fut surpris par la mort. Celui-ci dut être repris et continué par M. Giovanni Battista Beretta. Je n'ai pu me procurer de renseignements biographiques sur ce musicien instruit et laborieux.

BARBIERI (Girolamo), organiste et compositeur, né à Plaisance le 2 octobre 1808, étudia dans sa jeunesse plusieurs instruments, et acquit une réelle habileté sur le piano et surtout sur l'orgue. Il se livra d'abord à l'enseignement, puis, à la suite d'un concours, devint organiste, maître de chapelle et directeur de l'école de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

chant de Caravaggio ; au bout de cinq années, et à la suite d'un autre concours, il passa en la même qualité à Crémone (1842), et enfin, en 1847, revint dans sa ville natale, où il se livra à la composition de nombreuses œuvres de musique religieuse et fit briller son beau talent d'organiste. Parmi ses compositions, assez faibles en général, il faut surtout citer le recueil qu'il a publié sous ce titre : *le Mois de Mai dédié à Marie*, qui renferme une suite de chansons spirituelles, motets et litanies pour chaque jour du mois, à une, deux et trois voix, avec accompagnement d'orgue ou piano. Cet artiste mourut à Plaisance, le 4 juin 1871, à la suite d'une longue et douloureuse maladie. M. Giovanni Bianchi a publié sur lui une notice biographique : *Della vita e delle opere di Girolamo Barbieri*, Plaisance, 1871.

* **BARBIERI** (Charles, ou plutôt Louis de), compositeur italien, était né à Gênes en 1822, et avait été élève de Crescentini pour le chant et de Mercadante pour la composition. Chef d'orchestre non-seulement à Berlin et à Vienne, mais encore à Hambourg, à Brême, à Rio-Janeiro et à Pesth, il avait fait jouer, outre *Christophe Colomb*, deux autres opéras : *Perdita* et *Arabella*, et avait composé plusieurs messes. Cet artiste est mort à Pesth le 29 septembre 1867.

* **BARBIERI** (Francisco ASENJO), l'un des compositeurs espagnols les plus féconds, les plus populaires et les plus distingués de l'époque actuelle, est né à Madrid le 3 août 1823. Après avoir fait d'excellentes études littéraires et scientifiques, s'être familiarisé avec les mathématiques, la physique, la chimie, M. Barbieri, qui devait d'abord embrasser la carrière de médecin, puis celle d'ingénieur, se sentit pris un jour d'un goût passionné pour la musique, dont il avait commencé l'étude avec un musicien du théâtre de la Cruz, nommé José Mayorito. Il entra au Conservatoire de Marie-Christine, et là travailla simultanément le piano avec Pedro Albeniz, la clarinette avec Ramon Broca, le chant avec M. Baltazar Saldoni, et plus tard la composition avec Carnicer.

Lorsqu'il eut terminé ses études, M. Barbieri se trouva seul à Madrid. Sa mère, veuve d'un courrier de cabinet qui s'était fait tuer, un jour de combat, en portant un pli important à un général de l'armée libérale, s'était remariée et avait quitté la capitale pour aller se fixer en province. Réduit aux seules ressources qu'il pourrait se procurer, le jeune musicien, qui avait déjà le goût et le désir de se produire au théâtre, dut commencer par chercher les moyens d'assurer son existence, ce qui ne lui fut pas d'abord très-facile. Premièrement, il s'engagea comme clarinettiste dans le 5e bataillon de la milice nationale ; mais, comme la solde n'était que de trois réaux par jour, il prit en même temps une place dans un théâtre, fit de la copie de musique, joua dans les bals, donna des leçons de piano à dix sous le cachet, fit enfin ce que font tous les jeunes artistes qui doivent gagner leur vie tout en travaillant à leur avenir. Bientôt il publie quelques chansons et romances, et devient choriste au théâtre du Cirque, où il supplée le chef de chœurs. C'est alors qu'il écrit le livret et la musique d'une *zarzuela* en un acte, *Felipa*, qui devait être jouée dans une représentation extraordinaire donnée au bénéfice des choristes de ce théâtre, mais qu'il ne put terminer pour l'époque indiquée. Au bout de quelque temps, M. Barbieri quitte Madrid et s'engage comme chef de chœurs et souffleur d'une troupe d'opéra italien qui allait exploiter quelques villes du Nord de l'Espagne, Pampelune, Vittoria, Bilbao ; c'est dans cette troupe qu'un jour, l'artiste qui devait jouer Basile du *Barbier de Séville* se trouvant indisposé, il se présente à sa place et chante le rôle à l'improviste. Après cette première campagne, il en fait d'autres dans les mêmes conditions, et visite Murcie, Carthagène, Almeria, Alicante.

De retour à Madrid en 1847, il écrit la musique d'un opéra italien en deux actes, *il Buon Tempo*, qu'il fait recevoir au théâtre du Cirque, mais qu'il ne peut parvenir à faire jouer. Bientôt il est reçu dans une société qui se fonde dans le but de provoquer à Madrid la création d'une scène lyrique espagnole, d'un théâtre de *zarzuelas*, devient secrétaire de cette société, et est chargé de la rédaction d'une foule de mémoires, de projets, de communications de toutes sortes. Intelligent, actif, laborieux, il était d'ailleurs toujours prêt à saisir l'occasion de se produire. C'est ainsi qu'il se charge de la traduction espagnole d'un opéra italien de M. Arrieta, *Ildegonda*, et qu'en 1849 il devient critique musical du journal *la Ilustracion*. Tout cela ne l'empêchait pas d'écrire de nombreux morceaux pour les orchestres civils et militaires, et de commencer sa réputation de professeur.

Enfin, l'année 1850 voit ses débuts de compositeur dramatique. Il donne au théâtre des Variétés son premier ouvrage, *Gloria y Peluca*, zarzuela en un acte qui obtient un énorme succès et devient aussitôt populaire. Il fait suivre cette aimable production de plusieurs petites pièces du même genre, et enfin fait représenter, le 6 octobre 1851, une grande zarzuela en trois actes, *Jugar con fuego*, qui est accueillie avec enthousiasme et qui fait courir tout Madrid.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Cette fois le compositeur est lancé, son avenir artistique est assuré, et il devint l'un des *zarzueleros* les plus aimés du public et les plus recherchés des administrations théâtrales. Dans l'espace de vingt-cinq ans, il donne ainsi 60 ouvrages, dont 12 en collaboration, et écrit plus de cent actes d'opéra-comique.

Voici la liste complète des productions dramatiques de M. Barbieri : 1° *Gloria y Peluca*, un acte, th. des Variétés, 9 mars 1850 ; 2° *Tramoya*, un acte, 27 juin 1850 ; 3° *Escenas de Chamberí*, un acte (en société avec MM. Oudrid, Hernando et Gaztambide), Variétés, 19 novembre 1850 ; 4° *la Jacara*, ballet en un acte avec chœurs, Cirque, 15 mars 1851 ; 5° *la Picaresca*, 2 actes (avec Gaztambide), 29 mars 1851 ; 6° *Jugar con fuego*, 3 actes, Cirque, 6 octobre 1851 ; 7° *Por seguir á una mujer*, quatre actes (avec MM. Oudrid, Inzenga et Gaztambide), id., 24 décembre 1851 ; 8° *la Hechicera*, trois actes, id., 24 avril 1852 ; 9° *el Manzanares*, un acte, id., 19 juin 1852 ; 10° *Gracias á Dios que está puesta la mesa*, un acte, id., 24 décembre 1852 ; 11° *la Espada de Bernardo*, trois actes, id., 14 janvier 1853 ; 12° *el Marqués de Caravaca*, deux actes, id., 8 avril 1853 ; 13° *Don Simplicio Bobadilla*, trois actes (avec Gaztambide, MM. Hernando et Inzenga), id., 7 mai 1853 ; 14° *Galanteos en Venecia*, trois actes, id., 24 décembre 1853 ; 15° *un Dia de reinado*, trois actes (avec Gaztambide, MM. Inzenga et Oudrid), id., 11 février 1854 ; 16° *Aventura de un cantante*, un acte, id., 16 avril 1854 ; 17° *los Diamantes de la Corona*, trois actes, id., 15 septembre 1854 ; 18° *Mis dos mujeres*, trois actes, id., 26 mars 1855, 19° *los Dos Ciegos*, un acte, id., 25 octobre 1855 ; 20° *el Vizconde*, un acte, id., 1er décembre 1855 ; 21° *el Sargento Federico*, quatre actes, id., 22 décembre 1855 ; 22° *Entre dos aguas*, trois actes (avec Gaztambide), id., 4 avril 1856 ; 23° *Gato por liebre*, un acte, id., 21 juin 1856 ; 24° *la Zarzuela*, un acte (avec Gaztambide et M. Arrieta), th. de la Zarzuela (pour l'inauguration), 10 octobre 1856 ; 25° *el Diablo en el poder*, trois actes, id., 11 décembre 1856 ; 26° *el Relampago*, trois actes, id., 15 octobre 1857 ; 27° *Por Conquista*, un acte, id., 5 février 1858 ; 28° *Amar sin conocer*, trois actes (avec Gaztambide), id., 24 avril 1858 ; 29° *un Caballero particular*, un acte, id., 28 juin 1858 ; 30° *el Robo de las Sabinas*, deux actes, id., 17 février 1859 ; 31° *el Niño*, un acte, id., 15 juin 1859 ; 32° *Compromisos del no ver*, un acte, id., 14 octobre 1859 ; 33° *Entre mi mujer y el negro*, deux actes, id., 14 octobre 1859 ; 34° *un Tesoro escondido*, trois actes, id., 12 novembre 1861 ; 35° *los Herederos*, un acte, id., 5 juin 1862 ; 36° *el Secreto de una Dama*, trois actes, id., 20 décembre 1862 ; 37° *Dos Pichones del Turia*, un acte, id., 28 novembre 1863 ; 38° *Pan y Toros*, trois actes, id., 22 décembre 1864 ; 39° et 40° *Gibraltar en* 1890, un acte, *el Rabano por las hojas*, un acte, id., 22 janvier 1866 ; 41° *Revista de un muerto, juicio del año* 1865, un acte (avec M. Rogel), 3 février 1866 ; 42° *De tejas arriba*, un acte, th. des Variétés, 22 décembre 1866 ; 43° *el Pavo de Navidad*, un acte, id., 24 décembre 1866 ; 44° *el Pan de la boda*, deux actes, Cirque, 24 octobre 1868 ; 45° *el Soprano*, un acte, Zarzuela, 23 février 1869 ; 46° *la Maya*, trois actes, th. del Principe, 12 octobre 1869 ; 47° *Robinson*, trois actes, Cirque, 18 mars 1870 ; 48° *los Holgazanes*, trois actes, Zarzuela, 25 mars 1871 ; 49° et 50° *Don Pacífico*, un acte, *el Hombre es débil*, un acte, id., 14 octobre 1871 ; 51° *el Tributo de las cien Doncellas*, trois actes, id., 7 novembre 1872 ; 52° *Sueños de oro*, trois actes, id., 21 décembre 1872 ; 53° *el Proceso de Can-can*, deux actes, th. des jardins du Buen-Retiro, 10 juillet 1873 ; 54° *los Comediantes de antaño*, deux actes, Zarzuela, 13 février 1874 ; 55° *la Despedida*, monologue lyrique, th. royal, mars 1874 ; 56° *el Domador de fieras*, un acte, Zarzuela, 14 avril 1874 ; 57° *el Testamento azul*, trois actes (avec MM. Oudrid et Aceves), th. du Buen-Retiro, 20 juillet 1874 ; 58° *el Barberillo de Lavapiés*, trois actes, Zarzuela, 19 décembre 1874 ; 59° *la Vuelta al mundo*, quatre actes (avec M. Rogel), Cirque, 18 août 1875.

Quelle qu'ait été sa fécondité à ce point de vue, et l'on voit qu'elle est remarquable, l'existence artistique de M. Barbieri est loin de s'être concentrée dans la production de ses œuvres dramatiques. Esprit pénétrant et large, intelligence ouverte et vive, tempérament plein de souplesse et d'initiative, cet artiste s'est trouvé mêlé d'une façon très-active à tous les essais, à toutes les tentatives intéressantes dont Madrid était le théâtre dans le domaine de l'art. En 1848, il fait partie de la société formée sous le nom de Lycée artistique et littéraire de Madrid, et en 1851 il devient l'un des membres les plus actifs de l'association de poëtes et de compositeurs qui s'organise pour l'exploitation du genre de la *zarzuela* au théâtre du Cirque, et ensuite au nouveau théâtre de la Zarzuela ; il est en même temps chef des chœurs, puis chef d'orchestre de l'entreprise. En 1857, il est nommé membre de la junte consultative du Conservatoire, et l'année suivante il coopère à la fondation de la Société artistique et musicale de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

secours mutuels. En 1859, il organise au théâtre de la Zarzuela des concerts spirituels, qu'il dirige, à la tête de 200 exécutants. En 1863, il fait exécuter à l'église de la Trinité, dans une cérémonie célébrée pour l'anniversaire de la mort de Cervantes, diverses compositions de musiciens espagnols des XVIe et XVIIe siècles. En 1864, lors de l'inauguration du théâtre Rossini aux Champs-Élysées, il est chargé de la formation de la troupe, fait un voyage en France et en Angleterre pour recruter des artistes, revient à Madrid, est nommé directeur artistique de l'entreprise, monte avec un soin extrême *Faust* et *Guillaume Tell* et dirige l'orchestre aux applaudissements du public, puis organise et dirige dix-huit concerts en plein air, nouveauté qui obtient un immense succès. En 1866, il fonde et dirige les concerts de musique classique, dont il fait en 1867 la Société des concerts de Madrid, donne la première année vingt-six, et la seconde *cinquante* séances, dans lesquelles il fait exécuter les plus grandes œuvres instrumentales et vocales des grands maîtres de l'école allemande. En 1868, il est nommé simultanément professeur d'harmonie et d'histoire de l'art musical au Conservatoire, et refuse d'accepter ces fonctions. Enfin, en 1869, il dirige l'orchestre du théâtre royal, et en 1873 est nommé membre de la section de musique de l'Académie des beaux-arts.

Tout cela n'a pas empêché M. Barbieri d'écrire, en dehors du théâtre, un grand nombre de compositions plus ou moins importantes : ouvertures, marches triomphales, hymnes, motets, chansons espagnoles, fantaisies instrumentales, etc., etc., exécutées en diverses circonstances, non plus que de prendre part à la rédaction d'une foule de journaux dans lesquels il s'occupait d'histoire, de littérature et de critique musicales : *la Ilustracion*, *las Novedades*, *la Zarzuela*, *el Constitucional*, *la Gaceta musical Barcelonesa*, *la España*, *las Noticias*, *el Eco de Aragon*, *la Nacion*, *la Revista de Archivas*, *Bibliotecas y Museos*, *la Revista de España*, *la España musical*, *la Revista Europea*, et bien d'autres encore. Au reste, les questions historiques et critiques relatives à la musique ont toujours intéressé beaucoup M. Barbieri, qui les étudie avec ardeur, qui a fait à ce sujet plusieurs voyages en France, en Angleterre, en Belgique et en Allemagne, et qui, dit-on, possède une bibliothèque musicale de premier ordre, réunie avec beaucoup de soins, contenant beaucoup de manuscrits, et riche surtout en œuvres espagnoles. Enfin, comme détail curieux relatif à la physionomie véritablement intéressante de cet artiste si distingué, je dirai que M. Barbieri est l'un des fondateurs de la *Société des Bibliophiles espagnols*, constituée en 1866 (1).

BARBIERI-NINI (Mme Anna), cantatrice distinguée, née à Florence, fut élève de Romani, et acquit dans sa patrie une renommée considérable, qu'elle n'obtint pas cependant sans efforts. Douée d'un physique peu flatteur, manquant de ce prestige que certaines artistes, grâce à leurs qualités extérieures, exercent immédiatement sur le public, elle eut à vaincre de nombreux obstacles avant de conquérir la situation à laquelle son talent lui donnait droit. Elle y parvint cependant, grâce à la puissance et à l'étendue de sa belle voix de soprano, à l'agilité qu'elle sut lui donner, au sentiment profond dont elle sut l'empreindre. Lorsqu'après plusieurs années passées dans une demi-obscurité, elle fut appelée à déployer ses brillantes et solides qualités sur la scène du théâtre de la Pergola, de Florence, elle eut enfin les succès qu'elle méritait, et bientôt excita chez ses compatriotes l'enthousiasme expansif et bruyant qui leur est habituel. Elle retrouva ces succès à Rome, à Venise, à la Scala, de Milan, à Barcelone, à Madrid et ailleurs.

La Barbieri-Nini brillait surtout dans le genre dramatique, où elle trouvait des accents pathétiques, des élans passionnés qui transportaient ses auditeurs. Elle était surtout remarquable, dit-on, dans la *Lucrezia Borgia*, de Donizetti, où la puissance tragique était par elle poussée au comble. Plusieurs compositeurs travaillèrent expressément à son intention, et c'est pour elle que Mabellini écrivit *il Conte di Lavagna*, Pacini *Lorenzino de 'Medici*, M. Verdi *Macbeth*, *i Due Foscari* et *la Battaglia di Legnano*. Mme Barbieri-Nini se fit entendre au Théâtre-Italien de Paris en 1851, mais je crois qu'elle n'y resta pas longtemps.

Cette artiste fort distinguée épousa en premières noces le comte Barbieri, de Sienne, dont elle eut deux fils, puis, devenue veuve, se remaria avec un pianiste autrichien, M. Léopold Hackensöllner. Elle a renoncé depuis plusieurs années à la carrière dramatique, et demeure aujourd'hui à Florence.

BARBIROLLI (Lorenzo), compositeur italien, a fait représenter en 1837, au théâtre

(1) J'ai tiré une grande partie des éléments de cet article d'une notice vive et intéressante, publiée récemment en Espagne : *Barbieri*, par M. Antonio Peña y Goñi (Madrid, Ducascal, 1875, in-8e de 61 pages, avec portrait).

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Apollo, de Venise, un opéra intitulé : *Trojani in Laurento*.

BARBOT (Joseph-Théodore-Désiré), chanteur et professeur, est né à Toulouse le 12 avril 1824. Son éducation musicale se fit à la maîtrise de la cathédrale de Toulouse, et il commença par apprendre le violon, qu'il étudiait d'ailleurs sans enthousiasme. Pourtant, à cette époque, il ne songeait nullement à devenir un chanteur, car il n'avait que très-peu de voix, et elle était d'un timbre défectueux. M. Barbot vint à Paris, et fut admis au Conservatoire comme élève d'harmonie, le 25 mars 1843, dans la classe de M. Elwart. Peu de jours après, sur le conseil de ce dernier, il demandait à entrer dans une classe de chant, et en effet, le 25 mars suivant, il devenait l'élève de Garcia, et un peu plus tard de Morin et de Moreau-Sainti ; pour l'opéra-comique, et de Michelot pour l'opéra. Devenu pensionnaire en 1846, il ne prit part, je crois, à aucun concours, ce qui ne l'empêcha pas d'être engagé à l'Opéra à la fin de 1848, lorsqu'il quitta le Conservatoire. Chanteur remarquable à beaucoup d'égards, quoique sa voix fût incomplète, M. Barbot sut obtenir des succès, et l'un des plus brillants qu'il remporta lui fut procuré par le rôle de Faust, qu'il créa avec beaucoup de talent au Théâtre-Lyrique dans le chef-d'œuvre de M. Gounod. Mais la plus grande partie de sa carrière active s'écoula à l'étranger, où il avait abordé le genre italien, et qu'il parcourut pendant longues années avec sa femme. On n'entendait plus parler de M. Barbot, lorsqu'un arrêté du ministre des beaux-arts, en date du 1er octobre 1875, le plaça à la tête de la classe de chant laissée vacante au Conservatoire par la démission de Mme Pauline Viardot.

Mme Caroline Barbot, femme de cet artiste, née à Paris vers 1830, est une cantatrice d'un talent remarquable. Élève de Delsarte et de son mari, elle a obtenu en France et à l'étranger de légitimes succès. Après avoir tenu l'emploi des chanteuses légères, elle aborda le chant dramatique, fut très-bien accueillie à l'Opéra, où elle était en 1859, puis embrassa avec son mari la carrière italienne. Douée d'un beau physique, d'une voix ample, d'une grande énergie, d'un sentiment passionné, avec cela pourvue d'une éducation musicale très-sérieuse, enfin comédienne intelligente et chaleureuse, Mme Barbot s'est fait vivement applaudir à Bologne, à Turin, à Rome, à Milan, à Saint-Pétersbourg et dans beaucoup d'autres villes fort importantes.

BARBOT (François Cécile-Paul), pianiste et compositeur, cousin des précédents, est né à Toulouse en 1828. Il commença l'étude du piano sous la direction de Mme Rey, puis entra au Conservatoire de Toulouse, d'où il sortit en 1842 avec un premier prix, ayant composé lui-même son morceau de concours avec accompagnement d'orchestre. A la fin de la même année il fut admis, au Conservatoire de Paris, dans la classe de Zimmermann ; mais bientôt, se voyant en possession d'une belle voix de fort ténor, il quitta cet établissement, et, au mois de septembre 1844, partit pour Naples, où il se fit recevoir au collége de musique de S. Pietro a Majella, et où il commença l'étude du chant sous la direction de Crescentini. Six mois après, le ténor Tamberlick ayant rompu l'engagement qui le liait au théâtre du Fondo, M. Paul Barbot fut engagé par l'*impresario* Flauto en qualité de premier ténor double, ayant pour chefs d'emploi Donzelli et Fraschini, et débuta à ce théâtre dans *le Cantatrici villane*. Il travailla alors avec Donzelli, qui fut son véritable professeur, et passa l'année suivante au théâtre San-Carlo, où il fut bien accueilli et encouragé.

De retour en France en 1846, M. Barbot éprouva, pendant la traversée, un accident qui lui fit perdre à tout jamais la voix, et l'obligea à modifier sa carrière. Après une année de tâtonnements et d'indécision, il reprit avec ardeur ses études de piano et de composition, et se fixa définitivement à Toulouse, où il se fit rapidement une excellente position comme professeur et comme exécutant. Bientôt il écrivit, sur le sujet de *l'École des Femmes*, de Molière, les paroles et la musique d'un opéra-bouffe avec récits à l'italienne, qui, représenté à Toulouse, y obtint un assez vif succès. Depuis lors, M. Barbot a composé et publié plus de cent morceaux de piano, parmi lesquels on peut surtout signaler ceux dont les titres suivent : *le Réveil-matin*, *la Danse des Treilles*, *les Soirées d'Espagne*, *Souviens-toi*, *Fleur des Alpes*, *Pinson et Fauvette*, etc. Ces morceaux ont paru chez les éditeurs Choudens, Heugel, Heu, Colombier, Prilipp et Langlois. M. Paul Barbot, qui a fait avec ses enfants (V. ci-après) des tournées artistiques en Angleterre, en Hollande et en Belgique, a organisé, à Toulouse, des soirées d'élèves d'un genre nouveau, qui ont produit en cette ville une grande impression, et dans lesquelles il faisait exécuter par un orchestre composé de six pianos, à vingt-quatre mains, les chefs-d'œuvre symphoniques de Beethoven, de Weber, de Meyerbeer, etc., spécialement arrangés par lui à cet effet.

BARBOT (Jean-François-Gaston), pianiste et violoncelliste, fils du précédent, est né à Tou-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

louse en 1847. Élève d'abord de son père pour le piano, il fut admis au Conservatoire de sa ville natale, dans la classe de M. Garreau, d'où il sortit avec un brillant premier prix. Il vint alors à Paris, entra au Conservatoire, où il devint élève de M. Marmontel pour le piano, de Franchomme pour le violoncelle, puis retourna à Toulouse, où il est aujourd'hui fixé.

BARBOT (Madelaine-Philippine-Andrée), sœur du précédent, est née à Toulouse en 1854. Douée d'une belle voix de mezzo-soprano, elle a travaillé le chant avec son père, et Laget, alors professeur au Conservatoire de Paris, l'ayant fait entendre à l'Opéra, elle fut engagée à ce théâtre pour trois ans et y débuta, dans *le Trouvère*, le 13 mars 1872. Quoique ce début ait été bien accueilli, le père de Mlle Barbot jugea qu'il était prématuré, et s'entendit avec l'administration de l'Opéra pour faire chanter sa fille dans plusieurs villes de la province et de l'étranger, et la faire travailler encore avant de lui laisser tenir son emploi sur notre première scène lyrique. C'est ainsi que Mlle Barbot a été successivement engagée et fort bien reçue à la Haye, à Anvers, et enfin à Rouen, où elle se trouve aujourd'hui (1875).

* **BARCA** (Francisco), compositeur portugais, naquit à Evora vers 1603. Il entra en 1625 dans l'ordre militaire de S. Jacques, en faisant profession dans le couvent de Palmella, où il était entré en 1624. En 1640 il était maître de chapelle de ce couvent, et remplit plus tard les mêmes fonctions à l'hôpital royal de *Todos os Sanctos*, de Lisbonne, où il mourut. Tous ses ouvrages étaient conservés, en manuscrit, dans la bibliothèque de musique du roi D. Jean IV. Dans sa notice sur ce musicien, Gerber a commis plusieurs erreurs, qui ont été reproduites dans la *Biographie universelle des Musiciens*.

J. de V.

* **BARCA** (le Père Alexandre). On trouve une notice intéressante sur ce théoricien dans le recueil qui a été fait récemment des écrits de Mayr : *Biografie di scrittori e artisti musicali Bergamaschi nativi od oriundi* (Bergame, Pagnoncelli, 1875, in-4°). L'éditeur de ce recueil, M. l'abbé Antonio Alessandri, y a joint quelques notes fort utiles.

BARCELONA (le P. José de), compositeur espagnol, moine de Guadalupe, fit au commencement de ce siècle ses études artistiques au collége de musique de l'abbaye de Montserrat, dans la Catalogne. On lui doit un certain nombre d'œuvres de musique religieuse, parmi lesquelles un office de vêpres pour la Vierge, avec accompagnement d'orchestre et d'orgue obligé.

BARECHA (le P. Fr. Bernardo), musicien espagnol, naquit à Vinacet, en Aragon, on ne sait en quelle année. Il était en 1623 maître de musique au collége établi au monastère fameux de Montserrat, dans la Catalogne. Doué d'une superbe voix de basse, il était premier chanteur dans cette abbaye, et jouissait de la réputation d'un excellent musicien.

BARECHA (le P. Fr. Miguel), sans doute frère du précédent, naquit, comme lui, à Vinacet. Après avoir servi dans la marine sous les ordres du prince de Savoie, il prit, en 1617, l'habit de moine au monastère de Montserrat. Musicien habile et laborieux, il écrivit un recueil d'antiennes pour le service religieux de la Septuagésime jusqu'à Pâques. Cet artiste mourut en 1628.

BARGIEL (Woldemar), compositeur, est né à Berlin le 3 octobre 1828. Il est le fils du professeur de musique Auguste-Adolphe Bargiel, qui épousa la femme divorcée de Frédéric Wieck, père de Mme Clara Schumann. Il a écrit de la musique de piano, de la musique de chambre et d'orchestre. Dans ces derniers temps, il s'est également essayé dans la musique vocale. Bargiel, dont les compositions sont très-estimées en Allemagne, suit les tendances de son beau-frère Robert Schumann, mais sans abdiquer toutefois son individualité. En 1859, Bargiel fut attaché au Conservatoire de Cologne. Il a quitté ce poste en 1865 pour prendre la direction de l'école de musique de Rotterdam. Parmi ses meilleures œuvres, on cite ses ouvertures de *Médée* et de *Prométhée*, une symphonie, et trois trios pour piano, violon et violoncelle.

Y.

BARILLAULT (.....), musicien vivant au seizième siècle, était au service d'un sieur de Roville. Il remporta en 1576, au concours du puy de musique d'Évreux, le prix du triomphe, pour une chanson française intitulée : *Race de roys*.

BARIONA (Madelka-Simon), compositeur, vivait au seizième siècle. La bibliothèque de Munich possède de lui : *Septem Psalmi pœnitentiales 5 vocum* (Altorf, 1586).

Y.

BARNARD (Mme Charles). *Voyez* Claribel.

BARNEWITZ (.....), violoniste distingué, est né à Berlin le 12 novembre 1800. C'est aussi, dit-on, un compositeur de mérite. Y.

BARONI (.....), compositeur italien contemporain, a fait représenter il y a quinze ou vingt ans, sur un théâtre de la Péninsule, un opéra sérieux intitulé *Ricciarda*, dont le retentissement a été médiocre.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

BARRETT (John), luthier anglais, était établi a Londres au commencement du dix-huitième siècle. Ses instruments, imités de Stainer, sont recherchés aujourd'hui dans son pays.

* **BARROILHET** (Paul), est mort à Paris, au mois d'avril 1871. Pendant son séjour à Naples, cet artiste remarquable avait créé les rôles de baryton dans deux opéras de Mercadante, *Elena da Feltre* et *la Vestale*, représentés au théâtre San-Carlo. C'est dans cette ville qu'il connut Nourrit, avec qui il se lia d'une vive amitié. Lorsque ce grand chanteur eut terminé sa vie par un suicide, Barroilhet en conçut un tel chagrin qu'il fit une maladie grave, par laquelle ses jours furent mis en danger; après son rétablissement, il voulut à toute force quitter Naples et revenir en France. Ce fut alors qu'il fut engagé à l'Opéra, où il débuta, le 3 décembre 1840, par le rôle d'Alphonse de *la Favorite*. Il fut aussitôt accueilli par le public, et son succès fut assuré par les reprises de *Guillaume Tell* et de *Don Juan*. Il créa ensuite *la Reine de Chypre*, *Charles VI* et *le Lazzarone*, d'Halévy, *Dom Sébastien de Portugal*, de Donizetti, *Richard en Palestine*, d'Adam, et *Marie Stuart*, de Niedermeyer, puis se retira en 1847, par suite de difficultés survenues entre lui et l'administration de l'Opéra. Il abandonna bientôt complétement la carrière dramatique pour se livrer sans réserve à ses goûts capricieux pour la peinture, faisant, vendant, refaisant et revendant sans cesse ses collections de tableaux. Barroilhet mourut subitement à Paris, en jouant aux dominos. Par son testament olographe, il léguait une somme de 800 francs « aux blessés de l'armée du Rhin natifs de Bayonne », et exprimait le désir que son corps fût transporté à Bayonne, sa ville natale.

M. Francis Roch a publié en 1845, dans la *Revue générale biographique et nécrologique*, une Notice sur Barroilhet (Paris, in 8°). Je ne sache pas qu'on ait jusqu'ici relevé ce fait, que Barroilhet avait composé et publié un certain nombre de romances.

BARSANTI (Donato), compositeur de musique religieuse, naquit auprès de Lucques le 18 septembre 1759, et fut élève du séminaire de Saint-Michel. Doué d'un goût particulier pour la musique, il l'étudia avec ardeur, sans négliger aucunement l'étude des lettres, sous la direction de Pasquale Soffi, et se livra de bonne heure à la composition. On connaît de lui un assez grand nombre d'œuvres de musique religieuse, parmi lesquelles une messe de *Requiem*, une autre messe à quatre voix concertantes, une troisième messe à deux chœurs, un grand motet à huit voix, un autre à quatre voix : *O sacrum convivium*, des psaumes, etc. Encore jeune, Barsanti se retira dans une propriété qu'il possédait auprès de Lucques, y ouvrit une sorte d'école de musique vocale pour les paysans, et forma ainsi une espèce de chapelle avec laquelle il allait faire des exécutions de musique religieuse dans les églises voisines. A l'âge de soixante-quatre ans, le 1er novembre 1823, il fut frappé mortellement d'apoplexie.

* **BARSOTTI** (Thomas-Gaspard-Fortuné), est mort à Marseille au mois d'avril 1868. Depuis le mois d'octobre 1852 il avait abandonné la direction du Conservatoire de cette ville, fondé par lui, et cette direction avait passé dans les mains de M. Auguste Morel. (*Voyez* ce nom.)

BARTA (Joseph), organiste et compositeur, naquit en Bohême l'an 1744. Il a écrit 6 sonates pour piano, 6 quatuors, des *lieder* et plusieurs opéras italiens ou allemands, qu'il fit représenter à Vienne, où il s'était établi dès 1778. Parmi ses ouvrages dramatiques, on cite : *il Mercato di Malmantile*, *Der adelige Tagelœhner* (*l'Ouvrier noble*) et *Die donnernde Legion* (*la Légion tonnante*). Barta est mort à Vienne dans les premières années de ce siècle.

Y.

* **BARTH** (Henri), maître de chapelle à Gand. Dans son *Historique des sociétés chorales de Belgique*, M. Auguste Thys dit que ce compositeur alla étudier en Italie sous la direction du fameux Durante, et donne sur lui les détails suivants : « La vie de cet artiste fut marquée par une particularité qui mérite d'être mentionnée : étant devenu veuf, il embrassa l'état ecclésiastique, et lors de la célébration de sa première messe ses deux fils remplirent l'office d'enfants de chœur assistants Avant de se marier il avait été militaire. Henri Barth, successivement musicien de profession et soldat, père de famille, maître de chapelle et finalement prêtre, a dû parcourir une carrière sinon agitée, au moins singulièrement variée. La cathédrale de Gand conserve de Barth des vêpres pour toutes les fêtes de l'année, compositions qui s'exécutent encore aujourd'hui. Elle possède aussi les Lamentations de Jérémie et des messes mises en musique par le même compositeur. Mais ces dernières pièces sont dépareillées. »

BARTHE (Nicolas-Thomas), poëte dramatique, né à Marseille en 1734, fit représenter à la Comédie-Française plusieurs comédies, dont deux surtout, *la Mère jalouse* et *les Fausses Infidélités*, furent très-bien accueillies du public. Il n'est cité ici que pour un poëme plai-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sant, *les Statuts de l'Opéra*, qu'il écrivit en 1777 et qui commençait ainsi :

Nous qui régnons sur des coulisses,
Et dans de magiques palais,
Nous, juges de l'orchestre, intendants des ballets,
Premiers inspecteurs des actrices :
A tous nos fidèles sujets,
Vents, fantômes, démons, déesses infernales,
Dieux de l'Olympe et de la mer,
Habitants des bois et de l'air,
Monarques et bergers, satyres et vestales,
SALUT. A notre avénement
Chargés d'un grand peuple à conduire,
De lois à reformer et d'abus à détruire,
Et voulant signaler notre gouvernement ;
Oui notre conseil sur chaque changement
Que nous désirions introduire,
Nous avons rédigé ce nouveau règlement,
Conforme au bien de notre empire.

La plaisanterie se poursuivait sur le même ton, et les *Statuts*, divisés en vingt-deux articles, se continuaient en deux cent cinquante vers. Cette facétie eut un succès fou.

Barthe est mort à Paris, des suites d'une opération douloureuse, le 17 juin 1785.

BARTHE (GRAT-NORBERT, dit ADRIEN), compositeur, naquit à Bayonne le 7 juin 1828. Il se livra d'abord à l'étude du piano, puis à celle de la composition, et devint, au Conservatoire de Paris, élève de Leborne pour la fugue. Il remporta en 1854 le premier grand prix de composition à l'Institut, avec une cantate intitulée *Francesca de Rimini*, écrite sur des paroles de M. Bounaure. Pendant la troisième année de son séjour à Rome, M. Barthe ayant fait à l'Académie des beaux-arts son envoi réglementaire, et cet envoi consistant en un oratorio intitulé *Judith*, la partition de cet ouvrage parut si remarquable à l'Académie que celle-ci décerna aussitôt au jeune compositeur un des plus importants parmi les prix mis à sa disposition par d'intelligentes libéralités, le prix Édouard Rodrigues (1). L'année précédente, M. Barthe avait envoyé à l'Académie un opéra intitulé *Don Carlos*, et le rapport du secrétaire perpétuel (Halévy) constatait que, « bien écrit, instrumenté avec soin, indiquant un vif sentiment scénique, cet ouvrage, malgré quelques parties un peu prétentieuses, donne de véritables espérances pour l'avenir de M. Barthe. »

Cependant, à son retour de Rome, le jeune artiste faisait comme tant d'autres : il essayait inutilement d'aborder le théâtre, et il se voyait malgré lui réduit au silence, lorsqu'en 1864 un concours fut ouvert au Théâtre-Lyrique entre tous les prix de Rome qui n'avaient eu encore aucun ouvrage joué. Cinq concurrents s'étant présentés, on leur remit le livret choisi, qui était celui d'un opéra en trois actes, *la Fiancée d'Abydos*, dû à M. Jules Adenis. M. Barthe sortit vainqueur de la lutte, et son œuvre fut produite, le 30 décembre 1865, au Théâtre-Lyrique. Elle n'obtint, un peu par la faute du poëme, que ce qu'on appelle un succès d'estime, et ne réussit pas à se maintenir au répertoire. Depuis lors, M. Barthe, qui avait sans doute espéré davantage, semble avoir renoncé complétement à la carrière de compositeur, et s'être livré d'une façon absolue à l'enseignement. Cet artiste a épousé une femme charmante, Mlle Banderali, fille du chanteur de ce nom, qui s'est fait elle-même une réputation très-légitime et très-distinguée comme chanteuse de concerts.

BARTHOLOMEUS (J.....-N.....), musicien hollandais contemporain, était, en 1864, organiste et maître de chapelle de l'église Saint-Servais, à Maestricht. Entre autres compositions religieuses, on lui doit une messe solennelle à trois voix, un *Ave Maria* (chœur à trois voix), et un grand salut solennel comprenant quatre motets. M. Bartholomeus a publié aussi à Bruxelles (Meyne) et à Liége (Muraille) quelques morceaux de genre et fantaisies légères pour le piano.

* **BASEVI** (le docteur ABRAMO), est né à Livourne au mois de décembre 1818. Depuis la disparition, en 1859, du journal *l'Armonia*, fondé par lui, il a collaboré activement au *Boccherini*, feuille musicale appartenant à l'éditeur M. Guidi, et dont il a été pendant plusieurs années le rédacteur en chef. En 1859, M. Basevi a organisé à Florence des *Matinées Beethoveniennes*, qui furent le germe de la *Società del Quartetto*, dans les séances de laquelle furent exécutés les quatuors couronnés aux concours institués par lui, à ses propres frais, à l'Institut musical. Appelé à faire partie de la commission nommée en 1859 par le gouvernement provisoire toscan dans le but d'amener la création de cet Institut, M. Basevi publia à ce sujet une brochure intéressante. En 1863, il provoqua la fondation des concerts populaires de musique classique, dont le premier fut donné au théâtre Pagliano le 26 mars de cette année. Outre son intéressant ouvrage : *Studio sulle opere di G. Verdi*, M. Basevi a publié : 1° *Introduzione ad un nuovo sistema d'armonia* (Florence, Tofani, 1862, in-8°), écrit dédié à Meyerbeer et dont une traduction française a été faite par M. Louis Delâtre (Florence, Guidi, 1865, in 8°) ; 2° *Studj sull' Armonia* (id., id., id., id.,) ;

(1) Ce prix, d'une valeur de 1500 francs, a été institué par son fondateur « pour le meilleur ouvrage, dans le style choral, tel que oratorio, messe ou motet. »

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

2° *Compendio della Storia della Musica* (id., id., 1860, in-12 en deux parties). Depuis plusieurs années, M. Basevi a abandonné ses études sur la musique pour se livrer sans réserve à d'importants travaux philosophiques. L'auteur de cette notice doit cependant à son obligeance des notes nombreuses et intéressantes qui lui ont servi pour la rédaction de divers articles de ce dictionnaire (1).

* **BASLER** (Charles). Une traduction française de la Méthode d'harmonie de ce professeur a été faite par M. Johannès Weber, sous ce titre : *Carte routière des modulations harmoniques, ou Plan figuratif des relations des tons*, Paris, Perrotin, 1850, in-folio de 11 pages avec 2 planches.

* **BASSANI** (Jean-Baptiste). Il existe, des *Armonici Entusiasmi di Davide*, une édition antérieure aux deux éditions de 1695 et 1698, mentionnées au nom de ce compositeur ; celle-ci, qui est probablement la première, est de Venise, 1690.

BASSINI (Achille Bassi, dit de), chanteur fameux en Italie par sa belle voix de *basso cantante* et son talent dramatique, naquit à Milan en 1819. Il fit de bonnes études littéraires et philosophiques au lycée de Saint-Alexandre de sa ville natale, puis devint l'élève de l'ingénieur Paganini ; mais la musique, qu'il avait étudiée pour son plaisir, l'attirait invinciblement, et, après avoir pris des leçons de chant pendant une année avec le compositeur Perelli, il débutait en 1837, à Pavie, dans un opéra de cet artiste, *Manfredi*. Dès ses premiers pas dans la carrière, ses succès furent éclatants, et ils se poursuivirent dans toutes les villes qu'il parcourut, à Rome, à Milan, puis à Vienne, à Londres et à Saint-Pétersbourg, où il obtint de véritables triomphes. Artiste intelligent, plein d'âme et de feu, doué d'un beau physique et d'un rare sentiment pathétique, acteur non moins que chanteur, M. de Bassini, avec un geste, un regard, un élan de voix inattendu et opportun, excitait l'enthousiasme du public et soulevait une salle entière, en produisant sur les masses une impression indescriptible. Ses compatriotes le surnommèrent *il secondo Ronconi*. Depuis quelques années il s'est retiré, fort riche, dans une magnifique villa qu'il possède à Portici.

* **BASTIAANS** (J....— G.,...), l'un des meilleurs organistes néerlandais, né à Wilp (Gueldre), en 1812, prit d'abord des leçons de musique d'un nommé Rohner, à Deventer, et se rendit ensuite à Dessau, où il reçut des leçons de Fr. Schneider. De là, il fit un voyage à Leipzig, se fit présenter à Mendelssohn-Bartholdy, et fit auprès du célèbre maître une tentative pour qu'il voulût consentir à ce qu'il pût achever son éducation musicale auprès de lui. Mendelssohn posa comme condition la composition d'une double fugue dans un délai déterminé, et, quand Bastiaans lui apporta la fugue, Mendelssohn l'accepta d'emblée comme élève.

Après avoir fini ses études à Leipzig, il vint se fixer à Amsterdam, y fut nommé organiste du *Zuiderkerk*, puis devint professeur d'orgue à l'Institut des aveugles. En 1868, il quitta cette ville pour aller résider à Harlem, où il obtint la place d'organiste à l'église de Saint-Bavon, église dans laquelle se trouve le plus bel orgue du royaume des Pays-Bas, si fameux depuis longtemps sous le nom de l'orgue d'Harlem. Bastiaans demeura à Harlem jusqu'à l'époque de sa mort (1874) ; il y forma de bons élèves comme pianistes et comme organistes, et y donna aussi des leçons d'harmonie et de contre-point.

Il publia aussi quelques compositions, des *lieder* (Amsterdam, Roothaan), un recueil de chorals à quatre parties (Amsterdam, dar Wiel), et laissa en manuscrit un hymne pour orgue, chœur et orchestre, des motets et des pièces d'orgue (1).

Ed. de H.

* **BASTON** (Josquin). On trouve plusieurs chansons de cet artiste dans le recueil divisé en six livres que Pierre Phalèse publia à Louvain en 1555-1556, et dont le premier livre parut sous ce titre : *Premier livre des chansons à quatre parties, nouvellement composez* (sic) *et mises en musique, convenables tant aux instruments comme à la voix* (Louvain, 1555, in-4°).

* **BATAILLÉ** (Gabriel), et non BATAILLE, luthiste fort distingué, aurait été, d'après l'écrit de M. Th. Lhuillier (*V.* ce nom) : *Note sur quelques musiciens dans la Brie*, surintendant

(1) Le titre d'un des opéras de M. Basevi a été inexactement transcrit : ce n'est point *Enrico Odourdo*, mais *Enrico Howard*.

(1) Le 31 juillet 1881, à l'occasion du 101e anniversaire de la mort de Jean-Sébastien Bach, Bastiaans donna à Amsterdam un grand concert historique d'orgue, dans lequel il fit entendre différentes œuvres du grand Bach lui-même, de J.-L. Krebs, Guillaume-Friedmann Bach, J.-C. Kittel, M.-G. Fischer, Ch.-H. Rinck, Mendelssohn, Kühnstedt, Fr. Schneider, Jean Schneider, A. Ritter, C.-F. Becker, J.-A. Van Eyken, et quelques-unes de ses propres compositions.

La fille de cet artiste, Mlle Marie Bastiaans, pianiste distinguée, née à Amsterdam et élève de son père, s'est produite avantageusement dans les concerts. — A. P.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de la musique de la reine Anne d'Autriche, et aurait eu un fils, comme lui musicien distingué. « Les anciens actes paroissiaux de Guérard, canton de Coulommiers, dit M. Lhuillier, constatent que le fameux compositeur des fêtes de Louis XIII était pourvu de la surintendance de la musique de la reine Anne d'Autriche, et qu'il habitait la paroisse Saint-Paul à Paris. Il eut un fils qui fut son élève et à qui Louis XIII avait accordé en survivance la surintendance de sa musique; aussi, à la mort de Bataillé, ce fils, tout jeune encore, fut-il bien venu à la cour et réussit-il pleinement dans l'exercice de sa charge, jusqu'au moment où la perte d'une personne qui lui était chère le détermina subitement à se vouer au culte du Seigneur. Gabriel Bataillé fils avait quarante ans. Délaissant son emploi, ses biens et plusieurs bénéfices qu'il avait obtenus, il se fit ermite et se retira à Saint-Blandin, oratoire isolé situé sur la paroisse de Guérard, où il est mort le 30 avril 1676, à l'âge de soixante ans. L'ermite de Saint-Blandin, qui faisait vœu de chasteté, pauvreté et obéissance, n'était attaché à aucun ordre religieux ; il se trouvait simplement sous la dépendance de l'évêque de Meaux. »

M. Lhuillier reproduit l'acte d'inhumation de Bataillé fils, qui confirme les faits avancés par lui : — « Ce premier may 1676, dit cet acte, a « été inhumé en la chapelle de Saint-Blandin, « par moy curé soussigné, frère Gabriel Ba- « taillé, décédé en l'hermitage le 30 avril et aagé « de soixante ans ou environ, homme d'une « haute vertu et singulière probité, lequel a « esté admiré pandant sa vie, et regretté après « sa mort de tous ceux qui le congnoissoient à « à cause de ses rares qualitez; il estoit nay « en la paroisse de Saint-Paul de Paris; son « père étoit maître Gabriel Bataillé, intendant « de la musique de la reine Anne d'Autriche; sa « mère s'appeloit Catherine Carré. Il eust l'hon- « neur d'estre reçu en la charge de son père en « survivance par le Roy Louis treize, d'heureuse « mémoire, immédiatement après son décès, « quoy qu'il fût encore fort jeune; aymé de toute « la cour à cause de son esprit et honesteté, « il a exercé cette charge avec honneur jusqu'au « décès de sa bonne maîtresse, lequel arrivé, il « songea à sa retraite, à cause de quoi il se dé- « pouilla généreusement de tous ses biens patri- « moniaux et autres assez considérables, mesme « d'un canonicat de la Sainte-Chapelle de Dijon, « d'un autre de Châteauvillain, ensemble de « quelques prieurez simples, comme de Joüarre « et autres, desquels le Roy l'avoit bien voulu « honorer, pour embrasser la vie hérémitique, « laquelle il a exercée en toute simplicité et « pauvreté, n'y ayant rien de si humilié que luy; « il passa les dix derniers ans de sa vie en cest « estat le plus abject de tous, après avoir res- « piré l'air de la cour l'espace de 40 années con- « sécutives. »

Il n'y a pas à douter des faits contenus dans cet acte authentique. Il faut donc croire que le poste de surintendant de la musique de la reine Anne d'Autriche n'était pas dévolu à un seul individu, puisque, à l'époque où Bataillé père et fils l'exercèrent successivement, Cambert (*V.* ce nom) en était aussi pourvu, et l'on doit supposer que ces fonctions s'exerçaient, de même qu'à la chapelle du roi, soit par quartiers, soit par semestres.

BATISTE (Antoine-Édouard), organiste et professeur, né à Paris le 28 mars 1820, est le fils de l'excellent chanteur et comédien de ce nom qui jouit pendant si longtemps d'une grande renommée à l'Opéra-Comique. Admis au Conservatoire en 1828, comme page de la Chapelle royale, il y fit de brillantes études et fut successivement élève de Leborne et de Bienaimé pour le solfége, de M. Le Couppey, puis de Dourlen pour l'harmonie et accompagnement, d'Halévy pour la composition, enfin de M. Benoist pour l'orgue. Ses succès d'école furent très-grands, et voici la liste des récompenses qu'il obtint : 2e prix de solfége en 1832 et 1er prix en 1833; 2e prix d'harmonie et accompagnement en 1836 et 1er prix en 1837; 2e prix de contre-point et fugue et 2e prix d'orgue en 1838; 1er prix de contre-point et fugue et 1er prix d'orgue en 1839; enfin, second grand prix de Rome en 1840.

M. Batiste n'a jamais quitté le Conservatoire, où il était déjà professeur bien avant d'avoir terminé ses études. En effet, de 1836 à 1838 il était accompagnateur des classes de chant et de déclamation lyrique; en 1836, il était nommé professeur adjoint de solfége; en 1839, professeur de la classe de chœurs (hommes); en 1850, professeur de chant simultané, classe supprimée en 1870, et qui, dans l'espace de vingt ans, avait été fréquentée par 5,000 élèves; le 1er octobre 1852, il devenait professeur de la classe de solfége collectif, et, le 8 octobre 1872, il prenait possession d'une classe d'harmonie et accompagnement pour les femmes. Ses occupations de professeur n'empêchaient pas M. Batiste de suivre sa carrière d'organiste, et, après avoir tenu, de 1842 à 1854, l'orgue de l'église Saint-Nicolas-des-Champs, il devenait, le 1er juillet de cette dernière année, organiste du grand orgue de Saint-Eustache. En même temps, M. Batiste se livrait à la composition, publiait un nombre considérable d'œuvres pour l'orgue, donnait une

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

nouvelle édition, en *douze volumes*, des *Solfèges du Conservatoire*, annotée par lui, avec accompagnement de piano ou orgue d'après la basse chiffrée (Paris, Heugel), et enfin livrait au public un *Petit Solfège harmonique* (id., id.), qui était l'objet d'un rapport très-élogieux de la part du comité des études du Conservatoire. La nouvelle édition des *Solfèges du Conservatoire* et ses ouvrages personnels sur l'enseignement ont valu à M. Batiste, en 1867, une récompense exceptionnelle : le jury de la classe 89, appréciant le mérite de l'œuvre, ne voulut point se borner à accorder une médaille de première classe à l'éditeur exposant, mais il décerna la même récompense à l'auteur *non-exposant*.

* **BATKA** (Jean Népomucène), fils de Michel Batka, est mort à Presbourg le 13 août 1874.

* **BATTA** (Alexandre). Fixé depuis plusieurs années à Versailles, cet artiste, qui a donné dans un journal de cette ville, *l'Union libérale et démocratique de Seine-et-Oise*, un certain nombre d'articles de critique musicale, a été nommé chevalier de la Légion d'honneur au mois d'août 1875. Dans la série biographique publiée sous ce titre : *Écrivains et Artistes vivants, français et étrangers*, par MM. Xavier Eyma et Arthur de Lucy, on a donné une notice sur *M. Alexandre Batta* (Paris, Librairie universelle, 1840, in-16 avec portrait).

BATTAILLE (Charles-Amable), chanteur distingué, naquit à Nantes le 30 septembre 1822. Son père était médecin en cette ville, et résolut de lui faire embrasser la même profession. Après avoir été faire ses études à Caen et s'y être fait recevoir docteur, Battaille revint donc s'établir dans sa ville natale. Mais la clientèle n'arrivant pas assez vite à son gré, il résista aux nouvelles instances de son père, qui avait toujours contrarié son goût pour le théâtre, et s'en vint tenter la fortune à Paris. Un biographe contemporain affirme qu'il fut refusé à l'unanimité, en novembre 1845, aux examens d'admission du Conservatoire. Ceci est évidemment inexact, puisque, dès le concours de 1846, Battaille obtenait un accessit de chant. En 1847, il remportait simultanément les trois premiers prix de chant, d'opéra et d'opéra-comique, et se voyait couronner en même temps que Balanqué, Meillet et M. Gueymard, et en compagnie d'une jeune fille appelée à devenir l'une des premières artistes de son temps, Mlle Félix-Miolan, aujourd'hui Mme Carvalho. Au Conservatoire, Battaille avait été l'élève de Manuel Garcia.

Il fut engagé presque aussitôt à l'Opéra-Comique, où ses débuts, qui devaient avoir lieu le 23 février 1848, furent retardés par les événements. Ce n'est que le 22 juin suivant qu'il fit son apparition sur la scène Favart, où il se montra pour la première fois dans un rôle secondaire, celui de Sulpice de *la Fille du Régiment*. Mais sa voix de basse chantante était belle, guidée avec un goût remarquable, il montrait déjà de l'intelligence comme comédien, et Halévy, qui se connaissait en artistes et qui s'apprêtait à donner son *Val d'Andorre*, n'hésita pas à lui confier la création d'un des rôles les plus importants de cet ouvrage, monté d'une façon presque exceptionnelle, et qui était joué, pour les autres personnages, par MM. Audran, Jourdan, Mocker, Mlle Lavoye, Darcier et Réviliy.

Le succès de Battaille fut complet dans ce rôle de Jacques Sincère, le vieux chevrier, dont il sut faire un type, et dans lequel il déploya des qualités dramatiques vraiment remarquables. Bientôt il montra toute la souplesse et la flexibilité de son talent, en en jouant un autre d'un caractère tout opposé, celui de don Belflor dans *le Toréador*, d'Adolphe Adam. Ici, Battaille fut plein de rondeur, de bonhomie, de gaîté, fit voir qu'au point de vue du chant il comprenait aussi bien le genre bouffe que le genre dramatique, et réunit tous les suffrages. Je ne ferai que donner les titres de ses autres créations, qui sont les suivantes : *la Fée aux Roses* (Atalmuc), *le Songe d'une nuit d'Été* (Falstaff), *la Dame de pique* (Roskow), *le Carillonneur de Bruges* (Mathéus), *le Père Gaillard* (Gaillard), *Marco Spada* (Torrido), *l'Étoile du Nord* (Pierre), *la Cour de Célimène* (le Commandeur), *le Hussard de Berchini* (Gédéon), *les Saisons* (Nicolas), *Valentine d'Aubigny* (Gilbert), et *Psyché* (Mercure).

Il faut avoir vu jouer à Battaille *le Toréador* et *l'Étoile du Nord* pour se rendre bien compte de la souplesse de son jeu comme comédien ; il faut lui avoir entendu chanter la cavatine de don Belflor : *Oui, la vie n'est jolie.....* et l'admirable romance du czar Pierre : *Pour fuir ton souvenir, qui semble me poursuivre*, pour comprendre quelle était son intelligence des divers styles musicaux et avec quelle aisance, quelle facilité, quelle sûreté il passait de l'un à l'autre. Sa belle voix de *basso cantante*, ronde, pleine, bien timbrée, flatteuse et caressante parfois, énergique et puissante en d'autres cas, faisait merveille dans les genres les plus opposés.

Vers la fin de 1857, je crois, l'excellent artiste, atteint d'une grave affection de larynx, se crut obligé de renoncer à une carrière dans laquelle il n'avait rencontré que des succès. Pourtant,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

après avoir pris quelque repos, il entra en 1860 au Théâtre-Lyrique, y reprit son rôle de Jacques Sincère du *Val d'Andorre*, fit une de ses plus importantes créations dans *Philémon et Baucis*, de M. Gounod, puis retourna pour un instant sur la scène de ses premiers succès. Mais bientôt il abandonnait définitivement le théâtre, bornant son action artistique au professorat qu'il exerçait au Conservatoire depuis le 1er février 1851.

Battaille s'était occupé d'études sur la construction, la nature et les facultés de l'appareil vocal. Il publia sur ce sujet une brochure importante, dont voici le titre complet : « *Nouvelles recherches sur la phonation*, Mémoire présenté et lu à l'Académie des sciences le 15 avril 1861, par Ch. Battaille, ex-interne des hôpitaux, ex-prosecteur d'anatomie à l'École de médecine de Nantes, professeur de chant au Conservatoire impérial de musique et de déclamation (Paris, V. Masson, 1861, in-8° avec planches). » Ces recherches constituaient, comme il le disait lui-même dans le dernier chapitre, « la première partie d'un ouvrage ayant pour titre : *De l'enseignement du chant*, lequel sera publié incessamment en entier. » Deux ans après, en effet, il lançait une nouvelle publication : « *De l'enseignement du chant*, 2e partie. *De la physiologie appliquée à l'étude du mécanisme vocal.* » Mais tout cela ne formait pas un corps d'ouvrage complet. Je ne sache pas pourtant que Battaille ait terminé cette publication.

Battaille aimait beaucoup à parler en public. Sa belle tête, fière, fine et intelligente, couverte de cheveux noirs, abondants et ondulés, son regard fixe et scrutateur, bien qu'atteint de myopie, sa parole élégante, facile et ornée, sa grande habitude du public, lui donnait sur son auditoire une autorité véritable. En 1865, 1866 et 1867, il fit, tantôt dans les salons de la rue de la Paix ou dans ceux du Grand-Orient, tantôt dans l'Amphithéâtre de l'École de médecine ou à l'Association philotechnique, un certain nombre de conférences, qui furent remarquées : sur la musique et ses transformations, sur le *Don Juan* de Mozart, sur *le Pré aux Clercs* d'Hérold, etc. Le texte d'un de ces entretiens fut même publié, dans les *Conférences de l'Association philotechnique*, année 1865 (Paris, V. Masson, 1866, in-12).

En réalité, Battaille fut un artiste extrêmement distingué, auquel la perte précoce de sa voix ne laissa pas le temps d'arriver à la célébrité, ni même peut-être d'atteindre à l'apogée de son talent, mais qui a laissé un nom honorable sous tous les rapports, et qui a été à la fois chanteur remarquable, comédien bien doué, professeur accompli et théoricien distingué.

Une particularité de sa vie est assez curieuse : Battaille, à la suite des événements du 4 septembre 1870, avait été nommé sous-préfet d'une petite ville du département de la Loire-Inférieure, Ancenis. Il professait d'ailleurs des opinions libérales, et prit au sérieux son nouveau rôle, mettant toute son intelligence au service de ses fonctions et déployant beaucoup de zèle et d'activité dans l'organisation et l'armement des corps levés dans son district. Il se signala même d'une façon toute particulière, dans des circonstances exceptionnelles : la petite vérole s'étant déclarée dans une commune des environs, qui se trouvait cruellement ravagée par le fléau, Battaille se souvint qu'il était médecin, se joignit à ses confrères, et s'en allait chaque soir porter ses soins aux malades, après avoir passé sa journée à gérer les affaires de sa sous-préfecture.

Battaille est mort à Paris le 2 mai 1872, enlevé en trois jours par une fièvre muqueuse.

* **BATTISTA** (Vincent), compositeur dramatique, est mort à Naples le 14 novembre 1873. Il était né en cette ville le 5 octobre 1823. Élevé au collége royal de musique de Naples, Battista était seulement âgé de vingt ans, lorsque, pendant le carême de 1844, il fit ses débuts d'une façon très-brillante en donnant au théâtre San-Carlo sa partition d'*Anna la Prie*, qui obtint un très-vif succès et qui est restée l'un de ses meilleurs titres à l'estime de ses contemporains. Cet ouvrage était chanté par Fraschini, Tamberlick, Beneventano et la Gruitz. A l'exception de *Rosvina de la Forest*, donnée à la Scala de Milan, toutes les productions dramatiques de Battista ont vu le jour dans sa ville natale, la plupart au théâtre San-Carlo, les autres au Fondo ou au Nuovo. En voici, je crois, la liste bien complète : 1° *Anna la Prie*, San Carlo, 1844 ; 2° *Margherita d'Aragona*, id., 1845 ; 3° *Rosvina de la Forest*, Milan, Scala, 1845 ; 4° *Emo*, San Carlo, 1846 ; 5° *Irene*, Fondo ; 6° *Leonora Dori*, San Carlo, 7° *Mudarra*, id. ; 8° *il Corsaro*, Nuovo, 1853 ; 9° *Ermelinda* ; 10° *Giovanna di Castiglia*, San Carlo, 1863 ; 11 °*Alba d'Oro*, id., 1869. Tous ces ouvrages sont du genre sérieux, et Battista ne s'est jamais essayé dans la musique bouffe. Cet artiste a laissé deux autres partitions complètement achevées, mais qui, je crois, sont absolument inédites ; *Maria Tudor* et *la Pentita*. Battista était estimé en Italie, et les Napolitains, ses compatriotes, en faisaient grand cas. Il est cependant mort, dit-on, dans un état voisin de la misère.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

BATTMANN (Jacques-Louis), organiste et compositeur, est né à Masseveaux (Haut-Rhin), le 25 août 1818. Il n'était point destiné à la carrière musicale, et fit ses études d'abord au collége de Belfort, puis à l'École normale de Colmar, pour être instituteur. Il le devint en effet, mais plus tard s'adonna complétement à la musique, qu'il avait cultivée dès sa plus tendre enfance. Il avait reçu ses premières leçons de solfége, de piano et de violon de son grand-père maternel, organiste à Belfort, et ensuite, à Colmar, travailla l'harmonie et la composition avec Th. Schlosser, professeur de musique à l'École normale, en même temps qu'il étudiait l'orgue avec Martin Vogt, organiste de la cathédrale. Un hasard, qui le mit en présence du célèbre médecin Orfila, grand amateur de musique, fut sur le point de l'amener à Paris, où ce dernier voulait le faire entrer au Conservatoire; mais, au moment de quitter l'École normale, M. Battmann vit pleurer son maître, qui l'aimait beaucoup, et se refusa à partir.

Ses études terminées, et son brevet obtenu, M. Battmann fut envoyé comme instituteur à Thann. Cette carrière lui plaisait peu, mais il s'était résigné à la suivre pour obéir aux instances de son père, lorsqu'un nouveau hasard vint le ramener à la musique. Il était à Thann depuis dix-huit mois, quand un de ses amis, apprenant que la place d'organiste à Belfort était vacante, l'appelle en cette ville. Le jeune instituteur se présente, est mis en rapport avec le curé, touche l'orgue à la messe, et un quart-d'heure après est nommé organiste. C'était en 1840. Depuis lors, M. Battmann a été appelé à remplir les mêmes fonctions à Vesoul, où il se trouve encore aujourd'hui.

Pendant les loisirs que lui laissaient ses fonctions, M. Battmann s'est beaucoup occupé de composition. Outre une *Méthode d'harmonium* (une des premières qui aient paru), une *Méthode de piano* et un grand *Traité d'harmonie* spécialement appliqué à l'étude de l'accompagnement du plain-chant, cet artiste a publié jusqu'à ce jour un nombre d'œuvres qui atteint presque le chiffre de 400. Dans ce nombre il faut distinguer : 1° *Premières études* pour le piano, avec Préludes pour les petites mains, Paris, Heugel; 2° 24 *Études mélodiques pour les petites mains*, op. 67, id., id.; 3° *la Petite Chapelle*, 100 morceaux faciles pour orgue de salon ou grand orgue, id., id.; 4° 25 *Offertoires* pour orgue, id., id.; 5° *le Trésor des organistes*, 100 morceaux faciles pour orgue ou harmonium, op. 240, Paris, Leduc; 6° 15 *Études faciles pour harmonium*, op. 68, Paris, Lemoine; 7° 60 *Leçons pour harmonium*, id., id.; 8° 72 *Morceaux faciles pour harmonium*, pouvant servir aux différentes parties du service divin, op. 60, Paris, Colombier; 9° 400 *Versets courts et faciles*, dans tous les tons, pour harmonium, op. 88, id., id.; 10° 1re, 5e, 9e, 21e, 24e et 25e suites de *l'Arène des organistes*, op. 30, 43, 54, 85, 93 et 136, id., id. A tout cela, il faut ajouter des motets, des messes, des chœurs religieux ou profanes, sans accompagnement, des transcriptions et des arrangements pour piano et pour harmonium, des duos et trios pour 2 et 3 violons, des morceaux de genre pour le piano, enfin des romances, chansonnettes, et un nombre infini de valses, polkas, mazurkas, quadrilles, etc., etc.

* **BATTU** (Pantaléon), ancien second chef d'orchestre à l'Opéra, d'où il avait pris sa retraite depuis plusieurs années, est mort à Paris le 17 janvier 1870.

BATTU (Mlle Marie), fille du précédent, chanteuse distinguée, est née vers 1840. Élevée dans un milieu très-artistique, elle fut musicienne de bonne heure, et fit ses études vocales sous la direction de M. Duprez, qui sut lui donner la noblesse d'accent et la grandeur de style à l'aide desquelles il s'était créé lui-même une renommée si considérable et si légitime. Son éducation terminée, Mlle Battu débuta d'une façon très-heureuse au Théâtre-Italien de Paris, le 12 janvier 1860, par le rôle d'Amina dans *la Sonnambula* de Bellini. Douée d'une voix mordante et corsée, d'une beauté régulière et pure, d'une tournure élégante et aisée, elle réussit à souhait, ses qualités musicales étant rehaussées encore par une intelligence très-sûre et un bon sentiment de la scène. Elle chanta successivement, sur notre scène italienne, Elisetta d'*il Matrimonio segreto*, Gilda de *Rigoletto*, le page d'*un Ballo in maschera*, Zerlina de *Don Giovanni*, Eleonora d'*il Furioso*, Despina de *Cosi fan tutte*, puis, au bout de quelques années, se décida, sur les conseils de Rossini, à aborder la scène française.

Engagée à l'Opéra, Mlle Battu y parut pour la première fois, avec un très-grand succès, dans la reprise de *Moïse* qui eut lieu le 7 décembre 1864. Sa belle voix sonore et pleine, ses vocalises légères et perlées, son trille parfait et serré, son style nerveux et pur, toutes ses qualités enfin produisirent sur le public la plus vive impression, à ce point que son début fut presque un triomphe. Moins de cinq mois après ce début, elle eut le bonheur de faire une création fort importante, celle du rôle d'Inès dans *l'Africaine*, qui lui fit beaucoup d'honneur. Elle se montra

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ensuite dans Mathilde de *Guillaume Tell*, dans la reine des *Huguenots*, et joua avec le même succès la Zerline de *Don Juan*, au moment où Mlle Patti et Mme Carvalho se faisaient applaudir dans ce rôle, la première aux Italiens, la seconde au Théâtre-Lyrique. Enfin, la reprise d'*Alceste* vint la mettre tout à fait hors de pair, et la plaça au premier rang des cantatrices de notre première scène lyrique; elle ne craignit pas, après cela, de reprendre le rôle de Lydia, créé dans *Herculanum* par Mme Gueymard, et celui de Sélika, créé dans *l'Africaine* par Mme Marie Sass. Cependant, si Mlle Battu faisait toujours preuve d'un très-grand talent dans l'art du chant proprement dit, ces grands rôles inspiraient le regret qu'elle ne fût pas douée de la qualité suprême sans laquelle il n'est pas de véritable cantatrice dramatique dans toute l'étendue de ce mot : je veux dire l'émotion. Toute artiste qu'elle se montrât à beaucoup d'égards, Mlle Battu restait toujours un peu froide, un peu sèche, et ne montrait en aucun cas cette expression de tendresse qui émeut, ou ces élans de passion débordante qui soulèvent une salle et la tiennent suspendue aux lèvres d'un chanteur. Cette critique pourtant ne doit pas être exagérée, et ne saurait porter atteinte au talent très-réel, très-correct et très-distingué de Mlle Marie Battu.

Cependant la jeune artiste quitta l'Opéra au bout de quelques années. Elle fit partie de la compagnie qui, en province et à l'étranger, se donna pour mission de faire connaître, après la mort de Rossini, la *messe* du maître immortel, puis alla tenir l'emploi de première chanteuse au théâtre de la Monnaie, de Bruxelles. Entre temps, elle fit une courte apparition au théâtre de l'Opéra-Comique, où elle joua le rôle de la comtesse dans *les Noces de Figaro* (février 1872). Depuis lors, on ne l'a plus entendue à Paris.

BATZ (.....), facteur d'orgues néerlandais, artiste fort distingué, chef de la maison Batz et Witte, d'Utrecht, est l'auteur des orgues de la cathédrale et de l'église de Zuider à Rotterdam, ainsi que de celles d'Amsterdam, de la Haye et d'Utrecht, qui sont particulièrement estimées. MM. Batz et Witte portent le titre de facteurs de S. M. le roi des Pays-Bas.

BAUDELAIRE (Charles-Pierre), poëte et critique, particulièrement connu pour sa traduction française des œuvres d'Edgar Poë, naquit à Paris au mois d'avril 1821, et mourut dans la même ville, au mois de septembre 1867, dans une maison de santé où il avait dû être placé à la suite d'une maladie qui avait atteint ses facultés mentales. A l'époque de la représentation à Paris du *Tannhæuser* de M. Richard Wagner, Baudelaire publia, pour la défense de l'un et de l'autre, une brochure intitulée : *Richard Wagner et Tannhæuser* (Paris, Dentu, 1861, in-12 des 70 pages). Cet écrit absolument inutile ne peut rien apprendre à ceux qu'intéresse la question, et n'est qu'un plaidoyer entrepris en faveur de l'œuvre par un avocat inhabile à en discuter la valeur, c'est-à-dire ignorant jusqu'aux préceptes les plus élémentaires de l'art.

BAUDOIN (Jules). Un écrivain de ce nom a publié, lors de la reprise d'*Alceste* qui eut lieu à l'Opéra en 1861, une brochure ainsi intitulée : L'Alceste *de Gluck*, étude dédiée à Mme Pauline Viardot (Paris, Lebigre-Duquesne, 1861, in-12 de 65 pp.). Cette étude, faite acte par acte, est précédée d'une courte « notice historique » sur Gluck.

BAUDRIMONT (Alexandre-Édouard), éminent chimiste et polygraphe remarquable. Né à Compiègne (Oise) le 7 mai 1806, professeur agrégé à la faculté de médecine de Paris, chevalier de la Légion d'honneur, etc., M. Baudrimont occupe, depuis de longues années, la chaire de chimie à la faculté des sciences de Bordeaux. Il a publié en 1869, chez Gounouilhou (Bordeaux), un résumé substantiel de ses *Travaux et Publications*, formant une brochure in-4° de 86-X pages.

D'après M. Baudrimont, « le son n'est pas « produit seulement par les ondes qui, par- « lies du corps sonore, vont frapper l'oreille, mais « par une réaction de la sphère sonore sur elle- « même, avant qu'elle atteigne cet organe. »

Les ouvrages sur la musique de M. Baudrimont sont les suivants : 1° *Lois générales de l'acoustique*, analyse et discussion des principaux phénomènes physiologiques qui s'y rapportent, in-4°, Paris, Paul Renouard, 128 pages (sans date). — 2° *Observations sur la production du son*, dans les *comptes-rendus de l'Académie des sciences*, tome XXXIII, pages 428 et suivantes. — 3° *Conférence sur la théorie de la musique*, faite à la faculté des sciences de Bordeaux le 16 mars 1869, un volume grand in-8°, de 100 pages, avec planches et tableaux.

A. L-n.

* **BAUDRON** (Antoine-Laurent). Parmi les ouvrages pour lesquels cet artiste écrivit de la musique, il faut citer *le Roi de Cocagne*, comédie de Legrand, pour laquelle il composa un divertissement (19 février 1781), et *Pyrame et Thisbé*, scène lyrique dont les paroles avaient pour auteur le célèbre comédien Larive (2 juin 1783).

BAUMANN (Louis), violoniste, né à Lille

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

en 1789, fut d'abord soldat, et, après avoir obtenu son congé, entra en 1815 au Conservatoire, dans la classe de Baillot. Après avoir obtenu un premier prix en 1818, il alla se fixer à Lyon et s'y livra à l'enseignement, maintenant intactes et pures les belles traditions qu'il tenait de son illustre maître. Baumann ne quitta plus Lyon jusqu'à sa mort, arrivée au mois de mai 1861. Cet artiste a écrit un concerto de violon dédié à Baillot, et un recueil d'études remarquables.

BAUMANN (Joseph), flûtiste fameux, naquit à Carlsruhe le 16 décembre 1799. Il a écrit pour son instrument des compositions estimées.

Y.

BAUMANN (Emmanuel), pianiste et compositeur français, né vers 1825, s'est fait connaître par la publication d'un certain nombre d'agréables morceaux de genre pour le piano. Cet artiste a fait jouer en 1874, à l'Alcazar de Marseille, une opérette en un acte intitulée *Clairette Angot en Turquie*.

BAUMER (Erdmann), corniste de talent, naquit à Cassel en 1734, et mourut en 1796.

Y.

BAUMER (Frédéric), compositeur de musique de piano et de musique de danse, frère du précédent, né à Cassel en 1736, mourut en 1802.

Y.

BAUMFELDER (Frédéric-Auguste-Guillaume), compositeur de musique, est né le 28 mai 1836 à Dresde. Il a composé tour à tour des pièces faciles et de la musique sérieuse : symphonies, ouvertures et concertos. Ce jeune musicien cherche encore sa voie.

Y.

BAUMGART (Ernest-Frédéric), professeur d'orgue et de théorie de la musique à l'Institut musical de Breslau, est né vers 1800. Il s'est fait connaître par une édition des œuvres de clavecin de Philippe-Emmanuel Bach.

Y.

* **BAUMGARTNER** (Guillaume), directeur de musique à Saint-Gall, est mort à Zurich, au mois de mars 1867, âgé de quarante-sept ans.

BAUR (.....), compositeur, né à Parme, a fait ses études musicales à Milan, devint ensuite chef de musique du régiment des hussards de Plaisance, et commença à se faire connaître par de jolis airs de danse. Il a donné à Parme, sans succès, un premier opéra dont j'ignore le titre, et a fait représenter ensuite à Milan, en 1857, un second ouvrage, intitulé *le Due Fidanzate*, qui fut mieux accueilli, et dont l'éditeur Canti publia quelques morceaux détachés avec accompagnement de piano. M. Baur est surtout considéré, dans sa patrie, comme un compositeur de *ballabile* fort distingué.

BAUWENS (Jacques), musicien belge, né à Bruges dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, fut maître de chapelle de l'église Saint-Jacques de cette ville, et a composé un grand nombre de messes et de motets qui, dit-on, ne sont pas sans valeur.

BAUX (Léon) est auteur de l'écrit suivant : *A la Musique*, poëme, par Léon Baux, de Charleville (Charleville, l'auteur, 1854, in-32).

BAVIN (Claude), musicien distingué et compositeur de musique religieuse, fut maître de chapelle de la cathédrale de Rouen de 1598 à 1601.

* **BAWR** (Alexandrine-Sophie GOURY DE CHAMPGRAND, comtesse DE), fille du marquis de Champgrand et d'une actrice de l'Opéra, naquit à Paris le 8 octobre 1773, et mourut en cette ville le 31 décembre 1860, à l'âge de quatre-vingt-sept ans. Cette femme intelligente, dont les aptitudes artistiques étaient remarquables, surtout par leur diversité, avait reçu dans sa jeunesse des leçons de composition de Grétry, en même temps qu'elle travaillait le chant avec Boieldieu, Elleviou et Garat. Elle écrivit à cette époque un certain nombre de romances, auxquelles ce dernier donna une grande vogue en les chantant dans les salons fameux sous le consulat. Dans un livre publié par elle : *Mes Souvenirs* (Paris, Passard, 1823, in-12), on trouve quelques détails utiles sur Grétry et plusieurs autres artistes. On ignore assez généralement que cette femme intéressante, avant de devenir Mme de Bawr, avait épousé le comte de St-Simon, le fondateur de la secte saint-simonienne, de qui elle s'était ensuite séparée par le divorce. Elle a été l'objet de la notice suivante, pleine de renseignements précis à son sujet : *Madame de Bawr, étude biographique sur sa vie et ses ouvrages*, par Mme Élise Gagne (Élise Moreau), Paris, Didier, 1861, in-12 de 66 pages.

BAY (l'abbé DE), musicien du dix-huitième siècle, était maître de chapelle de l'église métropolitaine de Cambrai, et se fit une certaine réputation comme compositeur de musique religieuse. Les événements révolutionnaires obligèrent cet artiste à quitter Cambrai, et à se réfugier dans un couvent de Paderborn (Bas-Rhin). C'est là qu'il fit des recherches sur les lois de l'harmonie, et qu'il établit une théorie basée sur les faits que lui avaient livrés ces recherches. M. Brun-Lavainne, apparenté à l'abbé de Bay, a publié en 1844, dans *la France musicale*, une

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

étude détaillée de la théorie musicale de celui-ci.

BAZILLE (Auguste-Ernest), organiste et compositeur, né à Paris le 27 mai 1828, a fait son éducation musicale au Conservatoire de cette ville, où il fut admis dès ses plus jeunes années, et où il remporta les récompenses suivantes : en 1840, le second prix de solfége ; en 1841, le premier prix ; en 1842, un accessit d'harmonie et accompagnement ; en 1843, le second prix ; en 1845, le premier prix, avec un second prix d'orgue ; en 1846, le premier prix de fugue ; en 1847, le premier prix d'orgue. Ayant pris part, en 1848, au concours de l'Institut, il obtint le premier second grand prix de composition musicale. Peu de temps après il entrait à l'Opéra-Comique en qualité d'accompagnateur ; il remplit aujourd'hui les fonctions de premier chef du chant à ce théâtre, en même temps qu'il est organiste du grand orgue à l'église Sainte-Élisabeth. M. Bazille a écrit naguère un certain nombre de couplets pour les scènes de vaudeville, et il a publié quelques mélodies vocales. On lui doit la réduction au piano d'un grand nombre de partitions. Enfin, cet artiste distingué a eu une part, avec Clapisson, MM. Gautier, Gevaert, Jonas, Mangeant et Poise, dans la musique de *la Poularde de Caux*, opérette en un acte représentée au théâtre du Palais-Royal.

* **BAZIN** (François-Emmanuel-Joseph). Le répertoire dramatique de ce compositeur se complète par les deux ouvrages suivants : 1° *le Voyage en Chine*, opéra-comique en trois actes représenté à l'Opéra-Comique le 9 décembre 1865 ; 2° *l'Ours et le Pacha*, ancien vaudeville de Scribe arrangé en opéra-comique et représenté au même théâtre vers 1869. M. Bazin, qui a écrit de nombreux chœurs orphéoniques, est aussi l'auteur d'une opérette non représentée, *Marianne*, qui a été publiée dans le journal *le Magasin des Demoiselles*. — Lorsque M. Ambroise Thomas eut été nommé directeur du Conservatoire après la mort d'Auber (1871), M. Bazin lui succéda comme professeur de composition, et abandonna sa classe d'harmonie et accompagnement. Après la mort de Carafa, il fut élu membre de l'Académie des beaux-arts en remplacement de cet artiste.

M. Bazin a en portefeuille les partitions de deux opéras-comiques, chacun en trois actes, qui n'ont pas encore été représentés : *Mascaille*, et *la Belle au bois dormant*.

BAZZINI (Francesco et Natale), musiciens italiens du dix-septième siècle, se firent remarquer par leur triple talent d'organistes, de chanteurs et de compositeurs. Ces deux frères étaient nés à Lovere. Natale mourut à Bergame en 1639, et Francesco le 15 avril 1660. Ce dernier, dont la renommée semble avoir été la plus brillante, peut-être parce qu'il a vécu plus longtemps, a été successivement attaché aux cours de Modène, de Vienne, de Venise, de Parme et de Florence. En 1628, l'imprimeur Bartolomeo Magni, de Venise, publiait les œuvres suivantes de Natale Bazzini : 1° *Messe, motetti e dialoghi a cinque, concertati ;* 2° *Libri due di motetti ad una, due, tre e quattro voci ;* 3° *Messe e salmi a tre, concertati ;* 4° *Arie nuove, e diverse.* Francesco a, dit-on, composé davantage, mais on ne connaît aujourd'hui de lui que les œuvres suivantes : 1° *La rappresentazione di S. Orsola, con diversi strumenti ;* 2° *Suonate di trb a ;* 3° *Canzonette a voce sola.*

M. Antonio Bazzini, l'admirable violoniste dont il est parlé dans la notice suivante, descend directement de ces deux musiciens, ainsi que M. Alfredo Piatti, le violoncelliste renommé.

* **BAZZINI** (Antonio). C'est le 10 mars 1818, que ce grand artiste est né à Brescia. S'il faut en croire un de ses biographes, Francesco Regli, il avait à peine treize ans lorsqu'il publia sa première composition, et à dix-sept ans il avait déjà fait exécuter au théâtre de Brescia six ouvertures à grand orchestre. A cette époque, il était maître de chapelle de l'église St-Philippe, pour laquelle il écrivit une messe et des vêpres. En 1836, il joua devant Paganini, qui, enchanté de son talent, le pressa dans ses bras, et lui dit : *Voyagez vite !* L'année suivante, il se rendit à Milan, où il publia diverses compositions pour le violon, et quelques romances, et où il se fit entendre à plusieurs reprises avec un grand succès ; dès ce moment, il manifesta sa prédilection pour la musique de chambre, et surtout son admiration pour les chefs-d'œuvre de Beethoven. En 1840, son parrain, l'avocat Buccelloni, lui fournit les moyens d'entreprendre un grand voyage artistique, et M. Bazzini se mit alors à parcourir une partie de l'Europe, se faisant entendre successivement à Venise, Trieste, Dresde, Berlin, Vienne, Pesth, Copenhague, Varsovie, Leipzig, etc., et se faisant applaudir à la fois comme compositeur et comme virtuose. De retour en Italie en 1846, il la parcourut en entier, donnant des concerts à Turin, Gênes, Florence, Rome, Naples, Palerme, Parme, et partout excitant l'enthousiasme. Il visita ensuite la France et l'Espagne, se rendit à Marseille, Bordeaux, Madrid, Séville, Cadix, Valence, Barcelone, Malaga, puis, revenant sur ses pas, s'arrêta enfin à Paris. C'était vers 1852, et, outre les trois auditions qu'il donna au Théâtre-Italien, il se fit

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

entendre une vingtaine de fois au Gymnase dramatique. Tout jeune artiste alors, je faisais partie de l'orchestre de ce théâtre, et je me rappelle l'impression que le talent de M. Bazzini produisit sur ma jeune imagination, l'admiration que faisait naître en moi ce style noble et fier, si pur et si chaleureux, cet archet si solide et si varié, ce jeu pathétique et passionné.

M. Bazzini est certainement l'un des plus grands violonistes qu'ait produits l'Italie. Pourtant, depuis plusieurs années, il semble avoir voulu modifier sa carrière. J'ai eu le plaisir de le rencontrer à Milan en 1873, et j'ai vu qu'il ne s'occupait plus guère que de composition. Il venait d'ailleurs d'être nommé professeur de contre-point et de haute composition au Conservatoire de cette ville. Au reste, et sous ce rapport, peu de musiciens en Italie peuvent lui être comparés pour la profondeur et la pureté du style. Ses Psaumes, parmi lesquels *la Résurrection du Christ* peut être considérée comme une œuvre hors ligne, ses Symphonies-cantates, ses ouvertures, surtout celle de *Saül* (dont la partition a été publiée à Florence, par l'éditeur Guidi), le prouvent surabondamment, et cette dernière œuvre, particulièrement, est pleine de chaleur, de noblesse et de passion expansive. Si l'opéra que M. Bazzini a donné il y a quelques années à la Scala, *Turandot* (13 janvier 1864), n'a pas réussi, on en pourrait conclure seulement que l'auteur ne possède peut-être pas le véritable sentiment scénique ; ce n'est pas d'ailleurs sur un seul essai de ce genre qu'on peut juger un compositeur, et M. Bazzini ne se croit sans doute plus assez jeune pour renouveler une telle épreuve. Il n'en est pas moins vrai que, à quelque point de vue qu'on envisage son talent, M. Bazzini est un très-grand artiste, respectueux de lui-même, ferme en ses principes, richement doué par la nature, et qui n'a jamais sacrifié au mauvais goût et à la légèreté de la foule.

Parmi les compositions que M. Bazzini a écrites pour son instrument, je citerai les suivantes : 1° Deuxième fantaisie sur *la Sonnambula*, op. 26 ; — 2° Fantaisie de concert sur *il Pirata*, op. 27 ; — 3° *Le Carillon d'Arras*, air flamand varié, op. 36 ; — 4° Fantaisie sur *la Straniera*, op. 40 ; — 5° Trois morceaux lyriques (1. *Nocturne*, 2. *Scherzo*, 3. *Berceuse*), op. 41 ; — 6° Concerto militaire, op. 42 ; — 7° Deux morceaux fantastiques (1. *Ballade*, 2. *Danse des Gnomes*), op. 43 ; — 8° Trois morceaux en forme de sonates (1. *Allegro*, 2. *Romance*, 3. *Finale*), op. 44. On doit aussi à M. Bazzini quelques compositions vocales : *Il povero Fanciullo*, *Chi ami? Ostriche del fusaro*, etc.

BAZZONI (Jean-Louis), compositeur et professeur italien qui a longtemps vécu en France, était né à Milan en 1816. Il fit ses études musicales et commença sa carrière dans sa ville natale, où il donna d'abord, le 24 juin 1836, au théâtre de la Canobbiana, une *farsa* intitulée *i Tre Mariti*, qu'il fit suivre, le 27 juin de l'année suivante, de *Salvator Rosa*, opéra sérieux représenté au même théâtre avec un succès absolument négatif. Quelques années après, Bazzoni vint s'établir à Paris, où il se livra à l'enseignement du chant et où, vers 1852, il se vit chargé des fonctions de chef du chant au Théâtre-Italien. Il publia alors un certain nombre de mélodies vocales, *le Naufrage*, *Seule au monde*, *la Fille de l'hôtesse*, *le Sommeil de l'enfant*, *Basquinette*, *Voici la neige*, *l'Hirondelle*, quelques morceaux de genre pour le piano : *Rimprovero*, romance sans paroles, *la Farfalla*, valse poétique, *Lagrima d'addio*, rêverie, et une série de six duos italiens pour chant : *le Zingare*, *la Sera*, *il Brindisi*, *la Costanza*, *la Pietà*, *la Fuga della Schiava*. Vers 1858, Bazzoni fit représenter au petit théâtre des Folies-Nouvelles une opérette en un acte, *le Quart-d'heure de Rabelais*, dont la musique était loin d'être bonne ; quelques années après, il retournait en Italie, et faisait jouer sur le théâtre Regio, de Turin, un opéra sérieux en 4 actes, *il Rinnegato Fiorentino*, dont la chute fut lamentable et qui n'eut qu'une seule représentation. Cet artiste infortuné revint alors à Paris, où il mourut, au mois de septembre 1871, dans une situation misérable.

BEAUGOIS (.....) est auteur d'une *Nouvelle Méthode de plain-chant, de musique et de serpent* (Amiens, 1827, in-8°).

* **BEAULIEU** (Marie-Désiré-Martin). Cet artiste distingué, dont le cœur, comme l'esprit, était ouvert à tous les grands sentiments, est mort au mois de décembre 1863. L'Association musicale de l'Ouest, fondée par Beaulieu dans le but de propager dans cette région de la France, à l'aide de belles exécutions, le goût de la grande musique classique, a été créée par lui dans des conditions qu'il a fait connaître lui-même par une lettre adressée à son ami Halévy. Possesseur d'une soixantaine de lettres originales du Poussin, de son testament et de nombreuses notes autographes sur les missions dont le grand artiste avait été chargé pendant son séjour en Italie par l'intendance générale des beaux-arts en France, Beaulieu avait cru devoir céder ces documents précieux à la Bibliothèque impériale (vers 1859), moyennant une somme de 5,000 francs, qui était loin de représenter

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

leur valeur ; mais il ne voulut même pas profiter personnellement de cette somme ni en grossir son héritage, et il résolut d'en tirer parti, d'une façon fort intelligente, pour le bien de l'art, et d'en faire le point de départ de la fondation qu'il rêvait. « Mes revenus ordinaires, disait-il dans sa lettre, ne me permettant pas de donner suite à ma pensée, je me suis décidé, non sans quelque peine, à vendre ma portion du bien que m'a laissé mon père, et, au moyen du capital que j'ai retiré de cette vente, je puis, dès à présent, essayer, étudier, réaliser même, au moins en partie, mon projet..... Je ferai tous les frais de ces séances, et le produit se partagera en deux parts égales, dont l'une entrera dans la caisse de l'Association des artistes musiciens, et l'autre viendra s'ajouter au capital que je destine dès aujourd'hui à continuer après moi mon entreprise. Ce capital est de 100,000 francs. De mon vivant, je dois nécessairement prélever sur les intérêts de cette somme l'équivalent de ce que j'ai de moins en revenu territorial, mais le surplus est, je crois, très-suffisant pour commencer.... »

Beaulieu commença, en effet, dès 1860, et bientôt l'Association musicale de l'Ouest d'une part, et, de l'autre, la Société de chant classique à Paris, toutes deux fondées par lui, fonctionnèrent régulièrement. A sa mort, la somme de 100,000 francs annoncée par lui fut léguée à cette double fondation, et son testament portait que le produit des concerts donnés à Paris serait partagé entre l'Association des artistes musiciens et la Société de chant classique. Ce sont les conditions de cette création à la fois artistique et bienfaisante qui me faisaient dire que le cœur, comme l'esprit de Beaulieu, était ouvert à tous les grands sentiments.

Aux écrits sur la musique publiés par Beaulieu, il faut ajouter les deux suivants : 1° *Mémoire sur quelques airs nationaux qui sont dans la tonalité grégorienne* (Niort, impr. Favre, 1858, in-8°) ; 2° *Mémoire sur l'origine de la musique* (Paris, 1859, in-8° de 27 pp.). On a publié à Niort (1865, in-8°) : *Notices sur Dés.-Martin Beaulieu et Pierre-Th. Segrétain.*

BEAUMARCHAIS (Pierre-Augustin Caron de), né à Paris le 24 janvier 1732, fut célèbre à divers titres, mais surtout pour les deux chefs-d'œuvre qu'il donna à la scène française, *le Barbier de Séville* et *le Mariage de Figaro*, qui plus tard enrichirent la scène lyrique, grâce au génie de Mozart et à celui de Rossini. Il n'est mentionné ici que pour la partie de ses travaux qui se rapporte à la musique, car la vaste intelligence de cet homme remarquable lui permit de s'occuper des choses les plus diverses. « Il fit d'excellentes études (dit l'auteur de la notice qui lui est consacrée dans la *Biographie universelle et portative des Contemporains*), se livra à la littérature et aux mathématiques, et fit de rapides progrès dans les sciences mécaniques. L'horlogerie lui doit l'invention d'un nouvel échappement approuvé par l'Académie des sciences. Malgré ce succès, il quitta l'état de son père, et se livra à l'étude de la musique, pour laquelle il était passionné ; des compositions gracieuses, et un talent supérieur sur la guitare et sur la harpe, dont il avait perfectionné le mécanisme, fixèrent l'attention sur lui ; les filles de Louis XV devinrent ses écolières, et l'admirent dans leur société intime, dont son esprit le rendait aussi digne que ses talents... »

Beaumarchais était en effet un excellent musicien, ne se bornant pas à être un virtuose sur la harpe, mais s'occupant aussi de composition. Il a écrit, on le sait, les paroles et la musique d'un assez grand nombre de chansons et de romances ; dans un voyage que M. Edouard Fournier fit à Londres vers 1862, cet écrivain fut assez heureux pour acquérir, au compte de la Comédie-Française, sept volumes de manuscrits *inédits* de Beaumarchais, parmi lesquels se trouve un volume de chansons, paroles et musique. Cette précieuse collection fait partie aujourd'hui des archives de notre grande scène littéraire.

Une fois au moins, dans ses écrits, Beaumarchais s'est occupé directement de musique : c'est dans la préface de l'opéra de *Tarare*, représenté en 1787, et dont il avait construit le poëme pour Salieri. Cette préface, qui ne compte pas moins de 26 pages, et qui porte pour titre : *Aux abonnés de l'Opéra qui voudraient aimer l'opéra*, est une sorte de poétique du drame lyrique, tel que le concevait et l'aurait voulu Beaumarchais. Elle est un peu équivoque, un peu incohérente, mais elle peut, au fond, se résumer dans ces quelques lignes que Beaumarchais écrivait lui-même dans la préface du *Barbier de Séville* : « Moi, qui ai toujours chéri la musique, sans inconstance, et même sans infidélité, souvent aux pièces qui m'attachent le plus je me surprends à pousser de l'épaule, à dire tout bas avec humeur : *Va donc, musique ! Pourquoi tant répéter ? N'es-tu pas assez lente ? Au lieu de narrer vivement, tu rabâches : au lieu de peindre la passion, tu t'accroches oisivement aux mots !* » Il y a dans ces réflexions, relatives au style musical alors en faveur pour l'opéra, un fonds véritable de justesse.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ailray@free.fr

Beaumarchais mourut subitement, le 19 mai 1799. On chanta pendant longtemps à Paris une de ses chansons : *Cœurs sensibles, cœurs fidèles*, dont l'air était, dit-on, charmant. Choron et Fayolle, dans leur *Dictionnaire historique des Musiciens*, disent que la musique de Beaumarchais valait mieux que ses vers.

* **BEAUMESNIL** (Henriette-Adélaïde-Villard de). Cette artiste, plusieurs années après qu'elle eut pris sa retraite à l'Opéra, écrivit la musique d'un opéra-comique en 2 actes : *Plaire, c'est commander*, qui fut représenté au théâtre Montansier le 12 mai 1792.

BEAUMONT (.....), compositeur aujourd'hui inconnu, qui vivait dans la première moitié du seizième siècle, a fourni au recueil de chansons françaises à quatre parties publié vers 1530 par l'imprimeur Pierre Attaignant, la musique de la chanson : *Ma povre bourse*.

BEAUPUIS (Giuseppe de), compositeur italien, dont le nom trahit une origine française, est né à Naples le 5 mars 1820. Dès sa plus tendre jeunesse il s'appliqua à l'étude du violon, et il avait à peine 17 ans lorsqu'il fut chargé des fonctions de chef d'orchestre au petit théâtre de la Fenice, fonctions qu'il remplit ensuite à Bari, à Lecce, et dans diverses autres villes. C'est dans ces commencements de sa carrière qu'il écrivit et fit représenter quelques opérettes bouffes : *i Due Pedanti* (Caserta), *Monsieur des Chalumeaux* (Trani), *Miss Baba* (Naples, th. de la Fenice), et qu'il composa aussi de nombreux morceaux pour musique militaire. De retour à Naples, il entra comme violoniste à l'orchestre du théâtre San-Carlo, mais en sortit bientôt, après avoir vainement essayé de se produire comme compositeur de ballets. C'est alors, qu'ayant fait exécuter dans un couvent une messe de *Gloria*, il devint maître de chapelle de diverses maisons religieuses, et écrivit un grand nombre de compositions de musique sacrée, consistant en messes, motets, vêpres, etc. Aujourd'hui, et depuis dix ans environ, M. de Beaupuis a tourné presque exclusivement ses efforts du côté de l'enseignement. Cet artiste a publié dans la *Gazzetta musicale* de Naples un Mémoire divisé en 29 articles, sur la décadence des études musicales au Conservatoire de cette ville ; il a donné au journal *Napoli musicale* (1871) plusieurs articles destinés à soutenir la candidature de M. Lauro Rossi à la direction de ce Conservatoire, et il a été collaborateur d'une autre feuille, *l'Artista*.

BEAUQUIER (Charles), écrivain français, né vers 1830, s'occupa d'abord de politique et prit part à la rédaction de plusieurs journaux de Paris ou de la province. Plus tard, et un goût prononcé le portant à s'occuper des choses de la musique, il prit, comme on dit, le taureau par les cornes, et, pour son coup d'essai en ces matières, écrivit et publia une *Philosophie de la musique* (Paris, Germer-Baillière, 1865, in-12) (1). Je ne voudrais pas assurer que ce titre ne soit un peu ambitieux, et que nous possédons aujourd'hui une véritable philosophie de la musique ; un tel livre m'a toujours semblé terriblement difficile à faire, et il me paraît que pour le mener à bien il est besoin de connaissances musicales plus étendues que celles que possède M. Beauquier, connaissances qui donnent en plus d'un endroit prise à la critique. Toutefois ce livre, écrit avec soin par un homme intelligent, qui sait ce qu'il veut dire et qui trouve l'expression juste, est un essai qui n'est point sans mérite. Peu de temps après sa publication, l'auteur devint l'un des collaborateurs de la *Revue et Gazette musicale de Paris*. En 1870, après la chute de l'empire, M. Beauquier fut nommé sous-préfet dans un de nos départements de l'Est. Il ne conserva que peu de temps cette situation, et a repris, depuis, ses travaux littéraires.

C'est M. Beauquier qui a écrit le livret de *Fiesque*, opéra de M. Édouard Lalo (V. ce nom) qui a obtenu une mention très-honorable au concours ouvert au Théâtre-Lyrique en 1867.

* **BEAUVARLET-CHARPENTIER** (Jacques-Marie). Cet artiste a publié un petit recueil de chansons et romances sans accompagnement, comme il s'en faisait tant alors, ainsi intitulé : *le Troubadour*, ou *les Étrennes d'Erato*, avec la musique des airs nouveaux, choisis ou composés par M. Beauvarlet-Charpentier (Paris, librairie économique, 1806, in-18). Ce recueil contenait en effet beaucoup d'airs écrits par lui-même ; j'ignore s'il en a continué la publication pendant plusieurs années.

BEAUVOIR (Édouard-Roger de Bully, dit Roger de), écrivain français, né à Paris le 28 novembre 1809, mourut en 1866. Parmi ses nombreux écrits, nous avons à signaler les deux suivants : 1° *l'Opéra* (Paris, Havard, 1854, in-18), petit volume compris dans une publication qui portait pour titre général : *Paris historique, pittoresque et anecdotique* ; 2° *le Chevalier de St-Georges* (Paris, 1840, 4 vol.), roman d'imagination dont le héros est ce fameux mulâtre si recherché à Paris vers le milieu du dix-huitième siècle, et qui se fit remarquer

(1) Le titre du volume porte la date de 1865, et la couverture celle de 1866.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

comme violoniste et compositeur. Roger de Beauvoir a tiré de ce roman une pièce qu'il fit représenter sous le même titre et qu'il avait écrite en société avec Mélesville.

BEAUX (J.....-J.....), est auteur d'un écrit publié sur ce sujet singulier : *De l'influence de la magnétisation sur le développement de la voix et du goût en musique* (Paris, 1855, in-12).

BÉCHEFORT ou BOUCHEFORT (.....), musicien aujourd'hui inconnu, qui vivait au commencement du seizième siècle, a écrit la musique de plusieurs des chansons à quatre parties contenues dans le fameux recueil de Pierre Attaignant (V. ce nom dans la *Biographie*), publié vers 1530. Son nom se trouve ainsi écrit, de deux manières, dans ce recueil, auquel il a fourni la musique des chansons suivantes : *J'ay souhaité depuis trois mois*, *Ta grand' beauté a tant*, *Tous compaignons qui buvez*, *Tant que vivray en âge*, *Trop de regrets pour vous*, *Trop longuement avez tenu*, *Trop se fier aux promesses*.

J.-B. W.

BÉCHEM (Charles). Un écrivain de ce nom a donné à la seconde édition du *Dictionnaire de la Conversation et de la Lecture* un certain nombre d'articles sur la musique.

BECHER (Joseph), compositeur, est né le 1er août 1821 à Neukirchen, en Bavière. Il a écrit beaucoup de musique religieuse : 12 messes solennelles et 50 petites messes, 24 grandes et 13 petites litanies, 23 *Requiem*, 8 vêpres, 100 graduels et offertoires, sans compter plusieurs *Te Deum*, hymnes, motets, etc.

Y.

BECHSTEIN (Frédéric-Guillaume-Charles), né à Gotha le 1er juin 1826, est le fondateur de la grande fabrique de pianos de Berlin qui porte son nom. Après avoir passé comme ouvrier dans les principales fabriques de l'Allemagne, il alla travailler à Londres et à Paris dans les ateliers de Pape et de Kriegelstein. Sa maison eut les origines les plus modestes. En 1856, il ouvrit ses ateliers avec une douzaine d'ouvriers ; cinq ans plus tard, il en employait déjà plus de 200. Les pianos de Bechstein, patronnés par Hans de Bülow, Liszt, Tausig et Dreyschock, ont figuré avec honneur aux expositions universelles de Londres et de Paris.

Y.

BECK (Jean-Népomucène), premier baryton de l'Opéra impérial de Vienne, est né à Pesth le 5 mai 1828. C'est un artiste doué d'une voix puissante et d'un remarquable talent de comédien.

Y.

BECKER (Jean-Tobias), compositeur de musique d'église, né à Grulich, en Bohême, l'an 1699 ou l'an 1700, est mort à Leidsberg, dans la basse Autriche, le 5 juillet 1779.

Y.

BECKER (Vincent-Ernest), né en 1833 à Wurzbourg, où il est *regens chori*, a composé des *lieder* et des chœurs pour voix d'hommes, devenus populaires.

Y.

BECKER (Jean), violoniste fort distingué et brillant surtout dans l'exécution de la musique de chambre, est né à Manheim le 11 mai 1836. Il fit son éducation musicale en cette ville, et devint violon solo au théâtre. Après avoir fait ensuite un séjour de deux années à Paris, sans, je crois, s'y faire entendre, il se rendit à Londres, où il se produisit avec un grand succès dans les séances de l'*Union musicale* dirigée par M. John Ella (1860). Il retourna ensuite dans sa patrie, et y commença sa réputation en se présentant fréquemment dans les concerts, après quoi il revint en France et demanda à Paris la consécration de sa jeune renommée. Les succès qu'il y obtint furent très-grands, et le public parisien, toujours enthousiaste lorsqu'il se sent en présence d'une grande individualité, ne marchanda ni ses éloges ni ses bravos à un artiste d'un talent vraiment exceptionnel, chez lequel une imagination poétique autant que passionnée et une inspiration incontestable venaient se joindre à une instruction vaste et aux plus nobles comme aux plus rares qualités du virtuose. M. Becker alla s'établir en 1865 à Florence, à l'époque où, grâce à l'initiative intelligente de M. le docteur Basevi et aux efforts de la *Società del Quartetto*, la musique de chambre pour instruments à cordes prenait en cette ville une extension étonnante. M. Becker y fonda une société de quatuors qui se fit aussitôt remarquer par son excellente exécution, et dont les succès furent tels que, sous le nom de *Quatuor florentin*, cette société entreprit une série de voyages artistiques et se fit entendre dans les premières villes de l'Europe au milieu d'applaudissements unanimes.

M. Jean Becker est non-seulement un virtuose de premier ordre, mais un musicien solide, dont le talent s'est nourri et fortifié aux sources les plus pures de l'art, et qui est l'un des interprètes les plus remarquables des chefs-d'œuvre classiques des grands maîtres.

BECKER (Georges), musicographe suisse est l'auteur d'un livre publié récemment sous ce titre un peu trop ambitieux : *la Musique en Suisse, depuis les temps les plus reculés jus-*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

qu'à la fin du dix-huitième siècle, — notices historiques, biographiques et bibliographiques (Genève, Richard, 1874, in-12). Une partie de ce livre avait paru, par fragments, dans différents journaux, et ces fragments ont été reproduits tels quels, avec quelques chapitres ajoutés; c'est ce qui explique qu'il est conçu sans plan ni méthode. *La Musique en Suisse* n'est qu'une collection de notices recueillies et publiées non par époque, ce qui eût paru plus logique, mais par contrées et par localités, système hostile à toute espèce de vues d'ensemble. Encore ces notices sont-elles parfois tellement incomplètes, qu'elles n'offrent qu'un bien médiocre intérêt. En somme, le côté utile de ce modeste volume peut être caractérisé ainsi : c'est un recueil de documents pouvant servir plus tard de base à un petit Dictionnaire biographique des musiciens suisses. A ce titre, le travail de M. George Becker est encore digne d'estime.

Cet artiste a publié quelques petits morceaux de piano, qui se distinguent par d'aimables qualités.

* **BECQUIÉ DE PEYREVILLE** (Jean-Marie), est mort à Paris, au mois de janvier 1876. Il avait été pendant de longues années attaché à l'orchestre du Théâtre-Italien, d'abord comme premier violon, ensuite comme alto.

BEER (Jules), dilettante distingué, est le propre neveu du grand homme qui fut Meyerbeer. M. Jules Beer est un musicien amateur dont l'ambition vise sans doute un peu trop haut, mais qui, en somme, a fait de bonnes études et qui a presque le droit d'être considéré comme un artiste. Il s'était d'abord essayé en écrivant la musique de deux opéras-comiques en un acte, *En état de siége* et *les Roses de M. de Malesherbes*, qu'il avait fait exécuter chez lui, le premier en 1859, le second en 1861. M. Beer voulut alors aborder une véritable scène, et il fit représenter au Théâtre-Lyrique, le 23 avril 1862, un ouvrage en deux actes, intitulé *la Fille d'Égypte*, qui n'obtint qu'un médiocre succès. Au mois de mars 1871, il donna à Bruxelles, au théâtre de la Monnaie, un grand opéra en quatre actes, *Élisabeth de Hongrie*, qui fut accueilli avec la plus complète indifférence. M. Jules Beer a encore en portefeuille un grand opéra, qui a pour titre *le Paria*, et qui n'a pas encore été représenté. Il a mis aussi en musique le psaume CXXXVII de David, vaste composition pour *soli*, chœurs et orchestre, qu'il a fait exécuter chez lui, le 23 janvier 1868, avec Mlle Mauduit, MM. Caron et Warot pour principaux interprètes. Enfin, M. Jules Beer a composé un certain nombre de mélodies vocales, dont quelques-unes ont été publiées : *A une jeune mère, la Résurrection, la Chute des Feuilles, le Chant du dimanche, Ballade orientale, la Marguerite, Gondoline, les Plaintes de la jeune fille, A une rose, Prière*, etc.

* **BEETHOVEN** (Louis Van). Les livres et les écrits relatifs à la vie et aux travaux de ce grand homme se sont singulièrement multipliés dans ces dernières années, et ont fini par former comme une sorte de littérature spéciale, qui n'est pas sans analogie avec celle qui s'est produite chez nous au sujet de Molière. Aux anciennes biographies de Wegeler et Ries, de Schlosser, de Schindler (traduite en anglais par Moscheles, et dont une 2e édition allemande a été faite à Münster en 1845 et une 3e en 1860), de Marx (dont une 2e édition a paru en 1863), d'Oulibicheff, il faut ajouter les ouvrages suivants : 1° *Biographie de Beethoven*, par W. Neumann, Cassel, 1854; 2° Beethoven's Leben (*Vie de Beethoven*), 1er vol. (*la jeunesse de Beethoven*), Vienne, 1864, 2e vol. (*Beethoven à l'âge viril*), Leipzig, 1867; 3e vol. (*Beethoven et ses œuvres*), étude biographique et bibliographique par O. Mühlbrecht, Leipzig, 1866; 4° *Ludwig van Beethoven's Leben* (*Vie de Louis Van Beethoven*), par A.-W. Thayer, Berlin, 1866, (ouvrage commencé d'une façon remarquable, qui doit comprendre trois volumes, mais dont le premier seul a paru); 5° 83 *Nouvelles Lettres originales de Beethoven à l'archiduc Rodolphe*, publiées par L. de Köchel, Vienne, 1865; 6° *Beethoven et Marie Pachler-Koschak*, par le docteur F. Pachler, Berlin, 1866; 7° *les Lettres de Beethoven à la comtesse Marie Erdödy et à Madeleine Brauchle*, publiées par le docteur Alfred Schöne, Leipzig, 1867; 8° *les Lettres de Beethoven avec quelques compositions de circonstance non imprimées, extraites de son journal de notes et de ses lectures*, publiées par L. Nohl, Stuttgard, 1866; 9° *Études sur Beethoven*, par G. Nottebohm, Leipzig, 1865; 10° *Louis Van Beethoven comme compositeur dramatique*, par C.-E. Alberti, Stettin, 1858; 11° *les Symphonies de Beethoven et d'autres maîtres célèbres*, par F. de Dürenberg, Leipzig, 1863; 12° *les Sonates de Beethoven expliquées*, par E. d'Elterlein, 2e édition, Leipzig, 1857, 3e, Leipzig, 1866; 13° *les Symphonies de Beethoven d'après leur portée idéale*, par le même, 2e édition, Dresde, 1858; 14° *Introduction pour l'exécution des œuvres de piano de Beethoven*, par A.-B. Marx, Berlin, 1863; 15° *les Sonates de piano de Beethoven*, par un impartial, Berlin, 1863. A ces divers ouvrages, il faut ajouter encore le volumineux catalogue

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

critique de De Lenz (Hambourg, 1860), le *Catalogue thématique avec des observations chronologiques et biographiques* de G. Nottebohm (Leipzig, 1868), et le *Catalogue chronologique* dressé par A.-W. Thayer (Berlin, 1868).

En France aussi, quelques notices et quelques traductions de biographies allemandes ont été publiées dans ces dernières années. En voici la liste : 1° *Beethoven, esquisse musicale*, par H. Barbedette, la Rochelle, Siret, 1859, in-8° (2e édition : *Beethoven, sa vie et ses œuvres*, Paris, Heugel, 1870, in-8° avec portrait) ; 2° *Notices biographiques sur L. Van Beethoven*, par le Dr F.-G. Wegeler et Ferdinand Ries, suivies d'un supplément publié à l'occasion de l'inauguration de la statue de L.-V. Beethoven à Bonn, sa ville natale, traduites de l'allemand par A.-F. Legentil, Paris, Dentu, 1862, in-12 ; 3° *Notice sur l'origine du célèbre compositeur Louis Van Beethoven*, suivi (*sic*) du testament de l'illustre maître, par Edouard-G.-J.-Gregoir, Anvers, impr. Jorssen, 1863, in-8° ; 4° *Histoire de la vie et de l'œuvre de Ludwig Van Beethoven*, par Antoine Schindler, traduite par Albert Sowinski, Paris, Garnier, 1865, in-8° avec portrait ; 5° *Beethoven, sa vie, son caractère, sa musique*, par Édouard de Pompery, Paris, lib. du *Petit-Journal*, 1865, in-12 de 50 pp. ; 6° *Sur le Beethoven de M. A. de Lemud*, par M. Em. Michel, Metz, Blanc, 1865, in-8° ; 7° *Louis Van Beethoven, sa vie et ses œuvres*, d'après les plus récents documents, par Mme A. Audley, Paris, Didier, 1867, in-12.

* **BEFFROY DE REIGNY** (Louis-Abel), dit *le Cousin-Jacques*. Au répertoire dramatique de cet artiste excentrique, il faut ajouter les ouvrages suivants : 1° *la Fédération du Parnasse*, un acte (paroles et musique), th. Beaujolais, 1790 ; 2° *Jean-Bête*, « comédie en 3 actes, avec ouverture nouvelle, ronde et vaudeville » (paroles et musique), th. des Grands-Danseurs du roi (Nicolet), 1790 ; 3° *Louis XII*, 3 actes, « mêlés d'airs, » Délassements-Comiques, 1790 ; 4° *les Folies dansantes*, 2 actes (paroles et musique), Délassements-Comiques, 1790 ; 5° *Allons, ça va*, ou *le Quaker en France*, un acte (paroles et musique), th. Feydeau, 1793 ; 6° *Un Rien*, ou *l'Habit de noces*, un acte (id.), Ambigu, 1798 ; 7° *le Grand Genre*, un acte (id.), Ambigu, 1799 ; 8° *les Deux Charbonniers*, 2 actes (id.), th. Montansier, 1799 ; 9° *le Bonhomme*, ou *Poulot et Fanchon*, un acte (id.), th. Montansier, 1799. Je ne sais s'il y avait de la musique dans *le Retour du Champ-de-Mars*, divertissement en un acte du Cousin-Jacques, donné en 1790 au théâtre Beaujolais. Il a écrit en effet plusieurs pièces sans musique, telles que *Démosthènes*, *Émilie* ou *les Caprices*, *les Capucins*, de même qu'il lui est arrivé de faire les paroles de deux opéras dont Lemoyne composa la musique : *le Compère Luc*, ou *les Dangers de l'ivrognerie*, et *Toute la Grèce*, ou *Ce que peut la Liberté*. C'est aussi lui qui a fait les compliments de clôture du théâtre Favart en 1787, 1788 et 1789, ainsi que le discours d'ouverture du théâtre Montansier. Quant à ses écrits en dehors du théâtre, je ne puis que renvoyer à la très-substantielle et charmante notice que M. Charles Monselet a consacrée au Cousin-Jacques dans son excellent livre : *les Oubliés et les Dédaignés*. Cette notice est d'ailleurs très-utile à lire, le musicien, dans le Cousin-Jacques, s'enchevêtrant parfois singulièrement avec l'écrivain. A tout prendre, cet artiste présente une physionomie curieuse et intéressante à étudier. Dans une notice publiée par moi sur Devienne (Paris, 1864), j'ai inséré une longue lettre du Cousin-Jacques.

* **BEGREZ** (Pierre-Ignace), chanteur belge, fixé à Londres depuis longues années, est mort en cette ville le 13 décembre 1863, peu de jours avant d'accomplir sa soixante-seizième année. C'est en 1815 que cet artiste fut attaché au Théâtre du Roi, de cette ville, en qualité de premier ténor. Ses succès furent considérables, non-seulement à ce théâtre, mais aussi dans les salons de la haute aristocratie anglaise, qui l'avait pris en grande affection, et qui ne lui marchandait ni les applaudissements ni les guinées. Au bout de dix années environ, il renonça complétement à la scène pour ne plus chanter que dans les concerts publics ou particuliers, qui lui donnaient le succès et la fortune. Il assura d'abord le bonheur de sa famille, fit une pension à son vieux père, puis maria ses deux sœurs en leur faisant des dots. Il s'acheta ensuite un hôtel magnifique, et enfin se donna le luxe d'un riche équipage. Sa vogue était telle qu'elle portait préjudice aux succès des autres artistes, même des plus justement glorieux. On raconte à ce sujet que le dernier concert donné à Londres (26 mai 1826) par Weber, alors mourant, n'attira personne, parce que ce jour-là même, Begrez chantait chez le duc de Saint-Albans, et que toute l'aristocratie de la grande métropole s'était donné rendez-vous pour entendre son chanteur favori. Weber, l'immortel auteur d'*Oberon* et du *Freischütz*, ne couvrit même pas ses frais, tandis que Begrez, le chanteur à la mode, fit une recette de près de cinq cents guinées !

BÉGUIN-SALOMON (Louise-Frédéri-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

QUE COHEN, dite SALOMON, épouse BÉGUIN, connue sous le nom de Mme), pianiste et professeur, née à Marseille le 9 août 1831, fut admise le 7 juillet 1843 au Conservatoire de Paris, dans la classe de clavier de Mlle Jousselin, et passa ensuite dans la classe de piano de Mme Farrenc, dont elle est restée l'une des meilleures élèves. Elle suivait aussi un cours de solfége, et, dès l'année 1846, obtenait dans les concours un premier prix de solfége et un accessit de piano ; le second prix pour cet instrument lui était décerné l'année suivante, et, après avoir remporté en 1850 un second prix d'harmonie et accompagnement, elle se voyait attribuer le premier en 1851. Ses études terminées, Mme Béguin-Salomon se consacra à l'enseignement, où elle conquit rapidement une notoriété justifiée, tandis qu'elle faisait fréquemment apprécier dans les concerts un solide talent d'exécution, rendu plus remarquable encore par ses rares qualités de musicienne. C'est surtout, en effet, dans l'interprétation des grandes œuvres classiques que brillait tout à la fois le jeu net, élégant et limpide de la jeune artiste, son style ferme, sobre, mesuré, enfin son tempérament empreint de grâce féminine et de passion nerveuse. Mme Béguin-Salomon devint bientôt une des meilleures pianistes de Paris, une des artistes les plus aimées du public et de celles dont l'autorité s'impose à l'attention. Il est juste d'ajouter que chez elles les qualités de l'artiste étaient complètes, en ce sens qu'elle était toujours prête à mettre son talent à la disposition des jeunes compositeurs, et à les aider à produire leurs œuvres. Plus d'un lui a dû ses premiers succès, et j'en sais qui ont conservé pour elle, à ce sujet, un sentiment de véritable reconnaissance. Mme Béguin-Salomon, dont le renom de professeur est très-grand à Paris, est elle-même compositeur, et a publié pour son instrument quelques morceaux de genre d'un sentiment aimable et délicat.

* **BEHRENS** ou **BERENS** (Hermann). Cet artiste, né en Allemagne, est établi depuis longues années à Stockholm, où, en 1860, il a été nommé chef d'orchestre du second théâtre. J'ignore quelle est aujourd'hui sa situation, et je n'ai pu réunir sur ce compositeur d'autres renseignements que ceux qui se rapportent aux opéras qu'il a fait représenter à Stockholm, et qui, à ma connaissance, sont au nombre de quatre : 1° *Violetta*, grand opéra, dont l'effet fut médiocre et qui n'obtint que ce qu'on appelle un succès d'estime ; 2° *Le Songe d'une Nuit d'été*, opéra-comique en 2 actes, qui fut accueilli plus favorablement et qui obtint vingt représentations consécutives ; 3° *Lully et Quinault*, opéra-comique en 2 actes, dont le succès fut plus marqué encore, et dont le livret était imité de celui que Nicolo mit naguère en musique sous le même titre ; celui-ci fut représenté au mois de décembre 1859 ; 4° *Riccardo*, opéra en 3 actes, représenté au mois de février 1869 ; les paroles de ce dernier, imitées d'un ouvrage de Scribe, étaient l'œuvre d'un chanteur du théâtre royal de Stockholm, M. Fr. Arlberg, qui remplissait le principal rôle. M Behrens a publié un certain nombre de morceaux de genre pour le piano ; ces compositions se montent au chiffre de soixante environ, dont plusieurs ont été éditées par la maison Schott (Mayence, Bruxelles et Londres).

BEHRENDT (Nicolaï), compositeur danois, a fait représenter sur le théâtre royal de Copenhague, au mois de novembre 1860, un opéra qui avait pour titre *l'Épreuve du cœur*. Je n'ai pas d'autres renseignements sur cet artiste.

BEHRER (Jean-Henri), violoniste et organiste néerlandais, né à Windschoken, dans la province de Groningue, le 5 janvier 1826, fit ses études à l'école de musique de La Haye, où il reçut des leçons d'orgue de M. F. Smit, organiste de la cour. Nommé en 1847 organiste à Meppel, dans la province de Drenthe, il devint en 1851 maître de musique de la ville de Gouda. Il a publié plusieurs cantates, des morceaux de piano, entre autres trois sonatines, un recueil de 14 chants d'enfants, etc. On connaît aussi de lui deux ouvertures de concert, une marche triomphale pour orchestre, un hymne à 4 voix et différentes autres compositions.

BELARI (Emilio), chanteur italien, est l'auteur d'une brochure publiée sous ce titre : *La voix à tout le monde* (Paris, 1875). Dans cet opuscule, l'écrivain se flatte d'être possesseur d'un secret merveilleux pour la découverte et la culture de la voix chez les individus qui semblent le plus complétement déshérités sous ce rapport. Ce n'est pas la première fois que pareille utopie aura été mise en cours, et ce ne sera vraisemblablement pas la dernière.

* **BELCRE** (Frédéric-Auguste), est mort à Lucka, sa ville natale, le 10 décembre 1874.

BELLA (Jean-Léopold), compositeur, est né à Saint-Nicolas, dans la haute Hongrie, en 1843. Il a principalement écrit de la musique d'église, qu'on dit très-remarquable. Y.

BELLAPART (Francisco), musicien espagnol, a fait exécuter le 10 avril 1866, en l'église Saint-Augustin, de Barcelone, un *Stabat Mater*, de sa composition.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

BELLASIS (Edward), écrivain musical anglais, est l'auteur d'un ouvrage publié sous ce titre : *Cherubini, memorials illustrative of his life*, Londres, Burns et Oates, 1874, in-8°.

BELLERMANN (Henri), fils de Jean-Frédéric Bellermann (V. *Biographie universelle des Musiciens*, t. Ier), est né à Berlin le 10 mars 1832. Comme toute sa famille, il s'est adonné à la musique, et a spécialement étudié celle du moyen âge. Depuis 1866, il est professeur de musique à l'Université de Berlin, où il a remplacé A. B. Marx. Il a publié plusieurs travaux scientifiques, qui ont paru dans les *Jahrbücher fur musikalische Wissenschaft* (*Annuaire de la science musicale*) de Chrysander, ou dans l'*Allgemeinen musikalischen Zeitung* (*Gazette générale de la musique* de Leipzig). Il a publié séparément à Berlin, en 1858 : *Die men Sural Noten und Tactzeichen des* 15 *und* 16 *Jahrhunderts* (*les signes de durée et de mesure du quinzième et du seizième siècle*). Bellermann a également publié un ouvrage de théorie sur le contre-point « *Der Contrapunct* » (Berlin, 1862) et écrit plusieurs compositions musicales : oratorios, psaumes, motets, ouvertures, etc., sans compter les chœurs et les mélodrames qu'il a faits pour plusieurs tragédies de Sophocle. — Y.

* **BELLI** (Jules). M. Brigidi a publié sur cet artiste (Modène, 1865, in-8°) une notice ainsi intitulée : *Cenni sulla vita e sulle opere di Giulio Belli, Longianese, maestro e scrittore di musica del secolo XVI.*

* **BELLINI** (Vincent). Nous complétons ici la liste des écrits publiés sur Bellini : 1° *Osservazioni sul merito musicale dei maestri Bellini e Rossini, in risposta ad un parallelo tra medesimi pubblicato in Palermo* (Bologna, 1831, in-8°) ; 2° *In morte di Vincenzo Bellini*, da Luigi Scovazzo (Napoli, *s. d.*, in-8°) ; 3° *Discorso e componimenti poetici in occasione del ritorno in patria dell' esimio maestro di musica Vincenzo Bellini*, recitati nella gran sala casa comunale di Catania, nel 18 marzo 1832 (Catania, 1832, in-8°) ; 4° *Rossini et Bellini*, réponse de M. le marquis de San-Jacinto à un écrit publié à Palerme, revue, réimprimée à Bologne et traduite en français par M. le Chevalier de Ferrer (Paris, impr. Everat, 1835, in-8°) ; 5° *Vita di Vincenzo Bellini*, scritta dall' avvocato Filippo Cicconetti (Prato, tip. Alberghetti, 1859, in-12 avec portrait) ; 6° *Bellini*, par M. Labat (Bordeaux, Gounouilhou, 1865, in-8) ; 7° *Bellini, sa vie, ses œuvres*, par Arthur Pougin (Paris, Hachette, 1868, in-12 avec portrait et autographes).

On ne doit pas oublier de mentionner ici les cérémonies grandioses qui eurent lieu en 1876 pour la translation des cendres de Bellini sur la terre natale du maître. Bellini, on le sait, était mort à Puteaux le 23 septembre 1835, et avait été inhumé à Paris, dans le cimetière du Père-Lachaise. Le gouvernement italien ayant fait demander au gouvernement français la remise de ses restes mortels, et celui-ci ayant aussitôt consenti, une députation de la ville de Catane se rendit à Paris, où la cérémonie de l'exhumation eut lieu le 15 septembre 1876 ; le corps fut immédiatement dirigé sur l'Italie, où toutes les villes par lesquelles passa le convoi lui firent un accueil enthousiaste, et arriva à Catane le 23 septembre, jour qui était le quarante et unième anniversaire de la mort de Bellini. Là, de grandes fêtes furent célébrées, et la cérémonie funèbre fut entourée d'une pompe et d'un éclat indescriptibles. L'Italie entière fit aux mânes du grand artiste un accueil digne d'elle et de lui. A cette occasion plusieurs écrits furent encore publiés, qui doivent être mentionnés ici : 1° *Vincenzo Bellini, scene intime in cinque parti*, da Nicola Argenti (Rome, Riccomanni, 1876) ; 2° *Parole su Vincenzo Bellini, dette da Gaetano Ardizzeni nel palazzo municipale di Catania il dì* 23 *settembre* 1876 (Catane, Galatola, 1876) ; 3° *Vincenzo Bellini, racconto storico* di Carlo Zappalà Scammacca (Catane, 1876) ; 4° *Ricordi delle feste belliniane* (Catane, 1876). Au moment même où les cendres de Bellini arrivaient à Catane, un journal musical se fondait en cette ville, sous le titre de *Bellini* (1).

* **BELLINI** (Pio). Au nombre des ballets dont cet artiste a écrit la musique pour le théâtre de la Scala, de Milan, il faut citer *la Duchessa di Mazarino* (1847), et *le Villanelle di Chambéry* (26 décembre 1846).

BELLINI (Giunti). Cet artiste a fait représenter les ouvrages suivants : 1° *Le* 15 *Août en Algérie*, cantate, Folies Saint-Germain, 15 août 1865 ; 2° *les Chevrons de Jeanne*, opérette en un acte, Folies-Marigny, 2 octobre 1865 ; 3° *Glaces et Coco*, opérette en un acte, théâtre Saint-Germain, 5 octobre 1865 ; 4° *Raphaël*, grand opéra en cinq actes, Athénée, 28 mai 1873. Tout cela était de la musique d'orgue de Barbarie, et le « grand opéra » intitulé *Raphaël* a obtenu l'un des succès de fou-rire les plus complets que

(1) Sous ce titre : *Un dernier hommage à Bellini*, j'ai publié dans le journal *le Ménestrel* (1er 8 et 15 octobre 1876) un compte-rendu très-complet et détaillé de la cérémonie de l'exhumation des cendres de Bellini, de leur transport en Italie et de leur arrivée à Catane.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

les annales du théâtre aient jamais eu à enregistrer.

BELLISI (Filippo-Carlo), violoniste distingué et compositeur, né à Bologne vers le milieu du dix-septième siècle, a publié un certain nombre de compositions consistant en ballets, courantes, gigues, etc., à trois instruments. En 1685, il fut reçu à l'Académie des philharmoniques de sa ville natale.

* **BELLOLI** (Louis). Cet artiste était attaché en qualité de premier cor à l'orchestre du théâtre de la Scala, de Milan.

* **BELLOLI** (Augustin), qui était peut-être le frère, ou le fils du précédent, remplit, après lui, l'emploi de premier cor au théâtre de la Scala (1819-1829). A la liste des ballets dont il écrivit la musique pour ce théâtre, il faut ajouter les suivants : 1° *Maometto*, 11 juin 1822; 2° *Gabriella di Vergy* (en société avec P. Romani), 24 août 1822; 3° *Adelasia di Guesclino* (et non *Adelaide di Guesclino*), 7 juin 1823; 4° *I Baccanali aboliti*, 23 août 1823; 5° *la Vedova spiritosa*, 1823.

BELLOUR (Ferdinand). Un écrivain de ce nom a publié une brochure ainsi intitulée : *Explication des applications du gammomètre universel transpositeur, ou la Science de l'art musical expliquée et appliquée par tout le monde* (Paris, 1865, in-4° de 23 pp., avec *fac-simile* d'une lettre de Rossini adressée à l'auteur).

* **BELOSELSKY** (le prince Alexandre). Une confusion s'est produite dans la notice consacrée à cet écrivain par l'auteur de la *Biographie universelle des Musiciens*. Loin d'injurier Gluck, le prince Beloselsky fait au contraire en assez bon termes, dans sa brochure : *De la Musique en Italie*, l'éloge du grand compositeur, tout en ne lui consacrant que vingt-cinq lignes. Ce n'est point dans l'écrit du prince russe que se trouve le jugement textuellement rapporté par Fétis, et voici l'explication de ce malentendu singulier.

Marmontel, on le sait, fit dans le *Mercure de France* de juillet 1778 une analyse de la brochure de Beloselsky, et il en profita pour dire que le P. Martini n'était pas aussi enthousiaste de Gluck que les partisans de celui-ci voulaient le faire croire. Suard répondit à Marmontel dans le *Mercure* d'août, et s'exprima ainsi, après avoir cité les passages de Martini ayant trait à Gluck : « Il n'y a certainement point d'excès dans ces éloges; mais encore ne sont-ils pas si éloignés de l'enthousiasme des admirateurs de M. Gluck, que du mépris impitoyable avec lequel il a été traité par ses détracteurs. Le Père Martini est bien loin de penser que ce soit un barbare qui eût fallu renvoyer dans les forêts de la Germanie; que ceux qui l'applaudissent sont des barbares; qu'il a reculé l'art d'un siècle; qu'il n'a ni chant, ni mélodie, etc., etc. » On le voit, les paroles injurieuses attribuées à tort à Beloselsky ne sont nullement de lui, et appartiennent au contraire à un défenseur de Gluck, qui les prête au figuré aux détracteurs du maître. Marmontel répondit à Suard dans le *Mercure* du 5 septembre 1778, et ce dernier répliqua une seconde fois et assez longuement dans le numéro du 5 octobre suivant du même journal. (*Voyez* Gluck.)

Er. T.

BENDAZZI (Luigia), chanteuse fort distinguée, qui s'est fait en Italie une réputation solide et rapide, est née à Ravenne en 1833. Après avoir travaillé avec M. Piacenti à Milan, puis à Bologne avec M. Dallara, elle débuta en 1850 au théâtre San-Benedetto, de Venise; ses qualités de style, son sentiment pathétique, et en même temps la nature de sa voix, remarquable par un rare velouté et par une puissance étonnante, lui valurent aussitôt de très-grands succès, qui se reproduisirent dans les diverses villes où elle se fit entendre par la suite : Rovigo, Trieste, Naples, Florence, Parme, Vienne, Rome, Bergame, Gênes, Bologne, etc. Pendant plusieurs années, cette cantatrice fut l'idole du public, qui l'accueillait toujours avec enthousiasme. Elle a épousé un musicien piémontais, M. Benedetto Secchi.

* **BENDEL** (Charles), compositeur, est né à Prague le 16 avril 1838. Il a composé des messes, des chœurs, et environ 200 mélodies pour voix seule, qui sont populaires par toute la Bohême. Il a également abordé le théâtre; et l'on connaît de lui un opéra romantique, *Lejlo*, représenté avec grand succès sur le théâtre national de Prague, le 4 janvier 1868. Un autre drame musical de sa composition porte le titre de *Bretislav*.

Y.

BENDEL (François), pianiste et compositeur, est né en Bohême le 3 mars 1833. C'est un des virtuoses les plus remarquables de notre époque. Il a écrit une messe, et une foule de compositions pour son instrument. Il est actuellement fixé à Berlin.

Y.

* **BENDER** (Jean-Valentin), inspecteur des musiques de l'armée belge, directeur de la musique de la maison militaire du roi et de celle du régiment des guides, est mort à Bruxelles le 14 avril 1873. Il était né à Bechtheim (Hesse-Darmstadt) non en 1800, mais le 19 septembre 1801, et avait été naturalisé Belge en 1842. — Un neveu de cet artiste, *Adam Bender*, fils de Jacques Bender, est mort au mois de septembre

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

1873, à Hasselt ; c'était, ainsi que son père et son oncle, un clarinettiste distingué, et il avait dirigé pendant quelque temps l'orchestre du casino des Galeries-Saint-Hubert de Bruxelles, ainsi que la société l'*Harmonie royale* de Vilvorde ; il était en dernier lieu chef de musique du 11e régiment des grenadiers. — Un frère de celui-ci, M. *Constantin Bender*, est chef de musique du régiment des grenadiers.

BENDIX (Charles), compositeur, est né à Stockholm en 1818. On connaît de lui un opéra, *la Fée du Rhin*, qui a brillamment réussi sur les scènes suédoises. Y.

BENEDETTI (Giovanni-Francesco), compositeur de musique religieuse, né à Lucques, fut maître de musique au service de la cour de Mantoue, et publia à Venise, un recueil de psaumes à quatre voix concertantes, avec accompagnement de violons. On connaît aussi de lui une messe concertée à quatre voix avec instruments. Cet artiste est mort vers le milieu du dix-huitième siècle.

* **BÉNÉDICT** (Jules). Le temps n'a fait que consolider et rendre plus brillante la situation presque exceptionnelle que cet artiste fort distingué a su se créer à Londres. En 1859, il était tout à la fois chef d'orchestre du théâtre italien de Covent-Garden, chef-directeur de la *Vocal Association*, et directeur des Concerts populaires du lundi (*Monday popular Concerts*), en même temps qu'il était chargé de la direction des fameux festivals de Norwich, si célèbres en Angleterre. En 1865, une souscription fut ouverte pour offrir à M. Bénédict un magnifique *testimonial* à l'occasion de la trentième année de son séjour en Angleterre. Les œuvres suivantes doivent être ajoutées à la liste des compositions importantes de cet artiste : 1° *Undine*, légende lyrique, exécutée au festival triennal de Norwich, en septembre 1860 ; — 2° *Le Lac de Glenaston*, opéra représenté avec grand succès au théâtre de Covent-Garden, en février 1862 ; — 3° *The Lilly of Killerney* (*Le lys de Killerney*), opéra joué vers la même époque à l'Opéra anglais, et qui n'obtint pas moins de soixante représentations ; joué ensuite en Allemagne sous le titre de *la Rose d'Erin*, cet ouvrage, traduit en français par MM. D'Ennery et Hector Crémieux, devait être représenté à Paris, au Théâtre-Lyrique, en 1865, avec Mme Carvalho comme principale interprète ; — 4° *The Bride of Song*, opéra en un acte, joué au théâtre de Covent-Garden le 3 décembre 1864 ; — 5° *Richard Cœur-de-Lion*, cantate exécutée avec un énorme succès au festival triennal de Norwich, en septembre 1863 ; — 6° *Sainte-Cécile*, cantate exécutée au festival triennal de Norwich, en novembre 1866 (chantée à l'Opéra de Paris, quelques années plus tard, par Mlle Christine Nilsson) ; — 7° *Saint-Peter*, oratorio, exécuté au festival triennal de Norwich, en 1872 ; — 8° Symphonie en *sol* mineur, exécutée au même festival ; 9° Cantate pour les fêtes du retour du prince de Galles de son voyage aux Indes, Portsmouth, 11 mai 1876 ; — 10° concerto de piano (nouveau), avec accompagnement d'orchestre, exécuté par l'auteur en 1863 ; — 11° Sonate pour piano et violon, op. 88. M. Bénédict a écrit des récitatifs pour la version italienne de l'*Oberon* de Weber, qu'il fit exécuter au théâtre de Drury-Lane en 1859 ou 1860.

BÉNÉDIT (Pierre-Gustave), né à Marseille le 7 avril 1802, apprit la musique à la maîtrise des Pénitents-bleus de cette ville. Ayant perdu de bonne heure son père, capitaine au long cours, il tenta d'abord la carrière commerciale. Il y renonça vers l'âge de vingt ans, et se rendit à Paris, où il entra au Conservatoire pour compléter son éducation musicale. Il en sortit en 1827, avec le premier prix de déclamation lyrique et un accessit de vocalisation. Il fit aussitôt après son début réglementaire à l'Odéon dans le rôle de « Figaro » du *Barbier*, en même temps que Duprez qui jouait « Almaviva ». Acteur lourd et sans verve, il eut le bon esprit de sentir lui-même ses défauts, et renonça au théâtre. De retour dans sa ville natale, il se mêla activement au mouvement politique et littéraire qui se produisit vers la fin de la Restauration. Il fut journaliste militant, et écrivit des satires politiques en vers français. Quelque temps employé à la préfecture des Bouches-du-Rhône, en 1830, il devint bientôt définitivement professeur de chant et critique dramatique musical. Il prit une part suivie comme chanteur soliste aux concerts Thubaneau, qui exerçaient une grande influence sur le mouvement musical à Marseille. Nommé professeur de chant et de déclamation au Conservatoire de cette ville, il conserva ces fonctions jusqu'à sa mort, et forma de nombreux élèves, qui ont marqué dans la carrière dramatique : la liste en serait trop longue pour qu'elle puisse être rapportée ici. Enfin, comme critique musical, il rédigea également jusqu'à sa mort le feuilleton musical du journal le « *Sémaphore* », dans lequel il avait acquis une réelle autorité. Plusieurs de ses articles, écrits avec sagacité sur la question du diapason, ont été réunis et publiés en brochure sous le titre : *le Diapason normal* (Marseille, impr. Barlatier, 1860, in-18). Il mourut le 8 décembre 1870, laissant d'unanimes regrets, que lui valaient la bonté de son cœur et la loyauté de son caractère.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Les véritables titres de Bénédit à la notoriété sont ses poëmes en patois provençal : il a laissé dans ce genre de petits chefs-d'œuvre, notamment le *Chichois*, peinture spirituelle et exacte des mœurs populaires provençales. En français, Bénédit perdait une bonne part de sa verve et de son esprit : ses feuilletons sont écrits lourdement et non sans une certaine affectation pédantesque. Il était en outre assez ignorant de tout ce qui en musique sortait du domaine purement dramatique. Son jugement n'était pas éclairé par des connaissances techniques suffisantes : il connaissait mal la musique de chambre et les chefs-d'œuvre symphoniques. Mais il jugeait très-sainement les choses du théâtre, dont il avait l'expérience. Comme professeur il a rendu de longs et réels services. — AL. R—D.

BENITO (COSME DE), violoncelliste espagnol contemporain, a publié chez l'éditeur Romeo y Andia, à Madrid, une *Nouvelle Méthode élémentaire de violoncelle.*

* **BENNETT** (WILLIAM **STERNDALE**). Cet artiste remarquable est mort à Londres le 1er février 1875, à l'âge de cinquante-neuf ans. Il s'était fait une grande situation en Angleterre, et ce qui le prouve, c'est que c'est lui qui fut choisi pour mettre en musique l'ode de M. Tennyson destinée à être exécutée lors de la cérémonie de l'inauguration de l'Exposition universelle de Londres en 1862, inauguration pour laquelle trois compositions instrumentales avaient été demandées à Meyerbeer, à Auber et à M. Verdi. M. Bennett était donc considéré, en cette circonstance, comme le champion de l'école musicale anglaise, les écoles allemande, française et italienne étant représentées par les trois compositeurs qui viennent d'être nommés. Bennett, qui était à cette époque *principal* (directeur) de la *Royal Academy of music*, chef d'orchestre de la *Philharmonic-Society* et de la *Bach-Society*, se vit conférer dans la grande salle du sénat de l'Université de Cambridge, le 31 octobre 1867, le grade de *Master of Arts*. Il était professeur de musique à cette Université depuis 1856. En 1871, la reine d'Angleterre l'avait créé baronnet, en même temps que deux autres musiciens, M. Julius Benedict et le docteur Elvey.

La ville de Londres fit à Bennett des funérailles splendides, et son corps fut déposé dans l'abbaye de Westminster, ce panthéon des hommes illustres de l'Angleterre. Au mois de décembre 1875, son buste, œuvre du sculpteur Malampré, fut inauguré dans la belle salle de concert de Sheffield, et sur le piédestal fut placée l'inscription suivante : « *Sir William Sterndale Bennett, docteur en musique, professeur de musique à l'Université de Cambridge, et* principal *de l'Académie royale de musique, né à Sheffield le 13 avril* 1816, *mort le 1er février* 1875, *inhumé à l'abbaye de Westminster.* »

Parmi les œuvres de Bennett, il faut signaler, outre celles qui ont été mentionnées dans la *Biographie universelle des Musiciens* : 1° Symphonie en *mi* mineur; 2° Symphonie en *sol* mineur, considérée comme son chef-d'œuvre : 3° *la Femme de Samarie*, oratorio exécuté en 1867 au festival de Birmingham; 4° Ouverture du *Paradis et la Péri*; 5° Ouverture, chœurs et marche funèbre d'*Ajax*; 6° de nombreuses mélodies vocales, entre autres les suivantes : *Musing on the roaring ocean, May dew, Forget me not, To Chloe, the Past, Gentle zephyr*, formant le recueil op. 23; *Indian love, Winter's gone, Dawn, gentle flower, Castle gorden, As lonesome through the woods, Sing, maiden, sing* formant le recueil op. 35; *Maiden mine, Sunset, Dancing lightly, Staymy, charmer*, formant le recueil posthume op. 47.

BENNEWITZ (WILHELM), compositeur allemand contemporain, a fait représenter sur le théâtre de Chemnitz, le 24 mars 1876, un opéra intitulé *Die Rose von Woodstock.*

* **BENOIST** (FRANÇOIS), professeur d'orgue au Conservatoire de Paris, est né à Nantes le 10 septembre 1794 (et non 1795, comme il a été dit par erreur). C'est le 1er avril 1819 qu'il fut nommé professeur de la classe d'orgue au Conservatoire, classe qui n'existait pas et qui fut créée pour lui. Il a pris sa retraite au mois de février ou de mars 1872, après cinquante-trois années d'exercice, seul exemple d'une aussi longue carrière dans cet établissement. Ses principaux élèves ont été, pendant ce long professorat, Adolphe Adam, Fessy, Lefébure-Wely, Alexis de Garaudé, Vauthrot, Chauvet, MM. Édouard Batiste, Renaud de Vilbac, Alkan aîné, Bazin, Edmond Hocmelle, Duvernoy, Bazille, César et Joseph Franck, Georges Bizet, Charles Colin, Deslandres, Salomé, Théodore Dubois, Paladilhe, Henri Fissot, Lavignac.

Le répertoire dramatique de M. Benoist, d'ailleurs peu nombreux, se compose des ouvrages suivants : 1° *Léonore et Félix*, un acte, Opéra-Comique, 1821; 2° *la Gipsy*, ballet en trois actes, en société avec Marliani et M. Ambroise Thomas, Opéra, 1839; 3° *le Diable amoureux*, ballet, en société avec M. Henri Reber, Opéra, 1840; 4° *l'Apparition*, opéra en 2 actes, Opéra, 1848; 5° *Nisida* ou *les Amazones des Açores*, ballet en deux actes, Opéra, 1848; 6° *Pâquerette*, ballet, Opéra, 1851. En dehors de ses travaux de compositeur et de professeur, M. Benoist a su

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

trouver le temps de se mêler aussi à la littérature musicale, ce qu'aucun biographe n'a remarqué jusqu'ici. Il a collaboré pendant assez longtemps à la *Gazette musicale*, et j'ai noté, dans le *Dictionnaire de la Conversation et de la Lecture*, les mots suivants, qui sont signés de lui : *Consonnance*, *Da Capo*, *Déchiffrer*, *Decrescendo*, *Della Maria* (biographie), *Dessus*, *Détonner*, *Diatonique*, *Dissonance*, *Do*, *Doigter*, *Enharmonique*. Cet artiste honorable et distingué est chevalier de la Légion d'honneur depuis le 18 novembre 1851. Il a été, pendant plusieurs années, chef des chœurs à l'Opéra.

* **BENOIT** (PIERRE-LÉONARD-LÉOPOLD), compositeur, directeur de l'école flamande de musique d'Anvers (1). Cet artiste très-actif et très-bien doué s'est fait en Belgique une situation particulière et considérable, grâce à son talent d'abord, talent sérieux et incontestable, ensuite grâce à l'habileté qu'il a mise à se placer à la tête du parti musical flamand, parti que ses tendances portent du côté de l'Allemagne et qui considère l'art français avec une sorte de commisération dédaigneuse. Ce n'est pas ici le lieu d'établir une discussion de principes à ce sujet. En rendant l'hommage le plus complet aux grandes et nobles traditions de l'Allemagne musicale, en constatant les immenses services que ce pays a rendus à l'art, nous ne serons pas sans doute taxé d'outrecuidance en affirmant que la France n'a pas été tout à fait étrangère à la grande évolution qui s'est produite dans la musique depuis un siècle, évolution que les artistes étrangers sont venus opérer chez nous, sachant que notre public était plus prêt que le leur à les écouter, à les comprendre et à les admirer. Nous croyons donc pouvoir dire que la France n'a jamais été en arrière du progrès musical, qu'elle l'a, au contraire, plus accéléré peut-être que les autres pays, en acceptant d'être le champ-clos où les étrangers viendraient se mesurer entre eux et produire leurs plus grands chefs-d'œuvre.

Ceci dit, il nous sera permis de trouver étranges les idées et les prétentions d'une certaine école belge à vouloir fonder un art prétendu flamand, dont l'existence nous paraît impossible et chimérique. Cette école, en effet, n'innove rien au point de vue purement musical; son génie l'éloignant de l'esprit français, elle cherche à se rapprocher le plus possible de l'esprit allemand. Ceci est affaire de tempérament, et de telles tendances sont absolument indiscutables. Quelle est donc la théorie de l'école néo-flamande, et quel moyen entend-elle employer pour devenir un art national, un art *sui generis*, un art flamand en un mot? Ce moyen est bien simple, et consiste uniquement à écrire de la musique sur des paroles flamandes! Voilà, en vérité, une jolie découverte, et l'on peut se demander si les qualités purement musicales de l'art belge seront transformées comme par enchantement parce que certains musiciens abjureront la langue française pour composer sur un idiome différent.

A supposer que les tendances de l'école dont M. Benoit est aujourd'hui le chef le plus accrédité viennent à prévaloir, qu'arrivera-t-il en Belgique en ce qui concerne la musique dramatique, c'est-à-dire celle qui ne peut se passer du secours d'un texte écrit? Il arrivera que les compositeurs, travaillant pour un public extrêmement restreint et dont la langue n'est comprise nulle part, travailleront en pure perte, ne laisseront à leurs œuvres la possibilité d'aucune expansion, et les condamneront à un éternel oubli. Est-ce là ce qu'ils veulent? Ce n'est pas supposable. Si Grétry, si Gossec, si Grisar avaient voulu s'astreindre à n'écrire que sur des paroles flamandes, ils ne seraient point devenus célèbres, et depuis longtemps leurs œuvres seraient tombées dans l'oubli; pour mieux dire même, la plupart de ces œuvres n'existeraient pas. Il faut bien que les artistes belges se rendent exactement compte qu'ils ne peuvent rien par eux-mêmes, c'est-à-dire par leur pays, dont le peu d'étendue les condamne à une notoriété toute locale et sans rayonnement possible; si, au point de vue musical, ils veulent la gloire, la renommée, la fortune, il faut, de toute nécessité, qu'ils les aillent chercher à l'étranger, comme plusieurs l'ont déjà fait, car, encore un coup, leur pays est inhabile à les leur procurer. Pour ce qui est de la musique dramatique, ils n'ont que deux partis à prendre, selon que leur tempérament les porte de l'un ou de l'autre côté : faire des opéras allemands, ou faire des opéras français. Quant à l'opéra flamand, à l'opéra prétendu national, c'est une pure utopie.

Ces réflexions n'étaient pas inutiles du moment qu'il s'agissait de faire connaître l'œuvre et la carrière de M. Benoit, le champion le plus décidé de l'art flamand et l'un des musiciens les plus remarquables de la Belgique contemporaine. Or, si M. Benoit, malgré sa grande valeur, n'est pas parvenu à faire percer son nom au-delà des

(1) *Le nom du pays natal de M. Benoit a été défiguré à l'impression dans le 1er volume de la Biographie universelle des Musiciens.* C'est à Harlebeke qu'est né cet artiste.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

frontières de son pays, s'il est resté inconnu du public allemand comme du public français (je dis : *du public*, parce que si la critique instruite et éclairée connaît l'artiste, la masse ignore jusqu'à son nom), c'est que M. Benoit a voulu précisément se confiner dans l'art flamand, qui ne pouvait le mener à rien. Si M. Gevaert avait fait comme lui, il n'occuperait pas aujourd'hui, en dépit de ses grandes facultés, la haute position qu'il a conquise.

Et cependant l'activité de M. Benoit ne s'est jamais démentie, et son talent, quelques réserves qu'on ait pu faire au sujet de telle ou telle œuvre, n'a jamais été contesté. Après de grands succès d'école, il fit un voyage en Allemagne, d'où il envoya à l'Académie royale de Belgique un écrit intitulé : *De l'École de musique flamande et de son avenir*, et une *Petite cantate de Noël*, que Daussoigne-Méhul, dans son rapport à ce sujet, qualifiait de « composition remarquable à plus d'un titre ». A son retour en Belgique, il fit exécuter, à Bruxelles et à Gand, une messe solennelle, « grande composition, disait à son tour Fétis, digne de fixer l'attention sous les deux points de vue qui embrassent toute la valeur d'une œuvre d'art, à savoir, la pensée et sa réalisation ». C'est encore Fétis qui disait : « Ce qui frappe au premier abord dans la musique du jeune compositeur, c'est l'accord du style avec l'objet religieux de l'œuvre. Ce style est grave. Mais ce n'est pas dire que ce soit celui de la musique d'église des maîtres qui ont écrit dans la seconde moitié du dix-huitième siècle ni dans la première moitié du dix-neuvième, car le jeune artiste marche dans une voie qui est la sienne, et n'accepte pas l'autorité de la tradition. »

C'est après ce premier succès obtenu dans son pays que M. Benoit vint à Paris (1861) avec l'espoir d'y faire jouer un opéra en trois actes, *le Roi des Aulnes*, qui, dit-on, fut reçu au Théâtre-Lyrique, mais ne fut jamais représenté. En attendant la mise à la scène de cet ouvrage, il accepta — qui le croirait aujourd'hui ! — la place de chef d'orchestre aux Bouffes-Parisiens (avril 1862), et remplit pendant quelque temps ces fonctions, dont le seul souvenir doit lui être singulièrement amer ! Mais bientôt il retourna à Bruxelles, et reprit ses travaux de composition avec une activité qui depuis lors ne s'est jamais ralentie. C'est de cette époque que datent ses tendances ultra-flamandes, et ce sont ces tendances qui le firent choisir, en 1867, pour occuper le poste de directeur de l'école flamande de musique d'Anvers, qu'il a conservé jusqu'à ce jour.

La liste des œuvres de M. Benoit est très-fournie, et la fécondité du musicien est d'autant plus remarquable que ces œuvres sont, pour la plupart, fort importantes. En voici la nomenclature, que je crois bien près d'être complète (1) : 1° Petite cantate de Noël, 1860 ; — 2° Messe solennelle, exécutée à Bruxelles et à Gand, 1862 ; — 3° *Te Deum*, 1863 ; — 4° Messe de *Requiem*, 1863 ; — 5° *Quadrilogie*, exécutée à Anvers au mois d'avril 1864 ; cette œuvre, divisée en quatre parties, n'était que la réunion des quatre compositions précédentes, formant une sorte de vaste oratorio ; elle obtint un grand succès ; — 6° Concerto de piano, avec accompagnement d'orchestre, exécuté à Bruxelles en 1866 ; — 7° Concerto de flûte, avec orchestre, exécuté à Bruxelles en 1866 ; — 8° *Lucifer*, oratorio flamand, Bruxelles, 30 septembre 1866 ; — 9° *Isa*, opéra flamand en trois actes, Bruxelles, théâtre flamand, 24 février 1867 ; — 10° *l'Escaut*, oratorio flamand, 1869 ; — 11° Cantate, 1869 ; — 12° *l'Église militante, souffrante et triomphante*, drame religieux pour *soli* et chœurs avec orgue, violoncelles, contre-basses, trompettes et trombones, exécuté à Anvers en 1871 ; cet ouvrage a donné lieu à une brochure pseudonyme de M. Goovaerts (*Voyez* ce nom), publiée sous ce titre : *Une nouvelle œuvre de Pierre Benoit analysée par Pierre Phalese* (Anvers, Sermon, 1871, in-8° de 19 pp.), et qui a paru aussi en flamand. — 13° *De Oorlog* (*la Guerre*), sorte de grand oratorio-cantate, exécuté à Anvers le 16 août 1873, et peu de temps après à Bruxelles ; — 14° *la Colonne du Congrès*, cantate, Bruxelles ; — 15° Cantate en trois parties, Liége ; — 16° *Prométhée*, oratorio, Gand ; — 17° *Hymne à l'Harmonie*, Anvers ; — 18° *Chant de la Lys*, cantate exécutée dans une représentation de gala donnée à Courtrai en présence du roi (1875) ; — 19° *Les Faucheurs*, symphonie chorale ; — 20° Musique pour *Charlotte Corday*, drame historique en 8 tableaux, de M. Ernest Van der Ven, représenté au théâtre flamand d'Anvers le 18 mars 1876.

La plupart des ouvrages qui viennent d'être mentionnés se distinguent par une grande puissance de conception, de réelles qualités d'inspiration, une science rare de l'orchestre et de l'emploi des grandes masses. Il est certain que le talent de M. Benoit fait honneur au pays qui l'a vu naître, mais il n'est pas moins certain que, par suite de la singularité que je signalais au commencement de cette notice, ce talent se confine volontairement dans un milieu trop étroit et

(1) En y ajoutant celles qui sont déjà citées dans la *Biographie universelle des Musiciens*.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

se condamne à l'obscurité de propos délibéré. Les convictions flamandes de M. Benoit sont telles, du reste, qu'il a abjuré le prénom de *Pierre*, sous lequel il avait toujours été connu, et que depuis quelques années il est devenu M. *Peter* Benoit.

Aux œuvres dont on vient de lire les titres, il faut ajouter deux opéras français inédits, *le Roi des Aulnes*, dont l'auteur a fait exécuter parfois l'ouverture, et *l'Amour mendiant*; puis des ballades, des *lieder* et un certain nombre de chœurs sans accompagnement, un recueil de 20 *motets avec accompagnement d'orgue* (Bruxelles, Schott), etc. M. Benoit s'est produit aussi comme écrivain spécial, et a fourni des articles à divers journaux et recueils publiés à Bruxelles : *le Messager des arts* (revue flamande), le *Guide musical* et *l'Art universel*. M. Benoit est officier de l'ordre de Léopold.

BENSA (.....), jeune compositeur italien, a fait représenter sur le théâtre de la Pergola, de Florence, au mois d'avril 1872, un opéra intitulé *Astolfo Cavalcanti*, qui n'a obtenu qu'un médiocre succès.

BENTAYOUX (Frédéric), compositeur, est né à Bordeaux le 14 juin 1840. Admis au Conservatoire de Paris au mois de décembre 1853, dans la classe de piano de M. Marmontel, puis dans celle de M. Emile Durand pour le solfége, il obtint un premier accessit de solfége en 1855, le second prix en 1856, un troisième accessit de piano en 1857, et un second accessit en 1859. Devenu élève de M. Colin, puis de M. Bazin, pour l'harmonie et l'accompagnement, il entra ensuite dans la classe de composition de Carafa. A peine sorti du Conservatoire, M. Bentayoux (qui écrit son nom *Ben-Tayoux*, sans doute pour lui donner quelque étrangeté) se livra à la composition, et écrivit une foule de morceaux de piano d'une valeur médiocre, ainsi que de nombreuses romances et chansons que volontiers il faisait entendre lui-même en public. Cet artiste a fait représenter les trois opérettes suivantes, toutes trois en un acte : 1° *Patchou-ly*, Folies-Bergère, 1875 ; 2° *le Dompteur de Bougival*, Folies-Marigny, 1875 ; 3° *Bobine*, Folies-Bergère, 1876.

BENVENUTI (Tommaso), compositeur italien, né vers 1832, a fait représenter en 1856, au théâtre social de Mantoue, un drame lyrique en quatre actes intitulé *Valenzia Candiano*. C'était, je crois, son début au théâtre. A cet ouvrage succédait un second opéra sérieux, *Shakespeare*, que le jeune musicien produisait au théâtre de Parme en 1861, et quelques années après M. Benvenuti écrivait son troisième opéra, *la Stella di Toledo*, dont le livret avait été tiré par M. Ghislanzoni du *Don Juan d'Autriche* de Casimir Delavigne, car on sait que les librettistes italiens puisent rarement leurs sujets dans leur propre fond et mettent incessamment notre théâtre à contribution. *La Stella di Toledo* devait être représentée à la Scala, de Milan, mais le jeune compositeur se vit en butte à toutes sortes d'ennuis ; l'administration de la Scala préférant à son ouvrage, on ne sait pourquoi, une œuvre posthume de notre compatriote Chelard, *le Aquile romane*, qui du reste n'eut aucun succès, l'obligea à se rabattre sur une scène de second ordre, celle de la Canobbiana, dont la troupe, déplorablement faible à ce moment, n'offrait aucun élément suffisant d'exécution. C'est cependant dans ces conditions très-fâcheuses, avec des interprètes impossibles, avec une mise en scène ridicule et sordide, que M. Benvenuti se vit forcé, en 1864, d'affronter le jugement du public. Il n'eut pas à s'en repentir ; en dépit de tout, comme sa partition, malgré des défauts de forme et un manque évident d'expérience, contenait de fort beaux morceaux, et que le compositeur y avait fait preuve de jeunesse, de vaillance et d'inspiration, le succès fut très-grand et retentit bientôt au delà de Milan même. Pourtant, malgré ce succès très-encore, M. Benvenuti n'a pas reparu depuis lors à la scène, et n'a plus fait parler de lui.

BENZ (Jean-Baptiste), compositeur de musique religieuse, est né à Lauchheim, dans le Wurtemberg, le 17 juin 1807. Outre plusieurs messes, motets, etc., il a publié une *Harmonia sacra* qui renferme les principaux chorals du culte catholique, avec accompagnement d'orgue.

Y.

BENZAN (Siegfried), musicien danois, est né dans le Schleswig septentrional en 1793. Il a composé des duos, des quatuors, des sonates, des variations, et une foule de petites pièces de différents genres. En 1823 il est parti pour l'Amérique, et depuis lors on a perdu sa trace.

Y.

* **BÉRARD** (Jean-Baptiste), ténor de l'Opéra d'abord en 1733, puis de 1736 à 1745, n'était pas seulement chanteur, mais était aussi virtuose distingué sur le violoncelle, sur la guitare et sur la harpe, et faisait grand plaisir quand il chantait en s'accompagnant lui-même. Il composait aussi, et a publié plusieurs livres de *brunettes* avec accompagnement de harpe et guitare. Son fils unique devint en 1762 premier violoncelle à la Comédie-Italienne, et occupait encore cet emploi en 1785 ; il avait épousé une excellente actrice de ce théâtre, Mlle Des-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

champs, qui avait appartenu d'abord à l'Opéra-Comique, et qui prit sa retraite en 1776.

BÉRAT (EUSTACHE), auteur de chansons dont quelques-unes sont devenues très-populaires, était le troisième des sept fils d'un négociant de Rouen, où il naquit le 4 décembre 1791. Frère aîné de Frédéric Bérat, il composait, comme lui, les paroles et la musique de ses chansons. Il étudia le violon dans sa jeunesse, puis l'abandonna pour la guitare, sur laquelle il acquit un talent étonnant et bizarre; il écrivit pour cet instrument un certain nombre de morceaux qui furent publiés à Paris, mais il employait un doigté si étrange et si difficile que ces morceaux étaient injouables pour d'autres que lui. La renommée d'Eustache Bérat comme chansonnier a été absorbée par celle de son frère, à qui même on a attribué à tort quelques-unes de ses compositions, entre autres la chanson : *J'ai perdu mon couteau*, dont le succès fut énorme il y a quarante ans. Il publia ainsi un assez grand nombre de romances et de chansonnettes, dont quelques-unes d'un comique achevé, et qu'il chantait volontiers lui-même, dans le monde, avec une verve prodigieuse : *la Lanterne magique*, *Tac-Tac*, *le Rieur*, *la Musette*, *l'Amour ménétrier*, *les Souvenirs d'enfance*, *Babet*, *Ma Colette*, *l'Amour marchand de meubles*, etc., etc. J'ai connu Eustache Bérat vers 1865; il avait quitté Rouen depuis une dizaine d'années, et vivait paisiblement retiré à Neuilly, près de Paris. Il songeait alors à la publication d'un recueil de poésies légères, mais ce projet n'a pas eu de suites. Je crois que cet excellent homme, qui avait conservé de son frère un souvenir attendri, est mort dans ces dernières années. Il a été l'objet de deux notices biographiques : 1° *Eustache Bérat*, par C. Boissière (S.l. n. d. [Darnétal, impr. Fruchart], in-8° de 11 pp.); 2° *Eustache Bérat, ou le Moderne Trouvère*, épître à M. le marquis de R. par le docteur Prosper Viro (Paris, impr. Thunot, 1861, in-8° avec portrait). Le sculpteur Dantan fit la charge d'Eustache Bérat, et son portrait a été gravé par Gelée, ancien prix de Rome, d'après Melotte, peintre rouennais. Il est juste de remarquer que, des deux frères, c'est Eustache qui se produisit le premier comme chansonnier, et que Frédéric, qui devait en quelque sorte l'éclipser, ne fit pourtant que suivre son aîné dans cette voie.

* **BÉRAT** (FRÉDÉRIC), naquit le 11 mars 1801. Une notice biographique a été publiée sur cet aimable chansonnier : *Frédéric Bérat*, par C. Boissière (S. l. n. d. [Darnétal, impr. Fruchart, 1857], in-8° de 11 pp.). On en trouve une aussi dans la *Galerie de la presse, de la littérature et des beaux-arts*. Un choix de ses chansons, fait par lui, a été publié sous ce titre : *Chansons*, paroles et musique de Frédéric Bérat (Paris, Curmer, s. d., in-8° avec portrait et vignettes); il serait injuste de ne pas reconnaître que dans ces productions légères, mais parfois émues, on rencontre de la poésie, de la mélancolie et une certaine élégance : *le Berger normand*, *Jean le Postillon*, *le Marchand de chansons*, *la Lisette de Béranger*, *Bérénice*, *Ma Petite Toinette*, sont d'heureuses inspirations, tant au point de vue mélodique qu'au point de vue poétique. — Après la mort de Bérat, le conseil municipal de Rouen fit exécuter son buste en marbre et le plaça au musée de la ville.

* **BERENS** (HERMANN). *Voyez* **BEHRENS** (HERMANN).

BERETTA (GIOVANNI-BATTISTA), théoricien, professeur et musicographe italien, ancien directeur du Lycée musical de Bologne, membre correspondant de l'Institut royal de musique de Florence, naquit à Vérone d'une famille riche, étudia la musique en amateur, et s'adonna tout d'abord à la critique et à l'histoire de l'art. Ayant perdu d'un coup toute sa fortune, il se vit obligé de demander à cet art qu'il aimait les ressources nécessaires à son existence. Ce fut alors qu'il se vit appelé à la direction du Lycée musical de Bologne, où il ne demeura pas longtemps, ces fonctions ne lui laissant pas assez de temps pour ses études de prédilection. Il préféra vivre pauvre à Milan, où on lui confia bientôt la continuation d'un grand ouvrage encyclopédique entrepris par Americo Barberi, et dont la publication menaçait d'être interrompue par la mort de celui-ci. Cet ouvrage porte le titre suivant : *Dizionario artistico-scientifico-storico-tecnologico-musicale, con nozioni di estetica, di poesia epica, lirica e drammatica, e di quanto collegasi colla musica, incominciato sulle tracce delle più accreditate opere antiche e moderne dal defunto professore Americo Barberi, e continuato, dalla pagina* 177 *in poi, dal Giovanni Battista Beretta, consultando (specialmente per la compilazione degli articoli sugli strumenti musicali antichi, sulla tragedia, sulla commedia, sul ballo storico, sulle danze, sulla mimica, sulle maschere e sulle feste popolari) opere diligentemente citate in apposite schede dal signor Carlo Molossi* (Milano, Giacomo Pirola, in-8°). Ce dictionnaire très-considérable, dont la moitié à peine a été publiée, devait former au moins trois volumes de 1000 pages chacun. Malheureusement Beretta lui-même est mort le 28 avril

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

1876, en le laissant à son tour inachevé, la publication n'étant parvenue qu'à la lettre G.

Cet artiste s'est fait connaître comme compositeur par quelques messes et divers fragments de musique religieuse. Il a laissé plusieurs travaux inédits, entre autres un grand traité d'instrumentation.

BERETTI (.....). Un compositeur de ce nom a mis en musique et fait exécuter, dans la première moitié du dix-huitième siècle, l'oratorio de Métastase intitulé *Gioas*.

BERGANCINI (Joseph), artiste dont le nom indique une origine italienne, a publié le petit traité suivant : *La Basse raisonnée, ou Abrégé d'harmonie pour la composition ou contre-point*, composé et dédié à Mlle Henriette de Montmorency, op. 1. Paris, chez l'auteur, in-4° oblong de 26 pages.

BERGER (.....), violoniste et compositeur, né en 1827, fut nommé professeur-adjoint de solfége et de violon au Conservatoire de Metz le 1er octobre 1858, et professeur titulaire le 11 février 1860. Il a fait représenter sur le théâtre de Metz, au mois de mars 1867, un opéra-comique en quatre actes, intitulé *Anita*.

* **BERGGREEN** (André-Pierre), compositeur et musicographe danois, est né à Copenhague, le 2 mars 1801. Il s'adonna de bonne heure à l'étude de la musique, et dès l'âge de quatorze ans se livrait à des travaux de composition qui ne virent le jour que plus tard ; c'est ainsi qu'il écrivit toute une collection de *Chants avec accompagnement de guitare*, qui fut publiée seulement en 1822 et 1823. Ses parents ayant désiré lui voir étudier le droit, il se rendit à leurs instances, mais revint bientôt à la pratique de la musique, pour laquelle son penchant était irrésistible. Il se livra alors avec ardeur à la composition, et devint en 1838 organiste de l'église de la Trinité, de Copenhague, et en 1843 maître de chapelle de l'église métropolitaine de cette ville M. Berggreen a publié successivement : 1° *Romances*, Copenhague, 1823 ; 2° *Ballades et Romances*, 1824 ; 3° *Thèmes variés pour la guitare*, 1825 ; 4° *Chants à l'usage des écoles*, 1831-1839, 7 parties in-4° ; 5° *Chants populaires et Mélodies nationales et étrangères*, pour le piano, 1842-1847, 4 vol. in 4° ; 6° 12 *Chants suédois*, 1846 ; 7° *Chants nationaux*, 1848 ; 8° 27 *Chants* sur des paroles de Bellmann, 1850 ; 9° 6 *Chants suédois de J.-L. Runeberg*, 1852 ; 10° enfin, M. Berggreen a écrit la musique de diverses cantates d'Œhlenschlager, de Blicher et d'Ingemann, ainsi que des mélodies pour un nouveau psautier. En 1854, M. Berggreen a entrepris la publication d'une feuille musicale rédigée par lui, *Heimdal*, qui n'a eu qu'une courte existence.

BERGMANN (Charles), pianiste et violoncelliste, est né en 1821 à Ebersbach, dans la Saxe. Il est parti en 1850 pour les États-Unis, où il est devenu successivement directeur de la société *Germania* et de la société *Arion*. — Y.

BERGMANN (Joseph), compositeur, est né à Cernochov, en Bohême, le 26 juillet 1822. Il a écrit de la musique de piano et de la musique vocale, entre autres des mélodies nationales qui ont beaucoup de caractère. Y.

* **BERGSON** (Michel), compositeur et pianiste, n'a quitté Paris, où il était fixé depuis assez longtemps, qu'en 1863, pour aller prendre au Conservatoire de Genève la direction de la classe supérieure de piano. Peu de temps après, il devenait directeur de cet établissement, mais au bout de quelques années il allait se fixer à Londres, où il se livre encore aujourd'hui à l'enseignement. Pendant son séjour à Paris, M. Bergson fit jouer, dans un concert, une opérette en un acte, *Qui va à la chasse perd sa place* (1859), et en 1861 il faisait recevoir au Théâtre-Lyrique un opéra-comique en deux actes qui pourtant n'a pas été représenté. Parmi les nombreuses compositions pour piano de M. Bergson, je signalerai : un concerto en *mi* mineur ; les *Nouvelles Études caractéristiques* ; *Jadis*, menuet ; *Genève*, grande valse ; *Études de style et de mécanisme* ; puis, quelques morceaux de genre, *un Orage dans les lagunes*, *la Tatamaque*, *la Zingara*, *Berceuse*, *Barcarolle*, *Styrienne*, *Sicilienne*, *Danse havanaise*, etc., et enfin quelques mélodies, *la Pêche aux flancs*, *la Floraja*, etc.

* **BÉRIOT** (Charles-Auguste DE). Ce violoniste justement célèbre est mort à Bruxelles le 8 avril 1870, à l'âge de soixante-huit ans. Il était devenu complétement aveugle depuis plus de quinze ans, et, dans ses dernières années, une paralysie du bras gauche vint lui interdire complétement l'exercice du violon. On sait que de Bériot avait épousé en 1835 la Malibran, et que de ce mariage était né un enfant unique, M. Charles-Wilfrid de Bériot, aujourd'hui pianiste distingué. Plus tard, il avait épousé en secondes noces une sœur de Thalberg ; celle-ci lui avait donné un autre fils, qui mourut quelques années avant son père, officier dans l'armée belge. Peu de jours après la mort de ce grand artiste, un journal de Bruxelles publiait sur lui les détails suivants : « De Bériot avait une activité en quelque sorte universelle. Son génie embrassait les sujets les plus variés. Il a laissé des dessins tout à fait remarquables. Il s'est fait

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

aussi sculpteur une fois dans sa vie, et il a brillamment réussi du premier coup. C'est lui, en effet, qui a modelé le buste, très-ressemblant, de sa première femme, Mme de Bériot-Malibran, buste qui orne le théâtre des Italiens à Paris. Il était au besoin artisan habile. Il a fabriqué de ses propres mains, sans le concours d'aucun ouvrier, un violon imité de Magini. Ce violon avait des propriétés excellentes. Il fait aujourd'hui partie, à Pétersbourg, des collections du prince Youssoupoff, dont de Bériot fut l'ami. Alors qu'il était aveugle, et que la nécessité de dicter au violon lui rendait très-difficile la composition musicale, il imagina plusieurs appareils pour fixer ses idées. Et enfin, quand la paralysie de la main l'empêcha de se servir de son cher violon, il consacra ses loisirs forcés à écrire, sur des sujets philosophiques ou religieux, des pages éloquentes et profondes, que sa famille a pieusement recueillies (1)..... »

BÉRIOT (CHARLES-WILFRID DE), pianiste distingué et compositeur, fils du précédent et de Marietta Garcia-Malibran, est né à Paris le 12 février 1833. Héritier du talent musical de ses illustres parents, M. de Bériot, qui est un artiste de style et qui se fait remarquer dans l'exécution de la musique classique, était à peine âgé de dix ans lorsqu'il débutait, comme pianiste, dans un concert donné à Louvain. Cependant, il était bientôt envoyé à Paris, au collége Louis-le-Grand, pour y faire ses études, et il y resta jusqu'à la révolution de 1848. Il partit alors pour Bruxelles, où en 1850 il était reçu à l'école militaire (armes spéciales); mais cette carrière ne pouvait lui convenir, et il se remit bientôt à l'étude du piano et de la composition. Son œuvre comprend, à l'heure actuelle : deux concertos de piano avec accompagnement d'orchestre, une trentaine de morceaux de genre pour le même instrument (parmi lesquels : *Tarentelle*, *Rêveuse*, *Fantaisie*, *Polonaise*, *l'Amitié*, *Scherzo*, *Valse-caprice*, *Fantaisie de concert*, etc.), deux fragments symphoniques, un trio, et enfin un grand nombre de mélodies pour le chant (1).

J. D. F.

BÉRIOT (FRANZ DE), frère du précédent, fils issu du second mariage de Charles de Bériot, était élève de son père et avait acquis sur le violon un talent qui semblait promettre pour l'avenir un virtuose remarquable. Cet artiste est mort à la fleur de l'âge, quelques années avant son père, au mois d'octobre 1865.

* **BERLIOZ** (HECTOR), est mort à Paris le 8 mars 1869. La postérité a commencé pour ce grand artiste, et, il faut le dire à sa louange, elle est plus juste pour lui que ne l'ont été ses contemporains, fatigués du reste, on ne saurait le méconnaître, par son tempérament batailleur, par l'âpreté de sa critique, par ses allures cassantes et son mépris affecté du public. Il n'en est pas moins vrai que Berlioz était un artiste d'une rare envergure, d'une trempe peu commune, d'un génie inégal et déréglé sans doute, mais grandiose, poétique, varié, et d'une originalité qu'il est bien rare de rencontrer à un pareil degré. Que de pages tantôt magnifiques et superbes, tantôt étincelantes et vives, tantôt émues et frissonnantes, que d'épisodes admirables ne rencontre-t-on pas dans la plupart de ses œuvres ! Le public s'est tenu longtemps en garde et en défiance contre ses sympathies, mais un revirement considérable s'est produit en ces dernières années, et la foule accourt aujourd'hui aux auditions des œuvres de Berlioz, qu'elles se produisent aux Concerts populaires, aux concerts du Châtelet, ou même au Conservatoire. Quoi de plus suave, en effet, et de plus touchant que cette adorable *Enfance du Christ*, dont quelques-uns ont vainement essayé de nier le charme exquis et pénétrant ? Quoi de plus poignant et de plus pathétique que certaines pages de *Roméo et Juliette*, de *Béatrice et Bénédict* et de la Symphonie fantastique ? Quoi de plus poétique, de plus tendre, de plus rêveur que certains tableaux de *la Damnation de Faust* ? Quoi de plus fier, de plus hardi, de plus éclatant, de plus chevaleresque que les grands épisodes d'*Harold*, des *Troyens*, que les fulgurantes ouvertures du *Roi Lear* et du *Carnaval romain* ?

Longtemps avant que la France ne lui eût

(1) Le *Guide musical* de Bruxelles a rappelé que de Bériot, « par arrêté royal du 16 avril 1853, avait obtenu reconnaissance de noblesse. Ses armes étaient d'or à trois têtes de renard de gueules. — Cimier : une tête de renard de l'écu. » Le même journal a fait connaître que, lors de la révolution belge, de Bériot avait mis en musique « *la Marche des Belges*, chant patriotique, paroles de Bocquet, dédié aux braves défenseurs de la liberté (Mayence, Anvers et Bruxelles, chez les fils de B. Schott). De Bériot tenait discrètement dans l'ombre cet acte de sa vie, qui lui valut la croix de fer qu'il ne porta jamais. » Rappelons, à ce propos, que de Bériot, qui n'a jamais abordé le théâtre, a écrit une cantate qui fut exécutée à l'Opéra, le 16 juin 1856, à l'occasion du baptême du prince impérial.

(1) M. de Bériot a publié avec son père les deux ouvrages suivants : 1° *Méthode d'accompagnement pour piano et violon ; exercices chantants en forme de duettini*. Paris, Heugel ; 2° *L'Art de l'accompagnement appliqué au piano, méthode pour apprendre aux chanteurs à s'accompagner*, id., id. Sous le titre : *Operas sans paroles*, M. de Bériot a écrit aussi, en société avec son père, toute une série de duos concertants pour piano et violon.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

rendu justice, la renommée de Berlioz s'était établie à l'étranger. On sait les succès, ou, pour mieux dire, les triomphes qu'il remporta en Allemagne et en Angleterre. En 1867, deux ans avant sa mort, il fit en Allemagne un dernier voyage qui mit le comble à sa gloire, et, poussant jusqu'en Russie, il donna à Saint-Pétersbourg et à Moscou une série de concerts qui ne réunissaient pas moins de dix à douze mille auditeurs et dans lesquels l'enthousiasme du public était porté à son comble.

Mais les jours de Berlioz étaient comptés. Sa santé, depuis longtemps délabrée, ne put résister à l'échec immérité que reçurent ses *Troyens* au Théâtre-Lyrique, et depuis lors il ne fit que décliner et dépérir. Il travaillait depuis plusieurs années à cet ouvrage lorsqu'il donna, sur le théâtre cosmopolite de Bade, en 1862, un joli opéra en deux actes, dont il avait tiré lui-même le livret de la jolie comédie de Shakespeare: *Beaucoup de bruit pour rien*. Cet opéra avait pour titre *Béatrice et Bénédict*, et fut accueilli avec la plus grande faveur. Berlioz songea alors à offrir au public la première partie de ses *Troyens*, qui formaient deux ouvrages, l'un intitulé *les Troyens à Carthage*, l'autre *la Prise de Troie*. Il proposa à M. Carvalho, à cette époque directeur du Théâtre-Lyrique, de monter *les Troyens à Carthage*; celui-ci y consentit, monta la pièce avec un grand luxe, confia le rôle d'Énée à M. Montjauze, celui de Didon à la belle Mme Charton-Demeur, l'amie éprouvée du compositeur, qui fut engagée spécialement pour cette création, et *les Troyens* virent le jour le 4 novembre 1863. Mais, outre que le public n'était pas encore mûr pour une musique si mâle, si hardie et si audacieuse, Berlioz s'était créé de nombreux ennemis, et son œuvre, admirée par quelques-uns, conspuée par d'autres, discutée par le plus grand nombre, fut reçue avec une rigueur excessive. Bref, le succès fut négatif, et au bout de vingt et une représentations *les Troyens* disparurent du répertoire (1).

Ce fut un coup terrible pour Berlioz, qui espérait, avec cet ouvrage, établir définitivement sa renommée dans sa patrie, jusqu'alors rebelle à son génie. Il crut devoir, à la suite de cet échec, briser sa plume de critique, et abandonna le feuilleton musical du *Journal des Débats*, qui passa aux mains de son admirateur et de son ami, M. Ernest Reyer. Mais bientôt de cruelles douleurs, des chagrins domestiques vinrent envenimer la blessure qu'il avait reçue: Berlioz perdit sa femme, et peu après son fils unique, jeune officier de marine, qu'il aimait à la folie. Il ne put résister à tant de secousses; sa santé, déjà fortement ébranlée, vint à s'altérer tout à coup, et à la suite de longues souffrances, le 8 mars 1869, Berlioz rendait le dernier soupir. Au lendemain de cet événement, M. Ernest Reyer, rendant au maître l'hommage qui lui était dû, écrivait dans le *Journal des Débats* ces lignes émues et éloquentes, témoignage de justice et de réparation envers l'admirable artiste qui venait de disparaître:

« Le bronze n'a pas tonné, les cloches n'ont pas fait entendre leur carillon funèbre, les journaux de musique qui paraîtront demain ne seront même pas encadrés de noir en signe de deuil. Et pourtant un grand artiste vient de mourir, un artiste de génie qu'ont poursuivi les haines les plus violentes, qu'ont entouré les témoignages de l'admiration la plus vive. Si le nom de Berlioz n'était pas de ceux que la foule a appris à saluer, il n'en est pas moins illustre, et la postérité l'inscrira parmi les noms des plus grands maîtres. Son œuvre est immense, l'influence qu'il a exercée sur le mouvement musical de son époque est plus considérable qu'on ne le croit aujourd'hui. Laissez faire le temps et la justice des hommes. L'Allemagne le considérait comme une de ses gloires; dans la patrie de Beethoven, on l'appelait le Beethoven français, et il était allé à Vienne, à Weimar ou à Berlin, pour oublier les outrages que ses compatriotes ne lui épargnaient guère. Il vous racontera lui-même dans ses Mémoires posthumes ses chutes les plus imméritées et ses triomphes les plus éclatants; il vous dira avec le même accent de naïveté sincère: Telle œuvre fut sifflée à Paris, et à Vienne elle excita de tels transports, que les musiciens de l'orchestre baisaient les pans de mon habit.

« Je ne saurais aujourd'hui, tant ma douleur est profonde, écrire quoi que ce soit qui ressemblât à une étude sur le rôle joué par Berlioz et sur ses œuvres impérissables; l'admiration que j'avais pour l'artiste égalait mon affection pour l'ami dont les défauts m'attachaient autant que les qualités. Je l'ai vu mourir, et pas une plainte ne s'est échappée de ses lèvres avant qu'elles ne fussent glacées par les premières approches de la mort. Il s'est éteint doucement,

(1) Berlioz n'avait épargné personne; on ne lui épargna, en cette occasion, ni les critiques amères, ni les sarcasmes cruels. Voici un échantillon des nombreuses épigrammes qui lui furent adressées au sujet des *Troyens*:

La race des Troyens aux Hectors est funeste;
L'un périt en héros sans pouvoir les sauver,
L'autre tombe étouffé dans les plis d'une *veste*
En voulant les ressusciter.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ayant perdu, pendant les dernières heures, l'usage de ses facultés. Aux quelques amis qui sont venus lui serrer la main, il n'a même pu répondre par une étreinte, par un regard ; mais c'était presque une consolation pour ceux qui pleuraient à son chevet que cette expression de douleur vaincue et de sérénité répandue sur son beau visage. La mort a donc été douce pour ce grand artiste, dont la vie avait été traversée par de si dures épreuves. »

Pour compléter la liste des œuvres musicales de Berlioz, telle qu'elle a été donnée par Fétis, il faut ajouter les ouvrages suivants : 1° *Béatrice et Bénédict*, opéra en 2 actes (partition au piano, Paris, in-8°) ; 2° *les Troyens à Carthage*, opéra en 5 actes et un prologue (id., Paris, Choudens) ; 3° *la Prise de Troie*, opéra en 3 actes (id., Paris, Choudens) ; 4° *l'Impériale*, cantate avec chœurs et orchestre ; 5° Huit scènes de *Faust*, tragédie de Gœthe (ouvrage qu'il ne faut pas confondre avec *la Damnation de Faust*, et dont la grande partition manuscrite se trouve au Conservatoire de Paris) ; 6° *le Temple universel*, chœur à quatre voix d'hommes, *Prière du matin*, chant à deux voix avec accompagnement de piano, *la Belle Isabeau*, conte pendant l'orage, avec chœur, *le Chasseur danois*, air pour voix de basse (1) ; 7° Récitatifs pour le *Freischütz* de Weber, lors de la représentation de cet ouvrage à l'Opéra. De plus, Berlioz a écrit un accompagnement d'orchestre pour la fameuse ballade de Schubert, *le Roi des Aulnes*, et un accompagnement de petit orchestre pour la romance célèbre de Martini, *Plaisir d'amour*. La bibliothèque du Conservatoire, à qui Berlioz avait légué tous ses manuscrits, possède encore de lui les morceaux suivants, qui constituent les envois réglementaires qu'il fit à l'Académie des Beaux-Arts, comme prix de Rome, lors de son séjour en cette ville : *Resurrexit et iterum venturus*, grands chœurs avec orchestre (Rome, 1831) ; *Quartetto e Coro dei Maggi*, pour voix mixtes, avec orchestre (Rome, 1832) ; *Intrata di Rob-Roy Mac Gregor* (Rome, 1832).

D'autre part, on doit joindre, aux productions littéraires déjà signalées de Berlioz, les écrits suivants : 1° *les Grotesques de la musique*, Paris, librairie nouvelle, 1859, in-12 (ce livre avait paru précédemment, par fragments, dans un journal dirigé par Jules Lecomte, *la Chronique parisienne*) ; 2° *A travers chants*, Paris, Michel Lévy, 1862, in-12 (volume formé d'articles ou de fragments d'articles publiés dans le *Journal des Débats*) ; 3° *Mémoires d'Hector Berlioz, comprenant ses voyages en Italie, en Allemagne, en Russie et en Angleterre*, 1803-1865, Paris, Michel Lévy, 1870, gr. in-8° avec portrait (des fragments de ces Mémoires avaient été publiés, du vivant de l'auteur, dans le journal *le Monde illustré*) ; 4° *le Retour à la vie*, mélologue faisant suite à la symphonie fantastique intitulée *Épisode de la vie d'un artiste*, Paris, Schlesinger, 1832, in-8° de 20 pp. (c'est le livret de cet ouvrage, dont Berlioz avait écrit les paroles et la musique) ; 5° *la Damnation de Faust*, légende en 4 parties (les paroles de ce livret, publiées sans nom d'auteur, étaient de Gérard de Nerval, A. Gaudonnière et Berlioz) ; 6° *les Troyens à Carthage*, opéra en 5 actes, avec un prologue (Berlioz avait écrit aussi le livret de cet opéra).

Les écrits suivants ont été publiés sur Berlioz : 1° *Berlioz* (dans une galerie biographique intitulée : *Écrivains et artistes vivants, français et étrangers*, biographies avec portraits, par Xavier Eyma et Arthur de Lucy), Paris, Librairie universelle, 1840, in-16 ; 2° *Berlioz*, par Eugène de Mirecourt, Paris, Havard, 1856, in-32 avec portrait et autographe ; 3° *L'opéra* les Troyens *au Père-Lachaise, lettre de feu Nantho, ex-timbalier soliste, ex-membre de la société des Buccinophiles et autres sociétés savantes* (M. Er. Thoinan), Paris, Towne, 1863, in-8° ; 4° *Berlioz, son œuvre*, par Georges de Massougnes, Paris, Richault et Dentu, 1870, in-8°.

BERLIOZE (Victor). Sous ce pseudonyme, M. Emile Badoche a publié une notice biographique sur une jeune chanteuse russe qui s'est produite avec succès au Théâtre-Italien de Paris, pendant la courte direction de M. Strakosch : *Anna de Belocca* (Paris, Librairie nouvelle, 1874, gr. in-8° avec portrait).

* **BERLYN** (A..... W....), compositeur néerlandais, né à Amsterdam le 2 mai 1817, est mort en cette ville le 10 janvier 1870. Il avait reçu, dès ses plus jeunes années, des leçons de piano et de violon d'un artiste nommé Bernard Koch, étudia ensuite la composition avec Louis Erck, et fut aussi l'élève du docteur Finck, habile contre-pointiste, rédacteur de la *Gazette générale de la musique*, qu'il connut à Leipzig. Son éducation musicale se compléta par un grand voyage qu'il fit dans quelques-unes des villes les plus importantes de l'Allemagne, Berlin, Dresde, Hambourg, etc. Il m'a été impossible

(1) Ces quatre compositions ont été indiquées par M. Mathieu de Monter dans la longue étude que cet écrivain a publiée sur Berlioz dans la *Revue et Gazette musicale de Paris* (1870-1871) ; j'ignore si elles ne font pas partie d'un de ses recueils de chœurs et de mélodies.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de trouver la liste complète des œuvres de Berlyn, dont la fécondité était vraiment exagérée, et qui paraît avoir joui de plus de facilité que d'inspiration véritable. Cet artiste a écrit un nombre incalculable d'opéras, oratorios, ballets, cantates, symphonies, concertos, ouvertures, chœurs, fantaisies d'orchestre, quatuors d'instruments, nocturnes, etc. Toute cette musique, assez pure au point de vue de la forme, manque essentiellement d'originalité. L'existence artistique de Berlyn a néanmoins été des plus heureuses : il eut des relations pleines de cordialité avec plusieurs grands artistes, Mendelssohn, Liszt, Ch. de Bériot, Kalliwoda, ses succès dans sa patrie furent considérables, il reçut des témoignages de bienveillance de plusieurs souverains, et enfin il fut nommé membre de diverses sociétés artistiques importantes, entre autres de l'Académie de Sainte-Cécile, de Rome. Berlyn fut pendant quelque temps chef d'orchestre du théâtre royal d'Amsterdam, et il s'occupa un peu, dit-on, de littérature musicale.

BERNARD (Paul), compositeur, professeur et critique musical, né à Poitiers le 4 octobre 1827, a fait à Paris son éducation artistique. Élève, pour le piano, de Gambaro et de Thalberg, il entra en 1843 au Conservatoire, dans la classe d'harmonie de M. Elwart, d'où il passa, en 1845, dans la classe de fugue et de composition d'Halévy. Après avoir pris part, en 1847, au concours de Rome, il ne put renouveler une seconde fois cette épreuve, s'étant marié au mois d'avril de l'année suivante. M. Paul Bernard, qui s'était fait entendre avec succès dans les concerts, s'adonna alors au professorat, et se fit dans cette carrière un nom honorable tandis qu'il se distinguait aussi, comme compositeur, par la publication de nombreuses œuvres pour le piano, qui ont dépassé aujourd'hui le chiffre de cent. Il a écrit encore les paroles et la musique d'un assez grand nombre de mélodies vocales, et fait exécuter quelques opéras de salon, *Loin du bruit*, *l'Accord parfait*, etc., dans lesquels on a remarqué d'heureuses qualités d'inspiration et de facture. Les circonstances de sa vie artistique ne lui ont pourtant pas permis de se produire au théâtre. M. Paul Bernard, auquel on doit d'agréables articles de critique publiés depuis une quinzaine d'années dans le *Ménestrel* et dans la *Revue et Gazette musicale*, a vu son nom attaché à la fondation du concours Cressent (*Voy.* ce nom), dont il a été, d'après la volonté expresse du donateur, auquel le liait une amitié fraternelle, l'un des principaux organisateurs.

BERNARD (Joseph-Ferdinand), chanteur, a tenu l emploi des ténors dans quelques villes de province et de l'étranger, puis s'est fixé à Paris comme professeur de chant, et y a publié l'opuscule suivant : *Manuel d'hygiène. La Gymnastique pulmonaire, ou l'art de respirer dans tous les actes de la vie physique.* Je ne connais de cet écrit que la 4e édition (Paris, Baillière, 1875, in-8° de 70 pp.), « revue et corrigée et contenant des exercices spéciaux pour développer et perfectionner les organes de la respiration et de la voix. » Une note de cette 4e édition porte que la 1re a paru en 1868, la 2e en 1869 et la 3e en 1871. Par surcroît de précaution, l'auteur annonce que « la 5e édition du présent ouvrage contiendra *le Thermomètre de la vie et de la mort*, avec planches anatomiques reproduisant la marche ascendante et descendante du mouvement respiratoire et la transformation de l'air en ondes sonores, dans la production de la voix. »

BERNARDEL (Auguste-Sébastien-Philippe), luthier français, naquit à Mirecourt, le 12 janvier 1802, fit son apprentissage dans sa ville natale, puis vint à Paris et entra comme ouvrier d'abord dans l'atelier de Nicolas Lupot, puis dans celui de Gand père. Après six années passées ainsi, il s'établit à son compte en 1826, et commença à se faire une réputation honorable par la bonne facture de ses instruments (1). Bientôt il s'attacha à la reproduction de violons, altos, basses et contrebasses des anciennes écoles, et inventa un genre de cordes en double trait pour la contrebasse à quatre cordes. Il prit part à diverses expositions, et obtint successivement une médaille de bronze (Paris, 1839), une médaille d'argent (Paris, 1844), une médaille d'or (Paris, 1849), et enfin une médaille de prix à l'exposition universelle de Londres en 1851. En 1859, il s'associa ses deux fils aînés, Ernest-Auguste et Gustave-Adolphe, et se retira en 1866. Il mourut le 6 août 1870, à Bouzival. Ses deux fils s'associèrent alors avec M. Eugène-Gand, et les deux maisons Gand et Bernardel n'en formèrent plus qu'une seule, sous la raison sociale *Gand et Bernardel frères*. Un troisième fils de Bernardel, M. Anatole Bernardel, est professeur de piano et a publié quelques compositions pour cet instrument.

BERNARDI (Enrico), chef d'orchestre et compositeur italien, s'est fait connaître par la musique de quelques ballets, entre autres *Zeliska*, représenté à la Scala, de Milan, en 1860,

(1) Dans son livre : *Les Instruments à archet*, M. Vidal a reproduit, en même temps que le portrait de Bernardel l'étiquette d'un de ses premiers violons, écrite de sa propre main : *Bernardel, luthier, ex ouvrier du sieur Lupot, rue Coquillière, n° 44, à Paris, l'an 1826.*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Marco Visconti, joué au théâtre Regio, de Turin, au mois de décembre 1862, *Ilda* et *Don Pacheco*, donnés au théâtre communal de Trieste en janvier 1868, enfin *Ate*, joué au théâtre Castelli, de Milan, en avril 1876. Il est aussi l'auteur d'une opérette bouffe, *il Granduca di Gerolstein*, donnée en 1871 sur un petit théâtre de Milan. Cet artiste a publié un certain nombre de morceaux de musique de danse pour le piano. Il était, en 1876, *maestro concertatore* et chef d'orchestre au théâtre Dal Verme, de Milan.

BERNARDI (Antonio), compositeur, a fait jouer sur le théâtre de Spa, le 20 août 1862, un opéra-comique en un acte, intitulé *Lindamire*.

BERNARDIN (Bernard COURTOIS, dit), violoniste et chef d'orchestre, né vers 1826, obtint un second prix de violon au Conservatoire, au concours de 1841, et s'acquit aussitôt une sorte de réputation en jouant dans les concerts Devenu plus tard second chef d'orchestre au Vaudeville, il fut ensuite choisi par M. Hervé pour remplir les fonctions de premier chef au petit théâtre des Folies-Concertantes, qui changea bientôt son nom en celui de Folies-Nouvelles, puis de théâtre Déjazet. Bernardin ne possédait aucune instruction musicale, mais il avait les qualités pratiques du chef d'orchestre, et il dirigeait avec goût l'exécution des opérettes et des petits ballets que l'on jouait à ce théâtre mignon. Il fut successivement chef d'orchestre de plusieurs théâtres du même genre, les Bouffes-Parisiens, l'Athénée, et enfin les Folies-Dramatiques. Il écrivit la musique, — sans conséquence — de quelques petites pochades musicales : 1° *Polkette*, Folies-Nouvelles, 1856 ; 2° *Nous n'irons plus au bois*, id., 1857 ; 3° *P'tit fi, p'tit mignon*, id. ; 4° *Nicaise*, Bouffes-Parisiens, 1867 ; ainsi que de quelques pantomimes, entre autres celles intitulées : *une Razzia galante*, et *Après la noce*. Il a publié aussi, chez l'éditeur Meissonnier, une *Fantaisie* pour violon, avec accompagnement de piano, sur deux romances de Mlle Loïsa Puget. Bernardin est mort à Paris, pendant le siége de cette ville, à la fin de 1870 ou au commencement de 1871.

BERNARDINI (Andrea), amateur distingué, né à Buti (Toscane), étudia la musique dès son jeune âge avec Meliani, di Calcinaja, et Naldi, de Pescia. C'est dans cette petite ville, où il dirigea pendant quelque temps la musique communale, qu'en 1846 il produisit sa première messe. Se rendant ensuite aux conseils de Pacini, il alla perfectionner ses études à Bologne, où Rossini, qui dirigeait alors le Lycée musical de cette ville, s'intéressa à lui et l'aida de ses conseils. La mort de son père le rappela dans son pays, et les affaires lui firent négliger durant quelque temps la musique, jusqu'au jour où, sur les instances réitérées de Pacini, son ami personnel, il composa un *Credo*, que le même Pacini, directeur de la chapelle ducale de Lucques, fit exécuter par les musiciens de cette chapelle. L'heureuse réussite de ce *Credo* lui procura un engagement pour composer, en 1868, une grand'messe pour la fête patronale de la ville de Lucques. Dès ce moment, Bernardini continua à produire de ses compositions aux fêtes sacrées, soit à Lucques, soit à Pescia, et toujours avec beaucoup de succès. Il est fâcheux que Bernardini, occupé dans le petit pays qui l'a vu naître à administrer son riche patrimoine, ne tire pas tout le profit qu'il pourrait du talent distingué dont il est doué, en s'élançant hors des étroites limites de sa province. L. F. C.

BERNICAT (Firmin), compositeur, a écrit la musique de quelques opérettes ou saynètes représentées sur de petits théâtres ou dans des cafés concerts : *Deux à deux*, un acte, Tertulia, 1872 ; *la Queue du Diable*, id., id., 1873 ; *Ah ! c't Indien*, id., Folies-Bergère, 1874 ; *P'ar la fenêtre*, id., id., 1874 ; *Ali pot d'rhum*, id. ; *les Deux Omar*, id., Fantaisies-Oller, 1876 ; *le Voyage du petit Marquis*, id., id., 1876 ; *la Jeunesse de Béranger*, Eldorado, 1877.

* **BERNIER** (Nicolas), a publié chez Ballard une cantate intitulée *les Nymphes de Diane*.

* **BERR** (Frédéric). La date de la mort de cet artiste est le 24 septembre 1838.

Voici ce qu'un recueil spécial (l'*Agenda musical* pour 1837) disait de lui et du Gymnase musical militaire à l'époque où cet utile établissement, aujourd'hui disparu, venait d'être fondé, et où la direction venait de lui en être confiée : — « Dans les premiers temps de la fondation du Conservatoire, cet établissement fournissait pendant les guerres presque tous les musiciens nécessaires au service de quatorze armées, mais les grands développements qu'on a donnés depuis à l'instruction musicale l'éloignèrent du but primitif ; tandis qu'on formait des sujets pour le théâtre lyrique, les musiques militaires se recrutaient dans les régiments mêmes, où les exigences du service ne laissent point au chef de musique le temps de former de bons élèves. Il y a plus, tous ces chefs ne sont pas capables ; et l'on explique ainsi pourquoi, lors des inspections, plusieurs colonels ont demandé la suppression de leur musique. C'est d'après des rapports circonstanciés que M. le ministre a formé le projet de fonder une école dans laquelle de jeunes soldats déjà musiciens et devant encore plusieurs années de service, vien-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

dront pendant deux ans, dans le Gymnase militaire, pour se perfectionner sur un instrument et y étudier l'art si difficile de conduire les orchestres, et retourneront ensuite à leur corps jusqu'à l'expiration de leur engagement pour y enseigner et propager les bons principes qu'ils auront reçus. Ils pourront former des élèves et les proposer pour le *Gymnase musical*. Ce projet aura pour résultat d'améliorer les harmonies militaires, et en outre d'offrir aux jeunes soldats qui auront acquis un talent spécial une carrière qu'ils ne pouvaient jamais espérer de suivre. M. le ministre a choisi M. Berr pour diriger le Gymnase musical. On ne peut qu'applaudir à un pareil choix. Depuis plus de vingt ans, cet artiste s'est distingué par ses œuvres de musique militaire et d'harmonie. Son talent de compositeur et une longue expérience dans l'enseignement offrent toutes les garanties qu'on avait droit d'exiger d'un homme chargé d'une semblable direction. »

BERRÉ (Ferdinand), compositeur belge, né le 5 février 1843 à Ganshoren, près de Bruxelles, commença l'étude de la musique sous la direction de M. Godineau, et à l'âge de vingt ans suivit un cours de composition avec M. Bosselet fils. Il avait déjà, à cette époque, écrit plusieurs morceaux de violon, et publié quelques mélodies vocales. Après avoir fondé, à Bruxelles, le Cercle symphonique et dramatique, il y fit jouer deux ouvrages de sa composition : *l'Orage au moulin*, opéra-comique en un acte, 1867 (joué avec paroles flamandes, sous ce titre : *Markies op Jacht*, le 12 octobre de la même année, au théâtre du Cirque), et *le Couteau de Castille*, opéra-bouffe en un acte, qui fut donné ensuite, le 22 avril 1868, au théâtre des Galeries Saint-Hubert. M. Berré, qui a publié à Bruxelles, chez Schott, une cinquantaine de romances, a en portefeuille quatre autres ouvrages dramatiques : *le Dernier des Mohicans*, 3 actes; *Madame Putiphar*, 3 actes; *les Poltrons*, un acte; et *Lowely*, grand opéra en 3 actes.

BERTAUD ou **BERTEAU** (.....). Un artiste de ce nom a fait représenter au théâtre Favart, en 1800, un opéra-comique en un acte, *le Voisinage*, dont il avait écrit la musique en société avec Dugazon fils, Dubuat, Pradher et Quinebaud. L'année suivante, il donnait à l'Ambigu, seul cette fois, un autre petit ouvrage en un acte, intitulé *le Mari d'emprunt*.

BERTELMAN (J.....-G.....), professeur de piano, d'harmonie et de contrepoint à l'École royale de musique d'Amsterdam, est né en cette ville en 1782 et mort en 1854, à l'âge de soixante-douze ans. La carrière de cet artiste, qui fut l'un des musiciens néerlandais les plus sérieux du dix-neuvième siècle, fut très-honorablement remplie, très-laborieuse et tout entière consacrée à l'art qu'il affectionnait. Comme compositeur, il manqua d'idées et d'originalité dans ses ouvrages, qui sont nombreux; mais il avait le travail facile, beaucoup de savoir-faire, et possédait son contrepoint sur le bout des doigts. Il forma d'excellents élèves, entre autres MM. Van Brée, Ed. de Hartog, Richard Hol, etc.

Il était chevalier de l'ordre du Lion Néerlandais, membre de l'Académie de Sainte-Cécile de Rome et membre d'honneur de la Société pour l'encouragement de l'art musical dans les Pays-Bas, qui publia à ses frais l'une de ses meilleures partitions, une messe à quatre voix et chœur. Un grand nombre de ses ouvrages sont gravés. Les meilleurs sont un *Requiem* (Amsterdam, Theune), une cantate avec orchestre (id., id.), et un quatuor pour instruments à cordes (Paris, Richault). Il a laissé en manuscrit une quantité de compositions, entre autres un Traité d'harmonie, deux ouvertures, deux quatuors, un concerto de clarinette, des motets, et des chorals harmonisés. Ed. de H.

* **BERTELSMANN** (Charles-Auguste), professeur de musique à Amsterdam et compositeur, est mort en cette ville le 20 novembre 1861. Les compositions de cet artiste sont nombreuses et se montent à plus de cinquante œuvres.

BERTHA (Alexandre de), compositeur, est né à Pesth, en Hongrie. Son irrésistible penchant pour la musique lui fit abandonner de bonne heure les carrières juridique et politique, dans lesquelles plusieurs membres de sa famille s'étaient particulièrement distingués. Son père appartenait à la haute magistrature, et Fr. Déak était de ses parents. Il commença ses études musicales à Pesth, sous les auspices de M. Mosouyi et de M. A. Feley, et les acheva à Leipzig et à Berlin près de Hauptmann, le célèbre contrapuntiste, de Moscheles et de Hans de Bülow. Il se fixa ensuite à Paris pour y épurer son goût et y faire connaître la musique hongroise, dont certains motifs pleins de verve et d'originalité ont, par une étrange loi des contrastes, le caractère rêveur des mélodies du Nord et la couleur d'une œuvre orientale. Nous citerons parmi ses principales productions : une symphonie, en *ré*, des quatuors, des sonates et particulièrement des *Hongroises* et des *Palotas* (danses mouvementées de son pays) qui font ressouvenir heureusement des *Polonaises*. M. de Bertha a aussi composé un *Hymne national*, qui lui a valu une médaille d'or de l'empereur d'Autriche.

BERTHELEMON (François-Hippolyte),

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

compositeur dramatique dont le nom semble indiquer une origine française, vivait en Italie dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. On a représenté de lui, à Londres, un opéra intitulé *Pelopida*, et à Florence on a exécuté un oratorio, *Jefte in Masfa*.

BERTHÉLEMY (F....-C.....), hautboïste distingué, fit ses études au Conservatoire de Paris, où il obtint un accessit de hautbois en 1847, le second prix en 1848 et le premier prix en 1850. Il fit partie des orchestres de l'Opéra et de la Société des concerts, et au mois de juillet 1867 fut nommé professeur de hautbois au Conservatoire, où il remplaça son ancien maître Triebert. Il ne remplit que peu de temps ces fonctions, car il mourut subitement le 14 février 1868, en faisant son cours au collége Louis-le-Grand, où il était aussi professeur.

BERTHOLD (Charles-Frédéric-Théodore), musicien saxon, est né à Dresde le 18 décembre 1815. Depuis 1849 cet artiste réside en Russie, où il a fondé une Société chorale qui donne périodiquement des exécutions d'oratorios. Il a écrit des messes, une symphonie et un oratorio intitulé *Petrus*, plus différentes compositions religieuses de moins longue haleine. — Y.

***BERTIN** (Mlle Louise-Angélique), a publié un recueil de *Six Ballades* (1. *le Matelot*; 2. *la Fleur*; 3. *la Mule*; 4. *le Page*; 5. *la Chasse*; 6. *le Soir*), et un trio pour piano, violon et violoncelle. Parmi ses compositions inédites, nous signalerons cinq symphonies de chambre, et un assez grand nombre de chœurs : *Prière*, *Hymne à Apollon*, *l'Enfant des Fées*, *les Esprits*, *le Retour d'Agamemnon*, *les Chasseurs*, *les Juifs*, *la Chasse et la Guerre*, *le Départ du comte*, *Ronde de jeunes filles*, etc. L'ouvrage que Mlle Bertin a fait représenter à l'Opéra avait pour titre *Esmeralda*, et non pas *Notre-Dame de Paris*; écrit d'abord en cinq actes, il fut joué en quatre, car on en supprima un avant la représentation. Mlle Bertin s'est occupée aussi de poésie : elle a publié un volume de vers, *les Glanes* (Paris, 1842), qui fut couronné par l'Académie française, et un second volume intitulé *Nouvelles Glanes* (Paris, Charpentier, 1876, in-12).

* **BERTINI** (Henri-Jérôme), pianiste et compositeur français, est mort le 1er octobre 1876 dans la propriété qu'il possédait à Meylan, près Grenoble (1). Il s'était retiré dans cette propriété depuis plus de vingt ans, et, quoique ne composant plus pour le public, il avait encore écrit pour une société orphéonique, dont il était le président, quelques messes et des chœurs que l'on dit charmants.

Les œuvres publiées de Bertini s'élèvent à près de deux cents, parmi lesquelles il faut surtout citer : 1° 25 Études, op. 29; — 2° 25 Études, op. 32; — 3° Études caractéristiques, dédiées au Conservatoire de musique, op. 66; — 4° 25 Caprices-Études, op. 94; — 5° Études musicales à 4 mains, op. 97; — 6° 25 Études faciles, op. 100; — 7° 24 Leçons mélodiques, op. 101; — 8° 25 Études artistiques de première force, op. 122; — 9° 25 Études, op. 134; — 10° 25 Études musicales à 4 mains, op. 135; — 11° 25 Études élémentaires, op. 137; — 12° 50 Études et Préludes mélodiques, op. 141 et 142; — 13° 25 Études très-faciles, op. 149; — 15° 25 Etudes faciles, op. 150; — 15° *L'Art de la mesure*, 25 leçons en partition, op. 160; — 16° 25 Études primaires pour les petites mains, op. 166; — 17° 25 Études préparatoires, op. 175; — 18° 25 Études intermédiaires, op. 176; — 19° 25 Études spéciales de la vélocité, du trille et de la main gauche, op. 177; — 20° 25 Études normales et classiques, op. 178; — 21° 25 Études, op. 179; 22° *Rudiment*, ou réunion des exercices les plus indispensables pour acquérir un mécanisme parfait, op. 84; — 23° *École de la musique d'ensemble*, études spéciales du style élevé, de la mesure et de toutes les combinaisons les plus difficiles du rhythme, collection des fugues et préludes de Sébastien Bach, arrangés à 4 mains, — 24° *La Semaine du pianiste*, études journalières de la gamme dans tous les tons; — 25° Premières leçons doigtées et arrangées pour les petites mains; — 26° Leçons progressives, suite aux précédentes; — 27° Leçons récréatives, suite aux précédentes; — 28° *Méthode élémentaire et facile de piano*, dédiée aux élèves; — 29° *Méthode complète et progressive de piano*, dédiée aux professeurs, etc., etc.

A ces œuvres, depuis longtemps connues et appréciées, il faut ajouter un grand nombre de compositions restées jusqu'à ce jour inédites, et que le gendre de Bertini, M. Nicklès, organiste de St-Eloi à Bordeaux, doit livrer prochainement à la publicité; on cite, parmi ces dernières : 1° 3 Nonettos pour piano et instruments à vent; 2° 3 Symphonies pour piano et orchestre; 3° deux livres d'Études à quatre mains; 4° une série d'Études spéciales pour le double-dièze et le double-bémol; 5° une vingtaine de morceaux pour piano seul; 6° des Études de solfége pour neuf voix d'hommes; 7° un *Pie Jesu* que Bertini avait composé pour ses propres funérailles,

(1) Le prénom de *Jérôme*, omis dans la notice de la *Biographie universelle des Musiciens*, est inscrit sur les lettres de décès de Bertini.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

et qui, par les soins de son gendre, a été exécuté à Bordeaux pour le service funèbre célébré en son honneur.

On assure que Bertini avait refusé, sous le gouvernement de juillet, la décoration de la Légion d'honneur, qui lui avait été offerte.

BERTINI (Domenico), compositeur et professeur, né à Lucques le 26 juin 1829, est issu d'une famille dans laquelle la musique était tenue en grande affection. Ses frères et ses sœurs cultivaient tous la musique pour leur plaisir, sa mère possédait un véritable talent de chanteuse amateur, et son père, directeur du journal officiel du duché de Lucques, lui fit apprendre dès son plus jeune âge les premiers principes de l'art. Doué d'une fort jolie voix, chantant avec expression, il fut à douze ans reçu à l'Institut musical de sa ville natale, alors dirigé par Giovanni Pacini, et y remporta successivement tous les premiers prix.

En 1848, lors du soulèvement national de l'Italie, il s'engagea comme volontaire, se battit dans plusieurs rencontres, et se distingua tout particulièrement dans la journée du 29 mai. Mais après la restauration des princes, et lorsque les Autrichiens eurent envahi le pays, il dut se retirer à la campagne pour se mettre en sûreté. C'est alors qu'il reprit ses études musicales, cette fois sous la direction de Michele Puccini. Il les mena avec assez d'activité pour être en état de faire exécuter, le 25 juillet 1850, une messe et une cantate de sa composition, et deux ans après, le 22 novembre 1852, un *Magnificat* à 4 voix avec accompagnement d'orchestre. Nommé en 1853 maître de composition de la congrégation de Sainte-Cécile de Lucques et *maestro concertatore* au théâtre, il devint, en 1857, directeur de l'Institut musical de Massa-Carrara et maître de chapelle. Enfin, en 1862, il alla se fixer à Florence, où depuis lors il n'a cessé de se livrer à l'enseignement du chant, et où il est devenu directeur de la Société Cherubini.

M. Bertini a fait paraître en 1866 un manuel musical conçu d'après un nouveau système, système mis en usage par lui et qui a produit, paraît-il, d'excellents résultats; cet ouvrage a pour titre : *Compendio di principii di musica secondo un nuovo sistema*, et a été approuvé par MM. Mercadante, alors directeur du Conservatoire de Naples, Lauro Rossi, directeur de celui de Milan, Platania, directeur de celui de Palerme, et Gaetano Gaspari. M. Bertini est l'auteur de deux opéras, *Non ti scordar di me* et *Cinzica Sismondi*, qui n'ont point été représentés jusqu'ici (1876), mais dont l'éditeur Morandi, de Florence, a publié quelques morceaux, et il a livré au public quelques compositions moins importantes, entre autres un sonnet écrit sur des vers de Michel-Ange à l'occasion du quatrième centenaire de ce grand homme, et qui passe pour une de ses meilleures productions. M. Bertini, qui s'occupe aussi de littérature musicale, prend part à la rédaction des journaux *la Scena*, de Venise, et le *Boccherini*, de Florence, et il a exercé les fonctions de critique dans une grande feuille politique, *l'Epoca*, pendant tout le temps qu'a duré sa publication.

BERTINI (Ernesto), compositeur dramatique, né à Macerata, a fait représenter sur le théâtre de cette ville, il y a quelques années, un drame lyrique intitulé *Caterina di Francia*.

BERTINI (Natale), chef d'orchestre et compositeur dramatique, né à Palerme, a fait représenter en cette ville, sur le théâtre Bellini, le 4 avril 1867, un opéra sérieux en trois actes, intitulé *Elvira da Piesole*. En 1872, cet artiste était chef d'orchestre et *maestro concertatore* au théâtre impérial d'Odessa.

* **BERTINOTTI** (Thérèse), cantatrice remarquable, née à Savigliano en 1776 et non en 1780, est morte à Bologne le 12 février 1854.

BERTON (Pierre MONTAN-). Cet artiste distingué s'était donné, à l'Opéra, une sorte de spécialité : celle de rafraîchir, par l'adjonction de quelques morceaux nouveaux, les opéras anciens que l'on jugeait à propos de remettre à la scène. C'est ainsi qu'il écrivit des airs, des scènes, des airs de ballet pour *Camille, reine des Volsques* de Campra, pour *Iphigénie en Tauride* de Campra et Desmarets, pour *Castor et Pollux* et *Dardanus* de Rameau, etc. Cela lui donna l'occasion de publier (1702) un *Recueil de différents airs à grande symphonie, composés et ajoutés dans plusieurs opéras et exécutés au concert français des Tuileries* (Paris, La Chevardière). J'ignore si plusieurs volumes de ce recueil ont paru, mais le premier portait cette mention : « On donnera incessamment le second et le troisième recueil. »

Berton mourut le 14 mai 1780.

* **BERTON** (Henri MONTAN-). Un assez grand nombre d'erreurs s'étant produites au sujet des œuvres de ce compositeur célèbre, je crois utile de reconstituer ici, par ordre chronologique, son répertoire dramatique, en l'accompagnant de quelques observations ; je ne m'occuperai ni des oratorios exécutés au Concert spirituel, ni des opéras restés inédits, mais seulement des ouvrages représentés. En voici la liste :

1° *Les Promesses de mariage*, suite de *l'Épreuve villageoise*, 2 actes, Comédie-Italienne, 4 juillet 1787 ; 2° *l'Amant à l'épreuve*, 2 actes,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

id., 5 décembre 1787 ; 3° *les Brouilleries*, 3 actes, id., 1er mars 1790 ; 4° *les Rigueurs du Cloître*, 2 actes, id., 23 août 1790 ; 5° *le Nouveau d'Assas*, 1 acte, id., octobre 1790 ; 6° *les Deux Sentinelles*, un acte, Th. Favart (ex-Comédie-Italienne), 27 mars 1791 ; 7° *Eugène*, 3 actes, th. Feydeau, 11 mars 1793 ; 8° *le Congrès des Rois*, 3 actes (en société avec Blasius, Cherubini, Dalayrac, Deshayes, Devienne, Grétry, Jadin, Kreutzer, Méhul, Solié et Trial fils), th. Favart, 26 février 1794 (cet ouvrage n'est point cité par Fétis) ; 9° *Agricole Viala* ou *le Héros de la Durance*, un acte, th. Feydeau, 9 octobre 1794 ; 10° *Ponce de Léon*, 3 actes, th. Favart, mars 1797 (paroles et musique de Berton) ; 11° *le Rendez-Vous supposé* ou *le Souper de famille*, 2 actes, th. Favart, 5 août 1798 (ouvrage représenté précédemment, le 11 novembre 1788, sous forme de comédie et sous ce titre : *les Dangers de l'absence*, ou *le Souper de famille*) ; 12° *Montano et Stéphanie*, 3 actes, th. Favart, mars ou avril 1799 (ouvrage défendu par la police après sa première représentation, joué pour la seconde fois le 20 avril, et repris le 4 mai 1800 avec un troisième acte nouveau) ; 13° *la Nouvelle au camp de l'assassinat des ministres français à Rastadt*, « scène patriotique, » Opéra, 14 juin 1799 ; 14° *l'Amour bizarre, ou les Projets dérangés*, 3 actes, th. Favart, 30 août 1799 ; 15° *le Délire*, ou *les Suites d'une erreur*, un acte, th. Favart, 6 décembre 1799 ; 16° *le Grand Deuil*, un acte, th. Favart, 20 janvier 1801 ; 17° *les Deux sous-lieutenants* ou *le Concert interrompu*, un acte, th. Feydeau, 29 mai 1802 (Fétis a fait ici confusion et a cru voir dans cet opéra deux ouvrages distincts, dont l'un aurait été représenté sous ce titre : *les Deux sous-lieutenants*, l'autre sous celui-ci : *le Concert interrompu* ; cette pièce avait été représentée précédemment au th. Favart, le 19 mai 1792, sous forme de comédie) ; 18° *Aline, reine de Golconde*, 3 actes, Opéra-Comique, 3 septembre 1803 ; 19° *la Romance*, un acte, id., 24 janvier 1804 ; 20°, *Trasibule*, « cantate scénique, » exécutée à l'Hôtel de Ville (et non au Théâtre-Olympique, comme l'a dit Fétis), le 16 décembre 1804 ; 21° *le Vaisseau-Amiral* ou *Forbin et Delville*, un acte, Opéra-Comique, 1er avril 1805 ; 22° *Délia et Verdikan*, un acte, id., 8 mai 1805 (les paroles de ce petit ouvrage étaient du chanteur Elleviou) ; 23° *les Maris garçons*, un acte, id., 15 juillet 1806 ; 24° *le Chant du retour*, cantate, id., 28 juillet 1807 ; 25° *le Chevalier de Sénanges*, 3 actes, id., 23 juillet 1808 ; 26° *Ninon chez Mme de Sévigné*, un acte, id., 26 septembre 1808 ; 27° *Françoise de Foix*, 3 actes, id., 26 janvier 1809 ; 28° *le Charme de la Voix*, un acte, id., 24 janvier 1811 ; 29° *la Victime des Arts* ou *la Fête de Famille*, 2 actes (en société avec Nicolo et Solié), id., 28 février 1811 ; 30° *l'Enlèvement des Sabines*, ballet en 3 actes, représenté au palais impérial de Fontainebleau le 4 novembre 1810, et à l'Opéra le 25 juin 1811 ; 31° *l'Enfant prodigue*, ballet en 3 actes, Opéra, 28 avril 1812 ; 32° *le Laboureur chinois*, pastiche en un acte, avec récitatifs de Berton, Opéra, 5 février 1813 ; 33° *Valentin* ou *le Paysan romanesque*, 3 actes, Opéra-Comique, 13 septembre 1813 (repris et réduit en 2 actes le 4 décembre 1819) ; 34° *l'Oriflamme*, un acte (en société avec Kreutzer, Méhul et Paër), Opéra, 1er février 1814 ; 35° *l'Heureux Retour*, ballet en un acte, id., 25 juillet 1815 ; 36° *les Dieux rivaux* ou *la Fête de Cythère*, opéra-ballet en un acte (en société avec Kreutzer), Persuis et Spontini), id., 21 juin 1816 ; 37° *Féodor* ou *le Batelier du Don*, un acte, Opéra-Comique, 15 octobre 1816 ; 38° *Roger de Sicile* ou *le Roi troubadour*, 3 actes, Opéra, 4 mars 1817 ; 39° *Corisandre* ou *la Rose magique*, 3 actes, Opéra-Comique, 29 juillet 1820 ; 40° *Blanche de Provence* ou *la Cour des Fées*, un acte (en société avec Boieldieu, Cherubini, Kreutzer et Paër), représenté à la cour le 1er mai et à l'Opéra le 3 mai 1821 ; 41° *Virginie* ou *les Décemvirs*, 3 actes, Opéra, 11 juin 1823 ; 42° *les Deux Mousquetaires* ou *la Robe de chambre*, un acte, Opéra-Comique, 22 décembre 1824 ; 43° *Pharamond*, 3 actes (en société avec Boieldieu et Kreutzer), Opéra, 10 juin 1825 ; 44° *les Créoles*, 3 actes, Opéra-Comique, 14 octobre 1826 (ouvrage non mentionné par Fétis) ; 45° *les Petits Appartements*, un acte, Opéra-Comique, 9 juillet 1827 ; 46° *la Marquise de Brinvilliers*, 3 actes (en société avec Auber, Batton, Blangini, Boieldieu, Carafa, Cherubini, Hérold et Paër), Opéra-Comique, 31 octobre 1831 (non mentionné par Fétis en ce qui concerne Berton).

Il faut ajouter que Berton a modifié et arrangé un ouvrage de Gluck et un de Grétry, pour deux reprises qui en furent faites à l'Opéra et à l'Opéra-Comique. *Écho* et *Narcisse*, de Gluck, ainsi remanié par lui, fut repris à l'Opéra le 25 mars 1806, et *Guillaume Tell*, de Grétry, fut donné à l'Opéra-Comique le 24 mai 1828.

* **BERTON** (Henri), fils du précédent (1). Aux ouvrages dramatiques de ce compositeur, il faut joindre *le Présent de noces* ou *le Pari*,

(1) Et non *François*, comme il a été dit par erreur.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ouvrage en un acte qui fut représenté à l'Opéra-Comique le 2 janvier 1810. Quant au *Château d'Urtuby* (et non *d'Iturbide*, comme il a été dit), il fut donné au même théâtre le 14 janvier 1834, dix-huit mois après la mort du compositeur, qui fut l'une des premières victimes de l'épidémie cholérique de 1832. En tête du livret de cette pièce, les auteurs, MM. de Lurieu et Raoul, ont placé une pièce de vers « aux mânes de Henri Berton fils, » pièce de vers qui fut lue sur la scène, le jour de la première représentation, et qu'il ne me semble pas inutile de reproduire ici :

Un fléau d'affreuse mémoire
Naguère épouvantait Paris;
Vertus, beauté, talens et gloire,
Rien ne put le fléchir : il fut sourd à nos cris....
Henri Berton, tenant la lyre,
Tomba foudroyé sous ses coups;
Les derniers chants, enfans de son délire,
L'infortuné les modulait pour vous.

Bientôt vous allez les entendre.
Lui seul, hélas! il manque au rendez-vous.
Qu'il eut été joyeux d'être au milieu de nous!...
Ses amis empressés seraient venus lui prendre
La main, en lui disant : « C'est bien. »
Cette main s'est glacée... Et de ce cœur si digne,
De ce feu créateur, il ne reste plus rien....
Ces chants pleins d'avenir étaient le chant du cygne.

Vous les adopterez, oui, messieurs, car son nom
Du succès fut toujours le gage;
Oui, son aïeul, Pierre Berton,
Par ses accords, enivrant un autre âge,
De Gluck lui-même obtenait le suffrage.
Plus fier, plus mâle en ses accens,
De son fils le brillant génie
Grandit encore avec les ans,
Et dans la France entière on répète les chants
Et d'*Aline* et de *Stéphanie*.

Ainsi la gloire, aimant à proclamer ce nom,
Sur ses tables d'airain grava trois fois : Berton.
Henri, console-toi, puisqu'en mourant tu laisses
Pour héritage à tes enfans,
Trois générations de talens;
C'est la plus belle des noblesses.

De ses travaux lorsqu'il n'a pu jouir,
Pour un artiste qui succombe,
C'est, hélas! bien plus que mourir.
Ce fut le sort d'Henri... Grâce à vous, sur sa tombe,
Que ses enfans, quand ils iront prier,
Puissent porter demain quelques brins de Laurier.

Fétis a été trompé par un faux renseignement lorsqu'en parlant du fils de cet artiste, Adolphe Berton, mort en 1857, il a dit : « En lui s'est éteinte la quatrième génération d'une famille qui s'était illustrée dans la musique. » La famille était loin d'être éteinte, car Adolphe laissait un frère, Charles-Francisque Montan-Berton, qui, né à Paris le 26 septembre 1820, embrassa la carrière théâtrale, entra au Conservatoire dans la classe de Samson, et devint l'un des premiers comédiens de ce temps. Celui-ci épousa une fille de son maître, Mlle Caroline Samson, qui s'est fait connaître comme écrivain par des romans et des pièces de théâtre, et il appartint successivement au personnel de la Comédie-Française, du Vaudeville, des théâtres de Vienne et de St-Pétersbourg, et plus tard de ceux du Gymnase, de la Gaîté, de l'Odéon et de la Porte Saint-Martin. Charles-Francisque Berton est mort fou, le 18 janvier 1874, laissant un fils, M. Pierre Berton, comédien fort distingué lui-même et auteur dramatique, qui s'est fait applaudir au Gymnase et à la Comédie-Française et qui a fait représenter quelques pièces agréables, entre autres *les Jurons de Cadillac*, *la Vertu de ma femme*, etc.

* **BERTONI** (Ferdinand-Joseph). Aux ouvrages dramatiques de ce compositeur, il faut ajouter *Antigono*.

BERTRAND (H.....-G.....), violoniste et compositeur français ou belge, a publié à Liége, en 1768, un recueil de *Six trios de violon*, op. 1.

BERTRAND (Jean-Gustave), écrivain musical distingué, est né à Vaugirard (Paris) le 24 décembre 1831. Bon helléniste, et, à ce titre, membre de la Société d'encouragement des études grecques, M. Bertrand, après avoir fait d'excellentes études au lycée Louis le Grand, suivit les cours de l'école des Chartes et sortit de cette institution avec le diplôme d'archiviste-paléographe. Sa thèse portait sur un point d'archéologie musicale : *l'Histoire de l'orgue dans l'antiquité et au moyen âge*, et des fragments en furent publiés dans le journal *la Maîtrise*. L'auteur avait travaillé seul la théorie musicale et l'harmonie.

Devenu en 1859 rédacteur en chef d'une feuille théâtrale, M. Bertrand se vit bientôt chargé de la critique musicale à la *Revue germanique* (plus tard *Revue moderne*), puis, en 1862, prit possession du feuilleton dramatique et musical du journal *le Nord*. Il a collaboré successivement à la *Revue et Gazette musicale*, au *Ménestrel*, au *Moniteur universel*, au *Journal des Débats*, à la *Patrie*, au *Soir*, au *Journal de Paris*, à l'*Ami de la France*, au *Journal officiel*, etc.

Membre du comité des travaux historiques (section d'archéologie), M. G. Bertrand fut, pendant plusieurs années, chargé par le ministère de l'instruction publique de missions scientifiques en Russie, et en profita pour étudier, avec l'intérêt qu'il mérite, l'art musical de ce pays, si peu connu dans l'Europe occidentale. Il prépare une histoire de l'Opéra national russe. Ses observations, jointes à celles qu'il avait rapportées de ses précédents voyages en Allemagne

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

et en Italie, lui permirent de publier un livre à la fois très-ingénieux et très-substantiel : *les Nationalités musicales étudiées dans le drame lyrique*, livre dans lequel on rencontre des aperçus neufs et des remarques fort utiles. La critique de M. Gustave Bertrand se fait d'ailleurs remarquer par une grande élévation de pensée, des connaissances solides, et en même temps par une urbanité de formes qu'on voudrait toujours retrouver sous la plume des écrivains dignes de ce nom.

Les écrits de M. G. Bertrand relatifs à la musique sont les suivants : 1° *Histoire ecclésiastique de l'Orgue* (Paris, Ch. de Mourgues, 1859, in 8°); 2° *Essai sur la musique dans l'antiquité* (Paris, Didot, s. d., in-8°), tirage à part d'un article fort important publié dans le *Complément de l'Encyclopédie moderne*; 3° *les Origines de l'harmonie* (s. l. n. d.), tirage à part d'un article inséré dans la *Revue moderne*, du 1er septembre 1866; 4° *de la Réforme des études du chant au Conservatoire* (Paris, Heugel, 1871, in-8°), travail plein d'intérêt, écrit par l'auteur à la suite de visites faites par lui aux conservatoires de Naples, de Milan, de St-Pétersbourg et de Bruxelles; 5° *les Nationalités musicales étudiées dans le drame lyrique* (Paris, Didier, 1872, in-12). La publication de ces divers ouvrages a créé à leur auteur une situation très-solide dans la critique, et lui a donné une autorité incontestable. M. Bertrand est l'un des collaborateurs du Supplément de la *Biographie universelle des Musiciens*. Tout récemment il a pris possession, sous le nom de *Jean Bertrand*, du feuilleton dramatique et musical du journal *la République française*.

* **BERWALD** (Jean-Frédéric), est mort au mois de septembre 1861.

BERWALD (.....). Un artiste de ce nom a fait représenter à Stockholm, au mois d'avril 1862, un opéra intitulé *Estrella de Soria*, qui a été très-favorablement accueilli par le public. J'ignore, quoique cela paraisse probable, si cet artiste appartient à la famille du précédent.

* **BESANZONI** (Ferdinand). Cet artiste, qui s'était établi à Paris, où il demeura plusieurs années, fit représenter à l'Opéra-Comique, en 1856, un petit ouvrage en un acte, intitulé *le Chercheur d'esprit*, qui passa complétement inaperçu et n'obtint qu'un petit nombre de représentations. Besanzoni est mort à Venise, le 5 décembre 1868.

BESEKIRSKIJ (Vasil-Vasilevic), violoniste russe, membre de la chapelle impériale, est né à Moscou en 1836. Cet artiste a complété son éducation au Conservatoire de Bruxelles, sous la direction de M. Léonard. Après s'être fait entendre à Bruxelles et à Paris, il retourna en 1860 dans sa patrie, où il a fondé une société de quatuors. Il a écrit pour son instrument plusieurs compositions qui ont été publiées en Allemagne.

Y.

* **BESSEMS** (Antoine-Auguste), violoniste et compositeur, né à Anvers et fixé à Paris depuis 1852, est mort en cette dernière ville le 19 octobre 1868.

BESSON (Gustave-Auguste), facteur d'instruments de musique en cuivre et l'un des industriels français les plus renommés en ce genre, est né à Paris en 1820, et étudia fort jeune toutes les questions relatives à la construction et au mécanisme de ces instruments : cors, trompettes, trombones, cornets à pistons, bugles, etc. Fort jeune encore, il présenta à l'exposition de 1844 plusieurs produits qui furent récompensés, et depuis lors il n'a guère laissé passer de solennités de ce genre sans y prendre part et sans y obtenir des succès. Il a été récompensé par une médaille de prix à l'Exposition universelle de Londres (1851) et par une médaille de première classe à celle de Paris (1855).

BEST (W.....-T.....), organiste fameux en Angleterre, et actuellement considéré comme le premier de ce pays, est titulaire des grandes et des plus belles orgues de concert du royaume, celles de *Royal-Albert-Hall*, à Londres, de *Saint-George's-Hall*, à Liverpool, enfin de la nouvelle et superbe salle de Sheffield. Il a été, je crois, organiste d'une des plus importantes églises de Birmingham. M. Best, qui est âgé aujourd'hui d'environ cinquante ans, et qui est considéré par ses compatriotes comme le premier organiste de l'Angleterre, est cependant inférieur à plusieurs de ses confrères, et particulièrement à M. Henry Smart, l'aveugle, artiste extrêmement distingué. Très-habile au point de vue du mécanisme comme exécutant, très-rompu à la pratique comme compositeur, avec cela fort instruit, M. Best possède un talent véritable, mais un talent sans charme et qui n'est pas échauffé par l'inspiration. On le voit parfois, assis devant son instrument, s'arrêter au beau milieu d'une phrase pour disposer et arranger ses registres, prendre longuement son temps, puis poursuivre ensuite tranquillement son petit discours interrompu. D'autre part, M. Best, qui a transcrit un certain nombre de concertos de Hændel pour orgue et orchestre, n'a pas reculé devant ce sacrilége de changer, quand cela lui convenait, l'harmonie du maître. On voit ce qu'il faut penser d'un artiste qui en prend ainsi à son aise

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

dans l'exercice d'un art qui exige le plus profond respect de lui-même et du public. Il est certain que la valeur de M. Best a été singulièrement exagérée dans son pays, et qu'elle reste de beaucoup au-dessous de sa renommée.

M. Best, qui s'est fait entendre plusieurs fois à Paris dans les séances intimes d'orgue données chez nos grands facteurs, a publié un nombre incalculable de transcriptions des chefs-d'œuvre des grands maîtres. On lui doit des compositions originales dont la valeur est mince, entre autres une *Collection of organe pieces*, en plusieurs livres.

* **BÉTHISY** (Jean-Laurent DE). *L'Enlèvement d'Europe*, tragédie-opéra dont cet artiste avait écrit tout à la fois les paroles et la musique, fut jouée à Versailles, au concert de la reine, au commencement du mois de juin 1739.

BETTS (John), luthier anglais de la fin du dix-huitième et du commencement du dix-neuvième siècle, naquit à Stamford en 1755 et mourut en 1823. Établi à Londres, il y fit, dit-on, d'importantes affaires, mais c'était plutôt un marchand d'instruments qu'un luthier véritable, car on assure qu'il travaillait peu par lui-même. Un luthier nommé John Carter, qui habitait Londres en 1789, lui fabriqua un grand nombre d'instruments.

BETTS (Edward), luthier anglais de la fin du dix-huitième siècle, fut élève du luthier Richard Duke (*Voyez* ce nom), fameux dans son pays, et qu'il sut imiter habilement. Cependant, les instruments sortis de ses mains, très-soignés et très-finis dans leurs détails, laissaient, dit-on, à désirer au point de vue de l'ensemble.

BETZ (François), premier baryton de l'Opéra impérial de Berlin, est né à Mayence le 19 mars 1835. C'est un des chanteurs favoris de M. Richard Wagner, et il faisait partie de ceux qui ont chanté la fameuse tétralogie de ce compositeur à Bayreuth, en 1876. Aussi distingué, dit-on, comme comédien que comme virtuose, il s'est fait surtout remarquer en Allemagne dans le rôle de Hans Sachs des *Maîtres chanteurs*, dont il a fait une création pleine de puissance et d'originalité, puis dans *le Freischütz*, *Lohengrin*, *Tristan et Isolde*, *Iphigénie en Tauride*, *Hamlet*, *Aïda*, etc. M. Betz s'est fait entendre parfois à l'Opéra impérial de Vienne.

BEULÉ (Charles-Ernest), archéologue, écrivain et homme politique français, né à Saumur le 29 juin 1826, mort à Paris le 4 avril 1874, n'est mentionné ici que pour les « éloges » consacrés par lui à quelques musiciens en sa qualité de secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts. Il avait succédé sous ce rapport à Halévy, et il eut ainsi l'occasion de lire à l'Académie des notices sur Halévy lui-même, sur Meyerbeer et sur Rossini. Ces notices ont été publiées à la librairie Firmin-Didot, en 1862, 1865 et 1869.

BEUMER (Henri), violoniste et compositeur pour son instrument, né à Leuwarden (Pays-Bas), en 1831, fit ses études musicales sous la direction de son père, qui était chef de musique de la 2e division d'infanterie. Dès l'âge de douze ans il se faisait entendre avec succès dans les concerts, et en 1849, ayant eu l'occasion de se produire à Spa, devant Charles de Bériot, ce maître le complimenta et lui proposa d'entrer dans la classe supérieure de violon dont il était titulaire au Conservatoire de Bruxelles. M. Beumer accepta cette offre, entra au Conservatoire, et au bout de deux années y remporta le prix d'honneur. Peu de temps après il devenait lui-même professeur dans cet établissement, en même temps que violon-solo au théâtre de la Monnaie. Cet artiste s'est aussi livré à la composition; il a écrit la musique d'un ballet représenté au théâtre de la Monnaie, de Bruxelles, et a publié, entre autres œuvres : 6 études progressives pour le violon; 50 études pour le violon, dédiées à Charles de Bériot; Caprice pour le violon, sur le *God save the Queen*; 12 romances; une ouverture; quatre fantaisies pour orchestre, etc.

BEVIGNANI (Enrico), chef d'orchestre et compositeur dramatique, a fait représenter en 1862, sur un théâtre de Naples, un opéra intitulé *Caterina Blum*. En 1872, M. Bevignani était, conjointement avec M. Luigi Arditi, chef d'orchestre des théâtres italiens de Saint-Pétersbourg et de Moscou, et en 1876, il remplissait les mêmes fonctions au théâtre italien de Covent Garden, à Londres.

* **BEYER** (Ferdinand). Cet infatigable fabricant de musique plus que médiocre, né à Querfurt, dans la Prusse saxonne, le 25 juillet 1805, est mort à Mayence le 14 mai 1863. Néanmoins, son commerce était tellement florissant, qu'il s'est trouvé un artiste assez avisé pour recueillir sa succession et prendre la suite de ses affaires. Un compositeur de musiquette de piano a en effet adopté le pseudonyme de Beyer, pour satisfaire le public amateur des morceaux de ce dernier. Il a seulement changé l'initiale du prénom; au lieu de *F. Beyer*, on met sur le titre *S. Beyer*, et tout est dit.

BEZDECK (Frédénic-Wenzel), violoniste, est né le 24 septembre 1803, à Prague. On a de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

lui des quatuors pour instruments à cordes, des *lieder* et des morceaux de piano. Y.

BIAGGI (Gerolamo-Alessandro), critique et historien musical italien, est né vers 1815 à Milan et fit ses études musicales au Conservatoire de cette ville, où il entra le 24 octobre 1829 pour en sortir le 16 février 1839, après avoir suivi les cours de violon et de composition. Bien que pourvu d'une instruction musicale sérieuse et solide, M. Biaggi ne songea pas un instant, dit-on, à suivre la carrière de compositeur, et se livra aussitôt à son goût pour la critique, la littérature et l'histoire musicales. Esprit élevé et indépendant, quoique imbu de certains préjugés et un peu trop immobilisé dans l'admiration du passé, il s'est fait dans son pays une renommée véritable, méritée d'ailleurs à beaucoup d'égards. En 1857, à la suite de longues méditations sur l'état de décadence dans lequel se trouvait l'art musical religieux en Italie, il publia un écrit ainsi intitulé : *Della Musica religiosa e delle questioni inerenti, discorso* (Milan, Lucca, 1857, in-8°). Ce *discours* de plus de 200 pages donne des preuves d'une érudition solide, et quoique je sois loin de partager toutes les idées exprimées par l'auteur, je n'en dois pas moins rendre hommage à l'élévation de son esprit et à son grand sentiment de l'art.

C'est, je crois, à l'époque où il publia ce livre, que M. Biaggi dirigeait à Milan une feuille spéciale, *l'Italia musicale*, publiée par l'éditeur Francesco Lucca. Peu d'années après il quittait Milan pour aller se fixer à Florence, où il devenait bientôt le feuilletoniste musical de l'excellent journal politique *la Nazione*, et où, lors de la création de l'Institut royal de musique, il fut nommé professeur d'esthétique musicale et d'histoire de l'art dans cet établissement. M. Biaggi est aussi chargé de la critique musicale à la *Gazzetta d'Italia*, où il signe ses articles du pseudonyme *Ippolito d'Albano*, et c'est encore lui qui fait les revues musicales du grand recueil littéraire qui a pour titre *la Nuova Antologia*, lequel tient en Italie la place que la *Revue des Deux-Mondes* occupe en France.

La situation littéraire de M. Biaggi, on le voit, est considérable, et pourtant il est peut-être juste de remarquer que, malgré l'estime qu'on fait de son talent et de son caractère, l'autorité qui s'attache à ses jugements n'est pas à la hauteur de cette situation. M. Biaggi est considéré comme un érudit, comme un savant, comme un musicien de premier ordre, ses travaux, écrits dans une langue élégante et claire, sont plus et recherchés, et néanmoins l'on ne peut pas dire que l'écrivain tienne l'oreille du public et entraîne ses lecteurs à sa suite. C'est que, comme je le faisais entrevoir plus haut, M. Biaggi est un peu trop confiné dans le passé, un passé brillant et glorieux à la vérité, mais qui, étant donné le progrès constant et le renouvellement incessant de l'art, ne satisfait plus le besoin de l'intelligence humaine. M. Biaggi en est resté à Rossini ; on pourrait assurément plus mal choisir son dieu, mais enfin Rossini, qui a été lui-même un révolutionnaire en musique, a été suivi par d'autres novateurs qui ont à leur tour renouvelé ou tout au moins modifié profondément les formes de l'art, et des travaux desquels il faut absolument tenir compte. En un mot, M. Biaggi ne croit qu'aux morts, et professe l'horreur la plus profonde pour la musique de son temps. J'admets parfaitement que l'Italie ne possède pas en ce moment un seul artiste de la trempe de Cimarosa ou de Paisiello, mais est-ce en décourageant les jeunes producteurs qu'on parviendra à leur inspirer des chefs-d'œuvre? Je ne le crois pas. En tout cas, M. Biaggi pousse certainement trop loin l'animosité contre M. Verdi, qui est sa bête noire, lorsqu'il traîne aux gémonies des œuvres aussi mâles, aussi puissantes qu'*Aïda* et la messe de *Requiem*. Je suis fort loin d'admirer, pour ma part, tout ce qu'a fait M. Verdi, et je reconnais tout ce que son génie a d'inégal, de sauvage et de désordonné. Mais en présence des deux œuvres que je viens de nommer, mon sentiment se modifie, et si la critique ne perd pas complétement ses droits, du moins peut-elle laisser une bonne part à la louange. En résumé, M. Biaggi est un artiste fort distingué, fort instruit, remarquable à plus d'un titre, mais qui paraît vivre dans un temps qui n'est pas le sien, et dont l'esprit est trop sensiblement éloigné, par des idées surannées, du courant qui emporte incessamment l'humanité vers l'éternel progrès.

BIAGI (Alamanno), excellent violoniste et compositeur (1), naquit à Florence, le 20 décembre 1806, fit ses études musicales dans les classes de l'académie des beaux-arts de cette ville, et devint un des meilleurs directeurs d'orchestre de son temps. C'est en cette qualité qu'il fit longtemps partie de la musique de chambre et de la chapelle de la cour grand-ducale de Toscane. Il composa dans tous les genres, sauf le genre théâtral, ce qui paraît tant soit peu étrange,

(1) Trompé par la similitude des noms, l'auteur de la *Biographie universelle des Musiciens* a confondu en une seule personnalité trois artistes distincts : M. Alamanno Biagi, M. Alessandro Biagi, son frère, et M. Girolamo Alessandro Biaggi. Nous rétablissons ici les faits relativement à ces trois artistes. — A. P.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

puisqu'en sa qualité de chef d'orchestre il passa la plus grande partie de sa vie au théâtre. Du reste, ses nombreuses compositions lui auraient valu, sans doute, la réputation à laquelle il avait droit, si elles n'étaient restées presque toutes inédites. Parmi ses compositions instrumentales, on ne doit pas passer sous silence un très-beau quatuor pour deux violons, alto et violoncelle, qu'il présenta peu de temps avant sa mort à l'un des concours dus à la libéralité de M. le Dr A. Basevi. Le quatuor obtint le prix, mais au moment où le jugement était rendu, l'auteur était déjà mort. A. Biagi a laissé bon nombre de motets, psaumes, messes, dont cinq des morts ; une seule a été imprimée à Florence par F. Lorenzi. Si, dans la musique sacrée de A. Biagi, on remarque parfois quelque sécheresse en ce qui concerne la mélodie, on rencontre aussi constamment une harmonie pure, une facture habile, une belle orchestration et surtout une remarquable noblesse de conception.

Le gouvernement de la Toscane, qui par un décret du 15 mars 1860 fonda l'Institut royal de musique de Florence, appela A. Biagi à en faire partie en qualité de conseiller censeur. Il collabora avec MM. le Dr A. Basevi et L.-F. Casamorata à la rédaction des statuts de l'Institut, mais il n'eut pas la satisfaction d'assister à son inauguration, qui eut lieu vers la fin de 1861, car il était mort le 26 juin de la même année dans toute la force de l'âge, à la suite d'une longue et douloureuse maladie. L.-F. C.

BIAGI (Alessandro), compositeur, pianiste et professeur, est né à Florence le 20 janvier 1819. A l'âge de dix ans, il commença l'étude du piano sous la direction d'un de ses frères, M. Ludovico Biagi, qui devint plus tard un oculiste remarquable, et un an après il entra, à l'académie des beaux-arts, dans la classe de Geremia Sbolci, puis dans celle de Palafuti. Il obtint la première médaille au concours, et en 1836 la même récompense lui fut accordée au concours de contrepoint, qu'il avait étudié avec Nencini. Ses études terminées, il se consacra à l'enseignement du piano, et fut appelé, en 1857, à succéder à son maître Palafuti dans sa classe de l'académie, devenue plus tard l'Institut musical. M. Alessandro Biagi jouit d'une grande notoriété comme professeur, et ses compositions pour le chant et pour le piano sont fort estimées. Il ne s'en est pas tenu, d'ailleurs, à des compositions instrumentales, et il a abordé par deux fois le théâtre, en faisant représenter *la Secchia rapita*, opéra-bouffe (Florence, th. de la Pergola, 1839), et *Gonzalvo di Cordova*, opéra sérieux (id., th. National, 1857), qui tous deux reçurent du public un heureux accueil. On connaît encore, entre beaucoup d'autres moins importantes, deux grandes compositions de M. Alessandro Biagi : un *Cantico di Zaccaria* (1858), à 4 voix, chœur et orchestre, qui a obtenu la médaille d'or dans un concours académique, et un *Padre Nostro*, écrit sur des vers du Dante, qui a été exécuté par la Société de musique classique lors des fêtes qui ont été célébrées en l'honneur de ce grand homme.

BIAL (Charles), pianiste et compositeur, est né le 14 juillet 1833 à Habelschwerdt, dans le comté de Glatz. Il a composé de la musique de piano et des *lieder*. Y.

BIAL (R.....), musicien allemand contemporain, s'est produit plusieurs fois au théâtre, avec les ouvrages suivants : 1° *Monsieur de Papillon*, opéra-comique en un acte, Berlin, th. Wallner, janvier 1870 ; 2° *der Liebesring* (*l'Anneau d'amour*), opéra-bouffe en trois actes, Berlin, th. Friedrich-Wilhelmstadt, 4 décembre 1875 ; 3° *Un homme prudent*, opérette, janvier 1876. On a annoncé une opérette de cet artiste. *Pferffepring*, comme devant être représentée sur le théâtre Kroll, de Berlin ; mais je ne sais si elle a été jouée jusqu'ici.

* **BIANCHI** (François). M. le docteur Basevi, de Florence, possède de cet artiste le manuscrit d'un ouvrage ainsi intitulé : *De l'Attraction harmonique*, ou *Système physico-mathématique de l'harmonie, fondé sur l'analyse des phénomènes que présente la corde sonore, suivi d'un traité théorico-pratique de contrepoint et de composition idéale*. Peut-être est-ce là le traité théorique sur la musique dont l'auteur de la *Biographie universelle des Musiciens* a parlé au nom de François Bianchi, et dont la *Quarterly musical Review*, de Londres, aurait donné naguère quelques extraits. En ce qui concerne le catalogue des ouvrages dramatiques de ce compositeur, il faut y ajouter les deux suivants : *Venere e Adone*, représenté à Florence en 1781, et *Seleuco*, donné à Livourne en 1792.

BIANCHI (Eliodoro), compositeur italien, a fait représenter sur le théâtre de Bari, au mois de juillet 1873, une *farsa* en un acte intitulée *Gara d'amore* ; cet ouvrage obtint un véritable succès, et, le soir de la première représentation, les spectateurs firent recommencer l'ouverture. Je n'ai pas d'autres renseignements sur M. Bianchi, sinon que cet artiste était, presque à la même époque, *maestro concertatore* au théâtre d'Alexandrie.

BIANCHINI (Giuseppe), compositeur, né à Rome, a fait représenter dans le cours du dix-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

huitième siècle un opéra sérieux intitulé *Antigona*.

BICKING (Alfred), chanteur et compositeur, né à Berlin en 1840, avait commencé ses études musicales dans son pays, puis était allé en Italie perfectionner son double talent de virtuose et de compositeur. Au commencement de 1864 il faisait représenter, sur le théâtre de la petite ville de Teramo, un opéra sérieux, *Venceslao*, qui était bien accueilli du public; mais bientôt le jeune artiste, éprouvant les premiers symptômes d'une maladie grave, crut devoir quitter l'Italie pour retourner à Berlin, au milieu de sa famille. Il eut à peine le temps d'y arriver, et mourut vers le milieu du mois d'août 1864, à peine âgé de 24 ans.

BIDELLI (Matteo), maître de musique et compositeur, né à Lucques, vivait dans la première moitié du dix-septième siècle. Il a publié plusieurs messes à quatre voix, dont deux sopranos et deux ténors, et une *Psalmodia vespertina*, imprimée à Lucques en 1617. On ignore la date de la mort de cet artiste.

Des mémoires manuscrits conservés à la bibliothèque publique de Lucques constatent que dans le courant du seizième siècle existait en cette ville un nommé Pellegrino Bidelli, qui était à la fois imprimeur de musique et constructeur d'orgues. Peut-être était-ce le père de l'artiste dont il est ici question? En tous cas, il paraît probable que tous deux devaient appartenir à la même famille.

* **BIENAIMÉ** (Paul-Émile), est mort subitement le 17 janvier 1869, en donnant une leçon de musique dans un lycée de Paris : d'après les registres mêmes du Conservatoire, il était né à Paris le 6 et non le 7 juillet 1802, comme il a été dit par erreur. D'abord répétiteur au Conservatoire, puis nommé en 1828 professeur de solfége, enfin professeur d'harmonie et d'accompagnement pratique pour les femmes le 10 juillet 1838, Bienaimé n'avait pris sa retraite que peu d'années avant de mourir, et c'est en travaillant encore qu'il se reposait d'une existence toute de labeur commencée en obtenant à vingt-quatre ans, en 1826, le second grand prix de l'Institut. De son long séjour au Conservatoire, Bienaimé avait gardé et transmettait à ses élèves un vif sentiment de reconnaissance pour Cherubini, une profonde admiration pour le compositeur et une grande estime pour l'homme. L'auteur de cette notice, qui fut son élève, se rappelle encore avec quelle animation indignée Bienaimé comparait cette direction si sévère et si impartiale à celle qui suivit, et les résultats produits par ces deux systèmes d'instruction. Au milieu de ses leçons, Bienaimé avait trouvé le temps de composer plusieurs messes solennelles à grand orchestre; il laisse, publiés ou inédits, de nombreux morceaux, tant de musique religieuse que de salon ou de concert, parmi lesquels plusieurs furent exécutés aux concerts du Conservatoire, que Bienaimé contribua à fonder, ou aux séances publiques de la Société philotechniques et de la Société libre des beaux-arts, dont il était membre. Il avait entrepris dans les derniers temps une longue étude qui reste malheureusement inachevée sur *l'Histoire du piano depuis son origine jusqu'à nos jours;* mais son ouvrage le plus considérable est *l'École de l'harmonie moderne, traité complet de la théorie et de la pratique de cette science depuis ses notions les plus élémentaires jusqu'à ses derniers développements* (3 vol. grand in 8°, Paris, Harand, 1863). Il avait mis vingt ans à composer ce vaste travail, qui restera le témoignage le plus sérieux de son solide savoir.

Ad. J—n.

BIFETTO (Francesco), musicien italien, né à Bergame dans la première moitié du seizième siècle, a publié le recueil suivant : *Madrigali a quattro voci, novamente posti in luce. Libro primo* (Venise, Gardano, 1547).

BIGI (.....), est auteur d'un écrit sur Claude Merulo et les organistes de son temps : *Di Claudio Merulo da Correggio, principe dei contrappuntisti, e degli organisti del XVI secolo* (Parme, 1861, avec portrait).

BIGLIANI (Vincenzo), prêtre et compositeur italien, né à Alexandrie en 1801, mourut à Turin au mois d'août 1876. Il avait fait de bonnes études au séminaire de sa ville natale, et, avant de prendre les ordres, avait été professeur de rhétorique dans un collége et professeur de littérature à l'Académie militaire de Turin, dont il devint plus tard le chapelain tout en conservant son cours. Bigliani avait étudié la musique dans sa jeunesse, et ne cessa de la cultiver jusqu'à sa mort; il se fit connaître comme compositeur, surtout dans le genre sacré, et l'on cite parmi ses œuvres une *messe funèbre* à 3 voix d'hommes avec accompagnement d'orchestre, une ode lyrique intitulée *la Guerra*, quelques *Canti lirico-morali*, et plusieurs quatuors. On doit aussi à Bigliani, qui fut l'un des collaborateurs de la *Gazzetta musicale* de Milan, un petit livre intitulé *la Messa in musica* (Florence, 1872).

BIGNAMI (.....), compositeur italien, a fait représenter sur le théâtre Paganini, de Gênes, au mois de novembre 1872, un opéra intitulé *Anna Rosa*.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

BIGNON (Louis), organiste, né à Paris le 12 juillet 1827, est mort à Marseille vers la fin de l'année 1874. Il apprit la musique à la maîtrise de Notre-Dame de Paris, où il était enfant de chœur, et reçut des leçons d'orgue de M. Danjou. En 1847, il fut jugé assez habile pour suppléer son maître à Saint-Eustache, pendant un long voyage que M. Danjou fit en Italie, dans le but de recueillir des documents sur l'histoire de la musique. Louis Bignon avait été également organiste suppléant à Notre-Dame. En octobre 1847, il vint se fixer à Marseille et fut peu de temps après nommé organiste de l'église Notre-Dame-du-Mont. En 1859, une classe d'harmonie ayant été créée au Conservatoire de Marseille, il fut appelé à la diriger. Il a conservé ces fonctions jusqu'à sa mort. On a de cet artiste une *Méthode pratique d'accompagnement du plain-chant*, éditée par Blanchet, à Paris, un *Traité d'harmonie* à l'usage de ses élèves, qui n'a pas été publié et qui est conçu d'après le système de Fétis, des leçons à réaliser, etc.

AL. R—D.

BIGONGIARI (Marco), compositeur, né à Lucques au commencement du dix-septième siècle, fut maître de chapelle de l'église collégiale de *San Michele in foro*. On connaît de lui une messe à huit voix, et deux actions dramatiques composées en 1654 et 1657 et représentées à l'occasion de la fête des Comices. Cet artiste mourut en 1686.

BIGONGIARI (Le P. Giovanni), probablement frère du précédent, né dans le même temps à Lucques, fut maître de chapelle de l'archevêché de cette ville, où il mourut en 1692. On n'a connaissance d'aucune composition sortie de sa plume.

BIHARI (Jean), violoniste tsigane, de Hongrie, naquit en 1769, à Gross-Abonz, dans le comté de Presbourg. C'est un des instrumentistes les plus habiles qui aient existé dans ce genre. La bande musicale qu'il avait formée a eu grande réputation, et n'a guère été surpassée. Bihari est mort en 1828 à Pesth, où l'on conserve au musée son portrait et son violon. Y.

BILBERGH (Jean), écrivain scandinave, naquit à Marienstadt, en Suède, et mourut à Strœgnœs, en 1717. On a de lui un ouvrage intitulé : *De orchestra* (Upsal, 1685). Y.

BILETTA (Emanuele), compositeur italien, est né à Casal, dans la province de Montferrat, le 20 décembre 1825. Pour premier maître il eut son père, et à quatorze ans il était déjà pianiste assez habile pour se faire entendre en public avec succès. Il étudia ensuite l'harmonie et le contrepoint avec M. Turina, élève lui-même de Reicha, et avant d'avoir atteint sa dix-huitième année il avait écrit des messes, diverses autres compositions religieuses et des pièces de musique instrumentale. Il alla passer alors trois années à Bologne, où il eut le bonheur de recevoir des conseils de Rossini, et où, au milieu d'autres compositions, il écrivit un opéra, *Marco Visconti*, qui ne fut point représenté, et un *Salve Regina* à quatre voix, avec chœur, qui fut très-bien accueilli, et qui lui valut le diplôme de membre de la Société philharmonique de Bologne. M. Biletta quitta cette ville pour venir à Paris, y publia un assez grand nombre de morceaux de piano, puis partit pour Londres, où l'appelait un engagement de compositeur de ballets pour le théâtre Covent-Garden (1848). Il écrivit en effet, en cette ville, la musique de deux grands ballets : *les Cinq Sens* et *la Lutine*, et celle d'un opéra intitulé *White Magic* (*la Magie blanche*), qui fut chantée par la célèbre Mme Louisa Pyne, miss Suzanne Pyne, MM. Harrisson et Weiss.

De retour en Italie au bout de quelques années, M. Biletta donnait au théâtre ducal de Parme son second opéra, *l'Abbazia di Kelso* (1853); il revenait ensuite à Paris, faisait représenter à l'Opéra un ouvrage en deux actes, *la Rose de Florence* (1856), puis retournait à Londres pour y faire représenter une opérette intitulée *Caught and Caged* (1859). Je crois que depuis lors cet artiste s'est fixé en cette ville, où il s'est livré à l'enseignement et où il a publié une *Méthode de chant* dont on dit beaucoup de bien. M. Biletta a composé plus de trois cents œuvres de tout genre : ouvertures, morceaux de piano, canzonettes, airs, madrigaux, pièces à une, deux, trois et quatre voix, etc.

Au mois de septembre 1875, on a donné à Florence une version italienne de l'ouvrage que M. Biletta avait fait représenter naguère à Paris, *la Rose de Florence*, avec MM. Roger et Bonnetrée pour principaux interprètes. Cette traduction a obtenu un très-grand succès, et M. Biletta, encouragé par ce résultat, s'est mis aussitôt à écrire un nouvel opéra, qui doit être prochainement représenté. Cet artiste a publié, tant à Paris qu'à Londres et à Milan, toute une collection de mélodies vocales qui se font remarquer par l'élégance de la forme et le tour plein de charme de l'idée musicale.

BILLEMA (Raphael et Charles), pianistes et compositeurs, fils d'un musicien napolitain et tous deux nés à Naples, vinrent fort jeunes se fixer en France, où ils publièrent un grand nombre de compositions pour le piano à deux, à quatre et à six mains, qu'ils écrivaient la plu-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

part du temps en collaboration. On leur doit, *entre* autres, une quarantaine de fantaisies à quatre mains sur des motifs tirés des opéras de Verdi et de quelques autres musiciens italiens contemporains. Raphael Billema s'était, vers 1855, fixé comme professeur à Saintes, après avoir passé quelques années à Tunis, au service du bey, et il mourut en cette ville, le 16 décembre 1874, âgé de cinquante-quatre ans. Son frère, M. Charles Billema, s'était récemment établi à Pau, et est revenu depuis se fixer à Paris.

BILLERT (Charles-Frédéric-Auguste), compositeur, chef d'orchestre et écrivain sur la musique, naquit le 14 septembre 1821, à Alt-Stettin, en Poméranie. Parmi ses compositions on cite : une symphonie en ré majeur, un oratorio : *la Naissance du Christ*, et un opéra : *Der Liebesring* (*l'Anneau d'amour*). Billert s'est également occupé de travaux didactiques, et a collaboré activement au Dictionnaire de Mendel : *Musikalisches Conversations-Lexicon*. Cet artiste est mort à Berlin le 2 janvier 1876.

BILLIONI (Catherine-Ursule-Bussa, femme), actrice, chanteuse et danseuse distinguée, née à Nancy en 1751, montra de très-bonne heure de rares dispositions pour la danse et pour le chant. Dès l'âge de quatre ans on lui donna des maîtres, et tout enfant elle parut comme danseuse à la Comédie-Italienne. Bientôt on lui confia quelques petits rôles, dans lesquels le public l'accueillit avec une rare faveur, et elle avait à peine douze ans qu'elle faisait, dit-on, par la grâce de son chant, les délices des concerts particuliers. A cette époque, elle fut attachée au théâtre royal de Bruxelles, pour y tenir l'emploi des premières danseuses et celui des amoureuses dans les pièces à ariettes. Quelques années plus tard elle épousa Billion, dit Billioni, ancien maître des ballets de l'Opéra-Comique et de la Comédie-Italienne, et bientôt, c'est-à-dire vers 1766, elle revint à ce dernier théâtre pour y remplir le double emploi qu'elle tenait à Bruxelles. Elle eut l'occasion de doubler deux actrices fort aimées du public, Mme Trial et Mme Laruette, dans quelques-uns de leurs meilleurs rôles chantants, *le Huron*, *le Sorcier*, *la Servante maîtresse*, *le Peintre amoureux de son modèle*, *la Clochette*, et son succès fut tel comme cantatrice qu'en 1771 l'administration du Concert spirituel l'engagea en qualité de chanteuse italienne. A partir de ce moment, elle abandonna complétement la danse à la Comédie Italienne, pour ne plus se montrer que dans les pièces à ariettes, où elle conquérait chaque jour davantage la faveur du public par la grâce et la franchise de son jeu, en même temps que par la souplesse de sa voix et son habileté dans l'art du chant. Quelques créations qui lui furent confiées dans des ouvrages de ce genre lui firent le plus grand honneur. Cette artiste fort distinguée mourut à la fleur de l'âge, le 19 juin 1783, par suite d'un trop grand travail et de chagrins causés par la perte subite d'une partie de sa famille. Elle avait été la maîtresse du fameux Clairval, son camarade de la Comédie-Italienne, dont elle était éprise jusqu'à la folie.

BILS (François), pianiste et organiste de talent, naquit à Lengfort, sur le Mein, en 1757, et mourut en 1821 à Carlsruhe. Parmi les élèves qu'il a formés, on cite surtout sa fille Marguerite Bils, qui s'est fait connaître dans les grandes villes de l'Allemagne. Y.

BILSE (Benjamin) chef d'orchestre allemand, est né à Liegnitz le 17 août 1816. Il a formé lui-même le talent de la plupart des artistes qu'il a sous sa direction et avec lesquels il a entrepris de nombreux voyages. Il s'est fait entendre à Paris lors de l'exposition de 1867, et a depuis parcouru une grande partie de l'Europe. Y.

BIMBONI (Giovacchino), professeur de trompette et de trombone à l'Institut musical de Florence, est né en cette ville le 19 août 1810. Il étudia d'abord la flûte et se fit connaître comme virtuose sur cet instrument, après quoi, s'étant engagé comme volontaire dans la musique du 2e régiment toscan, il se mit à étudier le trombone, sur lequel il devint très-habile et acquit une grande réputation. M. Bimboni est le premier en Italie qui, ayant vu une trompette à pistons, songea à appliquer ce système de pistons au trombone ; il a inventé un instrument appelé par lui *bimbonifono*, qu'il est parvenu à construire d'après les principes de construction des instruments à vent en bois, sans lui enlever son caractère spécial. Admis à l'exposition universelle de Vienne de 1873, le *bimbonifono* a valu à son auteur la décoration de la Couronne d'Italie, et a fait l'objet d'un rapport élogieux prononcé par M. Casamorata dans une séance de l'Académie de l'Institut musical de Florence et inséré dans les *Actes* de cette Académie.

BINDANGOLI (Gaspare), compositeur italien, né à Assise, a fait représenter sur le théâtre de cette ville, au mois de janvier 1863, un opéra sérieux intitulé *Cinzica Sismondi*, qui fut bien accueilli. M. Bindangoli a fait de bonnes études au Conservatoire de Naples.

BINGHAM (.....), flûtiste habile qui vivait à la fin du dix-septième siècle et au commencement du dix-huitième, a publié chez Étienne Royer, à Amsterdam : 1° *Quatre livres*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

d'airs pour deux flûtes, sans basse; 2° *Pièces pour flûte et basse continue.* Je n'ai pas d'autres renseignements sur cet artiste, qui n'existait plus en 1730.

BIRKLER (Georges-Guillaume), musicien allemand, est né le 23 mai 1820 à Buchau, dans la Haute-Souabe. Il a composé de la musique religieuse, et écrit un grand nombre d'articles dans le *Magazin fur Pædagogik* et dans la *Cecilia*. Y.

BISCHOFF (Charles-Bernard), compositeur allemand, est né le 24 décembre 1807 à Nieder-Rœblingen, dans le duché de Weimar. On a de lui deux oratorios : *Christus* et *Joas*. Y.

* **BISCHOFF** (le docteur Ludwig-Frédéric-Christophe), critique musical renommé, est mort à Cologne le 24 février 1867.

BISCHOFF (Gaspard-Joseph), musicien allemand, est né le 7 avril 1823 à Ausbach. On a de lui de la musique de chambre, des *lieder* et un opéra : *Maske und Mantille* (*Masque et Mantille*), représenté à Francfort-sur-le-Mein en 1852. Y.

BISCOTTINI (.....), compositeur italien, est l'auteur d'un opéra bouffe intitulé *il Matrimonio per concorso.*

BISHOP (Mme Anna), cantatrice anglaise qui a joui d'une éclatante renommée et dont les succès ont retenti dans toute l'Europe, est née en 1814. Ayant remarqué ses rares aptitudes musicales, sa famille en voulut d'abord faire une pianiste, et la confia aux soins du célèbre Moscheles, alors établi à Londres et sous l'excellente direction duquel elle fit de rapides progrès. Mais bientôt, une voix exquise et pure de *soprano sfogato* s'étant développée chez la jeune fille, celle-ci fut admise à la *Royal Academy of Music*, grande école musicale récemment fondée par lord Westmoreland et dirigée par le fameux harpiste et compositeur français Bochsa, qui devait exercer plus tard une si grande influence sur sa destinée. En 1831, âgée de 17 ans, elle épousa le compositeur et chef d'orchestre Bishop, artiste dont la valeur a été singulièrement surfaite par ses compatriotes et qui avait le tort de compter vingt-cinq ans de plus qu'elle.

C'est en 1837 que Mme Bishop se produisit pour la première fois en public, et qu'elle se fit entendre d'abord dans les grands festivals qui se donnent régulièrement dans les provinces anglaises, puis à Londres même, dans les belles séances de la *Philharmonic Society*. Elle y obtint des succès prononcés, mais elle comptait ne point borner sa carrière à celle d'une cantatrice de concerts, et prétendait aux triomphes de la scène. « Accoutumée, dit un biographe, à ce style classique, large, imposant, habituée à rendre les sublimes pensées d'un Hændel, d'un Haydn, d'un Mozart, d'un Cimarosa, elle s'était peu ou point occupée du chant italien moderne; ce ne fut qu'en 1839, et par les conseils de Bochsa, qu'Anna Bishop s'y voua sérieusement. Sa première apparition à Londres dans ce genre de musique presque nouveau pour elle (elle avait débuté par d'heureux essais à Édimbourg et à Dublin) eut lieu dans le concert dramatique donné par Bochsa à l'Opéra-Italien, le 5 juin 1839, concert auquel assistait toute l'aristocratie britannique. Grisi, Pauline Garcia, Persiani, Rubini, Lablache chantaient dans cette solennité musicale, Thalberg et Dœhler y tenaient le piano, Bochsa s'y fit entendre sur la harpe. Malgré le concours de tant d'artistes célèbres qui semblaient devoir éclipser la nouvelle débutante, Anna Bishop obtint le succès le plus éclatant; elle chanta des morceaux de musique italienne dans le costume des opéras dont ils étaient tirés. Le journal *le Post*, oracle de la haute société de Londres, parla avec le plus grand éloge du talent étonnant d'Anna Bishop; il représenta son apparition dans cette soirée comme l'événement (*the chief novelty*), il s'étendit longuement sur le talent qu'elle avait déployé comme cantatrice dans le genre italien, et comme actrice. Dirigée par Bochsa, elle avait travaillé en silence; aussi ce talent, surgissant tout à coup, fit-il un effet d'autant plus retentissant, et l'organe de l'aristocratie anglaise prédit à la jeune artiste le plus brillant avenir. »

Mais les relations de Bochsa et de Mme Bishop n'étaient pas simplement artistiques. Sympathiques l'un à l'autre, une liaison intime s'était établie entre le maître et l'élève, et bientôt Mme Bishop abandonnait son mari pour s'enfuir avec son amant. Tous deux quittèrent ensemble l'Angleterre, et entreprirent à travers l'Europe une grande tournée artistique qui ne fut pour eux qu'une longue suite de triomphes. Ils parcoururent successivement le Danemark, la Suède, la Russie, la Tartarie, la Moldavie, l'Autriche, la Hongrie, la Bavière, et partout la voix merveilleuse de Mme Bishop était acclamée, partout son chant pur, suave, formé à la meilleure école, lui valait les plus grands succès.

En 1843, Mme Bishop arrivait en Italie, et visitait successivement Vérone, Padoue, Venise, Rovigo, Ferrare, Florence, Rome, au milieu d'acclamations unanimes. Bientôt elle se rendit à Naples, où elle débuta par quelques concerts donnés au théâtre San-Carlo. Son succès fut tel que l'administration de ce théâtre l'engagea aus-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sitôt pour donner quelques représentations de *la Fidanzata Corsa*, opéra de Pacini qui jouissait alors de la faveur du public. Cet essai fut un triomphe, et la direction, qui n'avait traité avec elle que pour huit représentations, l'engagea pour huit nouvelles soirées, puis pour vingt-quatre, et enfin se l'attacha régulièrement en qualité de *prima donna assoluta* pour les deux scènes royales de San-Carlo et du Fondo, Bochsa devant diriger les représentations de tous les opéras qu'elle jouerait. Mme Bishop resta ainsi vingt-sept mois à Naples et y chanta 327 fois dans vingt opéras de genres différents, *Otello*, *l'Elisire d'Amore*, *la Sonnambula*, *Beatrice di Tenda*, *il Barbiere*, *le Cantatrice villane*, etc., excitant chaque jour davantage l'enthousiasme et exerçant sur le public une véritable fascination. Pendant ce long séjour, plusieurs ouvrages nouveaux furent écrits expressément pour elle, entre autres *il Vascello di Gama*, de Mercadante; mais c'est surtout dans l'*Otello* de Rossini que son succès fut le plus éclatant, et cela est d'autant plus remarquable que le souvenir de la Malibran, incomparable dans le rôle de Desdemona, était encore vivant chez les Napolitains.

Après s'être fait entendre à Rome, Mme Bishop quitta l'Italie, toujours en compagnie de Bochsa, et tous deux rentrèrent en Angleterre, en se faisant applaudir à leur passage en Suisse, dans les villes du Rhin, en Belgique et en Hollande. Mais ils n'y restèrent que peu de temps, et entreprirent un nouveau voyage, cette fois au-delà des mers. En 1848, ils s'embarquèrent pour l'Amérique, firent une immense tournée dans cette contrée, puis visitèrent l'Australie. C'est dans ce dernier pays que Bochsa fut frappé par la maladie, et qu'il mourut dans les premiers jours de janvier 1856. Peu de temps après, Mme Bishop revenait en Europe, et depuis lors on n'a plus parlé d'elle.

BIZET (Alexandre-César-Léopold, connu sous le nom de Georges), compositeur extrêmement distingué, né à Paris le 25 octobre 1838, mort à Bougival le 3 juin 1875, dans sa trente-septième année, était l'un des jeunes artistes qui semblaient devoir se mettre à la tête de l'école musicale française et à qui la gloire paraissait réservée. Fils d'un professeur de chant, Bizet avait été, au Conservatoire, un triomphateur précoce, et avait fait dans cet établissement des études exceptionnellement brillantes. Elève d'abord de M. Marmontel pour le piano, de M. Benoist pour l'orgue, il était entré ensuite dans la classe de composition d'Halévy après avoir travaillé l'harmonie sous la direction particulière de Zimmermann. Agé d'environ neuf ans lorsqu'il était admis à suivre les cours de l'école, il obtenait sa première récompense avant d'avoir atteint sa onzième année, et voici la liste de toutes celles qu'il reçut : 1er prix de solfége (1849); 2e prix de piano (1851) et 1er prix (1852); 1er accessit d'orgue (1853), 2e prix (1854) et 1er prix (1855); 2e prix de fugue (1854), et 1er prix (1855); enfin, deuxième grand prix de Rome à l'Institut (1856), et premier grand prix en 1857.

Bizet, dont les tendances wagnériennes n'étaient un mystère pour personne, et qui, pendant de longues années, afficha le mépris le plus complet pour la forme et le genre de l'opéra-comique, fit cependant ses débuts de compositeur dramatique d'une façon assez singulière. M. Offenbach, alors directeur du petit théâtre des Bouffes-Parisiens, venait d'ouvrir un concours pour la musique d'une opérette, et le vainqueur de ce concours devait voir représenter son œuvre sur cette scène minuscule; soixante-dix-huit compositeurs se présentèrent, parmi lesquels, à la suite d'un épreuve préparatoire, six furent jugés dignes d'entrer définitivement en lice; ces six concurrents étaient, par ordre de mérite, MM. Bizet, Dermerssemann, Erlanger, Charles Lecocq, Limagne et Maniquet. Tous furent chargés de mettre en musique un livret intitulé *le Docteur Miracle*, et au bout de quelques semaines le jury chargé de l'examen des partitions proclama vainqueurs, *ex æquo*, MM. Charles Lecocq et Georges Bizet. Par une sorte d'ironie du sort, il se trouvait que, de ces deux jeunes artistes, l'un, M. Lecocq, devait être le transformateur du genre de l'opérette, que tous ses efforts tendraient à faire rentrer dans le giron de l'opéra-comique, tandis que l'autre, Bizet, devait se montrer le plus mortel ennemi de cet opéra-comique et professer le plus profond dédain pour les musiciens qui l'avaient porté à son plus haut point de splendeur!

Ceci se passait en 1857, et les deux partitions couronnées du *Docteur Miracle* étaient exécutées toutes deux aux Bouffes-Parisiens, celle de M. Lecocq le 8 avril, celle de Bizet le 9 avril, sans que le public fît un accueil bien chaleureux à l'une ni à l'autre. Trois mois après, Bizet concourait de nouveau à l'Institut, obtenait son premier prix, et partait bientôt pour Rome. D'Italie, où il travailla très-sérieusement, il fit avec exactitude à l'Académie des Beaux-Arts les envois que chaque élève de l'Académie de France à Rome est tenu de lui adresser par les réglements. C'est ainsi que la première année il envoya un opéra bouffe italien

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

en 2 actes, *Don Procopio* (1), la troisième année deux morceaux de symphonie et une ouverture intitulée *la Chasse d'Ossian*, et la quatrième année un opéra-comique en un acte, *la Guzla de l'Émir*. De retour en France au bout de quelques années, il s'y livra d'abord au professorat, puis songea à se produire sérieusement au théâtre. Il y réussit plus promptement que beaucoup de ses confrères, et le 30 septembre 1863 il donnait au Théâtre-Lyrique *les Pêcheurs de perles*, grand opéra en trois actes, qui fut suivi, le 26 décembre 1867, de *la Jolie Fille de Perth*, grand opéra en 4 actes et 5 tableaux. Ces deux ouvrages, conçus dans le style wagnérien, étaient fort remarquables au point de vue de la facture et de l'instrumentation et annonçaient un jeune maître déjà très-sûr de lui sous ce rapport; mais l'un et l'autre laissaient considérablement à désirer en ce qui concerne l'inspiration et la pensée musicale. Le public fit un froid accueil à ces deux productions, dans lesquelles l'auteur avait sacrifié à une sorte de mélopée traînante et indéfinie, parsemée d'audaces harmoniques un peu trop violentes, les deux qualités sans lesquelles il n'est point de véritable musique : je veux dire la vigueur du rhythme et la franchise du sentiment tonal.

Bizet prit une revanche en faisant exécuter à peu près dans le même temps, aux Concerts populaires, deux fragments d'une symphonie qui furent reçus avec beaucoup de faveur, et qui se faisaient remarquer par une bonne couleur et une rare vigueur de touche. Mais il revint bientôt à sa première manière en donnant à l'Opéra-Comique (22 mai 1872) un petit ouvrage en un acte, *Djamileh*, production étrange dans laquelle il semblait avoir voulu accumuler à plaisir toutes les qualités les plus anti-scéniques dont un musicien puisse faire preuve au théâtre. *Djamileh* n'eut aucun succès. Cependant, comme Bizet n'était pas seulement un artiste d'un très-grand talent au point de vue de la pratique et du savoir, mais qu'il y avait encore chez lui toute l'étoffe d'un créateur, il revint à un plus juste sentiment des nécessités de l'art en écrivant pour un joli drame de M. Alphonse Daudet, *l'Arlésienne*, une partition symphonique et chorale qui était un petit chef-d'œuvre de grâce, de poésie, de fraîcheur et d'inspiration. A la musique de *l'Arlésienne*, qui fut ensuite présentée dans les concerts avec beaucoup de succès, sous forme de suite d'orchestre, succéda bientôt l'ouverture de *Patrie*, page nerveuse et colorée, pleine de vigueur et d'éclat, mais dans laquelle le compositeur avait encore trop sacrifié l'idée à la forme, le corps au vêtement, la pensée à l'expression. Cette ouverture fut exécutée avec succès aux Concerts populaires.

Après tant d'essais divers, après de si nombreuses tentatives dans des genres différents, tous ceux qui avaient souci de l'avenir de la jeune école française et qui pensaient que, malgré ses erreurs passées, malgré ses dédains calculés ou exagérés pour certaines formes musicales, malgré des partis-pris évidents et fâcheux, Bizet était l'un des soutiens les plus fermes, les mieux doués et les plus intelligents de cette école, attendaient avec intérêt ce jeune maître à sa première œuvre dramatique importante. Il s'agissait, pour eux, de savoir si Bizet, s'adressant de nouveau au théâtre, voudrait se décider enfin à faire de la musique théâtrale, ou bien si, s'obstinant dans les théories antidramatiques de M. Richard Wagner et de ses imitateurs, il voudrait continuer à transporter à la scène ce qui lui est absolument hostile, c'est-à-dire la rêverie, la poésie extatique et l'élément symphonique pur. C'est à ce moment qu'on annonça au théâtre de l'Opéra-Comique la prochaine apparition d'une œuvre importante du jeune compositeur, *Carmen*, ouvrage en 4 actes, dont MM. Henri Meilhac et Ludovic Halévy avaient tiré le livret d'une nouvelle de Prosper Mérimée portant le même titre. Or, nul n'ignorait que Bizet avait affiché hautement, en mainte occasion, une étrange antipathie pour le genre de l'opéra-comique et pour le génie d'un de ses représentants les plus glorieux dans le passé, Boieldieu. On se demandait donc avec une certaine anxiété si l'auteur des *Pêcheurs de perles*, rompant violemment avec des traditions plus que séculaires, allait essayer d'imposer, à la scène illustrée par tant d'aimables chefs-d'œuvre, une poétique nouvelle et incompréhensible, ou bien si, se séparant avec éclat de la petite chapelle composée de quelques impuissants et dont il était en quelque sorte le chef reconnu, il en viendrait à faire ce que ces jeunes dédaigneux par stérilité appelaient « des concessions au public », et s'il entrerait résolument dans une voie féconde et pour lui pleine d'avenir.

Il n'est que juste de déclarer que Bizet ne justifia en aucune façon les craintes légitimes de

(1) Voici comment le rapporteur des travaux envoyés de Rome appréciait cet ouvrage, dans le compte-rendu de la séance publique annuelle de l'Académie des Beaux-Arts de 1860 : « Cet ouvrage se distingue par une touche osée et brillante, un style jeune et hardi; qualités précieuses pour le genre comique. » Cela paraît étrange aujourd'hui, à quiconque a pu apprécier le tempérament musical de Bizet et son horreur, au moins apparente, pour le genre bouffe ou même tempéré.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

quelques-uns, et que son œuvre nouvelle, témoignage éclatant d'une évolution profonde qui s'était opérée dans son esprit, donnait des preuves de son désir de bien faire et de ses préoccupations en faveur d'un art rationnel, sage et parfaitement accessible à tous. La partition de *Carmen* n'était pas un chef d'œuvre sans doute, mais c'était une promesse brillante, et elle semblait, de la part de son auteur, comme une sorte de déclaration de principes nouveaux, comme une prise de possession d'un domaine qui lui avait paru jusqu'alors indigne de ses désirs et de ses convoitises. A ces divers égards, elle méritait de fixer l'attention du public et de la critique, qui l'accueillirent avec le plus grand plaisir. On remarqua que cette partition, inégale assurément, mais très-étudiée, très-soignée, était écrite dans le vrai ton de l'opéra-comique, bien que l'auteur n'eût point voulu pour cela faire abstraction de son rare talent de symphoniste, et que cette préoccupation l'eût entraîné parfois un peu plus loin que de raison; on lui reprocha aussi, assez justement, de n'avoir point assez de souci de la nature et de la limite des voix. Mais, à part quelques réserves, on dut rendre et l'on rendit pleine justice au talent déployé par le musicien, à l'excellent travail d'ordonnancement et de mise en œuvre de ses morceaux, à la couleur et au charme qu'il avait su donner à la plupart d'entre eux, à la poésie qu'il avait répandue sur certains épisodes, enfin à ses jolis effets d'instrumentation et à son rare sentiment du pittoresque. En résumé, l'élégante partition de *Carmen* montrait Bizet à la recherche d'horizons nouveaux, et donnait de grandes et légitimes espérances pour son avenir de compositeur dramatique.

C'est à ce moment que la mort vint foudroyer le jeune artiste, dans toute la force de l'intelligence et de la production. Trois mois, jour pour jour, après la première représentation de *Carmen*, le 3 juin 1875, il fut étouffé presque subitement par un rhumatisme au cœur, dont il était déjà depuis longtemps attaqué. Habitant Bougival avec sa famille, il rentrait d'une promenade lorsqu'il tomba tout à coup sans connaissance, ayant à peine le temps d'appeler sa jeune femme, qui accourut à ses cris; il ne reprit pas ses sens, et mourut dans la nuit. Peu d'années après la mort d'Halévy, Bizet avait épousé l'une des filles de son maître, Mlle Geneviève Halévy; il la laissa veuve avec un jeune orphelin de cinq ans.

C'est ainsi que disparut un artiste dont la carrière promettait d'être brillante, et qui, doué d'une grande intelligence et de rares facultés, aurait peut-être atteint les plus hauts sommets de la gloire. Sa mort fut une grande perte pour l'art français, car elle arriva au moment où le jeune maître, devenu complétement sûr de lui-même, éclairé par une critique bienveillante, ayant mûrement réfléchi sur les nécessités qui s'imposent au musicien désireux de se faire un grand nom, aurait produit sans doute ses œuvres les plus achevées et les plus accomplies. Bizet, on peut le dire, était un artiste de race et de tempérament.

Bizet a publié, en dehors du théâtre, les compositions suivantes : CHANT : *Feuilles d'album* (1° *A une fleur*; 2° *Adieux à Suzon*; 3° *Sonnet de Ronsard*; 4° *Guitare*; 5° *Rose d'Amour*; 6° *Le Grillon*), Paris, Heugel. — *Recueil de vingt Mélodies.* (1° *Chanson d'Avril*; 2° *Viens, c'est l'Amour*; 3° *Vieille chanson*; 4° *Les Adieux de l'hôtesse arabe*; 5° *Le Rêve de la bien-aimée*; 6° *J'aime l'amour*; 7° *Vous ne priez pas*; 8° *Ma vie a son secret*; 9° *Pastorale*; 10° *Sérénade*; 11° *Berceuse*; 12° *La Chanson du fou*; 13° *Absence*; 14° *Douce mer*; 15° *Après l'hiver*; 16° *La Coccinelle*; 17° *Chanson d'amour*; 18° *Je n'en dirai rien*; 19° *L'Esprit saint*; 20° *Tarentelle*), Paris, Choudens. — PIANO. *Les Chants du Rhin*, six lieder pour piano (1° *L'Aurore*; 2° *Le Départ*; 3° *Les Rêves*; 4° *La Bohémienne*; 5° *Les Confidences*; 6° *Le Retour*), Paris, Heugel. — *Jeux d'enfants*, douze pièces (1° *L'Escarpolette*; 2° *La Toupie*; 3° *La Poupée*; 4° *Les Chevaux de bois*; 5° *Le Volant*; 6° *Trompette et tambour*; 7° *Les Bulles de savon*; 8° *Les Quatre coins*; 9° *Colin-Maillard*; 10° *Saute-Mouton*; 11° *Petit mari, petite femme*; 12° *Le Bal*), Paris, Durand-Schœnewerk. — Six transcriptions sur *Mignon*, Paris, Heugel. — Six transcriptions sur *Don Juan*, Paris, Heugel. — Neuf transcriptions à quatre mains sur *Hamlet*, Paris, Heugel. — *Danse Bohémienne*, Paris, Choudens. — *Venise*, romance sans paroles, Paris, Choudens. — Bizet avait fait aussi les réductions pour piano seul des partitions d'*Hamlet* et de *l'Oie du Caire*, et les arrangements pour piano à quatre mains des partitions d'*Hamlet*, et de *Mignon*. Enfin, on lui doit une très-intéressante collection publiée sous ce titre : *Le Pianiste chanteur*, célèbres œuvres des maîtres italiens, allemands et français, transcrites pour le piano, soigneusement doiglées et accentuées (150 transcriptions), Paris, Heugel.

Bizet a laissé en portefeuille un certain nombre de compositions, dont plusieurs fort impor-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tantes; parmi ces dernières se trouve un opéra entièrement terminé, *Yvan le terrible*, écrit sur un poème de MM. Leroy et Michel Carré que M. Gounod avait entrepris de mettre en musique, pour y renoncer ensuite. Parmi ses œuvres inachevées, il faut citer un grand oratorio, *Geneviève, patronne de Paris*, et un drame lyrique, *le Cid*, dont la plus grande partie du chant seulement était écrite. Cet artiste fort distingué avait été nommé chevalier de la Légion d'honneur peu de jours avant l'apparition de sa dernière œuvre dramatique, *Carmen*, dont, la veille de sa mort, l'Opéra-Comique donnait la trente-unième représentation, et qui a obtenu depuis un vif succès à Vienne. Le 31 octobre 1875, un hommage public lui a été rendu à la séance de réouverture des concerts de l'Association artistique; sous ce titre : *A la mémoire de Georges Bizet*, une partie de ce concert lui était consacrée, comprenant l'ouverture intitulée *Patrie*, l'une de ses dernières compositions; un *lamento* pour orchestre de M. Jules Massenet, son ami, écrit expressément à cette occasion; et une pièce de vers de M. Louis Gallet, *Souvenir*, dite par Mme Galli-Marié, l'interprète du rôle de Carmen à l'Opéra-Comique. Cet hommage touchant était digne de l'artiste (1).

BJOERKMAN (Hans), artiste suédois, était directeur de la musique à Calmar vers 1770. Il s'est fait connaître par plusieurs écrits sur la musique. Y.

BLACHIER (Ali), amateur de musique distingué, né au commencement de ce siècle dans le département du Gard, vint jeune à Paris et entra au Conservatoire, où il étudia le violoncelle dans la classe de Baudiot et le cor dans celle de Dauprat, tout en recevant des leçons d'harmonie et de composition de Scipion Rousselot. Fixé ensuite à Nîmes, il fit exécuter en public un certain nombre de compositions importantes, parmi lesquelles une messe solennelle, un *Stabat Mater* avec solo et chœurs, une ouverture de concert, deux quintettes pour instruments à cordes, etc. Il a écrit aussi des romances sur paroles françaises et plusieurs mélodies sur des paroles de Métastase, dont quelques-unes ont été publiées.

(1) Je rapporterai ici deux faits peu connus. Bizet s'était livré à une fantaisie en écrivant la musique du premier acte de *Malbrough s'en va-t-en guerre*, grande opérette en 4 actes, représentée au théâtre de l'Athénée le 13 décembre 1867, et dont les autres avaient été faits par MM. Léo Delibes, Emile Jonas et Legouix. A la même époque, Bizet donna, sous le pseudonyme transparent de *Gaston de Betzi*, un certain nombre d'articles de critique musicale à un recueil important, mais depuis lors disparu, la *Revue nationale*.

BLACKBEE (R...-F.), professeur anglais, a publié une méthode de chant intitulée *Nouvelle Ecole de chant et méthode complète et pratique pour la culture de la voix*.

* **BLAISE** (.....), bassoniste à la Comédie-Italienne et compositeur. Il serait difficile, croyons-nous, de dresser le répertoire complet des ouvrages pour lesquels Blaise écrivit de la musique à la Comédie-Italienne. Voici la liste de ceux que nous avons pu découvrir, et que l'on joindra à ceux déjà cités de ce compositeur : 1° *les Rendez-vous nocturnes*, ballet, 1740; 2° *Amadis*, parodie mêlée de chants et de danses, 1740; 3° *Alcione*, parodie mêlée de danses, 1741; 4° *les Deux Bastiles*, comédie avec un divertissement, 1743; 5° *le Génie de la France*, 1744; 6° *les Fées rivales*, comédie avec divertissements, 1748; 7° *les Ages en récréation*, ballet, 1750; 8° *les Berceaux*, ballet, 1750.

BLANC (S.....), est auteur de l'ouvrage suivant : *Nouvelle méthode de cor, contenant les principes de cet instrument, trente leçons pour deux cors et vingt-huit avec accompagnement de basse, suivies de trois sonates* (Lyon, s. d., Cartoux, in-f°).

***BLANC** (Adolphe), violoniste et compositeur. Cet artiste, qui fait partie de l'orchestre de la Société des concerts du Conservatoire, n'a cessé de se livrer activement à la composition de la musique de chambre, ce qui lui a fait décerner en 1862, par l'Académie des beaux-arts, le prix fondé par M. Chartier en faveur des artistes qui se distinguent dans ce genre de composition. Voici le catalogue exact des œuvres publiées jusqu'à ce jour par M. Blanc : 1° *Rondinetto* pour piano, op. 2; 2° Thème varié pour piano, op. 4; 3° 2 sonates pour piano, op. 6 et 32; 4° 6 pensées fugitives pour piano, op. 30; 5° 4 sonates pour piano et violon, op. 31, 32, 34 et 42; 6° 4 sonates pour piano et violoncelle, op. 12, 13 et 17; 7° Sonate pour piano et cor, op. 43; 8° 4 Grands Trios pour piano et violoncelle, op. 18, 20, 21 et 35; 9° Trio pour piano, clarinette et violoncelle, op. 23; 10° Trio pour piano, flûte et violoncelle, op. 14; 11° 4 quatuors pour piano, violon, alto et violoncelle, op. 28 (dédié à Rossini, avec une lettre de ce célèbre artiste), 37 bis et 44; 12° 2 quintettes pour piano, violon, alto, violoncelle et contrebasse, op. 39; 13° Quintette pour piano, flûte, clarinette, cor et basson, op. 37; 14° Septuor pour piano, flûte, hautbois, cor, alto, violoncelle et contre basse; 15° 2 romances sans paroles, pour violon, avec accompagnement de piano, op. 9 et 10; 16° Étude pour violon seul, op. 6; 17° Valse de concert pour violon, avec acc. de piano, op. 3; 18°

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Tarentelle pour violon, op. 8; 19° *La Farfalla*, scherzo pour alto et piano, op. 7; 20° Barcarolle pour violoncelle et piano, op. 11; 21° 3 trios pour violon, alto et violoncelle, op. 25 et 41; 22° 5 quatuors pour 2 violons, alto et violoncelle, op. 16, 27 et 38; 23° 4 quintettes pour 2 violons, alto, violoncelle et contrebasse, op. 21, 22, 36 et 40 bis; 24° 3 quintettes pour 2 violons, 2 altos et violoncelle, op. 15, 19 et 29; 25° septuor pour clarinette, cor, basson, violon, alto, violoncelle et contrebasse, op. 40. (Tous ces ouvrages ont été publiés chez l'éditeur Richault.); 26° *Andantino capriccioso* pour violon, avec acc. d'orchestre; 27° *Andante* pour violoncelle, *id.*; 28° Ouverture espagnole, pour orchestre; 29° Sonatines pour piano, pour piano à 4 mains, et pour piano et violon (collection du *Petit pianiste* et de *l'École d'accompagnement*); 30° *Les Beautés dramatiques*, grande collection de morceaux pour piano et violon sur des thèmes d'opéras célèbres (en société avec MM. Renaud de Vilbac et Albert Lavignac); 31° *La Promenade du bœuf gras*, symphonie burlesque pour quatuor d'instruments à cordes et différents instruments d'enfants. (Toutes ces œuvres ont été publiées chez l'éditeur Lemoine.) On connaît encore de M. Blanc quelques morceaux de chant, entre autres *les Danses chantées*; deux opérettes : *les Deux Billets*, et *les Rêves de Marguerite*, joués dans plusieurs salons; un opéra-comique en un acte, *une Aventure sous la Ligue*, écrit pour un concours ouvert par la société de Ste-Cécile de Bordeaux, vers 1857, et qui a été l'objet d'une mention honorable; enfin, un certain nombre de chœurs orphéoniques. M. Blanc, qui a été un instant chef d'orchestre au Théâtre-Lyrique, pendant la première administration de M. Carvalho, a encore écrit deux symphonies, restées inédites, mais qui ont été exécutées dans plusieurs concerts.

BLANCHINI (Francesco), musicien italien, né à Vérone le 13 décembre 1662, mourut à Rome le 2 mars 1729. Il est connu par un livre publié après sa mort, en 1742, et intitulé : *De tribus generibus instrumentorum musicæ veterum organicæ dissertatio.* Y.

BLANCKMÜLLER (J...-L...), compositeur de la première moitié du seizième siècle. Une collection de chansons à quatre voix de sa composition est conservée dans la bibliothèque de Zwickau. Y.

* **BLANGINI** (Joseph-Marie-Félix). Outre les ouvrages dramatiques cités à l'actif de ce compositeur, il faut mentionner *la Fête des souvenirs*, intermède mêlé de chants et de danses, joué à l'Opéra-Comique le 16 avril 1818, pour la représentation de retraite de Mme Crétu, l'une des meilleures actrices de ce théâtre, et *Figaro ou le Jour des Noces*, pastiche arrangé sur la musique des *Noces de Figaro* de Mozart et du *Barbier de Séville* de Rossini, et donné aux Nouveautés le 16 août 1827. On cite encore, comme ayant été composés par Blangini, mais n'ayant pas été représentés, les trois ouvrages suivants : *les Fêtes Lacédémoniennes*, en 3 actes, *Inez de Castro*, en 3 actes, et *Marie-Thérèse à Presbourg* (la partition de ce dernier a été gravée). Enfin, il faut remarquer que les deux petits opéras signalés sous ces deux titres distincts : *Zélie et Terville*, et *Chimère et Réalité*, n'en forment qu'un seul, représenté sous ce titre : *Zélie et Terville* ou *Chimère et Réalité*. — M. Arsène Houssaye a publié, dans la *Revue de Paris* du 2 janvier 1842, un assez long article sur Blangini.

Blangini avait deux sœurs, toutes deux musiciennes, dont il est ainsi parlé dans le *Dictionnaire des Musiciens* de Choron et Fayolle : — « Mlle Blangini est née à Turin en 1780. Elle reçut d'abord des leçons de violon du célèbre Pugnani, et ensuite de MM. Puppo et Alexandre Boucher. M. Barni l'a dirigée dans l'étude de la composition. On n'a publié qu'un seul de ses ouvrages, savoir : un trio pour deux violons et violoncelle. Elle a joué des concertos de violon dans des concerts publics, à Turin, à Milan, à Vienne et à Paris. Elle est, depuis quelques années, attachée à S. M. la reine de Bavière, en qualité de maîtresse de chant. Sa sœur cadette, attachée en ce moment à la princesse Borghèse, a reçu des leçons de chant de M. Barni, et promet un sujet capable de faire honneur à son maître. »

BLANGINI (Théodore), fils du précédent, a fait jouer les ouvrages suivants : 1° *la Vengeance de Pierrot*, opérette en un acte, Palais-Royal, octobre 1861 (reprise aux Bouffes-Parisiens le 17 mars 1865); 2° *Didon*, opéra-bouffe en 2 actes et 4 tableaux, Bouffes-Parisiens, 5 avril 1866; 3° *une Visite à Bedlam*, opéra-comique en un acte, Lyon, janvier 1872. Il y avait du talent et une fraîche inspiration dans les deux premiers de ces ouvrages, mais le musicien, mal servi par ses collaborateurs, a porté la peine des fautes commises par eux.

BLAQUIÈRE (Paul), compositeur, né vers 1830 à Clairac, se fit une sorte de réputation dans les cafés-concerts de Paris, en écrivant pour une chanteuse en vogue, Mlle Thérésa, la musique d'un certain nombre de chansons auxquelles celle-ci, par son débit franc et sa diction nette, fit un

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

grand succès de popularité. On peut citer entre autres *la Femme à barbe*, *la Fiancée du bœuf-gras* et *la Vénus aux Carottes*, compositions dont les titres indiquent suffisamment le degré de distinction. Blaquière fit représenter aux Bouffes-Parisiens, le 30 août 1856, une opérette en un acte intitulée *le Guetteur de nuit*, suivie d'une autre, *le Magot de Jacqueline*, donnée au petit théâtre Debureau en 1858. Cet artiste, qui avait fait au Conservatoire une fugitive apparition, mais dont l'éducation musicale était restée nulle, est mort à Paris le 13 avril 1868.

BLASERNA (Pietro), professeur à l'Université romaine, est l'auteur d'un livre intitulé *la Teoria del suono nei suoi rapporti colla musica* (Florence, 1875). Ce volume a été formé du texte de dix conférences faites sur ce sujet par l'auteur.

BLASIS (Francesco-Antonio DE), compositeur et professeur de musique italien, fils d'un homme fort distingué qui avait été vice-amiral dans la marine espagnole, naquit à Naples en 1765 et fit ses études musicales au Conservatoire de cette ville, sous la direction de Fenaroli. Les renseignements manquent de précision sur cet artiste, qui paraît n'avoir pas été sans mérite, et ceux qui m'ont servi à écrire cette notice sont surtout extraits d'un article publié le 2 janvier 1868 dans une feuille musicale et théâtrale de Venise, *la Scena*. On sait que Blasis fit représenter en Italie un certain nombre d'opéras et de ballets, *Arminio*, *Didone*, *Adone e Venere*, *Zulima*, *lo Sposo in periglio*, *il Burbero di buon cuore*, *la Donna capricciosa*, *il Geloso ravveduto*, *l'Isola di Bella Marina*, *il Finto Feudatorio*, etc., qu'il fut organiste à Venise, qu'il s'enfuit de Naples en 1799 pour échapper aux effets possibles de la sauvage réaction bourbonienne, et qu'il se réfugia en France et s'établit d'abord à Marseille. Il paraît qu'il a fait jouer sur nos scènes départementales plusieurs opéras français, car les rares biographes italiens qui se sont occupés de lui citent les titres de ces ouvrages, « représentés en France, » et dont Paris n'a jamais eu connaissance : *Omphale*, *Almanzor* ou *l'Épreuve de la jeunesse*, *le Courroux d'Achille*, *Débutade* ou *l'Origine du Dessin*, *les Trois Sultanes*, *le Triomphe de la Paix*, *Méprise sur Méprise*, *la Fête du village*, etc. Le titre de ces compositions dramatiques constitue tout ce qu'on sait à leur sujet, et il serait, je crois, fort difficile aujourd'hui de fixer la date et le lieu de représentation de chacune d'elles. Blasis écrivit encore, dit-on, plusieurs oratorios, des messes, des ouvertures, des quatuors, et, professeur habile, il a laissé aussi une *Méthode de violon*, une *Méthode de piano*, une *Méthode de chant*, et un *Traité d'harmonie et de contrepoint*. Enfin, on assure qu'outre plusieurs livrets d'opéras et des *Mémoires politiques sur la révolution de Naples*, Blasis avait encore écrit des biographies artistiques et une *Histoire de la musique*. Cet artiste actif et distingué est mort à Florence le 22 août 1851, à l'âge de quatre-vingt six ans environ. Un monument lui a été élevé dans le couvent de Sainte-Croix.

BLASIS (Carlo DE), danseur, chorégraphe, compositeur et écrivain italien, fils du précédent, a été d'abord premier danseur, puis professeur à l'école de ballet instituée près du théâtre de la Scala, de Milan. D'après une biographie publiée à Londres en 1847 et insérée dans son ouvrage anglais sur la danse, Carlo Blasis serait né à Naples le 4 novembre 1803, mais nous faisons nos réserves quant à l'exactitude de cette date, car nous lisons dans une notice sur son père que celui-ci se rendit à Marseille avec sa femme et ses enfants lors de la grande persécution bourbonienne de Naples, qui eut lieu en 1799, et qu'il passa ensuite à Bordeaux, où son fils Carlo débuta comme premier danseur en 1818.

Après avoir parcouru les principales villes des départements, Carlo Blasis fut engagé à l'Opéra, où il se perfectionna avec Gardel. Il y créa *Télémaque*, *Paris*, *Achille à Scyros*, mais bientôt des intrigues de coulisses le mirent dans la nécessité de donner sa démission. C'est alors qu'il parut à la Scala, de Milan, et dans d'autres grandes villes de l'Italie, mais au bout de quelques années sa carrière se trouva brusquement terminée à Naples par suite d'une foulure du pied, qui l'empêcha de reparaître jamais au théâtre. Il s'adonna alors à l'enseignement et à la composition des ballets.

En 1837, Blasis et sa femme (née Ramaccini) étaient appelés à diriger la fameuse école de danse de la Scala, d'où sont sorties toutes les notabilités dansantes que nous avons vu figurer à notre grand Opéra de Paris. C'est alors que Blasis se mit à tracer des scenarios de ballets, dont il a fait un nombre incalculable, et c'est alors aussi qu'il écrivit la musique d'un grand nombre de pas et de *ballabili*.

Blasis s'est livré aussi à de nombreux travaux littéraires, consacrés à la danse ou à la musique. Son *Traité élémentaire théorique et pratique de la Danse* a été publié à Paris, en français, en 1820, et reproduit plus tard, avec des additions, dans la collection des Manuels-Roret. Parmi ses autres écrits, nous signalerons les suivants : 1° *Notes upon dancing*, Londres, Novello,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

1820 ; 2° *Studii sulle arti imitatrici*, Milan, 1844 ; 3° *Del Carattere della musica sacra e del sentimento religioso* ; 4° *Biografia di Virginia Blasis e onori poetici*, notice qui paraît être aussi son œuvre, Milan, 1853, in-8°. Enfin, en 1854, Blasis a publié à Milan une brochure intitulée : *Delle composizioni coreografiche e delle opere letterarie di Carlo Blasis, coll'aggiunta delle testimonianze*, etc., in-8° avec portrait. C'est un exposé de ses œuvres inédites, et une suite d'articles publiés à diverses époques sur ses œuvres parues. Blasis a donné aussi une *Biographie de Pergolesi* et une *Dissertation sur la musique italienne en France* ; mais toutes nos recherches ne nous ont pas fait découvrir ces deux brochures, mentionnées par l'auteur dans son catalogue (1).

J. D. F.

* **BLASIS** (Virginie DE), sœur du précédent. Une notice biographique, accompagnée de nombreuses pièces de vers, et ornée d'un portrait, a été publiée en Italie sur cette chanteuse distinguée : *Biografia di Virginia Blasis e onori poetici* (Milano, tip. Centenari, 1853, in-8). Nous remarquerons que, dans cette brochure, la date de la naissance de Virginie Blasis est fixée au mois d'août 1807. — La sœur aînée de cette artiste, *Teresa de Blasis*, s'est fait une réputation comme professeur de piano, et a composé des sonates, des variations et des morceaux de genre pour son instrument. Elle est morte à Florence, le 20 avril 1868.

* **BLASIUS** (Mathieu-Frédéric). Cet artiste a fait représenter à la Comédie-Italienne, le 23 août 1788, un opéra comique en 3 actes, *la Paysanne supposée*, ou *la Fête de la Moisson*. Il a eu une part de collaboration dans *le Congrès des Rois*, ouvrage écrit par une douzaine de compositeurs et joué au même théâtre en 1794. Enfin, il a composé la musique de plusieurs mélodrames donnés au boulevard : *Africo et Menzola*, *Don Pèdre et Zulika*, *Adelson et Salvini*, etc.

BLASSMANN (Adolphe-Joseph-Marie), compositeur et pianiste, est né à Dresde le 27 octobre 1823. Il a produit très-peu, mais ses ouvrages sont généralement estimés.

Y.

(1) Dans une liste des écrits de Blasis publiée récemment par un journal italien, se trouvait mentionné l'ouvrage suivant, publié à Milan, *Trattato storico-biografico della Musica italiana e della Musica francese*, et encore celui-ci, jusqu'à ce jour inédit : *Lo Spirito filosofico della Musica*. Au reste, peu d'écrivains sont aussi prolifiques que M. Blasis, qui collabore à plus de vingt journaux de théâtre et de musique italiens, dans lesquels la publication d'un de ses travaux dure parfois plusieurs années. — A. P.

BLATHWAYT (.....), claveciniste remarquable, mit au commencement du dix-huitième siècle tout Londres en émoi par son talent précoce et transcendant. Il était élève d'Alessandro Scarlatti. Tout ce qu'on connaît de lui aujourd'hui, c'est son portrait, qui est conservé à l'école de musique d'Oxford.

Y.

* **BLAVET** (Michel). Parmi les œuvres de musique instrumentale publiées par cet artiste distingué, il faut citer un *premier* (et deuxième) *Recueil de pièces, petits airs, brunettes, menuets*, etc., avec des doubles variations, accommodé pour les flûtes traversières, violons, pardessus de viole, etc. (Paris, s. d., 2 vol. in-4° oblong.)

* **BLAZE** (François-Henri-Joseph), dit CASTIL-BLAZE. Quelques erreurs et quelques omissions sont à signaler dans la liste des travaux littéraires de cet écrivain fécond. L'écrit indiqué sous ce titre : *l'Académie royale de musique, depuis Cambert*, etc., n'a point été tiré à part sous celui de *Mémorial du Grand-Opéra* ; ce dernier travail, qui n'a aucun rapport avec le précédent, forme non un volume, mais une brochure in-8°. L'ouvrage intitulé : *Le Piano, histoire de son invention*, etc., n'a jamais été non plus publié à part. En revanche, trois publications de Castil-Blaze manquent à la nomenclature de ses œuvres : 1° *l'Art des vers lyriques* (Paris, Delahays, 1858, in-8°) ; 2° *Sur l'Opéra, vérités dures, mais utiles* (Paris, l'auteur, 1856, in-8°) ; 3° *Physiologie du Musicien* (Bruxelles, 1844, in-32). Le manuscrit de l'*Histoire de l'Opéra-Comique*, annoncée souvent par Castil-Blaze et qu'il n'eut pas le temps de publier, fait aujourd'hui partie de la Bibliothèque de l'Opéra, pour laquelle il a été acquis par M. Nuitter, archiviste de ce théâtre.

* **BLAZE DE BURY** (Henri BLAZE, dit), fils du précédent, a publié *Meyerbeer, sa vie et ses œuvres* (Paris, 1865, Heugel, gr. in-8° avec portrait et autographes), écrit qu'il a reproduit, dans le cours de la même année, chez un autre éditeur, sous ce second titre : *Meyerbeer et son temps* (Paris, Lévy, 1865, in-12). Après la mort de Scudo, M. Henri Blaze a repris, à la *Revue des Deux-Mondes*, la part de collaboration qu'il avait eue déjà dans ce recueil au point de vue musical. Ses articles sont habituellement signés du pseudonyme : F. de Lagenevais. M. Henri Blaze avait fait pour Meyerbeer le livret d'un ouvrage lyrique intitulé *la Jeunesse de Gœthe*, dont celui-ci avait écrit la musique. Après la mort du grand homme, il réclama à la famille la partition de cet ouvrage, qu'il voulait faire représenter ; mais les héritiers, se fondant sur les vo-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

lontés exprimées par le maître dans son testament, refusèrent d'accéder à sa demande. L'affaire fut portée devant le tribunal, et M. Henri Blaze perdit son procès.

BLAZEK (François), musicien didactique, est né à Velezic en Bohême, le 21 décembre 1815. On a de lui un traité d'harmonie en langue tchèque : *Nauka harmonii.* Y.

BLODER (Guillaume), professeur de flûte au Conservatoire de Prague, est né en cette ville le 14 octobre 1834. Outre plusieurs compositions pour son instrument, des chœurs et des *lieder*, on a de lui un opéra : *Vstudni* (*A la fontaine*), qui a été joué le 17 novembre 1867 avec un succès considérable. Cet artiste, qui donnait les plus belles espérances, a malheureusement été atteint de folie en 1870. Y.

BLOMMESTEYN (Martin), facteur de clavecins, exerçait cette profession à Anvers vers le milieu du seizième siècle, et se fit recevoir, en même temps que neuf de ses confrères, dans la gilde de Saint-Luc, le 28 mars 1558.

BLOMMESTEYN (Christophe), facteur de clavecins, évidemment parent du précédent, exerçait comme lui, et à la même époque, cette profession à Anvers. Inscrit dans la corporation de Saint-Luc, en 1550, en qualité de « fils de confrère », ce qui prouve que son père faisait partie de la gilde, il s'y fit recevoir comme sociétaire en même temps que le précédent, c'est-à-dire le 28 mars 1558. Dans le registre de Saint-Luc, son nom est écrit *Chistoffel Blomster*.

* **BLONDEAU** (Pierre-Auguste-Louis). A la nomenclature des écrits publiés par ce musicien distingué, il faut ajouter le suivant : *Notice sur Palestrina, sur ses ouvrages, sur son époque, sur son style* (s. l. n. d., in-8° de 30 pp.).

* **BLONDET** (Abraham) est né vraisemblablement avant 1570, car en 1583 il prit part au concours du puy de musique d'Evreux, et y obtint le prix de la harpe d'argent pour le motet : *Tu Domine benignus es.*

BLUMMER (Martin), compositeur allemand, né le 21 novembre 1827 à Fürstemberg, dans le Mecklembourg, fit ses études à Berlin, où il est devenu directeur de l'Académie de chant. On lui doit une cantate intitulée *Colombus*, un certain nombre de *lieder*, et un oratorio en deux parties, *Abraham*, qui a été exécuté à l'Académie de chant en 1860.

BOADA (Juan de la), est le nom d'un compositeur espagnol du XVIIe siècle, dont on ignore absolument le lieu et la date de naissance. Les détails de sa carrière ne sont pas connus davantage, mais l'un des historiens actuels de la musique espagnole, M. Baltazar Saldoni, assure que sous le règne de Philippe IV on chanta au palais du Buen Retiro quelques *zarzuelas* dont la musique avait été écrite par Juan de la Boada. S'il en était ainsi, cet artiste pourrait être considéré comme le père de la musique dramatique en Espagne et le premier qui se serait exercé dans ce genre.

BOADA (Le Père Jacinto), moine et compositeur espagnol, né à Tarrasa vers 1770, fit ses études musicales au collége de musique du couvent de Montserrat, en Catalogne, où il eut pour maître le P. Casanovas (*voy.* ce nom). Il fut lui-même professeur dans ce couvent pendant un grand nombre d'années, et il y donna des preuves d'un rare dévouement à l'art et à ses élèves. Lorsqu'en 1818, après l'incendie du monastère, qui avait entièrement détruit la bibliothèque, toutes les œuvres consacrées au service du culte et jusqu'aux leçons et aux ouvrages nécessaires aux élèves, l'école fut rouverte à ceux-ci, le Père Boada se mit en devoir non-seulement de composer toute la musique nécessaire au service de la chapelle, mais encore d'écrire tout ce qui devait être utile à l'instruction des jeunes gens qui lui étaient confiés, et il apporta tant de sollicitude et d'ardeur à ce travail qu'au bout de quelques années le mal était réparé, et que l'on n'avait plus à regretter qu'au point de vue de leur valeur intrinsèque la perte de tant d'œuvres précieuses. Les compositions du P. Boada sont fort estimées. Cet artiste distingué vivait encore en 1856.

BOCACCIO (L.....), compositeur italien, a fait représenter sur le théâtre de Sivigliana, en février 1872, un opéra intitulé *Banditi*, qui a été bien accueilli.

BOCCABADATI (Virginia), fille de Louise Boccabadati, qui fut une chanteuse célèbre, est devenue elle-même une cantatrice fort distinguée. Héritière du talent remarquable de sa mère, elle n'en avait point, malheureusement, la voix chaude, étendue et vibrante ; mais elle suppléait à ce qui lui manquait sous ce rapport par un art véritable, par un chant plein de grâce et d'élégance, par une expression tendre et passionnée, enfin par un talent scénique que les chanteurs possèdent rarement à un pareil degré. Douée de qualités pathétiques et émouvantes, la Boccabadati avait le don si rare d'arracher les larmes, et atteignait parfois le sublime dans certains rôles, tels que Gilda de *Rigoletto*, *la Traviata*, *Linda di Chamounix* ou *Maria di Rohan*. Cette artiste vraiment remarquable, que Paris a connue il y a une vingtaine d'années et qui s'est fait entendre à notre Théâtre-Italien, est aujourd'hui, je crois, retirée du théâtre.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

* **BOCHSA** (Robert-Nicolas-Charles). Ce musicien, aussi distingué comme artiste qu'il était misérable comme homme, a écrit, pendant son séjour en Angleterre, la musique de quelques ballets qui ont été représentés à Londres : 1° *Justine* ou *la Cruche cassée*, 7 janvier 1825 ; 2° *le Temple de la Concorde*, 28 janvier 1825 ; 3° *la Naissance de Vénus*, 2 actes, 8 avril 1826 ; 4° *le Corsaire*, 29 juillet 1837. Ce dernier eut un immense succès.

Bochsa avait dû fuir la France en 1817. Accusé d'avoir contrefait la signature de plusieurs personnages marquants (parmi lesquels quelques-uns de ses confrères, Berton, Méhul, Boieldieu, Nicolo), et d'avoir fabriqué des bons portant aussi les signatures fausses de M. le comte Decazes, de lord Wellington, etc., il fut traduit devant la cour d'assises de la Seine, et celle-ci, dans sa séance du 17 février 1818, le condamna à douze années de travaux forcés, à la marque et à 4,000 francs d'amende. Mais Bochsa était en sûreté en Angleterre, où, malgré des antécédents si déplorables, il sut se faire une brillante position. Ce n'est pas tout, et à ces méfaits Bochsa aurait joint plus tard, dit-on, le crime de bigamie ; voici ce qu'on lit à ce sujet dans l'*Annuaire dramatique* (9e année, 1847, Bruxelles, Tarride, in-12) : « Bochsa avait épousé, avant sa fuite de la France, la fille du marquis Ducrest (1), et se trouvait ainsi le neveu de Mme de Genlis. Depuis il serait devenu bigame, s'il faut s'en rapporter aux *Mémoires* publiés par Henriette Wilson, en prenant pour femme la propre sœur (Amy Wilson) en même temps que la complice des fredaines de cette fameuse courtisane qui a compté au nombre de ses nombreux amants le prince de Galles (depuis Georges IV) et le duc de Wellington. »

Ce qui n'empêcha pas Bochsa d'enlever Mme Bishop (*voyez* ce nom) et de vivre avec elle pendant vingt années environ.

BOCK, *Voyez* **BOTE et BOCK.**

* **BOCQUILLON-WILHEM** (Guillaume-Louis). Au nombre des notices qui ont été publiées sur cet artiste excellent, il faut citer les deux suivantes : *Wilhem*, par Trélat (extrait de la *Revue du Progrès* du 1er juin 1842), in-8° de19 pp., et *Funérailles de M. B. Wilhem*, par Charles Malo (extrait du *Bulletin élémentaire* d'avril 1842), in-8° de 22 pp. Je ferai remarquer que lorsque Wilhem était professeur à l'école de Saint-Cyr, cette école portait le nom de Prytanée militaire, tandis que l'école militaire proprement dite était à Fontainebleau.

* **BODIN** (François-Étienne), est mort à Paris le 13 août 1862. Cet artiste distingué, qui était, dit-on, un mathématicien et un philologue remarquable, avait reçu des leçons d'harmonie et de composition de Perne et d'Elet. Il ne se livra pourtant pas à la composition, trop absorbé qu'il était par les devoirs de son enseignement, mais, outre son grand Traité des principes de la musique, il publia un *Recueil d'exercices élémentaires pour le piano* et un *Recueil de gammes pour le piano avec la réforme du doigté*.

La fille de cet artiste, Mlle *Sophie Bodin*, plus tard Mme Pierson, élève de son père pour le piano et du fameux harpiste Bochsa pour l'harmonie et le contrepoint, étudia le chant avec Ponchard, et se fit entendre avec succès à Paris, dans les concerts, pendant les années 1837, 1838 et 1839. A cette époque, sa voix ayant subi une altération sensible, elle dut renoncer à se produire en public, et se consacra entièrement à l'enseignement du chant et du piano. Mme Pierson-Bodin est morte au mois de juin 1874. Elle avait publié en 1865 un petit écrit ainsi intitulé : *Observations sur l'étude de la musique*, dans lequel elle donnait aux mères de famille d'utiles conseils sur la façon de diriger l'éducation musicale de leurs enfants.

BODSON (Nicolas-Henri-Joseph), musicien belge, naquit à Liége le 5 mai 1766, et semble n'avoir jamais quitté sa ville natale. On ne connaît de lui que des compositions religieuses, et dans une note publiée sur cet artiste, M. Edouard Gregoir reproduit ainsi le titre de l'une d'elles : « *Missa aj. per soprano e tenore o soprano e basso con organo obbligato, composta dal signore N. Bodson. Les deux voix devront convenir pour les notes d'en haût où celles d'en bas, les rondes et les blanches pointées à la basse indiquent à la contrebasse où violoncelle qui accompagnera de faire autant de notes qu'il y aura de points.* Prix : 5 francs. Se vend chez l'auteur, rue St-Jean-en-Isle, n° 784, à Liége, chez Mlle J. Andrez, éditeur et marchande de musique. » M. Gregoir ajoute : « Trois messes de cet artiste, et qui sont très-répandues, renferment de grandes qualités mélodiques. Un *Verbum caro* de sa composition est resté manuscrit. » L'une de ces messes

(1) Madame Georgette Ducrest, depuis longues années retirée à Bordeaux, où elle vit encore. Elle était excellente musicienne, possédait une jolie voix, et a donné pendant assez longtemps des leçons de chant à Lyon. Très-mêlée, dans sa jeunesse, au monde artistique et littéraire, elle a publié sous ce titre : *Paris en province* (1831), des mémoires dans lesquels on trouve des renseignements intéressants et assez nombreux sur quelques musiciens du temps. Une seconde édition de cet écrit a paru (sans date) en 1836 (Paris, Barba, in-4°).

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

a été publiée à Liége, chez J. Gout, c'est la troisième. On a donné aussi, dans le *Répertoire des Maîtrises* (Liége, Muraille), plusieurs pièces religieuses de Bodson : *Pie Jesu* à 2 voix ; *Cantant montes*, chœur à 3 voix égales ; *Mi Jesu* à 2 voix ; *Genitori* à 3 voix égales ; *Tantum ergo* à 2 voix ; *Ave Maria* à 3 voix égales. Bodson est mort à Liége le 31 mars 1829.

* **BOEHM** (Joseph) violoniste, est né à Pesth, non en 1808, mais le 4 mars 1795. Il est mort à Vienne le 28 mars 1876. Joseph Boehm, dont l'enseignement était très-réputé, avait formé un grand nombre d'excellents élèves, parmi lesquels il faut surtout citer Ernst et M. Joachim.

BOERS (J...-C...), violoniste et compositeur néerlandais, né à Nimègue en 1812, appartient au plus pur parti conservateur musical. Excellent musicien, homme de beaucoup d'esprit, charmant causeur, il pousse la modestie si loin qu'il a passé sa vie à éviter toutes les occasions de recevoir une décoration quelconque et qu'il s'est refusé à publier ses compositions, bien que depuis longtemps il ait mérité la croix de son pays et qu'il ait écrit de bons ouvrages. M. Boers a mené une vie assez accidentée, surtout dans sa jeunesse. Il reçut d'abord, à Nimègue, des leçons de violon de son père, et en 1828 fut admis comme élève à l'École royale de musique de la Haye, où il travailla le violon et la composition avec Lubeck. En 1831, on le nomma chef d'orchestre à l'Opéra national de la Haye, mais en 1837 il partit pour Paris, où il accepta la place d'alto solo au Casino Paganini. Peu de temps après, l'administration de ce concert ayant fait faillite, il fut engagé à l'orchestre des concerts Valentino. Tout en restant attaché à cet établissement, il donnait des leçons d'harmonie et de contrepoint, et devenait correcteur d'épreuves de la maison de Simon Richault, l'un des premiers éditeurs de musique de Paris.

En 1839, M. Boers quitta cette ville pour aller remplir les fonctions de chef d'orchestre au théâtre de Metz, où il resta deux ans. De retour en 1841 dans sa ville natale, il y fut nommé directeur de la Société chorale, et, bien que protestant, se vit confier l'emploi de professeur de musique dans une grande école normale catholique, qui était une sorte de séminaire. Il resta à Nimègue jusqu'en 1853, et accepta alors la place de directeur de musique à Delft, où il demeure encore aujourd'hui.

M. Boers a beaucoup écrit, et jouit dans sa patrie d'une grande considération comme compositeur. Ses œuvres les plus estimées sont des ouvertures, une symphonie qui a obtenu une mention honorable à l'un des concours ouverts par la *Société pour l'encouragement de l'art musical*, le 128e psaume (composition pour *soli*, chœurs et orchestre), et plusieurs recueils de *lieder*. Il s'occupe aussi avec ardeur de littérature musicale, et travaille en ce moment à deux grands ouvrages : une *Bibliographie de tous les ouvrages de musique néerlandais anciens et modernes*, et une *Histoire des instruments de musique au moyen-âge*.

Ed. de H.

BOETTE (Jehan), compositeur, maître des enfants de chœur de Notre-Dame d'Évreux, obtint en 1575, au concours du puy de musique d'Évreux, le prix de triomphe pour une chanson française : *Heureux qui d'équité*. Un parent de cet artiste, portant le même prénom et habitant aussi Évreux, mais désigné sous le nom de Jehan Boette le jeune, obtint au concours de 1589 le prix de l'orgue d'argent pour le motet *In hymnis et confessionibus*.

BOESENDORFER (.....), est le nom d'un des principaux facteurs de pianos de l'Allemagne, dont la maison est à Vienne. Y.

BOGAERTS (P...-C...-C...), est l'auteur, avec M. Edmond Duval, des deux écrits suivants : 1° *Études sur les livres choraux qui ont servi de base dans la publication des livres de chant grégorien édités à Malines*, Malines, 1855, in-8° ; 2° *Un mot sur la brochure du P. Lambillote intitulée : « Quelques mots sur la restauration du chant liturgique, »* Malines, 1855, in-8°.

BOGOTA (Aaude). *Voyez* **DOMBROWSKI** (Henri).

BOHEMUS (Gaspard), compositeur allemand du temps de la Réforme, a composé de la musique vocale, religieuse et profane. Y.

* **BOIELDIEU** (François-Adrien). La date exacte de la naissance de ce grand artiste est le 16 et non le 15 décembre 1775, ainsi qu'en fait foi son acte de baptême, que j'ai publié dans le livre intitulé : *Boieldieu, sa vie, ses œuvres, son caractère, sa correspondance*. Je renvoie à cet ouvrage important et rempli de renseignements nouveaux le lecteur désireux de s'instruire d'une façon exacte et complète sur l'existence et la carrière de Boieldieu, et je vais seulement rétablir ici le répertoire détaillé de ses œuvres dramatiques : 1° *La Fille coupable*, 2 actes (paroles de son père), Rouen, th. des Arts, 2 novembre 1793 ; 2° *Rosalie et Myrza*, 3 actes (paroles du même), ibid., 28 octobre 1795 ; 3° *La Famille suisse*, 1 acte, Paris, th. Feydeau, 12 février 1797 ; 4° *l'Heureuse Nouvelle*, 1 acte, ibid., 3 novembre 1797 ; 5° *le Pari* ou *Mombreuil*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

et Merville, 1 acte, th. Favart, 15 décembre 1797; 6° *Zoraïme et Zulnare*, 3 actes, ibid., 11 mai 1798; 7° *la Dot de Suzette*, 1 acte, ibid., 6 septembre 1798; 8° *les Méprises espagnoles*, 1 acte, th. Feydeau, avril 1799; 9° *Emma* ou *la Prisonnière*, 1 acte, en société avec Cherubini, th. Montansier, 12 septembre 1799; 10° *Beniowski*, 3 actes, th. Favart, 8 juin 1800; 11° *le Calife de Bagdad*, 1 acte, ibid., 16 septembre 1800; 12° *Ma Tante Aurore*, 3 actes (réduit en deux actes à la seconde représentation), Opéra-Comique, 13 janvier 1803; 13° *Le Baiser et la Quittance*, 3 actes, en société avec Méhul, Kreutzer et Nicolo, ibid., 18 juin 1803; 14° *Aline, reine de Golconde*, 3 actes, St-Pétersbourg, 5 mars 1804; 15° *Amour et Mystère*; 16° *Abderkhan*; 17° *Un Tour de Soubrette* (1); 18° *La Jeune Femme colère*, 1 acte, ibid., 18 avril 1805 (joué ensuite à Paris, à l'Opéra-Comique, le 12 octobre 1812); 19° *Télémaque*, 3 actes, ibid., 16 décembre 1806; 20° *Les Voitures versées*, 2 actes, ibid., 1808 (joué ensuite à l'Opéra-Comique, le 29 avril 1820); 21° *La Dame invisible*, 1 acte, ibid., 1808; 22° *Rien de trop*, 1 acte, ibid., 25 décembre 1810 (joué ensuite à l'Opéra-Comique, le 19 avril 1811); 23° *Jean de Paris*, 2 actes, Opéra-Comique, 4 avril 1812; 24° *Le Nouveau Seigneur de Village*, 1 acte, ibid., 29 juin 1813; 25° *Bayard à Mézières*, 1 acte, en société avec Cherubini, Catel et Nicolo, ibid., 12 février 1814; 26° *Les Béarnais* ou *Henri IV en voyage*, 1 acte, en société avec R. Kreutzer, ibid., 21 mai 1814; 27° *Angéla* ou *l'Atelier de Jean Cousin*, 1 acte, en société avec Mme Sophie Gail, ibid., 13 juin 1814; 28° *La Fête du Village voisin*, 3 actes, ibid., 5 mars 1816; 29° *Charles de France* ou *Amour et gloire*, 2 actes, en société avec Hérold, ibid., 18 juin 1816; 30° *Le Petit Chaperon rouge*, 3 actes, ibid., 30 juin 1818; 31° *Blanche de Provence* ou *la Cour des Fées*, 1 acte, en société avec Berton, Cherubini, Kreutzer et Paër, Opéra, 3 mai 1821; 32° *la France et l'Espagne*, intermède, Hôtel-de-Ville, 15 décembre 1823; 33° *Les Trois Genres*, 1 acte, en société avec Auber, Odéon, 27 avril 1824; 34° *Pharamond*, 3 actes, en société avec Berton et Kreutzer, Opéra, 10 juin 1825; 35° *la Dame blanche*, 3 actes, Opéra-Comique, 10 décembre 1825; 36° *Les Deux Nuits*, 3 actes, id., 20 mai 1829; 37° *La Marquise de Brinvilliers*, 3 actes, en société avec Auber, Batton, Berton, Blangini, Carafa, Cherubini, Hérold et Paër, ibid., 31 octobre 1831.

(1) Je place ici ces trois ouvrages, sans pouvoir indiquer de date précise pour leur représentation; tout ce qu'on sait à leur sujet, c'est qu'ils furent écrits et joués pendant le séjour de Boieldieu en Russie.

En 1875, Boieldieu a été l'objet d'un honneur inusité jusqu'ici en France : les 12, 13, 14 et 15 uin de cette année de grandes fêtes musicales ont eu lieu à Rouen pour célébrer le centième anniversaire de sa naissance; ces fêtes, dont l'auteur de la présente notice avait le premier conçu la pensée, se sont produites avec un grand éclat, et le *Centenaire de Boieldieu* avait attiré dans l'ancienne capitale de la Normandie une immense affluence d'étrangers. Un grand concours orphéonique, une représentation de gala donnée au Théâtre des Arts, composée du *Nouveau Seigneur de Village*, des deux premiers actes de *la Dame blanche*, joués par les premiers artistes de Paris, et d'une pièce de vers de M. Frédéric Deschamps, un grand festival donné dans la salle du Cirque de Saint-Sever et dont le programme comprenait des morceaux exclusivement tirés des œuvres du maître, l'exécution d'une cantate expressément écrite par M. Ambroise Thomas sur des paroles de l'auteur de cette notice, voilà quels étaient les principaux éléments de ces fêtes vraiment artistiques et nationales, qui rappelaient celles de ce genre qu'on célèbre fréquemment en Angleterre et en Allemagne, et dont on n'avait encore aucune idée en France.

Voici la liste des écrits publiés en France sur Boieldieu : 1° *Précis du procès de la sérénade donnée le 15 octobre 1829 à M. Boieldieu* (Rouen, impr. Marie, 1829, in-8° de 16 pp.); 2° *Boieldieu aux Champs-Élysées et son apothéose*, tableau en un acte, mêlé de chants et de couplets arrangés sur des airs tirés de ses différents ouvrages, représenté pour la première fois à Rouen, sur le Théâtre des Arts, le 13 novembre 1834, et offert à sa ville natale par M. Sewrin, son ami et l'un de ses collaborateurs (Rouen, François, 1834, in-8° de 32 pp., avec portrait et *fac-simile* d'une lettre de Boieldieu); 3° *L'Enfance de Boieldieu*, opéra-comique et anecdotique en un acte, par E. T. Maurice Ourry (Paris, Barba, 1834, in-8° de 12 pp.); 4° *Procès-verbal de la cérémonie funèbre en l'honneur de Boieldieu*, qui a eu lieu le 13 octobre 1834, à Rouen, sa ville natale, rédigé par le vicomte Walsh, délégué par la commission (Rouen, Périaux, 1835, in-8° de 39 pp.); 5° *Trois Romances favorites de Boieldieu*, suivies d'une notice sur sa vie, par M. Jules Janin (Paris, 1835, in-fol. de 12 pp.); 6° *Boieldieu et les honneurs rendus à ce célèbre compositeur par Rouen, sa ville natale, suivi de quelques observations biographiques*, par Jules-Adrien Delérue (Rouen, Périaux, 1836, in-8° de 16 pp.); 7° *Boieldieu et*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

les honneurs rendus à ce célèbre compositeur par Rouen, sa ville natale, dithyrambe par Théodore Wains-Desfontaines (Rouen, Baudry, 1836, in-8° de 20 pp.); 8° *Vers sur Boieldieu et les honneurs rendus à ce grand homme par Rouen, sa ville natale* (Rouen, Marie, 1836, in-8° de 16 pp.); 9° *Discours pour la translation du cœur de Boieldieu à Rouen*, le 13 novembre 1834, par G. Lambert (Paris, Lacrampe, 1846, in-8° de 128 pp.); 10° *Boieldieu, sa vie, ses œuvres*, par J.-A. Réfuveille (Rouen, Dubust, 1851, in-8° de 43 pp.); 11° *A. Boieldieu, sa vie et ses œuvres*, par G. Héquet (Paris, Heugel, 1864, in-8° de 115 pp., avec portrait et autographes); 12° *Ode sur la mort de Boieldieu*, par son compatriote Théodore Lebreton (s. l. n. d. [Rouen, imp. Baudry], in-8° de 4 pp.); 13° *Boieldieu, sa vie, ses œuvres, son caractère, sa correspondance*, par Arthur Pougin (Paris, Charpentier, 1875, un vol. in-12, avec portrait et autographe); 14° *Le Centenaire de Boieldieu*, anecdotes et souvenirs recueillis par Henry de Thaunberg (Paris, s. d. [1875], Haulard, in-18 de 93 pp.); 15° *Les Centenaires rouennais, Boieldieu*, 1875, poëme dédié à la famille de Boieldieu, par A. Célarier (Rouen, impr. Cagniard, in-8°); 16° *Hommage à Boieldieu*, cantate pour orphéons, fanfares et musiques militaires, exécutée à Rouen le 13 juin 1875, en l'honneur du centième anniversaire de la naissance de F.-A.-Boieldieu, musique d'Ambroise Thomas, paroles de M. Arthur Pougin (Paris, s. d. [1875], in-8° avec portrait, autographe et notice sommaire); 17° *Hommage à Boieldieu*, stances par M. Frédéric Deschamps, dites par M. Maubant, de la Comédie-Française, sur la scène du Théâtre des Arts, à Rouen, à la représentation donnée le 14 juin 1875 (s. l. n. d. [Rouen, impr. Brière, juillet 1875], in-8°). 18° *Trois jours à Rouen, souvenirs du Centenaire de Boieldieu*, 13, 14 et 15 juin 1875, par Edmond Neukomm (Paris, Pont, 1875, in-12).

***BOIELDIEU** (Adrien-L.-V.). Voici la liste exacte des productions dramatiques de ce compositeur : 1° *Marguerite*, 3 actes, Opéra-Comique, 18 juin 1838; 2° *l'Opéra à la Cour*, sorte de pastiche en 4 actes (en société avec Albert Grisar), Opéra-Comique, 16 juillet 1840; 3° *l'Aïeule*, un acte, Opéra-Comique, 27 août 1841; 4° *le Bouquet de l'Infante*, 3 actes, Opéra-Comique, 27 avril 1847; 5° *la Butte des Moulins*, 3 actes, Théâtre-Lyrique, 6 janvier 1852; 6° *la Fille invisible*, 3 actes, Théâtre-Lyrique, 6 février 1854; 7° *France et Algérie*, cantate, Opéra-Comique, 15 août 1865; 8° *le Chevalier Lubin*, un acte, Fantaisies-Parisiennes, 23 mai 1866; 9° *la Fête des Nations*, un acte, Fantaisies-Parisiennes, 27 avril 1867; 10° *la Halte du Roi*, 2 actes, théâtre des Arts (à Rouen), 16 décembre 1875 (1). M. Boieldieu a encore en portefeuille plusieurs ouvrages, entre autres un grand opéra « national » en 3 actes, *Alain Blanchart*, écrit sur des paroles de M. Réfuveille, et dédié par les auteurs à la ville de Rouen. M. Adrien Boieldieu a écrit et dédié à la reine d'Espagne une messe à trois voix et chœur, qui avait été publiée avec accompagnement d'orgue ou de piano, et qui, orchestrée par lui, a été exécutée dans la cathédrale de Rouen, le 15 juin 1875, lors des fêtes organisées pour le centenaire de Boieldieu.

BOIGNE (Charles DE), écrivain, né vers 1806, a publié en 1857 un livre intitulé : *Petits Mémoires de l'Opéra* (Paris, librairie nouvelle, in-12), qui est un récit familier et anecdotique de tout ce qui s'est passé à l'Opéra à partir des commencements de la direction du docteur Véron, jusqu'à la fin de 1854.

***BOILLY** (Édouard), est mort depuis longtemps déjà, mais j'ignore au juste à quelle époque. Au sujet de cet artiste, j'ai reçu de M. B. Jullien une lettre dont j'extrais le passage suivant : — « Les trois enfants du second lit du peintre Boilly ont été à Versailles mes camarades de collége. Jules Boilly, l'aîné des trois, a suivi la carrière de son père; il a été peintre, et surtout peintre de portraits. Edouard, le second, s'est livré à la musique, et a obtenu le grand prix de composition; le troisième, Alphonse, a fait de la gravure. L'article de Fétis dit qu'Édouard, dégoûté de la composition musicale, s'est donné tout entier à la gravure. Il y a ici une évidente confusion des deux jeunes frères. Édouard, n'ayant pas eu de succès avec ses opéras, s'est vu réduit à donner des leçons de piano. Il est mort le premier des trois frères, et n'a jamais exercé l'état de graveur. J'étais à son service funéraire; je l'avais rencontré assez souvent avant sa mort, et il était alors professeur de

(1) Cet ouvrage avait été reçu et sur le point d'être joué à l'Opéra populaire (théâtre du Châtelet) en 1871, mais ne put être représenté par suite de la déconfiture de l'entreprise. Après avoir célébré à une date arbitraire, c'est-à-dire en plein été, pour leur donner tout l'éclat et l'attrait dont elles étaient susceptibles, les fêtes du centenaire de Boieldieu, la ville de Rouen voulut au jour exact, le 16 décembre 1875, fêter encore le centième anniversaire de la naissance du grand musicien auquel elle avait donné le jour, et un spectacle extraordinaire fut, à cet effet, organisé au théâtre des Arts. C'est à cette occasion qu'eut lieu, à ce théâtre, la première représentation de *la Halte du Roi*, opéra-comique inédit de M. Adrien Boieldieu.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

piano à Louis-le-Grand, si je ne me trompe, et probablement aussi dans quelques pensions. »

En 1822, l'année qui précéda son heureux concours à l'Institut, Édouard Boilly avait obtenu au conservatoire le premier prix de contrepoint et fugue.

BOILEAU (.....), habile joueur de violon et de mandore, vivait à la fin du seizième siècle et au commencement du dix-septième siècle. Il était au service de Louis XIII alors Dauphin de France, ainsi qu'on le voit dans le *Journal de Jean Héroard sur l'enfance et la jeunesse de Louis XIII*, qui dit, à la date du 3 février 1604 : « Le Dauphin avoit pour violon et joueur de mandore Boileau, et pour joueur de luth Florent Hindret, d'Orléans, pour l'endormir. »

BOISSELOT (Jean-Louis), né à Montpellier en 1785, y exerça la profession de luthier jusqu'en 1822, se faisant remarquer par son activité et son esprit d'entreprise. En 1823, il envoya son fils aîné, Louis Boisselot, à Marseille, pour y créer un magasin de musique et d'instruments, qui devint bientôt son établissement principal. Il vint peu après s'y fixer lui-même. Pressentant l'énorme vulgarisation à laquelle devait arriver peu à peu le piano, il se décida en 1830 à tenter à Marseille l'organisation d'une manufacture de pianos, où se fabriquèrent d'abord des pianos carrés. En 1834, son fils Louis alla étudier la fabrication du piano à queue dans les manufactures anglaises, jusque-là fermées aux étrangers. Louis Boisselot rapporta de ce voyage des éléments précieux, et amena avec lui des ouvriers anglais et allemands, qui formèrent en peu d'années un personnel d'élite. La manufacture marseillaise commença alors la fabrication des pianos à queue, et prit un développement rapide; ses pianos à queue furent longtemps les meilleurs qui se fissent en France. A l'exposition de Paris de 1844, plusieurs de ces pianos obtinrent le n° 1, et le créateur de l'industrie marseillaise fut récompensé de son esprit d'initiative par la grande médaille d'or. Jean-Louis Boisselot mourut en 1847.

Al. R — d.

BOISSELOT (Louis-Constantin), fils du précédent, né à Montpellier en mars 1809, coopéra comme on vient de le voir à la création et au développement de la fabrication de pianos entreprise par son père, dont il était devenu l'associé depuis 1838. En 1847, la fabrique Boisselot et fils était devenue l'une des plus importantes de France; elle construisait annuellement 400 pianos, qui s'exportaient déjà dans l'Europe et les colonies. De nombreux brevets d'invention et de perfectionnement témoignaient d'études et d'améliorations constantes, notamment les brevets pris pour les barres en fer placées au-dessous du piano et les barres harmoniques avec vis de pression (1838), pour le piano de diharmonique (1839), pour le piano octavié (1840), pour le piano à son soutenu (1844), pour le piano planicorde (1849). Les années 1848 et 1849, qui furent pour l'industrie française une époque de crise, vinrent arrêter un peu ce développement. Louis Boisselot fonda alors à Barcelone une succursale, bientôt aussi importante que la maison mère. A l'exposition de Paris de 1849, ses pianos obtinrent les premiers rangs, concurremment avec Erard, Pleyel et Herz, et le rappel de la médaille d'or. Outre son rôle industriel, Louis Boisselot avait largement contribué au développement de l'art musical à Marseille, et créé notamment une salle de concerts. Il fut fondateur et président de l'Association des artistes musiciens de Marseille. Il mourut en 1850, laissant d'unanimes regrets.

Al. R — d.

* **BOISSELOT** (Xavier), frère du précédent, a popularisé comme compositeur le nom dont son père et son frère avaient fait la réputation industrielle. On trouvera dans la *Biographie universelle des Musiciens* (t. II, p. 10), les détails relatifs à ses travaux comme compositeur. Devenu industriel à la mort de son frère, il prit la direction de l'usine en 1850. Les débouchés augmentaient tous les jours à la suite des succès obtenus aux expositions. En 1855, la fabrique de Marseille livrait environ 500 pianos par an, celle de Barcelone 400. X. Boisselot obtint à l'exposition universelle la médaille de première classe et la croix de la Légion d'honneur. En 1862, à l'exposition universelle de Londres, il eut le premier rang et la *Prize-Medal*. Mais à partir de cette époque, à la suite d'entreprises nouvelles et de spéculations malheureuses tentées par X. Boisselot, le développement de l'industrie subit un arrêt de quelques années. En 1865, un incendie détruisit entièrement la magnifique fabrique de Barcelone. X. Boisselot abandonna peu après l'industrie. Continuée par le petit-fils du fondateur, Franz Boisselot, elle est revenue complétement aujourd'hui à une situation prospère. Elle livre de 6 à 800 pianos par an, dont un grand nombre pour l'exportation. Le nombre des pianos fabriqués depuis la fondation de la maison est de 18,600.

Al. R — d.

BOITEAU (Dieudonné-Alexandre-Paul), écrivain et homme politique, né à Paris en 1830, s'est beaucoup occupé des questions relatives à l'enseignement en général, et a publié une bro-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

chure ainsi intitulée : *De l'enseignement populaire de la musique* (Paris, Perrotin, 1860, in-8). Cette brochure est un plaidoyer en faveur de la méthode Wilhem et de la notation rationnelle, et une critique du système de la notation par le chiffre.

BOITO (Arrigo), compositeur, poëte et critique musical, est né vers 1840, et a fait ses études au Conservatoire de Milan, où il fut, je crois, élève de M. Ronchetti pour la composition. Il fit un séjour de neuf années dans cette école, où il entra au mois de novembre 1853 pour ne la quitter qu'au mois de septembre 1862. Une fois sorti du Conservatoire, M. Boito commença à se faire connaître comme écrivain en donnant quelques articles de critique musicale à divers journaux, et en publiant de nombreux vers, entre autres un poëme intitulé *il re Orso*, qui attira l'attention et qui fit beaucoup de bruit. En poésie, M. Boito est de l'école romantique la plus audacieuse, et en musique quelques-uns affirment qu'il serre de très-près les théories et les doctrines de M. Richard Wagner. D'autres assurent, il est vrai, qu'il y a dans ce jugement beaucoup d'exagération, et que le jeune musicien est doué d'une assez grande originalité personnelle pour n'avoir pas à « singer » la manière du prétendu réformateur allemand. Ce qui paraît certain, c'est que, tant au point de vue musical qu'au point de vue littéraire, M. Boito a l'imagination tout à la fois puissante et audacieuse, et que ses tendances sont faites pour dérouter les esprits craintifs et paresseux.

Cet artiste a débuté, comme compositeur dramatique, par un *Méphistofele* qu'il a donné au théâtre de la Scala, de Milan, au mois de mars 1868, et dont l'insuccès a été colossal. Il avait écrit le poëme et la musique de son opéra, en reproduisant exactement, dans la forme lyrique, la marche du *Faust* de Goëthe, sans prendre la peine d'atténuer ce que certains épisodes pouvaient offrir de hardi pour des spectateurs italiens. Dès son apparition, l'œuvre fut discutée dans la presse et dans le public avec une ardeur remarquable, et la seconde représentation donna lieu à un orage indescriptible. Bref, la chute de *Mefistofele* fut complète, et il semblait que jamais le compositeur ne pût s'en relever.

M. Boito parut alors vouloir se rejeter sur la littérature. Bientôt, il écrivit pour son ami et ancien condisciple Francò Faccio (*voy.* ce nom) le livret d'un drame lyrique, *Amleto*, qui, assez bien accueilli d'abord à Florence, subit ensuite à la Scala, de Milan, un sort semblable à celui de *Mefistofele*. Depuis lors, il a composé le poëme et la musique d'un petit opéra en 2 actes, *Ero e Leandro*, qui n'a pas encore été représenté, il a fourni à M. Gaetano Coronaro les paroles de l'opérette *un Tramonto*, que celui-ci a fait exécuter au Conservatoire de Milan en 1873, il a donné à M. Ponchielli (sous le pseudonyme anagrammatique de Tobia Gorrio) le livret de la *Gioconda* que ce compositeur a fait représenter récemment à la Scala, et enfin il travaille en ce moment à la musique d'un grand drame lyrique intitulé *Nerone*.

Mais si le *Mefistofele* de M. Boito a été malheureux en 1868 à Milan, il a pris à Bologne, en 1875, une revanche éclatante. Bologne, on le sait, est la ville la plus avancée de l'Italie au point de vue des idées musicales ; c'est-à-dire qu'elle ne craint ni les hardiesses, ni les essais, ni les tendances nouvelles ; elle a fait un très-chaud accueil à la partition du jeune compositeur, que celui-ci, d'ailleurs, avait profondément remaniée pour la circonstance, retranchant un certain nombre d'épisodes qui faisaient longueur, ajoutant deux morceaux nouveaux, et refaisant presque toute l'instrumentation. Un critique italien m'écrivait à ce sujet : « Selon moi, *Mefistofele* est un ouvrage de *primissimo ordine*, et si Boito est inférieur à Gounod pour le côté mélodique, il lui est infiniment supérieur pour l'interprétation du drame de Goëthe, pour la grandeur et l'élévation du style. M. Boito est un grand musicien, et sa musique ne ressemble à celle d'aucun autre. » Je ne puis contrôler cette opinion, mais je la donne pour celle d'un artiste sincère et profondément épris du beau partout où il croit le rencontrer.

BOLAFFI (Michele), poëte et compositeur italien assez habile, né à Livourne de parents israélites, est l'auteur de *Sei Salmi penitenziali a due voci, con basso d'accompagnamento*. Je ne crois pas que cet artiste ait rien de commun avec le Michele Bolaffi mentionné dans la *Biographie universelle des Musiciens*.

BOLCK (Oscar). Un artiste de ce nom a fait représenter à Altenbourg, en 1874, un opéra intitulé *Pierre Robin*.

BOLZONI (Giovanni), jeune compositeur italien, est né, je crois, à Parme, et a fait représenter à Savone, en 1871, un opéra intitulé *la Stella delle Alpi*. Cet ouvrage, reproduit à Parme en 1875, n'a obtenu, dans l'une comme dans l'autre ville, qu'un médiocre succès. M. Bolzoni, qui est aujourd'hui directeur de l'Institut musical de Pérouse, a obtenu en 1874 le premier prix au concours ouvert par la *Società del quartetto* de Milan, pour la composition d'une ouverture.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

BOMBARDI (Paolo), compositeur italien, est l'auteur d'un opéra sérieux en 3 actes, *Isabella Orsini*, qui a été représenté sur le théâtre Nuovo, de Vérone, le 18 avril 1866.

* **BONA** (Pasquale) (1), professeur de chant pour les hommes au Conservatoire de Milan et compositeur, est né à Cerignola, dans la Capitanate, le 3 novembre 1816, et a fait toutes ses études musicales au collège du Bon-Pasteur, de Palerme. Après avoir fait représenter à la Scala, de Milan, ses deux opéras : *i Luna e i Perollo* (26 novembre 1844), et *Don Carlo* (23 mars 1847), il donna au théâtre Regio de Turin *il Gladiatore*, et au Carlo-Felice, de Gênes, *Vittoria, la madre degli eserciti* (26 février 1863). Ce dernier ouvrage, dont le livret excellent avait été tiré par Marco Marcello d'un roman d'Eugène Sue, *les Mystères du Peuple*, et qui était chanté par la Tosi, la Berini, le baryton Storti et le ténor Limberti, réussit brillamment, et la musique en fut remarquée. Pourtant, il ne paraît pas s'être soutenu au répertoire des théâtres italiens. Au mois de février 1851, M. Bona fut nommé professeur d'harmonie au Conservatoire de Milan, au mois de novembre suivant il devint professeur de chant pour les femmes, et depuis 1859 il est à la tête d'une classe de chant pour hommes. Cet artiste a publié : 7 Méthodes pour les diverses voix (Milan, Ricordi) ; 4 Recueils de vocalises, et 100 Exercices journaliers (id., Canti) ; 100 Solféges (Turin, Giudici et Strada) ; 100 Cadences pour toutes les voix, et 50 *Duetti* sans paroles (Milan, Ricordi) ; *Metodo di divisione* (id., Canti) ; *Cantate funèbre* à la mémoire du comte de Cavour (id., id.) ; *la Settimana musicale*, sept duos pour piano et clarinette (id., Ricordi) ; *la Collana Verdiana*, collection de fantaisies pour violon et violoncelle (id., id.).

BONEWITZ (Jean-Henri), pianiste et compositeur allemand, né à Durkheim, sur le Rhin, le 4 décembre 1839, fit ses premières études musicales au Conservatoire de Liége, et partit à l'âge de treize ans pour l'Amérique, où il n'eut plus d'autre maître que lui-même ; il ne dut ainsi qu'à l'amour de l'art et à son goût pour le travail le développement d'un talent que l'on dit fort distingué. De retour en Allemagne en 1861, M. Bonewitz se fixa à Wiesbaden, ce qui ne l'empêcha pas de faire des excursions artistiques en Allemagne même, puis en Angleterre et en France, où il fit applaudir son talent de virtuose et de compositeur. Depuis lors il est retourné en Amérique, et il a fait représenter à l'Académie de musique de Philadelphie deux opéras : *la Fiancée de Messine* (mai 1874), et *Ostrolenka* (1875). M. Bonewitz a publié pour le piano un certain nombre de compositions importantes, parmi lesquelles il faut surtout signaler : Fantaisie de concert, op. 22 ; *Sur la mer*, grande fantaisie, op. 28 ; concerto, avec accompagnement d'orchestre, op. 36 ; fantaisie sur *Roméo et Juliette*, de Gounod ; sonate pour piano et violon, op. 40 ; concerto pour deux pianos ; quatuor pour piano et instruments à cordes. On a aussi parlé d'un opéra-comique allemand de M. Bonewitz, intitulé *Diogène ;* mais j'ignore si cet ouvrage a été représenté.

BONEL (.....). Un artiste de ce nom a écrit les paroles et la musique d'un « opéra-vaudeville » en un acte, *la Jolie Parfumeuse*, qui a été représenté sur le théâtre de Caen, le 27 octobre 1842.

* **BONFICHI** (Don Paolo). Les ouvrages suivants n'ont pas été compris dans la liste des œuvres de ce compositeur : 1° *la Notte del Natale*, cantate, Rome, 1824 ; 2° *I tre Fanciulli nella fornace di Babilonia*, oratorio, ibid. ; 3° *il Paradiso perduto*, oratorio, ibid. ; 4° *la Morte di Baldassare*, oratorio, ibid., 1827 ; 5° *Elia sul Carmelo*, oratorio., ibid. ; 6° *Ester, ossia la morte d'Amanno*, oratorio, ibid. ; 7° *l'Invenzione e reposizione del corpo di S. Cecilia*, cantate, ibid., 1828 ; 8° *i Trattenimenti di Filippo Neri*, ibid., 1829.

BONGIOVANNI (....), professeur italien, est l'auteur d'un écrit publié sous ce titre : *Avvertenze necessarie sulla disposizione della chiave e degli accidenti sia fondamentali che accidentali negli strumenti da fiato* (Palerme, Barcellona, 1876).

* **BONHOMME** (l'abbé Jules). On a, sous le nom de cet ecclésiastique, un ouvrage ainsi intitulé : *Principes d'une véritable restauration du chant grégorien, et examen de quelques éditions modernes de plain-chant*, Paris, 1857, un vol. in-8° avec planches.

BONI (.....), artiste sous le nom duquel on représenta à Modène, le 27 décembre 1700, une pastorale intitulée *il Figlio delle Selve*.

* **BONI** (Gaetano). Ce compositeur a publié plusieurs œuvres de musique instrumentale. J'ai eu entre les mains un recueil de dix *Sonate a violino e violone o cembalo*, op. 3 (Rome, Fasoli, 1741, in-f° oblong).

BONIFORTI (Carlo), compositeur, professeur au Conservatoire de Milan, est né à Arona, dans la province de Novare. Il fit ses

(1) Et non *Pietro* Bona, comme il est dit dans la *Biographie universelle des Musiciens*. En complétant cette notice, j'en rectifie les faits d'après des documents certains. — A. P.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

études musicales à Milan, sous la direction de Bonazzi, premier organiste de l'église métropolitaine et maître de chapelle de la cour, et en 1841 succéda à son maître dans ces doubles fonctions. Au bout de trois années, M. Boniforti, qui voulait se livrer à la composition théâtrale, conserva seulement l'emploi de maître de chapelle de la cour, et bientôt il produisait au théâtre de la Scala deux opéras sérieux qui étaient fort bien accueillis : *Velleda* (1847), et *Giovanna di Fiandra* (1848). En 1852, il devint, à la suite d'un concours, professeur d'harmonie, de contrepoint et de fugue au Conservatoire de Milan. M. Boniforti, qui fut élu membre honoraire de l'Académie de Sainte-Cécile de Rome, à la suite du succès obtenu par une ouverture qu'il avait fait exécuter au théâtre Argentina de cette ville, a écrit beaucoup de compositions religieuses, avec accompagnement d'orgue ou d'orchestre. Une de ces compositions, un *Padre Nostro a voci reali di stile osservato*, a été couronné en 1869 par l'Institut musical de Florence.

BONNASSIES (Jules), historien théâtral, naguère attaché au bureau des théâtres de la direction des beaux-arts, au ministère de l'intérieur, est l'auteur d'un écrit intitulé : *la Musique à la Comédie-Française* (Paris, Baur, 1874, gr. in-8°), dans lequel on trouve des renseignements utiles et inédits, tirés des registres de ce théâtre.

* **BONNAY** (François). A la liste des petits opéras que ce compositeur a fait représenter au théâtre des Beaujolais, il faut ajouter les deux suivants ; 1° *Colin et Colette*, 1786 ; 2° *les Amants ridicules*, 1790.

BONNEFOY (.....), chanteur, qui a tenu l'emploi des premières basses sur divers théâtres de province, notamment à Strasbourg et à Lille, et qui a été directeur du théâtre de cette dernière ville, a écrit la musique d'un opéra comique en un acte, *le Maestro de bourgade*, qui a été représenté à Strasbourg au mois de février 1867.

BONNETTI (Vincenzo), pianiste, chef d'orchestre et compositeur italien, fut d'abord chef d'orchestre dans divers théâtres de la Péninsule, et vint remplir les mêmes fonctions au Théâtre-Italien de Paris pendant les années 1860, 1861 et 1862. Le 21 novembre 1860, il faisait exécuter dans l'église Saint-Eustache, pour la fête que l'Association des artistes musiciens donne chaque année le jour de la Sainte-Cécile, une messe solennelle qui fut jugée fort médiocre. En 1863, Bonnetti allait diriger l'orchestre du théâtre Italien de Cadix, et l'année suivante il faisait représenter en cette ville un opéra sérieux, *Giovanna Shore*, qui, malgré la présence de Mme Penco, à laquelle l'auteur en avait confié le principal rôle, n'obtenait qu'un mince succès. En 1865 et 1866, cet artiste devenait chef d'orchestre du théâtre de l'Oriente, à Madrid, et, peu de temps après, revenait en France. Il mourut à l'Isle-Adam, le 11 juin 1869, laissant, au dire des journaux, au Conservatoire de Milan « une somme suffisante pour décerner chaque année un prix de 500 francs au jeune compositeur qui aurait écrit le meilleur opéra ».

BONNIN (.....), membre de la Société de l'Histoire de France, de la Société libre de l'Eure et secrétaire de la Commission des Archives historiques, est, avec M. Chassant, l'éditeur de la très-intéressante et utile publication faite sous ce titre : *Puy de musique érigé à Évreux en l'honneur de madame sainte Cécile*, publié d'après un manuscrit du XVIe siècle (Évreux, impr. Ancelle, 1837, in-8° de 88 pp.).

* **BONOLDI** (Francesco), compositeur et professeur de chant, ancien éditeur de musique à Paris, est mort à Monza, près de Milan, le 24 mars 1873. Son opéra, *il Maure*, avait été représenté à Trieste non en 1831, mais en 1833.

BONOMO (Girolamo), professeur italien, a publié un traité intitulé *Nuova Scuola di armonia* (Palerme, Stamcampiano, 1875).

* **BOOM** (Jean Van), flûtiste et compositeur, était né à Rotterdam, non en 1773, mais le 17 avril 1783.

* **BOOM** (Jean Van), pianiste et compositeur, fils du précédent, était né à Utrecht, non en 1808, mais le 15 octobre 1807. Il est mort à Stockolm au mois d'avril 1872.

BOOM (Herman Van), frère du précédent, flûtiste de premier ordre, est né à Utrecht en 1809, et comme exécutant jouit dans sa patrie d'une grande et légitime réputation. M. Van Boom a reçu d'abord des leçons de flûte de son père, Jean Van Boom (voyez *Biographie universelle des Musiciens*, t. II), et à l'âge de dix-sept ans se rendit à Paris pour recevoir les conseils de Tulou, qui ne tarda pas à le prendre en affection. En 1830, il retourna dans les Pays-Bas et se fixa à Amsterdam, où bientôt il fut engagé comme première flûte solo des concerts de la Société philharmonique de *Félix Meritis*, emploi qu'il occupe encore aujourd'hui. M. Van Boom, qui est incontestablement un artiste d'une grande valeur, a été nommé en 1863 flûte solo de S. M. le roi des Pays-Bas. Il est chevalier de l'ordre de la Couronne de chêne et de l'ordre suédois de Gustave Wasa. Ed. de H.

BOOTH (William), est le nom d'un luthier

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

anglais qui exerçait sa profession à Leeds en 1779. Il eut un fils qui lui succéda.

BORANI (Giuseppe), pianiste, compositeur et professeur dont l'enseignement est renommé en Italie, a publié en 1863 et 1864, chez l'éditeur Lucca, de Milan, deux ouvrages didactiques qui ont été accueillis avec la plus grande faveur par la critique et qui lui ont fait le plus grand honneur; l'un est intitulé *Grammatica musicale*, l'autre *Metodo per il pianoforte, facile e progressivo*. M. Borani est aussi l'auteur d'une bonne méthode de chant, divisée en trois parties, et il a publié encore un certain nombre de compositions vocales que l'on dit fort distinguées, entre autres un album intitulé *Serate di Primavera* (Turin, Bianchi), qui contient trois romances et trois duos d'un excellent effet.

BORSCHITSKY (.....), est l'auteur d'un écrit publié en Angleterre sous ce titre : *Musical education, a suggestion that vocal music should become a regular, instrumental a higher, branch of education*, Londres, s. d. (1859), in-8° de 42 pp.

* **BORDE** (Jean-Benjamin de la). Au nombre des ouvrages dramatiques de ce riche amateur il faut compter les suivants, qui n'ont pas été compris dans la liste de ses œuvres : 1° *les Bons Amis*, un acte, Comédie-Italienne, 5 mars 1761; 2° *l'Anneau perdu et retrouvé*, 2 actes, ibid., 20 août 1764 (l'auteur s'était servi, pour cet ouvrage, de la musique des *Bons Amis*, qui étaient tombés à plat le jour de leur première représentation); 3° *Thétis et Pélée*, tragédie lyrique, donnée sur le théâtre princier de Choisy le 10 octobre 1765; 4° *Zenis et Amalazie*, ballet en un acte (en société avec Buri), donné à Fontainebleau, devant la cour, le 2 novembre 1765; 5° *le Boulanger* ou *les Amours de Gonesse*, Comédie-Italienne, 1765; 6° *la Meunière de Gentilly*, un acte, Comédie-Italienne, 13 octobre 1768; 7° *Alix et Alexis* 2 actes, donné à Choisy, devant le roi, le 6 juillet 1769; 8° *le Chat perdu*, un acte, 1769 (j'ignore le lieu de représentation de cet ouvrage, mais je sais que la partition en a été gravée); 9° *le Marin* ou *le Rival imprévu*, 2 actes, reçu à la Comédie-Italienne, mais non joué à ce théâtre; 10° *La Chercheuse d'esprit*, remise en musique; enfin, plusieurs autres ouvrages, que de La Borde écrivait pour les théâtres particuliers de la cour et de divers grands seigneurs et dont voici les titres : 11° *le Dormeur éveillé*; 12° *le Revenant*; 13° *la Mandragore*; 14° *le Coup de fusil*; 15° *Fanny*; 16° *Candide*; 17° *Colette et Mathurin*; 18° *le Rossignol*; 19° *Jeannot et Colin*; 20° *le Projet*; 21° *le Billet de mariage*

* **BORDÈSE** (Luigi). Fixé à Paris depuis sa jeunesse, cet artiste a fini par renoncer complétement au théâtre, où il n'avait pu rencontrer un succès, pour se livrer à l'enseignement et se consacrer à la composition en dehors de la scène. Ce qu'il a écrit depuis vingt-cinq ans est incalculable, et la liste de ses œuvres en tous genres couvrirait plusieurs pages de ce volume; poussée à un tel point, la faculté de production confine de beaucoup plus près au métier qu'à l'art. Cependant, M. Bordèse continue d'avoir beaucoup de succès auprès des éditeurs, ce qui prouve que le public est avec lui. Sans entrer dans le détail complet de ses innombrables publications, j'en citerai pourtant un certain nombre : *Méthode élémentaire de chant*, suivie de vocalises et d'exercices journaliers (Choudens); *Méthode de chant* (Gambogi); *Solfége élémentaire*, avec accompagnement de piano (id.); *École de musique vocale d'ensemble*, 30 leçons de chant à 2 voix (Choudens); 36 *leçons de chant faciles et graduées* (Gérard); *l'Art de vocaliser*, d'après Rossini (id.); messe solennelle de *Gloria*, à 3 voix, chœur et orgue (Schonenberger); messe du Saint Esprit, à 2 voix, chœur et orgue (id.); messe de *Requiem* à 2 voix (id); messe complète à 3 voix (id.); *la Semaine religieuse des demoiselles*, 8 motets à 1 voix (id.); *Nouveau mois de Marie*, 12 prières à la Vierge, à 1 ou 2 voix (id.); 100 *Chants sacrés* à 4 voix d'hommes, avec accompagnement d'orgue ou d'harmonium (id.); *le Trésor musical des enfants*, 90 chants et prières à 1 ou 2 voix (id.); *Bouquet musical et religieux*, 10 morceaux à plusieurs voix, pour le mois de Marie (id.), *Solennités religieuses*, 101 solos, duos et trios pour différentes voix, sur paroles latines, avec accompagnement d'orgue ou d'harmonium (id.); *Fiori d'Italia*, 14 chants (id.); *Frère et sœur*, *Fais ce que dois*, *le Moulin des oiseaux*, *Oreste et Pylade*, *Fort comme un Turc*, *les Orphelines*, *Royal-Dindon*, *le Miracle des Roses*, *la Fête des Fleurs*, *les Deux Turennes*, *Assaut de Soubrettes*, opérettes pour pensionnats; *Noé*, *David chantant devant Saül*, *les rois Mages*, *Bethléem*, *la Prophétie*, *Judas*, *Jérusalem*, *l'Aveugle de Jéricho*, scènes bibliques; *le Pêcheur roi*, *Faust*, *Jocelyn*, *la Vision de Jeanne d'Arc*, *le Doigt de Dieu*, *l'Enfant égaré*, *la Jeune Martyre*, *Cora*, *la Jeune Négresse*, *Charlotte corday*, *la Vierge de Vaucouleurs*, *Chimène*, *Clotilde*, *reine des Francs*, *Jeanne Grey*, *le Songe de lady Macbeth*, *Jeanne d'Arc à Rouen*, *Sapho*, scènes dramatiques et lyriques; *les Fêtes bénies*, album de 12 chants religieux à 1, 2 ou 3 voix; 3 hymnes

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sacrées, pour 2 voix égales; 4 mélodies religieuses; 6 chœurs pour distributions de prix; 21 chants célestes, à 3 voix; *les Femmes de la Bible*, 12 morceaux à 1 voix. Enfin, à tout cela, il faut ajouter encore plusieurs centaines de mélodies, romances, chansons, airs, cavatines, duos, trios, chœurs, motets, morceaux de genre, etc. M. Bordèse avait fait recevoir en 1867, au Théâtre-Italien de Paris, un opéra semi-sérieux en 3 actes, *la Floraia*, qui n'a pas été représenté.

BORDIER (PAUL), compositeur, est auteur de la musique de *la Fiancée d'Abydos*, drame lyrique en 2 actes, écrit sur des paroles de M. F. Dartol. Cet ouvrage n'a pas été représenté, mais la partition pour chant et piano en a été publiée vers 1865 (Paris, Retté, in-8°).

BORDONI (FRANCESCO), compositeur, naquit à Lucques au commencement du dix-septième siècle. On sait qu'il a écrit, pour les solennités qui avaient lieu à l'église de Santa-Maria Corte-Orlandini, plusieurs oratorios importants; mais on ne peut juger ni du talent de l'artiste ni de la valeur de ses compositions, celles-ci ayant toutes été perdues.

BORELLI (.....), compositeur italien, a écrit la musique d'un ballet, *Claretta Angot*, représenté au théâtre Victor-Emmanuel, de Turin, en 1875.

* **BORGHI** (JEAN-BAPTISTE). Un opéra intitulé *il Tempio di Gnido* n'a pas été compris dans la liste des œuvres de ce compositeur. Le livret imprimé de cet ouvrage indique Borghi comme étant né à Camerino; il y aurait donc eu erreur à fixer le lieu de sa naissance à Orvieto. Un autre opéra, *Egilina*, représenté au théâtre de la Scala, de Milan, en 1793, doit prendre place aussi au nombre des productions dramatiques de ce compositeur, ainsi que *Merope*, drame lyrique donné à Rome en 1768.

BORGHI-MAMO (ADÉLAIDE BORGHJ, épouse MAMO, connue sous le nom de Mme), cantatrice remarquable, douée d'une admirable voix de *mezzo-soprano*, a obtenu pendant vingt-cinq ans, en Italie, en France, en Angleterre et en Russie, les succès les plus éclatants. Née à Bologne en 1829, selon le *Dizionario biografico* de Fr. Regli, elle eut pendant quelque temps sinon l'enseignement proprement dit, du moins les conseils de la Pasta. En 1846 elle débutait à Urbino dans le *Giuramento* de Mercadante, magnifique partition qui lui valut toujours ses plus beaux succès. En 1849 elle était à Malte, où elle épousait M. Mamo. En 1853, M. le colonel Ragani, alors directeur du Théâtre-Italien de Paris, l'engageait à ce théâtre, où elle resta jusqu'en 1856, chantant successivement *il Trovatore*, *Matilde di Sabran*, *Semiramide*, *Gli Arabi nelle Gallie*, *il Crociato in Egitto*, et créant plus tard, à sa rentrée sur cette scène, le rôle principal de *Margherita la Mendicante*, opéra nouveau du jeune maestro Braga (*V.* ce nom), qui fut longtemps son accompagnateur et son protégé.

En 1856, Mme Borghi-Mamo quittait la scène italienne pour la scène française, et passait au théâtre de l'Opéra où elle débutait dans le rôle de Fidès du *Prophète*, et dans celui de Léonor de *la Favorite*. Ce dernier surtout lui fut particulièrement favorable. Elle chantait ensuite au même théâtre ceux d'Azucena du *Trouvère*, de Mélusine dans *la Magicienne*, et d'Olympia dans *Herculanum*, puis, en 1860, rentrait au Théâtre-Italien pour y créer l'opéra de M. Braga. Après avoir quitté Paris, Mme Borghi-Mamo poursuivit à l'étranger le cours de ses succès, se fit applaudir en Angleterre et en Russie, puis retourna en Italie. Elle s'est retirée récemment du théâtre, pour se fixer, dit-on, à Florence.

J. D. F.

Une fille de cette artiste, Mlle *Erminia Borghi-Mamo*, a abordé le théâtre en ces dernières années et s'est révélée elle-même comme une cantatrice fort distinguée. Douée d'une belle voix de soprano, suave et pénétrante, qu'elle conduit avec goût et à laquelle elle sait donner des accents pathétiques et passionnés, elle semble marcher à grands pas sur les traces de sa mère. Mlle Erminia Borghi-Mamo a obtenu en 1875 un grand succès au théâtre communal de Bologne, en jouant le rôle de Marguerite dans le *Mefistofele* de M. Arrigo Boito. (*Voyez* ce nom.) Elle a été aussi fort bien accueillie au Théâtre-Italien de Paris, où elle s'est fait entendre pendant la saison de 1876-1877.

BORIO (GIUSEPPE), musicien italien, est auteur de l'écrit suivant : *Sulla opportunità di una nuova segnatura musicale*, Milan, 1842.

* **BORNACCINI** (JOSEPH), compositeur dramatique, né à Ancône en 1805, se rendit en 1810 à Rome avec sa famille, et commença l'étude de la musique en cette ville, à l'âge de sept ans, sous la direction de Sante Pascali, organiste du Vatican. Il travailla ensuite avec Valentino Fioravanti, et, sur le conseil de celui-ci, partit pour Naples, où il se fit recevoir au collége de musique de Saint-Sébastien (1822). Il eut pour maîtres dans cet établissement Furno, Mosca, Tritto, et, à la mort de celui-ci, Zingarelli lui-même, alors directeur du collége. Après avoir fini ses études et s'être exercé dans quel-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ques compositions d'importance secondaire, il retourna à Ancône, y produisit quelques œuvres profanes et religieuses, puis alla à Venise, et donna au théâtre Malibran de cette ville son premier opéra, *Aver moglie è poco, guidarla è molto*, qui fut très-bien accueilli. A Venise, M. Bornaccini retrouva Bellini, avec qui il avait étudié à Naples, et assista à plusieurs répétitions de *Beatrice di Tenda*, que celui-ci mettait alors en scène, mais ne put voir la première représentation, obligé qu'il était de retourner à Ancône. Lorsque Bellini lui eut fait connaître par écrit le mauvais accueil que les Vénitiens avaient fait à sa *Beatrice*, M. Bornaccini prit la résolution de ne plus écrire pour le théâtre, n'ayant plus confiance dans le jugement du public. Cependant, comme il avait pris quelques engagements, il lui fallut les tenir, et c'est ainsi qu'il écrivit encore *Ida* (Venise, Th. Apollo, 1833), et *i due Incogniti* (Rome, Th. Valle, 1834).

M. Bornaccini se rendit ensuite à Trieste, et, tout en se consacrant à l'enseignement et sans abandonner la composition, il renonça complétement, comme il l'avait résolu, à la carrière de musicien dramatique. A part un assez grand nombre de cantates, il n'écrivit plus pour le théâtre qu'un petit opéra de circonstance en un acte, *l'Assedio di Ancona del 1174*, ouvrage qui fut représenté à Ancône en 1861, à l'occasion de la proclamation du statut national italien. M. Bornaccini occupait dans sa ville natale une situation importante, et il était devenu maître de chapelle de la cathédrale, directeur de l'Académie philharmonique et directeur de l'école communale de musique; depuis quelques années il a résigné ces divers emplois, pour pouvoir prendre le repos dont sa vieillesse avait besoin.

On a lu plus haut les titres des quelques opéras écrits par M. Bornaccini; il y faut joindre les cantates composées en diverses circonstances : 1° Cantate pour la fête de Sainte-Cécile, Ancône, 1825; 2° Cantate pour l'arrivée de l'empereur Ferdinand II, Trieste, 1844; 3° *il Giuramento italiano*, Ancône, 1848; 4° Cantate, Ancône, 1849; 5° *l'Inaugurazione*, Ancône, 1855; 6° *il Tributo*, Ancône, 1855; 7° Cantate pour le centenaire de saint Ciriaque, Ancône 1856; 8° Cantate pour l'arrivée de Pie IX, Ancône 1857. M. Bornaccini a écrit aussi un grand nombre de compositions religieuses et profanes, messes, vêpres, motets, graduels, offertoires, avec accompagnement d'orchestre ou d'orgue, plusieurs ouvertures à grand orchestre, un concerto pour hautbois et cor anglais, une *Élégie* à la mort de Bellini, des mélodies vocales, etc., etc.

* **BORNET** aîné, a écrit la musique d'un opéra-comique en un acte, *le Laboureur devenu gentilhomme*, qui ne fut point représenté, mais dont le livret, œuvre d'un écrivain nommé Bouteiller, a été imprimé. Cet artiste a publié *Six sonates d'ariettes d'opéras-comiques* arrangées pour un violon seul avec la basse chiffrée (Paris, Bouin).

BORODINE (A.....), musicien russe contemporain, est l'auteur d'une symphonie en *si* mineur, à grand orchestre, dont l'éditeur Bessel, de Saint-Pétersbourg, a publié une réduction pour le piano à quatre mains. Je n'ai aucun autre renseignement sur cet artiste.

BORREMANS (Joseph), compositeur, organiste et chef d'orchestre, né à Bruxelles le 25 novembre 1775, fut en cette ville maître de chapelle de l'église de Sainte-Gudule, organiste de celle de Saint-Nicolas et second chef d'orchestre du théâtre royal de la Monnaie, où il fit représenter les ouvrages suivants : 1° *le Klapperman* ou *le Crieur de nuit d'Amsterdam*, opéra-comique en un acte (31 octobre 1804); 2° *la Femme impromptue*, opéra bouffe (1808); 3° *l'Offrande à l'hymen*, scène lyrique (31 octobre 1816). Comme organiste, cet artiste se faisait remarquer, dit-on, par un véritable talent d'improvisation; comme compositeur religieux, il a laissé des messes, des *Te Deum*, des motets, etc., avec accompagnement d'orchestre. Borremans est mort à Uccle-lez-Bruxelles, le 15 décembre 1858, à l'âge de quatre-vingt-trois ans. Son frère aîné, *Charles Borremans*, né à Bruxelles le 25 avril 1769, et mort en cette ville le 17 juillet 1827, était violoniste, et fut chef d'orchestre du théâtre de la Monnaie de 1804 à 1825. La famille Borremans était alliée à la famille Artot (*voy.* ce nom), la sœur de Joseph Borremans ayant épousé Maurice Artot, père du fameux violoniste Joseph-Alexandre Artot.

BORSON (.....). Un artiste de ce nom a écrit la musique de quelques ballets-pantomimes et divertissements représentés à l'Ambigu-Comique en 1772 et 1773; 1° *Arlequin chez les Patagons;* 2° *Robinson Crusoé*; 3° *le Braconnier anglais.*

BORSSAT (.....), fils d'un comédien de province qui avait créé à Paris une agence d'affaires théâtrales, naquit vers 1835. Il devint chef d'orchestre de divers théâtres secondaires, entre autres le théâtre Beaumarchais et le Grand-Théâtre Parisien, et écrivit pour ces scènes éloignées la musique de quelques opérettes : *la Leçon d'amour*, Grand-Théâtre Parisien, 1865; *les Amoureux de Lucette*, Th. Beaumarchais, 1867; *Ça brûle! gare aux doigts!* id., 1869.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

* **BORTNIANSKY** (Dmitri-Stepanovitch). J'ai acquis la preuve que ce compositeur, pendant son séjour en Italie, a écrit au moins un opéra italien. La *Cronistoria dei Teatri di Modena* (Modène, 1873), enregistre, à la date du 26 décembre 1778, la représentation de *Quinto Fabio*, nouvellement mis en musique par lui sur le poëme de Métastase. Je ne pense pourtant pas que ce soit en cette ville qu'il ait été joué pour la première fois.

BORZAGA (Egyd), violoncelliste, naquit à Prague le 1er septembre 1802. En 1853, lorsque M. Vieuxtemps, le célèbre violoniste, visita Vienne, ce fut Borzaga qu'il choisit pour tenir la partie de violoncelle dans les quatuors qu'il faisait entendre. Borzaga, qui était membre de la chapelle impériale, est mort le 15 novembre 1858. Y.

BOS (Pierre), professeur de musique, élève d'Émile Chevé, est l'auteur du manuel intitulé : *Cours de musique théorique et pratique, principes élémentaires* (Paris, librairie de *l'Écho de la Sorbonne*, in-16). M. Bos lui-même caractérise ainsi son traité : « Cet ouvrage contient, non-seulement toute la théorie élémentaire, c'est-à-dire la théorie des intervalles, des modes, des tons, de la modulation, de la mesure, de l'écriture usuelle, de la transposition et du mécanisme vocal ou chant proprement dit, mais encore des notions suffisantes sur les diverses méthodes qui se partagent l'enseignement musical; et si l'auteur a manifesté ses préférences pour une méthode destinée à faciliter singulièrement l'étude de l'intonation et de la mesure, il n'en a pas moins fait une exposition complète de la *notation usuelle*, et indiqué les moyens les plus propres à familiariser avec la lecture sur toutes les clefs et la transposition dans un ton quelconque. » Ceci revient à dire que les adeptes mêmes de la méthode Chevé en arrivent à comprendre que si quelques parties de cette méthode peuvent servir de moyens pédagogiques, l'ensemble du système n'en doit pas moins laisser la place à celui de la notation usuelle et rationnelle. Pour notre part, nous n'avons jamais dit autre chose.

BOS, BOSSUS ou **BOSSIUS** (Hans), facteur d'orgues fort habile, naquit au commencement du seizième siècle, probablement à Anvers, où il exerçait sa profession et où il se maria en 1543. Il fut reçu en 1558 dans la gilde de Saint-Luc, sous le nom de « maître Hans Bos, facteur d'orgues », mais il était aussi facteur de clavecins. Il jouissait d'une grande renommée et d'une véritable autorité à Anvers, car ce fut lui qui, en 1560, fut chargé d'examiner les nouvelles orgues de l'église Saint-Jacques, qui, peu de temps après, déplaçait les grandes orgues de la cathédrale, les accordait et en réparait la soufflerie, qui, enfin, en 1572, figurait au nombre des témoins qui assistaient à la signature du contrat relatif à la reconstruction de l'orgue de la chapelle de la Vierge à la cathédrale.

BOSCOWITZ (F.....), pianiste, compositeur de petite musique de piano, a publié une centaine de ces morceaux de genre que chaque jour voit éclore, et pour lesquels il se trouve toujours des amateurs sans sévérité parce qu'ils sont sans instruction. Les petits morceaux de M. Boscowitz ne sont ni meilleurs ni pires que tant d'autres, mais ils sont absolument inconnus des véritables artistes.

BOSIO (Angiolina), cantatrice très-distinguée, issue d'une famille de comédiens, naquit en 1824 et fit son éducation musicale sous la direction du professeur V. Cattaneo. Elle débuta d'abord au théâtre Re, de Milan, dans *i Due Foscari*, et à vingt ans était déjà une chanteuse di *cartello*. Elle quitta l'Italie de bonne heure, ses succès la faisant rechercher à l'étranger, se fit entendre à Paris et à Londres, où elle fut reçue avec la plus grande faveur, puis accepta un brillant engagement pour l'Amérique, où elle épousa un Grec du nom de *Xindavelonis*, qui lui avait offert ses services comme courrier. Cette union ne fut pas malheureuse, comme tant d'autres, mais elle fut stérile, de sorte qu'à la mort, si prématurée, hélas! de la brillante cantatrice, ce fut le mari qui profita, au détriment de la famille, des économies considérables réalisées dans une courte, mais productive carrière.

Angiolina Bosio a appartenu, à deux reprises différentes, au Théâtre-Italien de Paris : en 1846 d'abord (début dans *i Due Foscari*), et en 1855 (rentrée dans *Matilde di Sabran* et *gli Arabi nelle Gallie*). Son succès y fut très-grand (1). Mme Bosio brillait particulièrement par l'agilité et l'étendue de sa voix, surtout dans le haut; mais ces qualités n'excluaient nullement chez elle le sentiment dramatique dans l'*opera seria*. Engagée en Russie à de brillantes conditions, elle dut au climat meurtrier de ce pays la courte

(1) Mme Bosio appartint aussi pendant quelque temps au personnel de l'Opéra. Le 27 décembre 1845 elle créait à ce théâtre le rôle principal d'un ouvrage en deux actes, *Betly*, que Donizetti avait écrit naguère sur le sujet du *Chalet* et que, chose singulière, Adam s'était chargé d'adapter à la scène française. La beauté expressive et douce, la grâce exquise, la voix séduisante et le talent si distingué de la cantatrice restèrent impuissants à faire apprécier du public une œuvre aimable sans doute, mais qui ne méritait pas les honneurs de la traduction. — A. P.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

mais cruelle maladie qui mit fin à sa carrière. C'est en chemin de fer, en revenant de Moscou à Saint-Pétersbourg, qu'elle eut l'imprudence de baisser la glace de la portière auprès de laquelle elle se trouvait; il faisait un de ces *froids vifs* et secs qui surprennent sans pitié des constitutions plus robustes que ne l'était la sienne. En arrivant dans la capitale de la Russie, la pauvre artiste était mortellement atteinte! Malgré les *soins les plus dévoués*, elle expira, le 13 avril 1859, au milieu de la douleur universelle. Un monument lui a été élevé.

J. D. F.

BOSONI (Ercole). Un musicien de ce nom a fait représenter en 1852 ou 1853, sur le théâtre de la Fenice, de Venise, un opéra intitulé *la Prigioniera*.

BOSSARD (Victor), né à Cham dans le canton de Zug, fut l'un des meilleurs facteurs d'orgues de la Suisse au dix-huitième siècle. Parmi les instruments sortis de ses ateliers, on cite surtout l'orgue d'Einsiedeln, celui de l'église catholique de Zurich, et celui de Saint-Vincent. On rapporte que la commission désignée pour examiner ce dernier en fut tellement satisfaite, qu'elle fit à Bossard un don magnifique de cent louis d'or.

* **BOSSELET** (Charles-François-Marie), professeur et chef d'orchestre, est mort à Saint-Josse-ten-Noode-lez-Bruxelles, le 2 avril 1873. Parmi les ballets dont il a écrit la musique pour le théâtre de la Monnaie, de Bruxelles, on cite *les Dryades*, *Arlequin et Pierrot*, *Terpsychore sur terre*. Aucune de ses nombreuses compositions religieuses n'a été gravée. Dans l'*Annuaire* de l'Académie royale de Belgique pour 1876, M. le chevalier Léon de Burbure a publié une *Notice sur C.-F.-M. Bosselet*, dont il a été fait un tirage à part (Bruxelles, Hayez, 1876, in-16 de onze pages, avec portrait).

BOSSENBERGER (Henri-Jacob), compositeur, né à Cassel le 27 octobre 1838, est actuellement chef d'orchestre du théâtre *An der Wien*, de Vienne. Il a composé des *lieder* et des opérettes.

Y.

BOTE et BOCK. C'est le nom d'une grande maison d'édition de musique de Berlin, d'origine assez récente. Elle a été créée par les deux associés Bote et Bock en 1838. Bote ne resta pas longtemps dans le commerce de musique, et laissa promptement la direction unique des affaires à Bock, qui l'a gardée jusqu'à l'époque de sa mort, survenue le 27 avril 1863. Elle passa alors aux mains de son frère, qui la tient au nom de son neveu Hugo Bock. C'est à l'un des créateurs de la maison Gustave Bock que l'on doit les premières éditions à bon marché de la musique classique.

Y.

BOTELHO (Le F. Estevão), moine et musicien portugais, naquit vers 1629 à Evora, d'une *famille très-distinguée*. Il *entra dans* l'ordre de S. Augustin en 1650, et devint prieur des couvents de Arronches et Loulé. Il jouissait d'une bonne réputation comme musicien; ses compositions furent conservées en manuscrit, de même qu'un *Tratado de Musica*, resté aussi inédit.

J. DE V.

BOTGORSCHER (François), flûtiste célèbre, est né à Vienne le 23 mai 1812. Il a fait de nombreux voyages artistiques en Allemagne et dans les Pays-Bas.

Y.

BOTSON ou BOTZON (.....), chanteur et compositeur, faisait partie, en 1770, des chœurs de l'Opéra, où il ne resta qu'une année, et passa ensuite dans les chœurs du Concert spirituel, où il avait fait exécuter, en cette même année 1770, plusieurs motets de sa composition. Le 18 janvier 1775, on représentait sur le théâtre de Bruxelles une comédie héroïco-pastorale en trois actes et en vers, mêlée d'ariettes, *Berthe*, dont le livret était l'œuvre de Pleinchesne, et dont la musique avait été écrite en collaboration par Gossec, Philidor et Botson. On peut consulter sur cet ouvrage, jusqu'ici resté inconnu, l'écrit intéressant de M. Ch. Piot, *Particularités inédites concernant les œuvres musicales de Gossec et de Philidor*, écrit inséré dans les *Bulletins* de l'Académie royale de Belgique (novembre 1875), et dont il a été fait un tirage à part.

BOTT (A.....), compositeur allemand, a écrit la musique d'un opéra intitulé *Actwa*, *la jeune Fille de Corinthe*, qui a été représenté sur le théâtre royal de Berlin le 11 avril 1862. Cet ouvrage, dont le rôle principal était tenu par une grande artiste, Mme Harriers-Wippern (*voyez* ce nom), obtint un véritable succès et donnait grand espoir pour l'avenir de son auteur. Celui-ci, pourtant, n'a plus fait parler de lui depuis lors.

* **BOTTE** (Adolphe-Achille), pianiste et compositeur, est né le 29 (et non le 26) septembre 1823, à Pavilly (Seine-Inférieure). Son grand-père, ancien élève de l'abbaye de Fécamp, lui donna les premières leçons de musique. Admis au Conservatoire de Paris en janvier 1837, il obtint l'année suivante un second prix de solfége, et en 1839 un premier prix dans la même classe. Il eut ensuite comme professeurs Zimmermann pour le piano, Savard et Leborne pour l'harmonie, le contrepoint et la fugue. En 1842, il alla se fixer à Rouen, et ne tarda pas

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

à se révéler comme compositeur, en publiant un album de chant, qui parut en 1846, et fut suivi d'un second album, cette fois pour le piano. Il fit exécuter vers le même temps, au Théâtre-des-Arts, deux ouvertures à grand orchestre : *Jocelyn* et *le Corsaire*.

En 1854, M. Adolphe Botte vint s'établir comme professeur à Paris. Sa collaboration à divers journaux de Rouen lui avait rendu familiers les procédés de la critique musicale, ce qui lui permit d'entrer au *Messager des Théâtres*, où il fit, pendant plusieurs années, sous le pseudonyme de *A. de Pavilly*, les comptes-rendus de l'Opéra et des Italiens. La *Revue et Gazette musicale* lui ouvrit à son tour ses colonnes, où il a fait paraître de nombreux et solides articles de critique et de bibliographie. M. Botte est depuis 1864 professeur de piano au couvent des Oiseaux.

On a de cet artiste, outre les deux albums cités plus haut, quelques mélodies vocales : *Le Chrétien mourant*, *le Crucifix*, *le Vallon*, *l'Ange gardien* (A. Leduc, éditeur), etc., et un assez grand nombre de compositions pour le piano, d'un style généralement soigné, et d'un goût exempt de vulgarité. Nous citerons entre autres : *Souvenir de l'ange gardien*, *Six Études de style*, publiées en 1850 et réédités en 1868; deux nouveaux albums, parus en 1855 et 1857; *Elegia e marcia* (Gérard et Cie édit.); *Souvenir de l'ange et l'enfant* (id.); *Œuvres choisies*, édition bijou (A. Leduc); *Sept morceaux caractéristiques*, un vol. in-8° (Douniol, éd.); *Mélodies et morceaux choisis*, (id.), etc. M. Botte a publié dans le *Journal de l'Instruction publique* (juin 1862) un travail sur les œuvres de Scudo (1).

J. C — z.

***BOTTESINI** (Giovanni). Aux ouvrages dramatiques de ce compositeur viennent s'ajouter : *Marion Delorme*, opéra sérieux représenté en 1862 à Palerme, et *Vinciguerra*, opérette en un acte donnée à Paris, au théâtre du Palais-Royal, au mois d'avril 1870. M. Bottesini a publié une grande *Méthode complète de contre-basse* (Paris, Escudier). — Le père de cet artiste, clarinettiste distingué, est mort à Crema en 1874.

BOTTINI (Marianna ANDREOZZI, marquise), musicienne distinguée, naquit à Lucques le 7 novembre 1802. Douée d'une vive intelligence, elle se livra de bonne heure à l'étude des lettres et de la musique, et devint élève du compositeur Domenico Quilici, qui lui donna tous ses soins, reconnaissant qu'il y avait en elle l'étoffe d'une artiste remarquable. Ni son mariage, ni ses devoirs maternels, auxquels elle ne faillit jamais, ne détournèrent la signora Bottini de ses études musicales; elle jouait bien de la harpe, et bientôt, s'adonnant à la composition, elle écrivit un nombre d'œuvres considérable, en divers genres. C'est ainsi qu'elle produisit successivement : un *Magnificat* à 4 voix avec accompagnement instrumental; un motet pour la fête de Sainte-Cécile; un concerto à grand orchestre; une messe et vêpres à 4 voix, avec instruments; une cantate écrite pour la noble famille Orsuici; une opérette en deux actes, intitulée *Elena e Gerardo*; un *Stabat mater* à 3 voix; plusieurs ouvertures; et enfin des morceaux pour la voix, pour la harpe et pour le piano.

Le mérite de ces compositions attira sur la marquise Bottini l'attention de l'Académie des Philharmoniques de Bologne, à laquelle elle avait envoyé son *Requiem* et son *Stabat mater*, et qui lui répondit, par l'organe du maestro Marchesi : « Les compositions musicales que vous avez bien voulu offrir à l'Académie ont été accueillies, dans la séance du 6 avril dernier, avec l'expression de la plus grande reconnaissance et de la juste admiration que mérite votre rare talent. » Peu de temps après, le 10 janvier 1821, l'Académie des Philharmoniques adressait à la marquise Bottini le diplôme de membre de cette compagnie, et son président, le même maestro Marchesi, lui écrivait à ce sujet : « Votre travail a été loué et applaudi par les sommités de l'art, pour la gravité du style et pour l'étroite observation des préceptes du contre-point. » — La marquise Bottini mourut à Lucques le 24 janvier 1858.

BOUCHÉ (L.....), chanteur qui a fait pendant plusieurs années partie du personnel du théâtre de l'Opéra, à Paris, est auteur de l'écrit suivant : *De l'art du chant, théorie nouvelle basée sur l'appréciation des éléments constitutifs de la voix* (Nogent-le-Rotrou, imp. Gouverneur, 1872, in-12).

* **BOUCHIER** (Alexandre-Jean), est mort à Paris le 29 décembre 1861.

* **BOUCHERON** (Raymond). Né à Turin le 15 mars 1800, cet artiste, après avoir été longtemps maître de chapelle à Vigevano, a occupé pendant vingt-huit ans les mêmes fonctions à la cathédrale de Milan, pour le service de laquelle il a écrit d'innombrables compositions. Boucheron a publié plusieurs ouvrages théoriques et didactiques : 1° *Scienza dell' Armonia*

(1) Pendant son séjour à Rouen, M. Botte eut une part de collaboration au *Franc-Juge*, feuille musicale fondée en cette ville par Aimé Paris. — A. P.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

(1856); 2° *Corso completo di lettura musicale*; 3° *Esercizii di armonia* (1867). Membre de l'Académie de Sainte-Cécile de Rome, et de celles de Bologne et de Florence, Boucheron était un savant musicien, un artiste consciencieux et fort instruit, mais n'ayant ni vues originales comme théoricien, ni inspiration comme compositeur; sous ce dernier rapport, ses œuvres, tant sacrées que profanes, sont, dit-on, d'une banalité désespérante. Il est mort à Milan le 28 février 1876.

BOUGLIA (Giuseppe), compositeur, membre du corps de musique des carabiniers royaux d'Italie, est l'auteur d'un opéra en 2 actes, *Alt là! o il Posto d'onore*, représenté au théâtre Nota, de Turin, le 4 août 1866. Il est mort au mois d'août de l'année suivante.

BOUILLON (Auguste), musicien belge, était, en 1855, directeur de l'école de musique chorale populaire créée par les soins de l'autorité communale de Bruxelles. Outre un certain nombre de chœurs d'hommes sans accompagnement, on doit à cet artiste une *Méthode pratique de chant d'ensemble*, publiée par lui, en 1855, en société avec un autre professeur dont j'ignore le nom.

BOUILLY (Jean-Nicolas), homme de lettres, né à Tours le 24 janvier 1763, mort à Paris le 24 avril 1842, est connu surtout comme auteur de nombreux ouvrages pour l'enfance, et comme écrivain dramatique. On lui doit de nombreux livrets d'opéras comiques, et il a été l'un des collaborateurs préférés de Grétry dans les dernières années de la carrière de ce grand homme. Bouilly est surtout mentionné ici comme auteur d'un ouvrage intitulé : *Mes Récapitulations* (Paris, s. d., Janet, 3 vol. in-12), écrit sur la fin de sa vie, et dans lequel il a retracé ses mémoires. On trouve dans ce livre des renseignements intéressants et que l'on chercherait vainement ailleurs, sur plusieurs grands artistes dans l'intimité desquels Bouilly avait vécu : Grétry, dont il avait dû épouser la fille, Méhul, Mme Dugazon, Auber, la Malibran, etc.

* **BOULANGER** (Ernest-Henri-Alexandre). Voici la liste complète des œuvres dramatiques de ce compositeur : 1° *le Diable à l'école*, un acte, Opéra-Comique, 17 janvier 1842; 2° *les Deux Bergères*, un acte, ibid., 3 février 1843; 3° *une Voix*, un acte, ibid., 28 mai 1845; 4° *la Cachette*, trois actes, ibid., août 1847; 5° *les Sabots de la Marquise*, un acte, ibid., 29 septembre 1854; 6° *l'Éventail*, un acte, ibid., 4 décembre 1860; 7° *Le 15 août aux champs*, cantate, ibid., 15 août 1862; 8° *le Docteur Magnus*, un acte, Opéra, 9 mars 1864; 9° *Don Quichotte*, 3 actes, Théâtre-Lyrique, 1869; 10° *Don Mucarade*, un acte, Opéra-Comique, 10 mai 1875.

M. Boulanger, qui a publié quelques compositions légères pour le piano et écrit un assez grand nombre de mélodies vocales et de chœurs orphéoniques, a été fait chevalier de la Légion d'honneur au mois d'août 1869. Après la mort de Vauthrot, il a été nommé, en 1871, professeur de chant au Conservatoire. M. Boulanger a publié dans *le Magasin des Demoiselles* deux opérettes, *la Meunière de Sans Souci* et *Marion*, qui n'ont point été représentées. Il faut encore rappeler que cet artiste a arrangé et réorchestré en partie la partition de *Wallace* ou *le Ménestrel écossais*, de Catel, pour une reprise de cet ouvrage qui fut faite à l'Opéra-Comique vers 1844.

BOULEAU-NELDY (.....), compositeur de musique religieuse, organiste de l'église de Notre-Dame de Nantilly à Saumur, s'est fait connaître par la publication d'un assez grand nombre de compositions sacrées, parmi lesquelles on remarque un *Stabat Mater* considéré comme une œuvre distinguée, plusieurs messes, des motets, etc. Cet artiste modeste et méritant a remporté le prix dans le concours ouvert en 1863, par la Société de Sainte-Cécile, de Bordeaux, pour la composition d'une ouverture de concert. On a publié aussi de M. Bouleau-Neldy environ quarante morceaux de genre pour le piano, et quelques transcriptions ou compositions originales pour violon ou violoncelle et orgue, entre autres un *Ave Maria*, une rêverie intitulée *Voix du Ciel*, un andante de Mozart, etc., etc.

BOULLARD (Marius), chef d'orchestre et compositeur, est né à Gand, de parents français, le 27 décembre 1842. Son père avait tenu autrefois, à l'Opéra-Comique, un emploi un peu secondaire, après avoir chanté les basses en province, particulièrement dans quelques grandes villes du midi. M. Boullard a fait ses études au Conservatoire, où, après avoir obtenu un second accessit de solfége en 1853 et le premier prix en 1854, il devint en 1860 élève de M. Bazin pour l'harmonie et accompagnement, et en 1862 de Carafa pour la fugue. En sortant du Conservatoire, M. Boullard fut successivement chef d'orchestre de divers petits théâtres, les Folies-Marigny, les Nouveautés et les Menus-Plaisirs, où il écrivit la musique de quelques opérettes sans conséquence. Pendant la guerre de 1870-71, quoique marié et père d'un enfant, il s'engagea comme volontaire dans un régiment de marche, et fut grièvement blessé, le 19 janvier, au combat

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de Buzenval, au point que l'on craignit un instant pour sa vie. Il guérit cependant, et lors de la réouverture des Variétés, à la fin de 1871, il entra comme premier chef d'orchestre à ce théâtre. — M. Boullard a publié un certain nombre de morceaux de musique de danse pour piano. Parmi les petites pièces qu'il fit représenter dans ses jeunes années, je citerai les deux suivantes : *Francesca da Rimini*, un acte, École lyrique, 1866; et *le Grillon*, un acte, Nouveautés, 1867. Il a écrit aussi des airs nouveaux pour une féerie en huit tableaux jouée à ce dernier théâtre en 1866, *l'Ile des Sirènes*. — Un frère de cet artiste, *Victor Boullard*, né en 1833, a été, au Conservatoire, élève de M. Laurent pour le piano et de M. Bazin pour l'harmonie et accompagnement. Un instant chef d'orchestre du théâtre du Palais-Royal, il s'est livré à l'enseignement et a publié un certain nombre de romances et mélodies, ainsi que quelques petits morceaux de piano. Il est mort en 1878.

BOURDEAU (Emile), maître de chapelle de l'église Saint-Philippe-du-Roule et professeur de musique au collége Chaptal, est l'auteur des deux ouvrages théoriques dont les titres suivent : 1° *Harmonie et composition*, Paris, Lambert, 1867, in-8° (lithographié); 2° *Règles invariables sur la transposition musicale*, Paris, 1861, in-8°. Le même artiste a fait représenter dans un salon, en 1867, une opérette intitulée *le Revenant*.

BOURDOT (Jean-Sébastien), luthier, né Mirecourt en 1530, était établi à Paris en 1555. Bourdot est considéré comme le fondateur de la lutherie lorraine, qui depuis lors a pris une si grande extension. Il travailla sous la direction de Nicolas et de Jean Médard, de Nancy, qui étaient eux-mêmes élèves de Tywersus, luthier attaché à la maison des princes lorrains.

J. G.

BOURGAULT-DUCOUDRAY (Louis-Albert), compositeur, est né le 2 février 1840 à Nantes, où sa famille était dans une position de fortune florissante. Le futur artiste fit d'abord de très-solides études littéraires, suivit ensuite les cours de droit et se fit recevoir avocat en 1859. Pourtant il était possédé de l'amour de la musique, et avait commencé l'étude de cet art sous la direction d'un professeur de sa ville natale, M. Champommier. A peine eut-il été reçu avocat que M. Bourgault-Ducoudray se rendit à Paris, se présenta au Conservatoire, et eut la chance d'être admis dans la classe de M. Ambroise Thomas. Il se mit alors au travail avec une ardeur surprenante, obtint un premier accessit de fugue en 1861, et, s'étant présenté année suivante au concours de l'Institut, remporta d'emblée le premier grand prix de composition musicale. Les paroles de la cantate qu'il avait mise en musique, intitulée *Louise de Mézières*, étaient d'Edouard Monnais, qui en avait tiré le sujet d'un roman de Mme de Lafayette, *Mademoiselle de Montpensier*. Le jeune lauréat partit pour Rome, où, pendant son séjour, il écrivit les paroles et la musique d'un drame lyrique en trois actes, dont divers fragments furent adressés par lui à l'Académie des Beaux-Arts et constituèrent ses « envois de Rome »; puis il visita l'Italie, et fit un voyage en Grèce. De retour à Paris, il fit exécuter à l'église Saint-Eustache, le 5 avril 1868, un *Stabat Mater* qui fut fort bien accueilli par la critique, et qu'il fit entendre de nouveau, quelques années après, aux Concerts populaires de M. Pasdeloup.

M. Bourgault-Ducoudray, qui a voué, on peut le dire, sa vie à la musique, et à qui sa position de fortune laissait une entière indépendance, s'était épris d'une passion pleine d'enthousiasme pour les grandes œuvres de Hændel et de Jean-Sébastien Bach, et désirait les révéler au public français, auquel elles étaient encore complétement inconnues. Il fonda donc à Paris une société chorale d'amateurs, composée de membres des deux sexes, et, avec une ardeur toute désintéressée, il donna tous ses soins à cette société, de façon à la mettre à même d'exécuter les grands chefs-d'œuvres de la musique vocale classique, et particulièrement les oratorios des maîtres. Il fit entendre ainsi successivement *la Fête d'Alexandre* et *Acis et Galathée*, de Hændel, diverses cantates de Bach, puis *la Bataille de Marignan*, de Clément Jannequin, et des fragments d'un des plus beaux opéras de Rameau, *Hippolyte et Aricie*.

Pendant la guerre de 1870-71, M. Bourgault-Ducoudray s'engagea volontairement, et fit bravement son devoir. Il continua de servir, à Versailles, pendant le second siége de Paris, et fut blessé dans un combat contre les défenseurs de la Commune. Lorsque la paix fut enfin rétablie, il reprit ses travaux ordinaires et la direction de sa société chorale. Malheureusement sa santé, profondément altérée par une maladie nerveuse, vint l'obliger à un repos absolu, et il dut partir pour la Grèce, à la recherche d'un climat plus doux, laissant à M. César Franck le soin de diriger les amateurs qu'il avait recrutés et disciplinés avec tant de peines.

M. Bourgault-Ducoudray ne s'est pas produit au théâtre; il a publié : 1° *Stabat Mater* pour soprano, alto, ténor et basse, chœurs et grand orgue, avec adjonction de violoncelles, contre-basses, harpes et trombones (Paris, Mackar,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

in-8°) ; 2° *Dieu notre divin père*, cantique ; 3° *la Chanson d'une mère*, mélodie ; 4° *le Chant de ceux qui s'en vont sur mer*, id. ; 5° *Gavotte* et *Menuet*, pour piano, etc. Il a fait exécuter aux Concerts populaires, le 27 septembre 1874, une suite d'orchestre en quatre parties qu'il intitulait : *Fantaisie en* ut *mineur*, et il a encore écrit une « cantate en l'honneur de Sainte-Françoise d'Amboise, duchesse de Bretagne, » qui a été exécutée à Vitré, à l'ouverture de la session de l'Association bretonne, au mois de septembre 1876.

De son dernier voyage en Grèce, M. Bourgault-Ducoudray avait rapporté des notes très-intéressantes sur la musique de ce pays. Il en tira le texte d'un travail très-substantiel, qui, publié d'abord dans le journal *le Temps* des 6, 9 et 10 janvier 1876, parut ensuite sous la forme d'une brochure ainsi intitulée : *Souvenir d'une mission musicale en Grèce et en Orient* (Paris, Baur, 1876, in-12 de 43 pages). Depuis lors, M. Bourgault-Ducoudray a publié l'ouvrage suivant, dont l'intérêt et l'importance sont considérables : *Trente mélodies populaires de Grèce et d'Orient*, recueillies et harmonisées par L.-A. Bourgault-Ducoudray, avec texte grec, traduction italienne en vers adaptée à la musique, et traduction française en prose.

* **BOURGEOIS** (Louis-Thomas). Aux cantates citées au nom de ce compositeur, il faut joindre les deux suivantes, publiées aussi chez Ballard : 1° *l'Amour et Psyché* (qui ne doit pas être confondue avec celle intitulée *Psyché*), et *la Belle Hollandaise*. Bourgeois a écrit aussi la musique d'un divertissement en deux actes, *le Comte de Gabalis* ou *les Peuples élémentaires*, qui fut exécuté à Sceaux, sur le théâtre de la duchesse du Maine, au mois d'octobre 1714.

* **BOURGES** (Jean-Maurice). En dehors de son opéra de *Sultana*, on doit à cet artiste fort distingué plusieurs compositions intéressantes, parmi lesquelles je signalerai les suivantes : 1° Premier Trio (en *la* mineur), pour piano, violon et violoncelle, Paris, Maho. — 2° Deuxième Trio (en *si* bémol), id., Paris, Brandus. — 3° Première Sonate (en *ré* mineur), pour piano et violon, id., id. — 4° Deuxième Sonate (en *mi* bémol), id., Paris, Maho. — 5° *Le Papillon de nuit*, caprice pour piano, id., id. — 6° *Chant des rameurs*, barcarolle pour piano, id., id. — 7° *Le Voile de mariée*, valse de salon, id., id. — 8° *Nympha*, romance sans paroles, id., id. — 9° *Fleur desséchée, la Religion, le Pâtre et l'Alouette, le Lépreux, la Cascade, la Belle Madelon, le Pouvoir de Sainte-Catherine*, etc., mélodies vocales. M. Maurice Bourges est aussi l'auteur d'un *Stabat Mater* qui a été exécuté à Paris, dans la chapelle des sœurs de Saint-Vincent, en 1863, et on lui doit les paroles françaises d'un recueil de Mélodies de J. Dessauer, publié à Paris, chez Brandus.

BOURGET (Ernest), compositeur, s'est fait connaître par une quantité de chansons et de chansonnettes comiques, qui ont dû une bonne partie de leur vogue, il y a trente ou quarante ans, aux paroles plaisantes qu'il mettait en musique, et aux comédiens, tels que Levassor, qui chantaient ces bluettes dans les théâtres en guise d'intermèdes. Ernest Bourget est mort au mois d'octobre 1864.

BOURIÉ (Honoré), instrumentiste et compositeur, naquit à Nîmes en 1795, et eut pour maître son père, qui jouait du basson au théâtre de cette ville. Dès l'âge de dix ans, dit-on, il devint premier basson à ce théâtre, et conserva cet emploi pendant quarante-cinq ans. Il avait dix-sept ans lorsqu'il fit représenter à Nîmes, en 1812, un opéra-comique intitulé *les Deux Philosophes*, qui fut très-bien accueilli du public. Plus tard il fit connaître dans sa ville natale, qu'il ne quitta jamais, un assez grand nombre de compositions de divers genres : concertos pour le basson, quatuors pour instruments à vent, morceaux de musique d'église, etc. Tout cela est resté en manuscrit, à l'exception de quelques romances, *les Seize ans de Cloris*, *un Jour de Printemps*, *A toi*, *Poésie*, qui ont été publiées. On doit encore à cet artiste une cantate écrite en l'honneur du peintre Signlon, son compatriote, sur des vers du fameux boulanger poëte Jean Reboul, son autre compatriote.

* **BOUTHILIER** (.....), né à Uri, se distingua parmi les bons facteurs d'orgue de la Suisse au dix-huitième siècle. On cite au nombre de ses meilleurs instruments les orgues de Schwytz, et celui de l'église collégiale à Einsiedeln.

BOUVAN (.....), nom d'un compositeur français du siècle dernier, dont on trouve quelques morceaux dans le Tome VII du *Recueil de Chansons* imprimé à la Haye chez J. Neaulme en 1735. Y.

* **BOVERY** (Antoine-Nicolas-Joseph BOVY, connu sous le nom de JULES), violoniste, chef d'orchestre et compositeur, est mort à Paris le 17 juillet 1868. Dans un feuilleton du *Journal de Rouen*, Amédée Méreaux, qui avait connu Bovery alors qu'il était chef d'orchestre en cette ville, en parlait en ces termes : « Avant d'avoir achevé ses études littéraires, il fut entraîné vers

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

la musique par un irrésistible penchant, et n'écoutant que les élans de sa vocation, il partit pour Paris sans argent pour subsister, encore moins pour y payer les leçons dont il avait besoin, enfin, sans aucune des ressources indispensables à l'éducation musicale qu'il venait y chercher. Cette éducation, il l'a faite lui-même, dépourvu de conseils et ne suivant que ceux de son organisation naturelle. Bovery était, dans toute la *force* du terme, un homme de bonne volonté, un grand cœur, plein de courage et de résolution. Nous l'avons vu, plus d'une fois, par des temps de chômage théâtral, tenir tête aux positions les plus difficiles avec une rare énergie : toujours droit et loyal, il acceptait, du reste, toutes les conditions . il copiait de la musique, il se faisait choriste au théâtre, chantre à l'église; il se tirait ainsi toujours d'affaire avec conscience et dignité. C'est par de semblables expédients qu'il a dû trouver les moyens de vivre et de travailler à Paris. Il étudia seul le violon, avec des méthodes, l'harmonie dans les traités, et il parvint, à force de persévérante intelligence, à posséder des connaissances techniques qui pouvaient le rendre apte à devenir artiste musicien et qui lui permirent, en passant par tous les degrés de cette carrière, d'y prendre un rang élevé. Sa position fut toujours modeste, il vécut péniblement, mais entouré de la considération publique et de l'estime des artistes. »

Ce portrait est ressemblant, mais il est juste d'ajouter que si Bovery, malgré son ambition, ne parvint pas plus haut, c'est que ses facultés s'y opposaient. Je le connus vers 1856, lorsque tout jeune homme et sortant du Conservatoire, j'entrais comme deuxième chef d'orchestre au petit théâtre des Folies-Nouvelles. Il était engagé là comme premier violon et comme compositeur, devant écrire chaque année la musique d'un certain nombre d'opérettes et de ballets-pantomimes. Bovery, qui avait une très-grande confiance en lui-même et une fort bonne opinion de son talent, considérait un peu la composition à l'égal d'un travail manuel; c'est-à-dire que se mettant à l'œuvre à tel moment, il s'engageait à avoir fini à tel autre. On comprend ce que peut devenir l'inspiration avec un semblable procédé. Aussi la musique de Bovery, bien conçue d'ailleurs au point de vue de la forme des morceaux, suffisamment instrumentée, était absolument banale, sans saveur aucune, et présentait, si l'on peut dire, un reflet de toutes les écoles. Il écrivit ainsi, aux Folies-Nouvelles, quelques opérettes, *Madame Mascarille*, *Zerbine* (sur le sujet de *la Serva padrona*), *A la brune*, puis quelques pantomimes, *Pierrot bureaucrate*, *les Statues vivantes*, *Mort et remords*, *Pierrot Dandin*, etc. Mais il ne resta pas longtemps à ce théâtre, et j'ignore ce qu'il fit jusqu'à l'époque où il devint chef d'orchestre de celui des Folies-St-Germain (aujourd'hui théâtre Cluny), c'est-à-dire jusque vers 1865 ou 1866.

Dans sa *Galerie biographique des Artistes musiciens belges*, M. Ed. Gregoir ajoute à la liste des œuvres dramatiques de Bovery un opéra-comique en un acte représenté à Liége, *la Carte à payer*, dont le livret avait sans doute été tiré de l'ancien vaudeville qui porte le même titre. M. Gregoir cite aussi une cantate, *France et Angleterre*, une ouverture triomphale, et un *Ave Regina* exécutés à Rouen en 1851, à l'occasion d'une grande fête musicale organisée par Bovery, et deux morceaux religieux exécutés en 1847 au festival de Gand. A tout cela il faut encore ajouter *un Cousin retour de l'Inde*, opérette en un acte représentée aux Folies-St-Germain au mois d'avril 1868.

BOVIE (Clément), commerçant et amateur de théâtre et de musique à Anvers, a publié sous ce titre : *Annales du Théâtre Royal d'Anvers* (Anvers, J. de Coninck, 1866-1869), un résumé historique et chronologique de ce théâtre de 1834 à 1869. Le même écrivain a publié, sous le couvert de l'anonyme, une sorte d'almanach des spectacles intitulé *le Théâtre à Paris en* 1868 (s. l. n. d., in-16 de 80 pp.).

***BOYER** (Pascal). Cet artiste intelligent avait fondé à Paris, pendant la Révolution, une feuille spéciale intitulée le *Journal des Spectacles*. Il dirigeait encore ce recueil lorsqu'il fut dénoncé comme réactionnaire au Comité de salut public. Incarcéré et mis en jugement, il périt sur l'échafaud.

BOYER (.....), ancien professeur au collége du Mans, est auteur d'une notice lue par lui dans la séance du 17 mars 1846 de la Société d'Agriculture, Sciences et Arts de la Sarthe, et publiée ensuite sous ce titre : *De l'Harmonium, son histoire, ses progrès*, dans le *Bulletin* de cette Société. Il a été fait un tirage à part de cet écrit. (Le Mans, impr. Monnoyer, 1846, in-8 de 24 pp.).

BOYNEBURGK (F..... de), compositeur contemporain, allemand ou fixé en Allemagne, a publié : 6 Marches pour le piano à 4 mains, op. 13; 2 Airs favoris variés pour violoncelle avec accompagnement de piano ou d'orchestre, op. 14; Pot-pourri pour piano et flûte, op. 19; un grand nombre de valses, écossaises, sauteuses, cotillons et danses diverses pour l'orchestre ou pour le piano, etc., etc.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

BOZEK (François), compositeur, est né à Prague le 23 août 1809. Il a écrit de la musique de danse et de la musique vocale. Y.

BOZZANO (Emilio), musicien italien, a fait jouer le 20 juin 1872 à Gênes, sur le théâtre Doria, un opéra intitulé *Djem la Zingara*, qui a été très bien accueilli.

BOZZELLI (Giuseppe), compositeur italien, est l'auteur de *Caterina di Belp*, opéra en 3 actes, représenté le 4 juin 1872 au théâtre Balbo, de Turin.

* **BRACCINI** (Louis). M. le docteur Abramo Basevi, de Florence, possède en manuscrit deux ouvrages de ce musicien, qui n'ont pas été cités parmi ses œuvres : 1° *Responsi dei morti, a tre voci ;* 2° *Raccolta di varie Canzonette scelte, con la sua aria popolare in musica, scritte e raccolte dall' abᵗᵉ Luigi Braccini* (Florence, 1790).

BRACHTUIJZER (Daniel), musicien néerlandais distingué, aveugle de naissance, naquit à Amsterdam en 1779 et fut l'un des plus habiles organistes de son temps. Élève de G. Focking, il obtint à quatorze ans, à la suite d'un concours et malgré son infirmité, la place d'organiste d'une des chapelles d'Amsterdam, et commença dès lors à établir sa réputation en exécutant de grands concertos, des sonates, ainsi que les préludes et les fugues de Jean-Sébastien Bach. Virtuose remarquable, il était doué d'une mémoire prodigieuse, qui lui permettait de reproduire toute la musique qu'il entendait, et sa faculté d'improvisation n'était pas moins étonnante. A vingt-deux ans il devint organiste de la nouvelle église d'Amsterdam et carillonneur à la tour de la Monnaie, situation qu'il conserva jusqu'en 1832, époque de sa mort. Un écrivain néerlandais, J. J. Abbink, publia dans la même année une notice sur cet artiste intéressant.

BRACHTHUIJZER (Jean Daniel), pianiste et compositeur, fils aîné du précédent, est né à Amsterdam le 5 mai 1804. Il se voua à l'enseignement, et fut pendant plusieurs années professeur à l'Institut des aveugles de sa ville natale. Il a publié une *Nouvelle Méthode de piano* et plusieurs morceaux de genre pour le même instrument.

BRACHTHUIJZER (W.....-H....), pianiste et organiste, frère du précédent, naquit à Amsterdam le 29 mars 1806, et fut organiste de l'église anglaise, puis de la vieille église de cette ville. Il a publié un certain nombre de compositions, parmi lesquels on remarque *Six pièces mignonnes pour piano*, et des *Psaumes et cantiques avec préludes de piano*. Cet artiste mourut fort jeune, à Amsterdam, le 6 août 1832.

BRADSKY (Wenzel-Théodore), compositeur, est né à Rakovnic, en Bohême, le 17 janvier 1833. Il a écrit beaucoup de chœurs et de *lieder*. On a également de lui des opéras : *Die Braut des Waffenschmieds* (*la Fiancée du maréchal-ferrant*), *Krokodil*, *Roswitha* et deux ou trois autres. Enfin, on lui doit encore une partition scénique et symphonique pour un drame intitulé *Christine de Suède*, dû à la plume du prince Georges de Prusse, et que celui ci, sous le pseudonyme *E. Conrad*, fit représenter sur le théâtre national de Berlin, au mois de décembre 1872. Y.

BRÆHMIG (Jules-Bernard), est né à Hirschfeld le 10 novembre 1822. Il a écrit beaucoup de musique vocale, qu'il a publiée en recueils destinés aux écoles ou à la famille. On a également de lui quelques écrits sur la musique, entre autres celui-ci : *Rathgeber für musiker bei der auswahl geeigneter musikalien* (*Conseils aux musiciens dans le choix de leurs morceaux*), Leipzick, 1865.

BRAGA (Gaetano), violoncelliste et compositeur dramatique, est né à Giulianuova, dans les Abruzzes, le 9 juin 1829. Destiné d'abord à l'état ecclésiastique, les dispositions qu'il montra de bonne heure pour la musique engagèrent ses parents, malgré leur pauvreté, à l'envoyer à Naples, où, après quelques études préparatoires, il fut admis au Conservatoire. On voulut d'abord lui faire travailler le chant, mais bientôt il se prit de passion pour le violoncelle, devint l'élève de Gaetano Ciaudelli pour cet instrument, de Parisi pour l'harmonie accompagnée, de Francesco Ruggi puis de Carlo Conti pour le contre-point, et enfin de Mercadante pour la composition. Après s'être exercé, sous la conduite de ce grand maître, à écrire beaucoup et dans tous les genres, après avoir, entre autres, composé une cantate intitulée *Saül* et une messe à 4 voix et orchestre, M. Braga quitta le Conservatoire en 1852, et dès l'année suivante faisait représenter au théâtre du Fondo son premier ouvrage dramatique, *Alina*.

Mais le jeune musicien voulait entreprendre un voyage artistique. Il quitta bientôt Naples dans ce but, partit pour Florence, donna dans cette ville son premier concert, puis se rendit à Vienne, où il connut Mayseder et fit pendant plusieurs mois la partie de violoncelle dans ses quatuors, se familiarisant ainsi avec les chefs-d'œuvre de la musique allemande. De retour à Florence, il n'y resta pas longtemps et vint bientôt à Paris, où il arriva en 1855. Là, il commença sa véritable carrière de virtuose, se faisant entendre chaque jour, dans les théâtres,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

dans les concerts et dans les salons particuliers, et faisant apprécier un talent fin et délicat. Mais M. Braga songeait aussi à se produire comme compositeur. Bientôt il fit représenter à Vienne (1857) un opéra sérieux en 2 actes, *Estella di San-Germano*, alla écrire à Naples un petit ouvrage, *il Ritratto*, que le comte de Syracuse lui avait demandé pour l'inauguration du théâtre de son palais (1858), puis revint à Paris, où il se livra à l'enseignement du chant et où il composa un opéra sérieux en 3 actes, *Margherita la Mendicante*, qui fut donné sans succès à notre Théâtre-Italien, le 2 janvier 1860, malgré la présence de Mme Borghi-Mamo, qui remplissait le rôle principal. On ne trouva dans cet ouvrage qu'un ou deux morceaux dignes d'éloges et d'attention; le reste n'était qu'une imitation fâcheuse du style de M. Verdi. En 1862, M. Braga s'en allait donner au théâtre de la Scala, de Milan, un opéra lugubre en 3 actes, *Normile*, qui eut moins de succès encore. Depuis lors, il a fait représenter à Lecco un ouvrage intitulé *Reginella*, qui a été mieux accueilli, et il a donné au théâtre San-Carlos, de Lisbonne, un drame lyrique, *Caligola*, dont j'ignore la valeur. M. Braga a encore en portefeuille deux opéras complétement achevés, *Ruy-Blas* et *Don César de Bazan* (peut-être bien les deux n'en font-ils qu'un seul sous deux titres différents), qui n'ont pas encore été livrés au public. J'allais oublier de mentionner un ouvrage semi-sérieux, *gli Avventurieri*, dédié par l'auteur à Rossini, et qui a été représenté en 1867 au théâtre Santa-Radegonda, de Milan.

En dehors de ses ouvrages dramatiques, M. Braga a publié un album de mélodies vocales sur paroles italiennes, un recueil du même genre sur paroles françaises, et un troisième recueil intitulé *Notti Lombarde*. Il a écrit aussi un assez grand nombre de pièces détachées pour le chant, plusieurs mélodies pour violoncelle avec accompagnement de piano, un grand concerto en *sol* mineur pour cet instrument, et enfin quelques morceaux de musique religieuse.

BRAGANÇA (Le duc de), membre d'une famille illustre portugaise dont il était le chef, était un dilettante passionné. Son vrai nom dans l'histoire est D. João de Bragança, duc de Lafões. Le duc figure dans ce dictionnaire seulement à titre d'*amateur* de musique; toutefois ce titre d'*amateur* signifiait au XVIIIe siècle tout autre chose que ce qu'il signifie aujourd'hui. Il suffit, à ce sujet, de citer les personnages célèbres, grandes dames et grands seigneurs de la cour de Vienne, qui soutinrent Haydn, Mozart, Beethoven et autres non-seulement de leur fortune, de leur influence, mais encore et surtout en mettant à leur service le goût le plus éclairé. Le duc de Lafões était l'ami des Esterhazy, des Lichnowsky, des Thun; son salon à Vienne (1767-1778) était aussi recherché que ceux de ces princes, et tout ce qu'il y avait de noms célèbres, à quelque titre que ce fût, s'y pressait. Je ne citerai que deux noms, Gluck et Mozart (1), celui-ci alors très jeune (1768). Gluck surtout a fait de grands éloges des talents du duc. Il lui a dédié sa partition de *Paride ed Elena* (Vienne 1770), et lui a rendu hommage dans une longue dédicace qui se trouve en tête de la partition originale italienne. Gluck y dit : *Nel dedicare a Vostra Altezza questa mia nuova fatica, cerca meno d'un Protettore che d'un giudice.* Il s'expliqua encore davantage en précisant les qualités d'artiste de son protecteur : *Un anima sicura contro i pregiudizj della consuetudine, sufficiente cognizione de' gran principj dell' arte, un gusto formato non tanto su' gran modelli, quanto sugli invariabili fondamenti del Bello, e del Vero, ecco le qualità ch' io ricerco nel mio Mecenate, e che ritrovo riunite in V. A.* (2). »

On sait que Gluck n'était pas facile aux éloges; on peut donc juger d'après ce seul document du mérite du duc de Lafões. Burney (3), qui le rencontra à Vienne vers 1772 ou 1775, dit : *His highness is an excellent judge of music.* Il vante ses connaissances, son esprit fin, son talent dans la conversation, qui faisait les délices des salons de Vienne. Le duc passa la plus grande partie de sa vie à l'étranger, et ne retourna en Portugal qu'après la mort du roi D. José Ier (1777), et la disgrâce du marquis de Pombal. Ce ministre fut la cause de son long exil en Allemagne; cependant, le marquis n'eut pas besoin de prendre aucune mesure contre le duc, que son rang et sa naissance mettaient sur les marches mêmes du trône, et qui allait devenir tout naturellement le chef du parti opposé, de celui de la haute noblesse révoltée contre les mesures violentes du ministre. Le duc s'exila volontairement peu après l'avénement de Pombal, et se mit à voyager partout. Il parcourut l'Angleterre, la France (4), l'Italie, l'Allemagne tout entière, une partie de l'Asie, etc., puis il se fixa à Vienne et prit du service dans l'armée autrichienne pendant la guerre de 7 ans (1756-1763). Il fit la campagne avec la plus grande

(1) Voyez O. Jahn : *Mozart*, T. I. p. 10.

(2) Cette préface a été publiée par Nohl, *Musikerbriefe*, Leipzig 1867, pages 8-11.

(3) Voyez *The present state of Music in Germany*, vol. I, 225.

(4) Voyez les *Mémoires historiques* de Suard.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

distinction, selon le dire même de Frédéric-le-Grand, qui lui fit, après la paix, le meilleur accueil à Potsdam. Rappelé en Portugal par la fille de D. José Ier, la reine D. Maria Ière, il occupa la présidence du conseil, fut nommé généralissime des troupes royales pendant la guerre du Roussillon et dirigea le gouvernement de la reine, sa nièce, presque jusqu'à la fin de sa vie (1806). Le duc de Lafões fonda à Lisbonne, au milieu de la réaction qui se produisait autour de lui, l'Académie royale des sciences, et lui rendit, grâce à ses relations à l'étranger, les plus grands services. J. DE V.

BRAGGI (PAOLO), écrivain italien, a publié le recueil chronologique suivant : *Serie degli spettacoli rappresentati al teatro Regio, di Torino, dal* 1868 *al presente*, Turin, 1872.

BRAH-MULLER (CHARLES-FRÉDÉRIC-GUSTAVE), jeune compositeur sur lequel les journaux allemands semblent fonder de sérieuses espérances, est né le 7 octobre 1839 à Kritschen, en Silésie. Il a déjà publié beaucoup de musique dans tous les genres, et sa personnalité commence à se faire jour dans ses dernières œuvres. Y.

* **BRAHMS** (JOHANNES), compositeur, directeur de la chapelle impériale de Vienne, est devenu l'un des artistes les plus remarquables de l'Allemagne contemporaine, et est considéré dans sa patrie comme le plus noble représentant de l'art en dehors du théâtre, qu'il n'a jamais abordé. Dès 1853, alors que M. Brahms était à peine âgé de vingt ans, Robert Schumann écrivait à son ami Maurice Strakergan : « .... Nous avons aussi en ce moment, à Düsseldorf, un jeune homme de Hambourg, nommé Johannes Brahms, d'un talent si puissant et si original, qu'il me semble dépasser de beaucoup tous les jeunes artistes de ce temps-ci. Ses œuvres si remarquables, particulièrement ses mélodies, ne tarderont pas sans doute à parvenir jusqu'à vous. » L'admiration de Schumann pour le jeune compositeur fut telle qu'il le prit bientôt pour élève, lui donna tous ses soins, et que l'année suivante, il le qualifiait un « garçon de génie. »

En fait, le jeune musicien a justifié les prévisions de son maître, et est devenu un grand artiste. Sans partager absolument l'enthousiasme de Schumann, je reconnais volontiers que M. Brahms est un compositeur doué de rares facultés, inégal et fantasque parfois, mais parfois aussi véritablement inspiré et animé d'un grand souffle. Il semble qu'il ait gardé de son maître une certaine incohérence de forme qui se remarque dans quelques-unes de ses œuvres, mais il a le style plus constamment élevé, la pensée plus soutenue, et, lorsqu'il le veut, une décision et une netteté que n'a presque jamais connues l'auteur de *Manfred* et des *Amours d'une rose*. Moins poète peut-être, moins rêveur, moins souverainement idéaliste, il est plus foncièrement musicien, et l'emporte sur lui par la solidité du plan de ses morceaux et par la façon dont il manie l'orchestre. Il m'est difficile assurément de porter un jugement absolu sur M. Brahms, dont je ne connais pas toutes les œuvres, mais si je remarque qu'il a la grandeur, la puissance et l'éclat, comme on peut s'en rendre compte à l'audition de certaines pages de son *Requiem*, je suis obligé de constater aussi qu'il est parfois sombre jusqu'à l'obscurité, fatigant à suivre et difficilement compréhensible, comme dans la plus grande partie de son *Schicksalslied*, dont le sens général est très-abstrait, quoique l'œuvre soit écrite avec vigueur et avec un rare talent. Cette inégalité de conception et de pensée se fait jour aussi dans ses compositions de musique de chambre ; car on pourrait citer telles d'entre elles qui sont d'une audition difficile, d'un caractère plus tourmenté que de raison, tandis que d'autres, les deux sextuors par exemple, se distinguent au contraire par la clarté, l'ordre et la logique des développements.

Ces réflexions ne sauraient m'empêcher de rendre à M. Brahms la justice qui lui est due, et de le considérer comme un artiste d'un ordre supérieur. Est-ce véritablement un homme de génie, comme l'affirmait prématurément Schumann? Sur ce point, je l'avoue, je ne saurais me prononcer. M. Brahms, dont la quarante troisième année est à peine accomplie, est dans toute la force de l'âge et du talent, et je ne vois pas, néanmoins, qu'il ait donné jusqu'ici ce qu'on peut réellement appeler un chef-d'œuvre, une de ces productions parfaites et accomplies qui classent un artiste et lui donnent, comme disait Weber, droit de classicité dans le domaine de l'art.

M. Brahms a abordé à peu près tous les genres, hormis celui du théâtre. Il a composé de la musique de piano, un nombre assez considérable d'œuvres de musique de chambre, quelques morceaux pour orchestre, plusieurs cantates pour *soli*, chœurs et orchestre, beaucoup de *lieder* dont on vante le sentiment et le charme, et enfin diverses œuvres religieuses. On ne saurait nier le mérite très-réel de ces compositions, qui se distinguent surtout par le style général, la grandeur et la hardiesse de la conception, des qualités de détail souvent très-heureuses, mais auxquelles, à mon sens, manquent cette originalité suprême et ce fluide lumineux sans lesquels il n'est pas de véritables chefs-d'œuvre.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Fixé à Vienne depuis longues années, M. Brahms y occupe une situation artistique des plus considérables et remplit les fonctions de maître de chapelle de la cour impériale.

Voici une liste, incomplète encore, mais pourtant étendue, des œuvres publiées de M. Johannes Brahms. — A. Musique de chambre. 1° sextuor pour 2 violons, 2 altos et 2 violoncelles, en *si* bémol, op. 18; 2° sextuor pour 2 violons, 2 altos et 2 violoncelles, en *sol*, op. 36 (tous deux ont été arrangés pour piano à quatre mains, par l'auteur); 3° quintette en *fa* mineur, pour piano et instruments à cordes, op. 34; 4° quatuor en *sol* mineur, op. 25, pour piano et instruments à cordes; 4° *bis*, quatuor en *la* majeur, op. 26, pour piano et instruments à cordes; 5° trio en *si* majeur, pour piano, violon et violoncelle, op. 8; 6° trio en *mi* bémol, pour piano, violon et violoncelle ou cor, op. 40; 7° sonate en *mi* mineur, pour piano et violoncelle, op. 38. — B. Musique de piano. 8° concerto en *ré* mineur, avec accompagnement d'orchestre, op. 15; 9° sonate en *ut* majeur, op. 1; 10° sonate en *fa* dièze mineur, op. 2; 11° variations sur un thème de Paganini, op. 35; 12° variations à quatre mains sur un thème de Robert Schumann, op. 23; 13° valses à deux mains, op. 39; 14° danses hongroises, à quatre mains; 15° sonate pour deux pianos (d'après le quintette, op. 34), op. 34 *bis*. — C. Musique religieuse. 16° *Requiem*, d'après le texte de la Bible, pour *soli*, chœur et orchestre, op. 45, exécuté pour la première à Brême, au mois d'avril, puis à Bâle, Zurich, Rotterdam, Londres, Cincinnati, Paris (1875), etc.; 17° *Ave Maria*, chœur de femmes avec accompagnement d'orchestre ou d'orgue, op. 12; 18° chœurs religieux; 19° chants funèbres. — D. Cantates, musique de chant. 20° *Schicksalslied* (Chant du destin), cantate; 21° *Rinaldo*, cantate de Gœthe, pour *soli*, chœur et orchestre; 22° *Triumphslied*, chant de triomphe à la gloire des armes allemandes, dédié à l'empereur d'Allemagne; 23° deux sérénades, pour chœur et orchestre; 24° quatre recueils de *lieder*; 25° duos de chant, op. 28; 26° quatuor pour soprano, alto, ténor et baryton, op. 64.—Je ferai remarquer que l'œuvre capitale de M. Brahms, son *Requiem*, est généralement désignée sous le nom de *Requiem allemand*, parce qu'elle a été composée non sur le texte même de l'office des Morts, mais sur une paraphrase allemande de cet épisode des saintes Écritures. Lorsque M. Pasdeloup voulut faire entendre à Paris, aux Concerts populaires, cette composition remarquable et émouvante (26 mars 1875), il dut en faire faire une traduction, et cette traduction fut faite non en vers, mais en prose française, de la façon la plus habile et la plus intelligente. Au mois de novembre 1876, M. Brahms a fait exécuter à Carlsruhe une symphonie en *ut* mineur (la seule qu'il ait écrite jusqu'ici), et un quatuor en *si* pour instruments à cordes. Enfin, on lui doit encore une Sérénade pour orchestre, op. 11, une Rhapsodie pour alto solo, chœur et orchestre, et des variations pour orchestre sur un thème de Haydn.

BRAMBACH (Charles-Joseph), compositeur allemand, est né à Bonn en 1833. Il a écrit de la musique de chambre, des *lieder*, des chœurs et plusieurs grandes cantates parmi lesquelles il faut citer : *Die Macht des Gesanges* (*le Pouvoir du chant*), et *Velleda*. Dans un concours ouvert en 1864 à Aix-la-Chapelle pour la composition d'un chœur pour quatre voix d'hommes avec solos et accompagnement d'orchestre, M. Brambach a obtenu un premier prix.

***BRAMBILLA** (Paul). Voici la liste des ballets représentés au théâtre de la Scala, de Milan, et dont ce compositeur écrivit ou arrangea la musique : 1° *Acbar gran Mogol*, 1819; 2° *Saffo*, 13 février 1819; 3° *Capriccio e buon Cuore*, 23 février 1819; 4° *Giovanna d'Arco* (en société avec Lichtenthal et Vigano), 15 août 1821; 5° *il Trionfo dell' amor figliale* (avec plusieurs autres compositeurs), 1er novembre 1822; 6° *il Paria* (id.), 1828; 7° *Camma*, 1833.

***BRAMBILLA** (Marietta), l'aînée des cinq sœurs chanteuses de ce nom, est morte en Italie, le 6 novembre 1875. Née à Cassano d'Adda en 1807, elle avait débuté dans la carrière en 1828.

L'une des sœurs de cette artiste, *Joséphine Brambilla*, épousa il y a une vingtaine d'années un compositeur nommé Corrado Miraglia, auteur d'un *Album musicale* qui avait eu quelque succès. Depuis lors, on n'a plus entendu parler d'elle. Une autre, *Thérèse*, est depuis fort longtemps fixée à Odessa.

Une fille de l'une de ces cantatrices, Mlle *Teresina Brambilla*, chanteuse distinguée elle-même, et que le public parisien a pu entendre au Théâtre-Italien il y a quelques années, a épousé en 1874 un compositeur dramatique d'un réel talent, M. Amilcare Ponchielli (*Voyez* ce nom).

BRANCA (Guglielmo), nom d'un compositeur italien qui a fait représenter sur le théâtre de la Pergola, de Florence, le 29 janvier 1876, un opéra intitulé *la Catalana*.

BRANCOLI (Cesare), dilettante fort distingué, naquit à Massa-Pisana, près de Lucques, le 11 juin 1788. Avocat et jurisconsulte remarquable, homme public d'un caractère noble et

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

élevé, il cultiva l'art en simple amateur, mais y fit preuve d'un talent véritable. Élevé au séminaire de Saint-Michel, à Lucques, on croit qu'il eut pour professeur de musique Domenico Quilici; en tout cas, il devint habile dans l'art d'écrire, et produisit, dans le style religieux, un assez grand nombre d'œuvres fort estimables; on lui doit, entre autres compositions, un *Stabat mater*, un *Benedictus* et un *Miserere* à plusieurs voix avec accompagnement instrumental, un *Christum regem* à 4 voix, une messe et un motet à grand orchestre écrits pour la fête de l'exaltation de la croix, plusieurs messes et vêpres à 4 et 8 voix concertantes avec orchestre, enfin plusieurs services religieux exécutés, de 1821 à 1841, à l'occasion de la fête de Sainte-Cécile. Inspecteur, pendant plusieurs années, de l'Institut Pacini, il rendit à cet utile établissement des services réels, et écrivit sur la musique plusieurs mémoires estimés, qui ont été insérés dans les *Actes* de l'Académie de Lucques. Cet homme distingué mourut le 9 juillet 1869, à l'âge de 81 ans.

BRANDANI (Giovanni), maître de chapelle et compositeur, naquit à Florence le 24 janvier 1792, et eut pour maître un artiste nommé Giuseppe Buccioni. De bonne heure il devint un organiste distingué, et en 1815 il faisait exécuter une messe de sa composition. Successivement maître de chapelle dans diverses églises de Florence, Brandani écrivit un grand nombre de compositions religieuses et de pièces pour l'orgue. Cet artiste modeste et honorable est mort à Florence le 12 décembre 1873, âgé de près de 82 ans.

BRANDTNERN (Matthäo), facteur d'orgues distingué, vivait à Thorn dans la seconde moitié du dix-septième siècle.

BRASSIN (Louis), pianiste et compositeur dont le nom véritable est *de Brassine*, est né le 24 juin 1830, à Aix-la-Chapelle, d'une famille d'origine liégeoise. Son père et sa mère étaient deux chanteurs dramatiques distingués, et Louis Brassin fut l'aîné des trois enfants qui survécurent, sur sept issus de leur mariage. Élevés dans une atmosphère purement musicale, les dispositions artistiques des trois frères se développèrent avec rapidité. Le jeune Louis, qui reçut ses premières leçons de piano d'une amie de sa famille, se fit surtout remarquer par ses aptitudes, et devint bientôt le maître et le guide de ses deux frères Léopold et Gérhard. Tout jeune encore, il fit ses débuts de virtuose dans une représentation donnée au théâtre *Thalia*, à Hambourg, et obtint un grand succès; deux ans après, dans un concert qu'il donnait à Stade, il se fit doublement applaudir, comme exécutant et comme professeur, en produisant un élève qui n'était autre que son frère Léopold, alors âgé de cinq ans.

En 1847, M. Brassin père étant engagé au théâtre de Leipzig, son fils Louis entra au Conservatoire de cette ville, l'un des plus fameux de l'Allemagne, et y devint l'élève de Moscheles. Il n'en sortit qu'au bout de cinq ans, après avoir obtenu toutes les récompenses, et s'être fait entendre avec succès aux concerts de cet établissement. Après avoir quitté Leipzig, M. Brassin fit quelques excursions artistiques avec ses deux frères, puis, après avoir passé quelque temps à Cologne, il se rendit en Belgique, se produisit dans plusieurs concerts à Anvers et à Bruxelles, alla passer ensuite une année à Berlin, comme professeur au Conservatoire, et enfin revint se fixer définitivement à Bruxelles, qu'il n'a plus quitté que pour faire quelques voyages artistiques dans les provinces ou à l'étranger.

Professeur excellent, musicien consommé, virtuose des plus remarquables, M. Brassin, qui depuis 1869 est à la tête d'une classe de piano pour hommes au Conservatoire de Bruxelles, s'est fait connaître avantageusement comme compositeur pour son instrument. On remarque, parmi ses œuvres : 1° *L'Ecole moderne du piano*, 12 études de concert, en quatre livres (Bruxelles, Schott); 2° Grand galop fantastique, op. 5 (id., id.); 3° Valse-caprice, op. 6 (id., id.); 4° 2e Valse-caprice, op. 11 (id., id.); 5° Prière, op. 10 (id., id.); 6° 2e Galop fantastique, op. 16 (id., id.); 7° Six morceaux caractéristiques, op. 21 (id., id.); 8° 2e Grande Polonaise, op. 18 (id., id.); 9° *Au bord de la mer*, nocturne, op. 9 (id., id); 10° 3 Études de concert, id., id.; etc. M. Brassin a publié aussi un certain nombre de *lieder*, et il a écrit et fait représenter sur des théâtres d'amateurs deux opérettes allemandes : *Der Thronfolger* et *Der Missionär*. — Des deux frères de M. Louis Brassin, l'un, Léopold, est pianiste du duc de Saxe-Cobourg et professeur de musique à l'Académie de Berne; le second, Gerhard, est violoniste et maître de concert à Gothembourg. Le fameux flûtiste Drouet (*Voy.* ce nom) était l'oncle de ces trois artistes.

BRAUN (J...-Daniel), artiste de la musique d'Épernon, a publié un recueil de *Sei sonate per violino e basso*, Paris, 1728, in-fol.

BRAUN (.....), chef d'orchestre au théâtre Friedrich-Wilhelmstadt, de Berlin, a fait représenter sur ce théâtre, au mois d'août 1876, un opéra-comique intitulé *la Muette de Séville*.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

BRAUTNER (Wenzel), compositeur hongrois, florissait vers les premières années de ce siècle. On connaît de lui un certain nombre de messes et de motets, qui ont été très-appréciés dans leur temps. Y.

BREBOS (Gilles), nom d'un facteur d'orgues qui vivait à Anvers dans la seconde moitié du seizième siècle et qui fut chargé, en 1572, de la reconstruction des orgues de la chapelle dans la cathédrale de cette ville.

***BRÉE** (Jean-Bernard VAN). Cet artiste distingué fonda en 1840 la société pour l'association des artistes musiciens *Cœcilia*, la meilleure société symphonique des Pays-Bas, et celle qui se distingue par la plus belle exécution des œuvres des anciens maîtres. Il était directeur de l'école de musique de la *Société pour l'encouragement de l'art musical* à Amsterdam, et dirigeait les concerts de cette compagnie artistique.
Ed. de H.

* **BREIDENSTEIN** (Henri-Charles), est mort à Bonn le 24 juillet 1876.

BREITING (Hermann), chanteur allemand, a joui dans son pays, pendant longues années, d'une très grande réputation, que justifiaient une voix de ténor ample, puissante et étendue, et des qualités dramatiques peu communes. Né à Augsbourg le 24 août 1804, M. Breiting débuta fort jeune au théâtre de Mannheim, et son succès fut tel que, bien qu'à peine âgé de vingt ans, il fut aussitôt engagé à Berlin. Plus tard il se fit entendre à Vienne, puis à Darmstadt, et fut ensuite attaché au théâtre de Saint-Pétersbourg, où il resta jusqu'en 1842. En quittant cette ville, il revint en Allemagne, et se produisit de nouveau à Darmstadt, où, en remplaçant Watzinger, il excita l'enthousiasme du public. Les deux meilleurs rôles de cet artiste étaient, dit-on, celui de Masaniello dans *La Muette de Portici*, d'Auber, et celui de Fernand Cortez dans le chef-d'œuvre de Spontini. Il prit sa retraite en 1856, après avoir consommé, au dire d'un de ses biographes, « plus de gloire, d'honneur et de champagne qu'aucun autre ténor. » Il mourut trois ans après, en 1859, dans une maison de santé, pauvre et oublié.

BREITKOPF et HÆRTEL. C'est le nom de la plus grande maison d'Allemagne pour l'édition de la musique, et l'une des plus importantes du monde entier. Elle a été fondée en 1719 par Bernard Christophe Breitkopf avec des ressources passablement restreintes. Le fils de Christophe Breitkopf, Johann-Gottlob-Immanuel, lui donna une grande extension (*V. Biographie universelle des Musiciens*, t. II). En 1794, la maison, déjà florissante, passa aux mains du fils cadet de Breitkopf, Christophe-Gottlob (*Voyez* ce nom), qui s'associa avec Gottfried-Christophe Hærtel, né à Schneeberg en 1763. A dater de ce moment, la maison prit la raison sociale : Breitkopf et Hærtel, qu'elle a conservée depuis. A l'imprimerie typographique existant déjà, les nouveaux propriétaires ajoutèrent bientôt des ateliers de gravure, une imprimerie lithographique et une fabrique de pianos. En 1798 ils fondèrent *l'Allgemeinen musikalischen Zeitung*, dont ils confièrent la rédaction à Frédéric Rochlitz et à G. W. Finck. Breitkopf mourut en 1800, et Hærtel resta seul propriétaire de la maison. A sa mort, en 1827, elle passa à ses quatre enfants, deux filles et deux garçons : Hermann Hærtel, né le 27 avril 1803, et Raymond Hærtel, né le 9 juin 1810, qui en prirent conjointement la direction. Grâce à leurs efforts, la création du vieux Breitkopf prospéra de plus en plus, et devint une maison véritablement universelle ; elle comprend aujourd'hui : une typographie, une fonderie de caractères avec ateliers de clichage, un atelier de gravure, une lithographie, un atelier de reliure, une fabrique de pianos, une librairie et un magasin de musique. Pour nous borner seulement à la musique, la maison a édité jusqu'à ce jour environ 13,000 ouvrages divers, dont quelques-uns comprennent 400 planches de musique ; son dernier catalogue, édité en 1872, est un superbe volume grand in-8° de 524 pages. Il faut mentionner d'une manière spéciale la superbe édition des œuvres complètes de Beethoven, celles de Jean Sébastien Bach, de Hændel et de Mendelssohn, entreprises gigantesques que la maison Breitkopf pouvait seule concevoir et exécuter.
Y.

BRELL (Le Père Benito), moine, organiste et compositeur espagnol, naquit à Barcelone, probablement à la fin du dix-huitième siècle, et fit son éducation artistique au fameux collége de musique du couvent de Montserrat, dans la Catalogne, où il eut pour maître un organiste des plus remarquables, le P. Boada. Il devint lui-même un organiste de premier ordre et d'un mérite absolument exceptionnel, s'il faut s'en rapporter au témoignage de M. Baltasar Saldoni, dans son *Résumé historique du collége de musique de Montserrat* : « S'il était remarquable comme compositeur, dit cet écrivain, il ne l'était pas moins comme organiste. Nous croyons même que sous ce rapport il n'avait point son égal. Pendant cinq années consécutives nous l'avons entendu chaque jour, matin et soir, dans toutes les fonctions de l'église, et nous confessons ingénûment que nous ne savions ce qu'il fallait ad-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

mirer le plus en lui, ou la richesse et la variété de ses mélodies originales, ou la coordination d'harmonies aussi neuves que variées, soit dans les versets, soit dans les sonates, fantaisies, variations, etc. Et que dire des fugues qu'il improvisait sur le plain chant, ou sur quelque motif donné? Oh! si le père Bréll avait été séculier, il est certain que son nom aurait passé à la postérité avec la gloire qu'il méritait; les étrangers auraient érigé des statues à l'artiste qui est descendu dans la tombe au milieu de nous, presque inconnu du monde entier, si ce n'est de ceux que l'admiration pour son talent attiraient dans le désert de Montserrat, et qui restaient stupéfaits, en l'entendant, de rencontrer en un tel lieu un artiste aussi incomparable. Toutefois, il existe beaucoup de gens qui, comme nous, ont entendu le P. Bréll, et qui nous accuseront sans doute, si ces lignes consacrées à la mémoire d'un grand artiste et d'un ami leur tombent sous les yeux, d'être resté au-dessous de la vérité dans l'appréciation de son talent. Ce n'est pas sans raison que ces admirateurs pourront se trouver blessés; mais ils devront bien croire qu'il n'y a de notre part qu'insuffisance, et non ingratitude. Qui pourrait, en effet, se sentir capable de tracer du P. Bréll l'éloge qu'il méritait? — » Ce grand artiste mourut à Montserrat le 3 juin 1850. Il avait écrit un grand nombre de compositions religieuses avec accompagnement d'orchestre, et beaucoup de musique pour l'orgue seul.

BREMER (Jean-Bernard), pianiste, organiste et compositeur, né à Rotterdam en 1830, a fait ses études musicales au Conservatoire de Leipzig et a été l'élève de l'habile organiste Jean Schneider. De retour dans sa ville natale, il s'y fit connaître comme virtuose sur le piano, et devint organiste de l'église wallonne en même temps que professeur à l'école de musique de la Société musicale des Pays-Bas. En 1862, il fit un nouveau voyage à Leipzig, avec sa femme, cantatrice distinguée, s'y produisit avec elle dans divers concerts, et fit entendre quelques-unes de ses compositions. L'année suivante il se rendit en Italie, et exécuta à Milan, dans une soirée du théâtre de la Scala, son premier concerto avec orchestre. M. Bremer a publié un certain nombre d'œuvres, parmi lesquelles on cite : 1° Quatuor pour piano et instruments à cordes, op. 16; Sonate pour piano, op. 13; 4 pièces caractéristiques à 4 mains, op. 7; *Jagdlied*, pour piano, op. 9; *Rondo capriccio*, op. 11; *Voyage nocturne*, pour piano, violon et violoncelle, op. 4; *Knopsen*, 6 morceaux de piano. On doit encore à cet artiste deux concertos de piano avec orchestre, *Judith*, grand oratorio, etc., etc.

BREMI (Tommaso), compositeur qui jouit de quelque renommée, était né à Lucques et y vivait dans la première moitié du dix-septième siècle. On connaît de lui un certain nombre de compositions estimables, entre autres une collection de motets à deux, trois et six voix, qui fut publiée à Lucques, chez l'imprimeur Bidelli, en 1645. Dans la même année, il fit représenter sur le théâtre de la même ville une action dramatique mêlée de musique, intitulée *la Psiche*.

* **BRENDEL** (Charles-François). A la liste des écrits de Brendel, il faut ajouter : *Franz Liszt als Symphoniker* (*Franz Liszt considéré comme symphoniste*, Leipzig, 1859), et *Geist und Zechnik im Klavierunterricht* (*L'esprit et le mécanisme dans l'enseignement du piano;* Leipzig, 1867). Nous devons faire remarquer aussi que la *Geschichte der Musik* a deux volumes, et non pas un seulement, comme il a été dit. Brendel est mort à Leipzig le 25 novembre 1868.

Y.

* **BRENDEL** (Élisabeth TRAUTMANN, épouse), femme du précédent, née à Saint-Pétersbourg le 27 août 1814, est morte à Leipzig le 15 novembre 1866.

BRENNESSEL (François), célèbre harpiste, fut nommé en 1766 musicien de la chapelle royale de Berlin. Il est mort vers 1812. On connaît de sa composition deux sonates pour *harpe et flûte*. Y.

* **BRESLAUR** (Émile), musicien allemand contemporain, né à Kottbus, le 29 mai 1836, a composé de la musique de piano et de la musique vocale à une et à plusieurs voix. Il a aussi écrit sur son art un grand nombre d'articles, dans le journal *l'Écho*, de Berlin. Y.

BRET (Émile), musicien suisse, né vers 1835, était en 1860 organiste d'une des chapelles protestantes de Genève, et se livrait en cette ville à l'enseignement du piano. Marié jeune à la fille du pasteur de sa chapelle, il vivait dans une solitude presque absolue, se livrant activement à des travaux de composition, lorsque le hasard le mit en présence de Meyerbeer, qui lui adressa des éloges au sujet de quelques-unes de ses productions. Un peu ébloui par ces encouragements, d'ailleurs sincères et mérités, le jeune artiste n'eut bientôt plus qu'une pensée : venir à Paris et s'y faire connaître. Il abandonna donc son orgue, quitta Genève avec sa femme, après avoir réalisé toutes ses petites économies, et vint s'installer à Paris, où il donna deux concerts avec orchestre, consacrés à l'audition de ses œuvres, et particulièrement de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

fragments de deux opéras : *la Victime de Morija* et *la Châtelaine de Lesneven*. La critique se montra très-favorable aux essais du compositeur, mais il ne put trouver aucun éditeur qui consentit à les publier, et se décida à faire à ses frais l'édition des morceaux qu'il voulait faire apprécier. Toutes ces dépenses avaient absorbé déjà la plus grande partie de son petit pécule, la situation devenait difficile, la gêne se faisait sentir dans le ménage, lorsqu'un coup terrible vint frapper l'artiste : sa jeune femme tomba malade, et lui fut enlevée en peu de jours. La douleur de M. Bret fut telle qu'il devint complétement fou. Ceci se passait en 1864, et depuis lors les renseignements font absolument défaut sur lui. Le talent de ce compositeur était très-réel, et les morceaux qu'il a publiés à Paris en témoignent d'une façon évidente. Ces morceaux sont les suivants : 1° *Ave Maria* pour mezzo-soprano, avec accompagnement de piano ou orgue, violon et violoncelle ; 2° *Le Paradis perdu*, scène dramatique, morceau d'un grand souffle et remarquable par ses développements et la puissance de son inspiration ; 3° *Berceuse finlandaise*, duettino pour voix de femmes ; 4° *Aubade*, duettino pour ténor et contralto ; 5° *Berceuse orientale*, composition poétique et charmante ; 6° *Ma mère, éveille-toi*, mélodie dramatique pour soprano ; 7° *La Marguerite*, *l'Hirondelle*, *Sans retour*, *Le Pêcheur de Messine*, *Chanson galicienne*, mélodies.

BRETON (.....), compositeur espagnol contemporain, a fait représenter à Madrid quelques ouvrages dramatiques, parmi lesquels *El Alma en un hilo*, en 2 actes, et *Guzman el Bueno*, en un acte (th. Apollo, décembre 1876).

BRETONNIÈRE (V.....), flûtiste et compositeur, l'un des plus infatigables producteurs de cette musique de pacotille recherchée de quelques amateurs, mais si complétement inconnue des artistes, a publié plus de 400 morceaux de divers genres, pour différents instruments, mais surtout pour la flûte. On lui doit aussi une *Méthode de violon*, une *Méthode de flûte* et une *Méthode d'harmonie flûte à deux mains*.

* **BRÉVAL** (Jean-Baptiste). Cet artiste a fait représenter à la Comédie-Italienne, le 20 décembre 1788, un opéra-comique en 3 actes, intitulé : *Inès et Leonore*, ou *la Sœur jalouse*.

* **BRIARD** (Jean-Baptiste, dit *Camille*), violoniste, est mort à Alençon le 25 avril 1876. On assure que cet artiste avait été professeur de violon au Conservatoire de Naples. Il avait fait partie naguère de la Société des concerts du Conservatoire.

* **BRICCIALDI** (Jules). Ce virtuose n'a pas seulement fait apprécier en Europe son remarquable talent de flûtiste : il a traversé les mers et a parcouru la plus grande partie de l'Amérique, où il s'est fait entendre avec beaucoup de succès. On assure que c'est à lui qu'est due l'adaptatio à la flûte du système Boehm, qui a transformé et amélioré le mécanisme de cet instrument. M. Briccialdi s'est produit une fois comme compositeur dramatique, en faisant représenter au théâtre Carcano, de Milan, un opéra sérieux intitulé *Leonora de' Medici*.

BRIDIERS (Auguste de). Un compositeur de ce nom a donné sur le théâtre de Poitiers, au mois de juillet 1872, un opéra-comique intitulé *Carlotta la Sirène*.

BRIGOGNE (Marie-Madeleine), l'une des premières chanteuses qui se montrèrent sur le théâtre de l'Opéra, puisqu'elle y débuta dans *les Peines et les Plaisirs de l'amour* de Cambert, était fille d'un peintre médiocre, et naquit vers 1652. Petite, mignonne et extrêmement jolie, elle obtint un si grand succès dans le rôle de Climène de l'opéra de Cambert, qu'on la surnomma aussitôt « la petite Climène », et que ce surnom lui resta. Lorsque Lully fut parvenu, par ses menées, à s'emparer des destinées de l'Académie royale de Musique, il conserva dans sa troupe Mlle Brigogne, à qui il donna un traitement annuel de 1,200 livres pour tenir l'emploi des seconds rôles. Jusqu'en 1680, époque où elle quitta le théâtre, elle créa les rôles de Doris dans *Alys*, d'Hermione dans *Cadmus*, de Cléone dans *Thésée*, et d'Hébé dans *Isis*. Mlle Brigogne, qui paraît avoir été loin de posséder les vertus qui constituent une honnête femme, s'est trouvée mêlée au fameux procès intenté à Guichard par Lully, et a été de la part de Guichard, dans les factums publiés par lui à ce sujet, l'objet des imputations les plus outrageantes.

BRINLEY RICHARDS. — *Voyez* **RICHARDS** (Brinley).

BRINSMEAD (.....) Un écrivain anglais de ce nom a publié une *Histoire du piano, avec un résumé sur la musique ancienne et les instruments de musique*.

BRION D'ORGEVAL (Édouard-Barthélemy), né à Saint-Etienne (Loire), le 13 mai 1833, reçut de très-bonne heure les premières notions de musique. Sa famille, qui l'avait produit, dès l'âge de cinq ans, dans les concerts, en France et en Italie, vint se fixer à Marseille en 184.. Il entra alors au Conservatoire de cette ville, et étudia sérieusement le piano avec Barsotti et les éléments de l'harmonie avec l'organiste Schornagel. Il fut ensuite placé sous la direction de son

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

oncle, l'abbé Brion, maître de chapelle à la cathédrale de Chambéry, qui lui fit tenir pendant quelque temps l'orgue de cette église. En 1852, il se rendit à Paris et suivit, au Conservatoire, les classes de chant de Bataille, Levasseur et Révial, et le cours de contre-point et de composition d'Halévy. En 1856, il obtint un accessit d'opéra. Après avoir fait partie, comme soliste, de la maîtrise de Notre-Dame-de-Lorette, il débuta au Théâtre-Lyrique en 1857, dans le rôle de Blondel de *Richard Cœur-de-Lion*. Il a chanté aussi les rôles de basse chantante dans les grandes villes de province et de l'étranger.

M. Brion d'Orgeval s'est fait surtout connaître comme compositeur. En 1861, il a fait représenter à Anvers *le Meunier de Sans Souci*, opéra-comique en un acte, et en 1863 *le Don Juan de Village*, opéra-comique, également en un acte. En 1867, il a donné à Nantes *une Charge de dragons*, opéra comique en 2 actes, qui a été édité à Gand chez Voyage et Lauveryns, en 1868, à Lille, *le Chevalier de Cordessac*, opéra-comique en un acte, et en 1876, à Marseille, *Ivan IV* ou *les Porte-Glaives*, grand opéra en 4 actes.

On a encore de cet artiste : *Le Retour*, mélodie avec violoncelle obligé; *Impromptu*, *Trois pensées mélodiques*, *Écho de Séville* pour piano (chez Heu, à Paris); *la Danse des Djinns* pour piano (chez Lahoussay à Paris); *Tristesse et Printemps*, mélodie (chez Choudens); plusieurs messes; une cantate dédiée au roi Léopold; deux opérettes en un acte; une hymne, *Musique et Poésie*, qui a été exécutée en 1857 au concert des jeunes artistes à Paris; deux opéras inédits; des chœurs, des motets, des sonates, un quintette, etc.

IAL. R — D.

BRISSON (Frédéric), pianiste et compositeur distingué, est né à Angoulême (Charente), le 25 décembre 1821. Il apprit le piano sans professeur, et néanmoins se faisait entendre pour la première fois en public à l'âge de douze ans, et à quinze ans commençait à donner des leçons dans sa ville natale. Après avoir étudié l'harmonie avec Garaudé, M. Brisson publiait en 1840 ses premières compositions, et à la fin de 1846 venait se fixer à Paris. Dès 1847, il livrait au public plusieurs morceaux qui le faisaient aussitôt remarquer et qui commençaient sa réputation : *l'Arabesque*, *la Pluie d'or*, *l'Ondine*, *Sans amour*. Depuis lors, il a écrit plus de cent cinquante morceaux de piano, puis des duos, des trios, et de nombreuses compositions pour l'orgue. Ses travaux de composition n'empêchaient pas M. Brisson de se livrer à l'enseignement, et de se produire fréquemment comme virtuose. Il a formé de nombreux élèves qui aujourd'hui sont professeurs et propagent ses principes dans la plupart des villes de France, et pendant quinze ans il n'a cessé de donner, à Paris, des concerts qui lui valaient les succès les plus flatteurs.

M. Brisson ne s'est pas fait remarquer seulement par son talent de virtuose, mais encore, et surtout, par les qualités de savoir et d'inspiration dont il a fait preuve dans ses nombreuses compositions. Il est l'un des artistes qui ont le plus contribué à la vulgarisation et à l'expansion de l'harmonium, en faisant entendre souvent cet instrument en public, et en écrivant pour lui un grand nombre de morceaux élégants, dans lesquels la banalité n'entre pour rien, et qui font le plus grand honneur à sa bonne éducation musicale, à ses facultés d'imagination et à sa conscience de compositeur. Professeur excellent, et jouissant sous ce rapport d'une renommée légitime, cet artiste a publié un ouvrage fort important : *École d'orgue traitant spécialement de la soufflerie, et contenant* 38 *exercices*, 50 *exemples et* 20 *études* (Paris, Brandus). Parmi ses compositions les plus intéressantes, il faut citer : 1° Trio de *Guillaume Tell*, arrangé pour piano, violon et orgue; 2° grand duo caractéristique sur *Robert le Diable*, pour piano et orgue; 3° trio pour piano, violon et orgue sur *l'Africaine*; 4° id., sur *la Somnambule*; 5° id. sur *Marta*; 6° id. sur *Norma*; 7° id. sur *le Pardon de Ploërmel*; 8° fantaisie de concert pour le piano sur *Norma*; 9° id. sur *les Porcherons*; 10° id. sur *Gibby la Cornemuse*; 11° id. sur *le Songe d'une Nuit d'été*; 12° id. sur *un Ballo in Maschera*; 13° id. sur *le Roi l'a dit*; 14° id. sur *Don Carlos*; 15° id. sur *Jérusalem*; 16° cent cinquante morceaux de genre originaux pour le piano, divertissements, caprices, études, mélodies, nocturnes, etc., se distinguant par l'élégance de la forme et la grâce de l'idée musicale. M. Brisson a fait jouer dans un concert, en 1863, une opérette intitulée *les Ruses villageoises*, et il a publié quelques articles de critique musicale dans *le Moniteur des Travaux publics*.

Une particularité intéressante est à mentionner en ce qui concerne M. Brisson. C'est cet artiste qui le premier a eu l'idée (attribuée à tort à Thalberg) d'écrire la musique *avec deux sortes de grosseurs de notes*. Le premier morceau qu'il a fait paraître en employant ce procédé est intitulé *la Rose et le Papillon*, et a été publié chez l'éditeur Escudier en 1848. Tout ce qui, dans l'esprit du compositeur, se rapportait à la Rose était écrit en grosses notes, tandis que la

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

partie du Papillon était tracée en notes plus petites.

BRITSEN (Georges), un des plus habiles et des plus laborieux facteurs de clavecins du dix-septième siècle, vivait à Anvers, où il fut admis, vers 1613, au nombre des maîtres de la gilde de Saint-Luc. On vendait encore en cette ville, en 1858, un clavecin carré de cet artiste, devant le clavier duquel se trouvait le nom du facteur : *Georgius. Britsen. Fecit. Antverpiæ.*

BRITSEN (Georges), sans doute fils du précédent, suivit la même profession, et fut reçu dans la gilde de Saint-Luc, comme fils de maître, en 1654.

BRITSEN (Georges), dit *le Jeune*, probablement frère du précédent, entra aussi, en 1658, dans la corporation comme fils de maître et en qualité de facteur de clavecins.

BRITSEN (Alexandre), quatrième du nom, fut le dernier membre de cette famille d'intelligents artisans. Il exerçait aussi la profession de facteur de clavecins à Anvers, et fut reçu dans la gilde en 1717.

BROCA Y RODRIGUEZ (Enrique-Alejo), violoniste et compositeur, né à Madrid le 17 février 1843, apprit les premiers éléments de la musique d'un artiste nommé Manuel Pamfil, étudia ensuite le violon avec M. Isidore de la Vega, puis, au mois de septembre 1855, entra au Conservatoire de Madrid, y suivit un cours d'harmonie et un cours de composition, et obtint la médaille d'or (premier prix) au concours de 1861. Tout en suivant ses classes, M. Broca était attaché en qualité de premier violon à l'orchestre de la Zarzuela, où il resta de 1858 à 1867, et il a fait aussi partie de la Société des concerts dirigée par M. Barbieri (*Voy.* ce nom). Après avoir terminé ses études, ce jeune artiste se livra à la composition, et écrivit des messes, des psaumes, des motets, des ouvertures, etc. On lui doit aussi la musique de quelques *zarzuelas* dont j'ignore les titres, si ce n'est celle intitulée *Hacer el oso* (un acte), écrite par lui en société avec M. Ignacio Augustin Campo et représentée au théâtre des Variétés le 5 février 1867.

BRODY (Alexandre), professeur de musique à Paris, directeur de la société orphéonique *le Choral du Temple*, est auteur de l'ouvrage suivant : *Solfège pratique ou nouvelle méthode de lecture musicale, basée sur l'étude des intervalles dans tous les tons et sur la dictée vocale et écrite, renfermant* 100 *exercices et* 110 *morceaux à* 1, 2, 3 *et* 4 *parties, dans tous les tons majeurs et mineurs, à l'usage des orphéons et des écoles*, Paris, l'auteur, in-8°.

BROERHUIJZEN (Georges-Henri), dilettante passionné, littérateur musical distingué, né en 1792, s'est fait remarquer par la bibliothèque musicale qu'il avait su réunir et qui passait pour l'une des plus belles de la Néerlande. Par son goût, ses grandes connaissances et la libéralité avec laquelle il disposait de sa fortune pour le service de l'art qu'il chérissait, cet amateur éclairé lui fit faire de grands progrès dans son pays. Il a fondé ou réorganisé plusieurs sociétés musicales importantes, a donné un grand essor à l'exécution des œuvres lyriques les plus considérables, et dirigé pendant douze années, à Amsterdam, les concerts d'été, *Kunstgenoegen*. Cet homme intelligent est mort à Amsterdam le 18 décembre 1866.

BROERHUIJZEN (G.....-H.....), pianiste et compositeur, neveu du précédent, né à Amsterdam le 25 février 1818, fit son éducation musicale à l'École royale de musique de cette ville, et eut pour maîtres G. Fock, J. Bertelman et Somner. Il se fit connaître de bonne heure, non-seulement comme virtuose, mais comme compositeur, et sa fécondité fut réellement remarquable. Mort à Amsterdam le 23 février 1849, au moment où il allait accomplir sa trente et unième année, cet artiste bien doué n'en a pas moins écrit trois ouvertures à grand orchestre, 5 quatuors et un quintette pour piano et instruments à cordes, 4 cantates, 40 valses pour orchestres, 64 *lieder* et chants de circonstances, 10 chœurs à 4 voix, une sonate et des fantaisies pour piano et violon, une fantaisie pour le basson, etc., etc., sans compter la musique de trois ballets représentés à Amsterdam, et dont un, *De Schoone slaapster in het bosch*, n'a pas eu moins de quarante représentations.

BRONSART (Hans von), pianiste de l'école nouvelle, est né à Kœnigsberg en 1828. Il a composé quelques pièces qui sont écrites dans le style ultra-wagnérien. Il a également publié une brochure intitulée : *Musikalische Pflichten* (*Devoirs musicaux*), Leipzig, 1858. Y.

BRONSART (Mme Ingeburge von), musicienne allemande, sans doute parente du précédent, a écrit une musique sur la petite pièce de Gœthe : *Jery und Bætely*, qui donna naguère à Scribe l'idée du *Chalet*. Ce petit ouvrage a été joué avec succès, le 26 avril 1873, sur le théâtre de la cour grand-ducale, à Weimar.

* **BROSCHI** (Richard). Selon l'écrit intitulé : *Serie chronologica de' principi dell' Accademia de' Filarmonici di Bologna*, cet artiste, après avoir été comme compositeur au service du duc Alexandre de Wittemberg, serait ensuite devenu, sans nul doute par l'intervention

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de son frère Farinelli, commissaire de la guerre et de la marine en Espagne, sous le roi Ferdinand VI. Le même écrit nous apprend qu'il mourut en 1756. Il avait été reçu, en 1730, avec son frère, au nombre des membres de l'Académie des Philharmoniques. Outre les deux opéras signalés à son nom, Richard Broschi est auteur d'une *farsa* intitulée *il Finto Sordo*.

BROSMANN (Pater-Damasus), né en 1731 à Julneck, mort à Freiberg le 16 novembre 1798, a composé une cinquantaine de messes et beaucoup d'autre musique religieuse, restée manuscrite et éparpillée dans les bibliothèques des couvents de la Silésie. Il a écrit également un livre intitulé : *De directione musices et de regulis compositionis*. Y.

BROU (.....), acteur et compositeur, vivait à Paris dans la première moitié du dix-huitième siècle. Tout ce que j'ai pu apprendre sur lui se borne à cette courte notice, que Desboulmiers lui a consacrée dans son *Histoire du théâtre de l'Opéra-Comique* : « Brou, acteur et musicien de l'Opéra-Comique, débuta en 1740 par les rôles de père et d'amoureux (l'un ne semble pourtant guère aller avec l'autre). Il joignit à ce talent celui de compositeur de musique, et fit plusieurs vaudevilles et divertissements qu'il a depuis réunis dans un recueil. Brou a quitté le théâtre en 1741, après la foire Saint-Germain. »

BROUSTET (Édouard), pianiste et compositeur, issu d'une famille honorable et aisée, naquit à Toulouse, le 29 avril 1836. Son père, notable commerçant de cette ville, désirait lui voir suivre la même carrière, mais un penchant irrésistible entraînait le jeune homme vers la musique. Sa première éducation artistique fut cependant assez négligée, et ce n'est qu'à partir de l'âge de vingt ans environ que M. Broustet commença à travailler sérieusement. Il vint pour la première fois à Paris en 1858, commença l'étude de l'harmonie avec M. Maleden, et eut successivement pour maîtres de piano, d'abord Camille Stamaty et M. Ravina, puis M. Henri Litolff, avec lequel il entreprit un long voyage à l'étranger. M. Broustet visita ainsi Munich, Vienne, Pesth, Berlin, Varsovie, Saint-Pétersbourg, Dresde, etc., et les relations qu'il établit avec de grands artistes tels que MM. Franz Lachner, Rubinstein, Seroff, Robert Volkman et autres, les grandes exécutions musicales auxquelles il assista, enfin les conseils de son célèbre maître formèrent rapidement son goût artistique et l'affermirent dans sa vocation. De retour en France, il publia quelques compositions pour le piano et donna plusieurs concerts. En 1869, il donna à Paris, à la salle Herz, une grande séance musicale, dans laquelle il fit entendre plusieurs de ses œuvres, notamment une symphonie concertante pour piano et orchestre qui fut fort bien accueillie. En 1871, il entreprit un voyage en Espagne et en Portugal, et se produisit avec succès dans ces deux pays, comme virtuose et comme compositeur. Depuis lors il est revenu à Toulouse, où le retient une longue et cruelle maladie de son père.

Les compositions de M. Broustet dénotent un artiste de talent et d'imagination, nourri à bonne école et imbu des sains principes de l'art. Parmi celles qui sont publiées, les plus importantes sont les suivantes : 3 trios pour piano, violon et violoncelle (op. 42 et 43) ; symphonie concertante pour piano et orchestre (op. 38) ; tarentelle pour piano, avec accompagnement d'orchestre (op. 28) ; grande valse de concert (op. 26) ; deux romances sans paroles (op. 39) ; fantaisie créole (op. 37) ; études mélodieuses (op. 10) ; études de style et de perfectionnement, adoptées par le comité des études du Conservatoire (op. 36) ; mazurka pathétique (op. 44), etc., etc. M. Broustet a en portefeuille : un concerto en *mi* bémol pour piano, avec accompagnement d'orchestre ; un quintette pour piano, 2 violons, alto et violoncelle ; un 4e grand trio pour piano, violon et violoncelle ; une suite pour instruments à cordes, etc.

BRUCH (Max), violoniste, chef d'orchestre et compositeur, est l'un des membres les plus actifs, les mieux doués et les plus distingués de la jeune école musicale allemande. Né à Cologne le 6 janvier 1838, il reçut de sa mère ses premières leçons de musique, et donna de très-bonne heure, dès l'âge de neuf ans, dit-on, des marques certaines du talent qu'il devait déployer un jour. Devenu élève de Ferdinand Hiller, le fameux maître de chapelle de Cologne, il reçut de lui une instruction étendue et solide, et ne s'en sépara qu'en 1865, pour devenir *musikdirector* à Coblentz, emploi qu'il abandonna au bout de deux ans pour prendre les fonctions de maître de chapelle de la cour de Sondershausen. C'est à partir de cette époque que M. Max Bruch commença à se produire comme compositeur, en livrant au public, outre un concerto de violon, deux opéras, une symphonie, et deux grandes compositions chorales et instrumentales qui sont comme des espèces d'oratorios profanes, ou plutôt encore des cantates largement développées.

Le premier de ces opéras est intitulé *Loreley*, et est écrit justement sur le sujet de celui que Mendelssohn laissa inachevé et dont l'ouverture est si connue ; le second, en 4 actes, qui a été

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

représenté à l'Opéra de Berlin, en mars 1872, a pour titre *Hermione*. Tous deux paraissent n'avoir que médiocrement réussi. Mais l'œuvre sur laquelle s'est fondée, vers 1866, la jeune réputation du compositeur est son *Frithjof*, l'une des deux grandes cantates qui viennent d'être signalées. Le musicien a détaché du fameux poëme scandinave qui porte ce titre et qui, on le sait, a été écrit par le célèbre évêque d'Upsal, Esaias Tegner, un certain nombre de scènes qu'il a groupées et rattachées entre elles et mises en musique. C'est là une production remarquable et inspirée, comprenant sept morceaux, presque tous fort importants, et dont M. Wilder a publié, il y a deux ans, une très-bonne traduction française (Paris, Durand-Schœnewerk). Plus récemment, en 1873, M. Max Bruch a fait entendre, à Barmen, une autre composition du même genre, qu'il a intitulée *Odysseus ;* il avait agi de même pour ce qui concerne le texte de cette œuvre, en se servant d'une série de scènes extraites par lui d'une traduction allemande de *l'Odyssée*. La seule production de cet artiste que le public français ait été mis à même de connaître est son concerto de violon, que M. Sarasate a exécuté successivement, dans l'hiver de 1873-1874, au Concert National, aux Concerts populaires et à la Société des concerts du Conservatoire. Ce concerto, qui affecte une forme nouvelle et plus concise, plus serrée que la forme traditionnelle, ce dont il faut féliciter l'auteur, ne comprend que deux morceaux, un *adagio* précédé d'un court prélude, et un *allegro-finale ;* l'œuvre ne brille point par la nouveauté des idées, non plus que par leur richesse, mais elle est écrite avec soin, dans un style pur et élevé, bien construite, instrumentée avec éclat, avec chaleur, et elle fait honneur à celui qui l'a conçue.

On assure que M. Max Bruch est un des admirateurs les plus fervents de Robert Schumann et l'un des défenseurs les plus décidés de son école, si tant est que Schumann ait fait école. J'avoue que cela me surprend, car dans les deux œuvres que je connais de cet artiste, *Frithof* et le concerto de violon, je ne vois rien qui le rapproche de la nature de ce musicien poétique et rêveur, mais singulièrement étrange et fantasque; j'y vois, au contraire, que l'inspiration de M. Max Bruch est très-claire, que la structure et la conduite de ses morceaux sont très-rationnelles, que le compositeur ne cherche point les modulations tourmentées, sauvages parfois, qui distinguent la musique de Schumann, et qu'enfin ses grandes qualités sont l'égalité dans le style et la sagesse dans le plan. Il faut donc croire, en tout cas, que l'admiration de M. Max Bruch pour Schumann ne se trahit par aucune imitation, aucune recherche de la manière de ce maître.

Outre les œuvres dont il vient d'être parlé, M. Max Bruch a fait exécuter deux symphonies, dont une en *mi* majeur, un oratorio intitulé *Arminius* (Barmen, décembre 1875); une ballade pour chant et orchestre intitulée *Schoën Ellen* (Leipzig, 1869), et il a publié les compositions suivantes : 3 duos pour soprano et contralto, avec piano, op. 4 ; Trio en *ut* mineur pour piano, violon et violoncelle, op. 5; 6 *lieder* avec piano, op. 7 ; 2 quatuors pour instruments à cordes, op. 9 et 10 ; Fantaisie pour deux pianos, op. 11 ; 6 pièces pour piano, op. 12 ; Hymne pour soprano, avec piano, op. 13 ; 2 pièces pour piano, op. 14 ; 4 *lieder* avec piano, op. 15 ; *Kyrie, Sanctus* et *Agnus Dei* pour deux sopranos, double chœur, orchestre et orgue, op. 35 ; *Jubilate, Amen* pour soprano solo, chœur et orchestre, op. 3 ; etc. Enfin, on doit encore à cet artiste une musique pour la *Jeanne d'Arc* de Schiller.

M. Max Bruch, qui parle très-couramment le français, est venu plusieurs fois à Paris et est très au fait du mouvement musical de notre pays. C'est, en somme, un artiste fort distingué, instruit, intelligent, tenant compte de toutes les nécessités de l'art, et qui semble appelé à faire honneur à l'Allemagne musicale. Il est l'un des rares musiciens de la jeune génération qui semblent doués d'un vrai tempérament. A-t-il du génie? c'est ce que l'avenir seul peut nous apprendre, car jusqu'ici il n'a encore donné que de brillantes promesses.

* **BRUGUIÈRE** (Édouard), est mort à Nîmes, dans les derniers jours du mois de décembre 1868. C'est par centaines que se comptent les romances de ce compositeur, dont un grand nombre obtinrent jadis d'énormes succès. Il a publié aussi six chœurs religieux pour trois voix, avec solo.

BRULL (Ignace), jeune pianiste et compositeur allemand, s'est produit à ce double point de vue en exécutant au Gewandhaus de Leipzig (janvier 1869) un concerto de piano dont il était l'auteur. Au mois de décembre 1875, ce jeune artiste faisait représenter un opéra intitulé *Das goldene Kreuz* (*la Croix d'or*), dont le livret était tiré, comme cela se pratique généralement à l'étranger, d'une pièce française, *Catherine* ou *la Croix d'or*, ancien vaudeville de Mélesville et Brazier. Cet ouvrage, qui était le premier début dramatique du musicien et qui était un peu conçu dans le genre de l'opéra-comique français, réussit brillamment et fut produit successivement sur

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

la plupart des scènes importantes de l'Allemagne. Depuis lors, M. Ignace Brüll s'est occupé, paraît-il, de la composition d'un nouvel opéra, *la Pacification*, qui n'a pas encore été représenté.

BRUNEAU (JACQUES), musicien qui vivait en Flandre dans la seconde moitié du seizième siècle, fut maître de chant à l'église de Saint-Bavon, à Gand. Il écrivit, en 1560, quelques cantiques pour la confrérie de Notre-Dame-aux-Rayons, et composa, en 1577, divers chants pour les fêtes données à Gand à l'arrivée du prince d'Orange en cette ville.

* **BRUNETTI** (JEAN-GUALBERT). A la liste des ouvrages dramatiques de ce compositeur, il faut ajouter les suivants : 1° *Amore imbratta il senno*, opéra bouffe en dialecte napolitain, Naples, th. des Fiorentini, 1733 ; 2° *Don Pasquino*, opéra bouffe, Naples, th. *Della Pace*, 1735; 3° *Lo Corrivo*, folie musicale (*pazzia per musica*), id., id., 1736.

* **BRUNI** (ANTOINE-BARTHÉLEMY). Aux ouvrages dramatiques de ce musicien fort distingué, il faut ajouter *Cadichon* ou *les Bohémiennes*, opéra-comique en un acte, donné au théâtre Feydeau en 1792, et *l'Esclave*, un acte, donné au même théâtre en 1800. Son opéra italien *l'Isola incantata*, traduit en français par Sedaine jeune, avait été représenté aussi, à Feydeau, le 3 août 1789.

BRUNI (SEVERINO), professeur et théoricien italien, est auteur de l'ouvrage suivant : *Succinto di teoria fondamentale per lo schiavimento dell' intonazione e per l'accordatura istrumentale*, Gênes, 1861.

BRUNI (ORESTE), écrivain italien, est auteur d'un ouvrage ainsi intitulé : NICOLO PAGANINI, *celebre violinista genovese, racconto storico* (Florence, Galletti, 1873, in-8 de 147 pages). Ce récit ne manque pas de quelque intérêt, mais j'en crois les détails un peu romanesques.

BRUTI (VINCENZO), compositeur italien et chef de musique militaire, est l'auteur d'une opérette bouffe intitulée *Macco*, qui a été représentée avec succès, au mois de juin 1872, sur le théâtre Brunetti, de Bologne. M. Bruti a écrit aussi la partition d'un drame lyrique en 3 actes, *la Fidanzata*, mais je ne crois pas que cet ouvrage ait encore été représenté.

BRZOWSKI (JOSEPH), pianiste et compositeur polonais, est né à Varsovie en 1805. On lui doit diverses compositions religieuses, entre autres un *Requiem* estimé des artistes, un certain nombre de pièces de musique instrumentale et vocale, et enfin un opéra représenté en 1833 à Varsovie avec un très-grand succès et qui avait pour titre : *Hrabia Weselinski* (*le comte Weselinski*). Cet artiste, qui doit aussi être cité, dit-on, au nombre des bons écrivains sur la musique, dirigeait dans sa ville natale une société de concerts d'amateurs, dits concerts de la Ressourse. — Sa fille, Mlle *Hedwige Brzouska*, pianiste distinguée, s'est fait, à partir de 1842, une grande réputation comme virtuose.

BUAT (V.....), compositeur français, a écrit la musique d'un opéra-comique en un acte, *les Noces bretonnes*, qui a été représenté au Casino de Dunkerque, au mois d'août 1868.

BUCCELLATI (.....), pianiste et compositeur, fixé, je crois, à Turin, comme professeur de piano, a publié une bonne méthode pour cet instrument, et s'est fait connaître aussi par un certain nombre de morceaux à deux, quatre et huit mains, publiés par les éditeurs Giudici et Strada : 1° *Galoppo di concerto* ; 2° *il Carnevale di Venezia*, scherzo brillant; 3° *Ave Maria* ; 4° *il Carnevale di Napoli*, scherzo brillant et facile ; 5° *Pensiero elegiaco*, mélodie ; 6° Scherzo sur le *Canto greco*, de Cavallini; 7° 6 *Divertimenti*, à quatre mains ; enfin, des fantaisies, mosaïques et arrangements sur des motifs d'opéras en vogue : *Rigoletto*, *il Trovatore*, *Vittore Pisani*, *l'Ebreo*, *Jone*, *un Ballo in Maschera*, etc., etc.

BUCHET (JEAN-NICOLAS), compositeur amateur, né à Limbourg, exerçait à Verviers la profession d'avoué et donna en cette ville une grande impulsion à l'étude et à la pratique du chant choral. Il fit exécuter en 1854 un grand oratorio intitulé *Judith*, et écrivit, dit-on, plus de cent compositions, parmi lesquelles plusieurs messes, un *Te Deum*, des motets, des cantates, des chœurs, etc.

BUCHOLZ (CHARLES-AUGUSTE), facteur d'orgues estimé en Allemagne et établi à Berlin, était né en cette ville le 13 août 1796. Il est l'auteur des principales orgues qui existent aujourd'hui à Berlin et dans l'ancien royaume de Prusse. Son fils, *Charles-Frédéric Bucholz*, lui a succédé en 1850.

BUGUET (HENRI), vaudevilliste qui a fait représenter un certain nombre de pièces sur divers petits théâtres de Paris, a publié, dans une série portant pour titre général : *Foyers et Coulisses, histoire anecdotique de tous les théâtres de Paris*, un petit volume intitulé : *Bouffes-Parisiens* (Paris, Tresse, 1873, in-18), qui retrace à peu près exactement l'historique du théâtre fondé par M. Offenbach.

* **BUHL** (JOSEPH-DAVID), est mort à Versailles au mois d'avril 1860.

* **BULOW** (HANS-GUIDO DE), compositeur, chef d'orchestre, écrivain musical et l'un de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

plus grands virtuoses pianistes de ce temps, est le fils d'un ancien chambellan du prince d'Anhalt-Dessau, très-connu par ses travaux littéraires, et le petit-fils d'un ancien major de l'armée saxonne. Jusqu'à l'âge de neuf ans il ne laissa soupçonner aucun goût, aucune aptitude particulière pour la musique, et c'est seulement à la suite d'une longue et douloureuse maladie que ses facultés artistiques se manifestèrent, prenant bientôt un essor extraordinaire. Après avoir étudié le piano d'abord avec Mlle Schmiedel, puis avec Fr. Wieck et M. Litolff, après avoir travaillé l'harmonie et le contrepoint avec Eberwein, M. de Bülow ayant dû suivre sa famille, qui de Dresde fixait sa résidence à Stuttgard, termina ses études littéraires au Gymnase de cette ville, s'y produisit comme amateur en exécutant avec succès le concerto en *ré* mineur de Mendelssohn, et en 1848 partit pour Leipzig afin d'y faire son droit à l'Université. Il demeura dans cette ville chez un parent, le docteur Frege, mari de la cantatrice Livia Gerhard, dont la maison formait une sorte de centre musical très-actif. Dans un tel milieu, les aptitudes du jeune artiste se développèrent avec rapidité, et, après s'être perfectionné dans l'étude du contre-point avec Maurice Hauptmann, il partit pour Berlin, où il se lança aussitôt dans la grande mêlée qui mettait aux prises les partisans de l'ancienne école allemande et ceux de la nouvelle, à la tête de laquelle se trouvaient Liszt et Robert Schumann. Quoique fort jeune alors, puisqu'il n'avait pas encore vingt ans, M. de Bülow commença à écrire des articles de critique dans le journal démocratique l'*Abendpost*, articles dans lesquels il se montrait l'adversaire acharné et intraitable des doctrines de la vieille école. Ayant entendu à Weimar, en 1850, le *Lohengrin* de M. Richard Wagner, il renonça définitivement à l'étude du droit pour s'occuper uniquement de musique, et cela malgré l'opposition de sa famille.

Il se rendit alors à Zurich, où M. Richard Wagner, proscrit politique, s'était réfugié. Il apprit de lui l'art de diriger un orchestre, et devint maître de musique aux théâtres de Zurich et de Saint-Gall. Puis, s'étant réconcilié avec sa famille, il repartit en 1851 pour Weimar, où il perfectionna son talent de pianiste sous la direction de M. Liszt, et où il fit la connaissance de Berlioz. C'est de cette époque que datent les articles très-remarqués qu'il publia dans la *Neue Zeitschrift fur Musik*. En 1853, il fit sa première tournée artistique en Allemagne et en Hongrie, remporta surtout de grands succès à Brême, à Hambourg et à Berlin, alla s'établir quelque temps à Dresde, où il donna des leçons dans plusieurs familles nobles, fit, au commencement de 1855, une nouvelle tournée dans le nord de l'Allemagne, et accepta, dans le courant de cette même année, la place de professeur de piano au Conservatoire de Stern et Marx à Berlin, place qu'il conserva jusqu'en 1864.

En 1857, M. de Bülow épousa la fille de son maître, Mlle Cosima Liszt; en 1858 il était nommé pianiste du roi de Prusse, en 1861 chevalier de l'ordre de la Couronne, et en 1863 docteur en philosophie à l'Université d'Iéna. Pendant ce temps, et malgré de très-nombreuses occupations, il trouvait encore le moyen d'écrire dans une foule de journaux, entre autres dans la *Neue Berliner Musikzeitung* et dans la *Feuerspritze*, et s'occupait de répandre le goût de la musique en donnant de grands concerts symphoniques, des séances de musique de chambre, et même en se faisant entendre fréquemment seul, et toujours avec le plus grand succès. Après avoir quitté le Conservatoire de Berlin, il entreprit de nouvelles tournées de virtuose en Allemagne, en Hollande, en Belgique, en France, en Russie. « Sa préférence pour les œuvres de la nouvelle école, dit un de ses biographes, lui attira, surtout à Berlin, de rudes adversaires dans la presse. Mais on aurait tort de croire que de Bülow se montra dédaigneux de l'ancienne école; au contraire, il tâche encore aujourd'hui de rallier des principes si divers et si opposés. »

Cependant, n'ayant retiré presque aucun fruit de ses tentatives et de ses luttes, il alla rejoindre en 1864, à Munich, M. Richard Wagner, et l'aida puissamment dans la mise à la scène de son opéra de *Tristan et Isolde*. En 1866, il se rendit à Bâle, y donna des concerts, puis, ayant été rappelé en Bavière par le roi Louis II, il devint premier chef d'orchestre du théâtre Royal et des concerts de Munich, en même temps qu'il était choisi comme directeur de l'École royale de musique, dont il opéra la réorganisation et qui, sous son impulsion, prit un très-grand développement. Cependant, tant de travaux, joints à de graves chagrins domestiques, altérèrent profondément sa santé, et en 1869 il quittait Munich pour aller habiter Florence, où il demeura plusieurs années. Depuis lors, il a fait, en Angleterre et en Amérique, des voyages artistiques qui lui ont valu, comme toujours, les plus grands et les plus incontestables succès.

Hermann Mendel, dans son *Musikalisches Conversations-Lexicon*, a caractérisé le talent de M. Hans de Bülow, ses facultés multiples, et la situation qu'il a occupée en Allemagne : « Cet éminent artiste, dit-il, doit être classé parmi les phénomènes les plus rares et comme virtuose et

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

comme chef d'orchestre; la nature, l'étude et la force de volonté lui ont donné une ténacité, une persévérance et une mémoire prodigieuses. Comme pianiste, il s'est rendu maître, malgré la petitesse de sa main, de toutes les difficultés techniques imaginables; il est l'interprète le plus complet des différents styles et des directions multiples de la littérature de son instrument; il les reproduit avec une clarté d'analyse et une finesse de détails, et, en même temps, avec une grandeur et une poésie dans la conception de l'idée générale qui le placent au premier rang sous ce rapport. Il s'est d'ailleurs identifié si complètement avec les œuvres qu'il exécute qu'il les possède par cœur, si étendues et si compliquées qu'elles soient; il en est de même pour les compositions orchestrales les plus difficiles, qu'il dirige sans partition, avec une sûreté imperturbable et en observant rigoureusement les moindres nuances. Son éducation scientifique et sa pénétration d'esprit lui ont permis également de se distinguer comme écrivain; son style clair, original et moydant lui a souvent suscité d'ardents adversaires, lorsqu'il cherchait à faire prévaloir ses idées de parti. Mais les ennemis les plus déclarés de ses idées et de ses tendances artistiques ne peuvent refuser leur estime et leur admiration à l'homme qui consacre toutes ses facultés à répandre les œuvres des maîtres anciens et modernes. De même que, dans son jeu, la logique et l'analyse raisonnée l'emportent sur le sentiment, de même l'esprit critique domine l'imagination dans ses travaux littéraires aussi bien que dans ses compositions. Celles-ci consistent en une vingtaine d'œuvres, dont les plus remarquables sont le tableau symphonique *Nirwana* (op. 20), la musique du *Jules-César* de Shakspeare (op. 10), la ballade pour orchestre *la Malédiction du Chanteur* (op. 16), neuf cahiers de morceaux de piano, etc. Les arrangements critiques et les éditions instructives, les transcriptions d'autres maîtres depuis Scarlatti, Bach, Hændel et Gluck jusqu'à Berlioz, Wagner et Liszt, sont de beaucoup supérieures en nombre aux œuvres originales. Comme homme, de Bülow est à bon droit estimé et généralement aimé, car son caractère est ouvert, loyal et chevaleresque, son commerce agréable, et son aménité prévient tout d'abord en sa faveur. Avec son maître, F. Liszt, de Bülow a le plus contribué, par sa personnalité, à combler, pour ainsi dire, l'abîme entre l'école néo-allemande et les tendances musicales antérieures. » Aux œuvres de M. de Bülow qui viennent d'être mentionnées, il faut ajouter un grand concerto, deux duos de concert pour piano et violon, et plusieurs *lieder*. C'est à lui qu'on doit la réduction avec piano de la partition de *Tristan et Isolde*, et celle de l'*Iphigénie en Aulide* de Gluck d'après l'arrangement de M. Richard Wagner.

BUNGERT (A....), compositeur allemand, s'est fait connaître par la publication d'un assez grand nombre de *lieder* pour voix seule avec accompagnement de piano. Sept recueils de ce genre, portant les numéros d'œuvre 1, 2, 3, 4, 5, 6 et 7, ont été publiés par la maison Breitkopf et Härtel, de Leipzig.

BUONOMO (Girolamo), professeur de musique à Palerme et théoricien, est l'auteur d'un traité intitulé *Nuova Scuola d'Armonia*.

BUONOMO (Alfonso), compositeur dramatique, fils d'un chef de musique de l'armée napolitaine, est né à Naples le 12 août 1829. Ayant perdu son père de très-bonne heure, il devint élève externe du Conservatoire, où il commença l'étude du solfége avec Achille Pistilli, et celle du piano avec Giovanni Donadio; il devint ensuite élève de Giuseppe Polidoro, puis de Luigi Siri pour le piano, de Pietro Casella pour l'harmonie, et enfin de Raffaele Polidoro et d'Alessandro Busti pour le chant. Ayant perdu la voix à la suite d'une maladie, il suivit un cours de composition avec Giuseppe Lillo, se produisit en public comme virtuose sur le piano, puis embrassa la carrière de la composition dramatique sous les auspices de Giovanni Moretti. Voici la liste de ses œuvres théâtrales, qui toutes ont été très-bien accueillies du public: 1° *Cicco e Cola* (Naples, th. Nuovo, 8 décembre 1857); 2° le premier acte de *la Donna romantica ed il Medico omeopatico*, ouvrage écrit en société avec MM. Campanella, Ruggi et Valente (id., id., 1858); 3° *l'Ultima Domenica di Carnevale* (id., id., 1859); 4° *la Mmalora de Chiaja* (id., Jardin d'hiver, 1862); 5° *Ostie non Osti* (id., th. Bellini, 1865); 6° *le Follie amorose* (un acte, id., id., 8 décembre 1865); 7° *Tizio, Cajo e Sempronio* (id., th. de la Fenice, août 1867); 8° *il Marito geloso* (id., th. Rossini, 1871); 9° *una Giornata a Napoli* (id., th. Nuovo, 1871). Outre ces ouvrages, M. Buonomo a écrit deux opéras, *le Due Maschere* et *Bi-Bà-Bù*, qui n'ont pas encore été représentés, et il a publié diverses œuvres de musique vocale religieuse ou profane. — Le frère aîné de cet artiste, M. *Eduardo Buonomo*, violoniste, pianiste, compositeur et professeur, né à Naples le 22 août 1825, est maître de chant dans divers établissements d'éducation de cette ville, et s'est fait connaître par la publication d'un certain nombre de compositions pour le chant et pour le piano.

BURACH (Jeste), moine et compositeur,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

né à Sachseln (Suisse), en 1706, mourut en 1768. A peine âgé de 19 ans il entra au couvent d'Ensiedeln, et s'y consacra entièrement à l'étude et à la pratique de la musique. Ce couvent possède encore un grand nombre de compositions de Burach, qui, dit-on, témoignent d'un grand savoir, et parmi lesquelles on distingue surtout deux *Magnificat*, dont l'un à quatre et l'autre à huit parties.

BURALI-FORTI (.....), compositeur italien, a fait représenter le 31 octobre 1874, sur le théâtre d'Arezzo, un opéra intitulé : *Piccarda Donati*.

* **BURBURE DE WESEMBECK** (Léon-Philippe-Marie, chevalier DE), est né à Termonde le 16 août 1812, et non le 17, comme il a été imprimé par erreur. M. du Burbure, que sa grande situation de fortune n'empêche pas de se livrer avec l'ardeur la plus intelligente à la culture des arts et des lettres, à qui l'on doit l'excellent catalogue historique du Musée d'Anvers, l'un des meilleurs ouvrages de ce genre qui existent dans toute l'Europe, et plusieurs autres travaux intéressants sur la musique et sur les arts plastiques, s'occupe aussi sans cesse de composition musicale. A la liste de ses œuvres en ce genre, il faut ajouter les suivantes : 1° Ouverture de *David Téniers* ou *la Kermesse villageoise ;* 2° Divertissement pour orchestre, en *ut ;* 3° Ouverture de *Charlemagne*, pour harmonie militaire ; 4° Divertissement de festival, pour harmonie militaire ; 5° *Hulde aan de Kunst*, ode symphonique à 4 voix, avec orchestre ; 6° *De Haop van Belgie*, à 4 voix, avec orchestre ; 7° *Cantantibus organis*, en *sol ;* 8° *In exitu Israël*, psaume, en *mi* bémol ; 9° *Deus firmavit*, en *ré ;* 10° *Domine salvum fac*, en *ré ;* 11° *Ecce quam bonum*, en *si* bémol ; 12° *Ave Maria*, en *ut ;* 13° *Ecce panis*, en *mi* bémol, avec instruments à vent ; 14° *Responsoria Passionis secundum Mattheum*, à 4 voix, en *sol*, sans accompagnement ; 15° plusieurs trios, quatuors et quintettes pour instruments à cordes ; 16° plusieurs Fantaisies pour violon, pour cor, pour clarinette et divers autres instruments ; 17° plusieurs morceaux de genre pour harmonie militaire.

M. de Burbure a publié divers écrits relatifs à la musique et aux musiciens : 1° *Aperçu sur l'ancienne corporation des musiciens instrumentistes d'Anvers, dite de Saint-Job et de Sainte-Marie-Madeleine*, Bruxelles, impr. Hayez, 1862, in-8° de 10 pp. ; — 2° *Recherches sur les facteurs de clavecins et les luthiers d'Anvers depuis le seizième jusqu'au dix-neuvième siècle*, Bruxelles, impr. Hayez, 1863, in-8° de 32 pp. ; — 3° *Notice sur Charles-Louis Hanssens*, id., id., 1872, in-12 de 11 pp., avec portrait ; — 4° *Notice sur C.-F.-M. Bosselet*, id., id., 1876. in-12 de 11 pp., avec portrait ; — 5° *La Sainte-Cécile en Belgique*, Bruxelles, 1860, in-8 ; — 6° *Notice sur Jan l'an Ockeghem* (en flamand), Anvers, 1856, in-8 (2e édition, Termonde, 1868, in-8°).

M. de Burbure a été élu membre de l'Académie royale de Belgique le 9 janvier 1862. M. Alphonse Goovaerts, bibliothécaire adjoint de la ville d'Anvers, a publié sur lui une notice biographique en flamand (Anvers, 1871, in-8 de 28 pp.), et il a paru à Bruxelles (Hayez, 1874, in-12) une *Notice bibliographique de M. le chevalier Léon-P.-M. de Burbure.* — Un frère de cet artiste, M. *Gustave de Burbure*, comme lui dilettante passionné, habite Gand, où depuis trente ans il a puissamment contribué au développement du goût musical et à la culture intelligente de l'art. Il a écrit un certain nombre de compositions estimées, que l'on confond parfois avec celles de son frère.

BURET (.....), compositeur français du dix-huitième siècle, a publié chez Ballard un recueil de *Cantates françaises*, et, séparément, les trois cantates suivantes : *Sapho et Phaon*, ode ; *le Bal ;* et *Daphné*.

BÜRGEL (Constantin), compositeur et pianiste allemand, a publié, pour le piano ou pour le chant, un certain nombre d'œuvres parmi lesquelles je citerai les suivantes : Sonate pour piano, op. 5 ; suite de quatre pièces pour piano, op. 6 ; six *lieder* avec accompagnement de piano, op. 9 ; Deux ballades pour contralto avec accompagnement de piano ; op. 12 ; *Fantasiestücke* pour piano, op. 13.

BURGIO DI VILLAFIORITA (.....), compositeur italien, a fait représenter avec succès en 1872, au théâtre de la Pergola, de Florence, un opéra sérieux intitulé *il Paria*.

* **BURGMÜLLER** (Jean-Frédéric-François), né à Ratisbonne non en 1804, mais en 1806, est mort à Beaulieu (Seine-et-Oise) le 13 février 1874. Cet artiste est l'auteur d'un motif de valse très-gracieux, mais très-court, intercalé par Adolphe Adam dans son joli ballet de *Giselle*, et devenu presque fameux sous le nom de « valse de Giselle ». Ce motif a même servi de timbre, il y a vingt ou trente ans, à un grand nombre de couplets de vaudeville.

BUSI (Giuseppe), organiste, professeur et théoricien, né à Bologne, de parents pauvres, en 1808, apprit à lire et à écrire d'un prêtre qui lui enseigna aussi le piano et l'orgue. Dès son plus jeune âge il gagnait sa vie comme organiste. Il étudia ensuite l'harmonie avec Palmerini, le

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

contre-point et la composition avec Tommaso Marchesi, mais se forma surtout lui-même par la lecture des œuvres des grands maîtres et par le soin qu'il prenait de les mettre en partition. C'est ainsi qu'il laissa une très-nombreuse collection des principales compositions des contrapuntistes Bolonais de 1500 à 1800, toutes écrites de sa main. Reçu en 1832, à la suite d'un brillant examen, membre de l'Académie des Philharmoniques de Bologne, il eut un instant l'idée d'écrire pour le théâtre ; mais après un essai pourtant heureux fait sur une scène particulière, il en revint à ses compositions religieuses, et se consacra à l'enseignement avec d'autant plus de zèle qu'il avait été nommé professeur decontre-point au Lycée musical de Bologne C'est pour ses élèves dans cet établissement qu'il écrivit un *Guida allo studio del contrappunto fugato*, ouvrage excellent, dit-on, mais qu'il se refusa toujours à publier. Busi est mort à Bologne le 14 mars 1871. Un de ses fils, M. *Alessandro Busi*, son élève, lui a succédé comme professeur au Lycée musical ; un autre, M. *Luigi Busi*, est un peintre distingué.

* **BUSSCHOP** (Jules-Auguste-Guillaume). Le 21 juillet 1860, cet artiste a fait entendre dans l'église Sainte-Gudule, de Bruxelles, un *Te Deum* solennel dont la critique a fait l'éloge. Le 6 avril 1874, il a fait exécuter à Bruges, par les soins de la *Réunion musicale*, de nombreux fragments d'un drame lyrique en 3 actes écrit sur un sujet de l'histoire de cette ville, *la Toison d'or*, qui produisirent un grand effet sur les les assistants.

BUSSINE (Prosper-Alphonse), chanteur remarquable, né à Paris le 22 septembre 1821, fut admis au Conservatoire, dans la classe de Garcia, le 14 décembre 1842, et devint ensuite l'élève de Moreau-Sainti pour l'opéra-comique. Il obtint un accessit de chant au concours de 1844, se vit décerner l'année suivante les deux premiers prix de chant et d'opéra-comique, et peu de temps après fut engagé au théâtre de l'Opéra-Comique, où il ne tarda pas à faire d'heureux débuts et où il se fit bientôt la réputation d'un excellent chanteur. Sa belle voix de baryton, ample et puissante, mordante et corsée, produisait le meilleur effet, et il la rendait plus remarquable encore par ses rares qualités de style et son excellente manière de phraser. Si Bussine avait été moins gêné, moins emprunté comme comédien, il eût conquis peut-être la célébrité. Néanmoins, et pendant les douze années environ qu'il passa à l'Opéra-Comique, il créa un certain nombre de rôles dont quelques-uns lui firent un grand honneur, et parmi lesquels il faut citer surtout ceux dont il fut chargé dans *les Porcherons*, *Circé*, *la Chanteuse voilée*, *Raymond* ou *le Secret de la Reine*, *Gibby la Cornemuse*, *l'Anneau d'argent*, *le Nabab*, *les Sabots de la marquise*. Vers 1858, Bussine, sentant ses moyens faiblir, prit le parti d'abandonner la carrière théâtrale ; il quitta l'Opéra-Comique, et pendant plusieurs années se fit entendre avec grands succès dans les concerts.

Un frère de cet artiste, M. *Romain Bussine*, né à Paris le 4 novembre 1830, fut aussi élève de Garcia et de Moreau-Sainti au Conservatoire, où il obtint les seconds prix de chant et d'opéra-comique en 1850, et le premier prix d'opéra-comique en 1851. Il n'aborda cependant pas le théâtre, et se livra à l'enseignement. Il fut nommé professeur de chant au Conservatoire le 30 mai 1872. Il avait fondé l'année précédente la Société nationale de musique (qui a pour devise : *Ars gallica*), dont il est demeuré depuis lors le président.

BUSTILLO ITURRALDE (Cesareo), compositeur et maître de chapelle, naquit à Valladolid le 25 février 1807. Reçu comme enfant de chœur à la cathédrale de cette ville, il fit ses études de solfége, d'harmonie et de composition sous la direction de deux artistes appartenant à la chapelle de cette église, Fernando Halkens et Angel Martinchique. Devenu militaire en 1824, il fit partie d'abord, comme petite flûte et comme basson, de la musique du 1er régiment de ligne, puis fut employé dans les bureaux jusqu'en 1828, époque de sa libération. De retour dans sa ville natale, il y reprit ses études de composition, travailla avec Soriano Fuertes (père), et, en 1832, ayant pris part au concours ouvert par suite de la vacance de la place de maître de chapelle de la cathédrale de Tolède, il l'emporta sur ses rivaux et fut nommé à cet emploi, qu'il conserva jusqu'en 1864. Il devint, en cette dernière année, chapelain royal de la même église. Cet artiste a écrit, pour le service de la chapelle dont il était le directeur, un grand nombre de compositions religieuses, telles que messes, vêpres, lamentations, répons, motets, cantiques, psaumes, *miserere*, etc. La plupart de ces compositions sont à deux chœurs et à grand orchestre. M. Bustillo a écrit aussi plusieurs pièces pour musique militaire.

* **BUTERA** (André). Ce compositeur a fait représenter au théâtre de la Canobbiana, de Milan, le 12 septembre 1854, un opéra sérieux intitulé *la Saracena*. Butera est mort à Palerme le 11 novembre 1862.

* **BUZZI** (Antonio). Cet artiste est né à Rome. Il a souvent abordé la scène, sans jamais

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

y obtenir de succès, si ce n'est avec son opéra de *Scül*. La liste de ses ouvrages dramatiques doit s'augmenter des œuvres suivantes : *Guzmano di Medina* (Rome) ; *l'Indovina* (Plaisance, 1862) ; *la Lega Lombarda*, représentée en Espagne ; *Sordello ; Benvenuto Cellini*, ballet ; *l'Isola degli Amori*, ballet ; *i Due Ciabattini*, opérette (Turin, 1867). L'auteur du *Dizionaro biografico* italien, Francesco Regli, dit que M. Buzzi « a plus de doctrine que d'inspiration, plus de science que d'originalité, » et que la plupart de ses opéras sont mort-nés. Depuis longues années cet artiste est fixé à Milan, où il se livre à l'enseignement du chant et où ses leçons sont très-recherchées.

* **BUZZOLA** (Antonio), fils d'un artiste qui, pendant trente ans, fut maître de chapelle et organiste de la cathédrale d'Adria, en même temps que premier violon au théâtre, naquit en cette ville vers 1815. Son père lui enseigna à jouer de plusieurs instruments, et, lorsqu'il eut atteint sa quinzième année, l'envoya à Venise pour s'y perfectionner. Admis à l'orchestre du théâtre de la Fenice en qualité de premier violon, puis de flûte, il se fit remarquer par son habileté à accompagner au piano, et bientôt se livra à la pratique de la composition. Après avoir donné au théâtre Gallo son opéra de *Ferramondo* (1836), il se rendit, sur les conseils de quelques amis, à Naples, où, sous la direction de Donizetti, il termina ses études et perfectionna son talent. Celui-ci lui confia un jour le soin d'écrire l'ouverture d'une cantate de circonstance qu'il donnait au théâtre San-Carlo, et le jeune Buzzola composa aussi un certain nombre de morceaux détachés pour différents théâtres. En même temps il écrivit des *canzoni* en dialecte napolitain, qui obtinrent un grand succès. Après un séjour de deux années à Naples, il retourna à Venise, y donna son second et son troisième opéra, *il Mastino* (th. Gallo, 1840) et *gli Avventurieri* (Fenice, 1841), fit exécuter à la Société Sainte-Cécile (1841) une messe à 4 voix et à grand orchestre, puis partit pour Berlin.

Après les deux années qu'il passa en cette ville, Buzzola parcourut l'Allemagne, la Pologne, une partie de la Russie, vint passer quelque temps à Paris, puis, au mois de septembre 1846, retournait à Venise, où il faisait entendre une messe de *Requiem* à quatre parties avec orchestre, et en 1847 donnait au théâtre de la Fenice *Amleto*, opéra qui obtint un accueil très-favorable, et qui fut bientôt suivi d'un autre ouvrage, *Elisabetta di Valois*. C'est peu de temps après que, Perotti étant mort, il succéda à cet artiste comme premier maître de la chapelle de l'église St-Marc. Il mourut lui-même en cette ville, au mois de mars 1871, au moment où il venait de terminer un nouvel opéra, *la Puta onorata*. En dehors du théâtre, Buzzola a publié un assez grand nombre de compositions vocales, entre autres un album de douze morceaux, intitulé *una Notte a Venezia* (Milan, Lucca), que l'on dit d'une inspiration aimable et pleine d'élégance.

BYESSE (.....). Deux ouvrages lyriques ont été représentés sous le nom de cet artiste : 1° *Pancrace et Polycarpe*, 2 actes, th. Montansier, 1797 ; 2° *Sigebert, roi d'Austrasie*, ou *l'Amour gaulois*, 3 actes, th. des Jeunes-Elèves, 4 octobre 1806.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

CABALLERO (Manuel FERNANDEZ), compositeur dramatique espagnol, né à Murcie le 14 mars 1835, apprit les premiers éléments de l'art dans sa ville natale, puis se rendit à Madrid et se fit admettre au Conservatoire de cette ville. Il y devint l'élève de M. Soriano Fuertes pour l'harmonie, puis de M. Hilarion Eslava pour la composition, et obtint, au concours de 1857, le premier prix de composition. Tandis qu'il était au Conservatoire, M. Caballero prit part à un concours ouvert pour la place de maître de chapelle de Santiago de Cuba, et fut proclamé vainqueur; l'emploi ne lui fut pourtant pas confié à cause de son jeune âge, car il n'avait alors que dix-huit ans. Ses études terminées, le jeune artiste se livra à la composition. On a représenté de lui à Madrid, dans ces dernières années, un certain nombre de *zarzuelas* qui ont été bien accueillies du public; voici les titres de celles qui sont venues à ma connaissance : 1° *Juan Lanas;* 2° *la Jardinera;* 3° *el Vizconde de Letorieres;* 4° *el Cocinero;* 5° *Frasquito*, un acte, th. des Variétés, 10 mars 1867; 6° *el Primer Dia feliz*, 3 actes, th. de la Zarzuela, 30 janvier 1872; 7° *el Atrevido en la corte*, id., 1872; 8° *la Revista del Diablo;* 9° *la Clave*, 2 actes; 10° *las Hijas de Fulano*, un acte; 11° *Luz y Sombra;* 12° *el Velo de encaje;* 13° *la Gallina ciega*, 2 actes; 13° *las Nueve de la Noche*, 3 actes (en société avec M. Casares); 14° *Entre el Alcade y el Rey*, Madrid, Mars 1876; 15° *la Marsellesa*, Madrid, juin 1876; 16° *El siglo que viene*, 1876. M. Fernandez Caballero s'est fait connaître aussi comme compositeur de musique religieuse.

CABEL (Marie-Josèphe DREULLETTE, épouse CABU, dite), chanteuse distinguée, fille d'un ancien officier de cavalerie de l'armée française devenu plus tard agent comptable dans divers théâtres de Belgique, est née à Liége le 31 janvier 1827. Elle montra dès ses plus jeunes années d'excellentes dispositions musicales, et Mme Pauline Viardot, qui habitait alors un château aux environs de Bruxelles, ayant eu occasion de l'entendre chanter, lui prédit un brillant avenir. Son père étant mort, elle donna d'abord des leçons de solfége et soutint sa mère à l'aide de son travail. Bientôt elle devint l'élève d'un jeune professeur de chant, M. Louis-Joseph Cabu, dit Cabel, qui en devint amoureux et l'épousa. Ce mariage ne fut pas heureux, car au bout de quelques années les deux époux divorcèrent.

En 1847, Mme Cabel vint à Paris et se fit entendre au château des Fleurs, établissement de concerts situé aux Champs-Elysées, puis elle obtint un engagement à l'Opéra-Comique, où elle débuta au mois de mai 1849 dans le rôle de Georgette du *Val d'Andorre*, après quoi elle se montra dans *les Mousquetaires de la Reine*. Elle passa alors complétement inaperçue, mais M. Hanssens, chef d'orchestre du théâtre de la Monnaie, de Bruxelles, étant venu l'entendre, la fit engager à ce théâtre, où elle se produisit en 1850 et 1851 avec un énorme succès. Cependant, en 1852, elle allait tenir l'emploi des chanteuses légères à Lyon, aux appointements de 3,000 francs par mois, puis, l'année suivante, se faisait entendre à Strasbourg et à Genève. Enfin, engagée au Théâtre-Lyrique, elle y vint débuter le 6 octobre 1853, dans un ouvrage nouveau d'Adolphe Adam, *le Bijou perdu*, et fit affluer la foule à ce théâtre par la façon dont elle jouait et chantait le rôle de Toinon. Jeune, fraîche, accorte, souriante, ayant le diable au corps, manquant à la fois de goût et de style musical, mais douée d'une voix adorable, d'une pureté merveilleuse, et dont le timbre brillant et argentin produisait un effet étonnant sur le public, avec cela lançant les traits les plus difficiles avec une crânerie et une sûreté surprenantes, Mme Cabel se fit rapidement une très-grande réputation, qui s'accrut encore avec la création qu'elle fit dans *la Promise*, de Clapisson. Son succès ne fut pas moins grand dans plusieurs autres ouvrages nouveaux, *Jaguarita l'Indienne*, *le Muletier de Tolède*, *la Chatte merveilleuse*, si bien que l'Opéra-Comique jugea bon de se l'attacher.

Elle reparut à ce théâtre dans un nouvel opéra d'Auber, *Manon Lescaut*, et cette fois le public ne lui marchanda pas ses applaudissements. Elle reprit alors plusieurs pièces du répertoire, *l'Étoile du Nord*, *l'Ambassadrice*, *Galatée*, *le Songe d'une nuit d'été*, et mit le comble à sa renommée par sa création de Dinorah du *Pardon de Ploërmel*, bientôt suivies de celles qu'elle fit dans *Chateau-Trompette* et dans *Zilda*. En 1863, Mme Cabel retourna au Théâtre-Lyrique pour jouer *Peines d'amour*, traduction de *Così fan tutte*, de Mozart, puis elle revint à l'Opéra-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Comique établir le rôle de Philine dans la *Mignon* de M. Ambroise Thomas. Peu après, elle quitta Paris, et depuis lors elle a donné des représentations en province, en Belgique, et à l'Opéra-Comique de Londres, où, en 1872, elle a obtenu de très-grands succès.

* **CABEZON** (Félix-Antoine). Dans les éphémérides de son *Calendario historico musical* pour 1873, M. Soriano Fuertes fixe, d'une façon précise, la date de la naissance de cet artiste au 30 mars 1510, et celle de sa mort au 26 mars 1566.

CABO (Francisco-Javier), organiste et compositeur espagnol, naquit à Naguera (province de Valence) en 1708. Il étudia le solfège, l'orgue et la composition à la maîtrise de l'église métropolitaine de cette ville, et eut terminé de bonne heure son éducation musicale, car il était très-jeune lorsqu'il fut nommé organiste de l'église de Santa-Catalina, puis de la cathédrale d'Orihuela. Doué d'une excellente voix, il obtenait, en 1810 une place de chanteur à la chapelle de la cathédrale de Valence, et devenait en 1816 organiste et en 1830 maître de la chapelle de cette église. Il n'occupa ces dernières fonctions que pendant deux années, car il mourut en 1832, âgé de soixante-quatre ans. Cabo fut, dit-on, un des artistes les plus distingués de l'école de Valence; ses compositions nombreuses, qui consistent en messes, vêpres, motets, psaumes et autres pièces de musique sacrée, se font remarquer par un véritable caractère religieux, par une réelle élégance, par la spontanéité de l'inspiration et la simplicité du dessin mélodique.

CABRAL (Antonio-Lopes), musicien portugais, naquit à Lisbonne en 1634, et entra assez jeune dans l'ordre militaire du Christ; il fit ensuite partie de la chapelle royale sous D. Alfonso VI et D. Pedro II, en qualité de chantre. Après avoir occupé successivement plusieurs charges importantes dans le célèbre couvent du Christ à Thomar et plus tard à Ponte de Lima, il retourna à Lisbonne, où il mourut en 1698.

J. de V.

CABRAL (Camillo), musicien portugais, vivait au XVIIIe siècle. Le gouvernement du roi D. José Ier lui fournit les moyens de faire ses études en Italie, en compagnie d'autres artistes portugais de talent : les frères *Lima* et *Jodo de Sousa Carvalho* (*Voyez* ces noms). Il fit ses études au Conservatoire de Naples, et de retour en Portugal il obtint une place de professeur dans le *Seminario patriarchal*, qui était alors le meilleur établissement de Lisbonne pour l'enseignement de la musique.

J. de V.

CACACE (.....), compositeur italien contemporain, a fait représenter en 1854, sur l'un des théâtres de Naples, un opéra sérieux intitulé *Elvira de'Coltradi*.

* **CADAUX** (Justin). Cet artiste avait abordé la scène pour la première fois en donnant à Toulouse, le 12 novembre 1834, un petit opéra comique en un acte, *Azel*, qui fut fort bien accueilli, et dont les deux principaux rôles étaient tenus par deux chanteurs qui se firent plus tard une grande réputation, MM. Lafeuillade et Mocker.

Quoiqu'il soit parvenu à se faire jouer à Paris, l'existence de Cadaux fut toujours médiocre et précaire. Il avait en portefeuille deux ouvrages qui ne purent jamais être représentés : *le Violon de Crémone*, d'après un conte d'Hoffmann, et *le Sicilien*, d'après la charmante petite comédie de Molière. Il devint organiste du temple protestant de la rue Chauchat, puis un instant chef d'orchestre d'une troupe lyrique française qui alla s'établir à Londres sans succès. En 1864, il réorchestra la partition du *Devin du village*, de Rousseau, pour la reprise qui en fut faite au Vaudeville. Deux ans plus tard, à la mort de Leborne, il fut nommé chef de copie à l'Opéra, mais ne put conserver cet emploi, qui lui fatiguait trop l'esprit. Bientôt son cerveau s'affaiblit sensiblement, peut-être par suite des malheurs et de la misère, et son état intellectuel devint tel que les artistes de l'Opéra et de l'Opéra-Comique, émus de sa situation, se réunirent pour le faire entrer dans la maison de santé de Picpus, où il mourut le 8 novembre 1874.

En 1872, l'Académie des beaux-arts avait attribué à Cadaux, avec divers autres artistes non musiciens, le prix fondé par M. Georges Lambert pour être décerné « à un homme de lettres, à un artiste, ou à la veuve d'un artiste, comme marque publique d'estime ». Cadaux a publié quelques morceaux de musique légère pour le piano.

CÆLESTINUS (.....), moine-compositeur qui florissait en Allemagne, vers le milieu du XVIIIe siècle, est l'auteur de quelques concertos d'orgue qui ont été imprimés. Y.

CAERWARDEN (John), compositeur anglais, vivait vers le milieu du XVIIe siècle. En 1640 il devint musicien de la chapelle de Charles Ier. Y.

CÆSAR (Jean-Michel), compositeur allemand, est connu par l'ouvrage suivant, imprimé à Augsbourg : *Psalmi vespertini Dominici et Festivi*. Y.

* **CAFARO** (Pascal). A la liste des compositions dramatiques de cet artiste, il faut ajouter *il Natal d'Apollo*, représenté à Naples en 1775.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

* **CAFFI** (François), célèbre historien musical, est mort à Padoue au mois de janvier ou de février 1874, laissant inédite une *Histoire du théâtre*. A la liste de ses écrits on doit joindre le suivant : *Della vita e delle opere di Giammateo Asola*, Padoue, 1862.

CAGNIARD DE LA TOUR (Charles, baron DE), physicien distingué, né à Paris le 31 mai 1777, successivement élève de l'école polytechnique et de l'école des ingénieurs géographes, consacra toute sa vie à l'étude des sciences, fut auditeur au conseil d'État, et en 1850 se vit élire membre de l'Académie des Sciences. Outre plusieurs inventions mécaniques, telles que celles du peson chronométrique, de la pompe filiforme, du canon-pompe, etc., et l'exécution de divers travaux d'art dont il fut chargé comme ingénieur, on lui doit des progrès notables dans les sciences physiques, principalement en ce qui concerne l'acoustique, et c'est uniquement en raison de ses travaux relatifs à cette dernière que son nom très-honorable trouve place dans ce dictionnaire. Sous ce rapport, il convient de citer en première ligne les remarquables expériences qu'il a faites sur le son à l'aide d'un instrument ingénieux inventé par lui et qu'il baptisa du nom de *sirène*. La sirène est devenue populaire parmi les savants, et voici comment la décrivait un recueil spécial, le journal *la Science*, dans une notice consacrée à son auteur :

« La *sirène*, qui date de 1819, est un instrument destiné à mesurer les vibrations de l'air qui constitue le son. Tous les physiciens la connaissent; il n'est même pas d'élève de collége qui ne l'ait vu fonctionner lorsqu'on fait des expériences d'acoustique. Voici sur quel principe s'appuyait M. Cagniard en confectionnant son appareil : si le son produit par les instruments est dû principalement, comme le croient les physiciens, à la suite régulière des chocs multipliés qu'ils donnent à l'air atmosphérique par leurs vibrations, il semble naturel de penser qu'au moyen d'un mécanisme qui serait combiné pour frapper l'air avec la même vitesse et la même régularité, on pourrait donner lieu à la production du son. Tel est, en effet, le résultat qu'il a obtenu à l'aide de son procédé, qui consiste à faire sortir le vent d'un soufflet par un petit orifice, en face duquel on présente un plateau circulaire mobile sur son centre, et dont le mouvement de rotation a lieu soit par l'action du courant, ou par un moyen mécanique. Le plateau, dans la partie de la surface qui s'applique contre l'orifice, est percé obliquement d'un certain nombre d'ouvertures rangées dans un même cercle concentrique à l'axe et espacées entre elles le plus également possible. Par le mouvement du plateau, ces ouvertures viennent se présenter successivement devant l'orifice qui se trouve ainsi à jour lors du passage de la partie évidée du plateau et recouvert immédiatement après par la partie pleine qui lui succède. Ce courant, par le mouvement rapide du plateau, donne à l'air extérieur une suite régulière de chocs qui produisent un son analogue à la voix humaine, et qui est plus ou moins aigu, selon que le courant fait tourner le plateau avec plus ou moins de vitesse (1). »

En 1829, Cagniard de La Tour publia un *Mémoire sur le sifflement de la bouche*, travail qui lui servait à démontrer que, dans l'acte du sifflement, les lèvres agissent comme une ouverture tubulaire plus ou moins allongée, ouverture qu'un courant d'air sortant des poumons ou y rentrant traverse avec une certaine vitesse en frottant par intermittence les parois de ce conduit. C'est par les expériences faites à ce sujet que Cagniard de La Tour fut amené à considérer le larynx comme un instrument à anches, dans lequel l'air mis en vibration par le frottement contre les lèvres inférieures de la glotte viendrait choquer les lèvres supérieures et y formerait des sons plus intenses qu'il n'aurait pu produire en y arrivant directement. Cagniard de La Tour disait à ce sujet, dans une notice publiée par lui-même sur ses travaux (2) : — « Les ventricules qui sont entre les lèvres supérieure et inférieure ont une influence très-prononcée sur le timbre particulier que la voix humaine peut prendre. Le fond de l'arrière-bouche, qui peut se contracter et se dilater entre certaines limites, et la cavité buccale exercent aussi une action toute spéciale sur les sons que l'on émet, et font de la voix de l'homme un instrument à part, bien distinct de tous les autres instruments. Par des essais sur des individus vivants ayant des ouvertures à la trachée, M. Cagniard a pu reconnaître la valeur en atmosphères de la pression exercée par les poumons dans l'acte de l'émission de la voix, et, par des essais semblables dans le cas d'insufflation dans des instruments à vent, M. Cagniard a pu donner en nombres la pression exercée aussi dans ce dernier cas. L'étude de la résonnance des glottes, soit membraneuses, soit à élasticité de torsion, a

(1) *La Science*, année 1837. Depuis lors, Cagniard de La Tour a fait diverses applications de son invention première, et il a imaginé la *sirène composée à séries onduleuses*, la *sirène à plateau épais*, les *sirènes à deux sons simultanés*, etc. On peut consulter à ce sujet les *Annales de physique et de chimie*, ainsi que les *Comptes rendus de l'Académie des sciences*.

(2) *Notice sur les travaux scientifiques de M. Cagniard-Latour*, Paris, impr. Bachelier, 1831, in 4°.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

montré que, pour qu'il y ait un son de produit avec une certaine rondeur et avec une certaine facilité, il faut que les deux lèvres de la glotte aient, en général, une tension différente. » Cagniard ne se contenta pas de ces observations positives; il voulut, à l'aide de larynx artificiels, faire des expériences sur la voix humaine, et à ce sujet Magendie écrivait ce qui suit, dans son *Précis élémentaire de physiologie* : « M. Cagniard-Latour a fait construire un petit appareil, véritable larynx artificiel, où deux lames minces de gomme élastique, tendues à l'extrémité d'un tube évasé, se touchent par l'un de leurs bords; quand on souffle doucement dans le tube, il se produit un mouvement d'anche semblable à celui du larynx, et conséquemment un son qui a beaucoup d'analogie avec la voix. Mais ce qu'il aurait été difficile de prévoir, pour que le son soit pur et qu'il se forme aisément, les lames doivent être inégalement tendues; par exemple, les sons qu'elles rendent isolément sont-ils à la quinte l'un de l'autre, alors le son commun est la tierce. »

On conçoit tout ce que de semblables expériences offrent d'utile et d'intéressant au point de vue physiologique, et en ce qui concerne le phénomène de la production du son par le gosier humain. D'autres travaux sur l'acoustique de Cagniard de la Tour, soit utiles, soit ingénieux, ne présentent guère moins d'intérêt; je me bornerai néanmoins à les énumérer, car leur analyse m'entraînerait trop loin : on trouvera, dans la *Notice* citée plus haut, des détails suffisants sur *le marteau musical*, sur *l'effet sonore produit par les corps solides qui tournent avec une grande vitesse*, sur *la Fronde musicale*, sur *la Sirène-fronde*, sur la *nouvelle théorie des cordes sonores*, sur *la résonnance des liquides, et une nouvelle espèce de vibration que l'auteur a nommée « vibration globulaire, »* sur les *effets du recuit et de la trempe sur le son produit par les solides*, sur *l'action de l'eau dans la production du son par l'air*, enfin sur *l'appareil pour tracer les vibrations d'un diapason*. Ces divers travaux suffiraient pour assurer et légitimer la renommée du digne savant. Cagniard de la Tour est mort le 5 juillet 1859, à l'âge de quatre-vingt-deux ans.

Ceux qui voudront se renseigner d'une façon plus étendue sur les travaux de cet homme distingué pourront consulter, outre les Mémoires de l'Académie des Sciences, les écrits suivants : 1° *Notice sur les travaux de M. Cagniard-Latour*, Paris, impr. Bachelier, 1851, in-4° ; — 2° *Biographie de Cagniard de Latour* (signée Jacob et extraite du journal *la Science*), Paris, impr. Dubuisson, s. d. (1857), in-8° ; — 3° *Institut impérial de France. Funérailles de M. le baron Cagniard de Latour. Discours de M. Becquerel, prononcé le jeudi 7 juillet* 1859, Paris, impr. Didot (s. d.), in-4° ; — 4° *Notice des travaux du baron Cagniard de Latour*, Paris, impr. Dondey-Dupré, s. d., in-4°.

CAGNOLA (.....), musicien italien, a fait représenter en 1854, sur l'un des théâtres de Milan, un opéra bouffe intitulé *il Podestà di Carmagnola*.

***CAGNONI** (Antonio), l'un des compositeurs dramatiques favoris de l'Italie contemporaine, est né à Godiasco, dans la province de Voghera, en 1828. Son père, docteur en médecine, ne s'opposa pas à son penchant pour la musique, et le jeune Cagnoni, après avoir reçu pendant deux années des leçons d'un professeur nommé Felice Moretti, entra au Conservatoire de Milan, le 2 mars 1842, pour y étudier le violon d'abord, la composition ensuite, et en sortit le 7 septembre 1847. Placé d'abord sous la direction du contre-pointiste Ray, il acheva son éducation avec Frasi. Il était encore au Conservatoire lorsqu'il écrivit deux petits opéras, *Rosalia di San Miniato* et *I due Savojardi*, qui, je crois, ne furent pas représentés ailleurs que sur le petit théâtre de cet établissement. C'est encore au Conservatoire qu'il composa son premier ouvrage important, *Don Bucefalo*, qui fut représenté sur le théâtre Re de Milan, avec un succès auquel n'était pas étranger le fameux bouffe Bottero, qui, chargé du rôle le plus important, celui d'un vieux maître de chapelle, y déploya, outre de rares qualités de chanteur et de comédien, un double talent de pianiste et de violoniste qui émerveillait le public. La partition du jeune maître, tout en manquant d'originalité, n'était pas d'ailleurs sans valeur, et faisait bien augurer de l'avenir d'un compositeur à peine âgé de dix-neuf ans. Ce qui le prouve, c'est qu'après trente ans écoulés, *Don Bucefalo* fait encore partie du répertoire de tous les théâtres italiens, et que le public ne cesse de l'accueillir avec faveur.

Une fois entré ainsi de plain-pied dans la carrière, M. Cagnoni ne perdit point son temps, et dans l'espace de neuf années écrivit, toujours dans le genre bouffe ou semi-sérieux, qu'il n'a jamais abandonné, six ouvrages, dont un surtout, *il Testamento di Figaro*, obtint du succès. Cependant, vers 1856, il interrompit sa carrière dramatique pour accepter un emploi de maître de chapelle à Vigevano. Pendant quelques années, il ne s'occupa donc plus que de musique religieuse, et l'on cite surtout, parmi ses meilleures compositions en ce genre, une messe funèbre qui

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

fut écrite pour l'anniversaire de la mort du roi Charles-Albert et exécutée à Turin en 1859.

Le 4 septembre 1863, M. Cagnoni rentrait dans la lice et donnait à la Scala, de Milan, *il Vecchio della Montagna*, ouvrage qui était joué par le ténor Prudenza, le baryton Cotogni, et la Palmieri, cantatrice distinguée, et qui fut accueilli aussi froidement par la critique que par le public. Mais le compositeur devait prendre bientôt sa revanche avec l'éclatant succès de *Michele Perrin*, qui fut représenté l'année suivante et qui, je crois, est le premier ouvrage donné en Italie sous l'appellation d'*opera comica*. Le bouffe Bottero prit encore, en cette circonstance, une grande part au succès de son ami, mais l'œuvre du musicien n'en était pas moins fort remarquable. Depuis lors M. Cagnoni n'a guère connu que des succès, et ses derniers ouvrages, particulièrement *Claudia*, *la Tombola* et *Papà Martin*, ont tous été reçus avec la plus grande faveur. Il est juste de remarquer que le talent de M. Cagnoni s'affirme d'une façon indiscutable, et que ses qualités, qui consistent surtout dans la verve, la chaleur, *le brio*, l'action scénique, une gaîté franche et communicative avec laquelle viennent parfois contraster des accents d'un sentiment tendre, mélancolique et touchant, sont précisément celles de l'ancienne race musicale italienne. Sa musique est claire, facile, mélodique et correctement, sinon élégamment harmonisée; son défaut peut-être est dans l'uniformité des idées et des rhythmes, et dans le procédé un peu banal de l'instrumentation. Mais ce défaut est, en somme, largement compensé par les qualités qui viennent d'être énumérées.

Voici la liste complète des productions dramatiques de M. Cagnoni : — 1° *Rosalia di San Miniato*, Milan, 1845; — 2° *I due Savojardi*, Milan, 1846; — 3° *Don Bucefalo*, Milan, théâtre Re, 1847; — 4° *Il Testamento di Figaro*, id., id., 1848; — 5° *Amori e Trappole*, Gênes, th. Carlo Felice, 1850 (refait en partie, *rinnovato*, et joué à Rome, sous cette nouvelle forme, en 1867); — 6° *La Valle d'Andorra*, Milan, th. de la Canobbiana, 1851 (remanié aussi et ainsi joué à Gênes en 1861); — 7° *Giralda*, Milan, th. de Santa Radegonda, 1852; — 8° *La Fioraia*, Turin, théâtre National, 1855; — 9° *La Figlia di don Liborio*, Gênes, th. Carlo Felice, 1856; — 10° *Il Vecchio della Montagna*, 4 actes, Milan, Scala, 4 septembre 1863; — 11° *Michele Perrin*, 3 actes, Milan, 7 mai 1864 (donné d'abord quatre fois sur le théâtre particulier de l'Académie des philodramatiques, au bénéfice des réfugiés hongrois et polonais, et représenté ensuite, avec les mêmes interprètes, Mmes Teresina Pozzi, Caterina Valtorta, MM. Archinti, Altini, Bottero, Tintorer et Anselmi, sur le théâtre de Santa-Radegonda); — 12° *Claudia*, 4 actes, Milan, th. de la Canobbiana, 19 mai 1866; — 13° *La Tombola*, Rome, th. Argentina, janvier 1869 (ouvrage tiré du vaudeville français *la Cagnotte* et merveilleusement joué, pour le rôle principal, par le bouffe Fioravanti); — 14° *Un Capriccio di donna*, Gênes, th. Carlo Felice, mars 1870; — 15° *Papà Martin*, Florence, théâtre National, 1871 (tiré du drame français *les Crochets du père Martin*); 16° *Il Duca di Tapigliano*, Lecco, 10 octobre 1874.

La carrière de M. Cagnoni n'a pas toujours été facile, surtout dans ses commencements, et ce n'est que depuis quelques années, à la suite de luttes énergiques, que l'artiste a conquis définitivement les faveurs du public. Voici ce que disait à ce sujet un critique italien, M. d'Arcais (*Voyez* ce nom), peu de temps après la représentation de *la Tombola*, une des œuvres les plus heureuses du compositeur : « Aucun maître n'a éprouvé comme M. Cagnoni les caprices de la fortune. Après avoir débuté avec *Don Bucefalo*, un des meilleurs ouvrages du répertoire bouffe italien, il fut comme surfait par ce brillant essai. Pendant beaucoup d'années il tâtonna et chercha sa voie, et *la Fioraia*, *la Valle d'Andorra*, *il Vecchio della Montagna* ne furent point des tentatives heureuses. Quelquefois M. Cagnoni fut vraiment poursuivi par le malheur, comme pour l'opéra *Amori e Trappole*, qui mériterait bien d'être repris plus souvent, et pour *Claudia*, partition très-élégante qui tôt ou tard devra reparaître. M. Cagnoni doit être loué et cité comme un exemple, surtout pour sa persévérance. Il est resté sur la brèche, combattant valeureusement, et acquérant, comme Antée, une nouvelle vigueur chaque fois qu'il touchait la terre. Maintenant enfin il commence à recueillir le prix dû à sa constance. C'est que le théâtre peut être comparé à ces femmes un peu fantasques, qui aujourd'hui vous font entrevoir le troisième ciel et demain vous repousseront jusque dans l'enfer.... »

Les derniers succès de M. Cagnoni lui ont créé dans sa patrie une grande situation artistique; il est juste de remarquer pourtant que ses œuvres et son nom n'ont pas réussi jusqu'ici à forcer les frontières et à s'épandre au dehors. En ce qui concerne la France, particulièrement, un seul ouvrage de M. Cagnoni y a été représenté : c'est *Don Bucefalo*, joué il y a une dixaine d'années à notre Théâtre-Italien et accueilli avec réserve par le public.

CAHEN (Ernest), compositeur et pianiste, né à Paris le 18 août 1828, a fait ses études au

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Conservatoire de cette ville, où il obtint en 1845 un premier accessit d'harmonie et accompagnement, et le premier prix en 1847. Deux ans après, en 1849, ayant pris part au concours de l'Institut, M. Cahen remportait le second grand prix de composition musicale. Cet artiste a fait représenter au petit théâtre des Folies-Nouvelles, en 1858 ou 1859, deux opérettes en un acte, dont l'une avait pour titre *le Califat*, et l'autre *le Souper de Mezzetin*. A cette époque, il se livrait à l'enseignement. Depuis lors, il n'a point fait parler de lui.

CAHEN (Albert), compositeur amateur, s'est fait connaître par l'exécution de fragments de deux œuvres importantes : *Jean le Précurseur*, drame biblique (Concert National, 25 janvier 1874), et *Endymion*, pastorale mythologique (Concert-Danbé, 19 janvier 1875). L'audition de ces deux œuvres a révélé chez leur auteur une main encore bien inhabile, et une imagination qui a grand besoin d'être réglée et assouplie selon des préceptes sévères. Sous ce titre : *Marines*, M. Albert Cahen a publié un petit recueil de mélodies vocales avec accompagnement de piano (Paris, Hartmann).

CAJANI (.....), compositeur italien, a fait représenter à Fojano, au mois d'octobre 1874, un drame lyrique intitulé *Velléda*.

CALANDRO (Nicola), surnommé *Frascia*, compositeur napolitain, né dans la première moitié du dix-huitième siècle, est l'auteur de plusieurs ouvrages dramatiques. Je n'ai pu découvrir aucuns renseignements biographiques sur cet artiste, et je connais seulement les titres des trois opéras suivants, qu'il a fait représenter à Naples, sur le théâtre *della Pace* : 1° *la Mogliere cadula*, 1747 ; — 2° *li Dispietto d'ammore* (en société avec Logroscino), 1748 ; — 3° *lo Tutore innamorato*, 1749.

CALDERONI (.....), compositeur italien, a fait représenter à Roveredo, dans le cours du mois d'octobre 1875, un opéra intitulé *Merlino da Patone*.

CALEGARI (Giuseppe), compositeur italien, né à Padoue, est auteur d'un opéra intitulé *Zenobia;* cet ouvrage était joué, mais non, je pense, pour la première fois, à Modène, en 1779.

CALENTANO (Luigi), écrivain italien, est auteur de l'opuscule suivant : *Intorno all'arte del cantare in Italia nel secolo XIX*, Naples, 1867.

CALIDO. — Deux facteurs d'orgues de ce nom ont eu quelque célébrité à Venise, entre le dix-huitième et le dix-neuvième siècle. — Calido le vieux construisit en 1761 le grand orgue de la basilique de Saint-Marc. — Gaëtan, son fils et son élève, le surpassa de beaucoup en habileté. Les orgues de presque toutes les églises principales de Venise sont de sa facture ; on cite entre autres, comme méritant une attention particulière, celles des églises de Saint-Faustin et de l'ange Raphaël. — Calido travailla beaucoup aussi dans la marche d'Ancône, et dans la seule ville de Fermo, on compte cinq orgues dont la construction lui est due. Toutes ces orgues sont construites d'après l'ancien système italien pour ce qui est de l'agencement des jeux, et manquent de tous les perfectionnements récents apportés au mécanisme de ces instruments ; mais elles sont néanmoins remarquables par la beauté du son, la rondeur de leurs jeux de fond, et la juste proportion entre la force de ceux-ci et celle des jeux de mutation. Calido n'était pas prodigue dans ces orgues de petits tuyaux de *fourniture*, ce qui donne à leurs grands jeux une harmonie douce qui les rend très-propres à se fusionner avec les voix dans la musique *a cappella*. On raconte de lui qu'il était très-jaloux de ses diapasons et de la composition de l'étoffe dont il faisait usage, de telle sorte qu'il travaillait tout seul à sa composition. Gaëtan Calido, déjà très-vieux, termina sa carrière d'artiste vers 1818. Parmi ses élèves, on compte Jacques Bassani, bon facteur vénitien, lui aussi, mort en 1860. L. F. C.

CAMAUER (Godefroid), compositeur, né à Berg-op-Zoom le 31 mai 1821, montra de bonne heure un goût musical prononcé et fut placé au Conservatoire de Liége, où il fit ses études sous la direction de Daussoigne et Jalheau. Son éducation musicale achevée, il s'établit à Huy, devint maître de chapelle de l'église paroissiale de cette ville, et s'occupa avec activité d'y propager le goût et l'enseignement de la musique ; dans ce but, il forma des classes gratuites de solfége, fonda une société de chant, une société d'amateurs, et, par tous les moyens en son pouvoir, contribua au plus grand développement de l'art. Comme compositeur, M. Camauer a écrit une messe à 4 voix, une ouverture pastorale, dédiée au roi de Hollande Guillaume III, un assez grand nombre de chœurs, et il a fait représenter à Huy, en 1856, un petit opéra-comique, *Grétry à Versailles*, qui l'année suivante a été joué à Liége.

* **CAMBERT** (Robert). Cet artiste fort remarquable doit être considéré, au point de vue musical, comme le véritable fondateur de l'opéra en France, de même que l'abbé Perrin (*Voyez* ce nom), son collaborateur, doit revendiquer le même titre au point de vue littéraire. Cambert était un artiste de premier ordre, qui a été frustré par Lully de la gloire à laquelle il

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

avait droit, et qui aurait joué en France un rôle prépondérant si ce dernier ne l'avait dépossédé à son profit. On peut s'en rendre compte en étudiant les fragments qui nous restent de ses deux opéras : *Pomone*, et *les Peines et les Plaisirs de l'amour*. Par malheur, Ballard n'a imprimé qu'une partie du premier, et le manuscrit qui nous reste du second (à la Bibliothèque nationale) n'en contient guère que le quart. Mais ces fragments encore sont suffisants pour nous donner une juste idée du génie de l'auteur (1).

Cambert avait commencé par se faire une grande réputation comme compositeur de motets et de petits airs profanes à une ou plusieurs parties. « On peut dire (dit Boindin dans ses *Lettres historiques sur tous les spectacles de Paris*) que les premiers qui ont introduit un beau chant en France sont Boësset, Cambert, Bacilly et Lambert, et que ceux qui ont commencé à le bien exécuter sont Nierz, Mlle Hilaire, la petite la Varenne et le même Lambert. » Cambert se fit donc connaître, *non-seulement* par les motets qu'il écrivait pour le service de l'église de St-Honoré, dont il était organiste, mais par des airs de cour, des morceaux de symphonie pour la musique de la reine-mère, dont il était le surintendant, et par de nombreuses chansons à boire, genre si fort à la mode à cette époque. Dans le livre de l'abbé Perrin : *Œuvres de poésie* (Paris, 1661, in-12), on trouve treize chansons qui avaient été mises en musique par Cambert. Malheureusement, s'il produisait beaucoup, il publiait peu, et jusqu'ici l'on ne connaissait rien de lui en dehors du théâtre. J'ai eu la chance de découvrir, à la Bibliothèque nationale, un petit recueil in-18 oblong, imprimé par Robert Ballard en 1665, et dont voici le titre exact : *Airs à boire, à deux et à trois parties, de Monsieur Cambert, maistre et compositeur de la musique de la Reyne Mère et organiste en l'église collégialle de Saint-Honoré de Paris*; mais j'ai le regret de dire que la Bibliothèque ne possède que la partie de basse de ce recueil, et qu'on n'en peut, par conséquent, établir la valeur. Toutefois, j'en vais reproduire la préface, qui ne manque pas d'intérêt : — « Ayant plusieurs ouvrages de musique à donner au jour comme motets, airs de cour, et airs à boire, il eust esté plus séant pour moy, et peut-estre plus avantageux de débuter par des motets, et par des pièces graves et sérieuses; c'est aussi, lecteur, ce que j'aurois fait si je n'avois esté extrêmement pressé par quelques-uns de mes amis, de commencer l'impression avant que j'eusse transcrit et mis en bon ordre mes motets, ce que j'ay fait pendant l'impression de ces airs. J'espère, lecteur, qu'ils ne vous seront pas désagréables, et que la beauté des paroles sur lesquelles ils sont composez suppléera au deffaut de la musique, puis que la meilleur partie est de Mr. Perrin, que tout le monde reconnoit pour excellent et incomparable pour la composition des paroles de musique. Vous y trouverez quelques nouveautez singulières, et qui n'ont point esté pratiquées par ceux qui m'ont devancé, comme des dialogues pour des dames, et des chansons à trois, dont tous les couplets ont des airs différents; vous observerez aussi que la pluspart des airs à trois se peuvent chanter en basse et en dessus sans la troisième partie, et se jouër en symphonie avec la basse et le dessus de viole, ainsi que je l'ay pratiqué dans quelques concerts. » J'ai eu la fortune de découvrir aussi, dans une pièce du comédien Brécourt, acteur de la troupe de Molière, pièce intitulée *le Jaloux invisible* et représentée au mois d'août 1666 sur le théâtre de l'Hôtel-de-Bourgogne, un morceau de Cambert dont la musique se trouve dans la pièce même, avec cette mention : *Trio italien burlesque, composé par le sieur Cambert, maistre de la musique de la feuë Reyne-mère.* Ce trio, écrit sur des vers italiens de style un peu macaronique, est un intéressant essai de musique bouffe. En dehors de tout ceci, et malgré toutes mes recherches, je n'ai pu trouver d'autre musique de Cambert, soit imprimée, soit manuscrite.

Tous les contemporains sont unanimes à faire l'éloge du talent de Cambert. Saint-Evremond, dans sa comédie : *les Opéras*, après avoir loué ses deux premiers ouvrages, *la Pastorale* et *Pomone*, dit, en parlant de son *Ariane* : « La musique fut le chef-d'œuvre de Cambert. J'ose dire que les *plaintes d'Ariane* et quelques autres endroits de la pièce ne cèdent presque en rien à ce que Baptiste (Lully) a fait de plus beau. Cambert a eu cet avantage dans ses opéras que le récitatif ordinaire n'ennuyoit pas, pour être composé avec plus de soin que les airs même, et varié avec le plus grand art du monde. » Et plus loin : « *Il avait un des plus beaux génies du monde pour la musique; le plus entendu et le plus naturel* : il lui falloit quelqu'un plus intelligent que lui, pour la direction de son génie. J'ajouterai une instruction qui pourra servir à tous les savans, en quelque matière que ce puisse être; c'est de rechercher le commerce des honnêtes gens de la cour, autant que Cambert l'a

(1) Dans un travail très-important : *Les vrais créateurs de l'Opéra français, Perrin et Cambert*, publié récemment dans le journal *le Ménestrel* (1875-1876), et qui paraîtra prochainement en volume, j'ai reproduit deux airs charmants tirés de l'opéra de *Pomone*.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

évité. Le bon goût se forme avec eux : la science peut s'acquérir avec les savans de profession; le bon usage de la science ne s'acquiert que dans le monde. » De son côté, le rédacteur du *Mercure galant* s'exprimait ainsi, en annonçant la mort de Cambert (avril 1677) : — « Le sieur Cambert est mort à Londres, où son génie estoit fort estimé. Il avoit reçu force bienfaits du roi d'Angleterre et des plus grands seigneurs de sa cour, et tout ce qu'ils ont veu de ses ouvrages n'a point démenty ce qu'il a fait en France : c'est à luy que nous devons l'établissement des opéras que nous voyons aujourd'huy; la musique de ceux de *Pomone* et des *Peines et des Plaisirs de l'Amour* estoient de luy; *et depuis ce temps-là on n'a point veu de récitatif en France qui ait paru nouveau.* C'est ce mesme Cambert qui a fait chanter le premier les belles voix que nous admirons tous les jours, et que la Gascogne lui avoit fournies; c'est dans ses airs que Mademoiselle Brigogne a paru avec le plus d'éclat, et c'est par eux qu'elle a tellement charmé tous ses auditeurs que le nom de la petite Climène lui en est demeuré (1). Toutes ces choses font connoistre le mérite et le malheur du sieur Cambert; mais si le mérite de tous ceux qui en ont estoit reconnu, la Fortune ne seroit plus adorée, ou pour mieux dire on ne croiroit plus qu'il y en eust; mais nous sommes tous les jours convaincus du contraire par des exemples trop éclatans. »

Cette notice complémentaire, utile en raison des faits nouveaux que j'avais à produire, ne saurait s'étendre davantage.

J'ai voulu seulement revendiquer en faveur d'un des nôtres, d'un Français, le rôle et le titre qui lui appartiennent de père et de fondateur de notre opéra national, et démontrer que c'est à lui, et non à Lully, que revient la gloire d'avoir créé notre scène lyrique. Si Lully, dont je ne veux pas d'ailleurs méconnaître le génie, a pu, grâce à ses intrigues, à son astuce, à sa ruse, à son habileté, déposséder Cambert de son vivant, il est juste que la postérité rende enfin à celui-ci l'hommage qui lui est dû, et que, pièces en mains, elle acquière la preuve de sa rare habileté, de sa grande valeur et de son incontestable talent.

CAMBIAGGIO (Carlo). Un compositeur italien de ce nom a fait représenter sans succès, vers 1835, une *farsa* en un acte intitulée *un Terno al Lotto*.

CAMBIASI (Pompeo), conseiller provincial de Côme, est fils d'un dilettante, Isidore Cambiasi, qui lui a légué son goût profond pour toutes les choses de la musique. M. Cambiasi est l'auteur d'une utile publication faite par lui sous ce titre : *Rappresentazioni date nei reali Teatri di Milano*, 1778-1872. (Milan, Ricordi, 1872, in-4.) On trouve dans ce recueil chronologique la liste de tous les opéras et ballets représentés sur les deux théâtres de la Scala et de la Canobbiana, avec les noms des librettistes, des compositeurs et des principaux interprètes, la date de représentation des ouvrages, et enfin tous les renseignements utiles pour établir l'histoire de la musique dramatique dans l'une des villes les plus importantes et les plus intéressantes de l'Italie sous ce rapport. Le père de M. Cambiasi, qui avait pris naguère une part active à la fondation de la *Gazzetta musicale* de Milan, préparait, dit-on, les matériaux d'un grand ouvrage qu'il devait publier sous ce titre : *Manuale biografico-musicale;* on assure que son fils veut réaliser ce projet, et qu'il veut tout au moins doter son pays d'un vaste Dictionnaire biographique des musiciens italiens.

* **CAMBINI** (Jean-Joseph). Le répertoire dramatique de ce compositeur doit se compléter par les ouvrages suivants : *le Tuteur avare* (trois actes), *Colas et Colette* (un acte), et *le Bon Père* (un acte), tous trois représentés au petit théâtre des Beaujolais en 1788. Au mois d'août 1784, il donna aussi, sur le théâtre particulier de l'hôtel de Montalembert, un opéra-comique en deux actes, intitulé *la Statue*. Enfin, il n'est pas sans intérêt de savoir que les paroles de son opéra *les Trois Gascons* avaient été écrites par lui.

Cambini ne fut pas seulement collaborateur de *Tablettes de Polymnie;* dix ans avant la fondation de ce journal, il avait donné d'assez nombreux articles à une autre feuille spéciale, la *Correspondance des amateurs musiciens*, de Cocatrix.

CAMERANA (Luigi), compositeur italien, chef d'orchestre du théâtre de Savone, né en Piémont en 1846, s'est fait connaître comme musicien dramatique par les ouvrages suivants : 1° *Patatrich e Patatrach*, opérette bouffe en deux actes, 1872; 2° *Don Fabiano dei corbelli*, opéra bouffe en trois actes, théâtre Balbo, de Turin, 21 mai 1874; 3° *Gabriella Chiabrera*, opéra sérieux en quatre actes, Savone, 22 février 1876. M. Camerana a écrit la musique d'un mélodrame, *Alberto de Prussia*, représenté en 1875, et il a publié un grand nombre de morceaux de musique vocale et instrumentale.

J. D. F.

(1) Du nom du rôle qu'elle remplissait dans *les Peines et les Plaisirs de l'Amour*.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

CAMMARANO (Luigi), compositeur dramatique, né dans les premières années de ce siècle, a fait représenter quelques ouvrages qui depuis longtemps déjà sont oubliés. Je ne connais les titres que de deux d'entre eux : *i Ciarlatani*, donné au théâtre du Fondo, de Naples, en 1839, et *il Ravvedimento*. Cet artiste était le frère d'un poëte de talent, Salvatore Cammarano, qui prit en quelque sorte la succession de Felice Romani comme librettiste, et à qui l'on doit de nombreux livrets d'opéras mis en musique par Donizetti, Pacini, Mercadante, Coccia, Persiani, M. Verdi et autres compositeurs : *Poliuto*, *Maria di Rudenz*, *la Vestale*, *il Trovatore*, *Luisa Miller*, *gli Orazii e Curiazii*, *Saffo*, *la Fidanzata corsa*, *Belisario*, *Inez de Castro*, *Roberto Devereux*, *Maria di Rohan*, *Alzira*, *Cristina di Svezia*, *etc.*, *etc.*

CAMPAJOLA (Francesco), compositeur et professeur, né à Naples le 8 mai 1825, commença dès l'âge de sept ans, sous la direction de Pasquale Mandò, l'étude du chant et du piano, puis devint élève externe du Conservatoire, où il eut pour maîtres V. Fiodo, Mario Aspa, Carlo Conti, Busti, Guglielmi et Mercadante. Après avoir terminé son éducation musicale, il se livra à l'enseignement du piano et du chant, tout en s'occupant de composition. Outre une messe exécutée dans une église de Naples et diverses œuvres de musique religieuse, outre plusieurs pièces vocales et instrumentales, on doit à M. Campajola deux opéras représentés à Naples : *Papà Mulinotto*, et *l'Olimpo*, et un troisième opéra, jusqu'ici inédit : *Igilda*.

* **CAMPANA** (Fabio), compositeur et professeur, est depuis assez longtemps fixé à Londres, où il continue sa carrière de compositeur tout en se livrant à l'enseignement du chant. Il a fait représenter en cette ville deux opéras italiens, dont l'un, *Almina*, avait pour principale interprète la fameuse cantatrice Mlle Piccolomini, et dont l'autre, *Esmeralda*, obtint un vif succès. Voici, telle que j'ai pu l'établir, et sans la prétendre donner pour complète, la liste des ouvrages dramatiques de M. Campana : 1° *Caterina di Guisa*, Livourne, 1838; — 2° *Giulio d'Este*, Rome, th. Apollo, 1841; — 3° *Vanina d'Ornano*, Florence, th. de la Pergola, 1842; — 4° *Luisa di Francia*, Rome, 1844; — 5° *Almina*, Londres, 1860; — 6° *Esmeralda*, Londres. Mais M. Campana ne s'est pas borné à la composition dramatique, et il a publié en Italie, à Paris, et à Londres, un grand nombre de romances, canzonettes, mélodies vocales, duos, etc., parmi lesquels je citerai les suivants : *Douze mélodies italiennes*, Paris, Heugel (avec paroles italiennes et françaises); *la Fille de Bohême*, *la Première Violette*, *Si j'avais une couronne*, *Toujours toi*, *le Soir*, mélodies, Paris, Heugel; *la Rose d'Avril*, mélodie avec accompagnement de piano et violoncelle id., id.; *la Danza*, duo, id., id.; *Dolce parola*, duo, id., id.; *Près de la mer*, duo, id., id.; *Heure divine*, duo, id., id.; *Aimer, c'est vivre*, duetto, id., id.; *De Profundis*, id., id.; *Rimembranze di Parigi* (album de 7 mélodies), Milan, Ricordi; *Ricordo di Milano* (album de 6 mélodies), id., id.; *Sei Solfeggi per mezzo-soprano o contralto*, id., id.; *Mazzetto di fiori* (album de 7 mélodies), id., id.; *la Ninna nanna*, canzone, id., id.; *al Chiaro di luna*, id., id.; *Ave Maria*, chant religieux, id., id.; *Amo*, ariette; *Dante a Beatrice*; *la Malinconia*, romance; *Io son con te*, romance; *T'amo ancora*, *Vorrei*, *Tutto per te*, *Si*, etc., etc.

CAMPANELLA (Francesco), compositeur et pianiste, est né à Naples le 30 septembre 1827. Élève du Conservatoire de cette ville, il y étudia l'harmonie accompagnée avec Gennaro Parisi, le contre-point avec Carlo Conti et la composition avec Mercadante. Sorti du Conservatoire en 1849, il se consacra à l'enseignement du chant et du piano, et devint, en 1855, second chef d'orchestre au théâtre Nuovo. Professeur dans un grand nombre de maisons d'éducation, M. Campanella a écrit et publié une assez grande quantité de compositions de divers genres, cantates sacrées et profanes, chœurs sans accompagnement, mélodies vocales, morceaux de genre pour le piano, etc. Il a pris part à la musique d'un opéra bouffe, *la Donna romantica*, écrit par lui en société avec MM. Buonomo, Ruggi et Valente, et représenté au théâtre Nuovo, de Naples, en 1858.

CAMPEGGI (Francesco), compositeur et l'un des meilleurs organistes de son temps, naquit à Bologne à la fin du dix-septième siècle, et devint, à la mort de Floriano Arresti, organiste de l'église métropolitaine de cette ville. Reçu membre de l'Académie des Philharmoniques de Bologne en 1719, il en fut élu prince en 1731. Campeggi fut un maître de chant des plus renommés.

* **CAMPENHOUT** (François VAN), chanteur et compositeur. Deux compositions de cet artiste, écrites pendant son séjour à Rouen, n'ont pas été mentionnées dans la *Biographie universelle des Musiciens*. La première est une scène lyrique, *Hommage à Corneille* (paroles de Goujet), qui fut représentée sur le théâtre des Arts de cette ville, le 29 juin 1809; la seconde est une cantate dont j'ignore le titre, et qui fut exécutée au même théâtre en 1811. Le

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

cahier de la Société libre d'Émulation de Rouen du 22 juin 1811 mentionne cette cantate, dont Campenhout avait écrit à la fois les paroles et la musique. Campenhout était né à Bruxelles le 5 février 1779, et mourut en cette ville le 24 avril 1848.

CAMPIANI (.....), compositeur italien, est l'auteur d'un opéra sérieux intitulé *Bernabo Visconti*.

CAMPISIANO (.....), compositeur, a publié quelques chansons et chansonnettes, et a fait représenter au petit théâtre des Folies-Bergère deux saynètes musicales dont voici les titres : 1° *l'Œil de feu*, un acte, 1872; 2° *Absalon*, un acte, 1875.

CAMPOS (Joao-Ribeiro de Almeida E), né à Vizeu (Portugal) vers 1770, fit ses études de théologie et de droit à l'Université de Coimbra et y étudia aussi la musique, car dans un traité sur cet art, publié en 1786, il se donne le titre de maître de plain-chant dans le séminaire épiscopal de Coimbra. Il fut appelé ensuite comme maître de chapelle à Lamego; il exerça en outre, dans ce diocèse, les charges de professeur et examinateur (*examinador*) de plain-chant. Campos a fait imprimer : 1° *Elementos de Musica*, Coimbra, anno 1786; pet. in-8° de VII-92 pages et une gravure. Le prologue de cet ouvrage porte le nom de l'auteur en entier, tandis que le frontispice ne cite pas le nom *Campos*; 2° *Elementos de Cantochão, offerecidos a S. A. R.*, etc. (offerts au prince-régent, plus tard Jean VI), Lisbonne 1800, petit in-4° de 71 pages. Ce traité a dû avoir un grand nombre d'éditions, car j'en ai vu une datée de 1859, et publiée à Porto.

J. de V

* **CAMPRA** (André). Dans son *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*, Jal nous fait connaître un fait resté jusqu'ici ignoré, l'origine italienne de Campra. « André Campra, dit-il, naquit à Aix le 4 décembre 1660, et fut baptisé le même jour, fils de Jean-François Campra, Piémontais d'origine, et chirurgien à Aix, et de Louise de Fabre. Jean-François Campra s'était marié le 25 février 1659, fils de feu Rufin Campra et de Jeanne André, de Gaillet, diocèse de Turin (1). »

Voici maintenant quelques renseignements sur divers ouvrages de Campra. — Le pastiche arrangé par lui sous le titre de *Fragments de Lully* et représenté avec un énorme succès le 10 septembre 1702, subit successivement plusieurs changements; entre autres, on y ajouta, pour l'une des reprises qui en furent faites, un acte écrit tout entier par Campra, et qui portait pour titre *la Sérénade vénitienne* ou *le Jaloux trompé*; cet acte fut remis, seul, à la scène, le 18 janvier 1731, sous son second titre. On a cru à tort que *Télémaque* était une production originale; c'était encore un pastiche, ainsi que l'indique son titre complet : *Télémaque* ou *les Fragments des modernes*, et les éléments en étaient tirés des opéras suivants : *Astrée*, *Énée et Lavinie*, *Canente*, de Colasse; *Arethuse*, *le Carnaval de Venise*, de Campra; *Circé*, *les Fêtes galantes*, de Desmarets; *Médée*, de Charpentier; *Ariane*, de Marais; *Ulysse*, de Rebel père. Enfin, *le Triomphe de l'Amour* était un ancien opéra de Lully, que Campra rajeunit et refit en partie. On trouvera des détails très-précis sur Campra dans l'opuscule suivant : *André Campra*, par Arthur Pougin (Paris, impr. Chaix, 1861, in-8° de 23 p.).

CAMPRA (Joseph), frère du précédent, était chef d'orchestre du théâtre d'opéra à Marseille, en 1686, sous la direction de Pierre Gautier (V. *Biographie universelle des Musiciens*, T. III, p. 424). Ce fut à lui qu'arriva, dit-on, le plaisant incident que voici. Pierre Gautier refusait de payer son orchestre, sous prétexte qu'il ne savait pas son métier. Campra fit assigner son directeur en justice demandant à plaider lui-même sa cause. Les juges y ayant consenti, il fit exécuter par son orchestre une ouverture de Lulli, et eut un tel succès, que le tribunal condamna Pierre Gautier à s'acquitter sur-le-champ. Après avoir prononcé le jugement, le président s'écria : « *Huissier, appelez une autre cause, vous voyez bien que les parties sont d'accord.* »

Al. R — d.

CAMPS Y SOLER (Oscar), pianiste, compositeur et écrivain musical espagnol, est né le 21 novembre 1837 à Alexandrie (Égypte), où son père remplissait les fonctions de consul général d'Espagne. Ayant suivi sa famille en Autriche, il commença dans ce pays ses études littéraires, qu'il acheva plus tard à Florence dans un établissement religieux. C'est dans cette dernière ville que, ses dispositions musicales s'étant manifestées avec énergie, il devint l'élève de Doehler pour le piano; il fit de rapides progrès sous la direction d'un tel professeur, et le 15 juillet 1850 il put donner son premier concert, dans lequel il reçut les applaudissements du public et les félicitations personnelles de Rossini. Après ce premier essai de son talent de vir-

(1) Extrait des registres des insinuations de la sénéchaussee d'Aix, obligeamment communiqué par M. P. Roux, adjoint au maire de cette ville. (*Note de Jal.*)

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tuose, le jeune artiste se rendit à Naples, où il étudia le contre-point et la composition avec Mercadante. Il commença ensuite une série de voyages artistiques, visitant successivement l'Italie, la France, l'Écosse et l'Espagne, et se faisant entendre avec succès dans ces divers pays. M. Camps y Soler se fixa ensuite en Espagne, sa patrie, et s'y consacra à l'enseignement, tout en s'occupant avec ardeur de travaux de composition et de littérature musicale, et en prenant part à la rédaction de plusieurs feuilles artistiques espagnoles et italiennes. On doit à M. Camps y Soler une *Teoria musical ilustrada*, une *Método de Solfeo*, un écrit intitulé *Estudios filosoficos sobre la musica*, dont il a été fait une traduction en italie, et la traduction espagnole du *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration* de Berlioz. Comme compositeur, ces artiste a écrit, outre un assez grand nombre de mélodies vocales et de morceaux de genre pour le piano, une *Gran Cantata* à trois voix qui a été exécutée à Madrid il y a quelques années.

CANAVASSO (.....), compositeur italien, a fait représenter en 1875, à Milan, sur le théâtre de Santa Radegonda, un opéra intitulé *il Cacciatore*.

* **CANDOTTI** (L'abbé JEAN-BAPTISTE), maître de chapelle de l'église collégiale de Cividale, est mort en cette ville au mois de mars ou d'avril 1876. Cet artiste s'était fait une grande réputation comme compositeur de musique religieuse. On lui doit un écrit intitulé : *Sul carattere della musica da chiesa, pensieri* (Milan, 1851, in-8°). Il a publié aussi, vers 1848, dans la *Gazzetta musicale* de Milan, une série d'intéressants articles biographiques sur les musiciens du Frioul, sa province natale.

CANEPA (L.....), compositeur dramatique, a fait représenter à Milan, sur le théâtre Carcano, au mois de novembre 1872, son premier opéra, *David Rizzio*. Deux ans après, le 21 septembre 1874, il abordait le théâtre de la Scala, de la même ville, avec un second opéra, intitulé *i Pezzenti*.

CANEVASSO (.....). Un musicien de ce nom a écrit la musique d'un ballet intitulé *l'Innocenza scoperta*, qui fut représenté au théâtre de la Scala, de Milan, en 1784.

* **CANIS** (CORNEILLE). Un article consacré à ce musicien par Hellin, dans son *Histoire chronologique des évêques et du chapitre exemt de l'église cathédrale de Saint-Bavon, à Gand*, fournit des renseignements jusqu'ici restés ignorés de ses biographes, et rectifie, notamment, la date de sa mort. Voici ce passage du livre d'Hellin : « Corneille Canis, dit *d'Hont*, était maître de musique de la chapelle royale de Charles-Quint, lorsque le prévôt Luc Munich le nomma à cette prébende (la troisième prébende royale de l'église de Saint-Bavon, à Gand). Il en prit possession le 19 juin 1551, et dix ans après, le 15 février, il décéda à Prague, en Bohême, étant chapelain de l'empereur Ferdinand. » Ceci, on le voit, contredit formellement Guicciardini, d'après lequel Corneille Canis avait cessé de vivre en 1556. Selon M. Edmond Vander Straeten (*la Musique aux Pays-Bas*, t. 1er, p. 45), « on trouve des œuvres de Corneille Canis dans un recueil extrêmement rare, que M. Fétis n'a pas connu, et dont le titre est : *Evangelica Dominicorum et Festorum dierum musicis numeris pulcherrimi comprehensa et ornata* (Noribergae, Joan. Montanus et Ulr. Neuber, 1554-1556, in-4° obl.). L'ouvrage forme 30 parties réunies en 6 volumes. Corneille Canis est cité, au tome III, intitulé : *Evangeliorum* 4, 5, 6 *et plurium vocum, continens de Trinitate, de Dedicatione Templi, de Cœna Domini;* et au tome VI, portant pour inscription : *Evangeliorum* 4, 6 *et* 8 *vocum, continens de Pœnitentia.* »

CANNETI (FRANCESCO), compositeur, naquit à Vicence en 1809. Issu d'une famille riche, il n'étudia d'abord la musique que pour son plaisir, et prit plus tard, à Bologne, des leçons de Pilotti, élève lui-même du P. Martini. Mais étant rentré dans sa ville natale, et ayant vu sa famille complétement ruinée par suite des bouleversements politiques, il se vit obligé, pour vivre, de se livrer à l'enseignement de l'art qu'il n'avait cultivé que pour son agrément, et s'adonna aussi à la composition. M. Canneti a écrit un opéra, *Francesca da Rimini*, qui a été représenté à Vicence, beaucoup de pièces de musique sacrée, et il a publié une *Messe funèbre* (Milan, Lucca), un *Tantum ergo* à 6 voix (id., id.), un *Trattato di Contrappunto* (Milan, Ricordi), des romances, etc.

CANO (.....), guitariste espagnol contemporain, a publié chez l'éditeur Romero y Andia, à Madrid, une *Méthode complète de guitare, avec un traité d'harmonie*.

CANOBY (L.....-G.....), compositeur, né vers 1830, a fait une partie de ses études musicales au Conservatoire de Paris, où il obtint, en 1849, un accessit d'harmonie écrite. Devenu maître de chapelle de l'église de Passy, cet artiste se livra à l'enseignement, et se fit connaître par un certain nombre de compositions. Après avoir fait représenter aux Bouffes-Parisiens, en 1865, deux opérettes en un acte, *la Médaille*, et *un Drame en l'air*, M. Canoby prit part, d'une façon très-distinguée, au concours ouvert

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

en 1867 pour la composition de trois opéras destinés à nos trois grandes scènes musicales, l'Opéra, l'Opéra-Comique et le Théâtre-Lyrique. Avec un grand ouvrage très-important, intitulé *la Coupe et les Lèvres*, présenté par lui au concours du Théâtre-Lyrique et dont le jury se montra tout particulièrement satisfait, M. Canoby obtint la seconde place tandis que *le Magnifique*, de M. Jules Philippot (*Voy.* ce nom), était classé au premier rang.

CANONGIA (Ignacio), musicien portugais, était issu d'une famille de fabricants de soie de Manresa. Son penchant l'entraîna vers la musique. On ignore où il fit ses études. Il se trouvait en 1793 à Lisbonne, lors de l'inauguration du théâtre de San-Carlos, et sut conquérir aussitôt par son talent la place de première clarinette à l'orchestre dudit théâtre. Il fut surpassé de beaucoup par son fils, qui est l'objet de la notice suivante. J. DE V.

CANONGIA (José-Avelino), virtuose distingué sur la clarinette et compositeur pour son instrument, naquit à Oeiras, près de Lisbonne, de parents espagnols, le 10 novembre 1784. Il était attaché en 1838 au Conservatoire de musique de Lisbonne comme professeur de clarinette. Son talent était très-estimé, tant en Portugal qu'à l'étranger. Il donna à Paris et à Londres des concerts qui furent très-suivis. Ses compositions, qui consistent en concertos avec accompagnement d'orchestre, fantaisies, variations, etc., furent gravées, pour la plupart, à Paris et à Londres, grâce à la protection du célèbre amateur comte de Farrobo (*Voy.* ce nom). Canongia a formé plusieurs élèves distingués. Il est mort à Lisbonne, en 1842. J. DE V.

CANUTI (Giovanni-Antonio), compositeur italien, né à Lucques, a fait représenter en 1721, sur le théâtre de cette ville, un opéra intitulé *Rodelinda*.

* **CANUTI** (Filippo), conseiller de préfecture, ancien directeur de la *Gazzetta officiale* de Turin, auteur d'une *Vita di Stanislao Mattei*, est mort à Forlì, le 21 août 1866, âgé de 62 ans.

CAP (Paul-Antoine GRATACAP, dit), naturaliste français, ancien pharmacien, membre associé de l'Académie de médecine de Paris et membre honoraire de celle de Belgique, s'est fait connaître par de nombreux travaux historiques et analytiques sur les sciences naturelles et par des écrits littéraires de divers genres, qui lui ont valu des récompenses de l'Institut de France et de diverses Académies. Parmi les travaux étrangers à l'objet particulier de ses études, il faut citer un Traité de musique en deux parties, qui a trouvé place dans l'ouvrage intitulé : Encyclopédie des connaissances utiles, *Instruction pour le peuple. Cent Traités* (Paris, Duchochet, deux feuilles in-8° de 16 pages chacune). Dans la première partie, l'auteur traite de la théorie de la langue musicale, du contre-point, de l'harmonie, de la fugue, de la composition, enfin de l'esthétique de l'art ; dans la seconde partie, il fait un rapide résumé historique des diverses branches de l'art musical depuis l'antiquité jusqu'à nos jours, et termine par un chapitre sur le chant populaire (chant choral) et sur la méthode Wilhem.

M. Cap, qui est né à Mâcon le 2 avril 1788, est l'éditeur, avec M. Émile Chasles, des *Œuvres choisies de Sénecé* (Paris, Jannet, 1855, in-16), dans lesquelles on trouve, avec quelques notes utiles, la fameuse *Lettre de Clément Marot à M. de ***, touchant ce qui s'est passé à l'arrivée de J.-B. de Lulli aux Champs-Élysées*.

CAPANNA (Alessandro), mineur conventuel, compositeur, fixé depuis longtemps à Bologne, est né à Osimo, dans la province d'Ancône, le 10 mars 1814. Après avoir commencé l'étude de la musique, il prononça ses vœux à seize ans, et termina son éducation sous la direction de divers professeurs. Le P. Capanna n'a pas écrit moins de 120 compositions religieuses, parmi lesquelles on compte seize messes, des hymnes, vêpres, litanies, répons, etc., toutes exécutées, dit-on, avec succès. On lui doit aussi de nombreuses compositions vocales profanes, dont plusieurs ont été publiées, et deux opéras restés inédits : *la Sposa d'Abido* et *Lodovico il Moro*.

* **CAPECELATRO** (Vincenzo), compositeur dramatique, né à Naples en 1815, fut amené en France dès l'âge de cinq ans par sa famille, que les événements politiques de 1820 avaient obligée d'émigrer. Il commença l'étude du piano sous la direction de sa mère, qui était bonne musicienne, et ses parents s'étant rendus à Rome en 1825, lui donnèrent en cette ville de bons professeurs. Étant retourné à Naples en 1830, il fut admis au Conservatoire, y devint l'élève de Ruggi, et y reçut aussi des leçons de contre-point de Zingarelli. En 1834, étant encore au Conservatoire, il écrivit une messe à huit parties réelles, avec chœurs et orchestre, puis, ayant terminé ses études, il publia bientôt (Naples, Girard) un album de mélodies vocales, quelques ariettes, des duos et des quatuors.

Capecelatro ayant épousé une jeune fille de famille noble, Mlle Irène Ricciardi, poétesse dis-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tinguée, fille de M. Ricciardi, comte de Camaldoli, écrivit une opérette bouffe, *la Soffita degli Artisti*, dont sa femme lui avait tracé le livret d'après un vaudeville français, *la Mansarde des artistes*, et fit représenter ce petit ouvrage en présence de la cour en 1837, sur le théâtre de l'Académie philarmonique de Naples. Quelques années après, Capecelatro venait s'établir à Paris avec sa femme, y publiait un album de chant intitulé *Échos de Sorrente*, des mélodies vocales séparées, et donnait des leçons de chant. De retour dans sa patrie, il faisait représenter au théâtre San-Carlo, de Naples, un opéra sérieux intitulé *Mortedo*, qui était ensuite reproduit à la Scala, de Milan. Cet ouvrage fut suivi de *Davide Rizzio*, opéra sérieux donné à ce dernier théâtre, et de *Gastone di Chanley*, ouvrage dont sa femme lui avait fourni le livret, et qui fut joué, je crois, à Palerme, puis à Florence, à Ferrare et dans d'autres villes. Capecelatro a publié à Paris deux albums de chant, *les Murmures de l'Orèthe*, et *Quisisana*, à Vienne un autre album intitulé *les Veillées de Baden*, et en Italie divers recueils et un nombre considérable de morceaux de chant séparés. Quelques-unes de ces compositions ont obtenu beaucoup de succès et sont devenues populaires. Capecelatro est mort à Florence, le 7 octobre 1874.

* **CAPELLETTI** (Charles). A la liste des opéras de ce compositeur, il faut ajouter celui qui porte pour titre *la Capanna moscovita*.

* **CAPELLI**. *Voyez* **CAPELLO**.

CAPELLO (L'abbé Jean-Marie). Aux ouvrages dramatiques de ce compositeur, il faut ajouter une pastorale intitulée *Eudamia*.

* **CAPOTORTI** (Louis), compositeur dramatique, naquit à Molfetta en 1767. Admis au Conservatoire de Saint-Onofrio, à Naples, au mois d'avril 1778, il y devint l'élève de Nasci pour le violon, de Giuseppe Millico pour le contrepoint, et de Piccinni pour la composition. Sorti du Conservatoire en 1796, à l'âge de 29 ans, il songea aussitôt à se produire, et débuta par une *farsa* intitulée *gli Sposi in rissa*, qu'il donna au théâtre Nuovo, de Naples. On connaît la liste de ses autres ouvrages, auxquels il faut ajouter *gli Orazii ed i Curiazii*, représentés au théâtre San-Carlo, de Naples. Nommé en 1811 examinateur des élèves du Conservatoire, Capotorti était devenu le maître de chapelle à la mode dans les monastères de Naples, à Saint-Dominique, à Saint-Vincent, à Sainte-Thérèse, pour lesquels il a composé un grand nombre d'œuvres de musique religieuse; il a fait aussi de bons élèves, parmi lesquels il faut surtout citer Pavesi, artiste fort distingué. Capotorti s'était retiré dans sa vieillesse à San-Severo, dans la Capitanate; c'est là qu'il est mort en 1842.

CAPOUL (Joseph-Amédée-Victor), est né à Toulouse le 27 février 1839, et fit, je crois, ses premières études musicales à la maîtrise de cette ville, qui est considérée comme une excellente école. Admis au Conservatoire de Paris en 1859, il y devint élève de Révial pour le chant, et de Mocker pour l'Opéra-Comique; il fut admis aux concours dès l'année suivante, obtint un second prix de chant et un second prix d'opéra-comique, et en 1861 remporta le premier prix d'opéra-comique. Il fut engagé aussitôt au théâtre de l'Opéra-Comique, où il débuta assez modestement, au mois d'août de la même année, dans le rôle de Daniel du *Chalet*. Il reprit ensuite quelques rôles du répertoire courant, entre autres celui de Tonio de *la Fille du Régiment*, fit plusieurs créations dans des ouvrages d'importance secondaire, *la Colombe*, *les Absents*, *la Grand'Tante*, puis se distingua dans plusieurs reprises, entre autres dans celle de *la Part du Diable*. Sa jolie voix, d'un timbre flatteur et charmant quoique parfois un peu faible, son chant expressif bien qu'un peu maniéré, son physique aimable, sa réelle intelligence de la scène, le firent bientôt prendre en affection par le public, et surtout par la partie féminine des spectateurs. Le rôle de *Vert-Vert* dans la pièce de ce nom le mit en complète évidence, et la façon vraiment remarquable dont il joua et chanta celui de Gaston de Mallepré dans *le Premier jour de bonheur*, d'Auber, mit le comble à sa jeune renommée.

Pourtant, les grands succès qu'il obtenait à l'Opéra-Comique, non plus que la situation brillante qui lui était faite à ce théâtre, ne purent retenir M. Capoul en France. Les chanteurs d'aujourd'hui sont ainsi faits qu'ils ne peuvent tenir en place, qu'ils sacrifient tout à la question d'argent et qu'ils se donnent sans hésiter au plus fort enchérisseur; l'amour du lucre a remplacé l'amour de l'art, et l'on risque ses moyens et sa santé dans des voyages invraisemblables, à travers les climats les plus divers, pour gagner rapidement, au prix de mille fatigues, une fortune colossale. M. Capoul fit comme tant d'autres, embrassa la carrière italienne, et partit pour l'étranger. Il fut à New-York, ainsi qu'au théâtre de Drury-Lane, à Londres, le partenaire de Mme Christine Nilsson, et se produisit avec succès dans quelques rôles de demi-caractère, jouant *Faust*, *Mignon* et *Marta*. En 1873, il vint chanter ce dernier ouvrage au Théâtre-Italien de Paris, mais on put s'apercevoir déjà que la fraîcheur

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de sa voix frêle était entamée, et que celle-ci avait perdu en partie son charme pénétrant. Depuis lors, M. Capoul, qui, en ménageant ses forces, aurait pu acquérir à l'Opéra-Comique une renommée exceptionnelle, a continué ses exploits à l'étranger. Il ne revint en France que pour créer au Théâtre-Lyrique, à la fin de 1876, le rôle de Paul, dans le dernier ouvrage de M. Victor Massé, *Paul et Virginie* (1).

CAPPA (Antonio-José), compositeur espagnol. En 1860, la *Revue et Gazette musicale* annonçait l'arrivée à Paris de cet artiste, en faisant connaître qu'il était auteur de plusieurs opéras italiens dont un intitulé *Giovanna di Castiglia*, et d'un oratorio qui portait pour titre *il Diluvio*. Sa femme, Mme Munoz-Cappa, était, paraît-il, une cantatrice distinguée. Je n'ai trouvé aucun autre renseignement concernant ces deux artistes.

* **CAPPUS** (Jean-Baptiste). Il faut ajouter, à la liste des compositions de cet artiste, *le Retour de Zéphire*, divertissement, chanté à Dijon le 7 mars 1730.

* **CAPRANICA** (Matteo). Au nombre des opéras écrits par cet artiste, il faut citer *il Carlo*, représenté au théâtre Nuovo, de Naples, en 1736, et *l'Olindo*, ouvrage composé en société avec Niccolo Conti, et donné sur le théâtre des Fiorentini, de la même ville, dans l'automne de l'année 1753.

CAPRANICA (Le marquis Domenico), noble dilettante italien, a écrit la musique d'un opéra intitulé *Ulrico e Lida*, qui a été représenté en 1862 à Rome, au palais Doria Pamphili. Il est aussi l'auteur d'un oratorio à trois voix avec chœurs, intitulé *Isacco*, dont on a publié la partition pour piano et chant (Rome, lithographie des Beaux-Arts).

CAPUANO (Giuseppe), compositeur de musique religieuse et théoricien, est né à Naples le 3 mars 1830, et a fait toutes ses études musicales sous la direction d'un professeur nommé Giuseppe Correggio. M. Capuano a écrit des messes et un grand nombre d'œuvres de musique sacrée, et il est l'auteur d'un grand traité général de musique, intitulé *un Nouveau Livre*. Ce traité, divisé en quatre parties, contient les éléments de la musique, un cours d'harmonie, de contrepoint, de fugue et de composition, les règles de l'instrumentation, une série de 721 basses à réaliser, 100 fugues à 2, 3 et 4 parties, et enfin une collection d'exercices pour l'introduction à l'étude du chant, précédés d'un opuscule théorique sur la voix.

CAPUTO (Michele-Carlo), pianiste, professeur et écrivain sur la musique, est établi depuis longues années à Naples, où il se livre à l'enseignement et où il s'est fait le renom d'un excellent professeur. Artiste fort instruit et d'une rare indépendance d'esprit, il s'occupe en même temps de travaux littéraires et historiques sur son art. Les feuilletons de critique musicale qu'il publie chaque semaine dans le *Giornale di Napoli* sont justement remarqués, et se distinguent par un grand sentiment de l'art, par la solidité des jugements, en même temps que par la courtoisie et l'urbanité de la forme. M. Caputo a publié en 1875 la première partie d'un *Annuario generale della Musica* (Naples, De Angelis, in-18), recueil très-intéressant et fait avec beaucoup de soin, dans lequel on trouve, avec de nombreuses et excellentes notices sur les musiciens italiens contemporains, des notes nécrologiques générales et des renseignements utiles sur les institutions et les établissements musicaux de l'Europe entière. Malheureusement, et j'ignore pour quelle raison, la seconde partie de cet annuaire n'a pas encore paru jusqu'ici. M. Caputo s'est fait connaître aussi par quelques compositions.

* **CAPUZZI** (Joseph-Antoine). Je n'ai pu retrouver le titre d'aucun des opéras de ce compositeur ; mais voici la liste de quelques ballets dont il écrivit la musique pour le théâtre de la Scala, de Milan : 1° *Matilde, ossia la Donna selvaggia*, 1800 ; 2° *Gustavo, re di Svezia*, 1804 ; 3° *Amore ingannato*, 1807 ; 4° *la Disfatta di Abderamo* (en société avec de Baillou), 1809. En 1787, il avait donné deux ouvrages du même genre : à Vicence, *Ino e Temisto*, et à Ravenne, *la Donna bizzarra*.

CARACCIOLO (Luigi), musicien italien, est né à Andria, dans la province de Bari, le 10 août 1849. Sa famille étant allée s'installer à Bari l'année suivante, c'est en cette ville qu'il commença, à l'âge de dix ans, l'étude de la musique. Admis en 1863 au Conservatoire de Naples, il y devint l'élève de Cesi pour le piano, de Carlo Costa pour l'orgue et l'harmonie, enfin de Carlo Conti, puis de Mercadante pour la composition. Après avoir fait exécuter au Conservatoire une cantate intitulée *Godefroid sous les murs de Jérusalem*, il quitta l'établissement, et se consacra à l'enseignement. En février 1874, M. Caracciolo a fait représenter avec succès, sur le théâtre de Bari, *Maso il Montanaro*, son premier opéra.

(1) En 1864, tandis qu'il appartenait au personnel de l'Opéra-Comique, M. Capoul parut, sous les traits du comte Almaviva, dans quelques représentations du *Barbier de Seville* données à la Porte-St-Martin, qui, en vertu du récent décret sur la liberté des théâtres, faisait une incursion dans le genre lyrique.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

***CARADORI-ALLAN** (Mme), est morte à Surbiton (Angleterre), le 15 octobre 1865.

*** CARAFA DE COLOBRANO** (Michel-Henri-François-Vincent-Aloys-Paul), compositeur d'origine italienne, naturalisé Français, naquit à Naples non le 28 octobre 1785, comme il a été dit par erreur, mais le 17 novembre 1787. Second fils du prince de Colobrano, duc d'Alvito, qui lui-même était musicien et compositeur d'église ou de chambre assez distingué, et de Teresa Bembo, qui épousa en secondes noces le prince de Capranica, Carafa était, dit-on, parent de l'amiral Caraccioli, dont la fin fut si tragique, et qui, par un ordre infâme du roi Ferdinand Ier, fut pendu à une vergue de son vaisseau.

La naissance de Carafa le destinait au métier des armes. Il était donc officier dans l'armée napolitaine lorsqu'il fut fait prisonnier par nos soldats au combat de Campo-Tenese, en 1806. Doué d'un physique plein de grâce et d'élégance, excellent cavalier, il plut à Murat, qui se l'attacha comme écuyer particulier. C'est en qualité de lieutenant de hussards de son nouveau roi qu'il fit l'expédition de Sicile, où il gagna les épaulettes de capitaine; puis, en 1812, il le suivit comme officier d'ordonnance dans la campagne de Russie, et là fut fait chef d'escadron et chevalier de la Légion d'honneur.

Lorsque les événements de 1814 l'eurent rendu à la vie civile, Carafa, qui avait sérieusement étudié la musique dans sa jeunesse, songea à utiliser ses talents, et quoique riche, d'amateur voulut devenir artiste. Il avait d'ailleurs fait jouer à Naples, en 1802, par des amateurs, un petit opéra intitulé *il Fantasma*, et en 1811 il avait produit sur le théâtre du Fondo un ouvrage plus important, *il Vascello l'Occidente*. Il se mit donc à écrire divers opéras pour les théâtres de Naples, de Milan et de Venise, puis vint se fixer à Paris, qu'il ne quitta plus guère que pour faire un court voyage à Rome, où il donna un grand nombre d'ouvrages, aujourd'hui tout à fait oubliés. Élu membre de l'Académie des Beaux-Arts en remplacement de Lesueur (1837), il fut nommé l'année suivante directeur du Gymnase de musique militaire, et professeur de composition au Conservatoire en 1840. Pendant les dix-huit années qu'il conserva sa classe du Conservatoire, il forma un grand nombre d'élèves, parmi lesquels MM. Roger, Mertens, Charlot, Vaucorbeil, Emile Jonas, Jean Conte, Faubert, Philippot, Prumier, Edmond Membrée, Emile Pessard, Pillevesse, Laurent de Rillé, etc.

Voici une liste, dressée par moi avec beaucoup de peine, des productions dramatiques de Carafa. Je la garantis exacte et complète en ce qui concerne ceux de ses ouvrages représentés en France, mais je n'en saurais dire autant pour ceux qu'il a donnés en Italie, car les Italiens se sont montrés jusqu'à ces derniers temps si peu soucieux, si peu soigneux sous ce rapport, qu'il est impossible de trouver chez eux des documents non pas même complets, mais à peu près exacts et tant soit peu détaillés. Quoi qu'il en soit, voici pour ce qui se rapporte à la carrière italienne de Carafa : 1° *Il Fantasma*, opera semi-seria en 2 actes, Naples, vers 1802 ; 2° *i. Vascello l'Occidente*, sérieux, 2 actes, Naples, Fondo, 1811 ; 3° *la Gelosia corretta*, ossia *Mariti, aprite gli occhi*, semi-seria, 2 actes, Naples, Fiorentini, 1815 ; 4° *Gabriella di Vergy*, sérieux, 3 actes, Naples, Fondo, 3 juillet 1816 ; 5° *Ifigenia in Tauride*, sérieux, 2 actes, Naples, San-Carlo, 1817 ; 6° *Adele di Lusignano*, sérieux, 2 actes, Milan, Scala, 27 septembre 1817 ; 7° *Berenice in Siria*, sérieux, 2 actes, Naples, San-Carlo, 1818 ; 8° *Elisabetta in Derbyshire* sérieux, 2 actes, Venise, 26 décembre 1818 ; 9° *il Sacrifizio d'Epito*, sérieux, 2 actes, Venise, 1819 ; 10° *i Due Figaro*, ossia *il Soggetto di una commedia*, bouffe, 2 actes, Milan, Scala, 6 juin 1820 ; 11° *la Capricciosa ed il Soldato*, ossia *un Momento di lezione*, semi-seria, 2 actes, Rome, 1823 ; 12° *Eufemia di Messina*, sérieux, 2 actes, Rome, 1823 ; 13° *Abufar* ossia *la Famiglia Arabe*, sérieux, 2 actes, Vienne, Théâtre-Italien, 1823 ; 14° *il Sonnambulo*, semi-seria, 2 actes, Milan, Scala, 13 novembre 1824 ; 15° *Aristodemo ;* 16° *gl'Italici e gl'Indiani.*

Voici maintenant la liste des opéras de Carafa représentés en France : 17° *Jeanne d'Arc*, 3 actes, Opéra-Comique, 10 mars 1821 ; 18° *le Solitaire*, 3 actes, id., 17 août 1822 ; 19° *le Valet de chambre*, 1 acte, id., 16 septembre 1823 ; 20° *l'Auberge supposée*, 3 actes, id., 26 avril 1824 ; 21° *la Belle au bois dormant*, 3 actes, Opéra, 2 mars 1825 ; 22° *Sangarido*, un acte, Opéra-Comique, 19 mai 1827 ; 23° *Masaniello* ou *le Pêcheur napolitain*, 4 actes, id., 27 décembre 1827 ; 24° *la Violette* (en société avec Leborne), 3 actes, id., 7 octobre 1828 ; 25° *Jenny*, un acte, id., 26 septembre 1829 ; 26° *le Nozze di Lamermoor*, Théâtre-Italien, 12 décembre 1829 ; 27° *l'Auberge d'Auray* (en société avec Hérold), Opéra-Comique, 11 mai 1830 ; 28° *l'Orgie*, ballet en 3 actes, Opéra, 18 juillet 1831 ; 29° *le Livre de l'Ermite*, 2 actes, Opéra-Comique, 11 août 1831 ; 30° *Nathalie* ou *la Laitière suisse* (en société avec Gyrowetz), ballet en 2 actes, Opéra, 7 novembre 1832 ; 31° *la Prison d'Édimbourg*, 3 actes, Opéra-Co-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

mique, 20 juillet 1833; 32° *une Journée de la Fronde*, id., 7 novembre 1833; 33° *la Grande-Duchesse*, 4 actes, id., 16 novembre 1835; 34° *Thérèse*, 2 actes, id., 26 septembre 1838.

Il faut encore ajouter, aux œuvres dramatiques de Carafa, un opéra sérieux italien, *Tamerlano*, écrit en 1822 pour le théâtre San-Carlo, de Naples et qui ne fut point représenté; deux cantates italiennes, œuvres d'extrême jeunesse, *il Natale di Giove*, et *Achille e Deidamia*; une scène lyrique sur paroles françaises, *Sœur Agnès* ou *la Religieuse*; *la Marquise de Brinvilliers*, opéra comique en 3 actes, dont la musique fut composée par Auber, Batton, Berton, Blangini, Boieldieu, Carafa, Cherubini, Hérold et Paër, c'est-à-dire par cinq musiciens français et quatre musiciens italiens, dont le dernier survivant fut justement Carafa (Opéra-Comique, 31 octobre 1831); *les Premiers Pas*, prologue en un acte, écrit pour l'ouverture de l'Opéra-National (15 novembre 1847), par Adam, Auber, Carafa, Halévy; enfin les récitatifs et les airs de ballet écrits par Carafa, sur la demande même de Rossini, pour la traduction de *Sémiramis* faite par Méry et donnée à l'Opéra le 4 juillet 1860. — Puis il faut mentionner quelques compositions religieuses; une *Messa di gloria*, à quatre voix; une *Messa di Requiem*, écrite à Paris; un *Stabat Mater*; un *Ave verum*, pour ténor solo avec chœurs et orchestre; et encore quelques œuvres de divers genres: trois, livres d'harmonies militaires, et des solos pour divers instruments à vent (flûte, clarinette, hautbois, basson ou cor), avec accompagnement d'orchestre.

Carafa est mort le 26 juillet 1872. Dès 1868, il avait fait don de tous les manuscrits autographes de ses œuvres à la bibliothèque du Conservatoire de Naples, sa ville natale. Comme successeur de Carafa à l'Académie des Beaux-Arts, M. François Bazin a lu sur cet artiste, dans une séance particulière de cette compagnie, une *Notice* qui a été publiée par la librairie Firmin Didot (Paris, in-4°, 1873).

CARASALI (Odoardo), compositeur italien, né à Pise, vivait dans la première moitié du dix-huitième siècle, et fut maître de chapelle de la princesse de la Roccella. Cet artiste a fait reorésenter sur le théâtre della Pace, à Naples, en 1736, un opéra bouffe dont le titre, *le Mbroglie d'ammore*, semble indiquer qu'il était écrit en dialecte.

CARCANO (Raffaele), chanteur et compositeur, né en 1800, fit son éducation musicale à la maîtrise de la cathédrale de Milan. A l'âge de 18 ans, il fut admis dans la chapelle du roi de Sardaigne, où il resta jusqu'à sa mort, arrivée au mois d'octobre 1864. Il s'essaya dans la carrière lyrique, mais il l'abandonna presque aussitôt pour se consacrer entièrement à la musique religieuse, où d'ailleurs sa belle voix, son grand style et ses rares qualités musicales en faisaient, dit-on, un digne émule des meilleurs chanteurs dramatiques italiens. Harmoniste habile et contrapuntiste exercé, il a laissé, dans le genre religieux, un grand nombre de compositions, qui, si elles ne brillent pas toutes par le génie de l'invention, prouvent du moins que Carcano avait été à bonne école et s'était nourri de saines études.

CARELLI (Benjamino), compositeur, professeur et écrivain, né à Naples le 9 mai 1833, a fait au Conservatoire de cette ville toutes ses études musicales, ayant pour professeurs Lanza pour le piano, Parisi pour l'harmonie, Carlo Conti pour le contre-point, Busti pour le chant, et Mercadante pour la haute composition. Avant de sortir du Conservatoire, et dans l'un des exercices annuels de cet établissement, il fit exécuter une ouverture écrite par lui. Il se livra ensuite à l'enseignement du chant et à la composition, publia un grand nombre de mélodies vocales, et fit exécuter en 1864, au théâtre San-Carlo, pour une fête nationale, une ode-cantate qui fut fort bien accueillie. Professeur de chant aux écoles normales depuis 1873, au Conservatoire depuis 1874, M. Carelli s'est fait connaître comme écrivain en publiant sous ce titre: *Cronaca d'un respiro*, un livre original, écrit dans le but de généraliser la connaissance de l'organe vocal, et qui lui a fait décerner une médaille par le 7e congrès pédagogique italien. M. Carelli a publié aussi la première partie d'une méthode intitulée *l'Arte del canto* (Naples, Cottrau, 1873).

CAREST, RAREST ou **CAREEST** (Josse), facteur de clavicordes et de clavecins, que l'on croit originaire de Cologne, naquit sans doute dans les dernières années du quinzième siècle, car dès l'année 1519 il était fixé à Anvers, où il se trouvait inscrit dans la gilde de Saint-Luc et devenait élève de Pierre Matthys. Il obtint la maîtrise en 1523. On ignore l'époque de sa mort, mais on sait qu'il existait encore en 1558, car, quoique inscrit dans la gilde de Saint-Luc, il n'en faisait pas encore partie comme sociétaire, et il fut au nombre des dix facteurs de clavecins qui, en 1557, sollicitèrent leur entrée simultanée dans la gilde, et virent agréer leur demande l'année suivante. Josse Carest est considéré comme le plus ancien facteur de clavecins d'Anvers.

Un autre facteur du même nom, *Gosuin Carest*, né à Cologne, évidemment parent de celui-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ci, et comme lui fixé à Anvers, fut reçu dans la bourgeoisie de cette ville le 9 mars 1536, et, comme lui aussi, fut au nombre des dix facteurs qui en 1557 demandèrent et obtinrent leur admission dans la ghilde de Saint-Luc.

CARLEZ (Jules-Alexis), compositeur et écrivain musical, né à Caen le 10 février 1836, reçut de son père, ancien chef de musique militaire sous le premier empire, ses premières leçons, puis devint élève du Conservatoire municipal de sa ville natale. Il étudia, dans cet établissement, le piano et le violon sous la direction de divers professeurs, puis s'attacha à la connaissance de la théorie de l'art, se formant seul à ce point de vue, par l'étude des maîtres et la lecture assidue des grands ouvrages didactiques. Une fois son éducation terminée, M. Carlez, qui n'a jamais quitté sa ville natale, s'y voua à l'enseignement, et devint organiste de l'église Saint-Jean, où il exerce encore aujourd'hui ces fonctions. Il se livrait aussi à la pratique de la composition, et publia successivement les œuvres suivantes : 1° *Ave Maria* pour ténor, soprano et chœur, avec accompagnement d'orgue (Régnier-Canaux) ; 2° *Veni sancte spiritus*, prose à 4 voix avec *soli* et orgue (id.) ; 3° *le Vin de Jurançon*, chœur à 4 voix d'hommes (Gambogi) ; 4° *le Feu follet*, id. (journal *l'Orphéon*) ; 5° *Chant du matin*, chœur à 3 voix égales (Lory) ; 6° *Insomnie*, andante pour piano, op. 29, n° 1 (Jacquot) ; 7° *Gais Propos*, op. 29, n° 2 (id.) ; 8° *Menuet* pour piano, op. 39 Gérard) ; 9° Trio pour piano, orgue et violon, sur des motifs d'un opéra inédit, op. 45 (Choudens) ; enfin, plusieurs romances et mélodies vocales

Entre temps, M. Carlez s'occupait d'études littéraires sur l'art qu'il affectionnait, et publiait d'assez nombreux articles de critique et d'érudition musicale. C'est ainsi qu'il devint collaborateur du *Moniteur du Calvados*, du *Ménestrel*, de la *France musicale*, de la *Semaine musicale*, de la *Réforme musicale*, de l'*Écho des Orphéons*. Ces travaux attirèrent sur lui l'attention de l'Académie des sciences, arts et belles-lettres de Caen et de la Société des Beaux-Arts de la même ville, qui l'appelèrent dans leur sein. Il publia divers écrits sur la musique dans les *Mémoires* de la première et dans les *Bulletins* de la seconde. Enfin, M. Carlez est auteur des opuscules suivants : 1° *Les Musiciens paysagistes* (Caen, Le Blanc-Hardel, 1870, in-8°) ; 2° *Grimm et la musique de son temps* (id., id., 1872, in-8°) ; 3° *Notices biographiques sur Angèle Cordier et Yvonne Morel* (id., id., 1873, in-8°) ; 4° *l'Œuvre d'Auber* (id., id., 1874, in-8°) ; 5° *Auber, aperçu biographique et critique, la statue projetée, la cavalcade du 3 juin 1875* (id., id., 1875, in-18) ; 6° *la Musique à Caen, de 1066 à 1848* (id., id., 1876, in-8°) ; 7° *le Chant de Guillaume de Fécamp et les maisons de Glastons* (id., id., 1877, in-8°). Les travaux littéraires de M. Carlez se distinguent par l'exactitude des faits, l'élégance aimable de la forme, et l'ingéniosité des aperçus. M. Carlez est l'un des collaborateurs du supplément de la *Biographie universelle des Musiciens*.

CARLINE, nom sous lequel a été connue l'une des actrices les plus charmantes et les plus accomplies qui aient paru à la Comédie-Italienne. Née vers 1758, elle débuta à ce théâtre le 31 janvier 1780, dans le rôle de Lucette du *Sylvain* de Grétry, et dans celui de Lisette d'une comédie de Marivaux, *l'Épreuve*. Reçue aussitôt pensionnaire, elle fut admise dès l'année suivante au nombre des sociétaires, et devint l'une des actrices favorites du public difficile de la Comédie. Fine, alerte, aimable, spirituelle, portant à merveille le travesti, elle était aussi appréciée dans les rôles de pages que dans ceux de soubrettes ou d'ingénues, et son talent souple, que venait compléter une voix charmante et bien conduite, se prêtait à tous les genres. Parmi les ouvrages dans lesquels les contemporains la citaient surtout comme supérieure, il faut mentionner *Fanfan et Colas*, *le Souper de famille*, *les Deux Petits Aveugles*, *Primerose*, *les Ailes de l'Amour*. Carline fit partie du personnel de l'Opéra-Comique lors de la réunion, sous ce titre, des deux troupes de Favart et de Feydeau. Bien qu'occupant la scène depuis près de vingt-cinq ans, elle avait conservé toute son influence et toute son action sur le public, lorsqu'elle prit sa retraite en 1801, avec la pension. Elle avait épousé Nivelon, danseur de l'Opéra, et se retira à Saint-Martin, près de Gisors, où elle mourut le 16 octobre 1818, âgée de près de soixante ans.

CARLINI (.....), compositeur italien, est sorti vainqueur d'un concours ouvert en 1864, à Florence, pour la composition d'un opéra destiné à être représenté au théâtre de la Pergola. Cet ouvrage avait pour titre *Gabriella di Falesia*, et fit en effet son apparition sur ce théâtre au mois de juin 1865. Le succès en fut absolument négatif, comme il arrive souvent en ce qui concerne les ouvrages écrits dans de semblables circonstances. Celui-ci ne sortait pas, paraît-il, des banalités régulières qui, sur le papier, trompent toujours l'œil des juges les plus experts, mais qui, devant le public, seraient remplacées d'une façon singulièrement avantageuse par un peu de jeunesse et d'inspiration, la première fût-elle un peu fougueuse, et la seconde parfois un

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

peu incorrecte et hardie. Bref, le nom de M. Carlini retomba aussitôt dans l'ombre d'où il était sorti après la proclamation de sa victoire, et je ne sache pas que depuis lors ce jeune compositeur ait trouvé l'occasion de se reproduire au théâtre.

CARLOTTI (Gaetano), compositeur, né à Modène dans la première moitié du dix-neuvième siècle, a fait ses études musicales à Naples, d'où il revint dans sa ville natale pour y faire représenter, le 19 novembre 1853, un opéra-bouffe intitulé *Rita*. M. Carlotti s'est ensuite de nouveau éloigné de Modène, et je ne crois pas qu'il ait abordé le théâtre une seconde fois.

CARMINE (.....) est le nom d'un compositeur italien qui a vécu vers la fin du dix-septième siècle, mais dont la carrière n'est guère connue. On conserve de lui, à la bibliothèque de Vienne, un manuscrit important : *La Ninna Nonna, motette pastorale a 4 voci con violini*, dont les ensembles, paraît-il, ne sont pas indignes d'être mis en comparaison avec ceux de Hændel et de Bach. Y.

CARNIOLO (Arcangelo), est l'auteur de l'écrit suivant : *I Coristi* (les Diapasons) *fonometrici per la precisione del temperamento armonico*, Turin, 1873.

CAROLINE (Mlle). Une musicienne de ce nom écrivit la musique d'un opéra-comique en un acte, *l'Heureux Stratagème*, qui fut représenté au théâtre Beaujolais le 19 août 1786.

CARON (Camille), compositeur, né à Rouen le 10 mars 1825, fit ses premières études musicales à la maîtrise de la cathédrale, où il entra en 1835. Admis au Conservatoire de Paris en 1840, il y eut pour professeur de solfège M. Le Couppey, et se livra en même temps à l'étude du piano ; mais forcé de retourner à Rouen, il se mit alors sous la direction d'Amédée Méreaux, qui lui enseigna l'harmonie et la composition. M. Caron s'est définitivement fixé dans sa ville natale, où il se livre au professorat.

Il a fait jouer, au théâtre des Arts de Rouen, les ouvrages suivants : *le Sergent de Ouistreham*, opéra-comique en un acte (mars 1863) ; — *la Naissance de Boieldieu*, grande scène lyrique (15 décembre 1866) ; — *le Trébuchet*, opéra-comique en un acte (17 décembre 1868). Il a publié chez les éditeurs Richault, Challiot, Choudens, Heugel, etc., une vingtaine d'œuvres légères pour le piano, et des romances ou mélodies, dont quelques-unes, telles que *la Nuit*, chantée par Ponchard, et *A Soixante ans*, interprétée par Poultier, ont eu du succès. M. Caron a écrit également des chœurs à quatre voix d'hommes, parmi lesquels nous remarquons *la Saint-Jean d'été, le Chant des derniers Gaulois*, etc. Enfin, ses productions se complètent, jusqu'à ce jour, par quelques morceaux religieux et deux marches pour orchestre, qu'il a fait exécuter au lycée de Rouen.

J.-C—z

* **CARPANI** (Gaetano), a écrit la musique des intermèdes d'une tragédie intitulée *Sennacherib*, représentée à Rome en 1739. Les paroles de cette tragédie étaient en latin, tandis que le texte des intermèdes était en italien.

* **CARPENTIER** (Adolphe-Clair LE), est mort à Paris le 14 juillet 1869.

* **CARRARA** (Giovanni-Michele-Alberto), érudit du quinzième siècle, est l'auteur d'un livre scientifique dont un chapitre, le troisième, est consacré à la musique : *De Chorels Musarum (sive de scientiarum origine)*. Cet écrivain naquit à Bergame en 1438, et mourut le 26 octobre 1490. On trouve une notice sur lui dans le recueil des écrits du compositeur Mayr : *Biografie di scrittore e artisti musicali Bergamaschi nativi od oriundi* (Bergame, Pagnoncelli, 1875, in-4°).

CARRENO (Thérésa), pianiste et compositeur, naquit à Caracas, capitale du Venezuela, le 22 décembre 1853. Son père, qui était ministre des finances de la République de Venezuela, et qui, dans sa jeunesse, avait étudié la musique et le piano pour son agrément, ayant été forcé de s'expatrier pour cause politique et de se réfugier aux États-Unis, songea à tirer parti de son talent comme professeur, et à lui demander des moyens d'existence. En même temps il formait sa fille, qui devenait sa meilleure élève, et qui, dès l'âge de neuf ans, se faisait entendre avec un grand succès dans les grandes villes américaines, à New-York, à Boston, à la Havane, etc. Ayant été présentée à Gottschalk, celui-ci fut charmé de ses dispositions, lui donna des leçons, et conseilla à son père de la conduire et de la produire en France. Vers 1866, en effet, la jeune Thérésa Carreño arrivait à Paris, se faisait entendre d'abord dans quelques salons où elle fut fort bien accueillie, puis se produisit en public avec un véritable succès. Depuis lors, elle a beaucoup voyagé, et partout elle a été reçue avec la plus grande faveur. Mlle Thérésa Carreño, qui a épousé il y a quelques années un jeune violoniste français, M. Emile Sauret, a publié un certain nombre de compositions pour son instrument. Son père, Manuel-Antoine Carreño, qui s'était livré à l'enseignement, est mort à Paris le 28 août 1874.

CARRER (.....), compositeur dramatique

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

dont j ignore l'origine, est l'auteur de trois opéras sérieux italiens. L'un, intitulé *Isabella d'Aspecco*, a été donné à Corfou en 1854 ; le second, ayant pour titre *Marco Botzaris*, a été joué pour la première fois sur le théâtre de Sira au mois de janvier 1867 ; je ne sais où ni quand a été représenté le troisième, qui est intitulé *Dante e Bice*.

CARRERAS (.....), compositeur espagnol, a fait représenter au mois d'Avril 1868, à Madrid, sur le théâtre de Jovellanos, une *zarzuela* en un acte intitulée *la Firma del Rey*.

CARTIER (Henri), compositeur, a fait représenter les deux opérettes dont les titres suivent : 1° *l'Homme entre deux âges*, un acte, Bouffes-Parisiens, 6 mai 1862 ; 2° *le Train des maris*, un acte, Athénée, 25 décembre 1867.

***CARULLI** (Gustave), professeur de chant et compositeur, fils du fameux guitariste Ferdinand Carulli, naquit à Livourne le 20 juin 1801. Venu en France avec son père, il y étudia le piano sous la direction du polonais Mirecki, l'harmonie sous celle de Nicolo Isouard, et enfin eut pour maître de composition le célèbre Paër. En 1826, de retour en Italie, il faisait jouer au théâtre de la Scala, de Milan, un opéra-bouffe. Trois ans après il revenait en France, et cherchait inutilement, pendant longues années, à faire représenter un ouvrage sur une de nos scènes lyriques. Perdant courage, il se rendait à Londres en 1845, et, après un séjour de quelques années en cette ville, venait se fixer définitivement à Boulogne (Pas-de-Calais), qu'il n'a jamais quitté depuis, et où ses leçons de chant et d'harmonie ont toujours été très-recherchées ; c'est là qu'il a eu pour élève M. Alexandre Guilmant (*Voyez* ce nom), actuellement organiste de l'église de la Trinité. Carulli, qui possédait naguère une belle voix de ténor, et qui était un excellent accompagnateur, a publié un assez grand nombre de compositions et d'ouvrages didactiques : 1° *Solfége à 1 et 2 voix* (dont il a été fait cinq éditions) ; 2° *Méthode de chant* ; 3° Recueil de vocalises pour les quatre principaux genres de voix (en 4 livres) ; 4° Vocalises à deux voix ; 5° Trois quatuors français et italiens ; 6° Trois recueils de sérénades et morceaux pour quatre voix d'hommes ; 7° Plusieurs albums de chant ; 8° enfin, quantité de romances et *canzonettes* qui se font remarquer par l'élégance de la forme et une grande fraîcheur d'inspiration. Pendant dix ans, Carulli s'est occupé de musique instrumentale, et a écrit une assez grande quantité de trios pour piano, violon et violoncelle, et de quatuors pour instruments à cordes ; ces compositions, que Rossini estimait particulièrement, n'ont pas été livrées à la publicité. Carulli est mort à Boulogne, au mois d'Octobre ou de Novembre 1876.

***CARUSO** (Louis). Aux ouvrages dramatiques de ce compositeur fécond, il faut ajouter les deux opéras-bouffes suivants : *il Marchese Tulipano*, et *Così si fa alle donne*.

CARVALHO (Joao de Sousa), compositeur dramatique, né à Lisbonne vers le milieu du dix-huitième siècle, fit ses études musicales en Italie avec les deux frères Lima, Cabral, Joaquim d'Oliveira et autres, qui avaient obtenu des pensions du gouvernement de D. José I (1750-1777). La plupart de ces artistes obtinrent, de retour en Portugal, des emplois avantageux. Carvalho, le plus habile, fut nommé maître de musique de la famille royale aussitôt après la mort de David Perez (1778). De 1769 à 1789, Carvalho fit représenter sur les théâtres de la cour, aux palais d'Ajuda et de Queluz (résidence d'été), une douzaine d'opéras (1), pastorales, et cantates, des serenatas, etc., qui furent accueillis avec beaucoup d'éloges. La réputation de Carvalho se répandit même en Italie, où on a représenté quelques-uns de ses meilleurs opéras. On ne connaît pas au juste la date de sa mort, mais il a dû vivre jusqu'en 1793, car il publia en cette année beaucoup de morceaux de chant dans un *Jornal de Modinhas* (*Recueil de mélodies pour la voix*) de Lisbonne. Parmi ses élèves les plus distingués, il faut citer surtout Antonio Leal Moreira.

J. de V.

CARVALHO (Caroline FÉLIX-MIOLAN, épouse), une des cantatrices françaises les plus remarquables de l'époque actuelle, est née à Marseille le 31 décembre 1827 (2). Son père, hautboïste

(1) Pour les titres de ces ouvrages, V. *Musicos Portuguezes*, par Joaquim de Vasconcellos, t. I, p. 41.

(2) Au mois de mai 1863, Bénédit (*voyez* ce nom), alors professeur au Conservatoire de Marseille et critique musical du journal *le Sémaphore*, publiait dans un de ses feuilletons, à propos des représentations données sur le théâtre de cette ville par Mme Carvalho, les lignes suivantes, qu'il n'est pas sans intérêt de reproduire : « Dans l'un de ces concerts spirituels que la Société des amateurs donnait jadis au Théâtre-Français (de Marseille), pendant la construction de la salle Thubaneau, on vit s'avancer sur l'estrade un jeune artiste, de bonne mine, tenant en main un cor anglais, sur lequel il exécuta un air varié de sa composition. Le son agréable de l'instrument et la manière dont il fut joué fixèrent l'attention de l'auditoire et valurent un succès unanime à l'artiste inconnu, qui, chaleureusement applaudi, se retira satisfait, non sans avoir promis de se faire entendre, une dernière fois, avant d'aller reprendre son service, en sa double qualité de deuxième chef de musique dans les gardes-du-corps et de professeur au Conservatoire. Le directeur du Grand-Théâtre, M. Chapus, avait assisté au concert : séduit par le talent de l'artiste, aussi exercé sur le hautbois que sur le cor anglais (naturellement),

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

distingué, avait quitté Paris pour s'établir en cette ville, où il s'était créé une situation très-honorable et où il avait commencé l'éducation musicale de ses trois enfants, Amédée, Alexandre et la jeune Caroline. Celle-ci faisait entrevoir des dispositions tout exceptionnelles, et son père s'en montrait enchanté, lorsqu'il mourut dans toute la force de l'âge, laissant les siens sans appui. Mme Miolan, qui semblait comprendre l'avenir réservé à sa fille, suivit les conseils de quelques amis, et se décida à revenir se fixer à Paris avec sa jeune famille. C'est peu de temps après, en 1843, que Mlle Caroline Miolan, après avoir suivi un cours de solfége sous la direction d'un professeur particulier, et avoir commencé l'étude sérieuse du chant, fut admise au Conservatoire, dans la classe de chant de M. Duprez. Elle y demeura jusqu'en 1847, année dans laquelle elle obtint au concours un brillant premier prix, en chantant l'air d'Isabelle de *Robert le Diable*. M. Duprez fut tellement enchanté de son élève qu'il n'hésita pas à la faire paraître auprès de lui, à l'Opéra, dans sa représentation de retraite, qu'il donna peu de temps après. Dans cette représentation, Mlle Félix-Miolan chanta le premier acte de *Lucie de Lamermoor* et le trio du second acte de *la Juive*.

Cette première épreuve fut très-favorable à la jeune artiste, qui bientôt fut engagée à l'Opéra-Comique, où elle débuta, en 1849, d'une façon fort agréable. Sa voix pourtant, qui n'a jamais brillé par la puissance et la force, était alors bien mince et bien fragile, mais elle la conduisait déjà avec un goût rare, et suppléait à la vigueur par une excellente manière de phraser et d'articuler. Une remarquable création, celle de *Gi-*

ralda, vint l'année suivante affermir sa situation, et celle des *Noces de Jeannette* ne contribua pas peu à augmenter sa réputation. Mlle Félix-Miolan fit encore une création dans *la Cour de Célimène*, de M. Ambroise Thomas, une autre dans *le Nabab*, d'Halévy, puis elle reprit plusieurs rôles du répertoire, entre autres celui d'Isabelle du *Pré aux Clercs*, qui mit le sceau à sa réputation, par la façon incomparable dont elle chantait la romance du premier acte et le grand air du second.

C'est à cette époque qu'elle épousa un de ses camarades de l'Opéra-Comique, M. Carvalho (1). Presque aussitôt celui-ci devint directeur du théâtre Lyrique, qui agonisait entre les mains de Pellegrin, ancien directeur du Grand-Théâtre de Marseille, et auquel, par son intelligence, son activité et son goût artistique, il sut faire une destinée extraordinairement brillante. Mme Carvalho suivit tout naturellement son mari, et, quittant l'Opéra-Comique, alla paraître sur la scène du Théâtre-Lyrique, où elle parcourut la plus magnifique partie de sa carrière. Elle y débuta en 1856 dans un opéra de Clapisson, *la Fanchonnette*, où elle obtint un succès indescriptible, et créa ensuite *la Reine Topaze*, où la légèreté de sa voix et sa virtuosité faisaient merveille. Mais le talent de Mme Carvalho prit toute son ampleur et se transforma surtout, au point de vue du style, lorsqu'elle aborda les rôles de Chérubin dans *les Noces de Figaro*, de Pamina de *la Flûte enchantée*, de Zerline de *Don Juan* et de Marguerite dans le *Faust* de M. Gounod. Alors, et sans que la virtuose disparût, elle se fit admirer des vrais connaisseurs par l'élégance et la pureté de son style, par une incomparable manière de phraser, par le charme qu'elle apportait dans la diction du récitatif, enfin par le naturel et la distinction des ornements dont elle enjolivait parfois la trame musicale. Son exécution était un véritable enchantement, et pendant plusieurs années son merveilleux talent ne cessa de transporter le public et de l'attirer en foule au Théâtre-Lyrique.

Les succès que Mme Carvalho remportait à Paris retentirent bientôt par toute l'Europe, et Londres surtout voulait entendre et apprécier la

il lui fit des propositions tellement avantageuses, qu'au lieu de retourner à Paris, l'habile instrumentiste résolut de se fixer parmi nous, comme premier hautbois, à l'orchestre du Grand-Théâtre. Or, ce musicien de choix, qui préférait ainsi notre beau ciel marseillais au séjour de la capitale, était M. Felix-Miolan (François), père de Mme Miolan-Carvalho, Marseille fut donc le berceau de notre éminente cantatrice; elle y vint au monde rue Paradis, 16, au 3e étage de la maison voisine de celle de M. Caviaux, luthier, et fut baptisée à l'église Saint-Ferréol, ayant pour parrain son frère Amédée, mort naguère à la Nouvelle-Orléans, où il était chef d'orchestre. »

On a vu dans ces lignes que le père de Mme Carvalho était professeur au Conservatoire de Paris. Le fait est vrai, car dans le chapitre : *Personnel par ordre alphabétique*, de son *Histoire du Conservatoire*, Lassabathie a mentionné son nom, sans l'accompagner d'ailleurs d'aucune date et d'aucune note. D'autre part, dans le chapitre où il donne, pour chaque année, la liste des professeurs en exercice, Lassabathie n'a pas retrouvé sous sa plume le nom de Miolan. Il me paraît résulter de cecl que Miolan avait été probablement nommé professeur suppléant (et honoraire, de hautbois, Vogt étant alors titulaire, et qu'il n'a jamais exercé.

(1) M. Léon Carvalho, dit Carvalho, né aux Colonies en 1825, obtint au Conservatoire un accessit de chant en 1843, et fut engagé ensuite à l'Opéra-Comique, où il ne joua que des rôles secondaires. Acteur et chanteur médiocre, M. Carvalho ne donna carrière, dans un autre genre, à ses facultés artistiques que lorsqu'il fut devenu directeur du Théâtre-Lyrique, qu'il sut placer au premier rang des scènes musicales de Paris. Depuis lors il a été directeur du Vaudeville, et a rempli les fonctions de directeur de la scène à l'Opéra. Depuis 1876, il a succédé à M. du Locle comme directeur de l'Opéra-Comique.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

grande artiste. Chaque année, elle prit donc l'habitude d'aller passer trois mois sur une des scènes italiennes de cette ville, où ses triomphes ne furent pas moins éclatants. Dans les dernières années de la direction de son mari, elle fit encore, au Théâtre-Lyrique, deux créations qui lui firent le plus grand honneur : *Mireille* et *Roméo et Juliette*. Puis, M. Carvalho ayant dû se retirer, en 1869, Mme Carvalho fut engagée à l'Opéra, où elle se fit surtout applaudir dans le rôle de Marguerite des *Huguenots*, et où elle reparut ensuite dans *Faust*, qui avait passé au répertoire de ce théâtre, et dans *Hamlet*, où son succès fut éclatant. En 1872, Mme Carvalho rentra à l'Opéra-Comique, se montra d'abord dans *l'Ambassadrice* et dans *le Pré aux Clercs*, puis fit remonter pour elle deux des ouvrages qui lui avaient été le plus favorables au Théâtre-Lyrique, *Roméo et Juliette* et *Mireille*. Enfin, en 1875, elle rentra de nouveau à l'Opéra.

La voix de Mme Carvalho est un *soprano sfogato* d'une étendue de plus de deux octaves, d'un timbre délicieux, d'une étonnante agilité, d'une souplesse et d'une égalité prodigieuses. Le volume et la puissance ne sont pas les qualités distinctives de ce magnifique instrument, mais a force d'art, de travail, de goût, la cantatrice obtient des effets véritablement merveilleux. La pose et l'émission de la voix sont superbes, le style est très-pur, le phrasé magistral, et l'un des plus puissants moyens d'action de l'artiste sur le public est dans les oppositions du *forte* au *piano* et *vice versa*. Il faut ajouter que Mme Carvalho se sert du chant à *mezza voce* avec un art sans pareil. On peut lui reprocher seulement une certaine dureté dans le passage du registre de poitrine à la voix de tête, qu'elle exécute parfois d'une façon un peu brusque et un peu rauque. Cette réserve faite, il est juste de constater que Mme Carvalho est une artiste d'un ordre absolument supérieur, d'un talent si achevé qu'on ne voit pas trop qui pourra lui succéder lorsque, dans un temps qui ne peut être fort éloigné, la fatigue l'obligera d'abandonner définitivement la scène et de terminer sa brillante carrière.

On a vu que le frère aîné de Mme Carvalho, *Amédée-Félix-Miolan*, était mort chef d'orchestre à la Nouvelle-Orléans. Son second frère, *Alexandre*, qui avait acquis un talent distingué sur l'orgue-harmonium et qui fut longtemps attaché au Théâtre-Lyrique, est mort à Paris le 26 avril 1873. Il avait publié un certain nombre de compositions pour son instrument.

CAS (Hugh), chef d'orchestre, né à Marseille le 15 février 1839, a fait ses études musicales au Conservatoire de cette ville. Il a fait représenter *la Croix de Jeannette*, opéra-comique en un acte (Grand-Théâtre de Marseille, 15 février 1865); — *le Légataire de Grenade*, opéra en 4 actes (Grand-Théâtre de Toulon, janvier 1874); — *M. Arlery*, opérette (Gymnase de Marseille, 1868); — *l'Enfant des Flots*, 1 acte (Gymnase de Marseille, 1868). On lui doit aussi diverses mélodies et pièces de concert. Cet artiste est actuellement chef d'orchestre au Grand-Théâtre de Toulon.

AL. R—D.

* **CASAMORATA** (Louis-Ferdinand), président de l'Institut musical de Florence, est né à Wurtzbourg (Franconie), le 15 mai 1807, de parents italiens. Dès l'âge de cinq ans, il commença l'étude du piano sous la direction de Frœlich, maître de musique à l'Université de Wurtzbourg, et l'année suivante, sa famille étant venue s'établir à Florence, il suivit un cours complet d'études musicales avec Luigi Pelleschi. En 1825 il obtint le prix de composition au concours triennal de l'Académie des Beaux-Arts, et il termina son éducation en étudiant le mécanisme des principaux instruments.

Après avoir écrit beaucoup de musique de ballet, M. Casamorata aborda sérieusement la scène et donna au théâtre de Pise un opéra intitulé *Igina d'Asti*, qui obtint du succès en cette ville, mais qui fut ensuite mal accueilli à Bologne. Bientôt il abandonna, pendant quelque temps, la pratique active de la musique, pour se rendre aux désirs de son père, qui voulait qu'il se fît recevoir avocat. M. Casamorata s'appliqua donc à l'étude du droit, ce qui ne l'empêcha pas de prendre la direction de la *Gazzetta musicale* de Florence et de collaborer d'une façon active à la *Gazzetta musicale* de Milan, lorsque celle-ci se fonda en 1842. Devenu docteur en droit, il reprit bientôt ses travaux de composition, mais en abandonnant l'idée de se produire au théâtre et en tournant ses efforts du côté de la musique religieuse et de la musique instrumentale.

En 1859, M. Casamorata fut appelé à faire partie, comme vice-président, de la commission chargée d'organiser l'école de musique de Florence; lorsque, sur la proposition de cette commission, l'Institut musical eût été créé, il reçut, avec MM. Basevi et Alamanno Biagi, la mission de rédiger le statut organique de cet établissement, dont il fut ensuite nommé président. Sous sa direction, l'Institut musical de Florence est devenu l'une des meilleures écoles spéciales de l'Italie et l'une des plus justement renommées.

Les compositions de M. Casamorata, qui sont très-nombreuses, se font remarquer par d'excellentes qualités : un style noble et pur, une harmonie élégante, une forme très-châtiée, et une

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

heureuse inspiration. Parmi ces compositions, il faut mentionner : 1° messe en *ut* (N° 1), pour 2 ténors et basse, chœur et orchestre; 2° messe en *sol* (N° 2), pour soprano, ténor et basse, avec petit ou grand orchestre; 3° messe en *si* bémol (N° 3), id.; 4° messe en *ut* (N° 4), pour 2 ténors et basse, chœur et orchestre; 5° messe en *mi* bémol (N° 5), pour soprano, contralto, ténor et basse, chœur et orchestre (Milan, Ricordi); 6° messe brève, en *ut* (N° 6), pour ténor et basse, avec petit orchestre; 7° messe en *si* bémol (N° 7), pour soprano, contralto, ténor et basse, avec petit orchestre; 8° messe des morts en *sol* mineur (N° 1), pour 2 ténors et 2 basses, chœur et orchestre; 9° *Libera* en *ut* mineur, à 4 voix, avec orchestre; 10° messe des morts en *ré* mineur (N° 3), à trois voix, avec orchestre; 11° *Libera* en *sol* mineur, à 4 voix, avec orchestre; 12° messe des morts en *ut* mineur, pour 2 ténors et basse, chœur et petit orchestre; 13° quatre symphonies; 14° deux trios pour instruments à cordes; 15° trois quatuors, id.; 16° album de *Duettini per camera* (Milan, Ricordi); 17° des psaumes, hymnes, séquences, *Introit*, motets, etc., à 1, 2, 3, 4 et 8 voix, les uns avec orchestre, les autres avec orgue seulement (Milan, Canti). M. Casamorata est aussi l'auteur d'un bon ouvrage d'enseignement publié récemment sous ce titre : *Manuale di armonia, compilato per uso di coloro che attendono alla pratica del suono e del canto* (Florence, 1876, in-8°), et on lui doit un petit précis historique intitulé : *Origini, storia e ordinamento del R. Istituto musicale fiorentino.* Comme président de l'Académie de l'Institut royal de musique de Florence, M. Casamorata a publié dans les *Actes* de cette Académie de nombreux morceaux de critique et d'histoire musicale, dissertations sur la poétique et l'esthétique de l'art, etc. La langue française ne lui étant pas moins familière que sa langue maternelle, il a bien voulu fournir un certain nombre de notices au Supplément de la *Biographie universelle des musiciens;* mais sa collaboration s'est étendue bien au delà de ces notices, par les renseignements de toutes sortes qu'il a bien voulu nous communiquer en abondance sur un grand nombre d'artistes italiens.

CASANOVAS (Le Père Antonio-Francisco-Narciso), moine, organiste et compositeur espagnol, naquit à Sabadell au mois de juin 1737, et fit son éducation artistique au célèbre collége de musique du couvent de Montserrat. On assure qu'il devint l'un des premiers, sinon le premier organiste de son temps, malgré un défaut physique très-grave et qui eût semblé de nature à l'empêcher d'acquérir une telle habileté : ses doigts, en effet, étaient d'une telle longueur et d'une telle grosseur, qu'ils couvraient entièrement les touches de l'instrument. En dépit de cette quasi-infirmité, l'exécution du Père Casanovas était merveilleuse, extraordinairement limpide, et jamais il ne lui arrivait de frapper accidentellement deux touches à la fois. On cite, parmi les compositions de cet artiste qui sont conservées dans les archives du couvent de Montserrat, un *Benedictus*, de très-remarquables répons pour la semaine sainte, et un Salut à quatre voix qui est considéré comme une œuvre d'un mérite absolument exceptionnel.

CASARES (.....), compositeur espagnol, a fait représenter sur le théâtre de la Zarzuela, de Madrid, le 9 mars 1872, une *zarzuela* en trois actes intitulée *Beltran y la Pompadour.*

* **CASELLA** (Pierre). Dans son livre sur les Conservatoires de Naples, M. Francesco Florimo avance que Pietro Casella naquit à Naples en 1776 et mourut le 12 décembre 1844. M. Florimo n'a évidemment pas eu connaissance d'une brochure publiée en 1844, par le compositeur Domenico Tritto, sous ce titre : *Lacrime e fiori sparsi sulla tomba di Pietro Casella* (Naples, Tramater, 1844, in-8°). Dans cet écrit, publié au lendemain de la mort de Casella par un artiste qui l'avait intimement connu, on voit que Casella était né non à Naples, mais à Pieve, dans l'Ombrie, qu'il alla faire ses études à Spolète, où il se familiarisa avec les littératures italienne et latine, se rendit ensuite à Rome pour y terminer son éducation, et que c'est dans cette ville qu'il sentit s'éveiller en lui l'amour de la musique. C'est alors qu'âgé de dix-huit ans il revint à Naples et entra au Conservatoire de S. Onofrio, où il semble avoir eu pour unique maître Giacomo Insanguine, et non Cotumacci et Abos, comme le dit M. Florimo. D'autre part, Casella, qui mourut à Naples le 12 décembre 1843 (et non 1844), devait être né en 1769 et non en 1776, puisque son inscription funéraire porte qu'il mourut dans sa 75e année; voici cette inscription; telle qu'elle a été rapportée par Tritto : *Pietro Casella, ottimo di musica maestro compositore, in svariata letteratura erudito, pio, onesto, leale institutore, congiunto, amico per eccellenza, della sventura sempre pronto al soccorso, rispettato, amato universalmente, il dì* 12 *decembre* 1843, *dell'età sua il* 75mo *anno, mancò ai viventi, lasciando in lacrime sorella, nipoti, amici, alunni, che in questo tempio all'anima di tanto benemerito riposo e pace implorano.*

CASELLA (Mlle). Une jeune artiste italienne de ce nom a écrit la musique d'un opéra sérieux,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Cristoforo Colombo, qui a été représenté sur le théâtre italien de Nice, dans le courant de l'année 1865. Je n'ai pas d'autres renseignements sur cette artiste, qui depuis lors ne s'est pas reproduite à la scène.

CASELLI (MICHELE), compositeur de musique religieuse, naquit à Lucques vers 1680. Les registres de la compagnie de Sainte-Cécile de cette ville constatent qu'en 1704 on exécuta, pour la fête de sa patronne, une messe à quatre voix et à grand orchestre de la composition de cet artiste, et en 1705 une autre production importante. M. Cerù (*Cenni storici sull'insegnamento della musica in Lucca*) dit qu'il ne faut pas confondre ce musicien avec un autre Michele Caselli, chanteur, né aussi à Lucques, et qui, en 1738, remplissait sur le théâtre de cette ville l'un des principaux rôles de l'opéra *Alessandro in Persia*.

CASILINI (.....). Sous le nom de ce compositeur, on a représenté au théâtre Doria, de Gênes, en 1872, un opéra sérieux intitulé *il Re Manfredo*. Le musicien était mort lorsqu'on s'avisa de jouer son œuvre, qui était écrite depuis 1856 et qui subit d'ailleurs une chute complète.

* **CASINI** (D.-JEAN-MARIE). A la liste des ouvrages de ce compositeur, il faut ajouter un recueil de *Canzonette spirituali*, publié à Florence en 1703.

CASORTI (ALEXANDRE), célèbre violoniste, naquit à Cobourg le 27 novembre 1830. Cet excellent virtuose, élève du Conservatoire de Bruxelles, promettait un compositeur de mérite si la mort ne l'avait enlevé prématurément à Dresde, le 28 septembre 1867. Parmi les œuvres qu'il a laissées, on compte quatre concertos de violon, plusieurs quatuors, et un opéra italien inédit : *Maria*. Y.

CASPAR (CHARLES), compositeur, organiste de l'église Saint-Jacques, à Lunéville, a fait exécuter dans cette église, au mois de juin 1866, un oratorio intitulé *la Chute des Anges*. Depuis lors, cet artiste a publié la partition pour chant et piano de *Sainte-Cécile*, poëme lyrique en trois parties, à quatre personnages, avec chœurs et orchestre.

* **CASPERS** (LOUIS-HENRI-JEAN). Le répertoire dramatique de ce compositeur se complète par les ouvrages suivants : 1° *Ma Tante dort*, opéra-comique en un acte, Théâtre-Lyrique, 21 janvier 1860 (joli petit ouvrage, écrit d'une plume élégante et fine, et repris un peu plus tard à l'Opéra-Comique); 2° *la Baronne de San-Francisco*, opérette en un acte, Bouffes-Parisiens, 27 novembre 1861; 3° *le Cousin Babylas*, opéra-comique en un acte, Théâtre-Lyrique, 8 décembre 1864. A ces ouvrages, il faut ajouter une cantate exécutée au théâtre de la Porte-St-Martin en 1861. Depuis plusieurs années, M. Henri Caspers a abandonné la composition pour se consacrer tout entier aux soins que réclame une fabrique de pianos dans la direction de laquelle il a succédé à son père, mort le 19 décembre 1861.

CASTEELE (D. VAN DE), est l'auteur d'un écrit ainsi intitulé : *Préludes historiques sur la Ghilde des Ménestrels de Bruges* (Bruges, 1868, in-8°).

* **CASTEL** (LOUIS-BERTRAND). On a publié sous ce titre : *Esprit, saillies et singularités du P. Castel* (Amsterdam et Paris, 1763, 1 vol. in-12), un recueil d'un certain nombre d'écrits de ce jésuite. Des quarante-cinq fragments dont est composé ce volume, six ont rapport à la musique; ce sont ceux qui portent les titres suivants : *Du son; de la musique; de la musique françoise; de la musique italienne; Clavessin pour les yeux; Comparaison du son et des couleurs*.

* **CASTILETI**. *Voyez* GUYOT (JEAN).

CASTILLON DE SAINT-VICTOR (ALEXIS, vicomte de), compositeur, né en 1829, mort à Paris le 5 mars 1873, était un amateur riche et passionné, qui avait quitté la carrière des armes pour se livrer sans réserve à ses goûts artistiques. Son père lui ayant laissé, en mourant, une fortune qui lui assurait l'indépendance, de Castillon, qui était, je crois, officier d'état-major, s'était, en dépit de ses autres parents, qui comprenaient peu ces idées, démis de son grade afin de suivre son penchant pour la musique; il avait repris activement les études ébauchées dans ses jeunes années, et s'était entièrement consacré à la composition.

Élève de MM. Charles Delioux et César Franck pour le piano, de M. Victor Massé pour la théorie de l'art, de Castillon avait publié, en un court espace de temps, un nombre d'œuvres considérable. La nature même de ces œuvres indiquait de nobles aspirations, et, si elles sont d'une valeur très-inégale, elles témoignent du moins en faveur des tendances de leur auteur. Ses productions gravées sont les suivantes : MUSIQUE D'ENSEMBLE : *Quintette* pour piano, deux violons, alto et violoncelle; *Quatuor* pour piano, violon, alto et violoncelle; *Trio* pour piano, violon et violoncelle. MUSIQUE DE PIANO : *Cinq pièces dans le style ancien; Suite* pour le piano; *Deuxième suite* pour le piano; *Fugues* dans le style libre; *Six Valses humoristiques*. MUSIQUE DE CHANT : *Six Poésies* d'Armand Sylvestre, mises en musique par Alexis de Castillon. En 1872, de Castillon avait fait exécuter aux concerts populaires un grand Concerto pour piano et orchestre, et quelques jours après sa mort la Société classique

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Armingaud faisait entendre un *Allegretto* de sa composition pour deux violons, alto, violoncelle, contre-basse, flûte, hautbois, clarinette, cor et basson. Je ne crois pas que ces deux ouvrages aient été publiés. Enfin, dans une liste de ses œuvres inédites que de Castillon m'avait remise personnellement, je trouve mention des suivantes : *Torquato Tasso*, symphonie-ouverture : 1° *Suite d'orchestre*, dans le style de danse; 2° *Suite d'orchestre*; puis, comme ouvrages en préparation : un *Psaume*, pour *soli*, chœurs et orchestre; une *Messe brève*; une grande *Symphonie*.

La santé de de Castillon n'était pas des plus robustes; il était phthisique; au retour d'un voyage à Pau, où il avait passé une partie de l'hiver, il prit une fluxion de poitrine, se vit obligé de s'aliter, et fut emporté en quatre ou cinq jours. Son tempérament artistique, très-volontaire, très-intelligent et très-obstiné, semblait l'appeler à une brillante destinée. Une fois qu'il aurait eu fait le sacrifice de certaines sympathies fâcheuses, de certaines théories un peu vagues, il aurait découvert au public une personnalité vraiment originale et généreusement douée.

Un an après sa mort, le 16 mai 1874, la Société nationale de musique exécutait un fragment du Psaume de de Castillon pour *soli*, chœurs et orchestre.

CASTRO. Aux artistes portugais de ce nom cités dans la *Biographie universelle des Musiciens*, il faut ajouter les trois suivants :

D. Frei Agostinho de Castro, religieux cité par Machado (*Bibl. lusit.*) comme auteur d'un traité de musique resté en manuscrit (XVIe siècle); l'auteur a appartenu probablement au célèbre couvent de Santa-Cruz (S. Augustin) de Coimbra, qui a produit tant de musiciens distingués.

Gabriel Pereira de Castro, homme célèbre qui a enseigné l'histoire, la philosophie et la médecine à Leipzig, en Allemagne. Ses ouvrages sur le droit sont classiques. Il a aussi cultivé la musique avec beaucoup de succès (V. Jœcher, *Allgemeines Gelehrten Lexicon*, Leipzig, 1750). Il naquit à Braga en 1571, et mourut à Lisbonne en 1632.

Manuel Antonio Lobato de Castro, né à Barcellos, diocèse de Braga, musicien et littérateur distingué, qui a laissé plusieurs ouvrages estimés, parmi lesquels on cite *Vilhancicos que se cantavam na Sé Cathedral do Porto em as Matinas*, etc. (composition en l'honneur de sainte Cécile), Coimbra, 1712, in-12.

J. DE V.

CASTRO (.....), professeur espagnol contemporain, a publié chez l'éditeur Romero y Andia, à Madrid, un *Traité de transposition*, et une *Nouvelle méthode de contre-basse, applicable aux instruments à trois ou quatre cordes.*

CASTRONE-MARCHESI (SALVATOR DE), dilettante italien, membre du jury du groupe XV à l'Exposition universelle de Vienne de 1873, est l'auteur de la *Relazione sugli Istrumenti musicali quali erano rappresentati all'Esposizione universale di Vienna nel Giugno* 1873 publiée dans la collection officielle des Rapports des jurys italiens. Il a été fait de cet écrit un tirage à part.

CATANEO (FRANCESCO), est auteur de l'ouvrage suivant : *Saggio sopra l'antica e moderna musica. Sinfone intorno al lirico stile de'salmi. Dissertazione intorno alla greca, latina e toscana poesia* (Naples, 1778, in-12).

* **CATEL** (CHARLES-SIMON). M. Jules Carlez a retrouvé la trace d'une composition inconnue de cet artiste distingué : il s'agit d'une scène allégorique, sorte de grande cantate qui fut exécutée à Caen, le 24 août 1813, à l'occasion du passage en cette ville de l'impératrice Marie-Louise. La musique de cette cantate, dont le poëte est resté anonyme, était de Catel. On trouvera des détails à ce sujet dans la brochure de M. Jules Carlez : *la musique à Caen, de 1060 à 1848.*

CATENHUSEN (E.....), compositeur allemand, a fait représenter le 11 février 1875 sur le théâtre de Lubeck, dont il était alors le directeur, un opéra intitulé *Aennchen von Tharau.*

* **CATTIGNO** (FRANÇOIS), est mort à Naples le 28 mars 1847. Selon M. Francesco Florimo (*Cenno storico sulla Scuola musicale di Napoli*), il était né en cette ville non en 1780, mais en 1782. A la courte liste de ses œuvres théâtrales, il faut ajouter *l'Intrigo di Pulcinella*, opéra-bouffe représenté au théâtre Nuovo. « Catugno, dit M. Florimo, ne peut être compté au nombre de nos grands compositeurs, car il n'a jamais montré grand élan, et ses œuvres ne se distinguent que par la pureté du style et non par autre chose. Il est juste de dire que lui-même en avait conscience, puisqu'il ne poursuivit point la carrière théâtrale, et se borna à donner des leçons de chant. Il était considéré comme un bon accompagnateur. »

* **CAURROY** (FRANÇOIS-EUSTACHE DU). Dans l'écrit intitulé : *Note sur quelques artistes musiciens dans la Brie*, M. Th. Lhuillier (*voy.* ce nom) a donné quelques renseignements intéressants sur la famille de cet artiste, dont plusieurs membres furent musiciens comme lui. Cette famille se retrouve pendant longtemps

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

à Gerberoy, lieu de naissance d'Eustache. Louis du Caurroy figure parmi les bienfaiteurs du bureau des pauvres de Beauvais ; Jacques est lieutenant de la verderie de Gerberoy dans la seconde moitié du XVIIe siècle. En 1625, Antoine du Caurroy est procureur-syndic, receveur de Gerberoy ; puis il devient juge à la châtellenie de Gaulancourt. Eustache du Caurroy eut pour successeur, à Saint-Aygoul de Provins, plusieurs années avant sa mort, un de ses parents, Claude du Caurroy, protonotaire du Saint-Siége, baron de Saint-Ange ; celui-ci résigna à son frère cadet, nommé François, chanoine de Beauvais, en 1662. Enfin, un des arrière-neveux d'Eustache, François-Toussaint du Caurroy, picard comme lui, fut comme lui musicien, mais sans réputation, bien qu'il touchât les orgues avec habileté ; celui-ci était, à la fin du XVIIe siècle, religieux bénédictin à Melun.

CAUNE (Auguste), amateur distingué, est né à Marseille le 30 novembre 1826. Il apprit la musique de bonne heure et n'a cessé depuis de la cultiver avec talent. Il a composé un assez grand nombre de pièces pour le piano, dont quelques-unes, *Sur le Nil*, *la Magicienne*, *Berceuse*, ont été publiées. Il a écrit plusieurs motets, des morceaux pour instruments à cordes et piano, et des pièces d'orchestre. Une de ces dernières, *le Pèlerinage de Kevlaar*, a été exécutée avec succès aux concerts populaires de Marseille. Ces œuvres témoignent d'une excellente éducation musicale et d'un sentiment élevé, quelquefois même austère. Plusieurs morceaux de cet auteur ont été gravés en France et en Allemagne.

Al. R.—d

CAUSSIN DE PERCEVAL (Armand-Pierre), orientaliste français, membre de l'Institut, fils d'un orientaliste fort distingué lui-même qui était professeur au Collége de France, naquit à Paris le 13 janvier 1795. Envoyé à Constantinople, en 1814, comme élève interprète, il parcourut en 1817 la Turquie d'Asie, passa une année parmi les Maronites du Mont Liban, remplit pendant quelque temps l'emploi de drogman à Alep, et, à son retour en France, fut nommé (décembre 1821) professeur d'arabe vulgaire à l'École des langues orientales vivantes. Plus tard, professeur de langue et de littérature arabe au collége de France, puis attaché en qualité d'interprète au dépôt de la guerre, il fut élu membre de l'Académie des inscriptions et belles-lettres en 1849, en remplacement de Le Prévost d'Iray.

Je n'ai pas à m'occuper ici des savants travaux de Caussin de Perceval sur l'histoire et sur la littérature arabe ; mais il est un de ses écrits qui intéresse directement l'art musical, et qui doit être mentionné dans ce dictionnaire : c'est celui qui a été publié dans le *Journal asiatique* de novembre et décembre 1873, sous ce titre : *Notices anecdotiques sur les principaux musiciens arabes des trois premiers siècles de l'Islamisme*. Caussin de Perceval avait étudié la musique, et cela ne lui avait pas été évidemment inutile pour mener à bien ce travail intéressant, qu'il ne vit pas paraître, car il était mort depuis quelques mois lorsque ses *Notices* furent publiées dans le *Journal asiatique*. Cet écrit, qui comprend environ deux cents pages in-8°, est l'un des trop rares travaux que l'on connaisse sur la musique et les musiciens arabes, et l'on comprend de quelle importance il peut être pour l'histoire générale de l'art. Il en a été fait un tirage à part (Paris, imprimerie nationale, in-8°).

* **CATELANI** (Angelo). Cet écrivain musical distingué a publié en 1866 (Modène, Vincenzi, in-4° de 42 pp.) un excellent travail analytique sur les œuvres d'Alexandre Stradella : *Delle opere di Alessandro Stradella esistenti nell'archivio musicale della R. Biblioteca palatina di Modena, elenco con prefazione e note*. Ce travail, dédié à Rossini, et dans lequel l'auteur loue justement un écrit précédemment publié sur Stradella, dans *le Ménestrel*, par Paul Richard, ancien conservateur à la Bibliothèque impériale de Paris, est remarquable non-seulement par sa préface, mais par les notes excellentes et étendues qui accompagnent le catalogue des œuvres du grand musicien. Il avait été inséré d'abord dans le troisième volume des *Atti e Memorie delle RR. Deputazioni di Storia patria per le provincie modenesi e parmensi*. Catelani est mort peu de mois après avoir publié cet opuscule, le 5 septembre 1866.

CAUSSINUS (Joseph-L.....-V....), virtuose sur l'ophicléide, est né à Montélimart (Drôme), le 6 décembre 1806. Fils d'un chef de musique militaire qui fut son premier professeur, il était à peine âgé de quatorze ans lorsqu'il devint professeur de solfége au collége de sa ville natale, où il resta jusqu'à l'époque où, étant tombé au sort, il fut incorporé dans le corps de musique du 5e régiment de ligne. Il fut un des premiers artistes qui, lors de l'invention de l'ophicléide, se livrèrent à l'étude de cet instrument, et son régiment ayant été envoyé à Paris, il se fit entendre avec un grand succès dans les concerts, et devint particulièrement l'un des solistes les plus renommés des concerts de Musard père. Lorsque Berr, qui avait été son chef de musique,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

fut nommé directeur du Gymnase musical militaire, il attacha M. Caussinus à cet établissement en qualité de professeur d'ophicléide, et pendant seize années celui-ci y forma de nombreux et excellents élèves. M. Caussinus, qui avait étudié la composition au Conservatoire avec Caraffa, et qui a été membre de la Société des concerts, s'est fait connaître aussi comme compositeur pour son instrument, et a publié une quarantaine d'œuvres pour l'ophicléide, parmi lesquelles une série de duos et beaucoup de transcriptions d'airs d'opéras italiens. On lui doit aussi des Méthodes pour le piano, l'ophicléide, la trompette et le cornet à pistons. M. Caussinus vit aujourd'hui retiré à St-Mandé, près Paris.

* **CAVAILLÉ-COLL** (Dominique-Hyacinthe), est mort à Paris au mois de juin 1862.

* **CAVAILLÉ-COLL** (Aristide), facteur d'orgues à Paris, fils du précédent. Nous croyons devoir consacrer une notice complémentaire à cet artiste, qui est, on peut le dire sans emphase et sans exagération, le premier en son genre dans le monde entier, et dont le nom est une des gloires de la France. Par son génie, par sa puissance inventive, par son activité, par sa haute probité et son désintéressement reconnu, M. Cavaillé-Coll a bien mérité de son pays et a droit à une place à part dans les riches annales de cet art admirable de la fabrication des orgues, où, dès ses plus jeunes années, il était passé maître. M. Cavaillé-Coll était à peine âgé de vingt ans lorsque, travaillant chez son père, à Toulouse, il appliqua son activité à la création d'un instrument qu'il appelait *poïkilorgue*, et que l'on décrivait ainsi : « Le poïkilorgue est à claviers et à anches libres ; il diffère néanmoins de tous les instruments que l'on a faits d'après le même principe sonore (tels que philz-harmoniques, pianos à soufflets, etc.), par la puissance du son, qui, surtout dans la basse, a quelque chose d'imposant, et qui, susceptible d'être diminué et renflé à volonté, se prête à l'expression la plus variée. » C'était, on le voit, le principe de l'harmonium ou orgue expressif.

Peu de temps après, M. Aristide Cavaillé-Coll était chargé de la construction de l'orgue de la basilique de Saint-Denis, et ce fait se produisait dans des circonstances particulièrement intéressantes, qu'un écrivain très-compétent, Adrien de la Fage, rapportait en ces termes : « M. Aristide Cavaillé s'était transporté à Paris pour prendre connaissance des orgues de la capitale, et surtout dans le but d'y étudier l'acoustique ; il était recommandé au respectable Lacroix, de l'Institut, qui le mit aussitôt en rapport avec M. le baron Cagnard de La Tour et avec ses collègues Savart et Prony. Ce dernier lui fit connaître l'excellent Berton (mort le 22 avril 1844, doyen des compositeurs français), qui faisait partie de la commission nommée pour choisir entre les projets proposés pour l'orgue de Saint-Denis ; il engagea M. Aristide Cavaillé-Coll à se mettre sur les rangs. L'expiration du terme fixé pour la présentation des projets arrivait dans deux jours, et M. Aristide Cavaillé n'avait pas même vu l'église de Saint-Denis ; cependant, encouragé et animé par les conseils du vieux compositeur si bienveillant pour les jeunes gens et si enclin à aider à leurs succès, il se rendit immédiatement sur les lieux, et après avoir examiné la tribune, travaillant jour et nuit, et appuyant son projet par des calculs et des développements étendus, il parvint à le terminer dans le temps voulu. Autre embarras : ce projet devait être accompagné d'un devis, et M. Aristide Cavaillé n'en avait jamais fait ; son père, sous la direction duquel il avait jusqu'alors travaillé, s'occupait de ce soin ; pas plus que pour le projet, il n'avait le temps de recevoir de Toulouse une réponse de sa famille et de s'entendre avec elle. Il vint pourtant à bout de présenter le tout en temps utile, et la commission s'étant rassemblée, il eut le bonheur de voir ses plans approuvés et adoptés, et la construction de l'orgue de Saint-Denis adjugée après concours à MM. Cavaillé père et fils. M. Aristide Cavaillé n'avait alors que *vingt-deux* ans. Depuis ce moment la direction de l'établissement lui a été dévolue. »

Non-seulement le projet de M. Aristide Cavaillé était excellent, mais l'exécution ne laissa rien à désirer, et la commission chargée de la réception de l'instrument le constata en ces termes, qui font ressortir ce que je disais plus haut de la loyauté et du désintéressement du célèbre facteur : « Vos commissaires sont unanimement convaincus que les obligations souscrites par les facteurs ont été *plus que remplies* par eux..... C'est donc avec la plus vive satisfaction qu'ils résument leur opinion sur l'œuvre de ces habiles et consciencieux facteurs, en déclarant que *l'honneur beaucoup plus que le bénéfice* semble les avoir préoccupés pendant la longue durée de l'accomplissement de leurs obligations ; aussi émettent-ils unanimement le vœu de voir restituer à ces facteurs désintéressés la réduction qui leur a été imposée sur le prix demandé par eux.... Un soin extrême d'exécution, poussé jusque dans les plus petits détails, une fidélité rigoureuse à réaliser tous les perfectionnements annoncés, *une abnégation complète de tout intérêt d'argent* ; telles sont les qualités honorables dont MM. Cavaillé n'ont cessé

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de faire preuve pendant toute la durée de l'exécution de leur traité. »

Voici comment, vingt ans après, Fétis lui-même, le savant auteur de la *Biographie universelle des Musiciens*, s'exprimait, dans son rapport du jury de l'Exposition universelle de 1855, sur M. Cavaillé-Coll et ses travaux : — « La première innovation faite par M. Cavaillé, dans la facture des orgues, est une des plus importantes, la plus importante même que le siècle présent ait vu naître pour l'amélioration de ce grand instrument ; car elle a eu pour effet de mettre en équilibre la force productrice du son et la capacité absorbante des agents de résonnance. L'observation avait démontré à M. Cavaillé que les sons aigus des instruments à vent ne se produisent que sous une pression d'air beaucoup plus forte que celle des sons moyens et graves. On sait, en effet, qu'un clarinettiste, un hautboïste, un corniste, ne parviennent à faire entendre avec pureté les sons de leurs instruments, qu'en comprimant l'air de leur poitrine et le poussant avec force dans le tube. La conclusion était facile à trouver pour les tuyaux d'orgue ; mais comment faire exécuter, par une machine, ce que les poumons et les lèvres de l'homme semblent seuls pouvoir faire sous la direction de la volonté ? Il était de toute évidence que les dessus étaient trop faibles dans toutes les orgues et surtout dans les grands instruments ; il fallait, pour mettre toute l'étendue de leurs claviers en égalité de résonnance, établir des pressions d'air différentes pour les trois divisions naturelles de leurs séries de tuyaux, à savoir : la *basse*, le *médium* et le *dessus*. Au mérite d'avoir posé le problème, M. Cavaillé ajoute la gloire de l'avoir résolu par le moyen très-simple de plusieurs réservoirs d'air à diverses pressions, l'une de faible densité, l'autre moyenne, et la troisième forte. Ces réservoirs sont superposés et alimentent, en raison de leur destination, les tuyaux de la basse, du médium ou du dessus de tous les registres. De là résulte la parfaite égalité qu'on admire dans les instruments de M. Cavaillé, et qui était inconnue avant lui. N'eût-il fait que cette heureuse découverte, il laisserait un nom que n'oublierait pas la postérité. Il en a fait le premier essai dans le grand orgue de Saint-Denis, essai dont le succès fut immédiatement complet, parce que l'œuvre tout entière était la conséquence d'un principe inattaquable. Tout avait été prévu dans cette savante disposition, pour qu'aucun inconvénient ne résultât de cette division du vent en plusieurs réservoirs placés sous des pressions différentes ; car ils sont réunis par des conduits élastiques munis de soupapes régulatrices, et s'alimentant réciproquement, sans que leurs pressions diverses puissent en être altérées.

« Nous passons à une autre invention non moins importante, qui, seule, ferait la réputation d'un facteur d'orgues. Certaines séries de tuyaux d'orgue, qui composent les registres aigus de ce grand instrument, ont des dimensions étroites correspondantes à leur longueur. Or, on sait que les tubes étroits produisent des sons qui ont un certain éclat perçant, mais qui sont maigres et secs. Dans ses recherches pour donner à ces registres plus de rondeur et de véritable sonorité, M. Cavaillé fut frappé de cette considération que les cordes vibrantes, ainsi que les colonnes d'air des tubes sonores, forment, dans l'impulsion qui leur est donnée, des nœuds de vibration qui produisent les harmoniques plus ou moins saisissables du son principal, tels que l'octave, la double quinte ou douzième, la triple tierce ou dix-septième, etc. De plus, il savait qu'on fait octavier un tube mis en vibration si l'on ouvre un trou de petite dimension dans la paroi du tuyau, à l'endroit où se forme l'harmonique de l'octave ; il tira de ces faits la conclusion, aussi simple qu'ingénieuse, que, si l'on veut avoir, par exemple, l'intonation d'un tuyau de quatre pieds, avec un son plus puissant, plus rond, plus intense, on le peut obtenir avec un tuyau de huit pieds qu'on fait octavier. Par ce procédé, M. Cavaillé a fait, pour l'orgue de Saint-Denis et pour les instruments construits à une époque postérieure, des registres complets auxquels il a donné les noms de *flûtes harmoniques* de huit, de quatre et de deux pieds. Par le même principe, appliqué aux jeux d'anches, il a fait des trompettes et des clairons harmoniques. Du mélange de ces registres avec les jeux des dimensions ordinaires, résulte la sonorité si belle, si puissante, si égale des instruments de M. Cavaillé. Ajoutons que, saisissant toujours le point vrai des choses, il a très-bien compris que les parois minces des tuyaux ne peuvent produire que des sons de mauvaise qualité. Le premier, entre les fabricants d'orgues françaises, il a donné à ces grands tuyaux une épaisseur proportionnée à leur taille. C'est ainsi que, dans le tuyau de l'*ut* de seize pieds en étain de l'orgue de Saint-Denis, il a porté au quadruple des proportions ordinaires le poids du métal, c'est-à-dire à cent quatre-vingts kilogrammes. De là une plénitude, une puissance de son qu'on n'avait jamais entendue dans un instrument de cette espèce.

« Si nous voulions parler de tout ce qui

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

donne aux instruments de M. Cavaillé le cachet de la perfection, de la bonne entente des dispositions, de l'élégance du fini et du mécanisme, ainsi que d'une multitude de détails où les soins les plus minutieux ont présidé, nous serions entraînés fort loin. Nous dirons seulement qu'après le grand orgue de Saint-Denis, il a construit deux autres instruments plus parfaits encore et dont la réputation est européenne, ceux de l'église de la Madeleine et de Saint-Vincent-de-Paul, à Paris. »

Fétis avait raison de dire que la réputation de M. Cavaillé-Coll était européenne; il aurait même pu ajouter qu'elle était universelle, car M. Cavaillé-Coll n'a pas seulement fourni d'admirables instruments à Paris et à toute la France, mais les pays étrangers, l'Angleterre et la Belgique surtout, lui sont redevables de nombreux chefs-d'œuvre, et il a construit des orgues même pour l'Amérique et l'Australie. Parmi ses instruments les plus remarquables, il il faut citer, pour Paris: l'orgue de Saint-Sulpice, considéré comme le plus beau qui existe dans le monde entier, les orgues de la Madeleine, de Notre-Dame de Lorette, de Saint-Vincent-de-Paul, de la Trinité, de Notre-Dame, de Sainte-Clotilde; pour la province, les orgues de la chapelle du château de Versailles, de la basilique de Saint-Denis, de Notre-Dame de Saint-Omer, de Saint-Paul de Nîmes, des cathédrales de Perpignan, de Nancy, de Carcassonne, de Saint-Brieuc; pour la Belgique, l'orgue de Saint-Nicolas, de Gand; pour l'Angleterre, les orgues de la salle Colston, à Briston, des salles de concerts de Willis et de Sheffield, l'orgue du château de Brocewell, résidence de M. Hopwood, etc. etc.

L'éclatante et incontestable supériorité des instruments construits par M. Aristide Cavaillé-Coll est reconnue de toutes parts aujourd'hui, et je crois inutile d'insister sur ce sujet. Plusieurs de ces instruments ont fait l'objet de publications fort intéressantes, parmi lesquelles je mentionnerai les suivantes : 1° *Orgue de l'église royale de Saint-Denis, construit par MM. Cavaillé-Coll père et fils, facteurs d'orgues du roi*, rapport fait à la Société libre des Beaux-Arts, par J. Adrien de la Fage (Paris, Imprimeurs unis, 1845, in-8°, avec gravure); 2° *Étude sur l'orgue monumental de Saint-Sulpice et la facture d'orgue moderne*, par M. l'abbé Lamazou (Paris, Repos, *s. d.*, in-8°, avec gravure); 3° *Le Grand Orgue de la nouvelle salle de concert de Sheffield, en Angleterre, construit par Aristide Cavaillé-Coll, à Paris* (Paris, typ. Plon, 1874, gr. in-8° avec gravures). M. Cavaillé-Coll a publié lui-même, dans des revues et recueil scientifiques, différents mémoires ayant trait à l'orgue et à sa construction. Je ne connais que les trois suivants : 1° *Études expérimentales sur les tuyaux d'orgues*, mémoire lu à la séance de l'Académie des Sciences du 24 février 1849; 2° *De l'orgue et de son architecture*, écrit publié dans le 14e volume (1856) de la *Revue générale de l'architecture des travaux publics*, et dont il a été fait un tirage à part; une seconde édition, augmentée, de cet opuscule a été faite en 1872 (Paris, Ducher, in-8°); 3° *Projet d'orgue monumental pour la basilique de Saint-Pierre de Rome* (Bruxelles, imp. Rossel, 1875, in-8°).

* **CAVALLINI** (Ernesto), est mort à Milan, sa ville natale, le 7 janvier 1873. En 1852, il avait été appelé à St-Pétersbourg, pour y remplir les triples fonctions de professeur de clarinette au Conservatoire, et de 1re clarinette au théâtre impérial et à la chapelle de la cour. Après un séjour de quinze ans en Russie, il était revenu à Milan, et en 1870 il avait été nommé professeur suppléant de clarinette au Conservatoire. A la liste de ses compositions, il faut ajouter : 1° six grands duos pour deux clarinettes, dédiés à Mercadante; 2° *I Fiori rossiniani*, concerto pour clarinette; 3° *Variazioni in sol*, pour clarinette; 4° *Album vocale* (Milan, Canti).

* **CAZOT** (François-Félix), est mort en 1858. Cet artiste avait épousé, le 8 janvier 1814, une chanteuse de l'Opéra, Mlle Joséphine Armand, dont le talent était remarquable, et qui faisait aussi partie de la chapelle impériale. En 1815, tous deux allèrent se fixer à Bruxelles, où Mme Cazot fit, pendant dix années, les beaux jours du théâtre royal. En 1825, ils revinrent à Paris, et c'est alors que Cazot fonda une école de piano, d'où sont sortis un très-grand nombre d'artistes fort distingués. — Mme Cazot ne survécut que peu de temps à son mari, qui était presque mort de chagrin de la perte successive de sa fille et de sa petite-fille : elle mourut au mois de juillet 1859, âgée de 72 ans.

* **CAZZATI** (Maurice). Une édition des *Messe e Salmi a 5 voci da cappella*, op. 17, de ce compositeur, a été publiée à Venise en 1655. Fétis a mentionné en effet comme une réimpression celle de 1667, la seule dont il eût eu connaissance.

CEBALLOS (Francisco), compositeur espagnol du seizième siècle, né, à ce que l'on croit, dans la vieille Castille, était maître de chapelle de la cathédrale de Burgos en 1535, et mourut en cette ville en 1571. Beaucoup de compositions de cet artiste sont conservées dans diverses églises d'Espagne, et la bibliothèque de l'Escurial, aussi bien que les archives de la cathédrale de Tolède,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

possèdent un grand nombre de ses motets. On trouve à l'église de Notre-Dame del Pilar, de Saragosse, une fort belle messe de Ceballos, et M. Hilarion Eslava a reproduit, dans sa *Lira sacro-hispana*, un motet de ce maître : *Inter vestibulum*, qui est une œuvre de grand mérite, aussi bien pour l'élégance de la forme que pour la pureté du style.

CECCHERINI (Ferdinand), chanteur et compositeur, naquit à Florence en 1792. Doué d'une magnifique voix de ténor *serio*, de deux octaves entières de poitrine avec des notes de fausset d'une grande puissance, il étudia la musique et le chant avec l'abbé Philippe Allegri, bon maître florentin, et arriva en peu de temps à un degré remarquable de perfection. Il interprétait en maître tous les genres, mais excellait surtout dans le genre large et majestueux de la vieille école du chant italien, dont on trouve des exemples dans le grand air de *i Misteri Eleusini* de Mayr, celui de *i Baccanali di Roma* de Generali, etc. De toutes parts on le pressait d'embrasser la carrière théâtrale, mais, soit timidité de caractère, soit préjugé religieux, il s'y refusa constamment et s'adonna à la musique sacrée, oratorio ou musique d'église. Personne peut-être n'a chanté mieux que lui l'air du ténor dans la seconde partie de la *Création* de J. Haydn.

Cecchérini, chanteur d'un mérite supérieur et bon musicien, fut également professeur de chant distingué et fit de nombreux et bons élèves, tant amateurs qu'artistes, parmi lesquels il faut citer le prince Joseph Poniatowski. Il fut aussi compositeur de quelque mérite. On a de lui quatre oratorios : *Saül*, *David*, *San Benedetto* et *Debora e Gaele*, exécutés plusieurs fois avec succès à Florence : ce sont de bonnes compositions, mais, malgré leur titre, ce sont plutôt des opéras de sujet sacré que de véritables oratorios dans la rigoureuse acception du mot. Cecchérini compose aussi beaucoup de musique d'église; des mentions spéciales sont dues à son *Requiem*, ainsi qu'à sa grande messe à deux chœurs et orchestre. Sa musique se distingue par la justesse d'expression, la noblesse des pensées, le bon goût ainsi que la bonne facture; mais elle manque généralement de ce cachet personnel qui fait que les œuvres d'un compositeur ont leur place assignée dans l'histoire de l'art musical.

Cecchérini était professeur de chant aux écoles de musique de l'Académie des Beaux-Arts de Florence, dont la direction lui fut confiée pendans quelque temps, premier ténor dans la musique de chambre et de chapelle de l'ancienne cour de Toscane, maître de chapelle de la Métropolitaine, et un des six maîtres de chapelle du collége des musiciens sous l'invocation de Sainte-Cécile dans l'église des SS. Michel et Gaëtan à Florence. Il est mort en cette ville le 12 janvier 1858.

L.-F. C.

CECERE (Carlo), violoniste et compositeur, né dans le royaume de Naples, vivait dans la première moitié du dix-huitième siècle. Il fit représenter à Naples les deux ouvrages suivants : 1° *lo Secretista*, folie musicale; (*pazzia per musica*), th. Nuovo, 1738; 2° *la Tavernola abentorosa*.

CELANI (Giuseppe-Corso), compositeur italien, vivait dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, et résida successivement à Rome, à Parme et à Ancône. On lui doit un oratorio à neuf voix, sur paroles latines, et un autre oratorio, *Ismaele ed Agar*, exécutés à Rome; un troisième ouvrage du même genre, *Santa Teodora*, fut écrit par lui sur la demande du prince de Toscane, Ferdinand de Médicis, en 1686. Il écrivit encore, pour ce prince, 27 *responsori* et un *Miserere* pour le service de la semaine sainte, trois cantates et deux madrigaux.

CELLARIER (Hilarion), compositeur, est né à Florensac (Hérault) le 12 mars 1818. Il se destinait d'abord à la marine et fit de sérieuses études pour suivre cette carrière. Mais un goût très-vif pour la musique l'en détourna et, à l'âge de quinze ans, il se décida à partir pour l'Italie afin d'y développer ses connaissances musicales. Il venait de composer un opéra, *Don Japhet*, où se trouvait la trace de dispositions assez heureuses pour que son admission immédiate fût décidée au Conservatoire de *Viareggio*, près Lucques, placé sous la direction du compositeur Pacini. Pacini prit son jeune élève en affection et lui donna une solide éducation technique. A l'âge de 18 ans, M. Cellarier écrivit, avec les conseils de son maître, un opéra intitulé *la Secchia rapita*. Pacini étant tombé malade, il eut occasion de le remplacer pour la composition d'une messe à quatre parties et à grand orchestre, que l'auteur de *Saffo* avait été chargé d'écrire. Cette messe, annoncée comme étant de Pacini, fut exécutée avec succès, sous le nom de son véritable auteur, dans la cathédrale de Saint-Martin à Lucques. M. Cellarier s'essayait en même temps dans le genre difficile du quatuor et de la symphonie. Deux ans plus tard il terminait un opéra en deux actes, *i Guelfi*, qui allait être donné à Naples, en même temps que la *Saffo* de son maître, quand des affaires de famille le rappelèrent subitement en France, où il est resté. Il s'est fixé définitivement à Montpellier, et s'y est voué à l'enseignement.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

M. Cellarier a fait entendre dans cette ville divers morceaux de musique religieuse et une messe à grand orchestre en *ut mineur*, qui fut exécutée en 1845 au profit des inondés de la Loire. On a aussi de lui plusieurs pièces pour le piano, des fantaisies originales, de la musique de danse, etc.

AL. R—D.

CELLER (LUDOVIC) est le pseudonyme littéraire d'un écrivain né à Paris le 8 février 1828, et dont le nom véritable est *Louis Leclercq*. Grand amateur de théâtre et de musique, M. Ludovic Celler a publié depuis une dizaine d'années plusieurs ouvrages intéressants par les recherches d'une érudition consciencieuse, aussi bien que par la sûreté et quelquefois la nouveauté des documents employés. En ce qui concerne particulièrement la musique, M. Celler a donné successivement : 1° *la Semaine sainte au Vatican*, étude musicale et pittoresque (Paris, Hachette, 1867, in-12), livre à la fois utile et attrayant, dans lequel l'auteur fait connaître les pratiques religieuses et les coutumes musicales qui caractérisent la célébration de la semaine sainte à Rome; 2° *les Origines de l'Opéra et « le Ballet de la Reine, »* étude sur les danses, la musique, les orchestres et la mise en scène au XVIe siècle, avec un aperçu des progrès du drame depuis le XIIIe siècle jusqu'à Lully (Paris, Didier, 1868, in-12), écrit intéressant, dans lequel cependant, insuffisamment informé relativement aux premiers essais de l'abbé Perrin et de Cambert, l'auteur n'a pas eu l'occasion de rendre à ces deux pères de l'opéra français la justice qui leur est due et la place qui leur appartient; 3° MOLIÈRE-LULLY. *Le mariage forcé*, comédie-ballet en 3 actes, ou *le Ballet du Roi*, dansé par Louis XIV le 29e jour de janvier 1664, nouvelle édition publiée d'après le manuscrit de Philidor l'aîné, avec des fragments inédits de Molière et la musique de Lully réduite pour piano (Paris, Hachette, 1867, in-12), publication faite d'après le fameux recueil manuscrit de Philidor faisant partie de la Bibliothèque du Conservatoire de musique de Paris, et dont on comprend tout l'intérêt.

En dehors de ces trois ouvrages spéciaux, M. Celler a publié deux autres volumes, ceux-ci relatifs au théâtre proprement dit, mais dans lesquels pourtant la musique a sa part : *Les décors, les costumes et la mise en scène au XVIIe siècle*, 1615-1680 (Paris, Liepmannssohn et Dufour, 1869, in-12), et *les Types populaires au théâtre* (id., id.). Enfin, cet écrivain prépare en ce moment une édition du *Pourceaugnac* de Molière avec la musique, et un livre sur la danse.

CELLIER (.....), compositeur anglais, a fait représenter au théâtre Saint-James, de Londres, au commencement de 1876, une opérette intitulée *the Sultan of Mocha*. Peu de mois après, dans le cours de la même année, il a donné à Manchester un autre petit ouvrage du même genre, dont j'ignore le titre.

CELLINI (FRANÇOIS), musicien italien, naquit le 5 mai 1813 à Fermo, dans la marche d'Ancône. Dès son jeune âge, il commença à étudier la musique sous la direction de son oncle Augustin Cellini, de Raphaël Monelli et de Charles Morra. Arrivé à un âge plus avancé, il fut envoyé par ses parents à Bologne, pour étudier sous la direction de Pilotti, après la mort duquel il passa au Conservatoire de Naples, où il suivit les leçons de chant de Crescentini, et apprit la composition avec Zingarelli, puis avec Mercadante. Ayant terminé son instruction musicale, il retourna dans sa ville natale, où il obtint en 1842 la maîtrise de la cathédrale. En 1860, il se rendit à Londres avec son élève Antoine Giuglini, et y resta quelque temps à donner des leçons de chant. De retour à Fermo, il y mourut le 19 août 1873, accablé par des chagrins domestiques et des luttes regrettables suscitées par la malignité.

Cellini composa beaucoup de musique d'église et des chœurs patriotiques de circonstance qui eurent quelque succès. Sa musique, faible de conception, quoique de bonne facture, ne s'élève pas au-dessus de la médiocrité. Sa spécialité était l'enseignement du chant, dans lequel il excellait. De son école sont sortis une foule de bons chanteurs de théâtre, parmi lesquels les frères François et Ludovic Graziani, Henry Fagotti, Antoine Giuglini, Mme Morgiali, Mme Biancolini-Rodriguez, etc.

L.-F. C.

CELLOT (HENRI), compositeur amateur, est né vers 1835, d'une famille aisée, et est entré de bonne heure dans la banque, tout en étudiant la musique pour son agrément. M. Cellot a publié quelques romances, et a fait représenter quelques opérettes, parmi lesquelles on peut citer : *Dix contre un* (Palais-Royal, 4 mai 1865); *l'Ile des Singes* (Eldorado, 13 octobre 1868); *l'Amour charlatan* (Folies-Marigny). Il a donné aussi plusieurs articles de critique au journal *la France musicale*.

CELSCHER (JEAN), contrepointiste hongrois de la fin du seizième siècle, a fait imprimer un assez grand nombre de compositions, qui sont conservées à la bibliothèque de Berlin.

Y.

CENCI-BOLOGNETTI (Le comte), noble

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

amateur de musique, est l'auteur d'un opéra en 4 actes, *Lorenzo Soderini*, qui a été représenté au théâtre Pagliano, de Florence, le 3 août 1867. D'autre part, les journaux italiens ont rendu compte, en 1871, de l'exécution à Rome de deux compositions : une ouverture et une cantate patriotique, *la Redenzione di Roma*, dont l'auteur était *la signora* Aspri-Cenci-Bolognetti.

CENTOLANI (Ambrogio), compositeur italien, est l'auteur d'un opéra sérieux, *Isabella Orsini*, qui a été représenté sur le théâtre de Lugo le 17 septembre 1867.

CEPEDA (.....), compositeur espagnol contemporain, s'est fait connaître par la publication de quelques morceaux de chant et par la représentation de quelques *zarzuelas* dont il a écrit la musique. Je ne connais le titre que d'un seul de ses ouvrages en ce genre, *los Piratas*. M. Cepeda a écrit, avec MM. Allù et Oudrid, la musique d'un drame en trois actes, intitulé *Dalila*.

* **CERACCHINI** (Francesco). Ce compositeur a abordé la scène au moins une fois, car on connaît de lui un opéra intitulé *Antigono*, représenté à Florence en 1794.

CERECEDA (Guillermo), compositeur dramatique espagnol, s'est fait connaître par les *zarzuelas* ou opéras comiques suivants, qui ont été représentés à Madrid, dans le cours de ces dernières années : 1° *Pascal Bailon*, un acte ; 2° *Tocar el violon*, un acte ; 3° *Pepe-Illo* ; 4° *Trayo* ; 5° *Mefistofeles*, 3 actes ; 6° *Esperanza*, ballade lyrique et dramatique en 2 actes, théâtre de la Zarzuela, 1872. En cette dernière année, M. Cereceda remplissait les fonctions de chef d'orchestre au théâtre de la Zarzuela.

CERERÓLS (Le P. Juan), moine et compositeur espagnol, vivait à l'abbaye de Montserrat dans les dernières années du dix-huitième siècle. On conserve dans les archives du célèbre collége de musique de ce couvent les œuvres suivantes, dues à cet artiste : une messe à trois chœurs et à douze voix, dite *Messe de la Bataille* ; les psaumes *Dixit Dominus*, *Confitebor*, *Beatus vir*, *Laudate pueri Dominum*, *Letatus sum*, *Nisi Dominus*, *Credidi*, l'hymne *Ave Maris stella*, et le cantique *Magnificat*. Presque toutes ces compositions sont à dix voix.

CERFBERR DE MEDELSHEIM (A...), écrivain français, est auteur d'un petit écrit intitulé : *les Orgues expressifs* (*sic*), Paris, Paul Dupont, 1867, in 16 de 16 pp.

CERIANI (.....), compositeur italien, a fait représenter au Politeama, de Naples, en 1875, un opéra bouffe intitulé *Don Luigi di Toledo*.

CERTAIN (Marie Françoise), claveciniste du dix-huitième siècle, célèbre par son talent d'abord, ensuite par les réunions musicales qui se tenaient chez elle et auxquelles les plus grands virtuoses et compositeurs du temps tenaient à honneur d'assister et de se produire, naquit vers 1662. Elevée par Pierre de Nyert, premier valet de chambre de Louis XIV, qui la regardait comme sa fille, Marie Certain fut un enfant prodige et devint une artiste fort remarquable. De Nyert avait chargé Lully de son éducation musicale, et la jeune fille, qui avait à la fois du penchant pour les lettres, pour la peinture et pour la musique, était à peine âgée de quinze ans lorsque, dans une épître adressée précisément à son protecteur, à De Nyert, La Fontaine en parlait ainsi :

> Avec mille autres bien le jubilé fera
> Que nous serons un temps sans parler d'Opéra ;
> Mais aussi de retour de mainte et mainte église,
> Nous irons, pour causer de tout avec franchise
> Et donner du relâche à la dévotion,
> Chez l'illustre Certin (1) faire une station :
> Certin, par mille endroits également charmante,
> Et dans mille beaux arts également savante,
> Dont le rare génie et les brillantes mains
> Surpassent Chambonnière, Hardel, les Couperins.
> De cette aimable enfant le clavecin unique
> Me touche plus qu'Isis et toute sa musique :
> Je ne veux rien de plus, je ne veux rien de mieux
> Pour contenter l'esprit, et l'oreille, et les yeux.

Le salon de Mlle Certain était le rendez-vous de tous les grands artistes, et jusqu'à son dernier jour cette femme distinguée jouit de la plus brillante réputation, au double point de vue de l'esprit et des talents. Elle mourut à Paris, le 1er février 1711, et fut inhumée dans l'église Saint-Roch, sa paroisse.

CERÙ (Domenico-Agostino), naquit à Lucques, en Toscane, le 28 août 1817 ; il est ingénieur de son état et bon amateur de musique. Il publia, en 1861, un mémoire sur la vie et les œuvres de L. Boccherini ; en 1870, une lettre à son ami André Bernardini, maître compositeur estimé de Buti, en Toscane, sur la musique allemande comparée à la musique mélodique italienne ; et en 1871 « *Cenni storici dell' insegnamento della musica in Lucca e dei piu notabili maestri compositori che vi hanno fiorito* (Lucques, impr. Giusti, in-8°) », ouvrage de peu d'étendue, mais d'un véritable intérêt pour l'histoire de la musique en général, et en particulier dans la ville de Lucques, autrefois capitale d'une riche république où la musique a toujours été tenue en honneur et où les études musicales se main-

(1) L'acte mortuaire de Marie Certain, publié par Jal dans son *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*, donne à son nom l'orthographe que j'ai cru devoir adopter : *Certain*.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tiennent toujours florissantes, quoique Lucques soit réduit aujourd'hui à l'état de chef-lieu de province.

M. D. A Cerù est membre de l'académie des *Phylomates*. On a de lui un mémoire sur le mélodrame et plusieurs pièces détachées, poésies, épigraphes, épitres, etc., qui attestent toutes une intelligence cultivée.

L.-F. C.

CESTARI (Augusto). Un musicien de ce nom a fait représenter en 1859, sur le théâtre d'Udine, un drame lyrique intitulé *Cleto*.

CEUPPENS (Victor), compositeur, né à Bruxelles le 28 juillet 1835, a eu pour maîtres MM. Goossens, Jourdan, Bosselet, Lemmens et Fétis, puis est devenu successivement organiste des églises de Saint-Joseph, des Minimes et de Sainte-Catherine, et enfin maître de chapelle de Saint-Boniface en même temps que professeur à l'école de musique de Saint-Josse-ten-Noode, commune de la banlieue de Bruxelles. M. Ceuppens a publié un certain nombre de compositions religieuses, parmi lesquelles plusieurs messes (dont une, à 4 voix, a été exécutée solennellement le 19 janvier 1861), un *Ave verum* à 4 voix, un *Salve Regina* avec orchestre, un *Laudate Dominum*, chœur à 4 voix, un *Tantum ergo*, un *Pie Jesu*, un *O salutaris*, une prière et 3 Élévations pour orgue. On connaît aussi quelques romances de cet artiste.

CEZANO (Paul). Lors de l'inauguration de la nouvelle salle de l'Opéra, en 1875, on a publié une brochure ornée de vignettes et ainsi intitulée : *Visite au nouvel Opéra*, par Paul Cézano (Paris 1875, in-4°). Le nom de l'auteur de cet écrit nous paraît être un pseudonyme; du moins ne le connaissons-nous point dans la littérature contemporaine.

CHAALONS-D'ARGE (Auguste-Philibert), administrateur et écrivain, né à Paris le 29 juillet 1798, est mort au mois de mars 1869. Il fut successivement attaché aux bureaux du ministère de la guerre, puis du ministère de l'intérieur, puis, sur la fin de sa vie, au ministère de la maison de l'empereur, où il remplissait les fonctions d'archiviste à la section des Beaux-Arts. Secrétaire général du théâtre de l'Odéon de 1823 à 1835, il avait fondé en 1829 le *Journal des Comédiens*, qui est devenu depuis la *Revue et Gazette des théâtres*. Il est mentionné ici pour l'ouvrage suivant : *Histoire critique des théâtres de Paris pendant* 1821, pièces nouvelles, reprises, débuts, rentrées (Paris, Petit, 1822, in-8°), qu'il publia sous le voile de l'anonyme, en société avec Ragueneau. Il publia ensuite, seul, cette fois, et en y mettant son nom, l'*Histoire critique et littéraire des théâtres de Paris*, années 1822-1823 (Paris, Pollet, 1824, in-8°). Ces deux volumes forment le résumé historique et critique du mouvement théâtral pendant la période indiquée, mouvement dont la musique prend une part importante, et donnent des renseignements utiles, qui auraient gagné cependant à être un peu moins délayés.

***CHABANON** (Michel-Paul-Gui DE), a écrit les paroles et la musique d'un divertissement sans titre qui a été exécuté deux fois, en 1769 et 1770, dans deux concerts donnés au profit de l'École gratuite de dessin.

***CHAÎNE** (Eugène). Cet artiste fort estimable, qui depuis longtemps brille à Paris dans l'exécution de la musique de chambre, a obtenu, dans ces dernières années, de sérieux succès comme compositeur. En 1860, il a fait exécuter à Poitiers, aux fêtes données par l'Association musicale de l'Ouest, une messe à 4 voix, chœurs et orchestre, qui a produit un très-grand effet; sa 1re symphonie (en *fa*) a été couronnée au concours ouvert en 1864, en Hollande, par la société pour l'avancement des études musicales; sa 2e symphonie (en *ré* mineur) a été l'objet de la même distinction, en 1866, de la part de la société de Sainte-Cécile, de Bordeaux; une ouverture à grand orchestre, envoyée par M. Chaîne au concours de l'académie de l'Institut royal de musique de Florence, obtenait aussi la première récompense; enfin, en 1872, la société de Sainte-Cécile de Bordeaux accordait le second prix à son *Stabat mater*. En dehors de ces œuvres fort importantes, et d'un troisième concerto de violon, M. Chaîne a fait entendre, en ces dernières années, une fantaisie-caprice pour violon sur *les Huguenots* (Paris, Brandus), une fantaisie sur *Norma* et *i Puritani* (id., id.), et une autre sur *la Juive*. Il a publié une quarantaine de fantaisies et de morceaux de genre pour violon, avec accompagnement de piano. Au mois d'octobre 1875, M. Chaîne a été nommé professeur d'une des deux classes préparatoires de violon rétablies au Conservatoire de Paris.

***CHAMPEIN** (Stanislas). Le répertoire dramatique de ce musicien aimable doit se compléter par les ouvrages suivants : 1° *les Amours de Colombine* ou *Cassandre pleureur*, opéra comique joué à la Comédie-Italienne en 1783, et dont la chute fut si complète que sa première et unique représentation ne put même être achevée; 2° *les Noces cauchoises*, 2 actes, th. Montansier, 1790; 3° *les Hussards en cantonnement*, 3 actes, Opéra-Comique, 28 juin 1817. Champein a écrit aussi la musique, assez importante, de deux pièces représentées à la Comédie,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Française ; 4° *le Chevalier sans peur et sans reproche* ou *les Amours de Bayard*, comédie en 3 actes, mêlée d'intermèdes, de Monvel (24 août 1786) ; 5° *Lanval et Viviane* ou *les Fées et les Chevaliers*, comédie héroï-féerique en 5 actes et en vers de dix syllabes, avec chants et danses, de Murville (13 septembre 1788). Enfin, on a imprimé, mais non représenté, la pièce suivante : *les Deux Seigneurs* ou *l'Alchimiste*, pièce en 2 actes, en vers, par MM. A. et H. (Anson et Hérissant), « avec deux airs nouveaux de M. Champein. »

* **CHAMPEIN** (Marie-François-Stanislas), fils du précédent, naquit à Paris le 20 juillet 1799. Après avoir quitté l'Italie pour revenir en France, il publia en 1869, à Paris, un journal qui avait pour titre *la Fraternité*, et mourut en cette ville le 8 mars 1871.

On a représenté au Gymnase, le 10 avril 1821, un opéra comique en un acte intitulé : *Une Française*, musique de Champein « fils. » J'ignore s'il s'agissait ici de cet artiste ou d'un autre fils de Stanislas Champein.

CHAMPFLEURY (Jules FLEURY, dit), critique et romancier, naquit à Laon le 10 septembre 1821. Dans ses nombreux écrits, de genres très-divers, M. Champfleury s'est beaucoup occupé de musique, imitant en cela Charles Barbara, son ami de jeunesse, avec qui il fit souvent des séances de quatuors dans lesquelles il tenait la partie de violoncelle. Malheureusement, si M. Champfleury avait quelque pratique musicale, ses connaissances théoriques étaient absolument nulles ; cela ne l'a pas empêché de vouloir, à l'occasion, trancher du magister et le prendre de haut avec les critiques de profession, selon ce principe cher à tous les dilettantes forcenés que les musiciens seuls sont impropres à la critique, et que celle-ci ne peut être bien faite que par des ignorants. C'est ce principe qui a poussé M. Champfleury à prendre la défense de M. Richard Wagner en essayant, bien en vain, de jeter le ridicule sur certains critiques accrédités, et il a donné la mesure de sa compétence en pareille matière en niant la valeur musicale de Berlioz, dont la gloire n'a été que médiocrement atteinte par ses sarcasmes. Les prétentions musicales de M. Champfleury se font jour surtout dans sa traduction des *Contes posthumes d'Hoffmann* (Paris, Lévy, 1856, in-12), et dans une brochure intitulée *Richard Wagner*, dédiée à Charles Barbara, qu'il a reproduite dans ses *Grandes Figures d'hier et d'aujourd'hui* (Paris, Poulet-Malassis, 1861, petit in-8°).

CHAMPS (Ettore DE), pianiste et compositeur dramatique, né à Florence le 8 août 1835, étudia la flûte avec un de ses oncles, le piano avec Gioacchino Gordoni, l'harmonie et le contrepoint avec Colson, et la composition avec Mabellini. Il se livra de bonne heure à l'enseignement, publia de nombreuses et élégantes compositions pour le piano, et finalement aborda le théâtre avec succès en donnant à la Pergola, de Florence, deux opéras-bouffes qui furent bien accueillis : *i Tutori e le Pupille* (1869), et *il Caffo* (1870). Il produisit ensuite plusieurs *farse* qui ne furent pas moins bien reçues : *Gosto e Mea* (1872), *la Secchia rapita* (en société avec MM. Gilardini, Felici et Tacchinardi, 1872), et *l'Idolo Cinese* (en société avec MM. Tacchinardi, Gialdini, Félici, Usiglio et Bacchini, 1874). On lui doit aussi la musique de deux ballets, représentés au théâtre Pagliano, *il Genio delle Colline* (1854), et *il Naufragio della Fregata La Peyrouse* (1859). Enfin, M. de Champs a écrit encore deux messes *a cappella*, deux autres messes avec orchestre, et un grand nombre de morceaux détachés de tout genre.

* **CHAPPELL** (William). — Cet érudit distingué a commencé récemment la publication d'un ouvrage extrêmement important : *The History of music* (*art and science*), *l'Histoire de la Musique*, dont le premier volume a paru récemment à Londres (Chappell and C°, in-8, s. d. [1875]). L'*Histoire de la Musique* de M. Chappell doit former quatre volumes ; on comprend donc qu'il ne saurait être question ici d'une analyse complète du seul qui ait été publié jusqu'à ce jour, l'ensemble d'un tel travail étant indispensable à qui voudrait porter sur lui un jugement motivé. Je me bornerai à dire que ce premier volume est presque entièrement consacré à l'étude de la musique grecque, sans que l'auteur paraisse avoir ajouté un contingent bien nouveau et bien appréciable aux connaissances réunies sur ce sujet par les écrivains qui l'ont précédé.

* **CHAPELLE** (Jacques-Alexandre DE LA) Ce compositeur a écrit la musique d'un opéra en trois actes et un prologue, *Isac*, qui fut représenté le 27 mars 1734 par les écoliers du collége Louis-le-Grand, et qui, en cette circonstance, servait d'intermède à une tragédie latine intitulée *Tigrane*.

CHARBONNIER (L'abbé Étienne-Paul), né à Marseille le 29 frimaire an II (19 décembre 1793), fut reçu enfant de chœur de la métropole d'Aix en Provence en 1810, et fit à cette maîtrise ses premières études musicales. Il fut ordonné prêtre en 1821, et nommé l'année suivante organiste de la cathédrale d'Aix. Il conserva ce

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

poste jusqu'en juin 1867, époque à laquelle il se retira pour être nommé quelque temps après chanoine honoraire. Il mourut à Aix le 7 octobre 1872. L'abbé Charbonnier s'était voué de très-bonne heure à la musique sacrée et à l'étude de l'orgue. Comme organiste, il acquit une notoriété locale, qui paraît avoir été exagérée. Comme compositeur, il a beaucoup écrit; c'est surtout dans l'étude de la vieille musique provençale, qu'il s'était fait une véritable spécialité. Il a publié chez Remondet-Aubin, à Aix, un volume intitulé *Noëls, Magnificats, Marche des Rois, arrangés pour l'orgue et l'harmonium* (in-4°). Il avait fait paraître également en 1835 un livre intitulé : *Des Principes de Musique*, qui fut assez estimé. On lui doit la musique d'une pastorale provençale, 40 motets en latin, 50 cantiques et morceaux français d'une mélodie peu distinguée mais assez gracieuse, un recueil pour orgue, puis deux Passions, l'une pour le dimanche des Rameaux, l'autre, assez curieuse, pour le Vendredi saint, avec de petits chœurs figurant les cris de la foule, et accompagnement de violoncelles, contre-basses et orgue. Enfin il a écrit un *Petit traité d'harmonie* mise en pratique pour le piano, qui a été édité à Paris.

AL. R—D.

* **CHARDINY** (Louis-Armand). En annonçant la mort de cet artiste, le *Journal des Spectacles* du 3 octobre 1793 s'exprimait ainsi : « Louis-Claude-Armand Chardiny, artiste de l'Opéra, capitaine de la garde nationale de la section du Théâtre-Français, dite de Marat, natif de Fécamp, en Normandie, âgé de 35 ans, est mort le premier de ce mois, et a été inhumé le lendemain dans l'église de Saint-André-des-Arcs, sa paroisse. Nous nous empresserons de transmettre à nos lecteurs les anecdotes et les notices biographiques qui pourront nous parvenir sur cet artiste. » Cette note est très-précise, on le voit, dans sa rédaction, et les renseignements qu'elle donne diffère quelque peu de ceux contenus dans la *Biographie universelle des Musiciens;* je n'ai pu me renseigner d'une façon absolue sur son exactitude. Cinq jours après, le 8 octobre, le *Journal des Spectacles* insérait les vers suivants, qui lui étaient envoyés par « le citoyen Piis, » le vaudevilliste, au sujet de Chardiny :

L'Opéra perd un bon artiste,
La Musique, un bon harmoniste,
Le Vaudeville un bon soutien,
Le dieu Comus un bon convive;
Mais ce qui cause à tous une douleur plus vive,
La République, en lui, perd un bon citoyen.

Un fait peu connu, et constaté par le *Mercure de France* du 29 septembre 1787, c'est que c'est Chardiny qui écrivit les récitatifs du *Roi Théodore à Venise*, de Paisiello, lorsque cet ouvrage, traduit par Moline, fut repréenté à l'Opéra le 11 septembre de cette année. Il faut ajouter aussi à la liste de ses productions dramatiques *l'Amant sculpteur*, opéra comique en un acte qui fut représenté au Théâtre-Comique et Lyrique en 1790. Lorsqu'en 1792, Piis et Barré fondèrent le théâtre du Vaudeville, ils engagèrent Chardiny comme « instituteur » de leurs jeunes artistes, et comme compositeur et arrangeur de la musique de leurs pièces. « Peu de personnes, disait à ce sujet le rédacteur de l'*Almanach des Spectacles*, étoient plus en état que cet artiste de travailler pour ce spectacle : le vaudeville étoit son genre favori, et il étoit fait pour enrichir son théâtre d'une foule d'airs, que les auteurs ont mis partout, et qui sont dans la bouche de tout le monde. » Cet emploi n'empêcha point Chardiny de continuer à faire partie du personnel de l'Opéra, mais il lui donna la facilité de placer un sien parent, peut-être son frère (J. Chardiny), à l'orchestre du Vaudeville, où celui-ci jouait la partie de violoncelle. — Dans son *Dictionnaire néologique*, dont la publication a été interrompue après le troisième volume, le Cousin-Jacques a consacré une notice à Chardiny

CHARLEMAGNE. — *Voyez* **HENRION** (Paul).

CHARLES Ier, roi d'Angleterre, deuxième souverain de la famille des Stuarts, était un grand amateur de musique et fit tous ses efforts pour l'encourager dans ses États. Il jouait, dit-on, fort habilement de la basse de viole, et tenait très-bien sa partie dans les *Fantaisies* de Coperario, compositeur distingué qui lui a dédié une suite de pièces de ce genre. Charles Ier était l'ami d'un autre musicien remarquable, William Lawes, artiste de sa chapelle, qui lui rendait son affection et qui, pour le lui prouver, prit les armes en sa faveur et se fit tuer bravement au siége de Chester. Pour honorer sa mémoire, le roi porta publiquement le deuil du musicien. Ce prince, qui était né à Dumferling (Écosse), en 1600, mis en jugement à la suite de sa guerre contre le parlement, périt sur l'échafaud le 30 janvier 1649.

CHARLES II, fils du précédent, grand amateur de musique comme lui, fut, dit-on, l'introducteur du violon en Angleterre. Ce prince, qui, après le supplice de son père et la défaite que lui avait fait subir Cromwell à Worcester, avait dû se réfugier et résider en France, y avait pris les habitudes musicales de notre pays. Il aimait

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

surtout nos *petits violons à la française*, qui commençaient à remplacer chez nous les dessus de viole, et lorsqu'il rentra dans ses États, il créa une bande de vingt-quatre violons, à l'imitation de celle qu'il avait vu manœuvrer à Versailles et à Paris sous la direction de Lully. En tout ce qui concernait la musique, Charles II introduisit à Londres les pratiques françaises, en dépit des efforts prolongés de son secrétaire Williams, qui tenait pour la musique nationale. Le roi finit par avoir raison de son secrétaire, comme on le pense, mais pourtant ce ne fut pas sans peine, et bien longtemps après, Roger North, qui fut attorney général sous Jacques II, parlait de cette lutte dans ses *Mémoires* avec une sorte d'amertume. Lorsque l'infortuné Cambert, malgré les succès obtenus par ses opéras, les premiers qu'on eût entendus en France, eût été réduit au silence par les intrigues de Lully et crut devoir s'expatrier, c'est à Londres et auprès de Charles II qu'il alla chercher un refuge. Les uns disent que ce prince le mit à la tête de sa bande de violons, ce qui ne paraît pas probable, Cambert n'étant pas violoniste, que l'on sache; les autres, et ceux-ci semblent avoir raison, affirment que Cambert devint surintendant de la musique royale, et conserva cet emploi jusqu'à sa mort. Ce qui paraît certain, quoiqu'à cet égard on n'ait aucune preuve absolue, c'est que Charles II, qui avait cordialement accueilli le grand musicien français, fit représenter à sa cour les opéras de Cambert, entre autres *Ariane*, qui n'avait pu voir le jour à Paris.

Charles II, qui était né le 20 mai 1630, mourut en 1685.

CHARLEVOIX (Pierre-François-Xavier DE), savant jésuite français, naquit à Saint-Quentin en 1681. On trouve d'intéressantes notices sur les instruments de musique japonais dans le tome I de son ouvrage : *Histoire et Description générale du Japon* (Paris, 1726).

CHARLY ou DE **CHARLY**, claveciniste et compositeur, était professeur de clavecin à Valenciennes en 1777, année où il publia un *Premier recueil de romances*, avec accompagnement de harpe ou de clavecin. J'ignore si cet artiste a mis au jour d'autres compositions.

CHARLOT (Joseph-Auguste), musicien très-instruit, très-distingué, né à Nancy le 21 janvier 1827, donna l'une des preuves les plus éclatantes de la situation lamentable dans laquelle les administrations lyriques mettent en France les jeunes artistes, même ceux qui donnent le plus d'espoir et qui semblent appelés à parcourir la carrière la plus brillante. Il est difficile, en effet, d'obtenir de plus nombreux et de plus brillants succès d'école que n'en avait remportés Charlot. Entré au Conservatoire de fort bonne heure, d'abord dans la classe de Zimmermann, puis dans celle de Carafa, il se voyait décerner en 1838, à peine âgé de onze ans, un premier prix de solfége et un accessit de piano; l'année suivante, on lui donnait le second prix de piano; en 1841, il enlevait le premier prix pour cet instrument, en même temps qu'un second prix d'harmonie et accompagnement, et en 1842 il remportait le premier prix d'harmonie. En 1846, concourant à l'Institut, il obtenait une mention honorable, se faisait décerner le second prix au concours suivant, et enfin couronnait sa carrière d'élève, en 1850, par le premier grand prix de Rome.

Après de tels succès, on eût pu croire que Charlot parviendrait rapidement au théâtre, ou du moins qu'on mettrait à l'essai ses jeunes talents, en lui permettant de les produire en public. Il n'en fut rien; le jeune artiste eut beau, comme tant d'autres, courir après un poëme pendant nombre d'années, il ne put jamais l'obtenir, et dut enfin renoncer à l'espoir qu'il avait si longtemps caressé. Devenu accompagnateur, puis chef du chant à l'Opéra-Comique, ce qui aurait dû lui faciliter la route, il fut obligé de s'en tenir à cette situation indigne de lui, mais qui du moins lui assurait l'existence.

Charlot a publié quelques compositions de peu d'importance, quelques mélodies vocales, des chœurs orphéoniques, et il en a laissé un assez grand nombre en manuscrit. Son nom figure modestement sur quelques partitions dont il avait exécuté la réduction au piano. Cet artiste fort estimable est mort à Sèvres, au mois d'août 1871. L'éditeur M. Hartmann a publié, depuis sa mort, un recueil de *Dix mélodies* dues à la plume de ce musicien distingué; on peut signaler particulièrement dans ce recueil, de tout point intéressant, la pièce intitulée *le Géant*, écrite sur des vers de Victor Hugo, et qui est d'une inspiration large, mâle et puissante.

CHARNACÉ (Le comte Guy DE), écrivain musical, né vers 1825, a tourné son esprit vers les choses de la musique, après s'être longtemps occupé d'agriculture et d'agronomie. Il a collaboré, pour ces questions d'art, à divers journaux, entre autres au *Paris-Journal* et au *Bien public*, dont il a rédigé, pendant les années 1871, 1872 et 1873, le feuilleton musical. Malheureusement, les études artistiques de M. Guy de Charnacé, beaucoup trop superficielles, ne lui permettaient point de juger en critique, mais en simple dilettante, et ce manque de connaissances enlevait beaucoup de valeur à

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ses appréciations. M. de Charnacé a publié les écrits suivants : 1° *les Étoiles du chant* (Adelina Patti, Christine Nilsson, Gabrielle Krauss), Paris, Plon, 1868-69, in-8° avec portraits ; trois livraisons seulement ont paru de cette publication, qui ne s'est pas continuée ; 2° *les Compositeurs français et les théâtres lyriques subventionnés*, Paris, Dentu, 1870, in-8° ; 3° *Lettres de Gluck et de Weber*, publiées par M. L. Nohl, traduites par Guy de Charnacé, Paris, Plon, 1870, in-12 avec portraits et autographes ; 4° *Musique et Musiciens*, Paris, Pottier de Lalaine, 1873, 2 vol. in-12. Ce dernier ouvrage est un recueil fait avec trop de complaisance, et sans les corrections et suppressions indispensables, d'articles précédemment publiés par l'auteur.

CHARREIRE (Paul), musicien aveugle, organiste à Limoges, est auteur d'un opuscule publié sous ce titre : *Aperçu philosophique sur la musique* (Limoges, impr. Chapouland, 1860, in-8°). Cet artiste est mort il y a quelques années.

CHARRIN (Pierre-Joseph), chansonnier, auteur dramatique et romancier, tout en étant employé au ministère de la guerre, naquit à Lyon le 2 février 1734. Il fut, avec Warez, l'un des auteurs du *Mémorial dramatique* ou *Almanach théâtral*, dont il parut treize années, de 1807 à 1819 (Paris, Hocquet, in-24). Quoique assez mal fait, ce recueil n'en est pas moins utile pour les renseignements qu'il donne sur les théâtres de Paris. Charrin est mort à Paris au mois de mai 1863.

CHARTIER (Charles-Jean), amateur de musique. Le nom de cet homme honorable doit trouver sa place dans ce dictionnaire, en raison de la libéralité intelligente dont il a fait preuve envers l'art qu'il aimait. M. Chartier, qui habitait la commune de Breteil, dans le département d'Ille-et-Vilaine, était possesseur d'une importante collection de lettres autographes du Poussin, dont il avait offert l'acquisition à la Bibliothèque impériale. Lorsque cette offre lui fut faite, cet établissement n'avait point de fonds disponibles pour un achat de ce genre, et répondit à M. Chartier qu'il ne pouvait l'effectuer immédiatement. M. Chartier attendit patiemment, et, au bout de quelques années, par suite d'une combinaison de paiement dans laquelle le département des manuscrits et celui des estampes entraient chacun pour moitié, l'acquisition put être effectuée. Le prix, d'ailleurs modique, était de quatre mille francs environ, et pour cette somme modeste la Bibliothèque se trouvait mise en possession d'une collection de documents inappréciables pour l'histoire de l'art et d'un des plus grands artistes qui aient illustré la France. Mais si M. Chartier avait volontiers consenti, pour ne pas laisser passer en des mains mercenaires ou hors de son pays des documents qui intéressaient celui-ci à un si haut degré, à attendre que l'administration de notre plus grand dépôt littéraire fût en état d'en devenir acquéreur, il ne voulait point profiter personnellement du produit de cette vente. Grand amateur de cette forme merveilleuse de musique instrumentale à laquelle on a donné le nom de musique de chambre, il songea à encourager les artistes qui se livrent à la composition de ce genre de musique, et voulut utiliser à leur profit la somme qu'il avait retirée de la vente des lettres du Poussin. C'est dans ce but qu'il rédigea ainsi un article de son testament : « Je donne et lègue, à l'Académie des Beaux-Arts de l'Institut de France, une rente annuelle de sept cents francs, pendant cent ans, en faveur des meilleures œuvres de musique de chambre, trios, quatuors, etc. qui approcheront le plus des chefs-d'œuvre en ce genre. » C'est en 1861 que l'Académie des Beaux-Arts fut mise en possession de ce legs, et comme deux annuités s'en trouvaient alors à sa disposition, elle décerna deux prix cette première année, l'un à M. Charles Dancla, l'autre à Mme Farrenc, tous deux professeurs au Conservatoire de musique de Paris. Depuis lors, le *prix Chartier* a été décerné à plusieurs artistes distingués.

CHARTON-DEMEUR (Mme), née Anne-Arsène *Charton*, cantatrice extrêmement distinguée, est née à Saujon (Charente), le 5 mars 1827. Douée d'excellentes dispositions musicales, elle fut confiée de bonne heure par ses parents, alors établis à Bordeaux, aux soins d'un professeur nommé Bizot, et à peine âgée de seize ans elle débutait sur le grand théâtre de cette ville dans *Lucie de Lamermoor*, de Donizetti (mai 1843). Douée d'une belle voix de soprano, forte, souple et étendue, d'une intelligence scénique incontestable, la jeune artiste se vit accueillir avec faveur par le public, et se montra successivement dans plusieurs rôles importants, Isabelle de *Robert le Diable*, Eudoxie de *la Juive*, et Pauline des *Martyrs*, qui ne firent qu'affermir son succès. L'année suivante, Mlle Charton fut engagée à Toulouse pour y tenir l'emploi de première chanteuse d'opéra-comique, et en 1846 elle faisait les beaux jours du théâtre de la Monnaie de Bruxelles. C'est en cette ville qu'elle épousa, le 4 septembre de l'année suivante, M. Demeur, flûtiste belge distingué, et depuis cette époque elle est connue au théâtre sous le nom de Mme Charton-Demeur.

En 1849, la jeune cantatrice fit une première

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

et courte apparition à l'Opéra-Comique, où les hasards du répertoire ne la favorisèrent pas comme elle le méritait. Elle prit alors le parti d'adopter la carrière italienne, et se produisit avec les succès les plus éclatants sur les plus importantes scènes de l'étranger, à Saint-Pétersbourg, à Madrid, à New-York, à Bade, à la Havane. En 1853, elle rentrait pour un instant à l'Opéra-Comique, s'y montrait dans *le Caïd*, *le Domino noir* et quelques autres ouvrages, mais le quittait bientôt une seconde fois pour retourner à l'étranger. En 1862, Mme Charton-Demeur débutait sur le Théâtre-Italien de Paris par le rôle de Desdemona d'*Otello*, et méritait les éloges les plus flatteurs du public et de la critique. Dans le courant de la même année, elle créait, sur le théâtre que dirigeait alors à Bade M. Bénazet, le rôle de Béatrice dans l'opéra de Berlioz : *Béatrice et Bénédict*, et Berlioz était si charmé du talent qu'elle y avait déployé que bientôt il l'appelait à son aide pour venir établir celui de Didon dans l'œuvre magnifique et malheureuse qu'il donnait au Théâtre-Lyrique : *les Troyens*. La beauté sculpturale et noble de la grande artiste, son énergie dramatique et passionnée, son grand sentiment poétique, l'éclat et la puissance d'une voix dont elle était absolument maîtresse et qu'elle savait diriger avec le goût le plus sûr, convenaient merveilleusement au personnage qu'elle était chargée de représenter, et si, pour des raisons particulières, *les Troyens* ne réussirent pas à la scène, la cantatrice ne s'y montra pas moins admirable et pleine d'un enthousiasme qu'elle puisait dans son admiration pour l'œuvre et pour l'auteur. Peu de temps après, Mme Charton reparaissait sur notre Théâtre-Italien, mais bientôt elle s'éloignait de nouveau de Paris pour aller retrouver ses succès sur les scènes étrangères. Depuis lors, elle n'a plus reparu en France.

CHASSAIGNE (Francis), compositeur, a fait représenter à Paris, dans des cafés-concerts, les opérettes ou saynètes suivantes, toutes en un acte : 1° *les Horreurs du carnaval*, Eldorado, 1873 ; 2° *le Professeur de tyrolienne*, 1874 ; 3° *la Bergère de Bougival en Suisse* ; 4° *une Double clef* ; 5° *un Coq en jupons*, Alcazar, 1876 ; 6° *Deux mauvaises bonnes*, Eldorado, 1876. M. Chassaigne a publié aussi quelques romances, chansons et chansonnettes comiques, ainsi que des morceaux de danse pour le piano.

CHASSANT (.....), archiviste, membre de la Commission des Archives historiques, est, avec M. Bonnin, l'éditeur de l'intéressante publication faite sous ce titre : *Puy de musique érigé à Evreux en l'honneur de madame sainte Cécile*, publié d'après un manuscrit du XVIe siècle (Evreux, impr. Ancelle, 1837, in-8° de 88 pages).

CHASTAIN (.....), est auteur d'un ouvrage historique et pratique sur le plain-chant, publié sous ce titre : *Essai sur la tradition du chant ecclésiastique depuis saint Grégoire, suivi d'un tonal inédit de Berton de Reicheneau*, Toulouse, 1867, un vol. in-12, avec planches.

CHASTAN (Jules), né à Marseille le 30 avril 1837, fit ses premières études musicales au Conservatoire de cette ville et les poursuivit en Italie, où il se rendit en 1854. Il séjourna successivement à Florence, où il écrivit divers morceaux de danse et de chant, et à Naples, où il fit exécuter une messe de sa composition. Cette audition lui valut la décoration du roi de Naples. Il reçut également vers la même époque la croix de Saint-Grégoire le Grand et l'ordre du Nichan. De retour à Marseille, il s'y est fait connaître par diverses publications pour le piano et la voix. En 1874, il a donné au Gymnase de cette ville un opéra-comique en un acte, *Don José de Guadiana*, qui a été monté ensuite à Toulon et Avignon. Il a fait aussi entendre des morceaux d'orchestre, introduction, marche et ballet bâti sur de vieux airs provençaux, destinés à accompagner le drame *le Roi René*, qui a été joué à Marseille, au théâtre Valette.

On a publié de cet artiste : *Recueil de dix mélodies* (Guidi, à Florence) ; *Souvenir de Roche-Heureuse*, violoncelle et piano (Ricordi, à Milan) ; *L'Émir de Bengador*, romance (Heugel) ; *Chant Circassien* ; *Chant d'automne* ; *le Gondolier* ; *la Feuille envolée* ; *la Mère du Cosaque* ; *les Pâquerettes* ; *l'Hymne de l'enfant à son réveil*, romances (Carbonel, à Marseille) ; *premier nocturne* (Carbonel) ; *deuxième nocturne* (Heugel), et divers morceaux de danse (Heugel et Carbonel).

Al. R—d.

CHASTILLON DE LA TOUR (Guillaume de), musicien français, vivait à Caen à la fin du seizième siècle. Il publia en 1593 un recueil important d'airs et de chansons de sa composition, donné par lui sous ce titre : *Airs de l'invention de G. D. C. Sr de la Tour, de Caen, sur plusieurs poëmes saints et chrétiens recueillis de divers auteurs et divisés en trois livres : Ier De la grandeur de Dieu et de se réjouir en lui ; IIe De l'Amour divin et du Mariage ; IIIe Du Mépris du monde et de l'Espérance en Dieu*, Caen, Jacques Mangeant, in-8° oblong. Ces airs étaient à quatre parties : dessus, haute-contre, taille et basse.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

CHAUMET (William), compositeur de musique, est né à Bordeaux le 26 avril 1842. Son père le destinait à la carrière commerciale, mais le jeune Chaumet avait pour cet état fort peu d'aptitudes; et, tout jeune, il prélevait sur ses économies mensuelles la somme nécessaire pour prendre des leçons d'harmonie et de contrepoint. L'idée du théâtre le tourmenta de bonne heure ; et il n'avait pas beaucoup plus de 23 ans quand il écrivit la musique du *Coche*, un petit acte dont le poëte Hyppolyte Minier composa pour lui les paroles. Cette pièce n'a jamais vu le jour. Très refroidi, parce qu'il ne put parvenir à la faire représenter à Bordeaux, M. Chaumet fit alors des morceaux de piano et violon, un quatuor pour instruments à cordes, des romances, etc. Puis, l'envie du théâtre le reprit, et il écrivit *le Péché de M. Géronte*, opéra-comique en un acte, représenté à Paris, au Théâtre-Lyrique de l'Athénée, le 30 décembre 1872.

Au mois de janvier suivant, le directeur de l'Athénée confia à M. Chaumet une autre pièce à mettre en musique, *Méhul chez Gluck*, opéra-comique tiré de la nouvelle d'Adolphe Adam. Au jour dit, le jeune compositeur se présentait avec sa partition dans le cabinet du directeur, mais le théâtre était en déconfiture.

Pendant l'été de 1873, M. Chaumet a donné à Bordeaux, au théâtre des Folies-Bordelaises et sous un nom d'emprunt, un intermède en un acte, intitulé *Idéa*. J'ai assisté à plusieurs représentations de cet ouvrage, qui n'émane certainement pas du premier venu. M. Chaumet est un admirateur sincère de MM. Gounod et Bizet, et sa musique se ressent de la double influence des auteurs de *Faust* et de *Carmen*. Il n'est jamais trivial, et manie l'orchestre avec habileté (1). A. L.—N.

CHAUSSIER (l'abbé), partisan de la doctrine de Pierre Galin, qu'il a adaptée à l'étude du plain-chant, est l'auteur d'un manuel ainsi intitulé : *le Plain-chant enseigné d'après la méthode du Méloplaste*, Paris, Périsse, in-12. Il a été fait trois éditions de cet ouvrage.

CHAUVET (Charles-Alexis), compositeur et organiste, artiste extrêmement remarquable qu'une mort prématurée a enlevé à la gloire qui l'attendait, naquit à Marnies (Seine-et-Oise) le 7 juin 1837. Admis dans une classe de piano du Conservatoire de Paris à l'âge de dix-sept ans, il avait déjà le sentiment de sa vocation, ainsi que le prouve cette mention, placée sur le registre des entrées de cet établissement, à côté de son nom : « *Se destine à l'orgue.* » Devenu plus tard élève de M. Ambroise Thomas pour la fugue et la composition, et de M. Benoist pour l'orgue, il remporta le second prix pour cet instrument en 1859, et le premier en 1860. Il entra peu après comme organiste à l'église St-Thomas d'Aquin, puis remplit les mêmes fonctions à St-Bernard et à St-Merry. Très-remarqué dans ces différentes églises, où il donna rapidement la mesure de sa valeur et où il fit montre de qualités absolument hors ligne, il fut choisi, lors de la construction de l'église de la Trinité (1869), pour tenir le grand orgue de cette riche paroisse.

Chauvet, cependant, n'avait pas quitté le Conservatoire après avoir terminé son cours chez M. Benoist; il avait continué de fréquenter la classe de M. Ambroise Thomas, et, là encore, il avait déployé des facultés tellement extraordinaires, que ce dernier l'avait choisi comme répétiteur. Il exerçait ces fonctions sans titre officiel, mais ses rares aptitudes de contrepointiste et l'excellence de ses démonstrations indiquaient qu'il y avait en lui l'étoffe d'un professeur de premier ordre. Il eût conquis certainement avec rapidité la grande situation que lui assuraient d'avance les dons heureux dont la nature l'avait comblé, sans une grave maladie de poitrine qui tout d'un coup vint alarmer sa famille, ses élèves et ses amis. Les terribles événements qui signalèrent l'année 1870 vinrent aggraver encore cette maladie, et affecter d'une façon inquiétante l'âme toute française de Chauvet : les émotions qu'il ressentit alors, des souffrances toujours de plus en plus vives, le voyage que lui prescrivit son médecin, qui ne voulait pas lui laisser subir l'épreuve du siége de Paris, tout cela vint activer le mal qui devait l'emporter. Il mourut à Argentan (Orne), précisément à la date funèbre du 28 janvier 1871.

Chauvet a laissé quelques compositions dont voici la liste, par ordre de publication : 1° *Vingt Morceaux pour orgue*, en 4 suites, Paris, Graif; — 2° *Quatre Morceaux de genre*, pour piano, id., F. Mackar; — 3° *Quatre Offertoires de l'Avent à Noël*, pour orgue sans pédales ou harmonium, id., Piégel; — 5° *Cinq Feuillets d'album*, id., Mackar; — 6° *Quinze Études préparatoires aux œuvres de Bach*, id., id.; — 7° *Cinq Offertoires de Noël à l'Épiphanie*, pour orgue ou harmonium, id., Piégel; — 8° *Six Pièces pour piano*, en 2 cahiers, id., Hartmann; plus, divers morceaux publiés dans *la Maîtrise*

(1) Le jury du concours Cressent (*Voyez* ce nom), réuni pour la dernière fois, le lundi 6 décembre 1875, sous la présidence de M. Ambroise Thomas, membre de l'Institut, et en présence de M. de Beauplan, chef du bureau des théâtres au ministère des Beaux-Arts, a décerné le prix à la partition écrite sur le poème de *Bathyle*, portant le n° 27 et les initiales H. C. L'auteur de cette partition est M. William Chaumet. — A. P.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

et autres recueils de ce genre. Quelque temps avant sa fin prématurée, Chauvet fit entendre à plusieurs amis six grandes fugues pour piano à pédales, qui pouvaient se comparer à ce que l'on connaît de mieux en ce genre ; malheureusement, ces compositions superbes ne se sont pas retrouvées dans ses papiers, et sont probablement perdues pour toujours.

Comme organiste, Chauvet se faisait remarquer par une facilité d'improvisation qui tenait du prodige ; il appelait à son aide toutes les ressources de l'art du contre-point, qui lui étaient étonnamment familières, et qu'il savait accommoder aux exigences de l'harmonie moderne avec une originalité piquante, tout en restant fidèle au caractère sévère de l'instrument et au respect dû à la sainteté du temple. Comme professeur, un vif sentiment de la forme, une grande souplesse d'esprit, une parole claire et d'une rare facilité en faisaient un didacticien accompli. Ceux qui ont eu le bonheur d'être ses élèves ont conservé de lui un souvenir qui ne s'effacera pas.

CHAVAGNAT (Anne-Pierre-Édouard), compositeur, est né à Paris le 17 octobre 1845. Aveugle de naissance, il a accompli la plus grande partie de ses études musicales à l'Institution nationale des Jeunes-Aveugles, dont il était l'élève, puis s'est fait admettre au Conservatoire (1866), dans la classe de composition de M. Victor Massé. Après avoir obtenu un 3e accessit de fugue en 1867, le second accessit en 1868 et le premier accessit ensuite, M. Chavagnat quitta le Conservatoire, et se livra à la composition. Cet artiste a publié, outre divers morceaux de chant et un certain nombre de chœurs orphéoniques, un recueil de douze mélodies vocales intitulé *Mignonne* (Paris, Gambogi, in-8°), qui, à part quelques défauts de détail, se distingue par une inspiration d'une rare fraîcheur et un véritable sentiment poétique. M. Chavagnat a épousé une jeune pianiste, Mlle de Massas, qui avait fait ses études au Conservatoire.

* **CHELARD** (Hippolyte-André-Jean-Baptiste), est mort à Weimar le 12 février 1861. On a représenté au théâtre de la Scala, de Milan, trois ans après sa mort, le 10 mars 1864, un opéra sérieux de ce compositeur, *le Aquile Romane*, qui fut défavorablement accueilli. Je suppose que cet ouvrage devait avoir au moins un point de contact avec une vaste composition, *les Aigles*, « héroï-le lyrique » que Chelard fit entendre à Paris, dans un concert, au mois de novembre 1853, et qui produisit un grand effet, étant chantée par MM. Roger, Merly, Guignot, Mlle Nau et Mme Tedesco. Chelard avait dirigé pendant quelque temps à Paris, aux environs de 1830, les concerts de l'Athénée musical.

CHEREST (Aimé), est l'auteur d'un écrit publié sous ce titre : *Notice sur les musiciens du département de l'Yonne*, Auxerre, impr. Gallot, in-8°. Cet écrit a été publié en deux parties, formant chacune une brochure ; j'ignore la date de la première ; la seconde a paru en 1858.

CHÉRET (Pierre), compositeur, né dans les dernières années du dix-huitième siècle, s'est fait connaître par la publication d'un grand nombre de romances et de mélodies dramatiques, dont quelques-unes se faisaient remarquer par leur accent, leur vigueur et le bon sentiment dont elles étaient empreintes. On cite entre autres, parmi ces compositions, celles qui ont pour titre *l'Heureux Pilote*, *Sur la falaise*, *la Mère de l'Écossais*, *Petite Fille*, *le Pauvre Marin*, *la Folle de Venise*, *les Adieux d'une sœur*, *la Créole*, *Matelot et Mousse*, etc. Chéret est mort au mois d'août 1864, âgé de soixante et onze ans.

CHÉRI (Victor **CIZOS**, dit), chef d'orchestre et compositeur, est né à Auxerre le 14 mars 1830. Fils d'un comédien de province, frère de deux actrices extrêmement distinguées, Mlles Rose et Anna Chéri (devenues plus tard Mmes Montigny et Lesueur), M. Chéri vint de bonne heure à Paris, et fit au Conservatoire des études brillantes. Élève de M. Massart pour le violon, il obtint un accessit en 1846, un 2e prix en 1848, et le 1er en 1849. Étant devenu ensuite élève d'Adolphe Adam pour la composition, il concourut à l'Institut en 1855, et remporta le second grand prix. Depuis plusieurs années déjà, à cette époque, M. Chéri faisait partie de l'orchestre de l'Opéra en qualité de premier violon. Vers 1857, il fut vainqueur d'un concours ouvert à Bordeaux pour la composition d'un opéra-comique en un acte, *une Aventure sous la Ligue*, et son ouvrage fut représenté au Grand-Théâtre de cette ville.

M. Chéri ne s'est pas produit à Paris comme compositeur, du moins sur nos théâtres lyriques. Depuis quinze ans environ, il a quitté l'Opéra, et est devenu successivement chef d'orchestre des Variétés, du Châtelet, et en dernier lieu du Gymnase, où il se trouve encore aujourd'hui. Au théâtre du Châtelet, il a écrit la musique, fort élégante et justement remarquée, d'un certain nombre de féeries dans lesquelles on distinguait surtout des airs de ballet charmants et pleins de grâce. Un certain nombre de ces morceaux ont été publiés, réduits pour le piano.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

On connaît aussi de cet artiste un concerto de violon, avec accompagnement d'orchestre; mais je ne crois pas que cette œuvre importante ait été gravée.

* **CHÉRON** (Augustin-Athanase), chanteur de l'Opéra. Il faut croire que cet artiste fort remarquable eut, ainsi que sa femme, qui appartenait aussi au personnel de l'Opéra, des démêlés assez graves avec l'administration de ce théâtre, car on publia, en 1790, un factum ainsi intitulé : *Mémoire pour les sieur et dame Chéron, premiers sujets du chant à l'Académie royale de Musique, contre l'administration de ladite Académie* (Paris, 1790, in-8° de 70 pp.). Je n'ai pas eu cette brochure entre les mains, mais je l'ai trouvée mentionnée dans un catalogue de librairie.

CHÉROUVRIER (Edmond-Marie), compositeur, naquit à Sablé le 7 février 1831. Il fit sa première éducation musicale en province, et dès l'âge de six ans, jouait déjà bien du piano. Placé au collége de Vaugirard, près de Paris, il s'exerça à la composition sans en avoir appris les règles, et à quatorze ans il faisait exécuter dans cet établissement un *Ave Maria*. Fixé plus tard au Mans avec sa famille, il continua de se se livrer à son goût pour la musique en écrivant pour la société philharmonique de cette ville un certain nombre de morceaux symphoniques qui étaient exécutés par elle. Cependant, c'était contre le gré des siens que M. Chérouvrier se lançait ainsi dans la carrière artistique, et une de ses tantes le lui fit sentir en le déshéritant d'une fortune d'environ 300,000 francs. Cela ne l'empêcha pas, étant revenu à Paris, de travailler la fugue et la composition avec Leborne, alors professeur au Conservatoire; mais je ne crois pas qu'il se soit fait admettre dans cet établissement, car je n'ai pas trouvé son nom sur les registres de réception des élèves. Quoi qu'il en soit, M. Chérouvrier prit part, en 1857, au concours de l'Institut, obtint une mention honorable, et l'année suivante remporta le second grand prix de Rome, ce qui apaisa le mécontentement de sa famille. Après avoir publié quelques mélodies vocales, il fit représenter au Théâtre-Lyrique, le 22 septembre 1865, un opéra en 3 actes, intitulé *le Roi des Mines*, qui n'eut qu'un petit nombre de représentations; cet ouvrage devait être suivi de *Quentin Metzys*, opéra-comique en 2 actes, qui était reçu au même théâtre, mais qui n'a pas été joué.

On connaît de M. Chérouvrier, en dehors du théâtre, un certain nombre de compositions parmi lesquelles une Messe solennelle pour quatre voix d'hommes, un *Tantum ergo* à 3 voix, un *Ave Maria* et un *Tota pulchra es* à voix seules œuvres qui ont été publiées chez l'éditeur M. Choudens, ainsi qu'un agréable recueil de mélodies vocales, qui porte le titre de *Fleurs d'automne*. Cet artiste, auquel sa situation de fortune laisse une indépendance complète, était adjoint au maire du 14e arrondissement de Paris, lorsqu'à la suite du siége de cette ville éclata l'insurrection communaliste. Arrêté le 18 avril 1871 par les fédérés, il fut enfermé à la Conciergerie, et ne dut qu'au hasard de ne point subir le sort réservé aux ôtages. Après le rétablissement du gouvernement régulier, il fut nommé maire de son arrondissement, qu'il administre encore aujourd'hui. Il n'a pas pour cela renoncé complétement à ses travaux artistiques, car il a écrit depuis lors la musique d'un opéra en quatre actes intitulé *Gilles de Bretagne*, et il a fait exécuter en 1876, dans l'église de Montrouge, une messe de sa composition. M. Chérouvrier a encore en portefeuille les partitions d'un opéra en 2 actes, *la Fiancée de Corinthe*, et de *Nicolas Flamel*, opéra-comique en 3 actes.

* **CHERUBINI** (Marie-Louis-Charles-Zenobi-Salvador). Il n'est sans doute pas inutile de dresser ici une liste complète et détaillée des ouvrages dramatiques de cet artiste célèbre, d'autant plus que les titres de quelques-uns de ces ouvrages ne sont pas mentionnés dans la notice publiée sur cet artiste par la *Biographie universelle des Musiciens*. — Opéras italiens : 1° *il Quinto Fabio*, 3 actes, Alexandrie-la-Paille, 1780; 2° *Armida*, 3 actes, Florence, 1782; 3° *Adriano in Siria*, 3 actes, Livourne, 1782; 4° *il Messenzio*, 3 actes, Florence, 1782; 5° *il Quinto Fabio* (nouvelle musique), 3 actes, 1783; 6° *lo Sposo di tre, marito di nessuna*, 2 actes, Venise, 1783; 7° *l'Idalide*, 2 actes, Florence, 1784; 8° *Alessandro nell'Indie*, 2 actes, Mantoue, 1784; 9° *la Finta Principessa*, 2 actes, Londres, 1785; 10° *Giulio Sabino*, 2 actes, Londres, 1786; 11° *Ifigenia in Aulide*, 3 actes, Turin, 1788; 12° *Faniska*, 3 actes, Vienne, 25 février 1806; 13° *Pimmalione*, un acte, Paris (palais des Tuileries), 30 novembre 1809. — Opéras français : 1° *Démophon*, 3 actes, Opéra, 5 décembre 1788; 2° *Lodoïska*, 3 actes, théâtre de Monsieur, 18 juillet 1791; 3° *Élisa* ou *le Mont Saint-Bernard*, 2 actes, théâtre Feydeau, 13 décembre 1794; 4° *Médée*, 3 actes, id., 13 mars 1797; 5° *l'Hôtellerie portugaise*, un acte, id., 25 juillet 1798; 6° *la Punition*, un acte, id., 23 février 1799; 7° *la Prisonnière*, un acte (en société avec Boieldieu), th. Montansier, 12 septembre 1799; 8° *les Deux Journées*, 3 actes, th. Feydeau, 16 janvier 1800; 9° *Épi-*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sure, 3 actes (en société avec Méhul), th. Favart, 14 mars 1800; 10° *Anacréon* ou *l'Amour fugitif*, 2 actes, Opéra, 4 octobre 1803; 11° *Achille à Scyros*, ballet, Opéra, 1804; 12° *le Crescendo*, un acte, Opéra-Comique, 1er septembre 1810; 13° *les Abencérages*, 3 actes, Opéra, 6 avril 1813; 14° *Bayard à Mézières*, un acte (en société avec Boieldieu, Catel et Nicolo), Opéra-Comique, 12 février 1814; 15° *Blanche de Provence*, un acte divisé en trois parties (en société avec Berton, Boieldieu, Kreutzer et Paër), à la Cour le 1er et à l'Opéra le 3 mai 1821; 16° *Ali-Baba*, 4 actes et un prologue, Opéra, 22 juillet 1833. — A tout cela il faut ajouter : Introduction pour *la Marquise de Brinvilliers*, ouvrage en 3 actes écrit par dix compositeurs, Opéra-Comique, 1831; *il Giuocatore*, intermède joué à Florence sur un théâtre de société; *la Pubblica Felicità*, cantate, Florence, 1774; *Amphion*, id.; *Circé*, id., Paris, concert de la Loge Olympique, 1789; trois chœurs écrits pour un drame, *la Mort de Mirabeau*, th. Feydeau, 1791; *Clytemnestre*, cantate; *Chant sur la mort d'Haydn*, Paris, Conservatoire, 1810; *Ode* pour le mariage de l'empereur, Paris, 1810; Cantate « pour la Goguette », Paris, 16 décembre 1812; Cantate à 3 voix, pour l'état-major de la garde nationale, Paris, 20 juillet 1814; Cantate avec chœurs, pour une fête donnée par la ville de Paris, 29 août 1814; *Inno alla Primavera*, Londres, mai 1815; Cantate avec chœurs, pour un banquet militaire, Paris, 5 février 1816; *le Mariage de Salomon*, cantate pour le mariage du duc de Berry, Paris, 17 juin 1816; Cantate avec chœurs, pour le baptême du duc de Bordeaux, 2 mai 1821; un oratorio, exécuté à Florence en 1777; enfin *Koukourgi*, opéra non représenté; *Selico*, opéra non achevé; *les Arrêts*, opéra-comique commencé et non achevé; un autre opéra et un autre opéra-comique, commencés aussi et non achevés.

Je vais compléter maintenant la liste des écrits qui ont été publiés, en France et en Italie, sur Cherubini : 1° *Notice historique sur la vie et les ouvrages de M. Cherubini*, par M. Raoul-Rochette, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts (Paris, Didot, 1843, in-4°); 2° *Notice sur Cherubini*, par M. Miel (s. l. n. d. [Paris, imp. Duverger], in-8°); ce n'est point le même travail que celui que mentionne sous le même nom, à l'article CHERUBINI, la *Biographie universelle des Musiciens*; celui que je cite ici est extrait de *l'Encyclopédie des gens du monde*, tandis que l'autre est extrait du *Moniteur universel*; 3° *Intorno alla vita ed alle opere di Luigi Cherubini, Fiorentino, ed al monumento ad esso innalzato in Santa Croce*, cenni di Baldassare Gamucci (Firenze, tip. Barbèra, 1869, in-8° avec portrait); 4° *Cherubini, sa vie, ses travaux, leur influence sur l'art*, par Dieudonné Denne-Baron (Paris, Heugel, 1862, in-8°); 5° *Cherubini, Memorials illustrative of his life*, par Edward Bellasis (Londres 1876, in-8°) (1).

Trois semaines après la mort de Cherubini, le 7 avril 1842, le théâtre de l'Opéra-Comique reprenait avec éclat son opéra français le plus célèbre, *les Deux Journées*, et un hommage solennel était rendu au maître sur cette scène qu'il avait illustrée.

CHESSI (LUIGI), compositeur italien, est l'auteur des deux ouvrages suivants : 1° *la Nuova Pianella perduta nella neve*, opérette dialoguée, représentée au théâtre de la Commenda, de Milan, au mois d'août 1865; 2° *la Contessa di Medina*, opéra sérieux donné à Plaisance au mois d'avril 1867. Ce dernier ouvrage fut reproduit à la Scala, de Milan, en 1873, mais avec un tel insuccès qu'il n'en put être donné qu'une seule représentation.

CHEVALIER (Mlle), l'une des bonnes chanteuses que posséda l'Opéra au dix-huitième siècle, entra à ce théâtre en 1741, et y tint pendant longtemps le premier emploi. « Elle joignait, dit Laborde, à une belle voix, une belle représentation, un jeu noble, et une manière aisée de chanter la musique de son temps. » Mlle Chevalier se retira vers 1765, avec une pension de 1,500 livres, et épousa alors un nommé Duhamel. Parmi les rôles les plus importants créés par elle, il faut citer Zirphée dans *Zélindor*, Erinice dans *Zoroastre*, Almasis dans *Almasis*, Hécube dans *Polixène*; elle joua aussi dans *les Caractères de la Folie*, *les Fêtes de Polymnie*, *Canente*, *Titon et l'Aurore*, *Léandre et Héro*, *le Carnaval du Parnasse*, et *les Fêtes de l'hymen et de l'amour*. On trouve dans le *Calendrier historique des Théâtres* pour 1751 les vers suivants, à l'adresse de Mlle Chevalier :

Chevalier, quelles sûres armes
Pour mettre un amant sous vos lois!
Vous séduisez par votre voix
Les cœurs échappés à vos charmes.

Mlle Chevalier vivait encore en 1775.

(1) Dans le *Dictionnaire néologique* du Cousin-Jacques, on lit la note suivante : « Cherubini, né à Florence, naturalisé Français, l'un des inspecteurs du Conservatoire de musique, est sans contredit un de nos plus savants, le nos plus ingénieux et de nos plus aimables compositeurs. » Le Cousin-Jacques écrivant son *Dictionnaire* en 1797 ou 1798, nous savons donc qu'à cette époque Cherubini était déjà naturalisé. C'est, à ma connaissance, le seul renseignement qu'on possède sur ce sujet.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

* **CHEVÉ** (Émile-Joseph-Maurice), le propagateur et le défenseur infatigable du système de la musique en chiffres, est mort le 26 août 1864. Voici une liste supplémentaire des ouvrages et des écrits de cet homme bien doué, dont l'intelligence et l'activité auraient pu rendre de grands services si elles avaient trouvé pour s'exercer un aliment plus utile; je ne saurais affirmer que cette liste soit complète, tellement Chevé était âpre à la polémique : 1° *Une lettre de M. Adam. Réfutation* (Paris, l'auteur, 1855, in-8°); 2° *Réponse à l'effort suprême de la routine musicale* (id., id., 1856, in-8°); 3° *Le Dernier mot de la science officielle, examen des* Leçons de lecture musicale *de M. F. Halévy* (id., id., 1858, in-8°); 4° *Exercices élémentaires de lecture musicale à l'usage des écoles primaires* (Paris, 1860, in-8°); 5° *Simple réponse à MM. Auber, Gounod, Halévy, etc.* (Paris, l'auteur, 1860, in-8°). Après la mort de son mari, Mme Chevé publia *les Onze dernières lettres d'Émile Chevé* (Paris, veuve Chevé, in-8°, 1866).

* **CHEVÉ** (Nanine **PARIS**, femme), est morte à Bois-Colombes, près Paris, le 28 juin 1868 (et non le 6 juillet, comme le dit le *Dictionnaire des contemporains*). Mme Chevé avait signé avec son mari la *Méthode élémentaire de musique vocale*. Elle avait publié personnellement, outre sa *Nouvelle Théorie des accords*, les deux ouvrages suivants : *Musique vocale*, et *Tableau du doigté des gammes pour le piano*. Femme intelligente d'ailleurs, pleine d'énergie, elle prit toujours une part très-active à tous les travaux de son mari, Émile Chevé, et de son frère Aimé Paris, et ne cessa jamais de lutter avec ardeur pour le triomphe de leur système, avec une ténacité et un courage dignes d'un meilleur but.

CHEVÉ (Amand), fils des précédents, directeur d'une société chorale qui porte son nom, s'est voué à l'enseignement. Moins exclusif que son père, il emploie, dit-on, quelques-uns de ses moyens pédagogiques, mais en se servant du chiffre seulement comme procédé préliminaire, et non comme base essentielle et définitive d'un système poussé à outrance. M. Amand Chevé est le fondateur et le directeur d'un journal qui a pour titre *l'Avenir musical*.

* **CHEVILLARD** (Pierre-Alexandre-François), violoncelliste fort distingué et compositeur pour son instrument, a été appelé, en 1859, à succéder à M. Vaslin comme professeur de violoncelle au Conservatoire. On lui doit une *Méthode complète de violoncelle, contenant la théorie de l'instrument, des gammes, leçons progressives, études, airs variés et leçons pour chacune des positions*, Paris, Gérard. — Un fils de cet artiste est élève de piano au Conservatoire, dans la classe de M. Georges Mathias.

* **CHIAROMONTE** (Francesco) (1), chanteur et compositeur dramatique, né en 1814 à Castrogiovanni (Sicile), reçut une très-bonne éducation littéraire et se livra d'abord à l'étude du droit. Reçu avocat à l'âge de dix-sept ans, il abandonna bientôt la carrière du barreau pour se livrer à son goût pour la musique, devint l'élève de Pragusa, puis travailla la composition avec Raimondi. Doué d'une très-jolie voix de ténor, il entra comme chanteur à la chapelle royale de Palerme, et pendant un voyage qu'il fit en cette ville le roi Ferdinand II, ayant eu l'occasion de l'entendre, lui proposa de venir se fixer à Naples. Le jeune artiste ayant accepté, se rendit à Naples, y connut Donizetti, lui soumit plusieurs de ses compositions, une messe, des canons, quelques fugues, fut encouragé par le jeune maître, et termina avec lui son éducation musicale.

Dès ce moment, M. Chiaromonte prit le théâtre pour objectif, et songea sérieusement à écrire pour la scène. Il avait trente ans lorsqu'il fit ses débuts de compositeur dramatique en donnant au théâtre du Fondo son premier opéra, *Fenicia*, drame lyrique en quatre actes, qui était chanté par Basadonna, Tamberlick, Coletti et la Gruitz, et qui fut assez bien accueilli pour pouvoir être reproduit peu de temps après au grand théâtre San-Carlo, dont M. Chiaromonte était devenu le chef d'orchestre. Mais la révolution française de 1848 ayant eu son contre-coup à Naples comme ailleurs, et M. Chiaromonte s'étant avisé d'écrire dans des journaux libéraux, il fut, lors de la victoire de la réaction, arrêté et retenu en prison pendant vingt-deux mois. Lorsqu'il fut remis en liberté, il avait naturellement perdu tous ses emplois de chef d'orchestre, de ténor à la chapelle royale et de professeur de chant au Conservatoire, et, de plus, sa voix avait complétement disparu. Dans la situation difficile qui lui était faite, un ami lui vint en aide, grâce auquel il put écrire et faire représenter au théâtre San-Carlo (27 juillet 1850) un second opéra, *Caterina Cleves*, qui fut chanté par la Gabussi, Miraglia et de Bassini, et qui obtint un grand succès. Mal lui en prit pourtant, car après la quatrième représentation le gouvernement napolitain, toujours impitoyable et cruel, selon la tradition, fit arrêter de nouveau le

(1) Et non pas *Chiaramonte*, comme il a été imprimé par erreur. Cette notice est entièrement refaite, d'après des documents nouveaux.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

compositeur secrètement et nuitamment, et l'exila à perpétuité.

M. Chiaromonte se rendit à Gênes, où un ami le reçut à bras ouverts, et où il put faire jouer en 1851, sur le théâtre Carlo-Felice, son troisième ouvrage, *il Gondoliere*, dont les deux principaux rôles étaient tenus par Malvezzi et la Cruvelli, et dont le succès fut éclatant. Il donna au même théâtre, l'année suivante, *Giovanna di Castiglia*, qui fut moins heureuse, puis fit jouer successivement : *Manfredo* (Trieste, 1853, peu de succès), *le Nozze di Messina* (Venise, th. de la Fenice, 1853), *Ines di Mendoza* (Milan, th. de la Scala, 14 février 1855, chute), *Fingal* (1855), et *una Burla per correzione* (Gênes, th. Paganini, 1855). S'occupant alors de l'éducation musicale de sa fille, qui devint une chanteuse dramatique distinguée, M. Chiaromonte se rendit à Paris, accepta l'emploi de chef du chant au Théâtre-Italien, puis bientôt remplit les fonctions de chef des chœurs à ce théâtre et à celui de Londres. Cependant, fatigué bientôt de la vie théâtrale, il y renonça complétement, et, en 1862, s'établit à Bruxelles comme professeur de chant. Son enseignement produisit d'excellents fruits, et en 1871 il était nommé professeur au Conservatoire de cette ville. M. Chiaromonte a fait exécuter il y a quelques années, dans l'église de Sainte-Gudule, de Bruxelles, une messe dont les journaux ont fait l'éloge, et il a publié une Méthode de chant en trois parties, dont on dit le plus grand bien.

CHICKERING (Jonas), facteur de pianos *américain, né à Boston* au commencement de ce siècle, s'est acquis une grande renommée aux États-Unis par la bonne fabrication de ses instruments. Il associa plus tard son fils à son exploitation industrielle, et la maison Chickering envoya à l'Exposition universelle de Londres, en 1851, le premier piano construit en Amérique qui eût paru en Europe. Malgré ses qualités réelles, cet instrument ne produisit pas l'effet qu'on en avait attendu, et ses auteurs laissèrent passer l'Exposition universelle de Paris (1855) sans y rien envoyer. Cependant, le succès obtenu à Londres, en 1862, par MM. Steinway, de New-York, et les encouragements et les éloges qu'ils reçurent de plusieurs grands virtuoses, tels que Gottschalck et Thalberg, qui jouèrent leurs instruments aux États-Unis, déterminèrent MM. Chickering à prendre part à l'Exposition universelle qui s'ouvrait à Paris en 1867. Ils s'y trouvèrent en présence de leurs rivaux, MM. Steinway, et l'on peut s'en fier aux procédés en usage aux États-Unis pour savoir que la lutte s'établit bientôt entre les deux maisons avec une sorte d'acharnement, dont ceux qui ont vu de près les faits n'ont pas perdu le souvenir. Fétis, rapporteur de la classe 10 du groupe II (instruments de musique), s'exprimait ainsi à ce sujet : « La lutte entre les deux plus grands établissements de fabrication de pianos américains, à savoir de MM. Steinway et Chickering, s'est produite avec un caractère fiévreux dans l'Exposition universelle actuelle de Paris : elle n'a pas eu toujours la dignité convenable ; on a usé et abusé des réclames de journaux ; mais on ne peut méconnaître le vif intérêt qu'a pris à cette lutte la foule prodigieuse qui n'a cessé de se réunir autour de ces instruments lorsqu'on y jouait. Évidemment, il y avait là quelque chose de nouveau qui impressionnait le public ; ce *nouveau* était une puissance de son auparavant inconnue. Ce n'est pas à dire que ce son formidable ne rencontrât que des éloges ; les partisans de la facture européenne de pianos reprochaient aux Américains de lui avoir sacrifié toutes les autres nécessités de l'art : le moelleux, les nuances délicates et la clarté. D'autres disaient que ce grand son non-seulement n'est pas nécessaire pour exécuter la musique de Mozart, de Beethoven et d'autres maîtres du premier ordre, mais qu'il y serait nuisible. On peut répondre à ces amateurs de la musique classique par ces paroles du rapporteur de la classe des instruments de musique à l'exposition de 1855 : — « Il y a toujours quelque chose à faire en « ce qui tient aux besoins de l'humanité, à « quelque point de vue qu'on se place dans l'in« dustrie, dans la science et dans l'art. L'art, la « musique surtout, se transforme à de certaines « époques et veut des moyens d'effet conformes « à son but actuel : or, le développement de la « puissance sonore est la tendance donnée à l'art « depuis le commencement du XIXe siècle. La « facture du piano a suivi cette tendance, parti« culièrement le piano de concert, qui doit sou« vent lutter avec des orchestres considérables, « et dont les sons doivent se propager dans de « vastes salles. »

Après avoir caractérisé en ces termes la qualité maîtresse qui distinguait les pianos de provenance américaine, le rapporteur s'exprimait ainsi relativement aux produits sortant de la maison Chickering : « Les pianos de MM. Chickering et fils sont de puissants et magnifiques instruments qui, sous la main d'un virtuose, produisent de grands effets et frappent d'étonnement. Leur vigoureuse sonorité se propage au loin, libre et claire. Dans une grande salle, et à certaine distance, l'auditeur est saisi par l'ampleur du son

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de ces instruments. De près, il faut bien le dire, à ce son puissant se joint l'impression du coup de marteau, qui finit par produire une sensation nerveuse par sa fréquente répétition. Ces pianos orchestres conviennent aux concerts; mais, dans le salon, et surtout en les appliquant à la musique des grands maîtres, il y manquerait, par l'effet même de ce coup de marteau trop prononcé, le charme que requiert ce genre de musique. Il y a là quelque chose à faire, sur quoi le rapporteur croit devoir appeler l'attention de l'intelligent fabricant de ces grandioses instruments, sans toutefois diminuer leur mérite dans le reste. »

Le triomphe de MM. Chickering fut complet à l'Exposition de 1867, et le chef habile de cette importante maison fut récompensé par la médaille d'or et la croix de chevalier de la Légion d'honneur.

* **CHIOCCHETTI** (Pierre-Vincent). Ce compositeur naquit à Lucques en 1680. Outre les œuvres qui ont été citées à son nom, il a écrit, dans les années 1710, 1713 et 1715, des services religieux à quatre voix, avec instruments, pour la célébration de la fête de Sainte-Cécile à Lucques. On croit que vers cette époque il quitta sa ville natale pour se rendre à Venise, où il demeura pendant plusieurs années. Il mourut le 2 février 1753.

CHISSOTTI (.....), musicien italien, a donné au théâtre Alfieri, de Turin, le 30 septembre 1874, un opéra sérieux intitulé *Raffaello e la Fornarina*. Cet ouvrage n'a obtenu aucun succès.

CHMELENSKY (Wenceslas), compositeur de musique religieuse, naquit en 1736 à Bavorov (Bohême), où il mourut en 1793. Y.

CHMELENSKY (François), fils aîné du précédent, né le 2 décembre 1775 à Bavorov, où il est mort en 1803, s'est également adonné à la composition de la musique religieuse. Y.

CHMELENSKY (Jean), fils cadet de Wenceslas et compositeur renommé de chansons nationales, est né à Bavorov le 12 avril 1778 et mort le 4 février 1864. Y.

CHOMET (H.....), docteur en médecine, est auteur de l'écrit suivant : *Effets et Influence de la musique sur la santé et sur la maladie* (Paris, Germer-Baillière, 1874, in-8°).

CHOPELET (.....), chanteur qui tint à l'Opéra, dans les premières années du dix-septième siècle, l'emploi des hautes-contre, avait débuté comme danseur du temps de Lully, mais, sans doute sur les conseils de celui-ci, qui s'aperçut qu'il avait de la voix, avait quitté la danse pour le chant. Il doubla d'abord Dumény, puis, à la retraite de ce dernier, lui succéda dans le grand emploi; c'est ainsi qu'il créa Télamon dans *Hésione* (1700), Dardanus dans *Scylla* (1701), et qu'il reprit *Phaéton* en 1702. Vers cette époque il tomba malade, perdit sa voix en grande partie, et se vit obligé de se confiner dans les petits rôles; le dernier dont il fut chargé fut celui de Mercure dans la reprise de *Psyché* qui eut lieu en 1713. Il quitta l'Opéra peu de temps après, et mourut paralytique. « Chopelet, dit un contemporain, était petit et avait le visage long, les yeux beaux et la voix assez gracieuse. »

* **CHOPIN** (Frédéric-François). Les trois écrits suivants ont été publiés sur cet artiste célèbre : 1° *F. Chopin*, par F. Liszt (Paris, Escudier, 1852, in-8°); 2° *Chopin*, essai de critique musicale, par H. Barbedette (Paris, Lieber, 1861, in-8°). Une seconde édition de cette dernière notice a paru en 1869 (Heugel, gr. in-8°), considérablement augmentée, et accompagnée d'un portrait et d'autographes; 3° *Friedrich Chopin, sein leben, seine werke und briefe* (*Frédéric Chopin, sa vie, ses œuvres et ses lettres*), par Moritz Karasowski (Dresde, F. Ries, 1877, 2 volumes, in-8°). Chopin était né le 1er mars 1809, et non le 8 février 1810.

* **CHORLEY** (Henry-Fothergill), écrivain musical distingué, était né à Ashton-le-Willows (Lanchashire), le 15 décembre 1808, et est mort à Londres le 16 février 1872. Il collaborait principalement à l'excellent recueil l'*Athenæum*, qu'il ne quitta qu'en 1868, alors qu'il y fut forcé par le mauvais état de sa santé. Il a donné quelques articles à la *Revue et Gazette musicale de Paris*; du moins ce journal en a-t-il publié plusieurs qui portent sa signature, sans mentionner qu'ils fussent traduits de l'anglais. Chorley, dont le talent était très-prisé de ses compatriotes, écrivit des romans, des chansons, et aussi des livrets de cantates et d'opéras; parmi ces derniers il faut signaler *Kenilworth*, opéra de M. Arthur Sullivan, *the Amber Witch*, opéra de Wallace, *Holy Rood*, cantate de M. Henry Leslie, *Saint-Peter*, *May Queen*, *Sainte-Cécile*, cantates de M. Julius Benedict. C'est à Chorley qu'on doit aussi la traduction anglaise du *Domino noir*. Enfin, il faut encore citer ses trois écrits suivants sur la musique : *Un Prodige*, histoire musicale (3 vol.); *Trente ans de souvenirs musicaux* (*Thirty years of musical recollections*, 3 vol.); et *Etudes sur Hændel* (*Handel studies*). Après sa mort, a paru l'ouvrage dont voici le titre : *Autobiographie, mémoires et lettres de Henry Fothergill Chorley*, compilés par K. Hewlett (Londres, W. Reeves, 2 gros volumes avec portrait.)

* **CHORON** (Alexandre-Etienne). M. Hip-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

polyte Réty, membre de l'Académie de Mâcon, a publié une *Notice historique sur Choron et son école* (Paris, Douniol, 1873, in-8°). Depuis quelques années, on a donné à l'une des rues de Paris le nom de ce grand artiste.

CHOTAS (Maximilien), compositeur de musique religieuse et chorale, est né à Chotesan, en Bohême, le 8 mai 1831. Y.

CHOUDENS (Antony), compositeur, fils aîné de l'éditeur de musique de ce nom, est né à Paris en 1849. Dès sa jeunesse il montra de grandes dispositions pour la musique, dispositions que son père était peu disposé à encourager, connaissant mieux que personne les difficultés qui entravent la carrière des compositeurs. Celui-ci désirait d'ailleurs que son fils partageât avec lui la direction des affaires de sa maison. Pourtant, Georges Bizet (*Voyez* ce nom) ayant un jour entendu quelques-uns des essais du jeune Choudens, et trouvant dans ces productions juvéniles de réelles qualités, offrit de lui donner des leçons d'harmonie et de se charger de son éducation musicale. Après quelques débats, cette offre fut acceptée, et dès lors M. Antony Choudens put se consacrer à la carrière qu'il désirait suivre. En 1870, il publia chez son père un recueil de *Dix Mélodies* qui furent bien accueillies, et dont une surtout, intitulée : *Un dernier Baiser*, obtint beaucoup de succès ; trois ans après, dix autres mélodies étaient jointes aux premières, et formaient un *Recueil de vingt mélodies;* une de ces dernières : *A une étoile*, orchestrée par l'auteur, fut chantée avec succès aux Concerts-Danbé. Quelques essais symphoniques et un certain nombre de morceaux de piano complètent le bagage musical de M. Antony Choudens. Nous ajouterons cependant que le jeune compositeur a écrit, sur un livret de M. Jules Barbier, un opéra en un acte intitulé *Graziella*, et qu'il s'occupe en ce moment (1875) d'un opéra en 3 actes, *la Jeunesse de Don Juan*, dont le poëme lui a été confié par M. Louis Gallet.

CHOUQUET (Adolphe-Gustave), écrivain français, né au Havre le 16 avril 1819, montra de bonne heure un goût prononcé pour la musique. Pendant les six années qu'il passa, à Paris, à l'institution Massin, il consacrait presque toutes ses récréations à l'étude du chant et du piano et suivait assidûment les concerts du Conservatoire. Reçu bachelier ès lettres en 1836, il retourna au Havre, où son père, banquier en cette ville, devait bientôt trouver la ruine en créant la compagnie du chemin de fer de Paris à la mer. En 1840, M. Chouquet se rendit avec sa famille aux États-Unis, et c'est à New-York qu'il produisit ses premiers essais de critique musicale. Pendant seize ans il se consacra à l'enseignement, mais une grave maladie des voies respiratoires l'obligea de renoncer à cette carrière fatigante et d'habiter un climat tempéré ; il revint donc en France, passa plusieurs hivers dans le midi, puis, en 1860, se fixa définitivement à Paris.

M. Chouquet devint l'un des collaborateurs les plus actifs de la *France musicale* et de l'*Art musical*, et se fit connaître par les paroles d'un assez grand nombre de romances, cantates, scènes chorales et chœurs orphéoniques. Ayant pris part à un concours ouvert par l'Académie des beaux-arts, il se vit, en 1864, décerner le prix Bordin pour une *Histoire de la musique depuis le XIVe siècle jusqu'à la fin du XVIIIe siècle*, restée jusqu'à ce jour inédite. La même compagnie ayant mis au concours, en 1868, le programme suivant : *Définir la musique dramatique : faire connaître ses origines et ses divers caractères : déterminer les causes sous l'influence desquelles prédomine ou s'affaiblit, dans l'art musical, l'élement dramatique, et, à ce point de vue, donner un aperçu sommaire de l'histoire de la musique dramatique en France, depuis et y compris Lully jusqu'à nos jours*, M. Chouquet concourut de nouveau et de nouveau fut couronné. Après avoir été ainsi récompensé une seconde fois, M. Chouquet n'eut qu'à revoir son travail et à en développer la fin, pour donner une véritable *Histoire de la musique dramatique en France, depuis ses origines jusqu'à nos jours* (Paris, Didot, 1873, in-8°). Cet ouvrage important, qui est, en somme, le premier de ce genre que la France ait vu naître, puisqu'il est le seul qui embrasse dans leur ensemble et dans leur développement les différentes phases par lesquelles a passé dans notre pays la musique dramatique, fait honneur à son auteur. Le plan en est judicieusement établi, le sentiment de l'art qui s'en dégage est élevé, les recherches historiques en sont exactes, et, de plus, il est écrit dans une langue correcte et châtiée. M. Chouquet n'a peut-être pas échappé complétement au danger de la monotonie qui résulte du classement et de l'analyse de plusieurs centaines d'ouvrages de même nature, mais c'est là, il faut dire, un écueil inhérent au sujet. Je lui reprocherai seulement, malgré la sympathie qu'il accorde à ces deux artistes, de n'avoir pas mis complétement à leur place Cambert et Philidor, ces deux hommes de génie si longtemps méconnus. Pour qui a profondément étudié l'histoire de l'art musical en France dans ses rapports avec le théâtre, Cambert n'a pas été seulement le précurseur de Lully, il a été son maître, maître dépouillé par lui, mais qui lui

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

reste supérieur en beaucoup de points, et à qui revient véritablement la gloire d'avoir créé l'opéra français. Quant à Philidor, génie étouffé par celui de Gluck, il avait eu l'honneur de pressentir la réforme que celui-ci devait opérer, et ses œuvres, aussi bien que ce qui nous reste de sa correspondance, prouvent que si on ne l'avait pas injustement sacrifié au grand musicien allemand, il était de taille à mener à bien cette réforme qu'il avait entrevue dès ses plus jeunes années et que certains passages de son *Ernelinde* tendaient à opérer sur notre première scène lyrique. A part quelques réserves de ce genre, on peut affirmer que *l'Histoire de la musique dramatique en France* est un livre utile, et que sa valeur ne dément pas son titre (1).

En 1871, M. Chouquet fut nommé conservateur du Musée instrumental du Conservatoire, Musée dont le premier fond avait été formé de la collection Clapisson, acquise naguère par l'État. Dans cette nouvelle situation, il rendit de véritables services, en même temps qu'il fut favorisé par les circonstances. Tandis qu'il s'ingéniait, malgré l'insuffisance des ressources mises à sa disposition, à augmenter le nombre et la valeur des pièces qui composaient le Musée, et que ses efforts étaient souvent couronnés de succès, il eut la fortune de recevoir des mains de M. Schœlcher, député à l'Assemblée nationale, une collection fort intéressante d'instruments sauvages recueillis en Afrique et en Amérique, et il fut assez heureux pour pouvoir effectuer l'acquisition de la belle collection de M. le docteur Fau. Ce n'est pas tout : M. Chouquet, depuis qu'il avait été chargé de la garde et de la conservation de ce précieux dépôt, songeait à dresser un catalogue descriptif et raisonné des richesses qu'il contenait; ce n'était point là chose facile, et l'entreprise était délicate et laborieuse. M. Chouquet s'en tira à son honneur, et bientôt fut en état de livrer au public son catalogue, qui parut sous ce titre : *Le Musée du Conservatoire de musique, catalogue raisonné des instruments de cette collection* (Paris, Didot, 1875, in-8°). Entre autres qualités, ce livre nous démontre que le Musée du Conservatoire, avec les 630 pièces dont il se compose, est aujourd'hui des plus intéressants, et qu'il peut soutenir dignement la comparaison avec le Musée instrumental de Vienne et celui de South-Kensington, à Londres. — Parmi les cantates dont M. Gustave Chouquet a écrit les paroles, on peut citer *David Rizzio*, avec laquelle M. Massenet remporta en 1863 le grand prix de Rome; 1867, dont M. Laurent de Rillé fit la musique et qui fut exécutée à l'Opéra-Comique; enfin, l'*Hymne à la Paix*, qui gagna le prix de poésie au concours de l'Exposition universelle de 1867.

(1) On trouvera la preuve de ce que j'avance ici dans deux écrits publiés récemment par moi et remplis de documents nouveaux : l'un, *André Philidor*, dans *la Chronique musicale* (1874 et 1875); le second, intitulé *les Vrais créateurs de l'Opéra français, Perrin et Cambert*, dans *le Ménestrel* (1875 et 1876). Ces deux ouvrages, revus et augmentés encore de documents inédits, paraîtront incessamment sous forme de volumes.

CHRISTIANI (Ph.), clarinettiste très-distingué, né à Amsterdam en 1787, fils d'un riche luthier de cette ville, et élève de MM. Plauque et Springer, est entré à l'âge de 14 ans à l'orchestre de l'Opéra français d'Amsterdam, où il occupa l'emploi de clarinette solo jusqu'en 1840. Il a tenu le même emploi pendant quarante ans à la célèbre société philarmonique connue sous le nom de *Félix Meritis*. En 1805, il était directeur d'un des corps de musique du roi Louis-Bonaparte, en 1811, chef de la musique de la garde nationale de Napoléon Ier, et, en 1812, il faisait partie du corps mobile, avec lequel il assistait à la bataille de Naarden. Pendant de longues années, il a donné dans les principales villes des Pays Bas de nombreux concerts, et les dilettantes néerlandais avaient son beau talent en haute estime. M. Christiani est chevalier de l'ordre de la Couronne de chêne. Il s'est retiré complétement de l'arène musicale, et vit de ses rentes dans un petit coin d'Amsterdam.

Ed. de H.

CHRISTIANOWITSCH (Alexandre), amateur de musique, a publié en français l'ouvrage suivant : *Esquisse historique de la musique arabe aux temps anciens, avec dessins d'instruments et quarante mélodies harmonisées* (Cologne, Dumont-Schauberg, 1863, in-4°). On trouve dans cet écrit quelques notions sur la musique arabe et trois ou quatre notices biographiques.

* **CHRYSANDER** (Frédéric), est né à Lübtheen, dans le Mecklembourg, le 8 juillet 1826, et a fait ses études à Rostock, où il obtint le grade de docteur en philosophie. Admirateur passionné des anciens maîtres de la musique, qu'il a étudiés et qu'il sait apprécier à leur juste valeur, non moins ardent dans son admiration pour les grandes œuvres modernes, M. Chrysander n'a cessé de défendre ses idées dans l'*Allgemeine Musik Zeitung*. De fréquents voyages en Angleterre n'ont fait qu'augmenter l'ardeur de son enthousiasme pour les productions gigantesques de Hændel, et l'ont amené à publier sur ce maître incomparable un étude biographique qui est un monument de l'intelligence allemande, et qui peut être mise en parallèle avec le livre célèbre d'Otto

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Jahn sur Mozart. Cette biographie de Hændel, qui ne comporte pas moins de trois volumes in-8°, a été publiée à Leipzig, chez les éditeurs Breitkopf et Hærtel.

CHWALIBOG (J.....-K.....), compositeur polonais, né dans les premières années de ce siècle, s'est fait connaître par un assez grand nombre d'œuvres de musique religieuse exécutées, à partir de 1841, dans les différentes églises de Varsovie. On cite de lui environ douze messes, parmi lesquelles une *Messe pastorale* à cinq voix, du meilleur effet ; un oratorio en deux parties, *le Sacrifice d'Abraham*, paroles de Rostkowski, exécuté en 1848 chez les PP. Franciscains ; plusieurs *Kolendas* (noëls) ; *Jésus mourant*, morceau à cinq voix ; *l'Ange gardien*, trio pour deux ténors et basse, etc., etc. La plupart des compositions de M. Chwalibog ont été publiées à Varsovie.

CIAMPALANTI (.....), compositeur, attaché à la musique de Louis XV, a publié en 1764 un recueil de *Six Ariettes françoises dans le goût italien avec accompagnement d'un violon et d'une basse, suivies d'une cantate détachée, à grande symphonie.*

* **CIAMPI** (Legrenzo-Vincenzo). A la liste des ouvrages dramatiques de cet artiste, il faut ajouter les suivants : 1° *Da un disordine nasce un ordine*, opéra bouffe, Naples, th. des Fiorentini, 1737 ; 2° *la Beatrice*, id., th. Nuovo. 1740 ; 3° *la Lionora* (en société avec Logroscino), id., th. des Fiorentini, 1742 ; 4° *l'Amore ingegnoso*, id., id., 1745.

CIANCHI (Emilio), compositeur, né à Florence le 21 mars 1833, a étudié la théorie de l'art avec Ignazio Colson, puis avec Ermanno Picchi. Dès 1854, à peine âgé de 21 ans, il se fit connaître par l'exécution, dans une des églises de Florence, de son oratorio *Giuditta*. Il aborda ensuite le théâtre, et fit représenter les ouvrages suivants : 1° *Salvator Rosa* (Florence, th. Pagliano, 1855) ; 2° *il Saltimbanco* (id., id., 1856) ; 3° *la Vendetta* (id., id., 1857) ; 4° *Leone Isauro* (Turin, th Regio, 1862). En 1878, il fit exécuter dans l'église de Santa-Croce, de Florence, pour l'anniversaire du roi Charles-Albert et des martyrs de l'indépendance italienne, une messe de *Requiem* qui produisit un effet considérable. M. Cianchi, qui est un artiste fort distingué et fort intelligent, est secrétaire du Royal Institut musical et de l'Académie musicale Florentine.

CIBOT ou **CYBOT**, musicien du seizième siècle, dont le nom se trouve écrit de ces deux façons dans le fameux recueil de chansons françaises à quatre voix publié vers 1539 par l'imprimeur Pierre Attaignant, a fourni à ce recueil la musique des deux chansons suivantes : *Ayer ne puis celle*, et *Amye, tu as sur moi trop*.

CIBULOVSKY (Lucas), compositeur de musique religieuse, né en Bohême, florissait vers 1617. Y.

CICCARELLI (Angelo), compositeur, naquit à Teramo, dans les Abruzzes, le 25 janvier 1806. Il reçut d'abord, à Lanciano, des leçons d'un organiste nommé Filippo Gianni, et devint plus tard, à Naples, l'élève de Crescentini pour le chant et de Zingarelli pour la composition. Ses études terminées, il alla s'établir à Dresde comme professeur de chant, devint le maître à la mode et se fit en cette ville une position brillante, qu'il n'a cessé d'occuper depuis. On doit à cet artiste un *Stabat Mater* à 4 voix de femmes, une Messe de *Requiem* à 4 voix, deux Messes de *Gloria*, un *Te Deum*, et un assez grand nombre de mélodies vocales ; une grande partie de cette musique a été publiée. Il n'en est pas de même d'un drame lyrique, *Catherine de Guise*, qui, par suite de circonstances particulières, n'a jamais pu être représenté.

CICCONETTI (Filippo), avocat et musicographe italien, est né à Rome le 18 juillet 1820. Il étudia la musique en amateur, et ses relations avec quelques grands artistes lui donnèrent plus tard l'idée de retracer la vie de quelques-uns d'entre eux. C'est ainsi que M. Cicconetti publia successivement les ouvrages suivants : *Vita di Vincenzo Bellini* (Prato, Alberghetti, 1859, in-12 avec portrait) ; *Vita di Gaetano Donizetti* (Rome, typ. Tiberina, 1864, in-12) ; *Memorie intorno a Pietro Raimondi* (id., id., 1867, in-12) ; *Le Mie Memorie artistiche, di Giovanni Pacini, continuate* (Rome, Sinimberghi, 1872, in-12). Ces divers écrits, dans lesquels on trouve d'ailleurs d'utiles documents et des renseignements intéressants, manquent de valeur au point de vue de la critique, qui n'y est même pas abordée, et ne sont qu'une longue apologie du talent des artistes qui en font l'objet. Ils seront précieux néanmoins pour ceux qui voudront, par la suite, tracer une véritable histoire de la vie et de la carrière de ces artistes, parce que l'auteur est doué d'une qualité rare chez la plupart des écrivains artistiques, principalement en Italie, je veux dire l'amour et le souci de l'exactitude historique. Pour ma part, je me suis servi utilement, lors de la publication de mon livre : *Bellini, sa vie, ses œuvres*, de l'opuscule consacré par M. Cicconetti à ce compositeur. M. Cicconetti a publié encore quelques brochures dont j'ignore les titres.

* **CIMOSO** (Guido,) fils d'un organiste ha-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

bile qui était né à Vienne le 11 avril 1780 et qui mourut à Venise le 6 mars 1850, naquit à Vicence le 10 février 1804. C'est par erreur qu'on l'a dit élève d'Asioli et du Conservatoire de Milan, sur les registres duquel son nom ne se trouve pas mentionné. Dès l'âge de sept ans il reçut de son père ses premières leçons de violon, deux ans après il commença l'étude du piano sous la même direction, et il avait à peine atteint sa onzième année qu'il se produisait comme violoniste et comme organiste, dans les principales églises de Venise, où son père était alors fixé. Ayant ensuite travaillé la composition, il occupa successivement dans diverses villes, à Thiene, à Zara, à Trieste, les fonctions d'organiste, de chef d'orchestre, de directeur de Sociétés philharmoniques, etc. Il se fixa enfin dans cette dernière ville, où il occupe depuis longtemps une situation artistique très-importante. M. Cimoso est l'auteur d'une centaine de compositions de divers genres, profanes ou religieuses, parmi lesquelles on cite particulièrement : 1° *Grande Studio di allegorie armonico religiose* à grand orchestre, dédiée à l'impératrice Élisabeth d'Autriche, et qui lui a valu, en 1871, une médaille d'or à l'Exposition de Trieste; 2° *Grande Studio allegorico musicale* à grand orchestre, dédiée aux trois Conservatoires de Bologne, Milan et Naples. Une réduction au piano a été publiée de ces deux ouvrages (Udine, Berletti).

CINI (Giuseppe-Ottavio), prêtre et musicien italien, vivait au dix-septième siècle. On a publié après sa mort l'ouvrage suivant : *Solfeggiamenti a due voci, opera postuma del molto reverendo Giuseppe Ottavio Cini, sacerdote, dati in luce dal sacerdote Tommaso Redi, suo nipote*, Lucques, 1708.

CINNA (Oscar de la), pianiste et compositeur espagnol contemporain, s'est fait connaître par la publication d'un certain nombre de pièces légères et de morceaux de genre pour le piano, parmi lesquels figure une *Grande Marche héroïque* (hongroise) pour deux pianos à quatre mains.

CIPOLLONE (Mattia), musicien italien, est auteur d'un opuscule ainsi intitulé : *Opinioni sulla musica contemporanea* (Sulmona, 1873). Cet artiste a écrit aussi la musique d'un opéra en trois actes, *Eugenia d'Albassini*, qui a été joué le 25 février 1870 à Sulmona, par les élèves de l'école magistrale.

CIRET (.....), est le nom d'un compositeur français dont il est fait mention dans le catalogue de Boivin, lequel lui attribue deux livres de *Pièces de Claressin*. Y.

CISOTTI (Prospero), compositeur italien, a fait représenter à Milan, au théâtre Santa-Radegonda, le 18 avril 1866, un opéra intitulé *Zuleika*. Cet ouvrage a été reçu froidement, quoique le rôle principal en fût chanté par une artiste de talent, Mme Massini.

CLAIRVAL (Mlle). *Voyez* **LESCOT** (Mlle).

CLAIRVILLE (Ed. NICOLAIE, dit), fils de l'auteur dramatique connu sous ce nom, a écrit la musique des deux opérettes suivantes : 1° *Charbonnier est maître chez lui*, th. du Château-d'Eau, 1874; 2° *Une rue sous Louis XV*, Folies-Bobino, 15 février 1875.

* **CLAPISSON** (Antonin-Louis), est mort à Paris le 19 mars 1866. Son père, attaché au service du roi Murat, professeur au Conservatoire de Naples et premier cor au théâtre San-Carlo, dut rentrer en France à la suite des événements politiques de 1815. Dès cette époque, le jeune Clapisson parcourut le midi de la France sous la conduite de l'excellent violoncelliste Hus-Desforges, en donnant des concerts, et étonnait ses auditeurs par un talent précoce sur le violon. Sa famille s'étant fixée à Bordeaux, les succès de l'enfant le firent remarquer d'un artiste distingué, Hippolyte Sonnet, auteur de la musique de plusieurs ballets représentés en cette ville. Celui-ci lui donna des leçons d'harmonie, et, un peu plus tard, Clapisson entra en qualité de premier violon à l'orchestre du Grand-Théâtre. Lorsqu'il vint terminer ses études à Paris, il devint successivement premier violon aux Italiens et second violon à l'Opéra. Après avoir quitté le Conservatoire, il se fit connaître d'abord comme compositeur par six quatuors pour voix d'hommes qui furent exécutés aux concerts du Conservatoire par MM. Puig, Dérivis, Ferdinand Prévost et Alexis Dupont, puis par une suite de six morceaux à deux voix, intitulés *le Vieux Paris*. Ce fut alors qu'on lui confia le poëme de *la Figurante*, opéra-comique en *cinq* actes dont Monpou avait refusé d'écrire la partition parce qu'elle devait être livrée dans le délai de deux mois, sous peine d'un dédit de 20,000 francs! Clapisson accepta ces conditions, écrivit son ouvrage dans le temps fixé, et le vit représenter avec succès à l'Opéra-Comique, le 24 août 1838, par Roger, Moreau-Sainti, Leroy, Grignon, Deslandes, Mlles Rossi et Jenny Colon.

Aux ouvrages cités de son répertoire dramatique, il faut ajouter les suivants : *Don Quichotte et Sancho*, pochade musicale écrite pour le bénéfice d'Hermann-Léon et jouée à l'Opéra-Comique le 11 décembre 1847; *Dans les Vignes* (Théâtre-Lyrique, 1854); *le Coffret de St-Dominique*, opéra de salon (salle Herz,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

1855) ; *les Amoureux de Perrette* (théâtre de Bade, 1855) ; *le Sylphe* (idem, 1856) ; *Madame Grégoire* (Théâtre-Lyrique, 1860). Clapisson a publié aussi un très-grand nombre de romances (200 environ), dont il paraissait un album chaque année, et il a écrit encore beaucoup de chœurs orphéoniques : *les Enfants du désert*, *Paris*, *la Parole de Dieu*, *Voici le port*, *les Chants de nos pères*, *Au point du jour*, *le Bronze*, *les Harmonies de la Nuit*, *la Puissance de Sainte-Cécile*, *les Rémouleurs*, *les Enfants des ombres*, *Aux armes*, etc. En 1861, il avait été nommé professeur d'harmonie au Conservatoire.

Clapisson avait formé, à force de soins, de patience et de recherches, une collection très-curieuse d'instruments de musique de tous temps, de tous genres et de tous pays. En 1861, il avait cédé cette collection à l'État moyennant une somme de 30,000 francs, une pension de 3,000 francs, dont moitié reversible sur sa veuve, et le titre de conservateur de ce Musée, avec logement au Conservatoire, auquel l'État en fit don et dans l'un des bâtiments duquel il a trouvé place. La collection Clapisson est devenue le fonds premier et important du Musée instrumental du Conservatoire, aujourd'hui l'un des plus riches de l'Europe. Cependant, son propriétaire n'avait pas tout vendu ; il avait conservé encore une quantité assez considérable d'objets, pour qu'une vente en pût être faite après sa mort, vente dont on publia le catalogue sous ce titre : *Collection de sifflets, instruments de musique et curiosités diverses de feu M. Clapisson, membre de l'Institut et professeur au Conservatoire* (Paris, Delange, 1866, in-8°). Clapisson mourut presque subitement ; à la suite d'un malaise, il s'était purgé, et n'avait pas attendu, pour prendre un peu de nourriture, l'effet de la médecine, par laquelle il fut étouffé (1).

CLARIBEL, est le pseudonyme adopté par une dame compositeur, Mme Charles Barnard, qui s'est fait connaître par un grand nombre de romances et de ballades devenues populaires en Angleterre. Cette artiste est morte à Douvres le 30 janvier 1869.

(1) L'*Annuaire dramatique* belge pour 1844 mentionne comme ayant été exécutée au théâtre de la Monnaie, de Bruxelles, le 20 mars 1843, à l'ouverture inédite de *Frédegonde*, de M. Clapisson, « alors présent en cette ville. J'ignore s'il s'agit ici de la préface instrumentale d'un opéra resté inédit, ou simplement d'une ouverture de concert. — Il faut encore citer à l'actif de Clapisson *la Poularde de Caux*, opérette en un acte représentée au théâtre du Palais-Royal vers 1856, et dont il écrivit la musique en société avec MM. Bazille, Gautier, Geraert, Jonas, Mangeant et F. Poise.

CLAUSS (Victor), compositeur, né à Bernbourg le 24 novembre 1805, a écrit des morceaux d'orgue et de piano, ainsi que des *lieder*.

Y.

CLAUSSEN (Wilhelm), compositeur allemand, naquit à Schwerin en 1843. En 1868 il remporta le prix fondé à Berlin par Meyerbeer, et visita à l'aide de sa pension la France et l'Italie. Ce jeune musicien, qui donnait de grandes espérances, a été enlevé par une mort prématurée en 1869. Il a laissé quelques morceaux de piano et plusieurs *lieder* qu'on a publiés après sa mort.

Y.

CLAVÉ (José-Anselmo), compositeur espagnol, naquit à Barcelone le 21 avril 1824. Cet artiste, dont on a représenté à Madrid quelques *zarzuelas* qui ont été bien accueillies mais dont j'ignore les titres, s'est surtout acquis une réputation comme compositeur de chansons et de chœurs populaires qui ont rayonné sur toute l'Espagne. C'est d'ailleurs aux efforts intelligents de Clavé que ce pays doit l'introduction et la création du chant choral, tel qu'il y existe aujourd'hui ; c'est lui qui forma en Espagne la première société orphéonique, société qui se fit entendre pour la première fois en 1851, et c'est lui qui organisa à Barcelone le premier festival populaire, festival qui eut lieu le 17 septembre 1860 et qui réunit cinq sociétés formant un ensemble de 200 chanteurs. En 1864, 57 sociétés comprenant 2,091 membres, se présentèrent au festival des 4, 5 et 6 juin, organisé, comme ceux qui l'avaient précédé, par José Clavé. Mais ce nombre de 57 sociétés est loin de donner le total de celles qui existaient alors, car on en comptait en tout 85. Clavé est mort à Barcelone, au mois de février 1874. Un de ses compatriotes, M. Apeles Mestres, a publié sur lui, en 1876, une notice biographique intéressante. D'autre part, M. Joaquin Riera y Bertran a écrit les paroles et M. Obiols la musique d'une cantate dédiée à la mémoire de ce compositeur.

* **CLAVEL** (Joseph), violoniste, né à Nantes le 20 décembre 1800, est mort à Sillé-le-Guillaume le 31 août 1852. Nommé répétiteur d'une classe de violon au Conservatoire le 1er janvier 1824, réformé le 1er septembre 1831, rentré en qualité de professeur-adjoint le 1er janvier 1837, enfin devenu professeur titulaire d'une classe préparatoire le 1er janvier 1839, cet artiste avait pris sa retraite le 1er octobre 1846. — Une artiste nommée Mlle *Bénigne Clavel*, probablement sœur ou cousine de Joseph Clavel, puisqu'elle était née à Nantes en 1808, obtint au Conservatoire un premier prix de solfége en 1823, et fut nommée en 1826 professeur

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

adjoint de solfége dans cet établissement. Je n'ai pu trouver sur elle d'autres renseignements.

CLAYTON (.....). Un écrivain anglais de ce nom a publié un ouvrage en deux volumes, intitulé *les Reines du chant*.

CLÉDEÇOL. Sous ce pseudonyme, on a publié en 1830 (in-18, Mme Goullet, éditeur) un petit livre facétieux ainsi intitulé : *Dictionnaire aristocratique, démocratique et mistigorieux de musique vocale et instrumentale.....*, publié en Lanternois par Krisostauphe Clédeçol, docteur ferré, marqué et patenté, professeur de castagnettes dans tous les conservatoires nationaux, étrangers et autres, etc., traduit par Ydâlôhtüstiphèjâldenpéâb, râcleur de boyau. Quelques bibliographes attribuent ce petit livre à Adolphe Ledhuy.

* **CLÉMENT** (Jacques), dit *Clemens non papa*. On trouve seize chansons de cet artiste célèbre dans le recueil divisé en six livres que Pierre Phalèse publia à Louvain en 1555-1556, et dont le premier parut sous ce titre : *Premier livre des chansons à quatre parties, nouvellement composez* (sic) *et mises en musicque, convenables tant aux instruments comme à la voix* (Louvain, 1555, in-4°).

* **CLÉMENT** (Félix). Depuis 1860, cet artiste a publié plusieurs traités didactiques et plusieurs ouvrages littéraires. Voici les titres des premiers : 1° *Méthode d'orgue, d'harmonie et d'accompagnement, comprenant toutes les connaissances nécessaires pour devenir un habile organiste* (Paris, Hachette, in-4°) ; 2° *le Livre d'orgue du Paroissien romain, contenant l'accompagnement des messes, vêpres, complies, saluts, proses, hymnes, antiennes des dimanches et fêtes de l'année* (Paris, Hachette, in-12) ; 3° *Méthode de musique vocale graduée et concertante, pour apprendre à solfier et à chanter à une et plusieurs voix* (Paris, Hachette, in-4°) ; 4° *Choix des principales séquences du moyen âge, tirées des manuscrits, traduites en musique et mises en parties avec accompagnement d'orgue* (Paris, 1861, in-4°). Les écrits nouveaux de M. Clément sont les suivants : 1° *Histoire générale de la musique religieuse* (Paris, Adrien Le Clère, 1861, in-8°) ; 2° *les Musiciens célèbres, depuis le seizième siècle jusqu'à nos jours* (Paris, Hachette, 1868, gr. in-8° avec 44 portraits à l'eau-forte) ; 3° *Dictionnaire lyrique, ou Histoire des opéras, contenant l'analyse et la nomenclature de tous les opéras et opéras comiques représentés en France et à l'étranger depuis l'origine de ce genre d'ouvrages jusqu'à nos jours* (Paris, Boyer, s. d. [1869], gr. in-8°) (1) ; 4° *Lettre à M. Rupert, rédacteur du* Monde, *sur l'accompagnement du plain-chant, à propos de la* Méthode d'accompagnement *publiée par M. Moncouteau* (Paris, Ad. Le Clère, 1864, in-8°). (2)

De ces divers ouvrages, le plus important et le plus original, à coup sûr, est *l'Histoire générale de la musique religieuse ;* c'est aussi le meilleur, et de beaucoup, bien qu'il ne justifie pas absolument son titre, et que, ainsi que l'a remarqué Fétis, il présente plutôt une série de recherches historiques sur la musique religieuse qu'une Histoire véritable, au sens strict du mot. *Les Musiciens célèbres* et le *Dictionnaire lyrique* ne sont que de volumineuses compilations ; je ne dis point cela en manière dédaigneuse, attendu que les compilations, lorsqu'elles sont faites avec soin, intelligence et discernement, peuvent être d'une grande utilité. Mais celles-ci, il faut le déclarer, prêtent en plus d'un endroit le flanc à la critique, parce que l'auteur, s'il a fait preuve d'intelligence, n'a pas toujours procédé avec tout le soin désirable. Dans *les Musiciens célèbres*, qui auraient pu former un livre séduisant, M. Clément a négligé de remonter aux sources, et, se bornant à consulter les biographies ayant cours sans contrôler leurs renseignements, a reproduit tout naturellement les erreurs de ses devanciers ; le livre n'en est pas moins aimable sans doute, mais, au point de vue historique, les assertions de l'écrivain ne peuvent être acceptées que sous bénéfice de l'inventaire le plus scrupuleux. La part de l'erreur est bien plus forte encore, et cela n'est pas étonnant, dans le *Dictionnaire lyrique* (3). C'est ici surtout que serait de mise notre vieux proverbe : *Qui trop embrasse mal étreint*. Insuffisamment renseigné déjà sur la France, à laquelle il aurait dû borner ses recherches, M. Clément a eu la prétention fâcheuse de cataloguer *tous* les

(1) L'auteur a publié, depuis, plusieurs suppléments à ce *Dictionnaire*, pour le tenir au courant du mouvement artistique et y mentionner les ouvrages nouvellement représentés.

(2) Comme compositeur, on doit à M. Félix Clément un recueil de *Nouveaux cantiques des enfants de Marie en l'honneur du Saint-Sacrement et de la Sainte Vierge*, à une, deux et trois parties, avec accompagnement d'orgue *ad libitum*, Paris, Régis-Buffet, 1868, petit in-8°.

(3) Ce livre « est fort loin d'être » le premier de ce genre qui ait paru jusqu'à ce jour, » comme le dit l'avertissement. S'il en était ainsi, que seraient donc la *Dramaturgia* d'Allacci, le recueil de la Vallière : *Ballets, opéras et autres ouvrages lyriques*, la *Bibliothèque des Théâtres* de Maupoint, le *Dictionnaire des Théâtres*, de Léris, le *Dictionnaire dramatique* de Chamfort et de l'abbé de Laporte, et dix autres qu'on pourrait citer ?

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ouvrages lyriques qui se sont produits dans toute l'Europe depuis plus de deux siècles. Il en est résulté, tout naturellement, outre d'incalculables omissions, d'innombrables erreurs de titres, de dates et d'attributions, et même de curieux doubles emplois produits par ce fait que l'auteur inscrit souvent deux fois le même ouvrage sous deux titres différents. Même pour la France, ces erreurs sont nombreuses, et parfois tellement grossières qu'elles en sont impardonnables. Quant à la partie critique de l'ouvrage, elle est souvent de nature à étonner et à dérouter le lecteur ; c'est ainsi que M. Clément, qui consacre soixante-dix lignes à un prétendu opéra-comique de Mme Perrière-Pilté, *le Sorcier*, qu'il paraît considérer comme une sorte de petit chef-d'œuvre, étrangle en peu de mots *le Chalet*, d'Adolphe Adam, dont un ou deux morceaux trouvent à peine grâce à ses yeux : « Tout le reste, ajoute-t-il, est commun et trivial ; d'ailleurs orchestré avec ingéniosité, à la portée des intelligences musicales les plus bornées ; c'est de la musique *française* dans le sens assez abaissé du mot. » Quoi qu'il en soit, et malgré ses défauts, le *Dictionnaire lyrique* est un ouvrage utile à consulter, mais seulement, en ce qui concerne les travailleurs, à titre de point de départ et de premier renseignement.

M. Félix Clément, qui est du reste, à tous les points de vue, un artiste laborieux, mais qui, découragé, comme tant d'autres, en ce qui concerne le théâtre, semble avoir renoncé à s'y produire comme compositeur, s'en est pourtant occupé naguère. Outre les chœurs d'*Athalie*, nouvellement mis en musique par lui et exécutés en diverses circonstances, il a écrit un opéra comique en un acte, *les Deux Savants*, qu'il a fait jouer dans un concert le 20 mars 1858, et un ouvrage en trois actes, *le Dormeur éveillé* ou *Abou-Hassan*, reçu naguère au Théâtre-Lyrique, mais qui n'a jamais été représenté. ▲

CLÉMENT Y CAVEDO (Manuel), musicien espagnol, né à Gandia, dans le royaume de Valence, le 1er janvier 1810, fit ses études littéraires et musicales au chapitre d'une église de sa ville natale. L'organiste de cette église étant tombé malade, il fut, à peine âgé de onze ans, jugé assez capable pour le remplacer pendant une année. A quinze ans, il concourut pour la place d'organiste et de maître de chapelle de la ville d'Algemesi, et obtint cet emploi, qu'il quitta au bout de cinq années parce qu'il ne voulait point entrer dans les ordres. Pendant ce temps il composa, pour la cathédrale de Valence, où elle fut exécutée, une messe avec accompagnement d'orchestre. Devenu organiste d'une paroisse de cette dernière ville, il y demeura plusieurs années, puis, en 1840, vint s'établir en France, à Guéret, où il se livra à l'enseignement du piano et du chant, tout en étudiant les œuvres des grands maîtres et en les analysant au double point de vue musical et philosophique.

En 1852, M. Clément retourna en Espagne, se fixa à Madrid, publia un ouvrage élémentaire intitulé *Gramatica musical*, qu'il dédia à l'infante Isabelle, écrivit l'année suivante un opéra-féerie, *las Rosas magicas*, fut chargé en 1855 par le général Espartero de lui fournir un plan de réforme des études du Conservatoire, et en 1856 composa une zarzuela, *Tres para uno*. Ces divers travaux ne l'empêchaient pas de se livrer à l'enseignement du français, et de donner encore quelques rares leçons de piano. En 1862 et 1863, il fournit un certain nombre d'articles sur la musique au journal *el Rubi*, de Valence, et depuis cette époque il s'occupe surtout de fournir aux éditeurs Ronchi et Cie des traductions du français et de l'italien, tout en composant des romances et des ballades pour la *Biblioteca musical* publiée par M. Echevarria. M. Clément a collaboré assez activement à une feuille musicale, *el Artista*, qui, je crois, n'existe plus aujourd'hui.

* **CLÉRAMBAULT** (Louis-Nicolas). Outre ses cinq livres de *Cantates françaises*, ce musicien a publié chez Ballard quatre cantates séparées dont voici les titres : *la Muse de l'Opéra*, *le Bouclier de Minerve*, *Abraham*, et *le Soleil vainqueur*.

* **CLÉRAMBAULT** (César-François-Nicolas), fut organiste de la maison royale de Saint-Cyr, ainsi que son père, auquel il succéda vraisemblablement dans cet emploi. Il écrivit une musique nouvelle pour l'*Athalie* de Racine, musique qu'il fit précisément exécuter à Saint-Cyr, le 20 mars 1756, dans une représentation de ce chef-d'œuvre qui eut lieu en présence de la reine et des dames de la cour. Ces deux faits ressortent du compte-rendu que le *Mercure de France* publiait de cette représentation d'*Athalie* : « La musique des intermèdes qu'on a donnés avec cette tragédie a été refaite à neuf par M. de Clérambault, organiste de cette maison : elle a été très-goûtée, ainsi que l'exécution. Ce compositeur, après la pièce, a été présenté à la reine, qui a paru aussi satisfaite de sa musique que de la manière intéressante et noble dont ces demoiselles ont rendu le chef-d'œuvre de Racine. »

CLODOMIR (Pierre-François), instrumentiste, compositeur et écrivain musical, a fait longtemps partie de divers orchestres de Paris

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

en qualité de cornet à pistons, et s'est ensuite, je crois, associé à une fabrique d'instruments de cuivre. Connaissant parfaitement le mécanisme de ces instruments, il a organisé à Antony, près de Paris, une fanfare dont il est le directeur, et il a entrepris la publication de toute une série de Méthodes élémentaires à l'usage des fanfares et des collèges ; il a donné ainsi (Paris, Leduc), des méthodes de cornet à pistons, de saxhorn soprano, alto et basse, de trombone à coulisses et de trombone à pistons, d'ophicléide, de néocor, de cor de chasse, de cor à pistons, de cor d'harmonie, de clairon et de trompette à pistons. M. Clodomir, qui a publié aussi sous ce titre : *Répertoire des fanfares et musiques militaires* (Paris, Leduc), plusieurs séries de morceaux originaux ou transcrits, est encore l'auteur d'un bon manuel intitulé *Traité théorique et pratique de l'organisation des sociétés musicales, harmonies et fanfares* (Paris, Leduc, in-8°), dans lequel il donne de bons conseils sur la formation des sociétés d'exécution musicale, sur leur composition, sur les connaissances que doit posséder un chef de musique, etc., etc. Enfin, M. Clodomir a publié, pour le cornet à pistons, plus de cent œuvres d'études, mélodies, fantaisies, transcriptions, avec ou sans accompagnement de piano.

* **COCCHI** (Joachim). Les ouvrages suivants, qui n'ont pas été compris dans la liste des opéras écrits par cet artiste, doivent y être ajoutés : 1° *l'Elisa*, Naples, th. des Fiorentini, 1744 ; 2° *la Serva bacchettona*, id., id., 1749 ; 3° *Farsetta in musica*, Rome, th. Valle, 1749 ; 4° *la Gismonda*, Naples, th. des Fiorentini, 1750 ; 5° *il Bernardone*, représenté à Palerme, sur le théâtre particulier de Valguarneri, marquis de Santa-Lucia. L'ouvrage indiqué sous le titre de *la Gouvernante rusée*, et dont le vrai titre italien est *la Serva astuta*, a été écrit par Cocchi en société avec Errichelli et représenté au th. des Fiorentini, de Naples, en 1753. Enfin, un opéra bouffe intitulé *la Mestra* a été écrit par lui avec plusieurs autres compositeurs, mais j'ignore la date et le lieu de représentation de ce dernier.

COCCIA (Maria-Rosa), musicienne fort distinguée, née à Rome en 1759, s'est fait remarquer par un talent de premier ordre qui lui valut les éloges des plus grands hommes de son temps. On publia sur elle l'ouvrage suivant : *Elogio storico della signora Maria Rosa Coccia, Romana, maestra pubblica di cappella, Accademica Filarmonica di Bologna, e tra i forti di Roma Trevia, coll'aggiunta di varie lettere a Lei scritte da uomini illustri, ed eruditi, e di vari componimenti poetici consacrati al di lei merito* (Rome, 1780). On trouve dans ce livre des lettres de Métastase, du père Martini, de Carlo Broschi, etc., et on y lit le passage suivant : « A l'âge de quinze ans, cette jeune fille avait atteint dans la musique un tel degré de perfection qu'elle fut en état de soutenir, le 28 novembre 1774, un très-rigoureux examen aux applaudissements et à l'étonnement des maîtres de l'art, et qu'elle fut aussitôt placée au nombre des maîtres de chapelle les plus renommés qui se trouvaient à Rome. »

* **COCCIA** (Carlo), compositeur très-fécond, né à Naples non en 1789, mais le 14 avril 1782, est mort à Novare le 13 avril 1873, la veille du jour où il devait accomplir sa quatre-vingt-onzième année. Après avoir commencé l'étude de la musique avec Visocchi, puis avec Pietro Casella (et non Capelli, comme on a imprimé par erreur), il était entré à l'âge de 12 ans au Conservatoire de la Madone de Lorette, où, tout en faisant un cours de composition avec Fenaroli et Paisiello, il avait travaillé le chant avec Saverio Valente. A la liste des œuvres dramatiques de Coccia, il faut ajouter les opéras suivants : 1° *l'Equivoco, o le Vicende di Martinaccio*, opéra bouffe, Bologne, th. Marsigli, 1809 ; 2° *Medea e Giasone*, Turin, th. Regio, 1815 ; 3° *Ser Mercantonio*, Bologne, 1834 ; 4° *Marfa*, Naples, th. San-Carlo, 1834 ; 5° *Ero e Leandro*, farce jouée à Londres ; plus, une dixaine de cantates écrites pour diverses circonstances politiques, et exécutées soit en Italie, soit à Lisbonne. Le catalogue des compositions religieuses de Coccia est très-considérable, et ne comprend pas moins de 25 messes, dont la plupart avec accompagnement d'orchestre, 15 motets, 21 vêpres, 17 *Tantum ergo*, 3 *Miserere*, un *Te Deum* avec orchestre, un *Stabat-Mater* à 4 voix avec orgue, le 132e psaume, et une demi-douzaine d'autres morceaux. Enfin, Coccia a encore écrit une ouverture à grand orchestre ; *Ero*, monologue avec accompagnement d'orchestre ; un duo pour flûte et piano ; et quelques études pratiques de contrepoint.

Deux écrits ont été publiés sur cet artiste : 1° *Un' Occhiata all' I. R. teatro alla Scala nel carnovale* 1833, *o piuttosto due Parole sulla* « Caterina di Guisa, » *nuova musica del maestro Coccia, osservazioni di D. B. S.*, Milan, s. d. (1833), impr. Manini, in-18 ; 2° *Biografia di Carlo Coccia, maestro di cappella della cattedrale di Novara* (par l'avocat G. Carotti), Turin, impr. Borgarelli, 1873, in-8° avec portrait.

COCCON (Nicolò), pianiste, organiste et

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

compositeur, né à Venise, a été pendant longues années organiste de l'église Saint-Marc, dont il est aujourd'hui le premier maître de chapelle. Il a écrit, pour le service de cette chapelle, un grand nombre de compositions importantes, parmi lesquelles on cite six messes à quatre voix avec orchestre, une grande messe de *Requiem*, un *Pensiero funebre* à grand orchestre, etc. M. Coccon est aussi l'auteur de deux opéras : *Uggero il Danese* et *Zaira* ; j'ignore si ces deux ouvrages ont été représentés.

***COCHE** (Marie-Anna MAZELIN, épouse), veuve du flûtiste de ce nom, née à Paris le 10 mai 1811, est morte en cette ville au mois de mars 1866. Elle était professeur de piano au Conservatoire depuis le 12 février 1829.

***COCHEREAU** (.....). L'auteur de l'*Histoire de l'Académie royale de musique* (publiée par *le Constitutionnel*) donne les détails suivants sur cet artiste : « Cochereau, d'assez bonne famille, étant encore jeune, s'engagea dans les troupes ; il obtint son congé à Lille, en Flandre, et entra à l'Opéra de cette ville, pour chanter dans les chœurs. Il épousa une jeune actrice assez jolie, qu'il amena ensuite à Paris. Cochereau et sa femme furent reçus à l'Opéra. D'abord le mari ne joua que de petits rôles ; mais enfin, se trouvant seul, il fit pendant plusieurs années le destin des opéras. Avec beaucoup d'esprit et de goût, il ne put jamais vaincre une timidité qui le prenait aussitôt qu'il paraissait au théâtre ; ce qui mettait beaucoup de froid dans son jeu. A l'égard de Mme Cochereau, elle s'en tint aux *confidentes* et aux airs *détachés*, dans lesquels elle brilla beaucoup. Elle mourut assez jeune. Cochereau joua jusqu'en 1719, qu'il se retira. » L'un des rôles qui firent le plus d'honneur à Cochereau fut celui de Plutus, qu'il créa dans *le Carnaval et la Folie*. Il avait débuté modestement, le 23 juillet 1702, en chantant quelques petits airs dans les divertissements de *Médus*, opéra de Bouvard.

COCHET (Robert), compositeur du seizième siècle, a écrit la musique de la chanson : *Plus vous que moy servi ay-je*, insérée par l'imprimeur Pierre Attaignant dans le recueil de chansons françaises à 4 voix publié par lui vers 1530.

COCLICUS (Adrien PETIT, surnommé), musicien du seizième siècle. Une erreur assez étrange s'est produite, dans la *Biographie universelle des Musiciens*, au sujet de cet artiste, qui est inscrit tout à la fois au nom de *Coclius* (au lieu de *Coclicus*) et à celui de *Petit*, ce qui en ferait deux personnages distincts, tandis qu'il s'agit en réalité d'un seul et même individu. Les deux articles qui le concernent doivent donc être fondus en un seul, et l'on verra d'ailleurs que le même ouvrage, son *Compendium musices*, est mentionné sous les deux noms.

CODESACA (Catarina SAPORITI, femme), cantatrice italienne, naquit vers 1768. Elle possédait un talent fort distingué, et c'est elle qui créa à Prague, en 1787, le rôle de Zerline dans *le Don Giovanni* de Mozart. Elle était alors la femme de Bondini, le directeur de la troupe, et c'est sous ce nom qu'elle figure sur le livret imprimé de la pièce. Mozart l'embrassa avec transport après qu'elle eut chanté l'air : *Batti, batti*, qu'elle disait d'une façon adorable, et le lendemain, déjeûnant avec elle et Constance Weber à l'hôtel des Trois-Rois, il lui dit : « Vous me voyez rire, parce que je pense à un pauvre musicien français que j'ai rencontré à Paris, et qui, un soir, m'a singulièrement abroué à propos de mon intention de mettre *Don Juan* en musique. L'idée n'était pas si mauvaise, après tout. » Au mois de novembre 1869, les journaux italiens annonçaient la mort de Mme Codesaca ; mais la nouvelle était... prématurée. Ce n'est qu'au mois de mars 1870 que mourut à Milan cette artiste, âgée alors de *cent deux* ans.

COEDÈS (Auguste), compositeur, né vers 1835, a rempli pendant plusieurs années les fonctions de souffleur de musique à l'Opéra, fonctions dont il s'est démis au commencement de 1875. Après avoir publié un assez grand nombre de romances, de chansons et de morceaux de musique de danse, M. Cœdès fit pour le petit théâtre des Folies-Bergère la musique d'un ballet en un acte, *le Bouquet de Lise*, et écrivit, en compagnie de MM. Hervé et Raspail, celle d'une féerie en 4 actes et 16 tableaux, *la Cocotte aux œufs d'or*, qui fut jouée au petit théâtre des Menus-Plaisirs au mois de janvier 1873 ; cela n'était que de peu d'importance. Bientôt il aborda la scène avec un ouvrage plus considérable, *la Belle Bourbonnaise*, opéra-comique en 3 actes, qui fut représenté aux Folies-Dramatiques le 11 avril 1874 et assez bien accueilli. Il n'en fut pas de même de *Clair de Lune*, autre ouvrage en 3 actes, qui fut donné au même théâtre le 11 mars 1875, et qui subit une chute si complète qu'il fut à peine joué cinq fois. M. Cœdès, qui a publié sous ce titre : *Soirées d'automne*, chez l'éditeur Leduc, un recueil de quinze mélodies vocales, a fait recevoir aux Variétés une opérette en un acte, *le Troubadour de Pendule*, qui n'a pas encore été représentée, et il a en portefeuille un ouvrage important, *la Grande Demoiselle*, destiné par lui à l'Opéra-Comique. Il est aujourd'hui chef du chant au Théâtre-Lyrique (Gaîté).

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

COELHO (Le P. MANOEL-RODRIGUES), organiste célèbre, naquit à Elvas (Portugal), vers 1560. Fétis le cite sous le nom de *Rodrigues*, ce qui n'est pas exact; les renseignements qu'il donne sur cet artiste renferment aussi quelques erreurs. Coelho fut organiste de la cathédrale d'Elvas, puis de celle de Lisbonne, et quitta en 1603 ce dernier emploi pour aller occuper les mêmes fonctions à la chapelle royale, où il était encore en 1620, lors de la publication de ses *Flores de Mvsica*. La réputation de Coelho était universelle en Portugal vers le milieu du XVIIe siècle, et les plus grands maîtres, entre autres Manoel Cardoso, accueillirent ses travaux avec la faveur la plus marquée. Il a fait imprimer : *Flores de Mvsica pera o instrvmento de Tecla, et Harpa*, Lisbonne, Pedro Craesbeeck (1620), gr. in-folio de VI-233 p. Sur le verso de la sixième page se trouve une gravure sur bois représentant Sainte-Cécile touchant de l'orgue.

Les *Flores de Mvsica* ne renferment pas moins de 57 morceaux de différent caractère, pour voix seules, ou avec accompagnement d'orgue et de harpe. Ces compositions mériteraient d'être plus connues, et il serait à désirer qu'on en fît une édition nouvelle; elles sont pour la plupart très-remarquables. D'ailleurs, on ne possède que fort peu de compositions des organistes portugais, et le livre de Coelho est devenu extrêmement rare.

J. DE V.

COENEN (JEAN-M.....), virtuose sur le basson et compositeur, né à Amsterdam dans la première moitié de ce siècle, a fait ses études musicales au Conservatoire de la Haye. Exécutant remarquable sur le basson, cet artiste, qui paraît doué d'une grande fécondité comme compositeur, était, en 1864, chef d'orchestre du Grand-Théâtre hollandais d'Amsterdam. Parmi les nombreuses productions de M. Coenen, je signalerai les suivantes : *Ada van Holland op Tessel*, cantate pour solo, chœurs et orchestre; symphonie à grand orchestre; ouverture de *Floris V*; ouverture du *Roi de Bohême*; ouverture fantastique; musique pour les drames suivants : *De Berggeest*, *Het Spook*, *De Amsterdamsche jongen*, *De zwarte duivel*; sonate pour basson ou violoncelle et piano; ouverture nationale; ouverture de concert; concerto pour basson; fantaisies pour cor et clarinette; 6 morceaux de concert pour cornet à pistons; fantaisies pour orchestre, etc., etc. M. Jean Coenen, qui est aujourd'hui et depuis une douzaine d'années chef d'orchestre du Palais de l'Industrie, à Amsterdam, est aussi l'auteur d'une grande cantate intitulée *Chant de Fête*, pour voix, orchestre et orgue, qui a été exécutée dans une solennité donnée en ce palais, le 27 octobre 1875 pour célébrer le 600e anniversaire de la fondation d'Amsterdam.

COENEN (FRANZ), violoniste de grand mérite, violon-solo de S. M. le roi des Pays-Bas, professeur de violon et d'harmonie à l'école de musique de la Société pour l'encouragement de l'art musical à Amsterdam, est né à Rotterdam le 26 décembre 1826. Fils d'un organiste, il a commencé ses études musicales avec son père, et les a terminées avec Molique et M. Vieuxtemps. C'est un musicien distingué, et c'est surtout comme violoniste de musique de chambre qu'il s'est fait remarquer à Amsterdam, où il a fondé la meilleure société de quatuors qui existe en cette ville. M. Coenen a formé aussi de bons et nombreux élèves.

Avant de se fixer à Amsterdam, M. Franz Coenen a voyagé pendant six ans en Amérique et aux Indes, d'abord avec M. Henri Herz, ensuite avec le grand pianiste Ernst Lubeck, et il a parcouru avec eux les États-Unis, le Mexique, le Pérou, le Chili, le Vénézuéla et les Indes occidentales, en donnant de nombreux concerts où son talent de violoniste lui a valu de grands succès. M. Coenen s'occupe aussi de composition, et il a écrit et publié de nombreux ouvrages (le 32e psaume, pour orchestre et chœurs, plusieurs cantates, une symphonie, des quatuors, et différentes pièces pour violon), parmi lesquels il ne se trouve rien de bien saillant. M. Coenen travaille et produit beaucoup; il aspire à devenir un compositeur de premier ordre, sans pouvoir y parvenir jusqu'ici, et il est à craindre que chez lui le compositeur ne soit jamais à la hauteur du virtuose. M. Franz Coenen est chevalier des ordres de la Couronne de chêne, de Gustave Wasa et de Charles III d'Espagne. (1)

ED. DE H.

* **COHEN** (HENRY). Fixé de nouveau à Paris, cet artiste, qui possède des connaissances étendues en numismatique, est employé au Cabinet des médailles de la Bibliothèque nationale, ce qui ne l'empêche pas de se livrer à l'enseignement du chant. Dans ces dernières années, M. Cohen a publié : 1° *Traité d'harmonie pratique et facile*, 2e édition, suivie d'un abrégé des règles de la composition musicale (Paris, Escudier);

(1) Deux frères cadets de cet artiste ont aussi suivi la carrière musicale. L'un, M. *Louis Coenen*, né à Rotterdam vers 1828, partit pour l'Amérique en 1850, se rendit à Boston, et se fixa en cette ville comme organiste et comme professeur; le second, M. *Henri Coenen*, né aussi à Rotterdam, en 1831, fut élève de son père pour le piano et se livra ensuite à l'enseignement. J'ignore si l'un ou l'autre de ces deux artistes s'est produit comme compositeur.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

2° *Traité élémentaire et facile de contrepoint et de fugue*, dédié à M. Ambroise Thomas (id., d.); 3° *Les Principes de la musique; la musique apprise en 12 leçons* (id., id.). M. Cohen s'est essayé dans la critique de l'art, et il est l'un des collaborateurs les plus assidus de deux recueils spéciaux, *la Chronique musicale* et *l'Art musical*. Il a publié quelques morceaux de chant, parmi lesquels *la Voix de la nature*, hymne, *l'Œillet de la falaise*, mélodie, *Adieu*, *Paris*, barcarolle, etc.

COHEN (Léonce), violoniste et compositeur, né à Paris, le 12 février 1829, fit ses études au Conservatoire, où il eut pour professeur de fugue Leborne. Il obtint le deuxième second grand prix de composition musicale à l'Institut en 1851, et le premier l'année suivante, avec une cantate de M. Rollet, intitulée *le Retour de Virginie*. M. Cohen, qui appartenait alors à l'orchestre du Théâtre-Italien, avait déjà publié quelques romances. A son retour de Rome, il rentra aux Italiens, et, comme tant d'autres, fit tous ses efforts pour aborder le théâtre, sans pouvoir y réussir. Il fit paraître alors sous ce titre : *Ecole du Musicien*, un ouvrage théorique extrêmement volumineux, mais qui n'eut guère de retentissement. Ne pouvant se faire jouer sur une grande scène, il donna aux Bouffes-Parisiens, le 17 février 1858, *Mam'zelle Jeanne*, opérette en un acte, et aux Fantaisies-Parisiennes, le 11 juin 1860, une autre opérette intitulée *Bettina*. Depuis lors, il n'a cessé de se livrer à l'enseignement.

* **COHEN** (Jules), pianiste et compositeur. Cet artiste, plus instruit qu'inspiré, et qui ne paraît pas en possession des qualités qui doivent distinguer le compositeur dramatique, a écrit pour le théâtre quelques ouvrages dont le succès a été médiocre et dont aucun n'a pu se maintenir à la scène : 1° *Maître Claude*, un acte, Opéra-Comique, 18 mars 1861; 2° *José Maria*, 3 actes, id., 16 juillet 1866; 3° *les Bleuets*, 4 actes, Théâtre-Lyrique, 23 octobre 1867, opéra qui obtint à peine dix représentations, en dépit de l'influence que Mme Nilsson, qui en remplissait le principal rôle, exerçait alors sur le public; 4° *Déa*, 2 actes, Opéra-Comique, 30 avril 1870. M. Jules Cohen a écrit aussi la musique de deux cantates : *l'Annexion*, exécutée à l'Opéra le 15 juin 1860 à l'occasion de la réunion de la Savoie et du comté de Nice à la France, et *Vive l'Empereur!* exécutée à l'Opéra-Comique le 15 août de la même année. Enfin, cet artiste a composé de nouvelle musique pour les chœurs d'*Athalie*, pour ceux d'*Esther* et pour ceux de *Psyché*, à l'occasion de reprises de ces ouvrages qui furent faites à la Comédie-Française. Tout cela est déjà bien oublié, et le public ne connaît guère le nom de M. Jules Cohen, qui est aussi l'auteur d'une messe, exécutée à l'église de Jouy-en-Josas le 21 août 1859. Depuis 1870, cet artiste est professeur de la classe d'ensemble vocal au Conservatoire.

* **COHEN** (Jean-François-Barthélemy), est mort à Paris, le 13 février 1875.

* **COLET** (Hippolyte-Raymond). On doit à cet artiste l'accompagnement de piano de la publication des *Chants et Chansons populaires de la France* faite par l'éditeur Delloye vers 1841 (3 vol. in-8°). Ce travail est loin de lui faire honneur, et l'on peut en prendre pour preuve l'accompagnement qu'il a placé sous *le Chant du départ*, de Méhul, lequel est un chef-d'œuvre de mauvais goût et de non-sens harmonique.

COLIN (Charles-Joseph), professeur de hautbois au Conservatoire de Paris, est né à Cherbourg, le 2 juin 1832. Excellent professeur et musicien fort distingué, M. Colin a fait de brillantes études au Conservatoire, où il fut élève de Vogt pour le hautbois, de M. Benoît pour l'orgue, d'Adolphe Adam et de M. Ambroise Thomas pour la composition, et où il obtint les récompenses suivantes : 2° prix de hautbois en 1851, et 1er prix en 1852; 1er accessit d'harmonie et accompagnement en 1851, 2e prix en 1852, et 1er prix en 1853; 3e accessit d'orgue en 1853, et 1er prix en 1854; 1er accessit de fugue en 1854. Enfin, M. Colin s'étant présenté en 1857 au concours de l'Institut, il obtint le deuxième premier grand prix de Rome, pour la cantate *Clovis et Clotilde*, de M. Amédée Burion. Parmi les envois de Rome qu'il fit à l'Académie des beaux-arts, selon les prescriptions du règlement, on a remarqué, pour la première année, une messe solennelle, qui a été exécutée depuis à plusieurs reprises, et pour la quatrième un opéra-comique en un acte, qui dénotait de sérieuses et solides qualités.

Pourtant, et malgré cette brillante carrière scolaire, M. Colin n'a point recherché les succès du compositeur, et il ne s'est point produit au théâtre. Nommé vers 1868 professeur de hautbois au Conservatoire en remplacement de Berthélemy, qui lui-même venait de succéder à Triebert et qui était mort peu de temps après, il a consacré tous ses soins à sa classe, qui est devenue l'une des meilleures de cet établissement. Dans un temps où nos virtuoses d'instruments à vent sont si peu musiciens, et où la plupart sont incapables d'écrire avec correction, sinon avec élégance, un morceau même peu développé, M. Colin se fait remarquer par le soin et le talent qu'il apporte dans la composition des solos de concours qu'il

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

écrit chaque année pour ses élèves, et dont plusieurs ont été publiés. — M. Charles Colin est, je crois, organiste de l'église Saint-Denis du Saint-Sacrement.

* **COLLA** (Joseph). Aux trois opéras cités de ce compositeur il en faut joindre un quatrième, *Andromeda*, représenté vers 1778.

COLLET (N.....), professeur de musique à Paris, est l'auteur d'une brochure dirigée contre l'enseignement de la musique en chiffres. Cet artiste s'était lui-même, pendant plusieurs années, consacré à cet enseignement, et après avoir, un peu tardivement peut-être, reconnu l'inanité du système, était revenu à la notation usuelle et s'était tourné contre les défenseurs et les apôtres de la doctrine de Galin. Voici le titre de l'opuscule publié par lui : *La Supériorité de la notation musicale usuelle avouée par M. le docteur Émile Chevé, impuissance du chiffre proclamée par J.-J.-Rousseau, Galin, Aimé Lemoine, Edouard Jue, Emile Chevé, etc., avec un fac-simile de l'écriture de Galin, etc., observations lues à la Société pour l'instruction élémentaire*, par N. Collet. (Paris, Perrotin, 1865, in-8° de 64 pp.)

COLLIN (Charles), organiste de la cathédrale de Saint-Brieuc et compositeur, est l'auteur d'une grande cantate, *la Bienvenue*, pour soprano, solo, chœur et orchestre, écrite et exécutée à l'occasion de la réunion du Congrès scientifique de France en 1872, d'une autre, composée pour la réunion du Congrès catholique, enfin de la *Cantate du Congrès celtique international* (sur paroles françaises et bretonnes). La réduction pour chant et piano des partitions des deux premières a été publiée chez l'éditeur M. Flaxland, celle de la troisième chez M. Schott. M. Charles Collin est encore l'auteur des compositions suivantes : Six morceaux pour le grand orgue, op. 10, Paris, Régnier-Canaux ; *l'Orgue à l'église*, collection de morceaux pour le grand orgue, id., id ; 6 Bluettes pour harmonium, id., id.; *Communion* (extrait du journal *la Maîtrise*), Paris, Heugel ; *Elévation* (id.), id., id.; Recueil de cantiques à Notre-Dame d'Espérance, à 3 et 4 voix et chœur, avec orgue, Paris, Graff ; Litanies de la Sainte-Vierge, pour solo et chœur, id., id.; motets à 3 et 4 voix (*Lacrymosa* et *Oro supplex*, *Ave verum*, *Tantum ergo*, *Kyrie*, *Languentibus*, *Vivat*), id., id.; *Hymne à la Bannière*, chœur à 4 voix d'hommes, avec solo, id., id.; *le Chant du franc-tireur*, chœur avec solo; *Souvenir du pensionnat*, collection de 16 morceaux à 1, 2 et 3 voix égales et chœur, avec accompagnement, Paris, Lemoine ; *les Fêtes du pensionnat*, collection de 8 morceaux à 1, 2 et 3 voix égales, avec accompagnement, Paris, Graff ; Rêverie, pour piano, op. 5, Paris, Heugel; Caprice pastoral, id., op. 6, id., id.; *le Rameau d'or*, caprice-mazurk, id., op. 11, id., id.; *les Batteurs de blé*, id., op. 18, id., id.; Nocturne, id., op. 19, id., id.; Nocturne, id., op. 7, Paris, Lemoine; Rondo de salon, id., op. 8, id., id.; Fantaisie-valse, id., op. 9, id., id.; *le Chant du Souvenir*, id., op. 15, id., id.; *Fêtes bretonnes*, deux fantaisies, id., id., etc., etc. On doit encore à M. Charles Collin un recueil ainsi intitulé : *Cantiques bretons, hymnes et légendes pieuses* (*Kantikou brezonek*), transcrits pour orgue-harmonium, à l'usage de l'office divin (Saint-Brieuc, l'auteur, in-8°).

COLLINA (F.....-S.....), compositeur italien, est l'auteur de *Maria Properzia de'Rossi*, « scènes lyriques en trois actes avec prologue. » Cet ouvrage a été exécuté au Cercle philodramatique de Rome, le 12 février 1876, accompagné par un orchestre composé seulement d'un piano et d'instruments à cordes.

COLOMBAT (E.....), docteur en médecine, fils du docteur Marc Colombat, se fait appeler, comme son père, *Colombat (de l'Isère)*. Professeur d'orthophonie à l'Institution nationale des Sourds-Muets, chargé d'un cours spécial au Conservatoire de Paris, M. Colombat est l'auteur d'un écrit ainsi intitulé : *De la Musique dans ses rapports avec la santé publique* (Paris, Asselin, 1873, in-8° de 32 pp.).

COLOMBIER (.....) aîné, éditeur de musique à Paris, est auteur de l'écrit suivant, publié lors d'une discussion qui eut lieu au Corps-législatif sur certains points relatifs à la propriété littéraire et musicale, notamment sur la reproduction, par les orgues et serinettes, de morceaux considérés comme étant la propriété de leurs auteurs et de leurs éditeurs : *Lettre adressée à monsieur le marquis d'Andelarre sur la loi des instruments de musique mécaniques* (Paris, typ. Lainé et Havard, 1865, in-8° de 16 pp.). Comme éditeur de musique, M. Colombier a publié les partitions des ouvrages dramatiques de M. Henri Reber et plusieurs de ses compositions instrumentales, ainsi que quelques-uns des meilleurs opéras de Grisar, *les Amours du Diable*, *les Porcherons*, *la Chatte merveilleuse*, *le chien du Jardinier*, etc., puis encore *le Médecin malgré lui* de M. Gounod et la symphonie en *ré* du même maître. C'est aussi lui qui, pendant environ vingt-cinq ans, a publié l'album de chant de M. Paul Henrion, qui obtenait tant de succès chaque année et dont la vente était assurée d'avance. M. Colombier a ainsi livré au public plus de trois cents mélodies, romances,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

chansons ou chansonnettes de cet artiste, si fécond en son genre.

COLON (MARGUERITE, dite JENNY), actrice et chanteuse aimable, qui jouit à Paris, pendant plusieurs années, d'une très-grande réputation, naquit à Boulogne-sur-Mer, le 5 novembre 1808, d'une famille de comédiens obscurs. Douée d'une voix charmante et d'une rare intelligence scénique, elle avait déjà joué la comédie en province lorsqu'elle vint, encore enfant, débuter à l'Opéra-Comique, le 17 avril 1822, en compagnie de sa sœur aînée, Éléonore Colon. Toutes deux se présentèrent en public dans *les Deux Petits Savoyards*, de Dalayrac, Jenny jouant le rôle de Joset, Éléonore celui de Michel. Peu de temps après, le 14 septembre, Mme Colon mère venait débuter à son tour dans l'emploi des mères-Dugazon, en jouant Mme Hubert de *l'Épreuve villageoise*. Le succès de la jeune Jenny Colon avait été très-grand; cependant, tandis que sa mère et sa sœur restaient à l'Opéra-Comique, où elles occupaient une situation secondaire, elle quittait bientôt ce théâtre pour contracter un engagement avec celui du Vaudeville, où elle se produisait en 1823. Un an plus tard, elle allait donner une série de représentations en Angleterre avec son camarade Lafont, l'épousait à Gretna-Green, rentrait avec lui au Vaudeville en 1825, sous le nom de Mme Lafont, et au bout de peu de temps s'adressait à la justice pour faire casser un mariage qui ne pouvait rester valable devant aucun tribunal. Elle quitta alors le Vaudeville, après y avoir créé avec éclat *la Laitière de Montfermeil*, de Paul de Kock, fit une courte apparition au Gymnase, et fut engagée aux Variétés, où elle obtint des succès retentissants, et où les auteurs s'empressèrent de travailler pour elle de façon à faire briller sa voix et son goût pour le chant. Parmi les pièces dans lesquelles elle fit courir le public soit au Gymnase, soit aux Variétés, il faut citer *les Trois Maîtresses*, *la Prima donna*, *une Fille d'Ève*, *Madame d'Egmont*, *le Mariage par ordre*, *Clémence et Caroline*, *les Amours de Paris*, *la Camarade de pension*, *Madelon Friquet*, et un petit opéra-comique expressément écrit à son intention par M. Pilati (*Voyez* ce nom), *le Mylord et la Modiste*.

Son ambition pourtant était de reparaître sur la scène où elle s'était montrée pour la première fois à Paris. Sa beauté s'était accomplie, sa voix s'était tout à fait formée, ainsi que son talent de chanteuse, et elle était devenue une comédienne d'un mérite supérieur, au jeu plein de distinction, de finesse et de grâce. C'est alors que Crosnier, directeur de l'Opéra-Comique, vint combler ses vœux en lui offrant un engagement. Elle rentra à ce théâtre, le 26 avril 1836, dans le premier ouvrage de Grisar, *Sarah*, y fut accueillie avec la plus grande faveur, se montra bientôt aux côtés de Mme Damoreau dans *l'Ambassadrice*, et créa successivement plusieurs rôles importants dans *Piquillo* et *le Planteur*, d'Hippolyte Monpou, dans *le Fidèle Berger*, d'Adam, *le Perruquier de la Régence*, de M. Ambroise Thomas, *la Mantille*, de M. Luigi Bordèse, et *les Treize*, d'Halévy. Cependant, le caractère inconstant de cette artiste charmante l'empêcha de se maintenir sur une scène où l'avaient suivie la sympathie et l'affection du public. En 1840 elle quittait l'Opéra-Comique, allait faire une brillante tournée en province, et, désireuse d'aborder le grand genre lyrique, acceptait un engagement de « première chanteuse à roulades » de grand opéra pour le théâtre de la Monnaie, de Bruxelles. Très-bien accueillie en cette ville dans le nouvel emploi qu'elle abordait, elle n'y put cependant rester plus de quelques mois, pour raisons de santé. Elle y chantait pour la dernière fois, le 6 juin 1841, le rôle de Valentine des *Huguenots*, obtenait le lendemain un congé pour cause de maladie, revenait aussitôt en France, et mourait juste un an après, à Paris, le 5 juin 1842, à l'âge de trente-trois ans. — Pendant son second séjour à l'Opéra-Comique, Jenny Colon avait épousé un artiste fort distingué, Leplus, flûtiste de ce théâtre.

* **COLONNA** (JEAN-PAUL). Cet artiste a écrit la musique d'un oratorio qui fut exécuté à Modène en 1688 : *la Caduta di Gerusalemme sotto l'imperio di Sedecia, ultimo re d'Israele*.

COLONNE (JULES), violoniste et chef d'orchestre, né à Bordeaux le 23 juillet 1838, a fait son éducation musicale au Conservatoire de Paris, où il fut élève de Girard et de M. Sauzay pour le violon, de M. Elwart pour l'harmonie, et de M. Ambroise Thomas pour le contrepoint et la fugue. Il obtint un second accessit de violon et un premier accessit d'harmonie en 1857, le premier prix d'harmonie en 1858, un premier accessit de violon en 1860, le second prix en 1862 et le premier prix l'année suivante. Devenu premier violon à l'orchestre de l'Opéra, M. Colonne abandonna cette position pour fonder, en 1871, le *Concert national*, devenu depuis l'*Association artistique*, dont les séances eurent lieu chaque dimanche, pendant la saison d'hiver, d'abord dans la salle du théâtre de l'Odéon, puis dans celle du théâtre du Châtelet. C'est au Concert national et à l'Association artistique, où M. Colonne accueillit volontiers quelques-uns des jeunes compositeurs de la nouvelle école française, que furent exécutées certaines de leurs œuvres importantes, *Marie-Magdeleine* et les

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Scènes pittoresques de M. Massenet, le concerto de violon, la Fantaisie espagnole et des fragments du *Fiesque* de M. Edouard Lalo, les *Pièces d'orchestre* de M. Théodore Dubois, *Rome et Naples* de M. Rabuteau, *Mazeppa*, cantate de M. Paul Puget, enfin diverses œuvres de MM. Bizet, Albert Cahen, etc., etc. M. Colonne, dont le talent de chef d'orchestre est très-réel et dont es qualités de musicien sont incontestables, a su créer, à côté des Concerts populaires de M. Pasdeloup, une entreprise analogue mais non semblable, dans laquelle il a fait au jeune art français une place fort honorable et fort importante; grâce à l'accueil qu'il reçoit du jeune chef d'orchestre, celui-ci peut se développer dans des conditions qui jamais encore ne lui avaient été si favorables, et s'impose chaque jour davantage à l'attention et aux sympathies du public.

COLYNS (Jean-Baptiste), violoniste belge, né à Bruxelles le 25 novembre 1834, a fait de bonnes études au Conservatoire de Bruxelles, où l eut pour maître Wéry, et où il obtint un second prix au concours de 1849, et ensuite e premier. M. Colyns, après avoir terminé son éducation artistique, se livra à l'enseignement et à la composition. Devenu violon-solo aux Concerts populaires de Bruxelles, il y fit exécuter, il y a quelques années, un scherzo symphonique qui fut accueilli avec faveur; puis, son talent de virtuose se développant de plus en plus, il fut nommé professeur dans l'établissement dont il avait été l'élève. Vers 1872, cet artiste vint se faire entendre à Paris, et fit apprécier aux Concerts populaires, dans un concerto de Rode, un talent fin, délicat, distingué, auquel on aurait souhaité peut-être un peu plus d'ampleur et d'animation. Depuis lors, il a voyagé en Angleterre, en Hollande et en Allemagne, et il a obtenu des succès, particulièrement à Dresde, où, dans la seconde séance donnée par lui en compagnie de son compatriote, M. Fischer, il a joué un concerto de sa composition. M. Colyns a donné au théâtre de la Monnaie, de Bruxelles, en 1877, un petit opéra intitulé *Sir William*.

COMBI (P.....), compositeur italien, est l'auteur d'un opéra sérieux intitulé *Ginevra di Monreale*.

* **COMETTANT** (Jean-Pierre-Oscar), compositeur et écrivain musical, a succédé depuis plusieurs années à M. Gustave Chadeuil comme feuilletoniste musical du journal *le Siècle*, auquel il était attaché déjà depuis plusieurs années; il a d'ailleurs fourni un grand nombre d'articles à beaucoup d'autres journaux et recueils, parmi lesquels il faut citer *le Musée des familles*, *la Gazette musicale*, *la Mélomanie*, *le Ménestrel*, *la France musicale*, *l'Art musical*, *le Luth français*, *l'Almanach musical*, etc. Aux publications littéraires de M. Comettant relatives à la musique, il faut ajouter les suivantes : 1° *Musique et Musiciens* (Paris, Pagnerre, 1862, in-12°); 2° *la Musique, les musiciens et les instruments de musique chez les différents peuples du monde, archives complètes de tous les documents qui se rattachent à l'Exposition internationale de* 1867 (Paris, Lévy, 1869, grand in-8°); 3° *les Musiciens, les philosophes et les gaîtés de la musique en chiffres, réponse à M. Francisque Sarcey* (Paris, Dentu, 1870, brochure in-8°); 4° *Francis Planté*, portrait musical à la plume (Paris, impr. Chaix, 1874, brochure in-8°). A ces divers écrits on peut joindre encore le volume intitulé *le Danemark tel qu'il est*, dans lequel on trouve des renseignements sur la musique et le théâtre en ce pays (1). Au nombre des compositions musicales publiées par M. Comettant, on doit citer : 1° *Heures d'harmonie*, petites pièces pour piano (Paris, Heugel); 2° trois livres d'études pour piano; 3° plusieurs morceaux religieux pour voix de soprano, avec accompagnement de piano ou d'orgue : *O Salutaris*, *Ave Maria*, *Ad te levavi*, *Ecce panis*, *Veni sancte*; 4° *Ave Maris Stella*, duo; 5° *Tantum ergo* pour voix de basse; 6° Hymne à la Vierge, pour trois voix de femmes et *soli*; 7° *l'Inde révoltée*, symphonie vocale en 5 parties; 8° *les Voix de Jeanne d'Arc*, morceau à deux chœurs et à huit parties, etc., etc.

CONCEIÇÃO (et non CONCEIÇAM). — Aux musiciens portugais de ce nom mentionnés dans la *Biographie universelle des Musiciens*, il faut ajouter les quatre suivants :

Antonio da Conceiçdo fut un des plus célèbres chanteurs de musique sacrée qui aient existé en Portugal. Il naquit à Lisbonne en 1579, et fit en cette ville son éducation musicale; ses dispositions étaient si remarquables qu'on l'employa dans les offices de la chapelle royale dès sa première jennesse, et qu'il se fit une réputation à Lisbonne même avant d'avoir atteint sa quinzième année. A l'âge de quinze ans il entra au couvent de l'ordre trinitaire à Lisbonne, et la haute société de cette ville se donnait rendez-vous dans l'église de la Trinité, pour admirer la voix incomparable et le talent extraordinaire du jeune religieux. Il paraît cependant que l'excès de travail porta atteinte à ses facultés; il perdit bientôt la voix à tel point qu'il ne pouvait presque pas parler. Toutefois, lors-

(1) Le livre intitulé *Portefeuille d'un musicien* a été signalé à tort au nom de M. Comettant, qui n'a rien publié sous ce titre.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

qu'il mourut en 1655, sa renommée était telle que toute la cour se fit un honneur d'assister aux splendides funérailles que lui fit faire la comtesse de Serem. Machado ne loue pas moins l'extrême agilité que la douceur et la justesse remarquable de la voix de cet artiste fameux.

Felipe da Conceiçdo, religieux de l'ordre militaire espagnol de N. S. *das Merçés*, naquit à Lisbonne vers la fin du XVIe siècle. Ses *Vilhancicos* (1) étaient très-estimés, surtout ceux qu'il avait écrits pour les fêtes du *Sacramento* et *Natal* et qui existaient dans la bibliothèque de musique du roi D. Jean IV.

J. DE V.

Frère Manoel da Conceiçdo, religieux franciscain du couvent de Xabregas, près de Lisbonne, fut *vigario do córo* (chef du chant) dans ce monastère. Il a écrit : *Manuale seraficum et romanum juxta usum fratrum Minorum almæ provinciæ Algarbiorum ordinis Sancti Francisci*, etc., Ulyssipone, 1732, in-4° en deux parties de XIV - 317 pages et II - 332 pages. C'est la deuxième édition de ce traité. Il y a eu une édition antérieure, que je ne connais pas, et une postérieure, faite en 1746, fort augmentée et avec quelques changements sur le titre. Ce traité est une compilation de toutes les cérémonies religieuses en usage dans l'ordre des Franciscains, texte et musique en regard.

Frère Bernardo da Conceiçdo, théoricien renommé, vécut vers le milieu du XVIIIe siècle, à Lisbonne. On connaît de lui : *O ecclesiastico instruido scientificamente na Arte do Cantochdo e Modo facil e claro para aprender Cantochdo*. Lisbonne, 1788, in-4° de XII-1091 pages, dont cinq de planches (2).

* **CONCONE** (Joseph), est mort à Turin au mois de juin 1861. Cet artiste aimable était retourné dans sa patrie après un séjour en France de dix ans environ. Peu de temps après son arrivée à Turin, il s'était vu confier la charge d'organiste de la chapelle royale, mais, malgré cette situation, il ne put parvenir à faire représenter un opéra qu'il avait en portefeuille, *Graziella*.

* **CONFORTO** (Nicolo), compositeur dramatique, né dans le royaume de Naples. Avant de donner à Londres son *Antigono*, cet artiste avait fait représenter les deux ouvrages suivants : 1° *la Finta Vedova*, Naples, th. des Fiorentini, 1746; 2° *la Nitteti*, opéra donné à Madrid, en 1756, pour le jour de naissance du roi d'Espagne. Le livret de ce dernier ouvrage, qui est de Métastase, porte en tête une dédicace au grand chanteur Farinelli (Carlo Broschi), alors tout puissant à la cour de Madrid; cette dédicace est accompagnée d'un sonnet qui n'a jamais été reproduit dans les œuvres de l'illustre poëte.

CONINCK (Jacques-Félix **DE**), pianiste distingué et compositeur, né à Anvers le 18 mai 1791, reçut ses premières leçons de deux organistes de cette ville, De Trazegnies et Hœfnagels. Il vint ensuite à Paris, fut admis au Conservatoire d'abord dans une classe de piano, puis dans la classe d'harmonie de Perne, et obtint le premier prix d'harmonie en 1813. De retour à Anvers en 1818, il en repartit en 1826 pour l'Amérique, visita successivement les principales villes des États-Unis, où il devint l'accompagnateur de Mme Malibran, séjourna assez longtemps à Philadelphie, puis revint en Europe, passa plusieurs années à Paris, et enfin retourna dans sa ville natale, où il fonda la Société de l'Harmonie. Il mourut à Schaerbeek-lez-Bruxelles, le 25 avril 1866. J.-F. de Coninck a publié en France plusieurs compositions pour le piano, entre autres des concertos, des sonates et des airs variés.

CONINCK (Joseph-Bernard **DE**), né à Ostende (Belgique) le 10 mars 1827, suivit fort jeune sa famille, qui allait s'établir à Anvers, et fut élevé dans cette ville, où il fit de bonnes études classiques. Son père le destinait à la carrière scientifique, et voulait en faire un ingénieur civil; mais le goût de la musique et des belles-lettres se développa chez le jeune homme, qui, au sortir du collége, débuta par un succès littéraire : son *Essai sur l'histoire des arts et des sciences en Belgique* fut couronné au concours de 1845 par la Société royale pour l'encouragement des Beaux-Arts à Anvers. A partir de ce moment, il s'adonna exclusivement à la musique, travailla le piano, l'orgue, l'harmonie et le contrepoint sous la direction d'un artiste fort distingué, de Leun, maître de chapelle de l'église Saint-André, et bientôt écrivit plusieurs sonates pour le piano et mit en musique les chœurs du *Paria*, de Casimir Delavigne.

Désireux de compléter ses études, M. de Coninck vint à Paris en 1851, se fit présenter à Auber, et lui soumit sa partition des chœurs du *Paria*. Auber reconnut des qualités dans cette œuvre, car il choisit trois de ces chœurs et les fit exécuter par les élèves du Conservatoire, dans

(1) J'ai donné dans mon *Essais* (pag. 18-19), une liste de 98 compositeurs de *Vilhancicos* dont les œuvres existaient dans la bibliothèque du roi.

(2) Ce gros ouvrage est un des meilleurs traités de plain-chant que je connaisse, très-complet, très-riche en bons exemples et plein d'érudition. Malheureusement, l'ouvrage est fort rare, car on n'a broché qu'une très-petite partie de l'édition; le reste a été détruit. Les quelques exemplaires qui existent en Portugal n'ont pas de frontispice. Il paraît que l'auteur a publié un résumé de son grand ouvrage sous ce titre : *Modo facil para aprender Cantochdo*, 1789.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

un exercice public dirigé par Batton. En même temps il engagea le jeune artiste à poursuivre ses travaux, et le fit entrer dans la classe de Leborne, avec lequel il étudia pendant trois années la composition et la fugue. M. de Coninck se fixa ensuite définitivement à Paris, où il se livra à l'enseignement et à la composition.

Cet artiste a publié chez différents éditeurs des romances, des mélodies, des chœurs sans accompagnement et des morceaux de piano. Il a signé seul la musique d'un opéra-comique en deux actes, *Maître Pathelin*, écrit par lui en société avec M. Théodore de Lajarte (*Voyez* ce nom), et représenté au théâtre Tivoli, et a donné au même théâtre une opérette en un acte, *le Rat de ville et le Rat des champs*. Il a eu aussi un ouvrage reçu à l'Opéra-Comique, mais qui n'a jamais été représenté, et a fait répéter à l'Athénée un opéra-comique en un acte, *la Fille de Figaro*, que le désastre subi par ce théâtre a ramené dans les cartons de son auteur. Depuis plusieurs années, M. de Coninck s'est occupé de critique musicale, et il a collaboré, sous ce rapport, à divers journaux et recueils : *la Chronique*, *la Vérité*, *la Constitution*, *la Gazette de Paris*, la *Revue nationale et étrangère*, *l'Echo* et la *Revue de la Musique*.

* **CONRAD DE MURE**, chanoine et premier chanteur de l'église principale de Zurich. Outre son traité : *De Musica*, M. George Becker cite un autre ouvrage de cet artiste : *Novus Græcimus*, dans lequel il donne la description de différents instruments, tels que l'orgue, le nablum, le psaltérion, la cythare, la lyre, le fifre, le tympanum, etc.

* **CONRADI** (Auguste). A la liste des ouvrages dramatiques de ce compositeur, il faut ajouter les suivants : 1° *La Madone Sixtine*, Berlin, théâtre Victoria, septembre 1864; — 2° *Le valet Rupert*, opéra-féerie, Berlin, théâtre Kroll, novembre 1865; — 3° *Voilà bien les femmes*, opérette en trois actes, Berlin, théâtre Walner, septembre 1867; — 4° *Dans les vignes du Seigneur*, opérette, Berlin, théâtre Frédéric-Wilhelm, novembre ou décembre 1867; — 4° *La plus belle fille du bourg*, opéra-comique en deux actes, id., id., juin 1868. Conradi est mort à Berlin le 26 mai 1873.

CONRADIN (C... F...), compositeur autrichien, établi à Vienne, a fait représenter en cette ville les trois ouvrages suivants : 1° *Goliath*, opérette, Karl-théâtre, mai 1864; — 2° *Un Jeune Candidat*, opérette, théâtre de l'Harmonie, 20 octobre 1866; 3° *Turandot*, opérette, même théâtre, 29 novembre 1866. M. Conradin a donné aussi, au théâtre populaire de Munich, en 1866, une opérette intitulée *un Premier Essai*.

CONRARDY (Jules), né à Liége le 27 janvier 1836, apprit la musique avec un bon professeur, M. Decharneux. Dès l'âge de quinze ans, il était organiste à l'église Sainte-Marguerite, et passa successivement en la même qualité à Saint-Servais, puis à Saint-Antoine, où il exerce encore aujourd'hui. A dix-neuf ans, il suivit au Conservatoire, sous la direction de Daussoigne-Méhul, un cours d'harmonie, de contre-point et de fugue. A vingt-trois ans, il obtenait à Bruxelles, au grand concours de composition musicale, le second grand prix de Rome, pour sa cantate intitulée : *le Meurtre d'Abel*. Revenu à Liége, il s'occupa spécialement de composition, abordant tour à tour la musique religieuse et la musique théâtrale. En 1864, il fut nommé professeur de solfége au Conservatoire. Ses œuvres religieuses, dont plusieurs ont été publiées à Liége, chez Muraille, se composent d'une messe solennelle à grand orchestre, de deux *Te Deum*, de litanies, d'antiennes, de plusieurs messes à trois et quatre voix, etc. Il a fait représenter avec succès sur les théâtres de Liége quatre opéras-comiques en un acte, savoir : *le Père Lajoie* (1858), *Annibal et Scipion*, (1860), *Jeanne et Jeannot* (1861), *le Roi de l'arbalète* (1862). Un autre opéra en un acte, *le Loup-Garou*, a remporté le prix à un concours ouvert en 1872 par la Société d'émulation, et a été donné sur le théâtre royal de Liége le 20 mars 1874.

M. Conrardy a publié, en outre, un album de romances, des danses pour le piano, etc.

F. D.

CONROT (Alice), musicienne qui s'est consacrée à l'enseignement, est l'auteur d'une brochure qui a été publiée sous ce titre : *Abrégé de l'histoire de la musique et des principaux compositeurs*, à l'usage de la jeunesse (Lisieux impr. Lajoye-Tissot, 1876, in-8° de 36 pp.) Ce petit écrit, d'ailleurs sans prétention, est d'une faiblesse et d'une inutilité absolues.

CONSOLINI (.....), compositeur italien, est l'auteur d'un opéra bouffe intitulé *la Finta Pazza*.

CONSONI (Girolamo), organiste et compositeur, vivait dans la première moitié du dix-huitième siècle. Ses deux fils, Giovanni-Battista Consoni et Giuseppe Consoni, organistes et compositeurs comme lui, prêtres tous deux, furent agrégés, en 1758, à l'Académie des Philharmoniques de Bologne. Le premier surtout, Giovanni-Battista, jouissait d'une grande réputation comme organiste.

* **CONSTANTIN** (Louis), violon de la musique de Louis XIII et *roi des Ménétriers*, suc-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

céda dans cette charge singulière à François Richomme. On ne connaît pas la date de sa naissance, mais on sait qu'il se maria le 20 janvier 1610, à la paroisse Saint-Merri ; on peut donc supposer qu'il naquit entre 1580 et 1585, et qu'il était septuagénaire lorsqu'il mourut en 1657.

CONSTANTIN (Titus Charles), chef d'orchestre, violoniste et compositeur, est né à Marseille le 7 janvier 1835. Après avoir commencé son éducation musicale en province, il vint à Paris et fit, comme tous nos jeunes violonistes, partie de l'orchestre de divers théâtres, entre autres du Théâtre-Italien et du Théâtre-Lyrique. En même temps il se faisait admettre au Conservatoire, dans la classe de M. Ambroise Thomas (1er juin 1858), et au bout de quelques années d'études se présentait au concours de l'Institut ; il obtint une mention honorable au concours de 1861, et le second grand prix en 1863, pour la cantate *David Rizzio*, paroles de M. Gustave Chouquet. Lorsque M. Martinet fonda sur le boulevard des Italiens, en 1866, l'aimable théâtre des Fantaisies-Parisiennes, M. Constantin en devint le chef d'orchestre, et c'est à son influence, à son action intelligente, à ses goûts réellement artistiques, qu'on dut de ne pas voir verser ce théâtre dans l'ornière de l'opérette prétendue bouffe, alors si fort à la mode, et qu'on le vit au contraire s'engager résolûment dans la voie du véritable opéra-comique, accueillant à bras ouverts les jeunes compositeurs, mettant au jour d'intéressantes traductions d'opéras étrangers, tels que *l'Oie du Caire*, de Mozart, *la Croisade des Dames*, de Schubert, *il Campanello*, de Donizetti, *Sylvana*, de Weber, et enfin reprenant d'adorables chefs-d'œuvre du vieux répertoire français, dont l'Opéra-Comique semblait ne plus se soucier : *les Rosières*, *le Muletier*, d'Hérold ; *le Déserteur*, de Monsigny ; *le Sorcier*, de Philidor ; *le Nouveau Seigneur du village*, *le Calife de Bagdad*, *la Fête du village voisin*, de Boieldieu, etc., etc. Avec un orchestre incomplet, des chœurs insuffisants, un personnel de chanteurs très-secondaires, mais auxquels il savait communiquer sa flamme et son ardeur, M. Constantin, qui ne ménageait ni son temps ni sa peine, obtenait des résultats surprenants au point de vue de l'exécution, et attirait l'attention générale sur ce petit théâtre, dont il était en réalité le moteur et le soutien.

A la suite de la fermeture de l'Athénée, M. Martinet ayant transporté son théâtre dans le local de ce dernier, M. Constantin trouva un nouvel élément à son activité. La direction voulait transformer son répertoire en l'agrandissant, et l'on joua à l'Athénée de véritables grands opéras, sérieux ou bouffes, tels que *les Brigands*, de Verdi, *les Masques* (*Tutti in Maschera*), de M. Pedrotti, *le Docteur Crispin*, des frères Ricci. L'exécution était toujours excellente, et c'était toujours M. Constantin qui était à sa tête. Cependant, des difficultés étant survenues entre lui et l'administration, le jeune artiste quittait l'Athénée, en septembre 1871, pour aller diriger les concerts du Casino, dont M. Métra dirigeait les bals. Là encore son influence se fit sentir, et il donna à ces concerts un caractère plus sérieux, plus vraiment musical que par le passé. Néanmoins il rentrait à l'Athénée au mois de janvier 1872, mais bientôt, ce théâtre ayant fermé ses portes, M. Constantin devenait chef d'orchestre du nouveau théâtre de la Renaissance, fondé par M. Hostein. Lorsque celui-ci, qui était en même temps directeur du Châtelet, voulut essayer d'acclimater l'opéra sur cette vaste scène, et y monta *la Belle au bois dormant* de M. Litolff, c'est M. Constantin qu'il chargea de l'organisation musicale du Châtelet et de la direction de l'orchestre. L'essai n'ayant pas réussi, l'excellent artiste retourna à la Renaissance. Depuis lors, il a été appelé (septembre 1875) à succéder à M. Deloffre dans la direction de l'orchestre de l'Opéra-Comique ; mais lors du changement d'administration qui fit succéder M. Carvalho à M. du Locle comme directeur de ce théâtre, l'engagement de M. Constantin ne fut pas renouvelé.

Au milieu de ses travaux multiples, M. Constantin n'oubliait cependant pas complétement qu'il était compositeur. Il écrivit les partitions de *Bak-Bek*, ballet en deux actes représenté au Grand-Théâtre de Lyon en janvier 1867 ; de *Salut*, cantate exécutée à l'Athénée le 15 août de la même année ; et de *Dans la Forêt*, opéra comique en un acte joué à l'Athénée le 2 décembre 1872. Il a composé aussi plusieurs morceaux importants pour les concerts du Casino lorsqu'il en était directeur, entre autres *Rolla*, ouverture exécutée en janvier 1872, et une *Ouverture villageoise*, exécutée au mois de février de la même année.

CONSUL (J.....). Un musicien de ce nom a publié un certain nombre de compositions religieuses, dont voici les titres : 1° Trois cantiques sacrés pour la Communion, à 3 voix égales ; 2° Hymne et Oraison, deux chants sacrés à 3 voix égales ; 3° *Domine non secundum*, prière à 3 voix égales ; 4° *Descends du haut des Cieux!* invocation, chant à 2 voix ; 5° Cantique de sainte Thérèse, après la Communion, pour 2 sopranos et chœur ; 6° *le Nom de Marie*, cantique avec solo, duo et chœur ; 7° *Prémices*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

du Printemps, cantique avec solo et chœur ; 8° Motet pour la fête des Saints, solo et chœur à 3 voix ; 9° *Hymne à l'Éternel*, récitatif pour basse, prière et chœur à 4 voix. Toutes ces œuvres ont été publiées à Paris, chez Heugel.

* **CONTANT D'ORVILLE.** *L'Histoire de l'opéra bouffon* publiée en 1768 n'était pas l'œuvre d'un seul, mais bien de deux écrivains, les frères Contant d'Orville. La préface du livre le dit expressément, et il n'y a pas lieu de croire là à une supercherie, dont l'utilité serait nulle : « Cet ouvrage est l'amusement de deux frères, qui, forcés par état de passer alternativement six mois à Paris et six mois en province, et toujours séparés l'un de l'autre, se sont rendu compte des bagatelles qui, par leur nouveauté, fixoient l'attention du public; ils ont cru que les amateurs d'anecdotes théâtrales ne seroient pas fâchés de voir réunies sous un même point de vue toutes les pièces du nouveau genre..... » Cette dernière phrase donne lieu à une remarque. Les « pièces du nouveau genre, » ce sont les comédies à ariettes, les pièces en musique, les opéras bouffons, comme on les qualifiait parfois alors, celles qui se jouaient, soit à l'Opéra-Comique, soit à la Comédie-Italienne, où elles venaient seulement de naître et de prendre leur vol. En effet, les frères Contant d'Orville ne parlent que de celles-là, et passent absolument sous silence les comédies, ballets, divertissements ou vaudevilles (ces derniers qualifiés, à cette époque, d'opéras-comiques). Les deux frères n'ont donc point fait, comme Desboulmiers ou les frères Parfait, l'histoire d'un théâtre, soit Comédie-Italienne, soit Opéra-Comique, mais l'histoire d'un genre de pièces qui se produisaient à la fois sur deux scènes importantes, le genre des pièces à ariettes, illustré dès ses premiers essais par Duni, Philidor et Monsigny. Leur livre, consacré, presque dès sa naissance, à l'« opéra bouffon, » peut nous donner une idée du plaisir que celui-ci procurait au public.

CONTE (Antonio-Ernesto), pianiste et compositeur, né à Salerne le 23 octobre 1826, étudia le piano avec Giuseppe Lillo, l'harmonie avec son père et avec Giuseppe Barberi, et la composition avec Fenaroli et Carlo Assenzio. Il se produisit de bonne heure comme virtuose, puis se consacra à l'enseignement tout en se livrant à d'actifs travaux de composition. M. Conte n'a pas publié moins d'une centaine d'œuvres de divers genres pour le piano, sans compter un assez grand nombre de mélodies vocales, et beaucoup de morceaux de musique religieuse avec accompagnement d'orchestre.

CONTE (Jean), violoniste et compositeur, naquit à Toulouse le 12 mai 1830, et s'adonna de bonne heure à l'étude du violon, puis à celle de l'harmonie et de la composition. Devenu élève de Carafa au Conservatoire de Paris, il était chef d'orchestre au petit théâtre Comte, lorsqu'en 1855 il remporta le premier grand prix de composition musicale à l'Institut ; les paroles de la cantate qui lui avait valu ce prix étaient de M. Camille du Locle, qui fut depuis directeur de l'Opéra-Comique, et cette cantate avait pour titre *Acis et Galatée*. Pendant son séjour à Rome, M. Conte adressa à l'Académie des beaux-arts, pour ses envois réglementaires, une messe solennelle (1re année), des fragments d'un opéra italien intitulé *Isabella di Lara* (2e année), et enfin un *Dies iræ* en sept morceaux et une symphonie (3e année); des fragments de cette symphonie furent exécutés en 1859, à la séance publique annuelle de l'Académie.

A son retour d'Italie, M. Conte chercha, comme tant d'autres, à se faire jouer sans pouvoir y parvenir. Il se livra alors à l'enseignement, devint professeur à l'école des frères de Passy, et entra à l'orchestre de l'Opéra en qualité d'alto, ainsi qu'à la Société des concerts du Conservatoire. M. Conte publia ensuite une *Méthode de violon*, plusieurs livres de duos de violons, et un certain nombre de petits morceaux et fantaisies pour piano et violon qui furent particulièrement bien accueillis des artistes et des amateurs. On lui doit aussi plusieurs morceaux de chant, *la Charité*, hymne, *Où donc vont les hirondelles?* rêverie, *le Grand Veneur*, légende, *la Marchande de plaisirs*, chansonnette, ainsi qu'un Duo concertant pour piano et violon sur des airs italiens, écrit en société avec M. Adrien Barthe. Dans ces derniers temps, M. du Locle s'est souvenu de son ancien collaborateur, et lui a confié le livret d'un petit ouvrage en un acte, *Beppo*, dont M. Conte a écrit la musique, et qui a été représenté à l'Opéra-Comique le 30 novembre 1874. Malheureusement, ce livret était détestable, et a porté tort à l'inspiration du compositeur. *Beppo* n'a pu se soutenir à la scène, et a disparu après un petit nombre de représentations.

* **CONTI** (Francesco). A la liste des œuvres de ce compositeur, il faut joindre *il Martirio di San Lorenzo*, oratorio qui fut exécuté en 1710 à Vienne, à la chapelle de l'empereur Joseph Ier.

CONTI (Nicolò), compositeur dramatique italien, né dans le royaume de Naples, vivait au dix-huitième siècle. Cet artiste fit représenter sur le théâtre des Fiorentini, de Naples, les deux ouvrages suivants : *l'Ippolita* (1733), et *l'Olindo* (1753), ce dernier écrit en société avec Matteo Capranica.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

* **CONTI** (Charles), un des artistes les plus distingués de ce siècle, sinon par le génie, du moins par l'esprit, par l'éducation et par le savoir, naquit à Arpino, près de Naples, non en 1799, mais le 14 octobre 1797. Il n'étudia en quelque sorte la musique que contre le gré de son père, qui aurait voulu en faire un médecin, et il abandonna de bonne heure la carrière militante du compositeur. La *Biographie universelle des Musiciens* a donné la liste de ses œuvres dramatiques, liste à laquelle il faut ajouter *Bartolomeo della Cavalla*, opéra *semi seria* (Rome, th. Valle, 1827), et une *farsa* intitulée *i Metastasiani*. Le dernier opéra de Carlo Conti fut *Giovanna Shore*, auquel le dernier acte du livret de Romani fut fatal ; cet ouvrage, qui fut donné au théâtre de la Scala, de Milan, et dont la première partie avait été bien accueillie, ne réussit point à cause de la scène finale, dans laquelle on voyait l'héroïne de la pièce mourir de faim, ce qui n'est ni scénique ni musical. Les auteurs essayèrent de remédier au mauvais effet produit par ce dénouement, et remanièrent profondément toute cette partie de leur œuvre ; mais elle n'en réussit pas mieux, n'obtint à Milan qu'un succès d'estime, et ne fut jouée sur aucun autre théâtre d'Italie. C'est à cette époque, et Rossini n'ayant pu tenir la promesse par lui faite à ce sujet, que Conti écrivit, sur des vers d'Andrea Maffei, la cantate qui devait être exécutée au théâtre des Philharmoniques, pour l'inauguration du buste du grand poète Vincenzo Monti. Cette cantate, admirablement chantée par la Pasta, lui fit le plus grand honneur.

Cependant, et quoique son fils eût remporté de brillants succès, le père de Conti souffrait de lui voir continuer la carrière qu'il avait entreprise. Imbu sans doute d'un préjugé étrange et inintelligent contre les artistes, il n'avait d'autre désir que de le voir auprès de lui, partageant le bien-être dont le faisait jouir une honorable fortune. Conti finit par se rendre à ses vœux, et alla, plein de jeunesse et d'espoir, se retirer à Arpino. Bientôt il se maria avec une jeune fille charmante, devint trois fois père, mais eut la douleur de perdre sa femme après quatre années de mariage. Ce coup le frappa cruellement, et le rendit pendant quelque temps insensible à tout.

Le temps cependant amortit sa douleur. Nommé, à la mort de Zingarelli, membre de l'Académie des beaux-arts de Naples, dont il devint plus tard le secrétaire perpétuel, il profitait du peu de distance qui le séparait de cette ville pour y faire de fréquentes excursions, s'y mêler à la vie active et se tenir au courant de tous les faits artistiques de quelque importance. En 1836, il est nommé professeur de contrepoint et de composition au Conservatoire de cette ville, mais en 1838 des raisons l'obligent à résigner ces fonctions. Pourtant, en 1862, et sur des instances très-honorables, il consent à rentrer dans cet établissement pour y remplacer son successeur, Lillo, devenu fou, et pour suppléer le directeur Mercadante, devenu aveugle. Pendant plusieurs années il se prodigua, dans cette double situation, avec un zèle, une activité et un désintéressement au-dessus de tout éloge. Mais ces fatigues et ces travaux furent fatals à sa santé. Au commencement de 1868, il tomba dangereusement malade au Conservatoire, dut être, avec toutes les précautions possibles, transporté chez lui, à Arpino, et là, malgré les soins les plus dévoués, cessa de vivre le 10 juillet. L'administration du Conservatoire obtint l'autorisation de faire célébrer ses funérailles à l'église de San-Pietro a Majella, et il fut l'objet d'honneurs exceptionnels.

Conti n'était pas un homme de génie, mais c'était un artiste extrêmement distingué, remarquable par son savoir et sa profonde connaissance de l'art. Il passait pour le premier contrapuntiste de son temps. M. Florimo, à qui j'ai emprunté les détails qui précèdent, s'exprime ainsi à son sujet, dans son *Cenno storico sulla Scuola musicale di Napoli* : « Les qualités de la musique de Conti consistent dans une perfection scolastique, un style correct et recherché, des idées spontanées et simples, mais non originales, un sentiment toujours exact de l'expression des paroles et absolument irréprochable dans la musique religieuse. Il n'agit point comme Mercadante, Donizetti, Pacini, qui commencèrent leur carrière en imitant Rossini, et qui cherchèrent ensuite plus ou moins à s'en éloigner et à se former un style personnel ; au lieu de cela, il resta toujours fidèle imitateur du grand Pésarais, et c'est pourquoi sa musique offre peu de nouveauté, mais est seulement correctement écrite, bien travaillée, excellemment disposée pour les voix, conservant toujours l'unité de style et de coloris, la vérité de conception, et une aimable et élégante façon d'instrumenter sans exagération ; souvent on voit poindre, dans ses compositions, une veine de sentiment, peu éloignée de la passion, qui produit une heureuse et agréable impression sur l'esprit du public. Marchant sur les traces de son maître Zingarelli, il eut du goût et de l'inclination pour les lettres, et leur culture, non moins que sa réputation de grand musicien, lui valurent cette estime universelle et ce respect qui l'accompagnèrent jusqu'au tombeau. Jamais d'ailleurs il ne tirait vanité de son savoir, et lorsqu'il faisait l'éloge des autres maîtres, ses

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

émules et ses collègues, il parlait de lui le moins qu'il pouvait, et toujours avec la plus grande modestie ; témoin ces paroles, qu'il adressait un jour à l'un de ses amis, M. Santini, en se reportant à l'année 1827, époque de ses plus grands succès : « Je me croyais grand aussi, en cette « année d'espérance et de vie. Je composai en« suite autre chose, mais il en faut bien d'autres « pour être un génie. Enfin je cessai d'écrire, « sans me laisser vaincre par les plus honorables « sollicitations. » Paroles qui firent naître la vénération chez celui qui les entendit, parce que la qualité la plus rare et presque miraculeuse d'un bon jugement est celle de se juger soi-même sans passion et sans prévention aucune. »

Conti a joui pendant quarante ans, dans toute l'Italie, de la réputation d'un grand maître et d'un profond théoricien. Sous ce rapport, Rossini, qui l'aimait beaucoup, avait pour lui la plus haute estime. Il a fait d'excellents élèves, parmi lesquels il faut surtout citer MM. Paolo Serrao, Filippo Marchetti, Ernesto Viceconte, Erennio Gammieri, etc. Esprit honnête et sincère, homme loyal et désintéressé, il joignait aux qualités du cœur celles de l'esprit le plus cultivé. Ses notices et ses travaux sur la musique et les musiciens, comme secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts de Naples, sont, dit-on, fort remarquables. Carlo Conti était membre correspondant de l'Institut de France.

CONTI (Claudio), professeur et compositeur, est né à Capracotta, dans l'ancien royaume de Naples, en 1836. Conduit de bonne heure à Naples, il fut admis au Conservatoire de cette ville, et y fit de très-bonnes études théoriques, d'abord sous la direction de Parisi, puis sous celle de Mercadante. Après plusieurs essais de musique dramatique et religieuse faits par lui au Conservatoire, il fit ses débuts de compositeur dramatique en donnant au théâtre Bellini, le 30 avril 1864, un opéra en 4 actes intitulé *la Figlia del Marinaio*, qui obtint un véritable succès. Depuis lors, M. Conti s'est voué à l'enseignement, et a produit un certain nombre de compositions vocales et instrumentales, parmi lesquelles on remarque deux Hymnes exécutés au théâtre San-Carlo en 1859 et 1869, quatre albums de chant, un recueil de six petites pièces de piano, trois mélodies pour violoncelle et piano, un *Elogio funebre* en forme de marche à grand orchestre pour la mort de Meyerbeer, etc., etc. M. Conti, à qui l'on doit aussi plusieurs compositions religieuses, entre autres une Messe à 5 voix avec accompagnement d'orchestre et un *Requiem* pour voix de baryton, a été nommé en 1872, à la suite d'un concours, directeur de l'Institut musical de l'*Albergo de' Poveri*.

CONVERÇAM (Frère Raymundo DA), musicien portugais, n'est connu que comme auteur du traité suivant : *Manual de tudo o que se canta fora do choro, conforme ao uzo dos religiosos et religiosas da sagrada ordem da Penitencia* (ordre de St-François), etc., Coïmbre, 1675, in-4° de VIII-485 pages et 5 pages d'index. J. DE V.

COOP (Ernesto-Antonio-Luigi), musicien italien dont le nom trahit une origine britannique, est né à Messine, le 1er juin 1812. Fils d'un musicien amateur qui ne lui ménagea pas les bons conseils, il apprit d'un ténor nommé Lucchini les premiers éléments de la musique, et eut ensuite pour professeurs les compositeurs Mario Aspa et Mazza. Il se fit connaître de bonne heure comme virtuose sur le piano, et, s'étant livré à l'enseignement, il devint, en 1860, professeur au Conservatoire de Naples. M. Ernest Coop a publié, chez les principaux éditeurs d'Italie, plus de cent compositions pour son instrument.

COOPER (George), organiste remarquable, l'un des premiers artistes en ce genre qu'ait produits l'Angleterre, naquit vers 1820 et mourut à Londres le 2 octobre 1876, à l'âge de cinquante-six ans. George Cooper a formé un grand nombre d'élèves, qui tous sont devenus, grâce à ses soins, des organistes distingués. J'ignore si cet artiste s'est livré à la composition.

COOPER (J.....-B.....), musicien anglais contemporain, a écrit la musique d'un opéra-comique, *Juanita* ou *une Nuit à Séville*, qui a été représenté à Liverpool, par une société d'amateurs, le 2 avril 1872.

COQUARD (A.....), compositeur, né vers 1828, fit dans ses jeunes années des études musicales qu'il aurait désiré continuer, mais que sa famille l'obligea d'interrompre pour se livrer à l'étude du droit. Il se fit en effet recevoir avocat, mais dès qu'il fut maître de ses actions, il renonça à la carrière du barreau et alla trouver M. César Franck, aujourd'hui professeur d'orgue au Conservatoire, sous la direction duquel il fit un cours complet d'harmonie et de contrepoint. Comme il lui fallait vivre, il accepta des fonctions d'employé auxiliaire à la Bibliothèque nationale, et put ainsi se livrer sans contrainte à ses goûts artistiques. Le premier fruit de ses travaux qu'il fit connaître au public fut *le Chant des épées*, ballade extraite du premier acte de *la Fille de Roland*, tragédie de M. Henri de Bornier, et mise par lui en musique. Cette composition fut exécutée au concert du Châtelet (Association artistique), le 16 janvier 1876.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

COQUET (.....), musicographe français de la première moitié du dix-huitième siècle, a laissé un ouvrage intitulé : *La Musique rendue sensible, avec un traité du monochorde.*

CORBESIER (Antonio), musicien italien dont le nom trahit évidemment une origine française, naquit à Naples dans la première moitié du dix-huitième siècle, et fit représenter en cette ville les deux ouvrages suivants : *il Mercante innamorato*, opéra qualifié *invenzione per musica*, th. des Fiorentini, 1750 ; et *il Finto innamorato*, id., 1751.

CORDELLA (Geronimo), compositeur et organiste italien, né dans le royaume de Naples, vivait au dix-huitième siècle et fit représenter en 1747 à Naples, sur le théâtre des Fiorentini, un opéra intitulé *la Faustina*. Cet artiste vécut vieux sans doute, car en 1783, c'est-à-dire trente-six ans plus tard, il remplissait les fonctions d'organiste à l'archiconfrérie de *Sant'Anna di Palazzo*, à Naples.

* **CORDELLA** (Jacques), fils du précédent, est mort à Naples, le 8 août 1846. Bon professeur de chant, organiste habile, excellent accompagnateur, compositeur distingué surtout dans le genre bouffe, cet artiste était professeur de solfége au Conservatoire de Naples, maître de chapelle dans plusieurs couvents de cette ville, et fut pendant longues années directeur de la musique au théâtre San-Carlo. Il faut noter que son opérette *i Finti Savojardi*, jouée à Venise en 1820, n'était qu'une réédition, sous un nouveau titre, de celle qu'il avait donnée longtemps auparavant, dans la même ville, sous celui d'*il Ciarlatano*.

CORDERO Y FERNANDEZ (Antonio), chanteur espagnol, né à Séville le 30 mars 1823, reçut une bonne éducation musicale, embrassa bientôt la carrière du théâtre, fit apprécier sa jolie voix de ténor sur les scènes de Grenade, Malaga, Cadix et Séville, puis, en 1849, étant entré à la suite d'un concours à la chapelle royale de Madrid, se fixa en cette ville, abandonna le théâtre et se consacra à l'enseignement. Cet artiste a publié, en 1858, un traité de chant sous ce titre : *Escuela completa de canto en todos sus géneros y principalmente en el dramatico espanol é italiano.* M. Cordero a pris part à la rédaction de plusieurs journaux de musique, dans lesquels il a publié un grand nombre d'articles de doctrine, d'histoire ou de critique spéciale.

CORDIALI (.....), compositeur italien, a écrit, en société avec M. Denina, la musique d'un opéra-ballet en 4 actes et 7 tableaux, *Roberto di Normandia*, qui fut représenté au mois d'août 1864, sur le théâtre Alfieri, de Turin, avec un médiocre succès. Depuis lors, aucun de ces deux artistes ne s'est produit de nouveau à la scène.

CORDONNIER (Marie-Louis-Urbain), clerc du diocèse d'Amiens, compositeur, né en cette ville vers le milieu du dix-huitième siècle, commença par enseigner la musique à Paris, où il eut, dit-on, pour élève le célèbre chanteur Garat. Devenu maître de chapelle de la cathédrale d'Évreux, il fut appelé, en 1783, à remplir les mêmes fonctions à la cathédrale de Rouen, où il admit au chœur, en 1786, un enfant dont la renommée devait être plus tard européenne, le jeune Adrien Boieldieu (1). Dans son discours de réception à l'Académie de Rouen (*Revue des maîtres de chapelle et musiciens de la métropole de Rouen*), M. l'abbé Langlois donne les détails suivants sur cet artiste : « Devenu commerçant et père de famille après la Révolution, Cordonnier continua de cultiver son art. Sous l'empire, il dirigea pendant quelques années la musique de la cathédrale de Valence. Une de ses dernières œuvres est le psaume *Beati omnes....* exécuté à l'hôtel de ville de Rouen, le 20 mars 1811, à l'occasion de la naissance du roi de Rome. C'est à l'obligeance de sa veuve que nous devons ces détails. »

CORETTE (.....), compositeur, vivait à Paris dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, et écrivit pour le théâtre de l'Opéra-Comique, rival de la Comédie-Italienne, la musique d'un grand nombre de ballets, de pantomimes et de divertissements. Je n'ai pu découvrir aucun renseignement biographique sur cet artiste, mais voici la liste de ses compositions telle que la donnait l'almanach intitulé *les Spectacles de Paris* : — « *Les Ages*, ballet-pantomime ; *le Jugement de Midas; Nina*, pantomime italienne ; *Arlequin Persée*, *Armide*, pantomimes à machines ; *Arlequin boulanger*, pantomime en vaudevilles ; *Diane et Endymion*, ballet-pantomime exécuté à Paris et à Londres ; *Concertos comiques*, donnés à l'Opéra-Comique ; *les Tricotés ; Ma mie Margot; la Béquille du père Barnabas; les Pantins*, ballet général ; *la Tourière*, pantomime. Il a aussi composé la musique de *la Fête infernale* de Valois, et de plusieurs divertissements des opéras-comiques de MM. Pannard, Carolet, Favart, Lagrange, Laffichard et Vadé. » Je ne crois pas qu'il faille confondre cet artiste avec Michel Corrette, men-

(1) J'ignorais ce fait lorsque j'ai publié, en 1875, la biographie de ce grand artiste : Boieldieu, *sa vie, ses œuvres, son caractère, sa correspondance* ; je n'ai donc pu le mentionner.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tionné au 2e volume de la *Biographie universelle des Musiciens*; celui-ci était organiste du grand collége des Jésuites, qui ne lui auraient pas permis, sans aucun doute, de travailler ainsi pour le théâtre.

CORNELIUS (Peter), compositeur allemand, neveu du célèbre peintre de ce nom, naquit à Mayence en 1820, et fit ses études musicales à Berlin, sous la direction de M. Dehn. Il embrassa de bonne heure les doctrines de M. Richard Wagner, qu'il défendit avec ardeur dans plusieurs journaux, entre autres *l'Écho* et la *Nouvelle Gazette musicale*, tout en les pratiquant comme compositeur. On s'en aperçut dans *le Barbier de Bagdad*, opéra qu'il fit représenter à Weimar en 1858. De 1859 à 1862 il résida à Vienne, où il écrivit, pour la plus grande partie, les paroles et la musique d'un autre ouvrage dramatique, *le Cid*, qu'il alla achever à Munich en 1863, et qui fut joué à Weimar au mois de mai 1865. Cornelius, qui dans sa jeunesse avait reçu des conseils de M. Liszt, est mort le 26 octobre 1874. Il a publié quelques morceaux de chant, à une ou plusieurs voix, avec accompagnement de piano.

CORNIER (l'abbé E.....) est auteur d'un système de notation aussi étrange que nouveau, dans lequel il emploie trois couleurs différentes. Il a fait l'exposition de ce système dans un ouvrage ainsi intitulé : *Traité de l'art musical*, précédé de *Échelle tricolore* (Paris, 1856, in-8°).

CORONA (.....), compositeur italien, né à Livourne, a fait représenter sur le théâtre Avvalorati, de cette ville, au mois de janvier 1863, un opéra sérieux intitulé *Zaira*. Cet ouvrage fit un *fiasco* si complet qu'il dut être abandonné après sa seconde représentation.

CORONARO (Gaetano), compositeur, a fait son éducation musicale au Conservatoire de Milan, d'où il est sorti en 1873, après avoir passé son examen de licence d'une façon exceptionnellement brillante. Dans les exercices (*saggi*) annuels qui eurent lieu alors, il fit entendre, en en dirigeant lui-même l'exécution, une scène lyrique, *un Tramonto*, écrite par lui sur des paroles de M. Arrigo Boito (*Voy.* ce nom), et ce début du jeune compositeur, quoique fait d'une façon tout intime et dans un établissement scolaire, eut un très-grand succès et fit presque événement dans la ville de Milan, où l'on en parla durant plusieurs semaines. L'éditeur Ricordi s'empressa de publier la partition de son petit ouvrage, et lui confia aussitôt le livret d'un *opera seria* important, *la Créole*, qui jusqu'ici, cependant, n'a pas été représenté. Un autre éditeur de musique de Milan, Mme Lucca, avait mis à la disposition de l'administration du Conservatoire une somme destinée à faciliter le voyage à l'étranger de l'élève qui semblerait le plus apte à profiter de cette faveur. M. Coronaro fut appelé à bénéficier de cette libéralité intelligente, et grâce à elle il put visiter plusieurs des grands centres artistiques de l'Europe : Paris, Vienne, Berlin, Cologne, Leipzig et Dresde. De retour à Milan, il se livra à des travaux de composition, et publia un *Album vocal* (Ricordi, in-4°), que la critique a accueilli favorablement et qui contient six morceaux : *Due Fiori*, *O Padre nostro*, *Barcarola*, *Ultimo Voto*, *lo Spiritello*, *Notturno a due voci*. M. Coronaro, qui a publié aussi une petite pièce pour violon, *Ninnerella*, avec accompagnement de piano (Milan, Ricordi), est devenu en 1876 *maestro concertatore* en second au théâtre de la Scala.

CORONINI (Paolo), chef d'orchestre, violoniste et compositeur pour son instrument, né à Vicence en 1796, reçut une bonne éducation musicale, devint un virtuose distingué sur le violon, fit dans sa jeunesse quelques voyages, puis, à l'âge de 32 ans, se fixa à Trieste, où il devint chef d'orchestre du Grand-Théâtre et premier violon de la chapelle de Saint-Just. Cet artiste, qui est mort le 14 janvier 1875, a laissé un assez grand nombre de compositions pour son instrument, parmi lesquelles on distingue : 1° Collection de gammes et exercices mécaniques; 2° Exercices, avec accompagnement contrepointé d'un second violon; 3° Gammes mélodiques avec *adagi*; 4° 42 Études; 5° Caprice brillant; 6° 2 Thèmes originaux variés, l'un avec accompagnement d'orchestre ou de piano; 7° Grandes variations sur un thème de Bellini, avec accompagnement d'orchestre; 8° Fantaisie *alla Paganini*, avec accompagnement de piano; 9° Grand Rondo avec accompagnement de quatuor; 10° Polonaise brillante avec accompagnement d'orchestre, etc.

CORRADO (.....), compositeur italien, chef de musique militaire, a fait représenter à Casalmonferrato, en février 1872, un opéra intitulé : *Evelina*.

CORSI (Giovanni), baryton distingué, né à Vérone, où sa famille occupait une situation honorable, fit de bonnes études littéraires et suivit les cours de droit de l'Université de Padoue. Mais il avait le goût de la musique, et le théâtre l'attirait invinciblement. Il abandonna donc l'étude du droit pour celle du chant, et bientôt il débuta au théâtre Re, de Milan, où son succès fut tel qu'il fut immédiatement engagé à la Scala. La voix de baryton de M. Corsi n'était ni vo-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tumineuse, ni bien puissante, mais il s'en servait avec goût, il en était le maître absolu et il la guidait à sa convenance. Bien que cette voix fût agile et que la vocalisation en fût brillante, c'est surtout dans les rôles dramatiques que brillait l'artiste, dans ceux où il pouvait faire ressortir sa remarquable puissance d'expression, et communiquer aux spectateurs l'émotion qu'il ressentait lui-même. Les habitués du Théâtre-Italien de Paris se rappellent encore l'effet qu'il produisait dans *Lucrezia Borgia*, dans *Rigoletto*, *Beatrice di Tenda*, *Poliuto*, *Maria di Rohan* et quelques autres ouvrages. Après avoir passé quatre années à Paris, de 1856 à 1859, M. Corsi retourna en Italie, où il poursuivit sa carrière. Depuis lors, il a quitté le théâtre, pour se consacrer à l'enseignement du chant.

CORTESI (Francesco), compositeur dramatique italien, est l'auteur des ouvrages suivants : 1° *Almina* (Rome, janvier 1859); 2° *le Dame a servire* (1859); 3° *la Colpa del Cuore*, 4 actes (Florence, th. de la Pergola, novembre 1870); 4° *Mariulizza* (id., id., 27 avril 1874).

* **CORTICCIO** (Francesco). Je dois à une obligeante communication de M. le docteur Basevi la connaissance de l'ouvrage suivant, qui doit prendre place au nom de ce compositeur : *Residicum Cantici Zachariæ Prophetæ et Psalmi Davidis quinquagesimi pro secundo choro a Francisco Corticio, musices sereniss. Cosmo Medices magni, Etruriæ Ducis Præfecto*, etc. Venetiis, apud filias Gardani, 1570.

COSENTINI (.....), compositeur italien, a fait représenter en 1854, sur l'un des théâtres de Florence, un opéra sérieux intitulé *Rogiero*.

COSTA (Antonio Corrêa da), né à Villa-Viçosa (Portugal), vers le milieu du seizième siècle, fut un mathématicien remarquable et un musicien de mérite. Il fit de longs voyages en Italie et dans les Flandres, et ne retourna en Portugal que dans un âge avancé. Il mourut à Villa-Viçosa en 1617.

J. de V.

COSTA (Sebastião da), musicien distingué, chevalier de l'ordre du Christ, fut maître de chapelle des rois D. Alfonso VI et D. Pedro II; il avait fait aussi partie de la chapelle royale de D. João IV, après 1640. Il était né à Azeitão vers le commencement du XVIIe siècle, et mourut à Lisbonne en 1696. La mort du roi Jean IV, qu'il estimait beaucoup, lui causa un chagrin si vif qu'il se retira en Espagne, où il prit les armes. La reine veuve, qui faisait grand cas de ses talents, le rappela à Lisbonne. Ses compositions, dont la plupart étaient conservées dans la bibliothèque de musique du roi D. João IV, étaient répandues à Lisbonne en un grand nombre de copies, tant elles étaient recherchées.

J. de V

COSTA (Pier-Antonio), compositeur italien, vivait à Gênes à la fin du dix-septième siècle, et écrivit pour le prince Ferdinand de Médicis et à l'occasion de son mariage (1689), une cantate ou divertissement intitulé : *Una Zinghera*.

COSTA (l'abbé), artiste portugais, vivait au dix-huitième siècle. Aucun biographe n'a fait mention de cet homme remarquable; il est vrai qu'on ne sait presque rien sur les circonstances de sa vie. Néanmoins je lui consacrerai quelques lignes ici, en attendant un travail plus complet que je prépare sur lui. C'est Burney (1), le célèbre écrivain anglais, qui le rencontra à Vienne (1772-1773), qui a conservé sa mémoire; aussi c'est le seul qui s'occupe de lui. En Portugal, dans sa patrie, l'abbé Costa est resté tout à fait inconnu. D'après des lettres de lui que M. le docteur J. R. Guimarães (*Voy.* ce nom) vient de découvrir à la bibliothèque de Lisbonne, Costa aurait dû quitter le Portugal assez jeune; il s'occupait alors de musique et de critique, et jouissait déjà d'une certaine réputation. Sa critique n'était pas seulement artistique, elle s'attaquait à tous les abus, et n'épargnait personne, pas même les plus grands seigneurs. D'ailleurs, sa vie extrêmement sobre, ses habitudes modestes, permirent à Costa de conserver une indépendance presque farouche, qui était mal vue à la cour de Lisbonne, où tout le monde officiel s'amusait à merveille. Seul, le marquis de Pombal travaillait. Le roi Joseph 1er ne vivait que par son opéra italien, dont Burney parle avec tant d'admiration (*History of Music*, vol. IV-470). Costa, travaillant sans cesse contre tous les abus et se livrant de plus en plus à sa critique mordante, se trouva donc plus grand travailleur en face du marquis tout puissant; on sait de quelle façon le ministre accueillait ceux qui osaient critiquer ses plans. Le marquis s'aperçut que Costa devinait ses instructions; il comprit combien cet homme, qu'il ne pouvait compter au nombre de ses amis, pouvait devenir dangereux; il le poursuivit en conséquence, et Costa dut fuir du Portugal. C'est ce qui ressort du contenu de ses lettres. Il n'y cite pas de noms pour ne compromettre personne, car il écrivait à un ami en Portugal, mais quiconque connaît l'époque du règne de Joseph 1er en Portugal et le système politique du marquis de Pombal ne peut douter des faits mentionnés ci-dessus. Costa

(1) *The present state of Music in Germany*, etc., London, 1773, 2 vol.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

voyagea un peu partout. Ses lettres sont datées de diverses villes d'Italie, et aussi de Vienne. Elles renferment des détails très-curieux sur l'art musical en Italie, ainsi qu'une critique très-vive sur les artistes et non moins vive sur la société en général. Costa s'y révèle observateur profond et critique impitoyable; il y revient sans cesse sur les affaires du Portugal, sur la société portugaise et sur ses anciens amis et ennemis qu'il n'a nullement oubliés. A Vienne, il ne fit que continuer la vie qu'il avait menée à Lisbonne. Burney l'appelle *a kind of Rousseau, but still more original* (I-256), il raconte une foule de traits curieux sur lui, mais il loue aussi sa complaisance extrême. Costa conduisit Burney partout; il lui fit voir les trésors artistiques de Vienne; il le présenta chez les musiciens et les compositeurs les plus célèbres; aussi Burney lui prodigue les expressions les plus amicales. Il vante ses connaissances sur la théorie de la musique, l'originalité de ses idées musicales, son grand talent sur la guitare, et parle avec les plus grands éloges de son caractère et de ses mœurs. Nous ne savons rien sur l'existence de l'abbé Costa après le départ de Burney de Vienne. Retourna-t-il en Portugal après la disgrâce du marquis de Pombal (1777); alla-t-il rejoindre son ami, l'excellent duc de Lafões (Voyez *Bragança*), son protecteur à Vienne? Costa jouait un rôle important à Vienne, il était de toutes les parties, dans tous les salons, il était très-lié avec Gluck et Métastase, on le fêtait partout; ce n'était donc pas un homme ordinaire. Il faudra tenir compte de lui aussi bien que du duc de Bragança quand on fera l'histoire de la société de Vienne, de cette même société qui créa peu de temps après la réputation et l'existence même de Haydn, Mozart et Beethoven.

J. DE V.

COSTA (JOÃO-EVANGELISTA-PEREIRA DA), compositeur dramatique de talent, naquit en 1805, à Lisbonne, où il fit ses études musicales dans le séminaire patriarcal. Un des registres de cet établissement porte une note de laquelle il résulte que Costa abandonna l'école de musique avant d'avoir achevé ses études; il y était entré en 1815. On ne sait pas ce que P. da Costa fit jusqu'en 1827; mais il est mentionné à cette époque comme chef d'orchestre du théâtre de San-Carlos, et l'on sait qu'il partageait ces fonctions avec le célèbre Mercadante, qui fit un long séjour à Lisbonne vers 1820-1830. Il fit représenter, vers la fin de 1827 ou au commencement de 1828, son opéra *Egilda de Provença* au théâtre San-Carlos, et peu de temps après y fit exécuter une cantate, *Tributo à virtude*. Une critique qui parut sur l'opéra de Costa dans un journal de Lisbonne (*O Constitucional*) donna lieu à une polémique entre lui et Mercadante. Le même journal excita ensuite la jalousie du compositeur portugais par un article qu'il publia sur l'opéra *Adriano in Siria* de Mercadante. P. da Costa répondit au *Constitucional* par une analyse très-malicieuse de cet ouvrage, et Mercadante lui répondit aussitôt. Quelques musiciens de l'orchestre prirent part ensuite à cette affaire, et la polémique devint de plus en plus irritante. Il est juste de dire que P. da Costa, d'ailleurs compositeur remarquable, ne pouvait pas lutter avec un maître tel que Mercadante; il n'est pas douteux, d'autre part, que le compositeur portugais eut recours en cette circonstance à des intrigues qui nuisirent beaucoup à sa cause. Costa émigra pendant le gouvernement de D. Miguel, qui le poursuivit à cause de ses idées très-libérales. Il se fixa à Paris, où il se lia avec Rossini. On ne sait rien sur cette période de sa vie; il est certain toutefois qu'il ne retourna pas en Portugal, car il mourut fort jeune à Paris, en 1830. Costa composa en 1828 un *Te Deum* à 8 voix, dont les répétitions eurent lieu à Lisbonne, dans le cours de cette année, sous sa propre direction, mais dont l'exécution fut empêchée par l'avénement de D. Miguel; elle n'eut lieu qu'en 1873 (24 juillet). Cet ouvrage fut alors très-remarqué. Son opéra *Egilda de Provença* (1828) est écrit sous l'influence de Rossini, alors tout puissant, mais on ne peut nier le talent personnel de l'auteur; Mercadante lui-même a cité dans sa brochure (1) plusieurs pièces de l'*Egilda*, comme étant très-remarquables et vraiment originales.

J. DE V.

COSTA (FRANCISCO-EDUARDO DA), compositeur portugais, naquit à Lamego le 15 mai 1818. Ses parents vinrent s'établir en 1822 à Porto, où il se fit remarquer du duc de Bragança (D. Pedro IV). D. Pedro eut d'abord l'intention d'envoyer le jeune artiste-pianiste en France pour qu'il y achevât ses études musicales, mais les troubles politiques détournèrent l'attention du prince. Lorsque celui-ci retourna en 1835 à Porto, accompagnant sa fille, la jeune reine D. Maria II, Costa fut chargé de la composition d'un *Te Deum* à grand orchestre dont il s'acquitta fort heureusement, malgré sa jeunesse (il avait à peine dix-sept ans). En 1836 il était maître de chant du théâtre italien (S. João) de Porto, et peu de temps après il parvint à organiser

(1) *Resposta a um impresso intitulado « Juizo critico, etc. »* Cette brochure est signée : *Saverio Mercadante, 14 de Março de 1838.* — Le *Juizo critico* est le titre du premier pamphlet de Costa.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

la première Société philharmonique de cette ville, société d'amateurs qui eut une grande vogue, grâce au zèle et aux talents si variés de Costa. Sa réputation lui procura ensuite la place de maître de chapelle et d'organiste de la cathédrale, qui lui fut offerte par l'évêque D. Jeronymo Rebello. Il ne jouit pas longtemps de ces avantages, car il mourut fort jeune en 1854. Sa perte causa de vifs regrets, car on ne louait pas moins son caractère que ses talents. Les amis du compositeur lui élevèrent un monument dans le cimetière du Repouso, à Porto. Costa a laissé une quantité de messes avec accompagnement d'orgue et d'orchestre, des *Credo*, un *Libera me*, des *Répons* et beaucoup de morceaux d'orchestre. Quoiqu'il ait mis, en général, peu de soin dans la facture de ses compositions, on ne peut contester les qualités remarquables d'invention et d'originalité qui distinguent plusieurs de ses ouvrages.

J. DE V.

* **COSTA** (MICHELE). Dans son livre sur les musiciens et les conservatoires napolitains, M. Francesco Florimo a publié sur cet artiste des détails très-précis qui permettent de compléter sa biographie. M. Costa est né à Naples le 4 février 1807; son père, Pasquale Costa, compositeur et maître de chapelle de plusieurs couvents de cette ville, avait été élève de Leonardo Leo, et sa mère était la fille du grand compositeur Giacomo Tritto. Dès sa plus tendre enfance, le jeune Costa commença l'étude de la musique et du piano sous la direction de son père, et, quelques années plus tard, fut admis au Conservatoire de San-Sebastiano, où il devint l'élève de Giovanni Furno pour l'harmonie accompagnée, de Crescentini pour le chant, de son grand-père Tritto pour le contrepoint, et enfin de Zingarelli pour la composition. Il avait à peine dix-sept ans lorsqu'en 1824 il écrivit, pour une cérémonie de prise de voile, une messe à voix avec orchestre; en 1826 il fit représenter sur le théâtre du Conservatoire une opérette intitulée *il Sospetto funesto*, en 1827 une autre opérette, *il Delitto punito*, puis il composa un *Dixit Dominus* à 4 voix et trois ouvertures à grand orchestre. Il était encore sur les bancs de l'école lorsqu'il donna au théâtre Nuovo son premier véritable ouvrage dramatique, *il Carcere d'Ildegonda*, opéra semi-sérieux (1828), et lorsque le fameux impresario Barbaja lui commanda un autre opéra en deux actes, *Malvina*, qui fut représenté au mois de janvier 1829 sur le théâtre San-Carlo.

C'est en cette année 1829 que M. Costa se rendit pour la première fois en Angleterre, dans des conditions particulièrement honorables. Son maître Zingarelli avait été prié d'écrire pour le grand festival de Birmingham une composition importante, qui devait être exécutée par 200 voix et 200 instruments, et il n'avait accepté qu'à la condition expresse que l'exécution serait dirigée par M. Costa. Le jeune artiste partit donc pour Birmingham, s'acquitta de sa tâche à la satisfaction générale, et commença ainsi cette carrière de chef d'orchestre qui devait le rendre célèbre. De Birmingham, il se dirigea sur Londres, où il fit un premier séjour, et c'est là qu'il publia ses premières compositions vocales, entre autres le quatuor *Ecco quel fiero istante*, que son exécution à la cour par la Pasta et la Malibran, Rubini et Tamburini, rendit aussitôt fameux.

Je crois qu'à cette époque, M. Costa fit une ou plusieurs tournées dans les provinces anglaises, comme chef d'orchestre d'une compagnie d'opéra. Toujours est-il que, vers 1835, Laporte, alors directeur du Théâtre-Italien de Londres, lui confia la direction de l'orchestre de ce théâtre, où il se fit rapidement remarquer. C'est après la représentation à Paris de son opéra *Malek-Adel*, après l'apparition à Londres de son autre opéra *Don Carlos*, que, Laporte étant mort, et des difficultés s'étant élevées entre M. Lumley, successeur de celui-ci, et M. Costa, ce dernier devint chef d'orchestre d'un second théâtre italien établi à Covent-Garden par le chanteur Persiani. Ici, M. Costa se mit en pleine lumière, et bientôt la direction des concerts de la Société philharmonique, et surtout celle des séances d'oratorios de la *Sacred harmonic Society* et des grands festivals qui sont si fréquents en Angleterre, lui firent une situation unique et un renom européen. Directeur des concerts de la cour, professeur de chant de tous les membres de la famille royale, organisateur de toutes les séances musicales qui se donnent dans la haute société de Londres, conducteur des gigantesques festivals du Palais de Cristal, on peut dire que M. Costa est l'arbitre de l'art musical en Angleterre, où il est à juste titre considéré comme un artiste de premier ordre et où il occupe une position absolument exceptionnelle. En récompense de ses services, M. Costa a été fait citoyen anglais, et la reine Victoria l'a nommé chevalier des Trois-Royaumes, titre qui constitue la noblesse et lui permet de s'appeler *Sir* Michaël Costa.

M. Costa, à qui l'on doit la musique de deux ballets représentés à Londres, *Kenilworth* et *une Heure à Naples*, a composé, en dehors du théâtre: *Ely*, oratorio (festival de Birmingham, 29 août 1855); *Naaman*, oratorio, id., 7 septembre 1864; *the Dream*, cantate écrite pour le mariage de la princesse royale d'Angleterre avec

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

le prince royal de Prusse; un Hymne exécuté en 1867 au théâtre Covent-Garden, à l'occasion de la visite du Sultan; enfin un Hymne exécuté en 1869, à Berlin, pour l'anniversaire de la naissance du roi de Prusse.

COSTA (Pierre), compositeur, pianiste et professeur, est auteur de plusieurs opéras italiens et d'un opéra-comique français en deux actes, *le Chevalier Jacquot*, qui, je crois, n'a pas été représenté. M. Costa est aussi l'auteur des deux ouvrages didactiques suivants : 1° *Nouvelle Méthode théorique, pratique, analytique et rhythmique*, ou *Nouvelle École facile, amusante, brève et complète*, en langues italienne et française, pour le piano (Paris, Devienne, in-4°); 2° *l'Art du piano à la portée de tout le monde*, ou *Analyse de la Nouvelle École de piano* (Nice, impr. Caisson et Mignon, s. d., in-12). En 1873, le feuilleton musical périodique de *l'Italie*, journal français de Rome, était signé *P. Costa*. Il y a lieu de supposer que le critique qui signait ainsi est le même que l'artiste qui fait l'objet de cette notice.

COSTA (Enrico), compositeur italien, a fait représenter sur le théâtre de Cagliari, en 1869, un opéra sérieux intitulé *Eleonora d'Arborea*.

COSTE (.....), compositeur, a écrit les paroles et la musique d'un opéra-comique en trois actes, *la Quenouille de la reine Berthe*, qui a été représenté au mois de mai 1858 sur le théâtre de Perpignan.

COSTÉ (Jules), compositeur amateur, est né en Lorraine vers 1828. Possesseur d'une brillante fortune, il emploie ses loisirs à écrire la musique de quelques pièces sans conséquence, qui sont jouées dans des salons, et quelquefois même sur de vrais théâtres. Voici la liste de ses productions : 1° *Jacqueline*, opéra-comique en un acte (en société avec un autre amateur, M. le comte d'Osmond), représenté au Théâtre-Italien, au mois de mai 1855, dans une soirée de bienfaisance, et ensuite une ou deux fois à l'Opéra-Comique; 2° *Une pleine Eau*, opérette en un acte (avec M. le comte d'Osmond), Bouffes-Parisiens, 29 août 1855; 3° *les Horreurs de la guerre*, opérette en deux actes, représentée d'abord au cercle dit *des Mirlitons*, et plus tard à l'Athénée, le 9 décembre 1868; 4° *la Paix armée*, opérette en un acte, représentée au même cercle le 16 avril 1868; 5° *Au Harem*, ballet en un acte, représenté chez M. le comte d'Osmond le 5 juin 1873; 6° *Cent mille francs et ma fille*, opérette en 4 actes, théâtre des Menus-Plaisirs, 27 avril 1874; 7° *le Dada*, vaudeville en 3 actes, Variétés, 18 février 1875; 8° *les Charbonniers*, un acte, id., avril 1877.

COTTI-CACCIA (.....), compositeur dramatique italien, a écrit les paroles et la musique d'un opéra bouffe, *Il Vino di Barbera*, qui a été joué à Pignerol au mois de mai 1866. Le même artiste a donné au théâtre Doria, de Gênes, en octobre 1873, une opérette intitulée *Don Finocchio*.

COTTIN (.....), compositeur, a fait représenter deux opérettes qui se faisaient remarquer par une heureuse facture et un bon sentiment mélodique : 1° *un Duo de Serpents*, Bouffes-Parisiens, 1856; 2° *la Revanche de Vulcain*, Folies-Nouvelles, vers la même époque. Cette dernière pièce a été le premier essai et le point de départ de toutes les parodies musicales mythologiques qui ont eu un si grand succès et qui nous ont valu *Orphée aux Enfers*, *la Belle Hélène*, et autres productions du même genre. Je crois que M. Cottin est mort depuis plusieurs années.

COTTRAU (Guillaume), compositeur, né à Paris en 1797, fut emmené dès l'âge de quatre ans à Naples par sa famille, et y passa toute sa vie. Il mourut en cette ville le 31 octobre 1847. Après avoir étudié le chant avec le célèbre sopraniste Crescentini, il se fit une véritable renommée par la publication d'un grand nombre de *canzoni* napolitaines qui devinrent rapidement populaires non-seulement à Naples, mais par toute l'Italie, et qui furent chantées dans le monde entier. En même temps que la musique il écrivait souvent les paroles (en dialecte napolitain) de ces petites compositions, toutes pleines de couleur et d'originalité. De 1829 à 1845, il publia ainsi, sous le titre de *Passatempi musicali*, six recueils de *canzoni*, qui parurent chez Girard et Cie et parmi les plus célèbres desquelles il faut citer surtout : *Fenesta che lucivi*, *Raziella*, *la Vedova romana*, *Fenesta vascia e patrona crudele*. Un grand nombre de ces jolies mélodies ont pris place dans un recueil abondant publié récemment sous ce titre : *Eco del Vesuvio, scelta di celebri canzoni napolitani* (Naples, Th. Cottrau, in-4°). On en trouve aussi quelques-unes dans le deuxième volume des *Échos d'Italie* publiés à Paris, chez Flaxland.

COTTRAU (Théodore), compositeur et éditeur de musique, fils du précédent, est né à Naples le 7 novembre 1827. Après avoir travaillé le piano d'abord avec sa mère, puis avec Philippe Festa, il étudia la composition avec Pappalardo, et, comme son père, se distingua par la publication d'un grand nombre de *canzoni* napolitaines, dont parfois aussi il lui arrivait d'écrire les paroles en même temps que la musique, et qui devinrent populaires et fameuses autant que les précédentes. Il faut remarquer

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

particulièrement celles qui ont pour titre : *Io ti vidi a Piedigrotta, la Sorrentina, Addio mia bella Napoli, Rissa in piazza Serra....* Plusieurs d'entre elles ont été insérées dans le recueil dont il est parlé au précédent article : *Eco del Vesuvio.* Les moins réussies de ces compositions ont été publiées par leur auteur sous le pseudonyme d'*Eutalindo Martelli.* Depuis l'âge de vingt ans, M. Théodore Cottrau a succédé à son père dans la direction d'un établissement d'édition musicale qui est prospère et florissant. C'est à lui qu'on doit la traduction italienne du chef-d'œuvre d'Hérold, *le Pré aux Clercs,* qui a été représentée sous ce titre : *Un Duello al Pré aux Clercs,* au théâtre philharmonique de Naples, au printemps de 1872.

COTTRAU (Jules), compositeur et professeur de chant, frère du précédent et deuxième fils de Guillaume Cottrau, est né à Naples en 1836. Il a étudié l'harmonie et la composition d'abord à Naples même, sous la direction de Luigi Gordigiani, puis à Paris, où il était venu pour se perfectionner, avec M. Samuel David (*Voyez* ce nom). M. Jules Cottrau a publié à Naples et à Paris environ trente morceaux de chant sur paroles italiennes : mélodies, *canzoni,* duos, etc., dont un surtout, *la Serenata spagnuola* (Paris, Flaxland) a obtenu un grand succès. Il a composé aussi plusieurs opéras : *Une Sentinelle perdue,* opéra-comique français en un acte (paroles de Saint-Georges), *Griselda,* opéra sérieux italien en quatre actes (paroles de Golisciani), *le Roi Lear, la Princesse Georges, la Mouche blanche.* Je ne crois pas qu'aucun de ces ouvrages ait été représenté.

COUCHET (Jean), facteur de clavecins et accordeur d'orgues, vivait dans la première moitié du dix-septième siècle à Anvers, où il se faisait recevoir, en 1641, dans la gilde de Saint-Luc. Il mourut en cette ville au mois d'avril 1655.

COUCHET (Joseph), fils ou neveu du précédent, était comme lui facteur de clavecins à Anvers, et devint membre de la corporation de Saint-Luc en 1665.

COUCHET (Abraham), vraisemblablement frère du précédent, facteur de clavecins et peintre distingué, fut reçu en 1666 au nombre des membres de la même corporation.

COUCHET (Jean), fils de Joseph ou d'Abraham, et comme eux facteur de clavecins, fut reçu en 1696 dans la gilde de Saint-Luc.

COUDERC (Joseph-Antoine-Charles), chanteur et comédien distingué, l'un des artistes les plus originaux qu'ait jamais possédés le théâtre de l'Opéra-Comique, naquit à Toulouse, le 10 mars 1810, d'une famille de négociants, céda de bonne heure à son goût pour le théâtre, et vint à Paris pour le satisfaire. Admis au Conservatoire en 1829, il devint l'un des élèves favoris de Nourrit, et quitta l'école pour débuter, le 7 juillet 1834, à l'Opéra-Comique, dans le rôle de Rodolphe du *Petit Chaperon rouge,* qu'aucun artiste n'avait abordé depuis la retraite de Martin. Accueilli favorablement tout d'abord, sa jolie voix, son excellente tenue, son physique distingué et ses rares aptitudes de comédien lui valurent rapidement de nombreux succès. Les auteurs prirent aussitôt confiance en lui, et il créa successivement avec un talent de premier ordre un grand nombre de rôles, dans lesquels ses facultés scéniques n'étaient pas moins remarquées que ses qualités de chanteur. C'est ainsi qu'il se fit applaudir en jouant Daniel du *Chalet,* Georges de *l'Éclair,* Bénédict de *l'Ambassadrice,* Horace du *Domino noir,* Don Henrique des *Diamants de la Couronne,* puis *Marguerite, la Double Échelle, la Jeunesse de Charles-Quint,* etc.

Pourtant, malgré ses succès, Couderc quitta en 1842 l'Opéra-Comique, alla donner quelques représentations en province, puis fut engagé au théâtre de la Monnaie, de Bruxelles, et ensuite se fit entendre à Londres. Après huit ans d'absence, il revint à Paris, et rentra à l'Opéra-Comique par le rôle de Shakespeare dans un ouvrage nouveau de M. Ambroise Thomas, *le Songe d'une nuit d'été.* A partir de ce moment, sa voix, qui s'était fatiguée dans ses voyages, commença non-seulement à faiblir, mais à baisser, et de ténor se transforma en un baryton qui manquait un peu de timbre et de couleur. Couderc modifia alors sa carrière, et les auteurs écrivirent pour lui des rôles en conséquence. Devenu un comédien d'un ordre exceptionnel, aussi remarquable dans les rôles de tenue que dans ceux où devait se déployer la plus grande passion dramatique, et dans ceux-ci que dans les personnages du caractère le plus comique et même le plus excentrique, Couderc, grâce à l'étonnante souplesse d'un talent qui savait prendre à volonté toutes les formes, conserva toute la faveur du public en jouant tour à tour Louis XI de *Quentin Durward,* Jean des *Noces de Jeannette,* Henri IV du *Capitaine Henriot,* Crispin du *Docteur Mirobolan,* le chevalier du *Joaillier de Saint-James,* Pathelin de *Maître Pathelin,* André des *Papillottes de M. Benoist,* Pompéry du *Voyage en Chine,* et bien d'autres qu'il serait impossible d'énumérer ici. Tous ceux qui l'ont vu dans *Joseph* se rappellent encore quelle puissance dramatique il apportait dans

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

le personnage de Siméon, et, d'autre part, avec quel sentiment comique irrésistible il jouait *l'Illustre Gaspard* ou *le Voyage autour de ma chambre*.

Vers 1865, Couderc avait été nommé professeur d'opéra-comique au Conservatoire, et nul plus que lui n'était apte à former d'excellents élèves. Peu d'années après, la fatigue et une maladie du larynx l'obligèrent à renoncer à la scène et à quitter un théâtre où, pendant plus de trente ans, il n'avait connu que des succès. Bientôt, il lui fallut s'éloigner du Conservatoire et se condamner au repos le plus absolu. Il n'en fit pas moins son devoir, comme tant d'autres, à l'époque du siége de Paris, mais les fatigues et les privations qu'il eut à subir alors détruisirent complétement sa santé. Après avoir langui pendant quelques années, il mourut à Paris, dans une maison de santé, le 16 avril 1875.

COULY (Placide), est auteur de l'écrit suivant : *la Musique*, épître à Peter Cavallo (Paris, Boucquin, 1857, in-8° de huit pages).

* **COUPART** (Antoine-Marie), n'est point mort en 1854, comme il a été dit par erreur, mais seulement le 17 octobre 1864. *L'Almanach des Spectacles*, rédigé par lui et Merville sous le couvert de l'anonyme, de 1822 à 1838, est fort bien fait et très-utile pour l'histoire du théâtre et de la musique à cette époque.

COUPÉ ou COUPÉE (Mlle), fut l'une des plus aimables actrices de l'Opéra au dix-huitième siècle, et partageait les faveurs du public de ce théâtre avec Mlles Fel, Chevalier et Jacquet. Entrée à l'Opéra vers 1736, Mlle Coupé prit sa retraite vers 1756, avec une pension de 1,500 livres, c'est-à-dire avec le maximun de ce que notre première scène lyrique accordait alors à ses artistes après vingt années de service. Douée d'une beauté rare, elle avait créé le rôle de l'Amour dans le *Pygmalion* de Rameau et dans *Titon et l'Aurore* de Mondonville, celui de Colette qui formait le principal personnage du joli opéra de Mouret, *les Amours de Ragonde*, et avait établi plusieurs autres rôles plus ou moins importants dans *Isbé* et *le Carnaval du Parnasse*, de Mondonville ; dans *les Fêtes de Polymnie*, *Platée*, *Naïs*, *Zoroastre* et *les Fêtes de l'hymen et de l'amour*, de Rameau ; dans *Zaïde, reine de Grenade*, *les Caractères de la Folie*, *Daphnis et Chloé*, *Ismène*, *Zélindor, roi des Sylphes*, etc.

Parmi les nombreux vers que ses admirateurs adressèrent à Mlle Coupé, je citerai le quatrain suivant :

> Coupé, mille amours sur vos traces
> Viennent entendre vos chansons ;
> Vous les attirez par vos sons,
> Et les retenez par vos grâces ;

et celui-ci, dont la fadeur n'est pas relevée par le jeu de mots qui le termine :

> Charmante nymphe, à l'œil fûnet,
> Mignonne comme une poupée,
> La langue qui ne te louerait
> Mériterait d'être coupée.

COUPÉ (H.....), compositeur, né à Bottelaere, près de Gand, le 7 juin 1827, reçut de son père, musicien de profession, sa première éducation musicale, puis fut admis au Conservatoire de Gand, où il obtint, en 1855, les premiers prix de chant et d'harmonie. M. Coupé, qui avait étudié simultanément le piano, le violon et la flûte, devint, peu de temps après avoir fini ses études, sous-maître de chapelle de l'église Saint-Bavon, à Gand, puis maître de chapelle de celle de Saint-Michel. Après avoir publié, sous le pseudonyme de *C. Henri*, un certain nombre de morceaux de piano, cet artiste donna, sous son nom véritable, une messe à 3 voix, une série de *Sept cantiques de Noël*, et une quantité de motets à une ou plusieurs voix.

* **COUPERIN** (Charles), frère de Louis et de François Couperin, ses aînés. On avait cru jusqu'ici que ce troisième Couperin, originaire, comme ses deux frères, de la petite ville de Chaumes, y était né en 1632. Son acte de baptême, publié pour la première fois par M. Th. Lhuillier (*Voy.* ce nom) dans son écrit : *Note sur quelques musiciens dans la Brie*, nous apprend que sa naissance est du 9 avril 1638. Voici ce document, qui nous donne en même temps les noms de ses père et mère : « Le samedi neufviesme jour du mois d'avril 1638 fut baptisé Charles, fils de Charles Couperin et de Marie Andry, ses père et mère. Son parrain, M. Charles Bourdin, marchand, et sa marraine, Barbe Andry, demeurant à Chaumes. — Broichot, curé. » Charles Couperin était donc âgé seulement de trente et un ans, et non de trente-sept, lorsqu'il mourut en 1669. Il y avait alors sept ans qu'il était marié, car il avait épousé, le 20 février 1662, à l'église Saint-Gervais, Mlle Marie Guérin.

* **COUPERIN** (François), dit *le Grand*, fils du précédent. D'après l'écrit de M. Th. Lhuillier, qui vient d'être cité, le professeur de cet artiste s'appelait *Thomelin*, et non Tolin. « Charles, en mourant, dit M. Lhuillier, avait laissé au berceau un fils, qui eut pour professeur un ami de son père, Thomelin, d'une famille qui a fourni deux organistes à Saint-Aspais et à Notre-Dame de Melun au |XVIIIe siècle, Louis-Antoine Thomelin (1746) et Louis-Jacques Thomelin (1764). »

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

De son côté, Jal, qui, dans son *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*, cite nombre de documents authentiques, nous fournit sur François II Couperin et sur quelques autres membres de la famille, des renseignements précieux. François naquit (rue du Monceau St-Gervais) le 10 novembre 1668, et il épousa Marie-Anne Ansault. Sur l'acte de baptême de sa fille Marguerite-Antoinette, dont il sera question plus loin, il prend les titres de « chevalier de l'ordre de Latran, organiste de la chapelle du Roy, et professeur de Monseigneur le duc de Bourgogne. » A ces détails, Jal ajoute ceux-ci, qui ne sont pas sans intérêt : « Le musicien qui avait la charge d'organiste de la chapelle du roi étant mort, dans les derniers mois de l'année 1693, plusieurs musiciens se présentèrent pour recueillir sa succession; François II Couperin prétendit comme les autres à cette charge. Il avait vingt-cinq ans, et déjà on le connaissait à Saint-Gervais et dans toutes les églises de Paris, où sa réputation s'était établie parmi les organistes. Le concours fut jugé, et voici ce que je lis à ce sujet : « Aujourd'huy, 26 décembre 1693, le Roy estant « à Versailles, après avoir entendu plusieurs or- « ganistes, pour juger de celuy qui seroit le plus « capable de remplir la charge d'organiste de sa « chapelle, vacante par le déceds de Jacques « Thomelin (1), Sa Maj. a fait choix de Fran- « çois Couperin, comme le plus expérimenté « en cet exercice, et pour cet effet l'a retenu et « retient audit estat et charge d'un des orga- « nistes de sa chapelle, pour y servir en cette « qualité pendant le quartier de janvier et jouir « de ladite charge, aux honneurs, prérogatives « y attachés et aux gages de 600 livres, droits, « profits, revenus, etc. » (Bibliothèque nationale, Ms. Clairamb. 560, p. 889). Plus loin, Jal nous apprend que François Couperin ne dédaigna pas de se faire faire des armoiries : « Lorsque Louis XIV, dit-il, en 1696, permit à tout le monde de prendre des armoiries, François II Couperin ne se refusa pas l'innocent plaisir de se retirer vers les commissaires de Sa Majesté et de se faire composer un blason par d'Hozier. Il paya vingt livres, et un de messieurs les commissaires écrivit sur le registre des procès-verbaux de la commission : « François Couperin, « organiste de la chapelle du Roy, porte d'azur « à deux tridents d'argent passés en sautoir, ac- « costé de deux étoiles de mesme, et accom- « pagné en chef d'un soleil d'or, et en pointe « d'une lyre de mesme. »

* **COUPERIN** (Louise), cantatrice et claveciniste habile, était fille de François Ier Couperin, et naquit à Paris non en 1674, mais vers 1676. Cette artiste, qui était digne de la famille à laquelle elle appartenait, mourut, dit-on, en 1728, à l'âge de cinquante-deux ans. Jal ne produit aucun renseignement concernant Louise Couperin.

COUPERIN (Marie-Anne), organiste et claveciniste, sœur de la précédente. Cette artiste, qui se fit religieuse et devint organiste de son couvent, n'était point fille de François II Couperin, comme l'a dit l'auteur de la *Biographie universelle des Musiciens*, trompé par la similitude des noms, mais de François Ier Couperin. Ce qui le prouve, c'est qu'elle naquit à Paris le 11 novembre 1677, qu'elle fut baptisée à l'église Saint-Louis-en-l'Isle le 14 du même mois, et qu'elle eut justement pour parrain François II Couperin, son cousin et non son père, fils de Charles Couperin, organiste de St-Gervais. Marie-Anne Couperin était fille, non de Madeleine Jouteau, première femme de François Ier Couperin, mais de Louise Bongard, sa seconde femme.

* **COUPERIN** (Nicolas), frère des deux précédentes et fils de François Ier Couperin, naquit à Paris le 20 décembre 1680. Il épousa Mlle Françoise de La Coste.

COUPERIN (Marguerite-Antoinette), fille de François II Couperin, claveciniste fort distinguée, naquit à Paris le 19 septembre 1705. On sait qu'elle obtint la charge de claveciniste de la chambre du roi, et qu'elle fut la première femme chargée de ces fonctions. Voici ce que dit Jal à ce sujet : « Marguerite-Antoinette suppléait son père depuis assez longtemps, quand, en février 1730, le roi lui donna le brevet de *survivance d'ordinaire de la musique de S. M. à la place de son père*. Elle-même eut pour survivancier, le 25 novembre 1741, Bernard Bury; mais elle garda jusqu'à sa mort, comme d'Anglebert et François Couperin, le titre et les traitements de claveciniste de la chambre (1). Je n'ai pu connaître l'époque de la mort d'Antoinette-Marguerite Couperin. »

* **COUPERIN** (Armand-Louis), fils de Nicolas, naquit à Paris le 25 février 1725, et non le 11 janvier 1721. C'est Jal qui produit cette date, en faisant connaître qu'il fut baptisé le lendemain à l'église Saint-Gervais, dont son père était alors organiste. Le même écrivain donne encore les détails suivants : « Armand-Louis Couperin épousa Élisabeth-Antoinette Blanchet, qui lui donna plusieurs enfants. On dit qu'il mourut des suites d'un accident, ce qui était arrivé à son

(1) Celui précisément qui avait été son professeur.

(1) Archives de l'Empire. Secrétariat, R. 3416, p. 66.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

grand-père François Ier Couperin; le mercredi, 4 février 1789, il fut inhumé dans la cave de la chapelle de la Providence, en l'église de Saint-Gervais. Il était décédé rue du Monceau, dans le logis ancien des Couperin. Son enterrement eut lieu en présence de Pierre-Louis Couperin, organiste du roi, et de François-Gervais Couperin, organiste de la Sainte-Chapelle, qui signèrent *Couperin l'aîné, Couperin le jeune.*

COUPERIN (Élisabeth-Antoinette BLANCHET, *épouse*), femme d'Armand-Louis Couperin, artiste extrêmement remarquable, digne, par son double talent de claveciniste et d'organiste, de la famille célèbre à laquelle elle s'était alliée, était née vers 1728, et mourut à Paris, au milieu du mois de septembre 1815, à l'âge de quatre-vingt-sept ans. Le 10 de ce mois, *la Gazette de France* annonçait cette nouvelle à ses lecteurs, en publiant la lettre suivante, qui lui était adressée par le fils de la défunte, dernier représentant du grand nom des Couperin :

« Messieurs, accordez-moi, je vous prie, une place dans votre journal, pour faire connaître au public, amateur des arts, la grande perte qu'ils viennent de faire dans la personne de Madame Couperin, veuve d'Armand-Louis Couperin, organiste du roi. Mme Couperin, née Blanchet, fit ses études en musique comme aurait fait un jeune homme destiné à cet art. Elle acquit un talent supérieur pour l'exécution, pour l'harmonie et pour improviser sur l'orgue des morceaux d'une composition remarquable. Elle épousa, en 1751, M. Couperin, organiste du roi (comme l'avaient été ses ancêtres depuis deux cents ans) ; elle eut de ce mari quatre enfants, dont un seul lui survit dans ce nom. Elle a fait d'excellents élèves, entre autres son neveu, M. Pascal Taskin, professeur de piano à Paris. Il y a cinq ans que, se trouvant à l'église de Saint-Louis de Versailles, lorsqu'on essayait l'orgue, Monseigneur l'évêque, M. le préfet et les autorités l'invitèrent à en toucher, et elle enleva tous les suffrages. Elle avait alors quatre-vingt-deux ans. Sa modestie la fit se cacher, au point qu'on ne put jamais la retrouver pour la complimenter. Huit jours avant l'attaque qui vient de la conduire au tombeau, elle fit les délices d'une société qui l'avait priée de toucher un piano que l'on voulait juger ; elle avait pour lors quatre-vingt-sept ans. Ses vertus, ses qualités aimables et ses rares talens la font vivement regretter. Sans que mon témoignage soit suspect, je crois qu'il est difficile de trouver une femme plus accomplie.

« Couperin, *Organiste du Roi.* »

* **COUPERIN** (Antoinette-Angélique), fille d'Armand-Louis, nommée Antoinette-Victoire par Choron et Fayolle et par l'auteur de la *Biographie universelle des Musiciens*. C'est Jal qui lui donne comme second prénom *Angélique*, d'après l'acte de son baptême, qui eut lieu à l'église Saint-Gervais le 5 avril 1754. Son époux, Pierre-Marie Soulas, fils du trésorier de France, était « commis de la grand'poste aux lettres. »

* **COUPERIN** (Pierre-Louis), fils d'Armand-Louis, naquit à Paris le 14 mars 1755, et mourut (rue du Pourtour St-Gervais) le 10 octobre 1789, âgé seulement de trente-quatre ans. « Il fut inhumé, dit Jal, le 12, dans la cave où avait été déposé le corps de son père huit mois auparavant. »

* **COUPERIN** (François-Gervais), fils d'Armand-Louis. On ignore les dates de la naissance et de la mort de cet artiste, et l'on sait seulement qu'il épousa le 22 décembre 1792, en l'église Saint-Sauveur, Mlle Hélène-Narcisse Fay, « fille mineure de feu Louis-Maximilien Fay, ancien officier. » Ce renseignement, tiré par Jal d'un acte authentique, nous fait voir que les auteurs du *Dictionnaire historique des Musiciens* se sont trompés en donnant le nom de *Frey* à la femme de François-Gervais Couperin. Ces écrivains nous apprennent qu'elle était l'élève de celui-ci avant de devenir sa femme, et que son père, ancien chevalier de St-Louis, avait été lieutenant-colonel du régiment suisse de Salis-Samade. François-Gervais Couperin, qui existait encore en 1815, eut une fille, *Céleste Couperin*, qui était musicienne et douée d'une fort jolie voix.

* **COUPPEY** (Félix **LE**). Cet artiste distingué a publié, il y a quelques années, un petit manuel intéressant, que sa longue et honorable carrière dans l'enseignement le rendait plus apte qu'aucun autre à concevoir et à mener à bien. Sous ce titre : *De l'enseignement du piano, conseils aux jeunes professeurs* (Paris, Hachette, 1865, in-12), il a écrit une sorte de guide pratique et intelligent, qui devrait être dans les mains de tous ceux qui se consacrent à cette difficile et laborieuse carrière du professorat, qui exige tant de qualités diverses, on pourrait dire tant de vertus, et une si grande souplesse d'esprit et de talent. Sur les qualités générales que doit posséder un bon maître, on ne saurait dire plus juste que M. Le Couppey : « Quelque talent d'exécution qu'il possède d'ailleurs, celui qu'une vocation décidée ne porte pas vers l'enseignement ne sera jamais qu'un professeur médiocre. Ce don de transmission si rare et si précieux, cette sorte d'intuition qui fait pénétrer

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tout d'abord le caractère d'un élève ; ce jugement sûr et rapide qui découvre à propos les moyens de réussir, soit l'affection, soit la douceur ou la fermeté ; cette clarté dans la démonstration, si nécessaire surtout avec les enfants ; en un mot, cet art difficile d'instruire en intéressant toujours, tout cela ne s'apprend guère : c'est un don de la nature plutôt qu'un fruit de l'étude. Néanmoins le goût de l'enseignement fait quelquefois naître et développer peu à peu ces qualités essentielles : appliquez-vous donc à les acquérir, sur toute chose, faites en sorte, en présence de votre élève, de montrer constamment une aimable égalité d'humeur, car rien n'est contagieux comme l'ennui. Que peut-on espérer d'une leçon prise avec fatigue, avec dégoût ? Si la forme en est attrayante, cette leçon, bien au contraire, sera toujours acceptée comme un plaisir ou comme un délassement. Sachez vous faire aimer, c'est la moitié du succès. » On doit encore à M. Le Couppey la publication suivante : *L'Art du piano*, 50 *études prises dans les œuvres des maîtres et annotées* (Paris, Maho, in-4°).

COURTAT (.....), est l'auteur de l'opuscule suivant : *la Musique*, poème d'humoriste (Paris, Lainé et Havard, 1863, in-8° de 40 pages).

COUSIN-JACQUES (Le). — *Voyez* **BEFFROY DE REIGNY.**

* **COUSSEMAKER** (Charles-Edmond-Henri DE), écrivain musical fort distingué et qui a rendu à l'art des services signalés, est né le 19 avril 1805, et non 1795, comme il a été dit par erreur, et est mort à Bourbourg (Nord), le 12 janvier 1876. Ce travailleur infatigable, poursuivant incessamment ses recherches sur la musique du moyen âge, avait acquis de nouveaux droits à l'estime publique par la publication d'ouvrages pleins d'intérêt, dont quelques-uns, malheureusement, n'ont pu être achevés par lui. Le plus important, sans contredit, est celui qui avait pour titre : *Scriptores de musica medii ævi nova series a Gerbertina altera* (Lille, Lefebvre-Ducrocq, 1866-69, 3 vol. in-4°), qui, ainsi que l'indique son titre, est une suite de la publication entreprise au XVIIIe siècle par Gerbert, laquelle a été « le point de départ de tous les travaux solides sur le chant ecclésiastique et la musique mesurée qui se sont succédé depuis lors. » L'abbé Gerbert était loin d'avoir épuisé la matière lorsqu'il publia son recueil de traités sur la musique, dans lequel le XIIe et le XIIIe siècle surtout étaient insuffisamment représentés, quoique les traités de cette époque fussent nombreux. Aussi est-ce par eux que M. de Coussemaker commença sa collection complémentaire : « Ces traités, dit-il, dans lesquels il y a aussi beaucoup à puiser pour l'histoire du chant ecclésiastique, sont ceux de Jérôme de Moravie, de Jean de Garlande, de Francon de Cologne, de Pierre Picard, de Walter Odington, du nommé Aristote, de Jean Balloce, de Robert de Handlo, de Jean Hanboys et de sept anonymes (qui forment le 1er volume). Le tome II des *Scriptores*, dont l'émission a suivi de près celle du tome Ier auquel il sert de complément sur plus d'un point, contient le Tonal de Reginon de Prum en fac-similé, un fragment de Hucbald, des traités inédits de Gui d'Arezzo et d'Odon de Cluny, le traité de Guy de Châlis, le *Speculum musicæ* de Jean de Muris (liv. VI et VII) et deux anonymes). Le tome III renferme quarante traités inédits du XIVe siècle, entre autres ceux de Philippe de Vitry, de Jean de Muris, de J. Hothby, de Prosdocime, de Beldemande, de Th. de Campo, de Chrétien Sadze, de Nicaise Weyts, de Verulus d'Anagnia, de Philippe André, de Philippe de Caserte, d'Egidius de Murino, de Guillaume Moine et d'Antoine de Leno, etc. Un quatrième volume contiendra les œuvres de Jean Tinctoris, de Jean le Chartreux, dit de Mantoue, de Simon Tunstede, de Theinred et de quelques autres auteurs du XVe siècle. » La mort a surpris M. de Coussemaker avant qu'il lui ait été possible de faire paraître ce quatrième et dernier volume, destiné à compléter un ouvrage aussi précieux. « Je termine en ce moment (m'écrivait M. de Coussemaker peu de temps avant sa mort) le tome IV et dernier de mes *Écrivains sur la musique*, ouvrage capital. Je désire aussi publier *l'Art harmonique au XIVe siècle*, formant le trait d'union entre *l'Art harmonique aux XIIe et XIIIe siècles* et les œuvres théoriques des maîtres du XVe siècle. » Il n'a pas eu le temps de faire paraître non plus ce dernier ouvrage, auquel il travaillait depuis longues années. Quant à *l'Art harmonique aux XIIe et XIIIe siècles*, M. de Coussemaker l'avait publié en 1865 (Lille, Lefebvre-Ducrocq, in-4°) ; ce livre important est divisé en trois parties, dont la première contient un exposé rapide de l'origine, de la constitution et des premiers développements de la musique harmonique, la seconde le résultat des recherches relatives aux compositeurs (déchanteurs, didacticiens et trouvères), et la troisième une série de cinquante et une compositions à deux, trois et quatre parties, reproduites en notation originale d'après le célèbre et inappréciable manuscrit de la bibliothèque de la Faculté de médecine de Montpellier, et accompagnées d'une traduction en notation moderne,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

M. de Coussemaker a publié encore deux ouvrages fort importants ; l'un a pour titre : *Drames liturgiques du moyen âge* (Paris, Didron, 1860, in-4°), et l'autre : *Œuvres complètes du trouvère Adam de la Halle*, poésies et musique (Paris, Durand, 1872, in-4°). Pour ce dernier, qui comprend en effet toutes les œuvres poétiques et musicales d'Adam de la Halle, je renvoie au nom de ce trouvère, qui peut être considéré comme le père de notre opéra-comique, et dont on n'avait reproduit jusqu'ici que des fragments. Quant aux *Drames liturgiques du moyen-âge*, ce livre comprend, après une introduction substantielle, la reproduction de vingt-deux drames (dont huit entièrement inédits, douze inédits pour ce qui concerne la musique, et deux précédemment publiés par l'auteur), et plusieurs notices donnant l'âge, l'histoire et le contenu des divers manuscrits qui ont fourni à l'historien la matière de son ouvrage. Dans le compte-rendu consacré à celui-ci dans le *Journal des Savants*, Charles Magnin s'exprimait ainsi : « ... M. de Coussemaker a, pour la plus grande commodité des lecteurs, donné le texte de ses vingt-deux drames sous une double forme. Il a d'abord placé les paroles sous la mélodie ; puis il a reproduit le texte à part, ce qui permet d'embrasser plus aisément l'ensemble de la composition. La notation est, dans tout le cours du volume, celle du plain-chant. Quant aux pièces, en assez grand nombre, dont les mélodies sont écrites sur quatre lignes en neumes guidoniens, ou même sans aucune portée, selon le système antérieur à Gui d'Arezzo, l'auteur les a ramenées à la forme carrée des XIIIe et XIVe siècles, en conservant exactement la valeur des notes et des ligatures originales. Enfin, pour mettre tout le monde à même d'apprécier à la fois l'âge des manuscrits et la manière dont il a traduit l'ancienne notation en plain-chant, M. de Coussemaker a fait graver un feuillet de chaque pièce en fac-simile avec toute l'exactitude qu'on peut attendre actuellement de la lithographie et de la lithochromie. »

Si l'on joint les publications qui viennent d'être décrites à celles dont la liste raisonnée se trouve déjà dans la *Biographie universelle des Musiciens*, on acquiert facilement la preuve que l'existence laborieuse et féconde de M. de Coussemaker est loin d'avoir été inutile à l'art qu'il chérissait. Ses travaux, au contraire, qui portent la trace d'un esprit à la fois pratique et distingué, auront singulièrement servi à dégager de l'obscurité certains points très-importants de l'histoire de la musique au moyen âge ; de plus, les monuments restitués par lui, avec les gloses dont il les a accompagnés, sont d'inappréciables témoignages en faveur d'un art jusque-là imparfaitement connu, et enfin les résultats solides de ses recherches patientes permettent de constater la véritable valeur de cet art et nous font connaître un grand nombre d'artistes remarquables auxquels on n'avait pu accorder encore toute l'attention qu'ils méritaient. A ces divers titres, M. de Coussemaker a droit à l'estime et à la reconnaissance de tous ceux que ces questions intéressent.

* **COUSU** (Antoine DE). Un de nos bibliographes musicaux les plus distingués, M. Er. Thoinan (*Voy.* ce nom), a publié sur cet artiste un opuscule précieux à plus d'un titre : *Antoine de Cousu et les singulières destinées de son livre rarissime : « la Musique universelle »* (Paris, Claudin, 1866, in-12 de 23 pages, tiré à 50 exemplaires). Cette brochure donne les détails les plus curieux, les plus utiles et les plus inconnus sur Antoine de Cousu et sur son livre, dont on supposait jusqu'à ce jour qu'il n'existait que l'exemplaire en la possession de Fétis, puisque celui de la Bibliothèque nationale avait disparu. M. Nisard avait trouvé un autre exemplaire dans une bibliothèque publique de Paris ; mais malgré les instances qui furent faites près de lui, il se refusait, à l'époque où M. Thoinan publia sa brochure, à indiquer le dépôt qui possédait ce rarissime ouvrage. Depuis, M. Pottier de Lalaine a pénétré ce secret si bien gardé et l'a dévoilé dans son *Bibliographe musical* (N° 4, juillet 1872). Le livre de Cousu se trouve à la *Bibliothèque Mazarine* sous le n° 4727 D.

COUTURIER (.....) est auteur d'un écrit ainsi intitulé : *Décadence et restauration de la musique religieuse* (Paris, 1862, in-8° de 145 pp.).

COUZA (Th.....), violoniste et compositeur contemporain, a publié un certain nombre de morceaux de genre pour le violon avec accompagnement de piano. On lui doit aussi un Trio de concert, pour piano, violon et violoncelle (Paris, Prilipp), et quelques morceaux pour piano seul, entre autres une *Grande Marche triomphale*, op. 20, dédiée à Guillaume III, roi des Pays-Bas.

COWEN (Frédéric-Hymen), pianiste et compositeur anglais, né à Kingston (Jamaïque), le 29 janvier 1852, fut, paraît-il, un enfant prodige. A six ans il jouait déjà bien du piano et composait sa première valse. Il n'en avait que quatre lorsqu'il fut amené en Angleterre, où, ses dispositions musicales paraissant extraordinaires, il fut confié aux soins de deux artistes distingués, MM. Goss et Julius Bénédict. En 1865, il partit

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

pour l'Allemagne, alla terminer ses études aux conservatoires de Leipzig et de Berlin, et revint à Londres en 1868. La fortune alors sembla le prendre par la main, et se plaire à aplanir devant lui tous les obstacles : il écrivit beaucoup, et ses compositions, recherchées et publiées par les principaux éditeurs, étaient exécutées partout, dans les salons, dans les concerts, dans les festivals, et par les meilleurs orchestres. Il produisit ainsi une sonate pour piano, un trio et un quatuor instrumental, un concerto de piano, une symphonie en *ut* mineur, une opérette intitulée *Garibaldi*, puis une grande cantate, *the Rose maiden (la Rose virginale)*, qui fut chantée dans Saint-James Hall, le 30 novembre 1870, par Mmes Tietjens et Patey, MM. Norblom et Stockhausen. M. Cowen, qui s'était produit en premier lieu comme virtuose pianiste, d'abord à Londres, puis en Allemagne, obtint surtout un grand succès avec sa symphonie en *ut* mineur, qui, exécutée pour la première fois dans un concert donné par lui, fut ensuite entendue au Palais de cristal. Enfin, au mois de novembre 1876, ce jeune artiste a fait représenter sur le théâtre du Lyceum, de Londres, un opéra anglais intitulé *Pauline*, qui reçut du public l'accueil le plus favorable et le plus encourageant. Certains critiques, à l'apparition de cet ouvrage, ne craignirent même pas de placer son auteur à côté, sinon au-dessus de Wallace et de Balfe, les deux compositeurs dramatiques les plus renommés de l'Angleterre au dix-neuvième siècle. M. Cowen a publié un assez grand nombre de mélodies vocales, parmi lesquelles il faut citer : *So far away, The old love is the new, Why ? Aubade, It was a dream, Only a violet, Past and future, Marguerite, Spinning, If every lute*, etc. On mentionne encore de M. Cowen une cantate, *the Corsair*, écrite expressément pour le festival de Birmingham, où elle fut exécutée le 29 août 1876.

On ne doit pas confondre cet artiste avec un autre artiste du même nom, pianiste et compositeur aussi, établi comme lui à Londres, M. *Frédéric Auguste Cowen*. Celui-ci est né vers 1820. Je n'ai pu recueillir sur lui aucun renseignement.

COYSSARD (Michel), de la compagnie de Jésus, naquit en 1547, à Besse en Auvergne. Cet auteur d'un grand nombre d'ouvrages étrangers à la musique n'est cité ici que pour son *Traicté du profit qu'on tire de chanter les Hymnes et Chansons spirituelles en vulgaire*, inséré à la suite de son *Sommaire de la Doctrine chrestienne, mis en vers, avec les Hymnes et Odes spirituelles qu'on chante devant et après la leçon d'icelle*, etc., etc., édition de Lyon, 1708, in-12. M. Er. Thoinan a publié sur cet écrit de Coyssard une brochure très-intéressante et devenue rare; elle est intitulée : *Curiosités musicales et autres, trouvées dans les œuvres de Michel Coyssard, de la Compagnie de Jésus* (Paris, Claudin, 1866, in-12 de 31 pages, tiré à 50 exempl.).

CRAEIJVANGER (K.....-A.....), chanteur, violoniste, guitariste, chef d'orchestre et compositeur, né à Utrecht en 1817, est mort en cette ville le 29 juillet 1858. Cet artiste, dont la notoriété n'a pas dépassé les frontières de la Hollande, s'est fait entendre avec succès comme chanteur et comme virtuose sur le violon et la guitare. Directeur de plusieurs sociétés musicales : *Symphonia*, *Aurora*, *Duce Apolline*, il a souvent dirigé de grandes exécutions, et a contribué au progrès de l'art dans son pays. Il a composé des *lieder*, des chœurs pour voix d'hommes, des motets, des fantaisies pour la guitare, et un quatuor pour instruments à cordes.

CRAMA (Hubert), carillonneur, né à Montigny vers la fin du seizième siècle, fut en son genre l'un des artistes les plus distingués de la Belgique. Il remplaça en 1624 Jacques Reuslyn, excellent virtuose lui-même, comme carillonneur de la cathédrale d'Anvers, et c'est lui qui inaugura trente ans plus tard, en 1654, le nouveau et fameux carillon placé dans la tour par les frères Hémony. Après avoir occupé ses fonctions pendant soixante années, Hubert Crama, qui avait obtenu le titre de bourgeois d'Anvers le 26 octobre 1635, mourut en cette ville le 22 juin 1686 et fut enterré dans la cathédrale.

CRAMER, est un pseudonyme adopté d'un commun accord par le commerce de musique de Paris, pour la publication d'une foule de morceaux de piano sans importance, transcriptions, « bouquets de mélodies, » etc., tirés des opéras en vogue, et que leurs auteurs ne veulent point signer. Il ne manque pas cependant, en France pas plus qu'ailleurs, de musiciens médiocres toujours prêts à mettre leur nom sur des publications de ce genre. Toutefois, il se publie chaque année, sous ce pseudonyme de *Cramer*, des centaines de morceaux dont il est impossible de connaître la provenance directe.

CRARD (.....), musicien français, est l'auteur de *l'Astronome en voyage*, opéra-comique en deux actes dont il a écrit les paroles et la musique, et qui a été joué au théâtre-concert Tivoli, à Paris, en 1876.

CRAS (P.....-J.....), organiste et compositeur belge, né le 13 septembre 1795, fut élève de l'abbé André, chanoine de la métropole de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Malines et l'un des meilleurs organistes de son temps. D'abord organiste de l'église de] Saint-Jean, à Malines, de 1817 à 1840, Cras remplit ensuite les mêmes fonctions à l'église de Sainte-Catherine, à laquelle il resta attaché jusqu'à sa mort, arrivée le 4 novembre 1871. Comme compositeur, on doit à cet artiste onze messes, dont cinq solennelles et six pour les dimanches ordinaires, trois *Tantum ergo*, trois *Ave Maria*, douze morceaux pour orgue, etc. Cras avait fait d'excellentes études latines; aussi ses compositions chorales, d'ailleurs remarquables, se distinguaient-elles par la rigoureuse observation de la prosodie et l'application heureuse du texte à la musique.

CRAYWINCKEL (Ferdinand-Manuel-Martin-Louis-Barthélemy de), compositeur de musique sacrée, né à Madrid (Espagne) le 24 août 1820, habite Bordeaux depuis 1825, et y a fait ses études musicales sous la direction de M. Bellon, professeur d'harmonie et de composition, élève de Reicha.

M. de Craywinckel procède directement de Weber, mais sa musique se distingue plutôt par le charme et la naïveté des mélodies que par la facture, qui est souvent négligée. Sa *deuxième messe* (en *sol* mineur) est une œuvre remarquable par le sentiment et la couleur. Ses deux recueils de *cantiques* renferment de vraies beautés. M. de Craywinckel est l'auteur de *quatre messes solennelles* à trois voix, *soli* et orchestre, exécutées à l'église Saint-Bruno, dont il est maître de chapelle. La troisième de ces messes a été exécutée il y a peu d'années, sous la direction de son auteur, à l'église Notre-Dame de Bordeaux, par la Société de Sainte-Cécile. M. de Craywinckel est le seul artiste bordelais auquel cette société ait jamais accordé un pareil honneur. On a, en outre, de la composition de cet artiste distingué et original : 1° *vingt motets et saluts solennels;* 2° *deux recueils de cantiques* (chœurs à trois voix); 3° *Stabat* avec chœur principal, versets, *soli* et accompagnement de 2 violoncelles, contrebasse et orgue; 4° *les cinq principales messes de l'année* (plain-chant romain) et les *Antiennes de la sainte Vierge*, harmonisées à trois voix, contre-basse et orgue, ainsi que plusieurs hymnes, et les deux célèbres proses de Pâques et de la Pentecôte.

M. de Craywinckel possède encore en portefeuille une foule de compositions religieuses qui seraient bien dignes d'être publiées, et qui tenteront sans doute, un jour ou l'autre, un éditeur intelligent. A. L—n.

CRÉMONT (.....). Un artiste de ce nom, frère cadet de celui qui fut chef d'orchestre de l'Odéon, était chef d'orchestre du théâtre de Caen, pour lequel il écrivit la musique d'un petit ouvrage, *Lascaris et Zélia* ou *une Famille grecque*, représenté au mois de janvier 1829, et celle d'un opéra-comique, *la Rosière suisse*, donné le 4 mars 1834.

CREONTI (.....), compositeur italien, est l'auteur d'un opéra bouffe, *Ser Barnaba, o la Notte degli Innamorati*, représenté au théâtre Gerbino, à Turin, le 5 juin 1867.

CREPOUX (A.....-M.....), pianiste et professeur belge, fixé à Charleroi, où il se livre à l'enseignement du piano, a publié en 1875 un ouvrage ainsi intitulé : *Traité fondamental du piano, exercices dans tous les tons, avec un doigté uniforme et l'explication de l'harmonie sans basse chiffrée*, Bruxelles, Schott, in-fol.

* **CRÉQUILLON** (Thomas). Cet artiste fameux a fourni quarante-neuf chansons au recueil divisé en six livres que Pierre Phalèse publia à Louvain en 1555-1556, et dont le premier parut sous ce titre : *Premier livre des chansons à quatre parties, nouvellement composez* (sic) *et mises en musicque, convenables tant aux instrumentz comme à la voix* (Louvain, 1555, in-4°).

CRESCIMANNO (Le baron), compositeur amateur fort riche, issu de la famille des ducs d'Albaflorita, est l'auteur d'un opéra représenté en 1862, à Caltagirone, sous le titre d'*Angiolo di Ghemme*. Plus tard, ce dilettante eut la singulière idée de mettre *entièrement* en musique les cinq actes d'une tragédie d'Alfieri, *Filippo*, et, le 21 avril 1875, il en faisait exécuter trois dans une soirée donnée par lui au théâtre de la Pergola, de Florence. Cette œuvre, paraît-il, était absolument au-dessous de toute critique, et l'auteur ne jugea pas à propos de renouveler l'expérience.

* **CRESPEL** (Jean). Sept chansons de ce maître sont insérées dans le recueil divisé en six livres que Pierre Phalèse publia à Louvain en 1555-1556, et dont le premier parut sous ce titre : *Premier livre des chansons à quatre parties nouvellement composez* (sic) *et mises en musicque, convenables tant aux instrumentz comme à la voix* (Louvain, 1555, in-4°).

CRESSENT (Anatole), avocat et amateur de musique distingué, né à Argenteuil (Seine-et-Oise) le 24 avril 1824, mort à Paris le 28 mai 1870, des suites d'une chute de cheval, mérite une place dans ce Dictionnaire pour la preuve d'affection intelligente qu'il a donnée à l'art musical. Élève de Lefébure-Wély et de M. Paul Bernard, Anatole Cressent avait étudié la mu-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sique pour son agrément, mais ses études avaient été solides et il était devenu habile pianiste et compositeur élégant. Avocat non plaidant, devenu associé d'agent de change, la fortune lui avait souri et lui avait permis de se livrer sans contrainte, en ses heures de loisir, à la culture de l'art qu'il chérissait. Il avait composé un assez grand nombre de chœurs d'un heureux caractère, qui étaient souvent chantés dans les réunions du grand monde, des mélodies vocales d'un tour aimable et distingué, et de fort jolis morceaux de musique de danse pour le piano. Quelques-unes de ces compositions ont été publiées.

Mais ce n'est point là ce qui rend la figure de Cressent intéressante; c'est un projet vaste autant que généreux, qui lui assure un nom honorable parmi les bienfaiteurs de l'art musical en France, et dont son ami et l'un de ses exécuteurs testamentaires, M. Paul Bernard, parlait en ces termes dans l'article nécrologique qu'il insérait à son sujet dans la *Revue et Gazette musicale* du 5 juin 1870 :

« Préoccupé de longue date des intérêts et de l'avenir de l'art musical dramatique, il lui était venu à la pensée qu'un concours annuel et perpétuel, faisant appel à tous, et instituant comme complément l'exécution publique de l'œuvre couronnée, pourrait avoir quelque chance d'ouvrir un débouché nouveau aux compositeurs si peu favorisés sous ce rapport, servirait peut-être de baptême dans un temps donné à un homme de génie et, dans tous les cas, entretiendrait cette étincelle divine qui doit féconder les adeptes de l'art par l'espérance d'être écoutés un jour.

« Il s'était mis à l'œuvre alors. Payant de sa personne pour la combinaison d'un vaste programme, payant de sa fortune pour en rendre la réalisation possible, il venait de présenter, à S. Exc. M. le ministre des Beaux-Arts, un projet de fondation perpétuelle avec affectation à un concours annuel et permanent pour la composition d'un opéra ou d'un opéra-comique en un ou deux actes, avec chœurs d'hommes et de femmes, remplissant toutes les conditions scéniques, et devant être exécuté au moins trois fois publiquement. Pour cela, il offrait une somme de 120,000 francs à l'Académie des Beaux-Arts, à la charge, par elle, d'établir ce concours sur toutes les bases fixées par son mémoire et selon les améliorations étudiées et réglées par lui Forcé de s'appuyer sur une institution active pour établir l'exécution nécessaire à son sens de l'œuvre couronnée, il avait pensé à utiliser les forces vives dont dispose le Conservatoire au double point de vue de son personnel de chanteurs et d'instrumentistes, et aussi de sa grande salle de concerts. »

Ce projet n'était point un projet en l'air, Cressent avait pourvu à tout, et sa mort tragique ne devait pas empêcher l'art et les artistes de bénéficier de ses généreuses intentions : un article de son testament donnait un corps matériel à l'idée qu'il avait poursuivie pendant sa vie, et un legs de 100,000 francs fait par lui à l'État assurait la création du concours qu'il avait projeté. Le testament s'exprimait ainsi à ce sujet : « Le culte des Beaux-Arts — et de la musique en particulier — a toujours été l'objet le plus cher de mes prédilections. Les hasards de la vie m'ont empêché d'y consacrer mes facultés et mon temps. Mais s'il ne m'a été donné de prendre rang parmi les fidèles d'un art auquel je dois mes plus délicates jouissances, j'ai pu, du moins, assister de près à leurs efforts et à leurs luttes. Cette fréquentation assidue des artistes m'a fourni la conviction que le sort des compositeurs de musique était, par un état d'infériorité relative, digne des plus ardentes sympathies et m'a, en même temps, inspiré le désir de travailler, dans la mesure de ma fortune, à leur fournir des moyens de production et d'initiation de leurs œuvres aussi favorables que ceux dont les peintres, sculpteurs et architectes sont si largement dotés. De cette conviction profonde et de ce désir réfléchi est née la pensée de cette fondation. »

La famille de Cressent ne se montra pas au-dessous de lui-même, et, désireuse de s'associer à ses intentions pour faciliter la complète exécution des volontés exprimées par lui, elle voulut ajouter une somme de 20,000 francs à celle qu'il avait léguée à l'État. Ces deux sommes réunies permirent d'acheter un titre de rente de 3 0/0 de 6,188 francs, et le ministre des Beaux-Arts, d'accord avec les exécuteurs testamentaires du défunt, décida que les arrérages de cette rente, accumulés pendant trois années, serviraient à fonder un double concours triennal pour le poème et la musique « d'un ouvrage lyrique, bouffe, de demi-caractère ou dramatique, opéra ou opéra-comique, en un ou deux actes, avec chœurs et ouverture (1). »

La longueur du rapport présenté à ce sujet au ministre par le directeur des Beaux-Arts ne me permet pas de le reproduire ici, malgré son intérêt. Je dois me borner à dire que les com-

(1) Ce sont les termes du *Rapport du ministre de l'instruction publique et des Beaux-Arts* présenté par M. Charles Blanc, directeur des Beaux-Arts, et qui ajoute : « L'ouverture devra être un des morceaux capitaux de l'ouvrage. L'acte comique pourra être divisé en deux tableaux. »

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

positeurs et littérateurs français ou naturalisés tels peuvent seuls prendre part au concours; que l'auteur du poème et celui de la partition couronnés reçoivent chacun, immédiatement, une prime, de 2,500 francs; enfin qu'une somme de 10,000 francs est allouée au théâtre, *choisi par les auteurs*, « qui aura monté l'ouvrage et qui, par une belle exécution, se sera montré à la hauteur du but que s'est proposé le fondateur, » somme qui, néanmoins, ne lui sera acquise et comptée qu'après la cinquième représentation publique. On voit combien sont libérales les dispositions adoptées, grâce, d'ailleurs, aux idées exposées à ce sujet dans le testament du donateur.

Au moment où cette notice est écrite (décembre 1875), le concours Cressent est ouvert depuis plusieurs mois, et le jury nommé pour examiner les œuvres présentées doit arriver au terme de ses travaux. On se plaint déjà de lenteurs fâcheuses, sans songer peut-être à l'importance du travail de ce jury et à la responsabilité qui pèse sur ses membres. Quoi qu'il en soit, le nom de Cressent doit être désormais cher à tous les artistes, et la renommée de cet homme de bien restera impérissable (1).

CRESSONNOIS (Jules-Alfred), compositeur et chef de musique, naquit à Mortagne (Orne), le 17 avril 1823. Élève de Fessy pour l'harmonie, de Georges Kastner pour le contrepoint et la composition, il entra au Gymnase militaire en 1845 et fut reçu chef de musique en 1847. Depuis cette époque jusqu'en 1869, M. Cressonnois a dirigé successivement les musiques des cuirassiers de la garde impériale, des guides et de la gendarmerie.

M. Cressonnois fit ses débuts de compositeur en donnant à l'Opéra-Comique, le 18 juin 1858, un petit ouvrage en un acte intitulé *Chapelle et Bachaumont*. En 1862, il publiait sous ce titre : *Harmonies*, un recueil de six mélodies vocales avec accompagnement de piano, qui méritait et qui reçut de la critique un excellent accueil, et qui fut suivi, en 1863, 1864 et 1865, de trois recueils semblables portant le même titre. Les pièces qui composent ces quatre volumes sont fort distinguées au point de vue de la forme, et révèlent un musicien nourri de bonnes études, à qui l'inspiration ne fait pas défaut. M. Cressonnois a publié aussi, séparément, un certain nombre de romances et mélodies, parmi lesquelles nous citerons *le Cavalier et l'Écho*, *Espérance*, *Nuit d'étoiles*, etc. On trouve encore, dans le volume de M. Théodore de Banville, *Trente-six Ballades joyeuses* (Paris, Lemerre, 1873, in-12), deux ballades mises en musique par ce compositeur, qui a écrit aussi quelques morceaux pour une comédie du même auteur, *Deidamia*, représentée à l'Odéon au mois de novembre 1870, et qui a publié, la même année, un recueil de *Mélodies chant et piano* (Paris, Schœn, in-8°). Depuis 1868, M. Cressonnois dirige l'orchestre des concerts des Champs-Élysées, et il a dirigé aussi les festivals populaires qui, vers 1869, furent donnés dans la salle du théâtre du Châtelet.

Un fils de cet artiste, M. *Paul Cressonnois*, a obtenu au Conservatoire, en 1874, un second accessit d'harmonie et accompagnement, et a fait jouer deux opérettes en un acte : *une Nuit à Séville* (théâtre des Familles, 1875), et *Mac-Hulott* (Folies-Bergère, 1877).

CRESTE (Jules), compositeur, s'est fait connaître d'abord par la publication d'un certain nombre de mélodies vocales, et a fait représenter ensuite à l'Opéra-Comique un petit ouvrage en un acte, *les Fourberies de Marinette* (2 juin 1858). M. Creste a écrit aussi, en société avec M. Nargeot, alors chef d'orchestre des Variétés, la musique des *Trois Sultanes*, de Favart, transformées en opéra-comique et représentées à ce théâtre, et il a publié plusieurs mélodies vocales et quelques morceaux de musique pour le piano.

CRÉTU (Mme SIMONET, épouse), célèbre artiste de la Comédie-Italienne et de l'Opéra-Comique, naquit vers 1772 et commença sa carrière en province. Elle était attachée au Grand-Théâtre de Bordeaux, où son succès était très-vif, lorsqu'elle vint débuter à la Comédie-Italienne, le 26 mai 1788, dans l'emploi difficile que Mme Dugazon, atteinte d'un embonpoint précoce, allait laisser vacant pour prendre celui des jeunes mères, dans lequel son admirable talent ne devait pas briller d'un moins vif éclat. Mme Crétu se montra d'abord dans *Blaise et Babet* et *l'Épreuve villageoise*, et joua ensuite *le Droit du Seigneur*, *la Dot*, *l'Amant jaloux*, *l'Amoureux de quinze ans*, *le Déserteur*, *la Colonie*, *le Tableau parlant*, *le Comte d'Albert*, et même *Nina*, où elle sut ne pas succomber sous le souvenir écrasant de sa devancière. Douée d'une beauté riche et remarquable, d'une voix séduisante dont elle se servait avec beaucoup de goût, possédant de rares qualités de comédienne, Mme Crétu prit, si l'on peut dire, possession du public, et fut bientôt l'un

(1) Depuis que ces lignes sont écrites, le concours Cressent a donné un premier résultat, en faisant couronner un opéra-comique intitulé *Bathyle*, dont la musique est l'œuvre de M. William Chaumet (*Voy.* ce nom). Cet ouvrage n'a pas encore été représenté.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

des sujets les plus distingués de cette merveilleuse troupe de la Comédie-Italienne, si fertile en talents de tous genres.

A la retraite de Mme Dugazon, Mme Crétu, prenant à son tour l'emploi des jeunes mères, lui succéda complétement, et, grâce à son beau talent, sut atténuer les regrets que cette retraite causait au public. Depuis deux ou trois ans, elle avait joué quelques-uns des rôles de cet emploi, et voici comment un critique en parlait alors : « Quelques-uns des avantages physiques que Mme Crétu possède ont cédé aux atteintes du temps, mais il lui reste encore des qualités précieuses, et qui doivent la rendre chère au public et à ses camarades. Elle remplace actuellement Mme Dugazon, qu'elle doubla longtemps dans les rôles marqués qui conviennent à son âge; c'est une bonne actrice au lieu d'une qui était excellente; bien des échanges sont plus désavantageux que celui-là. Elle est parfaitement placée dans *le Secret*, *Euphrosine et Coradin*, *l'Habit du chevalier de Grammont*, et même dans des rôles plus jeunes, tel que celui qu'elle remplit dans *Palma*. Je ne rappellerai toujours l'impression que me firent les deux jeunes personnes du *Jugement de Midas*, quand elles paraissaient sous les traits de mesdames Saint-Aubin et Crétu, qui pourtant approchaient l'une et l'autre de la trentaine. Je n'ai plus rien vu de semblable. »

Mme Crétu finit par prendre l'emploi des duègnes, et y conserva toute sa réputation, en même temps que l'affection sincère du public. Elle se retira en 1818, après trente années de services non interrompus, et laissa d'universels regrets. Sa représentation de retraite eut lieu avec un grand éclat, le 16 avril de cette année. Elle mourut au mois de février 1829, âgée de cinquante-six ans. Son mari, excellent comédien, avait parcouru la province avec elle; il fit partie de la troupe du théâtre Montansier, devenu plus tard celui des Variétés, et fut pendant longues années l'un des directeurs associés de ce théâtre.

CRISTAL (Maurice **GERMA**, dit), écrivain musical, est né à Narbonne en 1827. Il étudia la musique de bonne heure, avec les organistes et maîtres de chapelle de la cathédrale de sa ville natale : Conche (dont plus tard il épousa la fille), Vola et Villa, et travailla successivement le piano, l'orgue, l'harmonie et la composition. Il fit ensuite son droit à Toulouse, et, pendant son séjour en cette ville, fit représenter une saynète dont il avait écrit la musique. N'ayant pas réussi dans cet essai, il renonça complétement à la composition, s'occupa pendant plusieurs années de jurisprudence et d'études historiques, puis s'étant établi à Paris, se voua à la littérature, et se consacra surtout à des recherches historiques sur la musique. M. Maurice Cristal a publié depuis lors un assez grand nombre de travaux de ce genre dans différents recueils : la *Revue contemporaine*, *le Correspondant*, la *Revue britannique*, *le Contemporain*, la *Gazette des Beaux-Arts*, *le Musée des Deux-Mondes*, la *Chronique musicale*, le *Ménestrel*, la *Revue et Gazette musicale*, *l'Art musical*, etc. Parmi ses travaux, il faut signaler surtout les suivants : *Hændel et la musique en Angleterre*, *Boccherini et la musique en Espagne*, *Histoire de la symphonie*, *Weber et l'Opéra allemand*, *l'École d'orchestre et les maîtres de chapelle allemands*, *les Écoles musicales de la Bohême et de la Hongrie*, etc. Dans ces écrits, dont quelques-uns méritent des éloges, mais qui gagneraient considérablement à être plus serrés, l'auteur porte à son point extrême le système des nationalités appliqué à la production artistique, et s'attache plus que de raison à ce qu'il appelle l'ethnographie musicale. A mon sens, la lecture en serait beaucoup plus profitable si l'auteur ne rapportait pas tout à cette idée, juste dans son point de départ, mais exagérée par lui, et s'il consentait à être plus bref et à ne point sortir de son sujet pour se plonger dans des considérations secondaires et parfois chimériques. Ces études, classées et méthodiquement réunies, doivent paraître prochainement sous ce titre : *Tableau de l'histoire musicale par écoles et par nationalités*, et former un ouvrage d'ensemble comprenant quatre volumes. Jusqu'ici, M. Maurice Cristal n'a publié que l'opuscule suivant : *L'Art scandinave*, *la musique dans le Danemark*, *en Irlande*, *en Norwège et en Suède*, Paris, Didier, 1874, in-8°.

CRISTIANI (.....). Un musicien italien de ce nom a fait représenter en 1798, au théâtre de la Scala, de Milan, un opéra bouffe intitulé *la Città nuova*.

CRISTOFALI, CRISTOFANI, CRISTOFFOLI, ou **CRISTOFOLI** (Barthélemy). *Voyez* **CRISTOFORI** (Barthélemy).

* **CRISTOFORI** (Barthélemy) (1), célèbre facteur de clavecins, naquit à Padoue, en Italie. Les écrivains qui ont parlé de ce facteur ne sont pas d'accord sur l'orthographe de son nom. Quelques-uns écrivent *Cristofali*, d'autres *Cristofoli*, ou *Cristoffoli*; son acte de nais-

(1) Cette notice est entièrement refaite, d'après des documents nouveaux.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sance porte *Cristofani*, tandis que celui de sa mort porte *Cristofori*, et que sa signature autographe, placée au bas d'un reçu portant la date du 23 septembre 1710 et conservé dans les archives de la cour grand-ducale des Médicis (dossier n° 1241, 2e), est *Bartolomeo Cristofori*. Cette diversité ne doit pas surprendre, par ce fait même qu'elle est générale en Italie à propos de noms qui se sont formés en ajoutant au prénom du fils celui du père en qualité de nom; ce prénom devenu nom, étant généralement le nom d'un saint du culte catholique, on a l'habitude de le prononcer suivant l'usage du dialecte qui se parle dans les différentes provinces, de sorte que tandis que dans certaines localités, on *dit Cristofano* au lieu de *Cristoforo*, dans d'autres, et particulièrement dans les provinces vénitiennes, on dit *Cristofalo*, *Cristofolo* ou *Cristoffolo*.

Du reste, la biographie de Cristofori est presque toute entière à refaire. On disait (et l'on ignore sur quelle preuve se basait cette assertion) qu'il était né à Padoue en 1683. Fétis a adopté cette date dans l'article *Cristofali* de la *Biographie universelle*, tandis que la découverte faite récemment dans les registres de l'ancienne paroisse de Saint-Luc de la ville de Padoue, par M. le comte P. Suman, de son acte de naissance, nous fait connaître qu'il naquit à Padoue le 4 mai 1653. On a dit, et Fétis l'a répété, qu'il s'établit à Florence en 1710 et y fonda une manufacture de clavecins et d'épinettes, tandis qu'il alla simplement s'établir à Florence pour répondre à l'appel du grand prince de Toscane, Ferdinand de Médicis, fils du grand-duc Côme III, qui le prit à son service en qualité de son facteur particulier de clavecins. Il travailla auprès de ce prince avec *Giovanni Perrini*, son aide, probablement dans les ateliers de mécanique installés dans le bâtiment dit *degli Uffizzi*. On ignore la date précise de la venue de Cristofori à Florence: celle de 1710, assignée par Fétis d'après Petrucci (*Biografia degli artisti Padovani*) est évidemment erronée. Robert Papafava, commissaire de la République de Venise, adressait du Lido, le 30 mai 1693, une lettre au prince Ferdinand, pour lui rendre compte d'une commission dont il l'avait chargé au moyen d'une lettre qu'il lui avait fait écrire par Cristofori; on peut donc en conclure qu'à cette époque, Cristofori se trouvait auprès du prince à Florence. Feu M. L. Pulili, dans son savant mémoire: *Della vita del Ser. Ferdinando de' Medici et della origine del piano forte* (V. *Atti* de l'Académie de l'Institut royal de musique de Florence, tome XII, p. 92), suppose que ce prince engagea personnellement Cristofori à Padoue, lors du voyage qu'il fit en 1687 dans les états de la République de Venise. En acceptant cette hypothèse, qui n'est pas dépourvue de probabilité, la venue de Cristofori à Florence aurait eu lieu entre 1687 et 1693.

Ce fut dans les premières années du XVIIIe siècle que Cristofori, occupé à corriger le défaut principal du clavecin, celui de ne pouvoir y graduer la force du son, imagina de substituer aux sautereaux, qui par leurs languettes de plume ou de cuir pinçaient les cordes du clavecin, des petits marteaux mus par les touches, et réalisa son idée en construisant des clavecins à marteaux, qui, en raison de la propriété qu'ils avaient de donner des sons tantôt *piano*, tantôt *forte*, furent appelés *gravicembali col piano e forte*, d'où, par raccourcissement, le nom moderne de *piano-forte*. De nos jours, on abrége encore, et l'on dit simplement *piano*, ce qui contraste d'une manière singulière avec les efforts incessants que l'on fait pour accroître la sonorité de cet instrument. Le comte Scipione Maffei, Véronais, étant de passage à Florence en 1709, y fit la connaissance de Cristofori. Dans cette circonstance, il eut l'occasion de voir et d'entendre trois de ses nouveaux instruments, dont il fit une description détaillée qu'il accompagna d'un dessin du mécanisme intérieur, et qu'il publia dans son *Giornale dei letterati d'Italia*, t. IV (Venise, chez Ertz). Cristofori, outre les trois *piano-forte* dont il est question ci-dessus, en construisit bien d'autres durant sa vie, en y apportant toujours de nouvelles améliorations, et Mme veuve Noëmie Martelli, de Florence, en possède un signé de l'auteur et portant la date de 1720, dont le mécanisme est bien supérieur à celui décrit par Maffei. Cependant, ces améliorations successives concernent seulement les détails, car le mécanisme fut conçu, dès le principe, par Cristofori, avec tous les caractères d'une perfection tout au moins relative: triple système de leviers, échappement, repousoirs, étouffoirs, etc., rien n'y manque de ce qui constitue l'ensemble du mécanisme des *piano-forte* modernes. Ce qui le distingue de l'ancien mécanisme allemand, dans lequel les marteaux sont attachés par une fourche à la queue de la tige des touches, c'est que les marteaux y sont séparés et indépendants des touches, comme dans les pianos du système français. On a contesté longtemps à Cristofori l'invention du piano-forte pour l'attribuer à Marius et à Schroëder; mais, outre que le projet présenté par le premier à l'Académie de France et les modèles du second sont postérieurs de quel-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ques années aux travaux de Cristofori, l'état informe de leurs conceptions fait qu'on ne peut pas les comparer à son invention. Reste Silberman, qu'on a regardé longtemps en Allemagne comme le véritable inventeur du piano-forte ; mais lui-même est venu, avec ses instruments, postérieurement à Cristofori. Cependant, la justice veut que l'on accorde à l'habile facteur allemand la qualité d'inventeur, car, même en admettant que Silberman ait puisé la donnée de son problème dans ce qu'il avait appris de l'invention de Cristofori, ce qui est probable, la différence de mécanisme prouve qu'il a cherché avant de le résoudre.

L'invention de Cristofori eut le sort de presque toutes celles qui viennent heurter les habitudes des artistes. Tandis que les littérateurs et les poëtes la prônaient, les clavecinistes italiens lui étaient hostiles, et, au commencement de ce siècle même, il ne manquait pas en Italie de maîtres qui préféraient le clavecin au piano-forte, au moins pour l'accompagnement du chant.

Le grand prince Ferdinand étant mort en 1713, le grand-duc Côme III, quoique ennemi mortel de la musique et des musiciens, retint Cristofori à son service et le chargea de la conservation de la riche collection d'instruments de musique de toute espèce réunie autrefois par son fils : Cristofori remplit cet emploi jusqu'à la fin de ses jours, et mourut le 17 mars 1731 ; il fut enterré dans l'église de la paroisse, aujourd'hui supprimée, de *San-Jacopo trà Fossi* (1).

L.-F. C.

*CROES (HENRI-JACQUES DE). Des documents récemment découverts aux archives générales de Bruxelles établissent que cet artiste ne fut point, comme il a été dit par erreur, directeur de la musique du prince de la Tour et Taxis, à Ratisbonne, car il succéda en 1753 à N. de Croes (probablement son père) comme maître de la chapelle royale de Bruxelles, et il remplit sans interruption cet emploi jusqu'au 16 août 1786, époque de sa mort.

Voici, dressée par lui-même et écrite de sa main, une *Liste des pièces de musique tant vocale qu'instrumentale, composée pour le service de son Altesse Royale, par H. J. de Croes, maître de musique de la chapelle royale.* 1. Missa brevis et solemnis, à 4 voc. col. instrum ; 2, *Id.*; 3, *Id.*; 4, *Id.*; 5, *Id.*; 6, *Id.*; 7, *Id.*; 8, *Id.*; 9, *Id.*; 10, *Id.*; 11, *Id.*; 12, *Id.*; 13, *Id.*; 14, *Id.*; 15, *Id.*; 16, *Id.*, pro defunctis. — Motets à grand chœur et 4 voc. col. instrum. 1, *Caterva venit cum gaudio* ; 2, *Summi tonantis gloriam* ; 3, *Omnes gentes* ; 4, *Confitebor tibi, Domine* ; 5, *Magnus Dominus* ; 6, *Gaudete, cantate* ; 7, *Dominus, dominus noster* ; 8, *Exurgat Deus* ; 9, *Venite, exultemus* ; 10, *O fideles exultate* ; 11, *Lætæ tubæ* ; 12, *Jubilate Deo* ; 13, *Quare fremuerunt* ; 14, *Victimæ paschali* ; 15, *Actus amoris* ; 16, *Actus timoris* ; 17, *A facie Domini mota est terra* ; 18, *Lauda Sion* ; 19, *Ecce panis* ; 20, *Veni, sancte Spiritus* ; 21, *O chorus engelorum* ; 22, *Hodie nobis*, de Nativitate ; 23, *Exultandi*, de Nativitate ; 24, *Ela surgite*, de Nativitate ; 25, *Lux nova in Oriente*, de Nativitate ; 26, *Nunc dimittis*, de Purificatione ; 27, *Alma redemptoris* ; 28, *Ave Regina* ; 29, *Regina cœli* ; 30, *Salve Regina* ; 31, *Te Deum laudamus* ; 32, *Id.*; 33, *Id.*; 34, *Venite gentes.* — Grandes symphonies pour les concerts des jours des Galles (*sic*). 1, Sonata à 2 violons, alto è basso, 2 oboe, 2 trom. e tymp. ; 2, sonata à 2 violons, alto e basso, 2 oboe, 2 cor. ; 3, sonata à 2 violons, alto e basso, 2 oboe, 2 cor. ; 4, Sonata à 2 violons, alto e basso, 2 oboe ; 5, sonata à 2 violons, alto e basso, 2 oboe, 2 trom. è tymp ; 6, sonata à 2 violons, alto e basso, 2 oboe. ; 7, *Id.*; 8, *Id.*; 9, Sonata à 2 violons, alto e basso, 2 oboe, 2 cor. ; 10, *Id.*; 11, *Id.*; 12, *Id.*; 13, *Id.*; 14, *Id.*; 15, *Id.*; 16, *Id.* — Symphonies d'église. 1, sonata à 4 instrum., col. oboe, *ad libitum* ; 2, sonata à 4 instrum., 2 oboe, *ad libitum* ; 3, *Id.*; 4, *Id.*; 5, *Id.*; 6, *Id.*; 7, *Id.*; 8, *Id.*; 9, *Id.*; 10, *Id.*; 11, *Id.*; 12, *Id.*; 13, *Id.*; 14, Sonata pastorale à 4 instrum., oboe, *ad libitum* ; 15, *Id.*; 16, *Id.* (1).

CROFF (GIOVANNI-BATTISTA), compositeur et professeur italien, né au commencement de ce siècle, fut nommé professeur d'harmonie au Conservatoire de Milan en 1850, et conserva ces fonctions jusqu'au mois de février 1868, époque de sa mort. Cet artiste estimé avait publié des romances, des fantaisies pour piano, des duos pour piano et harmonium ; de plus, il avait écrit la musique d'un opéra-bouffe, *Quanti Casi in un sol giorno !* qui avait été représenté au théâtre de la Scala, dans l'automne de 1834, et celle d'un ballet intitulé *Giovanni di Leida, ossia il falso Profeta* ; enfin, il avait obtenu une récompense dans l'un des concours de composition ouverts à Florence par M. le docteur Basevi.

(1) Au mois de mai 1876, de grandes fêtes solennelles ont été célébrées à Florence en l'honneur de Cristofori, et une pierre sur laquelle était tracée une inscription commémorative de son invention était placée, par les soins du comité spécial, dans le cloître de Santa-Croce. — A. P.

(1) Ce document a été publié par M. Edmond Vander Straeten, dans le premier volume de son ouvrage : *La Musique aux Pays-Bas.*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

CRONTHAL (William). — *Voyez* **GROSS** (Pierre).

CROZE (J.....-B....), compositeur, a fait représenter au Grand-Théâtre de Marseille, le 30 mai 1854, un opéra en un acte intitulé *Louise de Charolais*. Cet artiste a beaucoup d'autres ouvrages dramatiques inédits, notamment *Harold*, opéra fantastique en 5 actes, et *la Moabite*, opéra biblique en 5 actes; ce dernier a été joué à Marseille sur une scène d'amateurs, le théâtre Michel. M. J. B. Croze a publié un certain nombre de morceaux pour piano et violon, pour chant, et de la musique de danse pour le piano.

Al. R — d.

CROZE (Ferdinand de), pianiste et compositeur, né à Marseille vers 1828, s'est livré de bonne heure à l'enseignement, en même temps qu'il écrivait, pour les principaux éditeurs de Paris, une foule de morceaux de genre d'une grâce assez facile, qui obtenaient du succès auprès des amateurs de ce genre de musique. Il y a de tout dans les productions de M. de Croze, des polonaises, des sérénades, des tyroliennes, des marches, des élégies, des méditations, des pastorales, des galops, des caprices, des études, des rêveries, des chansons, des esquisses, avec les titres les plus chatoyants et les plus étranges : *Trianon*, *il Corso*, *Séville*, *En chemin de fer*, *Ciel et Terre*, *la Derbouka*, *les Oiseaux mystiques* (?), *la Fazzia*, *les Ombres*, *En Aérostat*, *Crescendo*, *le Ramier*, etc., etc. Le nombre de ces bagatelles ne s'élève pas aujourd'hui à moins de cent cinquante, et rien n'annonce que la fécondité de l'auteur soit près de se lasser.

CROZET (F.....), avocat et riche amateur de musique à Grenoble, est auteur de l'ouvrage suivant : *Revue de la musique dramatique en France*, contenant un essai abrégé de l'histoire de l'opéra, des notices, par ordre alphabétique, de tous les opéras ou opéra-comiques qui ont été représentés en France sur nos divers théâtres lyriques, y compris le Théâtre-Italien, et enfin des notices, aussi par ordre alphabétique, sur les compositeurs dont les œuvres ont été représentées en France, avec la liste de tous leurs ouvrages (Grenoble, Prudhomme, 1867, un vol. in-8°). Ce livre, qui aurait pu être utile, est malheureusement fort incomplet, fort inexact, et ne saurait être consulté avec fruit, parce qu'il en faut contrôler avec soin tous les renseignements. Quant aux aptitudes critiques de l'auteur, elles sont absolument nulles. M. Crozet a publié un *Supplément à la Revue de la musique dramatique en France* (Grenoble, Prudhomme, 1872, in-8° de 39 pp.).

* **CRUVELLI** (Frédérique-Marie **CRUWELL**, dite), est morte à Bielefeld, sa ville natale, le 26 juillet 1868.

CUÉLLAR Y ALTARRIBA (Ramon-Félix), compositeur et organiste distingué, né à Santiago (Galice) à la fin du dix-huitième siècle, fut enfant de chœur à l'église de la Seu, de Saragosse, et apprit la musique et la composition sous la direction de Garcia, dit *l'Espagnolet*. Il devint maître de chapelle de plusieurs églises, entre autres de la cathédrale d'Oviedo (1817), fut nommé ensuite musicien de la chambre royale, et en 1828 prit possession de l'orgue de l'église métropolitaine de Santiago, sa ville natale, où il mourut le 7 janvier 1833. « Cuéllar, dit M. Baltasar Saldoni dans ses *Efemérides de musicos españoles*, fut un des meilleurs représentants de l'école de *l'Espagnolet* : avec moins d'originalité que son condisciple Prieto, moins de profondeur que Secanilla, mais avec plus de feu et d'enthousiasme que tous deux, et avec un savoir égal, il fut un maître digne de tout éloge. » Parmi ses nombreuses compositions, on remarque seize messes, neuf psaumes, cinq *Magnificat*, des Lamentations, des *Te Deum*, et beaucoup de cantiques et de motets, qui sont dispersés dans diverses églises d'Espagne, et notamment dans celles de Saragosse. Le docteur D. J. P. et U., professeur de littérature à Oviedo, a publié sur cet artiste une élégante et importante notice biographique.

CUI, ou **RUI** (César), musicien russe contemporain, est l'auteur de trois opéras, dont l'un, en 3 actes, est intitulé *William Ratcliff*, et a été joué à St-Pétersbourg le 26 février 1869, dont le second a pour titre *le Prisonnier du Caucase*, et dont le troisième, *Angelo*, inspiré par le drame de M. Victor Hugo, a été représenté à Saint-Pétersbourg le 13 février 1876. Quelques morceaux des deux premiers ont été publiés chez l'éditeur Bessel, à Saint-Pétersbourg. Le même éditeur a publié de M. Cui six romances avec accompagnement de piano. M. Cui n'est pas un musicien de profession, car il est, je crois, ingénieur militaire, et il exerce les fonctions de professeur de mathématiques à l'Académie impériale des ingénieurs de Saint-Pétersbourg ; il n'en est pas moins doué, dit-on, d'un talent véritable, sinon d'une grande inspiration, et, entre autres qualités, manie l'orchestre d'une façon remarquable et toute personnelle. Il s'est exercé aussi dans la critique musicale.

CUNIEWICZ (.....), compositeur polonais, est l'auteur d'une grande œuvre lyrique et symphonique, intitulée *la Captivité babylonienne*, qu'il a fait exécuter à Lemberg le 3 février 1867. Cette œuvre importante était divisée

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

en six parties, comme suit : n° 1 : *Aux fleuves de Babylone*; n° 2 : *la Prière*; n° 3 : *les Orphelins de la Judée*; n° 4 : *Chœur des Prêtres*; n° 5 : *le Départ*; n° 6 : *l'Arrivée au pays de la Judée*.

CUNIO (ANGELO), pianiste et compositeur, né, je crois, à Milan, fit ses études au Conservatoire de cette ville, où il entra au mois de février 1848 pour en sortir au mois de septembre 1852. Il publia d'abord, à Milan, chez Ricordi, quelques morceaux de piano : *la Belle Vendangeuse*, *Adeline*, un divertissement à quatre mains sur *un Ballo in Maschera*, etc., et, plus tard, alla s'établir en Angleterre, où il réside encore aujourd'hui et où il s'est consacré à l'enseignement, sans toutefois abandonner ses travaux de composition. Depuis son établissement en ce pays, M. Cunio a publié soit à Londres, soit à Paris, un assez grand nombre de morceaux de genre pour le piano, qui ont été bien accueillis du public. Je citerai particulièrement un album, *les Succès d'Italie* (Paris, Heugel), composé de six pièces d'une forme élégante et d'une heureuse inspiration.

* **CURCI** (GIUSEPPE), compositeur et professeur de chant, fils d'un notaire de Barletta, est né en cette ville le 15 juin 1808. Il commença par étudier la guitare avec un de ses oncles, travailla aussi le piano, puis, en 1823, se fit admettre au Conservatoire de Naples, où il reçut des leçons de G. Furno pour l'harmonie, de Raimondi et de Zingarelli pour le contrepoint et la fugue, et de Crescentini pour le chant. Il écrivit, au cours de ses études, deux messes à 4 voix et orchestre, plusieurs compositions religieuses moins importantes, un chœur, trois ouvertures à grand orchestre, et deux opérettes jouées sur le petit théâtre du Conservatoire : *un'Ora di prigione* et *un Matrimonio conchiuso per le bugie*. Tandis qu'il était encore sur les bancs de l'école, d'où il ne sortit qu'à l'âge de 27 ans, il fit représenter au théâtre Nuovo (septembre 1833) un opéra bouffe intitulé *il Medico e la Morte*, au théâtre du Fondo un autre ouvrage du même genre, *i dodici Tabarri*, et fit exécuter le 1er janvier 1835, pour la représentation de gala de la grande scène de San-Carlo, la cantate *Ruggiero*.

En sortant du Conservatoire, M. Curci se rendit à Milan, puis, n'ayant pu réussir à faire jouer un opéra en cette ville, partit pour Turin, donna au théâtre d'Angennes, en 1837, *il Proscritto*, alla écrire à Venise, pour le théâtre Apollo, *Don Desiderio*, fit exécuter à la Société philharmonique Camploy une scène intitulée *l'Urayano*, retourna ensuite à Milan, où il publia quelques mélodies vocales, et alla se fixer pendant plusieurs années à Vienne, où il obtint une véritable vogue comme professeur de chant. De Vienne, M. Curci entreprit un voyage en Allemagne et en Belgique, et arriva à Paris au commencement de 1848. Après un séjour de huit années en France, il alla passer quelque temps en Angleterre, et, sur les instances de son père, alors octogénaire, retourna dans sa ville natale. Il passe une année à Bari, comme directeur de la musique au théâtre Piccinni, et revint à Barletta, qu'il n'a plus quittée depuis.

On doit à M. Curci, outre ses ouvrages dramatiques, six messes à 3 ou 4 voix, avec accompagnement d'orgue, quatuor et orchestre; une messe funèbre à 3 voix et orchestre; plus de soixante compositions religieuses de moindre importance, soit avec orgue, soit avec orchestre; quatre sonates pour orgue; plusieurs cantates; un grand nombre de mélodies vocales; enfin deux recueils de solfèges, l'un publié en Hongrie sous le titre de *Piccolo Solfeggio*, l'autre intitulé *il Bel Canto*, et publié à Londres, chez l'éditeur Wesfel.

CURCIO (VINCENZO), compositeur italien qui vivait dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, naquit dans le royaume de Naples et fit représenter en 1776, sur le théâtre des Fiorentini, de cette ville, un opéra intitulé *i Sciocchi presuntuosi*.

CURTI (VINCENZO), compositeur et professeur de piano, né à Naples le 18 septembre 1836, fut élève externe du Conservatoire de cette ville, et eut pour professeurs particuliers Francesco Lanza, Alessandro Busti et Vincenzo Fiodo. Son éducation terminée, il se livra à l'enseignement et à la composition. M. Curti a publié jusqu'à ce jour une ouverture, une messe, deux albums de mélodies vocales, 3 albums de musique de danse, sans compter un certain nombre de transcriptions et de réductions pour le piano.

CUSINS (W.....-G....), pianiste et compositeur anglais contemporain, s'est fait connaître par un certain nombre d'œuvres estimables, dont la plus importante et, dit-on, la mieux réussie, est un oratorio intitulé *Gédéon*, écrit expressément pour le grand festival de Glocester et exécutée à ce festival le 7 septembre 1871. Cet ouvrage a été accueilli par le public avec une vive sympathie. M. Cusins est maître de chapelle de la reine, et chef d'orchestre de la *Philarmonic Society*, de Londres.

CUVILLIER, est le nom de deux chanteurs qui appartinrent au personnel de l'Opéra de 1725 à 1755. « Cuvillier, dit Laborde, avait une (voix de) taille assez belle. Il entra à l'Opéra en 1725,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

et fut mis à la pension en 1750. Son fils, entré à l'Opéra haute-contre en 1738, quitta en novembre 1740, et y rentra basse-taille en 1749. Il sortit de France sans rien dire, en 1755, et passa à Bruxelles.» Cuvillier père fit quelques créations, particulièrement dans *Pyrame et Thisbé*, *Hippolyte et Aricie*, *les Caractères de l'Amour*, *les Amours de Ragonde* (Ragonde), *Don Quichotte chez la Duchesse* (Sancho). C'est son fils qui créa le rôle du devin dans *le Devin du Village*, de J.-J. Rousseau. On trouve les vers suivants sur ce dernier, dans le *Calendrier historique des Théâtres* pour 1751 :

Ta voix, ton geste et ta figure,
En toi, tout plaît au spectateur;
L'art, d'accord avec la nature,
Ont formé le chantre et l'acteur.

CUZAS (Vincent), compositeur espagnol, mort à Barcelone le 7 mars 1839, avait fait représenter le 23 juillet 1838, sur le théâtre Santa-Cruz de cette ville, un opéra italien dont je transcris ici le titre inexact, tel que je l'ai trouvé dans un livre espagnol : *la Fata chiera*. Ce titre est évidemment tronqué, le mot *chiera* n'existant pas dans la langue italienne.

CUZENT (Paul), ancien écuyer, musicien amateur, a fait représenter au Théâtre-Lyrique le 29 décembre 1855, un opéra-comique en un acte intitulé *l'Habit de noce*. La sœur de cet artiste a épousé M. Montjauze, chanteur qui tenait alors l'emploi des forts ténors au Théâtre-Lyrique.

CZARTORYSKI (Adam-Casimir, prince), chef d'une des plus grandes familles polonaises, fut staroste-général des terres de Podolie, grand protecteur des sciences et des arts, et auteur de plusieurs œuvres dramatiques représentées avec succès à Varsovie. M. Albert Sowinski, dans son livre sur *les Musiciens polonais et slaves*, dit que ce prince composa un petit dictionnaire de noms d'anciens instruments de musique polonais, qui fut inséré, en 1828, dans le premier numéro d'une revue intitulée *Czasopismo* et paraissant à Léopol. Dans cet écrit, il donnait les noms de vieux instruments peu connus de nos jours, en les accompagnant d'explications claires et précises sur leur forme, leur sonorité, leur emploi dans les orchestres, enfin, sur la manière de les jouer, depuis l'orgue jusqu'au fifre, depuis la *guindsba* jusqu'au *benbenek* (tambourin). Cette description comprenait en tout quarante-cinq instruments, dont treize à cordes pincées, sept à cordes frottées, et vingt-cinq à vent, y compris la *kobza*, le plus ancien instrument dans le genre du biniou breton.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

D

* **DABADIE** (Henri-Bernard), chanteur de l'Opéra de Paris, était né à Pau (Basses-Pyrénées), le 19 janvier 1797, et mourut à Paris au mois de mai 1853.

DACCI (Giusto), professeur et compositeur italien contemporain, a publié les ouvrages théoriques suivants : *Grammaire musicale*, Milan, Lucca, in-8° ; *le Parfait musicien*, traité théorique et pratique pour la lecture et la division musicale, Milan, Lucca, in-16 ; *Eléments musicaux* (extraits de l'ouvrage précédent), avec un appendice contenant des notions préliminaires d'harmonie et 12 exercices de lecture et division des principales mesures, Milan, Lucca ; *Traité théorique et pratique d'harmonie simple et composée, avec l'exposition des exercices pratiques utiles aux dilettantes*, Milan, Lucca. M. Dacci a publié aussi quelques romances, et un certain nombre de fantaisies pour le piano écrites sur des thèmes d'opéras en vogue.

DACHSELT (Chrétien-Gottlieb), célèbre organiste, né à Kamenz le 16 décembre 1737, mourut à Dresde en 1804. Ses compositions n'ont pas été publiées. Y.

* **DACOSTA** (Isaac-Franco), est mort le 12 juillet 1866 à Bordeaux, sa ville natale, où il s'était retiré, et où, depuis trois ans, il avait perdu la vue. Dacosta fut l'un des fondateurs de la Société des concerts du Conservatoire. Il avait épousé jadis la fille du célèbre comédien Fleury, dont il avait eu plusieurs enfants, mais dont il se sépara plus tard.

DAHL (Emma), née *Freyse*, chanteuse de talent, naquit le 6 avril 1819 à Plœn, dans le Holstein. A son nom de demoiselle elle joignit celui de sa mère adoptive, et débuta sous le nom de *Freyse-Sessi*. Cette artiste de mérite a composé un certain nombre de *lieder* qui ont été publiés à Copenhague, à Stockholm et à Christiania. Elle a également publié un recueil de vocalises estimées. Y.

DAHLER (J.....-G.....), est auteur d'un Dictionnaire des Beaux-Arts qui a paru à Gœttingue en 1790. Y.

DAHLWITZ (.....), compositeur contemporain, a écrit la musique d'un drame lyrique en cinq actes, *Galileo Galilei*, qui a été représenté au mois de janvier 1877 sur le théâtre de Cobourg, où il a été assez favorablement accueilli.

* **DALAYRAC** (Nicolas). Le répertoire des ouvrages de Dalayrac, tel qu'il a été publié dans la *Biographie universelle des Musiciens*, présente quelques omissions et un assez grand nombre d'inexactitudes. Nous croyons utile de le reconstituer entièrement, et avec tous les détails qu'il comporte ; nous le pensons exact et complet, tel qu'il suit : 1° *l'Eclipse totale*, un acte, Comédie-Italienne, 7 mars 1782 ; 2° *le Corsaire*, trois actes, id., 17 mars 1783 ; 3° *les Deux Tuteurs*, deux actes, id., 8 mai 1784 (cet ouvrage avait été joué d'abord à la cour, sous ce titre : *les Deux Soupers* ; il fut réduit plus tard en un acte) ; 4° *l'Amant statue*, un acte, id., 4 août 1785 (transformation d'une pièce jouée au même théâtre, sous forme de comédie, au mois de février 1781) ; 5° *la Dot*, trois actes, id., 21 novembre 1785 ; 6° *Nina* ou *la Folle par amour*, un acte, id., 15 mai 1786 ; 7° *Azémia* ou *les Sauvages* trois actes, id., 2 ou 3 mai 1787 (ouvrage joué au théâtre de la cour, à Fontainebleau, en décembre 1786, sous ce titre : *le Nouveau Robinson*, et profondément remanié pour sa représentation à Paris, surtout en ce qui concerne le troisième acte, qui fut presque entièrement refait) ; 8° *Renaud d'Ast*, deux actes, id., 19 juillet 1787 ; 9° *les Deux Sérénades*, deux actes, id., 23 janvier 1788 ; 10° *Sargines* ou *l'Élève de l'amour*, quatre actes, id., 14 mai 1788 ; 11° *Fanchette*, deux actes, id., 13 octobre 1788 ; 12° *les Deux Petits Savoyards*, un acte, id., 14 janvier 1789 ; 13° *Raoul, sire de Créqui*, trois actes, id., 31 octobre 1789 ; 14° *la Soirée orageuse*, un acte, id., 29 mai 1790 ; 15° *le Chêne patriotique*, deux actes, id., 10 juillet 1790 ; 16° *Vert-Vert*, un acte, id., 11 octobre 1790 ; 17° *Camille* ou *le Souterrain*, trois actes, id., 19 mars 1791 ; 18° *Agnès et Olivier*, trois actes, id., 10 octobre 1791 ; 19° *Philippe et Georgette*, un acte, id., 28 décembre 1791 ; 20° *Tout pour l'amour* ou *Juliette et Roméo*, id., 6 juillet 1792 ; 21° *Ambroise* ou *Voilà ma journée*, un acte, id., 12 janvier 1793 ; 22° *Asgill*, ou *le Prisonnier de guerre*, un acte, id., 1er mai 1793 ; 23° *Urgande et Merlin*, trois actes, id., 4 octobre 1793 ; 24° *la Prise de Toulon*, un acte, th. Feydeau, 1er février 1794 ; 25° *le Congrès des rois*, trois actes (en société avec une dizaine de compositeurs), th. Favart (Comédie-Italienne), 26 février 1794 ; 26° *l'Enfance de J.-J. Rousseau*, un acte, id., 23

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

mai 1794 ; 27° *le Détenu* ou *Cange, commissionnaire de Lazare*, un acte, 18 novembre 1794 ; 28° *la Pauvre Femme*, un acte, th. Favart, 8 avril 1795 ; 29° *Adèle et Dorsan*, trois actes, id., 27 avril 1795 ; 30° *Marianne*, un acte, id., 7 juillet 1795 ; 31° *la Maison isolée* ou *le Vieillard des Vosges*, deux actes, id., 11 mai 1797 ; 32° *la Leçon* ou *la Tasse de glace*, un acte, th. Feydeau, 24 mai 1797 ; 33° *Gulnare* ou *l'Esclave persane*, un acte, th. Favart, 9 janvier 1798 ; 34° *Alexis* ou *l'Erreur d'un bon père*, un acte, th. Feydeau, 24 janvier 1798 ; 35° *Léon* ou *le Château de Monténéro*, trois actes, th. Favart, 15 octobre 1798 ; 36° *Adolphe et Clara* ou *les Deux Prisonniers*, un acte, id., 10 février 1799 ; 37° *Laure* ou *l'Actrice chez elle*, un acte, id., 26 septembre 1799 ; 38° *Arnill* ou *le Prisonnier américain*, un acte, id., 22 novembre 1799 (ouvrage qui n'est qu'une seconde édition, remaniée, d'*Asgill* ou *le Prisonnier de guerre*) ; 39° *le Rocher de Leucade*, un acte, id., 13 février 1800 ; 40° *une Matinée de Calinat* ou *le Tableau*, un acte, th. Feydeau, 28 septembre 1800 ; 41° *Maison à vendre*, un acte, th. Favart, 22 octobre 1800 ; 42° *Léhéman* ou *la Tour de Newstadt*, trois actes, Opéra-Comique, 11 décembre 1801 ; 43° *l'Antichambre* ou *les Valets maîtres*, un acte, id., 26 février 1802 ; 44° *la Boucle de cheveux*, un acte, id., 27 octobre 1802 (ouvrage tombé le soir de la première représentation, refait par ses auteurs et rejoué avec succès le 23 novembre suivant) ; 45° *Picaros et Diego* ou *la Folle Soirée*, un acte, id., 2 mai 1803 (seconde édition, remaniée, de *l'Antichambre*, qui, pour cause politique, n'avait eu qu'une seule représentation) ; 46° *la Jeune Prude* ou *les Femmes entre elles*, un acte, id., 14 janvier 1804 ; 47° *une Heure de mariage*, un acte, id., 19 mars 1804 ; 48° *le Pavillon du Calife*, deux actes, Opéra, 11 avril 1804 ; 49° *Gulistan* ou *le Hulla de Samarcande*, trois actes, Opéra-Comique, 29 septembre 1805 ; 50° *Deux Mots* ou *une Nuit dans la forêt*, un acte, id., 9 juin 1806 ; 51° *Koulouf* ou *les Chinois*, trois actes, id., 18 décembre 1806 ; 52° *Lina* ou *le Mystère*, trois actes, id., 8 octobre 1807 ; 53° *Élise-Hortense* ou *les Souvenirs de l'Enfance*, un acte, id., 25 octobre 1809 ; 54° *le Poète et le Musicien* ou *Je cherche un sujet*, trois actes, id., 30 mai 1811 ; 55° *le Pavillon des Fleurs* ou *les Pêcheurs de Grenade*, un acte, id., 13 mai 1822 (transformation du *Pavillon du Calife*, représenté précédemment à l'Opéra). Ces deux derniers ouvrages sont posthumes, Dalayrac étant mort en 1809. Ce compositeur avait écrit quelques couplets pour une comédie de Colin d'Harleville, *Rose et Picard* ou *la Suite de « l'Optimiste »*, jouée à la Comédie-Française en 1794 ou 1795. Selon les renseignements donnés par Guilbert de Pixerécourt dans son *Théâtre choisi*, il aurait aussi fait la musique de deux opéras-comiques restés inédits : *le Héros en voyage*, et *Zozo* ou *le Mal avisé*.

Élève de Langlé, Dalayrac reçut aussi sinon des leçons, du moins des conseils de Grétry ; c'est ce qui résulte des paroles de celui-ci dans ses *Essais sur la musique* : « Sans être mon élève, dit-il, Dalayrac est le seul artiste qui, avant d'entrer dans la carrière, a fréquenté longtemps mon cabinet. »

Dalayrac avait épousé une jeune comédienne qui, sous le nom d'Adeline, avait joué les amoureuses au théâtre de Montpellier, de 1789 à 1791, était venue ensuite au théâtre Louvois lors de son ouverture en cette dernière année, et y était restée jusqu'au mois d'août 1792. Elle était fort jolie, très-artiste, et douée d'une rare intelligence. Quelques années après la mort de Dalayrac, elle épousa en secondes noces l'architecte Jaunetz, dont elle se sépara au bout de peu de temps, et elle mourut le 30 juin 1819, âgée de 50 ans.

On trouve dans le volume d'Adolphe Adam intitulé *Souvenirs d'un Musicien* une petite étude sur Dalayrac. M. Amédée de Bast a publié dans un journal de Bordeaux, *la Guienne* (N^os^ des 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 et 9 mai 1865), une série de feuilletons sous ce titre : *Nicolas D'Alayrac* (on sait que c'est ainsi que le nom doit s'orthographier). Enfin, il existe une brochure de M. Alexandre Fourgeaud, intitulée : *les Violons de Dalayrac* (Paris, Leclère, 1856, in-8 de 29 pp.).

D'ALBERT (Charles), danseur, chorégraphe et musicien anglais, d'origine française, naquit près de Hombourg en 1815. A la mort de son père, ancien capitaine de cavalerie dans l'armée de Napoléon, le jeune D'Albert partit avec sa mère pour Londres, où il s'adonna sérieusement à l'étude du piano sous la direction de Kalkbrenner, et vint ensuite à Paris, où il travailla simultanément la musique et la danse. De retour à Londres après une absence de plusieurs années, il devint premier danseur et maître de ballets au théâtre de Covent-Garden ; mais il abandonna bientôt la scène pour se livrer à l'enseignement et à la composition, et parvint, dit-on, à rendre son nom populaire en Angleterre. C'est dans la musique de danse surtout que M. D'Albert s'est distingué ; on cite, parmi ses productions les plus originales en ce genre : *la Chasse des nymphes*, *la Peri*, *Faust*, *la Reine du bal*, *Fascination*, *le Lys de la vallée*, *Sweethearts*, valses ; *la Polka du Sultan*,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Coquette Isabelle, *Helena*, *King Pippin*, *la Noce*, *la Polka du soldat*, polkas ; *Rink galop*, *l'Express*, *Pelissier*, galops ; etc.

DALBESIO (.....), pianiste et compositeur pour son instrument, est depuis longues années établi à Turin, où son enseignement est très-recherché, et où il fait entendre périodiquement ses élèves dans des séances qui obtiennent de véritables succès. M. Dalbesio a publié un assez grand nombre de compositions pour le piano, et il a fait représenter en 1870 à Turin, sur un théâtre d'amateurs, un petit opéra bouffe intitulé *Progetto di melodramma*.

DAL CORNETTO (Antonio), compositeur italien du seizième siècle, a fait la musique de *l'Egle*, pastorale écrite sur des paroles de Jean-Baptiste Giraldi-Cinthio, de Ferrare, qui fut représentée dans la maison de l'auteur et aux frais de l'Université, en présence de toute la cour ducale, les 24 février et 4 mars 1545.

On ne doit pas confondre ce genre de pastorale avec ce qu'on a appelé plus tard l'opéra. Dans *l'Egle*, comme dans *l'Aretusa*, jouée également à Ferrare, en 1563, avec la musique d'Alphonse Vivola, la musique ne servait que comme accompagnement et pour annoncer certains personnages. Le premier drame chanté reste toujours la *Dafne* de Rinuccini, musique de Caccini et de Peri (Florence, 1594).

J. D. F.

DALLA BARATTA (.....), compositeur italien, s'est fait connaître dans sa patrie par plusieurs opéras qui ont été représentés sans qu'aucun d'eux fît sortir le nom de leur auteur de son obscurité. Voici ceux dont je connais les titres : 1° *il Cuoco di Parigi*, opéra bouffe ; 2° *Bianca Cappello*, sérieux ; 3° *le Avventure d'un poeta*, opéra-comique (Padoue, 1869). M. Dalla Baratta a écrit aussi la musique de deux ballets, dont l'un *Azemi*, a été représenté à Florence au mois d'août 1864, et dont l'autre, *la Lanterna del Diavolo*, a été donné au théâtre Victor-Emmanuel, de Turin, en octobre 1867. Quant à l'opéra bouffe intitulé *Ludro*, dont M. Dalla Baratta est aussi l'auteur, j'ignore s'il a été représenté jusqu'ici.

* **DALLA CASA** (Louis). Cet artiste est auteur de l'ouvrage suivant : *L'anarchie musicale réprimée par le despotisme de la gamme diatonique*, ou *nouvelle Table thématique pour être exécutée à quatre voix avec accompagnement de piano* (Paris, Pacini, in-f°).

DALL'ARGINE (Costantino), compositeur dramatique italien, s'est fait connaître, depuis une douzaine d'années, par plusieurs opéras et un très-grand nombre de ballets donnés sur divers théâtres de la Péninsule, mais surtout par la singulière idée qu'il a eue de remettre en musique *il Barbiere di Siviglia*. Dès l'année 1864, ce jeune artiste écrivait coup sur coup la musique de quatre ballets : *la Visione d'un poeta a Rome* (Turin), *Velleda* (Milan, Scala, mars), *Anna di Masovia* (Turin, mai), et *un Concorso coreografico* (Turin, th. Victor-Emmanuel, octobre). Au mois de septembre 1865, le théâtre de la Scala, de Milan, représentait un nouveau ballet, *il Diavolo a quattro*, dont la musique avait pour auteurs MM. Dall'Argine et Pio Bellini, et dans la même année, M. Dall'Argine donnait à Fermo un ouvrage du même genre, *Enrico di Guisa*. Enfin, au mois de février 1867, le jeune compositeur produisait au petit théâtre de Santa-Radegonda, à Milan, son premier opéra, *i Due Orsi*, bouffonnerie en trois actes dont M. Ghislanzoni avait tiré le livret du vieux vaudeville de Scribe intitulé *l'Ours et le Pacha* ; cet ouvrage fut bien accueilli, d'autant que les rôles principaux en étaient tenus par deux bouffes excellents, M. Bottero, fameux depuis plus de trente ans en Italie, et M. Altini. Au mois de juin de la même année, M. Dall'Argine donna à Ferrare un ballet intitulé *Amina*, puis, le 10 décembre suivant, il fit représenter au petit théâtre Fossati, de Milan, une revue-opéra qui avait pour titre *il Diavolo zoppo* ; il se reprit ensuite au genre du ballet, et donna coup sur coup *Zelia* (Turin, th. Regio, janvier 1868), *la Camargo*, (Milan, Scala, 11 janvier 1868), et *Nissa e Saïb* (Turin, th. Regio, 7 mars 1868), ce dernier écrit en société avec M. Baur.

C'est alors que cédant, dit-on, aux sollicitations du directeur du théâtre communal de Bologne, il consentit à remettre en musique le sujet que Paisiello avait illustré sur la scène lyrique et que Rossini avait immortalisé. Mais en cette occasion il paya d'audace, et, avant même la représentation de son ouvrage, il écrivit à Rossini pour le prier de vouloir bien accepter la dédicace de la partition. Je ne connais pas la lettre par laquelle M. Dall'Argine adressa sa demande au maître, mais je connais la réponse de celui-ci, qui fut publiée à cette époque par les journaux italiens, et dont je donne ici la traduction :

« Passy, 8 août 1858. — Je crois devoir vous aviser que j'ai reçu votre aimable lettre du 2 courant. Votre nom ne m'était nullement inconnu, d'autant que depuis quelque temps le bruit est venu jusqu'à moi du brillant succès que vous avez obtenu dans votre opéra *I due Orsi* ; il ne m'est donc que plus agréable de voir que vous me tenez en quelque estime, puisque vous voulez bien (et vous vous trouvez audacieux pour

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

cela !) me dédier l'œuvre à laquelle vous mettez la dernière main. — Ce seul mot *audacieux*, je le trouve superflu dans votre charmante lettre. Je ne me suis certainement pas cru audacieux alors que je mis en musique, en douze jours, après le papa Paisiello (*dopo il papà Paisiello*), le gracieux sujet de Beaumarchais. Pourquoi le seriez-vous en venant, après un demi-siècle et plus, mettre nouvellement en musique un *Barbier* ? — On a représenté, il y a peu de temps, sur un théâtre de Paris, celui de Paisiello (1) : brillant comme il est de mélodies spontanées, d'esprit scénique, il a obtenu un succès très-vif et bien mérité. Beaucoup de polémiques, beaucoup de discussions ont été soulevées et le sont encore entre les amateurs de l'ancienne et de la nouvelle musique. Vous devez vous en tenir (du moins, je vous le conseille) à l'ancien proverbe qui dit : *Entre deux plaideurs un troisième profite.* Prenez pour certain que je désire que vous soyez ce troisième. Puisse donc votre nouveau *Barbier* réussir comme je le souhaite, et assurer à son auteur et à notre commune patrie une gloire impérissable ! Tels sont les souhaits que vous offre le vieillard Pésarais qui a nom

ROSSINI.

« Comme je l'ai dit ci-dessus, il me sera cher d'accepter la dédicace de notre nouveau travail. Je vous prie d'en recevoir, par anticipation, mes remercîments. »

Je ne sais si le ton un peu ironique qui caractérise la fin de cette lettre aura échappé à l'auteur du nouveau *Barbier*. Toujours est-il que l'ouvrage fut joué à Bologne le 11 novembre 1868, et que la représentation donna lieu à divers incidents entre une partie des spectateurs, qui tenaient bon pour le chef-d'œuvre de Rossini, et l'autre partie, qui voulait voir réussir l'œuvre nouvelle. C'était la répétition de la lutte qui s'était produite jadis entre les partisans de Paisiello et ceux de Rossini. Mais M. Dall'Argine n'avait point le génie de l'auteur de *Tancredi*, et bientôt il put voir que son audace n'avait été que de la présomption. Peu de jours après, en effet, le bruit s'était calmé, et la nouvelle partition rentrait dans l'ombre la plus complète, incapable qu'elle était de soutenir la comparaison avec celle de Rossini. Un journal s'exprimait ainsi à ce sujet : « On commence à pouvoir porter un jugement impartial sur le nouveau *Barbiere* de Dall'Argine, et ce jugement est bel et bien une condamnation sans appel. Le jeune et présomptueux *maestro* aurait pu essayer de faire non pas mieux mais autrement que Rossini, comme Rossini avait fait autrement que Paisiello ; il a préféré prendre le sujet corps à corps, sans changer une syllabe au libretto dont s'est servi l'illustre Pésarais, qu'il a revêtu d'une musique prétentieuse et lourde, presque mélodramatique. La plupart des caractères, celui de Figaro en première ligne, sont manqués. L'unité est absente de cette œuvre indigeste, et tous les styles s'y heurtent. M. Dall'Argine a une bonne mémoire, mais point d'originalité ni de finesse. Quelques morceaux assez réussis ne rachètent point ces graves défauts. »

Le résultat de cette tentative téméraire sembla décourager le jeune musicien ; car je ne sache pas que depuis lors il se soit de nouveau présenté au théâtre, si ce n'est pour y produire encore quelques ballets, tels que *Brahma*, *la Battaglia di Legnano* et, je crois aussi, *la Sémiramis du Nord*. On a cependant cité les titres de plusieurs opéras qu'il avait en portefeuille. *Pietro Micca*, *Garello*, *Ifigenia*, mais, à ma connaissance, aucun de ces ouvrages n'a été représenté jusqu'ici. M. Dall'Argine a rempli dans plusieurs théâtres les fonctions de *maestro concertatore* ; en 1861, il occupait cet emploi au théâtre Zizinia d'Alexandrie (Egypte), et en 1875 à celui de Valence (Espagne). Au commencement de 1877, il remplissait les mêmes fonctions au théâtre de Mantoue, lorsqu'un soir, en dirigeant la représentation de *la Contessa d'Amalfi*, il fut frappé d'apoplexie et tomba presque mourant. On le transporta chez lui, et il se remit en apparence de cet accident. Mais s'étant rendu à Milan pour surveiller les études d'un nouveau ballet, *Nerone*, il mourut en cette ville le 1er mars 1877, cinq jours après l'apparition de cet ouvrage au théâtre de la Scala (24 février). Il était âgé seulement de trente-quatre ans. Parmi les nombreux ballets dont il a écrit la musique, il faut encore citer un *Episodio della vita di una Ballerina*, *Attea*, et *Anelda*.

* **DALL'OLIO** (JEAN-BAPTISTE). Au nombre des écrits de ce littérateur, il faut mentionner *la Musica, poemetto*, Modène, 1794. Dans cet opuscule, l'auteur, sous forme d'une lettre à lui adressée, trace une sorte de biographie de Paisiello.

DALL'OLIO (CESARE), jeune compositeur italien, est l'auteur d'un opéra sérieux, *Ettore Fieramosca*, qui a été représenté au théâtre communal de Bologne dans les premiers jours du mois de novembre 1875. Cet ouvrage, qui, avant son apparition, avait fait concevoir de grandes espérances pour l'avenir de son auteur, n'a pas été heureux à la scène et n'a obtenu que quatre représentations.

(1) Une mignonne scène musicale, trop tôt disparue, les Fantaisies-Parisiennes, avait en effet exhumé la partition du premier *Barbier* et donné une traduction de l'ouvrage de Paisiello.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

DALL'OREFICE (Giuseppe), compositeur, né dans l'ancien royaume de Naples, a fait représenter en cette ville, sur le théâtre Mercadante, le 23 juin 1874, un opéra sérieux intitulé *Romilda de' Bardi*. En 1875, cet artiste était *maestro concertatore* et chef de l'orchestre de ce théâtre.

* **D'ALVIMARE** (Martin-Pierre). Des renseignements abondants ont été publiés par Jal, dans son *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*, sur cet artiste intéressant. Ces renseignements lui ont été fournis par la famille même de l'artiste, et je vais les mettre à profit pour rectifier et compléter sa biographie.

Fils d'un avocat au parlement qui était en même temps receveur des gabelles à Dreux, d'Alvimare naquit en cette ville non en 1770, mais le 18 septembre 1772, ainsi que le constate son acte de baptême. Il reçut une excellente éducation, apprit de bonne heure le clavecin et la harpe, et, ayant été entendu du duc de Penthièvre, fut mené par lui à Versailles, à l'âge de sept ans et demi, et joua devant la reine, qui en fut enchantée. Ici, je laisse parler Jal :

« En même temps que Martin-Pierre d'Alvimare poussait ses études musicales et ses études d'écolier latiniste, il dessinait, et c'était un de ses goûts dominants que le dessin. Il avait pris le crayon à neuf ans et demi. A quatorze ans, il fut pourvu de la charge de receveur des gabelles en survivance de son père ; mais sa recette ne l'occupa point alors. Il était tout à son éducation, où l'on fit entrer bientôt les éléments de la composition musicale Le premier résultat un peu sérieux de son application à ce nouvel exercice de l'esprit fut la composition d'un petit opéra, intitulé *Eglé*, dont les paroles étaient peut-être de lui. Il avait seize ans alors, et l'on était en 1788. La recette des gabelles, comme tant d'autres charges, pouvait se faire par procureur. Il ne plaisait guère à notre jeune artiste de passer sa vie sur des registres et dans l'atmosphère nauséabonde de l'administration : il chercha une carrière qui lui permit de donner satisfaction à ses penchants pour les arts. L'état militaire était fort compatible avec la musique et la peinture, il demanda à prendre l'épée, sans laisser la plume du compositeur, le clavecin et la harpe du virtuose, le crayon du dessinateur. On lui procura l'entrée de la maison militaire du roi, et il devint garde du corps de Louis XVI. C'était le temps où la Chabeaussière et Dalayrac, l'un poëte et l'autre musicien, étaient gardes du corps de Monsieur.

« La Révolution trouva d'Alvimare auprès du trône ; il était à son poste à la cruelle journée du 10 août 92. Il échappa miraculeusement au massacre, sortit des Tuileries et se réfugia chez le portier d'un de ses amis, qui le coucha dans son lit et le fit passer pour son fils malade, quand les commissaires chargés des visites domiciliaires vinrent dans la loge de cet honnête homme qui risquait sa tête pour sauver un étranger. Il sortit enfin de sa retraite, cachant son nom, ne pouvant retourner à Dreux où il aurait été reconnu, et porté sur la liste des émigrés. Il fallait vivre ; il essaya de faire de son côté ce qu'Isabey faisait du sien, des portraits en miniature à vingt-quatre et à trente sols. La fortune de son père avait été à peu près détruite par la révolution, et s'il lui en restait quelque chose, comment pouvait-il la réclamer, lui qui n'était plus lui, et qui était censé à l'étranger ? Enfin, les plus mauvais jours passèrent ; des temps plus doux succédèrent à la tempête. Une fabrique de mouchoirs de coton imprimés s'établit aux environs de Dreux, il en aida les fondateurs et devint dessinateur de la maison. Ce fut alors que ses amis travaillèrent à le faire rayer de la liste des émigrés ; c'était difficile, mais on y réussit : le consulat venait de remplacer la pentarchie directoriale. »

On sait ce que devint d'Alvimare pendant l'empire ; après l'avoir rappelé, Jal ajoute : « Un heureux retour de fortune rendit à d'Alvimare une partie de ce que lui avaient enlevé les événements ; il songea alors à chercher le repos dans son pays natal. La biographie Fétis dit à ce sujet que le 12 mars 1812 il se démit de ses places, et partit pour Dreux ; elle ajoute qu'on prétendait qu'il avait la faiblesse de ne point aimer qu'on lui parlât de sa vie d'artiste. Les faits donnent un démenti à cette assertion. D'Alvimare ne rougit jamais d'avoir dû à son talent une vie honorable, d'illustres amitiés, et de hauts protecteurs, non pour lui, mais pour les personnes qui eurent souvent recours à son obligeance, et le trouvèrent toujours empressé à servir, et charitable. Quand il eut quitté Paris, il continua à composer et à peindre. Il existe de lui une grande quantité de musique restée inédite, bien des romances très-jolies, plusieurs morceaux remarquables sur les *Méditations* de M. de Lamartine, et des pièces de musique religieuse. Après avoir abandonné la harpe pendant vingt-cinq ans, il la reprit pour jouer avec sa fille des duos composés à l'intention de cette dame. La Restauration faite, l'ancien garde du corps devint colonel de la garde nationale de Dreux, retrouvant dans son cœur un ancien attachement pour les Bourbons, mais n'oubliant pas sans doute qu'il avait eu beaucoup à se louer de ses rapports avec la maison impériale, que les rois jaloux venaient de ruiner. »

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

D'Alvimare mourut à Paris le 13 juin 1839, à l'âge de soixante-six ans.

DAM (Mads Gregers), violoniste et compositeur, naquit à Swenborg (Danemark) d'une famille pauvre, le 2 avril 1791, et montra des dispositions précoces pour le violon. Devenu, à l'âge de douze ans, élève du violoniste Gregers Simonson, il se fit entendre dans des concerts à Copenhague, et fut admis au nombre des musiciens de la chapelle royale. En 1841 il se rendit à Berlin, où son talent le fit recevoir aussi dans la chapelle du roi de Prusse, et il resta en cette ville jusqu'à sa mort, arrivée vers 1859. On a gravé, de la composition de cet artiste, des quatuors pour instruments à cordes, deux duos de violons, un adagio et une polonaise pour le même instrument.

DAM (Hermann-Georges), fils du précédent, violoniste et compositeur comme lui, naquit à Berlin le 5 décembre 1815, et fut élève de son père pour le violon et la composition. Musicien de chambre à la chapelle royale à partir de 1840, il conserva ses fonctions jusqu'à sa mort, arrivée le 27 novembre 1858 à Berlin. Outre des ouvertures, des cantates et des *lieder*, on doit à cet artiste les quatre opéras suivants : 1° *Das Fischermädchen* (*la Fille du Pêcheur*), 1831 ; 2° *Cola Rienzi* ; 3° *der Geisterring* (*la Ronde du Sabbat*), 1842 ; 4° *die Englischen Waaren* (*les Marchandises anglaises*), 1844. Hermann-Georges Dam a écrit aussi deux oratorios : *das Hallelujah der Schöpfung* (*l'Alleluia de la Création*), 1847, et *die Gündflerth*.

DAMAS (.....), guitariste espagnol contemporain, a publié récemment une *Méthode de guitare*, Madrid, Romero y Andia.

***DAMCKE** (Berthold), est mort à Paris le 15 février 1875. Il avait été l'un des plus intimes amis et des plus fervents admirateurs de Berlioz, qui le nomma l'un de ses exécuteurs testamentaires. Depuis quelques années, Damcke donnait tous ses soins à l'admirable édition des partitions françaises à orchestre de Gluck, si généreusement entreprise par Mlle Pelletan. (*Voy.* ce nom.)

DAMM (F.....), compositeur allemand, a publié pour le piano une cinquantaine d'œuvres de musique de genre, parmi lesquelles on remarque des menuets, idylles, fantaisies, mélodies, pièces, impromptus, etc., etc. Tout cela n'est, je crois, que de valeur très-secondaire.

***DAMOREAU** (Mme Laure-Cinthie MONTALANT), est morte à Paris le 25 février 1863. Le feuilletoniste Fiorentino a publié dans le *Moniteur universel* des mois de mars et avril suivants (sous le pseudonyme : *A. de Rovray*) une notice intéressante sur cette célèbre cantatrice, notice pour laquelle il avait eu à sa disposition des documents particuliers et inédits.

Le mari de cette grande artiste, *Vincent Charles Damoreau*, qui avait été chanteur lui-même, mais que la gloire de sa femme n'avait pu réussir à tirer de l'obscurité, ne lui survécut que de quelques mois : il mourut à Écouen le 10 octobre 1863. Il était né le 3 juin 1793.

DAMROSCH (Léopold), violoniste distingué, chef d'orchestre et compositeur, est né à Posen en 1832. Il étudia la musique en même temps que la médecine, travailla le violon avec Hubert Ries, et apprit de Dehn la théorie de l'art et la composition. Après avoir pratiqué la médecine jusqu'en 1854 dans sa ville natale, il alla s'établir à Magdebourg, puis à Berlin, où il se fit entendre comme violoniste. En 1856, il était attaché à la chapelle de la cour de Weimar, et, partisan déclaré des idées de M. Liszt, il exposait ses doctrines dans la *Nouvelle Gazette musicale* de Leipzig. De retour à Posen, il s'y fit connaître comme chef d'orchestre, puis, en 1866, alla remplir les mêmes fonctions à Breslau, où il dirigea l'exécution des œuvres les plus importantes de Berlioz, de M. Liszt et de M. Richard Wagner. Enfin, en 1871, M. Damrosch partit pour l'Amérique, dirigea à New-York la société de chant *Arion*, et bientôt prit en cette ville la direction de la *Gazette musicale* afin d'y propager les doctrines de M. Richard Wagner. Comme compositeur, M. Damrosch a écrit des ouvertures, des sérénades, des *lieder* et plusieurs concertos de violon. — Mme *Hélène Damrosch*, femme de cet artiste, est considérée comme une excellente chanteuse de *lieder*.

DAMSE (Joseph), chanteur, comédien, instrumentiste et compositeur, naquit dans la Russie rouge, vers la fin du siècle dernier, et montra, dès ses plus jeunes années, des aptitudes toutes particulières pour la musique. Il étudia d'abord la clarinette, et se vit fort bien accueilli en se faisant entendre sur cet instrument dans un concert qu'il donna à Varsovie en 1815 ; il travailla ensuite le trombone-basse, puis aborda la carrière théâtrale en jouant les rôles comiques dans les opérettes, bientôt se fit applaudir comme compositeur en écrivant un grand nombre de mazurcks, de polonaises et de cracowiaks qui étaient fort goûtées du public polonais, et enfin songea à écrire pour l'orchestre et pour la scène. S'étant essayé dans la musique d'un ballet qui fut accueilli avec faveur, il se vit ouvrir les portes du grand théâtre de Varsovie, pour lequel il composa deux opéras.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

A dater de ce moment, la fécondité de Damse ne connut plus de bornes; doué d'une grande facilité naturelle, il se produisit dans tous les genres, et presque toujours rencontra le succès. Il écrivit des chants à une et plusieurs voix, des messes et autres compositions religieuses dont il dirigeait lui-même l'exécution dans les différentes églises de Varsovie, des morceaux pour orchestre parmi lesquels une polonaise, intitulée *la Soirée de Saint-Sylvestre*, produisit une vive impression, et se fit remarquer enfin pour ses compositions de musique militaire, entre autres pour une grande marche sur des airs nationaux qui fit fureur.

Après avoir fait exécuter en 1837, dans l'église des Augustins, une messe qui fut fort bien accueillie, il fit représenter un opéra-comique : *Przykas* (*Ordre*), qui ne fut pas moins heureux. Il donna ensuite plusieurs autres ouvrages dramatiques : *Spis wojsk* (1841), *la Sœur de lait*, *Annette*, un ballet, *le Diable boiteux*, sur un scenario de Taglioni, et, en 1844, un grand opéra intitulé *le Contrebandier*. En 1842, il avait fait entendre aux Augustins un Offertoire qui marquait un progrès considérable dans son style; en 1848, il produisait une messe solennelle, et enfin il ne cessait de tenir le public en haleine par une foule de compositions toujours nouvelles. Damse a été, on peut le dire, l'un des artistes polonais les plus féconds et les plus applaudis; il a, dit-on, écrit la musique de vingt-six opéras ou opéras-comiques, de sept ballets, d'une vingtaine de vaudevilles et d'une trentaine de mélodrames, sans compter ses nombreuses compositions dans d'autres genres.

Damse est mort le 15 décembre 1852, à Rudno, près de Varsovie, dans une maison de campagne appartenant à sa fille, qui s'est rendue célèbre comme artiste dramatique.

DANBÉ (Jules), violoniste et chef d'orchestre, né à Caen le 15 novembre 1840, vint de bonne heure à Paris et fit ses études musicales au Conservatoire, où il devint l'élève de M. Savard pour le solfége et de Girard pour le violon. Après avoir fait pendant plusieurs années partie de l'orchestre de l'Opéra, il fonda, à la fin de 1871, une entreprise de concerts à laquelle il donna son nom; les Concerts-Danbé, dirigés par leur fondateur, avaient lieu dans la grande salle du Grand-Hôtel, les programmes en étaient dressés avec goût et intelligence, et pendant trois hivers le petit orchestre de M. Danbé, bien choisi et bien discipliné, obtint de réels succès.

M. Danbé, qui a publié quelques morceaux de genre et quelques transcriptions pour le violon, est aujourd'hui chef d'orchestre du Théâtre-Lyrique. Il fait partie de la Société des concerts du Conservatoire.

DANCLA (Charles). Le catalogue des compositions de cet artiste atteint aujourd'hui le chiffre de plus de 140 œuvres, parmi lesquelles on peut surtout citer les suivantes : *l'École de l'expression*, 18 mélodies pour violon seul, op. 82; *l'École de la mélodie*, 6 pièces pour 2 violons avec piano, op. 129; *Petite École de la mélodie*, 12 petites pièces pour violon avec piano, op. 123; *l'Utile et l'Agréable*, 24 mélodies dans tous les tons avec piano, op. 115; *l'Art de moduler sur le violon*, 165 préludes (en société avec Panseron); 12 petits airs variés, op. 89 et 118; 6 duos pour deux violoncelles, op. 26; 9 romances sans paroles, pour violon, op. 46, 57 et 76; 6 petits trios pour trois violons, op. 99; 3 petits divertissements, op. 106; 6 petites fantaisies originales et faciles pour violon, avec piano, op. 127; 3 sonates pour violon, avec accompagnement d'un 2e violon, op. 138; 3 quatuors pour instruments à cordes, op. 101, 113 et 125; 3 fantaisies pour violon, op. 28, 42 et 47; symphonie pour deux violons et violoncelle, op. 105; *Hymne à l'Agriculture*, chœur à 4 voix d'hommes; *la Résurrection*, id.; *le Vengeur*, id.; *Christophe-Colomb*, scène dramatique instrumentale pour orchestre; *Charles-Quint*, ouverture; symphonie en *sol* majeur, pour orchestre; *Ave Maria* pour baryton ou soprano, avec orgue ou orchestre; *Laudate Dominum*, cantique avec violon et orgue; etc. — M. Charles Dancla est l'auteur des deux écrits suivants : *Les Compositeurs chefs d'orchestre*, réponse à M. Charles Gounod, membre de l'Institut (Paris, Chatot, 1873, in-8° de 7 pp.), et *Miscellanées musicales* (Paris, 1877, in-8°). En 1861, l'Académie des Beaux-Arts a partagé entre cet artiste et Mme Farrenc le prix créé par M. Chartier « en faveur des meilleures œuvres de musique de chambre, trios, quatuors, etc., qui approcheront le plus des chefs-d'œuvre en ce genre. » M. Dancla est chevalier de la Légion d'honneur.

* **DANCLA** (Arnaud), est mort au mois de février 1862, à Bagnères-de-Bigorre, sa ville natale, où il s'était rendu pour raisons de santé.

* **DANEL** (Louis-Albert-Joseph), ancien imprimeur à Lille, grand amateur de musique, auteur d'une *Méthode simplifiée pour l'enseignement populaire de la musique vocale*, est mort à Lille le 12 avril 1875. Cet homme de cœur, si dévoué et si désintéressé, fut l'objet d'hommages tout particuliers, et des députations des différentes localités du département du

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Nord, de Paris, de plusieurs grandes villes de France et de diverses villes de la Belgique, tinrent à honneur d'assister à ses funérailles. Danel était né le 2 mars 1787, et non 1789, comme il a été imprimé par erreur dans la *Biographie universelle des Musiciens*.

DANHAUSER (Adolphe-Léopold), professeur et compositeur, est né à Paris le 26 février 1835. Il fit ses études au Conservatoire, où il eut pour professeur d'harmonie et accompagnement M. Bazin, pour professeur de fugue et de composition Halévy et M. Henri Reber. Après avoir remporté les premiers prix d'harmonie et de fugue, il prit part au grand concours de l'Institut, et obtint le second prix de Rome en 1862. M. Danhauser s'est livré fort jeune à l'enseignement; il est aujourd'hui professeur de solfége au Conservatoire (classe des élèves chanteurs), et il a publié un ouvrage intitulé : *Théorie de la musique* (Paris, Lemoine, in-4°). Cet artiste a écrit la musique du *Proscrit*, drame musical en un acte avec chœurs, représenté par les élèves de l'institution de Notre-Dame des Arts, à Auteuil, le 31 décembre 1860; il avait fait recevoir au théâtre de l'Athénée un opéra en trois actes, *Maures et Castillans*, qui ne put être joué par suite de la disparition de ce théâtre. Depuis le mois d'août 1875, M. Danhauser est inspecteur de l'enseignement du chant dans les écoles de la ville de Paris. Il a publié sous le titre de *Soirées orphéoniques* un recueil de 12 chœurs à trois voix égales, et a donné aussi quelques mélodies vocales.

DANIEL (.....), luthier, exerçait cette profession à Anvers dans la première moitié du dix-septième siècle. En 1636, il construisait, pour la chapelle du Saint-Sacrement de la cathédrale de cette ville, une contrebasse avec son étui. C'est sans doute un des premiers instruments de ce genre qui furent fabriqués, car on sait que, en France tout au moins, l'usage de la contrebasse dans les orchestres ne date que des premières années du dix-huitième siècle.

* **DANIEL** (Don Salvador). On doit à cet artiste le traité publié sous ce titre : *Cours de plain-chant dédié aux élèves maîtres des écoles normales primaires* (Paris et Bourges, 1845, gr. in-8°), ainsi qu'une brochure relative aux deux ouvrages antérieurement publiés par lui : *Commentaires de l'Alphabet musical et de la Grammaire philharmonique* (Paris, 1839, in-8°). C'est par erreur qu'il a été dit dans la *Biographie universelle des Musiciens* que le premier volume de ce dernier ouvrage avait seul paru; les deux volumes qui composent la *Grammaire philharmonique* ont bien été publiés tous deux, ainsi qu'on peut s'en assurer à la bibliothèque du Conservatoire de Paris, qui possède l'ouvrage complet. J'ignore l'époque de la mort de Salvador Daniel.

DANIEL (Salvador), musicien obscur qui a joué un rôle particulier pendant l'épouvantable insurrection qui a désolé Paris à la suite de la guerre de 1870-71, était né vers 1830 et était le fils de Don Salvador Daniel, dont il vient d'être parlé. Ce personnage, qui s'était lancé à corps perdu dans le mouvement communaliste, s'était fait nommer, à la mort d'Auber, directeur du Conservatoire. Je ne puis mieux faire que de reproduire ici, à son sujet, les renseignements donnés par moi dans un long travail que *le Ménestrel* publia sous ce titre : *Tablettes artistiques de* 1870-1871, et dont le dernier chapitre était intitulé *le Théâtre et la Musique à Paris pendant la commune* :

« ..... Auber était fort malade depuis quelques jours. On ne l'ignorait pas dans les régions communales, et les hommes qui tenaient Paris sous leur coupe avaient pris leurs précautions et lui avaient d'avance choisi un successeur parmi eux.

« Il me faut dire avant tout que, une ambulance ayant été établie au Conservatoire dès les premiers jours du siége, la rentrée des classes n'avait pu s'opérer dans cet établissement à l'époque ordinaire, c'est-à-dire au mois d'octobre 1870. A cette époque, M. Auber, accompagné de M. Émile Réty, l'excellent secrétaire de l'École, s'était rendu chez M. Saint-René-Taillandier, secrétaire du ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, et avait obtenu de ce dernier la faculté d'autoriser les professeurs à faire leurs classes à leur domicile. J'ajouterai que, sur la totalité des professeurs, 47 étaient présents à Paris, tandis que 26 avaient jugé à propos d'aller respirer, loin du bruit du canon, l'air pur de la campagne. Les classes n'avaient pu être régulièrement reprises encore lorsque se produisit le coup de main du 18 mars, et c'est peut-être l'inactivité forcée de notre grande école musicale qui fit que messieurs de la Commune ne s'en occupèrent pas plus tôt.

« Quoi qu'il en soit, Auber était à peine mort que son successeur, désigné d'avance, recevait sa nomination. Je ne sais si cela se fit par décret ou par simple arrêté, mais ce que je puis affirmer, c'est que, soit décret, soit arrêté, cette nomination ne fut mentionnée d'aucune sorte au *Journal officiel* insurrectionnel. Le nouveau directeur s'appelait Salvador Daniel, et, pour ceux qui ne l'ont point connu, quelques renseignements à son sujet ne seront pas superflus.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

« Agé d'une quarantaine d'années environ, ce pseudo-fonctionnaire était fils d'un ancien réfugié espagnol, don Salvador Daniel, homme distingué et d'un esprit fort cultivé. Bon musicien, jouant très-passablement du violon, il avait été attaché à l'orchestre du Théâtre-Lyrique, puis avait habité plusieurs années l'Algérie, où, devenu professeur de musique à l'École arabe et directeur d'une société orphéonique, il s'était occupé avec ardeur de l'étude de la musique arabe. Revenu en France, il publia, au sujet de cette musique, des détails curieux, se fit l'éditeur d'un certain nombre de mélodies arabes, auxquelles il avait joint des accompagnements faits avec une certaine habileté, et, en 1867, fit entendre quelques-uns de ces airs arrangés par lui pour orchestre. Ces auditions, que la presse avait encouragées, eurent lieu dans la fameuse maison Pompéienne que le prince Napoléon s'était fait construire à si grands frais, aux Champs-Élysées.

« Je connus Salvador il y a quelques années à la Société des compositeurs de musique, dont, ainsi que moi, il était membre, et où, si j'ai bonne mémoire, il fit un jour une conférence sur son sujet favori, la musique arabe. Je le retrouvai ensuite, à diverses reprises, aux réunions intimes de M. Gouffé, où il faisait volontiers sa partie d'alto dans un quatuor. Je causai plusieurs fois avec lui, et je trouvai en lui un homme bien doué au point de vue de l'intelligence, ardemment épris des choses de l'art, dans la discussion desquelles il apportait beaucoup d'exaltation.

« Salvador gagnait sa vie assez péniblement; j'ai dit qu'il avait un emploi d'orchestre; il joignait à cela la correction d'épreuves musicales. Mais ce travail lui pesait. Il avait, m'a-t-on dit, jusqu'à l'orgueil la conscience de son intelligence, et se considérait comme un déclassé, sans avoir peut-être l'énergie morale et la force d'esprit nécessaires pour obliger, par des efforts opiniâtres, la fortune à lui être plus favorable; il cherchait pourtant à utiliser ses facultés, et, à diverses reprises, essaya de se lancer dans la critique musicale. Il publia un certain nombre d'articles dans une feuille orphéonique et devint, pour sa spécialité, collaborateur de M. Rochefort à *la Marseillaise*, après avoir, en 1867, commencé la publication d'une *Histoire de la Chanson*.

« Cette collaboration de Salvador à *la Marseillaise*, quoique toute artistique, pouvait donner une idée de ses tendances en matière politique. Il faut croire que sous ce rapport ses opinions ne se calmèrent point, puisque nous le retrouvons, pendant la Commune, tout dévoué à l'ordre de choses établi en vainqueur dans Paris. J'ai souvenance d'avoir vu un article signé de son nom dans *l'Homme*, journal fondé à la suite du siége, et qui continua sa publication pendant la dictature de l'Hôtel-de-Ville; mais, bien qu'à cette époque je lusse attentivement toutes les feuilles empourprées que chaque jour voyait éclore, je ne retrouvai plus nulle part sa signature jusqu'au 2 mai, jour où je fus, après et comme tant d'autres, obligé de fuir Paris pour échapper au service militaire, trop obligatoire, que la Commune voulait imposer à tous ceux même qui ne partageaient point ses principes en matière de gouvernement. Ce n'est qu'à mon retour que j'appris la direction éphémère de Salvador Daniel au Conservatoire, et que je pus me procurer à ce sujet quelques renseignements.

« Dès qu'on lui eut donné connaissance de la mort d'Auber, qui le rendait maître de la situation, Salvador fit convoquer au Conservatoire tous les professeurs de l'établissement, en les prévenant charitablement que tous ceux qui ne se rendraient pas à cette convocation seraient immédiatement destitués. Ce moyen inusité de conciliation ne produisit cependant qu'un médiocre effet, car, sur tout le personnel enseignant, cinq personnes seulement se présentèrent, parmi lesquelles un professeur féminin. Le « fonctionnaire » avait fait un faux pas; mais, voulant sauver la situation, il s'en tira avec habileté, en disant aux cinq professeurs qui avaient répondu à son appel que les sentiments de deuil et de regret que chacun d'eux devait éprouver avaient sans doute empêché leurs collègues de se rendre à l'invitation faite à tous, qu'il comprenait ces sentiments et qu'il remettait la séance de présentation au samedi suivant, qui se trouvait être le 20 mai. On se sépara assez courtoisement.

« Salvador s'était présenté au Conservatoire avec deux ou trois acolytes d'une physionomie peu engageante, et leur premier soin avait été de se faire remettre les clefs de la caisse. Heureusement, M. Émile Réty, qui est méfiant par nature, avait d'avance paré le coup et mis en sûreté la somme relativement considérable dont il était le dépositaire. Un état de caisse fantastique avait été préparé par lui, et il présenta aux « citoyens » délégués une somme tellement minime que ceux-ci ne jugèrent pas utile de se l'approprier.

« Salvador ne se tint pas pour battu par l'échec qu'il avait éprouvé, et il voulait vaincre la force d'inertie des excellents artistes que la Commune avait placés sous sa coupe. A cet effet, il lança un nouvel appel aux professeurs, mais cette fois par la voie des journaux, qui publièrent

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

l'avis suivant : « Les citoyens professeurs au Con-
« servatoire de musique sont invités à se réunir
« au Conservatoire samedi, 20 courant, à deux
« heures, à l'effet de s'entendre avec le citoyen
« délégué par la délégation à l'enseignement, sur
« les réformes à apporter dans cet établisse-
« ment. »

Mais Salvador s'y était pris trop tard. Cette seconde réunion du 20 mai, à laquelle, cette fois, deux professeurs seulement avaient jugé à propos de se présenter, n'eut pas d'autre résultat que la première. Il est inutile d'ajouter qu'il ne fit point de nouvelle convocation. Le lendemain, dimanche, les troupes régulières faisaient leur entrée à Paris, et donnaient de la tablature à la Commune et à ses adhérents. »

Au dernier moment, Salvador prit les armes pour se réunir aux siens. L'insurrection se trouvant chaque jour de plus en plus refoulée, il dut, après avoir été combattre aux portes de Paris, revenir dans le centre, et se réfugier dans le petit hôtel garni qu'il habitait au numéro 13 de la rue Jacob, tout auprès de la rue Bonaparte. Une barricade était établie au bas de sa maison, et, lorsque les troupes vinrent pour s'en emparer, il tira sur elles, des fenêtres mêmes de sa chambre, aidé d'un de ses compagnons. Les soldats montèrent alors, les trouvèrent tous deux avec leurs fusils encore fumants, s'en emparèrent, les entraînèrent au pied de la barricade, et là les exécutèrent sommairement. C'était le 23 mai. Salvador, dit-on, mourut avec un grand courage (1).

Si je me suis tant étendu sur ce personnage, ce n'est point par l'intérêt artistique qui s'attache à lui, et qui est fort secondaire; c'est parce que, par le fait de la situation éphémère qu'il a occupée, sa physionomie appartient dès aujourd'hui à l'histoire du Conservatoire, comme celle de tout usurpateur appartient à l'histoire d'un pays.

Il me faut, maintenant, dire quelques mots des publications faites par Salvador. L'ouvrage donné par lui sur la Chanson, divisé en trois parties dont les deux premières seules ont paru, portait pour titre général : *A propos de chansons*, et était publié sous forme de *Lettres à Mlle Thérésa, de l'Alcazar*. La première partie était intitulée : *le Personnage régnant*; la seconde *la Complainte de l'Ogre*; la troisième devait s'appeler *la Fête de la Saint-Jean*. Sur le dos de chacune des deux premières brochures (imprimées à Alger et publiées à Paris, chez Noirot, in-12), on lisait l'avis suivant : — « Ces trois lettres, réunies en un volume, donneront l'histoire de la chanson sous ses trois formes les plus usitées : 1° la chanson guerrière, dans *le Personnage régnant*; 2° la chanson religieuse, dans *la Complainte de l'Ogre*; 3° la chanson d'amour ou de travail, dans *la Fête de la Saint-Jean*. Avec la première, l'auteur étudie la chanson guerrière, principalement durant le XVIIIe et le XIXe siècle; avec la deuxième, la chanson religieuse est présentée, surtout au moment où elle a un rôle actif, c'est-à-dire pendant le moyen âge et la renaissance; dans la troisième, l'auteur s'est proposé d'établir un parallèle entre les chants de l'antiquité et les productions du même genre de notre époque. Les trois lettres justifient, on le voit, le titre principal de l'œuvre : *A propos de chansons*. »

Précédemment, Salvador Daniel avait publié les deux ouvrages suivants : 1° *la Musique arabe*, ses rapports avec la musique grecque et le chant grégorien, suivi d'un *Essai sur l'origine des instruments* (Alger, Bastide, 1863, in-8° de 84 pp.); 2° *Album de chansons arabes, mauresques et kabiles*, transcrites pour chant et piano (Paris, Richault).

* **DANJOU** (Jean-Louis-Félix), est mort le 4 mars 1866 à Montpellier, qu'il n'avait pas quitté depuis longues années.

DANNSTROEM (Jean), compositeur suédois, a fait jouer à Stockholm plusieurs opéras-comiques. Il a également écrit un grand nombre de *lieder*, dont la plupart sont très-populaires dans son pays. Y.

DANYSZ (Casimir), compositeur, né à Posen le 24 mars 1840, a publié des morceaux de piano, des chœurs et des *lieder* qui ont attiré l'attention sur lui. Ce jeune artiste, qui donne de grandes espérances, est actuellement établi à Berlin.

DA PALERMO (Marc-Antonio), compositeur, vivait à la fin du dix-septième siècle et au commencement du dix-huitième. Il séjourna successivement à Palerme, qui était sans doute sa ville natale et dont il prit peut-être le nom, comme le firent Palestrina et Pergolèse, à Rome et à Arezzo, et fut l'un des protégés du prince de Toscane, Ferdinand de Médicis, pour lequel il écrivit de nombreuses œuvres dont voici la liste.

(1) Pendant le siége de Paris, Salvador avait pris part au mouvement insurrectionnel du 31 octobre 1870, qui fut comme la préface du soulèvement communaliste du 18 mars 1871, et il avait été blessé au bras devant l'Hôtel-de-Ville. — On m'a dit, depuis tous ces faits, que Salvador avait été victime d'un événement qui aurait, sinon dérangé sa raison, du moins violemment ébranlé ses facultés intellectuelles. Étant en Algérie, il s'était éperdument épris d'une jeune fille fort belle, qui partageait son amour et dont il avait demandé la main. Le jour même ou la veille du jour fixé pour le mariage, cette jeune fille était morte subitement, et Salvador en avait conservé un sombre désespoir. C'est depuis lors qu'il était revenu à Paris.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Argenide, opéra (1699); *San Francesco di Paola*, oratorio (1696); *il Convito d'Assalone*, id. (1703); un troisième oratorio (1704); 32 cantates, dont une intitulée *Cléopâtre*; un psaume; un duo religieux pour la fête de Noël; deux sérénades; une ariette; un *dialoghetto*; et enfin des duos *per camera*.

DA PRATO (Cesare), écrivain italien, est l'auteur d'une histoire chronologique du théâtre Carlo-Felice, la première scène lyrique de Gênes, histoire faite avec soin et publiée sous ce titre : *Teatro Carlo-Felice, relazione storico-esplicativa dalla fondazione e grande apertura* (*anno* 1828) *fino alla invernale stagione* 1874-1875, Gênes, Beretta, 1875, petit in-8°. Déjà, vingt ans auparavant, un anonyme avait publié un historique du même genre sur le même théâtre : *Il Teatro Carlo-Felice, annuario dei Teatri di Genova dal 7 aprile* 1828 *al* 15 *dicembre* 1844. *offerto agli amatori degli spettacoli* (Gênes, Pagano, 1844, in-12), et cet historique avait été complété dix années après par un supplément : *Annuario dei Teatri di Genova dal* 1845 *al* 1855 (Gênes, Ponthenier, 1856-57, in-12). Il serait à souhaiter que des monographies semblables fussent publiées sur toutes les grandes scènes musicales de l'Italie, comme l'ont fait récemment, pour les théâtres de Milan, Modène, Padoue, MM. Pompeo Cambiasi, Luigi Romani, Alessandro Gandini, Leoni (*Voy.* ces noms), etc., etc. Alors seulement on pourrait entreprendre, avec quelques chances d'exactitude et de précision, une histoire générale de la scène lyrique italienne et des grands artistes : compositeurs, poëtes et chanteurs, qui l'ont illustrée.

DARBOVILLE (Jules - Etienne - Jean CLERGET dit), né à Montpellier le 7 décembre 1781, d'une famille d'artistes, servit dans la marine de l'État de 18 à 29 ans, et fit partie de l'expédition d'Égypte. Il se fit remarquer dès cette époque dans des représentations théâtrales, qui avaient été organisées au camp. De retour en France, encouragé par l'amiral Ganteaume, il résolut de se consacrer à la carrière dramatique : il chanta d'abord à Toulon en qualité d'Elleviou, puis dans les principales villes de province. Il débuta à l'Opéra-Comique, à Paris, le 2 juillet 1811, dans l'emploi de Martin, qu'il conserva depuis. Darboville était à Lyon, quand survinrent les événements de 1814. Dévoué à Napoléon, qu'il admirait profondément, il courut les plus grands dangers par suite de son refus de chanter des vers de circonstance injurieux pour le souverain déchu. Il fut obligé de quitter la France, et se rendit à Bruxelles, où il chanta pendant cinq ans, jusqu'au moment où il rentra dans son pays pour remplacer Martin à l'Opéra-Comique. Il y resta pendant plusieurs années, avec un succès soutenu. Cet artiste fit ensuite partie des troupes d'opéra à Marseille en 1829, 1830, 1832, 1833 et 1834. Il y chantait les barytons, et certains rôles de ténor. Il y créa notamment le *Guillaume Tell* de Grétry, *Masaniello* de Carafa (rôle de Masaniello), *Fiorella*, le rôle de Pietro dans *la Muette*, *la Fiancée*, *les Deux Nuits*, *le Comte Ory*, *Fra Diavolo*, *Zampa* (rôle de Daniel), *le Pré aux Clercs* (Cantarelli), *Guillaume Tell* (Melchtal père), et un des principaux rôles dans *El Gitano*, opéra composé pour la scène de Marseille par M. de Fontmichel. Il mourut à Marseille le 22 septembre 1842.

Le fils de cet artiste, *Georges Darboville*, pianiste remarquable par la vigueur et la dextérité de son mécanisme, habite Marseille, où il s'est voué à l'enseignement : il a été nommé professeur au Conservatoire en 1874; il a publié pour le piano divers morceaux de genre et fantaisies sur des motifs d'opéras.

Al. R—d.

DARCIER (Mlle), chanteuse distinguée, née vers 1818, élève d'un professeur peu connu, Mme Bérelther, s'est fait remarquer au théâtre de l'Opéra-Comique, pendant une dizaine d'années, par un talent aimable et plein d'une gracieuse originalité. Elle débuta à ce théâtre en 1840, dans un petit opéra de M. Luigi Bordèse, *la Mantille*, où elle reprenait le rôle créé peu de mois auparavant par Jenny Colon, et conquit aussitôt les sympathies du public, grâce à la fraîcheur de sa voix et à son double talent de comédienne et de chanteuse. Parmi ses nombreuses créations à l'Opéra-Comique, il faut citer avant tout les deux rôles de Bertlie de Simiane dans *les Mousquetaires de la Reine* et de Rose de Mai dans *le Val d'Andorre*, qui lui firent le plus grand honneur; puis ceux de Diana des *Diamants de la couronne*, de Zoé du *Code noir*, d'Estrelle du *Kiosque*, de Casilda de *la Part du Diable*, d'Henriette de *la Nuit de Noël*, du page du *Puits d'amour*, de Catherine de *Lambert Simnel*, et d'autres encore dans *le Roi d'Yvetot*, *l'Esclave du Camoens*, *les Porcherons*, *les Quatre fils Aymon*, etc. Le 12 mai 1847, à la suite d'un différend survenu entre elle et la direction de l'Opéra-Comique, Mlle Darcier débutait au Vaudeville dans la première représentation d'un ouvrage en trois actes, *la Vicomtesse Lolotte*, mais le 6 septembre suivant elle reparaissait, dans une reprise de *la Fiancée* sur la scène de ses premiers succès. Vers 1850, à la suite d'un riche mariage, Mlle Darcier, de-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

venue Mme Mamiguard (1), sembla quitter définitivement l'Opéra-Comique; elle y rentra toutefois un instant, au commencement de 1852, pour y remplir un rôle dans *le Carillonneur de Bruges*, de Grisar, puis elle abandonna pour jamais la scène, au mois d'août de la même année. Cette artiste est morte à Paris, le 11 mars 1870.

DARCIER (Joseph), chanteur et compositeur, frère de la précédente, est né vers 1820. Tout en étudiant la musique, il commença d'abord, dit-on, par jouer la comédie dans les petits théâtres de la banlieue de Paris, où il remplissait les rôles d'amoureux (1842-1846). Bientôt il se livra à la composition, et publia ses premières chansons : *Larmes d'amour, le Preneur du roi, Après la bataille, les Gabiers, Aux armes!* En même temps il donnait des leçons de piano. Mais les événements de 1848 approchaient, une vive émotion politique se manifestait dans Paris, et M. Darcier commença à se créer une grande réputation dans des concerts populaires et dans les cafés-chantants, en faisant entendre, avec une énergie mâle et un accent remarquable, soit des chansons politiques dont la population parisienne se montrait alors très-friande, soit des chants rustiques qu'il savait scander et rhythmer avec un talent incontestable. C'était l'époque des premiers succès de Pierre Dupont (*Voy.* ce nom), et M. Darcier obtenait de grands applaudissements en se faisant l'interprète intelligent et convaincu de ce chansonnier; c'est ainsi qu'il fit connaître *les Bœufs*, *les Louis d'or*, et plusieurs autres de ses productions. Un jour même, au concert du passage Jouffroy, comme il disait pour la première fois la fameuse chanson du *Pain*, l'effet produit fut tel sur l'assistance que, dès le lendemain, la police jugeait utile d'interdire l'exécution de ce chant.

M. Darcier se fit entendre ainsi, successivement, au passage Jouffroy, à la salle de la Fraternité (rue Martel), au café de France, etc., et bientôt, devenant son propre interprète, fit connaître au public un grand nombre de chansons dont il écrivait la musique. Quelques-unes de ces chansons, dont la forme était souvent un peu cherchée et manquait de naturel, mais dont la mélodie était généralement heureuse et bien venue, obtinrent un vrai succès de popularité; il est juste d'ajouter que, lorsque le sujet le comportait, M. Darcier savait donner à ces compositions une allure énergique, un caractère plein d'ampleur, et les empreindre d'un souffle inspiré. Il n'est aucun de ceux qui les ont entendues qui ne se rappelle, sous ce rapport, les deux chants intitulés *le Bataillon de la Moselle* et *la 32e Demi-Brigade*. D'ailleurs, M. Darcier, comme chanteur, était doué au plus haut point de la faculté d'expression, du sentiment dramatique, il phrasait avec cela d'une façon incomparable, et il lui arrivait souvent de tirer des larmes des yeux les plus rebelles et de soulever l'enthousiasme d'une salle entière. Dans d'autres genres, nous citerons parmi ses compositions *les Doublons de ma ceinture*, *Madelaine*, *le Chemin du Moulin*, *Toutes les femmes c'est des trompeuses*, *l'Ami Soleil*, *le Chevalier Printemps*, *la Mère Providence*...

En 1855, lors de la création par M. Offenbach de la scène, alors si modeste, des Bouffes-Parisiens, M. Darcier entra à ce théâtre, et y remplit le principal rôle dans deux opérettes de ce compositeur, *une Nuit blanche* et *le Violoneux*. Il n'y resta pas longtemps. En 1857, on le retrouve au théâtre Beaumarchais, où il remplit un rôle chantant dans un drame intitulé *les Compagnons du tour de France*, puis aux Délassements-Comiques, où il joue dans une pièce destinée aussi à faire valoir ses talents de chanteur : *les Poëtes de la treille*. Mais M. Darcier ambitionnait les doubles succès du chanteur et du compositeur dramatique, et pour atteindre son but, il signa un engagement avec le gentil petit théâtre des Folies-Nouvelles, où il fit représenter coup sur coup, en 1858, les trois opérettes suivantes, dans lesquelles il remplissait le principal rôle : 1° *les Doublons de ma ceinture* (mise en œuvre de la chanson écrite par lui sous ce titre, et qui était intercalée dans la pièce); 2° *le Roi de la Gaudriole*; 3° *Pornic le Hibou*. La première de ces pièces fut assez bien accueillie, mais les deux autres n'obtinrent aucun succès. Depuis lors, M. Darcier a continué de faire des chansons, il a encore fait représenter, en 1874, à l'Eldorado, une opérette intitulée : *Ah! le divorce!* qui n'a pas été plus heureuse que les précédentes, et il a écrit des airs nouveaux pour un grand vaudeville, *Ces petites Dames du Temple*, joué au théâtre Déjazet en 1875.

Une fille de cet artiste, qui, vers 1859, avait été attachée un instant au théâtre des Folies-Nouvelles, débuta sans succès, peu d'années après, sur celui de l'Opéra-Comique.

DARD (.....), compositeur, a fait représenter au mois de mars 1860, sur le théâtre de Saint-Étienne, un opéra-comique en un acte, intitulé *la Charmeuse*.

***DARGOMIJSKY** (Alexandre-Sergiévitch), né en 1813, est mort le 17 janvier 1868 à

(1) Dans le livre que j'ai publié en 1870 sur Albert Grisar, j'ai écrit *Monmignard* le nom de femme de Mlle Darcier. C'est une erreur.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Saint-Pétersbourg. Ce compositeur russe, illustre en son pays, a fourni la partie la plus brillante de sa carrière à partir de l'époque où s'arrêtaient les renseignements de M. Fétis. La « remarquable originalité d'idées » attribuée à son premier opéra, *Esméralda*, et à sa cantate *le Triomphe de Bacchus*, a marqué surtout les œuvres suivantes et s'y est davantage accentuée dans le sens du génie national. *Esméralda*, opéra à grand spectacle et mêlé de divertissements, était taillé sur le patron des ouvrages favoris de Rossini, d'Auber, d'Halévy ; elle s'y référait aussi par les formes variées du style. Représentée à Moscou le 5 décembre 1847, *Esméralda* parut en 1851 au théâtre Alexandra de Saint-Pétersbourg, et fut sur le point d'être traduite et transportée à l'Opéra italien sur la demande de Tamburini ; mais la direction des théâtres impériaux maintint la décision antérieurement prise de ne plus laisser se produire sour forme italienne aucune œuvre de compositeur russe. Après 1850 cet opéra quitta le répertoire, et la partition n'en est pas gravée. *La Fête de Bacchus*, cantate-ballet dont le poëme est de Pouschkine, attendit très-longtemps les honneurs d'une audition publique qui ne lui furent accordés qu'en 1867 à Moscou.

Entre 1850 et 1855 Dargomijsky composa une centaine de romances, d'airs et de duos, presque tous publiés à Saint-Pétersbourg, et ces publications firent plus pour sa renommée que son premier opéra. Mais la passion du théâtre le reprit ; et cette fois ce fut d'un sujet national qu'il voulut s'inspirer, et il l'emprunta encore à Pouschkine : le poëme de *la Roussdlka* (*l'Ondine*) étant dialogué et très-heureusement composé pour l'effet théâtral, il n'eut que peu de retouches ou d'additions à demander, et travailla presque partout sur les vers mêmes du grand poëte. *La Roussdlka* fut jouée pour la première fois le 4 mai 1856 au Théâtre-Cirque qui, rebâti depuis, est devenu le splendide Théâtre-Marie, voué spécialement à l'opéra russe et au drame national à grande mise en scène. Le succès en fut complet dans la nouveauté, et l'on cite la reprise de 1866 comme ayant eu un éclat décisif : depuis lors *la Roussdlka* est œuvre de répertoire dans tous les théâtres d'opéra russe, à Pétersbourg, à Moscou, à Kiev, à Odessa. Le personnage du vieux Meunier est une des belles créations de la basse Pétrov qui n'a cessé de le jouer, et en grand artiste, jusqu'à plus de soixante ans (1875). Sans offrir jamais ni le grand souffle général ni la vive originalité des opéras de Glinka, celui de Dargomijsky jouit d'une popularité presque égale. Le sentiment dramatique y est sincère et souvent chaleureux, la déclamation récitative très-vraie ; pour les airs, les duos et trios, les finales, l'auteur ne répudiait nullement les formes traditionnelles de l'opéra franco-italien. Le style est d'un travail consciencieux et ingénieux, qui sent parfois l'école, mais la bonne école : à travers tout cela le tempérament personnel s'affirme assez souvent, comme aussi le sentiment national. C'est en somme un excellent opéra, qui pourrait se traduire. Dargomijsky avait entrepris un autre opéra plus expressément tourné à la comédie fantastique, *Rogdana* (il ne l'a pas achevé, et l'on n'en connaît que deux chœurs). Il composa en outre plusieurs fantaisies pour orchestre : *Kosatchek*, la *Danse finnoise*, *Baba Iaza*, etc. Il publia encore bien des romances d'un style plus fort et d'une inspiration plus curieuse que celles des premières séries (entre autres *le Paladin*). En 1867, la Société musicale russe l'élut pour président. Dans les dernières années de sa vie, sa maison devint le centre de réunion d'une jeune école russe qui avait pris pour inspirateurs Schumann, Berlioz, Wagner et Liszt, et s'est efforcée de renchérir sur leurs hardiesses les plus discutables. Devenu bon gré mal gré le patriarche de la nouvelle secte, il écrivit un dernier opéra, qui devait, s'il eût réussi, démentir logiquement le succès de *la Roussdlka*. Il prit tel quel tout un poëme dialogué de Pouschkine qui n'est nullement destiné au drame lyrique, et il y attacha mot à mot une sorte de récitatif perpétuel, se refusant tous les développements, toutes les ressources de la musique proprement dite que Wagner admet encore. Sous prétexte de vérité absolue, c'est la plus bizarre abdication de l'art musical qui ait jamais été tentée. Dargomijsky fut d'ailleurs surpris par la mort avant d'avoir achevé *l'Hôte de Pierre* : M. Rimsky-Korsakov fut chargé par lui d'instrumenter tout l'ouvrage, et M. César Cui de mettre la dernière main à une scène inachevée. Une souscription publique aida à publier la partition, et d'abord à faire représenter l'opéra même, la direction des théâtres et les héritiers n'ayant pu s'entendre sur certains détails d'intérêt. La première représentation eut lieu en février 1872, quatre ans après la mort de l'auteur. Toute la popularité qui s'attachait d'ailleurs à sa mémoire et tous les efforts de la nouvelle école n'ont pu faire adopter finalement cette œuvre au grand public. Durant sa carrière, qui ne fut pas bien longue, Dargomijsky a donc tout pratiqué, depuis l'imitation des formes les plus faciles de la musique occidentale, jusqu'aux innovations les plus hasardeuses. Mais ce qui survit le plus sûrement de lui, c'est encore son opéra *la Roussdlka*, quelques fantaisies symphoniques ou chorales, et un certain

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

nombre de romances, à une ou deux voix, vraiment fort belles et dignes de l'universelle admiration. G. B.

* **DATTARI** (Ghinolfo). On doit à ce musicien un recueil de *Canzoni villanesche a quattro voci* imprimées à Milan, en 1564, par Francesco Moscheni.

DAUTRESME (Auguste-Lucien), compositeur, est né le 21 mai 1826, à Elbeuf (Seine-Inférieure). Fils d'un manufacturier de cette ville, il fit ses études au collége royal de Rouen, et y apprit en même temps la musique, pour laquelle il montrait des dispositions exceptionnelles. Son professeur de piano, M. Antoine Neukomm, frère du compositeur Sigismond Neukomm, sut lui inculquer le goût des maîtres classiques, dont la fréquentation exerça une heureuse influence sur l'imagination du jeune collégien. En 1846, M. Lucien Dautresme entra à l'École polytechnique; la révolution de 1848 le trouva au premier rang parmi cette phalange enthousiaste, qui secondait avec tant d'ardeur le mouvement libéral. Il suivit à Lyon, en qualité de secrétaire, M. Emmanuel Arago, qui venait d'être nommé commissaire extraordinaire du gouvernement provisoire pour le département du Rhône. En juillet, il subit les examens de sortie de l'École polytechnique, se trouva classé dans la marine, et fut promu au grade d'aspirant de première classe, avec ordre d'embarquer immédiatement. La profession de marin ne lui souriant aucunement, il donna sa démission, se retira à Elbeuf, et essaya de se livrer à l'industrie. Mais sa passion pour la musique s'était réveillée avec le sentiment de son indépendance; il pensa alors à compléter son instruction musicale, et s'adressa à cet effet à Amédée Méreaux, qui lui fit suivre un cours complet d'harmonie, contrepoint et fugue. Frappé des progrès rapides de son élève, Méreaux le pressait vivement d'entrer au Conservatoire, afin de se préparer à concourir pour le prix de Rome; M. Dautresme ne crut pas devoir déférer à cet avis; il lui fut plus agréable de nouer des relations avec Meyerbeer, à qui il fut présenté par Amédée Méreaux, et dont il reçut de précieux conseils sur ses essais de composition.

En 1854, il envoya au concours ouvert par la Société Sainte-Cécile, deux pièces madrigalesques, une *Villanelle* et une *Chanson* dans le goût d'Orlando de Lassus, l'une et l'autre à quatre voix. Ces deux morceaux furent exécutés, d'après la décision du jury, au premier concert de la Société, le 17 décembre de la même année. Ils ont été publiés par Richault, à Paris. M. Dautresme fit paraître ensuite, chez le même éditeur, une sonate, dédiée à Amédée Méreaux, (op. 2, en *mi mineur*), œuvre magistrale où se révèlent, avec un véritable tempérament d'artiste, un soin constant de la forme, et une connaissance sérieuse des procédés usités par les compositeurs classiques; puis, un recueil de six mélodies, dont voici les titres : *Aubade, Barcarolle, Si, Chanson de Fortunio, le Chant de Jocelyn*, et *Enfant, rêve encore*.

Le 29 mai 1862, M. Lucien Dautresme fit représenter au Théâtre-Lyrique *Sous les charmilles*, opéra-comique en un acte; la partition, très-recommandable, quoique un peu touffue, était alliée malheureusement à un livret des plus médiocres; l'ouvrage n'eut qu'un petit nombre de représentations. Quelques mois après, une médaille d'honneur fut décernée au jeune compositeur par l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Rouen. L'année suivante, il mit au jour *le Bon temps*, petit drame musical que M. Ismaël chanta avec succès à Paris et à Rouen. De la même époque datent quelques chœurs, écrits par M. Dautresme pour les orphéons, entre autres *le Baptême* et *le Chant des conscrits*. En 1865, il avait conclu avec M. Carvalho, directeur du Théâtre-Lyrique, un traité relatif à la prochaine représentation, sur cette scène, d'un opéra-comique en trois actes : *Cardillac*, poëme de MM. Nuitter et Beaumont. Cependant le temps marchait, et rien ne semblait devoir hâter la mise à exécution de ce traité; fatigué de la longue attente que subissait son œuvre, alors qu'il voyait passer avant lui des compositeurs dont les droits étaient postérieurs aux siens, M. Dautresme se considéra comme atteint dans sa dignité d'artiste; il envoya des témoins à M. Carvalho; mais celui-ci ayant refusé de se battre, le compositeur se porta sur lui à des voies de fait, qui eurent pour conséquence une condamnation à six mois d'emprisonnement. *Cardillac* n'en vit pas moins le feu de la rampe, et fut accueilli avec tout le succès que méritait une œuvre consciencieusement élaborée, et très-intéressante au double point de vue mélodique et scénique. Quelques coupures habilement pratiquées eussent débarrassé cette partition de ce qu'elle offrait de superflu; mais hélas! dès le lendemain de la première représentation, M. Dautresme entrait à Sainte-Pélagie, et quelques jours après, son opéra disparaissait de l'affiche (1).

(1) *Cardillac*, dont le rôle principal fut une des plus belles créations de M. Ismaël, et qui fut représenté le 11 décembre 1867, reste certainement, au double point de vue de la valeur musicale et de l'entente scénique, l'une des œuvres les plus remarquables qui se sont produites au Théâtre-Lyrique sous la direction de M. Car-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Rendu à la liberté, M. Dautresme a rédigé pendant quelque temps le feuilleton musical de *Paris-Magazine*. Les événements de 1870-71 l'ont enlevé, au moins momentanément, à la vie artistique; néanmoins, il a pris en 1875, en qualité de président de la commission musicale du Centenaire de Boieldieu, une part des plus actives à l'organisation de cette grande manifestation artistique et patriotique. Conseiller général du canton d'Elbeuf depuis 1871, M. Lucien Dautresme ne compose plus qu'en amateur; espérons pourtant qu'il n'aura pas renoncé pour toujours au plaisir de rendre le public confident de ses œuvres (1).

J. C — z.

* **DARONDEAU** (Henri). Cet artiste, qui avait lié d'étroites relations d'amitié avec nombre de musiciens distingués, Tulou, Désaugiers, Habeneck, Adolphe Adam, Schneitzhœffer, Doche père et fils, s'était retiré à Bourges en 1836, puis, vers 1860, était revenu à Paris. C'est dans cette ville qu'il est mort, le 30 juillet 1865, âgé de quatre-vingt-six ans. Outre les ouvrages cités dans la *Biographie universelle des Musiciens*, Darondeau avait fait représenter pendant la Révolution, à l'Ambigu-Comique, deux opéras-comiques en un acte, *Adèle et Fulbert*, le 17 floréal an VIII, et *la Surveillance en défaut*, le 24 prairial an IX. Il avait aussi écrit la musique d'un certain nombre de drames joués sur les théâtres des boulevards, entre autres *Malvina* ou *la Grotte des Cyprès* (avec Gérardin-Lacour), *Adélaïde de Bavière*, *Philippe d'Alsace* et *la Chatte merveilleuse*. Enfin il avait composé, avec Alexandre Piccinni, la musique de *Faublas*, ballet représenté à la Porte-Saint-Martin le 12 juin 1835. A l'époque où il fut attaché comme compositeur aux Variétés (en 1822 il était mentionné sous ce titre dans le personnel de ce théâtre), Darondeau écrivit nombre d'airs charmants qui trouvèrent leur place dans *la Clef du Caveau*, et parmi lesquels on en peut citer deux qui furent longtemps célèbres : *Colalto*, et *En amour comme en amitié*.

DASSIER (.....), compositeur de musique légère, s'est fait connaître, il y a une trentaine d'années, par la publication d'un assez grand nombre de romances et mélodies vocales, dont quelques-unes obtinrent un certain succès dans les salons et dans les concerts. A l'époque où Masini, Frédéric Bérat, Clapisson, A. de Latour, M. Paul Henrion, Mme Victoria Arago, Théodore Labarre publiaient chaque année un album de romances, Dassier faisait comme eux et publiait un recueil périodique. Ses productions sont aujourd'hui bien oubliées.

Le fils de cet artiste, M. *Alfred Dassier*, suit la même voie que son père, et a publié un certain nombre de romances et chansons qui ont été assez bien accueillies.

* **DASSOUCY** (Charles **COYPEAU**, dit). Un érudit bibliographe, M. Émile Colombey, a publié en 1858 une nouvelle édition des *Aventures burlesques de Dassoucy* (Paris, Delahays, in-16, avec portrait), avec une préface et des notes importantes. Il nous manque encore une bonne notice biographique sur Dassoucy considéré comme musicien, mais la notice publiée en forme de préface par M. Colombey, et qui ne comporte pas moins de 23 pages, est précieuse à plus d'un titre. Elle nous révèle d'abord un fait inconnu jusqu'ici, à savoir : que Dassoucy serait l'auteur de la musique d'*Andromède*, la fameuse « pièce à machines » de Pierre Corneille. En second lieu, elle rectifie, en la précisant, la date de naissance de ce personnage singulier, qui a toujours été placée à tort en 1604. M. Colombey publie en effet, d'après la communication qui lui en a été faite par M. Ravenel, l'extrait de naissance de Dassoucy, tel qu'il a été trouvé dans les papiers de la paroisse de Saint-Étienne-du-Mont. Voici la reproduction de ce document : — « Du dict jour (samedy, XXIIe d'octobre 1605). Charles, filz de Gregoire Coippeau, advocat en Parlement, et de Chrestienne Damama, sa femme, né le dimanche précédent, seiziesme du dict mois sur les neuf heures du soir, baptizé par nous et tenu sur les fontz par noble homme Me Charles Dulis, conseiller du roy et son advocat général en sa cour des aydes, lequel lui a imposé [son nom], et Me Estienne Reillon, procureur au Parlement, et damoiselle Isabeau d'Herbis, femme de noble homme Me Jehan Lanoue, gentilhomme. » M. Colombey ajoute : « Cet acte fait plus que rectifier une date : il prouve que l'empereur du Burlesque ne s'est appelé Dassoucy que par droit de conquête. Pouvait-il, en conscience, s'intituler Coippeau, comme un simple avocat au parlement? »

La date de la mort de Dassoucy est restée longtemps douteuse, comme celle de sa naissance, et aucun biographe ne l'avait donnée exactement. M. Er. Thoinan l'a heureusement découverte sur les registres de l'état civil de Paris, alors

valho. Il est singulièrement fâcheux que des circonstances particulières soient venues arrêter dans son essor le talent d'un compositeur qui, on peut le dire sans exagération, semblait promettre un maître à la scène française. — A. P.

(1) Au mois de février 1876, M. Dautresme s'est présenté comme candidat aux élections législatives dans une des circonscriptions du département de la Seine Inférieure. Nommé à une forte majorité, dès le premier tour de scrutin, il siége à la gauche de la Chambre des députés. — A.P.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

qu'il y faisait des recherches pour établir la généalogie des Philidor. Voici l'extrait mortuaire de la victime de Chapelle et Bachaumont, tel que ce musicographe l'a publié dans le recueil *l'Intermédiaire* du 25 décembre 1868 (n° 90, p. 388) : — « Enterrement de Dassoucy, pensionnaire de la musique du Roy, le 30 octobre 1677, décédé le 29, rue de la Calande, à la Clef d'argent (St-Germain-le-Viel). »

DAUPHIN (Léopold), jeune artiste qui a fait représenter aux Bouffes-Parisiens, en 1874, une opérette en un acte intitulée *un Mariage en Chine*. M. Dauphin a écrit aussi, pour une petite pièce de MM. Ch. Monselet et Paul Arène, *l'Ilote*, jouée au Théâtre-Français (1875), quelques morceaux de musique de scène, et il a publié quelques chansons, un recueil de mélodies vocales (Paris, Girod), et un autre recueil ayant pour titre : *Rondels*, petites études de piano. M. Dauphin est encore auteur d'un opéra-comique en un acte, *les Deux Loups-garous*, qui jusqu'ici n'a pas été représenté, du moins à Paris.

* **DAUPRAT** (Louis-François), ancien professeur de cor au Conservatoire de Paris, est mort en cette ville le 16 juillet 1868. Il avait été nommé professeur adjoint en 1802, était devenu titulaire de sa classe le 1er avril 1816, et avait pris sa retraite le 15 novembre 1842.

* **DAUSSOIGNE-MÉHUL** (Louis-Joseph). Cet artiste fort distingué, héritier d'un grand nom, est mort à Liége le 10 mars 1875 (1). Un journal spécial de Bruxelles, le *Guide musical*, a publié sur lui, à cette époque, la notice suivante, qui complète heureusement celle de la *Biographie universelle des Musiciens* :

« En 1797, Méhul reçut sa double nomination d'inspecteur au Conservatoire et de membre de l'Institut. Il se rendit à Givet et pria sa vieille tante de venir à Paris, pour gouverner sa maison. Elle y consentit; mais elle ne put retenir ses larmes en jetant les yeux sur un enfant de sept ans qu'elle tenait endormi sur ses genoux. Elle ne l'avait jamais quitté, c'était pour lui une seconde mère ; la première était morte. « Voilà, dit-elle, « mon cher Méhul, le plus vif de mes regrets. — « Eh bien, l'enfant sera du voyage ; je le placerai « dans une classe de solfége, et, s'il est intelli- « gent et honnête homme, il se tirera d'affaire « comme tant d'autres. » Louis-Joseph Daussoigne était cet enfant. Méhul n'a point été trompé : les conditions qu'il semblait exiger, les résultats qu'il attendait des soins paternels donnés à son neveu, ont été payés par une tendresse filiale, le dévouement d'un cœur reconnaissant, joints à la sévérité des principes d'honneur et de probité dont son oncle lui avait offert le précieux exemple. Daussoigne s'est aussi montré digne d'une illustre parenté. Élève de son oncle, il en a terminé les œuvres posthumes. La belle partition de *Valentine de Milan* renferme beaucoup de morceaux de sa main; la critique exercée n'a pu les reconnaître et les signaler : la touche de l'élève se confond avec celle du maître; on ne saurait louer Méhul sans applaudir au talent de son neveu. Daussoigne avait donné, en 1820, *Aspasie*, à l'Académie royale de musique de Paris, opéra qui le fit connaître avantageusement. Plus tard, il exécuta avec beaucoup d'intelligence le travail nécessaire pour la mise en scène de *Stratonice*, au même théâtre.

« Après un autre opéra qui eut peu de succès, les *Deux Salem*, Daussoigne renonça définitivement au théâtre. Malgré la situation honorable qu'il avait au Conservatoire de Paris, où il était professeur d'harmonie, il désira quitter cette ville et accepta la direction du Conservatoire de Liége, où il arriva en 1827. Il avait laissé au Conservatoire de Paris de bons souvenirs et y avait entre autres introduit des cours d'harmonie et d'accompagnement pour femmes.

« Arrivé à Liége, Daussoigne prit une grande part à l'organisation du Conservatoire, qui remplaçait l'ancienne école de musique de MM. Henrard, Jaspar et Duguet. Il se réserva les cours d'harmonie et de composition, et s'occupa activement de l'organisation des autres cours ; il donna une très-forte impulsion à l'établissement qui, grâce à lui, prit bientôt une place très-honorable dans le pays. Depuis son séjour en Belgique, il composa peu ; on lui doit quelques morceaux de circonstance, entre autres deux cantates, l'une à l'occasion du retour à Liége du cœur de Grétry en 1828, et une cantate nationale, *une Journée de la Révolution*, qui fut jouée à Bruxelles, en 1834. Daussoigne n'était pas seulement un musicien et un organisateur : c'était un esprit littéraire et très-cultivé. Il écrivait avec beaucoup de finesse et de fermeté. Il a formé à Liége des élèves qui ont singulièrement rehaussé notre renommée artistique : nous citerons surtout les lauréats des grands prix de composition, Soubre et Radoux, ses deux successeurs à la direction du Conservatoire, J. B. Rongé, Auguste Dupont, L. Terry et Ledent, sans compter une nombreuse et brillante pléiade d'artistes qui ont fait honneur à la ville de Liége.

« Depuis 1862, Daussoigne avait pris sa retraite ; mais malgré son âge avancé, il avait conservé un esprit actif et animé du goût des belles-lettres et des beaux-arts. Suivant sa dernière

(1) Il était né à Givet non le 24, mais le 10 juin 1790.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

volonté, son corps a été conduit à Givet, lieu de naissance du défunt, et sans cérémonies officielles. »

Membre associé de l'Académie royale de Belgique depuis le 6 février 1846, Daussoigne-Méhul avait fait insérer dans les Bulletins de cette compagnie les écrits suivants : 1° *Projet d'un musée pour les instruments de musique dont les Européens firent successivement usage depuis le XIIe siècle;* — 2° *De l'enseignement du chant aux enfants dans les écoles primaires de la Belgique;* — 3° *Rapport sur les trois Mémoires envoyés au concours de* 1847, *relatifs à la notation musicale;* — 4° *Rapport sur le Mémoire de M. le comte de Robiano, concernant la musique antique de la Grèce;* — 5° *Projet d'un concours national, en* 1856, *pour la composition d'une symphonie;* — 6° *De l'indifférence des jeunes musiciens à l'égard des lois qui leur sont imposées par les grands concours de composition;* — 7° *De l'importance des voyages imposés aux pensionnaires par le règlement des grands concours de composition musicale;* — 8° *De l'impossibilité de certains mots employés par Catel dans son* Traité théorique de l'harmonie moderne; — 9° *Essai philosophique sur l'origine, le caractère et les transformations de la musique théâtrale.*

Daussoigne-Méhul était chevalier de la Légion d'honneur. — Un fils de ce compositeur, pianiste habile, vint à Paris en 1854 et s'y fit connaître avantageusement dans les concerts. Adolphe Adam en a parlé avec éloges dans un de ses feuilletons de *l'Assemblée nationale.*

* **DAUVERNÉ** (François-Georges-Auguste), est mort à Paris le 5 novembre 1874. On doit à cet excellent artiste les publications suivantes : 1° Cent mélodies ou fanfares en forme d'études, pour deux trompettes, op. 4, Paris, Colombier; — 2° 24 mélodies gracieuses, pour cornet à pistons, id., id.; — 3° 8 duos faciles et chantants, pour deux cornets à pistons, id., id.; — 4° un certain nombre de fantaisies et morceaux de genre pour trompette ou cornet à pistons, avec accompagnement de quatuor ou de piano.

* **DAUVILLIERS** (Jacques-Marin). On doit à cet artiste l'ouvrage théorique dont voici le titre : *Traité de composition élémentaire, les accords*, dédié à monsieur Lesueur, Paris, s. d. (la dédicace est datée de 1834), in-8° de 148 pages.

D'AVESNES (.....), violoncelliste et compositeur, vivait à Paris au dix-huitième siècle. Dès 1750 il faisait partie de l'orchestre de l'Opéra, et quelques années plus tard il devint aussi symphoniste du Concert spirituel; mais il n'avait pas attendu ce moment pour se faire connaître comme compositeur, et déjà il avait fait exécuter à ce Concert, avec beaucoup de succès, plusieurs motets à grand chœur : *Venite exultemus, Cantate Domino, Laudate, Deus misereatur nostri*, etc. Le petit almanach *les Spectacles de Paris* donnait sur lui cette courte notice en 1754 : — « M. d'Avesne, ordinaire de l'Académie royale de musique, dont les motets ont été écoutés au Concert spirituel avec plaisir, a fait plusieurs bonnes ouvertures de l'Opéra-Comique, et travaille actuellement à la musique d'un opéra. » Cet ouvrage n'a jamais été représenté. D'Avesnes quitta le service de l'Opéra en 1766, avec une pension de 300 livres. Il vivait encore en 1784. — C'est sans doute un frère de cet artiste qui est indiqué, en tête de la liste du personnel de l'orchestre de l'Opéra-Comique publiée par *les Spectacles de Paris* de 1754, comme « compositeur » et vraisemblablement comme chef de cet orchestre.

DAVID (Paul), neveu de Della Maria, naquit à Marseille vers 1800. Écrivain spirituel et incisif, il publia sur divers sujets, dans le journal ministériel *le Garde national*, des articles qui furent très-remarqués. Il créa aussi, en collaboration avec Eugène Guinot, *le Mistral*, feuille très-mordante, où il put donner libre carrière à sa verve, malheureusement un peu trop agressive. Sa conversation était vive et brillante. C'est comme critique musical qu'il doit être mentionné ici. Son jugement était sain et solide, sa forme littéraire excellente. Il aurait certainement pris une place prépondérante parmi les critiques de province, si sa carrière n'eût été brusquement interrompue par une déplorable catastrophe. Paul David fut tué en duel en 1834, à la suite d'une querelle politique suscitée par sa polémique.

Al. R—d.

* **DAVID** (Ferdinand), violoniste et compositeur, est mort à Kloster, en Suisse, dans le canton des Grisons, le 19 juillet 1873. Cet artiste remarquable n'avait pas occupé pendant moins de trente-six ans les fonctions de *concertmeister* de la célèbre société du Gervandhaus, de Leipzig, car, chargé de ces fonctions le 1er mars 1836, il s'en démit seulement en 1872, pour aller prendre sa retraite à Kloster, où il ne devait pas jouir longtemps d'un repos qu'il avait si bien gagné.

David ne se faisait pas seulement applaudir comme chef d'orchestre aux concerts du Gewandhaus; il y faisait souvent apprécier son grand talent de violoniste, et toujours avec le plus grand succès. Comme professeur aussi il se fit beaucoup remarquer, et entre autres élèves il forma le grand

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

virtuose Joachim (*voyez* ce nom), qui fut accueilli avec tant de chaleur à Paris, il y a quelques années, aux Concerts populaires. La haute position qu'il occupait lui procura les plus belles relations artistiques; il fut lié d'amitié avec la plupart des grands maîtres de l'école allemande contemporaine, et tout particulièrement avec Mendelssohn, à qui, dit-on, il donna de précieux conseils pour son concerto de violon.

La ville de Leipzig, où son corps avait été rapporté, fit à Ferdinand David des funérailles splendides. Le convoi funèbre, que suivait une foule immense, était précédé d'une bande de musique militaire, derrière laquelle venaient trois élèves du Conservatoire, portant des branches de palmier et une couronne en argent. On voyait ensuite les autorités municipales, des représentants de toutes les institutions et de toutes les sociétés musicales, puis l'immense cortége de tous ceux qui avaient voulu accompagner le grand artiste à sa dernière demeure. La Société universitaire *Paulus* et le *Thomaner Verein* faisaient à tour de rôle entendre des chants funèbres. Un pasteur, le docteur Altfeld, avait, selon la coutume protestante, prononcé dans la maison mortuaire un discours dans lequel il avait retracé les qualités de David comme homme, comme artiste et comme père de famille. Ferdinand David était en effet non-seulement un artiste de grand talent, mais un homme du monde, fort instruit, bienveillant, et qui avait su se concilier l'estime et l'affection de ses concitoyens.

***DAVID** (FÉLICIEN), est mort à Saint-Germain-en-Laye, le 29 août 1876. Il était né à Cadenet, non le 8 mars, mais le 13 avril 1810. Cet artiste d'un talent fort distingué et fort original, mais dont le tempérament rêveur et contemplatif ne convenait que médiocrement au théâtre, a abordé deux fois la scène de l'Opéra-Comique après avoir donné *Herculanum* à l'Opéra. Les deux ouvrages qu'il a donnés à ce théâtre sont *Lalla-Roukh* (2 actes, 12 mai 1862), et *le Saphir* (3 actes, 9 mars 1865). *Lalla-Roukh* obtint un très-grand succès, dû à plusieurs jolis morceaux, à des mélodies charmantes, et à la couleur poétique qui était répandue sur l'œuvre entière et qui convenait merveilleusement au sujet; la critique pourtant, quoique très-favorable au compositeur, crut devoir faire quelques réserves en ce qui concernait l'entente et le sentiment dramatique, qualités qui n'étaient évidemment pas celles de Félicien David, et un plaisant, voulant caractériser la nouvelle partition de l'auteur du *Désert*, dans laquelle dominaient surtout la rêverie et l'extase, prétendit que *Lalla-Roukh* était « un *hamac* en deux actes ». Au point de vue du succès, David fut beaucoup moins heureux avec *le Saphir* œuvre médiocre et sans couleur, où l'on distinguait seulement un quatuor délicieux et écrit de main de maître. Depuis lors, le compositeur ne se produisit plus à la scène, bien qu'il ait fait répéter encore au Théâtre-Lyrique un ouvrage intitulé *la Captive*, qu'il retira peu de jours avant l'époque où il devait être représenté, et qu'il ait écrit la musique d'un grand drame lyrique, dont j'ignore le titre, mais dont un fragment choral, intitulé *Chant de guerre des Palicares*, a été exécuté au Grand-Théâtre de Lyon, le 21 novembre 1871, dans un concert donné au profit des orphelins de la guerre. Il a aussi transformé en grand opéra et renouvelé en grande partie sa partition de *la Perle du Brésil*, représentée naguère sous forme d'opéra dialogué.

Félicien David, qui, en 1860, avait reçu de l'empereur Napoléon III le brevet d'une pension de 2,400 francs sur sa cassette, et qui en 1862, à la suite du succès de *Lalla-Roukh*, avait été promu au grade d'officier de la Légion d'honneur, se vit décerner en 1867, par l'Académie des Beaux-Arts, le grand prix biennal de 20,000 francs fondé par l'empereur dans le but de récompenser « l'œuvre ou la découverte la plus propre à honorer le pays, et produite dans les dix dernières années. » Tout en visant surtout, à ce sujet, la partition d'*Herculanum*, l'Académie des Beaux-Arts, en cette circonstance, rendait ainsi hommage au talent et à la carrière entière de Félicien David : « La personnalité d'un artiste, disait-elle, ne se décompose pas; et, si l'on sépare ses œuvres à l'aide des dates, on ne peut détacher de lui ni le reflet des succès de sa jeunesse, ni le souvenir des inspirations éclatantes qui ont révélé son talent et constitué sa gloire. Nous couronnerons du même coup toute la carrière de M. Félicien David, et on en trouvera peu où le mérite de l'artiste soit mieux rehaussé par la noblesse du caractère, par la constance dans l'adversité, par l'amour désintéressé du beau, par le respect de soi-même et par le respect de la dignité de l'art (1). »

En 1869, Félicien David fut élu membre de l'Académie des beaux-arts, où il succéda à Berlioz. A cette occasion il prononça, selon la coutume, en séance particulière de l'Académie, un

(1) Félicien David se trouvait, en cette circonstance en présence de deux concurrents : M. Charles Blanc pour sa *Grammaire des arts du dessin*, et M. Labrouste, architecte, pour sa restauration de la Bibliothèque impériale. Le vote de l'Académie des beaux-arts donna les résultats suivants : Félicien David, 23 voix; M. Charles Blanc, 12; M. Labrouste, 5. Dans le vote général de l'Institut, Félicien David obtint 60 voix sur 104 votants.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

éloge de Berlioz qui a été imprimé (Paris, Firmin-Didot). C'est aussi en remplacement de ce grand artiste qu'il fut nommé bibliothécaire du Conservatoire.

Sous ce titre : *Félicien David, sa vie et son œuvre* (Paris, Heugel, 1863, gr. in-8° avec portrait et autographe), M. Alexis Azevedo a publié sur cet artiste une notice médiocre en ce qui concerne la critique, mais utile, étendue et détaillée au point de vue historique. Plusieurs années auparavant, M. Sylvain-St-Étienne avait publié une biographie beaucoup plus concise de ce compositeur (*Biographie de Félicien David*, Marseille, 1845, in-12 de 32 p. avec portrait). L'éditeur Gérard a fait paraître un *Recueil des cinquante mélodies de Félicien David, chant et piano*. Ce recueil n'est pas un des moindres titres de l'auteur à l'estime et à la sympathie des artistes, on y trouve *le Rhin allemand*, chant composé sur les vers immortels de Musset, et qui a été chanté en 1870, par M. Léon Achard, sur la scène de l'Opéra-Comique.

Je ne dois pas oublier de dire qu'en 1864, Félicien David, qui en 1851 avait dirigé les concerts de l'Union musicale, eut l'idée de fonder, avec MM. D. Magnus, Léopold Deutz et Ch. de Lorbac, une grande entreprise artistique qui porterait le titre de Société du Grand-Concert, et dont le but était de faire entendre des œuvres vocales ou instrumentales de compositeurs modernes, les chefs-d'œuvre des maîtres classiques, et de produire devant le public les virtuoses les plus fameux comme chanteurs et instrumentistes, le tout sans distinction ni parti pris de pays ou d'école. Un prospectus détaillé de la nouvelle entreprise fut publié, et déjà l'on désignait le local où devait s'établir le Grand-Concert, local qui n'était autre que celui occupé aujourd'hui par un établissement d'un tout autre genre, les Folies-Bergère (rue Richer, en face la rue Geoffroy-Marie). L'affaire n'eut pas de suites, bien qu'on en ait parlé longuement durant plusieurs mois.

DAVID (Ernest), musicographe français, né vers 1825, s'est beaucoup occupé, dans ces dernières années, de travaux relatifs à l'histoire de certains grands artistes du passé, particulièrement de plusieurs maîtres de l'école italienne. Ces travaux, estimables et faits avec soin, mais qui laissent un peu à désirer au point de vue de la nouveauté des documents, ont été publiés dans la *Revue et Gazette musicale* et dans *le Ménestrel*, dont M. Ernest David est le collaborateur assidu. Cet écrivain a publié aussi sous ce titre *la Musique chez les Juifs* (Paris, Pottier de Lalaine, 1873, in-8° de 62 pp.), une étude intéressante et qui a été remarquée.

DAVID (Samuël), compositeur, né à Paris le 12 novembre 1836, fit de brillantes études au Conservatoire de cette ville. Après avoir obtenu en 1850 un premier prix de solfége, il entra dans la classe d'harmonie et accompagnement de M. Bazin, y remporta un second prix en 1853, le premier en 1856, puis, l'année suivante, étant devenu élève d'Halévy, se vit décerner le premier prix de fugue. Devenu en 1856 chef du chant au Théâtre-Lyrique, M. Samuël David concourut en 1858 à l'Institut, et remporta le premier grand prix de Rome; la cantate qu'il avait mise en musique avait pour titre *Jephté*, et pour auteur M. Émile Cicile. La même année, le jeune artiste sortait vainqueur d'un autre concours, et obtenait une médaille d'or pour une cantate intitulée *le Génie de la terre*, destinée au grand festival orphéonique international de 1859, et qui fut exécutée par une masse de 6,000 orphéonistes.

A son retour de Rome, en 1861, M. Samuël David entra comme professeur au collége Sainte-Barbe, et entreprit la rédaction d'un ouvrage théorique et pratique : *l'Art de jouer en mesure*, qui fut publié l'année suivante. En même temps il cherchait à se faire jouer à l'Opéra-Comique, mais, comme tous les jeunes compositeurs, voyait les obstacles accumulés sur son chemin. Cependant, le décret de 1864 relatif à la liberté des théâtres semblait devoir ouvrir aux musiciens de nouveaux débouchés. En effet, M. Samuël David fit recevoir au théâtre Saint-Germain (aujourd'hui théâtre Cluny) un opéra-comique en 2 actes, *les Chevaliers du poignard*, qui fut mis aussitôt en répétitions et qui allait être joué lorsque la direction fit faillite. Il se rabattit alors sur quelques petits théâtres, où il donna trois ou quatre opérettes sans conséquence. L'Opéra-Comique ayant enfin consenti à lui jouer un ouvrage, M. David mit en musique un livret qui lui avait été confié par M. Narcisse Fournier, et qui n'était autre qu'une ancienne comédie en un acte de cet écrivain, jouée naguère sous le titre de *Tiridate*. *Tiridate* devint *Mademoiselle Sylvia*, qui fut représentée le 17 avril 1868. Malgré le bon accueil fait par le public à sa partition, M. David ne put réussir à se faire jouer de nouveau, et il avait un acte reçu et en répétitions au théâtre Ventadour, *un Caprice de Nénon*, lorsque ce théâtre, dans lequel M. Bagier voulait réunir l'opéra français à l'opéra italien, vint à fermer inopinément (1874).

M. David, qui a été nommé en 1872 à la direction générale de la musique des temples israélites de Paris, a en portefeuille plusieurs autres ouvrages lyriques : 1° *la Fée des Bruyères*, opéra-comique en 3 actes sur un livret de Scribe; 2°

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

la Gageure, opéra-comique en 3 actes; 3° *les Chevaliers du poignard*, opéra-comique en 2 actes; 4° *i Maccabei*, grand opéra italien en 4 actes; 5° *une Dragonnade*, opéra-comique en un acte; 6° *l'Éducation d'un prince*, id.; 7° *Absalon*, id.; 8° *les Changeurs*, id. Cet artiste distingué a publié un assez grand nombre de compositions, parmi lesquelles il faut citer surtout quatre symphonies (réduction pour le piano chez Leduc, éditeur), des chœurs, des mélodies vocales : *le Gué*, *Si j'étais le Seigneur*, *A Conchita*, *Sonnet*, *le Soutien*, *Chantez encore*, *le Souvenir*, etc. Son premier ouvrage dramatique a été représenté avant son départ pour Rome; c'était une opérette en un acte, intitulée *la Peau de l'Ours*, dont le livret était imité de celui des *Deux Chasseurs et la Laitière*, et qui fut donnée au petit théâtre des Folies-Nouvelles, en 1857 ou 1858.

DAVIDE (Le Père), *da Bergamo*. Félix Moretti, connu sous le nom ci-dessus, naquit à Zunica, petit bourg de la province de Bergame, le 21 janvier 1791. En 1804, il suivit ses parents, qui allaient s'établir à Bergame. Passionné dès son jeune âge pour la musique, il reçut ses premières leçons de D. Bianchi, qui passait alors pour un habile organiste. En 1808, il entra à l'école de A. Gonzalès, professeur de piano au Conservatoire de Bergame, dont le directeur, J. S. Mayr, frappé par le talent précoce et le caractère heureux de l'enfant, lui voua une affection toute particulière et l'aida de ses précieux conseils. A l'étude du piano et de l'orgue, le jeune Moretti joignit celle du cor de chasse, de la trompette, de la guitare et du chant. Ce fut en chantant dans les chœurs du théâtre et dans des églises de Bergame qu'il connut le célèbre ténor Rubini, à cette époque simple choriste lui-même, et qu'il se lia avec lui d'une amitié qui ne se démentit jamais. Organiste à Torre-Baldone, ensuite à Gandino, en 1818, le jeune Moretti prit l'habit de cordelier dans le couvent de *Santa Maria di campagna*, à Plaisance, et reçut en religion le nom de *Fr. Davide da Bergamo*.

En 1819 il reçut les ordres sacrés; mais son nouvel état, dont il remplit jusqu'à sa mort tous les devoirs avec une pieuse ferveur, ne l'empêcha pas de cultiver la musique avec la même ardeur. Il devint l'organiste de son couvent, et quoique les orgues en fussent dans un état pitoyable de délabrement, il s'y fit tellement remarquer que les marguilliers consentirent en 1825 à des réparations et des agrandissements d'après ses idées. Ces réparations furent exécutées par le célèbre facteur Charles Serassi, de Bergame. Ce fut sur cet instrument ainsi modifié que le Père Davide déploya une telle habileté qu'en peu de temps son nom se répandit dans toute l'Italie. Il n'y avait fête religieuse de quelque importance en Piémont, en Lombardie, en Émilie, sans que le père Davide y fût appelé en sa qualité d'organiste, ni orgues à réparer ou à construire, qu'on ne le consultât préalablement; c'était toujours à lui qu'on avait inévitablement recours lorsqu'il s'agissait de recevoir, expertiser ou inaugurer un instrument nouveau.

Ces séances d'inauguration prenaient toujours le caractère de véritables solennités musicales, par la foule qui y accourait et y assistait enthousiaste. Mais la santé de ce bon religieux s'affaiblissait peu à peu; déjà, en 1842, il avait commencé à souffrir de migraines, quand se manifestèrent en lui les premiers symptômes d'une cardialgie qui le conduisit au tombeau le 24 juillet 1863, après de longues souffrances supportées avec une patience et une résignation admirables.

Le renom dont jouissait le père Davide était vraiment mérité. La netteté, le brillant, le moelleux de son jeu, son bon goût dans l'usage des registres, la verve de son improvisation, même lorsqu'elle s'exerçait sur les thèmes les plus arides qu'on s'amusait parfois à lui donner, toutes ces qualités lui assuraient à juste titre une place honorable parmi les meilleurs organistes. Il fut aussi compositeur, et l'on possède de lui, outre quelques morceaux de musique sacrée pour le chant, un certain nombre de pièces pour l'orgue, dont une grande partie a été publiée à Milan par les éditeurs Ricordi, Canti et Visnara. Mais toutes ces compositions, quoique régulièrement écrites, et parfois très-agréables, manquent en général de ce caractère de noble sévérité qui ne doit jamais faire défaut à la musique religieuse.

Fétis, qui probablement ignorait l'existence de ce musicien religieux, l'a confondu dans sa *Biographie universelle* avec le célèbre ténor Jacques David, de Bergame, qu'on appelait en Italie *Davide padre* (Davide le père), pour le distinguer de son fils Jean Davide, ténor lui aussi, en attribuant à ce chanteur, quoique d'une manière dubitative, toutes les sonates pour l'orgue dues au *Padre Davide* et publiées à Milan par Ricordi (1). L.-F. C.

DAVIDOFF (Charles), violoncelliste distingué et compositeur pour son instrument, est né à Goldingen, dans la Courlande, le 15 mars 1838. Sa famille l'emmena de bonne heure à Moscou, où, à l'âge de douze ans, il devint élève

(1) M. Giuseppe Prospero Gallonl a publié sur cet artiste honorable l'écrit suivant : *Cenni biografici del P. Davide, da Bergamo*, Bologne, 1863. — A. P.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de H. Schmidt, premier violoncelliste au théâtre de cette ville, ce qui ne l'empêcha pas de suivre pendant quatre ans, de 1854 à 1858, les cours de l'Université. Il partit ensuite pour Saint-Pétersbourg, se perfectionna sous la direction de de Charles Schuberth dans l'étude de son instrument, puis alla passer quelque temps à Leipzig, où il travailla la composition avec Hauptmann. C'est en cette ville, dans une des séances de la société du *Gewandhaus*, que M. Davidoff se fit entendre pour la première fois, le 15 décembre 1859, et son succès fut tel qu'il fut presque aussitôt engagé comme violoncelle-solo de cette société, et que peu après il remplaçait Grützmacher comme professeur au Conservatoire. Il ne resta cependant pas à Leipzig, et après un voyage artistique en Allemagne et en Hollande, il retourna en Russie. L'empereur l'ayant entendu, et s'étant montré charmé de son talent, M. Davidoff fut nommé successivement violoncelle-solo de la musique de la cour et de l'orchestre de la Société de musique russe, puis professeur au Conservatoire de Saint-Pétersbourg (1862). Cette brillante situation ne l'a pas empêché de voyager, et M. Davidoff a mis à profit ses congés pour aller se faire entendre en Allemagne et à Londres, puis à Bruxelles et à Paris. Pendant l'hiver de 1874, il s'est produit deux fois, dans cette dernière ville, aux séances de la Société des concerts du Conservatoire. Son talent de virtuose y a été très-apprécié, mais le public n'a pas paru très-satisfait du concerto de sa composition que M. Davidoff lui a fait entendre. Les qualités principales de cet artiste sont une très-grande justesse et une rare aisance dans l'exécution des difficultés les plus ardues; mais on peut reprocher à son style de manquer d'ampleur et d'être parfois un peu maniéré.

M. Davidoff, qui a fondé avec MM. Auer et Léchetitzky (*Voyez* ces noms) une société de musique de chambre dont les séances sont très-suivies, est devenu en 1876 directeur de la Société impériale russe de musique et a été nommé, dans le cours de la même année, directeur du Conservatoire de Saint-Pétersbourg. Outre plusieurs concertos de violoncelle, dont un en *si* mineur, outre une Ballade (op. 25) et une Romance sans paroles (op. 23) pour le même instrument, M. Davidoff a écrit des *lieder*, et un certain nombre de morceaux de piano.

DAVIDOR (Étienne-Ivanowich), compositeur russe, né vers 1777, s'est exclusivement consacré à la musique religieuse. Il est mort à Moscou en 1823. Y.

DAVRAINVILLE (.....), père du facteur d'orgues et de serinettes dont il est question au T. II de la *Biographie universelle des Musiciens*. Fétis a sans doute été trompé par de faux renseignements lorsqu'il a dit de ce dernier que « son éducation fut négligée, » et que « son instinct pour la mécanique triompha de l'insuffisance de son instruction. » Il semble au contraire que Davrainville père ouvrit la voie à son fils, et que ce dernier, en les perfectionnant sans doute, mit à profit les travaux et les découvertes de son père. Voici en effet comment, en 1782, deux ans avant la naissance de Davrainville fils, Luneau de Boisjermain, dans son *Almanach musical*, rendait compte d'un instrument imaginé par Davrainville père (*J. Henri d'Avrainville* ou *Davrainville*, établi alors facteur de serinettes, place de Grève) : « Monsieur Davrainville, facteur d'orgues et de serinettes, a fait voir au public un jeu de flûte, qui doit être placé sous une pendule. Ce jeu renferme trois jeux qui peuvent faire entendre successivement, séparément ou en partie, treize airs différents, qui éprouvent chacun huit changements Ce jeu n'a que quatorze pouces de long sur six de large; *c'est le premier en ce genre que le génie des facteurs ait présenté à la curiosité publique.* » Il est facile de voir que cette invention ingénieuse a dû être le point de départ des travaux intelligents de Davrainville fils, et lui donner l'idée des instruments qu'il imagina par la suite.

DAVISON (J....-W...), écrivain musical très-renommé, né à Londres vers 1820, est le fils d'une actrice qui acquit une grande notoriété, d'abord sous son nom de demoiselle (Miss Duncan), puis sous celui de son mari. Destiné par sa famille au barreau, M. Davison finit cependant par se livrer sans réserve à son goût pour la musique, et il s'est fait, de l'autre côté du détroit, une immense réputation par le talent de critique qu'il a déployé dans le journal *the Times*, dont il est le collaborateur spécial depuis environ vingt-cinq ans. La renommée de M. Davison est unique en Angleterre, son autorité est incontestée, et l'influence qu'il exerce dans les colonnes du premier journal de Londres sert puissamment les intérêts d'une excellente feuille musicale, *the Musical World*, qui, depuis longtemps déjà, est placée sous sa direction. Il est juste d'observer, d'ailleurs, que M. Davison est excellent musicien, qualité que ne semblent pas considérer comme indispensable, en France, un certain nombre de journaux qui confient leur partie musicale à des écrivains qui ne connaissent pas le premier mot des choses dont ils doivent parler. M. Davison a publié un certain nombre de compositions qui ne manquent point de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

mérite. Cet écrivain a épousé une pianiste, miss Arabella Goddard (*Voyez* ce nom), artiste de premier ordre, justememt célèbre en Angleterre et dans tous les pays qu'elle a parcourus.

DÉADDÉ (Édouard), auteur dramatique et romancier français, né vers 1810, est mort à Paris en 1870 ou 1871. Cet écrivain, qui se fit d'abord connaître par un grand nombre de vaudevilles représentés sur des théâtres secondaires, prenait généralement le pseudonyme de *D. A. D. Saint-Yves*, est c'est sous ce nom d'emprunt qu'il rédigea pendant longues années les revues de théâtres de la *Revue et Gazette musicale de Paris*. A la mort d'Anders, il avait été chargé de dresser les excellentes tables annuelles de ce journal. Déaddé est l'auteur anonyme de *l'Annuaire des Lettres, des Arts et des Théâtres* publié par le journal le *Constitutionnel*, et dont il n'a paru qu'une seule année, donnée en prime par ce journal à ses abonnés (Paris, typ. Lacrampe, 1846-1847, in-8° avec gravures); comme cet Annuaire était aussi donné en prime par le journal *l'Époque*, une partie des exemplaires portent sur le titre et sur la couverture le nom de ce dernier au lieu de celui du *Constitutionnel*.

DEBAR (C....-C.....), violoniste et compositeur, fut attaché en qualité de premier violon à l'orchestre de l'Opéra, où il entra vers 1766, et qu'il quitta en 1783, avec la pension. Cet artiste a publié plusieurs recueils de duos de violons.

DE BASSINI. *Voyez* **BASSINI** (Achille **BASSI** dit **DE**).

DEBAY (A.....), écrivain français, est l'auteur d'un livre ainsi intitulé : *Hygiène et gymnastique des organes de la voix. Histoire de la musique et de la mimique*, Paris, 1861, in-12.

* **DE BEGNIS** (Joseph), chanteur italien renommé dans le genre bouffe, est mort à New-York en 1849. C'est pour cet artiste que Rossini avait écrit le rôle de Dandini dans la *Cenerentola*.

* **DE BEGNIS** (Joséphine RONZI, épouse), femme du précédent, n'était point française, comme Fétis en a émis l'hypothèse. Née à Milan en 1800, elle avait débuté fort jeune à Naples, sur le petit théâtre des Fiorentini, et se fit rapidement une renommée dans sa patrie et à l'étranger, où elle suivit son mari. Elle se faisait surtout remarquer, dit-on, dans *Norma*, de Bellini, et dans l'*Anna Bolena*, de Donizetti. Ce dernier écrivit expressément pour elle *Roberto Devereux* et *Gemma di Vergy*. Mme Ronzi de Begnis mourut à Florence, le 7 juin 1853, laissant une fortune considérable à sa fille, qui avait épousé le grand chanteur Fraschini (*Voyez* ce nom), et qui n'avait pas suivi la carrière maternelle.

* **DEBILLEMONT** (Jean-Jacques). Fixé définitivement à Paris depuis plus de quinze ans, cet artiste a partagé ses travaux entre l'enseignement, la composition et la conduite des orchestres, tout en se livrant parfois à la critique musicale. M. Debillemont a fait représenter les ouvrages suivantes : 1° *C'était moi*, opérette en un acte, Bouffes-Parisiens, 27 mars 1860; 2° *As-tu déjeûné, Jacquot?* id., th. Déjazet, 29 octobre 1860; 3° *Astaroth*, opéra-comique en un acte, Théâtre-Lyrique, 25 janvier 1861; 6° *Un Premier avril*, opérette en un acte, Bouffes-Parisiens, 6 mai 1862; 5° *les Invalides du travail*, cantate, Porte-St-Martin, 15 août 1866; 6° *la Vipérine*, opérette en un acte, Folies-Marigny, 19 octobre 1866; 7° *Napoléon devant les peuples*, cantate, Porte-St-Martin, 15 août 1867; 8° *Roger Bontemps*, opéra-comique en 2 actes, Fantaisies-Parisiennes, 18 mars 1869; 9° *le Grand-Duc de Matapa*, opérette en 3 actes, Menus-Plaisirs, 16 novembre 1868; 10° *Mousseline-Club*, vaudeville-opérette en un acte, Menus-Plaisirs, 22 novembre 1868; 11° *la Revanche de Candaule*, opérette en un acte, 1869; 12° *le Pantalon de Casimir*, opérette en un acte, café-concert de l'Eldorado, 31 mai 1873; 13° *le* 13e *Coup de minuit*, opéra-féerie en 3 actes, th. du Château-d'Eau, 1er septembre 1874; 14° *Le Miroir magique*, féerie-ballet en 3 actes, Porte-Saint-Martin, 17 août 1876; 15° *les Trois Sultanes*. A tous ces ouvrages il faut ajouter les suivants, que M. Debillemont tient en portefeuille, et qui n'ont pas encore été représentés : *les Noces de Panurge*, opéra-bouffe en 3 actes, reçu naguère aux Variétés : *la Florinde*, opéra-comique en 2 actes, reçu au Théâtre-Lyrique; *les Péchés de M. Jean*, opéra-comique, commandé par M. Perrin lorsqu'il était directeur de l'Opéra-Comique; *les Esclaves d'Athys*, opéra-comique; *Vercingétorix*, grand opéra; *Bocchoris*, opérette en un acte; *la Cour de Tulipano*, opéra bouffe en 3 actes.

M. Debillemont a dirigé, vers 1865, les concerts de la Société des Beaux-Arts, dans le local occupé plus tard par le théâtre des Fantaisies-Parisiennes; il est aujourd'hui (1876) chef d'orchestre au théâtre de la Porte-St-Martin. Il a donné d'assez nombreux articles de critique musicale à la *Revue et Gazette des Théâtres*, au *Boulevard*, au *Courrier artistique*, à *l'Avenir musical*, à *l'Événement*. Une fille de cet artiste a obtenu un second prix de piano au Conservatoire, en 1874, et le premier en 1876.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

DEBROIS VAN BRUYCK (Charles), littérateur musicien d'origine belge, est né à Brünn le 14 mars 1828. Il a fait des études musicales sérieuses à Vienne, où sa famille est établie depuis 1830. Plusieurs de ses compositions ont été publiées, mais ses travaux de littérature musicale lui ont créé des titres plus sérieux à l'estime des artistes. Son ouvrage capital a été publié à Leipzig en 1867, sous ce titre : *Technischen und æsthetischen analysen des wohltemperirten Klaviers* (*Analyses techniques et esthétiques du Clavier bien tempéré*). Y.

DEBUIRE (L...), est l'auteur d'une *Notice historique sur les Société chorales et autres réunions musicales de Lille*, Lille 1858, in-12.

DE CHAMPS (Ettore). *Voyez* **CHAMPS** (Ettore **DE**).

* **DECKER** (Constantin), compositeur. L'opéra écrit par cet artiste sous le titre : *les Gueux à Bréda*, n'a pas été représenté, comme l'a dit Fétis, non plus qu'un autre intitulé *Giaffir, l'ennemi des Femmes*, bien que tous deux fussent terminés lors d'un voyage que M. Decker fit en Russie. Après avoir passé quelque temps à Saint-Pétersbourg, il revint à Berlin, où il donna des concerts. Le seul ouvrage dramatique que, à ma connaissance, M. Decker ait fait représenter, est l'opéra intitulé *Isolde, Grafin von Toulouse* (*Isolde, comtesse de Toulouse*), qui n'obtint aucun succès lors de son apparition à Kœnigsberg en 1852.

DECKER (Pauline), musicienne allemande, s'est fait connaître par la publication d'un certain nombre de *lieder* à une ou plusieurs voix.

DE COMBLE (Ambroise), et non **DECOMBRE**, luthier, naquit à Tournai (Belgique). Au sujet de cet artiste estimable et de l'article qui lui a été consacré au tome deuxième de la *Biographie universelle des Musiciens*, j'ai reçu de M. J. Galloy, collaborateur de ce Supplément, qui s'est beaucoup occupé des questions relatives à la lutherie et des luthiers célèbres, communication de la note suivante : « Il y a lieu de rectifier le nom de Decombre, dont l'orthographe correcte est *De Comble;* j'ai en ma possession des étiquettes qui ne laissent aucun doute à cet égard. La date de 1665, fixée pour sa naissance, me paraît au moins contestable : les étiquettes dont je parle portent les dates de 1735 et 1750. Si De Comble était né effectivement en 1665, il aurait donc encore travaillé à l'âge de quatre-vingt-cinq ans. Cela n'est pas impossible, sans doute, puisque Stradivari faisait encore des violons à quatre-vingt-douze ans, mais le fait est peu probable, et Stradivari doit être considéré comme une exception. »

DECOURCELLE (Jean-Louis), peintre et musicien, étudia d'abord la flûte, instrument sur lequel il acquit un certain talent, puis s'adonna à la peinture sans renoncer à ses goûts pour la musique. Né en 1791, il fonda en 1827 une société d'artistes et d'amateurs à laquelle il donna le nom de *Gymnase musical*, et dont les premières séances eurent lieu dans son atelier, rue du Faubourg Saint-Denis, n° 14. Les programmes du Gymnase musical ne comprenaient d'abord que des morceaux de chant et des fantaisies pour divers instruments, avec accompagnement de piano. Au bout de quelques mois la société, mieux organisée, donna des concerts mensuels à l'aide d'un petit orchestre d'amateurs que dirigeait M. Tilmant aîné (*Voy.* ce nom), qui fut plus tard chef d'orchestre du Théâtre-Italien et de l'Opéra-Comique; elle comptait parmi ses membres Urhan, Claudel, Cladel, Halma, Vogt, Willent, Gebauer, Mengal, Callaut, Tilmant jeune, Nargeot, etc. On n'exécutait pas au Gymnase musical les grandes œuvres classiques; le répertoire se composait surtout d'œuvres de jeunes compositeurs, et chaque concert comprenait deux ou trois morceaux et quelques solos; c'est là qu'ont commencé quelques-uns de nos meilleurs virtuoses, Mlle Moke (qui fut depuis Mme Pleyel), Mlle Hélène Robert-Mazel, Mlle Croisilles, MM. Codine, Dorus, enfin toute la jeune génération artistique de l'époque.

En 1828-1829, les réunions eurent lieu dans la salle Molière, rue Saint-Martin, puis, le nombre des sociétaires ayant augmenté, le Gymnase obtint l'autorisation de donner ses séances à l'Hôtel de Ville, dans la salle Saint-Jean. Malheureusement, vers 1832, la discorde se mit parmi les associés; une trentaine d'entre eux se séparèrent des autres et, se joignant aux membres de la société du Wauxhall, fondèrent avec ceux-ci l'Athénée musical; le compositeur Chelard était à la tête des dissidents. A la suite de cette petite révolution, le Gymnase musical, œuvre intelligente et utile, où les jeunes compositeurs pouvaient se produire, où les jeunes virtuoses pouvaient se faire connaître tout en voyant leur talent rétribué, dut disparaître. Decourcelle reprit ses pinceaux, et continua de faire de la peinture jusqu'en 1857, époque de sa mort.

DECOURCELLE (Maurice-Henri), pianiste et compositeur, fils du précédent, naquit à Paris le 11 octobre 1815. Après avoir commencé de bonne heure l'étude de la musique, il devint

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

pour le piano l'élève de M. Herz, qui l'entendit jouer dans un concert et le prit en affection. Plus tard, il suivit un cours d'harmonie et de composition avec M. Barbereau. M. Decourcelle fut pendant nombre d'années l'accompagnateur en vogue de Paris, et pas un artiste important ne se faisait entendre sans avoir recours à lui. Cela ne l'empêchait pas de donner lui-même un concert chaque année, et de se livrer à la composition. A partir de 1848, il se voua à l'enseignement, tout en continuant d'écrire pour le piano un assez grand nombre d'ouvrages, dont la plupart ont été publiés chez MM. Brandus, Lemoine, Gérard et Richault. Ses compositions ou arrangements forment un total de plus de cent œuvres, parmi lesquelles il faut citer surtout : 1° 12 Études mélodiques, op. 6, Paris, Lemoine; 2° Exercices progressifs, op. 11, Paris, Gérard; 3° Répertoire d'exercices dans tous les tons majeurs et mineurs, op. 30 ibid.; 4° 20 Études caractéristiques, op. 33, ibid.; 5° Exercices et préludes dans les tons les plus usités, op. 41, ibid.; 6° 3 Nocturnes, op. 8 et 10, Paris, Lemoine; 7° Fantaisie élégante, op. 21, Paris, Gérard; 8° Galop brillant, op. 25, Paris, Lemoine; 9° *Le Couvre-feu*, *Villanelle*, mélodies, op. 38, Paris, Gérard; 10° *L'Automne*, mélodie, op. 31, Paris, Gregh; 11° *Chant du matin*, op. 46, Paris, Gérard; 12° Dix mélodies de Mozart transcrites pour le piano, op. 51, ibid.; 13° Série de seize ouvertures célèbres, transcrites pour deux pianos à 8 mains.

DECOURCELLE (Henri-Adolphe), pianiste et professeur, frère du précédent, est né le 5 octobre 1821. Professeur de piano au lycée Louis-le-Grand et au collége Chaptal, il a publié diverses compositions pour son instrument, entre autres un utile recueil d'exercices élémentaires.

DE CROZE (Ferdinand). — *Voyez* **CROZE** (Ferdinand **DE**).

DÉDÉ (Edmond), compositeur, a écrit la musique de deux ballets qui ont été représentés sur le Grand-Théâtre de Bordeaux : *Nénaha, reine des Fées* (un acte, vers 1862), et *la Sensitive* (2 actes, 1877). Cet artiste a donné aussi quelques opérettes à l'Alcazar de Bordeaux, dont il est le chef d'orchestre : *Il faut passer le pont*, *Le Voisin de Thérèse*, etc.

DEDIEU (.....). Un compositeur ainsi nommé a fait représenter sur le théâtre de la Cité, en 1793, un opéra-comique un un acte intitulé *Midas au Parnasse*.

DE DOMMINECO (Gian-Paolo), musicien italien qui vivait à la fin du dix-septième siècle et au commencement du dix-huitième, était *virtuoso di camera* de la duchesse de Laurenzano et fit représenter à Naples, sur le théâtre des Fiorentini, un opéra intitulé *Il Stravestimiente affortunate*.

DE FERRARI (Serafino), compositeur dramatique, né à Gênes en 1824, fit ses premières études musicales en cette ville sous la direction de M. Bevilacqua, travailla ensuite avec MM. Serra et Sciorati, puis alla terminer son éducation à Milan avec M. Mandanici. Engagé comme *maestro concertatore* à Amsterdam, il voulut dès lors se produire au théâtre et écrivit la partition d'un ouvrage intitulé *Catilina*; mais celui-ci ne vit jamais le jour. De retour dans sa patrie, M. De Ferrari devint successivement directeur du chant dans plusieurs théâtres, entre autres au théâtre Pagliano, de sa ville natale, et au théâtre Carignan, de Turin. En 1853, il fit ses débuts de compositeur dramatique en donnant au théâtre Carlo-Felice, de Gênes, un opéra sérieux intitulé *Don Carlo*, qui fut très-bien accueilli, et qu'il gâta en le refaisant en partie et en le reproduisant plus tard, au même théâtre, sous le titre de *Filippo II*. Il écrivit ensuite trois opéras bouffes : *Pipelè*, sur un livret tiré des *Mystères de Paris* d'Eugène Sue, ouvrage qui lui fit une véritable réputation et qui est resté au répertoire de tous les théâtres d'Italie; *il Matrimonio per concorso*, à la musique duquel un livret exécrable porta le plus grand préjudice, quoique le rôle principal en ait été créé au théâtre de la Fenice, de Venise (1858), par Mlle Virginia Boccabadati; et *il Menestrello*, aimable et gracieuse production qui conserve toujours la faveur du public, bien qu'elle ait été donnée pour la première fois à Gênes, au théâtre Paganini, le 23 juillet 1861.

Tout en faisant représenter ces divers ouvrages, M. De Ferrari, qui n'est pas seulement un bon pianiste, mais aussi un organiste distingué, s'exerçait dans le genre sacré, et faisait exécuter plusieurs messes qui prouvaient en faveur de la souplesse de son talent. En même temps, il publiait un certain nombre de mélodies vocales, parmi lesquelles deux surtout méritent d'être distinguées : *la Croce della Mamma*, et une mazurka chantée qu'on dit charmante, *Fiori d'Aprile*. Bientôt il reparaissait à la scène et donnait au théâtre Carlo-Felice de Gênes, le 9 novembre 1864, *il Cadetto di Guascogna*, opéra bouffe qui obtint un véritable succès auprès du public et de la critique, bien que celle-ci reprochât à la partition d'être un peu trop fournie de motifs de danses, valses, polkas, mazurkas et le reste. Mais l'ensemble de l'œuvre était si aimable, si vif, si gracieux, qu'on passa facilement condamnation sur ce défaut. Depuis

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

fors, et malgré ses succès, je ne sache pas que M. De Ferrari ait de nouveau abordé le théâtre. Je crois cependant qu'il est l'auteur, avec quelques autres musiciens, de la partition d'un ballet intitulé *Delia*. Ses ouvrages les mieux réussis sont *Pipelè*, *Don Carlo* et *il Menestrello*; ce dernier, sans être hors ligne, est, selon les critiques italiens, une œuvre de forme élégante, dans laquelle on rencontre trop peu de nouveauté et d'originalité, mais qui est, en somme, bien faite, bien conduite et surtout bien instrumentée; on cite parmi les morceaux les plus réussis de la partition, le chœur du *Rataplan*, le finale du premier acte, et tout particulièrement, au second acte, un duo entre le ménestrel et une duègne dans lequel il a fait une sorte de parodie parfaitement réussie de l'opéra sérieux, d'un très-bon effet sans qu'elle tombe dans la caricature.

DEFFELL (Charles), compositeur amateur anglais, a écrit la musique d'un opéra en trois actes, *the Corsair*, qui a été représenté au Crystal Palace, de Londres, le 25 mars 1873. Cet ouvrage, dont le livret était imité du fameux poëme de Byron connu sous le même titre, n'a point obtenu de succès.

* **DEFFÈS** (Pierre-Louis). Le répertoire dramatique de ce compositeur élégant et délicat se complète par les ouvrages suivants : 1° *le Café du roi*, un acte, Théâtre-Lyrique, 16 novembre 1861 (repris à l'Opéra-Comique en 1868); 2° *les Bourguignonnes*, un acte, Opéra-Comique, 16 juillet 1863 (écrit pour le Kursaal d'Ems, et représenté d'abord en cette ville en 1862); 3° *Passé minuit*, un acte (d'après un ancien vaudeville), Bouffes-Parisiens, 24 novembre 1864; 4° *la Boîte à surprise*, un acte, id., 3 octobre 1865 (représenté à Ems le 30 juillet de l'année précédente); 5° *la Comédie en voyage*, un acte, Kursaal d'Ems, juillet 1867; 6° *les Croqueuses de pommes*, « opérette » en 5 actes, Menus-Plaisirs, 29 septembre 1868; 7° *Petit Bonhomme vit encore*, 2 actes, Bouffes-Parisiens, 19 décembre 1868; 8° *Valse et Menuet*, un acte, Athénée, 16 avril 1870 (joué précédemment à Ems, en juillet 1865). M. Deffès a en portefeuille les ouvrages suivants : *la Nuit de noces*, opéra-comique en 3 actes, sur un livret de M. Victorien Sardou; *Riquet à la houppe*, opéra-comique féerie en 3 actes; *le Marchand de Venise*, opéra en 3 actes. Il a publié, dans *le Magasin des Demoiselles*, une opérette en un acte, *Lanterne magique*, qui n'a pas été représentée (1). M. Deffès a écrit aussi quelques chœurs orphéoniques : *la Forge*, le *Retour du drapeau*, *le Réveil des chasseurs*, etc.

DE GIOVANNI (Nicola), violoniste, compositeur pour son instrument et chef d'orchestre fort remarquable, naquit à Gênes en 1804, se distingua d'abord comme virtuose, et donna sous ce rapport des preuves d'un talent exceptionnel. Il se mit aussi bientôt en évidence comme chef d'orchestre, et fut placé par le duc de Parme à la tête de celui du théâtre ducal de Parme, où il se fit remarquer par son énergie et ses grandes qualités, et dont il fit rapidement un des premiers de l'Europe. Cet artiste, qui s'était fait une situation brillante et un grand renom en Italie, mourut à Parme en 1856 et laissa de grands regrets en cette ville.

* **DEGOLA** (Giocondo), compositeur dramatique, était fils de Louis Degola, et naquit vers 1803. Il fit ses premières études musicales avec son père, reçut ensuite des leçons d'un artiste polonais nommé François Mirecki, puis, son éducation terminée, se fit une bonne réputation comme professeur de chant, en même temps qu'il publiait chez Artaria, à Novare, et chez Ricordi, à Milan, un certain nombre de nocturnes et de romances qui étaient bien accueillis du public. En dehors de ses ouvrages dramatiques, on doit à ce compositeur une grande cantate, *il Trionfo di Davide*, qu'il fit entendre à Gênes, et une messe à deux chœurs, avec deux orgues d'accompagnement, qui fut exécutée à la cathédrale de Milan au mois de septembre 1842.

DE GRAAN (Jean), violoniste néerlandais, né à Amsterdam le 9 septembre 1852, commença l'étude du violon dès l'âge de quatre ans, et à six ans se faisait entendre avec succès dans les concerts. Élève d'abord de MM. C. Fischer et Fr. Coenen, il prit plus tard des leçons de M. Joachim, qui le considérait comme un de ses meilleurs élèves. Enfant prodige, le jeune de Graan devint plus tard un artiste fort remarquable, auquel le public ne ménageait ni sa sympathie ni ses applaudissements. Il était encore à l'aurore d'une carrière qui promettait d'être exceptionnellement brillante et qui semblait lui promettre la célébrité, lorsqu'il mourut à La Haye le 8 janvier 1874, âgé seulement de vingt et un ans. Il a été l'objet de la notice suivante, publiée en 1875 par un de ses compatriotes, M. J. Kneppelhout : *Een beroemde knaap, ter herinnering van Jan De Graan* (Un Enfant célèbre, souvenir à *Jean De Graan*).

Ed. de H.

DÉJAZET (Eugène), compositeur, fils de la célèbre actrice de ce nom, est né vers 1825. Après avoir publié quelques compositions vocales

(1) Une erreur s'est produite au sujet d'un des ouvrages de M. Deffès, *la Clé des champs*, qui a été représenté non aux Bouffes-Parisiens, mais à l'Opéra-Comique.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

légères, après avoir écrit pour sa mère un assez grand nombre d'airs qu'elle chantait dans les pièces créées par elle au théâtre des Variétés, M. Déjazet fit représenter au Théâtre-Lyrique, le 27 janvier 1852, un opéra-comique en un acte intitulé : *Un Mariage en l'air*. Ayant acheté de MM. Huart et Altaroche, à la fin de 1859, le gentil petit théâtre des Folies-Nouvelles, il lui donna le nom de théâtre Déjazet et en conserva la direction jusqu'en 1870. C'est là qu'il fit jouer plusieurs ouvrages dont il écrivait la musique, et parfois aussi les paroles; en voici la liste, que nous croyons à peu près complète : *Fanchette*, un acte (paroles et musique), 1860; *Double-deux*, un acte, 1861; *la Rosière de quarante ans*, un acte, 1862; *l'Argent et l'Amour*, 3 actes, 1863; *la Nuit de la Mi-Carême*, un acte; 1864; *Monsieur de Belle-Isle*, un acte, 1865; *la Tentation d'Antoine*, un acte (paroles et musique), 1865; *les 7 Baisers de Buckingham*, un acte, 1866. Il faut ajouter à ces productions, d'ailleurs d'une valeur médiocre, quelques cantates de circonstance et la musique de plusieurs vaudevilles, *le Royaume de la bêtise*, *les Vacances de l'Amour*, etc. M. Déjazet fut obligé d'abandonner la direction de son théâtre après y avoir fait d'assez mauvaises affaires. Depuis lors, il ne s'est plus produit en public. — Une sœur de cet artiste, Mlle *Hermine Déjazet*, a écrit la musique d'une opérette en un acte, *le Diable rose*, représentée au théâtre Déjazet en 1859.

DELABORDE (.....). On a publié sous ce nom un opuscule ainsi intitulé : *Le Clavecin électrique* (Paris, 1761, in-12).

DELABORDE (Eraïm-Mirian), professeur de piano au Conservatoire de Paris, est né en cette ville le 7 février 1839. Il commença, dès l'âge de cinq ans, ses études musicales, sous la direction de M. Charles-Valentin Alkan, et mena de front ces études avec ses humanités, qu'il fit au lycée Bonaparte. Une fois muni de ses diplômes de baccalauréat, il entreprit un grand voyage artistique en Allemagne, et séjourna longtemps dans ce pays. Il compléta, seul, son éducation à Berlin, à Weimar, à Leipzig et à Dresde. La guerre de 1870 le surprit en Allemagne, qu'il s'empressa de quitter. En 1873, il fut nommé professeur de piano au Conservatoire.

M. Delaborde possède un très-remarquable talent de virtuose, qu'il a fait apprécier en plus d'une occasion, notamment à la Société des concerts, et qui se distingue surtout par une rare solidité de mécanisme et une grande fermeté de style. Il s'est peu produit comme compositeur, et a publié seulement quelques *lieder*, des *cadenze* pour les concertos de Bach et de Beethoven, et quelques pièces pour piano seul. Parmi ces dernières, se trouve une marche villageoise extraite d'un opéra inédit de M. Delaborde, intitulé *Maître Martin*.

DELACROIX (.....). Un compositeur de ce nom a fait représenter au mois de mars 1859, sur le théâtre d'Orléans, un opéra-comique en deux actes, intitulé *les Chevau-légers*.

* **DELAIRE** (Jacques-Auguste), est mort à Paris au mois de septembre 1864. Cet artiste amateur fit pendant trente et un ans partie de la Société libre des Beaux-Arts, dont il fut élu président pendant sept années consécutives, et il publia sur la musique, dans les *Annales* de cette compagnie, un certain nombre de travaux dont voici la liste : 1° *De la défense d'admettre des femmes dans les chœurs de musique d'église* (1835); 2° *Des amateurs de musique et des concerts d'amateurs* (1836); 3° *Rapport sur une Méthode élémentaire de musique, offerte à la Société libre des Beaux-Arts par M. Adrien de la Fage* (1838-39); 4° *Histoire de la Romance, considérée comme œuvre littéraire et musicale* (1840-41); 5° *Rapport sur les deux premiers volumes de* l'Histoire de la musique et de la danse, *de M. Adrien de la Fage* (1844-45). — Peu après la mort de son maître Reicha, Delaire avait publié aussi un écrit intitulé : *Notice sur Reicha, musicien-compositeur et théoriste* (!). L'affection du disciple avait cette fois entraîné un peu trop loin l'écrivain, qui ne craignit pas de formuler cette appréciation hardie : « Aujourd'hui l'on considère généralement les quintettes de Reicha comme des chefs-d'œuvre dignes de rivaliser avec ceux de Haydn, de Mozart et de Beethoven. » Je dois à la vérité de déclarer que les autres écrits de l'auteur ne contiennent aucune énormité de ce genre.

DE LANGE (Hermann-François), violoniste et compositeur belge, né à Liége en 1717, fit ses études musicales en cette ville, et alla ensuite perfectionner son talent en Italie. Après un assez long séjour hors de sa patrie, il revint à Liége, qu'il ne quitta plus et où il mourut le 27 octobre 1781. On doit à cet artiste un certain nombre de compositions, dont quelques-unes ont été citées par M. Édouard Gregoir : 1° *Sei overture camerali a quatro stromenti, cioe violino primo, violino secondo, alto e basso, del signore Ermanno F. de Lange, di Liegi*, op. 2. Liége, Benoit Andrez; 2° *Sei overture a due violini, alto viola, basso continuo e due corni ad libitum*, op. 6. Liége, B. Andrez; 3° Six grandes symphonies à 8 parties, op. 9.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

1766; 4° Six grandes symphonies à 8 parties, op. 10, 1767; 5° *Le Rossignol*, recueil de chansons, 1765; 6° plusieurs messes, motets, etc. De Lange a fait représenter en 1776, à Liége, un opéra intitulé *Nicette à l'école de la vertu*.

DE LANGE (Samuel), pianiste et organiste néerlandais, est né à Rotterdam le 9 juin 1811, et a été l'élève de J.-B. Bremer et de Mulhenfeldt pour le piano, de Hummert pour l'harmonie et le contre-point. Carillonneur de la ville de Rotterdam depuis 1830, cet artiste exerçait encore cet emploi en 1864, et il était en même temps organiste de l'église du Sud et professeur à l'école de musique de la *Société musicale des Pays-Bas*. Il a publié une sonate pour orgue, des variations pour orgue sur le chant national hollandais, des variations pour orgue sur le chant populaire *Vive le Roi !* des nocturnes et quelques morceaux de musique légère pour piano.

DE LANGE (Samuel), pianiste, organiste et compositeur, fils du précédent, est né vers 1835. Après avoir fait d'excellentes études, il entreprit avec son frère un grand voyage artistique en Autriche et en Gallicie, où tous deux obtinrent des succès, et où M. Samuel de Lange se fit surtout remarquer comme organiste. Les deux jeunes artistes passèrent trois années à Lemberg, où ils furent nommés professeurs au Conservatoire. Au bout de ce temps, ils revinrent dans leur patrie, et en 1864 M. Samuel de Lange était organiste de l'église wallonne de Rotterdam et professeur à l'école de musique de cette ville. En 1875, il vint se fixer à Paris dans l'espoir de s'y créer une situation solide, mais n'ayant pas réussi assez rapidement au gré de ses désirs, il accepta, à la fin de 1876, de se rendre à Cologne pour y remplir les fonctions de professeur d'orgue et de piano au Conservatoire. Il avait néanmoins profité de son séjour à Paris pour s'y produire comme virtuose et comme compositeur, et à ce double point de vue avait obtenu des succès sérieux et très-honorables.

Je signalerai les compositions suivantes de cet artiste distingué : 2 Quatuors pour instruments à cordes, op. 15 et 18; Trio pour piano, violon et violoncelle, op. 21; Sérénade pour piano et instruments à cordes; Symphonie pour orchestre, en *mi* bémol; 2 Sonates pour orgue, op. 5 et 14; Légendes (*Marchenbilder*) pour piano, op. 7; 3 Impromptus pour piano, op. 3; 4 Impromptus pour piano, op. 9; Morceaux caractéristiques pour piano à quatre mains; Concerto pour violoncelle, op. 16; Romance pour violon.

DE LANGE (Daniel), violoncelliste et compositeur, frère du précédent, a fait, comme lui, de sérieuses études, l'a accompagné dans son voyage en Autriche et en Gallicie, et ainsi que lui est resté trois ans à Lemberg en qualité de professeur au Conservatoire. De retour à Rotterdam, il y est devenu professeur de violoncelle à l'école de musique. M. Daniel de Lange a publié quelques compositions, dont la plus importante est une symphonie en *ut* mineur (op. 4).

DELANNOY (L.....), chef d'orchestre du grand théâtre et professeur de solfége au Conservatoire de Lille, a fait représenter en cette ville un opéra-comique intitulé *le Siége de Lille*. Cet artiste est mort à Lille au mois de septembre 1869.

DELANNOY (Victor-Alphonse), sans doute parent du précédent, né à Lille le 25 septembre 1828, est devenu, à Paris, l'élève d'Halévy, et a remporté en 1854, au concours de l'Institut, le second grand prix de Rome. Depuis lors il n'a fait en aucune façon parler de lui.

DE LANNOY (J....-B....), compositeur belge, né à Wavre (Brabant), le 12 février 1824, étudia d'abord la clarinette, puis travailla l'harmonie avec son frère, chef de musique à Saint-Ghislain. Il remplit pendant plusieurs années les fonctions de clarinette-solo dans divers corps de musique de l'armée belge, puis s'adonna à la composition. M. De Lannoy a fait exécuter à Louvain un grand *Te Deum*, a écrit six messes avec orchestre, une cantate intitulée : *le Vallon*, qui a été entendue à Louvain en 1874, et il a publié quelques œuvres de moindre importance.

DELASEURIE (A.....), pianiste et compositeur, a publié une cinquantaine de petits morceaux de musique légère, parmi lesquels plusieurs fantaisies sur des thèmes d'opéras célèbres. On sait ce que vaut ce genre de musique, pour lequel on trouve toujours des amateurs à qui leur manque d'instruction ne laisse pas le droit d'être très-difficiles.

DELATOUR (U.....-P.....), est auteur d'une brochure ainsi intitulée : *Aérographe*, système universel de communication d'idées au moyen de signaux sonores et visuels, mis à la portée de tout le monde, par U.-P. Delatour, ancien officier, Paris, 1833, in-8° de 62 pp. avec neuf planches.

* **DELÂTRE** (Claude-Petit-Jan). Vers le milieu du seizième siècle, Pierre Phalèse publiait à Louvain un recueil de chansons à quatre parties, divisé en six livres, dont les trois premiers parurent en 1554, bientôt suivis des trois autres. Delâtre fournit la musique de six chansons des premiers livres, et le sixième, qui en contient vingt-neuf, est entièrement de sa composition. Voici le titre de ce dernier livre : *Sixiesme livre*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

des chansons à quatre parties, nouvellement composez (sic) *et mises en musicque par maistre Jehan de Latre, maistre de chapelle du reverendiss. évesque de Liége, etc., convenables tant aux instrumentz comme à la voix* (Louvain, 1555, in-4°). Ceci nous apprend qu'avant d'être maître des enfants de chœurs de l'église cathédrale de Verdun, Delâtre était, en 1655, maître de chapelle de l'évêque de Liége.

DELATTRE (Joseph-Marie), né à Marseille en 1751, étudia d'abord en vue d'entrer au barreau. Il quitta de très-bonne heure cette voie pour se livrer à la musique. Il fut successivement chef d'orchestre des théâtres d'opéra à Lyon et à Marseille. Il acquit aussi de la notoriété comme professeur de chant, d'harmonie et de violoncelle, et pendant sa longue carrière forma beaucoup d'élèves, parmi lesquels on peut citer la célèbre cantatrice madame St-Aubin, madame Nathan-Treillet, Bénédit, le compositeur Reymoneuq, etc. Il fut un des fondateurs des concerts Thubaneau, qu'il dirigea comme chef d'orchestre pendant toute leur durée, de 1805 à 1839. Il fut reçu membre de l'Académie de Marseille le 20 pluviôse an IX, dans la section de musique que venait de créer cette compagnie. Legrand et lui furent les deux premiers musiciens admis. Delattre mourut à Marseille au mois de novembre 1831. Al. R—d.

DELAVAULT (Eugène), riche dilettante, fixé dans l'Ouest de la France, à Niort, je crois, emploie les loisirs que lui laisse sa situation de fortune à la culture assidue de l'art musical. Il a fait représenter au Théâtre-Lyrique, le 11 avril 1862, un opéra-comique en un acte intitulé *l'Oncle Traub*, et a publié ensuite une messe solennelle pour *soli*, chœurs et orchestre ou orgue (Paris, Lavinée). Depuis lors, M. Delavault a écrit encore plusieurs ouvrages importants, parmi lesquels un oratorio en deux parties intitulé *les Captifs d'Israël*, et deux opéras, *Sapho* et *le Chevalier noir*. Il a fait entendre des fragments de ces divers ouvrages dans un concert donné à Paris le 13 décembre 1876.

DEL CARLO (Giuseppe), compositeur de musique religieuse, né à Lucques vers 1815, fut élève de Domenico Quilici et de M. Massimiliano Quilici. On connaît de lui plusieurs compositions *a cappella*, des motets à 2 et à 4 voix avec accompagnement instrumental, des ariettes, des cantates *da camera*, et enfin une messe à 4 voix et à grand orchestre écrite et exécutée à l'occasion de la fête de sainte Cécile. Cet artiste mourut, à peine âgé de 28 ans, le 14 octobre 1843.

DEL CORONA (Luigi), compositeur italien, est l'auteur d'un opéra sérieux, *Carmela*, représenté à Pistoia le 15 février 1874. Cet artiste s'était fait connaître par la publication d'un certain nombre de morceaux de piano, de romances et de mélodies vocales.

* **DELDEVEZ** (Édouard-Marie-Ernest). Cet artiste fort distingué occupe aujourd'hui les fonctions de premier chef d'orchestre à l'Opéra et à la Société des concerts du Conservatoire Lorsqu'en 1872 George Hainl (*Voyez* ce nom), déjà très-fatigué, renonça à l'honneur de diriger les concerts de l'illustre Société, M. Deldevez, qui depuis 1859 en était le second chef, fut, par un vote unanime de ses collègues, appelé à le remplacer; et lorsque, l'année suivante, George Hainl mourut subitement, ce fut encore à M. Deldevez, qui depuis plusieurs années avait pris sa retraite de sous-chef d'orchestre à l'Opéra, qu'échut sa succession à ce théâtre. Entre ces deux faits, il avait publié sous ce titre : *Curiosités musicales, notes, analyses, interprétation de certaines particularités contenues dans les œuvres des grands maîtres* (Paris, Didot, 1873, in-8°), un livre important, d'un caractère absolument technique, et dont la lecture peut être surtout utile et fructueuse pour les chefs d'orchestre et les maîtres de chapelle, pour tous ceux qui sont appelés à diriger l'exécution des œuvres des maîtres de la symphonie; il rend compte des hésitations relatives à l'interprétation de certains passages de ces œuvres, cherche à éclaircir les points obscurs, aide ou combat la tradition par le moyen du raisonnement, et conclut en conséquence. C'est l'œuvre d'un musicien instruit et d'un homme de bonne foi.

A la liste des compositions ou publications de M. Deldevez, il faut ajouter les suivantes : 1° 6 Romances sans paroles pour le piano, op. 24; — 2° 3 Préludes pour le piano; — 3° Hymnes à 3 voix (1. *O Fons amoris*; 2. *Jam solis*); Hymnes à 4 voix (3. *In noctis umbra*; 4. *O Splendor*); — 4° *La notation de la musique classique comparée à la notation de la musique moderne, et de l'exécution des petites notes en général*; — 5° *Trilogie* (1. *Principes des intervalles et des accords*; 2. *Réalisation des partimenti de Fenaroli*; 3a *Œuvres des violonistes célèbres*, 3b *Œuvres des compositeurs célèbres*, 3c *Transcriptions et réalisations d'œuvres anciennes*); — 6° *Cantate*, exécutée à l'Opéra le 15 février 1853.

M. Deldevez, qui est aujourd'hui professeur de la classe d'orchestre au Conservatoire, est chevalier de la Légion d'honneur.

DELÉCLUZE (Etienne-Jean), peintre, romancier et critique français, né à Paris le 20 février 1781, est mort en juillet 1863. Il avait

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

commencé par s'adonner à la peinture, était devenu l'élève de David, et avait obtenu des succès dans les expositions. Malgré cela, il abandonna la pratique de l'art au bout de quelques années, pour se livrer à la littérature d'imagination et à la critique. Pendant longues années, Delécluze fut chargé, dans le *Journal des Débats*, de la revue annuelle du salon de peinture, ainsi que des comptes rendus des représentations du Théâtre-Italien. Plusieurs séjours à Rome, dont il a raconté les incidents dans un volume de Mémoires intitulé : *Souvenirs de soixante années* (Paris, 1862, in-12), lui avaient donné un goût très-vif pour l'étude de tous les arts, y compris la musique, qu'il ne connaissait cependant que d'une façon un peu superficielle. Delécluze a publié dans la *Revue de Paris*, en 1842, une notice en deux articles sur Palestrina ; un tirage à part a été fait de cette notice, sous ce titre : *Palestrina* (Paris, 1842, in-8°).

* **DELÉHELLE** (Jean-Charles-Alfred), compositeur, grand prix de Rome, n'a pu encore, malgré les titres que lui valait cette distinction, aborder la scène de l'Opéra-Comique. Il a fait représenter aux Bouffes-Parisiens, le 8 juin 1859, une opérette en un acte intitulée : *l'Ile d'amour*, et à l'Athénée, le 15 janvier 1873, un opéra-comique en 2 actes, *Monsieur Polichinelle*, ouvrage charmant, plein de grâce, de verve, de fraîcheur, et empreint d'un vrai sentiment scénique, dont le succès, partout ailleurs qu'en France, lui aurait immédiatement facilité l'accès d'une scène plus relevée. — M. Deléhelle a tenu, une fois au moins, la plume du critique ; il a publié, dans la *Correspondance littéraire* du 10 juin 1861, une étude intéressante et fine sur le génie d'Auber.

DELESCHAMPS (Albert), docteur en médecine, est auteur d'un écrit intitulé : *Études physique des sons de la parole*, Paris, Savy, 1869, in-8°.

DELESTOCART (Pascal), compositeur qui vivait dans la seconde moitié du seizième siècle, prit part en 1584 au concours du puy de musique d'Évreux, et y remporta le prix de la harpe d'argent pour le motet : *Ecce quam bonum*.

* **DELÉZENNE** (Charles-Édouard-Joseph), est mort le 20 août 1866.

DEL FANTE (Antoine), et non *Delfante*. Ce compositeur a écrit au moins un second opéra, *la Morte di Sisara*, que l'on jouait à Rome (j'ignore si c'est pour la première fois) en 1820.

DELFICO (.....), compositeur dramatique italien, est l'auteur de plusieurs opéras, dont le premier a été représenté en 1850. Je connais seulement les titres des trois derniers : *la Fiera*, ouvrage joué sans grand succès sur le théâtre Mercadante, de Naples, au mois d'août 1872 ; *Parigi dopo la guerra*, donné à la Société philharmonique de la même ville, dans le cours de la même année ; et *il Parafulmine*, opéra bouffe donné à la même société au mois de mars 1876.

DELIAIN (.....), musicien français du dix-huitième siècle, est l'auteur d'un ouvrage d'enseignement publié sous ce titre en 1781 : *Nouveau Manuel musical*, ouvrage qui a pour objet de mettre la théorie de la musique, des agréments du chant et de l'accompagnement du clavecin à la portée des jeunes personnes, leur en faciliter l'étude par une marche moins longue, moins pénible et moins rebutante que celle que l'on emploie ordinairement (Paris, Ballard).

DELIBES (Léo), compositeur, l'un des représentants les plus distingués et les plus actifs de la jeune école musicale française, est né à Saint-Germain du Val (Sarthe) en 1836. Venu à Paris en 1848, il entrait au Conservatoire, dans une classe de solfége, puis s'attachait successivement, comme enfant de chœur, à diverses maîtrises, entre autres à celle de l'église de la Madeleine. Après avoir obtenu un second prix de solfége en 1849 et le premier l'année suivante, il fut admis dans la classe de piano de M. Le Couppey, puis dans celle d'harmonie et accompagnement de M. Bazin, remporta un second accessit d'harmonie en 1854, et devenait bientôt élève d'Adam pour la composition et de M. Benoist pour l'orgue.

Dès 1853, M. Delibes devenait accompagnateur au Théâtre-Lyrique, par l'influence d'Adam, qui s'était fait son protecteur, et vers la même époque il entrait en qualité d'organiste à l'église Saint-Jean et Saint-François. C'est aussi à partir de ce moment qu'il commença à se livrer à la composition. Il commença d'abord par donner au petit théâtre des Folies-Nouvelles, en 1855, une opérette en un acte, *Deux sous de charbon*, dont le principal rôle était tenu par M. Hervé (*Voy.* ce nom), et dès l'année suivante il donnait deux petits ouvrages du même genre aux Bouffes-Parisiens, *Deux vieilles gardes* (8 août 1856), et *Six demoiselles à marier* (12 novembre 1856). Le 3 octobre 1857, il faisait représenter au Théâtre-Lyrique un opéra-comique intitulé *Maître Griffard*, et ce petit acte leste et pimpant, qui brillait par une gaîté franche et un bon sentiment de la scène, faisait pressentir ce que son auteur pourrait devenir un jour et donnait la mesure de son tempérament, qui le portait

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

précisément vers le genre de la comédie musicale.

Pendant plusieurs années, M. Delibes multiplie ces petites productions, aimables, fines, spirituelles, et qui commençaient à faire connaître avantageusement son nom : c'est ainsi qu'il fait jouer successivement *l'Omelette à la Follembuche* (un acte, Bouffes-Parisiens, 8 juin 1859), *Monsieur de Bonne-Étoile* (id., id., 4 février 1860), *les Musiciens de l'orchestre* (deux actes, en société avec MM. Erlanger et Hignard, Bouffes-Parisiens, 25 janvier 1861), *le Jardinier et son Seigneur* (un acte, Théâtre-Lyrique, 1er mai 1863), *la Tradition* (prologue pour une réouverture des Bouffes-Parisiens, 5 janvier 1864), *le Serpent à plumes* (un acte, Bouffes-Parisiens, 16 décembre 1864), enfin *le Bœuf Apis* (deux actes, id., 25 avril 1865). A tout cela il faut ajouter deux autres opérettes écrites pour le théâtre du Kursaal d'Ems, *Mon ami Pierrot* (un acte, juillet 1862) et *les Eaux d'Ems* (un acte), plus une cantate, *Alger*, composée sur des vers de Méry et exécutée à l'Opéra le 15 août 1865.

A cette époque, M. Delibes venait de quitter les fonctions d'accompagnateur qu'il remplissait au Théâtre-Lyrique pour occuper celles de second chef des chœurs à l'Opéra, et l'on peut dire qu'une nouvelle carrière s'ouvrit alors pour lui. Le 12 novembre 1866, ce théâtre donne la première représentation de *la Source*, ballet en 3 actes et 4 tableaux, dont la partition avait été composée en collaboration par M. Delibes, qui en avait écrit les deuxième et troisième tableaux, et un jeune musicien russe, M. Minkous. L'audition de la musique de *la Source* fut comme une sorte de révélation, et le talent de M. Delibes s'y affirma du premier coup et d'une façon si éclatante comme compositeur de ballet qu'on reconnut aussitôt en lui, sous ce rapport, un successeur direct d'Hérold et d'Adam, son maître regretté. Aussi l'administration de l'Opéra, qui songeait alors à une reprise d'un des meilleurs ouvrages en ce genre d'Adam, *le Corsaire*, ne crut-elle pouvoir mieux faire que de demander au jeune artiste la musique d'un divertissement nouveau qu'on y voulait ajouter; cette reprise n'en fut que plus heureuse (21 octobre 1867) (1).

C'est à cette époque que M. Delibes prit part à une petite débauche artistique : il écrivit, en société avec Georges Bizet, MM. Émile Jonas et Legouix la partition d'une grande opérette en quatre actes, *Malbrough s'en va-t-en guerre*, dont le quatrième acte lui était échu, et qui fut représentée au théâtre de l'Athénée, le 13 décembre 1867. Il retourna ensuite sur la scène de ses premiers succès, et donna aux Bouffes-Parisiens (16 janvier 1869) une fantaisie en un acte, *l'Écossais de Chatou*, bientôt suivie d'un opéra-bouffe en 3 actes, *la Cour du roi Pétaud*, joué aux Variétés le 24 avril 1869. Puis il donna pour la première fois toute la mesure de son talent en écrivant pour l'Opéra la musique de *Coppélia* ou *la Fille aux yeux d'émail*, ballet en 2 actes qui fut représenté à ce théâtre le 25 mai 1870. La partition de *Coppélia* est une œuvre exquise et charmante, qui se distingue par l'abondance mélodique, la franchise des rhythmes, l'intelligence scénique, la richesse, l'éclat et la variété de l'instrumentation.

Enfin, la direction de l'Opéra-Comique, qui depuis longtemps aurait dû songer à attirer à elle un talent aussi souple et aussi délicat, confia au jeune compositeur le livret d'un ouvrage en trois actes intitulé *le Roi l'a dit*. Dès que la partition fut achevée, cet ouvrage fut mis à l'étude, et la première représentation en eut lieu le 24 mai 1873. Bien que l'œuvre fût très-heureuse en quelques-unes de ses parties, le succès ne fut pas aussi complet qu'on l'avait espéré, et cela par suite de son inégalité, causée par la valeur secondaire du poëme. Le premier acte du *Roi l'a dit* était charmant d'un bout à l'autre, mais les deux autres étaient moins bien venus, parce que le compositeur ne s'y trouvait pas soutenu par les situations scéniques et que l'action y devenait froide et languissante. Néanmoins, le public accueillit avec une évidente sympathie la musique du *Roi l'a dit*, qui était une brillante promesse d'avenir, et dans laquelle on retrouvait les qualités ordinaires de M. Delibes, c'est-à-dire la grâce des contours, le jet mélodique, la science de l'instrumentation et une vive compréhension de la scène. Du reste, cet opéra, traduit en allemand et représenté à Vienne en 1874, y fut reçu avec la plus grande faveur. M. Delibes a obtenu son dernier succès au théâtre avec *Sylvia* ou *la Nymphe de Diane*, ballet en trois actes et cinq tableaux, qui a été représenté à l'Opéra le 14 juin 1876, et dont la partition, extrêmement remarquable, pleine de verve, de couleur, de chaleur et d'entrain, fut accueillie avec toute la faveur qu'elle méritait.

Mais, quelle que soit la valeur de ses œuvres en ce genre, les amis du jeune compositeur le verraient avec peine négliger celui de la comédie musicale, pour lequel il semble vraiment né. Artiste intelligent et bien doué, digne continuateur de cette brillante lignée de musiciens fran-

(1) On a joué à la Scala, de Milan, au mois de février 1876, avec grand succès, le ballet de *la Source* (*la Sorgente*), avec la musique de MM. Léo Delibes et Minkous.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

çais qui se sont illustrés dans l'opéra-comique, M. Delibes, que son tempérament naturel porte surtout de ce côté, paraît précisément appelé à renouveler les exploits de ses devanciers; il faut ajouter toutefois que M. Delibes, qui a le sentiment très-vif de la période de crise et de renouvellement que traverse en France l'art musical, ne croit pas le genre de l'opéra-comique à l'abri de ce renouvellement, et songe, sans pouvoir les exactement définir, aux réformes et aux modifications qu'il serait utile et désirable d'y voir apporter. De là, dans l'esprit du compositeur, des incertitudes, des hésitations, exagérées sans doute, mais qui ont jusqu'à un certain point leur raison d'être dans les hésitations du public lui-même. Il semble cependant que ces dernières sont plus apparentes que réelles, et je suis d'avis que quand un artiste est en possession d'un talent aussi formé, d'un tempérament aussi sain, aussi généreux que celui de M. Delibes, il doit trouver en lui la volonté, l'énergie, la force nécessaires pour montrer la voie au public et l'entraîner à sa suite. M. Delibes est assurément l'un des jeunes musiciens sur qui la France a le plus droit de compter; qu'il ne se laisse pas arrêter plus que de raison par des scrupules dont l'importance et la légitimité ne doivent pas être exagérées, et qu'il suive sans remords le chemin que lui trace sa nature artistique. La succession de Boieldieu, d'Hérold et d'Auber est ouverte; il est un de ceux qui ont droit d'aspirer à la recueillir.

Quoique le théâtre ait surtout été son objectif, M. Delibes pourtant ne s'y est pas consacré d'une façon absolument exclusive, et on lui doit quelques compositions en dehors de la scène. Membre de la commission pour l'enseignement du chant dans les écoles de Saint-Denis et de Sceaux, il a écrit pour les enfants de ces écoles une messe et plusieurs chœurs; dévoué à l'œuvre orphéonique, il a composé aussi un certain nombre de chœurs à quatre voix d'hommes sans accompagnement, parmi lesquels il faut citer surtout : *les Lansquenets, les Pifferari, C'est Dieu ! Avril, Marche des soldats, Pastorale, Trianon*, etc.; quelques-uns de ces morceaux ont été couronnés aux concours de la ville de Paris. M. Delibes a écrit aussi toute une série de chœurs pour voix de femmes, avec accompagnement d'orchestre, et il a publié (Paris, Hartmann) un recueil de *Quinze mélodies* avec accompagnement de piano; les pièces de ce recueil se distinguent par un dessin très-élégant, une tournure pleine de grâce, des harmonies très-fines (à qui l'on peut reprocher parfois d'être un peu trop cherchées) et des accompagnements écrits avec le soin le plus délicat. Par leur sentiment poétique, par leur clarté, par la distinction de la forme, ces mélodies tiennent à la fois de la romance française et du *lied* allemand, et elles sont pleines de charme, de saveur et de jeunesse; trois surtout sont remarquables à divers titres, celles qui sont intitulées *Myrto, Avril*, et *Bonjour Suzon*. Enfin, M. Delibes a fait entendre avec beaucoup de succès, le 22 février 1877, dans un concert, une œuvre remarquable, *la Mort d'Orphée*, scène lyrique, qui révélait un côté nouveau de son talent, et le montrait musicien pathétique, puissant et passionné.

On assure que M. Delibes a écrit la musique d'un nouvel opéra-comique en trois actes, le *Roi des Montagnes*. On avait annoncé naguère, au théâtre de l'Athénée, deux ouvrages de lui qui n'ont pas été joués : *le Don Juan suisse*, opéra bouffe en quatre actes, et *la Princesse Ravigotte*, en trois actes. Je n'oserais affirmer que ces deux partitions ont été écrites; mais je dois signaler l'existence d'un autre petit ouvrage du compositeur, bien que celui-ci n'ait pas été représenté : c'est une opérette en un acte, *la Fille du Golfe*, dont la musique a été publiée dans un journal, *le Magasin des Demoiselles*. M. Léo Delibes, qui a épousé la fille d'une ancienne artiste de la Comédie-Française, Mme Denain, s'est démis depuis quelques années des fonctions de chef des chœurs qu'il occupait à l'Opéra.

DELIN (Albert), facteur de clavecins, vivait à Tournai (Belgique), dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. M. César Snoeck, notaire à Renaix, possesseur d'une des plus intéressantes collections d'instruments de musique qui existent en Belgique, a réuni quatre clavecins de ce facteur, d'ailleurs médiocres, dont le plus ancien porte la date de 1750, et le plus récent celle de 1770.

DELIOUX DE SAVIGNAC (Charles), pianiste et compositeur, né à Lorient au mois d'~~avril 1830,~~ a reçu les premières notions musicales de son père, qui exerçait les fonctions de commissaire de la marine en cette ville, et s'est ensuite formé lui-même comme pianiste, sans le secours d'aucun autre professeur. Tout enfant il acquit un véritable talent, qui lui permit de se faire entendre avec succès, dès 1839, devant la famille royale, aux Tuileries, puis à la cour d'Angleterre. 13 avr. 1825

Devenu, à Paris, élève de M. Barbereau pour l'harmonie, il entra en 1845 au Conservatoire, dans la classe de composition d'Halévy, y obtint un premier accessit de contrepoint et fugue,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

et prit part, en 1847, au concours de Rome. Sorti du Conservatoire en 1849, M. Delioux se livra aussitôt à l'enseignement du piano, tout en s'occupant de travaux de composition, et fit jouer au théâtre du Gymnase, en 1854, un petit opéra-comique en un acte, *Yvonne et Loïc*, dont le principal rôle était tenu par Mlle Anna Chéri, et qui se faisait remarquer par de jolies idées mélodiques conduites avec goût.

Depuis lors, M. Delioux, qui n'a pas abordé de nouveau le théâtre, a beaucoup écrit pour son instrument, et le nombre de ses œuvres pour le piano atteint le chiffre d'une centaine environ. Je citerai, parmi ces œuvres : *Marche hongroise* (op. 14); *Fête à Séville* (op. 23); *le Ruisseau* (op. 25); *Mandoline* (op. 28); *le Son du cor* (op. 34); *le Carnaval espagnol* (op. 38); *les Bohémiens* (op. 39); *les Matelots* (op. 40); Fantaisie sur *Faust* (op. 54); *le Lac* (op. 88); 6 *Pensées musicales* (op. 89); *Allegro agitato* (op. 94). Il faut mentionner encore un *Recueil* pour le piano (op. 71-80), publié chez Schott, et un *Cours complet d'exercices*, excellent ouvrage didactique, publié chez Flaxland et adopté pour les classes du Conservatoire. Les qualités qui recommandent les compositions de M. Delioux sont le goût, le style et l'élégance de la forme. M. Delioux a écrit aussi un certain nombre de mélodies vocales : *Nature*, *Rappelle-toi*, *le Rhin allemand* (chanté par M. Faure, à l'Opéra, en 1870), *les Filles de Cadix*, *le Retour*, etc.

DELISSE (Paul), né à Longwy (Moselle) le 12 avril 1817, se livra de bonne heure à l'étude de la musique. Admis au conservatoire de Paris le 23 mai 1839, dans la classe de trombone de Dieppo, il fut admis au concours dès l'année suivante, se vit décerner un second prix, et obtint le premier en 1841. M. Delisse remplissait depuis longues années les fonctions de premier trombone à l'orchestre de l'Opéra-Comique, lorsque, par arrêté ministériel en date du 20 octobre 1871, il fut nommé professeur de la classe de trombone au Conservatoire. Il fait partie de l'orchestre de la Société des concerts.

DELL'AQUILA (R.....), compositeur italien contemporain, a fait représenter à Milan, sur le théâtre Dal Verme, le 14 juin 1876, un opéra sérieux intitulé *il Conte di Montecristo*.

DELLE SEDIE (Enrico), chanteur italien fort remarquable, est né vers 1828 à Livourne. Son père, négociant en cette ville, voulut d'abord lui faire embrasser la même carrière; mais sa vocation l'entraînait ailleurs. Il prit d'abord des leçons de musique d'un maître nommé Cesario Galeffi, puis étudia la déclamation avec Persanola et Domeniconi, célèbre tragédien. Le mouvement national de 1848 fit du jeune musicien un volontaire des plus enthousiastes; dès les premiers événements, Delle Sedie s'engagea, et, devenu lieutenant, se battit notamment à Curtatone, où les étudiants toscans, sous le commandement de leur professeur Montanelli, soutinrent le choc de plusieurs régiments autrichiens. Prisonnier de guerre pendant quelque temps, et ne pouvant plus, une fois rendu à la liberté, songer à la carrière des armes dans l'état de prostration où ses défaites avaient plongé l'Italie, Delle Sedie reprit ses études musicales, un instant interrompues, et songea définitivement à aborder la scène. Il débuta en 1851 sur le petit théâtre de San Casciano, près Florence, dans *Nabucco* de Verdi. Remarqué par un intelligent *impresario*, il fut immédiatement engagé à Pistoie, puis à Florence (1852), où il s'empara du rôle de *Rigoletto* sans redouter la comparaison de Varesi et de Corsi. Dès lors sa carrière fut fixée, et le jeune baryton marcha de succès en succès. Vienne en 1859, Londres en 1860, Saint-Pétersbourg, Paris l'applaudirent tour à tour. C'est par le rôle de Renato d'*un Ballo in Maschera* qu'il débuta à notre Théâtre-Italien le 17 octobre 1861, et parmi les meilleurs rôles qu'il joua par la suite, il faut citer *Don Juan*, *la Traviata*, *il Barbiere di Siviglia*, *Don Pasquale*, et surtout *Rigoletto*, où, malgré la faiblesse de sa voix, son incomparable talent de chanteur et ses rares facultés de comédien excitaient l'admiration de tous les auditeurs.

Nommé professeur de chant au conservatoire de Paris, emploi auquel il renonça peu d'années après, décoré de la Légion d'honneur, M. Delle Sedie, qui a renoncé au théâtre et qui consacre tout son temps à l'enseignement, a mis le sceau à sa réputation en publiant sous ce titre : *l'Art lyrique* (Paris, Escudier, in-folio), une excellente méthode de chant pur et de chant déclamé, dans laquelle ses théories sur cet art sont exposées avec une remarquable clarté. Les comptes-rendus faits sur cet ouvrage ont été recueillis et publiés en Italie (Livourne, Vigo, 1875, in-8°).

J. D. F.

DELOFFRE (Louis-Michel-Adolphe), violoniste, chef d'orchestre et compositeur, né à Paris le 28 juillet 1817, était fils d'un musicien à la fois violoniste et guitariste, avec lequel il commença son éducation musicale. Doué de dispositions remarquables pour le violon, il fut successivement élève de Bellon, de Lafont et de Baillot, et se fit connaître d'abord comme virtuose, en

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

remplissant les fonctions de violon-solo dans les concerts de Valentino et dans ceux de Musard père. Plus tard, il partit pour Londres, avec le fameux chef d'orchestre Jullien, et devint violon-solo au théâtre de la Reine, puis à la *Philarmonic society*, à la *Sacred harmonic society* et à la *Musical Union*. Cela ne l'empêchait pas de venir donner chaque année à Paris, en compagnie de sa femme, pianiste distinguée, et de M. Pilet, violoncelliste attaché à l'orchestre de l'Opéra, des concerts dans lesquels ces trois virtuoses étaient favorablement accueillis par le public. Deloffre était du reste un violoniste habile, bien que son jeu fût parfois un peu miévreux et un peu efféminé.

Après plusieurs années passées en Angleterre, Deloffre revint se fixer à Paris en 1851, et devint second, puis presque aussitôt premier chef d'orchestre au Théâtre-Lyrique. C'est lui qui eut l'honneur de diriger à ce théâtre, pendant la brillante direction de M. Carvalho, l'exécution non-seulement des grandes œuvres de Gluck, de Mozart et de Weber, mais encore celle des belles productions d'Halévy, de Berlioz, de MM. Gounod, Victor Massé, Ernest Reyer : *Jaguarita*, *Faust*, *le Médecin malgré lui*, *la Reine Topaze*, *la Statue*, *les Troyens*, *Roméo et Juliette*, etc. Lorsque, en 1868, M. Tilmant prit sa retraite, Deloffre fut appelé à le remplacer à la tête de l'orchestre de l'Opéra-Comique, et il conserva cette situation jusqu'à sa mort, arrivée le 8 janvier 1876.

Deloffre avait une façon fâcheuse de marquer la mesure, en ce sens que son archet, conduit avec mollesse et une indécision apparente, n'indiquait jamais nettement quel temps il battait ; mais c'était un artiste soigneux, soucieux des moindres détails, très-expérimenté, excellent musicien, et sachant faire travailler et étudier une partition. Il était compositeur aussi, et sous ce rapport était fort loin de manquer de talent. Sans parler des fantaisies sur des motifs d'opéras, des duos pour piano et violon qu'il écrivait jadis pour sa femme et pour lui, dans un genre fort heureusement passé de mode aujourd'hui, Deloffre a été couronné deux fois dans les concours de quatuors d'instruments à cordes ouverts par la Société des compositeurs de musique, et ses œuvres en ce genre révèlent un talent véritable de facture, une inspiration facile et une réelle élégance de forme. Il a laissé en manuscrit deux symphonies pour orchestre, plusieurs trios pour piano, violon et violoncelle, et quelques morceaux pour violon avec accompagnement de piano.

DE LOISE (.....), compositeur, a écrit la musique d'*Agnès de Chatillon* ou *le Siège de Saint-Jean d'Acre*, « opéra héroïque » en trois actes, représenté au théâtre Louvois le 12 mai 1792. Je n'ai pu découvrir aucun autre renseignement sur cet artiste.

DELPRAT (Charles), professeur de chant, élève de Ponchard père, est auteur d'un livre intitulé *l'Art du chant et l'école actuelle*. Il n'y a rien de bien nouveau dans cet écrit, dans lequel cependant les jeunes chanteurs pourront puiser, au point de vue général, quelques bons préceptes. D'ailleurs, ce livre n'est pas donné par l'auteur comme un traité de l'art du chant, et se borne à présenter une série de remarques et de réflexions sur l'état de cet art dans le passé et dans le présent. Je ne puis, toutefois, m'empêcher d'y signaler une erreur au moins singulière sous le rapport historique. Dans son *prélude*, et en parlant du chant appliqué au théâtre, M. Delprat dit : « Ce ne fut qu'au début du dix-huitième siècle, à l'époque de Pergolèse, que l'on forma des combinaisons d'ensemble dans lesquelles entraient les voix de basse. » Voilà une assertion étrange. M. Delprat ignore-t-il donc que, pour ne parler que de Lully, il y avait toujours au moins un rôle de basse, et quelquefois deux, dans les opéras de ce compositeur ?

M. Delprat a fourni un certain nombre d'articles au journal *l'Art musical*, et il a publié une brochure sous ce titre : *Le Conservatoire de musique de Paris et la commission du ministère des Beaux-Arts en* 1870 (Paris, typ. Morris, 1872, in-8° de 36 pp.).

* **DELSARTE** (François-Alexandre-Nicolas-Chéri), artiste un peu étrange, quoique d'un mérite incontestable, doué de facultés très-diverses et de toutes les qualités nécessaires à l'enseignement, fut — sans voix ! — un chanteur véritablement remarquable et presque un professeur de premier ordre.

Venu de bonne heure à Paris, Delsarte étudie la musique dès son enfance, et bientôt veut se consacrer à la carrière du chant, bien que pour cela le fonds principal, c'est-à-dire la voix, lui fasse presque entièrement défaut. A force de travail pourtant et d'intelligence, il parvient, après avoir passé par l'excellente école de Choron, à remporter un second prix au Conservatoire, où il avait pour professeurs Garaudé et Ponchard père. L'année suivante il manque son premier prix, mais il a la consolation d'entendre Mme Sontag le féliciter et pourrit lui dire : — « On ne vous a pas compris, mais je vous ai donné ma voix, et jamais mes enfants n'auront d'autre maître que vous. » Cependant Delsarte

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

veut, comme tous les autres, essayer du théâtre, et, après de grands efforts, parvient à se faire engager à l'Opéra-Comique. Il débute dans *Maison à vendre*, de Dalayrac ; mais lui, l'artiste aux accents nobles et touchants, ne pouvait réussir dans ce qu'on pourrait appeler un vaudeville à couplets. Il ne plaît que médiocrement, et, bien que Chollet lui confie l'éducation musicale de sa fille, il juge à propos de quitter le théâtre Favart pour s'engager à l'Ambigu. Là, il crée deux ou trois rôles de mélodrame, puis, le théâtre faisant faillite, il se réfugie aux Variétés. Voilà donc le futur chantre de Lully, de Rameau et de Gluck sur le point de donner la réplique et de servir de compère à Vernet et à Odry ! Pourtant, il touche aux Variétés ses appointements durant trois ans, sans qu'on songe à le faire jouer. Mais, pendant ce temps, il travaille solitairement, silencieusement, se livre à des études profondes sur la déclamation parlée et lyrique, et, pour mieux se rendre compte des effets, il étudie aussi la physiologie et l'anatomie, et, cherche à se rendre familière la construction du larynx et à approfondir le phénomène de la phonation. En un mot, il se rendait maître, petit à petit, de tous les secrets de son art.

Mais Delsarte était un homme étrange. Bientôt il quitta les Variétés pour se faire saint-simonien, puis, du saint-simonisme, en vint à l'église de l'abbé Châtel. Dans cette dernière, il fut appelé à la direction des chœurs, et, pour la première fois de sa vie, se trouva livré à un travail digne de lui, et qui lui plaisait. On le voit alors ouvrir des cours, donner des concerts historiques, dans lesquels il fait apprécier un style dramatique singulier mais puissant, mélangé de grandeur et d'emphase, de noblesse et d'exagération, en interprétant quelques-uns des chefs-d'œuvre des vieux maîtres de l'école française. Il fait connaître au public des concerts, par fragments bien choisis, l'*Armide* de Lully et celle de Gluck, *Castor et Pollux* de Rameau, les deux *Iphigénie*, mettant en relief les principales beautés de ces divers ouvrages, et faisant courir tout Paris à leur audition. Bientôt les élèves affluent à ses cours. C'est d'abord Darcier, c'est Alizard, c'est Mme Barbot, puis Mlle Marie Dussy, puis Mmes Gueymard et Carvalho à leur début, et tant d'autres que je ne saurais nommer. La notoriété, presque la célébrité vient enfin à Delsarte, et tandis que Mlle Rachel veut, dit-on, l'avoir pour partenaire à la Comédie-Française, le Théâtre-Italien songe à lui pour remplacer Bordogni. C'est ainsi que la tragédie et l'opéra se disputent cet artiste fantasque, étrange, mais d'une si étonnante envergure.

Mais lui ne veut plus entendre parler de théâtre. Avec l'aisance il a conquis la liberté, qui pour lui n'est que la liberté de s'instruire, et il la veut conserver. Car Delsarte travaillera toute sa vie, et jusqu'à son dernier jour, jusqu'à son dernier souffle, s'enquerra des moyens et recherchera les causes. Tout en continuant de professer, il se livre avec plus d'ardeur à ses études d'ontologie, de physiologie, de psychologie, d'anatomie. Puis, comme son cerveau n'est exempt ni de fantaisie ni de bizarrerie, que du saint-simonisme son esprit s'est trouvé ramené aux pures doctrines chrétiennes, les spéculations philosophiques, les méditations religieuses contribueront à accaparer son existence. Si l'on ajoute à cela qu'il notait toutes ses impressions, qu'il préparait les matériaux innombrables de traités qu'il projetait toujours sans les faire jamais, qu'il se livrait enfin à des recherches incessantes sur la philosophie et l'esthétique de l'art, on comprendra que cet homme extraordinairement laborieux n'ait jamais eu une minute à lui.

Delsarte a publié un certain nombre de mélodies, dont quelques-unes (une entre autres, les *Stances à l'Éternité*), se faisaient remarquer par un grand caractère. On lui doit aussi un important recueil intitulé *les Archives du chant*, dans lequel il a reproduit, entre autres chefs-d'œuvre, quelques-unes des magnifiques pages lyriques pour lesquelles il professait une si grande et si juste admiration. Le malheur est que cette publication a été faite par lui avec le parti pris de n'aider en rien à la bonne interprétation de ces chefs-d'œuvre, qu'il voulait répandre. Non-seulement il se refusait à indiquer aucune nuance, aucun mouvement précis pour les morceaux qu'il reproduisait, mais il poussa même le scrupule du texte primitif jusqu'à respecter les fautes de gravure des éditions originales. Il avait retrouvé à Lyon un certain nombre de vieux poinçons dont il se servit tellement quellement, pour les nouvelles planches qu'il faisait faire, de telle sorte que sa publication représentait avec une fidélité absolue les anciennes éditions, à cela près, pourtant, qu'il en avait réalisé au piano les basses chiffrées, ou réduit les accords d'orchestre.

Delsarte est mort à Paris, le 20 juillet 1871, dans sa soixantième année. Mme Angélique Arnaud a publié à son sujet la brochure suivante : *Delsarte, ses cours, sa méthode* (Paris, Dentu, 1859, in-18 de 57 p.).

DEMARQUETTE (F.....), compositeur, né vers 1845, a publié, outre quelques mélodies vocales et plusieurs transcriptions de grands

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

maîtres pour piano et violoncelle, un quatuor pour instruments à cordes, un trio pour piano, violon et violoncelle sur le *Prométhée* de Beethoven, et un 2e trio, pour les mêmes instruments, sur l'entr'acte du *comte d'Egmont*. M. Demarquette a écrit aussi la musique de deux opérettes, *les Brioches du Doge*, représentée en 1873 sur le petit théâtre des Folies-Bergère, et *le Troubadour jonquille*, donnée en 1876 aux Folies Marigny.

DEMERSSEMAN (Jules-Auguste-Édouard), virtuose des plus remarquables sur la flûte et compositeur distingué, naquit à Hondschoote (Nord) le 9 janvier 1833. Admis au mois d'octobre 1844 au Conservatoire de Paris, il y devint successivement élève de Tariot pour le solfége, de Tulou pour la flûte, de Colet pour l'harmonie, et de Leborne pour le contrepoint et la fugue. Dès le concours de 1845, il obtint, avec un accessit de solfége, le premier prix de flûte; il était alors âgé de douze ans seulement. Le premier prix de solfége lui fut décerné l'année suivante. En 1852, il obtint un premier accessit de fugue, puis subit sans succès l'épreuve préparatoire pour le concours de Rome; admis à ce concours l'année suivante, il ne fut l'objet d'aucune récompense.

La réputation de Demersseman comme virtuose commença surtout à s'établir aux concerts fondés par M. Musard fils en 1856, et se continua ensuite à ceux du Casino, créés par M. Arban, ainsi qu'à ceux des Champs-Élysées. Son talent était à la fois très-fin, très-brillant et très-distingué. Comme compositeur, Demersseman s'était d'abord fait connaître par des fantaisies fort bien écrites pour son instrument, et par une opérette en un acte, *la Princesse Kaïka*, représentée au petit théâtre des Folies-Nouvelles le 6 mai 1859. Il fit exécuter ensuite au Casino diverses compositions pour orchestre, publia un certain nombre de mélodies charmantes, et écrivit toute une série de morceaux de divers genres pour les instruments du système Sax. Cet artiste fort estimable aurait sans doute fait parler de lui comme compositeur, si la mort ne l'avait frappé dans toute la force de la jeunesse, à Paris, le 1er décembre 1866. Parmi ses productions les plus importantes, il faut citer un concerto de flûte avec accompagnement d'orchestre.

DE MEY (Jacques-François), prêtre et musicien, né dans la seconde moitié du dix-septième siècle, fut maître de chant à l'église Saint-Jacques, à Gand, et remplit ensuite les mêmes fonctions à l'église de Sainte-Walburge, à Audenarde, en 1726. Il mourut en 1733, laissant à cette dernière, par testament, toutes ses collections musicales. On connaît de la composition de cet artiste un *Ave Maria* et un *Tantum ergo* à quatre voix.

DE MOL (Pierre), compositeur et professeur belge, a fait ses études musicales au conservatoire de Bruxelles, où vers 1847 il obtenait un premier prix d'harmonie, et quelques années après le premier prix de contrepoint. En 1853, s'étant présenté au concours de Rome, il remporta le second prix avec la cantate intitulée *les Premiers Martyrs*, et deux ans après, en 1855, le premier prix lui était décerné pour sa cantate *le Dernier Jour d'Herculanum*. M. De Mol entreprit alors un voyage en Allemagne et en France, puis se fixa à Besançon, où il devint violoncelle-solo au théâtre et professeur à l'École de musique; il occupait encore cette situation en 1867. Je crois que depuis lors il est retourné en Belgique.

M. De Mol a écrit plusieurs œuvres importantes, entre autres un oratorio, *les Chrétiens martyrs*, qui a été exécuté à Bruxelles avec un grand succès (peut-être n'est-ce là qu'une amplification de sa première cantate de concours), et un opéra-comique, *Quintin Metsis*, dont plusieurs fragments considérables ont été entendus dans la même ville au mois de février 1877. On doit encore à cet artiste un *Te Deum*, une messe que l'on dit fort remarquable, et diverses autres compositions. M. De Mol s'est consacré aujourd'hui à l'enseignement.

DE MOL (François-Marie), neveu du précédent, né à Bruxelles le 3 mars 1844, a fait ses études au Conservatoire royal de cette ville. Il y a remporté successivement différents prix, dont les principaux ont été : le premier prix de lecture musicale en 1859, le 2e prix d'harmonie en 1862, le 1er prix de composition (contrepoint et fugue) et le premier prix d'orgue en 1868. Après avoir tenu l'orgue à l'église de Saint-Jean-Baptiste du Béguinage à Bruxelles, il a été appelé à Marseille pour y occuper, sur la recommandation de Fétis, le poste d'organiste à l'église Saint-Charles. Il s'est fixé dans cette ville depuis cette époque, et s'y est livré à l'enseignement. En 1872 il est devenu chef d'orchestre de la Société des concerts populaires, et a conservé ces fonctions pendant trois ans. Le 9 janvier 1875, il a été nommé professeur d'harmonie au Conservatoire de Marseille.

Cet artiste a fait entendre avec succès aux Concerts populaires de Marseille une ouverture, *Ambiorix*, et une charmante bluette pour orchestre, intitulée *Trastullo*. Il a écrit également divers motets, des morceaux d'orgue (fugue-offertoire, etc.), deux bluettes et une polonaise pour piano, une romance sans paroles pour violoncelle et piano, un adagio pour piano, violon

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

et violoncelle, et des fragments de quatuors pour instruments à cordes (1).

AL. R—D.

DE MOL (GUILLAUME), frère du précédent, né à Bruxelles le 1er mars 1846, mort à Marseille le 9 septembre 1874, avait fait de brillantes études au Conservatoire de Bruxelles, où il était entré de très-bonne heure. A l'âge de 17 ans, il fut nommé organiste de l'église Saint-Roch (banlieue de Bruxelles); il prit part en 1869 et 1871 au grand concours de composition musicale, et obtint à la seconde épreuve le grand prix de Rome. Il était en route pour accomplir le voyage réglementaire en Italie, quand une maladie foudroyante le surprit à Marseille et l'emporta.

Cet artiste avait fait entendre aux Concerts populaires de Marseille quelques parties d'une symphonie intitulée *La Guerre*, qui témoignaient de remarquables aptitudes musicales. Il a laissé un certain nombre de fragments inédits (2).

AL. R—D.

DE MUNCK (ERNEST), violoncelliste belge distingué, né en 1841, fut d'abord élève de son père. Dès l'âge de huit ans il se faisait entendre en public, et à dix ans il obtenait de grands succès à Londres. De retour en Belgique, il devint élève de Servais, retourna à Londres en 1855, fit, avec le fameux chef d'orchestre Julien, une grande tournée artistique dans les principales villes de l'Angleterre, de l'Écosse et de l'Irlande, et, un peu plus tard, s'établit à Londres, où sa réputation de virtuose augmentait chaque jour. En 1868, il vint à Paris, fit partie de l'excellent quatuor de M. Maurin, et l'année suivante se produisit avec succès dans une des séances de la Société des concerts du Conservatoire. En 1871, M. de Munck fut appelé à faire partie de la chapelle du grand-duc de Saxe Weimar, d'où une maladie douloureuse vint l'éloigner au bout de deux années. Depuis lors, et sa santé s'étant rétablie, il a repris ses fonctions à Weimar.

* **DENEFVE** (JULES). Cet artiste s'est démis, depuis quelques années, de ses fonctions de directeur de l'École de musique de Mons.

DENINA (.....), compositeur italien, a fait représenter au mois d'août 1864, sur le théâtre Alfieri de Turin, un opéra-ballet en 4 actes et 7 tableaux, *Roberto di Normandia*, dont il avait écrit la musique en société avec M. Cordiali. Depuis lors, aucun de ces deux artistes n'a reparu à la scène. Il est vrai que leur premier ouvrage n'avait obtenu qu'un succès à peu près nul.

DENIS (THÉOPHILE), est l'auteur d'un petit écrit publié sous ce titre : *Le corps de musique de la ville de Douai*, Douai, 1862, in-8°.

* **DENNE-BARON** (RENÉ-DIEUDONNÉ), compositeur et écrivain musical, né à Paris le 1er novembre 1804, est mort en cette ville le 11 novembre 1865. Fils d'un homme qui avait acquis une certaine notoriété dans les lettres, il reçut des leçons de Porta et de Cherubini, et se voua de bonne heure à la pratique de la composition et de la littérature musicale; cependant il ne le fit jamais qu'en amateur, et resta 25 ans attaché comme employé au ministère des travaux publics. Comme musicien, il a composé un assez grand nombre d'airs nouveaux pour les pièces intitulées *Vert-Vert*, *le Brigand*, *Hog le charpentier*, *l'Alcôve*, *la Tarentule*, etc., représentées au Vaudeville et aux Variétés; une grande messe en *ut*, à quatre voix et orchestre; des hymnes et cantiques; des chœurs, ballades, romances, nocturnes, pour différentes voix; un assez grand nombre de morceaux, soit pour orchestre, soit pour orgue, soit pour piano. — Comme écrivain, il a publié : *Aperçu général sur l'art musical*, dans l'ouvrage intitulé : *Enseignement élémentaire universel* (Paris, 1844); — *Histoire de l'art musical en France*, dans *Patria*, ou *la France ancienne et moderne* (Paris, Garnier, 1846, in-8°); — *Cherubini, sa vie, ses travaux et leur influence sur l'art* (Paris, Heugel, 1862, in-8°). Il a collaboré à la *Revue et Gazette musicale*, au *Ménestrel*, au *Dictionnaire de la Conversation et de la Lecture*, et à la *Nouvelle Biographie générale* de MM. Firmin Didot, à laquelle il a fourni la plupart des articles concernant les musiciens. Il a laissé inachevée une *Histoire de la musique* à laquelle il travaillait assidûment lorsqu'il est mort. Ses manuscrits et ses autographes ont été légués par lui à la bibliothèque du Conservatoire de Paris.

DENZA (.....), compositeur italien, a fait représenter sur le théâtre Mercadante, de Naples, le 13 mai 1876, un opéra sérieux intitulé *Wallenstein*.

DEPAS (ERNEST), violoniste et compositeur, a fait son éducation musicale au Conservatoire de Liége, et s'est fait connaître par un grand nombre de publications pour son instrument, publications dont quelques-unes sont estimables, mais qu'il semble multiplier chaque jour avec un peu trop de complaisance et de facilité. Je me bornerai à en citer quelques-unes : 1° *Méthode*

(1) A la fin de 1876, M. Fr. De Mol a quitté Marseille pour retourner à Bruxelles, où il a pris la direction de l'orchestre du Théâtre-National (flamand). — A. P.

(2) Guillaume de Mol avait écrit deux oratorios, *de Levenstyden* et *de Laatste Zonnestraal*, dont divers fragments ont été exécutés à Bruxelles. — A. P.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

complète de violon, op. 28, Paris, Leduc; 2° 20 *Études de mécanisme*, op. 105, id., id.; 3° 8 *Études*, id., id.; 4° *École élémentaire du style moderne*, 12 mélodies, op. 36, id., id.; 5° *École italienne du style moderne*, 12 fantaisies, id., id.; 6° *le Décaméron des jeunes violonistes*, 20 petites fantaisies, id., id.; 7° 8 *Solos en forme de caprices*, op. 40, id., id.; 8° 6 *Caprices en forme de nocturnes* op. 81, id., id.; 9° 3 *Duos brillants et faciles*, op. 73, id., id.; 10° 20 *Morceaux en forme de fantaisies*, op. 103, id., id.; 11° 8 *Petits Duos pour violon et flûte* (avec J. Rémusat), id., id.; 12° 6 *Duos* (avec J. Rémusat), id., id.; 13° 4 *Duos* id. (avec Leduc), id., id. M. Depas a encore oublié : *Souvenirs du Théâtre-Italien*, 10 morceaux; *Souvenirs du théâtre allemand*, 10 morceaux; *le Violoniste romancier*; un nombre infini de fantaisies, thèmes variés, morceaux de genre sur des airs célèbres ou des motifs d'opéras en vogue, des trios pour piano, violon et violoncelle, etc., etc., etc. Je ne sais si cette production infatigable intéresse le public, mais elle laisse les artistes profondément indifférents.

DEPELSENER (J.....), virtuose sur la harpe et marchand d'instruments de musique, qui vivait à Bruxelles, d'où il était sans doute originaire, a publié une « *Méthode raisonnée de harpe, ouvrage classique, dédiée à S. A. R. Mgr le prince Édouard d'Angleterre, par M. J. Depelsener, musicien de S. A. R.*, à Bruxelles, chez l'auteur, marchand d'instruments. »

DEPRET (Edmond), chanteur et compositeur, né à Virelles (Belgique) en 1827, fit ses études musicales au Conservatoire de Bruxelles où il obtint un premier prix de chant en 1845, fit un voyage à Londres en 1859, alla passer ensuite deux années en Italie, puis revint à Londres, où, quoique n'étant plus à l'âge des études, il prit, pour se perfectionner, des leçons de composition de B. Molique. M. Depret a publié à Londres un septuor instrumental, un nocturne pour le piano, deux trios pour le chant, et quelques morceaux de moindre importance. En 1873, à l'occasion de la fête du roi Léopold, il a fait exécuter à Bruxelles, dans l'église Sainte-Gudule, un grand *Te Deum* avec orchestre.

DEPROSSE (A.....), pianiste et compositeur allemand contemporain, a publié, pour le chant et pour le piano, un assez grand nombre d'œuvres parmi lesquelles je citerai les suivantes : 3 *lieder*, op. 9; 3 *lieder* à deux voix, op. 16; 7 *lieder*, op. 26; 4 *lieder* pour voix de basse, op. 31; 12 Études romantiques pour piano, en deux livres, adoptées par le Conservatoire de Leipzig, op. 17; *Mazurka appassionata* pour piano, op. 15, etc. On doit aussi à M. Deprosse *la Harpe de David*, oratorio en trois parties.

DERGNY (Dieudonné), écrivain français, est l'auteur d'un ouvrage publié sous ce titre : *Les Cloches du Pays de Bray*, avec leurs dates, leurs noms, leurs inscriptions, leurs armoiries, le nom de leurs fondeurs (Paris, Derache, vers 1866, 2 vol. in-8°).

DERX (J.....-W.....), organiste et compositeur néerlandais, né à Nimègue en 1801, fut élève de F. Hauff, qui lui enseigna le piano, l'harmonie et la composition. Nommé, à l'âge de dix-huit ans, organiste de l'église wallonne de sa ville natale, il obtint en 1830, à la suite d'un concours, le même emploi à l'église des Mennonites de Harlem. Cet artiste a publié un Recueil de 50 préludes pour orgue, des pièces de divers genres pour cet instrument, des Psaumes avec préludes, des mélodies chorales avec accompagnement d'orgue ou de piano, des sonatines, variations, divertissements, impromptus pour piano, des duos pour piano et violon, etc. On lui doit encore le *Psaume LXVII* pour solo, chœur et orgue (couronné par la *Société musicale des Pays-Bas*), une collection de 12 chorals à 4 voix (id.), une autre collection de 12 nouvelles mélodies chorales, et diverses autres compositions.

DESARBRES (Nénés), écrivain français, né à Villefranche le 12 février 1822, devint secrétaire de l'administration de l'Opéra au mois de juin 1850, sous la direction d'Alphonse Royer, et demeura chargé de ces fonctions jusqu'au mois de février 1863. Jusqu'alors il n'avait été connu que comme vaudevilliste et fabricant de livrets d'opérettes. A la suite de son séjour à l'Académie de musique, il publia les deux volumes suivants : *Sept ans à l'Opéra* (Paris, Dentu, in-12, 1864); et *Deux siècles à l'Opéra* (Paris, Dentu, in-12, 1868). C'est là de l'histoire fantaisiste, qui ne doit être lue qu'avec la plus extrême réserve, et dont les détails ne doivent être acceptés que sous bénéfice d'inventaire. Desarbres est mort à Paris le 16 juillet 1872.

* **DÉSAUGIERS** (Marc-Antoine). Aux œuvres dramatiques de ce compositeur, il faut ajouter les deux suivantes : *Jeannette et Lucas* (2 actes), et *la Jeune Veuve* (un acte), toutes deux représentées au petit théâtre des Beaujolais en 1788.

* **DESBROSSES** (Robert). Outre les quatre ouvrages lyriques donnés par lui à la Comédie-Italienne, cet artiste a encore écrit la musique des trois ballets suivants, représentés au même

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

théâtre : 1° *les Amusements champêtres*, 1749; 2° *l'Amour piqué par une abeille et guéri par un baiser de Vénus*, 1753; 3° *Vénus et Adonis*, 1759.

DESCHAMPS (Mademoiselle), violoniste fort distinguée, élève de Capron, obtint de grands succès au Concert spirituel, en 1778 et 1779, en exécutant plusieurs concertos de son maître, de Jarnowick et de Bach.

DES COMMUNES (J.....), musicien néerlandais dont le nom indique une origine française, naquit à Gouda en 1759. Fils d'un chanteur qui appartenait à la chapelle du prince Charles d'Autriche à Bruxelles, et qui lui enseigna les premiers éléments de la musique, il s'adonna à l'étude du violon, entra à l'âge de quatorze ans dans l'orchestre du théâtre allemand d'Amsterdam, et plus tard se fixa à Leuwarden, où il donna une vive impulsion à l'art musical et fonda une société artistique intitulée *Audi et Tace*, dont il fut le directeur de 1783 à 1832. C'est aussi lui qui créa l'école de musique de cette ville, dont il eut la direction depuis 1826 jusqu'en 1830. Des Communes a composé plusieurs messes, des motets, une symphonie, un concerto, et il a écrit la musique de deux opéras : *Het meikmeisje van Bercy*, et *Het dorp in't gebergte*. Il est mort en 1841, à l'âge de 82 ans.

DESFONTAINES (Jean), prêtre et musicien, était chanoine à Cambrai en 1384. On conserve dans la bibliothèque de cette ville des chants religieux à plusieurs voix de la composition de cet artiste.

DESFORGES (.....). Un artiste de ce nom a écrit la musique d'une *Cantate à Rotrou*, exécutée à Dreux, le 30 juin 1807, pour l'inauguration en cette ville de la statue de Rotrou.

DESFOSSEZ (Achille), violoniste amateur et écrivain sur la musique, né à Douai vers 1810, est mort à La Haye, où il était fixé depuis près de trente ans, au mois de mars 1871. Les exigences de la profession commerciale qu'il exerçait en cette ville ne l'empêchaient point de se livrer à son goût très vif pour le théâtre et la musique, et pendant de longues années il fut le correspondant artistique spécial, à La Haye, de divers journaux parisiens : *le Ménestrel*, *la France musicale*, la *Revue et Gazette des Théâtres*. Il a rédigé et publié aussi, dans cette ville, pendant toute l'année 1856, une feuille mensuelle écrite en français, *la Hollande musicale*, qu'il reprit dix ans après et dont il donna encore un certain nombre de numéros en 1866 et 1867. On lui doit encore les deux écrits suivants : 1° *Festival de Rotterdam*, hommage à la société de Toonkunst (La Haye, s. d. [1854], in 8°); 2° *Henri Wieniawski*, esquisse biographique (La Haye, 1856, in-8°). Les facultés mentales de Desfossez s'étaient dérangées dans les dernières années de son existence, et il mourut complétement fou.

***DESHAYES** (Prosper-Didier). Les détails de l'existence de ce compositeur sont complétement inconnus, et après fait jouer une quinzaine d'ouvrages dont plusieurs obtinrent un brillant succès, il disparut si complétement du mouvement artistique parisien que le lieu et la date de sa mort sont demeurés absolument inconnus. Cela est fâcheux, car Deshayes était un artiste fort intéressant, dont le talent est incontestable; mais, pour ma part, les efforts que j'ai tentés pour découvrir ce qu'il avait pu devenir après la Révolution sont restés tout à fait infructueux. Sa mort pourtant n'a pas été mystérieuse, car un de ses collaborateurs, Alexandre Duval, la rappelle dans la préface d'une de ses pièces, *Bella* ou *la Femme à deux Maris*, dont Deshayes fit la musique. Voici comment, dans cette préface, Duval parle de son collaborateur : « On venait de donner au théâtre Louvois une pièce du *Mari à deux Femmes*, dont la musique était de Deshayes, compositeur jusqu'alors inconnu, mais estimé comme un homme à talent et un parfait honnête homme. J'avais l'occasion de le voir à peu près tous les mois; nous nous trouvions de garde au même poste : on suppose bien que dans de pareilles rencontres un auteur et un musicien ont tout le temps de parler d'un art qui réunit d'une manière si intime leurs affections réciproques. Je lui fis les compliments qu'il méritait sur son opéra de *Zélia* ou *le Mari à deux femmes*, et je lui dis à ce sujet que je connaissais une tragédie anglaise qui en offrait la contre-partie. Il me pria avec tant d'instance de l'arranger pour le même théâtre, que quelque difficulté que m'offrit un sujet qui me forçait de placer une femme entre deux maris, je lui promis de le tenter. En effet, d'une tragédie très-noire, je fis un drame assez intéressant. L'ouvrage fut reçu par le théâtre et mis en musique par mon camarade dans la garde nationale. Soit qu'il y eût de sa faute ou de celle du poëte, cet ouvrage, tout en ayant du succès, n'augmenta ni sa réputation ni la mienne. Il contribua même si peu à la prospérité de l'entreprise, que peu de temps après, de nouveaux administrateurs changèrent le genre des pièces que l'on jouait à ce théâtre, et que notre *Bella* fut engloutie avec tant d'autres dans le fleuve d'oubli, qui emporterait dans son cours les travaux du monde entier, si quelques pêcheurs adroits n'en sauvaient de temps en temps quelques débris. Si je préserve pour un instant notre héroïne de sa

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

perte certaine, c'est moins par intérêt pour elle, que pour remplir une espèce de devoir envers ce bon Deshayes, que la mort nous a pour toujours ravi. Estimé pour ses talents et pour son caractère, il a laissé peu d'ouvrages et beaucoup d'amis : en imprimant le seul que j'aie composé avec lui, je me suis acquis le droit, aux dépens de mon amour-propre peut-être, de donner un éloge à son talent et une larme à sa mémoire. »

Voilà le seul renseignement direct qu'il m'ait été possible de rencontrer sur cet artiste estimable. Alexandre Duval écrivait cette préface pour l'édition de ses œuvres complètes qui parut chez Barba (1822), en 9 vol. in-8°. — A la liste des productions de Deshayes, il faut joindre les cinq ouvrages suivants : 1° *le Sacrifice de Jephté*, oratorio, exécuté au Concert spirituel le 15 août 1786 ; 2° *Nantilde et Dagobert*, théâtre Louvois, novembre 1791 ; 3° *Mélite* ou *le Pouvoir de la Nature*, opéra-comique en trois actes, donné à la Comédie-Italienne le 19 mars 1792 ; 4° *la Fin du jour*, opéra-comique en un acte, théâtre de la Cité, 1793 ; 5° *Henri de Bavière*, opéra-comique en trois actes, th. Molière, 1803.

DESLANDRES (Adolphe-Édouard-Marie), organiste et compositeur, est né à Batignolles-Monceaux (Paris), le 22 janvier 1840. Entré jeune au Conservatoire, il y devint élève de Leborne pour le contrepoint et la fugue, et de M. Benoist pour l'orgue; après avoir obtenu un premier accessit d'orgue en 1856, le second prix l'année suivante, avec le premier accessit de fugue, il se vit décerner en 1858 les deux premiers prix d'orgue et de fugue. S'étant présenté en 1859 au concours de l'Institut, il se vit accorder une mention honorable, et l'année d'ensuite il remportait le second prix. Peu après, il devenait organiste de l'église de Sainte-Marie des Batignolles, dont son père était maître de chapelle, et tout en occupant ces fonctions, qu'il a conservées jusqu'à ce jour, il consacrait une partie de son temps à la composition qu'il étudiait avec ardeur. Vers 1865, M. Deslandres faisait exécuter à Sainte-Marie une messe qui fut remarquée, et il publia, pendant les années qui suivirent, un certain nombre de jolies productions qui se distinguaient par leur élégance, leur style aimable et leur sentiment délicat. Parmi ces œuvres, on peut citer surtout : *Ode à l'harmonie*, belle composition vocale, d'un accent plein d'ampleur; *Feuillets d'album*, recueil de six mélodies vocales; *la Barque brisée*, sorte de chant de douleur patriotique d'une belle couleur et d'une large inspiration ; puis des motets, des mélodies vocales et d'agréables morceaux de piano. M. Deslandres a fait exécuter sous le titre de *Méditations*, au Casino-Cadet et aux Concerts-Danbé, de fort jolis morceaux concertants pour divers instruments ; je mentionnerai particulièrement la troisième, pour cor, violon, violoncelle, harpe, contrebasse et orgue, comme une inspiration du plus heureux effet. On lui doit aussi un oratorio, *les Sept Paroles du Christ*, pour baryton solo et chœur, avec accompagnement de violon-solo, violoncelles, harpe et orgue, et une cantate : *Sauvons nos frères*, pour voix seules, chœur et orchestre. Enfin, ce jeune artiste a donné le 21 octobre 1872, au théâtre de l'Athénée, un petit opéra-comique en un acte, *Dimanche et Lundi*, dont la musique, très-soignée au point de vue de la forme, était d'un tour leste, pimpant, plein de grâce, de jeunesse et de fraîcheur, et il a fait représenter à l'Alcazar d'hiver deux opérettes en un acte : *le Chevalier Bijou* (22 octobre 1875), et *Fridolin* (1er mars 1876).

Un frère de cet artiste, *Georges-Philippe Deslandres*, comme lui organiste et compositeur, est mort à Paris, le 12 octobre 1875, à l'âge de 26 ans. Il avait publié un certain nombre de compositions religieuses.

* **DESLOUGES** (Philippe). En dehors des motets que ce musicien a fournis au recueil de compositions de ce genre publié par Pierre Attaignant, il a fait encore la musique de quelques chansons que celui-ci a insérées aussi dans son recueil de chansons françaises à 4 parties, publié en 1530.

DESLYONS (Jean), né à Pontoise en 1615 et mort à Senlis le 26 mars 1700, est auteur d'un écrit intitulé : *Critique d'un docteur de Sorbonne sur les deux lettres de messieurs Deslyons, ancien, et de Bragelongne, nouveau doyen de la cathédrale de Senlis, touchant la symphonie et les instruments qu'on a voulu introduire dans leur église aux leçons de Ténèbres* (1698). Y.

DESMARAIS (Cyprien), est auteur d'un écrit publié sous ce titre : *Les dix-huit poëmes de Beethoven*, essai sur le romantisme musical (Paris, 1839, in-12). Il a publié encore un opuscule intitulé : *Archéologie du violon, description d'un violon historique et monumental* (Paris, 1826, in-8°).

DESMÂTINS (Mlle), chanteuse d'un grand talent, brilla à l'Opéra après la retraite de Mlle Le Rochois, dans les dernières années du dix-septième siècle. Castil-Blaze prétend qu'avant d'embrasser la carrière artistique, elle avait été « laveuse d'écuelles » à l'auberge du Plat-d'étain, située au carré Saint-Martin; j'ai plus de confiance, je l'avoue, dans les renseignements,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

toujours si précis, et généralement si exacts, de l'auteur anonyme de l'*Histoire de l'Académie royale de musique* (publiée par *le Constitutionnel*), qui nous apprend que Mlle Desmâtins était fille d'un violon de la musique du roi et nièce du fameux danseur Beauchamps. Il ajoute : « Elle débuta à l'âge de douze ans dans l'opéra de *Persée* (18 avril 1682) pour la danse et pour le chant ; mais elle quitta bientôt le premier talent pour s'attacher au dernier, où elle s'éleva au plus haut degré, jouant également bien les rôles tendres et ceux de fureur. » Elle ne fut d'abord chargée que de rôles peu importants, tels que celui de Sidonie, l'une des confidentes d'Armide, dans l'ouvrage de ce nom, dont Mlle Le Rochois remplissait le personnage principal. Mais lorsque celle-ci eut pris sa retraite, et que Mlle Desmâtins eut travaillé sous sa direction, elle parvint bientôt au premier rang, et si elle n'égala pas sa devancière, il paraît certain néanmoins qu'elle acquit un talent remarquable et très-prisé du public. Ce qui le prouve bien, c'est qu'elle était et resta le chef d'emploi de Mlle Maupin, qui n'était point, on le sait, une artiste ordinaire. Les rôles importants qu'elle créa sont ceux de Vénus dans *Hésione*, de Sapho et de Niobé dans *le Triomphe des Arts*, d'Argine dans *Omphale*, de Tomyris dans *Médus*, d'Iphigénie dans *Iphigénie en Tauride*, d'Alcine dans *Alcine*, d'Alcyone dans *Alcyone*, et d'Orithie dans *les Saisons*.

Douée d'une rare beauté, Mlle Desmâtins était grande, bien faite, d'une tournure majestueuse, et son physique convenait merveilleusement à l'emploi des reines et des princesses. Un embonpoint un peu précoce vint, il est vrai, porter tort à la noblesse de sa taille. D'ailleurs elle mourut jeune (en 1708), d'un ulcère au foie. Elle avait une sœur cadette, qui était dans les chœurs de l'Opéra.

DESMAZURES (Laurent), organiste distingué, né à Marseille, devint en 1758 organiste de la cathédrale de Rouen, emploi dans lequel il succéda à Dagincourt, artiste lui-même d'un rare talent. L'un des meilleurs, sinon le meilleur élève de Desmazures, fut Broche, qui fut le premier maître de Boieldieu et qui lui succéda en 1777. C'est sans doute à cette année 1777 qu'il faut placer la mort de Desmazures.

Un artiste de ce nom a écrit la musique d'un opéra-ballet en un acte et un prologue, intitulé *les Fêtes de Grenade*, qui a été exécuté au concert de Dijon le 12 janvier 1752. Il me paraît bien probable que ce doit être le même dont il est ici question (1).

(1) Dans sa notice sur Desmazures, La Borde (*Essai sur la musique*) raconte une étrange histoire, dont je lui laisse, bien entendu, toute la responsabilité : — « M. Desmazures a joui avec justice d'une grande célébrité. Son exécution était aussi rapide que sa facilité pour jouer de tête. La passion de la chasse balançait souvent son amour pour la musique. Ce goût lui coûta cher ; un fusil crevé entre ses mains lui emporta les trois derniers doigts de la main gauche. Heureusement les premières phalanges ne furent pas coupées tout-à-fait ; et il en resta assez pour que Desmazures pût y adapter des faux doigts, dont il apprit à se servir presqu'aussi bien que des véritables. Cet exemple unique ne peut être révoqué en doute : nous en avons été témoin ; et si nous n'eussions vu les faux doigts, jamais nous n'aurions pu le croire. »

DESNOIRESTERRES (Gustave **LEBRISOYS**), écrivain, est né le 20 juin 1817 à Bayeux, où il a fait ses études. Passionné pour les hommes et la littérature du dix-huitième siècle, M. Desnoiresterres s'est proposé de les faire revivre dans une série de travaux pleins d'intérêt. « Prenant le XVIIIe siècle pour l'objet de ses recherches, dit un biographe, il s'est proposé d'en reproduire la physionomie variée dans une série d'études à laquelle appartiennent *les Intérieurs de Voltaire*, *la Jeunesse de Voltaire*, *Voltaire au château de Cirey*. Il doit les réunir plus tard sous le titre général de : *Voltaire et la société française au XVIIIe siècle*. » Il est bien difficile de s'occuper sérieusement de cette époque féconde sans rencontrer la musique sur son chemin ; aussi M. Desnoiresterres s'étant avisé, au cours de ses recherches ; de noter tous les faits qui se rapportaient aux deux immortels artistes qui vinrent se livrer en France un combat de géants, Gluck et Piccini, se vit-il, au bout de quelques années, en possession d'une masse formidable de documents sur la vie et la carrière de ces deux grands hommes pendant leur séjour à Paris. L'écrivain songea donc à utiliser ces documents, et, en les groupant, en les coordonnant avec soin et sagacité, il en tira les éléments d'un livre fort curieux, extrêmement utile, qui se trouva retracer avec une rare exactitude toutes les phases de la lutte entre l'auteur d'*Armide* et l'auteur de *Roland*, ainsi que les mille incidents de ce qu'on a appelé la guerre des Gluckistes et des Piccinistes.

Il est fâcheux assurément que M. Desnoiresterres n'ait pas été musicien, pour pouvoir, à l'aide de la critique et de l'analyse, tirer un parti plus complet des richesses qu'il avait acquises pour l'histoire musicale de cette époque ; il aurait pu lui-même tracer cette histoire, en faire ressortir les côtés grandioses, et en tirer les déductions nécessaires. Néanmoins, si ce travail reste à faire, si l'édifice est encore à élever, les matériaux sont là, prêts à être utilisés, et se trouvent aussi abondants et aussi complets qu'on le puisse

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

désirer. Le livre de M. Desnoiresterres, intitulé : *Gluck et Piccini*, 1774-1800 (Paris, Didier, 1872, in-8°), sera indispensable dans l'avenir à tous ceux qui voudront s'occuper de cette époque si intéressante en ce qui concerne la musique, et il sera désormais impossible d'en retracer la moindre partie sans avoir recours à cet écrit si utile et si substantiel.

DESNOSE (.....) violoniste, vivait dans la seconde moitié du dix-huitième siècle à Toulouse, où il se livrait à l'enseignement. Il a publié dans cette ville, vers 1774, un recueil de *Six quatuors dialogués d'un genre nouveau, pour deux violons, alto et basse, dédiés aux amateurs de l'harmonie*, œuvre deuxième.

DESNOYERS (Louis-Claude-Joseph-Florence), journaliste français, né à Replonges (Ain) en 1805, est mort à Paris le 17 décembre 1868. Ayant de bonne heure embrassé la carrière littéraire, il signa en 1830 la protestation des journalistes contre les ordonnances de juillet, collabora à un grand nombre de feuilles politiques, fonda en 1832 *le Charivari* avec Charles Philippon, et en 1836 concourut à la création du *Siècle* et resta jusqu'à sa mort directeur de la partie littéraire de ce journal. Malgré son ignorance complète des choses de la musique, Louis Desnoyers avait succédé à Fétis comme feuilletoniste musical du *National*, et plus tard il s'adjugea la même position au *Siècle*. En dépit de son esprit très-réel et très-fin, sa critique fut toujours absolument nulle, par le fait de son incompétence radicale. En 1847, il publia une brochure ainsi intitulée : *De l'Opéra en* 1847 *à propos de* Robert Bruce, *des directions passées, de la direction présente et de quelques-unes des* 500 *directions futures*.

* **DESORMERY** (Léopold-Bastien). On ignorait jusqu'ici que ce compositeur eût été chanteur et comédien. Le fait n'est pourtant pas douteux, comme on va le voir. Desormery était à Strasbourg lorsqu'il sortit vainqueur d'un concours de composition ouvert au Concert spirituel, et dont il était ainsi rendu compte dans le *Mercure de France* de juin 1770 : « Le prix double de musique latine, qui devait être donné cette année 1770 au Concert spirituel de la quinzaine de Pâques, et qui consistait en deux médailles d'or de la valeur de 300 livres chacune, a été adjugé à M. Desormery, comédien, demeurant à Strasbourg, chez M. de Hautemer, musicien de la cathédrale. » L'œuvre couronnée était un motet sur texte latin.

Deux ou trois ans après, Desormery venait à Paris et débutait à la Comédie-Italienne, où il était engagé, et où il restait jusqu'en 1778. Il écrivait alors la musique d'un opéra-comique en deux actes, *la Fête du Village*, qu'il faisait représenter à ce théâtre le 28 juin 1775. Le 16 février précédent, il avait donné à l'Opéra un petit ouvrage en un acte, *Hylas et Eglé*, écrit par lui en société avec Legros (1); bientôt il faisait exécuter un nouveau motet au Concert spirituel, et ce n'est qu'après ces premiers travaux qu'il offrait au public de l'Opéra ses deux pastorales : *Euthyme et Lyris* et *Myrtil et Lycoris*.

Au mois d'octobre 1774, le *Mercure de France* annonçait une souscription pour la publication prochaine d'un *Recueil d'airs et de duos de la composition de MM. le Gros, pensionnaire du roi et de l'Académie royale de musique, et Desormery, acteur du Théâtre-Italien*. Ce recueil devait contenir seize airs et huit duos, avec accompagnement de violon, alto et basse. J'ignore s'il a été effectivement publié, et j'en douterais volontiers.

DESORMES (L.....-C.....), compositeur français, a écrit la musique de quelques opérettes et saynètes musicales qui ont été représentées à Paris : 1° *Deux Beautés d'autrefois* ; 2° *Maître Luc* ; 3° *Prunelle et Piffard* ; 4° *le Menu de Georgette* (Folies-Bergère, 1874) ; 5° *les Diamants de Florinette* (Concert de la Pépinière, 1875) ; 6° *une Lune de miel normande* (Eldorado, 1876) ; 7° *le Rêve d'Yvonnette* (Alcazar, 1876). Cet artiste a publié quelques chansons et chansonnettes, ainsi que des morceaux de danse.

DESPLANQUE (A.....), écrivain français, ancien élève de l'École des chartes, conservateur des archives de Lille, membre de la Société nationale des sciences de cette ville, est l'auteur d'un écrit publié sous ce titre : *Étude sur les travaux d'histoire et d'archéologie de M. E. de Coussemaker* (Lille, impr. Lefebvre-Ducrocq, 1870, in-8° de 67 pp., avec portrait). Cette brochure est le développement d'un article publié dans *le Correspondant* du 25 juin 1869, et dont il avait été fait un tirage à part (Paris, Douniol, 1869, in-8° de 13 pp.) sous ce titre : *Archéologie musicale*. M. Desplanque a publié aussi une *Notice sur la vie et les travaux de feu M. Arthur Dinaux* (Lille, 1865). Je ne connais pas ce dernier écrit, mais il intéresse vraisemblablement l'art musical, au moins d'une façon indirecte, car on sait qu'Arthur Dinaux s'est beaucoup occupé de l'histoire des trouvères et qu'il a fait plusieurs publications sur ce sujet.

(1) Dans son *Histoire de la musique dramatique*, M. Chouquet mentionne cet ouvrage sous le titre d'*Hylas et Sylvie*, et sous la date du 26 septembre 1775; c'est une erreur, comme on peut s'en convaincre par le *Catalogue* de la bibliothèque musicale de l'Opéra de M. Théodore de Lajarte.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

* **DESPRÉAUX** (Guillaume **ROSS**). Outre *le Souper du mari*, cet artiste a fait encore représenter à Paris *la Dame d'honneur*, ouvrage en un acte joué sans succès à l'Opéra-Comique, le 4 octobre 1838.

* **DESQUESNES** (Jean). Des documents nouvellement découverts établissent que cet artiste était au service de la duchesse Marguerite de Parme, gouvernante des Pays-Bas, en qualité de chantre, et que, par l'intercession active de cette princesse, il obtint de son fils, Alexandre de Parme, la jouissance de deux prébendes à Tournai et à Aire, laissées vacantes par la mort de Gérard de Turnhout. On peut consulter à ce sujet l'ouvrage de M. Vander Straeten, *la Musique aux Pays-Bas*.

DESSANE (.....), sans doute fils de l'artiste mentionné au T. III de la *Biographie universelle des Musiciens*, né vers 1830, a été d'abord organiste à Saint-Sulpice, et occupe aujourd'hui les mêmes fonctions à l'église Notre-Dame d'Auteuil, en même temps qu'il est professeur de musique au collége Sainte-Barbe. M. Dessane a publié sous ce titre : *École primaire de chant choral, manuel de l'orphéoniste* (Paris, Brandus), un ouvrage utile et bien fait, dont le titre indique suffisamment l'objet et la portée, et il a composé plusieurs symphonies et une messe de *Requiem*.

* **DESSAUER** (Joseph), compositeur, est mort à Mödling, près de Vienne, le 9 juillet 1878. Aux deux ouvrages dramatiques mentionnés au nom de cet artiste, il faut ajouter deux opéras-comiques : *Paquita*, et *Domingo*. Un recueil de mélodies choisies de Dessauer a été publié à Paris, par l'éditeur M. Brandus, avec paroles françaises de M. Maurice Bourges.

DESSLER (Wolfgang-Christophe), compositeur de chants religieux, naquit en 1660 à Nuremberg, et mourut en cette ville en 1722.

Y.

DESSOF (Othon-Félix), compositeur distingué et chef d'orchestre renommé, est né le 14 janvier 1835 à Leipzig. Il a successivement dirigé l'orchestre des théâtres d'Altenburg, de Dusseldorf, d'Aix-la-Chapelle, de Magdebourg et de Cassel. En 1860, il a été appelé à diriger l'orchestre de l'Opéra impérial de Vienne. Dès la même année il fut choisi pour diriger les concerts de la société philharmonique, fondés par Nicolai, et nommé professeur de composition au Conservatoire. En 1875, M. Dessoff a donné sa démission de ces différents emplois et s'est retiré à la suite de son directeur, M. Eckert. Il a été remplacé par M. Hans Richter. M. Dessoff est considéré comme un des meilleurs chefs d'orchestre de l'Allemagne. Comme compositeur, il a peu produit ; il a publié seulement quelques morceaux de piano et quelques *lieder*.

Y.

DESSY (Battista), chef d'orchestre et compositeur, né à Cagliari, a fait représenter sur le théâtre de sa ville natale deux opéras sérieux, *Don Martino d'Aragona* et *un Cuore di Marmo*. Cet artiste, qui a rempli dans plusieurs théâtres, particulièrement à celui de Cagliari, auquel il est encore attaché à ce titre, les fonctions de chef d'orchestre et de *maestro concertatore*, a écrit un troisième opéra, *Suor Teresa*, qui, je crois, n'a pas été joué jusqu'à ce jour.

DE STEFANI (.....), compositeur italien, a fait représenter le 1er juillet 1874, sur le théâtre Manzoni, de Milan, un opéra sérieux intitulé *Celeste*.

* **DESTOUCHES** (André-Cardinal). Ce compositeur a publié chez Ballard deux cantates écrites sur paroles françaises : *Œnone*, et *Sémélé*.

DESTOURNELLES (.....). On a représenté à l'Opéra-Comique, le 3 juin 1815, sous le nom de ce compositeur resté obscur, un ouvrage en un acte intitulé *le Procès*.

DESTRIBAUD (.....), compositeur, né vers 1828, a fait ses études au Conservatoire de Paris, où il était élève d'Hippolyte Colet. Après avoir publié quelques romances, il a fait représenter aux Bouffes-Parisiens (31 mai 1856) une opérette en un acte, *Vénus au moulin d'Ampiphros*, et à l'Opéra-Comique (15 mai 1861) un second ouvrage en un acte, intitulé *Sylvio-Sylvia*. Mais déjà M. Destribaud avait abandonné la pratique sérieuse de la musique pour se livrer à des opérations de bourse, et depuis lors il a continué de s'occuper d'affaires financières.

DESVIGNES (Victor-François), musicien français, né à Trèves le 5 juin 1805, était fils de comediens de province. Il apprit jeune le violon, et commença par être chef d'orchestre de vaudeville, d'abord à Amiens, puis à La Rochelle, Chartres, Metz, Clermont et Moulins. Après un séjour à Paris pendant lequel il compléta ses études d'harmonie, il reprit sa vie nomade de chef d'orchestre, jusqu'au jour où il se fixa définitivement à Metz. Devenu directeur du théâtre de cette ville (où il avait passé son enfance), comme gérant d'une compagnie d'actionnaires, Desvignes, qui avait toutes les qualités du professeur et qui aimait son art avec passion, n'eut plus qu'une idée fixe : fonder à Metz une école de musique. A cette époque, où la musique était loin d'être encouragée dans nos provinces, cette idée généreuse n'était point d'une réalisation facile. A force d'énergie pourtant, de volonté, de persévérance,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Desvignes finit par atteindre son but. Il obtint en 1835, en même temps que l'introduction de l'étude du chant dans les écoles primaires de la ville, la création d'une école de musique, dont il fut nommé directeur, et dont, grâce à ses soins, les progrès et l'accroissement furent si rapides que, par une ordonnance royale en date du 16 août 1841, elle put être érigée en succursale du Conservatoire de Paris.

Le Conservatoire de Metz fut la préoccupation constante de Desvignes pendant tout le cours de son existence modeste et laborieuse. Il fonda aussi en cette ville une Société de concerts, dont il dirigeait les séances, et qui pendant de longues années fut florissante. C'est en grande partie pour ces deux institutions qu'il écrivit un grand nombre de compositions, dont plusieurs ont été publiées, dont d'autres sont restées manuscrites. Parmi les premières, il faut signaler : 1° 2 Trios pour piano, violon et violoncelle; — 2° Trio pour harpe, violon et violoncelle; — 3° Duo pour harpe (ou piano), et violon; — 4° Adagio pour harpe (ou piano), violon et violoncelle; — 5° Six duos concertants pour piano et violon, sur *Richard-Cœur-de-Lion*, *la Vestale*, *il Giuramento*, *Linda di Chamouni*, *Maria Padilla* et *Otello;* — 6° 3 suites de canons sans paroles; — 7° 4 suites de canons avec paroles; — 8° un grand nombre de chœurs religieux sur parcles latines, et de chœurs religieux et profanes sur paroles françaises; — 9° des romances et mélodies vocales. Les compositions inédites de Desvignes comprennent : un *Stabat Mater* exécuté à Metz en 1833; un opéra-comique en un acte, *Lequel des trois;* un opéra-féerie en 2 actes, *la Belle au bois dormant;* une symphonie en *ré;* neuf ouvertures à grand orchestre; plusieurs œuvres de musique de chambre; des romances, mélodies, chansonnettes, chœurs, sérénades, duos et trios pour voix diverses, etc.

Desvignes mourut le 30 décembre 1853. On a publié sur lui : *V. F. Desvignes, fondateur de l'École de musique de Metz*, par M. Eugène Gaudar (Extrait des *Mémoires* de l'Académie de Metz, dont Desvignes était membre), Metz, impr. Lamort, 1854, in-8° de 32 pp.

DE SWERT (Hermans), musicien belge, né à Louvain en 1803, fit ses études à l'église Saint-Pierre, de cette ville, et plus tard devint professeur à l'Académie de musique et à l'École moyenne de l'État. Il a fait exécuter à Louvain, en 1853, une cantate de sa composition.

DE SWERT (Isidore), fils aîné du précédent, né à Louvain le 6 janvier 1830, s'adonna à l'étude du violoncelle et devint, au Conservatoire de Bruxelles, élève de M. Demunck, dans la classe duquel il obtint un premier prix en 1846. En 1850, il fut nommé professeur de violoncelle à l'École de musique de sa ville natale, et en 1856 il accepta l'emploi de violoncelle-solo au théâtre de la Monnaie, de Bruxelles. Il est aujourd'hui professeur au Conservatoire de cette ville.

DE SWERT (Jean), frère du précédent, violoniste et pianiste, naquit à Louvain en 1832 et fut d'abord élève de son père. Dès l'âge de huit ans, il se fit entendre en public, et plus tard il s'occupa de composition. A peine âgé de vingt-quatre ans il fut atteint d'une douloureuse maladie, et mourut à Louvain le 2 juillet 1856. Peu de temps avant sa mort, et connaissant sa situation, il écrivit pour ses funérailles une marche funèbre, qui fut exécutée en effet à ses obsèques. L'année suivante, on exécuta à Louvain une ouverture de sa composition.

DE SWERT (Jules), frère des deux précédents, violoncelliste distingué, est né à Louvain le 15 août 1843. Il montra des dispositions précoces pour la musique, se produisit en public avant d'avoir accompli sa neuvième année, et en 1856 fut envoyé par son père à Bruxelles, où il entra, au Conservatoire, dans la classe de Servais. Devenu l'un des meilleurs élèves de ce maître, il obtint, au concours de 1858, le premier prix de violoncelle à l'unanimité. Peu de temps après il entreprit, en compagnie de M. Leenders, violoniste, un voyage artistique dans les Pays-Bas, et depuis lors s'est fait entendre fréquemment, et avec succès, en Belgique, en Hollande, en Allemagne et en Angleterre. M. Jules de Swert, qui a le titre de violoncelliste-solo de l'empereur d'Allemagne, s'est fait connaître comme compositeur pour son instrument; il a publié, entre autres : 1er concerto, avec accompagnement d'orchestre ou de piano (Mayence, Schott); 2e concerto, avec accompagnement d'orchestre ou de piano (id., ib.); Romances sans paroles, avec accompagnement de piano, op. 4 (Brême, Cranz); Fantaisie avec accompagnement d'orchestre ou de piano, op. 25 (Mayence, Schott); Fantaisie de salon sur des airs scandinaves, op. 26 (id., ib.); 3 duos de salon, pour violoncelle et piano (*Barcarolle*, *Capriccio*, *Mazurek*), op. 29 (Cassel, Leuckardt); 3 morceaux pour violoncelle, avec accompagnement de piano (Brême, Praeger), etc.

DESZCZYNSKI (Joseph), compositeur polonais, né à Wilna en 1781, s'établit plus tard à Varsovie. Il s'est fait d'abord connaître par la musique qu'il écrivit sur le chant historique de Sigismond III, contenu dans la grande *Épopée nationale* de J. U. Niemcewicz, et fit ensuite apprécier son talent dans d'assez nombreuses œuvres de musique de chambre. On cite surtout

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de lui un remarquable quatuor en *la* mineur (op. 39) pour piano et instruments à cordes, un sextuor pour deux violons, alto, deux violoncelles et contrebasse, et une très-belle polonaise pour le piano, à quatre mains. On doit encore à cet artiste fécond deux messes de *Requiem*, plusieurs opéras-comiques et un certain nombre de *lieder*. Deszczynski est mort en 1844.

DETHOU (Amédée), amateur érudit, est né à Saint-Amand (Nièvre) le 22 avril 1811. Après avoir habité successivement Saint-Amand, Paris et Cosne, il s'est fixé à Marseille, où il réside encore au moment où cette notice est écrite. Esprit élevé et laborieux, il s'est appliqué à plusieurs ordres de travaux. On a notamment de lui de bonnes traductions en vers français d'Horace, de Théocrite, de Virgile et de poésies des temps homériques. Il ne doit être question ici que de ceux de ses écrits qui se rattachent à la musique. En voici la liste :

Chanson de l'Ane, prose de la fête des Fous (XIIIe siècle) avec accompagnement de piano, texte latin, et traduction en vers français (chez Lavinée, à Paris); *Chanson à 4 voix du roi Louis XIII*, remise en lumière avec notice (ibid.); 4 *pièces de clavecin* de G. Frescobaldi avec notice, spécimen de notation et transcription en clefs modernes (ibid.); 25 *pièces de clavecin* de divers auteurs des XVIIe et XVIIIe siècles avec notice et transcription en clefs modernes (ibid.); un traité de plain-chant (ibid.); *Adieux de Marie Stuart*, mélodie avec accompagnement de piano (ibid.); *Ave Maria* (ibid.); *Pater noster* (ibid.); *O Salutaris* (ibid.); *Douze mélodies* sur des poésies anciennes (XVIe siècle) avec accompagnement de piano (ibid.); enfin un grand nombre de transcriptions et arrangements, entre autres la réduction pour piano et chant d'*Écho et Narcisse*, de Gluck, éditée par Mme veuve Launer.

Al. R—d.

DETHOU (Louis), cousin du précédent, a publié chez Lavinée, à Paris, une méthode succincte d'instrumentation pour musiques militaires.

Al. R—d.

DEURER (Ernest), compositeur, est né à Giersen en 1817. Ce jeune artiste, qui semble promettre un avenir brillant, s'est déjà fait connaître par plusieurs trios et quatuors. Y.

DEVENET (.....), flûtiste, musicien de la chambre et de la chapelle royale, vivait vraisemblablement à la fin du dix-septième siècle ou au commencement du dix-huitième. Il a publié un livre de « *Sonates pour deux flûtes*, par M. Devenet, ordinaire de la musique-chapelle de chambre du Roy, œuvre 1 (Paris, in-fol.). »

DE VICENTI (.....). Un musicien de ce nom écrivit la musique d'un ballet intitulé *la Svezzesa in Candia*, qui fut représenté au théâtre de la Scala, de Milan, en 1787.

DEVIENNE (François). Quelques inexactitudes s'étant produites au sujet du répertoire dramatique de ce compositeur, nous allons le reconstituer en entier. Voici donc la liste exacte et complète de ses opéras : 1° *le Mariage clandestin*, un acte, th. Montansier, 11 novembre 1790 (traduit en allemand et joué en 1798, à Hambourg, sous ce titre : l'*Amour risque tout*); 2° *les Précieuses ridicules*, un acte, comédie de Molière arrangée en opéra-comique par Moline, th. Montansier, 9 août 1791 (1); 3° *Encore des Savoyards*, th. Favart, 8 février 1792 (petit ouvrage qui avait été représenté d'abord sous forme de comédie, au même théâtre, le 25 septembre 1789); 4° *les Visitandines*, 2 actes, th. Feydeau, 7 juillet 1792 (un troisième acte est ajouté à cet opéra, qui est représenté sous cette nouvelle forme le 5 juin 1793; défendu plus tard à cause de son sujet, des modifications sont faites au poëme, et il est repris à l'Opéra-Comique, sous ce titre : *le Pensionnat de jeunes Demoiselles*, le 5 mars 1825, tandis que l'Odéon, transformant tout à fait la pièce et réduisant l'ouvrage en un acte, le joue à son tour sous ce titre : *les Français au Sérail*, le 28 juin de la même année); 5° *les Quiproquo espagnols*, 2 actes, th. Feydeau, 10 décembre 1792; 6° *le Congrès des Rois*, 3 actes (en société avec Berton, Blasius, Cherubini, Dalayrac, Deshayes, Grétry, Jadin, Kreutzer, Méhul, Solié et Trial fils), th. Favart, 26 février 1794; 7° *Rose et Aurèle*, un acte, th. Feydeau, 9 août 1794; 8° *Agnès et Félix*, ou *les Deux Espiègles*, th. Feydeau, 22 août 1795; 9° *Vélécour* ou *un Tour de page*, un acte, th. Favart, 22 mars 1797; 10° *les Comédiens ambulants*, 2 actes, th. Feydeau, 28 décembre 1798; 11° *le Valet de deux maîtres*, un acte, th. Feydeau, 3 novembre 1799.

On savait que Devienne était né en 1759, mais la date précise de sa naissance n'avait jamais été donnée. Elle a été publiée pour la première fois, d'après l'acte de naissance de l'artiste dans la brochure suivante : *Devienne*, par Arthur Pougin (Paris, imp. Chaix, 1864, in-8°), où l'on verra qu'elle est fixée au 31 janvier 1759. On trouvera d'ailleurs, dans cette brochure, des renseignements nombreux et inconnus sur De-

(1) Cet ouvrage est resté inconnu de tous les biographes de Devienne. On peut, en ce qui le concerne, consulter l'*Annuaire dramatique* (de Raqueneau) pour 1821-1822, p. 349, et l'almanach intitul *les Spectacles de Paris*, année 1792, p. 285.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

vienne, qui fut l'un des artistes les plus intéressants et les mieux doués de la fin du XVIIIe siècle.

DEVILLERS (Léopold), écrivain belge, est l'auteur d'une monographie ainsi intitulée : *Essai sur l'histoire de la musique à Mons* (Mons, impr. Dequesne-Masquillier, 1868, in-8° avec planches).

DEVIN-DUVIVIER (.....), compositeur, est né en 1827 à Liverpool, de parents français. Ayant, à l'âge de douze ans, suivi sa famille à Berlin, où il resta jusqu'à la fin de 1847, M. Devin-Duvivier fit de bonnes études en cette ville sous la direction du fameux professeur Dehn, élève de Gottfried Weber et de l'abbé Vogler, puis travailla le piano avec Moscheles et le chant avec Manuel Garcia. Il vint à Paris terminer son éducation au Conservatoire, dans la classe de composition d'Halévy, puis publia un certain nombre de mélodies, écrites sur des vers de Théophile Gautier, qui se faisaient remarquer par un rare sentiment poétique et une inspiration vraiment originale. Le 14 janvier 1867, M. Devin-Duvivier donnait au Théâtre-Lyrique une œuvre importante, *Deborah*, opéra en trois actes, dont le livret était emprunté aux *Chroniques de la Canongate*, de Walter-Scott, et dans lequel se produisait pour la première fois à ce théâtre une cantatrice distinguée, Mme Talvò-Bedogni. La partition de *Deborah* était remarquable sous le rapport de la franchise et de la puissance de l'inspiration, aussi bien que sous celui de la facture et du sentiment dramatique. L'ouvrage pourtant ne se maintint pas à la scène, et depuis lors son auteur n'a plus travaillé pour le théâtre. Il est aujourd'hui fixé en Angleterre, et il a fait exécuter récemment (novembre 1875), à l'un des concerts d'Alexandra-Palace, à Londres, un morceau pour orchestre, intitulé *le Triomphe de Bacchus*, qui a produit un vif plaisir.

DEVOLDER (Pierre-Jean). — *Voyez* **VOLDER** Pierre-Jean **DE**).

DE VRIES (Dirk ou Thierri), facteur de clavecins, exerçait sa profession à Anvers dans la première moitié du dix-septième siècle, et mourut en cette ville en 1628. On croit qu'il était parent de Catherine de Vries, femme du célèbre facteur André Ruckers, dit *le vieux*.

* **DE VRIES** (Madame **VAN OS**, née Rosa), chanteuse néerlandaise fort distinguée, est née à Deventer le 25 février 1828. De même que Mme Marie Sass et plusieurs autres artistes renommés, elle a commencé par chanter dans les cafés et aussi dans les petites sociétés israélites des Pays-Bas, où tout d'abord elle se rendit fort populaire parmi ses coreligionnaires. Plus tard elle devint choriste au Théâtre-Royal de La Haye, et en 1845 le roi Guillaume II l'envoya à Paris, aux frais de sa cassette particulière, pour y faire son éducation musicale. De retour à La Haye, elle fut engagée pour y tenir l'emploi des fortes chanteuses, et se produisit ensuite sur les théâtres de Lyon et de Toulouse. Elle était à Paris en 1848, et allait débuter à l'Opéra lorsqu'éclata la révolution de février. Elle partit alors pour les États-Unis, et resta plusieurs années en Amérique, où elle fit sensation, particulièrement à New-York. De retour en Europe en 1856, elle fut engagée à Londres, où son succès ne fut pas moins vif, puis elle se rendit à Turin, et de là à Milan, où elle brilla dans plusieurs opéras de Verdi, partit ensuite pour Barcelone, où elle excita l'enthousiasme, retourna un instant en Italie, revint en Hollande, où son retour fut un triomphe, fut engagée au théâtre San-Carlo, de Naples, et enfin se fit entendre, je crois, en Allemagne, avec le même bonheur. Mme de Vries est une chanteuse de premier ordre, douée d'une voix admirable et étendue, et possédant un talent d'une grande puissance dramatique.

Les deux filles de cette artiste ont entrepris aussi la carrière du chant dramatique. L'aînée, Mlle *Jeanne de Vries*, parut il y a quelques années à Paris, au Théâtre-Lyrique, y passa à peu près inaperçue, puis se produisit en province, fit de très-grands progrès, et acquit un remarquable talent. Elle est aujourd'hui (1875) attachée au théâtre de la Monnaie, de Bruxelles, où elle obtient de très-grands succès (1). La cadette, Mlle *Fidès de Vries*, a appartenu pendant trois ans, de 1871 à 1874, au personnel de l'Opéra, où elle s'était acquis rapidement une réputation brillante et légitime par sa beauté, sa distinction, la fraîcheur et le velouté de sa voix, son talent de cantatrice et son intelligence scénique. Son succès était surtout très-grand dans les deux rôles de Marguerite *de Faust*, et d'Ophélie d'*Hamlet*. A la suite de son mariage avec un dentiste, M. Adler, Mlle Fidès de Vries a renoncé au théâtre, qui semblait lui promettre un avenir plein d'éclat. Ed. de H.

* **DE VROYE** (Théodore-Joseph). *Voy.* **VROYE** (Théodore-Joseph **DE**).

* **DEZÈDE**. Ce compositeur est un des plus intéressants à étudier parmi ceux qui ont occupé la scène lyrique française pendant la seconde moitié du dix-huitième siècle. J'ai réuni sur lui un assez grand nombre de renseignements utiles

(1) Mlle Jeanne De Vries a épousé en 1876 un jeune ténor, M. Dereims, qui a débuté en 1877, à l'Opéra-Comique, dans le *Cinq-Mars* de M. Gounod.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

et inconnus, qui m'ont fourni les éléments d'un travail assez important : *Dezède*, par Arthur Pougin (Paris impr. Chaix, 1862, in-8° de 38 p.). Je vais reconstituer, à l'aide de ce travail, le répertoire dramatique de cet artiste charmant, répertoire qui n'a jamais été donné d'une façon complète : 1° *Julie*, 3 actes, Comédie-Italienne, 22 septembre 1772 ; 2° *l'Erreur d'un moment* ou *la Suite de « Julie »*, un acte, id., 14 juin 1773 ; 3° *le Stratagème découvert*, 2 actes, id., 4 octobre 1773 ; 4° *les Trois Fermiers*, 2 actes, id., 24 mai 1777 ; 5° *Fatmé* ou *le Langage des Fleurs*, 2 actes, Opéra, 5 décembre 1777 ; 6° *Zulima*, 3 actes, Comédie-Italienne, 9 mai 1778 ; 7° *le Porteur de chaise*, 2 actes, id., 10 décembre 1778 (réduit en un acte et repris sous ce titre : *Jérome et Champagne* ou *le Porteur de chaise*, le 11 janvier 1781) ; 8° *Cécile*, 3 actes, id., 26 janvier 1780 ; 9° *A trompeur, trompeur et demi*, un acte, id., 3 mai 1780 ; 10° *Péronne sauvée*, 4 actes, Opéra, 27 mai 1783 ; 11° *Blaise et Babet*, 2 actes, Comédie-Italienne, 30 juin 1783 ; 12° *Alexis et Justine*, 2 actes, id., 17 janvier 1785 ; 13° *Alcindor*, 3 actes, Opéra, 17 avril 1787 ; 14° *Auguste et Théodore* ou *les deux Pages*, 2 actes, Comédie-Française, 6 mars 1789 ; 15° *les Trois Noces*, un acte, Comédie-Française, 23 février 1790 ; 16° *Ferdinand* ou *la Suite des « Deux Pages »*, Comédie-Française, 19 juin 1790 ; 17° *Paulin et Clairette*, ou *les Deux Espiègles*, 2 actes, Comédie-Française, 5 janvier 1792 ; 18° *la Fête de la cinquantaine*, 2 actes, th. Louvois, janvier 1796 (ouvrage posthume) ; 19° *Fin contre fin*, un acte, joué seulement en société, et dont le poëme a été publié dans le tome V des *Après-soupés de société*, de Sauvigny.

Les quatre ouvrages indiqués comme ayant été donnés à la Comédie-Française étaient de véritables opéras-comiques, dont Dezède avait écrit tout à la fois les paroles et la musique, au moins en ce qui concerne les trois derniers, car pour *Auguste et Théodore* ou *les Deux Pages*, il n'avait sous ce rapport qu'une part de collaboration. La petite pièce intitulée *Paulin et Clairette* était restée inconnue de tous les biographes de Dezède, et je suis le premier qui en ait retrouvé la trace. Quant à *la Fête de la Cinquantaine*, c'est un ouvrage posthume, qui n'a été représenté que trois ou quatre ans après la mort du compositeur. Pour tous les détails relatifs à ces ouvrages, on voudra bien se reporter à la brochure citée plus haut. Dezède a laissé deux opéras et un opéra-comique inédits ; les deux premiers avaient pour titres *Amadis* et *Inez de Castro* ; le second était intitulé *le Véritable Figaro*, et avait été écrit sur un poëme de Billardon de Sauvigny.

D'HACK (Alfred), compositeur, a publié un certain nombre de romances, chansons et chansonnettes, et a fait représenter, dans des concerts ou dans des salons, les trois opérettes dont les titres suivent : 1° *le Revenant*, un acte, 1865 ; 2° *le Coquelicot*, un acte, 1867 ; 3° *le Secret de Simonette*, un acte, 1871.

DIACHE (Eugène), violoniste, né vers 1835, a été pendant plusieurs années chef d'orchestre du théâtre du Château-d'Eau, où il a fait représenter, au mois d'octobre 1872, une opérette en un acte intitulée *le Saut de Leucade*. Précédemment, au mois de mars 1870, cet artiste avait donné au théâtre des Variétés une petite pièce du même genre, aussi en un acte : *Deucalion et Pyrrha*.

DIAS (Gabriel), compositeur portugais du XVIIe siècle. On ne sait presque rien sur la vie de ce maître si fécond. M. Soriano Fuertes (*Historia de la musica española*, t. II, p. 185), dit qu'il fut d'abord chantre de la chapelle de Philippe IV à Madrid, puis maître de chapelle du couvent *de las Franciscanas descalzas* de la même ville. Ce couvent avait été fondé par D. Joanna d'Autriche, sœur de Philippe II et veuve de l'infant D. Juan de Portugal. Il ne serait pas étonnant que Gabriel Dias eut passé en Espagne au service de la veuve de l'infant, car beaucoup de musiciens portugais abandonnèrent leur patrie pendant la domination espagnole et passèrent en Espagne, où ils furent fort bien accueillis et où ils trouvèrent des positions avantageuses.

Le catalogue de la bibliothèque musicale du roi D. Jean IV fait mention d'une grande quantité de musique religieuse de Gabriel Dias. En ce qui concerne les *Vilhancicos*, une forme favorite des musiciens portugais et espagnols, il n'y en a pas moins de 497 sous le nom de Dias ; on y trouve en outre quantité de messes, motets, etc. Francisco de Santiago et Dias ont à eux seuls composé presque la moitié des *Vilhancicos* qui se trouvent dans le catalogue du roi, et dont le nombre total s'élève à 1071, dont 574 reviennent à Santiago (*Voy.* ce nom).

On connaît encore un musicien du même nom, *Diogo Dias*, qui a joui d'une certaine réputation vers le milieu du XVIe siècle. Il fut maître de chapelle de la cathédrale d'Evora, où il avait appris la musique. Ses compositions en manuscrit sont restées à Evora. Diogo Dias était né à Erato, dans la province d'Alemtejo.

J. DE V.

DIAZ DE LA PENA (Eugène-Émile), compositeur, né à Paris le 27 février 1837, est

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

fils du peintre de ce nom, qui fut un des plus fervents adeptes de l'école romantique. Admis au Conservatoire, le 6 octobre 1852, dans la classe de M. Reber, il obtint un premier accessit d'harmonie au concours de 1856, et un second prix en 1858. Il passa ensuite quelque temps dans la classe de composition d'Halévy. Après avoir quitté l'école, il se livra à la composition, et fit représenter au Théâtre-Lyrique, le 9 juin 1865, un opéra-comique en deux actes intitulé *le Roi Candaule*, dont la musique était empreinte d'une certaine grâce. Lorsqu'en 1867 un triple concours fut ouvert par l'État pour la composition de trois ouvrages destinés à nos trois grandes scènes lyriques, M. Diaz prit part au concours de l'Opéra, pour lequel un poëme portant le titre de *la Coupe du roi de Thulé* était imposé aux compositeurs; il l'emporta sur tous ses concurrents, parmi lesquels se trouvaient MM. Massenet, Th. Dubois, Wekerlin, le prince de Polignac, etc., et son ouvrage fut par conséquent désigné pour être représenté. Les événements politiques de 1870-71 semblèrent devoir ruiner ses espérances. En effet, à la suite de ces événements, la direction de l'Opéra, changeant de mains, avait passé de celles de M. Perrin à celles de M. Halanzier, et ce dernier, en prenant possession du théâtre, n'avait voulu accepter aucune des obligations de son prédécesseur. Cependant, à la sollicitation du ministère, qui se trouvait moralement engagé envers M. Diaz, M. Halanzier consentit à entendre la partition de *la Coupe du roi de Thulé;* le compositeur se rendit donc un jour à l'Opéra, et là, en présence du directeur et de tous les chefs de service, se plaça au piano et se mit en devoir de chanter, *seul*, sa partition. On devine le résultat que pouvait produire une audition faite dans des conditions semblables : personne n'avait rien compris. M. Halanzier, heureusement, ne voulut point se contenter d'une épreuve aussi incomplète; une seconde audition fut organisée, avec des éléments fournis par le personnel de l'Opéra, à la suite de laquelle M. Diaz fut informé que son œuvre serait représentée. *La Coupe du roi de Thulé* fut offerte en effet au public le 10 janvier 1873, et malgré la présence d'artistes tels que Mme Gueymard, MM. Faure, Achard et Belval, malgré les splendeurs d'une mise en scène pour laquelle on n'avait rien négligé, malgré le soin qu'on avait apporté à tous les détails de l'exécution, l'ouvrage fut trouvé faible et languissant, au double point de vue du poëme et de la musique. Il ne put se soutenir à la scène au-delà d'une douzaine de représentations. — En dehors de ses deux productions dramatiques, M. Eugène Diaz a publié un certain nombre de mélodies vocales, et a fait exécuter aux concerts Danbé, le 23 février 1875, un « entr'acte inédit. » La partition de *la Coupe du roi de Thulé* a paru chez l'éditeur Léon Grus.

DIDRON (Adolphe-Napoléon), archéologue français, connu sous le nom de *Didron aîné*, est né à Hautvilliers (Marne) en 1806. Titulaire de la chaire d'archéologie nationale à la Bibliothèque royale de Paris (1836-1843), Didron, qui créa ensuite une librairie spéciale, est surtout connu comme fondateur et comme éditeur des *Annales archéologiques*, encyclopédie de l'art au moyen-âge, qu'il a dirigée lui-même jusqu'en 1866; ce recueil remarquable renferme un bon nombre de travaux intéressants relatifs à la musique. Il a publié *l'Office du XIIIe siècle, publié en fac-simile, d'après le manuscrit original, reproduisant les huit tons du plain-chant, l'ordinaire de la messe, les fêtes de Noël, Pâques, Ascension, Pentecôte, Fête-Dieu* (Paris, Victor Didron, in-4° de 32 pages de texte et de 34 planches). Didron est mort le 13 novembre 1867. — Son neveu, M. *Édouard Didron*, architecte et dessinateur, né à Paris en 1836, a publié chez lui une *Iconographie de l'Opéra* (Paris, 1864, in-8°).

DIÉMER (Louis), pianiste fort distingué et compositeur, est né à Paris le 14 février 1843, et a fait au Conservatoire de cette ville des études particulièrement brillantes. A peine âgé de treize ans, il se voyait décerner à l'unanimité, en 1856, le premier prix de piano dans cet établissement; en 1859 il obtenait un premier prix d'harmonie et accompagnement, puis enfin remportait un premier prix de contrepoint et fugue et un second prix d'orgue. Les professeurs de M. Diémer au Conservatoire ont été M. Emile Durand pour le solfége, M. Marmontel pour le piano, M. Bazin pour l'harmonie, M. Ambroise Thomas pour la fugue, et M. Benoist pour l'orgue.

Après avoir terminé ses études, M. Diémer obtint de grands succès comme virtuose. Il devint le pianiste préféré de M. Alard pour ses séances de musique de chambre, exécuta d'une façon très-brillante, à la Société des concerts du Conservatoire (1864), le concerto en *sol* mineur de Mendelssohn, fit entendre aux Concerts populaires de M. Pasdeloup la sérénade du même maître, et, avec M. Alard, le grand duo de Weber pour piano et violon. Le jeu de M. Diémer est fin, distingué, et se fait remarquer tout à la fois par un excellent mécanisme et par un style d'une rare pureté.

M. Diémer ne paraît pas préoccupé par le désir de se produire au théâtre comme compositeur,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

mais il a beaucoup écrit pour le piano et pour le chant, et ses nombreuses productions se distinguent par une grâce aimable qui n'exclut pas la solidité. Nous citerons, parmi ses compositions : 1° sonate pour piano et violon (Flaxland); 2° trio pour piano, violon et violoncelle (Benoist aîné); 3° six pensées musicales; 4° trois valses de salon; 5° 2 caprices; puis, des pièces de divers genres : polonaise de concert, élégie, berceuse, mazurka de salon, impromptu-valse, impromptu-caprice, *le Chant du Nautonier*, caprice, etc. Pour le chant, M. Diémer a publié un certain nombre de mélodies : *le Bal et le Berceau*, *l'Amour qui passe*, *Adieu la Marguerite*, *Esméralda*, *à Ninon*, *la Fauvette*, *Pastorale*, *Il m'aimait tant*, *Chanson pour Alceste*, etc. Enfin, sous ce titre, *Ecole classique concertante*, M. Diémer a donné, avec MM. Alard et Franchomme (chez Heugel), une édition doigtée et accentuée des œuvres complètes pour piano, violon et violoncelle d'Haydn, Mozart et Beethoven; il a publié en outre 18 transcriptions pour piano de fragments symphoniques des mêmes maîtres, et aussi diverses transcriptions de *Così fan tutte*, de *la Flûte enchantée* et du *Don Juan* de Mozart.

DIERICXEN (Jean), facteur de clavecins à Anvers au milieu du seizième siècle, fut reçu dans la gilde de Saint-Luc en 1558.

DIETRICH (Albert-Hermann), chef d'orchestre et compositeur, est né à Golk, près Meissen, le 28 août 1829. Élève de l'Université de Leipzig, où il a appris la philosophie, l'histoire et l'esthétique, il étudia la musique avec Julius Otto, Rietz et Hauptmann. Étant à Dusseldorf en 1851, il y connut Robert Schumann, ressentit pour lui une vive affection, et c'est sous l'influence de ces relations qu'il commença à se livrer à la composition. De retour à Leipzig en 1854, il y fit exécuter sa première symphonie, et l'année suivante se rendit à Bonn, où il exerça les fonctions de chef d'orchestre. Quelques années plus tard, en 1861, il se fixait à Oldenbourg, où il devenait maître de chapelle du grand-duc, visitait, en 1871, Cologne et plusieurs autres villes rhénanes, et en 1872 se rendait de nouveau à Leipzig, où son talent de chef d'orchestre est, dit-on, très-apprécié. Parmi les compositions assez nombreuses de M. Albert Dietrich, je citerai les suivantes : Symphonie en *ré* majeur, exécutée au Gewandhaus, de Leipzig, en 1869; Ouverture, exécutée au Gewandhaus en 1872; *les Normands*, ouverture; Hymne du matin, pour chœur d'hommes et orchestre, exécuté au Gewandhaus en 1872; *Rheinmorgen*, « concertstück » pour chant, chœur et orchestre, op. 31; concerto de violon, avec orchestre, op. 30; concerto de violoncelle, avec orchestre, op. 32; concerto de cor, avec orchestre, op. 27; trio pour piano, violon et violoncelle, op. 9; quatre pièces pour piano, op. 2; six *lieder*, avec piano, op. 10, etc. M. Dietrich a écrit aussi un opéra intitulé *Robin Hood*; j'ignore si cet ouvrage a été représenté.

* **DIETSCH** (Pierre-Louis-Philippe), compositeur, ancien chef de l'orchestre de l'Opéra, maître de chapelle de l'église de la Madelaine, professeur d'orgue à l'École de musique religieuse, est mort à Paris le 20 février 1865. Après trois ans de service comme chef d'orchestre de l'Opéra, Dietsch avait été brutalement mis à la retraite par le directeur de ce théâtre, M. Perrin, lors de l'intronisation de celui-ci en 1863. A partir de ce moment, il ne s'occupa plus que de sa maîtrise de la Madelaine. Il était en visite chez un de ses amis, le pasteur Athanase Coquerel, lorsqu'il fut frappé d'une attaque d'apoplexie qui le foudroya. Outre ses vingt-cinq messes, outre d'autres et très-nombreuses compositions religieuses, Dietsch a laissé plusieurs ouvrages didactiques qui sont consacrés dans l'enseignement : *Répertoire de l'organiste*; *Manuel du maître de chapelle*; *Accompagnement pour l'orgue du plain-chant romain de la commission de Reims et de Cambrai*; *Accompagnement d'orgue du graduel et de l'antiphonaire romains*; *Répertoire des maîtrises et chapelles*.

Lors de la fondation de l'École de musique religieuse, Niedermeyer, créateur et directeur de cette école, s'était aussitôt attaché Dietsch comme professeur d'harmonie, de contrepoint et de fugue, et l'avait nommé peu de temps après inspecteur des études. A la mort de Niedermeyer, Dietsch fit preuve du plus grand dévouement pour l'œuvre de son ami, et se chargea aussi de la classe de composition et d'instrumentation, qu'il conserva jusqu'à sa mort.

Le 17 mars 1808 est, selon les renseignements qui m'ont été donnés par la famille, la date exacte de la naissance de Dietsch. Cet artiste estimable avait été nommé, en 1856, chevalier de la Légion d'honneur.

DIÈZE (.....), musicien obscur, vivait à la fin du dix-huitième siècle, et a écrit pour le théâtre Montansier la musique de deux opéras-comiques : *Polycarpe et Pancrace*, deux actes, paroles de Grétry neveu, représenté le 13 ventôse an V (4 mars 1797), et *les Trois Prétendus*, un acte, paroles de Pein, représenté le 5 floréal an IX (25 avril 1801).

DI GIULIO (Angelo), compositeur, né à

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Lucques vers 1809, étudia de bonne heure la musique et fut élève de Domenico Quilici. Devenu maître de chant et de piano à l'Institut Saint-Nicolas, il se livra à la composition, et écrivit plusieurs œuvres de divers genres : une *farsa* à trois personnages avec chœurs et accompagnement d'orchestre, jouée dans cet établissement; la musique du 13e chant du Dante (*la mort d'Ugolin*), pour voix de baryton avec accompagnement de piano; plusieurs compositions religieuses à quatre voix, avec accompagnement instrumental, qui furent exécutées en 1831, 1835 et 1836, pour la fête de Sainte-Cécile; enfin, un hymne, deux motets, et des litanies à 2 et 4 voix. Cet artiste mourut dans toute la force de la jeunesse, le 14 juillet 1838, à peine âgé de 29 ans. Après sa mort, on publia sa cantate sur la mort d'Ugolin.

DIJKHUIJZEN (D.....-H.....), l'un des meilleurs organistes des Pays-Bas, est né à Twello, dans la province de Gueldre, le 28 avril 1821. Après avoir été faire ses études à Dessau, sous la direction du fameux F. Schneider, il revint dans sa patrie, fut nommé organiste à Elburg, et en 1845 fut appelé, à la suite d'un concours, à tenir le grand orgue de l'église de Nimègue, l'un des instruments de ce genre les plus parfaits et les plus complets qui existent dans les Pays-Bas. C'est là que M. Dijkhuijzen donna carrière à son remarquable talent, et qu'il acquit une renommée légitime. Cet artiste a publié un certain nombre de compositions, parmi lesquelles on remarque une sonate pour orgue, une sonate pour piano et violon, et plusieurs *lieder*. Il a mis aussi en musique le *Psaume XXIII*, pour chœurs et orchestre, et il a fait exécuter à Utrecht une ouverture de concert (1855) et une symphonie en *ut* (1856).

DIKRAN TCHIHADJIAN, compositeur arménien, a écrit la musique de *Shérif-Agha*, opéra-comique en trois actes, en langue turque, qui a été représenté à Constantinople, sur le théâtre Osmanié, au mois de décembre 1872 ou de janvier 1873.

DI POGGIO (LELIO-IGNAZIO), compositeur, naquit à Lucques le 19 janvier 1735, et mourut dans la même ville, frappé d'apoplexie, le 19 octobre 1787. On lui doit un oratorio intitulé : *le Saint-Sacrement*, plusieurs actions dramatiques représentées à l'occasion de la grande fête des Comices, et un certain nombre de compositions religieuses fort estimées. Très-honoré de ses concitoyens, di Poggio fut nommé, en 1784, gonfalonier de la ville de Lucques.

DISSON (.....), musicien bourguignon, est l'auteur d'un opéra-comique intitulé *la Magie inutile*, qui fut représenté sur le théâtre de Dijon le 25 juillet 1751.

DJÉMÎLÈ, célèbre cantatrice arabe, de Médine, vécut pendant le premier siècle de l'hégire et le septième de l'ère chrétienne. Son talent était admirable, paraît-il, et produisait une étonnante impression sur ceux qui avaient le bonheur d'en pouvoir jouir. Elle fit un grand nombre d'élèves, qui devinrent eux-mêmes fameux pour la plupart, et parmi lesquels on cite Mabed, Khouleyda, Sellâmat el-Cass, Ibn Souraydj, Ibn-Aïcha et Habbâba. L'un d'eux, Mabed, disait de sa maîtresse : « Dans l'art du chant, Djémîlè est la tige, et nous sommes les branches. Sans elle, nous ne serions pas des artistes. »

A quelqu'un qui lui demandait comment elle avait acquis ce talent, qui faisait l'admiration générale, elle répondit : — « Ma foi! ce n'est ni par inspiration, ni par enseignement. Voici ce qui m'est arrivé. Lorsque j'étais esclave de la famille de Baïz, Saïb Khâthir était notre voisin. Je l'entendais chanter et jouer du luth. J'ai saisi et retenu les sons qui frappaient mon oreille, et j'en ai formé des airs qui se sont trouvés meilleurs que ceux de Saïb. Un jour, mes maîtresses me surprirent chantant toute seule dans ma chambre. Elles me dirent : « Tu as un talent que tu caches; nous t'adjurons de nous le montrer. » Alors, je leur chantai deux vers de Zohayr, fils d'Abou Solma, sur lesquels j'avais composé un air. Elles furent charmées, et me produisirent devant d'autres personnes. Bientôt j'eus une réputation. De toutes parts on venait m'entendre. Je me mis à donner des leçons. Le nombre des jeunes filles esclaves que l'on m'amenait chaque jour pour les instruire était si considérable, que la plupart d'entre elles se retiraient le soir, sans que j'eusse eu le temps de m'occuper d'elles et sans avoir pu profiter autrement qu'en écoutant les chants que j'enseignais à d'autres. Par ces leçons, qui étaient bien payées, je procurai à mes maîtres des bénéfices auxquels ils étaient loin de s'attendre. Ils m'affranchirent; je les avais enrichis et je m'enrichis à mon tour. Au reste, ils étaient bien dignes de cette fortune, et moi aussi (1). »

Djémîlè devint puissamment riche, en effet, grâce à son double talent de virtuose et de professeur. Elle épousa un affranchi nommé Ibn el-Khazradj, qui comme elle habitait Médine, s'établit avec lui dans le faubourg de *Sounh*, et là tint une maison splendide, servie par un nombreux domestique, dans laquelle les amateurs venaient l'entendre et l'admirer, les élèves solli-

(1) *Aghâni*, II, 134 v°, 135.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

citer et prendre ses leçons, et les musiciens et les poëtes de Médine et de la Mekke lui soumettre leurs œuvres et la prier de les vouloir bien chanter.

« La plus belle époque de la carrière de Djémilè, dit Caussin de Perceval dans son intéressant travail sur les musiciens arabes, fut sans doute celle d'un pèlerinage qu'elle fit à la Mecque. Ce pèlerinage fut pour elle une véritable ovation. Elle partit entourée de tous les principaux artistes ses compatriotes et de plusieurs poëtes de ses amis. On remarquait, parmi les chanteurs, Mâbed, Mâlik, Ibn Aïcha, Nâfé ibn Tonboura, Nâfé el-Khayr, Badih el-Melih; parmi les chanteuses, Azzè-t-el-Meylâ, El-Fariha, Habbâba, Sellamat el-Cass, Khoulayda, Rabihâ, Salda; parmi les poëtes, Cothayyir-Azzè, Abdallah el-Ahwas, Ibn Abi-Atik, Abou Mehdjan Nossayb. Des personnages, même de haute naissance, admirateurs du talent de Djémilè, avaient voulu être ses compagnons de voyage, et cinquante musiciennes esclaves, appartenant à de grandes dames de Médine, avaient été envoyées par leurs maîtresses pour grossir son cortége et lui faire honneur. La magnificence des haudedj (litières de femmes), la richesse et la variété des costumes rendaient cette troupe de pèlerins la plus brillante que l'on pût voir.

« A quelque distance de la Mekke, Djémilè et sa compagnie furent reçues par une réunion considérable de Mekkois, dans laquelle figuraient avec beaucoup de gens de la première noblesse, des musiciens tels qu'Ibn Mouçaddjih, Ibn-Mouhriz, Ibn Souraydj, El-Gharidh, et des poëtes tels que Omar ibn Abi-Rabia, Hârith ibn-Khâlid el-Makhzoumi, El-Ardji et autres.

« Lorsque les cérémonies du pèlerinage furent terminées et que Djémilè eût fait autour de la ca'ba ses dernières tournées, les Mekkois la prièrent de leur donner une séance avant de les quitter. « Est-ce, demanda Djémilè, une séance « de musique ou de conversation que vous dési- « rez? — De l'une et de l'autre, lui répondit-on. » — Cela est impossible, dit-elle. Je ne mêlerai « pas à l'acte sérieux de religion que je suis ve- « nue accomplir l'exercice d'un art frivole et « profane. — Eh bien! s'écria Omar ibn Abi- « Rabia, que tous ceux qui veulent entendre « Djémilè se joignent à moi et la reconduisent « jusqu'à Médine! » La plupart des assistants accueillirent cet avis avec enthousiasme et se mirent en route à la suite de la cantatrice.

« La nouvelle du retour de Djémilè causa une vive sensation de joie dans Médine. Un grand nombre d'habitants, de tout rang et de tout âge, sortirent à sa rencontre, et Djémilè, au milieu de son immense cortége fit dans la ville une entrée triomphale. Les Mekkois qui l'avaient accompagnée se logèrent chez leurs amis ou connaissances. Après avoir consacré dix jours à recevoir les visites de félicitations que tout le monde s'empressait de lui faire, Djémilè annonça une séance solennelle de musique à l'intention des hôtes mekkois. Cette séance, dont elle fit les principaux frais, fut des plus grandioses et dura trois jours. L'auditoire, composé d'une foule d'hommes de distinction qui remplissaient les appartements et même la cour de la maison, se séparait vers le soir et se réunissait le lendemain à l'heure indiquée.

« Pendant les deux premières journées, l'on entendit, alternativement avec Djémilè, les chanteurs Ibn Mouçaddjih, Ibn Mouhriz, Ibn Souraydj, Mâbèd, Mâlik, El-Gharidh, Ibn Aïcha, les deux Nâfé, les trois Hodhali, Badih el-Melih, Raddja, Touways, Delâl, Berd el-Fouâd, Naumet ed-Dhoha, Hebat-Allah, et Fend. Les uns chantèrent seuls, les autres deux ou trois ensemble à l'unisson.

« Le troisième jour, Djémilè fit tendre dans le fond de son salon un rideau, derrière lequel elle plaça des musiciennes au nombre de cinquante, chacune avec un luth. Elle-même, un luth à la main, chanta la première, en s'accompagnant de son instrument, tandis que les cinquante autres luths jouaient le même accompagnement. Cet orchestre soutint également les voix de plusieurs cantatrices qui se firent entendre ensuite, cachées par le rideau aux yeux de l'assemblée. C'étaient Azzè-t-el-Meylâ, Habbâba, Sellamat el-Cass, Khoulayda, Rabiha, El-Fariha, Bulbulè, Lezzet el-Aych et Sa'da. Elles exécutèrent des morceaux de chant, les unes en solo, les autres en duo ou en trio, toujours à l'unisson. Jamais on n'avait vu une pareille fête musicale. »

Djémilè, on peut le dire, fut l'une des gloires musicales de l'Orient.

D'LAINE (.....). Un artiste de ce nom, qui vivait à Paris dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, fut l'inventeur d'un instrument dont Luneau de Boisjermain, dans son *Almanach musical* de 1781, donnait la description suivante : « M. D'Laine a imaginé un nouvel instrument musical qu'on pourroit appeller *violon-vielle*, avec lequel on accompagneroit aisément la voix sans transposer la musique. En voici la description. M. D'Laine a adapté une roue et un clavier de vielle à un corps de pardessus de viole. Le clavier a 24 touches : il est traversé, dans sa longueur, par deux cordes comme la vielle. Ces deux cordes ne rendent pas à la fois un son toujours obligé, parce que

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

M. D'Laine a attaché à la table du clavier deux bascules, qui éloignent les cordes de la roue à volonté, ou qui les en rapprochent. L'usage alternatif de ces deux cordes donne beaucoup d'étendue à cet instrument. Il n'a point les bourdonnements de la vielle, ses sons nasards : on n'entend point le cliquetis du clavier, qui fatigue presque toujours l'oreille. M. D'Laine a placé sur la table de son instrument douze cordes de clavessin, qui lui communiquent un son plus nourri et plus argentin. La roue peut être déplacée ou changée. Le violon-vielle peut servir dans tous les concerts, et surtout à accompagner les voix. M. D'Laine a eu l'honneur de jouer du violon-vielle en présence de Madame, de Madame la comtesse d'Artois et de Madame la Duchesse de Chartres. L'Académie des sciences a honoré cette invention de son suffrage. On peut apprendre, en très-peu de temps, à jouer du violon vielle. Quelques mois d'étude et quelques leçons données par M. D'Laine suffisent pour exécuter de petites sonates ou des duos. »

Je ne sache pas que D'Laine fît partie d'aucun orchestre de Paris, ni qu'il fût compté au nombre des luthiers de cette ville. Voici seulement la mention que je trouve à son sujet dans les *Tablettes de renommée des musiciens* (1785) : « D'Laine, maître de vielle, est renommé par les agréments qu'il a ajoutés à cet instrument, en lui prêtant des sons aussi moelleux, aussi flatteurs à l'oreille et aussi longtemps filés qu'ils peuvent l'être sur le violon. »

DLUGOSZ (.....), facteur d'instruments à Varsovie, est l'inventeur d'un piano-orgue baptisé par lui du nom d'*Œolopantalon*, qui fit un certain bruit à l'époque de son apparition en 1825 et qui fut joué par plusieurs artistes de talent, entre autres par Chopin. Cet instrument fut produit surtout avec succès dans un concert donné à Varsovie, où il servit à accompagner les chœurs de *Faust* du prince Radzywill, ainsi qu'une cantate d'Elsner. La *Gazette musicale de Leipzig*, en faisant connaître l'invention de Dlugosz, disait que son *Œolopantalon* ressemblait beaucoup à l'*Œolomelodikon* précédemment imaginé par Brunner.

DLUZEWSRI (Stanislas), facteur d'orgues distingué, est né en Pologne dans les premières années de ce siècle. Il a construit, entre autres, pour la nouvelle église de la ville de Dukszty, en Lithuanie (1856), un orgue qu'on dit extrêmement remarquable.

* **DOBET** (.....), professeur de clavecin à Blois, a publié à Paris, en 1771 : 1° *Sonate en symphonie pour le clavecin, faite pour être exécutée par deux personnes sur le même instrument* ; 2° *Le Printemps*, ariette, avec accompagnement de clavecin, violon et basse, *ad libitum*.

DOBRUÇKI (Matthieu), luthier polonais, exerçait sa profession à Cracovie, où il mourut en 1602. L'établissement qu'il dirigeait était considérable, et tout porte à croire que, loin de travailler seul, il employait un certain nombre d'ouvriers. En effet, un inventaire dressé après sa mort et qui donnait l'état du matériel de sa maison, en bois travaillés et en instruments inachevés, comprenait : un grand coffre contenant des formes pour les basses ; un autre coffre avec du bois pour faire des violons ; une caisse remplie de chevilles pour les violons ; trois soixantaines de tables d'harmonie pour les cithares ; onze formes de cithares ; six formes de dessus ; trois formes de ténors ; trois formes de quarante violons inachevés ; vingt-trois tables inférieures ; quarante-six couvercles de dessus pour les violons ; un atelier pour faire des violons ; douze planches de platane pour la fabrication des violons ; quarante têtes de cithares ; une marque de cithare. Un tel assortiment semble indiquer que le commerce de la lutherie était fort important en Pologne à cette époque.

DOBRZYNSKI (Ignace), violoniste très-distingué, compositeur de talent et professeur renommé, naquit dans la province de Wolhynie, en 1777 ou 1778 (1). Pendant dix-huit ans il resta attaché comme premier violon à l'orchestre du sénateur Ilinski, à Romanow, écrivant la musique de plusieurs opéras et ballets pour le théâtre particulier de ce grand personnage. Il s'établit ensuite comme professeur à Winniça, puis à Krzemieniec, et enfin alla se fixer à Varsovie, où son fils occupait déjà une grande situation. Dobrzynski termina sa carrière en cette ville, où il mourut en 1841, âgé d'environ soixante-quatre ans. Cet artiste s'était distingué d'une façon toute particulière dans la composition des *Polonaises*, sachant donner à ce genre de morceau son rhythme véritable et son accent national. Son fils devait, après sa mort, publier une collection de ces Polonaises. J'ignore si ce projet a été exécuté.

* **DOBRZYNSKI** (Ignace-Félix), et non *Jean-Félix*, comme il a été dit par erreur dans la *Biographie universelle des Musiciens*, est mort à Varsovie le 10 octobre 1867. Dans sa jeunesse, il s'était lié d'une façon intime avec

(1) Cet artiste était le père de celui que Fétis appelle Jean-Félix, et auquel M. Albert Sowinski, dans ses *Musiciens polonais et slaves*, donne les prénoms d'Ignace-Félix.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Chopin, qui, comme lui, était élève d'Elsner pour la composition. « Travaillant ensemble sous le même maître, dit M. Albert Sowinski, ayant la même manière de voir et de sentir, Frédéric Chopin et I.-F. Dobrzynski se lièrent d'une étroite amitié; la même communauté de vues, la même tendance artistique à chercher l'*inconnu*, caractérisaient leurs efforts; ils se communiquaient leurs idées et leurs impressions, suivaient différentes routes pour arriver au même but. » Dobrzynski est considéré comme un des musiciens les plus remarquables qu'ait produits la Pologne. — Sa femme, Mme Dobrzynska, née Jeanne Miller, était une cantatrice de talent, élève du professeur Matuszynski. Elle ne fit au théâtre qu'une courte apparition, en 1841, quitta presque aussitôt la scène, malgré le succès qu'elle y avait obtenu, et devint professeur à l'école dramatique de Varsovie.

* **DOCHE** (Joseph-Denis). Cet artiste a publié : 1° *Recueil contenant quarante airs et romances*, avec accompagnements de guitare, op. 4; 2° *Trois Recueils de romances*; 3° *Rondeau italien*; 4° *Collection de romances et chansons de L.-P. Ségur l'aîné*, avec des airs nouveaux et accompagnements de piano de J.-D. Doche. Il faut encore citer de lui un opéra-comique en un acte, *les Deux Sentinelles*, paroles de Henrion, qui fut représenté au théâtre de la Gaîté le 4 vendémiaire an XII (26 septembre 1803).

Une faute d'impression a fait dire que cet artiste avait été maître de la chapelle de la cathédrale de Constance, tandis que c'est à celle de Coutances qu'il remplit ces fonctions. C'est en 1794 qu'il entra à l'orchestre du théâtre du Vaudeville. Il y occupait l'emploi de contrebassiste lorsqu'en 1810 il fut appelé à en être le second chef, continuant, comme il en était chargé depuis plusieurs années, à arranger les partitions des pièces nouvelles et à composer pour ces pièces de jolis airs qui obtenaient un grand succès; on a surtout cité ceux de *la Belle au bois dormant*, de *Haine aux femmes*, des *Deux Edmond*, de *Lantara*, etc. Doche ne devint premier chef de l'orchestre du Vaudeville qu'en 1815; il prit sa retraite en 1823, et mourut à Soissons le 20 juillet 1825.

* **DOCHE** (Alexandre-Pierre-Joseph), fils du précédent. Il n'est pas tout à fait exact de dire que cet artiste a succédé à son père comme chef de l'orchestre du Vaudeville. Entré à cet orchestre, vers 1820, en qualité de premier violon, il en devint le second chef en 1823, lors de la retraite de celui-ci, et ce n'est qu'à partir de 1828 qu'il occupa les fonctions de premier chef. Il n'est pas non plus exact que Doche ait rempli le même emploi au Gymnase, auquel il ne fut jamais attaché à aucun titre. Doche ne quitta le Vaudeville que vers 1848, pour se rendre à Saint-Pétersbourg, où il avait accepté l'emploi de chef d'orchestre au théâtre français; il ne le conserva pas longtemps, car il mourut peu de mois après son arrivée en cette ville, frappé, si j'ai bonne mémoire, d'une attaque de choléra.

Doche avait été le digne continuateur de son père dans le rang modeste et honorable où il s'était trouvé placé. Ses airs de vaudeville, empreints d'une grâce aimable et d'une réelle élégance, ont justement contribué à la fortune des pièces pour lesquelles il les écrivait. Cet artiste avait épousé une jeune comédienne qui depuis plus de trente ans s'est acquis une grande réputation, et dont la sœur, Mlle Plunkett, a été attachée pendant plusieurs années à l'Opéra en qualité de première danseuse.

DODD (Thomas), luthier anglais, ou plutôt marchand d'instruments, était fils d'Edward Dodd, de Sheffield, et exerçait sa profession à Londres à la fin du dix-huitième et au commencement du dix-neuvième siècle. Les instruments à cordes qui portent sa marque ont presque tous été construits par John Lott ou Bernard Fendt (*Voyez* ces noms). Dodd, qui prétendait posséder le secret de l'admirable vernis des luthiers crémonais, se bornait à vernir les violons ou violoncelles auxquels il donnait son nom et qu'il faisait fabriquer par d'autres. Comme il vendait fort cher (jusqu'à 40 ou 50 livres une basse, c'est-à-dire 1,000 ou 1,250 francs), et qu'il était d'ailleurs très-connaisseur, il était très-difficile pour les instruments qu'on lui livrait et n'acceptait que ceux qu'il trouvait complètement réussis. Les violons et les violoncelles de sa provenance commencent à être très-appréciés en Angleterre. — Le fils de Dodd, qui s'appelait Thomas, comme lui, travailla avec Lott et Fendt.

DOERFFEL (Alfred), pianiste distingué et musicien instruit, est né le 24 janvier 1821 à Waldenbourg, en Saxe. Il a fait ses études à Leipzig, où il a travaillé sous la direction de Mendelssohn et de Robert Schumann. Il a été le collaborateur assidu de ce dernier maître dans la *Neuen Zeitschrift für musik*. Dœrffel est attaché depuis longues années à la maison Breitkopf, et a donné ses soins à la plupart des grands ouvrages publiés par cette maison. C'est à lui également qu'on doit les grands catalogues thématiques des œuvres de Schumann et de Mendelssohn. Y.

DOERSTLING (Gustave-Robert), finan-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

cier allemand, a étudié la musique pour son agrément, et est l'un des dilettantes les plus estimés de l'Allemagne. Né à Chemnitz le 26 décembre 1821, il a travaillé l'orgue avec Siegel à Annaberg, et la composition avec W. Taubert à Berlin. Tout en s'occupant d'affaires financières, en dirigeant une banque à Gotha, et plus tard une autre à Sondershausen, M. Dœrstling s'est livré avec ardeur à la pratique de la composition : on lui doit non-seulement des *lieder*, des cantates, des marches, mais encore deux opéras, dont l'un est intitulé *der Graf von Gleichen* (*le Comte de Gleichen*), et l'autre *der Liebesring* (*l'Anneau des fiançailles*).

DŒRSTLING (.....), compositeur bohémien, a fait représenter à Prague, au mois de novembre 1862, un opéra intitulé *Eva Hlyna*. Cet ouvrage, traduit en allemand, a été joué ensuite sans succès, en mai 1864, sur le théâtre de la cour, à Gotha.

DOISY (....), artiste du dix-huitième siècle, a publié l'ouvrage suivant : « *Éléments de musique en forme de dialogue, servant d'introduction au solfége d'Italie*, par Doisy, professeur de musique et de guitare » (Paris, Doisy, auteur, éditeur, marchand de musique et d'instruments, in-4° oblong). Il est évident que cet artiste est le même que celui qui est mentionné, au tome III de la *Biographie universelle des Musiciens*, sous le nom de *Charles Doisy-Lintant* ; toutefois je constate qu'il n'a pris, comme auteur et comme éditeur, que le nom de *Doisy* sur l'ouvrage que je viens de mentionner. Les pages 55 à 72 de cet ouvrage sont consacrées à un dictionnaire rudimentaire de musique.

DOMBROWSKI (Henri), pianiste et compositeur polonais, né à Zwiniacz, en Volhynie (Russie), en 1838, est élève de M. Liszt, et, après avoir terminé son éducation musicale, a entrepris de grands voyages artistiques dans lesquels il a obtenu de véritables succès de virtuose. Après avoir parcouru la Russie, il a visité l'Italie, l'Espagne et la France, et, je crois, est fixé depuis plusieurs années à Paris. Les compositions de M. Dombrowski pour son instrument se font remarquer par de sérieuses qualités, et leur caractère tranche avec le ton de fadeur et de banalité qu'on rencontre si souvent dans les productions d'artistes qui pourtant obtiennent de certains succès auprès du public ; je signalerai surtout celles dont les titres suivent : *Le 26 novembre*, *Chant magyare*, *Saltarella*, *les Contrastes*, étude de genre ; *Romances sans paroles*, *Grande Polonaise*, *Polonaise historique*, *Marche des Tartares*, *Impressions de voyage*, *Conte de salon*, *Soirées de Versailles*, *Dans les nuages*, *les Castagnettes*, *Mazurkas*, *Refrain de sir Hume*, etc. En dehors de ceux qui ont paru sous son nom véritable, M. Dombrowski a publié un certain nombre de morceaux de piano sous le pseudonyme d'*Ary de Bogota*.

DOMERGUE (Claude), né à Beaucaire en 1734, violoncelliste distingué, ne quitta jamais son pays natal. Il acquit pourtant assez de notoriété pour que le célèbre violoncelliste Duport s'arrêtât à Beaucaire, pendant un de ses voyages, pour faire sa connaissance. Il était particulièrement lié avec l'abbé Gauzargue, maître de la chapelle royale, et avec J. B. Rey, qui lui dédia une de ses œuvres : *Six airs variés pour violon et violoncelle*, Paris, Siéber. Avocat au parlement, doué d'une intelligence cultivée, Domergue fut choisi en 1790 pour être président du district. Il périt, en 1794, sur l'échafaud révolutionnaire, à Nîmes, avec trente de ses concitoyens.

Al. R—D.

DOMERGUE (Charles-Mathieu), petit-fils du précédent, né à Beaucaire en 1826, membre de plusieurs sociétés littéraires et du Congrès tenu à Paris en 1860 pour la restauration du plain-chant, s'est occupé particulièrement de musique religieuse. Il a publié divers articles de critique et de bibliographie musicales, et un volume d'impressions musicales sous le titre : *les Jeudis de Monte-Carlo* (Nice, 1875, imprimé à Avignon par F. Seguin, in-18). Cet ouvrage est la collection de divers articles écrits pour rendre compte des auditions symphoniques données pendant la saison 1874-75 par le remarquable orchestre que dirige M. Lucas à Monaco. C'est un des bons travaux de littérature musicale publiés en province. Il contient des aperçus ingénieux, et est conçu dans un excellent esprit critique (1). Al. R—D.

DOMINGUEZ DE GIRONELLA (Eduardo), compositeur, né à Barcelone le 6 février 1814, d'une famille très-distinguée, reçut une très-bonne éducation littéraire, et, en même temps qu'il s'attachait avec ardeur à l'étude des sciences naturelles, menait de front celle de la

(1) Depuis que cette notice est écrite, M. Domergue a publié sous ce titre : *la Saison musicale à Nice* (Nice, impr. Faraud et Conso, 1875, in-8°), un nouveau volume de mélanges historiques et critiques qui n'est pas moins intéressant que le premier. Sur un sujet très-neuf et très-ingénieux, il a donné aussi le petit écrit suivant : *Architecture et Musique. L'Entre-colonnement et la Gamme* (Marseille, typ. Coyer, 1877, petit in-8° de 22 pp.). M. Charles Mathieu Domergue ne doit pas être confondu avec un artiste du même nom, M. *Charles Domergue*, dont il n'est point le parent, et qui, successivement chef d'orchestre à Alexandrie, au Caire et dans diverses villes d'eau de France, a publié quelques romances et compositions légères. — A. P.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

musique, qu'il aimait passionnément, et recevait d'un excellent professeur, Vicente Martí, des leçons de solfége, de piano et de contrepoint sévère, travaillant ensuite l'harmonie avec Ramon Vilanova. En 1835, le jeune étudiant recevait de la junte de commerce de Barcelone une distinction que lui avait méritée la façon dont il venait de passer l'examen du cours de chimie appliquée aux arts, ce qui ne l'empêchait pas d'écrire, peu de temps après, un opéra bouffe intitulé *la Vedovella*. Il lui fallut de grandes protections et trois années d'efforts incessants pour obtenir la représentation de cet ouvrage, qui fut joué à Barcelone en 1840, mais qui ne lui rapporta aucun profit. Deux ans après il composa un nouvel opéra, *la Dama del Castello*, et, ayant obtenu des lettres de recommandation pour Carafa, il fit le voyage de Paris pour voir ce maître et lui soumettre sa partition.

Obligé de retourner bientôt à Barcelone, M. Dominguez entreprit en cette ville la publication d'une feuille spéciale, *el Mundo musical*, qui n'eut que quelques mois d'existence, fit une traduction espagnole du *Traité d'harmonie* de Reicha, et écrivit quelques compositions légères. Après de nouveaux efforts, il parvint, non sans peine, à faire jouer son second opéra, *la Dama del Castello* (3 actes), qui fournit une série de neuf représentations, mais ne lui rapporta pas plus que le précédent. Découragé, et voyant qu'il ne pouvait compter sur sa plume de compositeur pour subvenir à son existence, M. Dominguez reprit ses études chimiques et géologiques, et se lança dans l'industrie. Plus tard, et pour se distraire de travaux qui ne laissaient pas assez de place à son imagination, il se reprit parfois à faire de la musique, et écrivit une *zarzuela* restée jusqu'ici inédite, une prière *à Marie*, un cœur à trois voix d'hommes, une valse espagnole pour piano et deux violons, qui fut exécutée au théâtre du Lycée, de Barcelone, un hymne à la Vierge, *la Cruz*, pour trois voix de femmes, etc., etc. M. Dominguez a pris part au concours ouvert, à l'Exposition universelle de Paris (1867), pour un *Hymne à la Paix*.

DOMINICETI (. ....), compositeur italien, a écrit la musique d'un opéra bouffe, *la Maschera*, qui a été donné sans succès, le 2 mars 1854, au théâtre de la Scala, de Milan. Au mois de décembre 1873, le même compositeur donnait au théâtre Dal Verme, de la même ville, un autre opéra intitulé *Morovico*, qui ne fut pas plus heureux. On doit encore à M. Dominiceti la musique d'un troisième ouvrage dramatique, *Due Mogli in una*, mais j'ignore si jusqu'ici ce dernier a été représenté.

DOMINIK (Joseph), virtuose remarquable sur le violon, le piano et la clarinette, est né à Dresde en 1821. Attaché pendant plusieurs années, en qualité de premier alto, à l'orchestre du théâtre de Dresde et à celui de la chapelle royale, il s'est fait entendre fréquemment sur les divers instruments qui viennent d'être cités, et il a écrit un certain nombre de compositions qui, dit-on, sont loin de manquer de mérite.

DOMMER (Arrey von), historien et littérateur musical, est né à Dantzick, le 9 février 1828. Il a fait de sérieuses études au Conservatoire de Leipzig. Après s'être fait remarquer par des articles de journaux et différentes publications, M. Arrey von Dommer s'est établi à Hambourg, où il s'est fait connaître par quelques compositions et par des travaux théoriques. Ses deux ouvrages capitaux sont son dictionnaire de musique « *Musikalisches Lexicon* », Heidelberg 1863-1865, et son *Manuel de l'histoire de la musique depuis ses origines jusqu'à la mort de Beethoven* (*Handbuch der musikgeschichte von den ersten Aufœngen bis zum Tode Beethoven's*), Leipzig 1867. Y.

DONADIO (.....), compositeur italien, a fait représenter en 1877, sur le petit théâtre de la Fenice, de Naples, un opéra intitulé *il Marinaro de Mergellina*.

DONAOUROFF (S.....), compositeur russe contemporain, est l'auteur d'un certain nombre de romances et mélodies vocales, qui ont été publiées en ces dernières années à Saint-Pétersbourg, et dont quelques-unes ont obtenu du succès.

DONIS (.....), prêtre et musicien français contemporain, curé de l'église de Saint-Louis à Bordeaux, a publié sous ce titre : *l'Eucharistie*, un recueil de 15 cantiques à 2 ou 3 voix avec accompagnement d'orgue ou de piano (Paris, Régis-Ruffet, in-8°).

* **DONIZETTI** (Gaetano). M. l'avocat Filippo Cicconetti a publié sous ce titre : *Vita di Gaetano Donizetti* (Rome, 1864, in-12), un livre insignifiant au point de vue critique, mais très-intéressant au point de vue historique, rempli de faits et de dates, et qui était, jusqu'à ces derniers temps, le seul écrit important qu'on eût consacré au grand artiste bergamasque. M. Cicconetti a rectifié la date de naissance de Donizetti, qui doit être fixée au 29 novembre 1797, et il a donné une liste complète des œuvres composées par le maître, soit pour le théâtre, soit en dehors du théâtre. Cette liste comprend les opéras laissés en manuscrit par Donizetti : *Rita* ou *le Mari battu* (1), qui fut représenté à l'Opéra-

(1) Que M. Cicconetti intitule inexactement : *Rita, ou Deux Hommes et une Femme.*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Comique en 1860, et *le Duc d'Albe*, resté jusqu'ici inédit, ainsi que les cantates suivantes : *la Partenza d'Ugo, Teresa e Gianfaldoni, Aci e Galatea, Colombo, Niso e Violetta*, une cantate sans titre et quatre hymnes écrits pour des fêtes officielles ; par contre, elle ne mentionne pas *le Nouveau Pourceaugnac*, qui me semble avoir été compris par erreur dans le catalogue des œuvres de Donizetti. La date de la mort du grand artiste est le 8 avril 1848.

Les 12, 13 et 14 septembre 1875, de grandes solennités ont eu lieu à Bergame, à l'occasion de la translation des cendres de Donizetti et de Mayr, son maître, dans la basilique de Sainte-Marie-Magdeleine (1). Des spectacles, des concerts, des exécutions musicales ont signalé ces trois journées, et le second jour, c'est-à-dire le lundi 13, une grande cantate écrite par le compositeur Ponchielli (*Voy.* ce nom) sur des paroles de M. Ghislanzoni, a été entendue au théâtre Riccardi. Ces fêtes donnèrent lieu à plusieurs publications intéressantes, relatives aux deux grands artistes qui en étaient l'objet. L'une d'entre elles, formant un fort volume grand in-octavo de plus de 400 pages, avait pour titre *Donizetti-Mayr, notizie e documenti*, et pour auteurs MM. Federico Alborghetti et Michelangelo Galli (Bergame, Gaffuri et Gatti, 1875). Ce livre est précieux par l'abondance des documents et des renseignements qu'il renferme, surtout en ce qui se rapporte à Donizetti ; entrepris avec un soin religieux par deux hommes distingués habitant Bergame, qui n'ont négligé aucune peine, aucune recherche pour reconstituer, avec l'exactitude la plus scrupuleuse, l'enfance et l'adolescence du grand artiste dont ils voulaient retracer la vie et la carrière, il sera désormais indispensable à tous ceux qui voudront s'occuper de ce maître, et qui trouveront là seulement une foule de faits intéressants, ignorés des précédents biographes. Et ce qui rend ce livre plus utile et plus précieux encore, c'est la reproduction de *cent douze* lettres de Donizetti, dont 26 adressées à son père, 21 à son maître Mayr, 56 à son intime ami Antonio Dolci, et les autres à divers personnages. On conçoit l'intérêt qui s'attache à une telle correspondance, lorsqu'elle émane d'un artiste de la valeur et de l'intelligence de Donizetti. Il reste à faire maintenant une bonne étude biographique et critique sur l'auteur de *Don Pasquale* et de *Lucia di Lamermoor* ; mais l'historien qui voudra l'entreprendre aura à sa disposition, avec la notice étendue de M. Ciccognetti et le volume de MM. Alborghetti et Galli, tous les éléments nécessaires (1).

En 1876, la municipalité romaine a fait placer sur la maison portant le n° 78 de la *via della Murata* l'inscription suivante : *In questa casa abitò Gaetano Donizetti, di Bergamo, e vi compose « il Furioso » e il « Torquato Tasso. » S.P.Q.R.*

* **DONT** (Jacques), violoniste très-renommé dans l'exécution de la musique de chambre et excellent professeur, est né à Vienne le 22 mars 1815. C'est au Conservatoire de cette ville qu'il a fait ses études sous la direction de Boehm et de Hellmesberger. Il appartient encore aujourd'hui à la chapelle impériale. Parmi les compositions que cet artiste a publiées pour son instrument, il faut citer en première ligne toute une série d'études (op. 35, 37 et 38) données, je crois, sous le titre général de *Gradus ad Parnassum*, qui étaient très-estimées de Spohr et qui sont recommandées par MM. Joachim, Ferdinand Laub et Jean Becker ; puis, un livre de duos de violons, op. 26 ; variations brillantes, op. 21 ; introduction et variations, op. 36 ; 3 caprices de concert, op. 40, etc. M. Dont a écrit des concertos, ainsi que des quatuors pour instruments à cordes. — Le père de cet artiste, *Joseph-Valentin Dont*, violoncelliste distingué, qui avait été élève de Stiasny à Prague, naquit à Georgenthal (Bohême) le 15 avril 1770, et, fixé à Vienne, fit partie de l'orchestre du théâtre de la Porte de Carinthie, puis de celui du Burgtheater. Il mourut en cette ville le 14 décembre 1833.

* **DONZELLI** (Dominique), chanteur célèbre dans les premières années de ce siècle, l'un des plus excellents ténors qu'ait produits la grande école de chant italienne, est mort à Florence le 31 mars 1873. Donzelli avait épousé une chanteuse dramatique, Mlle Antoinette Dupin, qui sans doute était française ; cette artiste ne survécut que peu de mois à son mari, et mourut à Bologne, le 4 octobre de la même année, à l'âge de 78 ans.

* **DOPPLER** (Albert-François). A la liste des ouvrages dramatiques de ce compositeur, il

(1) Dans l'urne qui contenait les restes de Donizetti, on plaça un parchemin, roulé dans un tube de verre ; sur ce parchemin se trouvait le portrait du maître, avec cette inscription : *A dì 26 aprile 1875, nell'cimitero di Valtesse, queste preziose reliquie di Gaetano Donizetti, gloria dell' arte musicale italiana, che morìva in Bergamo, patria sua, agli 8 aprile 1848, vennero in quest' urna composte a cura del municipio di Bergamo.*

(1) Je signale seulement pour mémoire une notice intitulée *Gaetano Donizetti*, et publiée dans une série biographique qui a paru sous ce titre général : *Écrivains et Artistes vivants, français et étrangers*, par MM. Xavier Eyma et Arthur de Lucy (Paris, Librairie nouvelle, 1860, in-16 avec portrait).

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

faut ajouter un opéra intitulé *Alexandre Stradella*, et un autre, qui, sous le titre de *Judith*, a été représenté avec un très-grand succès à Vienne, le 31 décembre 1870. L'opéra hongrois *Wanda*, traduit en allemand, avait été donné précédemment en cette ville en 1862. En 1863, on a exécuté aussi à Vienne, pour la cérémonie de la pose de la première pierre du nouveau théâtre de l'Opéra, une cantate écrite expressément pour cette circonstance par M. Doppler.

* **DORATI** (Nicolas). Dans ses *Cenni storici dell' insegnamento della musica in Lucca*, M. Cerù a donné les dates de la naissance et de la mort de cet artiste, le premier compositeur lucquois dont on ait connaissance. Nicolas Dorati est né à Granaiola, terre de la commune de Bagno di Lucca, vers 1513, et est mort en 1593. Outre les deux recueils de madrigaux publiés par lui en 1559 et 1567, il en fit paraître un troisième recueil (à 5 voix) en 1579, et en 1609, seize ans après sa mort, parut, toujours à Venise, un recueil de psaumes à 8 voix de la composition de Dorati.

DORATI (Jérome) et non DORATIUS. M. Agostino Cerù, dans l'ouvrage qui vient d'être cité, fait connaître la date de la mort de cet artiste, qui doit être fixée à l'année 1649. Outre son recueil de psaumes à 4 voix, publié à Venise en 1609, Dorati publia la même année, dans la même ville, un recueil de psaumes à 8 voix.

DORDA Y LLORENS (Baltasar), prêtre espagnol, organiste et compositeur, naquit le 6 janvier 1802 à Mataro, d'une famille noble et distinguée, et mourut le 15 novembre 1839. Il montra dès sa plus tendre enfance une double vocation pour l'art musical et pour l'état ecclésiastique, entra dès l'âge de sept ans à la chapelle de l'église paroissiale de sa ville natale, et y fut chargé, fort jeune, des fonctions d'organiste. Après avoir exercé ces fonctions pendant quelques années, il se rendit à Barcelone, étudia l'harmonie et la composition avec Francisco Andrevi, perfectionna son talent d'organiste sous la direction de Mateo Ferrer, puis, s'étant fait ordonner prêtre, retourna à l'église de Mataro, et se consacra à l'enseignement en même temps qu'il écrivait un grand nombre de compositions pour le service de cette église. On cite, parmi les meilleures de ces compositions, un *Stabat Mater*, deux messes solennelles, une messe de *Requiem*, des lamentations, motets, etc. Mais les œuvres de Dorda sont aujourd'hui oubliées, par suite de la singulière résolution prise par leur auteur, qui exigea qu'elles fussent toutes brûlées après sa mort.

* **DORIOT** (L'abbé). L'ouvrage théorique de cet auteur n'est pas intitulé : *Traité d'harmonie selon les principes de Rameau*, mais simplement : *Principes de composition*. La Bibliothèque du Conservatoire de Paris possède de ce traité deux exemplaires manuscrits (in-4°), et il n'en existe probablement pas d'autre, l'ouvrage n'ayant pas été imprimé.

J.-B. W.

* **DORN** (Henri-Louis-Edmond), chef-d'orchestre de l'Opéra de Berlin, a fait représenter sur le théâtre de la cour, à Dresde, au mois de juillet 1865, un opéra en un acte, intitulé *l'Orage pendant l'éclat du soleil*. Au mois d'octobre de la même année, il reproduisait cet ouvrage au théâtre Friedrich-Wilhelm, de Berlin. Le 28 juillet 1876, M. Dorn fêtait, à Berlin, le cinquantième anniversaire de sa carrière de compositeur.

* **DORUS-GRAS** (Mme Julie-Aimée). *Voyez* **GRAS** (Mme **DORUS-**).

* **DORVAL** (P.....), connu sous le nom de *Dorval-Valentino*, a étudié le chant au Conservatoire de Paris, sous la direction de Ponchard et sous celle de Bordogni, et s'est fixé ensuite à Versailles pour s'y livrer à l'enseignement. Il a publié, chez les éditeurs Lemoine et Heugel, un certain nombre de romances et mélodies vocales qui ont été bien accueillies dans les salons : *Mes Solitudes*, *les Champs*, *Départ et Souvenir*, *Deux Chemins dans la vie*, *la Prise de voile*, *le Dieu d'or*, *le Bâton de vieillesse*, *la Nuit*, *le Pays d'appelle*, etc. Une seconde édition de son manuel : *L'Art de la prononciation appliquée au chant*, a paru en 1866 (Paris, l'auteur, in-8°). M. Dorval a épousé la fille de Valentino, l'ancien chef d'orchestre de l'Opéra et de l'Opéra-Comique.

DOSS (Le R. P. Adolphe de), prêtre et compositeur, né en Allemagne, est depuis longtemps attaché au collége saint Servais, de Liége, dirigé par les jésuites. Auteur d'un recueil de *Mélodies religieuses* publié chez l'éditeur M. Katto, à Bruxelles, il a fait exécuter par les élèves de ce collége un opéra en 3 actes intitulé *Maurice* (1876), et le 19 novembre de la même année, dans l'église de saint Joseph du même établissement, une messe avec chœur et orchestre, dont les journaux ont rendu compte de la façon la plus favorable.

* **DOTZAUER** (Juste-Jean-Frédéric), est mort à Dresde le 6 mars 1860.

* **DOTZAUER** (Juste-Bernard-Frédéric), fils du précédent, est mort à Hambourg le 30 novembre 1874.

* **DOUAY** (Emile). Outre une *Aventure de Faublas*, ce compositeur a encore fait repré-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

senter au Gymnase (6 juillet 1822) un opéra-comique en un acte intitulé *la Bonne Mère*. Il a publié aussi, à Paris, chez Legouix, un 1er trio en *fa*, pour piano, violon et violoncelle.

DOUAY (Georges), compositeur amateur, qui jouit par sa fortune d'une position absolument indépendante, et qui a fait jouer un grand nombre de pièces sur des théâtres d'ordre inférieur, est né à Paris le 7 janvier 1840. Élève de M. Duprato, M. Douay, qui avait débuté par un opéra-comique représenté au Théâtre-Lyrique, s'adonna ensuite aux petites scènes qui s'occupaient accessoirement de musique, et ne dédaigna même pas de produire ses œuvres dans les cafés-concerts. Voici la liste des opérettes, toutes en un acte, qu'il a fait jouer jusqu'ici : — 1° *la Fleur du Val-Suzon*, Théâtre-Lyrique, 1862; 2° *la Barbe de Bétasson*, Folies-Marigny, 1864; 3° *Jérôme Pointu*, Bouffes-Parisiens, 1864; 4° *les Amoureux de Fanchon*, Folies-Marigny, 1864; 5° *les Crêpes de la Marquise*, Bouffes-Parisiens, 1865; 6° *les Gammes d'Oscar*, Folies-Marigny; 7° *Vaunavet l'empailleur*, Délassements-Comiques, 1866; 8° *Un Bureau de nourrices*, th. Lafayette, 1867; 9° *l'Écaillère africaine*, th. Cluny, 1867; 10° *Un Merlan frit*, Folies-Marigny, 1868; 11° *le Double Piége*, salle Herz, 1868; 12° *Ce bon roi Dagobert*, Folies-Marigny, 1869; 13° *la Première Escarmouche*, avril 1870; 14° *le Phoque à ventre blanc*, Alcazar d'été, 1871; 15° *Crême fouettée*, Tertulia, 1871; 16° *le Petit Vert-Vert*, 1872; 17° *le Garnisaire*, 1872; 18° *le Pommier des Amours*, Tertulia, 1872; 19° *le Trésor de la tante Béchu*, id., id.; 20° *le Tonneau de Mignonne*, id., id.; 21° *la Tunique fatale*, id., 1873; 22° *le Piége*, 1874; 23° *le Hanneton de la Châtelaine*, salle Taitbout, 1875; 24° *les Valets modèles*, id., id.; 25° *les Mules de Suzette*, Bouffes-Parisiens, 1875; 26° *Oh! c'Paladin*, Folies-Marigny, 1875; 27° *Un Trio d'affamés*, Fantaisies-Oller, 1876; 28° *Le Pays des bijoux* (2 actes), Folies-Marigny, 1876. A tout cela, il faut ajouter encore quelques opérettes de salon, sans plus de conséquence que toutes celles qui viennent d'être énumérées : *les Deux Fiancés*, *un Mariage d'autrefois*, etc., etc., et enfin un assez grand nombre de romances, chansons et chansonnettes écrites pour les cafés-concerts.

* **DOURLEN** (Victor-Charles-Paul). Quelques erreurs se sont produites dans la notice relative à cet artiste fort distingué. Dourlen était né à Dunkerque le 3 novembre 1780; il obtint, au concours de l'Institut, le deuxième second prix de Rome en 1804, et le premier grand prix en 1805. Auparavant, il avait été nommé répétiteur d'une classe de solfége au Conservatoire le 28 décembre 1800, et avait rempli ces fonctions jusqu'au 7 avril 1802. Dix ans après, le 8 avril 1812, il devenait professeur adjoint, et le 1er avril 1816, professeur titulaire d'harmonie, et conservait sa classe jusqu'au 15 novembre 1843, époque à laquelle il prenait sa retraite. — A la liste des ouvrages dramatiques de Dourlen, il faut ajouter *la Vente après décès*, opéra-comique en un acte, représenté au Gymnase le 1er août 1821. — Cet artiste distingué, dont l'enseignement a formé école, est mort au mois de janvier 1864.

DOYKIN (Joseph), musicien flamand, vivait à la fin du quinzième siècle. Il mit en musique diverses pièces de poésie pour être chantées, en 1496, dans les fêtes qui signalèrent l'entrée de Philippe-le-Beau à Gand.

DOZAINVILLE (.....), acteur qui se fit une grande réputation à l'Opéra-Comique en succédant à Trial, venait sans doute de la province lorsqu'en 1792 il se produisit à Paris, en débutant au théâtre Montansier. Au bout d'une année environ, il fut engagé au théâtre Louvois, où il se distingua, mais sans pouvoir marquer sa place d'une façon nette, obligé qu'il était de jouer dans l'opéra, dans la comédie et même dans la tragédie. Il s'était fait assez remarquer, néanmoins, pour qu'à la mort de Trial (février 1795), le théâtre Favart, qui avait besoin de remplacer cet artiste, appelât à lui Dozainville et l'installât dans l'emploi resté vacant, sans, chose étonnante, l'astreindre à la formalité des débuts. Dozainville, qui était excellent dans cet emploi des niais d'opéra comique, pour lequel il ne faut qu'un petit volume de voix employé avec adresse, fut aussitôt agréé du public, et la retraite de Thomassin vint, un peu plus tard, affermir sa position. Deux rôles qu'il créa dans *le Secret* et dans *le Jockey* le mirent tout à fait en vogue. « Depuis cette époque, dit un annaliste contemporain, il ne fit que marcher de succès en succès; son répertoire s'agrandit, et les faiseurs d'opéras-comiques ne travaillaient plus que pour Dozainville. Baillis, financiers, paysans, rôles à manteau et à tablier firent partie de son domaine. Niais bonasse dans *le Château de Montenero* et *la Maison isolée*, niais à prétention dans *le Tableau des Sabines*, sot impudent dans *le Jugement de Midas*, avare égoïste et dur dans *la Famille américaine*, poltron piteux dans *les Deux Chasseurs*, brusque, sensible et bon dans *Adolphe et Clara*, grime chargé dans *le Locataire*, *une Folie*, etc., il

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

s'identifiait de la manière la plus parfaite avec chacun de ses personnages (1). »

Fort instruit, très-spirituel, particulièrement estimé du public et de ses camarades parce qu'il était étranger à toutes les cabales et ne *travaillait* pas ses succès, Dozainville mourut, au plus fort de sa renommée, dans les derniers jours du mois de décembre 1805.

DRAESEKE (Félix), compositeur d'un talent très-excentrique, dit-on, est né à Cobourg en 1835, et a étudié à l'Université de Leipzig. Étant à Weimar, il se lia avec M. Liszt et ses partisans, particulièrement avec M. Hans de Bülow, et devint l'un des collaborateurs de la *Nouvelle Gazette musicale* de Leipzig. Il séjourna successivement à Dresde, à Lausanne (1868), où il alla rejoindre M. Hans de Bülow, puis à Munich, où il devint professeur à l'École de musique et écrivit beaucoup dans divers journaux. Il est retourné plus tard en Suisse, où il s'est fixé définitivement. M. Draeseke a publié différents petits morceaux pour le chant ou pour le piano, et il a en manuscrit des compositions plus considérables, entre autres un opéra, qui, je crois, n'a pas été représenté.

DRAHORAD (Joseph), compositeur, né le 5 novembre 1816 à Bohuslavic, en Bohême, a écrit beaucoup de musique religieuse et a publié diverses collections de chants nationaux bohémiens.

DRENTH (E.....), instituteur à 't Waar (Pays-Bas), a publié sous ce titre : *Beknopte handleiding tot de kennis van de theorie der muziek* (*Instruction concise pour la connaissance de la théorie de la musique*, Amsterdam, Brinkman, 1875), un manuel assez volumineux, contenant des notions de tout ce qui concerne la théorie de l'art : notation, harmonie, mélodie, contrepoint, imitation, canon, fugue, formes lyriques, etc. L'auteur déclare lui-même qu'il a utilisé, pour son traité, les ouvrages allemands, et en particulier le livre de B. Widmann, qui jouit d'un grand succès.

Ed. de H.

DRESEL (Otto), pianiste et compositeur distingué, né en 1826 à Andernach, sur le Rhin, a fait ses études musicales sous la direction de M. Ferdinand Hiller, et les a complétées au Conservatoire de Leipzig, avec Mendelssohn. A la mort de ce dernier, il se rendit aux États-Unis, résida à New-York, comme professeur, de 1848 à 1851, et en 1852 se rendit à Boston, où il a fondé un Institut musical. M. Dresel a publié un certain nombre de compositions pour le piano et pour le chant, ainsi que plusieurs œuvres de musique de chambre, trios, quatuors, etc.

DREUILH (J.....-J.....), violoniste et compositeur, né à Bordeaux en 1773, entra dès l'âge de huit ans, en 1781, à la maîtrise de la cathédrale de cette ville, où il commença son éducation musicale. Il étudia l'harmonie avec un ancien élève de Rameau nommé Giraud, puis le contrepoint et la fugue avec François Beck, qui fut sans doute aussi son professeur de violon. En 1790, il succéda à son maître Giraud comme maître de chapelle, et la première œuvre qu'il fit exécuter fut un *Te Deum* solennel qui lui fut demandé pour la fête de la Fédération, et qui est resté la propriété de la cathédrale. Appelé sous les drapeaux en 1792, il servit jusqu'en 1794, époque à laquelle il rentra à Bordeaux, et peu de temps après il succédait à son autre maître François Beck, comme chef d'orchestre du Grand-Théâtre.

Dreuilh était un artiste distingué ; une ambition bien naturelle l'amena à Paris, où il connut Méhul, qui lui donna des conseils et fut son ami. Il devint un instant chef d'orchestre du théâtre de la Cité, et donna à la Gaîté, le 5 novembre 1802, un petit opéra-comique en un acte intitulé *le Point d'honneur*. Deux ans après, il avait quitté Paris pour aller occuper les fonctions de chef d'orchestre au Grand-Théâtre de Marseille, et faisait représenter sur ce théâtre *Valaski et Ophélie* ou *le Passage de l'Hermitage*, opéra-comique en trois actes. Il revint ensuite à Paris, avec l'espoir d'aborder comme compositeur la scène de l'Opéra. Il n'y put parvenir, malgré des protections et un talent véritable, et se vit obligé, pendant plusieurs années, d'écrire la musique d'un grand nombre de drames et de pantomimes pour les théâtres des boulevards ; je citerai entre autres *Ima* ou *les Deux Mondes*, *Kallick-Fergus*, *la Nouvelle Jeanne d'Arc*, *Sophie et Linska*, *Rachel* ou *la Belle Juive*, *Claire et Lovelace* ou *le Séducteur* (ce dernier ouvrage, joué en 1815, écrit en société avec un autre artiste nommé Henry), etc., etc.

Dans son désir de se produire sur une scène importante, Dreuilh avait refusé les offres d'emploi les plus avantageuses, entre autres celle de la place de chef d'orchestre du théâtre impérial de Saint-Pétersbourg. Il finit pourtant par se décourager, et, lassé d'attendre, par prendre la résolution de retourner en province ; il reprit ses fonctions de chef d'orchestre dans quelques grandes villes, puis, en 1824, fatigué d'une vie qui n'offrait plus aucun essor à son ambition, il s'établit à Niort, où il atteignit la vieillesse en

(1) *Opinion du parterre*, 1806.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

se laissant oublier. C'est là, sans avoir jamais pu donner la mesure de sa valeur, que mourut cet artiste honorable, au mois de novembre ou de décembre 1858. Il était âgé de quatre-vingt-cinq ans.

* **DREUX** (R.....-J....), connu sous le nom de *Dreux le jeune*, fils du flûtiste Jacques-Philippe Dreux (V. *Biographie universelle des Musiciens*, t. III), a publié, outre les morceaux signalés à son nom, un concerto de piano, avec accompagnement de deux violons, alto, basse et cor. Dreux entreprit aussi, avec l'organiste Lasceux, la publication d'un recueil périodique sans titre, composé de pièces de clavecin et de morceaux de chant, dont l'éditeur était Mlle Girard. Ce recueil paraissait à raison de vingt-quatre numéros par an, et Dreux en fournissait douze pour sa part.

DREXEL (F.....), guitariste et compositeur allemand, a publié, pour le chant et pour la guitare, un grand nombre de compositions parmi lesquelles je signalerai les suivantes : 12 Marches pour guitare, op. 12 ; *Petit bouquet mélodieux*, 12 pièces faciles pour guitare, op. 15 ; 6 Polonaises pour guitare, op. 18 et 19 ; Recueil de pièces faciles et agréables pour la guitare, à l'usage des commençants, op. 31 ; 12 Exercices instructifs et amusants pour la guitare, op. 46 et 47 ; 8 Polonaises pour guitare ; 9 Rondos pour la guitare, op. 60 ; 6 Cotillons pour guitare avec piano, op. 28 ; 6 *lieder* avec accompagnement de guitare, op. 15 ; 6 *lieder*, id., op. 20 ; 20 *lieder*, id., op. 32 ; 8 *lieder*, id.

* **DREYSCHOCK** (Alexandre). Cet artiste extrêmement distingué est mort à Venise, le 1er avril 1869. Depuis 1862 il était professeur au Conservatoire de Saint-Pétersbourg, et depuis 1865 pianiste de l'empereur de Russie, en même temps que maître de chapelle du grand-duc de Hesse-Darmstadt. Les œuvres publiées par lui pour le piano sont au nombre de 140 environ.

* **DREYSCHOCK** (Raymond), frère du précédent, l'a précédé de peu de semaines dans la tombe. Il est mort à Leipzig, le 6 février 1869.

* **DROUET** (Louis-François-Philippe), flûtiste fort distingué et compositeur pour son instrument, est mort à Berne, où il s'était retiré depuis plusieurs années, au mois d'octobre 1873. Je n'aurais pas à m'étendre davantage sur cet artiste, si des documents d'un genre particulier n'étaient venus, à son sujet, faire revivre une question qui, d'ailleurs, n'est pas sans quelque intérêt. — On sait que la reine Hortense, femme du roi de Hollande Louis Bonaparte et mère de Napoléon III, avait sinon des aptitudes, du moins des prétentions musicales, et qu'elle a publié sous son nom un certain nombre de romances et de chants dont elle aurait composé la musique, et dont l'un : *Partant pour la Syrie*, a acquis, par suite du caractère politique qu'on lui a attaché, une sorte de célébrité. Mais on sait aussi que la paternité de ce chant prétendu national lui a été contestée plus d'une fois et qu'il a été attribué à plusieurs artistes, entre autres au fameux harpiste Dalvimare. Or, s'il fallait en croire le témoignage de Drouet en personne, nul autre que lui ne serait l'auteur de la musique de *Partant pour la Syrie*. Schilling, qui écrivait il y a trente-cinq ans, et qui tenait ses renseignements de Drouet lui-même, l'avait donné à entendre lorsqu'il disait : « Drouet a été le secrétaire musical de la princesse Pauline, sœur de l'empereur Napoléon. Cette princesse composait des romances, mais elle ne savait pas les écrire, et Drouet était chargé de cette tâche. La vie de la princesse Pauline a été assez commentée par les faiseurs de Mémoires, mais non point de telle façon qu'il ne restât quelque obscurité dans les détails. On en peut dire autant en ce qui concerne Drouet. Parfois il était appelé vers une heure de l'après-midi chez la princesse, celle-ci se trouvant encore au lit ; elle fredonnait quelques notes : « Comment trouvez-« vous cela, monsieur Drouet? — Charmant, « princesse. — Vraiment ? Mettez-le donc sur le « papier. » — Et Drouet écrivait aussitôt quelque chose de ses propres idées, car la princesse ignorait absolument ce qu'il y avait à faire de trois ou quatre modulations dont se compose une romance. Drouet occupa aussi les fonctions de secrétaire musical de la reine Hortense, et ce serait sous la dictée de la reine qu'il aurait écrit la romance : *Partant pour la Syrie*. Drouet n'a pas été récompensé, ainsi qu'on l'a dit, de tout le temps qu'il a consacré à la reine. » (*Universal-Lexicon der Tonkunst*. Supplementblatt, von G. Schilling, Stuttgart, 1841.)

Drouet a été lui-même bien plus explicite lorsque, plus tard, — il y a quelques années, — il publia, dans un journal allemand, des Mémoires ou des fragments de Mémoires sur sa vie artistique. Je n'ai pas eu ce journal à ma disposition, mais j'ai eu sous les yeux trois numéros d'une feuille spéciale de Chicago, *the Musical Independant* (novembre et décembre 1872 et janvier 1873), contenant une traduction anglaise de la partie des Mémoires de Drouet qui a trait à *Partant pour la Syrie*. La reine Hortense, on le sait, vivait en mésintelligence presque continuelle avec son époux, le roi Louis,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

et résidait la plupart du temps à Paris, n'allant que rarement en Hollande. Pendant les courts séjours que, de loin en loin, elle faisait à la cour d'Utrecht, son passe-temps favori était de s'essayer à mettre en musique des vers que, généralement, elle avait elle-même écrits. « Comme elle était, dit Drouet, absolument ignorante des règles de la composition et même de la notation, elle suivait en cela son caprice, et cherchait ces mélodies en fredonnant et en faisant des roulades. Mais comme elle était même incapable de transcrire correctement ces mélodies, elle m'envoya chercher un jour pour mettre ses idées sur le papier et leur donner une forme à peu près acceptable. C'est en 1807 que je reçus, pour la première fois, l'ordre de venir auprès de la reine, dans son appartement particulier; je n'avais alors que quinze ans, et je parlais librement, en vrai Hollandais. Elle me montra quelques vers faits par elle, et que voici :

Partant pour la Syrie
Le jeune et beau Dunois
(Rrr-rr ta plan !)
Venait prier Marie
De bénir ses exploits.
Faites, reine immortelle,
Lui dit-il en partant,
Qu'aimé de la plus belle
Je sois le plus vaillant.
(Rrr-rr ta plan !)

« Elle était assise devant une table, et, essayant de chanter quelques notes, elle aurait bien voulu trouver une mélodie qui s'adaptât sur ces paroles. Tout en s'occupant de cela, elle mangeait du sucre candi et arrangeait de certaine façon un paquet de cartes étalé devant elle. C'était à moi maintenant de construire une romance ou une ballade avec les quelques notes qu'elle venait de chanter, ou plutôt de composer moi-même une mélodie en me servant des fragments inventés par la reine. C'est ainsi qu'est né l'air bien connu : *Partant pour la Syrie*. Si cette petite ballade avait été publiée comme étant l'œuvre d'un obscur garçon de quinze ans, elle aurait passé sans doute inaperçue; mais venant de la reine Hortense, elle fut bientôt l'objet de l'admiration générale, et chacun voulut l'avoir. Le succès fut immense, et *Partant pour la Syrie* devint pour l'empire ce que *la Marseillaise* avait été pour la république. »

Je ne saurais entrer ici, à ce sujet, dans des détails qui dépasseraient les bornes que je dois consacrer à cette notice. Je renvoie ceux qui voudraient se renseigner plus complétement à un article que j'ai publié, relativement à ce fait, dans la *Chronique musicale* du 1er juin 1874. Ils y trouveront, entre autres choses curieuses, les diverses versions musicales, rapportées par Drouet, des motifs qui composent la trop fameuse romance dont, sans s'en exagérer en aucune façon l'importance, il revendique la paternité. Mais il ne m'a pas semblé inopportun de rappeler, d'après lui, l'enfantement et les origines de *Partant pour la Syrie*. A moins que cet artiste n'ait voulu se rendre coupable, sur ses vieux jours, d'une immense mystification, à laquelle il n'avait d'ailleurs aucun intérêt, son amour-propre n'ayant que médiocrement lieu d'être flatté de la composition qu'il s'attribue, je pense qu'on peut tenir pour exacts et vrais les détails qu'il donne à son sujet. En tous cas, ces détails m'ont paru assez intéressants pour n'être pas ignorés en France.

Drouet a publié une Méthode estimée pour son instrument.

DUBARROIS (.....), compositeur, vivait à la fin du dix-huitième siècle. Il a écrit la musique de deux opéras-comiques représentés au théâtre des Jeunes-Artistes : *Lolotte et Fanfan*, trois actes, le 9 ventôse an XI (28 février 1803); et *les Faux Parents*, un acte, le 9 fructidor suivant (27 août 1803).

* **DUBOIS** (Amédée), violoniste, directeur de l'école communale de musique de Tournay, est mort en cette ville le 1er octobre 1865.

* **DUBOIS** (Charles-Victor), professeur d'harmonium au Conservatoire de Bruxelles, est mort à Ixelles-lez-Bruxelles le 11 février 1869.

DUBOIS (Paul), frère de madame Casimir qui créa le *Pré-aux-Clercs* à l'Opéra-Comique, a occupé à Marseille les fonctions de violon-solo au Grand-Théâtre. Il prit part à la création de la Société des quatuors (Quatuor Millont), qui depuis l'année 1849 a propagé dans cette ville le goût et la parfaite connaissance de la musique de chambre : il y jouait l'alto. Paul Dubois était aussi compositeur : il a écrit trois quatuors pour instruments à cordes, qui furent successivement exécutés par la Société de quatuors dans le courant des années 1849-1852-1853. Ceux qui les ont entendus leur reconnaissent une réelle valeur. Deux de ces quatuors sont inédits; le troisième, en *mi bémol*, dédié à M. Bonnefoy, a été gravé à Marseille. Paul Dubois quitta Marseille vers 1854.

Al. R—d.

DUBOIS (Clément-François-Théodore), un des jeunes maîtres qui semblent devoir être l'honneur et le soutien de la jeune école musicale française, est né à Rosnay (Marne), le 24 août 1837. Il vint jeune à Paris et entra au Conservatoire, où il fit de brillantes études, sous la direction de M. Laurent pour le piano,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de M. Bazin pour l'harmonie et accompagnement, de M. Benoist pour l'orgue, enfin de M. Ambroise Thomas pour la fugue et la composition. En 1855, il obtenait un premier accessit d'harmonie et accompagnement; en 1856, le premier prix d'harmonie et un troisième accessit de piano; en 1857, un second accessit de piano, un premier accessit d'orgue et le premier prix de fugue; en 1858, le second prix d'orgue; en 1859, le premier prix d'orgue et le second prix de Rome à l'Académie des Beaux-Arts; enfin, en 1861, le premier grand prix de Rome. Le concours de Rome était particulièrement brillant en cette année 1861, puisque, outre le premier prix décerné à M. Théodore Dubois, l'Académie jugea à propos de donner deux seconds prix, l'un à M. Salomé, l'autre à M. Anthiome, et qu'une mention honorable fut attribuée à M. Charles Constantin. Et pourtant M. Dubois fut couronné dans des circonstances tout exceptionnelles; à peine entré en loge il tombait malade, atteint de la petite vérole, et était contraint de s'aliter. Tout le monde le croyait hors de concours, mais on comptait sans son courage et son énergie; à peine convalescent, il sollicita un sursis, qui lui fut naturellement accordé, et c'est dans de telles conditions qu'il acheva sa cantate de façon à mériter le premier prix.

Chantée en séance publique par Mlle Monrose, MM. Warot et Battaille, cette cantate dépassait la moyenne ordinaire des œuvres de ce genre, et voici comment en parlait un journal spécial, la *Revue et Gazette musicale :* « La cantate de M. Dubois est certainement l'une des meilleures que nous ayons entendues. Le texte poétique avait pour sujet et pour titre *Atala*. M. Victor Roussy n'en a pas tiré des situations bien fortes, mais elles fournissaient au compositeur une carrière suffisante, et M. Dubois en a profité avec un vrai talent. Son prologue instrumental est d'un style excellent, d'un coloris gracieux et tendre; ses morceaux de chant ont le tour mélodique et se distinguent par une certaine liberté qui annoncent le maître.... »

Parti pour Rome, M. Dubois y travailla avec ardeur, et envoya à l'Académie des Beaux-Arts, outre une messe solennelle et une première ouverture, une seconde ouverture de concert, en *ré*, qui fut exécutée au Conservatoire en 1866. De plus, c'est d'Italie qu'il prit part au concours ouvert au Théâtre-Lyrique (1864) pour la composition d'un opéra en trois actes, *la Fiancée d'Abydos*. Ce concours, exclusivement réservé aux grands prix de l'Institut qui n'avaient eu encore aucun ouvrage représenté, réunit MM. Barthe, 1er prix de 1854, Jean Conte (1855), Samuel David (1858), Paladilhe (1860) et Th. Dubois (1861). Ce fut M. Barthe (*Voyez* ce nom) qui fut couronné. Depuis lors, M. Dubois a fait exécuter, dans quelques concerts, des fragments de sa partition de *la Fiancée d'Abydos*, et je me souviens d'en avoir entendu un chœur dansé qui est d'un effet charmant.

De retour en France en 1866, M. Dubois se livra à l'enseignement, tout en cherchant inutilement à se faire jouer, comme il arrive à tous nos jeunes compositeurs. Il devint maître de chapelle à l'église Sainte-Clotilde, et, ne pouvant se produire au théâtre, se tourna du côté de la musique sacrée et fit exécuter en cette église, le vendredi saint de l'année 1867, une œuvre très-importante et très-soignée, *les Sept Paroles du Christ*, oratorio pour *soli*, chœurs et orchestre, dont la Société des concerts du Conservatoire fit entendre, quelques années plus tard, deux fragments fort remarquables et qui décelaient un maître à venir. Bientôt M. Dubois produisait, dans les concerts, plusieurs compositions de divers genres : à la Société nationale de musique quatre jolies mélodies vocales, trois morceaux de piano, et un chœur religieux avec *soli*, *Deus Abraham*, d'un excellent effet; et au Casino une ouverture de concert en *si* mineur.

Cependant, depuis quatre ans, le jeune artiste avait fait recevoir à l'Opéra-Comique un ouvrage en un acte, *la Guzla de l'Émir*. Impatienté de voir que ce théâtre, manquant à sa mission et à ses engagements, ne se décidait pas à le jouer, il retira sa partition et la porta au petit théâtre de l'Athénée, qui la mit aussitôt à l'étude et où *la Guzla* fut représentée avec un vif succès le 30 avril 1873. *La Guzla de l'Émir* est un ouvrage charmant et plein de distinction, écrit dans le vrai ton de l'opéra comique, et qui, partout ailleurs qu'en France, où les musiciens sont si peu encouragés, aurait ouvert à son auteur les portes des théâtres les plus importants.

M. Dubois avait prit part en 1867 au concours ouvert pour la partition du *Florentin*; il n'y avait pas été plus heureux qu'à celui de *la Fiancée d'Abydos*, car cette fois l'heureux vainqueur fut M. Ch. Lenepveu (*Voyez* ce nom). Il n'en est pas moins vrai que le jeune compositeur semble posséder toutes les qualités qui constituent le musicien dramatique : le sentiment de la scène, l'abondance mélodique, et la science de la modulation et de l'instrumentation Cependant, ne trouvant pas à se reproduire au

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

théâtre, il ne se découragea point et tourna ses vues ailleurs. Il fit exécuter aux concerts du Châtelet (9 février 1874) de jolies *Pièces d'orchestre*, aux Concerts populaires (1er novembre 1874) un air de ballet élégant, à la Société nationale de musique (13 février 1875), un motet : *Tu es Petrus*, pour chœur et solo avec accompagnement d'orgue, harpe, violoncelle et contrebasse, et publia un joli recueil de 12 *Petites pièces pour piano* (Paris, Hartmann). Enfin, il écrivit un grand oratorio, *le Paradis perdu*, qui n'a pu être exécuté jusqu'ici, mais que le nouveau Théâtre-Lyrique doit produire incessamment dans une de ses intéressantes matinées musicales.

Heureusement pour lui, M. Th. Dubois n'est pas à la merci des directeurs de théâtres. Fort jeune encore, il a su se faire une situation honorable et indépendante. Devenu d'abord maître de chapelle à la Madeleine, dont il est aujourd'hui organiste, il a été appelé, en 1871, à recueillir la succession de M. Elwart comme professeur d'harmonie au Conservatoire. Il occupe donc une situation enviable, et telle que bien des prix de Rome, hélas ! revenus aujourd'hui de leurs illusions premières, seraient heureux de la posséder. Il n'en est pas moins douloureux de voir qu'un artiste si bien doué ne puisse se produire plus fréquemment devant le public, et qu'il n'ait pu jusqu'ici donner qu'une seule fois la preuve de ses rares facultés scéniques.

En dehors des œuvres énumérées ci-dessus, M. Dubois a publié, chez l'éditeur M. Heugel, plusieurs jolies pièces de piano : Chœur et Danse des lutins, op. 7; Marche orientale, op. 8; *Scherzo*, op. 10; Bluette pastorale, op. 11; Rêverie-prélude, op. 12; Allegro de bravoure, op. 13; *Scherzo* et choral, op. 18; Divertissement, op. 19; *Intermezzo*, op. 20.

M. Théodore Dubois a épousé Mlle Duvinage, fille du chef d'orchestre de l'ancien théâtre de la Renaissance.

DUBOULLAI (.....). Sous le nom de ce compositeur, resté d'ailleurs complétement inconnu, on a représenté au théâtre Feydeau, le 23 juin 1792, un opéra-comique intitulé *les Plaideurs*.

DUBUAT (.....). Un musicien de ce nom a écrit, en société avec quatre autres artistes, Dugazon fils, Bertaud, Pradher et Quinebaud, la partition d'un petit ouvrage en un acte, *le Voisinage*, qui fut représenté au théâtre Favart en 1800. L'année suivante, le même compositeur donnait, mais seul cette fois, au théâtre des Jeunes-Artistes, un autre opéra-comique en un acte, intitulé *la Fausse Apparence*.

DUBUISSON (Mathurin), musicien distingué, était attaché à la chapelle du roi Louis XII dans les premières années du seizième siècle. Le chapitre de l'église métropolitaine de Rouen voulant se l'attacher pour diriger sa maîtrise, lui fit un présent de vingt écus d'or qui décida l'artiste à accepter cette situation en 1506, sous la promesse d'un bénéfice que le cardinal-archevêque ne lui fit pas longtemps attendre.

DU BUISSON ou **DUBUISSON** (.....), compositeur du dix-septième siècle, ne m'est connu que par ce qu'en dit Titon du Tillet dans son *Parnasse françois*. Parlant des musiciens qui se distinguèrent du temps de Michel Lambert, cet écrivain cite ainsi Du Buisson : « Du Buisson peut bien paraître encore ici ; c'était un fameux buveur, qui donnoit volontiers des leçons de musique et de table à MM. les étrangers, et surtout aux Allemands qui venoient passer quelque tems à Paris ; il a composé un grand nombre d'airs bacchiques des plus agréables. » On trouve des airs de Du Buisson et de beaucoup d'autres musiciens de son temps dans les recueils publiés par Christophe Ballard.

DUCASSI Y OJEDA (Ignacio), prêtre et compositeur, naquit à Barcelone le 18 janvier 1775. Il reçut une bonne éducation musicale, et fut maître de chapelle de l'église de l'Incarnation de Madrid, en même temps que compositeur et organiste surnuméraire de la chapelle royale. Les nombreuses compositions religieuses de Ducassi, écrites généralement dans le style moderne, ou libre, sont très-estimées ; elles consistent en messes, psaumes, motets et autres œuvres importantes, pour la plupart à plusieurs voix avec accompagnement instrumental. Quelques pièces pour voix seules, en style rigoureux, sont aussi fort appréciées. Cet artiste, également distingué sous le rapport du talent et du caractère, est mort en 1824, âgé seulement de quarante-neuf ans. Il avait un frère, *Manuel Ducassi*, qui fut prêtre et basse de la chapelle royale.

DUCHALIOT (Charles), chanteur français, qui tenait en Italie l'emploi des basses comiques, a fait représenter sur le théâtre italien de Constantinople, en 1857, un opéra bouffe intitulé *una Notte di terrore*, dont il avait écrit la musique.

DUCHEMIN-BOISJOUSSE (.....), théoricien et professeur, a publié en 1858 l'ouvrage suivant : *La musique en 60 leçons, méthode complète, précédée d'un nouveau traité élementaire de mélodie et d'harmonie, avec des exemples rhythmés, à trois et quatre parties*, Paris, Benoît.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

* **DUCRAY-DUMINIL** (François-Guillaume). Dans son intéressante collection des *Chants et chansons populaires de la France*, Du Mersan a reproduit *la Marmotte en vie*, chanson dont Ducray-Duminil a écrit les paroles et la musique, et il l'a accompagnée d'une notice dans laquelle se trouvent ces lignes : « .... On trouve dans ses romans beaucoup de romances et de chansons dont il faisait lui-même les paroles et les airs ; Ducray-Duminil, avant de se faire littérateur, avait été maître de musique, et donnait des leçons de guitare, ce qu'il a prouvé lui-même, dans une *Chanson à Mademoiselle Roy..., qui me reprochait d'être distrait en lui donnant une leçon de musique*, imprimée dans l'*Almanach des Grâces* de 1788. Ses airs et ses chansons eurent beaucoup de vogue, et ce fut probablement le succès de *la Danse du petit Marmot*, dans *Petit-Jacques et Georgette*, qui lui fit faire *les Aventures de la Marmotte*. Cette chanson, qui a paru dans les *Étrennes lyriques et anacréontiques* de 1793, est restée populaire jusqu'à présent, et l'air, qui est naïf et original, a été employé avec succès dans la fameuse *anchon la Vieilleuse*. On a souvent employé dans les vaudevilles l'air de *la Croisée*, qui est de cet auteur. Les almanachs chantants sont remplis de ses productions, dont Rivarol se moquait. » Ducray-Duminil donnait en effet des leçons de musique, car on trouve la qualification de *professeur* accompagnant son nom en tête de plusieurs chansons insérées dans le recueil : *Étrennes de Polymnie*, chansons dont il avait écrit la musique sur des paroles qui n'étaient point de lui.

Ducray-Duminil est l'auteur d'un volume du célèbre almanach théâtral publié sous ce titre : *Les Spectacles de Paris*, par le libraire Duchesne. Dans la notice nécrologique que lui a consacrée le rédacteur de l'*Annuaire dramatique* de 1820, il est dit que « Ducray-Duminil fut incarcéré pendant la Terreur, » et que « c'est en prison qu'il a rédigé l'un des almanachs des spectacles de Duchesne, en deux parties. » Il s'agirait donc ici de l'Almanach de 1794, si utile pour l'histoire du théâtre et de la musique, et avec lequel la collection fut interrompue.

DUCROC(.....). Sous le nom de ce compositeur, resté absolument inconnu, on trouve, dans le recueil de chansons à quatre parties publié vers 1530 par l'imprimeur Pierre Attaignant, la musique du motet : *Ecce tu pulchra es*.

DUCROQUET (.....), facteur d'orgues distingué, a construit pour plusieurs églises de France des instruments remarquables, parmi lesquels on cite en première ligne le bel orgue de l'église Saint-Eustache, à Paris, dont l'inauguration eut lieu en 1854. La fabrique d'orgues de Ducroquet fut vendue en 1855 à la société Merklin-Schültze, de Belgique, qui se trouva ainsi posséder deux grandes maisons, l'une à Bruxelles, l'autre à Paris.

DUESBERG (Henri-Joseph-Maria), né à Munster (Prusse), le 20 septembre 1793, est mort à Paris, où depuis longtemps il s'était fixé, le 6 juillet 1864. Il s'occupait de littérature musicale, et fut pendant plusieurs années l'un des actifs collaborateurs de la *Revue et Gazette musicale* de Paris et de la *Revue française*, à qui il fournit un grand nombre d'articles consistant en traductions de livres et de travaux allemands spéciaux.

DUFAY (l'abbé), prêtre et musicien, est l'auteur d'un manuel intitulé : *Science théorique et pratique du plain-chant et de la psalmodie*, à l'usage des séminaires, des collèges et des écoles chrétiennes, Paris, Repos.

DUFLITZ (.....), organiste et claveciniste français, vivait au dix-huitième siècle. Élève de Dagincourt pour l'orgue, il remplit d'abord les fonctions d'organiste dans l'une des nombreuses églises de Rouen. Plus tard il modifia sa carrière, vint à Paris, et s'y livra entièrement à l'exécution du clavecin, sur lequel il paraît avoir acquis une réelle habileté. « On lui trouve, disait Daquin dans son *Siècle littéraire de Louis XV*, beaucoup de légèreté dans le toucher et une certaine mollesse, qui, soutenue par des grâces, rend à merveille le caractère de plusieurs de ses pièces. » Duflitz a composé, en effet, un certain nombre de pièces pour le clavecin.

DUFRESNE (Alfred), compositeur dramatique, fit de bonnes études au Conservatoire, où il fut élève d'Halévy. Il a fait représenter les ouvrages suivants, tous en un acte : 1° *Revenant de Pontoise*, Bouffes Parisiens, 19 février 1856 ; 2° *Maître Bâton*, id., 31 mars 1858 ; 3° *les Valets de Gascogne*, Théâtre-Lyrique, 2 juin 1860 ; 4° *l'Hôtel de la Poste*, Bouffes-Parisiens, 23 novembre 1860. Il y avait du goût, une inspiration aimable et de bonnes qualités scéniques dans ces compositions. Dufresne est mort au mois de mars 1863, âgé seulement de 41 ans. Il avait débuté par la publication de plusieurs mélodies vocales d'un contour aimable et d'une heureuse inspiration, entre autres une série de douze morceaux intitulée *Soirées d'automne* (Paris, Gérard).

DUFRESNY (Charles), sieur DE LA RIVIÈRE, poëte dramatique, émule et collaborateur de Regnard, avec lequel il travailla pour la

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Comédie-Italienne et pour la Comédie-Française, naquit à Paris en 1648. Il n'est point mentionné ici pour ses jolies comédies *la Coquette de Village*, *le Mariage rompu*, *le Double Veuvage* et *la Réconciliation normande*, mais pour certaines aptitudes musicales naturelles, dont l'abbé de Laporte a parlé ainsi dans ses *Anecdotes dramatiques* : « Dufresny avoit reçu de la nature beaucoup de goût pour tous les arts, peinture, sculpture, architecture, jardinage. Il avoit un talent naturel et particulier pour la musique et pour le dessin. Les airs de ses chansons de caractère, qui sont gravés à la fin du recueil de ses œuvres, sont de sa composition. Cependant il n'eut jamais de principes de musique, et il étoit obligé, lorsqu'il avoit composé un air, de le venir chanter à Grandval, qui avoit la bonté de le lui noter. Il est fâcheux qu'il nous en reste si peu de sa façon, puisqu'il convient, dans un de ses Mercures, d'en avoir fait plus de cent. » Dufresny avait fait, entre autres, les airs de sa comédie *le Double veuvage*, représentée en 1702. Il est mort à Paris le 6 octobre 1724.

* **DUGAZON** (Louise-Rose ou Rosalie **LEFEVRE**, dame). On trouvera, sur cette admirable artiste, une notice très-étendue et très-complète dans l'ouvrage suivant : *Figures d'opéra-comique*, par Arthur Pougin (Paris, Tresse, in-8°, 1875). Bouilly, dans divers chapitres du premier volume de ses *Récapitulations* (*Second essai dramatique*, *Première entrevue avec Grétry*, *Première représentation de* Pierre le Grand), a donné aussi des détails peu connus et pleins d'intérêts sur Mme Dugazon.

* **DUGAZON** (Gustave). Cet artiste avait fait ses débuts de compositeur dramatique en écrivant, en société avec Bertaud, Dubuat, Pradher et Quinebaud, la musique d'un petit ouvrage en un acte, *le Voisinage*, représenté au théâtre Favart en 1800.

DUGUET (Dieudonné), organiste et compositeur de musique religieuse, né à Liége en 1794, fut sous ce double rapport l'un des artistes les plus distingués de la Belgique. Devenu organiste de l'église St-Denis de sa ville natale, puis maître de chapelle de la cathédrale, il fonda avec Jaspar et Henrard une école de musique qui fut, lors de la création du Conservatoire, annexée à cet établissement. Duguet exerça une influence considérable sur l'étude de la musique religieuse à Liége, et dès 1830, c'est-à-dire à l'époque où les grandes œuvres en ce genre des maîtres allemands et de l'école de Cherubini étaient absolument inconnues au reste de la Belgique, l'exécution en était fréquente en cette ville et s'y faisait dans d'excellentes conditions. Il composa pour le service de la cathédrale une messe et un *Te Deum* que l'on dit fort remarquables, et dont les manuscrits sont conservés à la maîtrise de cette église. Parmi ses œuvres publiées (Liége, Muraille), on remarque une série de *Préludes et Versets* pour orgue, des litanies à une, deux et trois voix, un *Livre d'orgue* contenant l'accompagnement du plain-chant pour les principaux offices de l'année, et plus de trente motets. Duguet, qui, à la suite d'une ophtalmie, était devenu complétement aveugle, mourut à Liége en 1849.

DUHAUPAS (Albert), organiste et compositeur, né à Arras (Pas-de-Calais) le 22 avril 1832, apprit de son père, organiste de la cathédrale et chef de la société philharmonique de cette ville, les premiers éléments de la musique, puis, devenu orphelin, reçut des leçons d'un artiste allemand nommée Neuland, et vint terminer son éducation au Conservatoire de Paris, où il fut élève de M. Marmontel. De retour dans sa ville natale, il y devint maître de chapelle de la cathédrale, directeur de la Société des Orphéonistes d'Arras, qu'il sut rendre l'une des meilleures de France, et se livra à l'enseignement et à la composition. Comme compositeur religieux, M. Duhaupas a écrit une messe à quatre voix d'hommes, des chants d'églises de divers genres, et de nombreux motets, entre autres un recueil de *Dix motets au Très-Saint-Sacrement* pour 2 sopranos, ténor et basse (Paris, Repos). On a publié de lui plusieurs morceaux de piano, des chœurs orphéoniques : *la Chasse*, *Christophe Colomb*, *le Réveil de l'Aurore*, *Justicia*, *Tout dort*, et un album de mélodies vocales intitulé *les Chants du soir* (Paris, Heugel).

DUHOT (Charles), compositeur, a fait représenter sur le théâtre de Douai, au mois de février 1861, un opéra en un acte intitulé *David*.

* **DUJARDIN** (Dominique), prêtre et compositeur, maître de chapelle de la cathédrale de Rouen, vivait au seizième et non au dix-septième siècle, comme il a été dit par erreur. C'est en 1536, et non en 1636, qu'il fut placé à la maîtrise de Rouen, où il resta jusqu'en janvier 1548; c'est en mars 1559 qu'il y fut rappelé, et c'est en 1565 qu'il mourut. Dans sa jeunesse, et alors qu'il était enfant de chœur à la cathédrale, en 1517, sa voix était si belle que les gens de François Ier l'enlevèrent à la faveur des ténèbres, avec un de ses camarades, pour l'emmener à la chapelle du roi. Les chanoines plaidèrent pour les recouvrer, et non-seulement gagnèrent leur procès, mais re-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

çurent à ce sujet, du maréchal de Lautrec, une lettre d'excuses. On peut consulter sur tous ces faits l'intéressant « *Discours de réception de M. l'abbé Langlois*, contenant la revue des maîtres de chapelle et musiciens de la métropole de Rouen, » prononcé dans la séance du 28 juin 1850 de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Rouen, et publié dans le *Précis analytique des travaux* de cette académie.

DUKE (Richard), l'un des luthiers anglais les plus fameux, était établi à Londres en 1768. Sa réputation fut très-grande en Angleterre, où son nom était plus connu que celui de Stradivarius, et où tous les artistes et les amateurs voulaient posséder un *Duke* véritable. Aussi ses produits ont-ils été aussi contrefaits dans son pays que ceux des grands luthiers italiens l'étaient dans toute l'Europe. Duke lui-même n'était pourtant qu'un copiste, comme tous ses confrères anglais, et imitait de préférence les instruments d'Amati et de Stainer. Ses copies du premier sont plus estimées que celles du second. — Cet artiste eut un fils, portant le même prénom que lui, qui fut aussi luthier à Londres.

DULLO (Gustave), compositeur, a écrit la musique d'un drame lyrique intitulé *Harold, le dernier roi saxon*, qu'il a fait représenter à Kœnigsberg, sur le théâtre de la ville, le 2 décembre 1872. Le 24 mars 1870, cet artiste donnait sur le même théâtre un autre ouvrage important, *Eben-Ari*, opéra-comique en trois actes.

DULOT (.....), compositeur inconnu de la première moitié du seizième siècle, a fourni au recueil de chansons françaises à quatre voix publié vers 1530 par l'imprimeur Pierre Attaignant, la musique de la chanson : *En espérant le printemps*.

* **DU MANOIR.** — Les recherches faites et les documents authentiques produits par Jal, dans son *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*, permettent d'augmenter l'ensemble de renseignements relatifs à cette famille de musiciens.

Mathieu Du Manoir, le premier en date, connu en 1615 comme maître joueur d'instruments, était en 1640 violon ordinaire de la chambre de Louis XIII. On ne sait rien de plus sur son compte.

Claude Du Manoir, sans doute fils ou neveu du précédent, exerçait la même profession. C'est lui, et non pas Guillaume, comme il a été dit par erreur, qui, à la mort de Louis Constantin (*Voy.* ce nom), lui succéda en qualité de premier violon du cabinet du roi et de roi des violons et maître des ménétriers. L'ordonnance royale qui le nommait à ce double emploi, datée du 20 novembre 1657, fut enregistrée au Parlement le 31 janvier 1658.

Guillaume Du Manoir, fils de Mathieu, fameux par son factum : *le Mariage de la musique avec la dance*, naquit le 16 novembre 1615, épousa le 27 septembre 1639 Catherine du Prou, fille d'un violon ordinaire du roi, et en secondes noces Marie Chevalier, dont il eut plusieurs enfants, entre autres celui dont il est question ci-après. Suivant les registres du Trésor royal, Guillaume Du Manoir avait 365 livres de gages annuels, plus 50 livres de récompense pour chaque quartier. C'était, on le voit, une royauté peu coûteuse. Il avait succédé en 1659 à Claude, qui mourut sans doute à cette époque et dont le règne n'avait pas été de longue durée.

Guillaume-Michel Du Manoir, fils du précédent, continua cette dynastie musicale. Il figura avec son père dans une des entrées du ballet de *Psyché*, jouant de son instrument à la suite de Bacchus. En 1677, il était avec lui en tête de la liste des violons du roi, et avait obtenu la survivance de sa charge de roi des ménétriers. Il lui succéda en effet, mais fut le dernier qui monta sur ce trône fragile. La souveraineté disparut lors de son abdication.

DUMESNIL (Alfred). Cet écrivain distingué, qui s'est fait connaître par plusieurs travaux de critique et de philosophie : *l'Art italien, Bernard Palissy, Molière, l'Immortalité*, etc., est l'auteur d'un écrit anonyme, intitulé : *La Foi nouvelle cherchée dans l'art, de Rembrandt à Beethoven* (Paris, Comon, 1850, in-12).

DUMONT (Raulin), compositeur, né à Rouen vers le milieu du seizième siècle, prit part en 1589 au concours du puy de musique d'Évreux, et y remporta le prix de la lyre d'argent pour une chanson française : *Rossignolet du bois*.

DUMONT (Félix), pianiste, professeur et compositeur, fils de Mme Mélanie Dumont, auteur dramatique, est né à Paris le 14 août 1832, et a fait ses études au Conservatoire de cette ville. A peine âgé de seize ans, il faisait exécuter aux Champs-Élysées un Hymne à la paix de sa composition. Après avoir terminé son éducation musicale, il se livra à l'enseignement, et se fit une réputation distinguée comme professeur. En dehors d'un certain nombre de morceaux de genre pour le piano, M. Dumont a publié sous ce titre, *l'École du piano*, un ouvrage fort important, dont il n'a pas été fait moins de sept éditions et dont le succès n'est pas épuisé. Parmi ses autres compositions, on remarque une *Marche triomphale* à grand orchestre, qui a été

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

exécutée en 1867 au palais de l'Exposition universelle. Sous ce titre : *le Panorama élémentaire du piano à quatre mains*, M. Félix Dumont a aussi publié (Paris, Marcel Colombier), une collection de 60 transcriptions de morceaux faciles, d'après des chants populaires ou des airs d'opéras célèbres ; cet ouvrage est divisé en six livraisons.

DUN (Alexandre). Dans la nombreuse famille de musiciens qui portaient le nom de Dun et qui furent pendant si longtemps attachés à l'Opéra en qualité de chanteurs, il y avait au moins un instrumentiste : c'est le violoniste Alexandre Dun, qui fit partie de l'orchestre de ce théâtre (son nom se trouve dans le personnel, de 1762 à 1775) et de celui du Concert spirituel. Cet artiste, qui composait aussi pour son instrument, a publié : 1° *Sei sonate a violino solo, col basso* (Paris, Le Menu, in-fol°) ; 2° Menuet d'Exaudet et la Furstenberg, avec des variations de différents mouvements sur le même air pour un violon seul (Paris, Michaud, in-fol°).

DUNIECKI (Le chevalier Stanislas), compositeur contemporain, a fait représenter les trois opérettes suivantes : 1° *Pokusa*, Varsovie, 1866 ; 2° *Der Teufel ist los* (*le Diable déchaîné*), Berlin, théâtre Kroll, 1866 ; 3° *Lucifer*, Vienne, théâtre *an der Wien*, janvier 1868.

DUNKLER (François), fils d'un artiste allemand qui était chef de musique d'un régiment prussien, naquit à Rastadt le 17 mai 1779. Habile virtuose à la fois sur le basson, le cor, la flûte, la clarinette et le hautbois, il quitta sa patrie pour entrer en 1815 au service des Pays-Bas comme chef de musique du deuxième régiment des carabiniers à cheval. Artiste distingué à beaucoup de points de vue, il ne tarda pas à se faire remarquer, et se signala surtout par l'excellente organisation du corps de musique du régiment des grenadiers-chasseurs, que son fils plus tard devait rendre célèbre. En 1849, arrivé à l'âge de soixante-dix ans, Dunkler prit sa retraite, et c'est alors que son fils lui succéda dans la direction de ce corps. Dunkler est mort à la Haye, en 1861.

DUNKLER (François), fils du précédent, né à Namur le 24 janvier 1816, chef de musique du régiment des grenadiers et chasseurs de la Haye, est un des artistes les plus éminents dans son genre que les Pays-Bas possèdent en ce moment. Les arrangements nombreux qu'il a faits de tous les ouvrages classiques (symphonies de Beethoven, Mozart, Mendelssohn, Schumann, ouvrages de Liszt, Wagner, etc.) sont de vrais chefs-d'œuvre dans leur genre, et les compositions que M. Dunkler a écrites lui-même pour musique militaire lui font aussi le plus grand honneur. Personne ne comprend mieux que lui, j'ose même dire personne ne comprend aussi bien que lui l'art d'écrire pour les masses orchestrales militaires. Cela sent toujours le grand maître, soit comme combinaisons, soit comme dispositions d'orchestre, soit enfin comme mariage de timbres ou comme effet de sonorités, et l'on ne saurait trop insister sur l'immense mérite de ce grand artiste, aussi apprécié à l'étranger qu'acclamé dans les Pays-Bas. M. Dunkler a remporté à l'Exposition universelle de 1867, à Paris, le 3e prix et obtenu la croix de la Légion d'honneur lors du grand concours international de musiques militaires. Il est décoré de presque tous les ordres qui existent en Europe, et, depuis 1870, S. M. le Roi des Pays-Bas l'a élevé au rang de capitaine-directeur et au grade de premier lieutenant. M. Dunkler est en outre un chef d'orchestre de premier ordre, et le corps de musique militaire des chasseurs et grenadiers de la Haye doit à sa savante direction d'être devenu et demeuré un des premiers qui existent en Europe (1).

Ed. de H.

DUPART (Charles), est l'auteur d'une *Méthode polyphonique* destinée à l'enseignement des instruments à vent, et particulièrement de ceux dont se compose la musique militaire. Cette méthode a pour objet de donner au professeur la possibilité d'enseigner simultanément à deux, trois ou quatre élèves, qui travaillent ensemble et s'accompagnent mutuellement.

DUPLANT (Rosalie), l'une des bonnes chanteuses qu'ait possédées l'Opéra au dix-huitième siècle, débuta à ce théâtre au mois de mars 1763, et se fit dès l'abord remarquer par l'ampleur et l'étendue de sa voix. Elle fournit une carrière de plus de vingt années, car elle ne se retira que vers 1785, après avoir fait un certain nombre de créations importantes dans les ouvrages suivants : *Ernelinde*, *Thésée* (Médée), *l'Union de l'Amour et des Arts*, *Iphigénie en Aulide* (Clytemnestre), *Céphale et Procris*, *Atys*, etc. Mlle Duplant était surtout une chanteuse de force, et brillait dans le genre tragique. Voici ce qu'en disait en 1785 le rédacteur des *Tablettes de renommée des musiciens* :

(1) Le fils de cet artiste, *Emile Dunkler*, virtuose habile sur le violoncelle et sur le saxophone, né en 1841, quitta son pays à l'âge de seize ans pour venir en France, se fixa à Paris, et devint violoncelliste de la chapelle de Napoléon III. En 1869 il fit, en qualité de volontaire, la campagne d'Italie, et prit part aux deux grandes batailles de cette campagne, celles de Magenta et de Solferino. Après être retourné en Hollande, ce jeune artiste fort distingué mourut à la Haye, le 6 février 1871. — A. P.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

« Mme Duplant est superbe dans les rôles à baguette et dans les reines. Une taille avantageuse, une voix d'une vaste étendue, un jeu plein de noblesse, on ne peut guère réunir à un plus haut degré les dons de la nature et les perfections de l'art. » Mme Duplant avait commencé par faire partie des chœurs de l'Académie royale de musique, et avait débuté d'une façon très-modeste, en chantant quelques airs dans les fragments ou divertissements dont l'exécution était si fréquente alors à ce théâtre.

DUPONT (Pierre Auguste, dit Alexis), chanteur plein de charme et d'élégance, naquit en 1796, et, après avoir fait ses études au Conservatoire de Paris, qui portait alors le nom d'École royale de musique, entra à l'Opéra comme ténor en double (1), vers 1818. Il quitta ce théâtre pour débuter à l'Opéra-Comique, le 4 janvier 1821, dans le rôle d'Azor de *Zémire et Azor*, et après deux années passées sur cette scène il partit pour l'Italie dans le but de s'y perfectionner dans son art. De retour en France, il reparaissait à l'Opéra, le 24 mai 1826, dans le rôle de Pylade d'*Iphigénie en Tauride*, et y restait jusqu'en 1840 environ, époque où il renonçait au chant dramatique pour borner exclusivement sa carrière à ses succès de concert et de salon. La voix d'Alexis Dupont, d'un charme pénétrant et d'une exquise suavité, était conduite par lui avec un style rare et un goût parfait; mais le volume n'en était pas étendu, et elle manquait de puissance pour la vaste scène de l'Opéra. C'est pourquoi, en dépit d'un talent incontestable et incontesté, cet artiste ne put jamais se mettre en évidence sur ce théâtre, malgré les créations qui lui furent confiées dans divers ouvrages, entre autres dans *la Muette* (Alphonse), *la Tentation* (Asmodée), *le Lac des Fées*, *le Dieu et la Bayadère*, etc. Au contraire, sa voix charmante, flexible, onctueuse, convenait merveilleusement au concert, et surtout à l'église, où Alexis Dupont charmait jusqu'aux auditeurs les plus délicats et les plus difficiles. Attaché à la maîtrise de Saint-Roch, il attirait la foule en cette église lorsque les amateurs savaient qu'il y devait chanter. Il lui appartenait encore en 1856, lorsqu'un procès scandaleux, qui aboutit à une condamnation, vint brusquement terminer sa carrière.

Alexis Dupont est mort au mois de juin 1874. Pendant son second séjour à l'Opéra, il avait épousé une charmante danseuse, Mlle Lise Noblet, l'une des deux sœurs qui obtenaient alors de si grands succès à ce théâtre. Mme Dupont est morte en 1877.

(1) Les renseignements donnés sur cet artiste par le *Dictionnaire des contemporains* manquent d'exactitude et de précision. Ceux que je donne ici sont puisés aux sources les plus sûres.

DUPONT (Joseph), violoniste et compositeur, professeur de violon au Conservatoire de Liége, était né en cette ville le 21 août 1821, et y mourut le 13 février 1861. Il reçut de son père, amateur distingué, ses premières leçons de musique, entra ensuite au Conservatoire de sa ville natale, y devint élève d'Antoine Wanson et de François Prume, et à peine âgé de dix-sept ans fut lui-même nommé professeur dans cet établissement. On a publié de cet artiste : 1° 3 *Études et une romance sans paroles* pour le violon (Liége, Muraille); 2° 8 *Études* pour violon, avec accompagnement d'un second violon (id., id.); 3° *Ave Maris stella* à 2 voix (id., id.); 4° *Ave Maria* à voix seule (id., id.); 5° *Tantum ergo* à voix seule (id., id.); 6° *O salutaris* à voix seule (id., id.); 7° 8 *Litanies* pour voix de basse (id., id.). — Il a écrit encore un *Credo*, un *Kyrie*, un *Agnus Dei*, un quatuor et un quintette pour instruments à cordes, un andante symphonique, deux fantaisies pour violon, des chœurs, des romances et mélodies vocales, quelques morceaux de musique de danse, et enfin un opéra-comique en 2 actes, *Ribeiro Pinto*, qui fut joué au cercle artistique de Liége, en 1858, par plusieurs membres de la société chorale *la Legia*.

DUPONT (Pierre), chansonnier-poëte à qui un grand nombre de ses productions firent une renommée méritée, naquit à Lyon le 23 avril 1821. Sa famille était pauvre, et après avoir reçu quelque éducation au séminaire de Largentière, il fut tour à tour apprenti canut, clerc de notaire, puis employé dans une maison de banque. Venu à Paris en 1839, il y devint le protégé de l'académicien Lebrun, et après avoir vu son premier poëme, *les Deux Anges*, couronné par l'Académie française (1842), il obtint, grâce à son protecteur, une place d'*aide* au Dictionnaire publié par cette compagnie. C'est à partir de 1846 qu'il commença à écrire un grand nombre de chansons d'une poésie saine, fertile et vigoureuse, dans lesquelles on remarquait un grand sentiment de la nature, un accent viril et une couleur éclatante. Il donna ainsi, successivement, *les Bœufs*, *la Vigne*, *la Mère Jeanne*, *les Louis d'or*, *les Sapins*, *le Meunier*, *les Taureaux*, *le Braconnier*, *le Chien de berger*, *la Musette neuve*, et bien d'autres qui acquirent rapidement une grande popularité. En 1848, Dupont, modifiant sa manière, se mit à composer de nombreuses chansons politiques, dans lesquelles il exaltait surtout la fraternité

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sociale; quelques-unes eurent un retentissement énorme, entre autres celle intitulée *le Pain*, dont la police crut devoir interdire l'exécution en public. Lors du coup d'État de 1851, Pierre Dupont se vit persécuté pour ce fait, et fut condamné à sept ans d'exil à Lambessa. Plus tard il revint en France, mais, quoique recommençant à écrire, il ne retrouva plus sa veine première ni les sincères accents qui avaient fait son succès, et il se survécut à lui-même. Il mourut à Lyon le 24 juillet 1870.

Bien qu'absolument ignorant des choses de la musique, Pierre Dupont composait lui-même les airs de toutes ses chansons. Tout en écrivant ses vers, il cherchait et fredonnait le motif sur lequel il les voulait chanter; puis, quand il l'avait trouvé, il le faisait noter par un musicien. Il eut la chance de connaître et d'avoir pour ami, à l'époque de sa grande production, un véritable artiste, M. Reyer (*Voyez* ce nom), qui pendant longtemps lui servit ainsi de secrétaire. Il est facile, en lisant la plupart des airs de Pierre Dupont, de voir qu'ils ne sont pas l'œuvre d'un musicien; certaines étrangetés ou monotonies de onalités, certains rhythmes bizarres, manquant de franchise ou de régularité, révèlent ce fait à une oreille ou à un œil un peu exercé. Mais ces défauts sont rachetés par une largeur d'inspiration, une sincérité d'accent, une originalité de forme incontestable, et il n'est que juste de dire que, généralement, la musique s'accorde on ne peut mieux avec la poésie et fait pour ainsi dire corps avec elle. On sent que la double inspiration est venue d'un seul jet, et l'effet produit est souvent saisissant et d'une rare vigueur. M. Ernest Reyer l'a dit lui-même quelque part : « Pierre Dupont a tracé un double sillon, et, quoi qu'en disent certains musiciens dédaigneux des dons naturels, le coloris, le sentiment, la verve, la naïveté de ses inspirations sont bien quelque chose..... »

Vers 1849, on commença la publication des *Chants et Chansons* de Pierre Dupont. Cette publication, qui comprenait environ cent cinquante chansons, forme quatre volumes petit in-8°, et comprend les paroles et la musique, sans accompagnement. Chaque pièce était accompagnée d'une gravure sur acier, et le premier volume contenait une préface de M. Théodore de Banville et le portrait de l'auteur. Je ne sais si cette édition est absolument complète.

DUPONT (Jean-François), compositeur et chef d'orchestre, né à Rotterdam en 1822, se destinait d'abord à la médecine et n'étudia la musique qu'en amateur. Cependant, comme il montrait pour cet art des dispositions exceptionnelles, sa famille résolut, lorsqu'il eut atteint sa dix-septième année, de lui faire abandonner la médecine pour la musique. Élève d'abord de De Lange et de Tours, devenu organiste-adjoint de l'église catholique de sa ville natale, ayant déjà composé quelques morceaux religieux, il se décida à aller terminer son éducation artistique en Allemagne et partit pour Leipzig, où il se fit admettre au Conservatoire et reçut des leçons de Mendelssohn, Hauptmann, Ferdinand David et F. Bœhme. Ses progrès furent rapides, et bientôt il fit exécuter dans cet établissement des fragments d'un quatuor et d'une symphonie de sa composition. De retour à Rotterdam, il s'y livra à l'enseignement, et fonda des concerts philharmoniques dans lesquels il dirigea l'exécution de grandes œuvres classiques. Pendant ce temps il écrivait de nombreuses œuvres, parmi lesquelles figure un opéra en trois actes, *Bianca Siffredi*, qui fut représenté sur plusieurs scènes de l'Allemagne. Bientôt il retourna dans ce pays (1852), devint *cappellmeister* du théâtre de Halle, et exerça successivement le même emploi au théâtre de la cour de Detmold, puis à ceux de Linz, de Hambourg et de Nuremberg, où il se trouvait en 1860. J'ignore ce qu'il est devenu depuis.

Cet artiste a publié : 3 recueils de *lieder* à voix seule; 3 recueils de chœurs à 4 voix, sur paroles allemandes; un quatuor pour instruments à cordes, op. 6; un trio pour piano, violon et violoncelle, op. 13; *Ballade et Scherzo* pour piano, op. 16; *Polonaise* pour piano, op. 9; *Souvenir de Hartzbourg*, pour piano, op. 12; grande scène pour soprano, avec accompagnement d'orchestre. Il a fait exécuter en Allemagne et en Hollande deux symphonies et plusieurs ouvertures de concert.

* **DUPONT** (Auguste), pianiste, compositeur et professeur au Conservatoire de Bruxelles. Cet artiste est venu se faire entendre à Paris il y a deux ou trois ans, et s'est produit aux concerts de l'Association artistique (théâtre du Châtelet). Voici une liste complémentaire de ses compositions pour le piano : 1° *Pastorale*, op. 4 (Berlin, Simrock); 2° *La Danse des Almées*, étude fantastique, op. 25 (Mayence, Schott); 3° *Toccatelle*, op. 26, id., id.; 4° *Sérénade espagnole*, op. 28, id., id.; 5° *Staccato perpétuel*, étude de concert, op. 31 (Leipzig, Breitkopf et Hærtel); 6° *Berceuse*, op. 35, (Mayence, Schott); 7° Trois danses dans le style ancien (1, *Gavotte*; 2, *Sarabande*; 3, *Bourrée*), op. 37, id., id.; 8° Fantaisie et Fugue pour la main droite seule, op. 41, id., id.; 9° *Roman en dix pages*, op. 48, id., id.; 10° *Ballade héroïque*, id., id.

DUPONT (Joseph), frère cadet du précé-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

dent, est né à Ensival (province de Liége) le 3 janvier 1838, et reçut de son père, violoncelliste, organiste et compositeur distingué, ses premières leçons de musique. Il fut admis ensuite au Conservatoire de Liége, où il entreprit l'étude du violon et de la composition, puis alla terminer son éducation musicale au Conservatoire de Bruxelles, où il obtint en 1862 le premier prix de violon et en 1863 le grand prix de composition musicale, dit prix de Rome. Selon les conditions attachées à ce prix, il voyagea pendant quatre ans en France, en Italie et en Allemagne, puis devint chef d'orchestre du théâtre italien de Varsovie (1867-1870), qu'il quitta pour passer en la même qualité au théâtre impérial de Moscou (1871). De retour en Belgique, M. Dupont fut nommé professeur d'harmonie théorique au Conservatoire de Bruxelles, et presque en même temps fut chargé des fonctions de chef d'orchestre au théâtre de la Monnaie et à l'Association des artistes musiciens. Les succès qu'il obtint dans la direction de l'orchestre de la Monnaie le firent choisir, en 1873, comme directeur des Concerts populaires de musique classique, en remplacement du grand violoniste Henri Vieuxtemps, qui venait de donner sa démission pour cause de santé.

M. Dupont, qui est un artiste fort distingué, a écrit un grand nombre de compositions, jusqu'ici presque toutes restées inédites : ouvertures, suites d'orchestre, fragments symphoniques, cantates pour *soli*, chœurs et orchestre, morceaux de musique religieuse, mélodies vocales sur paroles françaises ou italiennes, etc., etc. A peine âgé de trente-neuf ans, M. Dupont occupe une des premières situations artistiques dans la capitale de la Belgique.

DUPRAT (Hippolyte), né à Toulon le 31 octobre 1824, apprit la musique comme complément d'éducation. Après avoir terminé ses études littéraires, il entra dans la marine de l'État, dont il fit longtemps partie en qualité de chirurgien. Pendant la campagne du Sénégal, il fut décoré de la Légion d'honneur. Sa carrière était déjà assez avancée, quand il se décida à se vouer complétement à la composition musicale, à laquelle il s'était depuis longtemps essayé. Il donna sa démission, et vint se fixer à Paris, où il écrivit la musique de *Pétrarque*, grand opéra en cinq actes, dont il avait écrit également le livret avec M. Dharmenon. Son œuvre terminée, il appliqua toute son énergie à la faire représenter. Repoussé d'abord par M. Perrin à l'Opéra, il renouvela successivement ses démarches auprès de MM. Carvalho, Pasdeloup et Martinet, directeurs du Théâtre-Lyrique. Il paraissait avoir quelque chance d'aboutir, lorsque survint la guerre de 1870, puis la Commune, pendant laquelle eut lieu l'incendie du Théâtre-Lyrique, qui ruina les espérances de M. Duprat. Il se décida alors à donner son œuvre en province, et *Pétrarque* fut enfin joué au Grand-Théâtre de Marseille le 19 avril 1873. Après avoir obtenu un assez grand nombre de représentations, cet ouvrage fut repris l'année suivante, et monté à Lyon, Toulouse, Avignon et Toulon. — *Pétrarque* a eu des panégyristes que lui ont surtout valus la persistance et la force de volonté de M. Duprat. Si on le juge en dehors de ces considérations, une critique impartiale peut en résumer ainsi les qualités et les défauts. L'auteur a eu l'imagination vivement frappée par les beautés des ouvrages qu'il affectionnait; c'est de cette impression qu'est née son œuvre. Il lui a manqué une première éducation musicale suffisante. Il ne possède pas l'art de développer une phrase. Son harmonie est lâchée et, en plus d'un passage, incorrecte. L'orchestration, qui est bruyante, ne s'appuie pas assez sur le quatuor. Enfin le style n'a pas d'unité, et rappelle fréquemment les mauvais côtés de l'école italienne. En résumé, *Pétrarque* pèche par l'absence de personnalité, l'inexpérience et le défaut de style. Par contre, on y trouve d'heureux dons naturels, une veine mélodique facile, qui gagnerait à un choix plus sévère de motifs, une certaine vie qui se soutient dans tout l'ouvrage, enfin, et surtout, le sentiment de la scène à un assez vif degré.

Al. R — d.

* **DUPRATO** (Jules-Laurent-Anacharsis), est l'un des compositeurs les plus distingués de ce temps, et l'un de ceux qui ont eu le moins de bonheur au théâtre, malgré un début presque éclatant. Cet artiste fort honorable est un exemple frappant de la malechance qui peut poursuivre un musicien dramatique, en dépit de son talent, lorsqu'il est mal servi par ses collaborateurs, et que les livrets qui lui sont confiés n'offrent point les qualités qu'exige impérieusement la scène. Voici la liste complète des ouvrages que M. Duprato a fait représenter jusqu'ici : 1° *les Trovatelles*, un acte, opéra-comique, 28 juin 1854; 2° *Pâquerette*, un acte, id., 20 juin 1856; 3° *M'sieu Landry*, un acte, Bouffes-Parisiens, 24 novembre 1856 (partitionnette charmante et pleine de bonne humeur); 4° *Salvator Rosa*, 3 actes, opéra-comique, 30 avril 1861 (œuvre manquée, écrite sur un livret exécrable); 5° *la Déesse et le Berger*, 2 actes, id., 21 février 1863; 6° et 7° *le baron de Groschaminet*, 1 acte, *Sacripant*, 2 actes, Fantaisies-Parisiennes, 24 septembre 1866;

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

8° *le Chanteur florentin*, scène lyrique, id., 29 novembre 1866 ; 9° *la Fiancée de Corinthe*, un acte, Opéra, 21 octobre 1867 ; 10° *la Tour du chien vert*, 3 actes, Folies-Dramatiques, 28 décembre 1871 ; 11° *le Cerisier*, un acte, Opéra-Comique, 15 mai 1874. A cela il faut ajouter trois cantates, exécutées, les deux premières à l'Opéra-Comique le 15 août 1859 et le 15 août 1861, la troisième à l'Opéra le 15 août 1864 ; enfin, une cantate pour l'inauguration de l'Athénée musical, au mois de janvier 1864.

On peut dire que M. Duprato est l'un des artistes les plus ingénieux et les plus aimables qui se soient produits depuis vingt ans sur nos scènes lyriques. Avec MM. Th. Semet, Boulanger, Deffès et Ferdinand Poise, il fait partie de ce petit groupe de compositeurs distingués, qui, semble-t-il, n'ont pu donner ni les uns ni les autres la mesure exacte de leur valeur, par suite du peu d'encouragements qu'ils ont trouvé auprès des directeurs. Ce n'est point le tout, en effet, de produire de temps à autre un musicien, de lui accorder une pièce tous les quatre ou cinq ans ; encore faudrait-il le faire intelligemment, de façon à lui être profitable, et pour cela il serait bon de consulter ses aptitudes, son tempérament, de lui donner des poèmes qui convinssent à sa nature, et surtout qui convinssent à la scène. Or, sous ce rapport, nul n'a été plus mal servi que M. Duprato, et j'insiste sur ce fait parce que, si l'on avait pris la peine de s'occuper de lui avec intelligence et sincérité, l'artiste était doué de manière à fournir une carrière sinon brillante, du moins fort honorable et profitable, non-seulement pour lui, mais pour les plaisirs du public et pour le théâtre qui aurait eu l'esprit et le bon goût de se l'attacher.

Au mois de janvier 1864, M. Duprato fut choisi pour diriger l'orchestre d'une entreprise qui se fondait, sur le boulevard St-Germain, sous le titre d'Athénée musical. Il n'y resta pas longtemps, et la salle de l'Athénée devint bientôt celle du théâtre des Folies-Saint-Germain, aujourd'hui théâtre Cluny. En 1867, le ministère des beaux-arts ayant mis à la disposition du directeur des Fantaisies-Parisiennes une somme de 1,000 francs destinée à être donnée en prix à l'auteur de la meilleure partition qui aurait vu le jour sur ce gentil théâtre, trop tôt disparu, le jury nommé à cet effet décerna à l'unanimité le prix à M. Duprato, pour sa partition de *Sacripant*. En 1866, M. Duprato fut nommé professeur agrégé d'harmonie écrite au Conservatoire, et il est devenu, en 1871, titulaire d'une classe d'harmonie et accompagnement pratique.

M. Duprato a publié un certain nombre de mélodies vocales, qui se font remarquer par un grand souci de la forme et une rare délicatesse de sentiment. Je citerai, entre autres : *la Plainte; Mon cœur que faut-il faire? la Rivière; la Maisonnette; C'est tout le contraire; la Petite Madelon; le Dépit amoureux; Tout rend hommage à la beauté; Adieux à Suzon; la Fontaine de Palerme;* et surtout six *Sonnets*, compositions fort remarquables, qui ont obtenu un très-grand succès. M. Duprato a écrit encore *la Reine Mozab*, opérette non représentée, publiée dans un journal, *le Magasin des Demoiselles; une Promenade de Marie-Thérèse*, et *Marie-Stuart au château de Lochleven*, autres opérettes non représentées, destinées à être jouées dans les salons, et dont la musique a été publiée par l'éditeur Schott. On lui doit encore trois chœurs à 3 voix égales : *les Palmes*, *la double Fête*, *les Vacances*, écrits pour les distributions de prix, trois morceaux mélodiques pour piano et violon, et six romances sans paroles pour le piano. Enfin, il a en portefeuille un opéra comique en un acte, intitulé *Gazouillette*, qui, après avoir longtemps langui dans les cartons de l'Opéra-Comique, venait d'être reçu au théâtre de l'Athénée au moment où celui-ci disparut (1).

DUPRÉ (.....), claveciniste, compositeur et professeur, était organiste de l'église Saint-Martin, de Tours, en 1773, et occupait encore cette position en 1783. Il a publié : 1° *Six sonates pour le clavecin ou piano-forte*, avec accompagnement d'un violon ou violoncelle, *ad libitum*, op. 1 ; 2° *Six sonates pour le clavecin ou forte-piano*, avec accompagnement de violon *ad libitum*, op. 2, Paris, Cousineau.

* **DUPREZ** (Gilbert-Louis), chanteur admirable, s'est consacré à l'enseignement et à la composition depuis l'époque où il s'est définitivement retiré du théâtre. Il a ouvert à Paris une école de chant dramatique, dans laquelle il a formé de nombreux et excellents élèves dont quelques-uns sont parvenus à une grande renommée. Déjà M. Duprez avait été professeur au Conservatoire, de 1842 à 1850, mais le re-

(1) Lorsqu'en 1862, le théâtre des Arts, à Rouen, donna un exemple de décentralisation artistique en représentant un opéra de Balfe inconnu alors à Paris, *la Bohémienne*, M. Duprato fut chargé d'écrire les récitatifs et de faire les raccords nécessaires à l'adaptation française de cet ouvrage. Il augmenta même la partition de deux airs nouveaux, expressément composés par lui pour Mme Galli-Marié, qui jouait le rôle principal. M. Duprato a aussi écrit des récitatifs pour un opéra-comique d'Hérold, *l'Illusion*, en vue de l'adaptation de cet ouvrage au genre de l'Opéra et de sa représentation sur ce théâtre. Jusqu'ici pourtant, ce travail n'a pas été utilisé.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

nom de son enseignement date surtout de la création de son école particulière, où il forma, en dehors de sa fille, Mme Vandenheuvel-Duprez, des élèves telles que Mmes Miolan-Carvalho, Marie Battu, Mlle Marimon, Monrose, et bien d'autres dont les noms m'échappent. C'est à son fils et son élève M. Léon Duprez, qu'il a remis, depuis quelques années, la direction de cette école. M. Léon Duprez, chanteur fort distingué, a essayé inutilement de se produire à la scène et a fait une courte apparition au Théâtre-Lyrique; sa voix était trop faible, en dépit de son talent, et il a dû renoncer à la carrière dramatique.

Tout en se consacrant à ses élèves, M. Duprez, qui avait fait dans sa jeunesse de bonnes études théoriques, voulut se livrer à la composition; mais il ne fut pas heureux sous ce rapport, et les œuvres qu'il a produites ne sortent pas de la médiocrité; les ouvrages dramatiques de M. Duprez se font remarquer par des défauts de prosodie, des excentricités harmoniques, des banalités d'instrumentation qui surprennent à bon droit chez un artiste habitué à interpréter des chefs-d'œuvre et dont l'oreille devrait, semble-t-il, être particulièrement exercée et délicate. Voici la liste de ses productions en ce genre : 1° *L'abîme de la Maladetta*, Opéra-comique en 3 actes, Bruxelles, théâtre de la Monnaie, 19 novembre 1851; 2° *Joanita*, ou *la Fille des Boucaniers*, opéra en 3 actes, joué d'abord à Bruxelles, puis à Paris, au Théâtre-Lyrique, le 11 mars 1852 (je crois que ces deux ouvrages n'en font qu'un, et que l'auteur en a seulement changé le titre pour la représentation à Paris); 3° *La Lettre au bon Dieu*, 2 actes, Opéra-Comique, 28 avril 1853; 4° *Jeanne d'Arc*, grand opéra en 4 actes, Grand-Théâtre-Parisien, 12 octobre 1865; — 5° *La Cabane du Pêcheur*, opéra-comique en un acte, th. de Versailles; — 6° *Jélyotte*, un acte; — 7° *Samson*, grand opéra en 4 actes; — 8° *Amelina*, 2 actes; — 9° *Zéphora*, grand opéra en 5 actes; — 10° *Tariotti*, grand opéra (je crois qu'aucun de ces cinq derniers ouvrages n'a été représenté); 11° *la Pazza della Regina*, opéra italien en 2 actes, dont la musique a été exécutée en 1877, dans un salon. M. Duprez a voulu se produire aussi comme compositeur religieux; il a écrit une grand' messe de la Pentecôte, une messe de *Requiem* et une messe pastorale, et il a fait exécuter au cirque des Champs-Élysées, le 28 mars 1868, un oratorio en 3 parties, *le Jugement dernier*, dont il avait écrit les paroles et la musique. Enfin, il a publié encore un assez grand nombre de morceaux de musique vocale, mélodies, romances, airs, duos, trios, quatuors, parmi lesquels une saynète bouffe, *Trois-Étoiles chez un directeur*, qui a été fréquemment chantée dans les salons. Pour faire suite à sa méthode intitulée *l'Art du chant*, M. Duprez a publié sous ce titre un second ouvrage didactique : *La Mélodie, études complémentaires vocales et dramatiques de « l'Art du chant, »* Paris, Heugel, in-f°. — M. Elwart a publié sur ce grand artiste l'écrit suivant : *Duprez, sa vie artistique, avec une biographie authentique de son maître Alexandre Choron* (Paris, Magen, 1838, in-16 avec portrait). On trouve aussi une biographie de M. Duprez, avec portrait, dans la *Galerie des artistes dramatiques de Paris* (Paris, Marchand, 1840, in-4) (1).

Mme Duprez, née *Duperron*, femme de cet artiste, fut une cantatrice fort distinguée. Elle entra à l'Odéon, alors théâtre semi-lyrique, à l'époque de son mariage, en 1827, et suivit en Italie son mari, où elle partagea ses succès et fit preuve d'un talent fort remarquable. Elle quitta le théâtre de bonne heure, et mourut il y a quelques années.

DUPREZ (Caroline), fille du précédent, chanteuse remarquable, naquit à Florence en 1832, à l'époque des grands succès que son père obtenait en Italie. Elle fut son élève, et lorsque M. Duprez, après avoir quitté l'Opéra, parcourut quelque temps la province, il fit jouer sa fille avec lui et l'accoutuma ainsi à la scène. En 1850, Mlle Caroline Duprez débutait avec bonheur au Théâtre-Italien de Paris; elle se faisait entendre ensuite à Londres, puis à Bruxelles, où elle remplissait le rôle principal d'un opéra écrit par son père, *Joanita*, et était bientôt engagée au Théâtre-Lyrique pour jouer le même ouvrage. Du Théâtre-Lyrique elle passa à l'Opéra-Comique, où elle resta plusieurs années et où elle fit des créations très-importantes dans *Marco Spada*, *l'Étoile du Nord*, *Valentine d'Aubigny*, *Jenny Bell*, *les Saisons*, etc., puis entra à l'Opéra pour y tenir l'emploi des chanteuses légères. En 1858 elle était engagée de nouveau au Théâtre-Lyrique pour y jouer le rôle de la comtesse dans *les Noces de Figaro*, et elle rentra un peu plus tard à l'Opéra-Comique pour y créer le principal personnage d'un opéra de M. Victor Massé, *Fior d'Aliza*. Ce fut la dernière fois qu'elle parut à la scène; douée d'une santé très-délicate, que les fatigues du théâtre avaient fortement ébranlée, elle dut, sur l'avis des médecins, aller s'établir dans le midi

(1) M. Duprez n'était encore âgé que de treize ans lorsqu'il publia sa première composition; c'était un chant sur la mort du duc de Berry « par G. Duprez, âgé de 13 ans ».

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de la France, et se fixa en effet à Pau, où elle parut se rétablir, et où même elle put bientôt se livrer à l'enseignement. Cependant, au bout de quelques années, l'affection phtisique dont elle était atteinte reparut plus violente que jamais, et un hiver rigoureux vint achever de miner son tempérament. Cette artiste vraiment distinguée mourut à Pau au mois d'avril 1875.

Mme Caroline Duprez avait épousé un pianiste accompagnateur fort habile, M. Amédée Vandenheuvel.

DUPUIS (Jacques), violoniste fort distingué, et l'un des meilleurs représentants de l'école belge pour cet instrument, naquit à Liége le 21 octobre 1830, et fit ses études musicales au Conservatoire de cette ville, où il fut admis en 1839. Élève de M. Lignac pour le solfége, de M. Ledent pour le piano, de M. Joseph Dupont, puis de Prume pour le violon, il obtint successivement le 1er prix de solfége en 1841, le second prix de violon en 1842, le 1er prix de violon et le second prix de piano en 1847, enfin le 1er prix de piano en 1848. En 1850, à peine âgé de vingt ans, il était appelé comme professeur dans l'établissement où il avait fait son éducation, et chargé d'une classe de violon qui devint bientôt l'une des meilleures du Conservatoire. Ses fonctions de professeur n'empêchèrent pas Dupuis de se produire comme virtuose, et son jeu sûr, précis, son mécanisme habile, son archet souple, son style remarquable et varié lui valurent de brillants succès. Fidèle interprète des œuvres des grands maîtres, il exécutait avec leur style propre les compositions si difficiles de Bach, les grandes sonates de Beethoven, les quatuors de Mozart, de Beethoven et de Mendelssohn. Après s'être fait apprécier dans sa ville natale, il se fit applaudir successivement aux Concerts populaires de Bruxelles et de Paris, aux belles séances de la société *Felix Meritis* à Amsterdam, aux concerts de la ville à Aix-la-Chapelle, etc. Les exigences de l'enseignement ne l'empêchaient pas non plus de se livrer à de sérieux travaux de composition, et Dupuis, qui avait fait de bonnes études de contrepoint et de fugue avec Daussoigne-Méhul, écrivit, entre autres œuvres, deux concertos pour le violon, plusieurs sonates, et un certain nombre de fantaisies et morceaux de genre pour piano et violon. Malheureusement, les plus importantes de ces œuvres sont restées inédites, leur auteur ayant été frappé prématurément par la mort, dans sa ville natale, le 20 juin 1870. Jacques Dupuis était un artiste d'une véritable valeur, et un homme distingué à tous les points de vue.

Le frère cadet de cet artiste, M. *Joseph Dupuis*, étudia la musique dès ses plus jeunes années, et jouait du cornet à pistons. Ayant le goût du théâtre, il s'engagea dans une troupe de comédiens de province, puis vint à Paris, au petit théâtre des Folies-Nouvelles, où il se montra avec succès dans plusieurs opérettes de MM. Hervé, Pilati et Laurent de Rillé : *Toinette et son carabinier*, *Jean le Sot*, *l'Ile de Calypso*, *le Jugement de Pâris*, etc. Au bout de peu d'années il fut engagé aux Variétés, qui transformaient leur genre et se consacraient à l'opérette, et devint l'interprète favori des pièces de M. Offenbach, qui lui valurent une très-grande réputation comme acteur et comme chanteur comique : *Barbe-Bleue*, *la Belle Hélène*, *la Grande Duchesse de Gérolstein* et tant d'autres qu'il est inutile de citer.

DUQUESNOY. — *Voyez* **LANCTIN.**

DURANCY (Céleste), l'une des cantatrices les plus justement fameuses de l'Opéra au dix-huitième siècle, était fille de comédiens de province, et naquit en 1746. Son père, qui jouait les premiers comiques, et sa mère, qui tenait l'emploi des premiers rôles de tragédie et de comédie, étaient des acteurs de grand talent. En 1752, Durancy père devenait directeur du théâtre français de Bruxelles, dont lui et sa femme étaient au nombre des premiers sujets, et la jeune Céleste, exercée de bonne heure à l'art du comédien, montrait déjà des aptitudes précoces pour le théâtre. Le petit ouvrage intitulé *Almanach historique et chronologique de la comédie française établie à Bruxelles* (1754) était rempli de louanges à l'adresse de M. et Mme Durancy, et contenait ces vers « à Mlle Céleste, âgée de sept ans ou environ, fille de M. et de Mme Durancy, qui par ses talents et ses grâces enchante tous les spectateurs » :

Céleste, ainsi que la brillante Aurore,
Qui devance le plus beau jour,
Dans un âge où l'enfance encore
Ne connaît ce que c'est qu'Amour,
Nous peint avec tant de grâces, de charmes,
Ce petit Dieu dans notre cœur,
Que tout le monde, en lui rendant les armes,
Dit qu'elle en est la jeune sœur.

Mlle Durancy était si bien douée pour le théâtre, qu'avant même d'avoir accompli sa treizième année, le 19 juillet 1759, elle débutait à la Comédie-Française, sur la première scène du monde, par le rôle de Dorine du *Tartuffe*. Comme à son talent scénique elle joignait une voix remarquablement belle, trois ans après, le 19 juin 1762, elle faisait une première apparition à l'Opéra, qu'elle quittait pour rentrer, le 13 octobre 1766, à la Comédie-Française ; enfin, le 23 octobre de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

l'année suivante, dans *Hippolyte et Aricie*, elle faisait retour à l'Opéra, où elle resta jusqu'à sa mort. Parmi les rôles qui lui firent le plus d'honneur, on cite surtout ceux de la Haine dans *Orphée*, d'Alceste, de Méduse dans le *Persée* de Philidor, et d'Ernelinde dans la seconde reprise qui eut lieu de cet ouvrage du même maître. Elle était laide, et sa voix était simplement suffisante; mais son âme ardente, la passion brûlante qui l'animait, un sentiment pathétique qui allait jusqu'au sublime, en firent une des plus admirables cantatrices dramatiques qu'on eût jamais vues sur notre grande scène musicale. Ces qualités exceptionnelles furent justement cause de sa mort prématurée. Mlle Durancy relevait à peine d'une maladie grave lorsque Philidor lui confia le rôle important de Méduse dans son *Persée*. Elle ne se ménagea pas pendant les études, et, une fois en présence du public, se livra si complétement et laissa tellement déborder sa passion, que de pareils efforts lui furent fatals. Elle donnait surtout un accent incomparable à l'air si magnifique : *J'ai perdu la beauté qui me rendait si vaine*. Mais bientôt elle n'eut plus la force de lutter contre un tempérament artistique qui l'emportait outre mesure : elle retomba malade, et cette fois si gravement, qu'elle mourut le 28 décembre 1780, deux mois après avoir fait cette dernière création.

« Cette excellente actrice, disait l'*Almanach musical* de 1781, se distinguait dans tous les rôles par la sensibilité de son âme, par la vérité de ses gestes, par la grâce de sa démarche, la noblesse de son maintien, et par une infinité de petits détails qui ne pouvoient être aperçus que dans une actrice du premier mérite. » Un autre recueil spécial, *les Spectacles de Paris* (pour 1782), disait de son côté : « ... Avec une figure marquée, elle avoit trouvé le secret de plaire dans le rôle de Colette (du *Devin du Village*); tendre et noble dans Ernelinde, touchante dans *Castor*, elle étoit sublime dans Clytemnestre et se faisoit encore admirer dans les rôles de la Haine et de Méduse. Elle étoit si passionnée dans les rôles, qu'elle faisoit oublier sa figure. Si elle n'a pas été la meilleure chanteuse de l'Opéra, elle en a été sûrement la plus grande actrice. Il ne lui a manqué que de la beauté pour faire rendre plus de justice à ses talens concernant la déclaration et pour exciter l'enthousiasme. » Peu de semaines avant sa mort, et à propos de son admirable interprétation du rôle d'Ernelinde, Mlle Durancy, à qui le public avait déjà témoigné sa satisfaction, recevait de Favart les vers suivants :

O Durancy, par quels charmes puissans,
Par quel heureux prestige abuses-tu nos sens?
C'est l'effet de ton art suprême.
Je cours à l'Opéra pour t'entendre et te voir;
L'action disparaît, tu trompes mon espoir :
Je ne vois plus qu'Ernelinde elle-même.

DURAND (Émile), professeur et compositeur, né à Saint-Brieuc (Côtes-du-Nord) le 16 février 1830, vint de bonne heure à Paris, et fut admis au Conservatoire de cette ville en 1845. Il y fit de bonnes études, et fut successivement élève de M. Napoléon Alkan pour le solfége, de M. Bazin pour l'harmonie, et d'Halévy pour la composition. Après avoir obtenu un premier prix de solfége en 1847, un accessit et un premier prix d'harmonie et accompagnement en 1850 et 1851, il se présenta en 1853 au concours de l'Institut et se vit décerner le second grand prix de Rome. M. Emile Durand se livra alors à l'enseignement; déjà, depuis 1850, et bien qu'étant encore élève du Conservatoire pour la composition, il avait été nommé professeur d'une classe de solfége. Il conserva cette situation jusqu'en 1871, époque à laquelle il devint professeur d'harmonie et accompagnement en remplacement de M. Bazin, qui devenait professeur de fugue et de composition. M. Durand a publié un assez grand nombre de mélodies vocales dont quelques-unes sont empreintes d'un sentiment délicat, et dont une entre autres, *Comme à vingt ans*, a obtenu un succès populaire et prolongé. Il a, en outre, fait représenter deux petits ouvrages : 1° *l'Élixir de Cornelius*, opéra-comique en un acte (Fantaisies-Parisiennes, 3 février 1868) d'un tour aimable et élégant; 2° l'*Astronome du Pont-Neuf*, pochade musicale en un acte (Variétés, 18 février 1869). M. Durand prépare en ce moment un *Traité d'harmonie*, ainsi qu'un *Traité d'accompagnement de la base chiffrée et du chant donné*, qui doivent paraître prochainement.

DURAND (Marie-Auguste), compositeur et éditeur de musique à Paris, est né en cette ville le 18 juillet 1830. Fils d'un artiste qui était professeur de musique au collége Rollin, il fit d'excellentes études littéraires dans cet établissement, et comme il avait étudié déjà la musique avec son père, il se livra, une fois muni de son diplôme de bachelier, à l'étude de l'harmonie et de la fugue sous la direction particulière de MM. Bazin et Savard. Il ne fit que passer au Conservatoire, dans la classe d'orgue de M. Benoist, mais y resta cependant assez de temps pour puiser dans les excellentes leçons de ce professeur un amour sérieux de cet admirable instrument, et pour en retenir les bonnes traditions de son enseignement. Après avoir terminé son éducation musicale, M. Durand devint

† 1903

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

successivement organiste des églises Saint-Ambroise (1849), Sainte-Geneviève (1853), Saint-Roch (1857) et Saint-Vincent de Paul (1862-1874). En même temps, il était un des artistes qui contribuaient le plus à la vulgarisation de l'orgue-harmonium, fit dans ce but plusieurs voyages artistiques en Italie, en Angleterre et en Russie, et composa beaucoup de musique pour cet instrument. S'occupant aussi de littérature musicale, M. Durand collabora, de 1858 à 1865, en qualité de critique spécial, à plusieurs journaux dirigés par M. Hippolyte Castille, entre autres *le Courrier de Paris* et *la Nouvelle*.

En 1870, abandonnant le professorat, M. Durand s'associa avec M. Schœnewerk pour acquérir le fonds de la maison d'édition musicale créée par M. Flaxland (*Voy.* ce nom). Continuant les errements de son prédécesseur, il mit la dernière main à l'édition française des œuvres de Schumann et de M. Richard Wagner, et s'efforça toujours de distinguer en Allemagne les œuvres des artistes qui, par leurs tendances, lui semblaient avoir un caractère international. C'est ainsi qu'on lui doit les éditions françaises de plusieurs œuvres importantes de MM. Max Bruch, Johannes Brahms, Raff, H. Hoffmann, Wolkmann, etc. Mais à côté de ces noms, la maison qu'il dirige a fait une belle part à la jeune école française, en publiant, entre autres, les partitions à orchestre des œuvres les plus intéressantes de MM. Massenet, Ernest Guiraud, Lalo, Widor, Joncières, etc.

Le nombre des compositions publiées de M. Durand s'élève à quatre-vingts environ. Parmi elles on distingue : une messe à 3 voix mixtes (Régnier-Canaux) ; une messe à 4 voix (Flaxland) ; beaucoup de morceaux originaux pour l'harmonium ; des duos et des fantaisies sur des airs d'opéras pour harmonium et piano ; de nombreuses mélodies vocales ; enfin, toute une série d'airs de danse dans le style ancien pour le piano, tels que chacones, gavottes, pastorales, qui ont obtenu un succès de vogue.

DURAND (L.....), est l'auteur d'une brochure qui a été publiée, en 1864, sous ce titre : *Découverte et démonstration de la similitude des gammes, ou les physiciens mis d'accord avec les musiciens au sujet de la musique*, par L. Durand, sous-lieutenant au 27e de ligne.

DUREAU (Alexis), amateur de musique et de théâtre, est l'auteur d'un livre ainsi intitulé : *Notes pour servir à l'histoire du théâtre et de la musique en France*, publiées par Alexis Dureau, 1re année, 1860 (Paris, Claudin, 1er janvier 1861, in 12). C'est une sorte d'almanach spécial, qui aurait pu avoir son utilité, mais dont il n'a paru que cette seule année. Les matières y étaient d'ailleurs disposées sans ordre et d'une façon un peu confuse.

DURET (Marcel), violoniste, naquit vers 1785. Élève de Rode au Conservatoire, cet artiste fut couronné au concours de 1803, où il obtint un premier prix de violon. Peu d'années après il épousa Mlle Cécile Saint-Aubin, fille aînée de la célèbre chanteuse de l'Opéra-Comique, et qui brilla elle-même à ce théâtre pendant plusieurs années. Le 6 mai 1815, Duret faisait représenter à l'Opéra-Comique un ouvrage en un acte, intitulé *la Leçon d'une jeune femme*. Il était, à cette époque, second violon à l'orchestre de l'Opéra, et occupait encore cet emploi en 1830.

DURET (Mme Anne-Cécile d'HERBEZ, dite SAINT-AUBIN), femme du précédent, est morte à Paris le 29 novembre 1862 (1).

* **DURIEU** (.....). On trouve dans le petit livre intitulé : *Tablettes de renommée des Musiciens* (Paris, 1785), la petite notice que voici sur cet artiste : « Durieu, excellent maître de violon, ci-devant attaché au Concert spirituel et à celui des Amateurs, et marchand de musique, est éditeur d'un Journal d'ariettes italiennes du meilleur choix, parodiées, et dédiées à Mme la duchesse de Bourbon. »

DUROCHER (E. **LEBOURDAIS**), pianiste et compositeur amateur, né à Laval en 1830, a cultivé la musique au point de vue de son agrément. Il a reçu sous ce rapport une excellente éducation, et a beaucoup contribué aux progrès de l'art dans quelques-uns de nos départements de l'Ouest. Associant dans une même action, dans un effort unique, les trois grandes sociétés philharmoniques des villes du Mans, de Laval et de Rennes, M. Durocher sut donner une vive impulsion aux travaux de ces sociétés, se fit l'organisateur et l'ordonnateur de leurs concerts, ne reculant devant aucune peine pour rendre ceux-ci plus brillants, allant lui-même à la recherche des virtuoses qu'il voulait faire entendre, prenant soin des études, choisissant les œuvres qu'il jugeait les plus dignes d'être exécutées, se faisant à la fois chef d'orchestre et accompagnateur, étant enfin l'âme des belles séances musicales qui se donnaient, non-seulement dans les trois villes qui viennent d'être nommées, mais encore dans beaucoup d'autres, moins importantes, où il transportait son personnel et où il faisait entendre d'excellente musique. Depuis vingt-cinq ans environ, M. Durocher, qui jouit

(1) L'auteur de la *Biographie universelle des Musiciens* l'appelle Anne-Cécile *Dorliac*, mais c'est sous ce nom de *d'Herbez*, dite Saint-Aubin, veuve Duret, que les journaux ont annoncé la mort de la célèbre artiste.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

d'une situation indépendante, joue ce rôle intelligent, au profit de l'art et de tous ceux qui en ont le culte dans la région qui est le théâtre de ses efforts.

M. Durocher, qui s'est beaucoup occupé de composition et qui a publié une cinquantaine de morceaux de genre pour le chant et pour le piano, s'est aussi essayé dans la critique. Il a rédigé pendant plusieurs années, sous le pseudonyme de *Della Rocca*, la partie musicale d'un journal français de Londres, *l'International*.

* **DURUTTE** (Le comte François-Camille-Antoine), ne s'est pas fait connaître seulement comme théoricien, mais aussi comme compositeur. Dès 1828, il obtenait une médaille d'or au concours ouvert par la Société d'harmonie d'Anvers pour la composition d'une ouverture; en 1837, il faisait exécuter à Metz, où il s'était fixé, le finale d'une symphonie en *fa*; il écrivait ensuite deux *messes* pour orchestre et *chœurs*, qui furent entendues dans la cathédrale d'Ypres, sa ville natale, puis plusieurs œuvres de musique de chambre, sonates, trios, etc. En 1844, s'étant rencontré, dans un grand congrès tenu à Cologne, avec Mendelssohn, et celui-ci lui ayant proposé un sujet de fugue, M. Durutte écrivit la fugue et l'adressa au maître allemand, qui lui écrivit à ce propos : « Je ne puis vous dire toute ma satisfaction au sujet de la grande fugue que vous avez composée sur mon sujet. J'en ai admiré de bien nombreux passages, mais surtout un, où vous avez su mettre une idée qui anime le morceau en entier, et donne une élévation à mon thème, dont je ne l'aurais pas jugé capable... » Ce souvenir a inspiré plus tard à M. Durutte une grande cantate dédiée par lui aux mânes de Mendelssohn, et qui, dit-on, a été exécutée à Leipzig.

M. Camille Durutte a encore écrit plusieurs chœurs, des romances, un album de mélodies italiennes, quelques morceaux religieux, entre autres un *Ave Maria* et un *Pater noster*, et enfin plusieurs opéras, dont un seul, je crois, a été représenté, *le Violon de Crémone*, opéra-comique en deux actes qui, reçu d'abord, en 1856, au Théâtre Lyrique, et retiré par l'auteur, impatienté de ne point voir paraître son œuvre, fut joué à Metz le 10 mars 1865. Les autres ouvrages dramatiques de M. Durutte, restés tous *inédits*, sont au nombre de cinq : 1° *Sardanapale*, grand opéra en 3 actes, écrit dans le style italien; 2° *le Boulanger du roi*, opéra-comique en un acte; 3° *Maître Martin*, opéra-comique en 3 actes; 4° *Stefano* ou *l'Enchantement*, opéra-comique en 2 actes; 5° *les Saxons*, grand opéra resté, je crois, inachevé.

M. Durutte a publié récemment un ouvrage théorique qui, comme son titre l'indique, est à la fois le résumé et le complément du grand traité qu'il avait précédemment donné sous celui de *Technie* ou *Lois générales du système harmonique*. Celui-ci est intitulé : *Résumé élémentaire de la* Technie harmonique *et Complément de cette* Technie, *suivi de l'Exposé de la loi de l'enchaînement dans la mélodie, dans l'harmonie et dans leur concours*, Paris, Gauthier-Villars, 1876.

DUSCH (Jean-Hubert), organiste et compositeur, né à Wylré, dans le Limbourg, le 7 mars 1829, est mort le 5 décembre 1876 à Spa, où il occupait les fonctions d'organiste et de professeur de musique à l'école moyenne. Auteur de plusieurs compositions religieuses, parmi lesquelles une messe et des motets, Dusch a publié quelques morceaux de musique légère pour le piano.

DUVAL (.....), maître de chant à Paris au dix-huitième siècle, est l'auteur d'une « *Méthode agréable et utile pour apprendre facilement à chanter juste, avec goût et précision*, par M. Duval, maître de musique et de goût » (Paris, l'auteur, in-4°). Je crois que Fétis a été trompé par un faux renseignement lorsqu'il a attribué à Mlle Duval un ouvrage portant exactement le même titre que celui-ci, et daté de 1741.

* **DUVAL** (Edmond). — *Voyez* **BOGAERTS**.

DUVERGÈS (J.....), flûtiste et compositeur, est auteur de quelques publications pour son instrument : 1° *Grande Méthode complète de flûte Boehm cylindrique*; 2° *L'Art de chanter appliqué à la flûte*; 3° un certain nombre d'airs variés et fantaisies avec accompagnement de piano, sur des thèmes populaires ou des motifs d'opéras en vogue.

DUVERNOY (Charles-François), acteur de l'Opéra-Comique, fit d'abord partie, comme instrumentiste, de l'orchestre de divers théâtres de Paris. Il débuta comme chanteur à l'Opéra-Comique en 1830, n'y resta que peu de temps, alla tenir l'emploi des premiers ténors successivement à Toulouse, au Hâvre, à La Haye, et fut directeur des théâtres de ces deux dernières villes. De retour à Paris, il rentra à l'Opéra-Comique en 1843, et pendant plus de vingt ans y tint un emploi un peu effacé, mais très-utile; il y remplit aussi, pendant plusieurs années, les fonctions de directeur de la scène. Nommé professeur de déclamation lyrique au Conservatoire le 1er juin 1851, il devint chef du pensionnat des élèves chanteurs de cet établissement le 1er dé-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

cembre 1856. Duvernoy était né à Paris le 16 avril 1790, et mourut en cette ville au mois de novembre 1872.

* **DUVERNOY** (Henri-Louis-Charles). Depuis l'époque où sa notice a été publiée dans la *Biographie universelle des Musiciens*, cet artiste fort distingué a publié plusieurs ouvrages importants : 1° 50 *Leçons de solfége à changements de clefs*; 2° 15 *Vocalises* pour voix de soprano ou de ténor ; 3° *École concertante de solfége*, ou 20 *Études de style et de perfectionnement* pour deux voix égales, sans accompagnement, à l'usage des Conservatoires, des écoles de musique et des orphéons; 4° *Solfége mélodique, théorique et pratique*. Le succès obtenu par les ouvrages didactiques de M. Duvernoy dans les écoles et dans les Conservatoires de France et de Belgique, lui a valu les nominations d'officier d'Académie et de chevalier de l'ordre de Léopold. En 1870, M. Duvernoy fut chargé par Auber, alors directeur du Conservatoire, de présenter un rapport sur l'enseignement du solfége dans cet établissement à la commission de révision des études nommée par le ministre des Beaux-Arts. Deux ans après, M. Ambroise Thomas, succédant à Auber, appela cet artiste à faire partie du comité des études de piano, et un peu plus tard, lui confia l'une des deux classes créées pour l'enseignement supérieur du solfége et du style aux élèves chanteuses.

DUVERNOY (Victor-Alphonse), pianiste et compositeur, né à Paris le 30 août 1842, a fait son éducation musicale au Conservatoire de cette ville, où il devint élève de M. Marmontel et où il remporta un second prix de piano en 1854, et le premier en 1855. Admis ensuite dans la classe de M. Bazin, M. Duvernoy obtint en 1859 un second accessit d'harmonie et accompagnement. Il se livra ensuite à l'enseignement, tout en se produisant comme virtuose et en s'occupant de composition. Vers 1869, il fonda une société de de musique de chambre, avec le concours de MM. Léonard (1er violon), Stiehle (2e violon), Trombetta (alto) et Léon Jacquard (violoncelle). M. Alphonse Duvernoy a fait entendre aux concerts du Châtelet, le 20 février 1876, deux fragments symphoniques charmants (romance et *scherzetto*), qui ont été très-bien accueillis, et le 11 mars suivant il exécutait, dans une séance de la Société nationale de musique, un concerto de piano (concert-stück) de sa composition. Il a fait entendre aussi un morceau de concert pour piano et orchestre, ainsi qu'une suite d'orchestre, qui tous deux ont été reçus, de même que les précédents, avec une faveur légitime. M. Alphonse Duvernoy, dont le talent de pianiste est plein de délicatesse et d'élégance, a obtenu à Londres de grands succès de virtuose. Comme compositeur, il a publié un joli recueil de *Six Mélodies* avec accompagnement de piano (Paris, Girod, in-8°) et un certain nombre de morceaux de genre pour le piano, d'une inspiration aimable et d'une forme distinguée.

Le frère puîné de cet artiste, M. *Edmond Duvernoy*, a fait aussi d'excellentes études au Conservatoire, est devenu un pianiste habile et s'est ensuite livré à l'enseignement. Dans ces dernières années il s'est mis à étudier le chant, et a débuté au théâtre de l'Opéra-Comique dans l'emploi des barytons, qu'il remplit encore aujourd'hui. Il a épousé une jeune artiste de ce théâtre, Mlle Franck.

DUVOIS (Charles), organiste et compositeur, né à Strasbourg vers 1830, commença de bonne heure l'étude de la musique, et dès l'âge de seize ans était organiste de l'église Saint-Louis, à Strasbourg, et chargé de l'enseignement du chant dans les écoles de sa paroisse. En 1851, il devint maître de chapelle de la cathédrale d'Autun, et plus tard fut appelé à remplir les mêmes fonctions à Moulins (Allier), où il organisa, en 1862, une maîtrise qui est justement considérée comme une des meilleures de toute la France. Aujourd'hui, et depuis plusieurs années déjà, M. Duvois est organiste de la cathédrale de cette dernière ville.

Depuis longtemps frappé de ce fait que beaucoup de jeunes pianistes ne sont souvent que des exécutants habiles et non de véritables musiciens, M. Duvois a pensé qu'il y avait, au moyen de procédés didactiques particuliers, un progrès à réaliser sous ce rapport. C'est dans ce but qu'il a conçu la pensée d'un ouvrage important, publié par lui sous ce titre : *le Mécanisme du piano appliqué à l'étude de l'harmonie* (Paris, Heugel), et qui semble appelé à ouvrir une voie nouvelle à l'enseignement du piano. On doit encore à cet artiste : 1° *Principes de musique vocale* (Strasbourg, 1845); 2° *Nouvelle Méthode d'accompagnement du plain-chant* (Paris, Leduc); 3° Plusieurs compositions religieuses, parmi lesquelles un *Ave Maria* à trois voix avec orgue, un *O Salutaris* à deux voix égales, un *Tantum ergo* à deux voix égales, etc., etc.

DWIGHT (John-Sullivan), musicographe américain, est né le 13 mai 1813 à Boston. Élevé au collége d'Harvard et au séminaire de Cambridge, il fut, en 1840, ordonné pasteur d'une congrégation unitariste de Northampton (Massachusetts), mais donna bientôt sa démission pour se livrer sans réserve à ses goûts pour

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

a littérature, et surtout la littérature musicale. Après avoir publié une traduction annotée des *Petits Poëmes choisis de Gœthe et de Schiller*, M. Dwight prit, comme critique musical, une part active de collaboration à divers journaux, et donna toute une série de conférences très-suivies sur Beethoven, Hœndel, Mozart et autres musiciens illustres. Enfin il a fondé à Boston, en 1872, le *Dwight's Journal of music*, qu'il dirige encore aujourd'hui.

tu **DOROZK** (.....), compositeur contemporain, a fait représenter sur le théâtre tchèque de Prague, au mois d'avril 1870, un opéra intitulé *Wanda*.

DYKHUYZEN (D.-H.). — *Voyez* **DIJKHUYZEN.**

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

E

EARSDEN (John), compositeur anglais, est connu seulement par la mention qu'en fait Hawkins dans le 4e volume de son histoire de la musique ; il vivait au commencement du dix-septième siècle. Toutefois on a encore de lui un recueil de morceaux de chant imprimé à Londres en 1618. Y.

* **EBERWEIN** (Charles), compositeur dramatique distingué, directeur de musique à Weimar, est mort en cette ville le 2 mars 1868. Virtuose remarquable sur le violon, il était né à Weimar le 10 novembre 1784.

EBNER (Charles), virtuose violoniste, naquit en 1812 dans le royaume de Hongrie. Après avoir parcouru l'Allemagne et la Russie, il a été attaché pendant quelque temps à la chapelle du roi de Prusse, poste qu'il abandonna pour se rendre à Paris, où il est mort en 1836. Y.

ECCLESTON (Édouard), compositeur anglais du dix-septième siècle, a fait la musique d'une cantate exécutée à Londres et imprimée en 1697 sous ce titre : *la Joie de l'Europe à l'occasion de la paix*. On a publié aussi de lui, en 1679, un opéra intitulé : *Le déluge de Noé* ou *la Destruction du monde*. Y.

ECCLIN (.....), docteur ès-musique anglais, a vécu au commencement du dix-septième siècle. Il est connu seulement par la composition d'une cantate satirique, écrite sur un texte de Swift, et dans laquelle il a parodié d'une manière comique le style de ses contemporains. Y.

ECKER (Charles), compositeur de *lieder* et de chœurs, est né le 13 mars 1813 à Fribourg en Brisgau. Fils d'un chirurgien, il avait été destiné à la carrière du droit, mais une vocation irrésistible l'entraîna vers la musique, qu'il eut l'occasion d'étudier sérieusement pendant le séjour qu'il fit à Vienne pour y poursuivre sa carrière universitaire. Comme auteur de compositions vocales il s'est fait une belle réputation, mais il a également écrit des pièces d'orchestre dont on dit grand bien. Y.

* **ECKERT** (Charles-Antoine-Florian). Cet artiste, après avoir quitté Vienne, fut appelé en 1862 à remplir les fonctions de maître de chapelle à Stuttgard, d'où il passa ensuite en la même qualité à Munich, après quoi il se fixa pendant assez longtemps à Bade. Depuis 1868, il est devenu chef d'orchestre de l'Opéra de Berlin et directeur des concerts de la cour de Prusse.

EDÉ (.....). Sous ce nom, qui paraît être un pseudonyme, un artiste a fait représenter au petit théâtre des Folies-Bergère trois opérettes en un acte, dont il avait écrit les paroles et la musique : 1° *les Deux Cocottes du* n° 22, 15 septembre 1874 ; 2° *une Nuit au poste*, 30 mars 1875 ; 3° *Quand on n'a pas de parapluie*, octobre 1875.

* **EDELMAN** (Jean-Frédéric). — Avant de faire jouer à l'Opéra l'acte du *Feu* dans *les Éléments*, et *Ariane dans l'Ile de Naxos* (ouvrage qui fut repris au théâtre Montansier en 1797), ce compositeur avait donné au Concert spirituel un oratorio intitulé *Esther*, et fait exécuter au château des Tuileries, les 20 et 24 juillet 1781, sa scène lyrique : *la Bergère des Alpes*. Plusieurs années après sa mort, en 1802, on donna au petit théâtre des Jeunes-Élèves un opéra-ballet, *Diane et l'Amour*, dont il avait naguère écrit la musique sur un poëme de Moline. Au sujet du rôle politique joué par Edelman pendant la Révolution, on peut consulter les *Souvenirs de la Révolution et de l'Empire* de Charles Nodier, dans lesquels il est longuement parlé de lui.

EDOLO. Trois frères de ce nom, Henrique Edolo, João-Francisco Edolo, et José-Francisco Edolo, ont vécu à Porto (Portugal) où ils cultivèrent la musique (1820-1840). Henrique, violoniste distingué, était chef de l'orchestre du théâtre italien de cette ville, tandis que son frère, José Francisco, était attaché à cet orchestre en qualité de chef des seconds violons (1820). Cette époque fut une des plus brillantes de ce théâtre ; ce fut le temps de l'enthousiasme rossinien à Porto. Cimarosa, Paisiello, Mayr, Generali et les autres maîtres plus ou moins célèbres de la fin du dix-huitième siècle avaient encore leurs œuvres au répertoire, l'exécution était soignée, et les représentations étaient très-suivies. Une grande partie du succès revenait sans doute aux trois frères et surtout au chef d'orchestre. Le troisième frère, João Francisco, avait un beau talent sur l'alto et n'était pas moins estimé que les précédents. José Francisco Edolo, le chef d'orchestre, a publié en 1819 et 1820 quelques compositions, des fantaisies sur des opéras italiens, des arrangements des partitions de Rossini,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ainsi qu'une certaine quantité de petits morceaux pour le piano (valses etc.), qui ont vu le jour dans des recueils (*Jornal de Modinhas* (1820). Ces petites compositions ne manquent pas de grâce; ses *Modinhas* (mélodies pour la voix, sorte de romances) étaient surtout très-recherchées.

J. DE V.

EDWARDS (H..... S....), écrivain musical anglais, est l'auteur d'une *Vie de Rossini* (*Rossini's life*), Londres, in-8° avec portrait, et d'une *Histoire de l'opéra*, en deux volumes.

EGGHARD (JULES), est le pseudonyme artistique sous lequel s'est fait connaître le comte *Jules de Hardegen*, pianiste et compositeur pour son instrument, né à Vienne le 24 avril 1834, et mort en cette ville le 23 mars 1867. Élève de Charles Czerny pour le piano et de G. Preyer pour la composition, il devint un virtuose distingué et un professeur fort estimé. Il se livra aussi à la composition, et publia pour le piano un grand nombre de morceaux de genre dont le total s'élève à plus de deux-cents. Ces morceaux consistent en fantaisies, caprices, thèmes variés, impromptus, méditations, mélodies, berceuses, rêveries, nocturnes, bluettes, et airs de danse de divers genres.

* **EHLERT** (LOUIS), pianiste, compositeur et écrivain musical, est né à Kœnigsberg le 13 janvier 1825. Élève du Conservatoire de Leipzig, il y étudia avec Finck. Après divers voyages à Vienne et à Berlin, il alla passer deux ans en Italie (1863-1865), et fut plus tard avec Tausig, en 1871, le fondateur d'une haute école de musique pour le piano à Berlin. Parmi ses nombreuses compositions, on distingue des symphonies (particulièrement sa *Symphonie de Printemps*), des ouvertures, une Sonate romantique, des *lieder* et des pièces de piano écrites dans le style de Schumann, dont il est un des fervents admirateurs. M. Ehlert a publié de nombreux articles dans la *Nouvelle Gazette musicale* de Berlin, et une seconde édition de son petit livre : *Briefe über Musik an eine Freundin*, a été faite en 1867. C'est d'après cette seconde édition que M. Félix Grenier (*Voyez* ce nom) doit donner prochainement une traduction de cet écrit.

EHRENFRIED (.....), flûtiste allemand, a vécu à Mayence vers la fin du dix-huitième siècle. Il est connu par des arrangements publiés de 1794 à 1798, et intitulés : *Recueil de différentes pièces choisies d'opéras-comiques à deux flûtes.* Y.

EHRHART (LÉON), compositeur, naquit à Mulhouse (Haut-Rhin) le 11 mai 1854. Il commença l'étude de la musique à onze ans et demi, dans sa ville natale, sous la direction de M. Heyberger, aujourd'hui chef du chant à la Société des concerts du Conservatoire. Doué de rares dispositions, il fut envoyé à Paris, y reçut d'abord des leçons de Chauvet, artiste extrêmement distingué qui était alors organiste de l'église de la Trinité, puis entra au Conservatoire, où il fut admis dans la classe de M. Benoist pour l'orgue, dans celle de M. Reber pour la fugue et la composition. En 1870, il obtenait au concours un premier accessit d'orgue et un second accessit de fugue, et en 1872, à peine âgé de dix-huit ans et prenant part au concours de l'Institut, il se voyait décerner le second prix de composition musicale. Il concourut sans succès l'année suivante, mais en 1874 il remportait le premier grand prix de Rome, pour la cantate *Acis et Galatée*, paroles de M. Eugène Adenis. C'était le moment où le théâtre du Châtelet, essayant une transformation dans le genre lyrique, allait, pour peu de temps, devenir l'Opéra populaire. M. Ehrhart écrivit, sur la demande de l'administration, un prologue musical d'inauguration intitulé *la Muse populaire*, mais, par suite de diverses circonstances, ce prologue ne put être représenté. Le jeune musicien partit alors pour Rome peu de temps après, et là, se mit au travail avec ardeur, écrivant les partitions d'un opéra-comique, *Monsieur Martin*, et d'un grand oratorio. Vers le mois de septembre 1875, craignant, vu sa complexion délicate, d'être exposé aux fièvres qui sévissent souvent à Rome pendant l'automne, il s'éloigna de cette ville et se rendit à Venise L'infortuné n'avait fui un danger que pour tomber dans un autre; à peine était-il installé à Venise, qu'il y fut pris par les fièvres des lagunes. Ne voulant pas rester, seul et malade, dans une ville où il ne connaissait personne et où il ne saurait comment se faire soigner, Ehrhart, malgré son état de souffrance, prit le chemin de fer pour retourner à Rome. Hélas ! il n'eut même pas le temps d'y arriver. Pendant ce court voyage, le mal fit des progrès d'une rapidité effroyable, des progrès tels qu'Ehrhart fut obligé de s'arrêter à Parretta, petit pays situé près de Florence, et qu'il mourut là, à l'âge de 21 ans, le lundi 4 octobre 1875.

EHRLICH (HENRI), pianiste de talent et écrivain sur la musique, est né en 1824 dans le Hanovre. Depuis plusieurs années il est professeur au *Stern's chen Conservatorium* de Berlin. Ehrlich s'est fait aussi connaître comme compositeur, et il a écrit plusieurs pièces pour le piano. Y.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

EHRLICH (.....), compositeur, était chef d'orchestre du théâtre de Magdebourg lorsqu'il fit représenter à Fribourg, en 1870, un opéra intitulé *les Rosières*,

* **EICHBERG** (JULES), violoniste et compositeur, est né à Dusseldorf en 1828. Il perfectionna ses études au Conservatoire de Bruxelles, où il devint élève de Meerts pour le violon et de Fétis pour la composition, et où il remporta en 1844 les deux premiers prix pour ces deux cours d'études. Devenu *concertmeister* au théâtre de Francfort, c'est en 1848 qu'il fut appelé à Genève comme professeur au Conservatoire de cette ville. En 1857, il partit en qualité de chef d'orchestre pour Boston, où il réside encore aujourd'hui, et où il a fait représenter deux opérettes : *the Doctor of Alcandra*, et *the Rose of Tyrol*. Il a fait graver en Europe des duos, des trios et des études pour le violon.

EICHBERG (OSCAR), pianiste et compositeur, né à Berlin le 21 janvier 1845, se fit entendre en public dès l'âge de dix ans. Élève de M. A. Loeschorn pour le piano et de M. Frédéric Kiel pour la composition, il devint un virtuose distingué en même temps qu'il fut très-apprécié comme professeur. Créateur en 1871 d'une société de chant, M. Oscar Eichberg a publié un certain nombre de *lieder*, des chœurs, ainsi que des morceaux de piano qui dénotent un talent sérieux. Il a aussi donné des articles à l'*Écho*, de Berlin, et à la *Nouvelle Gazette musicale*. Y.

EICHLER (JEAN-LÉOPOLD), compositeur, naquit à Voitsdorf en Bohême. Vers le milieu du dix-huitième siècle, il était violon-solo de la chapelle du roi de Saxe. Il s'est acquis une réputation solide comme professeur de chant. Eichler est mort à Leitmeritz, le 25 mai 1775. Y.

* **EICHORN** (EDOUARD), violoniste et compositeur, né vers 1823, s'est fait connaître par plusieurs productions instrumentales importantes, notamment un concerto de violon avec accompagnement d'orchestre. Il est depuis longues années maître de concert à Cobourg.

EILERS (ALBERT), chanteur et compositeur allemand, était attaché comme chanteur au théâtre de la cour, à Cobourg, lorsqu'il écrivit la musique d'un opéra romantique en trois actes, *la Nuit de la Saint-Jean*, qui fut représenté sur ce théâtre au mois de novembre 1867, et reproduit l'année suivante sur celui de Gotha.

EISENHOFER (FRANÇOIS-XAVIER), remarquable compositeur de *lieder*, naquit le 29 novembre 1783 à Ilmmunster, dans la Haute-Bavière. Fils de pauvres paysans, cet artiste distingué doit à son intelligence et à sa persévérante application le nom qu'il s'est fait. Un grand nombre de ses compositions sont restées inédites, mais on a de lui 24 œuvres comprenant des morceaux pour voix seule, avec accompagnement de piano, qui ont été fort goûtés. Il a fait imprimer aussi une ode-cantate pour chœur et orchestre, intitulée *la Fête des Rois*. Il est mort le 15 août 1855, à Wurzbourg. Y.

EISFELD (THÉODORE), compositeur, pianiste, violoniste et théoricien, né à Wolfenbuttel en 1816, a fait ses premières études avec Reissiger. En 1840 il fut nommé maître de chapelle à Wiesbaden, mais jugeant son éducation musicale insuffisante, il abandonna bientôt ce poste et vint travailler à Paris, où il obtint la place de chef d'orchestre des *Concerts-Vivienne*. Il ne resta pas longtemps titulaire de ce nouvel emploi, qu'il quitta pour aller en Italie se perfectionner dans l'étude du chant. En 1848 il partit pour New-York, où il s'acquit une grande et légitime réputation. Y.

EITNER (ROBERT), compositeur et savant musicien, est né le 22 octobre 1832 à Breslau. En 1855 il alla se fixer comme professeur à Berlin, où il se fit connaître en même temps comme virtuose. Il publia vers la même époque une *Cantate pour la Pentecôte*, un *Stabat mater*, un opéra biblique : *Judith*, et une ouverture du *Cid*. Les travaux de littérature musicale d'Eitner sont nombreux et comprennent : un dictionnaire biographique des compositeurs hollandais, la biographie de Peter Sweelinck, dont il a également publié différentes compositions, un guide du professeur de piano, et différentes études éparpillées dans les journaux de musique de l'Allemagne. Eitner est le rédacteur en chef de la *Revue mensuelle pour l'histoire de la musique*, et l'un des principaux collaborateurs de la société fondée pour la publication des ouvrages théoriques et pratiques des maîtres du quinzième et du seizième siècle. Y.

ELBÉE (..... D'), militaire français, capitaine instructeur au 2e régiment de cuirassiers, était en garnison à Arras lorsqu'il publia, en 1852, une brochure ainsi intitulée : *Nouvelle organisation des musiques de cavalerie*.

ELBEL (VICTOR), compositeur, né en Alsace au commencement de ce siècle, a longtemps habité Paris, où il se livrait à l'enseignement et où il a cherché vainement à produire ses œuvres, malgré leur valeur, dit-on, très-réelle. M. Elbel a fait exécuter sur le théâtre de Strasbourg un grand oratorio en quatre parties, *der Münsterbau* (*la Construction de la cathédrale de Strasbourg*), dont le poëme, écrit en allemand,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

était l'œuvre de M. Louis Spach, archiviste du département du Bas-Rhin. La partition de cet ouvrage, vaste et puissante dans ses proportions, était, paraît-il, aussi remarquable au point de vue de la forme que de l'inspiration, et produisit sur le public une impression profonde. L'auteur s'était déjà fait connaître de ses compatriotes par deux symphonies descriptives, l'une intitulée *l'Océan*, l'autre *Berlin la nuit*, qui avaient été très-bien accueillies.

* **ELER** (André). On doit mettre au compte de cet artiste *le Chant des Vengeances*, intermède lyrique écrit par lui sur des paroles de Rouget de Lisle, et exécuté à l'Opéra le 7 mai 1798.

EL-GHARÎDH (ABD-EL-MÉLIK, connu sous le nom d'), chanteur arabe qui vécut pendant le premier siècle de l'hégire, était un affranchi, et devint élève du fameux chanteur et compositeur Ibn-Souraydj, avec lequel il entreprit plus d'une fois par la suite une lutte très-vive, et qu'il égala à divers points de vue. Les avantages physiques d'El-Gharidh, qui était jeune et beau, le firent préférer parfois à son maître, dont les traits étaient disgracieux et qui louchait d'un œil. Cependant, El-Gharidh finit par être vaincu par Ibn-Souraydj, et l'on verra, dans l'article consacré à ce dernier, tous les détails relatifs à leur longue rivalité.

Les qualités morales d'El-Gharidh étaient loin de répondre à son talent ; il menait une existence dissolue, et son immoralité était notoire. Sa mauvaise conduite finit par l'obliger à quitter la Mekke, sa ville natale, pour se réfugier dans le Yaman. Il vécut pendant plusieurs années dans cette retraite, triste et morose, et mourut dans un âge assez avancé, vers l'an 98 de l'hégire (716-717 de l'ère chrétienne), sous le califat de Souleymân, fils d'Abd-el-Mélik.

ÉLISABETH, reine d'Angleterre, compte au nombre des souverains qui chérirent le plus la musique, qui la cultivèrent avec talent, et qui firent tous leurs efforts pour la protéger et en répandre le goût et l'étude. Non-seulement cette princesse jouait de la virginale avec une rare habileté (son *Virginal Book*, qui a été conservé, renferme des morceaux très-difficiles), mais elle fit tout pour encourager la musique et les musiciens, que les efforts de la secte puritaine tendaient à proscrire et à faire disparaître. C'est pour elle et pour satisfaire sa rare vanité, que, dans un dessein politique resté jusqu'à ce jour inconnu, lord Nottingham commanda un jour à Thomas Morley, excellent artiste de la chapelle de la reine, un ouvrage auquel furent appelés à prendre part les meilleurs poètes et les premiers musiciens du royaume, et qui devait être exclusivement consacré à chanter les mérites et les perfections de celle qui se faisait appeler *la Grande Vierge de l'Occident*. Une année suffit à peine à la préparation de cet ouvrage, qui parut en 1601 sous ce titre : *the Triumphs of Oriana, to five and six voyces, composed by several authors*. C'était la reine elle-même qui était personnifiée sous ce nom d'Oriana, emprunté à l'héroïne du fameux roman de chevalerie *Amadis des Gaules*, et qui, dans ce roman, était le type de toutes les vertus et de tous les enchantements. Toutes les pièces des *Triumphs of Oriana*, au nombre de vingt-neuf, se terminaient par ces mots : *Long live fair Oriana!* Vive la belle Oriana !

Fille de Henri VIII et d'Anne Boleyn, Elisabeth, qui était née en 1533, mourut en 1603.

* **ELIA** (John). Cet excellent artiste, qui continue de diriger à Londres les intéressantes séances de la *Musical Union*, fondées par lui il y a plus de trente années, a publié les écrits suivants : 1° *Lectures on dramatic music and education* ; 2° *Musical sketches abroad and at home* ; 3° *Personal Memoir, with portrait of Meyerbeer, and analysis of* les Huguenots ; 4° *The harmonius Blacksmith, its history*. La collection de l'*Annual Record of the Musical Union*, très-intéressant par ses analyses critiques et ses notices artistiques, forme aujourd'hui trente et un cahiers in-8°.

* **ELLER** (Louis), violoniste, est mort à Pau au mois de juillet 1862.

* **ELLERTON** (John-Lodge), compositeur, est mort à Londres le 3 janvier 1873.

* **ELLEVIOU** (Jean). On trouvera dans l'ouvrage suivant : *Figures d'opéra-comique*, par Arthur Pougin (Paris, Tresse, in-8°, 1875), une notice très-étendue sur cet artiste célèbre, accompagnée d'un portrait à l'eau-forte d'après celui dessiné par Riesener, gravé par Saint-Aubin et publié vers 1810.

ELVEY (Sir), organiste et compositeur anglais, né dans les premières années de ce siècle, a fait d'excellentes études musicales, et a reçu de l'Université d'Oxford, en 1831, le diplôme de docteur en musique. Auteur d'un grand nombre d'œuvres de musique religieuse fort estimées dans sa patrie, il exerce depuis longues années les fonctions d'organiste de la chapelle St-Georges de la résidence royale de Windsor. En 1871, la reine Victoria, en témoignage de sa satisfaction, a conféré à M. Elvey des titres de noblesse et l'a créé chevalier, en même temps que MM. Sterndale Bennett et Julius Benedict.

* **ELWART** (Antoine-Elie). Cet excellent

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

artiste a pris sa retraite de professeur au Conservatoire après trente et un ans de service, au mois d'octobre 1871. C'est en 1840, en effet, que Cherubini, alors directeur de cet établissement, avait créé une seconde classe d'harmonie écrite et l'en avait nommé titulaire. L'année même de sa retraite, M. Elwart recevait du ministre les palmes d'officier d'académie, et en 1872 il était nommé chevalier de la Légion d'honneur. A la liste nombreuse de ses ouvrages, il faut ajouter les suivants : 1° *Solfége du jeune âge* (texte français et anglais), Paris, Vernot; 2° *le Contrepoint et la fugue appliqués au style idéal*, Paris, Joly; 3° *Petit Manuel d'instrumentation*, Paris, Colombier; 4° *Manuel des aspirants aux grades de chef et de sous-chef de musique dans l'armée française*; 5° *Lutrin et Orphéon, grammaire musicale dans laquelle le plain-chant et la musique sont appris en chantant des chœurs, enrichie d'airs français arrangés à 2, 3 et 4 voix égales*, etc., Paris, Gérard; 6° *Essai sur la composition chorale*, Paris, Escudier; 7° *le Concert choral*, 15 chœurs à 3 et 4 voix d'hommes; 8° *Mosaïque chorale*, 12 chœurs à 3 et 4 voix d'hommes, arrangés d'après les opéras les plus célèbres; 9° *les Heures de l'enfance*, recueil de chœurs à 3 et 4 voix, à l'usage des jeunes sujets des deux sexes; 10° *le Salut impérial*, cantate; 11° *le Pouvoir de l'harmonie*, cantate; 12° *Pénélope*, scène lyrique; 13° *Bichat*, scène chorale; 14° *Hymne à la beauté*, cantate chorale; 15° *Messe de Ste-Cécile*; 16° *Pas d'orchestre*, opérette chorale; 17° *Histoire de la Société des concerts du Conservatoire impérial de musique*, Paris, Castel, 1860, in-12; 18° *Histoire des Concerts populaires de musique classique*, id., id., 1864, in-12.

M. Elwart avait entrepris, en 1867, la publication de ses *Œuvres musicales choisies*, dont l'ensemble devait comporter six volumes, mais dont trois seulement ont paru, cette publication ayant été interrompue par les événements de 1870. Le premier volume contient 54 mélodies vocales et la cantate *le Pouvoir de l'harmonie*; le second renferme, en partition, trois quatuors pour instruments à cordes et un quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle, enfin, le troisième comprend la grande partition de l'*Hymne à sainte Cécile*, quatre mélodies vocales, et une scène antique, l'*Enlèvement de Ganymède*, pour clarinette ou violoncelle solo avec accompagnement de piano.

Parmi les nombreux élèves formés par M. Elwart au cours de son long enseignement, il convient de citer surtout Albert Grisar, Aimé Maillart, Georges Bousquet, Émile Prudent, MM. Théodore Gouvy, Wekerlin, Laurent de Rillé, Verrimst, Olivier Métra, Adolphe Blanc, Edmond Hocmelle, Alfred Mutel, etc., etc.

ELZE (Clément-Thomas), violoniste, pianiste, organiste et compositeur, est né en 1830 à Oranienbaum, dans le duché d'Anhalt-Dessau. Dès l'âge de sept ans il touchait de l'orgue. Après avoir reçu des leçons de Frédéric Schneider, il alla compléter ses études au Conservatoire de Leipzig, où il eut pour maîtres Ferdinand David pour le violon, Plaidy, Dreyschock et Moscheles pour le piano, enfin Hauptmann pour la composition. Dès 1852, fixé à Laibach comme organiste, M. Elze se faisait une véritable renommée sous ce rapport. En tant que compositeur, on doit à cet artiste plusieurs symphonies, des quatuors pour instruments à cordes, des sonates pour piano et violon, parmi lesquelles sa sonate op. 10 est considérée comme la plus importante, des *lieder*, etc.

EMMERICH (Robert), compositeur allemand contemporain, s'est fait connaître par la publication d'un grand nombre de recueils de *lieder* à une ou plusieurs voix, dont quelques-uns avec chœurs. Cet artiste s'est ensuite produit au théâtre, sans que ses succès en ce genre aient été, je crois, bien appréciables. C'est ainsi qu'il a donné à Weimar, en 1874, un opéra intitulé *Der Schwedensee*, et à Stettin, le 13 mars 1875, un autre ouvrage dramatique ayant pour titre *Van Dyck*.

ENEA (Elia), compositeur italien, est l'auteur d'un opéra sérieux qui a pour titre *Olnaro*, et d'un opéra bouffe intitulé *l'Operaio di Saint-Cloud*. Je n'ai aucun renseignement sur la date et le lieu de représentation de ces deux ouvrages, et j'ignore même s'ils ont été joués jusqu'ici, n'en ayant rencontré les titres que dans le catalogue d'un éditeur italien; or, il faut savoir que les éditeurs, en Italie, ont l'habitude d'inscrire sur leurs catalogues tous les ouvrages dont ils se sont rendus acquéreurs, même avant que ceux-ci aient paru sur aucun théâtre.

ENGEL (.....). Un artiste de ce nom (peut-être est-ce *Charles Engel*, dont il est parlé au tome III de la *Biographie universelle des Musiciens*) a écrit la musique d'un opéra comique en trois actes, *le Prince Carnaval*, qui a été représenté sur le théâtre Friedrich-Wilhelm, de Berlin, au mois de mars 1862.

ENGEL (É....), organiste distingué et compositeur, est l'un des artistes qui se sont le plus attachés à répandre en France le goût et l'usage de l'harmonium ou orgue expressif. Virtuose fort habile, il sait tirer de cet instru-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ment des effets particuliers, soit par la diversité de la combinaison des jeux, soit par un remarquable emploi de la soufflerie, de façon à faire naître l'émotion ou la rêverie dans l'âme ou dans l'esprit de ses auditeurs. M. Engel n'est pas seulement avantageusement connu du public français ; il a obtenu aussi de grands succès en Angleterre, où son talent est tenu en grande estime. Cet artiste a publié, outre un *Traité pratique d'harmonium* (Paris, Choudens), un grand nombre de morceaux pour cet instrument ; ces morceaux consistent en fantaisies, dont quelques-unes sont charmantes et d'une forme très-distinguée, et en transcriptions de thèmes d'opéras ou de mélodies célèbres.

* **ENGEL** (David-Hermann), organiste renommé et compositeur, est mort à Merseburg le 3 mai 1877. On lui doit une *Histoire de la construction des orgues.*

ENGEL (Carl), historien musical anglais, s'est fait connaître par les ouvrages suivants, publiés dans ces dernières années : 1° *The Music of the most ancient nations, particularly of the Assyrian, Egyptian, and Hebrews, with special reference to recent discoveries in Western Asia and in Egypt, many illustrations.* (La Musique des plus anciennes nations, particulièrement celle des Assyriens, des Égyptiens et des Hébreux, spécialement d'après les découvertes récentes faites dans l'Asie occidentale et en Égypte, avec de nombreuses illustrations), un fort vol. in-8° ; 2° *Introduction to the study of national music* (Introduction à l'étude de la musique nationale), un vol. avec planches ; 3° *Reflections on church music* (Réflexions sur la musique d'église), un vol. in-8° ; 4° *A descriptive Catalogue of the musical instruments in the South Kensington Museum, preceded by an Essay on the history of musical instruments.* (Catalogue descriptif des instruments de musique du Musée de South Kensington, précédé d'un Essai sur l'histoire des instruments), un vol. in-8°, avec vignettes et photographies.

ENGELHARDT (Fédor), pianiste, organiste et compositeur allemand, était en 1850 élève à l'Académie royale des Arts de Berlin. En 1853 il y obtint des distinctions, et le 23 juin de l'année suivante il faisait exécuter sous sa direction, en séance publique de cette Académie, le 90e psaume mis par lui en musique pour *soli*, chœurs et orchestre. En 1855, il se fit entendre en public comme pianiste, et dans le cours de la même année il fut nommé organiste de l'église Saint-Marc, nouvellement construite à Berlin. Cet artiste est mort dans toute la force de l'âge, à Arnstadt, le 10 juin 1876.

EREMANS ou **ERREMANS** (Mlle), chanteuse de l'Opéra, entra à ce théâtre vers 1720, et prit sa retraite le 1er janvier 1743. Elle fit de nombreuses créations, dont quelques-unes étaient importantes, dans les ouvrages suivants : *Pirithoüs, les Fêtes grecques et romaines, les Éléments, Pyrame et Thisbé, les Amours des Dieux, Tarsis et Zélie, les Amours des Déesses, le Parnasse, la Pastorale héroïque, les Sens, les Grâces, les Indes galantes, Scanderberg, le Triomphe de l'Harmonie, Castor et Pollux, les Caractères de l'Amour, Zaïde, reine de Grenade, Dardanus, Nitétis* et *Isbé*. Mlle Eremans, qui avait épousé un acteur de l'Opéra nommé Lepage, mourut en 1761. Elle fut considérée de son temps comme l'une des meilleures artistes de ce théâtre, et jouit d'une grande réputation.

* **ERKEL** (François). Ce compositeur, très-populaire en Hongrie, sa patrie, a fait représenter sur le théâtre national de Pesth, au mois de mai 1874, un opéra en langue hongroise, intitulé *Brankovics Gyorgy*. Cet ouvrage a obtenu un très-grand succès.

ERLANGER (Jules), compositeur dramatique, né à Vissembourg (Bas-Rhin), le 25 juin 1830, a fait une partie de ses études musicales au Conservatoire de Paris, où il fut élève d'Halévy, et où il obtint un accessit de fugue au concours de 1850. Il a publié quelques morceaux de genre pour le piano, et fait représenter au théâtre des Bouffes-Parisiens les quatre ouvrages suivants : 1° *Mesdames de Cœur-Volant*, un acte, 16 avril 1859 ; 2° *les Musiciens de l'orchestre*, 2 actes (en société avec MM. Hignard et Léo Delibes), 25 janvier 1861 ; 3° *la Servante à Nicolas*, un acte, 11 mars 1861 ; 4° *l'Arbre de Robinson*, un acte, 19 octobre 1867. Quoique ses débuts aient été assez favorablement accueillis, M. Erlanger abandonna l'art pour les affaires. Il est depuis plusieurs années fixé en Angleterre, où il s'occupe uniquement de commerce.

* **ERMEL** (Louis-Constant), est mort à Paris en 1870, pendant le siége de cette ville. Avant de remporter le grand prix de composition à l'Institut, il avait fait au Conservatoire des études brillantes, et s'était vu décerner en 1820 un second prix de piano, en 1821 le premier prix et un accessit de fugue. Comme tant d'autres, il chercha inutilement à se produire à l'Opéra-Comique ; n'y pouvant réussir, il fit représenter à Liége, le 6 mars 1836, un petit ouvrage en un acte, *le Testament*, qui fut ensuite joué à Bruxelles en 1838. En 1840, il fut con-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ronné à Gand, sa ville natale, pour un *Stabat mater* mis au concours, et en 1846 il obtint à Paris, en partage avec MM. Choilet et Nicou-Choron, une nouvelle récompense pour la composition de chants religieux et historiques. Enfin, en 1848, le gouvernement de la République française ayant ouvert un concours pour la composition d'un chœur national (*Gloire à la noble France*, paroles de M. Fournier), 800 artistes prirent part à ce concours, et Ermel, couronné de nouveau, obtint une médaille de bronze. Devenu membre de la commission municipale pour l'enseignement du chant dans les écoles de Paris, Ermel faisait partie de la Société des compositeurs de musique. Il est l'auteur d'un *Solfége choral transpositeur, pour faciliter l'enseignement du chant sans accompagnement par les exercices fondamentaux d'intonation dans tous les tons et dans toutes les mesures* (Paris, Brandus, in-8°). Je crois qu'il a publié aussi un certain nombre de compositions de divers genres.

Un frère aîné d'Ermel, musicien aussi, se suicida en 1840 (1). Leur père, né à Mons en 1762, et établi à Gand dès ses plus jeunes années, était un pianiste fort distingué, en même temps qu'un compositeur et un chanteur aimable. « Personne (dit l'*Annuaire dramatique* belge pour 1843) ne chantait la romance avec plus de goût et de pureté; sa méthode d'enseignement était excellente et éprouvée, et nombre de nos pianistes les plus brillants dans les classes distinguées de la société, étaient ses élèves. Ermel a également écrit la musique et souvent les paroles de plusieurs cantilènes et *aria* qu'on entend quelquefois chanter, et qui plaisent sinon par la fougue et la verve du compositeur, du moins par la vérité et les grâces de l'expression et du sentiment. » Cet artiste mourut à Mons le 22 avril 1842.

* **ERNEMANN** (Maurice), est mort à Breslau au mois d'août 1866. Cet artiste était né à Eisleben, non en 1810, comme il a été dit par erreur, mais en 1800.

ERNOUF (Le baron), écrivain français, a consacré une partie de ses travaux à quelques études musicales dans lesquelles il a fait preuve de goût et d'un bon sentiment artistique. Successivement rédacteur de la *Revue contemporaine* et de la *Revue de France*, où, sous le pseudonyme : *O. Mercier*, il était chargé de la chronique musicale, il a publié, dans le premier de ces recueils et sous son nom véritable, quelques résumés fort intéressants de la vie de plusieurs grands artistes : Beethoven (31 décembre 1864), Mendelssohn (31 octobre 1864), Meyerbeer (15 mai 1864), Robert Schumann (31 janvier 1864), et Rossini (15 décembre 1868). Ces notices, utiles surtout au point de vue historique, bien qu'il s'en dégage un sentiment critique et poétique généralement juste, sont précisément conçues dans le sens des travaux auxquels on donne en Angleterre le nom d'*essais*, et elles peuvent être consultées avec d'autant plus de fruit qu'elles ne sont pas de simples dissertations, et qu'elles ont été écrites à l'aide de documents originaux et des derniers travaux publiés dans leur pays sur les artistes qui en font l'objet. Il est fâcheux que M. Ernouf n'ait pas eu l'idée jusqu'ici de réunir en un volume cette série d'études d'un genre tout spécial. A une époque où la littérature musicale est infestée de travaux sans valeur, hâtifs, bâclés à la hâte et écrits sans conscience, il serait bon de ne point laisser enfouis dans les colonnes d'un journal des écrits sains, honnêtes, et dont la lecture ne peut qu'être profitable.

* **ERNST** (Henri-Wilhelm), est mort le 7 octobre 1865 à Nice, dont les médecins lui avaient recommandé le séjour, à la suite d'une profonde altération de sa santé. Il a laissé en manuscrit plusieurs œuvres de musique de chambre. Parmi ses compositions publiées, il faut signaler particulièrement une série de morceaux pour piano et violon, intitulés *Douze pensées fugitives* (Paris, Brandus), et écrits par lui en société avec M. Stéphen Heller.

ERRICHELLI (.....). Un compositeur italien de ce nom a écrit, en société avec Jérôme Cocchi, un opéra bouffe intitulé *la Serva astuta*, qui fut représenté au théâtre des Fiorentini, de Naples, en 1753.

ESCHMANN (Jules-Charles), compositeur de talent, est né à Winterthur vers 1825, a fait ses études musicales à Cassel, où il est resté pendant longues années et où il a publié des compositions fort distinguées pour piano seul et pour piano et violon, ainsi que des mélodies vocales. M. Eschmann, qui, dit-on, s'est surtout inspiré de Robert Schumann dans ses productions musicales, est aujourd'hui fixé à Zurich,

(1) Il s'appelait *Auguste-François-Edouard* Ermel. Né à Gand en 1795, établi à Bruxelles comme professeur de piano, cet artiste, lors d'un voyage qu'il fit à Anvers, se pendit dans la chambre qu'il occupait à l'hôtel du Commerce (8 novembre 1840).

Un autre artiste du même nom, et vraisemblablement de la même famille (quoique je ne puisse pas l'affirmer), *Alexis* Ermel, vivait dans le même temps à Bruxelles, où il fit représenter un opéra intitulé *la Petite des Tourides*. On lui doit aussi des mélodies, des cantates, et des chœurs dont l'un surtout est devenu très-populaire sous le titre de *Chant des Carabiniers*.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

où il est fort estimé comme professeur de piano. Parmi ses compositions, on peut citer une *Fantasiestücke* pour violon et piano, op. 9, un Divertissement sur le *Freischütz* pour les mêmes instruments, op. 67, une *Fantasiestücke* pour violoncelle et piano, op. 3, deux *lieder* avec violoncelle et piano, une Ballade pour violoncelle avec accompagnement d'orchestre, op. 10, etc., etc.

ESCRIBANO (Juan), musicien espagnol du seizième siècle, fit ses premières études musicales à l'Université de Salamanque, puis se rendit à Rome, où il acheva son éducation et où il devint chapelain chantre de la chapelle pontificale. Quelques compositions religieuses de cet artiste sont conservées dans les archives de la chapelle Sixtine.

* **ESCUDIER** (Léon), éditeur de musique, a fondé en 1862, après s'être séparé de son frère, le journal *l'Art musical*, qui continue de paraître aujourd'hui, tandis que *la France musicale* a cessé sa publication en 1870. Il a publié sous ce titre : *Mes Souvenirs* (Paris, Dentu, 2 vol. in-12, 1863-1868), deux volumes contenant un certain nombre de biographies musicales sans intérêt et sans valeur. Au mois d'avril 1876, M. Léon Escudier a pris la direction du Théâtre-Italien, dont la fermeture prolongée était très-préjudiciable à ses intérêts d'éditeur ; il a d'ailleurs frappé un coup d'éclat en offrant au public parisien la représentation du dernier ouvrage de M. Verdi, *Aïda*, encore inconnu en France, et en entourant la représentation de cette œuvre importante de tout le prestige d'une interprétation remarquable et d'une mise en scène somptueuse.

ESPADERO (N. Ruiz), pianiste et compositeur, instrumentiste de premier ordre et musicien plein de talent, est né en 1835 à la Havane ; élève d'Arizti, ses œuvres pour piano ont toute la saveur de la musique de Gottschalk, avec quelque chose de plus puissant et de plus profond.

Nous connaissons de M. Espadero les morceaux suivants, édités à Paris chez Escudier : *Souvenir d'autrefois*, op. 11 ; *Chant de l'âme*, op. 13 ; *Plainte du poëte*, op. 14 ; *Partez, ingrate*, mélodie, op. 15 ; *Barcarolle*, op. 18 ; *Cantilène*, op. 19 ; *Ballade*, op. 20 ; *Innocence*, caprice, op. 23 ; *Tristesse*, nocturne, op. 53 ; *Ossian*, polka de salon ; *Deuxième Ballade*, op. 57 ; *Scherzo*, op. 58 ; *Valse idéale*, op. 60 ; *Chant du Guargiro*, grande scène caractéristique cubaine, op. 61 (1).

A. L — N.

ESPENT (Pierre), organiste et compositeur aveugle, né à Marseille le 28 août 1832, fut élevé à l'institution des Jeunes-Aveugles de Paris, où en 1851 il fut couronné par Ad. Adam pour le grand prix de composition instrumentale. Ses professeurs de musique furent MM. Rémy, Rousel, Gauthier et Colfat. Au sortir de l'Institution, il mérita le prix de 600 francs fondé par Mme Montgrol pour l'élève qui avait eu le plus de succès dans ses études. Rentré dans sa famille, il donna d'abord des leçons de solfége et de piano à des élèves voyants. En 1858, il fut chargé de l'enseignement musical dans une institution de jeunes aveugles qui venait de se créer à Nancy. M. l'abbé Dassy, fondateur de l'Institut des Jeunes-Aveugles de Marseille, lui confia en 1865 ses premières classes de musique, et le fit nommer en même temps organiste à l'église Notre-Dame de la Garde. Il occupe encore ces deux postes. Excellent professeur, organiste de talent, M. Espent a écrit diverses compositions, qui n'ont pas été publiées, mais qui, surtout au point

(1) On ne lira pas sans intérêt ce fragment d'une lettre de Gottschalk, relative à M. Espadero, et publiée par un journal français en 1861 : — « Éloigné du théâtre, des luttes artistiques, Espadero a pu se préserver de tout contact, bon ou mauvais, qui aurait pu altérer les qualités naturelles qui caractérisent son talent. Ce jeune créole n'a encore connu ni la mode, ni les séductions du public, comme si la muse des tropiques avait voulu éloigner de son favori toutes les influences impures qui pourraient flétrir la fleur divine qu'elle avait mise dans son sein, la fleur mystérieuse qui ne pousse que dans la solitude, qui s'appelle *le beau idéal*, et n'a de parfum que pour le poëte. Avant d'avoir étudié les règles de l'art, Espadero avait composé de ravissante musique, mais comme M. Jourdain faisait de la prose, sans s'en douter. D'un caractère pensif et inquiet, défiant, excentrique, au point quelquefois d'inspirer de l'éloignement à ceux qui ne le connaissent pas, il a livré à son piano toute l'expansion et la mélancolie qu'il avait amassées en son âme. Il étudia sérieusement la théorie de l'art, et, après s'être pénétré des modèles classiques, il se hâta, comme ceux qui n'ont pas le privilége d'écrire sans idées, de laisser reposer Fétis et Reicha. Il écrivit des compositions originales, reflétant toutes une fraîcheur de mélodie, une élégance d'harmonie, une sonorité et une connaissance de l'instrument qui assurent à Espadero un rang à part dans la multitude des compositeurs contemporains. Espadero peut dire, comme Alfred de Musset : *Mon verre n'est pas grand, mais je bois dans mon verre*, et, quoi qu'en puissent dire les savants inféconds, ce n'est pas peu de chose par le temps qui court. *La Plainte du Poëte*, la dernière œuvre d'Espadero, est un petit poëme qui traduit mieux que ne le ferait la parole les plaintes du Tasse à son immortelle adorée. Ce morceau est dédié, par le compositeur, à son ami et ancien maître don Fernando Arizti. Il semble que l'auteur ait voulu concentrer dans ce morceau ses meilleures inspirations, afin de le rendre plus digne de l'éminent et modeste artiste, de l'homme distingué et sympathique à qui il l'a dédié..... »

M. Espadero jouit depuis longtemps d'une grande renommée à la Havane. — A. P.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de vue de la facture, témoignent de qualités sérieuses, que la condition particulière de l'auteur rend plus dignes d'attention. Les principales sont : un allegro pour septuor (violon, alto, violoncelle, contrebasse, clarinette, cor, basson), une symphonie à grand orchestre, deux ouvertures à grand orchestre, et deux fantaisies à grand orchestre exécutées à Nancy; une grande cantate en l'honneur de Valentin Haüy, le fondateur de la première école des Jeunes-Aveugles, exécutée à l'institution de Paris; six messes exécutées à Nancy.

Il existe dans le Midi un autre compositeur aveugle, M. Gustave Cézanne, organiste de l'église Saint-Louis, à Toulon. Une modestie extrême l'a empêché de publier des œuvres distinguées, notamment un quatuor pour instruments à cordes et des morceaux religieux. Il n'est pas sans intérêt de mentionner son nom à côté de celui de M. Espent. AL. R —D.

ESPIN Y GUILLEN (JOAQUIN), pianiste, organiste et compositeur, est né à Velilla, dans l'évêché de Siguenza, le 4 mai 1812. Les renseignements manquent sur la première partie de sa carrière, et l'on sait seulement que M. Espin y Guillen commença par faire représenter à Madrid quelques *zarzuelas*. En 1842, il entreprit en cette ville la publication d'un journal spécial, *la Iberia musical*, le premier de ce genre qui voyait le jour en Espagne, dont il fut le directeur et l'un des plus actifs collaborateurs, et dans lequel, durant l'espace de six années, il inséra un grand nombre de travaux d'histoire, de critique, de biographie et d'esthétique qui se faisaient remarquer autant par la lucidité du style que par l'érudition et les connaissances variées qu'y déployait l'écrivain. Au mois de juillet 1845, M. Espin y Guillen faisait représenter au théâtre du Cirque, de Madrid, un opéra espagnol intitulé *Padilla, ó el Asedio de Medina*, qui fut très-favorablement accueilli; dix ans après, en 1855, il était nommé second organiste de la chapelle royale et professeur de solfége au Conservatoire. En 1872, il était chef des chœurs au théâtre royal. M. Espin y Guillen a fait apprécier son enseignement en dehors du Conservatoire, et parmi les élèves des deux sexes qui lui doivent leur éducation musicale, on cite d'excellents chanteurs et de très-habiles organistes.

Deux enfants de cet artiste, un fils et une fille, se sont livrés aussi à la pratique de l'art musical. M. *Joaquin Espin y Perez*, élève de son père, a fait exécuter au théâtre royal de Madrid plusieurs compositions à grand orchestre, et il est l'auteur d'une cantate à la Paix dont l'exécution a eu lieu en juin 1860 au théâtre de la Zarzuela. En 1868, cet artiste a été engagé comme chef d'orchestre du théâtre italien de Bucharest. Sa sœur, Mlle *Julia Espin y Perez*, élève aussi de son père et douée d'une belle voix de soprano, s'est consacrée à la carrière dramatique. Engagée en 1867 comme *prima donna* au théâtre de la Scala, de Milan, elle y a été bien accueillie, et est allée ensuite tenir son emploi sur divers théâtres de Russie, entre autres à Nijni-Novogorod.

ESPONA (N...), prêtre et compositeur espagnol, fut maître de chapelle de l'église de la Seu d'Urgel. Il avait fait ses études artistiques au collége de musique de l'abbaye de Montserrat, vers 1750, et l'on conserve dans la bibliothèque de ce collége quelques-unes de ses compositions, qui se distinguent, dit-on, par la simplicité et le bon goût.

***ESSER** (HENRI), violoniste, chef d'orchestre et compositeur, est mort à Salzbourg le 3 juin 1872. Il avait été appelé, en 1857, à diriger l'orchestre de l'Opéra impérial de Vienne, et était devenu, presque en même temps, directeur du Concert philharmonique de cette ville. Parmi ses compositions instrumentales, il faut citer deux suites d'orchestre qui ont obtenu du succès.

ESSEX (Mme la comtesse). *Voyez* **STEPHENS** (KATHERINE.).

ESSIPOFF (Mme ANNETTE), pianiste russe, a fait ses études musicales dans sa patrie, où elle a été l'élève d'un artiste fort distingué, M. Léchétitsky. Après s'être fait connaître à Saint-Pétersbourg et y avoir acquis comme virtuose une solide notoriété, elle entreprit un grand voyage artistique et se rendit tout d'abord en France, où elle voulait faire consacrer sa renommée. Elle vint à Paris vers la fin de 1875, et s'y fit entendre plusieurs fois avec un réel succès, d'abord aux Concerts populaires, puis dans quelques séances de musique de chambre données par elle avec M. Davidoff, violoncelliste, et M. Henri Wieniawski. Le jeu de Mme Essipoff, inégal et parfois un peu tourmenté, n'en est pas moins plein de charme et de grâce, et révèle une véritable organisation d'artiste servie par de sérieuses études; mais la virtuose n'est pas toujours maîtresse d'elle-même, et l'ardeur de son tempérament l'emporte quelquefois au delà des bornes qu'un goût épuré ne doit jamais franchir. D'ailleurs on a remarqué avec raison qu'elle se montre plus supérieure, parce que sa personnalité s'y déploie plus à l'aise, dans l'interprétation des maîtres poétiques ou rêveurs, tels que Chopin, Schu-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

mann, Schubert, que dans celle des grands maîtres de l'art classique, qui réclament une exécution plus nette, plus ferme et plus précise. Quoi qu'il en soit, le talent de Mme Essipoff est non-seulement très-réel, mais très-fin, très-élégant, et a été apprécié à sa juste valeur d'abord en France, où le succès ne lui a pas fait défaut, et aussi en Allemagne et en Angleterre, où elle s'est produite ensuite avec succès. En 1876, elle a parcouru l'Amérique, en y donnant des concerts qui ont été très-suivis.

ESTIENNE (C.....). Un livre publié en 1854 (Paris, Fontaine, in-12), était ainsi intitulé : *Lettres sur la musique*, réunies et publiées par C. Estienne. C'est un recueil de banalités sans valeur, dans lequel on ne rencontre pas une idée nouvelle, ingénieuse ou originale, le passe-temps d'un esprit distingué sans doute, mais qui répète ce que cent autres ont dit avant lui et mieux que lui.

ESTOURMEL (.....). Un compositeur de ce nom a fait représenter à l'Opéra-Comique, le 29 novembre 1813, un petit ouvrage en un acte, intitulé *le Colonel* ou *l'Honneur militaire*, dont Alexandre Duval avait écrit les paroles. Celles-ci étaient si mauvaises, que le public ne voulut même pas connaître le nom des auteurs, et la pièce fut si mal reçue qu'on ne jugea pas à propos de la rejouer une seconde fois.

ETCHEVERRY (J.....-E....., chevalier D'), ancien maître de chapelle de la cathédrale de Bordeaux, actuellement professeur de musique à la Psalette et organiste de l'église Saint-Paul, a fait exécuter dans la cathédrale de cette ville, vers 1864, un *Stabat Mater* pour plusieurs voix et chœurs. Cet artiste a publié (Paris, Heugel) : 1° *Trois motets* pour soprano ou ténor (*O salutaris, Ave Maria, Ave verum*) ; 2° *Trois nouveaux motets* (*Ecce panis, O subtuum præsidium, O salutaris*) ; 3° *Cantate pour le couronnement de Notre-Dame d'Arcachon ;* 4° *Cantique à Notre-Dame de Lourdes.*

ETTLING (Emile), violoniste et compositeur, fils d'un conseiller du grand-duc de Hesse, est né en Allemagne vers 1820, et depuis longtemps établi en France. Cet artiste s'est fait connaître d'abord par la publication d'un assez grand nombre de morceaux de musique de danse pour le piano. Il a ensuite fait jouer quelques opérettes dont voici les titres : *Un jour de noce*, un acte (dans un salon), 1864 ; *le Nain*, un acte, Tertulia, 1873 ; *le Tigre*, un acte, Tertulia, 1873 ; *l'Œil de monsieur l'expert*, un acte, Eldorado, 1874 ; *Le Meunier, son fils et... l'autre*, un acte, Casino de Contrexéville, 1875 ; *En maraude*, Bouffes-Parisiens, 1877. Tout cela est sans valeur aucune.

* **EUCLIDE.** Nous croyons utile de rectifier ainsi le titre et l'indication bibliographique de la traduction française qui a été faite du traité de et écrivain : *Le livre de la musique d'Euclide*, traduit par P. Forcadel, lecteur du Roy es mathématiques. A Paris, chez Charles Périer, au Bellérophon, rue St-Jehan de Beauvais, 1566, in-12 de 24 feuillets non paginés.

EURY (.....), habile fabricant d'archets, vivait à Paris dans la première moitié du dix-neuvième siècle. On assure que certains de ses produits pouvaient rivaliser avec ceux de François Tourte, ce qui est le plus bel éloge qu'on en puisse faire. Eury marquait souvent ses archets de son nom, à côté de la hausse, au-dessous de la garniture.

EVERAERTS (Pierre-François), musicien militaire et compositeur, né à Louvain en 1816, fut élève de Brigode, maître de chapelle de l'église Saint-Pierre de cette ville. En 1834, il entrait comme musicien gagiste au 3e régiment de chasseurs belges, et deux ans après il devenait chef de musique au 3e régiment d'artillerie. Ce corps ayant été supprimé en 1842, M. Everaerts était nommé, en 1844, professeur de bugle, de trompette et de cornet à pistons au Conservatoire de Liége. Il se livra alors avec ardeur à la composition, écrivit un opéra-comique en un acte, *l'Avalanche*, une ouverture dramatique intitulée *Hommage à Grétry*, une ouverture militaire, plusieurs morceaux pour musique militaire, un concerto de cornet à pistons, des chœurs, des romances, et un grand nombre de morceaux religieux, parmi lesquels on remarque un *Ave Maria*, un *Pange lingua*, un *O Salutaris*, un *Beatus vir*, deux *Verbum caro*, un *Pater noster*, un *Ave Regina*, un *Benedictus*, un *Ecce Panis*, un *Regina cœli*, deux *Tantum ergo*, un *Exultate Deo*, etc., etc. La plupart de ces compositions ont été publiées à Liége, chez l'éditeur Muraille.

* **EVERS** (Charles), pianiste et compositeur, est mort à Vienne le 31 décembre 1875.

* **EXAUDET** (Joseph). Cet artiste ne s'est pas borné à composer le menuet resté fameux sous son nom ; il a publié un livre de six sonates pour violon et basse (Paris, Boivin, in-fol.).

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

F

FABRETTI (Annibale), organiste de la collégiale de San-Petronio, avait appris les premiers éléments de la musique avec Agostino Filipuzzi, et étudié le contrepoint avec Paolo Colonna. Admis au nombre des membres de l'Académie des philharmoniques de Bologne dès sa fondation en 1666, il en fut élu prince en 1677.

***FABRIZI** (Paul), et non **FABRIZZI**, naquit dans l'Ombrie, à Spolète, en 1809 (1). Il sortit du Conservatoire de Naples en 1831, et fit représenter successivement les ouvrages suivants : 1° *la Vedova di un vivo*, opéra bouffe en 2 actes (Naples, th. Partenope, 1833); 2° *la Festa di Carditiello* (id., th. Nuovo, 1833); 3° *il Biondello* (id., id., 1834); 4° *il Conte di Saverna* (id., id., 1835); 5° *l'Inganno non dura* (id., id., 1836); 6° *il Giorno degli equivoci* (id., id., 1837); 7° *il Portator d'acqua* (1840); 8° *Cristina di Svezia* (Spolète, 1844). Tout cela, paraît-il, était très-médiocre, et tomba rapidement dans l'oubli. Mais Fabrizi, inconsistant et sans valeur comme artiste, était un homme habile et intrigant; il sut se faire protéger par un haut fonctionnaire, et en peu d'années accumula sur sa tête tous les emplois lucratifs que la musique pouvait lui procurer dans les établissements d'éducation d'une grande ville comme Naples. Il se fit ainsi une position brillante, au détriment d'artistes distingués qui auraient rempli beaucoup mieux que lui les innombrables fonctions dont il était littéralement accablé. Il me semble inutile de dresser ici la liste des nombreuses et médiocres compositions religieuses de ce musicien, qui mourut à Naples le 3 mars 1869.

FACCIO (Franco), compositeur, chef d'orchestre et professeur, né à Vérone le 8 mars 1841, est le fils d'un simple garçon d'auberge. Comme il montrait de rares dispositions pour la musique, ses parents, quoique fort pauvres, s'imposèrent encore les plus dures privations pour pouvoir subvenir aux frais de son éducation. J'ignore avec qui il fit ses premières études. Admis au Conservatoire de Milan au mois de novembre 1855, il devint, en même temps qu'un pianiste fort habile, l'un des meilleurs élèves de composition de M. Ronchetti, et attira pour la première fois l'attention sur lui en faisant exécuter dans un essai d'élèves, en 1860, une ouverture de concert qui fut très-remarquée et qui, disait-on, se distinguait par une grande puissance d'imagination, une réelle indépendance de forme et une richesse rare d'instrumentation.

A partir de ce moment, la fortune sembla sourire à M. Faccio. Sorti du Conservatoire en 1861, il obtint du gouvernement un subside qui lui permit de faire un voyage à l'étranger, et de se perfectionner dans son art par l'audition et la comparaison des œuvres des différentes écoles. De retour à Milan, il y trouva un éditeur intelligent, M. Ricordi, qui eut confiance en lui et se chargea de la publication de ses premières compositions; enfin, il eut la chance d'être appelé, très-jeune, à faire ses débuts de musicien dramatique sur la première scène de cette ville et l'une des plus importantes de l'Italie, celle de la Scala. En effet, le 10 novembre 1863, ce théâtre donnait la première représentation d'un drame lyrique en trois actes, *i Profughi Fiamminghi* (*les Proscrits Flamands*), dont le livret était dû au poëte Emilio Praga et dont M. Faccio avait écrit la musique. Ce premier ouvrage accusait une originalité très-marquée, une véritable hardiesse de conception et des tendances nouvelles en ce qui concerne l'application de la pensée musicale à la pensée dramatique. Mais il faut dire que le public milanais n'était pas prêt pour les tentatives de ce genre, et que l'accueil fait au jeune compositeur s'en ressentit : le succès de l'œuvre fut médiocre. Celle-ci fut néanmoins discutée par la critique avec une ardeur qui attestait que le tempérament de l'artiste était de ceux avec lesquels il faut compter.

Mais M. Faccio avait le triste avantage d'être en avance sur ses contemporains, et sa chance en diminua d'autant. Sa seconde épreuve dramatique, qui eut lieu dans des conditions toutes particulières, fut moins heureuse encore que la première. M. Faccio avait eu pour condisciple au Conservatoire un jeune artiste fort intelligent, d'une nature un peu exubérante et d'une imagination ardente, M. Arrigo Boito (*Voy.* ce nom). Tous deux avaient été élèves de M. Ron-

(1) Je rectifie et je complète la notice de cet artiste d'après celle qu'a publiée M. Francesco Florimo dans son livre : *Cenno storico sulla scuola musicale di Napoli.*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

chetti et un peu de M. Mazzucato, et étaient sortis de l'école à peu près en même temps. A la fois poëte et musicien, M. Boito se montrait, à ce double point de vue, d'un romantisme qui effarouchait un public quelque peu timoré. Son *Mefistofele*, dont il avait écrit les paroles et la musique, avait fait pousser aux spectateurs de véritables hurlements, et la représentation en avait été des plus orageuses. C'est pourtant en compagnie de son ami M. Boito que M. Faccio se produisit pour la seconde fois. Le premier avait écrit le livret, le second la musique d'un *Amleto* qui, représenté d'abord à Florence, y fut bien accueilli, mais qui, lorsqu'il fut donné à la Scala, le 9 février 1871, y fut outrageusement sifflé, en raison de certaines audaces que s'étaient permises tout à la fois le poëte et le musicien. Il est vrai que les circonstances semblaient se liguer contre les jeunes auteurs, et que ceux-ci, cette fois, jouaient de malheur. Le ténor Tiberini, qui les avait merveilleusement servis à Florence, et qui était encore chargé du rôle d'Hamlet à Milan, se trouvait indisposé et absolument sans voix le jour de la première représentation en cette ville. De plus, cet artiste, que l'on dit doué de qualités dramatiques exceptionnelles, et que les Italiens mettent, sous ce rapport, presque à la hauteur de leurs plus grands comédiens, les Rossi et les Salvini, interdit par sa fâcheuse disposition vocale et par l'hostilité brutale que le public déployait à l'égard de l'ouvrage, était comme anéanti et semblait incapable de faire un pas ou de dire un mot; il se montra donc complétement nul dans ce rôle si écrasant et si difficile d'Hamlet, qui, plus que tout autre, exige de grandes qualités scéniques, et une rare possession de soi-même. La déroute, on le conçoit, n'en fut que plus complète.

On a donc reproché à M. Faccio d'être de l'école de la musique de l'avenir, et de pencher beaucoup trop du côté des théories de M. Richard Wagner. Si j'en crois pourtant ce que certains artistes fort distingués m'ont dit, à Milan même, ceci ne serait pas tout à fait exact. M. Faccio n'a de parti pris ni dans un sens ni dans l'autre, et se contente d'aimer tout ce qui est beau ou lui semble tel; mais, appréciant le beau sous quelque forme qu'il se produise, il est de son temps, il accepte et met à profit les progrès qui se sont réalisés dans l'art, et prétend ne point se traîner dans la vieille ornière italienne. En un mot, M. Faccio est d'avis que l'art ne doit pas s'immobiliser, et que tout en maintenant les saines traditions, on peut néanmoins le renouveler et le faire marcher en avant.

Il est à croire et à espérer d'ailleurs que cet artiste fort distingué n'a pas, en tant que compositeur, dit son dernier mot; il est dans toute la force et la vigueur de la jeunesse, et l'avenir lui appartient encore. Mais ses occupations actuelles l'absorbent, malheureusement, au point de lui faire négliger la composition. En effet, M. Faccio, qui a été nommé professeur d'harmonie au Conservatoire de Milan à la mort de Craff, en 1868, et qui est aujourd'hui professeur de contrepoint et fugue, est en même temps *maestro concertatore* et chef d'orchestre à la Scala, après avoir rempli pendant plusieurs années les mêmes fonctions au théâtre Carcano. On comprend à quel point ces occupations sont absorbantes. M. Faccio est d'ailleurs considéré, depuis la mort d'Angelo Mariani (*Voy.* ce nom), comme le premier chef d'orchestre de l'Italie, et je crois que c'est à juste titre, car, pour ma part, j'ai vu rarement un conducteur posséder de telles qualités : il a la main, l'autorité, l'entraînement, la chaleur et la décision. De plus, on dit qu'il excelle à diriger les études et à organiser l'exécution des œuvres. En réalité, M. Franco Faccio est, à beaucoup de points de vue, un artiste de l'ordre le plus élevé. C'est lui qui a fait en Italie ce que Berlioz avait fait en France pour le *Freischütz* de Weber, et qui a écrit des récitatifs pour cet ouvrage, lorsque la représentation en eut lieu à la Scala, de Milan, il y a quelques années.

Parmi les compositions de M. Faccio en dehors du théâtre, je ne connais que deux recueils de chant, l'un intitulé *Album melodico*, l'autre *Cinque canzonette veneziane*, tous deux publiés à Milan, chez Ricordi. Il y a de charmantes choses dans ces deux recueils, et la première pièce du premier, la *ninnerella* qui a pour titre *Ad un Bambino*, est un petit bijou empreint d'une grâce exquise et d'une véritable poésie. M. Faccio a écrit aussi, en société avec son ami M. Arrigo Boito, un « mystère » intitulé *le Sorelle d'Italia*.

* **FAGO** (Nicolas), surnommé *il Tarantino*. Dans son livre sur les Conservatoires et les musiciens napolitains, M. Francesco Florimo fixe à l'année 1674 la date de la naissance de cet artiste, et fait connaître qu'avant d'entrer au Conservatoire de la Pietà et d'y travailler avec Provenzale, il fut admis au Conservatoire *dei Poveri di Gesù Cristo*, où il étudia avec Alexandre Scarlatti. Fago a formé lui-même de bons élèves, parmi lesquels il faut surtout citer Nicola Sala et Leonardo Leo. Il mourut à Naples, on ne sait en quelle année. M. Florimo mentionne les compositions suivantes de Fago

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

qui sont conservées dans les Archives du Conservatoire de Naples, et qui doivent être ajoutées à la liste de ses œuvres : 1° *Credidi*, psaume à 9 voix obligées, avec violons, alto, basse et orgue; 2° *Amen* et *Sicut erat* à 4 voix, avec basse; 3° 12 cantates à voix seule, avec basse; 4° Toccate pour piano. D'autre part, M. le docteur Basevi, de Florence, possède dans sa riche bibliothèque musicale la partition manuscrite d'un ouvrage qui ne se trouve point dans les archives napolitaines, et qui est resté inconnu de tous les biographes : *Faraone sommerso*, oratorio à quatre voix, avec instruments. Enfin, on doit joindre encore au catalogue des œuvres de Fago, *Astarto*, drame lyrique représenté en 1709 à Naples, sur le théâtre San-Bartolomeo.

FAHRBACH (Joseph), flûtiste et compositeur allemand, est né à Vienne le 25 août 1804. Il devint de bonne heure un virtuose distingué, fut chef d'un orchestre de danse, et se fit connaître par la publication d'un grand nombre de morceaux de genre pour flûte et divers instruments à vent, et de morceaux de musique de danse. Parmi les compositions de M Joseph Fahrbach, on distingue les suivantes : 1° Méthode de hautbois, op. 27; 2° Divertissements pour flûte et piano, op. 30 et 31; *Le carnaval*, valses, polkas et mazurkas, op. 32, 33, 34, 35, et 36; *Une Botte de fleurs*, suites de valses, op. 37, 38, 39, 40, 41 et 42; *Sur les Alpes*, fantaisie pour flûte, op. 43; Variations de concert pour deux flûtes, avec piano, sur *un Ballo in Maschera*, op 56; Deux fantaisies pour flûte, violon et piano sur le même opéra, op. 64; *Feuilleton musical*, collection périodique de fantaisies-études pour flûte sur des motifs d'opéras (34 morceaux publiés), op. 20; *Revue théâtrale*, collection périodique de fantaisies élégantes pour 2 flûtes sur des motifs d'opéras (52 morceaux publiés), op. 15; *Musée théâtral*, fantaisies élégantes pour flûte et hautbois sur des motifs d'opéras, op. 28 et 29; *Les deux Virtuoses*, fantaisies élégantes pour flûte et clarinette sur des motifs d'opéras, op. 57; *le Télégraphe musical*, recueil périodique de pots-pourris pour flûte, clarinette (ou hautbois) et basson, sur des motifs d'opéras, op. 21; Trio pour trois flûtes, op. 58; deux fantaisies pour 3 flûtes sur *Aïda*, op. 78; deux Fantaisies pour 4 flûtes sur *Aïda*, op. 60; deux fantaisies pour 2 clarinettes sur *un Ballo in Maschera*; etc., etc.

FAHRBACH (Philippe), fils du précédent, compositeur, chef d'un orchestre de danse, et *capellmeister* du 23e régiment d'infanterie *baron Ajroldi*, est né à Vienne en 1843. Il se livra de bonne heure, et sous la direction de différents maîtres, à l'étude du piano, du violon et de la flûte, puis apprit l'harmonie d'un organiste de Wolfsburg. Il acheva ensuite son éducation musicale avec son père, et entra dans l'orchestre de celui-ci d'abord comme premier violon, puis comme première flûte. Il avait à peine dix-sept ans lorsqu'il produisit ses premières compositions dansantes, qui indiquaient un talent vif, primesautier et vraiment original. Vers 1865, il partagea avec son père la direction de son orchestre, et peu de temps après devint chef d'un autre orchestre à Vienne; son habileté sous ce rapport et le charme des compositions lui valurent rapidement une grande notoriété. En 1870 il accepta l'emploi de *capellmeisteir* du régiment baron Ajroll, et depuis 1872 il habite Pesth (Hongrie), où ses concerts de danse sont devenus extrêmement populaires et où sa musique a fait une très-grande sensation.

Les compositions de M. Philippe Farbach sont d'une couleur très-caractéristique, et se font remarquer par la grâce et l'entrain, la nouveauté des rhythmes et la recherche piquante de l'harmonie. Le nombre de ses compositions ne s'élève pas à moins de trois cents, et elles consistent en pots-pourris, valses, polkas, mazurkas, galops, marches, schotischs, quadrilles. Leur succès est immense en Autriche et en Hongrie, où le nom des deux Fahrbach est devenu aussi populaire que celui des quatre Strauss, et l'on commence à les connaître même à l'étranger. A Paris, l'éditeur M. Heugel a publié récemment sous ce titre : *les Soirées de Pesth*, un choix heureux de trente morceaux de M. Philippe Farhbach, valses, polkas, mazurkas et galops. Malheureusement la transcription au piano ne rend pas complétement l'effet orchestral, surtout quand cet effet est obtenu par une bande dirigée par l'auteur en personne, avec les nuances sonores et rhythmiques qui donnent à cette musique tout son relief et toute sa valeur.

FALCO (.....), luthiste fort distingué, vivait à la fin du dix-septième et au commencement du dix-huitième siècle. Titon du Tillet en parle en ces termes dans son *Parnasse français* : « Le luth est un instrument d'une harmonie étendue, gracieuse et touchante; mais la difficulté de le bien jouer, et son peu d'usage dans les concerts l'ont presque fait abandonner, et je ne crois pas qu'on trouve dans Paris plus de trois ou quatre vieillards vénérables qui jouent de cet instrument. J'en rencontrai un l'année dernière : c'est M. Falco, doyen des secrétaires de MM. du Conseil, qui me confirma

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

qu'a peine est-il quatre *luthériens*, ou joueurs de luth dans Paris. Il m'engagea à monter chez lui, où après m'avoir placé dans un fauteuil antique, il me joua cinq ou six pièces de luth, me regardant toujours d'un air tendre, et répandant de temps en temps quelques larmes sur son luth. Il me tira ensuite une fort belle pièce de vers, de la composition de feue Mlle Masquière : c'est l'éloge ou la déification même du luth. On voit dans cette pièce la métamorphose d'un roi Samos, savant musicien, changé en luth. M. Falco me lut cette pièce d'un ton si touchant, et me parut si pénétré de son sujet, que je ne pus m'empêcher de mêler quelques larmes aux siennes; et ainsi nous nous quittâmes. »

FALGUÉRA (Le Père José), compositeur espagnol, moine de l'Escurial, fit ses études artistiques au collége de musique de l'abbaye de Montserrat, où il resta de 1789 à 1794, et où il eut pour maîtres le P. Casanovas et le P. Viola. Organiste et violoniste fort distingué, il se fit remarquer par plusieurs compositions estimables, entre autres une messe pour la fête de la Circoncision, et des matines des Apôtres, avec accompagnement d'orchestre, qu'il fit chanter le 27 octobre 1821, en présence du roi Ferdinand VII, pour la fête des SS. Simon et Judas. Il mourut à Belmonte, dans la Manche, en 1823 ou 1824, à l'âge d'environ cinquante-deux ans.

* **FALLOUARD** (Pierre-Jean-Michel), est mort le 6 avril 1865.

FAMINTSINE (.....), compositeur russe, s'est fait connaître dans sa patrie par la publication d'un certain nombre de morceaux de piano et de pièces de musique de chambre qui ont été favorablement accueillis par le public. Cet artiste a fait ses débuts au théâtre en faisant représenter dans le courant du mois de décembre 1875, sur la scène du théâtre Marie, de Saint-Pétersbourg, un grand opéra en 3 actes intitulé *Sardanapale*. Cet ouvrage a été reçu avec une sorte d'enthousiasme par les spectateurs *moscovites, toujours empressés d'applaudir* un de leurs compatriotes et désireux de voir se produire parmi eux un musicien de génie. M. Famintsine ne paraît cependant pas devoir recueillir la succession de Glinka; son *Sardanapale* est, paraît-il, une œuvre estimable, mais dans laquelle l'élan dramatique et l'inspiration ne tiennent qu'une place restreinte. M. Famintsine remplit les fonctions de critique musical dans un des principaux journaux de St-Pétersbourg et ses articles, dit-on, sont ceux d'un homme de goût et de savoir.

FANTONI (Gabriel), écrivain italien, issu d'une famille florentine, est né à Vicence le 16 février 1833. Tout en exerçant la profession de notaire, M. Fantoni s'est livré à de nombreux travaux littéraires, a abordé la politique et l'histoire, et a publié, entre autres écrits, un ouvrage intitulé *Storia universale del Canto* (Milan, Battezzati, 1873, 2 vol. in-12). Malheureusement, et malgré son titre un peu ambitieux, cet ouvrage est de médiocre valeur, aussi bien au point de vue historique proprement dit que sous le rapport de l'esthétique et de la critique, et donne la preuve que l'auteur, en l'entreprenant, était insuffisamment pénétré de son sujet et incomplétement pourvu des connaissances nécessaires pour le traiter.

FANUCCHI (Domenico), organiste et compositeur, naquit à Lucques vers 1795. Voué de bonne heure à l'étude de la musique, il devint élève de Domenico Quilici pour la composition et de Domenico Puccini pour l'orgue, et fut l'un des meilleurs organistes de son temps. Maître de musique pendant de longues années au séminaire de San-Martino, il tenait aussi chez lui une école particulière, dans laquelle il forma de nombreux élèves chanteurs. Ses compositions, d'un style facile et mélodique, consistent en messes, psaumes, motets, hymnes et graduels, soit à 2 et 4 voix en style *alla cappella*, soit à quatre voix avec accompagnement instrumental. On lui doit aussi de nombreuses pièces religieuses de divers genres, exécutées, de 1820 à 1846, soit pour la fête de Sainte-Cécile, soit pour la Santa Croce. Accablé d'infirmités dans sa vieillesse, cet artiste mourut à Lucques le 24 juin 1862.

FARIA (Luiz **DA COSTA E**), né à Guarda (Portugal), en 1679, fit en cette ville ses études de théologie. Il prit les ordres en 1724, et occupa plusieurs emplois importants dans la province du Minho. Barbosa Machado cite plusieurs ouvrages de cet auteur qui ont rapport à la musique : des pastorales, des *Zarzuelas* et des *Villancicos*, mais il ne dit pas si Faria en a compose aussi la musique. Ces ouvrages sont les suivants : *Fabula de Alfeo e Aretusa* fiesta harmonica, etc., Lisbonne, 1712, in-4°; *El poder de la Harmonia* fiesta de Zarzuela.... Lisbonne, 1713, in-4°; *Vilh ancicos que se cantaron*, etc., (pour les fêtes de S.-Vincent), Lisbonne, 1719, 1721, 1722, 1723, quatre collections in-8°. J'en ai donné ailleurs (*Musicos portugueses*, t. Ier, p. 98), les titres détaillés. J. de V.

FARGAS Y SOLER (Antonio), écrivain musical espagnol, est l'auteur d'un long Dictionnaire biographique donné par lui sous ce titre :

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Biografias de los Musicos mas distinguido des todos los paises. La publication de cet ouvrage, qui doit comprendre cinq volumes petit in-8°, est loin d'être terminée, quoiqu'elle ait été commencée dès 1866 ; la raison en est qu'elle est faite par une feuille spéciale, *la España musical*, qui le donne chaque semaine par fragments, sous forme de feuilletons séparés et paginés à part. Au reste, le Dictionnaire de M. Fargas y Soler laisse beaucoup à désirer. L'écrivain s'est borné, pour l'étranger, à choisir et à copier les notices de la *Biographie universelle des Musiciens*, en les écourtant d'une façon si singulière et si fâcheuse qu'il lui arrivait même de supprimer la plupart des prénoms des artistes. C'est là le seul document qu'ait consulté l'auteur, sans tenir compte des publications similaires et plus récentes des autres pays, non plus que des innombrables monographies que chaque jour voit éclore sur tel ou tel artiste. Quant à la bibliographie, si importante en pareille matière, il n'en est même pas question dans son livre. On pourrait supposer, tout au moins, que la partie relative à l'histoire de l'art et des artistes espagnols présenterait dans un tel livre un intérêt réel et particulier. Or, il n'en est rien, et cet attrait si naturel d'un ouvrage publié en Espagne est à peu près nul. L'auteur s'est borné à donner quelques renseignements sans valeur et sans authenticité sur les artistes ses compatriotes, renseignements qui même, la plupart du temps, sont complètement erronés, de telle sorte que les *Biografias* de M. Fargas y Soler ne peuvent même pas servir de point de départ à des recherches intelligentes et consciencieuses sur les artistes qui, de l'autre côté des Pyrénées, se sont fait un nom plus ou moins honorable. J'en parle à bon escient, car, à de très-rares exceptions près, je n'ai pour ainsi dire pas pu me servir, pour le présent supplément, du travail de M. Fargas, dont les erreurs et les négligences ne sauraient se compter.

M. Fargas y Soler a publié aussi un *Diccionario de Musica*, dont je ne puis apprécier la valeur, car je n'en ai pas eu connaissance.

FARINA (.....), musicien italien contemporain, a fait représenter en 1854, sur le théâtre de Padoue, un opéra sérieux intitulé *l'Orfana*.

FARINEL (.....), compositeur, vivait à la fin du dix-septième et au commencement du dix-huitième siècle. Dans son recueil : *Ballets, opéras et autres ouvrages lyriques*, le duc de la Vallière lui attribue la musique des ouvrages suivants : 1° Concert divisé en deux parties (deux actes) et précédé d'un prologue, représenté en 1870 ; 2° *les Chants de la paix*, « concert » (c'est-à-dire, sans doute, cantate), exécuté à Lyon en 1704 ; 3° *l'Union de la France et de l'Espagne*, exécuté à Lyon en 1704.

* **FARINELLI** (Joseph). A la liste des ouvrages de ce maître, il faut ajouter une *farsa giocosa* intitulée *l'Effetto naturale*, et *la Giulietta*, opéra semi-sérieux.

***FARRENC** (Jacques-Hippolyte-Aristide), est mort à Paris le 31 janvier 1865. On doit à cet artiste très-laborieux une petite brochure intéressante : *Les Concerts historiques de M. Fétis à Paris* (s. l. n. d., in-8° de 23 p.). Farrenc possédait une bibliothèque musicale extrêmement riche, qui a été vendue après sa mort, et dont le catalogue instructif a été publié : *Catalogue de la bibliothèque musicale théorique et pratique de feu M. A. Farrenc, ancien professeur et éditeur de musique* (Paris, Delion, 1866, in-8°). « Farrenc a été un homme utile, comme l'a très-justement dit Amédée Méreaux dans un article nécrologique publié dans le *Journal de Rouen*, et c'est à ce titre que son nom doit être recommandé à la postérité. Ces hommes modestes ont besoin qu'on les place au rang qu'ils méritent ; car si l'on se trouve bien de leurs services, si, pendant leur vie, on met à contribution leur érudition et leur dévouement, souvent on les oublie bien vite après leur mort. »

Ad. J—n.

***FARRENC** (Mme Jeanne-Louise), femme du précédent, est morte subitement à Paris le 15 septembre 1875, à l'âge de 71 ans. Elle avait pris sa retraite de professeur au Conservatoire, après trente ans d'exercice, en janvier 1873, et avait été remplacée par M. Delaborde. Depuis la mort de son mari, elle s'était occupée activement de continuer *le Trésor des Pianistes ;* dans l'hiver de 1870, elle donna même une série de séances publiques où ses élèves préférées et des artistes choisis firent entendre, sous sa direction, de nombreuses pièces extraites de cette collection, et des trios et quintettes de sa composition. Elle eut enfin le bonheur de terminer cette belle publication, véritable monument élevé à la gloire des maîtres du clavecin et du piano des trois derniers siècles, et qui ne comprend pas moins de 23 volumes. Dans ces derniers temps, Mme Farrenc avait retrouvé quelques occasions, encore trop rares, d'entendre exécuter en public certaines de ses compositions qui témoignent d'une force et d'une richesse d'imagination, d'une science qui ne furent jamais, au même degré, l'apanage d'une femme. C'est ainsi qu'en l'hiver de 1875, le Concert national rejoua le bel andante de sa symphonie en *sol mineur*, entendue

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

autrefois en entier aux concerts du Conservatoire, et que Mme Béguin-Salomon, MM. Taffanel et Gary exécutèrent à la salle Erard son trio pour piano, flûte et violoncelle (op. 45), œuvre très-remarquable par la pureté du style, l'élégance et la distinction des idées, et d'une forme si classique qu'elle ne souffrit nullement d'être entendue après un quatuor de Mozart. L'Institut a décerné deux fois à Mme Farrenc en 1861 et en 1869, le prix Chartier destiné à récompenser les meilleures compositions de musique de chambre ; et cette distinction si justifiée dut consoler un peu l'auteur du silence immérité qui se faisait autour de ses œuvres. Mme Farrenc, qui avait eu de bonne heure conscience de la nature sérieuse de son talent, ne suivait pas, par conviction, la route des succès faciles ; mais si le gros du public ignorait son nom, les plus grands artistes le connaissaient bien et lui accordaient toute leur estime. Schumann notamment avait distingué dès le début le rare talent de cette femme hors ligne. « Si un jeune compositeur, écrivait-il en 1836, me présentait des variations semblables à celles de L. Farrenc (op. 17), je lui ferais tous mes compliments sur les heureuses dispositions et sur la solide éducation dont ces morceaux témoignent à chaque page. Je ne fais que d'apprendre la situation du musicien, ou plutôt de la musicienne, qui est la femme du célèbre éditeur de musique de Paris, et je crains dès lors que ces lignes encourageantes ne parviennent difficilement à sa connaissance. Il s'agit de petites études, vives et piquantes, terminées peut-être encore sous l'œil du maître, et qui pourtant sont si fermes de contour, si sages d'exécution, si achevées en un mot qu'elles vous tiennent sous le charme, d'autant mieux qu'il s'en dégage un léger parfum romantique. On sait que les thèmes qui se prêtent aux imitations sont particulièrement propres à être variés, de façon que la musicienne a pu se répandre en jeux de toutes sortes et en canons pleins d'élégance. Il n'y a pas jusqu'à une fugue exacte, avec sujet, contresujet, etc., qu'elle n'ait réussie à souhait et où l'on ne distingue partout une grande légèreté de main et une heureuse veine mélodique. » C'est aux artistes qui connaissent le mérite de ces ouvrages, qui savent ce que valait cette artiste éminente, à lui rendre hommage de la manière la plus utile pour sa mémoire, en faisant entendre de temps à autre les créations de cet esprit si distingué, dans lesquelles les jeunes compositeurs pourront apprendre, aussi bien que chez les maîtres classiques, comment on allie le charme à la correction de la forme et la grâce à l'habileté technique. La femme a disparu, mais le professeur revit dans ses élèves et le compositeur dans ses œuvres.

AD. J—N.

FARRERAS (Le P. PEDRO-PASCAL), moine et musicien, naquit en 1775 à Badalona, dans la province de Barcelone. Fils d'humbles artisans, il entra, à l'âge de quinze ou seize ans, au couvent des pères de la Merci. Le goût de la musique se développa en lui assez tard, mais avec une grande force, et comme ses supérieurs ne voulaient lui permettre d'apporter aucune distraction à ses études religieuses, il fut obligé de s'exercer en secret, sans aide d'aucune espèce, et put à grand'peine apprendre les premiers éléments de l'art. Après avoir pris les ordres, il passa au couvent de Berga, où il entreprit la carrière de prédicateur, mais en se livrant en même temps à une étude sérieuse de la musique, pour laquelle son goût allait toujours croissant. Dans ce couvent, il apprit à jouer de la flûte, du basson, du hautbois et du piano, et, après avoir pris quelques leçons de l'organiste, il s'essaya à écrire diverses pièces de musique religieuse, et bientôt commença à se livrer à l'enseignement de la musique. La force de volonté et la patience que le P. Farreras déploya à ce sujet finirent par attirer l'attention de ses supérieurs, si bien qu'en 1814 il fut mis à la tête de l'école qui depuis quelques années existait au couvent de la Merci, de Barcelone, et dont le directeur venait de mourir.

Malgré son peu d'expérience dans la pratique de l'enseignement, malgré ses minces connaissances dans l'art de la composition, le P. Farreras ne se borna pas à s'occuper de la direction de son école de musique, mais confiant dans son intelligence et dans la puissance de sa vocation pour l'enseignement, d'ailleurs étudiant toujours, il professa lui-même avec bonheur, et s'occupa de doter le couvent des compositions qui lui étaient nécessaires pour le service du temple. C'est à cette époque qu'il reçut des leçons d'un contrapuntiste renommé, Francisco Queralt, alors maître de chapelle de la cathédrale.

Il étudiait ainsi en enseignant, et ses progrès furent tels que bientôt les élèves affluèrent, et qu'il fut en état de les instruire solidement dans les différentes branches de l'art. Avec une patience et une persévérance que rien ne décourageait, il se rendait compte du tempérament intellectuel de chaque élève, modifiait ses procédés selon la nature de ceux-ci, et finit par former un chœur remarquable d'enfants, dont l'exécution attirait la foule à l'église de la Merci lors de la célébration des offices. En même temps il exerçait ces enfants dans l'étude des instruments, leur faisait

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

exécuter des œuvres de Haydn et de Mozart, et enfin les initiait aussi à l'étude du piano, de façon à en faire d'habiles accompagnateurs. Bientôt, il écrivit à leur intention plusieurs drames religieux, *l'Enfant prodigue*, *le Sacrifice d'Isaac*, etc., qui furent chantés et représentés par eux, avec les costumes et décors nécessaires, sur un petit théâtre qu'il avait fait aménager dans l'école même. Ces représentations eurent beaucoup de succès, le bruit s'en répandit dans toute la ville de Barcelone, si bien que toute la société s'empressa d'y vouloir assister. L'école du couvent de la Merci devenait ainsi comme une sorte de petit conservatoire, digne émule de l'école fameuse du couvent de Montserrat, et qui donna à l'Espagne un grand nombre d'artistes et de professeurs habiles.

Le P. Farreras avait commencé trop tard son éducation musicale pour pouvoir devenir un grand compositeur ; ses études, d'ailleurs, n'avaient pas été poussées assez loin. Pourtant, grâce à son amour de l'art, à ses facultés naturelles, à l'ardeur qu'il avait apportée dans la lecture et l'examen des œuvres des grands maîtres, il avait écrit, pour le service du monastère de la Merci, un certain nombre d'œuvres qui n'étaient point sans valeur ; malheureusement, ces œuvres furent perdues et dispersées lors de la suppression des couvents en 1835. A cette époque, le P. Ferraras, chassé de son école, continua de se livrer à l'enseignement de la musique, en acceptant les élèves que les familles voulaient bien lui confier, et forma de nouveau, quoique dans des proportions moins nombreuses, un chœur d'enfants semblable à celui qu'il avait créé naguère chez les pères de la Merci. Ce digne artiste est mort dans les derniers jours du mois de juin 1849, après avoir accompli sa soixante-quatorzième année, et après avoir rendu à l'art de très-réels services.

FARROBO (Conde do), amateur très-distingué de musique et compositeur. Ce gentilhomme portugais, mort il y a quelques années, a exercé une très-grande influence sur l'art musical à Lisbonne. La protection qu'il accordait aux artistes, sa direction si brillante du théâtre de San-Carlos pendant plusieurs années, les représentations artistiques qu'il organisait chez lui, à Lisbonne et dans ses palais des environs, l'accueil si généreux qu'il fit à toutes les notabilités artistiques qui visitèrent Lisbonne de 1830 à 1860, toutes ces choses ne peuvent jamais être oubliées. Je n'ai pas l'intention d'entrer ici dans des détails biographiques qui m'entraîneraient trop loin ; d'ailleurs je réunis depuis quelque temps des matériaux pour une biographie détaillée du comte de Farrobo ; c'est presque l'histoire musicale de Lisbonne pendant 30 ans, tant cet homme remarquable a travaillé aux progrès de l'art. Son influence sur la politique, les finances, le commerce et l'industrie de sa patrie, a été encore bien plus grande. J. DE V.

FASANOTTI (Filippo), pianiste et compositeur, né à Milan le 19 février 1821, a publié environ deux-cents morceaux de genre pour le piano, qui consistent particulièrement en transcriptions, arrangements et fantaisies sur des thèmes d'opéras célèbres. On lui doit aussi un recueil de 50 préludes dans tous les tons majeurs et mineurs, publié sous ce titre : *L'Arte di preludiare* (Milan, Ricordi).

FASTRÉ (Joseph), musicien néerlandais, né à Flessingue le 22 juin 1783, étudia plusieurs instruments, entre autres le violon. Incorporé en 1803 dans un régiment français, il suivit l'armée en Allemagne, assista à la bataille d'Austerlitz, puis revint en 1806 dans sa ville natale, et se fixa l'année suivante à Middelbourg, où il dirigea le corps de musique de la milice bourgeoise. Plus tard, après avoir passé quelque temps à Alkmaar, il s'établit définitivement à La Haye, où il devint membre de la chapelle royale et professeur à l'École de musique. Fastré a contribué d'une façon importante au développement du chant populaire et aux progrès de l'exécution musicale en cette ville. Il a publié une trentaine d'œuvres pour le violon, le piano, la flûte et la clarinette, et aussi plusieurs recueils de musique vocale parmi lesquels on cite : *Morceaux de chant à 2 voix à l'usage de la jeunesse*, 12 *Morceaux de chant à 3 voix*, et 6 *Chants à 3 voix pour deux sopranos et contralto*. Fastré est mort le 13 avril 1842. — Un de ses fils, virtuose sur la flûte et la guitare, mourut aux Indes vers 1835.

FAU (Le docteur Julien), violoniste amateur distingué, s'est fait depuis longtemps une réputation dans le monde musical parisien par la passion qu'il avait pour les beaux instruments de musique anciens, dont il forma une collection peu nombreuse, mais renfermant de véritables merveilles. Cette collection, très vantée par M. Viollet-Leduc dans son *Dictionnaire raisonné du mobilier français*, et qui comprenait une centaine de pièces choisies avec un goût parfait, a été cédée par son possesseur au ministre des Beaux-Arts, qui en a enrichi le Musée instrumental déjà si remarquable du Conservatoire de musique. Dans son numéro du 27 février 1874, le *Journal officiel* donnait quelques détails très-curieux sur la riche collection du docteur Fau ; comme ces détails n'ont été reproduits

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

nulle part, il n'est pas sans utilité de les donner à cette place, car ils sont intéressants pour l'histoire de la lutherie et des siècles antérieurs. Les voici donc :

« M. le docteur Fau avait déjà rassemblé un certain nombre d'instruments de musique, s'attachant particulièrement à trouver des types purs et des pièces intactes, lorsqu'il se rendit en Italie au commencement de 1869. Pendant un assez long séjour qu'il fit à Venise, il eut la bonne fortune d'entrer en relations avec le comte Pietro Correr, qui lui permit d'examiner dans les combles de son palais les instruments que ses ancêtres y avaient relégués. En dépit de la poussière séculaire qui les couvrait, le savant collectionneur eut bien vite reconnu que la chance le favorisait au delà de toutes ses espérances, et qu'il avait là sous les yeux les trésors artistiques les plus rares. En effet, ces pièces qui excitaient son admiration secrète, provenaient de la succession des Contarini, et il se rappela aussitôt que Simon Contarini, tour à tour ambassadeur de la république de Venise auprès du duc de Savoie, du roi d'Espagne Philippe II, du sultan Mahomet III, du pape Paul V et de l'empereur Ferdinand Ier, se faisait accompagner dans ses ambassades par une bande de musiciens distingués. Il n'y avait pas à en douter, ces magnifiques instruments de musique avaient servi aux virtuoses de la chambre de Simon Contarini, et dataient, par conséquent, du seizième siècle et du commencement du dix-septième. M. le docteur Fau s'empressa de choisir les plus précieux de tous, et fut heureux de pouvoir acquérir ainsi quinze pièces historiques, dont il avait en vain cherché l'équivalent dans les principales villes d'Italie, et dont plusieurs sont peut-être uniques au monde.

« C'est d'abord un barbiton du célèbre luthier Gaspard de Salo, admirable spécimen de cette petite basse de viole à six cordes que le père Mersenne appelle *barbitos major* dans son ouvrage latin intitulé *Harmonicorum Libri*. Puis, ce sont cinq archiluths ou chitarrones de différents modèles et du plus beau travail, chefs-d'œuvre de la lutherie vénitienne, signés Matteo Sellas et Cristofero Cocho. Viennent ensuite des instruments en bois ou en cuir noir de la plus grande rareté; entre autres, un serpent d'une forme excessivement pittoresque, instrument du seizième siècle et muni de clefs, pièce des plus curieuses et des plus intéressantes pour l'histoire de la facture instrumentale; un tournebout, autre instrument datant également du seizième siècle, pièce véritablement introuvable; des cornets de plusieurs sortes, dont un à double jeu de trous et un autre orné d'arabesques d'or du dessin le plus élégant. Enfin, une corne d'appel qu'on a taillée dans une défense d'éléphant longue d'un mètre et demi : l'extrémité fermée de l'instrument se termine en pointe à quatre pans, comme certains fers de lance; ainsi cette corne pouvait servir d'épieu de chasse.

« Mais les pièces provenant de la famille des Contarini ne sont pas les seules qui méritent d'être mentionnées. M. le docteur Fau possédait bon nombre d'instruments qui manquaient encore au musée du Conservatoire : les deux luths de sa collection, de belles timbales de cavalerie du temps de Louis XIII, un grand kemangeh avec monture en ivoire, une balaïka achetée à la vente Soltikoff, un ché à treize cordes, une vielle organisée, et bien d'autres instruments dignes d'une mention spéciale, comblent aujourd'hui des lacunes que les visiteurs du Conservatoire national de musique auraient signalées à regret.

« Il n'est pas possible de terminer cette revue rapide des objets qui viennent d'entrer au musée de notre école supérieure de musique, sans noter encore une délicieuse petite vielle du seizième siècle, la superbe basse de viole de Zanetto, que Norblin a fait monter en violoncelle; une autre basse de viole sculptée sur des éclisses, un grand dessus de viole à sept cordes, et une ravissante épinette française ornée de jolies peintures à la gouache et signée Philippe Denis, qui l'a faite en 1672. »

* **FAUCONIER** (Benoist-Constant), et non *Fauconnier*. Aux ouvrages cités de ce compositeur, il faut ajouter les suivants : 1° Cinq messes à grand orchestre (dont trois seulement ont été publiées jusqu'à ce jour, chez l'éditeur Schott); 2° Messe solennelle, dédiée à l'archevêque de Paris; 3° *Cantate* exécutée au théâtre de la Monnaie, de Bruxelles, pour les fêtes de septembre 1838; 4° *Le Roi est mort, vive le Roi !* cantate exécutée au même théâtre, en 1867; 5° *Guide des chefs de sociétés de chœurs;* 6° Douze morceaux d'harmonie; 7° Nouvelle méthode abrégée et sommaire pour alto *mi* bémol, op. 106; 8° Nouvelle méthode, etc., pour bugle *si* bémol, op. 107; 9° Nouvelle méthode, etc., pour trombone à cylindre, op. 108; 10° Nouvelle méthode, etc., pour basse *si* bémol, op. 109; 11° Nouvelle Méthode, etc., pour cor à cylindre, op. 110. M. Fauconier est membre de l'Académie de sainte Cécile de Rome. — Le père de cet artiste, M. *Constant-Joseph Fauconier*, professeur très-estimé, fondateur de plusieurs sociétés musicales, est mort à Thuin, le 16 février 1877, à l'âge de 88 ans. Il était né à Fontaine-l'Évêque.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

FAURE (Jean-Baptiste), chanteur français, est né à Moulins (Allier), le 15 janvier 1830. Fils d'un simple chantre d'église, il avait trois ans lorsque son père vint se fixer à Paris, et sept lorsque celui-ci mourut, laissant une veuve avec trois orphelins. La situation de la petite famille était difficile. Faure, qui avait déjà une jolie voix de soprano et qui montrait du goût pour l'étude de la musique, se présenta à la maîtrise de Notre-Dame, où il ne fut pas admis par les examinateurs. Il était alors âgé de neuf ans; l'organiste, touché de sa gentillesse, lui offrit l'emploi de souffleur d'orgue qu'il accepta et qui lui valait deux cents francs par an, et lui donna ses premières leçons de piano. Il travailla assidûment, et en 1843 se présenta au Conservatoire, où il fut admis dans la classe de solfége de Tariot; celui-ci, qui était chef des chœurs au Théâtre-Italien, le fit entrer dans son personnel, et en même temps le jeune Faure devenait enfant de chœur à l'église St-Nicolas-des-Champs. Mais c'est surtout à partir de son entrée à la maîtrise de la Madeleine, que son éducation musicale devint sérieuse. Il eut le bonheur de rencontrer là un homme excellent, un véritable artiste, le maître de chapelle Trévaux, qui s'intéressa vivement à lui, le prit en amitié, et en fit son élève de prédilection. C'est sous la direction de Trévaux que M. Faure devint réellement musicien; c'est aux conseils paternels, aux soins affectueux de cet homme de bien qu'il a dû de devenir plus tard un artiste. Aussi en a-t-il conservé, dit-on, une profonde reconnaissance pour son vieux maître, mort récemment.

Malheureusement, il vint un moment où la petite position que l'enfant s'était faite s'écroula tout à coup. Ce moment fut celui de la mue. Sa voix de soprano disparut subitement, pour ne laisser de place qu'à des sons rauques, sans timbre et sans caractère. Plus de théâtre, plus de chapelle, partant plus d'appointements, si médiocres fussent-ils ! Que faire ? Il avait de la volonté, de l'énergie, et ne se découragea pas. Il s'en alla louer une contrebasse chez un luthier, et se mit à travailler cet instrument pour se créer une ressource. Au bout de peu de temps, il était en état de tenir sa partie dans un orchestre. Il entra d'abord dans un bal de barrière, celui du *Grand Vainqueur*, et bientôt après trouva une place à l'orchestre de l'Odéon, ce qui ne l'empêchait pas de continuer l'étude du piano, qu'il entendait ne pas négliger.

Lorsque le travail de la mue fut accompli, sa voix reparut, transformée en un baryton pur et sonore. Il quitta alors l'orchestre de l'Odéon pour rentrer dans les chœurs du Théâtre-Italien, et commença à s'appliquer sérieusement à l'étude du chant. Au bout d'un an, il se présenta de nouveau au Conservatoire, qu'il avait depuis longtemps quitté comme élève de solfége, et demanda à entrer au pensionnat des chanteurs; admis d'abord comme élève externe dans la classe de Ponchard, le 25 novembre 1850, il entra le 31 janvier 1851 dans la classe d'opéra-comique de Moreau-Sainti, et le 16 mars suivant devint enfin pensionnaire. Bon musicien comme il l'était déjà, ses progrès furent rapides; dès le concours de 1851 il obtenait le premier accessit d'opéra-comique, et l'année suivante il se voyait décerner le premier prix pour cette partie de ses études, en même temps que le premier prix de chant.

Engagé aussitôt à l'Opéra-Comique, il y débuta le 20 octobre 1852 par le rôle de Pygmalion dans *Galathée*, et, bien que ce début fût heureux, rien ne faisait présager encore la carrière brillante et féconde que l'artiste était appelé à remplir. Il arrivait d'ailleurs en seconde ligne, avec des chefs d'emploi tels que Battaille et Bussine, tous deux dans tout l'éclat de leur talent, bien posés dans l'estime du public, et en possession des rôles du répertoire. Bientôt cependant il reprit plusieurs rôles importants, tels que ceux de Max du *Chalet* et de Michel du *Caïd*, et quelques heureuses créations lui furent confiées, qui l'aidèrent à se mettre en lumière. C'est ainsi qu'il joua un charmant petit opéra de M. Ambroise Thomas, trop oublié depuis, *la Tonelli*, puis *le Chien du Jardinier*, de Grisar, et *Jenny Bell*, d'Auber. A cette époque, l'artiste était encore un peu lourd au point de vue physique; il manquait naturellement d'expérience comme comédien, et si sa voix était déjà d'un velours superbe et d'une belle étendue, le chanteur était loin de la faire valoir comme il le fit plus tard.

M. Faure remporta l'un de ses premiers succès dans un ouvrage d'Auber, *Manon Lescaut*; peu de temps après, la double retraite de Bussine et de Battaille, en le plaçant au premier rang dans son emploi, vint tout à la fois l'obliger à travailler et lui permettre de développer ses heureuses qualités. Il reprit successivement plusieurs rôles de l'ancien et du nouveau répertoire, entre autres. *Haydée*, *l'Étoile du Nord*, *Joconde*, et ce dernier ouvrage lui fut tout particulièrement favorable, en prouvant que sous le rapport du style ses progrès étaient extrêmement considérables. Enfin, la création du rôle de Crèvecœur, dans *Quentin Durward*, et de celui d'Hoël, dans *le Pardon de Ploërmel*, vint le

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

mettre hors de page et le montrer supérieur encore à ce qu'il avait été jusqu'alors; le dernier surtout lui fit conquérir tout à fait les bonnes grâces du public et de la critique, et mit en relief ses meilleures qualités, c'est-à-dire une émission de voix franche et naturelle, une rare largeur de style et une puissance remarquable d'expression.

Je crois que ce rôle est le dernier que M. Faure établit à l'Opéra-Comique. Environ deux ans après, il fut engagé à l'Opéra, et l'on ne manqua point de dire, comme il arrive toujours en pareil cas, qu'il avait grand tort de quitter le théâtre Favart pour une scène plus vaste, que sa voix, excellente pour l'Opéra-Comique, se briserait dans l'immense vaisseau de l'Opéra, et qu'en changeant de théâtre il perdrait le meilleur de son talent et ses plus précieuses qualités.

Ces fâcheuses prédictions furent loin de s'accomplir. M. Faure débuta avec éclat sur notre première scène lyrique, vers la fin de 1861, dans *Pierre de Médicis*, où il reprit le rôle créé l'année précédente par M. Bonnehée. Il parut ensuite avec le même bonheur dans *Guillaume Tell*, puis dans *la Favorite*, où il déploya un talent de premier ordre. Enfin, par une sorte de coquetterie bien rare, et comme pour montrer tout le parti qu'un grand artiste peut tirer d'un rôle secondaire, il se présenta au public dans le personnage effacé de Nevers, des *Huguenots*. Son élégance, son talent de comédien et ses rares qualités de chanteur firent merveille dans ce rôle, dont l'importance sembla révélée pour la première fois.

La première création de M. Faure à l'Opéra ne fut pas très-heureuse, à cause du peu de valeur de l'ouvrage à l'exécution duquel il concourait. Cet ouvrage était un petit opéra de genre, *la Mule de Pedro*, sorti de la plume ordinairement plus fortunée de M. Victor Massé, et qui n'eut que peu de représentations. Mais le chanteur trouva bientôt un rôle à sa taille, celui de Nelusko dans *l'Africaine*, et il contribua puissamment au succès de l'œuvre nouvelle. Après s'être montré dans *Moïse*, il parut dans la reprise de *Don Juan*, et c'est surtout à partir du jour où il s'empara de ce rôle, qu'il devint, on peut le dire, l'idole du public. Depuis lors il n'a cessé d'exercer une influence considérable sur les destinées de l'Opéra, et il est permis d'affirmer que depuis la retraite de M. Duprez, aucun artiste n'a joui d'un tel crédit et d'une telle renommée. A ces divers ouvrages joués par M. Faure sur notre première scène lyrique, il faut ajouter *Don Carlos*, *Hamlet*, *Faust*, *la Coupe du roi de Thulé* et *Jeanne d'Arc*; le rôle du marquis de Posa dans *Don Carlos* lui fit le plus grand honneur, mais celui d'*Hamlet* a mis le comble à sa réputation, et l'a montré aussi grand comédien que chanteur incomparable.

Ce n'est pas seulement en France que M. Faure a conquis une renommée légitime, bien qu'il ait toujours refusé, pour rester à Paris, les engagements brillants qui lui étaient offerts en Russie et en Amérique. Depuis quinze ans il a pris l'habitude de passer tous les étés à Londres, soit au théâtre italien de Drury-Lane, soit à celui de Covent-Garden, et son action n'est pas moins grande sur le public anglais que sur le public français; la variété du répertoire de ces théâtres lui permet d'ailleurs de déployer toute la souplesse de son talent, et de se montrer dans des rôles où les spectateurs parisiens n'ont jamais été à même de l'applaudir. C'est ainsi qu'il a joué à Londres *Mignon* (Lotario), *les Huguenots* (Saint-Bris), *la Somnambula*, *les Noces de Figaro*, *l'Elisire d'Amore*, *il Guarany*, etc. En Belgique aussi, M. Faure a obtenu des triomphes éclatants.

Le talent de M. Faure est certainement des plus remarquables, à tous les points de vue, et la valeur de l'artiste est telle qu'aucun chanteur français ne peut lui être comparé. Je sais bien qu'on n'est pas sans lui adresser quelques reproches, et sans lui trouver des défauts; tout artiste a les siens, et le beau absolu n'est pas de ce monde. Le principal est que la somme des qualités l'emporte sur celle des imperfections. On n'a pas tout à fait tort, en vérité, quand on reproche à M. Faure un peu de prétention et d'affèterie, quand on lui en veut de viser un peu trop à l'effet, d'abuser de certains *portamenti*, de prolonger outre mesure certains sons favorables à sa voix et d'altérer parfois le rhythme d'une façon fâcheuse; mais à côté de ces faiblesses, je trouve des facultés naturelles et des qualités acquises qui me semblent les racheter amplement : c'est une voix merveilleuse, admirablement posée, d'une grande étendue, d'une justesse rare et d'une étoffe superbe, avec une étonnante égalité dans les registres, c'est un style généralement très-pur et souvent magistral, une articulation remarquable par son ampleur, un phrasé plein de netteté, de grandeur et d'élégance, une diction irréprochable, une unité parfaite de sonorité, et enfin, — chose si rare ! — un talent de comédien presque égal à celui du chanteur, souple, nerveux, vivant et coloré. L'ensemble de ces qualités, jointes à une grande élégance physique et à un sentiment de la plastique assez rare à rencontrer même chez les comédiens les plus illustres, peut, à mon

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sens, faire passer condamnation sur certaines faiblesses, faiblesses passagères après tout, et qui ne doivent pas rendre injuste envers un artiste si bien doué sous tant de rapports. En résumé, M. Faure est un artiste hors ligne, dont le talent rare, divers, plein de souplesse, est digne de toutes les sympathies.

M. Faure, qui avait été nommé professeur de chant au Conservatoire le 1er janvier 1857, n'a conservé que peu de temps cette situation. Il s'est exercé depuis quelques années dans la composition, et a publié chez l'éditeur M. Heugel un certain nombre de mélodies qui pour la plupart ont été bien accueillies par le public, et dont il a été formé ensuite deux recueils.

FAURÉ (Constance-Caroline LEFEBVRE, épouse), femme du précédent, fut pendant quinze ans environ l'une des meilleures artistes du théâtre de l'Opéra-Comique, où elle remplit de la façon la plus distinguée l'emploi des Dugazons. Née à Paris le 21 décembre 1828, Mlle Lefebvre fut, au Conservatoire, l'élève de Banderali pour le chant et de Moreau-Sainti pour l'opéra-comique. Après avoir obtenu un accessit de chant en 1849, et, l'année suivante, les deux premiers prix de chant et d'opéra-comique, elle fut engagée à l'Opéra-Comique, y débuta sans grand éclat, mais se révéla bientôt dans la création du joli rôle de Palomita dans le premier ouvrage de M. Victor Massé, *la Chanteuse voilée*. Douée d'une voix charmante et plus souple que puissante, d'une grâce aimable et pleine de distinction, avec cela chanteuse habile, comédienne fine, intelligente et spirituelle, elle obtint bientôt de grands succès, soit en reprenant certains ouvrages du répertoire qui convenaient particulièrement à son talent délicat, tels que *Joconde*, *le Pré aux Clercs*, *le Petit Chaperon rouge*, *l'Épreuve villageoise*, *Haydée*, *les Mousquetaires de la Reine*, soit en créant des rôles nouveaux dont chacun était l'occasion d'un nouveau succès, tels que ceux de *Psyché*, du *Songe d'une nuit d'été*, de *Raymond* ou *le Secret de la reine*, du *Chien du Jardinier*, etc. Elle se montra aussi dans *le Val d'Andorre*, *l'Étoile du Nord*, *le Toréador*, *la Dame de pique* et divers autres ouvrages.

Peu de temps après avoir épousé M. Faure, vers 1862, Mme Faure-Lefebvre quitta l'Opéra-Comique. Elle fit alors une courte apparition au Théâtre-Lyrique, où on la revit dans *l'Épreuve villageoise* et dans la traduction d'un opéra de Mendelssohn, *Lisbeth*, puis renonça définitivement à la scène, au grand regret de tous les amateurs de son jeu si vrai, si fin, si aimable et si discret.

FAURÉ (Gabriel), pianiste, organiste et compositeur français, a fait son éducation artistique à l'École de musique religieuse, où il a obtenu en 1860 un premier prix de piano et un prix d'harmonie, et en 1861 un prix de composition. Il a publié un petit recueil de *Quatre Mélodies* (Paris, Hartmann, in-8°), qui se font remarquer par un heureux souci de la forme aussi bien que par un rare sentiment mélancolique et poétique, et il a fait entendre, dans les intéressantes séances de la Société nationale de musique, une symphonie à grand orchestre, un *Cantique de Racine* (chœur), deux duos pour voix de femmes (*Tarentelle*, *Puisque ici-bas toute âme...*), et une sonate pour violon et piano. Outre le petit recueil cité plus haut, M. Fauré a publié des mélodies vocales détachées : *Barcarolle*, *Chanson du pêcheur*, *Ici-bas*, *Dans les ruines d'une abbaye*, *Rêves d'amour*, *Tristesse*, *le Papillon et la fleur*, *les Matelots*, etc.

FAURIE-DEVIENNE (Joseph-Barnabé), économiste distingué, né à Bordeaux en 1851, fut directeur des fermes du roi, puis, de 1785 jusqu'en 1823, époque où il prit sa retraite, directeur des douanes à Besançon. Faurie-Devienne, qui brilla parmi les beaux esprits de la fin du dix-huitième siècle, était passionné pour tous les arts, mais particulièrement pour la musique, qu'il cultiva lui-même avec ardeur, ainsi qu'on le voit par ce passage de la notice que lui consacrait il y a près d'un demi-siècle la *Biographie universelle et portative des Contemporains* : — « Passionné pour la musique, il la cultiva dès l'enfance, et a composé plusieurs œuvres, dont une des plus remarquables est une scène pieuse et dramatique : *l'Oraison dominicale et la Salutation angélique*. Ses oratorios, d'une composition large et d'un grand effet, ont laissé de profondes traces dans la mémoire de ceux qui ont eu le plaisir de les entendre. L'auteur s'est créé un système, le seul propre à étendre à l'infini la puissance de l'art. Il débute par une brillante paraphrase du *Pater* et de l'*Ave*, dont il donne l'*idéal* en style plein d'images et du coloris le plus vif. C'est cet *idéal* seul qui l'a inspiré, sans que jamais le poëte se soit écarté de son sujet; car ici, M. Devienne s'est montré aussi bon poète que bon musicien. On connaît plusieurs opéras de M. Devienne, un en deux actes, dont il a fait la musique et les paroles, et qui a pour titre : *Madame de Beaumont*; un autre en quatre actes, intitulé : *Colgard et Sullatin*, sujet écossais. On admire dans ce dernier une scène de sorciers, d'une grande étendue et d'une vigueur telle que, pour

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

en bien juger, il faudrait l'entendre à l'Académie royale de musique. M. Faurie a composé en outre plusieurs morceaux à grand orchestre, un *Domine salvum*, des symphonies, dont une concertante pour deux violons, un nocturne, scène de nuit espagnole, production fort originale. L'auteur, toujours rempli du même sujet, a voulu prouver que la musique, vague de sa nature, pénètre plus avant dans le cœur, est plus propre à exprimer ces sensations délicates et confuses d'une passion naissante, et est d'un effet plus rapide que la parole. Aussi n'a-t-il employé ici la parole que comme indication, sous la forme élégante d'une espèce de mélopée que développe la musique. Il a composé dans le même système, sans employer de paroles, une aubade, où, joyeux enfant du midi, il a rassemblé, avec un rare bonheur, les souvenirs et les premières sensations de sa jeunesse. Enfin, il est l'auteur de la musique des couplets tirés du roman poétique d'*Iseult de Dôle;* c'est le seul œuvre qu'il ait consenti à faire graver, par amitié pour le traducteur et par égard pour la mémoire de l'archevêque Turpin; encore n'y a-t-il mis que les lettres initiales de son nom. Partout on retrouve la même verve, le même esprit, la force unis à la grâce, à cette grâce plus belle que la beauté.... » On conçoit qu'il est impossible aujourd'hui de discuter la valeur des théories esthétiques de Faurie-Devienne et d'apprécier son talent, ses œuvres n'ayant pas été livrées à la publicité. Cet amateur, d'ailleurs fort distingué, est mort le 1er juillet 1846, à l'âge de quatre-vingt-quinze ans.

FAUST (Carl), compositeur allemand, est né le 18 février 1825 à Neisse, dans la Silésie. Devenu chef de musique au 36e régiment d'infanterie prussienne en 1853, il passa en la même qualité (1859) au 11e régiment, en garnison à Francfort, puis à Breslau. Il quitta le service militaire en 1863, devint maître de chapelle dans le Holstein, et en 1869 alla occuper le même emploi à Waldenburg, où il est encore aujourd'hui (1877). M. Carl Faust a obtenu de grands succès dans sa patrie par la publication d'une innombrable quantité de morceaux de musique légère et de musique de danse pour le piano. Le nombre de ses œuvres en ce genre ne s'élève guère à moins de trois cents, et il en paraît chaque jour de nouvelles. On lui doit aussi des marches qui sont très-estimées. Une polka-mazurka de M. Carl Faust, intitulée *la Violette* et publiée à Paris il y a une vingtaine d'années, par l'éditeur Richault, a obtenu un succès de vogue qui s'est propagé par toute l'Europe, et s'est vendue par milliers d'exemplaires.

FAVA (Alessandro), compositeur italien, a fait représenter en 1875, à Bologne, sur le théâtre particulier de la villa Talon, un opéra bouffe intitulé *Colomba*.

FAVARGER (René), pianiste et compositeur français, naquit vers 1815. Il se livra d'assez bonne heure à la composition, et publia un grand nombre de morceaux de genre pour le piano, dont quelques-uns obtinrent de véritables succès. Il faut citer, parmi ceux qui ont été le mieux accueillis, le Boléro (op. 1), *Ella*, rêverie (op. 2), *Sérénade espagnole* (op. 21), *la Fuite*, galop (op. 29), et ses fantaisies sur *Oberon*, *le Barbier de Séville*, *la Sonnambula*, et *Don Juan*. Fixé depuis longues années à Londres, où il s'était formé une très-belle clientèle d'élèves, Favarger avait épousé une jeune anglaise qui lui avait apporté une assez belle fortune, et chaque année il venait passer quelques semaines en France. Sa musique n'avait pas moins de succès en Angleterre, et même en Allemagne, que dans son propre pays. Attaqué d'un mal très-douloureux, un cancer à la langue, il vint se faire soigner en France; une opération fut reconnue nécessaire, mais elle réussit mal, et Favarger mourut à Etretat, au mois d'août 1868.

* **FAY** (Étienne). Aux productions dramatiques de cet artiste distingué, il faut ajouter : *la Bonne Aventure*, opéra-comique en deux actes, représenté au théâtre des Jeunes-Élèves le 1er avril 1802. En 1794, on avait aussi représenté au théâtre Favart *l'Intérieur d'un ménage républicain*, vaudeville en un acte, « avec accompagnements » de Fay. Ce compositeur aimable eut deux filles, Léontine et Élisa, qui furent comédiennes dès leur enfance, obtinrent ainsi de grands succès dans leurs jeunes années, et dont l'aînée acquit plus tard une célébrité européenne : la première devint Mme Volnys, et la seconde Mme Génot.

* **FAYOLLE** (François-Joseph-Marie) A la liste des publications faites par cet écrivain relativement à la musique, il faut ajouter l'opuscule suivant : *Sur les drames lyriques et leur exécution*, Paris, imp. Sajou, 1813, in-8°. Cette brochure était extraite du N° de juin 1813 du *Magasin encyclopédique*.

FEBVRE (.....), contrebassiste au théâtre d'Angers, a fait représenter sur ce théâtre, le 30 mars 1876, un opéra-comique en deux actes, intitulé *le Paludier du Bourg-de-Batz*.

FECHNER (Mme Pauline), compositeur et pianiste distinguée, commença à se produire vers 1840 à Varsovie, où elle obtint d'agréables succès. Mme Fechner a publié un grand nombre de compositions de piano.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

* **FEL** (Marie), ou **DE FEL**. On n'est pas d'accord sur la date de la naissance de cette artiste aimable et distinguée, qui entretint pendant longues années une liaison avec le fameux pastelliste Maurice Quentin de la Tour. L'auteur de la *Biographie universelle des Musiciens* donne l'année 1716; MM. Edmond et Jules de Goncourt, dont le soin va jusqu'au scrupule en matière historique, ayant à parler de Mlle Fel dans leur étude sur de La Tour et rappelant le portrait qu'en a fait ce peintre, la font naître en 1710 : « Mlle Fel, disent-ils, à tort appelée Fay par plusieurs biographes de La Tour, fut la bien-aimée du peintre, qui fit et exposa son portrait en 1757. Elle se nommait Marie, était née à Bordeaux en 1710, débuta à l'Opéra en 1733 et se retira de la scène en 1759. On admire encore au musée de St-Quentin cette tête levantine, avec son front pur, ses longs sourcils, ses yeux noirs veloutés de cils, son nez aquilin, ses traits grecs, avec cette coiffure de gaze liserée d'or, rompant le front et descendant sur l'œil droit. » D'autre part, M. Charles Desmaze, dans son *Reliquaire de M. Q. de La Tour* (Paris, Leroux, 1874, in-12), place en 1706 la naissance de Mlle Fel. Je n'ai pu vérifier l'exactitude de ces diverses assertions. Je puis seulement faire remarquer qu'on trouvera dans l'écrit de MM. de Goncourt et dans le petit livre de M. Ch. Desmaze quelques détails intéressants sur cette charmante artiste, dont Grimm et Cahusac furent vivement épris, et même quelques lettres d'elle.

Je n'aurais pas cru devoir ajouter ces lignes à la notice déjà consacrée à Mlle Fel, s'il ne s'était agi d'une des actrices et des chanteuses les plus vraiment intéressantes qui aient jamais paru sur la scène de l'Opéra; mais en présence d'une nature artistique de cette valeur, il ne m'a pas semblé inutile de faire ressortir sinon la vérité, du moins les renseignements divers qui peuvent en amener la connaissance. Parmi les nombreuses créations que Mlle Fel fit à l'Opéra, il faut surtout citer les rôles de l'Amour dans *Castor et Pollux*, de Chloé dans *Daphnis et Chloé*, de Naïs dans *Naïs*, d'Amélite dans *Zoroastre*, de l'Aurore dans *Titon et l'Aurore*, et tout particulièrement encore celui de Colette du *Devin du village*, dans lequel elle fit tourner toutes les têtes. Remarquons en passant que la vraisemblance donne ici raison à Fétis lorsqu'il fait naître Mlle Fel en 1716, car *le Devin du village* ayant été joué en 1753, elle aurait été âgée déjà de trente-sept ans lorsqu'elle créa ce rôle d'ingénue naïve, tandis qu'elle en aurait eu quarante-trois si l'on s'en rapporte à MM. de Goncourt, et *quarante-sept* si l'on en croit M. Desmaze. Ceci est vraiment peu présumable. L'un des rôles dans lesquels cette artiste produisit le plus grand effet fut celui d'Alcimadure dans *Daphnis et Alcimadure*, pastorale languedocienne dont Mondonville avait écrit les paroles et la musique. Les trois interprètes de cet ouvrage étaient Jéiyotte, Latour et elle-même; tous trois étaient languedociens, et l'on comprend le succès qu'ils purent exciter dans une pièce écrite dans un dialecte qu'ils parlaient naturellement et qui leur avait toujours été familier.

Parmi les nombreux vers écrits en l'honneur et à la louange de Mlle Fel, je me bornerai à citer le quatrain suivant :

Si l'amour jouit de sa gloire,
Belle Fel, il le tient de vous :
Son empire semble plus doux
Lorsque vous chantez sa victoire.

* **FELICI**, compositeur dramatique. Je crois que le prénom de cet artiste était *Alessandro* et non Bartolomeo; toujours est-il que c'est celui-là qui est joint à son nom sur le livret de *la Lamerera astuta*, opéra bouffe dont il avait fait la musique et qui fut représenté au théâtre ducal de Milan en 1769. Peut-être, après tout, avait-il les deux prénoms d'Alessandro et de Bartolomeo.

FELICI (.....), compositeur italien, élève du chef d'orchestre Teodulo Mabellini, a pris une part à la composition de deux ouvrages écrits par lui en société avec plusieurs autres élèves du même maître : 1° *la Secchia rapita* (avec MM. Bacchini, De Champs, Gialdini, Tacchinardi et Usiglio), représenté au théâtre Goldoni, de Florence, au mois d'avril 1872; 2° *l'Idolo Cinese* (avec MM. De Champs, Gilardini et Tacchinardi), donné au théâtre des Loges, de la même ville, le 25 février 1874.

FÉLIX (Le Fr. João DE S.), religieux, compositeur de mérite et organiste distingué, fut une des victimes du tremblement de terre qui détruisit en 1755 une grande partie de Lisbonne. Il était né en 1689. J. DE V.

FELL (Antonio), professeur et compositeur, fixé à Palerme, où il est mort au mois de novembre 1867, est l'auteur de plusieurs opéras parmi lesquels on cite particulièrement *Eufemia* et *la Sposa d'Abido*. Élève du célèbre Raimondi, cet artiste avait produit aussi un certain nombre de messes et beaucoup d'autres compositions de divers genres.

FÉMY (Ambroise), musicien belge, fils d'un chantre de la cathédrale de Saint-Bavon, à Gand, naquit en cette ville et y fit ses études musicales. Il remplit successivement les fonctions de chef d'orchestre dans les théâtres de plusieurs des plus grandes villes de France, Lille, Bordeaux, Marseille et Nantes, devint

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ensuite (1806-1809) directeur de celui de sa ville natale, puis, jusqu'en 1820, fut aussi directeur de plusieurs théâtres des départements français. On ignore la date de la mort de cet artiste.

FÉMY (Henri), frère du précédent, fut un violoniste remarquable, et après avoir été attaché pendant quatre ans au théâtre de Lille en qualité de premier violon, se produisit comme virtuose, et excita, dit-on, l'admiration non-seulement en France, mais en Angleterre et en Italie. Une mort prématurée arrêta à son aurore la carrière de cet artiste, qui promettait d'être extrêmement brillante.

* **FÉMY** (Frans ou François), fils aîné d'Ambroise. On assure qu'en 1811, il obtint un emploi à la chapelle du roi de Westphalie. Le 22 mars 1813, il faisait représenter à Anvers un opéra-comique en 2 actes, *les Trois Hussards*, écrit peut-être sur le même livret que celui que Champein avait donné à Paris, sous le même titre, quelques années auparavant. Fixé plus tard en Hollande, il y passa pour le premier violoniste de ce pays.

FÉMY (Joseph), frère du précédent, troisième fils d'Ambroise (1), fut un flûtiste extrêmement distingué. Les renseignements biographiques font complètement défaut sur cet artiste.

FÉMY (Adèle), sœur des deux précédents, fut à la fois une cantatrice et une violoniste des plus remarquables. Elle acquit en France, en Angleterre, mais surtout aux États-Unis une réputation colossale. Elle habitait encore en 1847 ce dernier pays, où elle est morte sans doute.

FÉMY (Alexandre-Joseph), professeur de musique, semble avoir appartenu à la même famille que les précédents. Celui-ci a été condamné à la peine de mort par le tribunal du département du Nord, impliqué qu'il était comme agent de l'étranger dans une conspiration ourdie à l'époque du 18 Fructidor an VI (4 septembre 1797).

FENDT (Bernard), luthier, né en 1756 à Inspruck, dans le Tyrol, était probablement fils d'un luthier de ce pays. On croit qu'il résida quelque temps à Paris, après quoi, fort jeune encore, il passa en Angleterre. Dès son arrivée à Londres, il fut employé par Dodd (*Voyez* ce nom), et ayant décidé son compatriote Frédérik Loll, très-habile ébéniste déjà établi en cette ville, à quitter son état pour faire des violons, il travailla longtemps avec lui pour Dodd et sous la direction de celui-ci. Plus tard, Fendt fit pour John Betts des copies d'Amati qui sont aujourd'hui très-prisées des Anglais.

(1) Le second fils d'Ambroise était Henri Fémy. (Voyez *Biographie universelle des Musiciens*, t. III.)

FENDT (Bernard-Simon), premier fils du précédent, né à Londres en 1800, fut aussi un habile ouvrier. Malheureusement, le désir de produire rapidement lui fit moins soigner son travail que ne le faisait son père ; la quantité de violons, d'altos, de violoncelles et de contrebasses qui sont sortis de ses mains est incalculable, et ses copies de Guarnerius, particulièrement, se comptent par centaines. Néanmoins Fendt produisit, à l'Exposition universelle de 1851, un quatuor qui fut remarqué. — Un fils de cet artiste, *William Fendt*, travailleur très-habile, l'a beaucoup aidé, surtout dans la construction des contrebasses.

FENDT (Martin), second fils de Bernard Fendt, ne manqua point de talent et fut l'un des bons luthiers qui travaillèrent pour John Betts.

FENDT (Jacob), troisième fils de Bernard, fut le plus habile de ses enfants. On considère comme fort remarquables ses copies des maîtres italiens, et l'on regrette seulement qu'il se soit cru obligé, par une mode blâmable et qui a duré trop longtemps, d'imiter jusqu'à l'usure du vernis à la place du menton et des doigts.

FENDT (Francis), quatrième fils de Bernard, a aussi exercé à Londres, comme son père et ses trois frères, la profession de luthier.

FENZI (.....), compositeur italien, a fait représenter à Taganrog, au mois de janvier 1872, un opéra sérieux intitulé : *Prodi di Mosca*, dont l'insuccès a été complet.

* **FEO** (François). Dans la notice que M. Francesco Florimo a consacrée à ce grand artiste (*Cenno storico sulla Scuola musicale di Napoli*), on lit les lignes suivantes : « Bien que les biographes l'appellent tantôt *di Feo*, tantôt *de Fео*, pourtant dans les autographes et dans les livrets imprimés qu'il a mis en musique et qui existent au conservatoire de Naples, il est appelé simplement *Francesco Feo*. D'autre part, et quoique M. Fétis ait fixé l'année de sa naissance à 1699, nous devons imiter Villarosa et nous taire sur la date de sa naissance et celle de sa mort, parce qu'elles ne résultent d'aucun document. Il est certain que Feo n'a pu naître en 1699, car il existe dans notre Conservatoire le livret, imprimé à Naples, de l'*Amor tirannico*, représenté au théâtre San Bartolomeo le 18 janvier 1713. Il est donc à supposer que sa naissance est bien antérieure à l'époque indiquée, puisqu'il n'aurait certainement pu, à l'âge de treize ans, écrire un opéra pour la première scène musicale qui existait alors. » On voit que le premier ouvrage dramatique de Feo fut l'*Amor tirannico, ossia Zenobia*, représenté au théâtre San-Bartolomeo en 1713 ; le se-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

cond fut *Siface, re di Numidia*, qui fut joué au même théâtre en 1723. Ces deux opéras n'avaient pas été mentionnés dans la notice de la *Biographie universelle des Musiciens*, non plus que les trois *intermezzi* suivants, dont je ne connais ni le lieu ni la date de représentation : *Don Chisciotte della Mancia, Coriandolo Speziale*, et *il Vedovo*.

FÉRÉOL (Louis **SECOND**, dit), artiste excellent, tint à l'Opéra-Comique, pendant près de vingt ans, l'emploi des *Trials*, et se distingua surtout par ses deux créations remarquables de Dickson dans *la Dame blanche* et de Cantarelli dans *le Pré aux Clercs*. Après avoir commencé sans doute sa carrière dramatique en province, Féréol fut engagé en 1818 à l'Opéra-Comique, où il débuta le 9 juin de cette année dans les deux rôles de Thomas, du *Secret*, et d'Ali, de *Zémire et Azor*. Son apparition fut des plus modestes, et il ne joua d'abord que de tous petits rôles, mais il y montra assez d'intelligence pour que bientôt de plus importants, et en grand nombre, lui fussent confiés dans les ouvrages du répertoire courant. La retraite de Lesage vint rapidement le fortifier dans son emploi, et les auteurs se décidèrent à lui confier des créations, dont quelques-unes lui firent le plus grand honneur. C'est ainsi qu'il joua successivement dans *Pierre et Catherine, l'Habit retourné, Danilowa, le Négociant de Hambourg, Joséphine, Jenny la Bouquetière, le Muletier, la Dame blanche, le Grand prix, Marie, une Heure d'absence, le Roi et le Batelier, une Bonne fortune, le Pré aux Clercs, Micheline, le Colporteur, Zampa, la Violette, l'Exil de Rochester, les Rencontres*, etc., etc. Voici ce qu'un chroniqueur disait de Féréol en 1833 : — « Ancien élève de l'école de Saint-Cyr, il promettait à l'armée un bon officier. Depuis dix ans Féréol a beaucoup travaillé. C'est un digne successeur de Dazincourt. Il est d'un comique achevé dans *les Rendez-vous bourgeois, Fra Diavolo, Fiorella, le Pré aux Clercs* et autres charmants ouvrages du répertoire de l'Opéra-Comique. Dans *la Marquise de Brinvilliers* et *Ludovic*, il a déployé un talent d'un autre genre, car il a joué avec beaucoup de profondeur des rôles très-dramatiques, et dont la nature est tout à fait opposée à son emploi ordinaire. Amateur des arts, Féréol excelle dans la peinture de genre ; il a exposé de fort jolis tableaux, qui ont obtenu le suffrage des amateurs (1).

(1) *Petite Biographie des acteurs et actrices des théâtres de Paris.* (Paris, 1833, in-18.)

Pourtant Féréol ne resta pas à l'Opéra-Comique, qu'il venait de quitter lorsque, à la fin de 1838, la Renaissance se fonda sous la direction d'Antenor Joly. Le nouveau théâtre s'empressa d'engager un si excellent artiste, et il n'y joua pas seulement des rôles chantants, car, à côté de *Lady Melvil* et de *l'Eau merveilleuse*, pour lesquelles Grisar eut recours à son talent, il y créa le Don Guritan du *Ruy Blas* de Victor Hugo. Quand la Renaissance eut succombé en présence d'obstacles insurmontables, Féréol abandonna définitivement le théâtre, et se retira peu de temps après à Orléans, qu'il ne quitta plus, et où il se signala par de très-nombreux services rendus en qualité de capitaine de pompiers. Lors du banquet qui fut donné il y a quelques années, par M. Adrien Boieldieu, à l'occasion de la millième représentation de *la Dame blanche*, Féréol vint à Paris, sur l'invitation qui lui en fut faite, et l'on put le voir revêtu de son uniforme, et la poitrine toute constellée de médailles de nombreux actes de courage et de dévouement.

Le pauvre artiste ne put survivre à nos désastres, qu'il vit de près lors de la guerre franco-allemande, aux émotions que lui causa cette longue campagne de la Loire, dont Orléans était en quelque sorte l'objectif, et il mourut à la fin de 1870, peu de temps après la reprise de cette ville par l'armée ennemie. Il devait être fort âgé, puisque ses débuts remontaient à plus d'un demi-siècle.

* **FERLIGA** (.....), compositeur italien, vivait dans les premières années de ce siècle et écrivit pour le théâtre de la Scala, de Milan, la musique des trois ballets dont voici les titres : 1° *il Conte di Lennox*, 1808 ; 2° *Eloisa e Camillo*, 1808 ; 3° *la Morte di Whaylsong* (celui-ci en société avec Pontelibero), 1809.

FERNANDES (Antonio), professeur de musique et théoricien portugais, naquit à Souzel (Portugal, province d'Alemtejo). Il jouissait d'une grande réputation en Portugal vers le milieu du XVIIe siècle, et fut certainement un des disciples les plus distingués de Duarte Lobo. Ce que Fétis dit au sujet des ouvrages de A. Fernandes renferme plusieurs inexactitudes, et les titres qu'il cite ne sont pas toujours exacts. Pour ce qui concerne l'un d'eux, en voici l'indication bibliographique fidèle : « *Arte de Musica de Canto de Orgam e Canticham proporçoés da musica divididas harmonicamente.* Dirigida ao insigne Duarte Lobo, quartanario e mestre de musica na sé de Lisboa. » (Lisbonne, chez Pedro Craesbeck, 1626, petit in-4° de XII-125 feuilles.) L'arbre généalogique, surmonté

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

du portrait de Duarte Lobo ne se rencontre que dans quelques exemplaires de cette publication. Fétis assure que le manuscrit de cet ouvrage existait dans la bibliothèque de Francisco de Valhadolid (*Voy.* ce nom), ce qui est inexact. Valhadolid ne possédait que les trois manuscrits, 2, 3 et 4, comme le dit Barbosa Machado dans son passage de sa *Bibliotheca Lusitana* (vol. I, p. 269).

Voici les titres des ouvrages inédits de Fernandes :

1° *Explicaçdo de Segredos da Musica em a qual brevemente se expende as causas das principaes cousas que se contém na mesma arte* (manuscrit in-fol.). On faisait de grands éloges de ce traité, dont le manuscrit existait dans la bibliothèque de musique du roi D. Jean IV.

2° *Arte de Musica de Canto de Orgdo composta por um modo muito differente do costumado, por um velho de 85 annos desejoso de evitar o oscio.* (Manuscrit in-folio.)

3° *Theoria do Manicordio e sua explicaçdo.*

4° *Mappa universal de qualquer cousa assim natural como accidental que se contem na Arte da Musica com os seus generos e demonstraçães mathematicas* (Manuscrit in-folio). Il est à regretter que ces ouvrages n'aient pas été publiés, car le seul traité de Fernandes que nous connaissons a un mérite réel ; cet ouvrage est écrit avec clarté, sans le pédantisme et l'érudition indigeste alors à la mode.

Nous citerons encore deux autres musiciens du même nom :

Le P. *Diogo* FERNANDES et le P. *Manoel* FERNANDES. Le premier, né à Faro (Algarve), vers le commencement du XVIe siècle, était chantre de la chapelle royale de Philippe II et de celle de Philippe III, roi d'Espagne. Il mourut à Lisbonne, en 1599, dans un âge très-avancé. Le second vécut vers le milieu du XVIe siècle dans l'île de Madère, où il occupait une place de chanoine dans une église de Funchal (capitale). Il fut le maître de l'excellent compositeur Francisco de Valhadolid. J. DE V.

FERNANDEZ (..... .), compositeur dramatique espagnol, est l'auteur d'un grand opéra intitulé *la Venganza*, qui a été représenté à Madrid le 31 mai 1871. Précédemment, le même artiste avait donné sur un théâtre secondaire de la même ville une *zarzuela* en deux actes, qui avait pour titre *Travesuras amorosas.*

FERNANDEZ (MANUEL), compositeur espagnol contemporain, a écrit la musique d'une *zarzuela* en un acte, représentée sous ce titre : *Po echarlas de tenorio.*

FERRAND (.....), fermier général, grand amateur de musique, vivait au milieu du dix-huitième siècle et écrivit la musique d'un opéra-ballet en un acte, *Zélie*, qui fut joué à Versailles, sur le théâtre des Petits-Appartements, le 13 février 1749. Les rôles de ce petit ouvrage étaient remplis par la marquise de Pompadour, le duc d'Ayen et Mme de Marchais, et voici la note qu'on trouve à son sujet dans le recueil de La Vallière, *Ballets, opéras et autres ouvrages lyriques :* « Monsieur Ferrand jouait du clavessin dans l'orchestre du théâtre des Petits-Appartements ; il était fort ami de monsieur le duc de la Vallière, qui avait la direction de ces spectacles, et qui connaissait tous ses talents pour la musique ; il (la Vallière) l'engagea à faire celle d'un ballet en un acte, dont M. de Curès, intendant des Menus, et fort lié avec eux, avait fait les paroles. M. Ferrand s'y prêta avec plaisir, et le succès justifia l'opinion qu'on avait de son goût et de ses connaissances ; c'est un des jolis ouvrages qui ayent paru sur ce théâtre ; les auteurs, par modestie, n'ont jamais voulu le rendre public. »

FERRANDEIRO (FERNANDO), guitariste espagnol distingué, vivait à Madrid dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. On ignore la date de sa naissance et celle de sa mort. Cet artiste a publié une Méthode de guitare, sous ce titre : *Arte de tocar la guitarra por musica* (Madrid, 1799, in-4° avec gravures).

FERRARESE (GENNARO), pianiste et compositeur italien, a publié pour le piano plus d'une centaine de morceaux de genre, qui consistent surtout en transcriptions, arrangements et fantaisies sur des thèmes d'opéras célèbres. Cet artiste est mort à Naples le 18 avril 1856.

FERRARI (CARLOTTA), artiste d'un talent remarquable, qui s'est produite à la fois comme poëte et comme compositeur, est la fille d'un maître d'école de Lodi, où elle est née le 27 janvier 1837. Initiée aux principes de l'art par deux professeurs nommés Strepponi et Panzini, elle fut admise, dans les derniers jours de l'année 1844, au Conservatoire de Milan, y étudia le chant et le piano, et en sortit à la fin d'août 1850. Ne pouvant embrasser la carrière lyrique par suite de l'instabilité de sa voix, que ses professeurs qualifiaient de « nerveuse », elle se livra à l'enseignement et, en même temps, suivit un cours complet de composition sous l'excellente direction de M. Mazzucato, aujourd'hui directeur du Conservatoire de Milan. Il lui fallait, dès cette époque, subvenir aux besoins de sa mère et de sa jeune sœur, qui n'avaient qu'elle pour unique soutien. Heureusement, le courage ne lui manquait point. Mais avec le

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

courage, elle avait l'ambition, et elle songeait à aborder le théâtre à la fois comme poète et comme compositeur. Bientôt, en effet, elle se fit connaître au public, et le 25 juillet 1857, elle donnait au théâtre Santa-Radegonda, de Milan, son premier ouvrage, *Ugo*, dont elle avait écrit les paroles et la musique, et qui fut accueilli avec la plus grande faveur.

Neuf années se passèrent pourtant avant que Mlle Ferrari se produisît de nouveau à la scène. Enfin, en 1866, elle donnait au théâtre de sa ville natale sa seconde œuvre dramatique, *Sofia*, qui obtint douze représentations consécutives et fut reprise ensuite à Milan et à Turin. Elle fut alors priée d'écrire pour la cathédrale de Lodi une messe solennelle, qui fut exécutée le 19 janvier 1868, et le succès qu'obtint cette composition la fit charger, par le ministère de l'intérieur, d'écrire la messe de *Requiem* qui devait être exécutée dans l'église métropolitaine de Turin (le 22 juillet 1868) pour l'anniversaire du roi Charles-Albert. Enfin, Mlle Ferrari donna à Cagliari, en 1871, son troisième opéra, *Eleonora d'Arborea*, qui obtint un vif succès, et en cette même année, pour les fêtes qui furent données à Turin à l'occasion de l'arrivée de la députation romaine, elle fut chargée par le municipe de composer un hymne de circonstance; cet hymne, dont l'exécution au théâtre Carignan produisit une impression profonde, fut reproduit ensuite à Rome avec le même bonheur. — Cette artiste, dont le talent poétique est, dit-on, des plus remarquables, et qui, outre les livrets de ses opéras, a écrit une énorme quantité de vers, a publié aussi un assez grand nombre de mélodies vocales. Elle jouit en Italie d'une grande et solide réputation.

FERRARI (Ferruccio), compositeur, né à Lucques, a fait représenter sur le théâtre Brunetti, de Bologne, le 13 mai 1875, un opéra sérieux intitulé *Maria e Fernanda*. Deux ans plus tard, au mois de juin 1877, il donnait à Reggio d'Emilie un second ouvrage, *Maria Menzikoff*, qui n'obtenait pas plus de retentissement que le précédent. Je n'ai pas d'autres renseignements sur cet artiste.

FERRARIS (Francesco), pianiste, professeur et compositeur italien contemporain, est né à Valenza, et a fait ses études à Milan, sous la direction de M. Angeleri. Il s'est adonné ensuite à l'enseignement, tout en publiant un assez grand nombre de morceaux de genre pour le piano : ballades, nocturnes, variations, sérénades, caprices, et quelques transcriptions et fantaisies écrites sur des airs célèbres ou des thèmes d'opéras en vogue. Il a publié aussi un ouvrage important relatif à l'enseignement du piano : *Studi di stile classico, Metodo per piano forte, armonia e meccanisme riuniti* (Turin, Giudici et Strada). Depuis quelques années, M. Francesco Ferraris s'est fixé à Paris.

Un autre artiste du même nom, et peut-être appartenant à la même famille, M. *Pietro Ferraris*, pianiste et compositeur, comme le précédent, s'est fait connaître aussi par la publication de quelques productions légères pour le piano.

FERRER (Mateo), chef d'orchestre, compositeur et organiste espagnol d'un grand renom, connu sous le pseudonyme de *Matenet*, naquit à Barcelone le 25 février 1788. Il s'adonna dès sa plus tendre jeunesse à l'étude de la musique, travailla plusieurs instruments, entre autres la flûte et la contrebasse, puis le piano et l'orgue, et devint l'élève d'un artiste distingué, Francisco Queralt. Ses progrès furent rapides, et il fut plus tard non-seulement un excellent organiste, mais, s'il faut en croire un de ses biographes, « l'un des plus grands contrepointistes du siècle ».

Jeune encore, il fut appelé à tenir l'emploi d'organiste à la cathédrale de Barcelone, et joignit bientôt à ces fonctions celles de maître de chapelle de la même église, à laquelle il resta attaché pendant cinquante-six ans. En même temps il tenait, à l'orchestre du théâtre de Santa-Cruz, l'emploi de contrebasse *al cembalo*, qu'il échangea en 1827, lors du départ de Carnicer pour Madrid, contre le poste de chef d'orchestre, qu'il conserva pendant près de trente ans, se faisant remarquer, paraît-il, par des qualités éminentes et tout à fait supérieures.

Dans ses *Efemérides de musicos españoles*, M. Baltasar Saldoni, qui fut l'élève de Ferrer, fait un éloge absolument enthousiaste de son talent d'organiste, louant ses harmonies hardies et surprenantes en même temps que gracieuses et émouvantes, son génie fécond, spirituel, religieux et toujours neuf, la fraîcheur de ses idées, son exécution rapide et tout ensemble claire, limpide et brillante ! En enlevant à ces éloges une partie de leur exagération, on peut croire encore, en effet, que Ferrer était un artiste remarquable et peut-être exceptionnel. Ce qui est certain, c'est que lorsqu'il mourut à Barcelone, le 4 janvier 1864, âgé de près de soixante-seize ans, tous les grands artistes de l'Espagne se rendirent en cette ville pour lui rendre les derniers devoirs, et lui firent des funérailles vraiment royales, qui témoignaient de leur respect et de leur admiration pour le doyen des musiciens barcelonais. M. Baltasar Saldoni parle de la fécondité de Ferrer comme compositeur dans le genre sacré et dans le genre profane, mais il ne dit pas en quoi con-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sistent ses œuvres, n'en donne aucune liste, et cite seulement deux morceaux écrits par lui pour être intercalés dans un opéra de Mercadante et dans un autre opéra de Generali.

Bon et généreux, Ferrer a formé un grand nombre d'élèves auxquels il prodiguait ses soins sans rétribution aucune, et l'on assure que sa maison était comme une sorte de Conservatoire où tous les jeunes musiciens de Barcelone venaient s'abreuver à l'arbre de science.

FERRETTI (Vincenzio-Cesare), musicien napolitain, exerçait les fonctions de maître de chapelle dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Il a publié le recueil suivant : *Raccolta di notturni ossia terzetti vocali*, op. 1, Florence, Stecchi, 1772.

FERRIÈRE-LE-VAYER (Le marquis J.....-Théophile-A.... DE), diplomate, fut envoyé extraordinaire et ministre plénipotentiaire de la France près le roi des Belges. Avant d'entrer dans la diplomatie, le marquis de Ferrière, qui était un amateur passionné de musique, avait, sous le pseudonyme de Samuel Bach, fourni à la *Revue et Gazette musicale* un certain nombre d'articles humoristiques à la manière d'Hoffmann. En 1836, à l'occasion de la représentation des *Huguenots*, il avait publié dans ce journal l'histoire du château de Chenonceaux, où se passe le second acte du chef-d'œuvre de Meyerbeer. Le marquis de Ferrière-le-Vayer est mort à Bruxelles le 19 juin 1864.

FERRIGNI-PISONE (Andr.), écrivain italien, est l'auteur d'une publication faite sous ce titre : *Tre Dissertazioni liturgiche (sull'idea generale, i sensi e origine della musica sacra)*, s. l. n. d., in-8° de 239 pp.

FERRO (Antonio), compositeur portugais célèbre du seizième siècle, naquit à Portalegre et fut maître de chapelle de la cathédrale de cette ville. Il a formé beaucoup de musiciens portugais des plus remarquables, et l'on cite parmi ses disciples João Gomes, Manoel Leitam de Avilez, Manoel Tavares, etc. J. de V.

FERROUD (J. Denis), compositeur français, neveu du baryton Derubelle, est né vers 1810. Ferroud fit des études sérieuses au Conservatoire de Paris, sous la double direction de Reicha et de Fétis. En 1846, il était établi à Bordeaux, comme professeur d'harmonie et de composition. Nommé directeur du cours de chant de la société philomatique, il fit paraître, de 1850 à 1854, plusieurs petits cahiers de chœurs notés en chiffres, d'après le système Galin, à l'usage des élèves de ces cours. Parmi ces chœurs, il en est deux, pleins de couleur, *le Papillon* (paroles de Lamartine) et *le Retour aux montagnes* (paroles d'Elzéar Tourrou), qui sont devenus populaires dans le midi de la France.

Protégé par M. Haussmann, alors préfet de la Gironde, Ferroud parvint à faire exécuter, — non sans difficultés, et en payant lui-même tous les frais de copie — une ode-symphonie en quatre parties de sa composition, intitulée *Clovis*. C'est en mars 1853 que cet ouvrage fut chanté au Grand-Théâtre de Bordeaux par Mlle Sophie Julien, et par MM. Reynald, Koubly, Férillié et Lacroix, sous la direction de M. Van den Heuvel père. L'introduction : « Les temps sont accomplis », un beau chœur de coryphées : « Tressons des festons », furent particulièrement remarqués des connaisseurs. La partition est inédite. Un seul air pour baryton a été publié à Paris, chez l'éditeur Challiot.

Ferroud quitta Bordeaux vers 1856, et depuis cette époque on n'a plus entendu parler de lui. Il est à présumer qu'il est mort. Outre *Clovis*, il avait en portefeuille une autre ode-symphonie : *Jérusalem*, un opéra-comique : *l'Écossais*, et des ouvrages de théorie musicale. Il a écrit la musique de plusieurs ballets composés par Blache fils, une cantate sur des paroles latines de Santeul, couronnée en 1855 par la Société de Sainte-Cécile de Bordeaux, un *Stabat* pour la cathédrale Saint-André, qu'on y exécute encore de temps à autre, et enfin de fort beaux chœurs pour la synagogue bordelaise. Il a fait imprimer une *Théorie de la tonalité du mode majeur et du mode mineur* (in-18, 1846), et une *Méthode élémentaire de plain-chant* (in-12, même année). A. L—n.

FERRUA (G.....), compositeur italien, né à Cherasco, a fait représenter sur le théâtre de cette ville, au mois d'octobre 1876, un opéra sérieux intitulé *Adalgisa di Manzano*.

FERRY (François), fabricant d'instruments à vent, exerçait sa profession à Paris au commencement de la seconde moitié du dix-huitième siècle. Il eut quelque peine à entrer dans la corporation, ainsi qu'on le voit par une pièce que mentionne M. de Pontécoulant dans son *Essai sur la facture instrumentale*, et que cet écrivain a découverte dans un carton des Archives nationales : « C'est une requête présentée, en 1752, par le gendre du luthier Leclerc, demandant la main-levée d'une opposition formée à sa maîtrise par cinq maîtres luthiers, Charles Bizet, Thomas Lot, Paul Villars, Denis Vincent, Jacques Lusse, les seuls maîtres luthiers constructeurs d'instruments à vent existant et exerçant dans Paris. François Ferry, le réclamant, demandait sa maîtrise, sans être obligé, comme gendre de maître, de rapporter des lettres d'ap-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

prentissage, et il produisait des certificats constatant qu'il avait travaillé chez feu Leclerc et chez deux autres maîtres ; il offrait de faire chef-d'œuvre et proposait même un défi d'exécution aux cinq maîtres opposants. Cette requête fut admise et le postulant reçu, malgré l'opposition. »

Un autre *Ferry*, portant les prénoms d'Antoine-Norbert, peut-être fils du précédent, était établi, en 1782, facteur de serinettes au faubourg Saint-Antoine, à Paris.

FERTIAULT (François), écrivain français, né à Verdun (Saône-et-Loire) le 25 juin 1814, est cité ici pour l'ouvrage suivant : « *Les Noëls bourguignons* de Bernard de La Monnaye (Gui-Barozai), de l'Académie française, publiés pour la première fois avec une traduction littérale en regard du texte patois et précédés d'une Notice sur La Monnaye et de l'histoire des Noëls en Bourgogne, par F. Fertiault » (Paris, Lavigne, 1842, in-12). Ce volume est suivi du texte musical de trente-six airs de Noëls, sans accompagnement. M. Fertiault est aussi l'auteur d'une *Histoire anecdotique et pittoresque de la danse chez les peuples anciens et modernes* (Paris, Aubry, 1854, in-18). Cet écrivain a collaboré au journal *l'Avenir musical* (1853), et à *la Mélomanie* (1842),

FESTEAU (Louis), chansonnier, né dans les dernières années du dix-huitième siècle, était commerçant en bijouterie. Il obtint de véritables succès en publiant, sous la Restauration et sous le gouvernement de Juillet, plusieurs recueils de chansons dont il écrivait à la fois les paroles et la musique. Il publia ainsi cinq petits volumes in-32, dans lesquels la musique sans accompagnement, était gravée à la suite des chansons. L'un était simplement intitulé *Chansons et Musique*, un autre *les Éphémères*, etc. Tel de ces petits recueils se débitait à 10 et 15,000 exemplaires, bien qu'à tout prendre le contenu en fût médiocre. La vogue de Louis Festeau disparut avec le second empire, qui supprima toutes les *gaguettes* et les sociétés chansonnières, en ne laissant guère subsister que le Caveau. Festeau était déjà bien oublié lorsqu'il mourut, au mois de février 1869, âgé de 72 ans.

FÉTIS (François), père de l'auteur de la *Biographie universelle des Musiciens*, était, dit-on, un artiste modeste et distingué. Dans la 1re partie de ses *Documents historiques relatifs à l'art musical et aux artistes musiciens*, M. Edouard Gregoir (*voy.* ce nom) dit qu'il naquit en 1758 à Mons, où il fut professeur de musique, organiste et directeur de concerts. L'écrivain ajoute : « Fétis avait un beau talent de violoniste, et il apprit la musique chez un maître obscur. Vers 1798, il se fit entendre aux Concerts des amateurs de la ville de Mons, et c'est alors qu'il joua un concerto pour violon composé par son fils à l'âge de neuf ans. Fétis, relativement à ses moyens, a rendu quelques services à l'art musical. Il mourut à Mons, le 19 novembre 1833, âgé de 75 ans. »

Ce sont là les seuls renseignements qu'il m'ait été donné de découvrir sur le père de l'illustre écrivain dont je continue ici l'un des ouvrages les plus importants. Je ferai remarquer que M. Édouard Gregoir, qui, dans le livre que je viens de citer, fixe la mort de Fétis père au 19 novembre 1833, l'avait enregistrée dans une publication antérieure : *Galerie biographique des artistes musiciens belges* (Bruxelles, 1862), à la date du mois de mars 1846, et que cette date avait été donnée dans *l'Annuaire dramatique* (belge) de 1847. Je consigne ici l'une et l'autre, sans être à même de rien affirmer à cet égard.

* **FÉTIS** (François-Joseph), est mort à Bruxelles le 26 mars 1871, le lendemain du jour où il avait accompli sa quatre-vingt-septième année. Cet homme remarquable, qui a donné une si puissante impulsion à la littérature musicale en Europe, n'a pas eu le temps d'achever le dernier ouvrage dont il avait entrepris la publication : son *Histoire de la Musique*, fruit d'un demi-siècle de recherches et de méditations, est resté interrompue par sa mort, et il n'a pu la conduire que jusqu'au cinquième volume, alors qu'elle en devait comporter huit.

Fétis est l'un des exemples les plus éclatants de la puissance laborieuse d'un homme bien constitué, alors que cet homme consacre chaque jour au travail un temps déterminé. On a peine à comprendre qu'une seule existence ait suffi à mettre au jour tant de travaux divers, même une existence de quatre-vingt-sept ans ; et lorsque ces travaux embrassent toutes les branches d'un art aussi étendu et aussi complexe que la musique : composition, théorie, philosophie, technie, critique, histoire, pédagogie, etc., l'esprit reste véritablement confondu. Il l'est plus encore lorsqu'on songe qu'à cet effroyable labeur venait s'adjoindre celui si absorbant du professeur, et lorsqu'on se rappelle que pendant près de quarante ans Fétis a été le directeur d'une des plus importantes écoles musicales de l'Europe, en même temps que l'un des membres les plus actifs, les plus dévoués et les plus infatigables d'une grande compagnie savante (1).

Il y avait plus de vingt ans que les faits re-

(1) L'Académie royale des Beaux-Arts de Belgique.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

latifs à l'histoire générale de la musique préoccupaient son esprit lorsque Fétis fit ses débuts dans la carrière littéraire, dans cette carrière qu'il devait illustrer et où il était appelé à rendre de si grands services. En effet, c'est vers 1806 qu'il avait conçu la pensée de publier un jour sa *Biographie universelle des Musiciens*, dont la première édition commença de paraître en 1834, et ce n'est qu'en 1827 qu'il lança dans le monde les premiers numéros de sa *Revue musicale*, journal fondé, dirigé et presque entièrement rédigé par lui seul. A partir de ce moment jusqu'au jour de sa mort, c'est-à-dire pendant quarante-cinq ans, Fétis ne devait plus s'arrêter, et dans ce long espace de temps il a touché de sa main puissante à toutes les questions qui intéressaient de près ou de loin l'art musical, il a élucidé une foule de problèmes, créé véritablement en France une littérature toute spéciale, et formé par son exemple toute une génération d'écrivains-artistes qui ont marché à sa suite et fécondé, de concert avec lui, le sillon qu'il avait préalablement et si laborieusement creusé. Ce sont là ses titres à notre reconnaissance, titres assez sérieux pour qu'on ne les oublie point.

Je ne puis refaire ici la biographie de cet artiste si bien doué à beaucoup de points de vue; la notice qu'il a dû se consacrer dans la *Biographie universelle des Musiciens* est d'ailleurs aussi complète que possible, et ne me laisse rien à dire sur les faits qui ont marqué son existence. Je dois déclarer seulement que mon respect pour ce travailleur infatigable s'est accru encore depuis le moment où l'on m'a fait l'honneur de me charger de compléter et de mettre à jour l'un de ses ouvrages les plus importants. C'est en étudiant dans tous ses détails la *Biographie universelle des Musiciens*, afin de rédiger le présent Supplément, c'est en consultant incessamment ses nombreux écrits, que j'ai pu me rendre un compte exact de la sûreté, de la variété et de la surprenante étendue des connaissances que Fétis avait acquises en tout ce qui se rapporte à la musique (1) C'est là le côté remarquable de sa personnalité, et c'est par là qu'il me paraît mériter les sympathies de tous les amis de l'art.

N'ayant rien à dire de sa personne, je ne m'attarderai pas davantage à faire l'éloge de ses grands travaux littéraires et historiques. Je sais ce qu'on peut reprendre dans quelques-uns, mais je sais aussi les services que tous ont rendus. La *Biographie universelle des Musiciens* est l'ouvrage de ce genre le plus étendu qui existe en Europe; la *Musique mise à la portée de tout le monde* est un livre original, sans précédent, qui a fait beaucoup pour l'expansion de l'art; les *Curiosités historiques de la musique* forment un recueil intéressant, plein de variété, et dont la lecture est attachante; enfin, la *Revue musicale* est le premier journal de musique digne de ce nom qui ait été fondé en France, et il a le mérite d'avoir ouvert la voie à un grand nombre de publications du même genre, dont l'utilité n'a pas besoin d'être démontrée. Quant à l'*Histoire générale de la Musique*, il serait bien difficile de la juger à un point de vue absolu, l'auteur n'ayant pas eu le temps de l'achever et de la mener à terme. Parmi les autres écrits de Fétis, plusieurs présentent, à différents points de vue, un intérêt tout particulier : tels sont surtout ses deux grandes Notices sur *Paganini* et sur *Stradivari*, et ses remarquables rapports sur l'état de la facture instrumentale aux diverses Expositions.

Depuis l'apparition de la 2e édition de la *Biographie universelle des Musiciens* (Paris, F.-Didot, 1860-1865, 8 vol. in-8°), Fétis a publié : 1° *Exposition universelle de Paris en* 1867. *Rapport sur les instruments de musique* (Paris et Bruxelles, un vol. in-8°); 2° *Histoire générale de la Musique depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours* (Paris, F.-Didot, 1869-1876, 5 vol. in-8°, avec nombreux dessins, planches et exemples de musique); le 1er volume de cet ouvrage contient, après un *Aperçu général de l'histoire de la musique*, l'histoire de cet art chez les Égyptiens, chez les Chaldéens, Babyloniens, Assyriens et Phéniciens, et chez les Hébreux; le 2e traite de la musique chez les Arabes, les Maures et les Kabyles, chez les habitants de l'Inde, et chez les peuples de la Perse et de la Turquie; le 3e offre l'histoire de la musique chez les peuples de l'Asie mineure et de la Grèce, chez les peuples Italiques, chez les

(1) Pour ma part, je puis dire que la constatation de ce fait m'a découragé un instant et a jeté le trouble dans mon esprit. On a pu reprocher avec quelque raison à Fétis d'avoir voulu trop généraliser ses travaux, d'avoir embrassé avec trop d'ardeur toutes les parties de l'art qu'il étudiait sans cesse avec une persévérance que rien ne pouvait lasser. La perfection n'étant pas de ce monde, il est certain qu'on pouvait trouver en lui quelque point faible. Mais il n'en est pas moins vrai, je le répète, que l'étendue de ses connaissances était étonnamment remarquable, et je ne crois pas que jamais artiste intelligent ait mieux connu la musique sous tous ses aspects. Je ne fais point de fausse modestie en déclarant ici combien, à beaucoup d'égards, je me trouve au-dessous de mon modèle, et en rendant à Fétis l'hommage qui lui est dû.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Étrusques, dans la grande Grèce, chez les Romains, et chez les peuples de la Sicile ; dans le 4e, l'auteur traite du chant dans les églises d'Orient et d'Occident, et fait connaître la situation de l'art musical en Europe depuis le cinquième siècle jusqu'à la fin du onzième ; enfin, le 5e présente l'état de l'art en Europe pendant les douzième, treizième, quatorzième et quinzième siècles. — Il est à regretter que Fétis n'ait point publié l'ouvrage annoncé par lui sous le titre de *Souvenirs d'un vieux musicien* (Mémoires sur la vie de l'auteur et sur ses relations avec les hommes les plus célèbres dans l'art et dans la science, pendant soixante ans), non plus que celui que la librairie Michel Lévy a annoncé pendant plus de dix ans, dans ses catalogues, sous le titre de *Causeries musicales* (1).

M. Louis Alvin, membre de l'Académie royale de Belgique, a publié une Notice sur *François-Joseph Fétis* (Bruxelles, Hayez, 1874, in-8° de 46 pages avec très-beau portrait à l'eau-forte), qui avait été d'abord insérée dans *l'Annuaire de l'Académie*. L'auteur de cette Notice mentionne comme étant publiées les compositions suivantes de Fétis : 1° *Te Deum* en plain-chant mesuré et rhythmé..., tel qu'il a été exécuté le 21 juillet 1856, pour le 25e anniversaire de l'inauguration de Léopold Ier, roi des Belges (Paris, 1856) ; 2° Cantique pour voix d'hommes, chanté le 16 décembre 1865 aux obsèques du roi Léopold (Bruxelles, in-4°) ; 3° *Domine salvum fac regem*, exécuté le 19 décembre 1865 à Bruxelles. M. Alvin signale aussi une composition, non publiée, que Fétis n'a pas comprise dans le catalogue de ses œuvres : Musique instrumentale pour l'inspiration de David dans *Saül*, tragédie de Soumet représentée au théâtre de l'Odéon le 9 novembre 1822. Enfin, aux œuvres musicales gravées de Fétis qui n'ont pas été mentionnées dans la *Biographie universelle des Musiciens*, il faut ajouter les suivantes : 3e quintette pour 2 violons, 2 altos et violoncelle, Mayence, Schott ; 1e symphonie à grand orchestre (en *mi* bémol), Bruxelles, Schott, in-8° ; 2e symphonie à grand orchestre (*en sol* mineur), Bruxelles, Schott, in-8° ; Fantaisie symphonique pour orgue et orchestre, composée pour le cinquantième anniversaire du rétablissement de l'Académie royale des sciences, des lettres et des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, Schott, in-8°.

FÉTIS (ADOLPHE), frère du célèbre auteur de la *Biographie universelle des Musiciens*, fournit en Belgique une longue carrière administrative et fut fonctionnaire. Il n'en était pas moins animé de l'amour des arts et de la passion de la musique, qu'il avait étudiée fort jeune, comme son frère, et avait consacré à la composition une partie des loisirs que lui laissaient ses fonctions. Quelques œuvres musicales publiées par lui étaient, dit-on, fort remarquables. Adolphe Fétis mourut à Liége, le 22 août 1871, à l'âge de soixante-dix-huit ans.

* **FÉTIS** (ADÉLAÏDE-LOUISE-CATHERINE, née ROBERT), femme de l'auteur de la *Biographie universelle des Musiciens*, auquel elle était unie depuis près de soixante ans, est morte à Boisfort, près Bruxelles, le 3 juin 1866, des suites d'une chute malheureuse qu'elle avait faite l'année précédente. Française de naissance et d'origine, cette femme intelligente et distinguée était fille de P.-F.-J. Robert, ancien rédacteur du *Mercure national*, député de Paris à la Convention nationale et ami de Danton, lequel avait épousé la fille du chevalier de Kéralio, Mlle Louise-Félicité Guinement de Kéralio, l'amie intime et l'admiratrice de Robespierre (1). Née le 23 septembre 1792, Mme Fétis était âgée de 73 ans lorsqu'elle mourut.

* **FÉTIS** (ADOLPHE-LOUIS-EUGÈNE), compositeur, est mort à Paris le 20 mars 1873. C'est par erreur qu'il a été désigné comme ayant remporté un second prix au concours de Rome (Belgique) de 1844 ; il n'avait obtenu qu'une mention honorable.

FEUILLET (.....), musicien du dix-huitième siècle, est auteur de l'ouvrage suivant : *La Musique théorique et pratique, dans son ordre naturel. Nouveaux principes* (Paris, Ballard, 1746, in-4°).

* **FÉVRIER** (JACQUES, et non *Henri-Louis*), organiste, naquit à Abbeville, sur la paroisse du Saint-Sépulcre, et mourut à Paris en 1780. Il eut pour élèves Balbastre et l'un des Miroir. Je tire ces renseignements d'un écrit anonyme publié sous ce titre : *la Musique à Abbeville*, 1785-1856 (Abbeville, 1876, in-8°), et dans lequel l'auteur ajoute, en parlant de Février : — « On le voit représenté dans le tableau des hommes illustres d'Abbeville par Choquet, sous le n° 65. »

FICHER (FERDINAND), pianiste et compositeur, né à Leipzig en 1821, s'est fait connaître

(1) Dans la liste de ses écrits, Fétis a omis de mentionner la *Galerie des Musiciens célèbres*, dont il avait commencé la publication quelques années avant celle de la *Biographie universelle des Musiciens*. Trois livraisons seulement de cet ouvrage avaient paru (format in-folio, avec portraits lithographiés), consacrées à Palestrina et aux deux violonistes Corelli et Viotti.

(1) P. F. J. Robert mourut en exil à Bruxelles, en 1826.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

par la publication d'un grand nombre d'œuvres de genre pour le piano. S'étant embarqué en 1847 pour l'Amérique, il s'était fixé à New-York. Il est mort en cette ville en 1865.

* **FIELD** (John) M. Franz Liszt a écrit, pour une édition allemande d'un certain nombre des Nocturnes de cet artiste, une petite étude critique. Cette étude, publiée ensuite à part, avec texte français et allemand, a paru sous ce titre : *Uber John Field's nocturne, von Franz Liszt*, Hambourg, Leipzig et New-York, Schuberth, 1859, in-16.

* **FIENNES** (Henri **DU BOIS DE**), est mort à Anderlecht, le 15 février 1863. Cet artiste était issu d'une famille noble dont l'origine remonte au onzième siècle, et un de ses oncles, Louis de Fiennes, officier général dans l'armée autrichienne et chambellan de l'empereur, fut tué à la bataille de Wagram.

FIEVET (.....), compositeur, a écrit la musique d'un ballet, *Faune et Bergère*, qui a été représenté sur le théâtre de la Monnaie, de Bruxelles, le 21 janvier 1868.

FIGHERA (Salvatore), compositeur, né à Gravina, dans les Pouilles, en 1771, fit ses études musicales au Conservatoire de Sainte-Marie de Loretto, à Naples, où il fut l'élève d'Insanguine pour le chant et le contrepoint, et de Fenaroli pour la composition. Après sa sortie du Conservatoire, il se rendit à Milan, fit représenter au théâtre de la Scala un opéra bouffe intitulé *la Sorpresa*, et écrivit encore dans cette ville deux cantates, *la Finta Istoria* et *lo Sdegno e la Pace*. Il retourna ensuite à Naples, et y devint maître de chapelle de plusieurs couvents, pour lesquels il écrivit un assez grand nombre de compositions religieuses dont il n'existe plus de vestiges aujourd'hui. Voici une liste de ces compositions : 1° 2 messes à deux chœurs, avec orchestre; 2° 2 messes funèbres à deux chœurs, avec orchestre; 3° 2 messes à 4 voix, avec orchestre; 4° plusieurs messes *alla Palestrina*; 5° *Miserere* à 8 parties réelles, *alla Palestrina*; 5° *Miserere* à 4 voix, avec orchestre; 7° un oratorio à 4 parties, avec orchestre; 8° un oratorio avec chœurs; 9° 2 *Credo* à 8 voix, en style madrigalesque; 10° un Monologue pour voix de soprano; 11° un traité didactique, *Studio di canto*, conçu selon les préceptes de Porpora. Fighera mourut à Naples en 1836.

Un fils de cet artiste, qui, ainsi que lui, exerçait à Naples la profession de maître de chapelle, mourut quatre ans seulement après son père, en 1840.

FIGUERAS (.....), compositeur espagnol du dix-huitième siècle, fit exécuter dans l'église Saint-François, de Barcelone, le 13 juin 1739, jour de la fête de saint Antoine de Padoue, un oratorio qui portait pour titre le nom de ce saint.

FIGUEIREDO. On connaît deux personnages portugais de ce nom : *José Antonio de Figueiredo*, habile organiste, qui jouissait d'une certaine réputation à Lisbonne vers le commencement de ce siècle; et *Luiz Botelho Froes de Figueiredo*, philosophe et jurisconsulte distingué, né à Lisbonne en 1675 d'une famille noble. N'ayant pu faire admettre des prétentions qu'il considérait comme légitimes, ce dernier se retira au couvent de Varatojo, et partit peu de temps après en 1715 pour l'Espagne, où il parvint à une situation très-considérable. Il mourut en 1720 à Alicante. Cet auteur a publié sur la vie et la mort de *Santa Rita* un poème en vers qui porte un titre très-curieux et qui paraît, au premier coup d'œil, avoir rapport à la musique : *Côro celeste: Vida Musico em solfa metrica*, etc., Lisbonne, 1714, in-4° de VIII-176 pages. Deux autres auteurs, *Limpo* et *Varella*, ont aussi choisi des titres extravagants pour des ouvrages qui n'ont d'ailleurs aucun rapport avec la musique (*Doze Fugas de David*, par Balthasar Limpo, et *Numero Vocal* par Sébastien Pachico Varella). Ces ouvrages sont remplis de termes techniques et d'expressions relatives à l'art musical, mais les uns et les autres ne servent qu'à masquer des allégories de mauvais goût qui étaient fort goûtées des admirateurs du style goujoresque.

J. DE V.

FILIPPI (Filippo), critique musical et compositeur, est né à Vicence le 13 janvier 1833 (1). Fils d'un négociant aisé, il fut envoyé à Padoue pour y faire son droit à l'Université de cette ville, fut reçu docteur en 1853, et l'année suivante entrait dans les bureaux d'un avocat de Venise pour y étudier la pratique des affaires. A cette époque, l'amour de la musique et de la littérature musicale, qui le travaillait depuis longtemps, l'emporta sur toute autre préoccupation, et M. Filippi, après avoir étudié la musique à Vienne et à Venise, devint, dans cette dernière ville, le correspondant de la *Gazzetta musicale* de Milan, dont le propriétaire était le fameux éditeur M. Tito Ricordi. M. Mazzucato ayant abandonné la direction de ce journal en 1858, M. Filippi fut appelé par M. Ricordi pour le remplacer, et conserva cette position pendant plusieurs années.

(1) Cette date m'a été donnée par M. Filippi lui-même. Dans son *Annuario musicale universale* (Milan, 1876), M. G. Paloschi donne celle du 12 janvier 1832.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

M. Filippi se trouvait depuis une année environ placé à la tête de la *Gazzetta musicale*, lorsque se fonda à Milan, au mois de novembre 1859, un journal politique qui devint bientôt le premier de l'Italie, et qui, par ses allures très-littéraires, par son ton de bonne compagnie, par les formes de sa polémique, tient aujourd'hui dans ce pays une place qui n'est pas sans analogie avec celle qu'occupe en France le *Journal des Débats*. Ce journal, qui avait pour titre *la Perseveranza*, attira à lui M. Filippo Filippi, et lui confia son feuilleton musical et dramatique. Le jeune écrivain s'y fit aussitôt remarquer et depuis lors, malgré les nombreux changements survenus dans la rédaction, est resté ferme à son poste, discutant toujours les questions musicales et théâtrales, et s'occupant même de peinture et faisant parfois le compte-rendu des salons. Aujourd'hui, M. Filippo Filippi est resté le seul des rédacteurs qui ont fondé *la Perseveranza*, et il a publié dans ce journal, outre plusieurs notices biographiques intéressantes sur divers musiciens des relations de ses voyages artistiques à Paris, à Londres, à Vienne, à Weimar, au Caire, etc. Un choix de ces articles a été fait par leur auteur, pour former un volume qui a paru récemment sous ce titre : *Musica e Musicisti* (Milan, Brigola, 1876), et qui contient des études sur Haydn, Beethoven, Meyeerbeer, Rossini, Verdi, Wagner, Schumann, etc. Déjà, M. Filippi a publié il y a quelques années, chez l'éditeur Ricordi, une notice biographique sur le remarquable pianiste Adolfo Fumagalli. Mais il ne s'est pas contenté de se faire connaître comme critique, et il a voulu se produire aussi comme compositeur. C'est ainsi qu'il a fait exécuter à Milan, il y a une douzaine d'années, deux quatuors pour instruments à cordes, et qu'il a publié, en Italie et en France, un certain nombre de mélodies vocales.

On a fait à M. Filippo Filippi une réputation de wagnérien qu'il ne me paraît pas mériter entièrement. Il est facile de voir, en lisant sa critique, qu'il est attiré du côté de M. Wagner en tant que musicien, mais qu'il ne partage pas du tout ses vues esthétiques, qu'il apprécie à leur juste valeur, c'est-à-dire à leur peu de valeur ses théories nébuleuses, et qu'il ne professe aucune estime pour les pamphlets du maître saxon et ses opinions sur tout ce qui n'est pas *lui*. Au reste, M. Filippi semble être surtout un éclectique en matière d'art.

FILIPPI (Giuseppe de'), médecin italien, né en 1781 à Varallo-Pombia (Piémont), fit ses études et reçut ses grades à l'Université de Pavie, après quoi il servit dans l'armée et prit part à toutes les campagnes de Napoléon, à partir du camp de Boulogne. Il avait étudié la musique, et jouait du violon en amateur; en 1809, le chef de la musique des *vélites* de l'armée italienne étant mort, il prit la direction de cette musique (sans conduire, vu sa situation de médecin en chef), et composa pour elles quelques marches militaires dont les manuscrits ont été conservés dans sa famille. En 1814, Giuseppe de' Filippi refusa de servir l'Autriche, qui lui supprima sa solde de retraite. Il se fixa alors à Milan, où sa maison devint le rendez-vous des amateurs, des compositeurs et des artistes italiens, et même des artistes étrangers, qui tous s'y faisaient présenter. Élu membre de l'Institut des sciences de Lombardie, il fut à trois reprises rayé par le gouvernement autrichien, et réélu à trois reprises par ses confrères. Nommé en 1848 président du Comité de santé publique, qui comprenait le service de santé de l'armée, il se retira à Varèse lors du retour des Autrichiens en Lombardie, tomba malade en cette ville et y mourut en 1856, après deux années de cruelles souffrances. Cet homme distingué a donné dans la *Biblioteca italiana*, recueil publié à Milan, un écrit intitulé *Saggio sull' estetica musicale*, qui a été reproduit ensuite sous forme de brochure (Milan, 1847, in-8°).

FILIPPI (Giuseppe de'), fils du précédent, né à Milan le 12 mai 1825, s'adonna de bonne heure à la culture des lettres, principalement en ce qui concerne l'histoire du théâtre musical italien, vint en France en 1846, et collabora à plusieurs journaux de Paris en même temps qu'il était le correspondant de diverses feuilles artistiques italiennes. M. de Filippi forma à Paris une bibliothèque théâtrale qui ne comptait pas moins de 10,000 volumes et de 10,000 estampes, et qu'il fut obligé de vendre en 1863, après en avoir distrait environ 2,000 volumes en double qu'il offrit généreusement à la Comédie-Française et à l'Opéra; à la même époque, il vendit à la Bibliothèque impériale un commencement de bibliographie et de biographie de l'Opéra-Italien, formant déjà un précieux recueil d'environ 4,000 cartes. Il a publié deux ouvrages importants, dans lesquels la musique a sa part: 1° *Guide dans les Théâtres* (en société avec l'architecte Chaudet), Paris, 1857, in-4° oblong; 2° *Parallèle des théâtres modernes de l'Europe*, Paris, 1860, in-folio (2e édition, Paris, 1861, gr. in-4°). *L'introduction* de ce dernier ouvrage est une histoire de l'architecture théâtrale; cette importante publication renferme 134 planches, dessinées en partie par Contant, ancien machiniste de l'Opéra. — M. de Filippi, qui

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

est très-versé dans l'histoire de l'opéra italien et de ses grands chanteurs, est l'un des collaborateurs du supplément de la *Biographie universelle des Musiciens*. Il est aussi l'un des rédacteurs assidus du journal *l'Entr'acte*, et a donné d'intéressants articles à la *Chronique musicale*.

FILIPPINI (Étienne), surnommé *l'Argentina*. A la liste des œuvres de ce compositeur, il faut ajouter le recueil suivant : *Salmi brevi a 8 voci*, op. 12, Bologne, Giacomo Monti, 1686.

FINCK (Henri), compositeur d'origine polonaise, était, vers la fin du quinzième siècle, maître de chapelle du roi de Pologne Jean-Albert, et jouissait d'une grande réputation en Allemagne. « Les ouvrages de Henri Finck sont fort rares, dit M. Albert Sowinski : on en trouve un dans la bibliothèque de Zwickau, sous ce titre : *Schœne ausserlesene lieder des hochberumpten Heinrici Finckens samt andern neuen Liedern von den fuernemsten diesen Kunstgesetzt, lustig zu singen und auff die instrument dienlich, vor nie druck ausgegangen* (Jolies chansons choisies du célèbre Henri Finck, avec d'autres nouvelles chansons mises en musique par le même, pour être chantées ou jouées sur un instrument, non encore imprimées), petit in-4° sans date. Selon Gerber, cette collection aurait été imprimée vers 1550 ; elle contient cinquante-cinq chants à voix seule. D'autres pièces du même compositeur se trouvent dans le *Concentus* à quatre, cinq, six et huit voix, de Salblinger (Augsbourg, 1545, in-4°). »

FINCK (Hermann), neveu du précédent, théoricien remarquable et compositeur renommé, habitait la Pologne au seizième siècle. On lui doit un ouvrage théorique important, publié sous ce titre : *Practica musica*.

FINUCCI (Le P. Giuseppe), compositeur de musique religieuse, naquit à Lucques vers 1743. Un grand nombre de ses œuvres sont conservées dans les archives des familles Puccini et Quilici, de cette ville. En 1773, 1780 et 1781, on exécuta des motets à quatre voix avec accompagnement d'orchestre, composés par Finucci pour la célébration de la fête de sainte Cécile. Cet artiste mourut le 21 février 1784.

* **FIOCCHI** (Vincenzo). Cet artiste est l'auteur des cantates suivantes, qui peut-être n'ont pas été publiées, mais dont M. le docteur Basevi possède des copies manuscrites dans sa riche bibliothèque : 1° *l'Addio d'Ettore* cantate, 1797 ; 2° *Piramo e Tisbe*, cantate à 2 voix ; 3° *Francesca d'Arimino*, cantate ; 4° *Aci*, cantatille.

* **FIODO** (Vincent). Dans son livre sur les Conservatoires de Naples, M. Florimo, (dont les renseignements ne sont pas toujours très-exacts), donne des détails circonstanciés sur la jeunesse de Fiodo, qui, selon lui, serait né non à Bari, mais à Tarente, le 2 septembre 1782. Après avoir écrit son troisième opéra, *Ciro*, qui fut représenté à Florence en 1810, s'être fixé en 1812 à Pise comme professeur de chant, il aurait renoncé à la musique pour le commerce, et se serait fait négociant jusqu'en 1820. C'est à cette époque qu'il serait revenu à Naples, et se serait de nouveau livré à l'enseignement, tout en devenant maître de chapelle dans divers couvents et églises. Ici les renseignements deviennent certains : en 1840, Fiodo est nommé inspecteur des écoles externes du Conservatoire, et en 1858 il devient professeur de solfége dans cet établissement. Il mourut en 1863, à l'âge de 81 ans.

Fiodo était un artiste instruit, mais sans génie et sans l'ombre d'inspiration ; sa musique d'église est écrite correctement, mais sans goût et sans idées, et M. Florimo, qui a été à même de l'étudier, est d'une sévérité rare à son égard. Je crois donc inutile de dresser ici le catalogue assez fourni des compositions religieuses de Fiodo, tout en faisant remarquer qu'il voulait sans doute remplacer le génie par les excentricités. C'est là probablement ce qui lui a fait écrire une messe funèbre à deux chœurs et deux orchestres, une autre à trois chœurs et deux orchestres, une autre enfin à trois chœurs et trois orchestres.

* **FIORAVANTI** (Vincenzo), l'un des derniers compositeurs bouffes italiens qui aient joui dans leur patrie d'une véritable renommée, était le fils de Valentino Fioravanti, qui fut presque le rival de Paisiello et de Cimarosa, et était né à Rome le 5 avril 1799. Son père, dont la carrière de compositeur avait été très-brillante, voulait en faire un médecin. Mais le jeune homme ne l'entendait pas ainsi, et voulait précisément suivre la carrière paternelle. C'est donc contre le gré de sa famille qu'il étudia la musique, d'abord avec un vieux maître nommé Jannacconi, qui avait été celui de son père. Lorsqu'il se crut assez fort pour voler de ses propres ailes, il s'adressa au directeur d'une scène de Rome, le théâtre Valle, et celui-ci le chargea d'écrire un duo qui devait être intercalé dans un opéra du répertoire. Mais le jour de la répétion arrivé, le duo en question se trouva être si mauvais, que le chef d'orchestre, posant tranquillement son bâton, et s'adressant à Fioravanti, lui dit simplement : *Mon cher enfant, travaillez encore, et puis vous pourrez peut-être écrire de la musique.*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

L'apprenti compositeur, un peu honteux, s'en alla trouver alors Donizetti, qui se trouvait à Rome pour la mise en scène de son opéra *Zoraide di Granata*, et lui demanda des leçons que celui-ci lui accorda volontiers. Après avoir travaillé pendant quelque temps avec ce maître, se sentant plus sûr de lui, il songea à aborder sérieusement la scène, et écrivit un opéra-bouffe intitulé *Pulcinella molinaro*, qui servit non-seulement aux débuts du compositeur, mais aussi à ceux de son principal interprète, lequel n'était autre que Luigi Lablache, le chanteur dont, au bout de peu d'années, la célébrité était si grande. Tous deux obtinrent un très-vif succès, et il ne fallut rien moins que ce succès pour rapprocher complétement Fioravanti de son père, qui lui tenait rigueur de ses velléités musicales. C'est en 1819 que *Pulcinella molinaro* fut représenté par le petit théâtre San-Carlino, de Naples, et le jeune compositeur le fit suivre d'un grand nombre d'autres ouvrages qui lui valurent une renommée brillante. En voici la liste, que je crois bien près d'être complète : 1° *La Pastorella rupita*, semi-sérieux, Rome, théâtre Valle; 2° *Robinson Crusoé*, bouffe, Naples, théâtre Nuovo; 3° *Il Sarcofago scozzese*, semi-sérieux, Naples, Fenice; 4° *Colombo alla scoperta delle Indie*, sérieux, Naples, Fenice; 5° *Il Folletto innamorato*, bouffe, Naples, théâtre Partlénope; 6° *Non tutt'i pazzi sono all'ospedale*, bouffe, Naples, Fenice; 7° *Amore e Disinganno*, semi-sérieux, Naples, théâtre Nuovo; 8° *Il Parrucchiere e la Crestaia*, bouffe, Naples, théâtre Nuovo; 9° *La Larva*, semi-sérieux, Naples, théâtre Nuovo; 10° *La Figlia del Fabbro*, bouffe, Rome, théâtre Valle; 11° *Chi chenerà*, bouffe, Rome, théâtre Argentina (écrit et représenté en un acte, et plus tard refait en deux actes et représenté au théâtre Nuovo de Naples, sous le titre de *la Padrona e la Cameriera*); 12° *Un Matrimonio in prigione*, bouffe, un acte, Naples, théâtre Nuovo; 13° *I Disperati per non poter andar carcerati*, farce, Naples, Fenice; 14° *Un Padre comprato, ossia X, Y e Z*, bouffe, Turin, théâtre d'Angennes; 15° *Il Ritorno di Pulcinella da Padova*, bouffe, Naples, théâtre Nuovo; 16° *La Dama e lo Zoccolaio*, bouffe, Naples, Fenice; 17° *La Scimmia brestiana*, bouffe, Naples, Fenice; 18° *Gli Zingari*, Naples, théâtre Nuovo; 19° *Pulcinella e la sua famiglia*, bouffe, Naples, théâtre Nuovo; 20° *Pulcinella e la Fortuna*, bouffe, Naples, théâtre Nuovo; 21° *Il Folletto*, semi-sérieux, écrit pour le théâtre San-Carlo, de Naples, mais non représenté par suite de la faillite de l'entreprise : la partition a été perdue; 22° *I Due Caporali*, semi-sérieux, Naples, théâtre Nuovo; 23° *Jacopo lo Scortichino*, semi-sérieux, Naples, théâtre Nuovo; 24° *Il Cieco del Dolo*, sérieux, Naples, Fenice; 25° *La Pirata*, semi-sérieux, Naples, théâtre Nuovo; 26° *I Vecchi burlati*, bouffe; 27° *Il Notaio d'Ubedc*, bouffe, Naples, théâtre Nuovo, reproduit par toute l'Italie, avec un immense succès, sous le titre de *Don Procopio*; 28° *La Lotteria di Vienna*, bouffe, Naples, théâtre Nuovo; 29° *Annella, tavernara di porta Capuana*, bouffe, Naples, théâtre Nuovo. A tout cela il faut ajouter quatre opéras qui, je crois, n'ont pas été représentés : *la Strega*, *il Castello degli spiriti*, *Pulcinella crede senza eredità*, et *la Testa di Mercurio*; puis deux oratorios : *Scilla*, et *il Sacrifizio di Jefte*; et enfin une grande messe funèbre.

Fioravanti est mort à Naples, âgé de 78 ans, le 28 mars 1877.

FIORENTINO (Pier-Angelo), écrivain artistique, naquit à Naples en 1806, reçut une bonne instruction, et débuta dans la carrière littéraire par de nombreux articles de journaux. Il publia ensuite quelques nouvelles, un roman historique, *Corradino*, un recueil de poésies, *le Sere d'autunno* (Naples, Tramater, 1834, in-16), fit représenter un drame intitulé *la Fornarina*, puis vint à Paris pour y chercher fortune. Il parvint rapidement non-seulement à parler, mais à écrire la langue française avec élégance, et collabora à divers journaux, entre autres au *Corsaire*, où il donnait des articles pleins de fantaisie, de verve, et de gaîté. En 1849, il fut appelé au *Constitutionnel* pour y faire le feuilleton dramatique et musical, et peu de temps après, sans quitter ce journal, il fut chargé du feuilleton exclusivement musical du *Moniteur universel*, qu'il signa du pseudonyme : *A. de Rovray*. Un scandale l'ayant obligé d'abandonner *le Constitutionnel*, il entra bientôt à *la France* pour y remplir le même office. Il mourut à Paris le 31 mai 1864.

Je n'ai pas à apprécier ici certaines pratiques fâcheuses qui ont été reprochées à Fiorentino, dans l'exercice de sa profession. En tant qu'écrivain et critique, il avait de l'esprit, de la légèreté, du goût, mais au point de vue musical, il manquait des connaissances techniques et historiques sans lesquelles il n'est pas de véritable critique. Toutefois, comme il avait beaucoup connu et pratiqué les artistes, surtout ses compatriotes, on trouvait souvent dans ses feuilletons des anecdotes et des renseignements biographiques nouveaux et intéressants. Après sa mort, on a fait et publié deux recueils de ses articles : l'un, intitulé *les Grands Guignols*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

(Paris, Lévy, 2 vol. in-12), l'autre portant pour titre *Comédies et Comédiens* (Paris, Lévy, 2 vol. in-12).

FIORI (Ettore), compositeur italien, a fait représenter avec succès le 19 février 1868, au théâtre Carcano, de Milan, un opéra en trois actes intitulé *Pietro da Padova*. Un artiste du même nom — j'ignore si c'est le même — avait écrit, en société avec un autre compositeur nommé Picchi, la musique d'un opéra bouffe, *Don Crescendo*, qui fut joué à Modène le 17 avril 1854, et celle d'un drame lyrique, *Rizzardo da Milano*, dont quelques morceaux ont été publiés chez Ricordi, à Milan. Enfin, M. Fiori a publié, chez le même éditeur, plusieurs albums de romances et mélodies (*Roma*, *Pisa*, *Album vocale*, etc.), et il a fait entendre à Londres, il y quatre ou cinq ans, un quintette pour piano et instruments à cordes.

FISCER. Deux frères de ce nom, luthiers tous deux, vivaient à Milan dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Dans son livre intéressant : *Les Instruments à archet*, M. Antoine Vidal reproduit ainsi une étiquette d'un de leurs violons, instrument de bonne facture et d'heureuses proportions : *Giuseppe Carlo fratelli Fiscer, fabbricatori d'instrumenti, in Milano, vicino alla balla*, 1764.

FISCHER (Charles-Auguste), l'un des organistes les plus distingués de l'Allemagne, est né à Ebersdorf, près de Chemnitz, en 1829. Il devint de bonne heure un artiste remarquable, et voyagea avec succès, de 1852 à 1855, pour se faire entendre sur l'orgue. Il remplit aujourd'hui les fonctions d'organiste à la maison des orphelins, à Dresde. Malgré son talent d'exécutant, M. Fischer a peu écrit pour son instrument, et son œuvre la plus importante sous ce rapport est une grande symphonie pour orgue et orchestre. Il est aussi l'auteur d'un opéra intitulé *Lorcley*.

FISCHIETTI (Matteo-Luigi), pianiste et compositeur, est né à Martina Franca, dans la province de Lecce, le 28 février 1830. Il commença dès l'âge de six ans l'étude du piano, se perfectionna ensuite sur cet instrument par les soins de Michele Cerimele, puis entreprit l'étude préliminaire de l'harmonie avec Raejntroph, et compléta son éducation avec MM. Petrella, Moretti, Lillo et Pappalardo. Il se livra alors à l'enseignement du piano, en même temps qu'à la composition, et publia plus de 200 morceaux pour cet instrument, parmi lesquels on compte de nombreuses transcriptions, ainsi que diverses compositions vocales. M. Fischetti s'est produit aussi au théâtre, avec les trois opéras dont les titres suivent : 1° *Aida di Scafati* (Naples, Fenice, 11 juin 1873), ouvrage qui fournit d'abord une série de plus de cent représentations, et fut ensuite repris au Politeama; 2° *la Sorrentina* (id., id., 6 septembre 1873); 3° *un' Altra Figlia di Madama Angot* (id., th. Mercadante, 17 mai 1874).

FISCHIETTI (Dominique). La liste des ouvrages dramatiques de ce compositeur doit s'augmenter des deux opéras suivants : *l'Abbate Collarone*, 1749, et *il Finto Fratello*.

FISSOT (Alexis-Henry), pianiste, organiste et compositeur, né à Airaines (Somme), le 24 octobre 1843, commença l'étude de la musique dès sa plus tendre enfance, et avant même d'avoir accompli sa neuvième année était admis au Conservatoire de Paris, le 5 octobre 1852, dans la classe de solfége de M. Émile Jonas. Il fit de la façon la plus brillante toutes ses études dans cet établissement, où il fut successivement élève de M. Marmontel pour le piano, de M. Benoist pour l'orgue, de M. Bazin pour l'harmonie et accompagnement, et de M. Ambroise Thomas pour le contrepoint et la fugue. Voici la liste des récompenses qu'il obtint dans les concours annuels : 1853, 1er accessit de solfége; 1854, premier prix de solfége et second prix de piano; 1855, premier prix de piano; 1856, troisième accessit d'harmonie et accompagnement, et premier prix l'année suivante; 1858, premier accessit de fugue et premier accessit d'orgue; 1859, second prix de fugue et premier second prix d'orgue; 1860, premier prix de fugue et premier prix d'orgue. Ainsi, M. Fissot avait complétement terminé le cours de ses études, en obtenant toutes les distinctions possibles, avant même d'avoir accompli sa dix-huitième année.

Le jeune artiste se livra alors à l'enseignement, tout en s'essayant dans des travaux heureux de composition, ce qui ne l'empêchait pas de devenir rapidement un pianiste extrêmement remarquable et l'un des meilleurs organistes de Paris. M. Fissot est malheureusement trop modeste, et la rareté de ses apparitions en public fait qu'il éprouve parfois une émotion qui ne laisse pas à son très-beau talent toute la sûreté et toute la sérénité désirables. Il n'en est pas moins vrai que, comme pianiste, M. Fissot se fait remarquer par un son magnifique et d'une rare puissance, par les qualités d'un mécanisme irréprochable, par un style d'une réelle élévation, et en même temps par un charme indéfinissable dans certaines parties de son exécution. C'est surtout dans les belles séances de musique de chambre fondées par M. Ch. Lamoureux (*Voyez* ce nom), que M. Fissot a fait apprécier

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

d'abord son talent, de même que dix ans après, dans les concerts de la Société de l'harmonie sacrée, fondée par le même artiste, il a fait ressortir la puissance de son jeu comme organiste. M. Fissot est titulaire du grand orgue de l'église Saint-Vincent de Paul.

Non moins distingué comme compositeur que comme exécutant, cet artiste remarquable a publié pour le piano un certain nombre de productions qui se signalent par de réelles qualités de forme, de style et de pensée. Je citerai, entre autres : 2 galops et 2 valses, op. 1 (Paris, Heu); Fantaisie et variations sur la romance : *Le temps que je regrette*, op. 2 (id., id.); Divertissement sur le choral des *Huguenots*, op. 3 (id., id.); Fantaisie sur la cavatine et la marche de *Norma*, op. 4 (id., id.); 12 préludes (Paris, Maho) 3 morceaux (*Nocturne*, *Boutade*, *Rêverie*, op. 4 (id., id.); *Adagio e Presto*, op. 5 (id., id.); Fantaisie-Impromptu, Idylle, op. 6 (id., id.); Deux Ballades, op. 7 (id., id.); Romance, *Fantasietta*, op. 8 (id., id.); Mélodie Landler, *Capriccio*, op. 9 (id., id.); Arabesques, 1er et 2e livre, op. 10 (id. id.); Scènes de la vie rustique, op. 11 (id., id.); 2 Morceaux de salon (*Gondoliera*, Chanson mauresque), op. 12 (id., id.); Quatre Morceaux de genre, op. 13 (id., id.); Scherzo, op. 14 (id., id.); Élégie, op. 15 (id., id.); Trois Feuillets d'album : 1, *En calque*, barcarolle; 2, *Un soir dans la campagne*, idylle; 3, *Les Papillons*, scherzettino (Paris, Heugel).

FITTON (.....), est auteur d'un *Manuel pratique et élémentaire d'harmonie* à l'usage des pensionnats, approuvé par le Conservatoire de Paris (Paris, 1857, in 4°).

FLAXLAND (GUSTAVE-ALEXANDRE), éditeur de musique français, né à Strasbourg en 1821, étudia de bonne heure la musique et reçut ses premières leçons de piano de M. J. Leybach (*Voy.* ce nom). Venu à Paris à l'âge de seize ans, il entra bientôt au Conservatoire, dans une classe d'harmonie, puis, au bout de quelques années, se livra à l'enseignement. En 1847, il créa, dans de modestes conditions, un fonds de commerce de musique situé place de la Madeleine, et commença par publier un certain nombre de recueils de chant intéressants, qu'il arrangeait lui-même; ces recueils, intitulés *Échos de France*, *Echos d'Allemagne*, *Échos d'Italie*, *Échos du monde religieux*, etc., se composaient de morceaux choisis dans les œuvres les plus célèbres des grands maîtres et publiés avec accompagnement de piano, et formaient des sortes d'anthologies musicales qui méritaient l'accueil sympathique qu'elles reçurent du public. M. Flaxland forma ensuite des recueils de musique classique pour le piano, entre autres celui qui avait pour titre *les Bonnes Traditions du pianiste*.

Grâce à son intelligence et à son activité, le commerce du jeune éditeur prospérait. Bientôt, il entreprit plusieurs voyages en Allemagne, pour apprécier par lui-même et bien connaître la jeune école allemande. C'est alors qu'il se prit d'une grande admiration pour les œuvres de Robert Schumann et de M. Richard Wagner et qu'il se décida à en faire des éditions françaises, tâche laborieuse, qui ne fut pas sans l'obliger à des luttes énergiques. Lorsque, vers 1860, M. Wagner vint à Paris pour y donner ses premiers concerts au Théâtre-Italien, M. Flaxland lui acheta la propriété de quatre de ses opéras : *Rienzi*, *le Vaisseau fantôme*, *Tannhauser* et *Lohengrin*; puis, peu de temps après, et malgré l'antipathie que le public français semblait éprouver pour le musicien saxon, les éditeurs allemands ayant revendiqué la propriété de ses œuvres en France, M. Flaxland, dont l'admiration pour M. Wagner ne faiblissait point, s'assura d'une façon incontestable cette propriété en désintéressant les éditeurs d'outre-Rhin.

Quelle que soit l'opinion que l'on professe pour le génie de Schumann et de M. Wagner, on ne peut méconnaître le service très-réel que M. Flaxland a rendu à son pays en lui faisant connaître les productions de ces deux artistes, et le courage dont il a fait preuve en cette circonstance. Le succès, d'ailleurs, finit par couronner ses efforts, et sa maison devint, au bout de quelques années, l'une des plus importantes du commerce de musique de Paris. En 1870, M. Flaxland céda son fonds à MM. Aug. Durand (*Voy.* ce nom) et Schœnewerk, avec l'intention de se retirer complétement des affaires; mais depuis ce temps, et dans le but surtout de faire une situation à son fils, il a entrepris de fonder avec lui une fabrique de pianos.

* **FLECHA** (MATTHIEU). Dans les éphémérides de son *Calendario historico musical*, M. Soriano Fuertes enregistre, à la date du 6 décembre 1561, la première représentation, au Palais royal de Madrid, d'un opéra espagnol intitulé *el Parnaso*, dont la musique aurait été écrite par ce compositeur. S'il en est ainsi, c'est probablement là le premier ouvrage de ce genre qui ait vu le jour en Espagne.

Le portrait de ce compositeur, peint à l'huile, se trouve aujourd'hui dans la salle des manuscrits de la Bibliothèque nationale de Madrid, catalogué sous le n° 4. Derrière le cadre, on lit cette inscription : *Flecha, musico de Felipe II.*

FLÉGIER (ANGE), compositeur, est né à Marseille le 22 février 1846. Après avoir reçu

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

des leçons de piano de M. de Croze, il devint élève de Conservatoire de Marseille et continua à cette école son éducation musicale. En 1866, il entra au Conservatoire de Paris dans la classe d'harmonie de M. François Bazin. Deux ans plus tard il passa dans la classe de composition de M. Ambroise Thomas, et, en 1869, fut admis, après l'épreuve préparatoire d'usage, à concourir pour le prix de Rome. Dans la même année, il fut décoré de l'ordre de Charles III d'Espagne, pour une composition dédiée à la régente de ce pays. En 1870, une dangereuse maladie le força à quitter Paris pour changer de climat, et les terribles événements qui se succédèrent à cette époque le tinrent éloigné de son centre d'études. Ces divers contre-temps le firent renoncer à poursuivre le prix de Rome, et le décidèrent à se fixer auprès de sa famille, à Marseille. Il y est resté jusqu'à ce jour.

On a de cet artiste les œuvres suivantes : *Françoise de Rimini*, cantate écrite pour le concours du prix de Rome. — Deux ouvertures et une marche (*le Cortége*) à grand orchestre. — Six pièces pour le piano (publiées chez Colombier à Paris). — *Méditation* pour violoncelle, et *Prélude et danse* pour violon (chez Carbonel à Marseille). — *La Nuit* et *le Tirage au sort*, chœurs avec accompagnement d'orchestre (chez Colombier). — Un assez grand nombre de mélodies, dont 12 ont été publiées en album chez Escudier et d'autres chez Colombier ou chez Carbonel (*les bords du Léman*, *le Paysan et le Grillon*, *Bonsoir Ninon*, etc.); enfin de la musique de danse : 2 pas redoublés et polkas pour musique militaire : 8 valses pour piano (dont 4 chez Colombier), 2 mazurkas et 2 polkas. — En avril 1875, M. Flégier a fait représenter au Grand-Théâtre de Marseille un opéra-comique en un acte, intitulé *Fatma*, qui a eu du succès, et dont on a remarqué surtout l'ouverture et un bon duo bouffe. La partition (piano et chant) de cet ouvrage a été publiée chez Carbonel, à Marseille.

Il y a dans ces diverses productions une bonne facture, l'entente des procédés et un sentiment mélodique clair et facile.

AL. R—D.

FLEURY (Jean), musicien distingué qui vivait dans la seconde moitié du quinzième siècle, fut le premier organiste qui fut chargé, à l'église métropolitaine de Rouen, de jouer le grand orgue que l'archevêque Robert de Croixmare venait de faire construire et placer dans cette basilique. Jean Fleury remplit ces fonctions d'organiste de 1467 à 1483, époque où il mourut sans doute.

FLEURY (Benoît), luthier, faisait partie, en 1755, de la corporation des luthiers-maîtres-jurés-comptables de Paris, et exerçait encore sa profession dans cette ville en 1785. A cette dernière époque, un luthier du même nom, appartenant évidemment à la même famille, *Jean-François Fleury*, était aussi établi à Paris.

* **FLOQUET** (Étienne-Joseph). On trouvera des renseignements nombreux sur ce compositeur dans l'opuscule suivant : *Floquet*, par Arthur Pougin (Paris, imp. Chaix, 1863, in-8° de 24 pp.).

* **FLORIMO** (Francesco), archiviste du Conservatoire de Naples, est, sous divers rapports, l'un des artistes les plus méritants de l'Italie contemporaine. Passionné d'une part pour l'établissement où il a été élevé et qu'il n'a pour ainsi dire jamais quitté, de l'autre pour le dépôt dont la garde et la direction lui sont confiées, il a passé plusieurs années de sa vie à écrire l'histoire du premier, et ne cesse de multiplier les efforts pour rendre le second l'un des plus importants et des plus précieux de l'Europe musicale. Depuis qu'il est à la tête de la bibliothèque du Conservatoire de Naples, M. Florimo l'a enrichie d'une façon incomparable, ne redoutant aucun effort, ne négligeant aucune démarche, ne se laissant rebuter par aucun refus, et ne passant pas un jour sans avoir à se louer de son activité. C'est ainsi que la bibliothèque lui est redevable non-seulement d'une foule d'ouvrages importants dans tous les genres, mais encore d'une merveilleuse collection d'autographes et de manuscrits de tous les maîtres, grands ou petits, qui ont illustré l'école napolitaine et qui ont appartenu au Conservatoire soit comme élèves, soit comme professeurs, et d'une autre collection, non moins intéressante, non moins précieuse, de portraits de ces mêmes maîtres.

M. Florimo a publié il y a quelques années, sous ce titre : *Cenno storico sulla Scuola musicale di Napoli* (Naples, 1869-1871, 2 vol. in-8°), un volumineux ouvrage dans lequel il a retracé l'histoire des divers Conservatoires de Naples, réunis et résumés aujourd'hui dans celui de San-Pietro a Majella, et celle de tous les maîtres napolitains. On trouve de très-utiles renseignements dans ce livre, surtout en ce qui concerne l'époque contemporaine; malheureusement, et pour ce qui se rapporte à un passé un peu éloigné, il faut remarquer que M. Florimo a souvent manqué de documents originaux, et qu'il a, sans prendre la peine de bien chercher autour de lui, puisé un peu complaisamment dans des ouvrages connus, dont certains passages sont traduits pour ainsi dire mot à mot, sans que l'auteur soit jamais cité que

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

quand, par hasard, il s'agit de le contredire. Néanmoins, et ne fût-ce que par l'ensemble des documents réunis, qu'ils soient originaux ou non, le livre de M. Florimo est utile à consulter et présente un grand intérêt. On doit seulement accepter ses renseignements sous certaines réserves, car l'auteur cite rarement ses sources, et il lui arrive parfois de donner comme certains des faits qui ne sont rien moins qu'exacts. J'ai dû le démontrer, entre autres, dans la notice relative à Pietro Casella (*Voy.* ce nom).

Comme compositeur, M. Florimo a publié un grand nombre d'albums de chants, dont les mélodies sont écrites sur des paroles en dialecte napolitain, et qu'il a donnés avec une traduction italienne accompagnant le texte original ; je signalerai les suivants : 1° *le Montanine* (10 pièces), Milan, Ricordi ; 2° *i Canti della Collina* (10 pièces), id., id. ; 3° *le Brezze marine* (10 pièces), id., id.; 4° *Ischia e Sorrente* (10 pièces), id., id.; 5° *le Napoletane* (24 pièces), id., id. ; 6° *le Popolane* (10 pièces), Naples, Cottrau ; 7° *Serenate di S. Elmo* (10 pièces), id., id.; 8° *le Notte di Napoli* (10 pièces), id., id.; 9° *Canti del golfo* (10 pièces), id., id. L'éditeur Ricordi, de Milan, a fait une seconde édition de la méthode de chant (*Metodo di canto*) de M. Francesco Florimo, qui a été approuvée par l'Académie des Beaux-Arts et adoptée pour l'enseignement dans les classes du Conservatoire de Naples.

M. Francesco Florimo, à qui l'on doit encore une brochure intitulée *Riccardo Wagner ed i Wagneristi* (Naples, 1876), et un autre opuscule relatif à la translation des cendres de Bellini à Catane, est né à San-Giorgio Morgeto, non en 1806, mais le 12 octobre 1800. C'est du moins la date que je trouve dans l'*Annuario musicale* (Milan, 1876) de M. G. Paloschi, qui s'est renseigné directement auprès des artistes dont il avait à parler.

***FLOTOW** (Frédéric-Ferdinand-Adolphe, comte DE), et non DE FLOTTOW. On ignore généralement que c'est sur une scène parisienne de vaudeville, c'est-à-dire au théâtre du Palais-Royal, que cet artiste amateur a fait ses débuts de compositeur dramatique. Au mois de novembre ou de décembre 1836, ce théâtre représentait une pièce intitulée *le Comte de Charolais*, pour laquelle M. de Flotow avait écrit plusieurs morceaux de musique nouvelle. « Parmi les morceaux que M. de Flotow a intercalés dans *le Comte de Charolais*, disait à ce sujet la *Gazette musicale*, nous citerons avec de justes éloges une valse fort originale et un chœur de chasse d'une bonne facture. » Quinze mois après, le 11 février 1837, M. de Flotow abordait une autre scène du même genre, et le Vaudeville donnait la première représentation de *la Champmeslé*, petit ouvrage pour lequel il avait écrit un grand air que chantait Mme Albert, actrice et cantatrice aimable qui avait appartenu au théâtre des Nouveautés alors qu'on y jouait l'opéra-comique. Le livret de cette pièce estropiait même le nom de compositeur, et portait cette mention : *Musique nouvelle de M. de Flotteaux*. Parmi les ouvrages écrits par M. de Flotow à l'origine de sa carrière, pour des théâtres de société, il en faut citer un qui a été omis par la *Biographie universelle des Musiciens* ; c'est *Séraphina*, ou *Seraphita*, opéra-comique représenté le 30 octobre 1836, chez le marquis de Bellissen, à son château de Royaumont, et dont le livret, dû à Frédéric Soulié, avait été précédemment publié par cet écrivain dans une revue littéraire.

Au sujet d'un autre ouvrage du même genre, mais plus important, qui fut représenté dans une soirée particulière donnée au théâtre Ventadour (3 avril 1840), au bénéfice des Polonais malheureux, je trouve dans la *Gazette musicale* du 2 avril les renseignements suivants, qui ne sont pas sans intérêt : — « On sait comment nos dames de haut parage prennent patente de boutiquières et de marchandes pour venir au secours de l'indigence. La soirée de demain nous offrira un spectacle non moins piquant : ces mêmes dames se mettront actrices, choristes, figurantes et habilleuses de théâtre pour soulager une autre infortune non moins respectable : c'est au 3 avril qu'est fixée la représentation d'amateurs au bénéfice des Polonais sans travail. On sait que c'est une partition de M. de Flotow qui défrayera cette magnifique soirée. *La Duchesse de Guise*, tel est le titre de cet ouvrage, dont les paroles ont été arrangées par M. le comte de la B. (Bouillerie), d'après le drame d'*Henri III* de M. Alexandre Dumas. Les répétitions de cette pièce ont prouvé que toutes nos illustrations chantantes n'étaient pas sur la scène, et que nos salons fashionables recèlent des trésors qui feraient envie à plus d'une administration théâtrale. Le nom de Mlle de Lagrange circule de bouche en bouche parmi tous les initiés. Mlle de Lagrange possède les trois registres de la voix féminine : *soprano*, *mezzo-soprano* et *contralto* ; elle joint à une prodigieuse flexibilité un sentiment musical très-profond et une méthode exquise. Il est inutile de dire que Mlle de Lagrange remplit le principal rôle dans *la Duchesse de Guise*. Le rôle du duc est échu en partage à M. Panel. M. Lac, premier ténor, représente Saint-Mégrin. M. Lawrence s'est chargé du rôle de l'astrologue

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Ruggieri. Tous les rôles secondaires, ainsi que les chœurs, ont été également confiés à des amateurs, à des gens du monde. Les chœurs se composent de 110 voix réparties de la manière suivante : 30 premiers sopranos, 20 seconds sopranos, 15 premiers ténors, 15 deuxièmes ténors, 30 basses-tailles. Les chœurs sont dirigés par Mlle de Kontski, la sœur des frères de Kontski, cette noble famille d'artistes qui fait les délices de nos concerts. Le chef des comparses appartient à la première noblesse de France, et pour peu que vous osiez regarder attentivement l'habilleuse du théâtre, vous reconnaîtrez Mme la baronne de Malaret. Il faut vous attendre à toutes ces surprises et à bien d'autres encore ; car vous n'oublierez pas que la troupe a été recrutée par Mme la princesse Czartoriska, et que c'est sous le patronage de la noble Polonaise que notre fête philanthropique s'est organisée.... » Mlle de Lagrange, dont il est question dans ce récit, n'était autre que Mlle Anna de Lagrange, qui, de simple amateur, devint par la suite une artiste si distinguée. Quant à *la Duchesse de Guise*, elle fut jouée l'année suivante à Schwerin, sur le théâtre de la cour, à l'occasion de l'anniversaire de la grande-duchesse de Mecklembourg-Schwerin.

Depuis quelques années, M. de Flotow a multiplié ses productions dramatiques, abordant parfois les plus grands théâtres, mais ne dédaignant pas, à l'occasion, de se produire sur les scènes les plus modestes, et se faisant jouer tour à tour en Allemagne, en France et en Italie. Voici la liste de ses derniers ouvrages : 1° *Veuve Grapin*, opérette en un acte, Bouffes-Parisiens, 21 septembre 1859 ; — 2° *Pianella*, opérette en un acte, écrite sur le sujet de *la Serva padrona*, théâtre Déjazet, 11 mai 1860 ; — 3° *Un conte d'hiver*, opéra, Vienne, septembre 1862 ; — 4° *Indra*, opéra allemand, Vienne, vers 1864 ; — 5° *La Libellule*, ballet, Vienne, 8 mars 1866 ; — 6° *Zilda*, opéra-comique, en 2 actes, Paris, Opéra-Comique, 28 mai 1866, ouvrage qui n'obtint aucun succès ; — 7° *Tannkœnig*, ballet, Darmstadt, février 1867 ; — 8° *Am Runensteln*, opéra en 2 actes, écrit en société avec M. Richard Genée, Prague, 13 avril 1868 ; — 9° *L'Ombre*, opéra-comique en 3 actes, Opéra-Comique, 7 juillet 1870, partition qui a été accueillie avec la plus grande faveur, à Paris, dans toute la France et à l'étranger ; — 10° *Naïda*, opéra en 3 actes, Milan, théâtre Manzoni, juin 1873 (ce dernier ouvrage avait été écrit sur un livret français de Saint-Georges et M. Léon Halévy, et reçu au théâtre de l'Opéra dès 1854 ; j'ignore comment il se fait que la représentation n'en eut pas lieu ; toujours est-il que M. de Flotow le fit traduire en italien et représenter à Milan) ; — 11° *Il Fior d'Harlem*, opéra en 3 actes, Turin, théâtre Victor-Emmanuel, 18 novembre 1876. (Cet opéra avait aussi été conçu en vue de la scène française, et le livret original, qui avait pour titre *la Tulipe noire*, en était dû encore à de Saint-Georges.) — Je ne dois pas oublier de dire que l'opéra italien intitulé *Marta*, traduit en français et joué au Théâtre-Lyrique le 18 décembre 1865, obtint un succès éclatant.

M. de Flotow a été élu, en 1864, membre correspondant de l'Institut de France.

FOA (Mme Eugénie), écrivain et romancier, est auteur d'un petit livre intitulé *les Petits Musiciens* (Paris, Janet, s. d. [vers 1840], in-16), qui contient des notices biographiques sur Palestrina, Michel Lambert, Tartini, Joseph Haydn, Am. Naumann et Mozart. Ce petit volume, destiné aux enfants, décrit surtout l'enfance de ces artistes célèbres ; les récits en sont écrits d'une main aimable, mais la prétention de l'auteur n'a pas été jusqu'à chercher à être utile d'une façon quelconque à l'histoire de l'art.

* **FODOR** (Charles). Dans son livre : *les Artistes musiciens néerlandais*, M. Édouard Gregoir mentionne un assez grand nombre de compositions importantes et originales de cet artiste qui n'ont pas été signalées dans la *Biographie universelle des Musiciens* ; ce sont les suivantes : 1° Concerto pour clavecin (Berlin) ; 2° Concerto pour clavecin, en *ré* ; 3° Concerto pour clavecin, en *si* bémol ; 4° 6 Solos pour clavecin (Paris) ; 5° 6 Sonates pour clavecin (Offenbach) ; 6° 2 Sonates pour clavecin et violon (Amsterdam) ; 7° 1e Sonate pour violon et violoncelle (Offenbach) ; 8° Sonate à 4 mains ; 9° 3e Sonate à 4 mains ; 10° Airs variés pour clavecin (Offenbach) ; 11° Symphonie à grand orchestre, en *ré* (Amsterdam).

* **FODOR** (Antoine). Dans le livre qui vient d'être cité, M. Gregoir donne aussi quelques renseignements intéressants sur cet artiste. Antoine Fodor a écrit, paraît-il, les paroles et la musique du premier opéra national représenté en Hollande ; cet ouvrage avait pour titre *Numa Pompilius*. Comme compositeur, il fut appelé à faire partie de l'Institut des Pays-Bas, et en cette qualité il rédigea, avec Wilms, tous les rapports sur la musique qui furent lus à cette compagnie. Fodor fut chargé, en 1814, des fonctions de chef d'orchestre au théâtre allemand d'Amsterdam. Enfin c'est lui qui, avec Jacobsen, Wilms, Mann et Baldnecker, avait fondé en 1811 les *concerts du mardi* à la Monnaie.

* **FODOR** (Mme Joséphine **MAINVIEL-**

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

LE-). On a publié de cette grande artiste un opuscule intitulé : *Réflexions et Conseils sur l'art du chant* (Paris, Perrotin, 1857, in-8° de 15 pp.).

* **FOGGIA** (Francesco). Une erreur s'est glissée dans l'article relatif à cet artiste, où se trouve catalogué en ces termes le recueil suivant : « *Messe e offertorii à* 2, 3, 4, 5 *voci*, ouvrage dédié à l'auteur même par Jean-Baptiste Cuifabri, Rome, 1673. » Ce n'est pas à Francesco Foggia, mais à Antonio Foggia, son fils, que ce recueil est dédié par l'éditeur. Je dois ajouter que des six messes que l'on trouve dans ce volume, cinq seulement sont de Francesco, et que la première est de son fils Antonio. Ce renseignement m'est fourni par M. le docteur Basevi, qui possède cet ouvrage rare.

* **FOIGNET** (Charles-Gabriel) Cet artiste, intelligent et bien doué, a donné des preuves d'une activité peu commune. En 1785, il était ce qu'on appelait alors professeur de *goût de chant*. Dès que la liberté des théâtres eut été reconnue par un décret de la Convention, il s'empressa d'en profiter, d'abord en écrivant la musique d'un grand nombre de petits opéras pour les théâtres lyriques secondaires qui se fondaient de tous côtés, ensuite en devenant lui-même directeur de spectacle.

Vers 1797, en effet, Foignet devint directeur du théâtre des Jeunes-Artistes de la rue de Bondy, auquel il imprima bientôt une activité sans égale, et dont il sut faire une des scènes musicales les plus aimables et les plus estimées de Paris dans un ordre inférieur, sachant y attirer le public et le retenir à l'aide de bonnes pièces, d'une bonne troupe et d'une sage administration. Au bout de quelque temps, il s'empara aussi d'un théâtre construit dans la rue du Bac et connu précédemment sous le titre de théâtre des Victoires-Nationales, et le géra conjointement avec sa première entreprise. Et comme si ce n'était encore assez pour lui de la direction de ces deux établissements, il prit bientôt une part dans celle du théâtre Montansier, et devint un des cinq administrateurs associés de ce théâtre. Tout cela ne l'empêchait pourtant pas de composer des opéras, dont quelques-uns obtenaient de véritables succès.

Voici une liste de ses ouvrages que je crois à peu près complète, bien que beaucoup de détails me manquent à leur sujet : 1° *la Bolteuse*, un acte (en société avec Simon, musicien absolument inconnu), th. Montansier, 17 octobre 1791 ; 2° *le Roi et le Pèlerin*, 3 actes, th. Montansier, 2 juin 1792 (réduit plus tard en 2 actes, sous ce titre : *la Gageure du Pèlerin*) ; 3° *le Mont Alphéa*, ou *le Français Jalabite*, 3 actes, th. Montansier, décembre 1792 ; 4° *Miche*[1] *Cervantes*, 3 actes, th. des Amis de la Patrie, 24 décembre 1793 ; 5° *la Femme qui sait se taire*, un acte, th. National, 30 décembre 1793 ; 6° *l'Apothicaire*, 2 actes (en société avec Simon), th. Montansier, 1793 ; 7° *le Projet de fortune*, un acte, th. de la Cité, 1793 ; 8° *les Petits Montagnards*, 3 actes, th. de la Cité, 17 janvier 1794 ; 9° *la Discipline républicaine*, un acte, th. Favart, 20 avril 1794 ; 10° *le Plan d'opéra*, th. de la Cité, 28 octobre 1794 ; 11° *le Franc Marin*, ou *la Gageure indiscrète*, 2 actes, th. des Amis de la Patrie, 3 décembre 1795 ; 12° *le Gascon tel qu'il est*, 3 actes, th. Montansier, 10 juillet 1797 ; 13° *les Brouilleries*, un acte, th. Montansier, 14 janvier 1798 ; 14° *les Prisonniers français en Angleterre*, 2 actes, th. Montansier, 8 avril 1798 ; 15° *l'Orage*, un acte, th. Montansier, 9 juin 1798 ; 16° *l'Antipathie*, un acte, th. Montansier, 11 décembre 1798 ; 17° *les Jugements précipités*, un acte, th. Montansier, 25 mars 1799 ; 18° *Jacques Rigaud*, un acte, th. Montansier, 13 juillet 1800 ; 19° *le Duel de Bambin*, th. Montansier, 1800 ; 20° *Raymond de Toulouse*, ou *le Retour de la Terre-Sainte*, 3 actes (en société avec son fils François), th. des Jeunes-Artistes, 15 septembre 1802 ; 21° et 22° *Héléna*, *le Cri de la Vengeance*, deux ouvrages dont je ne connais ni la date ni le lieu de représentation.

Foignet abandonna en 1807, probablement à l'époque de l'ouverture de la salle du boulevard Montmartre, la part de direction qu'il avait au théâtre Montansier (où l'un de ses associés était le Simon qui collabora avec lui pour deux des ouvrages cités ci-dessus). A la même époque, le décret restrictif de 1807, qui supprimait à Paris une douzaine de théâtres, lui enlevait la direction de ceux des Jeunes-Artistes et des Victoires-Nationales, compris dans la proscription. Je ne sais ce que fit alors Foignet ; je signalerai seulement trois ouvrages, pantomimes ou mélodrames, représentés peu après sur des théâtres du boulevard, et dont il écrivit la musique : *Walther le Cruel* (conjointement avec Lanusse), Gaîté, 1809 ; *la Fille mendiante*, Ambigu, 1809 ; *Stanislas Leczinski* ou *le Siége de Dantzick*, Gaîté, 1811. A partir de ce moment, je ne vois plus de traces de Foignet.

Je ferai remarquer que deux opéras-comiques mis par Fétis sur le compte de ce compositeur ne sont pas de lui : l'un, *les deux Charbonniers*, est du Cousin-Jacques ; l'autre, *les Sabotiers*, est de Bruni.

Foignet a fait paraître, vers 1780, un recueil ainsi intitulé : *Les Plaisirs de la Société*, re-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

cueil d'ariettes choisies des meilleurs opéras, opéras-comiques et autres, arrangées pour le forte-piano ou le clavecin, avec un accompagnement de violon *ad libitum* (Paris, chez Mmes Lemenu et Boyer) (1).

* **FOIGNET** (François), fils du précédent, fut un des acteurs les plus aimés du petit théâtre des Jeunes-Artistes, dont son père était le directeur. Il passait pour être l'associé de celui-ci, et ce qu'il y a de certain, c'est que la direction Foignet, habile, active et intelligente, fit de cette scène secondaire un théâtre musical très-aimé du public et largement ouvert aux jeunes compositeurs. On appelait les Jeunes-Artistes « le théâtre lyrique du boulevard, » et Foignet fils, particulièrement, y obtenait de véritables succès comme acteur, comme chanteur et comme compositeur; il jouait les Arlequins avec beaucoup de grâce et de légèreté, et la musique qu'il écrivit pour un certain nombre de pièces était très-bien accueillie. Voici les titres de celles qui sont venues à ma connaissance : 1° *la Noce de Lucette*, opéra-comique en un acte, th. Montansier, 4 janvier 1799; 2° *le Gondolier*, ou *la Soirée vénitienne*, opéra-comique en un acte, th. Montansier, 6 mai 1800; 3° *le Chat botté*, ou *les 24 heures d'Arlequin*, féerie en 4 actes, Jeunes-Artistes, 19 mars 1802; 4° *le Retour inattendu*, ou *le Mari revenant*, opéra-comique en un acte, ib., 9 mai 1802; 5° *Raymond de Toulouse*, ou *le Retour de la Terre sainte*, opéra en 3 actes (en société avec son père), ib., 15 septembre 1802; 6° *Riquet à la houppe*, opéra-féerie en 3 actes, ib., 12 décembre 1802; 7° *la Naissance d'Arlequin*, ou *Arlequin dans un œuf*, opéra-féerie en 5 actes, ib., 15 juillet 1803 (ouvrage qui obtint un énorme succès et qui eut plus de cent représentations); 8° *Arlequin à Maroc*, ou *la Pyramide enchantée*, opéra-féerie en 3 actes, ib., 29 juillet 1804; 9° *l'Oiseau bleu*, opéra-féerie.

François Foignet doit être né avant 1783, et je pense que c'est à tort que cette date a été attribuée à sa naissance, car il aurait eu à peine seize ans lors de la représentation de son premier ouvrage au théâtre Montansier, ce qui me semble difficile à admettre. Néanmoins, lorsque le décret impérial de 1807 vint limiter le nombre des théâtres à Paris et faire fermer, avec tant d'autres, celui des Jeunes-Artistes, Foignet dut chercher ailleurs l'emploi de ses talents. Il lui fallut aller en province, où il s'engagea pour chanter les barytons et jouer les *Martin*, les *Laïs* et les *Solié*, comme on disait alors. En 1818, il est en Belgique, et fait partie de la troupe de Liége; l'année suivante, il est sans doute à Bruges, car il écrit pour le théâtre de cette ville la musique d'une scène tragi-lyrique : *l'Heure du supplice* ou *les Remords du crime*, qui est représentée le 5 février 1819; en 1822, on le trouve au grand théâtre de Marseille, en 1824 à Nantes, où sa femme joue les mères Dugazons, en 1826 à Lille, puis successivement à Montpellier, à Gand, à Tournay et dans d'autres villes. Enfin, en 1845 il est à Strasbourg, où il meurt le 22 juillet de cette année. Sa mort était ainsi enregistrée par l'Annuaire dramatique belge : « Foignet aîné, artiste dramatique de talent et de réputation, meurt de misère à l'hôpital (de Strasbourg), par suite de son imprévoyante conduite. » C'est ainsi que disparut un artiste bien doué, et qui, mieux servi par les circonstances, aurait peut-être acquis une renommée durable.

FOLEGGIATI (Ercole), est auteur d'un écrit récemment publié sous ce titre : *Il Violino esposto geometricamente nella sua costruzione* (en deux parties), Bologne, 1873-1874.

* **FOLIO** ou **FOLIOT** (Edme). Une erreur typographique s'est évidemment glissée, au sujet de la date de sa mort, dans le petit article consacré à cet artiste par la *Biographie universelle des Musiciens*. Folio a dû mourir bien avant 1777, puisqu'il vivait sous Louis XIV. J'ai retrouvé dans le livre de Daquin : *Siècle littéraire de Louis XV*, les lignes suivantes relatives à ce musicien : — « Folio, fort connu à la cour sous Louis XIV, mais dont le caractère singulier a étouffé pour ainsi dire la réputation, a brillé un temps dans Paris, surtout dans les musiques que faisoient alors les Pères Jésuites dans leur maison professe. Tout le monde y accouroit, et trouvoit admirables ces mêmes motets, ignorés totalement à présent, et qui sont tombés par héritage à des gens qui par état n'y connoissent rien. Il y a lieu de penser que les ouvrages de Folio sont perdus, ou vendus à vil prix : suite fâcheuse de son indolence. Il a été pendant quelques années maître de musique de Saint-Paul, et il est le seul dont cette grande paroisse puisse se faire honneur. » Ces renseignemens

(1) Cette publication fut continuée, et le *Mercure* de mai 1783, en annonçant le 3e Recueil des *Plaisirs de la Société*, ajoutait : — « Ce recueil sera suivi de plusieurs autres. Les personnes qui ne sont pas fortes sur le piano y trouveront une grande facilité pour s'accompagner, il n'y a que deux lignes, celle du chant et celle de la basse. Les notes du chant sont plus grosses pour les distinguer de celles de l'accompagnement, dont on peut se passer si l'on veut, la basse étant assez travaillée pour y suppléer. Il y a dans ce travail deux airs de l'éditeur fort jolis et d'un choix de paroles agréables. »

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

donnent à penser que Folio était un artiste distingué.

FOLZ (Michel), flûtiste et compositeur pour son instrument, est né à Naples, de parents italiens, le 16 juillet 1820. Élève de son père, également flûtiste, il débuta en public encore enfant, et à l'âge de huit ans il avait déjà donné deux-cents concerts dans les principales villes d'Italie. A dix ans, il était engagé dans l'orchestre du théâtre du Fondo, de Naples; à dix-sept ans il vint à Paris, et fut reçu au concours comme première flûte au Gymnase musical du boulevard Bonne-Nouvelle, dirigé par M. Tilmant. Protégé par Rossini, il parcourut l'Angleterre et d'autres pays avec grand succès. Il a publié pour la flûte : Air varié sur *Casta Diva*, de *Norma*; Fantaisie sur le même opéra; 6 exercices artistiques; Pot-pourri valaque; Variations sur la prière de *Moïse*; *le Carnaval de Venise*; *le Carnaval de Naples*, variations brillantes sur un air napolitain; *Fantaisie sur Sarah*, de Grisar; Fantaisie sur une chanson bretonne, etc., etc.

J. D. F.

FONCLAUSE (Joseph), dit *le Mayeux*, fut un très-habile fabricant d'archets. Né en 1800 à la Conté, il fit son apprentissage à Mirecourt, chez Pajot, vint à Paris vers 1825, entra chez J.-B. Vuillaume, et devint rapidement un des ouvriers les plus distingués dans la facture des archets. Il s'établit plus tard à son compte, et mourut à Paris, après une longue carrière, en 1865. Fonclause marquait habituellement ses produits de son nom.

FONSCOLOMBE (F.....-E....., baron de), amateur distingué de musique, né vers 1810, s'est livré pendant longtemps à la composition, a fait exécuter à Marseille et à Aix des motets et plusieurs messes, et a fait représenter dans la première de ces deux villes un opéra-comique intitulé *le Prisonnier de Crimée*. M. de Fonscolombe, qui est mort à Aix le 21 mars 1875, avait écrit aussi des romances et mélodies vocales, *la Danse des morts*, *le Forban*, etc., et une série de *six Motets religieux* avec accompagnement de piano ou d'harmonium (1, *Ave Maria*; 2, *Ave verum*; 3, Litanies en *fa*; 4, Litanies en *si* bémol; 5, Litanies en *ut*; 6, *O salutaris hostia*), qui ont été publiés chez l'éditeur M. Gérard. Il a laissé une traduction française des *Memorie storico-critiche* de l'abbé Baini sur Palestrina, ainsi qu'une édition critique du *Miserere* de Carissimi, ouvrages que sa famille, dit-on, se propose de publier.

FONT (.....), compositeur espagnol contemporain, a fait représenter à Madrid, en 1876, une *zarzuela* en un acte intitulée *Apuros de una patrona*. Je n'ai pas d'autres renseignements sur cet artiste.

* **FONTAINE** (Antoine-Nicolas-Marie), est mort à Saint-Cloud au mois d'avril 1866.

* **FONTANA** (Uranio). Fixé à Paris depuis plusieurs années, cet artiste, qui est né à Isco au mois de novembre 1815, fut nommé professeur de chant au Conservatoire le 1er novembre 1856. Il se démit de ces fonctions en 1865.

FONTANELLI (Giam-Josepo), luthier italien, vivait à Bologne dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. On trouve au Musée instrumental du Conservatoire de musique de Paris, sous les nos 160 et 161 du catalogue, deux mandolines de cet artiste, datées de 1771 et 1772.

* **FONTENELLE (M. GRANGES DE)**. *Médée et Jason*, opéra en 3 actes de ce compositeur, indiqué par erreur comme n'ayant pas été joué, a été représenté à l'Opéra le 10 août 1813. Fontenelle a donné encore à ce théâtre un ouvrage en un acte, *la Montagne*, ou *la Fondation du temple de la Liberté* (25 octobre 1793), qui fut son début au théâtre.

* **FONTMICHEL** (Hippolyte-Honoré-Joseph **COURT DE**), est né le 5 mai 1799. Après avoir obtenu à l'Institut, en 1822, le second grand prix de composition musicale, il alla visiter l'Italie à ses frais, et fit représenter en ce pays deux opéras : à Gênes, *Amedeo II Grande*, et à Livourne, *I due Forzati*. Après l'échec du *Chevalier de Canolle*, ouvrage donné par lui à l'Opéra-Comique, cet artiste, que sa position de fortune rendait indépendant, alla se fixer à Grasse, où il s'occupa de travaux agricoles. Il a pourtant encore écrit la musique des chœurs des *Amalécites*, de Châteaubriand, et celle d'un opéra italien en cinq actes, *Amleto*, qui n'a pas été représenté. J'ignore si M. de Fontmichel est encore vivant.

* **FORESTIER** (Joseph). Cet artiste distingué a publié il y a quelques années un ouvrage fort utile, qui a paru sous le titre suivant : *Monographie des instruments à six pistons et tubes indépendants, études pratiques et théoriques pour le nouveau système de M. Adolphe Sax* (Paris, Sax, s. d., in-8°). M. Forestier a occupé longtemps l'emploi de premier cornet à pistons à l'orchestre de l'Opéra, il a été professeur de cet instrument au Conservatoire et chef de musique d'une des subdivisions de la garde nationale de Paris.

Un frère de cet artiste, *J. M. Forestier*, s'est fait remarquer par son talent sur la flûte. Ancien élève de Tulou au Conservatoire, il avait remporté un premier prix en 1835, et plus tard était devenu flûte-solo au Théâtre-Italien et chef

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de musique de la 5e subdivision de la garde nationale. C'est pendant une répétition qu'il faisait faire à son corps de musique qu'il mourut subitement à Paris, le 18 décembre 1867, à l'âge de cinquante-quatre ans.

FORGUES (Victor-Esprit-Émile), pianiste et compositeur, né à Paris le 26 septembre 1823, a fait son éducation musicale au Conservatoire de cette ville, où il fut admis le 9 novembre 1835, et où il devint successivement élève de Goblin pour le solfége, de Laurent et de Zimmermann pour le piano, et de Leborne pour le contrepoint et la fugue. Après avoir obtenu un accessit de solfége en 1836, M. Forgues se vit décerner le second prix de piano en 1839, et le premier l'année suivante. Depuis lors, cet artiste s'est produit comme virtuose, et a obtenu de véritables succès, à Paris et à l'étranger, grâce à la distinction et à la facilité de son jeu. M. Forgues s'est fait connaître aussi comme compositeur; on a de lui un assez grand nombre de morceaux de genre : *Ballade*, *Sérénade*, *Mouvement perpétuel*, *Tarentelle de concert*, *Souvenirs et Regrets*, pensée élégiaque, *Marche funèbre*, *Marche des ombres*, *le Trémolo*, *Scherzo en sixtes*, *Solo de concert*, *Romance dramatique*, *Canzonetta*, etc., et un recueil de 12 Études intitulées *les Pathétiques* (Paris, Flaxland).

FORKAS (Edmond), musicien contemporain, est l'auteur d'un opéra intitulé *la Bayadère*, qui a été représenté à Pesth au mois d'août 1876.

FORMAGLIO (Luigi), compositeur dramatique italien, est l'auteur des deux ouvrages suivants : *Brenno all' Assedio di Chiusi*, représenté au théâtre San-Benedetto, de Venise, en 1852; et *Gismonda di Mendrisio*, drame lyrique en 3 actes, donné au théâtre Apollo, de la même ville, en 1854.

FORMICHI (Pietro), pianiste et compositeur italien, né à Sinalunga le 7 juin 1829, a publié une centaine environ de morceaux légers pour le piano, parmi lesquels on rencontre une assez grande quantité de transcriptions et de fantaisies écrites sur des airs populaires et des thèmes d'opéras célèbres.

FORNARI (Vincenzo), chef d'orchestre et compositeur, né à Naples le 11 mai 1848, fut élève de M. Luigi Siri pour le piano et de M. Battista pour la composition. Cet artiste s'est fait connaître par une messe exécutée à Naples, et par un opéra sérieux, *Maria di Torre*, représenté avec succès, en 1871 ou 1872, au théâtre Philharmonique de cette ville. On lui doit aussi quelques compositions de moindre importance. — Le frère aîné de cet artiste, M. *Ferdinando Fornari*, né à Naples le 18 juillet 1835, élève de M. Busti pour le chant, de M. Battista pour le piano, débuta en 1856, dans l'emploi des barytons, au théâtre San-Ferdinando de sa ville natale, et parut ensuite sur plusieurs autres scènes. Les circonstances l'obligèrent plus tard à abandonner la carrière dramatique et à se livrer à l'enseignement.

* **FORNASINI** (Nicola), compositeur dramatique, naquit à Bari le 17 août 1803. Admis dès l'âge de douze ans au Conservatoire de Naples, il y devint l'élève de Furno, de Tritto et de Zingarelli, et en 1822, à peine âgé de dix-neuf ans, il faisait représenter sur le petit théâtre du Conservatoire une opérette intitulée *il Marmo*. Il écrivit ensuite plusieurs compositions religieuses, messes, vêpres, *Te Deum*, litanies, puis, ayant terminé ses études, il fut nommé chef de musique d'abord au 1er régiment suisse, ensuite au 2e régiment de grenadiers de la garde royale. Cela ne l'empêcha pas de faire représenter quelques ouvrages dramatiques : *Oh ! quante imposture*, opéra bouffe en 2 actes (Naples, th. Nuovo, 1829); *un Matrimonio per medicina* (ib., ib., 1829); *l'Avvocato in angustie*, farce en un acte (ib., ib., 1831); *la Vedova scaltra*, 2 actes (ib., ib., 1831); *Roberto di Costanzo* (id., th. San-Carlo, 1839). Nommé, quelques années plus tard, directeur de toutes les musiques et fanfares de l'armée royale, puis inspecteur des classes d'instruments à vent au Conservatoire, Fornasini, qui n'était pourtant qu'un artiste médiocre et pourvu d'une éducation incomplète, fut chargé d'écrire une énorme quantité de musique pour les orchestres militaires, en même temps qu'il composait, avec une déplorable facilité, non-seulement les partitions de plusieurs ballets représentés au théâtre San Carlo : *Caterina Cornaro*, *gli Spagnuoli in Africa*, *Margherita Pusterla*, *l'Eroe cinese*, mais encore de nombreuses mélodies vocales et beaucoup d'œuvres de musique religieuse. Musicien sans savoir, sans goût et sans imagination, cet artiste possédait, dit-on, d'excellentes qualités comme professeur. Il mourut à Naples, le 24 juin 1861.

* **FORQUERAY** (Antoine). Le talent de ce virtuose, célèbre sur la basse de viole, a été ainsi appréciée par Daquin (*Siècle littéraire de Louis XV*), lequel nous apprend en même temps que Forqueray était compositeur : « On peut dire que personne n'a surpassé Marais : un seul homme l'a égalé, c'est le fameux Forqueray. Il n'a point été l'écolier de Marais, comme le bruit en a couru, il n'a jamais eu de maître que son génie. En effet, que son père aurait-il pu lui

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

apprendre ? C'étoit un homme médiocre. Forqueray parut dans le monde au moment que les Italiens excitèrent en France une émulation étonnante vers l'année 1698. Il tenta de faire sur sa viole tout ce qu'ils faisoient sur leur violon, et il vint à bout de son entreprise. Les cordes singulières et les traits les plus frappants des bons auteurs d'Italie lui étoient tellement familiers, que dans toutes ses pièces on trouve un certain sel, qui n'assaisonne point celles de Marais même les plus travaillées : celui-ci s'en tenoit aux grâces naturelles, Forqueray en avoit de plus recherchées, mais son art ne gâtoit jamais la belle nature. »

* **FORQUERAY** (Jean-Baptiste-Antoine), fils du précédent. Daquin, dans le même ouvrage, parle aussi de cet artiste, en rappelant le souvenir de son père : « Nous, possédons à présent le fils de ce grand maître, il a tous les talens de son père : à la plus grande exécution il joint les grâces les plus aimables. Les pièces les plus difficiles ne lui coûtent aucune peine, il les joue avec cette aisance qui caractérise le grand homme : tout devient sous ses doigts un chef-d'œuvre de délicatesse et d'élégance, et quoique la viole ait perdu de ses droits, elle retrouve avec lui ses anciens admirateurs. Notre nation assez changeante est toujours avide de semblables prodiges. M. Forqueray a, si j'ose parler ainsi, des phrases musicales d'un nouveau tour, et dont il sait toute la valeur. Entre ses mains elles ont l'art de plaire, parce qu'il en fait usage avec goût et sans affectation. »

FORQUERAY (Nicolas-Gilles), membre jusqu'ici inconnu de la famille des musiciens de ce nom, naquit à Chaumes en 1702. L'existence de cet artiste m'a été révélée par l'écrit si substantiel, malgré son peu d'étendue, de M. Th. Lhuillier (*Voy.* ce nom), *Note sur quelques musiciens dans la Brie*, et je ne crois pouvoir mieux faire que de reproduire textuellement la notice que lui consacre cet écrivain : « Nicolas-Gilles Forqueray était fils d'un aubergiste de Chaumes, qui tenait l'hôtellerie de la *Pomme de Pin*. A 25 ans, il se recommandait par son talent et obtenait un emploi modeste dans la musique du roi, grâce à la protection de M. Louis-Auguste Le Tonnelier de Breteuil, qui, à la dignité d'évêque de Rennes et d'abbé commendataire de Chaumes, réunissait le titre de grand-maître de la chapelle et musique de Louis XV. Forqueray remplaça plus tard l'un des Couperin à l'église St-Séverin (1757) ; il fut encore, malgré sa mauvaise santé, organiste de Saint-Méry, des Saints-Innocents et de Saint-Laurent. Nicolas Séjan, qui, à treize ans, en 1758, accompagnait un *Te Deum* à Saint-Méry, et obtenait au concours l'orgue de cette église en 1760, était élève de Forqueray. Ce maître, affaibli par des pratiques austères, accablé par la fatigue et la maladie, était venu chercher un repos salutaire dans son village natal lorsqu'il y mourut le 22 octobre 1761. Les registres paroissiaux de Chaumes fournissent son acte de baptême et celui de son inhumation ; nous citerons seulement le second : « L'an 1761, le 23 octobre, a été « par nous, prêtre vicaire soussigné, inhumé « dans le cimetière de cette paroisse le corps de « sieur Nicolas-Gilles Forqueray, organiste de « Saint-Séverin de Paris, décédé hier, âgé de « 59 ans, époux d'Élisabeth Segeant (1). Ladite « inhumation faite en présence de Michel Vin- « cent, de Paul Luce, de Jean Bonnard, d'É- « tienne Vincent, ses neveux ; Pierre Forqueray, « sieur Louis Grossier, ses cousins ; de Mre Jean- « Baptiste Deslon, curé d'Aubepierre ; de Pre « Pelletier, desservant de Beauvoir ; de sieur « Rochette, vic. d'Ozouer-le-Voulgis, et autres « soussignés. »

Le père de Nicolas-Gilles Forqueray, aubergiste à Chaumes, était-il frère ou cousin d'Antoine Forqueray ? Cela me paraît probable. En tout cas, il me paraît bien évident que l'artiste dont il est ici question appartenait à la même famille que les précédents, d'autant que pour le distinguer on l'appelait *Forqueray le jeune*. Voici, au point de vue de son talent, ce qu'en disait Daquin dans l'ouvrage cité ci-dessus : — « M. Forqueray conserve encore le beau toucher et les grâces qui lui ont attiré tant d'applaudissemens dans sa jeunesse. »

FORSTER (William), né en 1713 à Brampton, dans le Cumberland, fut le chef d'une famille de luthiers dont les produits sont très-appréciés en Angleterre. Exerçant dans sa ville natale le métier de fabricant de rouets, il occupait les quelques loisirs qu'il avait à réparer les violons ou d'autres instruments qu'on lui confiait, et c'est ainsi que commencèrent en ce genre les travaux de cette nombreuse famille de luthiers.

FORSTER (William), fils du précédent, né en 1739, exerça la même profession que son père, et l'aidait aussi dans ses réparations d'instruments. Il joignait même à ces deux métiers, assez étrangers l'un à l'autre, celui de ménétrier dans les fêtes du village. S'étant rendu à Londres en 1759, il laissa bientôt de côté les rouets pour se livrer exclusivement à la lutherie. Il s'établit peu de temps après, et s'acquit rapidement une bonne réputation parmi les ama-

(1) Tante de Nicolas Séjan, dont le nom est mal orthographié.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

leurs pour ses imitations de Stainer, maître très en faveur à cette époque. Ce n'est qu'en 1770 qu'il commença à copier Amati, ce qu'il fit, dit-on, avec un rare bonheur. Le fameux violoncelliste Robert Lindley ne voulait jouer que ses instruments, ce qui leur procura un très-grand succès. Forster ne fit, dans tout le cours de sa carrière, que quatre contrebasses, dont trois lui avaient été commandées pour la musique particulière de Georges III. — Le fils de cet artiste, qui s'appelait William, comme son aïeul et son père, a fait aussi de bons instruments, égalant parfois ceux de ce dernier. Né en 1764, il mourut en 1821, laissant deux fils dont l'un portait aussi le nom de William, et l'autre ceux de Simon-André. Le premier ne fit qu'un petit nombre d'instruments; le second travailla non-seulement avec son père, mais encore avec Samuel Gilkes, et il a laissé, de 1828 à 1840, quelques heureux spécimens de son habileté. Je crois que c'est l'un des deux qui est, conjointement avec un autre luthier, M. Sandys, l'auteur d'un livre intéressant publié sous ce titre : *The History of the Violin* (Londres, 1864, in-8°), et dans lequel on trouve d'utiles détails sur la structure et la fabrication du violon.

* **FORTUNATI** (Francesco). Un des opéras de ce compositeur avait pour titre *Ipermestra*.

FOSCHINI (G.....), compositeur italien, a fait représenter en 1804, sur le théâtre italien de Constantinople, un opéra sérieux intitulé *Giorgio il Bandito*. Cet artiste a publié une cinquantaine de morceaux de genre pour le piano, dont la plupart sont des fantaisies et variations sur des thèmes d'opéras en vogue.

FOSSATI (J.....-L.....-A.....), docteur en médecine, naquit à Novare en 1786, et dès 1815 vint se fixer à Paris, où il se fit le propagateur enthousiaste de la doctrine de Gall. Médecin du Théâtre-Italien de Paris pendant plus de quarante ans, le docteur Fossati a écrit divers articles sur l'hygiène des artistes, spécialement en ce qui concerne la voix, et il a publié sous ce titre : *Sur le talent de la musique*, une brochure qui était la reproduction d'un discours prononcé par lui dans la séance annuelle du 22 août 1834 de la Société phrénologique, dont il était vice-président (s. l. n. d. [Paris, 1835], in-8° de 23 pp.). Une traduction italienne de cet écrit a paru en 1836 dans les *Effemeridi fisico-mediche* de Turin, une autre, faite par le professeur Sannicala, de Naples, dans le *Severino* et dans le *Giornale degli Abbruzzi* en 1837, et la *Revista frenologica* de Barcelone en a donné une traduction espagnole, faite par M. Pers. L'auteur a reproduit, trente années plus tard, cet opuscule, dans l'ouvrage suivant : *Questions philosophiques traitées d'après les principes de la physiologie du cerveau* (Paris, Amyot, 1869).

FOSSATI (Le comte Carlo), riche dilettante italien, a écrit la musique d'une opérette, *la Guardia notturna*, qui a été représentée sur le théâtre Balbo, de Turin, en 1876.

FOSSEY (Léon), chef d'orchestre, né à Paris le 17 mars 1829, fut admis en 1845 au Conservatoire, dans la classe de M. Elwart, obtint un accessit d'harmonie au concours de 1847, et le second prix en 1849. Devenu deuxième, puis premier chef d'orchestre au théâtre de la Gaîté, il conserva ces fonctions pendant longues années, et remplit, à partir de 1868 ou 1869, le même emploi au théâtre de l'Ambigu. Fossey a écrit la musique de deux opérettes en un acte : *Pomme d'api* (Gaîté, mars 1859), et *Marcel et Cie* (Bouffes-Parisiens, 15 octobre 1867). Il est mort au mois de février 1877.

FOULON DE LA CHAUME (J.....-B.....), chanoine de Saint-Etienne, né à Dijon en 1624, mort en 1665, était musicien et compositeur. « On a de lui, dit M. Ch. Poisot dans ses *Musiciens bourguignons*, des *Noëls bourguignons*, et *Lucifar pris au baytan* (Dijon, J. Grangier, 1660). »

FOUQUE (Pierre-Octave), compositeur, né à Pau (Basses-Pyrénées) le 12 novembre 1844, vint de bonne heure à Paris, y reçut des leçons et des conseils de l'excellent organiste Chauvet (*Voy.* ce nom), fut admis en 1869 au Conservatoire, dans la classe de composition de M. Ambroise Thomas, et prit part l'année suivante au concours de l'Institut pour le prix de Rome. Cet artiste a publié un certain nombre de compositions pour le chant et pour le piano. Pour le chant il a donné : *Ballata ; Ave Maria*, motet (Paris, Mackar); *Amour passé, les Rubans, la Croce del Lido*, mélodies ; *Renouveau ; Sur sa mule ; la Dernière rose ; Cantique ;* ib., ib.); *Echo du soir*, valse chantée (ib., ib.); *Chant du matin, les Vendanges*, chœurs à 4 voix d'hommes, sans accompagnement (ib., ib.); *le Réveil des fleurs*, chœur pour 2 voix de femmes, avec accompagnement de piano (ib., ib.); *Que le jour me dure*, mélodie; — pour le piano : Prélude et fugue en *sol*, op. 6 (ib., ib.); Nocturne, op. 7 (ib., ib.); *Soir d'été*, morceau de genre, op. 8 (ib., ib.); Deux Préludes, op. 10 (Paris, Maho); *Près du lac*, nocturne (Paris, Mackar); *Doux regard*, romance sans paroles (ib., ib.); enfin quelques morceaux de danse, M. Fouque a fait

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

exécuter aux Concerts Danbé (1874) un prélude pour orchestre, et il a donné deux ou trois opérettes, parmi lesquelles *l'Avocat noir*, représentée à l'Alcazar le 9 décembre 1874, et *Deux Vieux Coqs*.

M. Fouque s'est fait connaître avantageusement aussi comme écrivain : il a été en 1873 le rédacteur musical du journal *l'Avenir national*, il est un des collaborateurs actifs de la *Revue et Gazette musicale de Paris*, et il est aujourd'hui chargé du feuilleton spécial de *l'Écho universel*. Il a donné aussi quelques articles à *la République des Lettres*. Au mois d'octobre 1876, M. Fouque a été nommé préposé à la Bibliothèque du Conservatoire.

FOUQUET (Jean), mandoliniste et compositeur, vivait à Paris dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Cet artiste a publié un recueil de *Six Duos pour deux violons ou deux mandolines, composés dans le goût italien*.

FOURDY (Abraham), compositeur, né à Orléans vers le milieu du seizième siècle, prit part en 1857 au concours du puy de musique d'Évreux, et s'y vit récompenser par le prix de la harpe d'argent, qui lui fut décerné pour le motet *Dum aurora*.

FOURGEAUD (Alexandre). Un écrivain de ce nom a publié une brochure intitulée *les Violons de Dalayrac* (Paris, Leclère, 1856, in-8° de 29 pp.).

* **FOURNEAUX** (Napoléon), a publié, il y a quelques années, un livre ainsi intitulé : *Instrumentologie. Traité théorique et pratique de l'accord des instruments à sons fixes, l'harmonium, l'orgue à tuyaux et le piano, contenant une théorie complète du tempérament musical et des battements*, par l'ingénieur N. Fourneaux fils, facteur d'orgues (Paris, Repos, s. d. in-8°). Le même écrivain avait publié précédemment un *Petit Traité sur l'orgue expressif* (Paris, 1854, in-12 avec deux planches).

FOURNEL (François-Victor), érudit et critique français, est né à Cheppy, près de Varennes, le 8 février 1829. Dans les nombreux ouvrages publiés par lui, M. Fournel a eu plus d'une fois et incidemment l'occasion de s'occuper de musique, et il l'a toujours fait avec le goût et la discrétion commandés à ceux qui n'ont pas fait de cet art une étude particulière. Je citerai quelques-uns de ces ouvrages qui renferment sous ce rapport des renseignements et des détails vraiment intéressants, et parfois très-nouveaux : *les Contemporains de Molière* (Paris, Didot, 3 vol. in-8°), dans lesquels on trouve (t. II) une excellente *Histoire du ballet de cour; Les Spectacles populaires et les Artistes des rues* (Paris, Dentu, 1863, in-12), où l'auteur a placé un bon chapitre sur les jongleurs, trouvères et ménestrels populaires; *Curiosités théâtrales anciennes et modernes, françaises et étrangères* (Paris, Delahays, 1859, in-16), petit recueil d'anecdotes dans lequel la musique trouve tout naturellement sa part; enfin, *Ce qu'on voit dans les rues de Paris* (Paris, Delahays, 1858, in-16), petit livre qui contient deux études pittoresques sur *les Musiciens ambulants* et *l'Art dramatique en plein vent*.

FOURNIÉ (Le docteur Édouard), médecin qui s'est beaucoup occupé des affections de l'organe vocal, est l'auteur d'un livre qu'il a publié sous ce titre : *Physiologie de la voix et de la parole*, Paris, Delahays, 1866, in-8°.

FOURNIER (Édouard), écrivain français, né à Orléans le 15 juin 1819, s'est beaucoup occupé de théâtre, au point de vue de la critique et de l'histoire. Il est cité ici pour les deux opuscules suivants : 1° *la Musique chez le peuple, ou l'Opéra national, son passé et son avenir* (Paris, 1847, in-12); 2° *Essai sur l'art lyrique au théâtre* (Paris, 1849, in-12), écrit en société avec Léon Kreutzer et extrait de l'*Encyclopédie du dix-neuvième siècle*.

FRADEL (Charles), pianiste et compositeur, né à Vienne en 1821, a fait son éducation musicale en cette ville. Fixé comme professeur à Hambourg en 1850, il y resta jusqu'en 1858, époque à laquelle il fixa sa résidence à Londres. Après un séjour de quelques années en Angleterre, il s'embarqua pour l'Amérique et se rendit à New-York, où il s'établit définitivement et où il se trouve encore à l'heure présente (juin 1877). M. Fradel a composé un certain nombre de *lieder* et de morceaux de piano.

FRANÇA (Le P. Luiz **GONZAGA E**), chantre attaché à la chapelle de l'église patriarcale de Lisbonne vers 1830, se retira après l'abdication de D. Miguel Ier, auquel il était très-dévoué et qui l'avait traité avec beaucoup de distinction. Il dirigea aussi l'école de plain-chant qui était établie dans la cathédrale. On connaît de lui : *Compendio ou explicaçdo methodica das regras geraes mais importantes e necessarias para a intelligencia do Canto-chão tanto theorico como pratico, e para saber escrever. e compor*, etc., Lisbonne, 1831, in-4° de viii-139 pages. França avait été nommé par D. Miguel chevalier de l'ordre de N. S. da Conceição et décoré d'une médaille d'or pour ses services.

J. de V.

FRANCESCHI (E.....), avocat italien, a publié à Milan, chez l'éditeur Agnelli, en 1876-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

1877, un opuscule ainsi intitulé : *L'Arte della parola nel discorso, nella drammatica e nel canto.*

* **FRANCESCHINI** (Petronio). Cet artiste était le frère du peintre Marc-Antonio Franschini. Il apprit le contrepoint avec Lorenzo Perti, maître de chapelle de la métropole de Bologne, puis se rendit à Narni et se mit sous la direction de Giuseppe Corso, dit Celano. En 1673, étant revenu à Bologne, sa ville natale, il fut élu prince de l'Académie des Philharmoniques.

FRANCHEVILLE (.....). Un artiste de ce nom a donné en 1797, au petit théâtre Lazzari, les deux opéras-comiques suivants : 1° *le Contrat de mariage* (1 acte) ; 2° *Estelle et Némorin* (2 actes).

FRANCHINI (Giovanni)[1], compositeur dramatique, a fait représenter en 1841 avec peu de succès, sur le théâtre Carlo Felice, de Gênes, un opéra intitulé *gli Empiriei*. En 1857, le même artiste donnait au théâtre San-Carlos, de Lisbonne, *Francesca da Rimini*, drame lyrique en 3 actes.

* **FRANCK** (César-Auguste). Cet artiste fort distingué, qui avait été l'élève de M. Benoist au Conservatoire et qui avait remporté un second prix d'orgue en 1841 (1), s'est fait une grande réputation comme organiste et comme compositeur. A la retraite de M. Benoist, son ancien maître, il a été appelé à lui succéder comme professeur d'orgue au Conservatoire, et dans le même temps plusieurs auditions de son oratorio de *Ruth*, qui avait passé presque inaperçu, lors de sa première apparition vingt-cinq ans auparavant, obtinrent le plus grand succès. La partition de *Ruth* est une œuvre charmante, pleine de grâce, de délicatesse et de distinction, qui se fait remarquer par une inspiration abondante et soutenue, et par une instrumentation riche, élégante et parfois très-neuve. Un autre ouvrage du même genre, *Rédemption*[1], exécuté à l'Odéon, le jeudi saint 10 avril 1873, a obtenu un moindre succès. M. César Frank, qui n'a pu réussir à se produire au théâtre, est l'auteur d'un grand opéra de genre, *le Valet de ferme*, écrit par lui pour l'Opéra national d'Adolphe Adam, et qui est encore dans les cartons du compositeur. M. Franck est depuis plusieurs années organiste de l'église de Sainte-Clotilde.

(1) La mention de ce prix n'a pas été faite dans la *Biographie universelle des Musiciens*, où une erreur s'est glissée au sujet de M. Franck : ce n'est pas le second et le premier prix de composition, mais le second et le premier prix de contrepoint et fugue que M. Franck obtint en 1839 et 1840.

La liste des œuvres de cet artiste se complète de la façon suivante : 1° *Andantino* pour violon, avec accompagnement de piano ; 2° 4 Mélodies de Schubert, transcrites pour le piano ; 3° Ballade pour piano ; 4° *Ruth*, églogue biblique en 3 parties, pour *soli*, chœurs et orchestre (Paris, Hartmann) ; 5° 3 Offertoires, pour *soli* et chœurs ; 6° chants de l'Église, harmonisés à 3 et 4 parties, avec accompagnement d'orgue (1re partie, Messes ; 2e partie, Hymnes ; 3e partie, Chants pour le salut) ; 7° Fantaisie pour piano, sur des airs polonais ; 8° Six pièces d'orgue (1. Fantaisie ; 2. Grande pièce symphonique ; 3. Prélude, fugue et variations ; 4. Pastorale ; 5. Prière ; 6. Final), compositions très-remarquables et d'un grand style ; 9° *Rédemption*, poème symphonique en 2 parties, pour *soli*, chœurs et orchestre (Paris, Hartmann) ; 10° Cinq pièces pour harmonium ; 11° *Quasi Marcia*, pièce pour harmonium ; 12° Mélodies vocales. Parmi les compositions inédites de M. Franck, je citerai : *les Béatitudes*, grand oratorio, *les Éolides*, pièce pour orchestre, et une Messe à trois voix seules, avec chœurs et orchestre.

* **FRANCK** (Joseph), organiste et compositeur, se faisait désigner à Paris sous le nom de *Joseph Frank, de Liége*. A la liste des ouvrages de cet artiste, il faut ajouter les suivants : 1° *Traité d'harmonie* ; 2° *L'art d'accompagner le plain-chant de huit manières différentes sans l'altérer, ou Manuel théorique et pratique de chant ecclésiastique, avec 50 exemples, les psaumes, toutes leurs terminaisons, et des faux-bourdons à quatre parties* ; 3° *Nouvelle Méthode de piano facile et progressive pour les commençants* ; 4° *Recueil de 322 marches d'harmonie pour orgue ou harmonium, à l'usage des personnes qui veulent apprendre en peu de temps à improviser sur ces instruments* ; 5° Six Préludes et Fugues pour orgue, avec pédales *ad libitum* ; 6° 25 Études très-faciles, pour le piano ; 7° 25 Études de force moyenne, id. ; 8° 25 Études de force supérieure, id. ; 9° Six recueils de motets à une ou plusieurs voix, avec accompagnement d'orgue ou d'harmonium ; 10° Sept recueils de petits morceaux pour orgue ou harmonium, publiés sous les titres suivants : *Les Bergers à la crèche, les Délices du sanctuaire, une Couronne à Marie, l'Encens du parvis, Fleurs et Prières, Une heure d'adoration, la Lyre céleste* ; 11° Deux Recueils de préludes et fugues de J.-S. Bach, transcrits et réduits pour harmonium ; 12° *Les Feuilles, les fleurs et les bouquets*, collection de 84 préludes faciles et progressifs pour orgue (3 volumes) ; 13° *l'Union*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

des cathédrales, ou *Mosaïque des maîtres de chapelle*, collection de motets ou morceaux religieux à une et à plusieurs voix, tirés des œuvres de Beethoven, J.-S. Bach, Piccinni, Sacchini, Gluck, Mozart, etc., transcrits avec accompagnement d'orgue.

* **FRANCK** (Édouard), pianiste et compositeur, est né non à Berlin vers 1818, mais à Breslau en 1824. Professeur à l'École de musique rhénane, à Cologne, jusqu'en 1859, il fut attaché ensuite à l'École de musique de Berne. De retour à Berlin, où il avait fait précédemment un long séjour, il succéda en 1869 à M. Louis Brassin comme professeur au Conservatoire de Stern, où il exerce encore aujourd'hui ces fonctions (juin 1877). Quoiqu'il ait beaucoup composé, entre autres des symphonies, des ouvertures, des quatuors pour instruments à cordes, des concertos pour le piano, des *lieder* et divers morceaux de chant, M. Édouard Franck n'a publié qu'un petit nombre de ses productions.

* **FRANCŒUR** (Louis-Joseph). Cet artiste a laissé une sorte de Mémorial quotidien des faits qui se produisaient à l'Opéra à l'époque de son administration. Ce registre manuscrit forme deux volumes qui ont été reliés sous ce titre : *Académie royale de Musique. Sommaire général* (T. I, 1785 à 1788; T. II, 1788 à 1790). On trouve là-dedans, sans aucun apparat de rédaction (il s'en faut !), tout ce qui a trait aux premières représentations, débuts, engagements, séances du comité administratif, lectures de pièces, répétitions, correspondances, réclamations des artistes, détails de mise en scènes, etc. C'est, en somme, un document sec et décharné, mais utile à consulter pour cette période de l'histoire de notre première scène lyrique. Ce manuscrit est placé dans les Archives de l'Opéra.

FRANÇOIS (Louis). Un artiste de ce nom a fait représenter sur le théâtre de Dijon les deux opéras-comiques en un acte dont les titres suivent : *les Orangs-Outangs*, mai 1864, et *le Cabaret de Mortmont*, mars 1866.

FRANÇOYS (.....), compositeur inconnu, qui vivait au commencement du seizième siècle, a fourni à Pierre Attaignant, pour le recueil de chansons françaises à 4 parties publié par celui-ci vers 1530, la musique des chansons suivantes : *Puisque donc ma maîtresse*, *Possible n'est d'avoir plus*, *Pis ne peut me venir*, *Philomena*, motet.

* **FRANZ** (Robert), compositeur de *lieder*, célèbre dans toute l'Allemagne, est aussi pianiste distingué et chef d'orchestre habile. Pourvu d'une instruction musicale solide, il a surtout formé son talent par la lecture et l'étude des œuvres des maîtres, et particulièrement de celles de Jean-Sébastien Bach, pour le génie duquel son admiration ne connaît pas de bornes. Il a contribué puissamment dans sa patrie à la propagation et à la popularisation des chefs-d'œuvre de ce maître immortel, un peu négligés il y a une quarantaine d'années, et a donné une excellente édition de quelques-uns d'entre-eux. C'est lui qui écrivait un jour à M. Édouard Hanslick, l'un des meilleurs critiques de musique de Vienne, une lettre contenant ces lignes enthousiastes : — «..... Lisez sans arrière-pensée les cantates de Bach, je ne doute point un seul instant que l'inspiration dont elles débordent ne parvienne à vous émouvoir; approchez-vous du grand maître dans la simplicité de votre âme, et le charme pénétrant de son cœur trouvera le chemin de votre cœur. Je serais bien heureux si je pouvais vous le faire aimer davantage. Vous étant une fois enveloppé de son style comme d'un manteau, il enchaînera votre âme comme il a fait de celles de nos grands compositeurs, Mozart, Beethoven, Schumann et Mendelssohn; il ne les a entourées de liens que pour leur permettre de s'épanouir avec plus de liberté. » M. Robert Franz a publié jusqu'à ce jour plus de quarante recueils de *lieder*, dont la plupart se font remarquer par l'excellence de la facture, la profondeur de la pensée et un charme pénétrant.

Cet artiste extrêmement distingué a été frappé récemment de la façon la plus douloureuse. A la date du mois de mai 1877, les journaux ont annoncé qu'il s'était vu obligé de résigner ses fonctions de professeur de chant à l'Académie de Halle, et cela par suite d'un grave accident : il était devenu complètement sourd à la suite de l'ébranlement nerveux produit sur lui, à la gare de Halle, par le sifflet strident d'une locomotive.

FRANZ, est le pseudonyme sous lequel s'est fait connaître, comme musicien dramatique, un compositeur Allemand contemporain, M. le comte de Hochberg. C'est sous ce nom d'emprunt que M. de Hochberg a fait représenter les deux ouvrages suivants : 1° *Claudine de Villa-Bella*, opéra romantique en 3 actes, écrit sur un texte bien connu de Gœthe, joué sur le théâtre de la cour, à Schwerin, au mois de mars 1864; 2° *die Falkensteiner*, drame lyrique donné en 1878 sur le théâtre de Hanovre. J'ignore si cet artiste amateur s'est fait connaître par d'autres travaux.

FRANZINI (.....), compositeur italien, a fait représenter au mois d'octobre 1874, sur le théâtre Alfieri, de Florence, un opéra sérieux intitulé *la Contessa di San Romano*.

* **FRASCHINI** (Gaëtan). Fétis a été trompé

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

par un faux renseignement lorsqu'il a parlé de l'impression profonde que ce grand chanteur avait produite à la Scala, de Milan. La vérité est que cette impression fut au contraire très-fâcheuse, malgré le talent de l'artiste, et que Fraschini en éprouva un tel ressentiment contre la ville de Milan qu'il jura de n'y plus jamais chanter. Il tint parole.

Après avoir fait apprécier son incomparable talent et sa voix merveilleuse sur la plupart des théâtres de sa patrie, Fraschini vit sa renommée s'étendre bientôt hors de l'Italie, et les journaux du temps nous apprennent qu'en 1847, il était question de lui tout à la fois pour le théâtre italien de Londres et pour l'Opéra de Paris. C'est Londres qui l'emporta, et après y avoir obtenu de grands succès et être retourné un instant en Italie, il alla se faire entendre à Vienne, d'où il se rendit en Espagne et en Portugal, où il demeura plusieurs années et fit littéralement fureur.

Paris n'a connu ce chanteur prodigieux qu'au déclin de sa carrière, en 1863, alors qu'il était âgé de près de cinquante ans, et cependant la puissance de ses moyens, son phrasé magistral, la netteté surprenante de son articulation, l'élévation et la correction de son style, la noblesse et la sobriété de son accent dramatique lui acquirent aussitôt non-seulement la sympathie, mais l'admiration du public, et les éloges unanimes de la critique. Bien que Fraschini fût un peu froid comme comédien, un sentiment de passion concentrée lui faisait trouver parfois, sous ce rapport, des effets d'une rare puissance. Pour ma part, je ne puis jamais me rappeler sans une sorte de frisson sa majestueuse entrée en scène au second acte de *Lucia di Lamermoor*, lorsque pénétrant dans la salle des fiançailles et s'arrêtant un instant, avant d'en franchir le seuil, au haut des marches qui y conduisent, il laissait tomber son manteau, lançait au loin sa coiffure, et, se croisant lentement les bras, promenait sur les assistants un regard froid, dédaigneux et implacable. Outre le sentiment de la plastique qui s'en dégageait, il y avait dans ce jeu de scène muet un effet d'une simplicité et d'une énergie extraordinaires.

Il serait impossible de rappeler ici tous les ouvrages que Fraschini a créés en Italie, où, entre autres, Donizetti écrivit pour lui *Catarina Cornaro*, Pacini *Saffo*, *Merope* et *la Stella di Napoli*, Verdi *un Ballo in maschera*. A Paris il établit les rôles principaux de deux ouvrages inconnus du public français, la *Leonara* de Mercadante, et la *Duchessa di San Giuliano* de M. Graffigna. Il joua aussi d'une façon admirable, avec Mme Krauss, sa digne partenaire, le *Fidelio* de Beethoven. Malheureusement, une infirmité particulièrement grave et douloureuse pour un musicien est venue, depuis quelques années, interrompre tout à coup la carrière de ce grand artiste, et cela avant que ses facultés vocales l'eussent abandonné. C'est l'ouïe qui a décliné chez lui, et l'on conçoit sans peine que lorsque l'oreille devient rebelle ou insensible et ne perçoit plus nettement les sons, la voix du chanteur le trahit et cesse d'être juste. D'ailleurs, chanter sans entendre serait assurément l'un des plus durs supplices que l'on pût infliger à un artiste de talent.

Fraschini, qui a été le dernier et l'un des plus remarquables représentants de l'art du chant italien dans ce qu'il a de plus complet et de plus parfait, avait épousé la fille de la fameuse cantatrice Mme Ronzi de Begnis ; lorsque cette célèbre artiste mourut à Florence, en 1853, elle laissa toute sa fortune, qui était considérable, à sa fille, et Fraschini devint ainsi puissamment riche. Je crois qu'il vit aujourd'hui retiré à Pavie, sa ville natale, qui lui a rendu hommage en donnant son nom à son principal théâtre, lequel s'appelle, depuis plusieurs années déjà, théâtre Fraschini.

FREIXAS (José), compositeur espagnol, a fait exécuter le 5 avril 1868, en l'église Sainte-Anne de Barcelone, un *Stabat Mater*.

FRÉLON (Louis-François-Alexandre), pianiste, organiste et compositeur, né à Orléans vers 1825, a fait ses études musicales en cette ville et s'y livra ensuite à l'enseignement. Il y fonda en 1847, sous les auspices de l'Institut musical d'Orléans et d'après un système d'éducation imaginé par lui, un cours gratuit de musique pour les ouvriers qui bientôt reçut l'appui matériel et moral de l'autorité municipale. C'est à cette époque que l'on commençait à parler de l'harmonium ou orgue expressif ; M. Frélon s'attacha à l'étude de cet instrument, dont il devait être l'un des propagateurs les plus actifs et les plus intelligents. Il vint à Paris, et la fréquence avec laquelle il fit entendre l'harmonium en répandit rapidement l'usage. En 1851, il se rendit à Londres, et fit connaître, à l'Exposition universelle, les orgues que la maison Alexandre (*Voy.* ce nom) construisait alors en grand nombre. De retour à Paris, M. Frélon publia sous ce titre : *l'Art de l'orgue expressif*, une excellente méthode pour cet instrument, et un peu plus tard fonda avec M. Jouvin un journal de pièces d'orgue, *l'Orgue*, qu'il fit paraître pendant quatre ans et qui obtint un véritable succès.

Cet artiste a écrit, soit pour harmonium seul, soit pour harmonium et piano, un grand nombre

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de morceaux de genre, fantaisies, etc., sur des airs connus et des thèmes d'opéras en vogue; ces morceaux ont été publiés chez MM. Léon Grus, Brandus, Lemoine, etc. Parmi les publications qu'on doit encore à M. Frélon, il faut citer surtout le recueil intitulé *Transcriptions pour orgue expressif* (Paris, Flaxland, in-8°), recueil fait avec soin et dans lequel il a adapté à cet instrument soixante fragments choisis parmi les œuvres des plus grands maîtres.

FRENER (LAURENT), compositeur, né à Lucerne en 1769, mort en 1840, a publié à Augsbourg, chez l'éditeur Bœhm, un certain nombre de compositions religieuses parmi lesquelles il faut signaler une messe en allemand, à quatre parties, avec accompagnement d'orgue.

FREUBEL (J.-L.-P.-L.), compositeur et chef d'orchestre (1), naquit à Namur en 1763. Il était fils de Jean-Ernest Freubel, musicien distingué, qui, né à Rudolstadt en 1728 et mort à Berg-op-Zoom en 1770, fut successivement organiste en sa ville natale, à Flessingue, à Middelbourg et à Berg-op-Zoom. Il reçut ses premières leçons de son père, travailla ensuite avec Van Hansen, habile pianiste de Rotterdam, qui avait épousé sa sœur, et eut quelques leçons d'orgue de l'abbé Vogler; mais il s'adonna surtout à l'étude du violon, et devint un virtuose distingué sur cet instrument. Il avait aussi du talent comme compositeur, et fut pendant longtemps chef d'orchestre du théâtre hollandais d'Amsterdam, où il mourut le 21 mai 1828. Voici la liste des compositions de cet artiste: 1° *De vrouwelijke Recruten*, ballet (1788); 2° *De Triomph der liefde*, symphonie (1793); 3° *Het vreede-feest*, composition importante dont dix-huit exécutions eurent lieu au théâtre d'Amsterdam (1802); 4° quatorze cantates, dont une fut composée pour le roi Louis Bonaparte (1806); 5° plusieurs autres ballets dont j'ignore les titres; 6° 3 concertos de violon; 7° concertos de basson; 8° sonate pour piano; 9° plusieurs ouvertures, et enfin des psaumes, des chants populaires et autres productions de moindre importance.

FREUDENBERG (WILHELM), compositeur allemand, a fait représenter à Mayence, au mois de mars 1877, un opéra-comique intitulé *Amor Titus Schwadronikus*.

FREYER (AUGUSTE), organiste fort distingué, né en 1803 à Muida, près de Dresde, apprit le chant, le piano et l'orgue avec le cantor Geissler, et dès l'âge de dix ans remplaçait souvent son maître à l'orgue. Amené en Pologne par une suite de circonstances particulières, il se fixa à Varsovie, où il suivit un cours de contrepoint avec Elsner. Tout en donnant des leçons de piano pour vivre, sa passion pour l'orgue était si grande qu'il ne cessait de travailler cet instrument, s'appliquait surtout à l'étude des pédales, et pour y mieux réussir se faisait construire un orgue à pédales qu'il installait dans sa chambre. C'est ainsi qu'à l'aide de bons ouvrages et d'un exercice opiniâtre, il acquit une grande habileté.

En 1834, Freyer entreprit un grand voyage artistique à travers l'Allemagne, se rendit d'abord à Breslau, où il fit connaissance avec l'excellent organiste Adolphe Hesse, qui l'encouragea vivement, et visita successivement, en s'y faisant entendre, Dresde, Leipzig, Berlin, Hambourg, Francfort sur le Mein, Cassel, où il vit Spohr, Dusseldorf, où il connut Mendelssohn, etc., partout se voyant bien accueilli et établissant d'excellentes relations artistiques. Rentré à Varsovie à la suite de ce voyage, Freyer fut nommé organiste de l'église évangélique, en remplacement d'Elnert. Bientôt il fonda une société de chant composée d'amateurs et d'artistes, dans le but d'exécuter des oratorios, et fit entendre *la Conversion de saint Paul*, de Mendelssohn, et des compositions de Schneider, d'Elsner, de Bernard Klein, et de lui-même, augmentant ainsi sa renommée et se rendant de plus en plus populaire. En même temps il se livrait à l'enseignement du chant, du piano et de l'harmonie, et formait un grand nombre d'excellents élèves.

Freyer a publié une assez grande quantité de compositions pour l'orgue, et il est l'auteur d'un livre de chant (*Choralbuch*), qui renferme les chants d'église et tout ce qui est nécessaire à un bon organiste pour accompagner en plain-chant l'office religieux.

FRICCI (ANTONIETTA FRIETSCHE, connue sous le nom de), cantatrice remarquable, née à Vienne (Autriche) vers 1840, a fait son éducation musicale au Conservatoire de cette ville, sous la direction de Mme Marchesi, et depuis lors a parcouru une brillante carrière en s'adonnant au chant italien, s'est fait une grande renommée, et est considérée comme l'une des premières artistes de ce temps. J'ignore où et comment elle a effectué ses débuts, mais je sais qu'au mois de février 1861, ayant depuis peu de temps abordé la scène, elle faisait partie de la troupe du théâtre San-Carlos, de Lisbonne, où elle obtenait déjà de très-grands succès. Un journal rendait compte ainsi des faits qui se produisirent le jour de sa

(1) Je refais cette notice d'après celle insérée dans son livre : *les Musiciens Néerlandais*, par M. Edouard Gregoir, que j'ai lieu de croire bien informé.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

représentation à bénéfice : — « Suivant la coutume du pays, on lâcha des pigeons dans la salle, et l'on distribua le portrait photographié de la *prima donna* dans les loges; elle retourna chez elle dans une voiture de la cour, accompagnée de deux corps de musique. »

Au mois de janvier de l'année suivante, la jeune artiste paraissait pour la première fois sur le théâtre de Moscou, et six mois après elle débutait sur celui du Covent-Garden, de Londres, dans le rôle de Valentine des *Huguenots*. En 1863, elle épousait en cette ville un de ses camarades, le ténor italien Neri-Baraldi. Pendant plusieurs années, elle fait ainsi régulièrement les saisons de Londres et de Moscou. En 1866, on la retrouve à la Scala, de Milan, où elle crée *l'Africaine*, et son succès est tel qu'à la dernière représentation de cet ouvrage, dit-on, à la suite d'un morceau dans lequel elle avait provoqué l'enthousiasme, plus de trois-cents bouquets tombèrent à ses pieds, et qu'on vit une dame placée dans une loge détacher le bracelet qu'elle portait et le lui envoyer. Mme Fricci se fit entendre ensuite à Turin (théâtre Regio), à Bologne (théâtre communal), à Trieste, à Crémone, au Caire, tout en se produisant de nouveau à Lisbonne, à Londres et à Milan, où elle créa (1874) le rôle principal d'un des meilleurs ouvrages de M. Ponchielli, *i Lituani*.

Douée par la nature d'une superbe voix de soprano, puissante et expressive, qu'elle sait diriger avec art, très-intelligente au point de vue scénique et ayant le don d'émouvoir ses auditeurs, Mme Fricci, dit-on, brille surtout dans les rôles pathétiques, et se montre particulièrement remarquable dans *Norma* et dans *Seramide*. Les autres ouvrages qui constituent son répertoire sont *les Huguenots*, *la Traviata*, *Macbeth*, *il Trovatore*, *Marta*, *Robert le Diable*, *Don Juan*, *Don Carlos*, *l'Africaine*, *un Ballo in maschere*, et *la Juive*.

FRITSCHE (.....), luthier allemand de Leipzig, exerçait son art à la fin du dix-huitième siècle et au commencement du dix-neuvième. C'était, paraît-il, un artiste habile, qui construisit de bons instruments et qui se fit surtout une grande réputation comme réparateur.

FRITZ (W.....), compositeur allemand qui a été l'élève de deux théoriciens fort distingués de Berlin, MM. Dehn et Weitzmann, a fait exécuter à Liegnitz, le 4 mars 1873, un oratorio intitulé *David*, dont la musique était, dit-on, fort remarquable.

* **FRIZZI** (Benoît). Cet écrivain a publié un opuscule intitulé : *Dissertazione sulla portata dei musicali istrumenti con matematiche analoghe riflessioni* (Trieste, Weiss, 1802, in-12).

FROJO (Giovanni), compositeur et musicographe, né à Catanzaro le 1er juin 1847, commença l'étude de la musique sous la direction d'un professeur nommé Giuseppe Bassi, puis, à la fin de 1866, entra au Conservatoire de Naples, où il ne fit qu'un court séjour. Il étudia ensuite le piano avec M. Cesi, l'harmonie avec M. Pappalardo, et, après avoir terminé son éducation, retourna se fixer dans sa ville natale. M. Frojo a publié un certain nombre de compositions, parmi lesquelles on remarque une messe de gloria à trois voix, avec orchestre. On lui doit aussi, sous le titre d'*Ecole du mécanisme* (Milan, Vismara), une méthode de piano d'un genre nouveau, et les deux écrits suivants : *Saggio storico-critico intorno alla Musica* (Catanzaro, 1873), et *Osservazioni sulla Musica* (id. id.).

FROMENT (.....), violoniste et compositeur, vivait à Paris à la fin du dix-huitième siècle. Cet artiste entra à l'orchestre de l'Opéra en 1774, en qualité de second violon, et devint ensuite premier violon ; il était encore attaché à ce théâtre en 1794. Après avoir fait exécuter deux symphonies au Concert spirituel, il écrivit la musique de plusieurs petits opéras pour des théâtres secondaires : 1° *Le Vieux Soldat et sa pupille*, un acte, th. des Beaujolais, 1785 ; 2° *Cydippe*, un acte, ib., 1785 ; 3° *la Suite du Vieux Soldat*, un acte, ib., 1786 ; 4° *Goburge dans l'isle des Falots* (parodie de *Panurge dans l'isle des Lanternes*), 3 actes, th. des Jeunes-Artistes, 10 janvier 1797 ; 5° *Pierre Luc* ou *le Cultivateur du Mont-Blanc*, 2 actes, ib., 22 août 1799 ; 6° *Imrice* ou *la Fille de la Nature*, un acte, ib., 29 décembre 1800.

FROMENT (Rustique). Sous ce nom, qui nous paraît être un pseudonyme, on a publié un livre dont voici le titre : *Meyerbeer et son œuvre, Haydn, Mozart, Beethoven, Rossini, les concerts populaires, Thérésa*, lettres d'un campagnard à propos de l'*Africaine*, par Rustique Froment (Paris, Faure, s. d. [1866], in-8°).

FROMENTAL (Louis-Nicolas), compositeur, né dans les premières années du dix-huitième siècle, fit ses études musicales à la maîtrise de la cathédrale de Rouen, où il était enfant de chœur. C'est tandis qu'il était le doyen des enfants, qu'il offrit et fit entendre cinq ou six motets à grande symphonie ; éblouis, dit-on, par le talent précoce dont il avait fait preuve dans ces motets, les chanoines le nommèrent aussitôt premier maître de la chapelle (avril 1728). Fromental prit bientôt les ordres, et, par la suite,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

fit entendre d'autres compositions, entre autres plusieurs messes. Il mourut à la fleur de l'âge, en 1737

FRONDONI (.....), compositeur italien contemporain, a fait représenter il y a une vingtaine d'années, sur un théâtre de sa patrie, un petit ouvrage intitulé *un Terno al Lotto*. C'était une *farsa* à un seul personnage avec chœurs.

FRONDONI (ANGELO), compositeur, a fait représenter à Lisbonne, sur le théâtre du Prince royal, le 5 mai 1875, un opéra-comique en 3 actes intitulé *le Fils de Madame Angot*. Cet ouvrage était évidemment une imitation de *la Fille de Madame Angot*, de M. Lecocq (*Voyez* ce nom), qui était alors au plus fort de son succès à l'étranger, et dont on donnait une traduction portugaise sur un autre théâtre de Lisbonne, celui de la Trinité.

FRONTINI (.....), compositeur italien, est l'auteur de *la Fidanzata di Marco Bozzari*, opéra sérieux qui fut représenté à Palerme, en 1863.

FRY (.....), compositeur américain, a écrit la musique d'un drame lyrique, *Notre-Dame de Paris*, qui a été représenté à Philadelphie au mois d'octobre 1864.

* **FUCHS** (FERDINAND-CHARLES), compositeur, était né à Vienne le 11 février 1811, et mourut en cette ville le 7 janvier 1848.

FUCHS (J.....-N.....), chef d'orchestre du théâtre de Brünn, a fait représenter sur ce théâtre, le 5 mars 1872, un opéra romantique en trois actes, intitulé *Zingara*.

FUCHS (ROBERT), autre compositeur allemand, a fait exécuter en 1871, dans l'un des concerts de la célèbre société musicale de Leipzig connue sous le nom de *Gewandhaus*, une symphonie en *ut* mineur. On doit aussi à cet artiste une Sérenade pour orchestre, un quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle (op. 15) et diverses autres compositions.

* **FUMAGALLI** (ADOLFO). M. le docteur Filippo Filippi (*Voy.* ce nom) a publié sur cet artiste la notice suivante : *Della vita e delle opere di Adolfo Fumagalli*, Milan, Ricordi.

Il y a lieu de croire que tous les artistes dont les noms suivent sont les frères et sœur d'Adolfo Fumagalli, étant nés dans le même pays et ayant reçu leur éducation musicale dans le même établissement.

M. *Disma Fumagalli*, né à Inzago le 8 septembre 1826, a fait ses études au Conservatoire de Milan, où il est aujourd'hui professeur de piano. Compositeur très-fécond pour son instrument, il a publié plus de deux cent cinquante morceaux de piano, consistant en nocturnes, caprices, *scherzi*, divertissements, et surtout en transcriptions et arrangements d'airs d'opéras.

M. *Polibio Fumagalli*, né à Inzago le 26 octobre 1830, est aussi un excellent pianiste, élève du Conservatoire de Milan, et s'est fait surtout la réputation d'un organiste habile. On lui doit plus de deux cents morceaux de piano, conçus dans les mêmes conditions, et un recueil de quinze pièces pour orgue, *Ascetica musicale* (op. 235), publié à Milan, chez l'éditeur Lucca.

M. *Luca Fumagalli*, né à Inzago le 29 mai 1837, est devenu un pianiste distingué. Je n'ai pas vu son nom, comme ceux des précédents, sur la liste des élèves du conservatoire de Milan donnée par M. Lodovico Melzi dans son résumé historique sur cet établissement. Je crois néanmoins qu'il a fait ses études en cette ville. En 1860 il vint à Paris, s'y fit entendre à plusieurs reprises en exécutant quelques unes de ses productions, et obtint un double succès de virtuose et de compositeur. De retour dans sa patrie, il commença à publier à son tour un grand nombre de morceaux de piano, qui se distinguaient par une facture élégante, et dont un certain nombre étaient des productions originales, tandis que d'autres étaient des paraphrases d'airs d'opéras. Mais l'ambition du jeune compositeur était plus haute, et il rêvait les succès du théâtre. Il fit ses débuts de musicien dramatique en 1875, en donnant au théâtre de la Pergola, de Florence, un grand drame lyrique en quatre actes intitulé *Luigi XI*, ouvrage qui fut accueilli avec une certaine faveur par la critique, mais qui paraît avoir été reçu du public avec quelque froideur.

M. *Carlo Fumagalli*, pianiste comme les précédents, n'est pas porté sur la liste des élèves du Conservatoire de Milan. Il a publié une centaine de morceaux de genre, fantaisies, transcriptions, etc., pour son instrument.

M. *Giulio Fumagalli*, pianiste, est élève du Conservatoire de Milan. J'ignore s'il s'est fait connaître comme compositeur.

Mlle *Amalia Fumagalli*, pianiste, sort aussi des classes de cet établissement.

FUNGONI (PAPEBROCHIO). Un musicien de ce nom a écrit la musique de *la Teodora*, « drame sacré » qui fut exécuté au monastère de Sainte-Claire, à Naples, en 1737. L'année suivante, le même artiste faisait représenter au théâtre Nuovo, de la même ville, un ouvrage qui était qualifié d'*invention musicale* et qui avait pour titre *la Rosa*.

FURNO (GIOVANNI), contrappuntiste et professeur, né à Capoue le 1er janvier 1748, entra

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

au Conservatoire de Sant' Onofrio, à Naples, en 1755, et y accomplit tout le cours de ses études d'harmonie, de contrepoint et de composition sous la direction de Carlo Cotumacci. Celui-ci ayant été faire un voyage à l'étranger, lui confia le soin de faire sa classe en son absence; mais Cotumacci n'étant point revenu, Furno se trouva professeur tout en étant encore élève, et conserva toute sa vie les fonctions qu'il avait commencé à remplir. Il écrivit pour le petit théâtre du Conservatoire un opéra bouffe, *l'Allegria disturbata*, qui fut ensuite représenté au théâtre Nuovo, et composa deux autres ouvrages dramatiques dont les titres sont aujourd'hui oubliés. Mais Furno n'était pas ambitieux; c'était un homme simple, modeste, paisible, qui se contenta de sa position de professeur, et qui l'exerça pendant plus d'un demi-siècle, d'abord au Conservatoire de Sant' Onofrio, puis à ceux de la *Pietà de' Turchini*, de San Sebastiano et de San Pietro a Majella. Un jour, à la fin de sa carrière, comme Zingarelli, alors directeur de ce dernier, l'engageait, vu son âge avancé, à se dispenser à l'avenir de donner ses leçons, le vieux maître répondit : « Tant que mes jambes ne refuseront pas de me porter, je continuerai de donner mes soins à ces chers jeunes gens, que j'aime comme mes enfants, et j'entrerai toujours pénétré de respect et de vénération dans ce saint asile de la charité citoyenne où j'ai reçu mon éducation artistique, et à qui je dois mon état dans la société civile, les honneurs et la modeste fortune que je possède (1). » Cet excellent homme mourut en quelques heures, le 20 juin 1837, d'une attaque foudroyante de choléra, lors de la première apparition de cette horrible maladie dans le royaume de Naples.

Furno n'était pas ce qu'on peut appeler un théoricien. Comme la plupart des professeurs de son temps en Italie, il ignorait ce que c'était que les bases d'un enseignement logique et raisonné, et se laissait uniquement guider, dans les leçons qu'il donnait, par la délicatesse de son oreille et le sentiment en quelque sorte naturel de l'harmonie. Il n'en fit pas moins de bons élèves, parmi lesquels il faut surtout citer Manfroce, Mercadante, Carlo Conti, Bellini, les frères Ricci, Costa, Lillo, MM. Lauro Rossi, Curci, Errico Petrella, etc., etc.

Un artiste du même nom, M. *Giovanni Furno*, s'est fait connaître par la publication de quelques petits morceaux faciles pour le piano, parus dans ces dernières années. J'ignore si c'est un parent du précédent. Il est né à Naples le 26 octobre 1840.

FUSCO (Michele), chef d'orchestre et compositeur, né à Naples vers 1770, fit ses études musicales en cette ville. Vers 1809 il se trouvait à Modène, et l'année suivante, décidé à s'y fixer, il acceptait les fonctions de *maestro al cembalo* au théâtre. Il conserva cet emploi pendant plusieurs années, y donnant des preuves de talent et de goût, composant et faisant exécuter des cantates, des scènes, des ouvertures qui étaient fort bien accueillies. Il écrivit aussi un oratorio, *les Sept Paroles du Christ*, une messe de *Requiem* que l'on dit fort belle et qu'on entend encore aujourd'hui avec plaisir, et plusieurs autres messes. Cet artiste mourut à Modène, âgé de 58 ans, le 23 août 1828.

FUSNIER (Jean), musicien belge du temps de la Renaissance, naquit à Ath, dans le Hainaut. M. Auguste Thys, dans son *Historique des sociétés chorales de Belgique*, dit qu'il est cité par Guicciardini comme un savant et excellent musicien, qu'il fut maître de chapelle de Jean Gebhard, archevêque de Cologne et précepteur des pages de l'empereur Charles-Quint, qu'il accompagna dans son expédition contre Tunis.

(1) Francesco Florimo, *Cenno storico sulla Scuola musicale di Napoli.*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

GABET (Charles), peintre miniaturiste, né à Courbevoie en 1793, a publié le livre suivant : *Dictionnaire des artistes de l'école française au XIXe siècle*, peinture, sculpture, architecture, gravure, dessin, lithographie et composition musicale (Paris, Vergne, 1831, in-8°). Bien que ce livre soit fort incomplet en ce qui concerne les musiciens, puisque, parmi ceux-ci, on cherche vainement les noms de Berton fils, Henri Blanchard, Champein, Dalvimare, Fr. Duvernoy, Habeneck, Ladurner, Norblin, Plantade, Sallentin, Solié, Tulou, Vogt, etc., cependant on y trouve sur certains artistes quelques renseignements utiles et peu connus.

* **GABRIELLI** (Le comte Nicolas), est né à Naples le 21 février 1814, et a étudié l'harmonie et la composition avec Zingarelli et Donizetti. On a peine à comprendre comment un musicien aussi médiocre à tous égards a pu fournir une carrière aussi active, et comment il s'est trouvé tant de théâtres importants pour accueillir les fruits de son imagination débile. M. le comte Gabrielli n'a pas fait jouer, en effet, moins de vingt-deux opéras, dont dix-neuf représentés à Naples et trois à Paris, et il n'a pas écrit moins de soixante partitions de ballet, toutes sans mouvement, sans vie, sans couleur et sans grâce. A la liste de ses opéras italiens, il faut ajouter au moins *Ester* et *il Bugiardo veriliero*, et à celle de ses ouvrages français *les Mémoires de Fanchette*, un acte donné au théâtre Lyrique en 1865. Quant à ses ballets, il serait absolument impossible d'en citer les titres; ceux qui sont venus à ma connaissance sont *Edwige*, *la Sposa Veneziana*, *Paquita*, *Nadan*, *il Rajat di Benares*, donnés à Naples, *l'Étoile de Messine* (Paris), *Yotte* (Vienne), *les Almées* (Lyon), *l'Assedio di Schiraz* (Milan, th. de la Scala, 1840), etc., etc.

GABST (A.....), compositeur allemand, est l'auteur d'un drame lyrique, *le Dernier Jour de Pompéi*, qui a été représenté à Breslau le 16 avril 1864.

* **GABUSSI** (Vincenzo). Le sentiment pénétrant des nombreuses mélodies vocales publiées par ce compositeur, l'avait fait surnommer en Italie *il nuovo Schubert*. Son premier opéra, *i Furbi al cimento*, fut représenté à Modène le 2 février 1825. Parmi ses autres ouvrages, il faut citer *Ernani*, représenté en 1834, au Théâtre-Italien de Paris, pour lequel il avait été expressément écrit. Gabussi est mort à Londres, le 12 septembre 1846. Sa sœur, Mlle Rita Gabussi, obtint en Italie de grands succès comme cantatrice dramatique; née en 1822, elle épousa un chanteur renommé, le baryton De Bassini, et quitta la scène fort jeune, pour se retirer à Naples.

* **GADE** (Niels-Guillaume), compositeur danois, est depuis longues années déjà chef d'orchestre du théâtre royal de Copenhague, directeur de la société des concerts l'Union musicale, et maître de la chapelle royale de Danemark. C'est en 1862 qu'il fut appelé à exercer ces dernières fonctions, et en 1875 il célébra le vingt-cinquième anniversaire de son entrée comme chef d'orchestre à l'Union musicale, qui lui fit, à cette occasion, un cadeau de 9,000 *kronen*. L'année suivante, M. Giels Nade reçut de ses compatriotes, qui sont justement fiers de la renommée qui s'est attachée à son nom, un hommage peu commun : dans le budget de 1876, le Folkething danois (Chambre des députés) vota deux pensions viagères de 3,000 couronnes chacune en faveur de deux compositeurs nationaux dont les travaux avaient fait la gloire de leur pays : ces deux compositeurs étaient M. Berggrün et M. Niels Gade. Deux ans auparavant, ce dernier avait été élu membre étranger de l'Académie des Arts de Berlin.

On sait que la popularité de cet artiste fort distingué a commencé d'abord en Allemagne. Lorsqu'après la guerre du Sleswig il crut devoir retourner dans sa patrie et s'y établir définitivement, il fut l'objet des sympathies générales; mais cela ne l'empêcha pas de faire de fréquents voyages en Allemagne, et surtout à Leipzig, pour y faire entendre ses œuvres, qui obtenaient toujours beaucoup de succès. Le nom du compositeur se répandit aussi en Angleterre, où il a été appelé plusieurs fois et où il écrivit, pour un festival, une cantate intitulée *the Crusaders*. Peu connu en France, il nous est difficile de juger la valeur de l'artiste, dont on n'a guère exécuté que l'ouverture d'*Ossian*, une ou deux symphonies, et son *andante sostenuto* pour orchestre (op. 15), qui ont figuré sur les programmes des Concerts populaires.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

M. Niels Gade est un artiste extrêmement laborieux, dont la fécondité est peu commune. A la liste de ses œuvres qui figure dans la *Biographie universelle des Musiciens*, il nous faut joindre les suivantes : 1° sixième symphonie à grand orchestre ; 2° septième symphonie ; 3° huitième symphonie (en *si* mineur) ; 4° *Die Kreusfahrer*, cantate écrite sur un texte d'Andersen ; 5° *Kalanus*, composition dramatique en 3 parties, pour voix seules, chœurs et orchestre ; 6° *la Nuit sainte*, cantate pour chœur et orchestre, écrite sur un texte de Platen ; 7° *Message du Printemps*, cantate pour chœur et orchestre ; 8° *Sion*, cantate sacrée ; 9° *the Crusaders*, cantate composée pour un festival anglais ; 10° *In the Highlands*, ouverture ; 11° *Hamlet*, ouverture ; 12° *Michel-Ange*, ouverture ; 13° *Novelletten*, 4 pièces d'orchestre, op. 53 ; 14° 1° et 2° sonates pour piano et violon (en *la* majeur et en *ré* bémol), op. 6 et 21 ; 15° sonate pour piano (en *mi* bémol), op. 28 ; 16° *Arabesque*, pour piano (en *fa* majeur), op. 27 ; 17° *Volkstänze*, 4 pièces pour piano, op. 31 ; 18° octuor pour 4 violons, 2 altos et 2 violoncelles, op. 17 ; 19° trio pour piano, violon et violoncelle, op. 42 ; etc., etc. A tout cela, il faut ajouter un opéra intitulé *Moriotta*, le seul qu'on connaisse de son auteur. Cet ouvrage a été représentée à Copenhague il y a longtemps déjà, et je crois qu'il n'a obtenu que peu de succès, car il n'a été reproduit nulle autre part.

Le fameux sculpteur Vilhelm Bissen, mort il y a quelques années, a fait un excellent buste de son compatriote Niels Gade.

GÆHRICH (Wenzel), pianiste, chef d'orchestre et compositeur, naquit le 16 septembre 1794 à Zerchowitz, en Bohême. Il reçut une bonne éducation musicale, et se produisit comme compositeur, écrivant plusieurs symphonies et d'assez nombreux morceaux de piano. Devenu chef d'orchestre pour le ballet à l'Opéra royal de Berlin, il conserva cet emploi pendant plus de trente ans, et écrivit la musique de plusieurs ballets qui obtinrent du succès et parmi lesquels on cite particulièrement ceux intitulés *Don Quichotte*, *Aladin* et *le Corsaire*. Gœhrich avait pris sa retraite depuis quelques années lorsqu'il mourut à Berlin, le 15 septembre 1864, au moment d'accomplir sa soixante-dixième année. Parmi ses compositions instrumentales, il faut surtout citer sa 1re symphonie à grand orchestre, en *mi* majeur, op. 1, sa 2e symphonie, en *ré* majeur, op. 3, et un quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle, op. 4.

* **GAFORI** (Franchino). On trouve une notice biographique étendue sur cet artiste justement célèbre dans le recueil qui a été fait récemment des écrits du compositeur Mayr : *Biografie di scrittore e artisti musicali Bergamaschi nativi od oriundi* (Bergame, Pagnoncelli, 1875, in-4°).

* **GAGLIARDI** (Dionisio-Poliani). Aux ouvrages dramatiques mentionnés au nom de ce compositeur, il faut ajouter les suivants : 1° *le Ferriere di Maremma* ; 2° *la Barcajuola svizzera* ; 3° *il Coscritto*.

* **GAIL** (Edmée-Sophie Garre, femme), n'est pas née à Melun en 1776, comme on l'a cru jusqu'ici, mais à Paris, le 28 août 1775. C'est M. Th. Lhuillier (*Voy.* ce nom), qui, dans son écrit intitulé : *Note sur quelques musiciens dans la Brie*, a rectifié cette erreur d'après un document authentique : « Tous les biographes, dit M. Lhuillier, font naître cette dame à Melun en 1776. Recherches faites, nous pouvons constater qu'il y a eu confusion. Claude-François Garre, son père, était en effet originaire de Melun. Né le 30 avril 1730, d'un épicier de la paroisse Saint-Aspais (1), il devint chirurgien-major de l'école royale militaire de la grande et de la petite écurie de S. M., conseiller du comité perpétuel de chirurgie, chirurgien ordinaire du roi, membre du collége de chirurgie, l'un des vingt de l'Académie et associé de celle des sciences d'Angers. On le retrouve avec ces divers titres sur les registres paroissiaux de notre ville, à la mort de ses père et mère, le 17 mai 1770 et 22 juin 1778 (2). Le docteur Garre, qui était, comme on voit, un homme distingué, dont Melun peut s'honorer, habitait à Paris la rue Bourbon, paroisse Saint-Sulpice, et c'est là qu'est née Edmée-Sophie Garre, le 28 août 1775. »

Voici, en effet, l'extrait du registre de 1775, f° 125, paroisse Saint-Sulpice : — « Ledit jour 29 d'août mil sept cent soixante-quinze, a été baptisée Edmée-Sophie, née de hier, fille de M. Claude-François Garre, docteur en médecine, major de l'École royal (*sic*) militaire, etc., et demoiselle Marie-Louise-Adélaïde Colloze, son épouse, demeurants rue de Bourbon. Le parein Jean Colloze, chancelier honoraire du duché souverain de Bouillon et grand baillif de Créqui,

(1) Henri Garre, épicier, à l'hôtel Saint-Christophe. (Archives de Seine-et-Marne, H. 251.)

(2) Le docteur Garre figure au décret de liquidation du 2 juillet 1791, inséré au *Bulletin des Lois*, comme chirurgien ordinaire de l'écurie du roi ; il reçoit l'arriéré de ses gages, soit 6,603 l. 2 s. 6 d. — L'année suivante, on le porta sur la liste des émigrés, mais comme il n'avait pas quitte son domicile, alors transféré rue de Grenelle, n° 333, *section du Bonnet rouge*, il obtint facilement sa radiation.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

représenté par M. Charles-Godefroy Colloze, avocat en parlement, conseiller du Roy, expéd^e^ en cour de Rome et délégation, fils du susdit parein. La mareine dame Edme-Marguerite Blanchard Colloze, femme du susdit parein, représentée par Anne-Dorothée Colloze, épouse de M. Claude-Christophe Courtin, avocat en parlement, fille des susdits parein et mareine. »

GAILLARD (.....), luthier français contemporain, fut, à la suite de son apprentissage, employé comme premier ouvrier chez Gand (*Voy.* ce nom). Il s'établit ensuite à son compte, vers 1852, et construisit un assez grand nombre de violons dont le vernis était un peu cru, mais dont les proportions étaient heureusement étudiées et dont la sonorité n'était point sans qualités. Gaillard est mort il y a quelques années.

GAJETAN (FABRICE), musicien italien, s'établit en France, où il devint maître de la chapelle du duc de Guise. Il obtint en 1576, au concours du puy de musique d'Evreux, le prix du cornet d'argent pour une chanson française : *C'est mourir mille foys le jour*.

GALITZIN (Le Prince GEORGES), compositeur russe, né à Saint-Pétersbourg en 1823, descend d'une très-ancienne famille moscovite dont les deux représentants les plus illustres furent le prince Soltikoff et le prince Michel Galitzin. C'est à son père, Michel Galitzin, grand amateur de musique lui-même et violoncelliste distingué, que Beethoven dédia une de ses dernières œuvres. Élevé au corps impérial des pages, M. Georges Galitzin, qui alla compléter en Allemagne des études heureusement commencées dans sa patrie, préféra, en dépit des coutumes et des traditions de la noblesse russe, la carrière administrative à l'état militaire, et cela peut-être parce qu'il y trouvait plus de liberté pour se livrer à son goût passionné pour la musique. Ce goût était tel qu'il établit dans son palais un excellent quatuor d'instruments à cordes, et qu'il se forma et entretint pendant près de vingt ans une chapelle qui fournit, dit-on, à une grande partie de l'Europe des choristes solides et merveilleusement exercés.

Le prince s'occupait beaucoup de composition ; mais il professait en politique, paraît-il, des idées fort avancées qui le firent très-mal voir à la cour. Il avait entrepris d'écrire la musique d'un grand drame lyrique que son seul titre, *l'Émancipation des serfs*, l'obligea d'abandonner, et qui lui valut de l'empereur un ordre d'exil. Il partit alors, visita d'abord l'Allemagne en donnant des concerts qu'il dirigeait lui-même et dans lesquels il faisait principalement exécuter sa musique et celle de son compatriote Glinka. Il parcourut ensuite l'Angleterre, l'Ecosse et l'Irlande, toujours donnant des concerts (*Princess' Galitzin concerts*), propageant et faisant connaître la musique russe, vivant de son talent d'artiste, supportant avec une énergie virile et une rare constance les difficultés matérielles et morales de la situation qui lui était faite, et se livrant avec ardeur à la production d'un grand nombre d'œuvres fort importantes. En 1862, il vint en France, et le 17 juillet de cette année il donna à la salle Herz, au profit des incendiés de Saint-Pétersbourg, un grand concert dans lequel sa musique et celle de Glinka obtinrent un succès considérable.

Cependant, le prince rentra en grâce et obtint l'autorisation de retourner à Saint-Pétersbourg. Ses fonctions de chambellan de l'empereur et de grand maréchal de la noblesse du gouvernement de Tambow ne purent l'empêcher de continuer à suivre son penchant pour l'art qu'il chérissait. Il avait assisté, à Paris, aux commencements et aux succès des Concerts populaires fondés par M. Pasdeloup (*Voyez* ce nom) ; il n'eut point de cesse, une fois de retour dans sa patrie, qu'il n'y eût introduit et naturalisé cette belle institution. Dans l'hiver de 1865-66, il organisa donc dans la salle du Grand-Manége, à Moscou, des concerts populaires de musique classique sur le modèle des nôtres, avec des places à 20 kopeks (environ 75 centimes). L'orchestre de ces concerts, soigneusement formé par lui, était excellent, et il y avait ajouté une partie chorale desservie par des chantres au nombre de cinq-cents.

Parmi les nombreuses œuvres composées par le prince Georges Galitzin, on cite particulièrement : 1° une messe en *fa* ; 2° une messe en *ut* ; 3° 2 Fantaisies pour orchestre ; 4° 18 romances ou Ballades ; 5° un assez grand nombre de morceaux de concert pour flûte, pour hautbois, et pour cornet à pistons ; 6° plus de vingt-cinq morceaux de danse ; 7° des duos, des trios et des chœurs ; 8° enfin deux méthodes de chant, dont une avec des exercices pour chœur à quatre voix. On assure que, pendant son séjour à Paris, le prince Georges Galitzin avait reçu de l'administration de l'Opéra la mission d'écrire un drame lyrique sur le sujet illustré par Michel de Glinka : *la Vie pour le czar*.

En 1869, le bruit courut de la mort du prince Georges Galitzin, qui aurait été assassiné dans les circonstances les plus étranges. Cette nouvelle était fausse. Le prince est mort, des suites d'un refroidissement, au mois de septembre 1872.

***GALLAY** (JACQUES-FRANÇOIS), est mort à Paris, au mois d'octobre 1864. Cet artiste dis-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tingué, qui avait été nommé professeur de cor au Conservatoire de Paris le 16 novembre 1842, a occupé ces fonctions jusqu'à sa mort. A la liste de ses compositions pour son instrument, il faut ajouter les suivantes : 1° *Préludes mesurés et non mesurés*, op. 27, Paris, Colombier ; 2° 12 *Grands Caprices*, op. 32, ib., ib. ; 3° 12 *Duos faciles*, op. 14, ib., ib. ; 4° *Nocturne concertant avec piano*, op. 36, ib., id. ; 5° 3 *Grands Trios*, pour trois cors, op. 24, ib., ib. ; 6° *Grand Quatuor* pour quatre cors en différents tons, op. 26, ib., ib. ; 7° 24 *Exercices dans tous les tons majeurs et mineurs*, op. 37, Paris, Schonenberger ; 8° 12 *Grandes Études brillantes*, op. 43, ib., ib. ; 9° 12 *Études pour le deuxième cor*, op. 57, ib., ib. ; 10° *Méthode complète de cor*, ib., ib.

GALLAY (Jules), violoncelliste amateur et dilettante passionné, né à Saint-Quentin (Aisne) en 1822, s'est fait connaître par plusieurs publications intéressantes relatives à la musique, et particulièrement à la lutherie. Ces publications sont les suivantes : 1° *les Instruments à archet à l'Exposition universelle de* 1867 (Paris, imp. Jouaust, 1867, in-12 de 67 pp.) ; — 2° *les Luthiers italiens aux XVIIe et XVIIIe siècles, nouvelle édition du* Parfait Luthier *(la Chélonomie) de l'abbé Sibire, suivie de notes sur les maîtres des diverses écoles* (Paris, Académie des Bibliophiles, 1869, in-12), réimpression textuelle de l'ouvrage bien connu de l'abbé Sibire, avec une préface et des annotations importantes ; — 3° *le Mariage de la Musique avec la Dance* (réimpression de cet écrit fameux de Guillaume du Manoir), *précédé d'une introduction historique et accompagné de notes et éclaircissements* (Paris, Académie des Bibliophiles, 1870, in-12) ; — 4° *les Instruments des écoles italiennes, catalogue précédé d'une introduction et suivi de notes sur les principaux maîtres* (Paris, Gand et Bernardel, 1872, in-12). M. Gallay, qui est adjoint à la mairie du VIIIe arrondissement de Paris et chevalier de la Légion d'honneur, a été désigné comme membre du jury international à l'Exposition universelle de Vienne (Autriche) de 1873 ; c'est en cette qualité qu'il a rédigé le *Rapport sur les instruments de musique* (à archet) publié en 1875 (Paris, Imprimerie nationale, in-4 de 14 pp.). M. Gallay est l'un des collaborateurs du supplément de la *Biographie universelle des Musiciens*.

GALLEANI (.....). Un musicien de ce nom a fait représenter en 1877, sur le Théâtre Principal, de Barcelone, une opérette en 3 actes, intitulée *Flordirosa*, dont le sujet était emprunté, ainsi que cela arrive neuf fois sur dix à l'étranger, de la pièce française connue sous le titre de *Fleur de Thé*.

GALLEGOS (J.....), mécanicien espagnol, est l'inventeur d'un instrument baptisé par lui du nom de *harpe philharmonique*, et que M. Paul Lavigne (Anatole Loquin) décrivait ainsi, au mois de mai 1866, dans le feuilleton musical du journal *la Gironde* : « M. J. Gallegos est l'auteur d'un instrument de musique des plus curieux, qui nous paraît destiné à remplacer, si son auteur parvient à le répandre, les différents instruments à cordes pincées qui sont encore employés à notre époque. Cet instrument, auquel son inventeur a donné le nom de *harpe philharmonique*, contient à la fois les cordes graves du violoncelle, une guitare complète, et toute la série aiguë des cordes de la harpe. Il a deux manches : l'un de basse, l'autre de guitare, ce qui n'empêche pas sa forme d'être des plus élégantes. »

GALLETTI-GIANOLI (Isabella), cantatrice fort remarquable, née vers 1835, s'est fait une grande réputation dans sa patrie et est considérée par les Italiens comme la plus grande chanteuse dramatique qu'ils possèdent. Cette renommée ne me paraît pas exagérée, car j'ai entendu Mme Galletti en 1873 à Milan, au théâtre dal Verme, dans *la Favorite*, et j'ai reconnu en elle une artiste de premier ordre, douée d'une voix sonore, grasse, souple et étendue, sachant conduire cette voix avec le goût le plus parfait, et possédant en même temps un grand sentiment de la scène et d'incontestables qualités dramatiques. Il est fâcheux qu'un embonpoint exagéré vienne porter tort aux facultés de la virtuose, dont la respiration est parfois gênée et embarrassée. Toutefois, Mme Galletti-Gianoli, qui n'a connu jusqu'ici que des succès, a conservé toute son influence et son autorité sur le public, et la supériorité de son talent n'a pas été étrangère au grand succès qui a accueilli l'an dernier (1875), à Florence, la *Dolores* du jeune compositeur Auteri-Manzocchi (*Voyez* ce nom). On aura d'ailleurs une idée de la valeur que les Italiens attachent au talent de cette grande artiste par l'annonce que faisaient récemment les journaux de la Péninsule, qui affirmaient que la direction du théâtre Apollo, de Rome, l'avait engagée pour une série de représentations à 1,800 francs l'une, chiffre peu habituel en Italie.

Mme Galletti-Gianoli commençait sa carrière lorsqu'en 1860 elle était à Brescia, où on lui prédisait un brillant avenir et où on la comparait à la Malibran et à la Cruvelli. L'année suivante, elle était engagée au théâtre San-Carlo, de Naples, où elle se montrait avec succès. En 1865,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

on la retrouve à Londres, où le public l'accueille chaleureusement dans *Norma*. En 1866, elle est à Madrid, et n'est pas moins bien reçue ; puis elle retourne en Italie, reparaît à la Scala, va créer à Modène, en 1872, un opéra nouveau de M. Pedrotti, *Olema la Schiava*, revient à Milan, cette fois au théâtre Dal Verme, dont elle ne peut pourtant conjurer la mauvaise fortune, va faire une brillante saison au théâtre San-Carlos de Lisbonne, et en 1876 se montre de nouveau à la Scala. Malheureusement, depuis plusieurs années, la santé de Mme Galletti-Gianoli est très-précaire, et de graves indispositions viennent fréquemment la mettre dans l'impossibilité de satisfaire à ses engagements.

GALLI (Eugenio), compositeur, né à Lucques le 12 février 1810, fut élève en cette ville du chanoine Marco Santucci. Envoyé à Vienne pour y terminer son éducation, il devint un excellent contrapuntiste, et à son retour à Lucques se vit confier la chaire de contre-point à l'Institut musical, où il enseigna pendant de longues années. Devenu maître de la chapelle ducale, il écrivit plusieurs messes à quatre voix avec accompagnement d'orchestre, une messe de *Requiem* qui fut à sa mort, et selon son désir, déposée dans les archives de l'Institut, et publia des fugues pour orgue dont on dit le plus grand bien. Il mourut le premier septembre 1867, après avoir complétement abandonné, depuis quelques années, l'exercice de son art.

GALLI (Raffaele), flûtiste italien, compositeur pour son instrument, a publié plus de cent œuvres de divers genres, parmi lesquelles je me bornerai à citer les suivantes : 6 concertinos, avec accompagnement de piano ; *les Élèves en Société*, dix Divertissements brillants et faciles pour flûte et piano concertants, tirés des motifs des opéras de Verdi ; l'*Ami des Dilettantes*, suite de fantaisies sur des airs d'opéras ; duos concertants pour deux flûtes ; airs variés, fantaisies, divertissements pour flûte seule, avec accompagnement de piano.

GALLI (Amintore), compositeur et musicographe italien, est né à Rimini le 12 octobre 1845. Après avoir étudié le dessin, les mathématiques et la philosophie au Gymnase de sa ville natale, il finit par s'adonner à la musique, entra au Conservatoire de Milan, où il devint l'élève de M. G. B. Croff pour la composition, et en 1867 fit exécuter dans cet établissement une cantate intitulée *l'Espiazione*. Après avoir passé quelque temps dans la province de Modène comme directeur d'une école de musique, le jeune artiste commença à se livrer avec ardeur à la composition et à la littérature musicale. Il écrivit quelques opéras : *Cesare al Rubicone*, représenté avec succès, *il Risorgimento*, donné à Rome, *il Corno d'oro*, puis plusieurs messes, un *Stabat mater*, et enfin un oratorio, *Cristo al Golgota*, qui fut très-bien accueilli ; en même temps il publiait ses premiers travaux littéraires, *l'Arte fonetica*, et un volume intitulé *la Musica ed i Musicisti dal secolo X sino ai nostri giorni, ovvero Biografie cronologiche d'illustri maestri* (Milan, Canti, 1871, in-8°). Ce livre, en tête duquel l'auteur a placé pour épigraphe cette phrase de Fétis : « La musique est l'œuvre idéale de l'humanité, » a été écrit dans le but de compléter l'instruction musicale des élèves des écoles de chant choral de Milan ; il n'y faut donc chercher ni renseignements nouveaux, ni documents inédits, ni discussions esthétiques, ni vues philosophiques particulières ; mais il est conçu avec intelligence, écrit avec soin, et, tel qu'il est, peut rendre d'utiles services. On peut seulement lui reprocher quelques définitions un peu brèves et un peu singulières du génie de certains artistes, comme, par exemple, lorsque l'écrivain se hasarde à dire que Berlioz est « réputé le champion de la musique à programme, » que M. Stefano Golinelli est « le Bach de l'Italie, » enfin que M. Ambroise Thomas « est l'heureux disciple de Wagner. »

M. Galli dirige actuellement à Milan le grand établissement musical de M. Edoardo Sonzogno, qui s'occupe surtout de répandre et de publier en Italie tous les chefs-d'œuvre de l'école française, et il écrit les notices historiques de toutes les partitions qui composent la collection de *la Musica per tutti*, publiée par cette importante maison ; il est en même temps rédacteur musical du journal *il Secolo*. Ce jeune artiste prépare en ce moment la publication d'un opuscule intitulé *l'Ortofonia*, et celle d'un livre à la fois historique et théorique qui aura pour titre : *la Musica militare in Europa*.

GALLI-MARIÉ (Mme), chanteuse dramatique, est fille de M. Marié, baryton qui fit pendant plus de quinze ans partie du personnel de l'Opéra. Douée d'une voix de *mezzo-soprano* assez courte, mais d'aptitudes scéniques incontestables, elle embrassa de bonne heure la carrière théâtrale et tint successivement l'emploi de fortes chanteuses d'opéra dans plusieurs villes importantes. En 1859, on la trouve à Strasbourg, en 1860 à Toulouse, d'où elle se rend, en 1861, à Lisbonne, pour chanter le répertoire italien au théâtre San-Carlos. De Lisbonne elle revient en France, accepte un engagement pour Rouen, où elle obtient un grand succès, et crée en cette ville, au mois d'avril

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

1862, le rôle principal d'un opéra de Balfe, *la Bohémienne*, qui n'avait pas encore été joué à Paris. La représentation de cet ouvrage ayant eu un certain retentissement, M. Perrin, alors directeur de l'Opéra-Comique, se rendit à Rouen pour y entendre Mme Galli-Marié, en fut très-satisfait, et l'engagea séance tenante.

La jeune artiste débuta donc à l'Opéra-Comique, au mois d'août 1862, dans *la Servante maîtresse*, de Pergolèse, qui n'avait pas été jouée depuis près d'un siècle, et que l'on avait remontée à son intention. Son goût musical, la justesse de sa diction, son vrai talent de comédienne lui valurent de la part de la critique et du public un succès très-vif et de très-bon aloi. Mais comme son engagement à Rouen n'était pas expiré, Mme Galli-Marié se partagea, pendant toute la fin de la saison théâtrale, entre cette ville et Paris. Bientôt, cependant, elle fit exclusivement partie du personnel de l'Opéra-Comique, et fit à ce théâtre plusieurs créations importantes qui montrèrent toute la souplesse et la flexibilité de son talent. Également propre à exciter le rire et à provoquer les larmes, douée d'un tempérament artistique très-original et très-personnel qui lui permettait, sans imiter personne, de faire des types véritables des rôles qui lui étaient confiés, Mme Galli-Marié se fit applaudir dans toute une série d'ouvrages où elle représentait des personnages de nature et de caractères essentiellement opposés : *Lara*, *le Capitaine Henriot*, *Fior d'Aliza*, *la Petite Fadette*, *José Maria*, *Robinson Crusoé*, *Fantasio*, *le Passant*, *Don César de Bazan*, *Carmen*; elle reprit aussi quelques pièces de répertoire, *Marie*, *les Porcherons*, *les Amours du Diable*, *les Dragons de Villars*, etc. Après une courte absence, pendant laquelle elle parcourut la Belgique, cette artiste distinguée est rentrée à l'Opéra-Comique au mois d'octobre 1874.

Mme Galli Marié doit prendre place au rang des artistes nombreux qui, bien que doués d'une voix médiocre, ont rendu depuis un siècle à ce théâtre des services signalés par leur talent scénique et leur incontestable valeur au point de vue dramatique.

GALLIERI (.....), compositeur et *impresario* italien, a fait représenter le 6 juin 1867, à Milan, sur le théâtre de la Canobbiana, dont il était alors le directeur, un opéra intitulé *Zagranella*; cet ouvrage tomba si lourdement, malgré la situation de son auteur, qu'on ne put le jouer que deux fois, en dépit de modifications nombreuses qui y avaient été apportées pour la seconde représentation. Je crois qu'un peu plus tard, M. Gallieri prit la direction d'un autre théâtre de Milan, et qu'il y fit jouer encore une opérette qui n'obtint qu'un médiocre succès.

GALLIGNANI (Giuseppe), jeune compositeur italien, qui a fait son éducation musicale au Conservatoire de Milan, avait quitté l'école depuis cinq ans environ lorsqu'il fit représenter sur le théâtre Carcano, de cette ville, le 30 mars 1876, un opéra sérieux en trois actes, intitulé *Atala*, dont le sujet était emprunté au roman célèbre de Châteaubriand. Ce début ne fut pas heureux, et l'ouvrage n'eut pas de succès.

* **GALLO** (Ignazio). Selon M. Francesco Florimo, le consciencieux historien des Conservatoires de Naples, cet artiste serait né dans cette ville en 1789, et c'est au Conservatoire *dei Poveri di Gesù Cristo* qu'il serait devenu l'élève d'Alessandro Scarlatti. On ignore l'époque de sa mort, mais on sait par tradition qu'il fut le maître de David Perez.

GALLUS ou GALLI (Antoine), compositeur qui vivait dans les Pays-Bas au milieu du seizième siècle, a fourni quatre chansons au recueil divisé en six livres que Pierre Phalèse publia à Louvain en 1555-1556, et dont le premier parut sous ce titre : *Premier livre des chansons à quatre parties, nouvellement composez* (sic) *et mises en musique, convenables tant aux instrumentz comme à la voix* (Louvain, 1555, in-4°).

GALLYOT (Théodore), violoncelliste et compositeur, ancien élève du Conservatoire de Metz, où il fut ensuite professeur de violoncelle, vint plus tard s'établir à Paris, et fut violoncelliste au Théâtre-Lyrique et aux Fantaisies-Parisiennes. Il a fait représenter à ce dernier théâtre, le 16 mars 1867, un opéra-comique en un acte intitulé *l'Amour mannequin*.

GAMBINI (Le P. Andrea), compositeur de musique religieuse, naquit vers 1665 à San Lorenzo a Vaccoli, près de Lucques. Les registres de la compagnie de Sainte-Cécile de cette ville attestent que de 1700 à 1713, sept services religieux à 4 voix et à grand orchestre, de la composition de Gambini, furent exécutés à l'occasion de la fête que célébrait chaque année la classe philharmonique de cette société, en l'honneur de sa patronne. On n'a point d'autres renseignements sur cet artiste, qui mourut à Lucques en 1725, et dont toutes les œuvres ont été perdues.

* **GAMBINI** (Carlo-Andrea), pianiste et compositeur, était né à Gênes, non en 1818, mais le 22 octobre 1819. Outre son opéra *Eufemio di Messina*, il a fait représenter *il Nuovo Tartufo* (Gênes, th. Apollo, 1854), et *Don Grifone*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

(Turin, lb. Rossini, 1856), et a écrit encore *i Tessali* et *la Vendetta della Schiava*, qui, je crois, n'ont pas été joués. Son *Cristoforo Colombo* est une sorte de grande symphonie dramatique, dont des fragments seulement ont été exécutés. On doit encore à Gambini une messe à grand orchestre, exécutée en 1840, plusieurs autres messes, des hymnes, des cantates, beaucoup de morceaux de concert, pour voix ou pour instruments, deux recueils d'Études pour le piano (op. 36 et 70), et enfin la musique de *la Passion*, de Manzoni, pour 4 voix, chœur et orchestre. Cet artiste est mort à Gênes le 14 février 1865. Les compositions de Gambini sont au nombre de plus de cent cinquante.

GAMBOA (Pero de), abbé, compositeur et professeur de musique portugais, appartenait à l'ordre de Saint-Benoît vers 1640. Leão de Saint-Thomas (dans sa *Benedictina Lusitana*, t. II, p. 42) fait des éloges de ce religieux, dont les compositions sont restées inédites. J. de V.

GAMBOGI (Le P. Francesco), compositeur de musique religieuse, né vers 1713 à Camaiore, dans le duché de Lucques, mourut en 1781. Il fut maître de musique au séminaire de Saint-Michel *in foro*, puis maître de chapelle à l'église collégiale de Camaiore. Une de ses œuvres les plus importantes est un oratorio, *Giuseppe riconosciuto*, dont la partition est encore aujourd'hui conservée dans les archives de la Congrégation des Anges gardiens, à Lucques, tandis que plusieurs autres de ses compositions se trouvent dans les archives des héritiers Puccini. De 1743 à 1778, Gambogi écrivit une vingtaine de services religieux à 4 voix, avec accompagnement instrumental, qui étaient exécutés à la fête de Sainte-Cécile.

GAMMIERI (Erennio), compositeur, né à Campobasso le 11 mars 1836, fut élevé au Conservatoire de Naples, où il reçut des leçons de Busti pour le chant et de Carlo Conti pour la composition. Après dix ans d'études, il sortit de l'école, en 1859, pour aller remplir au théâtre de Saint-Pétersbourg les fonctions de *maestro concertatore*, et c'est sur ce théâtre qu'il fit représenter, au mois de février 1867, un opéra sérieux, *Chatterton*, qui fut chanté par Mme Barbot, MM. Calzolari, Polonini et Everardi, et bien accueilli du public. Depuis lors, M. Gammieri a écrit un second ouvrage dramatique, *l'Assedio di Firenze*, qui n'a pas été joué jusqu'ici. Cet artiste a composé aussi un assez grand nombre de mélodies vocales, dont quelques-unes ont été publiées.

GAMUCCI (Baldassare), compositeur et écrivain sur la musique, est né à Florence le 14 décembre 1822. Après avoir accompli ses études de littérature et de philosophie au séminaire de cette ville, et avoir travaillé le piano avec Carlo Fortini, il suivit un cours de contre-point et de composition sous la direction de Luigi Picchianti. Il s'adonna ensuite à l'enseignement et à la composition, et, tout en écrivant des œuvres nombreuses et importantes, fonda, en 1849, la Société chorale *del Carmine*, qui eut une existence longue et prospère, et dont un grand nombre d'élèves furent plus tard incorporés dans l'école chorale de l'Institut musical de Florence, École dont M. Gamucci est actuellement le directeur. La liste des compositions de cet artiste estimable comprend : six messes de *Gloria* à 3 ou 4 voix, qui ont été exécutées dans diverses églises de Florence; une Messe de *Requiem* à 4 voix d'hommes, avec orchestre; plusieurs autres messes à plusieurs voix, *a cappella; Beatrice, gli Esuli in Babilonia*, et une paraphrase italienne du Psaume XIV, cantates exécutées dans la salle de la Société philharmonique de Florence; des psaumes, motets, cantiques, introïts, graduels, litanies, hymnes et autres compositions religieuses, soit *a cappella*, soit avec orchestre; enfin, un assez grand nombre de morceaux de piano et de chant. M. Gamucci a écrit aussi la musique d'un opéra en quatre actes, *Ghismonda di Salerno*, non représenté jusqu'à ce jour. Comme écrivain musical, il a collaboré à divers journaux, entre autres au *Boccherini*, auquel il a donné de nombreux articles, et il a publié l'opuscule suivant : *Intorno alla vita ed alle opere di Luigi Cherubini, Fiorentino, ed al monumento ad esso innalzato in Santa Croce* (Florence, Barbèra, 1869, in-8° de 60 pp., avec portrait). Enfin, M. Gamucci a communiqué à l'Académie de l'Institut musical de Florence, dont il est membre résident, plusieurs travaux intéressants qui ont été insérés dans les *Actes* de cette compagnie, et il a publié un manuel élémentaire de musique ainsi intitulé : *Rudimenti di lettura musicale per uso di tutti gl' Istituti si pubblici che privati d'Italia*. Ce petit ouvrage a eu deux éditions.

GAND (Charles-François), luthier à Paris et l'un des artistes français de ce genre dont les produits sont le plus estimés, entra en 1806 comme apprenti dans l'atelier de Nicolas Lupot, le célèbre luthier parisien. Il devint son gendre après avoir été son meilleur élève.

C'est en 1824 que Charles-François Gand succéda à son beau-père. Il travailla avec un grand succès jusqu'en 1845, année de sa mort; il eut ses deux fils pour collaborateurs et dignes continuateurs.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Gand père a eu l'honneur de terminer pour la chapelle royale des Tuileries les instruments commencés par Lupot, et que la mort avait empêché celui-ci d'achever. Devenu luthier du Conservatoire de musique, il a pendant de longues années fourni les instruments (violons et violoncelles) décernés aux élèves lauréats (1).

J. G—y.

* **GANDINI** (Le chevalier Antonio), artiste issu d'une famille noble, était né non à Bologne, vers 1780, comme il a été dit par erreur, mais à Modène le 20 août 1786, et il étudia le contrepoint au lycée de Bologne, sous la direction de du P. Mattei, ayant pour condisciples Morlacchi et Rossini. De retour dans sa ville natale, il y fit exécuter, le 16 juillet 1814, pour l'arrivée du duc et de la duchesse de Modène, une cantate de circonstance, *la Caduta dei Giganti*, qui lui valut la nomination de maître de chapelle de la cour. Le 21 octobre 1818, il faisait représenter un opéra sérieux, *Erminia*, suivi bientôt de *Ruggiero* (30 octobre 1822), et d'*Antigona* (28 octobre 1824). En 1825 et en 1829, il produisit deux nouvelles cantates de circonstance, et en 1832 il était appelé à faire partie du comité de direction du théâtre de Modène. Cet artiste, qui fonda dans sa ville natale, sous le titre de Caisse de subvention des Philharmoniques, une société de secours et de retraite pour les musiciens âgés ou infirmes, mourut dans sa villa de Formigione, le 10 septembre 1842. Les quatre opéras suivants : *Zaira, Isabella di Lara, Adelaide di Borgogna* et *Maria di Brabante*, qui lui ont été attribués à tort, ne sont pas de lui, mais de son fils Alexandre.

GANDINI (Alessandro), fils du précédent, né en 1807, à Modène, fut placé d'abord au collége de San Carlo, puis à l'Académie militaire. Dès ses plus jeunes années, son père lui fit étudier la musique et lui enseigna ensuite la composition, avec le désir de le voir lui succéder plus tard dans ses fonctions de maître de chapelle de la cour. En 1827, le jeune Gandini fit représenter à Modène son premier opéra, *Demetrio*, qui fut bien accueilli et à la suite duquel il fut nommé maître de chapelle adjoint ; le 7 novembre 1829, il donnait au même théâtre *Zaira*, et le 17 octobre 1830, *Isabella di Lara*. En 1832, il faisait exécuter une cantate, *la Fedeltà*, bientôt suivie d'un nouvel opéra, *Maria di Brabante* (octobre 1833), et d'*Adelaide di Borgogna* (1841). Il ne produisit plus ensuite que quelques cantates de circonstance : *la Fata* (1842), et *il Genio di Modène* (1857).

Alessandro Gandini, qui avait succédé définitivement à son père, et à qui l'on doit aussi un assez grand nombre d'œuvres de musique religieuse et de musique de chambre, a occupé les dernières années de sa vie à la rédaction d'un historique complet des théâtres de Modène. Cet écrit, complété par deux plumes amies, a été publié après sa mort sous ce titre : *Cronisteria dei Teatri di Modena dal* 1539 *al* 1871, *del maestro Alessandro Gandini, arricchita d'interessanti notizie e continuata sino al presente, da Luigi-Francesco Valdrighi e Giorgio Ferrari-Moreni* (Modène, 1873, 3 vol. in-18). Cet ouvrage a fourni les éléments de cette notice et de la précédente. Alessandro Gandini est mort à Modène le 17 décembre 1871.

GANDOLFI (.....). Un artiste de ce nom a fait représenter à Naples, en 1854, un opéra sérieux intitulé *il Sultano*.

GANDOLFI (Riccardo), né à Voghera (Piémont), en 1839, montra dès ses premières années un tel penchant pour la musique que ses parents se décidèrent à le conduire à Naples, où il étudia l'harmonie et le contre-point sous la direction particulière de Carlo Conti. Des raisons de famille l'obligèrent à quitter Naples pour retourner dans sa ville natale et s'établir ensuite à Florence, où il termina ses études sous la direction de Mabellini. En 1863, M. Gandolfi débuta avec succès au théâtre de Santa Radegonda, à Milan, avec un opéra sérieux : *Aldina*. En 1865, il fit représenter au théâtre Regio, de Turin, son opéra *Il Paggio*, et en 1872, il donna au théâtre Carlo-Felice, de Gênes, *il Conte di Monreal*. M. Gandolfi s'est fait connaître favorablement aussi dans le genre sacré et symphonique : en 1866, il fit exécuter à Florence un *Requiem* à grand orchestre qui fut entendu peu de temps après dans la cathédrale de Turin, à l'occasion des funérailles du roi Charles-Albert, et de nouveau à Florence pour celles du général Druetti ; en 1869, il fit exécuter une grand' messe à Chiavari, pour la fête solennelle du centenaire de Notre-Dame *dell' orto*. Dans la même année, il produisit aux concerts de la *Società Del Quartetto*, à Florence, une symphonie à grand orchestre, à la Société philharmonique (1872) un psaume, en 1875 une cantate, *Il battesimo di Santa Cecilia*, et, enfin, à la société *Orfeo*, une

(1) Gand père avait le titre de « luthier du Roi et du Conservatoire, » qui, à sa mort, passa à ses fils et successeurs, MM. Charles-Adolphe et Eugène Gand. L'aîné de ceux ci, Adolphe Gand, est mort à Paris, à l'âge de 51 ans, le 21 janvier 1866 ; le second, M. Eugène Gand, s'est associé depuis lors avec M. Bernardel. — Les instruments superbes et d'une qualité rare qui avaient été commencés par Lupot et achevés par Gand père pour la chapelle royale des Tuileries, ont été détruits en 1871, lors de l'incendie de ce palais. C'est une perte irréparable.

A. P.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

élégie pour violoncelle avec accompagnement de quatuor, harpe et harmonium, exécutée plusieurs fois avec beaucoup de succès aux concerts de cette société. M. Gandolfi a publié chez Lucca, à Milan, un album de chant intitulé *Pensieri ed affetti*. Dans les *atti* de l'Académie royale de musique de Florence, se trouvent aussi quelques mémoires remarquables dûs à la plume de M. Gandolfi, qui est littérateur à ses heures et occupe même une place dans la presse périodique musicale. M. R. Gandolfi est chevalier de l'ordre des Saints-Maurice et Lazare, et membre de plusieurs académies, entre autres de l'Académie musicale de Florence, où il exerce les fonctions de conseiller-censeur (1). — L.-F. C.

GANLENO (LOTARIO), musicien poëte, a publié l'ouvrage suivant : *L'Arte del contrappunto, passatempo armonico-poetico in ottava rima*, Sienne, 1828.

* **GANZ** (MAURICE), violoncelliste remarquable et compositeur, est mort à Berlin le 22 janvier 1868. Il était né à Mayence non en 1804, mais le 13 septembre 1806.

GARANI (MICHELANGELO), luthier italien, vivait à Bologne dans les dernières années du dix-septième siècle et dans les premières années du dix-huitième.

GARBEROGLIO (G.....), écrivain italien, est l'auteur d'une compilation chronologique publiée sous ce titre : *Serie degli spettacoli rappresentati al teatro Regio di Torino, dal 1668, epoca della sua fondazione, al presente*, Turin (vers 1875). On sait que le théâtre *regio* ou royal est le plus important de Turin au point de vue musical.

GARCIA (JOSÉ-MAURICIO-NUNES), compositeur distingué, était maître de la chapelle royale de Rio de Janeiro (Brésil), pendant le séjour que Jean VI fit dans cette ville. On sait que presque toute la cour de Portugal abandonna Lisbonne lors de l'invasion de l'armée française commandée par Junot (1807) et se rendit au Brésil. La plupart des artistes de la chapelle royale accompagnèrent le roi et sa famille. Garcia se trouvait déjà à Rio de Janeiro lorsque le roi y arriva, car il n'est jamais sorti du Brésil. Il était né dans la capitale de cet empire en 1767 et y mourut en 1830. Ses compositions n'ont pas été publiées, mais on les dit très-remarquables. Garcia avait fait son éducation musicale dans une espèce de Conservatoire que les Jésuites avaient établi aux environs de Rio pour l'enseignement des nègres des deux sexes. Cet établissement était situé à Santa-Cruz, dans une propriété immense que l'ordre y possédait. Voici ce qu'en dit Balbi (1) :

« Lors de l'arrivée du roi à Rio de Janeiro, Santa-Cruz fut convertie en maison royale. Sa Majesté et toute la cour furent frappées d'étonnement, la première fois qu'elles entendirent la messe dans l'église de Saint-Ignace de Loyola à Santa-Cruz, de la perfection avec laquelle la musique vocale et instrumentale était exécutée par des *nègres des deux sexes*, qui s'étaient perfectionnés dans cet art d'après la méthode introduite plusieurs années auparavant par les anciens propriétaires de ce domaine, et qui heureusement s'y était conservée. Sa Majesté, qui aime beaucoup la musique, voulant tirer parti de cette circonstance, établit des écoles de premières lettres, de composition musicale, de chant et de plusieurs instruments dans sa maison de plaisance et parvint en peu de temps à former parmi ses nègres des joueurs d'instruments et des chanteurs très-habiles. Les deux frères Marcos et Simão Portugal (*Voy.* ces noms) ont composé tout exprès des pièces pour ces nouveaux adeptes de Terpsichore, qui les ont parfaitement exécutées; plusieurs ont été agrégés parmi les musiciens des chapelles royales de Santa Cruz et de San Christovão. Quelques-uns même sont parvenus à jouer des instruments et à chanter d'une manière vraiment étonnante. »

Balbi dit encore : « Nous regrettons de ne pouvoir donner les noms du premier violon, du premier fagot (basson), du premier clarinettiste de San Christovão, et de deux négresses qui se distinguent parmi leurs compagnes par la beauté de leurs voix et par l'art de l'expression qu'elles déploient dans le chant. Les deux frères Marcos et les plus grands connaisseurs de Rio de Janeiro en font le plus grand cas. Sa Majesté a assisté bien des fois à des cérémonies religieuses où toute la musique a été exécutée par ses esclaves musiciens. « On fit si bien qu'on parvint à faire exécuter même des *opéras* tout entiers par ces Africains, aux applaudissements de tous les connaisseurs qui « les ont entendus, » dit encore Balbi. Marcos et Simão Portugal étaient chargés d'écrire ces compositions dramatiques. Garcia fut un des élèves les plus distingués de cet établissement ; le roi lui donna le titre d'abbé, le nomma chevalier de l'ordre du Christ

(1) Depuis que cette notice est écrite, M. Gandolfi a composé, pour les cérémonies qui ont eu lieu à Catane lors de la translation en cette ville des cendres de Bellini (1876), une Marche funèbre qui a été publiée à Milan, chez l'éditeur de Giorgi. On doit à M. Gandolfi la publication d'un écrit ainsi intitulé : *Sulla relazione della poesia colla musica melodrammatica* (1868). Enfin, à la liste de ses ouvrages dramatiques, il faut ajouter *Caterina di Guisa*, opera représenté à Catane en 1872. — A. P.

(1) *Essai statistique*, vol. II, pages 213-214.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

et le chargea de la direction de sa chapelle, fonctions qu'il partageait avec le célèbre Marcos Portugal. Garcia était fort instruit dans son art et possédait la plus riche collection musicale qui existât au Brésil, collection qu'il avait formée en achetant tout ce qu'on publiait de plus remarquable en Europe en fait de musique. On cite un *Te Deum* chanté à Rio de Janeiro en 1791, comme un de ses meilleurs ouvrages. M. Porto-Alegre a fait l'éloge de ce compositeur (*Revista trimensal do Instituto*, vol. XIX, pp. 354-378). J. DE V.

GARCIA (MARIANO), compositeur espagnol, né à Aoiz, dans la Navarre, le 20 juillet 1809, entra comme enfant de chœur à la cathédrale de Pampelune en 1817. Il y étudia le solfége et le chant sous la direction de Mateo Gimenez, puis, s'étant livré à l'étude du violon, il obtint une place de violoniste dans la chapelle de la même église. Ayant ensuite travaillé l'harmonie et la composition avec un artiste distingué, José Guelbenzu, organiste de la paroisse de Saint-Saturnin, il fut nommé, au bout de quelques années, professeur à la chapelle de la cathédrale, et devint plus tard directeur de l'école de musique de sa ville natale. Cet artiste a écrit un grand nombre de compositions religieuses, fort estimées, et qui se font remarquer, dit-on, par la clarté et l'élégance des idées, par la bonne structure des morceaux, par la facilité d'exécution, et surtout par un goût très-pur.

GARCIA (.....). Un musicien de ce nom a fait représenter en 1854, sur le théâtre de Cagliari (Sardaigne), un opéra bouffe intitulé *Funerali e Danze*.

* **GARCIA** (Mme EUGÉNIE), née **MAYER**, a terminé, je crois, sa carrière dramatique à Madrid, et faisait partie, en 1858, de la troupe du théâtre italien de cette ville. Elle avait fait sa première apparition en 1830, à Novare, sous les yeux et sous les auspices de sa belle-sœur, la Malibran, qui l'avait prise en tendre affection. Aujourd'hui, et depuis longues années déjà, Mme Eugénie Garcia est considérée comme un des meilleurs professeurs de chant de Paris. Elle a publié quelques romances, *la Leçon du Rossignol*, *Dors, mon enfant*, *Romance dramatique*, etc., dont elle a écrit les paroles et la musique. Mme Eugénie Garcia a reçu du roi des Pays-Bas la grande médaille d'or du Mérite, décoration tout artistique, qui se porte en sautoir, et que le même monarque avait donnée jadis à Mme Malibran.

GARCIN (JULES-AUGUSTE **SALOMON**, dit), violoniste, est né à Bourges le 11 juillet 1830. Dès l'âge de neuf ans il était admis, au Conservatoire de Paris, dans la classe de solfége de Pastou; en 1843 il devenait élève de Clavel pour le violon, et passait, en 1846, dans la classe de M. Alard; enfin il eut encore pour professeurs, dans cet établissement, M. Bazin pour l'harmonie et accompagnement, et Adam pour la composition. Voici la liste des récompenses qu'il obtint au Conservatoire : 2e prix de solfége en 1843 et 1er prix en 1844; accessit de violon en 1848; 2e accessit d'harmonie et accompagnement en 1849; enfin, 2e prix de violon en 1851, et 1er prix en 1853. Attaché à l'orchestre de l'Opéra en qualité de second, puis de premier violon, M. Garcin devint ensuite deuxième violon solo, et est aujourd'hui troisième chef d'orchestre et premier violon solo. Son jeu pur, correct et élégant a fait choisir M. Garcin comme professeur d'une des deux classes préparatoires de violon rétablies au Conservatoire en 1875; l'arrêté ministériel qui le nommait à cet emploi est du 14 octobre de cette année. Cet artiste distingué, qui fait partie de l'orchestre de la Société des concerts, a exécuté dans une des séances de cette société un concerto de sa composition, qui, sans être une œuvre absolument supérieure, se faisait remarquer cependant par la grâce du style et la distinction de la forme. M. Garcin a écrit encore, outre un concertino d'alto, diverses autres compositions pour son instrument, dont quelques-unes ont été publiées chez l'éditeur M. Lemoine.

* **GARDI** (FRANÇOIS), était né à Venise dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. A la liste de ses ouvrages dramatiques, il faut ajouter une *farsa* intitulée *la Pianella perduta*, qui, représentée à Modène en même temps qu'une autre farce de lui, *la Donna ve la fà*, le 14 mars 1801, n'obtint pas moins, avec celle-ci, de vingt-quatre représentations consécutives.

GARIBOLDI (GIUSEPPE), flûtiste et compositeur d'origine italienne, a publié en France un grand nombre de compositions pour la flûte. Il faut citer entre autres les suivantes : Vingt études chantantes, op. 88 (Paris, Leduc); Petite école de la musique d'ensemble et d'accompagnement pour piano avec flûte ou violon, *ad libitum*, (Bruxelles, Schott); *le Repos de l'étude*, dix fantaisies, op. 49 (id., id.); *le Décaméron des jeunes flûtistes*, dix petites fantaisies (id., id.); *l'Indispensable*, grande étude-caprice, op. 48 (id., id.); *Illustrations élégantes et faciles* sur dix opéras (Paris, Brandus); *Soirées du flûtiste amateur*, 14 transcriptions mélodiques sur les opéras de Verdi, op. 72, (Paris, Escudier); Fantaisie sur *Faust* (Paris, Choudens); Fantaisie sur *Roland à Roncevaux* (id., id.); etc., etc. M. Gariboldi a écrit aussi la musique de deux opéras-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

comiques en un acte : *Au clair de la Lune*, et *la Jeunesse de Hoche*, représentés tous deux sur le théâtre de Versailles, le 5 septembre 1872, et celle d'une opérette, *le Rêve d'un écolier*, jouée dans un concert en 1868. Enfin, ce compositeur a publié un certain nombre de romances et mélodies vocales : *Chanson de la brise*, *le Crucifix*, *Souvenir*, *Loin de toi*, *la Cloche du soir*, *Elle était là*, etc., etc.

GARIMOND (H.....-X.....), hautboïste, né vers 1820, a fait ses études musicales au Conservatoire de Paris, où il fut élève de Vogt. Il obtint le second prix de hautbois au concours de 1840, et le premier l'année suivante. Il se produisit ensuite avec quelque succès dans les concerts, et devint premier hautbois solo à l'orchestre du Théâtre-Italien. Cet artiste a publié : 1° *Méthode élémentaire de hautbois*, Paris, Leduc ; 2° *Récréations musicales*, 20 petits morceaux pour hautbois, en deux suites, id.,id. ; 3° 12 fantaisies pour hautbois et piano (en société avec Alphonse Leduc), id., id.

GARNIER (.....), organiste, vivait dans la première moitié du dix-huitième siècle, et paraît avoir été un artiste habile en son art. Je n'ai pu trouver d'autres renseignements sur lui que ces quelques mots que lui consacre Titon du Tillet, dans son *Parnasse François* : — « Parmi nos organistes les plus habiles que la mort a enlevés, on ne doit pas oublier Garnier, organiste de la chapelle du roi.... » J'ignore si Garnier s'est livré à la composition.

GARNIER (Édouard), compositeur et écrivain musical, rédige depuis quelques années la partie musicale du journal *le Phare de la Loire*, publié à Nantes. Il a formé une brochure d'un article inséré dans ce journal sous ce titre : *le Concert-Ullman* (Nantes, impr. Mangin, 1873, in-18), et avait déjà donné, dans les mêmes conditions, l'opuscule suivant : *Hamlet, tragédie lyrique, musique d'Aristide Hignard. Analyse de la partition* (Nantes, impr. Mangin, 1868, in-8°). Après avoir publié, dès 1854, un album de chant auquel il avait donné le titre de *Larmes et Sourires*, M. Édouard Garnier s'est fait de nouveau connaître comme compositeur par deux autres recueils de mélodies vocales, l'un intitulé *Rêves de Jeunesse*, dont il a écrit les paroles et la musique, l'autre, *Roses et Cyprès*, dont quelques poésies aussi sont sorties de sa plume. Il y a de la facilité et une inspiration élégante dans ces deux recueils, qui ont été publiés chez l'éditeur Alphonse Leduc, et qui ont été suivis des *Chants d'automne*, six romances sans paroles pour piano, publiés chez M. Grus. On connaît encore, du même artiste, *Claudine*, « roman musical, » publié chez M. Heu. M. Édouard Garnier, que ses travaux de composition et de critique spéciale n'empêchent pas de se livrer à l'enseignement, est depuis quelques années professeur d'harmonie au Conservatoire de Nantes.

* **GASPARI** (Gaetano). Cet artiste fort distingué a publié les deux opuscules suivants : 1° *Ricerche, documenti e memorie risguardanti la storia dell'arte musicale in Bologna*, (Bologne, 1867, in-f°) ; 2° *Ragguagli sulla cappella musicale della basilica di S. Petronio in Bologna* (Bologne, 1869, in-f°). En 1862, M. Gaspari fit vendre à Paris sa riche bibliothèque musicale, dont le catalogue fut publié à cette occasion : *Catalogue des livres rares, en partie des XVe et XVIe siècles, composant la bibliothèque musicale de M. Gaetano Gaspari*, (Paris, Potier, 1862, in-8°). Outre les fonctions de bibliothécaire qu'il remplit au Lycée musical de Bologne, M. Gaspari est encore chargé du cours d'histoire de la musique dans cet établissement. Il a donné, dans le recueil officiel publié sous ce titre : *Atti e Memorie della regia Deputazione di storia patria per le provincie di Romagna* (2e série, vol. I, 1875, in-8°), un travail plein d'intérêt historique intitulé *Memorie risguardanti la storia dell' arte musicale in Bologna al XVI secolo*. Ce travail, fertile en renseignements et en documents complétement inédits, ne comporte pas moins de 120 pages in-octavo. Parmi les compositions musicales de M. Gaspari, je ne puis citer que les suivantes, 1° le psaume *Miserere mei Deus* à 5 voix, avec accompagnement d'orgue ; 2° *Ave Maria* pour voix d'enfants, avec accompagnement de piano ; 3° *Miserere* à 2 voix pour la semaine sainte, avec petit orchestre ; 4° Messe en *si* bémol, pour ténors et basses, avec orchestre ou orgue.

* **GASPARINI** (Francesco). La liste déjà nombreuse des ouvrages dramatiques de cet artiste doit s'augmenter des opéras suivants : 1° *il Pirro*, Rome th. Capranica, 1717 ; 2° *il Trace in catena*, id., id., 1717 ; 3° *Lucio Vero*, id., th. Alibert, 1719 ; 4° *Astianatte*, id., id., 1719 ; 5° *il Faramondo*, id., id., 1720 ; 6° *Amore e Maestà*, id., th. Alibert, 1720 ; 7° *la Zoe, ovvero il comando non inteso*, id., th. *della Pace*, 1721 ; 8° *Rina*, opéra dont il écrivit le second acte seulement, tandis que le premier était écrit par Capello et le troisième par Antonio Bononcini. J'ignore le lieu et la date de représentation de ce dernier ouvrage, sachant seulement qu'à l'époque où il vit le jour, Gasparini était au service du prince Borghèse. La *Cronistoria dei Teatri di Modena*, à qui j'emprunte ce double renseignement, met sur le compte de Michel-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Ange Gasparini, et non de Francesco Gasparini, l'opéra intitulé la *Fede tradita e vendicata*; l'auteur de la *Biographie universelle des Musiciens* aurait donc fait confusion au sujet de cet ouvrage, et l'aurait placé à tort sous le nom de ce dernier. D'autre part, M. Cerù, qui, dans ses *Cenni storici dell'insegnamento della musica in Lucca*, écrit le nom de cet artiste : Francesco *Guasparini*, fixe, d'une façon précise, le lieu de sa naissance à Camaiore, et la date au 5 mars 1668.

GASPERINI (A. DE), écrivain musical français, s'est fait remarquer par ses tendances vers la prétendue musique de l'avenir. Après avoir été chirurgien de marine, de Gasperini, qui était né vers 1825, s'était lancé, comme tant d'autres, dans la critique musicale, sans avoir pris la peine d'acquérir les connaissances spéciales nécessaires à quiconque entreprend cette tâche difficile; aussi se bornait-il forcément à des généralités nébuleuses, ce manque de savoir lui interdisant toute espèce de discussion serrée et d'analyse. Il s'était acquis pourtant, grâce à la vigueur avec laquelle il brisait toutes les vitres possibles, une sorte de demi-notoriété, et avait été chargé successivement de la partie musicale de plusieurs journaux : *la Nation*, *la Liberté* *le Figaro* (1861-1867). Collaborateur de *la France musicale* et du *Ménestrel*, il avait publié dans cette dernière feuille un travail étendu sur M. Richard Wagner, travail qu'il fit paraître ensuite en volume, sous ce titre : *La Nouvelle Allemagne musicale. Richard Wagner* (Paris, Heugel, 1866, gr. in-8°, avec portrait et autographes). De Gasperini fonda en 1867 un journal hebdomadaire, *l'Esprit nouveau*, qui ne vécut que peu de mois, et dans lequel il défendit, du reste avec vigueur, honnêteté et un certain talent littéraire, ses idées en matière d'art et de littérature. Doué d'une réelle facilité de parole, il se fit remarquer dans diverses conférences faites par lui sur des sujets musicaux. On assure que c'est lui qui avait réuni et classé les matériaux d'un petit livre intitulé : *Almanach des Musiciens de l'avenir* pour 1867 (Paris, librairie du *Petit Journal*, in-16). Une brochure intitulée : *De l'art dans ses rapports avec le milieu social* (Paris, Guiraudet et Jouaust, 1850, in-8°), fut, je crois, son début dans la carrière littéraire. De Gasperini est mort le 20 avril 1868.

GASSIER (ÉDOUARD), chanteur français, né en 1822, entra de bonne heure au Conservatoire de Paris, où il fit de bonnes études, et d'où il sortit après avoir obtenu en 1842 les trois accessits de chant, d'opéra et d'opéra-comique, en 1843 les deux seconds prix d'opéra et d'opéra-comique, et en 1844 le second prix de chant et les deux autres premiers prix. Engagé à l'Opéra-Comique, il débuta à ce théâtre au mois d'avril 1845, mais n'y fit qu'une fugitive apparition, et bientôt quitta la France pour embrasser la carrière italienne. Il se fit entendre successivement à Palerme, Milan, Vienne, Venise, fut accueilli favorablement, et épousa dans le cours de ces voyages une jeune chanteuse espagnole, avec laquelle il fut engagé pour l'Espagne. Pendant trois années, de 1849 à 1852, tous deux obtinrent de grands succès à Madrid, Barcelone, Séville; au mois de novembre 1854, ils venaient débuter au Théâtre-Italien de Paris dans *le Barbier de Séville*, étaient bien reçus du public, puis allaient passer plusieurs saisons à Londres, de là se rendaient à Moscou, et retournaient en Espagne, où Mme Gassier mourait en 1866. Gassier ne survécut que de quelques années à sa femme, car lui-même mourait à la Havane, le 18 décembre 1871.

Cet artiste possédait une très-belle voix de baryton, franche et bien timbrée, qu'il conduisait avec talent, et il chantait avec une égale habileté le genre bouffe et le genre dramatique, bien que le premier lui fût réellement plus favorable.

GASSIER (JOSEFA **FERNANDEZ**, épouse), femme du précédent, était née à Bilbao en 1821. Son premier maître, le fameux ténor Pasini, l'avait tirée des chœurs du théâtre royal de Madrid, où sa belle voix de *soprano sfogato* était comme perdue, et avait fait son éducation musicale. En 1848, étant en Italie, elle avait épousé Gassier. Ses succès furent surtout retentissants à Milan, où, dans l'espace de quelques mois, elle ne chanta pas moins de trente-six fois le rôle de Rosine du *Barbier*, dans lequel elle était surtout charmante. C'est pour elle que le jeune maestro Venzano écrivit, à Gênes, la fameuse valse vocale connue sous le nom de *valse de Venzano*, qu'elle intercalait dans la scène de la leçon de cet ouvrage, et que toutes les cantatrices propagèrent bientôt par toute l'Europe. Mme Gassier possédait un soprano très-pur, d'une grande étendue et d'une étonnante agilité, surtout dans le registre supérieur, et elle chantait, sinon toujours avec un goût parfait, du moins avec une bravoure et une crânerie incomparables. Elle mourut à Madrid, le 8 octobre 1866, des suites d'une maladie nerveuse dont elle avait pris le germe à Moscou, sous ce climat russe si meurtrier pour les chanteurs.

***GASTINEL** (LÉON-GUSTAVE-CYPRIEN). Cet artiste fort distingué est né le 15, et non le 13 août 1823. Il ne suivit point de classe d'harmonie

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

au Conservatoire, mais fut reçu d'emblée dans la classe de composition d'Halévy (1843), après avoir fait lire à ce maître la partition entièrement orchestrée d'un oratorio, *Saül*, dont celui-ci se montra si satisfait qu'il fit, séance tenante, inscrire le jeune artiste au nombre de ses élèves (1).

M. Gastinel est l'un des premiers, parmi nos prix de Rome, qui, sans vouloir négliger le théâtre, aient tourné leurs vues du côté de la grande musique, et il est l'un des rares artistes français qui se soient exercés à la fois et avec succès dans les genres si divers de la musique religieuse, de la symphonie, de la musique de chambre et de l'oratorio. Peut-être a-t-il eu le tort, précisément, d'arriver l'un des premiers, et alors que le goût du public, dont l'éducation n'était point faite encore, n'était pas tourné de ce côté. Le simple catalogue des œuvres de cet artiste, que je vais dresser ici, donne une idée de son activité et de l'ampleur de son esprit : Voici ce catalogue. I. MUSIQUE DRAMATIQUE. 1° *Le Miroir*, un acte, opéra-comique, 19 janvier 1853 ; 2° *l'Opéra aux Fenêtres*, un acte, Bouffes-Parisiens, 5 mai 1857 (100 représentations à Paris ; joué à Londres et à Berlin) ; 3° *Titus et Bérénice*, un acte, id., 12 mai 1860 ; 4° *le Buisson vert*, un acte, Théâtre-Lyrique, 15 mai 1861 ; 4° (*bis*) *Mexico*, cantate, Opéra, 15 août 1863 ; 5° *Bianca Capello*, opéra italien écrit à Rome, non représenté ; 6° *la Kermesse*, opéra-comique en 3 actes, répété 60 fois au Théâtre-Lyrique et non représenté par suite de la retraite de M. Réty, directeur de ce théâtre ; 7° *les Dames des Prés*, opéra en 2 actes, non représenté ; 8° *la Tulipe bleue*, opéra-comique en un acte, id. ; 9° *le Roi-barde*, opéra en 5 actes (paroles et musique), id. — II. ORATORIOS. 10° *le Dernier Jour*, oratorio en 2 parties, exécuté à Paris en 1853, sous la direction de l'auteur, dans un concert donné par l'Œuvre des Faubourgs ; 11° *les Sept Paroles*, exécuté deux fois à Paris ; 12° *Saül* ; 13° *la Fée des Eaux*, poème en 4 parties (traduit du suédois), Escudier, éditeur. — III. MUSIQUE RELIGIEUSE. 14° 1re messe solennelle, pour *soli*, chœur et orchestre, exécutée à Rome et à Paris ; 15° 2e messe solennelle, composée spécialement pour l'Association des artistes musiciens et exécutée deux fois à Paris ; 16° messe solennelle à 3 voix et chœur, avec accompagnement d'orgue, Pégiel, éditeur ; 17° petite messe à 2 voix, avec acc. d'orgue, id. ; 18° *Heures chrétiennes*, 20 motets, Richault, éditeur ; 18° (*bis*) paraphrase du psaume : *Miserere mei Deus ;* 19° environ 30 motets et cantiques avec acc. d'orgue, Pégiel, éditeur. — IV. MUSIQUE D'ORCHESTRE. 20° 1re symphonie à grand orchestre, exécutée par la grande Société philharmonique de Paris, fondée par Hector Berlioz ; 21° 2e symphonie à grand orchestre ; 22° 2 ouvertures de concert (envois de Rome), exécutées à l'Académie des Beaux-Arts en 1851 et 1852 ; 23° symphonie concertante pour deux violons, avec orchestre. — V. MUSIQUE INSTRUMENTALE. 24° trio pour piano, violon et violoncelle ; 25° 3 quatuors pour instruments à cordes, Paris, Richault ; 26° quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle ; 27° 2 sextuors pour piano, 2 violons, alto, violoncelle et contrebasse, Paris, Lemoine ; 28° sextuor pour piano et instruments à vent ; 29° *Adagio e Allegretto in gusto di saltarello*, pour dix instruments à vent ; 30° *Heures de loisir*, suite de 5 valses artistiques et concertantes pour piano et violon, Paris, Lemoine ; 31° 4 sonates pour piano et violon, Paris, Richault ; 32° sonate pour piano et violoncelle, id., id. ; 33° *Rimembranze d'Italia, Rome et Naples*, suite de 12 livraisons renfermant plus de 30 compositions pittoresques et caractéristiques pour piano, violon et violoncelle, id., id. — VI. MUSIQUE DE CHANT. 34° *Heures de rêverie*, recueil de 6 mélodies, avec acc. de piano, Paris, Escudier ; 35° 6 duos pour voix égales, avec acc. de piano, Paris, Pégiel ; 36° *le Bonheur est un songe*, mélodie avec orchestre et harpe, ou orgue, harpe et piano, id., id. ; 37° *Hymne à la Charité*, chanté en 1875, au grand festival du jardin des Tuileries ; 38° chœurs orphéoniques nombreux, parmi lesquels *les Voix de l'Avenir*, *le Temple*, *la Lyre et le Glaive*, etc., etc.

* **GATAYES** (GUILLAUME-PIERRE-ANTOINE), guitariste, harpiste et compositeur, est mort à Paris au mois d'octobre 1846.

* **GATAYES** (JOSEPH-LÉON), harpiste, compositeur et écrivain musical, fils du précédent, est mort à Paris le 1er février 1877. Depuis bien longtemps déjà, Gatayes ne s'occupait plus de musique, ni même de littérature, car il avait abandonné, depuis au moins dix ans, les comptes-rendus de sport qu'il faisait dans le journal *le Siècle*. Il avait compté naguère au nombre des collaborateurs de la *Revue et Gazette musicale de Paris*.

(1) Ce n'est pas à Lyon, mais à Dijon, que les parents de M. Gastinel s'étaient fixés, et c'est dans cette ville qu'il commença son éducation musicale. — En 1845, M. Gastinel concourut pour le grand prix de Rome ; reçu le deuxième sur dix-huit, au concours d'essai, il n'obtint pourtant point de récompense cette année, mais l'année suivante le premier grand prix lui fut décerné à l'unanimité. De 1851 à 1856, M. Gastinel fut attaché en qualité de premier violon à l'orchestre de l'Opéra-Comique et fit partie de celui de la Société des concerts du Conservatoire.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

GATINARI (Francesco), luthier italien qui ne manquait point d'habileté, était établi à Turin dans les premières années dudix-huitième siècle.

GAULTIER (....), compositeur dramatique, vivait dans les dernières années du dix-huitième siècle. Il a écrit pour le théâtre des Jeunes-Artistes la musique de plusieurs ouvrages dont voici les titres : 1° *Phénix* ou *l'Ile des Vieilles*, féerie en 4 actes, 1796 ; 2° *Zéphyr et Flore* ou *Rose d'amour*, féerie en 2 actes, 1797 ; 3° *le Dédit*, opéra-comique en 2 actes, 17 juin 1798 ; 4° *le Nid d'amours*, opéra-comique en un acte, 4 septembre 1798 ; 5° *Vert-Vert*, ou *le Perroquet de Nevers*, opéra-comique en un acte, 3 décembre 1800 ; 6° *Frosine* ou *la Négresse*, opéra-comique en un acte, 24 décembre 1801 ; 7° *le Petit Poucet*, ou *l'Orphelin de la Forêt*, féerie en 5 actes ; 8° *Joseph*, drame-pantomime en 5 actes.

GAUNTLETT (Le docteur Henry-John), organiste, compositeur et écrivain musical anglais, naquit à Wellington, dans le comté de Salop, en 1806. Destiné à entrer dans les ordres, il fit ses études dans une école tenue par son père, qui était vicaire d'Olney (comté de Bucks) ; mais il ne suivit pas la carrière qu'on avait entrevue pour lui, et embrassa la profession d'avocat, qu'il exerça pendant plusieurs années à Londres. Toutefois, cela ne l'empêcha pas de se livrer à son penchant invincible pour la musique, dont le goût s'était manifesté chez lui dès sa plus tendre enfance. En 1827, il devenait organiste de l'église de Saint-Olaf, située dans Southwark (Londres), mais il reconnut bientôt que l'exécution de la musique de Jean-Sébastien Bach, dont il était ardemment épris, était impossible sur le mauvais instrument qu'il avait à sa disposition, et dès lors il entreprit une véritable croisade contre certaines orgues de Londres, construites dans les mêmes conditions. Bien qu'il eût à combattre les effets d'une routine obstinée, il en vint à ses fins à force d'énergie, et fit placer de nouvelles orgues non-seulement à Saint-Olaf, mais dans diverses églises de Londres, de Manchester, de Birmingham, d'Ashton, de Liverpool, et même de Calcutta.

Mais les idées réformatrices de Gauntlett ne s'arrêtèrent pas là, et s'exercèrent bientôt avec autant d'ardeur sur l'accompagnement des hymnes et sur la restauration du chant grégorien. C'est alors qu'il entreprit toute une série de publications fort importantes qui valurent à son nom une grande notoriété, et dont voici la liste : 1° *the Psalmist*, 1836-1841 ; 2° *Church Hymn and tune Book*, 1843-1851, sorte d'encyclopédie d'hymnographie ancienne et moderne, publiée en société avec le Rév. W. J. Blew, et dont toute la partie spéciale à la musique est de Gauntlett ; 3° *the Hymnal for Matins and Evensong*, 1844, en société avec M. C. C. Spencer ; 4° *the comprehensive tune Book*, 1846-1847, avec M. Kearns ; 5° *Psalter arranged to the ancient Tones, with harmonies for the Organ*, 1847 ; 6° *Hallelujah*, 1848 ; 7° *the Church Musician*, 1850 ; 8° *Congregational Psalmist*, 1851 ; *Manual of psalmody*, 1860 ; 9° *Specimens of a cathedral Psalter* ; 10° *the Encyclopædia of the chant*. Gauntlett a collaboré aussi aux ouvrages suivants : *Office of Praise ; Tunes, New and Old ; Church Psalter and Hymnal* (de Harland) ; *Parish Church Hymnal*. On lui doit encore plusieurs collections de *Cantiques de Noël* (*Christmas Carols*), des Antiennes, des *Te Deum*, des *Gloria*, un volume d'*Hymns and Glorias*, le *Saint Mark's Tune Book*, un recueil d'*Hymnes pour les petits enfants* (*Hymns for Little Children*), etc., etc. Enfin, cet artiste infatigable a donné de nombreux articles aux journaux *the Athenæum* et *the Orchestra*.

En 1842, l'archevêque de Canterbury Howley conféra à Gauntlett le titre de docteur en musique. C'est la première fois, dit-on, qu'un prélat ait usé du droit qui lui appartient de conférer ce titre depuis le changement de religion survenu en Angleterre, c'est-à-dire depuis le seizième siècle. — Gauntlett était organiste à l'hôpital Saint-Barthélemy lorsqu'il est mort à Londres, le 21 février 1876.

GAUSSOIN (Auguste-Louis), professeur et compositeur, né à Bruxelles le 4 juillet 1814, est mort en cette ville, subitement, le 11 janvier 1846. Son père, français de naissance et d'origine, neveu du célèbre mathématicien Bezout, était devenu professeur au lycée de Liége, puis à celui de Bruxelles, et s'était fait naturaliser belge en 1814. Le jeune Gaussoin reçut une instruction littéraire très-soignée, ce qui ne l'empêcha pas de se livrer avec passion à l'étude de la musique. Il reçut d'abord des leçons de solfége de M. Masset, le futur ténor de l'Opéra-Comique, puis compléta son éducation musicale avec M. Snel, à l'Athénée de Bruxelles. Après avoir entrepris l'étude du chant, que l'état de sa santé ne lui permit pas de continuer, il se livra à la composition, prit des leçons d'harmonie de Charles-Louis Hanssens, et apprit la fugue avec Fétis. Nommé répétiteur de la classe d'harmonie au Conservatoire de Bruxelles, la maladie l'obligea de renoncer au professorat. Il partagea alors son temps entre la production musicale et des travaux littéraires, composant de nombreuses romances et dirigeant plusieurs journaux, l'*An-*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

nonce, la Belgique littéraire, l'Enclume, etc. En 1837, il créa à Bruxelles les concerts du peuple, ouvrit ensuite, à l'école communale de Saint-Josse-ten-Noode, un cours de chant d'ensemble pour les ouvriers, et enfin, en 1843, devint propriétaire du journal *la Belgique musicale*, dont il releva l'importance artistique, et dans lequel il inséra une *Histoire de la musique belge*, ouvrage considérable qui l'obligea à de laborieuses recherches dans les bibliothèques de Munich, Mayence, Darmstadt et Strasbourg, et dont plusieurs chapitres furent reproduits en France et traduits en Hollande et en Allemagne.

Outre de nombreux morceaux de musique légère, dont quelques-uns ont paru dans divers recueils : *l'Artiste*, *l'Orphée*, *l'Album de chant*, on connaît de Gaussoin les compositions suivantes : 1° Sérénade pour orchestre, exécutée par les élèves du Conservatoire de Bruxelles pour fêter la nomination de Fétis à la direction de cet établissement ; 2° *Album lyrique*, publié à Bois-le-Duc ; 3° *la Chute des Feuilles*, élégie, exécutée à la Société de Sainte-Cécile ; 4° *le Poète mourant*, cantate chantée en 1836, par Canaple, à un concert donné à la Société de l'hôtel d'Angleterre ; 5° *la Mort du Contrebandier*, cantate exécutée à la Société des Arts ; 6° *Album de chant*, publié à Bruxelles en 1843 ; 7° Ouverture à grand orchestre, exécutée en 1842 à un concert de la Société philharmonique, et faisant partie d'un opéra inédit.

***GAUTIER** (Eusèbond), surnommé le jeune. Il y a tout lieu de croire que c'est de cet artiste qu'il est question dans les lignes suivantes du *Mercure galant* de 1672 : « La jeune marquise que vous connoissez, qui commençoit à jouer si bien du luth, est au désespoir depuis quelques jours. Monsieur Gaultier, qui lui montroit, luy avoit assuré qu'elle en joüeroit dans peu de temps aussi bien que Mademoiselle de Lenclos : c'estoit beaucoup dire, mais il pouvoit décider sur ces sortes de choses. Ce furent les dernières paroles que ce grand maître dit en joüant du luth : car en sortant de chez la jeune marquise, il tomba malade de la maladie dont il est mort. »

On voit que dans ce passage le nom de Gautier est écrit avec une *l*, tandis qu'ailleurs il est écrit sans *l* ; mais il ne faut pas faire grande attention à ces différences d'orthographe, car, à cette époque, et l'on peut dire jusqu'au commencement de ce siècle, l'orthographe des noms propres était singulièrement irrégulière, et ceux qui les portaient non-seulement n'étaient pas toujours fixés eux-mêmes à ce sujet, mais même, la plupart du temps, signaient de différentes manières.

GAUTIER (Louis), compositeur du dix-huitième siècle, évidemment Français d'origine, mais qui semble avoir demeuré en Hollande, car un livre publié dans ce pays en 1780 fait son éloge comme virtuose, a publié à Amsterdam, en 1763, un recueil de *VI sonates pour le clavecin*.

GAUTIER (Théophile), écrivain français, né à Tarbes le 31 août 1811 et mort à Paris le 23 octobre 1872, s'est beaucoup occupé de théâtre au point de vue de la critique, et a signé pendant environ trente-cinq ans les feuilletons dramatiques d'abord de *la Presse*, puis du *Moniteur universel*. Bien que la critique de cet écrivain, justement célèbre à beaucoup d'égards, fût nulle au point de vue musical, cependant ses articles étaient souvent intéressants par les détails qu'il donnait sur tel artiste contemporain ou les portraits merveilleux qu'il traçait de telle actrice en renom. A ce titre, on peut consulter avec fruit un recueil de ses feuilletons choisis par lui-même et publié sous ce titre : *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans* (Paris, Michel Lévy, 1859, 6 vol. in-12). Il faut signaler aussi deux ouvrages publiés après sa mort : 1° *Histoire du Romantisme*, dans laquelle on trouve deux notices sur Hippolyte Monpou et sur Hector Berlioz ; 2° *Portraits contemporains*, où l'on rencontre quelques-uns des portraits mentionnés ci-dessus, Jenny Colon, Mme Damoreau, Mlle Falcon, Mme Sontag, Mme Anna Thillon, etc. Théophile Gautier a écrit aussi un roman, *Mademoiselle de Maupin*, qui a fait un grand bruit dans le monde littéraire, et dont l'héroïne était cette chanteuse si fameuse à la fois par son talent et par ses vices. Enfin, on doit à cet écrivain les scenarios de quelques ballets représentés avec succès à l'Opéra : *Giselle* ou *les Wilis*, *la Péri*, *Gemma*, *Sacountala*.

***GAUTIER** (Jean-François-Eugène). Le répertoire dramatique de ce compositeur doit se compléter par les ouvrages suivants : 1° *Le Marin de la garde*, un acte, théâtre Beaumarchais, 1849 ; 2° l'ouverture, les entr'actes et les morceaux de chant du *Lutin de la vallée*, opéra-ballet en 2 actes donné au Théâtre-Lyrique le 22 janvier 1853 et dont toute la musique était attribuée au danseur et compositeur Saint-Léon ; 3° plusieurs morceaux pour *le Danseur du Roi*, opéra-ballet en 2 actes donné au même théâtre le 22 octobre 1853 et dont toute la musique fut aussi attribuée à Saint-Léon ; 4° *Schahabaham II*, un acte, Théâtre-Lyrique, 1854 ; 5° *la Bachante*, 2 actes, Opéra-Comique, 6° *Jocrisse*, un acte, id., 1862 ; 7° *le Trésor de Pier-*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

rol, 2 actes, id., 1864, (ouvrage qui ne put être joué plus de cinq fois); plus une cantate intitulée *le 15 Août*, et exécutée à l'Opéra le 15 août 1861. M. Gautier est l'auteur, avec MM. Henri Trianon et Augustin Challamel, de la traduction du *Don Juan* de Mozart donnée au Théâtre-Lyrique en 1866, et, avec M. Trianon seul, de celle du *Freischütz* de Weber, donnée au même théâtre et dans la même année. Il a écrit encore, sur un livret de M. Octave Feuillet, la musique d'un opéra-comique en 3 actes, *la Clef d'or*, et il a fait la traduction de l'*Idoménée* de Mozart; ces deux ouvrages n'ont pas été représentés jusqu'ici.

Vers 1864, M. Gautier, qui avait occupé pendant plusieurs années l'emploi de chef du chant au Théâtre-Italien, a été nommé professeur d'une classe d'harmonie et accompagnement pour femmes au Conservatoire; en 1872, il a abandonné cette classe pour prendre possession de la chaire d'histoire de la musique au même établissement. Enfin, M. Gautier, qui joint la plume du critique à celle du compositeur, et qui avait collaboré d'une façon irrégulière à un certain nombre de journaux, *le Ménestrel*, *le Grand Journal*, *le Constitutionnel*, remplit depuis 1874 les fonctions de critique musical au *Journal officiel*. Il a publié sous ce titre : *Un musicien en vacances* (Paris, Leduc, 1873, in-8°), un volume composé d'un certain nombre d'articles insérés par lui dans divers journaux. On connaît encore de cet artiste, qui a rempli pendant plusieurs années les fonctions de maître de chapelle à l'église Saint-Eugène et qui fait partie de l'orchestre de la Société des concerts du Conservatoire, un oratorio intitulé *la Mort de Jésus*, qui a été exécuté dans plusieurs églises de Paris (1).

GAUTIER (H.....), professeur, éditeur de musique, est l'auteur des publications suivantes : 1° *Petit Manuel pour l'enseignement de la musique et du chant aux petits enfants des salles d'asile, pensionnats, écoles primaires* (en société avec M. L. Girard), Paris, H. Gautier, in-8; 2° *Nouvelle méthode élémentaire de musique vocale* (en société avec M. L. Girard), Paris, H. Gautier, in-8; 3° *Manuel musical des écoles*, recueil de 60 chœurs des meilleurs auteurs, à 2 et 3 voix égales, classés par ordre de difficulté de rhythme et d'intonation, Paris, H. Gautier, in-8.

GAVARRET (Louis-Denis-Jules), médecin français, né en 1809, entreprit d'abord la carrière des armes. Admis en 1829 à l'École polytechnique, il en sortit en 1831, prit du service dans l'artillerie, mais en 1833 donna sa démission du grade de lieutenant, et se livra à l'étude de la médecine. Reçu docteur en 1843, il obtint bientôt la chaire de physique médicale à la Faculté de Paris. M. Gavarret est l'auteur d'un grand nombre de publications scientifiques qui lui ont valu la décoration de chevalier (1847), puis d'officier (1862) de la Légion d'honneur, et qui ont amené son élection de membre de l'Académie de médecine. L'un de ses ouvrages les plus récents et les plus importants est celui qui a pour titre : *Acoustique biologique. Phénomènes physiques de la phonation et de l'audition*, Paris, G. Masson, in-8 avec figures.

* **GAVAUDAN** (La famille). On trouvera dans l'ouvrage suivant : *Figures d'opéra-comique*, par Arthur Pougin (Paris, Tresse, in-8, 1875), une étude complète sur la vie et la carrière de tous les membres de cette intéressante famille de chanteurs. Cette étude, intitulée : *Une dynastie de chanteurs; la tribu des Gavaudan*, est accompagnée d'un portrait à l'eau-forte de Mme Gavaudan reproduit d'après une gravure du temps et représentant cette artiste dans son costume de *Joconde*.

GAVAZZENI (.....), musicien italien, a fait représenter au théâtre de la Canobbiana, de Milan, le 9 juin 1845, un opéra intitulé *Romilda*.

* **GAVEAUX** (Pierre). Il faut ajouter au répertoire dramatique de cet excellent artiste un petit acte intitulé *le Retour*, qui tomba avec fracas à l'Opéra-Comique le 29 mars 1802, et n'eut qu'une seule représentation. Gaveaux avait encore écrit la musique d'un opéra bouffon en un acte et en vers, *le Mannequin vivant* ou *le Mari de bois*, qui fut reçu au théâtre Feydeau en 1796, mais ne fut jamais représenté. Dans son *Théâtre choisi*, Guilbert de Pixerécourt, auteur des paroles de ce petit ouvrage, donne des détails à ce sujet.

GAVINIÉS (François), luthier, établi d'abord à Bordeaux, se fixa à Paris vers la fin de la première moitié du dix-huitième siècle. L'auteur de la *Biographie universelle des Musiciens* ignorait si cet artiste était le père de l'illustre violoniste de ce nom, bien que cela parût probable; je n'ai pu, pour ma part, découvrir rien de certain à ce sujet; je ne puis que constater l'affirmation non munie de preuves de M. Vidal, qui, dans son livre : *Les Instruments à archet*, déclare qu'en effet François Gaviniés était le père de Pierre Gaviniés, et s'ex-

(1) M. Gautier a écrit, en société avec MM. Bazille, Claplisson, Gevaert, Jonas, Mangeant et Poise, la musique de *les Poutards de Caux*, opérette en un acte représentée au théâtre du Palais-Royal vers 1856.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

prime ainsi sur le compte de ce luthier : « Il fut maître-juré comptable de la corporation des maîtres luthiers faiseurs d'instruments de la ville de Paris, pour l'année 1762. Les instruments de lui que nous avons vus sont communs et d'une facture plus que médiocre. Son nom est marqué au feu sur le bouton du talon du manche. Les mauvais plaisants du temps disaient que Fr. Gaviniés n'avait jamais fait qu'un bon violon, et que ce violon était son fils. »

GAZTAMBIDE (Joaquin), compositeur très-populaire en Espagne, naquit à Tudela, dans la Navarre, le 7 février 1822, et se livra de bonne heure à l'étude de la musique sous la direction d'un maître de chapelle de son pays natal. A peine âgé de douze ans, il se rendit à Pampelune, et travailla le piano et la composition avec un organiste nommé José Guelbenzu, ce qui ne l'empêchait pas, deux ans plus tard, et quoique fort jeune encore, de remplir l'office de contrebassiste à l'orchestre du théâtre. De là, le jeune Gaztambide se rendit à Saragosse, dans le désir de s'y établir, et s'y produisit comme pianiste; mais il revint à Pampelune, où il savait retrouver le parent qui avait eu soin de son enfance depuis l'âge de cinq ans, époque où il avait perdu son père, et s'y fit professeur. Cependant, comme il était ambitieux et sentait que son éducation musicale n'était point terminée, il prit le parti de se rendre à Madrid (1842), et, grâce à de bonnes recommandations, il entra au Conservatoire de cette ville, dans la classe d'Albeniz pour le piano, et dans celle de Carnicer pour la composition. Peu après, il entreprenait trois voyages artistiques avec le flûtiste Sarmiento et le hautboïste Soler, et tous trois se faisaient connaître avantageusement en donnant des concerts.

Mais Gaztambide songeait surtout au théâtre. Il commença par se faire chef de chœurs dans une entreprise secondaire, puis devint chef d'orchestre du théâtre del Principe, et enfin réussit à se produire à la scène dans le genre de la *zarzuela*, qui est l'analogue de notre opéra-comique. Dans l'espace de vingt-cinq ans environ, il écrivit quarante ouvrages de ce genre, dont plusieurs obtinrent de grands succès et firent à leur auteur une véritable popularité. Gaztambide se fit d'ailleurs directeur de théâtre, et pendant une quinzaine d'années se mit successivement à la tête de deux des scènes les plus aimées du public de Madrid, sur lesquelles il fit représenter un grand nombre de pièces. En même temps, il organisait et dirigeait les concerts que donnait au Conservatoire la *Société de secours mutuels*, et prenait une part active à la fondation de la Société des Concerts. Chevalier de l'ordre de Charles III, commandeur de celui d'Isabelle la Catholique, professeur honoraire au Conservatoire de Madrid, Gaztambide, qui jouissait en cette ville d'une position flatteuse et honorable, y est mort le 18 mars 1870.

Voici une liste étendue, et que je crois bien près d'être complète, des zarzuelas de Gaztambide : 1° *Escenas de Chamberi*, un acte (en société avec MM. Barbieri, Hernando et Oudrid), 19 novembre 1850; 2° *la Picaresca*, 2 actes (en société avec M. Barbieri), 29 mars 1851; 3° *Por seguir a una mujer*, 4 actes (en société avec MM. Barbieri, Inzenga et Oudrid), 24 décembre 1851; 4° *el Valle de Andorra*, 3 actes, 5 novembre 1852; 5° *Don Simplicio Bobadilla*, 3 actes (en société avec MM. Barbieri, Hernando et Inzenga), 7 mai 1853; 6° *un Dia di reinado*, 3 actes (en société avec M. Barbieri), 11 février 1854; 7° *Catalina*, 3 actes, 23 octobre 1854; 8° *el Sargento Federico*, 4 actes (en société avec M. Barbieri), 22 décembre 1855; 9° *Entre dos Aguas*, 3 actes (id.), 4 avril 1856; 10° *la Zarzuela*, un acte (en société avec MM. Arrieta et Barbieri), 10 octobre 1856; 11° *los Magyares*, 4 actes, 12 avril 1857; 12° *Amor sin conocer*, 3 actes (en société avec M. Barbieri), 24 avril 1858; 13° *el Juramento*, 3 actes, 21 décembre 1858; 14° *una Vieja*, 1 acte, 12 décembre 1860; 15° *En las astas del toro*, 1 acte, 30 août 1862; 16° *Al Amanecer*, 1 acte; 17° *Anarquia conyugal*, 1 acte; 17 *bis*, *Casado y soltero*, 1 acte; 18° *El Amor y el Almuerzo*, 1 acte; 19° *el Estreno di un artista*, 1 acte; 20° *el Lancero*, 1 acte; 21° *la Cotorra*, 1 acte; 22° *la Nina*, 1 acte; 23° *la Edad en la boca*, 1 acte; 24° *una Historia en un meson*, 1 acte; 25° *un Pleito*, 1 acte; 26° *Tribulaciones*, 2 actes; 27° *la Hija del pueblo*, 2 actes; 28° *las Señas del Archiduque*, 2 actes; 29° *Del Palacio à la taberna*, 3 actes; 30° *el Diablo las carga*; 3 actes; 31° *la Mensajera*, 3 actes; 32° *Estebanillo* (en collaboration); 33° *el Sueño de una noche de verano*, 3 actes; 34° *la Cisterna encantada*, 3 actes; 35° *la Conquista de Madrid*, 3 actes; 36° *las Hijas de Eva*, 3 actes; 37° *los Comuneros*, 3 actes; 38° *Matilde y Malek-Adel* (en collaboration), 3 actes; 39° *el Secreto de la Reina*, 3 actes. Parmi ceux de ces ouvrages qui ont obtenu le plus de succès, on peut surtout citer *Catalina*, *una Vieja*, *los Magyares*, *el Valle de Andorra*, *el Juramento*, *en las Astas del Toro*, qui ont dépassé de beaucoup leur centième représentation.

GAZTAMBIDE (Xavier), chef d'orchestre

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

et compositeur, peut-être parent du précédent composa des chœurs et des airs de ballet pour un drame biblique en trois actes, *la Estrella de Belen*, qui fut représenté au théâtre de la Zarzuela, de Madrid, le 23 décembre 1866. Il était alors chef de l'orchestre de ce théâtre, et n'a point cessé jusqu'à ce jour de remplir ces fonctions. Au mois d'avril 1868, cet artiste faisait représenter sur le théâtre de Jovellanos une *zarzuela* en un acte intitulée *No mas ciegos*.

* **GAZZANIGA** (Joseph). Aux ouvrages dramatiques de ce grand artiste, il faut ajouter l'opéra bouffe intitulé : *la Donna che non parla*, et un opéra sérieux, *Achille in Sciro*.

GAZZANIGA (Maritta), cantatrice italienne fort renommée dans sa patrie, est née à Voghera en 1824. Par suite de revers de fortune, ses parents, ayant découvert qu'elle était douée d'une fort belle voix de soprano, lui firent apprendre la musique et la destinèrent au théâtre, afin qu'elle pût leur venir en aide. La jeune fille fut confiée aux soins d'un professeur nommé Amedeo Cetta, et elle finit son éducation de chanteuse avec M. Alberto Mazzucato, aujourd'hui directeur du Conservatoire de Milan. Elle débuta en 1841 ou 42 au théâtre San-Benedetto de Venise, passa ensuite au théâtre Re de Milan, fut très-bien accueillie dès ses premiers pas et depuis lors marcha de succès en succès, se faisant entendre successivement à Côme, Varèse, Lucques, Florence, Palerme, Gênes, Trieste, Brescia, et enfin à Naples, où elle remporta de véritables triomphes. C'est à Naples, en 1849, qu'elle excita l'enthousiasme dans la *Saffo* du vieux Pacini, et que M. Verdi écrivit pour elle *Luisa Miller*. Quelques années après, elle partit pour l'Amérique, et aux États Unis, comme à la Havane, elle produisit un effet indescriptible et fut l'objet d'ovations comme on en fait dans ces contrées aux artistes qui savent charmer la foule.

La voix de la Gazzaniga est un soprano superbe, clair et limpide, dont les notes basses sont, dit-on, d'un timbre merveilleux. Sa vocalisation est très-agile, ce qui ne lui retire rien de l'énergie et de la passion qu'exigent les grandes situations dramatiques. Cette grande artiste avait épousé à Turin, en 1849, un jeune officier de l'armée piémontaise, le marquis Malaspina. Celui-ci la suivit dans son voyage en Amérique, où elle eut la douleur de le voir mourir, à la Havane, de la fièvre jaune.

GAZZERA (.....), musicien italien contemporain, a donné sur le théâtre d'Ivrea, le 25 avril 1876, un opéra bouffe intitulé *i Tre Rivali*. Au mois de mai 1877, cet artiste fit représenter sur le théâtre de Savone un second ouvrage du même genre, *Don Peperone*. L'un n'eut guère plus de retentissement que l'autre.

* **GEBAUER** (Michel-Joseph). Je pense que c'est à cet artiste qu'il faut attribuer la musique d'un opéra-comique en un acte, *Aimée*, qui fut représenté au théâtre Montansier en 1790, l'aîné de ses plus jeunes frères étant alors âgé de dix-sept ans seulement. Il faisait à cette époque, ainsi que ce dernier, partie de l'orchestre du Théâtre-Français comique et lyrique, auquel il était attaché en qualité de premier hautbois.

* **GEBEL** (François-Xavier), pianiste, compositeur et chef d'orchestre, naquit en 1787 à Furstenau, près Breslau, et mourut à Moscou en 1843. Dès 1810, à l'âge de 23 ans, il remplissait les fonctions de chef d'orchestre au théâtre Léopold, à Vienne ; en 1813, il passa en la même qualité à Pesth, et plus tard à Lemberg. En 1817 il s'établit à Moscou, qu'il ne quitta plus, je crois, jusqu'à sa mort, et là, à coté de Field, sut se faire la réputation d'un excellent professeur de piano. — Outre plusieurs opéras, dont j'ignore les titres, Gebel a écrit de nombreux morceaux pour le piano, une messe, quatre symphonies à grand orchestre, plusieurs ouvertures, et enfin des quatuors et des quintettes pour instruments à cordes.

GÉLIN (Nicolas), un des chanteurs les plus vantés de l'Opéra dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, débuta à ce théâtre en 1750, en chantant dans *le Carnaval du Parnasse*, de Mondonville, l'ariette : *Les cieux, la terre et l'onde*..... Sa voix de basse-taille était superbe, et lorsque Chassé prit sa retraite, il fut chargé de l'emploi très-important que tenait cet artiste, emploi qu'il conserva jusqu'au moment où lui-même quitta l'Opéra, c'est-à-dire jusqu'à la clôture de 1779. Il se retira alors avec une pension de 2,000 livres. Dans ses dernières années de services, il créa sinon l'un des plus importants, du moins l'un de ses meilleurs rôles, celui d'Hidraot dans l'*Armide* de Gluck. Gélin mourut le 22 ou le 23 décembre 1810, dans un âge fort avancé, étant maire de Creil-sur-Oise. Il avait épousé, en 1764, une jeune danseuse distinguée de l'Opéra, Mlle Lany, fille du maître de ballets de ce théâtre, qui mourut dans tout l'éclat de la jeunesse et du talent, peu d'années après.

GELLERT (Ludwig), compositeur allemand, a écrit la musique de *Pyrame et Thisbé*, opéra qu'il a fait représenter sur le théâtre de la ville, à Francfort-sur-le-Mein, au mois de septembre 1872. Y.

GEMÜNDER (Georges), luthier allemand, né en 1816 à Ingelfingen, dans le Wurtemberg, fut à Paris l'élève de Vuillaume, et alla, en 1849,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

s'établir à New-York. Il a obtenu des récompenses, pour ses violons, dans diverses Expositions.

* **GENAST** (François-Édouard), chanteur distingué, né à Vienne le 15 juillet 1797 (et non en 1789, comme il a été dit par erreur), est mort à Wiesbaden le 3 août 1866. Depuis 1829 jusqu'en 1860, il avait tenu son emploi de baryton au théâtre grand-ducal de Weimar, et ce n'est qu'à partir de cette dernière année qu'il se retira avec une pension. Genast a écrit et publié son autobiographie.

GENÉE (Richard), musicien allemand, né à Dantzick le 7 février 1824, compositeur et chef d'orchestre, a fait représenter avec succès sur le théâtre de Mayence, au mois de janvier 1864, un opéra-comique en trois actes qui avait pour titre *Rosita*. Cet artiste a écrit ensuite une opérette, *l'Ennemi de la musique*, qu'il a fait représenter à Vienne, sur le théâtre de l'Harmonie, *le Prince noir*, opéra-comique en un acte donné à Prague en 1866, et, en société avec M. de Flotow, un ouvrage en deux actes, intitulé *Am Runenstein*, qui a été joué à Prague le 13 avril 1868. M. Genée a occupé les fonctions de chef d'orchestre successivement au théâtre de Mayence, au théâtre allemand de Prague et au théâtre *An der Wien*, de Vienne, et c'est en cette ville qu'il a fait représenter encore, en 1876, *der Seecadet* (*l'Aspirant de marine*), et en 1877, *Nanon*, *l'hôtesse de l'Agneau d'or*.

* **GENERALI** (Pierre). Aux ouvrages dramatiques de ce compositeur, il faut ajouter l'opéra bouffe intitulé *l'Innocenza premiata*.

GENTILI (Raffaele), compositeur dramatique italien, dont la carrière a été brusquement interrompue par la mort, était né à Rome vers 1837. Il avait fait de bonnes études, et, à peine âgé de vingt-trois ans, faisait ses débuts à la scène en donnant, sur l'un des théâtres de sa ville natale, un opéra intitulé *Stefania* (1860). En 1862, le jeune artiste offrait au public romain un nouvel ouvrage, *Werther*, qui fut discuté par la critique avec une certaine vivacité et qui, paraît-il, était loin d'être sans valeur. Enfin, le 28 mars 1867, avait lieu au théâtre Apollo, toujours à Rome, la première représentation de *Rosamonda*, drame lyrique en quatre actes, dont Gentili avait écrit la partition sur un livret posthume de Marco Marcello. Quatre mois après l'apparition de cet ouvrage, le 7 août, le jeune compositeur mourait à la fleur de l'âge, subitement emporté, dans sa ville natale, par une attaque de choléra.

***GEORGE V** (Frédéric-Alexandre-Charles-Ernest-Auguste), ex-roi de Hanovre, prince royal de Grande-Bretagne et d'Irlande, duc de Cumberland et de Brunswick-Lunebourg, a été détrôné en 1866, à la suite de la guerre entre la Prusse et l'Autriche, à laquelle il avait pris part du côté de cette dernière, et vit son royaume annexé à celui de la Prusse.

Grand amateur de musique, le prince George avait étudié le piano à Londres, de 1829 à 1833, avec Dulcken, et plus tard avait travaillé la composition avec Greulich et F. Kucken. Il avait achevé ses études musicales à Hanovre, sous la direction de E. Wenzel. Ce prince avait été frappé, dès ses plus jeunes années, d'une cécité complète.

GÉRALDY (Jean-Antoine-Just), chanteur et compositeur français, naquit le 9 octobre 1808 à Francfort-sur-le-Mein, où son père remplissait les fonctions de commissaire des guerres de l'armée française. Tout jeune encore, Géraldy étudiait la musique en compagnie de ses deux frères et de ses trois sœurs, et chantait avec eux les plus beaux morceaux des opéras de Gluck et de Piccinni, ce qui ne fut pas sans influence sur le caractère élevé que prit plus tard son exécution musicale. Le futur artiste n'en reçut pas moins une excellente éducation littéraire, car ses études classiques, commencées par lui au collége de Nancy, furent brillamment achevées à celui de Colmar, d'où il sortit avec le prix d'honneur de rhétorique, pour entrer ensuite à l'École des mines de Saint-Étienne. Nommé ingénieur civil en 1827, il était à Beauvais, en qualité d'inspecteur des carrières du département de l'Oise, lorsqu'éclata la révolution de 1830. Il partit aussitôt à pied pour Paris, et, après avoir fait quinze lieues tout d'une traite, se mêla aux combattants qui s'étaient levés contre les ordonnances de Juillet.

Le calme rétabli, Géraldy, qui avait fait naguère de bonnes études musicales avec Massimino, et qui avait en son cœur le plus sincère amour de l'art, se résolut à quitter les emplois publics pour se livrer à sa passion pour la musique. Son père, qui habitait alors Colmar, étant venu se fixer à Paris, ne chercha nullement à le détourner de ces idées, et le conduisit au contraire chez Garcia, qui, moyennant une somme de 6,000 francs, consentit à se charger de son éducation de chanteur. C'est sous la direction de cet admirable artiste, près de ses deux filles Marie et Pauline, appelées à devenir si célèbres sous les noms de Mmes Malibran et Viardot, que Géraldy apprit ce qui lui manquait sous le rapport du style, de la diction et du phrasé. Cependant, Garcia étant mort le 2 juin 1832, le jeune chanteur compléta ses connaissances avec son fils Manuel, puis passa quelque

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

temps au Conservatoire, dans une classe d'harmonie, et enfin se mit à travailler seul, assidûment, sans le secours d'aucun maître.

Géraldy se fit entendre pour la première fois, dans un salon, en chantant l'air du comte des *Noces de Figaro*, et produisit un grand effet. Bientôt, Meyerbeer, qui venait d'écrire sa belle mélodie : *le Moine*, lui en confia l'exécution, et Géraldy, commençant ainsi sa carrière de chanteur de concerts, qui devait être si longue et si brillante, valut au compositeur un succès qu'il partageait lui-même. C'est dans les séances de la *Société musicale*, nouvellement fondée par ces excellents artistes qui s'appelaient Théodore Labarre, Gallay, Brod, Henri Herz, Franchomme et Géraldy en personne, que celui-ci se révéla au public, et du premier coup conquit ses sympathies.

Pourtant, après s'être fait ainsi une première réputation, il voulut s'essayer à la scène, et accepta un engagement qui lui était offert par l'entrepreneur Merelli pour le théâtre San-Benedetto, de Venise. Il y débuta avec succès dans le rôle de Dandini de la *Cenerentola*, de Rossini; mais après avoir chanté cinq fois, une maladie grave vint l'obliger au repos, et le fit ensuite revenir à Paris. Il recommença alors à se faire entendre dans les concerts, où sa renommée augmentait chaque jour, et se consacra à l'enseignement du chant. En 1837, Géraldy s'étant rendu à Bruxelles pour prendre part à un concert que donnait le célèbre violoniste Charles de Bériot, Félis, qui était à la recherche d'un professeur de chant pour le Conservatoire de cette ville, lui offrit cette position. Géraldy accepta, à la condition que son cours ne durerait que trois mois chaque année, et à partir de 1843, il consacra six mois à sa classe. Il passait le reste du temps à Paris, à donner des concerts et à former d'autres élèves. C'est ainsi qu'en France il faisait l'éducation musicale de Mlles Nau, Jenny Colon, Catinka Heinefetter, tandis qu'en Belgique il prodiguait ses conseils à MM. Mathieu, Cabu, Cornelis, Agnesi, Everardi, Carman, à Mmes Bonduel, Van-Praag-Hillen, etc. Cet excellent artiste est mort à Paris, le 27 mars 1869.

Géraldy était, on peut le dire, en dépit de quelques inégalités de style qui parfois déparaient son exécution, un artiste d'école et un chanteur de premier ordre. Il se distinguait par une pose de voix merveilleuse, une excellente prononciation, une articulation nette et franche, une diction pleine d'intelligence, enfin, par une variété d'accent difficile à rencontrer à un pareil degré. Sévère et magistral dans l'interprétation des grandes œuvres du style dramatique, il excellait en même temps dans le genre bouffe, et ceux qui l'ont vu servir de partenaire à ces admirables artistes qui avaient nom Rubini, Tamburini, Lablache, Giula Grisi, Fanny Persiani, assurent qu'il n'avait nullement à souffrir de ce redoutable voisinage. Chanteur exquis, professeur émérite et dévoué, Géraldy sut aussi se produire comme compositeur; il écrivit la musique, et souvent aussi les paroles, d'un grand nombre de mélodies vocales, dont plusieurs obtinrent de véritables succès : *la Zingara*, *Maria*, *la Lettre au bon Dieu*, *Amour et Mystère*, *Marguerite*, *Au bal*, *le Conscrit*, *le Contrebandier*, etc. Il a publié aussi un recueil de *Trente Études mélodiques pour toutes les voix* (en 2 suites, Paris, Brandus), et enfin il a laissé en manuscrit plusieurs morceaux religieux, ainsi qu'un opéra resté inédit.

GÉRARD ou **GERAERT** (Jean), compositeur, vivait dans les Pays-Bas au milieu du seizième siècle. On lui doit la musique de trois chansons insérées dans le recueil divisé en six livres que Pierre Phalèse publia à Louvain en 1555-1556, et dont le premier parut sous ce titre : *Premier livre des chansons à quatre parties, nouvellement composez* (sic) *et mises en musicque, convenables tant aux instruments comme à la voix* (Louvain, 1555, in-4°).

GERMAIN. — *Voyez* **GOËRMANS.**

GERMAIN (Joseph-Louis), luthier, né à Mirecourt le 23 juillet 1822, fit son apprentissage en cette ville, vint à Paris en 1840, entra comme ouvrier chez Gand père, passa à la mort de celui-ci chez Vuillaume, puis, en 1850, retourna dans la maison Gand, alors dirigée par es deux fils. En 1862, il s'établit à son compte, et au commencement de 1870 repartit pour Mirecourt, où il mourut le 5 juillet de la même année.

« Joseph-Louis Germain, dit M. Vidal dans son livre : *les Instruments à archet*, fut un luthier de grand talent et que son extrême modestie empêcha d'être en évidence comme il aurait mérité de l'être. Lors de l'Exposition internationale de Paris en 1867, il avait été admis à concourir; mais, par une fatalité malheureuse, l'emplacement qu'on lui attribua fut si minime qu'il ne put réussir à y mettre ses instruments, et il renonça à exposer. Ce fait est d'autant plus regrettable que Germain aurait vraisemblablement ajouté une mention de plus à celles que notre nation a obtenues à cette Exposition. Très-habile dans les réparations des anciens instruments, il avait acquis dans la lutherie neuve une supériorité remarquable. »

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

GERMAIN (....-...), compositeur dramatique, a fait représenter sur le théâtre du Capitole, à Toulouse, en 1861, un grand opéra intitulé *Simon de Montfort*, dont le succès, dit-on, fut considérable, et qui fut joué ensuite dans plusieurs villes du midi de la France, où il reçut le même accueil. Peu de temps après, M. Germain fit entendre à M. Carvalho, alors directeur du Théâtre-Lyrique, la musique d'un opéra qui avait pour titre *Jeanne d'Arc*, et qui, par des considérations étrangères au mérite de l'œuvre, à ce que disaient les journaux, ne put être reçu; mais le compositeur fit accepter de la direction du Théâtre-Lyrique un ouvrage en deux actes, intitulé *le Bâtard de Cerdagne*. Celui-ci devait être mis aussitôt en répétition, mais bientôt on n'en parla plus.

GERNSHEIM (Frédéric), pianiste d'un immense talent, compositeur de mérite et surtout d'avenir, aujourd'hui fixé à Rotterdam, où depuis trois ans il est devenu directeur de musique de la Société pour l'encouragement de l'art musical, est né le 17 juillet 1839 à Worms, dans le Palatinat rhénan. Il commença à apprendre le piano avec sa mère, qui, bien que simple amateur, était une pianiste de premier ordre, et montra dès son enfance un grand amour et une véritable vocation pour la musique. En présence de ces dispositions, les parents du jeune Gernsheim (qui est de race israélite), quoique riches et appartenant à la classe aisée, résolurent de faire embrasser à leur fils la carrière artistique, et lui donnèrent d'abord comme professeur de piano M. Louis Liebe, directeur de musique à Worms. Plus tard, il se rendit à Francfort-sur-le-Mein, et de là, après avoir fait une petite tournée artistique pour faire connaître son talent de virtuose, entra au Conservatoire de Leipzig, où il reçut les conseils de Moscheles, de Rietz et du célèbre Hauptmann, un des professeurs de contrepoint les plus éminents qui aient jamais existé.

De Leipzig, M. Gernsheim se rendit à Paris, où il demeura six années, et en 1861 il accepta la place de directeur de musique à Sarrebrück, place qu'il conserva pendant quatre ans. Il fut ensuite nommé professeur de piano au Conservatoire de Cologne, et demeura en cette ville à partir de 1865. En 1870, il eut l'honneur de se faire entendre à Paris, au Conservatoire, et en 1874 il se fixa enfin à Rotterdam, comme directeur de musique de la Société pour l'encouragement de l'art musical.

M. Gernsheim a composé des ouvrages importants, dont la plupart sont publiés, et parmi lesquels nous citerons : 3 Quatuors pour instruments à cordes, op. 9, 25 et 31; 2 Quatuors pour piano, violons et violoncelle, op. 12; une symphonie à grand orchestre, op. 22, exécutée avec succès à Cologne et à Rotterdam, mais fortement discutée après une exécution au Conservatoire de Leipzig sous la direction de Reinecke; une Ouverture, op. 13; un Concerto pour piano et orchestre, op. 16; un *Salve Regina* pour chœur de femmes, solo et orchestre, op. 11; *Nordische Sommernacht*, pour chœur et orchestre, op. 21; *Salamis*, pour chœur et orchestre; plusieurs recueils de *lieder* et d'ouvrages pour le piano. M. Gernsheim est un excellent chef d'orchestre, qui commence à prendre une grande autorité à Rotterdam.

Ed. de H.

GÉROLT (Frédéric). On a représenté sur le théâtre de Nancy, le 27 janvier 1864, *Inès de Portugal*, grand opéra en 4 actes dont la musique avait été écrite par cet artiste. Le livret de cet opéra a été imprimé. M. Gérolt était établi comme flûtiste à Nancy.

* **GERONO** (Hyacinthe-Christophe), flûtiste, est mort à Paris au mois de septembre 1868.

GEROSA (Carlo), prêtre et musicien, directeur de la *Scuola teorico-pratica di canto-fermo* ou École de musique religieuse de Milan, est l'auteur d'un Traité de plain-chant estimé en Italie, et qu'il a complété par des notions sur la musique proprement dite et sur le contrepoint.

GERVAIS (Étienne). Un écrivain de ce nom a publié un petit livre ainsi intitulé : *Mozart, ou la Jeunesse d'un grand artiste* (Tours, Mame, 1866, in-12 de 186 pp.). Ce volume n'offre aucun intérêt, au point de vue critique ou historique.

GERVILLE (Pascal), pianiste et compositeur, a publié une centaine de morceaux de musique légère pour le piano, qui paraissent avoir quelque succès auprès des amateurs trop nombreux de ce genre de productions frivoles, mais qui sont, ainsi que le nom de leur auteur, complétement inconnus des artistes. Dans le nombre de ces morceaux, se trouvent beaucoup de pièces de musique de danse.

GERVINUS (Georges-Godefroid), célèbre historien libéral et homme politique allemand, membre de la Diète de 1848, est né à Darmstadt le 20 mai 1805. Cet écrivain distingué, admirateur enthousiaste des œuvres de Hændel, a été l'un des promoteurs de l'association formée en Allemagne pour la publication modèle des compositions de ce maître, et a publié un ouvrage ainsi intitulé : *Händel und Shakespeare. Zur Aesthetik der Tonkunst* (*Hændel*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

et Shakespeare. Sur l'esthétique de la Musique), Leipzig, 1868, in-8°.

* **GEVAERT** (François-Auguste), compositeur, est aujourd'hui directeur du Conservatoire de Bruxelles, emploi dans lequel il a succédé à Fétis. Aux ouvrages dramatiques qu'il a fait représenter et dont la liste se trouve dans la *Biographie universelle des Musiciens*, il faut ajouter les suivants : 1° *le Diable au moulin*, un acte, Opéra-Comique, 13 mai 1859 ; 2° *le Retour de l'armée*, cantate, Opéra, 15 août 1859 ; 3° *Château-Trompette*, 3 actes, Opéra-Comique, 23 avril 1860 ; 4° *les Deux Amours*, opéra-comique en 2 actes dont le sujet était emprunté à un épisode de la vie de Hændel, théâtre de Bade, 31 juillet 1861 ; 5° *le Capitaine Henriot*, 3 actes, Opéra-Comique, 29 décembre 1864 (1). Malgré le grand succès obtenu par ce dernier ouvrage, succès auquel n'était pas étranger, d'ailleurs, le livret très-amusant sur lequel la partition avait été écrite, M. Gevaert n'eut plus l'occasion, par la suite, de se produire au théâtre. Il est vrai qu'en 1867 il fut appelé à occuper un poste important, celui de directeur de la musique à l'Opéra, emploi supprimé depuis la mort de Girard et rétabli en sa faveur, ce qui ne fut pas sans soulever de vives critiques de la part des artistes français, justement froissés de se voir préférer en cette circonstance, malgré sa valeur très-réelle, un artiste étranger.

A partir de ce moment, M. Gevaert, qui avait inutilement tenté de faire représenter à l'Opéra un ouvrage en trois actes, sembla renoncer à la composition dramatique pour s'occuper spécialement de travaux de théorie, d'archéologie et d'histoire musicales. Il avait déjà publié, en 1863, un Traité d'instrumentation, et s'occupa ensuite d'un recueil fort intéressant dont il donna le premier volume sous ce titre : *Les Gloires de l'Italie, chefs-d'œuvre de la musique vocale italienne aux dix-septième et dix-huitième siècles, collection de morceaux de théâtre, de concert et de chambre recueillis et publiés avec accompagnement de piano par F. A. Gevaert, traduction française par Victor Wilder*, Paris, 1868, in-folio. Cette collection, formée avec un goût rare, était précédée d'une Introduction historique et de courtes notices biographiques sur les compositeurs dont les œuvres avaient été mises à contribution par l'éditeur; malheureusement, le premier volume est resté unique jusqu'ici, et n'a été suivi d'aucun autre. Très-versé dans la connaissance des langues et dans celle de l'histoire de la musique, M. Gevaert commença aussi, dès ce moment, à s'occuper d'un grand ouvrage historique sur la musique grecque, qui faisait depuis longtemps l'objet de ses études; à la même époque, il publiait dans un recueil qui n'eut qu'une existence éphémère, *la Revue des Lettres et des Arts*, un travail sur *les Commencements de l'harmonie en France*, et faisait à la Société des compositeurs de musique plusieurs conférences sur différents points de l'histoire de l'art, qui furent insérées dans les *Bulletins* de cette Société ; l'un de ces travaux (sur *les Origines de la tonalité moderne*) lui donna lieu de soutenir dans la *Revue et Gazette musicale* une vive polémique contre Fétis.

Lorsqu'éclata la guerre de 1870 et que Paris fut près d'être assiégé, M. Gevaert quitta la France et retourna dans sa famille, à Gand. Fétis étant mort l'année suivante, il fut appelé à lui succéder dans la direction du Conservatoire de Bruxelles ; mais entre l'époque de son départ de Paris et celle où il fut mis en possession de ces nouvelles fonctions, M. Gevaert s'occupa avec ardeur du livre sur la musique ancienne dont il avait préparé les matériaux. Ce n'est toutefois qu'en 1875 qu'il put livrer au public le premier volume de cet ouvrage important, qui doit en comporter deux et auquel il a donné ce titre : *Histoire et Théorie de la musique de l'Antiquité* (Gand, typ. Annoot-Braeckman, 1875, in-8°). Ce travail fait le plus grand honneur au savoir, à l'érudition et à la sagacité de son auteur, qui a su parfaitement mettre en lumière ce que l'on connaît jusqu'à ce jour de la théorie musicale des Grecs et coordonner les documents malheureusement incomplets qu'on possède sur ce sujet, sans se lancer plus qu'il ne fallait dans le champ de l'hypothèse et de la spéculation. Je ne saurais donner ici, malgré mon désir, une analyse complète de l'œuvre de M. Gevaert, puisque cette œuvre elle-même n'est pas complète, et qu'une vue générale d'ensemble me serait interdite; mais je puis bien dire que l'écrivain a rendu un grand service à l'histoire de l'art, en éclaircissant certains problèmes, certaines obscurités relatives à la naissance même de cet art, et en réunissant sous une forme relativement concise et tout au moins *une*, l'ensemble des documents se rattachant à la question et qui jusqu'ici étaient restés épars dans un grand nombre de publications écrites dans des langues diverses. L'ouvrage est fait d'ailleurs avec la plus grande honnêteté, l'auteur n'omet jamais de citer ses textes,

1) M. Gevaert a eu une part de collaboration dans une opérette en un acte, *la Poularde de Caux*, représentée au théâtre du Palais Royal vers 1856, et dont la musique avait pour auteurs, outre lui-même, MM. Bazille, Clapisson, Gautier, Jonas, Mangeant et Poise.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

et il a soin, chaque fois que cela lui est possible, de les éclairer et de les mettre en relief par la reproduction de monuments authentiques qui leur donnent le caractère de la plus entière certitude.

Pour terminer cette notice complémentaire, je donne ici la liste des compositions non dramatiques de M. Gevaert qui sont venues à ma connaissance : *Canticum natalitiæ*, solo et chœur, avec accompagnement de piano et orgue; *les Filles de Marie*, chœur religieux à 3 voix, avec orgue; *les Cloches de Noël*, solo avec orgue; *Au nouveau lévite*, solo et chœur avec accompagnement de piano et harmonium; *le Départ*, cantate à 3 voix; *Jérusalem*, double chœur sans accompagnement; *Chants lyriques de Saül; Madrid*, *le Mois de Mai*, *Seigneur, protége-nous*, *Sur l'eau*, *la Bienfaisance*, *l'Absence*, *l'Adieu du brave*, *l'Amitié*, *Gentille blonde*, *le Drapeau*, *la Fraternité*, *l'Exode*, *le Chant du crépuscule*, *Chanson bachique*, *les Émigrants irlandais*, *la Veillée du nègre*, *la Grande route*, *Toulouse*, *le Lion flamand*, *les Nornes*, *Sérénade*, *les Orphéonistes*, *les Proscrits*, *les Ouvriers*, *les Pêcheurs de Dunkerque*, *le Réveil*, chœurs sans accompagnement; *Jacques Van Artevelde*, cantate avec orchestre, composée en 1863, sur un texte flamand, pour l'inauguration de la statue du grand tribun gantois, traduite ensuite en français, en allemand, en espagnol, et exécutée avec succès à l'étranger; *Philips van Artevelde, Ik Speek van zoo zelden*, *Aphrodite*, *lieder* publiés dans la collection des *Nederlansche zangstukken* à Gand; *Flandre au Lion*, ouverture pour harmonie militaire. M. Gevaert, qui s'est fait aussi l'éditeur d'un certain nombre de morceaux de musique ancienne faisant partie du répertoire de la Société des concerts du Conservatoire de Bruxelles, dont il est le directeur (*Transcription classiques pour petit orchestre*, par F. A. Gevaert, directeur du Conservatoire de Bruxelles, Shott, éditeur), a eu une part dans la publication suivante : *Chansons du quinzième siècle*, publiées d'après le manuscrit de la Bibliothèque nationale de Paris, par G. Paris, et accompagnées de la musique transcrite en notation moderne par F. A. Gevaert (Paris, 1875, in-8). Enfin, on doit encore à M. Gevaert, outre un manuel pratique intitulé *Vade-Mecum de l'Organiste* (Bruxelles, Schott), outre un manuel de plain-chant écrit en flamand : *Leerboek van den Gregoriaenschen zang, voornamelyk toegepast op de orgelbegeleiding* (*Manuel du chant grégorien affecté surtout à l'accompagnement sur l'orgue*, (Gand, 1856, gr. in-8°), l'opuscule suivant, excellent par les idées qu'y sont exposées : *Académie royale de Belgique. Discours prononcé dans la séance publique de la classe des Beaux-Arts en présence de LL. MM. le roi et la reine, le 24 septembre 1876, par Fr. Aug. Gevaert, directeur de la classe* (Gand, typ. Annoot-Braeckman, 1876, in-4°). Ce dernier écrit a été reproduit dans une publication anonyme, inspirée par M. Gevaert et faite sous ses auspices : *Annuaire du Conservatoire royal de musique de Bruxelles*, 1re année, 1877 (Bruxelles, Muquardt, in-8).

* **GEYER** (Flodoard), pianiste et compositeur, est mort au mois d'avril 1872. Il était né le 1er mars 1811.

GHEBART (Giuseppe), violoniste italien distingué, naquit en Piémont le 20 novembre 1796. Élève de Radicati, il fut admis à la chapelle royale de Turin en 1814, en devint violon-solo en 1824, fut nommé en 1839 chef d'orchestre en second, et enfin en 1840, à la retraite de Polledro, fut appelé par décret à la direction supérieure de la musique instrumentale de la chapelle et de la chambre. Déjà, depuis 1817, il dirigeait les concerts de l'Académie philharmonique, et en 1832 il s'était vu placer à la tête de l'orchestre du théâtre Regio; il conserva ces deux emplois jusqu'en 1855.

Ghebart forma, dit-on, de bons élèves; esprit éclectique et fort distingué, il fut le premier à faire connaître à Turin les œuvres de musique de chambre de Spohr, de Mendelssohn et de divers autres musiciens allemands, ses contemporains. Il se livra lui-même à la composition, et écrivit plusieurs concertos de violon, des airs variés, des duos, des études, ainsi que quelques ouvertures, des quatuors et des quintettes. On lui doit aussi deux messes, deux *Miserere* dont un à quatre voix avec chœur, et diverses autres œuvres écrites pour le service de la chapelle royale. Ghebart est mort à Milan le 22 janvier 1870.

* **GHERARDESCHI** (Joseph), est mort à Pistoie en 1815. On a extrait des œuvres littéraires de P. Contrucci une *Necrologia di Giuseppe Gherardeschi, con note di Luigi Picchianti*.

GHERARDESCHI (Luigi), fils du précédent, né à Pistoie le 5 juillet 1791, fut élève de son père, et, à la mort de celui-ci, alla se perfectionner à Florence, où il devint élève de Disma Ugolini à l'Académie des Beaux-Arts. Après avoir suivi pendant dix-huit mois avec ce maître un cours de contrepoint et de composition et avoir obtenu le premier prix de composition, il

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

retourna dans sa ville natale et prit possession de l'emploi de maître de chapelle de la cathédrale, que la mort de son père avait laissé vacant. Il conserva ces fonctions jusqu'en 1866, tout en se livrant à l'enseignement, et écrivit pour le service de la chapelle qui lui était confiée un grand nombre de compositions telles que messes, psaumes, hymnes et motets, soit dans le style *a cappella*, soit avec accompagnement d'orgue ou d'orchestre. On connaît aussi de lui quelques productions de concert, entre autres une cantate intitulé *Cristoforo Colombo*, qui fut exécutée dans une fête célébrée à l'Académie des sciences, lettres et arts de Pistoie. Cet artiste vraiment distingué et doué d'un talent remarquable, est mort dans sa ville natale, le 21 mars 1871, âgé de près de 80 ans. — Son fils, M. *Gherardo Gherardsechi*, élève de Mabellini, lui a succédé en 1866 dans son emploi de maître de chapelle.

GHISI (G.....-C.....), écrivain italien, est auteur d'un *Elogio storico di Giuseppe Haydn*, Florence, 1839, in-8° de 16 pages.

GHISLANZONI (Antonio), écrivain italien, né à Lecco le 25 novembre 1824, fit d'excellentes études littéraires, se livra ensuite à l'étude du chant, et chanta les barytons au théâtre Carcano, de Milan. Mais il ne resta pas longtemps au théâtre comme chanteur, et bientôt il embrassa la carrière des lettres, devenant tout à la fois romancier, journaliste, critique musical et auteur dramatique. Depuis quelques années, il s'est surtout fait remarquer comme librettiste, et il est devenu sous ce rapport l'écrivain le plus recherché des compositeurs et des *impresarii*. C'est lui qui, entre autres, a écrit le livret du dernier opéra de M. Verdi, *Aïda*. Rédacteur assidu de la *Gazzetta musicale* de Milan, M. Ghislanzoni s'est toujours occupé beaucoup de musique dans ses écrits. Dans un roman en trois volumes : *Gli Artisti da teatro* (Milan, 1858, in-12), il a consacré plus de cent pages non à des notices proprement dites, mais à des notes biographiques fort utiles sur les virtuoses, les chanteurs et les compositeurs de l'Italie contemporaine. Dans un autre volume, *Reminiscenze artistiche*, on trouve une notice sur le pianiste-compositeur Adolfo Fumagalli, un épisode intitulé *la Casa di Verdi a Sant'Agata*, et divers autres chapitres relatifs à la musique. Parmi les cinquante livrets d'opéras écrits par M. Ghislanzoni, il faut citer ceux du *Salvator Rosa* de M. Gomes, d'*I Lituani* de M. Ponchielli, d'*I Promessi sposi* de M. Petrella, de *Papà Martin* de M. Cagnoni, etc. C'est aussi lui qui a écrit les paroles de la cantate *Omaggio a Donizetti*, mise en musique par M. Ponchielli.

GHITI (.....), compositeur dramatique italien, a fait représenter sur le théâtre de Prato, en 1867, un opéra bouffe intitulé *Don Sussidio*.

GIACOMELLI (A.....), agent dramatique, né en Italie vers 1825, est depuis longues années établi en France, où il a fondé et dirigé successivement plusieurs journaux : *le Luth français*, journal de la facture instrumentale (1856-1857); *la Presse théâtrale* (devenue plus tard *la Presse musicale*); *Petites affiches théâtrales* (1874-1875). Ce personnage a publié aussi, sous le couvert de l'anonyme, un *Annuaire musical* pour 1857, fait sans soin et sans talent (Paris, 37, rue de Trévise, in-12).

GIACOMELLI (.....), compositeur italien, a fait représenter en 1875 à Livourne, sur un théâtre particulier, un opéra bouffe intitulé *le Tre Zie*.

GIAI (Giovanni-Antonio), compositeur, né à Turin, a fait représenter, dans la première moitié du dix-huitième siècle, un opéra intitulé *Idaspe*.

GIALDINI (Gialdino), compositeur italien, a fait de bonnes études sous la direction de M. Teodulo Mabellini, compositeur et chef d'orchestre estimé. Après avoir terminé son éducation, il prit part à un concours ouvert par la direction du théâtre de la Pergola, de Florence, pour la composition d'un opéra sérieux. Sorti vainqueur de ce concours, M. Gialdini vit représenter son œuvre, sur la scène de la Pergola, le 5 mars 1868; mais le public ne parut pas partager l'avis des juges qui avaient couronné la partition, et cet opéra, intitulé *Rosmunda*, fut accueilli avec une froideur marquée. Depuis lors, M. Gialdini a écrit, en société avec quelques jeunes confrères, MM. Bacchini, De Champs, Felici, Tacchinardi et Usiglio, un opéra bouffe, *la Secchia rapita*, qui a été joué en 1872 au théâtre Goldoni, de Florence. Deux ans après, au mois d'avril 1874, le théâtre des Loges, de la même ville, donnait un autre opéra bouffe, *l'Idolo cinese*, composé en collaboration par MM. Gialdini, De Champs, Felici et Tacchinardi.

***GIANELLA** (Louis). Un artiste du nom de Gianella écrivit en 1790 la musique d'un ballet, *l'Argent fait tout*, représenté au théâtre de la Scala, de Milan. Il me semble que cet artiste ne devait être autre que le flûtiste Louis Gianella, qui vint ensuite s'établir à Paris et s'y fit connaître comme compositeur.

GIANELLI (.....), compositeur italien, a fait représenter à Livourne, en 1865, un opéra intitulé *un Giorno di Caccia*.

***GIANETTINI** (Antoine). Aux œuvres de cet artiste, il faut ajouter deux oratorios : *Jefte*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

et *il Martirio di Santa Giustina*. Je trouve dans la *Cronistoria dei teatri di Modena Voy.* Gandini), publiée en 1873, la note suivante, dont les renseignements sont en complet désaccord avec ceux donnés par la *Biographie universelle des Musiciens* : « *Gianettini* dit aussi *Zanettini*, Vénitien, naquit le 1er mai 1686. Élu maître de chapelle de la cour de Modène, il occupa cette position jusqu'à sa mort, arrivée au mois d'août 1721. » Je serais disposé à croire la *Cronistoria* bien informée à ce sujet, puisqu'il s'agit d'un artiste qui a longtemps vécu à Modène et qui est mort en cette ville.

GIANNETTI (Raffaele), professeur de chant et compositeur, né à Spolète le 16 avril 1817, commença l'étude de la musique sous la direction d'un artiste nommé Boccetti, et entra en 1837 au Conservatoire de Naples, où il fut l'élève de Francesco Lanza pour le piano, de Spalletti, de Cimarosa fils, de Busti et de Crescentini pour le chant, de Francesco Ruggi pour l'harmonie accompagnée, enfin de Gennaro Parisi et de Donizetti pour la composition. Sorti du Conservatoire en 1844, il se consacra à l'enseignement du chant, tout en cherchant à se produire comme compositeur, et écrivit successivement trois opéras qui furent joués au théâtre Nuovo, de Naples : 1° *Gilletta*, 2 actes, 1850; 2° *la Figlia del Pilota*, 2 actes, 1852; 3° *la Colomba di Barcellona*, 3 actes, 1855. Je ne crois pas qu'il ait fait représenter aucun autre ouvrage depuis cette époque, bien qu'il ait écrit deux opéras nouveaux. Giannetti a publié un assez grand nombre de mélodies vocales, et il est aussi l'auteur de plusieurs compositions religieuses, parmi lesquelles trois messes à 4 voix dont deux avec orchestre, une messe à 3 voix et orchestre, un *Stabat mater* à 4 voix avec acc. de flûte, 2 clarinettes et instruments à cordes, un *Tantum ergo*, etc. Il a écrit aussi deux ouvertures à grand orchestre. Cet artiste est mort à Naples au mois d'août 1872.

GIANNINI (Giovacchino), organiste et compositeur, né à Lucques le 20 mars 1817, apprit les premiers éléments de la musique avec Domenico Fanucchi, et étudia ensuite le contrepoint avec le chanoine Marco Santucci. Devenu pianiste, organiste et excellent accompagnateur, il se livra à l'enseignement et à la composition. On lui doit diverses pièces de musique sacrée à deux et trois voix, dans le style *a cappella*, et quelques-unes à quatre voix, avec accompagnement instrumental, qui furent exécutées de 1840 à 1843 pour la fête de sainte Cécile et en d'autres occasions. Il écrivit aussi, pour le service de la semaine sainte, deux cantates à plusieurs voix avec instruments, et mit en musique la belle cantate de Manzoni, *le 5 Mai*, pour chant avec accompagnement de piano. En 1843 ou 1844, Giannini quitta sa famille et son pays pour aller chercher fortune au Brésil, où il mourut en 1861.

GIANNINI (Salvatore), pianiste, compositeur et professeur, fils d'un employé à l'administration des postes, est né à Naples le 24 décembre 1830. Son père le destinait à la carrière littéraire, et c'est pour son seul agrément qu'il commença, à l'âge de dix ans, l'étude de la musique avec son frère aîné, devenu depuis avocat. Mais ayant perdu son père, il se mit à travailler sérieusement avec M. Giuseppe Lillo, qui perfectionna son talent sur le piano et lui fit suivre un cours complet de composition. M. Giannini se livra ensuite à l'enseignement, et publia successivement, chez les principaux éditeurs de l'Italie, 270 œuvres diverses pour le piano, et quelques morceaux religieux à 2 voix. Il a écrit aussi un opéra sérieux, *Giovanna di Montfort*, qui jusqu'ici n'a pas été représenté. On doit encore à M. Giannini les publications suivantes : *Elementi musicali per uso dei fanciulli*; *Nozioni elementari di musica*; *la Prima Scuola di pianoforte*. — Deux fils de cet artiste, M. *Giacomo Giannini*, né à Naples le 27 février 1856, et M. *Alberto Giannini*, né dans la même ville le 18 avril 1857, celui-ci élève de son père, se sont déjà fait remarquer, l'un comme violoncelliste, le second comme pianiste.

GIANNOTTI (Antonio), musicien italien du dix-septième siècle, a fait exécuter le mardi-saint de l'année 1685, dans un couvent de Modène, un oratorio intitulé *Maddalena pentita*.

GIAQUINTO (Giuseppe), compositeur italien, a écrit la musique de plusieurs ballets représentés sur divers théâtres de la Péninsule. Voici les titres de ceux qui sont venus à ma connaissance : 1° *il Corrazziere di Brest* (Naples, février 1865); 2° *Fede* (Naples, th. San Carlo, 7 avril 1867); 3° *Idea* (id., id., novembre 1867); 4° *il Figliuol prodigo* (Milan, th. de la Scala, septembre 1873); 5° *Dyellah*; 6° *Messalina* (Rome, th. Apollo, mars 1877). A la fin de 1876, M. Giaquinto a été engagé au théâtre San-Carlo, de Naples, comme compositeur de la musique des ballets destinés à être joués pendant le carnaval.

GIARDINO (..... **DE**). Un artiste de ce nom, qui vivait vraisemblablement au dix-huitième siècle, a publié six livres de chacun six *Sonates à violon seul et basse*, op. 1, 4, 5, 8 9 et 11.

GIBELLI (L.....), musicien italien contem-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

porain, a fait représenter à Milan, sur le théâtre Castelli, le 27 mai 1876, un opéra sérieux intitulé *Sara*.

GIBERT, GISBERT ou GISPERT (Francisco-Javier), prêtre et compositeur, né dans la seconde moitié du dix-huitième siècle à Granadella, province de Lérida, fit ses études musicales sous la direction d'Antonio Sala, maître de chapelle de la cathédrale de cette ville. Devenu lui-même maître de chapelle à Taracena, où il resta de 1800 à 1804, il alla remplir ensuite les mêmes fonctions dans un couvent de Madrid, où il mourut le 27 février 1848. Au sujet de cet artiste, M. Baltasar Saldoni, dans ses *Efemérides de musicos españoles*, cite cette appréciation qu'il tire d'un manuscrit d'Ambrosio Perez, dont il est possesseur : « Comme compositeur en style de chapelle, c'est-à-dire pour voix seules, il a connu peu de rivaux ; en effet, on ne peut rien entendre de plus technique, de plus pur que ses motets en musique pathétique et vraiment religieuse ; quelques-unes de ces pièces sont d'une telle sévérité de formes qu'elles pourraient passer pour des compositions du XVIe siècle ; elles sont nombreuses et de divers caractères, destinées qu'elles étaient aux différentes fêtes de l'année. Gibert les écrivait avec une admirable facilité, parce qu'il était réellement un savant en ce genre. Mais dans le style d'église solennel, auquel appartiennent les messes, vêpres, *Te Deum*, lamentations, litanies, saluts, etc., etc., avec orchestre, dont il a écrit beaucoup, il est très-inférieur à lui-même. Néanmoins, son talent n'est pas pour cela moins appréciable, ni sa réputation moins méritée. »

* **GIBERT** (Paul-César). Cet artiste a publié, sous le titre suivant, un recueil de compositions vocales : *Mélange musical, premier recueil, contenant un duo, un trio, une scène, des airs, des ariettes, des romances et des chansons, avec différentes sortes d'accompagnements, tant de harpe ou clavecin en solo qu'à grand et petit orchestre, dédié à Mme la vicomtesse de Pons* (Paris, l'auteur, s. d. in-folio).

* **GIDE** (Casimir). Aux ouvrages cités de cet artiste, il faut ajouter les suivants : 1° *La Chatte blanche*, ballet-pantomime (en société avec Ad. Adam), th. des Nouveautés, 26 juillet 1830 ; 2° *les Trois Catherine*, opéra-comique en 3 actes (en société avec le même), Nouveautés, 18 novembre 1830 ; 3° *les Jumeaux de la Réole*, drame musical en 7 tableaux, Nouveautés, 22 février 1831 ; 4° *l'Ile des Pirates*, ballet (en société avec Carlini), Opéra, 12 août 1835 ; 5° *le Diable boiteux*, ballet, Opéra, 1er juin 1836 ; 6° *la Volière*, ballet, Opéra, 5 mai 1838 ; 7° *la Tarentule*, ballet, Opéra, 24 juin 1839.

En 1847, Gide succéda à son père dans la direction de sa grande librairie artistique, qu'il géra conjointement avec M. Baudry jusqu'au mois d'août 1857. Il mourut à Paris, le 18 février 1868, laissant en portefeuille deux ouvrages inédits : *Belphégor*, opéra-comique en un acte, et *Françoise de Rimini*, opéra en 3 actes.

GIELY (L'abbé), aumônier de l'église de la Trinité, de Paris, a publié de nombreuses compositions religieuses, parmi lesquelles on remarque : 1° *Amour au Sacré-Cœur*, solos et chœurs solennels, avec accompagnement d'orgue, un vol. grand in-8°, Paris, Repos ; 2° *Échos de l'âme pieuse*, chants solennels à la Sainte-Vierge, avec acc. d'orgue, un vol. in-8°, *ibid.*, 3° *une Couronne à notre Mère*, chants solennels, solos et chœurs, avec orgue, *ibid.* ; 4° *une Guirlande à Marie*, chants à la Sainte-Vierge, *ibid.* ; 5° *Soupirs de l'Exil*, cantiques, un vol. in-12, *ibid.* ; 6° *A Jésus, gloire, amour!* solo et chœur à 3 voix, avec orgue, *ibid.* ; 7° *Triomphez, roi des cœurs*, chant solennel, avec solo et orgue, *ibid.* ; 8° *Monstra te esse matrem*, grand chœur à 3 voix, avec orgue, *ibid.* ; 9° *Souvenez-vous*, chant avec acc. d'orgue, *ibid.* ; 10° *Fleurs de Mars*, chants à Saint-Joseph, avec orgue, un vol, in-8°, *ibid.*

GIGLI (Giulio-Cesare), luthier italien, était établi à Rome et exerçait son art en cette ville dans la seconde moitié du dix-huitième siècle.

GIGOUT (Eugène), professeur, compositeur et organiste, est né à Nancy le 23 mars 1844. Il montra dès son enfance une heureuse organisation musicale, et vers l'âge de six ans le solfége et les premiers éléments de l'harmonie lui étaient enseignés par M. Bazile Maurice, maître de chapelle de la cathédrale de Nancy, tandis que M. G. Mess, organiste de la même église, lui donnait des leçons de piano, et qu'il recevait quelques conseils pour le chant d'un excellent professeur, Mlle Pauline Millet, qui devint plus tard la comtesse Molitor. Les dispositions musicales du jeune Gigout intéressèrent en sa faveur l'évêque de Nancy, M. Menjaud, excellent musicien lui-même, et l'enfant fut envoyé en 1857 à Paris, où il entra, comme boursier de sa ville natale et du ministère des cultes, à l'École de musique religieuse fondée et dirigée par Niedermeyer. Ce dernier s'intéressa tout particulièrement à lui, en fit son élève de prédilection, et le jeune homme travailla avec tant d'ardeur qu'après quatre années d'études, en 1861, il avait remporté successivement les prix de plain-chant, d'harmonie, d'orgue, de composition et de piano. Niedermeyer

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

étant mort au commencement de cette année 1861, M. Gigout continua ses études sous la direction de Dietsch, de MM. Saint-Saëns et Loret, et, à la suite des épreuves très-sérieuses réclamées pour ces concours, se vit délivrer en 1862 le diplôme de maître de chapelle, et l'année suivante celui d'organiste.

Très-attaché à sa ville natale, M. Gigout avait accepté, au commencement de l'année 1863, de tenir l'orgue du château de M. le marquis de Lambertye, situé aux environs de Nancy; ce magnifique instrument, nouvellement installé par M. Cavaillé-Coll, et l'agréable situation qu'on lui offrait, avaient séduit le jeune artiste. Cependant, sur des conseils affectueux, il renonça à retourner dans son pays, et resta à l'École de musique religieuse, où, depuis le mois d'octobre 1862, il était devenu professeur de plain-chant et de solfége; bientôt il fut chargé du cours d'harmonie, et, un peu plus tard, de celui de contre-point et fugue, ce qui ne l'empêcha pas, en 1872, de tenir temporairement la classe supérieure de piano, lorsque M. Besozzi donna sa démission. M. Gigout a ainsi formé un grand nombre d'élèves, appelés, ainsi que lui, à maintenir et à propager les saines et sévères traditions du fondateur de l'École.

Organiste de l'église Saint-Augustin depuis 1863, cet artiste s'est tout d'abord appliqué à réformer dans cette église l'harmonisation et l'exécution du plain-chant, ainsi que Niedermeyer l'avait fait précédemment à Saint-Louis-d'Antin et à Saint-Eugène. Comme titulaire du grand orgue de cette paroisse, il s'est fait entendre dans plusieurs séances et réceptions d'orgue. Ses messes d'une heure, le dimanche, lui ont valu une notoriété méritée et sont très-suivies.

En fait de compositions originales, M. Gigout n'a encore livré au public qu'un cahier de *trois pièces pour orgue* (Paris, Richault); mais il a en portefeuille d'autres pièces pour le même instrument, des morceaux pour le piano, d'autres pour l'orchestre, une messe à 3 voix avec accompagnement d'orgue, exécutée plusieurs fois à l'église Saint-Augustin, enfin des motets, des chœurs et des mélodies vocales.

Chargé en 1864 de rédiger le chant de tout un office nouveau pour un couvent du Midi, M. Gigout pensa, dans une tâche aussi délicate et difficile, qu'il fallait se garder, par respect pour la tradition grégorienne, de *composer* du plain-chant, et se borner, en remontant jusqu'à l'origine même du chant liturgique, à adapter au nouveau texte les formules mélodiques consacrées. C'est ainsi qu'il agit. Vers la même époque, il harmonisa, pour la maîtrise de Nancy, quelques messes qui furent publiées en cette ville. Au moment où cette notice est écrite (décembre 1876), cet artiste fort intelligent et fort distingué vient de livrer au public un ouvrage intéressant et important qui a paru sous ce titre : *Chants du graduel et du vesperal romains, harmonisés à quatre voix, avec réduction d'orgue* ad libitum, *d'après* le traité d'accompagnement du plain-chant *de L. Niedermeyer et J. d'Ortigue*, (Paris, Heugel, 3 vol. in-8°). Enfin, M. Gigout, qui a épousé en 1869 la plus jeune fille de son maître, Mlle Mathilde Niedermeyer, a fait pour le piano les réductions de plusieurs partitions d'orchestre, entre autres celles de *la Fronde*, opéra de Niedermeyer, et d'une symphonie du même artiste.

GIL (Joaquin), musicien espagnol, né à Valence le 26 janvier 1767, fut professeur de plain-chant au séminaire de Saint-Thomas de Villanueva, et publia à Madrid, en 1820, un opuscule intitulé *Breve instruccion del canto llano* (*Brève instruction sur le plain-chant*).

GIL (F. Asis), musicien espagnol contemporain, voué à l'enseignement, a publié à Madrid, chez l'éditeur Pablo Martin, une *Méthode élémentaire d'harmonie*, et un autre traité intitulé : *L'Harmonie à la portée de toutes les intelligences.*

GIL Y LLAGOSTERA (Cayetan), dit *Gilet*, flûtiste et compositeur, naquit à Barcelone le 6 janvier 1807. Il acquit la connaissance du solfége avec Andrevi, puis se livra à l'étude de divers instruments, mais particulièrement du violon avec Francisco Berini et de la flûte avec Ignacio Calcante. Pendant vingt-deux ans il remplit les fonctions de première flûte à l'orchestre du théâtre principal de Barcelone, et il appartint aussi, en la même qualité, à la chapelle de la cathédrale de cette ville. M. Baltasar Saldoni (*Efemérides de musicos españoles*) dresse ainsi qu'il suit le catalogue des compositions de cet artiste : 1° un nombre incalculable de rigodons, valses et contredanses à grand et petit orchestre; 2° deux symphonies à grand orchestre; 3° grande polka à grand orchestre, avec variations; 4° deux messes de *Gloria*, à grand orchestre; 5° messe de *Requiem*, avec instruments à vent; 6° deux *Rosaires* avec orchestre; 7° quatre Fantaisies pour flûte, avec accompagnement de piano; 8° une sonate pour flûte, avec accompagnement de piano; 9° un trio pour trois flûtes; 10° neuf exercices pour flûte seule.

GILDEMYN (Charles-Ferdinand), organiste et compositeur, né à Bruges (Belgique) le 18 août 1791, est mort en cette ville le 22 mars 1854. Enfant de chœur à Notre-Dame de Bruges

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

dès l'âge de huit ans, il fit ses premières études musicales sous la direction de Govaert et travailla ensuite l'harmonie avec Thienpont. Depuis 1807 jusqu'à sa mort, c'est-à-dire pendant presque tout un demi-siècle, il remplit les fonctions d'organiste à Notre-Dame. En 1816, la Société royale des Beaux-Arts de Gand ayant mis au concours la composition d'une cantate sur la bataille de Waterloo, une troisième récompense, sous forme de médaille d'argent, fut attribuée à Gildemyn. Cet artiste a fait représenter à Bruges un opéra-comique : *Edmond et Henriette* ou *la Réconciliation* (15 septembre 1819). Il a publié un *O Salutaris* pour ténor, la réduction au piano d'une symphonie en *ut*, et a laissé en manuscrit un assez grand nombre de compositions estimables.

GILI (Raimundo), compositeur espagnol, né à Villafranca del Panadés (Catalogne), le 21 février 1815, fit son éducation artistique au collége de musique du couvent de Montserrat, où il demeura cinq années, de 1826 à 1831, et où il apprit le solfége, l'orgue et l'harmonie. Ses études terminées, il devint organiste de l'église des Franciscains, puis de celle des Trinitaires, de Barcelone, et ensuite alla remplir les mêmes fonctions à l'église paroissiale de sa ville natale. Pendant son séjour à Barcelone, M. Gili fut nommé professeur de solfége au lycée de cette ville; il fut aussi accompagnateur au grand théâtre et à celui dit *des Capucins*. Les principales compositions de cet artiste consistent en une messe de *Requiem*, un *Benedictus* et divers motets.

GILKES (Samuel), luthier anglais, né en 1787, mort jeune en 1827, fut élève de son parent Charles Harris, de Londres, et devint ensuite ouvrier chez William Forster, après quoi il s'établit à son compte. Ses instruments sont aujourd'hui très-estimés en Angleterre. Gilkes eut un fils, nommé William, luthier comme lui, et qui produisit considérablement; il est surtout connu pour ses contrebasses.

* **GILLES** (Jean), fameux compositeur de musique religieuse, mourut à Toulouse le 5 février 1705. Quoiqu'à peine âgé de 36 ans lorsqu'il mourut, et bien qu'il paraisse n'être jamais venu à Paris, Gilles jouit en France, pendant plus d'un demi-siècle, d'une immense renommée. Ses motets étaient toujours exécutés au Concert spirituel avec le plus grand succès, et en 1764, près de soixante ans après sa mort, on ne crut pouvoir mieux honorer la mémoire de Rameau qu'en exécutant, aux funérailles de ce grand homme, le *Requiem* de Gilles. Cette messe était considérée comme un chef-d'œuvre, et l'on disait alors « la messe de Gilles, » comme on dit aujourd'hui « le *Requiem* de Mozart. »

Voici celles des œuvres de Gilles qui sont venues à ma connaissance : 1° *Te Deum*; 2° Messe de *Requiem*; 3° *Diligam te*, motet avec orchestre; 4° *Domine, in te speravi*, id.; 5° *Jubilate Deo omnis terra*, id.; 6° *Cantate, Jordanis incolæ*, id.; 7° *Cantus dent uberes*, id.; 8° *Quemadmodum desiderat cervus*, id.; 9° *Deus, judicium tuum regida*, id.; 10° *Beatus quem elegisti*, id.; 11° *Dixit Dominus Domino meo*, id.; 12° *Beatus vir qui timet Dominum*, id.; 13° *Deus venerunt gentes*, id.; 14° *Confitebor tibi, Domine*, motet avec orgue; 15° *Beatus vir qui non abiit*, id.; 16° *Dominus, illuminatio mea*, id.; 17° *Benedicam Dominum*, id.; 18° *Judica, Domine, nocentes me*, id.; 19° *Custodi me, Domine*, id.; 20° *Sæpe expugnaverunt me*, id.; 21° *Lauda, anima mea, Dominum*, id.; 22° *Cum invocarem*, id.; 23° 3 *Magnificat*, avec orchestre; 24° Plusieurs hymnes, avec orchestre, etc.

GILLET-DAMITTE (.....), propagateur du système de la notation musicale par le chiffre, est l'auteur d'un écrit ainsi intitulé : *Mémoire à S. Em. Mgr. le cardinal Donnet et à NN. SS. les évêques du monde catholique, sur un moyen facile et économique de propager le chant d'église parmi tous les fidèles*, Paris, Dramard-Baudry, in-18 (vers 1863).

***GILLIERS** (Jean-Claude), et non Gillier, comme il a été dit par erreur. Sans aller aussi loin que M. Charles Poisot, qui, dans son *Histoire de la musique en France*, assure que ce compositeur a eu « la gloire de fonder en France le genre national de l'opéra-comique, » je crois néanmoins que Gilliers a droit à une mention toute spéciale, comme l'un des premiers et des plus féconds artistes qui aient écrit de la musique pour les pièces de la Comédie-Italienne. Les airs de vaudeville et les airs de ballet de Gilliers sont charmants pour la plupart, pleins de verve et d'entrain, et obtinrent à l'origine de vrais succès. M. Poisot a retrouvé les titres de beaucoup de pièces dont ce compositeur écrivit la musique; je vais citer ici ces pièces, en y joignant celles que j'ai retrouvées moi-même : 1° *l'Hyménée royal* (1699); 2° *Céphale et Procris* (1711); 3° *la Foire de Guibray* (1714); 4° *le Tombeau de Nostradamus* (1714); 5° parodie de *Télémaque* (1715); 6° *la Ceinture de Vénus* (1715); 7° *les Dieux à la Foire* (1724); 8° *l'Amante retrouvée* (1727); 9° *Sancho Pança gouverneur* ou *la Bagatelle*; 10° *le Bouquet du roi* (1730); 11° *la Nièce vengée* ou *la Double surprise* (1731); 12° *la Fille sauvage* (1732);

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

13e *le Pot-Pourri comique* (1732); 14e *Sophie et Sigismond* (1732); 15e *la Première représentation* (1734); 16e *Lucas et Perrette* (1734).

Mais Gilliers ne travailla pas seulement pour la Comédie-Italienne; il fut pendant longtemps, avec Grandval, le fournisseur attitré de la Comédie-Française, en ce qui concerne la musique des airs et divertissements qui entraient dans les pièces jouées à ce théâtre. Voici une liste, que je crois à peu près complète, de celles pour lesquelles il travailla : *les Eaux de Bourbon* (1694), *la Foire de Bezons*, *les Vendanges de Suresnes* (1695), *le Moulin de Javelle*, *les Vacances* (1696), *le Charivary*, *le Retour des Officiers* (1697), *les Curieux de Compiègne* (1698), *la Fête de Village*, *les Trois Cousines* (1700), *Colin-Maillard* (1701), *l'Opérateur Barry* (1702), *le Galant Jardinier* (1704), *la Psyché de village* (1705), *l'Amour diable* (1708), *l'Amour masqué* (1709), *la Famille extravagante* (1709), *l'Amour charlatan* (1710), *les Fêtes du Cours*, *le Vert-Galant* (1714), *le Triple Mariage* (1716), etc., etc. Enfin, à tout cela il faut ajouter encore la musique qu'il écrivit pour quelques pièces représentées sur des théâtres particuliers, telles que *l'Impromptu de Livry*, *le Divertissement de Sceaux*, et autres. Quelques-uns de ces airs de Gilliers furent gravés et publiés par Ballard.

GILLY (Emmanuel-Antoine-Victor), appelé ordinairement du même prénom que son père, *Vital Gilly*), compositeur, né à Marseille le 4 thermidor an VIII, apprit d'abord la musique comme amateur. A la suite de revers de fortune, il songea à tirer parti de son talent et se voua à l'enseignement. Un grand nombre des artistes contemporains qui habitent Marseille ont reçu de lui des leçons. Vital Gilly a beaucoup écrit, surtout des chœurs à 3 et 4 voix, et de la musique d'église. Plusieurs de ses compositions, notamment : *l'Invocation à l'Harmonie*, les motets à grand chœur, *Cantantibus organis*, *Domine salvum fac*, *Vivat in æternum*, furent fréquemment jouées, et avec succès, aux concerts Thubaneau, de 1824 à 1839 : une de ses messes en *la* fut très-appréciée à son époque. Beaucoup de ses motets ont été publiés à Paris chez Janet et Cotelle. Vital Gilly avait une très-grande facilité, qui était devenue proverbiale à Marseille. Bien que sa facture ne fût pas supérieure, il ne manquait pourtant pas d'une certaine habileté ; sa musique, qui est claire et d'un sentiment doux, était estimée de ses contemporains.

Al. R—d.

GIMENEZ HUGALDE (Cirlaque), compositeur de musique religieuse et organiste, est né à Pampelune le 5 février 1828. Après avoir appris de son père les éléments de la musique, il étudia le piano sous la direction de José Guelbenzu, organiste de la paroisse Saint-Saturnin, travailla ensuite l'orgue et la composition, puis alla achever son éducation musicale au Conservatoire de Madrid, où il eut pour professeur M. Eslava. Après avoir terminé ses études, M. Gimenez se livra à la composition et devint, en 1855, maître de chapelle de l'église primatiale de Tolède. Cet artiste est considéré par ses compatriotes comme un des plus distingués de l'Espagne dans le genre de la musique religieuse. Ses compositions sont nombreuses et consistent en un *Miserere* de grandes proportions, en plusieurs messes, dont une en *mi* bémol qu'on dit fort remarquable, en psaumes, répons, motets, litanies, etc., etc.

GINER (Salvador), compositeur espagnol, est l'auteur d'une *zarzuela* en trois actes, *Con quién caso a mi mujer?* qui a été représentée au théâtre de la Zarzuela, de Madrid, le 10 novembre 1875. J'ignore s'il avait donné précédemment d'autres ouvrages.

* **GINESTET** (François-Regis-Prosper, vicomte **DE**), compositeur, est mort en 1860. Avant de se livrer à la composition musicale, il avait embrassé, comme on sait, l'état militaire; d'abord capitaine-brigadier des mousquetaires de la maison de Louis XVIII, puis des Cent-Suisses de Charles X, il devint officier supérieur, et donna sa démission pour se livrer sans réserve à la culture de l'art qu'il affectionnait.

GINOUVÉS (Ferdinand), né en novembre 1844 à Cayenne, reçut les premières leçons de musique d'un chef de musique de l'infanterie de marine. En 1850, sa famille étant venue se fixer à Marseille, il entra au Conservatoire de cette ville, et, après quelques années d'études, y obtint le premier prix de piano. Il s'est depuis livré avec succès à l'enseignement. En 1867, il a été nommé professeur d'une des classes de piano du Conservatoire.

Cet artiste a fait jouer au grand théâtre de Marseille un opéra-comique en un acte, *Wilfride*, dont l'ouverture, dans le style d'Ad. Adam, a été exécutée plusieurs fois aux Concerts populaires de cette ville. Il s'est fait connaître également par un certain nombre de romances pour la voix et de morceaux de genre ou de danse pour le piano : *le Pays des Rêves*; *Rossignol et Fauvette*; *le Grain de l'aumone*; *Eurydice*; *Menuet*; *Romance sans paroles*; *les Canaries*; *Tulia*; *l'Expansive*, etc. — La plupart de ces compositions

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ont été éditées par Carbonel à Marseille (1).

AL. R—D

* **GIORDANI** (JOSEPH). Aux ouvrages dramatiques de cet artiste, il faut ajouter l'opéra intitulé *Demetrio*..

GIORDANI (E.....), musicien italien contemporain, est l'auteur d'un opéra sérieux, *la Regina di Castiglia*, qui a été représenté à Parme en 1876.

* **GIORGETTI** (FERDINANDO), est mort subitement, frappé d'apoplexie, le 23 mars 1867, à Florence, où il était né le 25 juin 1796. Il était professeur de perfectionnement pour le violon et l'alto à l'Institut musical de sa ville natale. On lui doit l'ouvrage suivant : *Metodo per esercitarsi a ben suonare l'alto-viola*, Milan, Ricordi.

GIORGI (NICOLO), luthier italien, exerçait sa profession à Turin, dans la première moitié du dix-huitième siècle.

GIORZA (PAOLO), compositeur, fils d'un chanteur dramatique qui était aussi peintre en miniature et qui remplit à Desio les fonctions d'organiste, est né à Milan en 1832. Il reçut de son père ses premières leçons de musique, et travailla ensuite avec un artiste nommé Lacroix. M. Giorza s'est créé au-delà des Alpes une spécialité : celle d'écrire la musique des ballets dont le public italien est si friand. Dans l'espace de vingt-cinq ans, sa plume infatigable a produit plus de quarante partitions de ce genre, qui lui ont valu une véritable popularité, et dont quelques-unes se distinguent, dit-on, par la grâce, le brio, la fougue et l'entrain. Ces qualités n'étaient pas précisément celles qu'on a pu remarquer dans *la Maschera*, que M. Giorza est venu écrire à Paris et qui fut représentée à l'Opéra au mois de février 1864 ; mais il serait injuste de juger sur un seul ouvrage un compositeur aussi fécond, et nous devons croire que les succès qu'il a obtenus dans sa patrie sont mérités en grande partie. Il est juste d'observer qu'une seule fois M. Giorza a essayé d'aborder le théâtre en dehors du ballet, et que cette intrusion dans un domaine qui n'était pas le sien lui a été funeste ; son opéra *Corrado, console di Milano*, dont le sujet était tiré d'un épisode de l'histoire lombarde, a fait une lourde chute à la Scala, de Milan, le 10 mars 1860.

Voici une liste des ballets mis en musique par M. Giorza, et représentés en Italie ou ailleurs ; je ne la donne pas pour absolument complète, quoiqu'elle soit très-fournie : 1° *un Fallo*, Milan, Scala, 1853 ; 2° *i Bianchi ed i Negri*, ib., ib., 1853 ; 3° *il Giuocatore*, ib., ib., 14 janvier 1854 ; 4° *Shakespeare, ossia un Sogno di una notte d'estate*, ib., ib., 27 janvier 1855 ; 5° *il Conte di Monte-Cristo*, ib., ib., 7 février 1857 ; 6° *Rodolfo*, ib., ib., 18 février 1858 ; 7° *il Pontoniere*, ib., ib., 1859 ; 8° *Cleopatra*, ib., ib., 27 février 1859 ; 9° *Giorgio Reeves*, 1860 ; 10° *il Vampiro*, 1861 ; 11° *la Contessa d'Egmont*, 2 mars 1861 ; 12° *un' Avventura di Carnevale a Parigi*, Gênes, th. Carlo-Felice, 7 janvier 1863 ; 13° *Farfaletta*, Londres, 1863 ; 14° *la Maschera* ou *les Nuits de Venise*, Paris, Opéra, février 1864 ; 15° *Leonilda*, Milan, Scala, 31 janvier 1865 ; 16° *Fiammella*, (en société avec M. Meiners), id., id., 20 janvier 1866 ; 17° *Emma* (en société avec M. de Bernardi), id., id., 4 mars 1866 ; 18° *la Capanna dello zio Tom*, Florence, th. de la Pergola, ouvrage dont un critique italien disait : « Le meilleur de ce ballet, c'est la musique de M. Giorza, élégante, neuve et facile dans toutes ses parties, quoique peut-être un peu trop bruyante ; dans les moments où l'action dramatique prend de l'importance, les mélodies de M. Giorza acquièrent une ampleur et un prestige tels qu'on les croirait destinées à un genre de composition plus élevé et plus important ; 19° *Folgore, o l'Anello infernale* ; 20° *Nostradamus* ; 21° *la Silfide a Pechino* (en société avec MM. Madoglio et Sarti) ; 22° *il Biricchino di Parigi* ; 23° *un Ballo nuovo* ; 24° *Carlo il Guastatore* ; 25° *i Palleschi ed i Piagnoni* ; 26° *uno Spirito maligno* ; 27° *il Sogno dell'Esule* ; 28° *il Genio Anarack* ; 29° *Ida Badoer* ; 30° *Zagranella* ; 31° *Funerali e Danze* ; 32° *l'Ultimo Abencerragio* ; 33° *la Giocoliera* ; 34° *Gazelda* ; 35° *Don Cesare di Bazan* ; 36° *Cherubina, o la Rosa di Posilippo* ; 37° *Salammbo* ; 38° *la Vendetta* ; 39° *Pedrilla*.

M. Paolo Giorza a publié, en dehors de ses ballets, un assez grand nombre de morceaux de musique de danse (surtout sous forme d'albums), dont voici les titres : *Alle Dame Milanesi, Pierrot o la Settimana grassa a Milano, Maschere italiane, Petit Bouquet, Quatro Salti, Alle Dame Fiorentine, l'album di Rigoletto*, et on lui doit aussi quelques compositions légères pour le piano, des mélodies vocales et enfin plusieurs morceaux de musique religieuse. Entre autres productions étrangères au théâtre, M. Giorza a écrit, pendant la guerre de 1866 et sur l'invitation de Garibaldi, la musique d'un hymne de guerre dont les paroles étaient dues à M. Plantulli, secrétaire du grand patriote. M. Giorza reçut à ce sujet la lettre suivante de

(1) Depuis que cette notice a été écrite, M. Ginouvès a fait représenter sur le théâtre Michel, de Marseille (30 juin 1877), un opera-comique en un acte, *le Violon de Stradivarius*, qui a été très-bien accueilli.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Garibaldi : — « *Côme*, 15 *juin* 1866. Mon cher Giorza, si, en mettant en musique l'hymne de notre ami Piantulli, vous avez puisé votre inspiration dans la fièvre d'un peuple qui veut briser les derniers anneaux de sa chaîne et redevenir digne de son passé, vous avez fait certainement une œuvre utile, et je suis sûr du succès. Croyez-moi avec reconnaissance votre — GARIBALDI. » Il ne paraît pas pourtant que l'hymne de M. Giorza ait conquis une grande popularité.

GIOSA (NICOLA DE), compositeur dramatique et chef d'orchestre, est né à Bari le 5 mai 1820. Il commença par étudier la flûte avec son frère aîné, Giuseppe de Giosa, puis avec un artiste nommé Enrico Daniele, et entra en 1834 au *Conservatoire de Naples*, où il continua l'étude de cet instrument avec Pasquale Bongiorno et devint bientôt *maestrino* (répétiteur) de flûte. Il travailla ensuite l'harmonie accompagnée et le contrepoint avec F. Ruggi, reçut quelques leçons de Zingarelli, et enfin devint l'élève préféré de Donizetti pour la haute composition. Il écrivit, au Conservatoire, divers morceaux pour la flûte, pour le basson et pour le violoncelle, plusieurs ouvertures à grand orchestre, beaucoup de musique religieuse, une prière pour voix de soprano avec chœur et orchestre et un hymne funèbre à 4 voix, aussi avec chœur et orchestre, exécutés dans une séance consacrée à honorer la mémoire du comte de Gallemberg, compositeur distingué, enfin deux opérettes dont les titres sont oubliés. Avant d'avoir terminé ses études et d'avoir atteint l'âge fixé pour sortir du Conservatoire, M. de Giosa quitta cet établissement à la suite de difficultés survenues entre lui et Mercadante, alors directeur de l'école, ce qui fut cause d'obstacles considérables qu'il eut à surmonter pour le commencement de sa carrière de compositeur. Il finit pourtant, non sans peine, par faire représenter au théâtre Nuovo, de Naples, son premier opéra, *la Casa degli Artisti*, ouvrage bouffe qui fut très-bien accueilli du public. En 1845, il donna au même théâtre *Elvina*, opéra semi-sérieux en 3 actes, introduisit l'année suivante, pour les débuts d'un jeune chanteur, son ancien condisciple, deux morceaux nouveaux dans un ouvrage de Raimondi, *il Biglietto del lotto stornato*, et en 1850 fit jouer, toujours au théâtre Nuovo, l'opéra bouffe *Don Checco*, un des plus grands succès obtenus depuis un quart de siècle par la scène lyrique napolitaine. Cet ouvrage est resté jusqu'ici le meilleur titre de M. de Giosa à la reconnaissance de ses compatriotes ; il y a fait preuve d'une gaîté, d'une verve, d'un *brio* que l'on rencontre rarement à un pareil degré, et son inspiration est restée d'une fraîcheur toute juvénile. On cite surtout, entre les morceaux les mieux réussis de la partition de *Don Checco*, l'air de don Checco, qui est considéré comme une des meilleures pages de l'opéra bouffe contemporain.

L'année suivante, M. de Giosa aborda pour la première fois le grand théâtre de San-Carlo (1) avec un opéra sérieux, *Folco d'Arles*, qui reçut un assez bon accueil ; mais un autre ouvrage, *Guido Colmar*, donné par lui au même théâtre en 1852, fut reçu avec froideur. Il revint alors au théâtre Nuovo avec un opéra bouffe, *un Geloso e la sua Vedova* (1855), mais, reparaissant dans la même année à San-Carlo avec un grand drame lyrique, *Ettore Fieramosca*, il vit celui-ci tomber avec fracas. Il partit alors pour Turin, fit représenter en cette ville, en 1856, deux ouvrages nouveaux, l'un, *Ascanio il Gioielliere*, au théâtre d'Angennes, l'autre, *l'Arrivo del signor Zio*, au théâtre Sutera, puis revint à Naples écrire pour le théâtre du Fondo un opéra-comique en 3 actes, *Isella la Modista*, qui n'eut aucun succès. Plusieurs années s'écoulent alors sans que M. de Giosa aborde de nouveau la scène, bien que pendant ce temps il ne cessât pas d'écrire, car il composa en 1858 *la Cristiana* pour Venise, *Ida de Benevento* pour l'ouverture du théâtre Piccinni, de Bari, et en 1859 *il Gitano*, pour le théâtre *San-Carlo*, sans compter un ouvrage français, *la Chauve-Souris*, qui devait être joué à Paris, à l'Opéra-comique. J'ignore pourquoi toutes ces partitions sont restées jusqu'à ce jour inédites. Néanmoins, après avoir fait exécuter à Bari (1859) une cantate pour les fêtes du mariage du duc de Calabre avec la princesse Marie-Sophie de Bavière, le compositeur reparut au théâtre San-Carlo avec un opéra sérieux, *il Bosco di Dafne* (1864), dont la chute fut lamentable. M. de Giosa remplit alors, pendant plusieurs années, les fonctions de chef d'orchestre à San-Carlo, à la Fenice, de Venise, à Buenos-Ayres, au théâtre italien du Caire et au Politeama de Naples, et il a fait encore jouer, dans ces derniers temps, plusieurs autres ouvrages : *lo Zingaro*, *il Marito della Vedova*, *il Pipistrello* (Naples, th. Philarmonique, 1875), et *Napoli de carnevale* (Naples, th. Nuovo, décembre 1876), dont le dernier seul semble avoir rencontré quelque faveur.

M. de Giosa est un artiste distingué, mais dont

(1) Il faut remarquer pourtant que le succès de *Don Checco* avait été si éclatant au théâtre Nuovo, qu'on avait joué une fois cet ouvrage à San-Carlo, pour une représentation extraordinaire.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

la carrière dramatique est loin d'avoir toujours été heureuse. Un seul de ses opéras, *Don Checco*, a obtenu vraiment un grand succès, non-seulement à Naples, lieu de sa naissance, mais sur tous les théâtres d'Italie ; deux ou trois ont été assez favorablement accueillis, et presque tous les autres sont tombés ou à peu près ; seul, *Don Checco* est demeuré debout au milieu de ce naufrage général, et reste constamment au répertoire des scènes de la Péninsule, bien que je ne sache pas qu'il ait jamais été joué sur un théâtre étranger. D'après l'opinion de la critique italienne à l'égard du compositeur, on peut croire que M. de Giosa est beaucoup plus à l'aise dans le genre bouffe que dans le genre sérieux, et que lorsqu'il veut atteindre à l'effet dramatique il se laisse entraîner à une imitation un peu étroite et parfois fâcheuse de la manière de M. Verdi. Mais si le musicien scénique laisse à désirer sous plus d'un rapport, le compositeur de romances, de mélodies vocales, de *canzone* est, paraît-il, beaucoup plus heureux. A cet égard, M. de Giosa est considéré comme un artiste d'une grande valeur, à l'inspiration fraîche, poétique et pénétrante ; tel de ses *albums* contient, dit-on, de véritables petits chefs-d'œuvre, et pour n'en citer qu'un, celui qui a pour titre *Aure Partenopee* (Milan, Ricordi), il est composé de pièces pleines d'élégance et d'originalité. M. de Giosa a publié plus de vingt albums de ce genre, parmi lesquels je citerai les suivants, tous publiés à Naples, chez l'éditeur Cottrau : 1° *la Cetra capricciosa* (5 mélodies) ; 2° *Omaggio a Bari* (6 mélodies) ; 3° *Stornelli d'amore* (6 mélodies) ; 4° *Gioja e dolore* (6 mélodies) ; 5° *le Canzoni d'Italia* (4 mélodies) ; 6° *Omaggio alla Principessa Margherita* (id.) ; 7° *Monconisio* (3 mélodies) ; 8° *Ore d'estasi* (5 mélodies) ; 9° *Omaggio a Donizetti* (3 mélodies) ; 10° *Montecatini* (4 mélodies) ; 11° *A Stella mia* (6 mélodies) ; 12° *Serenata di Mergellina* (id.) ; 15° *Grotta azzurra* (id.) ; 14° *Palpito ancor* (id.) ; 15° *Eco dell'Oceano* (3 mélodies). M. de Giosa a écrit aussi des messes, des cantates et un assez grand nombre de morceaux de musique instrumentale de divers genres. En résumé, M. de Giosa est un artiste laborieux, actif, intelligent, digne d'estime et de sympathie (1).

GIOVANNI DA FIRENZE, autrement dit *Da'cascia* et **GIOVANNI** (*Messere*) **DA FIRENZE**, organiste. — Dans un manuscrit de la bibliothèque *Laurenziana* de Florence, qui est connu des bibliographes sous le titre de *il libro delle Musiche dello Squarcialupi*, parce qu'il appartint à ce musicien célèbre, on trouve une chanson et le portrait du premier des musiciens dont il s'agit, et à la fin du même manuscrit, on voit le portrait et le titre d'une chanson ou madrigal du deuxième ; la musique de cette dernière chanson n'a pas été notée sur le parchemin, bien que celui-ci ait été réglé pour la recevoir. On ne sait rien de la vie et des œuvres de ces deux musiciens, mais, comme l'on sait que Squarcialupi florissait au quinzième siècle, on en peut inférer qu'ils étaient ses contemporains ou tout au moins qu'ils l'avaient devancé de peu.

Feu M. le chevalier L. Puliti, en compulsant un ancien registre des actes de décès de la ville de Florence, y découvrit que *Giovanni di Niccolo degli organi* fut enterré dans l'église de *Santa Maria Maggiore* de cette ville, le 14 mars 1426. La note de cet enterrement est accompagnée sur le registre d'un petit dessin représentant la façade d'un orgue ; ce qui, de même que la qualification *degli organi* accolée au nom de ce musicien, prouve l'estime dont il jouissait en qualité d'organiste. Cette note d'enterrement ne pourrait-elle se rapporter à l'un ou à l'autre de ces deux artistes ? Et, dans le cas de l'affirmative, auquel des deux ? Il semble qu'elle pourrait avoir trait plutôt au second qu'au premier, soit en raison de la qualité d'organiste qui lui est attribuée dans le manuscrit de Squarcialupi, soit par une sorte d'analogie qui existe entre le petit orgue dessiné dans le registre précité et le portrait dont il est fait mention ci-dessus, dans lequel l'artiste est représenté portant un petit orgue sur ses genoux.

L.-F. C.

GIOVANNINI (ALBERTO), musicien italien, né vers 1842, fit ses études de composition au Conservatoire de Milan, où il fut admis au mois de janvier 1860, et d'où il sortit au mois d'août 1863, après avoir fait exécuter, au *saggio* annuel de l'école, une cantate intitulée *gli Oppressi*, qui fut accueillie avec faveur par le public intime de ces sortes de séances. En mars 1867, il écrivit la musique d'une cantate patriotique, *la Liberazione di Venezia*, qui fut exécutée au théâtre Social d'Udine, et en 1870 il fit représenter à Modène un opéra intitulé *Irène*. Deux ans après, en 1872, cet artiste remplissait au théâtre de Plaisance les fonctions de *maestro concertatore*. M. Giovannini a publié chez l'éditeur Lucca, à Milan, un recueil de six mélodies vocales.

(1) Je trouve, dans le catalogue de M. Ricordi, le grand éditeur de musique de Milan, mention d'un opéra de M. de Giosa, *Silvia*, que je n'ai vu cité nulle autre part. J'ignore où et quand cet ouvrage a été représenté. M. de Giosa en a encore écrit un autre, *Satana*, jusqu'ici resté inédit.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

GIOVANNINI (C.....), professeur de musique italien, est l'auteur d'un petit manuel intitulé : *Elementi di musica ad uso della scuola elementare privata*, Milan, Lucca.

GIRALDONI (Leone), professeur italien, est l'auteur de l'écrit théorique suivant, publié dans ces dernières années : *Guida teorico-pratica ad uso dell' artista cantante*, Bologne, Marsiglia et Rocca.

GIRARD (Jehan), chantre et chapelain de la cathédrale d'Évreux, était aussi un compositeur distingué, car il remporta en 1580, au concours du puy de musique d'Évreux, le prix de la lyre d'argent pour une chanson française : *De mon feu, de mes pleurs.*

***GIRAUD** (François-Joseph). Il faut joindre aux productions de cet artiste la musique de *l'Amour fixé*, ballet de Vestris, donné à la Comédie-Française en 1754.

GIRAUD (Frédéric), théoricien français, a publié il y a quelques années un vaste ouvrage ainsi intitulé : *Le Polycorde*, ou *Nouveau Traité théorique et pratique de musique vocale et instrumentale* (Grenoble, l'auteur, 2 vol.). Cet ouvrage, sorte de manuel encyclopédique musical, est divisé en deux parties distinctes : *Partie vocale*, contenant : 1° l'exposé méthodique de la théorie musicale ; de grands développements sur la tonalité et la transposition ; 2° un abrégé des principes du chant grégorien ou plain-chant ; 3° 230 exercices très-variés de solfége, de morceaux avec paroles, à une, deux, trois et quatre parties ; les sonneries militaires d'ordonnance pour l'infanterie (!) ; 4° L'exposé de la notation musicale en chiffres ; 5° Une méthode élémentaire d'harmonie ; 6° L'acoustique musicale appliquée ; — *Partie instrumentale*, contenant : 7° La description, le dessin et la tablature de tous les instruments en usage dans nos musiques militaires, fanfares et orchestres modernes ; 8° Études sur quelques orgues monumentales de notre époque. Professeur de musique à Grenoble, M. Frédéric Giraud est organiste de l'église Saint-Joseph de cette ville.

***GIROD** (Le Père Louis), de la compagnie de Jésus, est l'auteur d'un manuel publié sous le titre suivant : *Connaissance pratique de la facture des grandes orgues, ouvrage indispensable à ceux qui sont chargés de l'acquisition d'un orgue ou de son entretien*, Namur, Wesmael-Charlier, 1875, in-8°. Le même écrivain avait publié précédemment, au sujet d'une composition de M. Balthasar-Florence (*Voyez* ce nom), une analyse critique qui avait paru dans *l'Ami de l'Ordre*, journal de Namur, et dont il a fait une brochure intitulée : *Messe solennelle de Balthasar-Florence*, Namur, impr. Doux fils, 1872, in-8°.

GIROMPINI (P.....), pianiste et compositeur italien contemporain, a publié plus de cinquante petits morceaux de genre pour le piano, morceaux qui sont pour la plupart des arrangements et des fantaisies sur des thèmes d'opéras en vogue.

GIUGLINI (Antonio), chanteur dramatique, naquit à Fano, dans les anciens États de l'Église, en 1826 ou 1827. Après avoir fait son éducation musicale sous la direction de Collini, maître de chapelle à Fermo, il fit ses débuts en chantant, sur le théâtre de cette ville, deux petits intermèdes dans lesquels il sut faire apprécier les qualités d'une jolie voix de ténor conduite avec goût. Giuglini fut bientôt appelé à se produire sur des scènes plus vastes, et se fit entendre successivement sur les plus grands théâtres d'Italie, la Fenice de Venise, San-Carlo de Naples, et la Scala de Milan, où il obtint de brillants succès. Il fut engagé ensuite, pendant quatre saisons consécutives, au Théâtre de la Reine, à Londres, passa une année à Madrid, puis vint faire une assez courte apparition au Théâtre-Italien de Paris, d'où il retourna dans sa patrie ; il reparut alors à la Scala, et enfin signa un engagement pour le théâtre impérial de Saint-Pétersbourg et partit pour la Russie. C'est là que le pauvre artiste fut atteint, au commencement de l'année 1865, d'un accès de folie subite et furieuse qui devait le conduire rapidement à la mort. Cependant, comme on ne perdit pas, dès le premier moment, tout espoir de le sauver, on le transporta en dépit de tous les obstacles à Londres, où l'appelait un traité avec la direction du théâtre italien. Au bout de quelques semaines, l'infortuné, loin de guérir, était tombé dans un état d'hébétement absolu. On songea alors à l'envoyer à Fano, sa ville natale, où résidait sa famille ; quelques-uns de ses camarades, M. Mario en tête, organisèrent en sa faveur un concert qui produisit environ 5,000 francs, deux amis se dévouèrent pour l'accompagner jusqu'en Italie, et ne le quittèrent que lorsqu'il fut au milieu des siens. Mais les soins les plus dévoués ne purent vaincre la maladie ; bientôt il fallut enfermer le pauvre fou dans une maison d'aliénés, et c'est là qu'il mourut, le 12 octobre 1865.

Giuglini s'était essayé dans la composition, et avait fait exécuter au mois de mars 1861, sur la scène du théâtre royal de Turin, une grande cantate patriotique, *il Grido d'Italia*, dont le poète Peruzzini lui avait fourni les paroles. Cette cantate, bien écrite, dit-on, et qui contenait de beaux chœurs, fut redemandée le soir

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de l'exécution. Elle a été publiée par les éditeurs Giudici et Strada, en même temps qu'un *stornello* du même auteur.

GIULIANI (Giovanni-Domenico), compositeur, naquit à Lucques vers 1670, et fut maître de chapelle de l'église collégiale de *San Michele in foro*. Il existe encore à Lucques de nombreuses compositions de ce maître, qu'on exécute parfois, et qui consistent en une dizaine de messes à 3 et 4 voix, en psaumes à 4 voix *a cappella*, motets, etc. De 1700 à 1708, Giuliani a écrit quatre services religieux à grand orchestre pour la célébration de la fête de Sainte Cécile. Cet artiste est mort en 1730.

* **GIULIANI** (Antoine-Marie), auteur de l'opéra *Guerra in pace*, était né à Ravenne vers 1737. Chanteur, pianiste et compositeur distingué, il se fixa de bonne heure à Modène, où il devint premier soprano de la chapelle ducale, claveciniste accompagnateur de l'Académie des Philharmoniques, et enfin chef d'orchestre. Il mourut en cette ville le 21 février 1831, âgé de quatre-vingt-quatorze ans. Giuliani fut lié d'une étroite amitié avec le fameux compositeur Bonifazio Asioli.

GIULIANI (N.....), est auteur d'un traité ainsi intitulé : *Introduction au code d'harmonie pratique et théorique, ou Nouveau système de basse fondamentale*, Paris, Bossange, 1847, in-8°.

GIULIANI (Michele), chanteur et professeur, naquit à Barletta (Piémont), le 16 mai 1801, d'un père qui était guitariste et compositeur distingué. Harmoniste habile et chanteur remarquable, il s'adonna au professorat, et, entre autres élèves, forma l'admirable cantatrice Mme Frezzolini. Il vint en France à la suite des événements de 1848, et se vit bientôt nommer professeur de chant d'abord à l'Opéra, puis au Conservatoire (1er novembre 1850). Giuliani est mort le 8 octobre 1867.

GIUSTI (C.-V.....), compositeur italien, a fait représenter en 1800, sur le théâtre Alfieri, de Florence, un drame lyrique en deux actes et un prologue, intitulé *Corinna*.

GLACHANT (.....), violoniste et compositeur, fut attaché à l'orchestre de l'Opéra, où il entra en 1770, pour le quitter en 1787; il avait appartenu aussi comme violoniste au Concert spirituel. En 1791, on le retrouve, en qualité de premier violon, à l'orchestre du théâtre Louvois, où l'on jouait alors l'opéra, puis sa trace se perd. Cet artiste a publié un certain nombre de trios pour instruments à cordes, ainsi que plusieurs recueils de petits airs pour la voix, avec ou sans accompagnement.

GLACHANT (.....), fils du précédent et sans doute son élève, violoniste et compositeur comme lui, était, en 1790, chef d'orchestre du petit théâtre du Délassement-Comique. Il écrivit pour ce théâtre la musique des deux ouvrages suivants, qui y furent représentés en cette année 1790 : 1° *Pharamond*, drame en 5 actes, « avec chœurs et chants; » 2° *l'Homme à la minute*, opéra-comique en 2 actes. L'année suivante, Glachant fils était remplacé dans ses fonctions par un artiste nommé Le Roy, qui avait précédemment rempli cet emploi à l'élégant théâtre des Beaujolais.

GLADSTONE (Francis-Edward), organiste et compositeur anglais, s'est fait connaître par quelques morceaux de musique religieuse, et par la publication d'un manuel intitulé *The organ student's (le Guide de l'élève organiste)*, Londres, Augener. Cet ouvrage a eu trois éditions.

* **GLÆSER** (François), compositeur, est mort à Copenhague le 25 août 1861.

* **GLINKA** (Michel-Ivanovitch DE), né le 20 mai 1804 au village de Novo-Spaskoïé, gouvernement de Smolensk, est mort à Berlin dans la nuit du 2 au 3 février 1857. Pour qui voudrait compléter la biographie donnée par Fétis de ce grand compositeur, il n'existe actuellement que des sources d'informations en langue russe : d'abord les Mémoires de Glinka lui-même, puis une étude biographique de M. Stanoff, et plus récemment une autre étude publiée par M. Solovieff dans le journal *Mousikalny Listok* (1872). Il ne nous paraît que plus urgent aujourd'hui de donner la liste des œuvres de Glinka et d'esquisser une appréciation de son génie. Voici d'abord, par ordre chronologique, la liste de ses œuvres :

1822. Variations sur le thème en *ut* majeur de l'opéra de Weigl, *la Famille suisse* (premier essai de Glinka); Variations pour harpe et piano sur un thème de Mozart; Valse en *fa* majeur pour piano (original). — 1823. Septuor; Adagio et rondo pour orchestre. — 1824. Quatuor pour instruments à cordes; Symphonie en *ré* mineur (non terminée); Romance : *Ma harpe*. — 1825. Romance : *Ne me tente pas*; Variations sur la romance « *Benedetta sia la madre* » (c'est la première œuvre imprimée de Glinka); Musique d'un prologue écrit à l'occasion de la mort d'Alexandre Ier et de l'élévation au trône de Nicolas, (composée pour être exécutée chez le général Apoukhtine à Smolensk). — 1826. Romance : *la Lune brille;* id., *Pauvre chanteur*. — 1827. Romances : *le Baiser, Que j'ai de tristesse;* Scènes théâtrales pour chant et orchestre (duo avec récitatif en *la* majeur; Chœur sur la mort

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

d'un héros; Air pour baryton; Prière à trois voix). — 1828. Sérénade sur les paroles, *O mia dulce (sic)*; Quatuor en *fa* majeur; Deux quatuors pour voix avec accomp. d'instruments, en *ut* majeur et en *sol* bémol; Romances : *Souvenir du cœur; Un moment; Dis-moi pourquoi; O nuit; Des jeunes filles m'ont dit; Ne chante pas, enchanteresse.* — 1829. Romances : *Oublierai-je; Nuit d'automne; Voix de l'autre monde.* — 1830. Quatuor pour instruments à cordes, en *fa* majeur; Six études pour contralto. (Voyage à l'étranger, maladie, retour en 1834. Il se met à travailler à son opéra « *Ivan Soussanine* », c'est-à-dire *la Vie pour le tzar*. 1836. L'ouverture et le premier acte de *la Vie pour le tzar* sont terminés et exécutés chez le Prince Ioussoupof, puis chez le comte Vielhorsky. La première représentation de l'opéra entier au théâtre de l'Opéra russe est fixée au 27 novembre 1836).

1831. Variations sur un motif d'*Anna Bolena*; Variations sur deux thèmes du ballet *Chav Kong*; Rondo sur un thème des *Montecchi e Capuletti*. — 1832. Sérénade sur un motif de *la Sonnambula* (pour piano, deux violons, alto, violoncelle et contrebasse); Romance sur les paroles : *Ah! se tu fossi mia*; Impromptu en galop, sur un motif de *l'Elisir d'amore*; Sextuor. — 1833. Trio pour piano, clarinette et hautbois. — 1834. Romances : *La forêt de chêne gronde; Ne me dis pas que mon amour finira*; Variations sur le thème du *Rossignol*; Pot-pourri sur quelques airs russes, à quatre mains; Étude d'ouverture-symphonie sur un thème russe; Romances : *Ne l'appelle pas ange; Inésille; Dès que je t'ai connue.* — 1834-36. *la Vie pour le tzar*, opéra. — 1836 (27 novembre), première représentation de *la Vie pour le tzar*. — 1836-37. Scène ajoutée à l'opéra *la Vie pour le tzar*; Fantaisie (la revue nocturne) pour voix; Polonaise avec chœur, pour le bal donné par la noblesse de Smolensk à l'occasion du passage du Csarévitch; Hymne cherubique; Deux romances : *Où est notre rose?* et *Zéphyr nocturne*. — 1838. Romances : *le Doute*, et *Dans mon sang brûle le feu du désir*. — 1839-40. Valse et polonaise en *mi* majeur pour orchestre; Romance : *Si je te rencontre*; Nocturne : *la Séparation* (sur paroles françaises); Romance : *Je me souviens de cette heure divine; la Kamarinskaïa*, pour piano à 3 mains, (non terminé), et toute une série de romances publiée sous ce titre : *Adieux à Pétersbourg*. — 1840. Pour le drame de Koukolnik, *le Prince Kholmsky*, Glinka écrit l'air : *Le vent souffle à la porte*; Romance : *le Songe de Rachel*; Tarentelle pour orchestre, avec chant et danses. — 1841. Chœur de sortie, en *mi* majeur, pour les demoiselles de l'Institut-Catherine. — 1842. Première représentation de *Rousslane et Lioudmila*, le 27 novembre, six ans, jour pour jour, après le premier opéra de Glinka. — 1843. Romances : *Je t'aime, charmante rose*, et *A elle*; Tarentelle en *la* mineur, pour piano. — De 1844 à 1847. Voyages en France et en Espagne, Glinka ne compose pas. — 1847. Collection d'airs populaires espagnols : Jota aragonaise; *Souvenir d'une mazurka* et *Barcarolle* (publiées sous le titre : *Salut à mon pays*); Variations sur un thème écossais; Romances : *Ma charmante! Quand j'entends ta voix; le Toast; la Chanson de Marguerite; La Kamarinskaïa*, pour orchestre; *Recuerdes de Castilla*, pour orchestre. — 1849-51. *O charmante, fille; Adèle et Mary*, chœur de sortie en *si* majeur, pour les élèves du couvent de Smolna; Seconde ouverture espagnole; *le Golfe de Finlande*, avant-dernière romance de Glinka. — 1852. A Paris, Glinka écrit la première partie (allegro en *ut* mineur) d'une symphonie de l'Ukraine, *Tarass Boulba*; il en commence la seconde partie, puis abandonne ce travail. — 1854-55. Orchestration de *l'Invitation à la valse*, du *Nocturne* de Hummel en *fa* majeur, de sa *Revue nocturne*, et du chant : *Ne l'appelle pas ange*; arrangement de sa *Prière* pour voix seule avec chœur et orchestre; Polonaise solennelle pour le couronnement de l'empereur Alexandre II. — 1856. Essai d'accompagnement des mélodies religieuses russes selon leur caractère : Glinka arrange à trois voix une *prière* pendant la messe, et le chant : *Que ta volonté s'accomplisse*; ces deux morceaux sont exécutés au couvent de St-Serge. *Ne dis pas que ton cœur souffre*, dernière romance de Glinka.

Il n'y a pas à insister sur les œuvres de jeunesse qui précédèrent le premier retour de Glinka en Russie vers la fin de 1834; lui-même y attachait peu d'importance; mais c'est à la fréquentation d'artistes tels que Nozzari, Mme Mainvielle-Fodor et à l'admiration où il vécut durant quatre années de tous les grands virtuoses du même temps, qu'il dut d'acquérir l'art de bien écrire pour les voix, art trop négligé dans la nouvelle école russe. Ce long séjour en Italie et l'influence avouée par Glinka des opéras français de Méhul et de Chérubini doivent être rappelés pour expliquer la prédominance encore très-sensible des formes de l'opéra franco-italien dans le premier opéra de Glinka, *la Vie pour le tzar*.

Ces formes n'empêchent pourtant pas que l'œuvre ne soit bien nationale d'inspiration. Elle

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ne l'est pas seulement par le sujet, qui se rapporte au moment critique où la Russie reprit enfin l'avantage dans son duel séculaire avec la Pologne : c'est le style même qui s'inspire souvent des mélodies populaires russes, et Glinka sait faire passer et pénétrer à travers tous les développements de la composition musicale ce sentiment, cette essence originale et vraiment nouvelle dans le monde de l'art. Pour mieux en faire saillir le caractère, Glinka eut l'idée géniale d'opposer l'élément polonais à l'élément russe dans la musique même : le contraste est marqué de main de maître. Le caractère polonais, hardi, provoquant, cavalier, s'exprime en rhythmes pointés, en motifs brillants ; le caractère russe durant les premiers actes semble d'abord condamné aux rhythmes syncopés, inquiets, à la modalité mineure, exprimant la mélancolie, les sentiments contenus ou tourmentés ; mais il a, lui aussi, son explosion de joie cordiale dans le grandiose finale « Ilavsia » de l'épilogue. On peut trouver une analyse du drame et de la partition de *la Vie pour le tzar* dans notre livre : *les Nationalités musicales* (libr. académ. de Didier, 1872). La première représentation eut lieu le 27 novembre 1836. Fétis a nommé les artistes qui créèrent l'ouvrage et le chef d'orchestre qui en conduisit les études : pour ce dernier, il est curieux d'ajouter que Kavos avait composé un opéra russe sur le même sujet, *Soussanine*, lequel avait eu dans son temps un grand succès, mais que celui de Glinka mit définitivement à néant.

La première représentation de *Rousslan et Lioudmila* fut donnée le 27 novembre 1842, six ans jour pour jour après *la Vie pour le tzar*. Le succès en fut un peu plus laborieux au début ; c'est la faute du livret. Le sujet vient pourtant d'un très-beau conte fantastique de Pouchkine, mais Pouchkine n'était plus là pour transformer son œuvre lui-même ; Glinka, dans ses Mémoires, avoue qu'il écrivit sa partition par fragments, et qu'on ne s'avisa d'un plan, d'un lien logique que dans les derniers temps. Mais les beautés de la musique sont si éclatantes qu'elles ont fini par triompher des défectuosités du poëme ; aujourd'hui *Rousslan* est joué aussi fréquemment que *la Vie pour le tzar*, et le vaste hémicycle du théâtre Marie est toujours plein dès qu'on reprend l'un des chefs-d'œuvre de Glinka. L'opéra de *Rousslan* a été analysé dans une courte série d'articles publiés en janvier 1874 par le journal *le Nord*.

Si *la Vie pour le tzar* est plus populaire en Russie et a plus de chance, de par son drame, d'être représentée à l'étranger, *Rousslan*, en tant que partition, est un événement plus considérable dans l'histoire de la musique. Glinka en écrivant cet ouvrage était très-préoccupé de faire du nouveau, d'échapper aux traditions de l'art européen. Il avait recherché les mélodies orientales, et coulait son inspiration dans des modèles curieux, tantôt imaginant des gammes différentes des modes diatoniques, tantôt soudant intimement les deux modalités (comme dans la Lezglinka), tantôt employant la gamme des six tons entiers, comme il a fait au premier acte au moment où Lioudmila est enlevée dans le char du magicien, gamme vraiment diabolique, d'une solennité massive et stupéfiante. Il faut ajouter que la mise en œuvre est aussi magistrale qu'inspirée, que cette gamme en tons entiers par exemple n'est qu'un incident fugitif dans un finale admirablement conçu et traité. Il y a des morceaux à cinq temps, d'un caractère vivace ; il y a de curieux procédés de rhythme comme dans le chœur des filles persanes, des partis-pris harmoniques qui veulent rappeler le moyen-âge ; mais c'est par la seule vertu de l'inspiration que le compositeur arrive à nous donner la sensation des temps légendaires dans la ballade du sorcier finnois ou dans la scène du chevalier Farloff avec la fée, scène accompagnée d'une symphoniette exquise. L'air de Rousslan dans la steppe, ceux de Lioudmila au 4e acte et de Gerislava au 3e, ceux de Latmir établiraient l'originalité de Glinka comme mélodiste s'il n'y avait bon nombre de romances détachées, de ballades et de duos pour l'affirmer. On se rendra compte aussi de la souplesse d'imagination du symphoniste en comparant à la marche de Tchernomor et aux danses circassiennes de *Rousslan*, le ballet polonais de *la Vie pour le tzar*, la Kamarinskaïa inspirée de deux airs populaires grand-russiens, et les symphonies tout espagnoles : la *Jota aragonese*, les *Recuerdos de Castilla*, les *Souvenirs d'une nuit d'été à Madrid*.... Il faut en effet bien marquer que c'est la Russie méridionale des temps fabuleux que l'opéra de *Rousslan* fait revivre. Tandis que dans son premier opéra Glinka regarde encore vers l'occident où il a fait ses humanités musicales, et donne un couronnement final à la période de semi-nationalisme essayé par ces prédécesseurs, Kavos, Titoff, Werstowsky, dans *Rousslan* il oriente l'inspiration vers le Caucase où il avait passé une de ses années de jeunesse, vers la Russie asiatique inconnue de nous, méconnue de bien des Russes, et il découvre par là tout un monde musical inattendu. C'est cette partition surtout que les musiciens russes prennent pour leur point de départ. Des controverses fécondes se sont établies à l'entour ; Alexan-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

dre Séroff, en prenant à part « les Roussalanistes » a provoqué de remarquables répliques, celles entr'autres de M. Hermann Laroche. Soit par l'imitation, soit par de libres divergences, l'école nationale a pris carrière : Dargomijsky a continué Glinka non sans un grand talent, Séroff non sans quelque génie; nous connaissons Rubinstein, mais nous ne connaissons pas assez MM. Tchaikowsky, Balakireff, Rimsky-Korsakoff... Toute cette école militante salue en Glinka son initiateur vénéré, et personne en Europe ne doit ignorer qu'il est le père d'une nouvelle nationalité musicale (1). G. B.

* **GLOEGGL** (François), professeur, théoricien et écrivain musical, est mort à Vienne le 23 janvier 1872.

GLOVER (Howard), musicien anglais fort distingué, à la fois compositeur, chef d'orchestre, chanteur dramatique, virtuose sur le violon, pianiste accompagnateur et critique musical, naquit à Kilburn le 6 juin 1819. Deuxième fils d'une actrice célèbre, mistress Glover, il eut d'abord pour professeur l'excellent violoniste M. Wagstaff, chef d'orchestre de l'Opéra anglais établi alors au théâtre du Lyceum, et à l'âge de quinze ans entra en qualité de premier violon dans l'orchestre de son maître, le meilleur de Londres à cette époque. Peu après, il fut envoyé par sa mère sur le continent, et voyagea pendant plusieurs années en Italie, en Allemagne et en France, apprenant les langues des pays qu'il visitait, étudiant le violon, le piano, le chant et la composition avec les meilleurs maîtres, et se familiarisant avec les chefs-d'œuvre des diverses écoles. Avant d'entreprendre ce voyage, il avait, à seize ans, fait ses débuts de compositeur en faisant exécuter à la Société des *British Musicians* une scène dramatique avec accompagnement d'orchestre, intitulée *Oh! fatal hour* (*Oh! heure fatale*). A son retour en Angleterre, il se produisit comme virtuose violoniste, et fut très-accueilli, dès sa première séance, en exécutant une sonate de Beethoven et une autre sonate de sa propre composition. Il devint aussi, à partir de ce moment, l'un des pianistes accompagnateurs les plus recherchés de Londres, et se fit une réputation pour les jolies mélodies vocales qu'il écrivait sur les paroles de Shelley.

Bientôt, Glover entreprit une tournée artistique en compagnie du chanteur Braham, et peu après se produisit comme chef d'orchestre, compositeur et accompagnateur dans les concerts donnés en Écosse, à Édimbourg, à Perth, à Glascow, etc., par la grande cantatrice Mme Jenny Lind. De retour à Londres, il y fonda, avec Mme Glover, l'Académie musicale et dramatique, première école de ce genre que l'on connut en Angleterre, donna, avec l'unique concours des élèves de cette institution, toute une série de concerts qui furent très-remarqués, entre autres celui où il fit exécuter l'*Iphigénie en Tauride* de Gluck, et conduisit ces mêmes élèves à Manchester, où, avec la coopération de Miss Rainforth, de MM. Sims Reeves et Whitworth, il donna, avec le plus brillant succès, un grand nombre de représentations d'œuvres lyriques importantes. Il s'associa alors avec son frère, Edmond Glover, mort depuis, et tous deux firent le premier essai de l'établissement régulier d'un Opéra dans les provinces anglaises, essai qui reposait exclusivement sur les élèves de l'Académie musicale et dramatique. C'est à cette occasion qu'Howard Glover monta pour la première fois sur la scène : un jour que le ténor de sa jeune troupe, pris d'une indisposition subite, se trouvait dans l'impossibilité de paraître sur le théâtre, Glover quitta son bâton de chef d'orchestre, et remplit à l'improviste le rôle d'Edgar dans *la Fiancée de Lamermoor*. Dans le même temps, il confiait à l'exécution de ses élèves un opéra-comique de sa composition, *the Coquette*, qui produisit le meilleur effet. Un peu après, Glover, cette fois en compagnie de Miss Annie Romer (devenue Mistress W. Brough, et morte depuis), conduisit ses élèves à Liverpool, et donna pendant plusieurs mois en cette ville des représentations d'opéras. Là, il fit trêve parfois

(1) Le 26 novembre 1876 (calendrier russe), on célébra avec éclat au théâtre Marie, de Saint-Pétersbourg, avec la 448e représentation de *la Vie pour le tzar*, le quarantième anniversaire de ce chef-d'œuvre de Glinka, qui avait été joué pour la première fois le 27 novembre 1836. Le grand chanteur Pétrow, créateur du rôle de Soussanine, l'avait repris pour cette solennité, considérée comme une fête nationale, et il n'est pas besoin de dire que le succès de l'œuvre et celui de l'artiste furent immenses. Au lever du rideau, la scène du théâtre Marie présentait un spectacle imposant. Placé sur un haut piédestal, le buste de l'illustre compositeur était entouré de tous les artistes, revêtus des costumes des rôles remplis par eux dans *la Vie pour le tzar* et dans *Roustan*. Une seule personne était en costume de ville : c'était Mme Pétrow, l'épouse du célèbre chanteur, qui, étant alors Mlle Vorobiew, avait créé naguère le rôle de l'orphelin Vania. Sur le piédestal on lisait le nom du maître : *Michel Ivanovitch de Glinka*, 1803-1857 ; à droite : *Jour du quarantième anniversaire de l'opéra « la Vie pour le tzar, » 26 novembre 1836-1876*, et à gauche : *Au grand compositeur russe, les Russes reconnaissants*. C'est Mme Pétrow qui eut l'honneur de déposer au pied du buste de Glinka la première couronne de laurier ; après quoi M. Pétrow monta lui-même sur l'estrade et ceignit d'une autre couronne le front du compositeur. A cette vue, le public, tant au parterre que dans les loges, se leva d'un mouvement unanime et acclama avec enthousiasme l'image du maître regretté. Ce fut un moment d'émotion indescriptible. — A. P.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

à ses fonctions de directeur musical pour monter sur la scène, et se montra comme premier ténor dans plusieurs ouvrages, notamment dans *la Fiancée de Lamermoor* et dans son opéra, *the Coquette*.

Glover, dont l'activité intellectuelle et physique était remarquable, reçut, à son retour à Londres, l'offre de devenir rédacteur du journal *the Morning-Post* pour la partie musicale; il avait déjà fourni un certain nombre d'articles de divers genres à ce journal, et il inaugura de la façon la plus brillante cette nouvelle carrière, qu'il devait parcourir pendant plus de quinze ans avec un réel succès. Mais il ne renonça pas pour cela à d'autres occupations, et c'est au contraire de cette époque de sa vie que datent ses plus importants travaux comme compositeur. Il produisit d'abord un assez grand nombre de romances, puis se fit une véritable renommée avec les ouvrages suivants : *Héro et Léandre*, scène dramatique; ouverture de *Manfred*, exécutée en 1850 aux concerts nationaux du théâtre de Sa Majesté; *Aminta*, opéra-comique représenté à Hay-Market; *Tam O'Shanter*, cantate écrite sur le texte de Robert Burns, que l'on dit admirable, dont Meyerbeer, assure-t-on, pensait le plus grand bien, et qui fut exécutée à l'un des grands festivals de Birmingham; cantate de festival en l'honneur du mariage de la princesse royale; *Comala*, cantate dramatique; *Ruy-Blas*, grand opéra représenté au théâtre de Covent-Garden en 1861; enfin une opérette charmante, *Once too often*, donnée à Drury-Lane dans le cours de la même année et dont il avait, ainsi que pour l'ouvrage précédent, écrit les paroles et la musique. « Que le compositeur de ces divers ouvrages (disait alors un biographe, son compatriote) ait droit à une haute position, personne ne le niera de ceux qui sont capables de juger. La carrière de M. Glover a été aussi variée que véritablement distinguée. Mais nous devons, avant tout, attacher une grande importance aux rares services que, par ses connaissances étendues et son enthousiasme artistique, il a rendus en ce pays à la cause de la bonne musique. La situation qu'il occupait comme critique dans un journal aussi important et aussi influent que le *Morning-Post* le mit à même de le faire. Il n'arrive pas toujours, cependant, que tout le monde agisse de même dans les mêmes circonstances. Mais M. Glover, artiste lui-même, a toujours montré par dessus tout son amour et sa vénération pour l'art.... (1) ».

Glover quitta pourtant, j'ignore pour quelles raisons, la brillante situation qu'il s'était faite dans sa patrie. En 1868, il s'embarqua pour l'Amérique, et alla se fixer à New-York. Là, la malechance s'attacha à lui et ne cessa de le poursuivre, en dépit du talent et de l'activité qu'il déployait. Il écrivit plusieurs compositions importantes, publia (chez les éditeurs Peters, Diston, Pond et Hall) de nombreuses romances et ballades dont la valeur était incontestable, mais fut découragé par le fâcheux résultat et l'inutilité de ses efforts. Au bout de quelques années, et malgré une existence antérieure honorable et presque brillante, Glover tomba dans la misère. Le chagrin qu'il ressentit d'une situation si imméritée et si douloureuse non-seulement pour lui, mais pour sa jeune et nombreuse famille, altéra rapidement sa santé; il tomba gravement malade, et, après de longues et terribles souffrances, il mourut à New-York, le 28 octobre 1875, dans sa cinquante-septième année. — L'une des filles de cet artiste, miss *Nellie Glover*, élève de son père, possède, dit-on, un remarque talent musical.

GLOVER (Miss Sarah), musicienne anglaise, a attaché son nom à l'invention d'un système particulier de notation employé par l'Association chorale dite *Tonic-sol-fa*, laquelle remporta un prix d'honneur exceptionnel au grand concours orphéonique de l'Exposition universelle de Paris, en 1867. Miss Glover est morte à Malvern le 20 octobre de la même année.

***GLUCK** (Christophe-Willibald). Comme complément nécessaire à la notice sur Gluck insérée dans la *Biographie universelle des Musiciens*, nous allons nous occuper spécialement ici des écrits auxquels a donné lieu sa rivalité avec Piccinni.

Il est assez difficile d'établir un peu d'ordre dans la bibliographie de la guerre des Gluckistes et des Piccinnistes; car jusqu'à présent les auteurs qui se sont occupés de ces débats ont reculé devant les recherches à faire et se sont bornés à fournir quelques indications sans précision et dans tous les cas fort incomplètes. C'est pour remédier à cette lacune que nous allons essayer de grouper ici, dans un ordre aussi logique qu'il nous sera possible de le faire, les nombreux écrits polémiques publiés dans le feu de la lutte et sans la connaissance desquels on ne saurait écrire l'histoire de cette grande querelle musicale.

Il nous faut tout d'abord parler d'un ouvrage qui, par la date de son apparition, ne devrait être mentionné qu'à la fin de notre travail, puisqu'il s'agit d'un recueil du plus grand nombre de ces écrits, lequel ne fut publié qu'à l'issue des

(1) *The Musical World*, 28 août 1868.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

hostilités ; mais comme ces fameuses brochures et les journaux de l'époque renfermant des lettres et articles sur la question sont pour ainsi dire impossibles à trouver, il est au mieux, pour éviter aux lecteurs des recherches longues, pénibles et souvent infructueuses, de lui indiquer au passage les pièces qu'il trouvera à coup sûr dans ce précieux volume. On en doit la publication à l'abbé Leblond et en voici le titre : *Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique par M. le chevalier Gluck.* A Naples et à Paris, Bailly, 1781, in-8°. Nous ferons précéder d'un astérique les brochures et les articles importants de journaux réimprimés dans ce recueil, sur lequel, du reste, nous reviendrons plus loin, c'est-à-dire à la date de son apparition. — 1. De Chabanon. *Sur la musique à l'occasion de Castor.* Mercure de France, avril 1772, p. 159 à 179. Nous croyons qu'il y a eu des tirages à part. Cet écrit ne vise Gluck en aucune façon, mais l'auteur de la lettre ci-après s'en est autorisé pour recommander au *Mercure* la lettre du bailli Du Roullet, puis on y répondit par une brochure (voy. n° 6) faisant bien partie de la polémique gluckiste. C'est pourquoi l'article de Chabanon appartient, suivant nous, à cette polémique, dont il est pour ainsi dire l'avant-coureur. — 2. L. D. L. *Sur la Musique.* Mercure de France, octobre 1772, p. 167 à 168. Lettre signée L. D. L., associé à l'Académie de Villefranche. — 3. Du Roullet. * *Lettre à M. D., un des directeurs de l'Opéra de Paris.* Merc. Fr. octobre 1772, p. 169 à 174. Leblond n'a pas reproduit un alinéa du post-scriptum, alinéa curieux et à considérer. — 4. De Chabanon. *Lettre de M. de Chabanon, sur les propriétés musicales de la langue française.* Merc. Fr. janvier 1773, p. 171 à 191. Il y a eu un tirage à part et à petit nombre. — 5. Gluck. * *Lettre de M. le chevalier Gluck, sur la Musique.* Merc. Fr. février 1773, p. 182 à 184. — 6. *Réponse à la critique de l'opéra de Castor ;* Paris, 1773, in-12 de 70 p. — 7. Arnaud. * *Lettre de M. l'A. A** à Madame D**** (d'Augny). Gazette de littérature, 1774. On trouve aussi cette lettre dans le tome 2e, p. 363, des œuvres complètes de l'abbé Arnaud (1808, in-8°, 3 vol.) — 8. De la Touraille. *Lettre à Madame la Marquise de ***, dans ses terres près de Mantes, sur l'opéra d'Iphigénie.* Genève, 1774, in-8° de 31 pp., datée du 17 avril. Nous attribuons cette brochure à de la Touraille, d'après un recueil de pièces gluckistes fait à l'époque et qui se trouve dans notre collection. Toutes les attributions d'auteur données manuscrites dans ce recueil et que nous avons pu contrôler étant exactes, nous sommes porté à compter celle-ci comme vraie. — 9. De Vismes de Saint-Alphonse. *Lettre à Madame de ***, sur l'opéra d'Iphigénie en Aulide.* Lausanne, 1774, in-8°, 23 p., datée du 26 avril. Même observation que ci-dessus à l'égard de l'attribution d'auteur. — 10. *Un clou chasse l'autre, lettre sur l'Opéra d'Iphigénie,* Berlin, 1774, in-8°, 16 p. — 11. De Vismes de St-Alphonse. *Lettre à M. le chevalier de M***, sur l'opéra d'Orphée.* Lausanne et Paris, 1774, in-8°, 30 p., datée du 2 août. — 12. J.-J. Rousseau. * *Extrait d'une réponse du petit faiseur à son prête-nom, sur un morceau de l'Orphée de M. le chevalier Gluck.* Leblond, en reproduisant cette pièce en 1781, dit qu'elle n'avait jamais été imprimée, mais il est à peu près certain qu'elle circulait manuscrite et qu'elle fut connue des combattants. On la trouve dans presque toutes les éditions des œuvres de l'auteur. — 13. M***. *Dialogue entre Lulli, Rameau et Orphée, dans les Champs-Élysées,* Amsterdam et Paris, 1774, gr. in-8°, 30 p., avec une très-belle gravure où l'on voit Lulli et Rameau écoutant Orphée qui tient à la main la partition d'*Iphigénie.* — 14. *Réflexions sur le merveilleux de nos opéras français, et sur le nouveau genre de musique,* Londres et Paris, 1774, in-8°, 45 p. — 15. Le C. de S. A. *Lettre à M. de Chabanon, pour servir de réponse à celle qu'il a écrite sur les propriétés musicales de la langue française.* Merc. Fr., février 1775, p. 192 à 208. — 16. Du Roullet. *Lettre sur les Drames-Opéra,* Amsterdam et Paris, 1776, in-8°, 55 p. — 17. Lasalle d'Offémont. *Réponse à l'auteur de la lettre sur les Drames-Opéra.* Londres, 1776, in-8°, 24 p. On ne parle que fort peu de musique dans ces deux brochures. — 18. Arnaud. * *La Soirée perdue à l'Opéra.* Avignon et Paris, 1776, in-8°, 26 p. Cette brochure a été réimprimée dans le 2e vol. des œuvres complètes de l'abbé Arnaud (1808, p. 380) ; d'autre part, elle est mentionnée dans le recueil de l'abbé Leblond comme étant de M. L. A. ; c'est pourquoi nous croyons à une erreur de Quérard lorsqu'il attribue ce petit écrit à Pascal Boyer. — 19. Framery. * *Lettre à l'auteur du Mercure.* Merc. Fr. sept. 1776, p. 181 à 184. Gluck répondit à cette lettre dans le *Mercure* de novembre de la même année, p. 184. — 20. Arnaud. * *Le Souper des Enthousiastes ;* Amsterdam et Paris, 1776, in-8°, 41 p. — 21. J.-J. Rousseau. * *Lettre à M. Burney sur la musique, avec fragments d'observations sur l'Alceste italien de M. le chevalier Gluck.* Cette lettre fut imprimée pour la pre-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

mière fois dans l'édition des œuvres de Rousseau publiée à Genève en 1782, mais il est supposable que, comme le n° 12, elle circula manuscrite et qu'elle fut au moins connue des fidèles de Gluck. On la trouve dans toutes les éditions des œuvres de l'auteur. — 22. *L'Impromptu du Palais-Royal. Dialogue.* Se trouve dans le n° VII, 1er juillet 1776, du *Journal de Théâtre* de Le Fuel de Méricourt. Cet article a 24 p., et quoique très-intéressant n'a jamais été cité. — 23. De Rossi. *Preuve sans réplique du progrès incontestable que les Français ont fait en musique.* Venise et Paris, 1777, in-8°, 15 p. — 24. De la Touraille. *Lettre à M. le baron de la Vielle Croche, au sujet de Castor et Pollux, donné à Versailles le 10 mai 1777.* Sans lieu ni date, in-8, 8 p. — 25. Marmontel.* *Essai sur les révolutions de la musique en France.* Sans lieu ni date. (Paris, 1777), in-8°, 38 p. Cet ouvrage se trouve dans les diverses éditions des œuvres de Marmontel. La réimpression faite dans les *Mémoires* de l'abbé Leblond a été copieusement annotée en manière de réfutation, et est accompagnée d'une douzaine d'articles critiques extraits du *Journal de Paris* de juin et juillet 1777. — 26. Lesuire. *Lettre de M. Camille Trillo, fausset de la cathédrale d'Auch, sur la musique dramatique.* Paris, 1777, in-12, 43 p. — 27. A. Goudar. *Le Brigandage de la Musique italienne.* Sans nom de lieu, 1777, in-8°, 156 p. Une épître placée en tête de l'ouvrage est signée Jean-Jacques Sonnette. Une seconde édition de 173 p. et dans le format in-12 a été publié sous la rubrique : Amsterdam et Paris, en 1780. — 28. *Problème qui occupe la capitale de la monarchie française : on demande si Glouck* (sic) *est plus grand musicien que Piccini*, 1777, in-8°. — 29. J. B. Nougaret. *L'Énéide, opéra français, pour être représenté quand il sera en état. Suivi d'Armide à son tailleur, héroïde.* Londres et Paris, 1778, in-8°, 68 p. Plaisanterie sans sel. — 30. Marmontel. *De la musique en Italie, par le prince Beloselski.* Merc. Fr., 25 juillet, 1778, p. 272 à 286. — 31. Suard. *Musique. Lettre à M. Panckoucke.* Merc. Fr., août 1778, p. 172 à 192. — 32. Marmontel. *Musique. Lettre de M. Marmontel à M. de la Harpe.* Merc. Fr., 5 sept. 1778, p. 161 à 186. — 33. Suard. *Musique. Réponse à la lettre de M. Marmontel, insérée dans le Mercure du 5 septembre.* Merc. Fr., 5 octobre 1778, p. 156 à 169. Dans sa brochure : *de la Musique en Italie* (à la Haye, 1778, in-8°), le prince Beloselsky ne parlait qu'incidemment de Gluck et de Piccinni, c'est pourquoi nous ne la faisons pas figurer ici au nombre des écrits relatifs à la guerre des gluckistes et des piccinnistes; mais il n'en est pas de même de l'analyse qui en fut faite dans le *Mercure* par Marmontel. Celui-ci n'eut garde de ne pas profiter de la circonstance pour décocher quelques malignités à l'adresse de Gluck; Suard lui répondit, et il en résulta les quatre articles polémiques ci-dessus, qui ne sont pas les moins curieux à lire de toute la série. — 34. Coquéau. *De la Mélopée chez les Anciens et de la Mélodie chez les Modernes;* Paris, 1778, in-8°. Il a été fait de grands éloges de cette brochure, que nous n'avons pu nous procurer jusqu'à ce jour et qui est peut-être la plus rare de toute la collection, avec le n° 28 cité plus haut. — 35. Coquéau. *Entretiens sur l'état actuel de l'Opéra de Paris.* Amsterdam et Paris, 1779, in-8°, 174 p. — 36. Suard. *Les entretiens de l'état actuel de l'Opéra.* Mercure Fr., juillet 1779, 2 articles, p. 113 à 126 et 301 à 313. — 37. Coquéau. *Lettre de l'auteur des Entretiens sur l'état actuel de l'Opéra, à M. S.* Merc. Fr., août 1779, p. 80 à 93. Panckoucke ayant mutilé la réponse de Coquéau en l'insérant dans son journal, celui-ci publia la brochure suivante, dans laquelle il rétablit les passages supprimés. — 38. Coquéau. *Suite des Entretiens sur l'état actuel de l'Opéra de Paris, ou Lettres à M. S... auteur de l'extrait de cet ouvrage dans le Mercure.* S. l. n. date (Paris, 1779), in-8°, 48 p. Malgré le dédain exprimé par quelques auteurs sur Coquéau, ses deux brochures non moins que sa première publication, méritent d'être lues avec attention. — 39. Bemetzrieder. *Le Tolérantisme musical.* Paris, 1779, in-8°, 32 p. — 40.* Leblond. *Mémoires pour servir à l'histoire de la Révolution opérée dans la musique par M. le chevalier Gluck.* Naples et Paris, 1781, in-8°, 491 p., avec un portrait de Gluck dessiné et gravé par Saint-Aubin. Si le *Mercure*, comme on l'a vu, publia pas mal d'écrits relatifs à la guerre des gluckistes, le *Journal de Paris*, dans lequel l'abbé Arnaud et Suard inséraient leurs articles, en publia un plus grand nombre encore. Suard signait ses articles : *l'Anonyme de Vaugirard* et avait fort à faire pour se défendre contre les réponses et les attaques d'un certain *Mélophile*, qui n'était autre que Ginguené. A très-peu de chose près, tous les grands et petits articles de ce journal concernant notre sujet et dus à Arnaud ou à Suard, ont été reproduits dans le volume de l'abbé Leblond, ainsi du reste que ceux publiés dans *le Journal de Politique et de Littérature* et dans *le Courrier de l'Europe.* Il serait trop long de donner ici tous les titres de ces articles, dont le nombre touche la centaine, s'il ne la dépasse.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

On sait maintenant où en trouver au moins la plus grande partie, à défaut des journaux même où ils avaient d'abord paru; mais il n'en est pas ainsi pour les articles de Ginguené (*le Mélophile*), que le compilateur tant soit peu partial de ces fameux *Mémoires* semble avoir délaissés avec intention. Pour les lire, il faut avoir recours à la collection du *Journal de Paris*. Fétis, à son article Ginguené, annonce bien comme ayant paru à part, à la date de 1783 et dans le format in-8°, les *Lettres* et *Articles* publiés dans les journaux par le *Mélophile* en 1780, 1781, 1782 et 1783, mais nous croyons qu'il y a là erreur ou confusion, cette publication ayant échappé à toutes nos recherches faites avec soin dans les Catalogues spéciaux et dans tous les Dictionnaires bibliographiques. Il est possible qu'il s'agisse ici de la brochure figurant plus bas sous le n° 43. — 41. *Réflexions sur la musique théâtrale, adressées au Rédacteur des articles Opéra, dans le Journal de Paris*. Naples et Paris, 1781, in-8°, 36 p. — 42. E. Billardon de Sauvigny. *Les Après-soupers de société, ou Petit Théâtre lyrique et moral*. Paris, 1781, t. II, p. 16. *Les Piccinnistes et les Gluckistes*. Petite pièce où l'on voit la réconciliation des antagonistes. — 43. *Mélophile à l'homme de lettres chargé de la rédaction des articles de l'Opéra dans le Mercure de France*. Naples et Paris, 1783, in-8° de 27 p. Nous pensons fermement que cette brochure est de Ginguené. — 44. De Chabanon. *L'Esprit de parti ou les Querelles à la mode*. Comédie en 5 actes, non représentée, qui se trouve dans le volume intitulé : *Œuvres de théâtre et autres poésies par M. de Chabanon*. Paris, 1788, in-8°, 443 p. — 45. Marmontel. *Polymnie, poème posthume*. Paris, 1818, in-12, 180 p. avec gravures. Cette publication, due, dit-on, à Fayolle, fut poursuivie par Marmontel fils comme fautive et faite sans autorisation. Il en obtint la saisie, et les exemplaires en furent détruits. Depuis, une version modifiée de ce poëme satirique a reparu, avec la *Neuvaine de Cythère*, dans un volume intitulé : *Œuvres posthumes de Marmontel, de l'Académie française*. Paris, 1820, in-8°, avec un portrait de Piccinni. Le poëme de *Polymnie* était connu du vivant de l'auteur, qui le récitait dans le monde; il en avait même paru des fragments dans divers recueils littéraires. Mais la nièce de Morellet, qui connaissait l'amitié que son oncle portait à l'abbé Arnaud, très-maltraité dans les vers du poëte, ayant été demandée en mariage par celui-ci, elle ne lui accorda sa main qu'à la condition de la non-publication de ses vers satiriques. Marmontel tint sa promesse.

Comme complément de la liste ci-dessus, nous devons indiquer ici quelques ouvrages contemporains dans lesquels on trouvera de très-utiles renseignements pour l'histoire de cette fameuse querelle musicale. Les *Mémoires secrets* de Bachaumont viennent en première ligne; puis le *Journal de littérature et des Beaux-Arts* (petit in-12), le *Journal de Musique par une Société d'amateurs*, le *Journal du Théâtre* de Le Fuel de Méricourt, une brochure de Corancez intitulée : *De J.-J. Rousseau. On y a joint quelques opinions du même auteur*, in-8°; *Coup d'œil sur la littérature etc.*, de Dorat, 2 vol. in-8°, 1780. *La Correspondance de Grimm et Diderot;* le *Cours de littérature* de La Harpe; les *Œuvres philosophiques, littéraires, historiques et morales* du Cte D'Escherny, etc., etc. La *Notice sur la vie et les ouvrages de N. Piccinni*, par Ginguené (Paris, an IX, in-8°), est encore une très bonne source d'informations à consulter, et peut servir de palliatif à la compilation presque exclusivement gluckiste de l'abbé Leblond (1).

Ea. — T.

* **GNECCO** (François). Il faut joindre à la liste des œuvres dramatiques de ce compositeur les trois opéras suivants : *Adelaide di Guesclino, il Nuovo Potestà*, et *la Testa riscaldata*.

GNOCCHI (.....), compositeur italien,

(1) La bibliographie française relative à Gluck resterait incomplète si nous ne donnions pas ici la liste des écrits publiés sur ce grand homme en ces dernières années ; voici cette liste : 1° *L'Orphée de Gluck*, par Prosper Mignard, Paris, Lévy, s. d., in-12 de 14 pp.; 2° *L'Armide de Gluck*, par le président Troplong (Extrait de la *Revue contemporaine* du 31 décembre 1859), Paris, 1859, in-8° de 31 pp.; 3° *L'Alceste de Gluck*, étude dédiée à Mme Pauline Viardot, par Jules Baudoin, Paris, Lebigre-Duquesne, 1861, in-12; 4°. *Les deux Iphigénie de Gluck*, par F. de Villars, Paris, Liepmannssohn et Dufour, 1868, in-8° ; 5° *Lettres de Gluck et de Weber*, publiées par M. L. Nohl, professeur à l'Université de Munich, traduites par Guy de Charnacé, Paris, Plon, 1870, in-12 ; 6° *Gluck et Piccinni*, 1774-1800, par Gustave Desnoiresterres, Paris, Didier, 1872, in-8°. Ce dernier ouvrage est de la plus haute importance, quoique n'étant pas l'œuvre d'un musicien, en raison des faits et des documents nouveaux qu'il rapporte sur le séjour de Gluck à Paris, et il est impossible maintenant d'écrire une histoire de Gluck sans le consulter avec le plus grand soin. M. H. Barbedette a publié dans le journal *le Ménestrel*, il y a quelques années, une étude très-étendue sur Gluck. Nous ajouterons enfin que Mlle Fanny Pelleton (*Voyez* ce nom) avait commencé une édition modèle des partitions des cinq grandes œuvres françaises de Gluck, monument vraiment admirable élevé à sa gloire ; elle n'a pas eu le bonheur de pouvoir achever cette entreprise véritablement artistique, mais elle a pris du moins ses mesures pour qu'elle pût être terminée après elle. — Rectifions, en terminant, une erreur typographique importante qui s'est glissée dans la *Biographie universelle des musiciens :* Gluck est mort non le 28, mais le 15 novembre 1787. — A. P.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

est l'auteur d'un opéra bouffe intitulé *Lucinda*, qui a été représenté à Naples en 1868.

GOBATI (Stefano), compositeur italien, est né vers 1850, dans un village de l'Italie septentrionale. J'ignore de quelle façon il fit ses études; mais on a raconté qu'après avoir écrit son premier opéra, *i Goti*, le jeune musicien s'en alla tout droit frapper à la porte du théâtre de la Scala, de Milan, d'où il fut rapidement éconduit, attendu qu'il n'est pas plus facile, quoi qu'on en dise, aux jeunes compositeurs de se faire jouer en Italie qu'en France. Peu chanceux de ce côté, M. Gobati, qui avait pour lui la jeunesse, la foi et l'espérance, partit pour Bologne, avec le désir d'y produire son ouvrage. Il eut la fortune de rencontrer, dans l'*impresario* du théâtre communal de cette ville, un directeur qui avait besoin d'un opéra nouveau et qui n'en avait point sous la main. Quoique peu confiant dans la valeur de l'œuvre d'un artiste forcément inexpérimenté, il consentit, faute de mieux, à monter celle-ci, tout en ne fondant pas sur elle de grandes chances de succès. L'*impresario* avait tort, paraît-il, et le public se chargea de le lui prouver. La première représentation d'*i Goti* fut un véritable triomphe pour le jeune musicien, et son nom, inconnu la veille, fut presque fameux au bout de huit jours; toute l'Italie parla pendant plusieurs mois de M. Gobati, et son opéra, joué à Bologne à la fin de 1873, fut reproduit ensuite, avec le même succès, sur plusieurs grands théâtres de la Péninsule. Le directeur du théâtre communal de Bologne lui commanda aussitôt un second ouvrage, dont le sujet était pris dans un épisode de l'histoire de la domination espagnole à Naples après la mort de Masaniello, et qui devait être joué par Mme Brambilla-Ponchielli, femme du compositeur de ce nom, Mlle Erminia-Borghi-Mamo, MM. Campanini, Storti et Nanetti. Ce nouvel opéra, intitulé *Luce*, et qui ne comportait pas moins de cinq actes, fut représenté effectivement à Bologne, le 25 novembre 1875; il ne fut pas moins heureux que le précédent, et son grand succès augmenta encore la réputation naissante du jeune compositeur.

GOBBAERTS (Jean-Louis), compositeur, né à Anvers le 28 septembre 1835, a fait ses études de piano au Conservatoire de Bruxelles, et a été l'élève de M. Meyeux pour la composition. Dès l'âge de 14 ans, il obtint le premier prix dans un concours de composition ouvert par l'Académie de Louvain. Par malheur, il commença dès lors à donner des preuves d'une fécondité trop précoce et qui ne connut jamais de frein, et se mit à considérer la musique comme un métier beaucoup plus que comme un art. Producteur infatigable, cet artiste publie par centaines, depuis une vingtaine d'années, soit sous son nom véritable, soit surtout sous le pseudonyme de *Streabbog*, qui en est l'anagramme, de petits morceaux de piano, dont la valeur est mince, mais dont, paraît-il, le succès commercial est très-grand, non-seulement en Belgique, mais à l'étranger et jusqu'en Allemagne, où, quoi qu'on en dise, la bonne musique n'est pas toujours la plus recherchée. Il ne restera rien de tout cela, et, avec de réelles facultés, M. Gobbaerts se condamne, alors qu'il pourrait faire mieux, au rôle de simple commerçant en musique, ce qui n'est pas absolument l'idéal de l'art qu'il exerce. *On assure qu'il travaille en ce moment à la composition d'un opéra-comique.* — La sœur de cet artiste, Mlle *Virginie Gobbaerts*, née aussi à Anvers, est douée d'une jolie voix de soprano qu'elle dirige avec goût. Elle a obtenu un premier prix de chant et de déclamation lyrique au Conservatoire de Bruxelles, et, après avoir appartenu un instant au théâtre des Fantaisies-Parisiennes dirigé à Paris par M. Martinet et aujourd'hui disparu, elle s'est montrée avec succès, dans l'emploi des dugazons, sur les principales scènes de la Belgique.

GOBETTI (Francesco), luthier italien de l'école de Crémone, était établi à Venise dans les premières années du dix-huitième siècle. On croit qu'il avait été élève d'Antoine Stradivari.

GODARD (Benjamin-Louis-Paul), violoniste et compositeur, né le 18 août 1849 à Paris, a étudié le violon sous la direction de M. Richard Hammer, et est entré au Conservatoire, en 1863, dans la classe d'harmonie de M. Reber. Il a pris part, en 1866 et 1867, au concours de composition pour le prix de Rome, sans obtenir de récompense. Sorti du Conservatoire en cette dernière année, M. Godard s'est livré à la composition, et a publié plusieurs mélodies : *Berceuse, Je ne veux pas d'autres choses, Chanson de Florian, Ninon, Viens, Automne, Chanson du berger, Fille à la blonde chevelure, Suis-je belle? Printemps, Menuet, Vaudeville, Chanson de Malherbe, J'ai perdu ma tourterelle*, puis quelques petits morceaux de piano, une 1re mazurke, une 1re valse, etc. Il s'est fait connaître ensuite par quelques productions plus développées et plus sérieuses, un Concerto de violon, un second *concerto romantique*, avec accompagnement d'orchestre, exécuté aux Concerts populaires par Mlle Marie Tayau, un trio pour piano, violon et violoncelle, un quatuor pour instruments à cordes. Il a orches-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tré et fait exécuter aussi les *Scènes d'enfants* de Schumann. M. Godard a fait partie, en qualité d'alto, de diverses sociétés de musique de chambre.

GODDARD (Mme **DAVISON**, née ARABELLA), pianiste fort distinguée, est née à Saint-Servan (Bretagne), près de Saint-Malo, de parents anglais, en janvier 1836. Douée d'excellentes dispositions musicales qui se firent jour dès ses plus jeunes années, elle fut, à peine âgée de six ans, conduite à Paris, où elle devint élève de Kalkbrenner, le meilleur maître qu'on pût trouver alors pour développer chez un élève toutes les qualités du mécanisme. Après deux ou trois années d'études, la jeune Arabella put se faire entendre en public, dans un concerto de Hummel, et en 1846, ses parents l'emmenèrent à Londres, où elle développa son talent sous la direction de Mme Anderson, pianiste de la reine. Appelée à jouer devant la reine et le prince Albert, qui furent charmés de son talent précoce, elle devint ensuite l'élève favorite de Thalberg, qui s'en montrait particulièrement fier, puis s'adonna à l'étude de la grande musique classique et alla faire un voyage en Allemagne pour se perfectionner. De retour en Angleterre, miss Arabella Goddard *suivit* un cours d'harmonie et de composition avec M. Macfarren, et commença sa brillante carrière de virtuose. Ce n'est qu'en 1850 qu'elle commença à se produire sérieusement en public, mais sa première apparition aux concerts de Hay-Market fit une énorme sensation, et son jeu à la fois clair, brillant et limpide, ses grandes qualités de style, la perfection qu'elle apporte dans l'exécution de la musique classique, lui valurent bientôt les plus grands succès. Celui qu'elle obtint en 1853 en jouant, dans une séance de la nouvelle Société Philharmonique, un concerto inédit de Sterndale Bennett, fait époque dans la vie d'un artiste. Depuis lors, miss Arabella Goddard n'a cessé de se faire entendre à Londres et dans les grandes villes de l'Angleterre, prenant une part active à toutes les grandes solennités musicales, et prodiguant son talent en toutes circonstances. Elle n'obtint pas moins de succès dans les voyages qu'elle fit sur le continent, en se faisant entendre successivement à Paris, Leipzig, Berlin, Vienne, Florence et un grand nombre d'autres villes. C'est en 1860 que cette artiste fort remarquable épousa M. Davison, le critique musical renommé du journal le *Times*. En 1873, elle entreprit un grand voyage artistique au delà des mers, et parcourut pendant trois années l'Amérique et l'Australie en donnant des concerts qui lui valurent de véritables triomphes. De retour en Europe, Mme Arabella Goddard s'est fait entendre de nouveau à Paris, au mois d'avril 1877.

GODDING (THÉODORE-CHARLES), corniste distingué, professeur de cor à l'École royale de musique d'Anvers, est né en cette ville en 1822. Élève du Conservatoire de Bruxelles, il y remporta en 1840 le premier prix de cor, puis partit pour Paris, où il fit pendant quelque temps partie de l'orchestre des concerts de Musard père, devint en 1842 professeur à l'Académie de musique de Valenciennes, retourna à Anvers en 1848, fit un nouveau voyage en France, où il fut successivement premier cor au Théâtre-Lyrique, puis à ceux de Rouen, du Havre et de Lyon, et enfin alla se fixer définitivement dans sa ville natale. L'éditeur Gevaert, à Gand, a publié de cet artiste un certain nombre de compositions pour son instrument : 40 *Morceaux de salon; Exercices et Préludes;* 5 *Airs variés; Trois Mélodies;* plus des duos, trios et quatuors pour cors, plusieurs Fantaisies pour fanfare, deux pas redoublés, etc., etc.

* **GODEFROID** (DIEUDONNÉ-JOSEPH-GUILLAUME-FÉLIX). Cet artiste a été chargé d'écrire la musique de la cantate historique qui a été exécutée à Namur, en 1869, lors des fêtes célébrées en cette ville pour l'inauguration de la statue du roi Léopold Ier.

GODEFROY (L'abbé L....-Fr....), curé de Lailly, ancien maître de chapelle au petit séminaire d'Orléans, est l'auteur des paroles et de la musique d'un recueil de cantiques à la Vierge intitulé *Chants de Mai* (Paris, Hartmann, in-8°, s. d. [1877]).

GOËRMANS, dit **GERMAIN**, facteur de clavecins et de pianos, sans doute d'origine allemande ou flamande, était établi à Paris dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Cet artiste imagina un clavecin dans lequel il avait supprimé le système du tempérament, et qui, par la multiplicité des touches et des cordes, donnait tous les demi-tons majeurs et tous les demi-tons mineurs. « Ce clavecin, disait à ce sujet l'*Almanach musical* de 1782, présente le même système de sons que la harpe de M. Cousineau. Il y a pour chaque octave 21 touches qui entonnent, sçavoir : sept sons ou sept notes naturels, sept notes bémols, et sept notes dièses; ainsi, au-dessus et au-dessous de chaque ton naturel, on trouve un demi-ton majeur et un demi-ton mineur. » Il doit y avoir une erreur dans cette énumération, car la gamme comprenant deux intervalles de demi-ton, il n'était besoin, pour chacun de ces deux intervalles, que de deux touches, et non de trois comme pour chacun des intervalles de ton. Le nombre to-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tal des touches devait donc être de dix-neuf et non de vingt et un.

GŒRNER (JOHANN-GOTTLIEB), musicien allemand du dix-huitième siècle, était directeur de musique à l'église Saint-Paul de Leipzig, et organiste de Saint-Thomas, à l'époque où Jean-Sébastien-Bach était précisément directeur de l'école de musique de cette église. Chacun d'eux dirigeait une société de concerts, dont les séances avaient lieu périodiquement, et dont les membres étaient pour la plupart des étudiants de l'Université ou des élèves des différentes écoles de la ville, parmi lesquels plusieurs devinrent par la suite d'excellents musiciens. Gœrner paraît ne point avoir été sans mérite; son talent pâlissait pourtant, on le comprend, à côté du génie de Bach, et comme celui-ci, malgré son excellente nature, n'était pas toujours commode, surtout lorsqu'il s'agissait de son art, il en résulta un jour une scène assez singulière. Gœrner était à son orgue, tandis que Bach procédait à une répétition; l'infortuné eut le malheur de laisser échapper un accord peu orthodoxe, et l'on vit Bach, entrant alors en fureur, arracher violemment sa perruque, la lui lancer à la tête sans plus de façon, et s'écrier, blême de colère : *Vous auriez dû être savetier plutôt qu'organiste!*

GOETSCHY ((J.....), pianiste, professeur et compositeur, a publié plus de cent cinquante morceaux de genre pour le piano, qui semblent assez bien accueillis des amateurs, mais qui sont absolument inconnus des artistes et du public vraiment musical. M. Gœtschy a publié aussi : *École du pianiste-amateur*, études mélodiques expressément composées pour développer le mécanisme des doigts et aplanir les difficultés, en présentant le travail sous une forme attrayante (Paris, Benoit).

GOETZ (CARL), compositeur allemand, était simple choriste au théâtre de Weimar lorsqu'il fit représenter sur ce théâtre, au mois de janvier 1868, un opéra romantique en 5 actes intitulé *Gustave Wasa, le héros du Nord*. Cet artiste est devenu depuis lors maître de chapelle à Breslau, où il a reproduit cet ouvrage en 1875.

GOETZ (HERMANN), compositeur et organiste allemand, né à Kœnigsberg le 7 décembre 1840, commença relativement tard l'étude de la musique, et se plaça d'abord sous la direction de M. Louis Kœhler. Il entra ensuite au Conservatoire de Stern, à Berlin, et termina son éducation dans cet établissement, où il eut pour professeurs MM. Hans de Bülow et Ulrich. A l'âge de 23 ans il acceptait à Winterthur la place d'organiste laissée vacante par Kircher, et plus tard passait en la même qualité à Zurich. Tout en remplissant ces fonctions et en consacrant la plus grande partie de son temps à l'enseignement du piano, Hermann Gœtz se livrait avec ardeur à de sérieux travaux de composition, pour laquelle il semblait doué de facultés particulières. Il se fit connaître d'abord par plusieurs productions instrumentales distinguées, puis écrivit un opéra, *la Sauvage apprivoisée*, qu'il réussit, non sans peine, à faire représenter sur le théâtre de Mannheim, le 11 octobre 1874. Cet ouvrage fut accueilli avec une faveur telle que, peu de mois après, il était reproduit sur le théâtre impérial de Vienne, et de là rayonnait sur la plupart des grandes scènes allemandes, reçu partout avec une sorte d'enthousiasme. Bientôt le jeune compositeur faisait paraître une symphonie en *fa* majeur, qui, exécutée dans tous les concerts, n'obtenait pas moins de succès. La fortune enfin semblait s'attacher à lui lorsqu'une mort prématurée, due à l'excès du travail, vint l'enlever à une carrière qui promettait de devenir brillante. Hermann Gœtz mourut à Hottingen, près de Zurich, le 3 décembre 1870, au moment où il allait accomplir sa trente-sixième année.

Parmi les œuvres de Hermann Gœtz, il faut signaler surtout les suivantes : Trio pour piano, violon et violoncelle, op. 1; 3 pièces pour piano et violon, op. 2; Quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle, op. 6; 2 Pièces pour piano, op. 7; *Nenie*, suite d'orchestre avec chœurs, op. 12; *Tableaux de genre* (*Genrebilder*), pour piano, op. 13; Symphonie en *fa* majeur; 3 *Lieder* avec accompagnement de piano. Le jeune artiste a laissé, presque achevé, un second opéra, *Françoise de Rimini*, dont on a annoncé la prochaine représentation sur un théâtre allemand; les deux premiers actes de cet ouvrage étaient complétement prêts, et l'on a retrouvé des esquisses très-importantes pour le troisième qui sera, dit-on, terminé par M. Johannès Brahms et M. Franck, *capellmeister* du théâtre de Mannheim, sur la demande faite à ce sujet par Gœtz lui-même dans son testament.

GOETZE (F.....), violoniste, élève de Spohr, est né le 10 mai 1814 à Neustadt. Fixé depuis longtemps comme professeur de musique à Weimar, il a fait représenter en 1866, sur le théâtre de cette ville, un opéra intitulé *les Corsaires*.

GOFFIN (DIEUDONNÉ), compositeur belge, directeur honoraire de la société chorale de Verviers, la plus ancienne de toutes celles qui existent en Belgique, s'est fait connaître par un certain nombre de cantates : *le Lever du Soleil*,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Christophe Colomb, *les Croisés*, *le Combat naval*, etc., et par un opéra-comique, *le Pic du Diable*, représenté sur le théâtre de Verviers le 1er janvier 1861. On cite comme portant un véritable caractère d'originalité une série de chants wallons dus à cet artiste.

GOFFRILLER. Deux luthiers de ce nom, *Matteo* et *Francesco*, probablement frères, travaillèrent à Venise de 1720 à 1740. On a vu à Paris quelques violons de Matteo, qui étaient des instruments d'une bonne facture.

GOLDBECK (Robert), pianiste, compositeur, professeur et écrivain sur la musique, est né à Potsdam en 1835. Il fut, à Brunswick, élève de M. Litolff, et en 1851 vint à Paris, où il termina son éducation. En 1856 il se rendit à Londres, où il se vit particulièrement bien accueilli par le duc de Devonshire, et où il fit représenter une opérette intitulée *le Retour du Soldat*. Après avoir publié une série de 12 Aquarelles pour le piano, il partit pour l'Amérique en 1857, visita New-York, puis Boston, et se fixa à Chicago, où il créa un Conservatoire à la tête duquel il est encore placé. Il fonda aussi en cette ville, en 1870, un journal spécial, *the Musical Independant*, dont il est le directeur, et qui est rédigé avec soin. Parmi les compositions de M. Robert Goldbeck, on cite plusieurs symphonies et des concertos de piano.

GOLDMARK (Carl), compositeur allemand, né à Weszthely le 18 mai 1830, s'est fait connaître par la publication et l'exécution de plusieurs œuvres intéressantes, parmi lesquelles il faut citer une ouverture de *Sacountala*, une symphonie (*Ländliche Hochzeit*), un scherzo pour orchestre, un quatuor instrumental en *si* majeur, un concerto de violon, une sonate pour piano et violon (op. 25), une suite pour les mêmes instruments, une série de danses pour le piano à 4 mains, etc., etc. En dernier lieu, M. Goldmark a attiré l'attention sur lui en faisant représenter à Vienne, en 1874, un grand opéra, *la Reine de Saba*, dont le succès paraît avoir été sincère et retentissant, et qui a été reproduit avec bonheur sur d'autres scènes allemandes. M. Goldmark, qui est un artiste bien doué, et sur lequel ses compatriotes paraissent fonder de grandes et légitimes espérances, a écrit depuis un second ouvrage dramatique, *les Argonautes*, qui n'a pas encore été produit devant le public.

GOLINELLI (Stefano), pianiste et compositeur distingué, professeur au Lycée musical de Bologne, est né en cette ville le 26 octobre 1818, et s'est fait en Italie une très-grande réputation, non-seulement pour son talent remarquable de virtuose, mais encore par les rares facultés dont il fait preuve dans les compositions qu'il consacre à son instrument. Les œuvres publiées jusqu'à ce jour par M. Golinelli sont au nombre de deux-cents environ, et se distinguent, dit-on, autant par l'élégance et la grâce de la forme que par l'élévation du style et de la pensée. Ce qui peut donner une idée de la valeur de cet artiste, c'est qu'avec l'exagération habituelle en son pays, quelques-uns de ses compatriotes ont été jusqu'à l'appeler *le Bach de l'Italie*. Parmi les compositions de M. Golinelli, on remarque les suivantes : 5 sonates, op. 30, 53, 54, 70, 140 ; 3 toccates, op. 38, 48, 186 ; 2 fantaisies romantiques, op. 58, 76 ; *Album*, dédié à Mercadante, op. 11 ; Esquisses pianistiques, op. 120 ; *Vittoria ! Vittoria !* marche triomphale, op. 141 ; *Due Canti patetici*, op. 142 ; *Pensieri*, op. 155 ; *Fantasia lirica*, op. 163 ; *Italia*, marche, op. 191 ; *Dolori ed Allegrezze* (20 morceaux, en deux livres) ; 12 Études, op. 15 ; 24 Préludes, op. 23 ; 24 préludes, op. 69 ; Deux Études de concert, op. 47 ; *Ai giovani Pianisti*, 24 préludes, adoptés par le Lycée musical de Bologne, op. 177 ; *le Viole mammole*, préludes et mélodies, op. 39 ; etc., etc.

* **GOLLMICK** (Charles), compositeur et musicographe allemand, est mort à Francfort-sur-le-Mein le 3 octobre 1866. On doit à cet écrivain, outre les deux ouvrages mentionnés par la *Biographie universelle des Musiciens*, un *Dictionnaire portatif de musique* (*Handlexicon der Tonkunst*), Offenbach, André, 1857, in-8°, une *Notice nécrologique sur Gühr*, Francfort, 1849, in-8°, et quelques opuscules moins importants.

GOLNICK (Adolphe), compositeur contemporain, a fait représenter à Londres, dans la salle St-Georges, au mois de juin ou juillet 1877, un opéra intitulé *les Héritiers de Lynn*.

GOLTERMANN (Louis-Julius), violoncelliste distingué et compositeur, naquit à Hambourg en 1825. Il fit d'excellentes études, devint un virtuose remarquable, et se fit sous ce rapport une grande réputation, qui lui valut d'être nommé professeur au Conservatoire de Prague, où il demeura pendant plusieurs années. La notoriété que Goltermann s'était acquise comme violoncelliste s'augmenta par la publication des compositions nombreuses qu'il publiait pour son instrument, compositions qui obtinrent un réel succès. Bientôt il était appelé à Stuttgard (1861), où une brillante position lui était offerte, et où il devint virtuose de la chambre royale, et *concertmeister* de la cour de Wurtemberg. C'est en cette ville qu'il est mort, le 5 avril 1876,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

dans toute la force de l'âge et du talent, étant à peine âgé de cinquante et un ans.

* **GOLTERMANN** (Édouard-Georges), violoncelliste et compositeur, est né à Hanovre non en 1832, mais vers 1825. Les œuvres publiées de cet artiste s'élèvent aujourd'hui au nombre de quatre-vingts environ, parmi lesquelles on distingue un concerto de violoncelle avec orchestre, op. 14, un 2e concerto pour le même instrument, op. 30, 3 morceaux caractéristiques pour le même instrument, op. 41, 4 morceaux caractéristiques, id., 48, danses allemandes, id., op. 42 et 47, une marche héroïque pour piano à 4 mains, violon et harmonium, op. 73, une symphonie pour orchestre, op. 20, et un grand nombre de *lieder*.

GOMEZ (Eugenio), organiste et compositeur espagnol, est né à Alcanices en 1802. D'abord enfant de chœur à la cathédrale de Zamora, il étudia l'orgue et l'harmonie sous la direction de Luis Blasco et de Manuel Dancha, maître de chapelle et organiste de cette église, et ses progrès furent si rapides qu'à l'âge de douze ans, la place de second organiste étant venue à vaquer, il l'obtint. Plus tard, il devint organiste à la cathédrale de Séville, et, comme il était fort habile pianiste, cela ne l'empêcha pas de se produire avec beaucoup de succès comme virtuose. M. Gomez a publié un grand nombre de compositions, bien qu'un nombre presque aussi considérable soit encore inédit. Parmi les premières, il faut citer un grand offertoire pour deux orgues, qui a souvent été exécuté à Séville, lors des grandes solennités religieuses; des sonates pour l'orgue; des versets pour tous les tons du plain-chant; plusieurs mélodies vocales, écrites sur des paroles de Métastase; un recueil de six valses originales de salon, pour le piano; beaucoup de morceaux de genre pour piano. On doit aussi à M. Gomez un recueil important, *Repertorio de organistas*, qui ne forme pas moins de trois volumes in-folio.

GOMES (Pietro), compositeur dramatique, naquit dans le royaume de Naples, et fit représenter en cette ville, sur le théâtre *della Pace*, les deux ouvrages suivants : *la Taverna de Mostaccio*, opérette bouffe (1740), et *le Fenzenne abbentorate* (1745). Il eut aussi, avec Cecere, Logroscino et Traetta, une part de collaboration dans *la Rosmonda*, opéra qui fut joué en 1755, sur le théâtre Nuovo, de Naples.

GOMEZ (A.....-Carlos), compositeur dramatique, né à Campinos (Brésil), le 11 juillet 1839, a commencé son éducation musicale dans ce pays, où il a fait représenter, je crois, son premier opéra. Envoyé par l'empereur en Europe, pour y compléter ses études, il se rendit à Milan, où M. Lauro Rossi était alors directeur du Conservatoire, et travailla assidûment avec cet artiste distingué. M. Gomez fit ses débuts de compositeur dramatique en cette ville, en écrivant la musique d'une revue de l'année qui fut jouée au petit théâtre Fossati au mois de janvier 1867. Cette revue, dont le titre en patois milanais était *Se sa minga* (*On ne sait pas !*), fut bien accueillie, et une certaine chanson, dite *du fusil à aiguille* (c'était après la campagne de Sadowa), eut un succès énorme. M. Gomez avait conquis, du coup, la popularité. La sympathie des Milanais s'accusa d'une façon plus vive encore, peut-être, en faveur du compositeur, lors de l'apparition à la Scala (19 mars 1870) de son *Guarany*, opéra-ballet en 4 actes, dans lequel les belles choses et les platitudes, une originalité réelle et l'imitation servile du style de M. Verdi se croisent et s'entremêlent d'une façon vraiment singulière. La partition de *Guarany* était écrite sur un sujet américain, et l'on assure que toutes les pages qui se rapportent à des épisodes farouches et sauvages sont de beaucoup les mieux réussies. D'ailleurs, une interprétation remarquable, à laquelle prenaient part Mme Marie Sass, MM. Villani, Storti et Maurel, ne nuisit pas sans doute au succès de l'ouvrage.

Trois années après, M. Gomez rentrait dans la lice en donnant, à ce même théâtre de la Scala, un nouvel opéra sérieux intitulé *Fosca*, lequel était chanté par le ténor Bulterini, par Mlle Gabrielle Krauss, le baryton Maurel et la basse Maini. Ce second ouvrage fit un *fiasco* colossal; et cependant, malgré l'évidente imitation qu'on y rencontre des procédés de Meyerbeer, de MM. Gounod et Verdi, et le manque d'unité qui doit en résulter pour le style général, les critiques sérieux considèrent la partition de *Fosca* comme la meilleure qu'ait produite jusqu'ici le compositeur, surtout en ce qui concerne la forme heureuse et parfois nouvelle des morceaux. Les mêmes critiques trouvent cet ouvrage infiniment supérieur à *Salvator Rosa*, opéra en 4 actes que M. Gomez a donné au théâtre Carlo Felice, de Gênes, le 21 février 1874, et qui, après avoir obtenu un grand succès sur ce théâtre, s'est répandu ensuite sur diverses autres scènes de l'Italie, où il a toujours été fort applaudi. — En réalité, M. Gomez est un musicien instruit, dans lequel on rencontre parfois l'originalité, mais qui, le plus souvent, se traîne à la remorque de M. Verdi et de ses imitateurs. Sur l'invitation de l'empereur du Brésil, son souverain, et sous ce titre : *Il saluto del Brasile*,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

cet artiste a écrit, à l'occasion des fêtes du centenaire de l'indépendance américaine et de l'Exposition universelle de Philadelphie (1876), un grand hymne patriotique qui a été exécuté dans le palais de l'Exposition.

GOMION (L.....), pianiste et compositeur, était, il y a vingt-cinq ou trente ans, l'un des fournisseurs les plus accrédités auprès des éditeurs de Paris, pour ces petits morceaux de piano faciles dont les jeunes amateurs des deux sexes se montrent si friands. Cet artiste a publié ainsi plus de deux-cents morceaux de musique frivole, qui n'ont pas réussi à faire sortir son nom de l'obscurité. Tandis que certains compositeurs de ce genre mettent à contribution les opéras en vogue pour en tirer ce qu'on appelle d'ordinaire des *Fantaisies*, Gomion, moins exigeant encore, s'en prenait aux chansons, aux romances à succès, et en faisait le prétexte de *variations*, de *bagatelles* plus ou moins réussies. C'est ainsi qu'il a paraphrasé ingénument un grand nombre des mélodies vocales de Mlle Loïsa Puget, de Masini, de Grisar, de Carulli, de Gabussi, de Plantade, de Bérat et de bien d'autres encore.

* **GOMIS** (Joseph-Melchior). Il faut joindre aux ouvrages mentionnés au nom de ce compositeur *Rock le Barbu*, opéra-comique représenté à l'Opéra-Comique le 13 mai 1836, deux mois et demi avant sa mort. Gomis a écrit aussi la musique d'un drame intitulé *Aben-Humeya*, donné à la Porte Saint-Martin en 1830, et il a laissé en mourant la partition, complète, d'un ouvrage qu'il destinait à l'Opéra et qui avait pour titre *le Comte Julien*. — Gomis était né à Onteniente, non en 1793, mais le 6 janvier 1791.

GOMPAERTS (Guillaume), facteur de clavecins à Anvers, naquit dans la première moitié du seizième siècle, et fut inscrit dans la corporation de Saint-Luc en 1560. Dans ses *Recherches sur les facteurs de clavecins et les luthiers d'Anvers*, M. Léon de Burbure dit que Gompaerts était probablement le parent ou l'allié de la famille Ruckers, « car, le 30 mars 1593, il fut parrain de Catherine, fille de Jean Ruckers le vieux, et, le 31 octobre 1610, il tint, avec Élisabeth Waelrant, sur les fonts baptismaux la fille de Jean Ruckers le jeune et de Marie Waelrant, portant le même prénom d'Élisabeth. »

GONCOURT (Edmond-Louis Antoine et Jules-Alfred **HUOT DE**), écrivains français, nés le premier à Nancy le 26 mai 1822, le second à Paris le 17 décembre 1830, et connus dans les lettres sous les noms d'*Edmond et Jules de Goncourt*, dont ils signaient toutes leurs publications, se sont fait connaître par de très-intéressants travaux de critique artistique dans lesquels ils ont parfois, quoique exceptionnellement, touché au théâtre et accessoirement à la musique. Parmi leurs écrits, il faut signaler sous ce rapport : 1° *Sophie Arnould d'après sa correspondance et ses Mémoires inédits* (Paris, Poulet-Malassis, 1857, in-12), ouvrage dont il a été fait une nouvelle édition, in-4°, en 1877 ; 2° *Mystères des Théâtres*, 1852, en société avec M. Cornélius Holff (Paris, Librairie nouvelle, 1853, in-8°), revue critique de tous les théâtres de Paris ; 3° *Portraits intimes du XVIIIe siècle*, 1re série, dans lesquels se trouve un chapitre intéressant sur la fameuse danseuse Camargo et l'Opéra à cette époque. — Jules, le plus jeune des frères de Goncourt, est mort il y a quelques années.

GONTIER (A.....) est auteur d'un ouvrage didactique ainsi intitulé : *Méthode raisonnée de plain-chant. Le plain-chant considéré dans son rhythme, sa tonalité et ses modes* (1859, in-8°).

GONZALEZ Y RODRIGUEZ (José-Maria), organiste et compositeur, est né à Alcala le 5 février 1822. Admis comme enfant de chœur, à l'âge de dix ans, dans la chapelle de San Isidro, de Madrid, il y fit ses études de solfége, d'orgue, d'harmonie et de composition sous la direction du premier organiste de cette église, Roman Jimeno. Dès qu'il eut atteint sa dix-huitième année, il commença à remplir les fonctions d'organiste, et en 1844 il devint professeur au collége des écoles près de San-Fernando, emploi qu'il occupait encore à la fin de 1867. M. Gonzalez, qui fait régulièrement partie des jurés du concours d'orgue au Conservatoire de Madrid, a beaucoup composé dans le genre religieux ; parmi ses œuvres les plus importantes, il faut citer : 4 messes à plusieurs voix, dont une avec accompagnement d'orchestre ; 4 motets avec orchestre ; 24 litanies à 2, 3 et 4 voix, avec orgue ; un salut à 4 voix, avec orchestre ; plusieurs offertoires et élévations ; deux fugues pour orgue ; plusieurs *Stabat Mater* ; un hymne avec orchestre, des motets avec orgue ou orchestre, des litanies à 4 voix et orchestre, etc., etc.

GOORMACHTIGH (L.....), prêtre, professeur de musique au collége de Courtrai (Belgique), est l'auteur d'un traité ainsi intitulé : *Principes élémentaires du plain-chant, suivis des règles de la psalmodie et des formules du cantus accentus*, Bruges, 1860. Ce manuel, fait avec soin, est divisé en cinq chapitres qui portent les titres suivants : 1° *Des caractères* ; 2° *De la tonalité* ; 3° *De l'exécution* ; 4° *Psalmodie* ; 5° *Cantus accentus*.

GOOVAERTS (Alphonse), bibliothécaire adjoint de la ville d'Anvers, né en cette ville le

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

25 mai 1847, s'occupe beaucoup de composition et de littérature musicale. En 1869, sans connaître encore, dit-on, aucune notion d'harmonie, il écrivit et fit exécuter une messe solennelle. Depuis lors, il est devenu l'élève de M. Pierre Benoit (*Voyez* ce nom). M. Goovaerts a composé aussi des chœurs, des *lieder* sur paroles flamandes et un certain nombre de motets ; on lui doit une réduction pour orgue des *Lamentations* de Palestrina pour la semaine sainte, aussi bien que des *responsoria* qui se chantent d'ordinaire entre ces *Lamentations* et qui sont l'œuvre d'Asola, Croce, Viadana, Ortiz, Hand et autres grands artistes du XVIe siècle. Collaborateur musical de divers journaux flamands ou français de Belgique, M. Goovaerts a publié les opuscules suivants : 1° *Notice biographique et bibliographique surPierre Phalèse,* imprimeur de musique à Anvers au XVIe siècle, suivie du catalogue chronologique de ses impressions (Bruxelles, impr. Toint-Scohier, 1869 in-8°) ; 2° *Une nouvelle œuvre de Pierre Benoit, analysée par Pierre Phalèse* (Anvers Sermon, 1871, in-8°), publié aussi en flamand ; 3° *Levensschets van ridder Léo de Burbure* (Anvers, Fontaine, 1871, in-8°). Le dernier et le plusimportant écrit de M. Goovaerts'est celui qui a pour titre *la Musique d'église, considérations sur son état actuel et histoire abregée de toutes les écoles de l'Europe* (Anvers, 1870, in-8°), publié aussi en flamand. Cet ouvrage ne donne pas une haute idée des connaissances historiques de l'auteur, qui affirme cavalièrement que la France n'a jamais possedé une école de musique religieuse, et qui — ceci est à remarquer — prétend constater qu'elle a été particulièrement pauvre en ce genre pendant le 18e siècle. Or, M. Goovaerts paraît n'avoir aucune connaissance des œuvres admirables de Campra et de Rameau, non plus que de celles de Mondonville, de Mouret, d'André Philidor, de Boismortier, de Lalande, de Bernier, de Gilles, de Fanton, de Cordelet, de Gervais, de Madin, de Blanchard, de Minoret, etc., qui tous vivaient précisément au dix-huitième siècle. En réalité, cet ouvrage de M. Goovaerts est écrit avec une certaine étourderie, et, quoique intéressant sous divers rapports, ne doit être consulté qu'avec précaution.

GORDIGIANI (Antoine), père de Jean-Baptiste et de Louis Gordigiani, fut un ténor renommé en Italie, et fit partie, sous le premier empire français, de la chapelle de Napoléon. Il se livrait aussi à la composition, écrivit la musique de quelques cantates dramatiques, et sur la fin de sa vie fut directeur de spectacle à Florence, où, le premier, il fit représenter les grandes œuvres de Mozart : *Don Giovanni, le Nozze di Figaro* et *il Flauto magico*. Il mourut en cette ville à la fin de l'année 1820.

* **GORDIGIANI** (Jean-Baptiste), est mort le 1er mars 1871 à Prague, où il était fixé depuis longues années comme professeur au Conservatoire, et où il avait épousé la baronne Crescenzia Imsland. Il laissa inédit un opéra bouffe intitulé *Piccolino*. Gordigiani était né, non à Modène, vers 1800, comme il a été dit par erreur, mais à Mantoue en 1795.

* **GORDIGIANI** (Louis). La biographie de cet artiste original et distingué ayant été l'objet d'erreurs assez nombreuses, nous allons la rectifier ici et la compléter dans ses points essentiels, d'après une notice publiée récemment en Italie (1).

Luigi Gordigiani naquit à Modène le 21 juin 1806, et montra de bonne heure un goût prononcé pour la musique. Tout enfant, son père lui faisait chanter, sur les théâtres auxquels il appartenait, des cantates qui lui valaient beaucoup de succès. Le jeune Luigi voyageant continuellement avec sa famille, étudia successivement le piano à Brescia avec Gava, à Rome avec Sirletti, à Pise avec Benvenuti, puis il travailla l'accompagnement avec Pietro Romani, et la composition avec Disma Ugolini. Il était à peine âgé de treize années lorsqu'il écrivit une cantate, *il Ratto d'Etruria*, qu'il dédia à l'empereur d'Autriche. Trois ans plus tard, il en écrivit une seconde, *Comala*, à quatre voix, chœur et orchestre, puis une troisième, *Aci e Galatea*. Ayant perdu son père en 1820, Luigi, quoique bien jeune encore, dut songer à gagner sa vie ; il se mit à composer de nombreuses pièces de piano, mais étant naturellement inconnu, il ne trouvait aucun éditeur pour les publier ; il s'en rencontra un, cependant, qui consentit à s'en charger, à la condition que le nom de l'auteur serait remplacé par des noms allemands de fantaisie. C'est ainsi que les premiers morceaux de Gordigiani obtinrent un grand succès sous les pseudonymes de Zeuner et de Furstemberger.

Ce fut alors qu'il fit la connaissance du comte Nicolas Demidoff, qui se constitua son protecteur, et qui facilita ses premiers pas. Gordigiani écrivit bientôt un opéra bouffe, *le Rendez-vous*, qui fut heureusement accueilli au théâtre Cocomero. Encouragé par cet essai, il produisit

(1) *Luigi Gordigiani* (Florence, Guidi, 1878, in-18 de 19 pp.). Ce petit écrit anonyme, publié d'abord en 1855 dans la *Gazzetta musicale* de Florence, reproduit ensuite dans l'*Armonia* et dans le *Boccherini*, parut enfin, en 1878, sous la forme d'une petite brochure.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

deux autres partitions, *Velleda* et *Rosmunda*, mais celles-ci ne virent jamais le jour. En 1835, il donna à la Pergola, de Florence, un *Faust* qui n'eut aucun succès, et en 1840 il fit représenter sur un théâtre particulier de cette ville, le théâtre Standish, un opéra intitulé *Filippo*, dont le prince Joseph Poniatowski lui avait fourni le livret, et dont les principaux rôles furent chantés par le prince lui-même, par le prince Charles et la princesse Poniatowska. En 1841 et 1843 il donne au théâtre Léopold, toujours à Florence, *gli Aragonesi in Napoli* et *i Ciarlatani*, en 1846 il fait exécuter dans l'église de San Giovannino un oratorio, *Esther*, et simultanément écrit un ballet, *Ondina*, qui lui avait été demandé pour le théâtre de Saint-Pétersbourg, et une cantate restée inédite, *la Gordigianiana*. Enfin, en 1847, il fait jouer au théâtre Cocomero *una Vendetta corsa*, en 1849, il produit avec un grand succès *l'Avventuriero* à Livourne, et il écrit deux autres opéras : *l'Assedio di Firenze* et *Carmela*, qui n'ont jamais été représentés.

Mais ce n'est point à ses opéras que Gordigiani doit la grande renommée qu'il s'est faite ; c'est à ses *canzonette*, à ses *canti popolari*, à toutes ses mélodies si charmantes, d'un tour si mélancolique, d'un parfum si suave et si pénétrant, écrites pour la plupart soit sur de vieux chants populaires, soit sur des paroles tracées par lui-même. C'est là ce qui lui a mérité le surnom de *Schubert de l'Italie*, et ce qui lui a valu les éloges sincères de tant de musiciens, entre autres de Rossini, de Meyerbeer et d'Adolphe Adam, qui le tenaient en très-grande estime. Le nombre de ses compositions en ce genre s'élève à près de trois-cents, et elles ont été, on peut le dire, traduites dans toutes les langues (1). Luigi Gordigiani, qui était d'un caractère non-seulement mélancolique, mais étrange et fantasque, est mort à Florence le 1er mai 1860. Outre l'écrit que j'ai mentionné ci-dessus, on a encore publié sur cet artiste l'opuscule suivant : *L. Gordigiani, sa vie et ses œuvres*, par Gustave Langlade, Florence, 1863.

GORDON (Antonio), compositeur espagnol contemporain, a fait représenter sur l'un des théâtres de Barcelone, le 11 octobre 1866, une *zarzuela* en deux actes intitulée : *Si us placa per forsa*.

GORRITI (Felipe), compositeur et organiste espagnol contemporain, a publié plusieurs sonates pour l'orgue, des élévations pour le même instrument, et un recueil complet de versets pour les vêpres sur les huit tons du plain-chant.

GOSCHLER (L'abbé J.....), chanoine honoraire, ancien directeur du collége Stanislas, ex-aumônier de l'armée d'Orient en 1853-54, né dans les premières années de ce siècle, mourut à Paris au mois de juillet 1866. On lui doit la traduction française d'une partie de la correspondance de Mozart, publiée sous ce titre : *Mozart, vie d'un artiste chrétien au XVIIIe siècle* (Paris, Douniol, 1857, in-12). Cette traduction n'est point d'une fidélité absolument scrupuleuse, et l'écrivain a souvent forcé la note pour justifier la qualification d'« artiste chrétien » qu'il lui plaît de donner à Mozart, et que celui-ci, qui ne semble s'en être jamais soucié, n'a guère plus méritée que tant d'autres. L'abbé Goschler a encore publié une brochure intitulée : *Mozart, d'après de nouveaux documents* (Paris, Douniol, in-8°, 1866). Il préparait des travaux critiques et biographiques sur Beethoven lorsqu'il fut surpris par la mort.

* **GOSS** (Sir John), organiste de l'église Saint-Paul, à Londres, est né non vers 1810, mais en 1800, à Fareham (Hants), où son père était lui-même organiste. En 1811 il entrait à la chapelle royale de Saint-James, sous la direction de John Stafford Smith, et devenait ensuite élève de Thomas Attwood. Quelques années après il entrait comme organiste à l'église Saint-Luc (Chelsea), remplaçait en la même qualité son maître Attwood à l'église Saint-Paul en 1838, et en 1856, à la mort de William Knyvett, se voyait nommer compositeur de la chapelle royale.

Outre les publications théoriques mentionnées dans la *Biographie universelle des Musiciens*, on doit à sir John Goss un certain nombre de compositions : une ouverture pour orchestre, en *fa* mineur ; une autre en *mi* bémol ; plusieurs chants funèbres, entre autres celui composé pour les funérailles du duc de Wellington en 1852 ; l'antienne *Praise the Lord, O my soul !* (Loue le Seigneur, ô mon âme !), écrite pour le bicentenaire des Enfants du Clergé ; un *Te Deum*, et une autre antienne : *the Lord is my strength* (le Seigneur est ma force), exécutés le 27 février 1872, à l'église Saint-Paul, dans un service d'actions de grâces célébré à l'occasion du rétablissement du prince de Galles, qui relevait d'une dangereuse maladie. C'est à ce sujet

(1) Voici les titres des principaux albums de Luigi Gordigiani : *Melodie sacre* (10 chants religieux) ; *Mosaico Etrusco* (10 mélodies) ; *In riva all' Arno* (10) ; *Le Pensionnat* (10) ; *Le Belle Toscane* (8) ; *Album fantastico* (7) ; *Ispirazioni Fiorentine* (8) ; *Rimembranze di Londra* (10) ; *Rimembranze di Parigi* (8) ; *Cinque Pezzi ; In Cima al Monte* (6) ; *Sotto gli Alberi* (7) ; *Iris Fiorentina* (10) ; *Le Farfalle di Firenze* (10) ; *San Donato* (10) ; *Album* (6), etc

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

que M. Goss fut créé chevalier par la reine Victoria. Son âge avancé lui fit donner sa démission d'organiste de Saint-Paul vers la fin de la même année.

* **GOSSEC** (François-Joseph). Dans une notice intéressante consacrée à ce musicien remarquable et publiée dans le journal *la Fédération artistique*, de Bruxelles, du 26 novembre 1875, M. Edouard Gregoir (*Voyez* ce nom) a reproduit son acte de baptême. Il résulte de ce document que le vrai nom de Gossec était *Gossé*, particularité que les biographes les mieux informés avaient ignorée jusqu'à ce jour. Le nom de Gossec appartenant à l'histoire de l'art, je ne crois pas devoir le modifier ici, mais il n'en est pas moins utile de faire connaître sa forme véritable.

A la liste des ouvrages de ce grand artiste, il faut ajouter *l'Arche d'alliance*, oratorio exécuté au Concert spirituel, et *Rosine* ou *l'Épouse abandonnée*, opéra-comique en 3 actes, représenté à la Comédie-Italienne le 14 juillet 1786. De plus, Gossec a écrit les chœurs d'une tragédie de Rochefort, *Électre*, qui fut jouée à la cour, sans aucun succès, au mois de janvier 1783, et qui ne fut jamais représentée à Paris. Grimm mentionne ce fait, resté ignoré, dans sa correspondance. Enfin, on a récemment retrouvé la trace de deux autres ouvrages de Gossec, restés inconnus jusqu'ici : *le Périgourdin*, opéra-comique en un acte composé par lui pour le prince de Conti et joué seulement chez ce personnage, et *Berthe*, opéra-comique en 3 actes, écrit en société avec Philidor et Botson, et représenté à Bruxelles le 18 janvier 1775. M. Charles Piot, membre correspondant de l'Académie de Belgique, qui a découvert ce double fait, grâce à quelques lettres de Gossec et de Philidor dont il a eu connaissance, en a fait l'objet d'une lecture intéressante dans une des séances de cette compagnie (1).

Le 9 septembre 1877, le buste de Gossec a été inauguré sur la place principale du village de Vergnies, son pays natal.

GOSSELIN (.. .....), luthier amateur qui vivait à Paris au commencement de ce siècle, a produit un certain nombre de violons, d'altos et de violoncelles qui ne sont point sans qualités. Intimement lié avec Koliker, luthier qui s'était fait une réputation méritée comme réparateur d'instruments, il en reçut des avis et des conseils qui furent loin de lui être inutiles. Gosselin travailla surtout de 1815 environ à 1830. Il marquait ainsi ses instruments : *Fait par Gosselin, amateur*. Les deux demoiselles Gosselin, qui furent danseuses à l'Opéra sous la Restauration et dont l'une était encore attachée à ce théâtre en 1830, étaient ses filles.

* **GOTTSCHALK** (Louis-Moreau), pianiste et compositeur original, naquit à la Nouvelle-Orléans le 2 mai 1829, d'un père anglais, docteur ès sciences de l'Université de Cambridge, et d'une mère française, fille du comte Antoine de Bruslé, colonel de cavalerie sous Louis XV et gouverneur de Saint-Domingue lors de l'insurrection de cette colonie. Sa famille était riche, et le jeune Gottschalk se livra fort jeune, pour son plaisir, à l'étude du piano. Il avait à peine douze ans, et s'était déjà fait remarquer par son talent d'exécutant, lorsqu'on l'envoya en France, sur sa demande, pour se perfectionner. A Paris, il eut d'abord pour maître Charles Hallé, puis Camille Stamaty, et étudia ensuite la composition avec M. Maleden. Son intelligence était très-vive, sa facilité prodigieuse, et la musique ne faisait point tort à ses autres études ; on assure qu'à dix-sept ans il parlait avec une aisance égale le français, l'anglais, l'espagnol et l'italien.

Cependant, et tandis qu'il était en Europe, des revers de fortune ayant compromis la situation des siens, il songea à tirer parti du talent qu'il avait acquis et à embrasser résolûment la carrière artistique. Jusque-là il ne s'était fait entendre que dans les salons ; il commence alors à donner des concerts, et produit autant d'impression comme compositeur que comme virtuose. Bientôt il quitte Paris et va faire un voyage artistique dans les départements, puis en Savoie, en Suisse, et enfin, vers 1852, en Espagne, où il obtient des succès éclatants. A cette première partie de sa carrière appartiennent les compositions intitulées *le Siége de Saragosse*, *la Chasse du jeune Henri*, le *God save the Queen* ; quelques années auparavant, il avait publié *la Bamboula*, *le Bananier* (qui est devenu célèbre, on peut le dire, dans les deux mondes), *la Danse ossianique*, *la Savane*, *la Moissonneuse*, morceaux écrits en 1845, alors qu'il avait à peine seize ans.

En 1853 ou 1854, Gottschalk, rappelé par son père, retourna à la Nouvelle-Orléans, et bientôt

(1) Le travail de M. Piot a été inséré sous ce titre : *Particularités inédites concernant les œuvres musicales de Gossec et de Philidor*, dans les *Bulletins de l'Académie royale de Belgique* (2me série, tome XL, n° 11, novembre 1875). Il en a été fait un tirage à part, qui forme une brochure de 32 pages (s. l. n. d., in-8°). — Le livret de *Berthe*, qui était de Pleinchesne, a été imprimé à Bruxelles en 1774, et indique seulement Philidor et Gossec comme auteurs de la musique de cet ouvrage ; mais la correspondance mise au jour par M. Piot ne laisse aucun doute sur la part importante qu'y prit Botson.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

entreprit, à travers l'Amérique, un voyage triomphal, se faisant entendre successivement à New-York, à la Havane, à Santiago de Cuba, à Porto-Rico, à la Guadeloupe, à la Martinique, etc. C'est à la Havane qu'il donna un grand festival auquel prirent part, dit-on, 800 musiciens, qui, sous sa direction, exécutèrent plusieurs de ses œuvres importantes, une symphonie intitulée *la Nuit des Tropiques*, une cantate triomphale, une ouverture, et des fragments d'un opéra inédit. Peu de temps après, Gottschalk était engagé par un de ces spéculateurs musicaux comme on n'en trouve qu'en Amérique, M. Max Strakosch, qui lui faisait faire une immense tournée dans les états de l'Union américaine. Le reste de l'existence de Gottschalk se résume dans ses fructueux voyages et dans les titres de ses œuvres. Cet artiste vraiment distingué est mort à Rio de Janeiro, le 18 décembre 1869.

Gottschalk était un artiste d'une nature étrange, d'une imagination poétique, rêveuse et mélancolique. Chez lui, le compositeur, comme le virtuose, était absolument original. Fortement impressionné, dès son plus jeune âge, par les beautés grandioses et souvent sauvages de la nature des tropiques, ému par l'incomparable spectacle qu'il avait sans cesse sous les yeux, il sut en quelque sorte faire passer dans sa musique les sentiments qui agitaient son âme à la vue de tant de merveilles, et lui donner une couleur, une saveur et une originalité toutes personnelles. Ses innombrables compositions se font en effet remarquer par des accents nouveaux, des chants singuliers, des combinaisons rhythmiques inhabituelles, et l'ensemble de ces qualités produit souvent un effet saisissant, un charme indéfinissable. Gottschalk est un de ces artistes originaux, qui ne peuvent être imités, qui ne sauraient faire école, et dont, il faut bien le dire, la tradition se perd facilement lorsqu'ils disparaissent, parce qu'après tout leur procédé n'est pas naturel et qu'ils emportent avec eux leur secret. Je ne saurais citer ici les titres de toutes les œuvres de Gottschalk; en voici seulement quelques-uns : *les Murmures éoliens*, *Printemps d'amour*, *la Danza*, *le Banjo*, *the Last Hope*, *Polonia*, *Valse poétique*, *le Chant du soldat*, *la Marche de Nuit*, *la Jota Aragonesa*, *Souvenirs d'Andalousie*, *Jérusalem*, *la Bamboula*, *le Bananier*, *Colombia*, *Manchega*, *la Savane*, *Minuit à Séville*, *la Gitanilla*, *la Moissonneuse*, *les Yeux créoles*, *la Chute des feuilles*, *la Danse ossianique*, *Pastorella e Cavaliere*, *Fantôme de bonheur*, etc., etc.

Sous ce titre : *Souvenirs de voyage d'un pianiste*, Gottschalck a publié en 1863, dans le journal *l'Art musical*, une série d'articles qui ne manquent pas d'intérêt.

GOTTWALD (Henri), compositeur allemand et écrivain musical fort distingué, naquit le 24 octobre 1821 à Reichenbach, en Silésie. Fils d'un organiste, Franz Gottwald, il reçut de lui son éducation musicale, et à l'âge de douze ans était déjà assez habile pour pouvoir suppléer parfois son père à l'église. En 1839, il était placé à l'école du séminaire de Breslau, qu'il quitta bientôt pour entrer au Conservatoire de cette ville et se vouer définitivement à la musique. Il resta au Conservatoire jusqu'en 1843, y étudiant le violon avec Pixis, et y travaillant aussi le cor, qui devint son instrument de prédilection. En 1844, il devenait chef de musique à Hohenolbe, et en 1846 il entrait comme premier cor à l'orchestre du théâtre An der Wien, à Vienne.

De retour à Hohenolbe en 1847, il se fixait définitivement à Breslau en 1857. Il se produisit en cette ville comme virtuose sur le piano, s'y livra à l'enseignement de cet instrument, puis se fit connaître comme compositeur et comme écrivain sur la musique. En tant que compositeur, il a écrit des symphonies, des ouvertures, des messes, des morceaux pour cor et piano, mais on n'a gravé de lui qu'un trio instrumental, une sonate pour piano, un *lied* sans paroles pour cor, une messe, une cantate, un certain nombre de *lieder*, et des arrangements, qu'on dit excellents, de symphonies de Mozart pour piano et violon.

A partir de 1850, Gottwald soutint vigoureusement, à l'aide de sa plume, le mouvement en faveur de Wagner et de Liszt, dans la *Neue-Zeitschrift für Musik* (*Nouvelle Gazette musicale*), et l'on peut lire à ce sujet la polémique dirigée par lui contre le docteur Viol, sous les titres : *Un Oculiste de Breslau*, et *la Nouvelle Ecole musicale*.

Gottwald est mort à Breslau le 17 février 1876. Y.

GOUFFÉ (Achille-Henry-Victor), né à Pontoise le 4 septembre 1804 (1), était destiné à la magistrature et s'était préparé à cette carrière par de solides études; mais l'amour de la musique décida autrement de son existence. Il s'adonna à la contrebasse, acquit sur cet instrument un talent véritable, et pendant trente-cinq ans fut attaché à l'orchestre de l'Opéra et à

(1) A la mort de Gouffé, on a donné le 27 août 1804 comme date de sa naissance. Je rectifie cette date d'après les registres de l'Association des artistes musiciens.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

celui de la Société des concerts du Conservatoire, où il tenait la première place. C'est lui qui introduisit en France l'usage de la contrebasse à quatre cordes, qu'il imposa en quelque sorte à l'Opéra, et il inventa, avec le luthier Bernardel, un système de cordes galvaniques dites à *double trait*, qui sont aujourd'hui universellement adoptées. Gouffé avait organisé chez lui des séances de musique de chambre qui ont duré pendant quarante ans, et dans lesquelles il tenait à honneur d'exécuter les œuvres des jeunes compositeurs. Lui-même a écrit un certain nombre de morceaux pour son instrument, un concertino, une sicilienne, un rondo, diverses fantaisies, et aussi quelques morceaux de chant, parmi lesquels un *O Salutaris* d'un heureux effet. Enfin, Gouffé a publié une Méthode de contrebasse, qui est un des bons ouvrages de ce genre. Cet excellent artiste est mort le 31 août 1874, léguant à l'Association des artistes musiciens, du comité de laquelle il était un des membres les plus laborieux, une somme de mille francs.

GOUGELET (Madame), professeur de clavecin à Paris pendant la seconde moitié du dix-huitième siècle, a publié en 1771 une *Méthode ou Abrégé des règles d'accompagnement du clavecin, et Recueil d'airs avec accompagnement d'un nouveau genre*, œuvre troisième, Paris, Cousineau. J'ignore quelles étaient les précédentes publications de cette artiste, qui était probablement la femme de l'organiste Gougelet, sous le nom duquel Fétis a, par erreur, mentionné l'ouvrage ci-dessus (V. *Biographie*, t. IV).

GOULLEY ou **GOULÉ** (Jacques Nicolas), professeur de chant et compositeur, né vers 1774 à Saint-Jean du Cardonnay, mourut à Rouen le 30 mai 1818. Doué d'une voix charmante et de rares aptitudes musicales, il entra, par la protection du marquis d'Herbouville, comme enfant de chœur à la maîtrise de la cathédrale de Rouen, où il eut pour condisciple Boieldieu, pour maîtres Cordonnier et Broche. « A quinze ans, dit M. l'abbé Langlois dans son Discours de réception à l'Académie de Rouen, il composa et fit exécuter une messe à grand orchestre. Plus tard, il donna plusieurs ouvertures, un *Te Deum*, son beau motet *Incipite Domino*, morceaux à grand orchestre, et une cantate dédiée à M. Berton, de l'Institut. Il excellait surtout dans les romances du genre grandiose; il en composa au moins trente, à deux ou trois voix. Une est devenue très-populaire :

O ma patrie !
O mon bonheur ! ,

Boieldieu promettait les plus grands succès à son ancien condisciple, s'il eût quitté la province. On peut dire que Goulley tenait le sceptre de la musique à Rouen sous l'empire. » Il fit plusieurs bons élèves, parmi lesquels M. A. Godefroi, qui fut organiste de la cathédrale de Rouen et maître de musique des enfants de chœur pendant vingt ans, de 1824 à 1844. C'est ce dernier qui a fourni à M. l'abbé Langlois les renseignements qui sont reproduits ici.

* **GOUNOD** (Charles-François), le plus grand musicien de l'école française contemporaine, est le petit-fils d'un artisan fort habile qui avait le titre de « fourbisseur du roi » et pour ce fait logeait au Louvre, et le fils d'un peintre de talent, François-Louis Gounod, qui fit son éducation artistique dans l'atelier de Lépicié fils, où il se lia d'une vive amitié avec Carle Vernet, et qui obtint le second prix de Rome en 1783. Le père de M. Gounod épousa, étant déjà âgé, une jeune femme charmante et d'un esprit fort distingué, et mourut lorsque son fils était encore en bas âge. C'est, dit-on, avec sa mère, excellente musicienne, que le futur auteur de *Faust* et du *Médecin malgré lui* apprit les premiers éléments de l'art qu'il devait illustrer un jour.

Depuis l'époque où son nom a été inscrit dans la *Biographie universelle des Musiciens*, M. Gounod, à qui ses premiers travaux avaient créé une renommée légitime, a acquis, on peut le dire, une gloire incontestée, grâce à l'abondance, à la variété et à la valeur des œuvres offertes par lui au public. Ce n'est pas seulement en France que, depuis quinze ans, le génie de M. Gounod est apprécié comme il mérite de l'être ; la renommée du maître rayonne aujourd'hui sur l'Europe entière, et non-seulement l'Allemagne et l'Angleterre le considèrent comme un des plus grands artistes de ce temps, mais l'Italie elle-même, si longtemps rebelle aux manifestations et à l'influence de l'art français, a acclamé son *Faust* avec un véritable élan d'admiration. On a d'ailleurs peu d'exemples d'une vogue aussi complète, aussi universelle, aussi constante que celle qui a accueilli cet ouvrage. D'une part, *Faust*, traduit dans toutes les langues, a fait fortune jusque sur cette terre italienne, d'ordinaire si inhospitalière pour notre musique, et il a détrôné, dès son apparition en Allemagne, le *Faust* de Spohr, qui avait joui jusque-là d'une grande popularité, s'imposant, malgré sa provenance française et les susceptibilités nationales, à l'admiration de tous; de l'autre, le succès de *Faust* fut tel chez nous qu'au bout de quelques années l'Opéra songea à s'approprier et à faire entrer dans son répertoire une œuvre si fortunée. *Faust* passa donc, dix ans

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

après sa création, du répertoire du Théâtre-Lyrique à celui de notre première scène musicale, qui suivait ainsi l'exemple tant de fois donné par la Comédie-Française, laquelle s'est fort souvent emparé, lorsque ceux-ci lui en semblaient dignes, d'ouvrages représentés sur des scènes secondaires. L'Opéra avait agi ainsi une première fois au sujet de la traduction de *Lucia de Lamermoor*, donnée d'abord à la Renaissance; mais jamais pareil fait ne s'était produit pour une œuvre française, et il appartenait à M. Gounod d'être l'objet d'un tel honneur (1).

Pour reprendre maintenant le récit de la carrière artistique de M. Gounod à l'époque où il a été forcément interrompu par l'auteur de la *Biographie universelle des Musiciens*, il faut tout d'abord enregistrer la représentation de *la Reine de Saba*, qui fut donnée à l'Opéra le 29 février 1862. Cet ouvrage ne fut point heureux à Paris, où l'on trouva le livret fort médiocre et la musique d'une couleur uniforme et manquant d'inspiration; il fut cependant accueilli en Allemagne avec une sorte d'enthousiasme, particulièrement à Darmstadt, où, monté avec un grand luxe de mise en scène, il obtint un éclatant succès. A la suite de cet échec, M. Gounod retourna au Théâtre-Lyrique, où il donna *Mireille* (1864), opéra dialogué en cinq actes dont le sujet était emprunté au joli roman de M. Frédéric Mistral. Il y avait des pages exquises dans *Mireille*, notamment le premier acte, qui formait un tableau tout ensoleillé, plein de jeunesse, de grâce et de poésie, mais l'œuvre était inégale, mal venue dans son ensemble, et la partie dramatique était loin d'être heureuse; après un petit nombre de représentations, on réduisit la pièce à trois actes sans qu'elle réussit, sous cette nouvelle forme, à attirer les sympathies du public. Un petit ouvrage en deux actes, écrit d'abord pour le théâtre de Bade, *la Colombe*, ne fut guère plus heureux à l'Opéra-Comique, où il parut en 1866. Mais M. Gounod allait prendre sa revanche en donnant au Théâtre-Lyrique (27 avril 1867) *Roméo et Juliette*, et en s'attaquant au chef-d'œuvre de Shakespeare après que tant d'artistes illustres l'avaient transporté sur la scène musicale. Cette fois il obtint un succès éclatant, qui retentit par toute l'Europe, et qui rappela les beaux jours de *Faust*. Quelle que soit l'opinion que certains artistes un peu trop timorés aient pu porter sur ce produit de son génie, on ne peut nier que la partition de *Roméo* ne soit écrite dans un style admirable, empreinte d'une couleur pleine de poésie, chaude et généreuse, et que les lignes en soient aussi élégantes que grandioses. C'est là une œuvre largement inspirée, d'un caractère chevaleresque, passionné, hardi et contenu tout à la fois, et qui comptera parmi les plus belles et les plus nobles productions de la musique dramatique du dix-neuvième siècle. Bien des gens placent la partition de *Roméo* sur le même plan que celle de *Faust*, et j'avoue que pour moi ceux-là n'ont pas tout à fait tort, en dépit des objections soulevées par certains esprits réservés dont je parlais tout à l'heure.

Après un long silence, M. Gounod reparut à la scène avec deux productions d'un caractère particulier; je veux parler de la musique écrite par lui pour deux drames en vers, l'un, *les Deux Reines*, représenté au théâtre Ventadour en 1872, l'autre, *Jeanne d'Arc*, donné à la Gaîté l'année suivante; les partitions de ces deux ouvrages consistent en chœurs, intermèdes symphoniques, chansons, etc. Au reste, M. Gounod a touché à presque tous les genres; dans différents ordres d'idées, il faut mentionner ses symphonies, ses nombreuses mélodies vocales, qui se rapprochent du *lied* allemand et dont quelques-unes, particulièrement *la Sérénade*, ont eu tant de vogue, enfin ses chœurs orphéoniques, ses cantates, et ses chœurs avec orchestre. Mais c'est surtout comme compositeur de musique religieuse que le maître a droit de fixer aussi l'attention du public; là surtout les tendances mystiques de son esprit, les ferventes ardeurs de sa jeunesse, l'ont servi avec un rare bonheur; aussi son talent et sa fécondité se sont affirmés sous ce rapport avec un véritable éclat. Il suffira de citer, parmi les œuvres écrites par lui pour l'église, *les Sept Paroles du Christ*, sa messe de *Requiem*, ses messes solennelles, son petit oratorio de *Tobie*,

(1) A cette occasion, les auteurs durent supprimer le dialogue parlé, et le musicien dut remplacer celui-ci par des récitatifs, qui d'ailleurs avaient été écrits en partie pour la traduction italienne. D'autres remaniements aussi furent opérés dans l'ouvrage. Lorsque *Faust* disparut ainsi du Théâtre-Lyrique, il y avait été représenté plus de quatre-cents fois; le chiffre des représentations qu'il a obtenues ensuite à l'Opéra en porte le nombre total à beaucoup plus de cinq-cents.

Voici une particularité inconnue au sujet de *Faust*. Le fameux chœur des soldats : *Gloire immortelle de nos aïeux*, qui, malgré son succès, n'est pas un des meilleurs morceaux de la partition, n'a pas été écrit pour les paroles qu'il porte, ce dont il est facile de s'apercevoir à la façon dont il est prosodié. C'était, dans l'origine, un chœur de cosaques faisant partie d'un opéra intitulé *Ivan le terrible*, dont le poème avait pour auteur M. Henry Trianon. M. Gounod avait écrit presque entièrement la partition de cet opéra lorsque, j'ignore pour quelles raisons, il crut devoir y renoncer. Mais comme il trouva que les morceaux en étaient bons, il en utilisa plusieurs par la suite, entre autres celui dont il est ici question.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

la paraphrase française du psaume *Super flumina Babylonis*, et ses nombreux motets. On a même parlé, il y a quelques années, d'un grand drame sacré, intitulé *Sainte Geneviève*, dont M. Gounod avait écrit la musique sur un poëme de M. Freppel, aujourd'hui évêque d'Angers, alors doyen du chapitre de Sainte-Geneviève à Paris. Mais, jusqu'ici, cet ouvrage important n'a pas vu le jour.

M. Gounod est revenu aujourd'hui à Paris, après un séjour de quelques années à Londres, où il s'était rendu pendant la guerre de 1870-1871. A cette époque il s'était établi en cette ville, et y avait formé un chœur d'amateurs des deux sexes (*Gounod's Choir*), à l'aide duquel il donna de nombreuses séances musicales et pour lequel il écrivit de nombreuses compositions. Le public anglais témoigna à l'auteur de *Faust* une sympathie presque ardente, qui n'était pas sans analogie avec celle que, plus d'un siècle auparavant, il avait témoignée à Hændel; l'enthousiasme en sa faveur s'affirmait en toute occasion, et la preuve s'en trouve surtout dans l'accueil qui lui fut fait à Albert-Hall lorsque, pour l'inauguration de l'Exposition universelle, le 1er mai 1871, il fit entendre, sous sa direction, sa grande cantate *Gallia*, écrite expressément pour la circonstance (1). Heureux de posséder parmi eux un si grand artiste, les Anglais, dit-on, espéraient que M. Gounod se fixerait pour toujours dans leur pays et deviendrait leur en quelque sorte. En France même, on taxait volontiers M. Gounod d'indifférence et d'ingratitude envers sa patrie malheureuse, si bien qu'en 1872 il crut devoir écrire de Spa, où il se trouvait alors, la lettre suivante au directeur d'un journal de Paris :

«.... Un de mes amis, en me communiquant le numéro d'aujourd'hui (26 septembre) de votre estimable journal, où je suis qualifié « l'Anglais Gounod », ajoute que ce n'est pas la première fois que *le Gaulois* a la délicate attention de me défigurer ainsi.

« Assurément, si je n'étais Français, je voudrais être Anglais, et je mentirais à la justice autant qu'à l'amitié, si je ne profitais pas de l'occasion qui m'est offerte de rendre hommage à tout ce que j'ai rencontré de noble, de délicat et de profondément sûr et dévoué dans les affections qui m'attendaient en Angleterre. Mais je ne sache pas qu'aucun acte ou aucune parole de ma vie, privée ou publique, ait donné à qui que ce soit le droit de me fabriquer un acte de naturalisation. Je n'ai pas à juger les personnes qui se font naturaliser; elles peuvent avoir pour elles des raisons que je n'ai pas qualité pour apprécier. Ce que je puis dire, c'est que la notion de patrie n'est nullement, à mes yeux, une notion géographique, mais une notion morale : c'est qu'on peut rester Français et très-Français en vivant ailleurs qu'en France; c'est qu'on n'est pas déserteur ni renégat pour être voyageur; c'est qu'un homme appartient à son pays par le nom qu'il en a reçu et qu'il tâche de lui laisser le plus honorable et le plus illustre, en retour de sa naissance; c'est qu'enfin Hændel a passé trente ans de sa vie en Angleterre, comme Rossini et Meyerbeer en France, pour la gloire de leur patrie.

« Je m'étonne, Monsieur, que dans ce temps où nous avons, d'une part, si cruellement souffert, et où, de l'autre, tant d'efforts s'accomplissent, en dépit de l'horreur des guerres, pour arriver à ce que les peuples voient dans les idées de solidarité autre chose qu'un vain mot, je m'étonne, dis-je, qu'à une telle époque un Français qui a laborieusement consacré sa vie à l'honneur de l'art français, trouve chez ses compatriotes un journal qui se charge de le mettre au ban de son pays et à l'index de ses concitoyens.

« ..... Je vous prie de vouloir bien, par l'insertion de cette lettre dans votre journal, me permettre de rectifier, aux yeux de vos lecteurs, la méprise dont j'ai été l'objet, et dont je désire que le désaveu soit public comme l'a été l'erreur.

« Recevez, etc.

« CHARLES GOUNOD. »

C'est pendant son séjour en Angleterre que M. Gounod termina sa partition de *Polyeucte*, depuis longtemps commencée, et qu'il écrivit celle de *Georges Dandin*, sur la prose même de Molière (1). Ces deux ouvrages n'ont pas encore été représentés, et si leur caractère profondément dissemblable a trouvé néanmoins le mu-

(1) Quatre grandes compositions avaient été demandées, en cette occasion, à quatre artistes différents : M. Sullivan pour l'Angleterre, M. Gounod pour la France, M. Ferdinand Hiller pour l'Allemagne, et M. Pinsuti pour l'Italie. Voici le titre inscrit sur le manuscrit original de la partition de M. Gounod : « *Gallia*, élégie biblique avec chœurs, *soli*, orchestre et orgue, composée pour l'ouverture de l'Exposition internationale de Londres et exécutée pour la 1re fois le 1er mai 1871 dans Royal-Albert Hall. CHARLES GOUNOD. » — M. Gounod avait traduit lui-même un épisode des Lamentations de Jérémie, appliqué dans son esprit à la situation cruelle de la France à cette époque, et c'est sur ces paroles qu'il avait écrit sa musique.

(1) M. Gounod a fait connaître ses idées sur l'emploi de la prose en musique, par une préface écrite pour cette partition de *Georges Dandin*. Cette préface a été publiée par plusieurs journaux, entre autres par la *Revue et Gazette musicale*, dans son numéro du 17 octobre 1875.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sicien à la hauteur de la tâche qu'il s'est imposée en les écrivant, on peut compter sur deux œuvres qui auront leur large part dans l'éclat de sa renommée. Mais l'artiste s'est produit une fois encore, et d'une façon importante, depuis son retour en France. Lorsqu'en 1876 M. Carvalho fut appelé à la direction de l'Opéra-Comique, il n'eut garde d'oublier qu'il devait à M. Gounod une partie de la prospérité dont le Théâtre-Lyrique avait joui naguère sous sa direction, et que c'est à ce théâtre qu'avaient vu le jour *Faust*, *le Médecin malgré lui*, *Mireille*, *Philémon et Baucis* et *Roméo et Juliette*. Il demanda donc à M. Gounod un nouvel ouvrage, et celui-ci écrivit, avec un peu de hâte peut-être, la partition de *Cinq-Mars*, qui parut à l'Opéra-Comique le 5 avril 1877. L'œuvre était inégale, par suite de la précipitation avec laquelle elle avait été conçue, mais elle renfermait de grandes beautés et des parties puissantes, dignes en tout point du génie de l'auteur. Si le succès de *Cinq-Mars*, d'ailleurs très-réel, n'a pas été plus considérable encore, je crois qu'il faut s'en prendre à la trop grande rapidité qui a présidé à sa mise à la scène, et aux imperfections qu'on a pu relever dans l'exécution de cette œuvre, qui aurait exigé des interprètes de premier ordre.

Quelque peu d'entraînement que ses détracteurs — car il en a — puissent éprouver pour le génie de M. Gounod, ils ne peuvent du moins nier ce génie, sa puissance, son action sur le public. D'ailleurs, les artistes ainsi discutés ne sont que ceux qui possèdent une véritable valeur. Plus noble que majestueux, plus tendre que pathétique, plus rêveur qu'enthousiaste, plus réfléchi que spontané, l'immense talent de l'auteur de *Faust* brille par un assemblage de qualités bien rares, et dans ce talent on peut presque dire que l'étude, une étude constante et infatigable, a presque autant de part que l'inspiration. Non-seulement M. Gounod est un lettré fin, délicat, singulièrement instruit, versé dans la connaissance des langues et des chefs-d'œuvre, mais, au point de vue musical, peu d'artistes se sont, comme lui, nourris de la moelle des lions. Il n'est pas un grand musicien que M. Gounod ne sache pour ainsi dire par cœur, et il exprime son admiration à l'égard des maîtres avec un véritable enthousiasme. C'est lui qui, un jour, venant d'entendre au Conservatoire la Symphonie avec chœurs de Beethoven, court à un ami et lui crie, le visage en feu et tout en agitant la partition : *C'est la Bible du musicien!* C'est lui qui encore, dans un salon où l'on causait musique et où l'on discutait sur le rang qu'il fallait attribuer à chaque compositeur, prit la parole et exprima ainsi sa pensée : « Si les plus grands maîtres, Beethoven, Haydn, Mozart, étaient anéantis par un cataclysme imprévu, comme pourraient l'être les peintres par un incendie, il serait facile de reconstituer toute la musique avec Bach. *Dans le ciel de l'art, Bach est une nébuleuse qui ne s'est pas encore condensée.* »

J'ai dit que l'étude a presque autant de part que l'inspiration dans le talent de M. Gounod, ce qui est le fait de tous les artistes vraiment supérieurs ; on peut ajouter que ce talent acquiert une couleur toute personnelle, toute particulière, par l'alliance des sentiments presque mystiques de l'artiste avec une compréhension très-vive des passions humaines et des orages du cœur. Il est resté à M. Gounod, dans le cours de sa carrière, comme une sorte de ressouvenir de ses premières années vouées par lui aux études théologiques, de son penchant pour la vie monastique et pour le séjour du cloître ; peut-être est-ce là ce qui caractérise son génie d'une façon toute spéciale, ce qui lui donne son originalité, sa couleur propre et sa saveur exceptionnelle, bien qu'il soit difficile, on le comprend, de déterminer avec précision la part d'influence que les idées et les aspirations de sa jeunesse ont pu conserver plus tard sur son imagination, au profit ou aux dépens de sa personnalité artistique.

Musicalement, et en ce qui se rapporte au théâtre, M. Gounod est plus spiritualiste que matérialiste, plus poëte que peintre, plus élégiaque et plus nerveux que foncièrement pathétique. C'est peut-être là ce qui a fait dire qu'il manque de sens dramatique ; en quoi l'on s'est trompé, car ce n'est point le sens dramatique, c'est-à-dire la perception passionnée, qui parfois fait défaut à M. Gounod : ce serait, à proprement parler, le tempérament. Toujours est-il que l'auteur de *Faust*, de *Roméo* et du *Médecin malgré lui* reste un vrai poëte, un créateur inspiré, un artiste de premier ordre et de haute lignée, et sinon de ceux qui éclairent le monde et l'illuminent d'une lueur radieuse, du moins de ceux qui le charment et qui l'émeuvent, qui le touchent, l'attendrissent et le font penser.

Le catalogue des compositions de M. Gounod, extrêmement abondant, n'est point facile à dresser, surtout à cause de ce fait que, pendant son séjour en Angleterre, l'artiste a écrit et publié à Londres un grand nombre de morceaux de chant sur paroles anglaises, morceaux dont la liste exacte et complète est malaisée à produire. Voici cependant la nomenclature la plus étendue qui ait encore été faite des œuvres de M. Gou-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

nod. — A. Musique dramatique. 1° *Sapho*, grand opéra en 3 actes, Opéra, 16 avril 1851 ; — 2° Chœurs pour *Ulysse*, tragédie en 5 actes de Ponsard, Comédie-Française, 18 juin 1852 ; — 3° *la Nonne sanglante*, grand opéra en 5 actes, Opéra, 18 octobre 1854 ; — 4° *le Médecin malgré lui*, opéra-comique en 3 actes, Théâtre-Lyrique, 15 janvier 1858 (repris plus tard à l'Opéra-Comique) ; — 5° *Faust*, opéra dialogué en 5 actes, Théâtre-Lyrique, 19 mars 1859 (repris à l'Opéra, avec des récitatifs remplaçant le dialogue et quelques modifications dans la partition, le 3 mars 1869) ; — 6° *Philémon et Baucis*, opéra en 3 actes, Théâtre-Lyrique, 18 février 1860 (repris à l'Opéra-Comique, réduit en 2 actes, en 1876) ; — 7° *la Reine de Saba*, grand opéra en 4 actes, Opéra, 29 février 1862 ; — 8° *Mireille*, opéra dialogué en 5 actes, Théâtre-Lyrique, 19 mars 1864 (réduit à 3 actes le 15 décembre de la même année, et repris à l'Opéra-Comique, sous cette dernière forme, en novembre 1874) ; — 9° *la Colombe*, opéra-comique en 2 actes (écrit pour le théâtre de Bade et représenté en cette ville en 1860), Opéra-Comique, 7 juin 1866 ; — 10° *Roméo et Juliette*, grand opéra en 5 actes, Théâtre-Lyrique, 27 avril 1867 (repris à l'Opéra-Comique le 20 janvier 1873 : — 11° Chœurs et musique symphonique pour *les Deux Reines de France*, drame en 4 actes de M. Ernest Legouvé, théâtre Ventadour, 27 novembre 1872 ; — 12° Chœurs et musique symphonique pour *Jeanne d'Arc*, drame de M. Jules Barbier, théâtre de la Gaîté, 8 novembre 1873 ; — 12 *bis*. *Cinq-Mars*, opéra dialogué en 4 actes, Opéra-Comique, 5 Avril 1877 ; — 13° et 14° *Polyeucte*, *Georges Dandin*, opéras non représentés. — B. Musique religieuse. 15° Messe de *Requiem*, exécutée à l'église Saint-Charles, de Vienne, en 1842 ; — 16° Messe solennelle, exécutée à Paris, en l'église Saint-Eustache, en 1849 ; — 17° Messe brève ; — 18° Deuxième messe de *Requiem* (Londres, Goddard) ; — 19° Deux messes ; — 19 *bis*. *Messe du Sacré-Cœur de Jésus*, pour quatre voix, chœur, orchestre et orgue, exécutée à Paris, en l'église Saint-Eustache, le 22 novembre 1876 ; — 20° *Stabat Mater* ; — 21° *Tobie*, « petit oratorio ; » — 22° *les Sept paroles du Christ* ; — 23° Messe *Angeli Custodes* ; — 24° *Pater noster* ; — 25° *Près du fleuve étranger*, chœur avec accompagnement d'orchestre ; — 26° *Jésus de Nazareth* ; — 27° *Ave verum* ; — 28° *O Salutaris hostia*, pour voix seule avec chœur et orgue ; — 29° *Te Deum* ; — 29° *bis*. *Jésus sur le lac de Tibériade*, « scène tirée de l'Évangile, » pour baryton solo, chœur et orchestre, exécutée à Paris en 1876 ; — 30° *Magnificat* ; — 31° *Vexilla regis*. — 32° *Christus factus est*, offertoire à une voix ; — 33° Six nouveaux cantiques, pour solo ou chœur (1. *Le ciel a visité la terre* ; 2. *Le nom de Marie* ; 3. *Chantez, voix bénies* ; 4. *Le Départ des Missionnaires* ; 5. *L'Anniversaire des martyrs* ; 6. *Notre-Dame des Petits-Enfants*), Paris, Choudens. — C. Musique symphonique. 34° 1° Symphonie, en *ré* ; — 35° 2° Symphonie, en *mi* bémol, Paris, Choudens ; — 36° *La Reine des Apôtres*, symphonie ; — 37° *Marche romaine*, Paris, Choudens ; — 38° Prélude de Bach, orchestré (exécuté aux Concerts populaires le 8 décembre 1867). — D. Musique instrumentale. 39° Méditation sur le 1er prélude de Bach, pour voix de soprano, violon, piano et orgue ; — 40° *le Calme*, méditation pour violon solo, avec orchestre ; — 41° *la Pervenche*, *le Ruisseau*, *le Soir*, *le Calme*, *Chanson de printemps*, romances sans paroles, pour piano (Paris, Choudens) ; — 41° *bis*. Dix morceaux originaux pour piano (1. *L'Angélus*, impromptu ; 2. *Menuet* ; 3. *Les Pifferari*, impromptu ; 4. *Musette*, impromptu ; 5. *Le Bal d'enfants*, valse ; 6. *Sérénade* ; 7. *Royal-Menuet* ; 8. *Nazareth*, chant évangélique ; 9. *Prélude* : « Près du fleuve étranger » ; 10. *Invocation*), Paris, Le Beau. — 42° Marche pontificale, pour piano (ib., ib.) ; — 43° 1° Valse, pour piano (ib., ib.) ; — 44° Valse des fiancés, *id.* (ib., ib.) ; 45° *le Rendez-vous*, suite de valses, *id.* (ib., ib.) ; — 46° *Souvenance*, nocturne, *id.* (ib ib.) ; — 47° *Ivy* (le Lierre), *id.* (Londres, Goddard ; — 48° *Convoi funèbre d'une marionnette*, *id.* (ib., ib.) ; — 49° *Dodelinette*, berceuse à 4 mains (ib., ib.) 50° *Méthode de cor à pistons*, contenant un exposé des avantages des pistons, les principes élémentaires de l'instrument, huit mélodies connues et quatre morceaux d'études (Paris, Colombier). — E. Musique vocale. 51° *Gallia*, élégie biblique avec chœurs, *soli*, orchestre et orgue, composée pour l'ouverture de l'Exposition internationale de Londres et exécutée pour la première fois, le 1er mai 1871, dans Royal-Albert-Hall (Paris, Choudens) ; — 52° *A la Frontière*, cantate exécutée à l'Opéra le 8 août 1870 ; — 53° Douze chœurs et une cantate (1. *Le Vendredi Saint*, à 6 voix ; 2. *La Nuit*, à 6 voix ; 3. *Ave verum*, à 5 voix ; 4. *La Chasse*, à 4 voix ; 5. *Noël*, à 3 voix ; 6. *D'un Cœur qui t'aime*, double chœur ; 7. *Stabat Mater*, à 6 voix ; 8. *L'Affût*, à 4 voix ; 9. *Sicut servus*, motet à 4 voix ; 10. *Prière du soir*, à 6 voix ; 11. *Le Crucifix*, à 6 voix ; 12. *Matinée dans la montagne*, à 6 voix ; *Le Temple de l'harmo-*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

nie, cantate avec chœurs), avec accompagnement, un vol., Paris, Choudens ; — 54° Chœurs orphéoniques à 4 voix d'hommes, sans accompagnement (*la Cigale et la Fourmi, le Corbeau et le Renard, la Danse de l'épée, Chœur de Chasseurs, le Vin des Gaulois, Vive l'Empereur ! Hymne à la France, l'Enclume, Chœur des Amis*, etc.) ; — 55° *Dans une étable*, chœur avec accompagnement d'orchestre ; — 56° *Les Gaulois*, id.; — 57° *En Avant !* chanson militaire pour solo et chœur, avec accompagnement d'orchestre ; — 58° *Chants lyriques de Saül ;* 59° Pastorale sur un Noël du dix-huitième siècle, chœur avec orchestre ; — 60° Chœurs dédiés à la Société chorale d'Albert-Hall (Londres, Goddard, 3 vol.) ; — 61° Vingt mélodies pour chant et piano, 1er recueil (Paris, Choudens) ; — 62° Vingt mélodies pour chant et piano, 2e recueil (ib., ib.) ; 63° Vingt mélodies pour chant et piano, 3e recueil (ib., ib.,) ; — 64° Vingt mélodies pour chant et piano, 4e recueil (ib., ib.) ; — 65° Quinze duos pour chant et piano (ib., ib.), extraits pour la plupart des œuvres dramatiques de l'auteur ; — 66° *Biondina*, petit poëme lyrique comprenant douze mélodies écrites sur des paroles italiennes de M. Zaffira conçues dans le style du *stornello* toscan ; — 67° Enfin un grand nombre d'autres mélodies écrites sur paroles anglaises ou françaises, publiées à Londres (Goddard) et à Paris (Lemoine), et parmi lesquelles je citerai les suivantes : *If thou art sleeping Maiden, O ! happy home, Evening song, Sweet Baby, O that we two* (avec accompagnement d'alto), *April Song, the Worker, Maid of Athens, Thy Will be done, My beloved spake* (avec accompagnement de violoncelle), *My true love hath my heart, O dille lu, the Fountain mingles with the river, The sea hath its pearls, To God, ye choir above, There is dew, When in the early Morn, Queen of love, Loin du pays, Ma belle amie est morte, la Fauvette, Si vous n'ouvrez, le Pays bienheureux, Heureux sera le jour, the Message of the Breeze* (duo), *Little Celandine* (duo) ; — 68° Enfin, plusieurs mélodies italiennes à une ou deux voix : *Perchè piangi ! Quanti mai, Barcarola* (duo), *la Siesta* (duo), *Sotto un cappello rosa*, etc., etc.

M. Gounod, qui est commandeur de la Légion d'honneur, a été élu membre de l'Institut de France (Académie des Beaux-Arts) le 19 mai 1866, en remplacement de Clapisson. Les deux écrits suivants ont été publiés sur M. Gounod : 1° *Ch. Gounod*, par Jules Claretie (dans sa série de *Portraits contemporains*), Paris, Librairie illustrée, 1875, in-8° de 16 pages avec portrait ; 2° *Autobiographie de Ch. Gounod, et articles sur la routine en matière d'art*, édités et compilés avec une préface par Mme Georgina Weldon, Londres, William Reeves, in-8°, s. d. [1875] (1). Je signalerai aussi deux articles publiés sous ce titre : « *Charles Gounod*, par Arthur Pougin, » dans le journal *l'Art* des 1er et 8 avril 1877 ; on trouvera dans ces articles des détails inconnus et particulièrement intéressants sur le grand artiste, ainsi que la reproduction d'un portrait jusqu'alors inédit de M. Gounod peint par Ingres en 1844, pendant son séjour à Rome comme pensionnaire de l'Académie de France.

GOUPIL (l'abbé), est l'auteur des deux ouvrages suivants, publiés en 1876, à Paris, chez l'éditeur M. Cartereau : 1° *Les débuts du jeune organiste*, un volume ; 2° 40 *Petites compositions religieuses*, un volume.

* **GOUVY** (Théodore). Nous allons compléter le catalogue des œuvres publiées jusqu'à ce jour (1876) par cet artiste fécond et distingué. Tous les ouvrages mentionnés ci-après ont paru à Paris, chez l'éditeur M. Richault. — Sérénade en quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle, op. 31 ; Trois chœurs *a cappella* (cantiques de Rousseau) pour deux sopranos, ténor et basse, avec accompagnement de piano *ad libitum*, op. 32 ; 5° Trio pour piano, violon et violoncelle, op. 33 ; Cinq Duettos pour piano et violon, op. 34 ; *Hymne* et *Marche* dans la forme d'une ouverture, op. 35 ; Sonate pour piano à quatre mains, op. 36 ; Six Odes de Ronsard, pour voix de ténor avec piano, op. 37 ; Trois Sérénades pour piano seul (10e, 11e et 12e), op. 38 ; Trois Sérénades pour piano seul (13e, 14e et 15e), op.

(1) Mme Weldon, chez qui M. Gounod avait fixé sa demeure lors du séjour qu'il fit en Angleterre, qui, la première, a chanté à Paris, aux concerts du Conservatoire, sa cantate *Gallia*, et avec qui il a eu ensuite des démêlés que je n'ai pas à apprécier ici, s'est servi, pour cette publication, de plusieurs écrits de M. Gounod qui lui étaient restés entre les mains. Ce petit recueil est donc formé de plusieurs articles de M. Gounod, qui portent les titres suivants : *le Public ; la Critique ; la Propriété artistique ; les Auteurs ; la Critique musicale anglaise ; Préface à « George Daudin, »* comédie de Molière, musique de Charles Gounod ; *les Interprètes ; l'Enseignement ;* les *Compositeurs-chefs d'orchestre ; les Pères de l'église de la musique, études esthétiques.*

Mme Weldon, qui semble d'ailleurs avoir mis à profit le séjour de M. Gounod en Angleterre, l'a pris encore pour prétexte des publications suivantes, toutes faites à Londres : 1° *Mon orphelinat et Gounod en Angleterre*, lettres et documents originaux (*sic*) ; 2° *Mon orphelinat et Gounod en Angleterre*, récit ; 3° *La destruction du Poème de Ch. Gounod*, mémoire justificatif ; 4° *La Réforme musicale. Les Concerts Gounod*, et autres articles sur le « Métier musical » ; 5° *La Querelle de la compagnie du Royal Albert Hall avec M. Ch. Gounod ;* 6° *Le Troisième « Faust. »*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

39; Neuf Poésies de Ronsard, pour une voix, avec piano, op. 41; Six Poésies de Ronsard, pour voix de ténor ou soprano, op. 42; Quatre Odes de Ronsard, pour voix de baryton, op. 43; Huit Poésies de Ronsard, pour voix de ténor ou soprano, op. 44: Dix-huit Poésies de Desportes, pour ténor ou soprano, op. 45; Trois Elégies à deux voix, avec piano, op. 46; Sept Poésies de Ronsard, avec piano, op. 47; *La Pléiade française*, 12 poésies du seizième siècle pour une voix, avec piano, op. 48; Deuxième Sonate pour piano à quatre mains, op. 49; Six Duettos pour piano et violon, op. 50; Troisième Sonate pour piano à quatre mains, op. 51; Variations pour piano à quatre mains, op. 52; Trois Sérénades pour piano (16e, 17e et 18e), op. 53; Valses de fantaisie à quatre mains, op. 54; Quintette pour deux violons, alto et deux violoncelles, op. 55; Deux quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 56. Variations sur un air français, pour piano; Variations pour piano; Capriccio, pour piano et violon; Impromptu, pour piano et violon; Romance pour piano et violon; *Rondo-scherzando*, pour piano et violon. M. Gouvy a fait entendre, dans un concert donné à Paris le 30 mars 1876, une grande scène dramatique pour voix de soprano intitulée *la Religieuse*, et un *Requiem* pour quatre voix principales, chœur et orchestre. Cette dernière composition, puissante et remarquable à tous les points de vue, a produit sur le public une impression profonde.

* **GOÜY** (JACQUES DE), et non *Jean de Gouy*, comme il est dit au t. IV de la *Biographie universelle des Musiciens*. Un savant musicographe belge, M. Edmond Vanderstraeten, a publié sur cet artiste un opuscule ainsi intitulé: *Jacques de Goüy, chanoine d'Embrun*, recherches sur la vie et les œuvres de ce musicien du XVIIe siècle (Anvers, Buschmann, 1863, in-8° de 35 pp.). M. Vanderstraeten a découvert, dans la bibliothèque royale de Bruxelles, les deux premiers volumes des psaumes en musique de de Goüy, et il en a transcrit exactement le titre, dont voici la reproduction: « *Airs à quatre parties*, sur la paraphrase des Psaumes de Messire Antoine Godeau, évesque de Grasse. Composez par Jacques de Goüy, chanoine en l'église cathédrale d'Ambrun, et divisez en trois parties. A Paris, par Robert Ballard, seul Imprimeur du Roy pour la Musique. Et se vendent chez l'Autheur rue de l'Arbre-Sec, vis-à-vis la ville de Rome, et le grand Henry. M. D. C. L. Avec Privilége de sa Majesté. » In-12 oblong.

Nous voyons par là que, quoique chanoine de la cathédrale d'Embrun, de Goüy habitait Paris à l'époque de la publication de son ouvrage. En tête de celui-ci se trouve une introduction longue et curieuse à plus d'un point de vue, que M. Vanderstraeten a eu le bon esprit de reproduire en son entier.

* **GRABEN-HOFFMANN** (GUSTAVE HOFFMANN, connu sous le nom de), chanteur et compositeur, est né à Bnin, près Posen, le 7 mars 1820. Il a fait ses études de composition à Leipzig, sous la direction de Moritz Hauptmann, s'est fait connaître par la publication d'une innombrable quantité de *lieder*, dont beaucoup sont devenus populaires, puis, après s'être établi à Dresde en 1858 comme professeur de chant, a fondé à Berlin (1870) une académie de chant. Il s'est de nouveau fixé à Dresde en 1873.

Doué d'une belle voix de baryton, M. Graben-Hoffmann s'est acquis une légitime réputation comme chanteur de concert. Son renom n'est pas moins grand comme compositeur, et il n'a pas publié moins de 95 cahiers d'œuvres de musique vocale, *lieder*, chants à plusieurs voix, etc. Sa ballade intitulée 500,000 *Teufel* (500,000 *Diables*), traduite dans presque toutes les langues, a obtenu une vogue prodigieuse et a fait le tour du monde. On doit aussi à M. Graben-Hoffmann quelques écrits pédagogiques dont j'ignore les titres, et qui ont été publiés à Leipzig et à Dresde en 1865, 1872 et 1874.

GRAEDENER (C.....-G.....-P.....), professeur et compositeur allemand, né en 1812, a publié un certain nombre d'œuvres de musique instrumentale et vocale, parmi lesquels on distingue: Quintette pour piano, 2 violons, alto et violoncelle, op. 7; Quatuor pour instruments à cordes; 8 *lieder* pour voix seule ou chœur, op. 8; sonate pour piano et violon, op. 11; Concerto pour le piano; 3 fantaisies de concert pour piano et violon; Chants hébraïques pour une ou deux voix. Je crois que c'est cet artiste (c'est du moins un artiste portant le même nom), qui, en 1861, a été nommé professeur de chant au conservatoire de Vienne, en remplacement de Mme Marchesi.

GRAEVER (Mme MADELEINE), pianiste distinguée, est née à Amsterdam vers 1830, et commença de bonne heure l'étude de la musique. Successivement élève de Bertelsman, de D. Koning et de Moscheles, elle fut entendue dans son enfance par Liszt, qui lui prédit un brillant avenir. Elle perfectionna son talent sous la direction de M. Henri Litolff, se fit entendre avec un grand succès, en 1852, à Amsterdam, vint ensuite se produire à Paris, puis visita l'Angleterre et partit pour l'Amérique, où elle donna des concerts dans plusieurs grandes villes. Elle s'était établie comme professeur à New-York, et s'y

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

était fait une position honorable, lorsque éclata la guerre de sécession, qui l'obligea de repartir pour l'Europe. Elle se fit alors entendre de nouveau à Paris, parcourut la Belgique, les Pays-Bas et une partie de l'Allemagne, obtint le titre de pianiste ordinaire de la reine des Pays-Bas, et se vit partout accueillie avec une rare faveur. Bientôt elle voulut joindre à ses succès de virtuose ceux de compositeur, et se fit connaître sous ce rapport en publiant un certain nombre de productions aimables, qui ne manquaient ni de grâce, ni de charme : *la Ronde des Fantômes*, *le Réveil du Printemps*, *l'Attente*, etc. Mlle Madeleine Graever est aujourd'hui Mme Johnson.

GRAFF (CHARLES), *compositeur* et violoniste, est né à Also-Eor (Hongrie), le 20 mai 1833. Après avoir reçu à Fünfkirchen une éducation littéraire complète, il fut envoyé, sur le conseil et la recommandation de Liszt, au Conservatoire de Vienne, où il resta trois ans. Il en sortit, après avoir obtenu le diplôme d'« Artiste » (*freier Künstler*), distinction qui le dispensait du service militaire. Quelques mois plus tard il fut engagé comme violon-solo au théâtre « *An der Wien* ». En même temps, il perfectionnait son talent de virtuose en prenant des leçons de Bœhm, et poursuivait ses études de contrepoint et de fugue auprès de l'excellent contrepointiste Sechter. Il publiait aussi ses premiers essais de composition : deux petites pièces pour le piano et un *Tantum ergo*. En 1854, il entreprit un long voyage artistique qui ne dura pas moins de deux ans. Il parcourut la Hongrie, l'Autriche, les Provinces Danubiennes et une partie de la Turquie. Il donna des concerts dans toutes ces contrées, et joua devant le prince de Serbie et les cours de Bucharest et de Jassy. Sur le conseil de Servais, qu'il rencontra dans cette dernière ville, il renonça à cette vie nomade et alla à Paris se mettre sous la direction de Vieuxtemps. Pendant deux ans, il voyagea avec son maître, lui servant de second violon dans toutes ses auditions. A Londres, M. Graff se produisit comme soliste dans les concerts de « *Willis Rooms* » et de l'« *Old Philarmonic Society* ». Il se fit entendre également à Paris, à la salle Herz, dans un concert où jouait le pianiste Fumagalli. Enfin, après avoir secondé Vieuxtemps dans de brillantes séances données à Francfort, et à Vienne devant la cour, M. Graff se sépara de lui et revint dans son pays. Il y composa une ouverture pour le drame de *Don Carlos* de Schiller, qui fut exécutée plusieurs fois à Pesth, une douzaine de romances pour voix seule ou à 4 voix, et son premier quatuor. En même temps il faisait paraître à Vienne 2 morceaux de violon et 6 romances pour 4 voix mixtes. En 1858, en se rendant de nouveau à Paris, il s'arrêta à Cassel pour y jouer dans un concert d'abonnés au théâtre de la Cour. Spohr, qui dirigeait l'orchestre, l'apprécia et le fit engager comme premier violon solo, — *Concert-meister*, — de son altesse l'électeur de Hesse, en remplacement de son élève Jean Bott, appelé à d'autres fonctions. M. Graff occupa ce poste pendant environ cinq ans. Il employa utilement les deux premières années ; il reçut des conseils de Spohr, écrivit plusieurs chœurs, son second quatuor, et une opérette, *l'Hercule*, qui eut une dizaine de représentations dans la saison. Mais, en novembre 1859, Spohr mourut, et M. Graff perdit en lui un puissant appui. Des chagrins privés aggravèrent bientôt ce premier malheur : une maladie nerveuse qui compromit la sûreté de son exécution et de regrettables rivalités artistiques vinrent y mettre le comble. En 1863, Vieuxtemps, de passage à Cassel, le retrouva souffrant et découragé. Il lui fit donner sa démission et obtint pour lui la place de professeur de violon à Insprück. M. Graff ayant reçu le conseil d'aller passer l'hiver dans un climat plus doux, pour y rétablir sa santé, déclina l'offre qu'lui était faite, et résolut d'habiter le midi de la France. En septembre 1863, il vint se fixer à Marseille, où il est resté jusqu'en 1870. Après avoir été attaché pendant une saison au Grand-Théâtre de cette ville, comme premier violon, M. Graff abandonna cette position pour se livrer à l'enseignement. En 1864, il fonda, avec MM. Th. Thurner et Aug. Tolbecque, des séances de musique de chambre dans le but de faire connaître les principales œuvres de l'école romantique. Ces séances furent presque exclusivement consacrées à l'audition de fragments de Schumann, Rubinstein, Brahms, Raff, Volkman, Bargiels, Litolff, Saint-Saëns, etc. — Vers la fin de 1870, M. Graff alla s'établir à Menton, où il réside encore au moment où cette notice est écrite. Ayant été chargé de divers travaux pour le roi de Portugal, il a eu occasion de connaître la préférence de ce souverain éclairé pour le style religieux des vieux maîtres italiens. Il a écrit dans cette manière une messe à 2 voix avec accompagnement d'orgue, qu'il lui a dédiée. Cette œuvre a été exécutée en 1875 dans la chapelle royale de Lisbonne, et a valu à son auteur la croix de commandeur de l'ordre du Christ.

Voici le relevé complet des compositions de cet artiste : « *Au revoir* » ; *Idylle*, 2 morceaux de piano, chez Gloggl à Vienne ; — *Tantum ergo*, chez Diabelli, à Vienne ; — *Fantaisie dramatique* pour violon et piano, chez Wagner, à Pesth ; — Duo sur le *Prophète* pour piano et violon, chez

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Gloggl ; — Romances pour 4 voix, chez Diabelli ; — 4 *Lieder* pour chant, chez Scheel, à Cassel ; — Diverses romances pour chant ; — une ouverture pour le drame de *Don Carlos* ; — *Concerstück* pour violon et orchestre ; — 6 morceaux de salon pour piano ; — plusieurs fantaisies pour violon ; — Motet à 4 voix et orgue ; — *L'Hercule*, opérette ; — 6 feuillets d'Album pour piano ; — 2 chœurs pour voix d'hommes ; — trois quatuors pour instruments à cordes ; — Une sonate pour piano et violon ; — 2 grandes fugues pour orgue ; — 2 danses hongroises pour violon et piano ; — transcription d'une mélodie hongroise ; — une messe à 2 voix et orgue ; — une suite pour piano et violon.

La qualité maîtresse de ces diverses compositions est la distinction : on peut dire qu'on n'y rencontre jamais la moindre banalité. Le tour de la pensée, le coloris, le style, les procédés, sont ceux de l'école contemporaine allemande.

AL. R — D.

* **GRAFFIGNA** (Achille). Cet artiste a fait représenter au Théâtre-Italien de Paris, le 22 mars 1865, un opéra sérieux intitulé *la Duchessa di San Giuliano*, qui n'obtint aucun succès, et qui n'était qu'une nouvelle édition, remaniée et modifiée, d'un ouvrage que l'auteur avait produit antérieurement en Italie, sous le titre de *Veronica Cibo*. Vers 1872, M. Graffigna revint à Paris, amenant avec lui une troupe italienne dont il était à la fois l'*impresario* et le chef d'orchestre, et donna avec cette troupe, au petit théâtre de l'Athénée, qui était alors sans directeur, quelques représentations de *Lucia di Lamermoor*, de Donizetti. L'insuccès fut complet, et les pauvres artistes, sans ressources à Paris, eurent toutes les peines du monde à se rapatrier. En 1875, M. Graffigna était *maestro concertatore* et chef d'orchestre au théâtre Goldoni, de Florence. Au nombre des productions antérieures de cet artiste, il faut citer *l'Assedio di Malta*, tragédie lyrique en 3 actes représentée au théâtre Social d'Udine en 1854, et un ballet qui fut l'une de ses premières productions dramatiques, *la Conquista di Granata*, donné sans succès au théâtre de la Scala, de Milan, le 19 octobre 1839. Il a publié aussi quelques romances, *la Pipa*, *la Croce*, *Al Lido*, *il Ponte del Diavolo*, *la Vita di un fiore*, *l'Amor di moda*, *una Lapide*, *l'Ultimo istante di Felice Orsini*, etc.

GRAGNANI (Antonio), luthier italien, vivait dans la première moitié du dix-huitième siècle. On a vu à Londres, à l'Exposition du Kensington-Museum (1872), un par-dessus de viole de cet artiste, à cinq cordes, daté de 1741.

GRAMMANN (Carl), compositeur allemand contemporain, s'est fait connaître en ces dernières années par plusieurs œuvres qui ont été bien reçues du public, entre autres une symphonie à grand orchestre, un quintette pour piano et instruments à cordes, et une cantate, *Traver-Cantate*, pour baryton solo, chœur et orchestre. M. Grammann a heureusement abordé le théâtre en faisant représenter à Wiesbaden, le 25 septembre 1875, un grand opéra romantique intitulé *Mélusine*, qui a été accueilli avec une grande faveur. Depuis lors, ce jeune artiste a écrit un second ouvrage dramatique, *Thusnelda*, dont les journaux allemands ont annoncé la prochaine apparition, mais qui n'a pas encore été produit à la scène.

* **GRANCINI** (Michel-Ange). Un des ouvrages de cet artiste porte le titre suivant : *Dell' Armonia ecclesiastica de' concerti a 1, 2, 3 e 4 voci, con una Messa, Magnificat, Litanie, Falsobordoni, e canzoni francesi parimenti a 4*, Milan, Rolla, 1622.

GRAND (.....), compositeur français, qui a fait son éducation musicale sous la direction de Niedermeyer, a fait représenter en 1862, sur le théâtre de Limoges, un opéra-comique en 2 actes intitulé *Spavento*.

GRANDI (Florido-Maria), chanoine régulier de San-Salvator, né à Bologne, fut maître de chapelle en cette ville, où il avait été élève d'Agostino Filipuzzi. Il fut secrétaire, puis, en 1688, prince de l'Académie des Philharmoniques de sa ville natale.

* **GRANDIS** (Vincent DE). On doit à ce compositeur la musique de trois oratorios : 1° *il Nascimento di Mosè*, exécuté à Modène en 1682 ; 2° *la Caduta di Adamo* ; 3° *il Matrimonio di Mosè*. De Grandis fut un instant maître de chapelle du duc de Modène François II, du 1er janvier 1682 au 21 avril 1683. Ces renseignements, que je puise dans un livre bien informé, *la Cronistoria dei Teatri di Modena*, me font conclure à l'inexactitude des dates données au sujet de De Grandis dans le tome IV de la *Biographie universelle des Musiciens*.

GRANDJEAN (Axel), compositeur danois dont le nom indique suffisamment une origine française, s'est produit pour la première fois à la scène en donnant sur le théâtre de Copenhague, au mois de mars ou d'avril 1876, un opéra intitulé *les deux Bracelets*, dont il avait écrit les paroles et la musique.

GRANDMOUGIN (Charles), écrivain, est né à Vesoul (Haute-Saône), le 17 janvier 1850. Employé au ministère de la guerre, M. Grandmougin, après avoir livré au public un volume

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de poésies intitulé *les Siestes*, a publié une *Esquisse sur Richard Wagner* (Paris, Durand-Schœnewerk, in-8° de 75 pp.), qui n'est qu'une apologie non raisonnée du système et des œuvres du fameux musicien allemand. M. Grandmougin est aussi l'auteur d'un poëme d'oratorio intitulé *la Vierge*, que M. Massenet a mis en musique et qui n'a pas encore été exécuté. Il donne des articles de critique musicale au journal *la Vie littéraire*.

* **GRANDVAL** (Nicolas **RACOT DE**). Ce n'est pas pour une troupe de comédiens ambulants, mais bien pour la Comédie-Française elle-même, que cet artiste écrivit la musique d'une foule d'airs et de divertissements. Tous les témoignages contemporains s'accordent à ce sujet, et le chevalier de Mouhy, dans l'un des suppléments (celui de 1754) de ses *Tablettes dramatiques*, dit expressément : « Grandval est auteur d'une comédie intitulée *le Valet astrologue*, qui a été représentée à Rouen en 1697, et de la musique d'une partie des divertissemens qui ont été exécutés au Théâtre-Français pendant environ 40 ans. » Voici une bonne partie des titres des pièces pour lesquelles Grandval a écrit de la musique : *les Vendanges* (1694), *les Trois Gascons* (1701), *le Port de mer* (1704), *le Diable boiteux* (1707), *la Foire Saint-Laurent* (1709), *l'Usurier gentilhomme* (1713), *le Prix de l'Arquebuse* (1717), *le Curieux de Reims* (1725), *la Tragédie en prose*, *les Réjouissances publiques* (1729), *le Divorce* (1730), *le Mari curieux* (1731), *les Acteurs déplacez*, *le Mariage par lettre de change* (1735), *la Rencontre imprévue* (1735), *les Originaux* (1737), *le Fat puni*, *le Consentement forcé* (1738), *Ésope au Parnasse* (1739), *l'Oracle*, *Joconde* (1740), *Deucalion et Pyrrha*, *les Masques* ou *le Bal de Passy*, *les Souhaits* (1741), *la Fête d'Auteuil*, *Amour pour amour* (1742), *l'Isle sauvage*, *Zénéide* (1743), *l'Heureux retour*, *les Grâces*, *l'Algérien*, *le Quartier d'hiver* (1744), *la Folie du jour*, *l'Étranger* (1745), *le Rival de lui-même* (1746), *le Plaisir* (1747), *l'Isle des Vieillards* (1748), *l'Heureux indiscret* (1751), etc., etc. On voit que Grandval a écrit ainsi pour le théâtre pendant au moins 55 ans.

GRANDVAL (Marie-Félicie-Clémence **DE REISET**, vicomtesse **DE**), compositeur et l'un des membres les plus actifs de la jeune école musicale française, est née au château de la Cour-du-Bois (Sarthe), propriété de la famille de Reiset, le 21 janvier 1830. Quoique sa haute situation et son état de fortune ne fassent considérer Mme de Grandval que comme un amateur, elle est cependant douée de facultés assez remarquables et d'une puissance de production assez rare, surtout chez une femme, pour qu'on puisse sans complaisance lui accorder le titre d'artiste. Dès l'âge de six ans elle étudiait la musique, et à douze ou treize ans elle s'exerçait déjà à la composition sous la direction de M. de Flotow, qui était au nombre des amis de sa famille. Celui-ci ayant quitté la France peu d'années après, laissa très-incomplète l'éducation de son élève, qui cependant se mit à composer de la musique instrumentale, d'assez nombreuses mélodies vocales, et à ébaucher quelques opéras ; mais ces essais étaient fort imparfaits, et bien des années furent perdues pour elle, par suite de son inexpérience dans l'art d'écrire et d'instrumenter.

Cependant, Mlle de Reiset, devenue vicomtesse de Grandval, conservait un vif amour de la musique ; elle résolut de refaire en entier son éducation musicale, et se mit dans ce but sous la direction de M. Camille Saint-Saëns. Après deux années d'études sérieuses et ininterrompues, elle avait atteint le résultat qu'elle désirait, et se vit en état d'écrire correctement et de rendre exactement ses pensées. Depuis lors, Mme de Grandval, rattrapant le temps perdu, n'a cessé de produire, et son inspiration s'est révélée sous les aspects les plus divers : musique dramatique, symphonie, musique religieuse, musique instrumentale, elle a abordé successivement tous les genres, en faisant preuve dans chacun d'eux sinon d'un génie supérieur, du moins d'un talent véritable, d'une imagination bien douée et d'une faculté productrice dont la vigueur est incontestable.

Voici une liste des œuvres de Mme de Grandval que je crois bien près d'être complète. — Musique dramatique : 1° *Le Sou de Lise*, opérette en un acte, Bouffes-Parisiens, 1859 (sous le pseudonyme de *Caroline Blangy*) ; 2° *les Fiancés de Rosa*, opéra-comique en un acte, Théâtre-Lyrique, 1er mai 1863 (sous le pseudonyme de *Clémence Valgrand*) ; 3° *la Comtesse Eva*, opéra-comique en un acte, théâtre de Bade, 7 août 1864 ; 4° *la Pénitente*, opéra-comique en un acte, Opéra-Comique, 13 mai 1868 ; 5° *Piccolino*, opéra italien en 3 actes, Théâtre-Italien, 5 janvier 1869 ; 6° *la Forêt*, poëme lyrique en 3 parties (paroles et musique) pour *soli*, chœurs et orchestre, exécuté à la salle Ventadour le 30 mars 1875. — Musique religieuse. 1° *Messe* à trois voix, chœurs et orchestre, exécutée à l'Athénée le 1er avril 1867 ; 2° Messe brève, pour voix de soprano ; 3° *Stabat Mater*, pour *soli*, chœurs et orchestre, exécuté au Conservatoire, au profit d'une œuvre de bienfaisance, au mois

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

d'avril 1870; 4° *Sainte-Agnès*, oratorio, exécuté à l'Odéon, dans un concert spirituel, le 13 avril 1876; 5° *Pater noster* pour soprano, avec piano et orgue; 6° *O salutaris*, pour soprano; 7° *O salutaris*, pour soprano et contralto. — MUSIQUE INSTRUMENTALE. 1° *Esquisses symphoniques*, exécutées aux Concerts populaires le 8 mars 1874; 2° Suite pour flûte et piano; 3° 1er Trio pour piano, violon et violoncelle, op. 7, Paris, Lemoine; 4° Grande sonate pour piano et violon, op. 8, ib., ib.; 5° 1er et 2e Nocturnes pour piano, op. 5 et 6; 6° Concertino pour violon; 7° Musette pour violon. — MUSIQUE VOCALE. 1° *Jeanne d'Arc*, scène pour contralto, avec piano et orgue; 2° Album de sept mélodies (*Barcarolle*, *la Cloche*, *Consolatrix*, *Chant d'hiver*, *la Fleur*, *le Grillon*, *Promenade*); 3° *les Lucioles*, rêverie pour mezzo-soprano, violon-solo, piano et orgue; 4° *Rose et Violette*, duo pour deux sopranos; 5° *le Bal*, valse chantée; 6° enfin, diverses mélodies, rêveries et chansons : *l'Attente*, *Pâquerette*, *Chrysa*, *les Clochettes*, *Trilby*, *Rosette*, *Chanson*, *Mignonne*, *Ne le dis pas*, *Dieu seul peut tout savoir*, *Rappelle-toi*, *la Jeune Fille et le Lys*, *Chanson de la coquille*, *Si tu m'aimais*, *Chanson de Barberine*, *la Fileuse*, *l'Étoile du soir*, *Myosotis*, *Ne grandis pas*, *Juana*, *le Petit oiseau*, *le Rendez-vous*, *la Sirène*, *la Source*, etc., etc. Entre autres ouvrages, Mme de Grandval a en manuscrit un grand opéra en quatre actes et une ouverture de concert.

GRANIER (.....), violoncelliste, vivait au dix-huitième siècle. Il n'est mentionné ici que parce qu'il est un des artistes auxquels on a prétendu attribuer la paternité de la musique du *Devin du village*, aux dépens de Jean-Jacques Rousseau. Dans une brochure signée par un comédien nommé De Marignan et publiée en réponse à un article du *Journal encyclopédique* sur ce sujet : *Éclaircissements donnés à l'auteur du « Journal encyclopédique » sur la musique du « Devin du village »* (Paris, Duchesne, 1781, in-8°), l'auteur, pour disculper Rousseau de son prétendu vol de la musique de cet ouvrage, vol qui aurait été commis en 1750 au préjudice d'un nommé Garnier ou Granier, habitant Lyon, donne les renseignements suivants. — « Si elle (la musique du *Devin*) était d'un *Garnier*, elle ne pouvait pas venir de Lyon, puisqu'il n'y avait à Lyon aucun musicien compositeur de ce nom-là en 1750. J'étais à Lyon en 1749; j'y revins en 1751, et j'y restai jusqu'en 1758. Comme j'aime la musique, et que je chantais alors, je connaissais tous les musiciens qui pouvaient avoir quelque réputation. J'y ai connu ce *Grenet* (qui était en cause aussi), et j'y ai connu un *Granier*, et non un *Garnier*, mais ce Granier était à Grenoble et à Chambéry en 1750, où il avait épousé la nièce de Madame Legrand, épouse de Legrand, comédien français, et pour lors directrice d'une troupe de comédiens. Ce Granier ne vint à Lyon qu'en 1751. C'était un excellent violoncelle, qui n'avait alors que quelques faibles notions de la composition, qu'il apprit ensuite de l'abbé Roussier. Ce Granier n'a de sa vie composé d'autre musique vocale que quelques vaudevilles. Il ne commença même de composer de petits airs de danse qu'en 1757; et ce fut pour les ballets ingénieux de M. Noverre; encore ces airs lui étaient-ils, pour ainsi dire, dictés et calqués par cet admirable artiste, qui lui en indiquait l'esprit et le caractère. Lorsqu'on donna, pour la première fois, en 1754, *le Devin du Village* à Lyon, ce Granier jouait de la basse dans l'orchestre. Si la musique eût été de lui, il aurait pu s'en faire honneur : il n'y aurait pas manqué. Ce Granier vint à Paris en 1760; il entra musicien dans l'orchestre de la Comédie-Italienne; il y a composé quelques airs de ballets; il resta quelques années à ce théâtre, après lesquelles il retourna à Lyon, où il est mort il y a environ quatre ans.... En voilà, je crois, suffisamment, Monsieur, pour vous prouver que la lettre que vous avez reçue de Lyon ne pouvait pas être d'un homme qui n'y était point, et que ce même homme, qui ne savait pas la composition en 1751, n'avait pas pu composer la musique du *Devin du Village* en 1750..... »

GRAS (VICTOR), violoniste, époux de la cantatrice Mme Dorus-Gras, naquit en 1800, et s'adonna de bonne heure à l'étude du violon. Admis au Conservatoire de Paris, il y devint élève de Baillot, et remporta d'emblée un premier prix au concours de 1825. Il fut ensuite attaché à l'orchestre de l'Opéra en qualité de premier violon. Cet artiste est mort à Étretat, au mois de juillet 1876.

* **GRAS** (Madame JULIE-AIMÉE-JOSÈPHE **DORUS**), femme du précédent, est née à Valenciennes, non en 1807, mais le 7 septembre 1804. Dans une série de notices biographiques publiées sous ce titre : *Écrivains et Artistes vivants, français et étrangers*, par MM. Xavier Eyma et Arthur de Lucy, il a été donné une biographie de cette cantatrice distinguée (Paris, 1840, in-16, avec portrait). Il est utile de signaler aussi, ne fût-ce que pour prémunir les historiens à venir contre toute fâcheuse interprétation, une publication d'un autre genre. En 1874 a été publié en allemand, à Cassel, un prétendu roman historique, intitulé *la Sibérie* ou *les Dé-*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

classés du 14 décembre, par M. le baron de Grasshoff (2 volumes). Le sujet de ce roman est la grande conspiration militaire russe de 1825, et les « déclassés » sont les malheureux qui furent internés en Sibérie après l'effondrement de leurs projets. L'auteur a jugé à propos d'entremêler au récit du drame qu'il voulait retracer les incidents d'une intrigue amoureuse dans laquelle, on ne saurait dire pourquoi, se trouve mêlé le nom de l'artiste qui fut Mlle Dorus, et dont il fait la maîtresse d'un prince moscovite. Ce manquement aux convenances sociales les plus élémentaires a été relevé en ces termes par la *Revue de Belgique*, qui, dans son n° du 15 septembre 1874, rendait compte de l'écrit en question : « Il est regretable que M. de Grasshoff soit allé choisir précisément le nom d'une artiste du plus grand talent et vivant encore, pour en faire une des héroïnes de son drame. Mlle Dorus, qui fit, avant 1830, ses débuts au théâtre royal de Bruxelles, a été entourée, dans tout le cours de sa carrière lyrique, d'estime et de respect. Nous tenons à le rappeler, à cause du fait qui précède et de ceux qui suivent..... »

GRASSARI (Mademoiselle **GERARD**, dite), chanteuse fort distinguée, qui pendant douze ans occupa une situation brillante à l'Opéra, naquit à Tongres (Belgique), vers 1793. « Elle est (disait un biographe à l'époque de ses plus grands succès) l'unique fruit d'un mariage contracté entre le baron Gérard, lieutenant-général, et la fille du bourgmestre de la ville de Tongres. Par suite d'un divorce entre les auteurs de ses jours, mademoiselle Gérard fut placée sous la surveillance immédiate de sa mère, jusqu'en 1814, époque à laquelle elle fut conduite à Paris auprès de son père (1). »

Douée d'heureuses dispositions, la jeune personne avait étudié la musique dans son pays natal. Arrivée à Paris, elle entra au Conservatoire, où elle termina son éducation artistique et où elle resta jusqu'au commencement de 1816. Engagée à l'Opera, elle y débuta le 13 février de cette année, en adoptant pour le théâtre le nom de *Grassari*, qu'elle ne quitta jamais depuis.

C'est dans le rôle d'Antigone d'*Œdipe à Colone*, que Mlle Grassari se montra pour la première fois au public. Son succès fut très-flatteur et très-vif, et, après avoir obtenu le titre de *premier remplacement*, elle devenait au bout de peu d'années chef d'emploi et faisait successivement d'importantes créations dans *les Dieux rivaux*, *Aspasie et Périclès*, *Stratonice*, *Aladin* ou *la Lampe merveilleuse*, *les deux Salem*, *Virginie*, *Vendôme en Espagne*, *Lasthénie Ipsiboé*, *la Belle au bois dormant*, *Pharamond* et *Don Sanche*. De la grâce, de la noblesse, une taille élégante, une jolie figure, une voix étendue, flexible et d'une rare justesse, un excellent sentiment de la scène, telles étaient les qualités qui distinguaient Mlle Grassari comme femme, comme actrice et comme chanteuse. Sa carrière, cependant, n'eut qu'une durée moyenne, et après douze années de bons et brillants services, en 1828, cette artiste remarquable quitta la scène où elle avait obtenu de nombreux succès. A partir de ce moment, on n'en entendit plus parler.

GRASSI (Giuseppe-Napoleone), violoniste, naquit à Casal-Montferrat (Piémont), le 7 juillet 1806. Fils d'un peintre distingué, il devait embrasser la même carrière que son père, mais il préféra apprendre la musique. Il eut pour professeur de violon un élève du fameux Puguani, dont il prit des leçons pendant dix-huit mois, puis il continua seul ses études. Il avait quatorze ans lorsque son père, se rendant en Russie, l'emmena avec lui, et deux ans après il entrait en qualité de premier violon dans l'orchestre d'un riche amateur, le comte Goudovitch. A vingt ans il entreprit un voyage artistique en Allemagne, visita Vienne et plusieurs autres grandes villes, puis retourna à Moscou, où il fut engagé comme violon-solo au Théâtre-Impérial. Il organisa alors des séances musicales exclusivement consacrées par lui à l'exécution des quatuors de Beethoven, et il fut proclamé le roi de ces séances, dont le succès était énorme. En 1840 il vint pour la première fois en France, se fit entendre à Paris, donna cinq concerts à Lyon, puis se produisit à Marseille et dans d'autres grandes villes. Il visita ensuite les principales villes de l'Italie, retourna en Russie, se rendit en Belgique au mois de décembre 1846, et au mois de janvier suivant repartit de nouveau pour la Russie. Depuis lors, on n'a plus entendu parler de lui.

GRASSI (Giuseppe), pianiste et compositeur, issu d'une ancienne et noble famille bolonaise, est né à Palmi, dans la Calabre, le 26 février 1825. Dès l'âge de huit ans, il commença l'étude du piano sous la direction de la signora Rosa Savoia, sœur du fameux Manfroce, puis avec Carmelo Jonita. Quelques années après il vint à Naples, termina ses études avec un maître allemand resté inconnu, puis travailla l'harmonie et la composition avec Gaetano Rotondo, après quoi, ayant accompli sa dix-neuvième année, il se consacra à l'enseignement et à la composition. M. Grassi a publié près de 200 œuvres pour le piano et pour le chant, et il a fait représenter ou

(1) *Galerie biographique des artistes dramatiques des théâtres royaux*, Paris, Barba, 1838, in 8°.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

exécuter les ouvrages suivants : 1° *la Vergine del Castello*, opéra sérieux en 3 actes (Naples, th. Nuovo, 1845); 2° *Don Procopio a Cardiello ossia N'asciuta a lu Fusaro* (ib., ib., 10 mars 1849); 3° *i Tre Matrimonii* (id., id., 25 août 1852); 4° *Melodramma in onore di S. Rocco, protettore della città di Palmi*, cantate (Palmi, 16 août 1840); 5° *Cantata in onore della Madonna della Montagna* (Radicena, 8 septembre 1850); 6° *la Guida e il Solitario*, cantate pour la fête de la madone des pauvres (Seminaria, 15 août 1857). — Le fils de cet artiste, M. *Pietro Grassi*, élève du Conservatoire de Naples, est un pianiste distingué.

* **GRASSONI** (Giovanni), compositeur, ancien professeur de chant à l'école normale d'Ancône, naquit en cette ville vers 1819. Passionné pour la musique, il apprit les rudiments de cet art avec un chanteur obscur, tenta ensuite de s'instruire seul à l'aide de traités spéciaux, et enfin compléta ses connaissances sous la direction d'un professeur nommé Giuseppe Bornaccini. Au bout de quelques années, il fit jouer sur le théâtre d'Ancône un opéra intitulé *Matilde di Valdelmo*, dont le très-grand succès ne l'aida pourtant pas dans la suite de sa carrière. En butte à des infortunes incessantes, M. Grassoni fut réduit à accepter la situation de chef de chœurs dans les théâtres de diverses villes d'Italie, fonctions qu'il exerce en ce moment (1875) à Mantoue.

GRAST (Franz), compositeur suisse, né vers le commencement de ce siècle, est mort à Genève au mois de mai 1871. Je n'ai d'autres renseignements sur cet artiste que la courte notice suivante, qui fut publiée à l'époque de sa mort dans un journal spécial de Bruxelles, *le Guide musical* : « Franz Grast avait écrit depuis cinquante ans la musique de presque toutes les grandes solennités religieuses et patriotiques de la Suisse, notamment des deux dernières *Fêtes des Vignerons*, de Vevey. C'était un esprit très-distingué et le meilleur homme du monde; il avait eu à Paris son jour de fortune, des amitiés illustres et très-diverses. Il était presque parvenu à associer, pour lui faire un *libretto* d'opéra, Scribe et George Sand. » Franz Grast est l'auteur de l'ouvrage suivant : *De l'harmonie moderne et de son union avec la mélodie*, traité théorique et pratique d'harmonie, de mélodie et d'accompagnement (Paris, Richault, in-8°).

GRAUD (Albert), compositeur, a fait représenter sur le théâtre d'Oran (Algérie), le 24 février 1872, un opéra bouffe en 3 actes, intitulé *la Diffa*, ou *un Douar à l'envers*.

* **GRAVRAND** (Jacques-François-Urbain, et non *Joseph*), violoniste, est mort à Caen non en 1847, mais le 16 juillet 1854.

GRAZIANI (Lodovico et Francesco), chanteurs italiens renommés, le premier ténor, le second baryton, ont acquis dans leur patrie et à l'étranger une réputation solide, suffisamment justifiée par leur remarquable talent. Né à Fermo, dans les États-Romains, au mois d'août 1823, M. Lodovico Graziani, dont la voix de ténor était à la fois puissante et suave, débuta d'abord au théâtre Valle, de Rome, se fit entendre ensuite avec le plus grand succès à Milan, Florence, Naples, Palerme, Turin, Venise, puis fit un assez court séjour à Paris (1858), fut engagé à Londres, et de là se rendit à Barcelone, où il devint l'idole du public. Il était surtout remarquable dans *Rigoletto*, *il Giuramento*, *un Ballo in maschera* et *i Vespri siciliani*, et tout particulièrement dans le rôle d'Alfredo de *la Traviata*, que M. Verdi avait écrit expressément pour lui. Il mit le comble à sa renommée par les succès qu'il obtint à Vienne en 1860.

Son frère, M. Francesco Graziani, né à Fermo le 26 avril 1829, se distinguait aussi par la puissance et en même temps le velouté de sa superbe voix de baryton. Après avoir eu pour maître, dans sa ville natale, un professeur nommé Cellini, il débuta avec succès à Ascoli dans la *Gemma di Vergy*, de Donizetti, puis se produisit sur les théâtres de Macerata, de Chieti, de Pise et de Florence. Il vint à Paris en 1851, fit presque aussitôt un voyage à New-York, puis, de retour en France, resta attaché jusqu'en 1861 à notre Théâtre-Italien, où il passait toutes les saisons d'hiver, tandis que le théâtre de Covent-Garden, de Londres, l'engageait pour les saisons d'été. Son talent de chanteur, tout à fait formé à cette époque, était des plus remarquables, et il ne se montrait pas moins habile sous le rapport du jeu scénique. Les amateurs de notre scène italienne n'ont certainement pas oublié un artiste si distingué, et les triomphes qu'il obtint dans plusieurs rôles, notamment dans *Rigoletto*, ne se sont pas effacés de leur mémoire. En 1861, M. Graziani fut engagé pour trois années à Saint-Pétersbourg; en 1866, il reparut à Paris, mais sa voix était déjà fatiguée, et il ne retrouva plus qu'une partie des succès qui l'avaient fait acclamer naguère dans *il Trovatore*, *Don Giovanni*, *Maria di Rohan*, *Lucia di Lamermoor*, *Ernani*, *Otello*, *il Giuramento*, *il Barbiere*, *la Traviata*, etc. Aujourd'hui il n'est plus que l'ombre de lui-même, et cependant on sent encore, en l'entendant, qu'on est en présence d'une intelligence artistique de premier ordre.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

GRAZIANI (Le comte Massimiliano), noble amateur italien, a écrit la musique de deux ballets-divertissements en un acte, représentés tous deux au Théâtre-Italien : *il Basilico* (18 novembre 1865), et *la Fidanzata valacca* (19 mars 1866). M. le comte Graziani a publié un assez grand nombre de morceaux de musique de danse.

GREGOIR (Jacques-Mathieu-Joseph), pianiste et compositeur, naquit à Anvers (Belgique) le 18 janvier 1817. Il montra des dispositions précoces pour la musique, et à peine âgé de huit ans il exécutait en public, avec succès, le concerto en *si* bémol de Dussek. Il travailla alors avec un organiste distingué, nommé Homans, puis, après la révolution de 1830, fut envoyé par sa famille à Paris pour s'y perfectionner, et devint en cette ville l'élève de M. Henri Herz. Une maladie grave l'obligea, peu d'années après, à retourner auprès des siens pour y prendre un repos nécessaire, et bientôt Gregoir partait avec son jeune frère pour l'Allemagne, afin d'y parfaire son éducation musicale. Il prit en ce pays des leçons du fameux pianiste Chrétien Rummel, et au bout de deux années (1837) revint à Anvers, où il obtint de grands succès en se faisant entendre dans plusieurs concerts.

Depuis lors, et tout en consacrant une partie de son temps à l'enseignement, Gregoir se livra activement à la composition. Après avoir fait exécuter à Anvers un *Lauda Sion* pour chœur et orchestre, il y fit entendre, en 1847, un grand poème musical intitulé *Faust*, et l'année suivante donna au théâtre royal de cette ville un opéra en trois actes, *le Gondolier de Venise*, qui fut accueilli favorablement par le public. Il dirigeait à cette époque l'orchestre de ce théâtre, et était placé à la tête d'une société chorale allemande. En 1848, il quittait sa ville natale pour aller s'établir à Bruxelles, devenait en 1849 professeur de musique au pensionnat anglais de Bruges, et en 1850 se fixait de nouveau à Bruxelles, ce qui ne l'empêcha pas de faire de nombreux voyages à l'étranger, et de s'y faire applaudir comme virtuose et comme compositeur pour son instrument. Il obtint surtout de grands succès dans une tournée qu'il fit en Allemagne, avec le célèbre violoncelliste Servais.

Le nombre des œuvres que Joseph Gregoir a publiées pour le piano s'élève à plus d'une centaine. On doit surtout signaler parmi les plus importantes : 1° Marche solennelle, composée pour le 25e anniversaire du règne de Léopold Ier ; — 2° Marche triomphale à l'occasion du mariage du duc de Brabant et de l'archiduchesse Marie d'Autriche ; — 3° *Aux mânes de Meyerbeer*, marche funèbre ; — 4° Concerto, op. 100 ; — 5° 6 Poésies musicales, op. 51 ; — 6° Méditations musicales, op. 55 ; — 7° 12 Compositions nouvelles en forme d'études, op. 66 ; — 8° *Souvenir d'Ostende*, étude de concert, op. 53 ; — 9° *l'Étude du diable*, op. 56 ; — 10° Trois légendes (1. *Pensée intime* ; 2. *Conte d'enfant* ; 3. *Invocation*), op. 93 ; — 11° *les Feuilles volantes*, six romances sans paroles (1. *Au loin* ; 2. *Mer calme* ; 3. *Rêverie* ; 4. *Oiseau messager* ; 5 *l'Automne* ; 6. *Mazurka de salon*), op. 95 ; — 12° six morceaux de salon, op. 98 ; — 13° *Études de moyenne force* ; — 14° 24 *Études de style et d'expression*, en 4 livres, op. 101 ; — 15° 24 *Études de style et de mécanisme*, en 4 livres, op. 99 ; puis un grand nombre de morceaux de genre, de transcriptions, de fantaisies et mélanges sur des airs d'opéras, et enfin des duos pour piano et violon ou pour piano et violoncelle, dont un écrit en société avec M. Henri Vieuxtemps, 50 avec M. Léonard, et 24 avec Joseph Servais. Cet artiste extrêmement distingué, aussi excellent professeur qu'habile exécutant, est mort à Bruxelles le 29 octobre 1876.

GREGOIR (Édouard-Georges-Jacques), pianiste, compositeur et écrivain sur la musique, frère du précédent, est né à Turnhout le 7 novembre 1822. Après avoir commencé ses études musicales dans son pays, il alla les achever avec son frère en Allemagne, et partit en 1837 pour Bieberich, où il reçut des leçons d'un pianiste renommé, Chrétien Rummel, maître de chapelle du duc de Nassau. En 1841, il se faisait entendre avec succès à Londres, dans les concerts ; en 1842, il faisait un voyage artistique avec les célèbres violonistes Teresa et Maria Milanollo ; en 1847 et 1849, il faisait entendre diverses compositions à Amsterdam et à Paris ; peu de temps après, il devenait professeur à l'école normale de Lierre, et enfin il se fixait à Anvers, qu'il n'a pas quitté depuis plusieurs années.

Dès 1844, M. Gregoir s'occupa de réformer les méthodes et les systèmes d'enseignement en usage dans les écoles populaires, et publia sur ce sujet différents ouvrages qui eurent l'appui du gouvernement, par lequel il se vit bientôt chargé d'organiser l'enseignement du chant d'ensemble dans l'armée belge. Il a été aussi l'un des propagateurs les plus actifs de l'harmonium en Belgique, et donna à Anvers, en 1859, toute une série de séances publiques destinées à faire connaître cet instrument et à en répandre l'usage.

M. Gregoir a fait preuve d'une réelle fécondité comme compositeur ; il a écrit un assez grand nombre d'opéras, des odes-symphonies, des oratorios, des ouvertures, des chœurs, des *lieder*,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

des chants populaires, etc., ainsi que de nombreuses œuvres de musique religieuse : *Te Deum*, messes, motets, qu'il a fait exécuter à la cathédrale et dans diverses églises d'Anvers. Il s'est aussi beaucoup occupé de littérature musicale, et, chercheur ardent et infatigable, il s'est donné pour mission de mettre en lumière tout ce qui pouvait contribuer à enrichir l'histoire de la musique et des musiciens flamands. Il serait à souhaiter que dans son désir de bien faire M. Gregoir, travaillant avec moins de rapidité, prît un peu plus de souci de la forme littéraire, fît parfois un choix plus judicieux dans les documents publiés par lui, et n'accordât pas la même importance à des faits sans valeur qu'aux renseignements vraiment utiles et dignes d'intérêt. Quoi qu'il en soit, les recherches multipliées de M. Gregoir lui ont procuré la bonne fortune de plus d'une découverte intéressante et heureuse, et, sous le bénéfice des réserves qui viennent d'être indiquées, ses travaux pourront être consultés avec profit par les historiens de l'avenir, à la condition de rejeter ce qu'ils contiendront de superflu. M. Gregoir possède d'ailleurs une bibliothèque fort riche non-seulement en musique proprement dite, mais en ouvrages didactiques et historiques relatifs surtout à l'art flamand.

Voici une liste des compositions les plus importantes de cet artiste très-actif et très-laborieux : 1° *Les Croisades*, symphonie historique en 4 parties (Anvers, 1846); — 2° *la Vie*, drame lyrique (Anvers, 6 février 1848); — 3° *le Déluge*, oratorio symphonique (Anvers, 31 janvier 1849); — 4° *Hommage à Henri Conscience*, ouverture (Anvers, 1851); — 5° *De Belgen in* 1818, drame national avec ouverture, airs, duos et chœurs (Bruxelles, 1851); — 6° *la Dernière nuit du comte d'Egmont* (Bruxelles, 1851); — 7° Ouverture en *ut* majeur (Nieuport, 1852); — 8° *Leicester*, drame mêlé de musique (Bruxelles, 13 février 1854); — 9° *Willem Beukels*, opéra-comique flamand en un acte (Bruxelles, th. du Cirque, 21 juillet 1856). M. Gregoir a publié une Méthode théorique de l'orgue, deux Méthodes de musique, une centaine de chœurs pour voix d'hommes, de nombreuses compositions pour le piano, pour l'orgue et pour le violon, des recueils de *lieder* et de chants populaires, un recueil de 4 morceaux pour harmonium ou orgue, un autre recueil de 6 morceaux pour harmonium, etc., etc. Il a écrit encore *la Belle Bourbonnaise*, opéra-comique en 2 actes, et *Marguerite d'Autriche*, grand opéra en 3 actes.

M. Édouard Gregoir a collaboré à un grand nombre de journaux : *le Guide musical*, *la Belgique musicale*, *la France musicale*, *la Plume*, *la Fédération artistique*, etc. De plus, il a publié un grand nombre d'écrits : 1° *Essai historique sur la Musique et les Musiciens dans les Pays-Bas*, Bruxelles, Schott, 1861, in-4°; — 2° *les Artistes musiciens néerlandais*, idem., idem., 1864, in-8° (2e édition, augmentée, de l'ouvrage précédent); — 3° *Galerie biographique des artistes musiciens belges du XVIIIe et du XIXe siècle*, idem., idem., 1862, in-8°; — 4° *Documents historiques relatifs à l'art musical et aux artistes musiciens*, idem., idem., 1872-76, 4 volumes in-8°; — 5° *les Artistes musiciens belges, réponse à un critique de Paris*, idem., idem., 1874, in-8°; — 6° *Notice sur l'origine du célèbre compositeur Louis Van Beethoven, suivie du testament de l'illustre maître*, Anvers, Jorsen, 1863, in-8°; — 7° *Recherches historiques concernant les journaux de musique, depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours*, Anvers, Legros, 1872, in-8°; — 8° *Histoire de l'Orgue, suivie de la biographie des facteurs d'orgue et organistes néerlandais et belges*, Bruxelles, Schott, 1865, in-8°; — 9° *Du chant choral et des Festivals en Belgique : Fédération chorale anversoise*, Anvers, Delamontagne, 1865 in-8°; — 10° *Panthéon musical*, Bruxelles Schott, 1876, 6 vol, in-8°; etc., etc. (1).

GREIVE (Guillaume-Frédéric), violoniste et compositeur, naquit à Amsterdam en 1816. Après avoir étudié le violon avec Kleine et Robberechts, il vint se fixer à Paris, où il entra comme alto à l'orchestre du Théâtre-Italien. De 1850 à 1860, il fit exécuter, soit à la société Sainte-Cécile, dirigée par M. Seghers et dont il était membre, soit dans des concerts donnés par lui, divers morceaux de musique instrumentale qui décelaient un talent solide, réel et sérieux. Il fit aussi représenter sur le théâtre de Bade, en 1863, un opéra-comique en un acte, *la Neuvaine de la Chandeleur*, qui fut très-bien accueilli. Lorsque, vers la même époque, Félicien David conçut le projet, ensuite abandonné, de fonder une grande entreprise de concerts (dans la rue Richer, à l'endroit où l'on a établi depuis le spectacle des Folies-Bergère), il avait choisi Greive pour son chef d'orchestre. Atteint d'une gastrite, cet artiste modeste et distingué est mort le 19 septembre 1865, après deux années de souffrances. On a publié de lui : 1° *L'ac-*

(1) Je dois à M. Édouard Gregoir la communication d'un grand nombre de notes qui m'ont été utiles pour ce Dictionnaire supplémentaire, et j'ai mis à contribution plusieurs de ses écrits, en lui laissant d'ailleurs la responsabilité de ses renseignements.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

cord du violon, avec accompaguement de piano, Paris, Gérard ; 2° *La première gamme*, id., id., id.; 3° *La première syncope*, id., id., id.

* **GRELL** (Édouard-Auguste), directeur de l'Académie de chant de Berlin, est l'un des artistes les plus versés dans la connaissance de l'ancienne musique d'église, surtout dans le style de Palestrina, et l'un de ses plus grands admirateurs. Né à Berlin le 6 novembre 1800 (et non en 1799), il commença dès l'âge de six ans l'étude de l'orgue sous la direction de J. Charles Kauffmann, devint à seize ans organiste de l'église de Saint-Nicolas, et en 1839 fut appelé à remplir les mêmes fonctions à la cathédrale. M. Grell a formé un grand nombre d'élèves distingués. Parmi ses compositions, il faut citer plusieurs ouvertures, et un oratorio : *les Israélites dans le désert*.

* **GRENET** (.....), est l'un des musiciens auxquels, en haine de Jean-Jacques Rousseau, on a voulu attribuer la musique du *Devin du Village*. Il habitait Lyon à l'époque (1750) où l'on prétendit qu'il avait écrit à Paris une lettre à ce sujet. En réponse à un article paru sur ce fait dans le *Journal encyclopédique*, un comédien nommé de Marignan publia une brochure destinée à défendre la mémoire de Rousseau outragée : *Éclaircissements donnés à l'auteur du « Journal encyclopédique » sur la musique du « Devin du Village »* (Paris, Duchesne, 1781, in-8°). Dans cette brochure, écrite avec sincérité et vivacité, l'auteur, après s'être expliqué d'abord au sujet d'un autre musicien nommé Granier (*Voyez* ce nom), parle ainsi en ce qui concerne Grenet : — « J'ai connu Grenet tout aussi particulièrement que Granier; je l'ai moins fréquenté, puisqu'il est mort vingt ans avant (ce dernier). Il était maître de musique du concert de Lyon. C'était un homme très-vif, plein du génie de son art; auteur de plusieurs motets et d'un opéra qui a pour titre *le Triomphe de l'harmonie*. Il était effectivement grand harmoniste; de plus, homme d'esprit, et par conséquent incapable d'écrire une lettre aussi plate que celle que vous avez reçue, et encore moins d'y avoir mis une suscription aussi bête. Il est en effet mort vers l'année 1752. Il fut remplacé dans le Concert par un musicien nommé Mathieu Billouard, et celui-ci le fut par M. Mangot, beau-frère du célèbre Rameau. Je n'entre dans tous ces détails que pour mettre les éclaircissements que je vous donne dans un plus grand jour. Si la musique du *Devin du Village* pouvait avoir été faite par un des deux musiciens que vous voulez indiquer, il n'y a pas de doute que ce serait Grenet qui en aurait la gloire; ayant fait *le Triomphe de l'harmonie*, le préjugé serait en sa faveur. Mais la musique du *Triomphe de l'harmonie* ne ressemble en rien à celle du *Devin*. Il n'y a pas le moindre trait, il n'y a pas le plus petit air de famille. Il est aisé de les comparer. Je les ai entendus l'un et l'autre : il est vrai que je ne m'y connais pas; mais je doute que les meilleurs connaisseurs puissent y trouver le plus léger indice qui décèle l'identité de génie. — Si Grenet avait fait la musique du *Devin du Village*, quelqu'un l'aurait su dans Lyon. Comme maître de musique du Concert, il était trop bien répandu pour que toute la ville l'eût ignoré. On ne pourra jamais s'imaginer que l'auteur d'un aussi charmant intermède ait envoyé sa musique à Paris sans en avoir fait exécuter plusieurs morceaux devant ses amis, ou devant quelques amateurs, dont le nombre est si grand à Lyon, et qui plus est, sans l'avoir entendue lui-même. On ne se persuadera jamais qu'il ait pu cacher pour toujours une aussi heureuse production à sa femme et à son fils, lequel pouvait avoir alors vingt-deux à vingt-trois ans. Enfin, Monsieur, cette musique n'a point été jetée dans un moule. Grenet, ni tout autre musicien, quelque génie qu'ils pussent avoir, ne l'ont point écrite couramment sans y faire des fautes et des ratures; ils l'auraient copiée pour la mettre au net, afin de l'envoyer; ils en auraient gardé les minutes : que sont-elles devenues ? La veuve Grenet et son fils n'ont certainement rien trouvé qui pût leur faire soupçonner que le défunt eût jamais travaillé sur le sujet du *Devin du Village*. Ils ont entendu cette musique, et comme tout le monde ils l'ont admirée, mais sans songer à la réclamer, sans la reconnaître.... »

J'ai tenu à rapporter ici ces paroles, parce que la brochure de Marignan est extrêmement rare, presque inconnue, et qu'elle jette un jour particulier sur cette sotte question du vol, commis par J.-J. Rousseau, de la musique du *Devin du Village*. On sait combien cette question tenait au cœur de Castil-Blaze, et les flots d'encre qu'elle lui a fait répandre.

GRENIER (Félix), amateur fort distingué de musique, est né à Marseille, le 27 septembre 1844, d'un père américain et d'une mère française. Il passa ses jeunes années en Bourgogne, étudia la musique de bonne heure, et dès l'âge de six ans eut pour maître de piano, puis d'harmonie, un organiste alsacien nommé Heckmann, qui avait été lui-même élève de Hesse et de Danjou. Venu jeune à Paris, il y termina ses études littéraires à l'institution Jubé, attenante au lycée Napoléon (aujourd'hui Henri IV), fit ensuite son droit, et à dix-neuf ans fut reçu avocat. Cela ne

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

l'empêcha pas de continuer à s'occuper de musique, et de travailler le piano, l'orgue, l'harmonie, le contre-point et le violoncelle, avec Théodore Labarre, Boëly et M. Franchomme. Après plusieurs voyages en Amérique et en Allemagne, il revint à Paris en 1867, et y fonda une feuille spéciale, *le Courrier musical*, qui n'eut qu'une courte existence, et dans laquelle il signa des articles du nom de *Félix Stiehler*. En 1869, à la suite d'une grave maladie, le climat de Nice lui fut ordonné par les médecins; depuis lors il habite le midi, et, quoique inscrit au tableau des avocats du barreau de Nice, il est aujourd'hui attaché au cabinet du préfet des Bouches-du-Rhône.

M. Félix Grenier est l'auteur de compositions assez nombreuses, parmi lesquelles il faut citer : 2 quatuors pour deux violons, alto et violoncelle, op. 5 (en *la*) et op. 13 (en si bémol); Quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle, op. 4 (en *fa* mineur); trio pour violon, alto et violoncelle, op. 1 (en *sol*); 2 trios pour piano, violon et violoncelle, op. 3 (en *ut* mineur et en *fa* mineur); 3 préludes et 3 fugues pour le piano, op. 15; 18 petites pièces pour piano, op. 14; 12 chants pour soprano, avec accompagnement de piano, op. 2; 6 *lieder* avec piano, op. 7 (Paris, Maho); 4 *lieder* avec piano, op. 8 (id., id.); divers morceaux de chant, avec piano; chants à 4 voix, sans accompagnement; chœurs pour *Esther*, tragédie de Racine, à 4 voix de femmes, avec piano; messe à 4 voix, avec accompagnement d'orgue; le psaume 94, à double-chœur, avec orchestre; enfin, un opéra en deux actes, *la Roussalka*, qui jusqu'ici n'a pas été représenté.

M. Félix Grenier, dont l'esprit est très-large, très-ouvert à toutes les manifestations de l'art, n'a pas borné ses travaux à la composition proprement dite. Il a traduit en notre langue, pour son instruction personnelle, les principaux ouvrages de la littérature musicale allemande, et déjà il a offert au public deux de ces traductions, accompagnées de notes et d'éclaircissements qui rehaussent encore la valeur des originaux. Voici les titres de ces deux publications : 1° *Vie, talents et travaux de Jean-Sébastien Bach*, ouvrage traduit de l'allemand de J.-N. Forkel, annoté et précédé d'un aperçu de l'état de la musique en Allemagne aux XVIe et XVIIe siècles (Paris, Baur, 1876, in-16); 2° *Félix Mendelssohn-Bartholdy, lettres et souvenirs*, traduit de l'allemand de Ferdinand Hiller et précédé d'un aperçu de divers travaux critiques concernant ce maître (Paris, Baur, 1877, in-16). M. Grenier doit faire paraître incessamment la traduction des *Lettres sur la musique* de M. Louis Ehlert.

* **GRENZBACH** (Ernest). Parmi les compositions instrumentales de cet artiste, je citerai les suivantes : Valse pour piano et 8 instruments, op. 5; *Ländler* pour piano et divers instruments, op. 6; Études pour piano en 2 livres, op. 7; Études pour piano en 2 livres, op. 8; Toccates pour piano, op. 9; 6 Marches pour piano à 4 mains, en 2 livres, op. 10; 6 Pièces de piano à 4 mains, op. 12; 6 Bagatelles pour piano, op. 13; 4 Bagatelles pour piano, op. 14.

* **GRESNICH** (Antoine-Frédéric), et non *Gresnick*, comme Fétis l'a écrit, et comme je l'ai écrit après lui dans l'opuscule suivant : *Gresnick*, par Arthur Pougin (Paris, impr. Chaix, 1862, in-8° de 23 pp.). On trouvera, dans cette brochure, des détails intéressants sur ce compositeur aimable, qui méritait mieux que l'oubli dans lequel est tombé son nom; je dois cependant tenir le lecteur en garde contre deux ou trois faits de l'exactitude desquels je me croyais certain, et dont je ne suis plus si assuré aujourd'hui. Je me bornerai ici à rectifier la date de la naissance de Gresnich, qui a été fixée à tort à l'année 1752 : d'après son acte de baptême, Gresnich est né à Liége le 2 mars 1755.

En dehors de ses œuvres dramatiques, et avant de se faire connaître à Paris sous ce rapport, Gresnich avait publié un concerto pour clavecin avec accompagnement de violon, alto, basse, hautbois ou flûtes et cors, *ad libitum*, œuvre 1, et un recueil d'airs, romances et duos avec accompagnement de clavecin ou forte-piano, œuvre 2. On peut lire l'annonce de ces deux publications dans le *Mercure de France* de septembre 1782.

GRESSET (.....), professeur de chant et compositeur, vivait à Paris dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Il a publié un certain nombre de romances et mélodies vocales avec accompagnement soit de clavecin, soit de symphonie, *les Petits oiseaux*, *la douce Erreur*, *l'Amant timide*, *l'Agréable Souvenir*, *le Choix raisonnable*, etc., et quelques duos à deux voix.

* **GRÉTRY** (André-Ernest-Modeste). Le répertoire dramatique de Grétry doit se compléter par les trois ouvrages suivants : 1° *les Fausses apparences* ou *l'Amant jaloux*, 3 actes, Comédie-Italienne, 23 décembre 1778; 2° *la Nouvelle amitié à l'épreuve*, 3 actes, même théâtre, 30 octobre 1786; 3° *la Rosière républicaine*, un acte, Opéra, 2 septembre 1794. Grétry a été aussi l'un des dix ou douze auteurs musiciens du *Congrès des Rois*, donné au théâtre Favart en 1794.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Il est singulier que dans un temps où l'histoire et la bibliographie musicales ont acquis une si grande importance, un artiste comme Grétry, dont l'influence a été si grande et la renommée si considérable, n'ait encore été l'objet d'aucune étude étendue, sérieuse et approfondie. Toutefois, nous avons à signaler, à son sujet, quelques publications, anciennes ou récentes, qui ne sont pas comprises dans la nomenclature donnée par la *Biographie universelle des Musiciens* : 1° *Grétry*, opéra-comique en un acte, paroles de Fulgence, Ledoux et Ramond, musique de Grétry (choisie dans ses œuvres), représenté au Vaudeville le 1er juin 1824; 2° Zémire et Azor, *par Grétry. Quelques questions à propos de la nouvelle falsification de cet opéra* par J. Lardin. (Paris, Moessard, 1846, in-8° de 32 pp.); écrit publié au sujet de la réorchestration de la partition de *Zémire et Azor* faite par Adam; 3° *Notice biographique sur A. Grétry*, par L. D. S. (Bruxelles, office de publicité, 1869, in-16); l'auteur de cet opuscule est M. de Saegher; 4° *Grétry, à propos de la notice que lui consacre la* Biographie universelle des musiciens *de M. Fétis. (s. l. n. d.* [Bruxelles, imp. Sannes, 1869], in-8°); cette brochure est signée : « Émile Regnard, ancien maire de Montmorency »; 5° *Hymne pour l'inauguration de la place Grétry*, dans la ville de Liége, sa patrie, le 3 juin 1811, par P.-J. Henkart (Liége, s. d. in-8°); 6° *Grétry chez Madame du Bocage*, vaudeville en un acte, par Fougas (Paris, Martinet, 1815, in-8°).

Je ne puis terminer cette notice complémentaire sans rectifier la date de la naissance de Grétry, date qui a été altérée non-seulement par les biographes, mais par Grétry lui-même, dans ses *Mémoires*, et qui doit être fixée non pas au 11, mais au 8 février 1741. C'est Jal, qui, dans son curieux *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*, a pu relever cette erreur importante en transcrivant l'acte de baptême du grand homme, dont voici la reproduction : *Andreas-Ernestus-Modestus, filius legitimus Francisci Gretry et Mariæ-Joannæ Defossez, baptisatus est in ecclesia nostra parochiali B. V. Mariæ ad fontes Leodii, anno Domini* 1741, *mensis februarii, die undecima; puer natus die octava ejusd. mensis; patrinus Andreas-Ernestus Falle, vexillator in copiis S. C. Leodiensis, matrina Maria-Catharina Bodeur.* « Tels sont, ajoute Jal, les termes de l'acte de baptême de Grétry, inscrit au registre de l'église de Sainte-Marie, de Liége. Cet acte établit que André-Ernest-Modeste Grétry naquit le 8 février 1741 (et non le 11, comme l'ont dit quelques biographes), fils de François Grétry et de Marie-Jeanne Defossez, et qu'il fut baptisé trois jours après. La profession de François Grétry n'est point indiquée dans ce document; mais on sait qu'il était musicien. » L'article publié par Jal sur Grétry est curieux et utile à plus d'un titre; j'y renvoie le lecteur désireux de connaître certains faits ignorés de l'existence du grand musicien.

GREULICH (Adolphe), pianiste et compositeur, né à Posen en 1819, fit de bonnes études musicales, reçut sinon des leçons, du moins des conseils de Liszt à Weimar, et devint un habile exécutant en même temps qu'un bon professeur. Après avoir séjourné successivement dans plusieurs villes de l'Allemagne, il se rendit à Schitomir, dans la Russie méridionale, et fut appelé peu de temps après à remplir les fonctions de professeur de piano à l'Institut Catherine, à Moscou. Il mourut en cette ville, dans le cours de l'année 1868, à peine âgé de 49 ans.

GRIEG (Édouard), compositeur norwégien, est, après M. Severin Svendsen, le musicien sur lequel la Norwége fonde actuellement le plus d'espoir. Il naquit le 15 juin 1843, à Berghen, où son père était consul. Il apprit avec sa mère les éléments du piano et s'essaya de bonne heure à composer. Ses premiers essais tombèrent sous les yeux d'Ole Bull, lorsque celui-ci revint à Berghen, sa ville natale, et les instances du célèbre et excentrique violoniste décidèrent les parents de Grieg à laisser leur fils embrasser la carrière artistique. Il fit ses études au Conservatoire de Leipzig, mais une maladie l'ayant forcé d'en sortir en 1862, il retourna alors dans sa patrie. Il séjourne aujourd'hui à Christiania, où il a fondé une société de musique dont il est directeur, et où il a été, ainsi que M. Svendsen, gratifié par la Diète norwégienne d'une pension qui le met à l'abri du besoin et lui permet de se consacrer tout entier à son art. N'ayant pas encore trente-cinq ans, il a bien des chances pour jouir longtemps de cette libéralité de l'État. M. Grieg compose surtout pour le piano : il a produit notamment un concerto et une sonate qui sont de ses meilleures inspirations, écrites dans un style excellent, et qui montrent qu'il peut ambitionner une des premières places parmi les compositeurs modernes d'œuvres pour piano. La qualité prédominante de ses morceaux paraît être un brillant coloris, car il n'est jamais à court de procédés curieux et il prodigue les couleurs les plus vives. Ses sonates pour piano et violon sont aussi des œuvres de style et de valeur, surtout celle en *sol majeur* (op. 13), qui forme une composition vraiment remarquable. Mais

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

M. Grieg n'est pas seulement coloriste, ses idées musicales lui appartiennent bien en propre et sont empreintes d'une poésie charmante. Ses inspirations, il est vrai, ne sont pas toujours également belles, et leur teinte poétique est parfois trop brumeuse; mais chacune de ses œuvres, jugée d'ensemble, est marquée d'un cachet spécial, qui commande l'attention, et l'on y reconnaît une personnalité très-distincte qui ne pourra que s'accuser et se fortifier avec le temps.

Ce jeune musicien produit d'une façon très-active, mais toutes ses œuvres ne sont pas encore publiées. Parmi celles qui ont été gravées, nous mentionnerons d'abord les compositions pour piano seul ou à quatre mains : 4 morceaux (op. 1), *Tableaux poétiques* (op. 3), *Humoresques* (op. 6), la sonate en *mi mineur* (op. 7), une fantaisie pour quatre mains (op. 11), *Pièces lyriques* (op. 12), *Morceaux symphoniques* à quatre mains (op. 14), les *Scènes populaires* (op. 19), et une *Ballade*, (op. 24). Outre les deux sonates pour piano et violon, celle en *fa* (op. 8) et celle en *sol majeur* (op. 13), il faut noter quatre *lieder* pour voix d'alto : (*la Meunière, Caché dans la nuit close, Au milieu de rêves obscurs, Que dois-je dire?*), qui forment l'op. 2; puis, comme compositions avec orchestre, le concerto de piano en *la mineur* (op. 16), un chœur pour voix de femme avec solo : *Foran sydens kloster*, sa musique pour *Sigur Jorsalfar* (op. 22), et celle pour *Peer Gynt* (op. 23).

AD. J—N.

* **GRIESBACH** (JEAN-HENRI), pianiste et compositeur, est mort à Londres le 13 janvier 1875.

GRIESBACH (GEORGES-ADOLPHE), frère du précédent, avait fait, comme lui, partie de la chapelle du roi Georges III, à l'époque où leur père en avait la direction, et y était entré à peine âgé de neuf ans. Il était le dernier survivant de cette chapelle lorsqu'il mourut à Windsor, le 22 mai 1875, à l'âge de 74 ans, n'ayant survécu que de quatre mois à son frère.

GRIESSER (MATTHIAS), luthier allemand, vivait à Inspruck dans la première moitié du dix-huitième siècle. Le lycée philharmonique de Bologne, dans son Musée instrumental, possède de cet artiste une viole d'amour, garnie de sept cordes pour l'archet et de douze cordes harmoniques, et datée de 1727.

GRILLI (.....), musicien italien contemporain, a fait représenter à Terni, en 1854, un opéra sérieux intitulé *il Reduce di Mosca*.

GRILLIÉ (CHARLES), compositeur, organiste de l'église Saint-Thomas d'Aquin, à Paris, a publié un certain nombre de compositions religieuses, parmi lesquelles une messe à 3 voix, en *sol* majeur, avec accompagnement d'orgue, un recueil de 12 morceaux faciles pour l'orgue, sans pédales, et plusieurs motets (Paris, Repos).

* **GRIMM** (FRÉDÉRIC-MELCHIOR, baron DE). M. Jules Carlez (*Voyez* ce nom) a publié sur cet écrivain, qui s'est si fort occupé de musique, une brochure intéressante : *Grimm et la musique de son temps* (Caen, impr. Le Blanc-Hardel, 1872, in-8° de 41 pp.)

GRIMM (CHARLES-CONSTANTIN-LOUIS), harpiste distingué et compositeur pour son instrument, né à Berlin le 17 février 1821, fut l'élève du célèbre virtuose Parish-Alvars. Attaché depuis longues années à la chapelle royale de Berlin, il a publié un certain nombre de morceaux pour la harpe.

GRIMM (JULES-OTTO), pianiste et compositeur, né à Pernon vers 1830, a fait de très-bonnes études au Conservatoire de Leipzig. Après s'être fixé d'abord à Gœttingue, il est devenu directeur de l'Union musicale de Münster. On doit à cet artiste diverses compositions pour le piano et pour le chant, des *lieder*, et plusieurs suites en forme de canon, soit pour orchestre, soit pour instruments à cordes seuls.

GRIMM (.....), luthier allemand, est l'un des premiers sinon le meilleur artiste en ce genre qui soit à Berlin. On vante ses violons et ses violoncelles pour leur bonne sonorité et la belle qualité de leur vernis. Ses instruments ont été remarqués dans diverses expositions, particulièrement à Londres.

* **GRISAR** (ALBERT). Cet artiste extrêmement distingué, qui a fourni une carrière brillante, et qui a doté nos théâtres de tant d'ouvrages charmants, d'une inspiration alerte, aimable et vive, est mort subitement à Asnières, près Paris, le 15 juin 1869, à l'âge de soixante ans. Je vais reproduire ici, en le complétant, le répertoire dramatique de Grisar : 1° *le Mariage impossible*, 2 actes, Bruxelles, 4 mars 1833; 2° *Sarah*, 2 actes, Opéra-Comique, 26 avril 1836; 3° *l'An mil*, un acte, Opéra-Comique, 23 juin 1837; 4° *la Suisse à Trianon*, un acte, Variétés, 8 mars 1838; 5° *Lady Melvil*, 3 actes, Renaissance, 15 novembre 1838; 6° *l'Eau merveilleuse*, 2 actes, Renaissance, 30 janvier 1839; 7° *les Travestissements*, un acte, Opéra-Comique, 16 novembre 1839; 8° *l'Opéra à la Cour* (en société avec M. Adrien Boieldieu), 3 actes, id., 16 juillet 1840; 9° *Gille ravisseur*, un acte, id., 21 février 1848; 10° *les Porcherons*, 3 actes, id., 12 janvier 1850; 11°

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Bonsoir, monsieur Pantalon, un acte, id., 19 février 1851; 12° *le Carillonneur de Bruges*, 3 actes, id., 20 février 1852; 13° *les Amours du Diable*, 4 actes, Théâtre-Lyrique, 11 mars 1853; 14° *le Chien du Jardinier*, un acte, Opéra-Comique, 16 janvier 1855; 15° *Voyage autour de ma chambre*, un acte, id., 12 août 1859; 16° *le Joaillier de Saint-James*, 3 actes, id., 17 février 1862 (deuxième édition de *Lady Melvil*, revue, corrigée et augmentée); 17° *la Chatte merveilleuse*, 3 actes, Théâtre-Lyrique, 18 mars 1862; 18° *Bégaiements d'amour*, un acte, id., 8 décembre 1864; 19° *Douze Innocentes*, un acte, Bouffes-Parisiens, 19 octobre 1865.

Dans cette liste n'est pas compris *le Naufrage de la Méduse*, opéra en 4 actes représenté à la Renaissance le 30 avril 1839; Grisar avait travaillé à cet ouvrage, en société avec MM. de Flotow et Pilati, mais sa part de collaboration était si mince qu'il ne voulut jamais consentir à se faire nommer à ce sujet. Il écrivit aussi deux morceaux pour une comédie de M. Alphonse Karr, *la Pénélope normande*, représentée au Vaudeville le 13 janvier 1860. Il a laissé en portefeuille un certain nombre d'ouvrages, dont quelques-uns seulement ébauchés, d'autres complétement achevés. En voici la liste : 1° *Manon Giroux*, 2 actes; 2° *Riquet à la houppe*, 3 actes; 3° *Rigolo*, un acte; 4° *l'Ane et le Prince*, 2 actes; 5° *l'Oncle Salomon*, 3 actes; 6° *les Contes bleus*, 3 actes; 7° *Afraja*, 3 actes; 8° *le Parapluie enchanté*, 3 actes; 9° *le Mariage forcé*, un acte; 10° *la Reine Mab;* 11° *la Mort du Cosaque*, grande scène dramatique.

Grisar avait publié plus de cinquante mélodies, romances, scènes dramatiques, etc., parmi lesquelles il s'en trouvait de charmantes. Il en a laissé quelques-unes d'inédites, que j'ai eu l'occasion de lire après sa mort, et qui étaient dignes de son talent. Au reste, on trouvera les renseignements les plus complets sur cet artiste remarquable dans une étude que j'ai publiée sur lui, avec l'aide de sa correspondance, qui m'avait été obligemment communiquée par sa famille : *Albert Grisar*, étude artistique (Paris, Hachette, 1870, in-12 avec portrait et autographe). Peu de temps après sa mort la ville d'Anvers lui a élevé une statue, œuvre de M. Brackeleer, qui a été placée dans le vestibule du grand théâtre.

GRISART (Charles), riche amateur de musique, est né vers 1840. Intéressé dans une maison de banque, M. Grisart, qui employait ses loisirs à l'étude de la musique, qu'il travailla sous la direction de M. Léo Delibes, fit jouer d'abord au petit théâtre des Folies-Bergère, le 31 décembre 1871, une opérette en un acte intitulée *Memnon* ou *la Sagesse humaine*. Après cet essai, il ne tarda pas à obtenir ce que les artistes de profession recherchent souvent avec si peu de succès : le livret d'une pièce en trois actes. Celle-ci avait pour titre *la Quenouille de verre*, et fut représentée aux Bouffes-Parisiens, le 7 novembre 1873. La musique de *la Quenouille de verre*, assez accorte, était celle d'un amateur intelligent, mais manquant absolument de pratique, d'expérience, et surtout d'inspiration et d'originalité. Il en était de même de celle des *Trois Margot*, autre opérette en trois actes donnée par M. Grisart au même théâtre, le 6 février 1877. Entre ces deux ouvrages, le 11 mars 1876, M. Charles Grisart faisait représenter sur la scène intime du Cercle des Beaux-Arts une petite saynète musicale intitulée *Mistress Pudor*.

* **GRISI** (Giulia). Cette admirable artiste, qui avait épousé en 1836 un Français, le comte Gérard de Melcy, et qui, après avoir fait rompre son mariage judiciairement, s'était remariée plus tard avec le ténor Mario, marquis de Candia, n'a pas échappé à une faiblesse fâcheuse et malheureusement trop fréquente. Ne voulant pas s'apercevoir que l'âge lui avait enlevé la plus grande partie de ses moyens et de ses facultés, elle se refusait à abandonner une carrière qu'elle avait parcourue avec tant d'éclat, et s'obstinait à se présenter devant le public avec les ruines d'une voix qui naguère avait été incomparable, mais que les atteintes du temps avaient complétement brisée. Cet entêtement lui fut fatal : ayant accepté en 1859 un engagement pour Madrid, elle se présenta dans *Norma* sur la scène du théâtre italien de cette ville, où sa grande renommée la fit d'abord écouter avec la plus grande attention et le plus profond respect; mais au bout de peu d'instants, frappés de stupeur par la faiblesse absolue de la cantatrice, les spectateurs ne purent s'empêcher de manifester quelques marques de déplaisir; Mme Grisi, dit-on, se permit alors certains propos qui, de la scène, furent bientôt rapportés dans la salle. Courroucé de ce fait, le public crut devoir se venger, et siffla outrageusement l'actrice à sa rentrée dans l'acte suivant. Malgré des explications équivalant à des excuses, que Mme Grisi crut devoir donner le lendemain par la voix de la presse, sa seconde représentation fut moins heureuse encore que la première et le spectacle ne pût être achevé. Mme Grisi dut quitter Madrid. Malgré cette algarade, elle eut le courage de reparaître encore quelques années plus tard, à Londres, au théâtre de Covent-Garden. Bientôt, cependant, elle aban

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

donna définitivement la scène. Mme Grisi est morte le 25 novembre 1869 à Berlin, étant de passage en cette ville pour se rendre à Saint-Pétersbourg (1).

La sœur aînée de cette grande artiste, *Judith Grisi*, était née à Milan le 28 juillet 1805.

GRISY (Raphael - Auguste). — *Voyez* **GRIZY.**

GRIVEL (Victor), violoniste, né dans les premières années du dix-neuvième siècle, a été pendant fort longtemps attaché à l'orchestre du théâtre de Grenoble en qualité de premier violon. Cet artiste a publié une brochure ainsi intitulée : *Vernis des anciens luthiers d'Italie, perdu depuis le milieu du XVIIIe siècle, retrouvé par V.* Grivel (Grenoble, impr. Allier, 1867, in-8° de 21 pp.). Après beaucoup de travaux et de recherches, il croyait en effet avoir retrouvé le vernis chaud, clair et limpide des anciens luthiers italiens, qui sont restés des maîtres inimitables, et la société de statistique des sciences et des arts de Grenoble a fait de sa découverte l'objet d'un très-élogieux *Rapport sur le vernis inventé par M. Victor Grivel* (Grenoble, impr. Allier, 1867, in-8° de 16 pp.), rapport signé de MM. Émile Gueymard, président de la société, Séguin, Lory et Boistel, membres de la commission spéciale. Grivel est mort il y a cinq ou six ans, à Grenoble, sans avoir pu tirer parti de ce qu'il appelait sa découverte. On a publié de lui un ou deux morceaux de violon avec accompagnement de piano.

GRIZY (Raphael-Auguste) (2), chanteur, compositeur et organiste, est né à Paris le 24 septembre 1833. Admis en 1845 au Conservatoire, il y devint successivement l'élève de MM. Savard et Tariot pour le solfége, de Mozin, de M. Bazin pour l'harmonie et accompagnement, d'Adam pour la composition, et plus tard de M. Faure pour le chant, de Moreau-Sainti et de Levasseur pour l'opéra-comique et l'opéra. En 1849, il obtint un accessit de solfége, en 1853 et 1854 un 1er accessit et un second prix d'harmonie et accompagnement, en 1856 un 2e prix de fugue et un 2e prix d'orgue, enfin, en 1857, un second premier prix d'orgue. A cette époque, M. Grizy était attaché à l'orchestre du Gymnase dramatique en qualité de contrebassiste. Ayant découvert qu'il était doué d'une jolie voix de ténor, il rentra au Conservatoire pour y faire ses études de chant, ne prit part à aucun concours, mais néanmoins fut engagé à l'Opéra, le 1er octobre 1861, pour y tenir l'emploi des seconds ténors ; c'est ainsi que depuis quatorze ans il a rempli les rôles de cet emploi dans *Robert-le-Diable* (Raimbaut), *Guillaume Tell*, *l'Africaine*, et bien d'autres ouvrages. Cela n'empêcha pas M. Grizy de devenir organiste dans une église dont je ne me rappelle plus le nom, puis maître de chapelle à la Trinité, place qu'il occupe encore aujourd'hui, non plus que de se livrer à la composition. M. Grizy a fait jouer au petit théâtre des Folies-Bergère, au mois de février 1873, une opérette en un acte intitulée : *Amoureux de Zéphyrine*, et il a donné sur celui des Menus-Plaisirs, le 9 septembre de la même année, *l'Éléphant blanc*, opéra bouffe en 4 actes. Le 21 novembre 1875, il faisait jouer, dans le salon d'un amateur, une opérette qui avait pour titre *Brosseur et marquise*. Il a écrit aussi un certain nombre de compositions religieuses.

GRONDONA (.....), compositeur italien, a fait représenter en 1872 à Milan, sur le théâtre particulier du comte Bolognini, un opéra bouffe intitulé *un Marito in cerca della moglie*.

GRONEMAN (Antoine), violoniste, vivait à Paris dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Je ne connais de lui que le recueil dont voici le titre : *Six sonates à violon seul et basse*, œuvre 2, gravé par Mlle Vandôme (Paris, s. d., in-fol.).

* **GROSJEAN** (Jean-Romary). M. Théodore Nisard a publié sur cet artiste, dans *l'Illustration musicale*, une notice intéressante. Cette notice, accompagnée d'un portrait et de quelques morceaux religieux, a été tirée à part sous ce titre : *Jean-Romary Grosjean* (s. l. n. d. [Paris, Repos], in-8°).

GROSJEAN (Ernest), organiste, neveu de M. Romary Grosjean, artiste fort distingué et lui-même organiste de la cathédrale de Saint-Dié, est né le 18 décembre 1844 à Vagney, commune de l'arrondissement de Remiremont (Vosges). M. Grosjean reçut de son oncle sa première instruction musicale, et plus tard travailla le piano, l'orgue, l'harmonie, le contre-point et la fugue avec M. Henri Hess, aujourd'hui organiste de la cathédrale de Nancy, et avec un grand artiste mort trop jeune pour la gloire de l'art français, le regretté Chauvet (*Voy.* ce nom), qui était un organiste de premier ordre. En dernier lieu, M. Grosjean a pris des leçons de piano

(1) Dans sa série biographique : *les Contemporains*, M. Eugène de Mirecourt a publié un petit volume contenant deux notices : *Julia Grisi*, *Clemence Robert* (Paris, 1871, in-32). La notice consacrée à la Grisi comporte six pages, dans lesquelles, il est vrai, on ne trouve aucun fait ni aucune date. Cet opuscule est mentionné ici par un scrupule d'exactitude.

(2) Les affiches de théâtre ont toujours écrit *Grisy* le nom de cet artiste; l'orthographe que j'adopte ici est celle que j'ai trouvée sur les registres du Conservatoire.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de M. Camille Stamaty. Il était âgé de vingt ans lorsqu'il devint organiste de l'ancienne cathédrale à Uzès (Gard), et il remplit ces fonctions jusqu'en 1868, époque à laquelle, à la suite d'un concours très-brillant, il fut nommé, à l'unanimité des voix composant le jury choisi à cette occasion, organiste de la cathédrale de Verdun-sur-Meuse, puis maître de chapelle. Depuis lors, il n'a pas quitté cette ville.

M. Ernest Grosjean a publié plusieurs ouvrages importants pour l'orgue : 1° 300 *Versets composés pour l'orgue dans les tons les plus usités*, précédé d'un chapitre concernant la registration, Verdun, l'auteur, in-4° oblong; 2° *Théorie et pratique de l'accompagnement du plain-chant*, méthode très-simple et très-facile en 2 gammes et 3 exceptions, Verdun, l'auteur; 3° 108 *Pièces de chant* (chœurs et solos à 3 voix égales), avec accompagnement d'orgue, Paris, Ikelmer, 4 volumes (ouvrage en cours de publication). M. Ernest Grosjean a donné aussi un certain nombre de morceaux au *Journal des organistes*, publié par son oncle, années 1863, 1864, 1866, 1868, 1872, 1874. Enfin, il a publié encore : romance sans parole, pour piano, op. 7; Nocturne pour piano (ou piano et orgue), op. 8; Scherzo pour piano (ou piano et orgue), op. 9; Berceuse pour soprano ou mezzo-soprano avec accompagnement de piano, op. 10.

GROSS (Frédéric-Auguste), hautboïste extrêmement remarquable, né le 17 mai 1780, fut élève de son père, qui était aussi un artiste distingué (celui-ci était né en 1748 et mourut le 8 juin 1820). Gross ne fut pas seulement un excellent virtuose sur le hautbois; il possédait aussi un très-grand talent sur le piano, et forma des élèves nombreux et habiles sur les deux instruments. Il mourut à Berlin en 1861, âgé de plus de 80 ans. — Son frère, *Henri Gross*, mort jeune à Berlin en 1806, avait été l'élève de Duport et était devenu un violoncelliste distingué. Il a laissé quelques compositions pour son instrument.

* **GROSS** (Georges-Auguste, et non *Gottfried-Auguste*), compositeur et écrivain sur la musique, était né à Kœnigsberg le 28 septembre 1801 (et non à Elbing en 1799). Il est mort à Hambourg en 1853.

GROSS (Pierre), professeur de musique à l'école normale de Strasbourg, mourut en cette ville, âgé de 43 ans, au mois de mai 1867. Sous le pseudonyme de William Cronthal, cet artiste publia une brochure ainsi intitulée : *Le Passé, le présent et l'avenir du chiffre appliqué à la notation musicale en Allemagne* (Paris, imp. Chaix, 1863, in-8°).

GROSSMANN (Louis), dilettante et compositeur polonais, est l'auteur d'un opéra italien sérieux, *il Pescatore di Palermo*, qui a été représenté à Varsovie au mois de février 1867. Il a donné dans la même ville, le 3 novembre 1873, un second ouvrage dramatique, qui avait pour titre *l'Esprit du Voïvode*, et qui a été joué ensuite, en 1876, sur le théâtre de l'Opéra-Comique de Vienne.

Cet artiste ne doit pas être confondu avec M. *Charles Grossmann*, pianiste allemand très-habile qui a publié quelques compositions, entre autres un recueil de six *lieder* avec accompagnement de piano.

GROSSONI (.....). Un musicien italien de ce nom a écrit la musique d'un ballet intitulé *Belisa*, qui fut représenté au théâtre de la Scala, de Milan, en 1825.

GROWUELS (Hans ou Jean), facteur de clavecins, exerçait sa profession à Anvers à la fin du seizième siècle.

GRUMAIL ou **GRUMAILLE** (L...-F...), virtuose sur le cistre et la mandoline, vivait à Paris à la fin du dix-huitième siècle et au commencement du dix-neuvième. Il est ainsi mentionné dans les *Tablettes de renommée des musiciens* publiées en 1785 : — « Grumaille, très-renommé pour le cistre, a fait plusieurs morceaux de musique avec accompagnement pour cet instrument. » On a gravé en effet de cet artiste diverses compositions, parmi lesquelles je citerai les suivantes : 1° Grand Duo pour 2 lyres ou guitares, dédié à son élève Mme A. Valentin; 2° Trois grands duos pour guitare ou lyre et violon (Paris, l'auteur); 3° Recueil de duos, trios et quatuors (Paris, l'auteur).

* **GRÜNBAUM** (Mme Thérèse), cantatrice qui fut fameuse en Allemagne, et dont le père était populaire à Vienne comme compositeur, était née en cette ville le 24 août 1791. Elle avait vingt ans lorsqu'elle épousa l'organiste Grünbaum, qui était aussi un bon professeur de chant, et elle en avait trente-deux lorsqu'elle créa à Vienne le principal rôle d'*Euryanthe*, que Weber avait écrit à son intention. Mme Thérèse Grünbaum est morte à Berlin, le 30 janvier 1876, à l'âge de quatre-vingt-quatre ans.

* **GRUND** (Guillaume-Frédéric), est mort à Hambourg, sa ville natale, le 24 novembre 1874.

GRUNEISEN (Charles-Lewis), publiciste anglais, né à Londres le 2 novembre 1806, d'un père allemand naturalisé anglais depuis 1796, a pris part depuis 1832 à la rédaction d'un grand nombre de journaux : le *Guardian*, le *British Traveller*, le *Morning Post*, le *Morning He-*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

rald, etc. Cet écrivain ne s'est pas borné à traiter les questions politiques dans ces divers journaux ; il s'est aussi occupé de critique musicale, et a collaboré sous ce rapport au *Morning Chronicle* (1846), à la *Britannia*, à l'*Illustrated London News* (1853), et enfin à l'*Athenæum*, dont il rédige encore aujourd'hui la partie musicale. M. Gruneisen a été, en 1847, l'un des promoteurs et des fondateurs de l'Opéra royal italien au théâtre de Covent-Garden. On lui doit un court *Mémoire sur Meyerbeer*, et une brochure intitulée *l'Opéra et la Presse*.

* **GRUTSCH** (François-Séraphin), compositeur allemand, est mort à Vienne, sa ville natale, le 5 avril 1867, à l'âge de soixante-six ans.

GRUTZMACHER (Frédéric), violoncelliste allemand distingué et compositeur, est fils d'un pianiste habile qui mourut à Dessau, le 1er mars 1862, à l'âge de cinquante-huit ans. M. Frédéric Grutzmacher est renommé pour son talent de virtuose, qui lui a valu de grands succès en Angleterre et en Allemagne, et il a publié un certain nombre de compositions intéressantes pour son instrument, ainsi que quelques pièces de piano ; on remarque, parmi ces œuvres : 1er concerto de violoncelle, avec accompagnement d'orchestre ; 2e concerto de violoncelle, avec accompagnement d'orchestre, op. 42 ; Variations pour violoncelle sur un thème original, avec orchestre, op. 31 ; 3 Pièces pour violoncelle et piano, op. 30 ; 2 Pièces de concert, pour violoncelle et piano, op. 32 ; *Mouvement perpétuel*, caprice pour piano, op. 40 ; 3 Grandes Marches pour piano à 4 mains, op. 39, etc.

Un frère de cet artiste, M. *Léopold Grutzmacher*, est aussi un violoncelliste remarquable, et a publié quelques compositions de peu d'importance pour son instrument.

* **GUADET** (J.....). Outre sa brochure sur *les Aveugles musiciens*, on doit à M. Guadet une *Notice biographique sur Claude Montal, facteur de pianos à Paris* (Paris, 1845, in-8°).

* **GUAMI** (Joseph). M. Cerù (*Cenni storici dell' insegnamento della musica in Lucca*) croit que cet artiste remarquable était né vers 1540, et qu'il mourut en 1626.

* **GUAMI** (François). Selon le même écrivain, François Guami serait né à Lucques vers 1544, et aurait succédé en 1596 à son frère Joseph, comme maître de chapelle de la République de Lucques.

GUAMI (Jean-Dominique), probablement parent des précédents, naquit à Lucques vers 1560, et mourut dans la même ville le 2 juin 1631. C'était un organiste fort remarquable, en même temps qu'un compositeur distingué. On lui doit un recueil de chansons latines, publié à Venise en 1585, et des motets avec accompagnement de basse.

GUAMI (Valerio), fils de Joseph, naquit à Lucques vers 1587, et se fit une grande renommée comme compositeur. Devenu maître de chapelle de la République de Lucques, il fut le premier qui écrivit une œuvre dramatique à l'occasion de la cérémonie *delle Tasche* (1). Il composa aussi plusieurs oratorios qui furent exécutés à l'église de Santa-Maria Corte-Orlandini. Il ne reste aujourd'hui aucun vestige de ces œuvres, et l'on ne croit pas qu'il en ait rien été publié.

GUARNERI (.....), compositeur italien, est l'auteur d'un opéra intitulé *Gulnara*, qui a été représenté à Gênes, sur le théâtre Carlo-Felice, le 1er mars 1877. Cet ouvrage n'a obtenu aucun succès.

GUASCO (Carlo), ténor italien qui a joui d'une légitime renommée, naquit à Solero (Piémont) le 13 mars 1813. Tout enfant, il montrait de rares dispositions pour la musique et apprit, seul et sans maître, à jouer de la mandoline, du violon et de la flûte. Cependant, ayant commencé dans son pays natal ses études littéraires, il alla les achever à Alexandrie, où il se prit de passion pour les sciences exactes, et spécialement pour la géométrie. Il allait devenir ingénieur, lorsqu'un de ses cousins étant venu s'établir à Alexandrie comme professeur de piano et ayant découvert qu'il était en possession d'une superbe voix, l'engagea à étudier le chant et lui offrit de le faire travailler. Guasco accepta, sans toutefois renoncer à ses autres études ; mais un peu plus tard, ayant eu l'occasion de se faire entendre devant le compositeur Panizza, et celui-ci l'ayant vivement engagé à se produire au théâtre, il se décida, malgré les objurgations de sa famille, à suivre ce conseil. Il se rendit donc à Milan, travailla pendant trois mois avec Panizza, et en 1837 débuta au théâtre de la Scala dans le petit rôle du pêcheur de *Guillaume Tell*, qui lui valut un grand succès. Dans la saison suivante, il chanta à la Canobbiana, où il aborda avec bonheur plusieurs rôles importants, puis parcourut la plupart des principales

(1) A l'occasion de cette cérémonie, qui avait lieu chaque année au palais de la Seigneurie lors du tirage des noms des citoyens qui devaient faire partie du Conseil, on donnait une grande fête musicale dans laquelle était exécutée une action dramatique à plusieurs voix, chœurs et orchestre, et dont le livret, toujours dû à l'un des poëtes les plus célèbres de la cité, était imprimé. Beaucoup de ces livrets sont conservés à la bibliothèque publique de Lucques.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

villes de l'Italie et commença la brillante carrière qu'il était appelé à parcourir. Bientôt les compositeurs se mirent à écrire leurs ouvrages en vue de ce chanteur remarquable, qui joignait à une voix d'une rare beauté un talent incontestable, et c'est ainsi que Guasco créa à Milan *Corrado d'Altamura* de Federico Ricci, *i Lombardi* de M. Verdi, à Vienne *Maria di Rohan* de Donizetti, à Venise *Ernani* et *Attila* de M. Verdi et *la Sposa d'Abido* du prince Poniatowski, et bien d'autres ouvrages. Après un premier séjour à Londres, Guasco fut engagé à Saint-Pétersbourg, fit une courte apparition à Paris en 1851, puis, étant retourné à Londres, fut une des victimes de la faillite du directeur Lumley. Il se rendit alors à Vienne, où il avait obtenu déjà de très-grands succès, y fit encore la saison de 1853, et après une carrière brillante et productive de seize années, se retira définitivement du théâtre. Guasco est mort à Solero, sa ville natale, le 13 décembre 1876, faisant un noble emploi de la fortune qu'il avait acquise. Il légua en effet une somme de plus de 200,000 francs au municipe de Solero pour créer en cette ville un asile d'enfants, pour fonder plusieurs bourses à l'Université de Turin et à diverses écoles d'Alexandrie, et pour quelques autres œuvres de bienfaisance.

GUELBENZU (José), compositeur de musique religieuse et organiste distingué, né, je crois, à la fin du siècle dernier, fut, pendant longues années, organiste de l'église paroissiale de Saint-Saturnin, à Pampelune. Je n'ai pas d'autres renseignements sur cet artiste honorable, qui était, paraît-il, un excellent professeur, et qui mourut à Madrid le 30 mars 1855.

GUERCIA (Alfonso), professeur de chant et compositeur italien, est né le 13 novembre 1831 à Naples, et depuis plusieurs années est professeur d'une des classes de chant du Conservatoire de cette ville. Cet artiste s'est fait connaître d'abord par un très-grand nombre de compositions vocales d'une inspiration aimable, et a publié les recueils dont les titres suivent : 1° *Rimembranze della villa Ciliberti* (6 mélodies); 2° *Il mio Canto* (7 mélodies); 3° *Canti patriottici* (6 morceaux); 4° *Notti estive di Napoli* (6 mélodies); 5° *A te !* (6 mélodies); 6° *Armonia* (4 quatuors); 7° *Un Autunno a Portici* (4 mélodies); 8° *L'Eco del mio pensiero* (6 mélodies); 9° *Sempre a te!* (id.); 10° *I Proverbi italiani* (id.); 11° *Speme a duolo* (id.); 12° *Rimembranze della villa Ricciardi* (id.); 13° *L'Album di mia figlia* (id.); 14° *Rimembranze di Sorrento* (6 mélodies, avec paroles italiennes et anglaises); 15° *Una Primavera a Roma* (id.); 16° *Il primo Canto* (20 mélodies). 17° *Matinées* (8 mélodies), M. Guercia a abordé pour la première fois la scène en donnant au théâtre Mercadante, de Naples, le 14 décembre 1875, un opéra sérieux intitulé *Rita*, production honorable, mais un peu froide, qui n'a guère obtenu plus que ce que nous appelons en France un succès d'estime; cet ouvrage était chanté par Mmes Lablach et Rossano, MM. Panzetta, Cabella et Boschi, et l'éditeur milanais M. Ricordi s'est rendu acquéreur de la partition. Comme professeur, M. Guercia a publié (Milan, Ricordi) un ouvrage fort important, dont il a été fait deux éditions : *L'Arte del canto italiano, metodo per voce di soprano o mezzo-soprano, adottato nelle scuole del regio Conservatorio di musica di Napoli.*

GUÉRIN (Paul), violoniste, élève de Baillot, né à Paris le 3 mars 1799, fut, en 1824, nommé répétiteur de la classe de son maître, au Conservatoire de Paris. Réformé le 1er septembre 1831, il rentra comme professeur-adjoint le 1er janvier 1837, devint titulaire d'une classe préparatoire le 1er janvier 1841, et fut mis à la retraite vers 1865. Quoiqu'il ait été professeur au Conservatoire, premier violon à l'Opéra et membre de la Société des concerts, Guérin était un artiste absolument médiocre, à tous les points de vue. Il est mort à Paris, au mois de juin 1872.

GUÉRINEAU (Mme), grand amateur de musique, habituée non-seulement des séances de la Société des concerts du Conservatoire, mais des concours et distributions de prix de cet établissement, a légué par testament une somme de dix mille francs au Conservatoire, en établissant que les intérêts de cette somme formeraient un prix qui serait partagé chaque année entre les élèves, hommes ou femmes, qui auront obtenu les premiers prix de chant ou d'opéra. Mme veuve Guérineau est morte au mois de novembre 1872.

GUÉROULT (Adolphe), écrivain et homme politique français, né à Radepont (Eure), le 29 janvier 1810, mort à Vichy le 21 juillet 1872, n'est mentionné ici que pour quelques articles publiés par lui dans la *Gazette musicale*, et pour une courte notice sur Baillot insérée dans ce journal à la mort de cet artiste, et dont il fut fait un tirage à part sous ce titre : *Baillot* (s. l. n. d., in-8° de 7 pp.).

L'un des fils de cet écrivain, M. *Georges Guéroult*, amateur de musique comme son père, auquel il a succédé comme rédacteur en chef du journal *l'Opinion nationale*, et ancien élève de l'École polytechnique, est l'auteur de la traduc-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tion française du livre de M. Helmholtz (*Voy.* ce nom) publiée sous ce titre : *Théorie physiologique de la musique, fondée sur l'étude des sensations auditives* (Paris, Masson, 1868, in-8°). Cette traduction a été faite « avec le concours, pour la partie musicale, de M. Wolff, de la maison Pleyel, Wolff et Cie. »

GUEROULT (Jean-Baptiste-Auguste), pianiste et compositeur, né à Rouen en 1836, montra de bonne heure d'assez heureuses dispositions pour la musique pour que ses parents crussent devoir le placer, en 1847, à la maîtrise de la cathédrale. Ses progrès y furent si rapides, qu'à peine âgé de treize ans il était appelé à suppléer l'organiste du grand orgue de cette église, et que bientôt après il entrait comme organiste titulaire à l'une des principales paroisses de la ville. En 1855, il était appelé en la même qualité à l'église Saint-Jean, d'Elbeuf, où la municipalité le chargeait de la création d'une école de musique, dont il fut le directeur pendant une dizaine d'années. Plus tard, M. Gueroult retournait dans sa ville natale, où il s'est livré avec succès à l'enseignement du piano, et où il s'occupe beaucoup de composition, en même temps qu'il donne d'assez nombreux articles de critique musicale à divers recueils périodiques.

Parmi les compositions jusqu'ici publiées par M. Gueroult, il faut signaler : 1° Trois chants élégiaques, sur des poésies d'Alfred de Musset, op. 9, Paris, Durand-Schœnewerk ; 2° Six chansons d'Alfred de Musset, op. 3, id., id.; 3° Six Poésies d'Alfred de Musset, id., id.; 4° Quatre poésies, pour chant et piano, Paris, Choudens; 5° Trois chants caractéristiques ; puis des chœurs orphéoniques, quelques morceaux de piano, et un certain nombre de motets.

GUERRE (P....), théoricien français, est l'auteur d'un traité pratique publié sous ce titre : *Intonation musicale. L'étude des dièzes et bémols réduite à sa plus simple expression et appliquée à l'enseignement de la musique vocale* (Paris, 1850, gr. in-8°). Précédemment, le même artiste avait publié un *Solfége national* (?), ou *Cours élémentaire de musique vocale* (Paris, Colombier, 2 vol. in-8°). Peu d'années après avoir livré ces deux ouvrages au public, l'auteur abandonna la pratique de l'art pour la carrière administrative, et accepta un emploi supérieur dans l'administration des chemins de fer du Dauphiné. En 1863, M. Guerre découvrit chez un libraire de Paris, M. Claudin, et acquit de lui, pour la modeste somme de seize francs, la collection complète des manuscrits autographes de Pierre Galin, l'inventeur du *méloplaste* ; cette collection intéressante, dont l'ensemble ne formait pas moins de six forts volumes grand in-quarto, est toujours, je pense, en sa possession.

* **GUERRERO**, ou plutôt **GUERREIRO** (François), célèbre compositeur religieux du seizième siècle, n'était point espagnol, comme on l'a cru jusqu'à ce jour. Il naquit à Béja, en Portugal, ainsi que l'a prouvé récemment son compatriote M. Joaquim de Vasconcellos (*Voyez* ce nom), d'après l'historien Barbosa Machado. On peut consulter à ce sujet l'intéressant opuscule de M. de Vasconcellos : *Ensaio critico sobre o catalogo d'el rey D. João IV* (Porto, 1873, petit in-4°). Guerreiro mourut à Séville le 15 janvier 1600. Cette date est donnée par M. Soriano Fuertes dans les éphémérides de son *Calendario historico musical* pour 1873.

GUEYMARD (Mme Pauline), née Lautens, chanteuse fort distinguée, est fille d'un peintre de talent qui était professeur à l'Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles. Née en cette ville le 1er décembre 1834, elle commença d'abord par étudier la peinture sous la direction de son père; puis, comme elle était douée d'une voix remarquable par son timbre, son caractère et son étendue, elle suivit les conseils de quelques amis et se livra à la pratique du chant. Admise au Conservatoire de Bruxelles, elle y fit de très-bonnes études, y obtint un premier prix de chant, et après avoir épousé un artiste du nom de Deligne, elle vint à Paris pour y suivre la carrière du théâtre. Engagée au Théâtre-Lyrique après s'être fait entendre dans quelques concerts, elle y débuta le 7 octobre 1855, sous le nom de Mme Deligne-Lauters, en même temps que M. Léon Achard (*Voy.* ce nom), dans un opéra nouveau de M. Gevaert, *le Billet de Marguerite*. La beauté ingénue de la débutante, sa jeunesse, sa grâce, le timbre admirable de sa voix lui valurent un succès complet. Elle créa bientôt un autre rôle dans un autre opéra de M. Gevaert, *les Lavandières de Santarem*, puis se montra dans celui d'Annette de *Robin-des-Bois*, où elle ne fut pas moins bien accueillie.

Engagée à l'Opéra vers la fin de 1856, elle y parut le 12 janvier de l'année suivante dans *le Trouvère*, de M. Verdi, et son succès fut éclatant. Elle avait fait de grands progrès, non-seulement sous le rapport du chant proprement dit, mais aussi au point de vue des qualités scéniques, et le public de notre première scène lyrique saluait en elle l'aurore d'une grande artiste. Depuis lors, Mme Deligne-Lauters, devenue par un second mariage Mme Gueymard, a parcouru sur ce théâtre une carrière brillante, se montrant successivement dans plusieurs ou-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

vrages du répertoire courant : *la Favorite*, *les Huguenots*, *le Prophète*, *Roméo et Juliette*, *Don Juan*, et créant les rôles principaux des grandes œuvres nouvelles : *la Reine de Saba*, *la Magicienne*, *Herculanum*, *Pierre de Médicis*, *Roland à Roncevaux*, *Don Carlos*, *Hamlet*, *la Coupe du roi de Thulé*. Chacun de ces rôles était un triomphe pour l'artiste, mais jamais peut-être Mme Gueymard ne s'éleva plus haut que dans ceux de Valentine des *Huguenots* et de Fidès du *Prophète*, prêtant au premier les élans d'une passion superbe et émouvante, donnant au second un caractère d'austérité touchante, d'onction vraiment maternelle, avec des accents pathétiques d'une grandeur parfois déchirante. Mme Gueymard quitta l'Opéra en 1876, et fit une courte apparition au Théâtre-Italien dans le rôle d'Amneris, d'*Aïda*. Elle avait remporté naguère de grands succès dans le répertoire italien, principalement en Espagne, où elle s'était rendue pendant ses congés de l'Opéra.

La voix de *mezzo-soprano* de Mme Gueymard, d'un velours superbe, d'une justesse incomparable et d'une rare égalité, d'une étendue de plus de deux octaves, se distingue à la fois par la puissance, l'ampleur et la qualité du son. Douée d'un profond sentiment dramatique et d'une réelle intelligence musicale, l'artiste sait guider ce merveilleux instrument avec un goût très-sûr et en tirer les effets les plus grandioses. Si l'articulation est parfois un peu molle, le phrasé est plein de grandeur, le style est remarquable par sa solidité, et l'ensemble des qualités déployées par la cantatrice se résume en un talent dont la fermeté, l'éclat et l'autorité sont les signes distinctifs. Au point de vue purement scénique, ce talent n'est guère moins digne d'éloges, et si Mme Gueymard n'est pas toujours échauffée par cette flamme ardente qui anime les grandes tragédiennes lyriques, elle n'en reste pas moins une artiste de grande valeur et de premier ordre, dont les rares facultés vocales sont fortifiées et complétées par un jeu dramatique d'une puissance et d'une passion parfois très-intenses. Il faut remarquer d'ailleurs qu'après vingt années d'une carrière ininterrompue, la voix de Mme Gueymard n'a rien perdu de son charme, de sa fraîcheur et de sa moelleuse solidité.

Mariée en 1858 à M. Gueymard, Mme Gueymard, dix ans après, s'est séparée légalement de son mari. Celui-ci, né à Chapponay (Isère), le 17 août 1822, a fait ses études au Conservatoire, d'où il est sorti en 1848 pour entrer à l'Opéra. Depuis cette époque jusqu'en 1868 il a tenu à ce théâtre l'emploi des forts ténors. Sa voix, qui brillait plus par le volume que par la qualité, lui a permis, pendant ce long espace de temps, de tenir constamment la scène, sans jamais faiblir. Il a joué *Guillaume Tell*, *Robert le Diable*, *les Huguenots*, *le Prophète*, *le Trouvère*, *les Vêpres Siciliennes*, *Roland à Roncevaux*, *la Magicienne*, *Pierre de Médicis*, *la Reine de Saba*, *Sapho*, *Jeanne la Folle*, *Louise Miller*, *le Maître chanteur*, *la Nonne sanglante*, *Roméo et Juliette*.

* **GUGLIELMI** (Pierre). A la longue liste des ouvrages dramatiques de ce compositeur, il faut ajouter les deux suivants : *Madama l'Umorista*, écrit en société avec Paisiello, et *la Virtuosa bizzarra*.

GUIBAL (Charles-François), juge de paix, ancien élève de l'École polytechnique, est l'auteur d'un écrit théorique publié sous ce titre : *Introduction à l'étude de l'harmonie*, Nancy, 1850, in-4°.

* **GUICHARD** (Henry). Ce personnage écrivit les paroles de deux opéras dont Granouilhet de Sablières fit la musique. L'un, intitulé *les Amours de Diane et d'Endymion*, fut représenté à Versailles, devant Louis XIV et la cour, le 3 novembre 1671, et le second, dont le titre est resté ignoré, fut joué aussi devant le roi, à Saint-Germain, au mois de janvier 1672. C'est ce double fait qui fit éclater contre Guichard la haine de Lully, qui voyait en lui un rival pour la direction de l'Opéra, dont il cherchait alors à s'emparer. Guichard ayant obtenu ensuite des lettres patentes pour l'établissement d'une *Académie royale de spectacles*, la fureur de Lully ne connut plus de bornes, et c'est alors que cet homme infâme, confiant dans la protection du roi et ne reculant devant aucun moyen pour se débarrasser d'un concurrent dangereux, accusa publiquement Guichard d'avoir voulu l'empoisonner. Une poursuite au criminel s'en suivit, tout naturellement, et Guichard, obligé de se défendre, publia contre Lully non pas un, mais quatre volumineux Mémoires dont voici les titres : 1° *Requeste d'inscription de faux, en forme de factum, pour le sieur Guichard, intendant général des Bastimens de Son Altesse Royalle, Monsieur, contre Jean-Baptiste Lully, faux accusateur, Sébastien Aubry, Marie Aubry, Jacques du Creux, Pierre Huguenet, faux témoins, et autres complices* (Paris, 1676, in-4° de 118 pp.); — 2° *Requeste servant de factum, pour Henry Guichard, intendant général des Bastimens de Son Altesse Royalle, Monsieur, appellant, contre Baptiste Lully et Sébastien Aubry, intimez, et contre Monsieur le procureur général pre-*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

nant le fait et cause du sieur de Royans, son substitut au Chdtelet, appelant a minimâ (*S. l. n. d.*, in-4° de 73 pp.); — 3° *Suite de la Requeste d'Henry Guichard, intendant général des Bdtimens de Son Altesse Royalle Monsieur. A Messieurs les gens tenans le siége présidial en la Chambre criminelle de l'ancien Chastelet de Paris* (*S. l. n. d.*, in-4° de 22 pp.); — 4° *Response du sieur Guichard aux libelles diffamatoires de Jean-Baptiste Lully et de Sébastien Aubry. A Messieurs les gens tenans le siége présidial en la Chambre criminelle de l'ancien Chastelet de Paris* (*S. l. n. d.*, in-4° de 32 pp.). J'ai donné sur ce long procès, qui fit grand bruit dans Paris, des détails développés et circonstanciés dans un long travail publié sous ce titre : *les Vrais Créateurs de l'Opéra français, Perrin et Cambert* (1).

GUICHARD (.....). Un artiste de ce nom fit représenter en 1799, sur le petit théâtre Mareux, un opéra-comique qui fut joué sous ce titre : *Nicette et Colin*, ou *le Fat dans les Départements*.

GUICHARD (.....), violoniste qui vivait au commencement de ce siècle, est auteur d'une *École du violon, grande méthode complète et raisonnée pour le violon, à l'usage du Conservatoire* (Paris, Schlesinger, in-f°).

GUICHENÉ (L'abbé), prêtre et musicien, curé de Saint-Médard (Landes), est l'auteur d'une série de trois tableaux auxquels il a donné ce titre : *Triorganum, ou Science du plain-chant, de la transposition et de l'harmonie rendue facile*, Paris, Repos.

GUIDI (Giovanni-Gualberto), éditeur de musique italien, est né à Florence en 1817. Il apprit la musique de bonne heure, étudia la contrebasse, et pendant quinze ans fut attaché en qualité de contrebassiste à la chapelle du grand-duc de Toscane. En 1844, M. Guidi fonda la maison de commerce de musique qu'il dirige encore aujourd'hui, et il donna une grande renommée à cette maison en imaginant, le premier en Europe, de publier en petites éditions de poche, très-nettes et très-lisibles, les partitions des œuvres des grands maîtres. C'est ainsi que, sur les conseils de M. Basevi (*Voy.* ce nom), M. Guidi publia, dans le format *in*-18, les partitions des trios, quatuors, quintettes et du septuor de Beethoven, de diverses œuvres de musique de chambre d'Haydn, Mozart, Boccherini, Mendelssohn, Hummel, Spohr, Weber, Cherubini, Schumann, et des quatuors couronnés annuellement par la *Società del Quartetto*, de Florence; d'autre part, il donna, dans un format un peu plus développé, mais encore très-réduit, les partitions à orchestre de plusieurs ouvertures classiques célèbres, celles des œuvres de musique religieuse couronnées aux concours du duc de San Clemente, et enfin, tout récemment, celles de *la Vestale* de Spontini et du *Stabat Mater* de Boccherini. En rendant ainsi facile l'acquisition et la lecture de tant de chefs-d'œuvre, M. Guidi a rendu un véritable service à l'art et aux artistes, dont il a bien mérité. Ses éditions mignonnes s'élèvent aujourd'hui au chiffre de cent cinquante environ, et elles ont été récompensées dans un grand nombre d'Expositions.

* **GUIDO, dit GUIDO D'AREZZO.** En 1867, de grandes fêtes eurent lieu en Italie pour honorer la mémoire de cet artiste célèbre, et la municipalité de la ville d'Arezzo décida l'ouverture prochaine d'une rue et d'une place qui porteraient le nom de *rue* et *place Guido Monaco*, la première conduisant à la seconde, sur laquelle devait être érigé le monument qu'une souscription européenne permettait d'élever au fameux moine musicien. A cette occasion fut publié l'écrit dont voici le titre : *Biografia di Guido Monaco, d'Arezzo, inventore delle note musicali*, par le chanoine archi-prêtre Giovan-Battista Ristori, Arétin. Je ne connais de cet ouvrage que la seconde édition (Naples, 1868, in-4° de 79 pp.). Il n'est pas inutile de faire connaître que le manuscrit autographe du *Micrologue* de Guido faisait partie de la bibliothèque célèbre du roi Jean IV de Portugal. Ce fait a été mis en lumière par M. Joaquim de Vasconcellos (*Voyez* ce nom) dans son *Essai critique* sur la bibliothèque de ce prince artiste.

* **GUIDONIUS** (Jean). — *Voyez* **GUYOT** (Jean).

GUIGOU (Léopold), compositeur, a écrit la musique d'un opéra-comique en un acte, *le Barbier du Roi*, qui a été représenté sur le théâtre du Gymnase, de Marseille, le 19 mars 1875.

GUILBERT (.... ....), est l'auteur d'une « *Notice historique sur le citoyen Broche*, lue par le citoyen Guilbert, dans la séance du 15 Frimaire an XIIe de la Société libre d'Émulation pour le progrès des sciences, des lettres et des arts (de Rouen) » (Rouen, imp. Guilbert, an XII, in-8° de 30 pp.) On sait que Broche, artiste fort remarquable et organiste de la cathédrale de Rouen, fut le maître de Boieldieu.

GUILLAUME III, roi des Pays-Bas, prince d'Orange Nassau, grand-duc de Luxembourg, né à Bruxelles le 19 février 1817, est un des

(1) Ce travail a paru dans le journal *le Ménestrel*, années 1875 et 1876, et sera prochainement publié en volume.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

rares souverains qui doivent avoir leur place marquée dans la *Biographie universelle des Musiciens*, étant une véritable artiste, qui s'occupe de musique en vrai musicien.

Ce monarque est doué d'une organisation tout exceptionnelle, possédant une connaissance des plus complètes de tout ce qui touche au domaine musical, un excellent jugement, et accordant aux arts et aux artistes la plus haute protection. Il est compositeur lui-même, et dans sa jeunesse il a pris des leçons de chant de la célèbre Malibran.

En 1871, de son propre mouvement, le roi des Pays-Bas a pris l'initiative de fonder une Institution musicale où des pensionnaires, soumis aux ordres de ce prince, reçoivent une éducation musicale complète dans le chant, l'art lyrique et dramatique, le piano, le violon, le violoncelle et la composition, le tout aux frais du roi. Guillaume III a acheté à Bruxelles un hôtel où les pensionnaires pour le chant (demoiselles) travaillent sous la direction de M. G. Cabel, où elles sont logées et placées sous la surveillance d'une dame de compagnie, et où enfin elles peuvent accomplir leurs études pour aborder ensuite le théâtre et la carrière dramatique.

Chaque élève qui désire avoir l'honneur de devenir pensionnaire du roi doit passer un examen préalable devant le commissaire royal, M. Van der Does, et les pensionnaires pour le chant ne sont admises qu'après avoir travaillé pendant six mois avec un professeur désigné par ce dernier, et après avoir fait preuve d'aptitudes réelles pour le chant et pour la scène. S. M. le roi a décrété qu'un examen comparatif devra avoir lieu tous les trois ans, de même qu'un concours de chant, où sera décernée une médaille d'or enrichie de diamants dite *médaille* Malibran, laquelle ne sera donnée qu'aux demoiselles pensionnaires de première classe pour l'art lyrique et dramatique.

Le roi a institué aussi un concours triennal pour les pensionnaires instrumentistes et compositeurs, concours où seront distribuées trois médailles : une médaille d'or pour la meilleure composition d'une symphonie ou d'une ouverture à grand orchestre; une médaille d'argent pour la meilleure composition d'une œuvre de musique de chambre (trio, quatuor ou quintette pour piano et instruments à cordes); enfin une médaille de bronze pour le meilleur ouvrage pour piano seul ou pour chant avec accompagnement de piano.

Chaque année, Guillaume III donne à son château royal du Loo de magnifiques fêtes musicales pour l'audition des meilleurs pensionnaires, en présence d'un jury composé d'artistes néerlandais et de maîtres étrangers, qui sont conviés à ces solennités par invitations spéciales. Déjà, MM. Ambroise Thomas, Reber, Victor Massé, Félicien David, Liszt, Costa et beaucoup d'autres sommités musicales ont trouvé au château du Loo une réception royale qui se renouvelle chaque année, et y reçoivent un admirable accueil dont ils gardent souvenance.

L'art et les artistes occupent une grande place dans la vie de S. M. Guillaume III, qui, nous le répétons, n'a cessé, pendant tout le cours de son règne, d'accorder le plus grand encouragement à l'art, la plus éminente protection aux artistes.

ED. DE H.

* **GUILLEMAIN** (GABRIEL). Cet habile violoniste écrivit la musique d'un ballet représenté le 11 janvier 1749, à la Comédie-Italienne, sous le titre de *l'Opérateur chinois*.

GUILLEMIN (AMÉDÉE), écrivain et savant français, s'est acquis, depuis une quinzaine d'années, une notoriété légitime par le talent qu'il a déployé dans la discussion et la vulgarisation des grands faits scientifiques qui préoccupent le monde moderne. Il ne saurait être question ici des importants et intéressants travaux de M. Amédée Guillemin sur l'astronomie, mais il me faut signaler le livre qu'il a publié sous ce titre : *Le Son, notions d'acoustique physique et musicale* (Paris, Hachette, 1875, in-12, avec figures nombreuses). On peut reprocher sans doute à l'auteur de n'avoir pas fait tous les efforts possibles pour rendre plus facile et moins laborieuse la lecture d'un tel ouvrage; mais les musiciens lui sauront gré, du moins, de n'avoir pas suivi l'exemple qui lui était donné par tous les savants. On n'ignore pas en effet que ceux-ci, confondant à tort et de propos délibéré deux choses aussi absolument distinctes que la musique et l'acoustique, prétendant subordonner la première à la seconde alors que le domaine de l'une et de l'autre est essentiellement différent, ont l'habitude de le prendre de haut avec les musiciens, de leur faire la leçon au sujet d'un art qui, dans ses manifestations expressives, échappe à leur jugement et n'a que faire avec l'étude des lois de la physique, et veulent, sous prétexte de science, en remontrer aux plus grands génies, compositeurs ou virtuoses. M. Amédée Guillemin a eu la sagesse et le bon goût de ne point tomber dans ce travers : traitant une question de physique, il est resté dans le domaine de la physique sans prétendre empiéter sur celui de l'art, et son traité y a gagné en justesse, en clarté et en lucidité.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

GUILLEMINOT (.....). Un artiste de ce nom a fait représenter sur le théâtre de Grenoble, le 11 mai 1780, un opéra-comique en 2 actes, intitulé : *l'Officier français à l'armée*. Le livret de cette pièce a été imprimé.

GUILLOT DE SAINBRIS (ANTONIN), professeur de chant et compositeur, né vers 1820, fit de bonnes études musicales à l'issue desquelles il se livra à l'enseignement du chant. Il a publié un assez grand nombre de romances et mélodies vocales, et est aussi l'auteur des ouvrages suivants : 1° *vocalises pour soprano, mezzo-soprano et contralto ;* 2° 12 *Vocalises pour voix de mezzo-soprano ;* 3° *Vocalises caractéristiques pour soprano ou ténor ;* 4° *Vade-mecum du chanteur*, 50 exercices journaliers, propres à rendre la voix agile. M. Guillot de Sainbris a fondé une société chorale d'amateurs (hommes et femmes), qu'il dirige avec habileté, et qui, chaque hiver, donne à Paris plusieurs séances intéressantes.

* **GUILLOU** (JOSEPH), flûtiste et compositeur. Selon l'*Histoire du Conservatoire* de Lassabathie, cet artiste était né le 4 décembre 1787. Il devint professeur de flûte au Conservatoire en 1816, et abandonna cette situation en 1830, époque à laquelle il fut remplacé par Tulou.

GUILMANT (FÉLIX-ALEXANDRE), organiste fort distingué, est né à Boulogne-sur-Mer le 12 mars 1837. Son père, qui pendant cinquante ans fut organiste de l'église Saint-Nicolas de cette ville, fut son premier maître. A douze ans, le jeune Guilmant le remplaçait souvent à l'orgue, et c'est à partir de cet âge qu'il reçut des leçons d'harmonie de M. Gustave Carulli, fils du fameux guitariste de ce nom, artiste d'un véritable talent, auteur de compositions nombreuses et depuis longtemps fixé à Boulogne-sur-Mer. On peut presque dire cependant que M. Alexandre Guilmant s'est formé seul, à force de travail, de volonté et de persévérance intelligente, lisant de nombreux traités, étudiant les œuvres des maîtres et s'imprégnant de leur génie, s'enfermant chaque jour deux ou trois heures dans l'église pour y travailler l'instrument qu'il adorait, enfin écrivant constamment et méditant sans cesse sur son art. A peine âgé de seize ans, il était nommé organiste de l'église Saint-Joseph et à dix-huit ans il faisait exécuter à Saint-Nicolas sa première messe solennelle (en *fa*), bientôt suivie de deux autres messes (en *sol* mineur et en *mi* b majeur), et de plusieurs motets, également avec orchestre, œuvres qui furent toutes accueillies avec une grande faveur. Devenu, en 1857, maître de chapelle de Saint-Nicolas, il était peu de temps après nommé professeur de solfége à l'École communale de musique, et en même temps s'occupait de la création d'un Orphéon, qui, sous sa direction, remportait plusieurs prix importants dans différents concours. Enfin, à la même époque, M. Guilmant, qui ne se contente pas d'être un organiste hors ligne, et qui n'est pas seulement encore un excellent pianiste, tenait une partie d'alto à la Société philharmonique.

En 1860, le célèbre organiste Lemmens ayant eu l'occasion de l'entendre, fut frappé de ses rares qualités et lui offrit le secours de ses précieux conseils ; le jeune artiste n'eut garde de refuser une proposition aussi utile et aussi flatteuse, et devint l'élève favori de ce grand maître. Bientôt M. Guilmant se fit remarquer, à de nombreuses reprises, dans les séances qui avaient lieu en différentes villes pour l'inauguration d'orgues nouvelles, et son talent s'affirma avec un véritable éclat ; on en jugera par ces lignes que lui consacrait Adrien de la Fage, à propos de l'inauguration de l'orgue d'Arras, dans la *Gazette musicale* du 3 novembre 1861 : «..... Quant à M. Guilmant, nous le connaissions déjà par quelques compositions qui prouvaient l'habitude d'un travail sérieux et consciencieux, mais nous ne l'avions jamais entendu ; il a joué dans cette même séance, et ce serait déjà un assez considérable éloge de dire qu'il a su faire apprécier son talent au milieu des artistes qui viennent d'être nommés et dont la réputation est si bien méritée, mais nous devons entrer dans quelques détails à son égard, car deux jours auparavant nous l'avions entendu à une séance particulière, dans laquelle il avait joué sur ce même orgue avec le plus grand succès. Une pièce intitulée par lui *Méditation* avait sous ses doigts causé une vive impression à tous les auditeurs. Il n'en pouvait être autrement, car en elle se trouvent réunis avec beaucoup de bonheur les ressources de la science et les accents de l'inspiration : chez M. Guilmant l'inspiration semble gagner à se prescrire des bornes qui cependant ne la gênent aucunement. Du reste il ne s'en tient pas à jouer sa propre musique. Il a terminé ses études sous M. Lemmens, c'est assez dire qu'il se plaît à la lecture des grands maîtres et paraît avoir la noble ambition de marcher sur leurs traces ; il semble même avoir déjà trouvé le sentier qui conduit à eux, car M. Fétis, entendant la *Méditation* dont nous venons de parler sans en connaître l'auteur, crut qu'elle était l'œuvre d'un de ces hommes à qui l'on n'attribue jamais que ce qu'il y a de meilleur. »

Un succès plus considérable encore était ré-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

servé à M. Guilmant. Après avoir, le 29 avril 1862, participé avec plusieurs autres artistes à l'inauguration de l'orgue admirable de Saint-Sulpice, à Paris, il donnait, seul, le 2 mai suivant, une séance particulièrement intéressante sur ce merveilleux instrument, séance dont M. Elwart rendait compte en ces termes : « ..... L'habile organiste de Boulogne a joué successivement un concerto de Hændel, une *toccata* et une *fugue* en *ré* mineur de Sébastien Bach, une *pastorale* de Kullak, et plusieurs morceaux de sa composition, parmi lesquels une *communion* d'un sentiment exquis a été très-remarquée. Pour finir, le jeune artiste, qui est élève de son père et du célèbre Lemmens, a touché une *marche* d'un grand style, arrangée par lui sur un thème de Hændel. L'orgue de Cavaillé-Coll est tellement compliqué, quand on mélange les jeux innombrables qui le composent, qu'il faudrait un travail de plus d'un mois pour parvenir à le bien connaître. Alexandre Guilmant n'avait eu que *deux heures* pour se préparer ! Chacun a admiré l'intelligence de l'organiste de Saint-Nicolas ; et après la séance, les artistes qui s'étaient rendus à son invitation l'ont vivement complimenté. Il est beau à un jeune artiste de quitter ses affections, ses travaux pour venir demander à Paris le baptême d'une réputation naissante ; et Alexandre Guilmant, en retournant à Boulogne, n'aura que des félicitations à recevoir de sa famille et de ses concitoyens pour l'excursion glorieuse qu'il vient de faire dans la capitale. »

On voit que bien avant son installation à Paris, qui n'eut lieu qu'en 1871, M. Guilmant s'était acquis une réputation solide, qui ne fit que s'accroître encore par les nouveaux voyages qu'il eut l'occasion de faire à l'étranger, particulièrement en Angleterre, où son talent est surtout apprécié, pour l'inauguration et la réception des orgues de diverses églises. L'une des séances qui lui firent le plus d'honneur, sous ce rapport, est celle qui eut lieu à Paris, pour l'inauguration du grand orgue de Notre-Dame, et dans laquelle il fit entendre, avec un grand effet, sa superbe marche funèbre. Mais bientôt le jeune organiste allait enfin trouver une situation digne de lui. Le regrettable Chauvet (*Voy.* ce nom), un artiste de premier ordre aussi, ayant été enlevé, au mois de janvier 1871, par une maladie de poitrine, M. Guilmant fut appelé à le remplacer dans ses fonctions d'organiste de l'église de la Trinité, et depuis lors il a pris place au nombre de nos meilleurs artistes en ce genre, et sa renommée n'a cessé de grandir. Cette renommée s'est étendue à l'étranger aussi bien qu'à Paris, grâce surtout aux belles compositions de M. Guilmant, qui est aujourd'hui considéré comme l'un des premiers organistes de l'Europe (1).

M. Guilmant possède en effet toutes les qualités qui font les grands organistes : à une instruction solide, étendue et variée, à une ardeur de lecture infatigable, à une mémoire toujours exercée et tenue en haleine qui lui permet de retenir les plus grandes œuvres des maîtres immortels de l'art, les Frescobaldi, les Bach, les Hændel, il joint les connaissances théoriques et pratiques qui forment le musicien consommé, qui aident à l'improvisation et donnent à celle-ci son charme, sa noblesse et sa solidité, enfin par l'étude constante qu'il a faite des ressources multiples de l'instrument, de l'emploi et du mélange de ses divers jeux, il en sait tirer les effets les plus opposés, les plus inattendus et les plus variés. Son talent comme compositeur n'est pas moins remarquable, l'inspiration chez lui est fécondée par le savoir, et les œuvres publiées jusqu'à ce jour par M. Guilmant donnent les preuves incontestables de la richesse de son imagination et de l'excellence de ses principes artistiques.

Voici la liste des compositions les plus importantes dues à la plume de cet artiste extrêmement remarquable et singulièrement laborieux : — 1° Quatre Messes à 4 voix, avec accompagnement d'orchestre ou d'orgue ; — 2° Motets à 4 voix, avec orchestre ou orgue ; — 3° 12 Motets à 1, 2, 3 ou 4 voix, avec accompagnement d'orgue ou d'harmonium, op. 14, Paris, Bériot, in-8° ; — 4° *Échos du mois de Marie*, cantiques à une ou deux voix égales, avec accompagnement d'orgue ou d'harmonium, Paris, Bériot, in-8° ; — 5° *Quam dilecta* (psaume 83), à 4 voix, solos et chœurs, avec accompagnement d'orgue, op. 8, Paris, Lebeau, in-8° ; — 6° *Pièces de différents styles pour orgue* (en 12 livraisons), recueil d'une rare richesse et de la plus grande valeur, dont on ne saurait trop recommander la lecture et l'étude à tous les organistes, Paris, Schott ; — 7° *L'Organiste pratique*, recueil de pièces de moyenne difficulté pour l'orgue (2 livraisons parues) ; 8° Sonate pour le grand orgue ;

(1) Dans son intéressant travail sur *l'Orgue du Palais de l'Industrie d'Amsterdam* (Amsterdam, 1876), M. Philbert a écrit ceci : — « M. Alexandre Guilmant est devenu l'organiste favori du public anglais. Chaque année il passe plusieurs fois la Manche pour aller donner des séries de concerts, à Sheffield surtout, sur l'admirable instrument qu'y a construit M. Cavaillé-Coll. Au dire de Lemmens, dont il est un des meilleurs élèves, il captive tellement ce public, que d'excellents organistes du pays ont à redouter de se faire entendre après lui. » On peut lire dans le même ouvrage le récit des triomphes (le mot n'est pas exagéré) que M. Guilmant a obtenus à Amsterdam lors de son voyage en cette ville pour l'inauguration de l'orgue du Palais de l'Industrie.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

— 9° Morceaux pour harmonium [*Prière* et *Berceuse*, op. 27; *Canzonetta*, op. 28; *Fughetta*, op. 29; *scherzo*, op. 30; *Aspiration religieuse* op. 31; *Villageoise*, op. 32; Air, Gavotte et Menuet de J.-S. Bach, transcrits; Allegro, Air et Finale de Hændel, transcrits; chœur et Rondeau de *Phaéton*, de Lully, transcrits], Paris, Schott; — 10° Deux Morceaux pour harmonium (*Recueillement*; *Valse*), id., id.; — 11° Plusieurs duos pour piano et harmonium; — 12° Morceaux pour piano seul: *Canzonetta; Idylle; Scherzo-valse; Pauline*, polka; Mazurka; Air d'une cantate de Jean-Sébastien Bach, transcrit, etc., Paris, Schott; enfin, un assez grand nombre de morceaux de divers genres, pour chant ou pour différents instruments. M. Guilmant a écrit aussi, sur un poème de M. Charles Barthélemy, un oratorio-symphonie en deux parties, *Geneviève de Paris*, qui n'a pas encore été exécuté.

GUIMARÃES (José-Ribeiro), littérateur portugais, naquit à Lisbonne le 2 octobre 1818. Ayant achevé ses études de droit en 1844 à l'Université de Coimbre, il se proposa d'entrer dans la magistrature. Toutefois, ses opinions politiques très-libérales, les troubles qui éclatèrent bientôt et des difficultés de toute sorte vinrent retarder son entrée dans la carrière. Ce n'est que vers la fin de l'année 1846 qu'il se vit nommer juge (*Juiz de direito*) à Mertola. L'intervention étrangère mit fin à ses travaux officiels, et depuis lors jusqu'en 1854 il refusa d'accepter les places que lui offrit le gouvernement, parce qu'il ne partageait pas ses vues. En 1854 il entre comme *primeiro official* à la Bibliothèque nationale de Lisbonne, charge qu'il occupe encore au moment où cette notice est écrite (Décembre 1875). Le docteur Guimarães a droit à une place dans ce livre à cause des nombreux travaux de littérature musicale qu'il a publiés dans les meilleurs journaux de Lisbonne, notamment dans le *Jornal do Commercio*. Ses travaux dans la rédaction de ce journal si important datent de 1854, mais il avait déjà travaillé auparavant dans le *Patriota* (1852). C'est lui qui a éveillé le goût des études historiques sur la musique, marchant d'accord avec un autre amateur aussi distingué, M. Joaquim José Marques, dont je parlerai plus tard. Il est impossible de dresser ici la liste complète des écrits de M. Guimarães, et nous citerons seulement les plus importants; d'abord une excellente *biographie* de Marcos Antonio Portugal (1), connu sous le nom de Portogallo (*Voy.* ce nom), une notice inédite sur son frère Simão Portugal, une *Historia do Theatro do Bairro Alto* où l'on trouve des renseignements utiles sur l'histoire de l'Opéra en Portugal, des notes inédites très-curieuses sur Angelica Catalani, sur Mercadante, et sur une foule de musiciens portugais des dix-huitième et dix-neuvième siècles. En 1873, le Dr Guimarães fit paraître à Lisbonne une excellente biographie de la célèbre cantatrice Mme Todi, qui malheureusement n'a pas été appréciée selon son mérite en Portugal; l'auteur avait généreusement abandonné ses droits et le produit de la vente de l'ouvrage en faveur des descendants de l'illustre cantatrice qui vivent encore à Lisbonne. M. E. David a rendu hommage à cet excellent travail dans la *Revue et Gazette musicale* (1875). Dernièrement, le docteur Guimarães a fait paraître dans le *Jornal do Commercio* des *Memorias para a historia dos theatros de Lisboa*, qui sont d'une grande valeur et qui renferment de riches matériaux sur l'histoire de l'Opéra à Lisbonne. Son *Summario de varia historia* (1), sorte de mosaïque littéraire sur les sujets les plus variés et les plus curieux, renferme des notes fort utiles sur l'histoire des arts et métiers en Portugal. M. Guimarães tient le feuilleton musical du *Jornal do Commercio* et y exerce la critique d'une façon très-honorable; ses articles sur le théâtre de S. Carlos (Opéra de Lisbonne) sont remarqués; on trouve encore des travaux de lui dans l'*Archivo Pittoresco*, dans *Artes e Lettras*, etc., etc.

J. DE V.

GUIMET (Émile), riche industriel et amateur distingué de musique, est né à Lyon en 1836. Fils d'un inventeur dont les nouveaux procédés chimiques firent faire de grands progrès à certaines industries spéciales, et qui, en exploitant lui-même ces procédés, augmenta d'une façon notable une fortune déjà considérable, M. Guimet, tout en aidant dans ses entreprises son père, auquel il a succédé depuis, étudia avec ardeur la musique, vers laquelle il se sentait attiré par un goût irrésistible. Il travailla d'abord le piano, puis se livra à l'étude de l'harmonie sous la direction successive de MM. Joseph Luigini, Debillemont et Richard Lindau. Dès 1859, il publiait à Paris (chez Flaxland) un recueil de dix *Scènes et Mélodies*, bientôt suivi d'une série de petites pièces pour le piano, intitulées *Croquis espagnols*. Un peu plus tard, M. Guimet écrivait la musique d'un ballet en 2 actes et 4 tableaux,

(1) Il est juste de dire que c'est M. Francisco Innocencio da Silva, le savant bibliographe, qui a donné le premier une bonne biographie de Marcos Portugal. Ce que Fétis en dit est incomplet et parfois inexact.

(1) C'est un choix de ses meilleurs articles, publiés autrefois dans le *Jornal do Commercio*. Quatre volumes en ont déjà paru; le 5e est sous presse.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

l'Œuf blanc et l'Œuf rouge, qui était représenté au Grand-Théâtre de Lyon le 26 novembre 1867. L'œuvre la plus importante de M. Guimet est un grand oratorio, c'est-à-dire une « orientale symphonique, » *le Feu du ciel*, vaste composition pour *soli*, chœurs, orchestre et fanfare, écrite sur des vers de M. Victor Hugo, que l'auteur fit exécuter pour la première fois à Londres, dans Saint-James's hall, au mois de juillet 1872, et ensuite à Paris, au théâtre du Châtelet, dans deux concerts donnés par lui au mois de février 1873. La critique accueillit favorablement la partition du *Feu du Ciel*, qui ne manquait en vérité ni de talent, ni de verve, ni de grandeur.

M. Guimet a aidé considérablement, dit-on, et par son activité et par sa fortune, au développement du mouvement musical et du mouvement orphéonique dans sa ville natale, ce qui l'a fait nommer officier d'académie et membre de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon, dont son père a été président à plusieurs reprises. Il manie d'ailleurs la plume avec facilité, et après avoir publié deux *récits* de voyages, l'un en Espagne, l'autre en Égypte, il a donné sous ce titre : *Cinq Jours à Dresde*, une relation intéressante de la grande fête des chanteurs qui eut lieu en cette ville du 22 au 26 juillet 1865 (Lyon, Méra, 1866, in-12). M. Guimet a publié aussi quelques chœurs orphéoniques : *l'Hymne à la musique*, *le Conscrit*, *la Saint-Jean*, *les Faucheurs*, etc. En 1876, M. Guimet a été chargé par le gouvernement français d'une mission scientifique au Japon, et s'est acquitté de cette mission de la façon la plus distinguée. Peu de temps après, il était nommé chevalier de la Légion d'honneur. — La mère de cet artiste, Mme Zélie Guimet, fille du peintre Bidault, a fait preuve elle-même de talent dans la peinture et s'est fait remarquer par quelques bons tableaux, entre autres une *Judith* qui a figuré au salon de 1827 (1).

GUINDANI (E.....), musicien italien contemporain, a fait représenter sur le théâtre de Parme, le 16 février 1876, un opéra sérieux qui avait pour titre *la Regina di Castiglia*. Cet ouvrage n'a obtenu aucun succès.

GUIRAUD (Jean-Baptiste), compositeur et professeur, né à Bordeaux en 1803, fit ses études au Conservatoire de Paris, où il fut élève de Reicha et de Lesueur. Admis au concours de l'Institut, il remporta en 1826 le premier second grand prix de composition, et l'année suivante le premier grand prix. Devenu par ce fait pensionnaire de l'Académie de France à Rome, il alla passer plusieurs années dans cette ville, et fit à l'Académie des Beaux-Arts les envois réglementaires, envois parmi lesquels se trouvaient des fragments d'un opéra sérieux italien, intitulé *Ruggero e Bradamante*. De retour à Paris, il essaya, comme tant d'autres, de se produire au théâtre ; voyant qu'il n'y pouvait réussir, il prit le parti de quitter la France et d'aller s'établir à la Nouvelle-Orléans, où il se fit une brillante position comme professeur. Au bout de quelques années, il revint à Paris, s'y maria, tenta encore, mais toujours inutilement, d'aborder la scène, et après en avoir reconnu de nouveau l'impossibilité, repartit pour la Nouvelle-Orléans. Je crois que c'est en cette ville qu'il est mort, vers 1864.

GUIRAUD (Ernest), compositeur, fils du précédent, né à la Nouvelle-Orléans le 23 juin 1837, offre le seul exemple connu en France d'un musicien fils de prix de Rome et ayant obtenu lui-même le prix de Rome. Plus heureux que son père, M. Guiraud a pu, non sans difficultés toutefois, se produire comme compositeur dramatique, et il est un des jeunes artistes sur lesquels la nouvelle école française a le plus droit de compter.

Vivant dans un milieu très-musical, M. Ernest Guiraud, qui était né avec de réelles facultés, vit ces facultés s'accroître encore sous la direction de son père, qui, tout naturellement, se chargea de son éducation artistique. Lorsqu'il fut âgé d'une douzaine d'années, celui-ci l'amena à Paris, non pour l'y fixer encore, mais dans le but de lui ouvrir l'imagination et de lui préparer les voies de l'avenir. M. Guiraud père repartit ensuite pour la Nouvelle-Orléans avec son fils, emportant avec lui un certain nombre de livrets d'opéras qu'il avait achetés dans le but de l'exercer à la composition dramatique. Parmi ces livrets se trouvait celui du *Roi David*, représenté à l'Opéra en 1846, et qui avait été le premier ouvrage de M. Mermet. Le jeune Guiraud, atteignant environ sa quinzième année, remit ce poème en musique, et son *Roi David*, joué par la troupe française de la Nouvelle-Orléans, obtint dans cette ville un succès véritable.

La représentation de cet opéra fut l'adieu jeté au pays qui l'avait vu naître par M. Ernest Guiraud, qui s'apprêtait à venir s'établir définitivement dans sa véritable patrie. Il s'embarqua en effet pour la France, afin d'y continuer ses études, d'y parfaire son éducation musicale, et de s'y faire une position. Il y trouva tout naturellement d'intimes relations : les amis de son père,

(1) Voici les titres des récits de voyage publiés par M. Émile Guimet : 1° *A travers l'Espagne*, Lyon, Méra, 1862, in-12 ; 2° *Croquis égyptiens*, Paris, Hetzel, in-12 ; 3° *Esquisses scandinaves*, Paris, Hetzel, in-12, 1876.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

puis les membres de sa propre famille, parmi lesquels son oncle, M. Croizilles, violon-solo de l'Opéra-Comique, qui en prit la garde et qui veilla sur lui avec un soin tout paternel. Presque aussitôt arrivé à Paris, il entra au Conservatoire, dans la classe de piano de M. Marmontel, dont il devint rapidement l'un des meilleurs élèves. Dès 1855, il obtenait un premier accessit, remportait le second prix en 1857, et le premier en 1858. En même temps il suivait un cours d'harmonie avec M. Barbereau, qui avait été chez Reicha le condisciple de son père, et entrait bientôt dans la classe de composition d'Halévy. Ses progrès y furent si rapides qu'en 1859, à son premier concours à l'Institut, il enleva d'emblée le premier prix de Rome, qui lui fut décerné à l'unanimité. La cantate de concours avait pour auteur Édouard Monnais, et pour titre *Bajaset et le Joueur de flûte*.

M. Guiraud, qui tenait alors à l'orchestre de l'Opéra-Comique le modeste emploi de timbalier, partit donc pour Rome, comme tant d'autres ; mais son séjour dans la ville éternelle fit peut-être plus d'impression sur son esprit qu'il n'en fait d'ordinaire sur celui de ses confrères. Nature ardente, enthousiaste, doué d'un sentiment artistique très-intense et très-développé, il conserva de son voyage en Italie, de la vue de cette nature généreuse et luxuriante, de la contemplation de tant de chefs-d'œuvre accumulés par les siècles, un souvenir qui, loin de lui peser, lui est toujours resté cher. M. Guiraud, du reste, ne faillit point aux obligations imposées par le règlement aux élèves de l'école de Rome, et fit exactement à l'Académie des Beaux-Arts les envois auxquels il était tenu : il envoya la première année une messe solennelle, la seconde année un opéra bouffe italien en un acte, *gli Avventurieri*, et la troisième un opéra-comique en un acte intitulé *Sylvie*.

M. Guiraud commença sous d'heureux auspices sa carrière de compositeur. Au rebours de tant d'autres prix de Rome, qui ne peuvent parvenir à se faire jouer, il était à peine de retour à Paris et touchait encore les derniers mois de sa pension, lorsque l'Opéra-Comique livra au public ce petit opéra de *Sylvie*, précédemment envoyé par lui à l'Académie des Beaux-Arts. Représenté le 11 mai 1864, cet aimable ouvrage fut favorablement accueilli. Son auteur dut cependant attendre cinq ans une nouvelle occasion de se produire, et ce n'est que le 5 mars 1869 que le Théâtre-Lyrique fit paraître *En Prison*, nouvel ouvrage en un acte dû à la plume de M. Guiraud ; encore ce dernier ne fut-il joué que contre le gré du compositeur, qui, mécontent du livret de ses collaborateurs, mécontent même de sa partition, eût désiré ne leur jamais laisser voir le jour. Le jeune musicien donna, le 2 juillet 1870, à l'Opéra-Comique, un troisième ouvrage en un acte, *le Kobold*, qui réussit à souhait, mais dont les événements vinrent arrêter la carrière.

La guerre survenue, M. Guiraud ne voulut pas profiter de l'exemption du service militaire à laquelle lui donnait droit son titre de prix de Rome ; il s'engagea même dans un bataillon de marche, fit son devoir jusqu'au bout, et fit bravement le coup de feu en plus d'une occasion, notamment dans les deux sanglantes journées de Champigny et de Montretout, où il vit bon nombre de ses compagnons tomber autour de lui. Plus heureux pourtant que notre brave et cher Henri Regnault, venu de si loin pour se faire tuer en héros, il ne fut pas même blessé.

Une fois la paix rétablie, M. Guiraud se remit au travail. On le retrouve bientôt aux Concerts populaires, où, le 28 janvier 1872, il fait exécuter une suite d'orchestre fort remarquée et qui méritait de l'être ; cette composition le classa aussitôt dans l'opinion des artistes et du public, et vint confirmer les espérances qu'on avait conçues de son talent ; elle accusait chez son auteur une étude sérieuse et approfondie des grands maîtres, principalement dans le *prélude*, qui est de conception toute classique, et une grande connaissance des ressources de l'orchestre, surtout dans le finale (*Carnaval*), page brillante et entraînante, morceau plein d'action, de mouvement et de couleur.

Le 23 novembre 1872, M. Guiraud donnait au petit théâtre de l'Athénée un opéra-comique en deux actes, *Madame Turlupin*, dont la partition extrêmement distinguée lui fit le plus grand honneur, et qui mériterait d'être repris sur une scène plus importante. Il écrivit ensuite la musique d'un ballet en un acte, *Gretna-Green*, qui fut représenté à l'Opéra le 5 mai 1873, fit exécuter l'année suivante aux Concerts populaires une Ouverture de concert (1er mars 1874) et un air de ballet (6 décembre), et enfin donna à l'Opéra-Comique, le 11 avril 1876, un ouvrage en trois actes, intitulé *Piccolino*. Moins originale, moins neuve à mon sens que celle de *Madame Turlupin*, la partition de *Piccolino*, qui a été très-bien reçue du public et de la critique, n'en est pas moins une œuvre remarquable, dont l'allure franche et hardie tranche d'une façon très-heureuse avec celle de certaines productions contemporaines dont les auteurs, se rapprochant des tendances anti-scéniques de la nouvelle école allemande, voudraient acclimater au

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

théâtre des procédés qui en sont précisément la négation pure.

Au reste, et musicalement parlant, M. Ernest Guiraud *n'est ni un rêveur ni un élégiaque*. C'est un tempérament nerveux, chaud, vivace, qui a besoin de l'entraînement de la scène, et qui est visiblement et invinciblement attiré vers le théâtre, dont il a le sentiment inné. Sa musique a les véritables qualités qui conviennent au drame lyrique : l'action, le mouvement, la chaleur, la vie, et par conséquent, au point de vue technique, le rhythme, qui est justement l'âme et l'essence de toute musique vivante. Malheureusement, et par la faute de nos administrations théâtrales, M. Guiraud n'a pu donner encore la mesure exacte de son talent, et produire une œuvre *où il se soit livré tout entier*. Mais ceci viendra rapidement maintenant, il faut l'espérer, et M. Guiraud n'en reste pas moins l'un des soutiens les plus fermes, les plus intelligents et les mieux doués de la jeune école française.

Voici la liste des œuvres gravées de M. Guiraud : 1° *Sylvie*, un acte (Paris, Lemoine) ; 2° *Madame Turlupin*, 2 actes (Paris, Escudier) ; 3° *Gretna-Green*, ballet en un acte (Paris, Durand-Schœnewerk) ; 4° *Piccolino*, 3 actes (id., id) ; 5° Suite d'orchestre en quatre parties, partition d'orchestre et arrangement à 4 mains (id., id.) ; *Mignonne*, mélodie, *Sérénade de Ruy-Blas* (Paris, Choudens) ; *Crépuscule*, mélodie (dans la *Revue de la musique*).

Au mois de novembre 1876, M. Guiraud a été nommé professeur d'harmonie et accompagnement au Conservatoire, en remplacement d'Édouard Batiste, qui venait de mourir.

GUISLAIN (Pierre-Joseph), violoniste et chef d'orchestre, né à Berg-op-Zoom en 1757, se fixa de bonne heure à Anvers, et tout en remplissant l'emploi de violon-solo au théâtre, dirigeait les concerts nobles, ceux de la Solidarité et de la Société philharmonique, ce qui le rendait en quelque sorte l'arbitre du mouvement musical en cette ville. C'est lui qui, le premier, fit naître le goût de la musique classique à Anvers, surtout en y faisant exécuter les quatuors d'Haydn et de Mozart, presque inconnus avant lui. Lui-même se faisait remarquer, comme violoniste, par son excellente exécution des concertos de Viotti, Kreutzer et Rode. On cite parmi les compositions de cet artiste un Concerto de violon et un livre de six Sonates pour deux violons, publiés à Anvers, chez Wauters.

* **GUMBERT** (Ferdinand), compositeur, est né à Berlin le 21 avril 1818. Cet artiste n'a pas publié jusqu'à ce jour moins de 400 *lieder*, qui se font remarquer pour la plupart par un sentiment très-personnel et un charme pénétrant. Il a donné au théâtre Armonia, de Vienne, en novembre 1867, une opérette intitulée *Caroline ou une Chanson sur le golfe de Naples*. M. Gumbert, qui est très-versé dans la connaissance de la langue française, s'est fait aussi une sorte de spécialité de la traduction de nos opéras, et c'est à lui que l'on doit les adaptations allemandes des *Dragons de Villars*, de *l'Africaine*, de *Mignon*, de *le Roi l'a dit*, etc., ainsi que celle de la plupart des opérettes de M. Offenbach. M. Gumbert est l'un des collaborateurs actifs de la *Nouvelle Gazette musicale* de Berlin.

GUMPRECHT (Otto), écrivain musical fort distingué, né à Erfurt en 1823, a fait ses études à Breslau, à Halle et à Berlin. Il est attaché depuis 1848 à la *Gazette nationale* en qualité de critique musical, et il a acquis sous ce rapport une grande autorité, que justifie un talent très-solide et très-sérieux. Il a publié sous ce titre : *Musikalische Charakterbilder* (*Portraits d'artistes musiciens*) une série d'études fort intéressantes sur Schubert, Mendelssohn, Weber, Rossini, Auber et Meyerbeer (Leipzig, 1868). On lui doit encore l'écrit suivant : *Richard Wagner und sein Buhnenfestspiel* (Leipzig, 1873).

GUNG'L (Mlle Virginie), fille du fameux compositeur de danse Joseph Gung'l, a abordé la carrière lyrique en débutant avec succès à l'Opéra de Berlin, en 1872, dans *la Flûte enchantée* de Mozart et dans le *Faust* de M. Gounod.

GUNTHER (Le docteur), médecin établi à Leipzig, a écrit la musique d'un opéra, *l'Abbé de Saint-Gall*, qu'il a fait représenter, sous le pseudonyme de *Hœrther*, au théâtre Victoria, de Berlin, en juillet 1864. Cet ouvrage a eu du succès.

GUSTO (*J.....Z.....*), compositeur, vivait vers le milieu du dix-huitième siècle à Zurich, où il se fit une grande popularité, et où il publia le recueil suivant : *Auserlesene geistliche Lieder aus den besten Dichtern. Mit ganz neuen leichten Melodieen versehen von J.-Z. Gusto* (Zurich, Ziegler, 1769, in-8°). Ce recueil ne contient pas moins de 170 chants, dont 57 à une voix, 6 à deux et 107 à trois et quatre voix, dont la mélodie est généralement aimable et facile.

* **GUYOT** (Jean), et non *Guiot*. — Un ancien officier de l'armée belge, M. Clément Lyon, qui s'est épris d'une véritable passion pour la mémoire de cet artiste, a publié récemment sur lui une brochure intéressante, qui complète et rectifie les renseignements connus jusqu'à ce jour,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

et dans laquelle il annonce la publication prochaine d'une biographie étendue et complète de son héros. La brochure de M. Clément Lyon a pour titre « *Jean Guyot, dit Castileti*, célèbre musicien wallon du XVIe siècle, maître de chapelle de S. M. l'Empereur d'Allemagne Ferdinand Ier, né à Châtelet en 1512 (Charleroi, Delaere, 1876, in-8°). » Il résulte tout d'abord des renseignements recueillis dans cet opuscule, que le nom véritable de l'artiste est Guyot, et non *Guyoz*, et qu'il est né en 1512. « Jean Guyot, dit M. Lyon, inspiré sans aucun doute par l'esprit patriotique, se donna, à l'étranger et même dans son pays, le nom de *Joannès Castileti* ou *Jean de Châtelet*. Nous verrons plus loin qu'il latinisera son nom d'une manière différente encore et qu'il en fera *Joannès Guidonius*, en accompagnant ce nom du mot « *Castiletanus* », ce qui prouve à quel point il tenait à son origine. Jusqu'aujourd'hui ces divers noms ont fait prévaloir, dans l'esprit des biographes, l'idée de deux personnages distincts; mes investigations m'ont heureusement permis de rétablir la vérité au plus grand honneur du maître de chapelle. Jean Guyot, Joannès Castileti, Joannès Guidonius, c'est-à-dire le compositeur de musique et l'écrivain ami des arts ne sont bien réellement que les noms différents d'une seule et même brillante personnalité. »

Si les détails donnés par M. Clément Lyon sont aussi sûrs et aussi précis qu'il le dit, l'artiste connu jusqu'ici sous le nom de *Jean Guidonius* (Voir *Biographie universelle des Musiciens*, t. IV), et considéré comme Hollandais parce qu'il avait publié à Maestricht l'ouvrage intitulé *Minervalia*, n'aurait jamais existé, ou plutôt n'était autre que celui qui nous occupe ici, et doit être confondu avec lui. En effet, M. Lyon revendique pour Jean Guyot la paternité de cet ouvrage important.

A l'âge de vingt-deux ans, selon son nouveau biographe, Guyot suit les cours de la Faculté des Arts de Louvain. « Le 5 décembre 1536, il soutient sa thèse (*responsio formalis*), sorte d'acte de préparation au grade de licencié; l'année suivante, il prend part au concours définitif, et, finalement, le 22 mars 1537, lors de la promotion générale, ayant été proclamé 22e sur 108 concurrents, il est nommé licencié-ès-arts. » Il commence alors sa carrière. En 1546, on le retrouve à Liége, où il est chapelain à la collégiale Saint-Paul, en même temps qu'il remplit aussi l'office de maître des chantres (*præcentor*), et bientôt il devient maître de chapelle de la cathédrale de Saint-Lambert de la même ville. Dix-sept ans plus tard, en 1563, sa renommée l'ayant depuis longtemps fait mander et établir à Vienne, et l'emploi de maître de chapelle de l'empereur d'Allemagne étant vacant, il est pourvu de cet office, qu'il ne remplit pourtant que pendant une année (septembre 1563—31 août 1564), par suite de la mort de Ferdinand Ier. Il n'avait point perdu son temps d'ailleurs, car il avait fondé et inauguré à Vienne, dès le 1er décembre 1563, une école musicale qu'il soutenait en partie de ses deniers personnels. Toutefois, Guyot revint à Liége en 1564, y retrouva son emploi à la cathédrale, et mourut en cette ville le 11 mars 1588, âgé d'environ soixante-seize ans, jouissant de la renommée d'un grand artiste, de l'affection de ses proches et de l'estime de tous.

GUYOT DE FÈRE (FRANÇOIS-FORTUNÉ), écrivain français, né à Paris le 30 août 1791, a publié, entre autres ouvrages assez nombreux et de caractères très-divers, trois volumes d'un *Annuaire des Artistes français*, dont le premier parut en 1832 (in-12). On trouve dans cette publication, consacrée à toutes les branches des beaux-arts, quelques renseignements intéressants et quelques notices biographiques sur un certain nombre de musiciens vivant à cette époque. Guyot de Fère est mort vers 1865.

GUZMAN (JORGE DE), musicien espagnol, s'est fait connaître par la publication suivante : *Curiosidades del cantollano, sacadas de las obras del Reverendo Don Pedro Cerone de Bergamo, y de otros autores, dadas a luz a costa de Jorge de Guzman, natural de la Ciudad de Cadiz, en donde actualmente exerce el oficio de sochantre de la Santa Iglesia cathedral en dicha Ciudad*, Madrid, 1709, petit in-4° de 272 pages, avec un supplément de quatre feuillets non paginés.

J.-B. W.

GUZMAN (FLORIANO), compositeur italien, vivait dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Il a fait représenter un opéra bouffe intitulé *gli Uccellatori*, et un autre ouvrage, *la Contessina*, écrit par lui en société avec plusieurs autres artistes.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

H

* **HAAKE** (C.....-Wilhelm), flûtiste allemand et compositeur, est mort à Leipzig le 25 mars 1875. Il avait fait, pendant longues années, partie de l'orchestre du *Gewandhaus* de cette ville.

HAAS (F.....), facteur d'orgues contemporain le plus renommé de la Suisse, est l'auteur des orgues des cathédrales de Bâle, de Berne et de Lucerne, qui se font remarquer par de solides qualités et par un fini d'exécution peu commun.

HAAS (Charles), professeur de chant, est l'auteur d'un recueil intitulé *l'Art du chant, vocalises faciles* (Paris, Prilipp), et d'un second recueil publié sous le titre de *Quinze Vocalises-mélodies*, faisant suite à *l'Art du chant* (id., id.). On lui doit aussi quelques romances.

HABENECK (Charles), écrivain politique, est l'auteur d'une brochure ainsi intitulée : *Précis historique de musique classique* (Paris, Dentu, 1861, in-12 de 35 pp.). Il est le petit neveu d'Habeneck, qui fut directeur et l'un des plus fameux chefs d'orchestre de l'Opéra.

* **HABERBIER** (Ernest), est mort le 12 mars 1869 à Bergen (Norwége) où il s'était retiré depuis plusieurs années, continuant de se livrer à l'enseignement. Il avait annoncé un concert, et, quoique se sentant très-souffrant, n'en voulut point reculer la date. Il se présenta donc devant le public, et avait déjà exécuté un de ses morceaux d'une façon fort brillante, lorsque, au moment de terminer le second il défaillit et se laissa tomber sur son piano. On s'empressa de lui porter secours, mais lorsqu'on voulut le relever, il avait cessé de vivre.

HACKENSOELLNER (Léopold), pianiste et compositeur autrichien, est fixé depuis plusieurs années à Florence, où il dirige les concerts de la Société philharmonique. Il a fait représenter, sur un théâtre particulier de cette ville, deux ou trois opérettes écrites sur paroles françaises, dont une intitulée *le Dé*, a obtenu un certain succès. Il a même donné au théâtre *delle Logge*, le 25 avril 1877, un opéra-comique français en trois actes, *la Villa du spirite*, écrit sur des paroles de M. le duc de Dino. M. Hackensœllner, qui est très-répandu dans la haute société de Florence, a épousé une chanteuse dramatique fort distinguée, Mme Barbieri-Nini (*Voyez* ce nom), aujourd'hui retirée du théâtre.

* **HÆNDEL** (Georges-Frédéric). Il n'est pas inutile de faire remarquer que l'écrit de M. Victor Schœlcher sur la vie de cet artiste immortel, publié à Londres sous ce titre : *Life of Handel*, avait été inséré précédemment en français, par fragments et presque en son entier, dans le journal *la France musicale*. Depuis lors, il a paru à Londres un livre de H. F. Chorley : *Handel studies* (*Études sur Hændel*, Londres, in-8°), et la brochure suivante : *A short commentary on Handel's oratorio « the Messiah »* (*Court commentaire sur l'oratorio de Hændel « le Messie »*) par John Crowdy, Londres, William Reeves. En Allemagne a été publié aussi, il y a quelques années, un écrit ainsi intitulé : *Händel und Shakespeare. Zur Æsthetik der Tonkunst* (*Hændel et Shakespeare. Sur l'esthétique de la Musique*), par M. G. G. Gervinus, Leipzig, 1868, in-8°. Enfin, j'ai moi-même publié, lors des superbes exécutions du *Messie* données à Paris par la Société de l'Harmonie sacrée, sous l'excellente direction de M. Charles Lamoureux (*Voy.* ce nom), un opuscule ainsi intitulé : *A propos de l'exécution du* Messie *de Hændel au Cirque des Champs-Élysées, le 19 décembre* 1873, Paris, imp. Chaix, 1873, in-12 de 35 pages (1).

HAËNEL DE CRONENTHALL (Louise-Augusta-Marie-Julia, marquise D'HÉRICOURT DE VALINCOURT, née DE), dame compositeur, descend d'une antique maison patricienne de Gratz, et est née en Saxe, en 1839. Elle montra de bonne heure de rares aptitudes pour la musique, et ne commença cependant l'étude de cet art qu'à dix-sept ans, non dans son pays, mais en France, où elle était venue pour terminer son éducation littéraire, et qu'elle ne quitta plus depuis lors. Elle fut successivement l'élève de MM. Tariot, Franchomme, Camille Stamaty, Eugène Prévost, Demerssemann, fit de rapides progrès, et bientôt se livra avec ardeur à la composition. Le nombre des œuvres composées par Mme Haënel de Cronenthall (c'est sous ce nom qu'elle s'est fait connaître) ne s'élève guère à moins d'une centaine, dont une bonne partie

(1) Les deux traductions de *Judas Machabée* et du *Messie* données par M. Victor Wilder en 1874 et 1875 (Paris, Heugel, in-12) sont précédées de courtes notices historiques sur ces deux ouvrages.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

a été publiée. Voici la liste des plus importantes : 1° *La Cinquantaine villageoise* (épisode de la vie de campagne), 1re symphonie ; — 2° *Salut au printemps*, 2e symphonie ; — 3° *La Fantastique*, 3e symphonie ; — 4° *Apollonia*, 4e symphonie ; — 5° *Bonheur pastoral*, 1re sonate ; — 6° *La Simplicité*, 2e sonate ; — 7° *Graziosa*, 3e sonate ; — 8° *La Bonne Journée*, 5e sonate ; — 9e *Vieux Style*, 6e sonate, — 10° *La Dramatique*, 7e sonate ; — 11° *Léoncia*, 8e sonate ; — 12° *Une partie de chasse*, 9e sonate ; — 13° *Mittweyda*, 11e sonate ; — 14° *Satisfaction*, 13e sonate ; — 15° *Heureux Jour*, 14e sonate ; — 16° *La Pathétique*, 15e sonate ; — 17° *Naïveté*, 16e sonate ; — 18° *Maestosa*, 17e sonate ; — 19° *Gaieté classique*, 19e sonate ; — 20° *L'Enfance de Beethoven*, 21e sonate ; — 21° *Georgina*, 22e sonate (1) ; — 22° *Crémone*, quatuor pour instruments à cordes ; — 23° Six Nocturnes (*Nocturne*, *Regrets et Souvenirs*, *La Patrie absente*, *Ne m'oublie pas*, *Filius dolorosus*, *Florence*) ; — 24° Romances sans paroles (*Au bord de la mer*, *Villanelle*, *Méditation*, *Fragilité de la vie*, *l'Adieu*, *Rêves sur l'Océan*, *Crépuscule*, *l'Horizon*, *le Naufrage du bonheur*) ; — 25° *La Naissance de Jésus*, Noël pour piano et chant ; — 26° *Le Retour des Moissonneurs*, marche ; — 27° *Musettes gasconnes*, en forme de rondos ; — 28° *Les Cloches du soir*, fantaisie : — 29° *La Pastorale*, bluette ; — 30° *La Source*, impromptu ; — 31° *Alla militare*, scherzo capriccioso ; — 32° *Ophelia*, romance dramatique pour piano et violoncelle ; — 33° *Joyeuse humeur*, rondo ; — 34° *L'Élégante*, polonaise ; — 35° *Jonquille*, gavotte ; — 36° enfin des valses, polkas, mazurkas, varsoviennes, qui, arrangées à grand orchestre, font depuis longtemps partie du répertoire du concert des Champs-Élysées, et un certain nombre de romances et mélodies vocales.

Mme Haënel de Cronenthall, qui est aussi l'auteur d'un opéra-comique jusqu'à ce jour inédit, *la Nuit d'épreuve*, s'est fait remarquer en 1867, lors de l'Exposition universelle de Paris, en transcrivant, pour l'orchestre du Jardin chinois, quelques-uns des airs les plus populaires de la Chine, travail qui lui a valu la grande médaille d'honneur de l'Exposition et celle des commissions impériale et chinoise. Quelques-uns de ces morceaux, transcrits pour le piano, ont été publiés ; ce sont les suivants : 1° *La Descente de l'hirondelle*, air chinois cité dans le recueil des chants populaires de Confucius ; 2° *La grande Tournante*, danse chinoise en l'honneur des sacrifices offerts par l'Empereur sur l'autel rond ; 3° *La Chanson du Thé*, composée au dix-huitième siècle par l'empereur Khien-Long ; 4° *Le Chalumeau de Niou-Va*, pastorale composée par Ta-Joun, musicien de l'empereur Hoang-Ti, en l'honneur de la princesse Niou-Va ; 5° *La Danse des plumes*, ballet pour inviter les esprits des quatre parties du monde à assister à la fête des lanternes de Yang Cheu ; 7° *La Tasse d'or*, chanson à boire de l'empereur Ouan-Ti ; 8° *La Joueuse de flûte de Sou-Tchou-Fou*, couplets et refrain.

(1) Les sonates portant les nos 4, 10, 12, 18 et 20, non mentionnées ici, sont extraites des symphonies citées plus haut et d'un quatuor pour instruments à cordes.

HÆRTEL (Christophe), l'un des chefs de la puissante maison d'édition musicale établie à Leipzig et connue depuis plus de quatre-vingts ans sous la raison sociale *Breitkopf et Hærtel*, naquit à Schneeberg en 1763. Vers la fin du siècle dernier, il s'associa avec Christophe-Gottlob Breitkopf, et les efforts de ces deux hommes intelligents firent de la maison qu'ils dirigeaient l'une des premières de toute l'Europe. A la mort de Breitkopf, en 1800, Christophe Hærtel resta seul propriétaire de l'établissement, qu'il dirigea seul jusqu'en 1827, époque où il mourut (*Voyez* Breitkopf).

HÆRTEL (Hermann et Raymond), fils du précédent, naquirent, le premier le 27 avril 1803, le second, le 9 juin 1810. A la mort de leur père, ils prirent la direction de la maison dont il était le chef, et la gérèrent conjointement pendant près d'un demi-siècle, c'est-à-dire jusqu'à la mort de Hermann, arrivée à Leipzig le 4 août 1875. Depuis cette époque, M. Raymond Hærtel est seul à la tête de cette importante librairie musicale.

HÆRTEL (Gustave-Adolphe), violoniste et compositeur, né à Leipzig le 7 décembre 1836, mort à Hombourg (les-Bains) le 28 août 1876, se distingua de bonne heure comme virtuose. Après avoir donné à vingt ans des concerts dans différentes villes d'Allemagne, il devint en 1857 chef d'orchestre à Brême, puis en 1863 au théâtre municipal de Rostock, où il fonda l'*Association musicale*, qui existe encore. Le grand-duc de Mecklembourg-Schwerin voulut se l'attacher comme directeur de la musique de la cour, mais en 1873 Hærtel préféra la direction de Hombourg comme plus lucrative et plus satisfaisante au point de vue de l'art.

Hærtel publia, fort jeune encore, un *trio burlesque* pour trois violons, avec accompagnement de piano, qui eut beaucoup de succès. Vinrent ensuite : une introduction et des entr'actes pour le drame *Don Juan d'Autriche*, de Publitz ;

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Les Carabiniers, opéra-comique en 3 actes, Schverin, 1866 ; deux opérettes : *Un fol mariage* et *Der Hausirer* (*le Colporteur*), toutes deux représentées à Schwerin ; *Variations pour le violon* ; *Fantaisie sur une barcarolle sicilienne*, pour deux violons ; morceaux pour piano sur un motif de Schumann ; une *Marche victorieuse* ; un *Galop di bravura* ; et des petites sonates pour le piano dédiées à la princesse Galitzin. Hærtel mourut des suites d'une fluxion de poitrine, laissant une jeune veuve (artiste dramatique) et trois enfants.

J. D. F.

* **HÆSER** (Chrétien-Guillaume), poëte dramatique, compositeur et jadis l'un des meilleurs chanteurs dramatiques de l'Allemagne, est mort à Stuttgard, le 27 mai 1867, à l'âge de 85 ans.

* **HÆSER** (Charlotte-Henriette), cantatrice célèbre au commencement de ce siècle, est morte à Rome au mois de mai 1871.

HAGEMAN est le nom d'une famille de musiciens néerlandais qui se sont fait remarquer depuis le commencement de ce siècle. Le chef de cette famille, *François Hageman*, né à Nimègue en 1802 et d'abord destiné au commerce, apprit la musique avec son père et fut ensuite élève d'un professeur nommé Hauff. Nommé en 1823 organiste à Zutphen, il prit une part active à la propagation de l'art musical en cette ville, y fonda une société pour la réforme du chant choral et y créa une société chantante.

François Hageman, son fils aîné, pianiste et organiste, né à Zutphen le 10 septembre 1827, fut élève de son père. Nommé organiste royal à Appeldoorn en 1846, à l'âge de dix-neuf ans, il devint, en 1848, organiste et chef de musique à Nijkerk. En 1850 il se rendit à Paris pour y terminer son éducation musicale, et se fit recevoir au Conservatoire, mais une maladie de sa mère le rappela presque aussitôt dans sa patrie. En 1852 il devint, pour le piano, élève du Conservatoire de Bruxelles, se fixa ensuite à Wageningen, accepta en 1859 les fonctions d'organiste à Leuwarden, et peu de temps après fut appelé à Leyde en qualité de directeur de musique à l'École de cette ville. M. François Hageman a publié quelques morceaux de piano, et a donné, dans le journal *Euterpe*, plusieurs travaux relatifs à la musique.

Son frère, *Maurice Hageman*, pianiste et violoniste, né à Zutphen le 25 septembre 1829, a fait de bonnes études musicales au Conservatoire de Bruxelles et est devenu par la suite directeur de musique et organiste à Groningue. Il a publié un assez grand nombre de compositions pour le piano et pour le chant, parmi lesquelles on remarque : Ouverture historique, à 4 mains ; 12 morceaux pour piano ; 6 morceaux de caractère ; Étude d'octaves ; Fantaisie nationale ; Pensées fugitives ; *Die Capelle*, lied pour contralto ; *Vergieb*, lied pour ténor ; *Feest-Cantate*, chœur pour voix de femmes ; 3 *lieder* pour contralto ; *Cantate*, composée à l'occasion du Congrès agricole (1859), etc. M. Maurice Hageman, comme son frère, s'est occupé de littérature musicale, et a donné aux journaux *Cæcilia* et *Euterpe* plusieurs écrits intéressants.

HAGEMAN (Herman), artiste qui ne semble pas appartenir à la même famille que les précédents, est né en 1812 à Neerbosch, et reçut des leçons d'un organiste nommé Courbois. Après avoir passé quatre ans au service, il revint dans sa ville natale, et y remplit pendant plus de vingt ans les fonctions d'organiste. On a publié de lui un Traité de plain-chant, un Recueil de pièces de plain-chant harmonisé avec accompagnement d'orgue, et Douze Gammes majeures et mineures harmonisées. En 1859 cet artiste était établi à Nimègue, et en 1864 il était organiste à Grave.

* **HAGEN** (Théodore), professeur de piano et écrivain sur la musique, est mort à New-York le 27 décembre 1871. Suivant les journaux qui ont annoncé ce fait, Hagen aurait vu le jour non à Dessau, en 1823, mais à Hambourg en 1822.

HAGHENS (Corneille), facteur de clavecins, exerçait sa profession à Anvers dans la première moitié du dix-septième siècle, et mourut en cette ville en 1641.

HAGHENS (Simon), facteur d'instruments, probablement fils du précédent, et né sans doute à Anvers, y fut reçu en 1641 au nombre des maîtres de la gilde de Saint-Luc.

HAILLOT (.....), violoncelliste et professeur, vivait à Paris dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Attaché comme violoncelliste à l'orchestre de la Comédie-Italienne, il prenait aussi, sur ses compositions, le titre de « maître de musique vocale » de ce théâtre. Il a publié : 1° *Six Duos de violoncelle, qui peuvent se jouer avec un basson ou une quinte, tirés des meilleurs opéras-comiques, arrangés, dialogués et concertants* ; 2° *Six Duos à deux violons et un violoncelle, dans lesquels l'auteur a inséré des meilleurs morceaux des opéras-comiques les plus nouveaux, et traités avec le plus grand soin, pour la facilité et l'agrément des amateurs, et avec lesquels ils pourront se faire entendre et paroître des virtuoses.*

* **HAINL** (François-George), violoncelliste et

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

compositeur, est mort à Paris le 2 juin 1873 (1). Cet artiste, qui depuis 1840 était premier chef d'orchestre du Grand-Théâtre de Lyon, fut appelé en la même qualité à l'Opéra, où il vint prendre le bâton de commandement le 24 juillet 1863, succédant à Dietsch, qui venait d'être « admis à faire valoir ses droits à la retraite ». Pendant les dix années qu'il passa à l'Opéra, il monta les ouvrages suivants : *le Docteur Magnus*, *Roland à Roncevaux*, *l'Africaine*, *Don Carlos*, *la Fiancée de Corinthe*, *Hamlet*, *Erostrate*, *la Coupe du roi de Thulé*, sans compter l'adaptation de *Faust* à notre première scène lyrique et la reprise du *Freischütz* ; puis, comme ballets, *la Maschera*, *Néméa*, *le Roi d'Yvetot*, *la Source*, *Coppélia*, et *Gretna-Green*.

Peu de temps après son entrée à l'Opéra, et à la retraite de M. Tilmant, George Hainl avait été nommé chef d'orchestre de la Société des concerts du Conservatoire ; moins habile pour conduire la symphonie que l'opéra, ne connaissant pas, d'ailleurs, les traditions de la Société, il ne brilla pas dans ces fonctions, dont il se démit au bout de trois ans. Il était aussi devenu chef d'orchestre de la chapelle impériale et des concerts de la cour, et avait conduit les grands festivals de l'Exposition universelle, à la suite desquels il avait été nommé chevalier de la Légion d'honneur.

Un bras énergique et vigoureux, une grande précision dans les mouvements, une mesure dont les temps étaient solidement et distinctement marqués, l'assurance en soi-même, une confiance qu'il savait communiquer aux artistes placés sous ses ordres, avec cela le regard fier et une ferme volonté, telles étaient les qualités de George Hainl, qualités si rares à rencontrer chez un conducteur et qui forment le vrai chef d'orchestre. Malheureusement, son éducation musicale n'était pas à la hauteur de ses aptitudes, et l'organisateur des études était en lui bien inférieur au conducteur. Or, dans un théâtre comme celui de l'Opéra de Paris, où la mise à la scène d'un ouvrage inédit exige, de la part du chef d'orchestre, des facultés complexes, des connaissances profondes et étendues, il faut, pour remplir ces fonctions, non-seulement un « batteur de mesure » excellent, mais un musicien solide et éprouvé. Sous ce dernier rapport, il faut l'avouer, George Hainl n'était pas à la hauteur de son rôle, et c'est ce qui fait que l'on dut placer à côté, et au-dessus de lui, un « directeur de la musique », chargé de l'organisation supérieure des études en ce qui concernait les ouvrages nouveaux. L'artiste chargé de cette mission n'était autre que M. Gevaert.

Il serait injuste cependant d'amoindrir les qualités de George Hainl comme chef d'orchestre, qualités que nous avons énumérées plus haut. Berlioz, qui s'y connaissait, a rendu d'ailleurs, en ces termes, hommage à son talent ; c'était à l'époque où il était encore attaché au Grand-Théâtre de Lyon : — « A une supériorité incontestable sur le violoncelle, il joint toutes les qualités de chef d'orchestre conducteur-instructeur-organisateur, c'est-à-dire qu'il dirige d'une façon claire, précise, chaleureuse, expressive ; qu'il sait faire la critique des défauts de l'exécution et y porter remède, autant que les forces musicales dont il dispose le lui permettent, et enfin qu'il sait mettre en ordre et en action productive tous les moyens qui sont à sa portée, administrer son domaine musical et vaincre promptement les difficultés matérielles dont chacun des mouvements de la musique, en province surtout, est ordinairement entravé. D'où il résulte implicitement qu'il joint à beaucoup d'ardeur un esprit pénétrant et une persévérance infatigable. Il a plus fait en quelques années pour le progrès de la musique à Lyon que ne firent en un demi-siècle ses prédécesseurs (1). »

HAITES (J.....-J....), compositeur anglais, né dans la première moitié de ce siècle, est mort à Londres dans le courant du mois d'octobre 1874. Je n'ai pu découvrir aucun renseignement biographique sur cet artiste, qui s'est fait connaître dans son pays par plusieurs œuvres importantes, entre autres trois messes, un oratorio, une cantate, des symphonies, des chœurs, plusieurs ouvertures de concert, et deux opérettes.

HAKEM EL-WÂDI (Abou-Yahya), c'est-à-dire natif ou habitant de Wâdi-el-Cora, dans le Hidjaz, naquit vers l'an 101 de l'hégire, ou 717 de l'ère chrétienne. Fils d'un barbier nommé Maymoun, qui était d'abord esclave, puis affranchi du calife Walid 1er, fils d'Abd-el-Mélik, et qui devait aux libéralités de ce prince une petite fortune, Hakem, qui était doué d'une belle voix et d'excellentes dispositions pour la musique, prit des leçons d'un de ses compatriotes, Omar el-Wâdi, chanteur renommé, et grâce à ses

(1) La *Biographie universelle des Musiciens* donne le 19 novembre 1807 comme date de la naissance de George Hainl. Je ferai remarquer que les registres de l'Association des artistes musiciens portent celle du 16 novembre.

(1) Un des gendres de George Hainl, M. Lecorbeiller, qui habitait Rouen et qui a suivi de près son beau-père dans la tombe, a légué au Conservatoire de Paris, en souvenir de lui, la somme nécessaire pour instituer un prix annuel de 1,000 francs en faveur des élèves violoncellistes de cet établissement.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

soins, devint lui-même un excellent chanteur et un compositeur distingué. Il se fit entendre d'abord avec succès devant le calife Walid II, languit ensuite dans l'obscurité sous le règne des successeurs de ce souverain, qui prenaient fort peu d'intérêt aux questions d'art, mais acquit la vogue et la fortune en se fixant à Bagdad lors de la création de cette ville par El-Mansour. Après être retourné dans sa ville natale pour y jouir de ses richesses, il revint à Bagdad sous le califat de Mouça El-Hâdi, et, quoique déjà vieux, sut faire apprécier son talent par ce prince, qui aimait beaucoup à l'entendre chanter. Plus tard, le calife Haroun el-Rachid le prit aussi en affection. Enfin, de retour définitivement aux lieux de sa naissance, Hakem fut attaqué d'un ulcère à la poitrine, et mourut à Wâdi el-Cora, âgé d'environ 81 ans, vers l'an 182 de l'hégire (798 de Jésus-Christ).

Quelques anecdotes donneront une idée du talent d'Hakem el-Wâdi, et de la renommée qu'il sut attacher à son nom. Présenté au calife Walid II par son maître Omar, qui était en grande faveur auprès de lui, Hakem parut devant ce prince au moment où, monté sur un âne d'Égypte magnifiquement harnaché, il se promenait dans les jardins de son palais, suivi d'un groupe de serviteurs et de musiciens. « Le calife portait un costume des plus riches : sa tunique, son manteau, sa chaussure même, étaient de brocart d'or ; à sa main gauche pendait un collier de pierreries, et il cachait dans sa manche droite un objet qui semblait être d'un certain poids. Il dit à ses musiciens : — « Chantez l'un après l'autre; celui qui me fera plaisir aura ce que contient ma manche, ce qui est sur moi et ce qui est sous moi. » Plusieurs chantèrent, sans qu'il parût satisfait. Alors, se tournant vers Hakem : — « Chante, jeune homme, » lui dit-il. Hakem chanta..... « A la bonne heure, s'écria Walid, voilà qui est délicieux. » En disant ces mots, il tira ce qu'il avait dans sa manche. C'était une bourse de mille pièces d'or (14,000 francs), qu'il jeta dans la main de Hakem, avec le collier de pierreries. Ensuite, étant rentré dans son palais, il changea de costume, envoya au jeune chanteur qui lui avait pris l'habillement complet de brocart d'or, l'âne d'Égypte et son harnais (1). »

Lorsque Hakem se rendit pour la seconde fois à Bagdad, il y trouva deux chanteurs de premier ordre, Ibrahim el-Mauceli et Ibn Djâmi, tous deux favoris du calife Mouça El-Hâdi, ce qui n'empêcha pas ce prince de l'accueillir avec bienveillance. Un jour que ces trois artistes étaient réunis en sa présence, le calife fit apporter trois *bedra* ou sacs de 10,000 dirhams (7,000 francs) chacun, et dit : — « Voici le prix dont je paierai le chant qui me donnera de l'entrain et de la gaieté. » Ibn Djâmi et Ibrahim commencèrent, et chantèrent des airs vifs et d'une facture savante. Mouça, qui préférait les motifs simples et peu travaillés, resta froid et sérieux. Hakem entonna alors un de ses *hazadj* légers et gracieux, et le calife, transporté de joie, cria bravo ! se fit verser à boire, et fit remettre à Hakem les trois *bedra*.

Pendant son dernier séjour à Bagdad, Hakem fut souvent appelé à chanter devant le calife Haroun el-Rachid, dont il conquit l'estime et l'admiration. Lorsqu'enfin, ayant résolu de quitter la cour, il vint prendre congé de lui, Haroun lui dit : — « Je t'accorde 300,000 dirhams (210,000 fr.). Sur qui veux-tu que je te donne un mandat de cette somme? — Sur votre frère Ibrahim, fils d'El-Mahdi, » répondit Hakem. Haroun lui remit le mandat, et Hakem se rendit à Damas, dont Ibrahim était alors gouverneur. Ce jeune prince, musicien lui-même, était un dilettante passionné, et fut charmé de voir arriver chez lui Hakem, dont il connaissait la renommée. Non-seulement il lui fit compter les 300,000 dirhams inscrits sur le mandat de son frère, mais il y ajouta une seconde somme de 299,000 dirhams prise sur sa propre cassette, en disant à Hakem : « Il ne conviendrait pas que je t'offrisse un présent égal à celui que tu as reçu du calife. » Ceci prouve au moins que de tout temps, et en tous pays, on a fait des folies pour les chanteurs.

(1) *Notices anecdotiques sur les principaux musiciens arabes des trois premiers siècles de l'islamisme*, par Caussin de Perceval.

HALBERSTADT (Joseph), compositeur néerlandais, fixé à Amsterdam, s'est fait connaître par un certain nombre de productions au milieu desquelles on cite un quatuor pour instruments à cordes, une Marche funèbre à la mémoire du roi Guillaume II, une élégie pour piano et violon, un nocturne pour piano et violon, plusieurs airs de ballet, etc. Tous ces morceaux ont été publiés à Amsterdam.

* **HALÉVY** (Jacques-Fromental-Élie), est mort à Nice, le 17 mars 1862. A la liste des productions dramatiques de ce grand artiste, il faut ajouter *Attendre et courir*, un acte (écrit en société avec H. de Ruolz), donné à l'Opéra-Comique le 29 mai 1830; *le Shériff*, ouvrage en trois actes, représenté au même théâtre le 2 septembre 1839, et *les Premiers Pas*, prologue écrit en société avec Adolphe Adam, Auber et Carafa, pour l'inauguration de l'Opéra-National

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

(1847). On lui attribue encore, sous le pseudonyme d'*Alberti*, la paternité d'un opéra-comique en un acte, *l'Inconsolable*, donné au Théâtre-Lyrique le 13 juin 1855. Enfin, le catalogue de ses œuvres doit encore se compléter par une cantate officielle : *Italie*, qui fut exécutée à l'Opéra-Comique le 7 juin 1859. Halévy a laissé en portefeuille les partitions, presque achevées, de deux grands opéras en trois actes, *Valentine d'Ornano*, sur un poëme de son frère, M. Léon Halévy, et *Noé* ou *le Déluge*, sur un livret de M. de Saint-Georges. On lui doit aussi quelques chœurs orphéoniques : *France et Italie*, *le Chant du Forgeron*, *la Nouvelle Alliance*, etc.

On peut dire que la mort d'Halévy a été pour la France comme une sorte de deuil public ; la postérité, qui commence pour cette belle et mâle figure, doit rendre justice au génie, au talent, aussi bien qu'aux facultés si rares et si diverses de cet artiste qui fut à la fois l'honneur de l'art musical et des lettres françaises. Halévy n'a pas été seulement un grand musicien, il n'a pas écrit seulement *la Juive*, *l'Éclair*, *la Reine de Chypre* et *les Mousquetaires de la Reine* ; comme secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, on lui doit encore des notices lues en séances publiques de l'Institut sur certains membres de cette compagnie, notices qui sont, dans leurs courtes proportions, de véritables chefs-d'œuvre de style, d'élégance et de sens critique ; il suffit de citer celles sur Abel Blouet, Onslow, Adolphe Adam, Simart, David d'Angers et Paul Delaroche. Quelques autres écrits, publiés dans divers journaux et recueils, ne le cèdent en rien à ceux-ci, et avaient appelé sur leur auteur l'attention de l'Académie française elle-même, qui, disait-on, n'attendait qu'une occasion pour le recevoir au nombre de ses membres. (On lira avec fruit, au sujet des facultés littéraires d'Halévy, les deux articles publiés par Sainte-Beuve dans le *Constitutionnel* du 14 avril 1862 et par M. Ernest Vinet dans le *Journal des Débats* du 15 mars 1864.)

En dépit des attaques haineuses de certains critiques malveillants, qui n'ont pas même eu la pudeur de se taire devant une tombe, mais qui, malgré leurs efforts, n'ont pu entamer la gloire du maître, la physionomie d'Halévy restera comme une des plus belles, des plus nobles et des plus remarquables de l'art français au dix-neuvième siècle. Paris ne s'y est pas trompé, lui qui a fait à l'auteur de tant d'œuvres puissantes et inspirées de si magnifiques funérailles, et qui, en lui prouvant son respect et son admiration, le vengeait des outrages qui l'avaient poursuivi pendant tant d'années.

Deux ans après sa mort, le 27 mai 1864, jour anniversaire de sa naissance, le théâtre de l'Opéra-Comique rendait à Halévy un hommage solennel. On exécutait ce jour-là un intermède lyrique, *Hommage à F. Halévy*, dont les paroles avaient été écrites par son frère, et dont la musique avait été arrangée, sur des thèmes du maître, par un de ses élèves, M. Jules Cohen. Les principaux acteurs de cet intermède étaient MM. Coudere, Ponchard, et Mlle Révilly.

Plusieurs écrits ont été publiés sur Halévy, après sa mort : 1° *F. Halévy, sa vie, ses œuvres*, récits et impressions personnelles, simples souvenirs, par Léon Halévy (Extrait du *Journal général de l'Instruction publique*), Paris, imp. Paul Dupont, 1862, in-8° ; l'auteur donna l'année suivante, dans *le Ménestrel*, une seconde version, très-augmentée, de ce travail plein d'intérêt, qui donna lieu à une seconde édition publiée sous le même titre, Paris, Heugel, 1863, in-8°, avec portrait et autographes ; 2° *Notice sur la vie et les ouvrages de F. Halévy*, par Beulé (Éloge prononcé à l'Académie des Beaux-Arts par le successeur d'Halévy comme secrétaire perpétuel de cette compagnie), Paris, imp. Didot, in-4° de 20 pp. ; 3° *F. Halévy*, souvenirs d'un ami, pour joindre à ceux d'un frère, par Édouard Monnais (Extrait de *la Revue et Gazette musicale de Paris*), Paris, imp. Chaix, 1863, in-8° ; 4° *F. Halévy, écrivain*, par Arthur Pougin, Paris, Claudin, in-8°, 1865.

On a réuni sous ce titre : *Derniers Souvenirs et Portraits* (Paris, Michel Lévy, 1863, in-12), ceux des écrits d'Halévy qui n'avaient point trouvé place dans le volume intitulé : *Souvenirs et Portraits*. Ce second volume, que précède une étude insignifiante de Fiorentino sur Halévy, contient les notices sur Mozart, le baron Boucher-Desnoyers, Simart, Adolphe Nourrit, Berton, les *Lettres sur la musique*, et un roman resté inachevé, *le Baron de Stora*. On trouvera dans ma brochure : *F. Halévy, écrivain*, citée plus haut, tous les renseignements relatifs à Halévy considéré sous ce rapport.

Cette notice complémentaire resterait encore incomplète si je ne reproduisais ces lignes, touchant le nom d'Halévy, tirées de la Notice de M. Léon Halévy sur son frère : « Le vrai nom de notre père était Lévy. En 1807, les Israélites de France furent invités par mesure gouvernementale, prise de concert avec une décision du grand Sanhédrin, convoqué à Paris, à changer ou à modifier leurs noms de famille, pour éviter la confusion qui résultait sur les registres de l'état civil de la similitude d'un grand nombre de noms. Notre père ajouta à son nom l'affixe hé-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

braïque ou article *hal*, et s'appela dès lors *Halévy*, qui avait été le nom de plusieurs talmudistes célèbres, et notamment du poète *Jédédias Halévy*, qui florissait au treizième siècle de l'ère chrétienne. »

HALLAY (Mme **DU**), virtuose dilettante fort distinguée, vivait dans la première moitié du dix-huitième siècle, et paraît avoir été claveciniste aussi habile que cantatrice remarquable. Daquin en parle en ces termes dans son *Siècle littéraire de Louis XV* (1753) : — « Nous avons perdu, depuis quelques années, Madame du Hallay, recommandable par sa beauté et ses talens. Sa maison, dont elle faisoit les honneurs avec noblesse, étoit le rendez-vous des plus fameux musiciens italiens et françois. Elle étoit écolière de M. d'Aquin, et brilloit dans l'accompagnement et dans l'exécution des pièces. M. Rameau appelloit les doigts de Madame du Hallay ses petits marteaux. Cette dame chantoit les airs italiens avec le plus grand goût et la plus grande légèreté. »

Le peintre Largillière, à l'âge de 82 ans, fit le portrait de Mme du Hallay, pour laquelle il éprouvait, dit-on, une profonde admiration. Plusieurs poètes chantèrent cette aimable virtuose. Parmi les nombreux vers qui lui furent adressés, je citerai les suivants, bien qu'ils soient un peu prétentieux :

En vain, par quelques traits aux vôtres ressemblans,
On croiroit, Du Hallay, votre image finie ;
Aux vertus d'Artémise, aux grâces de Lesbie,
Qui joindroit de Sapho l'esprit et les talens
N'auroit encore de vous qu'une foible copie.

* **HALLÉ** (Charles **HALLE**, dit), pianiste distingué, est né à Hagen (Westphalie), le 11 avril 1819. La réputation de virtuose de cet artiste est immense en Angleterre, où ses succès n'ont jamais été interrompus. Il s'y est aussi produit fréquemment comme chef d'orchestre, et, particulièrement, a dirigé en 1876 le deuxième grand festival triennal de Bristol.

HALLSTROEM (Ivar), musicien suédois, est le compositeur le plus populaire de son pays, et s'est fait connaître par un assez grand nombre de productions qui, pour la plupart, ont obtenu un vif succès. Entre autres œuvres importantes, M. Hallstrœm a écrit plusieurs opéras. L'un d'eux, intitulé *Hertig magnus*, dont le sujet était emprunté à un épisode de la Suède et qui fut représenté sur le théâtre de l'Opéra de Stockholm en 1867, fut assez froidement accueilli, par suite de la tristesse et de la monotonie répandues sur la partition du compositeur ; en effet vingt morceaux de celle-ci étaient écrits dans la tonalité mineure. Mais plus récemment, au mois de novembre 1875, un opéra fantastique de M. Hallstrœm a reçu du public de Stockholm l'accueil le plus enthousiaste. Ce nouvel ouvrage, qui a pour titre *la Fiancée du Gnome*, et dont le livret est tracé d'après une poétique légende norwégienne, est remarquable, dit-on, par l'élégance et la grâce exquise de l'inspiration. Un an avant celui-ci, au mois d'août 1874, cet artiste avait fait représenter un autre ouvrage, *la Montagnarde enlevée*, qui avait été l'objet d'une faveur marquée. Enfin, le 6 juin 1877, M. Hallstrœm a donné sur le théâtre royal de Stockholm un opéra en 3 actes, *les Vikings*, écrit sur un sujet national et qui a produit, dit-on, un très-grand effet. Une « idylle » de M. Hallstrœm, *les Fleurs*, pour voix seules, chœur et orchestre, a été couronnée en 1860 dans un concours ouvert par le *Musikverein* de Stockholm.

* **HALM** (Antoine), pianiste et compositeur distingué, est mort à Vienne le 6 avril 1872. Il avait été, dit-on, l'un des meilleurs amis de Beethoven.

* **HAMAL** (Jean-Noel). M. Édouard Gregoir a transcrit ainsi le titre d'un recueil d'ouvertures de ce compositeur, resté jusqu'ici inconnu : *Six ouvertures da camera a quatro, violino primo, violino secondo, alto viola, violoncello, e cimbalo, del signor Giovanni Natale Hamal, maestro di capella della chiesa cathedrale a Liege*, op. 1, Paris, chez M. Le Clerc, à la Croix-d'Or, 1743.

Il a paru en 1860, à Liége, chez F. Renard, une brochure in-8° de 26 pages, portant ce titre : *Essais de biographies liégeoises. Les Hamal*. Je n'ai pas eu cet écrit sous les yeux ; je sais seulement que son auteur est M. Edouard Lavalleye, et qu'il complète les renseignements donnés sur la famille Hamal par la *Biographie universelle des Musiciens*.

HAMEL (Édouard), violoniste, pianiste, professeur et compositeur allemand, est né à Hambourg en 1811. Il habita Paris pendant plusieurs années, et appartint comme violoniste à l'orchestre de l'Opéra. De retour à Hambourg en 1846, il s'y livra à l'enseignement, et se vit très-recherché comme professeur de violon et de piano. Cet artiste s'est produit comme compositeur, et on lui doit sous ce rapport, outre la musique d'un opéra intitulé *Malvina*, des quatuors pour piano et instruments à cordes, des ballades et des *lieder*, et un certain nombre de morceaux pour le piano.

HAMERIK (Asger), musicien danois ou suédois contemporain, compositeur et chef d'orchestre, a fait de bonnes et solides études. Il

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

est l'auteur de plusieurs opéras, parmi lesquels on cite *Tovelille*, dont il a écrit à la fois les paroles et la musique, et *Hjalmar et Ingeborg*; dans un concert donné par lui à Paris au mois de mai 1865, il a fait entendre quelques fragments intéressants du premier de ces ouvrages. En 1873, M. Hamerik faisait exécuter au Gürzenich, de Cologne, une suite d'orchestre qu'il intitulait *Suite du Nord*, et qui fut fort bien accueillie; depuis lors il a écrit une seconde et une troisième *Suites du Nord*, qui ont été publiées, ainsi que la première. On lui doit aussi une grande *Trilogie judaïque*, et un drame lyrique en cinq scènes intitulé *la Vendetta*. Depuis plusieurs années, cet artiste est fixé à Baltimore, où il dirige un établissement d'éducation musicale appelé Institut Peabody, et où il s'est fait une brillante réputation comme directeur de concerts.

HAMM (Valentin), chef d'orchestre et compositeur allemand, avait acquis une réputation dans sa patrie par la production d'un grand nombre de Marches symphoniques, dont la plupart obtinrent un succès de popularité. Parmi les morceaux de ce genre dont il s'était fait une spécialité et qui furent le mieux accueillis, il faut citer surtout la Marche du Sultan; la Marche des armées alliées; *la Prise de Sébastopol*; la Nouvelle Marche des zouaves; *la Ristori*; *la Milanollo*; la Marche turque; *Cécile*; *Émilie*; les Marches funèbres à la mémoire de Mendelssohn, de Maria Milanollo, de Chopin, de Spohr; la Marche sur un air populaire tyrolien; etc., etc. Valentin Hamm est mort à Wurzbourg, en Bavière, le 21 décembre 1875.

HAMMA (Fridolin), organiste, compositeur et professeur, est né à Friedingen, dans le Wurtemberg, le 16 décembre 1818. Établi comme professeur à Schaffouse en 1840, il devenait, en 1842, organiste à Meersbourg, petit pays situé sur les bords du lac de Constance, et de là se rendait bientôt en Italie. Il se fixa alors pendant plusieurs années à Palerme, où il fit représenter quelques opéras et ballets qui furent bien accueillis du public. Lorsque, en 1848, éclata la révolution sicilienne, M. Hamma, qui professait en politique les opinions républicaines les plus avancées, y prit une part active, et écrivit un hymne patriotique qui obtint le plus grand succès et rendit son nom populaire. Il fut chargé par le gouvernement provisoire de l'organisation de tous les corps de musique militaire. Mais le mouvement sicilien, à la tête duquel se trouvait le général Mieroslawski, le grand patriote polonais, ayant été étouffé, M. Hamma suivit ce dernier dans le grand-duché de Bade, où il était appelé à prendre le commandement de l'armée révolutionnaire allemande. Là encore, M. Hamma se mit en avant, et il composa une grande marche nationale, qui, dit-on, électrisait les troupes insurrectionnelles et enflammait leur courage. Celles-ci pourtant, après leurs premiers succès, ayant été définitivement défaites, M. Hamma se vit obligé de se réfugier en Suisse. Plus tard il s'établit à Stuttgard comme professeur, puis enfin il alla se fixer à Neustadt, sur le Haardt, où il se livre encore aujourd'hui à l'enseignement du piano et du chant.

C'est M. Hamma qui a fait la belle découverte relative à la prétendue origine allemande de *la Marseillaise*. Ayant été à même, pendant un de ses séjours à Meersbourg (avril 1861), de parcourir les manuscrits d'un ancien maître de chapelle de l'église paroissiale, nommé Holtzmann, il aurait retrouvé, dans le *credo* de la 4e messe solennelle de cet artiste, le dessin musical complet de l'hymne de Rouget de Lisle, que celui-ci n'aurait eu que la peine de copier servilement. Si le fait était authentique, on aurait lieu de s'étonner que M. Hamma, pour rendre sa démonstration indiscutable, n'ait pas publié le *Credo* en question. Tant que cette preuve n'aura pas été donnée, nous persisterons à considérer cette revendication comme une plaisanterie ingénue et inoffensive. (On peut consulter à ce sujet les articles Hamma, Holtzmann et Marseillaise du *Kleines musikalisches Conversations-Lexikon* de Jules Schuberth, Leipzig, Schuberth, 1865, in-12).

HAMMA (Benjamin), compositeur, frère du précédent, est né à Friedingen le 10 octobre 1831. Après avoir étudié la composition à Stuttgard, avec Lindpaintner, il vint séjourner quelque temps à Paris, puis se rendit à Rome, où il s'initia à la connaissance intime du chant grégorien et de l'ancienne musique d'église italienne. Après plusieurs années passées hors de sa patrie, il retourna en Allemagne et s'établit à Kœnigsberg, où il dirigea la société des concerts et celle de chant. M. Benjamin Hamma est l'auteur d'un opéra intitulé *Zarrisco*; on connaît aussi de lui des chœurs pour voix d'hommes, des *lieder*, ainsi que des marches pour le piano.

HAMMA (François), pianiste, compositeur et organiste, frère des deux précédents, est né à Friedingen, le 4 octobre 1835. Il a reçu comme eux une bonne éducation musicale, et s'est établi à Oberstadien, dans le Wurtemberg, où, je crois, il se livre à l'enseignement. On lui doit un certain nombre de compositions estimables pour l'orgue.

HANDROCK (Julius), pianiste et composi-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

teur allemand, né à Naumbourg le 22 juin 1830, a fait son éducation musicale au Conservatoire de Leipzig, et s'est établi ensuite à Halle, où il consacre une partie de son temps à l'enseignement, et l'autre à la composition d'œuvres pour le piano qui sont estimées du public et bien reçues des éditeurs. Je n'ai pas d'autres renseignements sur cet artiste.

HANEMANN (Maurice), violoncelliste fort distingué, né à Lœwenberg le 28 février 1808, reçut une bonne éducation musicale et devint un virtuose remarquable. Fixé à Berlin, il fut admis à l'orchestre de la chapelle royale, et organisa chez lui des séances de musique de chambre qui étaient très-suivies. Hanemann, qui jouait aussi de la flûte et du piano, n'a rien composé. Il est mort à Berlin au mois de janvier 1875.

HANON (C.....-L.....), compositeur, pianiste, organiste et professeur à Boulogne-sur-Mer, né à Aire vers 1825, est l'auteur des ouvrages suivants : 1° *Système nouveau, pratique et populaire pour apprendre à accompagner tout plain-chant à première vue, en 6 leçons, sans savoir la musique* (!), *et sans le secours d'aucun professeur ;* 2° *Leçons élémentaires d'harmonie, pour la théorie de la méthode « Système nouveau »* ; 3° *Étude de l'orgue mise à la portée de tout le monde*, formant une collection de morceaux gradués en 18 livres pour orgue ou harmonium; 4° *Méthode élémentaire de piano ;* 5° *le Pianiste virtuose*, en 60 exercices gradués pour acquérir rapidement l'agilité, l'indépendance et la plus parfaite égalité des doigts ainsi que la souplesse des poignets; 6° *Extraits des chefs-d'œuvre des grands maîtres*, comprenant 50 morceaux. Les ouvrages didactiques de M. Hanon, conçus d'après un système empirique, sont d'une valeur au moins problématique. M. Hanon a publié aussi un recueil de 50 *cantiques choisis parmi les plus populaires, pour tous les besoins du culte*.

HANSON (Mathis), compositeur danois contemporain, a fait exécuter à Copenhague, en 1861, le Psaume 130, mis en musique par lui pour voix seule, chant et orchestre.

HANSLICK (Le docteur Édouard), l'un des critiques et des écrivains musicaux les plus renommés de l'Allemagne contemporaine, est né à Prague le 11 septembre 1825. Son père, Joseph Hanslick, homme fort instruit et bibliographe distingué, lui fit donner une éducation solide et l'appliqua à l'étude du droit. Le jeune homme se fit conférer le grade de docteur en 1849, et entra presque aussitôt dans les bureaux du ministère d'État, à Vienne, où il acquit une haute situation, qu'il n'échangea, dans ces dernières années, que contre une chaire à l'Université. En même temps qu'il se livrait à l'étude du droit, il avait commencé son éducation musicale, à Prague, sous la direction de C. Tomaschek, et il la termina à Vienne.

M. Hanslick se sentait surtout attiré vers la critique de l'art et les graves études de l'esthétique. De bonne heure il fit ses premières armes d'écrivain spécial dans la *Gazette musicale* de Schmidt, d'où il passa à la *Feuille du dimanche* (*Sonntags Blätter*) de Frankle. En 1848, on le retrouve à la *Gazette de Vienne*, et enfin, en 1855, il entre au journal *la Presse*, qu'il n'a pas quitté jusqu'ici, et où la profondeur de sa critique, l'étendue de ses connaissances et la solidité de son jugement lui ont fait un renom qui a rayonné sur toute l'Europe. Dans un temps où les doctrines nébuleuses, où les excentricités volontaires de certains artistes ont jeté dans l'art un trouble profond, M. Hanslick n'a cessé de prêcher le respect pour les principes sains et rationnels, l'admiration pour les grands hommes qui ont posé les bases du beau éternel et qui ont porté la musique à son plus haut point de splendeur. M. Hanslick s'est toujours montré l'adversaire implacable, systématique et raisonné des théories meurtrières de M. Richard Wagner et de ses émules, surtout depuis l'apparition de *Lohengrin*, ouvrage dans lequel le maître saxon a commencé l'application de ces théories jusqu'à l'outrance. L'écrivain n'est point pour cela, tant s'en faut, l'ennemi du progrès ; mais, comme tous les esprits sensés, il ne voit pas le profit que l'art pourrait tirer d'une révolution violente, destinée à renverser tout de fond en comble, et il lui semble que les grands chefs-d'œuvre du passé, si manifestement outragés et tournés en dérision par quelques affolés, sont dignes encore de quelque respect et de quelque admiration. C'est ce grand sentiment de la véritable beauté artistique, c'est la solidité du raisonnement mis par lui au service des idées qui lui étaient chères, qui ont valu à M. Hanslick le crédit et l'autorité incontestables dont il jouit auprès du public.

Mais M. Hanslick ne s'est pas fait connaître seulement comme journaliste, et on lui doit plusieurs publications importantes, dont le succès a été retentissant. Il faut citer, en premier lieu, une sorte de petit traité court, mais substantiel, d'esthétique musicale, publié sous ce titre : *Das musikalische Schœne* (*Du Beau en musique*); ce petit livre, qui est devenu en quelque façon le *vade-mecum* des musiciens et dilettantes allemands, n'a pas eu moins de cinq éditions, dont la première date de 1854 et la

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

dernière de 1876 ; c'est sur celle-ci que M. Charles Bannelier en a donné récemment (1877), dans la *Revue et Gazette musicale* de Paris, une très-bonne traduction française (1). M. Hanslick a publié aussi une intéressante *Histoire des concerts de Vienne*, ouvrage rempli d'études fort utiles pour l'histoire de l'art, et on lui doit encore un livre très-important, plein de vues élevées, d'idées fécondes, sur *l'Opéra moderne*. C'est cet ouvrage capital, dont le succès a été éclatant, qui a valu à son auteur l'honneur d'être nommé professeur d'esthétique et d'histoire musicale à l'Université de Vienne.

* **HANSSENS** (CHARLES-LOUIS), est mort à Bruxelles le 8 avril 1871. Cet artiste était né à Gand, alors placée sous la domination française, le 23 messidor an X de la République, c'est-à-dire le 12 juillet 1802, et non le 10, comme il a été dit par erreur. Il est difficile, ou, pour mieux parler, impossible de dresser une liste complète et détaillée des œuvres de ce compositeur fécond, car lui-même n'en prenait que peu de souci. « Les compositions de Hanssens, dit M. de Burbure (2), n'étaient guère exécutées que dans quelques villes de la Belgique et de la Hollande : il n'eut jamais assez de souci de la publication ou de la propagation de ses ouvrages... Hanssens, après avoir conçu le plan et donné tous ses soins à la composition d'une ouverture, d'un concerto, d'une symphonie, d'un grand opéra même, bornait son ambition à en désirer entendre l'exécution dans de bonnes conditions, ne fût-ce qu'une ou deux fois. Puis, ne s'en préoccupant plus, les abandonnant en quelque sorte, il ne songeait plus qu'à en écrire de nouveaux, négligeant de donner à leurs aînés la publicité de la gravure qui eût mis les connaisseurs en état de mieux en approfondir les beautés ou d'en signaler les défauts. » Pour ce qui est des œuvres de Hanssens qui n'ont pas été signalées dans la *Biographie universelle des Musiciens*, je ne puis donc citer que les suivantes : 1° *le 5 Juillet*, ballet en un acte (en société avec Snel), Bruxelles, 9 juillet 1825 ; 2° *un Dimanche à Pontoise*, ballet et un acte, Bruxelles, 28 juin 1833 ; 3° *Valentine*, ballet ; 4° *le Château de Kenilworth*, ballet ; 5° *le Paradis du Diable*, ballet ; 6° *Marie de Brabant*, opéra en 5 actes, resté inédit, mais dont quelques fragments ont été exécutés dans des concerts ; 7° *le Sabbat*, cantate-oratorio, exécutée à Bruxelles en 1870 ; 8° Musique pour un drame de M. Gustave Vaëz, *Agneessens*, représenté à Bruxelles en 1849 ; 9° *Ouverture jubilaire*, écrite à l'occasion du cinquantième anniversaire de la fondation de la Société royale de la Grande-Harmonie ; 10° plusieurs chœurs sans accompagnement, parmi lesquels *la Tristesse* et *les Janissaires*.

Très-hostile, par tempérament intellectuel, à la musique française et à la musique italienne, Hanssens sentait toutes ses sympathies artistiques se tourner du côté de l'Allemagne, dont il admirait le génie musical, bien que ce génie soit aujourd'hui singulièrement troublé et affaibli. Comme compositeur, il manquait essentiellement d'originalité, mais non de force, de grandeur et de puissance. Hanssens a été, de 1848 à 1869, chef d'orchestre du théâtre de la Monnaie de Bruxelles, et pendant trois années, de 1851 à 1854, il en fut le directeur. Ses qualités de chef d'orchestre étaient très-réelles : il avait pour lui la flamme, l'expérience et la décision ; mais dans ses dernières années d'exercice, il était inférieur à lui-même ; j'eus l'occasion, en 1868, de le voir diriger deux ouvrages importants, et je remarquai qu'il n'avait plus ni précision, ni énergie.

Dès 1845, et lorsqu'une classe des beaux-arts fut créée et ajoutée aux autres divisions de l'Académie royale des sciences et des lettres de Belgique, il avait été nommé, par arrêté royal, un des cinq membres effectifs de la section de musique, en même temps que Fétis, de Bériot et M. Vieuxtemps.

HARDEGEN (JULES DE). — *Voyez* **EGGHARD** (JULES).

HARDOUIN (.....), chanteur, doué d'une belle voix de basse-taille, entra à l'Opéra en 1694, après avoir appartenu aux maîtrises de différentes cathédrales de province. Chargé de remplacer Moreau, il tint le premier emploi jusqu'en 1697, époque à laquelle Thévenard, s'emparant de plus en plus de la faveur du public, le dépossédia du premier rang. Hardouin se cantonna alors dans les seconds rôles. Il créa entre autres, dans le cours des vingt-cinq années qu'il resta à l'Opéra, ceux d'Apollon dans *le Triomphe des Arts*, de Persée dans *Médus*, de don Carlos dans *l'Europe galante*, de Jupiter dans *Marthésie*, de Filinde dans *les Fêtes vénitiennes*, d'Arbas dans *Idoménée*, d'Apollon dans *Médée et Jason*, de Bacchus dans *les Amours déguisés*, d'Euryte dans *Télèphe*, d'Argant dans *Tancrède*, de Valère dans *les Fêtes de l'Été*,

(1) Il a été fait un tiré à part de cette traduction, sous ce titre : *Du Beau dans la musique*, essai de réforme de l'esthétique musicale, par Edouard Hanslick, traduit de l'allemand sur la cinquième édition, par Charles Bannelier (Paris, Brandus, 1877, in-8°).

(2) *Notice sur Charles-Louis Hanssens*, membre de l'Académie royale de Belgique, publiée dans l'*Annuaire de l'Académie* et tirée à part (Bruxelles, impr. F. Hayez, 1872, in-12 de 11 pages avec portrait).

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

enfin d'Aufide dans *Camille, reine des Volsques*. Il prit sa retraite peu de temps après avoir joué ce dernier rôle, obtint une pension, et se retira en Bretagne, à Tréguier, sa patrie.

HARDY (Le colonel), officier français, grand amateur de musique, a écrit la musique d'un opéra-comique en trois actes, *les Filles d'honneur de la Reine*, qui fut représenté sur le théâtre d'Alger, où le colonel était en garnison, au mois de décembre 1854. Peu de temps après, son régiment était appelé en Crimée, pour prendre part aux opérations du siége de Sébastopol, et le colonel Hardy se faisait bravement tuer à la tête de ses soldats, lors de l'attaque du Mamelon-Vert.

HARING (Charles), second chef d'orchestre du théâtre du Capitole, de Toulouse, a fait représenter sur ce théâtre, le 15 janvier 1877, un opéra-comique en un acte intitulé *le Docteur Pyramide*. Cet artiste a fondé et dirigé à Toulouse une société orphéonique, pour laquelle il a écrit plusieurs chœurs sans accompagnement.

HARRIERS-WIPPERN (Madame), chanteuse fort remarquable, a été pendant fort longtemps l'une des premières cantatrices de l'Opéra royal de Berlin, ce qui ne l'a pas empêchée de se faire entendre à diverses reprises soit à Vienne, soit à Kœnigsberg, soit même à Londres, où elle a fait deux ou trois saisons. Douée d'une voix superbe, remarquable par la pureté de son timbre, par sa fraîcheur et son étendue, Mme Harriers-Wippern, qui était fort intelligente au point de vue scénique, se distinguait aussi par le goût et le style qu'elle apportait dans son chant. Quoique le sentiment dramatique fût loin de lui faire défaut, elle était cependant préférable dans les rôles de grâce et de tendresse, comme ceux d'Agathe du *Freischütz*, d'Inez de *l'Africaine*, de la reine des *Huguenots*, de Suzanne des *Noces de Figaro*, de la princesse de *Jean de Paris*. Mme Harriers-Wippern, qui était fort estimée aussi comme chanteuse d'oratorios et qui faisait partie de la chapelle royale de Berlin, a brillé pendant plusieurs années à l'Opéra de cette ville aux côtés de Mme Lucca, qui tenait le grand emploi dramatique. Parmi les autres ouvrages dans lesquels elle s'est fait applaudir à ce théâtre, il faut citer *Don Juan* (Zerline), *Iphigénie en Aulide*, *Rienzi*, *Lohengrin*, *Tannhauser*, *la Flûte enchantée* (Pamina), *Robert le Diable* (Isabelle), *la Fiancée*, *Faust*, *Jessonda*, *Actæa la jeune fille de Corinthe*, *Guillaume Tell*, *Olympie*, *Così fan tutte*, *Oberon*, *Euryanthe*, etc.

En 1868, une longue et grave maladie vint éloigner de la scène cette artiste distinguée dont la carrière aurait pu être encore brillante. Elle dut faire un voyage en Italie pour recouvrer la santé, mais le soleil et le climat de ce pays restèrent impuissants à lui faire retrouver sa voix, l'une des plus belles qu'on eût jamais entendues. Pourtant, après un long repos de dix-huit mois, Mme Harriers-Wippern, de retour à Berlin, voulut faire sa rentrée au théâtre royal, au mois d'octobre 1869, dans le rôle d'Agathe du *Freischütz*; mais son organe était gravement atteint, et la voix, devenue très-faible dans les notes hautes, qui ne pouvaient être attaquées qu'avec les plus grandes précautions, avait perdu tout son éclat. Le public, dont l'artiste avait toujours été fort aimée, eut pour elle les plus grands égards; mais après deux ou trois tentatives nouvelles, et aussi infructueuses, celle-ci dut se convaincre de l'inutilité de ses efforts. Au bout de quelques mois, elle se vit obligée d'abandonner une carrière qu'elle avait parcourue avec éclat, et prit sa retraite avec une pension.

HARRIS (Charles), luthier anglais, était établi à Londres en 1800. On trouve rarement sa marque sur les instruments construits par lui, parce qu'il les fabriquait généralement, non pas directement pour le public, mais pour des marchands en gros qui y mettaient la leur. C'est ce qui explique pourquoi Harris fut peu connu. Tout en exerçant sa profession de luthier, il était employé à la Douane de Londres, et c'est en cette qualité que, se trouvant journellement en rapport avec des négociants, il obtint d'importantes commissions de violons pour l'exportation. Cependant, son commerce de lutherie finit par prendre une telle extension qu'il fut obligé de s'adjoindre son parent Samuel Gilkes. Bien que copiant les instruments d'Amati et de Stradivarius, il ne voulut jamais consentir à imiter ce qu'on pourrait appeler *les ravages du temps*, c'est-à-dire l'usure apparente du vernis sur certaines parties du violon. Les amateurs anglais prétendent que beaucoup des copies de Harris valent celles de Lupot; c'est peut-être aller un peu loin.

HART (John-Thomas), luthier anglais, né le 17 décembre 1805, fut d'abord élève de Samuel Gilkes (*Voy.* ce nom), et s'établit à Londres. Plus tard, il fit une étude sérieuse et attentive des instruments italiens, et devint sous ce rapport un des plus fins connaisseurs qui se pussent trouver. Aussi, lorsque les amateurs anglais commencèrent à s'éprendre avec passion des magnifiques instruments des grands luthiers italiens, ce fut Hart qui, grâce à son expérience, sut réunir et vendre à de hauts prix les collections qui se formèrent alors de l'autre côté de la

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Manche. Ce commerce fut pour lui la source d'une fortune considérable. John Thomas Hart mourut le 1er janvier 1874.

HART (George), fils, je crois, et successeur du précédent, est l'auteur d'un livre intéressant publié sous ce titre : *The Violin, its famous makers and their imitators* (*Le Violon, les luthiers célèbres et leurs imitateurs*), Londres, Dulau, 1875, in-8°. Cet ouvrage, imprimé avec un grand luxe et accompagné de nombreuses gravures, est sans contredit le plus important qui ait paru jusqu'à ce jour sur l'art de la lutherie. Les idées qui y sont émises, les recherches qu'il indique, prouvent que l'auteur, grand amateur des instruments à archet, a beaucoup lu, beaucoup vu, beaucoup comparé, et qu'il s'est voué de tout cœur à l'étude de son sujet. La lutherie italienne occupe tout naturellement une des meilleures places du volume, et les œuvres admirables des Stradivarius, des Guarnerius, des Amati, des Bergonzi et autres maîtres y sont très-bien caractérisées; le chapitre de la lutherie anglaise offre, de son côté, un intérêt d'autant plus vif que les produits de cette lutherie sont à peu près inconnus sur le continent, où les instruments d'outre-Manche ne pénètrent presque jamais; mais la lutherie française a été un peu trop légèrement traitée par M. Hart, et il faut reconnaître qu'il y avait mieux et plus à dire que ce qu'il a dit sur les artistes parisiens en ce genre, les Pique, les Nicolas, les Lupot, les Gand, les Vuillaume et autres. D'autre part, il faut bien signaler une lacune étrange dans ce livre d'ailleurs plein d'intérêt : cette lacune consiste en ceci que l'écrivain, qui consacre tout un chapitre aux cordes et à leur fabrication, néglige complétement de parler des archets. De telle sorte que, rien qu'en ce qui concerne la France, il a passé sous silence les noms de tous ces *archetlistes* fameux, Tourte, Peccate, Lafleur et tant d'autres, dont les produits, devenus rares, sont aujourd'hui recherchés du monde entier et atteignent des prix exorbitants. Quoi qu'il en soit de cette observation, le livre de M. Hart mérite de prendre place dans toute bibliothèque musicale digne de ce nom, car il comble une lacune importante et regrettable (1).

***HARTMANN** (Jean-Pierre-Émile). Aux ouvrages cités de cet artiste, il faut ajouter un opéra, *la Fille du roi des Aulnes*, représenté à Copenhague au mois de novembre 1867, les ouvertures, marches et chœurs écrits par lui pour *Ondine*, dame de Borggaard, et pour plusieurs tragédies et drames du grand poëte Œhlenschlaeger, un certain nombre de cantates religieuses et profanes, dont une fut composée pour les funérailles du célèbre statuaire Thorwaldsen, des symphonies, un concerto de violon, et toute une série de chansons originales qui ont joui d'une grande vogue non-seulement en Danemark, mais aussi en Allemagne. Membre de la Société musicale de Copenhague, M. Hartmann fut nommé en 1840 directeur du Conservatoire de cette ville, et peu d'années après organiste de l'église napolitaine. En 1849, il devint maître de chapelle particulier du roi.

M. Hartmann est considéré comme un des plus grands musiciens de son pays, au point de vue dramatique et en ce qui concerne la puissance chorale. Il a fêté en 1874, à Copenhague, sa cinquantaine artistique par un grand concert auquel assistaient le roi et toute la famille royale. Le produit de ce concert était destiné à former la base d'une fondation qui porte le nom de Hartmann. A cette occasion, le souverain nomma le grand artiste chevalier de l'ordre du Danebrog. Le fameux sculpteur danois Vilhelm Bissen a fait un très-beau buste de son compatriote Hartmann.

***HARTOG** (Édouard **DE**), compositeur distingué, s'est vu obligé depuis plusieurs années, après avoir étudié la musique en vue de son simple agrément, de chercher dans l'exercice de cet art les ressources que la perte de sa fortune lui avait enlevées. Il est aujourd'hui fixé à Paris, où il se livre à l'enseignement de l'harmonie, du contrepoint et du piano, sans pour cela négliger la pratique de la composition. M. de Hartog a fait représenter au Théâtre-Lyrique, le 29 mars 1865, un opéra-comique en un acte, *le Mariage de don Lope*, qui a été favorablement accueilli par le public : le 30 mai 1868, il donnait aux Fantaisies-Parisiennes (de Paris) un autre ouvrage en un acte, *l'Amour mouillé*, qu'il retira presque aussitôt, l'interprétation lui semblant insuffisante, et qu'il fit jouer ensuite (1873) aux Fantaisies-Parisiennes de Bruxelles, où la partition obtint un vif succès sous le nouveau titre de *l'Amour et son hôte*. Il a publié, dans ces dernières années, deux quatuors pour deux violons, alto et violoncelle, le Psaume XLIII, pour *soli*, chœurs et orchestre, composition qui a obtenu de grands succès en Allemagne et dans les Pays-Bas, et une *Suite* pour quatuor d'instruments à cordes qui fait partie du répertoire du célèbre *Quatuor florentin* de M. Jean Becker. M. de Hartog a en portefeuille les compositions sui-

(1) Depuis que cette notice est écrite, M. Vidal (*Voy.* ce nom) a publié sous ce titre : *les Instruments à archet*, les deux premiers volumes d'un ouvrage extrêmement considérable, consacré non-seulement au violon, mais à tous les instruments de cette famille.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

vantes, encore inédites : 2° *suite* pour quatuor d'instruments à cordes; Prologue symphonique pour la *Jeanne d'Arc* de Schiller; Messe avec orchestre; six duos pour voix de femmes. Il travaille en ce moment à un grand opéra sur un livret de M. Jules Barbier, à une symphonie à grand orchestre, et à une vaste composition, *la Fôret*, pour *soli*, chœurs et orchestre.

M. Édouard de Hartog, qui est membre de la Société néerlandaise pour l'encouragement de l'art musical, est l'un des collaborateurs du Supplément à la *Biographie universelle des Musiciens*.

HASERT (Rodolphe), pianiste et docteur en théologie, né à Greifswald le 4 février 1826, fut élève de Kullak pour le piano et de Dehn pour la composition, et travailla à Berlin, sous la direction de ces deux artistes, de 1848 à 1850. Il acquit un véritable talent de virtuose, et entreprit bientôt un grand voyage artistique, se faisant entendre successivement à Stockholm, à Gothenbourg, à Christiania, à Copenhague, à Paris (1855), à Weimar, auprès de Liszt, puis enfin à Berlin, où il se retrouvait au commencement de l'année 1860 et où il se produisait à la fois, dans trois concerts successifs, comme virtuose et comme compositeur. Il s'établit alors dans la capitale de la Prusse comme professeur, et y resta jusqu'en 1869. Depuis 1872, M. Hasert est pasteur de l'église évangélique de Raltenow.

* **HASLINGER** (Charles), éditeur de musique à Vienne, est mort en 1868, à l'âge d'environ cinquante-deux ans. La maison qu'il dirigeait fut, après sa mort, dirigée par sa veuve, qui la céda, vers 1876, à l'éditeur Lienau, de Berlin.

HATTON (J.....-L.....), compositeur anglais contemporain, est né à Liverpool vers 1815. Après avoir reçu quelques leçons élémentaires de musique, il s'est, dit-on, formé lui-même, et s'établit à Londres à l'âge de vingt ans environ. Là, il commença à se produire comme compositeur, et eut une part de collaboration dans un ouvrage intitulé *Acis et Galathée*, représenté au théâtre Drury-Lane en 1843. L'année suivante il donnait à ce théâtre son premier opéra, *Queen of the Thames* (*la Reine de la Tamise*), puis partait pour l'Autriche, et faisait représenter à Vienne un autre ouvrage dramatique, *Pascal Bruno*. De retour en Angleterre, il donnait sans succès à Covent-Garden, en 1864, *Rose, or Love's Ransom* (*Rose, ou la Rançon de l'amour*) et peu après devenait directeur de la musique au Princess's Théâtre.

M. Hatton a écrit encore plusieurs autres opéras : *Sardanapale*, *Pizarre*, *Henri VIII*, *Richard II*, *le Roi Lear*; j'ignore si ces ouvrages ont été représentés. Mais on doit aussi à cet artiste une ouverture et des entr'actes pour un drame de *Faust et Marguerite*, une cantate intitulée *Robin Hood*, exécutée au festival de Bradford, diverses compositions pour l'église, et un grand nombre de morceaux de chant, dont plusieurs sont devenus populaires. Le nombre de ses œuvres s'élève à plus de cent cinquante.

HAUBAULT (Madame), virtuose habile sur la basse de viole, vivait au dix-huitième siècle, et obtint des succès en se faisant entendre au Concert spirituel. Daquin en parle ainsi dans son *Siècle littéraire de Louis XV* (1753) : — « Le légèreté, la précision, la finesse de son coup d'archet, ses sons articulés et flatteurs, lui ont attiré les applaudissements du public au Concert spirituel. Les femmes à présent se distinguent dans tous les genres, la plupart sont autant de fées qui chacune ont leur puissance et leur emploi; voilà les véritables Muses, celles du Parnasse ne sont que bien imaginées. »

* **HAUFF** (Guillaume-Gottlieb). M. Édouard Gregoir, dans ses *Artistes musiciens néerlandais*, fait naître ce musicien à Gotha vers 1755, et dit qu'il se fixa à Nimègue, où il devint organiste de la grande église et où il mourut, d'une attaque d'apoplexie, le 14 mai 1817. Les journaux de 1789 firent l'éloge d'une cantate de sa composition : *De dood van Jesus Christus*. Cet artiste aurait composé aussi plusieurs autres cantates, des concertos de piano, de violon, d'alto, de cor et de trompette, dont plusieurs ont été publiés à Utrecht, chez G. Van Pastenburg.

HAUFF (Ferdinand), frère du précédent, mort en 1812, voyagea pendant longtemps en Allemagne et en Hollande en donnant des concerts. C'était, dit-on, un organiste de premier ordre, mais un compositeur médiocre, quoiqu'il ait publié chez J. Hummel, à Amsterdam, des sonates pour clavecin, violon et violoncelle.

HAUFF (Guillaume-G.-T.), fils de Guillaume-Gottlieb, né à Nimègue en 1793, était si bien doué pour la musique qu'à l'âge de douze ans il lui arrivait de remplacer son père à l'orgue. Plus tard, il devint organiste de l'église de la Montagne de sa ville natale, puis de l'église Saint-Martin à Groningue, où il mourut le 31 octobre 1858. Il a publié dans cette dernière ville : les 150 psaumes avec saluts et prières, pour orgue ou piano; 6 préludes et sorties pour orgue; 15 chansons d'école, avec accompagnement de piano; préludes pour l'usage des psaumes; 6 valses pour piano. Ces compositions sont médiocres. — Le fils de cet artiste, M. *Guillaume Hauff*, élève de son père, est devenu organiste de l'église de l'hopital de Groningue, puis de l'église réformée de Kampen, où il remplit aussi les fonctions de carillonneur. Il a fait

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

une traduction hollandaise du *Traité de contrepoint et de fugue* de Cherubini, mais je ne crois pas que ce travail ait été publié.

HAUFF (Johann-Christian), compositeur et théoricien renommé, est né à Francfort-sur-le-Mein le 8 septembre 1811. Il étudia la flûte, le violon et le piano, et à 17 ans faisait partie de l'orchestre du théâtre de sa ville natale. Il travailla ensuite la composition, produisit plusieurs œuvres importantes, acquit une réelle réputation comme professeur et comme didacticien, et enfin fonda à Francfort une école de musique dont il fut le directeur et l'un des maîtres les plus estimés. Outre un grand ouvrage publié sous le titre de *Théorie de la composition* (Francfort, 1863, un vol.), on doit à cet artiste des symphonies, des quatuors pour instruments à cordes, des quatuors et des trios pour piano et instruments à cordes, des sonates pour piano seul, des motets, etc.

* **HAUPTMANN** (Maurice), compositeur et savant écrivain sur la musique, est mort à Leipzig le 4 janvier 1868. Cet artiste était né à Dresde non en 1794, mais le 13 octobre 1792. Sous ce titre : *Les lettres de Moritz Hauptmann à Spohr et à d'autres compositeurs*, M. Ferdinand Hiller (*Voy.* ce nom) a réuni en un volume et publié en 1876 la correspondance musicale de cet artiste intéressant.

Hauptmann était considéré dans toute l'Allemagne comme un artiste de premier ordre. A Leipzig, il était l'objet d'une véritable vénération, et lors de sa mort les grandes sociétés musicales de cette ville, *Gewandhaus*, *Euterpe*, consacrèrent des concerts à sa mémoire et à l'exécution de quelques-uns de ses meilleurs ouvrages.

Parmi les compositions nombreuses de Hauptmann qui n'ont pas été mentionnées dans la *Biographie universelle des Musiciens*, je citerai les suivantes : Motets pour voix seule et chœurs, op. 34, 40 et 41 ; 3 chants pour chœur et orchestre, op. 43 ; 6 *lieder* à 4 voix, op. 32 ; canons italiens et allemands pour 3 sopranos, op. 50 ; 6 *lieder* à 4 voix, op. 47 ; 12 *lieder*, op. 46 ; 12 *lieder* sur des paroles de Rückert, op. 49 ; 6 *lieder*, op. 55.

* **HAUPTMANN** (Laurent), est mort à Vienne le 25 mai 1870.

* **HAUSER** (François), ancien directeur du Conservatoire de Munich, est mort à Fribourg le 14 août 1870.

HAUSER (Michel, connu sous le nom de Miska), violoniste et compositeur pour son instrument, naquit à Presbourg (Hongrie) en 1822. Dès l'enfance, son goût pour la musique était si ardent qu'il en oubliait les jeux de son âge. Il commença l'étude du violon avec Conradin Kreutzer, et à douze ans put se produire en public avec succès. Il se perfectionna au Conservatoire de Vienne sous la direction de Mayseder, et devint pour la composition l'élève de Sechter. Lorsqu'il eut tout à fait formé son talent, il entreprit avec son père, qui, comme amateur, était lui-même un violoniste distingué, une excursion artistique un peu timide en Allemagne. Le succès l'ayant encouragé, il se dirigea bientôt vers le nord, et visita successivement le Danemark, la Suède, la Norwége, la Fionie, et traversa toute la Russie jusqu'à la Sibérie. De retour à Vienne en 1848, il en repartit presque aussitôt pour l'Angleterre, et de là s'embarqua pour l'Amérique, où il visita le Canada, les États-Unis, le Pérou et la Californie, pénétrant ensuite jusqu'en Australie, et partout donnant des concerts avec le pianiste Laveneau, le chanteur Gérold, et Mme Pattinos, cantatrice distinguée. Il était l'*impresario* de cette petite compagnie, et ne donnait pas moins de 60 dollars par jour à chacun des artistes qui étaient avec lui. De tous les points du globe où il s'arrêtait dans cette tournée colossale, Miska Hauser, qui n'est pas seulement un virtuose remarquable, mais qui est aussi un homme d'esprit et un observateur, envoyait à l'un des principaux journaux de Vienne, l'*Ostdeusche-Post*, des lettres familières, fines, humoristiques, dans lesquelles il retraçait, au courant d'une plume alerte et facile, les péripéties et les impressions de son voyage. Ces lettres eurent un grand retentissement, passèrent de l'*Ostdeusche-Post* dans toutes les feuilles allemandes, et de là dans un grand nombre de journaux étrangers. A son retour en Europe, Miska Hauser mit en ordre cette correspondance, et la publia sous le titre de *Journal de voyage d'un virtuose autrichien*, *lettres de Californie*, *Sud-Amérique*, *Australie*, (Leipzig, 1858-59, 2 vol.). Depuis lors, cet artiste a entrepris de nouveaux voyages, a visité la Turquie et l'Italie, et s'est fait partout applaudir. Il a publié pour le violon un certain nombre de compositions, dont quelques-unes ont été fort bien accueillies.

* **HAYDN** (François-Joseph). Je crois utile de donner ici la liste des écrits publiés sur ce maître immortel depuis l'apparition de la *Biographie universelle des Musiciens* : 1° *la Jeunesse de Haydn*, suivie d'une notice sur Auguste Pajou, par Mme A. Grandsard, Paris, 1864. in-8° de 142 pp. ; 2° *Joseph Haydn. Ein lebensbild*, par C.-A. Ludwig, Nordhausen, 1867 (ouvrage traduit et publié sous ce titre dans le journal français *l'Art musical* de 1869 :

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Joseph Haydn, biographie d'après les sources authentiques par Charles Ludwig, par F. Herzog); 3° *Mozart und Haydn in London*, par C. F. Pohl, Vienne, 1867, 2 vol.; 4° *Haydn, sa vie et ses œuvres*, par H. Barbedette (inséré dans le journal *le Ménestrel* de 1870 et 1871, mais non publié en volume); 5° *Joseph Haydn*, par C. F. Pohl, Berlin, Sacco, 1875, in-8° (le 1er volume seul est publié jusqu'à ce jour, le second et dernier paraîtra prochainement); 6° *Joseph Haydn und sein bruder Michael Haydn, zwei bio-bibliographische Skizzen* (*Joseph Haydn et son frère Michel Haydn, deux esquisses bio-bibliographiques*), Vienne, impr. de la cour et de l'État, 1861.

* **HAYDN** (Jean-Michel). L'écrit suivant a été publié sur cet artiste : *Biographische Skizze von Michael Haydn* (*Esquisses biographiques sur Michel Haydn*), par Schinn et Otter, Salzbourg, 1808.

HAYES (Mme Catherine **BUSHNELL**, née), cantatrice d'un remarquable talent, était née en Irlande vers 1825, et avait fait son éducation musicale à Dublin, sous la direction d'un professeur italien nommé Sapio. Elle acquit rapidement une véritable popularité comme chanteuse de concert, mais lorsqu'elle eut eu l'occasion d'entendre, à Dublin, Mario et la Grisi, elle fut tellement frappée de leur talent et de l'impression que tous deux produisaient sur le public, qu'elle résolut de se perfectionner et d'étudier en vue de la scène lyrique. Elle se rendit alors à Paris, où elle travailla avec Manuel Garcia, puis à Milan, où elle prit des leçons de Felice Ronconi, après quoi elle alla débuter à Marseille, en 1845, dans *i Puritani*, de Bellini. Son succès ayant été très-grand, elle ne craignit plus d'aborder les grandes scènes de Vienne, de Milan, de Venise et des principales villes de l'Italie, où elle remporta de véritables triomphes. En 1849, elle parut pour la première fois à Londres, où elle ne fut pas moins bien accueillie, puis elle alla aux Indes, en Amérique, et jusqu'aux îles Sandwich et en Australie. De retour en Europe, elle épousa en 1857 M. Bushnell, qui la laissa bientôt veuve; mais elle ne survécut pas longtemps à son mari, car elle mourut à Sydenham, près de Londres, le 11 août 1861.

Au dire de Mendelssohn, l'Angleterre a fourni à l'Italie, au dix-neuvième siècle, trois grandes cantatrices : Clara Novello, Mme Bishop, et Catherine Hayes. Celle-ci était douée d'une voix pure et suave, et de manières douces et affables, que le succès ne changea point. Très-impressionnable elle était sévère pour elle-même, et le moindre contre-temps était susceptible de la priver de ses moyens. Son soprano clair et argentin produisait un effet merveilleux, et son sentiment dramatique était des plus remarquables. Elle était surtout incomparable, dit-on, dans *Lucia di Lamermoor* et dans Amina de *la Sonnambula*.

Le corps de cette grande artiste repose dans le cimetière de Kensal Green.

* **HAYM** (Gilles). L'article consacré à cet artiste et celui concernant *Gilles Hennius*, au tome IV de la *Biographie universelle des Musiciens*, se rapportent à un seul et même personnage, dont le nom fut sans doute parfois latinisé, comme il arrivait encore à l'époque où vivait cet artiste, c'est-à-dire au dix-septième siècle. De là l'erreur commise à son sujet.

HÉBERT-MASSY (Mme Marie), chanteuse fort distinguée, qui eut son heure de vogue, sinon de célébrité, s'appelait *Giacomasci*, et fut connue d'abord sous le nom de Mlle Massy, jusqu'au jour où elle épousa le chanteur Hébert, son camarade de l'Opéra-Comique, dont elle joignit le nom au sien. Mlle Massy débuta à ce théâtre vers 1832, et son succès fut tel qu'elle fut presque immédiatement reçue sociétaire. Un critique disait d'elle en 1833 : « Mlle Massy débute à peine, et sa réputation est déjà colossale. Nous craignons que des éloges exagérés ne nuisent au développement du talent précoce de cette jeune actrice, dont la voix a besoin d'être ménagée, et à laquelle on confie des rôles qui sont un peu au-dessus de ses forces. Mlle Massy a des rôles importants dans tous les ouvrages nouveaux. Elle s'acquitte parfaitement de ceux qui lui ont été confiés dans *le Pré aux Clercs* (c'est elle en effet qui créa le joli petit rôle de Nicette), *Ludovic*, *la Prison d'Edimbourg* et *le Proscrit*; mais elle consulte peut-être plus son zèle que ses forces en se constituant ainsi l'atlas du théâtre dont elle fait partie. » Malgré son très-grand succès, Mme Hébert-Massy ne resta que trois ou quatre ans à l'Opéra-Comique, et bientôt s'en alla dans les grandes villes de la province et de l'étranger, où elle retrouva la faveur du public. En 1847, elle revint à Paris et fit une courte apparition à l'Opéra, où elle se montra dans *Lucie de Lamermoor*; puis comme elle joignait à son talent de chanteuse de très-réelles facultés de comédienne, elle fut engagée au théâtre de la Porte Saint-Martin, où l'on fit pour elle un grand drame mêlé de musique, *la Faridondaine*, dans lequel Adolphe Adam lui tailla un rôle musical très-développé. La pièce et la cantatrice attirèrent la foule à ce théâtre pendant plusieurs mois, et cependant Mme Hébert-Massy, à part une nouvelle et courte apparition qu'elle

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

fit vers 1853 à l'Opéra, où, entre autres rôles, elle chanta celui de *Bertha* dans *le Prophète*, ne trouva pas le moyen de se faire engager sur une de nos grandes scènes lyriques. Elle se retira alors à Toulouse, et fut bientôt nommée professeur au Conservatoire de cette ville. Elle y est morte au mois de mai 1875, âgée de soixante-deux ans.

* **HÉDOUIN** (Pierre). Aux écrits mentionnés au nom de cet artiste, il faut ajouter l'opuscule suivant : *Esquisse biographique sur Mme Scio, née Legrand* (Lille, 1857, in-8°). Hédouin est mort à Paris, au mois de décembre 1868.

HEGAR (Friedrich), violoniste et compositeur suisse, né à Bâle le 11 octobre 1841, a été élève du Conservatoire de Leipzig de 1857 à 1860, et fut ensuite un instant *concertmeister* à Varsovie. Il vint à Paris en 1861, et accepta en 1865 l'emploi de directeur de musique et de chef d'orchestre au théâtre de Zurich. On doit à ce jeune artiste quelques compositions intéressantes, parmi lesquelles il faut signaler un *Hymne à la musique*, pour soprano, contralto, ténor et baryton, avec accompagnement d'orchestre, op. 2 ; un concerto de violon, avec accompagnement d'orchestre ou de piano, op. 3 ; un recueil de *lieder* avec piano, op. 7 ; 3 chœurs, op. 8, etc.

Le frère cadet de cet artiste, *Emile Hegar*, violoncelliste fort distingué, né à Bâle le 3 janvier 1843, a été, comme lui, élève du Conservatoire de Leipzig. Il est aujourd'hui fixé en cette ville, où il occupe les fonctions de premier violoncelliste au théâtre ainsi qu'à la société du Gewandhaus.

HEIJE ou **HEYE** (Le docteur Jean-Pierre), poëte néerlandais fort distingué et musicien amateur, s'est fait un renom dans sa patrie, et même dans la partie flamande de la Belgique, par ses chansons et ses poésies populaires, qui se faisaient remarquer par un esprit délicat et par la peinture des sentiments les plus élevés. Le docteur Heije était l'un des dilettantes les plus instruits et les plus dévoués à l'art que l'on pût trouver dans les Pays-Bas. Président pendant longues années de la Société pour la propagation du chant populaire, secrétaire et le membre le plus actif de la Société pour l'encouragement de l'art musical, il a pris la part la plus importante au recueil de travaux historiques publié par cette dernière, et s'est dévoué avec un zèle et une ardeur dignes des plus grands éloges à la formation de la riche bibliothèque de cette compagnie. Traducteur des poëmes d'un certain nombre d'oratorios célèbres, le docteur Heije était aussi compositeur, et plusieurs de ses mélodies sont remarquables par leur fraîcheur et leur simplicité. Cet homme fort distingué est mort à Amsterdam, le 24 février 1876, âgé de 67 ans.

Ed. de H.

HEINE (F.....), compositeur allemand contemporain, a publié plusieurs œuvres intéressantes, parmi lesquelles une symphonie à grand orchestre, une ouverture de concert, un recueil de *lieder* avec accompagnement de piano, etc. Je n'ai pas d'autres renseignements sur cet artiste.

* **HEINEFETTER** (Sabine), cantatrice distinguée, est morte à Juchau le 18 novembre 1872. Cette artiste avait épousé un commerçant de Marseille nommé Marquet, et s'était retirée du théâtre.

* **HEINEFETTER** (Catinka), cantatrice, sœur de la précédente, fut attachée pendant quelque temps à l'Opéra de Paris, en qualité de première chanteuse. Sa beauté était resplendissante. Elle est morte à Fribourg en Brisgau, le 20 décembre 1858, à l'âge de 37 ans seulement, des suites d'une maladie de cœur.

HEINEMAN (Jean), facteur de clavecins, quoique aveugle, exerçait cette profession à Anvers dans les dernières années du dix-huitième siècle. On connaît encore de lui un clavecin à queue, qui porte l'inscription suivante : *Joannes Heineman me fecit a ° 1793, Antwerpiæ.*

HEINEMEYER (Chrétien), flûtiste allemand très estimé, né au mois de septembre 1796, mort à Hanovre le 6 décembre 1872, s'est fait une réputation méritée comme virtuose.

HEINEMEYER (Ernest-Guillaume), fils du précédent, né à Hanovre le 25 février 1827, fut élève de son père, devint un flûtiste extrêmement remarquable et acquit une renommée qui surpassa de beaucoup celle de ce dernier. Il fut pendant plusieurs années professeur au Conservatoire de Saint-Pétersbourg et première flûte au théâtre de cette ville. Il mourut jeune, à Vienne, le 12 février 1869. On lui doit quelques compositions pour son instrument.

***HEINRICHS** (Antoine-Philippe), musicien bohémien, est mort à New-York le 23 novembre 1861.

HEISE (P.....), compositeur danois, a fait représenter sur le théâtre de Copenhague, au mois de septembre 1869, un opéra intitulé *la Fille du Pacha*. Cet artiste, alors à l'aurore de sa carrière, n'avait pas lutté moins de cinq années pour pouvoir enfin présenter son œuvre au public. Celle-ci obtint néanmoins un grand succès, et fut considérée comme extrêmement remarquable. Je n'ai pas d'autres renseignements sur ce compositeur.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

HEISER (Wilhelm), chanteur et compositeur, est né à Berlin le 15 avril 1817. Doué d'une belle voix de soprano, il fit partie dès l'âge de douze ans des chœurs de l'Opéra et de ceux de la chapelle royale. Après avoir fait de bonnes études musicales, il embrassa la carrière lyrique, et devint chanteur au théâtre de la cour, à Schwerin, puis à Sondershausen; mais il abandonna bientôt la scène pour se livrer exclusivement à la composition. Devenu chef de musique du régiment des fusiliers de la garde en 1853, il quitta le service militaire en 1866, et depuis lors s'est consacré à l'enseignement, où, dit-on, il excelle. On doit à cet artiste plus de 100 *lieder* de genres différents, de la musique de danse, des marches pour le piano, et enfin un petit opéra qui a été donné avec succès sur l'un des théâtres de Berlin.

HELLÉ (Antoine), compositeur, a fait son éducation à l'École de musique religieuse de Paris, après quoi il est devenu maître de chapelle de la basilique de Saint-Epvre, à Nancy, où il a fait exécuter, le 7 juillet 1875, pour la cérémonie solennelle de la consécration de cette basilique, une cantate-oratorio intitulée *les Magnificences du culte catholique*. La partition pour chant et piano de cet ouvrage a été publiée à Paris, chez l'éditeur Richault. M. Hellé est directeur de la société chorale *Alsace-Lorraine*. Il a publié quelques compositions pour l'orgue, entre autres un grand offertoire et deux élévations, (Richault), un offertoire et trois messes (*id.*), ainsi qu'un traité intitulé *l'Art d'improviser* ou *l'Ami de l'organiste* (Paris et Bruxelles, Schott, in-f°). On doit encore à cet artiste une publication faite sous ce titre : *Le Trésor des maîtrises*, recueil d'harmonies faites sur des morceaux de plain-chant qui sont chantés aux messes, vêpres et complies, saluts du dimanche.

HELLENDAAL (Pierre), violoniste néerlandais du dix-huitième siècle, se rendit vers 1740 en Italie, pour prendre des leçons de Tartini, et à son retour se fixa à Amsterdam. Il a publié en cette ville deux livres de chacun six sonates pour violon. On ignore les dates de la naissance et de la mort de cet artiste.

* **HELLER** (Stephen). Cet artiste extrêmement remarquable est depuis longues années fixé à Paris, où il passe tous les hivers et d'où il se rend chaque été en Suisse. Stephen Heller, un des poëtes les plus exquis du piano, a su se faire une place à part, et des plus brillantes, parmi les compositeurs pour cet instrument, une place due à son talent à la fois si original et si fin, si délicat et si élevé. Par malheur, le grand artiste, dont la santé d'ailleurs est toujours un peu précaire, met autant d'ardeur à fuir le bruit et la publicité que d'autres en mettent à les rechercher; néanmoins, la valeur de ses œuvres est telle qu'elle a fini par donner à son nom la notoriété à laquelle il a droit, et par lui créer un public qui sait l'apprécier selon ses mérites. L'existence calme et retirée de Stephen Heller a fait dire justement à l'auteur de la *Biographie universelle des Musiciens* que sa vie était tout entière dans ses œuvres. Il ne me semble pas inutile de dresser la liste de celles-ci, aussi complète que possible; il en manque peu, dans la nomenclature que voici : Trois morceaux caractéristiques, op. 7; Grande Étude en forme de rondo-scherzo, op. 8; Trois morceaux brillants, op. 10; Rondo-valse, op. 11; Divertissement brillant sur *les Treize*, d'Halévy, op. 13; *Passe-temps*, recueil de compositions amusantes, op. 14; Six caprices sur *le Shérif*, d'Halévy, op. 17; Quatre Rondos très-faciles sur *la Favorite*, op. 22; Quatre Rondos sur *le Guitarero*, op. 23; Scherzo, op. 24; Deux Bagatelles sur *Richard Cœur-de-Lion*, op. 25 et 26; Caprice brillant, op. 27; Caprice symphonique, op. 28; *la Chasse*, étude caractéristique, op. 29; Dix Pensées fugitives, op. 30; Petite Fantaisie et Boléro sur la *Juive*, op. 31 et 32; Fantaisie brillante et Caprice sur *Charles VI*, op. 37 et 38; *la Kermesse*, danse néerlandaise, op. 39; Miscellanées, op. 40; Caprice sur *le Déserteur*, op. 41; Valse élégante, op. 42; Valse sentimentale, op. 43; Valse villageoise, op. 44; Chant national de *Charles VI*, op. 48; Pastorale, op. 48 *bis*; Quatre Arabesques, op. 49; Scènes pastorales, op. 50; Vénitienne, op. 52; Tarentelle, op. 53; Fantaisie, op. 54; *la Fontaine*, caprice sur une mélodie de Schubert, op. 55; Sérénade, op. 56; Scherzo fantastique, op. 57; Rêveries, op. 58; Valse brillante, op. 59; *Canzonetta*, op. 60; Deuxième Tarentelle, op. 61; Deux Valses, op. 62; *Capriccio*, op. 63; *Presto capriccioso*, op. 64; Deuxième Sonate, op. 65; Caprice brillant sur *le Val d'Andorre*, op. 66; *la Vallée d'amour*, op. 67; *l'Alouette*, caprice sur une mélodie de Schubert, op. 68; Chant national de Mendelssohn, fantaisie en forme de sonate, op. 69; Caprice brillant sur *le Prophète*, op. 70; *Aux mânes de Chopin*, élégie et marche funèbre, op. 71; *le Chant du matin*, *le Chant du Troubadour*, *le Chant du Dimanche*, op. 72; *le Chant du Chasseur*, *l'Adieu du Soldat*, *le Chant du berceau*, op. 73; Fantaisie et Valse brillante sur *l'Enfant prodigue*, op. 74; Rondo-caprice sur *la Dame de Pique* et romance variée, op. 75; Caprice caractéristique sur deux thèmes de Mendelssohn, op. 76; Saltarello sur

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

un thème de Mendelssohn, op. 77; *Promenades d'un solitaire*, op. 78; Quatre Préludes, op. 79; *Promenades d'un solitaire*, nouvelle suite, op. 80; *Nuits blanches*, 18 morceaux lyriques, op. 82; Six Feuillets d'album, op. 83; Impromptu, op. 84; Deux Tarentelles, op. 85; *Dans les bois*, six rêveries et finale, op. 86; *Scènes italiennes*, fantaisie-tarentelle, op. 87; Troisième Sonate, en *ut* majeur, op. 88; *Promenades d'un solitaire*, troisième suite, op. 89; Nouvelles études, op. 90; Deux Nocturnes et nocturne-sérénade, op. 91; Trois Églogues, op. 92; Deux Valses brillantes, op. 93; *Tableau de genre*, op. 94; Allegro-pastorale, op. 95; Grande Étude de concert, op. 96; Douze *Lændler* et Valses, op. 97; Improvisation sur une mélodie de R. Schumann, op. 98; Quatre *Phantasie Stuecke*, op. 99; Deuxième *Canzonetta*, op. 100; *Rêverie d'un promeneur solitaire*, op. 101; Morceau de chasse, op. 102; Troisième Nocturne, op. 103; Polonaise, op. 104; Trois Romances sans paroles, op. 105; Trois Bergeries, op. 106; Quatre *Lændler*, op. 107; Quatrième Scherzo, op. 108; Feuilles d'automne, op. 109; Deux Morceaux pour un album, op. 110; Morceaux de ballet, op. 111; Caprice humoristique, op. 112; Fantaisie-caprice, op. 113; Deux Cahiers (prélude et scène d'enfants, Presto, Scherzo), op. 114; Trois Ballades, op. 115; Préludes composés pour mademoiselle Lili, op. 119; *Lieder*, op. 120; Trois Morceaux, op. 121; Valses-Rêveries, op. 122; Feuilles volantes, op. 123; Scènes d'enfants, op. 124; Vingt-quatre Études d'expression et de rhythme, op. 125; Trois Ouvertures (1. Pour un drame; 2. Pour une pastorale; 3. Pour un opéra-comique), op. 126; Études sur le *Freischütz*, de Weber, op. 127; *Dans les bois*, nouvelle série, op. 128; Deux Impromptus, op. 129; 23 Variations sur un thème de Beethoven, op. 130; Trois Nocturnes, op. 131; Deux Polonaises, op. 132; 21 Variations sur un thème de Beethoven (Andante de la sonate, op. 57), op. 133; Petit Album, six pièces, op. 134; Deux Intermèdes de concert, op. 135; *Dans les Bois*, troisième suite, op. 136; Deux Tarentelles, op. 137; Album dédié à la jeunesse, op. 138; 3 Études pour piano, op. 139; *Voyage autour de ma chambre*, 5 pièces pour piano, op. 140; 4 Barcarolles, op. 141. Quelques compositions ont été publiées sans numéros d'œuvres : Feuillet d'album, mélodie; Églogue, petit caprice; Pensée; Sérénade; Églogue; Prière. — M. H. Barbedette a publié récemment : *Stephen Heller, sa vie et ses œuvres*, Paris, Maho, 1876, in-8°, avec un autographe musical.

* **HELLMESBERGER** (Georges), compositeur et ancien chef d'orchestre de l'Opéra de Vienne, est mort près de cette ville, à Neuwaldegg, le 16 août 1873.

* **HELLMESBERGER** (Georges), fils aîné du précédent, était né à Vienne en 1828.

* **HELLMESBERGER** (Joseph), frère du précédent, est né à Vienne le 3 novembre 1829, et jouit d'une très-grande réputation comme professeur, comme virtuose et comme chef d'orchestre. Il est professeur de violon au Conservatoire de Vienne et directeur de cet établissement depuis 1860, *concermeister* à l'Opéra de cette ville depuis la même époque, et est devenu en 1865 premier violon à la chapelle impériale, en remplacement de Mayseder. Cet artiste fort distingué a fondé en 1849 une excellente société de quatuors, dans laquelle son jeune fils, artiste aussi fort bien doué, né en 1856, tient auprès de lui la partie du second violon.

HELMHOLTZ (Hermann-Louis-Ferdinand), médecin et physiologiste allemand, né à Potsdam le 31 août 1821, fut d'abord médecin-adjoint à l'hospice la Charité de Berlin, puis médecin à Potsdam, et successivement professeur d'anatomie et de physiologie à Berlin, à Heidelberg et à Bonn. Ses importants travaux physiologiques sur les impressions des sens lui ont valu dans sa patrie et à l'étranger une renommée considérable. Nous n'avons à nous occuper ici que de ses recherches et découvertes relatives à l'acoustique, et surtout de sa théorie de la perception des sons, théorie extrêmement remarquable, qui suffirait seule à lui faire un nom dans la science, et qu'il a eu le tort de vouloir étager de tout un système harmonique dont les éléments sont absolument inadmissibles. Comme tous les savants qui se sont occupés d'acoustique, M. Helmholtz a voulu en remontrer aux musiciens, il a prétendu annuler les sensations si délicates de l'oreille artistique au profit de calculs essentiellement brutaux, et il aurait gâté ainsi comme à plaisir l'excellence de son système, si celui-ci n'avait été assez solide pour résister de lui-même aux erreurs et aux spéculations au moins hasardées de son inventeur.

Ce système a été exposé par M. Helmholtz dans un ouvrage important publié par lui en 1863, et dont, en 1868, une traduction française a paru sous ce titre : *Théorie physiologique de la musique fondée sur l'étude des sensations auditives* (1).

On peut dire que la partie capitale des travaux

(1) Traduit de l'allemand par M. G. Guéroult, ancien élève de l'École polytechnique, avec le concours, pour la partie musicale, de M. Wolff, de la maison Pleyel, Wolf et Cie (Paris, Victor Masson, 1868, in-8° avec figures.)

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de M. Helmholtz relatifs à l'acoustique consiste dans l'analyse et dans la définition du *timbre* musical. Chacun sait que le *timbre*, en musique, est ce qu'on peut appeler la qualité, ou, pour mieux dire encore, la couleur du son, cette particularité caractéristique qui, en dehors de l'intonation ou de l'intensité, le différencie selon la nature diverse des corps qui le produisent; c'est cette particularité qui, par exemple, fait distinguer, à l'oreille même la moins exercée, un violon d'une flûte, un cor d'une harpe, une voix d'homme d'une voix de femme, alors même que tous donneraient la même note, soit ensemble, soit séparément. Les physiciens, jusqu'ici, n'avaient pu d'une façon certaine expliquer ce phénomène, et se contentaient de dire : Chaque molécule mise en mouvement dans le corps sonore décrivant un orbite sensible, la hauteur, l'amplitude de l'onde sonore fait l'intensité, la vitesse fait l'intonation, enfin la forme de l'onde, variable à l'infini, *doit* faire le timbre. Mais cela n'était qu'une conjecture. Il appartenait à M. Helmholtz de découvrir le vrai principe, de définir la vraie cause du phénomène. Or, d'après ses recherches et ses expériences, on sait aujourd'hui à n'en pouvoir douter, que la cause du timbre est dans les *harmoniques du son*.

Personne n'ignore ce que les physiciens entendent par les harmoniques du son. Étant donnée une corde mise en vibration, une oreille attentive distinguera, outre le son principal produit par cette corde, un ou plusieurs sons plus aigus et beaucoup plus faibles qui lui font cortége, pour ainsi dire, et qui sont comme des échos lointains, *plus ou moins concordants*, du son générateur. C'est là ce qu'on appelle les *harmoniques*, harmoniques qui s'échelonnent du grave à l'aigu dans un ordre toujours semblable, et qui présentent d'abord l'octave supérieure de la note fondamentale, puis la quinte au-dessus de cette octave, puis la seconde octave, puis la tierce de celle-ci. Or, on doit remarquer que ces premières harmoniques sont en consonnance parfaite avec le son primitif qui leur donne naissance, et c'est là ce qui leur a valu leur nom; mais il faut ajouter que les suivantes, celles qui sont perçues par une oreille délicate au-delà de celles qui viennent d'être énumérées formeraient au contraire dissonance avec ce son primitif, et deviendraient par conséquent insupportables si elles n'étaient en réalité très-faibles et ne s'absorbaient dans la résonnance dominante. Ce phénomène est observé depuis longtemps; mais ce sera l'honneur de M. Helmholtz d'en avoir développé la théorie définitive, après avoir découvert le rôle véritable des harmoniques, rôle qu'on ne soupçonnait même pas jusqu'à ce jour. en réalité, les harmoniques servent à *colorer le son*, à *faire le timbre*.

Je ne saurais ici retracer par quelle suite d'expériences M. Helmholtz a été amené à cette découverte importante; ceci me mènerait trop loin. Il me suffira de dire que l'éminent physicien s'est aidé dans ses recherches d'un instrument de précision inventé par lui, et auquel il a donné le nom de *résonnateur*. Le résonnateur est une sorte d'entonnoir ou de pavillon pyriforme, construit sur des modèles de diverses grandeurs, qui a la propriété de ne recevoir et de ne faire vibrer que l'unique note qui répond à sa construction. Ainsi, si l'expérimentateur se bouche hermétiquement une oreille et qu'il applique à l'autre le bout d'un résonnateur, toute la puissance sonore d'un immense orchestre serait absolument nulle pour lui si la note propre à ce résonnateur était absente de l'accord exécuté par la masse instrumentale; au contraire, chaque fois que cette note trouvera sa place et se produira dans l'harmonie, elle éclatera avec force dans le résonnateur; on pourra même la retrouver jusque dans les bruits les plus confus, les plus vagues, les plus indéterminés, par exemple dans le gémissement du vent, dans les hurlements de la foule, ou dans le fracas de la mer en furie. Il y a plus encore, et le résonnateur, qui reste muet devant un son vigoureusement frappé qui lui est étranger, pourra faire entendre une des harmoniques de ce son, si cette harmonique est précisément la note qui lui est propre, à lui résonnateur. C'est donc avec une série d'instruments de ce genre, diversement accordés, que M. Helmholtz est parvenu à analyser tous les sons, et non-seulement les sons qu'on peut appeler générateurs, mais encore leurs harmoniques, qu'il a su discerner ainsi et tirer du milieu sonore dans lequel elles étaient comme enveloppées.

Dans une analyse très-intéressante des découvertes de M. Helmholtz (1), M. Gustave Bertrand a caractérisé ainsi le système du grand physicien :

« Ce système peut se ramener, ce me semble, à deux théorèmes principaux : — 1° d'abord tous les corps sonores ne sont pas également riches en harmoniques. Quand le son n'a pas d'harmoniques, quand il se réduit strictement à la note fondamentale, il est pur, mais terne et plat : il prend au contraire plus ou moins de coloration, suivant que les harmoniques sont plus ou moins sensibles. Ainsi ce cortége de notes parasites en-

(1) *Revue moderne* du 1er janvier 1868.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

richit la note fondamentale, au lieu de la contrarier. Ces dissonances secrètes et intimes, qui, à découvert, interviendraient d'une manière horrible dans le style harmonique, ainsi enveloppées, ainsi absorbées, sont une beauté au contraire et un luxe : c'est essentiellement la *qualité* du son, le *timbre* en un mot. Il existait de temps immémorial une preuve pratique de cette loi : je veux parler des jeux de mutation dans les grandes orgues d'église. En voici le secret. Les tuyaux *à bouche* qui dominent dans la construction des orgues et surtout les tuyaux fermés, sont privés d'harmoniques et ne rendent par conséquent qu'une sonorité blanche, incolore. Pour relever cette sonorité dans les passages de force, on double les jeux de tuyaux à bouche avec le jeu de mutation : ce jeu fait éclater sur chaque touche du clavier, non pas seulement la note que le clavier dénonce, mais quelques autres notes accordées en tierce, quinte, octave, etc., qui sont suffisamment enveloppées pour ne point changer l'identité de la note indiquée sur le clavier, mais assez sensibles cependant pour y ajouter ce timbre inquiétant, terrible qui saisit notre oreille quand l'instrument gigantesque attaque un *fortissimo*. Eh bien ! cette singularité de la facture des orgues n'est qu'une imitation inconsciente du phénomène des harmoniques : voilà bien l'appoint des notes concomitantes, et son effet est bien de prêter à la note principale une puissante coloration. Désormais on va s'étonner que cette pratique, naïvement imaginée par les facteurs du moyen-âge, n'ait pas plus tôt donné l'idée de la loi que formule aujourd'hui M. Helmholtz. — 2° Venons maintenant à ce que nous appelons le second théorème. Les harmoniques, ainsi qu'on l'a vu plus haut, s'échelonnent du grave à l'aigu dans un certain ordre connu, qui est toujours le même. D'ordinaire, ce sont les harmoniques les plus graves qu'on entend d'abord, qui effacent plus ou moins les autres, si mêmes elles ne sont les seules perceptibles. Pourtant ce n'est pas absolu : dans d'autres cas ce sont les plus aiguës qui prédominent. Or, nous l'avons dit, les plus graves sont en consonnance, et les plus aiguës en dissonance à l'égard de la note fondamentale. C'est ce qui fait le timbre plus ou moins doux, plus ou moins mordant, M. Helmholtz l'a prouvé avec la dernière évidence en étudiant avec ses résonnateurs tous les divers timbres des instruments de l'orchestre. »

Le malheur est que M. Helmholtz, ne se tenant pas pour satisfait d'une découverte aussi précieuse, a voulu baser sur elle tout un système musical, la faire servir à une prétendue théorie nouvelle de l'harmonie qu'il n'avait nullement mission d'émettre ou de proclamer. Retombant dans les erreurs de Rameau (qui du moins était musicien), il a prétendu trouver, à l'aide des harmoniques, une sorte d'harmonie *naturelle*, dont le principe est pourtant depuis longtemps condamné. M. Helmholtz n'a pas échappé à cette tendance ordinaire des savants, de vouloir non-seulement entremêler d'une façon trop étroite l'acoustique et la musique, mais encore faire la leçon aux musiciens eux mêmes et substituer des calculs algébriques à la délicatesse de la sensation auditive. Là, le physicien s'est évidemment et absolument fourvoyé. Mais il n'en reste pas moins vrai que la découverte de M. Helmholtz est des plus importantes, par elle-même et par ses résultats, et qu'elle lui assurera une renommée durable.

HELMONT (Charles-Joseph **VAN**), musicien flamand, né à Bruxelles le 19 mars 1715, mort en cette ville le 8 juin 1790, était, dès 1737, c'est-à-dire à peine âgé de vingt-deux ans, organiste de l'église de SS. Michel et Gudule et directeur de la chapelle royale espagnole, ce qui peut donner une idée avantageuse de son talent. A cette époque, il avait déjà écrit des chœurs pour un drame en vers flamands intitulé *Griseldis*, imité de l'italien, et qui avait été représenté au théâtre de la Monnaie, de Bruxelles, le 23 janvier 1736. On connaît de lui un *Lauda Sion* à quatre voix, et une cantate publiée sous ce titre : « *Le Retour désiré*, divertissement pour la paix, mis en musique, par C. J. Van Helmont, maître de musique de l'église collégiale de SS.-Michel et Gudule (Bruxelles, 1749, in-8°). » Van Helmont avait donc échangé alors les fonctions d'organiste de cette église contre celles de maître de chapelle. Il a publié aussi une suite de deux pièces de clavecin. Enfin, dans un recueil manuscrit de *Préludes et versets dans tous les tons*, composés par divers auteurs, recueil cité par M. Edmond Vander Straeten dans son ouvrage : *la Musique aux Pays-Bas*, on trouve encore quelques compositions de cet artiste, qui était le père d'Adrien-Joseph Van Helmont, auquel une notice est consacrée dans le tome IV de la *Biographie universelle des Musiciens*.

* **HELMONT** (Adrien-Joseph **VAN**), fils du précédent, était né à Bruxelles, non le 14 avril (comme il a été dit par suite d'une erreur typographique), mais le 14 août 1747.

HELWIGKEN (Hans), facteur d'orgues, naquit dans la seconde moitié du seizième siècle à Neustadt, dans le Holstein. On lui doit, entre autres, la construction de l'orgue de l'église de Sainte-Marie, à Thorn, qui fut terminé le 6 juillet

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

1809. *Helwingken* habita pendant quelques années la Prusse polonaise.

HEMELSOET (Louis), compositeur belge, né à Gand le 20 juillet 1836, fut d'abord élève de son père, maître de chant à l'église Saint-Jacques, de cette ville. Admis au Conservatoire de Gand, où il eut pour maîtres Mengal, Hendrickx et Andries, il y obtint un second prix d'harmonie et un premier prix de piano. Auteur de plusieurs compositions religieuses, cet artiste, qui a publié un certain nombre de morceaux de genre pour le piano, des romances et des mélodies, a écrit aussi la musique d'un opéra flamand, *De Boeren-Kermis*, qui a été représenté à Gand en 1861.

HÉMONY (François et Pierre)[1], fameux fondeurs de carillons qui acquirent une immense réputation dans les Pays-Bas, étaient Français de naissance. L'aîné, François, naquit à Lerecourt, en Lorraine, vers 1597 ; il était versé dans la mécanique, et alla achever son éducation en Allemagne, où il s'occupa surtout des questions relatives à la fonderie des cloches. C'est sans doute aux environs de 1640 que les deux frères s'établirent dans les Pays-Bas ; François était le chef de la maison, et c'est à lui que les autorités de la ville de *Zuphen adjugèrent*, en 1643, la fabrication d'un nouveau carillon : « Adjugé, disait l'acte, à François Hémony, Français, fondeur de cloches, la fonderie des cloches pour le carillon de la tour *Wynhuys*, à raison de seize sols la livre. » Le travail des deux frères fut conduit avec une telle habileté, que dès son achèvement leur réputation fut faite. Nombre de villes s'adressèrent à eux pour avoir des carillons, et après avoir exercé pendant plus de dix années leur art à Zuphen, ils allèrent, en 1654, s'installer à Amsterdam, où ils furent reçus avec toutes sortes d'égards ; on peut s'en rendre compte par ce double fait, que la régente, connaissant leur talent et leur probité, leur délivra une permission spéciale pour construire au *Kaisergracht* une énorme fonderie de cloches, et que la ville leur accorda gratuitement un terrain dans ce but. Celle-ci les chargeait en même temps de la construction du carillon de la vieille église, qui se composait de trente-cinq cloches et y fut placé par eux en 1658.

La renommée des frères Hémony fut bientôt grande à Amsterdam. François avait perfectionné d'une façon particulière le mécanisme de ses instruments ; aussi son nouveau carillon obtint-il le plus grand succès. De plus, l'habileté des deux frères comme fondeurs était telle, que bientôt ils se virent chargés de nombreux travaux d'un autre genre, et fondirent des canons et même des statues. Enfin, François avait inventé un instrument nouveau, qu'il appelait *metaal harmonica*, qui fut très-bien accueilli, et dont l'écrivain Fokkens a fait l'éloge dans son livre : *Description de la ville d'Amsterdam* (1662).

En 1666, François Hémony, fatigué d'une longue vie de travail, alla se retirer à Utrecht, où il ne jouit pas de son repos, car il mourut en 1667. Son frère, qui avait conservé la direction de l'établissement formé par eux, ne mourut que vers 1678. Dans un espace de trente-cinq ans environ, les deux frères construisirent une foule de carillons, et on leur doit particulièrement ceux d'Anvers (celui-ci comprenait quarante cloches et coûta plus de 100,000 francs), Malines, Diest, Ostende, Bruxelles, Groningue, Zuphen, Purmerend, Gand, Goes, Basseveld, Ænaeme, Delft, Rotterdam (deux carillons), Medenblik, Kampen, Amsterdam (quatre carillons), Tougerloo, Harlem, Weesp, Utrecht, Enkuysen, Amesfoort, Leyde, Niddelstum, Arnhem, Maestricht, Ceulemberg, Alkmaar, Briel, Hulst, Hoow, Deventer, etc. Les plus importants et les plus parfaits de ces instruments sont ceux de Malines, d'Anvers, de Delft et de Groningue. On assure que la totalité des carillons construits par les frères Hémony a dû coûter plus de trois millions de francs, chiffre énorme pour le temps.

* **HENNEKINDT** (Jean-François), chanteur dramatique connu sous le nom d'Inchindi, qu'il avait adopté pendant son séjour en Italie, est mort à Bruxelles le 23 août 1876. Avant de venir à Paris et de s'y faire admettre au Conservatoire, il s'était essayé déjà sur le théâtre d'Anvers, où il avait joué le rôle de Cinna dans *la Vestale*. C'est le 1er octobre 1829 que, revenant d'Italie, il fit ses débuts au Théâtre-Italien de Paris par le rôle d'Assur de *Semiramide* ; après avoir chanté les ténors, il prenait donc l'emploi des barytons, et devenait le partenaire heureux de ces grands artistes, qui s'appelaient Graziani, Donzelli, Santini, Bordogni, la Sontag et la Malibran. En 1834, il entrait à l'Opéra-Comique, y créait des rôles importants dans *le Chalet* d'Adam, *le Cheval de bronze* d'Auber, *les Deux Reines* de Monpou, puis bientôt quittait Paris pour aller donner des représentations en province et à l'étranger.

Inchindi était doué d'une voix puissante et souple, et son talent de chanteur était remarquable, mais c'était un médiocre comédien. C'est pendant un court passage qu'il faisait à Bruxelles qu'il fut saisi par la maladie, et qu'il mourut dans un modeste hôtel de la rue des Longs-Chariots. Il laissait un fils, consul à Singapore.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

* **HENKEL** (Georges-André), est mort à Fulda, le 5 avril 1871.

HENNEN (Arnold), pianiste et compositeur, né à Heerlen (Hollande), en 1820, a fait ses études musicales au Conservatoire de Liége, où il obtint en 1845 un premier prix de piano. Il passa ensuite deux ou trois années à Paris, puis alla s'établir à Londres, où il se fit entendre avec succès, et où il publia divers compositions : des études de concert, trois livres de mélodies caractéristiques, et une dixaine de morceaux de différents genres. En 1855, il fit une tournée artistique en Hollande, en compagnie de ses deux frères, dont il est question plus loin. M. Arnold Hennen, à qui l'on doit aussi un grand concerto de piano et une messe avec orchestre, vit retiré depuis quelques années dans sa ville natale.

Ed. de H.

HENNEN (Mathieu), pianiste et compositeur, frère du précédent, est né à Heerlen en 1828 et a fait aussi ses études au Conservatoire de Liége, où le premier prix de piano lui fut décerné en 1852. Établi depuis 1860 à Anvers, il s'y est livré à l'enseignement et est devenu professeur de piano à l'École de musique de cette ville. M. Mathieu Hennen a publié un trio pour piano, violon et violoncelle, un quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle, plusieurs morceaux religieux et quelques morceaux pour piano seul. On connaît aussi de lui une ouverture à grand orchestre, un quintette pour piano et instruments à cordes, un concerto pour le piano avec accompagnement d'orchestre, et quelques compositions pour le chant.

Ed. de H.

HENNEN (Frédéric), violoniste, frère des précédents, né à Heerlen en 1830, a été, comme ses aînés, élève du Conservatoire de Liége, où il obtint un premier prix de violon en 1846. Venu à Paris en 1847 avec son frère Arnold, il le suivit aussi à Londres, devint premier violon de l'orchestre du Théâtre de la Reine, sous la direction de Balfe, et se fit entendre avec succès dans les concerts. Depuis 1872, il vit retiré à la campagne, auprès de sa ville natale. M. Frédéric Hennen a composé plusieurs morceaux de violon, mais il n'en a publié aucun.

Ed. de H.

* **HENNING** (Charles-Guillaume), violoniste, chef d'orchestre et compositeur, né à Berlin le 31 janvier 1784, est mort en cette ville au mois d'avril 1867.

HENNIUS (Gilles). — (*Voyez* **HAYM** (Gilles).

HÉNOC ou HÉNOCQ (Jean), maître luthier à Paris, était établi en cette ville en 1773 et faisait partie de la corporation des faiseurs d'instruments. En 1783, il demeurait rue de Seine, au faubourg Saint-Germain. A cette dernière date, un autre luthier du même nom, *François Henoc*, était installé non loin de là, rue des Saints-Pères.

HENRARD (Jean-Joseph), musicien belge, professeur de chant au Conservatoire de Liége, était né en cette ville le 24 octobre 1791, et y mourut le 1er mars 1846. Il a publié un recueil de solfèges en canon en société avec Duguet et Jaspar, et quelques morceaux de musique religieuse.

HENRI (J.....), pianiste, professeur et compositeur de musique religieuse, né dans la première moitié de ce siècle, a été maître de chapelle de l'église Sainte-Gudule, à Bruxelles, et est devenu ensuite professeur de plain-chant au séminaire de Malines. Il occupait encore ces dernières fonctions en 1862. Cet artiste a écrit un grand nombre de compositions, entre autres un *Te Deum* à 6 voix, qui, dit-on, est une production remarquable. Parmi celles qui ont été publiées, on cite un *Tantum ergo* à 8 voix, un autre à 6 voix, un *Ave verum* à 4 voix et solo, un *Pie Jesu* pour baryton avec chœur, un recueil de messes, un recueil de pièces de plain-chant, etc., etc.

* **HENRION** (Paul). Cet artiste, qui a joui pendant si longtemps d'une véritable popularité dans le genre de la romance et de la chansonnette, n'a pas écrit jusqu'à ce jour moins de *douze-cents* compositions de ce genre. On se rappelle la vogue qu'ont obtenue, dans leur temps, *Bouquet fané*, *Moine et Bandit*, *la Gitana*, *les Vingt sous de Périnette*, *Vive le Roi ! le Pandero*, *la Pavana*, *la Fille à Simonette*, *Ne pars point*, *mon fils*, *la Reine des Prairies*, *Sarah la Bohémienne*, et tant d'autres gracieuses mélodies qu'il est inutile de nommer. M. Paul Henrion a voulu s'essayer un jour dans la musique dramatique, et il a donné au Théâtre-Lyrique, le 16 avril 1854, un opéra-comique en 2 actes intitulé *une Rencontre dans le Danube*, qui n'obtint qu'un succès relatif. L'artiste revint alors à ses compositions légères, où il excelle parfois, et borna son ambition à écrire quelques opérettes pour les cafés-concerts : *le Soleil*, *la Terre et la Lune*, *Estelle et Némorin*, *A la bonne franquette*, *les Suites d'une polka*, *Balayeur et Balayeuse*, *l'Étudiant de Heidelberg*, *Cupidon*, *Paola et Pietro*, etc. Il en a composé une, *la Treille du Roi*, qui a été publiée dans un journal d'éducation, *le Magasin des Demoiselles*, et qui n'a pas été représentée. Il a donné aussi au théâtre des Va

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

riétés, au mois de septembre 1877, une saynèt en un acte et à un personnage, *Chanteuse par amour*. Quelques-unes des premières compositions de M. Paul Henrion ont été publiées sous le pseudonyme de *Charlemagne*.

HENRY (Jean-Baptiste), chef d'une nombreuse famille de luthiers établie à Paris depuis près d'un siècle, fut un artiste habile. Né en 1757 à Mataincourt, près de Mirecourt (Vosges), il vint jeune à Paris, après avoir fait son apprentissage dans sa ville natale, et s'établit dans une des dépendances du couvent des moines Saint-Martin, afin de jouir des priviléges et immunités attachés à cette époque à certaines corporations religieuses ou hospitalières, priviléges qui consistaient surtout dans l'exemption de tous impôts et gabelles, et qui permettaient à un artisan d'échapper à la formalité dispendieuse de sa réception dans une corporation. En 1788, ces franchises ayant été abolies, Henry quitta les moines chez lesquels il travaillait pour aller s'installer rue Saint-Martin, dans une maison qui portait alors le n° 175, qui porte aujourd'hui le n° 151, et dans laquelle, jusqu'à ce jour, ses descendants n'ont cessé d'exercer leur industrie. Les instruments sortis des mains de Jean-Baptiste Henry figurent d'une façon très-honorable parmi les bons produits de la lutherie française de la fin du dix-huitième siècle. Cet artiste estimable est mort à Paris, en 1831, à l'âge de soixante-quatorze ans.

HENRY (Jean-Baptiste-Félix), fils aîné du précédent, né à Paris en 1793, fut élève de son père, s'établit en 1817 rue Montmartre, alla à Bordeaux vers 1823, et au bout de deux ans de séjour en cette ville fut se fixer à Marseille, où il resta de 1825 à 1844. Il revint alors à Paris, installa de nouveaux ateliers rue Fléchier, et mourut en 1858. Il a, dit-on, beaucoup produit.

HENRY (Charles, dit Carolus), second fils de Jean-Baptiste, né en 1803, fut aussi élève de son père, auquel il succéda en 1831. Artiste habile, il prit part aux deux Expositions de Paris de 1849 et de 1855, obtint une médaille de bronze à la première, et une mention honorable à la seconde. Il est mort en 1859.

HENRY (Octave), fils de Jean-Baptiste-Félix, né en 1826, fut élève de Maucotel et de son oncle Carolus. Il s'établit en 1854 à Grenoble, où il exerce encore aujourd'hui la profession de luthier.

HENRY (Eugène), fils de Carolus, né en 1843, a succédé à son père et occupe une place honorable parmi les luthiers parisiens.

HENRY (.....). Un artiste de ce nom a fait représenter sur le théâtre de la rue Vieille-du-Temple, en 1806, un opéra-comique en un acte intitulé *le Mari complaisant*. Il a écrit aussi, en société avec Dreuilh, la musique d'une pantomime, *Clarice et Lovelace* ou *le Séducteur*, jouée au Cirque-Olympique en 1815.

HENRY (Antoine-Nicolas), bassoniste et compositeur, fut admis au Conservatoire de Paris dans les premières années de la création de cet établissement, et remporta un premier prix de basson au concours de 1803. Il devint ensuite premier basson de l'orchestre de l'Opéra-Comique, et fut professeur adjoint de basson au Conservatoire, de 1835 à 1840. Cet artiste a publié un certain nombre de compositions pour son instrument.

HENSCHEL (Georges), compositeur, pianiste et l'un des plus excellents chanteurs d'oratorios et de *lieder* de l'époque actuelle, est né à Breslau le 18 février 1850. Élève d'abord de L. Wandelt, puis de Jules Schœffer, il commença par se faire entendre à Berlin, comme pianiste, en 1862, à peine âgé de douze ans. En 1867 il quitta Breslau pour se rendre à Leipzig, se fit admettre au Conservatoire de cette ville, eut pour maîtres dans cet établissement Richter, Moscheles et Gœtze, puis alla compléter son éducation artistique à l'École supérieure de musique de Berlin, où il étudia la composition avec M. Frédéric Kiel et se perfectionna dans le chant avec M. Ad. Schulze.

Doué d'une superbe voix de baryton, sonore et étendue, M. Henschel se produisit comme chanteur dès qu'il eut terminé ses études, et acquit rapidement un grand renom sous ce rapport, parcourant l'Allemagne, la Belgique et la Hollande, se faisant entendre dans toutes les grandes fêtes musicales, et partout remportant de brillants succès. Cela ne l'empêchait pas de se faire connaître en même temps comme compositeur, car, quoique fort jeune encore, il a publié déjà un grand nombre de *lieder*, des canons pour le piano, une sérénade pour orchestre, etc. Il a même écrit un grand oratorio, ainsi qu'un opéra en 3 actes, *Frédéric-le-Beau*, dont les journaux allemands ont annoncé la prochaine apparition sur le théâtre de Munich.

HENSCHEL (.....), compositeur dramatique allemand, a fait représenter il y a quelques années, sur le théâtre de Brême, un opéra intitulé *la Belle Mélusine*.

* **HENSEL** (Fanny-Cécile), sœur de Félix Mendelssohn-Bartholdy, était née à Hambourg le 14 novembre 1805.

HENSKENS (Jean-Emmanuel), organiste honorable, naquit à Vertryck (Brabant) en 1820. Devenu organiste de l'église Saint-Jacques, à

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Anvers, il voulut, en ce qui le concernait, contribuer à faire disparaître des églises de campagne la musique profane que les organistes avaient le tort d'exécuter pendant les cérémonies du culte, et entreprit dans ce but une publication intéressante : *Journal d'orgue* ou *Manuel de l'organiste*, qui reproduisait des morceaux d'orgue des artistes les plus fameux de tous les temps et de tous les pays. Cette publication fort utile ne dura pas moins de sept années, et rendit de très-réels services. Malheureusement, Henskens fut atteint en 1856 d'une maladie de langueur qui le conduisit au tombeau le 25 mars 1859. On doit à cet artiste d'assez nombreuses compositions religieuses : versets, sorties, élévations, préludes, offertoires, ainsi que des pièces de plain-chant harmonisé.

* **HENTSCHEL** (Théodore), ou plutôt *Henschel*, aujourd'hui chef d'orchestre du théâtre de Brême, a fait représenter sur ce théâtre, le 5 mars 1874, un opéra-comique intitulé *le Page du roi*.

* **HÉQUET** (Charles-Joseph-Gustave), et non **HECQUET**, comme il a été dit par erreur, est mort subitement à Paris, de la rupture d'un anévrisme, le 26 octobre 1865. Il faut ajouter à ses œuvres musicales un opéra-comique en un acte : *De par le Roi*, représenté sur le théâtre de Bade le 17 juillet 1864. Outre les journaux mentionnés à son sujet, il faut ajouter *la France musicale*, *le Ménestrel*, *la Presse*, *le Courrier du Dimanche*, dont il fut aussi le collaborateur, ainsi que l'*Annuaire encyclopédique*, dont il faisait la partie musicale. A la *Revue et Gazette musicale*, Héquet prenait assez généralement le pseudonyme de Léon Durocher. Il a publié en 1861 une notice intitulée : *Boieldieu, sa vie et ses œuvres* (Paris, Heugel, gr. in-8° avec portrait et autographes), qui avait paru précédemment, sous forme d'articles, dans *le Ménestrel*. Parmi ses travaux littéraires en dehors de la musique, on peut encore citer un *Itinéraire de Paris à Bâle, par Troyes, Chaumont, Langres et Vesoul* (Paris, Hachette, in-12).

HERBECK (Johann), chef d'orchestre et compositeur, né à Vienne le 25 décembre 1831, s'est créé une haute position artistique en cette ville, où il est tout à la fois chef d'orchestre de l'Opéra impérial (depuis 1869), directeur de la Société des amis de la musique, et chef de la Société philharmonique. Artiste fort distingué, musicien nourri de bonnes études, M. Herbeck s'est fait connaître comme compositeur par un certain nombre d'ouvrages parmi lesquels je citerai les suivants : *Kunstlerfarht*, pièces en cinq parties pour orchestre; *Lied und Reigen*, série de petits morceaux pour orchestre et chœurs; Airs et danses populaires, pour *soli*, chœurs et orchestre; Variations symphoniques pour orchestre; Quatuor en ré bémol, pour instruments à cordes; *lieder* à 4 voix; diverses œuvres de musique d'église. M. Herbeck a arrangé pour l'orchestre la Marche turque de Mozart, ainsi qu'Auber et M. Prosper Pascal l'ont fait en France. L'orchestre de la Société des amis de la musique, dont M. Herbeck est le directeur, ne compte pas moins de 40 violons, 12 altos, et le reste en proportion; le personnel choral se compose de 300 voix.

HERBIN (.....), compositeur, a fait représenter sur le théâtre de la Fenice, de Naples, au mois de juillet 1872, un opéra intitulé : *Tre Regni, o il Bene e il Male*. Depuis lors, il a écrit la musique de deux ballets qui ont été joués au théâtre Rossini de la même ville, l'un, *Teka, o la Fata delle onde*, le 19 février 1876, l'autre, *le Feste carnavalesche del 1876*, au mois de mars suivant.

HERING (Charles-Frédéric-Adolphe), violoniste et compositeur, est né à Berlin le 2 septembre 1819. Élève pour le violon de Lipinski selon les uns, de Hubert Ries selon les autres, il eut pour maître de composition Rugenhagen. Après avoir fait divers voyages, entre autres à Vienne et à Leipzig, il revint à Berlin, où il fonda une école de musique pour l'enseignement du violon, du piano, du chant et de la théorie de l'art. Comme compositeur, cet artiste s'est fait connaître par des symphonies, des ouvertures, des quatuors et quintettes pour piano et instruments à cordes, des messes, des morceaux de chant, etc. Il a écrit aussi un oratorio et deux opéras, mais je crois que jusqu'ici ces derniers ouvrages n'ont pas été livrés au public.

HERLAND (A...), théoricien français, est l'auteur d'un ouvrage publié sous ce titre : *Lois du chant d'église et de la musique moderne, nomothésie musicale, ouvrage utile à tous les ecclésiastiques, maîtres de chapelle, organistes, directeurs de chant, à ceux qui étudient ou enseignent la musique et qui veulent avoir une connaissance exacte de ses lois*, Paris, Didron, gr. in-8, 1854.

HERLIN (Théodore), est l'auteur de l'écrit suivant : *Du rapport synchronique du ré de la gamme*, mémoire couronné par la Société impériale des sciences, de l'agriculture et des arts de Lille (Lille, impr. Danel, 1866, in-8°).

* **HERMANN** (Constant **HERMANT**, dit). Les compositions publiées de ce violoniste distingué s'élèvent aujourd'hui au nombre de cent cinquante environ. On remarque, entre autres :

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

1° *École du violoniste*, 12 morceaux faciles sur les opéras célèbres, avec acc. de piano, Paris, Brandus; 2° *le Rêve*, caprice, *ibid.*; 3° *Perles du violoniste*, 6 fantaisies sur des opéras de Verdi, Paris, Escudier; 4° 12 Duos concertants pour piano et violon, sur des opéras de Verdi (avec Ketterer), *ibid.*; 5° *Fantaisie styrienne*, Paris, Schonenberger; 6° *Impromptu-valse*, *ibid.*; enfin, un grand nombre de fantaisies importantes sur des motifs d'opéras célèbres.

HERMANN (HERMANN **COHEN**, connu sous le nom d'), naquit à Hambourg, de parents israélites, le 10 novembre 1821. Son père, riche banquier, lui fit donner une brillante éducation, mais le jeune Hermann aimait surtout la musique; à six ans, il jouait déjà bien du piano, et à douze ans son talent sur cet instrument était devenu très-remarquable. Des revers de fortune ayant accablé sa famille, l'enfant donna dans sa ville natale son premier concert public, qui lui valut un grand succès, se fit entendre ensuite dans le Mecklembourg et à Francfort, puis vint avec sa mère s'établir à Paris, où il arriva vers le milieu de l'année 1834. Grâce à d'excellentes lettres de recommandation il se vit accueilli dans le grand monde, et bientôt devint l'élève favori de Liszt, qui était alors au plus fort de ses succès. Celui-ci s'étant rendu à Genève pour y fonder un Conservatoire de musique, y emmena son jeune protégé et lui confia, dans l'établissement qu'il organisait, une classe de piano que le jeune artiste conserva pendant une année, au bout de laquelle il revint à Paris.

Doué d'un esprit léger et d'une humeur inconstante, Hermann quitta de nouveau la France au bout de peu de temps, fit un voyage artistique en Angleterre, en Suisse, en Allemagne et en Italie, passa un assez long temps à Venise, et fit jouer un opéra à Vérone. A la suite de ce voyage, il revint encore à Paris, qui l'attirait toujours, s'y fit entendre avec le même succès que par le passé, y renoua ses relations mondaines et y retrouva de nouveaux élèves.

Il avait environ vingt-cinq ans lorsque ses idées prirent un cours inattendu. Un sentiment en quelque sorte mystique s'empara de lui, il se mit à fréquenter les églises, et bientôt il voulut abjurer la religion juive pour se convertir au catholicisme. Il reçut en effet le baptême à Paris le 28 août 1847, et, comme si ce n'était pas assez, il étudia bientôt la théologie avec ardeur, et voulut entrer dans les ordres. Ordonné prêtre à Agen le 19 avril 1851, il entra peu de temps après dans le clergé régulier, et, sous le nom de Père Augustin-Marie du Très-Saint-Sacrement, il fit profession et prit l'habit de carme déchaussé. Depuis lors il s'est montré prédicateur ardent, et s'est distingué par la ferveur de son zèle apostolique. L'histoire de cette étrange conversion a été rapportée avec les plus grands détails dans un petit livre non moins étrange, dont je ne connais que la troisième édition : *Conversion du pianiste Hermann, carme déchaussé*, par J.-B. Gergerès (Paris, A. Bray, 3e édition, 1856, in-8) (1).

Le P. Hermann a publié quelques compositions religieuses, entre autres un recueil de cantiques intitulé : *Gloire à Marie*. En 1856, étant en tournée de prédication, il a fait exécuter une grande messe à Bordeaux. On lui doit encore quelques autres recueils de cantiques, publiés sous les titres suivants : *Amour à Jésus-Christ*, *Fleurs du Carmel*, *le Couronnement de la Madone*, etc.

HERMANN (ALEXANDRE), chef d'orchestre et compositeur, a fait représenter au Grand-Théâtre de Marseille, le 17 avril 1860, un opéra-comique en un acte intitulé *un Effet électrique*, dont il avait écrit les paroles et la musique. Cet ouvrage obtint un certain nombre de représentations (2).

AL. R—D.

HERMANN-LÉON (LÉONARD **HERMANN**, dit), chanteur et comédien distingué, était le fils d'un industriel de Lyon, et naquit en cette ville le 23 juillet 1814. Destiné d'abord au

(1) Dans son livre intéressant : *Joseph, Carle et Horace Vernet* (Paris, Hetzel, in-12), M. Amédée Durande a reproduit le fragment suivant d'une lettre d'Horace Vernet, datée de Cette, 20 mai 1833 : — «.. Il m'est arrivé une singulière rencontre sur le bateau de Valence à Avignon. Un jeune carme s'y trouvait : son air inspiré attirait mon attention, lorsque tout à coup il est venu à moi en me disant : « Ne me reconnaissez-vous pas? Je suis allé bien « des fois chez vous, lorsque j'étais juif. Je suis le frère « Hermann, ci-devant le jeune Cohen, élève de Liszt, ami « de Thalberg. Permettez-moi de vous embrasser. » Et nous voilà dans les bras l'un de l'autre comme deux pauvres. La conversation s'est bien vite engagée et elle a tourné à la religion. Jamais je n'ai entendu une telle éloquence accompagnée d'une si noble inspiration ! Comme il m'adressait la parole, il a parlé de l'influence de la foi sur les arts; tout le monde l'écoutait, et pendant cinq heures il n'a cessé d'exhorter son auditoire à former les pensées les plus chrétiennes... Le père Hermann disait ceci, que je crois vrai, c'est que l'harmonie et la mélodie en toutes choses disposent le cœur à aimer et n'inspirent que de nobles pensées en *portant* l'âme vers le ciel.. »

(2) Ce petit ouvrage fut reproduit, en décembre 1868, au Grand-Théâtre de Bordeaux, où le principal rôle féminin en était tenu par Mme Pechard, chanteuse et comédienne aimable, qui s'est fait depuis à Paris une réputation dans le genre de l'opérette, aux Bouffes-Parisiens et à la Renaissance. Précédemment, au mois de mars 1863, M. Hermann avait fait représenter à Rochefort un grand opéra en quatre actes, *Leila*, qu'il fit reprendre aussi, en janvier 1868, sur le Grand-Théâtre de Bordeaux, en lui donnant pour nouveau titre *le Giaour*. — A. P.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

commerce, il avait étudié la peinture et la musique, lorsque, se sentant doué d'une voix puissante et sonore, il songea à en tirer parti et conçut l'idée d'aborder le théâtre. Ne pouvant décider sa famille à entrer dans ses vues, et bien décidé pourtant à mettre son projet à exécution, il prit le parti de quitter furtivement Lyon pour venir à Paris, et l'on assure que cette fuite prit tout le caractère d'une aventure romanesque. Une fois arrivé, Hermann-Léon se mit à travailler sérieusement; mais comme son père lui refusait toute espèce de secours et qu'il n'avait rien pour vivre, il mit à profit son jeune talent de peintre, fit des dessins et des aquarelles qu'il vendait pour se procurer le strict nécessaire, et put ainsi continuer ses études. Il était devenu l'élève de Delsarte, et sous la conduite d'un tel maître ses progrès ne tardèrent pas à être rapides; il s'était fait admettre aussi au Conservatoire, dans la classe de vocalisation d'Henry (8 juillet 1834), mais il n'y resta que six mois environ.

Bientôt, Hermann-Léon fut engagé au théâtre de Versailles, où il débuta en 1836 dans *la Dame Blanche* et dans *le Barbier de Séville*, et où sa belle voix de basse chantante, dont les notes graves étaient superbes, produisit une vive impression. De Versailles, le jeune chanteur alla tenir son emploi à Liége, puis au Havre, où Anténor Joly, alors directeur de la Renaissance, à la recherche de bons artistes, l'entendit et l'engagea; mais lorsqu'Hermann arriva à Paris, le théâtre avait fermé ses portes, succombant sous la malechance. Il partit alors pour Nantes, où il resta une année, et de là se rendit à Bruxelles, où ses succès furent si grands qu'il fut engagé à l'Opéra-Comique. Il débuta à ce théâtre de la façon la plus heureuse, le 15 juillet 1844, dans un nouvel ouvrage de Balfe, *les Quatre Fils Aymon*, fit ensuite une excellente création dans *le Diable à l'École*, et mit le comble à sa réputation par la manière remarquable dont il joua et chanta le rôle du capitaine Roland dans *les Mousquetaires de la Reine*, d'Halévy. Hermann-Léon, en effet, n'était pas seulement doué d'une voix magnifique, remarquable par son timbre, son étendue et sa solidité, il était encore un chanteur fort distingué, joignait à ce talent celui d'un comédien accompli, et donnait d'autant plus de relief à ce dernier que ses études de peintre lui avaient fait acquérir un grand sentiment de la plastique et qu'il savait s'habiller comme personne.

Après les rôles qui viennent d'être mentionnés, Hermann-Léon en créa plusieurs autres qui ne lui furent pas moins favorables : le régent dans *Ne touchez pas à la Reine*, Malipieri dans *Haydée*, le capitaine Viala dans *les Monténégrins*, Desbruyères dans *les Porcherons*, le tambour-major dans *le Caïd*, puis *la Barcarolle*, *Gibby la Cornemuse*, *Gille ravisseur*, *le Moulin des Tilleuls*, etc.

Il passait ainsi du dramatique au comique, et montrait toute la souplesse d'un talent remarquable surtout par l'ampleur et la variété. Au bout de quelques années pourtant il quitta l'Opéra-Comique, avec l'espoir d'entrer à l'Opéra. Il avait chanté, en province et à l'étranger, quelques-uns des ouvrages du grand répertoire lyrique : *Robert le Diable*, *les Huguenots*, *la Juive*, et son ambition était de s'y montrer sur la première scène musicale de France. Il n'y put réussir, en dépit de ses désirs, et rentra à l'Opéra-Comique, où il créa encore, entre autres rôles, celui du soldat Gritzenko dans *l'Étoile du Nord*, de Meyerbeer. Mais bientôt il quitta de nouveau la scène de ses succès, et parut au Théâtre-Lyrique dans un petit opéra d'Adolphe Adam, *Falstaff*.

Hermann-Léon était devenu capricieux, lunatique, et ne se trouvait bien nulle part. Il ne put rester longtemps au Théâtre-Lyrique, demeura inoccupé, et, pour charmer ses loisirs, se remit à faire de la peinture. Voyant, par sa faute ou celle des événements, les scènes lyriques se fermer devant lui, il songea à transformer sa carrière et à se montrer sur un théâtre de genre. Il était en pourparlers avec celui des Variétés et allait sans doute s'y faire engager lorsqu'il mourut presque subitement, à Paris (Batignolles), le 8 novembre 1858.

Hermann-Léon a laissé un fils, qui jouit aujourd'hui d'une certaine réputation comme chanteur de concert.

HERMIER (Michel), prêtre du diocèse de Rouen et musicien distingué, fut, de 1695 à 1697, maître de chapelle de la cathédrale de cette ville, où il fit exécuter plusieurs messes de sa composition.

HERNANDEZ (Pablo), compositeur espagnol, est né à Saragosse le 25 janvier 1834, et fut, dans ses jeunes années, enfant de chœur à Notre-Dame-del-Pilar. Il devint alors l'élève de Valentin Meton, maître de chapelle et organiste de cette église, qui lui enseigna le solfége, le piano, l'orgue et l'harmonie, et d'Ignace Rabanals, premier violon de la même chapelle, avec lequel il étudia le violon. En 1848, à peine âgé de 14 ans, il devenait organiste de l'église paroissiale de Saint-Gilles, et il conserva cet emploi jusqu'en 1856, époque à laquelle il se rendit à Madrid pour se faire admettre au Conservatoire et s'y perfectionner dans son art. Il devint, dans cet établissement, l'élève de M. Hilarion Eslava pou

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

l'orgue et la composition, et obtint le premier prix au concours de 1861.

Tout en terminant ses études au Conservatoire, M. Hernandez était devenu, à la suite d'un concours, organiste de la basilique royale de Notre-Dame d'Atocha; en 1863, il fut nommé professeur auxiliaire de solfége au Conservatoire. A partir de ce moment, il se livra activement à la composition. Parmi ses œuvres, qui sont nombreuses, il faut surtout distinguer : *Méthode d'orgue* (introduction au *Musée organique* de M. Hilarion Eslava); six fugues pour orgue, en forme d'offertoire (inédites); messe à 3 voix, avec orchestre; *Miserere* à 3 voix, avec orchestre; Salut à 3 voix, avec orchestre; *Te Deum*, avec acc. d'orgue; Messe pastorale, id.; *Stabat Mater*; *Lamentations du Jeudi saint*, id.; *O Salutaris hostia*, id.; plusieurs autres motets, id.; Ouverture à Grand orchestre (inédite); grande Symphonie pour orchestre (id.), écrite spécialement pour la société de concerts dirigée par M. Barbieri (*Voy.* ce nom). M. Hernandez a fait représenter aussi, à Madrid, quelques *zarzuelas* en un acte, dont l'une avait pour titre : *Un Sevillano en la Habana*.

HERNANDEZ (Isidoro), jeune compositeur espagnol, est l'auteur de deux *zarzuelas* en un acte, qui toutes deux ont été représentées à Madrid, sur le théâtre Breton, le 1er octobre 1875; l'une avait pour titre *Maese Tallarines*, l'autre était intitulée *Fresco de Jordan*. En 1876, un autre petit ouvrage du même genre a vu le jour à Madrid, sous le nom de ce compositeur et sous ce titre : *Una Leccion de toreo*.

HERNANDO (Rafael-José-Maria), compositeur dramatique, est né à Madrid le 31 mai 1822, et après avoir reçu une bonne instruction primaire, entra en 1837 au Conservatoire de cette ville, et y fit toutes ses études musicales sous la direction de Ramon Carnicer. Après avoir quitté cet établissement en 1843, il se rendit à Paris dans le but d'y compléter son éducation musicale et de s'y perfectionner. A Paris, M. Hernando commença à se livrer à la composition; il écrivit un *Stabat Mater* et quelques autres œuvres, qui furent exécutées dans les concerts de la Société Ste-Cécile, puis composa la musique d'un opéra italien en 4 actes, qu'il ne put réussir à faire jouer au Théâtre-Italien. Au bout de quelques années passées en France, M. Hernando retourna à Madrid, et entre autres compositions, écrivit une zayuète, *las Sacerdotisas del Sol*, qui fut représentée sur le théâtre de l'Institut. Au carnaval de 1849, il livra au public une *zarzuela* en un acte, *Palo de ciego*, qui fut accueillie avec beaucoup de faveur, et le 27 mars de la même année il donnait un autre ouvrage du même genre, *Colegiales y Soldados*, qui donna au public l'idée de ce que pouvait être la musique dramatique espagnole. La joie générale fut telle à ce sujet qu'une entreprise se forma aussitôt dans le but d'exploiter le genre de la zarzuela au théâtre des Variétés, et que M. Hernando fut choisi pour compositeur et directeur de ce théâtre, avec la charge d'écrire *quatorze* actes de musique par année.

Cet engagement ne lui fut pas très-onéreux, car la première pièce qu'il donna obtint un succès tel qu'elle le rendait jusqu'à un certain point inutile. En effet, cet ouvrage, intitulé *el Duende*, et donné le 6 juin 1849, fut reçu si favorablement qu'il fournit une carrière de 120 représentations. Il fut suivi d'une autre zarzuela en 2 actes, *Bertoldo y Comparsa*, qui ne fut pas moins heureuse. En 1851, une société d'auteurs se forma pour cultiver le genre lyrique espagnol, et le président de cette société, M. Louis Olona, fut bientôt remplacé par M. Hernando, qui mit toute son activité au service de la compagnie, en ce qui concernait l'administration, ce qui ne l'empêcha pas de continuer ses travaux de compositeur. Il écrivit donc successivement plusieurs autres zarzuelas· *El novio Pasado por agua*, en 3 actes, *Cosas de Juan*, en 3 actes, *Una Noche en el serallo*, en 2 actes (non représentée), *el Tambor*, en un acte, donnée au bénéfice des soldats d'Afrique, enfin *Aurora*, en 3 actes (non représentée), et deux ouvrages écrits en société avec quelques confrères : *Escenas de Chamberi* et *Por seguir a una mujer*.

En 1852, M. Hernando fut nommé secrétaire du Conservatoire de Madrid, poste dans lequel, avec son intelligence, son zèle et son amour de l'art, il sut rendre de très-grands services. Il y exerça encore ses talents de compositeur, en écrivant plusieurs œuvres importantes : un hymne inaugural, chanté par les élèves au théâtre du Palais royal; *el Nacimiento*, fantaisie symphonico-religieuse pour la séance musicale donnée au Conservatoire à l'occasion de la naissance du prince des Asturies; un second hymne, intitulé *Premios á la virtud*, qui fut exécuté par les élèves, sous sa direction, pour la première distribution des prix qui eut lieu au Conservatoire; enfin un chœur et une marche triomphale, que ces mêmes élèves, réunis à ceux de l'Université, exécutèrent lors du retour de l'armée qui venait de combattre en Afrique. M. Hernando a contribué d'une façon considérable à améliorer les conditions artistiques du Conservatoire, en rédigeant un projet de règlement organique, et en provoquant d'utiles et importantes réformes de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tout genre. D'autre part, il a songé aussi à pousser l'art national dans les voies du progrès, en publiant sous ce titre : *Proyecto, memoria para la creacion de una Academia española de música y de fomento del arte*, un écrit qui a été accueilli avec faveur et avec reconnaissance par la presse et par tout le corps enseignant, mais qui, malheureusement, et par suite de l'inconcevable inertie qui règne en Espagne au sujet des choses d'art, n'a produit aucun résultat.

Nommé professeur d'harmonie supérieure au Conservatoire, M. Hernando a organisé et réglé l'enseignement de cette branche si importante des études musicales, en suivant les errements de la grande école de M. Eslava, et l'on assure qu'il a su mettre la classe à la tête de laquelle il était placé à la hauteur des meilleures de ce genre qui existent dans les grandes institutions musicales de l'Europe, accroissant sans cesse le nombre des élèves qui étaient sous sa direction. D'ailleurs infatigable, cet artiste excellent, qui s'était démis des fonctions de secrétaire qu'il occupait pour pouvoir se consacrer entièrement aux besoins de son enseignement, s'occupa bientôt de la fondation d'une Société artistique musicale de secours mutuels, dont il fut élu secrétaire général. Cette Société, devenue rapidement prospère grâce à son dévouement et à son activité, lui donna l'occasion d'écrire chaque année, pour ses séances générales, un annuaire ou mémorial dans lequel étaient exposés d'une façon claire et lumineuse, tous les faits intéressant les sociétaires, et relatifs à l'accroissement du capital social, aux moyens de le maintenir, aux secours distribués aux artistes malheureux, enfin à tout ce qui concerne le règlement et la marche de l'institution.

On voit tous les services que, sous des rapports si nombreux et si divers, M. Hernando a su rendre sans cesse à l'art, aux artistes et à son pays même, se multipliant chaque jour pour être utile à tous, et recherchant au lieu de les fuir, comme tant d'autres, les occasions où son dévouement pouvait se déployer. De tels exemples sont rares, et l'on ne saurait trop les encourager. En ce qui concerne M. Hernando, on sent que derrière l'artiste il y a un homme, que derrière l'homme il y a un caractère, et ce n'est malheureusement pas le fait de tous ceux qui se font de l'exercice, d'ailleurs honorable, de leurs facultés artistiques, un renom mérité.

Comme compositeur, M. Hernando ne s'est pas uniquement exercé dans le genre dramatique ; on lui doit aussi un certain nombre d'œuvres de musique religieuse, entre lesquelles il faut surtout citer une messe votive, qui a été exécutée le 22 novembre 1867, jour de la fête de Sainte-Cécile, dans l'église de Notre-Dame de Loreite, de Madrid.

* **HÉROLD** (Louis-Joseph-Ferdinand). A la liste des ouvrages dramatiques de cet artiste immortel, il faut ajouter *la Fille mal gardée*, ballet en deux actes représenté à l'Opéra le 17 novembre 1828, et *l'Auberge d'Auray*, ouvrage écrit par lui en société avec Carafa et joué à l'Opéra-Comique en 1830. Un opéra en un acte, dont il avait composé la musique sur un livret de Guilbert de Pixérécourt, fut reçu à l'Opéra le 28 mars 1818, mais ne fut jamais représenté. En dehors du théâtre il faut signaler, parmi ses productions inédites, les compositions envoyées par lui à l'Institut, pendant son séjour à Rome comme pensionnaire de l'Académie de France en cette ville ; ces compositions, dont les manuscrits autographes font aujourd'hui partie de la bibliothèque du Conservatoire de musique, sont au nombre de cinq : 1° Symphonie à grand orchestre, en *ut* majeur ; 2° Symphonie en *ré* majeur ; 3° Hymne à quatre voix et orchestre sur *la Transfiguration* (texte latin) ; 4° *Scena ed aria, con cori* (texte italien) ; 5° Trois quatuors (1).

Au mois de novembre 1871, le théâtre de l'Opéra-Comique donnait la millième représentation du *Pré aux Clercs*, et peu de temps après, cet incomparable chef-d'œuvre, traduit en italien sous ce titre : *Un Duello al Pré aux Clercs*, par M. Félix Cottrau, était joué avec un grand succès au Théâtre-Philharmonique de Naples. — M. B. Jouvin a publié sur Hérold une notice biographique : *Hérold, sa vie et ses œuvres* (Paris, Heugel, 1868, in-8 avec portrait et autographes) ; on trouve dans cet écrit des fragments intéressants du journal qu'Hérold tenait avec soin et sur lequel il consignait tous les faits intéressant sa vie.

* **HERRMANN** (Gottfried), violoniste, pianiste, organiste et compositeur, est né non à Lubeck, comme il a été dit par erreur, mais à Sondershausen, le 15 mai 1808. Élève de Spohr pour le violon et de Hauptmann pour la composition, il se distingua doublement, dès sa jeunesse, comme virtuose sur le violon et sur le piano, en même temps qu'il essayait ses forces comme compositeur. D'abord premier violon à la chapelle de Hanovre, il alla ensuite à Francfort, puis se rendit en 1831 à Lubeck, où il devint directeur de musique de la ville et organiste, et enfin, en 1844, accepta les fonctions de maître

(1) La même bibliothèque possède le manuscrit autographe de la cantate *Mademoiselle de la Vallière*, avec laquelle Hérold remporta le grand prix de Rome en 1812.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de chapelle à Sondershausen. Outre plusieurs opéras : *Toussaint-Louverture*, *Barberousse*, *le Feu de la Saint-Jean*, M. Herrmann s'est fait connaître par un grand nombre de compositions, parmi lesquelles on cite des symphonies, des ouvertures, des concertos de violon, un double concerto pour deux violons, un octuor pour instruments à cordes, un autre octuor avec piano, des quatuors, des trios pour divers instruments, des *lieder*, etc. M. Herrmann a la réputation d'un excellent professeur de chant.

HERRMANN (Henri), compositeur, né le 22 mai 1827 à Francfort-sur-le-Mein, est devenu chef d'orchestre du théâtre de cette ville, et s'est fait une renommée comme compositeur de marches instrumentales et de morceaux de musique de danse. Il a publié plus de cent œuvres de ce genre.

HERTEL (Pierre-Louis), compositeur de ballets, né à Berlin le 21 avril 1817, étudia le piano avec W. Greulich, le violon avec Rietz, la composition avec J. Schneider et Marx. Il se consacra spécialement à la composition de la musique de ballets, et écrivit, soit pour l'Allemagne, soit pour l'Italie, un assez grand nombre d'ouvrages de ce genre, parmi lesquels je citerai les suivants, qui furent tous représentés sur le théâtre de la Scala, de Milan : *Ellenor* (1862), *Flik et Flok* (1862), *le Stelle* (1863), *I due Soci* (1863), *Ballanda* (1863), etc.

HERTÈSE (Henri), compositeur, a publié récemment un petit recueil intitulé : *Album musical pour piano et chant* (Paris, in-8°).

HERVÉ (Florimond **RONGER**, dit), auteur et compositeur dramatique, chanteur, comédien, organiste et chef d'orchestre, est né le 30 juin 1825, à Houdain, près d'Arras. Élevé à Paris, il fit ses études musicales à la maîtrise de Saint-Roch, et devint organiste dans diverses églises. Vers 1848, tourmenté déjà du démon du théâtre, il fait une courte apparition à l'Opéra-National, et il écrit la musique d'une sorte d'intermède intitulé *Don Quichotte et Sancho Pança*, qu'il chantait lui-même en compagnie de M. Joseph Kelm, et trois ans après, en 1851, il devient chef d'orchestre du théâtre du Palais-Royal. En 1854 ou 1855, il succède, comme directeur, à un nommé Mayer, qui avait ouvert, sur le boulevard du Temple et sous le titre de Folies-Mayer, en face du groupe de théâtres qui avaient rendu ce quartier fameux, une sorte de café-concert. M. Hervé obtient le privilége de transformer cet établissement en un petit théâtre dans lequel il aura le droit de jouer des saynètes musicales à deux personnages et des pantomimes, et il ouvre ce théâtre sous le titre de Folies-Concertantes. Tour à tour machiniste, décorateur, auteur, compositeur, chanteur et chef d'orchestre, M. Hervé, dont l'intelligence et l'activité étaient d'ailleurs indiscutables, sut, à l'aide d'efforts inouïs, faire de ce petit spectacle le rendez-vous d'une certaine société légère, écrivant lui-même les paroles et la musique de la plupart des pièces qu'il y faisait représenter, en jouant souvent le principal rôle, et se mettant à la tête de l'orchestre lorsqu'il n'était pas occupé sur la scène. Il donna ainsi, en 1855 et 1856, plusieurs petites pochades musicales, d'une fantaisie échevelée quant aux paroles, d'un tour assez aimable quant à la musique, qui lui firent une certaine réputation et préparèrent le règne de l'opérette, ce genre devenu malsain, qui pèse sur la France depuis tantôt vingt ans. Ces premiers essais s'appelaient *Vadé au Cabaret*, *un Drame en* 1779 (paroles et musique), *le Compositeur toqué* (id.), *la Fine Fleur de l'Andalousie* (id.), *la Perle de l'Alsace* (id.), *la Belle Espagnole* (id.), *Fifi et Nini*. En 1856, M. Hervé cédait la direction de son théâtre à MM. Huart et Altaroche, mais en y restant attaché comme compositeur et comme acteur, condition qui ne put être remplie entièrement par suite d'un procès dont nous n'avons pas à rendre compte ici. Cependant, si M. Hervé ne pouvait, momentanément, reparaître à la scène, il continuait d'écrire pour ce petit théâtre, qui avait pris le titre de Folies-Nouvelles, mais en signant ses partitions de différents pseudonymes ; c'est ainsi qu'il composa, de 1856 à 1858, la musique de *Toinette et son carabinier* (sous le pseudonyme de Brémond), gentille petite partition, de *Femme à vendre* (id.), du *Pommier ensorcelé* (sous le pseudonyme de Louis Heffer), de *la Dent de sagesse* (id.), de *l'Alchimiste* (id.).

Après s'être montré, en 1858, sur le petit théâtre Debureau et sur celui des Délassements-Comiques, M. Hervé fut engagé au Grand-Théâtre de Marseille pour y jouer son répertoire, en compagnie de M. Joseph Kelm, qui lui avait toujours servi de partenaire à Paris. De là il se rendit à Montpellier, pour tenir l'emploi des seconds ténors, et l'on assure qu'il joua en cette ville les rôles de Cantarelli du *Pré aux Clercs*, d'Hector de Biron dans *les Mousquetaires de la Reine*, et même d'Arthur dans *Lucie de Lamermoor*, ce qui ne devait pas laisser que d'être un peu étrange. Il fit ensuite un voyage au Caire, puis revint à Paris, et reparut sur la petite scène des Délassements-Comiques, où il fit jouer, en 1862, deux nouvelles opérettes en un acte, *le Hussard persécuté* (paroles et musique) et *la Fanfare de st-Cloud*. Il ne resta pas longtemps

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

à ce théâtre, et fut bientôt engagé au café-concert de l'Eldorado, tout à la fois comme comédien, comme chef d'orchestre et comme compositeur ; il écrivit pour cet établissement une foule de chansons et de chansonnettes, des saynètes, des opérettes, quittant souvent l'orchestre pour monter sur la scène, et revenant ensuite se mettre à la tête de ses musiciens. D'ailleurs infatigable, et ne se bornant pas à ce travail, qui aurait suffi à beaucoup d'autres, il trouvait encore moyen de composer la musique de nombreuses pièces qu'il faisait jouer un peu partout : *les Toréadors de Grenade* (paroles et musique, un acte, Palais-Royal, 1863), *le Joueur de flûte* (un acte, Variétés, 1864), *une Fantasia* (id., id., 1865), *la Revue pour rien* ou *Roland à Ronge-Veau* (parodie en 2 actes, Bouffes-Parisiens, 1865), *les Chevaliers de la Table ronde* (3 actes, Bouffes-Parisiens, 1866). Après deux ou trois ans, M. Hervé quittait l'Eldorado pour entrer au théâtre de la Porte-Saint-Martin, où il reparaissait comme comédien dans une ancienne féerie, *la Biche au bois*, pour laquelle il écrivait quelques airs nouveaux (1865), et dans une grande revue, intitulée **1867**, où se trouvaient aussi plusieurs morceaux de sa composition.

Mais M. Hervé avait à la fois de la jalousie et de l'ambition. Il prétendait, ce qui était vrai, avoir inventé ou tout au moins cultivé le premier en France le genre de l'opérette ; et cependant un rival plus heureux que lui, M. Offenbach, avait accaparé, à l'aide de l'opérette, dont il avait agrandi les proportions, la faveur du public, et, servi par d'adroits collaborateurs et par son instinct du théâtre, remportait d'énormes succès avec des pièces en plusieurs actes, telles qu'*Orphée aux Enfers*, *Barbe-Bleue*, *la Grande Duchesse de Gerolstein*, *la Belle Hélène*, *la Vie parisienne*, etc. M. Hervé se dit que, lui aussi, il pourrait aspirer à des succès semblables, et se faisant de nouveau son propre librettiste, il écrivit les paroles et la musique d'une véritable folie en trois actes, *l'Œil crevé*, qu'il donna aux Folies-Dramatiques au mois d'octobre 1867, et qui fit littéralement courir tout Paris par son étrangeté inouïe et par les qualités aimables et l'entrain de certains morceaux de sa partition. Après avoir fait jouer encore au Palais-Royal une petite pochade, *le Roi d'Amalibou* (1868), il reparut aux Folies Dramatiques, avec une nouvelle pièce en trois actes, *Chilpéric* (paroles et musique, 1868), sorte de grande parodie historique, qui fut moins heureuse que *l'Œil crevé*, ce qui ne l'empêcha pas de parodier — lui-même ! — sa parodie, et d'écrire la musique de *Chilméric*, imitation donnée à l'Eldorado deux mois après l'original. L'insuccès à peu près complet de *Chilpéric* ne le découragea pas, et six mois après, au mois d'avril 1869, il présentait au public des Folies Dramatiques une nouvelle pièce en trois actes, *le Petit Faust*, dont cette fois il n'avait composé que la musique, et qui obtint un succès prodigieux. Ce fut à peu près le dernier, et depuis lors le compositeur n'a point retrouvé de vogue semblable, quoique *les Turcs* (3 actes, Folies-Dramatiques, 1869) aient encore été accueillis favorablement ; mais le public a reçu avec froideur, et quelquefois avec hostilité, les ouvrages suivants : *le Trône d'Ecosse* (3 actes, Variétés, 1871), *le Nouvel Aladin* (3 actes, théâtre Déjazet, 1871), pièce jouée d'abord en anglais, à Londres, et dont le livret de M. Thompson fut traduit par le musicien, *la Veuve du Malabar* (3 actes, Variétés, 1873), *le Hussard persécuté* (amplification en 2 actes de la pièce déjà jouée, Palais-Royal, 1873), *Alice de Nevers* (paroles et musique, 3 actes, Folies-Dramatiques, 1875), *la Belle Poule* (3 actes, Folies-Dramatiques, 1875), enfin *Estelle et Némorin* (3 actes, Opéra-Bouffe, 1876). En 1870 et 1871, M. Hervé, dont l'ambition est exagérée, mais dont on ne saurait nier les facultés artistiques, a accepté un engagement pour aller jouer à Londres, *en anglais*, son répertoire ; il ignorait alors complétement la langue anglaise, et cependant, au bout de quelques mois d'études, il fut en état de paraître sur la scène qui l'avait appelé, et y obtint un très-grand succès. Pendant l'été de 1874, il retourna à Londres, et organisa au théâtre de Covent-Garden des concerts-promenade dans lesquels il conduisait l'orchestre et qui attirèrent le public pendant toute la saison.

Nous avons vu que dans le petit théâtre créé par lui naguère au boulevard du Temple, cet artiste avait intronisé l'opérette à deux ou trois personnages : on peut dire que dans de petites pièces musicales réduites à ces proportions, il avait obtenu des succès mérités. Je ne parle pas de lui comme librettiste ; son imagination vagabonde et sa fantaisie excessive ont donné, sous ce rapport, des produits qui échappent à l'analyse, mais qui parfois étaient vraiment amusants. En tant que musicien, on ne peut nier qu'il n'eût quelques qualités : de la verve, des idées courtes, mais distinguées, élégantes même, des rhythmes aimables et légers, et une instrumentation après tout suffisante. *Toinette et son carabinier* et *Vadé au cabaret*, pour ne citer que ces deux enfants de sa muscle, étaient très-gentiment réussis. Le malheur est que M. Hervé, en élargissant son cadre, n'a pas songé à agrandir sa manière.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Tel il était il y a vingt ans, tel nous le voyons aujourd'hui, avec cette différence qu'il montre parfois une ambition que rien ne saurait justifier. Ce n'est pas tout, en effet, que de vouloir faire grand ; il faut encore augmenter ses procédés, se rendre maître de sa plume, et faire preuve des qualités nécessaires. Or, il faut bien constater qu'en voulant écrire des opéras en trois actes, M. Hervé a négligé d'acquérir ce qui lui manquait. Ses idées restant courtes, il n'a pas appris à s'en servir, à leur donner leurs développements logiques, indispensables ; il a jugé au-dessous de lui d'apprendre à moduler autrement qu'à la dominante ou à la tierce majeure inférieure ; il n'a pas daigné songer à savoir ce que c'était que de construire un morceau ; enfin, il n'a pas supposé un instant que l'orchestre pouvait se composer d'autre chose que de deux pistons et d'un trombone. De tout cela, il résulte que sa musique n'est que de la musiquette, musiquette aimable et piquante parfois lorsqu'il lui arrive, ce qui n'est pas absolument rare, de rencontrer un motif accort et souriant, mais qui est à la véritable musique dramatique ce que le quadrille est à la symphonie, ce que la chansonnette est à la poésie (1).

* **HERZ** (Henri), a pris, en 1874, sa retraite des fonctions de professeur au Conservatoire de Paris. Cet artiste a publié un livre intitulé *Mes Voyages en Amérique* (Paris, Faure, 1866, in-12 avec portrait photographié), qui avait paru d'abord sous forme de feuilletons dans le *Moniteur universel*. Les compositions publiées par M. Henri Herz atteignent aujourd'hui le chiffre de plus deux-cents ; à celles qui ont été déjà mentionnées, nous ajouterons seulement les suivantes : Septième concerto (en *si* mineur), avec accompagnement d'orchestre, op. 207 ; — Huitième concerto, avec orchestre, op. 218 ; — Fantaisie chevaleresque, avec orchestre, op. 202 ; — Études de l'agilité, op. 179 ; — *Les Contrastes*, trois grandes études, op. 214 ; — 24 Leçons progressives, à l'usage des jeunes élèves, op. 206 ; — Les difficultés du piano résumées en dix études spéciales, op. 216 ; — *Récréations illustrées*, 12 petites fantaisies caractéristiques, op. 215 ; — Mille Exercices des cinq doigts ; etc., etc.

HERZOG (Jean-Georges), organiste, professeur, théoricien et compositeur, né le 6 septembre 1822 à Schmœlz (Bavière), a fait ses études musicales sous la direction de Bodenschatz et de Herrling. A peine âgé de vingt ans, en 1842, il devenait organiste de l'église évangélique de Munich, était nommé en 1849 *cantor* de la même église, puis, en 1850, professeur au Conservatoire. Il quittait cette situation pour aller, en 1855, remplir les fonctions de professeur de musique à l'Université d'Erlangen, où il est encore aujourd'hui et où il dirige l'Académie de chant. On doit à cet artiste d'assez nombreuses compositions pour l'orgue.

HERZOG (Ferdinand), compositeur, pianiste et professeur, a publié à Paris, où il se livre à l'enseignement, un certain nombre de morceaux de genre pour le piano, parmi lesquels *Caprice bohémien*, *Introduction et Variations brillantes sur un thème original*, etc. Cet artiste, qui s'est aussi occupé de littérature musicale, a donné dans les journaux *le Ménestrel* et *l'Art musical*, il y a quelques années, plusieurs travaux intéressants, entre autres la traduction d'une biographie allemande de Robert Schumann et d'une autre de Haydn.

HERZOG (Charles), frère du précédent, pianiste comme lui, était aussi un organiste distingué, remarquable surtout par son talent comme improvisateur. Il remplissait depuis vingt ans les fonctions d'organiste de la paroisse Saint-Cyr, à Issoudun (Indre), lorsqu'il mourut en cette ville au mois de février 1876, âgé de quarante-neuf ans.

HERZOGENBERG (Heinrich **VON**), compositeur allemand contemporain, a publié les œuvres suivantes : *Colombus*, cantate dramatique pour *soli*, chœur et orchestre, op. 11 ; *Odysseus*, symphonie pour grand orchestre, op. 16 ; Quatuor pour instruments à cordes, op. 18 ; 8 pièces pour piano, op. 3 ; 4 fantaisies pour piano, op. 4 ; 10 *lieder* pour voix seules, voix et chœur, ou chœur seul, avec accompagnement de piano, op. 14 ; Quintette pour piano et instruments à cordes, op. 17 ; Nocturnes pour chant, avec accompagnement de piano, op. 22 ; Variations pour deux pianos, op. 13.

HESPEL (Pierre-Joseph), compositeur belge, naquit à Tournay au commencement de ce siècle, et s'est fait remarquer par une assez rare fécondité de production. Outre une *Méthode de piano*,

(1) Pour être le moins incomplet possible en ce qui concerne la liste des œuvres représentées, je dirai que M. Hervé a écrit aux Folies Nouvelles la musique de plusieurs pantomimes, *le Possédé*, *les deux Rosières*, *Pierrot amoureux*, *Biribi*, etc. ; qu'il a composé, en société avec MM. Lecocq et Legouix, sous le pseudonyme collectif d'Alcindor, la partition d'une opérette en un acte, *Deux Portières pour un cordon*, représentée au Palais-Royal en 1869, et qu'il est, avec MM. Cœdès et Raspail, l'auteur de la musique de *la Cocotte aux œufs d'or*, féerie jouée au théâtre des Menus Plaisirs en 1873. Enfin, je citerai les pochades musicales suivantes, écrites par lui pour les cafés-concerts : *Entre deux vins*, *Moldave et Circassienne*, *les Métamorphoses de Tartempion*, *Trombolino*, etc., etc.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

une *École de l'intonation*, un *Solfége concertant* à quatre voix pour l'enseignement simultané, une *École du phrasé musical*, on lui doit quatre messes avec orchestre, une messe sans accompagnement, un *Stabat Mater* avec orchestre, 3 litanies avec orchestre, 27 cantates, 55 morceaux de musique religieuse avec orchestre ou orgue, 20 morceaux pour le violoncelle, des quatuors pour instruments à cordes, des morceaux pour harmonie militaire, une centaine de romances et mélodies vocales, plus de 60 morceaux de genre pour le piano, des chœurs sans accompagnement, etc., etc. Cet artiste, qui s'était consacré à l'enseignement dans sa ville natale, était directeur de la Société chorale des Odéonistes, la première qui ait été fondée à Tournay.

HESS (Charles-Léon), pianiste et compositeur, né à Lorient, de parents alsaciens, le 28 janvier 1844, est fils d'un professeur de piano, M. J. Charles Hess, qui a publié un assez grand nombre de morceaux de musique légère pour cet instrument. Il fit ses études au Conservatoire de Paris, où il fut admis dans la classe d'harmonie et accompagnement de M. Bazin, et travailla ensuite avec Chauvet (*Voyez* ce nom). Après avoir fait représenter sur le Théâtre-Français de Rouen, en 1875, un opéra-comique en un acte, *la Cure merveilleuse*, M. Hess fit exécuter à Paris, aux concerts de l'Association artistique (théâtre du Châtelet), le 13 avril 1876, une œuvre importante, le Psaume LXXVII, pour *soli*, chœurs et orchestre; cette composition, écrite sur une traduction française du texte hébreu, se faisait remarquer, malgré une certaine roideur de forme, par un sentiment religieux très-austère, une réelle habileté dans le maniement des voix et de l'orchestre, et semblait indiquer chez son auteur un tempérament musical d'une véritable vigueur. La partition pour chant et piano de cet ouvrage a paru chez l'éditeur M. Hartmann, qui a publié aussi un recueil de *Dix Mélodies* du même artiste. M. Hess a donné encore au public un recueil de *Vingt psaumes*, et il est l'auteur d'une suite d'orchestre, qui, je crois, n'a pas encore été exécutée.

* **HESSE** (Adolphe-Frédéric), organiste, est mort à Breslau le 5 août 1863.

HETZEL (.....), compositeur, a fait représenter au mois de janvier 1846, sur le théâtre de Montmartre (commune de la banlieue de Paris, aujourd'hui annexée à cette ville), un opéra-comique en un acte intitulé *la Jeunesse d'Haydn*.

HEUDIER (.....). Un artiste de ce nom était chef d'orchestre du théâtre des Jeunes-Artistes, lorsqu'il fut fermé en 1807. Il devint ensuite chef d'orchestre de celui de Versailles, et fit représenter sur ce théâtre, le 5 mai 1810, un opéra-comique en un acte, intitulé : *l'Heureux Jour* ou *les Cinq Mariages*.

HEUGEL (Jacques-Léopold), éditeur de musique à Paris et directeur du journal *le Ménestrel*, est né à La Rochelle. Son père, natif de Neuchâtel (Suisse), fixé plus tard à Brest, où il tenait une maison de commerce de musique, rédigea avec lui une Méthode de musique dans laquelle le système de Galin était combiné dans une certaine mesure avec les pratiques courantes de l'art. Cet ouvrage fut publié sous ce titre : *Nouvelle Méthode pour l'enseignement de la musique, inventée par B. Heugel, et développée par lui de manière à permettre d'apprendre sans maître* (Brest, l'auteur, 1833, in-8°). Peu de temps après, M. Léopold Heugel allait s'établir à Nantes comme professeur de chant, et au bout de quelques années il se fixait définitivement à Paris, où il fondait et dirigeait d'abord des cours de musique d'après la méthode dont il vient d'être parlé, et où bientôt il se mit à la tête d'une des premières maisons de commerce de musique.

Comme éditeur, M. Heugel s'est fait depuis longtemps une double renommée, d'abord par la valeur et l'importance des ouvrages publiés par lui, ensuite par les soins et le bon goût qu'il apportait dans leur publication. C'est à lui qu'on doit les nouvelles et excellentes éditions de toutes les grandes méthodes écrites pour le service du Conservatoire, à l'époque de sa fondation, par tous ces artistes célèbres qui s'appelaient Cherubini, Baillot, Mengozzi, Crescentini, Catel, Dourlen, etc.; c'est encore lui qui a publié quelques uns des meilleurs ouvrages d'enseignement qui ont été donnés dans ces trente dernières années, la *Méthode de chant* de Garcia, celle de Mme Cinti-Damoreau, *l'Art du chant* de M. Duprez, la *Méthode d'accompagnement* de MM. de Bériot père et fils, les Méthodes de piano de Cazot et d'Alexis de Garaudé, et bien d'autres encore. Parmi ses publications les plus importantes, il faut citer en première ligne l'édition splendide du grand ouvrage d'Amédée Méreaux, *les Clavecinistes*, édition dans laquelle le texte imprimé, le texte musical et les portraits luttaient de beauté et concouraient à produire un ensemble magistral. Toutes ces publications valurent à M. Heugel une série de récompenses qui lui furent décernées lors des Expositions universelles de 1855 et de 1867, non-seulement dans les classes industrielles, mais dans celles relatives aux progrès de l'enseignement, et le firent porter

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

en première ligne, par le jury d'Exposition (classe X) de l'année 1867, pour la décoration de la Légion d'honneur.

On ne doit pas oublier de dire que M. Heugel fonda en 1857 un recueil d'une grande valeur, *la Maîtrise*, qui ne vécut malheureusement que quelques années, mais qui, placé sous la direction de D'Ortigue et de Niedermeyer, publia d'excellents travaux littéraires sur la musique religieuse, en même temps qu'un nombre incalculable de compositions dues aux plus grands maîtres anciens et modernes, Palestrina, Roland de Lassus, Frescobaldi, J. S. Bach, Hændel, d'Anglebert, Clérambault, Michel Haydn, Cherubini, Lesueur, MM. Gounod, Lemmens, Halévy, Ambroise Thomas, Niedermeyer, F. Benoist, etc. Ce recueil était sans précédent en France, et sa disparition est fâcheuse à tous égards (1).

HEULHARD (Louis-Octave-Arthur), dilettante et écrivain musical, est né à Lormes (Nièvre), le 11 mai 1849. Après s'être d'abord occupé de politique, M. Heulhard a consacré ses loisirs à la littérature musicale. Collaborateur de *l'Art musical*, de *la France chorale*, il publia d'abord une *Étude sur une Folie à Rome*, opéra-bouffe de Federico Ricci (Paris, Bachelin-Deflorenne, 1870, in-12 avec portrait), puis *la Fourchette harmonique*, histoire de cette société gastronomique, littéraire et musicale, avec des notes sur la musicologie en France (Paris, Lemerre, 1872, in-12); on trouve dans ce dernier écrit des renseignements très-précis sur un certain nombre d'écrivains qui se sont fait une spécialité de la critique musicale. Au mois de juillet 1873, M. Heulhard a fondé la *Chronique musicale*, revue dirigée par lui et publiée dans des conditions littéraires et artistiques qui en faisaient un recueil jusqu'ici unique dans le monde. Malheureusement, cette publication si utile et à laquelle présidait un goût parfait a été interrompue après deux ans et demi d'existence. M. Heulhard a rédigé pendant environ une année la partie musicale du journal *l'Événement*.

***HEUSCHKEL** (Jean-Pierre), hautboïste et organiste, est mort à Biberich en 1853. Il était en dernier lieu organiste de la cour et professeur de musique à Wiesbaden.

HEWITT (John-H.....), compositeur américain, né en 1801 à New-York, est fixé depuis 1845 à Baltimore. Il s'est fait connaître par un assez grand nombre de productions importantes, entre autres plusieurs opéras et quelques oratorios, parmi lesquels on cite surtout celui de *Jephté*. On doit aussi à cet artiste des ballades et de nombreuses mélodies vocales.

HEYE (Le docteur Jean-Pierre). — *Voyez* **HEIJE.**

HEYLLI (Georges d'), écrivain qui s'est surtout occupé des choses du théâtre, a publié sous ce titre : *Opéra* (Paris, Tresse, 1875, 3 vol. in-18), un livre qui semble accuser la prétention d'être une histoire de notre première scène lyrique, mais qui n'en est qu'une chronique sèche, banale et sans intérêt. Cet écrit n'apprend rien à ceux qui sont au courant de l'histoire de l'art musical, et il n'offre aucun attrait au lecteur ignorant qui cherche à s'instruire. Ce qui est plus fâcheux encore, c'est qu'il pèche en plus d'un endroit au point de vue de l'exactitude.

HEYSE (Paul), musicien allemand, est l'auteur d'une opérette en un acte, *Adam et Ève*, qui a été représentée à Munich au mois de mai 1870.

HIGNARD (Jean-Louis-Aristide), compositeur, est né à Nantes le 20 mai 1822. Venu à Paris pour y terminer son éducation musicale, il fut reçu en 1845 au Conservatoire, dans la classe de composition d'Halevy, et remporta au concours de l'Institut, en 1850, le deuxième second grand prix.

Dès l'année suivante (18 janvier 1851), M. Hignard faisait ses débuts de compositeur en donnant, sur le théâtre de sa ville natale, un petit opéra-comique en un acte intitulé *le Visionnaire*, et il faisait représenter ensuite, à Paris, les ouvrages suivants : *le Colin-Maillard* (un acte, Théâtre-Lyrique, 1853); *les Compagnons de la Marjolaine* (id., id., 1855); *M. de Chimpanzé* (un acte, Bouffes-Parisiens, 1858); *le Nouveau Pourceaugnac* (id., id., 1860); *l'Auberge des Ardennes* (2 actes, Théâtre-Lyrique, 1860); *les Musiciens de l'orchestre* (2 actes, Bouffes-Parisiens, 1861), en société avec MM. Léo Delibes et Erlanger. Depuis quinze ans, M. Hignard n'a pu de nouveau aborder la scène; il a écrit un grand opéra en cinq actes, *Hamlet*, qui n'a pu être représenté, mais qu'il a fait entendre par fragments et en diverses occasions d'une façon intime, et dont la partition pour chant et piano a été gravée chez l'éditeur Heu. *Hamlet* est une œuvre remarquable à beaucoup d'égards, et qui prouve que son auteur est doué de grandes qualités dramatiques (1).

(1) M. Heugel, qui, depuis plus trente-cinq ans, est à la tête du journal *le Menestrel*, publia en 1840 un petit recueil mensuel, le *Bulletin musical*, qui parut pendant une année. On a réuni les douze numéros de ce recueil avec une couverture et un titre spéciaux qui portaient ce titre : *Lettres à Emilie sur la musique*, par J. Léopold Heugel (Paris, Meissonnier et Heugel, 1840, in-8°).

(1) La partition d'Hamlet est qualifiée par son auteur

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

M. Hignard a encore en portefeuille deux opéras-comiques en un acte : *les Mules de Fleurette*, et *la Mille et deuxième nuit*.

En dehors du théâtre, M. Hignard a beaucoup écrit. Ses compositions vocales sont très-nombreuses, et l'on y distingue, entre autres, deux recueils intitulés : *Rimes et Mélodies* (Paris, Heu); plusieurs chœurs avec accompagnement d'orchestre; 6 chœurs pour voix de femmes, avec accompagnement de piano à quatre mains (Heu); 12 chœurs pour voix d'hommes, sans accompagnement (Grus); des duos, etc., et enfin deux opérettes de salon : *le Joueur d'orgue*, et *A la porte*. M. Hignard a publié aussi, pour piano à quatre mains, des *Valses concertantes* (Durand et Cie), et des *Valses romantiques* (Hartmann). En 1871, l'Académie des Beaux-Arts lui a décerné le prix Trémont.

HILAIRE (Mademoiselle), musicienne du dix-septième siècle, était la belle-sœur de Michel Lambert, le beau-père de Lully, et se fit, comme lui, une grande réputation par le goût et la distinction qu'elle apportait dans sa manière de chanter. Son talent se fit jour dans les ballets et les divertissements qu'on représentait à la cour et chez les grands seigneurs, et dans lesquels elle brillait comme chanteuse de récits, à côté de Mlles Christophe, La Barre, Raymond, Bergeroti, les sœurs Sercamanan, etc. La Fontaine prisait beaucoup le talent de Mlle Hilaire, et c'est lui, qui, dans son épître à De Nyert, blâmant le prétendu fracas de l'Opéra (que dirait-il aujourd'hui ?) et regrettant le bon temps des concerts de la cour, s'écriait :

> Ce n'est plus la saison de Raymond ni d'Hilaire;
> Il faut vingt clavecins, cent violons pour plaire.

Mlle Hilaire demeurait chez son beau-frère Lambert, de qui elle eut sans doute des leçons et des conseils, et c'est elle qui, après la perte de sa sœur, morte à la fleur de l'âge, prit soin de sa nièce, à peine âgée de trois ou quatre ans. Les renseignements précis manquent sur cette artiste, qui paraît avoir été vraiment distinguée.

***HILL** (William), facteur d'orgues très-renommé, est mort à Londres au mois de janvier 1871. Mendelssohn professait une profonde admiration pour le talent de Hill, et répétait souvent que l'orgue construit par cet habile facteur pour l'église St-Pierre, de Londres, était le plus bel instrument du monde. William Hill portait le titre de facteur de S. M. la Reine d'Angleterre.

HILL (Carl), né à Schwerin, l'un des chanteurs allemands les plus renommés de l'époque actuelle, n'est pas moins réputé pour son très-grand talent dramatique que pour le style extrêmement remarquable qu'il apporte dans l'exécution des oratorios et pour le goût très-pur qui le distingue dans celle des *lieder*, de telle sorte qu'il n'est pas moins recherché au concert qu'au théâtre et que son succès est complet dans tous les genres. Au Gewandhaus de Leipzig comme au Gürzenich de Cologne, M. Hill s'est acquis la réputation de premier chanteur de *lieder* de toute l'Allemagne; d'autre part, cet artiste, dont la voix de basse est superbe et pleine de puissance, s'est distingué d'une façon toute particulière dans l'interprétation des ouvrages de M. Richard Wagner, qui a conçu pour lui une très-grande estime artistique. Il en est résulté que ce maître s'est adressé à lui lors de la grande manifestation musicale de Beireuth en 1876, et a confié à M. Hill l'un des rôles les plus importants de sa grande tétralogie des *Nibelungen*.

HILLEMACHER (Paul-Joseph-Wilhelm), pianiste et compositeur, est né à Paris le 25 novembre 1852. Admis au Conservatoire, dans la classe de M. Bazin, il remporta en 1870 un second prix d'harmonie et accompagnement, et en 1872, un premier accessit de fugue. L'année suivante, après avoir obtenu un second prix de fugue, il prit part au concours de l'Institut et se vit décerner le second prix de composition musicale. Les deux concours suivants ne lui furent pas favorables, mais enfin, en 1876, il remporta le premier grand prix de Rome pour

de « tragédie lyrique », et porte en tête une préface où l'on lit ces lignes : — « Hamlet est un drame psychologique qui paraît rebelle à la forme musicale, à moins de l'adapter au moule banal (?) des autres opéras et d'en sacrifier les parties les plus humaines et les plus belles. Nous ne l'avons pas voulu. Entraîné irrésistiblement à mettre en musique cette étrange et terrible tragédie, nous venons après de longues années de méditation et de travail, soumettre aux rares personnes que les questions d'art intéressent encore, une œuvre lyrique qui respecte la pièce originale dans son majestueux ensemble, dans ses détails et même dans ses bizarreries..... Sans rompre la trame musicale, nous avons intercalé dans le chant une déclamation soutenue par des mouvements d'orchestre, réalisant ainsi ce que Shakspeare semble demander lorsqu'il écrit : *Let music sound while he doth make his choice* (*Merchant of Venice*, acte III). C'était là peut-être le rôle spécial de la musique dans le théâtre antique ... Si périlleuse que soit toute innovation dans le domaine de notre art, nous avons le ferme espoir que celle-ci sera acceptée, et que les lecteurs qui voudront bien nous suivre dans ce chemin non frayé jusqu'ici ne regretteront pas leur bienveillance à notre égard. » Cet ouvrage de M. Hignard a donné lieu à la publication suivante : *Hamlet, tragédie lyrique en 5 actes et 9 tableaux, paroles traduites de Shakspeare par Pierre de Garsi, musique de Aristide Hignard. Analyse de la partition*, par Edouard Garnier (Nantes, impr. Mangin, 1868, in-8° de 88 pp.).

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

la cantate intitulée *Judith*, dont les paroles avaient été écrites par M. Paul Alexandre (pseudonyme de M. Paul Delair). La partition pour piano et chant de la cantate de M. Hillemacher a été publiée chez l'éditeur M. Lemoine. M. Hillemacher a fait exécuter aux Concerts modernes, en 1876, un morceau symphonique.

* **HILLER** (Ferdinand). Aux ouvrages dramatiques de ce compositeur, il faut ajouter les deux suivants : 1° *Les Catacombes*, opéra représenté avec succès à Wiesbaden, au mois de février 1862, et reproduit ensuite dans plusieurs villes de l'Allemagne; 2° *Le Déserteur*, opéra en trois actes, donné à Cologne le 17 février 1865. En dehors du théâtre, cet artiste fort remarquable a fait connaître, en ces dernières années, les compositions suivantes : *le Printemps*, symphonie; Symphonie (1877); *Nala et Damayanti*, oratorio; *Prométhée*, grande composition chorale; Opéra sans paroles, pour piano à quatre mains; *la Pentecôte*, cantate pour chœur et orchestre; le Psaume 93; Ouverture pour *Demetrius*, drame de Schiller; Fantaisie de concert, pour violon et orchestre; Fantaisie dramatique pour orchestre, en 5 parties (1. Tragédie; 2. Comédie; 3. Drame moderne; 4. Ballet; 5. Finale); *Rêve pendant la nuit de Noël*, ouverture pour orchestre; deux Chœurs de femmes; Quintette pour piano et instruments à cordes; Suite pour piano; *Scènes de la vie du soldat*, pour piano (*les Recrues, En faction, le Billet de logement, la Patrouille, Enterrement*). En 1871, M. Ferdinand Hiller a passé toute une saison à Londres, où il s'est produit tout à la fois comme compositeur, comme chef d'orchestre et comme virtuose, et où il a donné toute une série de séances de musique de chambre. A cette époque, il avait été chargé d'écrire, pour l'ouverture de l'Exposition internationale de Londres (1er mai 1871), une composition importante, dont j'ignore la nature et le sujet. Il représentait l'Allemagne à ce point de vue, tandis que MM. Gounod, Pinsuti et Sullivan avaient été chargés d'une tâche analogue pour la France, l'Italie et l'Angleterre. C'est à cette occasion que M. Gounod écrivit sa cantate intitulée *Gallia*.

M. Ferdinand Hiller, qui est un artiste d'une valeur exceptionnelle et d'une rare instruction, s'est occupé aussi de littérature musicale; il a publié en 1876 un livre intitulé : *Choses musicales et personnelles* (*Musikalisches und Persœnliches*). Ami de Moritz Hauptmann (*Voy.* ce nom), il livrait au public, dans le cours de la même année, un recueil de la correspondance de cet artiste : *Les lettres de Moritz Hauptmann à Spohr et à d'autres compositeurs*. Il a publié encore un livre charmant sur Mendelssohn : *Félix Mendelssohn-Bartholdy, Lettres et souvenirs*, et en 1877 il a donné un intéressant volume intitulé *Briefe an eine Ungenannte* (*Lettres à une innommée*). M. Hiller a collaboré aussi, en ce qui concerne la musique, à divers recueils et journaux allemands. Ami de la France, pour laquelle il n'a jamais cessé de montrer ses sympathies, il n'a même pas hésité à la défendre, au point de vue artistique, quelques années après la guerre franco-allemande, devant ses compatriotes, toujours prêts à la dénigrer, et voici ce qu'il écrivait, au mois de février ou de mars 1870, dans la *Deutsche Rundschau* : « On ne cesse d'accuser Paris d'être le berceau des choses les plus vides et de suivre tous les caprices de la mode. Et pourtant c'est dans ce Paris frivole qu'on jouait en toute perfection les symphonies de Beethoven, alors qu'en Allemagne on les connaissait à peine d'une façon superficielle. On y exécute les ouvrages de Mendelssohn comme nulle part ailleurs. Haydn y était l'objet de la plus grande et de la plus active admiration dans un temps où l'Allemagne ne voyait encore dans les symphonies du maître que de la musique d'entr'actes. La plus noble école de violon après l'école italienne, c'est l'école française, et jusqu'ici l'Allemagne n'a pas un établissement digne d'être comparé au Conservatoire de Paris. Si Joachim, Mendelssohn et bon nombre d'autres Allemands de haute valeur ont subi l'attraction de l'Angleterre, c'est surtout parce que l'Angleterre les appelait à elle. Les Anglais aiment plus la musique, mais ils ont moins de talent que les Français; il leur faut des étrangers pour satisfaire leur passion, les Français se suffisent à eux-mêmes. D'ailleurs, depuis Lulli jusqu'à Meyerbeer, n'ont-ils pas donné l'hospitalité la plus brillante et la plus stimulante à des hommes comme Gluck, Cherubini, Spontini et Rossini? Quels que soient les dissentiments présents ou à venir entre Allemands et Français, aucun Allemand de quelque intelligence ne devrait à ce point mépriser les Français, auxquels en définitive, de cent côtés différents, l'Allemagne a les plus grandes obligations, auxquels il lui faut encore aujourd'hui emprunter tant d'œuvres d'art et de littérature. »

Si M. Hiller aime et défend l'art français, il n'est, en revanche, que médiocrement partisan de la personne et des œuvres de M. Richard Wagner. Lorsqu'en 1872 l'auteur de *Lohengrin* manifesta l'intention d'aller diriger en personne,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

à Cologne, l'exécution de cet ouvrage, la *Gazette de Cologne* s'écria aussitôt : « Nous admirons le courage de Wagner, de s'aventurer dans le camp de ses ennemis les plus prononcés. » M. Hiller, se sentant désigné, releva aussitôt le trait et répondit : — « Rien n'est moins héroïque de la part de Wagner, car depuis nombre d'années on joue avec succès, à Cologne, le *Tannhauser* et *Lohengrin*, et Wagner peut être assuré de remporter un triomphe complet en venant, en personne, diriger son opéra. Comme on me fait l'honneur de me considérer comme l'adversaire de Wagner, et que l'on semble m'en blâmer, je dois rappeler, tout en déclarant que la majeure partie de ce que Wagner écrit, compose et entreprend m'est antipathique, que j'ai fait entendre dans mes concerts, d'une manière irréprochable, les œuvres de concert de ce compositeur, notamment les ouvertures de *Faust* et des *Maîtres chanteurs* et sa Marche impériale. »

HILTZ (Paul), luthier allemand, était établi à Nuremberg dans le courant du dix-septième siècle. Le musée instrumental de cette ville possède une *viola da gamba* signée de cet artiste, et datée de 1656.

HINGSTON (John), musicien anglais, vivait à l'époque du Protectorat de Cromwell. L'excellent historien musical anglais, M. Edward Rimbault, en a dit quelques mots dans la préface placée par lui en tête de son édition des *Fantasies in 3 parts* de Gibbons : « John Hingston était un ami particulier du Protecteur et le professeur de ses filles. Il avait deux fils, et tous trois chantèrent souvent devant Cromwell, à Whitehal, les chants latins de Richard Deering, qui était la musique favorite du Protecteur. Celui-ci venait assidûment aux concerts d'amateurs que Hingston donnait chez lui, dans sa maison du Parc Saint-James. Roger l'Estrange, célèbre écrivain royaliste, faisait ordinairement une partie dans ces concerts. » Hingston s'est signalé comme compositeur, notamment en écrivant des *fantasies* ou *fancies*, genre de pièces instrumentales qui tenaient des *ricercari* italiens, et que le fameux violiste Christophe Simson caractérisait ainsi dans son excellent petit livre intitulé *A compendium of practical Musick* (1665) : « Le genre le plus honorable dans la musique d'instruments et le plus profitable à l'art est la *Fantaisie* à six, cinq, quatre et trois parties, destinées communément aux violes. Dans cette sorte de musique, le compositeur, n'étant pas limité par les paroles, emploie tout ce qu'il a d'art et d'invention à conduire et traiter des fugues suivant la méthode classique... On peut voir beaucoup de compositions de cette sorte écrites autrefois en Angleterre par Alfonso Ferabosco, Coperario, Lupo, White, Ward, Mico, le docteur Colmann et bien d'autres plus récents. Il a été aussi écrit des *Fantaisies* par MM. Jennins et Lock, et d'autres éminents auteurs contemporains. Ce genre de musique, et c'est grand dommage, est aujourd'hui fort négligé, à cause de la rareté des auditeurs capables de le comprendre. » Dans son énumération des auteurs de *fantasies* ou *fancies*, Simson omet un assez grand nombre de compositeurs qui se sont occupés de ce genre de musique, entre autres des artistes célèbres comme William Lawes et Christophe Gibbons, et d'autres simplement distingués comme John Hingston et Valentin Oldys.

HINSCH (Ernest), organiste fort habile, naquit à Dantzick au commencement du dix-septième siècle, et fut un des bons élèves du célèbre Frohberger. Lorsque Gaspard Foerster, de Dantzick, fut appelé à prendre la direction de la chapelle de Frédéric III, roi de Danemarck, il jeta les yeux sur son compatriote Hinsch, et le fit agréer lui-même comme organiste de cette chapelle.

HITZ (Frantz), pianiste et compositeur suisse, est né à Aarau (canton d'Argovie) le 17 juillet 1828, et a fait son éducation musicale au Conservatoire de Paris, où il a été élève de Zimmermann et de Laurent pour le piano, et de M. Henri Reber pour l'harmonie. M. Franz Hitz a publié près de deux-cents petits morceaux de moyenne force pour le piano, fantaisies, variations, bagatelles, transcriptions, etc., dont quelques-uns ont obtenu un énorme succès de vente et ont été tirés à des milliers d'exemplaires. Cet artiste a écrit aussi une messe avec accompagnement d'orgue, il a fait représenter sur l'un des théâtres du Havre, en 1870, un opéra-comique en un acte, *le Rouet de Madeline*, et il a donné à Paris (Fantaisies-Oller, mai 1877), une opérette intitulée *les Déesses du battoir*. Enfin, M. Frantz Hitz a publié un petit manuel ainsi intitulé : *Questionnaire musical, notions élémentaires* (Paris, Avocat, in-8°).

HOCHBERG (Le comte de). — *Voyez* **FRANZ.**

* **HOCMELLE** (Pierre-Edmond). Cet artiste, qui, à la suite de ses études, s'est consacré à l'enseignement, a publié un certain nombre de compositions de divers genres, beaucoup de romances, et a écrit la musique de quelques opérettes représentées dans des concerts : *Un service d'ami* (1864), *le Vieux Maestro* (1872), etc. Sous le pseudonyme d'*Ed-*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

mond de Bissy, il fait des articles de critique musicale insignifiants dans un journal de modes.

* **HODGES** (Edouard), docteur en musique, était né à Bristol en 1796. Après avoir passé de longues années en Amérique, il revint dans sa patrie pour y mourir en 1867. On doit à cet artiste honorable un certain nombre de compositions estimées de musique d'église.

HŒRTER (Philippe), compositeur français, est l'auteur d'un grand nombre d'œuvres importantes. Bien qu'il soit mort il y a peu d'années, sa personnalité n'a été révélée au public que par le souvenir qui lui a été consacré dans un de ses écrits par M. Ernest Reyer. Dans ses *Souvenirs d'Allemagne* (publiés dans le *Moniteur universel* en 1864-1865 et réunis depuis dans le volume intitulé : *Notes de musique*), M. Reyer s'exprime ainsi au sujet de cet artiste :

« Il y a quelques mois, j'assistais à Strasbourg à une touchante solennité, à un pieux hommage rendu par ses compatriotes à la mémoire d'un enfant de l'Alsace qui vécut pauvre, inconnu, et qui fut cependant un grand musicien. On célébrait l'anniversaire de la naissance de Hœrter et on inaugurait son buste sculpté par le ciseau habile de Friedrich, une autre gloire de clocher, à qui l'on doit la statue d'Erwin (l'architecte de la cathédrale de Strasbourg) à Steinbach, le monument de Turenne à Saalbach, le *Fossoyeur* du cimetière de Bade, la statue du grand-duc Léopold à Achern, celle de Franz Deack, le Chistophe Colomb de la pomme de terre, à Offenbourg, et bien d'autres monuments devant lesquels se sont arrêtés ceux qui ont parcouru en touristes l'Alsace et la Forêt-Noire.

« Qu'est-ce que Hœrter, et où sont ses œuvres? Son nom se révélait à moi pour la première fois lorsque je fus conduit par un ami à une fête artistique donnée par l'*Union musicale*, et voici ce que j'appris en écoutant la chaude allocution prononcée par le président de cette société : Hœrter naquit à Strasbourg le 30 août 1795, et il fut tour à tour tailleur, soldat et prisonnier de guerre après la capitulation de Dantzig, bocanteur et contrebassiste. Les dix années qu'il passa à l'orchestre de Strasbourg développèrent ses aptitudes musicales, et, grâce à un travail obstiné, il pénétra les secrets les plus difficiles de la science dont il voulait se rendre maître. Placé à la tête de deux importantes institutions, le gymnase et le séminaire, il dirigea aussi la *Société chorale*, présida aux travaux de l'*Académie de chant*, et donna l'impulsion à toutes les manifestations artistiques de sa ville natale.

« Voilà donc, » ajouta M. Prost, le spirituel bio« graphe de Hœrter, « voilà le modeste tra« fiquant de la rue des Tanneurs, sans maître, « sans conseil, sans autre guide que lui-même, « devenu le maître, le conseil, le guide de tous « ceux qui demandaient à s'initier aux secrets « de son art. » Hœrter écrivit plus de cent compositions, tant dans le genre sacré que dans le genre profane : des oratorios, des psaumes, des chœurs et des cantates dont la plus remarquable est celle qui est dédiée à Gutemberg. Mais, par une bizarrerie inexplicable chez un musicien, il avait entassé dans une des salles au-dessus du cloître dépendant du gymnase une nombreuse collection de partitions qui, selon son désir, ne devraient être produites qu'après sa mort. Le 29 juin 1860, lors de l'incendie du gymnase, tout devint la proie des flammes. Voilà où sont les œuvres de Hœrter, à l'exception de quelques-unes qui nous sont restées pour témoigner de la science, de l'inspiration, et, je dirai même, du génie du compositeur. Parmi celles-ci, l'*Alleluia*, que j'ai entendu exécuter par l'*Union musicale* et par un orchestre presque exclusivement composé d'amateurs, est une composition que ne dédaigneraient pas de signer nos plus grands maîtres.— L'incendie qui engloutissait en quelques heures le travail de trente années fut pour Hœrter un coup terrible. « Spectateur de cet affreux si« nistre, nous dit M. Prost en finissant sa no« tice biographique, le vieillard versa de chaudes « larmes, et la perte irréparable qu'il subissait, « au moment de toucher au terme de sa car« rière, lui courba la tête et le plongea dans « un abattement dont il ne put se relever. Il « mourut le 6 novembre 1863. »

Voilà les seuls renseignements qui nous restent sur cet artiste distingué.

HOERTHER. — *Voyez* **GUNTHER** (Le docteur.)

* **HOFFMANN** (Ernest-Théodore-Wilhelm), compositeur, caricaturiste et écrivain célèbre. M. Champfleury a publié sous ce titre : *Contes posthumes d'Hoffmann* (Paris, Michel Lévy, 1856, in-12), un volume dans lequel, avec la traduction de quelques écrits d'Hoffmann encore inconnus en France, il a donné des renseignements intéressants sur cet artiste. On trouve dans ce volume la notice écrite sur Hoffmann par Rochlitz, les notes intéressantes du libraire Funck, quelques notes d'Hoffmann lui-même, son testament, quelques lettres de lui relatives à la musique, enfin un article de Weber et un de Marx sur Hoffmann considéré comme musicien.

HOFMANN (Heinrich), compositeur al-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

mand, né le 13 janvier 1842 à Berlin, où il n'a pas cessé de séjourner, a déjà su conquérir un rang assez important parmi les musiciens dans un temps relativement court. Son enfance et sa jeunesse furent celles de beaucoup d'artistes devenus plus tard célèbres, et elles s'écoulèrent dans une situation très difficile. Sa vocation musicale s'annonça dès l'âge de neuf ans : il avait alors une jolie voix et entra dans le *Dom chor* royal, où il acquit bientôt le rang de soliste. Les impressions qu'il ressentit en exécutant journellement la grande musique d'église classique laissèrent une empreinte profonde dans son esprit et formèrent le fond même de son talent bien que d'autres courants de sa vie et une sensibilité naturelle simple et naïve l'aient modifié par la suite dans un sens plus original. A quinze ans il fréquenta la nouvelle académie musicale de Théodore Kullak et apprit le piano sous ce professeur tout en étudiant la composition avec Dehn et Wüerst. Il joua plusieurs années en public et acquit un grand renom comme virtuose, mais son goût le poussaient surtout à produire et il ne tarda pas à abandonner le piano, pour se donner tout entier à la composition : cette détermination lui fut de tout point favorable, même au point de vue purement matériel. Après avoir fait jouer avec quelque succès dès 1869, sur différentes scènes, son opéra-comique de *Cartouche*, tombé depuis dans l'oubli, il écrivit en janvier 1873 sa *suite hongroise* pour orchestre, qui devait répandre son nom dans un public très-nombreux et le mettre d'emblée hors de pair. Il produisit ensuite presque coup sur coup sa *Chanson du Champagne* pour chœur d'hommes et orchestre, un trio pour piano, violon et violoncelle, le *Chant des Nornes* pour voix de femmes avec orchestre, un sextuor pour instruments à cordes, plusieurs compositions originales pour piano à quatre mains, trois recueils de *lieder*, une ouverture de théâtre, bien antérieure au numéro d'œuvre qu'elle porte, puis enfin la grande symphonie de *Fritiof*, exécutée d'abord avec un succès exceptionnel à Berlin sous la direction de Bilse, qui se répandit rapidement dans diverses villes d'Allemagne, et fut jouée près de vingt fois dans la seule saison 1874-75. En l'année 1875, il obtint encore avec sa légende de *la Belle Mélusine* un succès tel qu'on ne peut le comparer qu'à celui remporté par Gade avec *la Fille du roi des Aulnes*. Tout récemment, enfin, il a écrit un grand opéra héroïque en quatre actes, *Arminius :* le poëme de Félix Dahn, très-différent des livrets d'opéras courants et conçu sous l'influence évidente de la poétique de Wagner, a seul été publié, mais la représentation de l'ouvrage est attendue à Dresde et à Munich.

La symphonie de *Fritiof*, une des compositions les plus saillantes de M. Hofmann, est véritablement une œuvre de valeur, aussi remarquable par la chaleur et la puissance de l'inspiration que par la facture harmonique et la richesse de ses développements symphoniques. Pour écrire cette symphonie, M. Hofmann a procédé de la même façon que M. Max Bruch pour composer son beau poëme orchestral et vocal sur le même sujet, c'est-à-dire qu'il a simplement pris, afin de s'en inspirer, quelques scènes capitales dans cette légende scandinave dont l'antique tradition, remontant au VIIe ou VIIIe siècle, a fourni à un poëte contemporain, le professeur et évêque Esaïas Tegner, la matière de la *Légende* ou *Saga de Fritiof*. L'influence principale qui domine dans toute cette œuvre est l'influence de Wagner dont on retrouve des traces distinctes dans les deux premiers morceaux : *Fritiof et Ingeborde*, puis *la Plainte d'Ingeborde*, et surtout dans le dernier, *Retour de Fritiof*, une marche éclatante et grandiose comme il est dans le tempérament de Wagner d'en écrire. Dans la troisième partie, *Nymphes et Géants de glace*, dont le contraste entre ces deux puissances des régions boréales est marqué par la lutte obstinée, puis par la réunion de deux motifs caractérisques, celui ci gracieux, léger et bondissant, celui-là d'une allure large et pesante, on pourrait, à étudier de près, reconnaître l'influence combinée de Mendelssohn et de Brahms ; mais ces marques évidentes de l'influence des maîtres qu'on retrouve dans les œuvres de M. Hofmann ne vont point jusqu'à affaiblir sa personnalité propre qui se dégage au contraire d'une façon très-nette. Sa *Suite hongroise* pour orchestre, dédiée à Johannes Brahms, qui eut à l'origine un succès tel qu'on vit rarement production de jeune compositeur en obtenir d'emblée un pareil et qui établit du coup sa réputation, est encore une œuvre également remarquable par l'originalité de l'idée mélodique et par la richesse des combinaisons instrumentales. L'auteur a dû seulement réunir des airs recueillis dans le pays en les faisant ressortir par de piquants contrastes, mais ce travail de mise en œuvre est combiné avec une grande habileté de main et une rare entente des effets d'orchestre. La musique orchestrale a bien toutes les préférences du jeune compositeur et son talent s'y développe à l'aise; mais ses nombreuses pièces pour piano méritent aussi de fixer l'attention, car elles sont écrites avec une connaissance sûre de la technique de cet instrument, et si elles sont parfois assez dif-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ficiles, comme est généralement la musique pour piano des compositeurs habiles à manier l'orchestre, elles sont d'autant plus intéressantes à jouer et à étudier. Ses *Danses hongroises* à quatre mains, composées, comme la *Suite* pour orchestre, d'après des mélodies nationales du pays, et les sept morceaux intitulés *Ländler* (*Chants du pays*) sont des plus jolies dans le nombre et se font remarquer par une saveur étrange et une grâce poétique des plus séduisantes. La seule nomenclature des nombreux ouvrages composés jusqu'à ce jour par M. Hofmann montre qu'il possède une grande facilité de production, et l'étude de ses œuvres principales prouve qu'il a d'autres qualités que cette fertilité d'imagination et qu'il est véritablement doué pour la musique; mais, sans vouloir juger déjà d'ensemble le talent très-réel d'un compositeur qui ne fait que d'entrer dans sa maturité et qui pourra fournir encore une longue série d'œuvres sérieuses, je dois dire que M. Hofmann me paraît produire trop vite, trop facilement, et que ses dernières œuvres dont j'ai pu prendre connaissance, *Printemps d'amour* ou *Chants et danses de Norwège*, m'ont paru sensiblement inférieures aux précédentes. Le premier de ces recueils débute bien par une page d'une poésie délicieuse, mais toute la suite reproduit simplement des idées ou des effets d'harmonie qui avaient déjà trouvé place dans d'autres compositions, et cette répétition ne fait que les affaiblir.

Voici la liste très-complète des compositions de M. Hofmann : Deux nocturnes pour piano, op. 1 ; — Deux valses-caprices pour piano, op. 2 ; — Trois tableaux de genre, à quatre mains, op. 3 ; — Quatre lieder à deux voix, avec piano, op. 4 ; — *Caprice*, pour piano, op. 5 ; — Grande polonaise pour piano, op. 6 ; — *Cartouche*, opéra-comique en un acte, op. 7 ; — Trois lieder, pour chœur général, op. 8 ; — Cinq morceaux caractéristiques, pour piano, op. 9 ; — Petite fugue, menuet et marche de fête, à quatre mains, op. 10 ; — *Feuilles d'Album*, pour piano, op. 11 ; — *En rêve*, morceau de caractère pour piano, à quatre mains, op. 12 ; — *Valses et marche cosaque*, pour piano à quatre mains, op. 13 ; — *Valses de salon*, pour piano, op. 14 ; — Trois morceaux de caractère, (Repos à l'ombre d'une ruine Ballade, Dans l'éclat du soleil), pour orchestre, op. 15 ; — *Suite hongroise* pour orchestre (Marche du couronnement, Romance, Au bord du lac Puszta), op. 16 ; — *Chant du Champagne*, pour chœur d'hommes et orchestre, op. 17 ; — Trio en *la* majeur, pour piano, violon et violoncelle, op. 18 ; — — *Nouvelles d'amour italiennes*, six pièces à quatre mains, op. 19 ; — Quatuors pour voix d'hommes, op. 20 ; — *Chant des Nornes*, pour chœur de femmes, solos et orchestre, op. 21 ; — Symphonie de *Frithiof* (Frithiof et Ingeborde, Plainte d'Ingeborde, Nymphes et géants de glace, Retour de Frithiof), op 22 ; — *Ländler* sept pièces à quatre mains, op. 23 ; — *Cinq Chants d'amour*, recueil de *lieder* (op. 24), composés soit sur des poëmes du XIIe siècle, soit sur une adaptation en langage moderne : *Sans doute*, *Peines perdues*, du Sachsendorf, *Viens avec moi*, d'un poëte inconnu ; *Tristan et Iseult*, de Henri de Weldecke, et *Sous les tilleuls*, de Walther von der Vogelweide ; — Sextuor pour deux violons, deux altos et deux violoncelles (op. 25), exécuté avec succès à Dresde, Berlin, Breslau, etc. ; — 3e recueil de cinq lieder sur des poëmes de Risch, Heine, Uhland, Hœfer et Muller, op. 26 ; — 2e recueil de sept lieder sur des poésies de Eichendorff, Heine, Uhland, Geibel et Osterwald, op. 27 ; — *Ouverture de théâtre* pour orchestre, op. 28 ; — *Printemps d'amour*, cinq pièces à quatre mains d'après des poésies de Rückert, op. 29 ; — *La Belle Mélusine*, poëme de W. Osterwald, trad. en anglais par G. Boyle, pour chœur, solos et orchestre, op. 30 ; — Concerto pour violoncelle avec orchestre, op. 31 ; — *Peine et plaisir d'amour*, quatre lieder pour une voix avec piano, op. 32 ; — *Figures de femmes*, d'après les drames de Shakespeare, quatre chants de W. Ostervald : Miranda, Ophélia, Julia, Desdemona, op. 33 ; — *Réminiscences* (1er cahier), cinq pièces pour piano, op. 34 ; — Trois morceaux de caractère, à quatre mains, op. 35 ; — Cinq *lieder* pour une voix avec piano, op. 36 ; — *Réminiscences* (2e cahier), pièces pour piano, op. 37 ; — Sans numéro d'œuvre : *Danses hongroises*, 2 cahiers pour quatre mains ; *Silhouettes hongroises*, un cahier pour quatre mains ; *Danses et chants de Norwège*, 2 cahiers à quatre mains ; *Tableaux du Nord*, pour orchestre (1).

AD. J—N.

* **HOFMEISTER** (ADOLPHE), éditeur de musique et écrivain musical, est mort à Leipzig le 26 mars 1870.

* **HOGARTH** (GEORGES), écrivain musical anglais, est mort à Londres le 12 février 1870, à l'âge d'environ 84 ans. Il n'était donc pas né en 1808, comme il a été dit par erreur, mais en 1786. Rédacteur musical du journal le *Daily News*, collaborateur du *Morning Chronicle*, de l'*Illustrated London News*, Hogarth, dont les débuts littéraires dataient, dit-on, de 1830, était

(1) Depuis que cette notice est écrite, M. Hofmann a fait représenter à Dresde, le 14 octobre 1877, un opéra intitulé *Armin*.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

considéré comme le fondateur et le Nestor de la critique musicale en Angleterre. Il avait épousé la fille de Georges Thompson, à la demande duquel Beethoven avait arrangé les airs populaires écossais (*Schottische Lieder*), et lui-même était beau-père du célèbre romancier Charles Dickens. Il exerçait à la *Philharmonic Society*, presque depuis la naissance de celle-ci, les fonctions de secrétaire, et lorsqu'en 1862, cette société célébra par un concert extraordinaire son jubilé cinquantenaire, Hogarth publia un historique de ses travaux que l'on dit bien fait et fort intéressant.

HOHNSTOCK (Charles), artiste distingué, à la fois violoniste, pianiste et compositeur, est né en 1828 à Brunswick. Après avoir fait d'excellentes études et terminé son éducation musicale, il entreprit vers 1846 un grand voyage artistique, puis partit en 1848 pour l'Amérique, s'établit à Philadelphie comme professeur, et y resta jusqu'en 1860. A cette époque il revint en Europe, et il est aujourd'hui fixé à Brunswick, sa ville natale. Comme compositeur, M. Hohnstock s'est fait connaître par un assez grand nombre de productions importantes, consistant en symphonies, ouvertures, concertos et sonates pour le piano et pour le violon, morceaux de chant, etc. — Une sœur de cet artiste, Mlle *Adèle Hohnstock*, pianiste remarquable, a obtenu de très-réels succès de virtuose, et s'est fait entendre à Paris en 1848.

HOL (Richard), pianiste et compositeur néerlandais, né à Amsterdam en 1825, est une des figures musicales les plus intéressantes qu'offrent en ce moment les Pays-Bas et certainement l'un des meilleurs compositeurs qui se trouvent en ce pays. Le mérite de cet artiste est d'ailleurs d'autant plus grand que c'est à lui-même qu'il doit la plus grande partie de ce qu'il sait, et par lui-même qu'il est arrivé à la belle position qu'il occupe aujourd'hui, n'ayant jamais travaillé dans aucun Conservatoire ni étudié sous la direction de professeurs étrangers.

Les premières leçons de musique que Hol a reçues lui ont été données par un artiste nommé Martens, organiste à Amsterdam; plus tard, et pendant plusieurs années, il a travaillé avec Bertelman, professeur d'harmonie et de contrepoint à Amsterdam. Très-jeune encore, il lui fallait déjà pourvoir lui-même à ses moyens d'existence en donnant des leçons de piano, car son père voulait à toute force qu'il embrassât la carrière théologique, afin de devenir ministre protestant. Mais le petit Richard ne voulait pas entendre parler de ces projets; il ne comprenait et n'adorait que la musique, c'était chez lui une véritable vocation, si bien que son père dut renoncer à ses idées et se vit obligé de céder à ses vœux.

Après avoir énormément travaillé, étudié, après avoir beaucoup lu, beaucoup écouté, et surtout grandement profité, Hol grandissait d'année en année dans sa petite patrie, commençait à y faire parler de lui, et en 1857 fut nommé directeur de musique de la Société pour l'encouragement de l'art musical à Amsterdam, fonctions dans lesquelles il fut plus tard remplacé par Verhulst. Il était directeur de la société chorale *Amstel's mannenkoor*, et en 1853 il fut nommé directeur de musique de la ville à Utrecht et organiste de la grande cathédrale (*Domkerk*), situation qu'il occupe encore aujourd'hui.

Hol a énormément produit, et continue encore à composer beaucoup. Il appartient à la nouvelle école romantique allemande, et professe une grande admiration pour la musique de Richard Wagner, de Liszt, de Brahms, de Wolkmann et de tous les réformateurs contemporains. Parmi ses nombreuses compositions, nous citerons : pour l'orchestre, deux symphonies, un poëme symphonique intitulé *Erklärung*, et six ouvertures; pour chœurs, *soli* et orchestre, le 23e Psaume, *le Roi aveugle*, et *le Hollandais volant*; pour chœurs d'hommes et orchestre, *la Délivrance de Leyde* et *Vondel;* puis, deux messes avec orgue, un quatuor pour instruments à cordes, un trio pour piano, violon et violoncelle, une sonate pour piano et violon, plusieurs recueils de *lieder* sur des paroles hollandaises, et une quantité de petits ouvrages pour piano seul.

Richard Hol est chevalier du Lion d'or de Nassau, chevalier de la Couronne de chêne, et membre de mérite de la Société pour l'encouragement de l'art musical dans les Pays-Bas (1).

Ed. de H.

* **HOLLAND** (Jean-David). Cet artiste fut maître de la chapelle du prince Radziwill, à Nieswiez, et professeur de musique à l'Université de Wilna. Il commença à se faire connaître par la musique d'un opéra intitulé *Agatha* ou *l'Arrivée du Seigneur*, dont les paroles avaient pour auteur le prince Mathieu Radziwill, et qui fut écrit expressément pour le château de Nies-

(1) Depuis que cette notice est écrite, M. Richard Hol a publié sous ce titre : *le Jeune Chanteur* (*De Jeugdige zanger*), un ouvrage intéressant. La théorie exposée par le maître dans ce manuel est présentée de la façon la plus claire et la plus compréhensible, les exercices sont écrits avec le plus grand soin, et tout ce qui pourrait nuire au développement normal de l'organe, si fragile et si délicat de l'enfant, est évité avec autant de prudence que d'habileté. C'est là un excellent ouvrage. — A.P.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

wiez, où il fut représenté à l'occasion d'une visite qu'y venait faire le roi de Pologne Auguste-Stanislas Poniatowski. Cet ouvrage servit ensuite à l'inauguration d'un amphithéâtre construit à Léopol, dans les jardins du comte Jablonowski, et fut fort bien accueilli.

Holland publia en 1806 un traité académique sur la véritable musique (Breslau, Grass et Barth). On connaît de lui les compositions suivantes : *Deux Sérénades* pour deux violons, deux altos, clarinettes, deux cors, bassons et violoncelles; *Air* dans le genre d'une Polonaise, pour deux violons, clarinette obligée, deux cors, alto et violoncelle; *Deux Airs* pour violon principal, deux clarinettes, deux cors, basson et violoncelle; *Divertimento* dans le genre de la valse, pour deux violons, deux clarinettes, deux cors et violoncelle.

* **HOLLANDER** (Jean-Baptiste D'), compositeur, né à Gand en 1785, mourut en cette ville le 19 novembre 1839. Fondateur de la Société de Sainte-Cécile, chef de la Société d'harmonie de Saint-Sauveur, membre de l'Académie royale des Beaux-Arts, il s'est fait connaître par plusieurs compositions importantes : *Miserere* (1813); *Hymne à la reconnaissance* (1814); *Messe et chant de Noël* (1818); Messe exécutée à la cathédrale Saint-Bavon (22 novembre 1821); Messe écrite à l'occasion d'une fête artistique (1830); plusieurs motets, parmi lesquels les deux suivants : *Cantate Dominum*, et *Quis sicut Dominus;* un Air varié pour harmonie, etc.

HOLMES (Alfred et Henri), violonistes anglais, commencèrent à se produire en public il y a seize ou dix-huit ans, et obtinrent de véritables succès, non-seulement à cause de leur talent très-réel, mais surtout par le fait de la précision et de l'ensemble surprenants qui distinguaient leur jeu lorsqu'ils exécutaient ensemble de grands duos. En 1860, les deux frères sont en Danemark et se font entendre à Copenhague; en 1861, ils se font applaudir à Amsterdam; et en 1864 ils viennent à Paris, où ils reçoivent un excellent accueil. Bientôt, cependant, l'un d'eux, Henri, quitte la France, tandis qu'Alfred se fixe à Paris et y fonde, en 1866, une société de quatuors. En 1867, ce dernier entreprend un grand voyage artistique en Belgique, en Hollande, en Allemagne et en Russie, et au mois d'avril de l'année suivante, dans un concert donné par lui à l'Opéra de Saint-Pétersbourg, il fait entendre une œuvre importante, *Jeanne d'Arc*, symphonie héroïque pour *soli*, chœur et orchestres (paroles françaises), qui obtient un succès éclatant. De retour en France, il fait exécuter aux Concerts populaires (avril 1869) des fragments d'une symphonie intitulée *la Jeunesse de Shakespeare*, et obtient de la direction de l'Opéra l'audition d'un grand ouvrage en 5 actes, *Inès de Castro*, écrit par lui sur un livret de M. Louis Ulbach. Vers 1872, la nouvelle se répand de la mort d'Alfred Holmes, qui habitait toujours Paris; la nouvelle était fausse, et Holmes n'avait été que gravement malade. Un peu plus tard, il fit un nouveau voyage à l'étranger, dans le but de faire entendre deux symphonies nouvelles : *Robin-Hood*, et *Paris* (*Siége de* 1870); puis il revint se fixer à Paris, qui était son principal objectif et où il voulait surtout se faire connaître comme compositeur, après y avoir obtenu de très-réels succès de virtuose. C'est en cette ville qu'il est mort, le 4 mars 1876, après une courte maladie; il était âgé seulement de trente-huit ans, étant né à Londres le 28 octobre 1837. Peu de temps après sa mort, qui avait causé dans sa patrie une véritable douleur, on exécutait à Londres deux de ses compositions symphoniques, encore inédites, une ouverture *dite du Cid*, et une autre ouverture, sa dernière production, intitulée *les Muses* (1).

M. Henri Holmes, définitivement établi à Londres, s'est produit fréquemment et avec succès en cette ville, dans ces dernières années, soit comme virtuose, soit comme compositeur. Au mois d'août 1870, il faisait entendre une cantate sacrée, *Praise ye the Lord*, qui était favorablement accueillie par le public; l'année suivante, il inaugurait une longue série de séances de musique de chambre, qui lui valaient de brillants succès, et en 1875, dans un grand concert, il exécutait un concerto de violon de sa composition. Je crois que MM. Alfred et Henri Holmes ont été tous deux élèves de Louis Spohr; en tout cas, celui-ci, si je ne me trompe, leur a dédié ses trois grands duos de violons op. 148, 150 et 153.

(1) Alfred Holmes éprouvait pour la France l'affection d'un fils : c'est ce qui l'avait fait se fixer dans notre pays, et c'est ce qui, après la guerre franco-allemande, lui avait fait écrire sa symphonie *Paris*, qu'il considérait en quelque sorte comme une œuvre patriotique.

FIN DU TOME PREMIER.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

SIGNATURES DES AUTEURS

DU SECOND VOLUME.

MM.

A. L — N.....	LOQUIN (Anatole).
AD. J — N.....	JULLIEN (Adolphe).
ALL.....	LASALLE (Albert de).
AL. R — D.....	ROSTAND (Alexis).
ÉD. DE H.....	HARTOG (Édouard de).
ER. T.....	THOINAN (Ernest).
F. D.....	DELHASSE (Félix).
G. B.....	BERTRAND (Gustave).
J. B.....	BATKA (Jean).
J.-B. W.....	WECKERLIN (J.-B.).
J. C — Z.....	CARLEZ (Jules).
J. D. F.....	FILIPPI (J. de).
J. DE V.....	VASCONCELLOS (Joaquim de).
J. G.....	GALLAY (Jules).
L.-F. C.....	CASAMORATA (L.-F.).
Y.....	Anonyme.

Tous les articles non signés sont de M. ARTHUR POUGIN.

Tous les noms précédés d'un astérisque sont ceux que l'on trouve dans la *Biographie universelle des Musiciens*, et dont les notices ont été rectifiées, corrigées ou complétées. Les notices qui ne sont accompagnées d'aucun signe sont entièrement nouvelles.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

BIOGRAPHIE

UNIVERSELLE

DES MUSICIENS

SUPPLÉMENT

H (SUITE.)

HOLMES (Mlle Augusta), pianiste distinguée, née en Irlande vers 1850, habite Paris depuis longtemps, et s'y est produite plusieurs fois dans des concerts. Compositeur aussi, cette artiste a écrit les paroles et la musique d'un grand opéra en un acte, *Héro et Léandre*, qu'elle a fait entendre à la direction du théâtre du Châtelet, à l'époque de la courte transformation de ce théâtre en Opéra populaire (1874); j'assistais à l'audition de cet ouvrage, qui m'a paru intéressant et qui renfermait quelques bonnes qualités, en dépit des doctrines ultra-wagnériennes que l'on attribue à son auteur et qui ne m'ont pas semblé percer dans sa partition. Mlle Holmes a, dit-on, deux autres opéras en portefeuille, *Astarté* et *Lancelot du Lac*. Elle a fait exécuter à la Société philharmonique de Paris (1873), le psaume *In exitu*, mis en musique par elle, et aux concerts du Châtelet (1877) un *andante pastoral* pour orchestre. Enfin elle a publié, sous le pseudonyme d'*Hermann Zenta*, quelques mélodies vocales.

HOLSTEIN (Franz **von**), compositeur allemand, est né à Brunswick le 16 février 1826. Fils d'un ancien officier supérieur, il embrassa lui-même la carrière militaire, devint de bonne heure officier, mais prit sa retraite dès l'âge de vingt-sept ans, en 1853, pour consacrer sa vie à l'art musical, qu'il affectionnait. Il avait fait, sous ce rapport, de bonnes études au Conservatoire de Leipzig, et avait eu des leçons particulières du fameux théoricien Moritz Hauptmann. Du reste, M. von Holstein, dont les connaissances sont très-vastes et les aptitudes très-diverses, s'est occupé aussi d'esthétique, d'histoire, de philosophie, de poésie, de travaux de mécanique et particulièrement de dessin.

Après avoir fait plusieurs voyages dans l'Allemagne du Sud, en Italie, à Berlin, à Paris, M. Franz von Holstein commença à se faire connaître comme compositeur par la publication d'un assez grand nombre de recueils de chœurs et de *lieder* à une ou plusieurs voix. Déjà il avait écrit deux ouvrages dramatiques : *Deux Nuits à Venise* (2 actes, 1845), et *Waverley* (5 actes, 1852); en 1869, il donna à Dresde un opéra en 3 actes, *der Haideschacht*, qui obtint un grand succès non-seulement en cette ville, mais dans toute l'Allemagne, et en 1872 il faisait représenter à Berlin *der Erbe von Morley* (*l'Héritier de Morley*), autre opéra en 3 actes. Enfin, en 1876, M. von Holstein offrait au public un nouvel ouvrage dramatique, *Die Hochlaender*, qui a été représenté à Mannheim, et l'année suivante il donnait sur le théâtre de Leipzig un opéra romantique, *les Montagnards*, dont il avait écrit les paroles et la musique et qui paraît avoir obtenu un vif succès. On connaît aussi de lui un trio pour piano, violon et violoncelle, *Béatrix*, air de concert pour soprano avec accompagnement d'orchestre, et quelques autres compositions.

HOLTZHEM (Louis-Alphonse), né à Paris le 26 juin 1827, étudia de bonne heure la musique, fut enfant de chœur dans ses jeunes années, travailla ensuite le violon, fit partie de l'orchestre de divers théâtres de Paris, entre autres de celui du Vaudeville, et enfin se fit admettre au Conservatoire, dans la classe d'harmonie de Colet, le 14 janvier 1847. Mais bientôt il aban-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

donna cette étude pour celle du chant, entra dans la classe de Ponchard en 1849, dans la classe d'opéra-comique de Morin l'année suivante, obtint un second accessit de chant en 1851, un troisième accessit d'opéra-comique en 1852, et le premier accessit en 1853. Il embrassa alors la carrière lyrique, se montra sur diverses scènes de la province et de l'étranger, et, étant allé en Italie, prit à Milan des leçons d'un professeur renommé de cette ville, M. Lamperti. Vers 1861, M. Holtzhem, de retour à Paris, fit une courte apparition à l'Opéra-Comique, où il débuta, dans l'emploi des seconds ténors, par le rôle de Tonio, de *la Fille du Régiment*. Il se livra ensuite à l'enseignement, et, peu d'années après, publia un traité assez médiocre, ainsi intitulé : *Bases de l'art du chant, traité théorique et pratique et guide spécial à l'usage des jeunes chanteurs et des amateurs* (Paris, Girod, 1865, petit in-8°). Depuis lors, M. Holtzhem paraît avoir renoncé entièrement à la carrière du théâtre et n'a plus fait parler de lui.

HOLTZMANN (.....), organiste et compositeur de musique religieuse, était, vers 1770, maître de chapelle de l'église paroissiale à Meersbourg, petit pays situé sur les bord du lac de Constance. L'organiste allemand Hamma, qui fut plus tard organiste de cette église, a prétendu qu'en feuilletant les œuvres manuscrites de cet artiste, il aurait découvert, dans le *Credo* de sa 4e messe solennelle, le chant de *la Marseillaise*, que Rouget de Lisle n'aurait pris que la peine de copier effrontément pour en faire son hymne fulgurant. On trouvera au mot *Hamma* des détails plus étendus à ce sujet.

HOMILIUS (L.....), compositeur russe, s'est fait connaître par plusieurs *lieder*, deux morceaux pour le piano : *Nocturne* et *Moment musical*, et un recueil de *Gammes dans tous les tons et pour tous les degrés, réunis d'après la Méthode d'Antoine Rubinstein*. Ces divers ouvrages ont été publiés à Saint-Pétersbourg, chez l'éditeur Bessel. Je n'ai pas d'autres renseignements sur M. Homilius, qui est un des meilleurs élèves de M. Antoine Rubinstein.

HOMMEY (J.....), professeur au Conservatoire de Toulouse et au lycée de cette ville, est l'auteur de l'ouvrage suivant : *Nouveau Guide pour l'enseignement de l'harmonie, ou Petit Manuel pouvant servir aux personnes qui enseignent ou pratiquent cette science*, Paris, Heugel, 1857, in-8°.

HONAUER (Leontzi), clavéciniste remarquable et compositeur, dont le nom semble indiquer une origine germanique, était établi à Paris dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, et s'y livrait à l'enseignement. Il a publié en cette ville : 1° trois livres de chacun six sonates pour le clavecin; 2° un livre de six sonates pour le clavecin avec accompagnement de violon *ad libitum*; 3° quatre quatuors pour le clavecin, avec accompagnement de deux violons et basse, et deux cors *ad libitum*. Cet artiste vivait encore à Paris en 1785.

HONAYN (Abou-Câb), musicien arabe, né vers l'an 620 de l'ère chrétienne, était désigné sous le nom de *Honayn al-Hiry*, parce qu'il était originaire de la ville de Hira, ancienne capitale de l'Irâk arabe. Chrétien de religion, il commença par être marchand de fleurs, puis, se voyant doué d'une voix charmante, il se livra à l'étude de la musique et devint chanteur, en même temps que joueur de luth et compositeur. A la fois poëte et musicien, il écrivait, dit-on, des vers légers d'un tour aimable et facile, et des airs d'une excellente facture. Il se fit une grande réputation, et était recherché partout pour son talent. On raconte que Khâlid, gouverneur de l'Irâk pour le calife Abd el-Mélik, trouvant que la musique tendait à corrompre les mœurs, l'interdit formellement dans toute l'étendue de la province. Un jour qu'il donnait audience publique, Honayn se présenta à lui et lui dit : « J'avais une profession qui faisait subsister ma famille et moi; tu en as prohibé l'exercice, et tu m'as ainsi réduit à la misère. — Quelle était ta profession, demanda Khâlid? — En voici l'instrument, » répondit Honayn en tirant un luth de dessous son manteau. « Ah! tu étais musicien, reprit l'émir; eh bien, voyons je veux te juger; chante. » Honayn, s'accompagnant de son luth, chanta aussitôt quelques vers qui contenaient des maximes de morale. Après l'avoir entendu, Khâlid s'écria : « A la bonne heure; je te permets de chanter, mais je le permets à toi seul. »

Quelques années plus tard, le gouvernement de l'Irâk fut confié à un autre fonctionnaire, nommé Bichr, qui aimait la musique, et auprès duquel Honayn fut en grande faveur. Il y avait alors dans l'Irâk un grand nombre de musiciens, mais tous médiocres, à l'exception de Honayn. Celui-ci tenait donc en quelque sorte le sceptre de l'art musical dans la province, lorsqu'il se vit menacé d'une dangereuse concurrence par un chanteur d'une contrée voisine, Ibn Mouhriz, qui venait chercher fortune. Honayn alla à sa rencontre, l'aborda, et réussit à l'éloigner par un cadeau de 500 pièces d'or (7,000 fr.).

Honayn, même en sa vieillesse, gagnait d'ailleurs beaucoup d'argent, ainsi que le constatait un jour un de ses amis en lui disant : « De-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

puis cinquante années que tu chantes et que tu exploites en Irâk la générosité des grands, il n'en est pas un seul à la fortune duquel tu n'aies fait une brèche considérable. » Honayn répondit avec fierté : « Eh ! mes amis, soyez donc équitables. Ce que je donne, moi, à mes auditeurs, c'est mon souffle, c'est mon âme. Ai-je donc tort, après tout, d'y mettre un si haut prix ? »

Honayn parvint à un âge très-avancé ; il mourut, dit-on, presque centenaire, sur la fin du premier siècle de l'hégire (vers 718 ou 719 de l'ère chrétienne), et par suite d'un accident dont les circonstances sont ainsi rapportées par Caussin de Perceval dans ses *Notices anecdotiques* sur les musiciens arabes :

« Des chanteurs de la Mekke et de Médine, entre autres Ibn Souraydj et Mabed, l'avaient engagé à venir visiter ses confrères du Hidjâz. Pour le déterminer plus sûrement à les satisfaire, ils lui avaient envoyé une somme d'argent destinée à le défrayer de son voyage. Honayn s'achemina vers Médine, où une réception lui était préparée chez une dame du plus haut rang, Soucayna, fille de Hoçayn, femme également célèbre par son esprit, sa beauté et le nombre de ses maris. On alla au-devant de lui à plusieurs lieues hors de la ville, et on le conduisit en pompe à la demeure de Soucayna. Lorsque le vieillard y fut entré, Soucayna fit ouvrir au public les portes de sa maison. La foule d'amateurs qui se présenta pour entendre chanter Honayn et ses confrères ne pouvant tenir dans la salle où ils étaient, la plupart des curieux montèrent sur la terrasse qui recouvrait cette salle. La maîtresse du logis leur y fit porter des rafraîchissements. Honayn, comme étant le doyen des artistes présents et le héros de la fête, fut prié de chanter le premier. D'une voix encore ferme et agréable, il chanta une chanson dont il était l'auteur..... Il n'avait pas achevé sa chanson que tout à coup on entend un craquement affreux mêlé de cris d'effroi. La terrasse, surchargée de monde, s'effondre ; les plâtras, les solives tombent sur les assistants, les auditeurs d'en haut sont précipités sur ceux d'en bas. Il y eut bien des contusions et des blessures, mais personne ne périt, excepté Honayn. On le retira sans vie de dessous les décombres. Il était mort en chantant. « *Pauvre* » *Honayn !* dit Soucayna, *il « y avait bien longtemps que nous désirions le connaître ; faut-il qu'en l'appelant ici nous l'ayons entraîné à la perte !* »

HONHON (Adrien), compositeur belge, a fait représenter à Tongres, le 12 septembre 1877, un opéra-comique en un acte intitulé *Monsieur Tom*. M. Honhon a fait ses études musicales au Conservatoire de Liége, où il a remporté, il y a une dizaine d'années, le prix d'excellence dans la classe d'orgue et le premier prix de contrepoint et fugue.

* **HOPFE** (Jules), compositeur et professeur, est né le 18 janvier 1817 au château de Heldrungen, dans la Thuringe. Il fit de bonnes études littéraires à l'Université de Berlin, et reçut son éducation artistique à l'Académie de musique de la même ville, où il se fixa définitivement. Il s'y livra à l'enseignement du piano et de l'harmonie, et devint directeur d'une société instrumentale. Outre un grand oratorio intitulé *la Résurrection de Lazare*, qui a été exécuté en 1850, on doit à cet artiste un nombre considérable de compositions importantes, des symphonies, des ouvertures, des trios et des quatuors pour piano et instruments à cordes, enfin plusieurs cantates ainsi que des *lieder* avec accompagnement de piano.

HOPKINS (John-Larkin), organiste et compositeur anglais, cousin de M. Edward-John Hopkins (Voyez *Biographie universelle des Musiciens*, t. IV), est né en 1820. Il a fait ses premières études musicales comme enfant de chœur à l'abbaye de Westminster, puis, après avoir terminé son éducation, devint organiste de la cathédrale de Rochester, après quoi il fut appelé à succéder à Walmisley comme organiste du *Trinity college*, à Cambridge. M. Hopkins a écrit un grand nombre de compositions pour l'orgue et pour la voix, des services religieux, etc.

HOPP (Julius), compositeur allemand, a écrit les paroles et la musique d'une parodie de *Faust*, qui, sous le titre de *Fœustling und Margarelh'l*, a été représentée à Berlin, sur le théâtre Friedrich-Wilhelm, au mois de juillet 1872.

HOPPFER (Louis-Bernard), pianiste et compositeur, né à Berlin le 7 août 1840, se consacra de bonne heure à l'étude de la musique, et reçut une excellente éducation technique à la nouvelle Académie de musique, que venait de fonder M. Théodore Kullak. Il devint, dans cet établissement, l'élève de M. Kullak lui-même pour le piano, de MM. Wohlers et Espenhahn pour le violoncelle, enfin de MM. Dehn et Richard Wuerst pour la théorie de l'art et la composition. M. Hoppfer se fit d'abord connaître, en tant que compositeur, par plusieurs productions instrumentales importantes, entre autres deux sonates pour piano et violon, un quatuor pour piano, violon, alto et violon-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

celle, un quintette pour instruments à cordes, des marches, etc., et aussi par un certain nombre de *lieder*. Il avait acquis ainsi une certaine notoriété lorsqu'il fit représenter à l'Opéra de Berlin, le 11 avril 1871, un drame lyrique que le public attendait avec impatience. Cet ouvrage, intitulé *Frithjof*, ne répondit pas aux espérances qu'on en avait conçues, et n'obtint qu'un mince succès malgré la présence des deux artistes aimés qui en remplissaient les principaux rôles, M. Niemann (Frithjof), et Mme Mallinger (Ingeborg). Peu de temps après, le 17 juin de la même année, M. Hoppfer faisait exécuter sur cette même scène de l'Opéra, mais en dehors de la saison théâtrale, une sorte de grande légende musicale pour *soli*, chœurs et orchestre, *Barberousse*, qui paraît avoir été accueillie aussi par le public avec une certaine réserve, bien que M. Niemann en chantât encore la partie principale. On connaît aussi de Hoppfer un opéra-comique intitulé *l'Étudiant de Prague*, le 23e psaume pour *soli*, chœur et orchestre, et une ballade pour voix seule, chœur et orchestre. Cet artiste est mort dans toute la force de la jeunesse, à Niederwald, près de Rüdesheim, le 21 août 1877. — Son frère aîné, *Emile-Henri Hoppfer*, né à Berlin le 22 janvier 1838, a commencé par étudier aussi la musique, au Conservatoire-Stern, mais s'est tourné plus tard vers la poésie et les lettres. Critique et correspondant de théâtres, il vécut à Hambourg depuis 1872. C'est lui qui a écrit pour son frère, qu'il précéda de peu de jours dans la tombe, les livrets des trois ouvrages que celui-ci a mis en musique.

* **HORAK** (Wenceslas-Emmanuel), compositeur, organiste et écrivain musical, est mort à Prague le 4 septembre 1871. Il était né à Mscheno (Bohême), en 1800.

HORATIIS (Cesare **DE**), théoricien italien, est l'auteur de l'ouvrage suivant : *Nuovi Elementi della scienza acustico-musicale, applicabili alla scienza delle arti*, Naples, 1865.

HOREÇKI (Félix), virtuose sur la guitare et compositeur pour son instrument, naquit en Pologne vers la fin du dix-huitième siècle. Employé un instant à la Chambre des comptes de Varsovie, il quitta cette ville en 1815 pour aller s'établir comme professeur en Autriche, et se fixa à Vienne. Là, il réussit pleinement, donna des leçons aux archiduchesses, et se vit patronné par la cour. Pourtant, au bout de quelques années, il partit pour l'Angleterre, commença à composer pour son instrument, puis s'établit à Édimbourg, et publia environ une centaine d'œuvres pour la guitare. On trouve dans ces morceaux, qui se répandirent beaucoup en Angleterre, de la grâce et de la facilité. Horeçki fut le premier maître du célèbre guitariste polonais Stanislas Szczepanowski (*Voyez* ce nom). Il était encore à Édimbourg en 1833.

HORMILLE (Jean-Jacques), compositeur, chef d'orchestre et violoniste, né à Nancy le 17 novembre 1799, était attaché au théâtre de l'Opéra-Comique, en 1829, en qualité de second chef d'orchestre. Il entra peu de temps après (lors de la fermeture de la salle Ventadour) comme premier chef au Gymnase dramatique. Il demeura à ce théâtre jusqu'en 1845, se faisant remarquer par le talent qu'il déployait dans la composition des airs et morceaux nouveaux qu'il écrivait pour les nombreux vaudevilles joués à ce théâtre. Aujourd'hui retiré à Nancy, sa ville natale, M. Hormille, qui avait été en 1843 l'un des 46 membres fondateurs de l'Association des artistes musiciens, est président du Comité correspondant de cette association à Nancy.

* **HORN** (Charles-Edouard), chanteur et compositeur anglais, était allé, sur la fin de sa vie, se fixer aux États-Unis. Il y est mort en 1849.

HORN (Auguste), pianiste et compositeur allemand, né le 1er septembre 1825 à Freiberg, en Saxe, a fait de très-bonnes études musicales au Conservatoire de Leipzig. Il s'est, une fois son éducation terminée, livré à la composition, et a publié, en même temps qu'un certain nombre de *lieder*, des fantaisies et des morceaux de genre pour le piano. Il a aussi fait représenter à Leipzig, le 28 février 1875, une opérette intitulée *les Voisins*. M. Horn est l'auteur des excellents arrangements pour le piano à quatre mains, publiés par la maison Peters, des symphonies d'Haydn, de Mozart et de Beethoven.

HORNSTEIN (.....), compositeur allemand, a fait représenter à Munich, en 1872, un opéra intitulé *l'Avocat de village*.

* **HORSLEY** (Charles-Edouard), né à Kensington (près Londres) le 16 décembre 1821, est mort à New-York le 28 février 1876. Il était depuis longues années fixé en cette ville, d'où il envoyait à une feuille spéciale de Londres, le *Musical Standard*, des lettres fort intéressantes sur l'état de la musique aux États-Unis.

HORTA Y LLEOPART (Anastasio), organiste et compositeur espagnol, né dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, étudia le piano et l'orgue avec José Maseras, et la composition avec Andreví et Queralt. Dès sa plus grande jeunesse il se distingua sur l'orgue,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

et fut successivement organiste des églises de Saint-Philippe de Néri, de Saint-Sévère et des Saints Juste et Pasteur, de Barcelone. Rarement il lui arrivait de jouer des morceaux étudiés, quelque solennelles que fussent les cérémonies, parce qu'il improvisait d'une façon admirable. Son exécution était rapide et brillante, et se distinguait par l'élégance de mélodies charmantes qu'il accompagnait d'une chaude et robuste harmonie. Il écrivit quelques compositions pour voix avec accompagnement d'orgue et pour orgue seul, et instruisit un grand nombre d'élèves qui lui firent beaucoup d'honneur. Horta, qui était extraordinairement contrefait, et qui, tout debout, n'était pas plus haut qu'un enfant de dix ans (s'il était petit par la taille, dit un biographe, il était grand par le talent), mourut à Barcelone le 12 février 1843.

HOUSSU (Antoine), était un organiste distingué qui vivait au dix-septième siècle, et dont le neveu était aussi un artiste de talent dans le même genre. « Parmi nos organistes les plus habiles que la mort a enlevez, dit Titon du Tillet dans son *Parnasse François*, on ne doit pas oublier.... Antoine Houssu, organiste de l'église de Saint-Jean-en-Grève et Houssu, son neveu, qui lui avoit succédé à cette place. » C'est là le seul souvenir qui nous reste de ces deux artistes, et il m'a été impossible de savoir si l'un ou l'autre avait laissé quelques compositions.

HOWELL (F.....), compositeur anglais, est l'auteur d'un oratorio, *the Land of promise*, qui a été exécuté à Westerham en 1872.

HUBANS (Charles), hautboïste, chef d'orchestre et compositeur, né vers 1820, a occupé pendant plusieurs années à Paris les fonctions de chef d'orchestre au Cirque d'hiver. Plus tard, il remplit le même emploi aux concerts de Paris, où il succéda à M. Musard fils, puis au café-concert de l'Alcazar, et enfin il entra en la même qualité aux Bouffes-Parisiens, qu'il a quittés depuis pour entrer aux Folies-Bergère. Il a donné aux Bouffes-Parisiens, en 1874, *le Tour de Moulinet*, opérette en un acte, qu'il a fait suivre de quelques autres ouvrages dont voici les titres : *la Belle Lina*, opéra bouffe en 3 actes (Athénée, 1875), qui n'eut que quatre ou cinq représentations, par suite de la fermeture du théâtre; *les deux Loups de mer*, saynète en un acte (Casino d'Enghien, 1876); *Rien qu'un jour*, opéra-comique en 3 actes (Fantaisies-Parisiennes de Bruxelles, 1876). M. Hubans a fait jouer encore, dans divers cafés-concerts, plusieurs opérettes en un acte : *Un Amour dans le dos*, *Héloïse et Abeilard*, *Ravigore et Collodium*, *Prisonnier par amour*, *Un Fausse Gélatine*, *les Grignotteuses*, etc., et il a écrit quelques airs nouveaux pour un grand vaudeville joué au théâtre Déjazet : *les Femmes qui font des scènes*. Enfin, cet artiste a publié un certain nombre de romances et chansonnettes, ainsi que plusieurs morceaux de genre pour le hautbois. Tout cela est de médiocre valeur.

HUBENÉ (Louis), pianiste, professeur et compositeur belge établi à Bruges, et, je crois, né en cette ville, fut élève d'un musicien nommé Berget, son oncle, qui avait lui-même étudié sous Cherubini. Devenu carillonneur communal et organiste d'une des principales églises de Bruges, cet artiste s'est fait connaître comme compositeur non-seulement par un grand nombre de morceaux de piano, dont quelques-uns ont été publiés à Paris, chez l'éditeur M. Maho, par des motets exécutés dans diverses églises, mais encore par trois opéras flamands dont voici les titres : 1° *Baudewyn van Constantinopelen*, 2 actes, représenté sur le théâtre de Bruges au mois de septembre 1853; 2° *Willem Beukels*, un acte, non représenté; 3° *Bertha of mued en Heldendaed* (*Berthe, ou courage et héroïsme*); j'ignore si ce dernier a vu le jour.

HUBER (Ferdinand), compositeur, né vers 1780, mort à Saint-Gall le 9 janvier 1863, est l'auteur des *lieder* suisses les plus renommés. Il en dédia un cahier à Mendelssohn, qui lui écrivit à ce sujet une lettre de chaleureuses félicitations.

HUBER (Hans), pianiste et compositeur allemand contemporain, s'est fait connaître en ces dernières années par la publication de de diverses compositions pour son instrument, entres autres les suivantes : *Blætter und Blüthen*, pièce de concert, op. 2; étude sur un thème original, op. 7; *Bilderbuch ohne Bilder*, 10 fantaisies, op. 12; Fantaisie pour piano et violon, op. 17; Mélodies pour piano, op. 21; 5 Humoresques, op. 24.

HUBERTI (Gustave-Léon), compositeur belge, né à Bruxelles le 14 avril 1843, fit ses études musicales au Conservatoire de cette ville. Après avoir obtenu au concours de Rome, en 1863, le second grand prix de composition pour sa cantate de *Paul et Virginie*, il obtint le premier prix en 1865, avec une cantate qui avait pour titre *la Fille de Jephté*. Dans un grand concert donné par lui à Bruxelles au mois d'Octobre 1870, cet artiste a fait entendre une suite d'orchestre, un concerto de piano avec accompagnement d'orchestre, une ballade et quelques morceaux de chant. Depuis, il a fait

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

exécuter à Bruxelles, dans la salle de la Grande-Harmonie, un oratorio flamand intitulé *De laatste Zonnestraal* (le Dernier rayon de soleil), qui paraît n'avoir obtenu qu'un médiocre succès. M. Huberti est, assure-t-on, l'un des champions les plus décidés de l'art flamand, c'est-à-dire de la fraction de l'école belge qui, en opposition avec celle qui suit les traces et les traditions des Grétry, des Gossec et des Grisar, tourne ses vues du côté de la nouvelle Allemagne musicale et se range sous les drapeaux de M. Richard Wagner. Le chef déclaré de ce groupe artistique est M. Pierre Benoit, directeur du Conservatoire d'Anvers.

HUEL (.....), professeur et compositeur, vivait dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, et faisait partie de la musique des Suisses de la garde de Louis XVI. Il a publié un recueil de *six sonates à violon seul*, avec la basse, op. 1.

HUERTA Y CATURLA (Trusite-François), virtuose célèbre sur la guitare, artiste étrange et surprenant, est né à Orihuela, près Cadix, le 8 juin 1803. On ignore quelle était son origine, et avec qui il apprit la musique; mais on sait qu'étant entré à dix-sept ans comme cadet dans l'armée espagnole, il prit part au soulèvement militaire de 1820, dont l'un des chefs était le général Riego, et qu'en 1823, lorsque le roi Ferdinand VII eut écrasé l'insurrection avec l'aide de l'armée française, il se vit obligé de venir chercher un refuge en France et vint tout droit à Paris, avec tant d'autres. Ici, il songea, se trouvant sans ressources, à tirer parti de ses connaissances musicales, se fit patronner par le fameux chanteur Garcia, son compatriote, le père de la Malibran, et se produisit dans les concerts avec un énorme succès, que justifiait son talent véritablement prodigieux sur la guitare. Garcia quittant l'Europe en 1825 pour aller diriger en Amérique une troupe d'opéra italien dont lui, sa femme et ses enfants formaient les éléments principaux, emmena Huerta, qui se rendit avec lui à New-York, et sans doute se fit entendre comme guitariste dans les représentations de la compagnie Garcia; toutefois, ce qui est certain, c'est que Huerta monta sur la scène aussi comme chanteur, et qu'à New-York il se montra, aux côtés de Garcia, dans le rôle de don Basile du *Barbier*.

Il est à croire pourtant que Huerta ne resta que quelque temps avec son ami. Après avoir visité les États-Unis et la Havane, il revint en Europe et se rendit à Londres, où il n'obtint pas moins de succès que naguère à Paris, et où il gagna des sommes considérables. De là il partit pour Malte, de Malte gagna Constantinople, et revint en 1830 à Paris, où il se lia avec Rossini, et, l'année suivante, connut Paganini. Il retrouva en France ses triomphes passés, et devint l'idole du public, qui lui faisait fête chaque fois qu'il se faisait entendre. « En vérité, — disait Fétis dans la *Revue musicale* — en vérité, M. Huerta est un homme fort extraordinaire; les difficultés qu'il exécute tiennent du prodige. Rien ne peut donner l'idée de la merveilleuse agilité de ses doigts. » On le louait alors en prose et en vers, et Mme de Girardin, devenue déjà fameuse sous son nom de Delphine Gay, exaltait ainsi son talent :

L'avez-vous entendu ce troubadour d'Espagne,
Qu'un art mélodieux aux combats accompagne?
Sur sa guitare il chante et soupire à la fois;
Ses doigts ont un accent, ses cordes une voix;
Son chant est un poème harmonieux sans rime;
Tout ce que l'on éprouve et l'on rêve, il l'exprime.
Les cœurs à ses accords se sentent rajeunir;
La beauté qui l'écoute, heureuse en souvenir,
S'émeut, sourit et pleure, et croit encore entendre
Ce qu'on lui dit jamais de plus doux, de plus tendre.
Sa guitare, en vibrant, vous parle tour à tour
Le langage d'esprit, le langage d'amour;
Chacun y reconnaît l'instrument qui l'inspire :
Pour le compositeur c'est un orchestre entier,
C'est le tambour léger pour le basque en délire,
C'est le clairon pour le guerrier,
Pour le poëte c'est la lyre !

En 1833, Huerta retourne pour un instant dans sa patrie, puis il revient à Paris l'année suivante, fait bientôt un grand voyage dans les départements, qui ne l'accueillent pas avec une moindre faveur, et en 1843 va se faire entendre en Belgique. En 1849, on répand le bruit de sa mort; la nouvelle était fausse, mais on n'entend plus parler de lui jusqu'au mois d'octobre 1855, époque où la même nouvelle est remise en circulation par les journaux italiens. C'est alors qu'on lit dans l'*Italia e Popolo* : — « Le célèbre guitariste espagnol Huerta vient de mettre fin à ses jours, en se tirant un coup de pistolet dans le cœur. Son cadavre a été trouvé dans une des rues les moins fréquentées de Nice. Avant de mourir, il avait écrit une lettre pour recommander que l'on distribuât en œuvres de bienfaisance une somme d'argent qu'il avait en sa possession. Il devait donner un concert à Nice, et déjà les affiches étaient placardées. » Cependant, cette fois encore, et malgré des détails si précis, la nouvelle de la mort de Huerta était controuvée; l'artiste est encore, à l'heure présente, en parfaite santé, après avoir fait, il y a peu de temps encore (1873), un voyage en Belgique.

La génération présente n'a pu apprécier le talent de Huerta; mais il fallait que ce talent fût bien extraordinaire pour exciter l'enthou-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

siasme de tous ceux, artistes et amateurs, qui étaient à même de l'apprécier; et d'ailleurs il faut se rappeler que lorsque Huerta se produisit à Paris, deux autres guitaristes, fort distingués tous deux, et ses compatriotes, obtenaient eux-mêmes de grands succès auprès du public : je veux parler de Sor et d'Aguado. Il est vrai que le jeu de ceux-ci était normal, classique si l'on peut dire, tandis que Huerta était un virtuose d'une nature étrange, d'un ordre exceptionnel, qui semblait transformer la guitare en lui demandant ce qu'on n'en avait jamais obtenu avant lui, et qui se caractérisait lui même avec justesse, sinon avec modestie, en répétant sans cesse : *Jé souis lé Paganini dé la gouitare !* Fétis disait, dans la *Revue musicale* du 21 juillet 1832, en parlant de cet artiste prodigieux : — « Nous avons déjà dit et tout le monde sait que M. Huerta exécute sur la guitare de très-grandes difficultés; mais lorsque j'entends un artiste distingué déployer un talent peu ordinaire sur la guitare, la sensation qui domine en moi est celle du regret de voir des facultés appliquées d'une manière peu utile; car un fait qui ne peut être contesté, c'est que la guitare est destinée à demeurer constamment dans un état complet d'infériorité à l'égard des autres instruments, malgré tout le talent que des artistes tels que MM. Aguado et Huerta emploient à donner plus d'étendue à ses faibles ressources. M. Huerta est peu musicien, et l'harmonie dont il accompagne ses mélodies est quelquefois étrange. » D'autre part, il est certain que Huerta, un peu grisé sans doute par ses facultés exceptionnelles, prétendait tirer de la guitare ce qu'elle est inapte à rendre. A ce sujet, on a mis sur le compte d'un grand musicien le jugement que voici, qui paraît tout à fait équitable : — « Je reprocherai un défaut à Huerta. Parce qu'il entend bruire dans sa tête les accords nombreux et variés de tout un orchestre; parce qu'il sent vibrer en lui, sur tous les tons, tous les échos de son âme, il s'imagine pouvoir rendre sur les six cordes de sa guitare tout ce volcan d'harmonie intérieure. Mais lui seul y est trompé. L'oreille du dilettante n'entend qu'une voix, qui module harmonieusement, il est vrai, mais qui ne peut servir d'interprète aux mille voix que l'artiste écoute chanter en lui. Du reste, Huerta est un excellent guitariste, c'est même le plus excellent que je connaisse. » Ces réflexions, je le répète, sont on ne peut plus sensées (1).

(1) On a attribué à Huerta la composition du fameux chant national espagnol connu sous le nom d'*Hymne de Riego*, et je l'ai fait moi-même, en un article publié sur cet hymne dans la *Gazette musicale* du 25 octobre 1868. Je croyais pouvoir alors ajouter toute confiance aux documents sur lesquels je m'appuyais. Je suis moins sûr de mon fait aujourd'hui, quoique je n'aie pas la preuve du contraire. Je vais donc reproduire, à titre de simple renseignement, ce que je disais à ce sujet : — « .... C'était dans les premiers jours de septembre 1820. L'Espagne, cette terre classique des révolutions, venait de se soulever contre Ferdinand VII, et deux généraux insurgés, Riego et Quiroga, entraient en vainqueurs à Madrid, obligeant le roi à octroyer une constitution à son peuple. — L'effervescence était dans tous les esprits, l'émotion populaire était à son comble, toute l'Espagne enfin était dans une sorte d'enivrement facile à concevoir. C'est à ce moment que deux hommes se rencontrèrent dans une même pensée, celle de doter leur pays d'un hymne de résurrection, d'un chant patriotique et national. L'un d'eux, le colonel Evariste San-Miguel, ancien officier de l'armée de Cadix lors du soulèvement de 1812, ancien rédacteur du journal l'*Espectador*, « tribun et poète en même temps que soldat, » était chef d'état-major de Riego; l'autre, jeune cadet dans l'armée, était un adolescent de dix-sept ans, ayant un peu étudié la musique, et s'appelait Huerta. — Tous deux associèrent leur inspiration, et dans une nuit de fièvre ils enfantèrent un chant auquel ils donnèrent le nom du libérateur, et qu'ils appelèrent l'*Hymne de Riego*. L'Espagne avait trouvé sa *Marseillaise*, et huit jours après, ce chant, devenu rapidement célèbre, retentissait dans les airs d'un bout à l'autre du pays. »

HUET (Auguste), acteur français qui a brillé pendant plus de vingt ans sur le théâtre de l'Opéra-Comique, commença sa carrière à l'époque de la Révolution, sur l'aimable théâtre des Jeunes-Artistes, habilement dirigé par Foignet père et fils (*Voyez* ce nom), et où l'on jouait beaucoup d'opéras-comiques. Vers 1798, il passa au théâtre des Troubadours, où le répertoire se composait tout à la fois de vaudevilles et de pièces lyriques, et où il commença à acquérir les qualités qui devaient le distinguer plus tard comme comédien. Mais celui-ci ayant fait de mauvaises affaires et ayant fermé ses portes, Huet partit pour la province, où il acheva son éducation scénique. Il était au Grand-Théâtre de Rouen, où il tenait l'emploi des *hautes-contre*, lorsqu'il fut appelé à l'Opéra-Comique. Il y débuta le 16 décembre 1805, dans *Adolphe et Clara* et *le Médecin Turc*. Ses commencements furent modestes, et il se borna à doubler Elleviou et Gavaudan; mais bientôt on reconnut qu'il était doué d'un physique plein de grâce et de noblesse, d'une voix fraîche et conduite avec goût, qu'il portait le costume avec une rare distinction, et qu'enfin ses progrès en tant que comédien étaient sensibles de jour en jour. A la retraite d'Elleviou il avait été déjà reçu sociétaire, et le départ de ce grand artiste lui donna l'occasion de créer quelques rôles qui lui firent honneur.

En peu d'années, Huet acquit, avec un véri-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

table talent, une action légitimé sur le public et une incontestable autorité. Outre les rôles importants du répertoire courant, il s'en vit confier un grand nombre de nouveaux qui établirent solidement sa réputation, et on le vit ainsi dans *le Philosophe en voyage*, *Ethelwina*, *le Négociant de Hambourg*, *le Petit Souper*, *Valentine de Milan*, *Marie*, *la Vieille*, *le Colporteur*, *l'Orphelin et le Brigadier*, *Masaniello*, etc., etc., se distinguant à la fois par ses qualités vocales et scéniques, et gagnant chaque jour dans l'estime des amateurs. Huet se fit remarquer aussi, d'une façon moins connue du public, par l'énergie, l'activité, l'intelligence et la probité qu'il déploya lorsque, à la réorganisation de l'Opéra-Comique, il fut nommé, par l'autorité supérieure, l'un des quatre acteurs chargés de l'administration de ce théâtre, et l'on assure que sous ce rapport il rendit d'inappréciables services.

Huet se retira en 1828, pour prendre avec Paul, son ancien camarade de l'Opéra-Comique, la direction du Grand-Théâtre de Rouen. Tous deux s'étaient associés à cet effet, mais Paul ayant obtenu le privilége en son nom seul, voulut rompre le traité. Huet fit alors valoir ses droits, par des actes authentiques, et obligea Paul à lui payer 40,000 francs de dommages-intérêts. Cet artiste distingué est mort en 1832.

HUGH-CASS (.....), chef d'orchestre et compositeur, était en 1865 chef d'orchestre du Casino de Marseille, et remplissait, en 1874, les mêmes fonctions au théâtre de Toulon. Il a fait représenter les ouvrages suivants : 1° *La Croix de Jeannette*, opéra-comique en un acte, Grand-Théâtre de Marseille, 17 janvier 1865 ; 2° *la Ronde de nuit*, opérette en un acte, Alcazar de Marseille, 10 août 1872; 3° *Le légataire de Grenade*, drame lyrique en quatre actes, théâtre de Toulon, 28 février 1874. Ce dernier ouvrage, dont les paroles, comme celles des deux précédents, étaient l'œuvre de M. Maurice Bouquet, avait été présenté par ses auteurs au concours ouvert en 1867 au Théâtre-Lyrique. M. Hugh-Cass est encore l'auteur d'une saynète burlesque : *Une Revue à Trépigny-les-Oursins*.

HULLAH (John), professeur, théoricien et écrivain musical anglais, est né à Worcester en 1812. Élève d'abord de Horsley, il entra en 1829 à l'Académie de musique de Londres, où il suivit le cours de chant de Crivelli. En 1832 il se produisit comme compositeur, en écrivant la musique des *Coquettes de village*, opéra-comique de Charles Dickens, puis bientôt il se livra à l'enseignement et à la propagation du chant populaire, et fit depuis lors, dans cet ordre d'idées, les efforts les plus intelligents, les plus persévérants et les plus heureux. Il fit construire en 1847, pour ses exercices, une grande salle de concerts connue sous le nom de *Saint-Martin's Hall*, que le feu détruisit en 1860. Cet événement, qui le ruinait à peu près complétement, le rendit l'objet des plus ardentes sympathies, et ses élèves, ses amis, ses partisans lui donnèrent en cette circonstance des preuves non équivoques de leur vive affection.

M. John Hullah a été professeur de musique vocale et d'harmonie aux collèges du roi, de la reine et de Bedford, à Londres, organiste de la Chartreuse, directeur de l'orchestre et des chœurs de l'Académie royale de musique. En 1872, le Conseil d'Éducation l'a nommé inspecteur musical pour le Royaume-Uni; depuis lors, il s'est démis de ses fonctions au Collége du Roi.

M. Hullah a produit de nombreux ouvrages d'enseignement, et il s'est occupé aussi avec ardeur des questions relatives à l'histoire de la musique. Voici la liste de ses ouvrages les plus importants : 1° *Méthode de chant de B. Wilhem*, traduite en anglais ; 2° *Notation. Résumé historique concernant le choix, la convenance et la formation des lettres et des caractères qui constituent l'alphabet musical*; 3° *Histoire de la musique moderne* (*the History of modern music*), ouvrage formé d'une série de lectures faites par l'auteur à l'Institution royale de la Grande-Bretagne (Londres, Longmans, 1862, in-8°; 2e édition 1875); 4° *La Période de transition de l'histoire musicale* (*the Transition period of musical history*), ouvrage formé dans les mêmes conditions (Londres, in-8°); 5° *Rudiments de la grammaire musicale*; 6° *Grammaire de l'harmonie musicale*; 7° *Grammaire du contrepoint*; 8° *Exercices pour la culture de la voix*; etc. M. Hullah a publié aussi des recueils de chants pour les enfants, et il a donné, dans des publications spéciales, un grand nombre d'articles sur des sujets relatifs à la musique.

HÜLSKAMP (Gustave-Henri), habile facteur de pianos, fondateur et directeur d'une des maisons les plus considérables en ce genre qui existent en Amérique, est né en Westphalie. En 1850 il alla se fixer aux États-Unis, établit à Troy, dans l'état de New-York, une fabrique de pianos qui, grâce à son talent et à son énergie, acquit bientôt une grande importance, et obtint en 1857 une médaille pour l'excellente construction de ses instruments. Depuis 1866, M. Hülskamp a transporté sa fabrique dans la ville même de New-York.

HUNDT (Mlle Aline), jeune musicienne allemande, s'est fait connaître avantageusement, en ces dernières années, comme chef d'orchestre

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

et comme compositeur. Au mois de mars ou d'avril 1871, elle a fait exécuter sous sa direction à Berlin, dans la salle de l'Académie de chant, une symphonie en *sol* mineur et une grande marche instrumentale qui paraissent avoir obtenu un grand succès. Un journal allemand disait, en parlant de la seconde de ces compositions, que c'est une « œuvre originale et puissante, où le sexe de l'auteur ne se trahit ni dans la hardiesse de l'harmonie, ni dans la couleur de l'instrumentation. » J'ignore si, depuis lors, cette artiste s'est produite de nouveau.

HURLEBUSCH (Conrad-Frédéric), organiste et compositeur, né à Brunswick en 1696, vivait vers le milieu du dix-huitième siècle à Amsterdam, où il devint organiste de l'église réformée. Les renseignements manquent sur l'existence de cet artiste, qui fut un compositeur très-fécond, mais dont on ignore les dates de la naissance et de la mort; on sait seulement qu'il était déjà organiste à Amsterdam en 1738, et qu'il vivait encore dans cette ville en 1766. On connaît les œuvres suivantes de Hurlebusch : 1° *l'Innocenza difesa*, opéra italien; 2° *Flavio Cuniberto*, opéra italien; 3° *VI Sonate di cembalo*, Amsterdam, 1746; 4° *Les 150 psaumes de David avec ses motets, composés pour le clavecin et l'orgue, d'après la base et la vraie harmonie, tonalité, basse chiffrée, avec petits agréments*, etc., Amsterdam, Jan Freislich, 1766; 5° 80 à 100 airs italiens, avec instruments; 6° 12 Cantates italiennes, avec violon et autres instruments; 7° Cantates italiennes, avec basse et chant; 8° 12 concertos, 12 sonates et 8 ouvertures; 9° 6 concertos pour clavecin, avec instruments; 10° 24 fugues pour clavecin et orgue; 11° 18 sonates ou suites pour le clavecin. Hurlebusch est encore l'auteur d'un grand ouvrage sur la théorie de la musique.

HURTADO (Pierre), musicien du dix-septième siècle, évidemment d'origine espagnole (il signait : Pierre Hurtado y de Avalos), mais fixé dans les Pays-Bas et peut-être né dans cette contrée, était fils d'un lieutenant de cavalerie au service du roi des Pays-Bas. Pendant dix ans il fut enfant de chœur à la chapelle royale de Bruxelles, et devint ensuite maître de chant à l'église Saint-Bavon, cathédrale de Gand. M. Van der Straeten a retrouvé, dans les archives de l'église de Sainte-Walburge, d'Audenarde, une liste datée de 1734 et donnant l'inventaire de la musique appartenant alors à cette église; cette liste contient la mention des compositions suivantes de Pierre Hurtado : 1° Motet de chœur, à 4 voix et 3 instruments; 2° Motet de chœur, à 3 voix et 3 instruments; 3° Motet à 3 voix; 4° *Te Deum* à 6 voix et 3 instruments; 5° Motet à 6 voix et 3 instruments.

* **HUTH** (Louis), compositeur allemand, est mort à Londres en 1859.

HUTOY (Eugène), compositeur belge, né à Liége le 2 juillet 1844, a fait son éducation musicale au Conservatoire de cette ville, où il suivit les cours de solfége, de violon, d'harmonie et de fugue. Après avoir publié quelques mélodies vocales, cet artiste a écrit la musique de deux opéras-comiques en un acte, l'un, *Quiroco et Cristi*, représenté au Pavillon de Flore, à Liége, le 8 février 1872, l'autre, *la Posada* ou *le Souper du Roi*, représenté au théâtre royal de la même ville le 24 février 1874. M. Hutoy est professeur de solfége au Conservatoire de Liége, depuis 1872.

Le frère puîné de cet artiste, M. *Achille Hutoy*, né à Tournai le 2 avril 1849, s'est adonné à l'étude de la flûte et est devenu un artiste distingué. Élève aussi du Conservatoire de Liége, il y a été couronné au concours de 1869. Il fait aujourd'hui partie de l'orchestre de M. Bilse, à Berlin.

* **HUTSCHENRUYTER** (Guillaume), compositeur et chef d'orchestre, est né à Rotterdam le 25 décembre 1796. Il étudia dans sa jeunesse le violon, le cor et la trompette, fit un cours complet d'harmonie et de contrepoint, puis se livra avec succès à la composition. Doué d'une intelligente initiative secondée par un savoir réel, cet artiste contribua d'une façon considérable au développement du goût musical dans sa ville natale : directeur des concerts de la Société *Eruditio musica*, maître de chapelle de l'église St-Dominique, chef de la musique de la garde bourgeoise, directeur de la Société *Musis sacrum* et de la société chorale *Euterpe*, professeur à l'École de musique, il a occupé pendant longues années une position brillante et exercé une grande influence sur la marche de l'art. Comme compositeur, on lui doit les ouvrages suivants : 1° *le Roi de Bohême*, opéra représenté à Rotterdam; — 2° quatre symphonies à grand orchestre (dont une publiée à Bruxelles, chez Schott); — 3° deux ouvertures de concert, couronnées par la *Société musicale des Pays-Bas*; — 4° une ouverture pour instruments à vent; — 5° plusieurs recueils de *lieder*; — 6° des chants d'écoles (publiés à Schiedam, chez Roelandt); — 7° plusieurs messes; — 8° des cantates; — enfin un grand nombre de compositions de divers genres, qui portent le chiffre de ses œuvres à plus de cent cinquante. Cet artiste vivait encore à Rotterdam en 1864.

HYE (Mme DE LA). — *Voyez* **LA HYE (Mme DE).**

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

I

IBN AICHA (Mohammed), chanteur arabe, élève de Djémîlè et de Màbed, fut l'un des artistes les plus renommés de l'Orient. Mais il était doué d'un orgueil insupportable, et tel, dit un biographe, que si on le priait de chanter, il se fâchait, et que s'il chantait et qu'on lui criât : *Bravo !* il s'emportait et cessait aussitôt, disant qu'il n'avait pas besoin d'applaudissements. Pour donner une idée de son talent, on raconte qu'un jour, se trouvant à la Mekke et voyant passer une immense troupe de pélerins, Ibn Aïcha dit à un ami : — « Je connais un homme qui, s'il ouvrait la bouche, tiendrait tout ce monde immobile et arrêterait la circulation. — Qui donc ? demanda l'ami. — Moi, » répondit-il, et il se mit à chanter. A sa voix, tout le cortége cessa d'avancer, les litières se pressaient et s'entre-choquaient, les chameaux allongeaient leur cou vers le chanteur, et la confusion qui résulta de cette suspension de la marche faillit amener de graves accidents.

Un autre fait peint son caractère. Revenant de Damas, où il avait été appelé par le calife Walid II et par lui comblé de présents, Ibn Aïcha, retournant à Médine, s'était arrêté au château de Dhou-Khouchb, chez El-Ghamr, frère de ce prince. Un soir qu'il était à boire avec El-Ghamr sur la terrasse qui formait le toit du château, il chanta un air qui plut beaucoup à celui-ci. El-Ghamr le pria de recommencer; Ibn Aïcha refusa par fierté; le prince insista, le chanteur s'obstina, et El-Ghamr, irrité de ce refus et échauffé par les fumées du vin, fit précipiter l'artiste indocile du haut en bas de la terrasse. Quelques-uns disent, il est vrai, que cette chute fut accidentelle. Quoi qu'il en soit, Ibn Aïcha en mourut, vers l'an 125 ou 126 de l'hégire (environ 743 de l'ère chrétienne).

IBN MOUHRIZ, musicien arabe, vivait au premier siècle de l'hégire (septième siècle de l'ère chrétienne). C'était un chanteur fort distingué, s'il faut en croire l'anecdote suivante, rapportée par Caussin de Perceval dans sa notice sur un autre chanteur arabe, Honayn el-Hiry (1) : — « Honayn tenait, en quelque sorte, le sceptre de l'art musical dans sa province, quand il apprit qu'il était menacé d'une dangereuse concurrence. Ibn Mouhriz, attiré par ce qu'on lui avait rapporté du caractère et des goûts de l'émir Bekr, fils de Merwân, s'était mis en route pour venir faire une tournée en Irâk. Honayn s'empressa d'aller au-devant d'un rival qu'il redoutait. Il le rencontra au bourg de Cadecyè, sur la limite même de l'Irâk et du désert. Il fit connaissance avec lui et le pria de lui faire entendre sa voix. Ibn Mouhriz ayant aussitôt chanté un air de sa composition, Honayn lui dit : — « Combien te flattes-tu de gagner dans ce pays ? « — Peut-être 1,000 pièces d'or (14,000 fr.). « répondit Ibn Mouhriz. — Eh bien! reprit Ho- « nayn, contente-toi de 500 (7,000 fr.) ; les « voici; va ailleurs, et promets-moi de ne plus « revenir. » Ibn Mouhriz était modeste en ses désirs et naturellement disposé à fuir le monde. Il accepta le marché, et s'en retourna. Les confrères de Honayn le plaisantèrent au sujet de cette aventure. « Riez tant qu'il vous plaira, leur « dit-il, j'ai agi sagement. Si cet homme était « entré en Irâk, j'étais perdu, ruiné. Il m'aurait « tellement écrasé de sa supériorité, que jamais « je n'aurais pu me relever. »

IBN-SOURAYDJ, l'un des chanteurs arabes les plus fameux, brillait dans le premier siècle de l'islamisme (sixième de l'ère chrétienne). « Il avait, dit Caussin de Perceval la peau brune, peu de barbe, le teint couperosé, les yeux louches. Il se coiffait habituellement d'un chapeau rond et se couvrait le visage d'un léger voile, lorsqu'il chantait, afin que l'attention des auditeurs ne fût pas distraite par la vue de sa figure disgracieuse, et se fixât uniquement sur sa voix, qui était d'une grande beauté. Né à la Mekke à la fin du califat d'Omar, fils de Khattab, il eut pour maître de chant Ibn-Mouçaddjih. Il alla ensuite à Médine, où il fréquenta la maison d'Azzè-tel-Meylâ et apprit plusieurs des airs de cette cantatrice. De retour à la Mekke, il y demeura longtemps obscur; il exerçait la profession de *ndyeh* ou chanteur de vers élégiaques dans les funérailles. Il végéta ainsi jusqu'à l'âge de quarante ans. »

En réalité, Ibn-Souraydj naquit vers l'an 23 de l'hégire, soit vers 641 de l'ère chrétienne. Les circonstances finirent par lui être favorables, et, après une jeunesse obscure, plusieurs

(1) *Notices anecdotiques sur les principaux musiciens arabes des trois premiers siècles de l'Islamisme.*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

occasions lui permirent de mettre en relief son très-beau talent de chanteur et même son habileté à composer de jolis airs, et il finit par être considéré à la Mekke, à Médine et dans tout le Hidjâz pour le premier des *nayeh*. Bientôt il augmenta encore sa renommée en prenant l'habitude de s'accompagner avec le luth, et il fut, assure-t-on, le premier qui chanta des vers arabes en s'aidant de cet instrument.

L'histoire de sa lutte artistique avec un de ses serviteurs devenu son élève, El-Gharidh, affranchi comme lui, est intéressante et curieuse. Celui-ci avait si bien profité des leçons de son maître, qu'il devint bientôt son rival, sa voix paraissant d'ailleurs particulièrement propre au chant des poésies élégiaques. Ibn-Souraydj, pour éviter une comparaison qui blessait son amour-propre, abandonna alors la profession de *nayeh*, et s'attacha à composer des airs d'un style grave et noble, dans les espèces de rhythmes du genre *thâkil* ou lent. Mais El-Gharidh le suivit sur ce terrain et engagea avec lui une lutte qui, pendant plusieurs années, excita l'attention et la curiosité du public Mekkois, lequel jouissait du talent des deux artistes sans accorder la palme à l'un plus qu'à l'autre. Ibn-Souraydj voulut alors changer de nouveau sa manière, et se mit à composer des *hazadj*, airs tendres et faciles, et surtout des *ramal*, mélodies vives et agitées; mais, là encore, El-Gharidh le poursuivit et presque l'égala. Enfin, Ibn-Souraydj composa un jour, sur des vers du poète Omar et dans le rhythme *thakil* second, un chant d'une si grande beauté et d'une allure si magnifique, que son rival dut s'avouer vaincu; cet air a été mis au rang des chefs-d'œuvre de la musique arabe.

La renommée du chanteur devint immense, et le calife Walid, fils d'Abd el-Mélik, à son avènement au trône, le fit venir à Damas et en fit son favori. C'était d'ailleurs un fort honnête homme, aussi estimé pour sa conduite qu'admiré pour son talent. Attaqué de l'éléphantiasis, il mourut à la Mekke, dans sa quatre-vingt-cinquième année, vers l'an 108 de l'hégire (726 de J.-C.).

IMBAULT (J.....-J.....), violoniste, puis éditeur de musique, naquit à Paris le 9 mars 1753. Il commença jeune l'étude de la musique, et à l'âge de dix ans devint pour le violon l'élève de Gaviniés, sous la direction duquel il acquit un remarquable talent. Il débuta comme virtuose à dix-sept ans, en se faisant entendre dans les concerts donnés au profit de l'École de dessin fondée par Bachelier, et l'on raconte que son succès y fut si grand que, pour lui exprimer sa satisfaction, M. de Sartine lui accorda le droit de désigner un élève pour être admis dans cette école. Imbault se produisit ensuite au Concert spirituel, puis aux brillantes séances de la Société olympique, et il eut l'honneur d'exécuter trois fois avec Viotti, devant la reine Marie-Antoinette, les symphonies concertantes de cet illustre maître. Sous l'empire, il fit partie de l'orchestre de la chapelle.

Vers 1785, Imbault, qui avait été attaché pendant quelques années à l'orchestre de l'Opéra, se mit à la tête d'un établissement d'édition musicale qui fut bientôt l'un des premiers de Paris. « Comme éditeur de musique, disait le *Dictionnaire historique des Musiciens*, il s'est attaché plus constamment que tout autre à donner des éditions belles et correctes, même dans les ouvrages les plus ordinaires; outre cela il en a donné un grand nombre de très-bonnes et de très-importantes; on lui doit le *Traité de la fugue et du contrepoint* de Marpurg, l'*École d'orgue* par M. Jos. Martini, les Méthodes de violoncelle par Tillière, Bréval et L. Duport. Il a publié en 1808 une superbe édition des quatuors d'Haydn, au nombre de cinquante-six, avec le portrait de ce compositeur. » Parmi les très-nombreuses publications faites par Imbault, il faut citer aussi plusieurs concertos de violon de Rode, des duos de Viotti, des sonates de clavecin de Boieldieu, et l'un des chefs-d'œuvre de son vieux maître Gaviniés, *les Vingt-quatre Matinées*. Peu de temps avant la mort de ce dernier, en 1800, Imbault donna deux brillants concerts à son bénéfice, et Gaviniés, reconnaissant envers son élève, lui fit don de son portrait dessiné par P. Guérin.

IMBERT ou YMBERT (Th.....), compositeur, a fait représenter le 8 mars 1861, au Théâtre-Lyrique, un opéra-comique en un acte intitulé *les Deux Cadis*. Ce petit ouvrage, très-bien accueilli du public, renfermait de bonnes qualités et semblait d'un bon augure pour l'avenir du jeune artiste qui débutait ainsi. Pourtant, et j'ignore pourquoi, il n'a plus été question depuis lors de M. Imbert, qui a seulement publié la partition d'une sorte de petit oratorio, *Bethléem*, « pastorale » en trois parties (Paris, Choudens). On doit aussi à ce compositeur quelques romances et chansons, *Sur le Lac*, *la Bayadère*, *Juliette*, *Tircis et Amarante*, *l'Hirondelle*, *le Batelier du Nil*, *Pauvre Jacques*, *la Mort et le Bûcheron*, *le Satyre et le Passant*, etc.

* **IMBIMBO** (Emmanuel). Cet artiste est

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

l'auteur d'un *Salve regina* avec accompagnement d'orchestre, dont M. le docteur Basevi, de Florence, possède une copie datée de 1793.

IMMENRAET (Michel), facteur de clavecins, né à Cologne à la fin du seizième siècle, s'établit à Anvers, et fut inscrit au nombre des bourgeois de cette ville le 5 mars 1610. Il était contemporain du fameux Hans Ruckers le vieux, le plus célèbre facteur de clavecins d'Anvers, qui possédait en ce genre un grand nombre d'artistes distingués.

IMPALLOMENI (.....), compositeur italien, a fait représenter au théâtre Garibaldi, de Palerme, en 1872, un opéra intitulé *Fatima*.

IMPERATORI (.....). Un musicien italien de ce nom a fait représenter sur le théâtre de la Scala, de Milan, le 22 novembre 1842, un opéra sérieux intitulé *Bianca di Belmonte*.

INCHINDI. — *Voyez* **HENNEKINDT.**

INDY (Saint-Ange-Wilfrid **D'**), né à Valence (Drôme), le 14 décembre 1821, est un de ces hommes de goût qui savent utiliser par la culture intelligente de l'art, les loisirs que leur crée une situation aisée et indépendante. Venu à Paris en 1839, M. d'Indy y prit des leçons de piano d'Antoine de Konstki, et eut en même temps Banderali comme professeur de chant. En outre, il suivait au Conservatoire le cours de composition de Carafa, ou plutôt celui que faisait au nom du maître Alexis Roger, qui obtint en 1842 le grand prix de l'Institut.

Un quatuor pour instruments à cordes, publié en 1841, chez Challiot, puis un certain nombre de morceaux pour piano, de duos pour piano et violon, et de pièces de chant, parmi lesquelles il faut distinguer une scène dramatique intitulée *Charlotte Corday* (Mme Maeyens-Couvreur, éditeur), tels furent les débuts de M. d'Indy dans la carrière du compositeur. Il écrivit ensuite sur un livret de M. Emilien Pacini (*les deux Princesses*), un opéra-comique en deux actes, qui fut représenté le 2 février 1850, dans la grande salle du Conservatoire, et qui a été édité par Mme Maeyens. Le succès de cet ouvrage engagea M. Perrin, directeur de l'Opéra-Comique, à accepter du jeune compositeur une nouvelle partition, *le Feu sous la neige;* mais différentes circonstances en firent ajourner la mise à la scène, et ce ne fut qu'en 1860 que cet opéra, qui avait été retiré du théâtre, fut représenté au Louvre, chez M. le comte de Niewerkerke, et dans quelques autres salons. L'un des interprètes de l'ouvrage était le ténor Capoul, qui paraissait pour la première fois devant le public parisien.

Pourvu par M. Roqueplan, directeur de l'Opéra, d'un poëme de M. de Saint-Georges, *Maître Claude*, M. d'Indy en avait écrit la musique, et les répétitions allaient commencer, lorsque la direction de l'Opéra vint à passer dans les attributions du ministre de la maison de l'empereur. L'accès de notre première scène lyrique s'étant trouvé en même temps interdit à tout compositeur n'ayant pas encore fait ses preuves sur une scène subventionnée, M. d'Indy dut rendre son poëme à M. de Saint-Georges, qui le remania, et le transmit cette fois à M. Jules Cohen; ce fut, comme on le sait, l'Opéra-Comique qui hérita de *Maître Claude*.

Les derniers ouvrages dramatiques de M. d'Indy sont deux opéras de salon : *Méprise et Surprise*, et *Dans le brouillard*, composés l'un et l'autre en 1867, sur des paroles de M. Jules d'Evry. Ces deux partitions, finement touchées, et d'un caractère très-agréable, ont été exécutées dans la salle du Conservatoire. Une affection prématurée de l'organe visuel, dont la gravité s'est promptement accrue, a forcé M. d'Indy à renoncer aux travaux de composition qui lui étaient chers, et pour lesquels il se sentait heureusement doué. Je compléterai l'énumération de ses œuvres principales en signalant : un trio pour piano, violon et violoncelle, op. 15 (Paris, Richault), deux sonatines pour piano, et une *Sérénade*, dont la mélodie élégante et l'accompagnement soigné donnent la mesure du talent du compositeur.

M. Wilfrid d'Indy a fourni au *Correspondant*, de 1869 à 1873, d'intéressants articles de critique musicale. Il habite depuis un certain nombre d'années l'arrondissement de Bayeux (Calvados).

J. C—z.

INDY (Vincent **D'**), compositeur, neveu du précédent, s'est fait connaître, depuis quelques années, par plusieurs productions importantes. C'est ainsi qu'il a fait entendre successivement une ouverture intitulée *les Piccolomini* (Concerts populaires, 1874), des fragments d'une « symphonie chevaleresque » (Société nationale, 1876), une ouverture d'*Antoine et Cléopâtre* (Concerts populaires, 1877), et une « chanson espagnole » avec chœur intitulé *la Chevauchée du Cid* (Société nationale, 1877). Ce jeune artiste, qui ne manque ni de talent ni de vigueur, mais qui cherche encore sa voie, semble, comme quelques-uns des musiciens de notre nouvelle école française, un peu trop imbu des théories énervantes de M. Richard Wagner. M. d'Indy a pris une part assez importante à l'utile et intelligente publication des cantiques et des madrigaux de Salomon Rossi, faite récemment par M. S. Naumbourg (*Voyez* ce nom).

INGRANDE (Edmond **D'**), organiste et com-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

positeur, est né à Paris le 19 mars 1825. D'abord élève de Wilhem et de Taskin, il travailla ensuite avec Zimmermann, et prit part, en 1845, au concours préparatoire pour le prix de Rome. N'ayant pas réussi, il entra en 1848 au Conservatoire, dans la classe de composition d'Adolphe Adam, mais n'y resta que peu de temps. Il devint bientôt professeur de chant dans les écoles communales de la ville de Paris, puis, successivement, organiste de l'église Saint-Ambroise, de Notre-Dame-des-Blancs-Manteaux, et maître de chapelle à Saint-Leu. M. d'Ingrande a écrit un grand nombre de chœurs orphéoniques : *le Guet*, *Il est minuit*, *les Papetiers*, *le Chant des Forgerons*, *la Fête du bon Dieu*, *les Génies de la terre*, *l'Union de l'industrie et des arts*, *le Chant de l'atelier*, qui ont été couronnés à différents concours; il est aussi l'auteur d'une grande cantate, *Jeanne d'Arc*, pour soprano et chœurs, avec accompagnement de piano et instruments à cordes, couronnée par la Société libre des Beaux-Arts, et de deux messes brèves à 3 voix d'hommes, avec accompagnement d'orgue, qui lui ont valu deux mentions honorables au concours ouvert en 1874 par la Société des compositeurs de musique. M. Edmond d'Ingrande a pris part à la rédaction du journal *l'Orphéon* et à celle de *l'Union chorale*, devenue plus tard *l'Union musicale*.

INIGUEZ (.....), organiste espagnol contemporain, a publié chez l'éditeur Romero y Andia, à Madrid, un *Traité complet de plain-chant* et une *Méthode complète, théorique et pratique d'orgue*.

* **INSANGUINE** (Jacques). Aux ouvrages dramatiques de cet artiste, il faut ajouter *la Matilde generosa*, opéra représenté à Naples, sur le théâtre des Fiorentini, en 1757.

INZENGA (José), pianiste, compositeur et professeur espagnol contemporain, est l'auteur d'un manuel intitulé : *Quelques observations sur l'art d'accompagner au piano* (Madrid, Romero y Andia). Cet artiste a fait représenter sur divers théâtres de Madrid, soit seul, soit en collaboration, un certain nombre de *zarzuelas*; je ne puis signaler que les suivantes : 1° *Por seguir a una mujer*, 4 actes (en société avec Gaztambide, MM. Barbieri et Oudrid), 24 décembre 1851; 2° *Don Simplicio Bobadilla*, 3 actes (avec Gaztambide, MM. Barbieri et Hernando), 7 mai 1853; 3° *un Dia de reinado*, 3 actes (avec Gaztambide, MM. Barbieri et Oudrid), 11 février 1854; 4° *Cubiertos à cuatro reales*, un acte, 27 octobre 1866; 5° *Oro, astucia y amor*, 3 actes; 6° *Si yo fuera rey*, 3 actes. M. Inzenga est professeur de chant au Conservatoire de Madrid depuis le 1er février 1860. Il a publié récemment le premier volume d'un recueil intéressant, qui, sous le titre d'*Ecos de España* (Barcelone, Vidal et Bernareggi), reproduit cinquante-deux pièces de musique populaire, chansons ou airs de danse, parmi lesquels on retrouve les airs joyeux des montagnes de la Catalogne, la *Guaracha* de l'île de Cuba, des *sevillanas*, la *jota aragonesa*, et jusqu'aux chants militaires de la guerre de l'Indépendance. M. Inzenga, qui a fait un voyage artistique en Italie, a aussi publié un livre intitulé : *Impresionas de un artista en Italia*, qui renferme, dit-on, de bonnes vues sur l'art lyrique et sur l'art du chant.

IREMONGER (Michel), compositeur, s'est fait connaître en Italie par un petit opéra, *una Notte di novembre*, qui fut joué en 1869 au théâtre Re, de Milan, avec un certain succès. Cet artiste, qui fut, je crois, avec un de ses confrères, directeur un instant d'une des petites scènes de Milan, mourut en cette ville, à la fleur de l'âge, le 6 janvier 1871.

ISMAËL (Jean-Vital-Ismael **JAMMES**, dit), chanteur dramatique, est fils d'un pauvre tailleur d'Agen, et naquit en cette ville le 28 avril 1827. Doué d'une superbe voix de baryton et d'heureuses aptitudes musicales, il ne put être aidé par sa famille, trop pauvre pour lui fournir les maîtres dont il avait besoin. Alors, poussé par sa vocation, il quitta un jour la maison paternelle, se rendit à pied à Bordeaux, puis de là à Nantes, s'arrêtant de ville en ville, et faisant le métier de chanteur ambulant pour pouvoir vivre le long de la route. Arrivé à Nantes, il trouva le moyen de se faire engager comme choriste au Grand-Théâtre, et fut appelé un jour, par occasion, à jouer le rôle de Max dans *le Chalet*. Il avait alors seize ans environ. Bientôt il vint à Paris, se vit refuser, dit-on, l'entrée du Conservatoire, prit quelques leçons avec un artiste peu connu, et s'engagea pour tenir, dans une petite ville de la Belgique, l'emploi de baryton et de basse chantante.

Le jeune artiste possédait un tempérament intellectuel remarquable. Seul, sans maîtres, il avait appris à lire et à écrire; presque seul aussi, il apprit la musique, se mit en état de lire les partitions, et fit d'une façon toute pratique, sur les scènes secondaires de la province, son rude apprentissage de chanteur et de comédien. Après avoir tenu son emploi à Tournay, à Orléans, à Amiens, à Saint-Étienne, il arriva à Bordeaux, et c'est dans cette ville qu'il rencontra ses premiers grands succès, en jouant tous les grands rôles du répertoire de l'Opéra et de l'Opéra-Co-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

mique. Il était lancé alors, et ne quitta plus les grandes villes, se produisant successivement à Bruxelles, à Rouen, à Lyon, à Marseille, etc.

La réputation que M. Ismaël s'était acquise en province était parvenue jusqu'à Paris. M. Carvalho, directeur du Théâtre-Lyrique, songea à se l'attacher, et, le 30 septembre 1863, M. Ismaël débutait à ce théâtre dans un ouvrage nouveau, *les Pêcheurs de perles*, de Georges Bizet, après quoi il se produisait dans *Rigoletto*. Quoique un peu hésitant à son apparition sur une scène aussi importante, en raison de certains défauts que les artistes contractent forcément en province, M. Ismaël, dont les qualités de chanteur et de comédien étaient incontestables, dont la voix était sympathique bien que parfois un peu dure, et qui joignait à un grand sentiment pathétique la verve comique qui force le rire, M. Ismaël prit bientôt possession du public et devint son acteur favori. Des créations nombreuses dans *Cardillac*, *la Fiancée d'Abydos*, *les Joyeuses Commères de Windsor*, *Mireille*, *Macbeth*, et la reprise de certains rôles du répertoire, entre autres celui de Sganarelle du *Médecin malgré lui*, vinrent montrer toute l'ampleur, la souplesse et la variété de son talent.

Vers 1871, M. Ismaël fut engagé à l'Opéra-Comique, et là encore, sans parler de l'œuvre ridicule qui s'appelle *Fantasio*, il fit plusieurs excellentes créations : *le Roi l'a dit*, *le Florentin*, et surtout *Gille et Gillotin*, auquel il dut un de ses plus grands succès. Malheureusement, vers cette époque, il fut atteint d'une affection vocale qui l'obligea de s'éloigner de la scène à plusieurs reprises. Il n'importe; M. Ismaël reste un artiste extrêmement distingué, bien doué à tous les points de vue, soigneux de toutes choses, et qui réunit, qualité si rare aujourd'hui, le talent du comédien à celui du chanteur. C'est en raison de cet avantage que le Conservatoire l'avait placé, il y a quelques années, à la tête de sa classe d'opéra. Il a dû résigner depuis ces fonctions, et la perte de sa voix, qui semblait l'avoir obligé aussi à quitter définitivement la scène, lui a cependant permis d'entrer au théâtre de la Renaissance, où il a fait une excellente création dans une opérette de M. Johann Strauss, *la Tzigane* (1877).

ISO (.....), compositeur français, vivait dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Le 20 juillet 1759, l'Opéra donnait la première représentation de *Fragments héroïques* dont chacun des trois actes, comme c'était l'habitude pour ces sortes d'ouvrages, formait un tout complet et indépendant des deux autres. Le premier avait pour titre *Phaéluse* (paroles de Fuselier), le second *Zémide* (paroles de Laurès), et la musique de ces deux actes était d'Iso. Ce compositeur, aujourd'hui complétement oublié et qui n'a pas laissé d'autres traces de son passage, serait resté absolument ignoré sans un incident assez étrange, que l'on trouve ainsi relaté dans les *Anecdotes dramatiques* de l'abbé de La Porte : « M. Iso est connu par le procès qu'il a intenté à M. de Lagarde, compositeur de la chambre de Sa Majesté et ordinaire de sa musique. M. Iso prétendait que de tous les ouvrages de musique qui ont paru sous le nom de M. de Lagarde, il n'y en a pas un seul qui lui appartienne. *Je suis*, dit-il dans son Mémoire, *l'auteur de tous ces ouvrages.... Le sieur de Lagarde s'en est approprié la gloire et le profit.* M. Iso fut condamné au Châtelet, et ensuite au Parlement. » Il m'a été impossible de mettre la main sur le Mémoire d'Iso, qui est sans doute fort curieux, et je n'ai pu découvrir aucun autre renseignement sur cet artiste, si ce n'est que le mardi-saint de l'année 1773, Mlle Duval chantait un motet de sa composition au Concert spirituel. Je crois toutefois qu'il ne fait qu'un avec celui qui est mentionné sous le nom d'*Yzo*, au tome VIII de la *Biographie universelle des musiciens*, comme auteur d'un écrit intitulé *Lettre sur celle de M. J.-J. Rousseau, citoyen de Genève, sur la musique*, et publié en 1754.

ISOLANI (Le comte Alessandro), est l'auteur d'un opera-ballet intitulé *Amina*, qui a été représenté en 1859 au théâtre communal de Bologne.

* **ISOUARD** (Nicolo), compositeur, était né à Malte, d'une famille française, le 6 décembre 1775. A la liste de ses ouvrages, il faut ajouter *le Baiser et la Quittance*, opéra-comique en 3 actes, écrit en société avec Boieldieu, Kreutzer et Méhul, et représenté à l'Opéra-Comique le 18 juin 1803; on lui doit aussi quelques fragments d'*une Nuit de Gustave Wasa*, opéra-comique donné le 29 septembre 1827, et au sujet duquel Fétis disait, dans sa *Revue musicale* : « ..... Cette pièce n'est point favorable à la musique. Nicolo Isouard, qui en avait été chargé primitivement, avait jeté sur le papier quelques idées, et avait écrit tout le chœur de la fin du premier acte. Le reste de la musique a été composé par M. Gasse. »

S'il faut en croire certains documents, le véritable nom de famille de Nicolo aurait été *Isoiar*, et non Isouard. Ainsi, dans l'acte de mariage de son frère, dressé à Gand en 1827, on lit : « Joseph-Alexandre-Victor-Antoine-Calcédoine-Jacques-Emmanuel *Isoiar*, dit *Nicolo Isouard*, né à Malte le 24 juillet 1794.... » Ce frère cadet,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

voulant profiter de la renommée de Nicolo, se faisait appeler lui aussi, comme on le voit, Nicolo Isouard. Après avoir été officier sous le premier empire, il avait ensuite embrassé la carrière théâtrale, d'abord comme chanteur, puis comme directeur. Il chanta l'emploi des ténors d'opéra-comique dans plusieurs grandes villes des départements et de l'étranger, notamment à Lille (1825), Gand (1826 et 1827), Rouen (1828), Nimes (1829), Toulouse (1833), et ensuite de nouveau à Rouen pendant plusieurs années. Il resta établi en cette ville, où il devint plus tard sous-inspecteur des monuments historiques à la préfecture de la Seine-Inférieure, et y mourut le 23 mars 1863.

L'une des deux filles de Nicolo, Mlle *Ninette Nicolo Isouard*, était musicienne et s'était quelque peu livrée à la composition. Elle avait publié quelques romances et mélodies vocales. Elle est morte à Paris, le 6 octobre 1876, à l'âge de soixante-deux ans.

ITASSE (.....), professeur de chant à Paris, appartenait au personnel de l'Opéra et fit partie des hautes-contre des chœurs de ce théâtre depuis 1768 jusqu'à 1783, époque à laquelle il fut pensionné. Cet artiste a publié un *Premier recueil d'airs et duos avec accompagnement de violon et alto, ou avec la guitare et basse.*

ITIER (Léonard), luthiste fort distingué, vivait dans la seconde moitié du dix-septième siècle et dans la première moitié du dix-huitième. Bien qu'on ne connaisse point l'année de sa naissance ni celle de sa mort, il est certain qu'il vécut fort vieux, car l'*État de la France*, qui l'inscrit, à la date de 1721, comme maître de luth ordinaire des pages de la musique de la chapelle du roi, avec « 600 livres par an pour nourriture, » ajoute qu'« il étoit déjà en possession de cette charge au sacre du roy Loüis XIV en 1654. » Itier a donc fourni une carrière d'une longueur peu commune, et est resté en exercice pendant au moins soixante-sept ans. Il occupait la même charge pour les pages de la musique de la chambre, avec « 730 livres de nourriture par an, » et enfin il était joueur de viole de la musique de la chambre pour le semestre de juillet, « à raison de 450 livres 5 sols pour nourriture, » ce qui lui constituait un traitement total annuel de 1780 livres 5 sols. — Son fils, *Gaston Itier*, luthiste comme lui, avait la survivance de ces trois charges, et lui succéda vraisemblablement.

IVANOFF (Nicolas), l'un des rares chanteurs russes qui se soient fait un nom, est né dans la Petite-Russie au commencement de ce siècle. Doué d'une fort jolie voix de ténor, il quitta jeune son pays pour aller étudier le chant à Milan, sous la direction d'Eliodoro Bianchi. Il débuta à Naples vers 1830, prit encore en cette ville des leçons de Nozzari, et presque aussitôt était engagé au Théâtre-Italien de Paris, où il se produisait pour la première fois en 1832, et où il supporta sans désavantage le redoutable voisinage de Rubini. La voix d'Ivanoff avait un remarquable caractère de tendresse et de suavité, et ses qualités naturelles étaient doublées par la pureté d'un chant plein de douceur et d'élégance. Il chantait l'*adagio* avec un charme exquis, et jamais ne laissait échapper de ces cris et de ces coups de gosier qui sont l'unique ressource des artistes médiocres. Seulement, il était froid et compassé comme acteur. Ivanoff resta plusieurs années à Paris, se fit entendre également à Londres, puis retourna en Italie, se fit applaudir à Florence, à Palerme, à Milan, revint un instant à Paris, vers 1850, et enfin alla se retirer à Bologne, où il vit encore aujourd'hui, entouré, dit-on, de l'estime et de l'affection de tous ceux qui le connaissent.

IVRY (Paul-Xavier-Désiré, marquis de **RICHARD D'**), compositeur dilettante, est né à Beaune (Côte-d'Or) le 4 février 1829. Dès 1847 il faisait exécuter par la Société philharmonique de cette ville une ouverture de concert, et écrivait bientôt les paroles et la musique d'un opéra intitulé *Fatma*, en même temps qu'il publiait quelques mélodies vocales. S'étant fixé à Paris en 1854, il y composa la musique de deux opéras-comiques en un acte, *Quentin Metzys* et *la Maison du docteur*, sans pouvoir réussir à se faire ouvrir les portes d'un théâtre; le second de ces ouvrages fut pourtant joué dans quelques salons et représenté à Dijon en 1855, et la partition en fut gravée chez l'éditeur M. Choudens. A cette époque, M. d'Ivry, qui n'avait reçu aucune éducation musicale et ne s'était formé que par la lecture de quelques traités et des œuvres des maîtres, prit des leçons de contrepoint de Leborne et fit un cours de composition avec M. Aristide Hignard (*Voyez* ce nom). C'est pendant ce temps qu'il écrivit un nouvel ouvrage en un acte, *Omphale et Pénélope*, qui lui avait été commandé pour le Théâtre-Lyrique, mais qu'un changement de direction fit rester dans ses cartons.

Quelques années plus tard, M. d'Ivry, voulant réaliser un rêve longtemps caressé, entreprit d'écrire le poëme et la musique d'un *Roméo et Juliette* qui fût à l'œuvre de Shakespeare ce que le *Faust* de M. Gounod était au drame de Gœthe. La moitié de l'ouvrage était déjà faite lorsque, vers la fin de 1864, le compositeur se trouvant

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

à Rouen, apprit de Liszt que M. Gounod était en train de traiter le même sujet. Douloureusement surpris à cette nouvelle, il se remit pourtant au travail, mais sans se dissimuler les difficultés qu'allait créer à l'expansion de son œuvre une concurrence aussi redoutable. Il la termina néanmoins, et, désirant prendre date, il fit graver sa partition sous le titre : *les Amants de Vérone* (Paris, Flaxland), de façon que sa publication précédât de quelques jours l'apparition, sur la scène du Théâtre-Lyrique, du *Roméo et Juliette* de M. Gounod. La partition des *Amants de Vérone* était signée du pseudonyme anagrammatique de *Richard Yrvid*. Peu de semaines après, le 12 mai 1867, une exécution en était faite à l'école de M. Duprez, avec M. Duprez fils et sa sœur, Mme Vandenheuvel-Duprez, dans les deux rôles de Roméo et de Juliette; la presse musicale, invitée à cette soirée, fut très-favorable à l'œuvre et à l'auteur.

Toutefois, celui-ci n'eut plus alors qu'une double pensée : compléter et parfaire une œuvre qui ne le satisfaisait qu'à demi et, dans ce nouveau travail, s'éloigner le plus possible de l'interprétation que M. Gounod avait donnée au chef-d'œuvre de Shakespeare; puis, faire jouer *les Amants de Vérone*. L'ouvrage, refait en grande partie, augmenté d'un acte (il n'en comportait primitivement que quatre), s'éloigne sensiblement de l'opéra de demi-caractère, pour se rapprocher du grand drame lyrique, et l'auteur a donné beaucoup de développement aux deux rôles de Mercutio et de la nourrice, tenus dans l'ombre par les collaborateurs de M. Gounod. J'ai entendu les deux versions des *Amants de Vérone*, et, déjà fort satisfait de la première, j'ai trouvé la seconde très-supérieure et digne d'être présentée au public avec de grandes chances de succès. Par malheur, celui-ci n'a pas encore été appelé à la juger.

M. le marquis d'Ivry a publié chez MM. Mayaud, Richault et Heu un certain nombre de mélodies vocales : *le Roi de Thulé*, *l'Ondine*, *l'Adieu de la Nourrice*, *Matin et Soir*, *Fleur de jasmin*, etc., ainsi qu'un « cantique à Notre-Dame de Lourdes, » *Litanies de la Délivrance*, dont il a écrit les paroles et la musique.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

J

JACOBS (Peeter), luthier flamand, exerça son art à Amsterdam dans les dernières années du dix-septième siècle et au commencement du dix-huitième. C'était un artiste habile, dont les produits avaient une réelle valeur. Les instruments laissés par lui sont nombreux, tant violons qu'altos et basses, et construits sur le modèle de ceux de Nicolas Amati.

JACOBY (Georges), violoniste et compositeur, né à Berlin le 13 février 1840, fut amené de bonne heure en France par ses parents, et se fit admettre au Conservatoire de Paris, où il entra, le 29 décembre 1852, dans la classe de M. Massart. Admis au concours en 1854, il obtint un 3e accessit, et se vit décerner le 1er en 1856, puis concourut deux nouvelles années sans obtenir une récompense supérieure; aux termes des règlements de l'école, il aurait dû être rayé des classes, mais il obtint un sursis, concourut de nouveau en 1859, remporta un second prix, et enfin eut le premier en 1861. A peu près à cette époque il entra à l'orchestre de l'Opéra, ce qui ne l'empêchait pas de se faire entendre fréquemment dans les concerts. Quelques années plus tard, en 1868, M. Jacoby devenait chef d'orchestre au petit théâtre des Bouffes-Parisiens, puis, étant allé se fixer à Londres en 1870, il acceptait, en 1872, les fonctions de chef d'orchestre à l'Alhambra, fonctions qu'il exerce encore aujourd'hui. Cet artiste a fait représenter à Paris deux ou trois opérettes sans conséquence et sans valeur, et il a écrit à Londres la musique de quelques pantomimes et féeries; voici la liste de ces ouvrages : 1° *le Feu aux poudres*, un acte, dans un concert, 21 mars 1869; — 2° *la Nuit du 15 octobre*, un acte, Bouffes-Parisiens, 15 octobre 1869; — 3° *Black-Crook*, féerie en 4 actes (en société avec M. Fr. Clay), Alhambra de Londres, décembre 1872; — 4° *Mariée depuis midi*, monologue, Alhambra, Juillet 1873 (représenté en suite aux Bouffes-Parisiens le 6 mars 1874); — 5° *la Forêt enchantée*, ballet-pantomime, Alhambra, août 1873; — 6° *the Demon's Bride*, féerie en 3 actes, id., 7 septembre 1874; — 7° *Cupid in Arcadia*, ballet en 2 tableaux, id., 26 juin 1875; — 8° *the Fairies Home*, ballet, id., décembre 1876. — 9° *Yolande*, ballet, id., août 1877. Dans les concerts fréquents qu'il donnait naguère à Paris, M. Jacoby fit entendre plusieurs œuvres composées par lui pour le violon : 1er concerto, dédié au roi de Prusse; 2e concerto, dédié à la reine d'Espagne; Valse de concert; Prière; Nocturne; Berceuse; Chanson de matelots; Fantaisies sur *l'Étoile du Nord*, *l'Africaine*, *la Fille du régiment*, etc., etc. J'ignore si aucune de ces compositions a été publiée.

JACOPS (Édouard), est auteur de l'écrit suivant : *Nomenclature des sociétés musicales de la Belgique, suivie d'une notice chronologique sur l'Association royale de sociétés lyriques d'Anvers* (Anvers, 1853, in-8°).

JACQUARD (Léon-Jean), violoncelliste distingué, né à Paris le 3 novembre 1826, fit ses études littéraires à Pont-le-Voy, près de Blois, où il commença à travailler le violoncelle sous l'habile direction de Hus-Desforges, qui s'était retiré en cette ville. Celui-ci étant mort en 1838, M. Jacquard fut confié pendant quelque temps aux soins d'un artiste nommé Auguste Levacq, puis vint à Paris, et fut admis, au Conservatoire, dans la classe de Norblin. Ses progrès furent rapides avec ce nouveau maître, et après avoir obtenu un second prix au concours de 1842, il se voyait décerner le premier en 1844. A partir de ce moment, M. Léon Jacquard se produisit fréquemment en public, et fit apprécier de réelles qualités de virtuose. Vers 1855, il fonda, en compagnie de l'excellent violoniste M. Armingaud, et avec le concours de MM. Mas et Sabatier, une société de musique de chambre qui compta bientôt au nombre des meilleures de Paris. La réputation de M. Jacquard s'établit alors solidement, et l'on remarqua le style élégant, la belle sonorité et le jeu expressif que cet artiste faisait briller dans l'exécution de la musique de chambre.

M. Jacquard, qui est membre de la Société des concerts du Conservatoire, a été nommé au mois de décembre 1877, lors de la mort de Chevillard, professeur de violoncelle dans cet établissement. Il a publié un certain nombre de morceaux de genre pour son instrument. — Son frère, M. *Louis-Auguste Jacquard*, né à Pont-le-Voy le 26 décembre 1832, violoncelliste comme lui, a été, au Conservatoire, l'élève de M. Franchomme, dans la classe duquel il a remporté un second prix en 1850, et le premier en 1852.

JACQUES (Mlle Charlotte), pianiste, pro-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

fesseur et compositeur, a fait représenter au théâtre Déjazet, au mois de décembre 1862, une opérette en un acte intitulée *la Veillée*.

JACQUOT (Charles), luthier français, né à Mirecourt (Vosges) en 1808, était fils d'un maître tailleur d'un régiment de ligne. Il fit son apprentissage dans sa ville natale, d'abord chez Nicolas, ensuite chez Breton, puis partit pour Nancy, où il travailla pendant plusieurs années comme ouvrier compagnon, après quoi il s'établit à son compte. En 1852 il quitta Nancy pour venir se fixer à Paris, et se fit une bonne renommée en cette ville, aussi bien par le talent qu'il déploya dans la facture des instruments neufs que par ses rares connaissances en ce qui concerne la lutherie ancienne.

M. Jacquot est un des meilleurs luthiers de l'école française actuelle, ses produits sont remarquables à beaucoup d'égards, et il a obtenu plusieurs récompenses dans les Expositions : à Paris (1849), un premier et un second prix ; à Paris (Exposition universelle de 1855), une médaille d'argent; à Bayonne (1854), une médaille d'or.

Un fils de cet artiste, M. *Charles Jacquot*, né à Nancy en 1828 et élève de son père, est établi luthier dans sa ville natale.

* **JADASSOHN** (Salomon). Cet artiste distingué, dont le talent est fort apprécié dans sa patrie, quoique sa renommée ne se soit guère étendue en dehors de l'Allemagne, a rempli, de 1867 à 1869, les fonctions de chef d'orchestre de la société musicale *Euterpe*, de Leipzig. Ses compositions pour l'orchestre, pour le piano ou pour le chant se montent à plus de soixante, parmi lesquelles nous citerons les suivantes : 1re symphonie, en *ut* majeur; 2e symphonie; 3e symphonie, en *ré* mineur, op. 50; trois sérénades pour orchestre; 1er grand trio pour piano, violon et violoncelle; 2e grand trio *id.*, op. 20; quatuor pour instruments à cordes, op. 10; plusieurs sonates pour piano et violon; ouverture de concert, pour orchestre; sérénade pour piano, op. 35; 3 petits morceaux pour violon et piano, op. 18 ; 2 morceaux pour piano, op. 21; *Bal masqué*, 7 airs de ballet pour piano, op. 26; Variations pour piano, op. 40; *Improvisations*, pour piano, op. 48; 9 *lieder* avec accompagnement de piano, op. 36; 6 *lieder*, id., op. 52; 6 pièces pour piano, op. 49; motet pour voix seule et chœur.

* **JADIN** (Louis). Le répertoire dramatique de ce compositeur doit se compléter par les ouvrages suivants : 1° *le Coucou*, un acte, th. Montansier, 1798; 2° *les Trois Prétendus*, un acte, même théâtre, 1805; 3° *les Arts et l'Amitié* (ancienne comédie de Bouchard, mise en opéra-comique), un acte, Opéra-Comique, 9 juin 1807. A ces ouvrages, il faut joindre encore *la mort de Léopold Brunswick*, scène à grand chœur qu'il fit exécuter au concert spirituel le 1er avril 1790, *l'Éducation de l'ancien et du nouveau régime*, hymne exécuté à l'Opéra le 11 octobre 1794, et *le Serment des Gardes*, cantate exécutée au même théâtre le 30 mars 1821. En 1802, un éditeur de musique, Mme Duhan, entreprit la publication d'un recueil périodique, le *Journal d'Apollon*, qui contenait des morceaux de chant et de piano dont les auteurs étaient Boieldieu, Cherubini et Jadin. C'est le 11 avril 1853 que Jadin est mort à Paris.

* **JADIN** (Hyacinthe), est mort non en 1802, mais au mois d'octobre 1800. On peut lire un article nécrologique sur cet artiste dans le *Courrier des Spectacles* du 19 vendémiaire an IX.

JAEGHER (L..... **DE**), organiste de la cathédrale de Bruges, naquit à Oostvoosbeke (Flandre occidentale), et fut élève du Conservatoire de Gand, où il se trouvait en 1840. Devenu organiste à Tourcoing, il fut appelé plus tard à remplir les mêmes fonctions à Bruges. Comme compositeur, cet artiste a publié une messe à 4 voix, des offertoires, plusieurs grands chœurs, des motets, etc., etc.

* **JÆHNS** (Frédéric-Wilhelm), chanteur, compositeur, professeur et écrivain sur la musique, est né à Berlin le 2 janvier 1809. Doué d'une fort belle voix, il se destina d'abord au théâtre, chanta quelques rôles à l'Opéra de Berlin, mais bientôt abandonna cette carrière pour se livrer à l'enseignement. Il étudia alors le piano, prit des leçons de Louis Horzizky, se vit bientôt très-recherché comme professeur de chant, et forma un nombre considérable de très-bons élèves. Il fonda en 1845 et dirigea jusqu'en 1870 une société connue sous le nom d'*Union de chant*.

En même temps, M. Jœhns se faisait connaître aussi comme compositeur par la publication de plus de 130 morceaux de chant à plusieurs voix, dont quelques-uns écrits dans le style religieux; il faisait paraître encore un trio pour piano, violon et violoncelle, une sonate pour piano et violon, un grand duo pour piano et violoncelle, 4 pièces caractéristiques pour piano, des marches et divers arrangements pour le même instrument. M. Jœhns occupe une place à part comme *arrangeur* des œuvres des grands maîtres, particulièrement de Weber, son auteur favori, auquel il a voué un culte véritable et intelligent.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

C'est cette admiration profonde pour Weber qui a amené M. Jæhns à publier, sur cet artiste immortel, un livre important qu'il a donné sous ce titre : *C. M. von Weber in seinen Werken* (*C. M de Weber dans ses œuvres*). Cet écrit, qui a paru à Berlin en 1871 et que l'on peut comparer à celui que le chevalier de Kœchel a publié sur Mozart, donne un catalogue thématique et raisonné des diverses œuvres du maître, avec autographes, critique, biographie et portraits, d'après les lettres et le journal de Weber. M. Jæhns possède, dit-on, une fort belle bibliothèque musicale, dont la partie la plus remarquable et la plus intéressante est la collection relative à Weber, qui ne contient pas moins de 3,500 pièces, consistant en manuscrits, lettres, portraits (au nombre de 86), curiosités et reliques de toutes sortes.

* **JAËLL** (Alfred), pianiste et compositeur. Cet artiste fort distingué, au jeu brillant, élégant et plein de délicatesse, a fait de grands voyages à travers l'Europe, et y a toujours obtenu de légitimes succès. M. Alfred Jaëll se distingue surtout par le style qu'il apporte dans l'exécution des grandes œuvres classiques. Comme compositeur, il a publié près de deux-cents morceaux de piano, parmi lesquels beaucoup de transcriptions et de fantaisies sur des motifs d'opéra; on remarque cependant, dans ces nombreuses productions, quelques morceaux originaux, d'un caractère aimable : *Aux bords de l'Arno*, caprice élégant, op. 124; *Sérénade italienne*, op. 44; Ballade, op. 88; 3 Morceaux de salon, op. 106; Bluette, op. 59; Nocturne dramatique, op. 122; *le Carillon; Aux bords du Mississipi*, morceau caractéristique, op. 37; *le Carnaval de Venise*, variations burlesques, op. 22; Impromptu, op. 151; Nocturne op. 6; *Interlaken*, chant du soir, op. 102, etc., etc.

M. Alfred Jaëll a épousé, vers 1864, une jeune pianiste, Mlle *Marie Trautmann*, Alsacienne de naissance, qui déjà s'était fait elle-même une brillante réputation de virtuose, mais dont le talent contraste singulièrement avec le sien, car le jeu de Mme Jaëll brille surtout par la fougue, la puissance et l'éclat, tandis que celui de son mari se fait remarquer par une grâce et une élégance presque féminines. Déjà bien connus en France, ces deux artistes se sont fait entendre de nouveau à Paris, en 1875 et 1876, avec un grand succès. Élève du Conservatoire de cette ville, Mlle Trautmann y avait remporté, en 1862, un premier prix de piano. Ne se bornant pas à ses succès de virtuose, Mme Jaëll s'est fait aussi connaître, en ces derniers temps, comme compositeur. Non-seulement elle a publié chez l'éditeur M. Gérard un fort joli recueil de 12 valses à quatre mains pour le piano, écrites dans un très-bon style, mais elle a fait entendre un concerto en *ré* mineur pour piano avec accompagnement d'orchestre, qui est une œuvre remarquable à beaucoup d'égards et qui la classe au nombre des artistes les plus distingués.

JAFFÉ (Moritz), est l'auteur d'un opéra intitulé : *Das Kæthelen von Heilbronn*, qui a été représenté pour la première fois à Augsbourg, en 1866, et que l'auteur donna sous le pseudonyme de *Morja*. Au mois de juillet 1875, cet artiste a donné au théâtre Kroll, de Berlin, un second ouvrage qui portait pour titre : *Eckehard;* celui-ci n'a obtenu aucun succès.

JAGARTE (Manoel), compositeur et violoniste espagnol, né vers 1796, mourut à St-Sébastien en 1819, à l'âge de 28 ans. Je n'ai trouvé aucuns renseignements sur cet artiste en dehors de la notice nécrologique suivante, insérée dans les *Annales de la musique* de 1820: — « Ayant pris à Bordeaux les premières notions de la musique, pour laquelle il manifesta des dispositions extraordinaires. Il acquit sur le violon un talent remarquable et exquis pour son âge; puis, se livrant à la composition, il préluda par une foule de pièces légères qui décelaient un goût aussi pur qu'original; enfin, il produisit plusieurs ouvrages plus importants, entre autres cette belle messe de *Requiem*, exécutée à St-Sébastien, en commémoration du 31 août 1813, et l'opéra de *l'Infante de Zamora*, qui se donne actuellement à Madrid. Une mort prématurée prive l'art musical d'un soutien distingué, et ses amis d'un homme aussi aimable par sa modestie que par ses talents. Plusieurs ouvrages inédits, et qui restent à finir, ou à rassembler, assureraient seuls sa réputation d'artiste. »

* **JAHN** (Otto), l'auteur de la biographie de Mozart dont le succès a été si grand en Allemagne, est mort à Gœttingue, le 9 septembre 1869, à l'âge de cinquante-six ans. Cet écrivain, qui était un savant remarquable et un homme distingué à tous égards, avait publié un assez grand nombre de *lieder*. Il a consacré une étude à la nouvelle et superbe édition des œuvres de Beethoven donnée par la maison Breitkopf et Hærtel; cette étude a pour titre : *Gesammelte Aufsätze über Musik*.

Au reste, Jahn avait l'intention de donner un pendant à son admirable biographie de Mozart en publiant sur Beethoven un livre du même genre, pour lequel il avait réuni tous

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ses matériaux; il sera toujours à regretter que le temps ne lui ait pas permis de mettre ce projet à exécution.

Il me faut signaler ici, au compte de ce musicographe remarquable, un intéressant volume de *Mélanges sur la musique*, contenant, entre autres chapitres, une étude sur les oratorios de Mendelssohn, une autre sur quelques ouvrages d'Hector Berlioz, et une critique fort vive des opéras de M. Richard Wagner. Jahn possédait cet outil indispensable à tout historien sérieux et instruit : une bibliothèque spéciale très-riche, très-nombreuse et très-variée, et l'on peut affirmer que sa collection de livres et de documents sur la musique était une des plus belles qui existassent. Un journal allemand le constatait en ces termes, à l'époque de sa mort : — « Grâce à ses recherches continuelles, il avait réussi à se procurer des ouvrages que ne possèdent même pas les collections de Berlin ou de Vienne, qui sont pourtant si riches. »

JAHN (.....), compositeur, a fait représenter le 28 janvier 1873, sur le théâtre royal d'Anvers, dont il est le directeur, un opéra-comique en un acte intitulé *Michel le Marin*. Cet artiste est, pendant la saison d'été, chef d'orchestre du Casino de Spa.

JAILLET (J.....-B.....), organiste de l'église de Saint-Étienne, à Rennes, a publié vers 1857 une *Méthode nouvelle pour apprendre facilement l'accompagnement du plain-chant*, Rennes, l'auteur, in-4°.

JAKUBOWSKI (Samson), inventeur de l'harmonica de bois et paille, et virtuose sur cet instrument, naquit à Kowno, en Lithuanie, en 1801. Après avoir passé ses premières années à Wladislawowa, ville du Palatinat d'Augustowo, il suivit les cours de droit de l'Université de Kœnigsberg, et entra ensuite dans le commerce. Il habitait depuis trois ans Saint-Pétersbourg lorsque le hasard, dit-on, le mit sur la trace de son invention et lui donna la première idée de l'instrument qui devait être la cause de sa renommée, instrument qui se composait d'un certain nombre de morceaux de bois de sapin reliés entre eux, posés sur des rouleaux de paille, et que l'exécutant frappait avec deux baguettes.

Son instrument une fois bien ordonné, Jakubowski le produisit pour la première fois en public à Vibourg, en 1826, puis retourna à Saint-Pétersbourg pour s'y faire entendre. Là, il donna quelques leçons, et eut particulièrement pour élève Gusikow (1), qui devait, quelques années plus tard, acquérir une renommée européenne. « En 1827, dit M. Albert Sowinski, il partit pour l'Allemagne et obtint des applaudissements dans les principales villes, excitant partout la curiosité et l'étonnement. Les artistes, les connaisseurs rendaient justice à l'habileté de M. Jakubowski, qui se faisait écouter dans de grandes salles de concert et sur les théâtres, en tirant de ses morceaux de bois un son extraordinaire. Encouragé par de nombreux succès, notre artiste écrivit plusieurs morceaux pour son harmonica, voyagea en Danemarck, en Suède et Norwége, et vint en France en 1832. L'impression qu'il y produisit augmenta encore sa réputation; il parcourut les départements, visita l'Angleterre et l'Irlande, revint à Paris, où Mme la comtesse de Spare, qui admirait beaucoup l'exécution étonnante de M. Samson Jakubowski, lui organisa un fort beau concert dans lequel elle chanta elle-même et ravit par son admirable voix un auditoire nombreux et brillant. Depuis cette époque, M. Jakubowski réside habituellement en France en faisant des excursions fréquentes en province. Son instrument consiste en vingt-quatre morceaux de bois de sapin (il n'en comptait primitivement que quinze) posés sur quatre rouleaux de paille. Le tout placé sur une table dont les pieds reposent sur du verre. Les vingt-quatre morceaux de bois sont attachés entre eux, et disposés de manière que les sons élevés du dessus se trouvent du côté de la main gauche de l'exécutant; les morceaux pour la basse de l'harmonica sont plus longs et sont placés à droite. L'exécutant tient dans ses mains deux baguettes en bois de fer, avec lesquelles il frappe sur les morceaux de sapin avec une dextérité remarquable. Il arrive à une grande netteté, et ses cadences sont perlées. »

Les compositions écrites par Jakubowski (toutes restées en manuscrit, puisque son instrument ne s'est pas répandu et est demeuré à l'état de curiosité), sont les suivantes : *Marche Tartare; Tyrolienne variée; les Adieux du Cosaque*, avec variations; *Fantaisie* sur un thème russe; *Fantaisie* sur une rêverie (Dumka); *Polonaise* en *si* mineur; *Polonaise* célèbre du prince Oginski, arrangée pour

(1) Gusikow a passé, et Fétis le cite pour l'inventeur de l'instrument en question. M. Albert Sowinski affirme que celui-ci est bien dû à Jakubowski. Tout porte à croire que M. Sowinski a raison, et que Gusikow n'a fait que perfectionner l'harmonica de bois et paille, en portant son étendue à deux octaves et demie tandis que Jakubowski ne lui avait donné que vingt-quatre sons. Ce qui est certain, c'est que celui-ci se fit entendre dès 1826, et Gusikow seulement sept ou huit ans plus tard.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

l'harmonica ; *Ouverture du Calife de Bagdad*, id. ; *Variations* sur un thème russe ; *Valse* tirée du *Freischütz* ; *Mazurek* de Kurpinski.

JAL (Augustin), écrivain français, né à Lyon le 13 avril 1795, mort à Paris le 6 avril 1873, est l'auteur d'un ouvrage important publié sous ce titre : *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire, errata et supplément pour tous les Dictionnaires historiques, d'après des documents authentiques inédits* (Paris, 1865, in-8° ; 2e édition, 1872). Jal avait passé une partie de son existence à dépouiller avec soin les registres de l'état civil et ceux des paroisses de Paris, il avait levé dans ces registres des copies d'une foule d'actes authentiques concernant des personnages célèbres : actes de naissance, de baptême, de mariage, de décès, et cela lui avait permis de relever bien des erreurs commises par les biographes et de compléter le travail de ces derniers. De là, la publication du livre dont on vient de lire le titre, livre dont on ne saurait contester la grande utilité, bien que son auteur s'attache quelquefois à de véritables minuties et qu'il lui arrive aussi, lorsqu'il ne s'appuie pas sur des pièces authentiques, de se livrer à des conjectures un peu forcées. Toutefois, on trouve, au seul point de vue musical, des renseignements pleins d'intérêt dans le *Dictionnaire critique* de Jal, et j'y ai puisé, pour le présent recueil, les éléments de rectifications très-importantes.

* **JANCOURT** (Louis-Marie-Eugène). Cet artiste fort distingué, qui en 1867 était devenu capitaine de musique de la 5e subdivision de la garde nationale de la Seine, a été nommé en 1875, à la mort de Cokken, professeur de basson au Conservatoire. M. Jancourt, qui a apporté des modifications et des perfectionnements importants au mécanisme du basson, a publié de nouvelles et nombreuses compositions pour son instrument : 3e Air varié (Paris, Choudens) ; 1er, 2e, 3e, et 4e Solos, op. 23, 52, 53, 54 ; Air varié facile, op. 28 (Paris, Richault) ; 6e Fantaisie, op. 24 (id., id.) ; 6 Mélodies, op. 51 (Paris, Gérard) ; Études caractéristiques, op. 55 (Paris, Gournas) ; Concertino, d'après Ferdinand David, op. 12 *bis* (Paris, Richault) ; *Souvenir de l'Italie*, fantaisie, op. 30 (id., id) ; Fantaisie sur *Don Juan*, op. 50 (id., id.) ; Concertante pour clarinette et basson, sur *Norma*, op. 12 (Paris, Choudens) ; Duo concertant, id., sur *la Sonnambula*, op. 16 (Paris, Richault) ; Fantaisie concertante pour hautbois et basson, sur *l'Italienne à Alger*, op. 26 (id., id.) ; Fantaisie concertante, id., sur *Sémiramide*, op. 48 (id., id.) ; Concertino pour les mêmes instruments, op. 40 (id., id.) ; Duo concertant pour piano et basson, op. 56 (id., id.). M. Jancourt a publié aussi divers morceaux de musique militaire.

Cet artiste, qu'un engagement avantageux avait forcé de quitter l'Opéra pour un grand voyage qu'il fit en Angleterre, en Écosse et en Irlande, avec Mme Persiani et M. Bottesini, remplit plus tard les fonctions de premier basson à l'orchestre de l'Opéra-Comique, puis à celui des Italiens. Il a donné en 1869, après trente ans de service, sa démission de basson-solo à la Société des concerts du Conservatoire.

JANIN (Jules-Gabriel), écrivain français, né à Saint-Étienne (Loire) le 24 décembre 1804, mort à Passy, près Paris, le 19 juin 1874, fut pendant plus de trente-cinq ans chargé de la rédaction du feuilleton dramatique du *Journal des Débats*, qui lui valut une renommée européenne. C'est à ce seul titre que son nom se trouve consigné ici, non que Jules Janin ait jamais été chargé spécialement de la critique musicale, mais parce qu'on trouve souvent, dans ses feuilletons, des détails sur tel ou tel chanteur, tel ou tel musicien. Sous le titre un peu prétentieux d'*Histoire de la littérature dramatique*, il a formé et publié un choix de ces feuilletons (Paris, 1858, 6 vol. in-12).

JANINA (Olga DE), pianiste russe, élève de M. Franz Liszt, s'est fait entendre pour la première fois à Paris au mois de décembre 1872, et depuis lors s'est produite avec succès dans un grand nombre de concerts et de soirées musicales. Le talent de cette artiste, plein de fougue, de puissance, d'éclat, est incontestable en ce qui concerne les qualités mécaniques du virtuose ; en ce qui touche le style, le charme, la grâce, c'est toute autre chose, et le jeu de Mme Olga de Janina aurait singulièrement à gagner sous ce rapport.

Mais, il faut bien le dire, ce n'est pas son talent de pianiste qui a valu en France, à Mme Olga de Janina, une sorte de célébrité ; c'est le scandale qui s'est fait autour de son nom par la publication d'un livre étrange, malsain, qu'elle a mis au jour sous le titre de *Souvenirs d'une Cosaque* et sous le pseudonyme de *Robert Franz* (Paris, Dentu, 1874, in-12). Dans ce livre, d'une crudité de ton vraiment écœurante, Mme Olga de Janina faisait connaître, dans leurs détails les plus intimes et les plus fâcheux, la nature des relations qui avaient existé entre elle et M. Liszt et qui étaient fort loin de s'être bornées à celles d'un maître et d'une élève. Je n'ai pas à apprécier davantage ici ce produit littéraire

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

d'un esprit évidemment malade et exalté; les autobiographies de ce genre excitent les nausées beaucoup plus que l'intérêt, et si j'ai cru devoir signaler celle-ci, c'est parce que je n'ai pas pensé qu'il était possible de passer sous silence un document de cette nature, lorsqu'il se rapportait à un artiste de la valeur et de la notoriété de M. Franz Liszt. Pour être complet sur cette question, je dois même ajouter qu'il a paru, en guise de réponse aux *Souvenirs d'une Cosaque*, une contre-partie de ce récit, intitulée *le Roman du pianiste et de la Cosaque* et publiée sous le pseudonyme de *Sylvia Zorelli* (Paris, s. l. n. d. [1875], in-12). J'ignore quel est le véritable auteur de ce dernier écrit, et je ne sais pas davantage de qui sont deux autres volumes, publiés sous le couvert de l'anonyme : *Souvenirs d'un pianiste, réponse aux « Souvenirs d'une Cosaque »* (Paris, Lachaud et Burdin, 1874, in-12); et *les Amours d'une Cosaque*, par un ami de l'abbé X*** (Paris, Degorce-Cadot, s. d. in-12).

JANNONI (.....). Un musicien italien de ce nom a fait représenter le 2 février 1807, sur le théâtre de la Scala, de Milan, un opéra sérieux intitulé *Paolo Emilio*.

* **JANSA** (Léopold), violoniste et compositeur, est mort à Vienne le 25 janvier 1875. Il était né, dit-on, en 1794, et non en 1797, et s'était encore fait entendre pour la dernière fois à Vienne en 1871, étant âgé, par conséquent, de 77 ans.

JANSSEN (Gustave), virtuose et compositeur, est né à Dortmund en 1817. Il eut pour premier maître son père, qui lui enseigna à jouer de la flûte, de l'orgue et du piano. En 1840 il se rendit à Berlin pour compléter et perfectionner son éducation musicale, et en 1849 il fit en cette ville la connaissance de lord Westmoreland, qui s'intéressa à lui et l'envoya à Londres, où, grâce à son patronage, il devint un professeur recherché. Il est retourné depuis lors à Berlin, où il réside encore aujourd'hui. En 1861, M. Janssen a publié un *Supplément aux sonates pour piano de Beethoven*; on lui doit aussi une collection de *lieder* avec accompagnement de piano, parmi lesquels l'*Album de Gœthe*, en 6 cahiers (Berlin, 1863).

JANSSEN (Gustave F...), né à Jever (Hanovre) le 15 décembre 1831, a fait ses études musicales à Leipzig, où il fut l'élève de Coccius pour le piano et de Riccius pour la théorie de l'art. Devenu ensuite professeur à Gœttingue, il échangea, en 1855, cette situation contre celle d'organiste à Verden, et en 1861 se vit nommer *Musikdirector* par le roi de Hanovre. On doit à cet artiste quelques compositions vocales, ainsi que des arrangements et transcriptions pour le piano.

* **JANSSENS** (Jean-François-Joseph). M. Edmond Vander Straeten a publié sur cet artiste une notice étendue et intéressante : *J.-F.-J. Janssens*, compositeur de musique (Bruxelles, impr. Sannes, 1866, in-8° de 53 pp.) Il a donné dans cet opuscule le catalogue complet des œuvres du compositeur, parmi les plus importantes desquelles il faut signaler deux opéras inédits : *les Trois Hussards* et *Gillette de Narbonne* (ce dernier, resté inachevé), et deux cantates, dont une sans titre et l'autre intitulée *Winterarmaede* (*Pauvreté d'hiver*).

JAPHA (Louise). — *Voyez* **LANGHANS**.

JASINSKA (Mme), née **LASANSKA**, cantatrice et actrice polonaise d'un rare mérite, tint pendant quinze ans, de 1785 à 1800, l'emploi de première chanteuse à l'Opéra national polonais de Varsovie et au théâtre de Cracovie. Elle se faisait remarquer, dans sa jeunesse, par le charme pénétrant et le sentiment poétique qu'elle apportait dans l'exécution des *Dumki* (airs nationaux), ce qui attira sur elle l'attention du fameux directeur d'opéra Boguslawski. Celui-ci l'attacha à sa troupe, la produisit d'abord à Nieswiez, sur le théâtre particulier du prince Charles Radziwill, puis la fit débuter à Varsovie, où sa jolie voix, sa beauté rare et son intelligence de la scène lui attirèrent aussitôt les sympathies du public. Elle parut avec succès dans *l'École des Jaloux*, de Salieri, *la Cosa rara*, de Martini, *il Re Teodoro*, de Paisiello, *l'Impresario in Angustie*, de Cimarosa, et, avec le ténor Kackowski, transporta surtout ses admirateurs en jouant, avec un très-grand talent de tragédienne, dans l'*Axur* de Salieri. Mme Jasinska, dont le mari tenait l'emploi des ténors dans la troupe de Boguslawski, avait conquis une grande renommée lorsqu'elle mourut en 1800, toute jeune encore, au milieu de ses plus grands succès.

* **JASPAR** (André), est mort à Angleur, près Liége, le 27 juin 1863.

JASPERS (Jean), facteur de luths, né dans la première moitié du seizième siècle à Coesvelt, exerça sa profession à Anvers, et fut inscrit dans la bourgeoisie de cette ville le 28 janvier 1568.

JAUCH (.....), luthier habile et renommé, vivait à Dresde dans le courant du dix-huitième siècle. Cet artiste remarquable, qui ne travaillait pas d'une façon empirique, mais dont le talent était basé sur une étude sérieuse et de solides connaissances acquises, a fait d'excellents violons dans le style et sur le modèle

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

des bons instruments de Crémone. Christophe Frédéric Hunger, luthier distingué lui-même, établi aussi à Dresde, était son élève.

JAWURECK (Mlle Constance), cantatrice d'un talent remarquable, fille d'un musicien allemand établi à Paris, naquit en cette ville au mois de septembre 1803. Élève du Conservatoire, elle y reçut des leçons de Plantade et de Garat pour le chant et la vocalisation, de Baptiste aîné pour la déclamation, et obtint un second prix de vocalisation en 1820. Bientôt engagée à l'Opéra, elle débuta à ce théâtre dans un rôle secondaire, celui de Zarine dans *Aladin* ou *la Lampe merveilleuse* (6 février 1822). Douée d'une voix charmante et d'une remarquable beauté, son succès fut très-grand tout d'abord, et elle se fit surtout applaudir dans l'air : *Venez, charmantes bayadères*, qu'elle chantait à ravir. Cependant, l'administration de l'Opéra ne sut pas tirer aussitôt parti des rares qualités de la jeune artiste, et ce n'est qu'à partir du jour où elle eut l'occasion de jouer le rôle d'Amazillie de *Fernand Cortez*, que la direction, enhardie par l'accueil très-chaleureux que lui avait fait le public, prit confiance en elle et lui fit la position qu'elle méritait. Peu de temps auparavant, lors d'une reprise d'*Orphée*, elle avait rempli le rôle de l'Amour dans le chef-d'œuvre de Gluck, et c'est à cette occasion qu'un critique avait dit de l'aimable artiste : *Elle est charmante dans le rôle de l'Amour; elle représente le fils presque aussi naturellement qu'elle représenterait au besoin la mère.*

Quoi qu'il en soit, du jour où elle se fut montrée dans *Fernand Cortez*, Mlle Jawureck fut comptée au nombre des meilleures cantatrices de notre première scène lyrique, et prit place à côté et un peu au-dessous de Mme Damoreau. C'est elle qui créa, avec un talent véritable et une grâce charmante, les rôles du page Isolier dans *le Comte Ory*, de Jeannette dans *le Philtre*, sans compter ceux qu'elle remplit dans *Sapho*, *Vendôme en Espagne*, *Pharamond*, *Don Sanche*, *la Tentation*, *la Esmeralda*.

Pourtant, après une heureuse carrière de quinze années à l'Opéra, cette artiste distinguée quitta en 1837 la scène de ses succès, et fut aussitôt engagée au théâtre royal de Bruxelles, où elle débuta le 5 juin de la même année dans *Fernand Cortez*, puis dans *Guillaume Tell* et *Robert-le-Diable*. Sa belle voix, sonore et étendue, et son jeu intelligent et dramatique eurent bientôt conquis les faveurs du public de Bruxelles, dont elle conserva la sympathie jusqu'en 1840, époque où elle abandonna la carrière dramatique, encore en pleine possession de son talent, de sa voix et de sa beauté. Mme Jawureck est morte à Bruxelles, le 8 juin 1858.

JAYE (Henry), luthier anglais, exerçait sa profession à Londres au dix-septième siècle. On lui doit des violes dont le vernis, dit-on, est parfait, et qui forment de bons spécimens de l'art de la lutherie à cette époque. Le Musée instrumental du Conservatoire de Paris possède de Jaye une petite basse de viole, datée de 1624.

***JEAN IV**, roi de Portugal. Ce prince mérite certainement une place bien plus importante dans l'histoire de la musique que celle qu'on lui a accordée jusqu'ici. Aucun des musicographes étrangers au Portugal n'a apprécié à leur juste valeur les services qu'il a rendus à l'art, parce que aucun d'eux n'a prêté une attention suffisante à son grand Catalogue de musique (qui se trouve à la Bibliothèque nationale de Paris).

M. Ernest David a signalé, le premier à l'étranger, dans la *Revue et gazette musicale* (1874) la haute importance de ce Catalogue dans une série d'articles sur l'*Essai* que j'ai publié en 1873 sur la Bibliothèque de musique du Roi Jean IV (1). M. E. David a donné dans ces articles un très-bon résumé de l'histoire de cette Bibliothèque, et y a réuni les résultats les plus importants de mon travail. Toutefois, l'histoire de cette merveilleuse Bibliothèque n'est qu'esquissée dans mon *Ensaio*; depuis sa publication (1873), j'ai recueilli bien des notes qui doivent prendre leur place dans l'Introduction historique que je mettrai en tête de la nouvelle édition critique du Catalogue, qui paraîtra prochainement.

Les quelques renseignements que je vais donner sur la Bibliothèque de musique du roi Jean IV suffiront pour attirer l'attention de ceux qui n'ont pas lu le compte-rendu de M. E. David. La Bibliothèque était contenue dans 42 caisses énormes, rangées dans des armoires; le Catalogue (un gros volume de XIX-525 pages in-4°), ne renferme pas moins de 951 numéros; chaque numéro se compose d'une certaine quantité de recueils (*colecçoès*) de messes, de motets, de madrigaux etc., ce qui forme une quantité énorme de compositions; pour donner une idée du volume de ces *recueils*, il suffit de dire que ceux des caisses 25-30 (Nos 657-743), se composent de 2259 *Vilhancicos* (Noëls, etc.); or, c'est là seulement le contenu de 5 caisses ou 86 numéros, et le Catalogue se compose de 40 caisses ou 951 numéros!

(1) *Ensaio critico sobre o Catalogo d'El-Rey D. Jo do IV*. Porto, 1873 in-4°.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Ces *Vilhancicos* appartiennent presque tous à des compositeurs portugais et espagnols, notamment à Gabriel Dias et Francisco de Santiago; cependant, on y trouve aussi quelques compositeurs flamands qui vécurent en Espagne et en Portugal : Gesy de Ghersem, Carlos Caulier, Nicolas de Pont, Ph. Rogier, etc. La plupart des compositions du Catalogue étaient en manuscrit; cependant il y avait aussi la majeure partie des recueils publiés en Hollande, en Italie, en Allemagne, en France et en Angleterre. Les noms les plus illustres de toutes les écoles y étaient représentés, et l'on y trouvait les recueils les plus précieux, les ouvrages théoriques les plus célèbres et les plus rares, et même des manuscrits hors ligne. Il suffit de nommer le manuscrit autographe du *Micrologue* de Guido d'Arezzo, cadeau de la célèbre Christine de Suède au roi Jean IV (1), la presque totalité des compositions autographes du célèbre Philippe Rogier (2), dont les ouvrages sont si rares, une quantité de manuscrits de la main de Palestrina (3) lui-même, les traités manuscrits de John Hothby, Jean de Muris, Alarchettus de Padoue, Berno, Tinctoris, etc. Ce qui frappe l'attention du lecteur du Catalogue, ce ne sont pas les milliers de cahiers de musique, mais la rubrique finale du volume; on lit : *Leguesse a segunda parte d'este Index em outro volume.* Le volume de la Bibliothèque nationale n'est donc que la *première partie* du Catalogue, à laquelle une deuxième partie, devait faire suite. Celle-ci n'a pas paru, malgré la recommandation expresse du roi faite dans son testament (4). On peut consulter mon *Essai* sur les obstacles qui survinrent après la mort du roi (1656) et qui empêchèrent aussi la publication de son traité sur l'Histoire de la musique. C'est donc une double perte qu'on a éprouvée. Le roi était aussi fort dans la théorie que dans la pratique de la musique; les traités publiés en font foi, tout aussi bien que les rares compositions qui nous restent de lui. Baini (5) fait beaucoup d'éloges de son analyse (6) de la messe *Panis quem ego dabo* de Palestrina; sa *Defensa de la Musica moderna* (1) contre l'évêque Cyrillo Franco est un livre d'excellente critique, plein d'érudition, et qui contient des aperçus remarquables sur bien des maîtres célèbres. J'en ai donné ailleurs l'analyse (2). Malheureusement ces deux volumes (1649 et 1654) sont aussi rares dans l'édition originale (en espagnol) que dans les traductions (en italien) qu'on en a faites à Rome.

Jean IV avait laissé en outre à son successeur (D. Alfonso VI) le soin d'imprimer deux autres manuscrits : *Concordancia da Musica e passos da Collegiada dos maiores professores d'esta arte*, et *Principios de Musica, quem foram seus primeiros autores e os progressos que teve.* Ms in-fol.

J'ai déjà dit qu'on n'en a fait aucun cas. Les compositions du roi Jean IV étaient très-nombreuses (3), mais elles ont été perdues pour la plupart. On ne connaît aujourd'hui que deux *Motets* insérés dans les œuvres de Rebello (Rome, 1657), et un autre *Motet* inséré dans l'*Anthologie universelle de Musique sacrée*, publiée par Georges Schmitt (Paris, Repos 1869), 1re série, vol. VII). Fétis croit que les exemples de musique qu'on trouve à la fin de la *Defensa* sont des compositions du roi, ce qui ne me paraît pas exact. On n'a que des renseignements fort vagues sur le sort de la Bibliothèque de musique du roi D. Jean IV après sa mort; on ne sait pas au juste si elle a été ensevelie sous les ruines de Lisbonne lors du grand tremblement de terre de 1755. Elle se trouvait alors probablement, à cette époque, dans le même endroit où Jean IV l'avait installée, c'est-à-dire dans le palais royal (Caza do Paço); celui-ci fut presque entièrement détruit. J'espère pouvoir donner bientôt des renseignements définitifs sur ce sujet; en tout cas, qu'elle soit détruite ou non, la première partie du Catalogue nous reste, piédestal grandiose sur lequel on pourra élever au roi artiste le monument qui lui est dû (4).

J. DE V.

(1) V. *Ensaio critico*, pag. 47-51.

(2) V. *Ibid.*, pag. 23 et 24, note 4. J'ai compté 233 compositions de Philippe Rogier dans le Catalogue du roi.

(3) V. *Ibid.*, pag. 54.

(4) V. *Ibid.*, pag. 68-70.

(5) *Memorie storico-critiche*, vol. II, pag. 359-362.

(6) *Respoestas á las Dudas Que se pusieron a la Missa Panis quem ego dabo de Palestrina* (sic); Impressa en el quinto libro de sus Missas, sans lieu, ni date; à la fin (p. 49), la date : a 25 de setiembre 1654, petit in-4° de 11,— 29 pag. avec frontispice gravé aux armes de la maison de Bragance. V. pour les détails : *Musicos portuguezes*, vol. I, pag. 138-144. Il y a une traduction des *Respoestas* en italien : *Riposte alli dubbi proposti sopra la missa*, etc. V. *Mus. portug.*, tome I, pag. 138.

(1) *Defensa de la Musica moderna, contra la errada opinion del Obispo Cyrilo Franco.* Sans lieu, ni date, ni nom d'auteur, tout comme les *Respoestes*; à la fin on lit : *Lisboa a 2 de Dezlebre de* 1649, petit in-4° de IV — 56 p. La traduction italienne porte le titre suivant : *Difesa della Musica moderna contro la falsa opinione del Vescovo Cirillo Franco*, tradotta di spagnuolo in italiano. Sans lieu, ni date, ni nom d'auteur. Le frontispice gravé est le même qui se trouve dans un exemplaire des *Respoestas*, que je possède. Le nombre des pages de la traduction italienne est de 74. Je tire ces renseignements d'un exemplaire que j'ai vu à la Bibliothèque royale de Berlin.

(2) V. *Musicos Portug.*, vol. I, pag. 131-148.

(3) J'en ai donné la liste complète dans mes *Musicos portuguezes*, vol. I, pag. 144-148.

(4) Je n'ai pas cru devoir donner ici des détails biogra-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

* **JEAN DE CLÈVES.** Dans le premier volume de son ouvrage : *la Musique aux Pays-Bas*, M. Vander Straeten donne le texte latin de l'épitaphe de cet artiste, épitaphe qui se voyait dans la grande église d'Augsbourg et qui fait connaître, avec la date de sa mort, l'âge qu'il avait alors. En voici la traduction : « Épitaphe de l'éminent musicien, maître Jean de Clèves. Dans cette urne, repose l'excellent musicien de Clèves, de la bouche duquel s'échappent des sons mélodieux. Il fut autrefois musicien de l'empereur Ferdinand 1er, directeur du chœur de l'archiduc Charles, dont il fut la gloire. Il mourut en 1582, le 14 juillet, âgé de cinquante-trois ans. » Jean de Clèves était donc né en 1528 ou 1529.

JEANDEL (Pierre-Napoléon), luthier français, né en 1812 à Courcelles-sous-Vaudemont (Meurthe), fit son apprentissage à Mirecourt, chez Charotte, et en 1835 se rendit à Rouen, où il entra comme ouvrier chez le frère de celui-ci, établi en cette ville. A la mort de son patron (1836), M. Jeandel, s'associant avec Lucien Delau, lui succéda; puis, s'étant séparé de son associé en 1848, il s'établit seul, sans quitter Rouen, et se fit avantageusement connaître par un assez grand nombre d'instruments, remarquables, dit-on, par leur bonne facture et leur belle sonorité. Artiste habile, M. Jeandel a obtenu plusieurs récompenses dans les Expositions : à Rouen (1854), une médaille de bronze; à Paris (Exposition universelle de 1855), une médaille de première classe; à Rouen (1856), une médaille d'argent.

JENIKE (Emile), pianiste et compositeur polonais, s'est fait connaître par de jolies mélodies vocales publiées sous ce titre : *Dziewine Pies'ni*. Parmi ces mélodies, on distinguait surtout celles intitulées : *le Soir sur l'eau*, *le Souvenir*, *Mon souhait*. A la mort de Chopin, cet artiste composa une marche à la mémoire de l'illustre virtuose, qui fut publiée à Varsovie, chez Klukowski. Emile Jenike, qui appartenait, dit-on, par la nature de son talent, à l'école romantique, mourut prématurément en 1852, sans avoir eu le temps de justifier les espérances qu'on avait fondées sur lui.

JENSEN (Adolphe), compositeur, né à Kœnigsberg le 12 janvier 1837, apprit tout seul les éléments de la musique, puis reçut pendant deux ans les conseils bienveillants d'Ehlert et de Marpurg, que son talent précoce avait frappés. Grâce aux études sérieuses qu'il fit sous leur direction, il put bientôt écrire de nombreux morceaux : sonates, ouvertures, quatuors, *lieder*; mais ces professeurs ayant quitté la ville, Jensen se retrouva sans maître. Il continua de composer avec ardeur, puis alla passer en Russie l'année 1856, afin d'y gagner, par ses leçons de piano, l'argent nécessaire pour se rendre auprès de Schumann, son maître de prédilection. Il eut la douleur d'apprendre la mort de ce grand musicien avant d'avoir pu le connaître. Il revint en Allemagne en 1857 et habita successivement Berlin, Leipzig, Weimar et Dresde. Nommé, la même année, chef d'orchestre du théâtre de Posen, il renonça bientôt à cette position pour se rendre à Copenhague, afin de faire la connaissance de M. Niels Gade. Deux ans après, il revenait à Kœnigsberg, où ses leçons étaient très-recherchées. En 1866, il était mandé à Berlin par Carl Tausig, pour être premier professeur à l'École des virtuoses, et, en 1868, il quittait Berlin pour aller à Dresde, puis à Grœtz, en Bohême, où il est encore aujourd'hui.

Les sept morceaux qui composent le recueil *Erotikon* (op. 44) sont d'une mélodie élégante et d'une harmonie intéressante, qui leur prête un attrait particulier. Ces esquisses antiques, *Cassandre*, *Eros*, *Galatée*, *Électre*, etc., expriment tour à tour une grâce coquette et une tendresse langoureuse ; il s'en faut que ces pièces soient faciles à jouer et surtout à bien rendre, mais l'exécutant goûte d'autant plus de plaisir à distinguer peu à peu les intentions de l'auteur et à s'en pénétrer. Ce recueil est le seul de Jensen qui soit encore publié en France; mais je connais à peu près tout son œuvre de piano, qui est déjà considérable, et sans insister sur tant de morceaux, qu'il serait difficile de se procurer à Paris, je citerai simplement ceux qui m'ont frappé par la distinction de l'inspiration et l'élégance de la facture, puis je jugerai d'ensemble le talent de ce compositeur.

Je recommande aux amateurs la *Romance*, (op. 19), une valse brillante (op. 3), les *Fantasiestücke*, la grande sonate en *fa dièze mineur* un délicieux recueil de vingt morceaux, *Chants et danses*, trois charmantes *Valses-Caprices* et deux jolies romances *A celle qui s'en va*. Jensen a aussi composé des morceaux à quatre mains d'une grâce et d'une poésie charmantes. Sa suite intitulée : *Musique de noce*, ses trois morceaux séparés (op. 18) et ses huit *Idylles*, dépeignant tout le cycle d'une journée, depuis le crépuscule matinal jusqu'à la nuit, sont des compositions de haute valeur. Jensen n'a encore que peu écrit pour l'orchestre ; mais sa composition des *Pèlerins d'Emmaüs*, d'après l'Évangile de Saint-Luc, est une création symphonique de premier ordre, pleine de poésie et de

phiques sur D. Jean IV. On pourra consulter sa biographie dans les *Musicos Portuguezes*, vol. I, pag. 130-150, et mon *Ensaio critico*.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

grandeur religieuse. En résumé, la lecture de ces œuvres, faite en suivant l'ordre de production, montre bien que, comme tant d'autres, le compositeur n'a pu dégager qu'à la longue son inspiration propre : ses premiers morceaux renferment des idées charmantes, mais elles se noient sous les notes et les combinaisons harmoniques. A mesure qu'on suit la filière de ses œuvres, la pensée du musicien devient plus nette, plus claire; la contexture même en est d'autant plus riche qu'elle est moins touffue, et celui de ses recueils qui est peut-être le plus poétique et le plus gracieux, *Chants et danses*, semble inspiré directement par Robert Schumann, dont Jensen fut le disciple et l'admirateur.

Voici le catalogue des œuvres de Jensen :

Musique pour orchestre. *La Fille de Jephté*, d'après Byron, avec *soli* et chœurs (op. 26). — *Les Pèlerins d'Emmaüs*, morceau religieux d'après l'Évangile de saint Luc (op 27). — Musique de piano. *Voix intérieures*, 5 pièces, (op. 2). — Valse brillante, (op. 3). — Six pièces de fantaisie, en deux cahiers, (op. 7). — Études romantiques, dix-sept pièces en deux cahiers, (op. 8). — Berceuse, (op. 12). — Scène de chasse, (op. 15). — *A celle qui s'en va*, deux romances, (op. 16). — *Tableaux de voyage*, douze morceaux en deux cahiers, (op. 17). — Scherzo, Berceuse et Pastorale, à quatre mains, (op. 18). — Prélude et romance, (op. 19). — Quatre impromptus, (op. 20). — 1re Sonate en *fa* dièze mineur, (op. 25). — Trois valses-caprices, (op. 31). — Vingt-cinq études en trois recueils, (op. 32). — Chants et danses, vingt pièces en deux recueils, (op. 33). — Six suites allemandes, (op. 36). — Impromptu, en *sol majeur*, (op. 37). — Deux nocturnes, en *fa dièze majeur* et en *si bémol mineur*, (op. 38). — Marche, Canzonetta et Scherzo, (op 42). — *Idylles*, huit morceaux à deux et quatre mains, (op. 43). — *Erotikon*, sept pièces, (op. 44). — *Musique de noce*, quatre morceaux à quatre mains, (op. 45). — *Chants du pays de Berchtesgaden*, en deux recueils, (op 46). — *Idylle de la forêt*, (op. 47). — *Souvenirs*, cinq morceaux, (op. 48). — Musique de chant. Six *lieder*, (op. 1). — Sept chants du livre des *Chants d'Espagne*, de E. Geibel et P. Heyse, (op. 4). — Quatre chants sur des poésies de G. Herwegh et de Eichendorff, (op. 5). — *A l'innomée*, six mélodies d'amour d'après E. Geibel, (op. 6). — Huit *lieder* pour mezzo-soprano ou baryton, (op. 9). — Deux chants sur des poésies de Uhland, (op. 10), avec deux cors et harpe (ou piano) : *a. Chant des Nonnes*, pour soprano solo et chœur à quatre voix de femmes; *b. Chant de la fiancée*, pour chœur général. — Sept *lieder* d'après Hafis, (op. 11). — *Chants d'amour*, six morceaux pour voix grave, (op. 13). — Six *lieder* populaires de Wilhelm Herz pour voix moyenne, (op. 14). — Sept chants du recueil des *Chants d'Espagne* de E. Geibel et P. Heyse, (op. 21). — Douze *lieder* de P. Heyse pour voix moyenne en deux cahiers, (op. 22). — Six *lieder* avec texte allemand et danois, (op. 23). — Six *lieder*, (op. 24). — Huit *lieder* pour soprano, alto, ténor et basse d'après E. Geibel, (op. 28). — Huit *lieder* à quatre parties, d'après Geibel, en deux recueils, (op. 29). — *Dolorosa*, six poésies de Chamisso, (op. 30). — *Antique Heidelberg!* extrait, du *Trompette de Sackingen*, par Scheffel, morceau de concert pour basse ou baryton, (op. 34). — Six *lieder* pour voix grave, d'après O. Roquette, (op. 35). — Deux *lieder* : *Chante, ô ma belle* et *Senteurs de la Nuit*, (op. 39). — Douze *lieder*, tirés du *Gaudeamus* de Scheffel, pour voix de basse avec piano, (op. 40). — Romances et ballades, de Robert Hamerling, six morceaux pour voix seule avec piano, (op. 41). — Sept *lieder*, de Robert Burns, (op. 49). — Sept *lieder*, (op. 50). — *Jensen-Album*, recueil de *lieder* pour une voix avec piano. — *Laisse-moi reposer, laisse-moi rêver*, n°1 de la collection des *Chants du Printemps*, composés par Jensen, Taubert, Abt, Reinecke, etc.

Ad. J—n.

JERVOLINO (Arcangelo), prêtre et compositeur italien, vivait dans la première moitié du dix-huitième siècle et fut professeur au Conservatoire de Santa-Maria di Loreto, à Naples. Il écrivit la musique d'un intermède qu'il fit représenter sur le petit théâtre de cet établissement, en 1737, et qui avait pour titre *lo Finto Remita e lo Stroccione* (*le Faux Ermite et le Gueux*).

JESPER. *Voyez* **REISET** (Le comte **DE**).

JIMENEZ, est le nom d'une famille de musiciens nègres qui sont venus se faire entendre à Paris, aux mois de novembre et de décembre 1875, et non sans succès. Le père, *José Julian Jimenez*, est, dit-on, élève de Ferdinand David, et possède les qualités solides qui distinguent l'école de ce maître remarquable; toutefois, il manque un peu de charme et de grâce. *Nicasio Jimenez*, le fils aîné, est un violoncelliste de talent, au jeu expressif et au mécanisme précis, mais dont l'archet manque d'ampleur. Enfin le second fils, *Manuel Jimenez*, pianiste bien jeune encore, n'en est pas moins un artiste d'un vrai talent, aussi remarquable par sa virtuosité que par un sentiment plein de grâce.

JIMENEZ HUGALDE ou **UGALDE** (Cirilo), prêtre espagnol, compositeur et or-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ganiste, est né à Pampelune le 5 février 1828. Son père fut son premier maître de solfége, et il étudia ensuite le piano avec José Guelbenzu. Désirant se livrer à la composition et à l'étude de l'orgue, il se rendit à Madrid et se fit admettre au Conservatoire, où il eut pour professeur M. Hilarion Eslava. Ses études terminées, il devint, à la suite de plusieurs concours, maître de chapelle de la cathédrale de Jaca (1857), puis de l'église métropolitaine de Valence (1861), et enfin de la primatiale de Tolède (1865). M. Jimenez a composé un grand nombre de messes, psaumes, répons, motets, saluts, litanies, etc. On cite comme les plus remarquables parmi ces œuvres un *Miserere* de larges proportions, une messe en *mi* bémol, deux psaumes, deux cantiques, et un salut accompagné d'une litanie.

* **JOACHIM** (Joseph). Cet illustre virtuose est assurément l'un des plus grands violonistes dont l'histoire de l'art puisse enregistrer le nom. Enfant prodige, il a vu son talent toujours grandir, jusqu'au jour où ce talent a atteint le développement le plus magnifique et le plus merveilleux. Avec cela chef d'orchestre habile, compositeur distingué, M. Joachim ne se borne pas à être ce qu'on appelle un virtuose de premier ordre : pourvu d'une instruction solide, familier avec les œuvres des grands maîtres, connaissant la musique de Bach et de Corelli aussi bien que celle des violonistes modernes, il est un des plus admirables quartettistes que l'on puisse entendre.

M. Joachim est aujourd'hui fixé à Berlin, où il s'est établi après la guerre de 1866, alors que, le Hanovre ayant été absorbé par la Prusse, il se vit obligé de renoncer aux fonctions de maître de la chapelle royale de Hanovre, qu'il occupait depuis 1854. Il retrouva d'ailleurs à Berlin une situation brillante, devint directeur du Conservatoire particulier qui venait d'être fondé en cette ville sous le titre d'Académie de musique, se distingua tout à la fois comme virtuose, comme compositeur et comme chef d'orchestre, et fut élu membre de l'Académie des Arts.

M. Joachim, qui, dès l'âge de quatorze ans, en 1845, avait obtenu de véritables triomphes à Londres, où Mendelssohn l'avait emmené, ne se vit pas accueillir avec moins de succès à Paris, lorsqu'il y vint en 1866 et qu'il se fit entendre à l'Athénée et aux Concerts populaires de M. Pasdeloup. Sa renommée d'ailleurs est depuis longtemps européenne, mais nulle part elle n'est mieux établie qu'en Angleterre. Engagé, avec un traitement annuel de 2,000 thalers, comme directeur de l'Académie de musique de Berlin, M. Joachim s'est réservé un congé chaque année, du nouvel an à Pâques, congé qu'il va passer régulièrement à Londres, où l'entrepreneur de concerts M. Chappell lui assure mille livres sterling, soit 25,000 francs pour chaque voyage.

Comme compositeur, M. Joachim s'est produit pour la première fois au mois de décembre 1845, en exécutant, dans un concert du Gewandhaus de Leipzig, un adagio et rondo qu'il avait écrit avec accompagnement d'orchestre. Depuis lors, il a composé d'assez nombreux morceaux symphoniques, et plusieurs concertos de violon parmi lesquels on cite surtout son *Concert in ungarischer Weise* (op. 11), production toute brillante de couleur et de fraîcheur. Je mentionnerai, parmi ses autres œuvres : 2 Marches pour orchestre; 3 pièces pour violon et piano, op. 2; Concerto pour violon, avec orchestre, op. 3; Ouverture d'*Hamlet*, op. 4; 3 Pièces pour violon et piano, op. 5; *Mélodies hébraïques*, pour alto et piano, op. 9; Variations pour alto, avec accompagnement de piano, op. 10. — En 1863, M. Joachim a épousé une cantatrice d'un grand talent, Mlle Amélie Weiss, qui se fait surtout remarquer dans l'exécution des *lieder*.

JOANNES (Antoine), facteur de clavecins, vivait à Anvers dans la première moitié du dix-septième siècle.

JOELLUER (André), compositeur allemand, directeur de musique à Meiningen, s'est fait connaître par un grand nombre de chansons, dont quelques-unes obtinrent des succès populaires. Cet artiste est mort à Meiningen, le 2 mars 1862, à l'âge de cinquante-huit ans.

JOLIVET (.....), compositeur, habitait Dijon dans la première moitié du dix-huitième siècle. Il a écrit la musique des ouvrages suivants : Cantate sur la naissance de Monseigneur le Dauphin, exécutée à Dijon le 14 septembre 1729 : *Idylle héroïque* en deux scènes, avec prologue et épilogue, chantée par les écoliers du collége de Dijon le 6 mai 1730; Divertissement pour la fête de M le comte de Tavannes, Dijon, 1730.

* **JOLY** (.....), violoniste et marchand de musique. Outre les publications mentionnées au nom de ce musicien, on lui doit encore : 1° *Méthode de Guitare*. Paris, Schlesinger; 2° *l'Art de jouer de la guitare, ou Méthode rédigée sur un nouveau plan* (nouvelle édition), Lille, Bohem.

* **JOMMELLI** (Nicolò). A la liste des productions dramatiques de ce musicien immortel, il faut ajouter les suivantes, qui sont conservées dans les Archives du Conservatoire de Naples : 1° *Ezio*, opéra sérieux en 3 actes, Bologne 1741; 2° *Artaserse*, 3 actes, Rome, th. Argen-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tina, 1749; 3° *Temistocle*, 3 actes, Naples, th. San Carlo, 1757; 4° *il Trionfo di Clelia*, 3 actes, id., id., 1757; 5° *Ezio*, 3 actes, écrit pour le jour de naissance du roi Joseph 1er de Portugal, 1771 (c'est le troisième opéra que Jommelli composait sur ce sujet); 6° *Cerere placata*, fête théâtrale, 1772; 7° *Cajo Marzio*, 3 actes (1). L'abbé Alfieri a publié sur Jommelli un opuscule ainsi intitulé : *Notizie biografiche di Nicolo Jommelli* (Rome, 1845, in-8°); on trouve aussi une biographie et un portrait de cet homme célèbre dans la *Biografia degli Italiani illustri del secolo XVIII* (1er vol.), Venise, 1835, in-8°.

* **JONAS** (Emile). Le répertoire dramatique de ce compositeur se complète par les ouvrages suivants : *Job et son chien*, un acte, Bouffes-Parisiens, 1863; *le Manoir des La Renardière*, un acte, id., 1864; *Avant la Noce*, un acte, id., 1865; *les Deux Arlequins*, un acte, Fantaisies-Parisiennes, 1865; *Malbrough s'en va-t-en guerre*, 4 actes (en société avec MM. Bizet, Delibes et Legouix), Athénée, 1867; *le Canard à trois becs*, 3 actes, Folies-Dramatiques, 1869; *Desiré, sire de Champigny*, un acte, Bouffes-Parisiens, 1869; *Javotte*, 3 actes, Athénée, 1871 (ouvrage écrit pour le théâtre de la Gaîté, de Londres, et représenté sur cette scène et sous le titre de *Cinderella*, peu de mois avant d'être joué à Paris); *le Chignon d'or*, 3 actes Bruxelles, 1874. M. Jonas a aussi une part, avec MM. Bazille, Clapisson, Eug. Gautier, Gevaert, Mangeant et F. Poise, dans la musique de *la Poularde de Caux*, opérette en un acte représentée au théâtre du Palais-Royal. Il a en portefeuille un opéra bouffe en 3 actes, intitulé *la Princesse Kelebella*, et il a publié dans le journal *le Magasin des Demoiselles* une opérette, *Miss Robinson*, qui n'a pas été représentée.

Après avoir été, depuis 1847, professeur de solfége au Conservatoire, cet artiste s'était vu chargé d'une des classes d'harmonie créées dans cet établissement pour les élèves militaires, lors de la suppression du Gymnase musical. En même temps, il était chef de musique d'une des subdivisions de la garde nationale de Paris. Nommé, en 1867, secrétaire du Comité d'organisation des festivals militaires à l'Exposition universelle, c'est à lui qu'incomba presque tout le travail relatif à ces festivals; il reçut en récompense le ruban de chevalier de la Légion d'honneur.

JONCIÈRES (Félix-Ludger, dit Victorin, **DE**), compositeur et critique musical, fils d'un écrivain politique qui, après avoir été saint-simonien, devint, sous le second empire, l'un des principaux rédacteurs de *la Patrie* et du *Constitutionnel*, est né à Paris le 12 avril 1839 (1). Après avoir appris, avec une de ses tantes, les premiers principes de la musique et commencé l'étude du piano, il entra au lycée Bonaparte pour y faire son éducation littéraire, et en sortit à l'âge de seize ans, après avoir terminé ses classes. A cette époque, se croyant une vocation irrésistible pour la peinture, il entra dans l'atelier de Picot, ce qui ne l'empêcha pas de reprendre ses premières études interrompues et de cultiver la musique en amateur; il écrivit même la partition d'un petit opéra-comique dont un de ses amis lui avait taillé le livret dans *le Sicilien* ou *l'Amour peintre* de Molière, et fit exécuter cet ouvrage en 1859, par des élèves du Conservatoire, à la salle lyrique de la rue de la Tour-d'Auvergne. Franck-Marie, critique musical de la *Patrie*, mort depuis, assistait à cette représentation, et après l'audition de l'ouvrage, lui conseilla de quitter la peinture pour la musique.

Suivant ce conseil, M. Joncières abandonna l'atelier de Picot, et se mit sous la direction de M. Elwart, avec qui il fit un cours d'harmonie. Il entra ensuite au Conservatoire, dans la classe de fugue et de contrepoint de Leborne, et se préparait à concourir à l'Institut, pour le grand prix de composition musicale, lorsqu'à la suite d'une discussion à propos de Richard Wagner, qui venait de donner son premier concert dans la salle du Théâtre-Italien, il quitta la classe d'un professeur en qui, dit-il lui-même, il n'avait plus confiance. Il commença alors à se livrer sérieusement à la composition, fit jouer aux Concerts-Musard une ouverture, une marche et différents morceaux d'orchestre, puis écrivit, sur la traduction de l'*Hamlet* de Shakespeare faite par Alexandre Dumas et M. Paul Meurice, une partition qui comprenait une ouverture, une marche, des entr'actes et des mélodrames. Il fit entendre cette musique, vers 1864, dans un concert organisé à ses frais, et le 21 septembre 1867 il allait en diriger l'exécution à Nantes, pour une représentation d'*Hamlet* qui avait lieu au Grand-Théâtre de cette ville, et dans laquelle Mme Judith, de la Comédie Française, remplissait le rôle d'Hamlet. L'année suivante, Mme Judith donnait des représentations de cet ouvrage à la Gaîté, encore avec la musique du jeune compositeur.

Cependant, le 8 février 1867, M. Joncières

(1) Quant à l'opéra *il Trastullo*, titre qui n'a point de sens, il faut le remplacer par *Don Trastullo*, intermède à trois voix.

(1) Et non le 26 avril, comme le dit *le Dictionnaire des Contemporains*; je tiens cette date de source certaine. On a donné à M. Joncières le prénom de Victorin en souvenir de sa mère, qui s'appelait Victorine, et qui mourut quinze jours après l'avoir mis au monde.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

faisait ses véritables débuts de musicien dramatique en donnant au Théâtre-Lyrique *Sardanapale*, grand opéra en trois actes dans lequel Mlle Nilsson, dont c'était la première création, remplissait le principal rôle. Malgré la présence de cette artiste aimée du public, *Sardanapale*, dont la musique manquait d'élan et d'originalité, ne réussit que médiocrement, quoique certains morceaux de la partition ne fussent pas absolument dépourvus de qualités. Il en fut de même du second ouvrage de M. Joncières, *le Dernier jour de Pompéi*, opéra en 4 actes donné au même théâtre en 1869, et que la critique trouva inférieur au précédent. Depuis lors, le Théâtre-Lyrique ayant disparu et M. Joncières n'ayant pu réussir à forcer les portes de l'Opéra, cet artiste, dont le tempérament musical est absolument hostile au genre de l'opéra-comique, ne s'est pas produit à la scène, bien qu'il ait en portefeuille un ouvrage entièrement terminé, *Dimitri*, opéra en 5 actes écrit sur un poëme de MM. Henri de Bornier et Armand Silvestre. Il s'est borné à publier quelques romances, quelques morceaux de piano, et à faire entendre un concerto de violon, exécuté au Conservatoire, en 1870, par M. Danbé, et une *Symphonie romantique*, exécutée au Concert national au mois de mars 1873. C'est aussi depuis cette époque, et en 1871, que M. Joncières a pris possession du feuilleton musical du journal *la Liberté*, qu'il signe de son nom, tandis que sous le pseudonyme de *Jemnius*, il écrit, à ce même journal, une chronique quotidienne des théâtres.

Il est difficile, à l'heure présente, de porter un jugement raisonné sur la valeur musicale de M. Joncières. N'ayant encore fait représenter que deux ouvrages, et quoique ces ouvrages fussent importants, le jeune artiste n'est pas encore sorti de la période des débuts, des tâtonnements, et nous pensons que l'on serait injuste en voulant apprécier son talent sur deux productions imparfaites. Il est vrai que M. Joncières a une fort bonne opinion de lui-même, qu'il se croit appelé à régénérer l'école musicale française, et que, joignant la plume du critique à celle du compositeur, il le prend de très-haut avec ses confrères, et reproche à des artistes tels que M. Reyer, par exemple, de ne pas être musiciens et de ne pas connaître la pratique de leur art. Un tel grief, articulé par l'auteur de *Sardanapale* contre l'auteur de *la Statue*, peut à bon droit faire sourire ce dernier. Du reste, les musiciens français de ce temps ne sont pas les seuls pour lesquels M. Joncières professe un dédain magnifique; en prenant la collection des feuilletons publiés par lui depuis quatre ans dans *la Liberté*, il serait facile de se convaincre de ce fait, que M. Joncières fait dater l'existence de la musique française du jour où il a abordé le théâtre. Quels que soient le nom et la valeur des artistes auxquels la France avait cru devoir jusqu'ici accorder un peu de reconnaissance, quel que soit le genre auquel ces artistes se sont attachés, ceux-ci ne sauraient trouver grâce devant un critique aussi farouche : Monsigny, Grétry, Boieldieu, Auber, Adam, Berlioz, tous sont traités par lui avec une superbe écrasante.

Voici comment M. Joncières apprécie le génie inculte, mais naturel et passionné, de Monsigny : « Nous ne sommes pas, il faut l'avouer, de ceux qui pleurent d'admiration en entendant la musique du *Deserteur*. Les *chants heureux* de Monsigny, comme disent les amateurs de ce vieil opéra-comique, n'ont pas le don de nous toucher..... Il faut avoir porté la culotte courte, s'être délecté aux comédies de Picard, avoir passé ses soirées à *Feydeau*, après un bon dîner chez *le traiteur*, en un mot, avoir été jeune il y a cinquante ans, pour goûter les charmes de la musique de Monsigny. » On pense bien qu'après avoir ainsi traité *le Déserteur*, le critique ne saurait user d'une grande indulgence pour *la Dame blanche* : « L'Opéra-Comique, écrivait-il un jour au sujet de cet ouvrage, donnait la semaine passée la 1,237e représentation de *la Dame blanche*. Devant l'éloquence d'un pareil chiffre la critique perd ses droits, et n'a plus qu'à s'incliner; nous ne discuterons pas la valeur de cet ouvrage. Depuis quarante-six ans le public se pâme d'aise aux *la la-i-tou* des montagnards écossais, à la cavatine du ténor : « Ah! quel plaisi-ir d'être soldat! » à la strette, qui parut si entraînante en 1825, du fameux duo : *Cette main, cette main si joli-i-i-e*, et rien ne semble encore annoncer la fin de l'engouement général pour cet opéra tyrolien dont l'action se passe en Écosse.... » M. Joncières qui, on le voit, cherche parfois à faire de l'esprit, est plus sévère encore envers Berlioz qu'il ne l'a été envers Monsigny et Boieldieu; il regrette d'abord son *inexpérience des procédés de l'art musical*, *la stérilité de son imagination*, et voici comme il le juge : « Berlioz ressemble à un cuisinier inexpérimenté qui, voulant inventer un art culinaire nouveau, jetterait pêle-mêle dans la casserole tous les ingrédients qui lui tomberaient sous la main, se disant : ce sera peut-être mauvais, mais en tous cas on ne pourra contester l'originalité de ma cuisine, et il se trouvera certainement des palais blasés qui prendront plaisir à goûter une sensation qu'ils n'ont encore jamais éprouvée. »

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

On voit que la critique de M. Joncières est enfantine, malgré les grands airs qu'elle veut prendre parfois. Ses efforts n'enlèveront pas aux grands artistes qui ont honoré ou illustré la France une parcelle de leur génie, mais ils pourraient porter préjudice à l'avenir du jeune compositeur qui se livre à de tels écarts et qui semble trop porté à croire que tous les yeux de l'Europe sont tournés sur lui. M. Joncières n'est pas encore célèbre; pour le devenir, il ne suffit pas d'avoir, comme lui, deux admirations exclusives dont l'accouplement semble au moins étrange lorsqu'on sait qu'elles ont pour objet M. Wagner d'une part, M. Offenbach de l'autre; il faut composer, produire beaucoup, créer des chefs-d'œuvre et forcer l'admiration du public. Mais se cantonner chaque semaine dans le coin d'un journal dans l'unique but de rabaisser sans cesse l'art de son pays, de ternir la mémoire des grands hommes qui l'ont illustré, de s'accorder à soi-même des éloges au moins singuliers, enfin d'amener les administrations théâtrales à représenter vos œuvres, cela n'est pas le fait d'un véritable artiste. Je suis d'avis, pour ma part, qu'on ne peut, pour une foule de raisons, être à la fois producteur et critique. Berlioz, qui, quoi qu'en puisse penser M. Joncières, présentait sous ce double rapport une autre surface que lui-même, a usé sa vie à ce jeu dangereux et avait fini par s'aliéner toutes les sympathies. Que M. Joncières y prenne garde, s'il tient à sa carrière de compositeur (1).

JOSSE (Jean-Marie), compositeur, est né à Toulouse le 23 février 1815, dans une famille d'artistes. Elevé d'abord à la maîtrise de Saint-Étienne, cathédrale de Toulouse, il se rendit vers l'âge de douze ans à Bordeaux, où son père venait d'être engagé comme chef d'orchestre du Grand-Théâtre. Ce fut là qu'il apprit l'harmonie et la composition sous la direction de *Massin*, dit *Turina*, disciple de Reicha, qui, en 1819, avait partagé avec Halévy le grand prix de Rome. En 1832, et après de sérieuses études, son maître l'envoya à Paris terminer son éducation musicale et le recommanda chaudement à Reicha. Le digne artiste fit plus : en se séparant de son élève, il lui fit don de la somme qu'il avait reçue de lui pendant plusieurs années pour prix de ses leçons, et qu'il avait soigneusement amassée pour la lui rendre et lui faciliter ainsi les premiers pas dans la carrière.

Arrivé à Paris, M. Josse entra au Conservatoire et suivit la classe de Reicha pour la fugue, et celle de Lesueur pour la composition dramatique. En 1836, il obtint, avec Louis Maillart, la seule mention que le jury décerna pour le contrepoint et la fugue. En même temps, il occupait l'emploi de second violon au théâtre Nautique, puis d'alto à l'Opéra-Comique, et, enfin, devenait sous-chef d'orchestre à ce dernier théâtre. C'est pendant cette période qu'il écrivit *la Tentation*, oratorio en trois parties, qui fut exécuté en 1848 aux Italiens, à l'Opéra-Comique et aux concerts du Conservatoire; puis *le Talisman*, opéra-comique en un acte, qui fut donné en 1849 à l'Opéra-Comique.

En 1850, M. Josse se rendit en Russie, où l'appelait un engagement de chef d'orchestre au Théâtre-Michel de Saint-Pétersbourg. Il conserva ce poste jusqu'en 1861. A cette époque, il est rentré en France, où il habite encore aujourd'hui. — C'est à Marseille qu'il s'était fixé en dernier lieu. — Dégagé de toute fonction assujettissante, s'étant par son travail assuré l'indépendance qu'il avait souhaitée, il a pu dès ce moment se livrer tout entier à son penchant pour la composition. Il a écrit des fragments de musique, symphonique et lyrique, des quatuors, des ouvertures, marches, etc. — Plusieurs de ses pièces d'orchestre ont été exécutées avec succès aux Concerts populaires de Marseille. Son ouvrage le plus important est un grand opéra en 5 actes dont le poëme est tiré du drame d'Alexandre Dumas, *Henri III*, et qui a été traduit en italien sous le nom de *la Lega* (la Ligue). Cet opéra doit être donné au théâtre de la Scala, à Milan, pendant la saison du carnaval 1876 (1).

Il y a dans ces diverses compositions une grande sûreté de main, une facture solide et ferme. On y sent l'influence du style et des procédés de Meyerbeer. Le caractère de la pensée et les moyens employés pour la mettre

(1) Depuis que cette notice est écrite, le Théâtre-Lyrique s'est reconstitué, et M. Joncières y a fait représenter, pour sa réouverture, *Dimitri*, grand opéra en 5 actes qu'il avait inutilement tenté de faire jouer à l'Opéra. Bien que cet ouvrage n'ait point attiré le public, il a obtenu auprès des artistes et de la critique un accueil très-favorable, que justifiaient de réelles qualités. De beaucoup supérieure aux deux œuvres précédentes de l'auteur, la partition de *Dimitri*, bien que manquant encore d'originalité, dénote un vrai tempérament scénique, et fait honneur à l'artiste qui l'a écrite; les progrès de celui-ci sont évidents, sa main est beaucoup plus sûre, son orchestre est sonore et brillant, et l'inspiration si elle pèche un peu trop du côté de la nouveauté, ne manque du moins ni d'ampleur ni de puissance. *Dimitri* n'est pas sans doute une production accomplie, mais c'est une œuvre mâle, hardie, sincère, qui est un heureux gage pour l'avenir du musicien. Un fait est à signaler au sujet de cet ouvrage; c'est que, chez M. Joncières, les théories du critique n'ont aucune influence sur la pratique du compositeur; la musique de *Dimitri* est aussi peu wagnérienne que possible.

(1) *La Lega* fut en effet représentée à la Scala, de Milan, le 23 janvier 1876, et bien accueillie par le public,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

en valeur accusent un tempérament vigoureux qui doit s'appliquer heureusement aux compositions dramatiques. AL.R—D.

JOUAN (J.....-M....-J.....), instituteur à Caro, près de Ploërmel (Bretagne), est l'auteur d'un *Petit Recueil de mélodies religieuses*, contenant une messe solennelle, un motet pour voix d'enfants, et des Chants en l'honneur du Très-Saint Sacrement et de la Très-Sainte Vierge. Ce recueil a été publié il y a quelques années à Rennes, chez Vatar.

JOURET (Théodore), né à Ath (Belgique), le 11 septembre 1821, ne s'est d'abord occupé de musique que comme amateur, cherchant dans la culture de cet art un délassement à ses études scientifiques. C'est ainsi que de 1840 à 1846, il a composé des mélodies et des chœurs pour quatre voix d'hommes. En association avec Guillaume Meynne, qui lui avait servi de guide et de conseil dans ses premiers essais de composition musicale, M. Théodore Jouret a pris sa part de collaboration à un opéra-comique en un acte, *le Médecin Turc*, exécuté en 1845, dans un salon musical à Bruxelles. (Voir *Biographie universelle des Musiciens*, t. VI, p. 129, l'article consacré à Meynne). Depuis 1846, M. Théodore Jouret n'a plus consacré ses loisirs qu'à la critique musicale. Durant ces trente années, il a successivement collaboré à la *Revue de Belgique*, dont il était l'un des fondateurs, à la *Revue trimestrielle*, à *l'Étoile Belge*, à *l'Observateur*, au *Nord*, au *Guide musical*, et enfin à l'*Office de publicité*, depuis sa fondation (1858). Il a aussi envoyé, de Paris et de l'Allemagne, un grand nombre de correspondances musicales à l'*Indépendance belge* et au *Journal de Saint-Pétersbourg*. Enfin, il a publié dans le journal *l'Art*, de Paris (nos des 1er et 8 octobre 1876), une étude sur Verdi, dont il a été fait un tirage à part (Paris, 1876, in-fo).

M. Théodore Jouret est professeur de chimie à l'École militaire de Bruxelles et chevalier de l'ordre de Léopold. F. D.

JOURET (Léon), compositeur, frère du précédent, naquit à Ath (Belgique), le 17 octobre 1828, entra, à l'âge de huit ans, aux cours de l'École de musique de sa ville natale, où il apprit les premiers éléments de son art, et étudia le violon et le piano. Il tenait déjà très-souvent l'orgue à l'église Saint-Julien ; à cette époque, l'église était pour lui l'endroit où l'on faisait le plus de musique, il ambitionna — c'est le mot — la place d'enfant de chœur, qu'il obtint ; ses entrées au Jubé lui causèrent une joie immense, et il accompagnait la plupart des offices.

En 1839, sa famille quitta la ville d'Ath pour aller habiter Bruxelles, et dès lors il voulut à tout prix devenir musicien. Rien ne le contraria dans sa vocation, et ses parents le laissèrent libre de suivre son instinct.

Le Conservatoire royal était encombré d'élèves, et il ne put y entrer que vers la fin de 1840. Admis aux cours de solfége et de piano, il fréquenta plus tard les cours d'orgue, de violoncelle, d'harmonie et de composition.

C'est en 1848 que M. Léon Jouret publia ses premières mélodies, écrites sur des paroles de V. Hugo, Alfred de Musset et Th. Gautier. Ses premiers essais furent bien accueillis, et c'est alors qu'il reçut pour son art les meilleurs conseils de deux de ses amis, Guillaume Meynne et Alexandre Stadtfeldt, deux artistes pour qui il eut toujours les sentiments de la plus vive reconnaissance.

A dater de 1850, M. Jouret publia d'année en année des mélodies, des romances, des chansons et des chœurs pour voix d'hommes, sans accompagnement. Depuis lors, à différentes reprises, il a été choisi pour écrire des chœurs destinés à des concours de chant d'ensemble. Sa dernière production en ce genre (1872) a été imposée aux sociétés belges, françaises, allemandes et hollandaises qui entraient en lutte pour le prix d'excellence au concours international de Verviers. Cette composition a pour titre : *Invocation à la Patrie*. Parmi ses œuvres chorales, dont la plus grande partie est au répertoire des sociétés du pays et de l'étranger, nous citerons : *le Lever*, *Salut au pays natal*, *les Blancs Bonnets de Sambre-et-Meuse*, *Chanson Espagnole*, *Hymne à la Charité*, *Chanson de ma Mie* et d'autres encore. Il n'est que juste de mentionner aussi plusieurs mélodies, qui ont été accueillies avec succès : *Ma Mie Annette*, *Chanson de Mai*, *Lamento*, *Barcarolle*, *Une Fleur*, *On dit mon Ange*, *l'Empressement*, *Chanson de Novembre*, *Noël*, etc., éditées, les unes à Paris, et la plus grande partie à Bruxelles.

La maison Schott a publié dernièrement un nouveau recueil de huit mélodies, écrites sur des paroles prises aux meilleurs auteurs, et dont quelques pièces sont de véritables poëmes. Les concerts du Cercle Artistique de Bruxelles ont fait connaître *la Ritournelle*, *le Franc Archer*, et plusieurs autres du recueil, qui contient en outre : *Le Printemps*, *J'aime à chanter*, *L'Évangile des champs*, *le Collier de cœurs*, *l'Absent* et *la Promenade aux*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

champs. M. Léon Jouret a fait paraître aussi (1871), chez Schott, une autre collection de *six morceaux de chant à deux et à trois voix de femmes*, avec accompagnement de piano, et destinés principalement aux cours de chant d'ensemble. Ces morceaux ont pleinement réussi, et les plus favorisés sont : *les Fleurs*, *les Clochettes bleues*, — (*Cantate du Printemps*) — et *Tombée du jour*, à trois voix, avec accompagnement d'orgue et de piano; ce dernier est écrit sur une délicieuse poésie de Théophile Gautier.

M. Jouret, qui s'est occupé de musique religieuse, a encore écrit des psaumes et des motets, ainsi qu'une messe et une *Cantate pour le jour de Pâques*, en trois parties, à cinq voix, avec accompagnement d'orgue, violoncelle et contre-basse. En 1851, on exécuta à l'église Saint-Joseph, à Bruxelles, un *Salut* de sa composition, où l'on remarqua un *Ave Maria* et le psaume *Super flumina Babylonis*. Il a fait entendre à plusieurs reprises, dans sa ville natale, une messe à cinq voix, avec accompagnement d'orgue, violoncelle et contre-basse, et lors de la visite du Roi dans cette ville, il écrivit pour cette circonstance un *Domine Salvum fac*, qui fut exécuté par un grand nombre de chanteurs et d'instrumentistes.

En 1865, le Cercle Artistique et Littéraire de Bruxelles mit à sa disposition son splendide local; c'est là qu'il fit représenter son premier opéra, intitulé *Quentin Matsys*, paroles de M. F. Coveliers. L'ouvrage obtint un véritable succès. En 1868, le Cercle eut encore la primeur d'un autre opéra : *le Tricorne enchanté*, comédie originale et charmante de Th. Gautier et Siraudin, appropriée à la scène lyrique par M. F. Coveliers; poëme et musique réussirent à souhait. Grâce à ses relations artistiques et à la sympathie qui s'attachait à son nom, M. Jouret eut le rare bonheur d'avoir pour interprètes les premiers sujets du Théâtre royal de la Monnaie. On eut beau lui demander sa partition pour une scène plus importante et plus grande, il refusa toujours, craignant le trop grand cadre, et disant à ses amis que, s'il se décidait un jour à écrire pour le théâtre, il voulait y produire une œuvre nouvelle, et plus complète, si c'était possible, que *le Tricorne*. Depuis lors, il a terminé différents ouvrages; mais le chant d'ensemble est surtout depuis plusieurs années l'objet de tous ses soins et son travail de prédilection.

En 1874, M. Léon Jouret a été nommé professeur au Conservatoire royal de Bruxelles, et chargé du cours d'ensemble vocal dans les classes du soir.

F. D.

JOURNET (Françoise), l'une des plus fameuses chanteuses de l'Opéra, quoique son nom soit aujourd'hui bien oublié, brilla pendant quinze ans à ce théâtre, au commencement du dix-huitième siècle, et y tint le premier rang. L'abbé de Fontenai, dans son *Dictionnaire des Artistes*, a donné sur cette actrice alors célèbre une notice très-complète, et que je ne crois pouvoir mieux faire que de reproduire ici. « Françoise Journet, dit-il, est née à Mâcon selon quelques-uns, et selon plusieurs autres à Lyon. Sa mauvaise fortune la fit entrer, dans cette dernière ville, chez une marchande dont le mari fit banqueroute. Quoique abandonnée de sa maîtresse et n'ayant d'autre bien qu'une très-jolie figure, elle ne céda aux poursuites d'un jeune homme qui l'aimait, qu'en l'épousant. Mais ayant appris, au bout de quelques mois, que ce jeune homme était déjà marié, elle prit alors le parti du théâtre. Elle débuta à l'Opéra de Lyon, et le succès qu'elle eut fut si grand, qu'on l'engagea de venir à Paris. Elle y fut médiocrement reçue. Ses amis lui conseillèrent de persister; elle suivit cet avis, et réussit au point que, peu d'années après, elle devint la première actrice de l'Opéra de Paris. Elle y avait débuté, au mois d'avril 1705, par le rôle d'Yole dans l'opéra de *la Mort d'Alcide*. Elle n'a jamais été remplacée dans ceux d'Isis, de Thétis et d'Iphigénie. Elle quitta le théâtre en 1720. Le Système (1) lui avait procuré une fortune de huit à neuf cent mille livres, qui ne dura qu'autant que le papier : le chagrin qu'elle en eut et un squirrhe au foie la mirent au tombeau en 1722. On a vu longtemps à Paris un portrait de mademoiselle Journet, peinte en Iphigénie, par le fameux Raoust. C'était un des chefs-d'œuvre de ce peintre : il a disparu depuis quelque temps, sans qu'on sache à qui il appartient aujourd'hui. »

Mlle Journet avait dû une partie de son talent aux excellentes leçons de Mlle Le Rochois, qui, aussi bonne qu'intelligente, se plaisait, après être sortie de l'Opéra, à former des élèves qui pussent lui succéder. Mlle Journet avait inspiré à un grand seigneur qui fut son amant, le marquis de Rochemore, une passion telle qu'il mourut du chagrin de l'avoir perdue, et que sa perte lui inspira les vers suivants :

Aux autels du tyran des morts,
D'une tremblante main, je consacre ma lyre;
Je ne chantois que pour Thémire,
Thémire a vu les sombres bords;
Tendres concerts, charmant délire,

(1) Le système de Law, source de ruine pour les Parisiens.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Faites place à d'autres transports.
Une douleur muette et sombre,
Des larmes qui partent du cœur,
Ne chercher, ne sentir, ne voir que mon malheur,
Voilà le seul tribut que je dois à son ombre.
Soyez les garans de ma foi,
Lieux redoutés où repose sa cendre;
Il n'est plus aujourd'hui d'autre plaisir pour moi
Que les pleurs qu'en secret je viens ici répandre.

Parmi les très-nombreuses créations que fit Mlle Journet dans le cours des quinze années qu'elle passa à l'Opéra, il faut surtout citer les ouvrages suivants : *les Fêtes Vénitiennes*, *Idoménée*, *Camille reine des Volsques* et *Télèphe*, de Campra; *Philomène*, et *Bradamante*, de La Coste; *Polyxène et Pyrrhus*, de Colasse; *Cassandre*, de Bouvard et Bertin; *le Jugement de Pâris* et *les Plaisirs de la campagne*, de Bertin; *Manto la Fée*, de Batistin (Strück); *Médée et Jason*, de Salomon; *les Amours déguisés*, de Bourgeois; *Télémaque* et *Callirhoé*, de Destouches; *les Fêtes de l'été*, de Montéclair; *les Fêtes de Thalie*, de Mouret. Un an avant sa retraite, en 1719, Mlle Journet obtint un véritable triomphe en se montrant dans l'*Iphigénie* de Desmarets, dont elle remplit le rôle principal avec une grâce touchante et des qualités pathétiques qui arrachaient des larmes des yeux des spectateurs; grâce à elle, la reprise de cet ouvrage, qui s'était vu très-froidement accueilli lors de sa création en 1704, obtint un succès retentissant et prolongé.

* **JOUSSE** (J.....). Aux écrits de cet artiste, on doit ajouter l'ouvrage suivant : *Compendious Dictionary of Italian and other terms used in music, illustrated by numerous examples for students* (Dictionnaire abrégé des termes italiens et autres usités en musique, accompagné de nombreux exemples pour les élèves).

* **JOUVE** (L'abbé Esprit-Gustave). Comme compositeur, M. l'abbé Jouve a publié les ouvrages suivants : 1° 1re messe à 3 voix, avec acc. d'orgue (en *ut* majeur), Paris, Repos; 2° 3e messe à 3 voix, id. (en *si* bémol majeur), id., id; 3° 4e messe à 3 voix, id. (en *sol* majeur), id. id.; 4° *Stabat Mater* à 3 voix, avec acc. d'orgue, id., id.; 5° *Recueil de motets, hymnes et antiennes*, avec acc. d'orgue ou harmonium, id., id.; 6° *Recueil de cantiques* à 3 voix égales, avec acc. d'orgue ou harmonium, id., id.; 7° Album de 6 morceaux à 3 voix égales avec strophes déclamées, récitatifs, *soli* et chœurs, pour distribution de prix, Paris, Heugel. A la liste des écrits publiés sur la musique religieuse par M. l'abbé Jouve, il faut joindre les deux suivants : 1° *Du chant liturgique, état actuel de la question. Quelle serait la meilleure manière de la résoudre*, Avignon, 1854, in-8° de 160 pp.; 2° *Rapport sur un antiphonaire manuscrit de Sainte-Tulle* (Provence), Paris, 1856, in-8°.

JOUVIN (Benoît-Jean-Baptiste), écrivain qui s'est occupé de critique musicale, est né à Grenoble le 20 janvier 1820. M. Jouvin a pris part à la rédaction d'un grand nombre de journaux, et, comme il paraissait prendre un goût spécial aux choses de la musique, il a traité des matières relatives à cet art dans *le Globe* (1844), *l'Époque* (1845-47), *le Grand Journal*, le *Paris-Magazine*, *la Situation* (1867), *la Presse* (1868), *l'Événement*, et surtout *le Figaro*, où, depuis 1856, il n'a guère cessé d'écrire. M. Jouvin a donné au *Ménestrel* deux longues notices qui ont été ensuite publiées à part, l'une : *D. F. E. Auber, sa vie et ses œuvres* (Paris, Heugel, 1864, gr. in-8° avec portrait et autographes); l'autre : *Hérold, sa vie et ses œuvres* (id., id., 1868, id.). Il a donné aussi quelques articles à la *Critique musicale* (1846), ainsi qu'à la *Gazette musicale*. Les articles que M. Jouvin publie sur la musique dans le journal *le Figaro* sont signés du pseudonyme de *Bénédict*.

JUARRANZ (Eduardo-Lopez), musicien espagnol de l'époque actuelle, a fait ses études au Conservatoire de Madrid, où il a obtenu un premier prix de composition. Cet artiste ne m'est connu que par une publication qu'il a entreprise et dont il est le directeur conjointement avec M. Gonzalez Martinez : *El canto sacro, publicacion religiosa-musical, dedicada a S. S. Pio IX* (Madrid, Andres Vidal).

JUBIN (Le Frère Marie), prêtre et musicien, est l'auteur anonyme des publications suivantes : 1° *Principes de plain-chant*, à l'usage des écoles, par un membre de l'Institut des Petits-Frères-de-Marie (Lyon, Perisse, 1865, in-18); 2° *Principes de musique et de chant*, à l'usage des écoles (id., id., id.); 3° *Recueil d'airs à 1, 2 ou 3 voix égales, adaptés aux cantiques*, à l'usage des Petits-Frères-de-Marie, suivis de quelques motets pour les saluts du Saint-Sacrement (id., id., id.).

* **JUILLET** (Marcel-Jean-Antoine), fils du fameux acteur de ce nom qui fit les beaux jours de l'Opéra-Comique, était né à Rouen le 1er juillet 1789 et mourut à Bruxelles le 16 novembre 1841. Un de ses frères était à cette époque major d'infanterie dans l'armée belge. Je ne suis nullement certain que le nom de cet artiste et de son père doive s'écrire *Juillet*,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

et j'ai même beaucoup de raisons de croire que c'est *Juliet* qu'ils s'appelaient réellement. Cependant, comme je n'ai pas à ce sujet de certitude absolue, j'ai conservé à ce nom la forme qui lui était donnée dans la *Biographie universelle des Musiciens*.

JULIÀ (Le Père Benito), moine et compositeur espagnol, fut élevé au fameux collége de musique du couvent de Montserrat, dans la Catalogne, et vivait au dix-huitième siècle. On conserve dans les archives de ce collége plusieurs de ses compositions, pour la plupart fort importantes, entre autres un office de vêpres pour les morts, à quatre voix, et des répons pour la semaine sainte, qui constituent, dit-on, une œuvre particulièrement remarquable.

JULIANO (A. P.). — *Voyez* **PILATI.**

JULIEN (A.....), est l'auteur d'un écrit publié sous ce titre : *L'enseignement du chant considéré comme l'un des objets essentiels qui doivent faire partie de l'instruction primaire de la commune* (1821).

JULIEN (Le Frère). — *Voyez* **LIESENHOF** (Charles),

JULIEN (Toussaint-Fortuné), né à la Roque d'Autheron (Bouches-du-Rhône), le 1er novembre 1837, a fait représenter au théâtre d'Aix, en Provence, le 13 février 1864, un opéra-bouffe en un acte intitulé *le Fils de Thésée*. On connaît également de cet artiste une messe à trois voix égales avec orchestre, qui a été exécutée dans la même ville le 20 mai 1866. Al. R — d.

* **JULLIEN** (Marcel-Bernard). Outre l'approbation de Fétis, M. B. Jullien eut aussi dans la savante discussion qu'il soutint contre Vincent à propos de la musique ancienne, l'appui des musiciens de profession, de Georges Bousquet à *l'Illustration*, et de Berlioz, qui écrivait aux *Débats*, avec une intention assez méchante contre Vincent : « M. Jullien a un immense avantage sur la plupart des écrivains qui se sont occupés de sujets touchant à l'art musical : il sait la musique, il comprend la signification des mots et n'attribue point, comme tant d'autres, aux expressions qu'il emploie un sens vicieux, détourné ou complétement faux, mais bien le sens réel qui leur est assigné dans la pratique de l'art. » Postérieurement à la notice que lui a consacrée Fétis, M. Jullien a publié des *Thèses de Philosophie* (un vol. in-8° de 400 p., Paris, Hachette, 1873), dans l'une desquelles, intitulée *l'Idéologie*, il discute et combat les opinions de d'Ortigue sur la constitution primordiale du langage musical et sur la musique religieuse : ce chapitre intéressant doit donc se rattacher aux ouvrages antérieurs de M. B. Jullien sur la musique. A la liste de ces derniers, il faut ajouter le petit écrit suivant : *De l'étude de la musique instrumentale dans les pensions de demoiselles* (Paris M. Alteste, 1848, in-18 de 16 pp.)

JULLIEN (Jean-Lucien-Adolphe), littérateur, historien et critique musical, fils du précédent, naquit à Paris le 1er juin 1845. M. Adolphe Jullien est aussi petit-neveu du conventionnel Jullien de la Drôme et cousin-filleul du célèbre ingénieur général Adolphe Jullien, qui construisit et dirigea quelques-unes de nos principales lignes de chemins de fer, comme celles de Lyon et de l'Ouest. M. Ad. Jullien fit toutes ses études littéraires au lycée Charlemagne, puis fut reçu licencié en droit. Ses parents, passionnés pour la musique, la lui firent enseigner de bonne heure ainsi que divers instruments : il apprit le piano, le violon et le chant, puis il étudia l'harmonie et le contrepoint avec un ami de son père, Bienaimé, alors professeur retraité du Conservatoire. Tout en faisant de la critique musicale active, M. Jullien s'occupe de travaux d'esthétique pure et d'histoire; il se livre aussi à de fructueuses recherches sur la musique et les théâtres publics et privés au siècle dernier. Il a déjà mis au jour des documents de haut intérêt enfouis aux Archives nationales, et il poursuit activement le dépouillement de ces richesses ignorées sur les mystères artistiques et administratifs de l'Opéra avant la Révolution. M. Jullien publia son premier article au *Ménestrel*, en 1869, à propos de l'exécution du *Paradis et la Péri* au Théâtre-Italien, et il se montra dès lors ardent admirateur et défenseur convaincu de Schumann, comme il l'est encore, ainsi que de Berlioz et de Wagner. Il fournit ensuite d'importantes études aux journaux spéciaux comme *la Revue et Gazette musicale*, *le Ménestrel*, *la Chronique musicale*, et aux grands recueils politiques et littéraires : *Revue Contemporaine*, *Correspondant*, *Revue de France*, *Revue Britannique*. En mai 1872, il fut chargé de rédiger le feuilleton musical du journal *le Français*, qu'il continue de tenir au profit des idées sérieuses et élevées, de la grande musique classique. En outre, M. Ad. Jullien a rédigé à l'occasion certaines des revues musicales de *la Revue de France*, signées du pseudonyme collectif d'O. Mercier, et il est chargé depuis quatre ans de faire à *la Gazette musicale* le compte-rendu spécial de l'Opéra ; il collabore aussi au *Courrier littéraire*, recueil de fondation récente, où il apprécie tous les livres ayant trait à la musique. Les travaux de critique et d'histoire publiés par M. Jullien dans ces différents recueils, entrant pour la plupart dans un plan général,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

doivent former par la suite plusieurs ouvrages se complétant les uns les autres, et la musique tient une large place même dans ceux dont le titre plus général n'implique pas d'idée musicale. Ses écrits publiés jusqu'à ce jour sont : 1° *L'Opéra en* 1788, documents inédits extraits des Archives de l'État (in-8°, Paris, Pottier de Lalaine, 1873) ; — 2° *La Musique et les Philosophes au XVIIIe siècle* (in-8°, Paris, Baur, 1873) ; — 3° *Histoire du théâtre de Mme de Pompadour, dit théâtre des Petits-Cabinets*, avec une eau-forte de Martial d'après Boucher (grand in-8°, Paris, Baur, 1874) ; — 4° *La Comédie à la cour de Louis XVI, le Théâtre de la reine à Trianon*, d'après des documents nouveaux et inédits (in-8°, Paris, Baur, 1875) ; — 5° *Les Spectateurs sur le théâtre. Établissement et suppression des bancs sur les scènes de la Comédie-Française et de l'Opéra*, avec documents inédits extraits des archives de la Comédie-Française, un plan du Théâtre-Français avant 1759, d'après Blondel, et une gravure à l'eau-forte de E. Champollion, d'après Charles Coypel, 1726 (grand in-8°, Paris, Detaille, 1875) ; — 6° *Le Théâtre des demoiselles Verrières, la Comédie de société dans le monde galant du siècle dernier* (grand in-8°, Paris, Detaille, 1875) ; — 7° *Les grandes nuits de Sceaux ; le Théâtre de la duchesse du Maine* (in-8°, Paris, Baur, 1876) ; — 8° *Un Potentat musical. Papillon de la Ferté, son règne à l'Opéra de* 1780 *à* 1790 (in-8° Paris, Detaille, 1876) ; — 9° *L'Église et l'Opéra en* 1735. *Mademoiselle Lemaure et l'évêque de Saint-Papoul* (in-8°, Paris, Detaille, 1877) ; — 10° *Weber à Paris ; son voyage de Dresde à Londres par la France ; la musique et les théâtres, le Monde et la Presse pendant son séjour* (in-8°, Paris, Detaille, 1877) ; — 11° *Airs variés, Histoire, critique, biographie musicales et dramatiques* (in-12, Paris, Charpentier, 1877) ; 12° *La Cour et l'Opéra sous Louis XVI. Marie-Antoinette et Sacchini ; Favart et Gluck* (in-12, Paris, Didier, 1878).

* **JUMILHAC** (Don Benoit **DE**). M. Théodore Nisard a publié sur ce fameux bénédictin une notice intitulée : *Biographie de Dom Benoit de Jumilhac* (Paris, *s. d.*, Repos, in-8°).

JUNGMANN (Albert), pianiste et compositeur, né à Langensalza le 14 novembre 1814, a été employé chez divers éditeurs de musique, particulièrement dans les magasins de G. W. Kœrner à Erfurt, et chez C. A. Spina à Vienne. Il s'est partagé entre les fonctions qu'il occupait ainsi et la composition d'une quantité innombrable de petits morceaux de salon pour le piano, qui ont été publiés à Vienne, Leipzig, Offenbach, etc. Le nombre des compositions en ce genre de M. Albert Jungmann ne s'élève guère, aujourd'hui, à moins de 350.

JUNGMANN (Louis), pianiste, compositeur et professeur, né à Weimar en 1822, a été en cette ville l'élève de M. Liszt, et y est aujourd'hui professeur de musique à l'Institut Sophie. On lui doit un assez grand nombre de *lieder*, des morceaux pour le piano, et aussi des trios et quelques compositions pour l'orchestre.

JURIEWICZ (Conrad), compositeur polonais, est l'auteur d'un drame lyrique italien, *Piero Calabrese*, qui a été représenté au mois de février 1867 sur le théâtre d'Odessa.

JUSTINIANO (Antonio de S. Ieronymo), artiste portugais, né à Lisbonne en 1675, étudia la musique avec Marques Lesbio et obtint encore assez jeune, la place de maître de chapelle au couvent des Bénédictins de Enxabregas (près de Lisbonne). Il y avait fait profession en 1697. On ne connaît pas la date de sa mort. — Un autre musicien du même nom, l'abbé *Justiniano*, était, vers 1822, un des meilleurs pianistes de la colonie artistique de Rio de Janeiro, où il enseignait la musique. Il composa une grande quantité de musique sacrée qui n'a pas été publiée. J. de V.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

K

KÆSSMAYER (Moritz), violoniste et compositeur, né à Vienne en 1831, a fait ses études musicales au Conservatoire de cette ville, sous la direction de Sechter et de Preyer. Il devint par la suite premier violon à l'Opéra impérial de Vienne, puis chef d'orchestre du ballet à ce théâtre, situation qu'il occupe encore aujourd'hui. Outre un opéra-comique intitulé *la Maison de campagne à Meudon*, qui a été représenté au mois de février 1869, avec un succès modéré, au théâtre impérial de Vienne, et qui a été reproduit ensuite à Prague, M. Kæssmayer est l'auteur de compositions nombreuses et importantes, parmi lesquelles il faut surtout signaler plusieurs symphonies, des messes avec orchestre, 6 quatuors pour instruments à cordes, des morceaux pour le piano, enfin des *lieder* et des chants à plusieurs voix.

KAFKA (Johann-Népomucène), musicien allemand contemporain, a obtenu une certaine popularité dans sa patrie par la publication d'une énorme quantité de petits morceaux de musique légère pour le piano, nocturnes, idylles, mélodies, improvisations, rhapsodies, etc. Le nombre de ses compositions en ce genre s'élève à deux-cents environ. M. Kafka est né à Neustadt (Bohême), le 17 mai 1819.

* **KAHLERT** (Charles-Auguste-Timothée), compositeur et écrivain sur la musique, est mort à Breslau le 29 mars 1864.

KAISER (Martin), luthier allemand qui avait sans doute, comme tant d'autres, fait son apprentissage en Italie, était établi à Venise dans les premières années du dix-septième siècle. Le musée instrumental du Conservatoire de musique de Paris possède de cet artiste un archiluth daté de 1609.

KAISER (Fr....), musicien allemand contemporain, a fait représenter en 1867 à Vienne, sur le Carl-théâtre, un opéra intitulé *Moine et soldat*.

* **KALKBRENNER** (Chrétien). L'ouvrage intitulé *la Descente des Français en Angleterre*, et indiqué par erreur comme n'ayant pas été joué, a été représenté à l'Opéra le 4 septembre 1798. Kalkbrenner a donné aussi, au théâtre Molière, en 1800, un opéra-comique en un acte, *le Mort par spéculation*.

* **KALKBRENNER** (Frédéric-Guillaume). A la liste des œuvres de cet artiste, il faut ajouter l'ouvrage suivant : *Traité d'harmonie du pianiste, principes rationnels de la modulation*, etc., dédié à ses élèves. Paris, l'auteur, 1849, in-f° de 64 pages.

KALKBRENNER (Arthur), fils de Frédéric-Guillaume Kalkbrenner, est mort à Paris le 24 janvier 1869. Cet artiste, qui s'était fait un renom à Paris par sa vie excentrique et ses prodigalités, a légué par testament, à l'Association des artistes musiciens de France, une somme de 120,000 francs. Il avait écrit les paroles et la musique d'un opéra en trois actes, intitulé *l'Amour*, qui n'a jamais été représenté, et il avait publié un certain nombre de compositions légères pour le piano.

* **KALLIWODA** (Jean-Wenceslas), violoniste remarquable et compositeur, est mort à Carlsruhe, le 3 décembre 1866, des suites d'une attaque d'apoplexie.

KAPPEY (.....), compositeur anglais, a fait représenter à Londres, le 30 novembre 1872, sur le petit théâtre de la Gaîté, dont il était alors le chef d'orchestre, un opéra-comique important, intitulé *the Wager*, qui a été accueilli par le public d'une façon très-favorable.

* **KAROW** (Charles), compositeur, est mort à Bunzlau le 20 décembre 1863.

KASCHPEROFF (.....), compositeur russe, fit en Italie ses débuts de musicien dramatique en donnant à Milan, vers 1860, un opéra intitulé *Maria Tudor*, qui fut assez bien accueilli, et qui fut joué ensuite à Nice et à Odessa. Épris de l'Italie et de ses gloires, M. Kaschperoff chercha, pour tenter une seconde épreuve, un sujet qui fût cher à la nation, et il écrivit un *Rienzi* qu'il voulut faire représenter à Turin. Mais Turin était alors le siége du gouvernement, et la censure, par suite de scrupules et de susceptibilités diplomatiques, souleva des difficultés au compositeur et surtout à l'auteur du livret; les journaux s'emparèrent de la question, et de vives polémiques s'engagèrent à ce sujet, dans lesquelles la personne même de M. Kaschperoff ne fut pas épargnée. Fatigué de tout ce bruit, le compositeur abandonna son premier projet, et s'en alla à Florence dans le

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

but d'y faire représenter son opéra, espérant trouver en cette ville moins d'hostilité. Mais, ici encore, on voulut, malgré tout, et sur le seul titre de l'œuvre, mêler les passions politiques et religieuses à une question purement artistique. Un journal fort avancé, *la Nuova Europa*, avait en quelque sorte patroné le compositeur et son opéra; c'en était assez pour que d'autres journaux n'en voulussent point entendre parler, et que le sort de celui-ci fût fixé dès avant son apparition. En effet, la première représentation de *Rienzi*, qui eut lieu au théâtre de la Pergola vers la fin du mois de mars 1863, fut très-orageuse, et provoqua à plusieurs reprises des manifestations bruyantes, quoique la partition de M. Kaschperoff parût ne pas être dépourvue de réelles qualités. Un journal italien disait à ce sujet : « On doit déclarer, à l'honneur du maestro Kaschperoff, que la plus grande partie des artistes florentins, à commencer par MM. Romani, Vanuccini, les musiciens d'orchestre et les chanteurs, lui ont rendu justice, louant son œuvre et déplorant que, pour des raisons étrangères à l'art, elle ait été si mal accueillie par une partie de l'auditoire de la Pergola. On aurait dû écouter avec plus de respect une œuvre aussi consciencieuse, au sujet de laquelle l'auteur venait demander, sans prétention et sans orgueil, un jugement calme et courtois. » Malgré tout, les conditions dans lesquelles l'ouvrage s'était produit en empêchèrent absolument le succès. A la suite de cette déconvenue, M. Kaschperoff retourna dans sa patrie, et bientôt il s'occupa d'un opéra russe, *la Tempête*, qui dut d'abord être représenté à Moscou, et qui le fut à Saint-Pétersbourg, au mois de novembre 1867, sans grand succès, je crois. En 1869, M. Kaschperoff était devenu professeur au Conservatoire de Moscou, et travaillait à un opéra intitulé : *Thadéus, le courtier de mariages.*

* **KASTNER** (Jean-Georges), est mort à Paris le 19 décembre 1867. Les lignes suivantes, extraites de l'article nécrologique publié par Fétis, sur cet écrivain, dans la *Revue et Gazette musicale de Paris*, serviront tout naturellement de complément à la notice qui lui a été consacrée dans la *Biographie universelle des Musiciens* :

« Une dernière production bien remarquable de Kastner a pour titre : *Parémiologie musicale de la langue française, ou explication des proverbes, locutions proverbiales, mots figurés qui tirent leur origine de la musique, accompagnée de recherches sur un grand nombre d'expressions du même genre empruntées aux langues étrangères, et suivies de la Saint-Julien des ménétriers, symphonie-cantate à grand orchestre, avec solo et chœur* (Paris, Brandus, in-4°). Rappelons ici ce qui a été dit ailleurs de cet ouvrage singulier : « La conception d'un pareil livre est une des originalités de l'esprit qui a imaginé et exécuté ceux dont il vient d'être parlé. Au simple énoncé du sujet, il est difficile de comprendre qu'il puisse être la matière d'un livre, et ce n'est que dans l'ouvrage même qu'on en saisit l'étendue. Le plan de l'auteur est des plus vastes; il ne faut pas moins que sa grande érudition pour le réaliser. Pour en donner un aperçu, il suffit de rappeler quelques-unes des expressions proverbiales les plus familières, par exemple : *Qui n'entend qu'une cloche n'entend qu'un son; ce qui vient de la flûte s'en retourne au tambour; faire sonner la trompette de la renommée; payer les violons*, et cent autres semblables. Dans ces dictons, en apparence si simples, il y a pour l'esprit investigateur de Kastner occasion de déployer autant de sagacité que de savoir.... »

« Nonobstant l'intérêt qui s'attache à ses travaux, on ne peut s'empêcher de regretter qu'ils aient interrompu ceux de Kastner pour l'achèvement du grand dictionnaire de musique dont il s'occupa pendant près de vingt années, et auquel il donnait le titre d'*Encyclopédie musicale*. Esprit véritablement encyclopédique, nul n'était plus capable que lui de remplir ce vaste cadre de l'art et de la science des sons. Possédant toutes les connaissances nécessaires et familiarisé avec les langues anciennes et modernes, armé d'ailleurs d'une patience infatigable, il aurait, sans doute, produit un livre bien supérieur à ceux de Schilling et de Bernsdorff. Ayant amassé d'immenses matériaux pour la réalisation de cette grande entreprise, il y attachait l'importance qu'elle mérite, mais il en ajournait la terminaison, persuadé sans doute qu'il était encore éloigné de l'époque où il faut compter avec la mort. »

KASTNER (Frédéric), fils du précédent, est auteur d'un écrit intitulé : *les Flammes chantantes* (Paris, Dentu, 1875, in-18), destiné à rendre compte des expériences faites par lui sur les flammes chantantes et sur la découverte du principe de leur interférence par l'emploi de deux flammes au lieu d'une, placées dans un tube de verre ou d'autres matières, ouvert à ses extrémités. L'application de ce principe, qui avait amené déjà M. Frédéric Kastner à adresser à l'Académie des sciences un mémoire intéressant, l'a conduit à l'invention d'un instrument de mu-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sique d'un timbre nouveau, se rapprochant sensiblement de celui de la voix humaine. Cet instrument, pour lequel son auteur a pris des brevets en France et à l'étranger, a reçu de lui le nom de *Pyrophone*. C'est la première fois, dit M. Kastner, qu'on a su rendre pratique l'application des flammes chantantes produites par la combustion du gaz hydrogène pur, à un appareil ayant le caractère et les propriétés d'un instrument musical.

* **KAUER** (Ferdinand), compositeur, était né le 18 janvier 1751 à Klein-Thaga, et mourut à Vienne le 13 avril 1831.

* **KAUFFMANN** (Frédéric), musicien, acousticien et mécanicien allemand, est mort le 1er décembre 1866 à Dresde, où il était né le 5 février 1785.

KAUFFMANN (Frédéric-Théodore), fils du précédent, né à Dresde en 1812, mort en cette ville au mois de février 1872, fut un facteur d'instruments distingué, et hérita, sans la laisser déchoir, de l'excellente renommée que son père avait acquise par ses nombreux et intéressants travaux.

KÉLER-BÉLA (Albert **VON KÉLER**, connu sous le nom de), chef d'orchestre et compositeur de musique de danse, est né à Bartfeld (Hongrie) le 13 février 1820. Adorant la musique, il jouait du violon dès son enfance, mais son père l'envoya faire son droit à l'Université. Cela n'empêcha pas le jeune homme de s'occuper de peinture et de faire du paysage pendant trois ans, après quoi il étudia sérieusement la musique. S'étant rendu à Vienne en 1845, il y étudia le contrepoint et l'harmonie avec Schlesinger et Dechter, tout en tenant une partie de violon à l'orchestre d'un des théâtres de cette ville, puis, en 1854, partit pour Berlin, où il devint chef d'orchestre de la *Sommer'schen Kapelle*, dirigée précédemment par Joseph Gung'l, et où il se distingua tout à la fois comme directeur, violon-solo et compositeur de danses, marches, pots-pourris, etc. En 1855, il retournait à Vienne pour succéder à Auguste Lanner, qui venait de mourir, en 1856 il devenait chef de musique d'un régiment d'infanterie, et en 1867 se fixait à Wiesbaden comme chef d'orchestre du Kursaal, conservant cette position jusqu'en 1873. A partir de ce moment, le mauvais état de sa santé vint l'obliger au repos, et depuis lors il vit retiré à Wiesbaden, ce qui ne l'empêche pas de se livrer encore à la composition. — Outre ses nombreux morceaux de musique de danse, on doit à M. Kéler-Béla quelques ouvertures, des *lieder*, et des concertos et fantaisies pour le violon. Le nombre de ses œuvres publiées s'élève à 110 environ.

KELLOGG (Clara-Louise), cantatrice américaine renommée, est née à Sumter (Caroline du Sud) en 1842. Après avoir montré de bonne heure de remarquables dispositions musicales, ses premiers essais furent loin pourtant de faire présager la brillante carrière qu'elle était appelée à parcourir. En effet, ses deux premiers débuts à l'Académie de musique de New-York, en 1860, furent peu satisfaisants, et ce n'est que lors d'une troisième tentative, faite l'année suivante, que l'on put croire que miss Kellogg deviendrait un jour une artiste. Heureusement, la jeune femme était douée d'une rare persévérance, et un riche banquier de New-York, M. H. G. Stibbins, voulut bien se charger des dépenses que nécessiterait le complément de son éducation musicale. Elle ne reparut sur la scène de l'Académie de musique qu'après quatre nouvelles années d'un travail acharné, pendant la saison de 1864-65, et son succès fut alors si grand dans le rôle de Marguerite de *Faust*, que ses compatriotes la proclamèrent aussitôt l'une des plus grandes cantatrices de son temps. Elle ne fut pas moins accueillie, dans le cours de deux années, en se montrant dans *le Barbier de Séville*, *Crispino e la Comare*, *Lucia di Lamermoor*, *la Sonnambula* et *Linda di Chamouni*.

Après s'être fait ainsi connaître dans sa patrie, miss Kellogg partit pour l'Europe et se rendit à Londres, fut engagée au théâtre de la reine, et y débuta, en 1867, d'abord dans *Marta*, puis dans le joli rôle de Zerline de *Don Giovanni*. Douée d'une voix charmante, claire, pure, étendue et flexible, vocalisant avec agilité, avec cela vive et agréable en scène et fort intelligente comme comédienne, miss Kellogg obtint aussitôt de très-grands succès et devint l'une des cantatrices préférées du public anglais. Elle se fit entendre successivement dans la *Traviata*, la *Gazza ladra*, la *Figlia del reggimento*, *Fra Diavolo*, *Crispino e la Comare*, et dans tous ces rôles la finesse de son jeu, son véritable talent de chanteuse et une originalité rare lui valurent chaque jour de plus nombreux suffrages. Cependant, en 1869, l'entrepreneur Maretzek, qui formait une troupe pour l'Amérique, lui proposa un brillant engagement et la décida à le suivre. Miss Kellogg s'embarqua donc pour les États-Unis, se fit entendre de nouveau à New-York, puis à Philadelphie, à San Francisco et dans la plupart des villes importantes de la grande république, et retrouva partout les succès qui l'avaient ac-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

cueillie en Angleterre. Elle aborda alors les rôles tout à fait dramatiques, et ne craignit pas de se montrer dans *Mignon*, dans *Roméo et Juliette* et autres ouvrages semblables. Elle était encore en Amérique en 1877.

* **KELZ** (Jean-Frédéric), compositeur allemand, est mort à Berlin au mois d'octobre 1862.

KENNEDY (Alexandre), luthier anglais (1700-1786), exerçait sa profession à Londres. Il était né en Écosse, et fut le chef d'une famille dont le nom fut connu dans la lutherie pendant un siècle et demi. Son neveu, John Kennedy, né en 1730, mourut en 1816, et le fils de celui-ci, Thomas Kennedy, fabriqua à lui seul plus d'instruments que les deux luthiers qui en construisirent le plus, si l'on en excepte toutefois le prolifique Georges Crask. Thomas Kennedy, qui était né en 1784, est mort en 1870.

KERCADO (Mlle **LE SÉNÉCHAL DE**). Une jeune femme de ce nom fit représenter à l'Opéra-Comique, le 5 juin 1805, un ouvrage en un acte intitulé *la Méprise volontaire*, ou *la double Leçon*.

KERCHOVE (Joseph), compositeur de musique religieuse, naquit à Gand (Belgique) le 26 septembre 1804. D'abord élève de son père, il reçut ensuite des leçons de Jean Gabriels, maître de chapelle de l'église Saint-Michel, puis étudia l'harmonie et le contrepoint avec Pierre Verheyen. Devenu ténor dans la chapelle de l'église Saint-Nicolas, de sa ville natale (1821), puis dans celles de Saint-Michel (1827) et de Saint-Jacques (1831), il fut appelé, le 9 décembre 1839, à remplir les fonctions de maître de chapelle de Saint-Sauveur, où il succéda à Jean d'Hollander. Il a écrit plusieurs messes solennelles, dont une entre autres est fort estimée, un *Miserere*, 3 Commandations, beaucoup de motets, ainsi que des chœurs d'hommes composés pour divers cercles chantants qu'il dirigeait à Gand ou dans les environs.

KERMOYSAN (Jean), écrivain français, auteur d'une *Histoire de Napoléon*, n'est cité ici que pour un long article sur l'Opéra donné par lui dans l'*Encyclopédie moderne* publiée par MM. Firmin-Didot. Cet article a été tiré à part sous ce titre : *Opéra*, par M. Kermoysan. Kermoysan est mort le 9 octobre 1877, à Paris, âgé de soixante-sept ans.

KERST (Léon), musicien et écrivain français, est chargé depuis quelques années du feuilleton musical du journal *la Presse*. Il y a publié récemment une série d'articles sur l'administration de l'Opéra, dont il a formé ensuite une brochure sous ce titre : *l'Opéra et M. Halanzier* (Paris, 1877, in-8° de 32 pp).

KES (Willem), jeune violoniste et compositeur d'avenir, ex-pensionnaire de S. M. le roi des Pays-Bas, est né à Dordrecht en 1856. Fils d'un riche négociant de cette ville, il commença par apprendre le piano avec un professeur nommé Nolthenfl, puis, peu de temps après, abandonna cet instrument pour prendre des leçons de violon de M. Thyssens, et continua ensuite ses études avec M. Böhme, qui lui donna aussi des leçons d'harmonie. En 1871, il se rendit à Leipzig auprès de Ferdinand David, et y resta pendant deux années. En 1874, il eut l'honneur de devenir pensionnaire de S. M. le roi des Pays-Bas, qui le fit envoyer au Conservatoire de Bruxelles pour y travailler avec M. Henri Wieniawski ; mais, comme peu après M. Wieniawski tomba en disgrâce complète auprès du roi, M. Kes reçut l'ordre de partir pour Berlin, où il acheva son éducation musicale sous la direction de M. Joachim pour le violon et de M. Kiel pour le contrepoint, au Conservatoire (*Hœhschule*) de cette ville. Il passa son examen avec la plus grande distinction et obtint le diplôme d'honneur (*zeugnifs der reife*). Pour obtenir ce témoignage honorable, il faut savoir déchiffrer à première vue un morceau pour piano et pour violon, transposer un choral figuré, réduire une grande partition d'orchestre au piano, diriger une ouverture à grand orchestre, et improviser au piano sur un motif donné.

M. Kes, qui a déjà composé plusieurs petits ouvrages fort aimables, a remporté le premier prix au concours institué par l'Association des musiciens néerlandais (*Toonkunstenaars Vereeniging*) pour un concerto de violon solo et orchestre, œuvre très-honorable. Actuellement violon-solo (*concertmeister*) à l'orchestre du Parc, M. Kes est un jeune artiste sérieux, qui donne de grandes espérances.

Ed. de H.

* **KESSLER** (Joseph-Christophe), pianiste et compositeur, est mort à Vienne le 13 janvier 1872. Cet artiste n'était né ni à Leitmeritz ni à Varsovie, mais à Augsbourg, le 26 août 1800.

KETTEN (Henri), pianiste distingué et compositeur, est né à Baja (Hongrie) le 25 mars 1848. Il a fait son éducation musicale au Conservatoire de Paris, où il a été admis, le 23 décembre 1857, dans la classe de piano de M. Marmontel, et le 27 octobre 1860 dans la classe de composition d'Halévy. Après avoir quitté cet établissement en 1863, il y rentra l'année suivante comme élève de M. Reber, et prit part sans succès aux concours de Rome de 1865 et 1866. Déjà il s'était fait entendre

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

souvent en public, et avait obtenu des succès de virtuose, succès un peu trop escomptés peut-être par sa famille, qui voulait le faire passer pour un prodige. Le jeune artiste avait du talent néanmoins, et pendant plusieurs années se produisit à l'étranger, où il fut fort bien accueilli, non-seulement comme exécutant, mais aussi comme chef d'orchestre. De retour à Paris, il voulut se faire connaître comme compositeur, et fit entendre quelques œuvres qui n'étaient point sans valeur, entre autres une sonate pour piano et clarinette, une *Marche persane* pour orchestre, quelques heureuses mélodies vocales, et divers morceaux de genre pour le piano. — Un frère de cet artiste, M. *Léopold Ketten*, de quelques années plus âgé que lui, pianiste aussi, s'est fait chanteur par la suite et s'est consacré à la carrière lyrique; après s'être, sous ce rapport, produit sans succès à Paris, il a tenu l'emploi des ténors dans plusieurs villes de l'étranger.

KETTERER (Eugène), pianiste et compositeur, né à Rouen, en 1831, d'une famille originaire d'Alsace, fit ses études musicales au Conservatoire de Paris, où il obtint un second prix de solfège en 1847. Admis ensuite dans la classe de piano de M. Marmontel, il se vit décerner un premier accessit au concours de 1852, et n'obtint pas d'autre récompense. Il commença bientôt à se faire entendre dans les concerts, puis se mit à publier une multitude de morceaux de piano : fantaisies, transcriptions, etc., qui obtinrent un grand succès auprès du public frivole. Il en inonda littéralement le commerce de musique, si bien qu'en l'espace de quinze ans environ, le nombre de ses publications en ce genre se monta à près de trois-cents. Eugène Ketterer est mort à Paris, pendant le siège de cette ville, le 18 décembre 1870.

* **KHAYLL** (Aloys), flûtiste bohémien et compositeur pour son instrument, est mort à Ober-Dobling, le 28 décembre 1866, à l'âge de 75 ans.

KIEL (Auguste), virtuose sur le violon, chef d'orchestre et compositeur (qu'on ne doit pas confondre avec l'artiste du même nom qui est mentionné au T. V. de la *Biographie universelle des Musiciens*), naquit à Wiesbaden le 20 mai 1813. Élève favori de Spohr, il acquit un talent distingué sur le violon, et plus tard devint chef d'orchestre. Il remplissait depuis longues années ces fonctions à Detmold, lorsqu'il mourut en cette ville le 28 décembre 1871.

KIEL (Frédéric), un des compositeurs les plus estimés de l'Allemagne contemporaine pour la musique de chambre et la musique religieuse, est né à Puderbach sur la Lahn, le 7 octobre 1821. Après avoir appris le piano avec son père, il se rendit à Berlin, où il devint élève de Schulz pour le violon et de Dehn pour la composition. Il se fixa ensuite définitivement en cette ville, où il se livra à l'enseignement et à la composition, formant un grand nombre d'élèves distingués, et se faisant connaître par des œuvres fort importantes, qui le classaient au premier rang des artistes de son pays. Au mois de février 1862, M. Frédéric Kiel faisait exécuter pour la première fois à Berlin, au profit de la Société Gustave-Adolphe, un *Requiem* pour voix seules, chœur et orchestre (op. 20), qui obtenait un très-grand succès, et qui était reproduit le 8 novembre suivant pour l'anniversaire de la mort de Mendelssohn. Une autre œuvre non moins considérable, son oratorio *Christus* (op. 60), ne fut pas accueillie avec moins de faveur, et est considérée en Allemagne comme l'ouvrage le plus remarquable en ce genre qui ait été produit depuis le *Paulus* de ce maître. Parmi les autres compositions de M. Kiel, qui s'élèvent à soixante-dix environ, je citerai les suivantes : *Stabat mater* pour *soli*, chœur et orchestre ; *Te Deum*; plusieurs messes avec orchestre; des psaumes et des motets; des marches pour orchestre; quatuor en *la* bémol, pour piano et instruments à cordes; 2 trios pour piano, violon et violoncelle, op. 65; trio pour les mêmes instruments, op. 24; sonates pour piano et violon, op. 35; sonate pour piano et alto, op. 67; 3 morceaux pour violoncelle et piano, op. 12; 3 romances pour piano et alto, op. 69; 3 pièces pour piano et violon, op. 70; variations pour piano et violon, op. 37; *Humoresques*, pour piano à quatre mains, op. 42; *Ländler* pour piano à quatre mains, op. 66; 2 caprices pour piano, op. 26; 3 gigues pour piano, op. 36; 3 valses pour piano, op. 45; *Souvenirs de voyage*, pour piano, op. 38 et 41; danse russe, pour violoncelle; 2 chants de Novalis, pour voix, chœur et orchestre, op. 63; 3 pièces en formes de mélodies, pour piano, op. 8; 3 romances pour piano, op. 5; 10 pièces de piano, op. 18; 3 pièces de piano, op. 21; 12 *lieder* à une voix, avec accompagnement de piano, op. 31; 2 motets pour voix seule et chœur de femmes, avec piano, op. 32; 6 *lieder*, op. 64; *Reisebilder*, pièces pour piano et violon ou violoncelle, op. 11, en 2 livres. — M. Frédéric Kiel, dont la renommée est grande en sa patrie, est membre de l'Académie de Berlin. Il a été professeur au Conservatoire de Stern, de cette ville.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Artiste véritable, dans la saine et grande application du mot, réunissant les dons d'une inspiration souple et abondante aux qualités d'un musicien instruit et rompu à toutes les difficultés pratiques de l'art, M. Kiel est l'un des musiciens allemands contemporains (beaucoup moins nombreux qu'on ne le pense) dont il restera quelque chose et dont la postérité saura retenir le nom. Son oratorio *Christus* et sa messe de *Requiem*, pour ne citer que ces deux ouvrages, sont des œuvres mâles, vigoureuses, véritablement remarquables, et dans lesquelles la solidité du fond, la largeur d'une inspiration puissante, s'allient à la beauté de la forme. La fécondité de M. Kiel, dont les travaux sont nombreux, n'est pas d'ailleurs une de ces fécondités impuissantes et stériles comme on n'en rencontre que trop souvent, en Allemagne tout aussi bien qu'ailleurs; toutes ses œuvres offrent le cachet d'un art personnel, vivement accuentué, et font le plus grand honneur à celui qui les a signées. M. Kiel n'est pas moins respectable comme professeur que comme producteur; son enseignement est recherché avec une ardeur qu'explique la renommée qu'il s'est légitimement acquise sous ce rapport, et cette renommée prend sa source non-seulement dans les bons conseils, l'expérience, la pratique qu'il met au service de ses élèves, mais encore dans la sollicitude dont il les entoure, et dans la bonté dont il fait preuve à l'égard des jeunes artistes qui s'adressent à lui.

KIENLEN (Jean-Christophe), compositeur polonais, né sous le règne d'Auguste III, fit ses études à Posen, et fut d'abord maître de chapelle à Presbourg. Il remplit ensuite le même poste auprès du prince Radziwill, puis devint directeur de musique au théâtre d'Augsbourg, pour lequel il écrivit un opéra allemand en trois actes, *Claudine de Villabella*, qu'il reproduisit plus tard à Berlin. Il vint à Paris, sans doute à l'époque de la Révolution, y séjourna pendant quelques années, et se rendit à Munich, où il fut nommé maître de chapelle de la cour de Bavière. Mais Kienlen semble avoir été d'humeur assez capricieuse, car on le retrouve un peu plus tard remplissant les mêmes fonctions à Baden, près Vienne. En 1816, il donne à Léopoldstadt un opéra intitulé *die Keiserose*, et en 1818 il écrit à Berlin la musique d'une tragédie, *Germanicus*. Kienlen a fait graver à Posen, chez Simon, une symphonie à grand orchestre, et une polonaise pour piano, à quatre mains; à Berlin, chez Trautwein, deux sonates pour piano seul; à Paris, chez Naderman, l'air d'*Alceste*, varié pour piano, et chez Hentz-Jouve, plusieurs chansons allemandes avec accompagnement de piano, séparées et en recueils.

KIENZL (Charles), né à Graetz, en Styrie, passa la plus grande partie de sa vie active comme musicien dans la ville de Guebwiller (Haut-Rhin), où il arriva jeune encore. Compositeur modeste, vivant du produit de ses leçons, il organisa dans sa ville adoptive une société philharmonique dont il dirigea l'orchestre et les chœurs. C'est là qu'il fit entendre, de 1835 à 1845, *la Création* et *les Saisons* de J. Haydn, des messes de Mozart, et des symphonies de Haydn et de Beethoven. Beaucoup des compositions de Kienzl, consistant en messes, motets, chœurs, etc., ont été publiées en Alsace, mais n'ont guère franchi la limite de cette province. Cet artiste méritant et distingué, qui a donné à l'auteur de cette notice, encore enfant, ses premières leçons de musique, est mort en 1874 à Guebwiller. La bibliothèque du Conservatoire de Paris possède de lui une *Méthode d'harmonie* (texte allemand), qui forme un volume petit in-8° de 160 pages, et quelques œuvres de musique religieuse.

J.-B. W.

* **KINDSCHER** (Henri-Charles-Louis), compositeur, professeur et écrivain sur la musique, est mort à Wœrlitz, au mois de février 1875.

KINTERLAND (.....), compositeur et chef d'orchestre, dont le nom indique une origine germanique, a fait représenter sur un théâtre de Gênes, en 1862, un opéra intitulé *Balilla*. Cet artiste a rempli les fonctions de chef d'orchestre dans plusieurs théâtres italiens importants, entre autres au théâtre San Carlos de Lisbonne et au théâtre royal de Malte.

KIPPER (Hermann), compositeur, né à Coblentz le 27 août 1826, a fait ses études musicales à Cologne, sous la direction de H. Dorn, et est depuis longtemps établi en cette ville comme professeur, après avoir passé plusieurs années à Paris. C'est à Paris, où il était directeur d'une société chorale allemande, *Liederkranz*, que cet artiste a composé, pour les réunions annuelles de cette société, deux opérettes en un acte dont voici les titres : *le Prince malgré lui* (26 janvier 1867), et *Fidelia* (25 janvier 1868). En Allemagne, il a écrit de nombreux chœurs pour voix d'hommes, et a fait représenter quelques opérettes, parmi lesquelles celle intitulée *les Esquimaux*, dont on lui doit les paroles et la musique.

KIRSCHNER (Théodore), pianiste, organiste et compositeur, né à Neukirchen, près Chemnitz, en 1824, fit de bonnes études au

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Conservatoire de Leipzig, puis accepta les fonctions d'organiste à Winterthur, après quoi il devint directeur de musique à Zurich, tout en se livrant dans cette ville à l'enseignement de l'orgue et du piano. Il se vit chargé, en 1875, de la direction de l'école royale de musique de Wurzbourg, mais ne conserva pas longtemps cette situation, et alla peu de temps après s'établir à Leipzig. Cet artiste s'est fait connaître, comme compositeur, par des *lieder*, des quatuors pour instruments à cordes, et des morceaux de piano de divers genres, parmi lesquels on peut surtout citer ses derniers recueils : 10 Pièces caractéristiques pour piano, op. 25 ; album pour piano, op. 26 ; caprices, id., op. 27 ; nocturnes, op. 28 ; esquisses, op. 29 ; études et pièces, op. 30 ; *Im zwielicht*, *lieder* et danses, op. 31 ; 10 pièces, op. 32.

KIRSCHNER (Fritz), pianiste et compositeur allemand contemporain, sans doute parent du précédent, a publié, dans le cours de ces dernières années, une cinquantaine de morceaux de genre pour le piano.

* **KIST** (Le docteur Florent-Corneille), est mort à Utrecht, le 23 mars 1863.

* **KITTL** (Jean-Frédéric), compositeur, ancien directeur du Conservatoire de Prague, est mort à Lissa (province de Posen), le 20 juillet 1868. Cet artiste a écrit la musique d'un opéra intitulé *les Français devant Nice*, dont on assure que M. Richard Wagner avait écrit le poème ; cet ouvrage fut représenté à Prague vers 1848, et fut joué de nouveau en 1868.

KLEFFEL (Anno), musicien allemand, s'est fait connaître par la publication d'un assez grand nombre de recueils de *lieder* avec accompagnement de piano, parmi lesquels je citerai les suivants : 7 *lieder*, op. 7 ; 5 mélodies, op. 10 ; 6 chœurs, op. 11 ; 12 *lieder*, en deux livres, op. 12 ; 6 *lieder* à quatre voix, op. 13 ; 6 *lieder*, op. 14 ; 6 *lieder*, op. 23.

* **KLEIN** (Joseph), pianiste et compositeur allemand, est mort à Cologne le 10 février 1862.

* **KLEIN** (Charles-Auguste, baron **DE**), est mort le 13 février 1870, à sa villa d'Assmannshausen.

KLEINMICHEL (Richard), pianiste allemand contemporain et compositeur pour son instrument, s'est fait une grande réputation de virtuose à Hambourg, où il réside. Il a publié un certain nombre de morceaux de genre pour piano, que l'on dit pleins de grâce, de délicatesse et d'élégance. On cite surtout un recueil de poésies musicales à quatre mains intitulé *Zur Winterzeit* (*En hiver*). *les Aquarelles*, *Bal d'enfants* (six petites danses caractéristiques), etc.

* **KLEMM** (Frédéric), dilettante et compositeur autrichien, est mort à Meidling, près Vienne, le 13 septembre 1854.

* **KLENGEL** (Auguste-Alexandre), organiste à Dresde, mort en cette ville le 22 novembre 1852, y était né le 29 janvier 1784.

KLERR (.....), chef d'orchestre et compositeur allemand contemporain, a écrit la musique de plusieurs opérettes parmi lesquelles je signalerai les suivantes : *les Fleurs animées*, Vienne, théâtre *An der Wien*, décembre 1866 ; *le petit Josi*, id., id., mars 1867 ; *la belle Meunière*, Berlin, théâtre Friedrich-Wilhelmstadt, mars 1867. M. Klerr a rempli les fonctions de chef d'orchestre au théâtre de l'Harmonie, à Vienne, et a même été pendant un instant (1867), directeur de ce théâtre.

KLOP (.....), musicien belge, naquit à Gand dans la première moitié du dix-huitième siècle, et remplissait, en 1781, les fonctions de maître de chapelle de l'église Notre-Dame (Saint-Pierre) de sa ville natale. Il a laissé des chants d'église estimés, et un *Requiem* en plain-chant qu'on exécute souvent encore en Flandre, dans des funérailles solennelles.

* **KLOSÉ** (Hiacynthe-Éléonore). Cet artiste a pris, il y a quelques années, sa retraite de professeur de clarinette au Conservatoire. Il a publié (Paris, Leduc) trois Méthodes de saxophone aigu et soprano, de saxophone alto et ténor, et de saxophone baryton et basse, et a fait paraître, chez le même éditeur, un certain nombre de morceaux pour fanfares et musiques militaires : *Retraite aux Flambeaux*, *Marche funèbre*, *Andante religioso*, *l'Étape*, pas redoublé, *Dardanus*, id., *Badenburg*, id., *Augusta*, marche, *l'Artilleur*, galop, *le Bandit*, id., etc., etc. M. Klosé a encore publié : 1° 6 petites Fantaisies pour clarinette, avec accompagnement de piano (Paris, Leduc) ; 2° *le Décaméron des jeunes clarinettistes*, 20 petites fantaisies brillantes (id., id.) ; 3° *le Progrès*, 16 petites fantaisies brillantes (id., id.) ; 4° environ dix duos pour clarinette et piano, en société avec Leduc (id., id.) ; 5° mélodies populaires, choix de 40 petits airs, id., Gérard ; 6° *Grande méthode pour la clarinette à anneaux mobiles*, contenant la théorie et les tablatures de cet instrument, des gammes dans tous les tons, des exercices de mécanisme et d'articulation, des duos, 15 grands morceaux, des préludes et 12 études, id., id. ; 7° 18 Études mélodiques, tirées des 46 Études de violon de Charles Dancla ; 8° enfin, un certain nombre

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de fantaisies et airs variés, avec accompagnement de piano. M. Klosé avait été professeur de clarinette au Gymnase musical militaire, et chef de musique de la 10e légion de la garde nationale.

KLUGHARDT (Auguste), compositeur allemand, directeur de musique à Weimar, né à Cœthen le 30 novembre 1847, est l'auteur d'un opéra intitulé *Mirjam*, qui a été représenté sur le théâtre de Riga au mois d'avril 1873. En 1871, il avait fait exécuter à Iéna une symphonie en *mi* bémol. On connaît de lui plusieurs autres compositions, entre autres un nonetto pour violons, alto, violoncelle, contrebasse, flûte, hautbois, clarinette et basson.

KNIGGE (Le baron **DE**). — *Voyez* **POLAR DANIELS.**

KNYVETT (Deborah **TRAVIS**, épouse), fut l'une des cantatrices les plus renommées de l'Angleterre pour les festivals et les oratorios, et partagea en ce genre les succès de son mari, William Knyvett (V. *Biographie universelle des Musiciens*, t. V.). Elle est morte à Heyside, près Oldham, le 10 janvier 1876, à l'âge de soixante-dix-neuf ans. Son mari était mort sans doute depuis longtemps à cette époque, étant né en 1778.

KOCH (Bernard), violoniste et compositeur, fils d'un bijoutier d'Amsterdam, naquit en cette ville en 1791. Il reçut d'abord des leçons d'un de ses compatriotes, puis, lors du séjour en Hollande de Guillaume Navoigille, se perfectionna avec lui dans l'étude de son instrument. On dit même que Navoigille, qui l'avait pris en affection, aida de sa bourse son élève, qui était orphelin, après l'avoir fait entrer comme surnuméraire à la chapelle du roi Louis Bonaparte. Après avoir terminé son éducation, Koch se livra à l'enseignement, devint directeur d'une société musicale, et plus tard chef d'orchestre de l'opéra allemand et italien d'Amsterdam. C'est lui qui, en 1827, dirigea les concerts donnés en cette ville par la fameuse cantatrice Mme Sontag.

Koch s'est fait connaître, comme compositeur, par plusieurs ouvrages dramatiques, et par un grand nombre de productions de divers genres : 1° *La mère Ganz et l'Œuf d'or*, opéra représenté à Amsterdam; — 2° *Der Hölzerne Sabel*, opérette en un acte, représentée à La Haye en 1830; — 3° *Das gestole Lämmchen*, opérette; — 4° *Pumpernikel*, opéra en 3 actes (non représenté); — 5° *Jane Grey*, récit historique; — 6° *Benjamin*, récit biblique, Amsterdam; — 7° *De Verlatene*, cantate, Amsterdam; — 8° Élégie sur la mort de Mendelssohn; — 9° *Moederliefde*, cantate couronnée par la *Société musicale des Pays-Bas*; — 10° Quatuor pour instruments à cordes (Mayence, Schott); — 11° Deux recueils de romances à 2 voix; — 12° Variations pour clarinette sur *Robin-des-Bois* (Paris, Schlesinger); — 13° Potpourri pour piano et violon sur *il Crociato* (id., id.); — 14° Variations pour violon; — 15° enfin, des romances, *lieder*, mélodies vocales, etc., publiés à Amsterdam. Koch, qui a pris une part de collaboration au journal intitulé *Amphion*, est mort à Amsterdam le 30 juillet 1858.

KOCHER (C.....), théoricien allemand, a publié vers 1860 l'ouvrage suivant : *Harmonik. Die Kunst des Tonsatzes aus den grundebmenten théoretisch entwickelt und praktisch dargestellt* (*Harmonie. La science de la combinaison des sons développée théoriquement et exposée pratiquement*), Stuttgart, in-4° de 210 pages, avec de nombreux exemples.

KOCIPINSKI (Antoine), pianiste et compositeur polonais du dix-neuvième siècle, s'établit comme éditeur de musique à Kamieniec-Podolski. Il est l'auteur de plusieurs compositions remarquables pour le piano, entre autres : 1° *Deux Polonaises*, op. 5; 2° *Invitation à la danse*; 3° *Quatre mazurkas*, op. 8; 4° *Polonaise* et *Trois mazurkas*, op. 12.

KOECHEL (Le docteur Ludwig **VON**), l'un des musicographes les plus fameux de l'Allemagne, naquit à Stein sur le Danube (Basse-Autriche) le 14 janvier 1800, et mourut à Vienne le 3 juin 1877. Après avoir été précepteur des fils de l'archiduc Charles, il consacra toute son existence, à partir de l'année 1842, à des études scientifiques et surtout à des travaux d'érudition qui avaient la musique pour objet. On lui doit sur cet art de nombreux écrits soit critiques soit biographiques; mais son chef-d'œuvre est le grand catalogue thématique et chronologique des œuvres de Mozart (*Chronologisch - thematisches Verzeichniss sämmtlicher Tonwerke Wolfgang Amadeus Mozart's*), ouvrage vraiment admirable, qui fut publié en 1862 (Leipzig, Breitkopf et Hærtel), et qui donne l'exemple le plus éclatant du parti qu'un esprit sagace et ingénieux peut tirer du sujet le plus sec et le plus aride en apparence. Le chevalier de Kœchel, qui avait consacré vingt années de sa vie à ce travail monumental, a été le promoteur de la belle édition définitive des œuvres de Mozart publiée par la maison Breitkopf et Hærtel, et il y a contribué, non-seulement de ses lumières et

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de son travail, mais encore d'une notable partie de sa fortune.

* **KOEHLER** (Louis). Le nombre des œuvres pour le piano publiées par ce compositeur s'élève aujourd'hui à environ 300; ces œuvres comprennent des études, des exercices, des sonates, et quelques fantaisies soit originales, soit écrites sur des mélodies célèbres. Le second volume de sa Méthode instructive et systématique de piano (*Systematische Lehrmethode für Klavierspiel und Musik*) a paru en 1858. M. Kœhler a fondé à Kœnigsberg une école pour l'enseignement du piano et de la théorie de l'art, école dans laquelle se sont formés un grand nombre de très-bons professeurs des deux sexes. Cet artiste s'est fait connaître aussi comme écrivain musical : il a pris une part active à la rédaction de plusieurs feuilles spéciales importantes, entre autres la *Nouvelle Gazette musicale* de Berlin et les *Signale*, de Leipzig, et il a publié divers ouvrages estimés sur l'enseignement.

KOELLING (Charles), pianiste et compositeur, né sans doute en Allemagne, ne m'est connu que par les titres de quelques-unes de ses publications. Cet artiste n'a guère livré au public moins de deux cents petites compositions de genre pour le piano, qui paraissent avoir été accueillies avec faveur par les amateurs de cette sorte de musique.

KOEMPEL (Auguste), violoniste allemand fort remarquable, né à Brückenau le 15 août 1831, fut à Cassel l'un des meilleurs élèves de Spohr, et travailla aussi à Leipzig avec Ferdinand David et à Hanovre avec M. Joachim. Il s'est fait de bonne heure une réputation dans sa patrie, et occupait le poste de violon-solo du roi de Hanovre lorsqu'il vint se produire en France pour la première fois. Le 4 mars 1860, dans une des séances de la Société des jeunes artistes, dirigée par M. Pasdeloup, M. Kœmpel se faisait entendre dans le 8e concerto de son maître Spohr, qu'il exécutait d'une façon magistrale, avec de rares qualités de mécanisme, une justesse remarquable et un style très-pur; on lui aurait seulement désiré un son plus velouté et plus distingué. Son succès néanmoins fut très-grand et très-légitime. M. Kœmpel revint à Paris en 1867, et se fit entendre à l'Athénée, dans le même concerto; l'accueil qui lui fut fait cette seconde fois ne fut pas moins brillant. Depuis lors, la renommée de l'artiste a grandi dans son pays, et il est aujourd'hui considéré comme l'un des virtuoses les plus accomplis de l'Allemagne contemporaine. Fixé depuis 1863 à Weimar, où il remplit les fonctions de maître de chapelle, il y donne chaque année, en compagnie de MM. Édouard Lassen et Walbrul, des séances de musique de chambre qui obtiennent le plus grand succès.

KŒTTLITZ (Adolphe), violoniste remarquable et compositeur distingué, naquit à Trèves le 27 septembre 1820. Il se produisit de très-bonne heure comme virtuose, se fit entendre avec succès à Cologne dès l'âge de 16 ans, après avoir reçu des applaudissements dans plusieurs villes moins importantes, et passa ensuite trois années à Paris, avec Liszt. A la suite de ce séjour en France, il se rendit à Breslau, puis à Kœnigsberg, en qualité de *concertmeister*. En 1856 il partit pour la Russie et s'établit à Uralsk, où il était chargé de la direction d'une école de musique; il y mourut par accident, le 26 octobre 1860, dans une partie de chasse. Comme compositeur, on doit à Kœttlitz des concertos de violon, des *lieder* pour la voix, et plusieurs quatuors pour instruments à cordes qui lui ont valu une certaine réputation. — La seconde femme de cet artiste, Mme *Clotilde Kœttlitz*, née *Ellendt*, est établie comme professeur de chant à Kœnigsberg, où son enseignement est très-recherché et sa renommée très-solide. Elle est née le 22 septembre 1822.

KŒUPPERS (Jean), habile luthier flamand du dix-huitième siècle, exerça son art à La Haye de 1755 à 1780. Il passe pour le plus remarquable artiste en ce genre qu'ait produit son pays.

* **KOHAULT** ou **KOHAUT** (Joseph). Cet artiste obtint de grands succès en jouant au Concert spirituel (1763), avec le violoncelliste Duport, des duos pour luth et violoncelle. Dans le cours de cette même année, il fit exécuter aussi au Concert spirituel un *Salve regina* à grand chœur, dont les récits étaient chantés par Mlle Fel avec accompagnement de violoncelle obligé par Duport. Cette composition fut très-favorablement accueillie.

KOLAR (Mme **AUSPITZ**), pianiste fort distinguée, née à Prague vers 1845, est fille d'un savant Bohémien, M. Kolar, qui a traduit Shakespeare en langue bohême. Elle a fait son éducation musicale dans sa ville natale, et se produisit d'abord, en 1866, à Vienne, où son mécanisme parfait, la délicatesse de son jeu, ses grandes qualités d'expression et de sentiment lui valurent un succès légitime. Elle épousa peu de temps après un médecin, M. le docteur Auspitz, et se fit entendre en 1869 à Londres, dans les séances de l'*Union musicale*, dirigée par M. John Ella, où elle fut

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

accueillie avec la plus grande faveur. J'ignore ce qu'elle est devenue depuis lors.

KOLBE (Oscar), pianiste, compositeur et professeur, né à Berlin le 10 août 1836, est mort en cette ville au mois de janvier 1878. Fils d'un graveur et devenu orphelin dès l'âge de neuf ans, il fut placé à l'orphelinat royal d'Oranienburg, où il commença l'étude du piano et du violon, et de là fut admis, en 1849, au Gymnase de Berlin. En 1852 il entra à l'Institut royal de cette ville, où, sous la direction de MM. Loschorn, A. W. Bach et E. Grell, il se perfectionna dans l'étude du piano et apprit l'orgue, le chant, l'harmonie et la composition. Enfin, après être devenu pendant deux ans élève de l'Académie royale, il se livra à l'enseignement du piano et du chant en cultivant la composition, et de 1859 jusqu'à 1875 fut attaché au Conservatoire Stern à Berlin, comme professeur de la classe de piano d'ensemble.

Kolbe a publié un *Manuel de l'enseignement général de la basse* (*General basslehre*), Leipzig, 1872, et un *Manuel de l'enseignement de l'harmonie* (*Harmonielehre*), Leipzig, 1873. On lui doit aussi toute une série de compositions pour le piano et pour le chant, des *lieder*, des arrangements mélodramatiques (*Melodramatische Bearbeitungen*), et un oratorio intitulé *Johannes der Täufer* (*Saint-Jean-Baptiste*), qui fut exécuté à Berlin en 1872. Ce dernier ouvrage lui valut le titre de directeur de musique.

KOMAN (Henri), pianiste et compositeur, est né en 1828 à Varsovie. Son père avait été chef de musique dans l'ancienne armée polonaise, et sa mère était Italienne. Après avoir fait ses premières études musicales avec son père, qui lui enseigna le piano et l'orgue, il se fortifia en se mettant sous la direction d'Elsner, directeur du Conservatoire de Varsovie. Il se fit entendre ensuite dans les concerts, et acquit une certaine réputation de virtuose et de compositeur. Aujourd'hui, il est professeur de la classe supérieure de piano au Conservatoire. M. Koman a publié pour cet instrument un certain nombre de compositions, parmi lesquelles on remarque : 2 sonates (en *mi* bémol mineur et en *fa* mineur), 4 Nocturnes, une Polonaise, un Impromptu, une Valse de concert, 5 Mazurkas, une Barcarolle, un *Andante*, une Introduction et Étude, etc., etc.

KOMENDA (Antoine), professeur et compositeur allemand, naquit le 18 janvier 1795 à Raps, dans la Basse-Autriche. Destiné par sa famille à l'état ecclésiastique, il perdit un œil étant encore enfant, et la fatigue de celui qui lui restait ne lui permit pas de terminer les études de littérature et de théologie qu'il avait commencées. Il se tourna alors vers la musique, et étudia simultanément, sous la direction d'un prêtre, le violon, le chant, le piano et l'orgue. Nommé en 1811 professeur à l'école de musique de Closterneubourg, il devint ensuite maître de chapelle du chapitre et de la ville. En 1847 il se vit obligé, par suite du faible état de sa santé, de prendre sa retraite de ces deux emplois et d'abandonner l'enseignement pour ne plus s'occuper que de composition. M. Komenda a écrit plus de soixante œuvres, parmi lesquelles on remarque plusieurs symphonies et quelques concertos ; mais il a su faire briller surtout son talent dans la musique religieuse, et l'on assure que ses compositions en ce genre se distinguent par le caractère élevé, noble et sévère qu'il a su leur imprimer.

KOMOROWSKI (Ignacz), compositeur polonais, né dans la première moitié de ce siècle, s'est fait connaître par un certain nombre de compositions vocales distinguées, qu'il chante lui-même avec talent en s'accompagnant avec habileté, et qui ont été publiées pour la plupart chez les éditeurs Spies et Cie et J. Klukowski à Varsovie, ainsi que chez Friedlein. Les mélodies de M. Komorowski sont empreintes, dit-on, d'un parfum national qui les fait particulièrement bien accueillir par tous les Polonais. On cite surtout de lui un chant pour voix seule, intitulé *Kalina*, et un *Chant de Marie*, pour solo et chœur.

* **KONING** (David), pianiste, compositeur et professeur néerlandais, est mort à Amsterdam le 6 novembre 1876. Il était né à Rotterdam le 19 mars 1820.

* **KONTSKI** (Charles DE), est mort à Paris, le 27 août 1867. Cet artiste avait fait, pendant plusieurs années, partie de l'orchestre de l'Opéra-Comique en qualité de premier violon.

KOPFFER (.....), musicien allemand, est l'auteur de *Fritjhof*, opéra qui a été représenté sur l'un des théâtres de Berlin le 11 avril 1871.

KOPKOSCHNY (.....). Un compositeur de ce nom a écrit la musique d'un opéra-comique intitulé *Saint-Nicolas*, qui a été représenté avec succès sur la scène du théâtre national de Prague, au mois de décembre 1870.

KORSOFF (.....), un des chanteurs russes les plus estimés de l'époque actuelle, a commencé sa carrière artistique en Italie, où il fut l'élève de M. Corsi. Doué d'une belle voix de baryton, qu'il conduit avec goût et avec style, il retourna en Russie après plusieurs années

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

passées en Italie, se consacra à l'interprétation de l'opéra national russe, et devint l'un des artistes les plus aimés du théâtre Marie, de Saint-Pétersbourg, où son succès fut grand surtout dans un ouvrage du compositeur Séroff, *Judith*, et dans les traductions de *Guillaume Tell* et de *Faust*, où il remplit les rôles de Guillaume et de Valentin. Chaque année, M. Korsoff donne une série de concerts dans lesquels il se plaît à faire connaître au public moscovite les meilleures compositions des musiciens étrangers, et particulièrement les œuvres des artistes français contemporains, MM. Gounod, Reyer, Massenet, etc., pour lesquels, dit-on, il éprouve une vive sympathie.

KOSCHAT (Thomas), compositeur allemand contemporain, a publié, particulièrement chez l'éditeur Leuckart, à Leipzig, environ vingt-cinq œuvres de chœurs qui paraissent avoir été bien accueillis par le public. Les compositions diverses de cet artiste atteignent le chiffre de plus de deux-cents.

KOSMOWSKI (.....), habile facteur d'orgues, vivait à Varsovie au dix-huitième siècle, et était qualifié du titre de facteur d'orgues du roi de Pologne. Il fut chargé, en 1721, de construire l'orgue de la chapelle de Sainte-Marie de Czenstochowa, instrument qui lui fut payé 4,000 florins de Pologne.

KOWALSKI (Henri), pianiste et compositeur, né à Paris en 1841, n'a fait que passer au Conservatoire, où il a été un instant l'élève de M. Marmontel pour le piano, et de M. Reber pour l'harmonie. Il s'est fait connaître d'abord comme virtuose en se faisant entendre fréquemment dans les concerts, et a publié ensuite un certain nombre de compositions légères pour le piano. Après un voyage artistique en Angleterre, en Allemagne et en Amérique, il a livré aussi au public l'écrit suivant : *A travers l'Amérique*, impressions d'un musicien (Paris, Lachaud, 1872, in-8°), absolument insignifiant et dénué d'intérêt. Quelques années après, le 24 décembre 1877, cet artiste faisait représenter au Théâtre-Lyrique un grand opéra en 4 actes, *Gilles de Bretagne*, dont l'insuccès fut éclatant et qui ne put être joué plus de trois fois. Parmi les morceaux de piano publiés par M. Kowalski, il faut signaler une *Marche hongroise*, qui a obtenu une sorte de vogue. Je signalerai aussi : 12 Caprices en forme d'études, op. 10; *Danse des Dryades ; Sur l'Adriatique*, barcarolle, op. 9; Polonaise, op. 10; *Dans les bois*, op. 12; 3 Mazurkas caractéristiques ; Galop de bravoure; etc.

KOZOLT (.....), professeur de musique au séminaire de Posen vers 1838, s'est fait connaître comme compositeur en mettant en musique *Six Chants religieux* de Wroblewski et en écrivant un certain nombre de mélodies vocales, que l'on dit conçues dans un très-bon style.

KRÆMER (Traugott), violoniste et compositeur, né à Cobourg le 19 novembre 1818, a commencé de bonne heure l'étude de la musique, et a terminé son éducation artistique au Conservatoire de Prague, dont il a été l'élève pendant trois années, de 1834 à 1837. Il revint ensuite dans sa ville natale, où au bout de peu de temps il fut nommé *concertmeister* (1854) de la chapelle du duc de Saxe-Cobourg et Gotha. On doit à cet artiste estimable d'assez nombreuses compositions, parmi lesquelles je citerai une symphonie, une ouverture de concert, plusieurs quatuors pour instruments à cordes, diverses cantates, et enfin des chants et des *lieder* avec accompagnement de piano.

KRAHL (K.....-F.....), professeur de musique à Varsovie, s'est fait connaître comme compositeur, il y a une trentaine d'années, par la publication à Berlin, chez l'éditeur Simon, des morceaux de piano suivants : 1° Huit variations (*Joh bin Liederlich*); 2° neuf variations sur une mazurke favorite; 3° variations sur *Schöne Minka*.

* **KRAKAMP** (Emanuel), flûtiste et compositeur, est né, non en Allemagne vers 1815, comme il a été dit par erreur, mais à Palerme, le 3 février 1813. Fils d'un chef de musique militaire, il commença avec son père l'étude de la flûte, et devint rapidement un virtuose distingué. M. Krakamp a beaucoup voyagé, et, après s'être fait entendre à Messine, à Catane, à Malte, il partit pour l'Amérique, se produisit comme virtuose dans toutes les grandes villes des États-Unis, du Canada, des Antilles et du Mexique, puis revint en Europe et se trouvait à Naples en 1837. Devenu chef de musique du 92e régiment écossais à Corfou, il revenait à Naples en 1841, était nommé l'année suivante sous-inspecteur des classes externes du Conservatoire de San-Pietro a Majella et première flûte de la musique du comte de Syracuse, et se voyait contraint d'émigrer, en 1848, pour avoir pris part aux événements politiques du 15 mai. S'étant réfugié à Rome, il devenait chef de musique de la première légion romaine avec le grade de sous-lieutenant, et prenait part à tous les combats soutenus par elle. Après la chute de la République, il reprenait sa vie nomade de virtuose, et se faisait entendre dans presque toutes les grandes capitales de l'Europe,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

puis à Alexandrie, au Caire, à Malte et à Tunis. De retour dans sa patrie en 1860, M. Krakamp était nommé professeur des classes d'instruments à vent en bois au Conservatoire, position qu'il échangea en 1874 contre celle de professeur de solfége parlé. Il est en même temps, depuis 1867, professeur de flûte à l'*Albergo de' poveri*.

M. Krakamp n'a pas écrit moins de 255 œuvres pour la flûte, toutes publiées, parmi lesquelles on remarque 30 *Études caractéristiques*, 12 *Études-Caprices*, une *Grande Méthode*, 2 *Albums*, etc. Il a publié en outre des Méthodes pour la clarinette, pour le hautbois et pour le basson, qui ont été approuvées par tous les Conservatoires d'Italie.

KRAMER (H.....), luthier allemand, était établi à Vienne au commencement du dix-huitième siècle. On trouve, dans la collection de la *Gesellschaft der Musikfreunde* de cette ville, une *viola di bordone* signée du nom de cet artiste et datée de 1717.

KRASCROPOLSKY (.....), musicien russe ou polonais contemporain, est l'auteur d'un opéra intitulé *Lesta*, qui a été représenté en Russie il y a quelques années.

KRAUS (Alessandro), pianiste et écrivain musical, est né à Florence le 12 octobre 1853, d'un père d'origine et de naissance allemandes, établi en cette ville depuis longues années. Élève de son père (1), qui l'accompagna en France et en Allemagne dans un voyage entrepris pour lui faire compléter son éducation musicale, il s'est livré à l'enseignement du piano, tout en s'occupant avec ardeur de travaux historiques sur l'art. Sous ce rapport, M. Kraus n'a encore publié jusqu'ici qu'un opuscule ainsi intitulé : *le Quattro Scale diatoniche della moderna Tonalità* (s. l. n. d. [Florence, 1874], in-8° de 7 pp.), écrit dont il a été fait, à Florence même, une édition française sous ce titre : *les Quatre Gammes diatoniques de la tonalité moderne*, proposition d'Alexandre Kraus fils; mais on assure qu'il travaille activement à une *Histoire des divers instruments de musique*, et les journaux italiens ont annoncé en 1877 la prochaine publication de deux écrits de ce jeune artiste : *Storia de' musicisti fiorentini*, et *Storia dell' Istituto musicale di Firenze e della sua biblioteca*; jusqu'ici pourtant ces deux ouvrages n'ont pas paru. On doit à M. Kraus le recueil suivant : *Esercizi elementari per sciogliere le dita ai pianisti* (Florence, 1873).

(1) M. Alessandro Kraus père est né à Francfort-sur-le-Mein le 6 août 1820.

KRAUSE (Antoine), pianiste et compositeur allemand, né à Geithain le 9 novembre 1834, a fait ses études musicales au Conservatoire de Leipzig. Devenu en 1859 directeur de musique dans une ville secondaire, à Barmen, je crois, il s'y est livré avec ardeur à l'enseignement en même temps qu'à la composition. La plupart des œuvres de M. Antoine Krause ont été publiées par la maison Breitkopf et Hærtel, de Leipzig; on y remarque, entre autres : 3 Sonates pour piano, op. 1; Étude du trille sur le piano, op. 2; Sonate pour le piano à 4 mains, op. 3; 10 Études pour le piano, adoptées par le Conservatoire de Leipzig, op. 5; Sérénade pour le piano à 4 mains, op. 6; 2 Sonates pour le piano, op. 10; 3 *lieder* avec accompagnement de piano, op. 11; 3 Sonates pour le piano, op. 12; Prélude, Menuet et Toccata pour le piano, op. 13; 3 *lieder* pour ténor ou soprano, avec piano, op. 14; 10 Études pour le piano, en 2 livres, op. 15; *Kyrie* pour voix seule, chœur et orchestre, op. 16; *Sanctus* et *Benedictus* pour voix seule, chœur et orchestre, op. 16; Sonate pour deux pianos, op. 17; 2 Sonates pour piano à 4 mains, op. 18; 2 Sonates pour piano, op. 19; 2 Sonates pour piano à quatre mains, op. 20; 2 Sonates pour piano, op. 21; 2 Sonates pour piano à quatre mains, op. 22; 3 Sonates pour piano et violon, op. 23; 2 Sonates pour piano, op. 24; 2 Sonates pour piano, op. 26.

KRAUSE (O.....), maître de chapelle à Sarrebruck, a fait représenter en cette ville, le 15 avril 1866, un opéra-comique en deux actes, intitulé *le Maître d'école du village*.

Un artiste du même nom, M. *Emile Krause*, a publié en Allemagne, dans ces dernières années, une trentaine de compositions pour le piano.

* **KRAUSHAAR** (Otto), compositeur allemand, est mort à Cassel le 23 novembre 1866.

KRAUSS (Marie-Gabrielle), cantatrice remarquable, fille d'un employé ministériel de l'empire d'Autriche, est née à Vienne le 23 mars 1842. Douée de rares dispositions pour la musique, que venait seconder une vive intelligence, elle reçut, dit-on, ses premières leçons de sa sœur aînée, et à peine âgée de onze ans, en 1853, elle entrait au Conservatoire de Vienne. Elle fit dans cet établissement de brillantes études, y travailla le piano et l'harmonie, et devint bientôt l'une des élèves favorites de Mme Marchesi, le célèbre professeur de chant. Ces études furent couronnées par toutes les récompenses auxquelles une élève puisse aspirer, et Mlle Krauss était encore au Conservatoire

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

lorsqu'un engagement lui fut offert par la direction de l'Opéra impérial, et accepté par elle.

La jeune cantatrice débuta à ce théâtre le 20 juillet 1860, d'une façon très-heureuse, par le rôle de Mathilde de *Guillaume Tell*, et chanta, dans le cours de sa première année, ceux de Bertha du *Prophète*, d'Alice de *Robert le Diable*, de Pamina de *la Flûte enchantée*, de Gabrielle d'*une Nuit à Grenade*, d'Agathe du *Freischütz*, d'Élisabeth du *Tannhaüser*, d'Elvire et d'Anna de *Don Juan*, enfin d'Elsa de *Lohengrin*. Très-bien accueillie par le public dès ses premiers essais, elle entra de plus en plus dans ses bonnes grâces, à mesure que la diversité des rôles qu'elle était chargée d'interpréter donnait des preuves incontestables de la souplesse de son talent, de la sûreté de son style, et de ses rares facultés scéniques. Mlle Krauss put affirmer davantage encore ses belles qualités en se montrant bientôt dans un grand nombre d'ouvrages de genres et de caractères très-divers : *les Huguenots*, *le Vaisseau fantôme*, *la Dame blanche*, *il Trovatore*, *Cosi fan tutte*, *Fidelio*, *Lalla Roukh*, *Belisario*, *Euryanthe*, *Ernani*, *la Croisade des Dames*, *Gustave III*, *Lucrezia Borgia*, *les Noces de Figaro*, *Zampa*, *Maria di Rohan*, etc.

Les succès de Mlle Krauss croissaient de jour en jour, et il était facile de voir que la jeune artiste était destinée à parcourir une carrière exceptionnellement brillante. M. Bagier, alors directeur du Théâtre-Italien de Paris, ayant été à même de l'entendre à Vienne, lui proposa un engagement; Mlle Krauss accepta, et débuta sur notre scène italienne, le 6 avril 1866, dans *il Trovatore*, après quoi elle chanta *Lucrezia Borgia*. Le public parisien était à cette époque sous l'influence, on pourrait dire sous la fascination d'une cantatrice d'un autre genre, Mlle Adelina Patti, dont la voix insolemment belle et la facilité d'exécution semblaient tenir du prodige. Tenu sous le charme de cette nature luxuriante et vraiment extraordinaire, ce public parut ne porter qu'une attention distraite au talent si pur, au style si noble, à l'intelligence si remarquable de la nouvelle venue. Seule, la critique, se voyant en présence d'une artiste de premier ordre, aussi grande au point de vue dramatique que sous le rapport de l'art vocal, l'accueillit comme elle le méritait et sut lui rendre la justice qui lui était due. Mlle Krauss revint à Paris la saison suivante, et, cette fois, trouva une réception digne d'elle et de son admirable talent. Elle se montra successivement dans quelques-uns de ses meilleurs rôles : *Lucia di Lamermoor*, où on la voyait touchante et résignée; *Norma*, où elle déployait une puissance pathétique irrésistible; *Poliuto*, où elle semblait atteinte d'une flamme surnaturelle; *Fidelio* enfin, où elle poussait jusqu'au sublime l'intensité et la grandeur de la passion. On la vit aussi dans *Otello*, *Semiramide*, *il Templario*, *un Ballo in Maschera*, *Don Giovanni*, *Rigoletto*, puis dans un opéra inédit de Mme de Grandval, *Piccolino*. Dans ces derniers ouvrages, Mlle Krauss sut conquérir de haute lutte l'approbation et l'affection d'un public qui, tout d'abord, s'était à son égard montré singulièrement réservé, et bientôt elle fut en possession de toutes ses sympathies.

Les événements politiques vinrent, en 1870, éloigner Mlle Krauss de la France. En 1872, nous la retrouvons au théâtre San-Carlo, de Naples, où elle obtient de très-grands succès et où elle contribue puissamment, par sa présence, à la réussite d'un opéra nouveau de Petrella, *Manfredo*. Dès les premiers jours de l'année suivante, elle fait son apparition à la Scala, de Milan, où elle crée aussi le rôle principal d'un nouvel ouvrage de M. Carlos Gomes, *Fosca*. Au mois d'octobre 1873, elle revient au Théâtre-Italien de Paris; au mois de février 1874, elle va jouer à Naples *Aida*, et donner encore l'appui de son talent au compositeur Petrella pour sa *Bianca Orsini;* puis, de retour à Paris, elle se décide, sur de vives instances, à aborder la carrière française et à signer un engagement avec la direction de l'Opéra. Mais comme elle ne devait faire ses débuts que dans la nouvelle salle, qui n'était pas encore prête, elle va passer une saison au théâtre italien de Saint-Pétersbourg.

C'est le 5 janvier 1875, jour de l'inauguration du nouveau théâtre de l'Opéra, que Mlle Krauss parut pour la première fois dans le répertoire français. Mais le spectacle de cette soirée n'étant composé que de fragments, le véritable début de la cantatrice eut lieu seulement le 8 janvier, dans le rôle de Rachel de *la Juive*. Son succès ne fut pas douteux un instant, malgré la difficulté que présentait pour l'artiste l'articulation d'une langue qui ne lui était pas encore familière au point de vue vocal. Bientôt elle se montra dans les rôles de Valentine des *Huguenots*, de donna Anna de *Don Juan* et d'Alice de *Robert-le-Diable*, par lesquels elle gagna complètement les faveurs du public. Elle créa même le rôle de Jeanne dans la *Jeanne d'Arc* de M. Mermet, et cet ouvrage d'une valeur plus que médiocre dut à sa présence et à celle de M. Faure de ne point subir un sort plus

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

fâcheux encore que celui qui lui était réservé. Au moment où cette notice est écrite (juin 1877), Mlle Krauss continue de faire partie du personnel de l'Opéra.

Le talent de Mlle Krauss est d'autant plus remarquable que l'instrument dont elle dispose est loin d'être parfait et de répondre toujours à ses efforts. La voix de la cantatrice, en effet, si elle ne manque ni de brillant, ni d'éclat, manque parfois de timbre et de couleur; dans certaines parties de l'échelle, la sonorité est sourde, et c'est seulement dans le haut qu'elle acquiert ses plus belles qualités. Mais l'éducation de l'artiste est si complète, son habileté est si grande, qu'elle donne le change jusqu'à un certain point sur la valeur de ses facultés vocales. Le style de Mlle Krauss est pur jusqu'à la perfection, son phrasé est magistral, et chez elle la diction musicale, surtout dans le récitatif, atteint les dernières limites de la grandeur et de la beauté. Si l'on joint à ces qualités purement musicales la flamme puissante dont l'artiste est animée, le sentiment pathétique et l'expression passionnée dont elle fait preuve, sa grande intelligence scénique et l'incontestable puissance de son accent dramatique, on concevra l'action qu'une telle artiste exerce sur le public et l'on aura la raison des succès qui ont marqué sa carrière. Mlle Krauss est certainement l'une des plus grandes cantatrices dont l'art contemporain puisse se glorifier.

KREBS (Mlle Mary), pianiste remarquable, née à Dresde le 5 décembre 1851, est fille de M. Charles-Auguste Krebs, directeur de musique en cette ville (V. *Biographie universelle des Musiciens*, t. V). Sa mère, Mme Aloyse Krebs, née *Michalesi*, était une cantatrice distinguée, douée d'une fort belle voix de mezzo-soprano, qui obtint des succès sur l'une des scènes italiennes de Londres, et qui poursuivit ensuite sa carrière en Allemagne. Élevée dans un tel milieu, la jeune Mary Krebs ne pouvait qu'y recueillir le goût et l'amour de l'art musical. Élève de son père, elle acquit sous sa direction un talent si précoce qu'à peine âgée de douze ans, en 1864, elle fut par lui conduite en Angleterre, et se fit entendre à Londres, dans les belles séances de l'*Union musicale*, avec le plus vif succès. Une étonnante puissance de son, un mécanisme irréprochable, de rares qualités de style, enfin une exécution dont l'ensemble était en quelque sorte magistral, la firent accueillir par les Anglais avec une sympathie et une chaleur voisines de l'enthousiasme. De retour à Dresde, Mlle Mary Krebs se vit l'objet des plus rares prévenances de la part de ses compatriotes, et reçut le titre de virtuose du roi de Saxe. Elle obtint de très-grands succès dans diverses villes de l'Allemagne, ainsi qu'en Bohême, puis, en 1870, s'embarqua pour l'Amérique, qu'elle parcourut pendant trois années, remportant partout de véritables triomphes. Elle revint en Europe en 1873, y retrouva toute la faveur du public allemand, et en 1875 enthousiasma de nouveau les Anglais, qui se portaient en foule à ses concerts. Depuis lors l'éclat de sa carrière ne s'est pas ralenti, et elle n'a cessé de rencontrer les succès auxquels elle était habituée (1).

KREIPL (Joseph), chanteur et compositeur allemand, naquit dans les premières années du dix-neuvième siècle. Il fit de bonnes études musicales, embrassa d'abord la carrière dramatique, et chanta avec succès dans sa jeunesse, à Linz, les rôles de ténor. Plus tard il s'adonna à la composition, et rendit son nom populaire par la publication d'un grand nombre de *lieder*, qui obtinrent de véritables succès. L'un d'eux surtout, intitulé *Mailüfterl*, jouit d'une vogue prolongée. Cet artiste mourut à Vienne, au mois de juin 1866, à l'âge de 61 ans.

KREMPELSETZER (Georges), compositeur allemand, naquit à Vilsbiburg (Bavière) le 20 avril 1827, et fit son éducation musicale sous la direction de l'un des frères Lachner. Devenu chef d'orchestre du théâtre populaire de Munich, il fit représenter en cette ville, au mois de décembre 1868, un opéra-comique intitulé *le Manteau rouge*. Deux ans auparavant, en 1866, il avait fait exécuter avec succès, dans une des séances de la Société de chant académique de Munich, un drame lyrique dont le titre était *Médée* ou *l'Oracle de Delphes*. Cet artiste mourut à Munich, le 9 juin 1871.

KRETSCHMAR (E.....), professeur et compositeur, né à Wilsdorf, en Saxe, le 25 juillet 1828, commença l'étude de la musique avec son père, la continua au Gymnase de Dresde, où il devint l'élève de J. Otto et de Ch. Mayer, et enfin termina son éducation au

(1) Une confusion que je ne m'explique pas s'est produite au tome II de la *Biographie universelle des Musiciens*, au mot : Christern. Cet artiste y reçoit les prénoms de *Charles Krebs*, et il est dit qu'une brochure a été publiée sur lui sous ce titre : *Christern als mensch, componist und dirigent*. Or, M. Christern était non l'objet, mais l'auteur de cette brochure, qui avait trait à M. Charles Krebs, père de Mlle Mary Krebs, et dont voici le titre exact : *Karl Krebs als mensch, componist und dirigent (Charles Krebs comme homme, compositeur et chef d'orchestre)*.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Conservatoire de Leipzig, avec Rietz, Hauptmann, Richter et Moscheles. Il entreprit ensuite la carrière du professorat, se fixa à Arnhem, où il enseignait le chant, le piano et la théorie de l'art, et dans le même temps se livrait à la composition. On connaît de M. Kretschmar un certain nombre d'œuvres de musique de chambre : quatuors et trios pour piano et instruments à cordes, des sonates et divers morceaux pour le piano, des *lieder*, etc. J'ignore si c'est cet artiste, ou un homonyme, qui a pris part à la rédaction de divers feuilles musicales allemandes.

KRETSCHMER (Edmond), organiste et compositeur allemand, est né le 31 août 1830 à Ostritz, en Saxe. Il a fait ses études au Conservatoire de Dresde, où il eut pour maîtres de composition Jules Otto et Jean Schneider. Son nom ne commença à sortir de l'obscurité qu'en 1865, époque à laquelle, ayant pris part à un grand concours ouvert par l'Association des chanteurs allemands, il remporta le prix avec une cantate intitulée *la Bataille des Sceptres*. En 1868, il fut de nouveau proclamé vainqueur d'un concours international organisé à Bruxelles pour la composition d'une messe, concours auquel avaient pris part 98 compositeurs de quatorze nationalités différentes. Il lui fallut attendre pourtant jusqu'en 1874 pour faire son début au théâtre, objet de ses convoitises, mais ce début fut éclatant; son opéra *die Folkunger*, dont le livret très-dramatique, inspiré d'un épisode de l'histoire de Suède, lui avait été fourni par Mosenthal, « le Scribe allemand, » fut représenté avec un très-grand succès sur le théâtre royal de Dresde et rendit aussitôt populaire le nom du compositeur. Cet ouvrage fit rapidement le tour de l'Allemagne, et dans l'espace de deux années fut joué sur près de cent théâtres.

M. Kretschmer est, dit-on, un ardent sectateur des doctrines et des procédés de M. Richard Wagner, dont il reproduit jusqu'à un certain point les qualités, les défauts, et surtout l'étonnante inégalité. Les juges sincères qui ont entendu son premier ouvrage affirment que l'influence de l'auteur de *Tristan et Iseulde* s'y fait un peu trop sentir; la partition des *Folkunger*, ajoutent-ils, est d'ailleurs puissante dans quelques-unes de ses parties, l'orchestre y est assez bien traité, l'harmonie est originale, quoique souvent tourmentée, mais c'est dans la vigueur et la netteté du rhythme que le compositeur a trouvé la meilleure partie de ses effets; ce qui manque dans les *Folkunger*, ce n'est ni la grandeur, ni la force, c'est la passion humaine, c'est surtout la tendresse, c'est, en un mot, l'émotion.

Quoi qu'il en soit, l'opéra de M. Kretschmer a obtenu par toute l'Allemagne un succès incontestable. Depuis lors, le compositeur a écrit les paroles et la musique d'un nouvel ouvrage dramatique, *Heinrich der Løwe* (*Henri le Lion*), opéra en 4 actes, qui a été représenté pour la première fois au *Stadttheater* de Leipzig, le 8 décembre 1877, et qui, comme le précédent, a obtenu toute la faveur du public. On a constaté que cet ouvrage, de même que *les Folkunger*, était écrit avec un incontestable talent, mais toujours avec une recherche visible et parfois excessive de l'effet matériel, et que l'auteur continuait de prendre M. Richard Wagner comme type et comme modèle. Depuis lors, on a annoncé que M. Kretschmer travaillait à un troisième opéra qui aurait pour titre *l'Exilé*. Jusqu'ici, cet ouvrage n'a pas paru à la scène. M. Kretschmer, qui a le titre d'organiste du roi de Saxe, a publié plusieurs compositions religieuses, parmi lesquelles une messe à quatre voix et orgue, œuvre fort importante, qui se fait remarquer par la science que l'auteur y a déployée, mais où l'on voudrait un peu plus de chaleur et surtout d'inspiration.

KREUEL (Puis), conventuel d'Einsiedeln, né à Zug en 1629, mort en 1696, fut un des facteurs d'orgues les plus estimés de la Suisse au dix-septième siècle.

* **KREUTZER** (Rodolphe). A la liste des ouvrages dramatiques de cet artiste, il faut ajouter les suivants : 1° *la Journée du 10 août* 1792, ou *la Chute du dernier tyran*, 4 actes, Opéra, 10 août 1795; 2° *l'Heureux Retour*, divertissement (en société avec Berton et Persuis), Opéra, 25 juillet 1815; 3° *Blanche de Provence*, ou *la cour des Fées*, 3 actes (en société avec Berton, Boieldieu, Cherubini et Paër), Opéra, 3 mai 1821; 4° *le Paradis de Mahomet*, 3 actes, Opéra-Comique, 23 mars 1822; 5° *Pharamond*, 3 actes (en société avec Berton et Boieldieu), Opéra, 10 juin 1825. Cet artiste extrêmement distingué mourut à Genève, non le 6 juin, mais le 6 janvier 1831.

* **KREUTZER** (Jean-Nicolas-Auguste). Sur la tombe de cet artiste, la date de sa naissance est fixée au 3 septembre 1778; il est mort à Paris le 31 août 1832.

* **KREUTZER** (Léon-Charles-François), compositeur et écrivain musical, est mort à Vichy le 6 octobre 1868. Cet artiste fort remarquable, qui, comme Berlioz, pour lequel il ressentait une profonde admiration, était en avance sur les idées musicales de son pays, n'a

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

pas eu la renommée à laquelle il avait droit. D'un caractère atrabilaire et un peu fantasque, prenant la misanthropie pour de la raison, la sauvagerie pour de la réserve, il mettait autant d'ardeur à fuir le suffrage du public que d'autres en mettent à le rechercher, sans considérer qu'en somme le public ne peut pas deviner votre existence, et que travailler dans le silence du cabinet sans jamais produire ses œuvres, sous prétexte d'un dédain orgueilleux du suffrage de la foule, est un enfantillage qui n'est profitable à personne et ne peut qu'être nuisible à l'art. Léon Kreutzer est donc mort sans avoir, par sa faute, acquis la notoriété qu'il méritait à tant de titres, et cela est d'autant plus regrettable qu'il eût certainement occupé une place à part, et fort importante, parmi les artistes les plus distingués de la nouvelle école française. Musicien consommé, symphoniste remarquable, poëte véritablement inspiré, cherchant un peu trop l'originalité, il est vrai, et et atteignant parfois la bizarrerie, Kreutzer avait tout le tempérament et présentait toute l'envergure d'un grand artiste.

Il faut ajouter qu'à son grand talent de compositeur, il joignait les rares qualités du critique et de l'analyste. Doué d'une intelligence vaste et diverse, que rehaussait une instruction solide, pratique et variée, théoricien profond et très-expérimenté, né et élevé dans un milieu tout artistique, ses connaissances techniques étaient relevées encore par un rare savoir littéraire et par la possession de plusieurs langues, avantage inappréciable pour qui veut s'occuper d'études critiques et historiques concernant un art ou une science quelconque. Très-versé dans les littératures étrangères, l'esprit étendu par le fait des voyages fréquents que sa position de fortune lui permettait d'effectuer, il possédait toutes les qualités nécessaires pour faire un critique excellent et respecté. Aussi, les travaux qu'il publia en dehors de son feuilleton de critique courante de *l'Union* (il avait débuté sous ce rapport dans *la Quotidienne*), soit dans la *Revue et Gazette musicale*, soit dans la *Revue contemporaine*, soit dans l'*Encyclopédie du XIXe siècle*, peuvent-ils être lus avec fruit et consultés avec utilité. Il est fâcheux qu'on n'ait pas songé à réunir en volume la longue et intéressante série d'articles sur *l'Opéra en Europe* qu'il publia dans le premier de ces recueils, ni la substantielle étude sur Meyerbeer qu'il donna dans le second; ces deux écrits trouveraient on ne peut mieux leur place dans toute bonne bibliothèque musicale. Entre autres travaux donnés par lui à l'*Encyclopédie du XIXe siècle*, il faut signaler surtout l'article *Opéra, Opéra-Comique*, qu'il rédigea de concert avec M. Édouard Fournier, et dont les deux auteurs firent faire un tiré à part sous ce titre : *Essai sur l'art lyrique au théâtre, depuis les anciens jusqu'à Meyerbeer* (Paris, Bouchard-Huzard, 1849, in-12.)

On trouvera de nombreux détails sur cet artiste distingué dans une brochure publiée par moi sous ce titre : *Léon Kreutzer* (Paris, Liepmannssohn et Dufour, 1868, in-8° de 16 pp.).

KRIESEL (.....), artiste né vers 1815, a tenu dans divers petits théâtres de Paris, les les Délassements-Comiques, les Folies-Marigny, les Nouveautés, les Folies-Montholon, l'emploi de chef d'orchestre. Il a écrit la musique de deux opérettes en un acte : *l'Orphéon de Fouilly-les-Oies*, et *un Pierrot en cage*, représentées toutes deux aux Folies-Marigny en 1865. Cet artiste est mort à Paris, en 1876.

KRIGAR (HERMANN), pianiste et compositeur, né à Berlin le 3 avril 1811, commença d'abord par s'occuper de peinture, mais au bout de peu de temps abandonna l'étude de cet art pour celle de la musique, qui convenait mieux à son esprit. Il devint l'élève de plusieurs grands artistes, et travailla, à Leipzig, sous la direction de Mendelssohn, de Robert Schumann, de Moritz Hauptmann, de Finck et de Jules Knorr. En 1845 il revenait s'établir à Berlin, où il se livrait à l'enseignement et à la composition, tout en fournissant des articles de critique à la *Nouvelle Gazette musicale*, et en 1852 il fondait en cette ville une Société de chant pour laquelle il écrivait un grand nombre de chœurs pour voix d'hommes. Devenu directeur de la musique royale en 1857, il a rédigé, depuis 1874, le *Calendrier musical* publié par les éditeurs Bote et Bock. M. Hermann Krigar a écrit de nombreux airs pour des comédies et vaudevilles, et on lui doit aussi des motets, des psaumes, des *lieder*, des chœurs à 4 voix, ainsi que différents morceaux de musique instrumentale.

KRINITZ (Mme **DE**), femme de lettres française, qui a adopté le pseudonyme de *Camille Selden*, sous lequel ses écrits ont été publiés, est née vers 1835. Sous ce nom de Camille Selden, Mme de Krinitz a livré au public un petit volume portant ce titre : *la Musique en Allemagne : Mendelssohn* (Paris, Germer-Baillière, 1867, in-12), qui n'est qu'une sorte de paraphrase d'un certain nombre de lettres de l'auteur de *Paulus*, et qui ne donne ni une biographie du maître, ni un jugement raisonné sur son œuvre et son génie. Il n'y a

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

là qu'une dissertation assez élégante au point de vue de la forme, mais sans valeur historique, esthétique ou critique. Quelques années auparavant, le même écrivain avait publié un récit romanesque, intitulé *Daniel Vlady*, histoire d'un musicien (Paris, Charpentier, 1862, in-12).

KROLL (Franz), pianiste et professeur allemand, né à Bromberg en 1820, fut l'élève de M. Liszt à Weimar, et se livra ensuite à l'enseignement. S'étant établi à Berlin en 1849, il s'occupa, tout en donnant des leçons, d'assez importants travaux pédagogiques, et fut un instant (1863-1864) professeur au Conservatoire de cette ville. Il publia aussi quelques compositions, mais n'obtint jamais de grands succès sous ce rapport. Il fut plus heureux avec ses éditions nouvelles d'œuvres anciennes, notamment celle qu'il fit du *Clavecin bien tempéré* de Jean-Sébastien Bach, qui fut bien accueillie du public. On cite aussi comme dignes d'estime et d'attention ses critiques et observations sur la musique ancienne et nouvelle de piano, publiées à Berlin en 1867. Franz Kroll est mort en cette ville le 28 mai 1877.

KROMER (Valentin), évêque de Varmie, homme d'Etat, historien renommé, l'un des hommes les plus remarquables qu'ait produits la Pologne, naquit à Biecz, près de Cracovie, en 1612, et mourut en 1689, à l'âge de soixante-dix-sept ans. Kromer n'est cité ici que pour deux écrits publiés en latin par lui et relatifs à la musique. Ce savant prélat avait appris les éléments de la musique à Biecz, sa ville natale, et son seul professeur avait été le maître d'école attaché à l'église paroissiale, lequel enseignait le plain-chant aux enfants de chœur. Des deux petits ouvrages qu'il publia par la suite, l'un était intitulé : *De concentibus musices quos chorales appellamus*, l'autre : *Musica figurata*.

KRONLEIN (Hermann), musicien et littérateur, rédacteur de la *Carlsruher Zeitung*, a écrit les paroles et la musique d'un opéra en trois actes intitulé *Magellone*, qui a été représenté sur le théâtre de Carlsruhe le 24 avril 1874. L'auteur était mort quelques semaines avant l'apparition de son œuvre, qui, du reste, n'obtint qu'un très-médiocre succès. Je n'ai pas d'autres renseignements sur cet artiste, qui, je crois, n'avait pas abordé la scène avant cet ouvrage.

* **KRUG** (Gustave). — Les renseignements qui suivent compléteront et rectifieront ceux qui ont été donnés par la *Biographie universelle des Musiciens* sur cet amateur distingué. — Pianiste habile et compositeur de talent, M. Krug, qui est né à Berlin en 1810, commença d'abord par l'étude du droit, qu'il fit aussi complète et aussi étendue que possible. Cela ne l'empêcha pourtant pas de travailler la musique pour son agrément, et de suivre un cours de piano et de composition avec Louis Berger. En 1845, il fut nommé magistrat (juge) à Naumbourg, et il occupe encore ces fonctions à l'heure présente.

* **KRUG** (Diedrich), pianiste, professeur et compositeur, est né à Hambourg en 1821 et a été l'élève de Jacob Schmitt. Le nombre des compositions de cet artiste ne s'élève guère à moins de 350, parmi lesquelles on trouve, pour une part, un très-grand nombre de morceaux de genre pour le piano, fantaisies, romances sans paroles, etc., et en second lieu toute une série d'études pour le même instrument, publiées pour la plupart à Leipzig, chez l'éditeur J. Schuberth.

KRUG (Arnold), pianiste et compositeur, fils du précédent, est né à Hambourg en 1848, et a été l'élève de son père.

Après avoir terminé son éducation, il se consacra à l'enseignement et devint, en 1872, professeur de piano au conservatoire de Stern à Berlin, ce qui ne l'empêcha pourtant pas de se livrer avec activité à la composition. Quoique fort jeune encore, M. Arnold Krug a déjà publié les ouvrages suivants : Trio pour piano, violon et violoncelle, op. 1, Leipzig, Forberg ; 7 *Lieder* avec piano, op. 2; 4 *Phantasiestücke*, pour piano, op. 3; Impromptus en forme de valse pour piano à 4 mains, op. 4; Fragment du 130e Psaume, pour 5 voix et chœur *a cappella*, op. 6; 5 *Lieder* avec chœur, op. 7 ; 5 *Lieder* à voix seule, avec piano, op. 8; Symphonie pour orchestre, en *ut*, op. 9, etc.

M. Arnold Krug, qui, en 1869, avait obtenu à Francfort-sur-le Mein le prix de la fondation Mozart, remporta en 1877 un autre succès du même genre : il se vit décerner par l'Académie des arts de Berlin le prix de la fondation Meyerbeer. Le programme du concours ouvert à cette occasion consistait dans la composition d'un opéra en un acte (*la Mort de Rizzio*), d'une fugue double à 8 voix et deux chœurs *a cappella*, et d'une ouverture à grand orchestre. Le prix, de 4,500 marks (5,625 francs), comportait l'obligation, pour le lauréat, de faire un voyage de six mois en Italie et à Paris, et de passer six autres mois à Munich, Dresde, Leipzig et Berlin.

KRÜGER (Gottlieb), flûtiste distingué, attaché comme première flûte à la chapelle du roi de Wurtemberg, naquit à Berlin en 1790

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

et mourut à Stuttgard le 8 mai 1868. Il était le père de M. W. Krüger, pianiste et compositeur bien connu, qui a longtemps habité Paris. (V. *Biographie universelle des Musiciens*, t. V.)

KUFFERATH (Louis), frère de Jean-Hermann Kufferath et de Hubert Ferdinand Kufferath (V. *Biographie universelle des Musiciens*, T. V), naquit à Mülheim le 10 novembre 1811, commença de bonne heure l'étude de la musique sous la direction de son frère Jean-Herman, et plus tard travailla avec Frédéric Schneider. On assure que dès l'âge de huit ans il commençait à composer. Devenu un brillant pianiste, il se fit entendre avec succès en Allemagne et en Hollande. Après s'être fixé en 1836 à Leeuwarden, où il devint directeur de l'École de musique, il s'établit en 1850 à Gand, où il dirigea pendant deux ans la Société royale des chœurs, tout en se livrant avec activité à l'enseignement et à la composition.

On connaît de cet artiste un grand nombre de compositions de divers genres, parmi lesquelles je citerai les suivantes; 3 Polonaises pour piano; 3 Valses pour piano; Valse pour piano à 4 mains; quelques morceaux originaux pour le même instrument (*Souvenance, un Moment de distraction, la Branche de lierre, un Soir d'hiver*, etc.) ; quelques chœurs pour 4 voix d'hommes ; Préludes pour orgue; Messe à 4 voix, avec orchestre et orgue ; *Arlevelde*, cantate ; 250 canons, etc., etc.

* **KUHE** (Guillaume), pianiste et compositeur, est né non à Stuttgard en 1822, mais à Prague le 10 décembre 1823.

* **KUHLAU** (Frédéric), compositeur, était né à Uelzen le 11 septembre 1786, et est mort à Copenhague le 12 mars 1832.

* **KULLAK** (Théodore), virtuose sur le piano, professeur et compositeur, est né non à Berlin en 1820, mais à Krotoczin, dans le duché de Posen, le 12 septembre 1818. Protégé par le prince Antoine Radziwill, qui l'avait pris en affection, il dut à ce personnage de pouvoir faire d'excellentes études musicales, d'abord à Posen sous la direction du professeur Agthe, puis à Berlin avec MM. Taubert et Dehn, et enfin à Vienne avec Czerny et Sechter. Dès l'âge de cinq ans il jouait du piano, et il en avait à peine onze lorsqu'il se produisit avec succès dans un concert donné à Posen, devant la cour, en compagnie de la célèbre chanteuse Mme Sontag. Devenu jeune homme, il suivit pendant cinq ans les cours de l'Université de Berlin, après quoi, en 1842, il alla donner à Vienne et dans toute l'Autriche une série de concerts qui commencèrent sa réputation. De retour à Berlin l'année suivante, il y devint professeur de musique de la maison royale, fut nommé en 1846 pianiste du roi de Prusse, prit part à l'organisation de l'Association des artistes musiciens, puis fonda en 1850, avec Stern, l'institution connue d'abord sous le nom d'École de musique de Berlin et ensuite sous celui de Conservatoire de Stern, institution dont il fut pendant cinq ans l'un des directeurs, et enfin créa en 1855 la nouvelle Académie de musique. Depuis lors il n'a cessé d'habiter Berlin, où il est extrêmement estimé comme professeur, et où il a formé un nombre considérable d'élèves qui sont devenus des artistes de talent.

Parmi les nombreuses compositions de M. Théodore Kullak, on remarque un concerto pour piano avec accompagnement d'orchestre, des sonates, des trios, une série d'études publiée sous le titre de *l'École du jeu en octaves*, de nombreux caprices (*Psyché, la Gazelle, Perles d'écume, les Arpèges*, etc.), des romances, et toute une collection de transcriptions pour le piano de mélodies nationales allemandes, espagnoles, russes et hongroises.

* **KULLAK** (Adolphe), frère du précédent, né à Moseritz le 23 février 1823, est mort à Berlin le 25 décembre 1862. Pianiste et compositeur, il a publié pour son instrument un certain nombre d'agréables morceaux de genre : fantaisies, impromptu, rêveries, idylles, ballades, nocturnes, etc.

KULLAK (Franz), neveu du précédent et fils de M. Théodore Kullak, né à Berlin en 1812, est devenu aussi un pianiste distingué. Il remplit aujourd'hui, à la nouvelle Académie de musique fondée par son père, les fonctions de professeur de piano et de directeur de la classe d'orchestre. Cet artiste a écrit la musique d'un opéra qui jusqu'ici n'a pas encore été représenté.

* **KUMMER** (Gaspard), flûtiste, est mort à Cobourg le 21 mai 1870.

* **KUMMER** (Frédéric-Auguste), violoncelliste et compositeur. — Je n'ai aucun renseignement nouveau à donner sur cet artiste, mais je ne crois pas inutile de faire remarquer que le nombre de ses œuvres publiées s'élève aujourd'hui à plus de 160.

M. Kummer a eu trois fils musiciens : 1° *Otto Kummer*, né le 19 avril 1826, violoniste, fait partie de la chapelle royale de Dresde ; 2° *Max-Charles Kummer*, violoncelliste, né le 23 avril 1842, est mort à Odessa le 18 septembre 1871 : 3° *Ernest-Charles Kummer*, violoncelliste aussi, né le 8 novembre 1844, a appartenu à la chapelle royale, et est mort le 2 août 1860. — Un fils de M. Otto Kummer, *Alexandre-Charles Kummer*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

né le 10 juin 1850, violoniste, a été l'élève de Ferdinand David au Conservatoire de Leipzig, et habite aujourd'hui l'Angleterre.

* **KUNC** (Aloys-Martin). Au mois de novembre 1863, M. Aloys Kunc quittait Auch pour revenir à Toulouse comme professeur et maître de chapelle du collége Sainte-Marie dirigé par les PP. de la compagnie de Jésus, et comme organiste de l'église Saint-Aubin. Dans ces dernières fonctions, il a été parfaitement secondé par sa jeune femme, pianiste habile et organiste fort distinguée. Fille aînée de M. Durgein, organiste de la métropole d'Auch, Mme Aloys Kunc, une des meilleures élèves de la classe de madame Farrenc au Conservatoire de Paris, n'a pas tardé à prendre elle-même à Toulouse le premier rang parmi les professeurs de piano.

En 1865, M. Aloys Kunc échangeait le poste de Sainte-Marie contre celui d'organiste et de maître de chapelle à l'église de Jésus. Là, il fonda une société de jeunes gens, vouée au chant des offices, et qui, pendant huit années, a donné les meilleurs résultats. C'est incontestablement aux tentatives heureuses faites dans cette église qu'est dû le mouvement de restauration qui s'est produit depuis lors dans les églises de Toulouse. En 1868, les travaux divers de M. Aloys Kunc lui méritèrent une faveur particulière : le pape Pie IX lui fit adresser le bref de chevalier de l'ordre de Saint-Sylvestre et de l'Éperon d'or, en lui envoyant en même temps, comme témoignage tout particulier de son estime, les insignes de l'ordre. En 1870, la place de maître de chapelle de la métropole lui était offerte pour la deuxième fois. M. Kunc prit possession de ces fonctions le 15 juin. Il fut aussi nommé à la même époque suppléant de M. Hommey, comme professeur de haut solfége et de transposition au Conservatoire de Toulouse, et en même temps professeur de musique à l'école normale, place qu'il occupe encore aujourd'hui. — Plusieurs ouvrages de M. Aloys Kunc lui ont mérité un prix à l'Exposition générale de Rome en 1870, et de nouveaux brefs du pape sont venus encourager leur auteur. Au mois de décembre 1874, M. Kunc a fondé à Toulouse, sous le titre de *Musica sacra*, une nouvelle revue de chant liturgique et de musique religieuse.

Les ouvrages publiés par cet artiste, depuis 1863, sont les suivants : 1° *Corona sacra*, recueil de cent morceaux religieux (deux éditions) ; 2° *Chants de la milice du Pape*, cantiques français ; 3° *Recueil de faux-bourdons* notés en clef de sol ; 4° *Manuel de chant religieux*, en notation usuelle ; 5° *Messe à 3 voix* en faux-bourdon, in-folio de lutrin ; 6° *Écrin de l'organiste*, offices du matin ; 7° *Quinze motets*, transcrits ; 8° *Cantiques populaires* pour l'Église et la France (nombreuses éditions, traductions en plusieurs langues) ; 9° *De la musique religieuse* (Congrès de Malines) ; 10° *Nouvel Essai sur la tradition du chant grégorien* ; 11° *Recherches historiques sur l'art musical religieux* (*Revue de Gascogne*), etc., etc.

A. L — n.

KUNTZE (Charles), compositeur, pianiste, organiste et chef d'orchestre, est né à Trèves le 17 mai 1817. Élève de l'Académie et de l'Institut de musique d'église de Berlin, il a reçu dans cet établissement une excellente éducation, est devenu directeur de musique à Aschersleben, et s'est fait connaître comme compositeur par un grand nombre de productions de genres très-divers. Ses œuvres, dont le nombre ne s'élève guère aujourd'hui à moins de trois-cents, et qui embrassent un peu tous les genres, consistent en *lieder* et chœurs pour voix d'hommes, en marches, morceaux de danse, ouvertures pour orchestres symphoniques et pour musiques d'harmonie, en motets, *Ave Maria* et diverses autres compositions de musique religieuse. On connaît aussi de lui une opérette en un acte, *Dans la montagne*, qui a été donnée sur le Thalie-Théâtre, à Dessau, au mois de janvier 1875. M. Charles Kuntze a dirigé avec talent plusieurs grands festivals de musique de chant.

KUON (Giovanni), musicien italien, mort à Rome au mois de décembre 1875, à l'âge de 75 ans, a publié un petit traité d'harmonie et d'instrumentation.

* **KÜSTER** (Hermann), directeur de musique et organiste du Dom à Berlin, est né à Templin le 14 juillet 1817, et est mort à Berlin le 17 mars 1878. Les lignes suivantes compléteront ou en rectifiant quelques détails, la notice publiée sur cet artiste dans la *Biographie universelle des Musiciens*.

Organiste remarquable, Küster avait reçu une excellente et solide éducation. Élève d'abord de Chr. Kock pour le piano et pour l'orgue, il entra en 1842 à l'Académie des arts de Berlin, où il eut pour maîtres L. Berger pour le piano, A. W. Bach pour l'orgue, Rungenhagen et A. B. Marx pour la théorie de l'art. Après trois années passées dans cette institution, il fut appelé à Sarrebruck pour y remplir les fonctions de directeur de musique. De retour à Berlin en 1852, il alla faire un court séjour à Dresde, puis revint dans la capitale de la Prusse, où il s'établit comme professeur. C'est en 1857 seulement qu'il succéda à M. Grell comme organiste de la cour et du Dom de cette ville.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Parmi les compositions les plus importantes de Kuster, il faut citer d'abord les six oratorios dont les titres suivent : *Judith*, *Julien l'Apostat*, *l'Apparition de la croix*, *Jean l'Évangéliste*, *la Patrie éternelle*, *et Hermann le Germain* ; puis des psaumes, des cantates, des motets, des *lieder*, de nombreux préludes pour orgue, et diverses compositions symphoniques. Küster s'est fait connaître aussi comme écrivain sur la musique, en donnant à *l'Echo*, de Berlin, ainsi qu'à la *Nouvelle Gazette musicale* de la même ville, plusieurs travaux importants, entre autres une étude qui portait ce titre : *Sur l'« Israël en Egypte » de Hændel* (1854). On lui doit encore l'écrit suivant : *Exposé populaire pour l'instruction et la description de la musique* (Leipzig, Breitkopf et Hærtel, 1872), ouvrage divisé en trois cycles et formé d'une série de conférences faites par l'auteur de 1869 à 1871.

KWAST (Jacob), jeune pianiste de talent, musicien sérieux et surtout d'avenir, élève de M. Brassin et pensionnaire de S. M. le roi des Pays-Bas, est né à Dordrecht. Il serait appelé à devenir un artiste fort distingué, s'il n'avait de lui-même une opinion beaucoup trop favorable. Sa vanité et une trop grande dose de suffisance l'empêchent de développer et de perfectionner son talent, d'acquérir ce qui lui manque encore, et c'est dommage, car avec plus de modestie et de simplicité dans les formes, il pourrait parvenir sans aucun doute à faire honneur à son pays. Il est actuellement professeur de piano au Conservatoire de Cologne, et vient d'épouser une jeune actrice allemande, Mlle Tony Hiller, fille de M. Ferdinand Hiller (1).

Ed. de H.

(1) Après avoir été l'élève de M. Brassin au Conservatoire de Bruxelles, M. Kwast a reçu à Leipzig des leçons de Moscheles. Il s'est fait entendre plusieurs fois en cette ville, avec succès, à partir de 1870, et c'est en 1874 qu'il fut nommé professeur de piano au Conservatoire de Cologne. — A. P.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

L

* **LABARRE** (Théodore). Nous compléterons le répertoire de ce compositeur en mentionnant les trois ouvrages suivants : 1° *Pantagruel*, 2 actes, joué une seule fois à l'Opéra, le 24 décembre 1855; 2° *Graziosa*, ballet en un acte, Opéra, 25 mars 1861; 3° *le Roi d'Yvetot*, ballet en un acte, Opéra, 28 décembre 1865. Un fait singulier empêcha la seconde représentation de *Pantagruel* : l'empereur Napoléon assistait au spectacle dans lequel cet ouvrage fit cette apparition, et l'on s'avisa, un peu tard, que la commission de censure, dite commission d'examen, avait laissé subsister, dans le livret, certains passages qui prêtaient à des allusions politiques fâcheuses; il n'en fallut pas davantage pour exciter le courroux du souverain, et malgré la situation d'inspecteur-accompagnateur que Labarre occupait à la chapelle impériale depuis 1852, *Pantagruel* fut condamné sans rémission. Quant au *Roi d'Yvetot*, on assura que Labarre n'était point l'auteur de la musique de ce ballet, et qu'il n'était en cette circonstance que l'arrangeur et le prête-nom d'un amateur titré : M. le prince Richard de Metternich.

Labarre avait succédé en 1867 à Prumier, comme professeur de harpe au Conservatoire. Peu d'années après, il se chargeait de faire la critique musicale dans un journal nouvellement fondé, *Paris illustré;* mais il mourait presque subitement, le 9 mars 1870, avant d'avoir pu donner son premier article, et l'on me confiait la tâche qu'il avait assumée.

LABAT (.....) Un artiste de ce nom a fait représenter sur le théâtre de Montpellier, le 21 germinal an II (11 avril 1794), *le Vieillard philosophe* ou *le Double Hymen*, pastorale héroïque en 3 actes, dont il avait écrit la musique. Le livret de cet ouvrage a été imprimé.

* **LABAT**, (Jean-Baptiste), compositeur, organiste et écrivain sur la musique, est mort à Lagarosse (Tarn-et-Garonne), le 6 janvier 1875. Les écrits nombreux de cet artiste, d'ailleurs intelligent et laborieux, sont des travaux de seconde main, dans lesquels on chercherait vainement des faits nouveaux, des vues personnelles ou des tendances originales, et qui, par conséquent, ne peuvent rien apprendre à ceux qui sont au courant de l'histoire de l'art et des recherches de l'esthétique moderne. Au surplus, le seul de ses ouvrages qui ait quelque importance et quelque étendue est celui qu'il a intitulé ambitieusement : *Études philosophiques et morales sur l'histoire de la musique, ou Recherches analytiques sur les éléments constitutifs de cet art à toutes les époques, sur la signification de ses transformations, avec la biographie des auteurs qui ont concouru à ses progrès* (2 vol.). Sous le couvert de ce titre sonore et étendu, on ne trouve qu'une compilation un peu banale, présentant un résumé historique qui n'est pas exempt d'erreurs et dont le plan lui-même n'est pas toujours très-logique, et dans laquelle on ne trouve nulle trace de vues morales ou philosophiques.

* **LABLACHE** (Louis), célèbre chanteur italien, a publié, outre la Méthode de chant que l'on connaît de lui, 28 *Exercices* pour voix de basse et 12 *Vocalises* pour la même voix. M. L. Couailhac a consacré, dans la *Galerie des artistes dramatiques de Paris*, une notice à cet artiste fameux (Paris, Marchant, 1841, in 4 de 4 pp.), et l'on a publié en Italie un grosse brochure ainsi intitulée : *Onori alla memoria di Luigi Lablache* (Naples, Cottrau, 1858, in-4).

LABORY (.....), compositeur belge et chef de musique militaire, né en 1843, a travaillé, dit-on, sous la direction de Fétis, et ensuite de M. Gevaert. Il s'est fait une réputation pour son habileté comme chef de musique, et n'a guère écrit et publié moins de 200 morceaux de tout genre pour musiques d'harmonie et fanfares. On lui doit aussi un opéra en 2 actes dont j'ignore le titre et qui a été représenté en 1869 à Louvain et à Namur, ainsi qu'un *Te Deum* qu'il a fait entendre d'abord à Louvain, et qui a été exécuté en Angleterre lors des fêtes célébrées pour la convalescence du prince de Galles.

LABOUREAU (.....), artiste resté absolument inconnu, est auteur d'une *Théorie de lecture musicale* (1842, in-12).

LABRIOLA (P.....), compositeur italien contemporain, ne m'est connu que par la publication d'un album de chant avec accompagnement de piano, *Sere di Napoli*, formé de six mélodies écrites sur des vers du poëte Domenico Bolognese (Milan, Lucca), et par celle d'un autre album de douze mélodies : *Aure dell' Infrascata*.

LABRO (Nicolas-Charles), contrebassiste

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

et professeur, est né à Sedan le 19 octobre 1810. Admis au Conservatoire de Paris, le 23 janvier 1830, dans la classe de violoncelle de M. Vaslin, il abandonna bientôt cet instrument pour se livrer à l'étude de la contrebasse, et entra dans la classe de Chenié. Il obtint un second prix de contrebasse en 1833, le premier en 1835, puis passa quelque temps dans la classe préparatoire de contrepoint et fugue d'Elwart. Depuis cette époque, M. Labro fait partie, en qualité de première contrebasse, de l'orchestre de la Société des concerts du Conservatoire et de celui de l'Opéra-Comique. Il a été nommé, le 1er décembre 1853, professeur de contrebasse au Conservatoire, en remplacement de Chaft. Cet excellent artiste a publié, en 1870, une très-bonne *Méthode de contrebasse*, en tête de laquelle il a placé sous ce titre modeste : *Notes sur la contrebasse*, un résumé historique très-utile et très-bien fait sur cet instrument. J'ai rendu compte longuement de cet ouvrage, lors de son apparition, dans la *Revue et Gazette musicale*.

LACERDA (D. Bernarda **FERREIRA DE**), dame portugaise illustre, s'est distinguée dans les lettres et dans les arts. Elle savait la plupart des langues vivantes de l'Europe, et connaissait à fond les langues mortes, le latin, le grec et l'hébreu ; elle avait fait en outre de très-fortes études sur la poésie et l'histoire ; son talent dans la musique était fort remarquable, et elle parvint à jouer d'une façon supérieure la plupart des instruments connus ; enfin, ses dessins et surtout ses miniatures étaient admirés dans toutes les Espagnes. Sa réputation était si grande vers le commencement du XVII siècle, que Philippe III, roi d'Espagne, la chargea de l'éducation de ses fils, malgré le grand nombre de savants illustres qui aspiraient à cette charge. D. Bernarda n'accepta point cet honneur, et préféra rester chez elle (à Lisbonne), au milieu de ses livres. Elle était née en 1595 à Porto, d'une famille très-noble, et mourut en 1644. En dehors de ses études, elle s'intéressait à toutes les entreprises utiles, et elle encouragea bien des fondations, entre autres celle du couvent des Carmes déchaussées à Goa (Inde portugaise). Elle laissa beaucoup de manuscrits, entre autres celui d'un ouvrage estimé : *Hespanha libertada*.

J. de V.

LACHEURIÉ (Eugène), compositeur, né à Paris le 7 juin 1831, élève d'Halévy et de M. Barbereau, a pris part en 1856 au concours de l'Institut, et a obtenu le deuxième second grand prix de composition musicale. Le 15 février 1867, cet artiste faisait exécuter, à l'Athénée, dont les concerts étaient dirigés par M. Pasdeloup, une symphonie de sa composition. Depuis lors, il n'a plus fait en aucune façon parler de lui.

LACHÈZ (Théodore), architecte, membre de la Société centrale des architectes, inspecteur des travaux publics et de la Préfecture de police, a publié l'écrit suivant : *Acoustique et Optique des salles de réunions publiques, théâtres et amphithéâtres, spectacles, concerts, etc., suivies d'un projet de salle d'Assemblée constituante pour neuf cents membres* (Paris, l'auteur, 1848, in-8 de 137 pp., avec trois planches gravées sur cuivre).

* **LACHNER** (Théodore), l'aîné des quatre frères de ce nom, est mort le 23 mai 1877 à Munich, où il remplissait les fonctions d'organiste de la cour.

* **LACHNER** (François). — Parmi les compositions de cet artiste remarquable qui n'ont pu être comprises dans le catalogue donné par la *Biographie universelle des Musiciens*, il faut signaler plusieurs suites d'orchestre, dont une intitulée *Ballsuite*, une suite pour piano et violon ou violoncelle, une grande messe de *Requiem* en *fa*, deux trios pour voix de femmes, et les récitatifs qu'il a écrits pour la traduction allemande de *Médée*, l'un des plus beaux opéras de Chérubini.

LACHNER (Ignace), a célébré, le 18 octobre 1875, le cinquantième anniversaire de son entrée dans la carrière de chef d'orchestre. Depuis cette époque, il vit paisible et retiré à Francfort.

* **LACHNER** (Vincent). Parmi les œuvres de cet artiste, il faut citer les deux ouvertures de *Turandot* et de *Démétrius*.

* **LACOMBE** (Louis **BROUILLON**-), pianiste et compositeur. Parmi les œuvres nombreuses publiées pour le piano par cet artiste distingué, il faut surtout signaler les suivantes : 1° Grande sonate de salon, op. 33, Paris, Colombier ; 2° Grandes études, op. 19, id., id. ; 3° Études de salon, op. 38, id., id. ; 4° 6 Études de style et de mécanisme, Paris, Heugel ; 5° *les Harmonies de la nature*, 9 morceaux caractéristiques, Paris, Choudens ; 6° Grand Caprice, op. 1, Paris, Lemoine ; 7° *Bacchanale*, étude de concert, Paris, Heugel ; 8° 4 Nocturnes brillants, op. 8, Paris, Colombier ; 9° 3 Nocturnes, op. 24, id., id. ; 10° 3 Mélodies, op. 18, id., id. ; 11° Simples Mélodies (6 morceaux) Paris, Choudens ; 12° 3 Nocturnes, op. 35, id., Gerard ; 13° Valse de concert, op. 29, id., id. ; 14° Suite de valses, op. 76, Paris, Gregh. M. Louis Lacombe a publié aussi des chœurs orphéoniques : *Extase*, *Hymne*, *le Matin* (Colombier), et, pour voix seule : 6 *Fables de la Fontaine* (*le Renard et le Bouc*, *le Lion devenu vieux*, *le*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Renard et la Cigogne, le Lièvre et les Grenouilles, l'Ane chargé de reliques, la Laitière et le Pot au lait), op. 72 (Gregh); 2 Sonnets de François Barrillot, en quatre livres (Gregh); 2 Sonnets de Zacharie Astruc (Gregh), etc. M. Lacombe a écrit la musique de l'*Amour*, drame lyrique de M. Paulin Niboyet, qui fut représenté vers 1855 au théâtre Saint-Marcel, alors que cette petite scène populaire était dirigée par le grand comédien Bocage. Cet artiste s'est occupé aussi de littérature musicale, et a donné quelques articles au journal la *Chronique musicale*.

M. Louis Lacombe a épousé en secondes noces une aimable cantatrice, Mlle Andrea Favel, qui fit pendant quelques années partie du personnel de l'Opéra-Comique, où elle acquit une certaine réputation. Elle avait fait ses études au Conservatoire, d'où elle était sortie avec un second prix d'opéra-comique et un accessit d'opéra (1851). Elle quitta de bonne heure le théâtre, pour se livrer à l'enseignement. Cette artiste distinguée a publié sous ce titre : *La Science du mécanisme vocal et l'art du chant* (Paris, Enoch, in-8°), une sorte de court traité de chant accompagné de nombreux exercices, qui avait paru d'abord dans un journal spécial, *la Chronique musicale*. Elle a signé cet ouvrage du nom de *Mme Andrée Lacombe*.

LACOMBE (Paul), compositeur distingué dans le genre instrumental, est né en 1837 à Carcassonne, où il fit sa première éducation musicale sous la direction d'un professeur nommé Teysseyre, qui avait été élève du Conservatoire de Paris, et qui lui enseigna l'harmonie et le contrepoint. M. Lacombe travailla seul ensuite, se formant surtout par l'étude attentive des œuvres des grands maîtres, et par de fréquents voyages à Paris et à l'étranger, pendant lesquels il recherchait avidement les occasions d'entendre de bonne musique et de se familiariser avec les productions importantes de toutes les écoles. Bientôt M. Lacombe se livra avec ardeur à la composition, et dans l'espace de quelques années, publia un certain nombre d'œuvres qui se distinguent par l'élégance de la forme et le dédain de toute espèce de banalité. En voici la liste : Sonate pour piano et violon, op. 8, Paris, Maho ; — 2e Sonate, id., op. 17, Leipzig, Breitkopf et Hærtel ; — Trio pour piano, violon et violoncelle, op. 12, id., id.; — Suite en *la* mineur, pour piano, op. 15, Paris, Maho; — Quatre morceaux pour piano et violon, op. 14, id.; id.; — Deux idylles pour piano, op. 11, id., id.; — Nocturne et Impromptu, id, op., 13, id., id.; — Études en forme de variations, id., op, 18, id., id.; — 4 Pièces pour piano à 4 mains, op. 9, Paris, Hartmann ; — 3 Morceaux de fantaisie pour piano et violoncelle, op. 10, id., id.; — *Arabesques* pour piano, op. 16, id., id.; — Cinq morceaux caractéristiques pour piano, op. 7, Leipzig, Breitkopf et Hærtel ; — Ouverture symphonique, arrangée pour piano à 4 mains, Paris, Maho ; enfin, un certain nombre de mélodies vocales, ne portant pas de numéros d'œuvre. La plupart de ces compositions ont été exécutées à Paris, dans des concerts, entre autres aux séances de la Société nationale de musique. Dans ces derniers temps, et sans abandonner le genre de la musique de chambre, vers lequel le portent surtout ses goûts et ses études, M. Lacombe a écrit plusieurs morceaux pour orchestre ; son premier essai public en ce genre a été une *Pastorale*, fort bien réussie, dont l'exécution a eu lieu le 7 novembre 1875 au concert de l'Association artistique dirigée par M. Colonne (théâtre du Châtelet).

LACOME-D'ESTALENX (Paul-Jean-Jacques), compositeur, est né au Houga (Gers) le 4 mars 1838. Fils et petit-fils d'excellents musiciens amateurs, il apprit la musique et le piano dès sa plus tendre enfance, et plus tard, d'excellentes études littéraires qui se terminèrent par l'obtention du diplôme de bachelier, ne l'empêchèrent point de continuer à se livrer à son goût passionné pour l'art. Très-jeune encore il écrivit, sans connaître aucunes notions d'harmonie, plusieurs actes d'opéra-comique et jusqu'à un grand opéra. Le hasard, heureusement, le mit, à l'âge de dix-neuf ans, en relations avec un artiste fort distingué, don José Puig y Absubide, organiste d'Aire-sur-l'Adour, contrepointiste fort habile qui avait été élève de la maîtrise de Barcelone, et ensuite de Mercadante. M. Lacome fit, en trois ans, un cours complet de composition avec cet artiste. Au bout de ces trois années, le hasard amena M. Lacome à Paris : le directeur du *Musée des Familles* avait mis au concours la musique d'une opérette que le directeur des Bouffes-Parisiens avait promis de jouer ; M. Lacome concourut, vit son œuvre couronnée, et vint à Paris pour en activer la représentation. Malheureusement, c'était à l'époque où les Bouffes-Parisiens, poursuivis par la malechance, changeaient d'administration plus fréquemment qu'il n'eût fallu pour leur prospérité. Bref, après quatre ans d'attente et deux ans de répétitions interrompues, *le Dernier des Paladins* (c'était le titre de l'opérette en question) finit par ne pas être joué.

Pendant ce temps, M. Lacome, qui avait besoin de gagner sa vie et qui avait horreur de l'enseignement, avait réussi à s'introduire dans

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

quelques journaux, auxquels il donnait de nombreux articles; il écrivit ainsi, successivement, dans *le Musée des Familles*, le *Grand Journal*, le *Ménestrel*, le *Magasin d'éducation et de récréation*, l'*Art musical*, l'*Année illustrée*, la *Revue et Gazette musicale*, etc., etc. Il composait beaucoup aussi, et publiait un certain nombre de morceaux de divers genres. Mais le théâtre restait toujours son objectif. Au mois de juillet 1870, il donnait sur la petite scène des Folies-Marigny une opérette en un acte, *Épicier par amour*; deux ans après, en 1872, il faisait représenter à la Tertulia *J'veux mon peignoir*, et *En Espagne*, petites pièces du même genre, et l'année suivante il produisait au théâtre lyrique de l'Athénée un opéra bouffe en trois actes, *la Dot mal placée*, qui fut bien accueilli et, peu après, traduit et représenté en Espagne. Au mois de mai 1873, M. Lacome donnait aux Bouffes-Parisiens une saynète intitulée *le Mouton enragé*, et au mois d'avril 1874, il faisait représenter à la salle Taitbout un ouvrage en un acte fort important, *Amphitryon*, qui était resté neuf ans dans les cartons de l'Opéra-Comique. Peu de mois auparavant, M. Lacome, qui ressent pour le genie de Destouches une admiration profonde, avait fait exécuter au même théâtre un acte de *Callirhoé*, opéra de ce compositeur, dont il avait retouché et augmenté l'orchestration sans enlever à l'œuvre son caractère particulier. Enfin, le 28 octobre 1876, il donnait aux Folies-Dramatiques un opéra-comique en trois actes, *Jeanne, Jeannette et Jeanneton*.

M. Lacome, qui est doué d'une rare facilité de production, et qui écrit constamment, a en portefeuille trois grands opéras, un opéra-féerie, et une dixaine d'opéras bouffes et opéras-comiques. Il a publié les œuvres suivantes : 1° Trio en *ré* mineur, pour piano, violon et violoncelle, Paris, Richault; 2° Grande valse de concert, pour piano, Paris, Escudier; 3° Trois valses caractéristiques, pour piano, id, id.; 4° Deux mazurkas caractéristiques, pour piano, id., id.; 5° Quatuor (allegro et romance) pour quatre cornets à six pistons, Paris, Sax; 6° Introduction et Polonaise pour cornet à six pistons, id., id.; 7° *Pastorale* pour saxophone ténor, id., id.; 8° Trois *lieder* pour chant, avec piano et violoncelle obligés, Paris, Heu; 9° *Hymne à la France*, chœur orphéonique, Paris, Durand-Schœnewerck; 10° *Chanson de Charles IX*, id., id.; 11° Plusieurs mélodies vocales, publiées chez Heugel et chez Benoit; 12° *Douze Psaumes des lyriques français, à une ou plusieurs voix, avec accompagnement d'orgue ou de piano*, id., Leduc, recueil remarquable au double point de vue de la forme et de l'inspiration, et qui fait le plus grand honneur à son auteur. — M. Lacome est l'éditeur des recueils suivants : 1° *le Bon vieux Temps*, 12 airs de société, sérieux, à fredons, à danser et à boire, à une ou deux voix, par divers auteurs oubliés des XVIIe et XVIIIe siècles, transcrits avec accompagnement de piano, par P. Lacome (Paris Heugel); 2° *Échos d'Espagne*, chansons et danses populaires recueillies et transcrites par P. Lacome et J. Puig y Absubide, traduction française de P. Lacome et du comte J. de Lau Lusignan (Paris, Durand-Schœnewerk); 3° *le Tour du Monde* en 10 chansons nationales et caractéristiques (Paris, Choudens). (1)

LACOUSTÈNE (.....), compositeur, a fait ses études musicales au Conservatoire de Toulouse, où il obtint diverses récompenses. Devenu ensuite musicien au 77e régiment de ligne, il a fait représenter sur le théâtre d'Agen, au mois de février 1867, une opérette en un acte intitulée *le Caporal et la recrue*, dont il jouait et chantait lui-même le rôle principal.

LACROIX (Paul), écrivain fécond, qui a adopté le pseudonyme littéraire de *Bibliophile Jacob*, sous lequel il a publié la presque totalité de ses ouvrages, est né à Paris le 27 février 1806. Dans un de ses écrits, intitulé : *Curiosités de l'Histoire des Arts* (Paris, Delahays, 1858, in-16), se trouve un chapitre sur *les Instruments de musique au moyen âge*.

* **LACY** (Rophino), violoniste et compositeur, est mort à Londres le 20 septembre 1867. Cet artiste était né à Bilbao, le 19 juillet 1795, et non 1765, comme il a été dit par suite d'une erreur typographique. C'est à Rophino Lacy que l'on doit « l'adaptation » anglaise de *Robert le Diable*.

* **LA FAGE** (Juste-Adrien **LENOIR DE**). A la liste des ouvrages didactiques et des écrits de ce musicien, il faut ajouter les suivants : 1° *Nouveau Traité de plain-chant romain, à l'usage de tous les diocèses*, Paris, Repos, 1859, in-8°; — 2° *Essais de diphthérographie musicale et moderne, ou notices, descriptions, analyses, extraits et reproductions de manuscrits relatifs à la pratique, à la théorie et à l'histoire de la musique*, Paris, in-8° avec atlas; — 3° *De l'unité tonique et de la fixation d'un diapason universel*, Paris, Dentu, 1859, in-8°; — 4° *Appendice au cours*

(1) M. Lacome est aussi l'éditeur, avec M. Edmond Neukomm, d'une publication dont il n'a paru qu'un seul volume, l'*Année musicale* (Paris, Faure, 1867, in-12), rédigée, sous leur direction, par une réunion d'écrivains spéciaux.

© 2007 Lyon Éditions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

complet de plain-chant, Paris, in-8°; — 5° *Gaetan Donizetti* (extrait de la *Biographie universelle*), Paris, in-8°; — 6° *La musique moderne attaquée par un évêque et défendue par un roi* (extrait de *la Maîtrise*), Paris, typ. de Mourgues, 1859, in-8° de 15 pp.; — 7° *Nicolas Olivier, évêque d'Evreux* (extrait de la *Revue et Gazette musicale*), Paris, impr. Chaix, in-8° de 4 pp.; — 8° *Lettera intorno all' introduzione del metodo-Wilhem nelle scuole di Torino, indirizzata al signor maestro Luigi Felice Rossi*, Milan, 1846, in-8°; — 9° *Banquet choronien, ou Réunion annuelle des anciens élève de l'école de chant fondée et dirigée par Alexandre Choron* (1re année, 1855), Paris, in-8° de 8 pp. (2e année, 1856), Paris, in-8° de 8 pp.; — 10° *Pierre Bassi, ou le danger des secondes noces* (nouvelle musicale humoristique), Paris, in-8°. — Adrien de La Fage avait été rédacteur en chef du journal *le Plain-chant*, fondé en 1860 par l'éditeur Repos, et devenu plus tard la *Revue de musique sacrée ancienne et moderne*. Dieudonné Denne-Baron a publié sur cet excellent artiste, dont il avait été le collaborateur et l'ami, une notice intéressante qui a paru sous ce titre : *Adrien de La Fage* (*s. l. n. d.* [Paris, Repos, 1863] in-8). Cette notice est accompagnée d'un portrait de La Fage et de deux de ses compositions religieuses, un *Ave Regina* et un *O Salutaris* avec accompagnement d'orgue.

LAFAYE (.....). Un compositeur de ce nom a fait représenter en 1864, sur le théâtre de Périgueux, un opéra-comique en un acte intitulé *la Croix de ma mère*.

LA FERTÉ. — *Voyez* **PAPILLON DE LA FERTÉ.**

* **LAFLÈCHE** (J....-A....-M.... **DE**), compositeur et professeur, était, en 1820, directeur, conjointement avec un violoncelliste nommé Lefèvre, d'une école de musique située place des Carmes, à Lyon. Cet artiste a publié un assez grand nombre de romances, et, s'il faut en croire l'auteur anonyme de la *Bibliographie musicale* publiée en 1822 (César Gardeton), il aurait écrit aussi deux opéras, qui sans doute furent représentés à Lyon. Voici la note qu'on trouve à ce sujet dans le livre que je viens de citer : — « Nous devons à M. de Laflèche la musique de deux opéras-comiques joués avec succès : *Isaure*, en trois actes, 1808; *le Roman d'un jour*, en un acte, 1812. »

LAFLEUR est le nom d'une famille de luthiers qui, de père en fils, exercent cette profession depuis au moins un siècle à Paris. En 1782, un J. Lafleur était établi depuis plusieurs années rue de la Coutellerie. Un autre demeurait en 1835 rue de la Cité, après avoir été rue de la Juiverie. Enfin, depuis environ 1840, la maison Lafleur est installée au boulevard Bonne-Nouvelle, près de la porte Saint-Denis, et depuis longtemps déjà a joint un commerce d'édition de musique à la fabrication des instruments, fabrication qui, en ce qui la concerne, est bien déchue de ce qu'elle était au siècle dernier et au commencement de celui-ci. Un frère de M. Lafleur, le luthier parisien, est établi aujourd'hui luthier à Londres (1).

* **LAFONT** (CHARLES-PHILIPPE). L'opéra-comique intitulé *Zélie et Terville*, attribué par erreur à cet artiste, n'est point de lui, mais de Blangini. D'autre part, Lafont est l'auteur d'un autre opéra-comique en un acte, qui n'a pas été porté à son nom; celui-ci avait pour titre *la Rivalité villageoise*, et fut représenté au théâtre des Jeunes-Artistes le 29 octobre 1801.

LAFONT (MARCELIN), chanteur qui acquit de la réputation à l'Opéra, à l'époque des plus grands succès d'Adolphe Nourrit, était né en 1800 à Bordeaux, où il remplissait le poste de lieutenant de douanes, lorsque des succès de salon lui suggérèrent la pensée de travailler en vue du théâtre. La nature l'avait doué d'une voix superbe, fraîche et sympathique, en même temps que d'un physique opulent et magnifique. Il vint à Paris en 1821, avec son compatriote Ferdinand Prévost, qui, ainsi que lui, devait appartenir plus tard à l'Opéra, et tous deux entrèrent au Conservatoire. Le 9 mai 1823, Lafont débutait sur notre première scène lyrique dans le rôle de Polynice d'*Œdipe à Colone*; quoique très-bien reçu par le public, il comprit qu'il avait beaucoup à faire encore au point de vue de la pratique de la scène, et, avec une modestie que ne connaissent guère

(1) Dans son livre : *Les Instruments à archet*, M. Vidal (*Voy.* ce nom) cite seulement deux Lafleur, et il les mentionne, non comme luthiers proprement dits, mais comme simples faiseurs d'archets. Voici les deux notices qu'il leur consacre :

« LAFLEUR (Jacques), né à Nancy en 1760, mort à Paris du choléra en 1832, avait ses ateliers rue de la Juiverie, n° 30. Ses archets ont une réputation méritée; on en rencontre qui valent des François Tourte. Le musée du Conservatoire de Paris en possède un (n° 49 du catalogue). — LAFLEUR (Joseph-René), fils du précédent, né à Paris le 8 juillet 1812, mort à Maisons-Lafitte le 19 février 1874, élève de son père, a fait de bons archets. Il en existe un très-beau au musée du Conservatoire de Paris (n° 44 du catalogue). »

M. Vidal reproduit un très-curieux portrait de Jacques Lafleur, habilement gravé à l'eau-forte par M. Hillemacher.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

les chanteurs de nos jours, il prit le parti de quitter momentanément Paris et d'aller faire en province son apprentissage de comédien. C'est ainsi qu'en 1826 et 1827 il tenait au Grand-Théâtre de Marseille l'emploi de premier ténor d'opéra et d'opéra-comique.

Lorsqu'il fut plus sûr de lui, il songea à rentrer à l'Opéra, et reparut en effet à ce théâtre, avec un très-réel succès, le 24 octobre 1828, dans le rôle de Masaniello de *la Muette de Portici*, que Nourrit venait de créer avec tant de succès. Engagé pour doubler cet artiste, il se montra dans plusieurs rôles du répertoire, où sa belle voix, ses qualités physiques et son talent de chanteur lui attirèrent toutes les sympathies. Il ne fut pas moins bien reçu lorsqu'il créa ceux de Raimbaut dans *Robert le Diable*, de Léopold dans *la Juive* et de Don Ottavio dans l'adaptation de *Don Juan*. Il promettait de fournir une carrière brillante, et s'apprêtait à partir en congé pour Bordeaux, où il devait donner avec Levasseur une série de représentations, lorsqu'il fut enlevé rapidement par une maladie qui ne présentait d'abord aucun symptôme alarmant. Il mourut le 23 août 1838.

On peut dire que la vie artistique de Lafont, tout honorable qu'elle fut, n'a pas été ce qu'elle aurait dû être s'il s'était produit dans des circonstances plus favorables. S'il avait eu un chef d'emploi moins admirable que Nourrit, et si la mort ne l'avait frappé sitôt, il aurait certainement fourni une carrière brillante et son nom ne serait pas oublié. Il est à peu près certain qu'un artiste de sa valeur et réunissant ses qualités, se reproduisant aujourd'hui, exciterait l'enthousiasme du public et parviendrait à la célébrité.

Lafont était le frère cadet du comédien du même nom qui se fit une si grande réputation au Vaudeville et au Gymnase, et qui mourut il y a quelques années.

* **LAGARDE** (Pierre), et non **N. DE LAGARDE**, compositeur, naquit aux environs de Crécy, dans la Brie, le 10 février 1717. Dans sa *Note sur quelques musiciens dans la Brie*, M. Th. Lhuillier produit des renseignements nouveaux sur cet artiste, qui fut attaché à la musique de la chambre de Louis XV et de Louis XVI, et, après avoir été professeur des enfants de France, devint surintendant de la musique du comte d'Artois et enseigna à Marie-Antoinette à pincer de la harpe. « En 1789, dit M. Lhuillier, il était payé et nourri par la maison du roi, sur laquelle il toucha en 1791, pour sa pension, 7,542 l. 10 s. » La date de sa naissance se trouve consignée en 1791 au *Bulletin des lois*, dans un décret qui prouve que ce compositeur survécut jusqu'à la Révolution; son nom, d'ailleurs, est encore compris en 1792 dans la liste que donnait chaque année l'almanach intitulé *les Spectacles de Paris* des « musiciens vivants qui ont travaillé pour l'Académie royale de musique ou pour les autres spectacles ».

Le seul ouvrage dramatique de cet artiste qui soit mentionné dans la *Biographie universelle des musiciens*, *Eglé*, opéra-ballet en un acte fut écrit par lui pour le théâtre des Petits-Appartements, et y fut représenté le 13 janvier 1748, avant d'être donné à l'Opéra dans *les Nouveaux Fragments;* ce petit acte était joué alors par la marquise de Pompadour, la duchesse de Brancas et le duc d'Ayen. Le 26 février 1749, Lagarde donnait encore, sur le théâtre particulier de la Pompadour, *Sylvie*, opéra-ballet en trois actes et un prologue, dont Laujon lui avait fourni les paroles. Enfin, le 25 février 1750, il faisait représenter, toujours sur la petite scène de Versailles, un autre opéra-ballet en trois actes, *la Journée galante*, dans lequel la favorite jouait encore, comme dans les précédents; le premier et le troisième acte de celui-ci étaient seuls nouveaux, et le second était formé du premier ouvrage de Lagarde, *Eglé*.

Un musicien nommé *Lagarde* était chef d'orchestre à l'Opéra en 1750, remplissait encore ces fonctions en 1755 et se retira peu d'années après. J'ignore si c'est le même que celui dont il est ici question, mais cela me paraît probable.

LAGARDE (Paul), est le nom d'un amateur fortuné qui a fait représenter à l'Opéra-Comique, le 16 mai 1860, un petit ouvrage en un acte, *l'Habit de Mylord*, dont l'insignifiance était le moindre défaut. M. Lagarde a publié quelques romances et mélodies vocales, *la Première Hirondelle*, *Espérance et souvenir*, *les Trois Filles du ciel*, etc.

LAGET (Auguste), chanteur, né vers 1820, fit son éducation musicale au Conservatoire de Paris, fut engagé ensuite à l'Opéra-Comique, où il resta plusieurs années, puis quitta ce théâtre pour aller tenir l'emploi des ténors sur diverses scènes de province. Aujourd'hui fixé à Toulouse, où il a ouvert une école de chant et de déclamation lyrique, cet artiste est professeur de solfége au Conservatoire de cette ville. M. Laget a publié dans la *Revue de Toulouse* et dans un autre journal local un certain nombre d'articles sur l'art du chant et sur les chanteurs; il a réuni récemment ces articles, et

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

en a formé un volume qui a paru sous ce titre : *Le chant et les chanteurs* (Paris, Heugel, s. d. [1874], in-8°). Il n'y a dans ce volume, d'ailleurs assez varié et d'une lecture facile, rien de bien nouveau ni de bien intéressant. Précédemment, M. Laget avait publié sous ce titre : *Roger* (Toulouse, impr. Charouin, 1865, in-8°), une notice biographique sur ce chanteur distingué.

LAGET (Paul-Pierre-Marie-Henri), chanteur dramatique et professeur au Conservatoire de Paris, est né à Toulouse le 10 décembre 1821. Reçu enfant de chœur à la maîtrise de cette ville le 25 novembre 1830, il étudia d'abord le violon, puis le violoncelle, et au bout de quelques années fit partie de l'orchestre du Grand-Théâtre. Il quitta Toulouse pour venir à Paris, où il comptait se livrer entièrement à l'étude du chant, et fut admis au Conservatoire le 24 juin 1839. Au concours de 1841 il remportait les deux seconds prix de chant et d'opéra-comique, et, sans attendre davantage, il quitta l'école pour débuter à l'Opéra-Comique, le 26 octobre de la même année, dans un ouvrage nouveau d'Adam, *la Main de fer*, dont le succès fut négatif et qui n'eut que quatre représentations. Cependant on avait remarqué que la voix du débutant était d'une étonnante fraîcheur, d'un timbre charmant, et qu'elle était conduite avec un goût véritable; le jeune chanteur se montra bientôt dans divers ouvrages du répertoire, notamment dans *Joconde*, *le Chalet*, *Frère et Mari*. Mais le théâtre ne lui fut pas favorable, soit que sa santé, qui laissa toujours à désirer, se trouvât mal des fatigues qu'il lui causait, soit que les auteurs hésitassent à lui confier des rôles nouveaux. Toujours est-il qu'au bout de quelques années, Laget quitta la scène pour se livrer à l'enseignement. Dans cette nouvelle carrière, il réussit pleinement, et le 1er mai 1856 il était nommé professeur de chant au Conservatoire en remplacement de Bordogni; sa classe fut bientôt considérée comme une des meilleures de cet établissement, et l'on peut surtout citer parmi les élèves qui en sortirent MM. Caron, Roudil, Miral, Melchissédec, Bosquin, Géraizer, Mlles Daram, Baretti, Maudult, etc. Laget a rempli ses fonctions de professeur au Conservatoire jusqu'au mois de février 1875, époque où il fut remplacé par M. Henri Potier, l'état précaire de sa santé l'obligeant à un repos absolu. Ce repos ne suffit pas à la rétablir, et Laget, qui était allé se fixer à Rieux (Haute-Garonne), non loin de sa ville natale, y mourut le 15 septembre suivant.

LAGOANÈRE (O..... **DE**), violoniste et compositeur, a fait représenter deux opérettes en un acte : *l'Étape d'un réserviste*, Folies-Marigny, 1876, et *les Deux Panthères*, Bouffes-du-Nord, 1877. Ce jeune artiste occupe l'emploi de répétiteur au théâtre de la Renaissance.

LAGRAVE (Pierre), compositeur, né à Paris en 1810 ou 1811, fit ses études au Conservatoire de cette ville, où il fut l'élève de Fétis pour le contrepoint et la fugue, et de Berton pour la composition lyrique. Ayant pris part, en 1831, au concours de l'Institut, il y obtint le premier second prix de Rome, tandis que M. Ambroise Thomas obtenait une mention honorable; mais l'année suivante, M. Thomas remportait le premier prix, et Lagrave n'était point couronné, ce qui causa la mort de ce jeune artiste trop impressionnable. Dans la *Revue musicale* du 14 juillet 1832, Fétis rendait compte de ce fait dans les termes suivants : — « Les suites du concours de composition musicale de l'Institut ont été funestes cette année, car le jeune Lagrave y a trouvé la mort. Doué de l'imagination la plus brillante et la plus originale, ce jeune artiste, élève de MM. Berton et Fétis, était vraisemblablement destiné à faire un jour la gloire de l'école française. Des quatuors, des symphonies qu'il avait fait entendre avaient donné de lui cette opinion à ceux qui les avaient entendus. L'année dernière il avait obtenu un premier second prix à l'Institut. Tout semblait présager son triomphe au concours de cette année; mais le premier prix a été adjugé jeudi dernier à M. Thomas, élève de M. Lesueur, par la section de musique. Ému à l'excès par ce jugement qui renversait ses espérances, Lagrave fut frappé d'une attaque de nerfs si violente qu'elle a causé sa mort. Ce cruel événement n'est pas seulement douloureux pour sa famille et ses amis; elle enlève à la France un artiste qui l'aurait honorée. »

* **LAGUERRE** (Marie-Joséphine). On a publié sur cette chanteuse l'opuscule suivant : *Une vente d'actrice sous Louis XVI. Mlle Laguerre, de l'Opéra, son inventaire, meubles précieux, porcelaines de Sèvres, cristal de roche, etc.*, avec une introduction et des notes, par le baron Ch. Davillier. Portrait à l'eau-forte par Gilbert (Paris, Aubry, 1870, in-8°). L'auteur, grand amateur de faïences et de curiosités de toutes sortes, avait publié précédemment un livre sur les faïences espagnoles; c'est ce qui explique cette publication, faite uniquement au point de vue de la curiosité,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

et qui n'a de musical que le nom de l'artiste qui en fait l'objet d'une façon indirecte et le portrait qui l'accompagne.

LAGYE (ALEXANDRE), musicien belge, occupe les fonctions de chef d'orchestre au théâtre de l'Alcazar, de Bruxelles, où il a fait représenter, le 7 mars 1878, un opéra-comique en un acte intitulé *Pierrot et Folie*. Cet artiste a écrit la musique de quelques ballets dont j'ignore les titres, et qui ont été joués au théâtre royal de la Monnaie, de Bruxelles.

LA HAUSSE (F.....-J.....), est auteur d'un écrit dirigé contre le système de la notation musicale par le chiffre : *De la vulgarisation de la musique. Égarements de la méthode Galin-Paris-Chevé* (Paris, Legouix, 1858, in-8°).

LAHOZ (FLORENCIO), professeur de piano et compositeur espagnol, né dans l'Aragon, fit son éducation musicale au Conservatoire royal de Madrid, où il devint l'élève de Pedro Albeniz pour le piano, et de Ramon Carnicer pour la théorie de l'art. Il se fit connaître ensuite par la publication d'un grand nombre de compositions pour le piano et pour le chant, dont quelques-unes devinrent populaires. Cet artiste est mort à Madrid, le 25 avril 1868, à l'âge de cinquante-deux ans.

LA HYE (LOUISE-GENEVIÈVE **ROUSSEAU**, épouse **DE**), pianiste, organiste et compositeur, professeur d'harmonie au Conservatoire de Paris, naquit à Charenton (Seine), le 8 mars 1810. Elle était arrière-petite-nièce de Jean-Jacques-Rousseau ; son père, Charles-Louis Rousseau, musicien obscur, étant le fils de Denis-Claude Rousseau ; qui lui-même était fils du frère aîné de l'auteur de *la Nouvelle Héloïse* (1). Elle étudia la musique dès ses plus jeunes années, d'abord avec son père, puis avec Saint-Amans, et dès l'âge de neuf ans, elle s'exerçait à la composition, sans connaître les règles de l'art, mais avec un instinct naturel et une intelligence qui faisaient prévoir un brillant avenir. Admise au Conservatoire à l'âge de onze ans, elle y suivit les classes d'orgue, de piano et de chant, et faisait, dit-on, l'admiration de ses professeurs. En 1825, elle obtenait un accessit de vocalisation, mais bientôt elle était, pour raisons de santé, obligée d'abandonner l'étude du chant ; en 1826, elle se voyait décerner un second prix d'orgue, et elle remportait le premier l'année suivante. Elle se livra alors à l'enseignement et à la composition, et, en 1830, Cherubini lui confiait une classe d'harmonie spécialement destinée aux jeunes filles. Le 10 avril 1831, elle exécutait à la Société des concerts du Conservatoire une fantaisie pour orgue expressif avec accompagnement, composée par elle, et obtint un très-grand succès. Mais elle venait de se marier, et, abandonnant la situation qu'elle s'était acquise si jeune au Conservatoire, elle quitta Paris et suivit son époux à Cambrai, où elle passa trois années.

De retour à Paris à la fin de 1834, elle y reprit son enseignement, tout en s'occupant beaucoup de composition, et même de littérature, car c'était un esprit distingué à tous les points de vue. En 1835, Mme de La Hye faisait entendre, dans un concert donné par elle à l'Hôtel-de-Ville, une grande composition dramatique intitulée *le Songe de la Religieuse*, qui n'était autre chose qu'un grand acte d'opéra avec chœurs. Bientôt elle publia un certain nombre de compositions, parmi lesquelles un duo de piano et cor sur des motifs de *Robin-des-Bois*, des variations pour piano avec accompagnement de quatuor, des variations pour le même instrument sur un air de *la Muette de Portici* (publiées sous le nom de *M. Léon Saint-Amans fils*), et une douzaine de romances et mélodies vocales.

Malheureusement, l'état de santé de cette femme intéressante était très-précaire. Souffrant depuis ses jeunes années d'une affection au foie que venait compliquer une inflammation intestinale, elle se vit bientôt obligée de renoncer à tout travail. Malgré ce repos forcé, la maladie fit de rapides progrès, et Mme de La Hye mourut le 17 novembre 1838, à l'âge de vingt-huit ans, laissant deux jeunes orphelins qu'elle n'avait pas eu le temps d'élever.

On publia après sa mort une *Méthode d'orgue expressif* et un recueil de six mélodies italiennes tirées de *l'Esule* de Pietro Giannone, composées pour Tamburini, Rubini, Lablache, Mmes Grisi, Persiani, Albertazzi, et dédiées à la princesse Belgiojoso. Elle laissait en portefeuille plusieurs messes, une Méthode et des Études de piano, un Traité d'harmonie et de contrepoint, plus de vingt compositions de genre pour le piano et pour l'orgue expressif, enfin une centaine de romances, mélodies, scènes dramatiques, etc. La maladie ne lui avait pas laissé le temps de

(1) Je tire les éléments de cette notice d'un article publié par Castil-Blaze dans *la France musicale* du 21 février 1839. Quoique je n'aie qu'une confiance très-limitée dans les assertions historiques de Castil-Blaze, qui sont toujours sujettes à caution, comme j'ai pu vérifier l'exactitude absolue des faits artistiques rapportés dans cet article, j'ai pensé qu'on pouvait accorder la même créance aux autres faits, contre lesquels, d'ailleurs, personne n'a réclamé.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

mettre la main à deux livrets d'opéras-comiques qui lui avaient été confiés. Mme de la Hye avait publié dans un journal, *la Gazette des salons*, deux nouvelles intitulées : *J'ai vu !* et *les Deux Justices*.

LAIR DE BEAUVAIS (Alfred), compositeur, né à Bayeux vers 1820, était le fils d'un architecte de cette ville. Il cultiva de bonne heure ses dispositions pour la musique, et conduisit ses études assez loin pour qu'il lui fût permis d'aborder avec un égal succès le genre sacré et le genre profane. Il publia beaucoup, et il obtint même, avec quelques-unes de ses romances, chantées par les artistes en renom, un succès de vogue.

Il eût été d'autant plus facile à Lair de Beauvais de donner satisfaction à ses inclinations artistiques, qu'il se trouvait à la tête d'une jolie fortune; mais il ne sut que la gaspiller dans de folles entreprises. Ainsi, en 1846, il fonda à Bayeux le *Courrier musical du Calvados*, feuille mensuelle d'abord, puis bientôt semi-mensuelle, avec musique et portraits; et pour se montrer gracieux envers ses abonnés, il leur offrit, avec le concours d'artistes renommés, deux concerts, l'un à Caen, l'autre à Bayeux. Ce journal ne vécut guère plus d'un an.

Quelques années après, Lair de Beauvais établit dans sa ville natale une maison pour la vente des pianos et des orgues, entreprise qui ne réussit point. En octobre 1859, il vint se fixer à Caen, comme professeur de musique, et il organisa, pour faire entendre ses œuvres, quelques grandes exécutions musicales, entr'autres un festival auquel Mlle Masson, MM. Roger et J. Lefort apportèrent le concours de leur talent. Son séjour à Caen dura peu ; il transporta ses pénates à Brest, où il fonda une société musicale qui devint bientôt prospère ; mais l'esprit de conciliation manquait complétement à Lair de Beauvais. Brouillé avec tout le monde, il dut quitter Brest, et il se rendit à Paris.

A peu près ruiné, ne comptant plus sur la musique pour trouver des moyens d'existence, il essaya de diverses industries, et ne réussit dans aucune. Enfin, il fut trop heureux de pouvoir accepter la place qu'on lui offrait, d'organiste de l'église Saint-Pierre, à Dreux, ville dans laquelle il est mort, au mois de mai 1869.

Lair de Beauvais est auteur d'un *Traité des principes théoriques qui régissent la musique*, publié à Paris, chez Dentu, en 1862, br. in-8°. On trouve à la fin un catalogue complet des œuvres de l'auteur. Nous nous bornerons à citer les principales : 1° Musique religieuse : *messe solennelle* à trois voix d'hommes avec orgue ou orchestre, Paris, Richault. — *Te Deum*, à 4 v. sans acc., id., id. — *Te Deum*, à quatre v. d'hommes, orgue et orchestre, id., id. — *Inviolata*, motet pour soprano ou ténor, id., id. — *Regina Cœli*, solo de soprano ou ténor, id., id. — *Salve Regina*, id., id. — *Sub tuum præsidium*, pour soprano ou ténor, id., id. — *Tantum ergo*, pour soprano ou ténor, id., id. — *Les Litanies de la Sainte Vierge*, paroles françaises, solo de soprano, id., id. — *La Journée sainte*, recueil de six cantiques à 3 voix, Paris, Heugel et Cie. — 2° Scènes, mélodies, etc. : *Ephraïm*, scène biblique, Paris, Richault. — *Le premier concert*, grande scène lyrique, id., id. — *Une étoile dans les cieux*, grande scène dramatique, id., id. — *Les deux Captives*, nocturne à 2 v. id., id. — *Gloire du monde*, mélodie avec violoncelle, id., id. — *Le Testament divin*, mélodie, id., id. — *La Reine du Côteau*, chanson pour soprano et hautbois, id., id. — 3° Chœurs : *Hymne à la terre*, à 4 voix d'hommes (sans acc.), Paris, Richault. — *Une promenade à la mer*, id., id. — *Une halte de Bohémiens* (avec piano), id., id. — *Les Charbonniers de la Forêt-Noire* (id.), id., id... etc. etc. Ces compositions annoncent un musicien instruit, mais peu original; s'il n'a rencontré que de loin en loin d'heureuses inspirations, au moins a-t-il montré partout de la clarté et de la franchise. La musique religieuse de Lair de Beauvais lui avait valu les titres très-enviés de membre de l'Académie pontificale de Sainte-Cécile de Rome, et de l'Académie des beaux-arts de Florence.

J.C — z.

LAJARTE (Théodore - Edouard **DUFAURE DE**), compositeur et écrivain sur la musique, est né à Bordeaux le 10 juillet 1826. Après avoir étudié la musique dans sa ville natale sous la direction d'un artiste nommé Graff, qui avait été élève de Reicha, après avoir travaillé le violon et le piano, il vint à Paris en 1850, et fut admis au Conservatoire dans la classe de fugue et de composition de Leborne. Celui-ci le prit en affection, et ce fut lui-même qui le conduisit chez Séveste, directeur du Théâtre-Lyrique, pour le lui recommander et lui faire obtenir un poème. Séveste confia au jeune compositeur celui d'un petit opéra-comique en un acte, *le Secret de l'oncle Vincent*, qui fut joué avec succès en 1855, et obtint soixante-dix représentations consécutives. M. de Lajarte donna

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ensuite au même théâtre *le Duel du Commandeur* (un acte, 1857), *Mam'zelle Pénélope* (un acte, 1859), et *le Neveu de Gulliver*, opéra-ballet en 3 actes (1861); après un long silence, il fit jouer au théâtre de l'Athénée, en 1872, un petit acte intitulé *la Farce de maistre Villon*, et à Enghien, par les artistes de l'Opéra-Comique (1er juillet 1876), un autre petit acte, *Pierrot ténor*.

M. Théodore de Lajarte s'est fait connaître aussi comme compositeur de musique militaire; il a fait exécuter à l'église Saint-Roch, le 16 mars 1857, par cent cinquante soldats-choristes de la musique du 1er régiment de grenadiers de la garde impériale, une grande messe militaire, et il a publié les compositions suivantes : 1° *l'Orphéon de l'armée*, six chœurs avec accompagnement de fanfare, dédiés au maréchal Niel (Paris, Grus); 2° *Nouveau répertoire des musiques d'harmonie et des fanfares civiles et militaires*, 25 marches et pas redoublés (id., id.); 3° *Six pas redoublés* (Londres, Cramer-Wood); 4° *Marche triomphale*, pour harmonie (Paris, Leduc); 5° *Fantaisie symphonique*, pour harmonie (Paris, Lafleur); 6° six ouvertures pour harmonie (Paris, Gautrot aîné); 7° *Airs de ballet*, fantaisie originale pour harmonie (id., id.); 8° *le Beau Grenadier*, pas redoublé pour fanfare (id., id.), etc., etc.

Comme écrivain spécial, M. Th. de Lajarte a donné de nombreux articles au *Moniteur des Arts*, à *la France musicale*, au *Ménestrel*, à la *Chronique musicale*, au *Monde illustré*, à *l'Illustration*, à *la Presse*, à *la Patrie*, au *Courrier diplomatique*, à l'*Avenir libéral* (sous un pseudonyme); il a été le critique musical en titre de trois journaux qui n'ont eu qu'une courte existence : *le Globe*, *le Public* et *l'Assemblée nationale*; enfin, il a publié une brochure ainsi intitulée : *Instruments Sax et Fanfares civiles* (Paris, 1867, in-8°). Depuis 1873, M. Théodore de Lajarte est attaché aux Archives de l'Opéra, auxquelles il a rendu de véritables services en apportant l'ordre nécessaire dans la bibliothèque musicale de ce théâtre, jusque-là négligée plus que de raison, et en en dressant l'inventaire avec un soin scrupuleux; c'est ce qui lui a donné l'idée d'un ouvrage fort utile dont la publication par fascicules a commencé récemment (la première livraison a paru au mois de juillet 1876), et qui formera deux forts volumes : *Bibliothèque musicale du théâtre de l'Opéra, Catalogue historique, chronologique, anecdotique, publié sous les auspices du ministère de l'Instruction publique et des beaux-arts et rédigé par Théodore de Lajarte, bibliothécaire attaché aux Archives de l'Opéra* (Paris, Jouaust, in-8° avec portraits à l'eau-forte). Ce catalogue contient, sur les œuvres représentées à l'Opéra, des renseignements précieux et inédits puisés dans les registres d'émargement de notre première scène lyrique, les états de recettes, les affiches, etc.; c'est assurément là un livre sans précédents, et dont l'importance se mesure à celle du théâtre dont il rappelle les hauts faits.

M. Théodore de Lajarte a fait jouer naguère, en société, un petit opéra de salon intitulé : *On guérit de la peur*, et il a en portefeuille un opéra-comique en deux actes, *le Portrait d'un grand homme*. On lui doit encore un petit recueil intéressant publié sous ce titre : *Airs à danser, de Lulli à Méhul, transcrits d'après les manuscrits originaux de la Bibliothèque de l'Opéra de Paris*, Paris, Durand-Schœnewerk, in-8°. Enfin, M. de Lajarte a entrepris tout récemment une publication utile, intéressante, et d'un caractère en quelque sorte national : sous le titre de *Chefs-d'Œuvre classiques de l'Opéra français*, il se propose d'offrir au public toute une série de partitions pour piano et chant, choisies parmi les anciens chefs-d'œuvre de notre première scène lyrique dont on n'a jamais donné que les partitions à orchestre, lesquelles sont aujourd'hui à peu près introuvables, et dont, en tout cas, la lecture exige un musicien absolument exercé. Déjà, la partition du *Thésée* de Lully a paru (Paris, Michaelis, in-8°), et M. de Lajarte annonce celles de *Psyché* et d'*Armide*, du même artiste, de *Castor et Pollux* et des *Fêtes d'Hébé*, de Rameau, de *l'Europe galante*, de Campra, de *Didon*, de Piccinni, etc. C'est là une entreprise intelligente et vraiment pleine d'intérêt.

LA JAUNIÈRE (André **DE**), musicien normand, fut maître de musique de la collégiale du Sépulcre, à Caen, et dut remplir ces fonctions pendant environ un demi-siècle, car il en était déjà chargé en 1714, et les occupait encore en 1757. Cet artiste, aujourd'hui tombé dans l'oubli, a joui dans son temps d'une grande renommée, et était célèbre dans toute la Normandie. On lui doit, entre autres compositions, la musique du *Triomphe de la vertu* ou *Sainte Cécile*, « tragédie chrestienne en musique, » publiée à Caen en 1714, chez J. Godes, et qui fut sans doute exécutée à la Collégiale.

LAKE (Georges), compositeur, organiste et écrivain musical anglais, artiste estimé dans on pays, a produit, entre autres œuvres, un

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

grand oratorio, *Daniel*, qui a été exécuté à Londres, dans St-Martin's hall, avec quelque succès. Il a publié pendant un certain temps une feuille spéciale, *the Musical Gazette*, dont l'existence n'a pas été de longue durée. Cet artiste est mort à Londres le 24 décembre 1865.

* **LALANDE** (Michel-Richard **DE**). La musique du ballet *les Éléments* a été écrite par cet artiste en société avec Destouches. Quelques auteurs lui attribuent aussi la musique des chants et des divertissements de *l'Inconnu*, comédie héroïque de Thomas Corneille et de De Visé, jouée au théâtre Guénégaud le 17 novembre 1675; mais cela paraît peu probable, car à cette époque il n'avait pas encore accompli sa dix-huitième année. Lalande a écrit, pour les théâtres de la cour, les ouvrages dont voici les titres : 1° *Ballet de la Jeunesse*, divertissement en 3 actes et 3 intermèdes, Versailles, 28 janvier 1686; 2° *l'Amour fléchi par la Constance*, pastorale divisée en neuf scènes, Fontainebleau, 1697; 3° *les Folies de Cardenio*, pièce héroï-comique, ballet en trois actes et en prose, précédé d'un prologue en vers, « dansé par le roi, dans son château des Thuilleries, le 13 décembre 1720. »

* **LALANDE** (Henriette - Clémentine **LAMIRAUX-LALANDE**, épouse **MÉRIC**, connue sous le nom de Mme **MÉRIC**-). Cette grande artiste est morte à Chantilly, près de Paris, le 7 septembre 1867.

LALENI (.....), compositeur italien, a fait représenter sur le théâtre de la Concorde, à Crémone, le 10 février 1868, un opéra semi-sérieux qui avait pour titre *Fornaretto*.

LALLIET (Casimir-Théophile), hautboïste distingué et compositeur pour son instrument, est né à Evreux (Eure), le 5 décembre 1837. Admis au Conservatoire de Paris, dans la classe de hautbois de Verroust, en 1858, il y fit de rapides progrès, fut admis au concours dès l'année suivante, remporta le second prix, et se vit décerner le premier en 1860. M. Lalliet se fit bientôt remarquer comme virtuose, dans les concerts, par sa jolie qualité de son, son style pur et son élégante manière de phraser; il se fit applaudir surtout aux Concerts-Danbé et dans les intéressantes séances de la Société classique. Il fait depuis plusieurs années partie de l'orchestre de l'Opéra. Cet artiste s'est fait connaître aussi par la publication d'un certain nombre de morceaux pour hautbois avec accompagnement d'orchestre ou de piano, parmi lesquels je signalerai les suivants : Fantaisie de concert sur un thème populaire de Frédéric Bérat, op. 4, Paris, Gérard; Fantaisie sur *Lucie de Lamermoor*, op. 18, Paris, Grus; *Souvenir de Berlin*, fantaisie sur un thème original, Paris, Gérard; *Echos des Bois*, fantaisie originale; Fantaisie sur *Martha*, Paris, Brandus; Prélude et Variations sur *le Carnaval de Venise*, etc., etc. M. Lalliet a publié aussi un Terzetto pour piano, hautbois et basson, op. 22, Paris, Maho.

LALLOUETTE (Ambroise), écrivain français du dix-septième siècle, est l'auteur d'un petit ouvrage publié sous ce titre : *Histoire abrégée des ouvrages latins, italiens et françois pour et contre la comédie et l'opéra*, Orléans 1657, in-12.

LALLOYAU (.....), est le nom d'un artiste obscur, qui écrivit la musique de trois ballets-pantomimes représentés vers 1772 sur le théâtre de Nicolet : 1° *le Ravissement d'Europe*; 2° *la Descente d'Enée aux Enfers*; 3° *le Triomphe de l'amour conjugal*.

LALO (Édouard), violoniste, compositeur distingué et l'un des représentants les plus intéressants et les mieux doués de la nouvelle école musicale française, est né vers 1830 et a fait ses études musicales au Conservatoire de Lille, sous la direction d'un professeur allemand nommé Baumann. Il vint ensuite à Paris, et, tout en se faisant remarquer comme exécutant en tenant la partie d'alto dans les séances de musique de chambre fondées par MM. Armingaud et Léon Jacquard, il se livra à la composition et commença à publier des mélodies vocales et quelques œuvres instrumentales. Pourvu d'une éducation très-solide, doué de réelles aptitudes et d'un sentiment de l'art très-élevé, soucieux à la fois du fond et de la forme, M. Lalo, qui était évidemment en avance sur le goût public, entrevoyait un idéal auquel songeaient alors bien peu de musiciens. Ses tendances progressives se faisaient jour dans ses premières œuvres; aussi celles-ci, qui furent remarquées en Allemagne, passèrent à Paris tout à fait inaperçues. Il faut remarquer qu'à cette époque, le terrain musical était infesté de ces productions sans saveur et sans valeur qu'on appelait fantaisies, variations, transcriptions, etc., et qui, coulées toutes dans un moule uniforme et prenant pour base des motifs populaires et des thèmes d'opéras en vogue, ne laissaient place à aucune personnalité.

Le résultat négatif qu'il avait obtenu avec ses premières publications découragea le jeune compositeur, et fit naître dans son esprit ce doute si affligeant, si douloureux et si cruel

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

pour les véritables artistes. Ces premiers travaux étaient considérables, et comprenaient 2 trios pour piano, violon et violoncelle, un quatuor pour instruments à cordes, une sonate pour piano et violon, une série de six mélodies vocales sur des paroles de Victor Hugo, et plusieurs morceaux de moindre importance. Outre cela, M. Lalo avait composé deux symphonies et deux quintettes qui n'ont jamais été publiés. Devant l'indifférence du public, il fut pris d'une véritable défaillance intellectuelle, et, renonçant à la lutte, il s'abstint absolument d'écrire pendant plusieurs années.

Cependant, tandis qu'il avait tort de se décourager, le goût public, activé par l'intelligente impulsion que M. Carvalho avait donnée au Théâtre-Lyrique, stimulé par la fondation des Concerts populaires de M. Pasdeloup, subissait une évolution vraiment magnifique, et l'art commençait à marcher dans une voie nouvelle, où il devait se transformer et se régénérer. M. Lalo commença à regretter l'état d'engourdissement dans lequel il s'était laissé tomber, et bientôt l'annonce des trois concours ouverts simultanément dans nos trois théâtres lyriques vint le réveiller tout à fait de sa torpeur. Absolument hostile au genre de l'opéra-comique (comme quelques-uns des membres de notre jeune école musicale, qui ont le tort d'être exclusifs et de repousser d'instinct certaines formes de l'art), mais d'ailleurs se conformant à ses goûts naturels, M. Lalo songea à prendre part au concours du Théâtre-Lyrique, et écrivit, sur un poème qui lui avait été fourni par M. Charles Beauquier (*Voyez* ce nom), un grand opéra en trois actes, intitulé *Fiesque*. Cette œuvre remarquable et empreinte d'un grand souffle, dont la partition pour piano et chant a été publiée depuis lors et dont plusieurs fragments ont été exécutés avec succès dans des concerts, n'obtint pas le prix, qui fut décerné au *Magnifique*, de M. Philipot (*Voyez* ce nom); mais sur sept ouvrages qui furent mentionnés avec éloges par le jury, *Fiesque* fut placé en troisième ligne, à un rang extrêmement honorable (1).

Toutefois, ce n'était là qu'un succès négatif, puisque *Fiesque* ne pouvait être joué au Théâtre-Lyrique. Un membre du jury parla de l'ouvrage à M. Perrin, alors directeur de l'Opéra, qui voulut l'entendre et qui fut frappé des qualités de la musique, mais qui trouva le poème défectueux et proposa de le faire remanier. Cette condition acceptée, les lenteurs ordinaires se produisirent, et, finalement, M. Lalo retira sa partition et la publia. Quelques années après, et sur une intervention de M. Gounod, M. Vachot, directeur du théâtre de la Monnaie de Bruxelles, s'engagea à représenter *Fiesque*, et distribua aussitôt les rôles principaux à Mlles Annah Sternberg (aujourd'hui Mme Vaucorbeil) et Van Edelsberg, à MM. Warot et Lassalle. L'ouvrage allait être mis en répétition lorsqu'un désaccord survint entre la direction du théâtre et la municipalité de Bruxelles, désaccord à la suite duquel M. Vachot donna sa démission. *Fiesque* rentra décidément dans les cartons, et jusqu'ici l'auteur n'a pu tirer parti de cette œuvre fort distinguée à beaucoup d'égards.

Néanmoins, et malgré tous ces déboires, M. Lalo avait repris courage en voyant que le public français était redevenu accessible aux grandes œuvres et aux manifestations les plus nobles de l'art. Après avoir publié plusieurs jolies mélodies nouvelles, après avoir composé un *Divertissement* pour orchestre, production remarquable et qui obtint dans les concerts un succès légitime, il se remit à l'œuvre et commença un opéra, *Savonarole* (paroles de M. Armand Silvestre). Puis, sur la demande de M. Sarasate, il écrivit pour ce virtuose un concerto de violon avec accompagnement d'orchestre, qui fut exécuté par lui au Concert national (18 janvier 1874), et ensuite aux Concerts populaires. Cette composition, conçue dans un grand style, instrumentée avec une puissance réelle, est, à mon sens, trop développée, et les qualités qui la distinguent ne sont pas, me semble-t-il, celles qui doivent constituer une œuvre de ce genre. Son succès, toutefois, ne fut pas douteux, et le talent de M. Sarasate s'exerça avec autant de bonheur, l'année suivante, sur un second concerto auquel M. Lalo donna, je ne sais trop pourquoi, le titre de *Symphonie espagnole*. Depuis lors, M. Lalo a fait entendre encore au public les productions suivantes : Allegro symphonique (Concerts populaires, Janvier 1876); Concerto pour violoncelle, exécuté par M. Fischer (Concerts populaires, 9 Décembre 1877); Ouvertoire du *Roi d'Ys*, opéra inédit (Concerts populaires, puis Concerts du Conservatoire).

M. Lalo fait partie de ce petit groupe d'artistes fort distingués qui, depuis quelques années, ont révélé au public les nouvelles tendances de l'école française, et qui ont su se faire écouter avec plaisir et sympathie; il a pris place à côté

(1) Entre *le Magnifique* et *Fiesque*, la partition qui obtint le n° 2 était *la Coupe et les Lèvres*, de M. Canoby. Cinquante-deux compositeurs avaient pris part au concours.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

du pauvre Bizet, mort si jeune, de MM. Massenet, Ernest Guiraud, Théodore Dubois et de quelques autres, et a obtenu des succès incontestés, dus à ses qualités incontestables. Ces qualités sont la clarté, l'élégance, l'art des développements, une grande habileté dans le maniement de l'orchestre, et avec cela le style, la couleur, et parfois la passion. En un mot, M. Lalo a su jouer un rôle personnel dans le mouvement auquel prennent part tant de jeunes artistes, et cela seul prouve en faveur de ses facultés. Il ne lui manque, peut-être, que d'être un peu moins chatouilleux en ce qui concerne la critique, de conserver son sang-froid devant les observations qui peuvent lui être adressées, et de ne pas prendre pour ennemis les artistes sincères qui accompagnent leurs éloges de réserves et de conseils absolument désintéressés.

Voici la liste des œuvres de M. Lalo, publiées jusqu'à ce jour. — MUSIQUE INSTRUMENTALE. Ouverture de *Fiesque* (partition à grand orchestre), Paris, Durand et Schœnewerk; — Divertissement pour orchestre (réduction pour piano, par M. J. Massenet), Paris, Hartmann; — Concerto pour violon avec accompagnement d'orchestre (grande partition et réduction pour piano), op. 20, Paris, Durand et Schœnewerk; — Symphonie espagnole pour violon principal et orchestre (grande partition et réduction pour piano), op. 21, id., id.; — Quatuor en *mi* bémol majeur, pour 2 violons, alto et violoncelle, op. 19, Paris, Maho; — 1er trio pour piano, violon et violoncelle, Paris, Richault; — 2e trio, en *si* mineur, pour piano, violon et violoncelle, Paris, Maho; — Sonate pour piano et violon, Paris, Ledentu; — Grand duo concertant pour piano et violon, op. 12, Paris, Benacci-Peschier; — Sonate pour piano et violoncelle, Paris, Hartmann; — Chanson villageoise et Sérénade, pour piano et violon ou violoncelle, op. 14, Paris, Maho; — *Allegro* en *mi* bémol majeur pour piano et violoncelle, op. 16, id., id.; — Soirées parisiennes (en société avec M. Charles Wehle), 3 morceaux caractéristiques pour piano et violon (1. Ballade; 2. Menuet; 3. Idylle), op. 18, Paris, Lemoine; — *Arlequin*, esquisse caractéristique pour violon ou violoncelle, avec accompagnement de piano, Paris, Gérard; — 2 Impromptus (1. *Espérance*; 2. *Insouciance*), pour violon, avec accompagnement de piano, op. 4, Paris, Lemoine; — Pastorale et Scherzetto pour violon, avec accompagnement de piano, Paris, Richault. — MUSIQUE VOCALE. *Fiesque*, grand opéra en 3 actes (partition pour chant et piano), Paris, Hartmann; — Six Mélodies, sur des poésies de Victor Hugo, op. 17, Paris, Maho; — Trois Mélodies, sur des vers d'Alfred de Musset, Paris, Hartmann; — *la Captive*, *Souvenir*, *la Fenaison*, *Ballade à la lune*, mélodies vocales.

LA MADELAINE (ÉTIENNE-JEAN-BAPTISTE-NICOLAS **MADELAINE**, dit STÉPHEN **DE**), musicien et écrivain français, naquit à Dijon le 16 avril 1801. Après avoir fait ses études littéraires à Metz, il vint à Paris en 1825, pour passer l'examen du doctorat ès-lettres, mais le sort décida autrement de son avenir. Stéphen de La Madelaine était doué d'une superbe voix de basse-taille; on l'engagea à se présenter au Conservatoire, dont il suivit les cours pendant deux ans, tout en faisant son service de chanteur récitant à la chapelle et à la musique particulière de Charles X, où les ducs de Damas et de Blacas, gentilshommes de la chambre du roi, l'avaient fait entrer. Cependant, malgré ces premiers succès, il n'embrassa pas aussitôt la carrière musicale, et entra vers 1833 dans l'administration, en qualité de chef de bureau à la direction des beaux-arts du ministère de l'intérieur.

A partir de ce moment, il occupa ses loisirs à écrire des feuilletons, des articles de revues et quelques petits romans d'éducation dont il se fit plusieurs éditions; c'est ainsi qu'il rédigea pendant quelque temps le feuilleton musical du *Courrier français*, et qu'il publia successivement : *Scènes de la vie adolescente*, *Après le travail*, *le Curé de campagne*, etc. Cependant, il finit par se livrer au professorat, et c'est alors qu'il offrit au public plusieurs écrits relatifs à l'enseignement vocal, qui lui firent une réputation. Son premier ouvrage en ce genre fut la *Physiologie du chant* (Paris, Desloges, 1840, in-16), bientôt suivi des *Théories complètes du chant* (Paris, Amyot, s. d., in-8°); le premier fut traduit successivement en italien, en anglais et en allemand, et le second fut approuvé par l'Institut de France et adopté par plusieurs Conservatoires de l'étranger.

Mais Stéphen de la Madelaine songeait à une innovation dans l'enseignement du chant, qui, si l'on en savait profiter, pourrait rendre d'immenses services, en ce sens qu'elle perpétuerait les bonnes traditions de l'art : il songeait à aider l'enseignement oral par l'enseignement écrit. Prenant un jour pour texte de ses observations un air célèbre, il s'avisa d'annoter cet air période par période, phrase par phrase, mesure par mesure, indiquant sous chaque fragment, sous chaque note, l'inflexion, le caractère, le degré d'intensité sonore qu'il fallait lui donner; c'était une interprétation complète, détaillée, de l'air en question, tellement complète et tellement détaillée qu'un élève n'avait qu'à étudier le

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

morceau d'après les observations écrites, à le travailler dans le sens indiqué, pour s'en rendre maître et le chanter comme il convient, et cela sans le secours d'un professeur.

Le premier air que Stéphen de la Madelaine interpréta ainsi et qui lui servit à faire une « leçon écrite, » était celui d'Agathe dans le *Freischütz*. Il adressa cette leçon à l'Académie des beaux-arts, qui en fit l'objet d'un rapport très-élogieux, trop élogieux peut-être; car si l'idée était excellente, sa mise en pratique ne laissait pas que de donner lieu à quelques critiques. Entre autres choses, le professeur avait le tort grave non-seulement de ne point engager les élèves au respect absolu du texte musical, mais même d'encourager les altérations qu'ils pourraient apporter à ce texte sous forme de points d'orgue, ports de voix, etc., s'en remettant pour cela à leur goût et à leur sagacité. Or, je ne sache pas de goût au monde qui puisse encourager un chanteur dans cette voie déplorable; le compositeur écrit sa musique comme il veut qu'elle soit chantée, et aucun interprète ne peut se reconnaître le droit de modifier sa pensée d'une façon quelconque. Cette réserve faite, le procédé pédagogique de Stéphen de la Madelaine restait excellent, et lorsqu'il se trouvera un grand maître pour l'appliquer, il pourra produire de merveilleux résultats.

De la Madelaine ne s'en tint pas à l'air du *Freischütz;* il en annota ainsi plusieurs autres : celui d'Eléazar, dans *la Juive;* celui de Rosine, dans *le Barbier de Séville;* les stances de Rachel, dans *la Juive;* l'air de Figaro, dans *le Nozze di Figaro;* enfin l'air célèbre attribué à Stradella. Il publia alors cette série de leçons sous le titre d'*Études pratiques de style vocal* (Paris, Albanel, 1868, 2 vol. in-12), en les accompagnant de très-bonnes observations sur les divers styles de la musique vocale, et de très-utiles considérations sur l'enseignement élémentaire du chant.

L'excellent professeur eut à peine le temps de voir s'établir le succès de son dernier ouvrage. Trois mois environ après la publication de celui-ci, il mourait à Paris, non le 4, comme il a été dit par erreur dans le *Dictionnaire des contemporains*, mais le jeudi 3 septembre 1868. — Stéphen de la Madelaine avait été rédacteur en chef du journal l'*Univers musical*, et avait été le collaborateur de la *Revue et Gazette musicale de Paris*.

LAMAZOU (L'abbé), vicaire de l'église de la Madeleine, à Paris, s'est occupé des questions relatives à la musique religieuse, et a publié l'écrit suivant : *Étude sur la facture d'orgue ancienne et moderne, et description de l'orgue monumental de Saint-Sulpice* (Paris, Repos, s. d. [1862], in-8° avec planches). On lui doit aussi une biographie de Lefebure-Wély, publiée dans *l'Illustration musicale* du même éditeur, et un troisième opuscule, intitulé *l'Orgue* (Paris, Ledoyen, in-8° 1855).

LAMBERT (Nicolas), luthier, était établi maître à Paris en 1745. On n'a point de renseignements sur cet artiste. On sait seulement qu'il était mort en 1783, et qu'à cette époque sa veuve continuait son commerce. Nicolas Lambert était sans doute le fils ou le frère du luthier *Lambert*, établi à Nancy au milieu du dix-huitième siècle, et dont il est question au t. V de la *Biographie universelle des Musiciens*.

* **LAMBERT** (Charles), est mort à Evreux le 23 décembre 1865. Cet artiste avait obtenu au Conservatoire, en 1809, un premier prix de piano, et s'était voué ensuite à l'enseignement. On assure qu'il fut le premier maître et l'ami d'Halévy.

LAMBERT (Georges), musicien français, mort il y a environ vingt ans, n'est connu que par la libéralité dont il a fait preuve envers les artistes, en créant un prix que l'Académie française et l'Académie des beaux-arts ont été chargées par lui de décerner chaque année. « Ce prix, dit à ce sujet le compte-rendu annuel des séances publiques de cette dernière compagnie, est destiné par le testateur, ancien compositeur et professeur de musique, à être décerné chaque année, par l'Académie française et par l'Académie des beaux-arts, à un homme de lettres, ou à un artiste, ou à la veuve d'un artiste honorable, comme marque publique d'estime. » Je n'ai pu recueillir aucun renseignement touchant la vie ou la carrière de cet homme généreux, dont la double fondation artistique a pris le nom de *prix Georges Lambert*.

LAMBERTI (.....), compositeur italien, né, je crois, à Cuneo, et depuis longtemps fixé à Turin, s'est fait connaître par deux opéras représentés en cette ville, *Leila di Granata*, donné avec succès au théâtre Gerbino, en 1857, et *Malek-Adel*. Il a fait exécuter en 1861, dans l'église San-Giovanni, aux funérailles du roi Charles-Albert, une messe avec orchestre, qui est considérée comme une œuvre extrêmement remarquable, et il a fait entendre, lors du mariage de la princesse Pie, fille du roi Victor-Emmanuel, avec le roi don Louis de Portugal, une cantate en trois parties, écrite sur des paroles du poëte Berninzone, et dont on dit beaucoup de bien. Les Italiens tiennent M. Lamberti pour un artiste extrêmement

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

distingué, remarquable au double point de vue du savoir et de l'imagination, et qui fait véritablement honneur à leur pays.

* **LAMBERTINI** (Jean-Thomas), prêtre et compositeur, né à Bologne, était, non pas vice-maître de chapelle de l'église de San-Lorenzo, mais chapelain, copiste et chantre de la collégiale de San-Petronio, de Bologne, à partir de l'année 1545. Sa mauvaise conduite lui donna plus d'une fois maille à partir avec le chapitre de cette église, qui finit par le rayer de la liste des chapelains. En 1569 pourtant, Lambertini, que la bonté du cardinal Paleotti avait empêché de tomber dans une entière disgrâce, faisait encore partie du personnel de la chapelle de San-Petronio; mais en 1573 il était à Rome, auprès de son protecteur le cardinal Ottone Truchses, qui, dans sa jeunesse, l'avait attaché à son service comme musicien, et chez lequel il se retrouva peut-être dans la même situation. A partir de cette époque, on n'a plus de renseignements sur lui. Ceux qui sont résumés ici ont été empruntés à l'excellent écrit de M. Gaspari (*Voy.* ce nom) : *Memorie risguardanti la storia dell'arte musicale in Bologna al XVI secolo.*

* **LAMBILLOTTE** (Le P. Louis), est mort au collége de Vaugirard, près Paris, le 27 février 1855. Il a été l'objet du travail suivant : *Louis Lambillotte et ses frères*, par M. Mathieu de Monter (Paris, Régis-Ruffet, 1871, in-12 avec portrait et autographes).

Le P. Louis Lambillotte avait deux frères, qui, comme lui, avaient embrassé l'état ecclésastique, et, qui, comme lui aussi musiciens, avaient composé des œuvres nombreuses. Le cadet, François, né à la Hamaide en 1802, mourut à Fribourg en 1836; le plus jeune, Joseph, né dans le même village en 1805, mourut en France, au collége des Jésuites de St-Acheul (1). Un éditeur, M. Gambogi, a entrepris, il y a quelques années, la publication des œuvres posthumes des trois frères. Celle des œuvres complètes de ces trois compositeurs a été entreprise et se poursuit activement par les soins de la maison Brandus.

LAMONINARY (.....), compositeur, vivait à Valenciennes dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Il a publié, outre plusieurs livres de duos ou sonates pour violon et violoncelle, un recueil de *Six Quatuors en symphonie pour deux violons, alto, violoncelle obligé et organo.*

LAMOTTE (Nicolas-Antony), compositeur de musique de danse, est né en 1819 à Beaurieux (Aisne). Il apprit la musique à la maîtrise de Soissons, où il fut enfant de chœur, fit ensuite de bonnes études littéraires au petit séminaire de Laon, et de là passa, pour y faire sa philosophie, au grand séminaire de Soissons. Son père voulait lui voir embrasser la carrière ecclésiastique, mais le jeune homme n'y voulut pas consentir. Après avoir passé deux années comme professeur ou maître d'études dans diverses institutions, après avoir servi pendant une autre année, il se remit à l'étude de la musique, qu'il aimait avec passion, se livra à la composition, et écrivit deux messes qui furent exécutées dans l'église de Ham. Mais il était encore inexpérimenté, et reconnaissait la nécessité de travailler sérieusement. Il vint à Paris, où il suivit un cours d'harmonie avec M. Elwart, et bientôt se fit connaître par la publication d'une foule de morceaux de musique de danse, qui se distinguaient par la grâce de la forme, l'élégance et la fraîcheur des mélodies. Vers 1850, il devint chef d'orchestre du bal du Château-d'Eau, d'où il passa à la salle Barthélemy, puis à la salle Valentino, faisant exécuter et connaître ses compositions dans ces divers établissements. En 1857, il fut appelé à Londres pour y conduire l'orchestre de danse d'Argyll-Rooms, et il y obtint de grands succès. Depuis plusieurs années, il est revenu se fixer à Paris. M. Antony Lamotte n'a pas composé moins de quatre à cinq cents morceaux de musique de danse, presque tous publiés.

On a publié sur cet artiste : *Biographie d'Antony Lamotte*, par A. de Rolland (Lyon, impr. Chanoine, 1863, in-18).

LAMOUREUX (Charles), violoniste et chef d'orchestre, naquit à Bordeaux, le 28 septembre 1834. Après avoir commencé en cette ville l'étude du violon sous la direction d'un artiste distingué, M. Beaudoin, il fut envoyé par sa famille à Paris, et entra en 1850 au Conservatoire, dans la classe de Girard, alors chef d'orchestre de l'Opéra. Ayant obtenu un second accessit en 1852, il se vit décerner le second prix au concours de 1853, et le premier l'année suivante. Il avait d'abord appartenu à l'orchestre du Gymnase en qualité de premier violon, et bientôt entra à celui de l'Opéra, où il resta plusieurs années. Après avoir fait de bonnes études d'harmonie avec M. Tolbecque, avoir suivi ensuite le cours de contrepoint de Leborne au Conservatoire, et enfin terminé ses études théoriques avec Chauvet (*Voyez* ce nom), M. Lamoureux se livra à l'enseignement, et fonda une société de musique de chambre dont les séances étaient très-suivies, et dans laquelle il avait pour partenaires MM. Colonne, Adam et Rignault.

(1) Louis Lambillotte, comme ses frères, est né non à Charlerol, mais au petit village de La Hamaide, situé près de cette ville.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Virtuose extrêmement distingué, artiste fort intelligent, esprit largement ouvert à toutes les grandes manifestations de l'art musical, M. Lamoureux, qui, après avoir été admis à la Société des concerts du Conservatoire, était devenu second chef d'orchestre de cette illustre association, rêvait de doter son pays d'une institution d'un nouveau genre. Après avoir fait plusieurs voyages en Allemagne et en Angleterre, s'être lié avec deux célèbres chefs d'orchestre, MM. Ferdinand Hiller et Michaël Costa, avoir admiré les incomparables exécutions d'oratorios qui avaient lieu sous la direction de ces deux grands artistes, il étudia les moyens pratiques à l'aide desquels il pourrait, à son tour, faire connaître à la France les œuvres immortelles des Bach, des Hændel et des Mendelssohn, qui jusqu'à présent étaient restées pour elle presqu'à l'état de lettre morte, et dont elle n'avait entendu que de rares fragments, exécutés dans des conditions lamentables. A la suite de quelques tâtonnements, de quelques essais un peu timides qui ne firent pourtant que le confirmer dans la pensée d'un succès final, M. Lamoureux finit par concevoir un plan qui devait le mener victorieusement au but vers lequel il tendait.

En dépit de tous les obstacles qui étaient semés sur son chemin, malgré le mauvais vouloir qu'il rencontrait de divers côtés, les jalousies qu'il excitait contre lui, M. Lamoureux, à l'aide de ses seules forces, de ses seules ressources, fonda en 1873 une société dite de l'Harmonie sacrée, organisée à l'instar de la *Sacred harmonic Society* de Londres. Il forma un orchestre, un personnel choral nombreux, se mit énergiquement à l'œuvre, et à la fin de 1873 des affiches apposées sur les murs de Paris annonçaient qu'une première audition du *Messie*, oratorio de Hændel, aurait lieu le 19 décembre dans la salle du Cirque des Champs-Élysées. Les *soli* du chef-d'œuvre de Hændel étaient chantés par quatre élèves du Conservatoire, Mlles Belgirard et Armandi, MM. Vergnet et Dufriche; l'orgue était tenu par M. Henri Fissot; l'orchestre et les chœurs étaient dirigés par M. Charles Lamoureux. L'exécution fut admirable, et le public, pénétré de la grandeur de l'œuvre qui lui était offerte pour la première fois, aux prises avec des sensations jusqu'alors inconnues pour lui, fit l'accueil le plus enthousiaste à cette œuvre, ainsi qu'à l'artiste énergique et convaincu qui l'initiait si courageusement à ses beautés. De ce jour, l'oratorio était acclimaté en France, une nouvelle source d'émotions était ouverte au public, et M. Lamoureux avait donné à son pays l'institution qui lui manquait.

Plusieurs auditions du *Messie* suffirent à peine à satisfaire les désirs de la foule. Après cet ouvrage, M. Lamoureux fit entendre *la Passion* de Jean-Sébastien Bach, puis, la saison suivante, il remporta un nouveau triomphe en faisant exécuter, avec un succès colossal, le *Judas Machabée* de Hændel. Voulant varier ses programmes, et, tout en faisant connaître les chefs-d'œuvre consacrés, réserver une place à l'élément contemporain, il produisit aussi la cantate de M. Gounod intitulée *Gallia*, et une œuvre charmante et encore inédite de M. Massenet (*Voy.* ce nom), *Ève*, « mystère » en trois parties. L'une et l'autre furent accueillies avec le plus grande faveur, et assurèrent définitivement le succès de la Société de l'Harmonie sacrée et de son excellent directeur.

Les séances de cette Société révélèrent du premier coup, en M. Charles Lamoureux, un chef d'orchestre de premier ordre, soigneux de l'exécution jusque dans ses moindres détails, sachant préparer les études avec une patience, une intelligence et un sentiment musical bien difficiles à rencontrer à un pareil degré, joignant enfin, dans la direction, la précision et la fermeté à la chaleur et à l'enthousiasme, et sachant retenir dans ses écarts possibles le personnel placé sous ses ordres en même temps qu'il lui communique son ardeur et le feu dont il est animé.

M. Lamoureux fut chargé, en 1875, de la direction musicale des grandes fêtes données à Rouen pour la célébration du centenaire de Boieldieu. Lorsque, l'année suivante, M. Carvalho fut nommé directeur de l'Opéra-Comique en remplacement de M. du Locle, il s'empressa d'attacher à ce théâtre, comme chef d'orchestre, un artiste si distingué et si digne en tous points de remplir ces difficiles fonctions. Cependant, au bout de quelques mois, des difficultés s'étant élevées entre la direction de l'Opéra-Comique et M. Lamoureux, ce dernier crut devoir se retirer et donna sa démission. Peu de temps après, c'est-à-dire vers le milieu de 1877, il fut appelé à l'Opéra pour succéder, dans les fonctions de premier chef d'orchestre, à M. Deldevez, qui allait prendre sa retraite. Il est aujourd'hui en possession de cet emploi.

LAMPERT (Ernest), pianiste, chef d'orchestre et compositeur, né à Gotha le 3 juillet 1818, fut à Weimar élève de Hummel pour le piano, et reçut ensuite à Cassel des leçons de composition de Moritz Hauptmann. Devenu *concertmeister* en 1844, il fut, en 1855, nommé maître de chapelle à Gotha où il réside encore aujourd'hui. M. Lampert a écrit la musique de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

quatre opéras qui ont été représentés à Cobourg et à Gotha, et dont j'ignore les titres; il a composé en outre des ouvertures, des cantates, et divers morceaux pour instruments à cordes et pour piano.

LAMPERTI (Francesco), professeur de chant au Conservatoire de Milan, est né à Savone le 11 mars 1813. Cet artiste jouit non-seulement à Milan, non-seulement en Italie, mais par toute l'Europe, d'une éclatante renommée, et depuis 1850, époque où il a été chargé d'une classe de chant au Conservatoire de Milan, il a formé un nombre incalculable d'élèves, parmi lesquels on signale Mmes Waldmann, Teresina Stolz, Emma Albani, MM. Campanini, Collini, etc.; on assure qu'il est le dernier dépositaire des traditions de la grande école du chant italien; aussi, tous ceux de nos chanteurs français qui, depuis vingt ans et plus, ont voulu aborder la carrière italienne, n'ont jamais manqué de se rendre auprès de lui pour recevoir ses leçons et ses conseils. Après une longue carrière entièrement vouée à l'enseignement, M. Francesco Lamperti a pris sa retraite au mois d'avril 1876. On lui doit les ouvrages suivants : 1° *Guide théorico-pratique élémentaire pour l'étude du chant*, dédié à ses élèves du Conservatoire de musique de Milan (Milan, Ricordi); 2° *Exercices journaliers pour soprano ou mezzo-soprano* (id., id.); 3° *Études de bravoure pour soprano*, approuvées par le Conservatoire de Milan (id., id.), 4° *Observations et conseils sur le trille* (id., id.); 5° 8 *Solféges dans le style moderne, pour soprano et mezzo-soprano.*

Un professeur de chant du même nom, M. *G.-B. Lamperti*, a publié à Milan, chez l'éditeur Lucca, un ouvrage intitulé *École de chant*, contenant six solféges et six vocalises pour soprano, mezzo-soprano ou contralto, ténor et baryton, avec accompagnement de piano, et un recueil de 12 *Vocalises pour soprano.* J'ignore si cet artiste est parent du précédent.

* **LAMPUGNANI** (Jean-Baptiste), a écrit, outre les ouvrages dramatiques signalés à son nom, un opéra bouffe intitulé *la Scuola delle Cantatrici*, et un opéra sérieux, *l'Olimpiade*, qui fut représenté, je crois, en Italie, vers 1750.

LAMY (Michel), prêtre et musicien, fut maître de la chapelle de la cathédrale de Rouen de 1697 au mois de mars 1728, et fit entendre en cette église plusieurs messes de sa composition.

LANCIANI (Flavio), compositeur italien, né dans la seconde moitié du dix-septième siècle, est l'auteur d'un oratorio intitulé *Santa Clotilde, reina di Francia*, qui fut exécuté à Bologne en 1704.

* **LANCTIN** (Charles-François-Honoré), dit **DUQUESNOY**, n'est pas né en Belgique en 1759, mais en France, à Beauvais (Oise), le 18 mai 1758. Pendant le long séjour qu'il fit à Bruxelles comme chanteur, avant de se rendre à Hambourg, Duquesnoy écrivit la musique de trois ouvrages qu'il fit représenter dans la capitale de la Belgique : 1° *Almanzor* ou *le Triomphe de la gloire*, grand opéra ballet en 2 actes (et en vers libres, paroles de d'Aumale de Corsanville), 1787; 2° *le Mystificateur mystifié*, opéra-comique en 3 actes, vers 1789; 3° *le Prix des Arts* ou *la Fête flamande*, opéra en un acte, 20 juin 1791. Un peu plus tard, à Hambourg, il composa une cantate, *le Vœu des Muses reconnaissantes*, qui fut exécutée en cette ville, dans le cours de l'année 1795, avec un très-grand succès.

Avant de faire, comme chanteur, la fortune du théâtre de Bruxelles, cet artiste avait tenu en double, de 1781 à 1786, l'emploi de haute-contre à l'Opéra. Son début à ce théâtre s'effectua le 24 janvier 1781, par le rôle de Colin du *Devin du village*, et ce début donna lieu à une singulière méprise de la part de l'*Almanach musical* qui, sans doute par la plume de deux rédacteurs différents, l'enregistre en partie double, avec réflexions à l'appui, d'abord au nom de Duquesnoy, puis à celui de Lanctin.

LANDWING (Marc), compositeur, né à Zug, en Suisse, en 1759, entra au couvent d'Einsiedeln à l'âge de dix-huit ans, et y trouva la facilité de développer ses rares dispositions pour la musique. On lui doit l'ouvrage suivant : *Antiphona Mariana Salve Regina in cantu choralis cum 3 vocibus* (Einsiedeln, Œchslin, 1787), dont une seconde édition a été faite en 1796. On chante encore aujourd'hui, à Einsiedeln, un *Benedictus Dominus Deus* de la composition de Marc Landwing. Cet artiste mourut en 1813.

* **LANG** (Joséphine). Une artiste de ce nom, qui me paraît devoir être la cantatrice dont il est parlé au tome V de la *Biographie universelle des Musiciens*, s'est fait connaître comme compositeur par la publication d'un assez grand nombre de *lieder*. Le catalogue des éditeurs Breitkopf et Hærtel, de Leipzig, en mentionne deux recueils placés sous les chiffres d'œuvre 14 et 15.

LANG (Adolphe), violoniste, chef d'orchestre et compositeur allemand, né à Thorn le 10 juin 1830, fit ses études au Conservatoire de Leipzig, où il resta de 1844 à 1847, et où il fut l'élève de Ferdinand David pour le violon, de Mendelssohn et de Moritz Hauptmann pour la théorie de l'art et la composition. Devenu premier violon

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

au théâtre Friedrich-Wilhelmstadt de Berlin en 1851, il en fut nommé chef d'orchestre en 1854, et à partir de ce moment se produisit comme compositeur, écrivant plusieurs opérettes, faisant exécuter des marches et des ouvertures, et publiant des *lieder* et divers morceaux de chant. Cependant, il renonça assez rapidement à la carrière musicale, et, en 1862, s'établissait à Thorn, sa ville natale, pour y diriger une maison de commerce.

LANGE (Gustave), pianiste, professeur et compositeur, a publié en Allemagne, depuis quelques années, environ 260 morceaux de genre pour le piano : nocturnes, mélodies, caprices, rondos, etc. Ces compositions, parmi lesquelles figure une série de 18 pièces intitulées *les Aquarelles*, paraissent obtenir un grand succès. On signale comme étant faites avec goût une nombreuse série de transcriptions données par M. Lange des *lieder* de Schubert et de Mendelssohn.

Parmi les autres productions de M. Lange, qui comprennent un grand nombre de fantaisies sur des mélodies populaires et des motifs d'opéras célèbres, il faut signaler quelques œuvres plus sérieuses, entre autres un joli quintette pour instruments à vent.

LANGER (Ferdinand), violoncelliste, chef d'orchestre et compositeur dramatique, né en 1839 à Leimem, près de Heidelberg, doit, dit-on, la meilleure partie de son éducation musicale à son travail personnel et à sa propre initiative. Après s'être fait connaître comme violoncelliste, il voulut se produire comme compositeur dramatique, et fit représenter à Mannheim, au mois de juin 1868, un petit opéra qui avait pour titre *der Gefœhrliche Nachborschaft* (*le Voisinage dangereux*). Il devenait peu de temps après chef d'orchestre du théâtre de Mannheim, et y donnait, le 18 mars 1873, son second ouvrage dramatique, un opéra romantique intitulé *Dornrœschen* (*Églantine*), qui était écrit sur le sujet d'un conte de Perrault, *la Belle au bois dormant*, et qui obtint un succès très-flatteur. M. Ferdinand Langer passe pour être en Allemagne l'un des partisans les plus décidés et des soutiens les plus convaincus des idées et des doctrines de M. Richard Wagner.

Un artiste du même nom, et peut-être parent de celui-ci, M. *Adolphe Langer*, s'est fait connaître assez récemment par la publication d'une vingtaine de morceaux de genre pour le piano. — Un troisième, *Gustave Langer*, qui appartenait peut-être encore à la même famille, a rempli les fonctions de chef des chœurs à l'Opéra de Berlin; au mois d'avril ou de mai 1876, il a mis volontairement fin à ses jours en se jetant dans le Neckar, et son corps a été retrouvé peu après dans les environs de Heilbronn.

LANGERT (Auguste), compositeur dramatique, né en 1830, est depuis longtemps déjà maître de chapelle du duc de Saxe-Cobourg. Je crois que son premier ouvrage théâtral est l'opéra intitulé *la Pucelle d'Orléans*, qui fut donné à Cobourg le 25 décembre 1861. Deux ans après, le 6 décembre 1863, à l'occasion de l'anniversaire de la duchesse de Saxe-Cobourg, il faisait représenter sur le même théâtre un opéra romantique, *des Sængers Fluch* (*la Malédiction du barde*), qui obtint un grand succès et fut bientôt reproduit sur plusieurs autres scènes importantes. Le 13 mars 1866, cet artiste faisait jouer à Darmstadt *Dona Maria, infante d'Espagne*, opéra dont il avait écrit la musique en société avec un amateur, M. le comte de Reiset, ancien chargé d'affaires de France, qui prenait en cette circonstance le pseudonyme anagrammatique de Tesier.

Le nom de M. Langert était déjà favorablement connu lorsque le compositeur produisit à Cobourg un grand drame lyrique en 3 actes, *les Fabius* (26 novembre 1866), qui lui ouvrit les portes de l'Opéra de Berlin; en effet, dix-huit mois après, en février 1868, ce nouvel ouvrage, remanié par son auteur, renforcé, agrandi, faisait son apparition dans la capitale de la Prusse. Quelques critiques reprochèrent alors à M. Langert un éclectisme un peu trop facile, qui le poussait tantôt du côté de Spontini et de Marschner, tantôt sur les routes nouvelles frayées par MM. Liszt et Richard Wagner, tantôt encore dans les bras de M. Gounod; on disait aussi que la phrase mélodique du compositeur était généralement courte d'haleine, trop peu développée, et que le récitatif prenait une trop large place dans la structure des morceaux. Quoi qu'il en soit, M. Langert fit représenter encore à Leipzig, en 1872, un nouvel opéra, *Dornrœschen* (*Églantine*), qui ne paraît pas avoir obtenu un grand retentissement. Depuis lors, il n'a pas reparu à la scène.

Un artiste du même nom que celui dont il est ici question, M. *A. Langert*, était, en 1873, maître de chapelle à Genève, et, à la mort de Lysberg, le remplaça provisoirement comme professeur de la classe supérieure de piano au Conservatoire de cette ville.

LANGHANS (Guillaume), violoniste, compositeur et écrivain sur la musique, est né à Hambourg le 21 septembre 1832. Élève du Conservatoire de Leipzig, il y reçut, de 1849 à 1852, des leçons du grand virtuose Ferdinand David, après quoi il fit partie de l'orchestre du

© 2007 Lyon Éditions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Gewandhaus et de celui du théâtre de Leipzig. Il vient ensuite se perfectionner à Paris auprès de M. Alard, puis retourne à Leipzig, où il étudie la composition avec Moritz Hauptmann et E. F. Richter. Devenu en 1858 *concertmeister* à Dusseldorf, il y épouse bientôt une jeune artiste fort distinguée, Mlle Louise Japha, et tous deux viennent se faire entendre avec succès à Paris dans des séances de musique classique. Au bout de quelque temps, M. Langhans va se fixer définitivement à Berlin, où, tout en se livrant à l'enseignement et à la composition, il commence à se faire connaître comme écrivain spécial en prenant part à la rédaction de divers journaux et revues.

Parmi les compositions de M. Langhans, je signalerai les suivantes : Quatuor en *fa* pour deux violons, alto et violoncelle, couronné en 1864 au concours ouvert par la *Società del Quartetto* de Florence, sous les auspices de M. le docteur Basevi, op. 4 ; 2 Sonatines pour piano, op. 18 ; 20 Études pour violon ; 2 Recueils de *lieder;* Air de Lotti, transcrit pour violon, avec accompagnement de piano. Comme écrivain sur la musique, outre sa collaboration à divers journaux, outre la part très-active qu'il a prise à la rédaction du *Musikalisches-Conversations-Lexicon* d'Hermann Mendel, M. Langhans a publié divers écrits, parmi lesquels je citerai les deux suivants : 1° *Das musikalische Urtheil und seine ambildung durch die Erziehung* (*le Jugement musical et son développement par l'instruction*), Berlin, 1872 ; 2° *Die Kœnigl. Hochschule für Musik zü Berlin* (*l'École royale supérieure de musique à Berlin*), Leipzig, 1873. M. Langhans occupe la chaire d'histoire de la musique à la nouvelle Académie de musique de Berlin.

LANGHANS (Louise **JAPHA**, épouse), femme du précédent, pianiste et compositeur de talent, a été en 1853, à Dusseldorf, l'élève de Mme Clara Schumann, sous la direction de laquelle elle est devenue une artiste fort distinguée. Après son mariage, elle vint se faire entendre et connaître à Paris, puis retourna en Allemagne avec son mari. Elle a obtenu comme virtuose des succès brillants et mérités ; en tant que compositeur, elle obtint, dit-on, les suffrages de Schumann, qui prenait un grand intérêt à ses productions. Entre autres œuvres publiées, on connaît d'elle : *Drei Gondolieren* (*Trois Gondoliers*), Hambourg, Schuberth ; *Bluettes*, Paris, Flaxland ; Danse guerrière et Nocturne, Paris, Hartmann ; des *lieder*, mélodies, etc. Depuis 1874, Mme Louise Langhans s'est fixée à Wiesbaden, où elle se livre à l'enseignement et où ses leçons sont très-recherchées.

LANNER (Joseph-François-Charles), célèbre compositeur de musique de danse, est né à Vienne non le 11 juillet 1802, comme il a été dit par erreur, mais le 11 avril 1800.

LANNER (Auguste-Joseph), fils du précédent, violoniste, chef d'orchestre et compositeur de musique de danse, naquit à Vienne le 23 janvier 1831. Ce jeune artiste, qui donnait de sérieuses espérances, mourut prématurément en cette ville, à l'âge de vingt et un ans, le 27 septembre 1855

* **LANNOY** (Mme la comtesse Clémentine-Joséphine-Françoise-Thérèse **DE**), née princesse de **LOOZ-CORSWAREM**, naquit au château de Gray (Brabant), le 29 juin 1764, et mourut à Liége le 4 juin 1820.

LANTIN (J.....-B.....), conseiller au parlement de Bourgogne, né à Dijon en 1620, mort en 1695, était grand amateur de musique et s'occupait beaucoup de composition. « Il laissa en manuscrit, dit M. Charles Poisot dans ses *Musiciens bourguignons*, la musique de plus de trente odes d'Horace, de l'*Alys* de Catulle, etc. ; on remarqua son ode d'Huet : *Tibi grates zephyris.* »

LANUSSE (.....), artiste obscur, qui vivait à la fin du dix-huitième siècle et au commencement du dix-neuvième, fit représenter deux opéras-comiques en un acte : au théâtre des Jeunes-Artistes, le 15 avril 1802, *Laurette;* à la Porte St-Martin, le 11 octobre suivant, *Melzor et Zima.*

LA NUX (Paul **VÉRONGE DE**), compositeur français, est né à Paris, d'une famille d'artistes, le 29 juin 1853. Son père, pianiste fort distingué, avait fait ses études au Conservatoire, de même que son oncle, mort fort jeune. Lui-même devint, dans cet établissement, l'élève de M. François Bazin, et après avoir obtenu un premier prix de fugue en 1872, se présenta au concours de Rome et remporta le second grand prix de composition en 1874 ; en 1876, il se voyait décerner le deuxième premier grand prix pour sa cantate intitulée *Judith*, tandis que son camarade, M. Hillemacher, remportait le premier grand prix. M. de la Nux occupait à cette époque l'emploi d'accompagnateur au théâtre de la Renaissance. Sa partition de *Judith*, pour chant et piano, a été publiée.

La sœur de cet artiste, Mlle *Jeanne Véronge de la Nux*, élève de leur père, est une pianiste fort distinguée.

LAPIERRE (François-Antoine), né à Cavaillon (Vaucluse), le 5 avril 1769, mort le 25 décembre 1824 à St-Remy (Bouches-du-Rhône), a été longtemps maître de chapelle à

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Aix-en-Provence, et a laissé diverses œuvres inédites, qui sont assez estimées de ceux qui les ont entendues, notamment un *Stabat* avec accompagnement d'alto et basse, et une messe de *Requiem*. Contemporain et admirateur de Cherubini, Lapierre paraît avoir cherché à imiter le style de ce grand maître.

Le petit-fils de cet artiste est directeur actuel du Conservatoire d'Aix. Il a composé des messes, des motets, de la musique de danse, et un opéra-comique, *Rose et Lyr*, qui a été représenté au théâtre d'Aix.

AL. R — D.

LAPOMMERAYE (VICTOR **BERDALLE DE**), né à Paris, le 24 février 1825, fit ses études au collége de Rouen, et ne tarda guère à révéler ses dispositions musicales. Il devint élève d'Amédée Méreaux, et s'étant rendu ensuite au Conservatoire de Paris, il entra dans la classe de Zimmermann. Il avait à peine quitté cette école, lorsqu'en 1848 on lui confia l'organisation générale des musiques de la garde mobile, entreprise que la prompte suppression de ce corps empêcha d'aboutir.

Quelques compositions légères, *les Matelots de la Belle-Eugénie*, *le Paria*, etc., firent connaître avantageusement Berdalle de Lapommeraye; son œuvre la plus répandue est une simple polka pour piano, *le lac d'Enghien* (A. Leduc, éditeur); il en a été tiré 50,000 exemplaires. *Le Domino rose*, du même auteur, a acquis presque autant de popularité. Toutefois, il nous plaira davantage de citer de ce musicien une composition plus sérieuse, *les Psaumes de David*, qu'il mit en musique sur une traduction en vers de M. Giffard, ancien professeur au collége de Rouen. Cet ouvrage, sur lequel je ne puis donner aucun renseignement bibliographique, obtint l'approbation des critiques les plus autorisés, qui se plurent à en louer l'originalité et la force expressive. Ce travail valut à Berdalle de Lapommeraye sa nomination de membre de l'Académie pontificale de Sainte-Cécile, laquelle ne comptait alors en France que deux correspondants, Carafa et Auber. Il fut décoré aussi de l'ordre de Saint-Grégoire-le-Grand.

Victor de Lapommeraye est mort du typhus, au mois de janvier 1866, à Glatina, près de Bucharest (Valachie) (1).

J. C — Z.

(1) D'une nature un peu capricieuse, un peu fantasque, Lapommeraye ne savait point poursuivre un but précis, manquait de persistance dans les idées, et ne pouvait s'astreindre à la lutte que tout artiste est appelé à soutenir. Son humeur vagabonde le portait tantôt ici, tantôt là, et il éparpillait sans profit et sans utilité des forces que son talent aurait pu rendre efficaces s'il avait su les diriger. En dernier lieu, les hasards d'une existence agitée l'avaient conduit à Bucharest, où il était devenu critique musical du journal *la Vérité*. C'est en ce pays que la mort l'a surpris, plein de jeunesse et d'ardeur. Cet artiste, qui avait travaillé avec Carafa et Halévy, était le frère d'une aimable chanteuse, Mme de Lapommeraye, qui a appartenu pendant plusieurs années au personnel de l'Opéra, et de M. Henri de Lapommeraye, l'un de nos critiques de théâtre les plus distingués — A. P.

LARDIN (P.....-JULES.....), amateur de musique, né vers 1780, mort, je crois, vers 1870, est l'auteur d'une notice sur François-André Danican-Philidor, écrite à l'aide de ses souvenirs et des notes laissées par l'un des fils de ce grand artiste, et insérée dans *le Palamède* (revue des échecs) de janvier 1847. Cette notice, intitulée : *Philidor peint par lui-même*, a été tirée à part (Paris, 1847, in-8° de 16 p.). Lardin avait été l'ami de Grétry, et s'est plusieurs fois occupé de ce grand homme. Sous ce titre : *Inauguration de la statue de Grétry due au ciseau de Braekeleer, à la société de la Grande-Harmonie d'Anvers, le 19 août 1860* (Paris, Claye, 1860, in 8°), il publia sur lui trois pièces de vers, d'ailleurs des plus médiocres. Sous le couvert de l'anonyme, il donna aussi la brochure suivante : *Zémire et Azor, par Grétry, quelques questions à propos de la nouvelle falsification de cet opéra* (Paris, Moessard, 1846, in-8° de 32 pp.). En 1842, il offrit à la Société libre de l'Émulation de Liége un volume in-4° manuscrit, ainsi intitulé : *Hommage à la mémoire de Grétry, écrit et offert par Jules Lardin, propriétaire à Paris*; ce manuscrit contient des stances, des cantates, des notes sur Grétry et ses œuvres, ainsi qu'un projet de festival pour l'inauguration de sa statue.

LARDINOIS (.....). Un artiste de ce nom a fait représenter sur le théâtre de Nancy, en 1864, un opéra-comique intitulé *les Deux Clochettes*.

LARGHI (DESIDERIO), musicien italien du dix-huitième siècle, est l'auteur d'un traité de solfége ainsi intitulé : *Il Modo di solfeggiare all'uso francese, introdotto nuovamente in Siena dal M. R. signore Fausto Frittelli*, Sienne, 1744. On sait que Frittelli fit tous ses efforts pour introduire en Italie, où l'on solfiait encore par nuances, le système de la gamme de sept sons, dont l'usage s'était complétement généralisé en France. L'ouvrage ci-dessus cité venait en aide à Frittelli.

LARMANDE (A.....), est le nom d'un artiste qui, vers 1835, était professeur d'harmonie, et qui, à la mort de Reicha, provoqua

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

l'ouverture d'une souscription dans le but de faire frapper une médaille de bronze en l'honneur de ce compositeur. Il publia, pour les étrennes de 1837, un album de six morceaux de chant, intitulé *les Violettes*, dont les paroles lui avaient été fournies par Mme Niboyet. Je crois que c'est le même artiste qui, plus tard, ajusta les paroles françaises du recueil publié par l'éditeur Flaxland sous le titre : *Échos d'Allemagne*, ainsi que de la collection des 12 Duos de Mendelssohn.

LA ROCHE (Mlle Rose **DE**), claveciniste et compositeur pour son instrument, vivait dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Elle a publié diverses compositions, parmi lesquelles une suite de Sonates pour le clavecin (Paris, Benoit), et un Concerto pour le même instrument, avec accompagnement d'orchestre (id., id.).

* **LARRIVÉE** (Marie-Jeanne), femme du fameux chanteur de ce nom, fut elle-même l'une des artistes les plus aimées du public de l'Opéra, où elle commença sa carrière sous le nom de Mlle Lemierre. Elle fut sur le point de quitter ce théâtre en 1759, par suite d'une prétention dans laquelle elle ne s'obstina pas. On remontait *Amadis de Gaule*, et Mlle Lemierre réclamait comme lui appartenant par son emploi le rôle d'Oriane, rôle très-dramatique, au-dessus de ses moyens physiques, et que l'administration voulait très-sagement confier à Sophie Arnould. Mlle Lemierre prétendit qu'elle le jouerait, et qu'elle le jouerait à l'exclusion de toute autre, ou qu'elle quitterait le théâtre. Le récit de cette petite querelle se trouve tout au long dans le *Mercure de France*, qui, tout en se montrant très-sympathique au talent de Mlle Lemierre, disait à ce sujet : « Une voix enchanteresse, une figure charmante, une action noble et juste, de l'intelligence et du sentiment, donnent à Mlle Lemierre le droit de prétendre à exceller dans tous les rôles gracieux et tendres. Mais ces sons brillants, ces cadences légères, cette douce sérénité d'une physionomie riante ne semblent pas faits pour les rôles passionnés tels que celui d'Oriane. » Elle finit par céder et par laisser ce rôle à Sophie Arnould ; mais elle voulut s'y essayer cependant, quelques mois plus tard, et n'y réussit que médiocrement.

Sœur du violoniste Lemierre, qui se fit un nom honorable et qui obtint de vifs succès au Concert spirituel, cette artiste fort distinguée créa des rôles importants dans *Énée et Lavinie*, *Léandre et Héro*, *Canente*, *Ernelinde*, *l'Union de l'Amour et des Arts*, et *Céphale et Procris*. Elle était l'une des cantatrices les plus estimées du Concert spirituel. Elle prit sa retraite en 1777, avec une pension de deux mille livres.

LARUE (Pierre), facteur d'orgues, exerçait sa profession à Paris dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. On trouve son nom, à la date de 1767, dans des règlements de comptes de la corporation des faiseurs d'instruments dans un carton des Archives nationales. Pierre Larue vivait encore en 1785. Dans son livre : *les Instruments à archet*, M. Antoine Vidal cite un luthier du nom de *Pierre Mathieu Larue*, qui était « maître-juré comptable de la corporation des maîtres luthiers de la ville de Paris pour l'année 1767. » J'incline à croire que ces deux artistes n'en faisaient qu'un, et que M. Vidal, n'ayant pas eu d'autres renseignements et trompé par cette dénomination générale de luthiers, aura classé à tort Pierre Larue parmi les faiseurs de violons, tandis qu'il était en réalité facteur d'orgues.

* **LARUETTE** (Jean-Louis). Il faut joindre à la liste des ouvrages dramatiques de cet excellent artiste, *Cendrillon*, opéra-comique en deux actes, donné à l'Opéra-Comique le 21 février 1759. Les auteurs de l'*Histoire de l'opéra bouffon* mentionnent une pièce intitulée *la Fausse aventurière*, représentée au même théâtre le 22 mars 1756, et pour laquelle Laruette avait écrit au moins un morceau important, le quatuor final. Je crois que plusieurs musiciens avaient pris part à cet ouvrage, mais aucun annaliste ne donne leurs noms, et celui de Laruette se trouve seul cité, pour ce morceau, dans l'écrit mentionné ci-dessus.

LARUETTE (Mlle **VILLETTE**, épouse), femme du précédent, fut une des plus célèbres actrices de la Comédie-Italienne, dont elle fit les délices pendant plus de quinze ans, après avoir appartenu au personnel de l'Opéra-Comique, puis à celui de l'Opéra. Née vers 1740, Mlle Villette, douée d'une voix charmante et d'une jolie figure, débuta le 9 septembre 1758 à l'Opéra-Comique, où elle produisit un grand effet, ainsi qu'on peut le voir par ces paroles du *Mercure de France* : « Dans ce spectacle a paru pour la première fois Mlle Villette, dont la voix brillante et flexible a produit la plus vive impression. C'est un talent acquis à l'Académie royale de musique. » En effet, peu de mois après, Mlle Villette paraissait sur la scène de l'Opéra, où elle n'était pas moins bien accueillie, et où elle jouait entre autres, avec beaucoup de succès, le rôle de Colette du *Devin du Village*. Le 5 avril 1759, elle se faisait entendre au Concert spirituel, toujours avec le même bonheur, car le *Mercure* disait encore : « Mlle Villette a débuté au Concert spirituel avec le même succès qu'à l'O-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

péra. Une voix juste, brillante et légère ne peut manquer de réussir partout. »

Toutefois, cette voix aimable et sympathique manquait un peu de puissance, et n'aurait pu sans danger se condamner au régime meurtrier de l'Opéra. Après un séjour de près de trois ans à ce théâtre, après y avoir créé le rôle de l'Amour dans la *Canente* de Dauvergne, Mlle Villette entra à la Comédie-Italienne, où elle débuta le 7 septembre 1761 par le rôle de Nicette de *l'Ile des Fous* et celui de Zerbine de *la Servante maîtresse*. « On ne peut, disaient les auteurs de l'*Histoire de l'opéra bouffon*, paroître avec plus de succès et jouir plus complétement des suffrages du public. La réussite que cette actrice avoit eue précédemment à l'Opéra dans *le Devin du Village* sembloit avoir marqué sa place sur ce théâtre et à la tête du nouveau genre (celui des pièces à ariettes). Elle a passé de bien loin nos espérances, chaque jour fait découvrir en elle de nouvelles perfections. »

Le fait est que la situation de la débutante devint en peu de temps prépondérante à la Comédie-Italienne. Chanteuse d'un mérite reconnu de tous, elle devint rapidement une comédienne charmante, pleine de grâces, de charmes et de séductions, dont les auteurs s'empressèrent d'utiliser le talent. Devenue en 1763 l'épouse de Laruette, elle créa dans l'espace de seize ans environ plus de quarante rôles, dans cet emploi d'ingénuités et d'amoureuses qui convenait si bien à sa nature, et dans lequel, sous le double rapport du chant et du jeu scénique, elle déployait des qualités exquises. Parmi les ouvrages au succès desquels elle contribua pour sa bonne part, il faut citer surtout *Rose et Colas*, *le Roi et le Fermier*, *Isabelle et Gertrude*, *Tom Jones*, *la Clochette*, *le Bûcheron*, *Toinon et Toinette*, *les Sabots*, *Lucile*, *Sylvain*, *les Deux Avares*, *l'Amoureux de quinze ans*, *les Moissonneurs*, *la Fée Urgèle*, *le Magnifique*, *l'École de la Jeunesse*, *les Deux Chasseurs et la Laitière*, *Alix et Alexis*, *Nanette et Lucas*, *la Servante justifiée*, *Julie*, *l'Ile sonnante*, *le Sorcier*, *le Gui de chêne*, *l'Anneau perdu et retrouvé*, *les Pêcheurs*, *etc.*, *etc.*

Cependant, la santé de Mme Laruette était délicate, et la fatigue l'obligea de se retirer de bonne heure. Elle était à peine âgée de trente-huit ans lorsqu'elle crut devoir prendre sa retraite, à Pâques 1778. Son mari suivit son exemple l'année suivante, et tous deux, je crois, allèrent s'établir en province. On sait que Laruette mourut à Toulouse en 1792, mais je n'ai pu découvrir l'époque de la mort de Mme Laruette. Toutefois elle vivait encore en 1793, car en cette année elle était encore portée sur la liste des artistes auxquels la Comédie-Italienne servait une pension.

LA SALETTE (.....), est l'auteur de l'écrit suivant : *De la fixité et de l'invariabilité des sons musicaux* (Paris, 1824, in-8).

LASALLE (ALBERT **DE**), critique et historien musical, est né au Mans le 16 août 1833. Après avoir fait à Paris de bonnes études littéraires, s'être fait recevoir bachelier ès-lettres et ès-sciences physiques et en droit, M. de Lasalle se livra à l'étude de la musique, pour laquelle il avait un goût déterminé, se lança en même temps dans la carrière du journalisme, débuta en 1854 dans l'*Illustration*, et dès l'année 1857, époque de la fondation du *Monde illustré*, se vit chargé de la critique musicale de cette revue, qu'il n'a jamais abandonnée depuis, tout en remplissant parfois le même office à d'autres recueils, entre autres à la *Nouvelle Revue de Paris*. Successivement collaborateur de nombreux journaux, *le Charivari*, *le Journal amusant*, *la Vie parisienne*, *le Moniteur universel*, *le Petit Moniteur*, *le Boulevard*, *la Chronique universelle*, la *Revue de France*, M. de Lasalle trouva le temps néanmoins de mettre au jour diverses publications dont la musique était l'objet. Travailleur consciencieux et écrivain spirituel, il sait allier la fantaisie de l'imagination au respect le plus scrupuleux de la vérité historique, et sous ce rapport il a donné, dans la littérature musicale actuelle, une note particulière, tantôt sérieuse, tantôt humoristique.

Voici la liste des écrits relatifs à la musique publiés par M. Albert de Lasalle : 1° *Histoire des Bouffes-Parisiens* (Paris, librairie nouvelle, 1860, in-32), petit volume qui retrace fidèlement l'historique des premières années de ce théâtre, avec un répertoire soigneusement annoté ; 2° *la Musique à Paris* (Paris, Morizot, 1863, in-12), en société avec M. Fr. Thoinan (*Voy.* ce nom), annuaire musical de l'année 1863, l'une des meilleures et des plus solides publications de ce genre qui aient jamais été essayées en France ; 3° *Meyerbeer, sa biographie et le catalogue de ses œuvres* (Paris, Dentu, 1864, in-16 de 31 pp.) ; 4° *Dictionnaire de la Musique appliquée à l'amour* (Paris, Lacroix, 1868, in-12), fantaisie tout aimable, à la suite de laquelle l'auteur donne, en appendice, la liste complète et annotée de tous les dictionnaires de musique publiés en français ; 5° *la Musique pendant le siége de Paris*, impressions du moment et souvenirs anecdotiques sur *la Marseillaise*, *le Rhin allemand*, *les Girondins*, *le Chant du départ*, les chansons de la rue et du théâtre, la musique

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

religieuse, les concerts de l'Opéra, les concerts au profit des canons, les instruments de musique militaire, etc. (Paris, Lachaud, 1872, in-12); 6° *Les Treize Salles de l'Opéra* (Paris, Sartorius, 1875, in-12), volume qui est à la fois une histoire et une chronique de l'Opéra, d'après les salles que ce théâtre a successivement occupées; 7° *Mémorial du Théâtre-Lyrique, catalogue raisonné des cent quatre-vingt-deux opéras qui y ont été représentés depuis sa fondation jusqu'à l'incendie de sa salle du Châtelet, avec des notes biographiques et bibliographiques* (Paris, Lecuir, 1877, in-8°).

M. Albert de Lassalle est l'un des collaborateurs du supplément à la *Biographie universelle des Musiciens*.

LASERR (C.....), pianiste et compositeur allemand, vivait vraisemblablement dans la première moitié de ce siècle, puisqu'un grand nombre de ses compositions ont été écrites en société avec Frédéric-Auguste Kummer. Lasekk a publié, entre autres œuvres : *l'Agitation*, quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle; *la Chasse*, grand duo concertant pour piano et violoncelle; concertino brillant pour piano, avec accompagnement d'orchestre; 3 morceaux détachés pour piano; 3 morceaux de sentiment pour violoncelle avec piano; 3 pensées, pièces fugitives pour piano; plusieurs *lieder* avec accompagnement de piano. Avec Kummer, Lasekk a publié : Sonate dramatique pour piano, violon et violoncelle; 9 romances sentimentales pour piano et violoncelle, en 3 livres; Rhapsodie musicale pour piano et violoncelle; enfin, diverses fantaisies pour les deux mêmes instruments.

LASERNA (Blas), chef d'orchestre et compositeur espagnol du dix-huitième siècle, fut un artiste distingué. On ignore la date de sa naissance et celle de sa mort; mais on sait qu'à la fin du siècle il occupait les fonctions de chef d'orchestre au théâtre de la Cruz, à Madrid, et y donnait des preuves d'un véritable talent. Il fit représenter à ce théâtre, tandis qu'il y tenait cet emploi, un opéra espagnol, *la Gitanilla por amor*, qui fut accueilli avec beaucoup de faveur.

LASSABATHIE (Théodore), administrateur et historien du Conservatoire de Paris, naquit à Bordeaux le 13 août 1800. Il entra de bonne heure dans l'administration, et devint chef du bureau des théâtres au ministère de l'intérieur sous le gouvernement de juillet. Sa collection de livres et de documents sur l'art dramatique était l'une des plus riches et des plus précieuses qui existassent à Paris. Le 1er août 1854 il était nommé administrateur du Conservatoire, et après avoir mis en ordre les archives de cet établissement, qui auparavant étaient dans un assez fâcheux état, il utilisa les matériaux classés et coordonnés par lui, et en tira les éléments d'une *Histoire du Conservatoire impérial de musique et de déclamation* (Paris, Lévy, 1860, in-12). Cet ouvrage, d'une lecture naturellement un peu sèche, mais d'une utilité incontestable, aurait pu être fait avec plus de soin, et l'ordonnance pourrait en être meilleure; néanmoins, il est venu combler une véritable lacune dans notre littérature musicale.

Lassabathie est mort à Paris, à la maison municipale de santé, le 5 décembre 1871.

* **LASSEN** (Édouard), pianiste et compositeur (1). Les œuvres de cet artiste se sont accrues d'une façon considérable depuis la publication de la notice qui lui a été consacrée dans la *Biographie universelle des Musiciens*. On peut citer particulièrement : 1° *Le Captif*, opéra; 2° *Œdipe roi*, musique sur la tragédie de Sophocle, exécutée à Iéna au mois de mars 1868; 3° musique symphonique et chorale pour les deux parties du *Faust*, de Gœthe, exécutée avec un grand succès à Weimar, au mois de mai 1876; 4° *Te Deum*; 5° musique pour *les Niebelungen*, trilogie de Hebbel, exécutée avec succès en Allemagne; 6° Symphonie en *ré*; 7° 56 *lieder*, formant onze recueils; 8° *Phantasiestüke* pour violoncelle et basson, avec accompagnement de piano, op. 48; 9° enfin, plusieurs autres symphonies, des cantates, des ouvertures, et des transcriptions pour le piano.

LASSERNE (L.....), violoniste qui vivait dans le milieu du dix-huitième siècle, a publié un livre de sonates à violon seul avec basse continue, œuvre 1er (Paris, Boivin, in-f°).

LATASTE (Louis), compositeur, a publié quelques mélodies vocales, et a fait représenter au théâtre Napoléon, de Bordeaux, le 28 mars 1868, une opérette en un acte intitulée : *Quand les chats n'y sont pas*.

* **LATILLA** (Gaetano). A la liste des œuvres de ce grand artiste, il faut joindre les suivantes, qui sont conservées dans les Archives du Conservatoire de Naples : 1° *Antigone*, opéra sérieux en 3 actes, représenté au théâtre San-Carlo, de Naples, en 1775; 2° une série de sept morceaux pour voix de soprano, avec acc. de quatuor d'instruments à cordes; 3° solfége pour soprano, avec acc. de piano. Les quatre opéras dont les titres suivent n'ont pas été compris non plus

(1) Danois d'origine et né à Copenhague, M. Lassen fut amené fort jeune à Bruxelles par ses parents, qui se firent naturaliser belges. Il est fixé depuis longtemps en Allemagne.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

dans la nomenclature de ses productions dramatiques : 4° *Li Marite a forza*, Naples, th. des Fiorentini, 1732 ; 5° *lo Sposo senza moglie*, id. th. Nuovo, 1736 ; 6° *il Gismonda*, id., th. des Fiorentini, 1737 ; 7° *il Barone di Vignalunga*, id., th. Nuovo, 1747.

LATROBE (Ferdinand), est auteur d'un écrit dont le titre seul indique l'inutilité : *La Musique des couleurs, théorie de l'application des couleurs du spectre solaire à la représentation des intervalles musicaux*, Paris, impr. Simon Raçon, 1867, in-8.

***LAUB** (Ferdinand), violoniste fort remarquable, est mort à Gries, près Bozen, le 17 mars 1875. Cet artiste, qui s'était fait entendre dans les principales villes d'Europe, et notamment à Paris, avec un très-grand succès, avait été nommé professeur au Conservatoire de Moscou. Il s'était démis de ses fonctions en 1873 pour se retirer à Gries, afin d'y soigner sa santé fortement ébranlée. C'est là qu'il est mort, âgé seulement de quarante-trois ans.

LAUDAMO (Antonio), compositeur dramatique, né à Messine au mois d'octobre 1814, fit ses études musicales en cette ville, où il eut successivement pour maître Jean Walter, Platone et Giuseppe Mosca. Il fit ses débuts de compositeur en faisant exécuter en 1829, à l'un des théâtres de Messine, une grande ouverture, qui fut bientôt suivie d'un opéra intitulé *gli Amori di due Selvaggi* et d'une cantate pour l'avénement au trône du roi Ferdinand II. M. Laudamo, qui paraît doué d'une grande facilité de production, donna ensuite : *Adda, regina di Caria* (1832) ; une *Cantate funèbre* pour la mort de Bellini (9 novembre 1835) ; *Ettore Fieramosca* (1839) ; *un Fiasco alla moda* (1842), opéra bouffe qui eut vingt-trois représentation consécutives ; *Clarice Visconti* (1845) ; *Ernani in contumacia* (1849) ; *Caterina Howard* (1857). Outre ces ouvrages importants, M. Laudamo a encore écrit et fait exécuter 5 cantates, 4 dialogues dramatiques, un hymne national, une grande ouverture héroïque, un ballet-pantomime, une marche funèbre, diverses compositions vocales, et un grand nombre d'œuvres de musique sacrée pour le service de la chapelle municipale, dont il est directeur depuis 1855. Cet artiste est professeur de chant choral à l'École normale de Messine.

LAUGEL (Auguste), philosophe, savant et écrivain français, est l'auteur d'un livre ainsi intitulé : *La Voix, l'oreille et la musique* (Paris, Germer-Baillière, 1867, in-12), dans lequel il s'est attaché à résumer d'une façon précise, exacte et intéressante, les doctrines nouvelles et les découvertes fécondes du grand physicien Helmholtz (*Voy.* ce nom), que M. Georges Guéroult devait faire connaître complétement l'année suivante en donnant une traduction du fameux ouvrage de ce savant. Toute la première partie du livre de M. Laugel, dans laquelle il expose les faits mis en vue par M. Helmholtz et analyse son système, est excellente de tout point, et remarquable par sa clarté ; il n'en est pas de même de la seconde, où l'auteur, voulant aborder à son point de vue personnel des questions purement musicales, trahit son inexpérience en ces matières, se livre à des écarts dangereux et commet de fâcheuses erreurs ; les chapitres qui traitent des gammes, de la mélodie, de l'harmonie, des caractères de la musique, montrent trop, en effet, que M. Laugel s'avance sur un terrain qui lui est inconnu, et l'écrivain parcourt cette voie qui lui est étrangère sans paraître même se douter des dangers qu'il court et des périls auxquels il s'expose.

M. Laugel, véritablement, n'est pas heureux lorsque, quittant le domaine de la physique, qui lui est familier, il veut empiéter sur celui de la musique, où il se perd de la façon la plus complète ; il lui arrive même, en voulant entremêler les deux choses, de méconnaître le sens des mots et de parler une langue absolument inintelligible. Je demande, par exemple, quel est l'homme, musicien ou non, qui comprendra un traître mot à l'étrange théorie que voici : « Quand deux notes, très-voisines, sans être à l'unisson (1), vibrent ensemble, on entend comme un petit murmure ou roulement régulier, provenant des alternatives périodiques de force et de faiblesse du son. Ces alternatives, nommées *battements*, fournissent les moyens de mesurer, en quelque sorte, la pureté d'un intervalle ; le secret du déplaisir, du *laid* musical gît dans les battements ; l'art du musicien doit donc consister à les éviter ; il doit surtout redouter les combinaisons qui font naître de trente à quarante battements par seconde. » Je défie bien qui que ce soit de m'expliquer ce que l'auteur a voulu dire ici, et de tirer de ces lignes l'apparence même d'un axiome musical. M. Laugel ignore sans doute que, étant donnée la constitution du système musical moderne, il n'y a pas d'intervalle qui ne puisse être employé, ou, pour parler comme lui, il n'y a pas de voisinage de

(1) Il ne peut pas y avoir d'à peu près dans des questions de ce genre, et il faudrait au moins indiquer d'une façon précise le degré de voisinage, ou, si l'on veut, de rapprochement de ces deux notes. Formeront-elles entre elles deux un intervalle de seconde mineure, ou de seconde majeure, ou de seconde augmentée ? Les musiciens conviendront avec moi que la question vaut la peine d'être posée.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

notes si étroit qui ne puisse se produire d'une façon agréable à l'oreille; tout dépend des moyens employés pour l'amener, pour le produire et pour le faire disparaître, en d'autres termes (car il est évident que, dans l'esprit de M. Laugel, il s'agit de dissonance), tout dépend de la façon de préparer, d'accompagner et de résoudre la dissonance. M. Laugel n'est pas plus heureux lorsque, dans sa préface, il imprime sérieusement les choses que voici : « L'harmonie, c'est-à-dire le mariage des consonances et des accords .?), la polyphonie des instruments et des voix, n'est point le caractère des musiques primitives ; il n'y a point d'harmonie véritable dans les concerts où un thème mélodique est simplement renforcé ou soutenu par des unissons, des basses pédales (!), des sourdines (!!), dont le murmure monotone échappe à la mesure et au rhythme (!!!) »

Il est impossible de discuter avec un écrivain qui fait entrer le rhythme dans l'harmonie, et qui présente les sourdines comme un élément sonore ! Mais ceci prouve, une fois de plus, combien il est dangereux de vouloir parler musique quand on n'est pas musicien, et démontre à quel point les hommes les plus instruits et les plus intelligents peuvent ignorer jusqu'aux plus simples éléments d'un art dont ils ont, pourtant, la prétention d'expliquer les phénomènes.

LAURENT DE RILLÉ (François-Anatole), compositeur, né à Orléans en 1828, commença d'abord par étudier la peinture, se tourna ensuite du côté de l'art musical, et fit son éducation d'abord avec un maître italien nommé Comoghio, puis avec Elwart. Il s'occupa de bonne heure de toutes les questions relatives au chant populaire, devint inspecteur de l'enseignement du chant dans les lycées et les écoles normales, et écrivit un grand nombre de chœurs orphéoniques qui se faisaient remarquer par de réelles qualités de rhythme et de facture et dont la plupart obtinrent une véritable vogue; le nombre de ses compositions en ce genre s'élève à beaucoup plus d'une centaine, et il faut citer surtout, parmi ses chœurs les plus réussis : *Noël*, *les Martyrs aux Arènes*, *la Noce de village*, *les Buveurs*, *le Chant des Travailleurs*, *la Saint-Hubert*, *la Révolte à Memphis*, *le Soir*, *la Retraite*, *les Fils d'Egypte*, *l'Orphéon en voyage*, *le Départ du Régiment*, *Hymne à sainte Cécile*, *les Ruines de Gaza*, *les Batteurs de blé*, *les Enfants du Pêcheur*, *le Carillon de Dunkerque*, *l'Océan*, *le Pardon d'Auray*, *les Enfants de Goyant*, *Patrie*, *Marche hongroise*, *les Gondoliers*, *Malbrough*, *les Archers de Louis XI*, *Prière à la Vierge*, etc.

M. Laurent de Rillé a travaillé aussi pour le théâtre, et a fait représenter sur les petites scènes de Paris un certain nombre d'opérettes dont voici la liste : 1° *Trilby*, un acte, Folies-Nouvelles, 1857 ; 2° *Aimé pour lui-même*, id., id., 1857 ; — 3° *Bel-Boul*, id., id., 1857 ; — 4° *le Jugement de Pâris*, id., id., 1857 ; — 5° *Achille à Scyros*, id., id., 1858 ; — 6° *le Moulin de Catherine*, id., id., 1858 ; — 7° *la Demoiselle de la Hochetrombion*, id., id., 1858 ou 1859 ; — 8° *le Sultan Mysapouf* id., id., 1859 ; — 9° *Frasquita*, id., Bouffes-Parisiens, 1859 ; — 10° *Au fond du verre*, un acte, théâtre de Bade ; — 11° *le Petit-Poucet*, 3 actes et 4 tableaux, Athénée, 8 octobre 1868 ; — 12° *Pattes blanches*, 1 acte, Bouffes-Parisiens, 1873 ; — 13° *la Liqueur d'or*, 3 actes, th. des Menus-Plaisirs, 11 décembre 1873; — 14° *Babiole*, 3 actes, Bouffes-Parisiens, 16 janvier 1878. Il faut ajouter à cela *la Part à Dieu*, opérette en un acte non représentée, mais publiée dans le journal *le Magasin des Demoiselles*, et une cantate officielle, **1867**, exécutée à l'Opéra-Comique le 15 août 1867.

Cet artiste, de qui l'on connaît diverses mélodies vocales, *l'Ange gardien*, *les Cloches du soir*, *la Barcarolle*, *l'Hirondelle*, *Isaure*, *Venise*, *l'Esclave blanche*, s'est encore exercé dans la musique religieuse, et a publié : 1° Messe brève facile à deux voix égales, avec accompagnement d'orgue *ad libitum* ; 2° Messe à 2 ou 4 voix, avec accompagnement d'orgue ; 3° Messe à l'unisson, avec accompagnement d'orgue ou de fanfare ; 4° Messe à 3 voix, avec accompagnement d'orgue obligé ; 5° Messe des Orphéons français à 4 voix, avec accompagnement d'orgue *ad libitum* ; 6° *Salut, vierge Marie*, cantique pour 3 voix de femmes, avec accompagnement d'orgue. On lui doit aussi un recueil de *Morceaux de chant, à une, deux ou trois voix, composés ou choisis pour les cours de chant des lycées impériaux, des écoles normales et des écoles primaires* (Paris, 1870, petit in-8), une sorte de petit roman musical, intitulé *Olivier l'orphéoniste* (Paris, Hachette, in-12), un recueil d'*Exercices de chant choral pour les Orphéons et les sociétés chorales*, en 4 parties (Paris, Chabal), et un manuel intitulé : *Du chant choral* (Paris, Perrotin, in-18). M. Laurent de Rillé est chevalier de la Légion d'honneur.

LAUTERBACH (Jean-Christophe), violoniste, né le 24 juillet 1832 à Culmbach, en Bavière, a fait une partie de ses études musicales au Conservatoire de Bruxelles, où il devint l'élève de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Charles de Bériot et de M. Léonard. Dès 1853, il se faisait remarquer, en cette ville, par les rares qualités qu'il apportait dans l'exécution de la musique de chambre. L'année suivante il retournait dans sa patrie, et devenait, à Munich, violon-solo de la musique royale et professeur au Conservatoire. A la mort de Lipinski, en 1861, il était appelé à Dresde pour y tenir le double emploi de violon-solo et de chef d'orchestre. Il fonda en cette ville, à cette époque, une société de quatuors composée de MM. Hüllweck, Goung, Grützmacher et de lui-même, société dont l'ensemble était des plus remarquables. M. Lauterbach est encore aujourd'hui fixé à Dresde, et remplit les fonctions de professeur au Conservatoire de cette ville. Cette situation ne l'a pas empêché d'entreprendre plusieurs grands voyages artistiques, et de se faire entendre successivement en France, en Belgique, en Hollande, en Allemagne, en Autriche et en Angleterre. Cet artiste distingué a écrit pour le violon divers morceaux qui ont paru à Hambourg, à Wurzbourg et à Leipzig.

* **LAVAINE** (Ferdinand). Aux ouvrages dramatiques que ce compositeur avait fait représenter sur le théâtre de Lille, il faut ajouter *Nérida*, opéra-comique en 3 actes, joué en 1860, et une cantate exécutée le 26 août 1867, lors des fêtes patriotiques qui eurent lieu pour célébrer l'anniversaire de la réunion de Lille à la France.

Au nombre des compositions les plus importantes qui ont été publiées par M. Lavaine, il faut citer les suivantes : *la Fuite en Egypte*, oratorio en deux parties, op. 20, Lille, Bohem ; *Te deum* à 4 voix et orchestre, op. 52, Paris, Richault ; Ouverture de *la Mort du Tasse*, Paris, Catelin ; Quintette (en *mi* bémol) pour piano violon, alto, violoncelle et contrebasse, op. 60, Paris, Launer ; 3 Trios pour piano, violon et violoncelle (en *mi* majeur, *fa* mineur et *sol* majeur), op. 57, 58 et 59, Paris, Launer ; Fantaisie dramatique pour piano, op. 14, Lille, Bohem.

Un fils de cet artiste, *Ferdinand Lavaine*, musicien aussi et qui promettait de devenir un compositeur distingué, est mort le 19 janvier 1874, à peine âgé de trente ans.

LAVALLEYE (Édouard), écrivain belge, né à Liège le 17 avril 1811, mort en cette ville au mois de septembre 1869, est l'auteur de deux opuscules relatifs à la musique : 1° *Documents inédits sur la création d'une École de musique à Liège en* 1798, Liège, Carmanne, 1859, in-8° ; 2° *Essais de biographies liégeoises. Les Hamal*, Liège, Renard, 1860, in-8°. Lavalleye était professeur à l'Université de sa ville natale.

LA VALLIÈRE (.....), professeur et compositeur, connu sous le nom de *La Vallière l'aîné*, vivait à Paris dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Il a publié un certain nombre de compositions, parmi lesquelles je ne puis citer que celle qui porte le onzième numéro d'œuvre ; en voici le titre complet : « *Six sonates en duo pour le tambourin*, accompagnées d'un violon seul, dédiées à M. le comte de la Blache, maréchal de camp des armées du roi, par M. La Vallière l'aîné, maître de musique et de tambourin, onzième œuvre. Elles peuvent s'exécuter sur le violon, flûte, hautbois, clarinette, par-dessus de viole, mandoline, guitare, et sur la vielle et musette, en les transposant en *sol-ut*. La quatrième et la cinquième peuvent se jouer à deux flûtes de tambourin. »

LAVAZZA. Deux luthiers de ce nom, *Antonio-Maria Lavazza*, et *Santino Lavazza*, vivaient à Milan dans les premières années du dix-huitième siècle. Dans son livre : *les Instruments à archet*, M. Antoine Vidal reproduit une étiquette de chacun de ces deux artistes ; celle d'Antonio Maria est datée de 1708, et celle de Santino de 1718.

LAVELLO (Rodolphe), pianiste et compositeur, a fait représenter au Grand-Théâtre de Marseille, le 13 avril 1859, un opéra-comique en un acte intitulé : *Il n'est point de laides amours*. Cet artiste a résidé successivement à Nîmes et à Marseille, où il s'est voué quelque temps à l'enseignement, et a publié divers morceaux de genre pour le piano. Al. R—d.

* **LAVIGNA** (Vincent). Cet artiste remplissait, dès l'année 1809, l'emploi de *maestro al cembalo* au théâtre de la Scala, de Milan ; il occupait encore ces fonctions en 1829. Outre ses opéras, il a écrit pour ce théâtre la musique de deux ballets : *Gengis-Kan*, 1802, et *Emilio e Carolina*, 1804. On lui doit aussi une *farsa* en un acte, *le Metamorfosi*, qui fut donnée sur le théâtre de la Fenice, de Venise, au printemps de 1807.

LAVIGNE (Jacques-Émile), chanteur français, né à Pau en 1782, commença sa carrière en province, puis vint débuter à l'Opéra, le 2 mai 1809, par le rôle d'Achille dans *Iphigénie en Aulide*, et joua successivement Polynice dans *Œdipe à Colone*, Admète dans *Alceste*, et Orphée. Il fut très-bien accueilli dès les premiers jours, et obtint personnellement un très-grand succès dans un médiocre opéra de Persuis, *la Jérusalem délivrée*. « Il serait impardonnable, disait à ce sujet un écrivain (*Opinion du Parterre*, 1813), d'oublier les nouveaux titres que le jeune Lavigne vient d'acquérir à la faveur publique. Le rôle de Tancrède, dans *la Jérusalem délivrée*, lui

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

a fait le plus grand honneur ; sa place, jusqu'alors incertaine, est actuellement assurée parmi les sujets les plus distingués de ce théâtre, et pour sa réputation, il peut dater de la première représentation de ce poème. »

Lavigne était doué d'un très-beau physique, et sa voix, sonore et vigoureuse, était remarquable par son beau timbre et sa solidité. Il donnait sans faiblir non-seulement *l'ut*, mais le *ré* de poitrine à pleins poumons. On lui aurait seulement désiré une éducation musicale plus complète, et parfois un peu plus de goût dans sa manière de chanter. Les rôles principaux qu'il a créés à l'Opéra sont ceux de Gonzalve de Cordoue dans *les Abencérages*, d'Alcibiade dans *Alcibiade solitaire*, et de Mars dans *les Dieux rivaux*. Lavigne ne tint jamais le grand emploi, qui était alors occupé par Nourrit; mais il brilla dans un rang secondaire, qui d'ailleurs ne l'empêchait pas de jouer des rôles fort importants. Il obtenait surtout d'immenses succès en province, lorsqu'il y allait donner des représentations, et il y faisait littéralement fureur. Cet artiste prit sa retraite en 1825, et alla se retirer à Pau, sa ville natale. Je crois qu'il y est mort en 1855.

La puissance remarquable et l'étonnante sonorité de sa voix avaient fait surnommer Lavigne *l'Hercule du chant*. Il n'était pas médiocrement fier de ce titre, comme on va le voir par la lettre suivante, chef-d'œuvre de sottise et de vanité, qu'il adressait d'Amsterdam à son camarade Dabadie, de l'Opéra, le 21 juin 1821, et qui fut publiée par *le Miroir* du 30 : — « Mon fils m'écrit, et sa lettre est remplie de rapsodies concernant l'Opéra ; il me dit tenir de vous *que l'administration est pénétrée que je n'ai plus de voix, et qu'à peine je pourrais finir un premier acte d'opéra sans courir la chance d'être sifflé*. Quelle honte pour les hommes ! Qui croirait à un pareil assemblage de perfidies, de rapsodies et de platitudes, prétextes pour m'éloigner encore de cet établissement. Est-ce que mes succès, naguère obtenus en France, à Bruxelles, dans la Belgique et en Hollande, sont déjà oubliés, même de mes ennemis ? Qu'ils sachent, ces gens méchants, que je méprise souverainement leur basse conduite et leur insolente fierté, qu'ils n'exercent contre moi que parce que je suis éloigné d'eux. Justice me sera rendue, ou je me la rendrai moi-même. Cette époque n'est pas éloignée, où je paraîtrai à leurs yeux pour les forcer à s'abaisser devant moi ; je les forcerai à paraître dans la lice pour être jugés, comme les gladiateurs qui se présentaient dans l'arène. Nous verrons alors à qui le peuple décernera la couronne. Car enfin il en faut finir avec tous ces pygmées. La plus grande preuve d'intérêt et d'amitié que vous puissiez me donner est celle de lire ma lettre au foyer de l'Opéra; que les prétendants s'inscrivent pour lutter avec moi, qu'ils indiquent l'époque et l'ouvrage dans lequel ils veulent concourir. Je suis prêt à me lancer dans l'arène. A lettre vue, je me rendrai à Paris, vous pouvez même faire connaître mes intentions à l'administration de l'Académie de musique ; je vous autorise même à leur montrer ma lettre. Je dis plus ; si vous êtes bon ami, bon compatriote et toujours honnête homme, vous devez, pour l'honneur de cette portion de la patrie à qui vous devez le jour et où je reçus ma naissance, vous devez, dis-je, demander réparation de l'affront qu'on a voulu faire à un homme de votre pays, qui a autant d'honneur que de talent. Montrez ma lettre à tout Paris, que l'Opéra même la fasse consigner dans les journaux, mais que les prétendants passés, présens et futurs se présentent; celui qui refusera la partie devra être taxé de *drôle*, de *fanfaron*, enfin de tous les termes qui constituent l'homme lâche et ignorant. J'attends votre réponse..... *Sans voix !*..... Les lâches, d'oser ainsi parler de *l'Hercule du chant!* Si je suis votre ami, vous m'en donnerez une preuve, en donnant de la publicité à ma lettre ; j'en garde une copie, elle pourra me servir au besoin. — Votre ami et compatriote, LAVIGNE. »

Une autre lettre, plus utile à sa renommée que la précédente, est celle-ci, que Spontini adressait à Lavigne au lendemain d'une reprise de *Fernand Cortez*, le 19 juillet 1817 : — « En partant pour la campagne, je ne veux pas, mon cher Lavigne, ne pas vous réitérer par écrit combien je suis sensible à tout le zèle que vous avez mis à remplir le rôle de *Fernand Cortez*, dans un moment bien funeste et douloureux pour vous. Ma satisfaction est égale à celle du public, qui comme moi vous l'a témoignée au-delà de vos espérances, et pour le sacrifice que vous nous avez fait et pour le talent très-distingué que vous avez déployé dans cet ouvrage. Certes que vous ne pouviez pas mieux répondre à mes instances, dans une aussi pénible circontance, à celles de l'administration et à nos désirs. C'est ainsi qu'en remplissant honorablement vos devoirs, vous assurez une stabilité bien méritée à votre réputation théâtrale. C'est en continuant ainsi que vous pourrez maintenir en votre faveur la bienveillance de l'autorité et la protection éclairée de S. Exc. le ministre de la maison du Roi, qui n'a ignoré aucune des circontances de votre conduite, à l'égard de la mise en scène de *Cortez*, et qui a daigné m'en témoigner pour vous sa

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

satisfaction particulière. Recevez, je vous prie, mon cher Lavigne, ce témoignage sincère de mon estime et de mon attachement. — SPONTINI. »

D'abord employé en qualité de sous-chef à la direction des droits-réunis de Bordeaux, Lavigne s'était fait en cette ville une réputation de chanteur amateur. On peut croire, d'après les éloges de Spontini, qu'il était devenu à Paris un véritable artiste.

LA VILLEMARQUÉ (THÉODORE-CLAUDE-HENRI **HERSART DE**), littérateur et érudit français, membre de l'Institut, est né en Bretagne le 6 juillet 1815. M. de La Villemarqué s'est fait connaître par la publication de plusieurs ouvrages sur la langue et la littérature bretonnes; parmi eux nous citerons celui intitulé : *Chants populaires de la Bretagne* (*Barzaz-Breiz*), recueillis et publiés avec une traduction française, des arguments, des notes, et les mélodies originales. La première édition de cet ouvrage intéressant a paru en 1839 (2 vol. in-8); la quatrième a été publiée en 1846 (2 vol. in-12). Cette dernière était augmentée de trente-trois nouvelles ballades historiques.

LAVOIX (HENRI), écrivain sur la musique, est né en 1846. Fils d'un employé au cabinet des médailles de la Bibliothèque nationale, lui-même entra, après avoir fait de bonnes études, comme employé au département des imprimés du même établissement, en 1866. Doué d'un goût naturel pour la musique, il étudia le contrepoint et l'harmonie avec M. Henri Cohen (*Voyez* ce nom), et se livra bientôt à des recherches historiques intéressantes sur cet art. Il devint, pour ces questions spéciales, collaborateur de divers journaux, *le Monde artiste*, *la Revue nationale et étrangère*, *la Gazette musicale*, *la Revue de France*, *la Chronique musicale*, etc., et publia quelques travaux qui se font remarquer par leur caractère ingénieux et par la solidité des informations : 1° *les Traducteurs de Shakespeare en musique* (Paris, Liepmannssohn, 1869, in-8 de 32 pp.); 2° *la Musique dans la nature* (Paris, Pottier de Lalaine, 1873, in-8° de 78 pp.); 3° *la Musique dans l'imagerie du moyen-âge* (id., id., 1875, in-8 de 48 pp.). En 1875, l'Académie des Beaux-Arts, qui avait mis au concours un Mémoire sur l'histoire de l'instrumentation depuis le seizième siècle jusqu'à nos jours, a accordé deux mentions aux deux travaux présentés sur ce sujet par MM. Henri Lavoix et Weckerlin.

LAVOYE (ANNE-BENOÎTE-LOUISE), chanteuse et comédienne distinguée, née à Dunkerque (Nord), le 28 juin 1823, fut admise dès l'âge de treize ans, le 8 octobre 1836, au Conservatoire de Paris, où elle devint l'élève de Mme Damoreau. Elle y fit de très-bonnes études, obtint un second prix de chant en 1839, le premier l'année suivante, et remporta le premier prix d'opéra-comique en 1842. Engagée, à la suite de ces succès d'école, au théâtre de l'Opéra-Comique, elle y débuta en 1843 dans *l'Ambassadrice*, et fut accueillie avec faveur et sympathie par le public. Bientôt elle se vit chargée de créations importantes, dans *Sultano*, *le Caquet du Couvent*, *le Bouquet de l'Infante*, *il Signor Pascariello*, *Ne touchez pas à la Reine*; mais les rôles qui lui firent le plus d'honneur furent ceux d'Haydée dans l'opéra de ce nom, de Zerbina dans *la Sirène*, de Thérèse dans *le Ménétrier*, de Georgette dans *le Val d'Andorre*, et surtout l'adorable rôle d'Athénaïs de Solanges dans *les Mousquetaires de la Reine*. Sa voix fraîche et pure, sa vocalisation nette et hardie, son intelligence de la scène, son élégance et sa grâce valurent à Mlle Lavoye, pendant plusieurs années, des succès incontestables et répétés. En dehors de ses créations, elle se montra aussi avec avantage dans plusieurs rôles du répertoire courant, et joua ainsi *le Domino noir*, *la Part du diable*, *les Diamants de la Couronne*, et divers autres ouvrages. Pourtant, malgré l'excellent accueil qu'elle recevait chaque jour du public de l'Opéra-Comique, Mlle Lavoye, j'ignore pour quelles raisons, ne resta pas à ce théâtre. Vers 1850, elle quitta Paris, et s'en alla, dans diverses grandes villes de la province ou de l'étranger, tenir l'emploi des premières chanteuses légères d'opéra et d'opéra-comique, se produisant successivement à Genève, Bruxelles, Marseille, Lyon, Bordeaux et Rouen. Depuis assez longtemps déjà, je crois qu'elle est tout à fait retirée du théâtre.

Une sœur de cette artiste, Mlle *Marie-Hippolyte-Antoinette Lavoye*, née à Dunkerque le 21 septembre 1828, a fait aussi son éducation au Conservatoire de Paris, où elle a obtenu, en 1845, un second prix d'opéra-comique. Elle a suivi obscurément la carrière du théâtre. Enfin, un frère de ces deux cantatrices, musicien aussi, a suivi au Conservatoire la classe de trombone.

LAWROWSKY (ELISABETH), chanteuse russe distinguée, née vers 1848, a fait son éducation musicale au Conservatoire de Saint-Pétersbourg, où elle a été élève de la célèbre cantatrice Mme Nissen-Salomon. Douée d'une voix de mezzo-soprano très-étendue, très-bien timbrée, à qui elle avait su donner les qualités d'un style très-pur, elle parut au théâtre Marie, de Saint-Pétersbourg (Opéra national russe), aussitôt ses

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

études terminées, et débuta, au mois de février 1868, dans *la Vie pour le tsar*, avec un succès d'autant plus considérable qu'elle était la première élève du Conservatoire qui se présentait sur cette scène nationale. Elle fut aussitôt engagée pour deux années, et se montra avec le même bonheur dans *Orphée* et plusieurs autres ouvrages du répertoire. Elle commençait à acquérir une situation artistique et une véritable autorité sur le public, lorsque l'ambition lui tourna la tête et lui fit abandonner cette position. Persuadée qu'elle était destinée à faire événement en Europe et qu'elle n'aurait qu'à choisir entre les scènes italiennes les plus renommées, elle refusa, en 1872, de renouveler son engagement avec le théâtre Marie, et donna dans la salle de la noblesse, en manière d'adieu au public de Saint-Pétersbourg, un concert qui lui valut une sorte de triomphe. Elle vint alors à Paris, se plaça sous la direction de Mme Viardot pour étudier le chant français et le chant italien, se fit entendre une ou deux fois en public, puis, en 1873, se rendit à Leipzig, où elle se produisit, dans plusieurs concerts du Gewandhaus, avec un réel succès. Cependant, ses espérances de rapide célébrité s'évanouirent peu à peu, et elle ne put réussir à se montrer, comme, elle l'avait supposé, sur l'un des grands théâtres italiens de l'Europe occidentale. Elle est alors, si je ne me trompe, retournée dans sa patrie, où elle n'a pas reparu à la scène.

Mme Lawrowsky a épousé à Odessa, le 31 juillet 1871, le prince Zeretelew, ce qui, dit-on, ne la rend ni millionnaire ni très-grande dame, car le titre de prince admet en Russie bien des inégalités. On a raconté sur elle une histoire émouvante. En 1869, sa mère étant tombée dangereusement malade et les ressources de la famille ayant été assez rapidement épuisées, quelques amis eurent l'idée d'organiser à son bénéfice un grand concert auquel, naturellement, elle prendrait part. On fixa le jour au 26 mars, on convoqua l'orchestre, on loua la vaste salle de l'Opéra et l'on fit imprimer les programmes. Le soir venu, Mme Lawrowsky se rendit au théâtre le cœur gonflé, car l'état de sa mère avait empiré dans la journée. La salle était comble, et la recette s'élevait à 4,000 roubles environ. La jeune artiste chanta avec plus d'expression que jamais et transporta tout l'auditoire, qui, après chaque morceau, la fêtait, la rappelait et l'acclamait. Le concert fini, elle se rendit en toute hâte chez elle, pour retrouver sa mère. Quand elle lui eut fait connaître le succès qu'elle venait d'obtenir et comment elles se trouvaient désormais l'une et l'autre à l'abri du besoin, la mère serra la main de sa fille, et ferma les yeux pour ne plus les rouvrir.

LAZARE (Martin), pianiste et compositeur néerlandais, né à Bruxelles le 27 octobre 1829, commença l'étude du solfège au Conservatoire de cette ville, puis, ses parents étant allés s'établir à La Haye, y travailla le piano sous la direction de M. Van der Does, et vint ensuite continuer ses études à Paris. Admis au Conservatoire de cette ville dans la classe de piano de Zimmermann, il obtint un accessit au concours de 1846 et un second prix en 1848; il se vit décerner aussi un premier accessit d'harmonie et accompagnement en 1847, et espérait pouvoir prendre part au concours de l'Institut, pour le grand prix de Rome, lorsqu'il apprit que sa nationalité étrangère ne lui en laissait par la possibilité. Après plusieurs années passées à Paris, M. Lazare alla se fixer pendant quelque temps à Londres, puis retourna en Hollande, Un concours ayant été ouvert par le roi des Pays-Bas pour la composition d'un opéra-comique français sur un livret de M. de Saint-Georges, *le Roi de Bohême*, M. Lazare participa à ce concours et vit son œuvre couronnée. *Le Roi de Bohême* fut représenté sur le théâtre royal de La Haye le 1er avril 1852, et fut bien accueilli du public. Cependant, M. Lazare ne resta pas dans sa patrie. Après avoir fait un voyage artistique en Allemagne, il s'embarqua pour les États-Unis, fit un assez long séjour en Amérique, se fixa pendant une année à Toronto (Canada), puis, de retour en Europe en 1860, passa trois années à Londres, pour s'établir ensuite définitivement à Bruxelles, où depuis douze ou quinze ans il se consacre à l'enseignement. Il a fait représenter récemment en cette ville, dans un salon particulier, une opérette intitulée *les deux Mandarins* (9 février 1878). M. Lazare a publié à Paris, à Londres et à La Haye, plusieurs compositions pour le piano, parmi lesquelles je citerai les suivantes : 6 Études de concert, Paris, Chabal; 6 Études de genre, op. 30, id. Schott; 2 Valses de salon, op. 21 et 27, id., id. ; Sicilienne, id., id.; *Florence*, sérénade, id., Heugel; etc.

LEAL. Il y a plusieurs musiciens portugais de ce nom : d'abord *Eleutherio Franchi Leal*, qui fut professeur au séminaire patriarcal de Lisbonne pendant le gouvernement de D. Maria I et de Jean VI; il vivait encore en 1839, mais il avait pris sa retraite. Ce musicien a composé beaucoup de musique d'église de peu de valeur, écrite dans le style théâtral alors en vogue, et parsemée d'airs de bravoure à l'usage des artistes qui se plaisaient alors à les broder d'une foule de fioritures ; c'était la musique de concert (surtout

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

la musique rossinienne), qui à cette époque envahissait partout les églises. On cite parmi les meilleures compositions de Leal une *Messe de Requiem*, et des *Matinas da Conceiçao*.

João LEAL fut un compositeur très-distingué dans le genre spécial qu'on appelle en Portugal *Modinhas*. Ces petites mélodies ont une physionomie originale ; elles sont de courte haleine, d'une construction musicale fort simple, d'un rhythme facile, mais pleines d'expression et empreintes d'une douce mélancolie. Les *modinhas* diffèrent essentiellement de la *romance* française, ou du *lied* allemand. Les paroles sont aussi simples que la musique; c'est presque toujours l'amour qui en fait le sujet ; mais il se présente avec des allures très-modestes, suppliant, et n'acquiert jamais le caractère de la violence ou de la passion. Beaucoup de compositeurs portugais ont cultivé ce genre de petites pièces, mais fort peu y ont réussi ; celles de João Leal étaient très-estimées au commencement de ce siècle (1800-1810). Balbi (1) en parle avec éloges. Cet artiste appartenait à une famille dans laquelle le talent musical était héréditaire. Son père était un excellent amateur sur le violon et fort instruit dans la musique ; ses dix enfants étaient tous si bien doués sous le rapport musical qu'ils exécutaient des opéras tout entiers, les chefs-d'œuvre de Cimarosa, de Rossini, de Marcos Portogallo. C'est ainsi qu'ils exécutèrent à eux seuls une pièce italienne à bord du vaisseau de ligne anglais *le Foudroyant*, qui avait accompagné le roi Jean VI à Rio de Janeiro. Balbi dit qu'il est *impossible de décrire leur habileté*. Le père de João Leal avait aussi deux frères, tous deux médecins et comme lui grands amateurs de musique ; quant à leur père, il jouait de plusieurs instruments, et l'on assure qu'il en était de même de leur aïeul. Voilà donc les facultés musicales se continuant pendant quatre générations dans une même famille.

Miguel LEAL, religieux de l'ordre de Cister dans le couvent d'Alcobaça, où il entra en 1646, naquit à Lisbonne et y passa le reste de sa vie comme prieur du couvent de N^a S^a do Desterro ; on ignore la date de sa mort. C'était un musicien très-savant, qui a beaucoup composé ; on cite surtout de lui une *Messe* à neuf chœurs ou 36 voix, avec accompagnement d'orchestre et orgue. Les difficultés de cette composition étaient telles qu'on ne put les surmonter avec les éléments dont on disposait à Alcobaça (petit lieu où est situé le célèbre couvent de l'ordre de St-Bernard). Au temps de Miguel Leal, les compositions à grand nombre de voix étaient fort en usage en Portugal. On étudiait beaucoup les savantes œuvres de Benevoli, représenté en Portugal par le célèbre maître national Duarte Lobo. Benevoli (1602-1672) a encore surpassé Leal en composant une messe à 12 chœurs ou 48 voix ; Giansetti (XVIIe siècle) et Gregorio Balabene (XVIIIe siècle) ont écrit des compositions du même genre. La messe de Benevoli fut exécutée dans l'église de *Santa-Maria sopra Minerva*, par 150 musiciens, ce qui est un fait inouï à cette époque. Miguel Leal n'eut pas la même chance.

J. DE V.

(1) *Essai statistique*, vol. II, page 217.

LEALI-MOLCIERA (.....), compositeur italien, a fait représenter en 1800 sur le théâtre de la Scala, de Milan, un opéra bouffe intitulé *il Disertore*. Je n'ai pas d'autres renseignements sur cet artiste, qui est resté complétement inconnu.

LEBEAU (François), compositeur amateur, fils d'un ministre d'État de Belgique, est né à Liége le 4 août 1827. Il reçut des leçons de piano de Michelot aîné et quelques conseils de Mme Pleyel, puis étudia l'harmonie avec Bosselet. Auteur d'un opéra intitulé *Esméralda*, dont il écrivit la musique sur le livret de M. Victor Hugo qui avait servi à Mlle Louise Bertin, M. Lebeau fit représenter cet ouvrage à Liége le 24 mars 1856, puis à Anvers, et enfin à Bruxelles, d'abord au théâtre des Galeries St-Hubert (14 avril 1857), ensuite à celui de la Monnaie (25 avril 1859). Il fit traduire le livret en italien, et publia sa partition dans cette langue. En parlant de cet opéra, le journal *l'Indépendance belge* s'exprimait ainsi : « Comme compositeur, M. Lebeau est un enfant de la nature. Il n'a point étudié l'art ; ce qu'il en sait, il l'a en quelque sorte deviné. » M. François Lebeau a été secrétaire de la commission administrative du Conservatoire de Bruxelles.

LEBEL (Louis-Box), professeur et organiste aveugle, est né à Nangis (Seine-et-Marne) le 10 février 1831. Admis à l'institution des Jeunes-Aveugles de Paris à l'âge de dix ans, il y fit son éducation musicale, et remporta, dans sa dernière année d'études, les prix d'honneur d'orgue, de piano et de violon, ainsi que celui connu sous le nom de prix de six cents francs. En 1849, il entra au Conservatoire, où il devint l'élève de M. Benoist pour l'orgue et d'Halévy pour la fugue et la composition. Nommé, en 1851, professeur d'orgue et de composition à l'Institution des Jeunes-Aveugles, il y fit aussi les classes de violon jusqu'en 1870, et en 1869, à la mort de Rousseil, lui succéda comme chef d'orchestre. Depuis 1853, il est organiste à l'église Saint-Etienne du Mont.

M. Lebel, qui a donné à l'école d'orgue de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

l'Institution des Jeunes-Aveugles un grand développement, a écrit, pour l'orgue et pour l'orchestre, un assez grand nombre de compositions, qui ont été exécutées pour la plupart par l'orchestre de cet établissement et qui indiquent un artiste de talent. Il faut citer surtout, parmi ces compositions, une cantate à Valentin Hauy, fondateur de l'institution, exécutée lors de l'inauguration de sa statue dans la cour de l'école, et une autre cantate à Braille, inventeur du système d'éducation à l'usage des aveugles. Aucun de ces ouvrages n'a été publié, et M. Lebel n'a fait graver jusqu'ici que quatre morceaux de piano, dont une marche triomphale, et un caprice original intitulé *Lætitia*.

LEBLANC est le nom d'une dynastie de luthiers français dont le dernier membre connu exerçait sa profession à Paris en 1772. Le père, le grand-père et le bisaïeul de celui-ci avaient été luthiers comme lui. On n'a pas, malheureusement, d'autres renseignements sur cette famille intéressante.

* **LEBLANC** (.....), violoniste et compositeur. A la liste des productions dramatiques de cet artiste, il faut ajouter *le Mariage de Nanon* ou *la Suite de Madame Angot*, opéra-comique en un acte, donné au théâtre d'Emulation en 1796 ou 1797. Certaines féeries dont Leblanc écrivit la musique étaient loin de manquer d'importance à ce point de vue ; nous mentionnerons : *l'Enfant du bonheur* (th. d'Émulation, 1798) ; *la Forêt enchantée* ou *Isaure et Floreslan* (Gaîté, 1800) ; *Huon de Bordeaux* (id., 1801) ; *Saphirine*, ou *le Réveil magique* (id., 1811) ; *Riquet à la houppe* (id., 1811). Parmi les mélodrames dont il fit aussi la musique, il faut citer *Elisa* ou *le triomphe des femmes*, *le Sérail*, *Egbert Ier*, *roi d'Austrasie*, *Azémire* ou *les Réfugiés péruviens*, etc. Leblanc est mort au mois de mars 1827.

* **LEBLICQ** (Charles-Théodore), compositeur, est mort à Schaerbeck-lez-Bruxelles, le 8 octobre 1875. On a exécuté à Bruxelles en 1877, à l'un des concerts du Waux-hall du parc, une ouverture de ce compositeur, intitulée *Gustave Wasa*.

* **LEBORNE** (Aimé-Ambroise-Simon). Il faut joindre à la liste des œuvres dramatiques de ce compositeur *les Deux Figaros*, opéra en trois actes, écrit par lui en société avec Carafa sur un livret que Victor Tirpenne avoir tiré d'une ancienne comédie de Richaud-Martelly, et qui fut représenté à l'Odéon le 22 août 1827. L'enseignement de Leborne était très-renommé, et l'on peut citer parmi ses élèves de nombreux prix de Rome, MM. Aimé Maillart, Georges Bousquet, Duprato, Barthe, Léonce Cohen, Cherouvrier, Deslandres, puis MM. de Lajarte, Charles Poisot, Demerssemann, Savard, Debillemont, Stamaty, Hocmelle, etc. Bibliothécaire de la chapelle de Napoléon III comme il l'avait été de la chapelle de Louis-Philippe, Leborne fut décoré en 1853. Mort le 1er avril 1866, il a laissé inédit un Traité complet d'harmonie, de contrepoint et de fugue. Un détail de la vie de Leborne a été ignoré de tous les biographes : sur les instances de son père, qui jouait la comédie à l'Odéon, il débuta lui-même à ce théâtre, en 1817, dans l'emploi des jeunes amoureux ; mais ce ne fut que l'affaire d'un instant, et bientôt il renonça pour toujours à la carrière de comédien.

LEBOUC (Charles-Joseph), violoncelliste distingué, né à Besançon le 22 décembre 1822, montra de bonne heure d'heureuses dispositions pour la musique, et fit d'excellentes études au Conservatoire de Paris. Admis d'abord dans cet établissement comme élève de M. Vaslin pour le violoncelle, le 10 janvier 1840, il donnait sa démission quinze jours après, le 25 du même mois. Il entrait ensuite, le 9 octobre suivant, dans la classe d'harmonie de Colet, obtenait un accessit d'harmonie en 1842, puis était admis dans une autre classe de violoncelle, celle de Norblin, et se voyait décerner, aux concours de 1843, le second prix de violoncelle et le second prix d'harmonie. Il devenait alors élève d'Halévy pour la fugue et la composition, et remportait, en 1844, le premier prix d'harmonie en même temps que le premier accessit de fugue.

Après avoir quitté l'école, M. Lebouc se livra à l'enseignement, tout en se faisant connaître comme virtuose et en faisant apprécier, dans les concerts, son jeu élégant et distingué, remarquable surtout dans l'exécution de la musique de chambre. Il a organisé chez lui, depuis une vingtaine d'années, en compagnie de sa femme, fille du grand chanteur Nourrit et artiste de talent elle-même, des cours généraux de théorie, de musique vocale et instrumentale, qui comprennent toutes les branches de l'art, et il donne chaque hiver une série de douze séances de musique fort intéressantes. M. Lebouc a publié une bonne *Méthode complète et pratique de violoncelle*, et il a composé aussi un certain nombre de morceaux de genre, fantaisies, etc., pour violoncelle avec accompagnement de piano.

LE CAMUS (.....), compositeur, est mort en 1677, malgré ce qu'en a dit l'auteur de la *Biographie universelle des Musiciens*, trompé par la publication, en 1678, d'un recueil de sa composition, recueil qui était évidemment une œuvre posthume. Le *Nouveau Mercure ga-*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tant, dans son numéro d'avril 1677, est absolument explicite à ce sujet : « La mort, dit-il, a pris aussi le sieur Le Camus, qui estoit de la musique du Roy. Il a composé un nombre infiny de beaux airs, et s'ils estoient mis ensemble, il y en auroit de quoi former plusieurs opéras, dans lesquels on ne verroit pas toûjours la mesme chose. »

LE CAMUS (Jean-Pierre), compositeur, né à Genève dans les premières années du dix-huitième siècle, et mort en 1768, n'est connu que par l'ouvrage suivant : *Les Pseaumes du roi et prophète David, mis en vers français, revus et approuvés par les pasteurs et professeurs de l'Eglise et de l'Académie de Genève. Mis en musique par Jean-Pierre Le Camus, citoyen de Genève* (Genève, 1760, 2e édition, 1764). Dans la préface de cet ouvrage, l'auteur annonce que « plus tard il offrira au public ses psaumes à quatre parties composés tant pour l'orgue que pour plusieurs sortes d'instruments, auxquels il joindra une basse fondamentale; ce sera à cette pierre de touche que les connaisseurs décideront de son ouvrage. » Mais ce second recueil ne fut jamais publié, et Le Camus mourut avant de l'avoir mis au jour

LE CARPENTIER (Adolphe-Clair). *Voyez* **CARPENTIER (LE)**.

LE CÈNE (Michel-Charles), éditeur de musique à Amsterdam, était le gendre et l'associé du célèbre Étienne Roger (*Voy.* ce nom), dont il fut le successeur. Le nom de cet artiste, comme celui de son beau-père, indique une origine française; mais les renseignements sur lui sont à peu près introuvables. Les seuls que je rencontre ont été donnés par M. Edouard Gregoir, dans son second volume de *Documents historiques relatifs à l'art musical et aux artistes musiciens*. Je vais reproduire les quelques lignes relatives à Le Cène, en regrettant que l'écrivain n'ait pas cru devoir citer ses sources : « Michel-Charles Le Cène, probablement Français de naissance, naquit vers 1690, et il est venu s'établir à Amsterdam comme associé de la maison Roger. Le 31 mai 1717, il fut accepté comme membre de la confrérie des imprimeurs de cette ville. Plusieurs ouvrages portent le nom des deux éditeurs. En 1741, Le Cène mourut, et ce grand établissement disparut du monde musical. » C'est en 1732 que Le Cène publia une nouvelle édition, très-augmentée, du catalogue mis au jour en 1716 par Étienne Roger, sous ce titre : *Catalogue des livres de musique imprimés à Amsterdam, chez Étienne Roger, et continués par Michel-Charles Le Cène*, Amsterdam (s. d.), petit in. 8° de 72 pp.

LECHANTRE (Mlle), claveciniste et compositeur, vivait à Paris dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Elle a publié deux concertos pour clavecin ou piano, avec accompagnement de deux violons, deux hautbois, alto et basse, œuvre 1re.

LÉCHETITZKY (Th.....). — *Voyez* **LESCHETITZKY**.

LE CIEUX (Léon), violoniste, né à Bayeux (Calvados), le 12 mai 1821, était fils d'un honorable médecin de cette ville. Contrairement à tant d'autres, il trouva au foyer paternel les plus grandes facilités pour satisfaire la vocation qui, chez lui, s'était annoncée de bonne heure. Son premier maître de violon fut un artiste de Bayeux, nommé Trébutien, lequel le fit débuter à l'âge de treize ans, dans un des concerts de la Société philharmonique. Accueilli avec enthousiasme par ses concitoyens, Léon Le Cieux sut ne pas se laisser étourdir par ses premiers succès, et il continua de travailler avec ardeur.

Au mois de décembre 1844, il fut admis au Conservatoire de Paris, bien qu'ayant dépassé la limite d'âge, et il entra dans la classe d'Habeneck; il y demeura jusqu'en juin 1846, et quitta le Conservatoire sans prendre part aux concours de fin d'année. Il commença dès lors à se produire dans les concerts et dans les soirées du grand monde parisien, près duquel il acquit une certaine vogue, malgré les inégalités de son talent. Ses manières urbaines et distinguées lui avaient permis de se créer, comme professeur d'accompagnement, une nombreuse clientèle. Il fut pourvu plus tard d'un titre officiel, et remplit, jusqu'à la chute de l'Empire, les fonctions de premier violon-solo de la chapelle impériale.

Léon Le Cieux est mort à Paris, le 15 février 1873. Il a écrit pour le violon un certain nombre de fantaisies et morceaux de concert. Parmi ceux qui ont été publiés, nous citerons : Fantaisie sur des motifs de *Don Pasquale*, op. 4, Paris, Léon Grus; — Fantaisie pour piano et violon sur *le Duc d'Olonne*, op. 8, Paris, Brandus; — Fantaisie de concert, op. 10, Paris, Meissonnier et Heugel; — *Andante et rondo*, op. 26, Paris, Mackar.

J. C—z.

* **LECLAIR** (Jean-Marie). Ce violoniste justement célèbre a écrit la musique du second acte des *Amusements lyriques*, opéra-ballet en trois actes qui fut représenté à Puteaux, chez le duc de Gramont, au mois de février 1750. Cet ouvrage se composait, comme c'était l'usage à cette époque, de trois actes distincts, indépendants les uns des autres : 1° *Ajax et Thémire*, musique de Le Vasseur, chanteur de l'Opéra; 2° *Apollon et Climène*, musique de Leclair; 3° *le Bal militaire*, musique de Martin. Si Le-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

clair n'a pas compris ce petit ouvrage dans le catalogue de ses œuvres donné par lui en tête de son œuvre 12, c'est que ce catalogue ne comprenait que les compositions publiées, et qu'il est probable que celle-ci n'a jamais été gravée.

LECLAIR (Pierre), violoniste, a publié un recueil de six duos de violons, œuvre 1re (Paris Lemenu). Ce recueil a paru en 1764, l'année même de la mort de Jean-Marie Leclair, le grand violoniste dont la renommée était si grande alors. On sait que ce dernier se faisait appeler *Leclair l'aîné*. Était-ce pour se différencier de cet autre Leclair, violoniste comme lui, et celui-ci était-il son parent? C'est ce que j'ignore absolument. Je ne sais pas davantage si ce second Leclair était le même que le Leclerc mentionné dans l'Almanach des spectacles, en 1765, comme violon faisant partie de l'orchestre de la Comédie-Française; cela se pourrait, car on sait qu'à cette époque on s'inquiétait peu du plus ou moins d'exactitude apporté dans l'orthographe des noms propres.

* **LECLERC** (Jean-Baptiste), député à la Convention nationale, auteur de deux écrits sur la musique, naquit le 29 février 1756 et mourut le 16 novembre 1826. Leclerc était musicien. *La Décade philosophique politique et littéraire*, dont il était l'un des collaborateurs habituels, donnait de lui, dans son numéro du 22 octobre 1803, la musique d'une chanson arabe dont les paroles avaient été écrites par Deleyre. « Nous avons trouvé, disait à ce sujet ce journal, que le compositeur avait parfaitement exprimé la tendresse et la mélancolie des idées du poète. »

LECLERCQ (Th.....), compositeur belge, est né à Hoeylaert le 17 février 1834. Après avoir fait de bonnes études au Conservatoire de Bruxelles, il devint professeur de chant à l'Académie des Beaux-Arts de Louvain, puis maître de chapelle à l'église Sainte-Gertrude, de cette ville, abandonnant bientôt ce dernier emploi pour accepter les fonctions d'organiste à l'église de Notre-Dame aux Dominicains. M. Leclercq a publié une messe à 3 voix égales avec orgue, 6 motets à 3 voix égales, quelques romances, et a fait exécuter à Louvain, dans l'église Saint-Pierre, un grand *Te Deum* avec orchestre.

LECOCQ (Alexandre-Charles), compositeur français, l'un des artistes les plus actifs de la jeune génération musicale, est né à Paris le 3 juin 1832. Il commença ses études en dehors du Conservatoire, et était déjà un pianiste assez habile lorsqu'il fut admis dans cet établissement, le 5 novembre 1849, comme élève de la classe d'harmonie et accompagnement de M. Bazin. Dès le concours de l'année suivante il obtenait un premier prix, entrait aussitôt dans la classe de fugue et de composition d'Halévy, et peu après devenait élève de M. Benoist pour l'orgue. Il remporta alors un second accessit de fugue en 1851, le second prix en 1852, ainsi qu'un premier accessit d'orgue, et quitta le Conservatoire en 1854 pour se livrer à l'enseignement.

M. Lecocq, cependant, prétendait ne pas se vouer uniquement au professorat, et ambitionnait les succès du compositeur; mais on sait combien sont difficiles les débuts d'un jeune musicien. Une occasion se présenta pourtant, qu'il n'eut garde de laisser échapper. M. Offenbach, qui venait de fonder le petit théâtre des Bouffes-Parisiens, ouvrait un concours pour la composition d'une opérette en un acte intitulée *le Docteur Miracle*. Soixante-dix-huit musiciens prirent part à ce concours, parmi lesquels l'artiste qui fait l'objet de cette notice. A la première épreuve, M. Lecocq fut classé parmi les six premiers, avec MM. Bizet, Demerssemann, Erlanger, Limagne et Manniquet, et lors du jugement définitif sa partition fut couronnée avec celle de Georges Bizet. Il fut donc décidé que *le Docteur Miracle* serait représenté de deux jours l'un, une fois avec la musique de M. Lecocq, l'autre avec la musique de Bizet. La partition du premier vit le jour, en effet, le 8 avril 1857, tandis que celle du second était offerte au public le lendemain. Ni l'une ni l'autre cependant ne produisit une vive impression, et M. Lecocq dut attendre deux ans une nouvelle occasion. Il fut moins heureux encore cette seconde fois, car une opérette en un acte, *Huis-Clos*, donnée par lui aux Folies-Nouvelles le 29 janvier 1859, ne put être achevée par la faute du poème. Il ne se découragea pas néanmoins, et quelques années après il réussit à faire représenter sur un petit théâtre des Champs-Élysées, connu depuis sous le nom de Folies-Marigny, quelques opérettes en un acte qui se distinguaient par une grâce aimable et une facile inspiration; il donna sur cette scène mignonne *le Baiser à la porte*, *Liline et Valentin*, *les Ondines au Champagne* (3 septembre 1865), et *le Cabaret de Ramponneau* (11 octobre 1867). Entre ces deux dernières, il avait fait représenter au Palais-Royal un ouvrage du même genre, *le Myosotis* (2 mai 1866), dont la musique, écrite sur un livret très-gai de l'excellent caricaturiste Cham, avait obtenu un franc succès.

Une nouvelle scène lyrique de proportions modestes venait de se fonder, sous le titre de théâtre de l'Athénée. M. Lecocq y fit représenter d'abord un gentil opéra-comique en deux actes, *l'Amour et son Carquois* (30 janvier

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

1868), et presque aussitôt un ouvrage plus important, *Fleur de Thé*, opérette bouffe en trois actes (11 avril 1868). *Fleur de Thé* fut le premier succès retentissant du compositeur, et obtint plus de cent représentations; la partition de cet ouvrage, si elle ne brillait point par une complète originalité, se distinguait du moins par une facture ingénieuse et soignée, par un souci de la forme qui devait être plus tard l'une des qualités caractéristiques de M. Lecocq et qui contrastait avec le style débraillé des maîtres du genre, MM. Offenbach et Hervé, enfin par une recherche délicate sans prétention des effets d'orchestre. *Fleur de Thé* fut reprise plus tard aux Variétés et, traduite dans plusieurs langues, ne fut pas moins bien reçue à l'étranger qu'à Paris.

Dans le courant de cette même année 1868, M. Lecocq écrivit encore, pour le théâtre de l'Athénée, un opéra-comique en un acte, *les Jumeaux de Bergame*, écrit pour quatre voix de femmes et représenté le 20 novembre 1868, et composa quelques morceaux nouveaux pour un vaudeville en trois actes, *le Carnaval d'un merle blanc*, joué au Palais-Royal le 30 décembre. L'année suivante il donnait aux Bouffes-Parisiens deux opérettes en un acte, *Gandolfo* (16 janvier), et *le Rajah de Mysore* (21 septembre), et il en produisait deux autres, au même théâtre, en 1871, *le Testament de M. de Crac* (23 octobre), et *le Barbier de Trouville* (19 novembre), cette dernière donnée d'abord, j'ignore pour quelle raison, sous le couvert de l'anonyme.

Nous voici arrivés à la période brillante de la carrière du compositeur. *Les Cent Vierges*, opéra bouffe en trois actes représenté aux Variétés le 13 mai 1872, obtint un succès éclatant, après avoir été joué plus de cent fois à Bruxelles (1). Mais ce succès ne fut rien en comparaison de celui de *la Fille de Madame Angot*, autre ouvrage en trois actes, qui, après avoir été donné aussi à Bruxelles, le 4 décembre 1872, parut aux Folies-Dramatiques le 21 février 1873 et obtint une série de plus de quatre cents représentations consécutives. Une telle vogue rendit rapidement populaire le nom de M. Lecocq, et bientôt toutes les scènes vouées à l'opérette voulurent s'arracher ses ouvrages. Au mois de novembre 1874 il donna coup sur coup *Girofle-Girofla* au théâtre de la Renaissance (cet ouvrage avait été joué d'abord à Bruxelles), et *les Prés-Saint-Gervais* à celui des Variétés; le premier fut très-bien accueilli, mais le second fut moins heureux et n'obtint qu'un petit nombre de représentations. *Le Pompon*, joué aux Folies-Dramatiques (10 novembre 1875), n'eut pas plus de succès que *les Prés-Saint-Gervais*, bien que la partition en fût charmante et d'un style plein d'élégance; la faiblesse insigne du livret avait été cette fois fatale à la musique. Mais le compositeur prit sa revanche avec *la Petite Mariée*, qui attira la foule au théâtre de la Renaissance (décembre 1875), où il a encore donné depuis *Kosiki* (18 octobre 1876), *la Marjolaine* (3 février 1877), et plus récemment *le Petit-Duc* (25 janvier 1878). Ces six derniers ouvrages sont tous en trois actes.

M. Lecocq s'est fait une place à part parmi les jeunes artistes qui forment la nouvelle école française. Accueilli dans les théâtres qui, à la suite des Bouffes-Parisiens, s'étaient voués au culte de l'opérette bouffe, mais n'ayant pas eu la facilité de se produire sur la scène de l'Opéra-Comique, il a réagi, dans la mesure du possible, contre les traditions malsaines du genre auquel il était condamné, et semble s'être donné pour mission de le relever et de le transformer, ou tout au moins de le modifier profondément. Tandis que MM. Offenbach et Hervé, ces deux créateurs de l'opérette, paraissaient prendre à tâche de rabaisser la musique, l'insuffisance de leur éducation première ne leur laissant d'autre ressource que de flatter les instincts grossiers du public, M. Lecocq, artiste instruit et distingué, tendait au contraire à épurer le goût de ses auditeurs, montrait le respect le plus louable de l'art qu'il professait, et, cherchant à relever le niveau du genre qu'on l'obligeait à cultiver, employait tous ses efforts à ramener l'opérette dans le giron de l'opéra-comique. Cela était d'autant plus difficile pour le jeune musicien que ses deux rivaux, passés maîtres alors qu'il entrait dans la lice, avaient conquis une action réelle sur la foule; il pouvait donc paraître hardi de réagir contre leurs tendances malsaines, surtout si l'on considère que M. Lecocq n'avait à sa disposition que des théâtres d'ordre secondaire et des interprètes tout à fait insuffisants. On n'en doit avoir que plus d'estime pour son talent, pour la direction de son esprit, enfin pour la façon dont, en somme, il a fini par conquérir le succès.

M. Lecocq, il faut le dire, s'est servi de l'opérette pour tuer l'opérette, il a su faire adroi-

(1) Pendant la guerre de 1870-71, M. Lecocq s'était retiré à Bruxelles, et c'est peu de temps après qu'il y fit jouer *les Cent Vierges*. Il n'est pas inutile de faire remarquer, à ce propos, que M. Lecocq, affligé d'une douloureuse infirmité, ne marche qu'à l'aide de deux béquilles. On comprendra pourquoi je consigne ici cette particularité.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tement au goût du jour les concessions nécessaires pour le modifier, et, avec une habileté vraiment digne d'éloges, il a amené le public à accepter et peut-être à souhaiter autre chose que cette musique de pacotille et de mauvais lieu qu'on lui servait depuis si longtemps. Cela n'a pas été l'affaire d'un jour; mais plus la lutte a été longue, plus elle a été laborieuse, et plus le rôle joué par le musicien est honorable et bienfaisant. Il n'est donc que juste de le considérer, sinon comme un successeur direct, du moins comme un digne continuateur de tous ces artistes charmants qui se sont fait un renom dans le genre de la comédie musicale, les Berton, les Dalayrac, les Boieldieu, les Nicolo, les Auber, les Adam. *Fleur de Thé* et *les Cent Vierges* sont les premières tentatives importantes de M. Lecocq dans son œuvre de réaction; avec *la Fille de Madame Angot*, production pleine de verve et d'entrain, mais un peu moins distinguée d'allures, il sembla que ses efforts s'arrêtaient un instant; mais *Giroflé-Girofla*, *le Pompon* et *la Petite Mariée* achevèrent l'évolution que l'auteur avait commencée et prouvèrent qu'il n'entendait point abandonner ses idées. Dans ces divers ouvrages, on peut apprécier les saines et aimables qualités du compositeur, c'est-à-dire la grâce, l'élégance, la finesse, le charme; parfois un peu plus d'originalité, de spontanéité dans l'idée mélodique ne messiérait pas sans doute, mais on sent du moins qu'on a affaire à un vrai musicien, sachant construire un morceau, ayant le sentiment juste de la scène et de ses exigences, mettant à profit toutes les situations et tirant parti des moindres éléments. Et avec ces qualités générales, il faut louer encore le style aimable de l'artiste, son heureuse recherche du vrai dialogue musical, son orchestre chatoyant, vif, allègre, coloré. En résumé, M. Lecocq mérite de vifs éloges, non-seulement pour son talent très-réel, mais encore pour son incontestable honnêteté artistique. Au reste, ses succès ont été grands non-seulement en France, mais à l'étranger, et ses ouvrages, traduits dans toutes les langues, ont été accueillis avec la même faveur en Allemagne, en Bohême, en Italie, en Russie, et jusqu'en Suède et en Amérique.

En dehors du théâtre, M. Lecocq a publié un certain nombre de compositions, parmi lesquelles je citerai les suivantes : *Miettes musicales*, 24 esquisses de style pour le piano (Paris, D'Aubel); *les Fantoccini*, ballet-pantomime pour le piano (Paris, Brandus); Gavotte, pour piano (id., id.); *Noël*, à 2 voix; *Berceuse*, mélodie vocale (Paris, Brandus); *Lettre d'une cousine à son cousin*, *Ma femme est blonde*, *le Langage des yeux*, mélodies (id., id.); *Garde à vous*, *la Grosse Gourmande*, *le Pays des amours*, etc., chansons (Paris, Feuchot); *l'Ingénieur de Fontenay-sous-Bois*, « naïveté » (Paris, Brandus), *Ta porte est close*, aubade (Paris, Leduc) (1).

M. Lecocq, qui est un artiste instruit, a publié récemment (1877), chez l'éditeur Legouix, une réduction pour chant et piano de la partition de *Castor et Pollux*, de Rameau.

LECOMTE (A.....), compositeur, a fait représenter sur le théâtre du Hâvre, au mois de novembre 1845, un opéra-comique en un acte intitulé *Stella*.

LE CORBEILLER (Charles), pianiste et compositeur, s'est fait connaître depuis une quinzaine d'années par la publication d'un assez grand nombre de morceaux de genre et fantaisies pour le piano, écrits avec une élégance facile. On distingue, parmi ces productions légères : *le Bouquet*, 3 romances sans paroles (*le Cyclamen*, *l'Asphodèle*, *la Clématite*), op. 52; Nocturne, op. 19; *Espoir*, 2e Nocturne, op. 47; *le Secret*, 3e Nocturne, op. 50; *les Gouttes d'or*, rêverie, op. 60; *l'Élan*, galop de chasse, op. 44; *le Murmure*, idylle, op. 43; Marche militaire, op. 28, etc., etc. Cet artiste a publié aussi une quantité de morceaux de musique de danse, et quelques mélodies vocales. Enfin, on lui doit encore une Messe mélodique à 3 voix, avec accompagnement d'orgue (Paris, Colombier), et une opérette de salon intitulée *une Entrevue* (id., id.).

* **LEDEBUR** (Charles, baron de). — L'ouvrage de ce musicographe distingué, *Tonkünstler-Lexicon Berlin's* (*Dictionnaire des musiciens de Berlin*), dont les deux premières livraisons avaient été mentionnées dans la *Biographie universelle des Musiciens*, a été complétement achevé depuis lors. Il a paru en onze livraisons, dont la réunion forme un fort volume de 704 pages grand in-8° (Berlin, Ludwig Rauh, 1860-1861). La moitié de la dernière livraison est consacrée à un supplément. C'est un des ouvrages du genre les plus soignés et les mieux faits.

LEDENT (Félix-Étienne), pianiste, compositeur et professeur, est né à Liége le 20

(1) M. Lecocq a écrit, en société avec MM. Hervé et Legouix, la musique d'une opérette en un acte, *Deux Portières pour un cordon*, qui a été représentée sur le théâtre du Palais-Royal au mois de mars 1869. Les trois musiciens cachèrent en cette circonstance leurs personnalités sous le pseudonyme collectif d'*Alcindor*.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

novembre 1809. Admis en 1827 au Conservatoire de sa ville natale, il y devint élève de Jules Jalheau pour le piano, et obtint un premier prix au concours de 1832. Devenu plus tard élève de Daussoigne-Méhul, il fit sous la direction de cet artiste remarquable un cours complet de composition, et acquit des connaissances très-solides dans l'art d'écrire. En 1843, il remporta le second prix de Rome, et le 1er mars de l'année suivante il était nommé professeur de piano dans l'établissement où il avait fait ses études. Le talent dont il fit preuve dans ces fonctions lui valut une légitime notoriété, car il a formé un grand nombre de bons élèves qui, pour la plupart, ont obtenu les premiers prix dans les concours.

La grande activité déployée comme professeur par M. Ledent l'a obligé de bonne heure à renoncer aux succès du virtuose, et à négliger son talent d'exécution pour consacrer le peu de temps qui lui restait de libre à des travaux de composition; ceux-ci même ont été souvent entravés par le nombre prodigieux d'élèves auxquels il donnait ses soins. Parmi les ouvrages publiés par M. Ledent, on remarque un Adagio et Rondo pour piano et orchestre, dédié à Mme Pleyel (Liége, Muraille), deux Barcarolles pour piano seul, *Lamento* (romance sans paroles), et un grand nombre de mélodies vocales. M. Ledent est chevalier de l'ordre de Léopold.

* **LEDIUY** (Adolphe). Quelques personnes attribuent à cet artiste écrivain la paternité de l'ouvrage facétieux intitulé *Dictionnaire aristocratique, démocratique et mistigorieux de musique vocale et instrumentale*, et publié sous le pseudonyme de *Chrysostauphe Clédeçol* (*Voy.* ce nom).

LEDUC (Alphonse), pianiste, compositeur, professeur et éditeur de musique, né à Nantes le 9 Mars 1804, est mort à Paris, le 17 juin 1868. Petit-fils d'un violoniste et fils d'un bassoniste distingué, il commença avec son père l'étude du solfége, du basson et de l'harmonie; plus tard il étudia la guitare et la flûte, et devint un véritable virtuose sur ces deux instruments. On cite un concert donné par lui à l'âge de 23 ans, dans lequel il exécuta avec le même succès un air varié pour le basson, de grandes variations pour la flûte et une fantaisie pour la guitare. Venu à Paris, il entra au Conservatoire, y obtint un second prix de basson en 1825, puis prit des leçons d'harmonie de Reicha. De retour à Nantes à la fin de 1826, il y étudia le piano avec Rhein, puis bientôt se livra à la composition. En quelques années il offrit au public une innombrable quantité d'œuvres de tout genre, dont le total ne s'élève pas à moins de *treize-cents*, comprenant, entre autres, une Méthode de piano, 9 livres d'études, 328 morceaux à 2 ou à 4 mains, 184 quadrilles, 153 valses et polkas, 295 morceaux de danse à 4 mains, 94 romances et mélodies à 1, 2 ou 3 voix, 13 œuvres de basson, 52 œuvres de guitare, 38 œuvres de flûte, 26 œuvres d'orgue, etc. En 1841, Leduc fonda à Paris une maison de commerce de musique, qu'il fournit lui-même d'un grand nombre de ses compositions, et qui devient rapidement prospère. Cette maison est tenue aujourd'hui par son fils.

Parmi les nombreuses œuvres publiées par cet artiste, il faut citer : 1° *Méthode élémentaire de piano à l'usage des pensions* (ouvrage dont il a été fait trente éditions); 2° 25 *Petites Études très-faciles pour les petites mains*, op. 156; 3° *Études élémentaires*, op. 128; 4° *Études mélodiques*, op. 146; 5° *Études de mécanisme*, op. 106; 6° *Études de genre*, op. 154; 7° 25 *Petites Études à quatre mains*, pour les petites mains, op. 156 bis; 8° 24 *Préludes dans tous les tons majeurs et mineurs*, op. 169; 9° *Études chantantes et concertantes*, à quatre mains, op. 191; 10° *Bibliothèque des jeunes pianistes*, collection de 12 petites fantaisies brillantes, op. 144; *Deuxième Bibliothèque des jeunes pianistes*, 20 morceaux brillants et faciles, op. 160. A ces publications relatives à l'enseignement, il faut joindre des centaines de morceaux divers : fantaisies, thèmes variés, pièces de genre, bagatelles, un nombre infini de morceaux de musique de danse : quadrilles, valses, polkas, polkas-mazurkas, rédowas, schotischs, etc., etc.

* **LEE** (Louis). — Cet artiste a fait exécuter en 1860, à Hambourg, dans un concert, une cantate intitulée *Jeanne d'Arc*.

LEEMANS (.....), musicien flamand, né à Bruges, était établi à Paris dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, et a publié en cette ville, en 1769 : Six Quatuors, trois pour la flûte, un basson, un violon et un violoncelle, et trois pour un hautbois, un violon, un basson et un violoncelle, œuvre 3. Dans le même temps, cet artiste a publié aussi, sur des paroles de Voltaire, une ariette intitulée *le Songe*, avec accompagnement de harpe, deux violons, deux bassons, deux cors de chasse et basse. Leemans vivait encore en 1785.

LEENDERS (Maurice-Gérard-Hubert), violoniste belge, est né à Venloo le 9 mars 1833. Fils d'un artiste instruit auquel il dut sa première éducation musicale, il fut envoyé fort jeune à Bruxelles et, dès l'âge de douze

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ans, se voyait admis au Conservatoire de cette ville, dans la classe de M. Meerts, d'où il passa plus tard dans celle de M. Léonard. En 1850 le jeune artiste obtenait le premier prix de violon, consacrait ensuite deux années à étudier la composition, puis entreprenait un grand voyage artistique en Hollande, en Allemagne, en Danemark, en Suède, en Norwége et en Pologne, donnant de nombreux concerts et partout obtenant de vifs succès. En 1857, M. Leenders se fit entendre à Paris, et y fut bien accueilli. De retour dans sa patrie, il s'y livra avec ardeur à l'enseignement et à la composition, et écrivit un concerto et des fantaisies pour le violon, des romances et mélodies vocales, etc. Aujourd'hui, M. Leenders est directeur de l'École de musique de Tournai.

LEEST (Guillaume), facteur de clavicordes, natif du pays de Juliers, exerça sa profession à Anvers et fut reçu dans la bourgeoisie de cette ville le 5 décembre 1561.

LE FÉBURE (Isaac), claveciniste, professeur et compositeur, vivait à Paris dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Il a publié *Deux Sonates pour le clavecin ou le forte-piano*, avec accompagnement de violon.

* **LEFÉBURE-WÉLY** (Louis-James-Alfred), organiste et compositeur distingué, est mort à Paris le 1er janvier 1870. Il avait écrit la musique d'une cantate intitulée *Après la victoire*, qui fut exécutée à l'Opéra-Comique le 15 août 1863. La femme de cet artiste honorable, douée d'une voix charmante, qu'elle conduisait avec beaucoup de goût, se fit, il y a environ vingt-cinq ans, une réputation méritée comme chanteuse de salon et de concert. Depuis longtemps déjà elle avait renoncé à ses succès, pour se consacrer exclusivement à l'éducation de ses deux filles. Elle est morte presque subitement, à Paris, le 28 janvier 1876.

LEFEBVRE (.....), luthier français, était établi à Amsterdam de 1720 à 1735 environ. Dans son livre curieux : *les Instruments à archet*, M. Antoine Vidal constate les bonnes qualités de la lutherie de cet artiste habile. « Il est probable, dit-il, que ce Lefebvre avait travaillé en Italie, car les spécimens qui sont restés de lui sont infiniment supérieurs à ce qui se faisait alors en France. »

LEFEBVRE (.....), compositeur et poète, vivait à Paris dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Cet artiste ne m'est connu que par la publication suivante, faite par lui en 1784 : Rameau, *ballet allégorique en un acte pour la centenaire de sa naissance, suivi de réflexions sur la poésie lyrique et d'un oratorio intitulé « la Mort d'Abel »*. En annonçant l'apparition de cet ouvrage, le *Mercure de France* s'exprimait ainsi sur le compte de l'auteur : « Ce ballet allégorique n'a pu obtenir les honneurs de la représentation ; on en appelle au jugement du public. L'auteur nous dispense de prononcer sur son poème quand il dit dans ses *Réflexions sur la poésie lyrique*, que *les meilleurs poètes sont des juges très-incapables en cette matière tant qu'ils ne sont pas compositeurs*. Nous laisserons donc les musiciens décider si M. Lefebvre est bon poète. Au reste, il y a dans ses *Réflexions* des idées qui nous ont paru pouvoir être utiles aux gens de l'art. »

LEFEBVRE (Charles-Édouard), compositeur, né à Paris le 19 juin 1843, commença par étudier le droit, tout en s'occupant beaucoup de musique. Il finit par renoncer à la carrière d'avocat, entra au Conservatoire dans la classe de M. Ambroise Thomas, et prit part, sans résultat, aux concours de Rome des années 1864 et 1865. En 1866, il épousa une fille de M. Oudiné, le graveur en médailles bien connu, et dès lors se vit, par les réglements, exclu de tout nouveau concours. Mais trois ans après il eut le malheur de perdre non-seulement sa jeune femme, mais la fille qu'elle lui avait donnée. Une nouvelle réglementation des concours de Rome ayant précisément, à cette époque, reporté, comme autrefois, à trente ans la limite d'âge, M. Lefebvre se retrouvait dans les conditions normales. Il se présenta donc de nouveau, en 1870, au concours de l'Institut, et il obtint le premier grand prix de Rome, conjointement avec M. Henri Maréchal (*Voyez* ce nom), pour la cantate intitulée *le Jugement de Dieu*, cantate qui ne put, selon la coutume, être exécutée en séance publique, à cause des événements politiques qui fondirent alors sur la France. Après un voyage à Rome et dans le reste de l'Italie, en Grèce et en Turquie, M. Lefebvre était de retour à Paris, et faisait exécuter dans une séance publique de l'Institut (15 novembre 1873) une ouverture qui portait le même titre que sa cantate de concours, et au Conservatoire, à la séance d'audition des envois de Rome (23 mai 1874), une suite symphonique et le psaume XXIII pour chœur et orchestre (1). Après avoir été faire un second voyage à Rome, où il écrivait une symphonie en *mi* bémol et un très-remarquable drame lyrique en trois parties, *Judith*, sur

(1) Cette suite symphonique avait été produite une première fois par l'auteur, le 11 avril précédent, dans une des séances de la Société nationale de musique.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

un poëme de M. Paul Collin, le jeune artiste faisait entendre, dans la séance d'audition des envois de Rome de l'année suivante (27 mai 1875), des fragments de ces deux œuvres importantes, dans lesquelles la critique sut distinguer de rares qualités de style, de facture et d'inspiration.

M. Lefebvre a produit encore les compositions suivantes : 1° Pièces symphoniques (Prélude et Choral, Scherzo), Concerts du Châtelet, 7 février 1875; 2° un chœur et une romance pour cor, Société nationale de musique, 13 février 1875; 3° ouverture dramatique, Concerts du Châtelet, 26 mars 1876; 4° *Dalila*, scènes pour orchestre d'après le drame de M. Octave Feuillet (Prélude, Entr'acte, Nocturne appassionato, le Chant du Calvaire, Finale), Société nationale de musique, 1er avril 1876; quatuor en *mi* bémol pour piano et instruments à cordes. Il a publié aussi *Six poésies mises en musique* (Paris, Hartmann), et divers morceaux détachés pour chant et piano, parmi lesquels : *l'Absence*, *Sais-tu ce que le vent soupire?* etc. La partition pour chant et piano de *Judith* a été publiée par l'éditeur M. Mackar. Enfin, M. Lefebvre a en portefeuille un opéra intitulé *Lucrèce*.

LEFEBVRE (Mlle Caroline). — *Voyez* **FAURE** (Mme).

LEFÈVRE (.....) est auteur d'un opuscule publié sous ce titre : *Des causes qui retardent les progrès dans l'étude de la musique* (Paris, 1822, in-8° de 40 pp.).

LEFÈVRE (Victor-Gustave), compositeur et professeur, directeur de l'École de musique religieuse de Paris, est né à Provins (Seine-et-Marne), le 2 juin 1831, et, après avoir commencé ses études littéraires en cette ville, les termina à Paris, au collége Sainte-Barbe. Son goût pour la musique se révéla de bonne heure, et dès l'âge de treize ans, sans avoir aucune connaissance de l'art d'écrire, il s'essayait à composer des morceaux qu'il harmonisait à quatre parties. Il finit par triompher des scrupules de sa famille, d'abord peu disposée à lui laisser embrasser la carrière artistique, et obtint l'autorisation de suivre le cours de solfége de Foulon. En 1848, il fut présenté à Panseron, qui, frappé de ses dispositions pour la composition, le recommanda d'une façon toute spéciale à Auber et à Carafa; ce dernier lui témoigna beaucoup d'intérêt, et poussa l'obligeance jusqu'à faire exécuter deux de ses morceaux à orchestre par les élèves du Gymnase musical militaire, dont il était alors directeur. Auber le fit admettre au Conservatoire, dans la classe d'harmonie de Colet.

Mais M. Lefèvre ne resta pas longtemps au Conservatoire. Au bout de deux mois, il quittait Colet pour aller se mettre sous la direction de Pierre Maleden, excellent professeur avec lequel il travailla pendant dix années. C'est là qu'il puisa la connaissance étendue qu'il possède des maîtres de toutes les écoles, et qu'il commença ses travaux sur la contexture des périodes musicales, sur le rhythme et la modulation.

M. Lefèvre, que Maleden aimait comme un fils, épousa en 1865 la fille aînée de Niedermeyer, et fut bientôt nommé directeur de l'École de musique religieuse que celui-ci avait fondée en 1853. Depuis sa direction, cet établissement, qui rend à l'art des services si considérables, a pris une extension nouvelle. En dix années, M. Lefèvre, aidé de ses excellents coopérateurs, a formé et placé dans diverses églises de France 80 maîtres de chapelle et organistes, qui, tous, remplissent honorablement leur tâche, et dont plusieurs sont des artistes fort distingués. En 1872, il a reconstitué la Société de musique vocale classique sans accompagnement, qui avait été créée en 1853 par le prince de la Moskowa et Niedermeyer; dans les six concerts que donne chaque année cette Société, elle a exécuté un grand nombre de compositions du seizième siècle inconnues à Paris; en 1873 et 1874, elle a fait entendre à la Sainte-Chapelle l'office du lundi saint tel qu'on le dit à Rome, à la chapelle Sixtine.

M. Lefèvre a en portefeuille de nombreuses compositions vocales et instrumentales, entre autres plusieurs messes avec accompagnement d'orchestre, des quatuors, dont quelques-uns ont été exécutés dans des concerts, et la musique de la tragédie de *Roméo et Juliette* (traduction d'Émile Deschamps), dont on a entendu en public divers fragments. L'éditeur Richault prépare en ce moment la publication d'un Traité d'harmonie et celle d'un Traité d'accompagnement et de la basse chiffrée, écrits par cet artiste pour les cours de l'École qu'il dirige.

LEFORT (Jules), chanteur de concert et de salon, s'est fait sous ce rapport, il y a environ vingt-cinq ans, une certaine réputation, à l'époque des grands succès en ce genre de Mmes Lefébure-Wély et Gaveaux-Sabatier. Depuis quelques années il s'est consacré à l'enseignement, et s'est livré à des recherches spéciales sur l'émission vocale et sur la prononciation appliquée au chant. Voulant rendre public le résultat de ces recherches, il a fait paraître d'abord un opuscule intitulé : *De l'émission de la voix* (Paris, lieu. s. d., in-4° de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

21 pages, avec 16 pages d'exercices). M. Lefort a publié ensuite une *Méthode de chant* (Paris, Lemoine, in-4°), dont il a extrait une brochure imprimée sous ce titre : *Partie théorique de la la nouvelle* Méthode de chant *de Jules Lefort. Du rôle de la prononciation dans l'émisson vocale* (Paris, l'auteur, 1870, in-8° de 47 pages). En 1861, M. Jules Lefort voulut aborder la scène, et fit une fugitive apparition au Théâtre-Lyrique, où il se montra dans un opéra nouveau de M. Théodore de Lajarte (*Voy.* ce nom), *le Neveu de Gulliver*. La modestie de son succès n'ayant pas répondu à ses désirs, il ne renouvela pas cette tentative.

LE FRANÇOIS (.....), artiste qui vivait à Paris à la fin du dix-huitième siècle, imagina une guitare nouvelle, à laquelle il ajoutait un second manche et un grand nombre de cordes. Voici comment le *Calendrier musical* de 1789 décrivait l'instrument ainsi modifié : — « Cet instrument a deux manches, et a pour objet de diminuer les difficultés qui se trouvent dans la guitare ordinaire. Les deux manches contiennent entre eux dix-huit cordes. Le premier porte cinq cordes à vide, ou notes basses; elles se nomment *ut, ré, mi, fa, sol*, et celles qui sont sur le manche sont les mêmes que celles de la guitare, et portent les mêmes notes qu'elle. Le second manche, que l'auteur nomme *manche d'octave*, est le même pour l'accord que le grand, avec cette différence qu'il n'a que trois cordes de basse hors du manche, *ut, ré, sol;* mais on pourrait en mettre cinq, comme au grand. Cette quantité de cordes, et un manche de plus, semblent devoir doubler les difficultés; mais l'auteur fait observer qu'elles n'ont pas lieu, et qu'il gagne, au contraire, beaucoup, parce qu'il peut exécuter, sur son manche d'octave, et par le même doigter, ce que l'on ne peut exécuter sur le manche ordinaire, ou le premier des siens, que par un démanchement qui fait toujours courir des risques pour la justesse des sons et la précision de l'exécution. D'ailleurs, ces notes d'octaves, prononcées par d'autres cordes, produisent des sons plus vigoureux et plus agréables. Un des principaux avantages de cet instrument est sans doute d'offrir, à deux ou trois notes près, dans le bas, la même étendue que le clavecin ou la harpe, et de se prêter ainsi parfaitement à l'accompagnement de la voix. »

LEGEAY (Le R. P.), moine bénédictin de l'abbaye de Solesmes, a publié sous ce titre : *Noëls anciens* (Paris, Victor Palmé, 1876), une collection de quarante noëls populaires de la Bourgogne et de la Champagne, dont il a reproduit les paroles et la musique, en y joignant un accompagnement de piano.

LEGENDRE (Jules), virtuose sur le cornet à pistons et professeur, est l'auteur d'un manuel qu'il a publié sous ce titre en 1877 : *Traité complet d'articulation* ou *le Secret des coups de langue simples et doubles, classés, raisonnés et expliqués, pour cornet ou bugle et en général pour tous les instruments à vent* (Bruxelles, Mahillon, in-8).

LEGENTIL (A.....-F.....), a traduit en français les notices allemandes de Wegeler et Ries sur Beethoven, et les a publiées sous ce titre : *Notices biographiques sur L. Van Beethoven* par le Dr F.-G. Wegeler et Ferdinand Ries, suivies d'un supplément publié à l'occasion de l'inauguration de la statue de L. V. Beethoven à Bonn, sa ville natale, traduites de l'allemand par A.-F. Legentil (Paris, Dentu, 1862, in-12).

* **LEGNANI** (Louis). Cet artiste a publié : *Metodo per imparare a conoscere la musica e suonare la chitarra, composto colla massima semplicità e chiarezza*, Milan, Ricordi. Cet ouvrage porte le chiffre d'œuvre 250.

LEGOUIX (Isidore-Édouard), compositeur, fils d'un éditeur de musique, naquit à Paris le 1er avril 1834. Admis au Conservatoire, dans la classe de M. Henri Reber, il remporta un premier prix d'harmonie au concours de 1855; devenu ensuite élève de M. Ambroise Thomas, il obtint l'année suivante un second accessit de fugue, et, en 1860, une mention honorable au concours de l'Institut pour le grand prix de Rome. M. Legouix a fait représenter quelques ouvrages dont voici les titres : 1° *Un Othello*, th. des Champs-Elysées, 1863; 2° *le Lion de Saint-Marc*, opéra-comique en un acte, th. Saint-Germain, 24 novembre 1864; 3° *Ma Fille*, opérette en un acte, Délassements-Comiques, 20 mars 1866; 4° *Malbroug s'en va-t-en guerre*, opéra bouffe en 4 actes (en société avec MM. Bizet, Léo Delibes et Jonas), Athénée, 13 décembre 1867; 5° *le Vengeur*, opérette en un acte, Athénée, 20 novembre 1868; 6° *les Dernières Grisettes*, opéra bouffe en 3 actes, Fantaisies-Parisiennes (Bruxelles), 12 décembre 1874; 7° *le Mariage d'une étoile*, opérette en un acte, Bouffes-Parisiens, 1er avril 1876; 8° *Madame Clara, somnambule*, « folie » en un acte avec airs nouveaux, Palais-Royal, mars 1877. Il a en portefeuille une opérette en un acte, *la Tartane*, reçue naguère au théâtre de l'Athénée, mais non représentée. M. Legouix a écrit aussi, en société avec MM. Hervé et

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Ch. Lecocq, la musique d'une pochade musicale en un acte, *Deux Portières pour un cordon*, qui fut jouée au Palais-Royal au mois de mars 1869, et pour laquelle les trois compositeurs abritèrent leurs noms sous le pseudonyme collectif d'*Alcindor*. Il a donné au journal *le Magasin des Demoiselles* la musique de deux opérettes, *Quinolette* et *la Clef d'argent*, qui n'ont pas été représentées, et il a publié quelques romances et mélodies vocales. M. Legouix est un artiste aimable, instruit, distingué, qui n'a que le tort de respecter l'art qu'il exerce, et qui aurait réussi aussi bien et peut-être mieux que d'autres s'il avait voulu se lancer dans le champ de la musique grotesque et prétendue bouffe, si fort en honneur depuis vingt ans.

LEGRAND (Pierre), pianiste, organiste et compositeur, devint en 1780 « *maître de musique* » du théâtre du grand Opéra et de la Société des Concerts de Marseille. Il avait succédé dans ces fonctions à Rey, qui fut depuis chef d'orchestre à l'Opéra à Paris, et il fut remplacé en 1793 par Parent du grand Opéra. Cet artiste avait acquis dans le midi de la France une assez grande notoriété comme compositeur. Il a écrit des ouvertures et des marches pour orchestre, des motets à grand chœur et des messes. En 1783, il fit chanter à la Société des Concerts *l'Hymne des Lys*, cantate, et, en 1792, des chœurs qu'il avait composés pour l'*Athalie* de Racine. Ce fut lui qui enseigna l'harmonie à Della Maria. Le 20 pluviôse an IX, il fut reçu membre de l'Académie de Marseille, dans la section de musique que venait de former cette compagnie : Delattre et lui furent les deux premiers musiciens admis. Il mourut en 1809.

Al. R—d.

* **LEGROS** (Joseph), chanteur célèbre de l'Opéra. Le petit ouvrage dont cet artiste avait écrit la musique en société avec Desormery avait pour titre non *Hylas et Sylvie*, mais *Hylas et Églé*, et fut représenté à l'Opéra le 16 février 1775. Ces deux artistes avaient fait annoncer en 1774, dans le *Mercure*, la prochaine publication d'un *Recueil d'airs et de duos* dont ils étaient les auteurs ; mais je ne crois pas que cette publication ait eu lieu. (*Voyez* Desormery).

LEIDGEBEL (Amand-Léopold), pianiste, organiste, compositeur et professeur allemand, est né à Guhrau le 26 décembre 1816, alla faire ses études musicales à Breslau, et se rendit ensuite à Berlin, où je crois qu'il est toujours fixé. Cet artiste, qui est fort estimé dans sa patrie, a publié environ quarante œuvres consistant en sonates pour piano seul et pour piano et violon, caprices de concert et morceaux de genre pour un ou deux pianos, etc.

LEITE (Antonio da Silva), né à Porto (Portugal) vers la fin du XVIIIe siècle, fut maître de chapelle de la cathédrale de cette ville et compositeur distingué. Il a publié : 1° *Resumo de todas as regras, e preceitos do Canloria assim da Musica metrica, como do Cantochão, dividido em duas partes*. Porto, 1787, petit in-4° de VIII-43 pag. et deux planches gravées (l'auteur dit dans le prologue de cet ouvrage qu'il imprimera bientôt une *Arte de acompanhamento*, et un autre *Arte de Contraponto*, mais ces ouvrages n'ont pas paru ; 2° *Estudo da Guitarra em que se expõe o modo mais facil para aprender este instrumento*, Porto, 1795, 2 in-fol. de 38 pag. pour le texte, pour l'Index et XXIII pag. d'exemples de musique. Il a paru une 2me édition de cet ouvrage en 1796 avec quelques altérations dans le titre, mais elle n'a pas été augmentée. La plupart des compositions de Leite n'ont pas été imprimées ; je ne connais que : *Seis Sonatas de Guitarra com acompanhamento de Rabeca e duas Trompas ad libitum*, 1792, in fol. ; et *Hymno patriotico a grande orchestra*, Paris, 1820, in-fol. chez Ignace Pleyel et fils aîné (édition de luxe gravée par Richomme et ornée du portrait du roi Jean VI). Cet hymne fut exécuté à Porto dans le théâtre de S.-João lors du couronnement de ce prince. Je citerai encore un *Tantum ergo a 4 vozes e orchestra*, 1815. Il a aussi composé beaucoup de *Modinhas* pour un journal de musique de 1793. Je ne connais pas la date de la mort de Leite.

Un autre compositeur du même nom, le Père José Leite, jésuite, a composé la musique d'un drame allégorique : *Angola triumphante*, qui fut représenté à Lisbonne, au collége des Jésuites (Santo-Chitão), le 18 juillet 1620. Ce drame, composé de quatorze scènes, n'est pas connu.

J. de V.

* **LEJEUNE** (Claude). On trouve quatre chansons de cet artiste célèbre dans le recueil divisé en six livres que Pierre Phalèse publia à Louvain en 1555-1556, et dont le premier parut sous ce titre : *Premier livre des chansons à quatre parties, nouvellement composez* (sic) *et mises en musicque, convenables tant aux instrumentz comme à la voix* (Louvain, 1555, in-4°).

LEJEUNE, est le nom d'une famille de luthiers qui n'étaient point sans renommée et qui exerçaient leur profession à Paris dans la seconde

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

moitié du dix-huitième siècle. Le premier dont il soit fait mention est *François Lejeune*, qui, dès 1764, faisait partie de la corporation des luthiers-maîtres-jurés-comptables, et dont le nom se trouve dans une série de règlements de comptes de cette corporation qui sont conservés dans un carton des Archives nationales. François Lejeune vivait encore en 1785, et demeurait rue de la Juiverie. Ses violons paraissent avoir été estimés. Deux autres, *Jean-Charles Lejeune* et *Louis Lejeune*, étaient établis fabricants de violons, aussi à Paris, en 1783. Enfin, un quatrième, *Jean-Baptiste Lejeune*, à la fois luthier et facteur de harpes, était installé à la même époque rue Montmartre; il vivait encore en 1788, date à laquelle on n'a plus de renseignements sur aucun des précédents.

Les Lejeune, luthiers, formèrent d'ailleurs une véritable dynastie. En 1819, on en comptait trois : *Lejeune aîné*, demeurant cour du Commerce, 10; *Lejeune cadet*, fixé dans la rue Montmartre, au passage Charot; et *Lejeune fils*, établi non loin de là, passage du Saumon. De 1836 à 1846, on ne trouve plus trace que de l'un d'entre eux, qui demeurait au n° 13 de la rue Boucherat; enfin, le dernier survivant de cette famille, fixé en 1862 rue Saint-Claude, au Marais, mourut, dit-on, en 1870.

LEJEUNE (Ernest), compositeur et professeur, établi à Calais, a fait représenter sur le théâtre de cette ville les deux opéras-comiques en un acte dont voici les titres : 1° *La Chanson de Laujon* (août 1862); 2° *Un Mariage normand* (avril 1868).

LE JOLIS (A.....) est auteur d'un écrit ainsi intitulé : *De la tonalité du plain-chant comparée à la tonalité des chants populaires*, inséré dans la *Revue archéologique*. Il a été fait un tirage à part de cet opuscule (Paris, 1859, in-8°).

LÉLU (.....), compositeur dramatique, s'est fait connaître par la représentation de deux petits opéras-comiques en un acte, dont le premier, intitulé *le Cousin et la Cousine*, eut un sort très-fâcheux. Joué au théâtre Feydeau le 1er avril 1798, cet ouvrage, dont le poëme avait été écrit par Pigault-Lebrun, tomba si lourdement qu'il ne reparut jamais à la scène et que sa première représentation fut aussi la dernière. Le second, qui avait pour titre *le Niais par ruse* ou *la Mine cache le jeu*, fut donné au petit théâtre des Jeunes-Artistes vers la fin de l'année 1801. On doit à cet artiste un assez grand nombre de romances dont les titres se trouvent dans la *Bibliographie musicale* (de César Gardeton); et trois nocturnes italiens à deux voix. Lélu, qui se fit plus tard éditeur de musique, vivait encore en 1822.

* **LEMAIRE** (Charles). Outre le livre de cantates signalé au nom de ce compositeur, on a de lui les quatre cantates suivantes, publiées séparément chez Ballard : *le Sacrifice d'amour*, *Endymion*, *la Constance*, et *le Retour du Printemps*.

LEMAIRE (Théophile), professeur de chant et écrivain sur la musique, est né à Essigny-le-Grand (Aisne), le 22 mars 1820. Doué d'une magnifique voix de basse profonde, il fut admis, le 15 décembre 1849, au Conservatoire de Paris, et suivit dans cet établissement les cours de Garcia pour le chant, de Michelot pour l'opéra, et de Moreau-Sainti pour l'opéra-comique. Atteint, en 1851, d'une bronchite aiguë qui l'obligea d'interrompre ses études musicales, il se vit forcé de quitter le Conservatoire. Rendu à la santé par les soins de son ami, M. le docteur Blanche, il renonça à la carrière théâtrale, à laquelle il s'était préparé, et se consacra d'une façon absolue à l'enseignement. Il se livra dans ce but à des études spéciales, consulta tous les traités de l'art du chant, et bientôt réunit une bibliothèque musicale qui est devenue l'une des plus importantes que l'on puisse trouver chez un particulier.

C'est en consultant les innombrables méthodes de chant dont il avait formé une si riche collection, que M. Lemaire conçut la pensée de doter notre littérature musicale de la traduction d'un ouvrage de Pierfrancesco Tosi, très-curieux et plein d'intérêt : *Opinioni dei cantori antichi e moderni, ossieno osservazioni sopra il canto figurato* (Bologne, 1723). Cet ouvrage, dont il existait depuis longtemps une version anglaise et une version allemande, n'avait jamais été traduit en français. M. Lemaire se chargea de ce travail utile, l'exécuta avec beaucoup de soin et une grande exactitude, et publia sa traduction sous ce titre : *L'Art du chant, opinions sur les chanteurs anciens et modernes, ou observations sur le chant figuré, par Pierfrancesco Tosi, traduit de l'italien et accompagné de notes et d'exemples, par Théophile Lemaire*, Paris, Rothschild, 1874, in-16. Depuis lors, et en société avec M. Henri Lavoix (*Voy.* ce nom), M. Lemaire travaille à un ouvrage très-important, qui sera publié sous les auspices et avec le concours du ministère des Beaux-Arts; cet ouvrage n'est autre qu'une *Histoire complète de l'art du chant*, depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours; il comprendra un résumé de toutes les méthodes de chant de toutes les époques, un parallèle des deux écoles italienne et

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

française, des remarques sur les chanteurs italiens et les chanteurs français, la bibliographie des ouvrages relatifs au chant, etc., etc. *L'Histoire de l'art du chant* formera un volume in-4° de 500 pages environ, avec de nombreux exemples de musique, et paraîtra dans le cours de l'année 1878.

LE MAIRE (.....), dit *l'aîné*, violoniste qui vivait dans la première moitié du dix-huitième siècle, a publié un *Premier Livre de sonates pour le violon, avec la basse continue* (Paris, 1739, in-f°).

* **LEMAÎTRE** ou **LE MAISTRE** (MATHIEU), compositeur du seizième siècle, a été l'objet d'un travail biographique important. M. Otto Kade, directeur de la musique du grand-duc de Mecklembourg-Schwerin, a publié sur lui un livre ainsi intitulé : *Mattheus Le Maistre, niederlændischer Tonsetzer und churfürstlich sæchsischer Kapellmeister* (*Matheus Le Maistre, compositeur néerlandais et maître de chapelle de l'Électeur de Saxe*), Mayence, Schott fils, 1862, 1 volume grand in-8° avec musique et *fac-simile*. On voit, d'après le titre de cet ouvrage, que Lemaître doit être considéré non comme Belge, mais comme Néerlandais. Je ne puis d'ailleurs parler plus longuement du travail de M. Otto Kade, ne l'ayant pas eu entre les mains.

LEMANISSIER (CHARLES), compositeur et professeur, l'un des chefs d'orchestre de la Société philharmonique de la Rochelle, a écrit une musique entièrement nouvelle sur deux anciens vaudevilles, qu'il a ainsi transformés en opéras-comiques et fait représenter sur le théâtre de la Rochelle : 1° *le Dîner de Madelon* (mars 1859) ; 2° *le Cabaret de Lustucru* (mars 1861).

LEMARIÉ (.....), compositeur amateur, a fait représenter au théâtre de l'Athénée, le 28 juin 1873, un opéra-comique en un acte, intitulé *Royal-Champagne*.

LE MARTINEL (PIERRE), compositeur, naquit en Normandie vers le milieu du seizième siècle. Ayant pris part, en 1586, au concours du puy de musique d'Evreux, il s'y vit décerner le prix de la lyre d'argent pour une chanson française : *Pourroys-je sans mourir?*

* **LE MAURE** (CATHERINE-NICOLE), une des plus illustres chanteuses de l'Opéra au siècle dernier, naquit à Paris le 3 août 1703 (et non 1704); reçue dans les chœurs en 1719, elle débuta comme chanteuse soliste, au courant de décembre 1721, en remplaçant Mlle Eremans dans le prologue de Phaéton (et non par le rôle de Céphise, dans *l'Europe galante*, en juin 1724). Je pourrais continuer indéfiniment ces rectifications, car le peu qu'on savait jusqu'à ces derniers temps sur le compte de Mlle Lemaure était bien inexact : De la Borde, par exemple, puis Castil-Blaze et Fétis, plaçaient son début trois ans trop tard. C'est là une des nombreuses erreurs qu'ils ont commises sur son compte et qu'il serait trop long de relever une à une. Ici, ils retardent de trois ans, ailleurs ils avancent d'autant; c'est un enchevêtrement d'inexactitudes et d'erreurs dans lesquelles l'un se trompe en voulant corriger l'autre, et *vice versâ*. Il est, d'ailleurs, très-difficile de suivre les allées et venues d'une chanteuse qui ne faisait que quitter l'Opéra et y rentrer : on ne parvient à démêler la vérité qu'en suivant mois par mois le *Mercure*, dont les indications sont d'une précision extrême, à une date, à un jour près. C'est ce que j'ai fait dans mon travail : *l'Église et l'Opéra en* 1735, *Mlle Lemaure et l'évêque de Saint-Papoul* (Paris, Detaille, 1877), où j'ai dû retracer de la façon la plus complète la carrière trop ignorée de cette illustre actrice, en même temps que je republiais certaines pièces de fantaisie très-amusantes et devenues rares qui font connaître au mieux les goûts légers de nos ancêtres et les amusements satiriques, les écrits facétieux dont les gens de bon ton étaient si fort épris il y a un siècle et demi. Je renverrai le lecteur à cette brochure, non sans ajouter que je crois avoir mis à profit, en les vérifiant l'un par l'autre, tous les renseignements fournis sur cette actrice par les livres sérieux ou facétieux, par les mémoires privés ou plus ou moins publics du temps, en recherchant aussi tous les détails précis et inédits que pouvaient me fournir sur Mlle Lemaure les manuscrits conservés aux Archives, à la Bibliothèque nationale et à l'Opéra.

AD. J—N.

* **LEMIÈRE DE CORVEY** (JEAN-FRÉDÉRIC-AUGUSTE). Outre *la Dame du Lac* et *Tancrède*, de Rossini, dont cet artiste fut l'arrangeur pour les traductions qui en furent données à l'Odéon, il arrangea sous ce titre : *le Testament*, un autre ouvrage de Rossini (lequel?), qui fut aussi représenté à ce théâtre, le 22 janvier 1827.

* **LEMMENS** (JACQUES-NICOLAS). Depuis environ douze ans, cet artiste fort remarquable est fixé à Londres, où il est devenu organiste de l'église des Jésuites. Il a publié en 1876 un très-beau recueil de 3 sonates pour orgue. En compagnie de sa femme, Mme Lemmens-Sherrington, qui s'est fait en Angleterre une grande réputation de cantatrice, M. Lemmens a donné de nombreux concerts qui ont obtenu un très-grand retentissement. Mme Lemmens est considérée aujourd'hui,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

à Londres, comme la première cantatrice anglaise ; elle a obtenu de grands succès, non-seulement dans les concerts et festivals, comme chanteuse d'oratorios, mais aussi sur l'une des scènes italiennes de la grande métropole, où elle s'est produite de la façon la plus favorable, en 1866, 1867 et 1868, dans les rôles d'Adalgise de *Norma*, Elvire de *la Muette de Portici*, Inez de *l'Africaine*, Alice de *Robert le Diable*, Elvire de *Don Juan* et Angèle du *Domino noir*.

En 1858, un an après son mariage, un journal de Londres, *the Illustrated London news*, parlait ainsi de Mme Lemmens-Sherrington : « Hélène Sherrington est née à Preston en 1834. Très-jeune, elle quitta l'Angleterre avec ses parents, et résida pendant plusieurs années, d'abord en Hollande, et ensuite en Belgique. Elle continua ses études musicales au Conservatoire de Bruxelles, et obtint bientôt de grands succès dans les concerts en France et en Hollande. Au printemps de 1856, Mlle Sherrington fit sa première apparition à Londres; elle y reçut un accueil si flatteur qu'elle se détermina à visiter cette capitale chaque année. Elle habite ordinairement Bruxelles, à cause de son mariage avec M. Lemmens, professeur au Conservatoire de Bruxelles (3 janvier 1857). La voix de Mme Lemmens est pure, brillante et flexible. Son étendue excède deux octaves et demie, avec une singulière facilité de vocalisation. Mme Lemmens unit à beaucoup de sentiment naturel une expression d'artiste, un style distingué et gracieux ; en résumé, c'est une des cantatrices les plus distinguées du jour. »

Deux sœurs cadettes de Mme Lemmens, Mlles Joséphine et Grace Sherrington, se sont fait connaître aussi à Londres comme chanteuses de concerts, et paraissent ne point manquer de talent. Mme Lemmens et Mlle Grace Sherrington ont écrit quelques mélodies vocales.

LEMOINE (Achille), compositeur et éditeur de musique, né à Paris le 15 avril 1813, est fils d'Henry Lemoine et petit-fils d'Antoine Lemoine, qui fonda en 1780 la maison de commerce de musique qui n'a cessé de porter ce nom et qui est la plus ancienne de Paris. Comme pianiste, M. Achille Lemoine fut élève de Brice, d'Henri Bertini et de Kalkbrenner, et se livra ensuite à l'enseignement tout en publiant quelques compositions légères pour son instrument, bagatelles, fantaisies, transcriptions, etc., qu'il donnait généralement sous le pseudonyme de *Heintz*. Son père, Henry Lemoine, homme intelligent et artiste fort distingué, avait su réunir un ensemble judicieux d'ouvrages relatifs à l'enseignement musical, et s'était placé au premier rang des éditeurs de Paris. A sa mort, en 1852, M. Achille Lemoine, associé depuis deux années à la maison, en resta le seul directeur ; il continua les traditions paternelles, et s'efforça surtout de populariser en France les œuvres des grands maîtres. Dans ce but il commençait, dès 1858, la publication d'une immense collection connue sous le nom de *Panthéon des Pianistes* et publiée dans un format nouveau et dans des conditions de bon marché inconnues jusqu'alors en Europe. Le *Panthéon des Pianistes*, qui réunissait les œuvres d'Haydn, de Mozart, de Beethoven, de Chopin, de Clementi, de Dussek, de Hummel, de Mendelssohn, de Weber, etc., réunissait à la beauté de la gravure, à la modicité du prix, une correction qui en faisait une des plus belles et des meilleures éditions connues jusqu'à ce jour. Grâce à cette publication qui comprend aujourd'hui environ six cents numéros, les jeunes gens, artistes ou amateurs, ont pu parvenir à se former sans grands frais une excellente bibliothèque musicale, ce qui était impossible naguère, avec le haut prix de la musique. Il convient de remarquer que les maisons allemandes qui depuis sont entrées dans cette voie, telles que celles de MM. Enoch, Peters, etc. n'ont fait qu'imiter M. Achille Lemoine et ne sont venues qu'après lui. A côté du *Panthéon des Pianistes*, M. Lemoine, qui comprenait l'utilité morale de la musique et avait pour but d'en rendre l'étude plus facile aux enfants, créait deux autres publications excellentes et particulièrement destinées au jeune âge, le *Petit Pianiste* et l'*École d'accompagnement*. Bientôt, sa maison prenant une très-grande extension, il songea à en centraliser tous les services et à les grouper sous sa main, en faisant construire des ateliers de gravure et d'impression qui lui permirent de perfectionner et de développer encore l'œuvre qu'il avait entreprise, en lui donnant la possibilité d'avoir sous les yeux et de surveiller sans cesse les graveurs, les imprimeurs, les brocheurs. Il entreprit alors des publications de luxe qui sont l'honneur du commerce de musique français, et mit au jour de nombreuses méthodes d'enseignement qui ne pouvaient qu'augmenter encore la renommée qu'il s'était acquise. Les jurys de diverses Expositions, soit en France, soit à l'étranger, ont apprécié de la façon la plus favorable les excellents travaux de M. Achille Lemoine, qui a été nommé chevalier de la Légion d'honneur à la suite de l'Exposition universelle de Vienne de 1873.

LEMONNIER (Louise-Thérèse-Antoinette Regnault-Bonscours, femme), connue d'abord sous le nom de Mlle Regnault, fut l'une des chanteuses les plus remarquées de l'Opéra-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Comique. Née à Brest le 24 août 1789, elle débuta, âgée de seize ans, à Rouen, dans *le Prisonnier* et *Maison à vendre*, et resta quatre ans en cette ville, d'où un ordre du surintendant des théâtres la fit venir à Paris pour débuter à l'Opéra-Comique. Elle y parut avec succès, le 16 décembre 1808, dans *Isabelle et Gertrude* et *le Jugement de Midas*. Sa rivalité à ce théâtre avec Mme Duret-Saint-Aubin — rivalité tout amicale — est restée célèbre, et l'on sait que, tandis que Boieldieu écrivait surtout pour elle, Nicolo écrivait surtout pour la seconde. (V. l'article BOIELDIEU au 2e vol. de la *Biographie*.) Elle épousa, en 1817 ou 1818, un de ses camarades de l'Opéra-Comique, Lemonnier, et créa avec succès un nombre considérable d'ouvrages, parmi lesquels *Cendrillon*, *l'Enfant prodigue*, *Jean de Paris*, *le Nouveau Seigneur de village*, *Jeanne d'Arc*, *Leicester*, *Danilowa*, *Joséphine*, etc. L'empereur Napoléon Ier prisait beaucoup son talent. Elle se retira du théâtre en 1828, et, environ dix années après, lorsque son mari eut pris sa retraite à son tour, elle alla habiter avec lui Saint-Sever (Calvados), où elle est morte seulement le 5 avril 1866.

Son mari, *Louis-Augustin Lemonnier*, avait commencé sa carrière dramatique au petit théâtre des Jeunes-Artistes, qui, avec tant d'autres, fut fermé en 1807 par suite du décret impérial qui rétablissait le régime des priviléges et réduisait de plus de moitié le nombre des théâtres alors ouverts dans Paris. Lemonnier s'en alla bientôt à Rouen, puis à Bruxelles, où il joua l'emploi des *Colins*. Engagé à Paris, au théâtre de l'Opéra-Comique, il y débuta, le 5 mai 1817, dans *Jeannot et Colin* et *Paul et Virginie*. Lemonnier n'était pas vraiment un chanteur, et sa voix, quoiqu'agréable et bien conduite, était courte et sans grande portée ; mais c'était un excellent comédien, doué d'un beau physique, plein de distinction, et il sut bientôt se faire un emploi approprié à ses facultés. Il fit d'heureuses créations dans *l'Artisan*, *les Petits Appartements*, *l'Orphelin et le Brigadier*, *la Vieille*, *l'Exil de Rochester*, *la Fiancée*, *Danilowa*, *Trois jours en une heure*, *Joséphine*, *le Grand Prix*, *Masaniello*, *le Mariage à l'Anglaise*, *le Roi et le Batelier*, *le Colporteur*, *les Deux Mousquetaires*, *Ludovic*, *l'Homme sans façons*, *les Deux Nuits*, et surtout *le Pré aux Clercs*, où le rôle de Comminges lui fit beaucoup d'honneur. Après vingt ans de bons services, Lemonnier quitta le théâtre en 1837. Plus jeune que sa femme de trois ou quatre ans, il s'en alla vivre avec elle à Saint-Sever, où il lui survécut de de cinq années. Il mourut dans cette retraite, où il était volontairement seul et isolé, le 4 mars 1875, âgé de 82 ans. Son fils, M. Lemonnier, avait été joaillier de la couronne sous le second empire, et sa petite-fille a épousé il y a quelques années M. Georges Charpentier, l'éditeur-libraire bien connu.

LEMOYNE (JEAN-BAPTISTE **MOYNE**, dit). — L'un des premiers ouvrages de cet artiste fut une vaste composition en forme d'oratorio, écrite par lui sur une poésie de Gilbert : *Ode sur le combat d'Ouessant* et qu'il fit exécuter au Concert spirituel en 1778, l'année même de ce combat fameux.

LENEPVEU (CHARLES-FERDINAND), né à Rouen le 4 octobre 1840, fit ses études au lycée de cette ville, et sentit de bonne heure s'éveiller en lui un goût prononcé pour la musique, goût qu'il ne put satisfaire tout d'abord autant qu'il l'aurait voulu ; car son père, avocat au barreau de Rouen, prétendait lui faire suivre la carrière que lui-même avait parcourue, et il lui interdisait à cet effet toute étude pouvant l'en détourner. Le jeune Lenepveu se soumit, tant bien que mal, à la volonté paternelle ; mais lorsqu'à l'âge de dix-neuf ans, il se vit pourvu du diplôme de bachelier ès lettres, il manifesta le désir d'aller suivre à Paris les cours de la Faculté de Droit. Tel était, du moins, le prétexte dont il couvrait l'intention, bien arrêtée chez lui, de donner satisfaction à ses aspirations musicales, et d'étudier sérieusement l'art dont les séductions promettaient de s'accroître pour lui à mesure qu'il en aurait pénétré les secrets. La permission qu'il demandait lui ayant été accordée, il vint à Paris, et, tout en étudiant le Code et le Digeste, il reçut, durant trois années, de M. Augustin Savard, professeur au Conservatoire, de substantielles leçons concernant le solfége et l'harmonie.

Ce fut au cours de ces études que M. Lenepveu trouva l'occasion de s'essayer pour la première fois comme compositeur. La Société des Beaux-Arts de Caen avait mis au concours une cantate destinée à célébrer le centième anniversaire de la fondation de la Société d'Agriculture et de Commerce de la même ville. M. Lenepveu entra en lice, et obtint le premier prix, consistant en une médaille d'or. Sa cantate fut exécutée, le 29 juillet 1862, à l'hôtel de ville de Caen.

Encouragé par ce premier succès, le jeune compositeur ne songea plus qu'à suivre hardiment la voie qu'il regardait comme sienne. Il obtint, par l'entremise de M. Savard, son admission au Conservatoire, dans la classe de M. Ambroise Thomas, et en 1865, après deux années consacrées à l'étude du contrepoint, de la fugue et de la composition idéale, il se présenta au concours pour le prix de Rome. Reçu second en loges, il fut

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

plus heureux encore au concours définitif, et le grand prix lui fut décerné. Avant de partir pour Rome, il fit entendre dans la salle des concerts du Conservatoire, le 3 janvier 1866, sa cantate, *Renaud dans les jardins d'Armide*. Un duetto, extrait de cette partition, a été publié par l'éditeur M. Hiélard.

Pendant son séjour à Rome, lequel dura jusqu'au mois de juillet 1868, M. Lenepveu se livra à différents travaux de composition; il prit part notamment à l'un des concours de composition dramatique ouverts par le ministère des Beaux-Arts, et revint à Paris avec une partition complète, écrite sur le poëme de M. de Saint-Georges, *le Florentin*. En attendant le résultat de ce concours, il reprit ses études de contrepoint et fugue avec un artiste du plus haut mérite, et dont la fin prématurée a inspiré bien des regrets : nous voulons parler d'Alexis Chauvet (*Voy.* ce nom), l'éminent organiste de la Trinité, près duquel bon nombre de nos jeunes musiciens ont trouvé de précieux conseils et des encouragements efficaces.

Au mois de novembre 1869, M. Lenepveu se vit proclamer lauréat du concours d'opéra-comique, concours auquel avaient pris part soixante-trois compositeurs. Les événements politiques mirent obstacle à la représentation du *Florentin* dans le délai promis; comme heureuse diversion à la longue attente qu'eut à subir en cette circonstance le musicien, il rencontra un succès dans la production d'une messe de *Requiem* qui fut entendue pour la première fois à Bordeaux, le 20 mai 1871, au profit des victimes et des orphelins de la guerre. Des fragments de ce *Requiem* ont été exécutés à Paris, en 1872, par la Société des Concerts du Conservatoire, et en 1873, aux Concerts populaires; l'œuvre tout entière a eu depuis de nouvelles auditions à Bordeaux.

Enfin, après de longs délais et des démarches réitérées, *le Florentin* fit son apparition sur la scène de l'Opéra-Comique, le 26 février 1874, et y fut très-convenablement accueilli, sinon avec une grande faveur. M. Lenepveu travaille en ce moment à un grand opéra, *Velléda*, dont le poëme, de M. Augustin Challamel, est emprunté aux *Martyrs* de Chateaubriand.

Il a publié, chez l'éditeur M. Hiélard, des morceaux de piano, d'une facture soignée, parmi lesquels nous citerons : *Barcarolle*, *Berceuse*, etc., et un certain nombre de mélodies : *la Jeune Captive*, *Rappelle-toi*, *Chanson*, *Je ne le dirai pas*, etc. La partition du *Florentin* a été publiée à Paris, chez M. Achille Lemoine (1). — J. C-z.

(1) M. Lenepveu a publié dans le journal *le Magasin des Demoiselles* la musique d'une opérette, *l'Anniversaire*, qui n'a pas été représentée. — A. P.

LENOIR (E.....-E....-C.....), compositeur religieux, maître de musique de la Sainte-Chapelle du roi, à Dijon, vivait en cette ville dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Dans son opuscule : *les Musiciens bourguignons*, publié en 1854, M. Charles Poisot disait à son sujet : « M. Henri Joliet possède de ce compositeur un recueil manuscrit de pièces de musique composées pour l'Église en 1785. Ce petit in-4° contient sept psaumes, un *Ave Maris stella*, un *Magnificat*, le cantique *Cantemus Domino*, un *Kyrie*, *Gloria* et *Credo* à quatre voix, un *Domine salvum*, un répons et des fragments d'une grand'messe à symphonie. »

LENOIR-DUPLESSIS (Le chevalier), a écrit la musique d'un mélodrame en un acte, *l'Amour enchaîné par Diane*, qui fut représenté en 1779 au théâtre des Élèves de la danse pour l'Opéra.

* **LENZ** (Léopold), chanteur et compositeur de *lieder*, est mort à Munich le 17 juin 1862.

* **LENZ** (Guillaume de), dilettante passionné et écrivain sur la musique, est né en 1809. On lui doit un écrit publié sous ce titre : *Liszt*, *Chopin*, *Tausig*, *Henselt*, Berlin, Bote et Bock, 1872. Il a fourni des articles au *Journal de Saint-Pétersbourg* (sous l'initiale L), ainsi qu'à diverses feuilles allemandes, entre autres à la *Neue Berliner Musikzeiteing*.

* **LEO** (Leonardo). A la liste des ouvrages dramatiques de ce maître, il faut ajouter les suivants : 1° *il Trionfo di Camilla, regina de' Volsci*, Rome, th. Capranica, 1726; 2° *il Conte*, Naples, th. des Fiorentini; 3° *Alidoro*, id., id., 1740; 4° *la Fedeltà odiata*, id., id, 1744; 5° *Ezio*.

LEO (Charles), compositeur allemand, a écrit la musique d'une opérette, *Podol*, qui a été jouée au théâtre Wallner, de Berlin, au mois de novembre 1867.

* **LÉONARD** (Hubert), célèbre violoniste belge, est depuis plusieurs années fixé à Paris, où il s'est consacré à l'enseignement, et semble avoir renoncé complètement à se faire entendre en public. Je crois utile de reproduire ici la liste complète des œuvres publiées par cet artiste fort distingué, telle qu'elle m'a été communiquée par lui-même : 1° *Gymnastique du violoniste*, ou résumé des éléments les plus utiles à travailler journellement; 2° *La Petite Gymnastique du jeune violoniste*; 3° 24 Études classiques; 4° 24 Études harmoniques, dans les différentes positions; 5° *École Léonard*, méthode de violon;

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

6° *l'Ancienne École italienne* (étude spéciale de la double-corde), recueil de fugues et de morceaux divers de Corelli, Tartini, Geminiani et Nardini, harmonisés d'après la basse des auteurs; 7° 6 sonates de Tartini, harmonisées d'après la basse de l'auteur; 8° *Le Trille du Diable* de Tartini, id., 9° 5 concertos, avec accompagnement d'orchestre; 10° 17 fantaisies, *id.*; 11° 6 solos de concertos, avec accompagnement de piano; 12° 10 Petits Morceaux caractéristiques, avec piano; 13° Sérénade pour trois violons; 14° plus de 60 duos pour piano et violon, sur des motifs d'opéras, en société avec Joseph Gregoir; 15° 4 duos originaux pour piano et violon, avec M. Henri Littolff; 16° 4 duos pour violon et violoncelle, avec Servais; 17° Duo de concert, pour deux violons; 18° Valse-caprice de concert; 19° 5 mélodies de Richard Wagner, transcrites pour le violon avec accompagnement de piano. Tous ces ouvrages ont été publiés à Paris, chez Richault, ou à Bruxelles, chez Schott.

LÉONCE (Le Frère), de la communauté des frères du pensionnat de Passy, près Paris, a publié les œuvres suivantes de musique religieuse: 1° Messe solennelle à quatre voix, avec accompagnement d'orchestre ou d'orgue (Paris, Gérard); 2° Deuxième Messe à quatre voix, avec acompagnement d'orgue ou de petit orchestre (id., id.); 3° *Kyrie*, avec accompagnement d'orgue ou de piano (id., id.); 4° *Gloria*, id. (id., id.); 5° *Credo*, id. (id., id.); 6° *Sanctus*, id. (id., id.); 7° *Agnus Dei*, id. (id., id.); 8° *Tablettes de l'organiste*, 120 versets faciles et chantants, dans les tons les plus usités, pouvant servir pour toutes les parties de l'office divin (Paris, Prilipp, in-8° oblong).

LEONHARD (Jules-Émile), pianiste et compositeur. Deux fautes typographiques se sont glissées dans la notice consacrée à cet artiste. Son nom doit s'écrire *Leonhard*, et non *Leonhardt*, et il est né à Lauban, et non Laubau.

LEONI (A.....), musicien italien du dix-neuvième siècle, est l'auteur d'un opéra intitulé *Ariele*. On lui doit aussi un *Salve Regina* à voix seule et quelques mélodies vocales.

LEONI (José-Maria-Martins), théoricien portugais, a écrit: *Principios de musica theorica e pratica, para instrucçao da musica de portugueza* (Lisbonne, 1833, in-4° de 52 pp. et 8 planches d'exemples)'; ce n'est que la première partie de cet ouvrage; le reste n'a pas paru, que je sache. Avant les exemples, on trouve une analyse favorable de cet ouvrage, faite par le savant compositeur Frei José Marque se Silva.

J. de V.

LE PAGE (L.....), acteur de l'Opéra, où il chantait les basses-tailles, entra à ce théâtre au mois de novembre 1735, et prit sa retraite en 1752. Il y fit un assez grand nombre de créations importantes, dont plusieurs dans des ouvrages de Rameau, ce qui est une présomption en faveur de son talent, car on sait combien cet illustre maître était difficile en ce qui concernait ses interprètes. Voici la liste des ouvrages dans lesquels il établit des rôles: *Castor et Pollux*, *les Fêtes d'Hébé*, *Zaïde, reine de Grenade*, *Dardanus*, *Isbé*, *les Fêtes de Polymnie*, *le Temple de la Gloire*, *l'Année galante*, *les Fêtes de l'hymen et de l'amour*, *Léandre et Héro*, *Almasis*, *Titon et l'Aurore*. Le petit almanach intitulé *le Tableau des Théâtres* (pour 1749), consacrait à Le Page ce quatrain, dans lequel la langue n'était pas moins maltraitée que la poésie:

Comique, grave, sérieux,
Le Page remplit tous les rôles;
Faire les valets et les dieux
Ne sont pas des emplois frivoles.

Le Page épousa Mlle Eremans (*Voyez* ce nom), qui était sa camarade à l'Opéra. Il avait un frère, désigné sous le nom de *Le Page cadet*, comme lui attaché à ce théâtre, « dans les chœurs et doublant les rôles. »

LE PEINTRE (.....), musicien qui vivait dans la seconde moitié du dix-septième siècle, était renommé à Paris pour son talent sur le violon. Ce talent ne devait pas laisser que de lui être productif, si l'on en juge par ces lignes dans lesquelles Richelet, au mot Violon de son *Dictionnaire français*, parle de cet artiste: « Le poète Martial disait autrefois que pour faire fortune à Rome il fallait être violon. Quand on dirait aujourd'hui la même chose de Paris, on dirait peut-être assez la vérité. Le Peintre, l'un des meilleurs joueurs de violon de Paris, gagne plus que Corneille, l'un des plus excellents et de nos plus fameux poètes français. » Ce passage de Richelet est du reste le seul témoignage que j'aie rencontré de l'existence de cet artiste.

LEPIN ou **LE PIN** (.....), probablement frère du claveciniste du même nom, vivait ainsi que lui à Paris dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Violoncelliste amateur, il a publié quelques compositions pour son instrument. Je n'ai eu connaissance que des suivantes: 1° Trois sonates pour le violoncelle avec accompagnement de basse, op. 1; 2° Sonates pour le violoncelle avec accompagnement de basse, op. 2.

L'ÉPINE (Ernest), littérateur et composi-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

teur, né à Paris en 1826, commença par être employé à l'administration des postes, et se fit d'abord connaître par la publication de quelques romances. Devenu, après le rétablissement de l'empire, chef du cabinet du duc de Morny à la présidence du Corps législatif, il fit jouer deux petites comédies au Théâtre-Français et composa la musique d'une opérette en un acte, *Croquignole XXXVI*, qui fut représentée aux Bouffes-Parisiens le 14 janvier 1860. Les romances de M. L'Épine sont en assez grand nombre, et je citerai seulement : *A qui pensait-il ? Madrid, Chinoiserie, Barcarolle, l'Enfant, Si j'étais le bon Dieu ! Cousine Marie, Mon petit ange, l'Ombre des blés, Isola bella, le Printemps, Sous les Tilleuls, les Goelands, A bord, le Bois joli, Regrets d'amours*, etc., etc. Sous ce titre : *Poésie chantée*, M. L'Épine a publié (Paris, Hartmann) un recueil de dix mélodies vocales d'un tour aimable et d'un heureux accent ; un autre recueil, intitulé *Scènes et Chansons*, et formé de 24 mélodies, a paru chez l'éditeur Flaxland. — En 1875, M. Ernest L'Épine a été nommé conseiller référendaire à la Cour des comptes.

* **LEPLUS** (Louis-Gabriel), est mort à Paris, au mois de mars 1874. Cet artiste avait commencé son éducation musicale au Conservatoire de Lille.

* **LE PRÉVOST** (Étienne-Alexandre), est mort à Paris le 19 décembre 1874. M. Théodore Nisard, qui connaissait personnellement cet artiste fort distingué, a publié sur lui, vers 1868, une notice dont les renseignements complètent ceux donnés par la *Biographie universelle des Musiciens*, et qu'il ne nous semble pas inutile de reproduire en grande partie.

« Ce fut à Paris, dit cet écrivain, qu'il reçut les premières notions de musique sous la direction de Poirier-Lataille, violoniste distingué de la chapelle du roi Louis XVIII. En 1820, il fut admis comme élève à l'École spéciale de musique religieuse fondée et dirigée par l'illustre Choron. Son aptitude au travail et sa rare intelligence furent bientôt remarquées, et lui valurent, peu de temps après, les fonctions de professeur de solfége et de classe d'ensemble dans cet établissement. Il y étudia l'harmonie sous les auspices de Bernardo Porta, et tels furent les progrès de Leprévost dans cette science, qu'il n'avait que douze ans lorsqu'il fit exécuter, en 1824, à l'église de Saint-Jacques-du-Haut Pas, avec le concours de tous les élèves de l'École de musique religieuse, une messe de sa composition. A la même époque, l'institut de Choron se réunissait chaque dimanche dans l'église de la Sorbonne, et y faisait entendre d'admirables offices en musique. Leprévost, malgré son extrême jeunesse, eut l'honneur de tenir le grand orgue dans ces solennités musicales.

« Le 2 mars 1832, il entra au Conservatoire de musique, où il fit de sérieuses études de contrepoint et de fugue, d'abord dans la classe de M. Fétis, puis, après le départ de ce savant professeur pour Bruxelles, dans celles d'Halévy et de H. Berton, jusqu'au mois d'octobre 1833, époque à laquelle il se livra seul à l'analyse des chefs-d'œuvre des plus illustres compositeurs anciens et modernes. »

Successivement, de 1836 à 1844, organiste et maître de chapelle des églises de Saint-Paul-Saint-Louis, de Saint-Merry et de Saint-Eustache, Leprévost, qui remplit aussi les fonctions d'alto à l'orchestre de l'Opéra du 1er novembre 1839 au 30 octobre 1845, devint, le 1er janvier 1844, organiste accompagnateur à Saint-Roch. Il obtint une première médaille au concours des chants historiques et religieux (1847), une médaille semblable au concours de chants nationaux et patriotiques (1848), le 21 mars de cette dernière année donnait à l'Opéra-Comique un agréable ouvrage en un acte, *le Rêveur éveillé* (1), et en 1864 recevait une médaille d'honneur, au nom de l'*Orphéon de France*, pour sa cantate à quatre voix d'hommes, *Halte dans les bois*, avec accompagnement de saxhorns. On a de cet artiste une centaine d'ouvrages de tous genres, messes et morceaux d'église, oratorios, opéras, cantates, ouvertures, chœurs, etc., etc.

« Si, — dit encore M. Th. Nisard, — comme on l'a dit avec raison, la vie d'un artiste est tout entière dans ses œuvres, on conviendra sans peine que celle de Leprévost a été jusqu'à présent aussi active que féconde. Plein d'enthousiasme pour la belle et grande musique des maîtres anciens et modernes, l'organiste-accompagnateur de Saint-Roch s'est constamment imposé la tâche de méditer leurs impérissables modèles, et d'en enrichir l'écrin de son individualité musicale. Cette individualité est évidente : on la touche du doigt, en quelque sorte, dans toutes les pages écloses au souffle de son inspiration. Chez Leprévost, la mélodie domine toujours, et l'auteur ne l'étouffe jamais sous les plis d'une harmonie savante qu'il sait draper en maître, c'est-à-dire avec beaucoup de délicatesse et d'habileté. C'est surtout dans la musique religieuse que notre artiste se complaît et réussit : là, sa manière est large et pleine d'une noble gravité

(1) Et non *le Dormeur éveillé*, comme il a été dit par erreur.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

qui convient à sa destination, autant que le permet la tonalité moderne. Nous avons souvent qualifié de *musiquette* telle ou telle production soi-disant religieuse de certains compositeurs actuels, mais notre plume n'écrira jamais ce mot en parlant des œuvres de musique sacrée de Leprévost, et c'est par ce témoignage sincère que nous terminerons une notice qui, nous l'espérons bien, ne contient pas le dernier feuillet de la vie artistique du savant organiste. »

* **LEROY** ou **LEROI** (Guillaume), diacre, chantre-basse à la chapelle de Louis XII, quitta Paris et la chapelle royale, en 1530, pour aller prendre possession de la maîtrise de la cathédrale de Rouen, dont on lui avait confié la direction.

LEROY (.....), compositeur, professeur de chant et éditeur de musique à Paris, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, a publié diverses compositions, entre autres un *Recueil d'airs et de chansons, avec accompagnement de piano-forte ou de harpe*, œuvre IV, et un *Premier Pot-Pourri d'airs choisis, tirés des plus jolis opéras-comiques, arrangés pour la harpe ou le forte-piano*, œuvre VI.

LE ROY (.....). C'est sous ce nom que parut à l'Ambigu-Comique, en 1791, un petit opéra-comique en un acte intitulé *la Bascule*.

LESAGE (.....), l'un des meilleurs acteurs qu'ait possédés l'Opéra-Comique, où il fournit une carrière de trente années, débuta au théâtre de Monsieur, lors de sa fondation en 1789, dans l'emploi des *tailles comiques*, que Trial avait illustré à la Comédie-Italienne, et s'y fit aussitôt remarquer. Il n'avait que peu de voix, mais il s'en servait très-bien, étant excellent musicien, et son talent de comédien était des plus remarquables. Lors de la réunion des deux troupes d'opéra-comique dans la salle de Feydeau, il se fit une position brillante, et peu d'années après un critique en parlait ainsi : « Lesage est à la lettre un excellent acteur, d'une utilité très-grande, surtout depuis que l'Opéra-Comique a eu le malheur de perdre l'estimable Dozainville. Lesage seul fait la fortune de *Monsieur Deschalumeaux*, folie de carnaval, qui, sans le talent extraordinaire qu'il y a déployé, n'eût point franchi les bornes de ce temps consacré à la grosse joie. La pièce est longue, et M. Deschalumeaux occupe presque toujours la scène : Lesage trouve pourtant le moyen de faire rire le public depuis le commencement jusqu'à la fin. Cet acteur joue les *niais* et les *caricatures*, mais avec esprit et bonhomie. Son genre est très-supérieur à celui de Baptiste cadet, de Brunet, de Talon; aussi a-t-il la réputation de premier talent, qui ne s'accorde pas facilement à l'acteur livré à ce genre, dans lequel il est si facile d'obtenir des succès (1). »

Lesage avait commencé sa réputation dans quelques pièces du Cousin-Jacques : *la Petite Nanette*, *Jean-Baptiste*, *le Club des bonnes gens*; il la soutint dans plusieurs autres ouvrages, *Avis au public*, *l'Emprunt secret*, et surtout dans *Cadichon* et *les Comédiens ambulants*, pièces où, en dehors de ses qualités scéniques, il faisait applaudir un talent remarquable de violoniste. Il continua d'être un des favoris du public jusqu'à sa retraite, qui eut lieu le 20 février 1819. Il n'était pas moins estimé comme homme que comme artiste.

Sa femme, née Marie-Françoise-Christine *Saulin*, mais connue sous le nom de Mme Juliette Lesage, débuta en même temps que lui au théâtre de Monsieur, dans l'emploi des secondes chanteuses, obtint pendant quelques années un succès de vogue, et prit ensuite l'emploi des jeunes mères. C'était une artiste estimable, douée d'une voix agréable, mais sans grande originalité. Sa carrière fut courte, car en 1798 ou 99, elle quitta la scène. Elle mourut le 10 juillet 1820.

La fille de ces deux artistes, Mlle *Augustine Lesage*, suivit la même carrière et parut sur le même théâtre, où elle débuta vers 1797. Elle possédait une voix étendue, chantait avec goût, et était loin de manquer de talent comme comédienne. On lui reprochait seulement un peu de froideur et de timidité. Dans un ordre secondaire, elle fut jusqu'en 1813, époque de sa retraite, l'une des artistes les plus distinguées et les plus aimées de l'Opéra-Comique. Peu de temps après ses débuts, elle avait épousé un nommé Haubert, qui n'appartenait pas au théâtre, et depuis lors fut appelée Mme Haubert-Lesage. Devenue veuve, elle se remaria en 1812, peu de temps avant sa retraite, avec le ténor Huet, son camarade à l'Opéra-Comique, qui commençait à se faire une brillante réputation à ce théâtre.

* **LESBIO** (Antonio-Marques). — En parlant de cet artiste, Félis écrit son nom : *Marquez* (Antonio *Lesbio*), ce qui est une erreur, et il place la date de sa naissance à l'année 1660, ce qui est inexact aussi, Lesbio étant né en 1639. L'article de Félis contient encore quelques autres erreurs, que j'ai rectifiées dans mes *Musicos portuguezes*. Outre la collection de *Vilhancicos*, indiquée à 1708, il en a publié une foule d'autres, depuis 1660 jusqu'à cette dernière date. J. DE V.

LESCHETITZKY (Th.....), pianiste re-

(1) *Opinion du parterre*, 1807.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

marquable et l'un des artistes les plus distingués de la Russie, s'est fait connaître d'abord à Saint-Pétersbourg, et se produisit ensuite à Londres, en 1864, avec un très-grand succès, dans les séances de l'*Union musicale* si bien dirigées par M. John Ella. Virtuose distingué, excellent musicien, joignant à de grandes qualités de mécanisme et à une rare puissance de sonorité un goût véritable et une remarquable délicatesse de toucher, M. Leschetitzky fit sur le public anglais une impression profonde. De retour dans sa patrie, il vit sa renommée grandir chaque jour, et sut se faire applaudir non-seulement comme virtuose, mais comme exécutant de musique de hambre, en secondant fréquemment MM. Auer et Davidoff dans leurs intéressantes séances, suivies avec tant d'intérêt par les dilettantes de Saint-Pétersbourg. Il est aujourd'hui professeur au Conservatoire de cette ville.

M. Leschetitzky s'est fait apprécier aussi comme compositeur, en exécutant des pièces écrites par lui, qui se distinguent, dit-on, par une véritable originalité de forme, une grande distinction et un charme pénétrant. J'ignore s'il a publié quelques-unes de ces compositions, mais il a écrit la musique d'un opéra-comique en un acte, *la Première Ride*, qui a été représenté le 9 octobre 1867 sur le théâtre allemand de Prague. En 1871, cet artiste s'est fait entendre avec succès dans l'un des concerts du Gewandhaus, de Lepzig.

* **LESCOT** (C.....-F.....), violon de l'orchestre de la Comédie-Italienne, entra à ce théâtre en 1767, et prit sa retraite, avec pension, en 1790. Le petit ouvrage représenté à la Comédie-Italienne, non en 1789, mais le 15 juin 1787, et indiqué comme étant de lui, *la Négresse* ou *le Pouvoir de la reconnaissance*, n'était pas un opéra-comique, mais un simple vaudeville, de Barré et Radet; Lescot se sera donc borné sans doute à écrire pour cette pièce quelques couplets sans importance. J'ai retrouvé la trace de diverses compositions publiées par Lescot : 1° *Six duos pour deux violons*, Paris, Huguet; 2° *Arieties, duo et romances*, avec accompagnement d'une basse chiffrée, Paris, Mme Le Menu; 3° *Six trios pour deux violons et basse*, op. 2.

LESCOT (Mademoiselle), fille de Clairval, célèbre acteur et chanteur de la Comédie-Italienne, débuta à ce théâtre, le 17 janvier 1780, par le rôle de Bélinde dans *la Colonie*, et joua ensuite *le Magnifique*, *Tom Jones*, *Zémire et Azor* et *la Belle Arsène*. Elle avait du talent, paraît-il, car elle fut immédiatement reçue sociétaire, ce à quoi, du reste, la situation et l'influence de son père ne furent pas sans doute complètement étrangères. Les *Tablettes de renommée des Musiciens* disaient de cette jeune artiste, en 1785 : « Mlle Lescot, jeune actrice et musicienne du plus grand mérite, joue les rôles d'amoureuses. Une belle voix, étonnante surtout dans les tons graves, qui se rapprochent de la rondeur d'une basse-taille, beaucoup de finesse dans le jeu, et un goût exquis dans le chant. » On voit par là que la voix de la jeune artiste était un contralto. Je ne sais si Mlle Lescot mourut en 1791, mais à partir de cette année elle disparaît de la liste des acteurs de la Comédie-Italienne, et n'est point comprise parmi ceux qui se sont retirés avec la pension ordinaire.

LESFAURIS (Jean), théoricien musical, né à Saint-Esprit (Landes), près Bayonne, en octobre 1808, a étudié l'harmonie avec un savant professeur, Ferroud (*Voy.* ce nom), qui a laissé à Bordeaux d'excellents élèves.

M. Lesfauris a publié, en 1852, une brochure intitulée : *Origine de la Gamme moderne* (in-8°, chez L. Hachette); en 1853, une *Physiologie de la voix chantée* (*idem*); en 1854 : *Unité de la voix chantée et Auscultation; De la voix au point de vue du beau* (in-12, Bordeaux, chez Gounouilhou); en 1858 : *Essais d'Esthétique*, (*id.*); en 1867 : *Éléments de l'Acoustique musicale, reposant sur les capacités esthétiques de l'ouïe.*

Sous le titre de *Science nouvelle*, l'auteur a, en quelque sorte, fondu les publications ci-dessus dans deux petits volumes : l'un, *Acoustique musicale au point de vue de l'Art* (2e édition, in-12, chez Dentu), embrassant la musique, les instruments et le local propre à cet art; l'autre : *Théorie du beau perçu par le sens de l'ouïe* et *Esquisse d'une philosophie réduite aux principes de la connaissance scientifique* (in-12, 1875, chez Dentu).

C'est en effet une science nouvelle; car, dit l'auteur, « elle repose sur les capacités esthé-
« tiques de l'ouïe (science innée de l'ouïe) qu'il
« fallait découvrir : ainsi, les systèmes de mu-
« sique n'étant que des manifestations plus ou
« moins satisfaisantes des capacités esthétiques
« de l'ouïe, c'est sur ces capacités que doivent
« reposer les éléments antérieurs et supérieurs à
« tous ces systèmes de musique.

« S'agit-il de *la voix chantée*, l'appareil vocal
« n'est pour l'auteur qu'un instrument en quel-
« que sorte inerte, dépendant des capacités de
« l'ouïe, soit pour la qualité musicale, soit pour
« la qualité expressive de la voix. »

L'auteur a soin de faire remarquer que pour développer convenablement les matières contenues dans ses deux derniers volumes, dix gros

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tomes et plusieurs existences humaines suffiraient à peine. Il n'a que posé les jalons essentiels de la nouvelle science.

A. L—N.

* **LESLIE** (Henri-David). Cet artiste estimable a fait représenter sans succès sur le théâtre Covent-Garden, de Londres, au mois de novembre 1865, un opéra anglais en trois actes, intitulé *Ida*, qu'il a retiré après sa troisième représentation. Quelques années auparavant, dans le cours du mois de février 1861, M. Leslie avait fait exécuter à *Saint-James hall* une cantate importante. On lui doit encore un *Te Deum et jubilé* en *ré*, et une opérette intitulée *Roman* ou *le Brave Dick Turpin*. Je crois que cet artiste s'est produit aussi comme écrivain spécial; on avait annoncé il y a quatre ou cinq ans qu'il allait publier un *Annuaire musical*. Je ne saurais dire si cet ouvrage a paru.

LESSER (Stanislas, baron **DE**), est l'auteur d'un manuel intitulé *Gymnastique musicale* (*Musikalische Gymnastik*), qui a été publié à Leipzig, chez von Veit, en 1877. Ce manuel est une sorte de traité de l'application de la gymnastique à la pratique de l'art musical, dans lequel l'auteur s'est proposé de donner aux doigts, aux mains, aux articulations de l'avant-bras, et même aux pieds (ce qui n'est pas inutile pour l'orgue), toute la souplesse, la force et l'indépendance désirables. Dans ce but, il décrit et recommande toute une série d'exercices gymnastiques dont la combinaison et la variété sont pour ainsi dire infinies, et pour lesquels il a inventé plusieurs appareils très-simples et bien imaginés. La théorie de M. de Lesser est ingénieuse, nouvelle, et paraît de nature à donner de très-bons résultats.

LESTAN (.....), violoniste espagnol contemporain, a publié chez l'éditeur Romero y Andia, à Madrid, une *Nouvelle Méthode élémentaire d'alto*.

* **LESUEUR** (Jean-François). Ce grand artiste n'est pas né le 15 janvier 1763, comme on l'a cru jusqu'ici, mais bien le 15 février 1760. Cette importante rectification a été faite dans un écrit anonyme publié récemment sous ce titre : *La Musique à Abbeville*. 1785-1856. *Souvenirs d'un musicien* (Abbeville, Briez, Paillart et Retaux, 1876, in-8° de 87 pp.). Dans la notice qu'il consacre à Lesueur, l'auteur de cet écrit s'exprime ainsi : — « Le Sueur est né près d'Abbeville, au Plessiel, commune et paroisse de Drucat, le 15 février 1760. » Et il ajoute en note : — « Le registre des actes de baptême de la paroisse de Drucat porte : *Jean-François Sueur, né le 15 février* 1760. Nous rectifions la date de la naissance qui a été fixée à tort en 1763 par la plupart des biographes, mais nous ne changerons pas le nom, dont le célèbre compositeur a signé ses œuvres et qui est consacré par la renommée. »

A la liste des œuvres de Lesueur, il faut ajouter les deux cantates suivantes : *l'Ombre de Sacchini*, exécutée au Concert spirituel au mois de décembre 1786, après la mort de ce grand homme, et *Chant des Bardes en l'honneur de la paix et des héros français*, exécuté à l'Opéra le 14 avril 1802. D'autre part, la liste donnée par Fétis, des compositions gravées de Lesueur, doit s'augmenter de celles dont voici les titres : 1° Deux Oratorios de *la Passion* (Paris, Frey); 2° Oratorio de *Rachel* (id., id.); 3° Oratorios de *Ruth et Noémi* et de *Ruth et Booz* (id., id.); 4° 1er, 2e et 3e oratorios pour le couronnement des princes souverains (id., id.); 5° Cantate religieuse et motet (Paris, Beauvais); 6° Deux Psaumes (id., Lemoine); 7° *Super flumina* et 3e oratorio du Carême (id., Frey); 8° 3e Messe solennelle (id., id.); 9° Messe basse et motet *Joannes* (id., Lemoine); 10° Trois Odes d'Anacréon, mises en musique par Lesueur (Paris, Janet et Cotelle); 11° Six Odes d'Anacréon, id. (id., id.) (1). L'année de sa mort, Lesueur avait commencé dans la *Revue et Gazette musicale* la publication d'une notice sur Lully qui est restée inachevée. Quarante ans auparavant il avait donné, dans une traduction des odes d'Anacréon faite par Gail, une *Notice sur la Mélopée, la Rhythmopée et les grands caractères de la musique ancienne*, notice qui est aujourd'hui complètement inconnue. Enfin, Lesueur a laissé sous ce titre : *Traité sur la musique des anciens*, un travail important sur la musique grecque, qu'il s'était proposé de publier dès 1822 et qui pourtant est resté inédit jusqu'à ce jour. Cet ouvrage a donné lieu récemment à un procès entre les héritiers de Lesueur, procès à la suite duquel l'un de ses gendres, M. X. Boisselot (*Voy.* ce nom), a été autorisé à le publier. Le *Traité sur la musique des anciens* paraîtra donc prochainement.

Il me faut signaler maintenant les deux notices biographiques suivantes, qui ont été consacrées à ce grand artiste : 1° *Notice historique sur la vie et les ouvrages de M. Lesueur*, par M. Raoul-Rochette, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts (Paris, Didot, in-4°); 2° *Biographie de Jean-François Le Sueur*, par M. Stéphen de la Madelaine (Paris, bureaux de *la Renommée*, 1841, in-8°). — Le 5 août 1846,

(1) Lesueur a écrit aussi, pour une traduction d'Anacréon faite par Gail en l'an VII, la musique d'une ode de ce poète. J'ai reproduit ce morceau superbe dans la *Revue de la Musique* du 20 janvier 1877.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

la ville d'Abbeville, qui se considère comme le lieu natal du maître, donnait en son honneur un grand festival dans lequel on exécutait une cantate écrite expressément pour la circonstance par Rigel, et le 10 août 1852 elle procédait, au milieu de grandes fêtes artistiques, à l'inauguration d'une statue de Lesueur sur l'une de ses places publiques, la place Saint-Pierre. Cette statue, en bronze, était l'œuvre des frères Rochet, et à l'occasion de son inauguration on exécuta une cantate composée par M. Ambroise Thomas.

Lesueur avait épousé, le 3 juin 1806, Mlle Jumart de Courchamps, qui lui a survécu près de vingt-cinq ans, et qui est morte à Paris le 28 janvier 1861.

LE TERRIER (Pierre), compositeur, vivait à la fin du seizième siècle, et remporta en 1587, au concours du puy de musique d'Évreux, le prix de la lyre d'argent, qui lui fut décerné pour une chanson française : *Ravi de mon penser*.

LETOURNEUR (Jean), chanoine à la cathédrale de Rouen, devint en 1482 maître des enfants de chœur de cette église, et fut, en l'an 1500, élevé à la dignité de grand-chantre par le cardinal Georges 1er d'Amboise.

LEUMS (Régnier), facteur de clavecins à Anvers, fut reçu au nombre des maîtres de la gilde de Saint-Luc en 1610.

LEVACHER (Urcelé), est auteur d'un écrit ainsi intitulé : *De l'anatomie de la main, ou Nouvelle Méthode instrumentale raisonnée basée sur la connaissance de l'anatomie de la main* (Paris, s. d., gr. in-8°).

LEVASSEUR (Rosalie), l'une des plus fameuses actrices de l'Opéra au dix-huitième siècle, fut l'interprète préférée de Gluck pour ses chefs-d'œuvre. On n'a que bien peu de renseignements sur elle, et les dates de sa naissance et de sa mort sont jusqu'ici restées inconnues. Peut-être était-elle fille d'un artiste de l'Opéra, car en 1750 un nommé Levasseur était sous-maître, et quelques années après maître de chant à l'école de chant de ce théâtre, qu'il quittait en 1772 (1). C'est au mois d'août 1766 que Mlle Levasseur débuta, d'une façon modeste, par le rôle de Zaïde, dans l'acte « du Turc » de *l'Europe galante*, de Campra. Elle ne portait alors que son prénom de Rosalie, et ce n'est que dix ans plus tard, à partir de 1776, qu'elle se décida à prendre son nom de famille. L'auteur de l'*Arnoldiana* assure que c'est la représentation de la comédie de Palissot, *les Courtisanes*, qui lui fit prendre cette décision : « L'une des héroïnes de cette pièce, dit-il, s'appelle *Rosalie*, et Rosalie actrice ne voulant pas être confondue avec Rosalie courtisane, reprit son premier nom. Sophie (Arnould) disait de Mlle Levasseur, qui était passablement laide : *Cette Rosalie, au lieu de changer de nom, aurait bien dû changer de visage.* »

Mlle Levasseur était laide en effet, mais d'une laideur qui n'était point sans charme, grâce à une physionomie vive qu'éclairaient de grands et magnifiques yeux noirs. Le premier rôle où elle se montra avec quelque honneur fut celui d'Alcimadure dans la fameuse pastorale de Mondonville, où elle doubla en 1768 Mme Larrivée. « Cette actrice, disait alors Bachaumont, qui n'a qu'un filet de voix, joue infiniment mieux que la première. Elle est pleine de sentiment et d'intelligence; elle serait faite pour les plus grands succès, si son organe répondait à son talent. » Les succès ne manquèrent point à Mlle Levasseur, qui devint bientôt la rivale de Sophie Arnould, rivale puissante, grâce à sa liaison avec le comte de Mercy-Argenteau, et qui sut lui enlever l'un des plus admirables rôles que jamais chanteuse eût pu ambitionner, celui d'Alceste. C'est encore Bachaumont qui nous renseigne à ce sujet :

« On n'a pas été peu surpris, dit-il, de voir Mlle Rosalie Le Vasseur faire le rôle d'*Alceste* au préjudice de Mlle Arnould à laquelle il aurait mieux convenu comme actrice, et d'ailleurs ayant le droit de le réclamer par son ancienneté. Mais quand on saura que la Dlle Le Vasseur est maîtresse de M. le comte de Mercy-Argenteau, ambassadeur de l'empereur et de l'impératrice-reine, qu'elle le mène avec le plus grand empire, que le chevalier Gluck doit être tout à la dévotion de ce ministre, qu'il est logé chez cette courtisane, on concevra pourquoi elle a remporté ce triomphe sur sa rivale. » Lorsqu'elle se montra dans ce rôle d'Alceste, Mlle Levasseur n'avait encore fait de créations que dans quelques ouvrages : *Orphée*, où elle jouait l'Amour, *Azolan*, de Floquet, et *Céphale et Procris*, de Grétry, où elle personnifiait Procris. Tout son talent fut insuffisant à procurer à *Alceste* le succès que méritait ce chef-d'œuvre, qui, on le sait, fut méconnu à son apparition. Gluck ne lui en resta pas moins fidèle, et lui confia encore, dans la suite, les deux grands rôles d'*Armide* et d'*Iphigénie en Tauride*. C'est elle aussi qui créa l'*Andromaque* de Grétry, et qui joua Andromède dans le *Persée* de Philidor

(1) Cet artiste écrivit sous ce titre : *Azor et Themire*, le premier acte d'un opéra-ballet qui en comportait trois et qui, sous ce titre général : *Amusemens lyriques*, fut représenté au mois de février 1750 à Puteaux, chez le duc de Gramont. Le second acte de cet ouvrage (*Apollon et Climène*) avait été composé par le fameux violoniste Leclair, et le troisième (*le Bal militaire*) par un artiste nommé Martin.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Mais l'arrivée de Mme Saint-Huberty fit pâlir l'étoile de Mlle Levasseur. Son dernier rôle important fut celui d'Armide dans *Renaud*, de Sacchini; mais elle ne le joua que quatre fois, et y fut justement remplacée par Mme Saint-Huberty. Elle fut même obligée de paraître aux côtés de cette admirable actrice, dans un rôle secondaire du petit opéra de Mlle de Beaumesnil, *Tibulle et Délie*, tandis que sa rivale était chargée du personnage important. A partir de ce moment, il n'est plus question de Mlle Levasseur, qui disparaît en 1785 du personnel de l'Opéra.

LEVASSEUR (.....), dit Levasseur l'aîné, compositeur dramatique, vivait dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Il fit la musique des *Adieux de Thalie*, compliment de clôture important, joué à la Comédie-Italienne le 4 avril 1778. Il avait fait représenter précédemment, sur le théâtre particulier d'un grand seigneur, deux petits opéras-comiques, *les Rivaux généreux* (1770) et *l'Aveugle par crédulité*; enfin, il écrivit la musique du *Sicilien* ou *l'Amour peintre* de Molière, arrangé en opéra-comique, et cet ouvrage, ainsi transformé, fut donné à Versailles, devant le roi, la reine et toute la cour, en 1780. Il mourut peu d'années après, car *les Tablettes de renommée des Musiciens*, petit recueil bien informé qui parut en 1785, le comptent parmi les musiciens morts; c'est donc à tort que l'*Almanach des Spectacles*, publication faite avec beaucoup de négligence, le mentionne encore, après cette époque, au nombre des musiciens vivants.

LEVASSEUR (Nicolas-Prosper), l'un des plus admirables chanteurs qu'ait possédés l'Opéra, est mort à Paris le 7 décembre 1871. Il était né à Bresles, dans le département de l'Oise.

Parmi ses créations sur notre première scène lyrique, il faut citer Mahomet du *Siège de Corinthe*, le gouverneur du *Comte Ory*, Walter de *Guillaume Tell*, Olifour du *Dieu et la Bayadère*, Fontanarose du *Philtre*, Bertram de *Robert le Diable* (qui mit le sceau à sa renommée comme chanteur et comme tragédien lyrique), maître Andiol du *Serment*, le cardinal Brogni de *la Juive*, Marcel des *Huguenots* (qui fut aussi l'un de ses plus éclatants succès), Rodolphe du *Lac des Fées*, le drapier du *Drapier*, Balthazar de *la Favorite*, et enfin Raymond de *Charles VI*.

Après vingt années de succès ininterrompus, Levasseur s'était éloigné de l'Opéra avec l'intention d'abandonner définitivement la scène et le désir de couronner sa carrière par une grande tournée en province. Mais à son retour de cette tournée, il fut l'objet des vives instances de Meyerbeer, qui admirait son talent autant qu'il honorait son noble caractère, et qui voulait lui faire créer dans *le Prophète* un rôle d'apparence secondaire, mais extrêmement important, celui de Zacharie, l'un des trois anabaptistes. Levasseur céda, sans trop de peine, aux affectueuses sollicitations du vieil ami aux triomphes duquel il avait été mêlé; il rentra effectivement à l'Opéra pour y faire cette dernière création, après quoi, en 1852, il dit pour toujours adieu au public et se consacra ensuite exclusivement aux soins à donner à ses élèves.

Dès le 1er juin 1841, il avait été mis à la tête d'une classe de déclamation lyrique au Conservatoire, dont, par l'effet d'on ne sait quel caprice, il n'était devenu titulaire qu'en 1850. Pendant ses trente années de professorat (il fut retraité seulement vers 1870), il forma d'excellents artistes, parmi lesquels il faut citer surtout, outre M. Obin, qui lui a succédé dans sa classe, MM. Caron, Bosquin, Devoyod, Mlles Juliette Borghèse, de La Pommeraye, Mauduit et Rosine Bloch. En 1868, il avait été nommé chevalier de la Légion d'honneur.

L'ÉVEILLÉ (Auguste), chef d'orchestre et compositeur, né vers 1828, n'étudia d'abord la musique que comme amateur et pour son agrément. Fils d'un employé supérieur de la Conciergerie, il se vit obligé plus tard de tirer parti, pour vivre, des connaissances très-superficielles qu'il avait acquises dans l'art musical; il devint donc chef d'orchestre de divers petits théâtres, entre autres des Folies-Marigny, et, à partir de 1857, fit représenter sur ces théâtres un certain nombre de petites pièces musicales. Voici les titres de quelques-unes de ces pièces sans importance: *les Virtuoses du pavé; Chez les Montagnards écossais; l'Héritage du Postillon; le Sire de Barbe-Bleue; Vive la Ligne! M. Pygmalion et sa statue; une Tête de Turc, les deux Trésors*, etc.,etc.

* **LEVI** (Samuele). — Une erreur a été sans doute commise au sujet de l'opéra de cet artiste, *Iginia d'Asti*, qui n'a pas dû être représenté au théâtre de la Fenice, car M. Lianovosani (*Voy.* ce nom) n'en fait aucune mention dans le répertoire très-détaillé de ce théâtre qu'il a publié récemment.

Un artiste du nom de Levi (j'ignore si c'est le même) a donné à Turin, au mois novembre 1860, un opéra en trois actes, intitulé *la Biscaglina*, qui reçut au théâtre Carignan l'accueil le plus fâcheux et dont, depuis lors, il ne fut plus jamais question. Je crois qu'il est encore l'auteur d'un autre opéra, représenté sous le titre de *Ginevra degli Almieri, o la Peste di Firenze*.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

* **LEWALD** (Jean-Charles-Auguste), comédien, directeur de théâtre, romancier, critique et journaliste politique, né le 14 octobre 1792 à Kœnigsberg, est mort à Monaco au mois d'avril 1871.

LEWANDOWSKI (Léopold), violoniste et compositeur, né en Pologne, fut élève de Hornziel, et se fit entendre pour la première fois dans un concert, à Varsovie, en 1848. Il entreprit ensuite un voyage à l'étranger. En 1856, il faisait exécuter à Berlin une symphonie à grand orchestre de sa composition. Précédemment, il avait publié à Varsovie (Spies et Cie) une *Polonaise* pour piano.

LEWINSKI (Ignace), pianiste et compositeur, né en Pologne dans la première moitié du dix-neuvième siècle, a publié à Vienne, chez Witzendorf, les œuvres suivantes : 1° Variations et Polonaise brillantes, op. 4 ; 2° Barcarolle de *la Muette de Portici*, op. 5 ; 3° *l'Innocence*, rondoletto à quatre mains, op. 6 ; 4° Rondino sur *Fra Diavolo*, op. 7 ; 5° Thème de C. Kreutzer, varié, op. 8 ; 6° Thème de Beethoven, varié, op. 9 ; 7° Rondino sur *le Serment*, à quatre mains, op. 10 (chez Diabelli) ; 8° Variations sur *la Sonnambula*, op. 11 (id.).

LEWY (Carl), compositeur et pianiste allemand contemporain, a publié, dans le cours de ces dernières années, une cinquantaine d'œuvres de divers genres pour le piano.

LEYBACH (Ignace), pianiste, organiste et compositeur, est né à Gambsheim (Bas-Rhin), le 17 juillet 1817. Il apprit de son frère aîné, simple amateur, les premières notions de la musique, puis prit des leçons de deux artistes distingués de Strasbourg, Hœrter (*Voy.* ce nom) pour l'harmonie et le contrepoint, et Wackenthaler, organiste de la cathédrale, pour l'orgue ; enfin, pour le piano, il devint plus tard élève de Pixis, de Kalkbrenner et de Chopin. A la fin de 1844, M. Leybach obtint au concours la place d'organiste de la métropole de Toulouse ; en 1847, il publia chez l'éditeur Henry Lemoine ses six premières compositions pour le piano, et depuis cette époque le nombre de ses œuvres publiées, tant en France qu'à l'étranger, s'élève à près de 200. Les principales sont les suivantes : 1° 24 Morceaux caractéristiques pour le piano (collection de moyenne force), spécialement écrits pour l'enseignement ; 2° Fantaisies pour le piano sur des motifs d'opéra (les plus connues sont celles sur *i Puritani*, *la Sonnambula*, *Norma*, *la Flûte enchantée*, *Guillaume Tell*, *Faust*, *Don Juan*) ; 3° Transcriptions pour le piano (*Aux Bords du Gange*, de Mendelssohn, *Mandolinata*, etc.) ; 4° Morceaux originaux pour le piano (1er et 2e Nocturnes, etc.) ; 5° Neuf grands morceaux concertants pour piano et harmonium ; 6° *Méthode théorique et pratique pour l'harmonium* (traduite en quatre langues), avec 32 morceaux progressifs et 21 morceaux religieux ; 7° 24 Morceaux de concert pour l'harmonium ; 8° *L'Organiste pratique*, 2 volumes contenant chacun 120 morceaux (un 3e volume de 100 morceaux est sous presse) ; 9° Recueil de 20 mélodies vocales, avec accompagnement de piano ; 10° un certain nombre de motets avec accompagnement d'orgue.

L'HENRY (J.....), ancien employé supérieur de l'administration du théâtre de l'Opéra-Comique, a publié l'écrit suivant : *le Théâtre royal de l'Opéra-Comique considéré sous le rapport de l'exploitation*, Paris, Bréauté, 1833, in-8° de 24 pp.

L'HÔTE (Léon-Albert **LHOTE**, connu sous le nom de), violoniste et compositeur, né à Paris le 31 mai 1828, fut admis au Conservatoire, le 23 juin 1841, dans la classe de violon d'Habeneck, entra en 1845 dans la classe d'harmonie d'Elwart, et devint ensuite élève de Le Borne pour la fugue. Il obtint un accessit d'harmonie en 1848, le premier prix l'année suivante, un premier accessit de fugue en 1851 et concourut à l'Institut, pour le prix de Rome, en 1853. Après avoir appartenu à l'orchestre du Gymnase en qualité de violon-solo, il faisait alors partie de celui du Théâtre-Italien.

Doué d'une trop grande modestie, que ne légitimaient pas ses facultés distinguées, M. L'hôte n'a pas fourni, comme compositeur, la carrière qu'on aurait pu attendre de lui. Il n'a fait graver qu'un petit nombre de compositions, entre autres un joli trio pour piano, violon et violoncelle, *Confidence*, romance pour violon ; *Loin du bord* et *Rimembranza*, morceaux de genre pour le piano ; *Dites-le-moi*, *Soir d'été*, *la Chanson du printemps*, *Qui nous a vus ?* *l'Éternelle chanson*, mélodies vocales, et quelques chœurs orphéoniques. M. L'hôte a fait exécuter à l'église Saint-Eustache, en 1857, une messe pour *soli*, chœurs et orchestre, qui a produit une bonne impression. On connaît aussi de lui un second trio pour piano, violon et violoncelle, un quatuor pour instruments à cordes, trois ouvertures à grand orchestre et diverses autres compositions non publiées.

LHUILLIER (Edmond), chansonnier français, né vers 1820, s'est fait connaître par un assez grand nombre de chansons et de chansonnettes dont il écrivait à la fois les paroles et la musique, et qu'il débite assez volontiers,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

dans les salons, où elles obtiennent un certain succès; ces productions légères forment de petits tableaux de genre qui ne sont pas sans quelque amabilité; cela est bien petit au point de vue musical, à la vérité, mais du moins cela est sans ambition et sans prétention. On cite particulièrement de M. Lhuillier les chansons qui ont pour titre : *Jean Nicaise*, *Ce que femme veut*, *Comment on mène son mari*, *Les Cerises*, *C'est ma fille*, *Monsieur fait ses visites*, *Nos amateurs*, *Sur l'impériale*, *le Quadrille d'honneur*, etc. Quelques-unes de ces petites productions sont très-réussies comme paroles, et la musique accompagne celles-ci d'une façon heureuse. Le nombre des chansons publiées par M. Lhuillier se monte, dit-on, à plus de trois cents. Cet artiste a écrit aussi les paroles et la musique de deux opérettes de salon, *le Bal de mademoiselle Rose*, et *Monsieur et Madame Jean*. La partition de cette dernière, réduite pour chant et piano, a été publiée (Paris, Heugel).

LHUILLIER (Th.), membre de la Société d'archéologie, sciences, lettres et arts du département de Seine-et-Marne, a publié dans le *Bulletin* de cette Société, et ensuite sous forme de brochure, un opuscule ainsi intitulé : *Notes sur quelques artistes musiciens dans la Brie* (Meaux, typ. Carro, 1870, in-8° de 24 pp.). Dans les premières lignes de cet utile opuscule, l'auteur s'exprime ainsi : — « Des recherches dirigées à un autre point de vue nous ont fourni certains renseignements inédits sur des musiciens qui se rattachent par un lien quelconque au pays que nous habitons. Sans avoir la pensée de faire la biographie de ces personnages, sur la plupart desquels les détails manqueraient bien certainement, il ne nous a pas paru sans intérêt de noter des faits qui rappellent soit leur naissance ou leur réputation, soit leur séjour ou seulement leur passage dans la Brie. » Partant de ce principe, d'une incontestable utilité au point de vue de l'histoire artistique, M. Lhuillier donne en effet des notes et des renseignements plus ou moins importants, mais tous à peu près inconnus, sur un certain nombre d'artistes : Claude Goudimel, Edme Guillaume, Pierre Certon, Didier Leschenet, Eustache du Caurroy, Gabriel Bataillé, Henri de Bailly, Louis Lully (dont il produit l'acte de baptême), Francini, gendre de Lully, les Couperin, Forqueray, Gabriel Nivers, Lagarde, Mme Gail, etc., etc. J'ajouterai que M. Lhuillier appuie ses dires sur des documents authentiques, et que ses renseignements n'en sont que plus précieux.

LIANOVOSANI (Luigi), est le pseudonyme anagrammatique sous lequel un dilettante italien, dont j'ignore le nom véritable, a publié un répertoire complet et très-bien fait de tous les ouvrages qui ont été représentés, depuis sa fondation, sur le théâtre de la Fenice, de Venise; ce répertoire est intitulé : *La Fenice, gran teatro di Venezia, serie degli spettacoli, della primavera* 1702 *a tutto il cornovale* 1870, Milan, Ricordi, s. d. (1878), in-4°. Peu de semaines après l'apparition du premier volume du présent Supplément, cet écrivain a entrepris, dans la *Gazzetta musicale* de Milan, une petite série d'articles, faits avec soin, et qui avaient pour titre : *Essai de rectifications et d'adjonctions au supplément Félis, vol. I, relatif aux* maestri *italiens et à leurs œuvres*; un tel travail est très-utile, très-honorable, et si l'on prenait la peine d'agir de même en tous pays, l'Europe serait à même de posséder bientôt un Dictionnaire biographique musical aussi complet que possible et presque irréprochable. J'exprimerai seulement le regret qu'en publiant ces très-utiles *rectifications et adjonctions au Supplément Félis*, ni la *Gazzetta musicale* ni M. Lianovosani n'aient eu la courtoisie de donner leur opinion sur la valeur de l'ouvrage, ni même, ce qui est plus singulier encore, de faire connaître le nom de son auteur.

LIBANI (.....), compositeur dramatique italien, a fait représenter en 1869, à Rome, sur le théâtre particulier du palais Pamphili, un opéra semi-sérieux intitulé *Gulnara*, dont, il n'est pas besoin de le dire, le sujet était tiré de l'ancien opéra de Dalayrac qui porte ce titre. Cet ouvrage parut au mois de novembre de l'année suivante sur un théâtre public, le théâtre Pagliano, de Florence, et ne paraît pas avoir produit une profonde impression. Depuis lors M. Libani a obtenu un vrai succès, en donnant au théâtre Apollo, de Rome, en 1873, un second opéra qui avait pour titre *il Conte Verde*.

LIBERT (Émile). Un artiste ainsi nommé fit représenter à l'Opéra-comique, le 14 avril 1823, un ouvrage en un acte intitulé : *Amour et Colère*.

LICHNER (Heinrich), pianiste allemand et compositeur pour son instrument, a publié environ cent cinquante œuvres consistant en sonatines, impromptus, rondos, morceaux de genre, etc., pour piano à deux ou à quatre mains. Je ne crois pas que tout cela ait une valeur artistique bien appréciable, car le nom et les œuvres de l'auteur sont restés complétement inconnus jusqu'ici en dehors de l'Allemagne

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

* **LICHTENTHAL** (Pierre). Voici la liste exacte des ballets pour lesquels cet artiste distingué écrivit de la musique, et qui furent représentés au théâtre de la Scala : 1° *il Conte d'Essex*, 1818; 2° *le Sabine in Roma*, 26 décembre 1820; 3° *Giovanna d'Arco* (en société avec Brambilla et Viganò), 15 août 1821; 4° *Didone* (en société avec Brambilla et les frères Viganò), 22 septembre 1821. Il travailla aussi, comme il a été dit, à la musique de *Cimene* et d'*Alessandro nell'Indie*, qui furent représentés en 1820. Aux écrits de Lichtenthal, il faut ajouter aussi l'opuscule suivant, publié à Milan en 1842 : *Mozart e le sue creazioni, memoria scritta in occasione dell' inaugurazione del suo monumento a Salisburgo nel Settembre del* 1842. Enfin, on doit à Lichtenthal un certain nombre de compositions religieuses, entre autre un *Ave Maria* pour soprano, un *Pater noster* à 4 voix, et un *Album musicale sacro*, contenant 12 chants religieux dont neuf à 4 voix, deux à voix seule, et un à deux chœurs.

* **LICKL** (Egide-Charles), pianiste, guitariste et compositeur, est mort à Trieste le 22 juillet 1864.

* **LICKL** (Charles-Georges), pianiste et compositeur, s'est surtout attaché à répandre l'instrument appelé *physharmonica*, qu'il a introduit et vulgarisé en Allemagne. Il a écrit et publié une centaine de morceaux de genre : fantaisies, variations, transcriptions et paraphrases de thèmes d'opéras, etc., qui peuvent se jouer également sur cet instrument et sur le piano. On lui doit aussi quelques opéras, entre autres un *Faust*, et un certain nombre d'œuvres de musique de chambre. Cet artiste est mort à Vienne le 3 août 1877.

LIDON (José), compositeur et organiste espagnol, naquit à Béjar, dans la province de Salamanque, en 1752. Il étudia la musique à l'école des enfants de chœur de Madrid, et montra des talents si précoces comme organiste qu'à l'âge de seize ans il obtint, à la suite d'un concours, la place d'organiste de la cathédrale de Malaga. C'est à la chapelle royale de Madrid que s'établit plus tard sa renommée sous ce rapport, et il fut non-seulement organiste, mais aussi, à partir de 1808, maître de cette chapelle. Les renseignements biographiques sont peu nombreux sur cet artiste, qui paraît avoir été fort distingué, et qui a joui d'une grande et solide réputation; mais on sait du moins que ce fut un compositeur fécond, car il a laissé plus de soixante œuvres de musique religieuse, parmi lesquelles les suivantes sont conservées à la chapelle royale de Madrid : 4 messes; un office de vêpres; 2 psaumes et un hymne *del Sagrado Corazon de Jesus*; 32 Lamentations; 2 *Miserere*; 3 hymnes; un office des morts; 3 *Te Deum*; 3 séquences; 2 saluts et litanies; une litanie des saints; un *Pange lingua*. On connaît encore, de Lidon, outre un *Ave Maris Stella*, un *Salve regina* et quelques motets, plusieurs compositions pour l'orgue, entre autres des sonates et six fugues sur des thèmes religieux. Lidon a écrit aussi la musique d'un drame lyrique, *Glauca y Coriolano*, qui a été représenté sur le théâtre del Principe, à Madrid, et enfin il a publié un traité intitulé *Reglas muy utiles para los organistas y aficionados al piano, para acompanar con método*, et laissé inédits un *Traité de la fugue* et un *Traité des modulations*. Ce dernier ouvrage a été cité par un habile théoricien, Pedro Aranaz, dans son *Traité de contrepoint et de composition*, et cet écrivain le qualifie de *precioso manuscrito de modulaciones*. Parmi les nombreux élèves formés par Lidon, on cite particulièrement ses deux neveux, Andrès et Alfonso Lidon, qui furent, le premier organiste de la cathédrale de Cordova, le second organiste de la chapelle royale de Madrid, et aussi Pedro Carrera y Lancharez, qui, dans une de ses publications, a rendu à son maître un solennel hommage. Cet artiste remarquable, qui se fit une grande renommée comme théoricien, comme organiste et comme professeur, est mort à Madrid le 11 février 1827.

LIEBÉ (Louis), pianiste et organiste, a publié, dans ces dernières années, quelques morceaux de genre pour le piano, et divers recueils pour orgue ou harmonium parmi lesquels il faut citer : 1° 25 Morceaux faciles, pour le service divin, op. 27, Paris, Colombier (formant la 10e suite de la collection de l'*Arène des Organistes*); 2° 17 Versets en *ut* mineur et 6 en *mi* bémol majeur pour la messe de Dumont, avec 5 Morceaux pour entrées, sorties et offertoires, op. 28, Paris, Colombier (12e suite de la même collection); 3° 13 Morceaux pour offertoires, op. 38, Paris, Colombier (22e suite de la même collection).

* **LIEBE** (Édouard-Louis), compositeur allemand, auteur de chœurs et de *lieder* devenus populaires, a fait ses débuts de musicien dramatique en donnant sur le théâtre de Carlsruhe, le 9 septembre 1868, pour l'anniversaire de la naissance du grand-duc de Bade, un opéra intitulé *la Fiancée d'Azola*. Quoique cet ouvrage ait été favorablement accueilli du public,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

je ne sache pas que depuis lors M. Liebe ait de nouveau abordé la scène.

LIESENHOF (Charles), prêtre et musicien, connu en religion sous le nom de *Frère Julien*, né à Lierre en 1815, était fils d'un artiste qui remplissait en cette ville les fonctions de premier violon à l'église et de directeur d'une société symphonique. Il reçut de son père une bonne éducation musicale, et s'appliqua à l'étude de l'orgue et de la composition. A l'âge de vingt ans il prit l'habit, ce qui ne l'empêcha pas de se livrer à son goût pour la musique. Il est mort le 20 septembre 1877 à Ixelles-lez-Bruxelles. Depuis longues années il était professeur de musique à l'Institut des frères de la Charité à Schaerbeek (banlieue de Bruxelles). Organiste habile, il s'était exercé dans la composition, et avait publié un assez grand nombre de compositions religieuses : *Ave Maris stella, Tantum ergo, Ecce panis, Tota pulchra es*, etc.

LILLE (Gaston DE), compositeur de petite musique de piano, né vers 1825, s'est fait connaître d'un public frivole par la publication de plus de cent cinquante morceaux de piano, consistant en airs de danse, en petites fantaisies faciles et en petites pièces de genre. Cela paraît avoir eu un grand succès pendant un certain temps auprès de quelques amateurs peu exigeants, mais n'a jamais été connu des artistes. Au reste, la vogue relative de cette musiquette est aujourd'hui bien éteinte.

* **LILLO** (Joseph), compositeur dramatique, fils d'un maître de chapelle distingué de Galatina, naquit en cette ville le 26 février 1814. Son père lui fit commencer l'étude de la musique et du piano, puis le conduisit à Naples et le fit admettre au Conservatoire de cette ville en 1826. Là, le jeune Lillo devint l'élève de Lanza pour le piano, de Furno pour l'harmonie accompagnée, et ensuite de Zingarelli pour le contrepoint et la composition. Après avoir fait exécuter au Conservatoire une messe à 4 voix avec orchestre, un *Dixit Dominus*, et une opérette intitulée *la Moglie per 24 ore*, Lillo se lança dans la carrière et aborda le théâtre. Ses premiers travaux ont été exposés dans la *Biographie universelle des Musiciens*, jusqu'à la représentation de son opéra de *Lara*. A partir de ce moment, Lillo resta quelque temps éloigné du théâtre, parce que, excellent pianiste, il s'était fait à Naples une très-belle situation de professeur, qui ne lui laissait pas le loisir de se livrer à la composition. Cependant il s'éloigna un instant, en 1846, pour aller faire jouer à Turin un opéra semi-sérieux, *il Mulatto*, après quoi il revint à Naples, où il venait d'être nommé professeur d'harmonie accompagnée au Conservatoire. Ici commence la seconde et la plus fâcheuse partie de sa carrière de compositeur dramatique, car, dans l'espace de quatre années, il fit représenter cinq opéras qui tous tombèrent plus ou moins lourdement : *Caterina Howard*, th. San-Carlo, 1849; *Delfina*, th. Nuovo, 1850; *il Sogno d'una Notte estiva, ossia la Gioventù di Shakspeare*, id., 1851; *Ser Babbeo*, id., 1853; *il Figlio della Schiava*, th. du Fondo, 1853.

Lillo s'obstinait à chercher au théâtre une renommée qui semblait le fuir. Il n'avait aucune des qualités qui constituent le compositeur dramatique, et luttait sans succès pour obtenir la récompense de travaux sans valeur, devant lesquels le public restait froid et indifférent. M. Francesco Florimo, peu suspect de sévérité envers les musiciens napolitains, constate que Lillo ne possédait aucune des facultés qui peuvent faire réussir un artiste au théâtre, tandis qu'il aurait pu devenir un pianiste de premier ordre, et se faire, sous ce rapport, un renom exceptionnel. Il ne paraît pas, cependant, que ce soit le chagrin qu'il dut ressentir de ses mésaventures qui attrista d'une façon si lamentable les dernières années du compositeur. Il y avait peu de temps que Lillo avait échangé, au Conservatoire, sa classe d'harmonie contre une classe de contrepoint, lorsqu'en 1861 il fut pris subitement d'un accès de folie furieuse si terrible qu'il fallut aussitôt avoir recours à l'emploi de la camisole de force. On le transporta à Aversa, dans une maison de santé, et l'on put croire, à la suite d'un assez long traitement, qu'il était guéri. Il revint à Naples, rentra au Conservatoire, reprit le cours de ses leçons, mais au bout de quelques mois, l'infortuné Lillo fut attaqué d'un ramollissement cérébral, tomba complètement paralysé du côté gauche, dépérit rapidement, et enfin cessa de vivre le 4 février 1863, peu de jours avant d'avoir accompli sa quarante-neuvième année.

Lillo ne s'est pas produit seulement au théâtre, et s'est fait connaître aussi comme compositeur de musique religieuse et de musique instrumentale. Voici la liste des œuvres qu'il a laissées sous ce rapport : 1° Messe à 3 voix, avec orchestre (en *fa*); 2° Messe à 4 voix, avec orchestre (en *ut* mineur); 3° *Credo* à 4 voix, avec orchestre; 4° *Dixit* à 3 voix, id.; 5° *Magnificat* à 3 voix, id.; 6° *Te Deum* à 3 voix, id.; 7° *Litanies* à 3 voix, id.; 8° *Tantum ergo* à voix seule, id.; 9° *le Tre Ore d'agonia di N. S. G. C.*, à 3 voix, avec orgue, violoncelle

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

et contrebasse ; 10° Ouverture à grand orchestre, en *sol* majeur ; 11° Symphonie funèbre à grand orchestre, en *ré* mineur ; 12° Quatuor pour piano, flûte, violon et violoncelle ; 13° Quatuor pour deux violons, alto et violoncelle ; 14° Trio concertant pour piano, violon et violoncelle ; 15° Un certain nombre de morceaux de genre pour piano ; 16° Un album de six mélodies vocales ; 17° Quelques morceaux de danse.

LIMA, est le nom de deux frères, tous deux musiciens, nés en Portugal vers le milieu du 18e siècle : Braz Francisco de Lima, et Ieronymo Francisco de Lima. Le premier est moins connu que le second, qui fut un compositeur dramatique distingué. Tous les deux reçurent leur éducation musicale en Italie, où ils furent envoyés, en 1760, avec d'autres musiciens, par le gouvernement du roi Joseph I. Après leur retour, ils furent placés comme professeurs dans l'école de musique du séminaire patriarcal. Ieronymo composa, de 1772 à 1789, cinq opéras (1) qui furent représentés dans les théâtres de la cour aux palais de Salvaterra, Quéluz et Ajuda. Avant de passer en Italie, Ieronymo avait suivi les cours de musique du séminaire ; c'est ce qui ressort d'une inscription datée du 20 mai 1751 et qu'on trouve dans les registres de cet établissement. On ne sait pas si son frère Braz a joui des mêmes avantages. Ieronymo est mort dans un âge fort avancé (79 ans) en 1822.

J. de V.

***LIMNANDER DE NIEUWENHOVE** (Armand-Marie-Guislain), compositeur, est né à Gand, non le 22 mars, comme il a été imprimé par erreur, mais le 22 mai 1814. Cet artiste, qui avait fait représenter à l'Opéra de Paris, en 1853, un ouvrage en deux actes intitulé *le Maître chanteur*, a reproduit cet ouvrage, augmenté d'un acte nouveau, sous le titre de *Maximilien* ou *le Maître chanteur*, au théâtre de la Monnaie, de Bruxelles, le 25 avril 1874. Dans un des concerts donnés au château des Tuileries, devant la cour du roi Louis-Philippe, sous la direction d'Auber, M. Limnander fit exécuter, le 3 février 1846, trois chœurs avec accompagnement d'orchestre (Chœur de Prêtresses, *Au gui l'an neuf*, Hymne à l'Amitié), qui faisaient partie d'un grand poème lyrique portant pour titre : *Scènes druidiques*. Parmi ses autres compositions importantes, on cite un *Stabat mater* avec orchestre, un *Requiem* avec accompagnement d'orgue, une sonate pour piano et violoncelle, et un quatuor pour instruments à cordes. La mère de M. Limnander, d'abord comtesse de Mallet de Coupigny, était française.

LIMPUS (Richard), organiste fort distingué, qui avait été attaché en cette qualité, pendant vingt-cinq ans, à l'une des principales paroisses de Londres, l'église de Saint-Michel, où il remplissait aussi les fonctions de directeur du chœur, est mort en cette ville le 15 mars 1875, à l'âge de cinquante ans. Cet artiste, qui s'était fait connaître aussi comme compositeur, avait fondé en 1864, à Londres, le collége des organistes, excellente institution qui a rendu de très-grands services à l'art religieux en Angleterre, et dont il était le secrétaire.

LINAROLLI (Venturi), luthier italien du seizième siècle, est cité par M. Antoine Vidal, dans son livre : *les Instruments à archet*, comme « feseur de violes à Venise, vers 1520. »

LIND (Jenny), épouse **GOLDSCHMITH**, est aujourd'hui définitivement fixée en Angleterre, où elle ne s'est produite que rarement, en ces dernières années, dans des concerts de bienfaisance. Elle s'est fait entendre pour la dernière fois en Allemagne, à Dusseldorf, le 20 janvier 1870, dans *Ruth*, l'oratorio bien connu de son mari M. Otto Goldschmith (1).

LINDBLAD (Otto), compositeur scandinave, est mort au mois de février 1864, à l'âge de quarante-trois ans. On lui doit un assez grand nombre de mélodies vocales. Cet artiste

(1) V. *Musicos portugueses*, vol. I, p 193, où je donne les titres détaillés.

(1) J'ai reçu de M. Julius Benedict, le compositeur renommé, une demande de rectification relative à quelques détails donnés sous son couvert, dans la *Biographie universelle des Musiciens*, concernant le voyage qu'il fit aux États-Unis en compagnie de Mme Jenny Lind et sous la direction du fameux entrepreneur Barnum. Il résulte des renseignements qui m'ont été communiqués à ce sujet par M. Benédict, que Mme Jenny Lind n'a pas cessé, dans le cours de ce voyage, de rester sous la direction de Barnum, avec lequel elle s'était engagée pour 150 concerts, et qu'elle résilia son contrat après 93 séances (plus dix au bénéfice des pauvres). De plus, Mme Jenny Lind ne recueillit pas de cette immense tournée une somme de trois millions, comme il a été dit, mais seulement, une fois son débit payé à Barnum, un bénéfice total de 176,000 dollars soit 770,000 francs, sur lesquels elle fit parvenir 500,000 francs en Suède, sa patrie, pour la fondation d'écoles en faveur des enfants des classes indigentes. « J'ai raconté, dit encore M. Bénédict, j'ai raconté à M. Fétis un petit incident de notre voyage sur le Mississipi, de la Nouvelle-Orléans à Saint Louis, qu'il a considérablement augmenté. Il fallait sept jours pour remonter le fleuve (une distance de 1200 milles anglais), et notre entrepreneur, M. Barnum, arrangea seulement deux concerts dans les petites villes de Memphis et Natchez, qui furent donnés pendant le temps qu'on cherchait du charbon pour la machine à vapeur du bateau.... »

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

est probablement parent de celui du même nom qui est mentionné dans la *Biographie universelle des Musiciens.*

LINDEMAN (Ole-Andres), claveciniste et compositeur norwégien, naquit en 1768. Cet artiste distingué serait sans doute complétement inconnu en France, si Farrenc n'avait eu l'idée d'insérer neuf de ses pièces de clavecin dans sa belle collection du *Trésor des pianistes* (2e volume). Farrenc ayant accompagné la reproduction de ces pièces d'une courte notice biographique sur leur auteur, je ne crois pouvoir mieux faire que de rapporter ici cette notice, aucun autre renseignement ne m'étant parvenu sur Lindeman.

« Ole-Andres Lindeman, dit Farrenc, claveciniste et compositeur, naquit, en 1768, en Norwège. Après avoir fait de bonnes études, il se rendit à Copenhague pour passer ses examens à l'Université. Jusque-là il avait cultivé la musique comme amateur; à son arrivée dans la capitale du Danemarck, il fit la connaissance de Wernicke, élève de Kirnberger et maître de chapelle du roi Christian VII. Sous la direction de cet éminent artiste, il étudia avec ardeur le clavecin et le contrepoint. Ses progrès furent tels qu'en quelques années il devint d'une habileté remarquable et fut admis aux séances musicales de la comtesse de Schimmelman, qui réunissait chez elle tous les amateurs de bonne musique. Lindeman a professé pendant quelques années avec un grand succès à Copenhague, et c'est de cette époque que datent les compositions que je publie aujourd'hui. Ayant entrepris un voyage en Norwège pour se marier, il obtint la place d'organiste de Notre-Dame à Drontheim, et il se fixa dans cette ville, où il a demeuré plus de cinquante ans. Il y est mort vers 1855.

« Il paraîtra surprenant qu'avec des facultés musicales hors ligne, une éducation sérieuse et éminemment classique, Lindeman ait peu produit; mais l'étonnement cessera lorsqu'on saura que, père d'une nombreuse famille (il avait douze enfants), et sa place d'organiste ne lui rapportant que très-peu de chose proportionnellement à ses besoins, il était obligé de donner des leçons du matin jusqu'au soir, et qu'en rentrant chez lui il s'occupait de l'éducation musicale de ses enfants, tous devenus, sous sa direction, d'excellents musiciens et d'habiles exécutants.

« Je crois que quelques ouvrages de Lindeman ont été gravés à Copenhague, cependant je n'en trouve aucune indication dans le grand catalogue de musique de Leipzig. Gerber et Fétis n'ont point cité cet artiste dans leurs Dictionnaires biographiques. Je dois à M. Tellefsen, de Drontheim, professeur distingué de piano à Paris, élève de Lindeman, les détails qu'on vient de lire; je lui dois aussi les pièces que je publie aujourd'hui, et, une exceptée, toutes inédites. Bien qu'elles soient de petite dimension et par conséquent peu développées, elles ne méritent pas moins l'attention des connaisseurs. »

Les pièces publiées par Farrenc sont en effet charmantes, et dénotent un artiste d'une haute valeur. J'en ai, moi-même, reproduit deux dans mon journal la *Revue de la musique* (1re année, 1876, n° 2).

LINDEMANN (D.....), compositeur allemand ou scandinave, qui ne doit pas être confondu avec le précédent, s'est fait connaître par la publication d'un grand nombre de recueils de musique de danse : 10 Valses et 10 Écossaises pour petit orchestre, livre 7; 10 Valses et 10 Écossaises pour petit orchestre, livre 9; 9 Valses et 6 Écossaises, id., livre 10; 12 Valses, 8 Écossaises et 2 Sauteuses, id., livre 11; 6 Valses et 4 Sauteuses, id., livre 12; 10 livres de danses pour le piano; 6 Polonaises d'après des airs favoris, pour le piano, etc., etc.

LINGIARDI (Giacomo et Luigi), nés à Pavie, le premier le 16 avril 1811, le second le 2 juillet 1814, sont les fils de Jean-Baptiste Lingiardi, fondateur d'une grande fabrique d'orgues aujourd'hui fort renommée et qui est une des plus importantes de l'Italie. Tous deux furent élèves de leur père, et Giacomo se consacra surtout à la partie mécanique, tandis que Luigi s'occupait de la partie harmonique. Leur premier orgue remonte à l'année 1836, et fut construit pour l'église del Carmine, à Pavie. Depuis lors ils ont fabriqué plus de 120 instruments, dont quelques-uns pour la France, et ils ont apporté dans leurs procédés de construction des améliorations qui leur ont valu d'importantes récompenses.

LINLEY (Georges), compositeur anglais, né vers 1795, s'est fait connaître dans sa patrie par la publication d'un nombre inouï de romances, chansons, nocturnes, ballades, mélodies, qui rendirent son nom populaire et lui acquirent une grande notoriété. Pendant près d'un demi-siècle, ses productions, dont la vogue était immense, furent chantées sur toute la surface du Royaume-Uni. Linley a écrit aussi la musique d'un petit opéra, *la Poupée de Nuremberg*, qui a été représenté à Londres, sur le théâtre de Covent-Garden, en 1861. Cet artiste est mort à Londres, le 10 septembre 1865, à l'âge de 70 ans environ.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

LINTERMANS (François), compositeur, né à Bruxelles le 18 août 1808, s'est attiré de grandes sympathies en Belgique par l'ardeur et le dévouement qu'il a apportés dans le développement et la propagation du chant choral dans ce pays, n'hésitant pas à consacrer la plus grande partie de son temps et même à faire des sacrifices pécuniaires en faveur des sociétés musicales qui étaient placées sous sa direction. M. Lintermans a écrit un assez grand nombre de chœurs pour voix d'hommes : *le Cri de guerre*, *le Réveil*, *le Départ des chasseurs*, *Chœur de buveurs*, *les Regrets*, *l'Appel*, *Sérénade*, *la Retraite*, etc. On lui doit aussi quelques morceaux de musique religieuse.

LIONEL. — *Voyez* **VERCKEN DE VREUSCHMEN** (Léon).

* **LIPINSKI** (Charles), est mort le 16 décembre 1861, dans sa propriété d'Ourlow, où il s'était retiré depuis quelques années, après avoir résigné ses fonctions de maître de la chapelle royale de Dresde.

LISBOA (B. da Silva), littérateur portugais, a publié une petite biographie de Haydn; c'est une traduction de l'écrit français de Joachim Le Breton (*Notice historique sur la vie et les ouvrages de Joseph Haydn*.... lue dans la séance publique de la classe des Beaux-Arts, le 6 octobre 1810, Paris, 1810, in-4°). — J. de V.

LISINSKY (Vatroslav). Un artiste de ce nom, mort en 1854, a écrit la musique d'un opéra intitulé *Ljubani Zloba*, qui a été représenté à Prague.

LISMORE (.....), est le nom ou le pseudonyme d'un musicien amateur qui écrivit les ariettes du *Maître d'école*, parodie du *Maître en droit*, opéra-comique de Monsigny, qui fut représentée à l'Opéra-Comique en 1760. Les auteurs de *l'Histoire de l'opéra bouffon* disent à ce sujet : « La musique fut jugée forte, variée et pleine de tableaux, et malgré les applaudissements du public, l'auteur eut la modestie de garder l'anonyme : on a su depuis qu'elle était de M. Lismore. » Il faut croire pourtant que ce personnage n'était pas l'unique auteur de la partition du *Maître d'école*, car voici, d'autre part, la note aussi courte qu'énigmatique qu'on trouve à son nom dans les *Anecdotes dramatiques* de Laporte : « Milord de Lisemore (*sic*) a mis en musique *le Maître d'école* avec Mlle de R...., aujourd'hui Mme D.... »

LISSAJOUS (.....), savant français, né vers 1830, s'est fait un nom distingué dans la science. C'est à cause de ses recherches et de ses travaux sur l'acoustique, dont il s'est beaucoup occupé, que sa place est marquée dans ce dictionnaire. Sa découverte la plus importante en ce genre, et la plus digne d'intérêt, est assurément celle de l'étude optique des sons, que le savant physicien a su rendre visibles à l'œil comme ils sont appréciables à l'oreille. Je ne saurais me dispenser d'entrer à ce sujet dans quelques détails, détails que j'emprunterai d'ailleurs directement à M. Lissajous, en reproduisant le passage suivant d'une conférence faite par lui, le 26 décembre 1863, à la Société des compositeurs de musique :

«..... Le son, disait alors l'expérimentateur, étant un mouvement, doit pouvoir être étudié de l'œil; malheureusement ce mouvement est tellement rapide qu'il ne produit sur l'œil qu'une impression confuse. Heureusement certains artifices permettent de changer cette perception confuse et fugitive en une impression nette et persistante, et, par un heureux hasard, c'est précisément dans la comparaison des sons présentant les intervalles fondamentaux de la musique que cet effet se produit avec le plus de netteté.

« L'appareil le plus commode pour ce genre d'expérience est le diapason. Tout l'artifice nécessaire pour rendre les sons en quelque sorte visibles consiste à coller, sur l'une des branches, vers l'extrémité de la face convexe, un miroir plan; pour que ce miroir ne gêne pas la vibration, on l'équilibre à l'aide d'un contre-poids placé sur l'autre branche.

« Le diapason ainsi disposé peut facilement servir à mettre en évidence la cause première du mouvement vibratoire. A cet effet, on prend une source puissante de lumière (soleil ou lumière électrique); on fait passer un faisceau éteint par une ouverture, et on le dirige sur le miroir; le diapason étant tenu dans la position verticale, on rejette ensuite le rayon sur un miroir tenu à la main, et de là on le renvoie sur un écran de papier blanc placé à plusieurs mètres de distance. Pour empêcher le faisceau de diverger et concentrer en un point la trace qu'il donne sur l'écran, on a soin de placer entre le diapason et le corps éclairant une lentille convergente d'un foyer convenable. Dès qu'on fait vibrer le diapason, le point lumineux se convertit en une ligne lumineuse verticale, dont la longueur croît avec l'intensité du son. Cet effet est facile à expliquer : lorsque le diapason vibre, le miroir oscille et s'incline tantôt en avant, tantôt en arrière; le rayon réfléchi éprouve le même mouvement et vient frapper l'écran, tantôt plus haut, tantôt plus bas; seulement ce mouvement d'oscillation s'effectue avec une telle rapidité que l'œil, au lieu de voir le point lumineux monter et descendre sur l'écran, le voit à la fois dans toutes les po-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sitions qu'il occupe successivement. C'est en effet un fait bien connu que les impressions visuelles ne cessent pas immédiatement après leur production. Il s'écoule environ un quinzième de seconde entre le moment où l'œil est frappé par la lumière et le moment où l'impression s'éteint. Par conséquent, il suffit que le diapason effectue plus de quinze oscillations complètes, aller et retour, dans une seconde, pour que le trajet parcouru par le point lumineux reste éclairé *dans toute son étendue*.

« Si l'on profite du moment où le diapason vibre, pour déplacer le rayon réfléchi dans le sens horizontal en faisant tourner le deuxième miroir, alors la pointe du faisceau lumineux, au lieu d'osciller au même point de l'écran, oscille dans des régions de plus en plus éloignées du point de départ, et décrit une succession de sinuosités que l'œil voit illuminées simultanément. Cette expérience démontre donc de la façon la plus nette la cause première du son, c'est-à-dire le *mouvement oscillatoire* du corps sonore.»

On voit combien est importante la découverte de M. Lissajous ; et elle ne l'est pas moins au point de vue de la précision que de la nouveauté et de l'utilité des résultats obtenus. On s'en rendra compte par cette nouvelle démonstration :

« Pour comparer les sons entre eux, l'expérience se dispose autrement. On place les deux diapasons à comparer l'un vis-à-vis de l'autre, de façon que leurs miroirs soient en regard ; seulement, le plan des branches pour l'un des diapasons est vertical, il est horizontal pour l'autre.

« Un faisceau de lumière parti de la lampe électrique tombe sur le premier miroir, et de là sur l'écran ; une lentille placée sur le trajet du faisceau en concentre les rayons de manière à donner sur l'écran une ligne lumineuse verticale produite par l'oscillation rapide du faisceau de lumière dans le sens vertical ; si l'on fait vibrer le diapason horizontal seulement, il se produit une ligne horizontale ; si l'on fait vibrer les deux diapasons à la fois, l'image se meut sur l'écran dans le sens horizontal et dans le sens vertical à la fois, et devient dans son mouvement une courbe fermée dont la forme dépend du rapport des deux sens. Cette courbe apparaît en traits de feu sur l'écran.

« Si les diapasons sont à l'unisson, ils exécutent le même nombre de vibrations dans le même temps : la figure obtenue est alors une ligne droite ou une ellipse, qui peut parfois devenir un cercle parfait.... Dans le cas où l'unisson est parfaitement rigoureux, celle des figures obtenues au début se maintient pendant toute la durée de la vibration, en éprouvant dans ses dimensions une diminution progressive en rapport avec la diminution d'amplitude des vibrations elles-mêmes. Si l'accord des deux diapasons n'est pas rigoureux, la figure se transforme progressivement, et passe par toutes les formes successives indiquées au tableau (1). Cette transformation est d'autant plus rapide que le désaccord est plus grand, et elle fournit la mesure exacte du désaccord. En effet, chaque fois que la figure, après avoir passé par le cycle complet de ses transformations, reprend sa forme primitive, on est sûr que l'un des diapasons a exécuté une vibration complète de plus que l'autre. Ainsi, s'il faut 60″ pour que la figure primitive se reproduise, l'un des diapasons fait dans 60″ une vibration double de plus que l'autre. Si l'on opère par exemple sur des diapasons dont l'un donne le *la* normal de 870 vibrations simples, ou 435 vibrations doubles par seconde, il y a donc un désaccord entre ces deux diapasons égal à 1 vibration sur 435×60 ou $\frac{1}{26100}$. Ces nombres donnent une idée de la sensibilité de la méthode. »

Il serait superflu de chercher à démontrer l'intérêt qui s'attache à l'étude de ces questions. Sous ce rapport, et c'est le seul qui doive nous occuper ici, M. Lissajous a rendu à la science des services incontestables. Aussi, lorsque, après la mort d'Auber, M. Ambroise Thomas eut été chargé de la direction du Conservatoire de Paris, l'un de ses premiers soins fut-il de charger M. Lissajous de faire un cours d'acoustique dans cet établissement, qui jamais n'avait eu de professeur de ce genre. M. Lissajous inaugura son cours en février 1873, ce qui ne l'empêcha pas, quelques mois après, de se rendre à l'Exposition universelle de Vienne, où il avait été nommé *juré* pour la France pour la section musicale ; à la suite de ce voyage, il présenta au ministre son rapport, qui fut publié sous ce titre : *Rapport sur les instruments de musique. Instruments à vent et autres appareils acoustiques*, Paris, Imprimerie nationale, 1875, in-4°.

Malheureusement, depuis lors, M. Lissajous a été nommé recteur de l'Académie de Besançon, poste qu'il occupe encore aujourd'hui, et le Conservatoire s'est vu priver de son professeur. On peut espérer, toutefois, que sa situation nouvelle n'empêchera pas ce savant distingué de continuer

(1) M. Lissajous avait publié sur ce sujet un travail dans les *Annales de Chimie et de Physique* (octobre 1857). Ce travail était accompagné d'une planche reproduisant les figures diverses dont il est ici question. Cette planche a été reproduite dans le texte de la conférence de M. Lissajous, tel qu'il a été publié dans les *Bulletins de la Société des compositeurs de musique* (1874).

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ses recherches sur une branche de la science qui intéresse la musique d'une façon si spéciale.

LISTOWSKI (ANDRÉ), colonel dans l'armée polonaise et amateur distingué de musique, est né à la fin du dix-huitième siècle. M. Listowski s'est fait connaître d'abord par un grand nombre de mélodies vocales et de pièces fugitives, parmi lesquelles on cite surtout avec éloges *Venise la belle*, écrite sur des paroles de Scribe traduites en polonais, et la *Prière d'une jeune fille*. Il a composé la musique de deux mélodrames, *l'Hôpital des Fous* et *les Perroquets de notre grand'mère*, représentés tous deux sur le théâtre des Variétés, à Varsovie, en 1841.

* **LISZT** (FRANZ). — Cet artiste prodigieux, fantasque, mais d'une trempe intellectuelle singulièrement vigoureuse, n'a cessé, depuis plus d'un demi-siècle, d'occuper le monde de sa personne, de ses travaux, et aussi de ses excentricités. M. Liszt, pour qui la simplicité doit être synonyme de sottise, a toujours avidement recherché les occasions de se mettre en relief et de faire parler de lui. Dans ces dernières années, ayant presque épuisé tous les moyens ordinaires, il n'en a pas trouvé de meilleur que de faire croire qu'il entrait en religion ; je dis : « de faire croire, » car en réalité, malgré tout ce qui a été écrit à ce sujet, tous les détails minutieux à la fois et compliqués qui ont été publiés et reproduits dans cent journaux, malgré la qualification d'abbé qui lui a été donnée par les uns, les railleries dont il a été l'objet de la part des autres, on ne sait encore à quoi s'en tenir et si réellement M. Liszt s'est fait ordonner prêtre. Tout porte à croire pourtant qu'il n'en est rien, et que les pratiques de dévotion qu'on a remarquées chez le grand artiste ne sont encore de sa part qu'une nouvelle occasion de *réclame* et un désir toujours plus intense de faire parler de lui.

D'ailleurs, le prétendu abbé ne saurait tenir en place, court toujours les grands chemins, se trouvant aujourd'hui à Weimar, demain à Rome, où il fréquente les cardinaux et le Vatican, se rendant de Rome à Paris, de Paris retournant en Allemagne, puis allant tenir école à l'Académie de musique de Pesth, et enfin revenant à Rome, où, en définitive, il passe la plus grande partie de son temps, partageant sa vie entre des relations ultramondaines et celles qu'il entretient avec les princes de l'Église. Et il faut noter que M. Liszt trouve toujours le temps de travailler, de composer, d'écrire des œuvres importantes, de les produire et d'en diriger l'exécution, de se faire entendre comme virtuose, sinon en public, du moins dans de nombreuses sociétés particulières, enfin de former des élèves et de les lancer dans la carrière. Au demeurant homme étrange, nature puissante et expansive à l'excès, artiste habile et supérieurement doué par la nature, aussi remarquable par le savoir-faire que par le vrai savoir, M. Liszt est un type à part dans l'histoire musicale du dix-neuvième siècle, et si l'on peut regretter ses défauts artistiques et intellectuels, on n'en doit pas moins apprécier ses étonnantes qualités et les facultés admirables, quoique mal équilibrées, qui constituent sa personnalité.

Il serait, je crois, singulièrement difficile de dresser un catalogue détaillé des œuvres innombrables de ce compositeur. Je vais essayer d'en donner un aperçu, et d'étendre un peu les renseignements que l'on trouve dans la *Biographie universelle de Musiciens*. — 12 Poèmes symphoniques (1. *Ce qu'on entend sur la montagne;* 2. Triomphe funèbre du Tasse; 3. Les Préludes; 4. Orphée; 5. Prométhée; 6. Mazeppa; 7. *Fest-Klænge;* 8. Héroïde funèbre; 9. *Hungaria;* 10. Hamlet; 11. *Hunnen-Schlacht;* 12. l'Idéal); — *La Divine Comédie* du Dante, symphonie avec *soli* et chœurs; — *Jeanne d'Arc au bûcher*, scène dramatique pour mezzo-soprano, avec orchestre; — Messe à 4 voix, avec orchestre et orgue; — *Pater noster* à 4 voix avec orchestre; — Concerto pathétique pour piano, avec orchestre; — Concerto de piano en *mi* mineur; — Sonate pour piano; — *Années de pèlerinage*, suites de compositions pour piano (*Sposalizio* : *Il Penseroso; Canzonetta de Santa-Rosa;* 3 Sonnets de Pétrarque; Après une lecture du Dante, *fantasia quasi sonata*; *Venezia e Napoli*, gondoliera, canzone et tarentelle, etc.); — *Ave Maria* pour chœur, avec orgue; — 12 Études d'exécution transcendante, pour piano; — *Apparitions*, id.; — *Le Carnaval de Pesth*, id.; — *Canzone napoletana*, id.; — Galop russe, id.; — Harmonies poétiques et religieuses, id.; — Marche héroïque dans le genre hongrois, id.; — 2e Marche hongroise, id.; — Mazurka brillante, id.; — *Nonnenwerth*, romance sans paroles, id.; — *les Consolations*, 6 pensées poétiques, id.; — Divertissements, id.; — Grande Valse de bravoure, id.; — *Fleurs des Alpes*, album d'un voyageur, en 3 suites, id.; — Mélodies hongroises, id.; — Grand Galop chromatique, id.; — *Nuits d'été à Pausilippe*, 3 amusements, id.; — 3 Caprices poétiques, id.; — *la Fête villageoise*, id.; — *Un Soir dans les montagnes*, id.; — 24 Grandes Études, en 2 livres, id.; — *le Christ*, oratorio en trois parties; — *la Légende de sainte Élisabeth de Hongrie*, oratorio; — Marche de Racocksy, paraphrase de con-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

cert, pour piano; Cantique d'amour, id.; — *Saint François de Paule sur les vagues*, id.; — *Prêche aux oiseaux de saint-François d'Assise*, id.; — *Graner Messe* (Messe de Gran), écrite en 1853 pour la consécration de la basilique de Gran, à la demande du cardinal Szitowski, primat de Hongrie; — Messe du Couronnement; — *Bergsymphonie* (Symphonie de la montagne); — Cantate pour le Centenaire de Beethoven, exécutée à Weimar en juin 1870; — Fantaisies pour piano sur *la Fiancée*, sur *les Huguenots*, *Don Juan*, *Robert-le-Diable*, *la Juive*, *les Puritains*, sur *les Soirées musicales* de Rossini, sur *la Clochette* de Paganini, sur *la Rose* de Schubert; — Morceaux de divers genres pour piano sur *Don Carlos*, *i Lombardi*, *Lucia di Lamermoor*, *Lucrezia Borgia*, *Norma*, *les Soirées italiennes* de Mercadante, *le Songe d'une nuit d'été* de Mendelssohn, etc; — Études mélodiques pour piano, d'après Schubert, en 2 livres.

En dehors de ces compositions, déjà si nombreuses, et dont la liste est loin d'être complète ici, M. Liszt a publié une multitude de transcriptions de toutes sortes pour le piano; outre ses superbes transcriptions des neuf symphonies de Beethoven, on lui doit celles des ouvertures du *Freischütz*, de *Jubel* et d'*Oberon* de Weber, de divers morceaux de *la Muette de Portici*, du *Prophète*, des *Puritains*, des *Ruines d'Athènes*, du *Vaisseau-fantôme*, de *Lohengrin*, du *Tannhäuser*, de *l'Africaine*, de *Tristan et Iseulde*, de *Rienzi*, de la *Schiller-Marsch* et du *Moine* de Meyerbeer, de *la Charité*, du *Stabat Mater* et des *Soirées musicales* de Rossini, de six nocturnes de Field, de 6 mélodies sacrées de Beethoven, de 4 mélodies sacrées de Schubert, de 6 grandes études de Paganini, enfin d'une quantité de *lieder* et de chansons de Beethoven, de Schubert, de Mendelssohn, de M. Robert Franz, de Mme Clara Schumann, etc., etc.

M. Liszt a été, en Allemagne et en France, le sujet d'un grand nombre d'écrits; voici les titres de ceux qui sont venus à ma connaissance : 1° *F. Liszt, nachs einem leben und wirken aus authentischen berichten dargestellt* (F. Liszt présenté dans une relation authentique, d'après sa vie et sa conduite), par Christern, Leipzig, Schuberth; — 2° *F. Liszt in Berlin, Skizze* (F. Liszt à Berlin, esquisse), par Kossarski, Berlin, Barasch; — 3° *Liszt's (F.) oratorium « Christus, » eine studie zur zeit und musikgeschichtlichen stellung derselben* (Etude sur l'oratorio *le Christ* de F. Liszt....), Leipzig, Schuberth, 1874, gr. in-8°; — 4° *Franz Liszt als symphoniker* (Franz Liszt comme symphoniste), par F. Brendel, Leipzig, 1859; — 5° *Franz Liszt ungarische Krœnungsmesse eine musik studie* (Étude musicale sur la messe hongroise du couronnement, de Franz Liszt), par K. Abranyi, traduit en allemand du hongrois par H. Gobbi, Leipzig, Schuberth, 1871; — 6° *Franz Liszt oratorium die Legende von der heiligen Elisabeth und die neue Musikrichtung im Allgemeinen, ein offner brief en die herren O. Paul und Ed. Bernsdorf* (l'oratorio de Liszt *la Légende de sainte Élisabeth* et la nouvelle tendance musicale, lettre adressée à MM. O. Paul et Ed. Bernsdorf, Leipzig, Rhode, 1868; — 7° *Ueber Franz Liszt's Grane Festmesse und ihre stellung zur geschichte eichen entwickelung der Kirchenmusik* (Sur la Messe solennelle de Gran et sur le développement de la musique religieuse), par L. A. Zellner, Vienne, Manz, 1859; — 8° *Die grossen pianoforte-virtuosen unserer zeit aus persœnlicher bekanntschaft* (les Grands virtuoses pianistes de notre temps), *Liszt, Chopin, Tausig, Hensell*, Berlin, Behr, 1871; — 9° *Franz Liszt's biographie* (Biographie de Franz Liszt), par J. Schuberth, Leipzig, Schuberth, 1871 (1); — 10° *L'abbé Liszt*, Paris, Heymann, 1871, in-8.

Il me reste à signaler quatre écrits d'un genre fâcheux, dans lesquels la personne de M. Liszt est directement mise en cause : *Souvenirs d'une Cosaque*, par Robert Franz (Mme Olga de Janina), Paris, Dentu, 1874, in-12; *le Roman du pianiste et de la Cosaque*, par Sylvia Zorelli, Paris, s. d. (1875), in-12; *Souvenirs d'un pianiste, réponse aux « Souvenirs d'une Cosaque, »* Paris, Lachaud et Burdin, s. d. (1874), in-12; *les Amours d'une Cosaque*, par un ami de l'abbé X***, Paris, Degorce-Cadot, s. d. in-12. Je ne parlerai pas davantage de ces publications, renvoyant le lecteur à ce que j'en ai dit au mot JANINA (Olga de).

M. Liszt a publié sur John Field l'opuscule suivant : *Uber John Field's nocturne* (en français et en allemand), Hambourg, Leipzig et New-York, Schuberth, 1859, in-16. Je dois faire remarquer que le livre intitulé : *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*, a été publié d'abord en français (Paris, librairie nouvelle, 1859, in-12), et que ce n'est qu'ensuite qu'il a paru en allemand et en hongrois.

***LITOLFF** (Henry). — Musicien puissant mais inégal, virtuose hors ligne mais incorrect, doué d'une imagination grandiose et vagabonde à la fois, voilà plus de trente ans que cet artiste

(1) On trouve une notice sur M. Liszt dans le premier volume de l'ouvrage intitulé : *Musikalische studienkœpfe*, par M. La Mara, Leipzig, 1868.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

étonnant court le monde, faisant entendre partout ses œuvres, sans qu'il soit possible d'apprécier et de fixer sa valeur d'une façon définitive, de déterminer au juste son talent. Il a parcouru la plus grande partie de l'Europe, en commençant par la France, s'en allant de France en Belgique, de Belgique en Pologne, de Pologne en Allemagne, d'Allemagne en Hollande, se produisant successivement à Paris, à Bruxelles, à Varsovie, à Prague, à Francfort, à Leipzig, à Dresde, à Berlin, à Amsterdam, à La Haye, à Brunswick, à Vienne, à Gotha, à Liége, à Anvers, à Wiesbaden, et se faisant applaudir tour à tour comme compositeur, comme pianiste et comme chef d'orchestre. Partout, sur son chemin, Litolff semait ses compositions, consistant en opéras, symphonies, ouvertures, concertos, pièces de piano, morceaux de chant, etc. Tout cela, quoique d'une valeur très-réelle, est généralement inégal, fiévreux, fantasque, et plus original au point de vue de la forme, de la puissance orchestrale, de la couleur, que personnel au point de vue de l'idée proprement dite et de la richesse de l'inspiration. Il y a beaucoup du tempérament de Berlioz dans Litolff, mais avec moins de jet mélodique, moins de sentiment poétique, et point de cette grâce exquise et suave qui caractérisait l'auteur de *la Fuite en Egypte* et de *la Damnation de Faust*. Il faut dire aussi que Litolff ne semble point s'être tracé une route à suivre, et qu'il paraît se laisser volontiers entraîner au cours du hasard et des événements.

Depuis une quinzaine d'années cependant, Litolff, définitivement fixé en France, semble s'être donné un but à atteindre : celui de devenir un compositeur dramatique français. Il a commencé par écrire un opéra en trois actes, *Nahel*, sur un poème d'Edouard Plouvier, ouvrage intéressant qui fut représenté sur le théâtre du Kursaal de Bade au mois d'août 1863. Il songea alors à se produire à l'Opéra-Comique, et l'on parla d'un autre ouvrage en trois actes, *l'Escadron volant de la reine*, qu'il aurait composé pour ce théâtre, mais qui jusqu'ici n'a pas vu le jour. Quelques années après, en 1869, Litolff conçut la pensée de donner dans la salle de l'Opéra une série de grands concerts destinés à l'exécution d'œuvres importantes de musique moderne, entre autres des siennes et de celles de Berlioz, dont il est un des admirateurs les plus ardents et les plus convaincus. Il obtint en effet, grâce à de puissantes influences, la salle de l'Opéra pour y mettre son projet à exécution, et, à la fin de 1869, donna une ou deux séances; mais l'entreprise ne réussit pas et il y dut renoncer presque aussitôt.

Mais il ne renonça pas pour cela à se produire sur une scène parisienne. Ne pouvant se faire jouer à l'Opéra-Comique, il songea à aborder un des petits théâtres consacrés au genre malsain de l'opérette, et écrivit sous ce titre, *la Boîte de Pandore*, un ouvrage en trois actes qui fut représenté aux Folies-Dramatiques à la fin de 1871. L'essai ne fut pas heureux, malgré la présence d'une cantatrice aimable, Mme Ferdinand Sallard, qui avait appartenu naguère au personnel de l'Opéra-Comique, et qui, jouant le rôle de Pandore, produisit un grand effet dans une valse vocale destinée à faire ressortir ses qualités de virtuosité. Le 17 octobre 1872, le compositeur reparaissait au même théâtre avec *Héloïse et Abélard* (3 actes), et cette fois obtenait un succès complet. Ce musicien à la personnalité exubérante, grandiose, souvent violente, avait cherché à se faire coquet, mignon, gracieux, et il n'est que juste de dire qu'il y avait presque entièrement réussi. Déjà, dans *la Boîte de Pandore*, l'effort en ce sens était visible et parfois heureux : cette première partition, conçue dans un ordre d'idées si différent des appétits ordinaires du compositeur, renfermait certaines pages pleines de délicatesse et de fraîcheur ; la critique les avait signalées, mais le public n'en avait pu tenir grand compte, la musique ayant succombé sous la sottise du poème. Cette fois, le progrès était réel, évident, palpable, et si la partition d'*Héloïse et Abélard* n'était point une œuvre parfaite, c'était du moins une production fort distinguée, remarquable à beaucoup d'égards, écrite dans le vrai style qui convenait au sujet, et qui, si elle manquait peut-être un peu d'unité, possédait cette qualité rare de ne point viser plus haut qu'il ne faut, en même temps qu'elle restait toujours très-élégante de forme et très-pure de lignes. C'était, en un mot, un véritable opéra-bouffe, et non une de ces productions débraillées et triviales qui, sous prétexte de musique, pervertissent et dépravent le goût du public depuis tantôt vingt ans.

Malheureusement, Litolff ne retrouva pas semblable succès. *La Belle au bois dormant*, opéra-féerie en quatre actes donné par lui au théâtre du Châtelet (4 avril 1874), n'eut qu'un petit nombre de représentations, et *la Fiancée du roi de Garbe*, nouvel opéra bouffe en trois actes joué aux Folies-Dramatiques (29 octobre 1874), ne put non plus se soutenir à la scène. C'étaient là deux œuvres médiocres, qui ne méritaient pas un meilleur sort. Un autre ouvrage, *la Mandragore*, donné par le compositeur au théâtre des Fantaisies-Parisiennes de Bruxelles (janvier 1876), n'a pas été plus heureux.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

J'ai regret à dire que Litolff, à qui sa légitime renommée artistique devrait interdire certaines tâches vraiment indignes de lui, n'a pas hésité à se charger de la direction d'un concert de bas étage aux Champs-Elysées, non plus que de celle des concerts d'un établissement connu sous le nom de Frascati ; c'est ainsi que, tandis qu'il se faisait jouer sur tel ou tel théâtre, l'auteur de *Robespierre* et des *Girondins* conduisait un orchestre en plein vent. Passons sur ce fait fâcheux, et souhaitons au grand artiste de remporter enfin un grand succès dramatique sur une scène digne de son talent.

Parmi les nombreuses compositions de Litolff en dehors du théâtre, je signalerai les suivantes : *Ruth et Booz*, petit oratorio (partition chant et piano, Paris, Choudens); Marche funèbre à la mémoire de Meyerbeer (Paris, Brandus); 6 Morceaux caractéristiques pour piano (1. Rapsodie hongroise ; 2. *Sur le Danube*, rêverie ; 3. Rapsodie polonaise ; 4. *le Chant du Nautonnier* ; 5. *Un Rêve* ; 6. *Vienne*), Paris, Choudens ; *Ave Maria* à voix seule, id., id. ; 3 Caprices-valses pour piano (1. Légèreté; 2. Grâce ; 3. Abandon), op. 24, Paris, Hengel ; *l'Invitation à la Polka*, op. 31, id., id.; *l'Invitation à la Tarentelle*, op. 36, id., id.; Caprice de concert, op. 37. id., id.; Divertissement fantastique, id., id. Il a écrit aussi et publié un assez grand nombre de mélodies vocales : *l'Aurore, la Charité, le Poète, Je t'aimerai, la Reine Mab*, valse chantée, *N'effeuillez pas la marguerite, Chant du gondolier*, duo, *Enfants, dormez toujours*, etc., etc.

LITTA (Le comte Giulio), compositeur amateur fort distingué, issu d'une illustre famille milanaise, deuxième fils du duc Pompeo Litta, qui était un dilettante éclairé et un véritable Mécène pour les artistes, naquit en 1822. Doué d'un grand amour pour la musique et de rares dispositions pour la culture de cet art, le comte Litta se laissa entraîner à son penchant et se consacra de bonne heure à l'étude de la composition. Dès l'âge de vingt ans il écrivait un opéra sérieux, *Bianca di Santafiora*, qu'il faisait exécuter, le 2 janvier 1843, sur la petite scène intime du Conservatoire de Milan; il fit ensuite représenter, sur des théâtres publics, plusieurs autres ouvrages qui furent favorablement accueillis et qui l'ont classé parmi les amateurs les plus distingués de sa patrie : *Maria-Giovanna* (Turin, th. Carignan), *Editta di Lormo* (4 actes, Gênes, th. Carlo Felice, 1853), *Sardanapale*, et *Don Giovanni di Portogallo*. M. Giulio Litta est aussi l'auteur d'une sorte d'oratorio, *la Passione*, dont il a écrit la musique sur l'hymne fameux de Manzoni : *O tementi dell'ira ventura!* et qui fut chanté, dans un concert de musique sacrée donné à l'Académie philharmonique de Turin, par la Malvani-Ferraris et le ténor Daniele. La dernière production du comte Litta est une scène lyrique, *il Viandante* (d'après *le Passant*, de M. François Coppée), qui a été exécutée avec un véritable succès à Milan, sur le théâtre Milanais, le 17 avril 1873; il a écrit aussi une opérette, *Raggio d'Amore*, qui n'a pas encore été représentée. M. Litta a publié quelques mélodies vocales.

LITZAU (J.... B.....), organiste néerlandais, est né à Rotterdam le 9 septembre 1822. Organiste de l'une des églises réformées de cette ville, on lui doit les publications suivantes : 1° *Les Mélodies des psaumes et chants en usage dans l'église réformée des Pays-Bas*, Rotterdam, Lichtenauer, 1861 ; 2° *Les Mélodies des psaumes et chants en usage dans l'Église évangélique luthérienne arrangées à quatre parties*, id., id., 1852 ; 3° *Les Mélodies des psaumes, motets, chants évangéliques de l'église réformée des Pays-Bas, arrangées à quatre parties avec orgue ou piano, avec des préludes à jouer pendant et après le service*, id., id. 1854.

LLADO (J.....), musicien espagnol contemporain, est l'auteur d'un traité de solfége dont il a été fait trois éditions sous ce titre : *Metodo de solfeo, analitico, facil y conciso* (Madrid, Andres Vidal).

LLORENTE (Cipriano), compositeur espagnol contemporain, s'est fait connaître par la publication d'un certain nombre d'œuvres de divers genres, entre autres un recueil de six cantiques à une voix avec accompagnement de piano, plusieurs mélodies religieuses à trois voix, et des morceaux de musique légère et de danse pour le piano.

LOBO (Heitor), musicien portugais, fut un organiste célèbre et en même temps un constructeur d'orgues très-renommé. Il restaura en 1559 le grand orgue de l'église de Santa-Cruz à Coïmbre, instrument superbe qui a été presque entièrement ruiné par un charlatan, il y a quelques années. On n'a malheureusement pas de renseignement plus précis sur cet artiste remarquable, auquel les contemporains accordent de grands éloges. J. DE V.

LODER (Edward-James), chef d'orchestre et compositeur dramatique anglais fort distingué, naquit en 1813 à Bath, où son père, violoniste de talent, occupait une bonne situation (1).

(1) Il y a tout lieu de croire que l'artiste qui fait l'objet

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Il appartenait à une famille toute musicale, car ses deux frères, John et William, morts longtemps avant lui, étaient, le premier violoniste, le second violoncelliste, et il eut aussi deux sœurs qui se livrèrent à l'enseignement de la musique. Pourtant, lui-même ne se décida qu'assez tard à embrasser définitivement cette carrière, car après avoir été envoyé, en 1826, à Francfort-sur-le-Mein pour y étudier avec Ferdinand Ries, qui avait été en Angleterre l'ami de son père, il revint au bout de deux années à Londres, indécis sur son avenir, et bientôt entreprit l'étude de la médecine; c'est dans ce but qu'il retourna en Allemagne en 1829. Mais s'étant retrouvé avec Ries, il se résolut enfin à poursuivre la carrière artistique, et termina ses études musicales sous la direction de cet artiste distingué.

De retour en Angleterre, Loder se vit chargé d'écrire un opéra pour l'inauguration du nouveau théâtre du Lyceum, alors en construction, et qui était destiné à l'exploitation de l'opéra anglais. Le livret de cet ouvrage, intitulé *Nourjahad*, était l'œuvre du directeur de ce théâtre, Arnold, qui avait transformé à cet effet un ancien drame de lui dont le succès avait été médiocre quelques années auparavant; ce livret n'était point fameux, et la fortune de l'ouvrage s'en ressentit, lorsqu'il fut joué au mois de juillet 1834, bien que la musique en fût, paraît-il, des plus remarquables, et qu'elle donnât les preuves d'un rare tempérament artistique. « Il faut, a dit M. Macfarren en parlant de *Nourjahad*, il faut considérer cet opéra comme ayant créé en Angleterre un genre nouveau de musique dramatique, et les divers compositeurs qui se sont distingués dans cette voie ainsi préparée pour eux doivent un témoignage de gratitude à Edward Loder, qui a été le pionnier de leur fortune. »

L'année suivante, Loder écrivait pour le même théâtre un nouvel ouvrage, *Dice of Death* (*le Dé de la mort*). Il conclut ensuite, avec les éditeurs d'Almen et Cie, un traité par lequel il s'engageait à leur livrer chaque semaine une composition; c'est alors qu'il écrivit pour eux une série de 12 chants sacrés, dédiés à Sterndale Bennett, et qui auraient suffi à établir sa réputation; il leur donna ensuite un grand nombre de chants (*songs*), duos, etc., et ces éditeurs eurent la singulière idée de former, avec ces diverses productions, une sorte d'opéra intitulé *François Ier*, qu'ils firent jouer au théâtre Drury-Lane en 1838.

Quelques années après, Loder était engagé au *Princess' Theatre* comme chef d'orchestre, et déploya dans l'exercice de ces fonctions un talent supérieur. Il fit représenter alors à ce théâtre *the Night Dancers* (*les Danseurs de nuit*), son meilleur ouvrage dramatique (1846), et *Puck*, opéra-ballade (1848). Étant passé avec le même emploi à Manchester, il donna en cette ville (1855) un ouvrage de grande importance et de hautes visées, *Raymond and Agnes*, qui fut reproduit plus tard à Londres, au théâtre St-James, mais dans des conditions d'exécution déplorables. En 1856, Loder perdit l'emploi de ses facultés, et fut atteint d'aliénation mentale; après quelques années d'un traitement intelligent, on put croire un instant qu'il allait être rendu à la vie et à la raison; mais le mal le reprit bientôt, et il mourut à Londres le 5 avril 1865.

Outre les opéras qui ont été mentionnés ci-dessus, Loder en écrivit plusieurs autres, qui n'ont pas été représentés : *Little Red Riding Hood* (*le petit Chaperon Rouge*), qui avait été composé vers 1845 pour le théâtre Drury-Lane, *Pizarre*, *Leila*, et *sir Roger de Coverley*. Il a écrit aussi quelques morceaux de piano intéressants, plusieurs quatuors pour instruments à cordes qui n'ont pas été publiés, mais qui témoignent d'un art consommé, et surtout une quantité énorme de mélodies vocales, parmi lesquelles on cite surtout celles intitulées *the Brave Old Oak* et *Old House at Home*, et pour l'ampleur de la conception celle qui a pour titre *Invocation to the Deep* (*Invocation à l'obscurité*). Enfin on connaît encore de Loder une grande cantate, *the Island of Calypso*, qui fut exécutée en 1851 aux nouveaux concerts philharmoniques.

LODÜJENSKY (N.....), compositeur russe, s'est fait connaître par un certain nombre de romances et mélodies vocales, qui ont été publiées à Saint-Pétersbourg dans le cours de ces dernières années.

***LOESCHHORN** (Charles-Albert). — Parmi les compositions publiées de cet artiste, dont le nombre s'élève aujourd'hui à près de cent cinquante, je signalerai les suivantes : Étude en *ré* op. 3; 3 Sonates, op. 101; *Moments mélancoliques*, 2 nocturnes, op. 114; Études de caractère, op. 118; 4 Études (1. Valse; 2. Galop;

de cette notice est le même que celui qui a été mentionné, au tome V de la *Biographie universelle des Musiciens*, sous le nom inexact de Georges Loder. Les éléments du présent article ont été pris dans une notice que M. G. A. Macfarren, l'éminent compositeur anglais, a publiée sur Loder dans *the Imperial Dictionary of Universal Biography*. On verra qu'il n'y est point question d'un séjour que Loder aurait fait en Amérique.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

3. Mazurk ; 4. Polka) ; Sonatines instructives, op. 125, 126, 127, 135 ; Suite pour piano, op. 130 ; 3 Mazurkas, op. 132 ; Tarentelle, op. 133 ; *die Schule der Geläufigkeit*, 33 études, op. 136 ; *Album de la jeunesse*, 15 morceaux instructifs, op. 139 ; Rêverie, op. 141 ; Quatuor pour piano et instruments à cordes ; etc., etc.

LOEW (Joseph), pianiste allemand et compositeur pour son instrument, n'a pas publié jusqu'à ce jour moins de trois-cents-œuvres, consistant en pièces de genre, études faciles, fantaisies, mélodies, transcriptions de *lieder* ou d'airs d'opéras, morceaux de danses, etc., pour piano à deux où à quatre mains. Le même artiste a donné aussi quelques morceaux pour piano et harmonium. J'ignore quelle est la valeur de toute cette musique, dont rien absolument n'est connu en dehors de l'Allemagne.

* **LOEWE** (Jean-Charles-Godefroid), est mort à Kiel le 20 avril 1869.

* **LOEWE** (Jeanne-Sophie). Cette cantatrice célèbre était née, non en 1815, comme il a été dit, mais le 24 mars 1816. C'est elle qui avait créé à Gênes le rôle d'Abigail dans le *Nabucco* de M. Verdi, et à Milan la *Maria Padilla* de Donizetti. Elle avait renoncé au théâtre en 1848, pour devenir l'épouse du prince Frédéric de Liechtenstein. Cette grande artiste est morte à Pesth le 28 novembre 1866.

LOEWE (Thomas), compositeur, né en Autriche, a écrit la musique d'un opéra intitulé *Concino Concini*, qui a été représenté à Prague au mois de décembre 1862. Cet ouvrage a été reproduit ensuite à Vienne, ville habitée par l'auteur, sur le théâtre de la Cour, le 1er février 1865.

* **LOGIER** (Jean-Bernard), inventeur du *chiroplaste*, était né à Cassel le 9 Février 1777, et non à Kaiserslautern en 1780. Il eut un fils, *Henri Logier*, qui s'établit comme professeur de harpe et de piano à Londonderry (Angleterre), où il mourut le 15 Mai 1870.

* **LOGROSCINO** (Nicolò). Les opéras suivants doivent être compris dans la liste de ceux qui sont dus à ce compositeur : 1° *la Violante*, Naples, th. des Fiorentini, 1741 ; — 2° *Cionmetella Correvata*, id., th. *della Pace*, 1744 ; — 3° *li Zite*, opéra bouffe, id., id., 1745 ; — 4° *Don Paduano*, id., id., id., 1745 ; — 5° *la Costanza*, id., th. Nuovo, 1747 ; — 6° *li Despiette d'ammore*, id., th. *delle Pace*, 1748 (en société avec Nicola Calandro, dit *Frascia*) ; — 7° *la Finta Frascatana*, id., th. Nuovo, 1750 ; — 8° *lo Cicisbeo*, id., id., 1751 ; — 9° *la Griselda*, id., th. des Fiorentini, 1752 ; — 10° *Elmira generosa* (en société avec Emmanuel Barbella, excellent violoniste), id., th. Nuovo, 1753 ; — 11° *le Chiajese cantarine*, folie musicale (*pazzia per musica*), id., th. Nuovo, 1754 ; — 12° *Rosmonda* (en société avec Cecere, Pietro Gomez et Traetta), id., id., 1755.

* **LOISEL** (Jean). Cet artiste naquit à Hesdin, en Artois. Admis dans l'ordre des Prémontrés, il devint chanoine régulier de l'abbaye de Saint-Josse-aux-Bois ou Dompmartin, dans le diocèse d'Amiens, puis fut appelé à Anvers comme maître de chant (*phonascus*) de l'église abbatiale de St-Michel, où il se trouvait en 1616. C'est ce qui résulte d'un ouvrage publié alors par ce musicien, ouvrage resté jusqu'ici ignoré, récemment retrouvé par M. Vander Straeten, et dont le titre produit ces renseignements : *Surculus olivæ, notis musicis concertantibus et pacifis VI vocum vel instrumentorum adornatus, SS. Mariæ Pacis æternæque reginæ concordiæ pro patriæ felici concordia oblatus, a venerabili D. F. Joanne Loisel Hesdiniensi, ecclesiæ S. Judoci in Nemore, sacre Ordinis Præmonstratensis canonico, necnon ecclesiæ S. Michaelis Antverpiæ phonasco. Opus secundum.* (*Antverpiæ, apud heredes Petri Phalesii*, M D C XVI, *in*-4°). Ceci est, on le voit, l'œuvre deuxième de Jean Loisel. Un recueil, formant l'œuvre troisième, contient un assez grand nombre de motets à plusieurs voix, avec accompagnement d'instruments : *Misericordias, Domine Deus, Alma Dei genitrix, Laudem dicite, Salve Regina, Regina cœli, Tantum ergo*, etc.

LOMAGNE (Joseph), violoniste, compositeur et professeur, né à Perpignan en 1804, s'essaya d'abord à jouer de la flûte, puis se consacra entièrement à l'étude du violon. Il prit d'abord des leçons d'un professeur nommé Coste, maître de chapelle de la cathédrale de Perpignan, puis, admis au Conservatoire de Paris, devint l'élève de Kreutzer. Après avoir rempli les fonctions de violon-solo aux grands théâtres de Nîmes et de Bordeaux, il retourna dans sa ville natale, s'y voua à l'enseignement, et fut assez heureux pour y fonder un Conservatoire, qui ouvrit ses cours au mois d'août 1842, et dont il resta le directeur jusqu'à la fin de sa vie. A partir de cette époque, Lomagne s'occupa beaucoup de composition, et écrivit un grand nombre d'œuvres de divers genres, parmi lesquelles on cite les suivantes : — 1° *La Maronite*, grand opéra en 5 actes ; — 2° Messe à 3 voix, exécutée en diverses circonstances ; — 3° *Stabat Mater* avec *soli* et chœurs ; — 4° Recueil d'études pour le violon ; — 5° diverses compositions religieuses, entre autres des psaumes, des vêpres

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

du dimanche, des cantiques, un *Chemin de la Croix;* — 6° des trios et quatuors pour instruments à cordes; — 7° enfin, des fantaisies et airs variés pour le violon. J'ignore si une partie de cette musique a été publiée. Lomagne est mort à Perpignan en 1868.

LOMAN (A.....-D.....), ancien prédicateur à Deventer, puis professeur de théologie à Amsterdam, est né à La Haye (Pays-Bas), le 16 septembre 1823. Il s'est beaucoup occupé de musique, et a publié dans divers journaux un certain nombre d'articles relatifs à cet art. On lui doit aussi les deux publications suivantes : 1° *Suite au livre de J. G. Wilms concernant le livre de chorals de l'église évangélique luthérienne dans le royaume des Pays-Bas, pour orgue et piano*, Amsterdam, Brandt, 1850, in-4°; 2° *Arrangement à 3 voix des chants évangéliques et luthériens, principalement à l'usage des enfants qui chantent à l'école et à l'église*, Amsterdam, Loman et Reudler, 1852, in-8°.

LOMBARDI (Giacomo), professeur de chant et compositeur, naquit à Parme en 1810, et fit ses études musicales au Conservatoire de Naples, où il eut pour maîtres Francesco Lanza pour le piano, Nozzari pour le chant, Zingarelli et Raimondi pour la composition. Il embrassa d'abord la carrière du chant dramatique, et débuta comme premier ténor, en 1828, au petit théâtre de la Fenice, de Naples, après quoi il alla tenir le même emploi à Côme, à Venise, à Bergame, à Bologne, à Malte, puis revint à Naples, où il se montra sur les théâtres dirigés par le fameux *impresario* Barbaja. Mais la voix du jeune chanteur n'était pas encore suffisamment formée lorsqu'il aborda le théâtre; il en résulta une fatigue et une altération qui l'obligèrent à renoncer à cette carrière. Il s'établit alors à Naples comme professeur de chant, alla ensuite pendant plusieurs années diriger le théâtre de Lecce, puis revint à Naples, qu'il ne quitta plus depuis cette époque, et où il fonda une société chorale. Lombardi a fait représenter trois opéras : *il Capitano ed il Tutore* (Malte), *il Primo Navigatore* (Malte, 1829), et *Elfrida* (Lecce, 1853); il a écrit 23 messes, soit *alla Palestrina*, soit avec orchestre ou musique militaire, diverses autres compositions religieuses, et un certain nombre de morceaux pour le chant et pour le piano; une partie de cette musique a été publiée. On doit encore à Lombardi les ouvrages suivants : *Elementi di linguaggio musicale* (Naples, l'auteur); *Metodo per apprendere la giusta durata delle figure* (id., Orlando); *il Canto moderno*, 4 livres de mélodies (id., Tramater); *l'Amico de' principianti*, 4 autres livres de mélodies (id., Giannini). Cet artiste est mort à Naples, au mois d'avril 1877.

LOMBARDI (F.....), compositeur italien, a fait représenter sur le théâtre du Prince Humbert, de Florence, le 8 septembre 1877, un opéra sérieux intitulé *Ginevra di Scozia*.

LOMBARDINI (Giuseppe **LOMBARDO**, dit), compositeur et professeur de chant, né à Palerme en 1820, étudia le piano avec Pixis, l'harmonie avec Carini et le contrepoint avec Pietro Raimondi. Très-jeune encore, il dirigea une troupe de chanteurs amateurs, pour lesquels il écrivit une opérette bouffe, *la Zia Teresa*, qui fut jouée ensuite au théâtre San-Ferdinando, et donna à ce même théâtre un autre ouvrage intitulé *Quattro Mariti e due Mogli*. A 16 ans il alla s'établir à Naples, et ouvrit en cette ville une école de chant, qui fut bientôt très-recherchée et d'où sont sortis plusieurs artistes estimés. Plus tard, son ancien maître, Pietro Raimondi, directeur du Conservatoire de Palerme, lui ayant offert le poste de professeur de chant dans cet établissement, M. Lombardini, satisfait de la situation qu'il s'était faite à Naples, déclina cette proposition. En 1857, il devint directeur de l'école de perfectionnement de l'*Albergo de' Poveri*, puis de celle de l'Association des savants, lettrés et artistes. M. Lombardini a publié un *Guida all' arte del Canto* (Naples, 1851), un autre ouvrage didactique intitulé *Studio di perfetta intonazione* (Naples, Cottrau, 1873), et il a fait représenter à Naples les opéras suivants : *la Sartina e l'Usuraio* (th. Nuovo, 1853), *lo Spaccalegna* (th. du Fondo, 1860), et *l'Albergo dell' Allegria* (th. San-Carlo, 1864). Il a écrit encore un autre opéra, *Lida*, qui jusqu'ici n'a pas été représenté, et a publié quelques romances et mélodies vocales.

LOMÉNIE (Louis-Léonard **DE**), écrivain et critique, membre de l'Académie française, est né à Saint-Yriex (Haute-Vienne) en 1818, et descend de François de Loménie, conseiller au siége présidial de Limoges en 1570, lequel était frère de Martial de Loménie, qui fut secrétaire du roi et chef de la branche des Loménie de Brienne. Après avoir fait de brillantes études au collége d'Avignon, Louis de Loménie vint se fixer à Paris, et débuta dans les lettres par une série d'études biographiques intitulée *Galerie des contemporains illustres* et publiée sous le pseudonyme d'*un Homme de rien* (Paris, René, 1840-1847, in-18 avec portraits). On a dit avec raison que cet « homme de rien » fit beaucoup de bruit dans le monde sans chercher le scandale et sans forcer la curiosité publique par des

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

révélations indiscrètes, qu'il sut garder, dans ses confidences sur la vie privée des contemporains, la mesure et la réserve convenables, et qu'il s'attacha surtout à peindre des portraits vraiment historiques. Dans cette série d'intéressantes études, qui ne comprend pas moins de dix volumes et qui fut publiée par livraisons détachées, la musique a trouvé sa place et donné lieu à cinq notices sur *Auber*, *Cherubini*, *Meyerbeer*, *Rossini* et *Spontini*. Les jugements de M. de Loménie sont ceux d'un homme de goût, et l'on trouve dans ses notices quelques utiles renseignements. M. de Loménie, devenu en 1871 membre de l'Académie française, est mort à Menton le 2 avril 1878.

LONGET (François-Achille), médecin et physiologiste français, médecin en chef des maisons de St-Denis et d'Écouen, membre de l'Académie de médecine et de l'Académie des sciences, né à Saint-Germain en Laye en 1811, est l'auteur d'un grand nombre de travaux relatifs à la médecine et à la physiologie. Au nombre de ces écrits, nous devons citer le suivant, publié par lui en société avec M. Masson : *Études expérimentales sur la voix et sur les causes de la production du son dans divers instruments de musique*, Paris, 1852, in-8° de 114 pages. Je crois que M. Longet est mort en 1870.

LONGO (Giacomo), compositeur, né à Faro, près de Messine, le 15 février 1833, était destiné par sa famille à l'état ecclésiastique, et n'obtint qu'à l'âge de 18 ans de pouvoir s'occuper activement de musique. Il commença alors ses études à Messine, sous la direction du maître de chapelle Paolo Abbagnato, et se perfectionna ensuite avec M. Mario Aspa, dont il devint l'élève préféré. Il fit ses débuts de compositeur dramatique en donnant en 1859, au théâtre de Messine, un opéra intitulé *Ezzelino III*, qui fut bien accueilli, et l'année suivante, lors de la descente de Garibaldi en Sicile, s'engagea comme volontaire sous ses ordres et prit part à la sanglante journée de Milazzo. Après avoir fait un assez long voyage en Italie, M. Longo revint se fixer à Messine, où il se livra à l'enseignement du chant et du piano ; il fonda en cette ville la première école de chant choral qu'elle ait possédée, et devint, en 1871, chef d'orchestre du théâtre Victor-Emmanuel. Les éditeurs Ricordi et Lucca, de Milan, ont publié diverses compositions de M. Longo, qui a écrit aussi plusieurs ouvertures et cantates exécutées dans différentes fêtes municipales.

LONGUEVILLE (A.....), pianiste et compositeur, est l'un des fabricants les plus actifs de ces petits morceaux de musique de piano, dont les artistes ignorent jusqu'à l'existence, mais que les éditeurs jettent chaque année par milliers sur la place, à la plus grande joie des amateurs médiocres pour qui l'art musical tout entier est concentré dans ces pages frivoles. M. Longueville a publié environ 120 morceaux de ce genre, parmi lesquels se trouvent un certain nombre de fantaisies sur des motifs d'opéras en vogue.

LOPEZ (Francisco-Miguel), maître de chapelle et organiste espagnol, naquit à Villarroya, en Aragon, dans la seconde moitié du dix-septième siècle. Il devint élève de la célèbre école du monastère de Monserrat, dans la Catalogne, y apprit la musique, et en 1684 y revêtit l'habit de l'ordre de St-Benoist. L'un des disciples les plus renommés de cette école, il fut pendant huit ans maître de la chapelle, puis organiste du couvent, et remplit ensuite les mêmes fonctions à l'église de ce couvent, puis à Madrid et à Valladolid. Lopez a publié deux ouvrages sur la musique avec texte latin, l'un intitulé *Exagoya ad musicem*, l'autre sous le titre de *Miscellanea musica*.

LOPEZ (José-Venancio), musicien espagnol, naquit à Madrid le 18 mai 1795. Après avoir commencé de bonne heure l'étude de la musique, il devint expéditionnaire dans une administration ; il entra ensuite comme clarinette dans la musique d'un corps militaire, puis s'adonna à l'étude de la contrebasse, et obtint la place de premier contrebassiste au théâtre de la Cruz, emploi qu'il conserva depuis 1826 jusqu'en 1846. En 1830, il fut nommé professeur de contrebasse au Conservatoire, et en 1839 il entra à la chapelle royale. Lopez mourut le 15 février 1852. On doit à cet artiste une excellente méthode pour son instrument.

LOPEZ (.....), artiste espagnol contemporain, a publié récemment à Madrid, chez l'éditeur Romero y Andia, une *Méthode élémentaire de mandore*.

LOPEZ REMACHA (Miguel), prêtre et musicien espagnol, naquit, à ce que l'on croit, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, et mourut à Madrid le 14 avril 1827. Il fut un chanteur distingué, et fit partie de la chapelle royale. Il a publié sous ce titre : *la Melopea*, une méthode de chant très-estimée.

LOQUIN (Anatole), théoricien musical, est né à Orléans le 22 février 1834. Éprouvant pour la musique une vocation irrésistible, M. Loquin commença par apprendre cet art, seul et sans professeur. A dix-huit ans, il composait des romances pour piano et chant, dont quelques-unes ont vu le jour. Ce n'est qu'en 1853 que M. Loquin prit à Bordeaux des leçons d'harmonie avec M. Fer-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

roud (*Voy.* ce nom), professeur de talent, qui l'initia aux notions les plus élémentaires de cette science.

Entré dans une administration, et envoyé au début de sa carrière à Espelette, petit village basque des Basses-Pyrénées, M. Loquin, porté par la nature de son esprit aux études abstraites, mit à profit son isolement et le temps qu'il avait à sa disposition, en analysant sous le rapport harmonique les principales partitions de Gluck, de Rossini, de Weber, de Meyerbeer, etc., et en comparant attentivement entre eux les traités d'harmonie de Rameau, de Catel, de Reicha, de Busset, de Fétis et de Chevé. Le premier résultat de ces études comparées fut un petit traité d'une soixantaine de pages in-8°, publié en 1862 à Bordeaux, chez Gounouilhou, sous le titre de *Notions élémentaires d'Harmonie moderne*, bientôt suivi d'un ouvrage plus considérable, en cinq parties, couronné par l'Académie de Bordeaux, et intitulé : *Essai philosophique sur la Tonalité moderne* (1864-1869). Dans ce dernier ouvrage, qui contient un traité complet de modulation, l'auteur réfute les notions de théorie musicale les plus généralement admises.

M. Loquin s'occupe, depuis de longues années, d'un vaste recueil des *Chants populaires Français*, et d'un *Grand traité d'Harmonie ancienne et moderne* basé sur un plan absolument nouveau, plan qu'il a fait connaître en partie dans des mémoires insérés dans les *Actes de la Société des sciences physiques et naturelles de Bordeaux*. — M. Loquin est aujourd'hui membre de l'Académie des sciences de Bordeaux. Depuis 1862 il est devenu le collaborateur de l'excellent journal *la Gironde*, pour tout ce qui concerne les choses de la musique ; ses articles à ce journal sont signés du pseudonyme de *Paul Lavigne*. Enfin, il est l'auteur des articles de musique du *Dictionnaire* de M. Littré, à partir de la lettre N inclusivement jusqu'à la fin.

On a de M. Anatole Loquin, outre les ouvrages que nous avons cités : — 1° des *Lettres sur l'enseignement populaire de la Musique* ; — 2° un *Examen de la méthode Galin*, lu en 1861 au congrès scientifique de France ; — 3° une *Étude sur les Poésies de Clotilde de Surville*, écrite pour réfuter le mémoire de M. Antonin Macé ; 4° *De l'Avenir des théories musicales*, in-8° ; 5° *Aperçu sur un nouveau système de notation pour représenter les successions harmoniques*, gr. in-8° ; — 6° *Tableau de tous les effets harmoniques*, de une à cinq notes, gr. in-8°, etc., etc.

Esprit très-actif et très-laborieux, M. Anatole Loquin, qui est l'un des collaborateurs du Supplément de la *Biographie universelle des Musiciens*, a fondé à Bordeaux, en 1877, un recueil fort intéressant, entièrement rédigé par lui, et qu'il publie sous ce titre : *la Musique à Bordeaux*, revue mensuelle.

LORANDI (Giovanni-Alberto), compositeur, vivait à Brescia dans les premières années du dix-huitième siècle. Il écrivit pour le prince de Toscane Ferdinand de Médicis un oratorio, *Santa Maria Maddalena* (1701), et un *Te Deum* à l'occasion de sa guérison (1709).

LORENS DU HEST, luthier et faiseur de harpes, vivait au commencement du 15e siècle.

Nous avons trouvé dans l'intéressant mémoire de B. Bernarht (*Recherches sur la Corporation des Ménestriers*) deux quittances délivrées par ce luthier à la duchesse Valentine Visconti, femme de Louis, duc d'Orléans. Par la première, datée du 17 janvier 1400, Lorens du Hest reconnaît avoir reçu du trésorier de la duchesse la somme de 32 sous parisis pour avoir « rappareillié et « mis à point deux des harpes de Madame la « duchesse esquelles il a fait et mis broches et « cordes toutes neufves, et ycelles recollées là « où métier était ; et en l'une d'icelles fait, taillé « et assis un fons tout neuf. » — Dans la seconde quittance, datée du 29 mars 1401, le même luthier reconnaît avoir reçu la « somme de 36 « sous parisis pour avoir rappareillié et refaicte, « et mis à point la belle harpe de Madame la « Duchesse. C'est à savoir recolé le bel baston « qui était romppu en deux lieux, et avoir taillé « mis et assis en icellui une pièce de bois et « avoir reffait tout neuf le fons d'icelle qui avait « été tout froissié et rompus, et ycelle avoir « garnie de broches et de cordes (1). »

J. G.

***LORENTE** (André). Dans son *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la Musica*, M. José Parada y Barreto fixe, d'une façon précise, la date de la naissance de cet artiste au 15 avril 1624.

(1) Depuis longtemps la harpe était l'instrument favori des dames, en même temps que l'ornement des salons princiers. — Des achats de cordes faits aux mois d'octobre et de novembre de l'année 1416 pour la harpe d'Isabeau de Bavière, femme de Charles VI, prouvent également que cette reine, d'odieuse mémoire, avait le goût et la pratique de la musique instrumentale : « A Jehan du Lige pour cordes « de harpes qu'il avait achetées et payées pour la Royne « par commandement de Blétrix de Ry, le dit jour (dernier° « octobre 1416. IIII, 6. » — « Item pour cordes de harpes « pour la Royne délivrées à Madame de Romont et par son « commandement, le XI jour de novembre (1416)... VI. S. » « (Compte des menus plaisirs de la Reine Isabeau de Bavière, depuis le 1er mars 1415 [1416] au 18 avril 1417 Ch. Dépenses, arch. du Roy., K. 270).

J. G.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

LORENZI (Giovanni-Battista **DE**), facteur d'orgues à Vicence, est né à Schio le 13 mars 1806. Après avoir étudié l'art musical dans sa ville natale, sous la direction de Felice Bragozzo et de Domenico Cimoso, il commença, dès l'âge de 19 ans, à s'occuper de la fabrication des orgues, en construisit un pour l'église de San-Felice, de Vicence, et enfin, en 1830, fonda en cette ville la fabrique très-importante qui porte son nom. M. de Lorenzi a inventé un système d'*orgues phonochromiques*, et un *timpantono* ou timbale pour tous les tons, et il construit aussi des instruments à archet estimés.

LORENZINI (.....), fut l'un des maîtres de la chapelle de Louis XIV. L'existence de cet artiste m'a été révélée par cette mention qu'en fait l'auteur anonyme de l'*Histoire de l'Académie royale de musique* (publiée par le *Constitutionnel*) : « Nous ne parlerons point de l'opéra d'*Oronthée*, dont les paroles sont de Leclerc et la musique de Lorenzini, maître de la chapelle du roi, qui fut exécuté à Chantilly, le 23 août 1688, par l'Académie royale de musique dans une fête que M. le Prince y donna à M. le dauphin, attendu qu'il n'a jamais été joué à Paris. » Je n'ai découvert aucun autre renseignement sur cet artiste.

LORET (Jean-Joseph), organiste et facteur d'orgues, à la fois versé dans la connaissance de la musique, de l'acoustique, de la chimie, de la physique et de l'astronomie, naquit à Termonde (Belgique) le 6 mars 1757. Il fit ses études à Dixmude, chez l'un de ses oncles, et, tout en s'occupant avec activité de la construction des orgues, fournit une longue carrière comme organiste, car il ne fut pas attaché pendant moins de cinquante-cinq ans en cette qualité à l'église Saint-Gilles de sa ville natale, remplissant en même temps les fonctions de carillonneur communal. Parvenu à l'âge de 88 ans il se retira à Malines, où il mourut le 11 septembre 1847.

LORET (François-Bernard), fils du précédeur, ingénieur-mécanicien et facteur d'orgues, naquit à Termonde le 6 avril 1808 et fut élève de son père. Doué d'aptitudes particulières pour tout ce qui concernait la mécanique, l'horlogerie, les sciences physiques, la géométrie, la musique, l'acoustique et la facture instrumentale, il fit faire de grands progrès à la fabrication des orgues en Belgique, et obtint divers brevets d'invention pour différents procédés imaginés par lui, ainsi que des récompenses nombreuses à diverses expositions. Établi à Malines, François-Bernard Loret construisit plus de 300 orgues soit pour la Belgique, soit pour la Hollande, soit pour divers autres pays, et parmi ces instruments il s'en trouve de premier ordre. Cet artiste fort intelligent a écrit et publié plusieurs opuscules relatifs aux détails de la construction des orgues. Il est mort à Malines le 17 novembre 1877.

LORET (Hippolyte), frère du précédent, organiste et facteur d'orgues, né à Termonde en 1810, fut aussi élève de son père, et s'est fait une renommée honorable. Établi d'abord à Laeken-les-Bruxelles, il se fixa ensuite à Paris. Il n'a guère construit moins de 500 instruments, tant pour la Belgique que pour la Hollande, le nord de la France, quelques églises de Paris et de la Bretagne, et même pour le Chili, le Pérou et les colonies françaises. M. Hippolyte Loret a rempli les fonctions d'organiste à Termonde et à Mons.

LORET (Clément), organiste distingué et compositeur, né à Termonde (Belgique), en 1833, est fils et petit-fils de deux artistes qui remplirent les fonctions d'organiste à l'église Notre-Dame de cette ville, et auxquels il dut en grande partie son éducation musicale. Son père, M. Hippolyte Loret, qui était en même temps un habile facteur d'orgues, lui faisait, dès l'âge de sept ans, jouer à l'église de petits offertoires et des sorties, et à huit ans, l'enfant le remplaçait quelquefois pour certains offices peu compliqués. En 1846, M. Loret père ayant été nommé organiste à Mons, son fils compléta en cette ville ses études de lecture musicale avec M. Denefve, directeur de l'école de musique, puis, en 1851, se fit admettre au Conservatoire de Bruxelles, où il travailla le contrepoint avec Fétis, l'orgue avec M. Lemmens, et où il obtint le premier prix d'orgue en 1853.

En 1855, M. Clément Loret vint à Paris, y fit la connaissance de M. Mustel, facteur d'harmoniums, qui le décida à s'y fixer, et devint successivement organiste au Panthéon, à Suresnes et à Notre-Dame des Victoires. En 1857, il se présenta à Niedermeyer, directeur de l'École de musique religieuse, qui cherchait un professeur d'orgue pour cet établissement, et, après lui avoir fait entendre plusieurs œuvres de Jean-Sébastien Bach et de Mendelssohn, fut chargé par lui de ces fonctions. Depuis lors, il a formé dans cette école un grand nombre d'élèves, dont quelques-uns occupent aujourd'hui des positions fort honorables comme organistes, et il a contribué à rendre populaires le nom et les œuvres de J.-S. Bach, jusqu'à cette époque imparfaitement connu des artistes français. C'est dans le même temps que, sur la proposition de Niedermeyer, alors maître de chapelle à l'église de Saint-Louis d'Antin,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

M. Loret accepta l'emploi d'organiste de cette église, qu'il occupe encore aujourd'hui.

M. Loret s'est fait connaître avantageusement comme compositeur. Dès 1859, il publiait dans le journal *la Maîtrise*, dirigé par d'Ortigue et Niedermeyer, ses premiers *Exercices d'orgue*, en trois livraisons, qui furent bientôt suivis de 24 *Études* pour le même instrument, dont 12 avec pédales et 12 sans pédales (Paris, Heugel). Vinrent ensuite 50 *Pièces d'orgue pour messes et vêpres*, 24 *Morceaux* pour orgue sans pédales (Régnier-Canaux), *l'Office divin*, recueil de morceaux faciles (Heugel), 3 collections de 12 *Morceaux* pour harmonium, 12 *Morceaux* pour harmonium et piano, 10 *Mélodies*, 12 *Morceaux* de piano, et quelques compositions détachées. M. Loret travaille en ce moment à une *Méthode complète pour orgue*, divisée en quatre parties, dont les deux premières, qui traitent l'une de l'orgue sans pédales, l'autre de l'orgue avec pédales, ont déjà paru; la troisième partie traitera des combinaisons des orgues modernes et de l'improvisation, et la quatrième du plain-chant et de son accompagnement.

M. Loret a aussi publié une série de 12 concertos de Hændel pour orgue et orchestre, transcrits par lui pour orgue solo avec de nombreux points d'orgue. Voici la notice que M. Lefèvre, aujourd'hui directeur de l'École de musique religieuse, a placée en tête de cette utile publication : « Jusqu'à ce jour, nous n'avons pas possédé en France d'édition complète des concertos pour l'orgue avec accompagnement d'orchestre, de Hændel. M. Clément Loret, organiste à St-Louis d'Antin et professeur à l'École de musique religieuse, qui possède si bien l'intelligence des traditions, publie aujourd'hui, d'après l'édition de 1792, tous les concertos. Il a apporté dans cette publication le soin respectueux que réclame l'œuvre du grand maître. La transcription d'orchestre est faite excellemment, les points d'orgue, que Hændel n'a pas notés, parce qu'il en laissait l'improvisation à l'imagination de l'exécutant, sont très-bien conçus. M. Loret, à qui l'on doit de bons ouvrages pour l'enseignement de l'orgue, enrichit par cette publication le répertoire des organistes sérieux et leur rend un véritable service. »

M. Loret a en portefeuille un certain nombre d'ouvrages encore inédits. Parmi ces ouvrages, il faut surtout distinguer une symphonie à grand orchestre, en *ré*; une messe à 4 voix, avec accompagnement d'orchestre ou d'orgue et quatuor; plusieurs motets avec solo et chœurs; un oratorio intitulé *le Calvaire*; un concerto pour piano, avec accompagnement d'orchestre; enfin des études et exercices pour le piano, ainsi que plusieurs morceaux de genre, des préludes, fugues et romances sans paroles pour le même instrument.

Un frère de cet artiste, *Charles Loret*, mort jeune il y a quelques années, s'est fait connaître avantageusement comme compositeur et a publié un certain nombre de morceaux pour le piano.

LORETZ (John-M.....), compositeur, a écrit la musique d'un opéra-comique, *the Pearl of Bagdad*, qui a été représenté au Brooklyn Lyceum de New-York, au mois de mai 1872.

LOT (Thomas), facteur d'instruments à vent, l'un des plus habiles et des plus renommés artistes en son genre, était établi à Paris dans la seconde moitié du dix-huitième siècle et faisait partie de la corporation des luthiers-maîtres-jurés-comptables de cette ville. On trouve son nom, à la date de 1770, dans des règlements de comptes de cette corporation qui sont conservés dans un carton des Archives nationales. Il exerçait encore sa profession en 1785, et demeurait alors rue de l'Arbre-Sec. A cette dernière date, un artiste du même nom, *Martin Lot*, qui était évidemment parent de celui-ci, était établi aussi facteur d'instruments à vent à Paris, et demeurait à l'abbaye Saint-Germain. Enfin, un troisième membre de cette famille, *Gilles Lot*, cousin de Thomas, était aussi un habile facteur d'instruments à vent; il avait épousé la fille de Le Clerc, qui exerçait la même profession, et, à la mort de celui-ci, resta avec sa veuve à la tête des affaires en qualité de compagnon, n'ayant pas pu, malgré ses efforts, se faire recevoir maître dans la corporation. Le Musée instrumental du Conservatoire de Paris possède un galoubet de Gilles Lot.

LOTH (.....), violoncelliste, attaché en cette qualité à l'orchestre du théâtre de Rouen, a publié en 1783 un *Recueil d'ariettes avec accompagnement de guitare*.

LOTT (John-Frédéric), artisan allemand, né en 1775, quitta de bonne heure son pays pour se rendre en Angleterre, et s'établit à Londres pour y exercer sa profession d'ébéniste. Son compatriote Fendt étant venu se fixer aussi en cette ville, le décida à quitter ce métier pour la profession plus lucrative de luthier, et le fit entrer avec lui chez Dodd (*Voyez* ce nom), où tous deux travaillèrent activement et où Lott fit beaucoup de violoncelles et de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

contrebasses. Les instruments de Lott, qui était très-soigneux et produisait lentement, étaient d'un travail très-fini, mais son vernis laissait à désirer. Dans son livre, *the Violin*, M. Georges Hart affirme que ses contrebasses sont splendides et supporteraient la comparaison avec les instruments italiens; ce qui est certain, c'est que les contrebassistes anglais considèrent Lott comme le plus grand facteur des instruments de ce genre dans leur pays. Quant à ses violoncelles, on dit qu'ils sont aussi soignés, aussi parfaits à l'intérieur qu'à l'extérieur. — Le fils aîné de cet artiste, *George-Frédérick Lott*, né à Londres en 1800, mort en 1868, connaissait très-bien la lutherie italienne, de même que son frère *John Lott*, qui mourut en 1871, et à qui l'on doit de bonnes imitations des maîtres italiens.

LOTTI DELLA SANTA (Marcellina), cantatrice distinguée, est née à Mantoue au mois de septembre 1831. Élevée au couvent de Vimercate, près de Milan, elle en sortit pour se livrer à l'étude du chant sous la direction de l'excellent professeur Mazzucato, et fit des progrès assez rapides pour pouvoir débuter avec succès à Constantinople, dans la saison de 1850-1851. Cet essai fut si heureux que la jeune artiste fut aussitôt engagée à la Scala, de Milan, où elle débuta dans *Attila* et *Nabucco*, de Verdi. Elle parcourut ensuite toute l'Italie, se montrant à Gênes, Bergame, Modène, Florence, Udine, Rome, Vérone, Parme, Ravenne, Vicence, Palerme, etc. En 1862 elle chantait au théâtre San-Carlo de Naples, puis au San Carlos de Lisbonne; en 1864 on la retrouvait à Milan, puis à Vienne; elle se fit entendre aussi, de la façon la plus heureuse, aux deux théâtres italiens de Saint-Pétersbourg et de Londres. Son répertoire, très-étendu et uniquement composé d'ouvrages essentiellement dramatiques, comprenait *i Lombardi*, *un Ballo in maschera*, *Attila*, *Rigoletto*, *la Contessa d'Amalfi*, *les Huguenots*, *i Vespri siciliani*, *il Trovatore*, *Martha*, *la Juive*, *Lucia di Lamermoor*, *Nabucco*, *Ernani*, etc. Mlle Marcellina Lotti a épousé un baryton nommé Della Santa. Elle semble, depuis quelques années, avoir renoncé à la scène.

LOTTIN (Théodora **PIERRET**, épouse), pianiste et compositeur, née à Paris au mois de décembre 1808, fit ses études musicales au Conservatoire, où elle fut l'élève de Zimmermann pour le piano, et de Ponchard pour le chant. Elle obtint un premier prix de piano en 1826. Cette artiste a publié des romances et un certain nombre de compositions pour le piano.

LOUCHET (Gustave), pianiste et compositeur, né à Boulogne-sur-Mer le 4 octobre 1840, reçut de son père, excellent amateur, ses premières leçons de musique. Envoyé dès l'âge de sept ans à la maîtrise de Rouen, placée alors sous la direction de M. Vervoitte, il y passa trois années, au bout desquelles il vint continuer à Paris son éducation musicale. Devenu élève de M. Marmontel pour le piano, il étudia l'harmonie, le contrepoint et la fugue avec M. Muratet, et, son instruction terminée, il se livra à la composition. Dès 1864, ayant pris part à un concours ouvert par la ville de Paris pour la composition d'un chœur à quatre voix, il voyait couronner son *Hymne de Noël*, et publiait ensuite plusieurs autres productions du même genre. M. Louchet retourna ensuite à Rouen, s'y fixa, y donna plusieurs concerts, et se fit connaître par la publication d'un certain nombre de morceaux de piano, écrits non-seulement avec goût, mais avec style, empreints d'un bon sentiment mélodique, et qui témoignent des bonnes études et des aspirations élevées de leur auteur. Depuis le commencement de 1876, M. Gustave Louchet a quitté Rouen pour venir s'établir définitivement à Paris

Voici la liste des compositions de cet artiste, publiées jusqu'à ce jour : *Psaume* 145 (paroles latines, fragment), solo et chœur, avec accompagnement d'orgue ou d'orchestre, op. 1 (Paris, Choudens); *Hymne de Noël*, chœur à 4 voix mixtes, op. 6 (id., id.); *Ave Maria*, chœur à 4 voix d'hommes, op. 7 (id., id.); *O Sacrum convivium*, chœur à 4 voix mixtes, avec accompagnement d'orgue, op. 10 (id., id.); *l'Abeille*, chœur à 4 voix d'hommes, op. 12 (id., id.); *Tantum ergo*, chœur à 4 voix mixtes, avec accompagnement d'orgue ou d'orchestre, op. 15 (id., id.); *Hymne à la mer*, chœur à 4 voix d'hommes, op. 16 (id., id.); *O Salutaris*, solo de baryton avec accompagnement de violon et orgue, op. 5 (id., id.); *Idylle* pour le piano, op. 2; *le Lilas*, romance sans paroles, id., op. 3; *Pensée fugitive*, id., op. 4; 2 *Pensées caractéristiques*, id., op. 8; *Andante cantabile*, id., op. 9; 2 *Mazurkas*, id., op. 11; *Prélude et fugue* en *sol* mineur, id., op. 13; *Allegretto*, id., op. 14. Toutes ces œuvres de piano ont été publiées chez l'éditeur M. Maho.

LOUDIER (Sophronyme). C'est sous ce nom, que nous croyons être un pseudonyme, qu'a paru un livre ainsi intitulé : *La Musique au village, histoire anecdotique de la méthode Galin-Paris-Chevé*, par Sophronyme Loudier, avec une préface de A. Thys et un portrait

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

d'Émile Chevé (Paris, s. d. [1872], librairie de *l'Écho de la Sorbonne*, in-12).

LOUET (Aristius), virtuose sur plusieurs instruments et compositeur, frère d'Alexandre Louet (auquel une notice est consacrée au tome V de la *Biographie universelle des Musiciens*), publia un certain nombre de romances, dont une entre autres, intitulée *Près d'un berceau*, obtint jadis un succès de vogue (1). Cet artiste vivait à Bruxelles en 1851, et un journal de cette ville, *l'Éclair*, en parlait ainsi dans son numéro du 4 janvier 1851 : « Violoniste distingué, guitariste extraordinaire, il n'a pas son pareil à Bruxelles. Compositeur comme son frère, il est auteur de chants et de romances aussi populaires que cette charmante *Berceuse*, récitée sous les lambris dorés comme sous le toit de la plus modeste chaumière. M. Louet fait chanter agréablement le violon; son talent de pianiste accompagnateur est justement apprécié, mais rien ne peut égaler le mérite transcendant qu'il possède comme guitariste. » On croit qu'Aristius Louet est mort à Bruxelles il y a plusieurs années.

* **LOUIS** (Mme), compositeur, femme de l'architecte de ce nom, s'était fait connaître d'abord comme virtuose sous le nom de Bajon, qui était celui de sa famille, ainsi qu'on peut le voir par ces lignes de la *Correspondance secrète* (T. III) : « Mme Louis, femme de l'architecte du roi de Pologne, était déjà célèbre sous le nom de Mlle Bajon par ses talents en musique. C'est elle qui a mis à la mode en France le *forte-piano*, instrument qui a maintenant la plus grande vogue. »

* **LOUIS** (Nicolas), violoniste et compositeur pour son instrument, s'est fait connaître aussi comme musicien dramatique, mais il n'a jamais pu aborder une scène parisienne, et a dû se contenter de faire représenter ses ouvrages sur des théâtres de province. De là le peu de retentissement qu'ils ont eu. Voici ceux qui sont venus à ma connaissance : 1° *un Duel à Valence*, un acte, Lyon, 24 décembre 1844; 2° *Marie-Thérèse*, quatre actes, Lyon, 19 février 1847; 3° *les Deux Sergents*, deux actes, Reims, janvier 1850; 4° *le Vendéen*, un acte; 5° *les Deux Balcons*, un acte; 6° *Brelan de dames*, un acte. Louis était né à Gueux, le 30 novembre 1808. — La veuve de cet artiste, pianiste fort distinguée, a épousé en secondes noces un riche commerçant parisien, M. Viard. Elle a donné à Londres, dans le couvent de l'hiver 1877-78, toute une série de concerts qui ont été très-suivis.

LOULIÉ ou **LOULLIER** (L.....-A.....), violoniste et compositeur, fut pendant vingt ans, de 1706 à 1786, attaché à l'orchestre de la Comédie-Italienne en qualité de second violon, emploi dans lequel son fils lui succéda. Cet artiste a publié un certain nombre de compositions pour le violon et pour l'alto, parmi lesquelles je citerai les suivantes : Trois sonates pour l'alto, avec accompagnement de basse, op. 6 (Paris, Louis); Trois sonates pour le violon avec accompagnement de violon, op. 9 (Paris, Corbaux); Trois sonates pour l'alto, avec accompagnement de basse, op.10 (*id.*, *id.*).

L'artiste du même nom dont la notice est insérée au tome V de la *Biographie universelle des Musiciens* est vraisemblablement le fils de celui dont il est ici question.

LOUVET (Pierre), luthier et facteur de harpes, était au nombre des luthiers-maîtres-jurés-comptables de Paris en 1742, et jouissait d'une bonne réputation. Il vécut vieux, car quarante ans après, en 1783, il exerçait encore sa profession et était doyen de la corporation des luthiers. On n'a pas, d'ailleurs, d'autres renseignements sur son compte.

Un autre luthier du même nom, *Jean Louvet*, peut-être son frère, était établi maître-luthier à Paris en 1759.

LOVATI-CAZZULANI (.....). Un artiste de ce nom a écrit la musique d'un opéra sérieux italien, *Bianca Capello*, qui a été représenté avec succès à Valence (Espagne), en 1871.

LOYS (Jean), musicien qui vivait en Flandre au milieu du seizième siècle, a composé deux chansons insérées dans un recueil de chansons françaises publié par Pierre Phalèse à Louvain, en 1555-1556.

LUBECK (J...-H.....), compositeur de talent, fondateur de l'École de musique de la Haye, naquit à Alphen en 1798. Musicien de premier ordre, artiste de grand mérite dans toute l'étendue du mot, il savait jouer de presque tous les instruments, aussi bien des instruments à vent que des instruments à cordes. En 1813, avant même d'avoir atteint l'âge de seize ans, il s'était engagé dans un corps de musique militaire sur le Rhin; il fit la campagne de 1813-1815, et en 1816 se rendit à Postdam, en Prusse, pour y travailler sérieusement l'harmonie et le contrepoint. Bientôt il fut attaché au théâtre de Riga, puis à celui de Stet-

(1) Il y a lieu de croire (surtout en présence de ce prénom d'*Aristius*, qui n'est rien moins que commun), que cet artiste ne fait qu'un avec Aristius Louet, mentionné au tome V de la *Biographie*, et dont le nom aura sans doute été altéré à l'impression.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tin, se produisit ensuite comme violoniste, et en 1823 revint dans les Pays-Bas, où il organisa de nombreux concerts. Nommé en 1826 directeur de l'École royale de musique de la Haye, il se vit, en 1829, conférer par le roi le titre de maître de sa chapelle, et en 1835 reçut sa nomination de membre de l'Institut royal néerlandais. Pendant près de quarante ans, Lubeck a contribué grandement à la propagation de la musique classique dans les Pays-Bas, et durant sa longue carrière il a formé de nombreux élèves qui sont devenus des artistes fort distingués.

Lubeck était un des meilleurs chefs d'orchestre qu'on eût connus dans les Pays-Bas; comme compositeur, ce fut un artiste sérieux, qui a produit des œuvres remarquables. Une de ses compositions les plus distinguées est un psaume pour *soli*, chœurs et orchestre, ouvrage qui lui fait le plus grand honneur et et qui a été souvent exécuté dans sa patrie. Viennent ensuite plusieurs cantates, des ouvertures, quatre concertos pour violon et orchestre, un concerto pour cor et orchestre, un concerto pour hautbois et orchestre, et beaucoup d'autres compositions de moindre importance. En 1842, Lubeck fut nommé chevalier du Lion néerlandais, et en 1852, à l'occasion du vingt-cinquième anniversaire de la fondation de l'École de musique, le roi lui fit remettre la grande médaille d'or du Mérite.

Lubeck est mort à La Haye le 7 février 1865.

ED. DE H.

LUBECK (ERNST), fils aîné du précédent et son élève, né à La Haye en 1829, est un des pianistes les plus éminents de l'époque actuelle. Avant de devenir célèbre en Europe, il fit avec Franz Coenen, de 1850 à 1854, un grand voyage dans toute l'Amérique, et ce voyage lui valut toute une série de triomphes. A son retour en Europe, il donna de nombreux concerts en Allemagne, en France, en Angleterre et dans sa patrie, et partout il obtint un succès d'enthousiasme. En 1854, Ernst Lubeck se fixa à Paris, y fut acclamé toutes les fois qu'il se produisit en public, surtout pour son admirable interprétation des grandes œuvres classiques, et pendant de longues années fit partie de l'excellente société de musique de MM. Armingaud, Lalo et Jacquard. Il se mit aussi à donner des leçons de piano, forma d'excellents élèves, et devint l'un des meilleurs professeurs de Paris.

Lubeck est incontestablement l'un des plus remarquables pianistes contemporains, et il restera l'un des meilleurs artistes que les Pays-Bas aient produits dans le dix-neuvième siècle. Musicien accompli, il a écrit pour son instrument des ouvrages fort estimés, entre autres un concerto avec orchestre d'une réelle valeur, d'excellentes études, et beaucoup de petites compositions. Il a le titre de pianiste de S. M. le roi des Pays-Bas, et il est décoré de l'ordre néerlandais de la Couronne de chêne.

Malheureusement, depuis quelques années, le pauvre grand artiste souffre d'une maladie nerveuse qui a pris un caractère alarmant, et et qui ne laisse pas que de donner de cruelles inquiétudes à sa famille et à ses nombreux amis (1).

ED. DE H.

LUBET D'ALBIZ (JOSEPH), écrivain français, est l'auteur d'un opuscule publié sous ce titre : *Des relations de l'harmonie musicale avec l'harmonie céleste* (Paris, aux bureaux de *la Semaine musicale*, 1866, in-8°).

LUBOWSKI (J.....), pianiste et compositeur distingué, né en Pologne, se fit entendre avec succès, en 1852, dans un concert donné par lui à Cracovie, et mourut peu d'années après. Un livre d'études pour le piano parut à Leipzig après sa mort; ces études étaient

(1) Ce grand artiste, dont le talent égalait la renommée, est mort à Paris, dans un état de démence complète où il était tombé peu de temps après la guerre franco-allemande. Aucun symptôme n'avait pu faire soupçonner encore un désordre de son esprit, lorsqu'un soir, à la suite d'un concert dans lequel il s'était fait entendre, il fut pris d'un violent désespoir : lui, l'homme modeste par excellence, prétendit qu'il n'avait pas été applaudi comme de coutume, et trouva la cause de cet insuccès, d'ailleurs imaginaire, dans ce fait que le public, le sachant étranger, l'avait peut-être supposé Allemand. Cette idée devint fixe chez lui, et bientôt Lubeck était fou. Il avait épousé une jeune femme charmante, fille d'un médecin distingué, M. le marquis du Plantis, et il en était vivement épris; c'est dans cette famille, devenue la sienne, qu'il fut soigné avec une sollicitude et un dévouement sans bornes. M. le marquis du Plantis étant mort au mois de juillet 1876, le pauvre Lubeck sut se soustraire un jour à la surveillance affectueuse dont il était l'objet; il se rendit au bois de Boulogne, auprès duquel il demeurait, entra dans un restaurant, se fit servir à dîner, et voulut ensuite partir sans même songer à payer sa dépense. On ne vit pas qu'on avait affaire à un fou, et on le fit conduire chez un commissaire de police, qui comprit vite la situation de l'infortuné; malheureusement, Lubeck ne put ou ne voulut dire ni son nom ni son adresse, de sorte que la soirée se passa à le transporter de poste de police en poste de police, tandis que sa femme éplorée le faisait vainement chercher partout. Enfin, dans le courant de la nuit, il put être rendu aux siens. Peu de jours après cet événement, Lubeck subit une violente crise nerveuse, et le 17 septembre 1876 il rendait le dernier soupir.

Lubeck, dont le talent était magnifique et plein d'ampleur, est certainement l'un des virtuoses les plus remarquables qu'ait produits le dix-neuvième siècle.

A. P

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

intitulées *la Fontaine*, *le Tourbillon*, *la Danse des Sorcières*, *le Trille*, *les Arpéges*, *le Mouvement perpétuel*. On avait publié de lui, précédemment : Deux Pas redoublés, Brunswick, Spohr; *Marche Lithuanienne*, idem, idem; Fantaisie sur la valse du comte de Gallemberg, Prague, Berra; Variations sur une chanson de l'Ukraine, idem, idem; *la Cascade*, étude.

LUCANTONI (Giovanni), compositeur italien, est né à Macerata en 1825. Son père était un ténor, et sa mère une cantatrice douée d'une belle voix de contralto. Il commença ses études musicales sous la direction de Giovanni Pacini, à Lucques et à Viareggio, et les termina avec Vaccaj au Conservatoire de Milan. Pour ses débuts il écrivit la musique d'un ballet en deux actes, *Don Chisciotte*, qui fut représenté en 1845 au théâtre de la Scala, de Milan. Il composa ensuite une messe à quatre voix qui fut exécutée dans la même ville en 1850, et dans le cours de cette même année il donnait au théâtre Re un opéra semi-sérieux en deux actes, intitulé *Elisa*. Enfin, toujours à Milan, il faisait exécuter au théâtre philodramatique, pour l'inauguration du buste de Métastase, une grande cantate pour soprano, contralto, ténor et basse. Établi à Paris depuis 1857, M. Lucantoni a publié chez les éditeurs Choudens, Flaxland, Heugel, Hartmann et Langlois, un nombre considérable de romances, mélodies vocales, duos, etc., qui ont paru aussi à Londres, chez Novello. On connaît encore de ce compositeur une ouverture à grand orchestre dédiée par lui à Rossini, et des morceaux de musique de danse publiés en Italie (1).

J. D. F.

LUCAS (Charles), compositeur, violoncelliste et professeur anglais, né à Salisbury en 1808, fit ses études littéraires en cette ville et y reçut sa première éducation musicale à la maîtrise de la cathédrale, après quoi il alla se perfectionner à l'Académie royale de musique de Londres. Nommé en 1830 compositeur, arrangeur de la musique et violoncelliste de la musique particulière de la reine Adélaïde, il devenait, dans le cours de la même année, organiste de la chapelle hanovrienne de Saint-Georges; puis il succédait à Lindley comme premier violoncelliste de l'orchestre de l'Opéra royal italien, et en 1832 il assumait les fonctions de chef d'orchestre de l'Académie royale de musique. Enfin, en 1859, il était nommé *principal* (directeur) de ce dernier établissement. Il mourut à Londres le 23 mars 1869.

Charles Lucas était un artiste honorable et distingué. Virtuose habile, professeur remarquable, il s'est fait apprécier aussi comme compositeur, et on lui doit plusieurs opéras, des symphonies, des ouvertures, des antiennes, et un assez grand nombre de *songs* et de *glees*.

LUCAS (Ecosse), compositeur de musique de danse, chef de l'orchestre du Casino des bains de Monaco (Monte-Carlo), s'est distingué par la façon remarquable dont il dirige cet orchestre, et par l'intelligence artistique dont il a fait preuve en offrant à son public autre chose que la musique plus ou moins frelatée qui est l'apanage ordinaire des orchestres de bains de mer. Cet artiste a eu, en effet, l'excellente idée de consacrer un jour par semaine à l'exécution des œuvres purement classiques, ou du moins (car cette épithète de classique, aujourd'hui passée dans la langue, n'est pas entièrement juste), à celle des œuvres des maîtres, faisant entendre ainsi les grandes compositions de Haydn et de Mozart, de Beethoven et de Weber, de Mendelssohn et de Meyerbeer, de Méhul et de Cherubini, de Berlioz et de M. Richard Wagner. Cette tentative a obtenu un plein succès, et les *jeudis de Monte-Carlo* (1) ont été fort bien accueillis. M. Lucas, qui est du reste un artiste instruit, est l'auteur d'un opuscule intitulé *l'Orchestre et le public* (Monaco, 1868, in-8°), dans lequel, sans apporter un contingent bien nouveau à la poétique de l'art, il a exprimé des idées saines dans un langage clair et précis; l'auteur a amplifié cet écrit dans un volume plus étendu, *les Concerts classiques en France* (Paris, Sandoz et Fischbacher, 1876, in-16), qui, en affichant de plus grandes prétentions, n'a pas sensiblement augmenté la valeur des idées exprimées.

LUCATELLI (Giovanni-Battista), musicien italien qui vivait à Venise au commencement du dix-huitième siècle, écrivit pour le service du prince de Toscane Ferdinand de Médicis quelques cantates *da camera*, et un divertissement musical intitulé *le Vittorie di David e la gelosia di Saul*, qui fut exécuté en 1701.

LUCCA (Francesco), éditeur de musique

(1) M. Lucantoni a publié aussi dans sa patrie un certain nombre de mélodies vocales, entre autres un album de six romances intitulé *Una Sera di Carnevale*, et un autre recueil : *Quattro Romanze*. — A. P.

(1) C'est le nom qu'on leur a donné, et c'est le titre sous lequel un écrivain ingénieux, M. Ch. M. Domergue (*Voy.* ce nom), a publié un volume de critique intéressant et substantiel.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

italien, naquit à Crémone en 1802. Il avait étudié la musique et occupait l'emploi de seconde clarinette à la Scala, de Milan, lorsqu'il entra chez l'éditeur Giovanni Ricordi, en qualité de graveur, à raison d'un franc par jour. Il était alors âgé de vingt ans, et n'était point dépourvu d'ambition. A force d'économies, il finit par réaliser une petite somme de 640 francs, et s'enfermant alors chez lui pendant six mois, il se mit à graver pour lui-même un certain nombre de Méthodes et de Traités qui lui servirent de premier fond pour un commerce de musique qu'il voulait créer. Bientôt il s'établit en effet, lutta avec énergie contre toutes les difficultés, et finit par réussir. Il fit plusieurs voyages en Allemagne pour se rendre compte des meilleurs procédés à employer, et fit faire de réels progrès au commerce musical par la beauté et la correction des éditions qu'il livrait au public, par la netteté et le fini de sa gravure.

Après s'être assuré la propriété pour l'Italie des œuvres de Thalberg, de Chopin, de Schuloff, de Czerny, il songea aussi à la publication d'ouvrages dramatiques, et répandit les partitions de Donizetti, Mercadante, Pacini, Coppola, et plus tard celles de Petrella, de MM. Marchetti, Gomes, Usiglio, etc. Esprit libéral et ouvert à tous les progrès, c'est à ses efforts que l'Italie doit d'avoir pu connaître les productions des grands musiciens étrangers, et c'est Lucca qui introduisit dans sa patrie *Faust*, *l'Africaine*, *la Juive*, *Lalla-Roukh*, et jusqu'à *Lohengrin* et au *Tannhauser*.

Lucca était devenu très-puissant, et avait fait de sa maison l'une des premières et des plus honorablement connues de toute l'Italie. Le nombre des publications faites par lui ne s'élève pas à moins de 21,000, et parmi elles il en est de fort importantes. Homme de cœur aussi, et homme de bien, il était le père de ses ouvriers, qui le vénéraient, et les artistes n'avaient qu'à se louer de ses procédés envers eux. Il avait voué surtout une affection profonde à Donizetti, qu'il aimait comme un frère, et il y a quelques années il fit don à la municipalité de Milan d'une statue de ce grand artiste, destinée à être placée dans le vestibule du théâtre de la Scala. Lucca est mort subitement à Milan, frappé d'apoplexie, le 20 novembre 1872.

LUCCA (Pauline), chanteuse remarquable, est née à Vienne, le 26 avril 1841, de parents italiens. D'abord choriste au théâtre de cette ville, elle ne fut pas longtemps sans faire admirer sa magnifique voix de soprano et sa précoce intelligence. Des maîtres lui furent donnés, ses progrès furent rapides, et elle était à peine âgée de seize ans lorsqu'elle débuta avec succès, au théâtre d'Olmütz, dans le rôle d'Elvira d'*Ernani*. Au bout de quatre mois elle se produisait, à Prague même, dans la *Norma* et dans *les Huguenots*. Meyerbeer assistant à l'une des représentations de cet ouvrage et lui entendant chanter le rôle de Valentine, en fut si charmé qu'il la fit engager aussitôt au théâtre royal de Berlin. Elle y débuta avec éclat, et bientôt devint l'idole du public, qui la plaça au rang des grandes cantatrices qui avaient brillé sur ce théâtre, les Sontag, les Schroeder-Devrient et les Jenny Lind. D'ailleurs, en dehors de la beauté de sa voix, Mme Lucca sut bientôt faire apprécier de rares qualités scéniques, qui, quoique inégales, parfois exagérées et opposées entre elles, n'en donnaient pas moins la preuve d'un tempérament artistique d'une grande puissance et d'une rare souplesse. C'est ainsi qu'elle jouait tour à tour, en donnant à chaque personnage le caractère qui lui convenait, Marguerite de *Faust*, Chérubin des *Noces de Figaro*, Valentine des *Huguenots*, et Zerline de *Fra Diavolo*. Infatigable du reste, douée d'une énergie, d'une volonté et d'une âpreté au travail des plus rares, elle se constitua un répertoire étonnamment étendu, et qui, aujourd'hui, ne comprend pas moins de cinquante-six rôles, parmi lesquels *le Trouvère*, *la Favorite*, *l'Africaine*, et bien d'autres de genres et de caractères absolument différents.

On assure même que c'est à son intention expresse que Meyerbeer écrivit le rôle de Selika, de *l'Africaine*, qu'il désirait lui voir créer à Paris ; mais Mme Lucca, qui ne saurait chanter le français qu'avec un accent allemand très-prononcé, ne voulut pas s'exposer à un échec et refusa obstinément toutes les propositions que le maître lui fit à ce sujet. Elle ne voulait pas, d'ailleurs, quitter Berlin, et se bornait à aller passer trois mois de chaque année à Londres, sur l'une des scènes italiennes de cette ville. Plus tard, cependant, elle se fit entendre à Vienne, à Saint-Pétersbourg, à New-York et dans plusieurs villes de l'Italie. Engagée récemment par l'*impresario* Merelli, elle a donné au commencement de 1876, à Bruxelles, une série de représentations qui ont été pour elle de véritables triomphes.

En tant que tragédienne lyrique, Mme Lucca serait, dit-on, sans rivale, si, à force de vouloir atteindre l'effet, il ne lui arrivait parfois de l'exagérer, et si elle voulait modérer des emportements qui dépassent le but et la font tomber dans un réalisme un peu outré. Son

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

jeu est néanmoins d'une grande originalité, elle a des élans de passion superbes, et lorsqu'elle sait se contenir, elle atteint aux dernières limites du pathétique, se montrant cantatrice aussi remarquable que puissante tragédienne. Quoique les rôles d'un caractère tendre ou mélancolique conviennent moins à sa nature ardente que ceux dans lesquels la passion doit se déployer dans toute sa force, elle sait cependant leur donner une couleur toute particulière, et s'y montre supérieure sous le rapport du chant proprement dit. Au total, c'est une artiste de premier ordre, merveilleusement douée par la nature, et dont le talent magnifique s'appuie sur les plus sérieuses études.

Mme Lucca avait épousé à Berlin, en 1860, un officier supérieur prussien, le baron Von Rhode, dont elle eut une fille; lorsque, au mois d'août 1872, elle arriva à New-York, où elle était engagée par l'*impresario* Max Maretzek, elle entama aussitôt une procédure pour faire prononcer son divorce. Ce procès, dont toutes les circonstances furent singulières, se termina par un arrêt rendu le 2 juin 1873, arrêt qui prononçait en effet le divorce, en établissant que Mme Lucca conserverait la garde de sa fille et qu'elle pourrait se remarier si bon lui semblait, tandis que cette faculté n'était pas accordée à son mari. Deux jours après, le 4 juin, Mme Lucca prenait un second époux, Prussien comme le premier, M. Émile Von Wallafeu, et le baron Von Rhode, malgré l'appel qu'il interjeta du jugement, ne put obtenir ni la cassation de l'arrêt, ni même l'autorisation de se remarier.

LUCCHESI (Frediano-Matteo), compositeur de musique religieuse fort estimé de son temps, naquit à Lucques vers 1710, et eut le bonheur d'être l'élève du célèbre Leo. Il fut maître de chapelle de l'église collégiale de Saint-Michel *in foro*, et écrivit un grand nombre d'œuvres dont la plupart sont conservées, à Lucques, dans des archives publiques ou des collections particulières. Parmi ces œuvres, on distingue surtout : plusieurs messes à 2, 4 et 5 voix *a cappella;* une messe à deux orchestres; des répons à 4 voix, pour la semaine sainte; un grand nombre de motets; enfin, treize grands services religieux à 4 voix et à grand orchestre, exécutés, de 1747 à 1778, à l'occasion de la fête de Sainte-Cécile. Musicien très-savant, professeur estimé, Lucchesi, qui fut le maître de Domenico Quilici et d'Antonio Puccini, mourut à Lucques le 18 août 1779, âgé de près de soixante-dix ans.

* **LUCE-VARLET** (J.....). Cet artiste a fait représenter sur le théâtre de Versailles, en 1850, un opéra-comique en deux actes, intitulé *le Maestro* ou *la Renommée*. La partition pour chant et piano de cet ouvrage, dédiée à Auber, a été publiée par l'éditeur M. Richault.

LUCIDI (A.....). Un artiste ainsi nommé a fait représenter à Rome, sur un théâtre particulier, le 31 mars 1876, un opéra semi-sérieux intitulé *Ivan*.

LUCILLA (Domenico), compositeur dramatique, est né à Riofreddo le 17 février 1820. Après avoir fait ses études au Lycée musical de Bologne, où il eut pour professeurs MM. Corticelli et S. Golinelli pour le piano et M. Gaetano Gaspari pour l'harmonie, il alla, sur le conseil de Rossini, se perfectionner sous la direction de Domenico Vecchiotti, auprès duquel il resta pendant trois années à Lorette, de 1843 à 1846. De retour à Rome après avoir obtenu à l'Académie philharmonique de Bologne le diplôme de compositeur, il fit représenter au théâtre Valle, en 1853, son premier opéra, *il Solitario*, qui fut bien accueilli et qu'il fit bientôt suivre de *Giuliano Salviati* (1854), et d'une grande cantate qui fut exécutée au théâtre Apollo (1856). En 1857, il donna au théâtre Capranica *il Sindaco del Villaggio*, qui obtint un brillant succès, et en 1862 il fit jouer à Reggio d'Emilie *l'Eroe delle Asturie*, que l'on considère comme son meilleur ouvrage. Enfin, M. Lucilla fit encore exécuter en 1871, au théâtre Apollo, pour une soirée de gala, une cantate nouvelle, en fit chanter une autre, par 700 voix, sur la place du Capitole, le 2 octobre de la même année, et le 18 janvier 1873 donna au théâtre communal de Ferrare son cinquième opéra, *il Conte di Beuzeval*, ouvrage en 4 actes, qui obtint une série de dix-huit représentations. Cet artiste, qui est aujourd'hui président de l'Académie philharmonique romaine, a en portefeuille deux autres ouvrages dramatiques : *la Bella Fanciulla di Perth*, en 4 actes, et *Tommaso Chatterton*.

* **LUCOT** (Alexis). Nous rétablissons ici le prénom de cet écrivain, qui s'appelait Alexis, et non Alexandre.

LÜDECKE (Louis), violoncelliste allemand et compositeur pour son instrument, a publié dans ces dernières années un certain nombre d'œuvres parmi lesquelles je citerai les suivantes : *Souvenir d'un bal*, mazurka pour violoncelle, avec accompagnement de piano, op. 9; Romance, *id.*, op. 10; *Momento religioso*, pour violoncelle ou

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

violon, avec piano, op. 11 ; 3 *lieder*, id. id., op. 12 ; *Stations musicales*, 12 petits morceaux faciles et progressifs pour violoncelle, avec piano, op. 15 ; Nocturne pour violoncelle ou violon, avec piano, op. 16.

LUIGINI (Joseph), chef d'orchestre habile et compositeur, né en Italie vers 1820, et depuis naturalisé français, a dirigé l'orchestre du théâtre du Capitole, de Toulouse, est devenu ensuite second chef d'orchestre du Grand-Théâtre de Lyon puis premier, lorsque George Haini eut été appelé à remplacer Dietsch à l'Opéra, et enfin, en 1872, se trouva placé, conjointement avec M. Darni, à la tête de l'orchestre du Théâtre-Italien de Paris. Il n'y resta que quelques mois, retourna ensuite à Lyon, puis revint à Paris, où il entra comme chef d'orchestre au petit théâtre des Fantaisies-Oller, pour lequel il composa la musique de quelques divertissements dansés : *Zédouika*, *le Printemps*, *les Postillons*, etc. M. Luigini avait écrit précédemment, pour le Grand-Théâtre de Lyon, la musique d'un ballet en deux actes, *les Filles de Gros-Guillot*, qui fut représenté au mois de mars 1866, et celles de deux cantates qui furent exécutées en 1865 et 1866. — Un fils de cet artiste, M. *Alexandre Luigini*, musicien intelligent et bien doué, a fait une partie de ses études au Conservatoire de Paris, où il a obtenu un accessit de violon, et est ensuite retourné à Lyon, d'où il a envoyé, aux concours ouverts par la Société des compositeurs de musique, deux quatuors pour instruments à cordes qui ont été couronnés. Il a écrit aussi la musique d'un ballet en 3 actes et 5 tableaux, *Ange et Démon*, qui a été représenté à Lyon le 13 janvier 1875, et celle d'un opéra-comique en un acte, *les Caprices de Margot*, joué dans la même ville le 13 avril 1877. Il est aujourd'hui chef d'orchestre du théâtre de Lyon. — Une fille de M. Joseph Luigini, chanteuse aimable, s'est consacrée au théâtre.

* **LULLY** (Louis DE), fils aîné de Jean-Baptiste de Lully. Dans son intéressant écrit : *Note sur quelques musiciens dans la Brie*, M. Th. Lhuillier (*Voy.* ce nom) a publié pour la première fois l'acte de baptême de cet artiste. Ce document, en nous faisant connaître que Louis de Lully fut baptisé seulement à l'âge de treize ans révolus, et dans la chapelle royale de Fontainebleau, nous apprend aussi qu'il eut pour parrain et marraine le roi et la reine en personne. En voici la reproduction exacte :

« Ce jourd'hui neufviesme du mois de sep-
« tembre 1677, Mgr l'éminentissime Emmanuel-
« Théodore de la Tour-d'Auvergne, cardinal
« de Bouillon, grand aumônier de France,
« dans la chapelle haulte de la cour de l'Ovale
« du château royal de Fontainebleau, a sup-
« pléé les cérémonies du baptême au fils de
« Jean-Baptiste de Lully (*sic*) et Magdeleine
« Lambert, demeurant à Paris, lequel de Lully
« est surintendant de la musique du roi, lequel
« (enfant) fut ondoyé par M. de Lamet, pour
« lors doyen de Saint-Thomas du Louvre, le
« sixième du mois d'août 1664, selon qu'il a
« été certifié, et né du quatrième du même
« mois et an que dessus. — Et a eu pour pa-
« rein et mareine le roi et la reine, qui lui ont
« donné le nom Louis ; le tout en la présence
« de nous, soussigné, Antoine Durand, prêtre,
« curé de l'église paroissiale de Saint-Louis de
« Fontainebleau.

« *Louis.*
« *Marie-Thérèse d'Autriche.*
« *Jean-Baptiste Lulli.* »

Cet acte est conservé aujourd'hui à la mairie de la ville de Fontainebleau.

* **LULLY** (Jean-Baptiste DE), deuxième fils du fameux compositeur. Dans l'écrit que nous venons de citer, M. Th. Lhuillier parle aussi du second fils du grand Lully, au sujet d'un mariage célébré à Melun, dans l'église Saint-Aspais, le 7 février 1689, et dans l'acte duquel il figure comme témoin. Cet acte nous apprend que Jean-Baptiste de Lully, alors âgé seulement de vingt-trois ans, puisqu'il était né au mois d'août 1665, était déjà pourvu d'un prieuré et d'une abbaye ; dans ce document, en effet, il est nommé et qualifié « messire Jean-Baptiste de Lully, abbé de Saint-George-sur-Loir, prieur et seigneur de Vitry ». Cette situation ne l'empêchait pas, paraît-il, de se livrer à la composition et de travailler pour la scène ; on va le voir par la note suivante, qui m'est communiquée par M. Weckerlin, et qui rectifie une double erreur commise au sujet de Jean-Baptiste de Lully : — « M. Fétis cite sous le nom de Louis de Lully la moitié du titre d'un ouvrage qui n'est pas de celui-ci, mais de son frère. C'est *le Triomphe de la raison sur l'amour*, « pastorale mise en musi-
« que par M. de Lully, surintendant de la musi-
« que du roy, représentée devant Sa Majesté, à
« Fontainebleau, le 25 octobre 1696 (Paris,
« Christophe Ballard, 1697). » L'épître au roi qui se trouve en tête de ce petit in-4° oblong est signée *Jean-Baptiste Lully*. Le fils a dû ramasser quelques bribes des dédicaces de son père, et, sans s'en douter, il se rend justice. On y lit : *Je suis persuadé, sire, que je n'aurois pu réussir dans ce petit ouvrage*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

si je n'avois esté excité par un aussi puissant motif que celuy de plaire à Vostre Majesté; une si belle ambition tient souvent lieu de génie, et peut élever des dispositions médiocres; j'ay succédé à feu mon père dans cette noble émulation, etc. Malheureusement, cette noble émulation ne suffit pas pour avoir du talent, et Jean-Baptiste le fils n'avait pour lui que *l'ambition de plaire au grand roi*. Cet ouvrage, où manque évidemment le souffle de Lully le père, compte 76 pages d'impression, et renferme dix-neuf petits morceaux, dont quelques-uns sont à deux parties. Les personnages sont Ménalque, Célimène, Chloris, Tircis, deux Songes funestes, et une troupe de bergers et de bergères. »

* **LUMBYE** (Hans-Christian), est mort à Copenhague, le 20 mars 1874.

LUNN (Charles), écrivain anglais, a publié récemment, dans le journal *Medical Press and Circular*, un écrit dont il a été fait ensuite un tirage à part sous ce titre : *The Philosophy of voice and the basis of musical expression* (*La Philosophie de la voix et la base de l'expression musicale.*) Il a paru quatre éditions de cet opuscule, que l'auteur a fait suivre d'un autre petit ouvrage, intitulé *the Roots of musical art, a catechism for children* (*les Sources de l'art musical, catéchisme pour les enfants*).

LUPOT. — L'auteur de la *Biographie universelle des Musiciens* n'a parlé que du fameux luthier Nicolas Lupot, en disant qu'il était fils d'un artiste exerçant la même profession. Dans son livre : *les Instruments à archet*, M. Antoine Vidal, qui a été renseigné d'une façon plus complète sur cette intéressante famille, donne sur elle les détails suivants :

« La famille des luthiers français de ce nom est originaire de Mirecourt; en voici la généalogie, du plus loin qu'on la connaisse. Il y avait à Mirecourt, dans le courant du XVIIIe siècle, un luthier du nom de *Jean Lupot*, et sa femme Laure Henry. De cette union naquit :

« *Laurent Lupot*, né à Mirecourt en 1696; luthier comme son père, il avait ajouté à son état d'autres fonctions, car on le retrouve, en 1747, maître d'école à Plombières. En 1751, il quitte Plombières pour aller s'établir comme luthier à Lunéville, où il reste jusqu'en 1756. On le retrouve en 1762 exerçant sa profession à Orléans. Il eut un fils :

« *François Lupot*, né à Plombières en 1736, qui se maria en 1754, étant encore mineur. Ce dernier commença à travailler avec son père à Lunéville, puis en 1758 partit pour Stutigard, où il fut pendant douze années luthier du duc de Wurtemberg. En 1770, il alla se fixer à Orléans, rue Sainte-Catherine; il est mort à Paris en 1804. Il avait eu deux fils : 1° *Nicolas*, né en 1758 à Stuttgard; 2° *François*, né à Orléans en 1774. »

Nicolas Lupot est le luthier célèbre dont on peut lire la notice dans la *Biographie universelle des Musiciens* (t. V, p. 377). Quant à son frère François, il se livra exclusivement à la fabrication des archets et devint en ce genre l'un des artistes français les plus distingués; c'est lui, dit-on, qui imagina d'ajouter à la hausse de l'archet ce qu'on appelle la coulisse, doublure en métal qui garnit cet hausse dans la rainure pratiquée sur la baguette et qui, la fixant solidement, l'empêche de tourner sur celle-ci. Dès 1815, François Lupot avait établi ses ateliers à Paris, rue d'Angivilliers, n° 18, près de l'oratoire St-Honoré. C'est dans cette maison qu'il mourut, le 4 février 1837 (1).

* **LUSITANO** (Vicente), illustre théoricien portugais. — La célèbre dispute de cet artiste avec Nicola Vicentino est un des épisodes les plus intéressants de l'histoire de la musique. Fétis en parle longuement; il a eu le mérite d'appeler l'attention des connaisseurs sur les documents que Baini a présentés au sujet de cette dispute et qui rétablissent la vérité des faits dénaturés par Arteaga et par tous les écrivains qui ont puisé leurs renseignements dans le livre de ce dernier. Vicentino, blessé dans son orgueil par la sentence des juges Danckerts et

(1) M. J. Gallay veut bien me communiquer la note suivante, rédigée par lui d'après des renseignements qui lui ont été fournis par M. Eugène Gand, et qui concerne le plus fameux membre de cette famille, Nicolas Lupot. — « Nicolas Lupot, fils de François Lupot, vint s'établir en France avec son père vers 1785. Il se fixa d'abord à Orléans; ses premiers instruments sont datés de cette ville. En 1792, Pique, luthier à Paris, fort en faveur à cette époque, se mit en rapport avec Lupot. Celui-ci lui faisait une grande partie de ses violons et les lui livrait *en blanc*, au prix de 20 livres. Ce fut en 1794 seulement que Lupot vint s'établir à Paris; mais ses instruments parisiens ne datent que de 1798. Il habitait alors la rue de Grammont. En 1806, il transporta son établissement rue Croix-des-Petits-Champs. Nommé (1815) luthier de la chapelle royale, il devint luthier de l'École royale de musique en 1816, et fut chargé, en cette qualité, d'établir les instruments donnés en prix chaque année aux élèves couronnés. En 1820, il entreprit de remplacer presque tous les anciens instruments de la chapelle royale par des instruments entièrement de sa main; mais à sa mort, ce travail n'étant pas terminé, ce fut Charles-François Gand, son gendre et son élève, qui se chargea de l'achever. Par malheur, ces superbes instruments devaient être tous détruits, en 1871, lors de l'incendie du palais des Tuileries. Lupot est considéré à juste titre comme le luthier le plus éminent de l'école de Paris. »

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Escobedo, qui le condamnèrent à payer les deux écus d'or du pari, s'empressa de publier son *Antica musica*, où il embrouille toute la question (ch. XXXXIII, fol. 95-98 verso). Depuis 1555, date de la publication de son ouvrage, jusqu'en 1828, époque où parurent les *Memorie* de Baini, la querelle a été appréciée d'une manière toute partiale, car les juges n'ayant pu se défendre des accusations de Vicentino, celui-ci resta seul sur le terrain. Le mémoire de Danckerts sur cette célèbre dispute resta enfoui dans une bibliothèque de Rome, grâce à la protection que le cardinal de Ferrare, Hyppolite d'Este, accordait à Vicentino, et il n'a pas encore vu le jour. Fétis en donne le titre *in extenso* (*Biogr. univ.*, t. II, pp. 425 et 426). J'ajouterai que Danjou en parle comme d'un excellent ouvrage (*Revue de la musique religieuse*, t. III, p. 201). « Ce mémoire, dit-il, très-étendu, est entièrement écrit de la main de l'auteur. Toutes les questions musicales agitées au XVIe siècle y sont traitées avec développement et avec une érudition remarquable. C'est un plaidoyer en faveur de la musique du XVIe siècle, et en particulier de l'école romaine. Ghislino d'Ankerts (*sic*) attaque avec force l'école de Venise, représentée par Adrien Willaert et ses disciples, au nombre desquels était Nicola Vicentino. J'ai caractérisé cette lutte dans quelques articles sur *l'Origine et la constitution de la musique moderne*. Le mémoire de Ghislino d'Ankerts en fait connaître tous les détails; il traite accidentellement de diverses difficultés de la notation proportionnelle, et contient une foule de renseignements précieux pour l'histoire de la musique. L'abbé Baini, qui cite ce manuscrit et en a copié le titre, ne paraît pas en avoir apprécié l'importance. »

Ceci n'est pas exact, puisque c'est Baini qui a exposé le premier, et très-nettement, la question à laquelle le mémoire de Dankerts (ou d'Ankerts) se rattache. Il a dû le lire. (Les articles de Danjou sur *l'Origine et la constitution de la musique moderne* se trouvent dans la *Revue* citée, 1846, vol. II, page 56 et page 424.)

N'ayant pas eu le bonheur d'examiner ce précieux manuscrit, qui est pour ainsi dire le procès-verbal d'une victoire nationale de mon pays, je tiens à réunir ici tous les renseignements que j'ai recueillis depuis bien des années sur Vicente Lusitano et sa dispute fameuse. Peut-être pourront-ils servir un jour à quelque travailleur désintéressé.

Après Danjou, c'est La Fage qui s'est occupé du manuscrit de Danckerts. Il en a donné un intéressant résumé dans ses *Essais de diphtérographie musicale*, (Paris 1862, pages 224-239), avec la liste complète des chapitres du mémoire. La Fage s'est servi à cet effet d'une *copie* (à la Bibliothèque Casanatense O, III, 118) du mémoire, faite par Baini, dit-il, sur l'original de la bibliothèque du palais *Corsini alla Lungara*. Cette copie est la meilleure preuve de l'importance que Baini attachait au mémoire. Je tiens à dire que je n'ai eu connaissance du compte-rendu de La Fage qu'après avoir lu la notice de Danjou, car La Fage est aussi d'opinion que Baini avait aussitôt reconnu l'importance du manuscrit. Danjou a vu l'original à la bibliothèque *Vallicelliana* (dans le couvent des pères de l'Oratoire, à Rome). Je ne sais pas comment le mémoire de Danckerts, a passé de la *Vallicelliana* à la *Corsiniana* ? Peut-être La Fage s'est-il trompé; après avoir dit que l'original est au palais *Corsini alla Lungara*, il ajoute qu'il aura l'occasion de le signaler, « ainsi que plusieurs autres copies. » Cependant je n'ai trouvé nulle part, dans son volume, un mot sur l'original; parmi les copies, il n'en cite, outre celle de Baini, qu'une seule autre, qu serait dans la bibliothèque des Philippins de Rome (page 226).

Vicente Lusitano a laissé sur le plain-chant, le contrepoint et la fugue un ouvrage que Fétis loue beaucoup; l'éminent maître donne les dates des trois éditions qui en ont été faites; mais l'indication du nombre des pages n'est pas exacte; pour la première c'est 46 qu'il faut lire, au lieu de 86, et pour la seconde, 26 au lieu de 23. Le titre est le même dans les trois éditions; le portrait de Lusitano, qui, d'après Fétis, doit orner la première, m'est inconnu. Fétis possédait les 1re et 3me éditions (*Catalogue*, n°s 5,317 et 5,319). J. DE V.

LUSSY (MATHIS), professeur de musique et didacticien, est né à Stanz (Suisse) le 8 avril 1828, et reçut ses premières leçons de piano et de violon de l'abbé Aloys Businger, alors organiste en cette ville. Il était à peine âgé de dix ans qu'il tenait déjà l'orgue à l'église dans les exécutions à grand orchestre, et qu'il accompagnait sur la basse chiffrée, comme c'est l'usage en Suisse et dans toute l'Allemagne du Sud. En 1842, M. Lussy entra au séminaire de Saint-Urban, dépendant de la célèbre abbaye de Cîteaux, et là il reçut des leçons d'orgue et de composition du P. Naegeli, l'organiste le plus renommé de la Suisse à cette époque. Quatre ans après, en 1846, il venait à Paris pour étudier la médecine, mais il abandonnait bientôt cette carrière pour revenir et se consacrer exclusivement à l'étude de la musique

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Enfin, en 1852, ayant terminé complétement son éducation, il se livra à l'enseignement d'une façon absolue, se fixa définitivement à Paris, et bientôt y épousa la fille d'un ancien officier supérieur français.

Le premier ouvrage publié par M. Lussy est le fruit de cette pratique de l'enseignement, et porte le titre suivant : *Réforme dans l'enseignement du piano. 1e partie. Exercices de piano dans tous les tons majeurs et mineurs à composer et à écrire par l'élève, précédés de la théorie des gammes, des modulations, du doigté, de la gamme harmonique, etc., et de nombreux exercices théoriques* (Paris, librairie internationale, 1863, in-8°). Dans cet ouvrage, conçu sur un plan nouveau, M. Lussy, au lieu de faire de l'élève l'instrument passif du maître, lui donne un rôle plus élevé, plus intelligent, et en fait presque son collaborateur, en excitant son initiative, son amour-propre, ses facultés personnelles, et en lui donnant, en dehors du travail mécanique, une large part dans les progrès de son éducation. L'explication de ce système rationnel et salutaire, dans lequel l'initiative du maître est aussi toujours tenue en éveil, m'entraînerait à des développements qui dépasseraient les bornes que je dois donner à cet article ; mais je me fais un devoir de le recommander à ceux qui ont souci de la bonne instruction musicale de leurs enfants.

Le second ouvrage de M. Lussy, d'un tout autre genre, est intitulé *Traité de l'expression musicale* (Paris, Heugel, 1874, gr. in-8°), et prouve que l'auteur n'est pas seulement un musicien, mais aussi un lettré fort instruit et un véritable penseur. Je ne sais pourtant si ce livre, remarquable à beaucoup d'égards, est appelé à rendre autant de services qu'il le suppose. Non que je le considère comme inutile, il s'en faut de tout ; mais je crois que son utilité sera bien plus grande aux artistes doués par eux-mêmes du sentiment de l'expression, du don d'émouvoir en matière musicale, qu'à ceux qui ne possèdent point cette faculté, et pour qui justement il est fait. M. Lussy a cru, non point sans doute découvrir, mais discerner et coordonner ce qu'il appelle *les lois* de l'expression musicale, et c'est l'exposé, d'ailleurs remarquable, des principes qu'il en fait découler qui forme l'objet de son *Traité*. Or, ce qu'on appelle en musique le sentiment, l'expression, l'âme, la passion, me semble chose absolument personnelle à l'artiste, et ne saurait, à mon sens du moins, être régi de façon ou d'autre. Chaque artiste sent, éprouve, exprime par conséquent à sa manière, et c'est cette diversité de sentiments, cette personnalité en ce qui concerne l'émotion, qui diversifie les talents. Cela est si vrai que, dans l'ordre littéraire, par exemple, on a vu au théâtre des artistes de génie jouer le même rôle de façon différente, et y être sublimes chacun de leur côté. Bien plus, certains comédiens supérieurs trouvaient sans cesse de nouveaux effets, de nouveaux moyens d'expression, et modifiaient leur jeu sans cesser d'être admirables. On sait que Talma, doué, sous ce rapport, d'une inspiration multiple et toujours en travail, étonnait constamment le public par une interprétation dont les détails variaient à l'infini.

Donc, l'expression n'est pas *une*, comme paraît le croire M. Lussy, et n'obéit pas à des lois fixes, précises, immuables ; elle est, non-seulement affaire de tempérament de la part de l'artiste, mais encore affaire d'inspiration, de disposition spéciale, de sentiment nerveux, etc. Ce qui revient à dire, non-seulement que dix artistes pourront donner à la même phrase musicale dix nuances d'expression différentes, toutes excellentes, selon le caractère de leur talent, leur éducation, leur sentiment personnel, mais encore que chacun d'eux pourra diversifier lui-même à l'infini l'expression de cette même phrase, selon sa disposition d'esprit, son état de santé ou toute autre cause possible. Quant à ceux qui ne trouvent pas en eux-mêmes le secret de cette expression, ceux qui ne peuvent s'animer, les insensibles, les impassibles, je reste bien convaincu que les déductions les plus ingénieuses, que tous les préceptes du monde seront impuissants à leur donner le feu sacré, à leur communiquer cette incomparable faculté d'émouvoir les âmes qui est le don le plus précieux, le plus admirable à la fois et le plus mystérieux que la divinité ait pu faire à sa créature.

Quoi qu'il en soit de ces réflexions et de ces réserves, j'ai dit et je suis persuadé que le livre de M. Lussy ne restera point inutile. Œuvre très-hardie en somme, d'un caractère très-noble, très-élevé, ce livre sera lu avec fruit, utilement médité par tous les artistes, même les mieux doués, qui y trouveront des moyens nouveaux d'émotion, des aperçus pleins de justesse, et qui grandiront leur talent à la lecture de ces pages empreintes d'un grand amour de l'art, d'un rare sentiment du beau, et parfois d'une véritable éloquence.

LUTTI (.....). Un compositeur de ce nom a fait représenter à Milan, sur le théâtre de la Scala, le 22 mars 1858, un opéra sérieux intitulé *Berengario d'Ivrea*. Cet ouvrage subit une chute complète, et je ne sache pas que depuis

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

lors l'auteur se soit de nouveau présenté au public.

LUVINI (.....), compositeur italien, a fait représenter à Turin, sur le théâtre Nota, le 7 août 1865, un opéra sérieux, intitulé *un'Eredità in Corsica*, dont, je crois, il avait écrit les paroles et la musique. Je n'ai pas d'autres renseignements sur cet artiste, qui depuis lors ne s'est pas reproduit à la scène.

* **LUX** (Frédéric), pianiste, organiste, chef d'orchestre et compositeur allemand, est devenu chef d'orchestre du théâtre de la ville, à Mayence. Précédemment, cet artiste avait obtenu de grands succès comme organiste, en se faisant entendre à Mannheim, Bruxelles, Darmstadt, Würzbourg et autres villes. M. Lux a publié une soixantaine d'œuvres de divers genres, qui révèlent un musicien instruit et nourri de saines études. Je citerai, entre autres : une Symphonie pour orchestre; une messe avec chœurs; un quatuor pour instruments à cordes, op. 58; Grande Marche solennelle, pour piano; Grande Marche festivale, pour piano à 4 mains, op. 19; Fantaisie de concert pour orgue sur le Choral de Luther *Eine feste Burg*, op. 53; Fugue de concert, pour orgue, op. 56; *lied* pour orgue, op. 57; etc. On doit aussi à cet artiste une excellente transcription pour piano à 4 mains des neuf symphonies de Beethoven.

LUZARCHE (Victor), érudit et bibliographe français, né à Tours en 1805, mourut à Amélie-les-Bains en 1869. Possesseur d'une fortune considérable, il avait réuni une riche et magnifique bibliothèque, fertile en raretés de toutes sortes, et fut pendant de longues années conservateur de celle de sa ville natale, dont il prépara le catalogue avec un soin tout particulier. C'est dans les manuscrits précieux de cette dernière qu'il trouva les éléments de plusieurs publications intéressantes, faites par lui avec un goût rare. Je mentionnerai ici deux de ces publications, qui se rattachent indirectement à la musique. La première est une « *Vie du pape Grégoire le Grand*, légende française publiée pour la première fois » (Tours, impr. de J. Bouserez, 1857, in-16), poème étrange et fantasque dont le héros est ce pontife qui se fit un renom si célèbre sous divers rapports, et particulièrement dans l'histoire de l'art musical. La seconde publication est la suivante : « *Adam*, drame anglo-normand du XIIe siècle, publié pour la première fois d'après un manuscrit de la Bibliothèque de Tours » (Tours, impr. J. Bouserez, 1854, in-8°). Ce drame comprend plusieurs chœurs, et c'est en cela qu'il intéresse non-seulement l'histoire du théâtre, mais aussi celle de la musique; toutefois, l'éditeur restant muet à ce sujet, il ne paraît pas que le manuscrit contienne la musique de ces chœurs. Cela paraît d'autant moins probable que Luzarche a signalé, dans le volume même d'où il tirait ce poème, volume divisé en deux parties (dont la première date de la seconde moitié du XIIe siècle et la deuxième du commencement du XIIIe) et comprenant divers ouvrages du même genre, la présence d'un fragment musical important : — « La première partie, dit-il, commence par un office latin de la Résurrection dramatisé et mis en musique. Nous nous occupons de la publication de ce curieux monument *liturgique*, le plus complet que nous connaissions jusqu'à ce jour. Afin d'en conserver et d'en produire tous les détails, particulièrement en ce qui concerne la partie musicale, nous le publierons en *fac-simile*. » Luzarche a tenu sa promesse, et a publié ce monument intéressant : « *Office de Pâques ou de la Résurrection*, accompagné de la notation musicale et suivi d'hymnes et de séquences inédites, publié pour la première fois d'après un manuscrit du XIIe siècle de la Bibliothèque de Tours par V. Luzarche » (Tours, 1856, in-8°).

* **LUZZASCO LUZZASCHI**, musicien fameux du seizième siècle, vivait sans doute encore au commencement du dix-septième, car M. Guidi, éditeur de musique à Florence, a retrouvé récemment (1876) un recueil de madrigaux de cet artiste daté de 1601, et resté inconnu jusqu'à ce jour de tous les biographes modernes. Ce recueil est particulièrement précieux en ce qu'il offre le premier exemple connu d'un ouvrage de ce genre publié en partition avec accompagnement de clavecin ou orgue, toutes les publications analogues faites jusqu'alors ne contenant aucun accompagnement. Voici le titre de ce livre de madrigaux de Luzzasco Luzzaschi : *Madrigali di Luzzasco Luzzaschi per cantare e sonare a uno e doi e tre soprani, fatti per la musica del già Ser. Duca Alfonso d'Este, stampati in Roma app. Simone Veroni*, 1601 (un vol. in-folio avec frontispice gravé).

LUZZI (Luigi), compositeur italien, né vers 1825 à Olevano, dans la Lomelline, commença par faire d'excellentes études littéraires à l'Université de Turin, et suivit ensuite les cours de l'École de médecine de cette ville. A cette époque, néanmoins, il s'occupait déjà de musique, et faisait exécuter un jour, dans une réunion d'étudiants, ses camarades, un hymne de sa composition (1847). Lors du passage à Gênes du roi Charles-Albert, à la suite des

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

événements de 1848, cet hymne fut chanté par 6 ou 700 voix, et après la funeste bataille de Novare, qui ruina pour un temps les espérances de l'Italie libérale, il devint le chant de prédilection des étudiants turinais.

Je n'ai pas connaissance des premiers travaux de Luzzi, et ne puis signaler, en ce qui concerne ses commencements, qu'une sorte d'opérette intitulée *Chiarina*, dont la musique était, dit-on, charmante, et qui fut représentée sur un théâtre de Turin. Au mois de novembre 1860, il fit exécuter au théâtre Carignan, de cette ville, un hymne patriotique intitulé *Vittorio-Emanuele, re d'Italia*, dont les paroles lui avaient été fournies par M. Vincenzo Riccardi, et qui comprenait une introduction, un chœur, quelques *soli* et un grand final; au mois de juin de l'année suivante, à l'occasion de la mort du comte Cavour, il fit entendre une grande marche funèbre que l'on dit fort belle, et dont la réduction pour piano a paru, ainsi que celle de l'hymne à Victor-Emmanuel, chez les éditeurs Giudici et Strada. Les mêmes éditeurs faisaient paraître, dans le même temps, deux albums de Luzzi, *le Grazie* et *le Serate Torinese*, qui contenaient seize pièces de différents genres : mélodies, hymnes, sérénades, airs de danse, et publiaient encore la partition d'une ouverture à grand orchestre que Luzzi avait fait exécuter en 1857 à l'Académie philharmonique. Un des critiques les plus compétents de l'Italie, M. F. d'Arcais, a fait les plus grands éloges des deux albums que je viens de signaler, disant que les morceaux qui les composent sont pour la plupart très-remarquables et sortent complétement du genre habituel de ces sortes de recueils. Luzzi a publié ainsi beaucoup de compositions élégantes et légères, pour le chant et pour le piano, et il ne s'est adressé que rarement au théâtre. Pourtant il a donné à Novare, le 7 février 1874, un opéra bouffe intitulé *Tripilla*, et je crois qu'il avait fait représenter, il y a une douzaine d'années, un autre ouvrage du même genre, *la Ventola*. Luigi Luzzi est mort à Stradella le 28 février 1876.

* **LVOFF** (Le général Alexis-Théodore), est mort le 28 décembre 1870, dans le domaine qu'il possédait dans le gouvernement de Kowno.

LYSBERG (Charles-Samuel **BOVY**, dit), pianiste et compositeur extrêmement distingué, naquit à Genève, le 1er mars 1821. Il était fils d'Antoine Bovy, qui, d'abord élève de Pradier, devint un de nos graveurs en médailles les plus remarquables, et à qui l'on doit, entre autres, les belles médailles de Thalberg, son compatriote, de Liszt et de Paganini. Lysberg commença l'étude de la musique dans sa ville natale; sa famille ayant bientôt reconnu ses aptitudes, l'envoya à Paris terminer son éducation. Là, il eut le bonheur d'entrer en relations avec Chopin, dont il devint l'élève, et le bonheur plus grand encore de ne pas laisser, sous l'influence d'un pareil maître, étouffer son tempérament artistique, très-personnel et très-original. De ce tempérament et de cette éducation, — à laquelle Liszt, qu'il connut aussi à Paris, ne fut pas complétement étranger — sortit un talent tout particulier, à la fois substantiel, savoureux et poétique. Comme harmoniste, il reçut des leçons de Delaire, l'un des bons élèves de Reicha.

C'est pendant son séjour à Paris que Lysberg publia ses premières œuvres, et c'est par crainte d'un jugement fâcheux de la part du public qu'il les donna sous ce pseudonyme de Lysberg, qui est le nom d'un joli village suisse situé au nord du canton de Berne. (On a dit que ce pseudonyme avait été formé avec les noms de Liszt de Thalberg. Ceci n'est pas exact. Notons en passant que Lysberg n'a jamais connu son illustre compatriote.) Mais la révolution de février effraya le jeune artiste, et le fit s'éloigner de Paris pour retourner à Genève. Peu de temps après il épousait la fille aînée de M. Jean-Louis Fazy, membre du grand conseil de cette ville, puis il devenait professeur de piano au Conservatoire, où il forma une longue suite d'excellents élèves.

Ses travaux de composition ne souffrirent pourtant pas de cette situation nouvelle. Retiré dans le joli petit village de Dardagny, il mena pendant longues années une existence calme et douce, particulièrement favorable à la production. Si Lysberg n'avait pas été aussi modeste, s'il n'avait pas eu des goûts aussi tranquilles, si, comme tant d'autres, il avait eu l'amour des voyages et des ovations, il aurait conquis un grand nom et serait assurément devenu célèbre. Mais il aimait son pays et les siens au delà de tout au monde, se plaisait dans un cercle d'amis et d'intimes, et, dépourvu de vanité sinon d'ambition, trouvait dans cette intelligente ville de Genève l'expansion suffisante à ses désirs. Recherché partout et par tous, il était accueilli, choyé, fêté d'une façon tout exceptionnelle. Un de ses grands succès fut lorsqu'il inaugura, dans la salle du Casino, une série de soirées très-brillantes, dans lesquelles il faisait entendre non-seulement sa jolie musique de piano, mais des chœurs d'un excellent effet, dont il diri-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

geait lui-même l'exécution avec une rare *maestria*. D'ailleurs il travaillait sans cesse, croyant n'avoir jamais assez appris ni assez fait, ce qui est le propre des esprits élevés et des grands artistes.

L'œuvre gravé de Lysberg se compose de près de cent cinquante morceaux de piano, qui se distinguent par un grand sentiment poétique, une forme extrêmement soignée, une couleur originale, et dans lesquels il semble souvent voir passer comme un souffle de Weber ou de Chopin, ces deux grands romantiques d'une nature si différente. Parmi ses œuvres nombreuses, il en est dont les succès furent éclatants et prolongés : les *Études de salon*, les *Romances sans paroles*, les *Barcarolles*, les *Nocturnes*, les *Valses de salon*, les *Caprices*; puis, tous ces morceaux de genre, si avidement recherchés : *la Baladine*, *le Réveil des Oiseaux*, *la Napolitaine*, *Tenerezza*, *Bergeronnette*, *la Chasse*, *la Fontaine*, *la Sérénade du page*, *le Pas des Archers*, *un Soir à Venise*, *l'Amazone*, *le Tic-tac du Moulin*, *Giovinetta*, *l'Idylle*, *Romanesca*, *le Menuet*, *le Rêve d'enfant*, *la Berceuse*, *la Moldavienne*, *la Bourrée*, *la Voix des Cloches*, *le Chant du Rouet*, etc. Enfin, il faut encore citer *l'Absence*, sonate romantique, la *Marche funèbre*, une *Polonaise brillante*, les belles fantaisies sur *Faust* et *Mireille*, les transcriptions de *Guillaume Tell*, de *Mignon*, d'*Hamlet*, et ses superbes morceaux pour deux pianos sur *Oberon*, *Don Juan*, *Preciosa*, *le Freischütz* et *la Flûte enchantée*.

C'est le 15 février 1873 que Lysberg a été enlevé aux siens, après une courte maladie. On peut presque dire, tant il y était aimé, estimé, honoré, que sa perte fut un deuil public pour la ville de Genève. Il possédait d'ailleurs non-seulement les qualités d'un artiste, mais celles d'un homme de cœur, et un journal de Genève lui adressa un éloge complet en disant de lui que « ce grand artiste, fils de ses œuvres, sut être à la fois un vrai patriote, un bon citoyen, un ami dévoué, enfin un chef de famille considéré, estimable, et digne de la plus sincère affection de tous ceux qui ont eu le bonheur d'être en relations avec lui. »

Lysberg avait fait représenter à Genève, en 1854, un opéra-comique en un acte, *la Fille du Carillonneur*, que le public avait accueilli avec faveur, mais sans enthousiasme. Il a laissé en manuscrit un certain nombre de morceaux qui doivent être publiés prochainement : *Barcarolle-Sérénade*, *Scherzetto alla Mazurka*, *les Bruits des champs*, etc.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

M

MAARSCHALKENWEERD (P...), facteur d'orgues distingué, est né à Utrecht (Pays-Bas) en 1812. Il s'associa d'abord avec un autre facteur, M. Stulting, puis, en 1848, se sépara de lui. Parmi les instruments qu'il a construits seul, on cite les orgues de la loge *Union royale* à Utrecht, de l'église Saint-Martin de la même ville, de l'église catholique de Nieuwkoop, puis celles de Harmelein, de Helmskert, de Zeyst, de Rumpst, etc.

* **MABELLINI** (Teodelo). Cet artiste fort distingué, qui occupe à Florence une situation exceptionnelle, remplit depuis longues années en cette ville les fonctions de *maestro concertatore* et de chef d'orchestre du théâtre de la Pergola, en même temps qu'il est professeur de contrepoint et de fugue à l'Institut royal de musique. Il a formé dans ce dernier établissement un nombre considérable d'élèves, parmi lesquels on cite MM. Emilio Usiglio, Gandolfi, Pollione Ronzi, G. Palloni, Gialdini, De Champs, Felici, Cesare Ciardi, etc. M. Mabellini semble avoir renoncé, depuis longtemps déjà, à écrire pour le théâtre, mais il n'a pas pour cela cessé de composer. A la liste de ses œuvres, que je ne saurais compléter, j'ajouterai cependant les suivantes : *lo Spirito di Dante*, cantate pour soprano, contralto, ténor et basse, exécutée à Florence lors des fêtes célébrées pour le centenaire de Dante; *le Antiche Festività fiorentine*, cantate pour soprano et masses chorales, exécutée aussi à Florence; *Te Deum* à 4 voix, avec orchestre; *Messa da vivo* pour *soli*, chœurs et orchestre, etc., etc.

MACCHI (Luigi-Davide **DE**), professeur et théoricien italien, est l'auteur d'un ouvrage élémentaire qui a obtenu un très-grand succès en Italie et dont il a été fait trois éditions. Cet ouvrage est ainsi intitulé : *Grammatica musicale, ovvero Principii teorico-semeiografici della musica, metodicamente esposti.* M. de Macchi est directeur et professeur de l'école municipale de chant de Turin.

MACEDO (Manuel), compositeur portugais, qui vécut à Madrid vers le milieu du XVIe siècle, a écrit des motets et des *Villancicos*.

J. DE V.

MACEDO (Antonio DE. **SOUZA DE**), polygraphe et diplomate portugais du XVIIe siècle, naquit à Porto en 1606, et mourut à Lisbonne en 1682. Ses écrits, qui ont été imprimés en Portugal et à l'étranger, sont nombreux, et quelques-uns eurent une très-grande vogue en Portugal, surtout son *Eva e Ave... theatro de erudição e philosophia christã* (Lisbonne, 1676; la 10me édition en 1768). Les chapitres 23 et 24 de la 1re partie de cet ouvrage ont rapport à la musique; ce qu'il y donne a cependant peu de valeur; ses idées sont empreintes d'un mysticisme qu'il a puisé dans les saintes Écritures et qui était fort en vogue en Portugal vers la fin du XVIIe siècle. Les faits historiques font défaut dans ce livre; on n'y trouve d'intéressant que les faits qui se rattachent au roi D. Jean IV (*Voy.* ce nom) et à Peixoto da Pena. Souza de Macedo fut très-protégé par D. Jean IV, qui lui confia des affaires d'État fort importantes; ses missions à Londres, en Hollande, en Suède, etc., rendirent de grands services à la dynastie de Bragance, qui venait d'expulser les Espagnols (1640). C'est en Suède qu'il découvrit (après les plus grands efforts faits dans toute l'Europe par ses ambassadeurs et autres ministres, ce dont je suis témoin, car à ce sujet moi-même j'ai fait bien des recherches), l'autographe du *Micrologue* de Guido d'Arezzo, qui se trouvait dans la bibliothèque de la célèbre et malheureuse Christine de Suède. D'après Macedo, c'est au roi lui-même que revient l'honneur de la découverte de ce manuscrit; cependant, il ne dit pas par quels moyens D. Jean IV en apprit l'existence dans la Bibliothèque de la reine (1). Souza de Macedo fut, après la mort de D. Jean IV, ministre (*secretario de estado*) de son fils Alphonse VI; ses ouvrages portugais (il en a écrit aussi en espagnol, en latin, etc.) sont estimés comme classiques.

J. DE V.

* **MACFARREN** (George-Alexandre), l'un des artistes les plus éminents de l'école anglaise contemporaine, est né à Londres le 2 mars

(1) Voy. pour de plus amples renseignements mon *Essai sur le catalogue de musique du roi D. Jean IV* (Porto, 1873, page 57-6, et appendice, *VI-VII*).

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

1813. Fils aîné de George Macfarren, auteur dramatique fécond et connu par de nombreux et brillants succès, il reçut sa première instruction artistique dans l'institution musicale de C. Lucas, et entra ensuite (1829) à l'Académie royale de musique, où il étudia principalement sous Cipriani Potter. Tout en travaillant la composition, il s'appliqua à l'étude de divers instruments d'orchestre, afin d'en bien connaître les effets et les moyens pratiques, entre autres le violon et le violoncelle, le hautbois, le basson, et surtout le trombone, sur lequel il devint un exécutant de première force. Il va sans dire qu'il pratiqua aussi le piano.

Sorti de l'Académie après y avoir terminé ses études, il y rentra en 1834 comme professeur d'harmonie, et c'est dans le cours de la même année qu'il inaugura les séances de la Société des *British Musicians*, aujourd'hui disparue, par l'exécution de sa symphonie en *fa* mineur. En 1838, il donne au théâtre du Lyceum son premier ouvrage, *l'Opéra du diable*, dont son père lui avait écrit le livret, et qui est bien accueilli; il écrit ensuite, à l'occasion du mariage de la reine Victoria, une cantate, *Emblematical Tribute*, qui est exécutée au théâtre de Drury-Lane en 1841, et fait représenter sur la même scène, en 1846, son second opéra, *Don Quicholte*, dont son père lui avait encore fourni le livret, et qui n'obtient qu'un succès d'estime. L'année suivante il fait un voyage aux États-Unis, et en rapporte un nouvel opéra, *le Roi Charles II*, qu'il fait représenter avec un grand succès au Princess's Théâtre en 1849 et dans lequel miss Louisa Pyne, la célèbre cantatrice, fait sa première apparition. Viennent ensuite plusieurs cantates : *the Sleeper awakened* (th. de la Reine, 1850), *Lenore*, d'après la ballade de Bürger (Londres, 1853, et festival de Birmingham, 1855), *Jour de mai* (festival de Bradford, 1858), dans laquelle l'auteur reproduit l'esprit des vieilles mélodies anglaises, et *Noel* (Société musicale de Londres, 1860), qui se faisait remarquer par la même recherche.

C'est en cette même année 1860 que M. Macfarren produit au théâtre de la Reine son opéra le plus heureux, *Robin-Hood*, au succès duquel ne furent pas étrangers ses excellents interprètes, Mme Lemmens-Sherrington, MM. Sims Reeves et Stanley. En 1862, il donne *Jessy Lea* (un acte), en 1863, *the Soldier's Legaly* (un acte) et *Freya's Gift*, cantate exécutée au théâtre de Covent-Garden pour le mariage du prince de Galles. Enfin, en 1864, il fait représenter au même théâtre *She Stoops to conquer* (*Elle s'humilie pour mieux triompher*), et *Helvellyn*, grand opéra en 4 actes.

Mais ces grands travaux scéniques n'empêchaient pas M. Macfarren de produire un grand nombre de compositions d'autres genres, et fort diverses. C'est ainsi qu'il écrivait successivement plusieurs symphonies, beaucoup d'ouvertures (*the Merchant of Venice*, *Romeo and Juliet*, *Don Carlos*, *Chevy Chase*, *Hamlet*), un grand quintette pour instruments à cordes, 4 quatuors, un trio pour piano, violon et violoncelle, 2 sonates pour piano et violon, 3 sonates pour piano seul. Pour le chant, ses productions sont innombrables, et quelques-unes sont devenues extrêmement populaires; il faut surtout citer, parmi ses mélodies vocales, celles écrites sur des paroles de Shelley, Walter Scott, Byron, Schiller, Henri Heine, ses *songs* tirés des *Idylles* de Tennyson, des *Nuits arabes* de Lane et des poèmes de Kingsley, puis toute une série de *Shakespeare songs* à 4 voix, extraits des œuvres dramatiques de Shakespeare, et enfin plusieurs centaines d'autres chants, chansons, duos, trios, etc., sans compter divers morceaux écrits pour des drames non lyriques, la cantate *Christmas*, etc.

M. Macfarren a aussi beaucoup écrit pour l'église, et l'on signale principalement sous ce rapport ses 52 *Introit* pour chaque dimanche de l'année, pour lesquels il semble avoir puisé à une source d'inspiration vraiment nouvelle. On lui doit encore plusieurs oratorios, dont le premier, *Saint-Jean-Baptiste*, fut chanté avec un grand succès au festival de Bristol (1873), par Mmes Lemmens et Patey, MM. Lloyd et Stanley, et produit ensuite, avec le même bonheur, à Londres, dans diverses villes de province, et jusqu'en Amérique et dans les colonies. Il donna ensuite *la Résurrection* (festival de Birmingham, 30 août 1876), et *Joseph*, qui excita un véritable enthousiasme au festival de Leeds, où il fut chanté en 1877 par Mlle Emma Albani, Mmes Patey et Edith Wynne, MM. Lloyd, Foli et Santley. C'est de cet ouvrage qu'un critique a dit qu'il était « l'œuvre la plus complète qui soit sortie de la plume du mieux doué et du plus distingué des musiciens anglais. » Dans le cours de cette dernière année, M. Macfarren faisait exécuter au festival de Glascow une jolie cantate, *the Lady of the Lake*, qui fut fort bien accueillie.

Malgré l'infirmité dont il a été frappé dans la plus grande force de sa jeunesse (on sait que depuis l'âge de 25 ans environ, il est complétement aveugle), M. Macferren n'a cessé d'être, sous tous les rapports, l'un des musiciens les plus actifs, des compositeurs les plus féconds de son pays, non-seulement produisant sans

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

cesse des œuvres importantes, mais multipliant son enseignement et s'occupant même de littérature musicale. En effet, ce grand artiste, dont l'activité semble infatigable, s'est fait connaître encore comme écrivain spécial et comme théoricien. Sous ce rapport, on a de lui de remarquables dissertations critiques et analytiques sur la plupart des oratorios de Hændel, sur la messe en *ré* et les symphonies de Beethoven; de plus, il a donné des notices biographiques sur les musiciens célèbres à *l'Imperial Dictionary of universal biography*, et une traduction de l'écrit d'Édouard Devrient : *Mes Souvenirs relatifs à Mendelssohn-Bartholdy;* il a publié des *Rudiments of Harmony* (1860), et *Six Lectures on Harmony* (1867); il a revu et édité les *Old English Ditties* (Vieilles chansons anglaises), en 13 volumes (1857-1869), les *Moore's Irish Melodies* (1859), et les *Scotch Songs*. Il a, enfin, fait de nombreuses conférences sur la musique à l'Institution royale, à l'Institution de Londres, etc.

Nommé en 1860 membre du bureau des professeurs de l'Académie royale de musique de Londres, en 1868 membre du Comité de direction de cette institution, M. Macfarren fut appelé, en 1875, à succéder à William Sterndale Bennett comme *principal* (directeur) de cette grande école, en même temps qu'il lui succédait aussi comme professeur de musique à l'Université de Cambridge. M. Macfarren occupe aujourd'hui l'une des plus hautes, des plus importantes et des plus honorables situations musicales qui soient en Angleterre.

MACFARREN (Walter-Cecil), chef d'orchestre, pianiste et compositeur, frère du précédent, est né à Londres le 28 août 1826. D'abord enfant de chœur à l'abbaye de Westminster, de 1836 à 1840, il abandonna pendant deux années l'étude de la musique pour se livrer à celle de la peinture. Toutefois il revint à la première, et, en 1842, entra à l'Académie royale de musique, où il devint l'élève de son frère, de W. H. Holmes et de Cipriani Potter. Plus tard, en 1848, il fut nommé professeur de piano dans cette institution, puis chef de l'orchestre et des chœurs (1875). Artiste distingué, M. Walter Macfarren a donné pendant plusieurs années des séances de musique de chambre qui étaient très-suivies, et, comme chef d'orchestre, il a dirigé l'exécution de nombreux festivals. En tant que compositeur, on lui doit une assez grande quantité de morceaux pour le piano, des duos pour piano et violon ou violoncelle, de nombreuses romances, des madrigaux, et aussi plusieurs ouvertures, parmi lesquelles l'*Ouverture pastorale*, qui a été exécutée en 1878. M. Walter Macfarren a donné une bonne édition des œuvres de piano de Mozart et de Beethoven, et il a publié chez les éditeurs Ahsdown et Parry, à Londres, un choix d'œuvres populaires classiques pour le piano (*Popular classics*), tirées des plus grands maîtres. Cet artiste fort estimable s'est aussi beaucoup occupé de critique musicale.

MACHADO (Le P. Diogo-Barbosa), célèbre bibliographe portugais, né à Lisbonne en 1682, y mourut en 1772 avec le titre d'abbé de Sever (évêché de Porto). Son ouvrage le plus remarquable est la *Bibliotheca Lusitana* (1), où tous les musicographes, depuis Gerber et Forkel jusqu'à Fétis et Mendel, ont puisé leurs renseignements sur les musiciens portugais antérieurs au tremblement de terre de 1757. Barbosa Machado prodigue ses éloges à presque tous les musiciens dont il parle; il est juste de remarquer que l'éducation musicale en Portugal était très-soignée jusque vers la fin du règne de D. José I, tant dans les couvents que dans les séminaires, dans la haute société que dans les académies particulières. Domenico Scarlatti sous D. Jean V, et David Perez sous D. José I, exercèrent une grande influence sur l'art au XVIIIe siècle, à ce point que sous la direction de Perez l'opéra de Lisbonne devint le premier théâtre de l'Europe (2). La dynastie de Bragance, suivant les traditions glorieuses de son fondateur D. Jean IV, cultivait la musique avec passion; tous les membres de la famille de D. Jean V étaient des amateurs distingués; l'infante D. Maria Barbara (3), plus tard reine d'Espagne (femme de Fernand VI), fut une virtuose habile sur le clavecin et l'élève favorite de D. Scarlatti, qui lui enseigna aussi la composition et lui dédia deux de ses pièces de clavecin ce fut elle qui créa à Farinelli sa position exceptionnelle à la cour de Madrid. Il se peut donc qu'il n'y ait rien d'exagéré dans les éloges de Machado; j'ai donné ailleurs (4) une liste de compositeurs portugais qui occupèrent les charges les plus élevées aux XVIe et XVIIe siècles dans les églises d'Espagne. Ces faits, et bien d'autres, prouvent que l'étude de la musique était très-sérieusement faite autrefois, et que les compo-

(1) Le 1er volume parut en 1741 (A-E); le 2me en 1747 (F-J); le 3e en 1752 (L-Z); le 4e en 1752 (supplément).

(2) V. Burney, *A general history of Music*, t. IV, p. 570.

(3) *Voy.* ma biographie de cette princesse, *Arte musical*, n°s 40 et 41.

(4) Le célèbre Martini lui dédia aussi sa célèbre *Storia della Musica* (Bologna, 1757). La reine étant morte lorsqu'il publia les deux derniers volumes, il les dédia à d'autres princes.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sileurs dont parle Barbosa Machado étaient vraiment des artistes remarquables. Il est à regretter qu'il ne nous ait pas donné de plus amples notices sur la Bibliothèque de musique du roi D. Jean IV, qu'il a vue certainement, et où il aurait trouvé des documents d'une valeur inestimable aujourd'hui. C'est Barbosa Machado qui a fourni à Moreri ses notices sur les écrivains portugais (plus de 300) pour son grand *Dictionnaire* (éd. 1725). J. DE V.

MACHADO (RAPHAEL-COELHO), musicien portugais, naquit en 1814 à Angra do Heroismo (Açores), où il se prépara à la carrière ecclésiastique; mais ayant résolu de se vouer à la musique, M. Coelho Machado vint à Lisbonne, où il resta jusqu'en 1835. En 1838 il partit pour le Brésil, où il vit encore. En 1852 et 1853, M. Machado fit un voyage en Angleterre et en France, pour augmenter ses connaissances musicales; il revint par l'Espagne en Portugal, et retourna au Brésil, où il a su se faire une position honorable. M. Machado a beaucoup écrit, dans tous les genres : une cinquantaine de *mélodies brésiliennes*, dont plusieurs ont été traduites en italien; des *chants religieux* pour l'école (1857); 3 *Messes*; 2 *Te Deum*; des cantiques à 2, 3 et 4 voix, avec chœurs, orgue et orchestre. Il est aussi l'auteur d'ouvrages didactiques : 1° *Méthode de Piano-Forte*, etc., Rio de Janeiro, 1843; 2° *Grande Méthode de flûte*, ibid, 1843; 3° *Méthode complète de violon*, ibid. 1853. Tous ces ouvrages sont des compilations de ceux de Hünten, de Devienne et Berbiguier, de Carcassi et d'Alard. M. Machado a publié enoutre : 4° *Principios de Musica pratica*, etc. (Rio de Janeiro, 1842; 5° *A. B. C. musical*, etc., ibid., 1845; 6° *Elémentos de escripturaçæ musical*, Lisbonne, 1852; 7° *Breve tratado de harmonia*, etc., Paris, 1852; 8° *Methodo de orgão expressivo*, etc., Rio de Janeiro, 1854; 9° *Methodo de afinar o piano*, etc., ibid, 1845; il y a de cet ouvrage une seconde édition, à laquelle on a ajouté : *Chyrogymnasto das pianistas* (gymnastique des doigts), traduit de l'ouvrage de Martin, 10° *Diccionario musical*, etc.; Rio de Janeiro, 1842; 2me éd., 1855. Je me rappelle avoir vu une 3me édition.

M. Coelho Machado, qui est très-laborieux, a publié de 1842 à 1846 un journal musical sous ce titre : *O Ranalhete das Damas* (*le Bouquet des Dames*), journal dans lequel il traitait les questions relatives à l'esthétique, à la critique et à l'histoire de la musique, en les mettant à la portée de tout le monde; ce recueil utile, qui paraissait deux fois par mois, a cessé de vivre, peu de temps après avoir passé dans d'autres mains. La partie qui a été publiée par M. Machado ne forme pas moins de 800 pag. in-fol., y compris les morceaux de musique de l'auteur. M. Machado s'est essayé aussi au théâtre avec un ouvrage ayant pour titre : *Urania au los amores de um poeta*. J. DE V.

MACHADO (CARLOS-MARIA), compositeur, était professeur de musique au séminaire ecclésiastique de Santarem (Portugal). Quoique de condition modeste (son père était horloger), il reçut cependant une éducation soignée. On louait beaucoup son talent d'improvisation sur le piano; il a écrit pour cet instrument une foule de bagatelles, qu'on dit avoir du mérite (elles n'ont pas été publiées). Il a laissé en manuscrit un grand *Te Deum* dédié au partiarche de Lisbonne D. Juilherme, des *Liçoès* et *Matinas* pour la semaine sainte, des *Matinas de Natal*, deux *Missas* et des *Novenos de S. Luiz Gonzaga et da Conceiçdo* etc. Sa musique d'église est peu connue, à cause des difficultés de son exécution, dit-on; on lui accorde de l'originalité dans les idées, mais on lui reproche une recherche extrême dans la facture harmonique, qui aboutit à la bizarrerie. Machado est mort en 1865, âgé de 49 ans; il était né à Santarem en 1816.

J. DE V.

MACHADO (CÉSAR), journaliste portugais, est l'auteur d'un livre publié récemment sous ce titre : *Os Theatros de Lisboa*, et dans lequel on trouve d'abondants renseignements sur les chanteurs et comédiens portugais de l'époque actuelle.

MACK (GUGLIELMO), chef d'orchestre et compositeur, ancien élève du Conservatoire de Naples, occupait en 1872 les fonctions de chef d'orchestre au théâtre italien de Calcutta et faisait représenter sur ce théâtre un opéra sérieux intitulé *Giovanna Grey*. De retour en Europe, il publia chez l'éditeur Vismara divers morceaux de piano et de chant, puis, en 1876, repartit pour les Indes et se fixa à Calcutta comme professeur.

MACKENZIE (ALEXANDRE-CAMPBELL), violoniste et chef d'orchestre, fils de M. Alexandre Mackenzie, violoniste et chef d'orchestre du théâtre royal d'Édimbourg, est né en cette ville le 22 août 1847. A l'âge de dix ans il fut envoyé à Sondershausen, où il devint élève du *concertmeister* Ulrich pour le violon, et pour la théorie de l'art d'Édouard Stein, ami intime de Liszt. A 13 ans, il devenait membre de la musique ducale de Sondershausen, et au bout de deux années partait pour Londres, où il se faisait admettre à l'Académie royale de musique et où il recevait des leçons de M. Sainton pour le violon, de M. Charles Lucas pour la théorie et de Frédéric Bo-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

wen Juson pour le piano. Il retourna ensuite à Edimbourg, où il occupe aujourd'hui une excellente position comme professeur, tout en étant chef d'orchestre de diverses sociétés musicales et en se faisant entendre parfois comme virtuose sur le violon. M. Mackenzie a fait exécuter plusieurs compositions qui n'ont pas encore été publiées, mais qui décèlent un artiste instruit et bien doué, entre autres une « ouverture pour une comédie, » une ouverture de *Cervantes* et un *Tempo di Ballo* pour orchestre.

* **MACRI** (Paolo). — *Voyez* **MAGRI.**

MACRORY (Edmund), écrivain anglais, a publié à Londres, il y a quelques années, un opuscule intitulé : *Quelques notes sur l'orgue d'église.* Il a été fait deux éditions de cet écrit.

* **MADELAINE** (Stéphen **DE LA**). — (*Voyez* **LA MADELAINE** (Stéphen **DE**).

MADOGLIO (L.....), musicien italien contemporain, est connu par la composition de plusieurs œuvres importantes de musique religieuse, parmi lesquelles il faut citer une Messe pour deux ténors et basse, avec accompagnement d'orgue, et les motets suivants, tous écrits pour trois voix avec accompagnement d'orgue : *Magnificat, Lætatus sum, Lauda Jerusalem, Nisi Dominus, Confitebor*, et *Dixit Dominus.*

Un artiste du même nom (j'ignore si c'est le même) a écrit, en société avec quelques confrères, la musique de deux ou trois ballets, *la Silfide a Pecchino, il Giocatore*, etc. Il a composé, seul, celle de trois ouvrages du même genre, *Beatrice Cenci*, ballet héroïque en 6 tableaux, donné au théâtre Victor-Emmanuel, de Turin, au mois d'août 1861; *Ines, o un Sogno*, joué au théâtre San-Carlo, de Naples, et *Atabalipa degli Incas, ovvero Pizzarro alla scoperta delle Indie*, représenté en 1867 sur l'un des théâtres de Gênes.

MAELZEL (Léonard), frère de Jean-Népomucène Maelzel, l'inventeur du métronome, musicien comme celui-ci, ne m'est connu que par la note suivante, insérée dans la *Bibliographie musicale* de César Gardeton (Paris, 1822) : — « M. Léonard Maelzel, musicien et frère du célèbre mécanicien de ce nom, a inventé à Vienne un nouvel instrument de musique, d'une grande perfection, auquel il a donné provisoirement le nom d'*Harmonie d'Orphée*, à cause de l'effet extraordinaire qu'il produit sur les auditeurs. Cet instrument a la forme d'une caisse, qui, posée horizontalement, présente cinq pieds carrés de surface, et trois pieds de profondeur. Les touches embrassent cinq octaves; il suffit de les toucher légèrement pour en tirer des sons flûtés, qui se prolongent aussi longtemps que le doigt ne quitte pas la touche, et qui peuvent être renforcés ou affaiblis à volonté. Il imite surtout parfaitement la voix humaine, et ses sons ne sont pas moins mélodieux que ceux de l'harmonica, sans être aussi pénétrans. »

MAES (Louis), compositeur belge, a fait exécuter le 23 avril 1876, en l'église Saint-Boniface, à Ixelles lez-Bruxelles, une messe à 4 voix d'hommes, avec accompagnement d'orgue.

* **MAESTRINI** (.....). — Outre les deux ouvrages dramatiques signalés à son nom, ce compositeur a écrit encore la musique d'un opéra intitulé *Zingarella.*

MAGAZZARI (Gaetano), professeur et compositeur italien, né à Bologne vers 1808, a publié quelques compositions vocales importantes, entre autres un *Ave Maria* à 3 voix. Son nom devint presque célèbre dans sa patrie, lors de l'avénement de Pie IX au trône pontifical et de l'immense mouvement qui en fut le résultat. On se rappelle qu'à cette époque les Italiens croyaient avoir trouvé, dans le nouveau pape, le restaurateur et le porte-voix de leurs libertés si longtemps exilées; c'est alors que Magazzari écrivit, sous l'impression du sentiment général, l'hymne devenu rapidement fameux : *Scuoti o Roma, la polvere !* et ce chant martial résonna bientôt par toute l'Italie, passa par toutes les bouches comme une sorte de *Marseillaise*, et valut à son auteur une étonnante popularité. Mais au mois d'avril 1848 survenait la fameuse encyclique qui brisait à jamais l'espoir qu'avaient conçu les patriotes, l'Hymne à Pie IX était proscrit, et le nom de Magazzari retombait dans l'obscurité d'où il était un moment sorti.

Douze ans plus tard, Magazzari voulut en quelque sorte renouveler cet exploit. C'était après la guerre de 1859 et l'annexion de la Lombardie au Piémont, qui avaient amené la reconstitution du royaume d'Italie. Magazzari mit en musique l'ode admirable de Manzoni, *il Cinque Maggio*, en fit une cantate à 4 voix avec accompagnement d'orchestre, et fit exécuter cette composition au théâtre de la Canobbiana, de Milan, en 1860. L'œuvre, paraît-il, était misérable, d'une facture informe, et produisit le plus lamentable effet. Depuis lors, on n'entendit plus parler de l'artiste, qui passa les dernières années de sa vie dans un oubli complet. Magazzari mourut à Rome, le 27 mars 1872, âgé de 64 ans, au moment où il venait d'obtenir un emploi dont il n'eut même pas le temps de prendre possession : celui de directeur des exercices choraux dans les écoles municipales.

MAGAGNINI (Giovannini), compositeur italien, a fait ses études musicales au Conservatoire de Milan, où il a été admis au mois de no-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

vembre 1862, et qu'il a quitté au mois d'août 1869. Il est l'auteur d'un opéra sérieux, *Giovanna di Castiglia*, qui a été joué sur le théâtre de Carpi le 15 août 1874, et d'un opéra bouffe, *Osmano, bascià d'Egitto*, dont j'ignore le lieu et la date de représentation. Cet artiste s'est fait connaître aussi par la publication d'un certain nombre de mélodies vocales, *la Fede*, *Venezia*, *O Giovinetta*, *il Saluto*, *una Rimembranza*, etc., d'un *Ave Maria* pour voix de baryton et cor obligé avec piano, et de quelques morceaux de musique légère pour le piano.

MAGI (Fortuné), est né à Lucques, en Toscane, le 6 octobre 1839. Il étudia la musique à l'Institut public de cette ville, l'harmonie et le contrepoint sous la direction de son beau-frère M. Puccini. En 1857, ayant fait entendre dans sa ville natale une messe à grand orchestre, il fut appelé à remplir l'emploi de professeur d'harmonie à l'Institut dont il a été parlé ci-dessus, et, en 1861, il y succéda à son maître Puccini dans les fonctions de professeur de contrepoint ; il lui succéda également comme maître de chapelle de la cathédrale. En 1872, il obtint la place de directeur du dit Institut, mais il la conserva peu de temps, et donna sa démission, motivée par des changements que les administrateurs voulaient introduire malgré lui dans l'enseignement. Il abandonna du même coup la maîtrise et la place d'organiste de la cathédrale, et alla s'établir à Sarzana en Luniziana, pour y occuper la même situation ; il y resta, cependant, peu de temps, et obtint en 1874 la place de directeur des écoles communales de musique de Ferrare.

M. Magi a composé dans sa jeunesse beaucoup de musique d'église, qui révèle une grande facilité et ne manque pas de mérite, mais dont la facture est parfois quelque peu négligée ; mûri par l'âge, ainsi que par les études sérieuses auxquelles il s'est livré, ce défaut a disparu dans ses dernières compositions, parmi lesquelles nous devons une mention spéciale à un *Miserere*, un *Christus*, et à quelques motets et graduels remarqués à juste titre. On a également de M. Magi diverses compositions pour chant avec accompagnement de piano, quelques symphonies, un oratorio à grand orchestre (*Esther*) et une cantate (*Burlamacchi*). M. Magi a en portefeuille un opéra-comique, *i tre Rivali*, un grand opéra, *l'Onore di una donna*, et un traité de contrepoint et de composition auquel il travaille depuis longtemps et qui promet une œuvre de mérite supérieur. M. Magi est membre de l'Académie des Philharmoniques de Bologne, membre correspondant de l'Académie de l'Institut royal de musique de Florence, et maître agrégé après examen à l'Académie (ci-devant congrégation) de Sainte-Cécile de Rome. Cet artiste possède toutes les qualités d'un excellent chef d'orchestre, et est en même temps un organiste d'un mérite supérieur (1). L.-F. C.

MAGIMEL (Edmond), amateur distingué, né à Paris le 27 mars 1831, s'est appliqué à traduire pour l'orchestre, avec une rare intelligence, ceux des ouvrages des grands maîtres dont le caractère lui paraissait le plus propre à ce genre de transformation.

Lors d'une première audition de quelques-unes de ces transcriptions (salle Pleyel, 10 mars 1870), M. Magimel expliquait en ces termes le but et la portée de son travail : « En faisant entendre « divers essais d'orchestration d'après les ou- « vrages de nos grands maîtres, essais entrepris « d'abord uniquement pour notre propre plaisir « et notre instruction, nous avons voulu payer « un juste tribut d'admiration à des chefs-d'œu- « vre dans lesquels la grandeur de la pensée ou « le charme du coloris font naître le désir de « cette sorte d'agrandissement dans les moyens « d'exécution. Que de fois n'avons-nous pas « entendu exprimer ce désir ou cette sensation : « *Pourquoi n'est-ce pas écrit pour l'orches- « tre ? Il semble entendre tout un orchestre.* « Il nous a donc paru que, dans un temps où « l'emploi des masses instrumentales prend cha- « que jour plus d'importance et où nous avons « vu tant de fois dans nos concerts substituer « avec succès l'exécution collective à l'exécution « individuelle, ce genre, traité sans doute avec « choix et discrétion, pouvait introduire dans no- « tre musique d'orchestre un élément de variété « et d'intérêt et en augmenter les richesses. »

Le programme ainsi annoncé se composait du Quatuor avec piano de Mozart, en *sol* mineur, du *Largo* en *ré* mineur (1er Trio, op. 70) de Beethoven, de la marche en *ut* pour piano à 4 mains du même maître (op. 45), et de la sonate en *ré* pour deux pianos de Mozart. Dès la première répétition, l'orchestre, composé de l'élite de la Société des concerts, sous l'intelligente direction de M. Eug. Sauzay, accueillit de ses plus chaleureuses sympathies tous ces chefs d'œuvres qui se présentaient à lui revêtus des brillantes couleurs de la symphonie : jugement autorisé et succès légitime que le public confirma pleinement le soir du concert. Ce même programme fut exécuté de nouveau avec succès le 3 mai 1870. Depuis, diverses autres auditions du même genre, soit à la salle

(1) Depuis que cette notice est écrite, M. Magi a été nommé (décembre 1876) directeur du nouvel Institut musical de Spezia. — A. P.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Pleyel (18 mars 1873 et 18 avril 1874), soit aux concerts Danbé ou dans les salons de la préfecture de la Seine, ont mis ces travaux en lumière et provoqué dans la presse des appréciations généralement favorables sur cette intéressante entreprise.

Ce n'est pas chose nouvelle assurément que l'orchestration d'une œuvre originairement écrite par son auteur dans les conditions d'instrumentation restreinte; mais ce genre, cultivé surtout en Allemagne, employé notamment plus d'une fois pour l'œuvre de Beethoven (et même de son vivant et en quelque sorte sous ses yeux par Seyfried, Bierey, Nicolaï, etc.), ne s'est le plus souvent appliqué en France qu'à des ouvrages de peu d'étendue; chacun sait pourtant le succès qui accueillit dans les concerts l'orchestration pleine d'effet adaptée par Berlioz à l'Invitation à la valse de Weber; mais les œuvres de longue haleine ont été beaucoup plus rarement l'objet de ces sortes de traductions. Et cependant plus d'un écrivain spécial, en analysant les œuvres de nos maîtres, avait fréquemment constaté cette sorte de disproportion entre la grandeur de leurs idées et les moyens d'exécution dont ils disposaient, souvent aussi réclamé, pour les mettre dans toute leur valeur, un coloris emprunté à une palette plus riche. Le très-intéressant opuscule consacré par M. de Lenz aux trois styles de Beethoven est plein de ces *desiderata*. Il n'est donc pas surprenant que l'on ait tenté de les réaliser, et il pourrait être à désirer que le public fût mis à même d'apprécier la valeur d'une entreprise qui, sans rien enlever au répertoire de la musique de chambre, tend à accroître et à varier celui de la musique d'orchestre, si en faveur aujourd'hui. Indépendamment de quelques autres travaux du même genre, M. Magimel a en portefeuille, complétement achevé, l'œuvre entier des sept trios de Beethoven pour piano, violon et violoncelle.

* **MAGINI** (Francesco-Maria). — On a publié de cet artiste un recueil de solféges à 2 voix : *Solfeggiamenti a 2 voci*, Rome, Mascardi, 1703.

MAGLIONI (Giovacchino), pianiste, professeur et compositeur italien, né vers 1830 à Pontassieve (Toscane), aujourd'hui fixé à Florence, est l'auteur d'un drame lyrique intitulé *Ferruccio*, qui a été représenté au mois de janvier 1863 sur le théâtre Pagliano, de cette ville. On lui doit aussi une Messe solennelle à six voix, deux chœurs et grand orchestre, dont la première exécution a eu lieu dans l'église San-Gaetano, de la même ville, au mois de novembre 1866. M. Maglioni s'est fait connaître surtout par la publication d'un grand nombre de compositions intéressantes pour le piano à 2 et à 4 mains, et même pour deux pianos, compositions au nombre desquelles il faut citer plus de trente *scherzi*, et un recueil volumineux divisé en plusieurs séries et donné sous ce titre : *les Étoiles*.

MAGNAT (M. l'abbé), est l'auteur des deux ouvrages suivants : 1° *Méthode pour apprendre le plain-chant*, Paris, Jules Vic, 1875, in-8; 2° *Panorama de la méthode de plain-chant*, Paris, Jules Vic, 1875, in-f°.

* **MAGNELLI** (Giuseppe). — A ce que Fétis a dit de ce maître, nous croyons pouvoir ajouter que dans sa jeunesse il avait été un excellent clarinettiste, et, par un ensemble de talents qui n'est pas commun, un non moins excellent chanteur et professeur de chant. Élevé dans les principes de la grande école de chant italienne, il déplorait l'habitude du cri, devenu à la mode, vers le milieu du siècle courant, sous le prétexte d'expression dramatique. A quelqu'un qui lui demandait un jour son opinion sur certains artistes de grand renom qui chantaient alors au théâtre de la Pergola, à Florence, nous nous rappelons lui avoir entendu répondre : — « Oh! certes, ce sont de grands artistes; mais (ajoutait-il avec son air tant soit peu narquois) ils ont raison de se faire payer très-cher, parce qu'en chantant comme ils chantent, on ne dure pas longtemps. »

Outre la messe des morts mentionnée par Fétis, Magnelli a laissé une foule de compositions, pour la plupart dans le genre sacré, toutes dignes d'attention et toutes inédites, ce qui est d'autant plus fâcheux qu'elles renferment des beautés de premier ordre. Lors de la mort de cet artiste distingué, tous ses manuscrits furent achetés à ses héritiers par le grand-duc de Toscane Léopold II, et ils sont maintenant conservés dans la bibliothèque de l'Institut royal de musique de Florence (1). L.-F. C.

MAGNER (Charles), pianiste, compositeur et professeur, a fait, je crois, ses études à l'École de musique religieuse fondée par Niedermeyer. Maître de chapelle à l'église Saint-Nicolas-du-Chardonnet, au collége Rollin et au Petit-Séminaire, il s'est fait connaître par diverses compositions religieuses, entre autres une messe avec orgue et orchestre qui a été exécutée en 1874 à Saint-Nicolas-du-Chardonnet, et plusieurs

(1) M. le docteur Baseri, de Florence, possède plusieurs œuvres manuscrites de Magnelli : *Messa a 3 voci, a cappella*, 1830; *Introito in natividatis S. Joannis Battista a 4, con istrumenti*, 1806; *Graduale a 4, con istrumenti*, 1806. D'après une notice écrite par Luigi Picchianti, Magnelli serait né non en 1767, comme il a été dit, mais le 16 mars 1774 -A. P.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

motets. M. Magner a écrit aussi un trio pour piano, violon et violoncelle, des morceaux de genre pour le piano, et quelques mélodies vocales : *Son Nom*, *le Papillon*, *l'Ondine et le Pêcheur*, etc. Enfin, cet artiste a fait représenter en 1867, au théâtre des Bouffes-Parisiens, une opérette en un acte intitulée *Khan-ta-lou*, et en 1873, au théâtre Cluny, un petit ouvrage du même genre intitulé *un Souvenir*.

MAGNETTA (Vincenzo), jeune compositeur italien, est l'auteur d'un opéra sérieux intitulé *la Fiammina*, qui a été joué à Naples, sur le théâtre Rossini, le 17 avril 1873. Il a donné ensuite, en 1876, sur le théâtre de la Fenice, de la même ville, un second ouvrage dramatique qui avait pour titre *Don Ippazio* et qui a été bien accueilli. Cet artiste a publié sous ce titre : *Ore fantastiche*, un album de cinq mélodies vocales (Naples, Cottrau).

* **MAGNUS** (Magnus **DEUTZ**, dit), avait commencé son éducation musicale à Heidelberg, sous la direction de Wollveilher, l'un des meilleurs théoriciens de l'Allemagne, avant d'entrer au Conservatoire de Bruxelles. Malgré ses succès dans cet établissement, ses parents voulurent lui faire suivre la carrière commerciale, et le placèrent chez un marchand de dentelles; mais au bout de deux mois le jeune homme prit sa volée, et sacrifia tout à ses goûts artistiques. Venu à Paris, il s'y livra à l'enseignement et à la composition, et, vers 1852, se fit entendre plusieurs fois avec succès au théâtre du Gymnase. Il avait fait alors un séjour en Angleterre, mais n'avait pu rester dans ce pays, dont le climat était contraire à sa santé. Bientôt il entreprit une grande tournée artistique, et visita successivement l'Allemagne, le Piémont, l'Espagne, la Russie et l'Algérie. Puis il revint s'établir à Paris, qu'il n'a plus quitté que de loin en loin pour se livrer à quelques excursions artistiques.

Les compositions de M. Magnus sont nombreuses, et ne s'élèvent guère à moins de deux-cents. La plupart sont pour le piano, et voici les titres des plus importantes : 24 *Études de genre et de style* (Gregh); 24 *Pièces caractéristiques* (Michaëlis); 1re grande Sonate, en *ut* mineur (d'Aubel); 2e grande Sonate, en *ré* majeur (Schœn); 1re, 2e et 3e Études de concert (Richault); *Constantinople*, grande marche militaire (id.); Marche funèbre (Choudens); Polonaise brillante (Leduc); Marche russe (id.); *Abd-El-Kader-Marsch* (Mackar); *les Feux follets*, *la Danse des Esprits*, caprices (Richault); *Mourez, roses d'amour*, *les Cloches du soir*, romances sans paroles (id.); *Saltarelle* (id.); *la Ronde des sorcières*, caprice fantastique (Choudens); Trois Pastorales : *les Plaintes d'un pâtre*, *les Laitières*, *Sérénade sur l'eau* (Richault); Tarentelle (id.); Boléro de salon (id.); *Chanson polonaise* (Heugel); *Au gré des flots*, caprice-étude (Leduc); *le Carnaval napolitain* (id.); *Un vœu à la Vierge*, morceau de genre (id.), etc. Le reste se compose de valses, schotischs, polkas, mazurkas, galops, fantaisies sur des thèmes d'opéras, etc. M. Magnus a publié aussi quelques mélodies vocales, et il a composé, sur des paroles de M. Bernard Lopez, un opéra de salon en un acte, *la Toledane*, qui a été joué en 1874 à Paris, pour l'inauguration de la salle Taitbout. Dans ces derniers temps, cet artiste a été chargé, au journal *le Télégraphe*, de la rédaction des articles de critique musicale.

MAGOTTI (A.....), musicien italien contemporain, a publié plusieurs morceaux de genre pour le piano, entre autres une marche militaire intitulée *la Croce di Savoia*, après quoi il a voulu aborder la scène avec un opéra qui avait pour titre *il Capitano nero*. L'essai n'a pas été heureux, car cet ouvrage, représenté sur le théâtre Brunetti, de Bologne, au mois de mars 1872, a essuyé une chute complète. L'auteur pourtant ne s'est pas découragé, et, après avoir remanié sa partition et en avoir changé le titre, il l'a reproduite sous celui de *l'Ultimo Faliero*, à Castel San Pietro, au mois de juillet 1877.

* **MAGRI** (Paolo), compositeur italien, est plus connu sous le nom de *Macri*, parce que, comme c'était l'habitude au temps où il vivait, il donnait une forme latine à son nom. Né à Bologne vers 1534, il apprit la grammaire et le chant à l'école de la basilique de San-Petronio, de sa ville natale. Toutefois il ne poursuivit pas la carrière ecclésiastique, et c'est comme clerc d'abord, puis comme chantre laïque, qu'il fut employé à cette église depuis l'année 1550 jusqu'à 1568. Il devint ensuite professeur à l'Académie des Ardents, sorte de collège destiné à l'éducation des fils de familles riches de Bologne. On ignore l'époque de la mort de Magri, dont les deux seules œuvres connues sont celles qui ont été signalées dans la *Biographie universelle des Musiciens* (*Voy.* Macri). Il vécut assez vieux cependant, puisque son recueil des *Lamentations de Jérémie* est daté de Venise, 1597.

MAHILLON (Victor), acousticien et facteur d'instruments, est né à Bruxelles le 10 mars 1841. Après avoir fait de très-bonnes études musicales sous la direction de MM. Bosselet fils, De Swert, Humblet, Golle et Bender, il s'appliqua à acquérir la connaissance pratique et théorique de tous les instruments, et, en 1865, devint l'associé de son père, directeur d'une impor-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tante fabrique d'instruments à vent (1); aujourd'hui, et depuis environ dix ans, il est le directeur effectif de cette maison, où il a fondé un journal spécial, *l'Écho Musical*.

Secrétaire de la commission du diapason et conservateur du Musée instrumental du Conservatoire de Bruxelles, M. Mahillon s'est occupé de travaux d'acoustique, mais en y donnant plus d'importance pratique que la plupart de ses confrères, ce qui l'a amené à publier un excellent manuel : *Éléments d'acoustique musicale et instrumentale, comprenant l'examen de la construction théorique de tous les instruments de musique en usage dans l'orchestration moderne* (Bruxelles, Mahillon, 1874, in-8°). Ce livre est certainement un des meilleurs qui existent sur la matière, et j'en connais peu dont les explications soient plus claires, plus nettes, plus complètes et plus concises; de plus, il est très-purement écrit, ce qui ne gâte rien, et ce qui, il faut l'avouer, n'est pas absolument commun dans l'ordre des idées qui en font l'objet. C'est là un excellent traité, appelé à rendre de très-grands et très-utiles services.

M. Mahillon, qui est un esprit aussi pratique que distingué, est aussi l'auteur des deux publications suivantes : 1° *Tableau synoptique de la science de l'harmonie, indiquant la théorie de tous les accords et la loi de leur succession;* 2° *Tableau synoptique des voix et de tous les instruments de musique employés dans l'instrumentation moderne des orchestres de symphonie, d'harmonie et de fanfares, indiquant l'étendue, la position et l'emploi de chacun d'eux, la manière de les écrire et les rapports qui existent entre eux.*

M. Mahillon a formé, dans la maison qu'il dirige avec une rare intelligence, un musée instrumental excessivement riche, très curieux, et précieux pour l'histoire non-seulement de la facture, mais de l'art lui-même et de ses transformations sous le rapport matériel.

MAICHE (F.-X.-J.-G. DE), musicien français, né vers le milieu du dix-huitième siècle, a publié à Paris, chez Pleyel, en 1802, un recueil de *Canons à 3, 4 et 5 voix, avec accompagnement de lyre ou guitare*. Un journal du temps disait, en annonçant cette publication : — « Ces canons, au nombre de 40, sont en général d'un chant facile et agréable; on peut justement les recommander. » Je n'ai pu découvrir aucun autre renseignement sur cet artiste.

* **MAILLART** (Louis, dit Aimé), était le plus jeune des trois fils d'un honorable comédien de province, qui, après avoir abandonné la carrière théâtrale proprement dite, était venu fonder à Paris une agence d'affaires dramatiques. L'aîné de ces trois fils (mort en 1869), avait succédé à son père dans la direction de cet établissement, tandis que le second, après avoir passé quelques années au théâtre des Variétés, devenait sociétaire de la Comédie-Française, où il tint pendant vingt ans, conjointement avec MM. Brindeau et Leroux, l'emploi des jeunes premiers.

Après avoir fait de très-bonnes études au Conservatoire, après avoir remporté le premier grand prix à l'Institut, Maillart, plus heureux que la plupart des lauréats du concours de Rome, eut la chance de se voir ouvrir la carrière presque à son retour d'Italie, et le bonheur de débuter au théâtre par un succès retentissant et incontesté. Son *Gastibelza*, donné par lui à l'Opéra-National pour l'ouverture de ce théâtre, fondé et dirigé par Adolphe Adam, fut accueilli par le public et par la critique avec la plus grande faveur. Cette faveur était d'ailleurs justifiée par de rares qualités : dans ce premier ouvrage, où l'on ne trouvait pour ainsi dire pas trace d'hésitation, le jeune musicien avait fait preuve d'élan, de passion, d'un grand sens des exigences et des nécessités scéniques, et du premier coup il se posait en maître à venir, bien qu'âgé de trente ans à peine. Si sa santé eût été meilleure, et s'il eût été d'une nature plus laborieuse, peut-être fût-il devenu célèbre, car il montra dans le cours de sa carrière, on peut le dire, des aptitudes et des facultés presque exceptionnelles. Malheureusement, il était d'un tempérament maladif et semblait totalement dépourvu d'ambition, de sorte qu'il travaillait peu et seulement à ses heures, n'étant aiguillonné ni par le besoin ni par le désir de briller. C'est ce qui fait que son bagage théâtral ne se compose que d'un petit nombre d'ouvrages, bien que les directeurs de nos scènes lyriques se montrassent toujours heureux d'accueillir le compositeur.

C'est ainsi que de la fin de 1847 à la fin de 1860, c'est-à-dire dans un espace de treize ans, il ne livra au public que cinq opéras : *Gastibelza, le Moulin des Tilleuls, la Croix de Marie, les Dragons de Villars et les Pêcheurs de Catane* (nous ne parlons pas de deux cantates, l'une, *la Voix sacrée*, exécutée au Théâtre-Lyrique le 25 juin 1859, l'autre, *le 15 Août*, chantée à l'Opéra le 15 août 1860); mais de ces cinq opéras, le premier, *Gastibelza*, obtint un brillant succès, tandis qu'un autre, *les Dragons de Villars*, aussitôt traduit en Allemagne, où il fait partie du répertoire courant des grands théâtres, procurait

(1) M. Mahillon père est né à Bruxelles, le 3 novembre 1813.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

à son auteur une renommée européenne. Son dernier ouvrage, *Lara*, donné à l'Opéra-Comique en 1864, fut aussi l'un de ceux qui obtinrent le plus de retentissement ; il était joué pour les rôles principaux par MM. Montaubry, Gourdin et Mme Galli-Marié, et il valut à cette dernière artiste, qui s'y montrait sous les traits du jeune page Kaled, un véritable triomphe. Le public fut unanime à apprécier les belles pages qui émaillaient la partition, le souffle puissant et vigoureux qui planait sur elle, la poésie dont elle était empreinte.

Maillart était un musicien d'une nature assez analogue à celle de M. Verdi : inégal et fougueux parfois, mais dramatique et inspiré, il avait ses élans de passion intense, ses sursauts un peu désordonnés ; mais il était plus varié, plus souple dans son inspiration scénique, il possédait la tendresse, presque inconnue au maître italien, et lui était singulièrement supérieur dans l'art de manier l'orchestre. Aussi peut-on s'étonner qu'avec ses qualités particulières, avec son tempérament si vigoureux, et en dépit de certaines vulgarités de style, il n'ait point abordé la grande scène de l'Opéra, où les ailes de sa muse puissante auraient pu prendre leur pleine envergure. Quoiqu'il en soit, il reste un musicien remarquable, n'ayant point fait assez sans doute pour acquérir la gloire, mais ayant produit suffisamment pour affirmer un talent réel, mâle, parfois élevé, souvent original, et d'une inspiration à la fois poétique et savoureuse. Malheureusement, et comme je l'ai dit plus haut, sa modestie naturelle, jointe à une position de fortune qui, sans être considérable, le mettait du moins à l'abri du besoin et ne l'obligeait point au travail, ont privé peut-être la France de quelques œuvres plus remarquables encore que celles qui ont si avantageusement fait connaître son nom.

Maillart n'a rien publié, rien produit, que je sache, en dehors du théâtre. Souffrant depuis plusieurs années déjà, il se trouvait à Bruxelles au mois de février 1871, et, à la suite des événements lugubres qui signalèrent à Paris la fin du mois de mars, il partit pour Moulins (Allier), où il allait demander l'hospitalité à l'un de ses meilleurs et de ses plus intimes amis, M. le docteur Chomel. C'est là qu'il est mort, vers le 20 mai 1871, ayant à peine depuis deux mois accompli sa cinquante-quatrième année.

MAILLY (Jean-Alphonse-Ernest), né à Bruxelles le 27 novembre 1833, est professeur d'orgue au Conservatoire de cette ville, où il a fait toutes ses études. Il attribue son goût pour l'orgue et son talent d'organiste aux excellentes leçons de Christian Girschner, le véritable fondateur de la célèbre école d'orgue de la capitale belge, qui a compté parmi ses disciples Jacques Lemmens, son élève et successeur, et Alphonse Mailly, le chef actuel de l'école.

Encore enfant, Mailly obtint, en raison de sa grande facilité de lecture, la place de pianiste-accompagnateur au théâtre de la Monnaie, tandis que le charme de ses improvisations le faisait choisir comme organiste titulaire de l'église de Saint-Joseph.

Nommé professeur de piano au Conservatoire de Bruxelles en octobre 1861, il occupa cette position jusqu'en septembre 1869, date de sa nomination en qualité de professeur d'orgue au même établissement. Depuis, Mailly a accepté la place d'organiste à l'église des Carmes.

En mars 1858, Mailly s'est fait entendre pour la première fois à Paris, sur le grand orgue de Saint-Vincent de Paul. Il fut l'objet du plus sympathique accueil, et quelques jours après, Hector Berlioz le citait (*Journal des Débats*) comme l'un des plus savants virtuoses que l'art moderne du grand orgue ait produits. Ses succès constants lui ont valu d'innombrables engagements pour les inaugurations d'instruments nouveaux : Amsterdam, Tourcoing, Bordeaux, Douai, Berg-op-Zoom, Roubaix, Charleville, Mézières, etc., etc. Presque toutes les villes de la Belgique ont eu l'occasion de l'apprécier en ces circonstances.

En 1871, sur la proposition de Fétis, Mailly fut nommé le représentant de la Belgique à la grande Exposition internationale de Kensington (Londres). Après une séance où le virtuose-compositeur belge avait fait entendre sa 1re sonate, déjà popularisée en Angleterre par M. E. Best, et sa grande fantaisie en *ut* mineur, il fut l'objet d'un double rappel, ovation sans précédents pour les séances de ce genre. Peu de temps après son retour, Mailly était nommé chevalier de l'ordre de Léopold. Enfin, plus récemment, Mailly a retrouvé à Amsterdam, au Palais de l'Industrie, sur le bel orgue de Cavaillé-Coll, le même succès retentissant. Le maître ne pouvant, à cause de sa position à Bruxelles, faire que de fugitives apparitions dans la riche cité batave, on lui a demandé de désigner un de ses élèves, qui, sur sa proposition, a été nommé organiste titulaire.

Longue serait la liste de tous les jeunes artistes sortis de l'école d'orgue de Mailly, et qui ont fait pénétrer jusque dans les villages belges les excellentes traditions du maître. Citons MM. Paul Trillat, organiste de la Primatiale de Lyon ; Maes, organiste du palais de l'Industrie d'Amsterdam ; Wouters, organiste et maître de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

chapelle à l'église Saint-Nicolas à Bruxelles ; De Pauw, organiste de l'église Saint-Boniface à Ixelles ; Rosoor, organiste de la cathédrale de Tournai ; Vastersavendts, organiste de l'église de Tilburg (Hollande). Indépendamment de sa classe au Conservatoire, Mailly a ouvert un cours d'orgue libre, où beaucoup d'organistes étrangers se sont fait inscrire.

Cet artiste remarquable n'a encore publié qu'un très-petit nombre de ses compositions : Sonate pour orgue, op. 1, Bruxelles, Schott ; 2 Prières pour orgue, op. 2, id., id. ; 6 Morceaux caractéristiques pour harmonium, op. 3, id., id.. Parmi ses œuvres encore inédites, nous citerons les suivantes : 4 Petites pièces pour piano ; Sonate en *fa* majeur, pour orgue ; Sérénade pour flûte, violon, violoncelle, orgue et piano ; Sonate en *ut* mineur pour piano ; 6 Morceaux de genre pour orgue-Mustel ; Fantaisie en *ut* mineur pour orgue (exécutée par l'auteur à l'Albert-hall, de Londres) ; Trio en *la* majeur pour piano, violon et violoncelle ; Recueil de pièces dans tous les styles, pour piano ; 10 Petites pièces pour orgue ; Duettino pour orgue et piano ; Motets à 1, 2, 3 et 4 voix, avec accompagnement d'orgue ; Mélodies pour soprano, ténor et basse ; Chorals divers. F. D.

* **MAINVIELLE-FODOR.** — *Voyez* **FODOR** (Madame Joséphine **MAINVIELLE-**).

* **MAINZER** (L'abbé Joseph). A la liste des écrits de cet artiste laborieux, il faut ajouter le suivant : *Musical Athenæum or nature and art, music an musicians in Germany, France, Italy, and other parts of Europe* (Londres, 1842, un fort volume in-8°). Mainzer avait été le collaborateur du journal *le Monde dramatique*.

MAISTRE (Mme la baronne **DE**), compositeur amateur, s'est fait connaître par un certain nombre d'œuvres de musique religieuse, entre autres un *Stabat Mater* qui a été favorablement accueilli lors de son exécution publique. Elle avait écrit plusieurs opéras, mais ne put jamais, malgré ses désirs et ses efforts, réussir à en faire représenter un seul sur l'une des scènes lyriques de Paris. Voyant qu'elle ne pouvait décidément se produire en France comme compositeur dramatique, Mme de Maistre conçut la pensée de faire jouer un de ses ouvrages en Belgique, et en effet, le 14 mars 1870, le théâtre de la Monnaie, de Bruxelles, donnait la première représentation d'un opéra-comique en deux actes et trois tableaux, *les Roussalkas*, écrit par elle et qui fut reçu d'une façon flatteuse par le public. Elle avait encore en portefeuille deux œuvres plus importantes, deux grands drames lyriques, dont l'un avait pour titre *Ninive*, et l'autre *Cléopâtre* ; mais elle n'eut guère le loisir de s'en occuper. Mme de Maistre perdit une de ses filles, qu'elle adorait, et le chagrin qu'elle en conçut altéra profondément sa santé. Elle alla se retirer alors dans un riche domaine qu'elle possédait aux Cocques, près de Cannes, mais ses jours étaient comptés, et c'est là qu'elle mourut, au mois de juin 1875.

MAJO (.....), musicien italien du dix-neuvième siècle, est l'auteur d'un opéra bouffe intitulé *Mattia l'invalido*.

* **MAJO** (Joseph **DE**). Cet artiste ne s'occupa pas seulement de musique d'église, et aborda le théâtre au moins par deux fois. J'ai pu m'en convaincre par la vue de deux livrets d'opéras bouffes sur lesquels son nom est inscrit comme compositeur. Ces deux ouvrages ont été représentés à Naples, sur le théâtre des Fiorentini, le premier, *lo Finto Laccheo*, en 1725, le second, *lo Vecchio Avaro*, en 1727.

* **MAJO** (Jean-François **DE**), célèbre compositeur napolitain du dix-huitième siècle, mourut certainement avant 1774, date fixée par tous les biographes comme celle de sa fin prématurée. M. Francesco Florimo en a donné la preuve dans son livre sur les Conservatoires de Naples.

On sait que cet artiste avait été chargé, en 1770, d'écrire un opéra intitulé *Eumene*, et que, vu le mauvais état de sa santé, il n'en put achever que le premier acte. Or, voici ce que dit à ce sujet M. Florimo : — « Nous avons dans les archives du Collége royal (Conservatoire de Naples) le livret de *l'Eumene* imprimé à Naples en 1771 comme opéra à représenter au théâtre royal de Naples le 20 janvier de cette année, et voici ce qu'on y lit : « La musique « du premier acte est de *feu* Gianfrancesco « de Majo, organiste de la Chapelle royale de « Naples ; celle du second acte est de M. Gia« como Insanguine, dit Monopoli ; et celle du « troisième acte de M. Pasquale Errichelli, tous « maîtres de chapelle napolitains. » De telle sorte que tout au commencement de l'année 1771, le nom de De Majo était accompagné du mot *feu*. On ne peut donc croire que, vivant encore, il eût tranquillement toléré une aussi fâcheuse qualification. D'autre part, on lit encore dans le même livret : « *L'Eumene*, très-heu« reux drame représenté dans beaucoup de « parties de notre Italie, et spécialement sur « ce théâtre royal, va nouvellement, en cet « heureux jour (l'anniversaire de la naissance « du roi Charles III), paraître sur la même

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

« scène. » Il ressort donc de ces documents, qui ne peuvent être mis en doute, non-seulement qu'au commencement de 1771 De Majo était mort, mais qu'il l'était déjà depuis quelque temps... Il nous semble donc logique de placer la date de la mort de De Majo à l'automne de 1770. »

A la liste des œuvres de ce compositeur, dont la carrière aurait été ainsi brisée à l'âge de vingt-cinq ans, il faut ajouter : 1° *Astrea Placata*, composition dramatique en 2 actes (Naples, th. San Carlo, 1760); 2° *Gesù sotto il peso della Croce*, « action sacrée » (Naples, 1764); 3° *la Gara delle Grazie*, cantate.

MALANDAINE (.....), compositeur anglais, est l'auteur de quelques petits opéras qui ont été représentés sur des scènes secondaires de Londres, non sans un certain succès : 1° *le Moulin hanté;* 2° *Secret d'amour;* 3° *Sylvia* ou *la Fleur de la forêt* (New-Royalty-Theatre, février 1866); 4° *Paquita*, etc.

MALASCHKIN (.....), compositeur russe, a fait exécuter sous sa direction, le 19 avril 1872, dans un concert donné au théâtre impérial de Saint-Pétersbourg, une symphonie descriptive en cinq parties, intitulée *la Vie des artistes*.

* **MALETTI** (Jean **DE**), ou plutôt Jehan **MALLETY**, obtint en 1578, au concours du puy de musique d'Évreux, le prix du luth d'argent pour une chanson française : *Veu la douleur*.

MALGOÇKI (Fr.....), pianiste et compositeur polonais, né dans la première moitié du dix-neuvième siècle, était fixé vers 1840 à Varsovie, où il se livrait à l'enseignement tout en s'occupant de travaux sérieux de composition. On lui doit plusieurs ouvertures de concert, des Polonaises à grand orchestre, un certain nombre d'œuvres de musique religieuse qui furent souvent exécutées à Czerniakow, près Varsovie, et enfin la musique d'une petite pièce de Boguslawski, intitulée *Pod Strychem* (*Sous les Combles*). Cet artiste mourut jeune, en 1844.

MALHERBE (Michel), compositeur, était maître des enfants de chœur de la cathédrale de Coutances en 1582. C'est en cette même année qu'il prit part au concours du puy de musique d'Évreux, où il se vit décerner le prix de la harpe d'argent pour le motet : *Heu mihi Domine!*

* **MALIBRAN** (Marie-Félicité). Voici les titres de quelques écrits dont cette admirable artiste a été l'objet, et qui n'ont pas été mentionnés dans la *Biographie universelle des Musiciens* : 1° *A Maria Malibran, odi* (Naples, tip. Rusconi, 1832, in-12 de 25 pp.); 2° *A Maria Malibran, per la sua rappresentazione dell'*Otello *in S. Carlo* (S. l. n. d. [Naples], in-16 de 15 pp.); 3° *In morte della celebre Maria Malibran de Bériot* (Bruxelles, 1836, in-8°); 4° *La Malibran*, anecdoctes, par Jules Bertrand (Paris, librairie du *Petit Journal*, 1864, in-12 avec portrait). Le 17 mars 1837, on exécutait au théâtre de la Scala, de Milan, une cantate funèbre : *In morte di Maria Malibran*, dont les vers étaient dus au poète Piazza, et dont la musique avait été écrite par Coppola, Donizetti, Mercadante, Pacini et Vaccaj.

MALHÃO (Le P. Francisco-Raphael da **SILVEIRA**), prédicateur distingué qui a joui d'une grande réputation en Portugal, a aussi composé des motets, des litanies à la Vierge, des *vilhancicos*, etc., qui n'ont pas été publiés. J. da Silva (*Dicc. bibliographico*, T. III, p. 41) donne la liste de ses ouvrages littéraires. Malhão était né à Obidos, près de Lisbonne, en 1794, et vivait encore en 1859. J'ignore la date exacte de sa mort.

J. de V.

* **MALIBRAN** (Alexandre), est mort à Paris, le 13 mai 1867. En 1864, cet artiste quittait l'Allemagne pour la Belgique, et fondait à Bruxelles *le Monde musical*, journal dont l'existence reposait sur une combinaison économique particulière. L'année suivante, cette affaire ayant avorté, il revint à Paris et essaya d'organiser, dans la salle du théâtre de la Gaîté, des concerts populaires à l'instar de ceux que M. Pasdeloup avait créés au Cirque Napoléon; mais l'orchestre qu'il avait recruté, mécontent de ses procédés, l'abandonna pour aller au Cirque des Champs-Élysées continuer la campagne sous le titre de *Société philharmonique de Paris*. Malibran est mort à Boulogne (Seine), dans un état précaire. Il avait collaboré jadis au journal *le Luth français*.

La femme de cet artiste, née Marie-Louise Perret, fille d'un violoniste de province, avait vu le jour à Moulins, et, pianiste fort distinguée, partagea les premiers succès de son mari comme virtuose. Elle est morte à Paris, pendant le siége de cette ville, le 8 janvier 1871, laissant orpheline une jeune fille de quinze ans.

* **MALIPIERO** (François). Cet artiste est l'auteur de deux opéras sérieux, dont l'un, intitulé *Alberigo da Romano*, fut joué pour la première fois à Venise en 1846 et reproduit dans la même ville en 1869, et dont l'autre avait pour titre *Linda d'Ispahan*. Il a encore donné à Venise, sur le théâtre de la Fenice, en 1851, un drame lyrique intitulé *Fernando Cortez*. On a

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

publié de ce compositeur plusieurs mélodies à une ou plusieurs voix, ainsi qu'une grande cantate : *A Rossini*, pour chœur d'hommes et de femmes.

MALLET (.....), compositeur, qui vivait au commencement du dix-huitième siècle, a écrit la musique de *l'Impromptu de Nismes*, pastorale en un acte qui fut représentée à Nîmes, chez le marquis de Maillebois, le 9 décembre 1714.

MALLINGER (Mademoiselle), chanteuse dramatique fort remarquable, est née à Agram vers 1846. Elle fut élève, dit-on, d'un corniste de Vienne nommé Lévy, qui donnait des leçons de chant, et qui fut aussi le maître de Mme Pauline Lucca. Elle débuta en 1806 à Munich, dans *Norma*, avec un très-grand succès, et on lui prédit dès-lors une carrière des plus brillantes. Après deux années passées à Munich, où elle se fait constamment applaudir, et où elle donne surtout la mesure de son talent dramatique dans *les Maîtres chanteurs de Nuremberg*, de M. Richard Wagner, elle va se faire entendre à Dresde, dans *Lohengrin*, excite un véritable enthousiasme, puis se rend à Leipzig. En 1869, elle est à Mannheim, en 1870 à Weimar, puis, en 1872, elle va chanter l'opéra italien à Saint-Pétersbourg; mais ceci n'était pas son fait, et cette courte campagne italienne lui fut peu profitable.

Tout en se faisant entendre dans diverses villes, Mlle Mallinger avait débuté en 1869 à l'Opéra royal de Berlin, et de prime abord elle avait conquis toutes les faveurs du public. Elle continua d'appartenir à ce théâtre, ce qui ne l'empêcha pas de se produire sur d'autres scènes importantes, particulièrement à l'Opéra impérial de Vienne, où elle obtint de très-grands succès en 1875. Dès 1868, un critique la jugeait ainsi : « Il est regrettable que le volume de la voix de Mlle Mallinger, très-assouplie et très-sympathique d'ailleurs, ne soit pas en rapport avec ses autres qualités lyriques et dramatiques. Mlle Mallinger possède tout ce qu'une grande artiste peut avoir de style, d'intelligence, de passion, et le jeu chez elle est à la hauteur du chant. »

Mlle Mallinger se distingue en effet par un rare sens scénique, une grande profondeur de sentiment et une puissance pathétique incontestable. Aussi est-elle relativement médiocre dans les rôles légers ou de demi-caractère, qu'elle aborde rarement, et doit-elle sa magnifique réputation à ceux du grand répertoire dramatique, et surtout aux ouvrages de M. Richard Wagner. Elle semble d'ailleurs née pour le théâtre, auquel conviennent merveilleusement ses qualités physiques. Sa physionomie est expressive, sa beauté remarquable, et la grâce, aussi bien que la distinction, réside dans toute sa personne. Les ouvrages qui composent le répertoire de Mlle Mallinger sont *Norma*, *les Huguenots*, *les Noces de Figaro*, *Jessonda*, *Jean de Paris*, *les Maîtres chanteurs*, *Lohengrin*, *Tannhäuser*, *le Freischütz*, *le Philtre*, *le Trouvère*, *l'Elisire d'amore*, *Euryanthe*, *Faust*, *Roméo et Juliette*, etc.

Depuis plusieurs années, Mlle Mallinger est devenue Mme la baronne de Schitomelfennig von der Ove, mais elle a toujours conservé au théâtre le nom sous lequel elle s'était fait connaître.

MALLIOT (Antoine-Louis), chanteur, compositeur, professeur et critique musical, naquit à Lyon le 30 août 1812. Son père, l'un des deux inventeurs de la combinaison métallique connue sou le nom de *maillechort*, et qui fut ruiné en voulant l'exploiter, ne pouvant lui faire continuer les études d'architecte qu'il lui avait fait commencer, le jeune Malliot embrassa la carrière musicale, pour laquelle il avait un goût inné; il suivit d'abord un cours de *méloplaste*, professé à Lyon par Édouard Jue, puis, étant venu à Paris en 1832, entra à l'école de Choron. Mais celui-ci étant mort en 1834, il se fit admettre au Conservatoire, dans la classe de Garaudé pour le solfége, et dans celle de Banderali pour le chant.

Malliot était pauvre, et avait besoin de gagner sa vie. Dès 1835 il aborde le théâtre, et se produit successivement comme ténor à Nancy, Metz, Lille, Lyon, Bruxelles et Rouen, partout se trouvant bien accueilli. Pourtant sa voix était faible, et la scène le fatiguait. En 1843, après huit ans d'exercice, il abandonnait la carrière dramatique et se fixait à Rouen comme professeur de chant; sa méthode était bonne, s'il faut s'en rapporter aux résultats, puisque, au milieu de ses nombreux élèves, on distingue deux artistes hors ligne, qui ont eu leurs beaux jours à l'Opéra : M. Poultier et Mme Julienne Dejean.

Cependant son ambition était plus haute, et il cherchait de nouveaux débouchés à son activité intelligente. Bientôt il devint collaborateur du *Mémorial de Rouen* (1846), puis du *Nouvelliste*, qui succéda à celui-ci, et dans lequel, pendant vingt ans, il n'a cessé d'exercer les fonctions de critique musical. Mais il briguait aussi les succès du compositeur, et publia un certain nombre de romances et mélodies distinguées : *Marie*, *Charles-Quint*, *les Petits Bonheurs*, *la Coupe*, *les Vrais Plaisirs*, *Nuit d'orage*, *Perle de Rosée*... Cela ne lui suffisait pas, et il voulait faire des opéras. Sen-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tant que son éducation était restée incomplète, il s'adressa à Amédée Méreaux, son confrère du *Journal de Rouen*, musicien bien connu et justement estimé, et suivit avec lui un cours d'harmonie; puis il se mit à écrire pour la scène, et fit représenter à Rouen, au Théâtre-des-Arts, le 6 décembre 1857, un grand opéra en trois actes, *la Vendéenne*, paroles de M. Frédéric Deschamps, qui obtint un grand succès, fut repris deux ans après avec un acte ajouté, obtint plus de trente représentations, fut joué aussi à Toulouse et à Lyon, et l'eût été à Paris, au Théâtre-Lyrique, sans une circonstance particulière qui empêcha sa mise à la scène. En novembre 1861, il donna sur le même théâtre *la Truffomanie*, opéra-bouffe en un acte, paroles de M. Ch. Letellier, qui réussit aussi complétement.

Pendant ce temps, il n'abandonnait pas ses travaux de critique, et, polémiste vigoureux et judicieux, multipliait, au contraire, en même temps que ses articles de journaux, des publications fort utiles et d'une importance toute particulière, dont voici les titres: *La Musique au Théâtre* (Paris, Amyot, 1863, in-12), livre dont le point de départ était tout à fait neuf, qui fit faire un grand pas à la question de la liberté théâtrale et provoqua, dit-on, par le retentissement que les idées qui y étaient contenues obtinrent dans la presse parisienne, le décret du 6 janvier 1864; — *Le Nouveau Régime des théâtres dans les départements* (Rouen, impr. Lapierre, mai 1865, in-12); — *Institut Boieldieu; création d'un Conservatoire de musique à Rouen*, projet présenté à M. Verdrel, maire de Rouen (mai 1866, in-8°), brochure dans laquelle Malliot reprenait en sous-œuvre une idée émise en 1793 par Boieldieu, et dont, le premier, il avait retrouvé la trace; — *Deuxième Pétition au Sénat; Fondation des Théâtres impériaux et des Conservatoires de la province* (Paris, Amyot, janvier 1866, in-8°); — *Institut Boieldieu; création d'un Conservatoire de musique à Rouen; appendice* (Rouen, impr. Lapierre, 1867, in-8°). Ces diverses publications, le talent de leur auteur et les idées ingénieuses qu'elles renfermaient, l'énergie avec laquelle il défendait celles-ci dans une feuille spéciale de Paris, *la France musicale*, avaient créé à Malliot une situation unique en province, en ce sens qu'il exerçait, même à Paris, pour ce qui se rapportait aux questions soulevées par lui, une influence intellectuelle véritable. Cet excellent homme, cet artiste convaincu, intelligent et zélé, mourut à Rouen, à la suite d'une dyspepsie, après dix mois de souffrances, le 5 avril 1867. Rouen lui fit des funérailles splendides, témoignant, par les honneurs inusités qu'elle lui rendait, de l'estime qu'elle faisait de son talent et de son caractère, et le récompensant en quelque sorte du lustre qu'il avait jeté sur sa patrie d'adoption. Le Conseil municipal, voulant rendre un hommage public à sa mémoire, vota une somme de 2,000 francs pour l'achat de la partition à orchestre manuscrite de son opéra *la Vendéenne*, qui fut déposée dans la bibliothèque de la ville.

MALO (Charles), chef d'orchestre et compositeur, né à Boulogne-sur-Mer le 29 juillet 1835, a commencé son éducation artistique à l'école de musique de cette ville, puis est venu à Paris, où il a travaillé le violon avec M. Alard. Après avoir voyagé pendant deux ans comme chef d'orchestre de la troupe que Mlle Déjazet dirigeait en province, M. Malo remplit les mêmes fonctions au théâtre du Gymnase, de Marseille (1859), puis à Paris, au théâtre Déjazet (1862), et enfin entra en la même qualité au café-concert de l'Eldorado (1869), qu'il n'a pas quitté depuis.

Cet artiste, dont les facultés sont au-dessus de la situation qu'il occupe, et qui avait étudié l'harmonie avec Carulli, a écrit près de 200 romances, chansons ou scènes dramatiques, dont la plupart ont été exécutées dans les cafés-concerts et qui sont supérieures aux productions ordinaires du genre; je citerai particulièrement celles qui ont pour titre *la Dernière Grisette*, *une Tombe dans les blés*, *le Rire de Rabelais*, *le Lever du soleil*, *Morts pour le pays*, *Tu ne m'aimais pas*, *l'Appel au combat*, etc. Il est aussi l'auteur des opérettes suivantes : *un Amour au village* (Marseille, th. du Gymnase), *Monsieur tout-blanc* (Eldorado), *Ne touchez pas à l'arène* (id.), *un Mariage au flageolet* (id.), *Bataille de Bossus* (id.), *la Revanche de Marguerite* (id.).

MALVAUX (.....), compositeur, qui paraît avoir vécu dans le milieu du dix-huitième siècle, a publié la partition d'une cantatille à voix seule, intitulée *les Vœux exaucés* (Paris, l'auteur, in-f°).

MALVEZZI (Cristoforo), musicien distingué, né à Lucques vers le milieu du seizième siècle, fut le maître du grand compositeur Jacques Peri. Maître de chapelle de la cour du grand-duc de Toscane, il habita Florence pendant longues années. Il ne reste aucune trace aujourd'hui des compositions de cet artiste.

MAMMI (Antonio), compositeur, né à Modène, a fait exécuter au théâtre de cette ville plusieurs ouvertures, et y a fait représenter, le 25 janvier 1845, un opéra sérieux intitulé

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Zaira, écrit par lui sur le texte de Felice Romani. Quoique cet ouvrage ait été bien accueilli, l'auteur, peu d'années après, abandonna la musique pour embrasser une autre carrière.

* **MANCHICOURT** (Pierre). Deux chansons de cet artiste ont trouvé place dans le recueil divisé en six livres que Pierre Phalèse publia à Louvain en 1555-1556, et dont le premier parut sous ce titre : *Premier livre des chansons à quatre parties nouvellement composez* (sic) *et mises en musique, convenables tant aux instrumentz comme à la voix* (Louvain, 1555, in-4°).

MANCINELLI (Luigi), compositeur italien contemporain, né à Orvieto le 5 février 1848, a publié plusieurs albums de mélodies à une ou deux voix, entre autres un recueil de 5 pièces intitulé *un'Ora di musica*, et deux de 8 pièces qui portent pour titres, *un'Estate a Perugia* et *Al Chiaro di luna*. On lui doit aussi quelques morceaux de piano, soit originaux, soit écrits sur des thèmes d'opéras célèbres. Aujourd'hui chef d'orchestre au théâtre Apollo, de Rome, cet artiste a écrit en 1877 pour un drame de M. Pietro Cossa, *Cleopatra*, représenté en cette ville, des intermèdes symphoniques qui ont été accueillis avec un véritable enthousiasme. — Un de ses frères, M. *Marino Mancinelli*, né comme lui à Orvieto, le 16 juin 1842, occupe les fonctions de chef d'orchestre au théâtre Pagliano, de Florence. Un autre, dont j'ignore le nom, est aussi musicien.

* **MANCINI** (François), compositeur italien, né à Naples en 1674, mourut en cette ville en 1739. Il avait été, au Conservatoire de Santa-Maria di Loreto, élève de Francesco Durante. A la liste de ses œuvres, il faut ajouter : *Quante pene fai provar*, cantate, avec basse; *Torna o cara e mi consola*, id.; *Tanto vola intorno al lume*, id.; *Son così così geloso*, cantate pour soprano, avec basse; Sérénade pour voix de soprano, avec basse; *Magnificat* à 4 voix, en *ré* majeur, avec violons, alto et basse.

La bibliothèque du Conservatoire possède de cet artiste un Traité manuscrit qui porte ce titre : *Regole o vero Toccate di studio, del sig. abb. Fran. Mancini* (1695, in-4° oblong de 160 pages). C'est simplement une suite de basses chiffrées.

MANCINI (.....), compositeur italien, a fait représenter en 1869, sur le théâtre de Cingoli, un opéra sérieux intitulé *Chatterton*.

* **MANDANICI** (Placido). Aux ouvrages dramatiques portés au nom de ce compositeur, il faut joindre un opéra semi-sérieux intitulé *Griselda*. Parmi ses œuvres de musique religieuse, je citerai une messe pour deux ténors et basse, avec chœur et accompagnement d'orgue, et une composition à laquelle il a donné ce titre : Deux fugues en une (*Cum sancto Spiritu*). Mandanici est encore l'auteur d'une grande cantate : *A Gioacchino Rossini*, qui a été publiée par l'éditeur Ricordi, de Milan. Des nombreux ballets écrits par lui, je ne puis citer que deux, *Romanoff*, ballet héroïque représenté vers 1837 et qui contenait, dit-on, une marche très-originale et d'un grand effet, et *l'Ombra di Tziven*, qui fut représenté à la Scala, de Milan, en 1840. — Quoique le nom de Mandanici soit aujourd'hui bien oublié, ceux de ses compatriotes qui sont au courant de l'histoire de l'art musical en Italie pendant la première moitié du dix-neuvième siècle le considèrent comme un artiste d'une valeur réelle, d'un talent charmant et plein de grâce. La date de sa mort est, non le 5, mais le 6 juin 1852.

MANDL (Louis), médecin distingué et physiologiste éminent, est né à Pesth en 1812. Après avoir fait ses études à l'université de Vienne et s'être fait recevoir docteur en médecine dans sa ville natale en 1836, il vint se fixer à Paris à la fin de cette même année, se fit presque aussitôt naturaliser Français, et fut reçu docteur à la Faculté en 1842. Collaborateur de la *Gazette médicale de Paris*, des *Archives générales de médecine*, de *l'Union médicale*, de la *Gazette hebdomadaire de médecine et de chirurgie*, auteur d'ouvrages importants et réputés, il a contribué d'une façon considérable, par ses écrits, par ses cours à l'École pratique, à répandre l'application médicale du microscope en France. Dilettante passionné en même temps que praticien consommé, M. Mandl, qui a fait de son salon le rendez-vous de tout ce que Paris compte d'artistes célèbres ou distingués, a fini par se faire une spécialité des soins à donner aux maladies des organes vocaux; depuis une vingtaine d'années, il s'est voué particulièrement à cette étude, grâce surtout à l'emploi du *laryngoscope*, appareil précieux, perfectionné et vulgarisé par Czermak, et il est passé maître dans l'art de déterminer et de traiter ces maladies. Il a publié sur ce sujet un livre excellent : *Traité pratique des maladies du larynx et du pharynx* (Paris, Baillière, 1872, in-8°), écrit avec une remarquable clarté et une rare élégance, et qui résume l'ensemble de ses recherches, de ses travaux et de ses découvertes dans cet ordre d'idées. On ne saurait trop recommander ce livre à ceux que ces questions intéressent, car il est peu de lectures aussi instructives, aussi utiles, aussi profitables sous tous les rapports.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

M. Mandl a publié encore un livre fort utile : *Hygiène de la voix parlée ou chantée* (Paris, Baillière, 1872, in-8), ainsi qu'un opuscule ainsi intitulé : *De la fatigue de la voix dans ses rapports avec le mode de respiration* (Paris, 1855, in-8). Depuis 1872, cet excellent professeur est chargé, au Conservatoire de Paris, d'un cours d'hygiène de la voix.

MANENT (François), compositeur espagnol, est né à Mahon (île de Minorque), le 22 juin 1827. Dès l'âge de cinq ans il commençait l'étude de la musique sous la direction d'un maître de chapelle qui lui enseigna successivement le solfége, le piano, l'harmonie et la composition, et de sept à quatorze ans il tint la partie de flûte à l'orchestre du théâtre de sa ville natale. Il avait à peine douze ans lorsqu'il commença à écrire quelques morceaux de musique de danse, et en 1842 il se voyait confier l'emploi d'organiste à l'église Saint-François. En 1845, il alla s'établir à Barcelone pour y terminer son éducation, entra peu de temps après en qualité de contrebasse à l'orchestre du théâtre du Lycée, et ne quitta cet emploi qu'en 1851 pour prendre celui de maître de chapelle à l'église San-Jaime. Le service de cette chapelle lui donna l'occasion d'écrire beaucoup de musique religieuse, et l'on compte parmi ses œuvres en ce genre 25 messes, dont plusieurs avec orchestre, deux *Stabat Mater*, des *Miserere*, des saluts, des rosaires, des litanies, etc.

M. Manent a voulu aussi s'occuper de musique dramatique. Devenu chef d'orchestre du Cirque de Barcelone, il a fait représenter à ce théâtre, aussi bien qu'à celui du Lycée, une dizaine de *zarzuelas* qui paraissent avoir été bien accueillies du public. Voici les titres de celles qui sont venues à ma connaissance : 1° *la Tapada del Retiro* (Lycée, 1853); 2° *Tres para una* (1853); 3° *Gualtiero de Monzonis* (3 actes, Lycée, 23 mai 1857); 4° *Maria* (un acte, Lycée, août 1866); 5° *El Convidato di pietra* (3 actes, Cirque, 1875); 6° *lo Pou de la Veritad* (Cirque). M. Manent a écrit encore la musique de plusieurs ballets qui ont été représentés au théâtre du Lycée : *el Carnaval de Venecia*, *Apolo*, *la Contrabandista de rumbo*, *la Perla de Oriente*, etc. Enfin il a publié une telle quantité de musique vocale et instrumentale, que le nombre total de ses œuvres ne s'élève pas aujourd'hui, dit-on, à moins de 250.

* **MANFREDI** (Philippe). M. Cerù, qui doit être bien informé au sujet de cet artiste, puisque celui-ci était Lucquois, affirme, dans ses *Cenni storici dell'insegnamento della musica in Lucca*, que Manfredi, après être allé en Espagne avec Boccherini, revint dans sa ville natale en 1773, et qu'il y continua l'exercice de de son art jusqu'au 12 juillet 1777, époque de sa mort. M. Cerù rectifie aussi la date de la naissance de Manfredi, qu'il fixe à l'année 1729.

MANFREDINI (Élisabetta), cantatrice italienne renommée, naquit à Bologne en 1790. Elle se consacra de bonne heure à l'étude du chant dramatique, et se produisit pour la première fois en public, sur le théâtre communal de sa ville natale, en 1809, dans un opéra de Pavesi. Ses compatriotes l'accueillirent avec une faveur marquée, et la jeune artiste fournit une carrière brillante et prolongée. Sa voix de soprano était d'une qualité superbe, et dirigée avec un goût exquis; on reprochait seulement à la cantatrice de manquer d'expression, et d'apporter un peu de lourdeur dans sa vocalisation. Néanmoins les compositeurs travaillèrent beaucoup pour elle, et, entre autres, Rossini écrivit à son intention les rôles importants de deux de ses opéras : *Ciro in Babilonia* et *Adelaide di Borgogna*. En 1827, la Manfredini était à Venise, mais, quoique jeune encore, sa voix avait perdu de son éclat, et elle ne retrouvait plus ses succès d'autrefois. J'ignore l'époque de la mort de cette artiste.

* **MANFROCE** (Nicola-Antonio), compositeur italien, naquit à Palmi (et non à Palma), dans la Calabre méridionale, le 20 février 1791. La vie de cet artiste, mort si jeune en promettant à sa patrie l'un des plus beaux génies qu'elle eût jamais possédés, ne laisse pas que d'offrir des particularités intéressantes. Dans son livre sur l'école musicale napolitaine, M. Francesco Florimo, renseigné directement par un contemporain de Manfroce, Alessandro Perrella, alors vice-recteur du Conservatoire de San-Sebastiano, a rapporté quelques détails qu'il ne me paraît pas inutile de reproduire ici, et que je vais traduire textuellement.

Manfroce comptait encore au nombre des élèves de ce Conservatoire lorsqu'il alla donner à Rome son opéra d'*Alzira*, et l'immense succès obtenu par cet ouvrage ne l'empêcha point de venir reprendre modestement sa place sur les bancs de l'école. « Sa santé mal affermie, dit alors son biographe, commença à s'altérer sensiblement. Lui, certain de devenir quelque chose de grand dans l'art, donnait tout son temps à l'application et à l'étude, au lieu de penser sérieusement à se soigner, comme tous le lui conseillaient, et de vivre tranquille, à l'abri de toute émotion, de quelque nature qu'elle fût.

« Mais la fatale sentence de sa fin prochaine était écrite. Dévoré par la fièvre de l'art, il prit

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

l'engagement d'écrire, pour le théâtre royal San-Carlo, un opéra sérieux intitulé *Ecuba*. Son travail avançait en même temps que progressait le mal qui le conduisait au tombeau, et tandis que les médecins désespéraient de sa guérison, il écrivit les derniers morceaux de son opéra, qui fut représenté au théâtre San-Carlo pendant l'hiver de 1813. Le succès qu'il obtint fut véritablement de l'enthousiasme, et presque à chaque morceau le public voulait revoir le maestro sur la scène pour l'applaudir et le fêter. Plus heureux que Pergolèse, qui n'eut point la consolation d'entendre exécuter son *Stabat*, ses forces débiles lui permirent d'assister à plusieurs représentations de son *Ecuba*, et de goûter l'inexprimable joie non-seulement du triomphe, mais d'une récompense extraordinaire ; car le ministre de l'intérieur et de l'instruction publique, Giuseppe Zurlo, faisait savoir à l'administration du Conservatoire que S. M. le roi avait, sur la caisse royale, accordé une pension à Manfroce, afin qu'il pût aller voyager à l'étranger et se perfectionner encore dans l'art où il avait débuté d'une façon si extraordinaire. La reine alors régnante, Caroline Murat, qui assistait à la représentation de l'*Ecuba*, envoya, celle-ci terminée, complimenter le compositeur et lui exprimer ses sincères félicitations pour le brillant succès qu'il avait obtenu ; et elle devait réellement en être satisfaite, car à peine eut-elle su que la santé de Manfroce était en péril, elle fit réunir une consultation des premiers médecins de la capitale et pourvut, à ses frais, à tout ce qui pouvait être nécessaire pour conjurer et arrêter le mal. Il fut décidé par les professeurs de la faculté, le célèbre Cotugno en tête, que le malade irait respirer l'air salubre et balsamique de Pozzuoli, comme le plus doux et le plus propice pour les maladies pulmonaires, au moins le plus efficace pour en diminuer les souffrances.

« Malheureusement, il ne retira de cet air aucun avantage ; au contraire, le mal était tellement avancé que la fièvre qui le consumait n'en devint que plus ardente, et qu'il dut en toute hâte retourner à Naples et rentrer dans ce collége de San-Sebastiano, qu'il considérait comme une seconde maison paternelle. Là, entouré de ses affectueux compagnons qui l'adoraient....., il rendit le dernier soupir ; si quelque consolation pouvait lui être accordée en ce moment suprême, c'était certainement celle de se voir environné de ces chers jeunes gens, qui, touchés de son malheur, pleuraient à chaudes larmes sa fin prochaine. Avec une grande résignation et un calme impossible à décrire, donnant le dernier adieu à ces compagnons adorés qui, agenouillés auprès de son lit, priaient pour lui, et les remerciant des soins affectueux qu'ils lui avaient prodigués, il s'éteignit avant d'avoir accompli sa vingt-troisième année, à l'aurore de la vie, et alors qu'il avait à peine commencé à donner les premiers fruits de son génie... Le 9 juillet 1813, jour de sa mort, fut un jour de véritable deuil pour la ville de Naples, et sa perte fut pleurée par tous. Les élèves du collége, avec le signe du deuil au bras, la douleur dans le cœur, la tristesse sur le visage, l'accompagnèrent à sa dernière demeure, conduits par les professeurs, recteur, vice-recteur et gouverneurs de l'établissement. Il fut enterré dans l'église même de San-Sebastiano, après la célébration d'une messe funèbre dirigée par son premier maître Giacomo Tritto et exécutée par les professeurs et tous les élèves du collége, auxquels s'étaient joints les artistes les plus distingués de Naples, qui s'étaient gracieusement offerts.... (1). »

MANGEANT (Sylvain), chef d'orchestre et violoniste, né vers 1828, fut admis jeune au Conservatoire de Paris, et obtint un accessit de violon au concours de 1847. Peu de temps après, il devint deuxième, puis premier chef d'orchestre au Théâtre-Historique, et remplit ensuite les mêmes fonctions à la Gaîté, et enfin au Palais-Royal. M. Mangeant écrivit pour ce dernier théâtre un certain nombre de jolis airs de vaudeville, et il fit représenter les opérettes suivantes : *la Recherche de l'inconnu*, un acte, Folies-Nouvelles, vers 1858 ; *Tu ne l'auras pas, Nicolas*, un acte, Palais-Royal, 1859 ; *Danaé et sa bonne*, un acte, Palais-Royal, 1862 (1). A la suite de l'annexion du comté de Nice et de la Savoie à la France, M. Mangeant écrivit aussi une cantate, *la Savoie française*, qui fut exécutée sur ce théâtre le 14 juin 1860. Deux ou trois ans après, cet artiste partit pour Saint-Pétersbourg, où il était chargé de la direction de l'orchestre du Théâtre-Français, emploi qu'il occupe encore aujourd'hui.

MANGIN, est le nom d'une famille de musiciens qui vivait dans la Brie au XVIIe et au XVIIIe siècle. Dans son écrit : *Note sur quelques musiciens dans la Brie*, M. Th. Lhuillier donne les dé-

(1) La municipalité de Palmi, ville natale de Manfroce, a décidé, par une délibération en date du 10 juin 1858, que la rue qui portait alors le nom de rue des Murailles prendrait à l'avenir celui de rue Manfroce.

(1) Il faut encore citer *la Poularde de Caux*, opérette en un acte représentée aussi au Palais-Royal, et dont M. Mangeant écrivit la musique en société avec MM. Bazille, Clapisson, Gautier, Gevaert, Jonas et Ferdinand Poise.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tails suivants sur cette famille d'artistes. « Dans une famille du bourg de Mitry, qui a fourni un architecte estimé, Charles Mangin, le constructeur de l'ancienne halle aux blés de Paris, la musique avait longtemps été en honneur. Les Mangin étaient artistes de père en fils, et, sans que leur renommée s'étendît au delà d'un modeste rayon, plusieurs d'entre eux eussent pu figurer sur une plus vaste scène. A la fin du XVIIe siècle, Charles Mangin touchait les orgues que l'église de Mitry tenait de la libéralité de Richelieu, un instant possesseur du château de Bois-le-Vicomte ; l'un de ses fils, son élève, fut choisi à la suite d'un concours comme organiste de Notre-Dame de la Victoire, près Senlis. Un autre, Pierre Mangin, organiste de Mitry en 1721, père de l'architecte, avait épousé la sœur du libraire Lottin. Quelques années plus tard (1735-40) on retrouve Étienne Mangin, organiste à Joigny, François Mangin, facteur d'orgues à Troyes, et Catherine Mangin, qui épousa Étienne Royer, organiste à Brie-Comte-Robert. Un membre de cette famille, Éléonor Mangin, avait eu l'honneur d'être admis dans la musique de la chambre de Louis XIV, après avoir fait partie de celle de Philippe d'Orléans. »

MANGIN (Eugène-Édouard), pianiste, compositeur, chef d'orchestre et professeur, directeur du Conservatoire de Lyon, est né à Paris le 9 décembre 1837. Admis au conservatoire de cette ville, comme élève de M. Mozin pour le solfége et de M. Marmontel pour le piano, il y remporta le premier prix de solfége en 1850, et le premier second prix de piano en 1853 ; il entra ensuite dans une classe d'harmonie et accompagnement, et obtint, pour cette partie de ses études, un second accessit en 1856, le premier en 1857, et le premier prix en 1858. Nommé répétiteur dans l'école dont il avait été l'élève, M. Mangin devint, en 1860, professeur de chant dans les écoles municipales de Paris, puis chef du chant et ensuite chef d'orchestre au Théâtre-Lyrique. A la même époque il se vit couronné plusieurs fois dans des concours ouverts par la ville de Paris pour des compositions chorales.

En 1871, M. Mangin fut engagé pour remplir l'emploi de chef d'orchestre au Grand-Théâtre de Lyon, et conserva ces fonctions jusqu'en 1873. Dès son arrivée en cette ville, il songea à mettre à exécution un projet qui jusqu'alors n'avait pu aboutir, celui de la fondation d'un Conservatoire. La municipalité manquait des fonds nécessaires à cette création, et il fallait, dans une telle situation, une certaine abnégation à un artiste pour passer outre, et un certain courage pour venir à bout des difficultés. M. Mangin sut se plier à tout pour attacher son nom à une œuvre artistique aussi honorable. Nommé directeur du nouveau Conservatoire par un arrêté municipal en date du 24 mai 1872, M. Mangin sut grouper autour de lui un certain nombre de professeurs, qui, ainsi que lui, mettaient gratuitement leur temps et leur talent au service de l'école qui se fondait. Ces professeurs étaient MM. Mangin pour l'harmonie, Ribes (chant), Féret (opéra-comique), G. d'Hérou (étude des rôles), Cherblanc (violon), Baumann (violoncelle), Ritter (flûte), Renaud (clarinette), Fargues (hautbois), etc.

Le Conservatoire de Lyon fut ouvert à l'enseignement le 8 octobre 1872, et au bout de dix-huit mois seulement, la municipalité lyonnaise trouva les ressources nécessaires pour organiser le traitement du directeur et des professeurs qui s'étaient dévoués avec tant de désintéressement. Par arrêté ministériel en date du 2 avril 1874, le Conservatoire de Lyon recevait le titre de succursale du conservatoire de Paris. Dès sa première année d'exercice, cet établissement donnait l'instruction musicale à 312 élèves ; il en comptait 358 en 1873, 395 en 1874, 415 en 1875, 530 en 1876, et 647 en 1877. Ces excellents résultats sont dus à l'initiative, au dévouement et à l'intelligence de M. Mangin, qui est un artiste fort distingué et digne des plus vifs encouragements.

* **MANGOLD** (Wilhelm), ex-maître de chapelle du grand-duc de Hesse-Darmstadt, est mort à Darmstadt au mois d'août 1875.

* **MANNA** (Gennaro). Les compositions religieuses de cet artiste comprennent : 2 messes, dont une à 5 voix avec accompagnement instrumental ; des psaumes ; un motet à 5 voix avec accompagnement instrumental ; une Pastorale à 4 voix ; une Cantate sacrée à 4 voix, avec chœurs et divers instruments ; enfin, deux morceaux à 2 voix de soprano et contralto pour la nuit de Noël.

MANNA (Ruggero), compositeur, était le fils de la célèbre cantatrice Carolina Bassi, et naquit à Trieste le 6 avril 1808. Il commença l'étude du piano avec son oncle maternel, Ladislao Bassi, et, suivant sa mère dans toutes les villes où elle allait chanter, ressentit de bonne heure une grande passion pour la musique. Depuis l'âge de dix ans jusqu'à douze, il fut mis en pension à Milan, et prit des leçons de piano de Vincenzo Lavigna. A cette époque il commençait déjà à composer, et Meyerbeer ayant examiné un petit morceau qu'il venait d'écrire, conseilla à sa mère, qui allait passer une saison à Bologne, de le confier aux soins du P. Mattei. L'en-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

fant entra en effet au Lycée musical de Bologne, y étudia le piano avec Donelli, le contrepoint avec le P. Mattei, et fit de tels progrès qu'après un an et demi d'études, il écrivit une messe à trois voix et orchestre et en dirigea l'exécution. A quinze ans et demi, il fut reçu à l'Académie des Philharmoniques de Bologne, après avoir subi un examen rigoureux et bien que les règlements exigeassent l'âge de vingt ans pour l'admission des membres. Sa mère étant devenue veuve, puis ayant abandonné la carrière du théâtre, proposa à Manna de lui faire faire un voyage à Vienne, afin de lui donner la facilité de connaître et d'étudier la musique allemande. Le jeune artiste accepta avec joie, et passa en effet deux ans et demi dans cette ville, où il fit la connaissance d'un grand nombre d'artistes distingués, Gyrowetz, Eibler, Weigl, Czerny, Merk, Mayseder, Stadler, etc. Pendant son séjour dans la capitale de l'Autriche, Manna composa et fit exécuter un *Stabat Mater* (1832), publia un recueil de six ariettes italiennes pour voix de soprano, et écrivit encore, outre une messe de *Requiem* à 4 voix avec orchestre, un opéra intitulé *Francesca da Rimini*, qui ne fut jamais représenté. A la fin de l'année 1832, Manna étant retourné à Trieste, sa ville natale, y fit jouer un opéra sérieux, *Jacopo di Valenza*, et accepta ensuite les fonctions de *maestro concertatore* au théâtre. Au mois de mars 1835, l'emploi de maître de chapelle de la cathédrale de Crémone lui ayant été offert, il partit pour cette ville où il fixa définitivement sa résidence, et où il remplit aussi, par la suite, les fonctions de directeur de la musique au théâtre. Manna est mort à Crémone le 14 mai 1864, à l'âge de 56 ans. Il ne s'en était éloigné momentanément que pour faire représenter deux opéras, l'un, *Preziosa*, en 1845, à Casalmaggiore, l'autre, *il Profeta Velato*, en 1846, à Trieste.

En dehors de ses trois ouvrages dramatiques, Manna a écrit : une cantate à 3 voix, *Saluto a S. M. il Re Vittorio Emanuele*; un *Hymne à la Lune*, à 6 voix; une prière à 3 voix avec chœur, *Una Notte sull'Appennino*. Mais c'est surtout comme compositeur d'église qu'il s'est montré fécond; on a de lui, sous ce rapport : une messe funèbre à 4 voix, dédiée à la mémoire du P. Mattei; environ dix messes solennelles à 3 et 4 voix; six messes funèbres à 3 et 4 voix; 30 psaumes à 3 et 4 voix avec orchestre; trois *Stabat Mater*; deux *Salve Regina*, avec orchestre; un *Dies iræ* à 4 voix; un *Ave Maria* à voix seule; un *De profundis*; un cantique intitulé *gli Esuli d'Isdraello*, écrit sur le texte du psaume 136 de David; six *Credo* à 3 et 4 voix; huit *Kyrie*; quatre Litanies avec orchestre; vingt Hymnes; des versets, des antiphonaires, des *responsorii*, etc., etc. Enfin, Manna a publié quelques sonnets de Pétrarque (entre autres les 3e, 47e, 48e, 261e) mis par lui en musique, à une voix, et il a composé encore un certain nombre d'ouvertures et morceaux de concert qui n'ont pas été gravés.

MANNS (Ferdinand), violoniste et compositeur allemand, est né le 27 août 1844 à Witzenhausen (Prusse). Élève à Cassel de M. Otto Kraushaar pour la théorie de l'art, il est fixé depuis 1866 à Brême, et est attaché à l'orchestre du théâtre de cette ville. M. Manns s'est fait connaître par un certain nombre de compositions, consistant en petites pièces pour orchestre, en quintettes, quatuors et trios pour instrument à cordes, sonates pour violon ou violoncelle avec piano, morceaux de concert, etc. L'une de ses œuvres les plus importantes est un *concertstück* pour violoncelle, avec piano, op. 19.

MANNSTADT (.....), compositeur allemand, a fait représenter au mois de juillet 1866, sur le théâtre Wallersdorf, de Berlin, une opérette intitulée *l'Amour défendu*.

* **MANNSTEIN** (Henri-Ferdinand), écrivain musical, est mort à Loschwitz, près de Dresde, le 3 août 1872, à l'âge de 66 ans.

* **MANRY** (Charles-Casimir), est mort à Paris le 18 janvier 1866. A la liste des œuvres de ce compositeur, il faut ajouter les deux suivantes : 1° *La Bourse ou la Vie*, opéra-comique, représenté sur le théâtre particulier des Néothermes; 2° *La Première Pierre de l'église d'Argis*, « légende valaque. »

MANSOUR (A.....), pianiste et compositeur français, né vers 1830, habite Paris, où il se livre à l'enseignement. Il a publié une grande *Méthode de piano*, ainsi qu'un certain nombre de morceaux de genre pour cet instrument : *une Fête au hameau, Solitude, Chanson arabe variée*, etc. M. Mansour a écrit la musique d'un petit opéra-comique en un acte, *la Comtesse Rose*, qui a été représenté pour la première fois au Casino de Dieppe, le 22 août 1877. On connaît aussi de cet artiste quelques romances et mélodies vocales.

* **MANTIUS** (Édouard), chanteur allemand, est mort à Ilmenau le 4 juillet 1874. Il était né à Schwerin le 18 janvier 1806 (et non 1808, comme il a été imprimé par erreur), et quitta le théâtre de Berlin le 17 avril 1857, après une carrière de vingt-sept ans, pour se livrer au professorat.

MANZAROS (N.....), compositeur grec, mort à Corfou au mois de mai 1872, est,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

dit-on, l'auteur de l'hymne national grec, et s'est fait connaître aussi par la publication d'un grand nombre d'autres chants patriotiques.

MANZOLINI (Carlo-Andrea), né à Bologne vers le milieu du dix-septième siècle, devint, comme élève de Giovanni Benvenuti, un violoniste distingué, et fut aussi un contrapuntiste habile. On connaît de lui des sonates de chambre à trois instruments. Il fit partie, à partir de 1688, de l'Académie des philharmoniques de Bologne.

* **MARAIS** (Marin). L'auteur anonyme de l'*Histoire de l'Académie royale de musique* (1), publiée il y a une trentaine d'années par le journal *le Constitutionnel*, nous apprend que ce virtuose remarquable fut pendant de longues années chef d'orchestre à l'Opéra. Castil-Blaze avait bien compris le nom de cet artiste dans la liste qu'il a donnée des « batteurs de mesure » de ce théâtre; mais Castil-Blaze, qui ne cite jamais ses sources, s'est bien gardé de dire où il avait puisé ce renseignement, et comme il est sujet à caution, on pouvait ne pas le croire sur parole; le témoignage d'un contemporain de Lully vient lever tout scrupule à cet égard. Voici ce que dit ce dernier au sujet de Marais : « Marais s'attacha à Lully qui l'estimait beaucoup, et qui se servait souvent de lui pour battre la mesure pour l'exécution de ses opéras. Après la mort de Lully, il continua de battre la mesure, et n'a quitté cet emploi que vers 1710 ou 1712. » Lully étant mort au mois de mars 1687, on peut donc supposer que Marais a rempli ces fonctions pendant au moins vingt-cinq ans. L'écrivain donne ensuite ces détails intéressants au sujet de Marais : « Trois ou quatre ans avant sa mort, Marais s'était retiré dans une maison rue de Lourcine, faubourg Saint-Marceau, où il cultivait les plantes et les fleurs de son jardin. Il louait cependant une salle rue du Battoir, quartier Saint-André-des-Arts, où il donnait deux ou trois fois la semaine des leçons aux personnes qui voulaient se perfectionner dans la viole. Il a eu dix-neuf enfants de Catherine d'Amicourt, avec laquelle il a été marié pendant cinquante-trois ans, et a célébré ses noces jubilaires en 1709; il en présenta quatre au feu roi, et donna à ce monarque un concert de ses pièces de viole, exécutées par lui et par trois de ses fils. Le quatrième, qui portait pour lors le petit collet, avait soin de ranger les livres sur le pupitre et d'en tourner les feuillets. Le roi entendit ensuite ses trois fils séparément, et lui dit : « Je suis « bien content de vos enfants, mais vous êtes « toujours Marais et leur père. »

(1) Le manuscrit de cette Histoire, portant qu'elle était « composée et écrite par un secrétaire de Lully, » appartenait à M. le baron Taylor et fut publié en feuilleton par *le Constitutionnel*. C'est un écrit fort utile, et indispensable à consulter pour celui qui voudra doter notre littérature musicale d'une véritable Histoire de l'Opéra. Il est seulement fâcheux que les épreuves aient été corrigées par quelqu'un qui ne connaissait point cette histoire, et qui a laissé subsister des fautes innombrables.

MARATTA (Alessandro), compositeur italien, est l'auteur d'une tragédie lyrique en trois actes, *Gismonda da Mendrisio*, qui fut représentée à Buénos-Ayres, en 1860, avec Mme Anna de Lagrange dans le rôle principal.

MARC (.....), violoniste qui vivait à Reims au dix-huitième siècle et était attaché au concert de cette ville, a publié *Six sonates à violon seul, avec une basse chiffrée*, (Paris et Reims, chez l'auteur).

MARC (.....), compositeur français, vivait à la fin du dix-huitième siècle, et écrivit la musique d'un opéra en 3 actes intitulé : *Arabelle et Vascos* ou *les Jacobins de Goa*, qui fut représenté au théâtre Favart, le 21 fructidor an II (7 septembre 1794). Je n'ai d'autres renseignements sur cet artiste que ceux qui concernent l'ouvrage en question, dont l'histoire est assez curieuse, et qui fut livré au public sous le nom et sous le couvert de Lesueur.

Dans son numéro du 26 fructidor an II, le *Journal de Paris* terminait ainsi son compte-rendu de la représentation d'*Arabelle et Vascos* : — « La musique est du C. Lesueur; la réputation de ce compositeur célèbre a nui au succès de cet ouvrage, parce qu'en comparant cette production nouvelle à ses ouvrages déjà connus, la comparaison n'est pas à l'avantage de celui-ci. Il y a néanmoins plusieurs morceaux d'une grande beauté, et qui portent le cachet de ce grand maître. L'auteur des paroles est le C. Lebrun-Tossa, déjà connu par plusieurs ouvrages qui ont eu du succès. » Le *Journal de Paris*, comme le public entier, était ici la victime d'une petite supercherie; la musique d'*Arabelle et Vascos*, comme je l'ai dit, n'était point de Lesueur, et on va le voir par la lettre suivante, dans laquelle il expliquait les motifs très-louables qui lui en avaient fait endosser momentanément la responsabilité. Cette lettre était adressée au même *Journal de Paris*, qui la publia deux mois après l'apparition de l'ouvrage :

« Il est temps d'instruire le public et les artistes du théâtre de l'Opéra-Comique' natio-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

nal des motifs qui m'ont déterminé à faire paraître sous mon nom la musique du drame intitulé : *Arabelle et Vascos*. Le premier a été d'épargner au citoyen *Marc*, auteur de cette musique, les désagréments attachés à un début ; le second, de donner aux artistes du théâtre Favart un compositeur de plus, et de montrer à la République un talent qui pourra lui devenir cher. Je ne me suis point dissimulé les dangers que j'avais à courir, en me chargeant de la responsabilité de cet ouvrage : mais une *bonne école*, une musique à la fois pittoresque, énergique et chantante, l'empreinte d'une main sûre et d'une *méthode excellente* qui peut faire honneur à notre école française, tout m'a rassuré. J'étais si intimement persuadé de la beauté de plusieurs morceaux de cet opéra, que j'en eusse regardé la chute comme une injustice ; et, dans ce cas, j'aurais eu le courage de la supporter. Enfin le succès a couronné mon espoir, et j'en rends la gloire à qui elle appartient tout entière. J'atteste maintenant que c'est moins l'amitié pour le musicien que son talent qui m'a déterminé à la démarche que j'ai faite, et que j'eusse entrepris la même chose pour tout autre artiste qui eût eu le même génie. Mon extrême amour pour les arts, et leur gloire, est entré pour tout dans le péril auquel je me suis exposé. Je déclare en outre n'avoir point fait une *note* dans la musique du citoyen *Marc*, ni même donné un conseil ; car, si l'un de nous deux pouvait en donner à l'autre, ce ne serait pas moi, vu que, dans un temps où je savais à peine les éléments de mon art, le compositeur dont je parle avait déjà remporté un prix de musique sur quarante-cinq rivaux qui concouraient avec lui. Il ne me reste qu'à inviter les artistes de l'Opéra-Comique national à continuer leurs soins pour un ouvrage qui, par l'affluence des spectateurs qu'il continue d'attirer, prouve combien il est agréable au public.— LESUEUR. »

J'ai vainement cherché, partout où j'avais chance de le rencontrer, un renseignement quelconque sur Marc, que Lesueur avait ainsi noblement pris sous son patronage. Musicien resté obscur, il n'est pas plus mentionné dans le *Dictionnaire historique des Musiciens* de Choron et Fayolle que dans aucun des grands recueils biographiques publiés depuis le commencement de ce siècle. Le livret d'*Arabelle et Vascos* lui-même est muet à son égard, et donne le nom de Lesueur comme auteur de la musique. Serait-ce donc que jusqu'à Lebrun-Tossa aurait été le jouet de la mystification de Lesueur ? Toujours est-il que sans la lettre du *Journal de Paris*, reproduite ci-dessus, *Arabelle et Vascos* (dont ne parle d'ailleurs aucun ouvrage historique, et dont le titre même était resté ignoré jusqu'ici) aurait été tout naturellement attribué à Lesueur.

MARCARINI (GIUSEPPE), compositeur et professeur italien, né à Romanengo le 17 avril 1832, a fait représenter au mois de décembre 1871, sur le théâtre Carcano, de Milan, un drame lyrique intitulé *Francesca da Rimini*.

MARCELLI (ANAÏS). *Voyez* **PERRIÈRE-PILTÉ** (Mme).

MARCELLO (MARCO-MARCELLIANO), pianiste, compositeur et écrivain musical, naquit vers 1817 à San-Gerolamo Lupatolo, petit pays situé dans la province de Vérone. Il montra de bonne heure un goût prononcé pour le théâtre et la musique, et après avoir écrit un drame qu'il fit représenter à l'âge de seize ans, il alla trouver à Novare Mercadante, pour devenir son élève, et le suivit ensuite à Naples. N'ayant pas réussi à faire jouer deux opéras dont il avait écrit la musique, il passa en Piémont en 1848, s'établit à Turin, et y donna des leçons de piano et de chant tout en écrivant dans divers journaux. En 1854, il fonda en cette ville un journal de théâtre, *il Trovatore*, qu'il transporta en 1859 à Milan ; ce journal, dans lequel la critique était faite à la diable, était plutôt une sorte de petit pamphlet dont le directeur cherchait à faire de l'esprit aux dépens d'autrui, qu'une véritable feuille artistique. Le style de Marcello était beaucoup plus convenable et plus approprié aux sujets qu'il traitait dans la *Rivista contemporanea*, où pendant plusieurs années il fut chargé de la critique musicale.

Mais ses travaux littéraires n'empêchaient pas Marcello de se livrer à la composition. Pendant son séjour à Turin, il publia une messe à 3 voix avec accompagnement d'orgue, un album de six ariettes intitulé *Sere d'autunno*, un recueil de piano, *Arc-en-ciel*, composé de sept petits morceaux, un autre recueil, *Mazzolino primaverile*, formé de « dix pièces de danse en forme d'études, » puis, sous le titre de *Miniera teatrale*, toute une série de divertissements sur des thèmes d'opéras, *Robert le Diable*, *Luisa Miller*, *le Prophète*, *Buondelmonte*, etc. En même temps, et ne pouvant se produire au théâtre comme compositeur, il y trouvait accès comme librettiste, et dans l'espace de quelques années fournissait

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

à divers musiciens dramatiques une trentaine de livrets dont quelques-uns étaient bien accueillis; c'est ainsi qu'il écrivit *il Bravo* pour son maître Mercadante, *Isabella d'Aragona*, *Tutti in Maschera*, *Guerra in quattro* pour M. Pedrotti, *Giuditta* pour M. Peri, *Bianca degli Albizzi* pour Villanis, *Ginevra di Scozia* pour M. Petrali, etc. Il traduisit aussi en italien les poèmes de plusieurs opéras français, entre autres celui du *Prophète*. Ce fut peut-être, là, le côté le plus intéressant de la carrière de Marcello, car il acquit comme librettiste une certaine notoriété. Cet artiste mourut à Milan, le 25 juillet 1865.

MARCHAL ou **MARÉCHAL**, claveciniste distingué, se produisit plusieurs fois avec succès au Concert spirituel, vers 1780. Il y exécuta plusieurs morceaux de sa composition, entre autres un concerto avec accompagnement d'orchestre, et un quatuor pour clavecin, cor, clarinette et harpe, qu'il joua plusieurs fois en compagnie de Le Brun, Michel et Vernier.

MARCHAL (Pedro-Anselmo), claveciniste et compositeur portugais, était aussi éditeur de musique, ainsi que le démontre cette mention que l'on trouve sur le titre de diverses pièces de musique de salon publiées à Lisbonne vers la fin du XVIIIe siècle : *Marchal, éditeur et marchand de musique privilégié de S. M.* Marchal jouait assez bien du clavecin, et sa femme avait du talent sur la harpe; on les fêtait beaucoup dans les salons de Lisbonne. Marchal a composé pour son instrument quelques ouvrages qui sont rares aujourd'hui ; un livre de Rondos (six) pour clavecin et flûte porte pour chiffre d'œuvre le numéro 10, et appartenait à son propre fonds de musique. J. de V.

* **MARCHAND** (Louis-Joseph), prêtre et maître de chapelle du dix-huitième siècle. Le *Traité du contrepoint* de cet artiste a été publié en 1739; la date de 1758, donnée dans la *Biographie universelle des Musiciens*, est évidemment celle d'une seconde édition.

MARCHAND (Alexandre-Nicolas), théoricien français, est né à Bourmont, le 21 mai 1819. Après avoir fait de bonnes études musicales, qu'il termina au Conservatoire de Paris, après avoir obtenu en 1844 une mention honorable au concours de Rome, il se livra à l'enseignement et devint, fort jeune encore, professeur d'harmonie au Conservatoire de Bruxelles. M. Alexandre Marchand a publié sous ce titre : *Du principe essentiel de l'harmonie* (Paris, imprimerie nationale, 1872, in-4°), un ouvrage théorique qui bouleverse peut-être un peu trop les idées reçues dans la matière, et dont les tendances sont hardies au point d'en paraître audacieuses. Sans être l'ennemi de tout progrès en matière de science musicale et sans se confiner dans une routine obstinée, je crois que l'on ne saurait accepter, même en partie, le système et les théories de M. Marchand sans en faire l'objet de l'examen le plus scrupuleux.

* **MARCHESI** (Louis). Ce chanteur célèbre a fait l'objet d'une notice publiée sous ce titre : *Lodi caratteristiche del celebre cantore signor Luigi Marchesi* (Sienne, 1781, in-8° de 10 pp.).

MARCHESI (Le chevalier Salvatore **DE CASTRONE**), chanteur et professeur italien très-renommé, est né à Palerme le 15 janvier 1822, d'une famille d'origine princière (1). Son père avait été gouverneur général de la Sicile de 1806 à 1810, et lui-même entra dans la garde noble à Naples, en 1838. Mais ses principes libéraux l'en éloignèrent bientôt, et il alla étudier le droit et la philosophie à Palerme, tout en prenant des leçons de chant et de composition avec Pietro Raimondi. En 1846 il se rendit à Milan, où il prit des leçons de MM. Lamperti et Fontana. Mais ayant pris part à la révolution de 1848, il se vit obligé de s'enfuir en Amérique, et là, abordant le théâtre, il débuta à New-York dans *Ernani*. Toutefois il fut obligé de reconnaître son insuffisance, et, étant revenu en Europe, il se fit à Londres l'élève de Manuel Garcia.

Il profita grandement des conseils de son nouveau maître, et bientôt, sous le nom de Marchesi, il se fit une belle réputation dans les concerts par sa splendide voix de baryton et son élégante manière de chanter. En 1851, il fait une grande tournée artistique en Allemagne, donne une série de brillants concerts à Francfort, Leipzig, Berlin, Hambourg, Brême, Weimar, Hanovre, etc., et se fait entendre aussi dans les Pays-Bas. En 1852, il épouse Mlle Mathilde Graumann, jeune artiste de Francfort qui devait partager sa renommée et qui fait l'objet de l'article suivant, et l'année d'ensuite tous deux font partie des troupes italiennes de Berlin, de Bruxelles et de Londres. En 1854, M. et Mme Marchesi donnent des concerts à Vienne, et bientôt s'établissent en cette ville, où ils deviennent

(1) Dans le premier volume de ce Supplément se trouve une courte notice consacrée à M. de *Castrone-Marchesi*, dans laquelle j'ai qualifié cet artiste de « dilettante, » au sujet du Rapport officiel rédigé par lui sur la section des instruments de musique italiens à l'Exposition de Vienne. J'ignorais alors que l'auteur de ce rapport ne fît qu'un avec le célèbre professeur de chant. On voudra donc bien considérer cette notice comme nulle, et se référer uniquement à celle-ci.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

professeurs au Conservatoire. En 1862, ils entreprennent un voyage artistique, parcourent l'Allemagne, la Suisse et la Hollande en donnant des concerts, et se font entendre à Paris. En 1863, M. Marchesi chante au théâtre de Weimar, puis au théâtre de la reine, à Londres, où il se produit particulièrement dans *Faust* et dans *Don Juan*. Bientôt, avec sa femme, il revient à Paris, où tous deux donnent une série d'intéressants concerts historiques, et où M. Marchesi s'établit un instant comme professeur. Mais dès le mois d'octobre 1865, l'un et l'autre vont se fixer à Cologne, où Mme Marchesi est attachée comme professeur au Conservatoire, et où, deux ans après, M. Marchesi obtient la même situation. Enfin, en 1869, Mme Marchesi etant rappelée au Conservatoire de Vienne, est suivie en cette ville par son mari.

M. Marchesi n'est pas seulement un chanteur distingué et un professeur consommé. Artiste instruit et compositeur élégant, il a écrit des *lieder* allemands, des chansons napolitaines, des romances françaises, et il a donné des traductions italiennes d'un grand nombre d'opéras allemands et français, parmi lesquels il faut citer *Médée*, *Lohengrin*, *le Vaisseau-fantôme*, *Abou-Hassan*, *Roland à Roncevaux*, *la Vestale*, *Tannhäuser*, *le Capitaine Henriot*, *Iphigénie en Tauride*, etc., etc. On lui doit aussi une Méthode de chant, un recueil de *Sei Nuovi Canti Siciliani*, dont il a écrit les paroles et la musique, et, sous ce titre : *Riassunto dell' arte del canto*, une série de 20 vocalises élémentaires et progressives avec paroles pour unir l'articulation à la vocalisation. Enfin, nommé membre du jury du groupe XV à l'Exposition universelle de Vienne de 1873, il est l'auteur de la *Relazione sugli Istrumenti musicali quali erano rappresentati all' Esposizione universale di Vienna nel Giugno* 1873 qui a été publiée dans la collection officielle des Rapports des jurys italiens. Il a été fait de cet écrit un tirage à part.

MARCHESI (Mathilde **GRAUMANN**, épouse), femme du précédent, chanteuse et professeur remarquable, est née à Francfort-sur-le Mein le 26 mars 1826. Fille d'un riche négociant qui lui fit donner une excellente éducation, elle prit à Vienne, en 1843, des leçons de chant d'Otto Nicolaï, puis vint terminer ses études musicales à Paris, sous la direction Mlle Klotz pour le solfège, de Manuel Garcia pour le chant et de Samson pour la diction, s'attachant à la déclamation lyrique et à la connaissance de la théorie de la musique, et prenant pour exemple et pour modèles les grands artistes qui brillaient alors sur nos scènes lyriques Duprez, Lablache, Tamburini, Mmes Grisi, Persiani, Stoltz, etc. En 1849, Mlle Graumann donnait un concert d'adieu à Paris ; ensuite elle alla passer trois saisons à Londres, où elle se produisit avec bonheur, et n'obtint pas moins de succès en Allemagne, surtout en se faisant entendre dans les superbes concerts du Gewandhaus, de Leipzig, dont elle devint une des cantatrices les plus aimées.

C'est alors (1852) qu'elle épousa M. Marchesi, en compagnie duquel elle se fit applaudir bientôt à Berlin, à Bruxelles et à Londres. Nommée professeur au Conservatoire de Vienne en 1854, sa classe devint rapidement la meilleure de cet établissement et acquit une renommée européenne ; c'est là que se sont formées nombre d'artistes de premier ordre, Mues Antoinette Fricci, Caroline Smeroschi, Etelka Gerster, Anna Lüdecke, Rosa Bernstein, Marguerite Dorn, Clémentine Proska, Catherine Prohaska, Anna d'Angeri, Louise Radecke, Anna Riegel, Ilma de Murska, Gabrielle Krauss, Caroline Dary, Katharina Carina, Julie Dumont-Suvanny, Weinberger, Marck, Schmidt, etc. Cependant, au bout de sept ans, en 1861, Mme Marchesi donne sa démission, se rend à Paris avec toute sa famille, y reçoit des élèves de tous les pays, entreprend bientôt un grand voyage artistique en Europe avec son mari, puis revient à Paris, où tous deux donnent des concerts historiques et où elle écrit sa Méthode pratique de chant, dont la publication a lieu simultanément en France et en Allemagne. En 1865, les deux époux vont se fixer à Cologne, où Mme Marchesi devient professeur au Conservatoire, et enfin, en 1869, elle est rappelée au Conservatoire de Vienne, où elle est fixée encore aujourd'hui.

Mme Marchesi, qui, en 1864, parcourut avec son mari l'Angleterre, l'Irlande et l'Écosse en donnant toute une série de brillants concerts, n'a pas seulement formé d'excellents sujets pour le théâtre, mais aussi un grand nombre de professeurs de chant, qui aujourd'hui propagent son enseignement et ses traditions. Elle a publié plusieurs ouvrages didactiques consacrés aux voix de femmes et dont on dit le plus grand bien ; 24 *Vocalises pour soprano*, dédiées à Rossini : *Exercices élémentaires ; Vocalises pour une, deux et trois voix ; Études d'agilité avec paroles* ; enfin une grande méthode intitulée : *École Marchesi, l'Art du chant*. Mme Marchesi a été l'objet d'une foule de distinctions, et l'empereur François-Joseph lui a conféré en 1871 la croix pour le mérite (en or, avec couronne), honneur exceptionnellement rare pour une artiste de son sexe.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

On doit à Mme Marchesi un petit livre intéressant publié à Vienne, en 1877, sous ce titre : *Erinnerungen aus meinem Leben* (*Mes Souvenirs*).

MARCHETTI (Filippo), compositeur dramatique italien, est né à Bolognola, près de Camerino, le 26 février 1831. A l'âge de douze ans, et comme simple distraction, il commença l'étude de la musique, et trois ans plus tard, s'étant mis à travailler sérieusement sous la direction d'un professeur nommé Bindi, il se consacra décidément à la carrière artistique. Ses progrès étant remarquables, sa famille résolut, en 1850, de l'envoyer à Naples, afin qu'il pût terminer son éducation au Conservatoire de San-Pietro a Majella. Il se fit admettre en effet dans cet établissement, où, après avoir suivi un cours d'harmonie accompagnée avec Giuseppe Lillo, il devint, pour le contrepoint et la composition, l'élève de Carlo Conti, auprès duquel il passa quatre années. Ayant achevé ses études sous cet excellent maître, M. Marchetti retourna dans sa patrie, et songea aussitôt à écrire un opera, dont son frère, M. Raffaele Marchetti, lui avait fabriqué le livret. Cet ouvrage, intitulé *Gentile da Varano*, fut représenté sur le théâtre National de Turin, au commencement de l'année 1856, et le succès en fut assez grand pour que le directeur de ce théâtre commandât au jeune compositeur un second opéra, qui devait être produit l'année suivante au théâtre Carignan de la même ville. M. Marchetti se mit aussitôt à l'œuvre, et écrivit *la Demente*, qui fut en effet donnée sur cette dernière scène, en 1857. Soit que ce nouvel ouvrage fût inférieur au précédent, soit, comme on l'a dit, que l'immense succès obtenu en ce moment à Turin par *la Traviata*, de M. Verdi, attirât toute l'attention du public, *la Demente* ne put être jouée au-delà de quatre représentations. Peu de mois après cependant, elle était reproduite à Rome et non sans succès.

M. Marchetti s'établit alors à Rome comme professeur de chant, ce qui ne l'empêcha pas d'écrire la musique d'un grand drame lyrique en trois actes, intitulé *le Paria*. Mais, malgré tous ses efforts, il ne put trouver un théâtre pour jouer cet ouvrage, et, découragé, il quitta Rome après trois ans de séjour pour se rendre à Milan, où il fit la connaissance d'un compositeur aimable, qui était en même temps un librettiste fécond, Marco Marcello (*Voyez* ce nom). Celui-ci traça pour lui le livret d'un *Romeo e Giulietta* que le jeune artiste mit aussitôt en musique, mais qu'il eut encore beaucoup de peine à faire connaître au public, quoique l'un des grands éditeurs de musique de Milan, Francesco Lucca, lui eût acheté sa partition et l'eût publiée avec l'accompagnement de piano. Enfin, *Romeo e Giulietta* fut représenté au théâtre communal de Trieste le 25 octobre 1865, et assez bien accueilli ; deux ans après, l'ouvrage était reproduit à Milan, sur le théâtre Carcano, et malgré le voisinage du *Roméo et Juliette* de M. Gounod, qu'on jouait alors à la Scala, il obtint un succès retentissant et qui classa M. Marchetti au nombre des jeunes compositeurs sur lesquels l'Italie avait le plus droit de compter.

Ce succès ouvrit à l'artiste les portes du grand théâtre de la Scala, pour lequel il écrivit un drame lyrique en quatre actes, *Ruy Blas*. Chanté par MM. Tiberini et Cesare Rota, par la Poch et la Benza, *Ruy Blas* fut représenté pour la première fois à la Scala le 3 avril 1869, et cette fois ce fut un triomphe qu'obtint M. Marchetti. Je n'ai pas eu l'occasion d'entendre cet ouvrage en Italie et de le pouvoir juger, mais je puis donner l'impression d'un critique italien très-expert et très-autorisé, qui m'écrivait ce qui suit au sujet de M. Marchetti, de son *Ruy Blas*, et de l'influence que cet ouvrage a exercée sur la destinée de son auteur : — « .... Quelle que soit la mesure du talent de M. Marchetti, c'est assurément un très-bon musicien, qui écrit très-bien pour les voix et pour l'orchestre, et qui connaît tous les secrets de l'harmonie et du contrepoint. Son premier succès a été *Giulietta e Romeo* au Carcano de Milan, mais cette partition a été vite oubliée, sans doute à cause du *Roméo* de Gounod, qui est infiniment supérieur. Le triomphe de M. Marchetti a été son *Ruy Blas*, qui a fait le tour de tous les théâtres d'Italie. C'est une œuvre d'une facture exquise et d'une inspiration tendre, douce, passionnée, mais un peu monotone. Avec une seule mélodie, l'auteur a fait les frais de toute sa partition ; le duo d'amour est admirable, et excite toujours l'enthousiasme, quelquefois trop facile, du public italien. Le succès de *Ruy Blas* a été le grand malheur de M. Marchetti, parce qu'à son quatrième opéra le public lui a demandé beaucoup plus qu'il ne pouvait donner. Son *Gustavo Wasa*, donné en février 1875 à la Scala, de Milan, est tombé sans espoir de résurrection. C'est un *Ruy Blas* à l'eau de rose. Pas d'inspiration ; un orchestre morne, sans éclat ni couleur ; des longueurs interminables, et une absence presque complète d'idées. »

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Gustavo Wasa n'obtint en effet aucun succès, quoique très-bien chanté par M. Bolis, le ténor Maini et Mme Mariani-Masé; il ne fut pas plus heureux à Florence, malgré les corrections et les modifications apportées par l'auteur à son œuvre pour sa représentation au théâtre de la Pergola. Deux ans auparavant, le 25 mars 1873, le compositeur avait donné au théâtre d'Angennes, de Turin, un opéra de demi-caractère intitulé *l'Amore alla prova*, qui, bien qu'accueilli assez favorablement, disparut avec rapidité. Depuis lors, il ne s'est pas produit nouvellement à la scène, et ses compatriotes semblent craindre qu'il ne se puisse relever de son dernier insuccès. M. Marchetti n'en a pas moins obtenu, dans le cours de sa carrière, un long et retentissant succès avec sa partition de *Ruy Blas;* bien des compositeurs n'ont pas eu cette bonne fortune, et n'ont jamais joui d'un tel moment de popularité. Il a en portefeuille un drame lyrique encore inédit, intitulé *Giovanna d'Austria.*

En dehors du théâtre, M. Filippo Marchetti a publié un certain nombre de compositions vocales : *Ricordi di Roma,* album de 6 mélodies (1. *l'Ora del Tramonto;* 2. *Aspetto la risposta;* 3. *Sei tenerina come la lattuga;* 4. *E tu credevi vanarella mia;* 5. *la Primavera,* duo; 6. *la Preghiera,* quatuor); — *la Vita,* id. (1. *Perchè si muore;* 2. *lo Straziafanciulle;* 3. *Ritornate presto;* 4. *Quanto è bella;* 5. *Povercita;* 6. *Madre e figlio*); — *A Roma,* id. (1. *la Figlia d'Italia;* 2. *l'Arancino;* 3. *la Gemma d'amore;* 4. *la Gagia;* 5. *Ei più non torna;* 6. *la Partenza,* duo); — *Quattro Canti popolari,* avec piano; — 12 *Canti popolari romaneschi,* id.; — *Ave Maria* pour 3 voix de femmes, avec piano; — enfin diverses mélodies vocales détachées : *Tu vanoggi; la Sera; Di che ti lagni? Era stanca; un Bacio solo; Ad una Bambina; Morremo,* duo; *All' amica lontana;* etc. On connaît encore de M. Marchetti une ouverture à grand orchestre, en *ré* majeur, et un *Chœur de Corsaires* avec accompagnement d'orchestre.

MARCHI (Virginio **DE**), compositeur italien contemporain, est né à Udine, dans le Frioul. J'ignore avec quel artiste il a fait son éducation musicale, et je sais seulement qu'il reçut quelques leçons de son compatriote Mazzucato (*Voy.* ce nom), né comme lui à Udine, et mort récemment. M. De Marchi a fait représenter il y une quinzaine d'années, sur le théâtre de Brescia, un opéra sérieux intitulé *il Cantore di Venezia,* dont le sujet était tiré de l'aventure légendaire de Stradella. L'ouvrage était faible aussi bien sous le rapport de l'invention qu'en ce qui concerne la facture, et n'obtint qu'un médiocre succès; il ne fut pas beaucoup plus favorablement accueilli au théâtre Pagliano, de Florence, lorsqu'il y fut reproduit en 1866. Depuis ce temps, on n'a pas entendu parler du compositeur.

MARCHIÒ (.....), compositeur dramatique italien de l'époque actuelle, a fait représenter avec succès en 1869, sur le théâtre de Reggio d'Émilie, un opéra sérieux qui avait pour titre *la Statua di carne;* six ans après, le 7 février 1875, il donnait au même théâtre un second ouvrage, intitulé *Amore e Vendetta.* Je n'ai aucun renseignement particulier sur cet artiste.

MARCHISIO (Antonino), pianiste distingué, renommé pour son enseignement, et compositeur, était né à Buttigliera d'Asti, le 19 février 1817. Fixé depuis longues années à Turin, il est mort en cette ville le 4 août 1875, à l'âge de 58 ans. Il avait fait représenter trois opéras : *Il Marito della vedova, un Matrimonio a tre,* et *Piccarda Donati,* et il en a laissé deux inédits : *gli Ussiti,* et *Cristoforo Colombo.*

MARCHISIO (Barbara et Carlotta), chanteuses renommées, sœurs du précédent, naquirent à Turin, la première le 12 décembre 1834, la seconde le 6 decembre 1836, et de bonne heure se livrèrent à l'étude de la musique. Carlotta, la cadette, était douée d'une fort belle voix de soprano, à la fois solide et souple, tandis que sa sœur possédait un contralto magnifique et puissant. Toutes deux songèrent à embrasser la carrière théâtrale, travaillèrent sous la direction d'un professeur nommé Luigi Fabbrica, et vers 1856 Barbara débuta à Vienne, pour se rendre ensuite à Madrid, où sa sœur était engagée avec elle. En 1857, les deux jeunes chanteuses se faisaient entendre au théâtre Victor-Emmanuel, de Turin, où elles obtenaient un grand succès en jouant ensemble la *Semiramide* de Rossini. Si j'en crois un biographe italien, Francesco Regli, elles chantèrent ensuite à Venise, à Mantoue, à Trieste, à Milan (Scala), à Rome, enfin à Parme, voyant grandir chaque jour leur renommée, et c'est alors que l'administration de l'Opéra de Paris conçut l'idée de se les attacher et, pour les produire de la façon la plus favorable, de faire traduire expressément pour elles *Semiramide*, qui leur avait valu leurs plus beaux triomphes. Les deux sœurs se montrèrent en effet, le 10 juillet 1860, dans *Sémiramis*, et produisirent une impression profonde, justifiée par la beauté de leur voix,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

par leur talent très-réel, et par le charme et l'ensemble qu'elles apportaient dans l'exécution des morceaux chantés à elles deux. Toutefois, on a singulièrement exagéré en affirmant que la façon dont elles disaient le duo célèbre du second acte rappelait la réunion mémorable, dans ce morceau, de la Malibran et de la Sontag.

Après un séjour relativement court à Paris, les sœurs Marchisio se produisirent avec le même bonheur sur la plupart des grands théâtres de l'Europe, à Londres, à Bruxelles, à Rome, à Barcelone, et dans ces deux dernières villes surtout leur succès fut très-marqué. Elles étaient encore dans tout l'éclat d'une carrière qui aurait pu se prolonger, lorsque Carlotta mourut à Turin le 28 juin 1872, âgée seulement de trente-cinq ans. Celle-ci avait épousé un chanteur dramatique autrichien connu au théâtre sous le nom d'*Eugenio Coselli*, qui s'appelait *Kuh* de son nom véritable, et qui depuis quelques années avait abandonné la scène pour acheter et diriger, à Venise, une importante fabrique de pianos. Lui-même est mort près de cette ville, à Mira, le 2 mai 1875. Il était né à Vienne en 1835.

Un compositeur qui me semble devoir appartenir à la même famille, M. *Giuseppe-Enrico Marchisio*, s'est fait connaître par la publication d'une trentaine de morceaux de genre pour le piano, rêveries, tarentelles, barcarolles, etc.

MARCILLAC (F...), né le 1er mai 1817, à Genève, est mort dans cette même ville le 9 mars 1876. Les premières leçons de musique lui furent données par son père, qui était Français, et tenait à Genève un magasin de musique. Il parcourut l'Europe pendant près de quinze ans avec une famille russe à laquelle il fut attaché d'abord comme précepteur, puis comme secrétaire des commandements. C'est pendant cette période de sa vie qu'il eut occasion d'entendre souvent de grands artistes et de développer son goût et ses connaissances musicales. Dès son retour à Genève, en 1848, il commença à s'occuper de recherches sur l'histoire de la musique. Vers 1866, il fut chargé du cours de littérature à l'École supérieure des jeunes filles, et conserva ces fonctions jusqu'à sa mort. Il avait été nommé aussi membre du Comité du Conservatoire de Genève, puis vice-président, et prit, pendant plus de vingt ans, une part active à la direction de cette école. Ce fut à la demande de ses collègues qu'il rédigea, en 1862, une *Théorie élémentaire de la Musique*, suivie d'exercices de solfége à deux voix, publiée à Genève chez L. Martinet. On a aussi de lui une brochure sur *l'Enseignement populaire de la musique d'après la méthode Chevé* (Genève, Jules Gme Fick, 1862, extrait du bulletin, nº 17, de la Société Genevoise d'utilité publique). Le but de cet opuscule, dont une partie est consacrée à l'éloge de la méthode Wilhem, est de recommander le système Galin-Paris-Chevé pour l'enseignement du chant en chœur, et notamment du chant religieux. L'auteur demande, en terminant, que la notation en chiffres soit introduite dans les Psautiers de l'Église réformée. Le titre le plus important de Marcillac à l'estime des connaisseurs et des érudits est son *Histoire de la Musique moderne et des Musiciens célèbres depuis l'ère chrétienne jusqu'à nos jours* (Sandoz et Fischbacher, Paris, 1876). Cet ouvrage est surtout exact et complet dans la partie consacrée aux origines et aux progrès de l'art tout moderne de la musique. Cette partie, qui comprend les deux tiers du volume, est un résumé net et bien ordonné des meilleurs travaux sur la matière de Burney, Martini, Forkel, Kieseweter, Fétis, Coussemaker, etc. En d'autres termes, c'est une intelligente vulgarisation de notions qu'on ne pouvait guère acquérir et préciser qu'en compulsant de volumineux in-folio écrits dans des langues diverses, et assez souvent conçus sans méthode. Écrit sans prétention et avec clarté dans le plan et dans l'expression, ce livre est d'une lecture aisée et instructive. Les chapitres relatifs à la notation au moyen âge, à la Renaissance et aux origines de l'opéra sont particulièrement à recommander. La fin du volume, où l'auteur passe en revue les productions du siècle actuel, est incontestablement beaucoup plus faible. Il semble qu'elle ait été faite avec précipitation et une connaissance imparfaite du sujet. On peut y relever plus d'une appréciation douteuse, et même des inexactitudes de fait surprenantes lorsqu'il s'agit d'événements contemporains. Il est à croire, par exemple, que les jugements portés sur Beethoven, Schumann et surtout Meyerbeer ne seront pas complètement ratifiés par les artistes et les gens de goût. Parlant de Berlioz, Marcillac présente sa carrière comme terminée après l'*Enfance du Christ* et omet d'une façon évidemment inconsciente la généreuse tentative des *Troyens*, la plus intéressante de l'auteur de *Benvenuto* au théâtre. Il y aurait plus d'une lacune de ce genre à signaler dans les derniers chapitres. Malgré ces imperfections, l'*Histoire de la musique* de Marcillac méritait ici une mention particulière. On y trouve cette érudition consciencieuse et ce sentiment élevé de l'art qui font la valeur durable des ouvrages de ce genre.

AL. R—D.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

MARCORA (C.....), musicien italien contemporain, est l'auteur d'un drame lyrique intitulé *Cristoforo Colombo*, qui n'a été représenté qu'après sa mort, en 1869, sur le théâtre de Bahia. J'ignore s'il était fixé en ce pays. Cet artiste, sur lequel je ne possède aucun autre renseignement, avait publié précédemment quelques mélodies vocales et plusieurs morceaux de piano.

MARCOU (Paul), pianiste français et compositeur pour son instrument, a publié, dans ses dernières années, un certain nombre de morceaux de genre parmi lesquels je signalerai les suivants : *Florence*, nocturne, op. 8 ; *le Soir*, rêverie, op. 9 ; *Inquiétude*, caprice, op. 11 ; *le Papillon*, scherzo, op. 12 ; Barcarolle, op. 13 ; Tarentelle, op. 14 ; *la Cosaque*, impromptu, op. 15 ; *la Fleur et le Ruisseau*, étude mélodique, op. 16 ; *Chant du berceau*, op. 17 ; *Andante alla marcia*, op. 18 ; *le Hamac*, mélodie champêtre, op. 19 ; Scène russe, op. 20 ; Légende, op. 21 ; *Souffle de printemps*, romance sans paroles, op. 22 ; Idylle, op. 24 ; 5 Marches, op. 24 ; Valse villageoise, op. 22 ; etc., etc.

MARCUCCI (Ferdinando), harpiste extrêmement distingué, né à Florence le 6 mai 1800, mort en cette ville le 29 décembre 1871, fut élève de son père, Curzio Marcucci, qui était lui-même un virtuose fort remarquable, et reçut des leçons d'harmonie et de contrepoint de Distna Ugolini. Dès ses plus jeunes années il tenait très-habilement la partie de harpe à l'orchestre du théâtre de la Pergola, de Florence, et il se fit toujours remarquer, dans les concerts, par ses grandes qualités de style et de mécanisme, transformant en quelque sorte l'instrument sous ses doigts et en tirant des effets inconnus avant lui. En 1827, Marcucci vint en France, obtint beaucoup de succès en donnant en province une série de concerts, et, une fois arrivé à Paris, entra à l'orchestre du Théâtre-Italien par la protection de Rossini. Après quelques années, en 1835, il était de retour à Florence, qu'il ne quitta plus, et s'y livra complétement à l'enseignement, formant de nombreux et excellents élèves, tout en continuant de faire admirer son admirable talent toutes les fois qu'il se produisait en public.

MARCUSSEN (.....), facteur d'orgues, associé, je crois, à M. Reuter, était avec celui-ci le chef de la maison la plus importante en ce genre de tout le Danemark, il y a une trentaine d'années. Ces deux artistes distingués ont apporté d'heureuses et utiles améliorations dans la fabrication des orgues.

MARÉCHAL (Charles-Henri), compositeur, est né à Paris le 22 janvier 1842. Il se fit recevoir au Conservatoire seulement en 1866, et entra dans la classe d'orgue de M. Benoist et dans la classe de composition de M. Victor Massé. Je ne crois pas qu'il ait pris part aux concours de l'école ; tout au moins n'y obtint-il aucune récompense ; mais s'étant présenté en 1870 au concours de l'Institut, il y remporta d'emblée le premier grand prix de Rome, conjointement avec M. Charles Lefebvre (*Voyez* ce nom). En 1875, à la séance d'audition des envois de Rome, on exécuta au Conservatoire des fragments de *la Nativité*, drame sacré écrit par M. Maréchal sur un poème de M. Cicile, et dont divers autres fragments avaient été précédemment entendus dans les séances de la Société nationale de musique. Depuis lors, M. Maréchal a donné à l'Opéra-Comique (8 mai 1876) un petit ouvrage en un acte, *les Amoureux de Catherine*, qu'on a trouvé empreint d'une grâce touchante et d'un bon sentiment mélodique. Presque en même temps il écrivait pour une comédie de MM. Erckmann et Chatrian, *l'Ami Fritz*, représentée à la Comédie-Française, deux morceaux dont l'un surtout, une chanson avec chœur, produisait un heureux effet. M. Maréchal a rempli un instant, en 1867, les fonctions de chef des chœurs au Théâtre-Lyrique.

MARENCO (Romualdo), compositeur dramatique italien, s'est fait connaître par la musique de plusieurs ballets dont voici les titres : 1° *I Setti Peccati capitali* ; 2° *Bianca di Nevers*, représenté à la Scala, de Milan ; 3° *Armide*, joué au Politeama, de Naples, au mois de Mai 1873 ; 4° *le Follie del Carnevale*, écrit en société avec MM. Levi et Casiraghi et donné au théâtre Dal Verme, de Milan, le 20 janvier 1877 ; 5° *Ermanzia*, joué au théâtre San-Carlo, de Naples, en mars 1877 ; 6° *Balilla*, représenté à Gênes au mois d'avril de la même année ; 7° *Sieba*, donné à Turin au mois de janvier 1878. M. Marenco est aussi l'auteur d'un drame lyrique en quatre actes, *Lorenzino de' Medici*, représenté le 1er décembre 1874 sur le théâtre de Lodi, et qui a été bien accueilli par le public. Cet artiste a publié un certain nombre de morceaux de musique de danse pour le piano. Il était, en 1873, chef d'orchestre pour le ballet au théâtre de la Scala, de Milan.

* **MARENZIO** (Luca), illustre compositeur italien du seizième siècle. — M. le docteur Basevi, de Florence, m'a signalé une édition du premier livre de madrigaux de cet artiste qui est restée inconnue à Fétis, et dont voici le titre : *Di Luca Marenzio madrigali à 4, 5 et 6 voci libro primo, novamente composte et date in*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

luce. In Venetia, presso Giacomo Vincenzi. 1588. Dans la dédicace, adressée au comte Mario Bevilacqua, Marenzio dit qu'il a composé ces madrigaux *con maniera assai differente dalla passata, havendo, et per l'imitatione delle parole, et per la proprietà dello stile, atteso (diro così) a una mesta gravità.*

MARESCALCHI (F.....), musicien italien contemporain, s'est fait connaître par la publication d'un assez grand nombre d'albums de mélodies vocales, parmi lesquels je citerai : *Alla giovine Italia* (12 pièces), *Cosette del Core* (4 chants dans le style populaire), *un Fiore a Bellini* (6 pièces), etc.

* **MARESSE** (Louis). — On a de ce compositeur un petit opéra-comique en un acte, *les Projets de sagesse*, représenté au Gymnase le 20 février 1821. L'auteur des paroles de cet ouvrage était Mélesville, et tous deux en écrivirent la musique en collaboration.

***MARIA** (D. Carlos **DE JESUS**). — Fétis n'a pas connu la première édition du traité de cet auteur sur le plain-chant ; il n'a même pas donné exactement le titre de la seconde, que voici : *Resumo das regras geraes mais importantes e necessarias para a boa intelligencia do Cantochão*, etc., Coïmbre, 1726, in-4° de 47 pp. La deuxième édition porte le même titre; l'auteur y ajoute seulement : *Dado novamente ao prelo com varios accrescentamentos que vaõ notados com este signal :* *Coïmbre, 1741, in-4° de II-92 pp. et index. L'auteur a publié son traité sous le pseudonyme : *P. Luis da Maria Crasse'r.*

J. de V.

MARIA (D. João **DE SANTA-**), prêtre portugais, chanoine de l'église de S. Vicente de Fora, né à Terena (Extremoz), mort à Grijo en 1654, écrivit sur le plain-chant trois livres qu'il dédia au roi D. Jean IV, et qui existaient dans la bibliothèque de ce prince. Ces trois livres ne formaient probablement qu'un seul ouvrage, divisé en trois parties.

J. de V.

MARIA (Le P. Francisco **DE SANTA-**), religieux franciscain portugais, né à Barcellos, exerça la charge de *vigario de côro* dans le couvent de Jésus, à Lisbonne, et mourut à Coïmbre en 1721. Il composait, et ses compositions existaient encore en 1833 dans son couvent, qui fut supprimé avec tous les autres en 1834. Le couvent de Jésus fut donné à l'Académie royale des sciences, qui y est encore installée.

J. de V.

MARIANI (Angelo), compositeur et le plus fameux chef d'orchestre de l'Italie contemporaine, est né à Ravenne le 11 octobre 1822, et mort à Gênes le 13 juin 1873. Cet artiste extrêmement distingué, dont la renommée comme chef d'orchestre fut exceptionnelle, était fils d'honnêtes bourgeois de Ravenne, et avait fait son éducation musicale sous la direction de maîtres obscurs. Il eut pour professeur de violon un nommé Pietro Casolini, et fit ses études de contrepoint et d'harmonie avec un moine, le père Livrini, théoricien habile. A dix-huit ans, ne jouant que du violon et du piano, il accepta, à Sant Agata, l'emploi de chef d'une bande musicale, et se mit à étudier le mécanisme des instruments à vent. Peu après il parcourut, comme simple musicien d'orchestre, différentes villes des Romagnes, puis se rendit à Bologne, où Rossini, alors directeur du Lycée musical, fit exécuter une ouverture de sa composition et lui adressa des éloges à ce sujet. Ce fut alors que Mariani se mit à étudier les œuvres classiques de toutes les écoles, et que, sur les conseils de Rossini, il mit en partition les quatuors et les symphonies de Mozart et de Beethoven, travail excellent qui meuble merveilleusement la mémoire et forme le vrai musicien.

Mariani fit ses débuts de chef d'orchestre en 1844, à Messine, en dirigeant l'exécution de la *Saffo* de Pacini, puis il remplit ces fonctions à Milan et à Vicence. Ses premiers pas annonçaient un artiste très-habile en ce genre, et en 1847 il était appelé à diriger l'orchestre du théâtre de la cour, à Copenhague, où il écrivit une messe de *Requiem* pour les funérailles du roi Christian VIII. Comme tous les Italiens, Mariani était un chaud patriote : à la première nouvelle des événements de 1848, il abandonne la brillante situation qu'il occupait en Danemark, accourt à Milan, s'engage comme volontaire, et fait toute la campagne. La guerre terminée, il part pour Constantinople, où le sultan le prend en affection, et où il fait exécuter, outre un hymne en l'honneur de ce souverain, deux grandes cantates : *la Fidanzata del guerriero* et *gli Esuli*.

Enfin, en 1852, Mariani est chargé de la direction de l'orchestre du théâtre Carlo-Felice, à Gênes, et c'est de cette époque surtout que commence sa grande renommée. Quelques années après, son talent exceptionnel le faisait attacher, en la même qualité, au théâtre communal de Bologne, l'un des cinq ou six premiers de l'Italie, et il sut conserver à ce magnifique établissement son ancienne supériorité. Sa renommée ne fit qu'y grandir, à ce point que les Italiens, avec leur emphase habituelle, le surnommèrent *le Garibaldi de l'orchestre*. Voici comme un de ses confrères, le compositeur Alberto Mazzucato, devenu plus

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tard directeur du Conservatoire de Milan, et alors chef d'orchestre du théâtre de la Scala, appréciait le talent de cet artiste; ces lignes enthousiastes sont extraites d'un journal italien, *l'Euterpe*, du 23 septembre 1869 :

« Directeur d'orchestre! — Mais quand on a prononcé ces deux froides paroles, nul ne se doute de ce qu'est Mariani, parce qu'il est vraiment ce que doit être le véritable interprète des compositeurs : ingénu avec Paisiello et Cimarosa, idéal (*immaginoso*) avec Mozart et Rossini, élégiaque et passionné avec Gounod et Bellini, ardent et dramatique avec Verdi et Meyerbeer. Nul plus que le célèbre violoniste et compositeur ravennais n'a su s'identifier plus intimement, plus parfaitement, avec tous les genres de musique, avec tous les styles, avec tous les créateurs de mélodies et d'harmonies; à tel point que, quand il se fait leur interprète, on dirait que ces chants suaves ou volcaniques, que ces harmonies ou simples, ou sévères, ou idéales, que ces combinaisons instrumentales légères, brillantes, impétueuses, formidables, austères, vagues, mystiques, sont siennes, et partent toutes de lui.

« Ce n'est pas tout. Non-seulement il s'assimile le compositeur de façon à en reproduire, à en photographier l'imagination, l'âme, l'esprit, l'idéalité, le génie ; mais cette âme, cet esprit, il les surpasse même parfois : il va plus loin, et là où l'interprétation simple ou ne suffit pas, ou laisse la voie ouverte à diverses manières, ou donne lieu à hésitations, il la devine et la trouve; et chaque fois sa divination est un miracle, qui se traduit pourtant en un prodige d'*effets*. Et ceux que nous appelons chanteurs, que nous appelons musiciens d'orchestre (*suonatori*), magnétisés et conquis par l'efficacité démesurée d'intuition d'un tel génie, sont plus que d'obéissants et valeureux soldats guidés par un grand capitaine; ils sont autant d'émanations de lui-même, ils sont les ramifications nerveuses de cette phénoménale intelligence, ils sont les mouvements immédiats de sa volonté, qui pourtant, dans leur immense variété, la révèlent non-seulement une, mais si puissante et si inébranlable que non-seulement tout obstacle s'efface et disparaît devant elle, mais même qu'on n'en soupçonne aucun et qu'on ne suppose point qu'il en puisse exister. »

Si l'on veut bien faire la part de l'exagération toute méridionale de ce jugement, on conviendra néanmoins que de tels éloges, surtout venant d'un confrère, ne pouvaient s'adresser à un artiste ordinaire. Mariani s'était fait d'ailleurs une renommée européenne, et il n'est que juste de dire que c'était un artiste hors ligne. Il dominait, de toute la hauteur de son talent exceptionnel et de son immense réputation, la notoriété cependant légitime de ses confrères italiens les plus experts, les Mazzucato, les Nicolo de Giosa, les Franco Faccio, les Francesco Pollini et autres. Il avait mis le comble à sa renommée par les soins et l'expérience qu'il avait apportés, dans ses dernières années, à l'exécution de plusieurs ouvrages particulièrement importants et difficiles et d'une nature singulièrement dissemblable : *l'Africaine*, de Meyerbeer, *Aida* et *Don Carlos*, de Verdi, enfin *Lohengrin* et *Tannhäuser*, de M. Richard Wagner. Le *Lohengrin* fut monté par lui avec *neuf* répétitions d'orchestre seulement, ce qui est un véritable tour de force.

Dans les premiers mois de 1873, Mariani venait d'être réengagé au théâtre Carlo-Felice, où il devait diriger prochainement l'exécution de *la Perle du Brésil*, de Félicien David, qu'on venait de traduire en italien. C'est précisément à Gênes qu'il est mort, le 13 juin, à huit heures du soir, après une assez longue et très-cruelle maladie.

Comme compositeur, et outre les ouvrages qui ont été cités plus haut, Mariani a publié un certain nombre de recueils de chant, parmi lesquels on signale surtout les suivants : *Rimembranze del Bosforo; il Trovatore nella Liguria ; Il Colle di Carignano*, recueil de 8 mélodies; *Album vocale* (dédié à Massimo d'Azeglio); *Rimembranze di Arenzano*, 6 pièces romantiques; *Liete e triste Rimembranze*; *Otto Pezzi vocali ; Nuovo Album vocale*, etc., etc. C'est Angelo Mariani qui eut, en 1864, la direction musicale des grandes fêtes célébrées à Pesaro en l'honneur de Rossini.

MARIGNAN (DE), comédien qui vivait au dix-huitième siècle, est l'auteur d'une brochure ainsi intitulée : *Éclaircissements donnés à l'auteur du « Journal encyclopédique » sur la musique du « Devin du Village »* (Paris, Duchesne, 1781, in-8°). Dans cette brochure, écrite avec un accent de sincérité convaincue, l'auteur prend avec vivacité la défense de Jean-Jacques Rousseau, qu'on avait accusé de s'être approprié la musique du *Devin du Village*, qui aurait été écrite par un autre que lui. Il donne d'ailleurs, à ce sujet, des raisons qui paraissent probantes, et cette question, reprise de nos jours par Castil-Blaze avec un acharnement qu'on a peine à s'expliquer, semble bien résolue lorsqu'on a lu l'écrit, d'ailleurs fort rare et presque inconnu, dont il est ici parlé. (*Voyez* GRANIER et GRENET.)

***MARIN** (FRANÇOIS-LOUIS-CLAUDE **MARINI** dit). — Cet écrivain avait été d'abord musicien, et avait rempli les fonctions d'organiste à la Ciotat,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sa ville natale. Je ne rappelle ici son nom que pour citer un passage d'un pamphlet de Beaumarchais dans lequel sont remis en lumière ces commencements de sa carrière. Lorsqu'en 1771 Marin fut appelé à la rédaction en chef de la *Gazette de France*, ce choix fut l'objet de critiques très-vives de la part de certains hommes de lettres, dont Marin s'était fait des ennemis en qualité de censeur de la police. Beaumarchais se distingua entre tous par son animosité, et publia à ce sujet un mémoire dans lequel, après l'avoir montré gagiste à la Ciotat, où il touchait de l'orgue, il ajoute : — « Il quitte la jaquette et les galoches, et ne fait qu'un saut de l'orgue au professorat, à la censure, au secrétariat, enfin à la gazette. Et voilà mon Marin les bras retroussés jusques aux coudes et pêchant le mal en eau trouble; il en dit hautement tant qu'il veut, il en fait sourdement tant qu'il peut. Censure, gazettes étrangères, nouvelles à la main, à la bouche, à la presse, journaux, petites feuilles, lettres courantes, fabriquées, supposées, distribuées, etc., tout est à son usage. Écrivain éloquent, conteur habile, gazetier véridique, journalier de pamphlets, s'il marche, il rampe comme un serpent, s'il s'élève, il tombe comme un crapaud. Enfin, se traînant, gravissant, et par sauts et par bonds, il a tant fait par ses journées, que nous avons vu de nos jours le corsaire aller à Versailles tiré à quatre chevaux sur la route, portant pour armoiries, aux panneaux de son carrosse, dans un cartel en forme de buffet d'orgues, une Renommée en champ de gueules, les ailes coupées, la tête en bas, raclant de la trompette marine, et pour support une figure dégoûtée, représentant l'Europe; le tout embrassé d'une soutanelle doublée de galettes, et surmonté d'un bonnet carré, avec cette légende à la houpe : *Ques-à-co? Marin* (1). »

* **MARINELLI** (Gaetano). — Au sujet de cet artiste, M. Joaquim de Vasconcellos me communique obligeamment la note suivante : « A ce que Fétis dit de Marinelli, il faut ajouter que ce compositeur se trouvait, avant 1790, à Madrid, où il donna des leçons de chant à un artiste de talent, Lourença Correa (2); en 1817 il était à Lisbonne, où il composait une cantate pour le mariage du prince royal D. Pedro, cantate qui fut chantée au théâtre royal de l'Opéra (San Carlos). Marinelli était vers 1820 à Porto, où il donnait des leçons de musique. »

A la liste des ouvrages dramatiques de ce compositeur, il faut ajouter les suivants : 1° *l'Interesse gabba tutti*, Florence, 1795; 2° *Issipile*, Venise, théâtre de la Fenice, automne 1796; 3° *li due Fratelli Castraccani*, Padoue, 1798; 4° *la Morte di Cleopatra*, Venise, théâtre de la Fenice, 1800.

MARINI (.....). Un artiste de ce nom, resté d'ailleurs absolument obscur, a écrit la musique d'un opéra-comique en un acte, *Duval ou une Erreur de jeunesse*, qui fut représenté à l'Ambigu-Comique, de Paris, en 1800.

MARINI (Ignazio), chanteur italien, naquit à Bergame vers 1815. Son père voulait lui faire suivre la carrière ecclésiastique, mais il préféra se consacrer au théâtre. Doué d'une voix de basse profonde extrêmement puissante, ainsi que d'une stature colossale, il offrait, dit-on, sur la scène, un type d'une majestueuse beauté. Il débuta fort jeune à Brescia, obtint beaucoup de succès, et fut bientôt engagé au théâtre de la Scala, où il resta plusieurs années et où il se fit une grande réputation. Chanteur remarquable aussi bien dans le genre tragique que dans le genre bouffe, il se faisait surtout applaudir dans *Mosè* et dans *l'Italiana in Algeri*. C'est pour lui que M. Verdi écrivit le rôle principal d'*Attila*. Après avoir fait un assez long voyage en Amérique, il revint à Milan, et remporta un véritable triomphe, au théâtre de la Canobbiana, en se montrant dans le rôle de Marcel des *Huguenots*, où à ses qualités bien connues de chanteur il joignit un talent de comédien qu'il n'avait jamais à ce point déployé. Marini a appartenu au théâtre impérial de Saint-Pétersbourg, et en 1860 il chantait sur celui de Barcelone. Il est mort à Milan le 29 avril 1873.

* **MARIO** (Giuseppe), comte **DE CANDIA**, célèbre ténor italien, n'est pas né à Gênes, comme on l'a dit, non plus qu'à Turin. La *Gazzetta musicale* (de Milan) du 7 octobre 1877 le déclarait formellement en ces termes : « La patrie du célèbre ténor Giuseppe Mario est Cagliari, et non Turin, comme le voudrait le *Dizionario* de Regli. » Dans une lettre publiée au mois de septembre 1867 par un grand nombre de journaux français, M. Mario donnait les détails suivants sur sa carrière : — « J'ai fait ma première apparition à Paris en décembre 1838, dans *Robert-le-Diable*, sur le théâtre de l'Opéra. Là, j'ai passé deux ans et demi, et j'ai chanté *le Comte*

(1) On sait que *Ques-à-co?* est une locution provençale qui signifie : « Qu'est-ce que cela? » Marin se servait à tout propos de cette expression, qu'il avait rapportée de son pays. On raconte qu'elle plut beaucoup à la Dauphine, lorsqu'elle lut le mémoire de Beaumarchais, qu'elle l'adopta et la répétait à tout propos, si bien qu'elle devint un quolibet de cour et courut Paris et Versailles. Une marchande de modes, profitant de la circonstance, imagina de répandre une coiffure à laquelle elle donnait le nom de *quesaco* et qui obtint un succès de vogue.

(2) V. *Os Musicos portuguezes*, par Joaquim de Vasconcellos, T. I, p. 57

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Ory, *le Drapier* et autres ouvrages. En 1840, M. Aguado me fit chanter *l'Elisire d'amore*, au Théâtre-Italien..... En fait, ma carrière n'a commencé qu'en 1842, à Dublin, où j'ai chanté avec Tamburini, Grisi et Lablache, sous la direction de J. Benedict. Ensuite, je revins à Paris et j'y chantai le répertoire de Rubini, ce qui ne fut pas une petite fortune pour moi. Finalement, ma vie se passait rapidement, allant de Paris à Londres à chaque saison, et rencontrant partout le plus aimable accueil. Dans l'hiver de 1849, pour la première fois, je m'en allai en Russie, et en 1854 en Amérique. Londres et Paris sont encore les deux villes dont j'ai gardé les plus doux souvenirs, sans oublier pourtant Dublin, où j'ai reçu les plus chaleureux encouragements. Etrange à dire, jamais je n'ai chanté en Italie. »

A la fin de 1862, M. Mario, par un caprice sans doute, eut la singulière idée de se présenter de nouveau sur la scène de l'Opéra, abandonnée par lui depuis plus de vingt ans, et s'y montra dans le rôle de Raoul des *Huguenots*. La tentative ne fut pas heureuse, et il ne la renouvela pas, s'empressant de rentrer au Théâtre-Italien. Depuis quelques années il a quitté définitivement une carrière qui avait été pour lui très-brillante, et l'on assure qu'aujourd'hui il occupe un emploi important dans l'administration des beaux-arts à Rome.

Un écrivain italien, Francesco Regli, affirme, dans son *Dizionario biografico*, que M. Mario, destiné d'abord à l'état militaire, était entré en 1830, avec le grade d'officier, dans le régiment des chasseurs sardes, alors en garnison à Gênes. Exilé à Cagliari pour un méfait de jeunesse, il aurait donné sa démission, qui n'aurait pas été acceptée, et se serait alors réfugié à Paris, où il fit apprécier dans les salons son adorable voix de ténor. C'est alors que, selon le même écrivain, un engagement lui aurait été proposé à l'Opéra, à raison de 1,500 francs par mois. Mais le jeune dilettante n'était pas en état de se présenter sur une scène de cette importance. Tout en acceptant le traité qui lui était offert, il se plaça, pour faire des études sérieuses, sous la direction de Ponchard et de Bordogni, et après deux ans de travail songea enfin à effectuer ses débuts, qui eurent lieu dans *Robert-le-Diable*, non le 2 décembre 1838, comme le dit Regli, mais le 30 novembre précédent. Après être resté quelque temps à l'Opéra, où d'ailleurs il avait été bien accueilli et où il avait adopté le pseudonyme de *Mario*, le jeune chanteur, dont la voix et le talent convenaient mieux au répertoire italien qu'au répertoire français, fut engagé au Théâtre-Italien, où il fit de brillants débuts. On a vu plus haut, d'après M. Mario lui-même, de quelle façon se continua sa carrière jusqu'au jour où il eut la fâcheuse pensée de reparaître sur la scène de l'Opéra.

Pendant les vingt-six ou vingt-huit années qu'il passa à notre Théâtre-Italien, M. Mario ne cessa d'y obtenir d'incontestables et légitimes succès. Les ouvrages qui constituaient son répertoire étaient *Tancredi*, *la Gazza ladra*, *il Barbiere*, *Mosè*, *Matilde di Sabran*, *la Cenerentola*, de Rossini; *Lucia di Lamermoor*, *Lucrezia Borgia*, *Poliuto*, *Anna Bolena*, *l'Elisire d'Amore*, *Don Pasquale*, de Donizetti; *la Sonnambula*, *il Pirata*, *Norma*, *i Puritani*, *la Straniera*, de Bellini; *Don Giovanni*, de Mozart, etc. Dans la seconde partie de sa carrière, il dut un regain de succès aux opéras de M. Verdi : *Ernani*, *i Lombardi*, *la Traviata*, *Rigoletto*, *il Trovatore*. Mais les premières années de M. Mario furent assurément les plus brillantes, alors qu'il se faisait entendre en compagnie de ces artistes à jamais illustres qui s'appelaient Tamburini, Lablache, Mmes Persiani, Sontag et Giulia Grisi. Il devint plus tard l'époux de cette dernière et célèbre cantatrice. A la fin de 1869, M. Mario tenait encore à Saint-Pétersbourg l'emploi des premiers ténors; mais sa voix était alors bien affaiblie, et il n'était plus que l'ombre de lui-même. C'est vers cette époque qu'il se décida à renoncer définitivement à une carrière qui avait duré pour lui plus de trente ans.

MARIOTTI (Olimpo), compositeur, né à Florence le 11 juin 1813, est mort en cette ville le 29 juillet 1868. D'abord professeur de chant, et comme tel attaché aux écoles musicales de sa ville natale, dont il fut ensuite l'inspecteur, il devint, en 1860, secrétaire de l'Institut musical. On doit à cet artiste, outre une sorte d'opérette intitulée *la Casa disabitata*, un oratorio, *Giuda Maccabeo*, exécuté vers 1860, plusieurs cantates, et un certain nombre de compositions religieuses.

MARIOTTI (Corisso), compositeur, professeur et écrivain musical, était né à Parme le 4 septembre 1827. Il commença l'étude de la musique avec Alinori, et eut ensuite Marcello pour professeur de contrepoint et de composition. S'étant fixé à Turin, il s'y livra à l'enseignement, et s'occupa surtout avec ardeur de populariser l'étude et la pratique du chant choral, principalement dans les classes laborieuses. Il écrivit et publia à ce sujet plusieurs recueils de chants populaires à une ou plusieurs voix, avec accompagnement de piano : *Tesoretto melodico*, *Braccio e Cuore*, *Primizie melogiunniche*. On doit aussi à cet

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

artiste, outre quelques romances et des airs de danse, outre un recueil de sept chant nationaux intitulé *il Canzoniere nazionale* (écrits sur des pièces de vers des meilleurs poètes italiens et parmi lesquels on cite surtout *il Tamburo di Novara* et *i Tre Colori*), la musique de trois opérettes sans conséquence qui furent représentées à Turin : *i Distratti*, *l'Oca* (1876) et *la Batracomiomachia*. Mariotti s'occupa aussi de critique musicale, et publia de nombreux articles non-seulement dans des feuilles spéciales, telles que *il Pirata*, *la Gazzetta musicale*, *il Trovatore*, mais aussi dans plusieurs journaux politiques de Turin : *l'Espero*, *la Gazzetta di Torino*, *il Conte di Cavour*, et *la Nuova Torino*. Corinno Mariotti mourut en cette ville, le 3 août 1876.

MARIUS (.....), facteur de clavecins, vivait à Paris à la fin du dix-septième et au commencement du dix-huitième siècle. On trouve dans le tome Ier du recueil ainsi intitulé : *Machines et inventions approuvées par l'Académie royale des sciences*, le modèle et la description d'un clavecin brisé dû à son invention, et qui, se pliant en deux au moyen de charnières, était d'un transport plus facile que les clavecins ordinaires. Mais là n'est pas ce qui a attiré l'attention sur le nom de Marius. Dans le recueil qui vient d'être cité (t. III, depuis 1713 jusqu'en 1719), cet artiste a donné, à la date de 1716, la description et le modèle gravé de trois clavecins « à maillets » inventés par lui, et qui étaient un acheminement direct vers la transformation que le clavecin a subie pour devenir le piano moderne. Voilà longtemps que l'on dispute sur ce sujet, que l'on discute pour savoir quel est le premier auteur de cette transformation, et que l'on met en avant les noms de Marius pour la France, de Cristofori pour l'Italie, et de Schroter pour l'Allemangne. Tout doute doit être, je crois, dissipé maintenant, grâce aux nouveaux documents mis au jour par mon savant collaborateur, M. Casamorata, dans l'article *Cristofori* du premier volume de ce Supplément, documents desquels il résulte que les premiers travaux de Cristofori en ce sens datent de 1709. Toutefois, comme sa découverte ne fut répandue que quelques années plus tard, et que les communications étaient autrement difficiles alors qu'aujourd'hui, on peut facilement croire que ni Marius ni Schroter n'eurent connaissance de ces travaux, et que chacun d'eux eut aussi, de son côté, l'idée de remplacer les sautereaux du clavecin par des marteaux ou « maillets. »

Au reste, dans un quatrième modèle, joint au trois précédents, Marius cherchait à marier l'ancien système avec sa propre combinaison, et il présentait à l'Académie des sciences un « quatrième clavecin à maillets et à sauteraux ». Enfin, cet inventeur donnait aussi le modèle d'un « orgue à soufflets, » imaginé par lui. C'est là, malheureusement, tout ce qu'on sait sur Marius et tout ce qui reste de lui, et il m'a été, pour ma part, impossible de découvrir aucun détail, aucun renseignement, aucun vestige d'information quelconque sur cet artiste intéressant, qui ne rencontra sans doute qu'indifférence et incrédulité.

Ce qu'il y a de plus singulier peut-être, c'est qu'on n'a retrouvé jusqu'à ce jour aucun specimen des fameux clavecins à maillets de Marius, tandis qu'on connait au moins trois exemplaires de ses clavecins repliés. J'en ai pu voir un, superbe de conservation, dans le beau musée instrumental de M. Alexandre Kraus, à Florence ; celui-ci, daté de 1713 et produisant la signature de son auteur dans ses divers compartiments, porte aussi cette mention : *Exclusif privilege du Roy*. Un autre, qui a figuré dans la galerie de l'art rétrospectif à l'Exposition universelle de Paris de 1878, appartient à la riche collection de M. Auguste Tolbecque. Enfin, un troisième fait partie du Musée instrumental du Conservatoire de Paris, et est ainsi décrit dans le catalogue de ce Musée : — « Cet instrument, d'une étendue de quatre octaves (de *si* grave à *fa*), se divise en trois sections se repliant l'une sur l'autre et se pouvant serrer dans un coffret de voyage. Sur la table d'harmonie, richement décorée, on lit le nom du facteur, et l'on apprend qu'il jouissait d'un *exclusif privilège du roy*. C'est en 1700 que Marius inventa ce clavecin portatif dont les *Mémoires de Trévoux* (de 1703, p. 1292) ont parlé avec éloges. »

MARK (Le docteur), dilettante passionné, fut en Angleterre l'un des propagateurs les plus infatigables de la musique parmi les enfants, et fonda un collége de musique qu'il dirigeait en personne. Cet homme dévoué et convaincu mourut à Manchester le 2 janvier 1868. Dans le dernier rapport publié par lui sur le Collége de musique dont il était le créateur, le docteur Mark établit que dans l'espace de vingt ans il avait donné 9,586 concerts et 5,250 conférences devant 7,645,791 enfants et 5,255,689 adultes ; qu'il avait fait exécuter l'Hymne national 9,982 fois ; qu'il avait parcouru 296,690 milles (95,563 lieues), et qu'il avait dépensé 115,000 livres sterling, indépendamment de 25,000 livres à lui appartenant, soit une somme totale de trois millions 500,000 francs. Outre son collége de musique, le docteur Mark avait créé plusieurs Conservatoires, et organisé un grand nombre de corps de musique

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

enfantins qu'on appelait *les Petits Hommes*; enfin plus de 5,500 classes de jeunes élèves, tant publiques que privées, avaient reçu l'enseignement musical d'après son système.

MARLET (L'abbé), prêtre et musicien, vivait à Paris vers le milieu du dix-huitième siècle. Il a écrit la musique d'une pastorale religieuse : *Jésus naissant adoré par les bergers*, qui fut représentée en 1744 dans la maison des Demoiselles de l'Enfant Jésus.

* **MARLIANI** (Le comte MARC-AURÈLE). — Ce compositeur écrivit, en société avec MM. Benoist et Ambroise Thomas, la musique du ballet *la Gipsy*, représenté à l'Opéra le 28 janvier 1839. — C'est le 8 mai 1849 que cet artiste patriote périt sous les murs de Bologne, mortellement frappé par une balle ennemie.

MARLOW (Madame), cantatrice dramatique allemande fort distinguée, née vers 1838, appartenait en 1859 au théâtre de Stuttgard, où elle obtenait de très-grands succès et où elle restait jusqu'en 1864. Possédant une superbe voix de soprano, pleine et étendue, souple et expérimentée, que venait aider un talent scénique d'une rare valeur, cette artiste se faisait applaudir dans les rôles des genres les plus opposés, et jouait tour à tour *les Huguenots*, *la Fiancée*, *Robert-le-Diable*, *Marta*, *Stradella*, *le Philtre*, *le Pardon de Ploermel*, *la Fille du régiment*, *les Diamants de la couronne*, etc. Très-remarquable et très-diverse d'ailleurs comme cantatrice, elle n'obtenait pas moins de succès au concert qu'au théâtre, et faisait apprécier dans l'oratorio un chant plein d'onction, de largeur et de majesté.

En 1864, Mme Marlow se faisait entendre avec succès au théâtre Kroll, de Berlin, puis, dès le commencement de l'année suivante, rentrait au théâtre royal de Stuttgard. Bientôt, elle entreprenait un voyage en Italie. C'est alors (août 1865) qu'un journal annonçait sa mort en ces termes : — « Mme Marlow, la célèbre *prima donna* de l'Opéra royal de Stuttgard, voyageant en Italie, s'était arrêtée à Ravenne pour visiter le tombeau du Dante, et y est morte après une courte indisposition. » Cette fâcheuse nouvelle était démentie huit jours après, et cependant je constate que depuis lors on n'a plus en aucune façon entendu parler de Mme Marlow.

* **MARMONTEL** (ANTOINE-FRANÇOIS), compositeur et professeur de piano au Conservatoire de Paris, n'a cessé, depuis trente ans, de remporter des succès constants dans la personne des élèves qu'il forme dans cet établissement. Parmi ceux-ci, je me bornerai à citer les noms de MM. Ernest Guiraud, Paladilhe, Alphonse et Edmond Duvernoy, Joseph Wieniawski, Thurner, Georges Bizet, Théodore Dubois, Ketten, Henri Fissot, Diémer, Lavignac, Lepot-Delahaye, Dolmetsch, Paul Chabeaux, Bourgeois, Berthemet, Thibaud, Suiste, Servantes, Thomé, Lack, etc., etc. Le temps qu'il consacre à l'enseignement n'empêche pas M. Marmontel de se livrer à d'importants travaux de composition, et le nombre des œuvres publiées par cet excellent artiste dépasse aujourd'hui le chiffre de 120. Je signalerai particulièrement les suivantes : *L'Art de déchiffrer*, 100 études élémentaires et progressives de lecture musicale (Paris, Heugel); *École élémentaire de mécanisme et de style*, 24 petites études caractéristiques, op. 6 (Paris, Legouix); 24 Études spéciales et progressives, op. 9 (Paris, Grus); 24 Études d'agilité et d'expression, op. 45 (id., id.); 24 Grandes Études de style et de bravoure, op. 85 (Paris, Heugel); 30 Petites Études de mécanisme et mélodiques, op. 80 (id., id.); 25 Études progressives de mécanisme et d'expression, op. 62 (Paris, Legouix); 24 Grandes Études caractéristiques, op. 45 (Paris, Grus); École de mécanisme, op. 105, 106 et 107 (Paris, Heugel); 50 Études de salon, op. 108 (id., id.); *l'Art de déchiffrer à 4 mains*, 50 Études mélodiques et rhythmiques, op. 111 (id., id.); Sonate en *ré* majeur, op. 8 (id., id.); 2e Sonate (id., id.); Nocturnes, op. 10, 11 et 12 (Paris, Grus); 3 Sérénades, op. 21, 56 et 109; 2 Morceaux de salon, op. 23 et 24 (Paris Grus); 3 Thèmes variés, op. 49, 63 et 78; 3 Mélodies caractéristiques, op. 19 (Paris, Grus); 2 Marches caractéristiques, op. 37 (Paris, Heugel); 2 Polonaises, op. 40 et 92 (Paris, Escudier); 3 Mazurkas, op. 35 (Paris, Maho); Marche triomphale, op. 68 *bis* (Paris, Gérard); 3 Rêveries, op. 95 (Paris, Escudier); *Sous bois*, 2 pièces caractéristiques, op. 113 (Paris, Heugel); 2 Menuets, op. 114 (id., id.); 3 Pièces caractéristiques, op. 117 (id., id.); *Fleurs de bruyère*, 3 pièces caractéristiques, op. 83 (Paris, Escudier); *Napolitana*, étude de concert, op. 39 (id., id.); *Chants du Nord*, 2 mazurkas, op. 30 (Paris, Heugel).

On doit aussi à M. Marmontel les écrits suivants : 1° *Petite Grammaire populaire, théorie raisonnée des principes élémentaires*, Paris, Grus; 2° *Vade-mecum du professeur de piano, catalogue gradué et raisonné des meilleures méthodes et œuvres choisies des maîtres anciens et contemporains*, Paris, Heugel, in-12; 3° *Art classique et moderne du piano, conseils d'un professeur sur l'enseignement technique et l'esthétique du piano*, Paris, Heugel, in-12; 4° *les Pianistes célèbres, silhouettes et médaillons*, Paris, Heugel, 1878. in-12.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

La date exacte de la naissance de M. Marmontel est le 18 juillet 1816.

Le fils de cet artiste, M. *Émile-Antonin-Louis Marmontel*, né à Paris le 24 novembre 1850, a fait ses études au Conservatoire de cette ville, où il a obtenu le second prix de solfège en 1861 et le premier l'année suivante, le second accessit de piano en 1864, le second prix en 1865, le premier prix en 1867, un troisième accessit d'harmonie et accompagnement en 1868, le premier prix en 1869, enfin le second prix de fugue en 1870, et en 1873 une mention honorable au concours de Rome. M. Marmontel fils, qui est aujourd'hui professeur de solfège au Conservatoire, a publié diverses compositions, parmi lesquelles une marche pour musique militaire, une grande sonate pour piano et plusieurs morceaux de genre pour le même instrument.

* **MARQUE** (Pierre-Auguste), violoniste et compositeur de musique de danse, est mort à Paris au mois de décembre 1868.

MARQUES (Joaquim-José), musicographe portugais, amateur distingué, écrivain aussi consciencieux que modeste, a rendu de grands services à la littérature musicale de son pays. Plein d'enthousiasme pour l'art, il a prodigué à tout le monde ses livres, ses recueils de musique, ses notes personnelles, fruit d'immense travaux, sans qu'on l'ait, dans la plupart des cas, remercié jamais d'un seul mot. Il a fait des sacrifices de toute espèce pour rappeler la classe des musiciens de Lisbonne, dans laquelle tous les sentiments d'honneur et de dignité professionnels semblent éteints, à leurs devoirs envers l'art, envers le pays et ses glorieuses traditions artistiques. M. Marques a fondé des journaux, a mis sa plume au service de toutes les entreprises utiles, sans aucun souci de son temps, de ses intérêts, de sa santé même, et malgré des conditions très-modestes de fortune, malgré des déceptions de toutes sorte, il n'a jamais manqué de courage dans la lutte ni perdu la foi dans l'idéal de l'art; de plus, il a su communiquer à quelques rares prosélytes l'enthousiasme qui l'anime, et recruter deux ou trois travailleurs qui l'ont aidé dans l'*Arte Musical*, de Lisbonne. Ce journal, qui a dû suspendre sa publication après deux années de luttes (1874-1875), a marqué une ère nouvelle à Lisbonne, où les feuilles artistiques n'avaient tendu jusqu'alors, tout comme en Italie, qu'aux plus ignobles buts; M. Marques y a publié : *Chronologia da Opera em Portugal* (plus de 20 articles), *Estudos sobre a historia da musica em Portugal* (15 articles), d'après le manuscrit de M. Platon de Vaxel (1), etc., etc.

(1) La rédaction de ces articles appartient à M. Joaquim M. Marques a fourni au *Jornal do Commercio*, le premier journal de Lisbonne, une foule d'articles relatifs à la musique ; c'est lui qui, avec M. le docteur Ribeiro Guimarães (*Voy.* ce nom), qui vient, hélas ! de mourir il y a quelques mois, a éveillé et répandu le goût pour les études de musicographie, revenant sans cesse et à tous propos sur les questions les plus importantes de l'histoire de l'art. Je tiens à rendre ici cet hommage à M. Marques, car je lui dois, plus que tout autre, des services inappréciables pour mes travaux. M. Marques est né à Lisbonne en 1836. J. DE V.

MARQUES (José-Martinho), né à Macau, possession portugaise en Chine, fit ses études au collège de Saint-Joseph de ladite ville, et devint ensuite interprète officiel du gouvernement et des légations étrangères. On a de lui : *Principios elementares de musica*, Macau, 1853. Je ne connais pas cet ouvrage. J. DE V.

MARQUÉS (Miguel), compositeur espagnol, a fait représenter sur l'un des théâtres de Madrid, le 24 novembre 1875, une *zarzuela* en trois actes intitulée *la Monja al ferez*.

MARQUEZ (Antoine **LESBIO**). — Voyez **LESBIO** (Antonio-Marques).

MARRACO (José), compositeur espagnol contemporain, a fait exécuter dans la cathédrale de Barcelone, le 30 janvier 1868, une messe de *Requiem* pour voix seules, chœur et orchestre.

MARTEL (L'abbé A.), est l'auteur d'un ouvrage publié sous ce titre : *Méthode de plain-chant selon le rit romain, suivie des Principes comparés du chant musical*. Je ne connais que la « seconde édition, corrigée, » de cette Méthode (Fréjus, impr. Perreymond, in-12).

MARTI (Anselme), compositeur, né vers le milieu du dix-huitième siècle, entra au couvent d'Engelberg (Suisse) en 1779. « C'était, dit M. George Becker (*la Musique en Suisse*) un organiste et compositeur de grand mérite, qui a laissé des œuvres en tous genres : messes, motets, opérettes, etc. »

MARTI (Le P. José), compositeur et maître de chapelle espagnol, naquit à Tortosa en 1719, et prit, à l'âge de trente ans, l'habit de moine bénédictin au fameux couvent de Montserrat, où il devint professeur de musique. A cette époque il était déjà prêtre et avait occupé les fonctions de maître de chapelle dans une cathédrale. Il mourut à Montserrat, le 3 janvier 1763. Le P. Marti a laissé plusieurs œuvres de musique religieuse que l'on dit fort distinguées, entre autres un cantique pour la Nativité de Jésus-Christ, et

José Marques, qui a fourni à M. de Vaxel, amateur russe, les documents les plus précieux pour son travail.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

des *Lamentations de la semaine sainte*, avec orchestre, qui sont conservées dans les archives du couvent de Montserrat.

MARTIN (Robert), musicien distingué qui vivait dans la seconde moitié du quinzième siècle, fut organiste du grand orgue à l'église métropolitaine de Rouen, de 1483 à 1488.

MARTIN (Michel), artiste distingué, qui vivait dans la première moitié du dix-septième siècle, fit ses études à la maîtrise de la cathédrale de Rouen, s'établit ensuite à Paris comme professeur, puis devint maître de la chapelle de Laon, et enfin dirigea la maîtrise de la cathédrale de Rouen, de 1632 à 1634. Il mourut sans doute en cette dernière année.

* **MARTIN** (Jean-Blaise), célèbre chanteur de l'Opéra-Comique. — Dans son *Histoire du Conservatoire*, Lassabathie, qui a eu en mains tous les documents originaux nécessaires à son travail, donne à cet artiste le prénom de Nicolas, qui peut-être vient nou se substituer, mais s'ajouter aux deux précédents, et fixe la date de sa naissance au 24 février 1768. Quant à celle de sa mort, c'est le 28 et non le 18 octobre 1837, ainsi qu'une erreur d'impression l'a fait dire dans la *Biographie universelle des Musiciens*. Martin était devenu professeur de chant au Conservatoire le 1er avril 1816, et avait donné sa démission après deux années d'exercice, le 1er avril 1818; il reprit ces fonctions le 1er octobre 1832, et les conserva jusqu'au 1er octobre 1837.

* **MARTIN** (Julien), connu sous le nom de **MARTIN D'ANGERS**. — Au nombre des écrits de cet artiste, il faut signaler la brochure suivante : *De l'Avenir de l'Orphéon et de toutes les écoles populaires de musique en France*, Paris, 1846, in-8°.

MARTIN (Charles), pianiste, professeur et compositeur allemand, né à Berlin en 1808, mort en cette ville au mois d'avril 1875, s'est fait connaître par la publication d'un assez grand nombre de morceaux de genre pour le piano, consistant en divertissements, pots-pourris, valses, petites fantaisies, etc. Tout cela, je crois, est sans grande valeur.

MARTIN (N.), né à Marseille en 1810, fit ses premières études musicales dans cette ville, à la maîtrise de l'église métropolitaine de Saint-Martin. Il y apprit le solfége de Gebelin, maître de chapelle, et de Mey, organiste. Au sortir de la maîtrise, il s'essaya d'abord dans la carrière commerciale à laquelle ses parents le destinaient, puis, ayant triomphé de leurs hésitations, suivit définitivement la voie artistique, vers laquelle il se sentait attiré. Ayant obtenu au concours une place de contrebassiste au Grand-Théâtre de Marseille, il compléta ses études sous la direction de Maccary, qui lui enseigna l'harmonie, et de Barsotti, fondateur et directeur du Conservatoire de Marseille, qui le chargea plusieurs fois de le suppléer dans ses cours. Ce fut à cette époque qu'il enseigna les premières notions de l'harmonie a son ami d'enfance, François Bazin, plus tard professeur de composition au Conservatoire de Paris, et membre de l'Institut. En 1831, il se rendit à Paris, muni de lettres de recommandation pour Cherubini et Choron, et fut admis comme pensionnaire à l'école de ce dernier, d'où sont sortis tant d'artistes distingués.

Il devenait peu après répétiteur des classes de *contralti* et de basses et mettait à profit son séjour à l'institution, en reprenant ses études d'harmonie et de contrepoint avec Nicou-Choron, gendre du directeur. Choron étant mort et l'école fermée, il fut désigné au concours parmi le petit nombre d'élèves choisis par Cherubini, pour achever leurs études au Conservatoire. Il y suivit les cours de haute composition de Berton. Après trois ans de séjour au Conservatoire, il quitta cette école, à la suite d'un différend avec Cherubini, et, sur la recommandation d'Halévy, entra à l'Opéra comme artiste du chant. Il y resta jusqu'au mois de mai 1846, sans s'y faire remarquer, par suite d'une timidité excessive qui paralysait ses moyens et l'empêchait de tirer parti d'une bonne voix de basse-taille, et de son talent peu commun de musicien. Deux mois plus tard, il était appelé à Marseille par M. Reynard, maire de cette ville, pour fonder au Conservatoire les classes de solfége pour les demoiselles.

M. Martin occupe encore actuellement ces fonctions, où il a rendu les plus grands services, et où il a témoigné d'éminentes qualités. Il n'a cessé de maintenir son enseignement au niveau le plus élevé, et sa classe est certainement une des plus fortes de ce genre qu'il y ait dans les écoles spéciales françaises. C'est par centaines qu'il faudrait citer les noms des élèves devenus aujourd'hui des artistes et des professeurs distingués, qui lui doivent une solide éducation musicale. En dehors des procédés connus, M. Martin emploie volontiers dans ses cours la lecture, sans aucun accompagnement, de parties instrumentales travaillées d'une façon intéressante, comme, par exemple, celles des œuvres de J. S. Bach pour piano, orgue ou orchestre, dont les dessins fugués et les intonations ardues habituent la voix et l'oreille des élèves à toutes les combinaisons harmoniques et rythmiques. On lui doit aussi l'adoption, pour les classes supérieures,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de la lecture de manuscrits composés par les élèves eux-mêmes. Ce mode d'enseignement, adopté à Paris, l'a été aussi récemment à Toulouse à la suite d'une visite que fit à la classe de M. Martin M. Mériel, directeur du Conservatoire de cette ville.

M. Martin a écrit pour la société chorale Trotebas, qu'il a dirigée pendant quinze ans et dont il avait été fondateur en 1828, diverses œuvres, messes, motets, litanies et chœurs d'une valeur incontestable. Toutes ces pièces, qui n'ont malheureusement pas eté publiées, sont écrites avec clarté et élégance, sans cette aridité et cette recherche qu'on trouve quelquefois chez les artistes habitués à l'enseignement. Sa messe en *sol majeur* est une œuvre très-distinguée.

M. Martin a acquis dans le midi de la France une légitime notoriété comme bibliographe érudit. Cet artiste modeste est parvenu, au prix d'efforts considérables et incessants, à accumuler dans sa bibliothèque de véritables trésors. Cette bibliothèque est une des plus riches et des plus intéressantes qui existent en province. Elle ne compte pas moins de dix mille volumes et partitions, parmi lesquels les raretés abondent.

On y trouve à peu près toutes les partitions d'orchestre anciennes et modernes : Lulli, Campra, Destouches, Marais, Rameau, Mondonville, Gluck, Monsigny, Grétry, Dalayrac, Catel, Méhul, Cherubini, Gossec, Berton, Boieldieu, Auber, etc.

La partie théorique est on ne peut plus complète : elle renferme presque tous les livres, histoires et traités les plus recherchés des bibliophiles. — Pour l'Italie, F. Gafforius, Vannius, Spataro, Zacconi, Canuntius, Lanfranco, Artusi, Berardi, V. Galileo, Zarlino, le père Martini, Sabattini, Tartini, Eximeno, Bononcini, Mattei, etc., jusqu'aux plus récentes publications.

Pour l'Allemagne ; Glareanus, G. Printz, Fregius, tous les ouvrages de Mattheson, Kirnberger, Marpurg, Sorge, l'abbé Vogler, Forkel, F. et H. Bellermann, Rochlitz, Winterfeld, C. M. Weber, G. Weber, Kiesseweter, Kandler, etc.

Pour l'Angleterre, T. Morley, Butler, Simpson, Hawkins, Busby, Burney, W. Jones, Pepusch, etc.

Pour la France, le père Jumilhac, le livre d'orgue de Titelouze, tous les ouvrages du père Mersenne, les tons du père Maillard, Rameau, Descartes, A. Gantez, Bacilly, Bérard, l'abbé Roussier, Laborde, Diderot, Grimm, J. J. Rousseau, A. Choron, Lafage, H. Vincent, Coussemaker, Fétis, etc.

Pour l'Espagne et le Portugal, la *lyra Hispaña* de M. Eslava, plusieurs traités de la plus grande rareté, entre autres par J. de Ulloa (dédié à Ignace de Loyola.) — De même pour la Hollande et la Russie.

Les auteurs grecs et latins de l'antiquité et du moyen âge sont représentés par Meibomius, J. Vossius, T. Wallis, V. Galilée, Doni, saint Augustin, Boëtius, Cassiodorus, le précieux recueil de l'abbé Gerbert, sa suite par Coussemaker, les travaux de Perne sur les trouvères et de Villoteau sur la musique orientale, et a peu près toutes les histoires de la musique publiées jusqu'à nos jours.

On doit signaler encore la collection complète, depuis 1798, de la *Gazette musicale* de Leipzig ; la *Cœcilia* de Mayence ; la *Revue et Gazette musicale* depuis sa fondation, etc. ; quelques MANUSCRITS AUTOGRAPHES, parmi lesquels un intermède bouffe inédit et non achevé de J. B. Pergolèse ; un *miserere* de Jomelli ; des préludes et fugues pour clavecin de Durante; une messe à deux chœurs par Abbo; des solfèges de Columacci; des motets de Choron; une cantate inédite de Berlioz, etc.

M. Martin possède toutes les éditions de Hændel, y compris ses opéras publiées par Walsh, toutes les éditions des psaumes de Marcello, les collections contemporaines de Mozart, Beethoven, Bach, etc., par Breitkopf et Hærtel, le Palestrina publié par l'abbé Alfieri à Rome, etc., et, comme musique madrigalesque, Orlando Lassus, Arcadelt, les deux Gabrielli, Palestrina, Cyprien de Rore, Philippe de Mons, Clément Jannequin, Josquin Desprez, J. Mouton, J. Certon et cent autres aussi célèbres.

C'est à dessein qu'une mention aussi détaillée a été faite ici de cette bibliothèque. C'est en effet un véritable devoir d'appeler sur elle l'attention. On doit souhaiter que ces richesses ne se dispersent pas, et qu'une bibliothèque publique en fasse l'acquisition pour qu'elles puissent être mises utilement à la disposition des connaisseurs et des érudits. AL. R—D.

MARTIN (ALEXANDRE), violoniste et compositeur, né à Varsovie en 1825, d'un père français et d'une mère polonaise, mourut en cette ville en 1856. Après avoir travaillé le violon et l'harmonie, il se livra à la composition, écrivit quelques morceaux de musique instrumentale, puis, désireux de se produire au théâtre, s'exerça à mettre en musique différentes poésies de Byron, de Mickiewicz et de Walter Scott. Il composa ensuite deux ouvertures, et commença à écrire la partition d'un opéra dont le livret, emprunté au *Corsaire*, de Byron, lui avait été confié par Joseph Korzeniowski ; mais avant même de l'avoir terminé, il en entreprit un second, *Wianki*, sur un poème

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de B. Gwozdecki, et l'acheva assez rapidement. Il fit entendre quelques morceaux de ce dernier ouvrage dans une réunion particulière, où ils produisirent un effet considérable. Malheureusement, la mort le surprit, à peine âgé de trente et un ans, avant qu'il pût tirer parti de son œuvre.

Martin, qui appartenait comme alto à l'orchestre du théâtre de Varsovie, a laissé les compositions suivantes : 1° Grande Fantaisie pour violon, avec accompagnement de piano, dédiée à K. Baranowski ; 2° Nocturne pour violoncelle, dédiée à Szabliuski ; 3° Deux Épisodes pour violoncelle ; 4° Fantaisie pour hautbois, dédiée à M. Malik ; 5° Mazurke pour piano, dédié à M. Lapezynski ; 6° Élégie pour deux violons, alto et violoncelle ; 7° Marche pour musique militaire ; 8° Polonaise pour violon et violoncelle obligés, avec accompagnement d'orchestre ; 9° Marche funèbre, pour trois trompettes, trois trombones, et chœur. Ce dernier morceau a été exécuté aux funérailles de Martin.

MARTINEZ (Vicente), prêtre et musicien espagnol, né dans la première moitié du dix-huitième siècle, devint maître de chapelle de la cathédrale d'Albarracin le 19 juin 1764, et mourut en cette ville le 10 février 1777. On a conservé dans les archives de la cathédrale d'Albarracin les compositions suivantes de cet artiste, écrites spécialement par lui pour le service de sa chapelle : 2 *Laudate* à 6 voix ; une séquence dite du Saint-Esprit, à 6 voix ; 3 messes à 4 et à 6 voix, et 2 messes dites du dimanche, à 6 voix ; 5 lamentations, à 6 voix ; un motet à 5 voix, pour le dimanche des Rameaux ; une séquence dite du *Corpus*, à 7 voix ; un *Adjuvamus* à 4 voix ; enfin 124 cantates et cantiques (*villancicos*) à 5, 6 et 8 voix.

MARTINEZ (Nicolas-Gonzalez), compositeur espagnol contemporain, organiste de l'église paroissiale de San-José, de Madrid, a entrepris il y a quelques années, conjointement avec M. Lopez Juarranz, une publication à laquelle les deux artistes ont donné ce titre : *El Canto sacro, publicacion religiosa-musical, dedicada à S. S. Pio IX* (Madrid, Andres Vidal).

***MARTINI** (Jean-Paul-Égide). — Ce compositeur distingué a été l'objet d'un travail biographique assez étendu, qui a paru sous ce titre : *Martini*, par Arthur Pougin (Paris, impr. Chaix, 1864, in-8° de 32 pp.). On peut utilement consulter aussi, à son sujet, l'*Éloge de Martini* que la princesse Constance de Salm a publié, avec ceux de Sedaine et de Gaviniés, dans le tome IV de ses Œuvres complètes (Paris, 1842, in-8). Je me bornerai à mentionner ici un petit opéra qui n'a point été compris au nombre de ses ouvrages dramatiques, *le Nouveau-Né* ; cet opéra, écrit à l'occasion de la naissance du duc d'Enghien, fut représenté à Chantilly, sur le théâtre particulier du prince de Condé, au mois de novembre 1772.

MARTINI (Andrea), célèbre sopraniste italien qui naquit à Sienne (Toscane) vers 1763, est généralement connu sous le sobriquet de *Senesino*, mais ne doit pourtant pas être confondu avec François Bernardin, dit aussi Senesino, qui brillait à Londres du temps de Hændel. Du reste, ce Senesino *junior* était, lui aussi, un parfait musicien et excellent chanteur, doué d'un soprano magnifique. Son chant était d'un fini exquis, et empreint d'une douce mélancolie. Pendant sa jeunesse, Senesino chanta avec beaucoup de succès sur les principaux théâtres d'Italie, et, doué d'une jolie figure, il jouait ordinairement sur les théâtres de Rome les rôles de femmes. En 1792 il obtint la place de second sopraniste dans la musique de chambre et chapelle du grand-duc de Toscane, et en 1797 il y succéda à Veroli dans la place de premier sopraniste, qu'il occupa jusqu'à ce que les événements politiques eussent contraint le grand-duc à abandonner ses États. En 1815, après la restauration du gouvernement grand-ducal, la musique de la cour ayant été reconstituée, Senesino y reprit sa place, que cependant il ne conserva pas longtemps. L'affaiblissement de sa santé l'obligea en effet à prendre sa retraite en 1819, et peu de temps après, c'est-à-dire le 19 septembre de la même année, il mourut à Florence, regretté de tous ceux qui le connaissaient, car il était généralement aimé et estimé, tant à cause de son habileté que pour la bonté de son caractère et ses manières pleines de distinction. Senesino était grand amateur de beaux-arts, et particulièrement de gravures, dont il avait réuni dans sa maison une collection riche et choisie.

L.-F. C.

MARTINUS (.....), poète et musicien polonais du seizième siècle, naquit à Léopol, en Gallicie, fit ses études littéraires à l'Université de Cracovie, et travailla ensuite la musique avec Sébastien de Felsztyn, théoricien et auteur de plusieurs ouvrages didactiques. Ses progrès furent tels, dit-on, et il atteignit une telle perfection qu'il surpassa tous ceux qui avaient étudié la musique à Rome. « En 1540, dit M. Albert Sowinski dans ses *Musiciens polonais et slaves*, il fut nommé organiste de la cour de Sigismond-Auguste, roi de Pologne, et conserva cette place jusqu'à la mort du roi, arrivée en 1572. Il publia une *Année entière* pour l'Église, qui a été adoptée par tous les diocèses catholiques de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Pologne. Les mélodies de Martinus, douces et chantantes, surpassaient tout ce qu'on avait entendu jusqu'alors en Pologne; il possédait en même temps beaucoup de talent pour la poésie, et rédigea le texte de la plupart de ses cantiques; mais c'est surtout dans ses compositions religieuses qu'il ne pouvait être assez admiré. Simon Starowolski, son historien, fait grand éloge des chants chorals qui étaient exécutés aux processions de Pâques; il ajoute aussi que Martinus dédia ses compositions à Mgr saint Martin de Tours, son patron, en signe de respect et de vénération. » D'après Starowolski et Zimorowicz, Martinus aurait inventé de nouveaux instruments de musique. Sur la fin de sa vie, il se retira à Léopol, sa ville natale, où il mourut en 1589. Un de ses biographes a fait son éloge en ces termes : « O Martinus, noble rejeton « d'Apollon, digne des couronnes de laurier et « des chants d'éloges que t'a décernés l'Italie! « Tu les as mérités par ton génie, par ta vertu, « par ton courage. Plus d'une fois, dans une « lutte engagée, le génie de l'Italie a dû, en « rougissant, le céder au génie de la Pologne. « Après tant de lauriers, ceins ton front de la « couronne de la gloire immortelle. » M. Sowinski affirme qu'un seul exemplaire des compositions de Martinus avait été conservé, qu'il se trouvait à la bibliothèque de Zaluski, et qu'il fut perdu avec elle.

MARTUCCI (GIUSEPPE), pianiste et compositeur italien, fils d'un chef de musique militaire, est né à Capoue le 6 janvier 1856. Après avoir, dès l'âge de six ans, commencé l'étude du piano avec son père, il se présenta, en 1867, à l'examen d'admission au Conservatoire de Naples, et l'emporta sur tous ses concurrents pour l'unique place qui se trouvait alors vacante. Il eut comme professeurs dans cet établissement B. Cesi pour le piano, Carlo Costa pour l'harmonie accompagnée, enfin MM. Paolo Serrao et Lauro Rossi pour le contre-point et la composition. Il fit des études très-brillantes, sortit du Conservatoire en 1872, et se livra aussitôt à l'enseignement. Cependant son talent de virtuose, déjà remarquable, se développait chaque jour de plus en plus, et le jeune artiste, après s'être produit à Naples avec beaucoup de succès, dans plusieurs concerts, fit un voyage à Rome, où il ne fut pas moins bien accueilli. En 1875, il se fit entendre à Milan, et du premier coup produisit une impression profonde, grâce à l'excellence de son mécanisme, à ses grandes qualités de musicien, à son style pur, élevé, à son exécution ferme et colorée, à son jeu à la fois noble et expressif. Deux ans plus tard il se produisit de nouveau dans la même ville, et cette fois il excita, dit-on, un véritable enthousiasme. Il avait fait précédemment un voyage en Angleterre, et s'était vu accueillir avec beaucoup de faveur dans les concerts donnés par lui à Londres et à Dublin. M. Martucci paraît être de la race des grands artistes, et il semble destiné à fournir une carrière extrêmement brillante.

Ce jeune virtuose s'est produit aussi comme compositeur, et, quoiqu'à peine âgé de vingt-deux ans, il a déjà publié une quarantaine d'œuvres qui se distinguent sinon toujours par une grande originalité, du moins par de rares qualités de facture, de style et d'inspiration; on remarque, parmi ces compositions : 6 Caprices, op. 2, 3, 12, 15, 24 et 26; 2 Mélodies, op. 16 et 21; 1re Sonate pour piano, op. 34; Sonate pour piano et violon, op. 22; Polonaise, op. 19; 3 Barcarolles, op. 20, 30 et 31; 4 Romances, op. 27 et 31; Étude de concert, op. 9; *Allegro appassionato*, op. 13; 2 Fugues, op. 14 et 18; Tarentelle, op. 6; *Scherzo*, op. 23; Fantaisie en *ré* mineur, pour 2 pianos, op. 32; *Canto religioso*; Mazurka; etc.

Au commencement de 1878, M. Martucci a obtenu le premier prix dans un concours ouvert par la *Società del Quartetto*, de Milan, pour la composition d'un quintette pour piano et instruments à cordes. Presque aussitôt il vint à Paris, s'y produisit simultanément comme virtuose et comme compositeur, et y obtint de vifs succès, légitimés par un talent à la fois très-pur, très-sobre, très-fin et très-délicat.

* **MARX** (ADOLPHE-BERNARD), est mort à Berlin le 17 mai 1866. On doit à cet artiste laborieux des mémoires publiés sous ce titre : *Erinnerungen aus meinem leben* (Souvenirs de ma vie), Berlin, Otto Janke, 2 vol.

MARX (C.....-R.....), pianiste, violoniste et compositeur, né à Arnheim (Pays-Bas) le 7 juillet 1814, était fils d'un artiste qui occupait les fonctions de directeur de la musique de cette ville, et qui, né à Salefeld le 4 mars 1777, mourut à Arnheim le 31 août 1851. L'artiste qui est l'objet de cette notice eut pour maître J. H. Kleine et J. Bertelman, et, après avoir fait un voyage en Allemagne, revint dans sa ville natale, où en 1845 il succéda à son père, et où il fut nommé successivement chef d'orchestre de la Société de Sainte-Cécile, président et directeur de la Société *Euphonia*, directeur honoraire de la Société musicale des Pays-Bas, chef de musique de la garde bourgeoise et organiste de l'Église luthérienne. Il mourut à Arnheim, le 23 février 1862. Marx a publié des *lieder*, des ballades, des chœurs pour voix d'hommes, et divers morceaux pour le piano et pour le violon.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

MARZANO (.....), compositeur italien, a donné sur le théâtre de Salerne, au mois de juillet 1872, un opéra sérieux en quatre actes, dont le sujet était tiré de l'histoire de cette ville, et qui avait pour titre *i Normanni a Salerno*.

MASCHER (E.....), compositeur allemand, fils d'un maître de chapelle d'Heilbronn, a fait représenter en cette ville, au mois d'avril 1866, une opérette intitulée *le Postillon d'amour*.

MASCIA (Giuseppe), compositeur amateur, né à Barletta, dans la province de Bari, le 3 février 1808, se livra avec ardeur à l'étude de la musique tout en étudiant la jurisprudence, à laquelle il était destiné par sa famille, et ne cessa jamais de la cultiver malgré les hautes fonctions qu'il occupa dans la suite. Il travailla d'abord le violon, puis suivit un cours complet de composition avec Giacomo Tritto. Dès 1826 il devint directeur de la Société philharmonique napolitaine, pour laquelle il écrivit de nombreuses compositions instrumentales. Il s'occupa aussi de littérature spéciale, fut jusqu'en 1858 l'un des collaborateurs assidus de la *Gazzetta musicale* de Naples, et depuis 1868 jusqu'à ce jour n'a cessé de donner au journal *Napoli musicale* de nombreux articles sur l'esthétique et l'histoire de l'art. Les compositions de M. Mascia, tant vocales qu'instrumentales, ne s'élèvent pas à moins de cent cinquante, soit dans le genre libre ou classique, dans le sacré ou dans le profane.

***MASCITI** ou **MASCITTI** (Michel), violoniste et compositeur italien. — Je crois que l'on se tromperait en prenant trop à la lettre l'assertion de la *Biographie universelle des Musiciens*, disant que cet artiste était né « dans les dernières années du dix-septième siècle, » car, dès le mois de novembre 1704, le *Mercure* parlait ainsi de cet artiste : — « M. Michel Mascitti, Italien, a fait graver ici un livre de douze sonates, six à violon seul avec la basse, et six à deux violons avec la basse. Ce livre est dédié à S. A. R. le duc d'Orléans..... L'auteur de cet ouvrage s'est acquis beaucoup de réputation depuis qu'il est à Paris. Il a eu le bonheur de plaire au grand prince que je viens de nommer, qui ne se trompe jamais en gens de mérite. M. Mascitti a eu l'honneur de jouer devant le Roy, devant Monseigneur le Dauphin, et par conséquent devant toute la cour, dont il a esté fort applaudi. » Il paraît donc probable que Mascitti était établi à Paris dès la fin du dix-septième siècle ou les premiers jours du dix-huitième.

* **MASINI** (François), compositeur italien qui a passé la plus grande partie de sa vie en France, a écrit des centaines de romances et de mélodies qui se faisaient remarquer par une grâce aimable et élégante, un sentiment tendre et expressif, auxquels elles durent un très-réel succès. Pendant fort longtemps, Masini publia chaque année un album, ainsi que le faisaient A. de Latour, Clapisson, Frédéric Bérat, Mmes Victoria Arago, Loïsa Puget, etc., et ses compositions distinguées étaient recherchées des amateurs et se chantaient dans tous les salons. Cependant Masini ne vit point la fortune lui sourire, et lorsqu'en 1863 une grave affection de poitrine vint mettre ses jours en danger, il fallut que le gouvernement français vînt à son aide et que le maréchal Vaillant, alors ministre des Beaux-Arts, le fît admettre dans la maison municipale de santé connue sous le nom d'*Hospice Dubois*. C'est là que Masini est mort, le 20 août 1863. Il était né à Florence le 16 juillet 1804.

Parmi les nombreuses mélodies, romances, chansons, ariettes, cantilènes que Masini avait publiées en France, et qui se distinguaient par un rare sentiment mélodique et par une saveur pénétrante, il faut citer surtout *le Langage des fleurs*, *Ma Bretagne*, *Plus heureux qu'un roi*, *les Deux Madones*, *le Départ de l'hirondelle*, *l'Exilé*, *la Fiancée du pêcheur*, etc., etc.

MASSA (Le duc **DE**), dilettante et compositeur, né vers 1835, embrassa la carrière des armes et, sous l'empire, devint officier dans un régiment de la garde. Il avait étudié la musique en amateur, et fit représenter à l'Opéra-Comique, le 12 avril 1861, *Royal-Cravate*, opéra-comique en 2 actes. Le 20 mai 1865 il faisait exécuter, dans la grande salle du Conservatoire, des fragments d'un opéra italien, *la Sposa veneziana*, et le 28 mars 1868, dans la même salle, des fragments d'un grand opéra en 5 actes, intitulé *le Dante*. M. de Massa a publié aussi la partition d'un opéra-comique en un acte, *Tout chemin mène à Rome*, qui, je crois, a été joué par des amateurs sur un théâtre de société.

* **MASSART** (Lambert-Joseph), violoniste et professeur, est issu d'une famille qui depuis un temps immémorial exerce la musique à Liége. Trois de ses frères ont été ou sont encore professeurs de cor, de clarinette et de contre-basse en cette ville. Dès ses plus jeunes années, M. Massart se livra à l'étude du violon sous la direction d'un amateur distingué, Delaveu, qui l'amena fort jeune à Paris pour le faire entendre, puis retourna avec lui en Belgique. Reconnaissant qu'il n'avait plus rien à lui apprendre, Delaveu intéressa à son élève la ville de Liége

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

et le roi des Pays-Bas, Guillaume Ier, et le jeune artiste obtint une pension pour venir terminer ses études à Paris. Recommandé à Rodolphe Kreutzer, celui-ci en fit son élève de prédilection, sans pouvoir toutefois le faire entrer au Conservatoire, Cherubini, alors directeur de cet établissement, étant inflexible et n'y voulant pas permettre l'introduction des étrangers.

M. Massart se fit entendre avec succès aux concerts spirituels de l'Opéra, pour lesquels Kreutzer lui écrivit plusieurs morceaux, dont un entre autres sur l'air de *la Molinara*. En même temps il étudiait avec Lafont et Rode les compositions de ces grands artistes. Mais M. Massart se destinait surtout à l'enseignement ; il devint bientôt l'un des meilleurs professeurs de Paris, et en 1843 se vit nommer professeur au Conservatoire, en même temps que M. Alard. Depuis trente-cinq ans il a formé un grand nombre d'excellents élèves, parmi lesquels il faut citer MM. Henri Wieniawski, Isidore Lotto, Victor Chéri, Henri Fournier, Taudou, etc. M. Massart est chevalier de la Légion d'honneur.

MASSART (Louise-Aglaé **MASSON**, épouse), femme du précédent, est l'une des représentants les plus nobles et les plus distingués de l'école française actuelle de piano. Née à Paris le 10 juin 1827, elle entra au Conservatoire au mois d'octobre 1838, d'abord dans la classe de Mme Coche, d'où elle passa, au bout d'une année, dans celle de Louis Adam. Elle remporta d'emblée le premier prix, et de la façon la plus brillante, en 1840, à peine âgée de treize ans. Bientôt elle se produisit en public, se vit accueillir avec une rare faveur, et obtint le titre de pianiste de Mme la duchesse d'Orléans.

Artiste de race, musicienne instruite, virtuose de premier ordre, Mme Massart possède à la fois la grâce et la vigueur, la grandeur et l'élégance, le goût et la passion, et son jeu brillant, coloré, poétique, sait se plier aux styles de tous les maîtres et revêtir successivement les qualités qui conviennent à chacun d'eux. Elle a obtenu à Paris de brillants et nombreux succès ; mais, par malheur, son talent vraiment magistral n'est pas connu au dehors, Mme Massart n'ayant jamais voyagé. Cette excellente artiste a été nommée professeur de piano au Conservatoire, en 1875, à la mort de Mme Farrenc.

* **MASSÉ** (Félix-Marie, dit Victor). — Voici la liste exacte et complète des œuvres dramatiques de ce compositeur aimable : 1° *le Renégat de Tanger*, cantate qui lui valut le prix de Rome et qui fut exécutée à l'Opéra au commencement de l'année 1845 ; 2° *la Favorita e la Schiava*, opéra italien, qui, je crois, constitua l'un de ses envois de Rome à l'Académie des Beaux-Arts ; 3° *la Chanteuse voilée* (un acte, Opéra-Comique, 26 novembre 1850), partition élégante qui fut un excellent début pour son auteur ; 4° *Galatée* (2 actes, id., 14 avril 1852), œuvre charmante, poétique, pleine de couleur et comme imprégnée d'un parfum véritablement antique ; 5° Cantate (Opéra, 28 octobre 1852) ; 6° *les Noces de Jeannette* (un acte, Opéra-Comique, 4 février 1853), petit tableau rustique plein de grâce, de fraîcheur et d'émotion ; 7° *la Fiancée du Diable* (3 actes, id., 5 juin 1854) ; 8° *Miss Fauvette* (un acte, id., 13 février 1855) ; 9° *les Saisons* (3 actes et 4 tableaux, id., 22 décembre 1855, repris avec des remaniements le 15 juin 1856), œuvre importante et colorée, qui méritait mieux que le froid accueil qu'elle reçut du public ; 10° *la Reine Topaze* (3 actes, Théâtre-Lyrique, 27 décembre 1856), production pleine de chaleur et dont le succès fut très-vif ; 11° *le Cousin de Marivaux* (un acte, théâtre de Bade, août 1857) ; 12° *les Chaises à porteurs* (un acte, Opéra-Comique, 28 avril 1858) ; 13° *la Fée Carabosse* (3 actes, Théâtre-Lyrique, 28 février 1859) ; 14° *la Mule de Pedro* (2 actes, Opéra, 6 mars 1863) ; 15° *Fior d'Aliza* (4 actes et 7 tableaux, Opéra-Comique, 5 février 1866) ; 16° *le Fils du Brigadier* (3 actes, id., 25 février 1867) ; 17° *Paul et Virginie* (3 actes et 8 tableaux, Théâtre-Lyrique, 15 novembre 1876), véritable drame lyrique dont le retentissement a été très-grand, grâce au nom de son auteur et à celui d'un de ses principaux interprètes, M. Capoul, mais qui, à mon sens, est fort loin de valoir les jolies partitions que M. Massé avait écrites dans le genre tempéré, celui qui convient le mieux à son talent fin, délicat et plein de grâce.

A ces divers ouvrages, il faut ajouter : une messe solennelle exécutée à Rome en 1846 ; une opérette non représentée, *le Prix de famille*, publiée dans le journal *le Magasin des Demoiselles* ; enfin, un grand nombre de mélodies vocales, parmi lesquelles il faut surtout distinguer les trois recueils intitulés *Chants bretons*, *Chants du soir*, *Chants d'autrefois*, qui contiennent de véritables bijoux (1). — Chef des

(1) A tout cela il faut ajouter encore un chœur écrit pour une petite comédie, *le Dernier Couplet*, et une ouverture, un air et un chœur composés pour une autre comédie, *Adieu paniers, vendanges sont faites*, toutes deux représentées à Bade au mois de septembre 1861. Enfin, un éditeur de musique, M. Michaelis, a annoncé récemment la publication prochaine de quatre opéras-comiques de M. Massé qui n'ont jamais été représentés : *la Trouvaille*, un acte ; *les Enfants de Perrette*, un acte ;

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

chœurs à l'Opéra depuis 1860, professeur de composition au Conservatoire depuis 1866, M. Victor Massé est officier de la Légion d'honneur. Il a, selon la coutume, lu en séance non publique de l'Académie des Beaux-Arts une notice sur Auber, auquel il avait succédé; cet éloge a été publié (Paris, Firmin-Didot, in-4°).

MASSENET (Jules-Émile-Frédéric), l'un des mieux doués, le plus fécond et peut-être le plus absolument distingué de tous les membres de la jeune école musicale française, est né le 12 mai 1842 à Montaud (Loire). Le plus jeune d'une famille qui ne comprenait pas moins de onze enfants, il montra de bonne heure une vocation décidée pour la musique, et il était à peine âgé de dix ans lorsqu'il fut admis dans une des classes de solfége du Conservatoire de Paris, où il obtint un troisième accessit dès 1853. En même temps il suivait, dans cette école, le cours de piano de M. Laurent, et se voyait décerner un troisième accessit de piano en 1854, le premier accessit en 1856, et le premier prix en 1859. Doué d'une précocité remarquable, le jeune Massenet avait commencé l'étude de l'harmonie avant même d'avoir atteint sa onzième année, et était entré dans la classe d'harmonie et accompagnement de M. François Bazin. Par malheur, le maître n'avait pas su discerner la nature et les qualités de l'élève, et un jour, après lui avoir fait, j'ignore pour quelle raison, une sorte d'avanie devant tous ses condisciples, il le chassa brutalement de sa classe.

Découragé, l'enfant resta cinq ans sans reprendre ses études théoriques. Puis, devenu jeune homme, il entra dans une autre classe d'harmonie, celle de M. Reber, et ses progrès furent si rapides, qu'ayant obtenu un premier accessit à son premier concours (1860), son maître lui dit : — « Vous n'avez plus rien à apprendre ici. Vous méritiez le premier prix, vous ne l'avez pas eu, ne perdez pas votre temps à attendre un nouveau concours et entrez aussitôt dans une classe de fugue. » M. Massenet suivit ce conseil, et devint alors l'élève de M. Ambroise Thomas, qui le prit bientôt en affection en voyant ses habitudes laborieuses et son désir de parvenir. Il était en effet, dès cette époque, dévoré de la fièvre de la production, et l'on raconte qu'il ne se passait point de classe qu'il n'apportât à à son professeur soit toute une série de romances ou de mélodies (il mit ainsi en musique une grande partie des poésies d'Auguste de Châtillon : *A la grand'pinte*), soit un ou deux morceaux de symphonie, soit même une scène ou un acte d'opéra. D'ailleurs très-réservé, rempli de modestie, c'était presque en tremblant que le jeune compositeur présentait ses essais à son maître, et il semblait toujours confus de ne pouvoir faire mieux ou plus. Mais cette furie de production n'était pas sans exciter un peu la jalousie de ses camarades moins laborieux, qui ne se gênaient point pour le railler en son absence devant le maître, disant qu'il était impossible d'obtenir de bons fruits avec une culture ainsi surmenée, et qu'une telle fécondité devait fatalement aboutir à l'impuissance. Mieux avisé que naguère M. Bazin, M. Ambroise Thomas, qui savait discerner les qualités de son élève, faisait au contraire grand fond sur lui, était presque touché de l'énergie et de la force de volonté dont il faisait preuve, et disait alors : — « Laissez, laissez faire; quand ce grand feu-là sera passé, il saura bien retrouver son aplomb et devenir ce qu'il doit être. »

Enfin, M. Massenet travailla tant et si bien qu'il fit, en 1862 et 1863, deux doubles concours d'une façon très-brillante. En 1862 il obtenait un second prix de fugue en même temps qu'une mention honorable au concours de Rome, et en 1863 il se voyait décerner coup sur coup le premier prix de fugue et le premier grand prix de Rome. La cantate qui lui avait valu une mention honorable était d'Édouard Monnais et avait pour titre *Mademoiselle de Montpensier;* celle avec laquelle il obtint son premier prix était intitulée *David Rizzio*. Cette dernière fut chantée par M. Roger, par Gourdin, jeune artiste qui mourut à la fleur de l'âge après avoir fait une apparition brillante à l'Opéra-Comique, et par Mme Vandenheuvel-Duprez.

M. Massenet fit donc à son tour ce voyage de Rome, si inutile jadis à la plupart de nos jeunes compositeurs, souvent plus obscurs au retour de ce voyage qu'alors qu'ils se préparaient à le faire. Mais il ne perdit pas son temps pendant son séjour en Italie, où il se remit au travail avec ardeur, et d'ailleurs il ne resta pas dans ce pays tout le temps qu'il passa hors de France. Il prit un beau jour sa course et s'en alla visiter l'Allemagne et la Hongrie, comme Berlioz, regardant, rêvant et composant toujours, car il avait sa muse pour compagne de route. En 1865, il est à Pesth, où il écrit ses *Scènes de bal*, espèce de « suite » pour le piano, d'une forme délicate et élégante (qu'il publia plus tard, lors de son retour à Paris), et il jette la première idée des *Scènes hongroises*, avec lesquelles il fera, quelques années après, sa deuxième suite d'orchestre. Au commencement de 1866, il est, je crois, de retour à Rome, d'où il fait à l'Académie des

une Loi somptuaire, 1 acte, et *la Petite sœur d'Achille*, un acte.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Beaux-Arts l'envoi que tout pensionnaire de la villa Médicis est tenu d'effectuer chaque année. Celui-ci comprenait une grande ouverture de concert et un *Requiem* à 4 et 8 voix, avec accompagnement de grand orgue, de violoncelles et de contre-basses. Presque aussitôt il revient à Paris, et dès le 24 février 1866, il fait exécuter au Casino une composition importante intitulée *Pompéia*.

Il est toujours intéressant, lorsqu'un artiste a réussi à se mettre en lumière, de voir de quelle façon ont été jugés ses premiers essais, ceux qui sont restés inaperçus de la foule. Je reproduirai donc ici, au sujet de *Pompeia*, l'appréciation que je trouve dans un journal spécial, la *Revue et Gazette musicale* : — « M. J. Massenet, prix de Rome de 1863, n'a pas parcouru en vain la « terre classique des arts »; il en a rapporté une fantaisie symphonique intitulée : *Pompéia*, dans laquelle il a essayé de retracer quelques scènes antiques. Les quatre morceaux dont elle se compose, *Prelude*, *Hymne d'Eros* (danse grecque), *Chœur des funérailles*, *Bacchanale*, pourraient être signés Berlioz; on y retrouve la touche vigoureuse de ce maître, l'horreur des lieux communs qui le fait quelquefois tomber dans l'étrange, et tel dessin d'orchestre, tel duo d'instruments à vent rappelle, sans y ressembler pourtant, les danses puniques des *Troyens à Carthage*. On conçoit que la coupe ordinaire des morceaux symphoniques n'était pas ici de mise; il ne faut pas chercher dans cette évocation du fantôme de la vieille Italie des développements selon les règles, des motifs revenant à la place voulue, des modulations prévues : c'est une description, un programme suivi pas à pas, avec des accents tantôt grandioses, tantôt naïfs, quelquefois exagérés dans leur expression, mais toujours vrais. Nous avons été frappé de l'habileté de l'instrumentation, vraiment surprenante chez un jeune homme de cet âge, que le sentiment doit guider plus encore que l'expérience. M. Massenet est d'ailleurs un musicien consommé et un de nos plus habiles pianistes. Après un pareil début, nous sommes en droit d'attendre d'une organisation aussi heureuse des travaux sérieux d'un autre ordre, qui, nous en avons la conviction, lui assigneront une place honorable parmi les compositeurs contemporains. »

A peine est-il de retour en France, que M. Massenet retrouve la furie de production qui, on l'a vu, le distinguait avant son départ. Au mois de juillet 1866, il fait exécuter aux concerts des Champs-Élysées deux fantaisies pour orchestre; le 24 mars 1867, il fait connaître aux habitués des Concerts populaires sa première Suite d'orchestre, que M. Pasdeloup fait jouer aussi, peu de jours après, à l'Athénée, où se donnaient alors des concerts très-brillants, et qui obtient un très-vif succès, justifié par une forme originale, par une inspiration abondante, par une instrumentation très-fine, très-brillante et très-variée; le 3 avril suivant, le jeune musicien fait son début au théâtre, en donnant à l'Opéra-Comique un gentil petit acte, *la Grand'-Tante*, qui était chanté par M. Capoul, par Mlles Girard et Heilbron; en même temps, il prenait part au concours ouvert pour la cantate de l'Exposition universelle, et sa partition, non couronnée, mais très-bien classée, obtenait le n° 3; enfin, il écrit pour le Théâtre-Lyrique la cantate officielle destinée à être chantée le 15 août 1867 : *Paix et Liberté!* et il prend part à un nouveau concours, celui ouvert à l'Opéra pour *la Coupe du roi de Thulé*. Mais il était alors sous l'influence des idées ultra-wagnériennes, et, de son aveu même, sa partition de *la Coupe*, qu'il détruisit plus tard, était l'œuvre la plus étrange qui se pût rencontrer.

Après cette veine de fécondité, M. Massenet semble se recueillir un peu, et pendant quelque temps ne fait plus parler de lui. Il écrit et compose toujours, mais ne se produit pas devant le public. Un jeune auteur dramatique trace pour lui le livret d'un *Manfred*, grand opéra en cinq actes, avec prologue et épilogue; ce sujet convenait au compositeur, mais, je ne sais par suite de quelles raisons particulières, il ne se décida pas à le traiter. C'est dans des productions intimes, poétiques, tout à fait en dehors du drame et de la symphonie, qu'il se complaît alors. Il écrit sur des vers d'un vrai poëte, M. Armand Silvestre, deux choses charmantes : *Poëme d'avril* et *Poëme du souvenir*, sortes de fantaisies mélancoliques, formant chacune un petit recueil d'un accent très-personnel et très-pénétrant, d'un caractère touchant et rêveur, parfois même pathétique, et indiquant nettement les aptitudes de l'auteur au point de vue de la scène. Les délicats en musique apprécient comme elles le méritent ces deux compositions d'un ordre vraiment original, dans lesquelles, avec une élégance exquise, on trouve réunies la mélancolie de Schubert et la grâce ineffable de M. Gounod. C'est dans le même temps, ou à peu près, que M. Massenet publiait ses *Chants intimes*, mélodies vocales, et *l'Improvisateur*, « scène italienne transcrite pour le piano. »

On retrouve le jeune compositeur aux Concerts populaires, où il fait exécuter, le 26 no-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

vembre 1871, une deuxième Suite d'orchestre, intitulée *Scènes hongroises* (*Entrée en forme de danse, Intermezzo, Cortège et bénédiction nuptiale*). Malgré quelques détails charmants, malgré la coquetterie des deux premiers morceaux, malgré l'ampleur du dernier, il semble qu'on doive préférer à cette seconde suite celle que M. Massenet fit exécuter tout d'abord. Ce n'en est pas moins une œuvre fort distinguée. Quelques mois après (26 mars 1872), M. Massenet produisait à la Société classique de M. Armingaud une composition tout à fait exquise, portant ce simple titre : *Introduction et Variations* (pour 2 violons, alto, violoncelle, contre-basse, flûte, hautbois, clarinette, cor et basson). Ce petit badinage musical, tout plein de grâce et de délicatesse, de charme et d'élégance, tout parfumé et tout fleuri, obtint le succès qu'il méritait.

C'est ici que se place un incident particulier dans la carrière de M. Massenet. La direction de l'Opéra-Comique, prise de court et se trouvant avoir besoin d'un ouvrage en trois actes dans un délai très-bref, vint demander au jeune compositeur s'il se chargerait d'écrire cet ouvrage dans l'espace de trois semaines. Celui-ci, malheureusement, était encore sous l'influence des idées fâcheuses qui prévalaient encore dans certain petit clan musical : d'une part, il professait une sorte de mépris pour le genre de l'opéra-comique, ce genre illustré et rendu fameux depuis plus d'un siècle par tant de grands maîtres; de l'autre, rien ne lui semblait plus facile que de brocher à la hâte trois actes de semblable musique; et comme, en résumé, l'occasion était favorable pour se produire, il n'hésita pas à accepter la proposition qui lui était faite. Il écrivit donc dans le délai voulu la partition de *Don César de Bazan*. Mais pour avoir trop présumé de ses forces, pour n'avoir pas compris tout d'abord que l'opéra-comique est une forme de l'art à laquelle on peut ne pas s'attaquer, mais qu'on n'a pas le droit de dédaigner, il fut bientôt dévoyé et fit un pas de clerc. La critique fut dure à son œuvre, et le public ne lui fit pas meilleur accueil; c'est que l'œuvre n'était pas bonne, et qu'elle ne pouvait l'être, conçue dans les conditions qui viennent d'être rapportées. L'artiste était tombé de haut, il fut un peu étourdi de sa chute; celle-ci lui fut profitable pourtant, car avec sa vive intelligence il comprit bientôt qu'en matière d'art il n'est pas de petites œuvres, et que le devoir de celui qui produit est de rechercher en tout la perfection.

Il se releva d'un bond, et obtint un succès très-brillant et très-franc en faisant exécuter à l'Odéon, peu de mois après, *Marie-Magdeleine*, drame sacré en trois parties. C'est à dessein que, malgré la nature du sujet traité, il ne qualifia pas cette œuvre d'oratorio. M. Massenet, en effet, n'avait pas pris et n'avait pas voulu prendre en cette occasion le style large, noble et pompeux de l'oratorio. Peintre et poëte, il avait prétendu, dans cette œuvre nouvelle et longuement caressée, donner place à la rêverie et au paysage; de plus, il y faisait entendre des accents d'une passion véritablement humaine, d'une tendresse en quelque sorte terrestre, qui auraient pu donner matière à critique s'il avait laissé supposer qu'il voulait marcher sur les traces de Hændel, de Bach ou de Mendelssohn. En somme, l'œuvre était belle, suave, pure de lignes, tout imprégnée d'un parfum de jeunesse et de poésie, avec cela grandiose par instants et vraiment émouvante. C'était assez, certes, pour légitimer le succès qui l'accueillit à son apparition, et qui la suivit lors de son exécution à l'Opéra-Comique.

Ce succès, M. Massenet le retrouva avec son *Ève*, ouvrage de proportions beaucoup plus modestes, auquel il a donné la qualification de « mystère », ne voulant pas non plus l'intituler oratorio, et qui fut, on peut le dire, accueilli avec un véritable enthousiasme lorsque le public l'entendit à la Société de l'Harmonie sacrée, si bien dirigée par M. Charles Lamoureux. Une poésie rêveuse et une passion ardente, un grand sentiment du pittoresque, des sonorités exquises, un orchestre adorable, des idées d'une fraîcheur et d'une grâce toutes juvéniles, parfois une chaleur entraînante et une incomparable puissance d'expression, telles sont les qualités qui distinguent cette partition et qui ont fait sa fortune. — C'est peu de temps après l'exécution d'*Ève* que M. Massenet fut nommé chevalier de la Légion d'honneur.

Mais, comme l'immense majorité des musiciens français, M. Massenet avait surtout pour objectif le théâtre, qu'il n'avait encore, en quelque sorte, abordé qu'accidentellement. En effet, *la Grand'-Tante* n'avait été qu'un essai sans grande importance, *Don César de Bazan* avait été écrit trop hâtivement, et la musique scénique que le jeune artiste avait composée pour un drame de M. Leconte de Lisle, *les Erynnies*, ne constituait point une œuvre lyrique. M. Massenet avait bien en portefeuille la partition d'un opéra en 3 actes, *Méduse*, mais cet ouvrage lui paraissait d'un caractère un peu trop circonscrit pour qu'il voulût faire avec lui son véritable début sur une grande scène. Bientôt il entreprit d'écrire un grand opéra en 4 actes, *le Roi de Lahore*, sur

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

lequel il fondait de grandes espérances, et avant que cette œuvre extrêmement importante fût tout à fait terminée, elle était reçue par la direction de l'Opéra

C'est avec une certaine impatience que le public français attendit l'apparition de ce nouvel ouvrage, dû à un jeune artiste qui était rapidement devenu son favori et pour lequel il ressentait une sympathie vive et sincère. La critique elle-même, qui avait traité M. Massenet en enfant gâté parce qu'elle croyait voir en lui l'étoffe d'un vrai créateur, la critique était désireuse de son succès, et attendait avec une certaine anxiété l'issue de la tentative si importante d'où allait dépendre en partie l'avenir du compositeur. Enfin, la première représentation du *Roi de Lahore*, entourée de toute la pompe, de tout l'éclat que notre première scène lyrique sait mettre au service d'une œuvre nouvelle, aidée par une interprétation remarquable de la part des chanteurs, excellente en ce qui concernait les masses instrumentale et chorale, eut lieu le 27 avril 1877. Le succès n'en fut pas douteux un instant, et justifia toutes les espérances qu'on avait conçues du talent du jeune maître. La partition du *Roi de Lahore* ne constitue pas un chef-d'œuvre sans doute; mais c'est une œuvre puissante et colorée, sincère et mâle, à la fois sobre et pleine d'ampleur, dans laquelle le compositeur a donné des preuves non-seulement d'une grande habileté de main, ce qui ne faisait doute pour personne, mais d'un grand sens dramatique et scénique ; ces qualités, déjà remarquables, sont complétées par une inspiration souple et variée, dans laquelle un charme pénétrant et la grâce la plus tendre s'unissent à une rare vigueur, par un grand respect des bonnes conditions vocales, par une grande science de l'orchestre, et enfin par une horreur de la banalité qui ne se traduit jamais en une recherche des effets excentriques ou bizarres. En réalité, cette production d'une élégance si noble, d'une allure si personnelle, d'une couleur vraiment nouvelle, ne pouvait qu'être accueillie avec faveur. Aussi son succès fut-il grand, et non-seulement en France, mais encore en Italie, où l'ouvrage fut joué peu de mois après avoir été représenté à Paris, et reçu, on peut le dire, avec transports. Le public du théâtre Regio, de Turin, et celui du théâtre Apollo, de Rome, firent au jeune compositeur des ovations véritablement enthousiastes, et l'on peut presque affirmer que jamais jusqu'alors, en Italie, artiste français n'avait été l'objet de semblables manifestations. C'est un honneur pour l'art français qu'une telle victoire remportée par un des siens à l'étranger, et l'on peut dire qu'en cette circonstance M. Massenet a bien mérité de son pays.

Au point où il en est arrivé pourtant, il est encore difficile et il serait téméraire de chercher à caractériser, d'une façon nette et précise, le talent de M. Massenet, car malgré ses succès nombreux, le compositeur en est encore à l'aurore de sa carrière. Mais on peut tout au moins le féliciter, dès aujourd'hui, d'avoir agi avec sagesse et courage en brisant son talent, en le forçant à se plier à toutes ses volontés, de façon à n'être arrêté, dans la suite, par aucun obstacle; on peut aussi remarquer qu'en produisant, ainsi qu'il le fait, dans tous les genres, il a donné des preuves de cette fécondité heureuse qui est l'apanage des tempéraments vigoureux. M. Massenet a déployé une rare liberté d'esprit, une fantaisie véritablement personnelle, en s'essayant à des genres jusqu'ici inconnus des artistes français; le *Poëme d'avril* et le *Poëme du souvenir* n'ont guère d'analogue chez nous : ce sont de petites compositions dramatiques intimes, comme qui dirait des réductions d'opéra, dans lesquelles le musicien a mis toute son âme, qu'il a empreintes d'une mélancolie profonde, d'une tendresse pleine d'expansion, d'une touchante rêverie; j'appellerais presque cela du Musset musical, et en parlant ainsi je n'exagérerais pas beaucoup ma pensée, car il y a là des qualités exquises. D'autre part, M. Massenet s'est éprouvé dans la musique instrumentale, avec ses Suites d'orchestre, son ouverture de *Phèdre* et sa fantaisie intitulée *Pompeia;* il a très-bien réussi dans ce genre libre, où il a déployé tout à loisir les qualités de son imagination, et où il a prouvé sa grande connaissance des effets d'orchestre, des accouplements de timbres, des diverses et multiples sonorités de l'instrument aux cent voix; on peut regretter seulement que M. Massenet n'ait pas cru devoir, jusqu'ici, s'attaquer à une symphonie véritable et régulière. A côté de tout cela, M. Massenet s'est exercé dans le drame religieux avec *Ève* et *Marie-Magdeleine*, et, en dehors de ses premiers essais, a montré ce qu'on pouvait attendre de lui, au point de vue de la scène, avec *le Roi de Lahore*. On voit que son ambition n'est point celle d'un artiste vulgaire, et que les ailes de sa muse sont douées d'une singulière envergure. Ce qui est certain, c'est qu'à l'heure présente M. Massenet est l'un des plus fermes soutiens de la jeune école française, qu'il est à la tête du petit groupe d'artistes fort distingués qui forme cette jeune école, et que ceux qui ont foi et espérance dans l'avenir de l'art national

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ont les yeux fixés sur lui. M. Massenet ne trahira pas la confiance qu'on a placée en lui ; il se peut, — ce n'est pas probable cependant, — il se peut qu'il reste en chemin ; mais, du moins, on peut tenir pour certain qu'il agira toujours avec honnêteté, et qu'il ne fera jamais aucune concession au faux goût et à la frivolité.

Voici le catalogue complet des œuvres de M. Massenet. — A. Musique dramatique. 1° *La Grand' Tante*, opéra-comique en un acte, Opéra-Comique, 3 avril 1867 ; 2° *Paix et Liberté*, cantate scénique, Théâtre-Lyrique, 15 août 1867 ; 3° *Don César de Bazan*, opéra-comique en 3 actes, Opéra-Comique, 30 novembre 1872 ; *les Erynnies*, tragédie antique en 2 parties, Odéon, 6 janvier 1873 (et plus tard, Théâtre-Lyrique, 15 mai 1876, la partition comprenant alors, outre l'ouverture, l'entr'acte et les mélodrames, des chœurs et plusieurs airs de ballet) ; 4° *le Roi de Lahore*, 5 actes et 6 tableaux, Opéra, 27 avril 1877. — B. Œuvres lyriques. 5° *Marie-Magdeleine*, drame sacré en 3 actes et 4 parties, Odéon, 11 avril 1873 ; 6° *Ève*, mystère en 3 parties, Société de l'Harmonie sacrée, 18 mars 1875 ; 7° *la Vierge*, légende sacrée en 4 scènes (non exécutée jusqu'à ce jour) ; 8° *Narcisse*, idylle antique, exécutée par la Société chorale d'amateurs, le 14 février 1878. — C. Musique symphonique. 9° Suite d'orchestre, op. 13 (réduction pour piano à 4 mains), Paris, Flaxland ; 10° *Scènes hongroises*, 2e suite d'orchestre, Paris, Hartmann ; 11° Musique pour une pièce antique (*les Érynnies*), 3e suite d'orchestre, id., id. ; 12° *Scènes pittoresques*, 4e suite d'orchestre, id., id. ; 13° *Scènes dramatiques*, d'après Shakspeare, 5e suite d'orchestre ; 14° Ouverture de concert ; 15° Ouverture de *Phèdre* ; 16° *Lamento*, écrit à la mémoire de Georges Bizet ; 17° Sarabande espagnole, pour petit orchestre ; 18° *Pompeia*, fantaisie symphonique ; 19° Introduction et Variations, pour 2 violons, alto, violoncelle, contrebasse, flûte, hautbois, clarinette, cor et basson. — D. Musique de piano. 20° *Scènes de bal*, suite pour le piano, Paris, Hartmann ; 21° *Improvisations*, 20 pièces en 3 livres (dont le premier seul est publié), id., id. ; 22° *le Roman d'Arlequin*, pantomimes enfantines pour piano. — E. Musique vocale. 23° *Poëme du souvenir*, scènes (6 morceaux), Paris, Hartmann ; 24° *Poëme d'avril* (8 morceaux), op. 14, id., id. ; 25° *Poëme pastoral*, scènes (6 morceaux), id., id. ; 26° *Poëme d'octobre*, scènes (5 morceaux), id., id. ; 27° *Poëme d'hiver*, id., id. ; 28° 20 Mélodies, id., id. ; 29° Chanson de *David Rizzio*, Paris, Escudier ; 30° *Sérénade aux Mariés*, *l'Esclave*, *la Vie d'une rose*, *le Portrait d'un enfant*, mélodies, Paris, Girod. — A tout cela, il faut encore ajouter : *Méduse*, opéra en 3 actes, écrit en 1868 et non représenté jusqu'à ce jour ; *l'Adorable Bel-Boul*, fantaisie en un acte, jouée au Cercle de l'Union artistique en 1874 ; *Bérengère et Anatole*, saynète jouée au Cercle de l'Union artistique au mois de février 1876 (1) ; un morceau écrit pour *l'Hetman*, drame de M. Paul Déroulède, représenté à l'Odéon le 2 février 1877 ; *Cantabile* pour violoncelle, avec accompagnement de piano. Enfin, M. Massenet travaille à deux grands drames lyriques, *Robert de France* et *les Girondins*, dont aucun n'est encore achevé.

Par un arrêté ministériel en date du 7 octobre 1878, M. Massenet a été nommé professeur de composition au Conservatoire, en remplacement de François Bazin.

MASSON (C.....), musicien du dix-septième siècle, est auteur d'un ouvrage ainsi intitulé : *Nouveau Traité des règles pour la composition de la musique, très-utile à ceux qui jouent de l'orgue, du clavessin et du théorbe* (Paris, Ballard, 1699, in-8°).

MASSON (.....). Un écrivain de ce nom est auteur, avec M. Longet, d'un écrit analytique publié sous ce titre : *Études expérimentales sur la voix et sur les causes de la production du son dans divers instruments de musique* (Paris, 1852, in-8° de 114 p.).

MASTERS (W..... Chalmers), compositeur anglais, est l'auteur de deux opérettes dont l'une, intitulée *the Forester's Daughters* (les Filles du Forestier), a été représentée le 13 novembre 1867 dans la salle Saint-Georges, à Londres, par la *London Bijou Operetta Company*, et dont l'autre a pour titre *the Rose of Salency*.

MASUTTO (Giovanni), écrivain italien, directeur d'un recueil périodique intitulé *la Volontà*, et régent de l'école populaire de musique de Venise, est l'auteur d'un petit résumé historique intéressant, publié par lui sous ce titre : *la Musica, della sua origine e della sua storia*. Il a été fait de cet opuscule trois éditions, dont la dernière a paru en 1878.

MATA (Manuel **DE LA**), pianiste et professeur espagnol contemporain, est l'auteur d'une *Méthode complète d'harmonium ou orgue expressif*.

MATERNA (Amélie **MATERNA**, épouse **FRIEDRICH**, connue sous le nom de

(1) Cette petite pièce a été jouée peu de temps après au théâtre du Palais-Royal ; mais, M. Massenet n'ayant pas voulu consentir à laisser exécuter sa musique, le chef d'orchestre de ce théâtre, M. Bariller, en écrivit une nouvelle.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Mme **FRIEDRICH**), cantatrice allemande distinguée, attachée depuis environ dix années à l'Opéra impérial de Vienne, commença sa carrière vers 1865 à Gratz, où elle épousa le chanteur Friedrich, puis se fit une réputation de chanteuse d'opérette au *Carltheater*, de Vienne, d'où elle fut appelée à tenir un emploi important sur la première scène lyrique de cette ville. D'abord un peu effacée dans le vaste cadre du théâtre impérial, elle finit cependant, à force de travail et d'intelligence, par s'y faire remarquer et se créer une situation enviable. Elle obtint de vifs succès dans divers ouvrages, entre autres dans la *Judith* de Doppler, *la Guerre domestique* de Schubert, et surtout dans *Fidelio* et dans *Lohengrin*. C'est alors que M. Richard Wagner songea à mettre son talent à contribution pour les fameuses « représentations-modèles » de Bayreuth, et qu'il l'engagea pour remplir les principaux rôles de sa tétralogie, particulièrement celui de Brunhilde de *la Walkyrie*. Mme Materna prit donc part aux concerts donnés à Londres par M. Wagner au profit de l'entreprise de Bayreuth, et se produisit ensuite en cette dernière ville, dans la tétralogie du maître saxon, en compagnie de Mmes Weckerlin et Scheffzky, de MM. Niemann, Betz, Unger, Gura, Kœgel, Schlosser et Niesing. Elle y fit un grand effet, grâce à la splendeur de sa voix, à son talent de cantatrice, à son intelligence de la scène, enfin à la passion qui l'anime et au feu qui semble la dévorer. Le seul reproche qu'on lui adresse consiste en une expansion un peu vive, en une sorte d'exagération apportée par elle dans un jeu scénique d'ailleurs fort intelligent et plein de vérité. Depuis l'expédition de Bayreuth, Mme Materna a repris son emploi à l'Opéra de Vienne et y a retrouvé ses succès.

* **MATHIAS** (Georges - Amédée - Saint-Clair). — Cet artiste extrêmement distingué, qui a succédé à M. Laurent comme professeur de piano au Conservatoire de Paris, a promptement relevé le niveau de cette classe, qui était tombée dans un assez grand discrédit. Au nombre de ses meilleurs élèves, il faut surtout citer MM. Pradeau, Raoul Pugno, Rambourg, Auzende, Chabeaux, etc. M. Mathias, qui lui-même, après avoir étudié d'abord avec Kalkbrenner, a eu le bonheur d'être pendant sept années l'élève de Chopin, sait communiquer à ses disciples les grandes traditions de mécanisme et de style qu'il doit à ces deux maîtres célèbres.

Mais M. Mathias n'est pas seulement un grand virtuose et un professeur de premier ordre. Élève de MM. Savard, Bazin, Halévy et Barbereau, c'est aussi un compositeur extrêmement distingué, à l'imagination abondante aidée par une instruction solide. Les concerts avec orchestre donnés par lui en 1859 et dans lesquels il fit entendre sa 1re symphonie, son 1er concerto pour piano et ses *Esquisses d'après Gœthe*, l'ont prouvé tout d'abord, et les œuvres nombreuses qu'il a publiées depuis n'ont pu qu'augmenter sa réputation auprès des gens de goût et des vrais artistes. La nomenclature complète de ces œuvres ne saurait trouver place ici, mais j'en veux citer au moins les plus importantes, qui sont les suivantes.— Musique symphonique ou concertante. 1re symphonie à grand orchestre, op. 22, dont une réduction pour le piano à 4 mains a été publiée par l'auteur; 1er trio pour piano, violon et violoncelle, op. 1 (Brandus); 2e trio, en *fa*, op. 15 (Richault); 3e trio, en *fa*, op. 33 (Maho); 4e trio, en *la*, op. 36 (Heugel); 5e trio, en *sol*, op. 50 (Hartmann); ouverture d'*Hamlet*, op. 23 (réduction à 4 mains, Richault); ouverture de *Mazeppa*, op. 56 (id., Hartmann); 5 morceaux symphoniques pour piano, violon et violoncelle, op. 30 (Richault).— Musique de piano. 1re Sonate, en *si* mineur, op. 20 (Gérard); 2e Sonate, op. 34 (Heugel); 3e Sonate, op. 35 (Richault); 1er Concerto avec orchestre, en *fa* dièse mineur, op. 21 (réduction pour 2 pianos, Heugel); 2e Concerto avec orchestre, en *sol* mineur, op. 56 (id., Hartmann); Trois Esquisses d'après Gœthe, à 4 mains (Heugel); Allegro symphonique, op. 51 (Hartmann); Allegro appassionato, op. 5 (Brandus); 3 Suites de romances sans paroles, op. 18 (Lemoine); Polonaise de salon, op. 7 (Brandus); Pastorale et air de ballet, op. 11 (id.); *Feuilles de printemps* op. 8 et 17 (2 séries, Brandus); 2 Valses de concert, op. 13 et 19 (id.); Marches à 4 mains, op. 37 (Heugel); Marche impériale, op. 43 (Richault); *Chants du crépuscule*, op. 52 (Flaxland); 7 Pièces (*Rêve, Menuet, Promenade, Marguerite à l'église, Repas, Canon*), op. 55 (Flaxland); 24 Études de style et de mécanisme, en deux livres, op. 28 (Heugel); 10 Études de genre, op. 10 (Brandus).

M. Georges Mathias a eu l'honneur et le bonheur d'être choisi par Rossini pour accompagner sa *Petite Messe solennelle*, lors des exécutions qui furent faites de cette œuvre lumineuse, en 1864 et 1865, chez son ami M. Pillet-Will. Il a été nommé chevalier de la Légion d'honneur en 1872 (1).

MATHIEU (Émile), chanteur comique, se fit entendre pendant de longues années dans les

(1) En 1876, M. Mathias a formé un recueil de quelques-unes de ses compositions pour le piano, et l'a publié sous ce titre : *Œuvres choisies pour le piano de Georges Mathias* (Paris, Brandus, un vol. in-8° avec portrait de l'auteur).

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

cafés-concerts de Paris, et fit un instant partie de la troupe du petit théâtre des Folies-Nouvelles. Cet artiste est l'auteur d'un écrit publié sous ce titre : *les Cafés-concerts* (Paris, 1863, in-12 de 47 p.).

MATHIEU (Émile), compositeur, né à Lille le 16 octobre 1844, est fils d'une cantatrice distinguée et d'un chanteur qui tint l'emploi de première basse au théâtre de la Monnaie, de Bruxelles (1). Il commença ses études à l'école de musique de Louvain, et les continua au Conservatoire de Bruxelles, où il obtint en 1861 le premier prix d'harmonie, et en 1863 le premier prix de piano (classe de M. Auguste Dupont). Il suivit ensuite pendant deux années le cours de contre-point de Fétis, puis alla se fixer à Louvain, où il devint professeur de piano et d'harmonie à l'Académie des Beaux-Arts, en même temps que directeur des concerts de la Société de musique. Cela ne l'empêcha pas de prendre part au concours de Rome, qui a lieu tous les deux ans en Belgique ; en 1869, il y obtint un second prix, en partage avec M. J. Pardon ; en 1871, il eut de nouveau le second prix, avec mention spéciale et à l'unanimité ; en 1873, il manqua d'une voix le premier prix.

En cette dernière année, M. Mathieu quitta la la situation qu'il occupait à Louvain pour aller se fixer à Bruxelles. Déjà il avait publié un recueil de 6 mélodies, et 6 ballades de Gœthe (Bruxelles, Nagant), et il avait fait représenter à Liége, le 25 avril 1863, un petit opéra intitulé : *l'Échange*. Il donna à Bruxelles un concert destiné à faire connaître quelques-unes de ses compositions, entre autres sa dernière cantate de concours, *Torquato Tasso's Dood*, qui produisit une heureuse impression. Il continua alors à se livrer à l'enseignement, mais sans négliger la composition, et écrivit la musique d'un ballet en un acte, *les Fumeurs de Kiff*, qui fut représenté au théâtre de la Monnaie dans le cours du mois d'avril 1876 et très-bien accueilli. Le 21 décembre de l'année suivante, il a donné sur ce même théâtre un opéra-comique en 2 actes, *George Dandin*, qui a été moins heureux auprès du public, bien que la critique lui ait été généralement favorable. La partition de ce dernier ouvrage a été publiée à Bruxelles, chez Schott.

MATHIEU DE MONTER (Émile), critique et écrivain musical, est né à Bordeaux le 1er mai 1835, et étudia d'abord la médecine à la Faculté de Strasbourg. Tout en suivant ses cours, il étudia la musique avec un artiste fort distingué, Conrad Berg, et vint ensuite s'établir à Paris. Là, il devint journaliste, et collabora successivement, au point de vue musical, à *l'Europe artiste*, au *Messager des Théâtres*, à *l'Orchestre*, à *l'Orphéon*, et enfin à la *Gazette musicale de Paris*, à la rédaction de laquelle il appartient depuis 1858. Il est aussi correspondant du *Musical World*, de Londres. M. Mathieu de Monter, qui s'est beaucoup occupé de la musique chorale, et qui a écrit les paroles d'un certain nombre de chœurs orphéoniques, a publié un livre intéressant : *Louis Lambillotte et ses frères* (Paris, Ruffet, 1871, in-12 avec portrait et autographes).

* **MATHO** (Jean-Baptiste). — Lorsqu'il donna *Arion* à l'Académie royale de musique, cet artiste avait écrit déjà trois ouvrages dramatiques, qui avaient été représentés à Châtenay, dans les fameuses « nuits » de la duchesse du Maine. C'est M. Adolphe Jullien qui a retrouvé la trace de ces trois ouvrages, dont il parle dans son intéressant écrit, *les Grandes Nuits de Sceaux*, et dont voici les titres : 1° *Philémon et Baucis*, 5 août 1703 ; 2° *Le Prince de Catay*, divertissement, 17 août 1704 ; 3° *La Tarentole*, comédie-ballet en 3 actes, 9 août 1705. J'ajouterai que Matho a pris une part importante à la composition d'un ouvrage dont je n'ai pu découvrir le titre, mais qui a été représenté le 16 février 1718 dans une des salles du palais des Tuileries, en présence du jeune roi Louis XV, et pour fêter l'anniversaire de sa naissance. Le *Mercure* disait, en parlant de cet ouvrage : — « Les paroles sont de la composition de M. de Beauchamps, la musique vocale de M. Matot, l'instrumentale de M. Alarius, et la danse de M. Balon. »

Arion, qui n'eut point de succès, fut donné à l'Opéra le 10 août 1714. Dans son *Histoire* (manuscrite) *de l'Académie royale de musique*, Parfaict raconte au sujet de cet ouvrage l'anecdote suivante : — « Le hazard voulut que le jour même de la première représentation, un limonadier fit afficher : *Marion vend de la glace en gros et en détail*. Des personnes qui n'avaient pas été satisfaites de cette tragédie mirent du papier blanc sur la première lettre du nom du marchand de glace. Cette plaisanterie donna le ton au public, et *Arion* expira à la quatrième ou à la cinquième représentation. »

MATTARESS (Vincenzo), compositeur italien contemporain, né à Naples, a habité pendant plusieurs années l'Amérique, et a fait re-

(1) Nicolas-Joseph Mathieu, père de l'artiste dont il est ici question, était né à Champion (Luxembourg) le 24 janvier 1816, et mourut à Malines le 24 juillet 1860. Après avoir été attaché au théâtre de la Monnaie, de Bruxelles (1840), il était devenu directeur du théâtre royal d'Anvers (1849-1850), et en dernier lieu professeur de chant à l'Académie de musique de Louvain.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

présenter à Rio de Janeiro et à Pernambuco deux opéras italiens dont j'ignore les titres. De retour en Italie, il a fait exécuter au théâtre Castelli, de Milan, en 1876, l'ouverture d'un autre opéra inédit, *il Re di Svezia*, et une ouverture-fugue intitulée : *Nel Vesuvio*. M. Mattaress a composé aussi des romances et mélodies vocales.

MATTAU (Joseph), né à Bruxelles le 13 mars 1788, mort le 5 août 1856, est l'inventeur de l'instrument appelé *mattauphone*, qui était un perfectionnement ingénieux de l'harmonica, et qu'il fit entendre avec succès à Paris. Tout d'abord ménétrier et musicien de kermesses, Mattau apprit seul à jouer de plusieurs instruments, entra dans le corps de musique du 72e régiment, qui avait son dépôt à Bruxelles, fit plusieurs campagnes, puis revint dans sa ville natale, où il sut se créer une carrière toute particulière, devenant maître de danse, puis directeur des bals de la cour, et participant à la fondation de la Société de la Grande-Harmonie. Un écrivain anonyme a retracé sous ce titre : *Un type bruxellois*, la vie de Mattau (Bruxelles, Polack-Duvivier, 1857, in-32).

* **MATTEI** (L'abbé Stanislas). — Au nombre des écrits publiés sur cet artiste, il faut comprendre le suivant : *Osservazioni sulla vita di Stanislao Mattei scritta dall' avvocato Filippo Canuti* (Reggio, Torreggiani, 1830, in-8°).

MATTEI (Tito), pianiste et compositeur italien, est né à Campobasso le 24 mai 1841. Après avoir, dès l'âge de quatre ans, commencé l'étude du piano avec son père, il montra une telle précocité et fit des progrès si rapides, qu'au bout de deux années il se faisait entendre en public avec succès. Un peu plus tard il devint, à Naples, l'élève de Thalberg, et étudia dans cette ville la composition d'abord avec Raimondi, puis, après la mort de celui-ci, avec MM. Parisi, Conti et Ruta. En 1853 il se produisait à Paris avec succès, se faisait ensuite applaudir à Londres, puis, quelques années après, entreprenait une série de voyages artistiques en Italie, en France et en Allemagne, où son talent très-distingué de virtuose était justement apprécié. Bientôt il se fixait définitivement à Londres, où il devint l'un des artistes favoris du public, et où il se fit connaître aussi comme chef d'orchestre, soit au nouvel opéra italien, soit même au théâtre de la Reine. Cela ne l'empêchait pas de se produire aussi comme compositeur, d'abord en exécutant lui-même un grand concerto de piano avec accompagnement d'orchestre, puis en publiant, outre un assez grand nombre de morceaux originaux pour cet instrument, quelques transcriptions et fantaisies sur des airs d'opéras, ainsi que des romances et mélodies vocales sur paroles italiennes ou françaises, et enfin en faisant entendre, dans la salle Saint-Georges (juillet 1877), la musique d'un drame lyrique italien intitulé *Maria di Gand*, qui fut très-bien accueillie.

Comme virtuose et comme compositeur, M. Tito Mattei occupe aujourd'hui à Londres une situation brillante. Le nombre des œuvres qu'il a publiées est assez considérable, et parmi celles qui ont obtenu le plus grand succès il faut signaler la valse intitulée : *le Tourbillon*, ainsi que trois mélodies italiennes : *Non è ver*, *Non torno*, et *la Pesca*. Ces dernières ont été l'objet d'une véritable vogue. Ses productions pour le piano, publiées pour la plupart à Paris chez l'éditeur M. Alphonse Leduc, sont au nombre de quarante environ, parmi lesquelles je citerai les suivantes : *l'Illusion*, *le Chant de l'exilé*, *la Lyre*, nocturnes ; *la Danse des feuilles*, *Pas de charge*, *la Harpe céleste*, *une Perle*, morceaux de salon ; *le Tourbillon*, *Neuf-huit*, *le Bouquet de fleurs*, *Fenella*, *Avant la danse*, *Braggiotti*, grandes valses ; *Mergellina*, barcarolle, etc.

M. Mattei, qui a épousé une jeune cantatrice, Mlle Colombo, est chevalier de l'ordre des SS. Maurice et Lazare.

MATTIOZZI (Rodolfo), pianiste, professeur et compositeur, né à Florence le 19 novembre 1832, s'est fait une réputation dans sa patrie par la publication de mélodies vocales pleines de grâce, et par la production d'un nombre très-considérable de morceaux de musique de danse d'une forme pleine d'élégance, de franchise et de *brio*. Parmi les albums *da ballo* livrés par lui au public et qui obtenaient le plus vif succès, il faut surtout citer les suivants : *Castelli in aria*, *les Débardeurs*, et *Roma capitale*. Mattiozzi est venu écrire à Paris, pour le Théâtre-Italien, la musique de deux divertissements, dont l'un, sans titre, fut représenté le 6 novembre 1865, et dont le second, intitulé *la Fidanzata valacca*, fut joué le 5 mai 1866 ; une partie de la musique de ce dernier avait été composée par M. le comte Massimiliano Graziani.

Mattiozzi, qui passait chaque année une partie de la saison musicale à Londres et à Paris, mourut presque subitement à Florence, au moment où il venait d'y rejoindre sa famille, le 14 juin 1875. Il était âgé seulement de quarante-deux ans.

MATYS (Karl), compositeur allemand contemporain, s'est fait connaître en ces dernières années par la publication et l'exécution d'un certain nombre d'œuvres, qui s'élèvent au chiffre de cinquante environ, et qui sont écrites soit pour

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

les instruments, soit pour la voix. Je citerai, entre autres : *la Nymphe de la forêt*, ouverture à grand orchestre ; *Souvenirs*, 4 pièces pour violoncelle avec piano ; *im Maien*, chanson à voix seule avec accompagnement de violoncelle et piano, etc.

MAUCOTEL (Charles-Adolphe), luthier français qui ne manquait pas d'habileté, naquit à Mirecourt en 1820, fit son apprentissage en cette ville, puis vint à Paris en 1839, entra comme ouvrier dans l'atelier de Vuillaume, et s'établit pour son compte en 1844. Il produisit beaucoup d'instruments, violons, altos et violoncelles, qui se faisaient remarquer par de bonnes qualités et qui donnent de bons échantillons de la lutherie française. Ses travaux lui valurent une médaille de seconde classe à l'Exposition internationale de Paris, en 1855. Maucotel, qui s'était d'abord installé dans la galerie Vivienne, alla demeurer ensuite rue Croix-des-Petits-Champs, puis rue Princesse. C'est dans ce dernier endroit qu'il est mort, d'une façon tragique : pris d'un accès de fièvre chaude, le 6 février 1858, il se coupa la gorge d'un coup de rasoir, et mourut sans avoir pu proférer une parole.

* **MAUGARS** (André), célèbre violiste du dix-septième siècle, ne s'appelait pas *Aude*, comme l'a dit la *Biographie universelle des Musiciens*, mais bien *André*, ainsi qu'il a signé, en toutes lettres, la dédicace de sa traduction de l'ouvrage de Bacon : *le Progrez et avancement aux sciences divines et humaines*. Son talent de musicien et sa supériorité comme virtuose ont été constatés en ces termes par le père Mersenne. — «.... Personne en France n'égale Maugars et Hottman, hommes très-habiles dans cet art : ils excellent dans les diminutions et par leurs traits d'archet incomparables de délicatesse et de suavité. Il n'y a rien dans l'harmonie qu'ils ne sachent exprimer avec perfection, surtout lorsqu'une autre personne les accompagne sur le clavicorde. Mais le premier exécute seul et à la fois deux, trois ou plusieurs parties sur la basse de viole, avec tant d'ornements et une prestesse de doigts dont il paraît si peu se préoccuper, qu'on n'avait rien entendu de pareil auparavant par ceux qui jouaient de la viole ou même de tout autre instrument. » Un musicographe distingué, M. Ernest Thoinan (*Voy.* ce nom), a donné, il y a quelques années, une nouvelle et très-bonne édition de la fameuse lettre de Maugars sur la musique italienne, en l'accompagnant d'une notice sur son auteur et de notes intéressantes. Voici le titre de cette publication : *Maugars, célèbre joueur de viole, musicien du cardinal de Richelieu, conseiller, secrétaire, interprète du Roi en langue anglaise, traducteur de F. Bacon, prieur de Saint-Pierre Eynac, sa biographie, suivie de sa* Response faite à un curieux sur le sentiment de la musique d'Italie, écrite à Rome le premier octobre 1639, *avec notes et éclaircissements par Er. Thoinan*, Paris, Claudin, 1865, petit in-8° carré. Cette reproduction, très-soignée au point de vue typographique, n'a été tirée qu'à 100 exemplaires.

MAUGIN (J.....-C.....), artiste absolument inconnu, est auteur du livre suivant, compris dans l'intéressante collection des manuels de l'Encyclopédie-Roret : *Manuel du luthier*, contenant : 1° la construction intérieure et extérieure des instruments à archet, tels que violons, altos, basses et contre-basses ; 2° la construction de la guitare ; 3° la confection de l'archet (Paris, Roret, 1834, in-18 avec planches). A l'époque de la publication de ce livre, il n'existait aucun luthier du nom de Maugin ; cet ouvrage ne peut donc être attribué à un luthier ; mais j'ai retrouvé, dans l'*Agenda musical* de 1836, la trace d'un violoniste professeur de ce nom. Il me semble donc bien supposable que c'est à ce dernier qu'est dû le manuel en question.

MAUPOINT (.....), écrivain français du dix-huitième siècle, est l'auteur anonyme du livre suivant, dont les renseignements ne sont pas sans quelque utilité : *Bibliotèque* (sic) *des Théâtres*, contenant le catalogue alphétique des pièces dramatiques, opéra (sic), parodies et opera comiques et le tems de leurs représentations, avec des anecdotes sur la plupart des pièces contenuës en ce recueil, et sur la vie des auteurs, musiciens et acteurs (Paris, Prault, 1733, in-8°). Cet ouvrage a servi de type et de modèle au *Dictionnaire des théâtres* de de Léris, et aux *Anecdotes dramatiques* de l'abbé de La Porte.

* **MAURER** (Louis-Wilhelm), violoniste et compositeur, est mort à Saint-Pétersbourg le 25 octobre 1878, à l'âge de quatre-vingt-quatorze ans. Il était né à Potsdam le 8 février 1784. Maurer avait été chef d'orchestre du théâtre français de Saint-Pétersbourg, puis des concerts symphoniques fondés par Lwoff, et enfin inspecteur de tous les orchestres impériaux.

MAURICE DE MENZINGEN, moine et musicien suisse, est connu sous ce nom parce qu'il naquit à Menzingen, dans le canton de Zug, en 1654. Étant entré dans l'ordre des capucins, il fut prédicateur dans plusieurs couvents, puis se fixa à Andermatt. C'est là qu'il écrivit les paroles et la musique de nombreuses chansons religieuses, dont une partie a été publiée sous ce titre : *Philomela Mariana, die Marianische*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Nachtigall, welche da Unterschidlich schœne Lobund Liebs-Gesætzlein der allerschœnsten und holdseeligsten Himmels-Kœnigin Mariæ zu schuldigem Lob, Preiss und Ehrenschall schlagend und singende die Herzen thut erquicken, in 36 Liedern verfasset mit beigefügten musikalischen Noten, durch P. Fr. Mauriz von Menzingen, capucinern der schweizerischen-Provinz Zug. 1713. « Ce recueil, dit M. George Becker (*la Musique en Suisse*) a dû être très-répandu, car on peut encore aujourd'hui facilement le trouver. »

MAURIN (Jean-Pierre), violoniste, naquit à Avignon le 14 février 1822. Admis le 20 juin 1838 au Conservatoire de Paris, dans la classe préparatoire de violon de Guérin, il passa ensuite dans celle de Baillot, puis, à la mort de ce grand maître, dans celle d'Habeneck. Il obtint le second prix en 1842, le premier en 1843, puis, ses études terminées, se livra à l'enseignement. Un peu plus tard, M. Maurin fonda avec Chevillard, le violoncelliste, une société de musique de chambre, dans laquelle il s'attacha surtout à faire connaître au public parisien les derniers quatuors de Beethoven, qu'on n'exécutait presque jamais alors. A la même époque, il commença à se produire dans le grand monde parisien, et son jeu large, son style solide, lui valurent bientôt une réputation méritée. Au mois d'octobre 1875, cet artiste a été nommé professeur de la classe de violon devenue vacante au Conservatoire par suite de la démission de M. Alard.

MAYER-MARIX (.....), musicien français, né vers 1805, est l'inventeur d'un petit instrument à clavier et à anches auquel il a donné le nom d'*harmoni-flûte*. Cet instrument, qui n'est pas sans analogie avec l'accordéon, possède une étendue de trois octaves; on le joue en le posant sur les genoux, la main droite occupant le clavier, tandis que la gauche fait manœuvrer les soufflets. Mayer-Marix a publié une Méthode et de nombreux morceaux pour l'harmoni-flûte. Cet artiste est mort à Paris, au mois d'avril 1872, à l'âge de soixante-sept ans.

MAYEUR (.....), clarinettiste, chef d'orchestre et compositeur, est l'un des plus habiles virtuoses sur le saxophone qui existent à Paris. Il a beaucoup fait pour la propagation de cet instrument, qu'il joue à l'orchestre de l'Opéra, ainsi que la clarinette. On lui doit une très-bonne Méthode de saxophone, une fantaisie pour saxophone-alto avec accompagnement de piano sur des motifs de *Don Juan*, un arrangement de la 19e sonate de Mozart pour saxophone-alto et piano, une transcription de cinq trios du même maître pour saxophones alto, ténor et baryton, etc. M. Mayeur est depuis plusieurs années chef d'orchestre des concerts d'été du Jardin d'acclimatation. Élève de Klosé au Conservatoire de Paris, cet artiste obtint le premier prix de clarinette dans cet établissement en 1860.

MAYO (Dermino). Un artiste de ce nom a fait représenter sur le théâtre du Fondo, de Naples, en 1843, un opéra semi-sérieux en deux actes, intitulé *Mattia l'Invalido*, dont le livret était tiré d'un vaudeville français portant ce titre.

* **MAYR** (Jean-Simon). — Une publication faite à Bergame, et dont l'auteur de la *Biographie universelle des Musiciens* n'a évidemment pas eu connaissance, vient compléter et rectifier en certains points les détails donnés par lui sur la vie de ce musicien fameux. Cette publication, mise au jour en 1841, à l'époque où une médaille fut frappée en l'honneur de Mayr et par les soins des souscripteurs qui avaient pris l'initiative de cet hommage, est ainsi intitulée : *Per il settantesimo ottavo natalizio del celebre maestro Gio. Simone Mayr* (Bergamo, Crescini, 1841, in-4° de 84 p.). C'est, selon l'usage italien, un recueil de poésies écrites à la gloire de l'artiste, poésies qui sont précédées d'une bonne notice biographique signée du nom de M. Adolfo-Gustavo Maironi Daponte, vice-président de l'Athénée des sciences, lettres et arts de Bergame, dont Mayr était le président.

On voit dans cet opuscule que Mayr, qui avait fait de Bergame sa patrie d'adoption, refusa successivement, pour rester en cette ville, les emplois suivants, qui lui furent proposés : en 1803, la direction du Théâtre-Italien de Vienne; en 1806, celle du théâtre et des concerts de la cour du roi d'Italie, empereur des Français; en 1808, la charge de censeur du nouveau Conservatoire de Milan, et la succession de Paër comme maître de chapelle de la cour royale de Dresde; en 1814, la régence de la surintendance des théâtres royaux de Milan; et enfin, en 1822, le poste de maître de chapelle à Novare.

A partir de 1805, époque à laquelle fut créé par ses soins et placé sous sa direction le Lycée musical de Bergame, Mayr se dévoua sans réserve à cet établissement, pour lequel il écrivit toute une série de petits traités : 1° *Piccolo catechismo elementare;* 2° *Metodo di applicatura, ossia per le regolari e più comode posizioni delle dita sul cembalo;* 3° *Alcuni cenni sul modo di scrivere pei corni da caccia;* 4° *Trattato per il pedale*. Il traduisit aussi de l'allemand le *Traité de l'accompagnement* de Fœsster. Enfin, il composa, pour les examens et concerts du Lycée, un grand nombre de mor-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ceaux de divers genres, et afin d'exercer ses élèves dans la composition théâtrale, il écrivit à leur usage, et dans la mesure de leurs capacités, quelques livrets d'opérettes destinés à être par eux mis en musique : *la Prova dell' accademia finale; il Piccolo compositore di musica; i Piccoli virtuosi ambulanti; il Giovedì grasso; un Buon cuore scusa molti difetti.*

En 1809, Mayr fonda à Bergame un *Pio Istituto musicale*, destiné à venir en aide aux artistes devenus vieux ou infirmes, à leurs veuves et à leurs orphelins. Au premier concert donné au profit de cet établissement, il fit exécuter *la Création* d'Haydn, qui n'avait jamais été entendue en Italie, et publia à cette occasion, dans un journal, un précis de la vie du maître, précédé d'une dissertation sur son œuvre. Ce n'est pas la seule fois que Mayr prit la plume au profit de l'histoire et de la littérature musicales. Il lut, dans les séances de l'Athénée de Bergame, deux notices étendues, l'une sur le célèbre théoricien Franchino Gaforio, l'autre sur Michele Alberto da Carrara, savant écrivain bergamasque du quinzième siècle à qui l'on doit un traité sur la musique. C'est encore dans une séance de l'Athénée qu'il donna lecture d'une dissertation ainsi intitulée : *Cenni istorici intorno all'Oratorio musicale, ed ai misterj che lo precedettero*. En 1836, il publia, dans le feuilleton de la *Gazzetta Milanese*, un écrit qui portait ce titre : *Considerazioni del vecchio suonatore di viola dimorante in Bergamo, intorno ad un articolo di Sevellinges risguardante la vita e le opere di Luigi Palestrina*. Enfin, M. Daponte cite divers autres écrits de Mayr, encore inédits à l'époque où il publiait sa notice : 1° *Piano per una riforma del Conservatorio di Napoli, particolarmente per i nuovi metodi dell' istruzione istromentale, steso per quel Ministro dell'interno*: 2° *Piano per l'istituzione d'una cattedra di musica nell' Università di Pavia, scritto per ordine del Direttore generale della pubblica istruzione*; 3° *Parere intorno ad un apposito maestro per la composizione teatrale, e particolarmente per l'istromentazione, scritto pel Direttore del Liceo musicale di Bologna*; 4° *la Vita di Clementi* (Muzio ?); 5° *la Vita di Santa Cecilia, in due parti*; 6° enfin, une traduction italienne du *Traité d'harmonie* de Reicha.

En 1838, Mayr, déjà âgé de 75 ans, eut le désir de revoir son pays natal. Il partit donc pour la Bavière, et fut l'objet, à Munich, d'honneurs extraordinaires de la part du roi, de la cour, des artistes et de toute la population; les journaux publièrent des récits de l'accueil enthousiaste qui lui était fait, et Aiblinger, maître de chapelle du roi de Bavière, écrivit à ce sujet au gendre de Mayr, M. Massinelli, une lettre qui se terminait ainsi : « L'Allemagne peut être fière d'avoir donné à l'Angleterre un Hændel, à la France un Gluck, et à l'Italie un Simon Mayr. » A son retour à Bergame à la suite de ce voyage, Mayr se vit accueilli avec des démonstrations enthousiastes : le comte Giacomo Clemente Suardo, alors président de l'Athénée, fit exécuter son buste et le donna à cette Société. Déjà, en 1819, le portrait de l'artiste, peint par Diotti, avait été placé dans un édifice public. C'est peu de temps après qu'on eut l'idée de faire frapper une médaille en son honneur.

La liste des opéras, cantates et oratorios de Mayr doit se compléter par les œuvres suivantes : 1° *Alcide al bivio*, cantate pour le Lycée de Bergame, 1809; 2° Cantate pour la naissance du roi de Rome, Bergame, 1811; 3° *le Due Duchesse*, ossia *la Caccia de' Lupi*, opéra semi-sérieux, Milan (Scala), 1814; 4° *Cori*, opéra sérieux, Naples (San-Carlo), 1815; 5° *le Feste d'Ercole*, cantate, Bergame, 1816; 6° *Egeria*, id., id., 1816; 7° *il Sogno di Partenope*, cantate dramatique en 3 actes, pour l'ouverture du théâtre reconstruit de San-Carlo, Naples, 1817; 8° *Arianna e Bacco*, cantate en 2 actes, pour le *Pio Istituto*, Bergame, 1817; 9° *Mennone e Zemira*, opéra sérieux, Naples (San-Carlo), 1817; 10° *Tanassa*, id., Venise (Fenice), 1818; 11° *le Danaidi*, id., Rome (Argentina), 1819; 12° *Inno a Pallade*, Milan, 1820; 13° *Alfredo il Grande*, opéra sérieux, Bergame, 1821; 14° *Samuele*, oratorio, Bergame, 1821; 15° *Fedra*, opéra sérieux, Milan (Scala), 1822; 16° *Atalia*, oratorio, Naples (San-Carlo), 1822; 17° *San Luigi Gonzaga*, id., Bergame, 1822; 18° *Demetrio*, opéra sérieux, Turin (Regio), 1824; 19° *l'Armonia*, cantate, Bergame, 1825; 20° Cantate avec chœurs à l'occasion de la mort de Beethoven, Bergame (Union philharmonique), 1827. Mayr était membre correspondant de l'Académie des Beaux-Arts de France (1).

Les 12, 13 et 14 septembre 1875, de grandes solennités eurent lieu à Bergame pour la translation, dans la basilique de Sainte-Marie-Majeure, des cendres de Mayr et de son élève Donizetti (2).

(1) L'opéra intitulé *Medea* a été donné au théâtre San-Carlo, de Naples, en 1813, et non à la Fenice, de Venise, en 1812; celui qui porte pour titre *Atar* a été représenté au théâtre Sant'Agostino, de Gênes, en 1814, et non à la Scala, de Milan, en 1815. M. le docteur Basevi possède en manuscrit, portant la signature de Mayr, un *Miserere a tre, con viole e 5 strumenti di fiato*.

(2) Les restes de Mayr furent renfermés dans une urne où l'on plaça, roulé dans un tube de verre, un parchemin

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Des exécutions musicales religieuses, des spectacles, des concerts, dans le programme desquels brillaient les noms des deux grands artistes, signalèrent ces trois journées, et le lundi 13, au théâtre Riccardi, on entendit une cantate expressément écrite pour la circonstance par le compositeur Amilcare Ponchielli (*Voy.* ce nom) sur des vers de M. Ghislanzoni. Ces fêtes donnèrent lieu à plusieurs publications intéressantes. L'une, portant ce titre : *Donizetti-Mayr, notizie e documenti* (Bergame, Gaffuri et Gatti, 1875, in-8°, a pour auteurs MM. Federico Alborghetti et Michelangelo Galli, et donne deux biographies étendues du maître et du disciple, avec vingt et une lettres du second adressées au premier ; la seconde est la reproduction du discours prononcé par M. le chanoine Finazzi à la cérémonie religieuse faite en l'honneur des deux grands musiciens : *Il maestro Giovanni Simone Mayr, orazione detta nell' inaugurazione del suo monumento nella basilica di S. Maria Maggiore dal can.cav.Giovanni Finazzi* (Bergame, impr. Pagnoncelli, 1875, in-8) ; enfin, la troisième forme un recueil des notices écrites naguère par Mayr et consacrées par lui à des artistes bergamasques, auxquelles on a ajouté celles du P. Vaerini, aussi sur des musiciens nés à Bergame : *Biografie di scrittori e artisti musicali Bergamaschi nativi od oriundi, di Giovanni Simone Mayr, raccolte e publicate con note dal prof. Ab. Antonio Alessandri, con aggiunta degli scrittori musicali Bergamaschi del. P. Vaerini* (Bergame, impr. Pagnoncelli, 1875, in-4°).

MAYRBERGER (Charles), compositeur autrichien distingué, né à Vienne le 9 juin 1828, fut élève de M. Gottfried Preyer, alors maître de la chapelle impériale en cette ville, et qui depuis 1864 est fixé à Presbourg (Hongrie), où il occupe les fonctions de maître de chapelle de l'église métropolitaine et de professeur de musique dans une école de l'État. Cet artiste s'est acquis un renom fort honorable par la publication de nombreux chœurs pour voix d'hommes, qui ont paru à Vienne, et dont les plus considérables sont : *Die Mainacht* (Nuit de mai), *Bundeslied* (chœur de confrérie), et *Stumme Liebe* (Amour muet). M. Mayrberger, qui a écrit aussi de nombreux *lieder*, et qui est l'auteur d'une musique estimée pour la tragédie du poëte Œhlenschlager : *Yrsa*, s'est fait connaître encore par un grand opéra romantique, *Mélusine*, qui a été représenté avec beaucoup de succès à Presbourg en 1876.

La musique de M. Mayrberger a le caractère allemand, mais son opéra de *Mélusine* a été visiblement écrit sous l'influence du célèbre maître M. Gounod. Le même artiste a publié récemment un ouvrage théorique qui a paru sous ce titre : *Lehrbuch der musikalischen Harmonik* (Guide d'harmonie musicale). J. B.

* **MAYSEDER** (Joseph), violoniste remarquable et compositeur, est mort à Vienne, le 21 novembre 1863, à l'âge de 74 ans.

MAZEL (Mlle Hélène **ROBERT-**). — *Voyez* **ROBERT-MAZEL** (Mlle Hélène).

MAZETTI (Raffaele), compositeur dramatique italien, mort à Imola au mois de décembre 1867, a écrit la musique de deux opéras dont j'ignore la date et le lieu de représentation. L'un de ces ouvrages était intitulé *Marco Visconti ;* l'autre avait pour titre *Gustavo Wasa*. Je n'ai aucun autre renseignement sur cet artiste.

MAZUEL, est le nom d'une famille assez nombreuse de musiciens français. Les notes que nous donnons ici sur ces artistes, sont extraites d'un petit volume publié par nous récemment et intitulé : *Un bisaïeul de Molière ; Recherches sur les Mazuel, musiciens des XVIe et XVIIe siècles, alliés de la famille Poquelin*, par Er. Thoinan (Paris, A. Claudin, 1878, petit in-12, Elzévir).

Mazuel (*Adrian*), l'aîné de deux frères joueurs de violon, vivait à Paris dans la seconde moitié du seizième siècle ainsi qu'on le voit par les baptistaires de deux de ses enfants, datés de 1558 et de 1560.

Mazuel (*Guillaume*), le plus jeune de ces deux frères, avait épousé Claude Mechaine, d'une famille de musiciens très-probablement, ce nom ayant été porté par plusieurs artistes de cette époque. Guillaume fit partie, ainsi du reste que son frère Adrian, de la corporation des ménétriers de la ville de Paris et fut musicien du roi, si, comme nous le supposons, c'est de lui qu'il s'agit dans un acte de décès du 5 juillet 1612 disant que la défunte, Perrette Lemesureux, était *veuve de Guillaume Mazuel, violon du roy*. La preuve que, Claude Mechaine étant morte, son époux avait épousé en secondes noces Perrette Lemesureux nous manque, il est vrai ; aussi nous en tenons-nous, à cet égard, à une simple supposition. Mais il est hors de doute qu'une fille de Guillaume Mazuel et de sa femme Claude Mechaine, nommée Agnès, épousa le 11 juillet 1594 Jean Poquelin, porteur de grains et marchand tapissier,

sur lequel était le portrait du maître avec cette inscription : *A dì 26 Aprile 1875, nel cimitero di Valtesse, queste preziose reliquie di Giovanni Simone Mayr, che illustre fra i maestri musicali d'Italia, morìva in Bergamo, sua patria adottiva, ai 2 dicembre 1845, vennero in quest'urna composte a cura del municipio di Bergamo.*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

qu'il naquit de ce mariage de nombreux enfants, dont l'aîné, appelé, lui aussi, Jean Poquelin, se maria avec Marie Cressé, le 27 avril 1621, et enfin que le premier-né de cette union, baptisé à Saint-Eustache le 15 janvier 1622, prit plus tard le nom immortel de JEAN-BAPTISTE MOLIÈRE.

Guillaume Mazuel, artiste musicien, fut donc le bisaïeul de Molière.

MAZUEL (*Jean I*), fils de Guillaume et par conséquent grand-oncle de Molière, fut baptisé à Saint-Eustache le 2 mai 1563. Il prenait le titre de *violon ordinaire du roy*. Marié avec Claude Levasseur, il eut une nombreuse famille ; mais deux de ses enfants seulement embrassèrent la carrière musicale, Jean II et Pierre. Son convoi funèbre eut lieu à Saint-Eustache le 6 septembre 1616.

MAZUEL (*Jean II*). Ce fils de Jean I, oncle de Molière à la mode de Bretagne, naquit vers 1593. Il fut reçu de bonne heure dans la corporation des *Joueurs d'instruments tant hault que bas*, et appartint à la musique du roi comme violoniste. Il mourut en 1633.

MAZUEL (*Pierre*), autre fils de Jean I, né en 1605, fut, lui aussi, musicien de la cour.

MAZUEL (*Michel*). Nous n'avons pu découvrir aucun indice permettant d'établir que Michel était fils de Jean II ou de Pierre, ou encore de leur frère nommé Antoine, et exerçant la profession de teinturier. Il apprit le violon de son père ou d'un de ses oncles, mais la composition lui fut enseignée par un organiste de Paris (de Notre-Dame ou de Saint-Leu). Reçu dans la musique de la cour comme violoniste, il composa quelques morceaux symphoniques très-remarqués de Louis XIV, qui créa pour lui une nouvelle charge, celle de *compositeur de la musique des vingt-quatre violons de la chambre*. Le brevet de cette place lui fut délivré en mai 1654. On sait par une lettre d'André Philidor, placée en tête de l'un des volumes de sa précieuse collection, que Michel Mazuel travaillait à la composition des morceaux de musique instrumentale des ballets de cour avec Louis Molier et Verpré, tandis que Cambefort, Chancy et Boesset composaient les airs de chant. Le premier volume de la collection philidorienne renferme, aux pages 47 et 69, deux *Allemandes* de Mazuel.

Notre artiste figura longtemps parmi les vingt-quatre violons, et fit souvent sa partie dans les pièces que Molière, son cousin à la mode de Bretagne, faisait représenter chez le roi avec la musique de Lully. Il fut, en outre, un des membres les plus considérés de la corporation des ménétriers, et représentait cette compagnie comme administrateur de la chapelle de Saint-Julien. C'est en cette qualité qu'il signa, avec Guillaume Dumanoir, roi des violons, et quelques autres artistes maîtres de la communauté, la transaction qui intervint en 1664, entre les frères de la doctrine chrétienne et les joueurs d'instruments de la ville de Paris, concernant la jouissance de la chapelle de Saint-Julien, transaction qui en somme donna gain de cause à ces derniers.

Michel Mazuel se démit de sa place de musicien de la chambre du roi, le 6 février 1674, en faveur de Pierre Huguenet. Il mourut deux ans après, et son convoi eut lieu à saint-Germain-le-Viel le 24 octobre 1676. ER. T.

***MAZZA** (GIUSEPPE). — La liste des compositions dramatiques de cet artiste doit s'augmenter des ouvrages suivants : 1° *Amor la vince*, Lucques, 1826 ; 2° *Montenciel*, Florence, théâtre de la Pergola, 1827 ; 3° *Monsieur Deschalumeaux*, Naples, théâtre Nuovo ; 4° *la Prova d'un opera seria* ; 5° *la Sacerdotessa d'Iside*, Milan, théâtre Carcano ; 6° *la Sciocca per astuzia*, Trieste, théâtre Mauroner ; 7° *Chiara di Chalency* ; 8° *il Voto di Jefte*, Trieste, théâtre Mauroner.

***MAZZAFERRATA** (JEAN-BAPTISTE). — Aux compositions de cet artiste, il faut ajouter un oratorio intitulé *l'Efficacia della fede*, qui fut exécuté à Sienne en 1684.

MAZZI (Le P. PROSPERO), moine et musicien, qui vivait dans la seconde moitié du dix-septième siècle, a écrit la musique d'une pastorale dramatique qui fut représentée à Modène en 1674.

MAZZOLANI (ANTONIO), compositeur et professeur italien, né le 26 décembre 1819 à Ruina, dans la province de Ferrare, commença dès l'âge de sept ans l'étude du piano et de l'orgue avec son père, et deux ans après fut confié aux soins du P. Francesco Zagagnoni, ancien élève du P. Mattei, qui demeurait à Ferrare. Mais pour pouvoir prendre des leçons de cet artiste, l'enfant devait, plusieurs fois par semaine, franchir à cheval la distance qui séparait Ruina de Ferrare. Lorsque les ressources de sa famille permirent à celle-ci de l'envoyer habiter cette ville, le jeune Mazzolani devint l'élève de Filippo Ferrari, et fit avec ce maître des progrès si rapides qu'à treize ans il put se faire entendre en public, dans un concert donné au Casino.

A quinze ans il revint dans sa ville natale, y resta cinq années, puis retourna à Ferrare, où il se livra à l'enseignement et où il écrivit diverses compositions, dont quelques-unes pour une société chorale fondée par lui. Il n'y resta cependant pas longtemps, et bientôt se rendit à Lucques, où, tout en complétant ses études musi-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

cales avec Michele Puccini, il écrivit un opéra intitulé *il Tradimento*, qui fut accueilli avec faveur en 1852, obtint vingt et une représentations, et fut joué ensuite à Livourne, à Bastia et à Ferrare. L'année suivante il donnait dans cette dernière ville, où il se fixait de nouveau, un second opéra, qui avait pour titre *Gismonda*. Depuis lors cet artiste a continué la carrière de l'enseignement, tout en composant un grand nombre de chœurs et de cantates pour la société chorale qu'il avait créée. Il n'avait cependant pas renoncé complétement à l'espoir de se produire de nouveau à la scène, et le 25 novembre 1876 il reparaissait sur le théâtre de Ferrare avec un troisième ouvrage dramatique, *Enrico di Charlis, ovvero il Ritorno dalla Russia*, opéra sérieux en quatre actes, qui n'était pas écrit depuis moins de dix-huit ans lorsqu'il put enfin être offert au public. Le sort de cet ouvrage fut heureux néanmoins, et l'accueil qu'il reçut fut des plus favorables.

MAZZOLD (Vincenzo), théoricien italien, vivait dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. La bibliothèque du Conservatoi re de Paris possède en manuscrit une Méthode de cet artiste, qui porte le titre suivant : *Regole musicali per i principianti di cembalo, in Napoli*, 1795, *per Vincenzo Mazzold* (in-4° oblong).

MAZZOLI (.....), compositeur dramatique italien, a donné sur le théâtre de Modène, en 1877, un opéra sérieux intitulé *Adele d'Asturia*.

MAZZONE (Luigi), compositeur, professeur de chant et écrivain musical italien, est né le 19 décembre 1820 à Manfredonia, dans la province de Foggia. Après avoir pratiqué avec son père l'étude de la musique, il fut, à l'âge de vingt-deux ans, envoyé à Naples pour y terminer son éducation, avec une pension d'environ 300 francs que sa ville natale lui servit pendant trois ans. A Naples, il travailla l'harmonie avec Rondinella et Parisi, la composition avec Francesco Ruggi, puis, une fois ses cours achevés, se consacra à l'enseignement, tout en se livrant à de nombreux travaux de composition. M. Mazzone a publié de nombreux morceaux de piano, des mélodies vocales, des *canzonette* napolitaines, des pièces pour divers instruments, et il a écrit encore plusieurs messes, des hymnes et des morceaux symphoniques. Il s'est aussi beaucoup occupé de littérature musicale; après avoir donné de nombreux articles dans divers journaux, *il Commercio*, *il Nomade*, après avoir dirigé la *Gazzetta musicale*, il a fondé lui-même une feuille spéciale, *Napoli musicale*, qu'il dirige avec goût depuis environ dix années. Correspondant à Naples d'un journal théâtral de Venise, *la Scena*, M. Mazzone a en portefeuille un opéra intitulé *lo Scambio de'ritratti*, qui jusqu'ici n'a pas été représenté.

***MAZZUCATO** (Alberto), directeur du Conservatoire de Milan, est mort en cette ville le 31 décembre 1877. Il était né à Udine non le 20, mais le 28 juillet 1813. Lorsque, après la mort de Mercadante, M. Lauro Rossi fut placé à la tête du Conservatoire de Naples, Mazzucato fut appelé à lui succéder comme directeur de celui de Milan. Dès 1839, il avait succédé à Mauri comme professeur de la classe de chant pour les jeunes filles dans cet établissement; il quittait ces fonctions en 1851 pour celles de professeur de composition, dans lesquelles il remplaçait Felice Frasi, devenait en 1852 titulaire de la chaire d'esthétique et d'histoire musicale, créait en 1857 une classe d'instrumentation, et enfin, en 1872, devenait directeur de l'école à laquelle, depuis trente-trois ans, il était attaché comme professeur. J'eus l'occasion et l'heureuse chance, vers cette époque, de le connaître à Milan, et je pus me convaincre qu'il était l'un des artistes les plus distingués de l'Italie, l'un de ceux qui faisaient le plus d'honneur à leur pays. Sous des dehors pleins de rondeur, de bonhomie et de franchise, empreints d'ailleurs d'une grâce naturelle, Mazzucato recélait un véritable tempérament d'artiste, complété par une instruction solide et étendue dans tous les genres. Doué d'une intelligence rare, plein d'activité, animé des meilleures intentions et des plus nobles désirs, on n'eût pu lui reprocher, dans les nouvelles fonctions qu'il occupait, qu'une certaine faiblesse de caractère causée par sa bonté même, la crainte un peu trop vive de heurter ou de chagriner tel ou tel. Mais on ne peut nier que l'établissement dont les destinées lui étaient confiées n'ait pris rapidement, sous son administration à la fois habile et paternelle, un nouvel essor, et l'on peut certifier qu'il n'eût pu être placé en de meilleures et plus dignes mains.

Lors de la création par l'éditeur Ricordi de la *Gazzetta musicale* de Milan, Mazzucato avait été chargé de la rédaction en chef de ce journal, et il s'acquitta de cette tâche, pendant plusieurs années, avec un véritable talent; il était d'ailleurs très-versé dans la connaissance de l'histoire de la musique et des belles-lettres, et sa valeur était grande comme théoricien. De 1859 à 1869, il occupa brillamment le poste de *maestro concertatore* au théâtre de la Scala, dont il avait été un instant le directeur (1854-55) Comme compositeur dramatique, sa

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

carrière fut relativement courte, car il ne fit représenter que les ouvrages suivants : 1° *la Fidanzata di Lammermoor*, Padoue, théâtre *Nuovissimo*, 1834 ; 2° *Don Chisciotte*, Milan, théâtre de la Canobbiana, 26 avril 1836; 3° *Esmeralda*, Mantoue, théâtre social, 10 février 1838 ; 4° *i Corsari*, Milan, théâtre de la Scala, 15 février 1840; 5° *i Due Sergenti*, Milan, théâtre Re, 27 février 1841 ; 6° *Luigi V*, id., id., 25 février 1843; 7° *Ernani*, Gênes, théâtre Carlo-Felice, 26 décembre 1843 (1). Au reste, Mazzucato ne fut jamais heureux à la scène, et quelques-uns de ses opéras tombèrent lourdement, entre autres *Don Chisciotte* et *i Corsari*.

Outre l'*École de chant* de Garcia et le *Traité de la théorie et de la pratique de l'harmonie* de Fétis, Mazzucato avait donné la traduction italienne des ouvrages que voici : *Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration moderne* de Berlioz (Milan, Ricordi); *Hygiène du chanteur* de M. L. A. Second (id., id.); *Abécédaire vocal* de M. Henri Panofka (id., id.). Enfin, il avait publié une nouvelle édition, augmentée, des *Principi elementari di musica* d'Asioli (Milan, Ricordi), et il avait donné un *Atlas de la musique antique, précédé d'une préface à ses élèves d'histoire et de philosophie musicale* (Milan, Lucca).

Comme compositeur, et en dehors du théâtre, Mazzucato a publié seulement un recueil de *Quattro Melodie* (*il Lago*, *il Bacio*, *il Pensiero della sera*, *il Canto d'amore*), un *Hymne du soir dans les temples* (fragment de la 8e Harmonie de Lamartine), et une *canzone* intitulée *ai Fratelli Triestini e Istriani*. Ces diverses productions ont paru à Milan, chez Ricordi. On lui doit aussi une messe et un service solennel de vêpres, qui ont été exécutés à Novare en 1841. Enfin, il a écrit l'un des trois hymnes qui, le 20 septembre 1871, étaient exécutés sur la place du Dôme, à Milan, pour l'anniversaire de l'entrée à Rome des troupes italiennes ; cet hymne avait pour titre *Roma*. Les deux autres avaient été composés par MM. Perelli et Panzini (*Voy.* ces noms).

Mazzucato avait été rédacteur en chef non-seulement de la *Gazzetta musicale* de Milan, mais aussi du *Giornale della Società del Quartetto*, qui remplaça un instant ce journal; il fut aussi le collaborateur de *la Scena*, de Venise, et donna quelques articles à divers journaux politiques. A ce propos, un de ses biographes, M. Caputo, a pu dire de lui avec raison : — « Alberto Mazzucato a été un des plus solides champions, je dirai presque un des fondateurs de la critique musicale en Italie. Il avait le style facile, concis, convaincant ; ses jugements sont empreints de la plus grande impartialité. Quand il prenait en main la plume du critique, il oubliait amis et adversaires, et avec une âme sereine il se mettait à l'œuvre uniquement préoccupé du progrès de l'art. Il aimait les jeunes gens comme ses propres fils, et leur prodiguait les conseils, donnés sous la forme la plus bienveillante. Il respectait toutes les opinions, et discutait avec conscience, avec calme, avec affection. Aussi il était aimé, estimé et respecté de tous, même de ceux qui ne pouvaient se trouver toujours d'accord avec lui. » Mazzucato a laissé inédit un *Traité d'esthétique musicale*, qui doit être publié prochainement.

(1) Il n'est pas juste de dire, comme on l'a fait, que Mazzucato a donné une preuve d'orgueil en refaisant *Ernani* après Verdi. L'*Ernani* de Verdi ne fit son apparition qu'en 1844, plusieurs mois après celui de Mazzucato.

MECHURA (.....), compositeur contemporain, est l'auteur d'un opéra romantique intitulé *Marie Potokd*, qui a été représenté sur le théâtre national de Pesth, au mois de janvier 1871, avec un brillant succès.

MÉDICIS (FERDINAND DE), prince de Toscane, fils du grand-duc Côme III, né en 1663, mort le 30 octobre 1713, fut un des plus célèbres amateurs de musique qui aient existé, un protecteur généreux et intelligent de l'art et des artistes, et cultivait lui-même la musique avec un réel talent, connaissant l'harmonie et le contre-point et étant un virtuose distingué sur l'orgue et sur le clavecin. Le prince Ferdinand attirait à sa cour une foule de grands artistes, excitait les compositeurs à écrire pour lui des œuvres de tout genre, opéras, oratorios, cantates, messes, psaumes, motets, madrigaux, divertissements, etc., et faisait exécuter ces œuvres par les virtuoses les plus fameux et les plus remarquables. Parmi les compositeurs qu'il encourageait et protégeait ainsi, on peut surtout citer Alessandro Scarlatti, Giacomo Perti, Hændel, Clari, Pasquini, Polaroli, Della Porta, Mancini, Lucatelli, Montuoli, etc. Quant aux œuvres exécutées dans son théâtre ou à sa chapelle, aux virtuoses attachés à son service, il serait trop long d'en dresser la liste. Le seul catalogue des instruments qui formaient sa collection et qui servaient aux exécutions musicales est un document des plus curieux. Ferdinand de Médicis fut certainement un des princes qui contribuèrent pour une large part aux progrès et à la splendeur de l'art musical en Italie. M. Leto Puliti a publié à son sujet, dans les *Atti* de l'Académie du Royal Institut musical

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de Florence (12e année), un travail étendu et plein d'intérêt, ainsi intitulé : *Della vita del Serenissimo Ferdinando dei Medici, gran-principe di Toscana, e della origine del piano-forte.* Ce fut, en effet, à la cour de ce prince que Bartolomeo Cristofori, son luthier et son facteur de clavecins, imagina et construisit en 1709 le premier *piano-forte.*

MEDORI (Mme Joséphine), chanteuse dramatique remarquable, est née, dit-on, en France, en 1828, et épousa en Italie, en 1848, un artiste du nom de Medori (1). J'ignore sous la direction de quel professeur cette artiste fit ses études musicales, mais on dit qu'à Naples elle reçut des leçons de Mercadante; toutefois, elle s'adonna de bonne heure au chant italien, et se fit entendre avec succès sur plusieurs grandes scènes de la Péninsule, où sa beauté vigoureuse et opulente, sa voix de soprano riche et étendue, son grand sentiment dramatique et son intelligence de la scène lui attirèrent aussitôt toutes les sympathies du public. C'est surtout dans le grand répertoire tragique que Mme Medori se fit remarquer, chantant tour à tour *Norma, Don Juan, Otello, Fidelio, Semiramide, Ernani, les Huguenots, il Trovatore, Anna Bolena, Parisina, Maria di Rohan, il Giuramento, Poliuto*, etc. Après avoir fait apprécier en Italie son talent pathétique, Mme Medori se fit applaudir au théâtre de la Reine à Londres, à l'Opéra Impérial de Vienne, à l'Opéra italien de Saint-Pétersbourg, à la Fenice de Venise, et au grand théâtre de Vérone. Vers 1856, elle fut engagée à l'Opéra de Paris, où elle se fit entendre dans *les Vêpres siciliennes* et dans *les Huguenots;* mais sa voix, dit-on, commençait déjà à se fatiguer, et, bien que le public rendît justice à ses éminentes qualités, la cantatrice ne rencontra pas tout le succès qu'elle avait espéré. Bientôt elle quitta l'Europe, après avoir été passer une saison à Lisbonne et une autre à Naples, et se rendit au Brésil, où elle fut encore accueillie avec une grande faveur. En 1861 elle revenait au théâtre San-Carlo, de Naples, et en 1863 elle repartait pour l'Amérique et se produisait à Philadelphie, à New-York, et dans diverses autres villes des États-Unis. Depuis lors, elle n'a plus fait parler d'elle. Retirée aujourd'hui à Laeken-lez-Bruxelles, cette artiste remarquable a épousé en secondes noces un tailleur du nom de Navir.

(1) Francesco Regli, dans son *Dizionario biografico*, fait naître Mme Medori à Bellevue, près Paris, tandis que Scudo (*Crit que et littérature musicales*, t. Ier) affirme qu'elle est Belge et née à Bruxelles. Je crois que Regli était bien informé.

MEERENS (Jean-Antoine), virtuose distingué et compositeur, naquit à Rotterdam en 1804. Chef de musique du *Schuttery* (garde civique) de Bruges sous la domination hollandaise, il était renommé pour son talent sur la flûte, et sa virtuosité était telle sur cet instrument, que Tulou, voyageant en Belgique vers 1830, lui proposa de l'accompagner dans ses concerts, pour exécuter avec lui des duos. Il n'était pas moins habile sur la guitare, et, outre ces deux instruments, qui étaient ceux de sa prédilection, il jouait aussi du violon, de la harpe et du piano. Il jouissait d'une grande réputation comme professeur, ce qui ne l'empêcha pas de fonder à Bruges une maison de commerce de musique et de pianos, qu'il continua de diriger jusqu'en 1845, époque à laquelle il alla se fixer à Anvers, pour y prendre la suite des affaires de la maison Schott et la direction du comptoir que cette maison possédait en cette ville. Vers la fin de 1854, il s'établit à Bruxelles, où il mourut le 15 mai 1864. Il laissait deux fils, dont l'un, *Jean Bruno*, entreprit sur la propriété littéraire et artistique quelques travaux que d'autres occupations ne lui permirent pas de terminer, et dont le plus jeune, *Charles*, fait l'objet de la notice suivante.

MEERENS (Charles), violoncelliste, acousticien et écrivain musical belge, fils du précédent, est né à Bruges le 26 décembre 1831. Élevé dans un milieu très-artistique, il apprit de bonne heure les premiers éléments de la musique, et lorsqu'en 1845 son père alla se fixer à Anvers, il commença l'étude du violoncelle avec M. Joseph Bessems, pour la terminer un peu plus tard, à Gand, avec M. Dumon. De retour à Bruges, il y créa une société symphonique d'amateurs, *les Francs-Amis*, et reprit la suite de la maison de commerce de musique que son père avait fondée en cette ville. En 1855, il alla rejoindre celui-ci, alors établi à Bruxelles, se fit admettre au Conservatoire, dans la classe de Servais, y obtint une récompense au concours, et fréquenta aussi le cours d'accompagnement de M. Steveniers, ce qui lui donna l'occasion d'exécuter et de connaître toutes les grandes œuvres de la musique classique.

Cependant, après s'être produit avec succès et à plusieurs reprises comme virtuose, M. Meerens se vit obligé, par suite de diverses circonstances, de modifier sa carrière. Devenu l'accordeur de la maison de pianos que son père dirigeait à Bruxelles, ce travail réveilla dans son esprit le désir, qui s'était déjà présenté à lui, de rechercher les lois physico-mathématiques qui régissent l'art musical. Doué d'une grande faculté d'étude, possesseur d'une bonne instruc-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tion, avec cela très-bon musicien, M. Meerens se livra avec ardeur à la recherche de la solution des problèmes acoustiques. Ses travaux ont été résumés par lui dans une série d'opuscules intéressants, ainsi que dans de nombreux articles insérés dans divers journaux, entre autres le *Guide musical* de Bruxelles. Ils ont parfois suscité d'utiles polémiques, et ont appelé l'attention sur des sujets dignes du plus vif intérêt.

En ce qui concerne le côté physiologique de la musique, chacun sait que jusqu'à ce jour on s'est trouvé en présence de deux doctrines absolument contraires, dont l'une acceptait, tandis que l'autre repoussait toute idée d'intervention des lois physiques des corps sonores pour l'analyse des phénomènes musicaux, la formation des gammes, etc. « Jusqu'à moi, a dit lui-même M. Meerens, ces deux doctrines restaient à l'état hypothétique. Grâce à mes découvertes, il est avéré que les phénomènes naturels des corps sonores, tels que les harmoniques et les sons résultants sont complétement étrangers à toute perception musicale. Les combinaisons artistiques des sons sont purement artificielles. Ce fait est de la plus haute importance pour la théorie, et c'est grâce à mes travaux qu'il peut être considéré comme définitivement acquis à la science. Les investigations des autres doctrines peuvent maintenant être éliminées. La voie de la vérité est ouverte. »

Sans prendre absolument parti dans la question, je pencherais volontiers à me ranger de l'avis de M. Meerens. Je crains pourtant que sa doctrine n'offre le danger des doctrines tout d'une pièce, c'est-à-dire qu'elle ne soit trop absolue. Je crois volontiers que M. Meerens est sur le chemin de la vérité; il me paraît que les résultats obtenus par lui sont remarquables et qu'il a ouvert la voie à des recherches nouvelles et fécondes; mais je me demande si son système n'est pas un peu trop exclusif. Toutefois, M. Gevaert, dans son livre : *Histoire et Théorie de la musique de l'antiquité*, a caractérisé en ces termes les travaux et les découvertes de son compatriote : — « De récentes investigations expliquent les phénomènes physiologiques qui se rattachent aux diverses combinaisons de rapports numériques des intervalles musicaux, tels que la tonalité, le caractère et la fonction tonale de chaque degré de la gamme, les accents mélancoliques du mode mineur, les tendances résolutives des dissonances et le sentiment de repos de l'accord parfait. Les découvertes de M. Meerens, appuyées sur des expériences précises et réitérées, coordonnent une théorie nouvelle qui mérite d'être prise en sérieuse considération. »

Dans un autre ordre d'idées, on doit à M. Meerens, la formule $\frac{3,600}{M^{\,2}}$, qui représente la longueur du pendule dont les balancements correspondent aux mouvements du métronome; c'est-à-dire qu'en divisant le nombre 3600 par M 2 (le degré métronomique de l'échelle multiplié par lui-même), on obtient en mètres et centimètres la longueur en question. Chacun peut ainsi, à l'aide d'un fil au bout duquel on fixe un petit objet pesant, connaître, sans métronome, le degré exact de vitesse d'un mouvement métronomique indiqué.

Enfin, M. Meerens a conçu le projet d'une réforme partielle dans l'écriture musicale. Signalant « l'anomalie des anciennes clefs de la musique en présence du principe radical moderne de l'art, qui n'est plus le tétracorde, d'où sont sorties les clefs, mais l'octave, » M. Meerens propose de remplacer les anciennes clefs par le chiffre indiquant le numéro d'ordre de l'octave à laquelle appartiennent les notes écrites pour chaque instrument. Pour ma part, je ne vois guère l'amélioration qu'apporterait le système imaginé par M. Meerens, et je n'en suis point partisan. Je dois dire pourtant que ce système a rencontré des adhérents, et que son auteur a créé une société destinée à le propager.

Voici la liste des écrits de M. Meerens : 1° *Le Métromètre, ou moyen simple de connaître le degré de vitesse d'un mouvement indiqué*, Bruxelles, Schott, 1859, feuille in-plano; 2° *Instruction élémentaire du calcul musical, et philosophie de la musique*, Bruxelles, Schott, 1864, brochure in-8°; 3° *Phénomènes musico-physiologiques*, id., id., 1868, brochure in-8°; 4° *Hommage à la mémoire de M. Delézenne, examen analytique de ses précieuses expériences d'acoustique musicale*, id., id., 1869, brochure in-8°; 5° *Le Diapason et la notation musicale simplifiés*, id., id., 1873, brochure in-8°; 6° *Mémoire sur le diapason*, adressé à l'Institut national de Genève, id., id., 1877, brochure in-8°; 7° *Petite Méthode pour apprendre la musique et le piano en peu de temps, d'après le système de notation musicale simplifiée*. M. Meerens a publié, dans ce système, diverses transcriptions ou traductions de sonates, études et fantaisies. En 1870, M. Meerens a adressé à l'Académie des sciences de Paris un mémoire portant pour titre : *Examen analytique des expériences d'acoustique musicale de MM. A. Cornu et E. Mercadier.* M. Meerens est membre d'honneur de diverses

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sociétés musicales et orphéoniques de Belgique, et membre correspondant de l'Institut national de Genève et de l'Académie royale de Palerme.

* **MEERTS** (Lambert-Joseph), violoniste, naquit à Bruxelles, non en 1802, mais le 6 janvier 1800.

* **MEES** (Joseph-Henri), naquit à Bruxelles non en 1779, mais le 28 mai 1777. Cet artiste, dont les dispositions musicales furent extrêmement précoces, chantait à l'église dès l'âge de cinq ans; à sept ans il commençait l'étude du violon, et à dix il faisait déjà sa partie à l'orchestre du théâtre. Il perfectionna son talent sur cet instrument avec Pauwels, artiste fort distingué qui avait reçu des leçons de Fiorillo et qui, à cette époque, revenait de Paris pour se fixer à Bruxelles. C'est avec son grand-père Vitzthumb, grand admirateur de Gluck, que Mees travailla le contre-point.

Ce n'est ni à Saint-Pétersbourg, ni aux environs de 1838 que mourut Mees, car en 1855 il habitait Paris, auprès de son fils, qui était directeur de l'hôpital militaire du Val-de-Grâce. Après un court séjour à Saint-Pétersbourg, puis à Moscou, il s'était fixé à Kiev, où pendant quinze ans il avait dirigé une académie de musique et donné des leçons au pensionnat impérial.

MEGLIO (Vincenzo **DE**), pianiste et compositeur italien, né à Naples le 9 avril 1825, a commencé l'étude du piano avec Pasquale Mugnone, et l'a continuée sous la direction de Francesco Lanza, tout en travaillant l'harmonie avec Casella et le contre-point avec Mario Aspa. Il se fit admettre néanmoins en 1840 au Conservatoire de Naples, y suivit un cours de hautbois, et se perfectionna dans la théorie de l'art avec Parisi et Francesco Ruggi. Il sortit de l'école en 1843, et depuis lors n'a cessé de se livrer à la pratique de l'enseignement, tout en s'occupant beaucoup de composition. Le 30 septembre 1848, M. de Meglio faisait représenter au théâtre Nuovo un opéra semi-sérieux intitulé *Ermelinda*, qui n'obtint que quatre représentations, et il donnait ensuite, au même théâtre, une *farsa* qui obtint quelque succès, *Giocrisse*. Depuis cette époque, il n'a pu réussir à se reproduire à la scène, mais il a écrit beaucoup de musique religieuse, avec accompagnement d'orchestre ou d'orgue; de plus, outre quelques mélodies vocales, quelques chansons populaires napolitaines, il a publié chez l'éditeur Ricordi, de Milan, 5 trios pour piano, violon et violoncelle et environ deux cents morceaux de piano à deux ou quatre mains, dans lesquels il ne se trouve pas une seule composition originale. Tous ces morceaux, en effet, consistent en arrangements, fantaisies ou transcriptions sur des airs populaires ou des thèmes d'opéras en vogue. Parmi les compositions les plus importantes de M. de Meglio, il faut mentionner une sorte d'oratorio, *le Tre Ore di agonia*, qui a été exécuté dans diverses églises de Naples. Sous ce titre : *Eco di Napoli*, il a publié un recueil intéressant de 50 *canzoni* napolitaines populaires, avec accompagnement de piano.

* **MÉHUL** (Étienne-Nicolas). — Une double erreur s'est constamment produite jusqu'à ce jour au sujet de cet artiste célèbre, auquel on a toujours donné pour prénoms Étienne-*Henri*, tandis qu'il s'appelait Étienne-*Nicolas*, et qu'on a fait naître le 24 juin, tandis qu'il est né le 22 juin 1763. Je rectifie les faits à l'aide de l'acte de baptême du maître, daté de Givet, le 22 juin 1763. D'ailleurs, la pierre tumulaire de Méhul indique bien cette date comme celle de sa naissance.

* **MEIFRED** (Joseph-Jean-Pierre-Émile), né à Colmars (Basses-Alpes), le 22 novembre 1791 (et non le 23 octobre 1793), est mort le 29 août 1867. Il avait pris, en 1865, sa retraite comme professeur de cor à pistons au Conservatoire, et cette classe, naguère créée pour lui, fut alors supprimée. Parmi les journaux auxquels Meifred a collaboré d'une façon active, il faut citer surtout *la Mélomanie* et *la Critique musicale*. On lui doit aussi l'opuscule suivant : *Sur l'enseignement populaire de la musique en France* (Paris, 1853, impr. Chaix, in-8° de 32 p.). Meifred était chevalier de la Légion d'honneur.

MEILLET (Auguste-Alphonse-Edmond), chanteur et comédien distingué, naquit à Nevers le 7 avril 1828. Fils d'un avoué, il devait suivre la carrière paternelle; envoyé à Paris pour y faire ses études, il fit son éducation littéraire au lycée Louis le Grand, obtint ensuite le diplôme de bachelier ès lettres, puis prit ses inscriptions à l'École de droit et entra dans une étude d'avoué. Mais comme à une jolie voix de baryton il joignait le goût de la musique, il commença à travailler le chant, se fit, sur des conseils amis, recevoir au Conservatoire dans les premiers mois de 1847, fit de rapides progrès, et bientôt remportait aux concours les prix de chant, d'opéra et d'opéra-comique.

En présence de tels succès, la famille de Meillet n'apporta aucune opposition à son entrée dans la carrière artistique. Il signa donc un engagement avec la direction de l'Opéra, et débuta à ce théâtre en 1850, dans un ouvrage de M. de Flotow, *l'Ameen peine*. Mais il y resta

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

peu de temps, et, après un court passage à l'Opéra-Comique, il entra en 1854 au Théâtre-Lyrique, où le succès l'attendait. Il s'y fit remarquer dès son apparition, et bientôt se vit chargé de créations nombreuses et importantes qui lui donnèrent de l'autorité sur le public et assurèrent sa réputation. De la liste des ouvrages successivement joués par lui, nous citerons les titres suivants : *Bonsoir, voisin*, *Maître Wolfram*, *le Bijou perdu*, *le Médecin malgré lui*, *la Poupée de Nuremberg*, *le Ballet de Marguerite*, *la Butte des Moulins*, *la Fille invisible*, *Jaguarita l'Indienne* ; puis, en fait d'œuvres du répertoire, *Richard Cœur-de-Lion*, *Ma Tante Aurore*, *les Noces de Figaro*, *le Val d'Andorre*, *le Brasseur de Preston*, etc., etc.

Alors qu'il était à l'Opéra-Comique, Meillet avait épousé une jeune artiste de ce théâtre, Mlle Meyer, qui avait été sa camarade d'études au Conservatoire. Vers 1861 ou 1862, tous deux quittèrent Paris et s'en allèrent tenir leurs emplois dans diverses grandes villes de province et de l'étranger. Ils étaient en 1863 à Bruxelles, où Mme Meillet tint avec une grande distinction l'emploi des Falcon. Lorsque le Théâtre-Lyrique monta *le Bal masqué*, de Verdi, Mme Meillet fut rappelée à ce théâtre pour remplir le principal rôle de cet ouvrage, et Meillet lui-même fit bientôt sa rentrée dans *le Brasseur de Preston*, créa ensuite Sancho Pança dans le *Don Quichotte*, de M. Boulanger, puis se montra de nouveau à l'Opera-Comique, où il créa dans *l'Ombre*, de M. de Flotow, le personnage du docteur Mirouet, qui fut son dernier et l'un de ses meilleurs rôles.

Meillet n'était pas seulement un chanteur distingué ; c'était encore un excellent comédien, plein de rondeur, d'intelligence, de verve et de bonhomie. Il mourut subitement à Veules, petit port de mer de la Seine-Inférieure, le 31 août 1871, dans sa quarante-quatrième année, au moment même où l'Opéra-Comique annonçait sa rentrée dans le docteur Mirouet de *l'Ombre*, sa dernière création.

MEINARDUS (Louis), compositeur allemand, est né à Hooksiel (duché d'Oldenbourg) le 17 septembre 1827, et a reçu son éducation musicale au Conservatoire de Leipzig, après quoi il alla se perfectionner à Weimar, auprès de M. Liszt. En 1853 il se rendit à Glogau, où il était appelé à la direction de l'Académie de chant, et conserva ces fonctions jusqu'en 1858. Il passa ensuite plusieurs années à Dresde, puis alla se fixer à Hambourg, où il réside encore aujourd'hui.

M. Meinardus est un artiste instruit et distingué, qui s'est fait connaître et apprécier par un assez grand nombre d'œuvres importantes. Il faut citer en première ligne, parmi ces œuvres, plusieurs oratorios : *le Roi Salomon*, *Simon Pierre*, *Gédéon*, *Luther à Worms*, qui sont considérés dans sa patrie comme des productions fort estimables et qui ont toujours été accueillis avec faveur par le public. Je signalerai aussi, entre autres compositions intéressantes de cet artiste, une grande ballade pour voix seule, chœur et orchestre : *Roland's Schwanenlied*, un trio pour piano, violon et violoncelle, op. 40, un quatuor en *fa* majeur pour instruments à cordes, op. 41, etc., etc.

* **MEINERS** (Giovanni Battista), compositeur, né à Milan en 1826, a fait ses études musicales au Conservatoire de cette ville, où il fut admis le 9 novembre 1833, et qu'il quitta le 7 septembre 1843. Ses classes furent brillantes, et lorsqu'il sortit de l'école, il avait écrit déjà deux opéras : *Francesca da Rimini* et *il Disertore svizzero*, dont le dernier avait été exécuté, le 11 février 1842, sur le petit théâtre du Conservatoire. Il se rendit presque aussitôt à Vienne, s'y perfectionna en se mettant sous la direction de Sechter, y reçut aussi des leçons de Donizetti, revint à Milan après deux années d'absence, et se vit bientôt nommer maître de chapelle de la basilique métropolitaine de Vercelli. Il écrivit pour le service de sa chapelle un grand nombre de compositions religieuses, dont quelques-unes furent publiées, mais la situation qu'il occupait à Vercelli ne l'empêcha pas de se produire au théâtre, vers lequel il se sentait attiré.

Il fit jouer d'abord au Théâtre-National de Turin (1851) son *Disertore svizzero*, qui fut bien accueilli, et donna ensuite au théâtre Carcano, de Milan, un second ouvrage intitulé *Elodia di san Mauro*. Les portes de la grande scène de la Scala s'étant ouvertes devant lui après ces deux essais, il y donna, le 12 novembre 1859, son opéra de *Riccardo III*, qui fut reçu avec une extrême froideur, bien que chanté par des artistes fort distingués, MM. Tiberini, Echeverria, Corsi, et Mme Ortolani-Tiberini (1). Après cet échec, M. Meiners demeura plusieurs années sans se reproduire à la scène, et ce n'est que le 3 avril 1866 qu'on le voit donner à la Pergola, de Florence, un nouvel

(1) Je crois que la partition de *Riccardo III* avait été exécutée précédemment, et qu'elle fut refaite en partie par son auteur, *rinnovata*, pour la Scala ; mais je n'ai pu découvrir sur quel théâtre elle aurait vu le jour originairement.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ouvrage dramatique intitulé *Veronica Cybo*, qui était écrit pourtant depuis près de dix ans. Celui-ci était chanté par la Palmieri, la Marini, MM. Graziani et Cima. Depuis lors, je crois que le compositeur n'a pas abordé de nouveau le théâtre, bien qu'il ait encore écrit un autre opéra, *Gabriella di Thetschen*. En dehors de ses œuvres dramatiques et de ses compositions religieuses, M. Meiners, qui est un artiste fort estimable, a publié quelques mélodies vocales, *il Lamento d'una prigioniera*, *Perche non torni mai! Voga*, *l'Orfanella*, etc. Il faut citer aussi un ballet, *Fiammetta*, dont il a écrit la musique en société avec M. Paolo Giorza (*Voy.* ce nom), et qui a été représenté à la Scala, de Milan, le 20 janvier 1866. Enfin, au nombre de ses premiers ouvrages, se trouve une « symphonie caractéristique, » *la Giornata d'un Eroe*, qui fut exécutée au théâtre Regio, de Turin, vers 1862; cette vaste composition, dans laquelle, dit-on, l'auteur avait donné des preuves d'une rare connaissance des instruments et de leur emploi bien entendu, était divisée en quatre parties : 1° *il Mattino*; 2° *la Battaglia*; 3° *l'Idilio*; 4° *il Trionfo*.

C'est surtout dans la musique religieuse que M. Meiners s'est acquis dans son pays un renom véritable. Je dois dire pourtant que plusieurs critiques, ses compatriotes, lui ont adressé à diverses reprises le reproche de ne pas saisir le caractère nécessaire à ce genre de composition, et de confondre avec trop de facilité le style qui convient au théâtre avec celui qui convient au temple. Cette remarque a été faite particulièrement à propos de la messe de *Requiem* que M. Meiners écrivit pour l'un des anniversaires de la mort du roi Charles-Albert, et qui fut exécutée à Turin vers 1862.

* **MEISSONNIER** (Antoine), guitariste, compositeur et éditeur de musique, est mort à Saint-Germain-en-Laye, près de Paris, en 1857.

* **MEISSONNIER** (Joseph), frère et élève du précédent, comme lui guitariste, compositeur et professeur, est mort environ deux années avant lui, vers 1855.

* **MEISTER** (Jean-Georges), organiste à Hildburghausen, est mort en cette ville au mois de septembre 1870.

MELA (Vincenzo), chanteur et compositeur italien, né dans les premières années de ce siècle, a écrit la musique d'un certain nombre d'ouvrages dramatiques dont aucun n'a réussi à tirer son nom de l'obscurité. Voici les titres de ceux de ces ouvrages qui sont venus à ma connaissance : *il Feudatario*; *l'Alloggio militare*, farce; *il Convento di S. Nicola*; *la Testa di bronzo*, représentée en 1855 et dans laquelle l'auteur remplissait un rôle; *Cristoforo Colombo* (Vérone, 1857); *il Casino di campagna*, farce jouée pour la première fois sur le théâtre Re, de Milan, au mois de juillet 1865, et donnée ensuite au Théâtre-Italien de Paris, le 5 mai de l'année suivante. Le principal rôle de cette opérette était joué, à Paris, par la propre fille du compositeur, à qui l'on avait essayé d'avance de faire une renommée d'après la nature de sa voix, qui, disait-on, avait tout le caractère de celle d'un ténor; c'est pourquoi on n'appelait Mlle Mela que la *tenoressa*. Cette qualification barbare était absolument sans objet, car la voix de la jeune cantatrice ne présentait d'autre particularité que celle d'être sans timbre, sans couleur et sans caractère.

MELANI (Jacopo), compositeur dramatique, vivait dans la seconde moitié du dix-septième siècle. Dans les notes d'un travail très-intéressant publié par Leto Puliti dans les *Atti* de l'Académie de l'Institut musical de Florence (pour 1874, 12e année), je trouve le paragraphe suivant sur cet artiste : — « Jacopo Melani a mis en musique beaucoup de drames du docteur Monaglia, et ses compositions ont toujours obtenu un très-grand succès. On cite parmi les plus applaudies : *il Potestà di Colognole*, exécutée à la Pergola en 1657, et ensuite sur beaucoup d'autres théâtres; *il Pazzo per forza*, à Pratolino, en 1658; *Tacere ed amare*, au théâtre *degli Accademici Infuocati*, en 1674; *il Tiranno di Colco*, à Pratolino, 1688; *il Ritorno d'Ulisse*, à Pise, en (?); *Enea in Italia*, au palais du grand-duc, en 1698; et *la Vedova*, dans le jardin de Bartolommeo Corsini, en (?). »

MELANT (Charles), jeune compositeur belge, s'est fait connaître d'abord par la publication de quelques romances, et a écrit ensuite la musique d'un opéra-comique en un acte intitulé *l'Avalanche*. Ce petit ouvrage a été représenté avec succès, le 28 mars 1878, sur le théâtre de Namur.

MELCHIOR (P.....), corniste français qui vivait dans la première moitié du dix-neuvième siècle, s'est fait connaître par la publication des ouvrages suivants : 1° 4 petits duos faciles pour deux cors, op. 1; 3 duos pour cor alto et cor basse, op. 2; 3 duos pour deux cors, op. 3; 3 grands duos pour cor alto et cor basse, op. 4; *Ordonnance des sonneries militaires pour le clairon, suivie de fanfares*.

MELCHIOR (A.....-J.....-B.....), bassoniste français, sans doute parent du précédent, fut admis au Conservatoire de Paris dans les premières années de ce siècle, et obtint au con-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

cours de 1810 le premier prix de basson. Il était attaché en 1825 à l'orchestre du théâtre de l'Ambigu-Comique. Cet artiste a publié diverses compositions instrumentales, parmi lesquelles je signalerai les suivantes : Quatuor pour flûte, clarinette, cor et basson, op. 1; 3 Grands Duos pour clarinette et basson, op. 2; 3 trios très-brillants et faciles pour clarinette en *si*, cor et basson, op. 7; Grand Quatuor pour flûte, clarinette, cor et basson, op. 8; 3 Petits Quatuors pour flûte, clarinette, cor et basson, op. 14.

MELCIOR (.....), écrivain espagnol contemporain, est l'auteur d'un *Diccionario enciclopedico de la Musica.* Je n'ai jamais eu cet ouvrage sous les yeux, et n'en puis apprécier la valeur.

MELE (Gianbattista), musicien italien du dix-huitième siècle, fut attaché à cour d'Espagne et fixa sa résidence à Madrid, où il fit représenter un certain nombre d'ouvrages. Je n'ai pu découvrir aucun renseignement particulier sur la vie ou la carrière de cet artiste, dont aucun biographe, à ma connaissance, n'a jamais parlé, mais je vais reproduire les titres de quelques-unes de ses œuvres, que je trouve mentionnées dans un livre publié récemment à Madrid, *Cronica de la opera italiana en Madrid*, par M. Luis Carmena et Millan (Madrid, 1878, in-8) : 1° *Por amor y por lealtad*, opéra espagnol, Madrid, th. de la Cruz, 1736; *Amor, constancia y mujer*, opéra espagnol, Madrid, th. *de los Canos*, 1737; 3° Sérénade à 5 voix, écrite à l'occasion des noces de l'infante Marie-Thérèse et du Dauphin de France, Madrid, 1744; 4° Sérénade à 5 voix, pour le rétablissement de la santé de S. M. Très-Chrétienne, Madrid, 1744; 5° *il Vello d'oro conquistato*, opéra italien, Madrid, th. du Buen-Retiro, 23 septembre 1748; 6° *Polifemo*, opéra italien (en société avec Coradini et Corselli), id., id., 1748; 7° *Endimion y Diana*, cantate espagnole, id., id., 1749; 8° *Armida placata*, opéra italien, id., id., 12 avril 1750.

MÉLESVILLE (Anne-Honoré-Joseph, baron **DUVEYRIER**, connu dans les lettres sous le pseudonyme de), auteur dramatique français, né à Paris le 13 novembre 1787 (et non 1788), est mort à Marly-le-Roi le 6 (et non le 8) novembre 1865. Fils d'un magistrat, avocat distingué lui-même, devenu substitut du procureur impérial, puis du procureur général à la cour de Montpellier, où son père était premier président, il donna sa démission en 1816 pour se retirer avec son père, que la Restauration venait de destituer. Il se retourna naturellement vers le théâtre, où il s'était déjà essayé avec succès, et c'est alors qu'il adopta le pseudonyme de Mélesville, nom d'une ferme que sa famille possédait en Beauce. S'il prit ce nom de guerre, ce ne fut pas, comme on le dit partout, pour ménager la susceptibilité de son père, car son père n'avait aucune prévention contre le théâtre, ayant lui-même composé et signé du nom de Duveyrier un opéra-comique en deux actes, *Léonore ou l'Heureuse épreuve*, mis en musique par son ami Champein et représenté à la Comédie-Italienne le 7 juillet 1781. De plus, — je tiens le fait de sa petite-fille, — il avait collaboré à *la Mélomanie*, le meilleur ouvrage de Champein, joué à la Comédie-Italienne le 29 (et non le 23) janvier 1781 : les écrivains du temps ne connurent pas les auteurs du livret, qui fut d'abord publié anonyme, et qui fut signé du seul nom de Grenier lorsqu'on le republia beaucoup plus tard, en 1825. L'adoption du nom de Mélesville était une simple précaution pour le cas où, ne réussissant pas à la scène, Duveyrier fils aurait voulu rentrer dans la magistrature, à supposer que l'état politique inauguré après les Cent-jours eût bientôt pris fin. Ce régime, en durant, et ses succès dramatiques, en augmentant, décidèrent Mélesville à se consacrer définitivement au théâtre. On connaît les heureux résultats de sa collaboration avec Scribe d'abord, ensuite avec Bayard, Carmouche, Merle, Brazier, etc., et les succès qu'il obtint en faisant jouer plus de 300 pièces sur les divers théâtres de Paris, entre autres à l'Académie de musique et surtout à l'Opéra-Comique, où il donna *Sarah*, *le Chalet*, *Zampa*, *la Grande-Duchesse*, *le Trompette de M. le Prince*, *les Dames capitaines*, *le Valet de chambre*, *Léocadie*, *le Concert à la cour*, etc. Toutefois, ce n'est point pour cela que le nom de Mélesville se trouve mentionné ici, mais bien parce que cet écrivain a fait œuvre de musicien, ce qui jusqu'ici était resté complétement inconnu. Dans *Gillette de Narbonne*, pièce en 3 actes représentée au théâtre des Nouveautés (1829), Mélesville avait écrit quelques airs nouveaux, ainsi qu'on en peut acquérir la preuve en consultant la pièce. Ce n'est pas tout, et quelques années auparavant, alors que le Gymnase, qui venait d'être fondé, jouait de petits opéras-comiques, Mélesville donna à ce théâtre (14 mars 1821) un opéra-comique en un acte, *les Projets de sagesse*, dont il ne s'était pas borné à écrire les paroles, mais dont il avait composé la musique en société avec Louis Maresse (*Voy.* ce nom). Enfin dans *la Visite à Bedlam*, dans *la Chatte métamorphosée en femme*, et plusieurs autres de ses

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

vaudevilles les plus applaudis, il y a quelques couplets dont la musique est de lui. Tels sont les diverses preuves qu'un auteur dramatique demeuré célèbre à des titres plus sérieux a pu donner, presque en cachette, de son instinct musical. AD. J—N.

MÉLESVILLE (HONORÉ-MARIE-JOSEPH, baron **DUVEYRIER**), fils du précédent, est né à Paris le 18 décembre 1820. Il s'est produit au théâtre avec trois petits ouvrages en un acte : 1° *Les Deux Gilles* (paroles et musique), représenté aux Folies-Nouvelles en 1855; 2° *La Mauresque* (paroles et musique), au même théâtre, en 1857; 3° *Les Soufflets* (sur un livret posthume de son père), donné aux Fantaisies-Parisiennes en 1867. La première de ces opérettes se distinguait par une certaine facilité élégante; les deux autres étaient médiocres. M. Mélesville semble d'ailleurs avoir renoncé à la musique pour écrire à ses moments perdus des nouvelles et des comédies qu'il réunit ensuite en volume sans essayer de les faire jouer (*la Fosse aux Ours*, in-12, librairie nouvelle, 1865). Maigre consolation pour un auteur qui a défendu par deux fois, de sa plume, la liberté des théâtres, et auquel les théâtres rendent son entière liberté.

AD. J—N.

MÉLIOT (ADOLPHE), pianiste et écrivain musical français, né vers 1840, a été l'élève de M. Napoléon Alkan. On lui doit un petit traité publié sous ce titre : *Principes de musique*, et qui fait partie d'un cours d'éducation populaire intitulé *l'École mutuelle* (Paris, 1866, in-18). Ajoutant à ce traité élémentaire une seconde partie relative à la composition et une troisième concernant l'exécution musicale, M. Méliot publia de nouveau son ouvrage sous le titre de *la Musique expliquée aux gens du monde* (Paris, Delagrave, 1867, in-12). Cet écrivain avait annoncé aussi la publication prochaine de trois ouvrages qui, jusqu'ici, n'ont pas encore vu le jour : 1° *Anecdotes et curiosités musicales*; 2° *Biographie portative des musiciens anciens et modernes*; 3° *Encyclopédie universelle de la musique, dictionnaire général biographique, bibliographique, historique, esthétique de l'art musical*, avec de nombreux exemples et gravures.

M. Méliot, qui, en 1876, était directeur du casino de Dieppe et du théâtre de la même ville, a publié, chez l'éditeur M. Brandus, la réduction au piano de *Trois airs de ballet inédits* de Meyerbeer, qu'on a intercalés au théâtre de l'Opéra, en ces dernières années, dans le troisième acte des *Huguenots*.

MELLIER (.....). Un artiste de ce nom a fait représenter sur le Théâtre-Français comique et lyrique, en 1791, un drame lyrique en 4 actes, intitulé *Fernand Cortez ou la Vestale du Mexique*.

MELLON (ALFRED), compositeur, chef d'orchestre et professeur anglais, né vers 1820, s'est fait une grande réputation comme chef d'orchestre des concerts fondés par lui à Londres en 1860, et auxquels il donna son nom; ces concerts, organisés d'abord dans la Salle florale et transportés ensuite dans un autre local, étaient dans le principe dirigés par lui et par le prince Galitzine (*Voyez* ce nom); plus tard, Mellon en fut le seul directeur, et il y faisait apprécier sa grande habileté et ses rares qualités de conducteur. Au mois de décembre 1859, Mellon fit représenter sur le théâtre de Covent Garden un opéra dont le titre m'est inconnu et dont le sujet était tiré d'un ancien drame français : *Victorine ou la Nuit porte conseil*; cet ouvrage, chanté par Mlles Parepa et Therlwals, par MM. Santley et Henry Haigh, obtint du succès. Mellon a publié aussi quelques compositions de divers genres. Cet artiste distingué est mort à Londres, le 27 mars 1867, à l'âge de quarante-six ans.

MELZI (Le comte LODOVICO), dilettante distingué et grand amateur de musique, a été nommé en 1871 régent, et ensuite président du conseil du Conservatoire de Milan. Sur l'invitation du gouvernement italien, qui désirait que cet établissement, l'un des mieux organisés et des mieux dirigés de l'Europe, fût représenté à l'Exposition universelle de Vienne, M. Melzi en a tracé et publié sous ce titre : *Cenni storici sul R. Conservatorio di musica in Milano*, un excellent historique (Milan, Ricordi, 1873, in-4°).

MEMBRÉE (EDMOND), compositeur, né à Valenciennes (Nord), le 14 novembre 1820, commença l'étude de la musique dans sa ville natale, puis fut envoyé par sa famille à Paris pour y continuer son éducation. Il reçut à cet effet pendant quatre ans, de 1834 à 1838, un subside annuel de 1,200 francs qui lui était accordé par la municipalité de Valenciennes. Reçu au Conservatoire, M. Membrée y devint l'élève de Zimmermann et de M. Ch. V. Alkan pour le piano, puis de Dourlen pour l'harmonie et de Carafa pour la composition. Après avoir terminé ses cours, il se livra à l'enseignement en même temps qu'il commença à se faire connaître, comme compositeur, par la publication de certaines mélodies vocales dont quelques-unes obtenaient de grands succès dans les concerts, notamment celle intitulée *Page, écuyer, capitaine*, qui fut popula-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

risée par M. Roger et qui se vendit à des milliers d'exemplaires.

M. Membrée était, comme la plupart des compositeurs, possédé du démon du théâtre, et son ambition était d'écrire pour la scène. Il présenta vers 1852, à la direction de l'Opéra, un grand ouvrage intitulé *l'Esclave*, avec lequel on le berça d'illusions qui devaient rapidement s'évanouir. Cependant ce théâtre lui joua, en 1857, un petit opéra en un acte, *François Villon*, dont le livret lui avait été fourni par M. Got, l'excellent artiste de la Comédie-Française. Au mois de septembre de l'année suivante, ce dernier théâtre donnait la représentation d'*Œdipe roi*, tragédie imitée de Sophocle par Jules Lacroix et pour laquelle M. Membrée avait écrit des chœurs qui furent applaudis. Le 14 mai 1861, le compositeur faisait exécuter, dans une séance de l'Union artistique, *Fingal*, grande cantate avec chœurs et orchestre, dont les parties récitantes étaient chantées par MM. Roger, Cazaux, Gourdin et Mlle Amélie Rey. Il écrivit ensuite un petit opéra en un acte, *la Fille de l'orfèvre*, qui fut représenté sur le théâtre de Bade au mois de juillet 1863.

Onze années s'écoulèrent alors sans que M. Membrée pût de nouveau se produire au théâtre, et ce n'est que le 15 juillet 1874 qu'il put enfin faire connaître au public sa partition de *l'Esclave*, écrite depuis plus de vingt ans. La salle de l'Opéra avait été détruite en 1873 par un incendie; ce théâtre avait été obligé de se réfugier provisoirement dans celle du Théâtre-Italien (place Ventadour), et la destruction de son matériel le mettant dans l'impossibilité de jouer la plupart des ouvrages de son répertoire, il dut songer à monter une œuvre nouvelle. Il choisit *l'Esclave*, qui depuis si longtemps attendait son tour. Dans le même temps, une entreprise qui n'eut malheureusement qu'un sort éphémère, l'Opéra populaire, installé au théâtre du Châtelet, allait ouvrir ses portes et demandait à M. Membrée une partition nouvelle; celui-ci offrit celle des *Parias*, opéra en trois actes qui fut mis aussitôt à l'étude et représenté le 13 novembre 1874. A l'heure où cette notice est écrite (octobre 1877), un opéra-comique en trois actes de cet artiste, *la Courte Echelle*, doit entrer en répétition à l'Opéra-Comique, après avoir été reçu précédemment au Théâtre-Lyrique. M. Membrée a encore en portefeuille deux autres ouvrages dramatiques : *le Moine rouge* et *la Filleule des anges*.

En dehors du théâtre, M. Membrée a publié environ cinquante mélodies ou scènes dramatiques, dont quelques-unes ont une grande allure et des développements considérables; parmi ces compositions, on remarque surtout celles qui ont pour titre : *Roméo et Juliette*, *Page, écuyer, capitaine*, *Chanson d'amour*, etc.; l'éditeur M. Heugel, chez qui elles ont presque toutes été publiées, en a fait un choix dont il a formé un volume : *Mélodies d'E. Membrée*. Outre deux romances sans paroles pour violoncelle, M. Membrée a publié aussi plusieurs trios pour piano, violon et violoncelle, qui lui ont fait décerner en 1873, par l'Académie des Beaux-Arts, le prix fondé par M. Chartier pour l'encouragement de la musique de chambre. Enfin, le même artiste a encore écrit une grande cantate pour voix seules, chœur et orchestre, *Polyphème et Galatée*, que Berlioz a fait exécuter, sous sa direction, dans un concert. M. Membrée a été nommé, en 1876, chevalier de la Légion d'honneur. Il est aujourd'hui (1878) président de la Société des compositeurs de musique.

MENCARELLI (D...Antonio), musicien italien du dix-huitième siècle, a publié le manuel suivant : *Scuola di musica tutta conforme nel solfeggio alla lettura delle sette chiavi*, Loreto, 1789.

MENDEL (Hermann), musicographe distingué et éditeur de musique, naquit à Halle le 6 août 1834. Il fit de bonnes études artistiques, travailla le piano sous la direction de Moscheles, et reçut, dit-on, des leçons de composition de Mendelssohn. Ces leçons, toutefois, ne durent pas être nombreuses, car Mendel n'était âgé que de treize ans lorsque mourut l'auteur de *Paulus*, en 1847. Il se livra de bonne heure à des travaux relatifs à l'histoire et à la critique de l'art, et, devenu rédacteur principal d'une feuille spéciale de Berlin, la *Deutsche Musiker-Zeitung*, il y publia d'intéressantes études, dont une entre autres, sur Otto Nicolaï, formant dix articles, fut remarquée. Vers 1862, il se fit éditeur de musique à Berlin, ce qui ne l'empêcha pas de continuer à s'occuper de littérature, car il donna coup sur coup deux écrits sur Meyerbeer : l'un intitulé *Giacomo Meyerbeer, eine biographie*, Berlin, Heimann, 1868; l'autre ayant pour titre *Giacomo Meyerbeer, sein leben und seine werke* (Giacomo Meyerbeer, sa vie et ses œuvres), Berlin, Leisser, 1869. Ce dernier, traduit en italien, par M. Luca Lazaneo, fut publié à Turin en 1870.

Mais Mendel conçut bientôt le projet d'une vaste publication qui aurait la musique pour objet, et qui embrasserait tout à la fois, relativement à cet art, l'histoire, la biographie, la bibliographie, la didactique et la théorie. Il obtint à cet effet la collaboration d'un assez grand nom-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

bre d'écrivains spéciaux de divers pays, entre autres MM. Duerffel, O. Tiersch, Oscar Paul, L. Hartmann, Gevaert, L. Wandelt, Zerpff, Nicolai, E. F. Richter, E. Naumann, F. Hüffer, E. Mach, G. Engel, Auguste Reissmann, W. Rust, Wilhelm Langhans, etc., et en 1870 il lança cette publication, à laquelle il donna le titre de *Musikalisches-Conversations-Lexicon* et qu'il dirigea avec une réelle habileté. Malheureusement, Mendel n'eut pas le temps de mener à sa fin l'œuvre très-honorable à laquelle il avait attaché son nom : fort jeune encore, il mourut à Berlin, le 26 octobre 1876, âgé seulement de quarante-deux ans. C'est l'un de ses collaborateurs les plus actifs, M. Auguste Reissmann, qui se chargea de diriger la suite de sa publication, laquelle est aujourd'hui terminée.

Mendel a publié quelques morceaux de musique légère pour le piano.

* **MENDELSSOHN - BARTHOLDY** (Jacques-Louis-Félix). — Les faits précis sont les seuls points à réviser dans le travail d'un auteur disparu. Les opinions, au contraire, sont chose trop personnelle pour qu'on y touche le moins du monde, et d'ailleurs les appréciations comme les insinuations s'évanouissent d'elles-mêmes, lorsqu'elles découlent de faits reconnus plus tard controuvés ou de textes défigurés. Il convient de rectifier présentement quelques faits de première importance au sujet de Mendelssohn, et l'on peut le faire en s'appuyant sur deux ouvrages tout récents : d'abord sur l'étude placée par M. Félix Grenier en tête de sa traduction des *Lettres et souvenirs de Mendelssohn* par M. Ferd. Hiller (un vol. in-18, Paris, Baur, 1877), puis sur mon propre travail : *Mendelssohn à Paris*, dans mon volume intitulé : *Airs variés* (in-18, Paris, Charpentier, 1877). Le séjour de Mendelssohn à Paris, pour commencer par le commencement, fut sensiblement plus long que ne le dit Fétis : il arriva dans la capitale de notre pays à la mi-novembre 1831 et en repartit vers le milieu d'avril 1832, pour arriver à Londres le 23 du même mois. Cela n'est qu'une simple question de dates, mais voici qui est beaucoup plus grave. Il faut se bien garder d'exagérer le dédain et le mécontentement que Mendelssohn aurait marqué de tout ce qu'il voyait à Paris, et ne pas dire qu'il garda toujours un souvenir détestable des cinq mois qu'il avait passés au milieu de nous. Il est bien vrai que son amour-propre excessif ne fut qu'à demi satisfait de l'accueil pourtant si favorable qu'il reçut dans la société parisienne, et que les éloges sans restriction adressés au virtuose ne purent compenser à ses yeux le médiocre succès obtenu par le compositeur ; il est également exact que sa nature froide et réservée avait rencontré chez nous bien des contradictions qui l'avaient froissé, et que son dépit de ne pouvoir faire jouer quelque opéra sur l'une ou l'autre de nos scènes lyriques fut pour beaucoup dans ses appréciations plus que sévères sur notre théâtre et notre musique dramatique. Au résumé, il ne garda pas de Paris un souvenir dégagé de tout nuage, tant s'en faut ; mais il y a loin de là à dire, comme on fait le plus souvent, qu'il montra un suprême mépris pour tout ce qu'il voyait ou entendait, et qu'il en parlait toujours avec une pitié mal déguisée ou une orgueilleuse envie. La publication récente des lettres de voyage de Mendelssohn permet de rétablir le vrai sens de certaines bribes de phrases, mal coupées et défigurées, sur lesquelles la plupart des biographes français se sont appuyés avec une légèreté inexplicable pour traiter ce compositeur en toute sévérité et le punir de ses propos insolents à notre égard. Le texte véritable, opposé à ces citations tronquées, suffira à atténuer singulièrement la gravité de ces accusations. Le premier grief soulevé contre lui avec tant d'acrimonie est d'avoir traité Boccherini de perruque à propos d'une séance de musique de chambre où Baillot exécuta un quintette de ce maître avant le quatuor en *mi majeur* de Mendelssohn ; or, voici la phrase entière de la lettre, qui dit absolument le contraire : *On commença par un quintette de Boccherini, une perruque, mais une perruque sous laquelle il y a un bon vieux maître plein de charme.* Il faut ajouter que, Mendelssohn n'ayant jamais composé de quatuor en *mi majeur*, mais bien deux en *mi bémol majeur* et un en *mi mineur*, c'est celui en *mi bémol majeur* (op. 12) qui fut exécuté ce soir-là chez Baillot. La seconde citation est également tronquée, et cette altération change le sens de la phrase du tout au tout. Mendelssohn, a-t-on dit, très-mécontent de la médiocre impression produite par ses ouvrages, se serait écrié en quittant la France : « Paris est le tombeau de toutes les réputations ! » C'est dans sa lettre du 31 mars 1832, la dernière de Paris, que Félix, formant le projet de rester jusqu'à la mi-avril, si toutefois le choléra laisse quelque répit qui permette de songer aux délassements et à la musique, ajoute : « Je serai fixé à cet égard d'ici à huit jours. Je crois cependant que tout ne tardera pas à reprendre son train accoutumé, et que le *Figaro* aura eu raison. Dans un article intitulé *Enfoncé le choléra*, ce journal prétend que Paris est le tombeau de toutes les réputations, que l'on n'y

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

fait plus attention à rien, que l'on y bâille devant Paganini, qu'on ne se retourne même pas dans la rue pour voir un empereur ou un dey, etc... » Le compositeur ne faisait donc que résumer en riant un article du *Figaro*, et c'était là une simple plaisanterie de journal.

Trois autres points restent à corriger, qui visent des époques différentes. D'abord, Mendelssohn n'avait pas seize ans, mais sept seulement lorsque, passant par Paris, il prit des leçons de piano de la célèbre Mme Bigot : Mendelssohn n'eut seize ans qu'en 1825, et Mme Bigot était morte en 1820. Ces leçons remontent à son premier voyage à Paris, en 1816; et ce sont des conseils de Cherubini qu'il reçut, entre quinze et seize ans, lorsque son père le ramena chez nous, en 1824. Mendelssohn vint, en effet, trois fois à Paris : tout enfant, adolescent, et jeune homme. — Il faut noter ensuite que Mendelssohn fut en rapports suivis avec le poëte Immermann bien avant d'aller, en 1833, occuper le poste de directeur de la musique de la ville à Dusseldorf, et que leur projet d'écrire en commun un opéra d'après *la Tempête*, de Shakespeare, datait de plus loin. Mendelssohn en parle, en effet, le 28 mai 1831; puis, dans sa première lettre de Paris, il expose à son père ses engagements avec Immermann, et enfin, le 11 janvier 1832, il écrit à celui-ci une de ses plus jolies lettres de Paris, sur les théâtres qu'il visite et les pièces qu'il entend à Paris. — Le troisième point est celui-ci. C'est *Antigone*, et non pas *Œdipe à Colone*, qui fut exécutée à Paris au théâtre de l'Odéon, le 21 mai 1844, et c'étaient MM. Meurice et Vacquerie qui avaient traduit la tragédie de Sophocle : cette tentative, enfin, ne fut pas sans obtenir un certain succès auprès du public très-restreint auquel elle s'adressait, et d'ailleurs, réussite ou insuccès, elle ne prouve absolument rien pour ou contre les dispositions plus ou moins grandes de Mendelssohn pour la musique dramatique.

AD. J—N.

Nous allons maintenant dresser une nomenclature sinon complète, du moins aussi étendue que possible, des nombreuses publications qui depuis plus de trente ans ont été faites sur Mendelssohn, soit en Allemagne, soit en France, soit en Angleterre. Voici cette liste : — 1° *Ueber Félix Mendelssohn-Bartholdy oratorium « Paulus »* (Sur l'oratorio *Paulus* de Mendelssohn), par Otto Jahn, Kiel, 1842; — 2° *Felix Mendelssohn Bartholdy. Ein Denkmal fur sein freunde* (F. Mendelssohn. Un monument pour ses amis), par W. A. Lampadius, Leipzig, Hinrichs, 1848; — 3° *F. Mendelssohn-Bartholdy, eine Biographie* (une Biographie), par W. Neumann, Cassel, 1854; — 4° *Ueber Felix Mendelssohn-Bartholdy's oratorium « Paulus »* (Sur l'oratorio *Paulus*, de Mendelssohn), Halle, 1859; — 5° *Ueber Mendelssohn's « Walpurgisnacht's »* (Sur la Nuit de Walpurgis, de Mendelssohn), par Fr. Zander, Kœnigsberg, 1862; — 6° *Felix Mendelssohn-Bartholdy. Reisebriefe von Félix Mendelssohn-Bartholdy aus den Jahren* 1830 *bis* 1832 (Lettres de voyage de Mendelssohn, des années 1830 à 1832), publiées par Paul Mendelssohn-Bartholdy, Leipzig, Mendelssohn, 1868; — 7° *Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy* (Souvenirs de Félix Mendelssohn-Bartholdy, vie de l'artiste et de l'homme), par Mme Élise Polko, Leipzig, Brockhaus, 1868 (ouvrage traduit en anglais par lady Wallace); — 8° *Meine Erinnerungen an Mendelssohn-Bartholdy* (Mes Souvenirs relatifs à Mendelssohn-Bartholdy), par Edouard Devrient, Leipzig, Weber; — 9° *Adolf Bernhard Marx's Verhältnisse zu Felix Mendelssohn-Bartholdy in Bezug auf E. Devrient's Dorstellung harichtigt* (Rapports d'Adolphe Bernard Marx avec Félix Mendelssohn-Bartholdy, tels qu'ils ont été présentés par E. Devrient), par Thérèse Marx, Leipzig, Dürr, 1869; — 10° *Studie über Ed. Devrient's Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy* (Étude sur les souvenirs d'Edouard Devrient sur Félix Mendelssohn-Bartholdy), par R. Wagner, Berlin, Stilke, 1869; — 11° *Félix Mendelssohn-Bartholdy. Briefe an Gœthe zu dessen geburtstage* (Lettres à Gœthe pour son anniversaire de naissance), publiées par von Lœper, Berlin, Stargardt, 1869; — 12° *Felix Mendelssohn-Bartholdy. Briefe*, 1830-1847 (Lettres, 1830-1847), Leipzig, Mendelssohn, 1870; — 13° *Félix Mendelssohn-Bartholdy. sein leben und seine werke* (Mendelssohn, sa vie et ses œuvres), par Auguste Reissmann, Berlin, Guttentag, 1871, avec portrait; — 14° *Felix Mendelssohn-Bartholdy. Acht briefe und ein fac-simile* (Mendelssohn. Huit Lettres et un *fac-simile*), Leipzig, Grunow, 1871; — 15° *Gœthe und Mendelssohn-Bartholdy* (Gœthe et Mendelssohn), par le docteur K. Mendelssohn-Bartholdy, avec le portrait lithographié de Félix Mendelssohn à l'âge de 12 ans, Leipzig, Hirzel, 1871; — 16° *Felix Mendelssohn-Bartholdy. Briefe und Erinnerungen* (Mendelssohn. Lettres et souvenirs), par Ferdinand Hiller; — 17° *Musikalische Charakterbilders* (Portraits caractéristiques de musiciens) : Mendelssohn, Schubert, Weber, Rossini, Auber, Meyerbeer, par O. Gumprecht, Leipzig, Gumbrecht, 1868; — 17° *bis*, *Die Familie Mendelssohn*, 1729 1847,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

nach briefen und tagebüchern (la Famille Mendelssohn, d'après des lettres et agendas personnels), par S. Hensel, Berlin, Behr, 1879, 3 vol. in-8° avec huit portraits ; — 18° *Étude biographique sur Mendelssohn-Bartholdy*, par Victor Magnien, Beauvais, 1850, in-8° ; — 19° *Lettres inédites de Mendelssohn*, traduites par A. A. Rolland, Paris, Hetzel, s. d. [1864], in-12) ; — 20° *La Musique en Allemagne. Mendelssohn*, par Camille Selden, Paris, Germer-Baillière, 1867, in-12 ; — 21° *Félix Mendelssohn-Bartholdy, sa vie et ses œuvres*, par H. Barbedette, Paris, Heugel, 1869, gr. in-8° avec portrait ; — 22° *Felix Mendelssohn-Bartholdy* (Lettres et souvenirs de Ferdinand Hiller), *traduit et précédé d'un aperçu de divers travaux critiques concernant ce maître*, par Felix Grenier, Paris, Baur, 1877, in-16 ; — 23° *Sketch of the life and works of the late Felix Mendelssohn-Bartholdy* (Esquisse de la vie et des œuvres de feu F. Mendelssohn), par Julius Benedict, Londres, 1850 ; — 24° *Reminiscences of Felix Mendelssohn-Bartholdy, on this 57 th birthday February* 3 1866 (Souvenirs de Mendelssohn, à l'occasion du 57e anniversaire de sa naissance), par J. Schubring, Londres, 1866 ; — 25° *Life of Felix Mendelssohn-Bartholdy, from the German of W. A. Lampadius, with supplementary sketches by sir Julius Benedict, Henry F. Chorley, Ludwig Rellstab, Bayard Taylor, R. S. Willis and J. S. Dwight. Additional notes by C. L. Gruneisen. Edited and translated by William Leonhard Gage* (Vie de Mendelssohn, traduite de l'allemand de Lampadius, avec esquises supplémentaires de Jules Benedict, etc. ; notes additionnelles de Gruneisen ; publié et traduit par W. L. Gage), Londres, W. Reeves, 1876, in-8° avec portrait ; — 26° *Gœthe and Mendelssohn*, 1824-1831, traduit, avec additions, par M. Glein, portrait et lettres de Mendelssohn de la dernière date, Londres, Reeves ; — 27° *Recollections of Felix Mendelssohn-Bartholdy*, par E. Devrient (ce sont les *Souvenirs* d'Édouard Devrient, traduits en anglais par M. N. Macfarren), avec portrait, Londres, Reeves.

La maison Breitkopf et Hærtel, de Leipzig, a mis au jour un excellent *Catalogue thématique des compositions publiées de Félix Mendelssohn-Bartholdy*. Ce catalogue comprend un certain nombre d'œuvres qui n'ont pas été mentionnées dans la *Biographie universelle des Musiciens* ; les plus importantes sont les suivantes : 1° Symphonie de la Réformation, op. 107 ; 2° *Trompeten-Ouverture* (Ouverture des Trompettes), op. 101 ; 3° Marche funèbre pour orchestre, op. 103 ; 4° Marche en *ré* majeur, pour orchestre, op. 108 ; 5° Sextuor pour piano, violon, 2 altos, violoncelle et contre-basse, en *ré* majeur, op. 110 ; 6° Sonate en *sol* mineur, pour piano, op. 105 ; 7° Sonate en *si* majeur, pour piano, op. 106 ; 8° 3 Fantaisies pour piano, op. 16.

MENDELSSOHN - BARTHOLDY (Paul), l'un des quatre frères du compositeur et le dernier survivant d'entre eux, chef d'une grande maison de banque de Berlin, mourut en cette ville le 21 juin 1874. Il était né en 1812, et par conséquent plus jeune de trois ans que l'auteur du *Songe d'une nuit d'été*. « Rien, disait un journal à l'époque de sa mort, rien, pendant le cours de leur vie, n'avait altéré une parfaite amitié entre les deux frères. Après la mort de Félix, si Paul Mendelssohn, interprétant les derniers vœux de son frère, s'est opposé à la publication des compositions musicales qu'il a laissées, du moins on lui doit d'avoir édité deux volumes de ses lettres qui forment une collection si pleine d'intérêt et si caractéristique. Paul Mendelssohn avait toujours beaucoup aimé la musique, et son exécution dans les quatuors était renommée à Berlin. Dans sa jeunesse, il jouait du violoncelle : plus d'une des œuvres de son frère a été écrite pour lui. Paul Mendelssohn hérita de la splendide collection d'autographes de Beethoven que Félix avait découverts. Il les offrit, très-peu de temps avant sa mort, à la Bibliothèque impériale de Berlin. »

MENEAU (Léon), musicien amateur fort distingué, né à la Rochelle le 19 août 1830, est mort en cette ville le 24 mai 1868. Élève de Désiré Beaulieu (*Voyez* ce nom), Meneau avait commencé jeune l'étude de la musique, et s'était livré de bonne heure à la composition. Il avait fait exécuter dans sa ville natale plusieurs messes pour orchestre, chœurs et *soli*, deux symphonies, des ouvertures, des quatuors, quintettes et septuors pour instruments à cordes et à vent, et y avait fait représenter deux opéras-comiques en un acte : *Qui compte sans son hôte* (décembre 1860), et *l'Amoureux transi* (décembre 1864). De plus, il a laissé en portefeuille un grand opéra en trois actes, *Hippolyte*, et les deux premiers actes de l'opéra-comique *le Florentin*, avec lequel il comptait prendre part au concours dont est sorti vainqueur M. Ch. Lenepveu (*Voyez* ce nom). Léon Meneau s'occupait aussi de littérature musicale : il était, à la Rochelle, le correspondant du *Ménestrel*, et il avait donné à ce journal, il y a une dizaine d'années, une longue série d'articles sur l'histoire de l'Opéra-Comique. Depuis plusieurs années président de la Société philharmonique de la Rochelle, il avait présidé, en 1866,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

le congrès musical de l'Ouest. On doit encore à cet artiste une cantate, *Hommage à Meyerbeer*, qu'il fit exécuter à la Rochelle lors de la mort de ce grand homme, le 24 mai 1864.

* **MENGAL** (Martin-Joseph). Aux ouvrages dramatiques de ce compositeur, il faut ajouter *le Vampire*, opéra-comique en un acte, représenté sur le théâtre de Gand, sa ville natale, le 1er mars 1826. Mengal était membre de l'Académie royale de Belgique, et c'est à ce titre qu'une notice lui a été consacrée par M. Édouard Fétis dans l'*Annuaire* de cette compagnie pour 1859. Mais c'est à tort que cette notice place la date de sa mort au 13 juillet 1851, de même que celle de la *Biographie universelle des Musiciens* le fait mourir dans la nuit du 2 au 3 juillet. Mengal est mort à Gand, le 4 juillet 1851.

MENNECHET DE BARIVAL (Mme), pianiste distinguée et compositeur, s'était acquis une certaine réputation, il y a une trentaine d'années, dans la musique et dans la littérature. On doit à cette artiste un assez grand nombre de compositions pour son instrument, qui ne manquaient ni de grâce ni d'élégance, et parmi lesquelles je citerai les suivantes : 6 Études poétiques (1. *Rosine;* 2. *l'Adieu ;* 3. *Ninon ;* 4. *le Collier de perles ;* 5. *Roses de mai ;* 6. *Voix plaintives*) ; *l'Aveu*, nocturne ; *Duchesse de Fontanges*, op. 25 ; *Speranza*, op. 26 ; *Brises du soir*, op. 57 ; *la Marquise de Presles*, valse ; 2 Mélodies (1. *Simple fleur ;* 2. *Guitare*) ; Mazurka brillante ; *la Prière*, mélodie ; etc. Mme Mennechet de Barival est morte à Paris, le 15 janvier 1861.

MENNÉGAND (Charles), luthier français, né à Nancy le 19 juin 1822, vint à Paris en 1840 après avoir fait son apprentissage à Mirecourt, et entra dans l'atelier de Rambaux, où il acquit une grande expérience dans l'art de réparer les instruments. Il passa ensuite quelque temps chez Maucotel, puis, en 1852, alla s'établir à Amsterdam, où il construisit un assez grand nombre de violons, d'altos et de violoncelles, qui firent honneur à son habileté. En 1857 il revint se fixer à Paris, où, tout en continuant de produire des instruments neufs, particulièrement des violoncelles, il s'est fait remarquer par son talent pour la réparation des instruments anciens. M. Mennégand a obtenu une médaille de seconde classe aux Expositions universelles de Paris de 1855 et 1867.

MENOZZI (Giovanni), pianiste, professeur et compositeur italien contemporain, s'est fait connaître par quelques ouvrages pédagogiques et par la publication de diverses œuvres pour le piano, dont le nombre ne s'élève guère aujourd'hui à moins de deux cents. Parmi ces œuvres, je citerai les suivantes : *l'Esordiente*, recueil gradué de sonatines variées, commodes pour les mains qui n'atteignent pas l'octave ; *Collana di melodie teatrali le più favorite* (environ 100 livraisons) ; *Veglie autunnali*, fantaisies brillantes sur les meilleurs motifs d'opéras modernes ; *Ricordi teatrali*, 6 pièces concertantes pour harmoniflute et piano, etc. M. Menozzi est l'auteur d'une *Méthode théorico-pratique pour la lecture musicale, dédiée à la jeunesse studieuse et adoptée par le Conservatoire de Milan*, op. 102 (Milan, Lucca, in-8°), et d'un *Cours élémentaire pour voix de basse préparatoire et pratique, dédié aux écoles populaires de chant*, op. 171 (id., id., id.).

MENOZZI (Giuseppe), pianiste, professeur et compositeur, sans doute parent du précédent, né à Pallanza le 15 juillet 1841, a fait ses études au Conservatoire de Milan, où il fut admis au mois de janvier 1854 et d'où il sortit au mois de septembre 1861. Il a publié environ soixante œuvres de morceaux de genre pour le piano.

MEOLA (Luigi), compositeur, né à Naples le 5 décembre 1845, a fait son éducation musicale sous la direction de M. Claudio Conti. Il a publié plusieurs albums de chant, *Speranza e dolore*, *Stelle cadute*, *Sull'isola*, etc., et a écrit, avec plusieurs autres compositeurs, la musique d'une pièce intitulée *gli Speculatori*, qui fut jouée sans aucun succès, en 1873, au théâtre Nuovo.

MÉON (Jean-François), professeur de solfége au Conservatoire de Paris, naquit en cette ville le 3 octobre 1740, et y mourut le 29 juin 1813. Il entra vers 1765 dans les chœurs de l'Opéra pour y chanter la partie de taille, et plus tard devint l'un des professeurs de chant de l'école annexée à ce théâtre. Les *Tablettes de renommée des musiciens* (1785) le mentionnaient ainsi dans le personnel de l'Opéra : — « Méon, troisième maître de chant des chœurs et maître de solfége du Conservatoire, n'est pas moins avantageusement connu par ses talents personnels que par l'art d'enseigner et faire faire à ses élèves les progrès les plus rapides. » Lors de la fondation réelle du Conservatoire par Sarrette, Méon fut mis à la tête d'une classe de solfége et compris parmi les professeurs de 2me classe. Il conserva cette situation jusqu'en 1803, époque à laquelle il devint l'un des surveillants de la police des classes, emploi qu'il conserva jusqu'à sa mort. Méon s'est fait connaître comme compositeur par une messe qui fut exécutée à Paris en 1785 ou 1786. J'ignore si on lui doit d'autres ouvrages.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

MERAS (Joaquin), écrivain *espagnol*, est l'auteur d'un travail statistique publié sous ce titre : *Calendario lirico italiano* (Madrid, Romera y Marzo, 1877, in-8°). Cet écrit donne, dans l'ordre chronologique, les titres, lieu originaire et date de représentation de tous les opéras qui ont été joués sous la forme italienne sur les grands théâtres de Madrid et de Barcelone.

MERCADAL Y PONS (Antonio), compositeur espagnol, né à Port-Mahon (île Minorque) en 1850, y fit représenter, au mois de mars 1873, un opera intitulé *Giulietta e Romeo*, qui obtint un très-grand succès. Peu de temps après, au mois d'octobre ou de novembre de la même année, ce jeune artiste mourait dans sa ville natale, à peine âgé de vingt-trois ans.

* **MERCADANTE** (Saverio), directeur du Conservatoire de Naples, l'un des plus fameux musiciens italiens du dix-neuvième siècle, est mort à Naples, le 17 décembre 1870. Six ans après sa mort, une vive polémique s'engagea dans une feuille spéciale de Milan, la *Gazzetta musicale*, polémique à laquelle prirent part MM. G. Paloschi, le baron Beniamino Rossi, Francesco Florimo et Francesco da Scorno, et qui avait pour objet le lieu de naissance du vieux maître. On ne savait, en effet, s'il avait vu le jour à Altamura, ainsi qu'il est dit dans la 2e édition de la *Biographie universelle des Musiciens* et dans une notice étendue publiée sur lui par M. Raffaele Colucci (1), ou à Naples, selon d'autres biographes, et particulièrement M. Fr. Florimo dans son livre : *Cenno storico sulla scuola musicale di Napoli*.

Cette question délicate n'était pas facile à élucider. M. Florimo, archiviste du Conservatoire de Naples et vieil ami de Mercadante, avait écrit sa notice en quelque sorte sous son inspiration, et comme l'indécision sur le lieu de sa naissance s'était déjà précédemment produite, il lui demanda s'il était né à Naples ou à Altamura, à quoi le maître répondit, non sans un mouvement d'impatience : *Naples, Naples, Naples! Et quand voudrez-vous tous vous persuader que je suis Napolitain pur sang?* M. Florimo pouvait donc, raisonnablement, se croire autorisé à défendre son assertion par les paroles mêmes de Mercadante, qu'on ne pouvait supposer coupable de mensonge à ce sujet.

Cependant, M. le baron Benjamin Rossi étaya l'argumentation contraire d'un document dont il était difficile de méconnaître la valeur, document qui n'était autre que la copie, légalisée, de l'acte de baptême d'un enfant qui paraissait n'être autre que Mercadante. Cet acte, tiré des registres baptismaux de la cathédrale d'Altamura, disait : « Le jour 17 septembre mil sept cent quatre-vingt quinze, 1795, par moi, curé Sergio Sallicano, fut baptisé *sub conditione*, Giuseppe Saverio Raffaele, fils de parents inconnus. » En marge, sur le registre, avait été tracée plus récemment cette mention, pour indiquer à qui se rapportait l'acte : *Maestro di cappella Mercadante*.

D'autre part, voici le récit curieux (car il s'agit ici d'une sorte de roman) que M. Francesco da Scorno adressa à la *Gazzetta musicale*, relativement à l'origine et aux premières années de Mercadante : — « Saverio Mercadante naquit à Altamura le 17 septembre 1795, de Giuseppe Mercadante et d'une domestique à lui nommée Rosa Bia, fut baptisé par le curé Don Sergio Sallicano, et eut pour parrain Saverio Tavani, de Gravina, lequel était intime de la famille et en mémoire duquel fut donné au nouveau-né le nom de Saverio. A la date des susdits jour et an, on trouve, dans les registres de la curie d'Altamura, la naissance de cet enfant aux noms de *Giuseppe Saverio Raffaele*, avec l'indication du parrain susmentionné. Des personnes de bonne foi, contemporaines de cette époque, et encore vivantes, confirment cette vérité et rappellent les moindres particularités de l'enfance du grand artiste.... La mère aimait l'enfant, mais le père ne le voulait reconnaître ni légitimer, comme étant le fruit d'amours secrètes. Cependant, un talent prodigieux pour la musique s'étant manifesté chez l'enfant, beaucoup engageaient ses parents à l'envoyer étudier la musique à Naples, et parmi ceux qui voulaient protéger le pauvret fut l'illustre archidiacre Cagnazzi. Finalement, la mère, poussée par son amour maternel, prit un jour avec son fils la route de Naples, où régnait Joachim Murat, puis, un jour que celui-ci passait les troupes en revue, elle se présenta hardiment devant lui, en portant la main à la bride de son cheval, et lui remit une supplique par laquelle elle le priait de faire entrer son fils au collége de musique, afin qu'il y fût instruit gratuitement. Le roi écrivit en marge, au crayon : *Soit accordé*, et rendit la supplique à la mère.... Le père, qui était resté à Altamura, ayant dû se rendre aussi à Naples pour affaires, voyant la grâce souveraine obtenue, se prépara à conduire l'enfant au collége de musique ; mais ici on fit des difficultés pour le recevoir, sa naissance n'étant pas légitime. On conseilla alors aux parents de procéder à la légitimation, et ils se présentèrent un jour devant le curé de Porta Nuova.

(1) Dans le journal *la Scena*, de Trieste, des 19 et 26 septembre, 10 et 24 octobre 1867.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

à Naples, avec deux témoins, et certifièrent, pour ne pas perdre de temps en d'autres formalités, que l'enfant qu'ils voulaient légitimer était né à Naples plusieurs années auparavant.... »

Les faits contenus dans ce récit, joints à quelques autres qui se produisirent plus tard, alors que Mercadante était à l'apogée de sa renommée, semblent donner raison à ceux qui le font naître à Altamura. Quant aux affirmations de Mercadante lui-même, déclarant avec vivacité qu'il était né à Naples, ne peut-on pas croire qu'elles lui étaient inspirées par les circonstances pénibles qui entouraient son origine? et ne peut-on pas supposer qu'il se disait né en cette ville dans le but d'empêcher, du côté d'Altamura, toute recherche qui aurait eu précisément pour résultat de faire connaître cette origine, qu'il désirait tenir secrète? C'est là un point délicat, qui n'a pas été touché dans la polémique dont j'ai parlé, et qui me semblerait justement donner raison à ceux qui veulent que Mercadante soit né à Altamura (1).

Au reste, beaucoup d'Italiens sont de ce dernier avis, et, sans prétendre ici trancher absolument la question, je me range à leur sentiment. Jusqu'à plus ample informé, je crois donc qu'on peut considérer Giuseppe Saverio Raffaele Mercadante comme étant né à Altamura, province de Bari, le 17 septembre 1795.

Il est encore fort difficile, à l'heure présente, de dresser avec certitude la liste des œuvres dramatiques de Mercadante; la voici, cependant, telle que j'ai pu la constituer (2) : 1° *l'Apoteosi d'Ercole*, Naples, th. San-Carlo, 12 janvier 1819 (?); 2° *Violenza e Costanza*, Naples, th. Nuovo, 1820 (?); 3° *Anacreonte in Samo*, Naples, th. San-Carlo, 1820 (?); 4° *Scipione in Cartagine*, Rome, th. Argentina, 1821 (?); 5° *Maria Stuarda*, Bologne, th. Communal, 1821 (?); 6° *Elisa e Claudio*, Milan, Scala, 30 octobre 1821; 7° *il Posto abbandonato*, Milan, 1821 (?); 8° *Gli Sciti*, Naples, th. San-Carlo, 1822 (?); 9° *Alfonso ed Elisa*, Mantoue, 1822 (?); 10° *Didone abbandonata*, 2 actes, Turin, 1822 (?); 11° *Adele ed Emerico*, Milan, Scala, 21 septembre 1822; 12° *Andronico*, Venise, th. de la Fenice, 1822 (?); 13° *Costanza ed Almerika*, Naples, 1822 ou 1823 (?); 14° *gli Amici di Siracusa*, Rome, 1822 ou 1823 (?); 15° *Nitocri*, Turin, th. Regio, 1824 (?); 16° *Doriice*, Vienne, 1824 (?); 17° *le Nozze di Telemaco ed Antiope*, Vienne, 1824 (?); 18° *il Podestà di Burgos, ossia il Signor del Villaggio*, Vienne, 1824 (?); 19° *Ipermestra*, Naples, 1824 (?); 20° *il Geloso ravveduto*, Rome, 1824 (?); 21° *Caritea, regina di Spagna* (plus connu sous le titre de *Donna Caritea*), Venise, 1826 (?); 22° *Amleto*, Milan, Scala, 26 décembre 1826; 23° *Erode*, Venise, 1826 ou 1827 (?); 24° *Ezio*, Turin, th. Regio, 1827 (?); 25° *il Montanaro*, Milan, Scala, 16 avril 1827; 26° *i Due Figaro*, Madrid, 1827 (?); 27° *Pietro il Grande*, Lisbonne, 17 décembre 1827 (?); 28° *Adriano in Siria*, Lisbonne, 28 février 1828 (?); 29° *Francesca da Rimini*, Madrid, 1828 (?); 30° *la Testa di bronzo*, Lisbonne, 1829; 31° *la Rappresaglia*, Cadix, 1829 (?); 32° *Don Chisciotte*, farce, Cadix, 1829 (?); 33° *Zaira*, Naples, th. San-Carlo, août 1831; 34° *Gabriella di Vergy*, Gênes, th. Carlo-Felice, 1832 (?); 35° *Ismalia, ossia amor e morte*, Milan, Scala, 27 octobre 1832; 36° *i Normanni a Parigi*, 4 actes, Turin, th. Regio, 1832 (?); 37° *il Conte d'Essex*, 3 actes, Milan, Scala, 10 mars 1833; 38° *Emma d'Antiochia*, Venise, th. de la Fenice, 1834 (?); 39° *Uggero il Danese*, Bergame, 1834; 40° *la Gioventù di Enrico V*, Milan, Scala, 25 novembre 1834; 41° *Francesca Donato, ossia Corinto distrutta*, 3 actes, Turin, th. Regio, 1835; 42° *i Briganti*, Paris, Th.-Italien, 22 mars 1836; 43° *il Giuramento*, 3 actes, Milan, Scala, 11 mars 1837; 44° *il Vascello di Gama*; 44° *bis*, *le Due illustri Rivali*, Venise, Fenice, 1838 (?); 45° *Elena da Feltre*, Naples, th. San-Carlo, janvier 1839; 46° *il Bravo*, Milan, Scala, 9 mars 1839; 47° *la Solitaria delle Asturie, ossia la Spagna ricupe-*

(1) Les numéros de la *Gazzetta musicale* de Milan qui sont à consulter à ce sujet sont ceux des 18 juin, 16 et 30 juillet, 13 août et 17 septembre 1876.

(2) Je me suis, depuis près de vingt ans, beaucoup occupé de l'histoire des musiciens italiens, et je l'ai fait, à défaut d'autres qualités, avec beaucoup de soin et de conscience, apportant une grande ardeur à tâcher de faire la lumière sur quelques points de cette histoire, laissée jusqu'à ces derniers temps dans une obscurité complète par les Italiens eux-mêmes. Cependant j'ai appris à mes dépens qu'on ne se mêle pas impunément des affaires des autres, même lorsqu'il s'agit de l'histoire d'un art qui intéresse tous les peuples civilisés. Tandis que je m'évertuais à chercher et parfois à découvrir la vérité au milieu d'un chaos d'informations contradictoires, certains écrivains italiens, ne me tenant aucun compte de mes efforts et se gardant bien de faire ressortir ce que ceux-ci avaient pu avoir d'utile pour eux-mêmes, se sont plu à me railler et à me critiquer, parfois d'une façon peu courtoise, pour les erreurs dans lesquelles m'avaient fait tomber des documents *italiens* fautifs ou incomplets. C'est pourquoi, voulant d'avance éviter une critique trop acerbe, je déclare ici, en ce qui concerne Mercadante, qu'il m'a été impossible, faute de données précises, de constituer son répertoire dramatique avec une exactitude absolue. La liste que je donne n'est donc qu'un à peu près, pour lequel je me borne à l'observation suivante : lorsque je me crois sûr de la valeur des indications relatives à un ouvrage, je ne l'accompagne d'aucun signe; mais lorsque ces indications ne sont qu'approximatives, je les fais suivre d'un point d'interrogation placé entre parenthèses : (?).

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

rata, Venise, th. de la Fenice, 1840 (?) ; 48° *la Vestale*, Naples, th. San-Carlo, 1840 (?) ; 49° *il Proscritto*, Naples, th. San-Carlo, 1842 (?) ; 50° *il Reggente*, Gênes, th. Carlo-Felice, 1844 (?) ; 51° *Leonora*, Naples, th. San-Carlo, décembre 1844 (?) ; 52° *Orazii e Curiazii*, Naples, th. San-Carlo, 10 novembre 1846 ; 53° *la Schiava Saracena*, Milan, Scala, 26 décembre 1848 ; 54° *Medea*, Naples, th. San-Carlo, 1851 (?) ; 55° *Violetta*, Naples, th. Nuovo, 1852 ; 56° *Statira*, Naples, th. San-Carlo, 1853 (?) ; 57° *Pelagio*, 4 actes, Naples, 1857 (?) ; 58° *Virginia*, 4 actes, Naples, th. San-Carlo, 7 avril 1866.

Voici maintenant la liste des œuvres écrites par Mercadante en dehors du théâtre. — A. Musique religieuse. 1° *Le Sette parole di Nostro Signore*, cantate religieuse à 4 voix et chœur, avec accompagnement de quatuor d'instruments à cordes ; 2° environ 20 messes, soit avec orgue, soit avec orchestre ; 3° Hymne à la Vierge immaculée, à 5 voix et orchestre ; 4° Hymne funèbre à la mémoire de Mgr Somma, à 4 voix et orchestre ; 5° Hymne à Pie IX, à 5 voix et orchestre ; 6° *Un soupir sur la tombe de Mgr Scotti*, cantate funèbre à 5 voix et orchestre ; 7° *Christus* et *Miserere* à 4 voix, *alla Palestrina* ; 8° *Dominus a dextris*, pour chœur et orchestre ; 9° *De profundis* à 4 voix et orchestre ; 10° plusieurs *Tantum ergo*, dont deux à 5 voix avec orchestre ; 11° un nombre considérable de psaumes, motets, antiphonaires, *Te Deum*, *Magnificat*, etc. — B. Musique vocale profane. 12° *Cantate* en l'honneur de l'ex-roi d'Espagne Charles IV, Naples, théâtre San-Carlo, 1818 ; 13° *la Danza augurale*, cantate pour l'avénement au trône du roi François II, id., id., 1859 ; 14° *Hymne en l'honneur de Victor-Emmanuel, roi d'Italie*, 1860 ; 15° *Hymne guerrier*, dédié à Garibaldi, 1861 ; 16° *Hymne populaire*, dédié à Dante, 1863 ; 17° *Hymne à l'Harmonie*, écrit à l'occasion du premier congrès musical tenu à Naples, 1864 ; 18° *Hymne à Rossini*, écrit pour l'inauguration de la statue de Rossini à Pesaro, 1864 (tous ces hymnes sont avec chœurs et orchestre) ; 19° 24 *Mélodies préparatoires au chant dramatique* ; 20° 8 Nocturnes à 4 voix ; 21° un nombre infini d'albums de musique vocale, romances, *canzoni napolitane*, duos, trios et quatuors de divers genres ; 22° beaucoup de Solfèges écrits pour les classes du Conservatoire de Naples. — C. Musique symphonique. 23° 3 *Symphonies caractéristiques napolitaines* à grand orchestre (dont une, la troisième, intitulée *lo Zampognaro*) ; 24° *il Campo dei Crociati, o la Schiava Saracena*, symphonie à grand orchestre ; 25° *l'Insurrezione Polacca*, id. ; 26° *l'Aurora*, id. ; 27° *il Lamento dell'Arabo*, id. ; 28° *la Religione*, id. ; 29° *la Rimembranza*, id. ; 30° Symphonie à grand orchestre sur les motifs du *Stabat* de Rossini ; 31° *Symphonie funèbre*, à grand orchestre ; 32° *Omaggio a Donizetti*, symphonie funèbre à grand orchestre ; 33° *Omaggio a Bellini*, id., 1860 ; *Omaggio a Rossini*, id., 1868 ; 34° *Omaggio a Pacini*, id., 1868 ; 35° *il Lamento del Bardo*, symphonie à grand orchestre, 1862 ; 36° Symphonie à grand orchestre, dédiée à Rossini, 1866 ; 37° *Symphonie-Marche*, écrite pour la naissance du jeune prince de Naples ; 38° 2 *Symphonies caractéristiques* à grand orchestre, sur des motifs populaires espagnols ; 39° 3 *Divertissements* à grand orchestre ; 40° *la Malinconia*, grande mazurka de concert, à grand orchestre. — D. Musique pour divers instruments. 41° *Élégie* pour violon, avec orchestre ; 42° Romance et Rondo sur *il Proscritto*, pour violon, avec orchestre ; 43° Pièce sur *il Vascello di Gama*, pour violon, avec orchestre ; 44° Fantaisie pour 2 violons, avec orchestre, sur *gli Orazi e Curiazi* ; 45° 3 Mélodies pour 4 violons ; 46° Fantaisie sur *Lucia di Lamermoor*, pour violoncelle, avec orchestre ; 47° Fantaisie sur *il Giuramento*, pour cor et trompette, avec orchestre ; 48° Mélodie pour harpe, avec orchestre ; 49° Fantaisie sur *il Figliuol prodigo*, pour basson, avec orchestre ; 50° Cavatine de l'opéra *il Campo dei Crociati*, transcrite pour basson, avec accompagnement de piano ; 51° *Terzettino* pour 3 cors ; 52° 2 *Duetti* pour 2 cors ; 53° *la Poesia*, quatuor pour 4 violoncelles ; 54° enfin, un nombre considérable de quatuors, concertos et morceaux de divers genres pour divers instruments (1).

On connaît de Mercadante un opuscule ainsi intitulé : *Breve Cenno storico sulla musica teatrale, da Pergolesi a Cimarosa*, s. l. n. d., in-4° de 7 p.

En 1876, on a placé à Naples, sur la *Piazza di Fontana Medina*, une statue en marbre de Mercadante, due au sculpteur Tito Angelini.

MERCANTINI (Luigi), compositeur italien, mort à Palerme au mois de novembre 1872, est l'auteur de l'*Hymne à Garibaldi*, composé par lui à l'époque du soulèvement et de la révolution suscités par ce grand patriote dans le royaume de Naples, et qui dut aux circonstances une vogue extraordinaire par toute l'Italie.

MERCÉ DE FONDEVILA (Alejo), prêtre et compositeur espagnol, né à Lérida le

(1) Mercadante a écrit, en société avec Coppola, Donizetti, Pacini et Vaccaj, une cantate funèbre : *In morte di Maria Malibran*, qui fut exécutée à la Scala, de Milan, le 17 mars 1837.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

5 janvier 1805, entra à l'âge de sept ans comme enfant de chœur à la cathédrale de cette ville et y reçut son éducation musicale, étudiant le solfége, l'orgue et la composition avec Jaime Nadal, Antonio Sambola, Juan Ariel, premier organiste de cette église, et Juan Prenafeta. Devenu plus tard organiste de l'église paroissiale Saint-Jean, il y reçut les quatre ordres mineurs; mais n'ayant pas réussi dans un concours auquel il avait pris part pour la place de maître de chapelle alors vacante à la cathédrale, il refusa un emploi du même genre qu'on lui offrait à Igualada pour aller se fixer à Madrid, où il arriva au commencement de l'année 1828. Là, il devint professeur de piano au collége impérial de San Isidro, tenu par les Jésuites, puis au collége royal des écoles pies de San Antonio, et à celui de San Ferdinando. Plus tard, il revint occuper à Lérida cet emploi de maître de chapelle de la cathédrale, qu'il n'avait pu obtenir naguère, et il en était encore en possession en 1867.

M. Mercé de Fondevila, compositeur très-fécond dans le genre religieux, n'a pas écrit moins de 300 œuvres de plus ou moins grande importance, soit avec orgue, soit avec orchestre. Parmi ces œuvres, on cite des messes de *Gloria* et de *Requiem*, des cantiques, répons, lamentations, hymnes, motets, etc.

* **MERCIER** (Jules), est mort à Dijon, sa ville natale, le 5 mars 1868. Ses compatriotes ont fait à cet artiste honorable des funérailles splendides, témoignant ainsi de l'estime que leur inspirait son caractère et son talent : trente-six sociétés musicales s'étaient fait représenter au cortége ; deux des cordons du poêle étaient tenus par MM. Vieuxtemps et Félix Godefroid, de passage à Dijon ; la fanfare de la ville exécutait un *Pie Jesu* de la composition du défunt, et, dans l'église, l'orchestre joua l'*andante* de la symphonie en *la* de Beethoven, dans lequel le grand violoniste M. Vieuxtemps ne dédaigna pas de tenir une partie de premier violon. Fondateur et président de la Société philharmonique de Dijon, Jules Mercier avait imprimé à la musique, dans sa ville natale, un mouvement très-considérable, et avait fait faire à l'art qu'il cultivait lui-même avec un vrai talent de grands et réels progrès.

MERCURI (Andreoni-Agostino), pianiste, organiste, chef d'orchestre et compositeur italien, est né le 2 août 1839 à Sant'Angelo in Vado, dans la province de Pesaro. Après avoir étudié d'abord avec un professeur nommé Giuseppe Menghetti, il se rendit à Naples en 1853, et fut admis au Conservatoire de cette ville, où il eut pour maîtres Russo, Pausi, Carlo Conti et Mercadante. Son éducation musicale terminée, il retourna à Sant'Angelo, y devint maître de chapelle de la cathédrale en même temps que directeur de la Société philharmonique et du Concert, et y fit représenter, en 1860, un opéra intitulé *Adelio*, qui fut fort bien accueilli et bientôt reproduit sur plusieurs théâtres importants d'Italie. Appelé à représenter sa ville natale aux fêtes célébrées à Pesaro en l'honneur de Rossini (1864), il prit à l'exécution musicale une part effective, et se lia avec Pacini, Mabellini et Angelo Mariani. Devenu chef d'orchestre à Assise en 1865, maître de chapelle de la métropolitaine d'Urbino et *maestro concertatore* au théâtre de cette ville en 1867, second chef d'orchestre au théâtre Carlo Felice de Gênes en 1868, il fut mandé en 1871 à Urbino, à l'occasion du Centenaire de Raphaël, pour écrire l'*Hymne à Raphaël* et diriger l'exécution de la messe funèbre de Vecchiotti. Presque aussitôt il fondait à Pérouse un nouvel Institut musical, où il était nommé professeur d'harmonie, de contre-point et de composition, et en 1872 il était chargé par le gouvernement de la petite république de Saint-Marin d'écrire l'opéra qui devait servir à l'inauguration du nouveau théâtre de cette ville ; cet ouvrage était un drame lyrique en trois actes, intitulé *Adelinda*, qui fut représenté le 27 août 1872 avec un grand succès.

M. Mercuri, qui avait acquis une grande renommée comme chef d'orchestre, fut choisi, à la mort d'Angelo Mariani, pour succéder à ce grand artiste comme *maestro concertatore* du théâtre communal de Bologne, l'un des plus importants de toute l'Italie. Sur ces entrefaites, son opéra d'*Adelinda* ayant été donné à Ravenne et accueilli avec la plus grande faveur, l'éditeur Ricordi, de Milan, se rendit acquéreur de la partition et lui commanda aussitôt un nouvel ouvrage, *Romolo*, dont il lui fournit le livret. Cet ouvrage n'a pas encore été représenté, mais depuis lors le compositeur a donné à Cagli, le 12 septembre 1878, un opéra en 3 actes intitulé *il Violino del Diavolo*, qui, reçu favorablement en cette ville, a été reproduit avec succès, trois mois plus tard, au théâtre de la Pergola, de Florence. Le principal rôle de cet ouvrage était tenu par une artiste fort distinguée, Mme Carolina Ferni, qui y faisait briller son double talent de violoniste et de cantatrice. M. Mercuri a écrit plusieurs œuvres importantes de musique religieuse, ainsi que quelques mélodies vocales : *Fior d'erb'amara*, *Adina*, etc.

* **MÉREAUX** (Jean-Nicolas **LE FROID DE**). — Voici la liste complète, avec les dates précises de représentation, des ouvrages dramati-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ques de ce compositeur : 1° *la Ressource comique ou la Pièce à deux acteurs*, opéra-comique en 2 actes et un prologue, Comédie-Italienne, 22 août 1772; 2° *le Retour de tendresse*, un acte, Comédie-Italienne, 1er octobre 1774; 3° *le Duel comique*, 2 actes (musique de Paisiello, « réligée et augmentée par M. de Méreaux, » dit la pièce imprimée), Comédie-Italienne, 16 septembre 1776; 4° *Laurette*, un acte, Comédie-Italienne, 23 juillet 1777; 5° *Alexandre aux Indes*, 3 actes, Opéra, 26 août 1783; 6° *Œdipe et Jocaste*, 3 actes, Opéra, 30 décembre 1791; 7° *Fabius*, 3 actes, Opéra, 9 août 1793. A ces ouvrages, il faut ajouter la musique d'une Ode sur la naissance du Dauphin, exécutée au Concert spirituel le 8 décembre 1781, et *Samson*, oratorio qui avait été entendu au même concert en avril 1774.

* **MÉREAUX** (Jean-Amédée **LE FROID DE**), connu sous le nom d'*Amédée Méreaux*, est mort à Rouen, le 25 avril 1874. Cet artiste extrêmement distingué avait publié en 1867 un ouvrage fort important : *les Clavecinistes, de 1637 à 1790, œuvres choisies classées dans leur ordre chronologique, revues, doigtées et accentuées, avec les agréments et ornements du temps traduits en toutes notes* (Paris, Heugel). Cette publication, dans laquelle on retrouvait des œuvres de Frescobaldi, Chambonnières, Louis et François Couperin, Purcell, J. S. Bach, Hændel, Marcello, Scarlatti, Rameau, etc., faisait le plus grand honneur à son auteur, et lui valut, l'année suivante, le ruban de chevalier de la Légion d'honneur. Méreaux, dont l'enseignement était très-recherché à Rouen, forma comme élèves pianistes Mme Tardieu de Malleville, MM. Émile Madoulé, Aloys Klein, etc., et comme compositeurs Malliot, MM. Dautresme, Camille Caron (*Voyez* ces noms), et d'autres encore.

Collaborateur pendant trente ans du *Journal de Rouen* pour la partie musicale, Méreaux fournissait aussi d'assez nombreux articles au *Moniteur universel*. Il a publié divers écrits peu importants sur la musique : 1° *Biographies musicales : Labarre, de Bériot, Moscheles, Stamaty. Les écoles de la harpe, du violon et du piano au XIXe siècle*, s. l. n. d. (Rouen, impr. Brière, in-12 de 28 p.); 2° *Biographies musicales : Félis, Auber, Thalberg, Ketterer, Perelli*, s. l. n. d. (Rouen, impr. Brière, in-12 de 31 p.); 3° *Esquisse de l'histoire du chant en France*, s. l. n. d. (Rouen, impr. Brière, in-12 de 24 p.). Il faut encore citer, parmi les publications littéraires de Méreaux, son discours de réception à l'Académie des belles-lettres, sciences et arts de Rouen (Rouen, 1858, in-8°), discours qui avait tout naturellement la musique pour sujet; la série des trois discours prononcés par lui comme président de cette Académie (Rouen, 1865, in-8°); enfin, son rapport sur les médailles d'honneur décernées par la même compagnie (Rouen, 1866, in-8°). On trouve dans ce dernier des renseignements intéressants sur un artiste fort distingué, M. Vaucorbeil (*Voy.* ce nom), né à Rouen. Ces divers écrits, et d'autres encore, ont été réunis par la veuve de Méreaux, et publiés en un volume qui a paru récemment sous ce titre : *Variétés littéraires et musicales, pages d'histoire, critique, portraits à la plume, discours*, précédées d'une notice biographique par Marmontel, Paris, Lévy, 1878, in-12.

* **MÉRIC-LALANDE** (Henriette-Clémentine). — *Voyez* **LALANDE.**

MÉRIEL (Paul), compositeur, directeur du Conservatoire de Toulouse, est né à Mondoubleau (Loir-et-Cher), le 4 janvier 1818. Issu d'une famille de comédiens de province très-estimée au théâtre, il ébaucha ses études musicales au milieu des voyages qu'il faisait avec les siens, et eut plus tard pour professeurs deux artistes italiens : Alessandro Napoleone à Lisbonne, et Somma à Perpignan. Devenu second chef d'orchestre au théâtre d'Amiens, il fit représenter en cette ville un petit opéra-comique intitulé *Cornelius l'Argentier*, puis continua de parcourir la province comme chef d'orchestre, résida un instant à Avignon, et enfin, en 1847, se fixa à Toulouse, où il se livra à l'enseignement et à la composition. Il y fit exécuter une grande symphonie, *le Tasse*, un oratorio dramatique qui avait pour titre *Caïn*, un certain nombre de morceaux de musique de chambre, et enfin produisit au théâtre du Capitole un grand opéra en quatre actes et cinq tableaux, *l'Armorique*, dont il avait écrit les paroles et la musique. C'est à la suite de ces travaux, qui avaient été favorablement accueillis par le public, que M. Mériel fut placé à la tête du Conservatoire de Toulouse, où sa femme, Mme Mériel, devint titulaire d'une classe de piano pour les demoiselles. M. Paul Mériel a été nommé, il y a quelques années, chevalier de la Légion d'honneur, et il a fait représenter à Toulouse, au mois d'avril 1877, un dernier ouvrage, *les Précieuses ridicules*, opéra-comique en un acte tiré de la comédie de Molière.

MÉRIEL (Gustave-Adolphe), organiste et compositeur allemand distingué, est né à Oberoderwitz (Saxe) en 1827. Doué de dispositions remarquables pour la musique, il alla faire ses études à Dresde, où il devint l'élève de Julius Otto pour la composition, et, pour l'orgue, de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Jean-Gottlob Schneider, organiste de la cour. Il acquit, sous la direction de ces deux hommes distingués, un talent véritable, se livra ensuite à l'enseignement et à la pratique de son art, et se fit remarquer par son habileté comme organiste et sa fécondité comme compositeur. Devenu organiste de l'église de la cour, il occupe aussi aujourd'hui les fonctions de professeur au Conservatoire de cette ville.

Les compositions de M. Gustave Merkel s'élèvent au chiffre de plus de cent œuvres publiées. Dans le nombre, on distingue des sonates, fantaisies et fugues, préludes, chorals pour orgue, des sonates et pièces de concert pour piano, des motets et divers morceaux de musique religieuse, enfin un assez grand nombre de *lieder* avec accompagnement de piano et de violoncelle, etc.

Un jeune artiste du même nom, M. *Jules Merkel*, violoncelliste et compositeur pour son instrument, a publié dans ces derniers temps quelques morceaux pour violoncelle avec accompagnement de piano.

MERLIN (Maria de las Mercedes, comtesse), cantatrice amateur d'un grand talent, connue par son admiration affectueuse pour la Malibran, naquit à la Havane le 5 février 1789, et mourut à Paris le 31 mars 1852. Fille d'un grand d'Espagne, le comte de Mopox de San-Juan de Jaruco, et nièce du général O'Farill, qui fut ministre de la guerre, elle épousa en 1811, à Madrid, le général comte Merlin, frère du conventionnel Merlin de Thionville et alors capitaine général de la garde du roi Joseph, et le suivit en 1814 à Paris, qu'elle ne quitta pour ainsi dire plus jusqu'à sa mort. « Son rang et sa position, dit un de ses biographes, lui ouvraient tous les salons de la capitale; sa jeunesse, sa beauté, la placèrent promptement au premier rang. Musicienne de premier ordre, esprit distingué et aimable, la comtesse Merlin accueillait tout le monde avec une grâce sans pareille. Les artistes, les hommes de lettres, les savants, les hommes politiques, sans distinction de partis, se pressaient dans ses réunions, où l'on ne rencontrait qu'un monde d'élite. Bientôt, mettant son talent et son influence au service du malheur, elle organisa à Paris des concerts de bienfaisance donnés exclusivement par des amateurs. En 1825, elle chantait à Genève lors d'un voyage qu'elle fit en Suisse, dans un grand concert organisé au bénéfice des Grecs et qui produisit plus de 30,000 francs. Elle en organisa d'autres sur une grande échelle au profit des Polonais après l'insurrection de 1831, au profit des Lyonnais à la suite des désastres causés par l'inondation du Rhône, au profit des victimes du tremblement de terre de la Martinique. En même temps, elle patronnait de son nom et de son influence les artistes à leur début, parmi lesquels nous citerons la Grisi et Mario, qu'elle présenta au directeur de l'Opéra. »

La comtesse Merlin, dont l'intelligence était singulièrement vive et qui avait le sentiment de tous les arts, était douée de véritables facultés littéraires. Elle publia divers écrits qui furent accueillis avec une rare faveur; l'un des plus importants est celui qu'elle donna sous ce titre : *les Loisirs d'une femme du monde* (Paris, Ladvocat, 1838, 2 vol. in-8°). Elle avait beaucoup connu la Malibran, pour laquelle elle éprouvait une affection profonde, et cet ouvrage fut comme une sorte d'hommage rendu par elle à cette noble artiste, car le premier volume tout entier et 141 pages du second étaient consacrés à retracer son histoire, en même temps que son portrait se trouvait en tête, portant seulement son nom : *Maria*. Quelques années plus tard, Mme la comtesse Merlin reproduisit cet écrit sous le nouveau titre de *Lola et Maria* (Paris, de Potter, 1845, 2 vol. in-8°). Une contrefaçon belge en avait été faite dès l'année de sa publication (Bruxelles, Wahlen, 1838, 2 vol. in-12).

MERMET (Auguste), compositeur, né vers 1815, est issu d'une famille de militaires; son père et un de ses oncles furent généraux sous le premier empire. Il s'occupa de musique d'abord en amateur, et commença par étudier la flûte. Plus tard, il voulut travailler la composition, et prit, dit-on, des leçons de Lesueur et d'Halévy. Destiné par son père à la carrière militaire et ayant préparé dans ce but les études qui devaient le mener à l'École polytechnique, il abandonna tout pour se livrer à son goût pour la musique. Fort jeune encore, il écrivit, sur un poëme de Carmouche, *la Bannière du Roi*, la musique d'un petit opéra-comique qu'il fit jouer sur le théâtre de Versailles; puis, ayant obtenu de Soumet qu'il transformât pour lui, en un livret de drame lyrique, sa tragédie de *Saül*, il composa la partition de cet ouvrage, et, plus heureux que bien d'autres, réussit à le faire recevoir à l'Opéra, où il fut représenté sous ce titre : *le Roi David*, en 1846.

Le Roi David, dont le rôle principal était pourtant joué par Mme Stolz, n'obtint qu'un médiocre succès (1). M. Mermet conçut alors le projet d'é-

(1) Le baron de Feelaert, auteur et compositeur dramatique, mort il y a quelques années, et qui était le parent de M. Mermet, a écrit ceci au sujet de cet ouvrage : — « *Le Roi David* fut joué le 3 juin 1846 et n'obtint que peu de représentations, quoique Mme Stoltz y remplissait

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

crire le poeme et la musique d'un opéra héroïque et national, et, choisissant pour sujet la légende de Roland, il composa son *Roland à Roncevaux*, grand opéra en cinq actes qu'il présenta, aussitôt achevé, à l'administration de notre première scène lyrique. Peu heureux dans ses premières démarches, mais doué d'une patience à toute épreuve, il ne se laissa pas rebuter par les refus, et attendit pendant plus de quinze ans une circonstance favorable, mettant à profit ses loisirs pour tracer le livret et la partition d'un ouvrage d'un tout autre genre, *Pierrot pendu*, opéra-bouffe en un acte qui jusqu'ici n'a pas été représenté. Enfin, faisant intervenir de puissantes influences, M. Mermet finit par obtenir la mise à l'étude de *Roland à Roncevaux*, et l'Opéra en donna la première représentation le 3 octobre 1864.

Cet ouvrage obtint un succès auquel personne ne s'attendait, et qui peut à bien des égards paraître surprenant. La critique se montra singulièrement bienveillante à son sujet, et le public s'enthousiasma presque pour une production qui ne méritait assurément pas la faveur dont elle fut un instant l'objet. Il est certain que *Roland à Roncevaux* est une œuvre médiocre au point de vue musical, que la structure des morceaux en est très-faible, que les harmonies sont lâches et sans consistance, que l'instrumentation, absolument élémentaire, est bruyante sans être sonore, lourde et sans saveur. Mais, d'autre part, le sujet du poëme séduisait les spectateurs, un certain caractère martial animait quelques morceaux de la partition, et l'on sentait par endroits une sorte d'élan et de souffle patriotique, comme dans le trio du second acte et dans ce qu'on a appelé « la Marseillaise de *Roland* ». Quoi qu'il en soit, l'œuvre était débile, et, lorsque le premier feu fut passé, on vit bien qu'elle n'était pas née viable. Elle n'en obtint pas moins plus de soixante représentations ; mais lorsqu'on voulut la reprendre après deux ou trois ans, l'effet en fut déplorable.

Cependant M. Mermet, croyant avoir trouvé sa veine, s'occupa aussitôt d'un second ouvrage conçu dans le même esprit, c'est-à-dire dans un esprit chevaleresque et patriotique, et, voulant continuer d'être tout à la fois son poëte et son musicien, mit au jour le livret et la musique d'un nouvel opéra en cinq actes, *Jeanne d'Arc*, qu'il fit recevoir à l'Opéra et qui était à l'étude lorsque ce théâtre fut détruit par l'incendie de 1873. Cet événement ne fit pourtant qu'en retarder l'apparition, et *Jeanne d'Arc* fut représentée le 5 avril 1876. Mais cette fois, et malgré les splendeurs d'une mise en scène merveilleuse, malgré le talent des deux principaux interprètes, qui n'étaient autres que M. Faure et Mlle Krauss, la faiblesse misérable de l'œuvre était telle qu'elle ne put se soutenir au delà de douze ou quinze représentations. Tout porte à croire que la carrière active du compositeur aura pris fin par cet échec retentissant.

M. Mermet a été nommé chevalier de la Légion d'honneur en 1865.

MERTENS (Joseph), compositeur et violoniste belge, est né le 17 février 1834 à Anvers, où il remplit les fonctions de professeur de violon au Conservatoire, après avoir, pendant plusieurs années, occupé le poste de premier violon au théâtre royal. M. Mertens s'est fait connaître d'abord par la publication de six romances sans paroles pour le piano, d'un album de six mélodies vocales, et de quelques morceaux de genre. Il a songé ensuite à se produire à la scène, et dans ces dernières années a fait représenter les ouvrages suivants, tous écrits sur paroles flamandes : 1° *De Vrijer in de strop*, opéra-comique en un acte, Anvers, 18 mars 1866 ; 2° *De Vergissing* (la Méprise), opéra-comique en un acte, Anvers, 6 janvier 1869 ; 3° *l'Egoïste*, id., Anvers, 1873 ; 4° *Thécla*, opéra-comique en un acte, Anvers, 21 janvier 1874 ; 5° *Liederik l'intendant*, opéra flamand en 3 actes, Anvers, août 1875 ; 6° *De Zwarte Kapitein* (le Capitaine noir), opéra flamand en 3 actes, la Haye, 12 mai 1877 ; 7° *les Trois Étudiants*, un acte ; 8° *le Vin, le jeu et le tabac*, un acte ; 9° *le Capitaine Robert*, un acte ; 10° *les Évincées*, un acte. Ces divers ouvrages, tout en péchant un peu du côté de l'originalité, sont fort estimables et ont été très-bien accueillis. Au mois de décembre 1867, M. Mertens avait fait exécuter à Boom un oratorio intitulé *l'Angelus*. Cet artiste a publié un assez grand nombre de compositions de divers genres, consistant en chœurs religieux, romances, pièces symphoniques et morceaux pour divers instruments.

MERTKE (.....), compositeur allemand, est l'auteur d'un opéra en deux actes, intitulé *Lisa ou le Langage du cœur*, qui a été représenté le 24 janvier 1872 sur le théâtre de Mannheim, et dont il avait écrit les paroles et la musique.

* **MERULO** (Claude). — Une notice historique a été publiée, il y a quelques années, sur cet artiste célèbre : *Claudio Merulo..... discorso*

(sic) avec talent le rôle de David. La musique parut originale, mais d'un auteur tout à fait inexpérimenté; quelques airs de danse y furent ajoutés par un de ses amis, musicien de l'orchestre. Il put à peine assister aux répétitions, parce que l'ouvrage n'était pas entièrement orchestré, et de là mille bruits sur le compte de l'auteur tendant à faire croire qu'il n'avait pas seul composé cet opéra » (A. de Pellaert, *Cinquante ans de souvenirs recueillis en* 1866, t. I, p. 100)

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

biografico, par M. Quirino Bigi, Parme, 1861.

MERVILLE (Pierre-François **CAMUS**, dit), auteur dramatique, né à Pontoise le 20 avril 1783, a eu, avec Coupart, une part de rédaction dans l'*Almanach des Spectacles* publié par le libraire Barba de 1822 à 1838.

MÉSENGE (Pierre), chanoine à la cathédrale de Rouen, où il était l'un des artistes favoris du cardinal Georges Ier d'Amboise, fut maître des enfants de chœur de cette église en 1504. La cathédrale possédait déjà un grand et un petit orgue; Pierre Mésenge fit construire à ses frais un troisième jeu d'orgue d'une grande beauté, dont il fit don au chapitre, et que celui-ci fit installer au sommet du jubé.

MESSAGER (André), compositeur et organiste français, a fait ses études à l'École de musique religieuse de Paris, où il a été l'élève de M. Camille Saint-Saëns. Il a remporté, en 1876, le premier prix au concours ouvert par la Société des compositeurs pour la composition d'une symphonie à grand orchestre, et cette œuvre intéressante, exécutée le 20 janvier 1878 aux concerts du Châtelet, a été accueillie favorablement. En 1877, M. Messager a pris part à un nouveau concours ouvert par la Société académique de Saint-Quentin pour la composition d'une cantate à 3 voix, *Don Juan et Haydée;* il a obtenu cette fois le second prix. Le même artiste a fait entendre à la Société nationale de musique quelques mélodies vocales, et il a fait représenter aux Folies-Bergère deux petits ballets, dont l'un intitulé *les vins de France* (1879). Il est aujourd'hui organiste à l'église Saint-Paul.

* **MESSAUS** (George). — On doit à cet artiste un recueil important de chants religieux pour les principales fêtes de l'année, qui fut publié à Anvers en 1635, et qui ne comprend pas moins de vingt-huit morceaux. Voici le titre de cet ouvrage, dédié à Claude de Hennin, seigneur de Corionville, musicien distingué lui-même et protecteur de George Messaus, par lequel nous apprenons que celui-ci était maître de chant de l'église paroissiale de Sainte-Walburge, à Anvers : *Cantiones sacræ præcipuis anni festis accomodatæ, octo vocum, cum missa mariali, a II, tam vocibus quam instrumentis, cum basso continuo ad organum, auctore Guilielmo Messaus, phonasco ecclesiæ parochialis S. Walburgis, Antverpiæ* (Anvers, chez les héritiers de Pierre Phalèse, 1635, in-4°) (1).

(1) Ce titre est reproduit d'après l'ouvrage de M. Edmond Vander Straeten, *la Musique aux Pays-Bas*. On voit que le prénom du musicien est ici Guillaume, au lieu de George. Peut-être s'appelait-il Guillaume-George, et prenait-il tantôt l'un, tantôt l'autre de ces prénoms.

* **MESSEMACKERS** (Henri), est mort à Schaerbeeck-lez-Bruxelles le 25 décembre 1864.

* **METHFESSEL** (Albert-Théophile), est mort à Brunswick, au mois de mars 1869.

METHFESSEL (Albert), compositeur et chef d'orchestre, qui s'était acquis une grande réputation par la composition de nombreux *lieder*, naquit dans les premières années de ce siècle. Il est mort à Berne, le 19 novembre 1878, à l'âge de 72 ans.

METON (Valentin), organiste et compositeur espagnol, naquit à Tafalla, le 16 décembre 1810. Placé comme enfant de chœur à la cathédrale de Saragosse, il y apprit le solfége, l'orgue et la composition. En 1833, il devint, à la suite d'un concours, organiste de l'église de Notre-Dame del Pilar, de Saragosse, et conserva cet emploi pendant vingt-sept ans, c'est-à-dire jusqu'à sa mort, arrivée le 8 septembre 1860. Meton était considéré comme un organiste distingué. Il a écrit de nombreuses compositions religieuses.

MÉTRA (Jules-Louis-Olivier), compositeur et chef d'orchestre français, est né à Reims le 2 juin 1830. Son père, qui avait fait son droit, était devenu comédien et avait joué la tragédie avec Mlle Duchesnois dans les tournées que cette célèbre actrice faisait en province. C'est à cela que l'enfant dut l'occasion de monter, lui aussi, sur la scène, et de jouer le rôle de Joas dans *Athalie*. Un peu plus tard, en 1842, il entra à Paris dans la troupe du petit théâtre Comte (devenu plus tard les Bouffes-Parisiens), laquelle, on le sait, était presque exclusivement composée d'enfants. C'est là qu'il fit la connaissance d'Edmond Roche (*Voy.* ce nom), attaché à l'orchestre de ce théâtre, et qu'il reçut de lui ses premières leçons de musique. M. Métra fit ensuite partie des orchestres de divers petits théâtres, où il jouait tantôt le violon, tantôt le violoncelle, tantôt la contre-basse.

Admis au Conservatoire, le 10 janvier 1849, dans la classe d'harmonie d'Elwart, il obtenait un second accessit au concours de 1852, le premier accessit l'année suivante, et le premier prix en 1854. Il passa ensuite quelque temps dans la classe de composition de M. Ambroise Thomas, puis bientôt quitta l'école. Devenu, peu de temps après, chef d'orchestre au théâtre Beaumarchais, il publiait en 1856 sa première valse à succès, *le Tour du monde*, qui était exécutée au jardin Mabille.

Successivement chef d'orchestre au bal Robert (boulevart Rochechouart), à Mabille, au Château-des-Fleurs, puis à l'Athénée musical (aujourd'hui théâtre Cluny), à l'Elysée-Montmartre et au

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Casino-Cadet, M. Olivier Métra se livra avec ardeur à la composition de la musique de danse, écrivit en ce genre de nombreux morceaux : quadrilles, polkas, rédowas, etc., et sut rapidement se faire une réputation par la grâce, l'élégance et l'originalité dont ses valses surtout étaient empreintes ; on peut citer de lui telles de ces valses qui sont de véritables bijoux : *Espérance*, *le Soir*, *Mélancolie*, *Gambrinus*, *la Rêveuse*, *l'Italie*, *l'Orient*, *le Tour du monde*, *la Nuit*, *Sérénade espagnole*, *Fascination*, *les Faunes*, etc. ; mais parmi celles qui ont obtenu le plus de succès, il faut nommer surtout *la Vague* et *les Roses*, dont il s'est vendu des milliers d'exemplaires et qui ont rendu populaire le nom de leur auteur. On peut signaler aussi, parmi ses mazurkas, *Bohémienne*, *le Rhin*, *Souvenir du bal*, *la Neva*, *Saint-Pétersbourg*, *Johannisberg* ; et pour ses quadrilles, *la Poste aux Amours*, *le Singe vert*, *Coquelicot*, *Mimi Printemps*, *les Ombres chinoises*, *Saphir*, etc.

Au bout de quelques années, M. Métra fut placé à la tête de l'orchestre du bal Frascati, et là, avec les ressources que lui offrait cet orchestre pour les effets d'instrumentation, il put donner la juste mesure de sa valeur dans le genre adopté par lui, et vit grandir d'autant sa réputation. Lorsque, dans ces dernières années, l'Opéra-Comique songea à donner des bals masqués, ce fut M. Métra qui fut choisi pour en diriger l'orchestre. A peu près dans le même temps, il devenait chef d'orchestre du spectacle des Folies-Bergère, et là, pendant plusieurs années, il écrivit la musique de la plupart des opérettes et divertissements dansés, tous en un acte, qui étaient donnés à ce théâtre. Voici une liste de ces petits ouvrages, assez étendue, mais que pourtant je ne donne pas pour complète, car le nombre total des divertissements de M. Métra s'élève au chiffre de trente-quatre : *le Valet de chambre de Madame*, opérette, 1872 ; *Clown-Ballet*, divertissement, 1873 ; *Champagne-Ballet*, id., 1873 ; *le Baptême des tropiques*, id., 1873 ; *les Femmes de feu*, id., 1874 ; *un Jour d'orage*, opérette, 1874 ; *la Posada*, divertissement, 1876 ; *la Noce bohème*, id., 1876 ; *les Faunes*, id., 1876 ; *les Fiancés du Béarn*, id., 1876 ; *une Nuit vénitienne*, id., 1877 ; *Fouchtra !* id., 1877 ; *Échec et mat*, id., 1877 ; *Aux Porcherons*, id., 1877.

A la fin de l'année 1877, M. Métra, qui venait de diriger pendant deux années (1874 et 1876) les bals du théâtre de la Monnaie, de Bruxelles, quitta la situation qu'il occupait aux Folies-Bergère. Il est aujourd'hui chef d'orchestre des bals de l'Opéra. La plupart des nombreux et élégants morceaux de musique de danse écrits par cet artiste ont été publiés par l'éditeur de M. Gérard. On lui doit aussi quelques romances et mélodies vocales. Aux petits ouvrages scéniques qui ont été mentionnés ci-dessus, il faut ajouter *Robinson Crusoé*, ballet-pantomime représenté aux Folies-Nouvelles vers 1857, et *les Almées*, divertissement donné au Cirque d'été en 1877. La dernière et la plus importante des œuvres du compositeur est la musique d'un ballet en 3 actes, *Yedda*, qui a été représenté à l'Opéra le 17 janvier 1879.

METTENLEITER (Dominique), prêtre et écrivain sur la musique, était frère de Jean-Georges Mettenleiter (dont la notice se trouve au tome IV de la *Biographie universelle des Musiciens*). Né le 22 mai 1822, il reçut une bonne éducation littéraire et artistique, entra dans les ordres, et, devenu prêtre, s'occupa très-activement de la réforme de la musique dans les églises. Il a publié une *Histoire de la musique de la ville de Ratisbonne* (1866), et une *Histoire de la musique du Haut-Palatinat* (1867). Ces deux écrits devaient entrer dans la composition d'un ouvrage plus considérable, que Mettenleiter préparait sous ce titre : *Histoire de la musique d'église en Bavière* ; mais il n'eut pas le temps de publier ce dernier, car il mourut le 2 mai 1868.

METTENLEITER (Johann-Michel), violoniste et organiste allemand, n'appartenait pas à la même famille que le précédent. Directeur de la chapelle du prince de la Tour et Taxis, il a laissé de nombreuses compositions de divers genres. Cet artiste est mort à Waltersten le 11 février 1859.

METTENLEITER (Bernard), artiste allemand contemporain, s'est fait connaître par quelques compositions. Je n'ai pu recueillir aucun renseignement sur sa personne ou sur sa carrière.

METZDORFF (Richard), compositeur allemand contemporain, fils d'un musicien de chambre qui est, je crois, professeur au Conservatoire de Saint-Pétersbourg, est né à Dantzig. Il a fait ses études avec MM. Dehn et Fl. Geyer à Berlin, et les a terminées à Saint-Pétersbourg, sous la direction de M. H. Stiehl. M. Metzdorff s'est fait connaître en ces dernières années par la publication et la production d'un nombre considérable d'œuvres intéressantes, soit instrumentales, soit vocales, qui ont été bien accueillies du public. Parmi ses compositions, je citerai les suivantes : 1re symphonie pour orchestre, op. 16 (Brunswick, Litolff) ; *Frau Alice*, ballade pour

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

contralto solo et chœur, avec accompagnement d'orchestre, op. 22; Rêverie (*Phantasiestück*) pour orchestre; Caprice pour piano, op. 26; trios pour piano et instruments à cordes; sonates pour piano; *Schlummerlieder*, 3 morceaux de chant, op. 30; Valse-impromptu pour piano, op. 33 (Brunswick, Bauer); Quintette pour piano, 2 violons, alto et violoncelle, op. 35 id., id.); 3 *Lieder* avec piano, op. 36 (id., id.); 3 *Lieder* avec piano, op. 37 (id., id.); 3 *Lieder* avec piano, op. 39 (id., id.); *Metzdorff-Album*, recueil de chant (Brunswick, Litolff). M. Metzdorff, qui, je crois, est fixé depuis plusieurs années à Brunswick, a abordé une fois la scène; il a fait représenter sur le théâtre de Weimar, en 1876, un opéra-comique en 4 actes intitulé *Rosamunda*.

MEYER-DUSTMANN (Louise), une des meilleures et des plus célèbres chanteuses d'opéra et de concert de l'Allemagne, est née en 1832 à Aachen, reçut de sa mère ses premières leçons de chant, et débuta à Vienne en 1848, au théâtre Josephstadt. Appelée ensuite à Cassel, elle se perfectionna dans l'art du chant dramatique sous la direction du célèbre Spohr. A l'expiration de son engagement en cette ville, elle se fit entendre à Prague, puis fut engagée à l'Opéra impérial de Vienne (1856), où elle acquit le plus haut degré de sa renommée comme première chanteuse dramatique. Elle prit congé du public après vingt ans de service, en 1876, et se retira avec une pension et le titre de cantatrice de la cour. Depuis lors elle s'occupe de fonder à Vienne une école de chant.

La voix de Mme Meyer-Dustmann était un soprano sonore d'une puissance rare, avec un timbre argentin et plein de brillant dans le médium. Cette grande artiste chantait avec une vérité d'expression touchante, avec une inspiration véritable, les rôles d'Iphigénie, d'Armide, de Jessonda, de donna Anna (*Don Juan*), d'Euryanthe, de Valentine (*les Huguenots*), de Marguerite (*Faust*), d'Elsa (*Lohengrin*), d'Élisabeth (*Tannhäuser*), d'Ève (*les Maîtres chanteurs*). Mais elle était surtout supérieure dans *Fidelio*, qu'elle jouait et chantait d'une façon incomparable. En dehors du théâtre, Mme Meyer-Dustmann n'avait pas son égale pour l'exécution des *lieder*, et elle était admirable dans l'oratorio. J. B.

MEYER-OLBERSLEBEN (J.....), pianiste et compositeur allemand contemporain, s'est fait connaître par plusieurs productions que l'on dit intéressantes, et parmi lesquelles je citerai un grand concerto de piano et un trio en *mi* majeur pour piano, violon et violoncelle. Je n'ai pas d'autres renseignements sur cet artiste.

* **MEYERBEER** (Jacques-Liebmann **Beer**, connu sous le nom de), né à Berlin le 23 septembre 1791 (1), est mort à Paris le 2 mai 1864. Je n'ajouterai que quelques renseignements à la remarquable notice dont cet artiste immortel a été l'objet dans la *Biographie universelle des Musiciens*, et je constaterai d'abord que la dernière grande œuvre du maître, celle dont il s'occupait dès avant *le Prophète*, mais qu'il ne voulut jamais laisser jouer de son vivant parce qu'il ne trouvait pas d'interprètes à sa convenance, *l'Africaine* enfin, fut représentée à l'Opéra un an après sa mort, le 28 avril 1865. Les artistes qui prirent part à l'exécution de cet ouvrage, dont le succès ne fut pas inférieur à celui de ses aînés, sont MM. Naudin (engagé spécialement à cet effet), Faure, David, Warot, Castelmary, Obin, Mmes Marie Sax et Marie Battu.

La liste des œuvres du maître se complète de la façon suivante : Musique dramatique : 1° *l'Africaine*, grand opéra en 5 actes, Opéra, 28 avril 1865 (la partition de cet ouvrage a été publiée par l'éditeur M. Brandus, qui a publié une « deuxième partie, précédée d'une préface de M. Fétis et contenant 22 morceaux et fragments inédits, qui n'ont pas été exécutés à la représentation de l'Opéra à Paris »); 2° Introduction, sérénade et entr'acte pour *Murillo*, drame représenté à la Comédie-Française en 1853. — Cantates et chœurs : *Cantate* pour ténor solo et chœur, composée à l'occasion du festival donné à Paris, le 10 novembre 1859, pour la célébration du 100e anniversaire de la naissance de Schiller; *Nice*, cantate, hommage pour l'anniversaire de S. A. I. Mme la grande-duchesse Stéphanie de Bade; *A la patrie*, *Invocation à la terre natale*, *les Joyeux Chasseurs*, *le Chant des Exilés*, chœurs pour voix d'hommes. — Musique religieuse : *Chant tiré de l'Imitation de Jésus-Christ*. — Mélodies (avec accompagnement de piano) : *Confidence*, *le Revenant du vieux château de Bade*, *la Nonna*. — Musique ins-

(1) La date du 5 septembre 1794, donnée dans la *Biographie universelle des Musiciens*, provient d'une fausse rectification. Le jour même de la mort du maître (2 mai 1864), on écrivait de Berlin à la *Revue et Gazette musicale de Paris* : — « La nouvelle arrivée aujourd'hui par le télégraphe de la mort de Meyerbeer a produit dans notre ville, où il est né, une douloureuse sensation. D'après les registres de la commune israélite, le célèbre compositeur est né le 23 septembre 1791, et non en 1794, comme l'annoncent la plupart des biographes du maître. » D'ailleurs, les lettres de faire part adressées par la famille portaient qu'il était « décédé à Paris, le 2 mai 1864, à l'âge de *soixante-douze ans*. »

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

TRUMENTALE : 1° *Quatrième marche aux flambeaux*, pour orchestre militaire; 2° *Schiller-Marsch*, composée et exécutée à Paris pour le festival organisé à l'occasion de l'anniversaire séculaire de la naissance de Schiller; 3° *Marche du Couronnement*, pour deux orchestres, exécutée à Kœnigsberg, en 1861, pour le sacre du roi de Prusse Guillaume Ier; 4° *Ouverture* en forme de marche, exécutée à la séance inaugurale de l'Exposition universelle de Londres, en 1862. — Parmi les compositions de Meyerbeer restées inédites, je n'ai connaissance que des suivantes : Chœurs et intermèdes d'orchestre pour *les Euménides*, tragédie d'Eschyle; Entr'acte (en *ré* majeur) pour deux violons, alto, flûtes, hautbois, clarinettes, bassons, cors et basses (morceau magnifique, dit-on, thématique, et fondé sur un dessin de trois notes); 20 mélodies pour les romances du roman *Schwarzwalderdorf-Geschichten* (Histoire de village dans la Forêt-Noire), d'Auerbach; 18 *canzonette* de Métastase; plusieurs *lieder*, écrits à Berlin pour une pièce de Mme Birch-Pfeiffer; Variations pour piano, sur une marche originale; Symphonie concertante pour piano et violon, avec accompagnement d'orchestre (1).

Les écrits suivants ont été publiés sur Meyerbeer : 1° *Meyerbeer*, par Eugène (Jacquot) de Mirecourt, Paris, Roret, 1854, in-32; 2° *Meyerbeer, notes biographiques*, par Arthur Pougin, Paris, Tresse, 1864, in-12 de 50 p.; 3° *Meyerbeer, sa vie et le catalogue de ses œuvres*, par Albert de Lasalle, Paris, Dentu, 1864, in-16; 4° *La Muse de l'harmonie à Meyerbeer*, strophes, par Albert Maurin, Paris, Dentu, 1864, in-8° de 16 p.; 5° *Éloge de Meyerbeer*, par M. Beulé, Paris, Firmin-Didot, 1865, in-4° (et Didier, 1865, in-8°); 6° *Meyerbeer, sa vie, ses œuvres et son temps*, par Henri Blaze de Bury, Paris, Heugel, 1865, in-8° avec portrait et autographes (et Michel Lévy, in-12); 7° *Meyerbeer et son œuvre, Haydn, Mozart, Beethoven, Rossini, les Concerts populaires, Thérésa*, lettres d'un campagnard à propos de *l'Africaine*, par Rustique Froment, Paris, Faure, s. d. (1866), in-8° carré; 8° *Meyerbeer*, poëme, par Jourdan de Seule, Arras, Brissy, 1866, in 8°; 9° *Stances à Meyerbeer*, par G. Romieux, la Rochelle, Siret, 1866, in-8°; 10° *Giacomo Meyerbeer, eine biographie*, par Hermann Mendel, Berlin, Heimann, 1868; 11° *Giacomo Meyerbeer, sein leben und seine werke* (*Giacomo Meyerbeer, sa vie et ses œuvres*), par Hermann Mendel, Berlin, Leisser, 1869; 12° *los Despojos de « la Africana »* (les Débris de *l'Africaine*), par Antonio Peña y Goñi, Madrid, Medina, s. d., in-12. (Cet écrit intéressant est une analyse des morceaux de *l'Africaine* qui ont été retranchés avant la représentation, et dont, ainsi qu'on l'a vu plus haut, les éditeurs ont fait une publication particulière sous ce titre : *Deuxième partie de « l'Africaine »*.) On peut encore consulter, au sujet de Meyerbeer, les articles suivants, parus dans divers recueils : *Jacomo Meyerbeer*, par Joseph d'Ortigue (*Revue de Paris*, 1831); *M. Meyerbeer*, par Léon Kreutzer (*Revue contemporaine*, 1853); *Meyerbeer*, par H. Blaze de Bury (*Correspondant*, 1864); *Giacomo Meyerbeer*, par le baron Ernouf (*Revue contemporaine*, 1864); *la Vérité sur Meyerbeer à propos de « l'Africaine »*, par Joseph d'Ortigue (*le Correspondant*, 25 juin 1865); *Meyerbeer pianiste et compositeur de musique religieuse*, par Maurice Cristal (*le Correspondant*, 10 octobre 1868).

(1) Il faut mentionner encore une prière et une scène ajoutées à la partition de *Robert le Diable*, lorsque M. Mario chanta la traduction italienne de cet ouvrage, et un rondo ajouté pour Mme Alboni à la traduction italienne des *Huguenots*; ces morceaux ont été publiés par l'éditeur M. Brandus, ainsi que trois airs de ballet récemment ajoutés à ce dernier ouvrage et restés inédits jusqu'à ces dernières années.

Je rectifie ou je complète ici les dates de représentation de trois opéras de Meyerbeer : *Romilda e Costanza*, 19 juillet 1818; *Emma di Resburgo*, 1819; *il Crociato in Egitto*, 26 décembre 1824; *les Huguenots*, 29 février 1836; *le Camp de Silésie*, 7 décembre 1844.

MEYROOS (H. A.), violoniste, né à Enkhuizen en 1830, est un élève de J. B. van Bree et a fini ses études au Conservatoire de musique de Leipsick. Depuis 1862 il est maître de chapelle des concerts philharmoniques à Arnhem. M. Meyroos a publié quelques compositions de peu d'importance. ED. DE H.

MÉZERAY (LOUIS-CHARLES-LAZARE **COSTARD DE**), compositeur et chef d'orchestre, né à Brunswick, ville hanséatique, le 25 novembre 1810, est le fils d'un employé dans l'administration française, du nom de Costard. Après les événements de 1814, le duc de Brunswick ayant été tué, M. Costard resta sans emploi. Rentré en France sous la Restauration, il résolut avec sa femme de tirer parti des talents musicaux qu'ils possédaient tous deux. Ils s'engagèrent au théâtre de Strasbourg, le mari comme première basse-taille, la femme comme première duègne, et prirent pour nom de théâtre celui de Mézeray, qu'avait porté jadis le grand-père maternel de M. Costard, M. de Mézeray, receveur des tailles à Montargis.

Le jeune Costard-Mézeray manifesta, dès son enfance, des dispositions particulières pour la musique; mais d'une complexion fort délicate,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

il ne put commencer le solfége que vers dix ou douze ans; il est vrai de dire qu'il rattrapa bien vite le temps perdu. Il avait une voix de soprano charmante. A treize ans il prit ses premières leçons de violon. Ses progrès musicaux furent si rapides, qu'à l'âge de quinze ans il était déjà deuxième chef d'orchestre et répétiteur des chœurs au théâtre de Strasbourg. Il commença à apprendre la composition avec le chef d'orchestre Talliez, et un peu plus tard prit des leçons plus sérieuses d'harmonie avec Wachental, organiste de la cathédrale de Strasbourg.

En 1825, M. Mézeray fit représenter au théâtre de Strasbourg un petit opéra-comique : *le Sicilien ou l'Amour peintre*, sur le poëme de Molière arrangé par l'acteur Perlet, du Gymnase. M. Mézeray père, le ténor de Rancourt, la première chanteuse madame Boulard, la Dugazon Mlle Deschanel, chantèrent cet ouvrage, qui eut quelques représentations. Peu de temps auparavant, M. Mézeray, enthousiaste de la musique de Weber, s'était essayé, en composant pour la basse-taille Duport, chargé du rôle de l'Hermite dans *le Petit Chaperon rouge*, un grand air dans le style allemand, dont un ténor nommé Cobourg lui avait fourni les paroles. Ignorant quel était l'auteur de cette musique colorée, tous les musiciens de l'orchestre s'extasièrent sur ce morceau : le jeune Mézeray s'étant nommé, changement complet de physionomies, et ce fut à qui trouverait des fautes dans sa composition...C'est là l'histoire éternelle de tous les débutants qui possèdent quelque talent !

A peu de temps de là, nous retrouvons la famille Costard-Mézeray, le père et la mère engagés au théâtre comme chanteurs, et le jeune Charles remplissant les fonctions de deuxième chef d'orchestre; mais l'ambition de ce dernier était d'être chef en premier; et peu de temps après, il dirigeait en cette qualité, à Verviers, un petit orchestre qui n'était composé, il est vrai, que de douze musiciens! C'est là qu'il dirigea le premier concert d'un jeune enfant prodige qui devait, plus tard, beaucoup faire parler de lui dans le monde musical : le violoniste Vieuxtemps.

C'est pendant qu'il occupait cette modeste position à Verviers que le jeune Costard-Mézeray, par un coup du sort aussi extraordinaire qu'imprévu, fut mandé au Grand-Théâtre de Liége, et y reçut la proposition d'en diriger l'orchestre en qualité de premier chef. Saisissant, comme on dit, la balle au bond, le jeune chef d'orchestre de dix-sept ans, doué d'une force de volonté peu commune, et sentant bien que l'occasion qui s'offrait à lui ne se représenterait pas de longtemps, fit des prodiges, et se montra si bien à la hauteur de sa nouvelle tâche que Dausoigne-Méhul n'hésita pas, quelque temps après, à lui confier la conduite des concerts du Conservatoire de Liége, dont il était alors le directeur. Le jeune Mézeray obtint encore, dans cette même ville de Liége, la direction des concerts Grétry.

En 1830, M. Mézeray était installé à la Haye, au Théâtre-Royal, cette fois en qualité de premier chef d'orchestre. C'est là qu'il donna, en 1832 (il avait vingt-deux ans), un grand opéra héroïque en 3 actes de sa composition, *Guillaume de Nassau*, qui fut chanté par Mmes Bailly et Borsun, MM. Gustave Biès et Léon Bizot. Cet ouvrage obtint un succès exceptionnel. Guillaume Ier en accepta la dédicace, et envoya à l'auteur une superbe bague en brillants. M. Mézeray avait alors, comme premier chef d'orchestre du Théâtre-Royal, une position magnifique. Le roi de Hollande lui faisait 12,000 fr. sur sa cassette. « Il ne faut pas rester ici avec votre talent; votre place est à Paris, » dirent à M. Mézeray les musiciens de La Haye, dont beaucoup sans doute étaient sincères. On croyait alors, dans les orchestres importants, de la meilleure foi du monde, que lorsqu'un compositeur possédait réellement du talent, il lui suffisait d'aller à Paris pour être de suite apprécié à sa juste valeur. Le temps et les chemins de fer ont fait justice de ces belles illusions... M. Mézeray sacrifia donc sa place. Arrivé dans la capitale en 1833 muni d'une lettre de recommandation pour Rossini, de son ex-directeur Auguste Nourrit, l'auteur de *Guillaume de Nassau*, comme tant d'autres, des plus méritants, se vit sur le pavé de Paris sans position, sans titre, sans espoir d'arriver à se faire représenter. « Composez quelques romances pour vous faire connaître, » lui dirent des éditeurs compatissants.... Après avoir cependant travaillé sérieusement le contre-point et la fugue avec Reicha, M. Mézeray s'engagea tour à tour comme chef d'orchestre à Gand (1834), à Rouen, à Marseille. Puis, il se fit baryton; et ce n'est pas là assurément le trait le moins original de sa vie accidentée. Il débuta à Bordeaux en 1841, dans le rôle d'Asthon de *Lucie*; puis il alla à Montpellier, à Anvers et à Nantes, obligé de quitter successivement les théâtres de ces villes, par suite de la banqueroute de leurs entrepreneurs. M. Mézeray était à Nantes, en dernier lieu, et sans position, quand M. Devéria, directeur du Grand-Théâtre de Bordeaux, lui écrivit pour lui proposer le fauteuil de premier chef d'orches-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tre, avec 5,000 fr. d'appointements, un bénéfice, et carte blanche pour la réorganisation complète de l'orchestre.

M. Mézeray accepta, et, de concert avec M. Durand, l'architecte de la ville, il fit agrandir l'orchestre des musiciens, engagea des artistes de premier mérite, et peu de temps après (1843) le Grand-Théâtre rouvrit ses portes au public, en donnant *la Favorite* avec un succès exceptionnel. Après tant de courses et de tentatives, M. Mézeray était enfin arrivé au port. Son talent éprouvé de musicien, son habileté incontestable, sa fermeté, son expérience de chef d'orchestre et sa volonté de fer furent appréciés à leur juste et haute valeur. Et depuis 32 ans (sauf deux absences insignifiantes pour se rendre à Toulouse et à Marseille), M. Mézeray est resté possesseur du bâton de commandement qu'il tient encore aujourd'hui (1875), et qui, dans ses mains, est devenu un véritable sceptre.

Le 19 novembre 1843, M. Mézeray fonda la Société Sainte-Cécile, dont il fut nommé vice-président à l'unanimité. Nous jugeons inutile de nous étendre sur les services nombreux que cette utile institution a rendus aux artistes d'abord, comme société de bienfaisance; à l'art ensuite, par ses brillants festivals, par ses classes, par ses concours de composition et d'orphéons, etc., etc. Toujours sur la brèche, M. Mézeray a vaillamment concouru pour sa bonne part à tout ce qui s'est fait de bon, de grand et d'utile dans cette Société.

Marié en 1845, M. Mézeray est le père de Mlles Caroline, Cécile et Reine Mézeray, cantatrices expérimentées qui se sont déjà fait entendre sur plusieurs scènes importantes de France et de Belgique. A. L—N.

* **MIARI** (Antoine, comte **DE**), compositeur, est mort à Belluno, sa ville natale, en 1854.

MICELI (Giorgio), pianiste, chef d'orchestre et compositeur, est né le 21 octobre 1836, à Reggio de Calabre, d'une famille aisée. Dès l'âge de sept ans il commença l'étude de la musique, dont un oncle maternel lui enseigna les premiers éléments. Son père, impliqué dans la révolution de 1847, ayant été condamné aux galères, l'enfant fut conduit à Naples à la suite de l'amnistie de 1848, et devint en cette ville l'élève de Gallo d'abord, puis de Giuseppe Lillo, sous la direction duquel il fit de très-grands progrès. Il était à peine âgé de seize ans lorsqu'en 1852 il donna au théâtre Nuovo un petit opéra, *Zoé*, qui n'obtint pas moins de quarante représentations. Moins heureux l'année suivante, il donna un second ouvrage, *gli Amanti sessagenarii*, qui ne plut que médiocrement. Il prenait sa revanche de cet insuccès en produisant au théâtre du Fondo, en 1854, *il Conte di Rossiglione*, lorsque, après sept représentations de cet opéra, la police napolitaine n'hésita pas à l'interdire, en haine du nom de l'auteur, dont la famille eut à subir jusqu'en 1860, époque de l'annexion du royaume de Naples à l'Italie, les colères et les basses rancunes du gouvernement des Bourbons.

M. Miceli se vit alors réduit à se consacrer à l'enseignement du piano et du chant, ce qui ne l'empêcha pas de publier plusieurs recueils de mélodies vocales et quelques compositions pour le piano. Puis, en 1864 et 1865, il prit part à divers concours dont il sortit vainqueur, notamment à Naples et à Florence, où il vit couronner un trio et un quatuor instrumental de sa composition. En 1870 il écrivit pour les fêtes de l'Exposition maritime de Naples une Sérénade avec mandoline et guitare qui fut bien accueillie, et l'année suivante il donna avec succès, au théâtre Nuovo, un opéra semi-sérieux intitulé *l'Ombra bianca*. Créé chevalier de l'ordre de la Couronne d'Italie et nommé directeur d'une école de chant, il fit encore représenter, le 17 avril 1875, sur le théâtre de la Société philodramatique de Naples, une opérette intitulée *la Fata*, qui fut jouée ensuite au Politeama de la même ville. Enfin il a donné le 12 mars 1878, au grand théâtre San-Carlo, un drame lyrique en 4 actes, *il Convitto di Baldassare*, qui a obtenu un succès très-marqué, et dont la partition, paraît-il, se distingue par la largeur du style, la beauté de l'inspiration, et de rares qualités de facture et d'instrumentation. — M. Miceli a occupé et, je crois, occupe encore les fonctions de chef d'orchestre au Politeama de Naples.

Parmi les œuvres que M. Miceli a publiées en dehors du théâtre, je citerai les suivantes : 1° Trio (en *ut* majeur) pour piano, violon et violoncelle; 2° Quatuor (en *la* majeur) pour piano, violon, alto et violoncelle, couronné au concours de la *Società del Quartetto* de Florence; 3° *Inno alla marina italiana*; 4° *Canto dei marinari della flotta italiana*; 5° *Souvenir de Florence*, album de six morceaux de piano; 6° *Lagrime e Speranze*, album de cinq morceaux de chant; 7° *Sospiri dell'anima*, id.; 8° *Serenata*, chœur pour *soprani*, ténors et basses; 9° un certain nombre de morceaux de genre pour piano. On doit aussi à M. Miceli un *Miserere* pour voix de femmes avec accompagnement de double quatuor, harmonium, harpe et cor anglais, qui a été exécuté avec succès dans diverses églises de Naples, et qui

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

est considéré comme une œuvre extrêmement remarquable.

MICHAELIS (G.....), pianiste et compositeur allemand contemporain, a publié dans ces dernières années plus de cent œuvres de piano, consistant en petits morceaux de genre et de musique de danse : polkas, valses, galops, etc.

Un artiste de ce nom (j'ignore si c'est le même) a fait représenter au mois de juillet 1866 à Berlin, sur le théâtre Wallitersdorf, un opéra burlesque en 2 actes intitulé *la Maison ensorcelée*, et au mois de décembre suivant une opérette qui avait pour titre *Avant les noces*.

MICHEL, est le nom sous lequel se fit connaître à Paris, vers le commencement du dix-huitième siècle, un violoniste italien, ou peut-être simplement né en Italie. Je n'ai trouvé d'autre renseignement sur lui que ces lignes écrites par Daquin dans son *Siècle littéraire de Louis XV* (1753), au chapitre concernant les violonistes : — « M. Michel, Napolitain, auteur encore vivant, mit au jour à peu près dans le même temps (que Senaillé), huit livres de sonates dans le goût français, qui plurent beaucoup. Sa renommée bien établie ne souffre point des nouveautés modernes. La facilité de jouer ses pièces, et la beauté de plusieurs, entretiennent toujours leur débit, et ma surprise est que la mode courante ne puisse pas en interrompre le cours. »

MICHEL (Camille), né vers 1825, apprit de bonne heure les premiers éléments de la musique, étudia le piano d'une façon rudimentaire, puis entra comme employé dans l'une des premières maisons de commerce de musique de Paris, la maison Brandus. Il quitta ensuite son emploi pour se faire comédien, et fut engagé dans un des petits théâtres de banlieue. En 1855, il entra aux Folies-Concertantes (plus tard Folies-Nouvelles) pour y chanter l'opérette, et passa, au bout de plusieurs années, aux Délassements-Comiques, puis aux Folies-Dramatiques. Cet artiste est mort fou, il y a quelques années. Il avait publié quelques romances et quelques morceaux de musique de danse pour le piano, et écrit la musique de deux opérettes : 1° *A bon chat, bon rat* (un acte, Délassements-Comiques, 1860); 2° *Encore un sapeur* (un acte, Folies-Saint-Antoine, 1866).

MICHEL (P.....-A.....), est auteur de l'écrit intitulé *l'Art musical*, imité de *l'Art poétique* de Boileau (Paris, 1854, in-8°).

MICHEL (Joseph), pianiste et compositeur belge, né à Liége le 13 décembre 1847, a fait ses études musicales au Conservatoire de cette ville, où il obtint en 1868 un premier prix de piano, et en 1869 la médaille aux concours supérieurs. Il vint ensuite à Paris, mais il n'y resta que peu de temps, et retourna en Belgique en 1870. Il se livra alors à la composition, publia un recueil de mélodies vocales, puis songea à aborder le théâtre. Son premier ouvrage fut un opéra-comique en un acte, *la Meunière de Saventhem*, qui fut représenté à Liége le 23 février 1872, et qui fut suivi, le 19 décembre de la même année, d'un nouvel opéra, *les Chevaliers de Tolède*, donné au même théâtre. Le 25 février 1875, M. Joseph Michel faisait jouer une opérette en un acte, *M. Canardier, s. v. p.*, et enfin, au mois d'avril 1876, il donnait au théâtre de la Monnaie, de Bruxelles, un quatrième ouvrage, *Aux Avant-postes*, opéra-comique en un acte. Cet artiste a écrit aussi quelques morceaux de musique militaire et diverses compositions religieuses, et il a fait exécuter à Liége, dans une fête officielle (mai ou juin 1877), une cantate patriotique intitulée *la Visite royale*. M. Michel a publié un recueil de 20 *Mélodies* (Bruxelles, Katto), un *Album de concert* pour piano (Bruxelles, Schott), une *Méditation* pour piano, orgue, violon et violoncelle, 6 *Morceaux caractéristiques* pour piano, etc.

* **MICHELI** (Domenico), prêtre et compositeur italien du seizième siècle, naquit à Bologne, et vécut longtemps loin de cette ville. On voit en effet, par les diverses dédicaces de ses œuvres publiées, qu'il habitait Cesena en 1577, Ravenne en 1581, et Venise en 1584. Pourtant, à la mort de Stefano Bettini, en 1577, il fit par écrit la demande de l'emploi de maître de chapelle de la basilique de San-Petronio, de Bologne; mais sa demande arriva trop tard, alors que Bartolomeo Spontone venait d'être nommé à ces fonctions. Ce n'est que vers 1588 qu'il revint dans sa ville natale ; c'est du moins à cette époque qu'il y fut nommé maître du chant à la cathédrale Saint-Pierre, emploi qu'il échangea, l'année suivante, contre celui de maître de chapelle. A partir de ce dernier moment, on ne rencontre sur lui aucun renseignement.

Domenico Micheli a publié cinq livres de madrigaux, dont le dernier parut à Venise en 1581. On lui doit aussi un recueil de cinq messes : *Missarum quinque cum quinque vocibus* (1° *Missa Veni Sponsa Christi* ; 2° *Missa Primi Toni* ; 3° *Missa Brevis* ; 4° *Missa sine nomine* ; 5° *Missa pro Defunctis*), Venise, Gardano, 1584.

* **MICHELI** (Benedetto). Cet artiste a fait représenter à Rome, en 1723, sur le théâtre Capranica, un opéra intitulé *l'Oreste*.

MICHEUZ (Georges), pianiste, professeur et

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

compositeur, né vers 1815 et fixé à Paris, s'est livré à l'enseignement et a publié pour le piano environ cent cinquante morceaux de genre qui sont faits non sans goût, mais qui n'ont pas pu réussir à faire sortir son nom de l'obscurité. Au nombre de ces compositions, parmi lesquelles on peut surtout citer les deux recueils intitulés *Échos de Hongrie*, op. 50, et *Six Mélodies sympathiques*, op. 112, se trouvent beaucoup de fantaisies écrites sur des mélodies célèbres et des thèmes d'opéras en vogue. M. Micheuz a fait aussi, pour piano seul, les réductions de beaucoup de partitions d'opéras et de toute une série de symphonies d'Haydn.

MICHIELS VAN KESSENICH (Le baron J.-A.-H.), écrivain hollandais, né à Ruremonde le 2 avril 1800, est l'auteur d'un ouvrage intitulé *De la Musique* (Ruremonde, J.-J. Roman, 1858, un vol. in-16). Il a pris pour épigraphe de son livre cette phrase modeste : *Je n'entends rien apprendre à personne*, et on le croit sans peine après l'avoir lu. Mais à quoi bon écrire, lorsqu'on n'a rien à enseigner aux autres ? Pourquoi surtout avoir la prétention d'écrire en français, lorsqu'on ne connaît pas les premiers éléments de cette langue, et qu'on ne trace que des phrases dépourvues de sens et absolument inintelligibles ?

MICHON (.....), musicien français du dix-huitième siècle, est l'auteur d'un recueil d'airs pour vielle ou musette, publié sous ce titre : *Amusements de chambre, avec basse continue*, dédié à M. Lerebours, conseiller au Parlement.

MIGLIACCIO (.....), compositeur italien, est l'auteur d'un opéra-bouffe, *una Moglie per un soldo*, qui a été représenté sur le théâtre Nuovo, de Naples, le 14 janvier 1874. C'était le premier essai de ce jeune artiste, essai qui a été très-favorablement accueilli. M. Migliaccio a donné ensuite, toujours à Naples, un autre ouvrage du même genre, *Cicco e Rienzo*, qui n'a pas été moins heureux.

* **MILANOLLO** (Maria-Teresa et Maria), violonistes célèbres (1). On a publié sur ces deux grandes artistes, dont l'une mourut si jeune, et dont l'aînée est aujourd'hui Mme Parmentier, une notice signée des initiales C. M., et intitulée : *Thérésa Milanollo et Maria Milanollo* (*s. l. n. d.* [Nantes, impr. Mellinet] in-8°). C'est un extrait d'un journal de Nantes : *le Breton*. Une autre notice, sans signature d'aucune sorte, a paru sous ce titre : *les Sœurs Milanollo*, études biographiques, artistiques et morales (Lyon, Girard et Guyet, 1847, in-8° de 36 p.)

Quelques erreurs se sont produites dans la notice consacrée à ces deux artistes célèbres. Leur père était, non menuisier, mais fabricant de moulins à soie, et la famille n'était point composée de treize enfants. Lorsqu'elle quitta Savigliano en 1836, cette famille comprenait seulement quatre enfants vivants (un cinquième était mort en bas âge) ; le père Milanollo eut en tout dix enfants, dont cinq nés pendant les voyages qu'il fit avec ses deux filles violonistes. Teresa n'a jamais eu de leçons de M. Ghebart (*Voy.* ce nom) (1), et l'un de ses professeurs fut M. Giovanni Morra (et non *Mora*), qui vit encore à Turin. Enfin, la propriété achetée par Milanollo père était située à Malzéville, et non *Malezeville*.

Mme Teresa Milanollo-Parmentier, qui, depuis longtemps déjà, a renoncé à se produire en public, et ne s'est plus fait entendre que dans des concerts de bienfaisance, n'a pas écrit de concerto, comme il a été dit ; mais elle a publié les compositions suivantes : *Fantaisie élégiaque* pour violon, avec piano, op. 1, Paris, Brandus ; *Ave Maria*, chœur à 4 voix d'hommes sans accompagnement, op. 2, Paris, Lebeau (le même pour soprano, contralto, ténor et basse, avec accompagnement d'orgue *ad libitum*) ; 2 Romances : *le Baptême*, *Extase*, op. 3, Paris, Heinz ; *Ave Maria* de Schubert, transcrit pour violon, avec piano, op. 4, Paris, Schott ; Variations humoristiques sur l'air de *Malbrough*, pour violon avec piano, ou quatuor, op. 5, Paris, Mahu ; Variations humoristiques sur le *Rheinweinlied*, d'André, pour violon, avec piano ou quatuor, op. 6. (*Voyez* Parmentier.)

MILANTA (Evil), né à Casalmaggiore vers le milieu du dix-septième siècle, devint en 1682 maître de chapelle de San-Biagio. Cet artiste a publié des recueils de canons et contre-points dédiés par lui à divers princes et seigneurs d'Italie. Il était membre de l'Académie des Philharmoniques de Bologne, et mourut le 21 octobre 1712.

MILCZARSKI (Mathieu), facteur d'orgues polonais, établi à Varsovie, est né dans la première moitié de ce siècle, et s'est acquis dans sa patrie une grande réputation pour la construction des orgues. « M. Milczarski, dit M. Albert Sowinski, contribua beaucoup à créer en Pologne l'industrie de la fabrication des orgues ; il y parvint à force de zèle et de travaux infatigables. Artiste consciencieux, jaloux de la gloire nationale, cet habile constructeur d'orgues dota la ville de Varsovie de plusieurs instruments remar-

(1) Les deux seuls prénoms de la sœur aînée sont *Maria-Teresa*. La sœur cadette, *Maria*, était née à Savigliano le 19 juin 1832.

(1) Qui est écrit *Gebbaro* dans la *Biographie universelle des Musiciens*, à l'article *Milanollo*.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

quables, qui attestent de ses heureux efforts pour mettre cette industrie à la hauteur des besoins du siècle. »

* **MILDNER** (Maurice), chef d'orchestre du théâtre allemand de Prague, professeur de violon au Conservatoire, est mort en cette ville le 4 décembre 1865.

MILHÈS (Isidore), professeur français, est l'auteur d'un ouvrage publié sous ce titre : *le Guide du chanteur, traité de l'art du chant pratique, de son perfectionnement et de tous ses agréments, leur dénomination, leur classification, leur rapport et leur différence.*

Un artiste du nom de *Milhès* (j'ignore si c'est le même), a composé et fait exécuter en 1867, à l'occasion de l'inauguration de la statue de Rotrou à Dreux, sa ville natale, la musique d'une *Cantate à Rotrou*, dont les paroles avaient été écrites par Mme la comtesse Olympe Milon de Lernay, petite-nièce du célèbre poëte.

MILILOTTI (Giuseppe et Leopoldo), compositeurs et professeurs italiens, sont fixés à Rome, où ces deux frères ont écrit en collaboration la musique de deux opérettes qui ont été très-bien accueillies au théâtre Quirino, de cette ville : l'une, *la Vendetta d'un folletto*, a été jouée au mois de juin 1875, et la seconde, *un Sogno nella luna*, a été représentée le 15 octobre suivant. M. Leopoldo Mililotti a publié plusieurs recueils de mélodies vocales : *Ore di tristezza, Brezze dell'Adriatico, Foglie d'Autunno.* Son frère, M. Giuseppe Mililotti, professeur de la classe de chant choral au nouveau Lycée musical de Rome et directeur de la musique municipale, était, il y a peu d'années, *maestro concertatore* et chef d'orchestre au théâtre Capranica. J'ignore s'il occupe toujours ce dernier emploi.

M. Giuseppe Mililotti est né à Ravenne le 11 avril 1833; son frère Leopoldo a vu le jour dans la même ville le 16 août 1835.

MILLET (Louis-Émile), compositeur et professeur de chant, né à Paris le 21 avril 1813, est le fils du célèbre miniaturiste qui fut le rival d'Isabey, et le frère du statuaire auquel on doit l'Apollon qui couronne l'Opéra. Après avoir terminé (en 1830 ses études classiques, M. Emile Millet entra comme employé dans l'administration des hospices, ce qui ne l'empêchait pas de prendre des leçons particulières d'harmonie d'Halévy. Bientôt cependant il quitta l'administration pour suivre au Conservatoire la classe de contre-point et de fugue de ce maître ; ensuite il passa dans celles de Lesueur et de Paër, où il apprit la composition idéale. En 1835, il partageait avec M. Marmontel le 2me prix de contre-point ; en 1836, il fut nommé professeur adjoint de la classe d'Halévy, position qu'il occupa pendant trois ans.

M. E. Millet a publié à Paris un certain nombre d'œuvres vocales qui furent remarquées, parmi lesquelles, *Agar dans le désert*, scène dramatique; *la Promenade en gondole*, trio ; *Maître Wolframb*, *le Petit Oiseau*, *les Pyrénées*, etc... Puis, en 1849, il partit pour New-York, où il séjourna vingt-quatre ans, propageant par son enseignement les bonnes doctrines de notre Conservatoire, et publiant quantité de morceaux de chant sur des paroles latines, françaises, italiennes et anglaises. Il a rempli aussi dans cette ville les fonctions de maître de chant à l'Opéra.

Après un séjour de trois ans à Liverpool (1873-1876), M. Millet est rentré à Paris, où il a signalé son retour en faisant paraître, chez l'éditeur Choudens, un important recueil de *vingt mélodies*. Y.

MILLŒCKER (Carl), chef d'orchestre et compositeur autrichien, est né à Vienne le 29 avril 1842. Son père était un pauvre orfévre, qui voulait lui faire suivre sa carrière; mais l'étonnante prédilection de l'enfant pour la musique finit par le déterminer à céder à ses désirs. Le jeune Millœcker fréquenta le Conservatoire de Vienne, et parvint bientôt à pourvoir à ses besoins en s'engageant dans un orchestre, ce qui ne l'empêcha pas d'étudier le piano, l'harmonie et la composition. En 1863, il fut engagé comme chef d'orchestre au théâtre de Gratz, et y fit jouer deux petites opérettes de sa composition. En 1865 il était à Vienne, au théâtre de l'Harmonie, où il donna avec succès une opérette en 2 actes intitulée *Diana*. L'année suivante il allait à Bude-Pesth, et en 1869 il était de retour à Vienne, où il devenait compositeur et chef d'orchestre au théâtre du faubourg Wieden, fonctions qu'il occupe encore aujourd'hui. Sa musique pour le vaudeville : *Trois Paires de souliers*, qui y a été joué plus de cent fois, attira sur lui l'attention générale; quelques airs de cette musique obtinrent une popularité extraordinaire. M. Millœcker écrivit ainsi, pour le théâtre du faubourg Wieden, la musique de plusieurs farces et vaudevilles, puis celle de plusieurs opérettes : *le Tambour du régiment*, *l'Ile des Femmes*, *une Aventure à Vienne*, *la Musique du diable.* Son dernier ouvrage, *le Château enchanté*, opéra-comique dont le principal rôle était tenu par la Gallmeyer, obtint un grand succès. Dans cet ouvrage, M. Millœcker a osé faire un essai qui lui a tout à fait réussi ; cet essai consistait à introduire dans l'opéra-comique allemand les

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

chants des paysans de la Haute-Autriche et de la Styrie, comme Jean Strauss avait introduit avec bonheur dans l'opérette les valses et les polkas viennoises.

La musique de M. Millœcker est vive, gaie, et ne manque pas d'originalité; elle promet pour l'avenir du compositeur. De 1875 à 1878, M. Millœcker a donné chaque mois des pièces de musique à la nouvelle publication de musique de piano intitulée *la Presse musicale*, qui contient des compositions de musiciens de tous les pays.

J. B.

MILLONT (Bernard-Édouard), violoniste distingué et professeur pour son instrument au Conservatoire de Marseille, est né à Manosque (Basses-Alpes) le 12 mars 1820. Il eut pour premier maître un Allemand nommé Kierscheneck, et en 1832 vint travailler à Marseille sous la direction de Charles Bouchet. En décembre 1835, il entra au Conservatoire de Paris, et, au bout de cinq ans de solides études, obtint, en août 1840, le premier prix de violon dans la classe de Baillot. Au sortir du Conservatoire, il prolongea son séjour à Paris et eut l'occasion de mûrir son talent dans la fréquentation de son illustre maître, dont la maison était le rendez-vous des artistes les plus éminents. C'est là, et en faisant sa partie dans les quatuors exécutés par Baillot, qu'il acquit le style et la parfaite connaissance de la musique de chambre, où excellait ce grand musicien. Après un voyage à Marseille, où il s'était fait entendre avec succès, M. Millont prit la résolution de se fixer dans cette ville. Il s'y établit en 1842, et y est resté jusqu'à ce jour. Peu après son arrivée, il fut nommé premier violon-solo au Grand-Théâtre : il a occupé ce poste jusqu'en 1865. En 1849, il fonda la *Société des quatuors* qu'il dirige encore aujourd'hui, et qui est, sans contredit, son meilleur titre artistique. Cette institution mérite ici une mention particulière, tant à cause de sa valeur qu'à cause des services qu'elle a rendus à l'art musical à Marseille.

A partir de 1839, le remarquable mouvement qui s'était produit à Marseille depuis 1805 avait changé de direction. Les concerts périodiques désignés sous le nom de *Concerts Thubaneau*, qui avaient renoué les traditions des concerts fondés en 1716 par le maréchal de Villars, — et où avaient été entendues, pour la première fois en France, les symphonies de Beethoven à côté d'autres chefs-d'œuvre, — avaient pris fin après une existence de plus de 34 ans. On avait inutilement essayé de les remplacer par d'autres institutions qui avaient été de courte durée. Toute l'activité se concentrait sur la musique dramatique. On était à une époque de développement pour le théâtre et l'art du chant. Des troupes françaises, allemandes et surtout italiennes, où se trouvaient de très-grands artistes, se succédaient au Grand-Théâtre et accaparaient l'attention. Quant à la musique instrumentale, elle était délaissée : le goût s'était altéré. Sous l'influence de quelques grands virtuoses, la mode en était venue peu à peu à la musique dite *brillante*, dont l'unique objet est de mettre en relief l'habileté mécanique de l'exécutant. On en était là à Marseille en 1849, quand M. Millont eut la pensée de créer des séances publiques de musique de chambre. A ce moment, on le voit, l'entreprise était hardie. Aussi les débuts furent-ils pénibles. La nouvelle institution rencontra chez les artistes une vive opposition ou une indifférence plus dangereuse encore. La plupart des pianistes déclinèrent l'honneur de se faire entendre, et M. Millont dut s'adresser au talent encore ignoré de mademoiselle Brissac, qui fut depuis madame Millont, et qui prit une part active aux séances de quatuors jusqu'à sa mort, en 1868. On ne put réunir d'abord que trente-deux souscripteurs et, dès la première année, il fallut s'arrêter devant le choléra. Cependant M. Millont ne se découragea pas. Les auditions reprirent leur cours, se succédèrent chaque année pendant la saison d'hiver, et gagnèrent peu à peu la faveur du public. Le succès n'a pas été interrompu pendant vingt-six ans, et les séances de quatuors ont pris place parmi les meilleures et les plus intéressantes institutions musicales du midi de la France. On y a entendu à peu près toute la musique de chambre de Haydn, Mozart, Beethoven, les plus belles œuvres de Weber, Hummel, Schubert, Schumann, Chopin, Rubinstein, et aussi, — dans les proportions qu'elles comportent, — un choix de celles de Boccherini, Moscheles, Ries, Onslow, Kucken, Kulhau, Golterman, Brahms, Raff, etc. — Il convient d'y ajouter une série d'œuvres locales remarquables, notamment des quatuors de M. Dubois, des trios et sonates de M. de Staumer, et l'œuvre de quatuors, quintettes et trios de M. Aug. Morel.

L'influence exercée par la Société des quatuors a été considérable. Les artistes sont peu à peu revenus avec le public à la musique sérieuse : ils y ont acheminé leurs élèves. Avec une largeur d'esprit qu'il faut louer, la Société des quatuors a accueilli tous ceux qui ont tenu à honneur de prendre part à ses séances. La plupart s'y sont fait entendre et y ont notablement gagné : d'autres, tels que MM. Thurner, Fronti, Ginouvès, Mlle Perez, ont donné des auditions analogues. Enfin, toutes les fois que de grands

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

virtuoses ont passé à Marseille, — Vieuxtemps et Sivori, entre autres, — ils ont trouvé des artistes disposés à leur faciliter l'exécution des grandes œuvres classiques et un public préparé à les apprécier. C'est ainsi que le goût de la musique saine s'est répandu à Marseille. La génération actuelle a été élevée dans ce milieu, et toutes les productions locales un peu importantes témoignent de cette influence : on y sent l'effort vers cette élévation de pensée, cette dignité de style, cette logique de développement, cette conscience artistique qui constituent l'esprit classique.

Le quatuor marseillais était formé au début comme suit : 1er violon : B. Millont ; — 2me violon : E. Tauffenberger, second chef d'orchestre au Grand-Théâtre ; — alto : Dubois ; — violoncelle : Bertolotti, professeur au Conservatoire. — Ces deux derniers instruments ont seuls changé de mains. — La partie d'alto a été confiée en 1857 à M. Aubert, second professeur de violon au Conservatoire, et celle de violoncelle en 1862 à M. Heff, qui fit place en 1864 à M. Tolbecque. Ce dernier ayant été en 1871 se fixer à Paris, où il fait partie du quatuor Maurin, a été remplacé par M. Casella, professeur au Conservatoire (1).

Un an après la fondation de la Société de quatuors, soit en 1850, M. Millont fut nommé professeur de violon au Conservatoire de Marseille. En 1870, il a été appelé à diriger en outre une classe d'accompagnement pour l'étude de la musique d'ensemble. Dans ces fonctions il a formé de nombreux élèves, dont plusieurs ont obtenu les premiers succès au Conservatoire de Paris. La plupart se sont voués à l'enseignement ou occupent des places honorables dans les orchestres. On peut citer MM. Paul Jullien, Vannereau, Mlles Castellan, Pommereul, MM. Brisse, Grobet, Bruguier, etc.

Les principales qualités de M. Millont sont la pureté de style, la correction, la justesse et la largeur. Il a le jeu de l'école de Baillot, et se montre surtout remarquable dans la musique de chambre.

Cet artiste laborieux a composé pour son instrument diverses pièces, dont voici l'indication : *Pensées fugitives* et *Capriccio* (chez Bruilé) ; — 1er *Nocturne* (chez Sylvain Saint-Étienne) ; — *Fantaisie sur Lucie*, *Souvenirs des Alpes*, *Souvenirs de Montvert*, *Rêverie*, *Berceuse* (chez Gérard) ; — *Échos du soir*, *Fantaisie sur une romance d'Aug. Morel* (chez Roussel, à Marseille) ; — *Six grandes études* ; — 2me *Nocturne*, *Fantaisies sur Galatée et le Trouvère* ; — *Six Morceaux caractéristiques* ; — 2 Morceaux d'offertoire ; — Exercices journaliers et Dix Études pour l'archet ; — Six Pièces ; — Concertino.

AL. R—D.

(1) On a publié récemment, à Marseille, une *Notice* (anonyme) *sur la Société des quatuors de Marseille* Marseille, impr. Barlatier-Feissat, in-8° de 16 p.). — A. P.

MINKOUS (.....), violoniste et compositeur russe, né vers 1840, occupait les fonctions de premier violon à l'orchestre du théâtre impérial de Moscou lorsqu'il écrivit la musique de *Fiammetta*, ballet en 3 actes qui fut représenté à Saint-Pétersbourg au mois de mars 1864. Grâce à de puissantes protections, il obtint de faire jouer à Paris, le 11 juillet de la même année, sur la scène de l'Opéra, ce même ouvrage, réduit en 2 actes et donné sous le nouveau titre de *Néméa ou l'Amour vengé*. Le même théâtre donnait, le 12 novembre 1866, *la Source*, ballet en 3 actes dont M. Minkous avait été chargé d'écrire la musique conjointement avec M. Léo Delibes. Enfin, le 15 mars 1868, cet artiste faisait jouer sur le théâtre communal de Trieste *Fiamma d'amore*, ballet qui n'était, je crois, qu'une nouvelle et troisième édition de sa *Fiammetta*.

MIODUSZEWSKI (L'abbé Michel-Martin), prêtre de la congrégation de la Mission, professeur de théologie et de droit sacré au séminaire du diocèse de Cracovie, est né à Varsovie en 1787. On lui doit une publication très-intéressante relative aux chants liturgiques de la Pologne. « Ayant été désigné, dit M. Albert Sowinski, en 1830 et 1831, pour accompagner Monseigneur l'évêque de Cracovie dans sa visite pastorale, en qualité de théologien, il observa combien on connaissait peu les mélodies religieuses dans les petites paroisses, et que les organistes manquaient d'un livre nécessaire pour apprendre aux enfants le chant d'église et diriger les fidèles. Il eut l'heureuse idée de faire un recueil de toutes ces mélodies religieuses, et de le publier avec le texte des prières. Dans ce but, M. l'abbé Mioduszewski se mit à faire des recherches dans les archives des communautés, dans les vieux livres imprimés et en manuscrit, dans les recueils de cantiques, *Kancyonały*, et dans toutes les églises et chapelles de l'ancienne Pologne, où l'on avait des chants particuliers. Un beau résultat couronna les pieux efforts de M. l'abbé Mioduszewski, après un travail de huit années. Il publia la première édition de son *Livre de chant*, sous le titre : *Spiewnik Kos'cielny czyli pies'ni mabozne zmelodyamiw Kosciele Katolickim uzywane, a dla wygody Hosciolow parafijalnych przez X. M. M. M. Zgromadzenia XX. Missionarzy zebrane* (Livre de chant, ou Recueil de prières

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

avec leurs mélodies, en usage dans l'église catholique, publié pour la commodité des paroisses, par l'abbé Michel-Martin Mioduszewski, missionnaire, Cracovie, un volume in-8°, 1838, chez Cieszkowski). En même temps il publia, chez le même libraire, le texte seul sans musique. Cette première édition, quoique riche en mélodies religieuses d'un beau caractère, n'étant pas complète, le digne prêtre continua ses recherches et composa lui-même la musique pour certaines prières qui en manquaient, en arrangea d'autres pour les cérémonies religieuses en usage dans les églises polonaises. Il enrichit ainsi son livre d'un grand nombre de nouvelles mélodies ; il publia successivement trois nouveaux suppléments, qui parurent à Leipzig en 1842, en 1853 et en 1854, à la librairie étrangère de J.-N. Bobrowicz, et qui forment un gros volume de 66 feuilles in-8°. M. l'abbé Mioduszewski éleva ainsi un monument impérissable à la musique religieuse, et tous les habitants de la catholique Pologne lui en doivent de la reconnaissance. »

M. Mioduszewski a publié un autre ouvrage intéressant, sous ce titre : *Pastorales et Noëls*, avec musique, auxquels on a ajouté plusieurs mélodies populaires, mais qui ne peuvent être chantées à l'église (Cracovie, 1843). Ce livre renferme une collection de noëls anciens et modernes, dont plusieurs offrent un véritable intérêt historique, remontant au quatorzième et même au treizième siècle. Le choix en a été fait avec beaucoup d'intelligence, et ils sont accompagnés du texte polonais.

* **MION** (Jean-Jacques-Henri). — Dans son *Dictionnaire des théâtres*, de Léris attribue à Mion la musique des *Quatre Parties du monde*, opéra-ballet qui fut représenté à Versailles, devant le roi, en 1745, et qui n'est pas mentionné dans le recueil de la Vallière : *Ballets, opéras et autres ouvrages lyriques*. De son côté, ce dernier porte au nom de Mion deux autres compositions scéniques : *l'Idylle de Rambouillet*, opéra en un acte joué à Rambouillet en 1735, et *Bouquets de Mademoiselle de G****, opéra en un acte, « chanté en 1735 chez Madame de G***, à la Bibliothèque du roi. » Enfin, cet artiste est encore l'auteur d'un ballet en un acte, *Julie et Ovide*, qu'il écrivit en 1753, à l'occasion du mariage du prince et de la princesse de Condé, et dont la partition autographe se trouve aux Archives de l'Opéra de Paris. Mion était le neveu du fameux Michel Richard de Lalande, compositeur de musique religieuse et surintendant de la musique du roi, ainsi qu'on peut le voir dans le *Mercure* de février 1728.

MIR Y LLUSA (.....), est le nom d'un musicien espagnol qui naquit dans la seconde moitié du dix-septième siècle et qui, au commencement du dix-huitième, était maître de la chapelle de l'Incarnation, à Madrid. Cet artiste a composé de nombreuses œuvres de musique religieuse, parmi lesquelles, dit-on, il s'en trouve de fort remarquables. On ignore l'époque de sa mort.

MIRECOURT (Eugène **JACQUOT**, dit **DE**), écrivain, né à Mirecourt (Vosges), le 19 novembre 1812, n'est cité ici que pour quelques biographies de musiciens comprises dans sa série des *Contemporains*, qui ne compte pas moins de 100 petits volumes in-18 à 50 centimes. Ceux de ces écrits qui concernent l'art musical sont consacrés à *Berlioz* (1854), *Meyerbeer* (1854), *Félicien David* (1854), *Rossini* (1855), *Pierre Dupont* (1856), *Auber* (1857). Tout cela est sans valeur aucune, aussi bien au point de vue critique ou historique qu'au point de vue littéraire, et ces écrits informes n'ont été conçus qu'en vue de la spéculation commerciale. Cela est si vrai qu'en renouvelant ses publications, l'auteur, loin de les améliorer, les amoindrissait : c'est ainsi qu'en 1867 il refaisait la biographie d'Auber, mais en ne lui consacrant plus qu'un demi-volume, et en donnant l'autre moitié à M. Offenbach, ce qui produisait un accouplement au moins bizarre ; l'année suivante, il partageait un autre volume entre Arnal et Adolphe Adam ; enfin, en 1871, 6 pages d'un troisième volume retraçaient sommairement la vie de l'admirable artiste qui s'était appelée Giulia Grisi, et le reste appartenait à un romancier, Mme Clémence Robert. Tout cela, nous le répétons, n'existe à aucun point de vue. C'est par erreur que la mort de M. Jacquot, dit de Mirecourt, a été annoncée, il y a quelques années ; mais, récemment, plusieurs journaux ont répandu la nouvelle de l'entrée de ce personnage dans les ordres.

MIREMONT (Claude-Augustin), luthier français, né à Mirecourt en 1827, est le fils d'un luthier alors établi en cette ville, et chez lequel il fit son apprentissage. En 1844 il vint à Paris et y travailla comme premier ouvrier jusqu'en 1852, époque à laquelle il partit pour l'Amérique. Il alla s'établir à New-York, où il résida jusqu'en 1861, et revint, en cette dernière année, se fixer à Paris, qu'il ne quitta plus. Artiste habile, M. Miremont a construit un grand nombre d'instruments, particulièrement des violoncelles, qui offrent de bons spécimens de la lutherie française, et il a pris part avec succès à diverses Expositions, où il a remporté les récompenses suivantes : une médaille à l'Exposition de New-York (1853) ; une médaille de première classe

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

à l'Exposition de Paris (1855), où il figurait dans le département des États-Unis ; la *prize-medal* à l'Exposition de Londres (1862). Fétis, rapporteur du jury spécial pour l'Exposition universelle de 1867 (Paris), s'exprimait ainsi au sujet des instruments présentés par M. Miremont : — « Trois violons, un alto et un violoncelle sont exposés par M. Miremont, de Paris. Ce luthier travaille seul, voulant une précision extrême dans son travail, qu'il ne croit pas pouvoir obtenir d'un ouvrier. Ses instruments sont, en effet, très-bien faits. »

MIRO Y ANORIA (José), pianiste espagnol, né à Cadix en 1810, fit son éducation musicale à Séville, d'abord sous la direction d'un prêtre nommé Vargas, puis comme élève de l'organiste de la cathédrale, Eugenio Gomez. Devenu habile exécutant, il vint à Paris en 1830, s'y perfectionna avec Kalkbrenner, et pendant les douze années de son séjour en France, se lia avec plusieurs pianistes célèbres, notamment Hummel, Chopin, Bertini, Dœlher et M. Herz. Après s'être fait entendre avec succès à Paris, Miro fit un voyage artistique d'abord dans les départements, puis jusqu'en Belgique et en Hollande. En 1842 il retourna en Espagne, y reçut un accueil chaleureux de ses compatriotes, dès l'année suivante alla se produire à Londres, puis s'embarqua pour l'Amérique, où il resta plusieurs années, donnant en premier lieu des concerts très-suivis à New-York, Philadelphie et Boston, et se rendant ensuite à la Havane, où ses succès furent très-grands et où il se fixa pendant six années, se livrant à l'enseignement et se chargeant de la direction du Lycée artistique. En 1851, Miro visite la Jamaïque, revient bientôt en Europe, fait un nouveau séjour à Paris, et en 1854 rentre à Madrid, où il est nommé professeur au Conservatoire. Il n'avait pas cessé d'occuper cet emploi, lorsqu'il mourut à Madrid au mois de janvier 1879.

Miro avait composé pour son instrument un assez grand nombre d'œuvres, consistant en fantaisies, soit originales, soit écrites sur des thèmes d'opéras célèbres : *i Lombardi*, *i Puritani*, *il Pirata*. Tout cela est resté inédit, et l'on n'a publié de lui qu'une bonne *Méthode de piano*, adoptée pour l'enseignement des classes au Conservatoire de Madrid.

MIROIR. Trois frères de ce nom, tous trois organistes et clavecinistes, vivaient à Paris à la fin du dix-huitième siècle. Je n'ai pu découvrir le prénom d'aucun d'eux, mais on les distinguait en les désignant sous les noms de *Miroir l'aîné*, *Miroir cadet*, et *Miroir le jeune*, et ce dernier, je ne sais pourquoi, était surnommé *Paventelly*.

Miroir l'aîné était un artiste fort remarquable, qu'on appelait toujours « le célèbre organiste de Saint-Germain des Prés ». Mais il ne remplissait pas ces fonctions seulement dans cette fameuse abbaye, car il était en même temps organiste aux églises Saint-Benoît, Saint-Honoré et Saint-Louis en l'Isle, au couvent des Bénédictins anglais, et au Saint-Sépulcre de la rue Saint-Honoré (1785). La renommée de Miroir l'aîné était fort grande, et l'on accourait de très-loin pour l'entendre. Il était aussi compositeur, mais je ne connais aucune de ses œuvres.

Miroir cadet avait la réputation d'un excellent claveciniste, et se livrait à l'enseignement, ainsi que le troisième frère, Miroir le jeune, dit *Paventelly*. L'un des deux était organiste à Sainte-Aure et aux Cordeliers. Je crois que ces trois artistes étaient morts tous trois en 1810.

* **MIRY** (Charles), compositeur, chef d'orchestre et professeur, est né à Gand le 14 août 1823 (et non avril, comme il a été dit par suite d'une erreur typographique). C'est après avoir commencé l'étude de la musique avec un de ses oncles, Pierre Miry, qu'il devint l'élève de Mengal ; plus tard, et lorsqu'il commença sa carrière de compositeur, il reçut d'excellents conseils de son compatriote, M. Gevaert, aujourd'hui directeur du Conservatoire de Bruxelles.

Les premiers essais de M. Miry étaient des vaudevilles flamands dont il écrivait la musique, et dont quelques-uns sont encore joués aujourd'hui avec succès : *Wil en zwart*, *Een man te trouwen*, *Vader Cats*, etc. Bientôt il s'occupa sérieusement de composition dramatique, et, bien qu'il ait écrit quelques ouvrages sur texte français, ses compatriotes rappellent volontiers qu'il est le premier qui ait travaillé à la renaissance de l'opéra flamand. Il a montré une véritable fécondité en ce genre, et à celles de ses œuvres qui ont été mentionnées dans la *Biographie universelle des Musiciens*, il faut ajouter aujourd'hui les suivantes : 1° *Anne Mie*, un acte, Anvers, 9 octobre 1853 ; 2° *Bouchard d'Avesnes*, grand opéra en 5 actes, Gand, 1864 ; 3° *Maria van Burgondie*, grand opéra en 4 actes, Gand, 28 août 1866 ; 4° *De Keizer bij de Boeren*, un acte, Gand, 29 octobre 1866 ; 5° *De Occasie maakt den dief*, un acte, Gand, 24 décembre 1866 ; 6° *Frans Ackerman*, 4 actes, Bruxelles, Cirque, 13 octobre 1867 ; 7° *Brutus en Cesar*, un acte, Gand, 14 octobre 1867 ; 8° *le Mariage de Marguerite*, un acte, Gand, 27 novembre 1867 ; 9° *Een Engel op wacht* (*l'Ange en sentinelle*), un acte, Anvers, 8 décembre 1869 ; 10° *Drie*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Koningen Avond, 1870; 11° *la Saint-Lucas*, un acte, Gand, 1870; 12° *Het Driekoningenfeest*, un acte, Bruxelles, janvier 1876; 13° *la Rose d'or*, un acte; 14° *le Poëte et son idéal*, grand opéra en 4 actes; 15° *Twee Zusters* (*les Deux Sœurs*), opérette en un acte. A ces ouvrages nombreux, il faut joindre encore trois ballets représentés à Bruxelles : *la Bouquetière*, *la Fée des eaux*, et *Klida*.

Parmi les compositions publiées par M. Miry en dehors du théâtre, il faut citer : Recueil de dix chœurs à trois voix, pour les écoles de filles; *Volkliedjes voor schoolen*, environ deux cents chants pour les écoles à 1, 2, 3 ou 4 voix; *Schoolgezangen*, 105 chants d'écoles pour filles, garçons ou adultes, avec ou sans accompagnement de piano; 12 Fables sur des paroles d'Ésope, pour voix d'enfant, avec accompagnement de piano; un grand nombre de chœurs pour quatre voix d'hommes; enfin, beaucoup de romances, morceaux pour musiques d'harmonie ou fanfares, et quelques airs de danse pour le piano. M. Miry a encore écrit plusieurs cantates, qui, je crois, n'ont pas été publiées, et dont voici les titres : *Au Roi*; *la Belgique* ou *le Règne de* 25 *ans*; *le* 16 *Décembre*; *les Orphelins*; *Het Eerevaandel der werklieden*; *Het Eerevaandel der Weezenjongens van Gent*. — M. Miry est chevalier de l'ordre de Léopold.

MISAËLIDIS (Misaël), premier chantre et directeur de la musique de l'église de Saint-Dimitri, à Smyrne, est un théoricien remarquable et l'un des musiciens les plus distingués de l'Orient. Dans son intéressant écrit : *Souvenirs d'une mission musicale en Grèce et en Orient*, M. Bourgault-Ducoudray (*Voyez* ce nom) parle ainsi de cet artiste : « Misaël Misaëlidis est un homme intelligent et instruit. S'il n'arrive pas à régénérer la musique byzantine, il aura, par ses travaux, rendu d'incontestables services à l'Orient. Il a le mérite, rare à nos yeux, de ne pas accepter en aveugle une théorie absurde. Il raisonne, il réfléchit, il remonte aux sources. Il a lu les traités des anciens, et dans un ouvrage important, qui n'est malheureusement pas encore imprimé, il montre les contradictions qui existent entre leurs principes et ceux des modernes. Il ne s'est pas contenté de relever les nombreuses erreurs dont fourmillent ces théories qui prétendent donner pour base à la musique byzantine la musique antique; il a fait une grammaire comparée. Grâce à lui, tout musicien byzantin pourra arriver en peu de temps à lire la portée européenne, et *vice versa*, tout Grec connaissant la musique européenne pourra apprendre facilement la notation orientale. Misaël a compris l'immense intérêt qu'il y aurait à abattre la barrière qui sépare l'Orient de l'Occident au point de vue musical. Si un but aussi désirable et aussi élevé pouvait être atteint, quelles conséquences n'en découleraient pas ? Les Orientaux, dont la musique a été immobilisée jusqu'ici dans une longue stagnation, comprendraient quel élément fécond et régénérateur elle doit trouver dans la polyphonie moderne. La musique européenne, déjà fatiguée par un développement excessif de son *majeur* et de son *mineur*, puiserait des éléments nouveaux de combinaison et des moyens d'expression encore inexploités dans l'adaptation de l'harmonie aux modes antiques.... »

MISON (Luis), flûtiste et compositeur espagnol qui jouit dans sa patrie d'une grande renommée comme virtuose et comme auteur de *zarzuelas* et de *tonadillas* (chansonnettes), naquit dans la première moitié du dix-huitième siècle à Barcelone. Il entra en 1748 à la chapelle royale de Madrid, et en 1756 il y tenait les parties de flûte et de hautbois avec un traitement annuel de 9,000 réaux (environ 2,250 francs), traitement considérable pour le temps et qui donne une haute idée de son talent. Artiste habile et homme distingué, Mison se faisait remarquer, dit-on, par l'étendue de ses connaissances littéraires et musicales; plusieurs écrivains espagnols se sont occupés de lui, entre autres F. M. Samaniego dans sa fable du *Tordo flautista*, et Manuel Garcia de Villanueva Hugalde et Parra dans son écrit intitulé *Origen, épocas y progresos del teatro español*. Mison est l'auteur de la musique du monologue : *Guzman el Bueno*, dû à la plume de Thomas Yriarte, auteur du fameux poëme *la Musica*, et il paraît avoir fait preuve d'un grand talent et d'une véritable originalité dans la composition de divers opéras et *zarzuelas*, parmi lesquels on cite surtout *Écho et Narcisse* et *Pyrame et Thysbé*. Il est considéré comme l'inventeur du genre de chansons dramatiques connues sous la dénomination de *tonadillas*, et qui lui ont valu une foule d'imitateurs; il en a composé un très-grand nombre, à une ou plusieurs voix, dont les rhythmes étaient pleins d'originalité, l'accent mélodique plein de charme et de saveur. Cet artiste distingué, que ses compatriotes regardaient comme une sorte de musicien national et dont la personnalité était très-nettement accusée, mourut à Madrid le 13 février 1766.

MITOYEN (J.....-B.....), musicien français né dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, a publié à Paris, en 1811, un *Recueil de chants*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

d'église, contenant les antiennes de la Sainte Vierge, les hymnes du carême, etc., mis en contre-point en trio, pour haute-contre, taille et basse.

MITTAG (Auguste), chef d'orchestre et pianiste allemand fort distingué, né vers 1795, se fit une grande réputation de virtuose et de professeur, et compta, dit-on, Thalberg au nombre de ses élèves. Après avoir exercé les fonctions de chef d'orchestre en Saxe, cet artiste remarquable était depuis longues années fixé à Vienne, où son enseignement était très-recherché et où il était professeur de piano au Conservatoire. C'est à Vienne qu'il est mort, le 21 novembre 1867, à l'âge de 72 ans.

MOCKER (Antony), professeur, pianiste et compositeur pour son instrument, est depuis longtemps fixé à Lyon, où il occupe une situation fort honorable et où il partage son temps entre l'enseignement et la composition. Il a publié pour le piano environ 150 morceaux de genre, consistant en nocturnes, mélodies, divertissements, airs de ballet, rondos, et aussi en fantaisies sur des motifs d'opéras célèbres. Parmi ces compositions, qui ont été généralement bien accueillies, je citerai les suivantes : Scherzo brillant, op. 73; Chanson autrichienne; Villanelle, op. 115; *Brises printanières*, 2 mélodies, op. 110; 3 Nocturnes, op. 60; *Nadine*, air de ballet, op. 103; Divertissement, op. 84; Chanson espagnole, op. 107; *Fête au Tyrol*, op. 88; *les Souvenirs*, op. 59; *la Fête helvétique*, op. 65; *Promenade sur l'eau*, op. 99, etc.

MOCKER (Melchior), fils du précédent, et comme lui pianiste, professeur et compositeur pour son instrument, a publié une centaine de petits morceaux de genre, parmi lesquels on peut signaler : 2 Mazurkas originales; Marche turque, op. 20; *la Forêt enchantée*, op. 45; *Nymphes et Faunes*, pastorale; *Fleurs des champs*, esquisses poétiques en 3 livres, op. 29, 34 et 35; Rêverie; *Sullana*, caprice, etc.

MODERATI (Clite), est le nom d'un compositeur qui a fait représenter sur le théâtre de la Zarzuela, de Madrid, au mois de mars 1864, une zarzuela intitulée *Margarita*.

MOEHRING (Ferdinand), pianiste, organiste et compositeur allemand, est né à Alt-Ruppin le 18 janvier 1816. Après avoir fait de bonnes études, il s'est livré à l'enseignement et à la composition. Outre un opéra-comique en 2 actes, *der Pharraaus* (*la Cure*), qui a été représenté à Ruppin le 8 avril 1856, on connaît de cet artiste une symphonie, des ouvertures, des cantates, des quatuors pour instruments à cordes, des morceaux de concert pour piano, des *lieder*, des nocturnes, et enfin diverses compositions pour l'église. Le nombre des œuvres de M. Moehring s'élève à 70 environ.

MOENNSTADT (.....), compositeur allemand, a fait représenter à Berlin, sur le théâtre Waltersdorff, au mois de juillet 1866, une opérette intitulée *l'Amour défendu*, dont il avait écrit les paroles et la musique.

MOENS (Simon). — *Voyez* **MOYNS.**

MOERICKE (Édouard), écrivain distingué, l'un des meilleurs poëtes de l'école de Souabe, né à Ludwigsbourg le 8 septembre 1804, mort à Stuttgard le 4 juin 1875, est auteur de l'écrit suivant : *Un Voyage de Mozart*, biographie, anecdotes, dont il a été donné une traduction française par A. Rolland (Bruxelles, Dumont, 1859, in-32).

Un artiste du même nom, M. *Oscar Mœricke*, s'est fait connaître en Allemagne, dans ces dernières années, par la publication de quelques compositions instrumentales. On lui doit aussi un opéra romantique intitulé *die Bergknappen* (*les Mineurs*).

MOERMANS (Hans ou Jean), facteur de clavecins à Anvers dans la seconde moitié du seizième siècle, fut reçu en cette qualité dans la gilde de Saint-Luc, en 1570. Il eut à la cathédrale, jusqu'en 1610, une place de chanteur parmi les basses, et à ce titre jouissait des revenus d'une chapellenie.

MOEZELE (Franz), compositeur allemand, a fait représenter le 3 mars 1873 à Vienne, sur le *Kunstlerhaus theater*, un opéra en 2 actes intitulé *Frédéric le Calorique*.

MOHR (Adolphe), compositeur allemand, est l'auteur d'une opérette intitulée *le Cousin de Bréme*, qui a été représentée à Hombourg en 1872.

MOJANA (Pietro-Antonio **DE**), dilettante et compositeur italien, s'est fait connaître par la publication de plusieurs mélodies vocales à une ou plusieurs voix, entre autres une série de trois nocturnes pour soprano, ténor et basse. Il est aussi l'auteur d'une *farsa* en un acte intitulée *Emma di Fondi*, et d'un opéra sérieux, *la Figlia del Proscritto*. J'ignore où et quand ces deux ouvrages ont été représentés. De Mojana est mort à Milan le 7 décembre 1870.

MOLCK (Heinrich), compositeur allemand contemporain, s'est fait connaître par la publication d'un grand nombre de compositions vocales, tant religieuses que profanes. Je citerai les suivantes : le 130e psaume à 4 voix seules, avec chœurs et accompagnement d'instruments à cordes, op. 63; 4 morceaux de chant religieux, op. 69; 3 morceaux de chant religieux, op. 75; recueils de *lieder* à une ou plusieurs voix, op.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

60, 61, 62, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 78, 81, 82, 83, 84, 85, 86; *lieder* patriotiques, op. 74, etc. Je n'ai pu recueillir aucun renseignement biographique sur cet artiste.

MOLINA (Barthologné), moine espagnol de l'ordre des Franciscains, né dans la seconde moitié du quinzième siècle, a publié un Traité de plain-chant.

* **MOLINOS-LAFITTE** (Mme), compositeur amateur, publiait chaque année, aux environs de 1840, un album d'une dizaine de romances ou chansonnettes, qui paraissait chez l'éditeur Catelin.

* **MOLIQUE** (Bernard), violoniste et compositeur pour son instrument, est mort à Kannstadt, le 10 mai 1869. Il avait fait exécuter au mois de septembre 1860, au grand festival triennal de Norwich, un oratorio intitulé *Abraham*. — Un frère de cet artiste remarquable faisait partie de l'orchestre du théâtre de Stuttgard, et mourut en cette ville au mois de novembre 1861.

* **MOMIGNY** (Jérôme-Joseph **DE**). — Cet artiste n'est pas né en 1766, comme il est dit au tome VI de la *Biographie universelle des Musiciens*. Le doute n'est plus permis à ce sujet, depuis la publication de son acte de naissance, qui a été produit par M. Édouard Gregoir dans le troisième volume de son *Panthéon musical*, et qui est ainsi conçu : — « Le vingt janvier dix-sept cent soixante-deux est né à Philippeville Jérôme-Joseph Momigny, fils de Jérôme Momigny, maître d'école en cette ville, et de Marie-Joseph Joslet, ses père et mère, mariés ensemble à Walcourt, demeurant à Philippeville. » Malheureusement, on n'a pu découvrir jusqu'ici le lieu et la date de la mort de Momigny. On remarquera, dans le document qui précède, l'absence de la particule *de*, que Momigny a toujours accolée à son nom.

MOMIGNY (Georges-Joseph **DE**), compositeur, né à Vire (Calvados), le 12 décembre 1812, est le fils de l'artiste qui fait l'objet de la notice précédente.

Admis en 1830, comme élève pensionnaire au Conservatoire de Paris, Georges de Momigny y eut pour professeurs Zimmermann et Reicha. Étant sorti de cet établissement, il se livra au professorat, obtint le poste d'organiste à la Chapelle-Saint-Denis, et se fit connaître en outre par un assez grand nombre de compositions musicales, consistant surtout en romances, nocturnes, mélodies religieuses, etc.

En 1844, il créa *la Semaine des jeunes filles*, album spécial de chant à l'usage des maisons d'éducation, dont il a paru quatre années. Vers la même époque, il fut nommé professeur de piano et de chant à *l'Institution royale de jeunes demoiselles* de Nogent-sur-Marne.

Parmi les productions de M. de Momigny, nous citerons encore un *Album artistique*, contenant six morceaux de chant, trois cantiques pour le mois de Marie, et enfin un 1er *Salut solennel*, composé d'un *O Salutaris* et d'un *Ave Maria*, publiés séparément, avec accompagnement d'orgue et violon (Paris, H. Gautier). Ces deux compositions, écrites dans le style concertant, ont été exécutées pour la première fois à Paris, dans l'église de la Trinité, le 25 avril 1875.

M. Georges de Momigny habite maintenant sa ville natale. J. C — z.

* **MONARI** (Clément), compositeur dramatique, est né, non dans le duché de Modène, comme il a été dit par erreur, mais à Bologne. Outre les deux ouvrages signalés à son nom, il a encore écrit un opéra, *Atalanta*, et un oratorio, *la Purità trionfante del Sospetto*, composé à l'occasion de la fête de l'empereur Joseph Ier sur l'ordre du duc de Modène, et exécuté en 1711 dans l'église des Carmélites de Modène.

* **MONASTERIO** (Jesus), violoniste espagnol, est né, non en 1835, mais le 21 mars 1836. Cet artiste fort distingué a fondé en 1861, à Madrid, une société de quatuors qui grâce à son talent a obtenu les plus grands succès, et il dirige de la façon la plus remarquable les concerts classiques du Conservatoire. M. Monasterio a rendu ainsi de très-grands services à l'art et à son pays, en faisant connaître et apprécier de ses compatriotes, à l'aide d'une excellente exécution, les grands chefs-d'œuvre de la musique symphonique et de la musique de chambre. Il est chevalier de l'ordre de Charles III, commandeur de l'ordre d'Isabelle la Catholique, et membre de l'Académie des Beaux-Arts de Madrid.

MONBINNE (Théodore-Nicolas-Marie), caissier dans une maison de banque, né à Paris en 1803, mort en cette ville le 21 mars 1876, mérite de prendre place au nombre de ceux qui se sont fait remarquer par leurs sympathies effectives en faveur de l'art et des artistes. Cet homme de bien, qui, à force d'ordre et d'économie, avait amassé un modeste avoir, a laissé en mourant les sommes nécessaires à la fondation de quelques œuvres dont deux intéressent la musique. La première est une rente annuelle de 250 francs léguée à l'Association de secours mutuels des artistes musiciens; la seconde con-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

siste en un prix biennal de 3,000 francs mis à la disposition de l'Académie des Beaux-Arts, et qui sera décerné par elle « soit à l'auteur de la musique d'un opéra-comique représenté dans les deux précédentes années, soit à une composition musicale envoyée par un pensionnaire de Rome dans les quatre années précédentes, soit à une composition symphonique avec ou sans paroles, soit à une cantate, un oratorio, soit à une composition religieuse. »

* **MONDONVILLE** (Jean-Joseph **CASSANEA DE**), violoniste et compositeur fameux du dix-huitième siècle, naquit à Narbonne le 25 décembre 1711. Cette date paraît établie d'une façon bien certaine aujourd'hui, d'après une notice publiée à Narbonne même, sous les auspices de la commission archéologique de cette ville, par M. L. Galibert : *J.-J. Cassanea de Mondonville, compositeur et maître de musique de la chapelle du roi* (Narbonne, Caillard, 1856, in-8° de 38 p.). L'auteur de cette notice nous renseigne en ces termes sur la naissance, sur le nom et sur la famille de Mondonville : — « Jean-Joseph Cassanea de Mondonville naquit à Narbonne le 25 décembre 1711, dans la paroisse de Saint-Sébastien. Cassanea prit le nom de *Mondonville*, enrichi de la particule nobiliaire, par suite de son mariage avec une demoiselle *de Mondonville*, de Toulouse, dont la famille se rendit célèbre par ses différends avec les Jésuites, à propos de l'*Institut des Filles de l'Enfance*, fondé par Mme de Mondonville, tante de l'épouse de Cassanea. L'auteur des *Annales de Toulouse*, du Rosoy, pense que les Cassanea étaient originaires de cette ville; et, à l'appui de son assertion, il cite un Jean de Cassanea qui fut capitoul de Toulouse en 1533. Si cette généalogie est exacte, la branche de Cassanea de Narbonne aurait bien déchu, car le père de notre compositeur était simple maître de musique des enfants de chœur de Saint-Just, et, en 1745, un autre Cassanea remplissait les modestes fonctions de bassoniste à l'église de Saint-Sébastien.... » Mondonville mourut le 8 octobre 1772, et non 1773, comme il a été imprimé par erreur dans la *Biographie universelle des Musiciens*.

En dehors de ses œuvres dramatiques, Mondonville a écrit un assez grand nombre de compositions religieuses pour le Concert spirituel, et il a publié diverses œuvres de musique instrumentale. Ces dernières comprennent : 1° 1er livre de sonates de violon; 2° 2e livre de sonates de violon, ou sons harmoniques; 3° un livre de trios; 4° un livre de pièces de clavecin, avec accompagnement de violon; 5° un second livre de pièces de clavecin, en petits motets, avec accompagnement de violon; 6° plusieurs concertos de violon. Ses motets, tous avec chœur et orchestre, sont les suivants : *De profundis*, *Bonum est*, *Cœli enarrant*, *Jubilate*, *Dominus regnavit*, *Magnus Dominus*, *Venite exultemus*, *Nisi Dominus* (1).

* **MONETA** (Joseph). — On a publié de ce compositeur un recueil de *Sei arietle a voce sola*. M. le docteur Basevi, de Florence, possède en manuscrit, dans sa bibliothèque, les œuvres suivantes de Moneta : 1° *Notturni a voce sola*; 2° *Cantata a voce sola di sei ottave del canto XIX della* Gerusalemme liberata *del Tasso*; 3° *la Morte del generale Hoche*, *sinfonia*. Enfin, à la liste des ouvrages dramatiques de Moneta, il faut ajouter les deux suivants : *la Poetessa capricciosa*, jouée à Florence en 1790, et *il Trionfo di Gedeone*, donné dans la même ville en 1804.

MONGINI (Pietro), chanteur italien, né vers 1830, parcourut une belle carrière en faisant entendre une voix de ténor à la fois robuste et pure, qu'il savait diriger avec goût et intelligence. Après s'être fait applaudir dans sa patrie, à Milan et à Turin particulièrement, il se produisit à l'étranger, et obtint surtout des succès au théâtre impérial de Saint-Pétersbourg, à celui de l'Oriente, de Madrid, ainsi que sur la scène italienne de Paris (1872). Cet artiste est mort à Milan, dans toute la force de l'âge et du talent, le 27 avril 1874.

MONIOT (Eugène), compositeur et auteur dramatique, né vers 1820, mort à Paris au mois de novembre 1878, à l'âge de cinquante-huit ans, s'est fait connaître d'abord par un certain nombre de romances et chansonnettes, puis par quelques vaudevilles représentés sur de petits théâtres. Devenu directeur d'une scène minuscule, celle des Folies-Marigny, qui avait porté le titre de *Bouffes-Debureau* après avoir été le berceau des Bouffes-Parisiens, il prit ensuite (1865) la direction du théâtre Saint-Germain, devenu plus tard théâtre Cluny, lequel venait d'être fondé par l'effet du décret de 1864 qui rétablissait le régime de liberté industrielle en matière d'entreprises dramatiques; son administration ne fut pas heureuse, et peu de temps après il se voyait obligé d'y renoncer. Eugène Moniot a fait représenter les opérettes suivantes, toutes en un acte, et dont, à l'exception de trois seulement, il a écrit les

(1) J'ai publié dans la *Revue et Gazette musicale de Paris*, en 1860, un travail assez étendu sous le titre de *Mondonville et la Guerre des coins*. On trouvera dans cette étude des renseignements peu connus sur l'artiste qui en fait l'objet.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

paroles et la musique : 1° *la Dette de Jacquot* (paroles de MM. Amédée de Jallais et Emile Thierry), Bouffes-Debureau, 1er septembre 1858; 2° *le Fils d'Ulysse* (en vers libres), Délassements-Comiques, 5 mai 1866 ; 3° *Amoureux d'une valse*, Nouveautés, octobre 1866; 4° *le Dernier Romain*, Folies-Marigny, 11 octobre 1867 ; 5° *l'Exemple* (paroles de M. Jaime), Bouffes-Parisiens, 1er janvier 1873; 6° *V'là le Tambour-major*, Folies-Bergère, février 1873; 7° *les Épouseux de Marianne*, Folies-Bergère, mars 1873; 8° *Minuit*, Menus-Plaisirs, 14 février 1874 ; 9° *la Fille de Dagobert* (paroles de M. Hermil), Folies-Bergère, 18 février 1874; 10° *Marianne et Jeannot*, Renaissance, 1er septembre 1875; 11° *Mignonne*, Bouffes-Parisiens, 10 décembre 1877. On doit aussi à Moniot la musique d'une cantate politique, *le Mincio*, exécutée au théâtre des Variétés à la fin du mois de juin 1859. Tout cela est bien mesquin, bien banal, bien peu musical. Eugène Moniot, qui a écrit encore la musique d'une féerie en 5 actes et 14 tableaux, *les Heures diaboliques*, jouée au théâtre Déjazet le 10 octobre 1874, a publié une soixantaine de petits morceaux de piano sans valeur aucune.

Un fils de cet artiste, M. *Georges Moniot*, musicien aussi, a fait représenter au petit théâtre des Folies-Marigny, en 1877, deux opérettes en un acte intitulées *l'Héritage de M. Maclou* et *la Dernière Crinoline;* dans la même année, il donnait un autre ouvrage du même genre, *un Convive sans gêne*, sur une scène de même importance, les Folies-Bergère.

MONIUSZKO (Stanislas), compositeur polonais célèbre, naquit le 5 mai 1820 à Litthauen, dans le gouvernement de Minsk, en Lithuanie. Il appartenait à une famille polonaise très-honorablement connue dans cette contrée, où elle était établie depuis longtemps, et où elle jouissait d'une certaine aisance. Sa mère, femme très-distinguée et excellente musicienne, douée d'une voix admirable, berça son enfance avec les chants historiques de Niemcewicz, et lui donna ses premières leçons de piano. Il travailla ensuite avec un artiste de premier ordre, l'excellent organiste Auguste Freyer, puis avec l'un des meilleurs professeurs de Minsk, Dominique Stefanowicz, musicien passionné, qui sut développer chez son élève l'amour que lui-même ressentait pour son art.

Voyant ses penchants favorisés par sa famille au lieu d'être combattus, comme il arrive souvent, Moniuszko n'en étudia qu'avec plus d'ardeur. En 1837, accompagné de son père, il entreprit un voyage à Berlin, dans le but de se perfectionner et d'achever son éducation, et travailla la composition dans cette ville sous la direction d'un artiste fort distingué, Frédéric Rungenhagen, élève lui-même de Benda et de Zelter, et auteur de compositions religieuses estimées. Après trois années passées avec ce maître, il retourna dans sa patrie et s'établit à Wilna, capitale de la Lithuanie, où il se fit en peu de temps une réputation brillante comme compositeur et comme professeur.

Très-bien vu des artistes, auxquels il aimait à rendre service, fort accueilli dans la société, Moniuszko fit plusieurs voyages à Saint-Pétersbourg, où la famille impériale le reçut avec courtoisie et distinction, et il donna en cette ville un certain nombre de concerts pour y produire quelques-unes de ses œuvres, qui obtinrent auprès du public russe un véritable succès. Il parcourut ensuite l'Europe, se lia à Paris avec Meyerbeer, à Weimar avec Liszt, dont il admirait le talent de virtuose, puis, de retour en Pologne, se fixa à Varsovie. Il donna sur le théâtre de cette ville, en 1846, son premier ouvrage dramatique, *Halka*, opéra en deux actes, qui attira l'attention des vrais connaisseurs, et fut bientôt reproduit à Wilna. Il s'adonne alors au genre lyrique, y montre toute la souplesse de son talent et de ses facultés, et dans l'espace de dix années environ fait représenter les ouvrages suivants : *Loterza*, opérette (Varsovie) ; *le Nouveau Don Quichotte*, opéra-bouffe, paroles du comte Alexandre Fedro ; *une Nuit dans les montagnes de l'Apennin*, composition descriptive; *Milda, déesse de la beauté*, cantate exécutée à Saint-Pétersbourg en présence du grand-duc héritier, et à lui dédiée (1849); *Niola*, cantate mythologique; *Idéal*, opérette; *Betty*, opérette; *les Bohémiens*, opérette; *la Madone*, hymne pour solo, chœur et orchestre; *un Conte*, fantaisie pour orchestre.

Moniuszko écrivit encore la musique pour la troisième partie du grand poëme d'Adam Mickiewicz, *Dziady*, pour trois chants du même auteur, très-répandus en Lithuanie, et pour un petit poëme intitulé *le Joueur de lyre*. Il se fit connaître comme compositeur de musique religieuse en publiant quatre *Litanies* pour chœur et orchestres (écrites expressément pour l'église Notre-Dame de Wilna), une messe à quatre voix avec orchestre, et trois messes sur texte polonais, avec accompagnement d'orgue. Enfin, outre d'assez nombreux morceaux de piano, il composa encore plus de cent mélodies vocales, dont quelques-unes sont devenues et méritaient de devenir populaires. Ces mélodies se font remarquer par un charme étrange, une saveur

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

toute particulière, un sentiment mélancolique d'une grâce et d'une tendresse tout à fait pénétrantes. Un recueil choisi de ces jolies compositions vocales a été publié à Paris sous le titre : *Échos de Pologne* (chez Flaxland), avec paroles françaises de M. Alfred des Essarts. Ce recueil est formé de pièces très-originales, d'une allure touchante et rêveuse, qui procurent une sensation peu commune. Le caractère de ces morceaux est singulier, les rhythmes accompagnants en sont très-variés et parfois de forme inusitée, d'autres fois d'une simplicité toute primitive; les harmonies, très-fines souvent, très-douces toujours, présentent des successions d'accords inattendus et qui surprennent, sans les choquer, nos oreilles occidentales, habituées à d'autres formules, à d'autres dessins, à d'autres combinaisons. Les mélodies de Moniuszko, en un mot, sont un fruit de la terre sur laquelle est né le compositeur; on sent qu'elles sont slaves de naissance, comme certaines poésies populaires, *les Dolnas*, entre autres, qui ne sauraient cacher leur origine. La plupart de celles qui composent le recueil que j'ai signalé sont adorables, et il serait bien difficile d'y faire un choix; je citerai au hasard *le Soir*, *l'Hirondelle*, *le Chant de la Forêt*, *les Larmes*, *le Cosaque*, *le Fiancé*, et un charmant *Cracoviak* à deux voix.

Ce dernier a donné lieu à un petit fait assez singulier. Lorsque M. Léo Delibes (*Voy.* ce nom) fut chargé par la direction de l'Opéra d'écrire la partition du joli ballet de *Coppélia*, Saint-Léon, qui était excellent musicien en même temps que chorégraphe accompli, lui proposa, pour donner plus de saveur à sa musique et plus de caractère, de lui dicter quelques motifs populaires en Pologne et en Russie, où il avait longtemps résidé. Les compositeurs sont toujours, avec raison, très-friands de choses de ce genre, qui donnent la véritable couleur locale. M. Léo Delibes écrivit donc, sous la dictée de son collaborateur, quelques-uns de ces chants populaires, qu'il intercala dans sa partition sans penser à mal. Mais voici que l'éditeur des mélodies de Moniuszko, assistant à une représentation de *Coppélia*, reconnut au passage le joli *Cracoviak* dont je viens de parler, et, s'étonnant d'une telle rencontre musicale, demanda à M. Delibes s'il était bien certain de l'originalité de ce motif, varié du reste par le jeune compositeur avec beaucoup de verve, de grâce et de distinction. M. Delibes, qui n'est pas à cela près d'une jolie mélodie, et qui peut sans rougir avouer un emprunt, déclara aussitôt que celle-ci n'était pas de lui, que Saint-Léon la lui avait chantée de mémoire, et que la trouvant fort heureuse il l'avait employée.

Ceci prouve la popularité des chants de Moniuszko, qui courent les rues et les campagnes, et que chacun répète sans savoir si l'auteur est mort ou vivant, connu ou inconnu, célèbre ou obscur.

Quoi qu'il en soit, Moniuszko laissera un nom et sera classé dans l'avenir parmi les musiciens sinon les plus remarquables, du moins les plus distingués du dix-neuvième siècle. Il s'est essayé dans presque tous les genres : dans la musique dramatique, dans la musique religieuse, dans la cantate, dans la musique instrumentale; il a réussi dans tous, mais il ne laisserait que ses jolies mélodies, ses chants devenus si rapidement populaires, qu'il mériterait une place à part au milieu des musiciens de ce temps, et serait digne d'être tiré de pair.

Moniuszko est mort le 4 juin 1872, à Varsovie, où il occupait depuis environ quinze années le poste de directeur de l'Opéra, et où il avait fait représenter encore, le 14 décembre 1869, un opéra en trois actes, *le Paria*, tiré du drame de Casimir Delavigne qui porte le même titre, et exécuter un grand poëme lyrique intitulé *Faust*, ainsi qu'une ode-symphonie, *Crimée*, pour *soli*, chœurs et orchestre (mars 1868). La ville de Varsovie lui a fait des funérailles splendides, témoignant ainsi de l'estime qu'elle professait pour son talent et pour son caractère.

MONLIURD (C....-E....-F....), est le nom d'un écrivain auquel on doit un *Sermon sur la musique sacrée*, qui a été publié à Genève en 1802.

* **MONNAIS** (Guillaume-Édouard-Désiré), est mort à Paris le 25 février 1868. A la liste de ses écrits relatifs à la musique, il faut joindre le suivant : F. Halévy, *souvenirs d'un ami, pour joindre à ceux d'un frère* (Paris, impr. Chaix, 1863, in-8° de 38 p.); ces « souvenirs » personnels sont fort intéressants, et seront utiles à l'écrivain qui entreprendra une étude complète sur l'illustre artiste qui en fait l'objet. Édouard Monnais possédait, dit-on, un agréable talent d'amateur sur le violon.

* **MONOPOLI** (Jacques). — *Voyez* **INSANGUINE.**

MONSIGU (Joseph-Jean-Baptiste), né le 29 janvier 1849, s'est fait connaître à Marseille, où il habite, par quelques publications pour le piano, — *Chant des feuilles*, *Villanelle*, *Voyage aérien* (valse), *Postillon-Polka* (Pépin frères, éditeurs à Marseille), et deux opéras : *Châteaux en Espagne*, opéra-comique en un acte, et *Spartacus*, grand opéra en 5

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

actes, dont plusieurs fragments ont été entendus dans des réunions privées.

AL. R — D.

***MONTAG** (ERNEST), pianiste et compositeur, est mort à Weimar au mois d'octobre ou de novembre 1864.

MONTAL (CLAUDE), facteur de pianos, né à la Palisse (Allier), le 28 juillet 1800, est un exemple étonnant de ce que peut l'intelligence humaine, même placée dans les conditions les plus difficiles, lorsqu'elle est aidée par l'énergie, la persévérance et la volonté. A peine âgé de cinq ans et demi, Montal était frappé de cécité, et à seize ans il était admis à l'Institution des Jeunes-Aveugles, où, après avoir appris les mathématiques, il professait bientôt cette science, tout en exerçant son adresse dans certains travaux manuels. Bientôt il se mit à étudier avec ardeur la construction et le mécanisme des pianos, ouvrit à sa sortie de l'école, en 1831, un cours public pour l'accord de ces instruments, publia en 1834 un *Abrégé de l'art d'accorder soi-même son piano* (Paris, 1834, in-8° avec planches et figures), et deux ans après fit suivre ce petit manuel d'un écrit plus étendu, et dont voici le titre exact: *l'Art d'accorder soi-même son piano, d'après une méthode sûre, simple et facile déduite des principes exacts de l'acoustique et de l'harmonie; contenant en outre les moyens de conserver cet instrument, l'exposé de ses qualités, la manière de réparer les accidents qui surviennent à son mécanisme, un traité d'acoustique, et l'histoire du piano et des instruments à clavier qui l'ont précédé, depuis le moyen âge jusqu'en* 1834 (Paris, Meissonnier, in-8° avec planches, 1836). Il a été fait de ce manuel plusieurs éditions, et il a été traduit en plusieurs langues. Pendant ce temps, Montal créait, pour la fabrication des pianos, un établissement important, qui prospérait rapidement, et, après avoir placé quelques spécimens de ses produits à l'Exposition industrielle de 1834, il obtenait successivement toutes les récompenses et toutes les distinctions que peuvent décerner les jurys, les sociétés de toutes sortes, les académies et les athénées. A la suite de l'Exposition universelle de 1851, Montal était nommé chevalier de la Légion d'honneur, et peu après il publiait une nouvelle brochure, intitulée : *Notice raisonnée sur les perfectionnements introduits dans la fabrication des pianos* (Paris, 1852, in-8° de 31 pages). Cet homme distingué est mort le 7 mars 1865. — M. Guadet, directeur de l'Institution des Jeunes-Aveugles, dont Montal avait été l'élève, a publié une *Notice biographique sur Claude Montal, facteur de pianos à Paris* (Paris, 1845, in-8°).

MONTANDON (AUGUSTE-LAURENT), pasteur de l'Église réformée, à qui ses prédications valurent une grande notoriété, s'est beaucoup occupé de musique et a été l'un des plus ardents sectateurs de la méthode Chevé, en faveur de laquelle il a publié l'écrit suivant: *École Galin-Paris-Chevé. Problème musical historique, pédagogique, prophétique*, Paris, 1861, Taride, in-8° de plus de 200 pages. Joignant la pratique à la théorie, il publia aussi, en notation chiffrée, les recueils suivants : *Chants religieux à l'usage des écoles du dimanche*, trois recueils de cantiques à deux voix; 2° *Chants de l'Alliance chrétienne universelle*, à deux voix; 3° *Chants de l'école et des loisirs*; 4° *Recueil de psaumes et cantiques à l'usage des églises réformées*. Montandon, qui était né à Clermont-Ferrand en 1803, est mort au mois de décembre 1876.

MONTAUBRY (JEAN-BAPTISTE-ÉDOUARD), chef d'orchestre et compositeur, né à Niort le 27 mars 1824, reçut de son père, musicien en province, ses premières leçons. Venu de bonne heure à Paris, il entra au Conservatoire dans la classe d'Habeneck, et remporta un accessit de violon en 1843. Devenu, fort jeune, second chef d'orchestre au théâtre du Vaudeville, il succéda bientôt comme premier chef à Doche, lorsque celui-ci partit pour la Russie. Il eut alors l'occasion de se faire connaître comme compositeur, en écrivant des couplets, des rondes et des chansons pour certaines pièces dont les succès furent éclatants, entre autres pour *les Filles de Marbre*, dont la ronde de Marco courut tout Paris, et pour *la Vie en rose*. Ses petits airs n'étaient dénués ni de charme ni de distinction. Quelques auteurs lui confièrent alors de véritables livrets d'opérettes, dont il fit la musique, et ces petits ouvrages, *le Nid d'amours*, *le Rat de ville et le Rat des champs*, *les Néréides et les Cyclopes*, furent représentés au Vaudeville et accueillis avec faveur. Bientôt il écrivit un ouvrage en un acte, *l'Agneau de Chloé*, qui fut joué au Théâtre-Lyrique le 9 juin 1858, et il donna aussi quelques opérettes aux Folies-Nouvelles, *Freluchette* (1856), *la Perruque de Cassandre* (vers 1858), *Vendredi* (1859). En 1862 ou 1863, encouragé par l'exemple de son frère, qui s'était fait une belle situation comme chanteur, M. Montaubry crut se découvrir de la voix, se mit à travailler le chant, et quitta sa position pour aller tenir en province l'emploi des ténors. Mais il n'était plus à l'âge où de semblables essais peuvent réussir. Depuis

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

cette époque, on n'en a plus entendu parler.

MONTAUBRY (Achille-Félix), frère du précédent, chanteur qui a tenu pendant plusieurs années l'emploi de premier ténor à l'Opéra-Comique, est né à Niort le 12 novembre 1826. D'abord élève de violoncelle au Conservatoire, il commença par être musicien d'orchestre, et était violoncelle au Vaudeville lorsque son frère n'y était encore que premier violon. S'étant aperçu qu'il possédait une jolie voix, il rentra au Conservatoire, y devint élève de Panseron pour le chant, de Moreau-Sainti pour l'opéra-comique, et obtint au concours de 1846 un second prix d'opéra-comique. Il partit alors pour l'Amérique, où un engagement avantageux lui était offert, et fit à la Nouvelle-Orléans une campagne très-brillante. Au bout de deux ans il revint en Europe, et obtint de très-grands succès en tenant l'emploi de ténor léger à Lille, Bruxelles, la Haye, Strasbourg, Marseille, Bordeaux, etc.

On s'étonnait de ne pas voir M. Montaubry à l'Opéra-Comique, lorsque Roqueplan, à son arrivée à ce théâtre, lui fit proposer un traité de cinq ans, à raison de 40,000 francs par année. M. Montaubry accepta et vint débuter, le 16 décembre 1858, dans un ouvrage fait à son intention, *les Trois Nicolas*, dont Clapisson avait écrit la musique, et dans lequel il personnifiait Dalayrac. Son succès fut très-grand dès l'abord, et prit bientôt les proportions d'une véritable vogue. Non que le chant du nouveau ténor brillât par le style et la distinction; il avait même parfois un caractère de vulgarité fâcheux, et M. Montaubry, comme comédien, était souvent d'un sans-gêne et d'un laisser-aller condamnables. Mais le chanteur avait de la facilité, une voix bien timbrée, de jolies notes de fausset, l'acteur avait de la verve, de l'acquis, beaucoup d'aplomb, et à une époque où les ténors commençaient à se faire si rares, il n'en fallait pas davantage pour lui assurer les faveurs du public. M. Montaubry reprit donc avec succès un grand nombre de rôles du répertoire: *Fra Diavolo*, *le Songe d'une nuit d'été*, *les Mousquetaires de la Reine*, *Zampa*, *le Postillon de Lonjumeau*, *le Petit Chaperon rouge*, *Rose et Colas*, et il fit plusieurs créations importantes: *le Roman d'Elvire*, *la Circassienne*, *le Joaillier de Saint-James*, *Lalla-Roukh*, *Lara*, etc.

En 1868, M. Montaubry quitta l'Opéra-Comique. Sa voix avait perdu une partie de sa fraîcheur, et il songea d'abord à tirer parti de son talent comme professeur. Mais bientôt il acheta un petit théâtre, les Folies-Marigny, et se fit directeur de cette scène lilliputienne, sur laquelle il fit représenter et joua lui-même une opérette de sa composition, *Horace*. Il abandonna promptement cette entreprise. En 1873, après avoir fait jouer sur un petit théâtre une seconde opérette, intitulée *Son Altesse le Printemps*, il fut engagé à la Gaîté, pour jouer le rôle principal dans la reprise faite à ce théâtre de l'*Orphée* de M. Offenbach. En 1877, il quitta Paris pour aller prendre la direction d'un théâtre en province.

M. Montaubry a épousé en 1850 une chanteuse de talent, Mlle Caroline Prévost, fille elle-même d'une cantatrice distinguée, Mlle Zoé Prévost. Dans son premier engagement à l'Opéra-Comique, il avait fait insérer une clause par laquelle le théâtre s'engageait à jouer un ouvrage en deux actes de son frère, dont le rôle principal serait rempli par lui. Celui-ci n'a pas profité de l'avantage que l'affection de son frère lui avait fourni.

MONTEMAYOR (Le P. Francisco-Melchor), musicien espagnol, plus connu en son temps sous le nom de maître *Cabello*, fut l'un des compositeurs religieux les plus distingués de son pays dans la seconde moitié du dix-septième siècle. Moine de l'ordre de Saint-Jérôme au monastère de Guadalupe, il écrivit quantité d'œuvres de musique sacrée, dont on rencontre encore un grand nombre dans les divers couvents de son ordre, particulièrement à l'Escurial. On ne possède aucuns renseignements biographiques sur cet artiste, que l'on sait seulement être mort dans un âge avancé.

MONTENEGRO (Antonietta), chanteuse italienne renommée, née à Cadix vers 1825, s'est fait une grande réputation par son talent de cantatrice, par sa beauté poétique, fière et imposante, et par sa rare intelligence. Elle fit ses débuts en 1844, à Milan, sur le théâtre de la Scala, en chantant la *Norma* de Bellini, et son succès fut tel que l'ouvrage fut joué plus de trente fois dans le cours de la saison et qu'on frappa une médaille d'or reproduisant les traits de la cantatrice. De Milan elle se rendit à Venise, puis se fit entendre avec le même succès à Vienne et à Rome, et parcourut ensuite l'Angleterre, la Hollande et la Belgique. De retour à Milan en 1856, elle fanatisait de nouveau le public de la Scala dans *Semiramide*, où elle obtint un véritable triomphe. Chanteuse d'inspiration, douée d'une voix étendue et puissante, sympathique et pénétrante surtout dans le médium, se distinguant par ses élans passionnés et son sentiment pathétique, la Montenegro brillait tout particulièrement dans les ouvrages du grand répertoire italien, tels que la *Norma*, *Lucre-*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

zia Borgia, *Semiramide* et *Anna Bolena*. Cette artiste remarquable est morte à Naples au mois de juin 1864.

MONTI (Decio), compositeur italien, a fait représenter en 1869, sur le théâtre Doria, de Gênes, un opéra en trois actes intitulé *Graziella*.

MONTICELLI (Ange), né à Marseille le 2 octobre 1829, a fait dans cette ville son éducation musicale. En 1845 il se rendit à Paris pour y compléter ses études. Lorsque survinrent les événements de 1848, il fut rappelé par sa famille et revint à Marseille, qu'il n'a plus quittée. Il s'y est voué à l'enseignement. Cet artiste s'est fait connaître comme compositeur par un opéra en trois actes, *le Fou de Saint-James*, qui fut représenté pour la première fois au Grand-Théâtre de Marseille le 21 mai 1851. Il a publié aussi divers morceaux de piano. M. Monticelli est actuellement professeur de musique aux écoles communales et au lycée de Marseille.

Al. R — d.

MONTIGNY (Fanny-Marceline-Caroline **RÉMAURY**, épouse), l'une des pianistes les plus remarquables de l'époque actuelle, est née à Pamiers (Ariége), le 22 janvier 1843. Elle fut amenée tout enfant à Paris, et après avoir été admise au Conservatoire, dans la classe de solfége de Mlle Mercié-Porte, elle entrait, peu de temps après, dans la classe de piano de M. Le Couppey. Elle obtenait au concours de 1856 un premier accessit de piano, l'année suivante le second accessit de solfége et le second prix de piano, en 1858 le premier accessit de solfége et le premier prix de piano, et en 1859 une seconde médaille (second prix) de solfége. A la fin de cette année 1859, elle entra dans la classe d'harmonie et accompagnement de Mme Dufresne, remporta en 1861 le premier accessit pour cette partie de ses études, en 1862 le premier prix, et termina ainsi brillamment sa carrière scolaire.

Après avoir accompli son apprentissage d'artiste, Mlle Caroline Rémaury commença à se faire entendre en public, et fit apprécier un talent qui brillait à la fois par la finesse et la solidité, la grâce et la fermeté, par un goût très-pur et par la franchise d'une exécution dont la sûreté était inébranlable. Au bout de quelques années, la jeune artiste, par l'évidente supériorité de son jeu, s'était fait une place à part dans le nombre de nos meilleurs virtuoses et avait conquis une légitime renommée. D'ailleurs, il semblait que ses succès ne fissent que l'encourager au travail, et chaque jour son talent acquérait plus de force, d'assurance et de distinction. Un son clair et superbe, un style noble et pur, une excellente manière de phraser, la vive et saine compréhension des maîtres, à quelque genre qu'ils appartiennent, et par conséquent la souplesse et la variété dans le jeu, telles sont les qualités de cette grande artiste, qui exécute avec la même supériorité les œuvres de Bach ou de Rameau, de Mozart ou de Beethoven, de Schumann ou de Chopin, de Schuloff ou de Mendelssohn, ou encore les productions des jeunes compositeurs contemporains, MM. Saint-Saëns, Widor, Rubinstein, Godard, etc.

Dans ces dernières années, Mme Montigny-Rémaury (1) s'est fait entendre non-seulement dans nombre de concerts particuliers, mais aux concerts du Châtelet, et surtout au Conservatoire, où elle obtient toujours de vifs applaudissements. En 1876, elle a donné des séries de concerts à Bordeaux, à Lyon et à Londres, et dans cette dernière ville ses succès ont été éclatants. En 1877, sur la demande expresse de M. Ferdinand Hiller, directeur du Gürzenich, elle s'est rendue à Cologne, où elle a obtenu un véritable triomphe.

Mme Montigny est assurément l'une des artistes les plus accomplies de ce temps, et, faculté rare ! elle ne brille pas moins dans l'exécution de la musique d'ensemble que lorsqu'elle est appelée à se produire comme virtuose proprement dite.

MONTLAUR (Joseph-Isidore, comte **VILLARDY DE**), amateur distingué de musique, né au château de Pondres, près de Sommières, dans le département du Gard, le 5 février 1779, mourut dans le même lieu le 22 décembre 1848. Il prit, dit-on, des leçons de violon avec Rode, et travailla l'harmonie avec Reicha. Doué d'une fort belle voix de ténor, il obtenait, comme chanteur, de grands succès de salon, ce qui ne l'empêcha pas de se livrer à la composition. Il a publié deux recueils de Nocturnes : *Veillées du château* et *Nouvelles Veillées du Château* (Paris, Pacini), deux duos italiens : *Ecco dunque la bella Maraviglia* et *la Serenata* (Paris, Bernard-Latte), quelques romances : *la Vierge espagnole*, *Plaisir, amour ont fui loin de la France*, *la Pèlerine*, un quatuor vocal destiné aux églises réformées (Montpellier, Boehm), etc. La mort surprit ce compositeur au moment où il achevait un grand oratorio, *Gerusalemme liberata*, avec paroles italiennes et françaises. Il a laissé aussi en portefeuille un opéra-comique, *la Jeune Mère*, qui n'a jamais été représenté.

(1) Mlle Caroline Rémaury avait épousé un publiciste distingué, M. Montigny, rédacteur du journal *le Temps*, qui l'a laissée veuve il y a trois ou quatre ans.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

MONTROND (Maxime **DE**), écrivain, a publié un livre ainsi intitulé : *les Musiciens les plus célèbres* (Lille, Lefort, 1853, in-8°), contenant quarante-deux notices sur des musiciens fameux. Ce volume fait partie d'une série de publications du même genre, dont les autres sont consacrées aux peintres, aux militaires, aux marins, etc. C'est dire que l'auteur ne connaît spécialement aucun des sujets traités par lui, et que ses compilations, dépourvues des qualités les plus indispensables, ne peuvent être d'aucune utilité.

MONTUOLI (Giuseppe), compositeur de musique religieuse, naquit à Lucques vers 1670. Après avoir fait d'excellentes études, il devint maître de chapelle de la république, et produisit un certain nombre d'œuvres estimables, entre autre sept services religieux à grand orchestre exécutés, de 1699 à 1735, à l'occasion de la fête de Sainte-Cécile, plusieurs compositions du même genre écrites pour les cérémonies de l'Exaltation de la Croix, un oratorio intitulé *le Passioni convinte*, une messe à 4 voix avec accompagnement instrumental, et plusieurs cantates *da camera* ; on assure même qu'il écrivit pour le théâtre, mais les titres de ses œuvres en ce genre sont aujourd'hui oubliés. Montuoli mourut à Lucques le 27 novembre 1739 ; en lui s'éteignit son nom, car il n'avait pour toute famille qu'une sœur, religieuse au couvent de Saint-Nicolas.

Montuoli, qui sans doute consacrait une partie de son temps à l'enseignement, a publié un ouvrage théorique dont il a été fait plusieurs éditions, car on verra que celle que je vais citer, et qui m'a été signalée par M. le docteur Basevi, de Florence, n'est pas la première : *Lezioni per notteggiare a voce sola col basso continuo del sig. Giuseppe Montuoli, maestro di cappella della Sereniss^a Repubblica di Lucca. Di nuovo ristampate. Firenze, ad istanza di Carlo Bolli, librajo dell' Arcivescovado*, 1711.

MONTUORO (Achille), compositeur italien, né à Naples, a fait représenter à Paris, au Théâtre-Lyrique, le 10 juin 1857, un opéra-comique en un acte intitulé *les Commères*, qui passa complétement inaperçu. L'année suivante il publiait sous ce titre : *le Vere e sole Cagioni della decadenza dell' arte musicale in Italia, e quale il mezzo ad arrestarne il corso* (Parigi, 1858, in-8° de 14 p.), une brochure écrite en italien et qui présente cette particularité que, bien que publiée à Paris, elle a été imprimée à Turin.

J'ignore si c'est le même artiste qui, en 1862, sollicitait et obtenait la direction du théâtre San-Carlo, de Naples, qu'il ne conservait pas longtemps ; c'est du moins un personnage qui portait exactement les mêmes nom et prénom. Quoi qu'il en soit, M. Montuoro retourna en Italie, où il continua sa carrière de compositeur en donnant au théâtre de la Scala, de Milan, le 20 mars 1869, un opéra sérieux intitulé *Fieschi*, qui fut froidement accueilli, bien qu'il fût chanté par d'excellents artistes, entre autres Mlle Teresina Stolz et le baryton Colonnese. Deux ans après, au mois de mai 1871, il faisait représenter au théâtre Re, de la même ville, un ouvrage bouffe, *l'Avvocato Patelin*, qui n'obtenait guère plus de succès. Enfin, le 9 janvier 1874, il produisait au théâtre Regio, de Turin, un nouveau drame lyrique, *Re Manfredi*, qui subissait une chute lamentable. « Cet ouvrage, disait un journal, n'a vécu que deux soirées ; il a disparu le lendemain dans un ouragan de sifflets, sans avoir même pu s'achever. C'est une série interminable de lieux communs mélodiques et harmoniques. *Re Manfredi* a mérité son sort. Il est dommage que le musicien ait entraîné dans sa chute le poëte Léopold Marenco, un des esprits les plus distingués d'Italie : mais aucun libretto ne pouvait sauver cette musique. » Depuis ce *fiasco* colossal, M. Montuoro ne s'est pas représenté à la scène.

MONVILLE (**DE**), musicien du dix-huitième siècle, a écrit la musique d'un petit ouvrage qui avait pour titre : « *les Amours de village* ou *Lisette et Colin*, scène pastorale, avec accompagnement de harpe, violon, quinte et clavecin. » La partition de cet ouvrage a été gravée, et l'on en trouve un exemplaire à la bibliothèque de l'Opéra de Paris. Cet artiste est resté absolument inconnu.

MOONEN (Léon-Hermann-René), organiste et compositeur français, d'origine hollandaise, est né à Paris le 22 février 1842. Élevé en Angleterre, où il a séjourné pendant dix-neuf ans, il a fait la plus grande partie de ses études musicales à Londres, où il a été élève de Sterndale Bennett pour le piano et de M. Jansa pour le violon, et il a été attaché pendant plusieurs années, en qualité de violoniste, à l'un des théâtres d'opéra italien de cette ville. Cet artiste occupe aujourd'hui, à Paris, une situation importante dans la fabrique d'orgues-harmoniums Alexandre. M. Moonen a publié une *Nouvelle Méthode d'orgue expressif*, ouvrage utile et estimable, et quelques compositions : 3 trios pour piano, violon et violoncelle, un *Stabat Mater*, une Marche militaire, plus quelques transcriptions pour l'harmonium et quelques morceaux de musique de danse pour piano. M. Moonen a colla-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

boré aussi à divers journaux, entre autres à l'*Écho musical*, de Bruxelles, au *Musical World*, de Londres, et au *Progrès artistique*, de Paris.

* **MOOSER** (Aloys). — La 3e livraison des *Souvenirs de Fribourg* (Fribourg, Schmid, 1840, in-4° de 42 p.), entièrement consacrée à l'orgue célèbre de cette ville et à son auteur, porte ce titre particulier : *l'Orgue d'Aloyse Mooser, construit dans l'église collégiale de S. Nicolas, à Fribourg en Suisse.* Elle contient sur le fameux facteur quelques détails biographiques qui ne sont pas sans intérêt, et qui vont être résumés ici.

Aloys Mooser, né à Fribourg le 27 juin 1770, suivit la même carrière que son père, Joseph Mooser, qui avait étudié la facture d'orgues à Strasbourg, dans l'atelier du vieux Silbermann, le plus célèbre organier de son temps. A 18 ans, le jeune Mooser quitta son pays pour aller travailler chez Silbermann fils, après quoi il passa dans les ateliers de Krœmer à Mannheim, de Huber à Cologne, et enfin d'Antoine Walter, facteur de la cour de Vienne. C'est sous la direction de ce dernier maître qu'il prit une part importante à la construction de différentes orgues en Autriche et en Hongrie. Revenu dans sa patrie, Aloys Mooser prit la direction de la maison paternelle, et ajouta à la fabrication des orgues celle des pianos; il imagina même une combinaison des deux instruments, et construisit un piano-orgue comprenant huit claviers et trente registres, qui produisait, dit-on, un grand effet. Mais sa réputation comme facteur d'orgues augmentait chaque jour, et l'on cite parmi les meilleurs instruments de ce genre sortis de ses mains ceux de l'église du Saint-Esprit à Berne, des églises paroissiales des villes de Bulle et d'Estavayer, de l'abbaye de Hauterive, des couvents des Sœurs de Montorge et de la Visitation, enfin celui des Pères du Saint-Rédempteur à Fribourg. Quant à celui qu'il éleva dans l'église collégiale de cette ville, il est généralement considéré comme son chef-d'œuvre; Mooser employa dix années à le construire, de 1824 à 1834. Peu de temps après l'inauguration de cet orgue, Mooser fut invité par la municipalité de Winterthur à en construire un sur le même modèle, quoique de dimensions moins considérables; il se rendit à cet effet dans cette ville, mais bientôt il tomba malade, dut revenir à Fribourg, et mourut le 23 (et non le 19) décembre 1839, âgé de soixante-neuf ans et demi.

Marié deux fois, Mooser eut quatorze enfants, dont sept seulement, quatre filles et trois fils, lui survécurent; l'une de ses filles, Marie Mooser, mourut peu de mois après son père. Les trois fils suivirent la carrière de leur père, et les deux aînés, MM. Maurice et Alexandre Mooser, furent chargés de la construction de l'orgue de Winterthur, dont il avait à peine eu le temps de dresser les plans. On a fait ce quatrain sur la mort de Mooser :

> Mooser, repose en paix, ta carrière est fournie;
> Triomphant de la mort, dont tu subis la loi,
> Ton seul nom, illustré par ton heureux génie,
> Contraindra l'avenir à s'occuper de toi.

MORALES (Melesio), compositeur mexicain, est l'auteur d'un drame lyrique italien en 3 actes et un prologue, intitulé *Ildegonda*, qui a été donné pour la première fois, en 1866, sur le théâtre de Mexico, où il a obtenu un vif succès. Le jeune artiste étant venu ensuite en Europe pour se faire connaître, fut assez heureux pour pouvoir faire reproduire cet ouvrage au théâtre Pagliano, de Florence, en 1869. Depuis lors il est retourné à Mexico, où il a fait représenter, le 21 juillet 1877, un nouvel opéra sérieux intitulé *Gino Corsini*. A part un chœur pour voix de femmes avec accompagnement de piano, *Al Liceo di Mérida*, je ne connais pas d'autre composition de cet artiste. M. Morales est directeur de la Société philharmonique de Mexico, et il a imprimé, par son intelligence et son activité, une grande impulsion au mouvement musical de cette ville.

* **MORALT** (Joseph), violoniste bavarois, n'était pas mort à Munich en 1828, ainsi que l'a dit la *Biographie universelle des Musiciens*. Il n'est mort en cette ville que le 14 novembre 1855.

MORANDI (Rosa), cantatrice dramatique fort distinguée, née à Sinigaglia dans la dernière partie du dix-huitième siècle, était la femme de Pietro Morandi, compositeur et organiste remarquable (*V. Biographie universelle des Musiciens*, t. VI). La Morandi se voua de bonne heure à la carrière théâtrale, où elle obtint de très-grands succès, et acquit rapidement une brillante renommée que justifiaient la beauté de sa voix et ses rares qualités d'exécution et d'expression. Elle fut une des meilleures interprètes de Rossini, et c'est pour elle que ce grand homme écrivit, à Venise, en 1819, son opéra d'*Odoardo e Cristina*. Elle était sublime, dit-on, dans *Otello*, et aussi dans un des meilleurs ouvrages de Pacini, *la Sacerdotessa d'Irminsul*. La Morandi mourut le 7 mai 1824, à Milan, dans tout l'éclat de son talent, au moment où ce maître se préparait à écrire à son intention un nouvel opera, *Isabella ed Enrico*. Les Milanais, qui étaient affolés de la

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Morandi, lui firent des funérailles splendides, dont les frais furent couverts par une souscription privée, et le poëte Felice Romani, collaborateur de tous les grands musiciens de ce temps et dont elle avait été souvent l'interprète inspirée, lui consacra les quatre vers suivants :

Puro cor, casta mente, onore e zelo
Di madre amante e di fedel consorte
Avran potuto disarmar la morte,
Ma la bell'alma era aspettata in cielo (1).

MORANDI (G.....), pianiste, organiste et compositeur italien contemporain, a publié quelques morceaux de genre pour le piano, marches, nocturnes, etc., mais s'est surtout fait connaître par la publication d'un assez grand nombre d'œuvres importantes pour l'orgue, parmi lesquelles il faut citer particulièrement quinze recueils de sonates, des symphonies, et des pastorales. On lui doit aussi un recueil de divertissements et marches écrits pour musique militaire, et réduits par lui pour piano et orgue.

* **MORANGE** (A.DE). — Aux deux ouvrages dramatiques cités de ce compositeur, il faut ajouter *un Grain de folie* ou *les Deux Étuis*, opéra-comique en un acte représenté au théâtre des Jeunes-Artistes à la fin de 1802. Parmi les mélodrames dont il écrivit la musique, on peut mentionner : *Ardres sauvée*, *A-t-il deux femmes? Amour et Cruauté*. En 1805, Morange était chef d'orchestre au théâtre de la Gaîté; mais dès l'année suivante il n'était plus en possession de cet emploi, et depuis lors il disparut complétement.

MOREAU-SAINTI (Théodore-François), chanteur scénique, né à Paris le 25 février 1799, s'appelait Moreau, et ajouta plus tard à son nom celui de sa femme, Mlle Sainti, comédienne distinguée qu'il épousa à Lille, et qui se fit ensuite une place honorable à Paris, d'abord à l'Odéon, puis au Théâtre-Français, tandis que son mari acquérait à l'Opéra-Comique une notoriété légitime. Moreau-Sainti avait été élève du Conservatoire, et était entré au Gymnase-Dramatique lors de la création de ce théâtre, en 1820. Mais il partit peu de temps après pour la province, et tint avantageusement l'emploi des premiers ténors d'opéra et d'opéra-comique dans plusieurs grandes villes, telles que Rouen, Bordeaux, Bruxelles, etc. Il était à Lyon lorsque, en 1829, la retraite de Ponchard arrêtant la mise à la scène du dernier ouvrage de Boieldieu, *les Deux Nuits*, il fut appelé à l'Opéra-Comique pour établir le rôle principal de cet ouvrage. Malgré ses qualités très-réelles, il resta au-dessous de la tâche très-difficile dont il était chargé, et fut une des causes du peu de succès des *Deux Nuits*. Cependant il sut se faire une place à l'Opéra-Comique, où il reprit d'une façon très-heureuse plusieurs rôles du répertoire; mais en 1831 la fermeture de ce théâtre l'obligea à retourner en province, où il se vit accueilli avec une rare faveur.

En 1836, il reparut à l'Opéra-Comique, où il fournit pendant plusieurs années une excellente carrière, grâce à son élégance scénique, à l'aisance de ses manières, à sa diction parfaite, et au goût dont il faisait preuve dans sa façon de chanter, bien que sa voix fût parfois un peu faible et manquât d'étendue. C'est alors qu'il créa avec succès les rôles de Juliano du *Domino noir*, du duc de *l'Ambassadrice*, du marquis des *Deux Voleurs*, de l'ambassadeur du *Guitarero*, et beaucoup d'autres encore. En même temps Moreau-Sainti se livrait à l'enseignement, et formait des élèves qui lui faisaient honneur, tels que Grard, Masset, Sainte-Foy, Laget, Mlles Rouvroy, Rossi, etc. Bientôt le Conservatoire voulut se l'attacher; en 1845, il fut appelé dans cet établissement comme professeur d'opéra-comique, et en 1848 il devint chef du pensionnat des chanteurs, après avoir quitté la scène en 1847, pour se livrer entièrement aux soins que réclamait son enseignement. Il résigna ses fonctions de chef du pensionnat lorsqu'il perdit sa femme, mais il conserva sa classe jusqu'à son dernier jour. Il mourut presque subitement à Paris, le 31 mars 1860. — Un frère de cet artiste, qui avait tenu longtemps en province l'emploi des ténors, est mort au mois de septembre 1863.

MOREL (Auguste-François), né à Marseille le 26 novembre 1809, montra dès ses premières années d'heureuses dispositions pour la musique. Il l'apprit d'abord comme complément d'éducation, et fit de sérieuses études au collége de Marseille, d'où il sortit en 1826 pour suivre la carrière commerciale à laquelle ses parents le destinaient. Mais un irrésistible penchant l'entraînait vers l'art qu'il cultivait depuis son enfance; il voulait s'y consacrer tout entier. Appelé à faire sa partie dans des séances intimes de musique de chambre, il sentait sa jeune imagination s'enflammer à l'audition des quatuors de Haydn, de Mozart et surtout de Beethoven. N'ayant reçu aucune leçon d'harmonie ni de contre-point, il essayait de se rendre compte des accords qui le frappaient et se fit ainsi une sorte de théorie de l'harmonie qu'il compléta et

(1) Cœur pur, âme chaste, honneur et zèle de mère aimante et de fidèle épouse auraient pu désarmer la mort; mais sa belle âme était attendue au ciel.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

régularisa plus tard en étudiant les œuvres didactiques de Reicha. Il mit bientôt en pratique ces premières observations en écrivant divers morceaux pour les voix ou les instruments, et, en 1830, son premier quatuor en *si mineur*.

En 1836, ayant triomphé des hésitations de sa famille, il partit pour Paris et essaya d'entrer au Conservatoire. Son âge s'y opposa, car on ne pouvait y être admis que jusqu'à 25 ans. Mais il fut accueilli avec un bienveillant intérêt par Halévy, qui, — après avoir examiné quelques pièces d'orchestre du jeune artiste, — lui déclara que « puisqu'il écrivait ainsi, il n'avait plus besoin de maîtres. » — M. Aug. Morel ne dut donc qu'à lui-même sa parfaite entente des lois et des procédés de la composition.

Il chercha dès lors à se faire connaître comme compositeur et critique. Il fit partie d'abord de la rédaction du *Vert-Vert*, dont son ami et compatriote Méry lui avait facilité l'accès, et où il avait pour collaborateurs Guinot, Gozlan, Esquiros, etc. — Il devint bientôt après feuilletoniste du *Messager des Chambres*, du *Journal de Paris*, et donna d'une façon suivie des articles au *Monde musical* et à la *Revue et Gazette des Théâtres*.

En même temps il publiait de la musique, — surtout vocale, — dans le genre qui était en vogue à Paris. C'est ainsi qu'en 1837 il fit paraître un album de six mélodies, dont l'une, *le Retour*, dans la manière de Schubert, est particulièrement belle de pensée et de forme. Depuis cette époque jusqu'en 1850, M. Aug. Morel écrivit successivement une soixantaine de mélodies. On peut citer, parmi les plus remarquables : *Rappelle-toi !* sur les paroles d'Alfred de Musset, inspiration élevée et touchante ; *le Fils du Corse*, qui devint populaire et qu'affectionnait le baryton Géraldy ; *l'Invocation*, *les Adieux dans la nuit*, *la Plainte du pâtre*, *le Sonnet sur la mort d'une amie*, dont la forme archaïque et la portée étaient bien au-dessus de ce qui se faisait alors dans le genre ; *Pauvre Oiseau*, *la Fille de l'hôtesse*, *Page et Mari*, etc.

M. Aug. Morel avait le désir de se faire connaître comme compositeur dramatique : mais on sait les obstacles que rencontrent les auteurs français quand ils veulent aborder le théâtre dans ce milieu artistique de Paris, où se concentrent et luttent toutes les ambitions. Ces obstacles, M. Aug. Morel, par suite de l'extrême réserve de son caractère, devait plus difficilement que tout autre les surmonter. Aussi, malgré les promesses réitérées des librettistes et des directeurs, ne put-il arriver à se faire place jusqu'à une de nos grandes scènes lyriques. Cependant, en 1848, il réussit à faire apprécier divers morceaux (introduction, entr'actes, chœur, marche et couplets de Canéphores), destinés à accompagner le drame antique de Joseph Autran, *la Fille d'Eschyle*, qui fut joué avec succès à l'Odéon. En 1850, il fit pour la Porte-Saint-Martin un ballet en 3 actes, *l'Étoile du Marin*, qui fut favorablement jugé par la presse, puis, — pour le même théâtre, — la musique des divertissements d'un drame ayant pour titre *Rome*. — Cette pièce fut interdite parce qu'elle mettait en scène la vie de Pie IX, et se transforma en *Connétable de Bourbon*.

En 1847, M. Aug. Morel écrivit son 2me quatuor, à la suite d'un voyage à Marseille, où ses amis l'engagèrent vivement à s'adonner à la musique de chambre. Pendant les quinze années de son séjour à Paris, il écrivit encore une *Marche funèbre*, une ouverture en *ré mineur* et une grande scène dramatique pour basse-taille solo, chœur, orchestre et orgue, qui fut chantée d'abord par Bouché, auteur des paroles, puis par Alizard.

En 1850, M. Aug. Morel renonça, — par suite de considérations de famille, — à la situation et à la notoriété qu'il avait acquises à Paris, et revint se fixer à Marseille. En octobre 1852, il fut appelé à la direction du Conservatoire de cette ville, en remplacement de M. Barsotti. Chargé d'introduire dans cet établissement le système d'enseignement suivi au Conservatoire de Paris, il y parvint en peu de temps, et élargit considérablement le cadre des études. Il dédoubla les classes de solfége, en les divisant en classes élémentaires et supérieures, augmenta le nombre de celles de piano, développa celles de violon et de violoncelle, et obtint, à force d'instances, la création des classes de flûte, hautbois, clarinette, basson, cor, trompette et contre-basse. Sa gestion ne prit fin qu'en 1873, après qu'une décision regrettable de la municipalité eut réduit le Conservatoire au rang de simple école communale.

Pendant cette période de vingt ans, M. Aug. Morel écrivit un grand nombre de pièces pour tous les instruments, en vue des besoins de l'école qu'il dirigeait. Il publia en outre, chez Gérard, à Paris, son 3me quatuor en *mi*, son quintette en *la*, son 4me quatuor en *si bémol*, son 5me quatuor en *ré mineur*, et, récemment, son trio en *fa dièze mineur*, pour piano, violon et violoncelle.

En 1860, il donna au Grand-Théâtre de Marseille un grand opéra en 4 actes, ayant pour ti-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tre *le Jugement de Dieu*. (La partition d'orchestre et la partition piano et chant ont été éditées par Gérard, à Paris.) Cet opéra, qui eut du succès à Marseille, puis à Rouen, où il fut chanté par Mme Sax, semble avoir été conçu avec la préoccupation de satisfaire le goût de la majorité du public dans le midi de l'Europe. L'auteur, dont la musique de chambre témoigne une prédilection marquée pour les classiques allemands, a composé toute sa partition dans l'esprit et le style de la musique italienne. Plusieurs morceaux sont dans la coupe de ceux de Donizetti. Ce fut en cette même année (1860) que M. Aug. Morel, fut nommé chevalier de la Légion d'honneur.

Il faut citer encore parmi les œuvres que M. Aug. Morel a écrites à Marseille des mélodies publiées, soit à Paris par Gérard, soit à Marseille par l'éditeur Roussel ou son successeur Carbonel, parmi lesquelles : *Résignation*, *Si vous n'avez rien à me dire*, *Puisque j'ai mis ma lèvre*, etc.; divers morceaux de musique religieuse; une ouverture en *mi bémol*; une *Ouverture-boléro*, pour l'inauguration de l'Union des arts; une ouverture en *si bémol* pour les concerts de distribution de prix du Conservatoire; plusieurs chœurs d'orphéon; trois cantates, dont une, sur une poésie de Méry (*l'Hymne du travailleur et du soldat*), pour chœurs d'hommes et musiques militaires, fut exécutée en 1860, dans un festival donné au château Borély, par une masse d'environ deux mille chanteurs et instrumentistes; enfin, une grande symphonie en *ut mineur*, exécutée pour la première fois en 1874. Au moment où cette notice est écrite, M. Aug. Morel termine une seconde symphonie (en *ré*), dont le premier morceau a été entendu en 1875 au Cercle artistique de Marseille.

Comme on le voit, M. Aug. Morel a beaucoup écrit. Musique de chambre musique symphonique, dramatique, religieuse, chorale, tous les genres ont fixé tour à tour son attention et tenté son activité. Sans doute, dans cette œuvre considérable, tout n'a pas la même portée. Mais on n'y rencontre jamais de négligence de forme, et en plus d'un endroit M. Aug. Morel s'est élevé à une réelle hauteur. C'est, sans contredit, dans la musique de chambre qu'il a excellé. On peut dire qu'il y est à peu près à la tête des compositeurs français. C'est aussi cette partie de son œuvre que l'Institut a couronnée, en lui décernant à deux reprises le prix Chartier. Il y a là la noblesse de la pensée, l'ampleur et l'abondance des développements, et l'esprit classique. M. Aug. Morel a aussi une supériorité réelle dans le cadre concis et coloré de la mélodie vocale. Plusieurs de ses romances, *Rappelle-toi*, *le Retour*, *les Adieux dans la nuit*, sont de petits chefs-d'œuvre de grâce et de sentiment. L'auteur y est bien au-dessus de ceux qu'on a appelés en France les maîtres du genre, Plantade, Labarre, Panseron, L. Puget, etc. C'est à Niedermeyer, Gounod ou Reber qu'il faut le comparer.

Les qualités dominantes de M. Aug. Morel sont le vif sentiment mélodique, l'expression et la clarté. Le caractère de sa pensée est le plus souvent triste, mélancolique ou pathétique. Quelquefois sa phrase vocale a l'accent un peu plaintif d'Halévy. Cet artiste laborieux et modeste, qui a presque toujours vécu en province et dont les travaux ne sont pas assez connus, doit avoir sa place à côté des personnalités les plus honorées de l'art contemporain. Une partie de son œuvre marquera parmi les meilleures productions de ce temps (1).

AL. R—D.

MORETTI (FÉLIX). — *Voyez* **DAVIDE** (Le Père).

* **MORETTI** (GIOVANNI) et non *Felice*, comme il a été dit dans la *Biographie universelle des Musiciens*, est né à Naples en 1807 (2). Admis au Conservatoire de cette ville, il y devint élève de Pietro Casella et de Giuseppe Elia pour le piano, de Birago pour le solfége, puis de Furno pour l'harmonie accompagnée, et enfin de Tritto, de Zingarelli et de Raimondi pour le contre-point et la composition. Il était encore sur les bancs de l'école lorsqu'il écrivit pour le théâtre Nuovo, à l'occasion du retour de François 1er, une cantate intitulée *la Gioja dei sudditi* (1829), et pour le théâtre de la Fenice un opéra semi-sérieux en 2 actes, *il Premio della Rosa*, qui fut représenté dans le cours de la même année. L'heureux résultat de ces premiers essais l'amena à composer coup sur coup plusieurs autres ouvrages : *la Strega*, 2 actes, Fenice, 1830; *lo Spirito nell'ampolla*, th. Nuovo, 1830; *l'Eredità di Pulcinella*, id., 1831; *la Fidanzata ed il Ciarlatano*, id., 1832; *i Due Forzati*, 1833.

Ce n'est que lorsqu'il eut donné ce dernier opéra que les supérieurs du Conservatoire consentirent à lui laisser quitter cet établissement, dans lequel ils l'avaient retenu jusqu'alors mal-

(1) Depuis 1877, M. Auguste Morel s'est de nouveau fixé à Paris, où il est devenu l'un des collaborateurs du journal *le Menestrel*. — A. P.

(2) Je refais cette notice d'après celle qui a été publiée par M. Francesco Florimo dans son livre : *Cenno storico sulla scuola musicale di Napoli*.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

gré ses prières. Il continua alors d'écrire pour la scène, et voici la liste des ouvrages qu'il fit représenter par la suite : *Ugo d'Edinburo*, th. Nuovo, 1834 ; *la Famiglia indiana*, id., 1836 ; *l'Ossesso immaginario*, id., 1836 ; *un Curioso Stratagemma*, id., 1838 (en société avec divers compositeurs) ; *il Feudatario di Margate*, 3 actes, id., 1839 ; *l'Una per l'altre*, 2 actes, id., 1844 ; *le Nozze frastornate da un pazzo*, Fenice, 1844 (en société avec divers compositeurs) ; *Adelina*, 3 actes, th. Nuovo, 1846 ; *Policarpio*, 2 actes, id., 1849 ; *l'Arrivo del Nipote*, 3 actes, id., 1850 ; *il Festino*, 3 actes, id., 1854 ; *una Gita a Pompei*, 3 actes, id., 1856 ; *le Due Pasquarelle*, 3 actes, id., 1857.

De 1840 à 1842, M. Moretti exerça les fonctions, de directeur de la musique au théâtre du Fondo ; de 1850 à 1861 il remplit le même emploi au théâtre Nuovo, et enfin, en 1870, il fut engagé en la même qualité au théâtre San-Carlo. Il était alors âgé de soixante-trois ans. M. Moretti s'est fait à Naples une réputation comme professeur de composition, principalement pour les jeunes artistes qui se destinent au théâtre. En dehors de ses œuvres dramatiques, on doit à cet artiste d'assez nombreuses compositions religieuses, parmi lesquelles je citerai les suivantes : 12 messes de *Gloria*, à 2, 3 et 4 voix, avec orchestre ; Messe funèbre, à 4 voix, avec orchestre ; 4 *Credo* à 3 et 4 voix, avec orchestre ; 4 *Magnificat*, id. ; 5 *Salve Regina*, id. ; *Salve Regina* pour ténor et basse avec chœur, *alla Palestrina* ; 12 litanies à 2, 3 et 4 voix, avec orchestre ; leçons, lamentations et répons pour le mercredi saint, avec accompagnement de quatuor d'instruments à cordes. M. Moretti a écrit encore une quinzaine d'ouvertures pour grand ou petit orchestre.

MORI (Franck), professeur de chant à Londres, né en 1820, a publié, outre un certain nombre de mélodies vocales, un recueil d'exercices pour la voix, *Vocal Exercises* (Londres, Duncan Davison). On lui doit aussi la musique d'un petit opéra, *the River Spirite* (l'Ondine), qui a été représenté au théâtre de Covent-Garden au mois de février 1865, et qui a reçu du public un accueil très-favorable. Mori, dont la réputation comme professeur était très-grande à Londres, faisait partie de la *Vocal Association* et de la Société musicale de Londres. Cet artiste est mort en France, à Chamant, près Senlis, le 2 août 1873, à l'âge de cinquante-trois ans.

MORIAC (Édouard), journaliste français, est auteur du livre intitulé : *le Nouvel Opéra, le monument, les artistes, par X. Y. Z.* (Paris, Lévy, 1875, in-12 avec nombreuses vignettes). Cet écrivain est mort, âgé de trente-cinq ans environ, au commencement de 1876.

* **MORIANI** (Napoléon), chanteur italien célèbre, né à Florence, non en 1806, mais le 10 mars 1808, est mort en cette ville le 4 mars 1878. Élève d'un maître nommé Carlo Ruga, et doué d'une voix admirable, il eut à vaincre, pour pouvoir se livrer à la carrière qu'il ambitionnait, la volonté longtemps inflexible de son père. Il se fit entendre d'abord à la Scala de Milan (1832), dans un concert au bénéfice du *Pio Istituto teatrale*. L'année suivante, il faisait d'éclatants débuts à Pavie, dans *gli Arabi nelle Gallie*, de Pacini. Par la suite, sa carrière ne fut qu'un long triomphe, justifié par ce fait qu'il était comédien pathétique et passionné en même temps que virtuose incomparable. Les Espagnols l'appelaient *le ténor à la belle mort*, pour la façon dont il jouait la scène finale de *Rolla*, qui se terminait par la mort du héros. Donizetti écrivit pour lui *Maria di Rudenz* ; Vaccaj, *la Sposa di Messina* ; Luigi Ricci, *Eran due ed or son tre* ; Mercadante, *le Illustri Rivali* ; Savi, *il Cid* ; Lillo, *Rosmonda* ; Uccelli, *Emma di Presburgo* ; Persiani, *Eufemia di Messina*, etc. Moriani chantait le genre sérieux ainsi que le *mezzo-carattere*, mais non le bouffe ; parmi les ouvrages qui composaient son répertoire, on remarque *Otello*, *la Sonnambula*, *Lucia di Lamermoor*, *il Barbiere di Siviglia*, *Lucrezia Borgia*, *la Gazza Ladra*, *i Puritani*, *un Ballo in maschera*, *Polluto* et *i Lombardi*. Moriani eut pour compagnons les premiers chanteurs de son temps, et l'on se souvient encore en Italie du trio fameux qu'il formait avec la Carolina Ungher et Georges Ronconi, et que l'*impresario* Alessandro Lanari conduisait triomphalement par toute la Péninsule. Ce grand artiste fut l'ami inséparable, le compagnon de joies et de douleurs de l'illustre poëte Giusti, qui l'aimait comme un frère.

* **MORIN** (Jean-Baptiste). — Ce musicien a publié, chez Ballard, non pas seulement deux, mais quatre livres de *Cantates françoises* ; le livre III porte la mention : *œuvre sixième*, et le livre IV : *œuvre septième*.

MORIN (Pierre-Auguste), fils d'un musicien français qui s'était fixé à Amsterdam, naquit en cette ville en 1795 (1). Il reçut des leçons de

(1) Le père de cet artiste, *Pierre-Augustin Morin*, né en Normandie en 1746, était lui-même fils et élève d'un musicien qui avait été au service du duc d'Orléans, et apprit le clavecin et plus tard la flûte. S'étant rendu fort jeune aux Pays-Bas, en compagnie d'une troupe dramatique française, il fut engagé comme première flûte au théâtre français d'Amsterdam, et conserva ces fonc-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

violon de son père et d'un artiste nommé Merlen, et étudia la composition avec Navoigille. Attaché successivement à l'orchestre du théâtre français, puis du théâtre néerlandais, enfin du théâtre allemand d'Amsterdam, il fit partie aussi de ceux des concerts *Felix Meritis*, des Concerts du dimanche et de la Société *Eruditio musica*. Parmi ses compositions, on cite, outre des études pour le violon et un pot-pourri sur *la Flûte enchantée*, de Mozart, la musique de deux ballets qu'il écrivit pour l'un des théâtres d'Amsterdam, et celle d'un mélodrame intitulé *Pygmalion*. Cet artiste mourut en 1826, à la fleur de l'âge.

* **MORINI** (Ferdinando), compositeur italien, naquit à Florence le 10 avril 1791, et fit ses études musicales sous la direction d'un professeur renommé, Disma Ugolini, maître de contre-point à l'Académie des Beaux-Arts. M. Morini a transcrit et arrangé pour grand orchestre, sous le titre de *concertoni*, 31 œuvres diverses de Beethoven (sonates, trios ou quintettes), trois de Mozart, une de Weber et une de Krommer; il a formé aussi, à l'aide de divers morceaux tirés des plus belles œuvres de Beethoven, une sorte de grande symphonie religieuse qu'il a intitulée : *les Sept paroles prononcées par le Rédempteur sur la croix*. Enfin, il est l'auteur d'une symphonie militaire à quatre voix, chœur et orchestre, écrite après la bataille de Solferino et dédiée au roi d'Italie.

* **MORLACCHI** (François). — Un dilettante italien, M. le comte Giovan-Battista Rossi-Scotti, s'est pris d'un véritable culte pour la mémoire de ce compositeur, sur lequel il a publié un ouvrage important : *Memorie storiche del maestro Francesco Morlacchi e Biografia e bibliografia musicale Perugina* (Pérouse, 1860, un gros volume in-4° avec portrait). M. Rossi-Scotti, qui avait fait en sorte de réunir tous les manuscrits originaux des œuvres dramatiques de Morlacchi, en a fait don ensuite aux archives de toutes les villes où ces ouvrages avaient été représentés pour la première fois. Enfin, M. Rossi-Scotti a publié récemment, dans la *Gazzetta musicale* de Milan (année 1877, n° 1), un tableau chronologique complet des opéras de Morlacchi, dans lequel on peut avoir toute confiance. Un assez grand nombre d'erreurs s'étant produites dans la liste donnée par la *Biographie universelle des Musiciens*, il me semble utile de dresser à nouveau cette liste, d'après le répertoire que je viens de signaler : 1° *il Poeta spiantato, o il Poeta in campagna*, Florence, th. de la Pergola, 1807 (1); — 2° *il Ritratto, ossia la Forza de l'astrazione*, Vérone, th. Philharmonique, 1807; — 3° *Corradino*, Parme, th. Impérial, 1808 (cet ouvrage, non pas refait, comme il a été dit, mais seulement augmenté de quelques morceaux nouveaux, fut ainsi représenté à Dresde au commencement de 1811); — 4° *Paride ed Enone*, Livourne, th. Avvalorati, 1808; — 5° *Oreste*, Parme, th. Impérial, 1808; — 6° *Rinaldo d'Asti*, Parme, sur un théâtre particulier, 1809; — 7° *la Principessa per ripiego*, Rome, th. Valle, 1809; — 8° *il Simoncino*, id., id., 1809; — 9° *le Avventure di una giornata*, Milan, th. de la Scala, 1809; — 10° *le Danaidi*, Rome, th. Argentina, 1810; — 11° *Raoul de Créqui*, Dresde, th. Royal, 1811; — 12° *la Capricciosa pentita*, id., id., 1816; — 13° *il Barbiere di Siviglia*, id., id., 1816; — 14° *Boadicea*, Naples, San-Carlo, 1818 (véritable opéra, et non cantate, comme il a été dit par erreur); — 15° *Gianni di Parigi*, Milan, th. de la Scala, 1818; — 16° *Donna Aurora*, id., id., 1821; — 17° *Tebaldo e Isolina*, Venise, th. de la Fenice, 1822; — 18° *la Gioventù di Enrico V*, Dresde, th. Royal, 1823; — 19° *Ilda d'Avenello*, Venise, th. de la Fenice, 1824; — 20° *il Disperato per eccesso di buon cuore* (ouvrage écrit en 1826 à Dresde, répété à diverses reprises sous la direction de l'auteur, mais qui ne fut jamais représenté); — 21° *i Saraceni in Sicilia*, Venise, th. de la Fenice, 1828; — 22° *il Colombo*, Gênes, pour l'ouverture du théâtre Carlo-Felice, 1828; — 23° *il Rinnegato*, Dresde, th. Royal, 1832 (musique toute nouvelle écrite sur le livret d'*i Saraceni in Sicilia*, donnés en 1828 par Morlacchi); — 24° *Francesca da Rimini*, opéra commencé à Dresde en 1839, mais que la mort de l'auteur laissa inachevé. Quant à l'opéra *Laodicea*, signalé dans la *Biographie universelle des Musiciens*, M. Rossi-Scotti n'en a retrouvé aucune trace et croit qu'il n'a jamais existé. Par contre, il a retrouvé, sans donner d'autres détails sur son compte, l'introduction d'un opéra de Morlacchi, intitulé *Laurina alla Corte*.

MORNY (Charles-Auguste-Louis-Joseph, duc **DE**), homme politique français qui se fit remarquer par son dilettantisme, naquit à Paris le 23 octobre 1811, et mourut le 10 mars 1865. Amateur passionné de tous les arts, littérateur et un peu musicien lui-même, il écrivit les paroles et la musique de deux opérettes

tions pendant plus de vingt-cinq ans. Il mourut à Amsterdam le 5 juin 1819.

(1) La bibliothèque du Conservatoire de Paris possède la partition autographe de cet ouvrage, sous ce titre : *il Poeta disperato*.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

qu'il fit représenter, sous le pseudonyme de *M. de Saint-Remy*, au petit théâtre des Bouffes-Parisiens : l'une avait pour titre *le Mari sans le savoir*; l'autre, *M. Chouffleury restera chez lui*. Le duc de Morny était président du comité de patronage de l'école Galin-Paris-Chevé.

MORODER (Augusto), jeune compositeur italien, a fait ses débuts à la scène en donnant au théâtre dal Verme, de Milan, le 25 mai 1878, un opéra sérieux, intitulé *Gabriella Candiano*. Cet ouvrage a été accueilli par le public avec bienveillance, et paraît avoir obtenu quelque succès. M. Moroder a fait, dit-on, son éducation musicale sous la direction de M. Lauro Rossi (*Voy.* ce nom), directeur du Conservatoire de Naples.

MORONI (Luigi), compositeur italien, né, je crois, à Rome, est l'auteur d'un opéra intitulé *Amleto*, qu'il a fait représenter en cette ville vers 1860. Cet artiste a publié un certain nombre de compositions vocales, parmi lesquelles je citerai : *Ispirazioni della sera*, album de 6 mélodies ; *Notti estive a Frascati*, 2 mélodies à 3 voix ; puis *l'Orfanella*, *Canto notturno del Gondoliere*, *il Tramonto della Luna*, etc., mélodies détachées.

Un autre artiste du même nom et sans doute appartenant à la même famille, M. *Carlo Moroni*, a publié aussi diverses compositions pour le chant, entre autres un album lyrique comprenant 8 mélodies et intitulé *Souvenir de Rome et de Genève*.

MORTARIEU (Henri **DE**), compositeur amateur, a fait représenter sur le théâtre des Fantaisies-Parisiennes, le 3 août 1867, une opérette en un acte intitulée *Baldassari*. Le 6 juin 1873 il donnait à l'Athénée un autre petit ouvrage en un acte, *la Saint-Nicolas*, dont il avait écrit les paroles et la musique, et qui n'était pas meilleur que le précédent.

***MORTELLARI** (Michel). — Aux ouvrages de ce compositeur, il faut ajouter *il Giuramento*, cantate à deux voix avec chœurs, violons, violes, basson, violoncelle et basse. M. le docteur Basevi, de Florence, possède dans sa bibliothèque le manuscrit de cette composition.

MORTEN (A.....), l'un des associés de la grande fabrique anglaise d'orgues connue sous la raison sociale Bryceson frères et Morten, a publié une petite brochure de 15 pages intitulée *Hints on the organ* (Avis sur l'orgue), Londres, 1878. C'est une sorte de petit manuel destiné à éclairer rapidement et sans phrases toutes les personnes qui veulent savoir à peu près ce qu'est l'instrument si admirable et si compliqué qui s'appelle l'orgue. Ce petit écrit, substantiel à la fois et sans prétention, peut rendre d'utiles services. Entre autres choses, l'auteur déplore très-justement la sottise des architectes d'église, qui placent maladroitement un orgue dans un coin du monument où ses jeux ne peuvent s'épandre comme il convient, ou qui l'élèvent précisément derrière une assemblée, ou qui font cent autres choses aussi fâcheuses, provenant d'une profonde inexpérience ou d'une ignorance absolue des lois de l'acoustique.

MORTIER DE FONTAINE (Henri-Louis-Stanislas), pianiste polonais remarquable, est né le 13 mai 1816 à Wisnowiec, en Wolhynie. Ses parents s'étant fixés à Milan peu après sa naissance, c'est là que l'enfant, dès l'âge de sept ans, reçut ses premières leçons de piano d'un professeur nommé Domenico Scappa. Un peu plus tard, à Vienne, il devint l'élève d'un maître aussi obscur que le précédent, Antoine Hladislas ; puis, étant retourné en Pologne, il termina son éducation avec un artiste distingué, Maurice Ernemann, qui était alors professeur au Conservatoire de Varsovie. C'est à ce moment que, des revers ayant accablé sa famille, le jeune Mortier dut commencer à donner lui-même des leçons de piano, tandis que sa mère devenait institutrice. A seize ans il quitta son pays natal, commença à voyager, et aborda cette carrière de virtuose qui devait être pour lui particulièrement brillante.

C'est à Dantzig qu'il donna son premier concert. Il se rendit presque aussitôt à Copenhague, où il trouva dans la personne de M. de Montebello, ambassadeur de France en Danemark, un protecteur et un solide appui. A Kiel se produit bientôt ce fait intéressant que, dans la séance donnée par le jeune pianiste, l'orchestre est dirigé par un étudiant de l'Université qui devait être, à vingt ans de là, l'une des lumières de la philologie allemande, et qui était appelé à élever à la mémoire de Mozart le plus beau monument qui lui ait été consacré. Je veux parler du célèbre savant Otto Jahn. Mortier de Fontaine se rend ensuite à Paris, où sa première visite est pour son compatriote Chopin, qui l'accueille comme un frère. « Il suffit, lui dit celui-ci, que tu aies respiré l'air de Varsovie pour trouver en moi un ami et un conseiller. » Et Chopin tint parole. On venait de fonder à Paris une entreprise de grands concerts symphoniques qui avait pris le titre de Gymnase musical, et dont les séances étaient dirigées par Tilmant, qui fut plus tard chef d'orchestre du Théâtre-Italien, de l'Opéra-Comique et de la Société des concerts du Conservatoire. M. Mortier s'y fait entendre avec un vif succès et y fait connaître, pour la pre-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

mière fois en France, plusieurs œuvres de Mendelssohn, entre autres le beau concerto en *sol*.

En 1836, M. Mortier épouse une jeune cantatrice belge, Mlle Marie-Josine Vanderperren, artiste distinguée, qui était née à Bruxelles le 29 octobre 1814. Peu de temps après, on le retrouvait avec elle à Milan, où il exécutait, en compagnie de M. Liszt, un duo à deux pianos. C'est à partir de ce moment que M. Mortier de Fontaine commença ses explorations intelligentes dans la musique du passé, mettant en lumière les œuvres oubliées ou inconnues des vieux maîtres du clavecin, particulièrement de Bach et de Hændel. C'est de ce jour aussi que la presse européenne commença à s'occuper de lui, à analyser son talent, à faire ressortir l'originalité de son exécution extrêmement remarquable. Au mois d'avril 1842 il revient à Paris, donne au Conservatoire un grand concert, et y produit, avec un orchestre de 120 musiciens et un chœur de 80 artistes dirigés par Berlioz, la Fantaisie (op. 80) de Beethoven. Son succès fut si grand, et les journaux, aussi bien que le public, l'acclamèrent avec tant d'unanimité que les séances qu'il donna, dans le cours des deux années suivantes, à Berlin, à Leipzig et à Dresde, furent pour lui autant de triomphes.

Pourtant, sa vie intérieure était moins heureuse que sa vie artistique. S'étant rendu en Suisse pour y obtenir son divorce avec sa femme, il épousa, peu de temps après, Mlle Marguerite Limbach, et, se rendant en Russie, il résida pendant plusieurs années avec elle, tantôt à Saint-Pétersbourg, tantôt à Moscou, où son talent était très-apprécié. En 1860, il quitta la Russie pour la Bavière, et s'établit à Munich, où il se vit fêté par les artistes, choyé par la noblesse, et où on lui avait fait espérer la direction du Conservatoire. Malheureusement, il fut déçu dans cet espoir, et la mort de sa seconde femme, en lui causant un chagrin profond, le fit bientôt s'éloigner de Munich et reprendre sa vie un peu errante de virtuose. On l'a entendu une dernière fois à Paris, dans un concert historique donné par lui en 1868.

M. Mortier de Fontaine est un artiste extrêmement distingué, nourri des pures traditions classiques, et dont le talent puissant et élevé mérite la plus sincère sympathie. Aussi le succès ne lui a-t-il jamais fait défaut. Mais ce n'est pas seulement comme exécutant que l'artiste a droit aux plus chaleureux éloges ; M. Mortier a été, on peut le dire, un vulgarisateur et presque un novateur, et sous ce rapport sa carrière artistique présente une véritable originalité. C'est à lui qu'on doit le retour aux œuvres des grands et vieux maîtres de l'Allemagne et de l'Italie ; c'est lui qui, entre autres, a remis en lumière les concertos de Hændel et de Jean-Sébastien Bach ; il est le premier qui ait fait entendre et popularisé, si l'on peut dire, les dernières sonates de piano de Beethoven ; enfin c'est aussi lui qui a répandu comme elles le méritaient les œuvres si exquises de Mendelssohn. M. Mortier de Fontaine a donc rendu à l'art de véritables et signalés services, et d'autant plus que, grâce à sa connaissance universelle, grâce à son intelligence et à sa compréhension de tous les styles, il savait donner ou restituer à chaque maître le caractère qui lui convenait et placer chaque œuvre sous le jour qui lui était favorable. A ces divers titres, M. Mortier de Fontaine doit être considéré comme un artiste d'un ordre exceptionnel.

M. Mortier de Fontaine ne s'est que peu produit comme compositeur, et par des œuvres peu importantes. Sa seconde femme, Allemande de naissance et douée, dit-on, d'une voix merveilleuse, avait embrassé jeune la carrière lyrique, et vers 1835 était attachée au théâtre Kœnigstadt, de Berlin. Artiste fort distinguée, c'est elle qui, la première en Allemagne, avait chanté le rôle de Rachel dans *la Juive*, d'Halévy.

***MOSCA** (Joseph). — A la liste des œuvres dramatiques de ce compositeur, il faut ajouter *la Dama locandiera*, opéra bouffe représenté avec succès sur le théâtre de la Scala, de Milan, le 8 avril 1822. Quant à l'ouvrage inscrit sous le titre d'*Emiro*, son titre véritable était : *Emira, regina d'Egitto ;* c'était un opéra sérieux qui vit le jour au même théâtre, le 6 mars 1821. Il faut signaler encore deux opéras bouffes : *il Fanatico per l'Olanda*, représenté à Bologne en 1814, et *il Disperato per eccesso di buon cuore*, qui fut donné au théâtre des Fiorentini, de Naples, en 1816. Je dois corriger aussi les titres de trois ouvrages de Joseph Mosca, qui ont été tronqués dans la *Biographie universelle des Musiciens ;* il faut lire : *il Folletto* pour *il Tolletto*, *la Poetessa errante* pour *la Principessa errante*, et *la Vedova misteriosa* pour *la Voce misteriosa*.

*** MOSCA** (Luigi), frère du précédent, fit son éducation musicale au Conservatoire de *la Pietà dei Turchini*, de Naples, où il fut, comme on l'a dit, élève de Fenaroli. Compositeur d'un ordre inférieur, comme son frère, c'était néanmoins un artiste distingué ; il jouit d'une grande renommée comme professeur de chant, fut considéré comme un excellent accompagnateur au piano, et dirigea longtemps avec intelligence et talent la musique au théâtre Nuovo, de Naples. Il mourut en cette ville le 30

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

novembre 1824, à l'âge de 49 ans seulement. Louis Mosca était l'ami de Paisiello et de Zingarelli. A la liste des ouvrages de ce compositeur, il faut ajouter les suivants : 1° *la Sposa tra le imposture*, Naples, th. Nuovo, 1798 ; 2° *un Imbroglio*, id., id , 1799 ; 3° *l'Omaggio sincero*, composition scénique ; 4° *il Ritorno impensato*, Naples, th. des Fiorentini, 1802 ; 5° *Chi si contenta gode*, farce ; 6° *Chi troppo vuol veder diventa cieco*, farce ; 7° *l'Impostore*, farce ; 8° *il Sedicente Filosofo*, farce ; 9° *Gioas*, oratorio.

***MOSCHELES** (Ignace). — Ce grand artiste est mort à Leipzig le 10 mars 1870. Peu d'années après, sa veuve a publié, en consultant les papiers laissés par lui, une biographie pleine d'intérêt de son mari : *Aus Moscheles' Leben, nach briefen und tagebüchern, herausgegeben von seiner frau* la Vie de Moscheles racontée par sa veuve, d'après sa correspondance et ses tablettes journalières), 2 volumes in-8°.

MOSCUZZA (Vincenzo), compositeur dramatique, naquit au mois d'avril 1827 à Syracuse, où sa famille jouissait d'une position aisée. Il donna dès ses plus jeunes années des preuves d'un goût musical très-prononcé, et fit d'excellentes études de contre-point et de composition dans sa ville natale. Il eut le bonheur, après avoir terminé son éducation, de voir s'ouvrir toutes grandes devant lui les portes du théâtre San-Carlo de Naples, et de pouvoir faire représenter sur cette scène fameuse son premier ouvrage dramatique, *Stradella*, opéra sérieux qui fut accueilli avec faveur. Ce succès ne l'enivra pas au point de l'empêcher de reconnaître ce qui lui manquait encore sous le rapport de la pratique et de l'expérience, et il se remit courageusement au travail, dans le but de se perfectionner, sous la direction d'un des meilleurs maîtres napolitains.

Plus sûr de lui après avoir ainsi parachevé son éducation, il songea à se reproduire à la scène et écrivit un second opéra, *Eufemia*, qui, comme le précédent, vit le jour au théâtre San-Carlo et y fut applaudi. Le 25 mai 1862 il donnait, toujours au même théâtre, son troisième ouvrage, *Don Carlos*, qui ne fut pas moins bien reçu, et l'année suivante il faisait représenter à la Pergola, de Florence, un nouveau drame lyrique intitulé *Piccarda Donati*. De retour dans sa ville natale en 1869, il y écrivait rapidement une nouvelle partition, *Gonzales Davila*, que ses concitoyens accueillirent avec enthousiasme.

Jusqu'alors M. Moscuzza ne s'était produit que dans le genre sérieux Il voulut aborder l'opéra bouffe avec un ouvrage intitulé *Quattro Rustici*, dont la musique, fine et élégante, fut reçue avec la plus grande faveur, le 5 juin 1875, par les spectateurs du Politeama, de Florence. Depuis, il a encore donné à Malte, au mois de mai 1877, un nouveau drame lyrique, *Francesca da Rimini*. On assure que M. Moscuzza a en portefeuille quatorze opéras qui n'ont pu encore être représentés.

MOSER (Louis), musicien estimé, né à Weinfelden, vivait à Bâle dans la seconde moitié du quinzième siècle, et contribua puissamment à populariser en Suisse le chant d'église, qui fut depuis appelé *choral*. Il a publié sous ce titre : *Ein vast notdürftige Materi*, un ouvrage important dans lequel on trouve une suite de chants allemands adaptés aux mélodies d'église les plus connues.

MOSKOWA (Joseph-Napoléon **NEY**, prince **DE LA**), homme politique français, écrivain, dilettante fort distingué et compositeur, était l'aîné des quatre fils du maréchal Ney, duc d'Elchingen, et naquit à Paris le 8 mai 1803. Il passa, je crois, une partie de sa jeunesse en Italie, et il semble que c'est là qu'il dut recevoir son éducation musicale. Après son retour en France, il épousa, en 1828, la fille unique du célèbre banquier Laffitte, et à partir de ce moment mena une vie très-active, partagée entre le travail et le plaisir, se faisant remarquer par son luxe, acquérant une véritable célébrité comme *sportsman*, prenant une part importante à la fondation du Jockey-Club et se produisant comme compositeur.

A ce dernier point de vue, il ne serait pas juste sans doute de considérer le prince de la Moskowa comme un simple amateur, car il a donné des preuves, non-seulement d'un sincère et sévère amour de l'art, mais aussi d'un talent personnel, qui s'est exercé tout à la fois et avec bonheur dans le genre profane et dans le genre sacré. Dès le commencement de 1831, c'est-à-dire âgé seulement de vingt-sept ans, le prince faisait exécuter, dans un des exercices de l'école de Choron, une messe à grand orchestre qui était ainsi appréciée par Fétis dans la *Revue musicale* du 19 février :

« Un amateur, et de plus un *prince*, qui compose une messe à grand orchestre, remplie de fugues et de contre-point, est un phénomène assez rare, mais ici la chose est encore plus singulière, car, *principauté à part*, la messe est fort bonne, et l'effet en est remarquable. Les conditions premières d'une composition de ce genre sont d'être écrite d'un style pur, et de renfermer certaines formes scientifiques qu'on désigne sous le nom de *contre-point fugué* ; ces conditions se trou-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

vent dans la messe de M. le prince de la Moskowa : peut-être même s'y représentent-elles trop souvent ; du moins il m'a paru que les entrées de fugues y sont multipliées et donnent en plusieurs endroits un certain aspect scolastique à l'ouvrage. J'aurais désiré aussi que la modulation générale eût été plus variée ; mais, à cela près, j'avoue que j'ai entendu cette composition avec autant d'étonnement que de plaisir. La mélodie a de la grâce, de la facilité, et la convenance du genre ; l'expression est souvent juste ; et les effets de l'instrumentation annoncent une habitude d'analyse qu'il est fort rare de rencontrer chez un compositeur qui n'a point eu d'occasion d'entendre ses productions. J'engage M. de la Moskowa à ne point s'arrêter en si beau chemin et à développer par le travail les dons heureux qu'il tient de la nature et de l'art. »

L'existence et les préoccupations artistiques du prince de la Moskowa ont été assez exactement décrites dans la notice suivante, qui fut publiée à l'époque de sa mort :

« La nature lui avait prodigué largement ses faveurs. Elle l'avait doué de ce merveilleux instinct, de ce sentiment de la mélodie qui, développés par la science, produisent les talents d'élite. Ses facultés musicales se révélèrent de bonne heure. Il était déjà compositeur à l'âge où tant d'autres étudient encore les premiers rudiments de l'art. A treize ans, le prince de la Moskowa fit exécuter à Lucques une messe en musique de sa composition. Cette œuvre, fruit précoce d'une adolescence studieuse, eut un brillant succès ; les connaisseurs y remarquèrent de belles inspirations et une étude déjà profonde du style des grands maîtres.

« Très-jeune encore, M. le prince de la Moskowa s'occupa de recueillir les manuscrits des musiciens illustres du seizième siècle, et l'on doit à ses patientes investigations des découvertes tout à fait inattendues. Doué de cet esprit d'initiative qui, dans le monde des arts, est le principe le plus actif de vie et de progrès, il contribua puissamment à faire connaître, en France, les œuvres de Palestrina, et il remit en lumière quelques-uns des contemporains de ce génie immortel. A ce point de vue, le prince de la Moskowa peut être considéré comme l'archéologue le plus distingué de notre époque. Cette œuvre d'exhumation et de réhabilitation des vieux maîtres, à laquelle il avait consacré sa jeunesse, devint la préoccupation constante de son âge mûr. Pour donner à ses idées une large application, il fonda la Société des concerts de musique religieuse et classique, dont les séances, suivies par l'élite des amateurs et des artistes, ont eu tant de retentissement. C'est à l'infatigable dévouement de M. le prince de la Moskowa qu'est dû le succès de cette institution, qui a rendu à l'art d'immenses services, et répand le goût des études sérieuses en appelant l'intérêt sur une foule de chefs-d'œuvre ignorés...

« Les encouragements et les suffrages de M. le prince de la Moskowa n'ont jamais manqué aux tentatives de quelque importance qui se sont produites dans le domaine de l'art musical. C'est ainsi qu'il a prêté son puissant appui aux concerts historiques organisés à diverses reprises par MM. Fétis et Delsarte, et à la création du conservatoire de musique religieuse dirigé par M. Niedermeyer. Au milieu de ses préoccupations d'archéologue, il a trouvé le temps d'écrire de charmantes partitions. *Le Cent-Suisse*, qu'il fit représenter à l'Opéra-Comique, eut cent représentations. *Yvonne*, que M. le prince de la Moskowa a donné depuis au même théâtre, se distingue à la fois par l'intérêt des situations, l'élégance des mélodies et l'entente de la scène. Lorsque la mort est venue le frapper, il mettait la dernière main à de grandes compositions qui l'auraient classé sans doute parmi nos compositeurs dramatiques les mieux inspirés (1). »

Le prince de la Moskowa fit représenter en effet, à l'Opéra-Comique, deux petits ouvrages en un acte qui furent bien accueillis du public : *le Cent-Suisse*, qui fut donné le 7 juin 1840, et *Yvonne*, qui parut le 16 mars 1855. Mais ce n'est pas tant comme compositeur que comme dilettante intelligent, que le prince se fit un nom dans l'art musical. Il avait fondé en 1843 une *Société de musique vocale, religieuse et classique*, dont les séances avaient lieu chez lui, et qui semblait recueillir, pour les transmettre à un public choisi, les nobles traditions laissées par l'école de Choron, qu'il avait personnellement connu. Les deux premiers articles du règlement de cette société, que le prince dirigeait en personne et dont Niedermeyer était le sous-directeur, étaient ainsi conçus : — « *Art.* 1er. Le but principal que se propose la Société est l'exécution de morceaux écrits pour les voix, sans accompagnement, ou avec accompagnement d'orgue, et particulièrement par les maîtres français, belges, italiens et allemands des seizième et dix-septième siècles. *Art.* 2. La Société n'exécutera que des morceaux dont les auteurs seraient morts avant le commencement du dix-neuvième siècle. »

Les concerts donnés pas la Société du prince de la Moskowa étaient extrêmement intéressants, organisés avec le plus grand soin, et faisaient beau-

(1) *France musicale* du 2 août 1857.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

coup d'honneur aux connaissances artistiques profondes et au goût très-pur de son fondateur. Ces concerts amenèrent d'ailleurs le prince à entreprendre une publication fort importante, qu'il mit au jour sous ce titre : *Recueil des morceaux de musique ancienne exécutés aux concerts de la Société de musique vocale, religieuse et classique, fondée à Paris en 1843 sous la direction de M. le prince de la Moskowa* (Paris, 11 volumes in-8). Ce recueil précieux contient, en partition, des messes et diverses compositions religieuses de tous ces grands maîtres qui s'appelaient Palestrina, Allegri, Roland de Lattre, Arcadelt, Viltoria, Leisring, Scarlatti, Jean-Sébastien Bach, Stradella, l'abbé Clari, Marcello, Hændel, Gluck, et bien d'autres dont j'oublie les noms.

En réalité, le prince de la Moskowa a rendu de grands services à l'art musical, et son nom mérite de ne pas périr. Il avait été nommé pair de France par le gouvernement de juillet, le 18 novembre 1831, et après avoir réclamé longtemps, sans succès, la réhabilitation de son père, il refusa jusqu'en 1841 de siéger parmi ceux qui l'avaient jugé. Après l'avénement du second empire, il fut nommé sénateur et reçut le titre de général de brigade, presque en même temps que sa fille épousait le comte de Persigny, ministre de l'intérieur. Il mourut le 25 juillet 1857, à Saint-Germain-en Laye, des suites d'une maladie nerveuse ; son titre passa au dernier de ses frères, connu jusqu'alors sous le nom d'Edgar Ney (1).

MOSONYI (Michel **BRAND**, dit), le plus célèbre compositeur hongrois après F. Erkel, était le fils de pauvres parents et naquit le 4 septembre 1814 à Boldogasszong (Hongrie). Il excita l'attention du maître d'école de son village natal, qui lui enseigna les premiers éléments de l'art du chant et lui apprit aussi à jouer de divers instruments, entre autres l'orgue, le violon et le cor. Agé de vingt ans, il se rendit à Presbourg dans le but d'y devenir maître d'école, et y fit la connaissance de J. Turanyi, qui mourut plus tard directeur de musique à Aix-la-Chapelle. Celui-ci le fortifia dans l'étude de la musique, et lui fit connaître l'œuvre célèbre de Reicha, ainsi que les symphonies et les quatuors des grands maîtres classiques. Mosonyi s'appliqua à l'étude avec le plus grand zèle, et s'exerça à mettre en partition ces compositions célèbres afin de se pénétrer du style et de la technique de leurs auteurs.

Se consacrant dès lors entièrement à l'étude d'un art qui l'enchantait, le jeune Mosonyi entra, en 1835, sur la recommandation de Turanyi, comme professeur de piano dans la maison du comte Pejachevits, en Esclavonie, et y resta pendant sept ans. C'est là qu'il se perfectionna lui-même dans le mécanisme du piano, qu'il travaillait la nuit avec ardeur. La famille du comte Pejachevits passant chaque hiver quelque temps soit à Vienne, soit à Presbourg, Mosonyi en profita pour y chercher de nouvelles impressions en fréquentant tantôt l'Opéra, tantôt le concert. A cette époque il ressentit une grande prédilection pour la musique d'église, et écrivit plusieurs compositions de ce genre. S'étant fixé définitivement à Pesth, vers 1843 ou 1844, son activité artistique y prit un essor plus élevé. Il y devint maître de musique, et fut bientôt connu dans les cercles musicaux. Il entra même en relations intimes avec F. Erkel, ainsi qu'avec le célèbre écrivain musical hongrois K. Abranyi. Sa femme, Pauline Weber, qu'il avait épousée en 1845, mourut en 1851. En 1853, 1854 et 1855, Mosonyi composa plusieurs grandes œuvres religieuses et profanes, parmi lesquelles on remarqua un recueil de *lieder*, publié à Leipzig, et une symphonie qui produisit une grande sensation lorsqu'elle fut exécutée à Pesth.

C'est alors qu'il eut la pensée d'écrire pour le théâtre, et qu'il composa un opéra qui avait pour titre *Maximilien au rocher de St-Martin*, ouvrage conçu, comme toutes ses productions précédentes, dans le style des maîtres classiques. A ce moment (1856), le plus considérable éditeur de musique de Pesth, Rozsavolgyi, voulant profiter du séjour de la reine Élisabeth en cette ville pour lui offrir un album magnifique de compositions nationales hongroises pour le piano, s'adressa à tous les musiciens hongrois pour les prier de lui livrer un morceau. Sur ses demandes réitérées, Mosonyi lui envoya une composition intitulée *la Vie de la Puszta*, qui était si parfaitement travaillée et écrite dans un style national si pur, qu'Abranyi et tout le public en furent émerveillés. Cette composition amena un changement complet dans les créations musicales de Mosonyi. A l'occasion de la bénédiction de la basilique de Gran (1857), pour laquelle Liszt écrivit sa messe célèbre, Mosonyi, à la sollicitation de ce maître, composa un offertoire et un graduel. C'est à dater de ce jour qu'il entra en relations intimes avec Liszt, et que, secondé par lui, il conçut le projet de faire représente

(1) Le prince de la Moskowa s'est fait connaître aussi comme écrivain : il a donné au *Constitutionnel* des articles sur les haras et sur l'amélioration des races chevalines ; à la *Revue des Deux-Mondes* des récits de ses voyages en Algerie ; enfin, à la *France musicale*, quelques articles sur des sujets artistiques.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

à Weimar son opéra de *Maximilien*, dont le livret était en allemand. Cependant, Liszt l'ayant engagé à retoucher cet ouvrage, Mosonyi, découragé, le jeta au feu avec diverses autres compositions, et dès lors ne songea qu'à se consacrer à l'élévation de la musique nationale hongroise.

Jusqu'alors Mosonyi n'était connu que sous son véritable nom de Brand. En 1860, l'éditeur Rozsavolgyi reçut à de courts intervalles un morceau de piano intitulé *Souvenir de Kazinczy*, puis toute une série de douze morceaux faciles pour le même instrument, qui avaient pour titre *Monde enfantin*. Il s'empressa de publier ces compositions, qui excitèrent aussitôt l'attention des amateurs et qui, aujourd'hui encore, sont considérées comme de véritables chefs-d'œuvre du style national hongrois ; mais elles ne furent connues que sous le nom de Mosonyi, adopté par le compositeur, jusqu'au moment où Brand jugea à propos de faire savoir qu'elles étaient de lui, et de déclarer qu'il s'était caché sous ce pseudonyme. Ce n'est qu'à partir de ce moment que, sous ce nouveau nom, il commença sérieusement à travailler pour l'expansion de la musique hongroise et de l'art national. Après s'être associé avec K. Abranyi pour la création d'un journal musical hongrois dont il était le principal collaborateur, il fit paraître quatre cahiers de musique de piano intitulés : *Études pour le perfectionnement de la musique hongroise ;* par ces compositions il faisait en sorte de gagner à la musique hongroise un terrain plus étendu, s'efforçant d'exprimer dans chaque pièce différents sentiments, différents caractères, tout en leur communiquant une plus grande variété d'harmonie et en leur donnant plus d'étendue. Richard Wagner loua grandement ce nouveau recueil, en exprimant ses préférences pour deux des études, qui lui parurent excellentes : la romance intitulée *Chant lugubre du rossignol sur la mort d'Egressy*, et la pièce portant pour titre *Patriarcatement*. La composition publiée ensuite par Mosonyi était une cantate en style hongrois pour voix seule, chœur et grand orchestre, qui, au grand regret de ses amis, ne fut pas exécutée.

En 1860, Mosonyi fut élu chef d'orchestre par la Société des Amis de la musique, de Pesth ; il céda pourtant bientôt ces fonctions à M. Thern, et se mit à écrire, sur la mort du grand patriote le comte E. Széchényi, une grande composition symphonique (dont la partition pour piano parut chez l'éditeur Rozsavolgyi), appliquant ainsi au genre symphonique le style de la musique nationale hongroise. Il remporta ensuite un très-grand succès avec une ouverture dans laquelle il fit entrer le chant national, *Szozat*, puis produisit une troisième œuvre de ce genre en écrivant pour l'orchestre une composition intitulée *le Triomphe et le deuil du Honved*, que ses amis déclarèrent la meilleure qui fût sortie de sa plume.

Le grand succès qu'Erkel avait obtenu avec son opéra *Bank Ban* encouragea Mosonyi à écrire un opéra hongrois ; cet ouvrage, intitulé *la Belle Ilka*, fut représenté pour la première fois le 16 décembre 1861 sur le théâtre national de Buda-Pesth. Le livret, simple et naïf, avait été tiré d'une ballade de Vorosmaty ; quant à la musique, elle était gracieuse, essentiellement conçue dans le style hongrois, et tout effet grossier d'orchestre en avait été banni par l'auteur ; celui-ci s'était refusé à y admettre aucune espèce d'élément étranger, ce qui différenciait son ouvrage des opéras d'Erkel. *La Belle Ilka* était d'ailleurs une œuvre du genre purement lyrique, et c'est peut-être pour cette raison qu'elle n'obtint que peu de succès. En 1862, Mosonyi composa un opéra héroïque intitulé *Almos*, et l'offrit au Théâtre-National ; mais ce nouvel ouvrage ne fut pas représenté, et l'envie fit échouer tous les efforts du compositeur. Découragé par ce fait, Mosonyi s'effaça peu à peu. Il ne reparut plus qu'une fois devant le public, en 1867, pour faire exécuter, lors du couronnement de Sa Majesté François-Joseph comme roi de Hongrie, la Messe du couronnement de Liszt. Depuis lors il vécut retiré du monde, et mourut le 31 octobre 1870. Sa partition d'*Almos* et bien d'autres manuscrits se trouvèrent dans sa succession.

Comme compositeur national, Mosonyi s'est acquis une renommée impérissable, et il a légué à la musique hongroise de véritables chefs-d'œuvre dans tous les genres, depuis les chœurs et les mélodies vocales les plus simples jusqu'à l'opéra et à la symphonie. Par son talent, il est devenu en quelque sorte le créateur de la musique nationale hongroise ; il l'a révélée sous toutes ses formes, en a fait valoir les richesses jusqu'alors inconnues, et a ennobli ces richesses originaires en les faisant valoir par une mise en œuvre admirable. Mosonyi était d'ailleurs un artiste instruit, et possédait de grandes connaissances générales ; en tant qu'écrivain musical, il s'est montré spirituel et vulgarisateur, et ses essais, publiés dans le journal qu'il avait fondé, sont un véritable trésor pour la littérature spéciale hongroise. Liszt l'a désigné comme « le représentant le plus noble et le plus téméraire » de la musique hongroise, et K. Abranyi a publié sur lui une excellente notice biographique, qui

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

a paru à Buda-Pesth en 1872. A la liste des compositions de Mosonyi qui ont été indiquées ci-dessus comme ayant été publiées, il faut ajouter : 1° Ouverture de fête (dans laquelle le *Szozat* est employé ; 2° la partition pour piano seul de l'opéra *la Belle Ilka ;* 3° un arrangement excellent, pour piano à 4 mains, des neuf symphonies de Beethoven ; 4° enfin, quelques arrangements de chants nationaux hongrois.

J. B.

MOSZKOWSKI (Moritz), virtuose fort distingué sur le piano et compositeur, est né à Breslau le 23 août 1854. Élève des Conservatoires de Dresde et de Berlin, il a commencé par se produire comme pianiste avec de grands succès, puis a fait apprécier son talent de compositeur par la publication des ouvrages suivants : *Albumblatt* pour piano, op. 2 (Breslau, Hainauer); Caprice pour piano, op. 4 (id., id.); *Hommage à Schumann*, pour piano, op. 5 (id., id.); *Trois moments musicaux*, id., op. 7 (id., id.); 2 *lieder* avec piano, op. 9 (id., id.); Esquisses pour piano, op. 10 (id., id.); 3 Pièces pour piano à 4 mains, op. 11 (id., id.); Danses espagnoles pour piano, op. 12 (Berlin, Simon); 3 *lieder* avec piano, op. 13 (Breslau, Hainauer); *Humoresques* pour piano, op. 14 (id., id.); 6 Pièces, id., op. 15 (id., id.); 2 Morceaux de concert, pour violon et piano, op. 16 (id., id.); 3 Pièces pour piano, en forme de danse, op. 17 (id., id.); *les Pleurs*, 5 chants sur des poésies de Chamisso. M. Moszkowski a écrit aussi une symphonie qui n'a pas encore été exécutée.

MOSZKOWSKI (Alexandre), écrivain allemand, est l'auteur d'un « poëme humoristique » qu'il a publié sous ce titre : *Poetische Musikgeschicte* (Histoire poétique de la musique), Berlin, Barth, 1876.

MOUCHET (.....), compositeur français, né à Bordeaux, a fait représenter, le 11 janvier 1877, sur un petit théâtre de cette ville, les Folies-Bordelaises, un opéra-comique en un acte intitulé *la Revanche de Frontin*.

* **MOULINGHEM** (Louis-Charles). — Aux opéras de ce compositeur, il faut ajouter *Horiphème*, et *Sylvain ;* ce dernier, écrit par lui en société avec Legrand et Davesne.

* **MOULINGHEM** (Jean-Baptiste). — Cet artiste a fait représenter à Fontainebleau, sur le théâtre de la cour, le 9 octobre 1773, un opéra-comique en un acte intitulé *la Servante justifiée*.

MOULINGHEM (Louise - Frédérique **SKREUDERF**, femme), épouse du précédent, fut pendant dix ans l'une des actrices les plus aimées du public de la Comédie-Italienne, où elle se distinguait autant par les qualités de son jeu que par celles de sa voix et de son chant. Elle mourut jeune, en pleine possession de son talent, le 25 novembre 1780, et voici comment le *Mercure de France* annonçait cette perte à ses lecteurs : « Fille d'un directeur de comédie, la jeune Louise parut de bonne heure sur la scène, et y obtint des succès, ce qui n'est pas étonnant. L'enfance porte presque toujours avec elle un intérêt qui double le prix de l'effet que produisent ses dispositions à l'intelligence. Après avoir débuté au Théâtre-Italien comme danseuse, en 1766, elle s'y présenta comme comédienne en 1770. Quoique sa voix fût un peu élevée dans le dialogue, défaut assez ordinaire aux chanteuses, quoiqu'elle phrasât difficilement les vers, les connoisseurs lui trouvèrent un talent décidé, et prévirent qu'elle mériteroit une réputation : ils ne se trompèrent pas. Une belle entente de la scène, une connoissance étendue du jeu muet, beaucoup de gaîté, de chaleur, de naturel, une soumission exacte au costume, du zèle, de l'ardeur, une activité presqu'infatigable, lui concilièrent tous les suffrages, et la rendirent bientôt aussi chère à ses camarades qu'au public : éloge flatteur, bien rarement mérité, et qui fait autant d'honneur au caractère qu'aux talens de Madame Moulinghem. » En réalité, Mme Moulinghem tint une place distinguée sur la scène de la Comédie-Italienne, à une époque où la troupe de ce théâtre était presque uniquement composée d'artistes de premier ordre. — Mme Moulinghem avait une fille qui devint claveciniste ; élève de Rigel, cette jeune virtuose se fit entendre au Concert spirituel le 7 avril et le 17 mai 1787, et un journal en parlait alors en ces termes : « Les concerts spirituels sont devenus plus intéressants. MM. Guérin ont excité une sensation très-vive. On a aussi entendu avec le plus grand plaisir le concerto exécuté par Mlle Moulinghem, fille de feu Mme Moulinghem, si justement regrettée au Théâtre-Italien, et élève de Rigel. » — Mme Moulinghem avait aussi une sœur, actrice comme elle, qui débuta à la Comédie-Italienne au mois d'avril ou de mai 1781, sous le nom de Mlle Lambert. Son succès fut négatif, et elle ne fut point reçue.

* **MOURET** (Jean-Joseph). — Outre les ouvrages qu'il a fait représenter à l'Opéra, cet artiste, que ses contemporains avaient surnommé *le Musicien des grâces*, et qui, en effet, à défaut d'une instruction musicale solide, était doué d'une imagination pleine de grâce et de naïveté, a écrit la musique d'une cinquantaine de pièces représentées à la Comédie-Italienne, musique qui consistait en chansons, airs de danse, divertisse-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ments. La plus grande partie de cette musique a été publiée dans une collection formée sous ce titre : *Six Recueils de divertissemens du nouveau théâtre italien, avec toutes les symphonies, airs à chanter, à boire, vaudevilles, rondes de table*, etc., dédiés à S. A. R. Monseigneur le duc d'Orléans, régent du royaume, par Mouret, musicien de la chambre du roy. Voici les titres de quelques-unes des pièces qui étaient accompagnées des airs de Mouret : 1° *l'Amante romanesque*, 1718; 2° *le Naufrage au Port-à-l'Anglois*, 1718; 3° *l'Amour maître de langues*, 1718; 4° *la Désolation des deux Comédies*, 1718; 5° *le Procès des théâtres*, 1718; 6° *Arlequin Pluton*; 7° *les Lunettes magiques*, 1719; 8° *la Foire renaissante*, 1719; 9° *la Fausse Magie*, 1719; 10° *les Aventures de la rue Quincampoix*, 1719; 11° *le Philosophe trompé par la nature*, 1719; 12° *le Triomphe d'Arlequin*, 1719; 13° *la Mode*, 1719; 14° *le May*, 1719; 15° *la Rupture du Carnaval et de la Folie*, 1719; 16° *les Amours de Vincennes*, 1719; 17° *Mélusine*, 1719; 18° *le Trésor supposé*, 1720; 19° *les Amans ignorans*, 1720; 20° *Arlequin Endymion*, 1721; 21° *la Fille inquiète*, 1723; 22° *l'Amante capricieuse*, 1726; 23° *le Tour de Carnaval*, 1726; 24° *les Comédiens esclaves*, 1726; 25° *l'Horoscope accompli*, 1727; 26° *Zéphire et Flore*, 1727; 27° *l'Isle de la Folie*, 1727; 28° *la Revue des Théâtres*, 1728; 29° *Arlequin hulla*, 1728; 30° *le Triomphe de Plutus*, 1728; 31° *l'Italien marié à Paris*, 1728; 32° *Melpomène vengée*, 1729; 33° *le Feu d'artifice ou la Pièce sans dénouement*, 1729; 34° *la Nouvelle Colonie ou la Ligue des Femmes*, 1729; 35° *la Réunion forcée*, 1730; 36° *Démocrite prétendu fou*, 1730; 36° *bis le Triomphe de l'intérêt*, 1730; 37° *le Je ne sçay quoi*, 1731; 37° *bis le Grand-Mogol*, 1734; 38° *la Surprise de l'amour*, 1734; 39° *l'Apologie du siècle*, 1734; 40° *Pygmalion*, ballet, 1734; 41° *les Billets doux*, 1734; 42° *les Amours anonymes*; 43° *les Fées*, 1736; 44° *le Phénix*, 1731; 45° *l'Amant déguisé*; 46° *le Jeu d'amour*; 47° *l'Empereur dans la lune*; 48° *Colombine mari par complaisance*; 49° *Danaüs*; 50° *Don Micco*; 51° *la Pupille*; 52° *la Guinguette de la finance*.

Mouret écrivit aussi les divertissements de quelques pièces jouées à la Comédie-Française : *la Métempsycose ou les Dieux Comédiens*; *Pan et Doris*, pastorale héroïque en un acte faisant partie d'une pièce de Daiguebert intitulée *les Trois Spectacles*, 1729; *les Mécontents*, 1734; *la Grondeuse*, 1734; *la Magie de l'amour*, 1735.

Mouret composa encore, pour le service du Concert spirituel, un certain nombre de motets. Je ne puis citer que les suivants : *O Sacrum convivium*, *Benedictus Dominus*, *Cantate*, *Cantemus Domino*, *Quemadmodum*, *Usquequo*, *Regina cœli lætare*. Il écrivit aussi, pour les fêtes fameuses que la duchesse du Maine donnait à Sceaux, les trois ouvrages suivants, qui n'ont été représentés sur aucun théâtre public : *le Mystère ou les Fêtes de l'inconnu*, divertissement en 3 actes (en société avec Marchand, qui fit la musique du troisième acte), 22 novembre 1714; *Apollon et les Muses*, intermède en 3 actes, 1715; *la Grande Nuit de l'éclipse*, intermède en 3 actes, 3 mai 1715. Enfin, Mouret est encore l'auteur de nombreuses et importantes compositions qu'il fit exécuter au Concert spirituel sous les titres suivants : *les Amours de Silène*, « divertissement bachique, » 1729; *la Mort de Didon*, cantate, 1729; *Andromède et Persée*, cantate, 1729; *Au gui l'an neuf*, divertissement chanté, 1729; *la Beauté couronnée*, divertissement, 1729; *Églé*, cantatille, 1729; *Hymne à l'amour*, 1729; *le Bal*, cantate. Pour terminer cette longue liste des œuvres dues à un artiste remarquablement fécond, je citerai une dernière composition de Mouret, *l'Impromptu de Villers-Cotterets*, dont il écrivit les paroles et la musique pour une fête donnée au roi Louis XV, le 3 novembre 1722, par le duc d'Orléans, dans son domaine de Villers-Cotterets.

MOUSSORGSKY (.....), compositeur russe contemporain, s'est fait connaître d'abord par la publication de quelques romances et mélodies vocales qui ont été bien accueillies du public. Il a écrit ensuite, sur un livret tiré du drame de Pouschkine qui porte ce titre, la partition d'un grand drame lyrique intitulé *Boris Godounoff*. Cet ouvrage, en 4 actes et un prologue, a été représenté à Saint-Pétersbourg en 1874.

MOUZIN (Pierre-Nicolas) (1), professeur au Conservatoire de Paris, ancien directeur du Conservatoire de Metz, est né dans cette dernière ville le 13 juillet 1822. Admis à l'école de musique de sa ville natale au mois de juin 1838, il y devint élève de Victor Desvignes, son fondateur, et étudia l'harmonie, le contre-point et la fugue avec M. Camille Durutte. Devenu professeur adjoint de l'école en 1842, professeur titulaire deux ans après, M. Mouzin, après la mort de Des-

(1) Malgré ses prénoms véritables de Pierre-Nicolas, la famille de M. Mouzin avait adopté pour lui celui d'Édouard. De là vient que plusieurs de ses compositions sont signées : Ed. Mouzin.

© 2007 Lyon Éditions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

vignes, en fut nommé directeur, le 1er janvier 1854. Artiste actif et doué d'initiative, se livrant à des travaux considérables de composition, donnant des articles de critique musicale à divers journaux, entre autres au *Courrier de la Moselle*, il dirigea la Société philharmonique de Metz (orchestre et chœurs) de 1844 à 1849, la Société des concerts de 1849 à 1851, la Société de l'Union des arts de 1851 à 1853, fonda l'Orphéon au mois de novembre 1854 et le dirigea jusqu'en 1868, fonda une Société de musique d'harmonie en 1866, provoqua l'année suivante une association de vingt-deux sociétés chorales du département de la Moselle, enfin dirigea les grands concerts annuels de l'École de musique, et ceux qui eurent lieu sous la présidence de M. Ambroise Thomas, en 1861 et 1867, à l'occasion de l'Exposition universelle et du concours régional. Pendant ce temps, il publiait : 1° *Metz. École de musique, succursale du Conservatoire impérial*, esquisse historique par le directeur, M. Ed. Mouzin (Metz, Blanc, janvier 1859, in-8° de 24 p.); 2° *Metz. École de musique, succursale du Conservatoire impérial, et Société chorale de l'Orphéon*, deuxième esquisse historique (Metz, Blanc, 1864, in-8° de 90 p.); 3° *Petite Grammaire musicale*, à l'usage des écoles primaires, des cours orphéoniques et de tous les établissements d'instruction, en trois parties (Paris, Tandou, 1864, in-12), ouvrage adopté au Conservatoire de Paris, et auquel une mention honorable a été accordée à l'Exposition universelle de 1867. A la suite des événements de 1870-71, M. Mouzin vint s'établir à Paris, et fut nommé professeur de solfége au Conservatoire.

Voici la liste des compositions de cet artiste estimable. — Musique dramatique. *Les Deux Valises*, opéra-comique en un acte, joué à Metz en 1866; *Michel-Ange*, opéra-comique en un acte, resté inédit. — Cantates. *Spartacus*, pour voix de basse, avec chœur masculin et accompagnement d'orchestre, exécutée à Metz (composition qui reçut plus tard de plus grands développements, et devint une scène pour soprano, ténor et basse avec chœur mixte); *Metz*, pour voix de mezzo-soprano avec chœurs et orchestre, exécutée à Metz; *Sébastopol*, pour ténor, baryton, chœurs et orchestre, exécutée à Metz; *Hommage à la mémoire d'Halévy*, pour soprano, chœurs et orchestre, id.; *Rémilly*, pour chœur d'hommes, avec orchestre, id.: *les Eaux de Metz*, pour chœur mixte, avec orchestre, id.; Marche funèbre de la Symphonie héroïque de Beethoven, arrangée pour chœur et orchestre, id. — Musique vocale. Six Vocalises, pour soprano ou ténor; six Mélodies pour soprano, ténor ou mezzo-soprano; *Simples Chants*, recueil écrit pour les salles d'asile; *la Voix du Torrent*, *la Fauvette*, *la Jeune Fille*, *Canzone de Vittoria Colonna*, *la Marinière*, *le Vieillard aveugle*, *la Voix secrète*, *Derniers Soleils*, mélodies. — Musique religieuse. *Agnus Dei*, pour ténor et chœur; *Sanctus* (*en ré*) pour baryton et chœur; *Ave verum*, solo de basse, avec orgue; *Sanctus* en *mi* bémol, messe des morts; *Pie Jesu*, pour ténor et chœur, avec orgue; *Veni Creator*, trio ou chœur, avec orchestre ou orgue. — Chœurs sans accompagnements. *A la France*, *la Ronde des Moissonneurs*, *Souvenir de Strasbourg*, *la Prière des petits*, *Salut à Ambroise Thomas*, *Chant de bienvenue*, *Qui d'un mot calme les orages ? Chantons la vapeur*, *la Moselle*, *Strasbourg*, *Hourrah ! les Francs-Tireurs*, *la Rosée*, *les Trois Légions*; 12 Chœurs arrangés, avec paroles spéciales, sur différents fragments de musique instrumentale de Haydn, de Mozart et de Beethoven. — Musique instrumentale. Sérénade pour orchestre; Andante et scherzettino pour orchestre; Ouverture à grand orchestre; 1re Symphonie (*le Passé*), pour orchestre; *Préludes et Fugues*, pour le piano; *Souvenirs du pays Messin*, six mélodies pour le piano, etc.

MOYNS ou **MOENS** (Simon), facteur de clavecins, exerçait cette profession à Anvers au milieu du seizième siècle, et était reçu en cette qualité dans la corporation de Saint-Luc en 1552.

* **MOZART** (Jean-Chrysostome-Wolfgang-Théophile). — La bibliographie relative à Mozart, en ce qui concerne la France, doit se compléter par les écrits suivants : 1° *Histoire de W. A. Mozart*, sa vie et son œuvre d'après la grande biographie de G. N. de Nissen, augmentée de nouvelles lettres et de documents authentiques, traduite de l'allemand par Albert Sowinski (Paris, Garnier, 1869, in-8° avec portrait et autographes); 2° *Notice biographique sur Jean-Chrysostome-Wolfgang-Théophile Mozart*, par Winckler (Paris, Fuchs, an X (1801), in-8°); 3° *Mozart*, par le docteur Henri Doering, traduit de l'allemand par C. Viel (Paris, Bohné, 1860, in-12); 4° *Mozart ou la Jeunesse d'un grand artiste*, par Étienne Gervais (Tours, Mame, 1866, in-12); 5° *Mozart d'après de nouveaux documents*, par J. Goschler (Paris, Douniol, 1866, in-8°); 6° *un Voyage de Mozart*, biographie, anecdotes, par Édouard Moericke, traduit de l'allemand par A. Rolland (Bruxelles, Dumont, 1859, in-18); 7° *Lecture sur les trois séjours de Mozart à Paris*, par Charles Poisot (Paris, typ. Chamerot, 1873, in-18).

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

A part ces publications, nous signalerons les deux livraisons (29e et 30e entretiens) du *Cours familier de littérature* de Lamartine, intitulés : *la Musique de Mozart*, et surtout l'excellent travail publié sur le maître par M. Victor Wilder, en 1874, dans *le Ménestrel*, écrit vraiment remarquable, et le seul de quelque valeur qui ait paru en France. Il est bien à désirer que l'auteur publie sous forme de volume cette très-intéressante étude.

MUCK (Le docteur J.....), musicien allemand, né à Wurzbourg le 16 août 1824, s'était d'abord adonné à l'étude du droit, qu'il abandonna pour se consacrer à la musique. Chef d'orchestre au théâtre de Brünn en 1860, à celui de Freiburg en 1866, il se fixa ensuite dans sa ville natale, où il dirige une Société de chant. Cet artiste a composé des chœurs pour voix d'hommes, des morceaux de violoncelle, et il a fait représenter avec un certain succès, le 3 février 1867, à Darmstadt, un drame lyrique intitulé *les Nazaréens à Pompéi*, dont le sujet était emprunté au poëme célèbre de Bulwer : *les Derniers Jours de Pompéi*.

MUELEVOETS (Jean), facteur de cithares, vivait à Anvers à la fin du seizième siècle.

MUGNONE (Leopoldo), compositeur dramatique italien, né vers 1857, a fait représenter à Naples, sur le théâtre Nuovo, les deux ouvrages suivants : 1° *Don Bizzarro e le sue figlie*, opéra bouffe (20 avril 1875), qui a été assez bien accueilli ; 2° *la Mamma Angot a Costantinopoli*, opérette (29 juillet 1875), qui n'a obtenu aucun succès. Je n'ai pas d'autres renseignements sur cet artiste, qui n'était âgé que de dix-sept ans lorsqu'il a fait son début au théâtre.

MÜHLDORFER (Guillaume-Charles), compositeur et maître de chapelle autrichien, est né à Gratz le 6 mars 1837. On lui doit plusieurs ouvrages dramatiques, parmi lesquels je citerai les suivants : *le Sommeil magique*, opéra-comique en 2 actes, Leipzig, 1866 ; *le Commandant de Kœnigstein*, un acte, Leipzig, 30 mars 1869 ; *Solitude dans les bois*, ballet, Leipzig, 24 décembre 1869. Son dernier ouvrage, donné encore à Leipzig, au mois de septembre 1877, est un opéra-comique en un acte, *Prinzessin Rebenblüth*, qui accompagnait la première représentation du *Roméo et Juliette* de M. Gounod. M. Mühldorfer remplit les fonctions de second chef d'orchestre au théâtre de Leipzig. On connaît encore de lui des *lieder* et plusieurs ouvertures de concert.

MULDER (Richard), pianiste, chef d'orchestre et compositeur, naquit à Amsterdam en 1823, et reçut une excellente éducation musicale. Dès sa jeunesse il vint en France, résida longtemps à Paris, où il publia de nombreuses compositions, et c'est en cette ville qu'il épousa, en 1844, Mlle Lia Duport, fille de l'auteur dramatique Paul Duport. Mme Lia Duport était une cantatrice distinguée, qui a brillé de bonne heure dans les concerts, et qui s'est ensuite vouée à l'enseignement. Il y a quelques années, Richard Mulder était parti pour l'Amérique, et s'était fixé aux États-Unis ; il est mort, jeune encore, à San-Francisco, le 22 décembre 1874. Parmi les compositions publiées par cet artiste intelligent, je citerai surtout les suivantes, toutes pour le piano : Chants caractéristiques, op. 9 ; Thème original et scherzo, op. 10 ; *Plaisir du bal*, valse, rédowa et polka, op. 11 ; Styrienne, op. 12 ; *la Cascade*, op. 12 *bis* ; *Rêve d'espoir*, andante, op. 13 ; *le Tambour de basque*, impromptu, op. 15 ; *le Menuet*, variations-études, op. 16 ; *Fête styrienne*, valse-caprice, op. 17 ; *la Consolation*, nocturne, op. 18 ; *Cécilia*, mazurka-caprice, op. 19 ; *le Retour*, nocturne, op. 20 ; *les Chantres des bois*, 6 morceaux caractéristiques, op. 22 ; *Souvenir de jeunesse*, 3 morceaux de genre, op. 28 ; *le Chalumeau*, pastorale, op. 29 ; *Lyceum des pianistes*, collection complète et progressive d'études, en 6 livres, op. 31, 32, 33, 34, 35 et 36 ; *les Loisirs de la Châtelaine*, collection de 6 morceaux caractéristiques et de moyenne force, op. 44, etc., etc.

De son mariage avec Mlle Lia Duport, Richard Mulder avait eu une fille, aujourd'hui Mme Pauline Boutin, qui est l'une des plus aimables cantatrices de concert de Paris et l'un de nos meilleurs professeurs de chant.

MÜLLER (Marianus), moine et musicien du dix-huitième siècle, naquit en Suisse, à Esch (canton de Lucerne), en 1724. Après avoir étudié la composition avec Giuseppe Paladino, maître de chapelle à Milan, il entra en 1743 au couvent d'Einsideln, dont il fut, trente ans plus tard, nommé prince-abbé. Il mourut en 1780. On connaît de cet artiste une messe à quatre voix avec orgue, quatre motets à huit voix, six *Magnificat* à quatre voix avec accompagnement d'orchestre, etc.

* **MÜLLER** (Iwan), célèbre clarinettiste russe, naquit le 3 décembre 1786, et non le 15 décembre 1781.

* **MÜLLER** (Frédéric), violoniste, violoncelliste, clarinettiste, compositeur et maître de chapelle, est mort à Rudolstadt, le 12 décembre 1871. (V. *Biographie universelle des Musiciens*, t. VI, p. 259.)

***MÜLLER** (Chrétien-Gottlieb-Théophile),

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

compositeur, est mort à Altenbourg le 29 juin 1863. (V. *Biographie universelle des Musiciens*, t. VI, p. 260.)

***MÜLLER** (Adolphe). — Une note qui m'est fournie sur cet artiste, par M. Jean Balka (de Presbourg), me prouve qu'il n'a jamais été attaché au théâtre de Kœnigstadt, de Berlin. « En 1828, dit cette note, Müller fut engagé au théâtre du faubourg de Wieden, à Vienne, comme compositeur et chef d'orchestre; il conserva cet emploi jusqu'en 1847, époque où il passa dans la même qualité au théâtre du faubourg de Leopoldstadt. Mais il rentra bientôt au théâtre de Wieden, où il se trouve encore aujourd'hui, jouissant de l'estime générale. M. Müller a écrit la musique d'environ 600 pièces de théâtre : opéras-comiques, opérettes, farces et vaudevilles. Outre cela, il a composé 300 *lieder*, des morceaux de musique de danse, des pièces symphoniques et une grande messe. On lui doit aussi une Méthode de chant en langue allemande et française, publiée à Vienne, chez Haslinger. Les compositions de M. Müller sont très-populaires; la plupart de ses *lieder* et de ses couplets, écrits pour le théâtre, ont fait le tour de l'Allemagne, et sont encore chantés chaque jour par les gens du peuple. M. Müller est un représentant richement doué de l'ancienne école viennoise de composition. » (V. *Biographie universelle des Musiciens*, t. VI, p. 261.)

MÜLLER (Adolphe), fils du précédent, est né à Vienne le 15 octobre 1839. Il a hérité de la fantaisie féconde et de la riche force créatrice de son père. Après avoir terminé ses études, il devint chef d'orchestre à Posen, puis à Magdebourg, où il fit représenter son premier opéra, *Henri l'orfèvre*. En 1872, il alla remplir le même emploi au théâtre de l'Opéra-Comique, nouvellement créé à Vienne, et où il se trouve encore. Son dernier ouvrage : *Waldmeisters Brautfahrt*, est un opéra-comique fantastique; la musique en est gracieuse et gaie, et la partition en a été publiée chez l'éditeur M. Schereiber. M. Müller a écrit un trio, des *lieder*, et la musique de plusieurs pièces de théâtre.

J. B.

***MÜLLER** (Charles-Frédéric), violoniste, l'aîné des quatre frères de ce nom qui composaient le fameux quatuor Müller, si longtemps célèbre en Allemagne, est mort à Brunswick, le 4 avril 1873. (V. *Biographie universelle des Musiciens*, t. VI, p. 262.)

***MÜLLER** (Auguste-Théodore), violoncelliste, frère du précédent, le troisième et le dernier membre survivant de ce quatuor fraternel, est mort à Brunswick au mois d'octobre 1875. (V. *Biographie universelle des Musiciens*, t. VI, p. 262.)

MÜLLER (Julius-E.....), pianiste et compositeur allemand, s'est fait connaître, en ces dernières années, par la publication de morceaux de genre et fantaisies pour piano, dont le nombre ne s'élève guère aujourd'hui à moins de deux cents.

MÜLLER (.....), compositeur contemporain, connu sous le nom de *Müller, de New-York*, s'est fait connaître par la publication d'une énorme quantité de recueils de chœurs et *lieder* à plusieurs voix, dont quelques-uns avec accompagnement d'orchestre ou de divers instruments. Le nombre de ces recueils ne s'élève guère aujourd'hui à moins d'une centaine. Je n'ai pu recueillir aucun renseignement biographique sur cet artiste.

MÜLLER (Louis), maître de chapelle et professeur de chant au collége Stanislas, à Paris, est l'auteur d'un *Solfége pratique et théorique*, à l'usage des collèges, pensionnats et séminaires, Paris, Leduc, in-8°. Il a publié aussi *les Solennités religieuses*, recueil avec orgue de chants sacrés pour toute l'année, id., id.

MULLER (Marcellus), notaire à Caen et grand amateur de musique, ancien élève de Carafa, a fait représenter à Caen, dans la grande salle de l'hôtel de ville, à l'occasion d'une fête locale, le 5 février 1875, un opéra-comique en deux actes intitulé *le Bocage*. Peu de jours après, le 16 février, M. Marcellus Muller donnait à la salle Taitbout, à Paris, dans une représentation privée, une opérette en un acte, *les Idées de M. Pampelune*. Enfin, le 6 mars 1877, il donnait à Caen une autre opérette en un acte, *le Maître de chant*, qu'il faisait représenter sous le pseudonyme de *Wilhelm*.

MÜLLER-HARTUNG (.....), chef d'orchestre et professeur allemand, directeur de l'École de musique de Weimar, est l'auteur d'un ouvrage publié récemment sous le titre de *Théorie de la Musique* (Eisenach, Bacmeister, in-8°).

MUNCHEIMER (Adam), compositeur, directeur de l'Opéra national de Varsovie, a écrit la musique d'un opéra polonais en 4 actes, *Stradiota*, qui a été représenté sur ce théâtre en 1877. On connaît aussi de cet artiste de la musique de ballet, des ouvertures, des *lieder*, des chœurs, etc.

MURAIRE (.....), chanteur français, né à Avignon vers la fin du dix-septième siècle, se fit une très-grande réputation à l'Opéra dans l'emploi des hautes-contre, mais ne resta guère plus d'une douzaine d'années à ce théâtre, et se retira dans toute la force de l'âge. Doué d'une voix

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

superbe et étendue, il paraît avoir été aussi remarquable comme comédien que comme chanteur, car le *Mercure de France* disait de lui, en parlant de la reprise *d'Atys* qui eut lieu le 23 décembre 1725 : — « Entre les meilleurs acteurs qui contribuent au grand succès de cet opéra, le public distingue le sieur Muraire, dont la voix et l'action enchantent les oreilles, et les yeux touchent le cœur. » Selon Laborde (*Essais sur la musique*), Muraire aurait débuté seulement en 1717, mais il y a là une erreur, car cet artiste remplissait un rôle dans *les Fêtes de l'été*, de Monteclair, qui furent représentées le 12 juin 1716. C'est vers 1715 que Muraire se montra pour la première fois à l'Opéra, dans *Isis*, de Lully. Laborde se trompe encore lorsqu'il dit, en parlant de Muraire : « Il avoit une des plus belles haute-contre qu'on eût jamais entendues, et il falloit les talens réunis de Jélyotte pour l'éclipser. » Jélyotte put faire oublier Muraire, mais non l'éclipser, puisqu'il ne débuta à l'Opéra qu'en 1733, alors que celui-ci avait pris sa retraite depuis plus de six ans, ainsi que nous l'apprend le *Mercure* dans son numéro de janvier 1727 : « Le sieur Muraire, un des principaux acteurs de l'Académie royale de musique, qui a été assez longtemps malade, est entièrement rétabli ; mais le public, à qui sa belle voix a fait tant de plaisir, n'y gagne rien ; il a quitté l'Opéra pour se retirer à Avignon, sa patrie. »

Voici la liste des ouvrages créés par Muraire à l'Opéra : *les Fêtes de l'été*, de Monteclair ; *Camille, reine des Volsques*, *les Âges*, de Campra ; *les Plaisirs de la campagne*, de Bertin ; *Polydore*, de Batistin Strück ; *les Amours de Protée*, de Gervais ; *Pirithoüs*, de Mouret ; *les Fêtes grecques et romaines*, de Colin de Blamont ; *la Reine des Péris*, d'Aubert ; *les Éléments*, de Lalande et Destouches ; *les Stratagèmes de l'amour*, de Destouches ; *Télégone*, de Lacoste ; enfin, *Pyrame et Thisbé*, de Rebel et Francœur, sa dernière création en 1726.

MURATORI (Lodovico), compositeur italien, est l'auteur d'un opéra intitulé *Virginia, ovvero un'Imprudenza*, qui a été représenté sur le théâtre du Corso, de Bologne, au mois de décembre 1866. — Un artiste du même nom, M. *G. Muratori*, a publié dans ces dernières années quelques mélodies sur paroles italiennes.

MURET (Théodore-César), écrivain dramatique et critique distingué, né à Rouen le 24 janvier 1808, est mort à Soissy, près Montmorency, le 17 juillet 1866. Pendant longues années, Th. Muret a publié dans le journal légitimiste *l'Union*, dont il partageait les doctrines politiques, un feuilleton théâtral justement remarqué, dans lequel une connaissance intime du sujet traité s'alliait aux formes les plus courtoises et à un réel talent littéraire. Il est surtout mentionné ici pour un ouvrage fort intéressant : *l'Histoire par le Théâtre* (Paris, Amyot, 3 vol. in-12), qui contient d'assez nombreux renseignements sur la musique et quelques musiciens.

MURSKA (Ilma **DE**), une des bonnes cantatrices allemandes de ce temps, est née en Croatie vers 1836. Elle a commencé son éducation musicale en Italie, puis s'est perfectionnée sous la direction de Mme Marchesi, le célèbre professeur de Vienne. Mlle de Murska s'était déjà fait apprécier en Allemagne, lorsqu'au mois de janvier 1862 elle se fit entendre presque furtivement à Paris, dans un concert au profit de la Société allemande de bienfaisance. Elle ne resta pas en cette ville, partit aussitôt pour Florence, où l'appelait un engagement pour le théâtre de la Pergola, et se rendit ensuite à Barcelone, à Hambourg et à Pesth. En 1864, elle débute avec succès à Berlin, y joue successivement *Lucie de Lamermoor*, *le Trouvère*, *la Somnambule*, *Linda di Chamounix*, *Martha*, puis, au mois d'août, se produit avec non moins de bonheur à l'Opéra impérial de Vienne. Elle établit à ce théâtre le rôle de Dinorah du *Pardon de Ploërmel*, qui lui vaut un véritable triomphe.

Mlle de Murska resta attachée pendant dix ans à l'Opéra de Vienne, ce qui ne l'empêcha pas, dès 1865, de passer chaque été à Londres, où elle obtenait de très-grands succès au théâtre de la Reine. La brillante carrière de la cantatrice était justifiée par ses facultés naturelles, autant que par ses qualités acquises. Mlle de Murska était douée d'une voix superbe, sonore, étendue, dont elle savait tirer le meilleur parti, chantant avec goût, vocalisant avec légèreté, se faisant remarquer par un rare sentiment des nuances, et joignant à ces qualités purement musicales la tendresse et le charme, la grâce et l'émotion. Les principaux rôles de son répertoire, outre ceux qui ont été cités plus haut, sont Marguerite des *Huguenots*, le page d'*un Ballo in maschera*, Ophélie d'*Hamlet*, Catherine de *l'Étoile du Nord*, Gilda de *Rigoletto*, puis *Médée*, *Roméo et Juliette*, *l'Africaine* (Inès), *il Flauto magico*, *l'Enlèvement du sérail*, etc., etc.

Veuve d'un officier de l'armée autrichienne qui s'appelait Eders, Mme Ilma de Murska quitta l'Europe à la fin de 1873, alla se faire entendre à New-York et dans diverses autres villes des États-Unis, puis de là passa en Australie, où

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

elle fit une grande tournée lyrique. C'est dans ce pays qu'elle épousa en secondes noces, en 1876, un pianiste du nom d'Anderson, qui mourut très-peu de temps après.

MUSARD (Philippe), chef d'orchestre et compositeur fameux de musique de danse, naquit vers 1792. Cet artiste, qui obtint, à l'époque du règne de Louis-Philippe, une véritable célébrité comme chef d'orchestre de bal et compositeur de quadrilles, eut des commencements difficiles et ne paraissait pas destiné à jamais sortir de l'obscurité. Dans sa jeunesse, qui, dit-on, fut loin d'être heureuse, il apprit le cor, et jouait de cet instrument dans les bals publics de bas étage, aux barrières de Paris, d'abord au *Bœuf rouge*, à Belleville, puis à *l'Ile d'amour*, près de Romainville. Dès cette époque pourtant il jouait un peu de violon, et s'exerçait déjà à composer des quadrilles.

Trouvant que la fortune ne lui venait pas assez vite à Paris, Musard, sous la Restauration, partit pour l'Angleterre. C'est à Londres qu'il commença à se faire connaître, et que sa réputation s'établit tout d'abord. Il s'associa, en cette ville, avec un autre artiste, pour exploiter les bals de la cour, dont sans doute il était le chef d'orchestre, et c'est alors qu'il publia et fit exécuter ses premières compositions dansantes, compositions qu'il envoyait ensuite à Paris, à un nommé Marchand, chef d'orchestre du bal du Vauxhall, lequel les faisait exécuter à son tour. C'est ainsi que Musard obtint ses premiers succès.

Peu de temps après la révolution de 1830, Musard revient à Paris, et bientôt il est appelé à diriger l'orchestre des bals masqués qui se donnaient alors au théâtre des Variétés. Chose singulière, pourtant, et qui pourrait faire croire que cet artiste n'a jamais été qu'un *déclassé*, Musard, à cette époque, semblait avoir une ambition plus haute, et désirer une autre renommée que celle de compositeur et de conducteur de quadrilles. En effet, c'est peu après son arrivée à Paris qu'il publiait trois quatuors pour deux violons, alto et basse (Paris, l'auteur), et c'est dans le même temps qu'il faisait paraître les premiers fascicules d'une *Nouvelle Méthode de composition musicale* (Paris, l'auteur). En annonçant cet ouvrage dans la *Revue musicale*, Fétis disait : « M. Musard annonce aussi la publication d'un *Traité complet et raisonné du système musical*, qui paraîtra par livraisons et qui sera accompagné de *notes curieuses* sur l'histoire de la musique (1). » Ne sont-ce pas là les appétits d'un véritable artiste, et ne peut-on pas croire que Musard ne s'est livré à une forme vulgaire de l'art (en y faisant preuve, d'ailleurs, d'un *talent véritable*) que parce qu'elles lui offraient des moyens d'existence qui lui faisaient défaut d'autre part?

Quoi qu'il en soit, Musard obtint un tel succès aux bals des Variétés qu'un spéculateur, Masson de Puitneuf, conçut la pensée d'organiser, aux Champs-Elysées, un établissement de concerts et de bals dont il lui confia la direction artistique. L'entreprise réussit à souhait, et fut bientôt connue sous le nom de *Concert-Musard*; mais, Musard s'étant brouillé avec son associé, alla s'installer au Jardin-Turc du boulevard du Temple, passa ensuite à la salle Saint-Honoré (connue plus tard sous le nom de salle Valentino), et enfin à la salle Vivienne, où ses concerts et ses bals obtinrent une vogue sans pareille et firent littéralement courir tout Paris. En même temps, il dirigeait les bals masqués de la salle Ventadour, puis ceux de l'Opéra-Comique, et l'on se rendra compte des succès qu'il obtenait alors par ces fragments d'un article un peu railleur que publiait à son sujet le journal *le Ménestrel* :

« Oh! qu'il est beau, qu'il est sublime, qu'il est excentrique et idéal, ce monsieur Musard! Depuis le boulevard Saint-Martin jusqu'en Chine, vous ne trouverez pas une personne, pas une chose, pas un chef d'orchestre, qui lui soit comparable.

« Mais qui n'a pas vu Musard aux fêtes nocturnes de l'Opéra-Comique, celui-là n'a rien vu. Là, sur ce pont vénitien, le maestro éclairé par mille bougies, apparaît dans son vrai jour. Là, on le contemplerait des heures entières. Ce n'est pas un homme, ce n'est pas un musicien, c'est un dieu qui conduit l'orchestre. Tantôt il roule ses yeux comme deux boules enflammées; tantôt il les promène avec calme de droite à gauche et de gauche à droite. Son infatigable archet marque chaque note, depuis la ronde jusqu'à la double croche, et semble conduire les sons jusqu'à l'oreille des auditeurs. Avec son regard, Musard magnétise tout ce qui l'entoure; avec son archet, il ramène les égarés, contient les audacieux, avertit les distraits, rallie les traînards et maintient les fougueux. Dans l'*adagio*, dans l'*andante*, son visage est onctueux, sa bouche est riante, son attitude est pleine de dignité et de contemplation plastique. Dans l'*allegro*, son œil lance des éclairs, ses nerfs s'agitent, et tout son corps réalise la chi-

(1) Je crois que la *Nouvelle Méthode de composition musicale* de Musard ne parut jamais dans son entier, et que sept livraisons seulement en furent publiées.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

mère du mouvement perpétuel. Alors il ne bat plus la mesure, il la frappe à coups redoublés, des pieds, des mains, des coudes et des genoux. Son pied fait voler la poussière en l'air, et jette de la poudre aux yeux.

« Tantôt il se lève, regarde le plafond, mesure le public du haut de sa majesté, se gratte la tête ou se tient les côtes; tantôt il s'assoit, passe la main sur son front, siége de tant de génie, réceptacle de tant d'harmonie, entrepôt de tant de responsabilité. Dans certains moments, la pointe de son archet plane sur la note jusqu'à son agonie, et l'aide à mourir; dans d'autres, l'archet semble ramasser la note par terre, et la ramener vers le pupitre. C'est un curieux spectacle, je vous assure, que celui de M. Musard conduisant son orchestre. On ne se lasse pas de l'admirer.... »

A l'époque où ces lignes étaient écrites, Musard était vraiment une des originalités, on pourrait dire une des célébrités de Paris. Mais c'est surtout à partir du jour où il dirigea les bals de l'Opéra, que sa vogue acquit toute sa puissance. Là, avec un orchestre qui comprenait 24 violons de chaque côté, des altos et des contre-basses en proportion, un orchestre où les cuivres étaient représentés par 14 cornets à pistons et 12 trombones, il obtint des effets de sonorité vraiment curieux, qu'il augmentait d'ailleurs par des excentricités telles que le fracas de plusieurs chaises qu'on brisait en mesure à un moment donné, ou d'un pistolet qu'on faisait partir à l'attaque du galop final d'un quadrille.

En réalité, et dans la sphère où il se mouvait, Musard était loin de manquer de talent. Dans ses quadrilles de concerts, il a été l'un des premiers à faire usage du contre-point, parfois d'une façon vraiment originale, et d'ailleurs quelques-uns de ces quadrilles, comme *les Echos*, *le Rendez-vous de chasse*, *les Cloches argentines*, *les Gondoliers vénitiens*, renfermaient de jolies idées et étaient vraiment agréables à entendre. Quant à ses quadrilles dansants, la plupart étaient remarquables par leur allure, leur élan, leur entrain, leur caractère; dans le nombre on peut surtout citer le *quadrille espagnol*, le *quadrille anglais*, le *quadrille arabe*, *les Étudiants de Paris*, *les Lions*, *la Victoire*, *le Moyen-Age*, *le Pirate*, *la Reine des Fous*, *le Tourbillon*, *la Foudre*, etc. C'est Musard qui, le premier, dans les morceaux de ce genre, a imaginé d'écrire des chants de trombones, parfois même de faire exécuter par ces instruments le dessin mélodique principal, au lieu de leur faire frapper simplement des temps ou des contre-temps; il en résultait, dans l'allure générale, un éclat, une animation, un entrain extraordinaires.

Musard a écrit plus de cent cinquante quadrilles, et si, dans le nombre, beaucoup furent composés sur des motifs d'opéras en vogue, on en peut signaler aussi beaucoup d'originaux, et qui n'étaient pas les plus médiocres. Parmi ces derniers, je mentionnerai encore ceux qui avaient pour titre : *Zurich*, *Munich*, *le Lac*, *Montmorency*, *Oran*, *Victoria*, *l'Angleterre*, *Dublin*, *l'Écosse*, *l'Étoile*, *les Heures*, *l'Indien*, *Méphistophélès*, *le Mexique*, *Milan*, *Moscou*, *le Plébéien*, *le Provençal*, *le Printemps*, *l'Omnibus*, *Polichinelle*, *les Bayadères*, *le Bal de l'Opéra*, *l'Arc-en-ciel*, *Versailles*, *les Querelleurs*, *Florence*, *Vive la danse*, *le Nain du roi*, *les Chasseurs au bal*, etc., etc. Il a écrit aussi un assez grand nombre de valses.

Cet artiste honorable et excentrique, que ses contemporains ont appelé *le Paganini de la danse* et le Roi du quadrille, est mort à Auteuil, près Paris, le 31 mars 1859, à l'âge de 66 ans.

MUSIOL (Robert), professeur et théoricien allemand, est l'auteur d'un petit manuel publié sous ce titre : *Katechismus der Musikgeschicte* (Catéchisme de l'histoire musicale), Leipzig, J. J. Weber, in-12. Ce petit livre est une sorte d'histoire abrégée de la musique, exposée par demandes et par réponses. On en avait annoncé une traduction française, qui jusqu'ici n'a pas encore paru. M. Robert Musiol est l'un des collaborateurs de la *Nouvelle Gazette musicale de Berlin*.

Il prépare en ce moment une nouvelle édition, très-augmentée, du petit Lexique musical de Julius Schuberth.

MUSONE (Pietro), compositeur dramatique italien, s'est fait connaître au public par trois ouvrages importants qui ont été représentés tous trois à Naples, sur le théâtre du Fondo, devenu aujourd'hui le théâtre Mercadante. Le premier de ces ouvrages, *Camoens*, donné le 19 septembre 1872, fut accueilli avec une grande faveur; le second, intitulé *Wallenstein*, fut joué le 19 août 1873, et obtint un très-grand succès; enfin, le troisième, qui avait pour titre *Carlo di Borgogna*, ne se vit guère moins bien reçu que les précédents lorsqu'il parut le 22 mars 1876. Celui-ci était en 4 actes et un prologue. Je n'ai pas d'autres renseignements sur M. Musone, qui paraît être un artiste distingué; je sais seulement que la critique lui a été très-favorable, que ses compatriotes fondent un grand espoir sur son avenir, et que particulièrement le quatrième acte de *Camoens*, son premier

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ouvrage, est considéré par quelques-uns comme une page de premier ordre.

MUSSI (A....), compositeur italien, naquit dans les premières années du dix-neuvième siècle. Il a écrit la musique de plusieurs ballets, entre autres des suivants : 1° *Ali, bascià di Giannina*, Milan, Scala, 1838 ; 2° *il Raja e le Bajadere* (en société avec Schira), id., id., 16 août 1843 ; 3° *Uriella, ossia gli Amori di un genio* (en société avec Scaramelli et divers autres compositeurs), id., id., 1854 ; 4° *Gli Afgani* ; 5° *Don Cesare di Bazan* ; 6° *un Fallo* (en société avec M. Paolo Giorza). Je n'ai pas d'autres renseignements sur cet artiste.

MUSSINI (Adèle Branca), jeune pianiste italienne et compositeur pour son instrument, est descendante du fameux compositeur Giuseppe Sarti, qui fut maître de chapelle du dôme de Milan. Née à Berlin, elle fit son éducation musicale à Florence, et habite aujourd'hui Crémone. Cette jeune artiste a publié récemment chez l'éditeur Ricordi, de Milan, un recueil de *Six Pensées fugitives*, et de *Tre Pensieri sciolti*, sortes de romances sans paroles pour le piano, et quelques autres morceaux détachés pour le même instrument. La critique a favorablement accueilli ces essais d'une plume qui paraît élégante et aimable.

MUSTEL (Victor), facteur d'harmoniums à Paris, s'est depuis longtemps fait connaître par la bonne qualité de ses instruments, désignés sous le nom d'*orgues Mustel*, et les soins qu'il apportait à leur fabrication. D'abord attaché à la fabrique d'orgues de MM. Alexandre (*Voy.* ce nom), M. Mustel finit par s'établir à son compte, et, en 1854, prit un brevet « pour de nouvelles dispositions propres à produire des effets nouveaux sur l'orgue expressif. » Après avoir obtenu à l'Exposition universelle de 1855 (Paris) une médaille de première classe, M. Mustel se vit décerner à celle de 1862 (Londres) la *prize medal* pour l'excellence de sa fabrication. En 1867 (Paris), une médaille d'argent venait récompenser ses efforts, et dans son rapport comme président du jury de la classe 10 à cette dernière Exposition, Fétis rendait ainsi justice à la supériorité des produits de ce facteur distingué : — « M. Mustel n'est pas, à proprement dire, un fabricant, car le nombre d'instruments qui sortent chaque année de ses mains ne dépasse pas quinze. M. Victor Mustel est un artiste ; il porte dans son travail les soins les plus minutieux ; toutes les parties de ses instruments se font remarquer par la précision et le fini, et la qualité des sons a une rare distinction. » Depuis plusieurs années, M. Mustel a associé ses deux fils à la direction de sa maison.

MUTEL (Alfred), pianiste et compositeur français contemporain, a fait de bonnes études théoriques sous la direction de M. Elwart. Il s'est fait connaître d'abord par la publication d'un recueil de mélodies vocales dont le tour était aimable et l'accent distingué ; il a donné ensuite beaucoup de romances et chansons détachées, ainsi que quelques morceaux de piano faciles. On lui doit encore un certain nombre de compositions religieuses, consistant en messes et motets, et, je crois aussi, un ou deux opéras de salon.

* **MUTZENBECHER** (le docteur Louis-Samuel Diterich), et non *Mutzenbrecher*, amateur distingué de musique, naquit le 4 février 1766 (et non 1760), et mourut à Altona le 13 mai 1839 (et non 1838).

MUZIO (Emanuele), compositeur dramatique, chef d'orchestre et professeur de chant, est né le 25 août 1825 à Zibello (1), petit village situé près de Busseto (duché de Parme). C'est en cette dernière ville qu'il commença son éducation musicale, étant enfant de chœur à la cathédrale, où le vieil organiste Provesi lui donna ses premières leçons de chant ; il commença l'étude du piano avec Margherite Barezzi, première femme de M. Verdi, et ce maître, fort jeune alors, l'ayant pris en affection, lui fit obtenir une bourse du Mont-de-Piété pour achever ses études musicales, qu'il put terminer complétement grâce à l'aide du vieil Antonio Barezzi, beau-père de l'auteur de *Rigoletto*.

Pour la composition, M. Muzio devint l'élève de M. Verdi, qui, je crois, n'en forma jamais d'autre. Il s'appliqua de bonne heure à faire les réductions pour piano et chant, pour piano seul et à quatre mains, des opéras de son maître, ainsi que de quelques-uns de ceux de Mercadante, et prépara pour l'éditeur Ricordi l'édition complète des œuvres de Rossini. En 1852 il commença sa carrière de chef d'orchestre, et fut engagé à Bruxelles pour y diriger les représentations d'une troupe d'opéra italien ; c'est là qu'il fit aussi ses débuts de compositeur dramatique, en produisant son premier opéra, *Giovanna la pazza*, qui obtint du succès, et qui en 1853 fut joué sur le théâtre de la Canobbiana, de Milan. C'est pour Milan qu'il écrivit ensuite *Claudia*, puis *le Due Regine* (Canobbiana, 17 mai 1856) ; après quoi il fit représenter sur le théâtre communal de Bologne, en 1857, *la*

(1) Le lieu et la date de naissance m'ont été fournis par M. Muzio lui-même.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Sorrentina. En concevant ces divers ouvrages, M. Muzio avait voulu s'écarter autant que possible du style de son maître, qu'il admirait sans vouloir l'imiter. N'ayant pu trouver sa voie, il se résolut à abandonner la carrière de la composition dramatique.

Engagé en 1858 à Londres, comme chef de chant au théâtre de Sa Majesté, il se rendit ensuite à New-York comme chef d'orchestre de l'Académie de musique. De retour en Europe, il remplit les mêmes fonctions au théâtre de la Fenice, de Venise, à Barcelone, au Caire et au Théâtre-Italien de Paris (1876). C'est lui qui devait avoir l'honneur de diriger, au Caire, l'exécution du chef-d'œuvre de M. Verdi, *Aida*, écrit sur la demande expresse du vice-roi d'Égypte et représenté pour la première fois en cette ville; les *circonstances vinrent* l'en *empêcher*.

Chef d'orchestre remarquable, habile et exercé, M. Muzio est aussi un professeur de chant fort distingué. On cite surtout, parmi les élèves qu'il a formés sous ce rapport, miss Clara Kellogg (*Voy.* ce nom), et l'on assure qu'il a été le premier maître de Mme Adelina Patti, ainsi que de sa sœur, Mlle Carlotta Patti. Fixé à Paris depuis 1875, il s'y est exclusivement consacré à l'enseignement. M. Muzio a écrit, pour les deux sœurs Patti, plusieurs morceaux de chant qui ont été publiés à Paris, par l'éditeur Schonenberger, dans un recueil intitulé *les Feuilles d'or*.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

N

NABER (C.....-F.....), facteur d'orgues néerlandais, né à Deventer vers 1793, s'est fait une réputation dans sa patrie par la bonne qualité de ses instruments. Il en construisit un grand nombre, dont le plus estimé est l'orgue qu'il plaça à l'église Saint-Georges, à Amersfoort, en 1843. On cite, parmi les autres instruments qui sortirent de ses ateliers, les orgues d'Appeldoorn, d'Almelo, de Sliedrecht, de Raamsdonk, de Deventer, de Dœtighem, d'Arnhem, de Wilr, de Raalse, de Holten, de Winterzwyk, de Goor, de Terborg, de Voorst, de Boslo, de Hakkum, de Weye, de Gronlo, de Gorsel, etc. Naber mourut à Deventer, le 23 août 1861. — Un fils de cet artiste, M. *F. S. Naber*, son élève, lui a succédé.

NACCIARONE (Nicola), pianiste et compositeur, né à Naples le 2 avril 1802, commença à l'âge de dix ans l'étude du piano, et eut pour maîtres Raffaele Cioffi et Giuseppe Elia, qui prirent soin de lui au Conservatoire. Plus tard, et tandis qu'il était encore dans cet établissement, où il travaillait le chant avec Luigi Mosca, l'harmonie et le contre point avec Fenaroli et Zingarelli, il prit des leçons particulières de John Field. Après avoir terminé son éducation, il se livra à l'enseignement du piano et de la composition, et forma un grand nombre d'élèves, parmi lesquels on cite son fils Guglielmo, Michele Tinto, Raffaele Billema, Emmidio Perrella, etc. Outre un opéra inédit intitulé *Sofonisba*, outre de nombreuses compositions pour le chant et pour le piano, publiées pour la plupart chez Cottrau, à Naples, et chez Lucca, à Milan, on doit à Nacciarone une Messe de *Requiem* exécutée en 1859 pour les funérailles du roi Ferdinand II, un *Sanctus* fugué à 8 voix, quatre symphonies pour orchestre, une symphonie funèbre, des quatuors pour piano, violon, alto et violoncelle, et diverses œuvres de musique d'église. Cet artiste est mort à Naples au mois de décembre 1876.

NACCIARONE (Guglielmo), pianiste et compositeur, fils du précédent, est né à Naples le 18 février 1837. Dès l'âge de six ans, il se livrait à l'étude du piano sous la direction d'un professeur nommé Michele Marrano; après quoi, il travailla avec son père, qui devint aussi son maître de composition. Il était à peine âgé de dix ans lorsqu'il donna à Naples plusieurs concerts, et à douze ans, accompagné de son père, il vint se produire à Paris, où il fut remarqué par Thalberg. En retournant à Naples, en 1851, il se fit entendre avec succès à Florence, et en 1858 il entreprit un grand voyage artistique dans les principales villes de l'Allemagne; après quoi, il revint à Paris, puis se rendit à Londres. Enfin, il se fixa définitivement dans sa ville natale, où il se livra à l'enseignement et à la composition. M. Guglielmo Nacciarone a publié à Naples, à Londres et à Paris un assez grand nombre d'œuvres pour le piano; parmi celles de ses compositions qui sont restées inédites, on cite un opéra : *Pier de' Medici*, une cantate, deux symphonies à grand orchestre, un *Miserere* à 4 parties réelles, des romances, etc.

NACHBAUER (Franz), un des chanteurs les plus estimés de l'Allemagne contemporaine, s'est acquis une grande renommée par la beauté de sa voix de ténor, par son talent d'exécution, et par le sentiment dramatique dont il est animé.

Né le 25 mars 1835 au château de Giessen, près Friedrichshafen (Wurtemberg), il fut admis, à l'âge de treize ans, à l'école polytechnique de Stuttgard, où il demeura cinq années. Sa belle voix, pourtant, le détermina à prendre des leçons de Pischek, et à entreprendre la carrière du théâtre. D'abord employé dans les chœurs à Bâle, il accompagna ensuite une troupe allemande en France, trouva dans la personne de M. Passavant, banquier à Lunéville, un protecteur dévoué, alla compléter ses études à Milan sous la direction de M. Lamperti, auprès duquel il resta deux années, puis aborda sérieusement la scène en se produisant à Mannheim, à Hanovre, à Prague et dans diverses autres villes. C'est à Darmstadt, où il était en 1865, que M. Nachbauer commença à établir sa réputation, et qu'il se fit remarquer surtout dans les rôles de Vasco de Gama de *l'Africaine* et de *Jean de Paris*. Appelé à Berlin au mois de juin 1867, il s'y fait entendre avec succès dans Raoul des *Huguenots*, va passer ensuite quelques semaines au théâtre royal de Munich, puis revient à Darmstadt au mois de novembre de la même année. C'est alors qu'il aborde avec la même fortune plusieurs au-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tres grands ouvrages du répertoire, tels que *Lohengrin*, *Don Carlos*, *Guillaume Tell* et *les Maîtres chanteurs de Nuremberg*. Sans cesser d'être attaché au théâtre de Darmstadt, il se produit bientôt sur ceux de diverses grandes villes de l'Allemagne, où le public l'accueille avec une faveur constante dans les ouvrages qui viennent d'être cités, ainsi que dans quelques autres, parmi lesquels il faut surtout mentionner *le Vaisseau fantôme* de M. Richard Wagner.

Au commencement de 1871, une grave maladie vient éloigner momentanément l'artiste de la scène. Après s'être rétabli, il se fait entendre à Prague, puis est engagé au théâtre royal de Munich, auquel, jusqu'à ce jour, il n'a cessé d'appartenir, et où le succès ne l'a jamais abandonné. Pendant ses congés à ce théâtre, M. Nachbauer est retourné à Berlin, où les spectateurs du théâtre Kroll l'ont vivement applaudi, et au commencement de 1878 il s'est montré au théâtre Apollo, de Rome, dans le rôle de *Lohengrin*.

M. Nachbauer est, avec M. Niemann, l'un des ténors les plus renommés de l'Allemagne ; mais, plus jeune que ce dernier, dont la voix, dit-on, commence à faiblir, il a conservé la plénitude de ses facultés, et n'a pas encore ressenti la fatigue qui semble s'emparer de son aîné.

NADAL (Jaime), compositeur espagnol, naquit à Lérida en 1793, et entra à l'âge de neuf ans à l'école de musique du monastère de Monserrat, en Catalogne, qu'il ne quitta qu'après y avoir passé sept années. Devenu organiste à Lérida, puis à l'église Saint-Martin de Madrid, Nadal échangea cette situation, en 1829, contre celle de *maestro director* du théâtre d'opéra de Valladolid. En 1831, on le retrouve maître de chapelle de la cathédrale de Palencia, et en 1833 il passe en la même qualité à la cathédrale d'Astorga. Il conserva ce dernier emploi jusqu'à sa mort, dont on ignore la date. Nadal a composé un grand nombre d'œuvres de musique religieuse, qui sont, dit-on, estimées en Espagne, et l'on cite surtout, parmi ses meilleurs travaux, une messe qu'il écrivit en 1832, par ordre du ministre de la guerre, et qui fut exécutée pour une cérémonie militaire et nationale dans le monastère de San-Geronimo.

NADAUD (Gustave), chansonnier français, né à Roubaix (Nord) le 20 février 1820, d'une famille de commerçants, fit ses études littéraires au collége Rollin, à Paris, puis entra dans le commerce. Peu fait pour les affaires, il s'en dégoûta rapidement, et transforma bientôt sa carrière. Il avait écrit, pour se distraire, quelques chansons qu'il avait fait entendre dans des réunions intimes où elles avaient produit une vive impression, entre autres celles intitulées *la Lorette* et *les Reines de Mabille*. On lui conseilla de poursuivre cette veine, qui paraissait heureuse, et c'est alors que M. Nadaud commença à montrer sa fécondité en écrivant les paroles et la musique de tous ces petits poèmes, tantôt comiques et amusants, tantôt touchants et mélancoliques, parfois philosophiques, le plus souvent empreints d'une fantaisie aimable et charmante, qui depuis près de trente ans sont répétés par tous les échos et ont fait le tour non-seulement de la France, mais on peut dire de l'Europe, rencontrant partout le succès.

M. Nadaud n'est pas un profond musicien, loin de là ; mais il a des idées mélodiques, et sait les adapter avec goût aux paroles de ses chansons ; il a d'ailleurs, chose importante dans cet ordre d'idées, le sentiment de la tonalité et du rhythme. On comprend, dès lors, tout l'avantage qu'il trouve à être son propre compositeur, et combien la pensée musicale et poétique se trouve plus serrée, plus homogène, par le fait de cette inspiration unique, de cette fusion de deux facultés. On peut dire que M. Nadaud a obtenu de triples succès comme poëte, comme compositeur et comme chanteur, car lui-même interprète ses chansons, en s'accompagnant au piano, avec une finesse et une bonhomie tout à fait aimables.

Toutes les chansons de M. Nadaud ne sont pas d'une égale valeur ; d'ailleurs, il en a écrit jusqu'à ce jour plus de trois cents, et l'on comprend que dans ce nombre il peut s'en trouver de relativement faibles. Néanmoins, le plus grand nombre d'entre elles ont obtenu des succès mérités, et il me serait impossible de citer toutes celles qui ont conquis la faveur du public. Je me bornerai à mentionner ici les titres de quelques-unes de celles qui sont devenues les plus célèbres : *le Voyage aérien*, *les Deux Notaires*, *le Vieux Télégraphe*, *les Dieux*, *l'Insomnie*, *Pandore ou les Deux Gendarmes*, *l'Aimable Voleur*, *le Nid abandonné*, *le Mandarin*, *la Ferme de Beauvoir*, *le Quartier latin*, *Saint-Mathieu de la Drôme*, *Carcassonne*, *les Souvenirs de voyage*, *Bonhomme*, *Ivresse*, *la Vie moderne*, *Paris*, *la Pluie*, *le Message*, *la Vigne vendangée*, *Profession de foi pouvant servir à plusieurs candidats*, *la Forêt*, *Chauvin*, *le Docteur Grégoire*, etc., etc.

Pendant plusieurs années, le journal *l'Illustration* donnait chaque semaine les paroles et la musique d'une chanson nouvelle de M. Nadaud ; ces chansons étaient ensuite publiées séparément. Puis on fit diverses éditions des paroles seules.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Enfin, l'éditeur M. Heugel entreprit une édition complète de ces chansons, paroles et musique, qui comprend aujourd'hui environ quinze volumes de chacun vingt chansons, et un volume de *Chansons légères*, au nombre de trente. M. Nadaud a encore écrit les paroles et la musique de trois opérettes de salon : *le Docteur Vieux-temps*, *la Volière*, *Porte et Fenêtre*, dont les partitions ont été publiées chez le même éditeur.

M. Nadaud, qui a été nommé chevalier de la Légion d'honneur en 1861, est aussi l'auteur d'un joli roman de mœurs qui a pour titre : *une Idylle*.

* **NADERMAN** (François-Joseph). — Cet artiste est auteur de l'ouvrage suivant : *Dictionnaire des transitions pour s'exercer dans l'art de préluder et d'improviser tant sur la harpe que sur le piano*, op. 95 (Paris, Naderman, in-f°).

* **NAGILLER** (Mathieu), né, non vers 1820, mais le 24 octobre 1815, à Munster, dans le Tyrol autrichien, est mort le 8 juillet 1874 à Inspruck. A son retour de France en Allemagne, cet artiste écrivit une *Missa solemnis* et plusieurs petites messes. En 1854 il s'établit à Munich, écrivit et fit représenter en cette ville un opéra intitulé *Frédéric à la poche vide* (Friedrich mit der leeren Tasche), puis composa divers morceaux de musique pour la *Nausikaa* de Widmann. En 1866, il accepta de se rendre à Bozen pour y remplir les fonctions de maître de chapelle, et alla tenir ensuite le même emploi à Inspruck, où il mourut à l'âge de cinquante-huit ans. On connaît de Nagiller des ouvertures, des symphonies, divers morceaux de chant, et un second ouvrage dramatique, *le Duc de Tyrol*, opéra en 3 actes, qui, je crois, fut représenté vers 1860.

NAINVILLE (.....), excellent acteur de la Comédie-Italienne, s'est fait applaudir pendant treize ans à ce théâtre, aussi bien comme comédien que comme chanteur, car son talent était remarquable sous ce double rapport. « On ne peut entendre une basse-taille plus belle, plus franche, plus flatteuse, disait de lui le *Mercure*, et qui fasse désirer davantage que cet acteur, qui a d'ailleurs beaucoup de talent, veuille se prêter souvent aux désirs que les spectateurs ont de l'applaudir. » Nainville avait débuté, le 3 mai 1767, dans l'emploi qu'on désignait alors sous le nom de *Tabliers*. Dans l'espace de treize ans, il créa un grand nombre de rôles, dans *le Retour de tendresse*, *Perrin et Lucette*, *la Fausse Magie*, *Laurette*, *les Femmes vengées*, *la Fête du village*, *la Belle Arsène*, *la Reduction de Paris*, *les Souliers mordorés*, *le Lord supposé*, *les Trois Fermiers*, *Félix*, *Sarah*, *le Stratagème*, *la Chasse*, *le Jugement de Midas*, *l'Amant jaloux*, *le Porteur de chaises*, etc. Quoique toujours bien accueilli du public, il prit sa retraite en 1780, et le *Mercure* regrettait en ces termes son départ : « ... Recommandable d'abord par la qualité de sa voix, une des plus belles que l'on puisse entendre, c'est au moment même qu'il devenoit plus cher aux connoisseurs, comme acteur intelligent, qu'il a renoncé à la gloire qui l'attendoit, et abandonné les plaisirs du public, dont il étoit adoré. »

Nainville avait épousé une jeune et aimable artiste de la Comédie-Italienne, Mlle Beaupré, qui était entrée à ce théâtre trois ans avant lui, en 1764, et qui y avait obtenu de nombreux succès par sa grâce charmante, par la variété et l'élégance de son jeu ; elle avait su se faire applaudir même dans les rôles créés et en quelque sorte consacrés par Mme Favart, ce qui ne prouvait pas médiocrement en faveur de son talent. Mme Nainville, qui se retira en 1780, en même temps que son mari, vivait encore en 1790.

* **NALDI** (Joseph), excellent chanteur bouffe italien, était né, non dans le royaume de Naples en 1765, mais à Bologne, le 2 février 1770. Il avait, dit-on, composé une symphonie militaire intitulée *la Bataille de Waterloo*, qu'il fit exécuter à Londres au mois de juin 1816.

***NALDI** (Caroline), chanteuse fort distinguée, est morte dans son château du Haut-Frizay, le 25 décembre 1876, à l'âge de 75 ans. Mlle Naldi avait débuté sur la scène italienne de Paris, aux côtés de son père, le 19 septembre 1820, et pendant trois années elle avait partagé la faveur publique avec la Pasta. En 1823, elle était devenue l'épouse du général comte de Sparre, et avait pour toujours abandonné le théâtre. Toutefois, et jusqu'en ses derniers jours, elle avait conservé, avec le goût de la musique, un talent remarquable que ses intimes pouvaient apprécier encore, soit chez elle, soit dans quelques salons amis.

NAMY (.....), luthier français, était établi à Paris à la fin du dix-huitième et au commencement du dix-neuvième siècle. On ne connaît guère d'instruments de lui, et l'on n'a plus d'autre preuve de son habileté, qui paraît avoir été grande, que ces lignes que l'abbé Sibire traçait à son sujet dans son livre, *la Chélonomie* : — « Je m'étais fait une loi de m'abstenir de toute citation ; mais, en vérité, je ne puis résister au désir de nommer entre autres un homme d'un vrai mérite qui, avec un talent très prononcé pour toutes les parties de l'art, s'est attaché spécialement à remettre sur pied, à rajeunir ces centenaires décrépits (les vieux instruments) et à

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

les rétablir dans leur première fraîcheur. C'est le sieur Namy.... Ses preuves sont faites depuis un quart de siècle, et même elles se réitèrent journellement.... Nul n'a étudié plus à fond leur tempérament et leurs besoins; toutes les fois qu'il me tombe sous les yeux des instruments qui portent l'empreinte de ces savantes réparations, je reconnais la trace de l'habile main qui les a entreprises; je dis tout d'un coup : *Voilà du Namy*, comme je dirais : *Voilà du Crémone !*»

Tout porte à croire que la très-grande habileté de Namy s'exerçait surtout dans les réparations, et qu'il n'a que peu construit d'instruments. Cependant, l'almanach connu sous le titre de *Tablettes de renommée des artistes musiciens* (1785), en l'inscrivant au nombre des luthiers parisiens, fait suivre son nom (qu'il écrit *Nani*) de cette mention : *Renommé pour les violons.*

NANCHINI (.....), prêtre dalmate, qui vivait au commencement du dix-huitième siècle, se fit une renommée considérable dans l'art de la construction des orgues, et fut considéré sous ce rapport comme un des maîtres les plus habiles de l'école vénitienne. Il eut, dit-on, pour élèves Valvasori et le célèbre facteur Callido.

NANTIER-DIDIÉE (Constance-Betzy-Rosabella **NANTIER**, épouse **DIDIÉE**, connue sous le nom de Mme), cantatrice française distinguée, née à Saint-Denis (île Bourbon) le 16 novembre 1831, fut admise au Conservatoire de Paris le 18 décembre 1845, y devint élève de M. Duprez, et remporta en 1849 un accessit de chant et un premier prix d'opéra. Douée par la nature d'une voix de contralto sonore et bien timbrée, d'un sentiment pathétique très-intense et de véritables qualités dramatiques, Mme Nantier-Didiée se consacra aussitôt à l'étude du chant italien, et bientôt alla débuter au théâtre Carignan, de Turin, où elle se montra dans *la Vestale* de Mercadante, et dans *la Gazza ladra*. Après avoir ensuite, en compagnie de Mme Vera et du ténor Giuglini, donné quelques séries de représentations en France, dans diverses villes de province, elle fit, en 1852, une courte apparition au Théâtre-Italien de Paris, dans *Luisa Miller*, puis fut engagée pour trois années à Londres, au théâtre de Covent-Garden, ce qui ne l'empêcha pas de faire une saison de quatre mois à Bruxelles.

En 1854, Mme Nantier-Didiée était à Madrid, où elle obtenait de très-grands succès; elle partait ensuite pour l'Amérique, visitait successivement New-York, Boston, Philadelphie, Baltimore, Washington, se faisant partout applaudir, puis revenait à Londres, faisait une tournée dans les provinces anglaises ainsi qu'en Irlande, de là passait de nouveau en Espagne, se faisait entendre à Valence et à Barcelone, puis revenait au Théâtre-Italien de Paris, où elle demeurait deux années et où elle était fort bien accueillie par le public.

De Paris, elle se rendit une troisième fois à Londres, et de Londres fut engagée à Saint-Pétersbourg, où le succès la suivit. Son répertoire, très-étendu et très-varié, lui permettait de déployer toute la souplesse d'un talent que sa beauté remarquable rendait encore plus sympathique; ce répertoire comprenait *le Prophète*, *la Favorite*, *il Trovatore*, *Lucrezia Borgia*, *Rigoletto*, *Semiramide*, *Linda di Chamouni*, *Maria di Rohan*, *le Barbier de Séville*, *Saffo*, *les Huguenots*, *Don Juan*, *Roméo et Juliette*, etc. Après s'être fait applaudir en Russie, Mme Nantier-Didiée repartit pour Madrid, où le public était désireux de la revoir. C'est dans cette ville qu'elle mourut, dans toute la force de la jeunesse, le 3 décembre 1867, ayant à peine accompli sa trente-sixième année.

NAPRAWNIK (Édouard), chef d'orchestre et compositeur distingué, fixé depuis plus de quinze ans en Russie, est né le 24 août 1839 à Bejst, près Koeniggraetz (Bohême). Dès l'âge de cinq ans, il étudia le piano avec un professeur nommé J. Puhonny. En 1850, il se rendait à Pardubic, près de son oncle Auguste Svoboda, afin de perfectionner son talent sur le piano et sur l'orgue. Deux ans après il était à Prague, et en 1856 on le retrouvait à Dasle, où il faisait exécuter une messe de sa composition. En 1861 il était appelé à Saint-Pétersbourg, chez le prince Yusupou, qui lui confiait la direction de sa chapelle particulière, et enfin, en 1869, il devenait chef d'orchestre de l'Opéra russe du théâtre Marie, dans cette ville. A peu près dans le même temps, M. Naprawnik était nommé directeur de la Société musicale russe, dont les concerts symphoniques sont très-suivis et forment un des attraits artistiques de la capitale de l'empire. La situation de cet artiste est donc très-considérable, et son influence sur la marche de l'art très-réelle en Russie.

En 1869, M. Naprawnik a fait représenter à Saint-Pétersbourg un grand opéra en 5 actes, *Nizegorodnis*; il en a écrit un autre, *la Tempête*, qui jusqu'ici n'a pas paru à la scène. Dans un concours ouvert en 1876 par la Société musicale russe pour la composition d'un trio pour piano, violon et violoncelle, il a obtenu le premier prix (ce trio, en *sol* mineur, a été publié, et porte comme chiffre d'œuvre le n° 24). On connaît de lui

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

plusieurs autres œuvres de musique instrumentale de chambre, entre autres une sonate pour piano et violon et deux quatuors pour instruments à cordes. Enfin, M. Naprawnik a encore écrit un certain nombre de compositions de divers genres, parmi lesquelles on distingue plusieurs ouvertures, des fantaisies instrumentales, des *lieder*, des duos, des chœurs, etc.

NARBONNE (.....), excellent acteur de la Comédie-Italienne dans un ordre secondaire, obtint de véritables succès à ce théâtre dans l'emploi des chanteurs comiques, où il apportait, avec les qualités d'un comédien souple et spirituel, celles d'un excellent musicien. Né en 1751, Narbonne avait étudié la musique dès son enfance, et s'était essayé fort jeune, à l'Opéra même, dans le rôle de Colin du *Devin du village*. Sa voix, qui semblait d'abord un ténor, prit ensuite le caractère du baryton (ou *concordant*, comme on disait alors); il travailla assidûment avec Trial le chanteur, et lorsqu'il fut bien préparé, il débuta à la Comédie-Italienne, le 21 octobre 1772, dans le rôle de Sylvain de l'opéra de Grétry qui porte ce nom, et joua le 28 du même mois celui de Western dans *Tom Jones*. Il fut accueilli avec la plus vive sympathie, et le *Mercure de France* disait de lui : « Le public espère beaucoup de son jeune talent, et lui a prodigué ses applaudissemens. » Narbonne parcourut une heureuse carrière, et fit de nombreuses créations, entre autres dans *les Mariages Samnites*, *le Mal*, *Ernestine*, *les Deux Amis*, *le Porteur de chaises*, *Laurette*, *Blaise et Babet*, etc. Il prit sa retraite en 1788, avec une pension de la Comédie, et alla donner des représentations à Marseille (V. *Calendrier musical*, 1789, p. 133). Il revint ensuite à Paris, faisait de nouveau partie du personnel de la Comédie-Italienne, devenue théâtre Favart, en 1793, et en l'an VI était passé au théâtre Feydeau. A partir de cette dernière époque, sa trace se perd complétement.

* **NARDINI** (Pierre). — Cet illustre artiste a été l'objet de la notice suivante: *Elogio di Pietro Nardini, celebratissimo professor di violino* (Florence, 1793), dont l'auteur avait nom Raimondo Leoni.

* **NARGEOT** (Pierre-Julien). — Cet artiste a occupé pendant une vingtaine d'années les fonctions de chef d'orchestre au théâtre des Variétés, et a écrit pour les vaudevilles joués alors à ce théâtre la musique d'un grand nombre de couplets et de chansons, dont une entre autres devint populaire sous le titre de *Drinn drinn*. Depuis longtemps déjà, M. Nargeot a renoncé à cet emploi. On doit à cet artiste la musique d'un certain nombre d'opérettes représentées sur des scènes d'ordre inférieur; voici les titres de quelques-unes d'entre elles : 1° *los Contrabandistas*, un acte, Théâtre féerique, 1861 ; 2° *la Volonté de mon oncle*, un acte, Vaudeville, 1862 ; 3° *les Exploits de Sylvestre*, un acte, théâtre Saint-Germain, 1865 ; 4° *un Vieux Printemps*, Luxembourg, 1865* ; 5° *Dans le Pétrin*, un acte, Folies-Marigny, 1866 ; 6° *Jeanne, Jeannette et Jeanneton*, un acte, id., 1876 ; 7° *Trois Troubadours*, un acte, Folies-Nouvelles ; 8° *i Pifferari*, un acte, th. Debureau ; 9° *le Docteur Frontin*, un acte; 10° *les Ouvrières de qualité*, opérette non représentée, publiée dans le journal *le Magasin des Demoiselles*.

* **NASOLINI** (Sébastien). — La liste des productions dramatiques de ce compositeur doit s'augmenter des ouvrages dont voici les titres : 1° *Tito e Berenice*, Venise, théâtre de la Fenice, printemps 1793 ; 2° *Monime e Mitridate*, Florence, 1799 ; 3° *il Medico de'Bagni*, Livourne, 1800 ; 4° *l'Achille*, Florence, 1811.

NATALUCCI (Tiberio), compositeur italien, né au commencement du dix-neuvième siècle, a écrit la musique d'un opéra en deux actes, *il Viaggio di Bellini*, qui a été représenté à Rome, sur le théâtre Valle, pendant la saison du carnaval de 1838. Cet artiste est mort à Trevi le 10 février 1868.

* **NATHAN** (Isaac), compositeur et écrivain musical anglais, est mort à Sydney (Nouvelle-Écosse), le 15 janvier 1864.

NAUDIN (Emilio), chanteur italien d'origine française, est né à Parme le 23 octobre 1823. Son aïeul avait été chargé par le gouvernement français d'une mission à la cour d'Espagne, où il épousa la fille du marquis de Guzman, et son père était peintre de chambre de l'archiduchesse Marie-Louise de Parme. Tout en s'occupant de bonne heure de musique, il fit d'excellentes études littéraires et scientifiques au collége Marie-Louise de sa ville natale, et commença l'étude de la médecine à l'université de Parme. Mais l'amour du théâtre et de la musique l'emporta en lui, et il abandonna la médecine pour se livrer sans réserve à son goût pour le chant. S'étant rendu à Milan, il se plaça sous la direction d'un excellent professeur, Giacomo Panizza, et au bout de peu de temps il était en état de faire ses débuts sur le théâtre de Crémone, où il se vit très-favorablement accueilli.

Ce fut alors que commença pour M. Naudin une brillante carrière, dans laquelle il ne devait rencontrer que des succès. Malgré une physionomie dure et sombre, malgré sa froideur

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

automatique et son insuffisance complète comme comédien, et quoique sa voix sortit de la gorge un peu plus qu'il n'eût fallu, cette voix était si puissante à la fois et si charmante, si solide et pourtant si veloutée, et l'artiste s'en servait avec tant de goût, qu'on passait sur ses défauts pour ne voir que ses qualités. Après avoir fait ses premières armes en Italie, s'être produit à Gênes, Turin, Florence, Rome, Venise, Milan, Bologne et dans plusieurs autres villes, M. Naudin se fit entendre sur les plus grands théâtres de l'Europe, où il ne fut pas moins apprécié. Vienne, Londres, Saint-Pétersbourg, Moscou, Paris, Lisbonne, Madrid, Barcelone, Berlin, le Caire même, l'applaudirent tour à tour, et chaque année augmentait la renommée du chanteur.

C'est en 1862 que M. Naudin vint débuter au Théâtre-Italien de Paris, où il joua successivement *Lucia di Lamermoor*, *Rigoletto*, *Lucrezia Borgia*, *Così fan tutte* de Mozart, et quelques autres ouvrages. L'effet qu'il produisit fut grand non-seulement sur le public, mais aussi parmi les artistes, et lorsque après la mort de Meyerbeer, on ouvrit le testament du grand homme, on vit qu'une clause de ce testament, en accordant au théâtre de l'Opéra l'autorisation de représenter son dernier ouvrage, *l'Africaine*, mettait pour condition expresse que M. Naudin serait engagé pour chanter le rôle de Vasco de Gama. L'administration de notre première scène lyrique s'empressa d'acquiescer à cette condition, engagea M. Naudin au prix énorme de 110,000 francs par an, et le chanteur fit son apparition à l'Opéra dans *l'Africaine*. Il y produisit une impression profonde en dépit de ses défauts de comédien, beaucoup plus sensibles sur une scène française que sur un théâtre italien, et de son accent très-prononcé, dont il n'avait pu se défaire. Néanmoins, comme en raison de ces défauts, M. Naudin se trouvait dans l'impossibilité d'aborder les rôles du répertoire courant, il quitta l'Opéra après un séjour de deux années, c'est-à-dire lorsque le succès de nouveauté de *l'Africaine* eut été épuisé. Depuis lors, il a repris la carrière italienne.

* **NAUE** (Jean-Frédéric), savant musicien allemand, est mort à Halle le 19 mai 1858.

NAUMANN (Emile), compositeur allemand, fils d'un médecin renommé qui fut professeur à la faculté de médecine de Bonn et à qui l'on doit d'importants ouvrages scientifiques, est né à Berlin le 8 septembre 1827. Ayant révélé un goût précoce pour la musique, il commença de bonne heure l'étude de son art et devint plus tard l'élève de Mendelssohn. Il n'avait que 21 ans lorsqu'il fit ses débuts de compositeur en faisant exécuter à Dresde, en 1848, un oratorio intitulé *le Christ messager de paix* (Christus der Friedensbote), qu'il fit entendre à Berlin l'année suivante. Ayant présenté à l'illustre Alexandre de Humboldt un mémoire qui avait trait à une réforme générale de la musique religieuse, mémoire que ce grand homme voulut bien se charger de lire au roi de Prusse, M. Naumann s'en vit récompenser par l'offre de l'emploi de directeur du chœur à la cathédrale de Berlin, qu'il accepta. Peu de temps après, un autre mémoire, relatif à l'âge des psaumes, lui fit accorder le titre de docteur en philosophie.

M. Émile Naumann a publié un assez grand nombre d'œuvres de musique religieuse, parmi lesquelles on cite surtout une messe solennelle qui a été exécutée à Dresde et à Berlin en 1852. Parmi ses autres compositions, il faut signaler une grande cantate dédiée au roi de Prusse, écrite en l'honneur des succès des armes prussiennes pendant la campagne de 1866 contre l'Autriche. On cite comme étant de lui une « pièce à ariettes, » *la Sorcière du Moulin*, qui a été représentée à Berlin, sur le théâtre Friedrich-Wilhelmstadt, au mois de janvier 1862. M. Emile Naumann, qui habite Dresde, est l'un des collaborateurs de la *Nouvelle Gazette musicale de Berlin*.

NAUMANN (Ernest-Charles), organiste, pianiste et compositeur, est né à Fribourg, en Saxe, le 15 août 1832. Après avoir été d'abord élève de Moritz Hauptmann, il termina son éducation musicale à Dessau, sous la direction de J. Schmidt. Devenu en 1858 directeur d'une société musicale de Leipzig, il accepta, deux ans après, de remplir les fonctions d'organiste et de directeur des concerts à Iéna, où je crois qu'il se trouve encore aujourd'hui. M. Naumann a fait exécuter un certain nombre de compositions importantes, entre autres une symphonie et une sérénade pour orchestre.

***NAUMBOURG** (S.....), compositeur, ministre officiant du temple consistorial de Paris, a publié une quatrième partie des *Chants religieux des Israélites*, dont la *Biographie universelle des Musiciens* n'avait pu faire connaître que les trois premières. Depuis lors, M. Naumbourg a attaché son nom à une autre publication digne du plus vif intérêt ; je veux parler d'un choix de cantiques et de madrigaux de Salomon Rossi, habile musicien israélite italien qui vécut dans la seconde moitié du seizième siècle et dans la première moitié du dix-septième. Ce recueil contient 30 cantiques de cet artiste à 3, 4, 5, 6, 7 et 8 voix, et 22 madrigaux à 5 voix, tous transcrits en notation moderne ; il porte

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

pour titre : *Cantiques de Salomon Rossi, hebreo* (Paris, Naumbourg, 1877, petit in-4°). On trouvera au mot Rossi (Salomon) tous les renseignements relatifs à cette excellente publication.

NAVA (Antonio-Maria), compositeur, guitariste et professeur de chant italien, naquit dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Il était fixé à Milan, où il s'était fait une réputation comme virtuose sur la guitare. On lui doit une *Méthode complète de guitare française*, de nombreuses fantaisies pour cet instrument, écrites pour la plupart sur des motifs d'opéras, des duos pour flûte et guitare, quelques morceaux pour violon, flûte et guitare, et enfin une assez grande quantité de mélodies vocales, entre autres trois recueils de chacun 6 ariettes, op. 39, 56 et 59. Nava mourut en 1826.

NAVA (Gaetano), fils du précédent, professeur de chant au Conservatoire de Milan, naquit en cette ville le 16 mai 1802. Il apprit de son père les premiers éléments de la musique, travailla le piano avec divers professeurs, et enfin, en 1817, fut admis au Conservatoire de Milan, où il étudia le chant, l'harmonie et la composition sous la direction d'Orlandi, de Ray, de Piantanida et de Federici. Sorti de cet établissement en 1824, au terme de ses études, il se livra à l'enseignement, et sut se faire comme professeur une situation honorable et indépendante. En 1838 il fut appelé à diriger une classe de chant pour les femmes dans l'excellente école dont il avait été l'élève, et en 1860 il échangeait cette classe contre une classe d'harmonie pour les femmes. Peu d'années après, il prenait sa retraite. Il mourut à Milan le 31 mars 1875, âgé de près de soixante-treize ans.

Gaetano Nava a publié de nombreux recueils de vocalises pour diverses voix (op. 10, 11, 12, 36), et de solféges à une ou plusieurs voix (op. 4, 6, 7, 14, 15, 17, 18, 23, 24, 25 et 28). On lui doit aussi quelques mélodies religieuses et d'assez nombreuses romances.

Un artiste du même nom et sans doute de la même famille que les précédents, *Davide Nava*, s'est fait connaître par la publication de quelques compositions légères pour le piano et pour le chant.

NAVARRO (Juan), compositeur espagnol, naquit à Séville en 1545, et fut maître de chapelle de la cathédrale de Salamanque. Il écrivit pour le service de cette église un nombre considérable de motets, hymnes, psaumes, etc., qui sont conservés encore aujourd'hui dans diverses églises d'Espagne, et particulièrement à Tolède. Navarro jouit dans son temps d'une renommée considérable, et mourut, dit-on, dans les premières années du dix-septième siècle.

***NAVOIGILLE** (Guillaume **JULIEN**, dit). — Cet artiste a écrit la musique des trois ouvrages suivants, représentés au théâtre de la Cité (connu aussi sous le nom de théâtre du Palais) : 1° *l'Orage, ou Quel Guignon !* opéra-comique en un acte, 1793 ; 2° *les Honneurs funèbres ou le Tombeau des Sans-Culottes*, drame lyrique en un acte, 1793 ; 3° *l'Empire de la Folie ou la Mort et l'Apothéose de Don Quichotte*, pantomime en 3 actes (en société avec Baneux), 1799.

***NEATE** (Charles), pianiste, violoncelliste et compositeur, était né à Londres le 28 mars 1784, et est mort le 30 mars 1877 à Brighton, au moment où il venait d'accomplir sa quatre-vingt-treizième année. Élève de James Wilson (de Bath) pour le piano, et de William Sharpe pour le violoncelle, il devint plus tard l'élève et l'ami de John Field, qui en fit un artiste extrêmement distingué. Neate fut en effet au nombre des pianistes les plus estimés de son temps, et comme professeur il conquit le premier rang. Son école était celle de Cramer, de Field et de Hummel ; son style, auquel on pouvait reprocher peut-être une certaine froideur, était classique et très-raffiné, et son toucher distingué et délicat. Il se fit entendre fréquemment dans les concerts, et toujours avec succès. Il était aussi fort habile comme violoncelliste. En tant que compositeur, sa valeur était toute relative.

En 1816, Neate s'était rendu à Vienne, uniquement dans le but d'y faire la connaissance de Beethoven, et pendant les huit mois qu'il passa en cette ville il se lia avec le grand homme d'une amitié solide, dont on retrouve les traces dans la correspondance de ce dernier. De retour en Angleterre en 1818, il se fit à Londres une place très-distinguée comme virtuose et comme professeur, et sa maison devint le centre et le rendez-vous de tous les grands artistes qui visitaient la capitale du Royaume-Uni. L'un des premiers il fit connaître au public anglais les œuvres de Beethoven.

Neate fut le dernier survivant des trente membres fondateurs de l'ancienne Société philharmonique de Londres, qui fut créée en 1813, et dont il dirigea les concerts à partir de 1831. Vers l'âge de 65 ou 70 ans, il se retira de la carrière militante, et vécut dans le repos. C'était, en somme, un artiste fort intéressant, et qui justifia en tous points la notoriété qui s'est attachée à son nom.

NEBRA (José), organiste remarquable et compositeur espagnol, né dans la première moitié du dix-huitième siècle, fut organiste de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

la chapelle royale de Madrid, et se fit remarquer par la composition de diverses œuvres de musique religieuse écrites par lui pour le service de cette chapelle. On cite surtout, comme l'une des plus accomplies parmi ces œuvres, la messe de *Requiem* qu'il écrivit pour les funérailles de la reine Barbara et qui valut à son auteur une grande renommée pour la pureté avec laquelle elle était conçue et le sentiment douloureux qui y dominait. On connaît aussi de lui un « drame harmonique » intitulé *No todo indicio es verdad*, qui fut représenté sur le théâtre de la Cruz, à Madrid, en 1744. On ignore la date de la mort comme de la naissance de cet artiste.

José Nebra eut un neveu, *Manuel Blasco Nebra*, qui fut aussi un musicien distingué et qui remplit les fonctions d'organiste à la cathédrale de Séville. Celui-ci mourut le 12 septembre 1784, à l'âge de 34 ans.

* **NEEB** (Henri), compositeur, est mort à Francfort-sur-le-Mein le 18 janvier 1878.

NEGRINI (Carlo **VILLA**, dit), ténor qui a joui d'une grande renommée en Italie, était né à Plaisance vers 1825 et commença sa carrière d'une façon bien humble, car il chanta tout d'abord dans les chœurs. On s'aperçut bientôt qu'il était doué d'une voix superbe, puissante et bien timbrée, et, confié aux soins d'un professeur habile, il fut mis en état de débuter au théâtre de la Scala, de Milan, le 7 octobre 1847, dans un opéra de Verdi, *i Due Foscari*. Il parcourut ensuite toute l'Italie, partout se faisant applaudir, et obtenant des succès qu'il ne devait pas moins à son talent de comédien qu'à ses grandes qualités de chanteur dramatique et passionné. Negrini venait d'être engagé par la direction du Théâtre-Italien de Paris, et il s'apprêtait à partir pour la France lorsqu'il fut atteint, à Naples, d'une maladie qui le conduisit promptement au tombeau. Il mourut en cette ville au mois de mars 1865, âgé d'environ quarante ans.

* **NEITHARDT** (Henri-Auguste), compositeur et directeur du *Domchor*, de Berlin, est mort en cette ville le 18 avril 1861.

NENCINI (Andrea), compositeur, professeur et remarquable contre-pointiste, naquit à Sienne le 27 novembre 1788. Après avoir commencé l'étude de la musique dans sa ville natale, il fut, dès l'âge de dix ans, envoyé par sa famille au lycée musical de Bologne, où il étudia le contre-point avec le P. Mattei et où il fut le condisciple de Rossini; ce fut ce dernier qui, dans un des concerts donnés par les élèves de l'école, chanta un air de soprano qui était la première composition de Nencini. A vingt ans, et après examen, Nencini reçoit de l'Académie des philharmoniques le diplôme de maître de chapelle. Il reste alors quelques années encore à Bologne, devient chef d'orchestre au théâtre, puis accepte l'emploi de maître de chapelle à Urbino, où il demeure neuf ans, et se rend ensuite à Ravenne, pour y remplir les fonctions de professeur de contre-point et de chant à l'Académie philharmonique. Au bout deux années il va à Florence, où il se fixe définitivement; il s'y produit d'abord comme *maestro al cembalo* au théâtre de la Pergola, est nommé ensuite un des six maîtres du collége des musiciens placé sous l'invocation de sainte Cécile dans l'église des SS. Michel et Caïetan, compose à ce titre une grand'messe et un *Requiem* pour les fêtes annuelles de cette association, et enfin obtient la chaire de professeur de contre-point et de composition aux écoles de musique annexées à l'Académie des Beaux-Arts, emploi qu'il conserve jusqu'à sa mort, arrivée le 10 mars 1852.

Nencini a écrit un peu pour le théâtre et beaucoup pour l'église; mais, très-habile professeur, il ne s'élevait pas, dit-on, comme compositeur, au-dessus de l'ordinaire. — Il a laissé une fille qui est aujourd'hui la femme de M. Medoro Savini, romancier et membre de la chambre des députés italienne (1).

NERCIAT (Le chevalier André-Robert **ANDRÉA DE**), amateur de musique, fils d'un avocat au parlement de Bourgogne, naquit à Dijon en 1739 et mourut à Naples en 1800. Ce personnage, fort instruit, qui fut d'abord officier de gendarmerie, puis chargé de missions diplomatiques, et qui émigra à Naples à l'époque de la Révolution, s'est fait connaître par la publication de plusieurs romans licencieux, dont un surtout, intitulé *le Diable au corps*, est, dit-on, d'une obscénité infâme. De Nerciat était aussi musicien, et a publié quelques compositions, parmi lesquelles *la Surprise de l'Amour*, ariette avec accompagnement de deux violons, alto et basse; *les Invalides de l'Amour*, morceau du même genre, et plusieurs quatuors. Pendant son émigration à Naples, de Nerciat devint l'un des conseillers intimes de la reine Caroline; lorsque les troupes de la République française s'emparèrent de cette ville, il fut arrêté et enfermé au château Saint-Ange. Sa détention dura jusqu'en

(1) Les renseignements contenus dans cette notice, et qui m'ont été communiqués en Italie, sont complétés par le fait suivant. Nencini avait épousé une cantatrice dramatique, Mme *Giuditta Nencini*, qui, en 1836, était attachée au théâtre San Giacomo, de Corfou; il écrivit à son intention, et pour son bénéfice, les paroles et la musique d'une *farsetta a due voci per musica*, intitulée *l'Errore fortunato*, qui fut représentée sur ce théâtre le 7 mars 1836.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

1800, et il mourut dans le cours de la même année.

NERI (Nereo), prêtre et musicien italien, né à Pistoia dans la première moitié du dix-huitième siècle, devint maître de chapelle de la cathédrale de cette ville et se fit connaître avantageusement comme compositeur de musique religieuse. Outre un assez grand nombre d'hymnes et de messes, on lui doit un oratorio : *la Conversione di S. Agostino*, exécuté en 1743 dans l'église S. Bartolomeo, et une cantate : *la Nascita di Ciro*, qu'il fit entendre au collége épiscopal, dans une séance publique donnée en 1764 pour fêter l'avénement du grand-duc Pierre-Léopold de Toscane. Cet artiste mourut subitement le 24 juin 1770.

***NERI-BONDI** (Michele), pianiste et compositeur italien. — Cet artiste doit être né avant 1769, car, ce qui paraît peu probable, il n'aurait eu que seize ans lorsque, en 1785, il fit représenter à Florence un opéra intitulé *i Matrimonj in cantina*, et à Arezzo un autre opéra qui portait pour titre *Ogni disuguaglianza amore agguaglia*. En 1794, Neri-Bondi a encore donné à Florence *la Cameriera raggiratrice*. M. le docteur Basevi, qui me communique ces renseignements, possède en manuscrit un *Benedicat* à 4 voix avec orchestre de ce compositeur.

NERICI (L'abbé Luigi), prêtre et musicien italien contemporain, est l'auteur d'un manuel de plain-chant publié sous le titre de *Scuola di canto fermo*, et dont il a été fait une seconde édition en 1876. La première partie de ce traité contient les règles nécessaires pour le plain-chant, et la seconde renferme les chants des messes et de l'office divin qui ne se trouvent pas dans les manuels choraux.

NERUDA (Joseph), maître d'école qui exerçait encore sa profession à Vodolka (Bohême), en 1866, est mentionné ici au sujet d'un rhythme de danse devenu fameux, qui fut imaginé par une servante bohême nommée Anne Slezak, et auquel cette fille donna le nom de *polka*. Neruda écrivit la musique de cet air, et le multiplia partout en Bohême. C'est de là qu'il fut importé à Vienne en 1839, à Paris en 1840, et qu'il obtint le succès que l'on sait.

J. B.

NERUDA (Wilhelmine **NERUDA**, épouse **NORMANN**, connue sous le nom de Mme **NORMANN-**), violoniste extrêmement remarquable, est née à Brünn, en Moravie, au mois de mars 1839. Véritable enfant prodige, elle avait à peine accompli sa quatrième année lorsqu'elle commença l'étude du violon sous la direction de son père, qui remplissait les fonctions d'organiste à la cathédrale de Brunn (1). Elle était douée de telles dispositions et ses progrès furent si remarquables, que, lorsqu'elle eut atteint sa sixième année, elle fut envoyée à Vienne pour y travailler sous un maître habile, Léopold Jansa, et qu'au bout d'une année elle se produisait en public avec succès. Au reste, toute la famille Neruda était particulièrement douée au point de vue musical, car en 1847 la petite Wilhelmine, en compagnie d'une sœur aînée (Marie), qui tenait le piano, et d'un jeune frère (François), qui jouait du violoncelle, entreprenait son premier voyage artistique en Allemagne, en Belgique et dans les Pays-Bas. Deux ans après, ce trio mignon se rendait en Angleterre, puis partait pour la Russie, où la mort venait l'éprouver cruellement ; en 1850, en effet, le jeune violoncelliste mourait à Saint-Pétersbourg. Toutefois, celui-ci fut bientôt remplacé par un autre frère, et bientôt même le trio se transforma en quatuor par l'adjonction d'une petite sœur qui vint remplir la partie de second violon. Depuis lors, et pendant environ dix années, c'est-à-dire jusqu'en 1861, la famille Neruda se rendait chaque année en Russie, et chaque fois s'y voyait accueillie avec des transports d'enthousiasme. C'est, je crois, en 1862 que Mlle Wilhelmine Neruda visita pour la première fois la Suède, en compagnie de sa sœur cadette, Mlle Maria Neruda, et que toutes deux arrivèrent à Stockholm après avoir donné une série de concerts à Copenhague et s'être fait entendre au Gewandhaus de Leipzig. Leur succès, qui avait été grand dans ces deux dernières villes, ne le fut pas moins à Stockholm, où le roi de Suède, après lui avoir accordé la médaille d'or pour l'art et les sciences, nomma l'aînée des deux sœurs virtuose de sa chambre. C'est alors que Mlle Wilhelmine Neruda fit la connaissance de M. Louis Normann, maître de la chapelle royale, avec lequel elle se fiança, et qu'elle épousa le 27 janvier 1864.

En 1865, les deux sœurs créent à Stockholm, avec le concours de MM. Dauberd, Lindblad et Sordermann, une société de musique de chambre qui donne des séances très-suivies. En 1867, Mme Normann-Neruda se fait entendre de nouveau au Gewandhaus, et au commencement de l'année suivante elle vient à Paris, où elle se produit à trois reprises, aux Concerts populaires, avec un succès éclatant, en exécutant successivement le concerto de Mendelssohn, le concerto en *mi* de Vieuxtemps et le 8e concerto de Spohr

(1) Joseph Neruda, père de Mme Normann-Neruda, est mort à Brünn le 1er février 1875, à l'âge de 68 ans.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

(*Scènes de chant*). Le public parisien admira dans le jeu de la virtuose une grâce toute féminine et sans afféterie, un archet souple et nerveux, une justesse incomparable, un style exquis et pur, une étonnante sûreté d'exécution, enfin une expression tendre et pleine de poésie. On peut s'étonner qu'après les succès obtenus en cette circonstance par la grande artiste, elle soit restée plus de dix ans sans se produire de nouveau à Paris, où elle ne s'est plus fait entendre qu'une seule fois, en 1878.

Dans le cours de cette même année 1868, Mme Normann-Neruda se fait entendre encore à Copenhague, et l'année suivante on la retrouve à Wiesbaden, à Bruxelles et à Londres. Dans cette dernière ville elle excite de véritables transports d'admiration, surtout en tenant la partie de premier violon dans les quatuors des Concerts populaires du lundi. Bientôt elle entreprend une tournée artistique dans les provinces anglaises, et se fait entendre à Manchester, à Liverpool, et dans la plupart des grandes villes du royaume. De retour à Londres, elle y retrouve ses succès, et depuis lors elle est restée fixée en cette ville, où elle n'a cessé d'appartenir au personnel des Concerts populaires et continue de provoquer l'enthousiasme du public. Cela n'empêche pas Mme Normann-Neruda de faire des voyages fructueux sur le continent. Elle s'est surtout fait applaudir, en 1871, à Amsterdam et à Rotterdam.

***NERVIUS** (Léonard).—M. Edmond Vander Straeten (V. *la Musique aux Pays-Bas*) a retrouvé trois publications extrêmement importantes de ce musicien, toutes trois imprimées à Anvers, par Pierre Phalèse : 1° *Magnificat super octo consuetos tonos, una cum aliquot motettis et litaniis B. Mariæ Virginis octo vocum, cum basso continuo ad organum* (Anvers, 1624, in-4°), recueil contenant, outre le psaume *Magnificat*, qui a fourni matière à huit compositions, chacune dans un ton différent, une série de motets écrits aussi à huit parties réelles ; 2° *Missæ sacræ octonis vocibus, quibus adjecta sunt aliquot Moletta, cum Litaniis B. Mariæ Virginis, cum basso continuo ad organum* (Anvers, 1624, in-4°) ; 3° *Fasciculus cantionum sacrarum quatuor, quinque et sex vocum, additis Litaniis Lauretanis quatuor et sex vocum, cum basso ad organum* (Anvers, 1628, in-4°).

NESSLER (Victor-E....), compositeur et chef d'orchestre, est né à Baer, près Strasbourg, le 28 janvier 1841, a reçu une excellente éducation musicale, et s'est fait remarquer par la publication d'un grand nombre d'œuvres qui dénotent un artiste sérieux et distingué. Depuis plusieurs années fixé en Allemagne, il remplit les fonctions de chef des chœurs au théâtre de Leipzig, où il a fait représenter les ouvrages dramatiques suivants : 1° *le Voyage de noces*, mars 1867 ; 2° *Veilleur de nuit et Étudiant*, un acte, 1868 ; 3° *le Jour de la Saint-Alexandre*, opérette, 1869 ; 4° *Irmingard*, grand opéra en 5 actes, 19 avril 1876 ; 5° *Dornrœschens Brautfahrt*, opéra ; 6° *le Ratier de Hameln*, opéra en 5 actes, mars 1879. Précédemment, au mois de mars 1864, il avait donné sur le théâtre de Strasbourg un opéra-comique en 2 actes, intitulé *Fleurette*. M. Nessler a écrit des cantates, des chœurs, de nombreux recueils de *lieder* à une ou plusieurs voix, des compositions vocales avec accompagnement d'orchestre, et ses productions en ce genre ne s'élèvent guère aujourd'hui à moins d'une centaine. Je signalerai les suivantes : *der Blumen Rache* (la Légende des fleurs), pour chœur, ténor solo et orchestre, op. 31 ; *Sængers Frühlingsgruss* (Salut printanier du chanteur), double chœur pour voix d'hommes, op. 95 ; *Von der Wiege bis zum Grabe* (depuis le berceau jusqu'à la tombe), cycle de chants à 4 voix d'hommes et solo, avec accompagnement de piano, op. 8 ; 4 *lieder* à 4 voix, op. 83 ; *die Drei Schneider* (les Trois Tailleurs), chant à 4 voix et basse solo, op. 84 ; *der Frater Kellermeister* (le Frère sommelier), mélodie pour basse, avec piano, op. 91.

NESWADBA (Joseph), compositeur et chef d'orchestre, naquit le 19 janvier 1824 à Vysker, en Bohême. Il reçut une bonne éducation musicale, et en 1857 il était nommé chef d'orchestre du théâtre de Prague, comme successeur de François Skraup. Plus tard il quitta Prague pour se rendre à Berlin, où pendant une saison il dirigea l'orchestre d'une compagnie italienne, et ensuite il alla à Hambourg. En 1864 il fut engagé à Darmstadt pour y remplacer le fameux chef d'orchestre Schindelmeisser, et il obtint les plus grands succès en cette ville, où il resta jusqu'à sa mort, arrivée le 20 mai 1876.

Neswadba s'est fait un nom honorable comme compositeur. Il a écrit des *lieder* fort distingués, et l'un d'eux, intitulé *Belulinka*, est devenu très-populaire. Ses compositions pour l'orchestre sont aussi fort estimées, et les partitions qu'il a écrites pour plusieurs ballets représentés à Darmstadt, ont obtenu un très-vif succès. Le nombre des œuvres publiées de Neswadba s'élève à trente-cinq. J. B.

***NETZER** (Joseph), compositeur, né le 18 mars 1808 à Zams, dans le Tyrol, est mort à Gratz le 28 mai 1864. Son opéra en 3 actes intitulé *Mara* fut représenté à Vienne le 16 mars

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

1842, et celui qui avait pour titre *la Noce extraordinaire*, aussi en 3 actes, fut donné dans la même ville le 6 mai 1846. Quant à *la Reine de Castille*, j'ai des raisons de croire qu'il est resté inédit et n'a jamais été offert au public.

* **NEUKOMM** (Sigismond), compositeur allemand, naquit à Salzbourg non le 10 avril, mais le 10 juillet 1778. On a publié à son sujet l'écrit suivant : *Esquisses biographiques de Sigismond Neukomm, écrites par lui-même*, Paris, Mourgues, 1859, in-8° de 30 p.

NEUKOMM (Edmond), écrivain musical, né à Rouen le 2 novembre 1840, est neveu du célèbre organiste et compositeur Sigismond Neukomm, qui fut l'ami de Joseph et de Michel Haydn. Son père, lui-même musicien distingué, était élève de ce dernier. M. Edmond Neukomm est depuis plusieurs années l'un des collaborateurs actifs de *l'Art musical*, de la *Chronique musicale*, et surtout de la *Revue et Gazette musicale*, dans laquelle sa connaissance approfondie de la langue allemande lui a permis de donner de solides travaux sur plusieurs grands musiciens d'outre-Rhin, entre autres Weber, Moscheles et Mendelssohn. Il a publié une *Histoire du Freischütz* (Paris, Faure, 1867, in-12 de 69 p.), tirée de la Biographie de Charles-Marie de Weber écrite par le fils de ce grand homme, le baron Max-Marie de Weber, et un historique des fêtes célébrées à Rouen pour l'anniversaire séculaire de la naissance de Boieldieu : *Trois jours à Rouen, souvenirs du centenaire de Boieldieu*, 13, 14 *et* 15 *juin* 1875 (Paris, Pont, 1875, in-12 de 68 p.). On lui doit encore une autre publication, faite de concert avec M. Lacome (*Voyez* ce nom) : *la Saison musicale*, par une réunion d'écrivains spéciaux, 1re année (Paris, Faure, 1867, in-12); celle-ci est une sorte d'annuaire, dirigé par ces deux écrivains, avec le concours de MM. J. Weber, H. Vallier, Arthur Pougin, Alexis Azevedo, Léon Escudier, Vaudin, Er. Thoinan, Malliot, Langhaus, A. de Gasperini et M. de Thémines (1).

NEUMANS (Alphonse), professeur et virtuose remarquable sur le basson, est né à Anvers (Belgique) le 23 août 1829. Il montra de bonne heure un goût décidé pour la musique, s'adonna à l'étude du basson et fut admis au Conservatoire de Bruxelles, où il obtint, à peine âgé de quatorze ans, le premier prix pour cet instrument. Il en avait dix-huit lorsqu'il fut nommé professeur de la classe dont il avait été l'élève, et qui devint, sous sa direction, l'une des meilleures et des plus brillantes du Conservatoire. Depuis lors, M. Neumans a formé, dans cet établissement, un grand nombre d'excellents élèves. M. Neumans est chevalier de l'ordre de Léopold.

NEUSTEDT (Charles), pianiste, compositeur et professeur, est né, je crois, à Saumur, vers 1838. Établi depuis longues années à Paris, cet artiste, dont les leçons sont très-recherchées, s'y est livré avec ardeur à l'enseignement, en même temps qu'il se faisait connaître par la publication d'un grand nombre de morceaux de piano écrits avec délicatesse par une main légère et exercée. Ses transcriptions et fantaisies sur des airs d'opéras sont faites avec goût, et parmi ses compositions originales il en est, comme ses *Feuillets d'album*, qui sont empreintes d'une grâce aimable et réelle. Parmi les productions nombreuses de M. Neustedt, on peut surtout signaler les suivantes : 20 Études progressives et chantantes, op. 31; *Carnaval hongrois*, op. 112; *Prière du soir*, op. 113; *Feuillets d'album* (12 morceaux); *Promenade militaire*, marche caractéristique, op. 115; *Bluettes musicales*, 6 morceaux de concours; *Confidence*, 3e rêverie, op. 34; Menuet sentimental; Gavotte de Marie-Antoinette; chefs-d'œuvre dramatiques et lyriques des grands maîtres; etc., etc.

NEY (Jenny), chanteuse allemande très-renommée (que l'on dit proche parente du maréchal Ney), est née à Gratz le 21 décembre 1826. Elle reçut ses premières leçons de sa mère, qui était elle-même une cantatrice distinguée, et se perfectionna ensuite sous la direction de plusieurs maîtres italiens. Mlle Ney se produisit d'abord sur divers petits théâtres d'Autriche, et plus tard obtint un engagement pour le théâtre de Kærnthnerthor, de Vienne. Mais son grand talent n'étant pas apprécié sur cette scène comme il le méritait, Mlle Ney quitta Vienne en 1853, après la mort de sa mère, et alla tenir son emploi au théâtre de la cour, à Dresde, où elle resta jusqu'à l'année 1867. A cette époque, comme elle venait d'épouser un acteur estimé, M. Burde, Mme Burde-Ney quitta la carrière dramatique et se retira de la scène avec le titre de cantatrice de la cour de Saxe. Les meilleurs rôles de cette artiste fort distinguée étaient ceux de Dinorah (*le Pardon de Ploërmel*), de Norma, de dona Anna (*Don Juan*), d'Armide, d'Iphigénie et de Valentine (*les Huguenots*). Ses plus grands succès furent toujours obtenus par elle dans les grandes œuvres classiques.

J. B.

* **NEYRAT** (L'abbé Alexandre-Stanislas),

(1) En dehors des questions musicales, M. Neukomm a collaboré à divers journaux politiques, entre autres *le Matin* et *le XIXe siècle*, et il a publié un livre très-français : *les Prussiens devant Paris, d'après des documents allemands;* (Paris, s. d. (1873), in-12.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

maître de chapelle de la primatiale de Lyon, a publié les deux ouvrages suivants, qui doivent se joindre à ceux qui ont été mentionnés sous son nom: 1° *Cantiques du petit séminaire de la Primatiale de Lyon* (recueillis, harmonisés ou composés par lui), Lyon, P. Clot, 1867, un volume de 500 p.; 2° *Adoremus*, recueil de motets et cantiques au Saint-Sacrement et au Sacré-Cœur (entièrement de la composition de M. Neyrat), Paris, Bray et Restant.

La maîtrise de Lyon n'a cessé, sous la direction de M. l'abbé Neyrat, d'exécuter les œuvres des maîtres, soit à l'église, soit dans des concerts historiques très-suivis et très-remarqués; entre autres grandes compositions, elle a fait connaître les plus célèbres oratorios classiques; elle est considérée aujourd'hui comme l'une des meilleures maîtrises de France. Membre de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon, M. Neyrat a fait, dans les séances de cette compagnie, plusieurs lectures sur diverses questions musicales; l'un de ces morceaux, inséré dans les *Mémoires* de l'Académie, a été tiré à part sous ce titre : *un Festival musical en Angleterre* (Lyon, Riotor, 1878, in-8° de 15 p.).

NEYTS (Jacques), chanteur dramatique et directeur de théâtre, né à Bruges en 1727, organisa une troupe de comédiens qui jouaient à la fois la comédie, le vaudeville et l'opéra, et pendant longues années donna des représentations en langue flamande à Bruxelles, Anvers, Gand, Bruges, Amsterdam et diverses autres villes des Pays-Bas. Il fit traduire en langue flamande et arranger par son frère, *François Neyts*, la plupart des opéras-comiques français de ce temps, qu'il faisait ainsi représenter : *les Deux Avares*, *le Jaloux corrigé*, *le Déserteur*, *Don Quichotte*, *le Devin du village*, *Rose et Colas*, *Lucile*, *le Soldat magicien*, *Zémire et Azor*, *le Tableau parlant*, etc. C'est à une représentation du *Déserteur*, donnée par lui au théâtre d'Amsterdam, le 11 mai 1772, que le feu prit à ce théâtre, qui devint la proie des flammes. On assure que le véritable nom de Neyts était *Cary*. Cet artiste mourut à Boulogne-sur-Mer le 8 juillet 1794. Il avait épousé une chanteuse, Mlle *Isabelle Stasinou*,, douée d'une fort jolie voix, et qui brillait au premier rang dans la troupe qu'il dirigeait. Celle-ci était née à Bruges vers 1730.

NIBELLE (Adolphe-André), compositeur français, né à Gien (Loiret) le 9 octobre 1825, se livra de bonne heure à l'étude du violon et du piano, puis fut admis au Conservatoire de Paris (janvier 1844), dans la classe d'harmonie d'Hippolyte Colet. Tout en suivant les cours de cet établissement, il fréquentait ceux de la Faculté de droit, devenait licencié en droit et se faisait recevoir avocat au barreau de Paris. Après avoir obtenu un second accessit d'harmonie en 1847, le second prix en 1848, et le premier en 1850, M. Nibelle entra dans la classe de composition d'Halévy; mais il n'y resta que peu de temps, et après avoir quitté le Conservatoire, il commença à se livrer assez activement à la composition. Il publia d'abord quelques mélodies vocales : *Rêves d'enfant*, *Dieu ou Roi*, etc., puis écrivit une grande cantate symphonique en 3 parties avec *soli* et chœurs, *Jeanne d'Arc*, qui fut exécutée à Orléans, par 500 exécutants, pour l'inauguration en cette ville de la belle statue de la Pucelle due au ciseau de Foyatier. Il publia ensuite sous ce titre : *les Heures musicales*, une série de 24 mélodies vocales (Paris, Girod), et un autre recueil de 12 morceaux intitulé *Chants des aïeux*, légendes et ballades de l'ancienne France (id., id.).

Mais, comme tant d'autres, M. Nibelle songeait au théâtre. Il fit représenter aux Folies-Nouvelles, le 22 janvier 1858, une gentille opérette en un acte, *le Loup-garou*, dont la musique était fine et distinguée, et le 18 décembre de la même année un ouvrage du même genre, *les Filles du lac*, dont la forme, plus ambitieuse, convenait moins à une scène aussi mignonne. Depuis lors, il a produit les ouvrages suivants, qui généralement ont été bien accueillis : *l'Arche-Marion*, un acte, Bouffes-Parisiens, 30 septembre 1868; *la Fontaine de Berny*, un acte, Opéra-Comique, 30 mai 1869; *le 15 Août* 1869, cantate, Opéra, 15 août 1869; *les quatre cents Femmes d'Ali-Baba*, 2 actes, Folies-Marigny, mars 1872; *l'Alibi*, 3 actes, Athénée, 11 octobre 1872.

M. Nibelle, qui a écrit aussi quelques morceaux de musique pour deux drames représentés à l'Ambigu en 1876 : *Spartacus* et *Jean Sobieski*, ainsi que pour *Casina*, comédie jouée en 1878 dans une des matinées littéraires de la Gaîté, a en portefeuille un grand opéra en un acte intitulé *l'Age d'or* et un opéra-comique en un acte qui a pour titre *Joli Grec à l'œil noir*. On lui doit encore diverses mélodies vocales : *Tout est fauché*, *les Lauriers*, *la Folie de Fréhel*, *la Chanson de l'hirondelle*, etc. M. Nibelle est décoré des ordres de Charles III (Espagne), du Medjidié (Turquie) et du Sauveur (Grèce).

* **NICCOLINI** (Louis), compositeur italien, mourut à Livourne en 1829. On cite parmi ses œuvres une cantate pour voix de soprano avec accompagnement de quatuor d'instruments à

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

cordes, la musique de deux ballets représentés au théâtre San Carlo, de Naples, et un grand nombre de compositions religieuses : Messes, *Dixit*, Litanies, etc., écrites pour la cathédrale de Livourne, dont il était le maître de chapelle.

* **NICCOLINI**, ou plutôt **NICOLINI** (Joseph), compositeur italien. Aux œuvres dramatiques de cet artiste, il faut ajouter *le Nozze inaspettate*, opéra représenté en 1805 à Naples, sur le théâtre Nuovo. Nicolini est mort à Plaisance, le 18 décembre 1842.

NICELLI (Daniele), compositeur italien qui vivait dans la première moitié de ce siècle, a écrit la musique d'un drame lyrique intitulé *il Proscritto di Messina*, qu'il a fait représenter en 1829 sur le théâtre Carlo-Felice, de Gênes. On connaît aussi de lui un opéra bouffe joué sous le titre de *l'Aio nell' imbarazzo*. Je n'ai aucun autre renseignement sur cet artiste.

* **NICODAMI** (François **NICODIM**, dit). La veuve de cet artiste, mariée alors en secondes noces, publia en 1843 une notice biographique sur son premier mari : *Biographie de M. Nicodami* (*Nicodim*), maître de piano et professeur de musique au Conservatoire de Paris (Paris, impr. Malteste, 1843, in-8° de 32 p., avec autographe musical et vue du tombeau de Nicodami). Cet opuscule nous apprend que Nicodami naquit en 1758 à Willimor, en Bohême, qu'il reçut son instruction musicale d'un de ses oncles, qu'il se rendit jeune à Vienne, où il devint le copiste préféré et l'ami de Mozart, puis qu'il vint s'établir en France un peu avant l'époque où éclata la Révolution. Nicodami, qui paraît avoir été un bon professeur de piano, ne fit autre chose à partir de ce jour et jusqu'à sa mort, qui arriva non en 1844, comme il a été dit par erreur, mais le 13 août 1829, à l'âge de 71 ans environ.

La veuve de cet artiste, devenue Mme Ravinet, morte en 1864, a légué au Conservatoire de musique, en même temps que le buste en marbre de son premier mari, placé aujourd'hui dans la bibliothèque de cet établissement, une somme de dix mille francs, « une fois donnée, » sans aucune condition. Après s'être fait mettre en possession de ce legs (le décret impérial autorisant l'acceptation est du 9 janvier 1867), l'administration du Conservatoire résolut de consacrer cette somme à créer un prix de 500 francs qui servirait à récompenser, chaque année, un ou deux élèves qui se seraient particulièrement distingués. Ce prix est décerné sous le nom de *Prix Nicodami*. — On trouve à la bibliothèque du Conservatoire un volume de Mémoires manuscrits de Mme Nicodami, renfermant des révélations fort curieuses sur un certain nombre d'artistes qu'elle avait connus dans sa jeunesse. Ce volume fut acheté il y a quelques années chez un bouquiniste, par un employé supérieur de l'administration du Conservatoire, et donné par lui à la bibliothèque de l'établissement.

* **NICOLA** (Charles), violoniste et musicien de chambre à l'ancienne cour de Hanovre, est mort à Hanovre le 8 mai 1875.

NICOLAÏ (Charles), père du compositeur Othon Nicolaï, était lui-même un musicien instruit et l'un des meilleurs maîtres de chapelle de Berlin. Il mourut en cette ville le 2 avril 1857, et le jour même de ses funérailles on donnait au Théâtre royal une représentation des *Joyeuses Commères de Windsor*, l'un des meilleurs ouvrages de son fils.

* **NICOLAÏ** (Othon). — C'est le 9 juin 1810 que ce compositeur naquit à Kœnigsberg. Hermann Mendel (*Voy.* ce nom) a publié sur lui une notice : *Otto Nicolaï* (Berlin, Heimann), dont une traduction anglaise a été faite dans le *Musical World*, de Londres.

NICOLAÏ (Willem-Frédérik-Gérard), organiste, pianiste et compositeur de beaucoup de talent, naquit à Leyde (Pays-Bas), le 20 novembre 1829. Dès sa plus tendre enfance il devint orphelin, et reçut son éducation à l'hospice des Orphelins. Là, on remarqua chez lui de si grandes dispositions pour la musique, qu'on lui permit de suivre les cours de l'École de musique de Leyde, où il remporta plusieurs prix ; ses progrès furent même si rapides et si considérables, que ses protecteurs s'occupèrent bientôt de trouver les moyens pécuniaires nécessaires pour l'envoyer à Leipzig, et le mettre à même de terminer son éducation musicale au Conservatoire de cette ville. On organisa plusieurs concerts à cet effet, et en 1849 M. Nicolaï partit pour Leipzig, où il passa trois années, suivant les cours d'orgue, d'harmonie et de contre-point au Conservatoire. Il se rendit ensuite à Dresde, y reçut quelques conseils de Johann Schneider, et en 1852 quittait l'Allemagne pour revenir dans sa patrie.

En 1853, M. Nicolaï était nommé professeur d'orgue et de piano à l'École royale de musique de la Haye, en même temps qu'organiste de l'église française de cette ville, et en 1865, à la mort de J. H. Lubeck, il était appelé à lui succéder dans les fonctions de directeur de cet établissement, fonctions qu'il occupe encore aujourd'hui. A la même époque, il devenait chef d'orchestre de la Société philharmonique *de Toekomst* (Association des artistes musi-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ciens), de la Haye, et c'est aussi lui qui dirigea pendant quelque temps les concerts de la Société pour l'encouragement de l'art musical.

M. Nicolaï est un compositeur de talent, et ses *lieder* surtout jouissent, aussi bien en Allemagne que dans les Pays-Bas, d'une grande et légitime popularité; il en a publié plusieurs recueils, ainsi que des duos pour soprano et contralto. On lui doit aussi plusieurs grands ouvrages: *Boniface*, oratorio pour *soli*, chœurs et orchestre; plusieurs cantates, parmi lesquelles *Lied von der Glocke* pour *soli*, chœurs et orchestre, et *Hanske van Gelder* (id.), écrite sur un poëme hollandais et l'une de ses meilleures productions; une symphonie, plusieurs ouvertures (inédites), sans oublier une grande sonate pour piano et violoncelle.

M. Nicolaï est un travailleur sérieux, fort aimé et fort estimé de ses confrères, et en même temps un excellent professeur de piano et d'harmonie, à qui l'on doit de nombreux élèves. Depuis quelques années il est devenu le rédacteur en chef de la revue musicale néerlandaise *Cæcilia*. Il termine en ce moment la composition d'une cantate de circonstance pour chœurs et orchestre, qui sera exécutée à Amsterdam pour l'inauguration de la statue de Thorbecke, le grand homme d'État. M. Nicolaï est chevalier de l'ordre de la Couronne de chêne.

ÉD. DE H.

NICOLAO (.....), compositeur français, qui a fait son éducation musicale en Italie, a écrit la musique de *Margellina ou l'Orgueilleuse punie*, ballet qui a été représenté en 1860 sur le Grand-Théâtre de Marseille.

NICOLAS (DIDIER), dit *le Sourd*, très-habile luthier français, naquit à Mirecourt en 1757. Il fit évidemment son apprentissage en cette ville, où il s'établit avec cette enseigne : *A la ville de Crémone*, et où il mourut très-âgé, en 1833. « Les instruments de Nicolas aîné (dit M. Vidal dans son livre : *les Instruments à archet*), quoique d'une facture qui laisse à désirer sous certains rapports, sont cependant loin d'être sans mérite. Le vernis est, en général, rouge-brun, tirant sur le jaune. La coupe des *ff*, très-ouvertes dans le milieu, est particulière. » Nicolas l'aîné obtint à l'Exposition des produits de l'industrie, à Paris, en 1806, une médaille d'argent; le violon qui lui valut cette récompense est aujourd'hui la propriété de son petit-fils. A la place où les luthiers fixent d'ordinaire leur étiquette, il marquait ses instruments avec un fer rouge : *A la ville de Crémone, D. Nicolas aîné.*

NICOLAS (JOSEPH), fils et successeur du précédent, naquit à Mirecourt en 1796, et mourut en 1864. Il fut élève de son père, et, à la mort de celui-ci, prit la suite de ses affaires. Comme lui, il marquait tous ses instruments à l'aide d'un poinçon : *J. Nicolas fils*, après les avoir préalablement signés à la plume. A l'époque de sa mort, sa veuve vendit son fonds de lutherie à un confrère, M. Derazey, et dans la vente fut comprise la propriété des deux marques du père et du fils Nicolas; de telle sorte qu'aujourd'hui on pourrait rencontrer des instruments de facture moderne portant le poinçon de l'un ou de l'autre, et auxquels pourtant tous deux seraient étrangers.

NICOLAS (MICHEL), théologien protestant et écrivain fécond, professeur de philosophie à la Faculté de théologie protestante de Montauban, est né à Nîmes le 22 mai 1810. Parmi ses nombreux et remarquables écrits, presque tous relatifs à des questions historiques ou religieuses, nous ne citerons que le suivant, le seul dans lequel il soit question de musique : *Histoire des artistes peintres, sculpteurs, architectes et musiciens-compositeurs nés dans le département du Gard* (Nîmes, impr. Ballivet, 1859, in-12).

NICOLE (MICHEL), compositeur, habitait Paris dans la seconde moitié du seizième siècle. Il remporta en 1581, au concours du puy de musique d'Évreux, le prix de la harpe d'argent pour le motet : *In voluntate tua.*

* **NICOLO.** — *Voyez* **ISOUARD** (NICOLO).

NICOU-CHORON (STÉPHANE-LOUIS), compositeur et professeur français, né à Paris le 20 avril 1809, fut admis dès l'âge de dix ans à l'école de Choron, qui le prit en affection à cause de son intelligence et de ses dispositions artistiques, devint plus tard professeur dans cette école, et en 1832 y fut nommé inspecteur des études. A la mort de son maître, dont il était devenu le gendre, M. Nicou prit la direction effective de l'école, mais on sait que celle-ci, abandonnée par le gouvernement et laissée à ses seules forces, ne tarda pas à disparaître.

Tout en se livrant à l'enseignement particulier, M. Nicou s'adonna avec ardeur à la composition, et publia ou fit exécuter un grand nombre d'œuvres de musique religieuse. On lui doit, entre autres, plusieurs messes solennelles, avec orchestre; des messes brèves, à une ou plusieurs voix, avec accompagnement d'orgue; de nombreux motets, et des cantiques plus nombreux encore; des oratorios pour Noël, Pâques et la Pentecôte; plusieurs cantates; une marche religieuse à grand orchestre; *les Prestiges de l'Harmonie*, cantate sacrée à 6 voix; etc.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

M. Nicou a donné aussi une méthode de solfége et de chant, un recueil de 12 vocalises pour soprano et ténor, et quelques chœurs. En 1847, au grand concours ouvert par M. de Salvandy pour la composition de chants religieux et historiques, M. Nicou obtint trois médailles d'or et deux de bronze. Dans un concours international ouvert en Belgique, en 1868, par l'éditeur Schott, de Bruxelles, pour la composition d'une messe avec orchestre, cet artiste se vit décerner le troisième prix, et son œuvre fut publiée avec celles des deux compositeurs qui avaient remporté le premier et le second prix.

NIEDERHEITMANN (Frédéric), amateur de musique et collectionneur de violons italiens, a publié en 1877 à Aix-la-Chapelle, où il était fixé, un écrit que l'on dit très-curieux, intitulé *Cremona*, dans lequel il étudiait les anciens luthiers italiens et leurs instruments. Niederheitmann est mort à Aix-la-Chapelle au mois de septembre ou d'octobre 1878.

* **NIEDERMEYER** (Louis). — Des deux filles de cet artiste remarquable, l'une a épousé M. Gustave Lefèvre, qui lui a succédé dans la direction de l'École de musique religieuse fondée par lui; l'autre, M. Eugène Gigout, organiste de l'église Saint-Augustin (*Voy.* ces noms). Les éditeurs MM. Heugel ont publié en 1876 une seconde édition du *Traité théorique et pratique de l'accompagnement du plain-chant* de Niedermeyer et d'Ortigue, pour lequel Fétis semble s'être montré sévère; ce qui paraît certain, c'est que le principe fondamental de cet ouvrage : « Nécessité, dans l'accompagnement du plain-chant, de l'emploi exclusif des notes de l'échelle, » est généralement adopté aujourd'hui. Peu de temps avant sa mort, Niedermeyer avait livré au public un manuel intitulé : *Accompagnement pour orgue des offices de l'Église* (Paris, Gaume, 1861), qui a puissamment contribué à la propagation de ses idées. La maison Richault, qui avait publié une symphonie à grand orchestre de cet artiste, a fait paraître en 1877 la partition de *la Fronde*, son dernier ouvrage dramatique, resté inédit jusqu'alors, et de nouvelles éditions de deux autres de ses opéras, *Stradella* et *la Casa nel Bosco*. Enfin, M. Alfred Niedermeyer a publié sur son père une notice intitulée : *Louis Niedermeyer, son œuvre et son école* (Paris, Repos, s. d., in-8° avec portrait).

NIEDZIELSKI (Joseph), musicien polonais, attaché pendant longues années comme premier violon à l'orchestre du Grand-Théâtre de Varsovie, est mort en cette ville en 1852. On lui doit une *École de violon*, publiée à Varsovie et à Saint-Pétersbourg, ainsi qu'une Méthode de flûte et une Méthode de guitare.

* **NIEMANN** (Albert), chanteur fameux en Allemagne depuis plus de vingt ans, est né à Erxleben, dans le cercle de Magdebourg, en 1831. Après avoir fait d'assez bonnes études musicales, il commença par accepter un modeste emploi de choriste dans une troupe ambulante 1851), puis fut engagé à Darmstadt pour y chanter, outre les chœurs, quelques rôles secondaires, ce qui lui donna l'occasion de faire remarquer les belles qualités de sa voix. En 1852, on le trouve à Halle, où il chante l'emploi des ténors et commence à faire apprécier son intelligence scénique, ce qui le fait appeler à Berlin l'année suivante. Mais ce n'est qu'à partir de 1855 et de ses débuts à Hanovre, que son talent est complétement mis en relief et que sa renommée commence; le roi de Hanovre le prend en affection et le protége d'une façon toute particulière, et le public, séduit par la puissance vocale du chanteur, par son jeu chaleureux et passionné, en fait bientôt son favori et le comble des marques de la bienveillance la plus constante. M. Niemann chante successivement sur le théâtre de Hanovre, avec le plus grand succès, les grands rôles du *Prophète*, de *la Muette*, de *Joseph*, de *Fernand Cortez*, de *Faust*, du *Freischütz*, de *la Juive*, de *Fra Diavolo*, de *Robert le Diable* et d'*Iphigénie en Aulide*. Il brille surtout dans les ouvrages de M. Richard Wagner, *Lohengrin*, *Rienzi*, *Tannhäuser*, si bien que lorsqu'il est question de donner ce dernier à Paris, le compositeur met pour condition l'engagement de M. Niemann pour en chanter le principal rôle.

On sait comment fut accueilli *Tannhäuser* à l'Opéra, en 1861, et que l'ouvrage ne put être joué que trois fois. M. Niemann retourna aussitôt à Hanovre. Tout en continuant de faire partie du personnel du théâtre de cette ville, il s'était fait entendre en 1859 à Cologne, en 1860 à Francfort et à Leipzig; en 1861 il se produisit de nouveau à Cologne, deux ans après à Darmstadt, et en 1864 obtint d'énormes succès à Berlin et à Breslau. Engagé d'une façon définitive au Théâtre royal de Berlin, il se fait connaître néanmoins à Dresde en 1867, à Vienne en 1869, à Hambourg en 1872, et partout obtient des succès éclatants. Enfin, en 1876, il prête l'appui de son talent à M. Richard Wagner pour les « représentations modèles » du théâtre de Baireuth, et prend la part la plus importante à l'exécution de la tétralogie de ce compositeur.

M. Niemann a en partage la force, la puissance et la grandeur, mais il s'en faut de beau-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

coup qu'il sache se garder de l'exagération, et l'on assure même que son chant et son jeu scénique sont empreints d'une emphase qui n'est pas toujours du meilleur goût. Aussi le genre tempéré lui est-il beaucoup moins favorable que le genre vraiment dramatique, et se trouve-t-il assez mal à son aise dans les ouvrages du répertoire français, tels que *Faust* et *Fra Diavolo;* quant au répertoire italien, celui-ci lui est absolument hostile, et M. Niemann a pu s'en apercevoir en s'y essayant par deux fois, et de la façon la plus fâcheuse, dans *le Trouvère* et *le Bal masqué* de M. Verdi. Il est juste d'ajouter que l'artiste n'en est pas moins doué d'un incontestable talent, à la condition que ce talent s'exerce dans des conditions propices, et que sa renommée est tout à fait légitime.

Au mois de février 1877, M. Niemann a pris congé du public de l'Opéra de Berlin, dans une représentation extraordinaire du *Fernand Cortez* de Spontini, qui lui a valu de chaleureuses ovations. Il ne s'est cependant pas éloigné de la scène pour toujours, mais compte ne s'y plus reproduire que de loin en loin, et seulement à titre d'artiste en représentations.

La première femme de cet artiste, Mme *Niemann-Seebach,* a été considérée comme l'une des meilleures cantatrices dramatiques de ce temps, et a chanté avec lui pendant de longues années. C'est, je crois, après avoir divorcé avec elle que M. Niemann a épousé, en 1871, une comédienne que l'on dit fort distinguée, Mlle *Hedwige Raabe.*

NIEMANN (Rudolphe), jeune compositeur allemand, né à Wesselburen (Holstein) le 4 décembre 1838, a été, de 1853 à 1856, élève du Conservatoire de Leipzig. Il vint ensuite visiter Paris, puis alla compléter son éducation musicale à Berlin, sous la direction de M. Hans de Bülow. Depuis lors il s'est fixé à Hambourg. M. Niemann a publié dans ces dernières années diverses compositions parmi lesquelles je citerai : *Humoresques* pour piano, op. 15; sonate pour piano et violon, op. 18; gavotte pour piano; valse de concert, id.; etc.

NIESSEL (.....), corniste et compositeur français, vivait dans la première moitié de ce siècle, et se fit une sorte de spécialité de la publication d'ouvrages didactiques et de compositions pour les instruments de la famille du cor et de la trompette. Voici ceux dont j'ai eu connaissance : 1° *Méthode de cor à pistons;* 2° *Méthode de néo-cor;* 3° *Méthode de clavi-cor;* 4° *Méthode de trompette à cylindres;* 5° *Méthode de cornet à pistons;* 6° Airs favoris des plus célèbres opéras, transcrits pour cor à pistons; 7° Ouvertures d'opéras, pour deux cors à pistons; 8° Airs favoris du *Chalet,* de *Norma* et d'*I Puritani,* pour deux cors à pistons; 9° 3 Trios sur *le Chalet, le Maçon* et *Nabuchodonosor,* pour deux cornets à pistons et piano (en société avec Miné); 10° 12 Valses pour deux cornets à pistons; 11° 6 Mélodies de Bellini, pour deux cornets à pistons; 12° 25 Morceaux favoris, pour cornet à pistons.

NIETO (Manuel), compositeur espagnol contemporain, a fait représenter sur le théâtre Apolo, de Madrid, au mois de mars 1879, une *zarzuela,* en un acte, intitulée *Entre dos tios.*

NIETZSCHE (Frédéric), professeur de philologie classique à l'université de Bâle, est l'auteur d'un écrit ainsi intitulé : *Die Geburt der tragœdie aus dem geiste der musik* (la Naissance de la tragédie développée par la musique), Leipzig, 1872. Le même auteur a publié sur M. Richard Wagner un livre dont il a été fait une traduction française sous ce titre : *Richard Wagner à Bayreuth* (Schloss-Chemnitz, Schmeitzner, 1877, in-12); je ne parlerai pas du style de cette traduction, qui fourmille d'incorrections et de barbarismes prouvant suffisamment que le traducteur était peu familiarisé avec la langue dont il prétendait se servir; mais quant aux idées exprimées par l'auteur, elles sont tellement nébuleuses, tellement vagues, tellement enveloppées de brouillards impénétrables, que malgré toute mon attention, j'avoue qu'il m'a été de toute impossibilité d'en saisir une seule et de la fixer au passage. Je ne sais ce que vaut, dans l'original, le livre intitulé *Richard Wagner à Bayreuth,* mais je déclare que dans le prétendu français où l'on a essayé de le traduire, il est outrageusement illisible.

NIEUWENHUIJSEN (F.....), organiste néerlandais, naquit à Zutphen en 1758, et reçut ses premières leçons d'un organiste nommé Bleumer. Après avoir perfectionné son talent avec un autre organiste, Groeneman, qui était aussi un bon carillonneur, il obtint, à la suite d'un concours, la place d'organiste du Dom à Utrecht. Il était alors âgé de vingt ans seulement, et se livra bientôt sérieusement à la composition, mettant en musique des poésies de Van Alphen, Bellamy et Klein, poëtes avec lesquels il s'était lié d'amitié. Organiste fort distingué, Nieuwenhuijsen se fit aussi une grande réputation comme carillonneur. Maître de chapelle de l'Académie, fondateur de la société *Naar hooger doel,* directeur de concerts publics et de plusieurs associations d'amateurs, cet artiste, qui est mort à Utrecht le 29 janvier 1841, a laissé un grand nombre de compositions, parmi lesquelles on remarque : 1° *la Bataille de Doggersbank,*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

pièce symphonique pour deux orchestres (1781); 2° Cantate en l'honneur du baron Vander Capellen (1784); 3° Cantate du 150e anniversaire de l'Académie d'Utrecht (1789); 4° Chant dramatique pour l'inauguration du théâtre de cette ville (1796); 5° *la Paix d'Alkmaar*, cantate (1802); *de Toonkunst*, cantate (1818); etc., etc.

NIEUWENHUIJSEN (Jean-Frédéric), premier fils du précédent, né à Utrecht le 27 février 1784, a été organiste en cette ville pendant quarante ans. Directeur des concerts, fondateur d'une société d'harmonie, il n'a pas été sans influence sur le développement de l'art musical à Utrecht, où il est mort en 1851.

NIEUWENHUIJSEN (Guillaume-Jean-Frédéric), frère cadet du précédent, naquit à Utrecht le 4 janvier 1818, et dès l'âge de quatorze ans touchait l'orgue à l'église des Mennonites. En 1840, à la suite d'un concours, il fut nommé organiste de la cathédrale et carillonneur. Non content des succès qu'il obtenait comme exécutant, cet artiste se livra avec ardeur à la composition, ainsi qu'à la littérature musicale. De 1846 à 1848, il rédigea presque seul une feuille spéciale intitulée *Nederlansch muzijkaal Tijdschrift;* quant à ses compositions, on cite particulièrement : *Hernani,* ouverture pour le drame de Victor Hugo; *Leicester*, cantate, dont il écrivit les paroles et la musique; des chœurs à quatre voix d'hommes, et diverses pièces instrumentales. Nieuwenhuijsen, qui a formé un assez grand nombre de bons élèves, qui a beaucoup contribué à la réforme du chant protestant en Hollande et à l'expansion de la littérature musicale en ce pays, est mort dans sa ville natale le 19 mai 1869.

NIGITTI (Francesco), célèbre musicien toscan, était organiste du dôme de Florence dans les premières années du dix-huitième siècle. Antonio Maria Salvini le cite dans son écrit : *Della perfetta Poesia italiana*, comme ayant inventé et construit un clavecin ou instrument à touches et à quatre claviers, auquel il donnait le nom de *Strumento omnisono*, parce que l'échelle de cet instrument était divisée en tons, demi-tons et quarts de ton. « Cet instrument, dit Salvini, est conservé et joué par l'élève de Nigitti et son digne successeur, le prêtre Jean-Marie Casini, aumônier de la princesse de Toscane Violante de Bavière. »

NIHOUL (Michel), compositeur et professeur belge, né à Tongres en 1790, fit de bonnes études musicales sous la direction de Daussoigne-Méhul, et se livra ensuite à l'enseignement et à la composition. Il fit représenter à Liége, le 22 février 1836, un opéra-comique en un acte intitulé *une Soirée à la mode*, et écrivit ensuite un grand opéra en cinq actes, *le Compromis des Nobles*, dont quelques fragments seulement ont été exécutés en public, à Tongres, sa ville natale. On lui doit aussi quelques morceaux de musique d'église et de musique symphonique. En 1834, cet artiste avait accepté un emploi dans une administration de l'État, et en 1860 il était directeur de la poste à Tongres. Il est mort en cette ville au mois de novembre 1865.

NIHOUL (Romain), fils du précédent, né à Tongres en 1821, fit son éducation musicale au Conservatoire de Liége. Il retourna ensuite dans sa ville natale, où il devint successivement directeur de la Société d'harmonie, de la Société de chœurs et de la Société philharmonique, maître de chapelle à la cathédrale et professeur dans diverses écoles. Plus tard, il fut placé à la tête de l'École de musique. M. Nihoul a fait représenter à Tongres, en 1857, un opéra-comique en 2 actes intitulé *le Bandit*. Il a écrit aussi plusieurs messes, des cantiques, des chœurs, et quelques morceaux religieux.

NILSSON (Christine), cantatrice dramatique distinguée, naquit en Suède, dans le village de Hussaby, le 3 août 1843, d'une famille de pauvres laboureurs dont elle était le huitième enfant. Toute jeune, elle s'en allait aux jours de fête, avec un de ses frères, chanter et jouer du violon aux villages voisins, où les paysans admiraient sa grâce naïve, sa gentillesse, et sa voix pure et brillante comme le cristal. Un jour, un grand seigneur du pays l'entendit, fut frappé de son intelligence, et offrit à ses parents de l'emmener avec lui et de se charger de son éducation et de son avenir. L'offre fut acceptée, et l'enfant suivit son bienfaiteur dans son château d'abord, puis à Stockholm, où elle reçut des leçons de chant et de piano d'un professeur distingué, M. Franz Berwald. Plus tard, elle fut envoyée à Paris, confiée aux soins d'une famille anglaise, et c'est dans cette ville qu'elle acheva son éducation musicale sous la direction de M. Wartel.

Après trois années de ces études complémentaires, Mlle Nilsson fut engagée par M. Carvalho, alors directeur du Théâtre-Lyrique, et elle débuta à ce théâtre le 27 octobre 1864, dans la traduction de *la Traviata* de M. Verdi, jouée sous le titre de *Violetta*. Elle obtint un succès éclatant, dû tout à la fois à sa beauté étrange et pleine d'élégance, à sa distinction naturelle, à sa voix de *soprano sfogato* d'un timbre particulier et pénétrant, à son style d'une saveur tout originale, enfin à la facilité d'une vocalisation à la fois très-hardie et très-correcte. Les qualités physiques et vocales de la jeune cantatrice, qua-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

lités toutes personnelles et essentiellement originales, se trouvèrent encore, l'année suivante, mises en un relief plus complet lorsqu'elle se montra dans le rôle de la Reine de la Nuit de *la Flûte enchantée*, de Mozart, où elle produisit une impression profonde et où tout Paris voulut la voir et l'entendre. Dès ce moment, l'avenir de Mlle Nilsson était assuré, et sa personnalité s'imposait forcément à l'attention. Elle joua ensuite quelques autres ouvrages, *Martha*, *Don Juan* (Elvire), *Sardanapale*, *les Bluets*, puis fut engagée à l'Opéra pour y créer le rôle d'Ophélie dans l'*Hamlet* de M. Ambroise Thomas.

Ce rôle, qui convenait merveilleusement à ses facultés, mit le comble à la renommée de l'artiste, qui ne cessait de travailler d'ailleurs et de s'efforcer chaque jour à mieux faire. Très-bien accueillie dans le personnage poétique d'Ophélie par le public de notre première scène lyrique, Mlle Nilsson ne réussit pas moins dans celui de Marguerite, du *Faust* de M. Gounod. Pourtant, elle ne devait pas rester longtemps à l'Opéra. Déjà elle s'était produite à Londres, au théâtre de la Reine, dans le répertoire italien, et après s'y être montrée dans les ouvrages joués par elle à Paris, elle avait paru dans *Lucia di Lamermoor* et dans Chérubin des *Noces de Figaro*. Les Anglais ne lui marchandèrent pas les applaudissements, et la fêtèrent plus encore lorsqu'elle prit part, dans des concerts et festivals, à l'exécution de divers oratorios de Hændel.

Bientôt, et comme tant d'autres, Mlle Nilsson, abandonnant l'art pour le métier, quitta l'Opéra, et, après s'être fait entendre à Moscou et à Saint-Pétersbourg, s'en alla, sous la direction d'un entrepreneur audacieux, faire une immense tournée en Amérique. Sa fortune fut rapidement faite, et les ovations ne lui manquèrent pas; mais il est permis de regretter qu'une artiste aussi bien douée sacrifie ainsi, au désir de réaliser promptement des sommes immenses, la suite d'une carrière vraiment honorable et commencée d'une façon si brillante.

Depuis quelques années, Mlle Nilsson a épousé un jeune Français, M. Auguste Rouzaud. Elle a fait l'objet d'une notice publiée par M. Guy de Charnacé (Paris, Plon, 1869, in-8° avec portrait), laquelle aurait gagné à être écrite avec moins de prétention.

* **NINI** (Alessandro), compositeur italien, est né à Fano, non en 1811, mais le 1er novembre 1805. Cet artiste occupe une place secondaire, mais très-honorable, dans l'histoire de la musique dramatique italienne au dix-neuvième siècle. Parmi ses opéras, qui tous ont été bien accueillis, il faut surtout citer *la Marescialla d'Ancre*, qui a obtenu dans son temps un très-grand succès et qui lui a valu une véritable renommée. Comme compositeur de musique religieuse, M. Nini n'est pas moins estimé; ses œuvres en ce genre sont considérées comme tout à fait hors ligne, aussi bien en ce qui concerne le style et le savoir que l'accent et l'inspiration, et ses compatriotes font surtout grand cas de sa messe de *Requiem* à 4 voix et orchestre. M. Nini, vieux aujourd'hui, mais à qui sa modestie a fait grand tort et qui mériterait d'être mieux connu, est depuis longues années fixé à Bergame, où il a occupé pendant longtemps les doubles fonctions de directeur de la célèbre chapelle de Sainte-Marie-Majeure et de directeur de l'Institut musical. La fatigue l'a obligé de renoncer, au mois d'octobre 1876, à l'administration de ce dernier établissement.

* **NISARD** (Théodore). — *Voyez* **NORMAND** (L'abbé).

NIVERNOIS (Louis-Jules **BARBON-MANCINI-MAZARINI**, duc **DE**), ministre et diplomate français, né à Paris en 1716, mourut en 1798, après avoir été ministre d'État et ambassadeur à Rome, à Berlin et à Londres. Ami et protecteur des savants, des artistes et des gens de lettres, il se fit connaître comme écrivain par quelques imitations d'Anacréon, d'Horace, de Catulle, de Tibulle et de Properce, par des fables et quelques autres ouvrages. Il cultivait aussi la musique, et écrivit celle d'un divertissement en un acte intitulé *le Temple des chimères*, dont les paroles étaient dues au président Hénault, et qui fut représenté en 1758 sur un théâtre particulier.

NOBERASCO (Vincenzo), compositeur italien contemporain, est l'auteur d'un opéra en 4 actes intitulé *Ezzelino da Romano*, qui a été représenté sans succès à Gênes, sur le théâtre Carlo-Felice, en 1863. Je n'ai pas d'autres renseignements sur cet artiste, qui a publié quelques romances et mélodies vocales.

* **NOBLET** (Charles), organiste et claveciniste, naquit à Abbeville (et non à Paris) vers 1715, et mourut à Paris en 1769. Je tire ces dates d'un écrit anonyme publié sous ce titre : *la Musique à Abbeville*, 1785-1856 (Abbeville), 1876, in-8°), et dans lequel l'auteur ajoute, en parlant de Noblet : — « Son portrait a été gravé par Élisabeth Pourvoyeur, page 41 de la liste des portraits des Français illustres, à la fin du tome IV de la *Bibliothèque historique de la France*, du père Lelong, in-4°, Paris, 1775. »

Noblet avait été organiste de l'église des Mathurins et du collége de Navarre, en même temps que claveciniste à l'Opéra. C'est par erreur qu'il

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

a été dit que sa retraite de ce dernier emploi lui avait été accordée en 1762. Noblet remplit ses fonctions à l'Opéra jusqu'en 1768, et ce fut en cette année seulement qu'il se retira, avec une pension de 350 livres. On peut s'en convaincre en consultant le petit almanach : *les Spectacles de Paris*. — Une demoiselle *Noblet*, sans doute fille de cet artiste, était en 1784 organiste à la Madeleine.

NOEL (Léger), écrivain français, est l'auteur d'un livre étrange publié sous ce titre : *le Livre de l'époque, ou Histoire populaire de la France, anecdotique, critique et philosophique, depuis les premiers temps de la monarchie jusqu'à Louis-Napoléon Bonaparte, renfermant la solution claire et précise de toutes les questions politiques et sociales (finances, organisation du travail, etc.), et formant, à vrai dire, l'indispensable manuel du bon citoyen, ouvrage utile à tous les peuples qui travaillent à leur régénération* (Paris, Dutertre, 1849, in-8°). On ne s'attendrait pas sans doute à voir la musique figurer au nombre des « questions politiques et sociales » traitées par l'auteur dans cet ouvrage. Cependant, 208 pages du volume lui sont consacrées, et un *Vocabulaire musical* en occupe 97. Ce vocabulaire est bien l'œuvre de l'esprit le plus déréglé, le plus fantasque et le plus étonnamment ignorant qui se puisse rencontrer ; on en peut dire autant du *Panthéon musical ou Liste des musiciens célèbres* qui y fait suite, et qui se termine par cette phrase merveilleuse, dans laquelle l'auteur donne une idée de son goût pour le sujet traité par lui : « Quand je vous dis que la musique est faite pour stupéfier, dans la propre acception de ce mot (rendre stupide) ! »

* **NOHL** (Ludwig), savant musicographe allemand, né le 5 décembre 1831, à Iserlohn, en Westphalie, a reçu une brillante éducation littéraire et artistique. Reçu docteur en philosophie dans le cours de l'année 1860, il a entrepris un grand voyage en France, en Italie et en Allemagne, a visité Paris, Gênes, Naples, Rome, Munich, etc., puis a commencé la publication d'un grand nombre d'écrits importants relatifs à l'histoire, à la vie et à l'appréciation esthétique et critique de la carrière et des œuvres de plusieurs grands musiciens allemands, entre autres Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven et Weber. Fixé à Carlsruhe depuis 1865, M. Nohl n'a cessé de s'occuper de ces questions intéressantes, et si les ouvrages publiés par lui laissent parfois à désirer au point de vue du sens critique déployé par l'auteur et des éléments par lui mis en œuvre, ils n'en sont pas moins d'une grande utilité pour l'histoire de certains artistes et celle de la marche générale de l'art. En 1875, cet artiste a été nommé professeur d'esthétique et d'histoire musicales à l'université d'Heidelberg.

Voici la liste des ouvrages de M. Nohl qui n'ont pu être signalés dans la *Biographie universelle des Musiciens* : 1° *Die Zauberflœte* (la Flûte enchantée), Francfort-sur-le-Mein, Sauerlœnder, 1862 ; 2° *Mozart*, Stuttgard, Bruckmann, 1863, un volume de 592 pages ; cet ouvrage a été traduit en anglais sous ce titre : *the Life of Mozart*, par lady Wallace, veuve du célèbre compositeur (Londres, Longmans, 1877, 2 vol., avec les portraits de Mozart et de sa sœur) ; 3° *Beethoven's Briefe* (Lettres de Beethoven), Stuttgard, 1865 ; 4° *Musikalisches Skizzenbuch* (Esquisses musicales), Munich, 1866 ; 5° *Musiker-Briefe, von Gluck, Bach, Haydn, Veber und Mendelssohn, nach den originalen veroeffentlicht* (Lettres musicales de Gluck, Bach, Haydn, Weber et Mendelssohn, publiées d'après les originaux), Leipzig, 1867 (une traduction d'un choix de ces lettres a été publiée en français sous ce titre : *Lettres de Gluck et de Weber*, publiées par M. L. Nohl, traduites par Guy de Charnacé, Paris, Plon, 1870, in-12) ; 6° *Neues Skizzenbuch* (Nouvelles Esquisses), Munich, 1869 ; 7° *Beethoven's Brevier ; Sammlung der von ihm selbst ausgezogenen oder angemerkten Stellen aus Dichtern und Schriftstellern aller und neur Zeit, nobst einer Darstellung von Beethoven's geistiger Entwicklung* (Bréviaire de Beethoven ; Collection de passages extraits et annotés par lui-même des écrivains anciens et modernes, avec l'exposé du développement du génie de Beethoven), Leipzig, Gunther, 1870, in-8° avec portrait ; 8° *Gluck und Wagner. Nebor die entwicklung das musikdramas* (Gluck et Wagner. Sur le développement de la musique dramatique), Munich, Finsterlin, 1870 ; 9° *Beethoven, Liszt, Wagner, ein Bild der Kunstbewung unseres Jahrhundert* (Beethoven, Liszt, Wagner, tableau du mouvement de notre siècle), Vienne, Braunmuller, 1874 ; 10° *Beethoven, nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen* (Beethoven, d'après les descriptions de ses contemporains), Stuttgard, Cotta, 1877 ; cet ouvrage, dont Beethoven est l'objet, a été dédié en ces termes, par M. Nohl, à l'auteur du *Tannhäuser : A Richard Wagner, le maître des maîtres ;* d'où il semblerait résulter que M. Richard Wagner est supérieur à Beethoven ; c'est là une de ces fautes de goût qui ne sont pas rares en Allemagne ; 11° *Musik und Musikgeschichte*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

(Musique et Histoire de la musique), Carlsruhe, Müller ; 12° *Eine stille liebe zu Beethoven, nach dem tagebuche einer jungen Dame* (Un amour silencieux pour Beethoven, d'après l'album d'une jeune dame), Leipzig, Gunther, 1875.

* **NOHR** (Chrétien-Frédéric), violoniste et compositeur, est mort à Meiningen le 6 octobre 1875.

NORBLIN (Louis-Pierre-Martin), violoncelliste d'un très-grand talent, naquit à Varsovie le 2 décembre 1781. Son père, Jean-Pierre Norblin de la Gourdaine, peintre français distingué, était allé s'établir en 1772 dans la capitale de la Pologne, où il était premier peintre du roi Stanislas-Auguste et où il avait fondé une école dans laquelle il forma plusieurs artistes de talent. Marié à une Polonaise, il en eut plusieurs enfants, dont l'aîné, qui fait l'objet de cette notice, vint à Paris en 1798, entra au Conservatoire, y devint l'élève de Baudiot et obtint le premier prix de violoncelle au concours de l'an XI. En 1809 il fut attaché à l'orchestre du Théâtre-Italien, entra en 1811 à celui de l'Opéra, où il conserva jusqu'en 1841 la place de violoncelle-solo, et le 1er janvier 1826 fut nommé professeur au Conservatoire, en remplacement de Levasseur, qui prenait sa retraite. Lui-même fut retraité le 5 juin 1846, et mourut au château de Connantre (Marne), le 14 juillet 1854.

Norblin fut un virtuose extrêmement remarquable, dont on louait tout à la fois le goût, le style et la belle sonorité. Ami intime de Baillot, qui ne désirait jamais d'autre accompagnateur, il fit pendant de longues années partie du *quatuor* de cet homme célèbre, dont les séances étaient fameuses par toute l'Europe. Il se fit entendre avec grand succès aux superbes concerts spirituels que l'Opéra donnait chaque hiver, à l'époque de la Restauration, pendant la semaine sainte, et il fut en 1828, avec Habeneck, l'un des artistes qui concoururent le plus efficacement à la création de la Société des concerts du Conservatoire, dont il fit partie pendant dix-neuf ans (1). — L'un de ses fils et de ses meilleurs élèves, M. *Émile Norblin*, né à Paris le 2 avril 1821, obtint un premier prix de violoncelle au Conservatoire, en 1841, et s'est consacré depuis lors à l'enseignement. M. Émile Norblin a été l'élève d'Halévy pour la composition.

(1) Norblin était un numismate fort distingué, et possédait sous ce rapport une des collections les plus intéressantes que l'on connût en France à cette époque. Cette collection fut vendue après sa mort, et l'on en publia le catalogue sous ce titre : *Catalogue des monnaies françaises et étrangères composant la collection de feu M. Norblin*, rédigé par M. F. Poey-d'Avant, Fontenay-le-Comte (Vendée), impr. Robuchon, 1855, in-8°.

NORDAL (Eugène), compositeur dramatique allemand, a fait représenter à Linz deux ouvrages importants, dont l'un, *Francesca de Rimini*, fut donné le 17 février 1840, et l'autre, *Don Carlos*, en 1843. Je ne possède aucun autre renseignement sur cet artiste.

NORMAN (Barak), l'un des meilleurs luthiers anglais du dix-huitième siècle, naquit en 1688 et mourut en 1740. On ignore le nom de son maître, mais on suppose qu'il fut élève de Thomas Urquhart. Établi à Londres dès sa jeunesse, il était très-renommé pour ses violes. Habile et intelligent, il copiait les patrons des deux Magini, et obtenait d'excellents résultats. Les instruments de Norman font honneur à la vieille école de lutherie anglaise, et cet artiste est considéré comme le premier, parmi ses compatriotes, qui ait construit des violoncelles. Vers 1715, Norman s'associa avec son confrère Nathaniel Cross, et tous deux prirent pour enseigne : *A la Basse de viole.*

* **NORMAND** (L'abbé Théodule-Elzéar-Xavier), connu sous le pseudonyme de *Théodore Nisard*. — Voici une liste complémentaire des écrits de cet artiste laborieux : 1° *Lettre à M. Charles Lenormant au sujet des chants de la Sainte-Chapelle*, Paris, 1850, in-8° ; 2° *Études sur la restauration du chant grégorien au XIXe siècle*, Paris, 1856, in-8° ; 3° *Question liturgique. Lettres sur la commission parisienne, l'esthétique du plain-chant et la condamnation de la brochure de M. S. Rodière dans le diocèse d'Albi*, Rennes, 1856, in-8° ; 4° *Du rhythme dans le plain-chant*, Rennes, 1856, in-8° ; 5° *Réponse de dom Anselme Schubiger au P. Dufour, précédée de quelques réflexions faisant suite aux « Notes pour servir à l'histoire de la question du chant liturgique en 1857, »* Paris, juin 1857, in-8° ; 6° *Giovanni Pierluigi da Palestrina, Jean Romain, Grosjean, Cherubini*, etc., Paris, Repos, 1860, in-8° avec portraits et musique ; 7° *l'Abbé Vogler*, Paris, Repos, 1860, in-8° avec portrait ; 8° *Saint Odon de Cluny, Lully, monographie de Jean Gilles, célèbre compositeur provençal*, Paris, Repos, 1867, in-8° ; 9° *Monographie de Jean-Philippe Rameau*, id., id., 1867, in-8° ; 10° *Pergolèse*, id., id., 1867, in-8°. On connaît aussi de M. Th. Nisard un recueil de motets publiés sous ce titre : *la Voix du sanctuaire.*

NORMANN (Louis), compositeur et maître de chapelle, né à Stockholm le 28 août 1831, fut d'abord élève de Lindblad, le fameux composi-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

teur de *lieder*, puis alla achever son éducation musicale au Conservatoire de Leipzig. De retour dans sa patrie, il fut nommé professeur de composition à l'Académie de musique de Stockholm, et devint maître de la chapelle de la cour en 1861. On lui doit une trentaine d'œuvres assez intéressantes, consistant en morceaux de piano et compositions de musique de chambre. En 1864, M. Normann a épousé une violoniste fort remarquable, Mlle Wilhelmine Neruda, qui est devenue célèbre sous le nom de Mme Normann-Neruda.

NORMANN-NERUDA (Mme). — *Voyez* **NERUDA** (Mme **NORMANN-**).

NORRIS (John), luthier anglais établi à Londres, naquit en 1739 et mourut en 1818. Il travailla avec Thomas Smith, et devint par la suite l'associé de Robert Barnes.

NOSEDA (Gustavo-Adolfo), dilettante et compositeur italien, fils d'une famille extrêmement riche, avait étudié la musique avec passion et la cultivait avec bonheur. Fort jeune encore, il avait fondé en 1863, à Milan, des concerts populaires à l'instar de ceux que M. Pasdeloup venait de créer à Paris, et cette institution, vivement soutenue par les artistes et par la presse, promettait de donner d'excellents fruits. Noseda dirigeait en personne l'exécution de ces intéressantes séances, et il y fit entendre quelques-unes de ses compositions, qui furent très-favorablement accueillies, notamment une *Symphonie fantastique* dont la critique semblait faire le plus grand cas, et une *Symphonie caractéristique* écrite sur des mélodies populaires lombardes. Il venait de terminer la partition d'un opéra qu'il avait écrit sur un livret du poëte Piave, lorsqu'il mourut à Milan, le 27 janvier 1866, à peine âgé de vingt-huit ans.

NOTKER LABÉO, musicien suisse, qui vivait à la fin du dixième siècle et au commencement du onzième, est l'auteur du plus ancien traité de musique que l'on connaisse en langue allemande. Cet ouvrage, intitulé *Opusculum theoricum de Musica*, était divisé en quatre parties, et avait été écrit par Notker, artiste très-renommé de son temps, pour l'enseignement de l'école du couvent de Saint-Gall, dans la bibliothèque duquel il est conservé. Fétis, dans sa notice sur *Notker Balbulus* (le bègue), ne sait s'il faut l'attribuer à ce maître ou à Notker Labéo; mais dans son petit livre : *la Musique en Suisse*, M. George Becker tranche la question en faveur de ce dernier. D'ailleurs Notker le bègue vivait un siècle avant ce dernier, puisqu'il mourut en 912, et que Notker Labéo mourut en 1023. Parmi les élèves de cet artiste, on cite *Ekkehard IV*, qui fut plus tard directeur de l'école de chant de Mayence.

NOTTEBOHM (G.....), musicographe allemand fort distingué, s'est fait connaître par quelques travaux intéressants qu'il a publiés sur divers musiciens illustres de l'Allemagne. Parmi ces écrits, il faut particulièrement citer les suivants : *Études sur Beethoven*, Leipzig, 1865 ; *Catalogue thématique des œuvres publiées de Ludwig van Beethoven, avec des observations chronologiques et bibliographiques*, Leipzig, 1868, in-8° ; *Catalogue thématique des œuvres publiées de Franz Schubert*, Vienne, Schreiber, 1875, in-8°. C'est M. Nottebohm qui, à la mort du savant historien musical Ambros (1), ayant recueilli avec un soinpieux les fragments et tous les papiers relatifs au quatrième volume de son *Histoire de la musique* (Geschichte der musik), se chargea de les mettre en œuvre et de rédiger ce dernier volume, qui a paru en 1878.

* **NOURRIT** (Adolphe). — Cet admirable chanteur a été l'objet des publications suivantes : 1° *Aux Mânes de Nourrit, mort à Naples en* 1839, hymne funèbre, par M. Jules Gabrielli (le Mans, Richelet, 1840, in-8°); 2° *Adolphe Nourrit, sa vie, son talent, son caractère, sa correspondance*, par L. Quicherat (Paris, Hachette, 1867, 3 vol. in 8°), écrit trop étendu et hors de proportions avec son sujet, mais plein de faits et de documents intéressants. Nous signalerons encore, à propos de Nourrit, la notice publiée par Miel sur cet artiste dans le VIIIe volume des *Annales de la Société libre des Beaux-Arts*.

NOVARO (M.....), compositeur italien contemporain, s'est fait connaître par la publication de plusieurs chants nationaux et patriotiques inspirés par les événements dont l'Italie a été le théâtre en 1859. Je citerai, entre autres, *il Canto degl'Italiani*, hymne national pour chœur d'hommes ; *È risorta*, chant patriotique, dédié au roi Victor-Emmanuel II ; Hymne de guerre (*Suona la tromba*), pour chœur d'hommes et de femmes. Cet artiste, qui a écrit aussi sous ce titre : *una Battaglia*, un morceau pour orchestre et musique militaire, a fait représenter en 1874, sur le théâtre national de Gênes, un opéra bouffe : *O mego per forza*, dont le texte est en dialecte génois.

NOVAYNHO (.....), violoniste, compositeur et chef d'orchestre portugais, a fait représenter à Oporto, en 1863, un opéra intitulé *Beatrice di Portogallo*.

(1) Ambros est mort à Vienne, le 28 juin 1876.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

* **NOVELLO** (Vincent), éditeur de musique à Londres, n'était point mort en cette ville « vers 1845, » comme il a été dit par erreur dans la *Biographie universelle des Musiciens*. Cet artiste est mort à Nice, au mois d'août 1861.

NOVELLO (Joseph-Alfred), fils du précédent, fut l'un des plus habiles et des plus fameux éditeurs de musique de Londres, où il naquit en 1810. Suivant les traditions de son père, et déployant un zèle actif et intelligent pour la propagation de la bonne musique en Angleterre, il était âgé seulement de dix-neuf ans lorsqu'il s'établit comme éditeur de musique. Il inventait peu après un procédé économique pour l'impression de la musique, procédé qu'il mit en pratique avec le plus grand succès en dépit de l'opposition de ses confrères, furieux de lui voir livrer au public, à un prix d'une modicité inconnue jusqu'alors, des éditions très-correctes et très-soignées. Les éditeurs de musique de Londres ne comprenaient à cette époque, pas plus que ceux de Paris aujourd'hui, que c'est tout à la fois un avantage commercial et un bienfait social que de répandre les éditions musicales à grand nombre et à bas prix, au lieu de borner maladroitement la vente en maintenant des prix très-élevés.

Possesseur d'une excellente instruction artistique et générale, doué d'un esprit inventif et d'une activité prodigieuse, M. Alfred Novello publia d'excellentes éditions des grands chefs-d'œuvre classiques de la musique, et, intimement lié avec Mendelssohn, il produisit avec un enthousiasme confiant devant le public anglais les compositions de ce maître, dont il traduisit lui-même le *Paulus*, le *Lobgesang*, et autres œuvres importantes. D'autre part, c'est à ses courageux efforts qu'on doit l'abolition d'une loi restrictive et vexatoire qui, depuis 1811, pesait sur l'industrie typographique de façon à en entraver tout l'essor et le développement. Poursuivant ses idées d'affranchissement, il prit, en 1849, une part très-active au mouvement organisé contre « l'impôt sur l'intelligence » ; il devint le trésorier de l'association formée pour le combattre et dont les efforts obtinrent en effet le rappel de l'impôt sur les annonces (1853), celui du timbre des journaux (1855), et plus tard celui des droits sur le papier, sur les livres étrangers, etc.

Vers 1856, M. Novello se retira des affaires, et alla se fixer en Italie, patrie de ses ancêtres paternels.

* **NOVELLO** (Clara-Anastasie), comtesse **GIGLIUCCI**, sœur du précédent et quatrième fille de Vincent Novello, venait de se produire au théâtre Drury-Lane, de Londres (1843), et à Manchester, lorsqu'en 1844 elle épousa le comte Gigliucci et renonça à la carrière artistique. Des circonstances l'obligèrent à la reprendre en 1850, et elle retrouva ses succès passés en se produisant dans les concerts, dans les festivals, en prenant part aux exécutions d'oratorios et même en reparaissant au théâtre. C'est alors qu'on l'applaudit non-seulement à Londres, mais sur diverses scènes de Rome, de Lisbonne, de Madrid, de Milan, ainsi que dans quelques villes d'Allemagne. En 1860, elle se retira définitivement, et alla se fixer en Italie, dans le voisinage de Gênes.

NOVELLO (Sabilla), sœur des précédents et la plus jeune des filles de Vincent Novello, est née vers 1820. Ayant reçu une bonne éducation musicale, elle se produisit à Londres comme cantatrice de concert, tout en se livrant à l'enseignement ; mais la délicatesse de sa santé ne lui permit pas de poursuivre cette carrière, et elle dut aller se fixer en Italie. On assure que depuis lors elle s'est consacrée à la littérature musicale, et qu'elle a publié les ouvrages suivants : *École vocale ; la Voix et l'art vocal ; la Basse continue de Mozart ; la Basse continue d'Albrechtsberger ; l'École chorale de Nagel et Pfeiffer* ; *le Jeu de Paganini*. Aucun de ces écrits n'est venu à ma connaissance, et je n'en saurais parler autrement. On doit aussi à cette artiste une *English Version of Mendelssohn's vocal compositions*.

NUITTER (Charles-Louis-Étienne **TRUINET**, dit), auteur dramatique, né à Paris le 24 avril 1828, se fit recevoir avocat en 1849. Il a beaucoup écrit pour le théâtre, en société avec M. Beaumont, et a fourni surtout, à la plupart de nos compositeurs, un grand nombre de livrets d'opéras, d'opéras-comiques et d'opérettes. Ces deux écrivains ont traduit aussi pour la scène française plusieurs poèmes d'opéras étrangers, et c'est à eux que l'on doit, entre autres, les traductions représentées de *Tannhäuser*, *Oberon*, *Preciosa*, *la Flûte enchantée*, *Macbeth*, *Rienzi*, *les Masques* (Tutti in maschera), *le Docteur Crispin*, etc., etc. M. Nuitter a donné aussi à l'Opéra plusieurs scénarios de ballets : *la Source*, *Gretna-Green*, *Graziosa*.....

Mais M. Nuitter est surtout mentionné dans ce livre pour sa réorganisation des archives de l'Opéra, et pour la création, qui lui est due, de la bibliothèque de ce théâtre. Depuis une quinzaine d'années que M. Nuitter est chargé des fonctions d'archiviste de notre premier théâtre lyrique, il a mis en ordre des milliers de documents précieux pour notre histoire musicale, jusque-là épars de tous côtés, et qui, sans lui, eussent été

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

infailliblement détruits ou égarés en partie. C'est à ses soins, à son travail, à son intelligence, qu'est due la reconstitution de ces archives d'un prix inestimable, ainsi que la création et la mise en ordre de la bibliothèque; c'est sur ses instances que des fonds ont été mis à sa disposition pour ces deux dépendances de notre première scène lyrique, et c'est grâce à lui que la bibliothèque contient aujourd'hui des milliers de volumes, d'œuvres musicales, d'estampes et d'objets précieux. Enfin, c'est encore à Nuitter qu'on doit l'installation du beau local de la bibliothèque, qui, lorsqu'elle pourra être rendue publique, constituera l'un des plus utiles dépôts que les travailleurs puissent mettre à contribution.

M. Nuitter a publié, le jour même de l'inauguration de la nouvelle salle de l'Opéra, un livre intitulé *le Nouvel Opéra* (Paris, Hachette, 1875, in-12), qui donne la description et l'historique le plus complet qu'on puisse désirer du monument dû au génie de M. Charles Garnier. Les vignettes charmantes qui illustrent ce petit volume contribuent à en faire une publication sans analogue et sans précédent.

NÜRNBERG (Heinrmann), pianiste et compositeur allemand contemporain, est l'auteur d'une foule de pièces de genre et de morceaux de danse pour le piano, qui paraissent accueillis avec faveur par ses compatriotes. Le nombre des œuvres publiées par cet artiste ne s'élève guère à moins de 250, et celui des morceaux est bien plus considérable, car tel cahier en contient six et même davantage. Rien de tout cela n'est connu en dehors de l'Allemagne, et il y a lieu de supposer que la valeur de toute cette musique n'est que fort relative.

NUYENS (.....), pianiste et professeur espagnol contemporain, a publié quelques compositions, parmi lesquelles on remarque : 12 *Petites Études élémentaires pour la mesure, pour être intercalées dans la Méthode de Compta;* et *Esquisses musicales*, 6 études de style (Madrid, Andrés Vidal).

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

OAKELEY (Sir Herbert-S...) musicien anglais, a été nommé en 1865, à la suite d'un concours dans lequel il l'emporta sur vingt-trois concurrents, titulaire de la chaire de musique à l'université d'Edimbourg. Cette chaire venait d'être créée par le général Reid, dilettante passionné et compositeur amateur. Sir Oakeley, qui n'est point connu sur le continent, occupe sans doute dans sa patrie une haute situation artistique, car, en 1876, la reine l'a créé chevalier, distinction qui n'a encore été accordée qu'à trois autres musiciens, Sterndale Bennet, sir Julius Benedict et sir Georges Elvey. Je n'ai pu, néanmoins, recueillir aucun autre renseignement sur cet artiste.

OAKEY (George), professeur et compositeur anglais contemporain, bachelier en musique, professeur au collége de *Tonic sol-fa*, de Londres, est l'auteur d'un petit *Manuel de contrepoint* (Text Book of Counterpoint), publié récemment. Cet artiste a publié aussi des morceaux de chant, des antiennes, etc.

* **OBERHOFFER** (Henri), pianiste et professeur, est né à Trèves le 9 décembre 1824. Il a été l'objet du petit écrit suivant : *Monographie de Henri Oberhoffer*, par H. Fisquet, membre de plusieurs sociétés savantes (Paris, Repos, in-4° de 14 p. avec portrait).

* **OBERTHUR** (Charles), harpiste extrêmement remarquable et compositeur, est né à Munich le 4 mars 1819. Établi à Londres depuis environ trente années, cet artiste s'est fait en cette ville une situation considérable à la fois comme virtuose, comme professeur et comme compositeur, se faisant entendre dans tous les grands concerts et dans les soirées de la haute aristocratie anglaise, publiant ses œuvres chez les principaux éditeurs, et occupant les fonctions de professeur de harpe à l'Académie royale de musique. Il a formé un nombre considérable d'artistes distingués, et ne cesse de se produire devant le public, qui lui fait toujours l'accueil le plus chaleureux et le plus empressé. En 1876, M. Oberthur a entrepris une grande tournée artistique en Autriche et en Allemagne, et s'est fait entendre avec un vif succès à Ratisbonne, Coblentz, Wiesbaden, Vienne et dans plusieurs autres villes.

Parmi les compositions de M. Oberthur, dont le nombre s'élève à deux cents environ, je signalerai : *Rübezahl*, ouverture à grand orchestre; Trio en *fa* mineur pour violon, violoncelle et harpe; Nocturne pour 3 harpes; Fantaisie pour harpe sur d'anciens airs anglais; 4 Livres de mélodies anglaises arrangées pour la harpe; *Liebeslied*, impromptu pour piano; *Espagnolia*, boléro pour piano; *Si doux et cher*, poésie musicale pour piano; *Home, swet home*, mélodie anglaise célèbre transcrite pour piano, etc., et un grand nombre de morceaux de chant.

OBIN (Louis-Henri), chanteur français, est né à Ascq, près de Lille (Nord), le 4 août 1820. Après avoir commencé ses études au Conservatoire de Lille, il fut admis comme élève pensionnaire au Conservatoire de Paris, le 10 mai 1842, dans la classe de Ponchard; il en sortit en 1844, sans s'être distingué dans les concours, et débuta à l'Opéra, le 21 octobre de cette année, par le rôle de Brabantio dans *Othello*. Il ne resta que peu de temps à ce théâtre, mais il y rentra en 1850 pour créer un rôle dans *l'Enfant prodigue*, d'Auber. Depuis lors, il fit plusieurs autres créations importantes dans l'emploi des basses chantantes, auquel convenait sa voix, entre autres dans *les Vêpres Siciliennes*, *Pantagruel*, *l'Africaine* et *Don Carlos*, tout en reprenant un certain nombre de rôles du répertoire, dans *Moïse*, *Don Juan*, *le Dieu et la Bayadère*. Doué d'une voix pleine et sonore, qu'il conduisait avec goût, comédien habile et souple, aussi remarquable dans les personnages dramatiques comme Moïse, ou Procida des *Vêpres Siciliennes*, que dans des rôles comiques tels que le Leporello de *Don Juan*, M. Obin sut se faire à l'Opéra une situation importante et enviable. En 1869, M. Obin quitta ce théâtre après avoir fait régler sa pension, mais il y rentra en 1871, pour se retirer définitivement peu de temps après. A la mort de Levasseur, cet artiste fut nommé professeur de déclamation lyrique au Conservatoire; après avoir, au bout de deux ans environ, abandonné ces fonctions, il les a reprises au mois de janvier 1877. M. Obin a fait une courte apparition sur le théâtre de l'Opéra-Comique.

OBIOLS (Mariano), compositeur, violoniste et professeur espagnol, est né à Barcelone le 26 novembre 1809. Il étudia le violon dès ses plus jeunes années avec un professeur nommé

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Juan Vilanova, mais, destiné par sa famille au commerce, il entra ensuite dans la maison d'un de ses parents, qui était négociant, et dont il devint l'employé; cela ne l'empêcha pas de se perfectionner dans l'étude de son instrument, et de prendre des leçons d'harmonie avec Arbos et Saldoni. Bientôt il renonça d'une façon absolue à la carrière qu'on voulait lui faire parcourir, et, avec le consentement des siens, se consacra exclusivement à la musique.

Après avoir, pendant trois années, suivi un cours de composition avec Ramon Vilanova, le jeune artiste écrivit quelques morceaux de musique vocale sacrée et profane, ainsi que diverses pièces instrumentales qu'il fit exécuter dans un concert à Barcelone. Peu de temps après, en 1831, il quittait l'Espagne pour aller parfaire son éducation en Italie, et, muni de bonnes recommandations, il se présentait à Mercadante, qui le prit en affection, se chargea de le faire travailler et le traita comme un fils. Il parcourut avec son nouveau maître l'Italie, la France et l'Allemagne, étudiant et admirant toutes les grandes œuvres qu'il avait l'occasion d'entendre dans ces divers pays. Ayant obtenu un livret de Felice Romani, le premier poëte lyrique de l'Italie à cette époque, il le mit bientôt en musique, et son premier opéra, *Odio ed amore*, fut représenté à la Scala, de Milan, le 5 septembre 1837, chanté par la Schoberlechner, Pedrazzi, Cartagenova et Luzio.

M. Obiols retourna ensuite dans sa patrie, et bientôt se vit chargé de la direction du Lycée musical de Barcelone, que l'on venait de créer; peu de temps après, il organisait dans cet établissement des concerts qu'il dirigeait lui-même avec habileté, et enfin il devenait directeur général de la musique et chef d'orchestre du grand théâtre du Lycée, pour l'inauguration duquel il écrivait une grande cantate intitulée *Il Regio Imeneo*. Il se distingua par le talent et l'activité dont il fit preuve dans ces diverses fonctions, et sut se créer dans sa ville natale une haute et puissante situation artistique, tout à la fois comme administrateur, chef d'orchestre, compositeur et professeur, formant au Lycée de nombreux élèves de solfége, de chant et de composition. C'est alors qu'il écrivit pour le théâtre une grande quantité de scènes et de morceaux à une ou plusieurs voix, avec accompagnement d'orchestre, et pour les classes du Lycée trois méthodes de solfége et un recueil de 6 solféges, qui furent publiés par l'éditeur Andrés y Vidal.

Mais M. Obiols n'a pas borné là son activité de compositeur; parmi les nombreuses œuvres qui sont sorties de sa plume, il faut surtout signaler les suivantes : Messe avec accompagnement d'harmonium, harpe et piano; 2 Psaumes; 3 *Salve Regina*; plusieurs motets; 4 grands hymnes; un Hymne religieux à Saint-Jean l'Évangéliste; un *Album religieux*, contenant 6 morceaux à une voix avec accompagnement de piano ou harmonium; 3 ouvertures de concert; une sérénade; un concerto de cor anglais; 2 albums de chant, contenant chacun 6 morceaux à une voix avec accompagnement de piano; enfin, beaucoup de mélodies détachées. Je crois que M. Obiols n'a abordé de nouveau le théâtre qu'une seconde fois, en donnant au théâtre du Lycée, le 28 janvier 1874, un opéra en 4 actes intitulé *Editta di Belcourt*. Cet artiste distingué est chevalier des ordres de Charles III et d'Isabelle la Catholique.

OCON Y RIVAS (Édouard), compositeur, organiste et pianiste espagnol, est né le 12 janvier 1834 à Malaga, et fit son éducation musicale à la cathédrale de cette ville, où il entra d'abord comme enfant de chœur, et où il apprit ensuite du maître de chapelle le solfége, le chant et la composition. Il composa, dit-on, à l'âge de treize ans seulement, un *Miserere* à quatre voix, qui fut exécuté, et dont lui-même chantait une des parties principales. Après s'être livré, seul, à l'étude du piano et de l'orgue, il obtint au concours, en 1853, l'emploi de second organiste à la cathédrale de Malaga. A partir de cette époque jusqu'en 1858, il se consacra en partie à l'enseignement du piano, et dans le cours de cette dernière année il vint à Paris, où l'on assure qu'il reçut quelques conseils de M. Gounod. Il resta plusieurs années en France, après quoi il repartit pour Malaga, où je crois qu'il est toujours fixé.

M. Ocon a publié un certain nombre de compositions religieuses, messes, motets, psaumes, litanies, hymnes, etc., ainsi que toute une collection de mélodies espagnoles, italiennes et françaises, et quelques morceaux de genre pour le piano. On lui doit aussi un recueil intéressant publié sous ce titre : *Cantes españoles, coleccion de aires nacionales y populares, formada é illustrada con notas explicativas y biographicas* (Malaga, 1874). Ce recueil, le premier de ce genre fait en Espagne, contient environ trente airs populaires espagnols, dont la plupart n'avaient jamais été notés et qui sont extrêmement curieux; tous portent un accompagnement de piano, et quelques-uns de guitare. La musique en a été gravée en Allemagne, et une traduction allemande est jointe au texte des chansons.

ODDO (Pietro), artiste italien, est l'auteur d'un opuscule publié en 1877 sous ce titre : *Grammatica della lingua musicale*, et dans lequel

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sont consignées les plus étranges remarques sur les bases fondamentales de l'art musical.

ODOEWSKY (Le prince WLADIMIR), dilettante russe, dernier descendant de Rurik, le fondateur de l'empire moscovite, était un amateur éclairé de musique, à qui l'on doit divers opuscules relatifs à cet art, et des articles de journaux dans lesquels il a toujours plaidé en faveur de l'opéra et de la musique d'église russes. Le prince Odoewsky a publié quelques nouvelles qui renferment des épisodes intéressants relatifs à la vie d'artistes célèbres. Il est mort à Moscou le 11 mars 1869, à l'âge de soixante-huit ans.

* **ŒSTEN** (THÉODORE), pianiste et compositeur allemand, n'a cessé de produire jusqu'à sa mort, si bien que le nombre de ses compositions publiées dépasse le chiffre de quatre cents, qui représente peut-être plus de mille morceaux, car il est tel recueil portant un seul numéro d'œuvre, qui contient six, douze, vingt et jusqu'à vingt-cinq morceaux. C'est ainsi que l'on trouve, dans le catalogue de ses œuvres : 4 Rondos, op. 10; *les Délices germaniques*, 12 petites fantaisies sur des mélodies populaires allemandes, op. 1; *Musée des pensions*, 12 morceaux faciles, op. 9; 12 Petites Fantaisies sans octaves sur des mélodies populaires allemandes, op. 49; 6 Morceaux de salon, op. 50 : 6 Sonatines, op. 60; *le Muguet*, 25 petits morceaux faciles, op. 61; *Rêves d'enfants*, 6 morceaux faciles, op. 65; 3 Bagatelles, op. 85; etc., etc. Œsten est mort à Berlin le 16 mars 1870.

Un fils de cet artiste, M. *Max. Œsten*, s'est fait connaître aussi par la publication d'un assez grand nombre de morceaux légers pour le piano : nocturnes, tarentelles, mélodies, marches, valses, galops, polkas, etc. De même que son père, il a donné beaucoup de transcriptions de mélodies et de thèmes d'opéras.

* **OETTINGER** (ÉDOUARD-MARIE), écrivain allemand, auteur d'un livre fâcheux sur Rossini, est mort à Blasewitz, près de Dresde, le 26 juin 1872. La traduction française de ce livre comprend trois volumes, et non pas seulement deux, comme il a été dit. Œttinger a publié aussi un roman intitulé *Sophie Arnould* (Leipzig, 1847, 2 vol.), dont l'héroïne est la célèbre chanteuse de ce nom.

* **OFFENBACH** (JACQUES), musicien allemand, naturalisé français, offre l'un des exemples les plus prodigieux de la faveur qu'un artiste peut obtenir du public, même lorsqu'il ne respecte ni l'art, ni lui-même, ni ce public, et qu'il se borne à flatter les instincts les plus grossiers de la foule. Ce compositeur, chez lequel une certaine adresse de main ne saurait masquer une ignorance profonde de l'art d'écrire, occupe cependant la scène depuis près de vingt-cinq ans, s'est fait jouer sur dix théâtres de Paris, et a joui d'une vogue que son exagération pourrait faire qualifier de scandaleuse. Sans vouloir, par une discussion inutile, accorder plus d'importance qu'elle n'en mérite à une production prétendue musicale qui ne tient à l'art par aucun côté, on peut cependant essayer de découvrir les causes auxquelles sont dus des succès en apparence inexplicables, succès qui sont loin de faire honneur à l'intelligence française et dont, grâce au ciel, nous commençons à nous sentir confus. Or, dans un temps où une certaine école musicale, marchant sur les traces de M. Richard Wagner, et enchérissant encore sur les défauts de cet artiste puissant mais incomplet, semble vouloir exclure de la musique deux de ses éléments essentiellement constitutifs, le rhythme et la tonalité, il est facile de supposer que le public devait bien accueillir un musicien qui, réagissant à son tour contre une tendance funeste, se présenterait à lui en exagérant et en exaspérant, si l'on peut dire, le double sentiment rhythmique et tonal. C'est précisément ce qu'a fait M. Offenbach : doué d'une certaine veine mélodique vulgaire, il appuyait sur les contours de certains motifs que leur caractère trivial destinait à plaire à la foule, et en les accompagnant d'un orchestre à la fois criard et malingre, il poussait le rhythme à son extrême puissance et le rendait parfois entraînant; d'autre part, la pauvreté de son harmonie, son ignorance absolue de la modulation rendaient ses petits chants faciles à retenir et les faisaient passer de bouche en bouche. Pour être juste, d'ailleurs, il faut remarquer que parfois, dans les commencements de sa carrière, il arrivait à M. Offenbach d'être assez gentiment inspiré, et que quelques-unes de ses petites pièces, qui n'étaient guère autre chose que des vaudevilles importants, ne manquaient pas toujours d'une certaine grâce aimable, quoique un peu trop facile. On peut citer, sous ce rapport, parmi ses premières opérettes en un acte, *Dragonette*, *la Chanson de Fortunio*, *le Mariage aux lanternes*, etc. Il faut dire aussi que M. Offenbach, à qui l'on ne saurait contester un sentiment assez juste des conditions scéniques, a vait le don de la gaieté communicative, et que si cette gaieté tournait neuf fois sur dix à la charge et à la caricature, elle n'en était pas moins réelle.

Le malheur est que M. Offenbach, qui écrivait d'instinct et dont l'éducation était nulle, ne songea pas un instant à faire ou à compléter

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

cette éducation, lorsque son ambition le porta à écrire des ouvrages de proportions plus considérables. Tant qu'il ne s'agit pour lui que de se produire sur des scènes qui n'étaient point musicales, où sa musette était excitée par des livrets excellents et où ses pièces étaient jouées par des comédiens remarquables, le public ne s'aperçut pas trop de ses défauts. Mais il n'en fut pas de même lorsqu'il voulut se montrer sur de véritables théâtres lyriques; là, le voisinage et la comparaison d'œuvres vraiment musicales lui furent fatals, et son ignorance éclata dans tout son jour. Aussi devient-il impossible de discuter ici sa valeur, et doit-on se borner à constater les chutes éclatantes et méritées que subirent ses ouvrages. L'apparition du ballet *le Papillon* à l'Opéra fut un véritable scandale artistique; *Barkouf*, son début à l'Opéra-Comique, vigoureusement sifflé le premier soir, tomba bientôt sous le dédain public, et ne put être joué plus de six fois; enfin, aucune des pièces qu'il s'obstina à donner encore à ce dernier théâtre ne put se soutenir à la scène, et toutes furent accueillies avec plus ou moins d'hostilité. Au reste, depuis dix ans, l'étoile de M. Offenbach a singulièrement pâli, et, même sur les théâtres qui lui étaient dévoués autrefois, il n'a pu obtenir un véritable succès. Le compositeur semble épuisé, et ne retrouve même plus les élans de verve burlesque qui avaient fait autrefois sa fortune.

Vers 1866, M. Offenbach abandonna la direction des Bouffes-Parisiens, le petit théâtre qu'il avait fondé, et c'est alors qu'il commença à se produire sur diverses autres scènes, les Variétés, le Palais-Royal, etc., où il obtint de bruyants succès avec *Barbe-Bleue*, *la Grande-Duchesse de Gerolstein*, *la Vie Parisienne*..... Vers 1872, il prit la direction de la Gaîté, avec l'intention d'y faire jouer ses pièces, et en effet c'est là qu'il remonta *Orphée aux Enfers*, transformé en une immense féerie, et qu'il donna *le Voyage dans la Lune*, autre féerie musicale. Cependant, en 1876, il céda la direction de la Gaîté à M. Albert Vizentini (*Voy.* ce nom), qui y établit le Théâtre-Lyrique, et il alla faire un grand voyage en Amérique, où il donna toute une série de concerts à orchestre destinés à faire connaître sa musique. Les Américains, qui ne sont cependant pas le peuple le plus musical du monde, n'eurent pas de peine à comprendre qu'ils étaient l'objet d'une mystification, et ces concerts eurent un insuccès colossal. M. Offenbach s'en consola en publiant, à son retour en France, un livre ainsi intitulé : *Notes d'un musicien en voyage* (Paris, Lévy, 1877, in-12), livre dans lequel il s'est efforcé de faire de l'esprit aux dépens d'une langue qui lui était malheureusement trop peu familière et qu'il outrageait à chaque ligne. Depuis lors il s'est remis à composer.

Voici le répertoire complet des productions théâtrales de M. Offenbach : 1° *Pepito*, un acte, Variétés, vers 1850; 2° *Oyagaye*, un acte, Folies-Nouvelles, vers 1855; 3° *Entrez, Messieurs, Mesdames !* un acte, Bouffes-Parisiens, 1855; 4° *une Nuit blanche*, id., id., 1855; 5° *les Deux Aveugles*, id., id., 1855; 6° *le Rêve d'une nuit d'été*, id., id., 1855; 7° *le Violoneux*, id., id., 1855; 8° *Madame Papillon*, id., id., 1855; 9° *Périnette*, id., id., 1855; 10° *Ba-Ta-Clan*, id., id., 1855; 11° *un Postillon en gage*, id., id., 1856; 12° *Tromb-Al-Cazar*, id., id., 1856; 13° *la Rose de Saint-Flour*, id., id., 1856; 14° *les Dragées du Baptême*, id., id., 1856; 15° *le 66*, id., id., 1856; 16° *le Financier et le Savetier*, id., id., 1856; 17° *la Bonne d'enfants*, id., id., 1856; 18° *les Trois Baisers du Diable*, id., id., 1857; 19° *Croquefer ou le Dernier des Paladins*, id., id., 1857; 20° *Dragonette*, id., id., 1857; 21° *Vent du soir ou l'Horrible Festin*, id, id., 1857; 22° *une Demoiselle en loterie*, id., id., 1857; 23° *le Mariage aux lanternes*, id., id., 1857; 24° *les Deux Pêcheurs*, id., id., 1857; 25° *les Petits Prodiges* (en société avec M. Jonas), id., id., 1857; 26° *Mesdames de la Halle*, id., id., 1858; 27° *la Chatte métamorphosée en femme*, id., id., 1858; 28° *Orphée aux Enfers*, 2 actes et 4 tableaux, Bouffes-Parisiens, 1858 (remis en 4 actes et 12 tableaux et ainsi repris à la Gaîté en 1874); 29° *un Mari à la porte*, un acte, id., 1859; 30° *les Vivandières de la grande armée*, id., id., 1859; 31° *Geneviève de Brabant*, 2 actes et 6 tableaux, id., 1859 (remanié et repris au théâtre des Menus-Plaisirs en 1867); 32° *le Carnaval des revues*, 2 actes et 9 tableaux, id., 1860; 33° *Daphnis et Chloé*, un acte, id., 1860; 34° *Barkouf*, 3 actes, Opéra-Comique, 1860; 35° *le Papillon*, ballet en 2 actes et 4 tableaux, Opéra, 1860; 36° *la Chanson de Fortunio*, un acte, Bouffes-Parisiens, 1861; 37° *le Pont des soupirs*, 2 actes et 4 tableaux, id., 1861 (remis en 4 actes et 5 tableaux, et ainsi repris aux Variétés en 1874); 38° *M. Choufleury restera chez lui le*... (en société avec M. de Saint-Rémy (1),

(1) Sous ce pseudonyme de *Saint-Remy* se cachait un homme politique influent, le duc de Morny, ministre du second empire, qui, paraît-il, ne dédaignait pas d'écrire les paroles et parfois la musique de quelques petites pièces sans importance.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

un acte, id., 1861; 39° *Apothicaire et Perruquier*, id., id., 1861; 40° *le Roman comique*, 3 actes, id., 1861; 41° *Monsieur et Madame Denis*, un acte, id., 1862; 42° *le Voyage de MM. Dunanan père et fils*, 2 actes et 4 tableaux, id., 1862; 43° *les Bavards*, 2 actes, id., 1863; 44° *Lischen et Fritzchen*, un acte, id., 1864; 45° *l'Amour chanteur*, id., id., 1864; 46° *il Signor Fagotto*, id., id., 1864; 47° *les Géorgiennes*, 3 actes, id., 1864; 48° *la Fée du Rhin*, 3 actes, Vienne, 1864; 49° *le Fifre enchanté*, un acte, casino d'Ems, 1864 (joué aux Bouffes-Parisiens en 1868); 50° *Jeanne qui pleure et Jean qui rit*, un acte, casino d'Ems, 1864 (joué aux Bouffes-Parisiens en 1865); 51° *la Belle Hélène*, 3 actes, Variétés, 1864; 52° *Coscoletto*, un acte, casino d'Ems, 1865; 53° *les Bergers*, 3 actes, Bouffes-Parisiens, 1865; 54° *Barbe-Bleue*, 3 actes et 4 tableaux, Variétés, 1866; 55° *la Vie Parisienne*, 4 actes et 5 tableaux, Palais-Royal, 1866; 56° *la Grande-Duchesse de Gérolstein*, 3 actes et 4 tableaux, Variétés, 1867; 57° *la Permission de dix heures*, un acte, casino d'Ems, 1867 (joué à la Renaissance en 1873); 58° *la Leçon de chant*, un acte, casino d'Ems, 1867; 59° *Robinson Crusoé*, 3 actes, Opéra-Comique, 1867; 60° *l'Ile de Tulipatan*, un acte, Bouffes-Parisiens, 1868; 61° *le Château à Toto*, 3 actes, Palais-Royal, 1868; 62° *la Périchole*, 2 actes, Variétés, 1868 (remis en 3 actes et ainsi repris au même théâtre en 1874); 63° *la Princesse de Trébizonde*, 3 actes, Bade, 1869 (joué aux Bouffes-Parisiens dans le cours de la même année); 64° *Vert-Vert*, 3 actes, Opéra-Comique, 1869; 65° *la Diva*, 3 actes, Bouffes-Parisiens, 1869; 66° *les Brigands*, 3 actes, Variétés, 1869; 67° *la Romance de la rose*, un acte, Bouffes-Parisiens, 1869; 68° *Boule de neige*, 3 actes, id., 1871; 68° *bis le Roi Carotte*, 5 actes, Gaîté, 1872; 69° *Fleurette*, un acte, Vienne, 1872; 70° *Fantasio*, 3 actes, Opéra-Comique, 1872; 71° *le Corsaire noir*, 3 actes, Vienne, 1872; 72° *les Braconniers*, 3 actes, Variétés, 1873; 73° *Pomme d'api*, un acte, Bouffes-Parisiens, 1873; 74° *la Jolie Parfumeuse*, 3 actes, Renaissance, 1873; 75° *Bagatelle*, un acte, Bouffes-Parisiens, 1874; 76° *Madame l'Archiduc*, 3 actes, id., 1874; 77° *Wittington et son Chat*, 4 actes, Londres, Alhambra, 1875; 78° *les Hannetons*, 3 actes, Bouffes-Parisiens, 1875; 79° *la Boulangère a des écus*, 3 actes, Variétés, 1875; 80° *le Voyage dans la Lune*, 4 actes et 24 tableaux, Gaîté, 1875; 81° *la Créole*, 3 actes, Bouffes-Parisiens, 1875; 82° *Pierrette et Jacquot*, un acte, id., 1876; 83° *la Boîte au lait*, 4 actes, id., 1876; 84° *le Docteur Ox*, 3 actes, Variétés, 1877; 85° *la Foire Saint-Laurent*, 3 actes, Folies-Dramatiques, 1877; 86° *Maître Peronilla*, 3 actes, Bouffes-Parisiens, 1878; 87° *la Marocaine*, 3 actes, Bouffes-Parisiens, 1879;; 88° *Madame Favart*, 3 actes, Folies-Dramatiques, 1879.

M. Offenbach a publié, dans sa jeunesse, un certain nombre de compositions vocales et instrumentales, dont l'intérêt me paraît devoir être médiocre. Voici celles qui sont venues à ma connaissance : Duos pour violoncelles (4 livres); 24 Duos pour 2 violoncelles, op. 49, 50, 51, 52, 53, et 54; *les Voix mystérieuses*, 6 mélodies vocales; *les Chants du soir*, 6 morceaux de moyenne difficulté pour piano et violoncelle (en société avec M. de Flotow). — Un frère de cet artiste, M. *Jules Offenbach*, violoniste, a rempli pendant quelques années les fonctions de chef d'orchestre aux Bouffes-Parisiens.

OFFERMANS VAN HOVE (Sophie), une des meilleures cantatrices que les Pays-Bas aient produites, est née au mois de juillet 1840, et a fait son éducation artistique à l'École de musique de la Haye, avec J. H. Lubeck. C'est une artiste de très-grand talent, excellente musicienne surtout, et l'un des meilleurs professeurs de chant que les Pays-Bas possèdent en ce moment. Elle a un véritable culte pour la musique classique, et pendant de longues années elle a été la digne interprète des chefs-d'œuvre de Hændel, Haydn, Mozart et Beethoven. Depuis quelque temps elle a renoncé absolument à se produire en public, et elle se consacre entièrement à l'enseignement du chant. Éd. de H.

* **OKEGHEM** (Jean), a été récemment l'objet de la publication suivante : *Déploration de Guillaume Crelin sur le trépas de Jean Okeghem*, musicien, premier chapelain du roi de France et trésorier de Saint-Martin de Tours, remise au jour, précédée d'une introduction biographique et critique, et annotée par Er. Thoinan (Paris, Claudin, 1864, in-8). Ce travail intéressant complète les renseignements connus jusqu'à ce jour sur le célèbre musicien. D'autre part, un laborieux musicographe flamand, M. Edmond Vander Straeten, a annoncé qu'il avait retrouvé en Italie une série de six messes d'Okeghem, dont l'existence était restée jusqu'ici inconnue, ainsi qu'un *Ave Maria* et un motet (*Intemerata*) du même maître, également ignorés. Un journal spécial de Bruxelles, *le Guide musical*, a donné à ce sujet quelques détails dans son numéro du 7 décembre 1876.

O'KELLY (Joseph), pianiste et compositeur français, d'origine irlandaise, est né à Boulogne-sur-Mer (Pas-de-Calais) en 1829, et a fait ses

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

études musicales à Paris, où il a été l'élève de M. Osborne et de Kalkbrenner pour le piano, de Dourlen et d'Halévy pour la composition. En 1855, il fit exécuter, dans la salle du Théâtre-Lyrique, un poëme lyrique en 3 parties intitulé *Paraguassü*. Depuis lors il a publié, pour le piano, un assez grand nombre de compositions qui sont écrites non sans goût, mais dans une forme qui est loin de cadrer avec les idées larges, la libre allure et le souffle nouveau qui distinguent la jeune école française. Parmi les productions ainsi mises au jour par M. O'Kelly, je citerai les suivantes : 55 Études récréatives, op. 50; *les Soirées intimes*, 24 transcriptions faciles; *les Soirées enfantines*, 12 transcriptions faciles; Études de salon; *le Beija flor*, *la Roche qui pleure*, *la Mare aux fées*, *la Noce de village*, caprices; *la Retraite*, fantaisie militaire; *Arlequin et Colombine*, passacaille; *le Menuet de la Reine; Naples*, tarentelle; *la Permission de dix heures*, *la Vague et la Perle*, *les Oiseaux de Trianon*, *les Castagnettes*, etc., morceaux de genre. Le même artiste a publié un trio pour piano, violon et violoncelle, d'assez nombreuses romances et mélodies vocales parmi lesquelles on signale : *Vieille Chanson du jeune temps*, *Dernier chant*, *Hosannah!* etc., et une opérette intitulée *Ruse contre Ruse* (dans le journal *le Magasin des Demoiselles*). Enfin, M. O'Kelly, a fait exécuter: 1° Cantate (théâtre d'Amiens, 15 novembre 1867); 2° Cantate pour le centenaire d'O'Connell (Dublin, 1878); 3° *Justice et Charité*, cantate religieuse (chapelle du château de Versailles, 1878); 4° *le Lutin de Galway*, opéra-comique en un acte (Boulogne-sur-Mer, septembre 1878); 5° *la Zingarella*, opéra-comique en un acte, Opéra-Comique, février 1879.

Un frère de cet artiste, M. *A. O'Kelly*, est éditeur de musique à Paris.

OLDENBOURG (Le prince Nicolas-Frédéric-Pierre, grand-duc régnant d'), né le 8 juillet 1827, est, comme beaucoup de princes allemands, amateur de musique et compositeur. On lui doit la musique d'un opéra intitulé *Kætchen von Heilbronn*, qui a été représenté sur le théâtre de la cour, à Wiesbaden, dans le cours de l'année 1861. Depuis lors, le prince Pierre a écrit deux symphonies pour orchestre, dont la seconde, en *fa* majeur, était exécutée récemment à Oldenbourg.

OLDYS (Valentin), apothicaire de Blackfriars à Londres, vivait à l'époque du protectorat de Cromwell et s'occupait beaucoup de musique. Il avait fait sous ce rapport de bonnes études, s'est distingué comme compositeur, et a laissé de nombreuses œuvres de musique instrumentale, surtout dans le genre de la *fantaisie* ou *fancy*, sorte de pièces qui se rapprochaient beaucoup des *ricercart* italiens.

* **OLIPHANT** (Thomas), musicien érudit et auteur de plusieurs écrits sur son art, est mort à Londres, le 9 mars 1873, à l'âge de soixante-treize ans.

OLIVEIRA (Henrique **VELLOZO D'**), est auteur de l'opuscule suivant : *Art mnémonique de lecture musicale*, ou le déchiffrement des notes dans toutes les clefs et positions acquis facilement et presque sans travail au moyen de la mnémotechnie additionnée de la solution de plusieurs embarras et difficultés qui compliquent l'étude de la musique, d'un moyen ingénieux pour parvenir à l'exécuter, et d'une notion générale de la composition, plain-chant et contre-point (Paris, 1860, in-8° de 22 p.). Cette brochure présente l'ensemble le plus burlesque de prétendus préceptes posés par un écrivain qui ne connaît pas le premier mot des choses dont il parle.

ORAY (.....), ancien chef d'orchestre du théâtre des Folies-Dramatiques, à Paris, né vers 1820, a fait représenter deux petites opérettes en un acte : *le Royaume des aveugles*, théâtre des Nouveautés, 7 mai 1866, et *A la Bretonne*, Folies-Marigny, 8 août 1868.

ORDINAIRE (Raoul), compositeur et écrivain musical, né à Besançon en 1843, a fait de sérieuses études théoriques sous la direction de M. Pierre de Mol (*Voy.* ce nom), artiste belge qui habita longtemps cette ville. Bien qu'il n'ait publié jusqu'ici que quelques morceaux de genre pour le piano, M. Ordinaire, qui n'a pas quitté sa ville natale, a en portefeuille plusieurs compositions importantes, entre autres une sonate pour piano et violoncelle, un trio pour piano, violon et violoncelle, un quatuor pour instruments à cordes, une sérénade en quintette, enfin des mélodies vocales, des chœurs avec ou sans accompagnement, et divers morceaux symphoniques. Plusieurs de ces compositions ont été exécutées soit par l'orchestre du théâtre, soit par les sociétés de musique de chambre de Besançon.— M. Ordinaire s'est occupé de littérature musicale; il a pris part, de 1866 à 1870, à la rédaction du journal *l'Art musical*, et a publié une facétie ainsi intitulée : *Marius et les Teutons*, fantaisie musicale (Paris, Faure, 1866, in-12).

OREFICE (Antonio), compositeur dramatique italien, vivait à Naples dans la première moitié du dix-huitième siècle. Je n'ai pu découvrir aucun renseignement sur la vie ou la carrière de cet artiste, et son existence ne m'a été révélée que par les livrets de trois opéras dont

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

il a écrit la musique et sur lesquels son nom se trouve naturellement inscrit. Voici les titres de ces ouvrages : 1° *il Gemino amore*, Naples, théâtre des Fiorentini, 1718; 2° *Chi la dura la vence*, id., id., 1721; 3° *lo Simmele*, Naples, théâtre Nuovo, 1724.

* **ORGITANO** (Raphael). — A la liste des ouvrages de cet artiste, il faut ajouter : un opéra, *Arsinoe*; un oratorio, *Jefte*, et *la Passione di N. S.*, cantate religieuse à 3 voix. Quant à la *farsa* intitulée *Amore intraprendente o l'Apparenza inganna*, et citée par quelques biographes, l'analogie des titres me fait supposer qu'elle ne fait qu'un avec l'ouvrage désigné par Fétis sous celui-ci : *Non credere alle apparenze*. On doit encore à Orgitano une cantate intitulée *Endimione*.

ORGITANO (Vincenzo), musicien napolitain. Le marquis de Villarosa, qui mentionne cet artiste dans ses *Memorie dei compositori del regno di Napoli*, dit qu'il ne sait autre chose sur lui sinon qu'il a écrit le *Stabat Mater* à 2, à 3 et 4 voix avec violon et basse, diverses ouvertures pour « violon, piano et basse obligés, » et d'autres compositions pour le service de l'Église.

* **ORLANDINI** (Joseph-Marie), compositeur dramatique italien, est l'auteur des deux ouvrages suivants, qui doivent s'ajouter au catalogue de ses œuvres : *il Temistocle*, opéra sérieux représenté à Florence en 1737, et *Gioas, re di Giuda*, oratorio exécuté dans la même ville en 1746.

ORLANDINI (Cesare), professeur de musique italien, est auteur de l'ouvrage suivant : *Dottrina musicale, esposta in sei ragionamenti scientifici* (Bologne, 1844, in-f°).

ORSINI (Alessandro), compositeur italien, est né à Rome le 24 janvier 1842. Il commença à dix ans, dans sa ville natale, l'étude de la musique, et fut successivement l'élève de don Mariano Astolfi, de Ricci, de Raimondi, et enfin de Muti Papazzurri. Chef, pendant plusieurs années, de divers orchestres d'Italie, il écrivit la musique de huit ballets dont j'ignore les titres, ainsi que les lieux et dates de représentation (hormis un seul, *la Modista alla corte*, qui fut joué au théâtre Capranica en 1865); il fut moins heureux en composant cinq opéras, dont pas un seul ne put voir le jour. De retour à Rome, il s'y fixa, fut nommé membre de l'Académie de Sainte-Cécile, devint en 1870 bibliothécaire de cette compagnie, puis (1873) professeur de chant de son école. M. Orsini a pris part à plusieurs concours de composition, et toujours avec succès : en 1862 il obtint un premier prix de l'Institut musical de Florence pour un album vocal; en 1864, un accessit du même Institut pour une cantate, *Lamberto di Pavia*; en 1870, la Société philharmonique romaine couronna sa cantate *il Genio di Roma*; et enfin, en 1873, il vit aussi récompenser la cantate qu'il avait écrite pour l'inauguration du monument de Cavour, à Turin. M. Orsini a composé beaucoup d'autres œuvres, parmi lesquelles un *Ave Maria* à 4 voix *alla Palestrina*, un *Benedictus* pour voix et orgue, un *Inno della Pentecoste*, un chœur à 3 voix de femmes, *Salve del mar, o Stella*, avec accompagnement de divers instruments, différentes pièces d'orchestre, et 12 *Études d'harmonie pratique*. On doit encore à cet artiste un opuscule intéressant publié sous ce titre : *Considerazioni generali sull' arte del canto* (Rome, 1876, in-8° de 55 p.).

ORSINI (Antonio), pianiste et compositeur, né à Naples le 13 juin 1843, étudia le piano avec Antoine Coop, et la théorie de l'art avec le baron Staffa. Après s'être produit avec succès comme pianiste virtuose dans sa ville natale, il se rendit à Rome, où il donna des concerts, puis à Paris et à Londres. Ayant atteint l'âge du service militaire, il retourna dans sa patrie, et obtint au concours l'emploi de chef de musique du 54e régiment d'infanterie. Congédié en 1872, il reprit ses travaux artistiques, et publia successivement les ouvrages suivants : 1° *Fughe per 4 voci* (Naples, Giannini); 2° *Norme per apprendere la composizione musicale ed il contrappunto* (Naples, De Angelis); 3° *Schema di un indirizzo all' arte del canto* (Naples, Gallo). De plus, M. Orsini a fait représenter à Naples, sur le théâtre Mercadante, le 3 mai 1875, un opéra sérieux intitulé *Benvenuto Cellini*. Cet ouvrage n'a obtenu qu'un médiocre succès.

ORSUCCI (L'abbé Pompeo), compositeur de musique religieuse, issu d'une excellente famille, naquit à Lucques le 21 mai 1665. Il se distingua autant dans les sciences sacrées que dans la musique, et devint doyen de l'église collégiale de *San Michele in foro*. Cet artiste est considéré comme un des plus habiles et des plus savants musiciens de son temps dans le style religieux; on connaît particulièrement de lui : *Pater noster* en italien, à 2 voix; un hymne à la Trinité, en italien, à 2 voix; un Symbole à saint Anastase, aussi à 2 voix; deux *Vexilla* à deux chœurs; une messe *in pastorale*; enfin, des *Te Deum*, des hymnes, des motets, des psaumes, des litanies, etc. M. Cerù, dans ses recherches sur la musique à Lucques, constate qu'après deux siècles d'existence, les œuvres d'Orsucci, encore exécutées en cette ville, sont toujours entendues

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

avec plaisir et produisent un grand effet, principalement à cause de leur clarté et de leur majesté. On ignore la date de la mort de cet artiste.

* **ORTIGUE** (Joseph-Louis D'), est mort le 20 novembre 1866. Nous ajouterons les quelques renseignements suivants à ceux donnés sur cet artiste par la *Biographie universelle des Musiciens*. Outre les journaux cités, d'Ortigue avait collaboré encore au *National*, au *Correspondant*, au *Courrier de l'Europe*, au *Ménestrel*, à la *Revue de Musique ancienne et moderne*, ainsi qu'au *Dictionnaire de la conversation et de la lecture*. Il avait publié un *Abécédaire de plain-chant* (Paris, Duverger, 1841, in-12), et un certain nombre de compositions, dont la plus importante est une *Messe sans paroles*. D'Ortigue avait été nommé chevalier de la Légion d'honneur en 1843. Le *Traité théorique et pratique de l'accompagnement du plain-chant*, qu'il avait publié en 1857 avec Niedermeyer, a eu une seconde édition, faite en 1876 par l'éditeur M. Heugel (1).

ORTOLAN (Eugène), compositeur, né à Paris le 1er avril 1824, est le fils de M. J.-L.-E. Ortolan, dont la renommée fut si grande comme professeur à la faculté de droit de Paris. Tout en suivant la carrière de son père et en fréquentant les cours de l'École de droit, son amour de la musique était tel qu'il suivait aussi ceux du Conservatoire, où il fut élève de Berton et d'Halévy pour la composition; c'est ainsi qu'entre son premier et son second examen de licence, il concourut à l'Institut en 1845 et obtint le second grand prix de composition musicale. (Il est à remarquer qu'il n'y eut pas de premier prix décerné cette année.) Après s'être fait recevoir docteur, M. Ortolan entra au ministère des affaires étrangères, où son amour de l'art et sa connaissance du droit lui permirent de se rendre utile d'une façon toute particulière, en participant très-activement et très-habilement aux travaux relatifs à la reconnaissance et à la protection de la propriété littéraire et artistique à l'étranger.

Auteur d'un *Traité du droit de souveraineté territoriale et de l'équilibre politique*, M. Ortolan a voulu se faire connaître aussi comme compositeur. Il a donné au Théâtre-Lyrique, le 10 avril 1855, *Lisette*, opéra-comique en deux actes, et le 27 juillet 1857 il faisait représenter aux Bouffes-Parisiens une opérette en un acte intitulée *la Momie de Roscoco*. De plus, il a fait exécuter à Versailles, le jeudi saint 16 avril de l'année 1867, *Tobie*, oratorio dont il avait écrit la musique sur un poëme de M. Léon Halévy, le frère de son ancien maître. On connaît aussi de lui plusieurs morceaux symphoniques et un certain nombre de mélodies vocales d'un joli tour et d'un heureux caractère. — M. Eugène Ortolan est chevalier de la Légion d'honneur et de l'ordre de Léopold de Belgique, et commandeur de l'ordre de Saint-Stanislas de Russie.

ORTOLANI (Angelo) (1), né à Sienne (Toscane), le 11 avril 1788, étudia la musique sous de Ritterfels, et le contre-point sous Delfebo Romagnoli, puis, à la mort de celui-ci, avec son frère Ettore Romagnoli. En 1813, il fut nommé maître des enfants de chœur de l'église collégiale de *Santa-Maria di Provenzano* de Sienne, et en 1838 il succéda à son maître Ettore Romagnoli dans les fonctions de maître de chapelle de la même église, pour laquelle il composa un certain nombre d'œuvres de musique sacrée, qui généralement sont de peu d'intérêt. Entre 1835 et 1836 il écrivit un opéra intitulé *il Giorno delle nozze*, qui ne fut pas produit à la scène, ainsi que l'a dit Fétis, mais seulement essayé dans l'intimité, en forme de concert, et sans trop de succès. Fétis lui attribue aussi, mais à tort, un autre opéra, *la Pastorella delle Alpi*, qui appartient à un autre maître du même nom (*Voy.* la notice suivante). L'ouvrage qui appartient vraiment à Ortolani, quoique publié sous le pseudonyme de *Lotario Ganleno*, qui forme l'anagramme de ses nom et prénom, est un traité de contre-point en vers intitulé : *l'Arte del contrappunto, passatempo armonico-poetico in ottava rima..., con un appendice intitolato Cisolfantte agli elisi*, publié à Sienne, par Pandolfo Rossi, en 1828 (2). Quoique ne s'élevant pas au-dessus de la médiocrité, et parfois même ne l'atteignant pas, ce poëme contient quelques traits qui se laissent lire avec assez d'agrément.

(1) Peut-être ai-je retrouvé la trace d'un ancêtre de d'Ortigue. Tout au moins voici la notice que le chevalier de Mouhy, dans ses *Tablettes dramatiques*, consacre à un écrivain dramatique de ce nom, originaire de la même province : — « Ortigue (Pierre d'), sieur de *Vaumorière*. Il étoit d'une fort bonne famille d'Apt en Provence; il écrivoit agréablement. On a de lui plusieurs romans qui eurent de la réputation dans ce tems-là. Il acheva celui de *Pharamond*, de la Calprenède; il fut quelque tems au Châtelet, pour dettes, et Richelet le lui reproche. Il n'a fait qu'une comédie qui a pour titre : *le Bon Mari*. Il vivoit en 1673. »

(1) Au nom d'*Ortolani* (Giulio), Fétis a écrit, dans la *Biographie universelle des Musiciens*, une notice dans laquelle il confond en un seul, avec un prénom inexact, deux artistes différents. D'ailleurs, trompé par de faux renseignements, l'écrivain a accumulé les erreurs dans les quelques lignes qui composent cette notice. Nous rétablissons ici les faits.

(2) Ignorant cette supercherie, j'ai, dans le premier volume du présent Supplément, signalé cet ouvrage au nom de *Ganleno*. La méprise était facile. — A. P.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Ortolani publia aussi à Sienne, en 1839, sept volumes de comédies et drames, et en 1842, à Colle, sous les seules lettres initiales A. O. S. (Angelo Ortolani, Senese), un volume de mémoires sur l'histoire de la ville de Sienne, enrichi d'un catalogue d'hommes illustres siennois, qui ne manque pas d'intérêt. Ortolani mourut à Sienne, à la suite d'une longue maladie, le 18 avril 1871, à l'âge de quatre-vingt-trois ans.

L.-F. C.

ORTOLANI (Terenzio), né à Pesaro, dans la Marche d'Ancône, le 4 septembre 1799, s'adonna à l'étude du droit, après avoir fait ses cours de littérature et de philosophie au Gymnase de sa ville natale. Néanmoins il cultivait en même temps la musique pour son délassement, et il acquit assez d'habileté sur la flûte pour tenir honorablement une place dans les orchestres de son pays. Le maestro Ripini, de Fano, s'étant lié d'amitié avec lui, il en reçut des leçons d'harmonie et de contre-point; ce fut alors que sa passion pour la musique lui fit abandonner l'étude du droit, si bien qu'en 1822 il se rendit à Bologne et se fit admettre au Lycée musical de cette ville pour se perfectionner dans la composition sous la direction du célèbre père Mattei. Ses progrès furent si rapides qu'en 1825 il obtint de l'Académie philharmonique de Bologne le diplôme de maître de composition.

En janvier 1830, il produisit à Naples, sur le théâtre *del Fondo* (aujourd'hui Mercadante), un opéra bouffe, *la Pastorella delle Alpi*, que Fétis a faussement attribué à un prétendu *Giulio Ortolani* (*Voy.* ci-dessus). Cet ouvrage n'eut pas de succès, et Ortolani, dégoûté du théâtre, revint à Pesaro, s'adonna à des études sérieuses de contre-point, et se fit bientôt remarquer par des compositions d'église qui furent accueillies très-favorablement. Ensuite il devint successivement maître de chapelle dans plusieurs villes de la Marche et des Romagnes, puis revint à Pesaro, où il obtint la place de maître de chapelle de la cathédrale; mais ne pouvant vivre avec les modiques appointements attachés à cette place, il obtint, tout en la conservant, un emploi de commis dans le bureau de statistique de la province, et remplit, à la grande satisfaction de ses concitoyens, les devoirs si divers de ces doubles fonctions jusqu'à l'époque de sa mort, arrivée le 7 avril 1875.

Ortolani publia en 1844 à Ascoli, chez Galanti, dix fugues à 8 voix et basse chiffrée, et en 1871 à Milan, chez Vismara, cent fugues à 2, 3 et 4 voix, et dix canons circulaires. En outre, il a laissé inédits un Traité d'harmonie pour les instrumentistes, et beaucoup de messes, psaumes et autres morceaux de musique d'église

L.-F. C.

* **OTS** (Charles), violoniste et compositeur, naquit à Bruxelles. Cet artiste a fait représenter à Gand, où il s'était fixé, trois opéras-comiques dont voici les titres : 1° *la Ruse villageoise*, un acte, 2 janvier 1796; 2° *Jean Second* ou *Charles-Quint dans les murs de Gand*, un acte, 19 décembre 1816; 3° *David Téniers*, un acte, 28 octobre 1818.

Une fille de cet artiste, Mlle *Émilie Ots*, née à Gand le 24 avril 1808, fut élève de son père, et embrassa la carrière lyrique. Elle fit ses débuts à Gand, fit successivement partie des troupes de diverses villes des départements français, Amiens, Rouen, le Havre, et appartint un instant au personnel du théâtre de l'Opéra-Comique à Paris (1827).

OTTAVIANI (.....), compositeur italien, est l'auteur d'un opéra, *Ester*, qui a été représenté à Messine en 1865.

* **OTTO** (Ernest-Jules), organiste et compositeur, est mort à Dresde le 5 mars 1877.

OTTOLINI (Vittore), écrivain italien, est l'auteur d'un écrit intitué : *il Teatro in Italia, storia, dedicata agli artisti teatrali e agli allievi dei Conservatorî* (Milan, 1876).

OUDOT (.....), musicien français, vivait dans la seconde moitié du dix-septième siècle. Il prit part, au mois d'avril 1683, avec trente-quatre autres artistes, à un concours ouvert pour les quatre places de maîtres de la chapelle du roi, vacantes à la fois, et qui furent adjugées à Lalande, Minoret, Colasse et Goupillet. On peut voir, dans le *Mercure galant*, les détails relatifs à ce curieux concours. Au mois de juin de la même année, l'académicien Charles Perrault, l'auteur des *Contes de fées*, donnant chez lui une grande fête pour célébrer la naissance du duc de Bourgogne, faisait représenter à cette occasion un petit opéra dont il avait écrit les paroles et Oudot la musique, et que le roi voulut entendre ensuite. On a de cet artiste un recueil de chants religieux dont voici le titre : *Stances chrétiennes de M. L. T.* (l'abbé Testu), *mises en musique à deux, trois et quatre parties, avec des symphonies, par M. Oudot* (Paris, Ballard, 1692, in-4°). La même édition de cet ouvrage a été remise dans le commerce par Ballard, en 1722, avec un nouveau titre et un nouveau privilége.

OUDRID Y SEGURA (Cristobal), chef d'orchestre et compositeur dramatique espagnol, né à Badajoz le 7 février 1829, est mort presque subitement à Madrid au mois de mars 1877. On ne sait rien de son enfance, et l'on ignore de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

quelle façon et avec quels maîtres il fit ses premières études, car Oudrid s'est toujours obstinément refusé à donner sur lui le moindre renseignement, même à son intime ami M. Baltasar Saldoni, lorsque celui-ci entreprit la publication de son *Dictionnaire des musiciens espagnols*. Oudrid se rendit à Madrid en 1844, lorsqu'il n'était encore âgé que de quinze ans, et dès 1849 il commença à produire ses premières compositions pour l'orchestre. Bientôt il chercha à aborder la scène, et il y réussit assez rapidement, donnant successivement sur divers théâtres de Madrid un assez grand nombre de *zarzuelas*, dont plusieurs furent accueillies avec une véritable faveur. Il fit partie, avec MM. Arrieta, Barbieri, José Rogel, Reparaz, Caballero, Hernandez, Sunyer, Inzenga, de ce petit groupe d'artistes qui surent remettre ce genre en honneur, et il partagea avec eux la faveur populaire. En même temps, Oudrid se faisait connaître comme chef d'orchestre, remplissait ces fonctions dans divers théâtres, et y déployait une réelle habileté ; en 1867, il était chef des chœurs au théâtre italien de Madrid, en 1872 chef d'orchestre au théâtre de la Zarzuela, et depuis plusieurs années occupait le même emploi au théâtre de l'Oriente.

Voici une liste des zarzuelas écrites par Oudrid ; nous ne la donnons pas comme complète : *Buenas noches, señor don Simon*, 16 avril 1852 ; *a Rey muerto ; Concha ; los Encantos de Brijan ; Enlace y desenlace ; Equilibrios de amor ; el Hijo del regimiento ; Memorias de un estudiante ; Nadie se muere hasta que Dios quiere*, un acte ; *los Polvos de la madre Celestina ; Por amor al prójimo ; el Ultimo mono* (30 mai 1859) ; *el Postillon de la Rioja* (2 actes, 7 juin 1856) ; *la Isla de San Balandran* (un acte) ; *Bazar de novias* (un acte, théâtre des Variétés, 9 mars 1867) ; *la Pata de Cabra* (3 actes) ; *la Revista de* 1866 *y* 1867 (un acte, théâtre du Cirque, 24 décembre 1866) ; *Misterios de bastidores ; la Espada de Satanas* (féerie en quatre actes, théâtre des Variétés, 23 février 1867) ; *los Comicos de Alcorcon ; los Pages del Rey* (théâtre de la Zarzuela, décembre 1876). Oudrid a encore donné, en collaboration avec plusieurs autres compositeurs, *la Cola del Diablo ; Estebanillo ; Dalila ; Matilde y Malek-Adel ; Escenas de Chamberi* (théâtre des Variétés, 19 novembre 1850) ; *Por seguir à una mujer* (4 actes, théâtre du Cirque, 24 décembre 1851) ; *un Dia de reinado* (3 actes, Cirque, 11 février 1854) ; *el Testamento azul* (3 actes, théâtre du Buen-Retiro, 20 juillet 1874).

* **OUSELEY** (Sir Frederick-Arthur-Gore), un des musiciens anglais les plus distingués de l'époque actuelle, est aujourd'hui recteur du collége Saint-Michael, de Tenbury, tout en se trouvant chargé de l'éducation musicale classique et chorale des enfants.

Professeur de musique à l'université d'Oxford depuis 1855, sir Ouseley s'est acquis sous ce rapport une solide renommée, et n'est pas moins estimé comme compositeur de musique religieuse et comme théoricien proprement dit. On lui doit la musique de plusieurs antiennes remarquables, dont une surtout est devenue populaire : *How goodly are thy tents, o Israel !* (Combien tes tentes sont gracieuses, ô Israël !), et celle d'un grand oratorio : *Hagar*, qui a été exécuté pour la première fois au festival d'Hereford, au mois de septembre 1873, et très-bien accueilli. Outre un *Traité d'harmonie* et un *Traité de contre-point et fugue* (1869), M. Ouseley a publié aussi plusieurs recueils de musique d'église ancienne et moderne, et il a donné, en société avec M. le docteur Monk, les *Chants du psautier anglican* (1872).

En 1861, M. Ouseley s'est fait remarquer par ses travaux comme membre du jury musical de l'Exposition universelle de Londres. Il est l'un des collaborateurs de l'ouvrage intéressant dont la publication a commencé récemment à Londres, sous le titre de *Dictionary of music and musicians* et sous la direction de M. George Grove (Londres, Macmillan, in-8°).

OUVRARD ou **OUVROIR** (Jean), luthier, était établi à Paris en 1743 et paraît n'avoir pas été sans talent. Le père et le grand-père de cet artiste étaient sans doute luthiers eux-mêmes, car on assure qu'un Ouvrard fut élève de Pierret, qui exerçait cette profession sous les règnes de Henri IV et de Louis XIII.

OVEJERO Y RAMOS (Ignacio), compositeur et organiste espagnol, né à Madrid le 1er février 1828, reçut ses premières leçons de musique d'un organiste nommé Gimeno, et termina ses études sous la direction d'un artiste distingué, Ledesma, maître de la chapelle royale de Madrid. Il n'était âgé que de onze ans lorsque, dit-on, il écrivit une ouverture à grand orchestre, dont il dirigea lui-même l'exécution au théâtre *del Principe*, et il avait à peine accompli sa vingtième année quand il fit représenter sur celui du Cirque, le 18 mars 1848, un drame lyrique italien intitulé *Fernando Cortez*. Le principal rôle féminin de cet ouvrage était rempli par une adorable cantatrice, Angiolina Bosio (*Voy.* ce nom), enlevée trop tôt à l'art qu'elle semblait appelée à illustrer.

Pourtant, malgré ces débuts dans le genre dramatique, c'est surtout dans la musique reli-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

gieuse que M. Ovejero s'est exercé par la suite ; il n'a pas écrit, en effet, moins de deux cents œuvres pour l'église, parmi lesquelles il s'en trouve de fort honorables. En 1858, cet artiste a été nommé professeur suppléant de la classe d'orgue au Conservatoire de Madrid, et le 30 août de cette année il donnait au théâtre du Cirque une *zarzuela* en un acte intitulée *la Cabana*. Comme chef d'orchestre, il est chargé de la direction des principales fêtes religieuses de la cour d'Espagne.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

P

PACEY (Frédéric-William), organiste et compositeur anglais contemporain, bachelier en musique, fut d'abord l'élève du docteur J. Peck, à Londres, puis étudia le piano, l'orgue et la théorie de l'art à Oxford, sous la direction du docteur Corfe. D'abord chef de chœurs à l'Union chorale d'Abingdon (1865), organiste de l'église Saint-Paul à Oxford (1865-1873), puis chef d'orchestre de l'Association musicale d'Abingdon, il devint en 1874 organiste, et ensuite chef de chœur à l'église de la Trinité de Bolton. On doit à cet artiste diverses antiennes, des chants religieux, des hymnes, des mélodies vocales et des compositions pour l'orgue.

* **PACHER** (Joseph-Albert), pianiste et compositeur, est mort à Gmunden (Wurtemberg) le 3 septembre 1871.

* **PACINI** (André), sopraniste renommé, était né à Lucques vers 1705, et en 1730 chantait l'*Artaxerce* de Hasse sur le théâtre de sa ville natale. S'il ne se livra point d'une façon active à la composition, il devait néanmoins être fort bon musicien, car les registres de la compagnie de Sainte-Cécile de Lucques constatent qu'il écrivit un service religieux qui fut exécuté à l'occasion de la fête de cette sainte. André Pacini vint sans doute, après sa retraite, passer ses derniers jours dans sa ville natale, car il y mourut en 1764.

* **PACINI** (Antonio-Francesco-Gaetano-Saverio), d'abord compositeur, puis éditeur de musique, est mort à Paris le 10 mars 1866. Pacini ne se rendit pas immédiatement à Paris après avoir quitté Naples, sa ville natale. Il se fixa d'abord à Nîmes, où il devint chef d'orchestre du théâtre, et où il fit exécuter d'abord, à la cathédrale, une grande composition religieuse, ensuite, dans un pensionnat où il donnait des leçons, une cantate en l'honneur de Bonaparte, et enfin, pour l'inauguration de la nouvelle salle de spectacle, un opéra-comique, *Isabelle et Gertrude*, dont il avait écrit la musique sur un ancien livret de Favart. Martin et Elleviou, alors en représentation à Nîmes, ayant entendu cet ouvrage, engagèrent son auteur à se rendre à Paris, où il arriva en effet en 1804. Il y fut d'abord professeur de chant, et donna des leçons aux nièces de Joseph Bonaparte, à la maréchale Bernadotte, à l'ambassadrice de Naples, à la princesse Borghèse, etc.

Il songea ensuite à aborder le théâtre, et donna successivement quatre ouvrages : *Point d'adversaire* (théâtre Montansier, 8 août 1805) ; *Isabelle et Gertrude* (th. Feydeau, 1er mars 1806) ; *le Voyage impromptu* (th. Montansier, 5 août 1806) ; *Amour et mauvaise tête, ou la Réputation* (th. Feydeau, 17 mai 1808). Au bout de quelques années, cependant, Pacini renonça à la carrière du théâtre. Bientôt il se fit éditeur de musique, et c'est à lui que l'on doit la vulgarisation en France des opéras des compositeurs italiens qui ont illustré ce siècle : Rossini, Donizetti, Bellini, etc. Depuis longtemps déjà sa maison de commerce était florissante, et il avait renoncé lui-même à la composition pour s'attacher à la publication des œuvres de ses confrères, lorsqu'un événement vint le ruiner, à la suite duquel ceux-ci se réunirent pour le sauver. Le fait a été raconté en ces termes, en 1865, dans le *Journal de Rouen*, par Amédée Méreaux, qui avait bien connu Pacini : — «... Son magasin, situé sur le boulevard, au coin de la rue Marivaux, fut brûlé par l'incendie du théâtre Favart vers 1835. Tout le fonds de Pacini fut la proie des flammes. C'était une ruine ; mais la sympathie de tous les artistes le sauva de ce désastre. On renouvela en sa faveur le livre des *Cent et un* ; de tous les pays il reçut des manuscrits pour le piano, pour la voix, de cent et un compositeurs français ou étrangers, et cette publication sans droits d'auteur lui rapporta d'autant plus qu'elle ne lui avait rien coûté. »

* **PACINI** (Giovanni), l'un des compositeurs les plus féconds de l'Italie au dix-neuvième siècle, le contemporain et l'ami de Rossini, de Bellini, de Donizetti, de Mercadante, des deux Ricci, de Carafa, de Coccia, de Coppola, est mort à Pescia le 6 décembre 1867. Il était né, non à Syracuse, mais à Catane le 17 février 1796, écrivit à l'âge de dix-sept ans son premier ouvrage dramatique, et ne fit pas représenter moins de 71 opéras, sans compter les douze ou quinze partitions qu'il laissa en portefeuille, ni les cantates, hymnes, messes, etc., qu'il fit exécuter en grand nombre.

Je ne crois pas inutile de dresser ici de nouveau, dans son entier, le catalogue des œuvres de ce maître, d'après celui, très-complet, qu'en

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

a donné M. Filippo Cicconetti ; voici ce catalogue, qui corrigera les erreurs et les omissions contenues dans ceux qu'on avait antérieurement publiés. — A. — Opéras. 1° *Annetta e Lucindo*, bouffe, Milan, th. Santa-Radegonda, 1813 ; 2° *l'Escavazione del Tesoro*, bouffe, Pise, 1814 ; 3° *l'Ambizione delusa*, bouffe, Florence, th. de la Pergola, 1814 ; 4° *gli Sponsali de' Silfi*, bouffe, Milan, th. Re, 1814 ; 5° *Dalla beffa al disinganno*, id., id., id., 1815 ; 6° *il Matrimonio per procura*, id., id., id., 1815 ; 7° *il Carnevale di Milano*, id., id., id., 1815 ; 8° *Piglia il mondo come viene*, id., id., id., 1815 ; 9° *il Seguito di Ser Mercantonio*, bouffe, Venise, th. San-Mosè, 1815 ; 10° *l'Ingenua*, bouffe, Venise, th. San-Benedetto, 1816 ; 11° *Adelaide e Comingio*, bouffe, Milan, th. Re, 1816 ; 12° *la Sacerdotessa d'Irminsul*, sérieux, Trieste, 1817 ; 13° *Alala*, sérieux, Padoue, 1818 ; 14° *il Barone di Dolsheim*, sérieux, Milan, Scala, 25 septembre 1818 ; 15° *la Sposa fedele*, sérieux, Venise, th. San-Benedetto, 1819 ; 16° *il Falegname di Livonia*, sérieux, Milan, Scala, 1819 ; 17° *Wallace*, id., id., id., 1820 ; 18° *la Schiava di Bagdad*, bouffe, Turin, th. Carignan, 1820 ; 19° *la Gioventù d' Enrico V*, bouffe, Rome, th. Valle, 1821 ; 20° *Cesare in Egitto*, sérieux, Rome, th. Argentina, 1822 ; 21° *la Vestale*, sérieux, Milan, Scala, 1823 ; 22° *Temistocle*, sérieux, Lucques, 1823 ; 23° *Isabella ed Enrico*, semi-sérieux, Milan, Scala, 1824 ; 24° *Alessandro nell'Indie*, sérieux, Naples, th. San-Carlo, 1824 ; 25° *Amazilia*, sérieux, id., id., 1825 ; 26° *l'Ultimo Giorno di Pompei*, id., id., id., 19 novembre, 1825 ; 27° *la Gelosia corretta*, semi-sérieux, Milan, Scala, 1826 ; 28° *Niobe*, sérieux, Naples, th. San-Carlo, 19 novembre 1826 ; 29° *gli Arabi nelle Gallie*, sérieux, Milan, Scala, 8 mars 1827 ; 30° *Margherita d'Inghilterra*, sérieux, Naples, th. San-Carlo, 1827 ; 31° *i Crociati a Tolemaide*, sérieux, Trieste, 1827 ; 32° *i Cavalieri di Valenza*, sérieux, Milan, Scala, 1828 ; 33° *il Talismano*, semi-sérieux, Naples, th. San-Carlo, 1829 ; 34° *i Fidanzati*, id., id., id., 1829 ; 35° *Giovanna d'Arco*, sérieux, Milan, Scala, 1830 ; 36° *il Corsaro*, sérieux, Rome, th. Apollo, 1831 ; 37° *Ivanhoe*, sérieux, Venise, th. de la Fenice, 1832 ; 38° *il Convitato di pietra*, sérieux, Viareggio, 1832 ; 39° *gli Elvezi, o Corrado di Tochemburgo*, sérieux, Naples, th. San-Carlo, 1833 ; 40° *Fernando, duca di Valenza*, id., id., id., 1833 ; 41° *Irene di Messina*, id., id., id., 1833 ; 42° *Carlo di Borgogna*, sérieux, Venise, th. de la Fenice, 1834 ; 43° *Furio Camillo*, sérieux, Rome, th. Apollo, 1840 ; 44° *Saffo*, sérieux, Naples, th. San-Carlo, 29 novembre 1840 ; 45° *l'Uomo del mistero*, semi-sérieux, Naples, th. Nuovo, 1841 ; 46° *la Fidanzata Corsa*, sérieux, Naples, th. San-Carlo, 1841 ; 47° *il Duca d'Alba*, sérieux, Venise, th. de la Fenice, 1842 ; 48° *Maria Tudor d'Inghilterra*, sérieux, Palerme, th. Carolino, 1843 ; 49° *Luisella, o la Cantante del Molo*, bouffe, Naples, th. Nuovo, décembre 1843 ; 50° *Medea*, sérieux, Palerme, th. Carolino, 1843 ; 51° *l'Ebrea*, sérieux, Milan, Scala, 1844 ; 52° *Lorenzino de' Medici*, sérieux, Venise, th. de la Fenice, 5 mars 1845 ; 53° *Buondelmonte*, sérieux, Florence, th. de la Pergola, 18 juin 1845 ; 54° *la Stella di Napoli*, sérieux, Naples, th. San-Carlo, 1845 ; 55° *la Regina di Cipro*, sérieux, Turin, th. Regio, 7 février 1846 ; 56° *Merope*, sérieux, Naples, th. San-Carlo, 1846 ; 57° *Ester d'Engaddi*, sérieux, Turin, th. Regio, 1847 ; 58° *Allan Cameron*, sérieux, Venise, th. de la Fenice, 1848 ; 59° *Matrina di Scozia*, sérieux, Naples, th. San-Carlo, 1851 ; 60° *Zaffira*, bouffe, Naples, th. Nuovo, 1851 ; 61° *il Cid*, sérieux, Milan, Scala, 1853 ; 62° *Romilda di Provenza*, sérieux, Naples, th. San-Carlo, 1853 ; 63° *la Punizione*, sérieux, Venise, th. de la Fenice, 1854 ; 64° *Margherita Pusterla*, sérieux, Naples, th. San-Carlo, 1856 ; 65° *il Saltimbanco*, semi-sérieux, Rome, th. Argentina, 24 mai 1858 ; 66° *Lidia di Brusselle*, sérieux, Bologne, th. Communal, 1858 ; 67° *Gianni di Nisida*, sérieux, Rome, th. Argentina, 1860 ; 68° *il Mulattiere di Toledo*, semi-sérieux, id., id., 1861 ; 69° *Belfegor*, fantastique, Florence, th. de la Pergola, 1861 ; 70° *Don Diego di Mendoza*, sérieux, Venise, th. de la Fenice, 1867 ; 71° *Berta di Varnol*, sérieux, Naples, th. San-Carlo, 1867. — B. — Oratorios. 72° *la Destruzione di Gerusalemme*, Florence, salle des Cinq-Cents, 1858 ; 73° *Carcere Mamertino*, Rome, salle du Capitole, 1867 ; 74° *il Trionfo di Giuditta* ; 75° *il Trionfo della Religione* ; 76° *Sant'Agnese*. — C. — Cantates et hymnes. 77° *l'Omaggio più grato*, Pavie, 1819 ; 78° *il Puro Omaggio*, Trieste, 1822 ; 79° Cantate pour François Ier, Naples, 1825 ; 80° Cantate pour les noces de Marie-Christine de Naples, 1830 ; 81° *il Felice Imeneo*, Naples, 1832 ; 82° Cantate pour Pie IX, Rome, Capitole, 1848 ; 83° Cantate pour l'empereur du Brésil, 1851 ; 84° Cantate pour Pie IX, Bologne, 1857 ; 85° Cantate pour l'empereur des Français ; 86° Cantate pour les noces du prince Ferdinand de Naples ; 87° Cantate pour les noces du prince héréditaire de Toscane ; 88° *Rossini e la Patria*, cantate pour les fêtes rossiniennes de Pesaro ; 89° *l'Italia cattolica*, cantate pour l'Académie

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

des Quirites, de Rome : 90° Hymne a Guido d'Arezzo ; 91° Hymne pour le vice-roi d'Égypte ; 92° Hymne pour San-Marino ; 93° Hymne à la Vierge. — D. — MUSIQUE RELIGIEUSE. Messe à la Madone del Castello, Milan, 1822 ; Messe à 8 parties réelles, dédiée à Grégoire XVI, 1827 ; Messe exécutée à Viareggio en 1835 ; Messe de *Requiem*, dédiée à la ville de Catane ; Messe exécutée dans l'église de Montecarlo ; Messe de *Requiem*, à la mémoire de Michele Puccini ; Messe de *Requiem*, pour le transport des cendres de Bellini ; un grand nombre de Messes à 3 et 4 parties avec accompagnement d'orgue et de contre-basse ; un grand nombre de Messes à grand orchestre ; 2 *Miserere* ; 1 *De Profundis* ; beaucoup de services de vêpres, à 4 ou 8 parties réelles, avec grand orchestre. — E. — COMPOSITIONS DIVERSES. Chœurs pour l'*Œdipe* de Sophocle, exécutés à Vicence en 1847 ; *Dante*, symphonie ; Octuor pour 3 violons, hautbois, basson, cor, violoncelle et contre-basse ; 6 Quatuors pour instruments à cordes ; Quatuor, dédié à Mme Pacini ; Quatuor, dédié à Lucca ; 2 Trios pour piano, violon et violoncelle ; un grand nombre de duos, trios et quatuors pour piano et instruments à vent ; divers morceaux pour harpe et piano ; un recueil de 6 romances ; un recueil de 5 romances et un duo ; un grand nombre de chants détachés, à une ou plusieurs voix.

Pacini a laissé plusieurs opéras inédits ; M. Cicconetti cite seulement les suivants : *Rodrigo di Valenza*, *la Donna delle isole*, *Carmelita*, *Gusmano d'Almeida*, *Niccola de Lapi*, *Elnava*, *Don Pomponio*, et *gl' Illinesi* ; mais à la mort du compositeur on signala encore *l'Assedio di Leida*, *Maria Stuarda*, *il Rinnegato Portoghese*, *i Virtuosi di teatro*, *l'Orfanella Svizzera*, *il Trionfo delle Belle*, *Elfrida*, et *Lidia di Brabante*. (Il me semble que ce dernier ne doit faire qu'un avec celui mentionné plus haut [n° 66], sous le titre de *Lidia di Brusselle*.)

En dehors de ses travaux de composition proprement dits, dont le nombre est incalculable, Pacini s'occupa beaucoup aussi de théorie et de littérature musicale ; collaborateur actif de plusieurs journaux spéciaux, la *Gazzetta musicale* (Naples), la *Gazzetta musicale* (Milan), *Boccherini* (Florence), *la Scena* (Venise), *l'Arpa* (Bologne), *il Pirata* (Milan), auxquels il fournissait de nombreux articles d'esthétique, de critique et de polémique, il a publié les ouvrages et opuscules suivants : 1° *Corso teorico-pratico di lezioni di armonia* ; 2° *Principj elementarj col metodo del Meloplasto* ; 3° *Cenni storici sulla musica, e Trattato di contrappunto*, Lucques, 1864 ; 4° *Sulla originalità della musica italiana* ; 5° *Memoria sul migliore indirizzo degli studi musicali*, Florence, Tofani, 1863 ; 6° *Progetto pei giovani compositori*, 1863 ; 7° *Lettera ai Municipj italiani per una scuola musicale*, 1863 ; 8° *Discorso in morte di Michele Pucini*, 1865 ; 9° *Vita di Guido d'Arezzo* ; 10° *Discorso ai colleghi sul concorso all'ufficio di Direttore nel Conservatorio di Palermo*, Pescia, 1862 ; 11° *Discorso nel primo pubblico esperimento degli alunni dell' Istituto musicale in Lucca*, Lucques, Landi, 1865 ; 12° *Ragionamento sull' opera del Tiron : Études sur la musique grecque* ; 13° *Discorso nel secondo pubblico esperimento degli alunni dell' Istituto musicale in Lucca*, Pescia, 1867. Enfin, Pacini a publié encore son autobiographie sous ce titre : *le Mie Memorie artistiche*, Florence, Guidi, 1865, in-16 (1) ; M. Filippo Cicconetti a donné, après sa mort, une suite à ces Mémoires : *le Mie Memorie artistiche, di Giovanni Pacini, continuate dall' avvocato Filippo Cicconetti*, Rome, Sinimberghi, 1872, in-12.

Malgré de grandes facultés naturelles et une imagination très-féconde, Pacini ne laissera dans l'histoire de l'art qu'une trace superficielle. Il n'avait pas suffisamment cultivé les heureux dons qu'il avait reçus de la nature ; son éducation était restée imparfaite, et il s'est toujours prodigué avec une sorte de fièvre, sans jamais prendre le temps ni la peine de coordonner ses inspirations et de châtier son style, de façon à produire des œuvres sérieuses et durables. Je me souviens qu'un jour, me trouvant avec Rossini et passant en revue avec lui tous les musiciens qui avaient brillé en Italie dans la première moitié de ce siècle, le grand homme me dit en parlant de Pacini, pour lequel il éprouvait une sincère et profonde affection : — « Oh ! pour celui-là, je pense que depuis sa jeunesse il a travaillé, mais pas assez. Il avait de la fantaisie pour quarante compositeurs, et des idées charmantes ; mais il n'a jamais su s'en servir. » Voilà la véritable condamnation du système des producteurs à tout prix, dont Pacini faisait malheureusement partie.

* **PAËR** (FERDINAND). — Cet artiste célèbre a collaboré, en compagnie de Berton, de Kreutzer et de Méhul, à la partition de *l'Oriflamme*, ouvrage de circonstance donné à l'Opéra le 31 janvier 1814. Il a aussi, avec Auber, Batton,

(1) C'est, comme il le déclare lui-même, à l'instigation de M. le docteur Abramo Baseri, que Pacini se décida a coordonner et à publier ainsi les souvenirs de sa longue existence artistique.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Berton, Blangini, Boieldieu, Carafa, Cherubini et Hérold, une part de collaboration dans la musique de *la Marquise de Brinvilliers*, représentée à l'Opéra-Comique, le 31 octobre 1831.

* **PAGANINI** (Ercole), compositeur dramatique italien.— A la liste des opéras de cet artiste, il faut ajouter les deux suivants : 1° *Olimpia*, Florence, 1804 ; 2° *Lisinga*, Florence, 1808.

* **PAGANINI** (Nicolas). — On a publié récemment en Italie, sur cet artiste extraordinaire, un écrit qui n'est point sans interet, mais dont les détails un peu romanesques ne peuvent, pensons-nous, être acceptés que sous bénéfice d'inventaire. Voici le titre de cet ouvrage : *Niccolo Paganini, celebre violinista genovese, racconto storico di Oreste Bruni* (Florence, Galletti et Cocci, 1873, in-8°). Plus récemment, en Allemagne, une dame, Mme Elise Polko, a fait paraître un écrit que je n'ai pas eu sous les yeux, mais qui, d'après son titre, semble établi sur une donnée particulière ; cet écrit, publié à Leipzig en 1875, est intitulé *Nicolo Paganini et les luthiers* (Nicolo Paganini und die Geigenbauer).

PAGANINI (Cesare), théoricien italien, a fait paraître le manuel suivant : *Nuova Teoria musicale*, Florence, 1865.

PAGÈS (Alphonse), écrivain français, est l'auteur d'une brochure publiée sous ce tititre : *la Méthode musicale Galin-Paris-Chevé, exposé historique* (Paris, 1860, in-8° de 31 p.). Ce petit écrit, consacré à la glorification du système de la notation musicale chiffrée, cherche à faire la part de chacun de ceux qui en ont été les principaux promoteurs, et rappelle les efforts personnels de Jean-Jacques Rousseau, de Pierre Galin, d'Aimé Paris, d'Émile Chevé et de Mme Chevé.

PAINO (Alfonso), compositeur italien qui vivait dans la seconde moitié du dix-septième siècle, était maître de chapelle de la congrégation de San-Carlo à Modène. Il a écrit, pour cette congrégation et à l'occasion de la fête de Sainte-Cécile, un oratorio intitulé *il Battesimo di San Valeriano*, qui fut exécuté en 1665.

* **PAISIELLO** (Jean). — A la liste des œuvres dramatiques de cet artiste célèbre, il faut ajouter les suivantes, dont les manuscrits sont conservés dans les archives du Conservatoire royal de Naples : 1° *il Credule deluso*, opéra bouffe en 3 actes, Naples, théâtre Nuovo, 1774 ; 2° *le Trame per amore*, id., id., id., 1785 ; 3° *l'Amor contrastato*, id., id., th. des Fiorentini, 1789 ; 4° *la Zelmira*, opéra sérieux en 3 actes ; 5° *la Daunia felice*, fête théâtrale, Foggia, 1797 ; 6° *Amor vindicato*, cantate à 4 voix, chœur et orchestre, 1786 ; 7° Cantate en l'honneur de saint Janvier, Naples, 1787 ; 8° *Silvio e Clori*, cantate ; 9° *Mosè in Egitto*, cantate, Naples, th. San-Carlo.

PALADILHE (Émile), compositeur, né à Montpellier (Hérault), le 3 juin 1844, fut une sorte d'enfant prodige. Admis fort jeune au Conservatoire de Paris, il y fit des études extrêmement brillantes sous la direction de M. Marmontel pour le piano, de Benoist pour l'orgue, et d'Halévy pour le contre-point, la fugue et la composition. Dès l'âge de douze ans, en 1856, il obtenait au concours un second prix de piano et un premier accessit de fugue ; l'année suivante, il remportait un brillant premier prix de piano, se voyait décerner un second accessit d'orgue en 1858, et en 1859 obtenait le premier accessit. En cette même année, le jury du concours de Rome lui accordait une mention honorable. Enfin, en 1860, après avoir reçu un second prix d'orgue, il emportait de haute lutte, bien qu'à peine âgé de seize ans, le premier grand prix de Rome. Sa cantate de concours, intitulée *Ivan IV* et écrite sur des paroles de Théodore Anne, fut exécutée à l'Opéra le 7 décembre 1860.

Malheureusement, M. Paladilhe n'a pas tenu jusqu'ici tout ce que faisaient présager de si brillants succès d'école. Est-ce insouciance, est-ce lassitude précoce ? c'est ce que je ne saurais dire. Dès le commencement de 1860, avant même d'avoir obtenu le grand prix de Rome, il donnait un concert dans lequel il se produisait à la fois comme virtuose et comme compositeur, et où il faisait entendre des fragments d'un opéra-comique en 3 actes intitulé *la Reine Mathilde*. Peu de temps après, il publiait chez l'éditeur M. Heugel une série de trois morceaux de piano sous ce titre : *Premières Pensées*, et pendant son séjour à Rome il envoyait successivement à l'Académie des Beaux-Arts une Messe solennelle, un opéra bouffe italien, une ouverture et une symphonie en *mi* bémol. Mais une fois de retour à Paris, où il rapporta une charmante mélodie vocale, *Mandolinata*, qui eut un succès colossal, il sembla se tenir systématiquement à l'écart, et pendant près de dix ans ne fit parler de lui en aucune façon. Ce n'est que le 27 avril 1872 qu'il aborda pour la première fois la scène en donnant à l'Opéra-Comique un ouvrage en un acte, *le Passant*, qui n'était que l'adaptation lyrique de la comédie que M. François Coppée avait fait jouer sous ce titre, à l'Odéon, avec tant de succès. La musique du *Passant*, quoique empreinte d'une jolie couleur, était plutôt l'œuvre d'un rêveur que d'un vrai musicien scénique ; l'ouvrage n'eut que peu de représentations. M. Paladilhe ne fut

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

pas plus heureux avec *l'Amour africain*, opéra-comique en 2 actes qu'il donna au même théâtre le 8 mai 1875. Depuis lors, l'artiste ne s'est communiqué au public que par deux recueils de chants : 20 *Mélodies* (Paris, Hartmann), et *Six Mélodies écossaises* (id., id.), dans lesquels on distingue plusieurs pièces pleines de charme et de grâce (1).

PALELLA (Antoine), compositeur italien, né à Naples, vivait en cette ville dans la première moitié du dix-huitième siècle. Il y fit représenter en 1741, sur le théâtre Nuovo, un opéra bouffe intitulé *l'Incanti per amore*. Je n'ai pas d'autres renseignements sur cet artiste, dont le nom est resté complétement obscur.

***PALESTRINA** (Giovanni **PIERLUIGI**, surnommé **DA**). — On a publié sur cet artiste immortel : 1° *Palestrina*, par E.-J. Delécluze (Paris, 1842, in-8°), extrait de la *Revue de Paris* ; 2° *Giovanni Pierluigi da Palestrina*, par Théodore Nisard (*s. l. n. d.* [Paris, Repos], in-8°) ; 3° *Elogio di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, detto dal canonico Agostino Bartolini in S. Maria in Vallicella il 1° febbraio 1870 (Roma, tip. Camerale, 1870).

PALIANTI (Louis-Pierre-Marie), né à Cadix le 9 septembre 1810, suivit ses parents en France à l'âge de sept ans, fit de bonnes études, et embrassa de bonne heure la carrière lyrique. Après avoir tenu l'emploi des secondes basses-tailles à Nantes, à Versailles et à Dijon, il fut engagé à l'Opéra-Comique, pour y remplir les fonctions de régisseur en même temps que pour y jouer des rôles secondaires (1836). Il conserva cette situation pendant plus de trente ans, et n'avait pris sa retraite que depuis peu lorsqu'il mourut à Paris, le 5 novembre 1875, dans la maison de Sainte-Périne.

Palianti a publié un *Almanach des Spectacles* pour 1852 et 1853 (Paris, Brière, 2 vol. petit in-8°), et a commencé une autre publication intitulée : *Petites Archives des théâtres de Paris, souvenirs de dix ans, du 1er janvier 1855 au 31 décembre 1864 et des six premiers mois de 1865*. Il n'a paru de ce recueil que la première livraison, consacrée à l'Opéra (Paris, Gosselin, 1865, in-12), et d'ailleurs entachée d'erreurs fâcheuses et de fautes typographiques impardonnables. Palianti, qui avait fondé pendant son séjour à Dijon une petite feuille intitulée *l'Entr'acte*, a collaboré à quelques journaux de théâtres parisiens, et a publié toute une série de *mises en scène* des ouvrages représentés à l'Opéra et à l'Opéra-Comique.

PALIARD (Léon), amateur de musique, était chef d'une importante maison de commerce de Lyon lorsqu'il fit représenter sur le Grand-Théâtre de cette ville, le 28 février 1855, un opéra-comique en un acte, intitulé *l'Alchimiste* dont les deux rôles principaux étaient tenus par M. et Mme Barbot (*Voy.* ces noms). M. Paliard avait reçu d'ailleurs une assez bonne éducation musicale, et avait été l'élève d'Adolphe Adam. Quelques années plus tard, le 13 décembre 1861, il donnait à Paris, au Théâtre-Lyrique, *la Tête enchantée*, opéra-comique en un acte. Mais j'ai lieu de croire que cet ouvrage ne faisait qu'un avec le précédent, et que le titre seul en avait été changé. M. Paliard a écrit aussi les paroles et la musique d'un chant patriotique, *Délivrance*, qui a été exécuté au Grand-Théâtre de Lyon, en février 1872, dans un concert donné au profit de l'œuvre de la libération du territoire.

PALLONI (Caietano), est né le 4 août 1831 à Camerino, dans la Marche d'Ancône. En 1832, sa famille s'établit à Termo, autre ville de la Marche. Dès l'âge de six ans il commença l'étude du piano et de l'orgue, et il avait onze ans quand son père, le chevalier avocat Antoine Palloni, confia son instruction musicale à Cellini (*Voy.* ce nom), qui était revenu depuis peu dans sa ville natale, après avoir été étudier la composition à Naples sous Zingarelli et Mercadante. C'est sous la direction de ce maître que Palloni étudia l'harmonie, la composition et le chant. Il devint en peu de temps l'organiste favori des principales églises de Termo, et fut en outre maître des chœurs et sous-directeur des spectacles au théâtre de la même ville. En 1855, ayant perdu son père, on lui offrit la maîtrise de l'église *San-Benedetto del Tronto* ; mais, quelque avantageuse que fût cette offre, il la refusa pour se rendre à Florence, afin d'y compléter son éducation musicale sous la direction de M. Mabellini (*Voy.* ce nom), et ne tarda pas à s'y produire avec des compositions qui permettaient de fonder sur lui de grandes espérances. En 1858, il fit exécuter dans l'église des SS. Michel et Caïetan, de Florence, une grand'messe de sa composition, et cette œuvre obtint un tel succès qu'elle lui valut le titre de maître de chapelle honoraire de la congrégation de Sainte-Cécile, établie dans la même église. Il publia la même année, chez Lorenzi, son premier album de musique vocale de salon, dont le succès l'encou-

(1) Au moment où je corrige les épreuves de cette notice, M. Paladilhe vient de donner à l'Opéra-Comique (janvier 1879) un charmant ouvrage en 3 actes, *Suzanne*, plein de grâce, de fraîcheur et de jeunesse, et qui semble promettre à la scène française un musicien doué des plus solides et des plus sérieuses qualités. La partition de *Suzanne* a été pour le public la révélation d'un talent neuf, personnel et plein de sève.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ragea à s'adonner de préférence à ce genre de productions ; M. Palloni en est déjà à son 17e album publié. Les romances, nocturnes, mélodies, ballades, *stornelli* à une ou plusieurs voix avec accompagnement de piano de M. Palloni méritent la faveur qu'ils ont obtenue par l'expression toujours juste, le bon goût, le sentiment, l'élégance qui les distinguent ; ce sont de petits tableaux, mais des tableaux parfaits dans leur genre. Ces compositions ont été éditées par Lorenzi, de Florence, et par Fanti et Ricordi, de Milan (1).

M. Palloni est chevalier de la Couronne d'Italie, associé honoraire de la Société philharmonique et membre résident de l'Institut royal de musique de Florence.

L.-F. C.

* **PALMA** (Silvestro), compositeur dramatique italien. — Aux ouvrage signalés au nom de cet artiste, il faut ajouter *il Naturaliste immaginario*, opéra représenté à Florence en 1806.

PALMER (Charles-Austin), pianiste français et compositeur pour son instrument, est né à Rio-Janeiro le 6 mai 1840. Sa première éducation musicale lui fut donnée par sa mère, et il travailla ensuite, au Brésil, avec un professeur allemand nommé F.-A. Nolte. Venu en France, il étudia le piano sous la direction de M. Charles Jeltsch, et fit un cours d'harmonie et de composition avec Adolphe Lecarpentier. Ses études terminées, il se consacra à Paris à l'enseignement, et s'occupa en même temps de composition. Il a publié, chez les éditeurs MM. Brandus, Choudens et Leduc, un certain nombre de morceaux de genre pour le piano, parmi lesquels on distingue : *Bolero*, *les Fleurs des Tropiques*, valse, *Murmures*, *Chasse au bois*, scherzo-fantaisie, etc., etc.

PALMIERI (F.....), compositeur italien, a donné en 1871, sur l'un des théâtres de Naples, un opéra intitulé *la Fortuna d'un poeta*. Le 4 décembre 1878, il a fait représenter, sur le théâtre des Variétés de la même ville, une opérette qui avait pour titre *il Ratto delle Sabine*.

PALMINTERI (Antonio), musicien italien contemporain, a fait représenter à Monza, le 12 octobre 1878, un opéra en 4 actes intitulé *Arrigo II*.

(1) Parmi ces albums, nous signalerons les suivants : *Il Sentimento* (8 mélodies) ; *Fiori d'amore* (6) ; *Amore e musica* (6) ; *Eco del cuore* (6) ; *Pensieri romantici* (6) ; *Raggi della luna* (8) ; *l'Arpa melanconica* (6) ; *Armonie d'amore* (6) ; *Messagi d'Aprile* (6) ; *Lacrime e sorriso* (8) ; *Pensiero ed anima* (8) ; *Sospiri e speranze* (8) ; *Misteri del cuore* (8) ; *Perle e rugiade* (8), etc., etc. — A.P.

PALOSCHI (Giovanni), employé de la grande maison d'édition musicale de M. Ricordi, à Milan, est l'auteur d'un intéressant *Annuario musicale universale* publié en 1876 (Milan, Ricordi, petit in-4°), et dont une seconde édition, très-augmentée et considérablement améliorée, a paru en 1878. M. Paloschi, qui prend une part active de collaboration à la *Gazzetta musicale* de Milan, est le traducteur de plusieurs ouvrages théoriques et didactiques allemands et français, publiés par M. Ricordi. Il est aussi le rédacteur de l'excellent et magnifique catalogue de la maison Ricordi, qui forme un volume in-8° de plus de 700 pages.

PALUMBO (Costantino), pianiste et compositeur, né le 30 novembre 1813 à Torre Annunziata, dans le royaume de Naples, fut admis en 1834 au Conservatoire de cette ville, où il fut élève de Lanza et de Russo pour le piano, et où il eut Mercadante pour maître de composition. Ses études terminées, il entreprit, vers 1864, un voyage artistique, se fit entendre à Milan, à Bologne et dans plusieurs autres grandes villes de l'Italie, vint en 1867 à Paris, où il donna deux concerts et où il reçut des conseils de MM. Henri Herz et Planté, se rendit à Londres, où il se fit connaître aussi comme virtuose, puis retourna à Naples et y donna aussi de nombreux concerts, se produisant fréquemment en compagnie de Thalberg. Depuis lors il s'est consacré à l'enseignement et est devenu professeur de piano au Conservatoire (1873), ce qui ne l'a pas empêché de publier environ 70 compositions pour son instrument. M. Palumbo a écrit aussi un opéra sérieux, *Maria Stuarda*, qui a été représenté sur le théâtre San-Carlo le 23 avril 1874. Au nombre des œuvres pour le piano publiées par M. Palumbo, on remarque les suivantes : 3 Préludes et fugues (op. 49, 50, 51) ; 2 Romances sans paroles (op. 3) ; 2 Valses (op. 34) ; 2 Nocturnes (op. 37 et 38) ; *Tre Pensieri* (op. 39) ; Andante (op. 40) ; Élégie (op. 41) ; *le Fate*, caprice (op. 6) ; Tarentelle (op. 7) ; etc, etc.

PAMPHILON (Edward), luthier anglais, était établi à Londres dans le courant du dix-septième siècle. Ses instruments, dit-on, étaient assez défectueux et n'avaient qu'une valeur secondaire ; mais il savait les recouvrir d'un bon vernis, qui leur donnait un agréable aspect.

* **PANCALDI** (Carlo). — Outre l'écrit mentionné à son nom, ce dilettante est encore l'auteur de l'opuscule suivant : *Vita di Lorenzo Gibelli, celebre contrappuntista*, Bologne, 1830.

PANE (Giuseppe), compositeur et profes-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

seur, est né à Naples le 21 mars 1836, et a fait ses études au Conservatoire de cette ville, où il eut pour professeurs M. Francesco Florimo pour le chant, Gennaro Parisi pour l'harmonie et Carlo Conti pour le contre-point et la composition. Il se rendit à Moscou en 1858, y fut nommé professeur de chant à l'Institut impérial Nicolas, et après un séjour de plusieurs années en cette ville, d'où il fit divers voyages à Saint-Pétersbourg, à Paris et à Londres, il retourna dans sa patrie. Appelé en 1870 à Varsovie pour y remplir les fonctions de professeur de chant au Conservatoire, il n'a cessé depuis lors d'occuper cet emploi. M. Pane a publié à Florence, à Moscou et à Varsovie un grand nombre de compositions vocales : *M'amasti mai*, *Triste Ritorno*, *Mio povero amor*, *Desolazione*, *Chiamatelo destino*, etc.

PANIAGUA (Cenobio), compositeur mexicain, s'est fait connaître dans sa patrie par un certain nombre d'œuvres intéressantes, entre autres par un drame lyrique intitulé *Catherine de Guise*, qui a été représenté avec un grand succès sur le Théâtre national de Mexico, et qui était, dit-on, la production la plus remarquable en ce genre qui fût due jusqu'alors à un artiste de ce pays. Paniagua était pauvre et oublié lorsqu'il mourut à Vera-Cruz, au mois de novembre 1865.

PANICO (Michele), compositeur italien, né à Naples le 16 juillet 1830, commença très-jeune l'étude du piano, puis celle de la composition, d'abord au Conservatoire de Naples, et ensuite à celui de Milan. On raconte qu'il était doué d'une mémoire musicale prodigieuse, à ce point qu'un soir, dans le salon du directeur d'un journal de Naples, il confondit d'étonnement le vieux Pacini en lui jouant au piano, sans musique, la plus grande partie d'un opéra nouveau de ce maître dont la première représentation avait été donnée la veille au théâtre San-Carlo.

La première œuvre que produisit M. Panico fut une Messe à grand orchestre, qu'il fit exécuter en 1855 dans l'église de *San Giorgio de' Genovesi*. Deux ans après, en 1857, il donnait à l'ancien théâtre Nuovo un opéra intitulé *la Figlia di Domenico*, dont le sujet était tiré d'un ancien vaudeville français connu sous ce titre, et en 1859 il faisait représenter sur la même scène un second opéra, *Stella*. Le succès obtenu par ces deux ouvrages avait encouragé la direction à lui commander une troisième partition, lorsque l'incendie du théâtre vint ruiner les espérances du jeune artiste. Ce n'est qu'en 1875 que M. Panico put se reproduire devant le public, en donnant sur le théâtre Nuovo, reconstruit, une opérette intitulée *Si e no*. Depuis lors il a écrit un nouvel opéra, *Claudina*, qui n'a pas encore été représenté. M. Panico a écrit diverses œuvres pour l'église, et il a publié des mélodies vocales, parmi lesquelles je citerai un album, *le Gentilline* (Naples, Cottrau).

PANIZZA (Giacomo), pianiste, compositeur et chef d'orchestre italien, né à Castellazzo le 1er mai 1804, a occupé pendant vingt ans, de 1839 à 1859, les fonctions de *maestro al cembalo* et de *maestro concertatore* au théâtre de la Scala, de Milan. Compositeur distingué, il a écrit la musique de plusieurs ballets, parmi lesquels je ne puis citer que les suivants : 1° *la Rosiera*; 2° *Merope* (en société avec Viviani), Milan, théâtre de la Scala, 1832 ; 3° *Faust* (en société avec Costa et Bajetti), id., id., 1848 ; 4° *Palmina* (en société avec Santos et Pinto), id., id., 1853 ; 5° *Nana Saïb* (en société avec M. Strebinger), Vienne, Opéra impérial, 1867. On doit aussi à cet artiste la musique d'une *farsa* intitulée *la Collerica*, donnée à la Scala le 25 novembre 1831, et celle d'un opéra bouffe, *i Ciarlatani*, jouée au même théâtre le 29 octobre 1839.

Un artiste du même nom, M. *Achille Panizza*, était en 1872 *maestro concertatore* et chef d'orchestre du théâtre Eretenia, de Vicence. Je pense que c'est celui-ci qui est l'auteur d'un opéra bouffe, *le Nozze per astuzie*, représenté sous le nom de Panizza en 1872. Je ne saurais cependant affirmer duquel des deux est la musique de cet ouvrage.

PANNAIN (Antonio), compositeur italien, né à Naples le 31 janvier 1841, commença jeune l'étude de la musique, et de 1853 à 1859 suivit un cours complet d'harmonie et de contre-point avec son oncle, M. Nicola Fornasini. A partir de 1860, et tout en consacrant une grande partie de son temps à l'enseignement, il se livra à la composition et publia chez divers éditeurs toute une série de morceaux de chant et de morceaux de piano. Parmi ses œuvres inédites, on cite quatre messes, dont trois avec orchestre, plusieurs autres compositions religieuses, et deux ouvertures pour orchestre, dont une a été exécutée pendant vingt-quatre soirées consécutives au théâtre Bellini, de Naples.

* **PANOFKA** (Henri), violoniste, compositeur et professeur de chant, est né à Breslau, le 3 octobre 1807. Cet artiste distingué s'est fixé définitivement à Florence, depuis 1866, et n'a cessé de s'occuper de l'enseignement théorique et pratique de l'art du chant.

* **PANORMO** (Vincent), luthier habile, né

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

en Italie, vint s'établir en France dans la première moitié du dix-huitième siècle. M. Vidal, dans son livre, *les Instruments à archet*, a résumé ainsi les renseignements qu'il a pu recueillir sur cet artiste : — « Il vint s'établir à Paris vers 1735, et y travailla jusqu'en 1780 environ. Lutherie bien faite et infiniment supérieure à tout ce qui se produisait alors à Paris : son vernis est jaune clair. On rencontre aujourd'hui dans le commerce de nombreux spécimens de ses violons, altos et basses, qui ne sont pas dédaignés des connaisseurs. Panormo marquait ses instruments d'une étiquette soit en français, soit en latin. La première était libellée : *Vincent Panormo, rue de l'Arbre-Sec, Paris*, 17..; la seconde : *Vincenzo Trinsano Panormo fecit Parisiis, anno* 17... Dans le coin droit de cette étiquette latine se trouve un petit cercle formé de deux traits en pointillé entre lesquels se trouvent les mots : *armi di Palermo;* et au centre du cercle, une harpe, le tout surmonté d'une croix pattée. Les dates extrêmes que nous avons relevées dans les instruments de Vincent Panormo, faits à Paris, sont 1738 et 1778. Nous ne sommes pas autrement fixé sur la biographie de Vincent Panormo. A partir de 1772, on rencontre à Londres un luthier de ce nom; est-ce le nôtre ou un de ses fils? Nous nous rangerions volontiers à la seconde hypothèse, puisque le Vincent Parnomo de Paris a signé ses instruments datés de cette ville jusqu'en 1778. Toujours est-il que les biographes anglais indiquent cinq Panormo comme ayant travaillé à Londres : 1° *Vincent Panormo*, arrivé à Londres vers 1772, mort en 1813 ; 2° *Joseph*, fils de Vincent ; 3° *Georges-Louis*, facteur d'archets; 4° *Edouard*; 5° *Georges* (1). »

***PANSERON** (Auguste-Mathieu). — Dans son *Annuaire des artistes français* publié en 1832, Guyot de Fère mentionnait en ces termes les compositions religieuses de cet artiste distingué : « Parmi ses compositions inédites sont trois messes solennelles, dont une composée pour la célèbre chapelle du prince Esterhazy ; un *Requiem* et un *De Profundis*, exécutés à l'église française de Vienne, en Autriche, pour l'anniversaire, en 1817, de la mort de Louis XVI. A la mort de Gossec, il improvisa un *Pie Jesu* qui depuis s'est exécuté dans beaucoup de cérémonies, entre autres à la mort de Catel, de Nourrit père, etc. On trouve aussi, dans ses manuscrits, un *Miserere* à quatre voix, ainsi qu'un grand nombre de fugues. »

(1) On peut consulter, sur les Panormo, le livre de M. Jos. Pearce, *Violins and violon makers*, et celui de M. Hart, *the Violin*.

Quant à la liste des œuvres dramatiques de ce compositeur, il y faut ajouter *le Mariage difficile*, petit ouvrage en un acte, qui fut représenté au théâtre de l'Opéra-Comique le 19 février 1823. C'est aussi Panseron qui écrivit la musique de trois couplets en trio qui furent chantés au même théâtre, à l'occasion de la naissance du duc de Bordeaux, le 29 septembre 1820, par Huet, Darancourt et Mme Boulanger.

D'après l'*Histoire du Conservatoire*, de Lassabathie, Panseron avait été nommé professeur adjoint de solfége dans cet établissement le 1er janvier 1826, professeur de vocalisation le 1er septembre 1831, et enfin professeur de chant le 1er janvier 1836.

PANZINI (Angelo), pianiste, professeur et compositeur italien, né à Lodi le 22 novembre 1820, a publié plus de deux cents œuvres de divers genres pour le piano, pour le chant et pour divers instruments. Parmi ces compositions, je signalerai les suivantes : *la Carità*, cantate ; 24 Solféges pour 2 et 3 voix de femmes, adoptés par le Conservatoire de Milan ; 6 Ariettes ; *il Brindisi*, chanson avec chœur ; *All'eroica Venezia*, *Daniele Manin morente*, chant pathétique ; *la Cetra lombarda*, album de 8 morceaux originaux pour le piano; *l'Aurora del pianista*, morceaux courts et faciles sur des thèmes favoris italiens : Grande Sonate pour piano et harmonium ; divers morceaux pour les mêmes instruments ; plusieurs morceaux pour piano et flûte ; Grand Duo pour deux flûtes; enfin des nocturnes, caprices, mélodies, *scherzi*, marches, divertissements, des fantaisies sur des motifs d'opéras et quelques morceaux de danse. M. Panzini est professeur au Conservatoire de Milan.

Lorsque, le 20 septembre 1871, on célébra à Milan, par de grandes fêtes, l'anniversaire de l'entrée à Rome des troupes italiennes, M. Panzini fut chargé d'écrire l'un des trois hymnes de circonstance qui furent exécutés en plein air, sur la place du Dôme. Les deux autres étaient dus à Mazzucato et à M. Perelli.

PAOLETTI (N.....), pianiste et compositeur italien de l'époque actuelle, s'est fait connaître par la publication de plus de deux cents morceaux de genre pour le piano, fantaisies, arrangements, transcriptions, etc., tous ou presque tous écrits sur des airs célèbres et des thèmes d'opéras populaires. J'ignore quelle est la valeur de cette musique, qui semble beaucoup plus une œuvre de commerce qu'un produit de l'art.

***PAPAVOINE** (.....).—Cet artiste fit représenter à la Comédie-Italienne, le 7 décembre

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

1761, un second ouvrage, intitulé *le Vieux Coquet* ou *les Deux Amies*. Celui-ci était en trois actes, mais le livret, imité des *Joyeuses Commères de Windsor*, de Shakspeare, déplut si fort au public, que la première représentation fut aussi la dernière, et que cet opéra dut être retiré, bien que la musique en eût paru agréable. Parmi les pièces dont Papavoine écrivit la musique pour l'Ambigu-Comique, et qui pour la plupart étaient des pantomimes, je citerai les suivantes : *Alceste* ou *la Force de l'amour et de l'amitié; les Filets de Vulcain; le Fort pris d'assaut; Zélie; la Curiosité punie; le Magicien de village* ou *l'Ane perdu et retrouvé; le Répertoire*; etc., etc. Papavoine a publié quelques œuvres de musique instrumentale, entre autres : 1° Duo à la Grecque, à deux violons; 2° Symphonie avec hautbois, flûtes et cors de chasse. Il avait fait exécuter au Concert spirituel, le 19 mai 1757, une symphonie pour plusieurs instruments; peut-être est-ce la même que celle dont il est ici question.

* **PAPE** (Jean-Henri), habile facteur de pianos, est mort le 2 février 1875 à Asnières, près Paris, où il s'occupait encore de recherches relatives à la construction de l'instrument auquel il avait consacré toute sa vie. Depuis longtemps déjà son fils et son neveu lui avaient succédé dans la direction de la fabrique fondée par lui.

* **PAPE** (Louis), violoniste, violoncelliste et compositeur allemand, est mort le 9 janvier 1855.

PAPERA (Le P. Giovanni-Antonio), compositeur de musique religieuse, né à Lucques en 1680, fut maître de chapelle du séminaire de Saint-Martin, de cette ville. De 1699 à 1733, il fit exécuter, ainsi que le constatent les registres de la compagnie de Sainte-Cécile, quatorze services religieux à quatre voix, avec accompagnement instrumental, à l'occasion de la fête de cette sainte. Le P. Papera mourut à Lucques le 3 février 1746.

PAPIER (Louis), organiste et compositeur, né à Leipzig le 26 février 1829, reçut une excellente éducation, et devint, en 1869, organiste de l'église Saint-Thomas de sa ville natale. Il a publié un grand nombre de compositions, consistant en pièces d'orgue, morceaux de piano, chœurs, etc. Cet artiste estimable est mort à Leipzig le 13 février 1878.

PAPILLON DE LA FERTÉ (Denis-Pierre-Jean), fut inscrit à la paroisse de Notre-Dame de Châlons le 18 février 1727, ainsi qu'il résulte des copies de son acte de naissance et de son acte de décès (1er thermidor an II), conservées aux archives de l'Opéra. Tout était encore à dire, il n'y a pas plus de deux ans, sur cet homme qui exerça une influence dominante à l'Opéra vers la fin du siècle dernier, une influence supérieure même à celle du ministre qui détenait le pouvoir nominal, mais qui laissait son second gouverner. Ce personnage considérable ne jouissait pas seulement d'une autorité occulte, car lui-même était décoré du titre de commissaire du roi près l'Académie de musique; mais il avait su par son esprit d'intrigue, par son habileté à flatter le tiers et le quart, se faire peu à peu une place beaucoup plus grande que ses fonctions ne le comportaient d'abord. Il sut enfin occuper ce poste envié pendant les dix années qui précédèrent immédiatement la Révolution, et, ne fût-ce que par la durée de son autorité, il méritait qu'on s'occupât sérieusement de lui, alors même qu'il n'aurait pas eu une si grande influence sur les destinées de notre Opéra, partant sur celles de la musique dramatique en France. C'était d'ailleurs une figure singulière et bien curieuse à étudier que celle de ce Papillon de la Ferté, parti d'une position assez modeste et arrivé aux fonctions les plus enviées, jouissant d'un crédit sûr et l'employant volontiers pour ses favorites, homme aimable d'ailleurs et très-affable, trop affable même, doué d'une grande activité et d'un sens droit, ne boudant pas au travail, imaginant, proposant, essayant quantité de projets qu'il croyait être pour le bien de l'Opéra, homme de mérite au résumé, mais, pour employer une expression toute moderne, faux bonhomme au premier chef. Ce n'était pas assez d'un mot pour expliquer ce caractère complexe, et il ne suffisait pas d'injurier la Ferté, comme fait Castil-Blaze, le déclarant « vieux dévot, libertin et frappé d'imbécillité dès ses plus jeunes ans, » pour le juger. Celui-là méritait mieux qu'une appréciation sommaire, qui sut jouer un tel rôle dans notre histoire musicale, qui gouverna presque souverainement l'Opéra durant une période aussi glorieuse pour ce théâtre. La Ferté, dont l'activité était infatigable, est certainement un des hommes qui ont le plus écrit durant leur passage aux affaires, et les cartons des Archives nationales ne sont pleins que de ses lettres et rapports. Toute sa carrière administrative, toute sa vie publique et privée, toutes ses menées artistiques, toutes ses intrigues galantes, sont maintenant percées à jour, grâce aux nombreuses pièces que j'ai le premier publiées dans mes divers articles, brochures ou livres sur l'Opéra au siècle dernier, et en particulier dans le travail spécial que j'ai consacré à ce personnag esi important et pourtant si peu connu : *un Potentat musical, Papillon de la Ferté, son règne à l'Opéra de* 1780 à 1790, d'après

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ses lettres et ses papiers manuscrits conservés aux archives de l'Opéra et à la bibliothèque de la ville de Paris, avec un portrait de lui gravé à l'eau-forte par M. Adolphe Varins (Paris, Detaille, 1876). Je renverrai simplement chercheurs et curieux à cet écrit, ne pouvant essayer de le résumer ici, ni même relever à la file toutes les erreurs débitées jusqu'à ce jour sur le compte de la Ferté, sans occuper une place disproportionnée au sujet.

AD. J — N.

PAPINI (GUIDO), virtuose remarquable sur le violon et compositeur pour son instrument, est né à Camajore au mois d'août 1840.

Il fut élève, à Florence, d'un artiste fort distingué, Giorgetti, et, après s'être produit non sans succès en cette ville, était retourné à Camajore, où, je ne sais pour quelle raison, il avait renoncé, m'a-t-on dit, à poursuivre la carrière musicale. Mais un jour l'excellent professeur M. Basevi ayant fait appel à sa bonne volonté et lui ayant demandé de tenir la partie de premier violon dans les superbes séances de quatuor qu'il donnait chez lui, M. Papini revint à Florence, se fit entendre dans ces séances avec un grand bonheur, et se produisit ensuite dans de nombreuses occasions. Après avoir, dans sa patrie, établi sa renommée sur des bases solides, il est venu demander à la France la consécration d'un talent qui se distingue par de rares qualités. En 1876, il s'est fait entendre à Paris avec un succès que justifiaient un son pur et d'une grande puissance, un mécanisme remarquable, un jeu plein de chaleur, et un style à la fois souple, ferme et varié, se pliant habilement aux exigences de la musique des maîtres divers interprétés par l'artiste. M. Papini, qui s'est produit ensuite à Londres avec le même bonheur, est un violoniste de race, et son talent est à la fois plein d'élégance et de solidité.

Parmi les compositions que M. Papini a écrites pour son instrument, je signalerai les suivantes : *Amour*, romance-nocturne; *A mon étoile*, romance sans paroles; *Contes orientaux*, pièces de genre; *Saudade*, romance; Adagio et Valse de concert, op. 23; *la Lontananza*, *il Ricordo*, *Berceuse*, 3 morceaux de concert, op. 30; puis des transcriptions-fantaisies sur divers opéras célèbres, *le Pardon de Ploërmel*, *Don Carlos*, *la Forza del Destino*, *Aida*, etc.

* **PAPPALARDO** (SALVATORE), compositeur italien, est né à Catane le 21 janvier 1817. Il fut d'abord chef d'orchestre au théâtre communal de cette ville, et en 1841 fut nommé professeur de contre-point aux écoles de musique de l'Hospice royal de bienfaisance. En 1851, il alla se fixer à Naples, y reçut le titre de compositeur de la chambre du comte de Syracuse, puis devint maître de contre-point à l'*Albergo de' Poveri*. Il a fait représenter les ouvrages suivants : *Francesca da Rimini*, 4 actes; *il Corsaro*, 3 actes, Naples, th. du Fondo, 1846; *la Figlia del Doge*, 4 actes et un prologue, Catane, 1855; *l'Atrabilare*, 4 actes, Naples, th. Nuovo, 1856; *Mirinda*, 3 actes, Naples, th. San-Carlo, 1860. On doit à M. Pappalardo, en dehors du théâtre, diverses compositions : une messe de *Requiem*; 3 *Salve regina* pour un ou deux ténors, avec accompagnement de petit orchestre; *Antifona della velazione*, recueil de 8 morceaux religieux pour une, deux ou trois voix de femmes ou chœur de femmes; un recueil de trois mélodies vocales et des romances détachées; un quatuor pour 2 violons, alto et violoncelle, op. 18. Sous le pseudonyme transparent de *Paraladopp*, qui est l'anagramme de son nom, le même artiste a publié diverses fantaisies pour violon, alto et violoncelle, pour piano, flûte, violon et violoncelle, un duo pour deux violoncelles, etc. — M. Pappalardo s'occupe aussi de littérature musicale, et a été chargé, en 1873, de rendre compte dans un journal politique de Naples, *la Patria*, de tous les faits relatifs à la musique.

* **PAQUE** (GUILLAUME), violoncelliste, est mort à Londres le 3 mars 1876. Il était né à Bruxelles le 24 juillet 1825.

PARAZZI (A.....-ANTONIO), musicographe italien, est l'auteur d'un écrit très-intéressant qui, après avoir été inséré dans la *Gazzetta musicale* de Milan, a été publié sous ce titre : *Della vita e delle opere musicali di Lodovico Grossi-Viadana, inventore del basso continuo nel secolo XVI, con ritratto e quattro concerti ecclesiastici del Viadana* (Milan, Ricordi, 1877). Dans cet écrit, M. Parazzi a pu, grâce à des documents authentiques, rectifier un grand nombre de faits concernant la vie et les œuvres de l'artiste remarquable dont il retraçait la carrière. (*Voy.* VIADANA).

PARDIGON (MARIUS), éditeur et marchand de musique à Marseille, a publié un opuscule ainsi intitulé : *Nécrologie des artistes musiciens, acteurs et compositeurs de l'année* 1857, première année (Marseille, impr. Vial, 1858, in-8°). J'ignore si cette publication s'est prolongée pendant plusieurs années.

PARDINAS (PHILIPPE), compositeur, professeur et écrivain espagnol sur la musique, naquit à Lugo, dans la province de Galice, au commencement du dix-septième siècle. On lui

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

attribue un certain nombre de chants religieux, *cantares gallegos*, que le peuple entonnait avec enthousiasme dans les pèlerinages et les fêtes de l'ancien royaume. Il se fit connaître aussi par un certain nombre d'écrits publiés sur diverses questions musicales, et qui donnaient une haute idée de ses connaissances en art et en littérature. Pardinas était aussi considéré comme un remarquable professeur, et il forma une quantité d'excellents élèves. Par malheur, il était doué par la nature du caractère le plus intraitable, qui lui attirait l'inimitié de tous ceux qui étaient à même de le connaître. Aussi mourut-il pauvre et abandonné de tous.

* **PARDON** (Félix), pianiste et compositeur belge, né à Bruxelles le 2 juin 1851, a fait ses études au Conservatoire, où il a été élève de M. Mailly pour le piano (tout en recevant des leçons particulières de M. Louis Brassin) et de Fétis pour la composition. Il prit part en 1869 au concours de Rome, et se vit décerner le second prix pour sa cantate intitulée *la Dernière Nuit de Faust*. Deux ans après, le 10 avril 1871, c'est-à-dire avant même d'avoir accompli sa vingtième année, ce jeune artiste faisait représenter sur le théâtre de la Monnaie, de Bruxelles, un opéra-comique en 2 actes qui avait pour titre *la Jeunesse de Grétry*. Au mois de février 1879, il a donné à Paris, au concert de l'Alcazar, une opérette intitulée *Friscoff l'Américain*.

PARENT (Mlle Charlotte-Francès-Hortense), pianiste et professeur, née à Londres le 22 mars 1837, fut admise en 1853 au Conservatoire de Paris, où elle suivait simultanément le cours de piano de Mme Farrenc et le cours d'harmonie et accompagnement pratique de Mme Dufresne. Elle obtint en 1854 un premier accessit d'harmonie, le premier prix l'année suivante avec un premier accessit de piano, en 1856 le second prix de piano, et le premier en 1857. Mlle Parent se consacra alors exclusivement à l'enseignement, et publia, quelques années plus tard, un petit livre ainsi intitulé : *l'Étude du piano, manuel de l'élève, conseils pratiques* (Paris, Hachette, 1872, in-12). Ce petit manuel, conçu avec intelligence et fait avec soin, est dédié par l'auteur à M. Félix le Couppey.

***PARENTI** (François-Paul-Maurice). — Ce compositeur a donné au théâtre Favart, en 1794, *le Cri de la Patrie*, opéra-comique en 3 actes.

PAREPA-ROSA (Euphrosine **PAREPA**, épouse **ROSA**, connue sous le nom de Mme), cantatrice dramatique, naquit à Édimbourg en 1837 ou 1838. Fille d'artistes et nièce d'un chanteur réputé nommé Seguin, elle reçut une bonne éducation musicale et, fort jeune encore, débuta au théâtre italien de Malte. Elle était à peine âgée de dix-neuf ans lorsqu'elle fut engagée au théâtre du Lyceum, de Londres, où la troupe de l'opéra italien avait dû être provisoirement transportée à la suite de l'incendie de la salle de Covent-Garden ; elle s'y montra pour la première fois avec succès, au mois de mai 1857, dans *les Puritains* de Bellini. Elle fit ensuite partie de la compagnie anglaise dirigée par miss Louisa Pyne et M. Harrison, devint l'idole du public, et, quelques années après, s'étant trouvée veuve d'un premier mariage contracté avec le capitaine Carwill, épousa M. Carl Rose, dit Rosa, habile violoniste allemand et chef d'orchestre exercé.

C'est alors que Mme Parepa-Rosa conçut, avec son mari, le projet de former une troupe d'opéra anglais et d'aller avec elle exploiter l'Amérique. Cette troupe fit une tournée immense et triomphale dans toutes les grandes villes du nouveau monde, et Mme Parepa-Rosa, douée d'une voix puissante et superbe qu'elle dirigeait avec un grand style, acquit de l'autre côté de l'Océan une immense fortune et une réputation colossale. Après quelques années passées en Amérique, elle revint en Europe, fit une courte apparition au théâtre de Covent-Garden, puis, toujours en compagnie de son mari, forma une nouvelle troupe destinée à jouer et à populariser l'opéra anglais dans les provinces. Cette troupe, habilement dirigée, marchait de succès en succès, lorsqu'une grave maladie de Mme Parepa-Rosa vint en interrompre les représentations ; le mal fit des progrès rapides, et cette artiste distinguée mourut à Londres, le 21 janvier 1874, dans toute la force de la jeunesse et du talent.

***PARFAICT** (François et Claude). — Il ne s'est malheureusement pas encore trouvé, jusqu'ici, d'éditeur assez courageux pour publier l'*Histoire de l'Opéra* (ou plutôt, car tel est son vrai titre, l'*Histoire de l'Académie royale de musique*) de ces deux écrivains. La copie de cet intéressant ouvrage faite par Beffara se trouve aujourd'hui, non plus à la bibliothèque de la ville de Paris, comme il a été dit, mais au département des manuscrits de la Bibliothèque nationale.

L'aîné des frères, François, est l'auteur d'un almanach théâtral dont il a paru trois années, et qui a été certainement le premier essai, sinon en Europe, du moins en France, de ce genre de publications. L'*Agenda historique et chronologique des théâtres de Paris* a été publié par lui en 1735, 1736 et 1737, et le seul exemplaire connu de cette petite et précieuse collection, acheté par moi en 1864, à la vente des livres de Favart fils,

© 2007 Lyon Éditions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

fait aujourd'hui partie de ma bibliothèque. Il m'a servi à faire une réimpression en *fac-simile* de ces trois petits volumes, qui ont été ainsi publiés à nouveau en 1876 : *Agendas des théâtres de Paris, 1735, 1736 et 1737, par François Parfaict. Réimpression exacte du seul exemplaire existant, avec préface par Arthur Pougin*, Paris, Bonnassies, 1876, 3 vol. in-32 (tiré à cent exemplaires).

***PARIS** (Aimé), l'un des propagateurs les plus ardents et les plus intelligents du système de la notation musicale par le chiffre, est mort le 29 novembre 1866. Aimé Paris était un homme d'une rare valeur et d'une rare vigueur au point de vue intellectuel ; son invention de la langue rhythmique, qu'il appelait la *langue des durées*, est un moyen pédagogique d'une réelle puissance, qui peut rendre des services signalés, et dont le principe pourra être un jour d'un grand secours dans l'enseignement musical ordinaire. Ce qui a nui à l'expansion de ce procédé utile et ingénieux, c'est que son auteur a toujours voulu y joindre le système de la musique chiffrée, absolument irrationnel. On doit à Aimé Paris plusieurs autres inventions relatives à l'enseignement musical : deux appareils nommés par lui *Œdipe musical* et *Panotiscope*, et un tableau intitulé *Sténographie mélodique*. On trouvera des détails fort intéressants sur ces divers travaux dans la brochure publiée sous ce titre : *M. Aimé Paris et ses inventions, trois feuilletons de M. Alexis Azevedo dans* l'Opinion nationale *des 25 août, 1er et 8 septembre* 1863 (Dieppe, impr. Delevoye, s. d. [1863], in-3° de 23 p.). Aimé Paris publiait à Rouen, en 1850, une feuille musicale intitulée *le Franc-Juge*.

* **PARIS** (Claude-Joseph), est mort à Paris le 25 juillet 1866. Après avoir obtenu le second prix au concours de l'Institut en 1825, il avait écrit la musique d'un ballet représenté à la fin de la même année à la Porte-St-Martin, puis, en 1826, il obtenait le premier prix, ce qui ne le conduisit pas à la fortune, car il ne put jamais réussir qu'à faire représenter un petit acte, *la Veillée*, à l'Opéra-Comique. C'est à ce propos qu'Adolphe Adam écrivait ce qui suit (V. les notes biographiques placées en tête du volume, *Souvenirs d'un Musicien*) : — « Je concourus deux fois à l'Institut ; la première fois, j'eus une mention honorable ; la deuxième, le premier grand prix fut décerné à Barbereau, le premier second prix à Paris, et j'obtins un deuxième second prix... Dix ans plus tard, Barbereau était chef d'orchestre au Théâtre-Français, Paris était chef d'orchestre au théâtre du Panthéon, et j'avais déjà fait jouer une dizaine d'opéras. » Outre *la Veillée*, donnée à l'Opéra-Comique, Paris fit représenter en 1849 au petit théâtre Beaumarchais, transformé pour un instant en Opéra bouffe, un petit ouvrage intitulé *le Cousin de Denise*.

PARISINI (Federico), théoricien et compositeur italien, professeur au Lycée musical de Bologne, a fait exécuter en cette ville plusieurs messes qui lui ont valu les éloges de la critique et du public. Cet artiste, qui considère à juste titre la musique comme un des éléments les plus essentiels de toute bonne éducation, s'est appliqué à écrire quelques petits ouvrages dramatiques destinés à être joués et chantés par des enfants, et conçus, par conséquent, dans des conditions vocales particulières ; c'est ainsi qu'il a composé la musique de trois *farse* ou opérettes appelées, dans sa pensée, à être exécutées dans les maisons d'éducation : *le Sartine* (un acte), *Jenny* (2 actes), et *una Burla* (2 actes). Ces trois petits ouvrages ont été publiés en 1871 par l'éditeur Trebbi, de Bologne. M. Parisini a écrit aussi deux véritables opéras, tous deux du genre bouffe : l'un, *il Maestro di scuola*, a été donné au théâtre Brunetti, de Bologne, en 1869 ; l'autre, *i Fanciulli venduti*, a été représenté au théâtre Contavalli, de la même ville, le 15 mars 1876.

M. Parisini s'est fait connaître aussi par la publication de véritables ouvrages d'éducation et de traités théoriques. On a de lui : 1° *Méthode théorique et pratique de chant choral ;* 2° *Méthode théorique et pratique de chant choral pour les écoles normales ;* 3° *Méthode en chiffres de chant choral à l'usage des écoles élémentaires*. Enfin, on a annoncé comme prochaine la publication d'un *Traité d'harmonie* du même artiste.

PARISOT (.....), habile facteur d'orgues français, vivait dans la première moitié du dix-huitième siècle, à Rouen. Il construisit en 1731, conjointement avec un autre facteur nommé Fol, le grand orgue de l'église Saint-Rémy, à Dieppe, instrument qui ne coûta pas moins, dit-on, de 18,000 livres.

PARKER (Daniel), artisan distingué, fut un des bons luthiers de l'école anglaise au dix-huitième siècle, et des plus justement estimés. Il dut vivre vieux, car les dates de ses instruments s'étendent de 1740 à 1785, et comprennent ainsi près d'un demi-siècle. C'est Parker qui, avec Benjamin Banks, commença à dissuader ses confrères d'imiter les patrons de Stainer.

* **PARMENTIER** (Charles-Joseph-Théodore), militaire et amateur distingué de musique, a continué, tout en poursuivant avec éclat sa carrière, à s'occuper de l'art qu'il affectionne.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Blessé à Wœrth, dans le cours de la guerre de 1870-71, puis fait prisonnier à Sedan et emmené en captivité à Bonn, il fut promu général de brigade peu après sa rentrée en France, et bientôt nommé commandant supérieur du génie à Tours. Il est aujourd'hui membre du comité des fortifications, et réside à Paris. Cela n'a pas empêché M. Parmentier de publier, dans ces dernières années, un certain nombre de compositions parmi lesquelles je signalerai les suivantes : 4 Pièces et une Fugue pour orgue, op. 5; 96 petits Préludes et Versets pour orgue, dans tous les tons majeurs et mineurs, op. 6; Nocturne pour piano, op. 9; Polonaise en *mi* bémol, de Weber, transcrite pour orchestre.

Mme Teresa Milanollo-Parmentier, la célèbre violoniste, dont on avait, à tort, annoncé la mort, il y a quelques années, paraît avoir complétement renoncé à se produire en public. En 1871 ou 1872, elle s'est fait entendre une fois à Paris, dans un concert au profit d'une œuvre nationale.

* **PARRAN** (Le P. Antoine). — L'auteur de la *Biographie universelle des Musiciens* a été trompé par un faux renseignement lorsqu'il a affirmé que le *Traité de la musique théorique et pratique* du P. Parran avait été publié pour la première fois en 1646. J'ignore si Forkel, Gerber et les autres biographes se sont trompés, comme il le dit, en signalant une édition de 1636; mais ce qui est certain, c'est que la bibliothèque du Conservatoire de Paris possède une édition bien authentique du Traité du P. Parran datée de 1639, et formant un volume de 144 pages avec une planche et des exemples dans le texte.

PARRAVANO (Costantino), compositeur dramatique italien, est né à Caserte le 25 novembre 1841, et a étudié le piano avec Vincenzo Ruta, et la composition avec Domenico Gatti et Mercadante. Il s'est fait connaître jusqu'ici par quelques ouvrages qui ont été assez bien accueillis : 1° *Isaura di Firenze*, Caserte, 1860; 2° *Colpa e Castigo*, 3 actes (paroles et musique), Naples, théâtre Bellini, 26 septembre 1867; 3° *l'Ultimo de' Mori in Ispagna*, Naples, théâtre Mercadante, décembre 1874; 4° *Ginevra di Monreale*, Milan, théâtre Dal Verme, 18 novembre 1878. Il a en portefeuille trois autres opéras, usqu'à ce jour inédits : *Piccarda Donati*, *gli Uscocchi*, et *la Dama bianca*. M. Parravano a publié quelques romances et mélodies.

PARRAVICINI (La signora), violoniste extrêmement remarquable, était fille d'une cantatrice dramatique fameuse, Isabelle Gandini, et naquit à Turin en 1769. On la dit élève de Viotti, ce qui semble difficile, s'il est vrai, comme l'affirme Francesco Regli (*Storia del violino in Piemonte*), qu'elle ne vint à Paris qu'en 1797; Viotti, en effet, avait quitté Turin dès 1780 pour venir en France, était parti pour l'Angleterre en 1792, et ne revint à Paris qu'au bout de dix années. Il faudrait donc croire, ce qui, après tout, ne serait pas impossible, que la Parravicini avait reçu des leçons de Viotti dès sa plus tendre enfance, et seulement jusqu'à l'âge de onze ans.

Quoi qu'il en soit, déjà mariée lorsqu'elle vint à Paris, elle produisit une véritable sensation en s'y faisant entendre aux concerts de la Société Olympique. Deux ans après, elle obtenait de grands succès à Leipzig, puis à Dresde, et en 1801 elle était de retour à Paris, où elle retrouvait toute la faveur du public. L'année suivante, elle était à Berlin, et bientôt elle se fixait dans une petite cour d'Allemagne, où, séparée alors de son mari, elle s'était présentée sous le nom d'un grand seigneur qui était devenu son amant. A partir de ce moment, elle cessa d'employer son talent pour vivre. Pourtant, et sans doute à la suite de revers de fortune, elle se produit de nouveau comme virtuose en Allemagne vers 1820, et sept ans plus tard elle donne à Munich des concerts qui la font admirer du public, bien qu'à cette époque elle fût âgée de près de soixante ans. Les journaux du temps rendirent compte de ses succès d'une façon étendue. Depuis lors, on n'en entendit plus parler.

La Parravicini, dit-on, ne jouait absolument pas d'autre musique que celle de Viotti.

PASCAL (Prosper), compositeur et critique musical, est né vers 1825. Artiste un peu froid, mais fort instruit et non dénué d'imagination, M. Prosper Pascal s'est produit au théâtre avec les ouvrages suivants : 1° *le Roman de la Rose*, un acte, Théâtre-Lyrique, 29 novembre 1854; 2° *la Nuit aux gondoles*, un acte, id., 19 novembre 1861; 3° *le Cabaret des Amours*, un acte, Opéra-Comique, 8 novembre 1862; 4°. *Fleur de lotus*, théâtre de Bade, 29 juillet 1864. Il a écrit aussi les paroles et la musique d'un grand opéra en cinq actes, *les Templiers*, dont il a fait exécuter quelques fragments, dans un salon, au mois de mai 1867. C'est à M. Pascal qu'est due la traduction de *l'Enlèvement au Sérail*, de Mozart, donnée au Théâtre-Lyrique en 1859, et c'est à cette occasion qu'il a orchestré avec un tact, une finesse et une élégance rares, et fait exécuter en guise d'entr'acte la jolie Marche turque de Mozart. Ainsi arrangé, ce morceau produisait un effet infaillible non-seulement au théâtre, mais dans les concerts, où on l'exécutait sans cesse.

M. Prosper Pascal s'est fait connaître aus

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

comme critique, et il a fait preuve de délicatesse, de goût et de véritables qualités d'écrivain en collaborant, sous ce rapport, au *Courrier du Dimanche*, au *Ménestrel*, au *Derby*, et à *l'Exposition universelle illustrée*. Depuis plusieurs années, la maladie a réduit cet artiste au silence. Il a publié, chez l'éditeur Gérard, un recueil de vingt mélodies vocales, intitulé *les Chants de la veillée*, et, chez Heugel, quatre duettinos, dont un sur paroles italiennes, portant les titres suivants : *Comment disaient-ils ? la Chanson du feu ; l'Été ; Bel tempo che vola.*

PASCUCCI (.....), compositeur dramatique italien, a fait représenter sur le théâtre Argentina, de Rome, le 23 septembre 1877, un opéra semi-sérieux intitulé *il Pronosticante fanatico*. Écrite depuis dix ou douze ans, la musique de cet ouvrage parut conçue dans un style un peu étroit, un peu conventionnel, et dont les formes avaient déjà vieilli ; cependant, et bien que les idées, parfois gracieuses et élégantes, parussent manquer de nouveauté, on reconnut dans la partition la trace de bonnes études et de l'heureuse organisation du compositeur.

PASDELOUP (Jules-Étienne), chef d'orchestre français, fondateur des Concerts populaires, est né à Paris le 15 septembre 1819. Fils d'un artiste estimable qui avait obtenu au Conservatoire un premier prix d'harmonie (1809) et un premier prix de violon (1811), lui-même fut admis dans cette école le 16 octobre 1829, et y devint successivement l'élève de Rosellen pour le solfége, de Laurent et de Zimmermann pour le piano, de Bazin et de Dourlen pour l'harmonie, enfin de Carafa pour la composition. Après avoir obtenu un accessit de solfége en 1830, le second prix en 1831 et le premier prix en 1832, il se vit décerner un second prix de piano en 1833 et le premier prix l'année suivante. Il était encore élève de l'école, où il ne termina ses études qu'en 1844, lorsqu'en 1841 il y fut nommé répétiteur de solfége ; devenu répétiteur d'une classe d'étude du clavier en 1847, il donna sa démission en 1850, fut nommé professeur agrégé de la classe d'ensemble vocal en 1855, et en 1868 renonça à ces dernières fonctions. Il était, à cette époque, directeur d'une des deux sections de l'Orphéon municipal de Paris.

M. Pasdeloup commença sa carrière artistique en se faisant entendre dans les concerts, et en publiant pour le piano quelques pièces de genre sans grande importance et quelques morceaux de danse. Nommé, à la suite de la révolution de 1848, gouverneur du château de Saint-Cloud, il ne conserva pas longtemps ces fonctions, et, frappé du succès qu'obtenait alors la Société de Sainte-Cécile, si bien dirigée par M. Seghers (*Voy.* ce nom), il songea bientôt à fonder, avec l'aide des jeunes élèves du Conservatoire, une association du même genre à laquelle il donna le nom de *Société des jeunes artistes du Conservatoire*. Il styla cette jeune armée de symphonistes, et donna son premier concert public à la salle Herz, au mois de février 1851. Peu de temps après, il était chargé de la direction des soirées musicales de la princesse Mathilde et de celles de M. de Nieuwerkerke, surintendant des Beaux-Arts.

Mais M. Pasdeloup poursuivait un but plus vaste et plus élevé. Désireux de doter son pays d'une institution qui lui manquait encore, malgré les essais faits en ce genre, à diverses reprises, par plusieurs artistes distingués, il rêvait la fondation d'une entreprise de concerts à bon marché, grâce à laquelle on pourrait mettre à la portée de tous, pour un prix modique, les grands chefs-d'œuvre de la musique symphonique classique, dont l'audition était jusqu'alors le privilége d'un petit nombre. Fort de la bonté de son idée, il songea aux moyens pratiques de la réaliser. La difficulté principale était de trouver une salle assez vaste pour contenir un public nombreux, afin que, malgré la modicité du prix des places, le chiffre des recettes permit de supporter, avec les dépenses d'un orchestre considérable, tous les autres frais inhérents à une telle entreprise. Or, on sait combien Paris a toujours été pauvre en salles de concert. M. Pasdeloup ne se rebuta pas pour cela, et, ne trouvant rien de mieux, en vint à s'installer dans un manége. Il loua la salle du Cirque d'hiver (boulevard des Filles-du-Calvaire), et c'est là qu'il transporta son orchestre de la salle Herz, d'ailleurs notablement augmenté en raison de l'importance du vaisseau dans lequel il était appelé à manœuvrer désormais. Une fois en possession de sa salle, M. Pasdeloup s'occupa de l'organisation matérielle de ses séances, et bientôt d'immenses affiches, placardées dans tout Paris, annonçaient l'inauguration des *Concerts populaires de musique classique*, inscrivant sous ce titre hardi les cinq grands noms de Haydn, Mozart, Beethoven, Weber et Mendelssohn, et faisant connaître les prix des places, qui étaient fixés à 5 francs, 2 fr. 50, 1 fr. 25, et 75 centimes. Le premier concert eut lieu le dimanche 27 octobre 1861, et le programme en était ainsi composé : 1° Ouverture d'*Oberon* (Weber) ; 2° Symphonie pastorale (Beethoven) ; 3° Concerto de violon (Mendelssohn), exécuté par M. Alard ; 4° Hymne (Haydn), exécuté par tous les instruments à cordes ; 5° Ouverture du *Jeune Henri* (Méhul).

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Le succès fut spontané, colossal, immense. Bien avant l'heure fixée pour l'ouverture des bureaux, la foule se pressait aux portes du Cirque, et la salle était comble lorsque M. Pasdeloup donna le signal de l'attaque de la chevaleresque ouverture d'*Oberon*. Une immense salve d'applaudissements éclata de tous les points de la salle lorsque le morceau fut terminé, et l'enthousiasme ne fit que s'accroître jusqu'à la fin de la séance. De ce jour, l'avenir des Concerts populaires était assuré, et M. Pasdeloup, en rendant un éclatant service à la musique, en mettant les classes bourgeoise et laborieuse à même de connaître ses plus admirables chefs-d'œuvre, en propageait le goût d'une façon incalculable et créait une institution qui marquera dans l'histoire de l'art. Presque aussitôt celle-ci portait les fruits qu'on en pouvait attendre, et des concerts populaires s'établissaient successivement, non-seulement dans la plupart de nos grandes villes de France, Toulouse, Bordeaux, Nantes, Marseille, Lyon, mais dans presque toutes les capitales et villes importantes des pays étrangers : Londres, Turin, Gênes, Florence, Moscou, Madrid, Birmingham, Bruxelles, etc., et partout avec le même succès.

Cependant, M. Pasdeloup ne se borna pas à faire connaître à son public les grandes œuvres que le temps avait jusqu'alors consacrées. Doué d'un large esprit d'initiative, et se rendant un compte exact des services qu'il pouvait rendre, il produisit bientôt diverses compositions des maîtres de l'école contemporaine allemande et de quelques autres artistes étrangers, MM. Richard Wagner, J. Raff, Niels Gade, Rubinstein, Tschaïkoffsky, Grieg, etc. ; puis il songea à donner aussi l'hospitalité à nos jeunes musiciens français, qui, en dehors du théâtre, n'avaient en France aucun moyen de se faire connaître. C'est ainsi qu'il fit exécuter les premières compositions de tous nos jeunes maîtres, MM. Massenet, Georges Bizet, Ernest Guiraud, Édouard Lalo, Salvayre, Bourgault-Ducoudray, etc., tout en donnant place aux grandes œuvres de Félicien David, de Berlioz, de MM. Gounod, Gouvy et autres. Le large et vigoureux éclectisme de M. Pasdeloup a rendu, on peut le dire, de très-grands services à l'art musical, et on doit lui en savoir d'autant plus de gré que ce n'est pas sans entrer en lutte parfois avec son public qu'il pouvait l'obliger à écouter des œuvres qui ne lui étaient pas sympathiques dès l'abord. En agissant ainsi, M. Pasdeloup a créé un grand courant musical, a activé la production chez nos jeunes artistes, en a fait connaître plusieurs qui sans lui fussent restés obscurs, et a prouvé à la France elle-même qu'elle possédait une jeune et forte école musicale, digne et capable de lutter victorieusement contre quelque pays que ce soit.

Au mois de novembre 1866, M. Pasdeloup, sans abandonner en aucune façon les Concerts populaires, voulut fonder dans la salle nouvelle de l'Athénée (rue Scribe) une entreprise de concerts permanents avec chœurs et orchestre, qui auraient lieu le soir, trois fois par semaine. Il fit exécuter là diverses œuvres importantes, les chœurs d'*Athalie*, de Mendelssohn, ceux d'*Ulysse*, de M. Gounod, *les Ruines d'Athènes*, de Beethoven, *le Désert*, de Félicien David, *les Saisons*, d'Haydn, l'*Ode à sainte Cécile*, de Hændel, etc. ; mais les concerts de l'Athénée ne réussirent que médiocrement, et ne durèrent pas plus d'une saison. Deux ans après, au mois d'octobre 1868, M. Pasdeloup voulut prendre la direction du Théâtre-Lyrique, mais son administration ne fut pas heureuse ; après avoir remonté l'*Iphigénie en Tauride*, de Gluck, avoir donné une traduction du *Rienzi*, de M. Richard Wagner, avoir joué *Don Quichotte*, de M. Ernest Boulanger, et quelques autres ouvrages, il dut, au bout de dix-huit mois, abandonner la situation et résigner son privilége. Depuis lors il s'en est tenu exclusivement à la direction des Concerts populaires, dont la création reste son grand et véritable titre à l'estime et à la sympathie publiques. — M. Pasdeloup est chevalier de la Légion d'honneur.

PASINI (Timoteo), compositeur italien, est auteur d'un drame lyrique, *Giovanna Grey*, qui était représenté (j'ignore si c'est pour la première fois) en 1853, au théâtre communal de Ferrare. On lui doit aussi un chant patriotique intitulé *la Partenza del volontario*. Cet artiste était vraisemblablement l'époux de la cantatrice Mme Pasini-Xencini, dont on trouve une notice au tome VI de la *Biographie universelle des Musiciens*.

* **PASQUALI** (Bonifacе), prêtre et musicien italien du seizième siècle, ne paraît pas avoir été maître de chapelle de la cathédrale de Parme, ainsi qu'il a été dit dans la *Biographie universelle des Musiciens*. Faisant partie de l'ordre des mineurs conventuels de San-Francesco, de Bologne, sa ville natale, il fut tout naturellement choisi par ses supérieurs, s'étant donné à la pratique de la musique, pour remplir les fonctions de maître de chapelle de son couvent ; fonctions qu'il conserva depuis le 3 septembre 1567 jusqu'à sa mort, arrivée à la fin de février 1585. Pendant ce cours de dix-huit années, il ne s'éloigna un instant de Bologne que pour aller tenir le même emploi à Padoue, précisément en 1576, c'est-à-dire à l'époque où il fit paraître à

© 2007 Lyon Éditions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Venise son recueil de psaumes. Mais il revint bientôt à son couvent, pour ne le plus quitter. On trouvera des détails à ce sujet dans l'écrit de M. Gaspari : *Memorie risguardanti la storia dell'arte musicale in Bologna al* XVI *secolo*.

* **PASQUINI** (Bernardo), compositeur italien. — A la liste des œuvres de ce grand artiste, il faut ajouter un oratorio qui avait pour titre *a Sete di Cristo*, et un opéra intitulé *la Forza d'amore*. J'ignore le lieu et la date de représentation de ce dernier ouvrage, dont M. le docteur Abramo Basevi, de Florence, possède la partition manuscrite dans sa bibliothèque.

* **PASTA** (Judith **NEGRI**, épouse), — Cette cantatrice admirable, qui depuis vingt-cinq ans s'était définitivement retirée de la scène et vivait dans sa splendide villa du lac de Côme, est morte e 1er avril 1865. Deux écrits ont été publiés naguère, en Italie, sur Mme Pasta : 1° *Giuditta Pasta al Carcano, poema eroi-comico*, par Lorenzo Bossini (Naples, 1833, in-8°) ; 2° *In lode d'una maravigliosa non meno italica cantante che tragica ed anche comica attrice, canzone ossia a in Londra*, par Luigi Angeloni (Londres, 1833, in-8°). On sait que le portrait de Mme Pasta a été fait naguère par l'un des meilleurs peintres de son temps, le baron Gérard.

PASTA (.....), musicien italien, a fait ses débuts à la scène en donnant sur le théâtre Paganini, de Gênes, le 23 novembre 1875, un opéra intitulé *Atahualpa*.

* **PASTOU** (Étienne-Jean-Baptiste). — On doit à cet artiste les ouvrages suivants : 1° *Cours de musique vocale, ou Recueil méthodique des leçons de Pastou* (Paris, 1827, in-8°) ; 2° *Discours sur l'enseignement musical à Paris* (Paris, 1848, brochure gr. in-8°) ; 3° *Questionnaire. 400 questions à ses élèves, par Pastou* (Paris, 1850, grand in-8° de 16 p.).

PATAU (Édouard), ancien officier de marine, est auteur d'un écrit publié sous ce titre : *Science et musique, ou les Règles de l'art musical justifiées à l'aide de la science* (Paris, Delagrave, 1867, in-8°). Ce travail avait été d'abord inséré dans la *Presse scientifique et industrielle des deux mondes*. M. Patau est de la race, trop nombreuse, des savants qui veulent subordonner les règles de la musique à celles de la science, l'asservir à celle-ci, sans vouloir admettre cette vérité incontestable qu'en dehors du principe physique de la détermination du son, l'une ne doit plus avoir avec l'autre aucune espèce de rapport.

PATEY (Madame), née *Whycott*, cantatrice anglaise fort distinguée, et qui jouit dans sa patrie d'une grande et légitime renommée, est née à Londres en 1843. Ayant reçu de bonne heure une excellente éducation artistique, elle a complété cette éducation sous la direction de son mari, qui est lui-même un musicien et un chanteur habile doué d'une fort belle voix de basse, et qui s'est fait connaître avantageusement. Mme Patey a commencé sa carrière à Londres, avec un grand succès, dans les concerts de M. Henri Leslie ; puis, lorsque Mme Sainton-Dolby crut devoir prendre prématurément sa retraite, elle fut engagée par M. Michaël Costa pour succéder à cette grande artiste dans l'emploi de premier contralto qu'elle remplissait à la *Sacred harmonic Society*. Depuis lors elle s'est fait entendre avec le plus grand bonheur dans les séances, concerts et festivals donnés par la célèbre société, et a acquis une grande réputation. Mme Patey est justement considérée aujourd'hui, par le public anglais, comme l'une des premières cantatrices d'oratorio, et non-seulement elle a fait apprécier son grand style et son admirable voix dans les chefs-d'œuvre de Bach, de Hændel et de Mendelssohn, mais MM. Macfarren, Julius Benedict et Sullivan (et aussi M. Gounod, pendant son séjour en Angleterre) ont écrit expressément pour elle un grand nombre de compositions, qu'elle a fait valoir avec un incontestable talent.

La voix de Mme Patey, qui est un contralto profond, est d'une pâte superbe, d'une grande étendue, d'une égalité rare et d'une justesse irréprochable ; elle a le ton gras et merveilleux qu'on admirait naguère dans celle de l'Alboni, et la cantatrice joint à ses facultés naturelles des qualités acquises qui en font une artiste de premier ordre.

Mme Patey n'est pas tout à fait étrangère à la scène. En compagnie de son mari, de Mlle Joséphine Sherrington et de M. Varley, elle a fait, en 1870, une tournée théâtrale dans les provinces anglaises ; la principale *attraction* de cette petite compagnie d'opéra, dont le grand organiste M. Lemmens était l'accompagnateur, consistait dans la représentation du *Fils de l'étranger*, de Mendelssohn. Toutefois, c'est comme chanteuse d'oratorio que Mme Patey a établi victorieusement sa grande renommée, et c'est sous ce rapport qu'elle a été chaudement applaudie à Paris, en 1875, lorsqu'elle y vint prendre part aux belles exécutions du *Messie* organisées à cette époque par M. Charles Lamoureux (*Voy.* ce nom).

PATRIE (.....), compositeur belge, a écrit la musique d'un opéra-comique en un acte, *les Meuniers*, qui a été représenté au Cercle dramatique et symphonique de Bruxelles, au mois de novembre 1867.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

PATTI (ADELINE-MARIE-JEANNE), cantatrice remarquable, est née à Madrid, le 8 avril 1843 (1). Son père (mort à Paris le 21 août 1869, à l'âge de soixante-neuf ans) était un chanteur estimable, qui tint longtemps l'emploi des ténors, et sa mère, qui avait épousé en premières noces le fils de la célèbre cantatrice Mme Barilli, était, elle aussi, une chanteuse distinguée, dont la carrière fut brisée par la naissance de l'enfant dont il est ici question, car elle perdit la voix en lui donnant le jour (2). Étonnamment douée pour la musique, et surtout pour le chant, la jeune Adelina Patti fut un enfant prodige, et montra de bonne heure une véritable vocation pour l'art qui devait lui donner la fortune et la renommée. Un de ses biographes a raconté l'anecdote que voici : « Un soir, après avoir assisté à une représentation de *Norma*, pendant laquelle les artistes avaient été acclamés et couverts de fleurs, Adelina, rentrée chez ses parents, profita du moment où ceux-ci se trouvaient réunis au souper de famille, pour se glisser silencieusement dans la chambre de sa mère. Une fois là, et se croyant à l'abri de toute indiscrétion, l'enfant (elle avait six ans à peine) s'affuble tant bien que mal d'un drap de lit, se coiffe d'une couronne, souvenir de quelque soirée de triomphe de sa mère, et, gravement posée devant une glace, elle entonne l'air d'entrée de *Norma* avec toute l'importance d'une débutante qui s'attend à charmer l'assemblée. Quand elle eut fini son air, simulant alors elle-même son auditoire, elle s'applaudit à outrance, enleva la couronne de son front et se la jeta elle-même pour avoir l'occasion d'essayer, en la ramassant, le plus gracieux salut que jamais artiste rappelée ait dédié à son public, et, reculant en saluant et saluant en reculant, elle arriva ainsi jusqu'à la porte de la chambre, où sa mère, se doutant de quelque chose d'extraordinaire, l'avait suivie en cachette et avait pu observer tous les détails de la scène. »

A cette époque, et par suite de diverses circonstances, la famille Patti, qui comprenait au moins quatre enfants (1), se trouvait dans une situation difficile. On songea à tirer aussitôt parti des dispositions vocales que la fillette faisait pressentir, et, après l'avoir fait étudier pendant une année, on la produisit un jour à New-York, dans un concert, où elle obtint un succès colossal. Elle avait sept ans alors, on fut obligé de la placer sur une table pour la présenter au public, et l'on raconte que, pour la faire entrer en scène, il fallut lui laisser dans les bras sa poupée, dont elle refusait absolument de se dessaisir. Ce succès engagea la famille Patti à entreprendre avec l'enfant un grand voyage qui promettait d'être fructueux. En effet, dans l'espace de deux années, la petite enfant prodige donna environ trois-cents concerts et parcourut la plus grande partie de l'Amérique, se faisant entendre successivement à Boston, Philadelphie, Washington, Charlestown, la Nouvelle-Orléans, Santiago, visitant le Mexique, Cuba, Porto-Rico, etc.

Les parents de la jeune Adelina jugèrent ensuite à propos de la laisser reposer, et, au bout de quelques années, songèrent à travailler à son avenir en lui faisant donner une éducation musicale sérieuse, de façon à lui permettre d'aborder le théâtre. C'est alors qu'elle fut confiée aux soins de M. Maurice Strakosch, son beau-frère, qui s'appliqua surtout à ne pas fatiguer l'admirable instrument qu'elle devait à la nature, instrument qu'une culture si précoce n'avait heureusement pas altéré. Au bout de trois ans d'étude, l'enfant, devenue jeune fille, fut en état d'aborder sa nouvelle carrière, et le 24 novembre 1859 elle débutait à New-York, dans *Lucia*

(1) Voici la copie de l'acte de naissance de Mlle Adelina Patti, tel qu'il a été publié il y a quelques années par les journaux français·

« Livre des baptêmes, n° 42, feuille 153, verso. — En la ville de Madrid, arrondissement et province du même nom, le 8 avril 1843, moi, don Joseph Losada, vicaire de la paroisse Saint-Louis, j'ai baptisé solennellement une fille, née à quatre heures de l'après-midi du 10 février de l'année courante, fille légitime de M. Salvator Patti, professeur de musique, né à Catania, en Sicile, et de Mme Catherine Chiesa, née à Rome.

« Les grands parents paternels étant M. Pierre Patti et Mme Conception Marino, et les maternels étant M. Jean Chiesa, né à Venise, et Mme Louise Caselli, née à Marino, dans les États pontificaux. On lui donna pour noms Adèle-Jeanne-Marie.

« Assistèrent au baptême comme parrain, M. Joseph Sinico, né à Venise, professeur de musique ; et comme marraine, son épouse, Mme Rosa Manara Sinico, née à Crémone, en Lombardie, lesquels je previns de la parenté spirituelle et des devoirs qu'ils contractaient par cet acte ; et, comme témoins, Julien Huezal et Casimir Garcia, nés à Madrid, sacristains de cette paroisse.

« En foi de quoi j'ai rédigé, signé et délivré le présent certificat le 8 avril, etc. — JOSEPH LOSADA. »

(2) Un fils du premier mariage de cette artiste, par conséquent frère utérin de Mme Adelina Patti, Antonio Barilli, devint un compositeur et un chef d'orchestre distingué. Il est mort à Naples, le 15 juin 1870, âge de cinquante ans.

(1) Ces quatre enfants étaient Amelia, qui devint la femme de M. Maurice Strakosch ; Carlotta, qui s'est fait un grand n... comme cantatrice de concert, et qu'une claudication prononcée a toujours empêchée de se produire à la scène ; Carlo, qui devint un violoniste de mérite, et qui, fort jeune encore, est mort de consomption à Cincinnati, en 1873 ; enfin Adelina, qui fait l'objet de cette notice.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de Donizetti. Sa voix au timbre d'or, l'habileté de son art, sa facilité de vocalisation, ses qualités naturelles enfin, jointes à sa grâce et à sa cunesse, lui valurent un succès éclatant, qui se prolongea pendant dix-huit mois. Engagée ensuite à Londres, Mlle Patti se produisit pour la première fois, le 14 mai 1861, au théâtre de Covent-Garden, dans *la Sonnambula*. Le public anglais la reçut avec un véritable enthousiasme, avec des applaudissements frénétiques dont l'écho retentit bientôt en France et qui la firent appeler à Paris. Elle vint en effet débuter à notre Théâtre-Italien dans ce même rôle d'Amina de *la Sonnambula*, le 19 novembre 1862, et devint aussitôt l'idole d'un public qui ne jurait plus que par elle et ne voulait plus entendre qu'elle. Depuis la Malibran, de glorieuse mémoire, on n'avait point vu d'artiste conquérir aussi rapidement une telle autorité, obtenir d'emblée des succès si brillants, et subjuguer à ce point la foule.

Mlle Patti, tout en allant passer chaque saison d'été à Londres, demeura attachée au Théâtre-Italien de Paris jusqu'en 1870, se faisant entendre tour à tour dans *Lucia di Lamermoor*, *il Barbiere di Siviglia*, *Linda di Chamounix*, *Crispino e la Comare*, *la Traviata*, *Don Pasquale*, *Rigoletto*, *Marta*, *la Gazza ladra*, *Don Giovanni*, *Ernani*, *l'Elisire d'amore*, *Don Desiderio*, *i Puritani*, *il Trovatore*, *Giovanna d'Arco*, tandis qu'à Londres elle jouait *Faust*, *Roméo et Juliette*, *les Huguenots*, *Mosé*, *l'Étoile du Nord*, *le Pardon de Ploërmel*, *la Fille du Régiment*, *Sémiramide*, etc. Chaque jour augmentait sa renommée, et consacrait davantage une réputation qui dès l'abord avait pris des proportions inouïes. On se rendra compte de ce fait par ces lignes d'un critique qui n'était pas tendre, Scudo, qui s'exprimait ainsi sur son compte dès sa première apparition à Paris : — « C'est une personne charmante que Mlle Patti dans sa petite taille aussi svelte que bien prise. Elle a une physionomie heureuse, où brillent l'intelligence et la vie plutôt que la beauté. Ses traits accusés sont éclairés par deux beaux yeux pleins de curiosité, et le tout est couronné par une chevelure noire très-abondante. La voix de Mlle Patti est un soprano aigu dont l'étendue dépasse deux octaves, car elle peut aller de l'*ut* en bas jusqu'au *fa* supérieur. Cette voix, d'un timbre éclatant et un peu métallique, qui saisit l'oreille comme une lumière électrique frappe les yeux, est d'une souplesse merveilleuse, et la jeune cantatrice en fait tout ce qu'elle veut. Les doubles gammes diatoniques et chromatiques, les arpéges de toute nature, les notes piquées, les sauts périlleux, le trille surtout, qu'elle prépare bien et qu'elle fait scintiller longtemps comme un point lumineux dans une nuit obscure, tous ces artifices de la vocalisation sont réalisés par Mlle Patti avec le sourire sur les lèvres et sans le moindre effort. Elle chante avec feu, avec entrain, avec une ardeur juvénile qui saisit immédiatement l'auditeur et l'éblouit. Elle joue comme elle chante, avec audace et sans la moindre hésitation. Mlle Patti est toujours en scène, son visage parle toujours, et toujours il est empreint de la nuance de sentiment qu'elle doit éprouver. C'est une organisation rare que Mlle Patti, une nature d'artiste des plus vaillantes et des plus riches. »

C'est, en effet, une organisation exceptionnelle que celle de cette artiste étonnante, organisation que vient aider d'ailleurs une rare intelligence musicale. La voix de Mlle Patti, brillante à la fois par le timbre, l'éclat et la sonorité, cristalline et pure, d'une justesse et d'une égalité surprenantes, obéit comme une esclave soumise aux volontés de la cantatrice, dont l'habileté est véritablement merveilleuse. On a reproché à Mlle Patti de n'être qu'une virtuose, et des critiques injustes ont prétendu qu'elle ne possédait qu'un instrument. On peut répondre que lorsqu'un instrument, si souple et si facile qu'il soit, est guidé avec une telle habileté, le talent est incontestable. D'ailleurs, aucun artiste n'est parfait, et si, ce qui est exact, Mlle Patti est moins à sa place dans l'emploi dramatique que dans le genre bouffe ou le demi-caractère, il serait injuste de prétendre qu'elle est inaccessible à la tendresse ou à l'émotion. Je n'en veux pour preuve que la façon très-distinguée dont elle a joué et chanté certains ouvrages, tels que *la Sonnambula*, *Linda di Chamounix*, *la Traviata*, et même la *Lucia*. En tout état de cause, Mlle Patti est assurément une artiste originale, supérieure à bien des égards, et dont les succès sont justifiés par de rares qualités.

Depuis 1870, Mlle Patti ne s'est plus fait entendre à notre Théâtre-Italien, disparu d'ailleurs aujourd'hui. Le public parisien, dans ces dernières années, n'a pu la voir que dans quelques représentations données par elle à l'Opéra, où elle a joué *Faust* et *les Huguenots*. Mais les succès de la cantatrice se sont continués à l'étranger, particulièrement à Bruxelles, Vienne, Pesth, Saint-Pétersbourg, Moscou, Milan et Naples, où elle a fait littéralement fureur. En 1868, cette grande artiste avait épousé à Paris un Français, M. Louis-Sébastien-Henri de Cahuzac, marquis de Caux, écuyer de l'empereur Napoléon III ; ce mariage ne fut pas heureux.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

et, à la suite d'un procès qui fit quelque bruit et qui se plaida à Paris au mois d'août 1877, la séparation des deux époux fut prononcée.

Plusieurs notices biographiques ont été publiées sur Mlle Patti; voici celles dont j'ai eu connaissance : 1° *Biographie d'Adelina Patti*, par Théodore de Grave, Paris, Castel, 1865, in-12 avec portrait; 2° *Adelina Patti*, par Léo, Montdidier, Radnez, 1866, in-18; 3° *Adelina Patti*, par Em. de Lyden, Vichy, Vallon, 1866, in-16; 4° *Adelina Patti*, par Guy de Charnacé, Paris, Plon, 1868, gr. in-8° avec portrait et autographe; 5° *Adelina Patti's Life, and her appearances at the Royal Italian Opera, Covent-Garden, with particular documents*, par J. M. Dalmazzo, Londres, 1877, in-8°.

Mme Adelina Patti s'est essayée dans la composition; elle a écrit une mélodie vocale intitulée *il Bacio d'addio*, et une valse pour piano qu'elle a publiée sous le titre de *Fior di primavera*.

PATTINSON (James), pianiste, organiste et professeur anglais contemporain, a fait ses études musicales à la cathédrale de Carliste, où il a rempli ensuite, de 1869 à 1874, les fonctions d'organiste adjoint. Il est devenu ensuite organiste et chef de chœurs à l'abbaye de Paisley. M. Pattinson publie, depuis plusieurs années, un *Journal trimestriel des organistes*.

PATTISON (Mee), professeur anglais contemporain, a publié il y a peu d'années le petit manuel suivant : *Rudiments of vocal music* Eléments de musique vocale, avec 32 exercices préparatoires, rondes et chants, à l'usage des écoles et des chœurs), Londres, W. Reeves.

PATTONI (Giovanni-Battista), compositeur, né à Mantoue dans la première moitié du dix-huitième siècle, a écrit la musique d'une cantate composée et exécutée à Modène vers 1750, pour fêter l'arrivée en cette ville du duc François III.

PATU DE SAINT-VINCENT (.....), est auteur de deux écrits relatifs au plain-chant : 1° *Réplique à la « Simple réponse de M. J. Bonhomme au R. P. Lambillotte »* (Paris, 1855, in-8°); 2° *Quelques Observations sur le chant grégorien* (Paris, 1856, in-8°). Ce dernier mémoire a été couronné par l'Institut.

PATZOLD (Herrman), compositeur et organiste allemand distingué, naquit en Silésie, vers 1830. Il reçut une bonne éducation, et devint précepteur des enfants du comte York de Wartenbourg, chez lequel il fut connu du roi de Prusse Frédéric-Guillaume IV. Ce prince le fit venir à Berlin, où Patzold prit des leçons d'orgue à l'institut Bach, et le nomma ensuite organiste de la chapelle du château et professeur de musique à l'Orphelinat de Kœnigsberg. Patzold devint plus tard directeur des concerts de l'Académie de musique de Kœnigsberg, et c'est en dirigeant un de ces concerts, après avoir fait attaquer les premières mesures de *l'Elie*, de Mendelssohn, qu'il mourut subitement, à la tête de son orchestre, le 6 février 1861, ayant à peine dépassé l'âge de trente ans. Cet artiste, qui était devenu un organiste extrêmement remarquable, a écrit beaucoup de musique pour son instrument. On lui doit aussi un album lyrique pour piano, et des chœurs pour voix de femmes.

* **PAUER** (Ernest). — Parmi les compositions nombreuses de cet artiste distingué, je signalerai les suivantes : Symphonie à grand orchestre, en *ut* mineur, op. 50; Quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle, op. 44 *bis* ; Quintette pour piano, hautbois, clarinette, cor et basson, op. 44 ; Grande Sonate pour piano et violoncelle, op. 45; Marche triomphale pour piano à 4 mains, op. 48; quarante marches pour le piano; Sonate pour piano, op. 22 ; 2 Sonates, id., op. 38 ; Nocturne, id., op. 32; Pensées fugitives, id., op. 33 ; Caprice hongrois, id., op. 58 ; Tarentelle de concert, op. 52 ; *Capriccio*, op. 39; Séguidille, op. 35; 2 Mazurkas ; *Magyar Emlek*, marche ; 2 Tyroliennes ; etc.

M. Ernest Pauer est l'un des collaborateurs les plus actifs du *Dictionary of music and musicians* qui se publie en ce moment à Londres, sous la direction de M. George Grove (Londres, Macmillan, in-8°) ; il a donné à ce recueil d'intéressants articles encyclopédiques et didactiques Il a fait à Londres, à différentes reprises, des lectures et conférences sur des sujets relatifs à la musique. Professeur de piano à l'Académie royale de musique de Londres pendant plusieurs années, M. Pauer remplit aujourd'hui les mêmes fonctions à la nouvelle école musicale récemment fondée par son ami M. Arthur Sullivan.

PAUL (Oscar), pianiste, professeur, théoricien et musicographe allemand, est né à Freiwalden, dans la Silésie, le 8 avril 1836. J'ignore de quelle façon cet artiste distingué a fait ses études musicales, et quels ont été ses maîtres. Fixé à Leipzig, il y a publié plusieurs ouvrages importants, s'y est fait connaître comme journaliste spécial et, en 1874, est devenu professeur de piano, d'harmonie et de sciences musicales à l'université et au Conservatoire de cette ville. Les écrits les plus importants de M. Oscar Paul sont les suivants : *Enseignement de l'harmonie de Moritz Hauptmann*, Leipzig, 1868 ; *Histoire du piano*, Leipzig, 1869 ; *Lexique-manuel de la composition*, Leipzig, 1871 1873. Il a fondé

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

en 1808 une feuille spéciale intitulée *Tonhalle*, et l'année suivante le journal intéressant qui se publie sous ce titre : *das Musikalische Wochenblatt*. En dernier lieu, il était rédacteur musical du journal *Leipziger Tageblatt*.

* **PAVESI** (Étienne), compositeur italien. — Fétis tenait de Pavesi lui-même, a-t-il dit, les renseignements qui lui ont servi à rédiger la notice consacrée par lui à ce compositeur; en ce cas, Pavesi l'avait bien mal informé, ce qui n'aura pas lieu de surprendre ceux qui, comme moi, ont été amenés à savoir combien certains artistes sont souvent négligents des faits qui les intéressent personnellement, combien d'autres cherchent, pour des raisons dont on ne saurait comprendre la cause, à dépister l'historien qui prend la peine de s'occuper d'eux avec conscience et loyauté. Quoi qu'il en soit, de nombreuses erreurs, et des omissions plus nombreuses encore, sont à relever dans la notice relative à l'artiste dont il est ici question.

D'une biographie de Pavesi écrite par son ami J. Sanseverino, et publiée en 1831 par l'éditeur Ricordi, il résulterait que ce maître ne serait pas né à Crema le 5 février 1778, ainsi qu'il a été dit dans la *Biographie universelle des Musiciens*, mais bien le 22 janvier 1779, dans un petit village du Crémonais qui a nom Casaletto Vaprio. Quant aux œuvres du compositeur, les erreurs les plus importantes en ce qui les concerne sont les suivantes : 1° l'opéra mentionné sous le titre de *l'Amor vero* portait celui-ci : *Sapersi scieglière un degno sposo, ossia amor vero e amor interessato*, et fut représenté à Venise sur le théâtre de la Fenice, au printemps de 1807; 2° celui connu sous le nom de *la Festa della Rosa* fut donné au même théâtre en 1808, et non en 1809; 3° celui qui a été enregistré sous ce titre : *Ordeno ed Artalla*, était exactement intitulé *Ardano e Dartula*, et fut joué sur le même théâtre en 1825, et non en 1823; 4° enfin, *l'Incognito*, indiqué comme ayant été représenté à Milan en 1805, et *l'Abitator del Bosco*, comme joué à Venise en 1806, ne forment qu'un seul et même ouvrage, à qui, je crois, l'on a attribué parfois le titre de *l'Incognito*, mais qui fut donné pour la première fois à la Fenice, de Venise, en 1805, sous l'appellation que voici : *Amare e non voler essere amante, ossia l'Abitatore del Bosco*.

Les omissions sont considérables, comme on va le voir, et le répertoire des ouvrages dramatiques de Pavesi doit se compléter avec les suivants : 1° *l'Amor e prodotto dall' odio*, Padoue, 1804; 2° *il Giuocatore*, Rome, 1806; 3° *Napoleone il Grande al tempio dell'immortalità*, cantate, Venise, th. de la Fenice, 1806; 4° *la Sorpresa*, Venise, 1806; 5° *l'Amor vince l'inganno*, Venise, 1806; 6° *l'Amor perfetto*, Venise, 1808; 7° *Amore e generosità*, Venise, 1812; 8° *una Giornata pericolosa*, Venise, 1813; 9° *la Fiera di Brindisi*, Modène, 1815; 10° *il Trionfo di Gedeone*, oratorio, Modène, 1819; 11° *Don Gusmano*, Venise, 1819; 12° *Eugenia degli Astolfi*, Naples, 1820; 13° *Antigona e Lauso*, Milan, 1827. La maison d'édition de musique de Mme veuve Lucca, de Milan, possède les partitions autographes de deux opéras de Pavesi : *la Vendetta di Medea* et *la Testa riscaldata*; j'ignore si ces deux ouvrages ont été représentés. Quant aux compositions religieuses de Pavesi, elles sont nombreuses, et Sanseverino, dans la notice qu'il a consacrée à son ami, n'en cite pas moins de soixante-quinze.

* **PAX** (Charles-Edouard), compositeur, professeur et organiste, est mort à Berlin au mois de janvier 1868.

PAYNE (John), musicien américain, né à New-York en 1792, est l'auteur des paroles et de la musique du chant devenu si fameux et si populaire : *Home, swet home*, qui avait été écrit à Paris et qui fut exécuté pour la première fois, à Londres, par une jeune cantatrice nommée miss Tree. Le succès de cette chanson fut si rapide et si considérable, qu'en moins de deux ans il s'en vendit deux mille exemplaires; depuis lors, il a été transcrit, arrangé, paraphrasé pour tous les instruments possibles par une foule de musiciens. Payne écrivit aussi un opéra, intitulé *Clari*, dont la fortune fut loin d'être aussi heureuse que celle de la chanson qui avait rendu son nom si populaire. Il est mort en 1852, à Tunis, où il remplissait des fonctions consulaires.

PAZZAGLIA (Salvadore), chanteur dramatique italien et compositeur dans le genre religieux, naquit à Pistoie en 1723, et mourut à Florence en 1807. Il se livra d'abord à la carrière du chant dramatique, et tint avec succès en Italie l'emploi des ténors jusqu'à l'âge de plus de quarante ans. Plus tard, il fut maître de chapelle du grand-duc de Toscane, puis de Marie-Louise. C'est alors qu'il s'exerça dans la composition. Luigi Picchianti, qui a publié sur cet artiste une petite notice biographique, dit que l'on peut considérer comme les chefs-d'œuvre de Pazzaglia l'offertoire du jeudi saint, *Dextera Domini*, la fugue du *Kyrié* dans son *Requiem* pour l'impératrice, et le *Libera* qu'il écrivit à l'âge de quatre-vingt-un ans.

PÉAN DE LA ROCHE-JAGU (Mlle E.-Françoise), compositeur, fille d'un fonctionnaire qui remplissait l'emploi de directeur

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de l'hôpital de la marine à Brest, naquit en cette ville vers 1820. Passionnée pour la musique, elle composa fort jeune, et sans avoir aucune connaissance de l'harmonie, un opéra en 3 actes tiré d'une ancienne comédie de Caillava, *le Tuteur dupé*, qu'elle fit exécuter par des amateurs dans sa ville natale; puis elle vint avec sa mère à Paris, où Berton consentit à la prendre pour élève. Après s'être formée à l'école de ce maître, elle écrivit plusieurs autres ouvrages dramatiques : *Nell* ou *le Gabier d'artimon*, drame lyrique en 3 actes; *Gil Diaze*, opéra en 2 actes; *la Jeunesse de Lully*, opéra-comique en un acte; *le Retour du Tasse*, grand opéra en un acte; *le Mousquetaire* (qui porta aussi ce titre : *le Jeune Militaire* ou *la Trahison*), opéra-comique en un acte, et *Simple et Coquette*, opéra-comique en un acte; plus une scène lyrique intitulée *les Deux Novices*, et une cantate.

Mlle Péan de la Roche-Jagu, dont l'imagination ne fut jamais bien saine, avait pris pour une vocation musicale ce qui n'était chez elle qu'un désir de produire sans les facultés nécessaires à la production. Aussi, comme ce qu'elle écrivait était au-dessous même de la critique, il en résulta pour elle, avec la situation la plus ridicule, les plus cruels déboires et l'existence la plus infortunée. Toute sa vie s'écoula en démarches infructueuses pour faire représenter ses ouvrages, en vaines sollicitations auprès des directeurs, tandis que la misère venait frapper à sa porte et l'étreignait sans pitié. Elle trouva cependant le moyen de faire jouer, à ses frais, à l'hôtel de ville, *la Jeunesse de Lully* (qui fut jouée peu après au théâtre Montmartre) et *le Jeune Militaire*, dans la salle du Théâtre-Italien le petit ouvrage intitulé *Simple et Coquette*, et à la salle Herz *la Reine de l'onde*, opéra-féerie (1862).

Cette femme malheureuse et un peu excentrique est morte, presque de misère et de chagrin, vers 1871. Elle avait publié, dix ans auparavant, le récit de sa vie sous le titre de *Mémoires artistiques de Mlle Péan de la Roche-Jagu, écrits par elle-même* (Paris, Ledoyen, 1861, in-12), mémoires dont le style est aussi incorrect que celui de sa musique, et dans lesquels elle rappelait que sa famille, « l'une des plus anciennes de la Bretagne, appartient aux Chateaubriand, de Duras, de Montmorency, de Malestroit, etc. »

PEARSALL (R.....-L.....), professeur et théoricien anglais contemporain, est l'auteur d'un écrit didactique ainsi intitulé : *an Essay on consecutive fifths and octaves in counterpoint* (Essai sur les quintes et les octaves consécutives en contre-point), Londres, Novello.

PEARSON (W.....-W.....), compositeur et professeur anglais contemporain, s'est fait connaître par la publication d'un assez grand nombre de compositions vocales profanes ou religieuses, à une ou plusieurs voix, qui ont été bien accueillies du public. Parmi les premières, je citerai celles dont voici les titres : *Sombre Shadows of the Night*, à 3 voix; *Soul of living music*, chant pour soprano solo et chœur; *Sweet spring*, madrigal; *Over the Mountain Side*, sérénade à plusieurs voix; *the Ocean; the Ironfounders; the Jager Chorus; Autumn; Woods in Winter; Departed joys; Soldier, Rest*, etc. Au nombre des antiennes de M. Pearson, il faut mentionner : *If ye love me; Jerusalem the Golden; Gracious lord, we come before thee; Thy will be done; Sun of my soul;* etc.

On doit au même artiste les deux manuels suivants : *Méthode nationale de musique vocale*, et *la Notation de la musique vocale*.

PECCATE (Dominique), luthier et surtout *archetiste* remarquable, naquit à Mirecourt le 15 juillet 1810, d'un père qui, barbier de son état, voulait lui faire embrasser la même profession; mais l'enfant, après s'être essayé à tenir le rasoir, voulut devenir luthier. Il fut envoyé à Paris, en 1826, comme apprenti chez J.-B. Vuillaume, et bientôt, sous la conduite d'un maître aussi habile, il sut se faire une spécialité et devint le premier faiseur d'archets de son temps. A la mort de François Lupot, en 1837, Peccate quitta Vuillaume et prit la suite de la maison Lupot. Sa renommée ne tarda pas à s'établir, et il avait peine à fournir le commerce des archets qu'on lui demandait de toutes parts. Il quitta Paris en 1847 pour retourner à Mirecourt, où il continua de travailler; mais à partir de ce moment il produisit moins, et l'on ne pouvait pas toujours obtenir de ses archets aussitôt qu'on les désirait. Peccate est mort à Mirecourt le 13 janvier 1874.

M. Vidal a eu raison de dire (*les Instruments à archet*) : « D'après l'avis de tous ceux qui savent juger les travaux de ce genre, D. Peccate est, sans contredit, le premier, après François Tourte; et certains de ses archets, auxquels il donna un soin particulier, peuvent rivaliser avec ceux du maître. » Les archets de Peccate, qui travaillait toujours avec goût et conscience, sont pour la plupart excellents, et réunissent les qualités contraires qui constituent précisément les meilleurs produits de ce genre: la légèreté et la force, la souplesse et la résistance. Peccate vendait ses archets vingt francs; la valeur en a presque quadruplé aujourd'hui.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

PEDRELL (Felipe), pianiste et compositeur espagnol contemporain, né dans la Catalogne, s'est fait connaître par quelques œuvres importantes. Il a fait représenter au théâtre du Lycée, de Barcelone, deux opéras, dont l'un intitulé *el Ultimo Abencerrajo*, fut donné le 14 avril 1874, et dont l'autre, qui avait pour titre *Quasimodo*, fut représenté au printemps de l'année suivante. On connaît aussi de cet artiste une Messe de *Gloria* à 3 voix et chœurs, avec grand orchestre, orgue et harpe. Enfin, il a publié, entre autres compositions de moindre importance : 12 *Orientales*, pour chant et piano; *Consolations*, recueil de 12 mélodies pour chant et piano; *Hojas de album*, 6 fantaisies faciles pour piano sur des motifs d'opéras, op. 16, 36, 37 et 38, etc. M. Pedrell, qui s'est aussi occupé de littérature musicale, et qui a collaboré à divers journaux et recueils, entre autres à *la España musical*, a entrepris il y a quelques années une publication considérable, faite par lui sous ce titre : *les Poëmes du pianiste*, petite encyclopédie critique, analytique, anecdotique et biographique des œuvres de piano des grands maîtres, accompagnée du catalogue de leurs œuvres. C'est une édition des classiques du piano.

* **PEDROTTI** (Carlo), chef d'orchestre et compositeur dramatique, directeur du Lycée musical de Turin, l'un des artistes les plus aimables et les mieux doués de l'Italie contemporaine, est né à Vérone le 12 novembre 1817. Il a fait toutes ses études musicales sous la direction d'un maître distingué, Domenico Foroni, et il était à peine âgé de vingt-deux ans lorsqu'il fit ses débuts de compositeur en donnant au Théâtre philharmonique de Vérone, en 1840, un opéra semi-sérieux intitulé *Lina*, qui reçut du public un accueil favorable. Au mois d'octobre de la même année, M. Pedrotti partit pour Amsterdam, où il était engagé pour tenir l'emploi de chef d'orchestre au théâtre italien qui existait alors en cette ville; il occupa ces fonctions pendant cinq années, et fit représenter à Amsterdam, en 1844, son second ouvrage dramatique, *la Figlia dell'arciere*. De retour à Vérone en 1845, il y devint *maestro concertatore* du Théâtre philharmonique, puis du théâtre Nuovo, donna sur le premier un nouvel opéra intitulé *Romea di Montfort* (1845), et écrivit pour le second *Fiorina* (novembre 1851) et *il Parrucchiere della Reggenza* (1852); de ces trois partitions, *Fiorina* surtout fut considérée comme une œuvre aimable, et bien reçue du public.

M. Pedrotti fut moins heureux en donnant coup sur coup à la Scala, de Milan, deux ouvrages qui tombèrent l'un après l'autre : le premier, *Gelmina, o col fuoco non si scherza*, le 3 novembre 1853, le second, *Genoveffa del Brabante*, le 20 mars 1854. Le compositeur se releva avec éclat en donnant au théâtre Nuovo, de Vérone (automne 1856), l'opéra *Tutti in maschera*, partition pleine de verve, d'éclat et d'entrain, qui restera peut-être son meilleur titre à l'estime des artistes; puis il produisit successivement *Isabella d'Aragona*, dont le succès fut vif au théâtre Victor-Emmanuel de Turin (carnaval 1859), *Mazeppa*, qui fut bien accueilli au théâtre communal de Bologne (automne 1861), et *Guerra in quattro*, charmant opéra bouffe qui du théâtre de la Canobbiana, de Milan, où il fut représenté le 25 mars 1861, rayonna rapidement sur toute l'Italie. M. Pedrotti donna ensuite à Trieste un grand drame lyrique, *Marion Delorme* (1865), qui, je crois, ne compte pas au nombre de ses meilleures productions.

Au mois de décembre 1868, M. Pedrotti était appelé à Turin pour y prendre la direction du Lycée musical créé en cette ville et à la tête duquel il se trouve toujours, et pour tenir l'emploi de *maestro concertatore* et de chef d'orchestre au théâtre Regio. Ces doubles fonctions n'ont pas empêché cet artiste très-actif et très-laborieux de continuer sa carrière de compositeur, et depuis lors il a fait encore représenter deux ouvrages importants, *il Favorito* (1870), dont le rôle principal était écrit pour une cantatrice admirable, la Galletti-Gianoli, et *Olema la Schiava* (Modène, 1872). En cette année 1872, M. Pedrotti fonda à Turin une entreprise de concerts populaires qui devint rapidement prospère, et qui n'a cessé d'obtenir des succès. L'orchestre de ces concerts, amené par lui à Paris pendant l'Exposition universelle de 1878, s'est fait entendre, sous sa direction, dans la grande salle des fêtes du Trocadéro, où il a donné quatre séances qui ont été très-suivies.

M. Pedrotti, je l'ai dit, est l'un des musiciens les plus distingués de l'Italie actuelle. Peu fait sans doute pour le genre du grand drame lyrique, il a rencontré, dans l'opéra *semi-seria* et dans l'opéra bouffe, des succès très-sincères, que justifiaient des qualités très-réelles de grâce, d'entrain et de bon sentiment scénique. Dans cet ordre d'idées, son style se rapproche de celui de l'opéra-comique français, et rappelle volontiers la manière d'Adolphe Adam, dont il a même parfois la négligence un peu lâchée. Ce qui est certain, c'est que deux de ses ouvrages, *Guerra in quattro* et *Tutti in maschera*, sont depuis vingt ans en possession de la faveur publique.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Une traduction de ce dernier (*les Masques*) a été donnée il y a quelques années à Paris, au théâtre de l'Athénée, et y a produit un vif plaisir.

* **PEELLAERT** (Augustin-Philippe-Marie-Ghislain, baron **DE**), lieutenant-colonel d'état-major en retraite, compositeur, auteur dramatique et romancier, est mort à Saint-Josse-ten-Noode-lez-Bruxelles, le 16 avril 1876. Le nom de cet artiste a été inexactement orthographié dans la *Biographie universelle des Musiciens*, où il est écrit *Pellaert*, et où la liste de ses œuvres musicales est restée incomplète. Aux ouvrages dramatiques de ce compositeur, il faut ajouter les suivants : 1° *le Barigel*, opéra-comique en un acte ; 2° *Monsieur et Madame Putiphar*, opérette en un acte (paroles et musique), Bruxelles, Château des fleurs, 19 août 1857 ; 3° *le 29 février*, cantate pour l'anniversaire de la naissance de Rossini, exécutée au théâtre de la Monnaie, de Bruxelles ; 4° *le Mariage par testament*, un acte, non représenté ; 5° *les Trois Clefs*, opérette, id. (publiée dans le *Journal des demoiselles*) ; 6° *Régilde*, grand opéra en 2 actes, non représenté ; 7° *Trois contre un*, opérette (paroles et musique), id. ; 8° *Thécla*, opérette (id.), id. ; 9° *Sans dot*, opérette (id.), id. ; 10° *la Sirène*, opérette (id.), id. ; 11° *Castor et Pollux*, grand opéra, inachevé ; 12° *Songe et réalité*, opéra en 3 actes, inachevé ; 13° *Drack* ou *le Château d'Ernestal*, grand opéra en 4 actes (arrangé sur la musique de *Faust*, du même auteur).

Le baron de Peellaert a écrit encore plus de cent mélodies vocales à 1, 2, 3 ou 4 voix, des cantiques, des prières, et plusieurs scènes lyriques, entre autres *Alceste*, *Montezuma*, *Cromwell*, *l'Orage gronde*, *Corinne improvisant*, *le Jaloux*, *la Sylphide*, enfin des chœurs à 4 voix, des messes, etc. Il a consigné le récit de son existence très-active dans l'ouvrage publié sous ce titre : *Cinquante ans de souvenirs, recueillis en* 1866, par A. de Peellaert (Bruxelles, Decq, 1867, 2 vol. in-12).

* **PELI** (François). Ce compositeur a écrit un oratorio, *l'Ultima Persecuzione di Saulle contro Davide*, qui fut exécuté à Modène en 1708, et une cantate, *Giove pronubo*, exécutée dans la même ville à l'occasion des fiançailles de la fille du duc régnant.

* **PÉLISSIER** (Mademoiselle), célèbre chanteuse de l'Opéra, naquit en 1707, « le jour de la mort de la célèbre Maupin, » dit Laborde, qui ne donne pas la date de la mort de cette dernière. Cette actrice fameuse, qui appartenait au personnel de l'Académie royale de musique en même temps que Mlle Antier et Mme Lemaure, se trouva surtout en rivalité avec cette dernière : elle y créa un grand nombre d'ouvrages, dont voici une liste sinon complète, du moins fort étendue : *Pyrame et Thisbé*, *les Amours des Dieux*, *Orion*, *la Princesse d'Elide*, *Tarsis et Julie*, *les Amours des Déesses*, *Pyrrhus*, *les Sens*, *Biblis*, *l'Empire de l'Amour*, *Hippolyte et Aricie*, *les Grâces*, *les Indes galantes*, *Scanderberg*, *les Voyages de l'Amour*, *les Génies*, *Castor et Pollux*, *les Caractères de l'Amour*, *le Ballet de la Paix*, *Zaïde*, *reine de Grenade*, *Nitétis*.

La rivalité de Mlle Pélissier avec Mme Lemaure dura plusieurs années, et prit tous les caractères d'une de ces guerres artistiques comme on en connut tant au dix-huitième siècle. Il y avait les *Pélissiens* et les *Mauriens* comme il y avait les Ramistes et les Lullistes, comme, plus tard, il y eut les Gluckistes et les Piccinnistes. Cela en vint à tel point que, lorsque les deux cantatrices paraissaient dans le même ouvrage, les partisans de l'une tournaient le dos au théâtre quand sa rivale entrait en scène, à charge, naturellement, de revanche de la part des partisans de l'autre. Les mémoires et les chroniques du temps se gardèrent bien de négliger ce grave sujet de discussions, et la correspondance de Mlle Aïssé nous en donne une preuve ; on lit en effet ce qui suit, dans sa lettre du 6-10 janvier 1727 : — « Les partis sur Mlle Lemaure et Mlle Pellissier deviennent tous les jours plus vifs. L'émulation entre ces deux actrices est extrême, et a rendu la Lemaure très-bonne actrice. Il y a des disputes dans le parterre, si vives que l'on a vu le moment où l'on en viendroit à tirer l'épée. Elles se haïssent toutes deux comme des crapauds, et les propos de l'une et de l'autre sont charmants. Mlle Pellissier est très-impertinente et très-étourdie. L'autre jour, à l'hôtel de Bouillon, à table, devant des personnes très-suspectes, elle a dit que M. Pellissier, son cher mari, pouvoit compter d'être le seul, à Paris, qui ne fût pas cocu. Pour la Lemaure, elle est bête comme un pot ; mais elle a la plus belle et la plus surprenante voix qu'il y ait dans le monde ; elle a beaucoup d'entrailles, et la Pellissier beaucoup d'art... »

On a publié sur cette actrice l'écrit suivant : *Mémoires-anecdotes pour servir à l'histoire de M. Duliz, et la suite de ses aventures après la catastrophe de Mlle Pélissier, actrice de l'Opéra*, Londres (Paris), 1739, in-8°.

PELLAERT (Le baron **DE**). — *Voyez* **PEELLAERT**.

PELLE (Christian ou Chrétien), facteur de clavecins, vivait à Anvers en 1660.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

PELLEGRINI (.....), musicien italien, a fait ses débuts de compositeur dramatique en faisant représenter à Brescia, le 29 mars 1875, un opéra intitulé *Scomburga*. Il a publié, sous le titre de *Fiori d'Italia*, un album de 12 mélodies vocales (Naples, Cottrau).

PELLESCHI. — Trois frères de ce nom, tous trois musiciens, ont vécu à Florence depuis la seconde moitié du dix-huitième siècle jusqu'au commencement du dix-neuvième.

L'aîné, *Luigi Pelleschi*, fut un bon contrepointiste, qui composa beaucoup de musique d'église, particulièrement dans le style *a cappella*. Parmi ses compositions, une mention spéciale est due à ses Matines de la semaine sainte. La plus grande partie de ses œuvres, restées toutes inédites, est conservée dans les archives de la chapelle de la *Sanctissima Annunziata*, dont il était le maître directeur à Florence. En 1828, il succéda à Disma Ugolini, professeur de contre-point et de composition dans les écoles publiques de musique annexées à cette époque à l'Académie des Beaux-Arts de Florence. Il conserva ces fonctions jusqu'à sa mort, arrivée le 5 avril 1832, alors qu'il était âgé de 63 ans.

Salvadore Pelleschi, bon maître enseignant, ne s'éleva pas au-dessus de la médiocrité. On ne connaît rien de sa composition.

Gasparo Pelleschi, d'un caractère aussi bizarre et fougueux que son frère Luigi était doux et paisible, fut un chanteur distingué. Doué d'une très-belle voix de ténor, il s'essaya dès son jeune âge dans la carrière du théâtre, mais y renonça presque aussitôt à cause de quelques contrariétés qu'il éprouva. En 1814, il fut nommé adjoint, puis professeur titulaire de chant à l'Académie des Beaux-Arts de Florence. Il était bon contre-pointiste aussi, et l'on connaît de lui quelques nocturnes et autres morceaux de musique vocale de chambre qui sont dignes d'attention. Il a même laissé des messes à grand orchestre dont la facture savante est irréprochable, mais dont la prolixité est excessive (on cite, dans l'une d'elles, une pédale qui ne dure pas moins d'une trentaine de mesures), et qui manquent généralement du charme de l'inspiration. Gasparo Pelleschi mourut à Florence le 21 janvier 1861, à l'âge de soixante-dix-neuf ans.

L.-F. C.

PELLET (Alphonse), compositeur et professeur, directeur du Conservatoire de Nîmes, est né à Uzès (Gard), le 18 octobre 1828. Son père, qui était organiste de la cathédrale d'Uzès, fut son premier maître, bien que tout d'abord il n'eût pas voulu lui laisser embrasser la carrière musicale. C'est en cachette, et chez des camarades, que l'enfant commença, tout seul, à apprendre divers instruments, le violon, le violoncelle, la flûte et la clarinette, après quoi son père, étonné de ses aptitudes, lui enseigna le piano et l'harmonie. Un peu plus tard, il fut envoyé à Paris, où Colet, alors professeur d'harmonie au Conservatoire, et qui, natif d'Uzès, avait été en cette ville l'élève de M. Pellet père, l'admit comme auditeur dans sa classe, après quoi le jeune homme passa, au même titre, dans la classe de composition d'Halévy. La mort de sa mère le ramena, à l'âge de 21 ans, à Nîmes, qu'il n'a plus quitté depuis lors.

M. Pellet s'est fait à Nîmes une situation très-honorable. Devenu directeur du Conservatoire de cette ville et organiste de la basilique, il s'y livre à l'enseignement du piano et à la composition, et y a fait représenter plusieurs ouvrages dramatiques dont voici les titres : 1° *les Deux Avares*, opéra-comique écrit sur le poëme qui servit jadis à Grétry (1864); 2° *l'Ours et le Pacha*, d'après le vaudeville de Scribe arrangé en opéra comique (1865); 3° *Salsifi* ou *les Inconvénients de la grandeur*, 3 actes (1866); 4° *Futaille à vendre*, saynète en un acte (1868); 5° *Deux Locataires*, un acte (1873); 6° *Sous les palmiers*, opéra romantique en 2 actes (avril 1878). M. Pellet a publié plusieurs morceaux de piano (Paris, Sylvain St-Etienne), deux séries de mélodies pour piano et violoncelle (Paris, Benoit), une collection de morceaux religieux (Paris, Graff). Il a écrit encore une vingtaine de cantates, deux grands opéras encore inédits, un oratorio, un quintette pour 2 violons, alto et 2 violoncelles, un quatuor pour piano et instruments à cordes, un trio pour piano, violon et violoncelle, une grande sonate pour piano et violoncelle enfin plusieurs chœurs orphéoniques et religieux. M. Pellet est l'auteur d'un *Essai sur l'opéra en France depuis Lully jusqu'à nos jours* (Paris, Dentu, 1876, in-12), écrit qui n'est que le résumé de trois conférences faites par lui sur ce sujet, et il prépare un ouvrage plus important qu'il compte publier sous ce titre : *Aperçu sur l'histoire de la musique depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours*, suivi d'une analyse à peu près complète des œuvres de Palestrina, Monteverde, Scarlatti, Bach, Hændel, Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Schumann et Wagner. Cet ouvrage ne formera pas moins de 3 volumes in-octavo.

PELLETAN (Mlle Fassy), amateur passionné de musique, fille et petite-fille de médecins distingués, née le 28 juillet 1830, mourut à Passy le 2 août 1876. Cette femme intelligente, qui avait reçu une excellente éducation dans la-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

quelle une large part avait été faite à la musique, était bonne pianiste, et s'était même appliquée à l'étude de l'harmonie sous la direction de Damcke (*Voy.* ce nom). Elle fut frappée un jour par la lecture de ce passage des *Grotesques de la musique*, dans lequel Berlioz formait le vœu de voir entreprendre une édition modèle des six grands opéras français de Gluck : — « Personne « n'a osé en Europe entreprendre une édition nou- « velle, et soignée, et mise en ordre, et annotée, « des six grands opéras de Gluck. Aucune tenta- « tive sérieuse de souscription à ce sujet n'a été « faite. Personne n'a eu l'idée de risquer vingt « mille francs pour combattre ainsi les causes de « plus en plus nombreuses de destruction qui « menacent ces chefs-d'œuvre. Et malgré les « ressources dont l'art et l'industrie disposent, « grâce à cette monstrueuse indifférence de tous « pour les grands intérêts de l'art musical, ces « chefs-d'œuvre périront. »

Émue d'un noble sentiment à la lecture de ces lignes, Mlle Pelletan résolut de réaliser le vœu de Berlioz, et de consacrer à ce projet une partie de sa modeste aisance. Aidée des conseils et de l'expérience de Damcke, son maître et son ami, elle entreprit d'élever à la mémoire de Gluck un monument artistique digne de sa gloire et du culte qu'elle lui avait voué. Dès lors, toute l'activité de son esprit, toutes les ressources de sa fortune furent mises au service de son généreux projet, et elle prépara tous les éléments d'une édition splendide de l'œuvre français du maître immortel. Damcke se chargea de la partie critique de ce prodigieux travail, mit à profit ses notes et ses lectures, compara et corrigea les textes, rectifia des incorrections que le temps avait consacrées. Bref, à force d'efforts et de travaux patients de la part de chacun, la partition d'*Iphigénie en Aulide*, publication irréprochable au point de vue artistique, admirable au point de vue matériel, fut offerte au public au mois de juin 1873, et bientôt suivie de celle d'*Iphigénie en Tauride*. Celle d'*Alceste* allait paraître à son tour, lorsque Damcke mourut. Privée de l'appui de cet auxiliaire intelligent et dévoué, Mlle Pelletan ne se découragea pas, et *Alceste* fut en effet publiée. *Armide* fut bientôt préparée par elle et allait aussi voir le jour, lorsque cette femme courageuse et convaincue, que la maladie minait depuis plusieurs mois sans affaiblir sa volonté, fut elle-même frappée par la mort, à l'âge de quarante-six ans.

L'œuvre de Mlle Pelletan fut ainsi arrêtée ; mais on assure qu'elle a pris tous ses soins et toutes ses mesures pour que cette œuvre soit menée à terme, et que la publication entreprise par elle soit complétement achevée. En tout état de cause, le nom de Mlle Pelletan appartient aujourd'hui à l'histoire de l'art, dans laquelle il tiendra une place particulièrement honorable. En mourant, cette femme distinguée a voulu faire encore une bonne action artistique ; elle a légué par testament, à la Bibliothèque nationale, les manuscrits autographes de deux chefs-d'œuvre : la partition d'*Alceste*, de Gluck, qu'elle avait achetée 10,000 francs à Mme Girard, veuve du chef d'orchestre de l'Opéra, et celle de *l'Enfance du Christ*, de Berlioz.

PELLETIER (.....), facteur d'instruments à vent, vivait à Paris dans la première moitié du dix-huitième siècle. Je n'ai eu connaissance de cet artisan que par la note suivante, insérée au *Mercure* d'octobre 1728, évidemment sur sa demande, et qui nous renseigne à la fois sur lui et sur deux autres facteurs, nommés Naust et L'Erablé : « Le sieur Pelletier, facteur d'instrumens à vent, neveu et élève de feu M. Naust, avertit le public que le sieur L'Erablé, aussi facteur d'instrumens à vent, n'est pas le seul qui ait travaillé chez le sieur Naust ; puisque le sieur Pelletier, qui y travailloit de son vivant, a toujours continué après sa mort sous la veuve et marquoit les instrumens au nom de Naust. A la vérité, le sieur l'Erablé a aussi travaillé chez Madame Naust quelques années après, mais conjointement et de société avec le sieur Pelletier et elle, jusqu'en l'année 1722, que le sieur Pelletier a jugé à propos de s'établir et de marquer ses instrumens à son nom. Ainsi tous les instrumens qui ont été faits par l'un ou par l'autre jusqu'à ce temps, ont été également marquez du nom de Naust, et le sieur Pelletier peut avancer qu'il a fait la plus grande partie des instrumens marquez au nom du sieur Naust depuis sa mort. Le sieur Pelletier demeure rue des Grands Cordeliers, au gros Raisin. »

PEMBERTON (Edward), luthier anglais fort estimé, vivait à Londres en 1660. C'est par erreur que cet artiste a été mentionné souvent comme l'auteur du violon qui fut présenté à la reine Elisabeth par le comte de Leicester, puisqu'il ne vécut qu'un siècle plus tard.

PEÑA Y GOÑI (Antonio), musicographe et compositeur espagnol, est né à Saint-Sébastien le 2 novembre 1846. Orphelin dès l'âge de dix ans, il fit en France, au collége des Frères de Marie de Saint-Jean de Luz, ses premières études littéraires, et sa famille le destinait à une carrière scientifique ; mais dès cette époque, un penchant irrésistible entraînait son esprit vers la musique et les lettres proprement dites. Aussi,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

lorsqu'il fut de retour à Saint Sébastien, il travailla le grec et le latin avec le célèbre Manterola (qui, comme conseiller intime de don Carlos, joua un rôle si important dans la dernière guerre civile qui désola l'Espagne), et se mit à étudier seul la musique. Tout jeune, il obtint un emploi dans l'administration des postes de cette ville, occupation qui ne l'empêcha pas de travailler le piano, le solfége et l'harmonie, sans le secours d'aucun maître. Étant allé se fixer à Madrid, il fit un court passage au Conservatoire, puis, étant entré dans les bureaux du ministère des Travaux publics, de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, il continua ses études musicales, travaillant, toujours seul, l'harmonie, le contrepoint, la fugue et l'instrumentation, et en même temps se familiarisant avec les œuvres des grands écrivains des diverses littératures européennes, surtout les écrivains français, pour lesquels il éprouvait une admiration profonde.

M. Peña y Goñi était à peine âgé de vingt ans lorsqu'il publia dans *el Imparcial*, le plus important journal politique de Madrid, ses premiers essais de critique musicale, essais qui furent d'autant plus remarqués que cette critique n'avait jamais existé en Espagne, et qu'il était le premier musicien qui se fût occupé de ces questions et qui prit en main la défense d'un art admirable, jusque-là singulièrement dédaigné sous ce rapport. Aux connaissances théoriques indispensables à une telle tâche, M. Peña y Goñi joignait un véritable talent d'écrivain, qui ne fit que s'accroître de jour en jour par la pratique et par une étude toujours plus approfondie des sujets qu'il avait à traiter. Le public, complétement ignorant des choses que le jeune artiste lui révélait chaque jour, le suivit avec un véritable plaisir, avec une curiosité ardente; bientôt tous les journaux, suivant le mouvement d'impulsion qui leur était donné, durent chercher à s'adjoindre des collaborateurs spéciaux chargés de traiter ces questions pour eux si nouvelles, et M. Peña y Goñi, dont la renommée augmentait chaque jour, eut l'honneur d'avoir véritablement fondé en Espagne la critique musicale, dont avant lui on n'avait aucune idée en ce pays.

On comprend que l'écrivain dont l'initiative avait eu un tel résultat devait être particulièrement recherché; aussi M. Peña y Goñi a-t-il pris part, depuis une dizaine d'années, à la rédaction d'un grand nombre de journaux, parmi lesquels il faut surtout citer, outre *el Imparcial*, *la Ilustracion de Madrid*, *la Critica*, *la Revista contemporanea*, *el Globo*, *el Tiempo*, *la Ilustracion española y americana*, *la Revista europea*, etc. Son style aisé et brillant, sa grande connaissance de l'art, son éclectisme large et intelligent, la vivacité de son esprit, en font d'ailleurs un des écrivains les plus remarquables qu'on puisse rencontrer dans le genre auquel il s'est attaché. En dehors de ses innombrables articles de critique courante, M. Peña y Goñi a publié deux opuscules intéressants : l'un, intitulé *los Despojos de la Africana* (les débris de « l'Africaine, » Madrid, Medina, s. d., in-12), est une analyse substantielle de la seconde partition de *l'Africaine*, c'est-à-dire des parties de cet opéra qui ont dû être supprimées avant la représentation et dont on a fait une publication à part; l'autre, qui porte ce titre : *la Obra maestra de Verdi, « Aida, »* (Madrid, Iglesias et Garcia, 1875, in-12), est un essai analytique et critique de la dernière œuvre de M. Verdi. On lui doit aussi une notice intéressante sur l'un des premiers musiciens espagnols de ce temps : *Barbieri* (Madrid, Ducazcal, 1875, in-8° de 61 pp., avec portrait). Enfin, plus récemment, il a formé, de divers travaux publiés par lui dans différents journaux, un recueil qu'il a donné sous ce titre : *Impresiones musicales* (Madrid, 1878, in-8°), et il a publié sur M. Gounod un petit écrit intéressant : *Impresiones y Recuerdos. Carlos Gounod* (Madrid, 1879, petit in-8° de 59 pp.). Comme compositeur, M. Peña y Goñi s'est fait connaître par quelques morceaux de piano, et par une sorte de chant patriotique basque, pour voix seule, chœur et orchestre, *Viva Hernani!* qui, chanté par M. Tamberlick sur le théâtre royal de Madrid, le 21 décembre 1875, obtint un énorme succès.

Membre honoraire de la Société espagnole pour le développement des arts et de l'Académie de Sainte-Cécile de Rome, membre de la Commission de l'Association artistique musicale de secours mutuels, M. Antonio Peña y Goñi, qui n'a cessé d'être attaché au *ministerio de Fomento* (travaux publics), est chevalier de l'ordre de Charles III et commandeur de celui d'Isabelle la Catholique.

PÉNAVAIRE (J.....-G ....), violoniste et compositeur, né vers 1835, a fait pendant plusieurs années partie de l'orchestre du Théâtre-Italien, et a écrit la musique des deux petits ouvrages suivants : 1° *Ninette et Ninon*, opérette en un acte, Athénée, 28 avril 1873; 2° *la Folie espagnole*, divertissement en un acte, Folies-Bergère, 18 mars 1874. M. Pénavaire a publié aussi plusieurs mélodies vocales et quelques morceaux de musique instrumentale.

PENCO (Mme Rosina), cantatrice italienne fort distinguée, est née à Naples, de parents génois, au mois d'avril 1830. Par quel singulier

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

hasard cette artiste, née sous les rayons brûlants du soleil du midi, commença-t-elle sa carrière à l'extrémité septentrionale de l'Europe? c'est ce que je ne saurais dire. Toujours est-il que Mme Penco se produisit pour la première fois en public à Copenhague, et qu'après avoir passé une saison en cette ville et avoir fait une tournée dans les provinces du Danemark et de la Suède, elle se vit accueillir avec la plus grande faveur à Stockholm. De Stockholm elle se rendit à Berlin (1849), puis à Constantinople (1850-1851), et enfin alla se faire applaudir en Italie, particulièrement à Florence, à Trieste, à Naples, à Rome, et à Gênes, où elle se maria.

C'est après avoir obtenu de grands succès à Madrid, que Mme Penco fut engagée au Théâtre-Italien de Paris, où elle débuta en 1855. On la vit d'abord dans un opéra de la jeunesse de M. Pedrotti (*Voy.* ce nom), *Fiorina*, où elle plut aussitôt, puis dans *l'Assedio di Firenze*, de M. Bottesini. Elle s'empara ensuite et successivement d'un grand nombre de rôles du répertoire courant, conquit une renommée que légitimaient sa beauté radieuse, sa voix limpide et étendue, ses réelles qualités de chanteuse et son intelligence scénique, et ne cessa, pendant environ dix-huit ans, de plaire au public parisien, qui l'avait prise en grande affection. Cela ne l'empêchait pas de se faire entendre tantôt à Londres, tantôt à Madrid, où elle n'était pas moins fêtée.

Douée d'une beauté vraiment sculpturale, Mme Penco, dont la belle voix de soprano était solide et bien timbrée, conduisait avec habileté cette voix chaude, sympathique et pénétrante, et n'était pas moins remarquable au point de vue de l'art de la scène que de l'art du chant. Cantatrice passionnée et comédienne pathétique dans les grands rôles du répertoire sérieux, elle savait émouvoir ses auditeurs en se montrant dans *Norma*, *Poliuto*, *Don Juan*, *un Ballo in maschera*, *il Trovatore*, *Lucrezia Borgia*, *il Giuramento;* d'autre part, elle déployait dans le genre bouffe un naturel charmant, une bonne humeur communicative, et se faisait également applaudir dans Suzanne des *Nozze di Figaro*, dans Carolina d'*il Matrimonio segreto*, et dans *Don Pasquale;* elle brillait encore, à des titres divers, dans *Semiramide*, *Matilde di Shabran*, *la Traviata*, etc.

Mme Penco était une artiste sinon absolument supérieure, du moins extrêmement distinguée, remarquable à beaucoup d'égards, et dont le talent souple et varié, tantôt grandiose et pathétique, tantôt aimable et plein de grâce, ne laissait peut-être parfois à désirer qu'un style plus châtié et plus soutenu. Depuis quelques années elle a définitivement renoncé à la scène, et s'est fixée à Paris.

PENDOLA (Carlo), pianiste et compositeur italien contemporain, né à Gênes, s'est fait connaître par la publication d'environ soixante-dix œuvres de genre pour son instrument, écrites pour la plupart sur des motifs d'opéras. Quelques-unes cependant, telles que *la Corriera*, grand galop de concert, *Sulle Alpi*, « scherzo pianistique », sont originales. M. Pendola a publié aussi quelques morceaux de chant, entre autres un *Ave Maria* pour voix seule, avec accompagnement de piano.

PENSO (.....), compositeur italien, est l'auteur de *Don Fabio*, opéra qui a été représenté en 1862 à Livourne.

* **PENTENRIEDER** (François-Xavier), organiste, naquit, non à Munich en 1808, mais à Kaufbauern (Bavière), le 6 février 1813. Il est mort à Munich le 17 juillet 1867.

PEPE (E.....), compositeur italien, ne m'est connu jusqu'ici que par un opéra bouffe, *i Pretendenti*, qu'il a fait représenter à Naples, sur le théâtre Rossini, le 3 juillet 1877.

PÉPIN (Charles-Joseph), chef d'orchestre et compositeur, naquit à Genève en 1795 de parents français. Son père, qui avait de la fortune, lui fit donner une éducation très-soignée. Cependant, Charles Pépin, ayant un goût très-prononcé pour la musique, ne répondit pas aux desseins que sa famille paraissait avoir pour son avenir, et se voua de bonne heure à la carrière artistique. Dès l'âge de dix-sept ans, il commença à diriger des orchestres dans les villes secondaires comme Colmar, où il prit des leçons de violon de M. Rovelli, et Épinal, où il reçut les conseils de M. Mongenot pour l'harmonie et la composition. Tourmenté du désir de produire, il fit la musique d'une pièce intitulée *Amélie de Montfort*, qui fut jouée à Épinal avec un succès assez vif, malgré l'insuffisance du poëme, qui fut jugé très-faible. Engagé comme chef d'orchestre au Grand-Théâtre de Nantes, Charles Pépin se rendit dans cette ville, et, pendant un séjour de plusieurs années, y établit solidement sa réputation de chef d'orchestre et de compositeur. Il écrivit un grand ballet et un assez grand nombre de romances sur des paroles de M. Boucher de Perthes, ou du comte de Pradel, qui devait acquérir plus tard une grande notoriété par son talent surprenant d'improvisateur. Quelques-unes de ces romances eurent de la vogue, surtout celle qui avait pour titre *les Deux Tombeaux*. En 1822, Charles Pépin ayant accepté le poste de chef d'orchestre au Grand-Théâtre de Marseille, se fixa dans cette ville, où il est resté très-long

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

temps. La première fois qu'il y conduisit l'orchestre, il fit exécuter une ouverture de sa composition qui lui valut tout aussitôt l'estime des artistes et des connaisseurs. C'est sous la direction de Charles Pépin qu'ont été créés à Marseille les opéras de *la Muette*, *Charles VI*, *la Reine de Chypre*, *Jérusalem*, *les Monténégrins*, *les Mousquetaires*, *Ne touchez pas à la reine*, *Mosquita la Sorcière*, etc. Lui-même donna au théâtre de Marseille plusieurs ballets, entre autres *un Voyage à Cythère*. Il fit aussi la musique d'un opéra dont le poème était de Verteuil, comédien distingué, qui joua longtemps à Marseille. Mais Pépin hésita au moment d'écrire la dernière scène de l'ouvrage, qui, par un singulier caprice du librettiste, devait se passer dans un ballon. En vain le musicien réclamait-il des modifications à ce tableau; le poëte s'obstinait à n'y rien changer. Sur ces entrefaites, Verteuil partit pour l'Amérique, où il mourut. L'opéra ne fut jamais achevé ni représenté.

Charles Pépin, ayant épousé une cantatrice de talent qui tenait l'emploi des premières dugazons, fut obligé de quitter Marseille pour suivre sa femme. Il alla d'abord à Lille, puis à Lyon en 1832. Il composa dans cette ville la musique d'un poëme national qui fut exécuté par une véritable armée de chanteurs et d'instrumentistes. Le Grand-Théâtre s'étant trouvé trop petit pour contenir, non les auditeurs, mais seulement les exécutants, on dut faire un plancher dans une vaste cour de la mairie, où la cantate fut donnée avec éclat. Cependant, ainsi qu'il arrive toujours en pareille circonstance, l'œuvre fut mieux appréciée lorsqu'elle fut interprétée peu après au théâtre par l'orchestre et les choristes qui suffisaient aux représentations ordinaires. Pépin avait introduit dans sa partition une partie vocale de basse-contre, sonnant à une octave au-dessous des parties de basses-tailles. Ce rôle fut confié à un amateur de la ville, qui possédait cette voix exceptionnelle. — La direction du Grand-Théâtre de Lyon ayant sombré dans une banqueroute, Charles Pépin revint à Marseille, où il se présenta cette fois comme simple professeur. Mais sa valeur incontestée comme chef d'orchestre le fit bientôt désigner pour la direction de l'orchestre du Grand-Théâtre, qu'il reprit et conserva jusqu'au moment où éclata le choléra. Épouvanté par les ravages que faisait le fléau, Pépin quitta Marseille et s'établit définitivement à Genève, où il cumula pendant longtemps les fonctions de directeur, de chef d'orchestre et de professeur au Conservatoire. Malgré ces occupations multiples, il trouva le temps de composer plusieurs morceaux de musique religieuse (notamment un *O Salutaris* à 4 voix, et un *Sanctus* à six voix), et une grande symphonie en *ré mineur*, qui obtint les suffrages de tous les connaisseurs. Atteint d'une maladie douloureuse qui lui laissa peu de repos pendant ses dernières années, Pépin expira à Genève en 1864. A la nouvelle de sa mort, plusieurs sociétés musicales de Suisse et d'Allemagne firent d'instantes démarches auprès de la municipalité pour la prier de retarder l'enterrement de Charles Pépin, afin de pouvoir assister à la cérémonie funèbre, qui fut fort belle et témoigna des regrets que laissait cet artiste laborieux et distingué.

AL. R—D.

PERDIGAL (.....).compositeur français, vivait à la fin du dix-septième siècle. Il ne m'est connu que parce qu'il a écrit la musique de dix-sept poésies du recueil que l'abbé Perrin (*Voy.* ce nom) a donné sous ce titre : *Diverses Paroles de musique pour des airs de cour, airs à boire, dialogues, noëls, motets et chansons de toute sorte, mises en musique par les sieurs Cholonier, Camefort, Lambert, Perdigal, Cambert, Martin et autres excellents musiciens.*

* **PERELLI** (NATALE), compositeur dramatique italien, était né à Milan le 24 décembre 1817. Il est mort à Philadelphie au mois de mars 1867.

PERELLI (EDOARDO), compositeur italien, né à Milan le 20 novembre 1842, a fait représenter sur le théâtre de la Pergola, de Florence, en 1869, un opéra sérieux intitulé *la Martire*, qui a été bien accueilli du public. Il a été moins heureux en donnant à la Scala, de Milan, le 8 avril 1873, un drame lyrique en 4 actes qui avait pour titre *Viola Pisani;* quoique fort bien chanté par Mlle Gabrielle Krauss, par MM. Campanini et Maurel, cet ouvrage, dont le livret d'ailleurs était détestable, a subi une chute complète. J'ignore où et quand a été joué un autre opéra du même auteur, *Marion Delorme*. M. Perelli, qui est un artiste de goût et de savoir, a publié, en dehors du théâtre, diverses compositions : une Messe à 4 voix avec orgue; un Quatuor en *mi* pour deux violons, alto et violoncelle; un recueil de 12 Mélodies écrites sur des poésies de Henri Heine traduites en italien; plusieurs autres mélodies vocales détachées; 6 Madrigaux à 4 voix seules, en style moderne (compositions fort distinguées, qui témoignent du savoir et de l'imagination de l'auteur); divers morceaux de genre pour le piano; enfin, quelques morceaux de musique de danse. M. Perelli est

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

l'auteur de l'un des trois hymnes de circonstance (le sien avait pour titre *Hymne de l'Industrie*) qui, le 20 septembre 1871, pour l'anniversaire de l'entrée des troupes italiennes à Rome, furent exécutés à Milan sur la place du Dôme.

Cet artiste vraiment distingué s'est parfois occupé de critique, et a collaboré, entre autres journaux, à la *Gazzetta musicale* de Milan, où ses articles étaient signés du pseudonyme d'*Edwart*; il a publié aussi sous ce nom d'emprunt un petit nombre de ses compositions.

* **PEREZ** (David). — A la liste des compositions religieuses de cet artiste, il faut ajouter les suivantes : deux messes pour 2 chœurs et plusieurs instruments; messe à 4 et 8 voix et plusieurs instruments; messe à 4 voix, avec violon, orgue et violoncelle; *Magnificat* à 5 voix et plusieurs instruments; *Miserere* à 5 voix avec bassons obligés et orgue; Lamentations pour les trois offices des Ténèbres, à 4 voix avec orgue; Répons pour les trois offices des Ténèbres. Aux ouvrages dramatiques de Perez, il faut joindre aussi *l'Isola disabitata*, opéra sérieux en un acte.

PEREZ MARTINEZ (Vicente), ténor de la chapelle royale de Madrid pendant environ trente ans, était né à Cifuentes, évêché de Sigüenza, dans la première moitié du dix-huitième siècle. Renommé pour sa belle voix et pour le grand style qu'il apportait dans l'exécution du chant religieux, il fut aussi considéré comme un excellent professeur, et au nombre de ses meilleurs élèves on comptait son fils, José Perez, qui fut longtemps ténor à la cathédrale de Tolède.

Nommé chanteur de la chapelle royale le 25 mars 1770, Perez Martinez faisait paraître au mois de mai 1799 le premier volume d'un très-important traité de plain-chant qui devait en comporter trois, et qu'il donna sous ce titre : *Prontuario del canto llano gregoriano, corregido todo del mal acento y otros defectos notados en los libros antiguos.* Le premier volume de cet ouvrage comprenait 862 pages, le second 550, et le troisième environ 600. Le moine Antonio Hernandez en donna, en 1828, une nouvelle édition, corrigée et augmentée par lui. — Perez Martinez mourut à Madrid le 2 janvier 1800.

PERFALL (Le baron K... **DE**), jurisconsulte et musicien allemand, né à Munich le 29 janvier 1824, étudia le droit après avoir fait ses humanités, et devint fonctionnaire de l'État. Il abandonna plus tard sa situation officielle pour se livrer sans contrainte à la culture de la musique, qu'il avait étudiée à Leipzig, où il avait reçu des leçons du célèbre Moritz Hauptmann. Après avoir pris la direction de la *Liedertafel* (Société de chant) de Munich, il fonda en cette ville une société d'oratorios (*Oratorien-Verein*), puis devint intendant général du théâtre de la cour en 1867. Comme compositeur, M. de Perfall s'est fait connaître par ses *Deutsche Mærche* (Contes allemands) pour voix seules, chœurs et orchestre, et par des *lieder*.

* **PERGOLÈSE** (Jean-Baptiste **PERGOLESI**, connu en France sous le nom de). — Je n'ai rien à ajouter à la biographie de cet artiste immortel, mais il me faut joindre à la liste de ses compositions religieuses quelques œuvres dont les manuscrits ont été recueillis dans les Archives du Conservatoire de Naples, par les soins éclairés de M. Francesco Florimo : 1° Messe à deux chœurs et plusieurs instruments (en *ré* majeur); 2° Messe à deux chœurs et plusieurs instruments (en *fa* majeur); 3° Messe à 4 voix, avec basse (en *fa* majeur); 4° *In hoc die*, motet à 5 voix et plusieurs instruments; 5° *In cœlestibus regnis*, pour voix de contralto, avec violon et basse; 6° *Sicut erat* à 4 voix, avec plusieurs instruments. Le même établissement possède les manuscrits de cinq cantates de Pergolèse (1° *Ave tu ben mio non sei*; 2° *Chi non ode e chi non vede*; 3° *Euridice, ah! dove sei?* 4° *A te torna il tuo Fileno*; 5° *Dite che ogni momento*), et ceux des compositions suivantes : airs divers, avec accompagnement de violons, alto et basse; duos divers, id.; *Vado a morir ben mio*, trio, id.; *Cieco che non vid' io*, id.; *Scherzo* pour voix de ténor et basse; 12 Sonates pour 2 violons et basse; Concerto de violon, avec accompagnement de quatuor d'instruments à cordes; Solféges à 2 et 3 voix.

M. Franz de Villars a publié sur l'un des chefs-d'œuvre de Pergolèse l'écrit suivant : *la Serva padrona, son apparition à Paris en 1752, son analyse, son influence* (Paris, Castel, 1863, in-8°). On a joué sur le théâtre de la Scala, de Milan, le 16 mars 1857, un opéra intitulé *Pergolesi*, dont la musique avait été écrite par M. Ronchetti, et au mois de mars 1878 on a donné à Jesi, ville natale du maître, un drame de M. P. L. Grazioli, qui avait pour titre *G. Batista Pergolesi.*

* **PERI** (Achille), compositeur dramatique et chef d'orchestre italien, né à Reggio d'Émilie, non en 1817, mais le 20 décembre 1812, est aujourd'hui et depuis longues années chef d'orchestre du grand théâtre de Reggio d'Émilie, sa ville natale, l'un des plus beaux de toute l'Italie. M. Peri a eu un moment de vogue en imitant d'une façon presque servile la première manière

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de M. Verdi, mais ce moment a été d'autant plus court que le disciple reproduisait beaucoup plutôt les défauts et les exagérations du modèle que ses réelles et incontestables qualités.

La carrière active de M. Peri s'est continuée par les ouvrages suivants : 1° *Tancreda*, drame lyrique en 3 actes (Gênes, théâtre Carlo-Félice, 1848), ouvrage qui obtint trente représentations consécutives, ce qui constitue un succès rare en Italie; 2° *i Fidanzati* (id., id.), 1856; 3° *Vittore Pisani*, opéra sérieux en 3 actes (Reggio, 21 avril 1857), qui fut assez bien accueilli, quoique la musique, dit-on, en soit médiocre; 4° *Giuditta*, drame biblique en 3 actes (Milan, théâtre de la Scala, 26 mars 1860); très-bien accueilli à son apparition, cet opéra, qui est peut-être le meilleur du compositeur, ne put être joué qu'une fois par suite d'une indisposition du ténor Pancani, mais il fut repris avec succès en 1862, et l'on en cite particulièrement l'ouverture comme une page fort distinguée; 5° *l'Espiazione* (3 actes, Milan, Scala, 7 février 1861), ouvrage écrit sur un poëme détestable de M. Thémistocle Solera, qui énerva l'inspiration du compositeur et qui lui valut une chute complète, bien qu'il eût pour interprètes des artistes tels que Mme Borghi-Mamo, MM. Tiberini et Beneventano; 6° *Orfano e Diavolo*; 7° *Rienzi* (3 actes, Milan, Scala, 26 décembre 1862), partition qui n'eut pas un meilleur sort, bien que l'un des principaux rôles en fût encore chanté par la Borghi-Mamo. Depuis cette époque, le compositeur n'a plus fait parler de lui, et semble avoir renoncé définitivement à la carrière du théâtre. — M. Peri est chevalier de l'ordre des SS. Maurice et Lazare.

PÉRIGNON (H.....-J.....), violoniste distingué, qui fit partie de l'orchestre de l'Opéra depuis 1775 jusqu'en 1808, se fit entendre fréquemment au Concert spirituel, où il obtint de grands succès de virtuose et même de compositeur, en exécutant des morceaux écrits par lui. « Cet artiste, disait le rédacteur des *Tablettes de renommée des Musiciens* (1785), joint à beaucoup de netteté une justesse dans l'intonation et une belle qualité de son qui le mettent au rang des plus célèbres virtuoses. » D'autre part, les auteurs du *Dictionnaire historique des Musiciens* constatent que « son portrait a été gravé en 1781, ce qui prouve sa grande célébrité dès cette époque. » Je n'ai pu recueillir d'autres renseignements sur cet artiste. Je sais seulement qu'il épousa en 1784 Mlle Gervais, sœur du fameux violoniste de ce nom, qui était elle-même attachée comme danseuse à l'Opéra, où elle fit briller pendant plusieurs années un talent plein de légèreté, de grâce et de distinction.

PERNARELLI (Odoardo), musicien italien, est auteur du traité suivant : *Istituzioni di canto fermo per uso degli ecclesiastici secondo lo stilo del moderno sistema e la pratica della chiesa romana* (Rome, 1844, in-8°).

PERNY (Pierre), pianiste, professeur et compositeur pour son instrument, est né le 7 mars 1824 à Nice, où il réside toujours et où il a occupé les fonctions de chef d'orchestre au théâtre italien. Il y partage aujourd'hui son temps entre l'enseignement, d'une part, et, de l'autre, la composition d'un grand nombre de morceaux de genre pour le piano, écrits avec une grâce aimable et d'une main expérimentée. M. Perny, qui est un artiste instruit et distingué, a publié ainsi environ deux cents morceaux, consistant en mélodies originales, caprices, romances sans paroles, divertissements, airs de danse, etc. Dans le nombre se trouvent plusieurs transcriptions et fantaisies écrites sur des chants populaires et sur des motifs tirés d'opéras célèbres.

PÉRONNET (Gustave), pianiste et compositeur, est né à Bordeaux vers 1823. Il avait dix-huit mois lorsque son père, qui chantait en province les rôles d'Elleviou, se fixa à Marseille où il était engagé. M. Gustave Péronnet apprit la musique dans cette ville avec Dumoulin, professeur de piano et timbalier au Grand-Théâtre. Quand il eut atteint l'âge d'homme, il se rendit à Paris pour y compléter ses études, et entra au Conservatoire dans la classe de piano de Zimmermann. En même temps, il recevait des conseils de Prudent pour le même instrument et de M. Barbereau pour l'harmonie et le contre-point. En 1843, il obtint le premier accessit de piano, et en 1845 le premier prix. Dans cette dernière année, il fut admis dans la classe de composition d'Halévy, et en 1849 fut présenté par son maître au concours pour le prix de Rome. Revenu à Marseille quelque temps après, M. Péronnet fut nommé en 1852 professeur de piano au Conservatoire de cette ville, qui venait d'être placé sous la direction de M. Auguste Morel. Il y forma de nombreux élèves, dont quelques-uns se sont distingués dans la carrière de l'enseignement. Après treize à quatorze ans de professorat, M. Péronnet renonça, à la suite de circonstances diverses, au poste qu'il occupait au Conservatoire pour gérer une entreprise commerciale. Ses occupations nouvelles ne l'empêchaient pas de se livrer à la composition, pour laquelle son goût très-vif lui faisait désirer une situation indépendante. Cependant l'affaire à laquelle il s'était voué ne réussit pas, et M. Péronnet quitta Marseille en 1867. Il alla à Paris, où il espérait se

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

faire connaître comme compositeur. A la suite des événements de 1870, il revint à Marseille, où il est resté jusqu'à ce jour. Peu après son retour, il est rentré au Conservatoire de Marseille, où il a été chargé d'une des classes de piano.

On a de cet artiste : — Une *Sonata capriccioso* pour le piano, dédiée à Schuloff (E. Gérard, éditeur); *Six impromptus caractéristiques* (Brandus, éditeur); *Rêveries d'un solitaire* (trois nocturnes (Meissonnier, éditeur); *Six grandes Études* (id.); *Petit rien* (Carbonel, éditeur à Marseille); *Une Bamboula de plus* (id.); *Nocturne* (Pépin frères, éditeurs, à Marseille); *Chantilly*, galop brillant (Renaud, éditeur); *Madrid*, boléro pour chant (Gérard, éditeur); *Venise*, mélodie (id.); *Méditation* pour la voix, adaptée à la *dernière pensée de Weber* (Colombier, éditeur). M. Péronnet a écrit aussi une partie de violon sur les 42 premières études de Cramer. Le but de cet arrangement, qui a été publié par Mme veuve Régnier-Canaux, est d'habituer les élèves à la musique concertante pendant le temps employé à former leur mécanisme. — Parmi les œuvres inédites de M. Péronnet, on connaît une messe, plusieurs morceaux de genre et de danse pour le piano, un *Galop* pour orchestre qu'il a fait entendre aux Concerts d'été de Marseille, et le *Chêne et le Roseau*, scène imitative pour orchestre, qui a eu quelques auditions aux Concerts populaires de cette ville.

Comme le pianiste Darboville, qui est également professeur de piano au Conservatoire de Marseille, M. Péronnet est le fils d'un chanteur distingué. Péronnet père était un élève de Plantade. Des amateurs l'ayant fait venir de Paris en 1819, il se produisit pendant deux ou trois ans dans les concerts, où il fut très-apprécié. Désireux de tirer un parti plus lucratif de son talent, il prit le théâtre et, en 1823, aborda les premiers rôles de ténors à Bordeaux. L'année suivante, il fut engagé à Marseille. Il débuta dans *le Calife*, où il fut très-applaudi, malgré sa timidité. Il chanta ensuite *le Barbier* et *la Neige*, où sa facilité de vocalisation lui valut la faveur du public. Depuis cette époque, Péronnet fit souvent partie de la troupe d'opéra de Marseille. Il créa dans cette ville plusieurs ouvrages, notamment *la Neige*, *Leicester*, *le Concert à la cour*, *Léocadie*, *Fiorella*, *le Maçon*, etc. Son nom figure pour la dernière fois sur les états de troupes dans la saison théâtrale 1837-38. Pendant cette même période de temps, Péronnet avait chanté aussi avec succès à Paris (à l'Odéon), à Anvers, et à Cadix. Sa voix était pure et flexible. Assez faible dans le chant passionné et énergique, il excellait dans la musique légère, surtout dans celle qui comporte des ornements. Son meilleur rôle était *la Neige*. Péronnet était aussi poète et compositeur à ses heures. C'est ainsi qu'en 1830, il avait fait un *Chant national*, mis en musique par Dumoulin. En 1831, il avait écrit les paroles et la musique d'une *Varsovienne* que les officiers de la garnison firent chanter au Grand-Théâtre. — Cet artiste estimable, qui a laissé des souvenirs à Marseille, où il a résidé, même après s'être retiré du théâtre, est mort il y a déjà assez longtemps.

Al. R—d.

* **PEROTTI** (Jean-Augustin), compositeur italien, était né à Verceil, non en 1774, mais le 12 avril 1769. Il est mort à Venise le 28 juin 1855.

PERRIÈRE-PILTÉ (Mme la comtesse Anaïs), musicienne amateur, à qui sa situation dans le monde et les avantages d'une grande fortune ont facilité l'accès du théâtre, naquit dans les premières années de ce siècle. Mme Perrière-Pilté faisait jouer chez elle, dans son salon, des ouvrages dont elle écrivait à la fois le poëme et la musique, et qu'elle parvenait ensuite à produire à la scène; mais les applaudissements complaisants qui accueillaient, dans l'intimité, ces productions vraiment enfantines, ne se retrouvaient plus devant le vrai public, qui, ayant payé sa place au théâtre, manifestait de tout autres exigences. Sous le pseudonyme d'Anaïs Marcelli, Mme Perrière-Pilté fit ainsi représenter deux opérettes qui n'obtinrent qu'un succès absolument négatif : *le Sorcier* (un acte, Théâtre-Lyrique, 13 juin 1866); et *Jaloux de soi* (un acte, Athénée, 6 juin 1873). Elle a fait exécuter chez elle, dans son hôtel, où elle avait fait construire une salle de spectacle, un ouvrage de dimensions plus considérables : *les Vacances de l'Amour*, opéra-comique en 3 actes (6 août 1867). En dehors de la spécialité qui nous occupe, cette dame a fait aussi représenter, au Théâtre-Ventadour, en mai 1875, une comédie en trois actes et en vers, intitulée *le Talon d'Achille*. Mme Perrière-Pilté est morte à Paris, au mois de décembre 1878.

PERRIN (Pierre), connu sous le nom de *l'abbé Perrin*, bien qu'il ne fût pas prêtre, fut le véritable fondateur de l'opéra français, et mérite, à ce titre, une place dans ce Dictionnaire. Né à Lyon en 1619 ou 1620, il vint de bonne heure à Paris et y porta le petit collet, ce qui ne l'empêcha pas d'épouser une certaine veuve La Barroire, dont il était le troisième époux et qui le laissa veuf lui-même au bout de peu de temps. Il se fit d'abord connaître par une méchante traduction en vers français de l'*Enéide*, puis acheta

© 2007 Lyon Éditions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

du poète Voiture la charge d'introducteur des ambassadeurs auprès de Gaston, duc d'Orléans, frère de Louis XIII, dont il devint le protégé. C'est à la cour de ce prince intelligent et dissolu qu'il prit le goût des choses du théâtre, en voyant jouer les divertissements qu'il faisait représenter fréquemment au palais du Luxembourg, habité par lui. C'était aussi l'époque où Mazarin, pour distraire la reine Anne d'Autriche, faisait venir à Paris des troupes de chanteurs italiens qui produisaient en France les opéras de leur pays. Perrin, attentif à toutes ces manifestations d'un art nouveau, songea à acclimater l'opéra en France. Avec une intelligence véritable de la situation, sentant ce que la durée des ouvrages italiens avait d'excessif (sept ou huit heures!), et, d'autre part, comprenant que nos vers alexandrins étaient trop lourds et trop pompeux pour s'allier à la musique, il conçut la pensée d'écrire, en évitant ces défauts, des livrets d'opéras en langue française, et, après les avoir fait mettre en musique par un artiste judicieusement choisi, de les produire en public.

Ce projet fut aussitôt qualifié de chimérique par tous ceux auxquels il le confia, chacun s'empressant à lui répéter que la langue française était absolument incompatible avec la musique dramatique. Perrin ne se laissa pas émouvoir, et essaya tout d'abord divers compositeurs en leur faisant écrire la musique de diverses pièces de poésie conçues dans le style qu'il voulait adopter; puis, ayant vu que celui qui paraissait le plus apte à seconder ses desseins était Robert Cambert (*Voy.* ce nom), il lui confia le livret d'une « *comédie en musique* » intitulée *la Pastorale*, avec charge de la mettre en musique. Quand ce dernier eut terminé son œuvre, Perrin s'occupa de la représentation de leur *Pastorale*, qui fut jouée en effet à Issy, près de Paris, dans un domaine appartenant à un certain de la Haye, maître d'hôtel de la reine. Le spectacle avait lieu par invitations, et le succès en fut tellement grand que le roi voulut voir *la Pastorale*, et qu'on fut la jouer devant lui à Vincennes, ce qui n'empêcha pas qu'on la reproduisît plusieurs fois à Issy. Pour bien comprendre la portée et l'intelligence de l'essai tenté par Perrin, il faut lire la longue et intéressante lettre placée par lui en tête du livre imprimé de *la Pastorale*, lettre adressée au cardinal de la Rovere et datée du 30 avril 1659.

Le succès éclatant de cette tentative engagea Perrin à la renouveler. Il écrivit donc un nouvel opéra, intitulé *Ariane*, dont Cambert fit encore la musique, et dont il se fit diverses répétitions publiques à l'hôtel de Nevers; mais la mort de Mazarin vint empêcher l'ouvrage de voir le jour et arrêter son essor. Toutefois, Perrin poursuivait les projets qu'il avait formés, et à la date du 28 juin 1669 il obtenait de Louis XIV des lettres patentes qui lui octroyaient le privilége d'un théâtre nouveau désigné sous le titre d'Académie des opéras. Il s'associa alors avec un financier nommé Champeron, qui devait faire les fonds de l'entreprise, avec le marquis de Sourdéac, qui était chargé de toute la partie relative à la mise en scène, et avec Cambert, qui était appelé à écrire la musique de tous les ouvrages représentés. On réunit une troupe, des chœurs, un orchestre, on construisit une salle sur l'emplacement du jeu de paume dit *de la Bouteille*, et, le 19 mars 1671, le nouveau théâtre s'ouvrait par la représentation de *Pomone*, opéra en 5 actes et un prologue, dont le succès fut tel qu'il fit courir Paris pendant huit mois entiers, et qu'il produisit un bénéfice de 120,000 livres.

Malheureusement la désunion se mit parmi les associés; Sourdéac et Champeron trouvèrent le moyen d'évincer Perrin, et, d'un autre côté, Lully, qui songeait à les supplanter tous, faisait bientôt révoquer en sa faveur le privilége de celui-ci, après l'avoir personnellement dédommagé. Lully associa Quinault à sa fortune, attira à lui les artistes réunis à grand'peine par Cambert, fit construire une nouvelle salle, et, l'année suivante, ouvrait à son tour son Académie royale de musique. Mais si Lully et Quinault ont bénéficié du titre de fondateurs de l'opéra français, il n'est que juste de constater que ce titre ne leur appartient pas et qu'il revient de droit à Perrin et à Cambert, à Perrin surtout, qui eut vraiment l'idée première, et qui sut la réaliser à force d'adresse, d'énergie et d'efforts. Il ne s'agit pas ici de savoir si, ce qui est vrai, Perrin était un méchant poëte, mais simplement s'il conçut le premier la pensée d'écrire et de faire représenter des opéras en langue française, et s'il réussit à réaliser son projet. Or, à cet égard, le doute n'est pas possible, et les sarcasmes littéraires de Boileau ne sauraient entamer la reconnaissance qu'on lui doit à ce sujet (1).

Perrin avait écrit quatre autres poëmes d'opéras: *Diane amoureuse ou la Vengeance de l'amour*, *la Reine du Parnasse*, *la Noce de Vénus*, et *Ariane ou le Mariage de Bacchus*. Ce dernier seul avait été mis en musique par

(1) Sous ce titre : *les Vrais Créateurs de l'Opéra français, Perrin et Cambert*, j'ai publié dans le journal *le Ménestrel* (1875-1876) un écrit très-étendu, contenant de nombreux faits inconnus, et qui pourra être utilement consulté sur ces commencements de l'histoire de notre musique dramatique.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Cambert ; mais, on l'a vu, *Ariane* ne put être représentée à Paris, elle le fut à Londres, lorsque Cambert, après la destruction de ses espérances, quitta la France pour aller se réfugier en cette ville. Quant aux trois autres livrets, ils restèrent sans emploi.

Perrin mourut à Paris, dans la misère, le 25 avril 1675, à l'âge de cinquante-cinq ans.

PERRIN (Théodore), docteur en médecine, vice-président de la Société de médecine à Lyon, a publié l'écrit suivant : *de l'Influence des doctrines et de la civilisation sur la musique*, discours de réception à l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon, lu dans la séance du 3 juillet 1855 par le docteur Théodore Perrin (Lyon, impr. Dumoulin, gr. in-8 de 39 p.).

PERRONARD (.....), facteur de clavecins, vivait à Paris et était établi, en 1788, rue du Coq-Saint-Honoré. Voici comment l'*Almanach musical* de 1782 rendait compte d'une de ses inventions ; « M. Perronard a adapté au clavecin des pédales qui font jouer un jeu de basse qui fournit des sons de contre-basse très-beaux, très-forts et très-nourris. La pression du pied, plus ou moins appuyée, peut varier beaucoup l'harmonie qui résulte de cette invention. On la rend pleine et forte, quand le morceau que l'on joue demande cet effet. On diminue le corps des sons, en appuyant légèrement le pied sur la pédale qui les produit. Il ne faut donner qu'une attention très-légère à la méchanique que M. Perronard a imaginée pour acquérir l'habitude de s'en servir. Le petit travail auquel elle soumet d'abord l'esprit, est agréablement compensé par l'harmonie pleine, moëlleuse, qu'on tire de cet instrument. »

PERROSSIER(....).— Un artiste de ce nom a écrit la musique de *l'Antiquaire*, opéra-comique en un acte représenté sur l'un des théâtres de Toulouse en 1875.

PERRY-BIAGIOLI (Antonine et Henri), compositeurs français, nés la première vers 1848, le second vers 1854, sont fils d'un médecin de talent qui est mort au mois d'avril 1877. Tous deux apprirent le piano sous la direction de leur mère, qui avait été, dit-on, élève de Liszt, et commencèrent à composer d'instinct, dès leurs plus jeunes années, sans avoir encore aucune notion de la théorie de l'art. Ils écrivirent ainsi une messe à 4 parties, avec chœurs et orchestre, qui fut exécutée en 1863 à Bellevue, village qu'ils habitaient auprès de Paris, et en 1864 dans l'église de Saint-Vincent de Paul. Dans la première de ces deux exécutions, l'orchestre était dirigé par Mme Perry-Biagioli, la mère des deux jeunes compositeurs. Les deux enfants écrivirent ensuite la musique d'une opérette, *les Matelots du Formidable*, qui fut jouée dans un concert au mois d'avril 1865. Depuis lors, Mlle Antonine Perry-Biagioli a publié quelques morceaux de chant, et son frère un recueil de 20 mélodies vocales. M. Henri Perry-Biagioli a écrit aussi la musique d'un drame lyrique en 3 parties, *les Héroïques*, dont sa sœur lui a fourni le poème, et qui a été exécuté en 1876, au théâtre de l'Opéra-Comique, dans une matinée donnée spécialement à cet effet. Il a fait représenter ensuite au petit théâtre Beaumarchais (Fantaisies-Parisiennes), le 29 août 1878, une opérette en 3 actes intitulée *la Croix de l'Alcade*. L'éditeur M. Hartmann a publié la partition, avec accompagnement d'orgue ou de piano, de la *Messe fraternelle* d'Antonine et Henri Perry-Biagioli.

* **PERSIANI** (Joseph), compositeur dramatique italien, est mort le 14 août 1869 à Paris, où depuis longtemps il s'était fixé. Aux ouvrages dramatiques mentionnés sous le nom de cet artiste, il faut ajouter *il Fantasma*, opéra expressément écrit par lui pour le Théâtre-Italien de Paris, où il fut représenté sans grand succès le 14 décembre 1843. D'autre part, on doit remarquer que les deux opéras inscrits sous les titres suivants : *i Saraceni in Catania* et *Eufemio di Messina*, ne forment qu'un seul et même ouvrage. Persiani avait donné au théâtre Alfieri, de Florence, en 1829, un opéra intitulé *Eufemio di Messina, ovvero la Distruzione di Catania ;* peu satisfait sans doute de sa partition, il la remania et la produisit au Théâtre-Neuf de Padoue, en 1832, sous ce nouveau titre : *i Saraceni in Catania*, qu'elle conserva lorsqu'il la fit entendre l'année suivante à la Fenice, de Venise.

* **PERSIANI** (Fanny **TACCHINARDI**, femme), épouse du précédent, naquit à Rome le 4 octobre 1812 et mourut à Neuilly-sur-Seine le 3 mai 1867. Nous ajouterons quelques renseignements à ceux donnés sur cette cantatrice célèbre par la *Biographie universelle des Musiciens*. Mme Persiani aborda la carrière théâtrale à Livourne, en 1832, dans *Francesca da Rimini ;* de là elle alla à Padoue, à Venise, où la beauté de sa voix et de son chant dramatique la firent surnommer « la petite Pasta, » à Milan, où le poëte Felice Romani lui adressa des vers empreints d'admiration pour son talent, à Rome, à Naples, où Donizetti écrivit expressément pour elle son admirable *Lucia di Lamermoor* et les deux Ricci leur *Disertore per amore*, à Gênes, Pise, Florence, Bologne, etc. Elle se rend ensuite à Londres, puis est engagée au Théâtre-Italien de Paris, où elle débute avec éclat à la fin de 1837 et reste jusqu'en 1849. Vers cette époque, elle perd sa voix et prend avec son mari la direction d'un des théâtres

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

italiens de Londres, entreprise dans laquelle elle perd tout le fruit de ses économies. Obligée de revenir à Paris, elle s'y fixe et donne des leçons de chant pour vivre. Frappée le 3 mai 1867 d'une attaque d'apoplexie foudroyante, elle meurt sans avoir le temps d'embrasser son mari et ses enfants, qui l'entouraient.

PERSIANI (Giuseppe), compositeur italien, d'une famille noble, est né à Gessopalena, dans les Abruzzes, vers 1832. Après avoir fait de bonnes études littéraires à Chieti, il suivit, à Naples, un cours complet de contre-point et de composition avec Mario Aspa. En 1855, il fit représenter à Chieti un opéra sérieux intitulé *Malek-Adel*, et fit ensuite exécuter sur le théâtre de cette ville deux scènes lyriques : *il Prigioniero di Palermo* et *l'Italia*. M. Persiani a écrit un certain nombre d'œuvres religieuses : messes, vêpres, hymnes, etc., et aussi des ouvertures, airs, romances et morceaux de musique de danse.

Y.

PERSICHINI (.....), compositeur dramatique italien, est l'auteur de deux opéras sérieux, dont l'un, *l'Ultimo degli Incas*, a été donné sur le Grand-Théâtre de Vienne le 18 mars 1866, et dont l'autre, *Cola di Rienzi*, a été représenté au Politeama de Rome, le 28 juin 1874.

* **PERSUIS** (Louis-Luc **LOISEAU DE**). — D'après une notice publiée par M. Bégin dans la *Biographie de la Moselle* (t. III, p. 456-463), cet artiste est né à Metz, non le 21 mai, mais le 4 juillet 1769. Son père, Jean-Nicolas Loiseau de Persuis, était maître de musique de la cathédrale, chargé d'instruire les enfants de chœur, et sa mère s'appelait Marie-Anne Liouville. D'autre part, Soliman Léautaud, dans sa *Liste des portraits de personnages nés dans la Lorraine et le pays Messin*, fait connaître l'existence de deux portraits de Persuis, dont le premier, peint en 1811 par P. Guérin, a été gravé par Jules Porreau en 1849.

***PERTHALER** (Caroline), pianiste distinguée, établie à Munich, où, jusqu'en 1870, elle n'a cessé de se livrer à l'enseignement, est morte à Gries (Tyrol), au mois d'octobre 1873.

* **PERTI** (Jacques-Antoine). — A la liste des ouvrages dramatiques dus à cet artiste, il faut ajouter les suivants, composés pour le service du duc de Toscane Ferdinand de Médicis : 1° *Dionisio* (1707), 2° *Ginevra* (1708), 3° *Rodelinda* (1710). Perti écrivit aussi, pour la chapelle de ce prince ami des arts, trois motets et deux *Benedictus*. On lui doit encore un autre opéra, *Penelope la casta*, qui fut représenté à Rome, sur le théâtre Tordinona, en 1696, et un oratorio, *Cristo al limbo*, exécuté à Bologne en 1698.

* **PERUCCHINI** (Le docteur Jean-Baptiste), pianiste et compositeur dilettante, était né non à Venise en 1790, mais à Bergame en 1784. Il est mort à Venise au mois de janvier ou février 1870.

PERULLO (Ludovico), pianiste et compositeur, né à Naples le 13 juin 1839, mort en cette ville, à peine âgé de vingt et un ans, le 13 juillet 1860, avait fait ses études avec M. Luigi Biscardi, puis avec le baron Giuseppe Staffa. Très-jeune, il s'était adonné à la composition, et avait écrit un grand nombre de morceaux soit pour le piano, soit pour le chant. Quelques-uns de ces morceaux avaient été publiés, mais la plupart étaient restés inédits. Il y a quelques années, un éditeur de musique de Naples, M. Théodore Cottrau, eut l'idée de recueillir les compositions de Perullo et de les livrer au public ; il commença par former un recueil de *Danses napolitaines*, qui ne contenait pas moins de cinquante morceaux. D'autres recueils ont dû paraître par la suite.

PESCHARD (Albert), docteur en droit, organiste de Saint-Étienne de Caen, né dans cette ville en 1837, est l'inventeur d'un système d'application de l'électricité aux orgues, pour lequel il a pris, en 1862, un brevet dont se sont rendus acquéreurs les facteurs Barker et Verschneider. C'est d'après ce système qu'ont été construits les orgues de Salon, en Provence, de Saint-Augustin de Paris, et de Saint-Pierre de Montrouge. M. Peschard a exposé les détails de son invention dans une notice ayant pour titre : *Application de l'électricité aux grandes orgues*, laquelle a été publiée dans le *Bulletin de la Société des Beaux-Arts de Caen* (juin 1865). Il en a été fait un tirage à part.

J. C — z.

PESCHKA-LEUTNER (Mina **VON LEUTNER**, épouse **PESCHKA**, connue sous le nom de Mme), cantatrice allemande distinguée, née à Vienne le 25 octobre 1839, a fait ses études musicales sous la direction de Prodi, et, à peine âgée de dix-sept ans, débuta au théâtre de Breslau, en 1856, dans le rôle d'Agathe du *Freischütz*. Sa jolie voix de soprano léger, son goût naturel, son intelligence de la scène, la firent aussitôt bien accueillir du public, qui ne lui marchanda pas les encouragements. Du théâtre de Breslau Mme Leutner passa à celui de Dessau ; elle se rendit ensuite à Vienne, où elle perfectionna son talent à l'aide des leçons d'une cantatrice célèbre, Mme Bockholz-Falconi, et où elle épousa un docteur en médecine, M. Peschka. Après deux années d'un travail attentif et soutenu, Mme Peschka-Leutner fit, à l'Opéra impérial de Vienne, de très-heu-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

reux debuts dans *les Huguenots* (Marguerite) et *Robert le Diable* (Isabelle); elle demeura plusieurs années attachée à ce théâtre, où elle joua aussi *Don Juan*, *la Flûte enchantée*, *l'Africaine*, et divers autres ouvrages. A la suite d'une longue maladie, et après avoir quitté Vienne, elle se produisit à Darmstadt en 1867, et depuis 1868 jusqu'en 1876 appartint au théâtre de Leipzig; elle obtint en cette ville de grands succès, non-seulement à la scène en jouant *Dinorah*, *les Noces de Figaro*, *Idoménée*, *la Fille du régiment*, *l'Enlèvement du sérail*, etc., mais en se faisant entendre aussi avec beaucoup de fréquence aux concerts du Gewandhaus, où elle savait se faire vivement applaudir comme chanteuse de *lieder* et d'oratorio. C'est en cette qualité qu'elle s'est fait entendre dans les festivals de diverses villes, notamment à Cologne et à Dusseldorf. Aujourd'hui (1878) Mme Peschka-Leutner est engagée au théâtre de Hambourg. Cette artiste distinguée a pris part, en 1872, au festival monstre de Boston.

PESSARD (Émile-Louis-Fortuné), l'un des membres les plus actifs et les plus distingués de la jeune école musicale française, est né à Montmartre (Paris) le 29 mai 1843. Fils d'un flûtiste habile, il apprit de bonne heure les premiers éléments de la musique, et plus tard, tout en étudiant le piano, tint l'emploi de contre-bassiste dans divers orchestres. Passionné pour son art, il commença à écrire dès l'âge de douze ou treize ans, et composait d'instinct, sans connaître aucune notion d'harmonie. Admis au Conservatoire, dans la classe d'harmonie et accompagnement de Bazin, il remporta un second prix en 1861, le premier en 1862, et entra ensuite dans la classe de fugue et de composition de Carafa. Reçu le premier, en 1865, au concours préparatoire pour le prix de Rome, il n'obtint pourtant aucune récompense; mais l'année suivante, ayant été, au contraire, reçu le dernier à cette première épreuve, il se vit décerner à l'unanimité le premier grand prix de composition. Sa cantate, intitulée *Dalila*, fut exécutée à l'Opéra le 21 février 1867, et favorablement accueillie par le public.

M. Pessard partit alors pour Rome, fit régulièrement à l'Académie des beaux-arts les envois que lui imposaient les règlements, et, de retour à Paris, fut assez heureux pour faire recevoir à l'Opéra-Comique un ouvrage en un acte qui avait pour titre *la Cruche cassée*. Ce petit ouvrage, élégant et mignon, fut représenté le 21 février 1870, c'est-à-dire trois ans, jour pour jour, après l'exécution de sa cantate à l'Opéra. Quoiqu'il eût produit un excellent effet, son auteur dut cependant attendre huit années une nouvelle occasion de se reproduire à la scène. Mais M. Pessard pour cela ne perdit point son temps, et, voyant que le théâtre lui était fermé, se mit à écrire beaucoup de musique d'église, de concert ou de salon. Outre une petite messe solennelle et divers morceaux religieux, il fit exécuter une jolie suite d'orchestre, un sextuor et un quintette fort élégants pour instruments à vent, un trio pour piano, violon et violoncelle, une grande marche symphonique, puis il publia un assez grand nombre de morceaux de piano et de morceaux de chant à une ou plusieurs voix, sans compter un recueil charmant de mélodies vocales donné sous ce titre: *Joyeusetés de bonne compagnie*.

M. Pessard, qui est un musicien bien doué, instruit et respectueux de son art, voyait cependant avec peine que la carrière dramatique semblait se fermer devant lui. Il avait écrit la musique d'un opéra-comique en un acte, *le Char*, que la direction de l'Opéra-Comique tenait depuis longtemps enfermé dans ses cartons, et il s'occupait d'un ouvrage beaucoup plus important, *le Capitaine Fracasse*, dont le livret avait été tiré du roman fameux de Théophile Gautier qui porte ce titre. Ce dernier, reçu d'abord à l'Opéra-Comique, comme le précédent, fut ensuite porté aux Folies-Dramatiques, puis à l'Opéra populaire installé pour un instant au théâtre du Châtelet, puis au Théâtre-Lyrique reconstitué à celui de la Gaîté par M. Albert Vizentini. En dépit de ses efforts, le compositeur ne pouvait parvenir à présenter l'un ou l'autre au public, et cette situation menaçait de se prolonger indéfiniment, lorsque enfin, le 18 janvier 1878, l'Opéra-Comique se décida à donner la première représentation du *Char*, dont la musique alerte, vive, enjouée, pleine de grâce et de distinction, réunit tous les suffrages. Dans le même temps, le Théâtre-Lyrique, qui avait sombré dans la salle de la Gaîté, s'étant reformé à la salle Ventadour, mit en répétition *le Capitaine Fracasse*, et cet ouvrage, qui servait de début à la nouvelle administration, obtint un succès très-vif, très-brillant, que légitimaient les excellentes qualités que l'auteur y avait déployées, qualités qui consistaient surtout en un grand sentiment scénique, en une inspiration très-franche, en une verve très-heureuse, complétés par une recherche à la fois sobre et ferme des effets d'harmonie et d'instrumentation. Bref, *le Capitaine Fracasse* fut reçu par le public avec une faveur évidente, et de ce jour on put compter M. Pessard au nombre des jeunes soutiens les plus solides de la scène lyrique française. L'avenir se chargera

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sans doute de réaliser les promesses faites par l'artiste dans cet ouvrage vraiment intéressant.

Voici la liste des œuvres de M. Pessard publiées jusqu'à ce jour : 1° *la Cruche cassée*, un acte, Opéra-Comique, 21 février 1870; 2° *le Char*, un acte, 18 février 1878; 3° *le Capitaine Fracasse*, 3 actes et 6 tableaux, Théâtre-Lyrique, 2 juillet 1878; 4° Petite messe solennelle (en *fa* majeur) à 2 voix égales, avec accompagnement d'orgue ou harmonium; 5° *Ave Maria*, avec accompagnement d'orgue, violon et violoncelle; 6° Méditation religieuse (*Mater Salvatoris*); 7° *Joyeusetés de bonne compagnie*, recueil de chansons et mélodies vocales; 8° 25 Pièces pour piano à 2 mains; 9° 10 Pièces pour piano à 4 mains; 10° Quintette pour instruments à vent (transcrit pour piano); 11° Trio (en *si* bémol) pour piano, violon et violoncelle; 12° Première suite d'orchestre (transcrite pour piano); 13° Grande Marche pour orchestre (id.); 14° 2 Nocturnes pour piano; 15° 2 Romances sans paroles, id.; 16° 3 Mazurkas, id.; 17° Diverses Pièces détachées pour piano; 18° *Ne la réveillons pas*, mélodie avec chœur à 3 voix égales; 19° environ 30 chansons, romances ou mélodies à une ou deux voix.

M. Émile Pessard est inspecteur du chant dans les écoles communales de la ville de Paris. Il a été nommé chevalier de la Légion d'honneur en 1879.

PETELARD (.....). Un musicien de ce nom a fait représenter, à la fin du dernier siècle, trois petits opéras-Comiques sur des scènes peu importantes : 1° *le Rossignol*, un acte, Délassements-Comiques, 1798; 2° *la Résurrection de Cadet Rousselle*, Délassements-Comiques, 1798; 3° *l'Amour et la Nature*, un acte, Jeunes-Élèves, 1799.

* **PETIT** (Adrien), surnommé **COCLICUS**. — *Voyez* **COCLICUS**.

PETIT (L'abbé), est auteur d'une *Dissertation sur la psalmodie et les autres parties du chant grégorien dans leurs rapports avec l'accentuation latine* (Paris, Didron, 1855, in-8°).

* **PETRALI** (Louis), a fait représenter à Bergame, en 1864, un opéra sérieux intitulé *Maria de' Griffi*. Cet artiste remplissait, vers 1872, les fonctions de chef d'orchestre au théâtre social de Crema.

* **PETRELLA** (Errico), compositeur dramatique italien, naquit à Palerme le 10 décembre 1813. Fils d'un officier de marine, il fut amené de bonne heure à Naples, y montra un goût précoce pour la musique, et dès l'âge de huit ans commençait l'étude du violon sous la direction d'un maître nommé Saverio del Giudice. A douze ans, il était admis au Conservatoire, où il avait pour répétiteurs (*maestrini*) M. Michele Costa, le chef d'orchestre devenu depuis lors si célèbre à Londres, et l'immortel auteur de *Norma*, le blond, doux et passionné Bellini; il passa ensuite sous la conduite de Furno et de Francesco Ruggi, puis commença l'étude du contre-point et de la composition avec Zingarelli lui-même, le directeur du Conservatoire.

Malheureusement pour lui, l'occasion de se produire se présenta beaucoup trop tôt. Le hasard fit qu'un ami de sa famille, s'étant trouvé à la tête du petit théâtre de la Fenice et voulant lui être agréable, vint demander au jeune Petrella, à peine âgé de seize ans, s'il voulait écrire un opéra pour ce théâtre. Or, à cette époque, non-seulement le futur artiste était fort loin d'avoir terminé ses études, mais il n'avait jamais mis le pied dans une salle de spectacle, il n'avait jamais entendu un opéra, et il n'avait pas écrit un seul morceau de musique instrumentale. Il n'en accepta pas avec moins d'empressement l'offre qui lui était faite, en dépit de l'opposition vigoureuse et raisonnée qu'il rencontrait à ce sujet chez son maître Zingarelli, et il aima mieux se fâcher avec celui-ci et quitter le Conservatoire que de laisser échapper une occasion qui d'ailleurs, il faut le dire, était singulièrement tentante pour un jeune artiste.

Il écrivit donc l'ouvrage demandé, qui était un opéra bouffe en deux actes ayant pour titre *il Diavolo color di rosa*, et, quoique ainsi composé à la diable et à l'aventure, ce petit ouvrage, représenté sur le théâtre de la Fenice à la fin de 1829 ou au commencement de 1830, obtint un énorme succès. Ce succès peut être considéré comme un malheur pour Petrella, car il ne lui permit pas de continuer ses études (quoiqu'on assure qu'il ait encore travaillé quelque temps avec Francesco Ruggi), et c'est à ce défaut d'éducation première qu'est dû le peu de solidité des œuvres qu'il produisit par la suite, malgré les dons heureux qu'il tenait de la nature.

Une fois entré dans la carrière, Petrella ne s'arrêta plus, et dans l'espace de quarante ans donna plus de vingt ouvrages, soit sérieux, soit bouffes, qui, pour une bonne partie, furent bien accueillis du public, quoique d'une valeur très-inégale et conçus dans un système dont le défaut principal était de n'en être pas un et de laisser tout au hasard d'une inspiration plus ou moins heureuse. Parmi ses plus grands succès, il faut surtout citer, dans le genre dramatique, *Jone*, *Marco Visconti*, *Giovanna II di Napoli*, et dans le genre bouffe, *il Folletto di Gresy*, et particulièrement *le Precauzioni*, qui depuis vingt-cinq

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ans n'ont cessé de se maintenir à la scène. Petrella était d'ailleurs l'enfant chéri du public napolitain, et l'engouement singulier de ce public pour ses œuvres était tel qu'après la représentation d'un de ses opéras bouffes, le *Giornale ufficiale* de Naples ne rougissait pas d'écrire un jour ces lignes véritablement monstrueuses : — « En cet opéra l'on peut dire que sont ressuscités Paisiello et Cimarosa. » Or, pour qui connaît la forme lâche et débile, le style plat et vulgaire de Petrella, ceci est tout simplement inouï.

Il faut bien le constater, d'ailleurs, quoiqu'il ne fût qu'un artiste d'un ordre très-secondaire, Petrella a été l'un des musiciens les plus applaudis et les plus populaires de l'école qui a surgi, en Italie, à la suite de M. Verdi. Imitateur servile de la première manière de ce maître, il n'a fait, dans le genre sérieux, que se traîner vulgairement à sa remorque, n'ayant point sa générosité d'inspiration, mais reproduisant ses effets de sonorité brutale et certains procédés d'un emploi facile. J'ai entendu, pour ma part, en Italie, deux ou trois de ses ouvrages, entre autres *Giovanna di Napoli*, et je ne me rappelle pas avoir jamais ouï musique plus plate, plus insipide et plus banale. Au reste, un de ses compatriotes, musicien distingué et critique très-accrédité, m'écrivait à son sujet, il n'y a pas longtemps, les lignes que voici :— « Petrella a été considéré longtemps comme le « second compositeur dramatique de l'Italie, « après Verdi. Cette opinion monstrueuse s'est « beaucoup modifiée depuis l'apparition de Ponchielli, de Marchetti, de Boito, de Gomez, et « autres véritables musiciens. Petrella est doué « d'une organisation musicale très-heureuse, « malheureusement entachée de graves défauts. « Ce maestro a beaucoup d'imagination, de *fantasia*, sa veine mélodique est abondante, mais « le sens du rhythme, de la mesure, des proportions lui manque complétement. De plus il est « vulgaire, son harmonie est incorrecte, et la « plupart de ses grands effets scéniques sont fondés « sur les passages inopinés, foudroyants, du *forte* « au *piano*. Il peut saisir le public, produire un « effet bruyant, faux ; mais les vrais connaisseurs « sont forcés de ne reconnaître en lui qu'un compositeur de mauvais goût. Il a écrit beaucoup « d'opéras; son meilleur ouvrage reste *le Precauzioni*, opéra bouffe de genre napolitain, plein « de *brio*, de verve, et où l'élément comique « est très-bien employé. Dans le genre dramatique, *Jone* est son œuvre la mieux réussie ; la « scène du délire est une belle page de musique « inspirée et expressive. Ceux de ses autres ouvrages qui ont obtenu un succès plus ou moins « brillant sont *Giovanna di Napoli*, *Bianca Orsini*, *l'Assedio di Leida*, *Caterina Howard*, « *il Duca di Scilla*, *la Contessa d'Amalfi*, « ce dernier tiré du drame de votre Octave « Feuillet : *Dalila*. »

Tel est, sur l'ensemble de l'œuvre et sur le talent de Petrella, le jugement d'un Italien, très-compétent, très-sincère et très-désintéressé ; ce jugement s'accorde complétement avec l'impression que j'ai ressentie personnellement à l'audition de la musique de ce compositeur, et il me paraît absolument équitable. Pourtant, et comme on vient de le voir, Petrella a obtenu dans sa patrie des succès retentissants, surtout avec *Jone* et *le Precauzioni*, qui sont étonnamment populaires de l'autre côté des Alpes. Il est vrai que, malgré ses succès, aucune œuvre de cet artiste n'a pu franchir les frontières de son pays, et que l'on ne connaît rien de lui ni en France, ni en Allemagne, ni en Angleterre. Il est probable qu'il ne laissera aucune trace visible de son passage, et que dans peu d'années tous ses opéras seront oubliés.

Ce qui prouve à quel point l'éducation musicale de Petrella était restée incomplète et tronquée, c'est qu'il y a quelques années, un concours ayant été ouvert pour une place de professeur de contre-point au Conservatoire de Naples, et Petrella s'étant présenté, il subit ce concours d'une façon tellement pitoyable qu'il fut impossible de lui confier l'emploi vacant, malgré sa notoriété de compositeur et la fortune de quelques-uns de ses ouvrages. Il était d'ailleurs aussi inculte comme homme que comme musicien, et tellement ignorant de toutes choses qu'on pouvait supposer que son instruction littéraire avait été aussi complétement négligée que son instruction artistique. Honnête homme, du reste, et travailleur acharné, la vie lui fut difficile en dépit des heureuses circonstances qui se présentèrent pour lui, et il mourut dans l'état le plus précaire. Il se trouvait à Gênes, dans une famille amie, lorsqu'il tomba gravement malade, au mois de février ou de mars 1877. Bientôt, son état empirant et nécessitant des dépenses considérables, on dut faire connaître sa situation, le pauvre Petrella étant absolument sans ressources ; le municipe de Gênes vota en sa faveur une somme de 500 francs, et le théâtre Paganini de cette ville donna à son bénéfice une représentation des *Precauzioni*, qui produisit environ 1,500 francs ; de leur côté, le Conservatoire de Naples et son directeur, M. Lauro Rossi, s'occupaient des moyens de venir en aide à cet artiste honorable, lorsqu'il mourut, le 7 avril 1877, des suites de la grave maladie dont il était atteint. Il était âgé de soixante-trois ans.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Voici la liste chronologique des opéras de Petrella : 1° *il Diavolo color di rosa*, bouffe, 2 actes, Naples, théâtre de la Fenice, 1829 ou 1830 ; 2° *il Giorno delle Nozze*, bouffe, 2 actes, Naples, théâtre Nuovo, 1832 ; 3° *Pulcinella morto e non morto*, bouffe, 2 actes, Naples, théâtre Nuovo, 1832 ; 4° *Cimodocea*, sérieux, non représenté ; 5° *lo Scroccone*, bouffe, 2 actes, Naples, théâtre Nuovo, 1836 ; 6° *i Pirati spagnuoli*, semi-sérieux, 2 actes, Naples, théâtre Nuovo, 1837 ; 7° *le Miniere di Freimberg*, semi-sérieux, Naples, théâtre Nuovo, 1839 ; 8° *le Precauzioni*, bouffe, 3 actes, Naples, théâtre Nuovo, 1850 ; 9° *Elena di Tolosa*, semi-sérieux, 3 actes, Naples, Fondo, 1852 ; 10° *Marco Visconti*, sérieux, 3 actes, Naples, San-Carlo, 1854 ; 11° *Elnava, o l'Assedio di Leida*, sérieux, 4 actes, Milan, Scala, 1855 ; 12° *Jone*, sérieux, 4 actes, Milan, Scala, 1858 ; 13° *il Duca di Scilla*, sérieux, 4 actes, Milan, Scala, 1859 ; 14° *Morosina*, sérieux, 3 actes, Naples, San-Carlo, 1860 ; 15° *il Folletto di Gresy*, bouffe, 3 actes, Naples, Fondo, 1860 ; 16° *Virginia*, sérieux, 3 actes, Naples, San-Carlo, 1861 ; 17° *la Contessa d'Amalfi*, sérieux, Turin, théâtre Regio, 1864 ; 18° *Celinda*, sérieux, 3 actes, Naples, San-Carlo, 1865 ; 19° *Caterina Howard*, sérieux, Rome, théâtre Apollo, 1866 ; 20° *i Promessi Sposi*, semi-sérieux, Lecco, 1866 ; 21° *Giovanna II di Napoli*, sérieux, 4 actes, Naples, San-Carlo, 1869 ; 22° *Manfredo*, sérieux, Naples, San-Carlo, 1872 ; 23° *Bianca Orsini*, sérieux, 4 actes, Naples, San-Carlo, 4 avril 1874. Petrella a fait exécuter aussi au théâtre San-Carlo, en 1861, un *Inno a Vittorio-Emanuele*. Lorsqu'il mourut, il avait en portefeuille un opéra complétement achevé, *la Fata di Pozzuoli*, et il venait d'en commencer un autre intitulé *Salammbo*. On connaît aussi de lui une messe funèbre écrite à l'occasion de la mort d'Angelo Mariani (*Voy.* ce nom).

PETRILLO (Francesco), compositeur italien, a fait représenter au mois d'octobre 1867, sur le petit théâtre de la Fenice, de Naples, un opéra bouffe intitulé *Candida e Tommaso*.

PETRINI (F.....-P.....), théoricien, vivait dans la première moitié du dix-neuvième siècle. Il a publié : *Règles de l'harmonie, rendues plus faciles par une suite de leçons en forme de préludes*, etc. (in-folio de 35 pages gravées).

PETROCINI (Francesco), compositeur dramatique italien, a fait représenter avec un très-grand succès, le 2 décembre 1858, au théâtre de la Scala, de Milan, un opéra intitulé *l'Uscocco*, dont le sujet avait été emprunté au roman de George Sand, *l'Uscoque*. Auparavant, il avait donné, je ne sais en quelle ville, un premier ouvrage qui avait pour titre *la Duchessa di la Vallière*. Malgré le succès obtenu par *l'Uscocco*, dont la partition, disait-on, renfermait des qualités de premier ordre au double point de vue de la forme et de l'inspiration, je ne sache pas que l'auteur se soit, depuis lors, présenté de nouveau à la scène. Il est mort à Milan, au mois de juillet 1875.

PETRONI (Le P. Antonio), compositeur de musique religieuse, naquit à Lucques vers 1700, et mourut en cette ville en 1760. On lui doit une messe à 4 voix, avec accompagnement instrumental, exécutée à la fête de sainte Cécile, huit services consistant en psaumes, messes, motets, exécutés pour la même fête, de 1738 à 1749, et un *De profundis* à 4 voix.

PÉTROW (Ossip), chanteur russe qui a joui dans sa patrie d'une immense renommée dont l'éclat s'est répandu même à l'étranger, était né dans les premières années de ce siècle. Doué d'une superbe et vigoureuse voix de basse-taille, il s'adonna de bonne heure à l'étude du chant et se consacra à la carrière dramatique, donnant surtout l'appui de son talent à la musique nationale, et n'ayant, je crois, jamais quitté le Théâtre-Impérial de Saint-Pétersbourg, auquel il resta attaché pendant plus d'un demi-siècle. Pétrow chantait aussi l'italien, et, dans les grands concerts qui se donnaient naguère à la grande salle de l'assemblée de la noblesse, il obtenait d'énormes succès aux côtés de Rubini, qui le tenait en haute estime, et de Negri.

Dans le répertoire russe, le rôle qui lui valut surtout son plus grand triomphe est celui de Soussanine dans l'opéra fameux de Glinka, *la Vie pour le Tzar*, qu'il créa lors de l'apparition de cet ouvrage. Il s'y montrait, paraît-il, chanteur consommé et comédien des plus remarquables, et le public, dont il était le favori, ne lui faisait jamais plus de fête que dans cet opéra, où il faisait preuve d'une vigueur, d'une puissance et d'un talent exceptionnels. Pétrow, à l'âge de soixante-neuf ans, reprit, dans une circonstance exceptionnelle, le rôle de Soussanine, qu'il avait depuis longtemps abandonné ; il s'agissait de fêter, sur la scène du théâtre Marie, le quarantième anniversaire de l'apparition de *la Vie pour le Tzar*, en donnant la *quatre cent quarante-huitième* représentation du chef-d'œuvre populaire de Glinka. C'était le 28 novembre 1876. Lui-même avait célébré, peu de mois auparavant, le cinquantième anniversaire de son début sur ce théâtre, et l'on pense si le public russe avait accueilli avec enthousiasme le vénérable artiste qui lui avait fait éprouver des joies si nombreuses et de si vives sensations ! Pétrow

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ne survécut pas longtemps à ce double événement, qui couronnait si bien une carrière honorable et brillante. Il mourut à Saint-Pétersbourg, le 11 mars 1878, à l'âge de soixante et onze ans. Parmi les autres ouvrages à l'interprétation desquels il concourut de la façon la plus heureuse, il faut citer *la Pskovitane*, de M. Rimski-Korsakof, *le Convive de Pierre*, de Dargomijski, et *la Roussalka*.

Mme *Pétrow*, née Vorobiew, femme de cet artiste, fut aussi une cantatrice dramatique distinguée, et appartint, ainsi que lui, pendant longues années, au personnel de l'Opéra russe. C'est elle qui créa le rôle de l'orphelin Vania dans *la Vie pour le Tzar*.

PETRUCCI (.....), compositeur italien, a écrit la musique de *la Maladetta*, opéra qui a été représenté à Barletta le 22 mars 1873.

PETTENGHI (.....), compositeur italien, a écrit la musique d'*el Risott*, bouffonnerie musicale en dialecte, qui a été représenté sur le théâtre Castelli, de Milan, au mois de février 1877.

* **PFEIFFER** (Georges-Jean). — Cet artiste extrêmement distingué est l'un des représentants les plus originaux, les plus actifs, les plus féconds et les mieux doués de la jeune école française (1). Artiste d'un talent souple, d'un esprit curieux et chercheur, d'une imagination variée, M. Pfeiffer est à la fois un compositeur remarquable et un virtuose de tendances élevées, d'un style à la fois ferme, élégant et soutenu. Ses œuvres, déjà fort nombreuses, se distinguent par une heureuse variété mélodique, par une forme très-châtiée, et par une heureuse recherche de l'effet que vient aider une excellente instruction et une rare sûreté de main. Elles sont d'ailleurs de genres très-divers, et cette diversité dénote chez leur auteur une louable ambition. Symphonies, ouvertures, concertos, scènes lyriques, sonates, études, musique de chambre, mélodies vocales, M. Pfeiffer a produit un peu de tout, sans compter même certaines compositions plus légères, qu'il sait relever par les agréments d'une harmonie piquante, d'un style aimable et recherché. Ses concertos sont remarquables à plus d'un point de vue, sa musique de chambre est écrite avec une grande pureté, et l'une de ses œuvres les plus distinguées est celle qui est intitulée *Agar*, et qui est qualifiée « scènes lyriques. » Cette belle composition a été exécutée au mois de mars 1875, dans un concert où l'auteur fit entendre aussi, avec un très-grand succès, son troisième concerto pour piano et orchestre, production mâle et vigoureuse, digne de la plus grande estime. J'aime moins le « poëme symphonique » intitulé *Jeanne d'Arc*, que M. Pfeiffer a fait exécuter au théâtre du Châtelet en 1872. Toute musique de ce genre est, à mon sens, le produit d'une illusion fâcheuse, la musique étant impuissante à rendre, sans le secours des paroles, des sentiments précis, à donner l'idée de faits palpables et tangibles. Quoi qu'il en soit, M. Pfeiffer fait honneur à la génération musicale présente, si riche et si fournie en sujets distingués dans tous les genres.

Voici le catalogue des œuvres de ce compositeur : Musique symphonique, dramatique ou concertante : 1er, 2e et 3e concertos pour piano, avec accompagnement d'orchestre (op. 11, 21 et 58) ; Sonate pour piano et violoncelle (op. 28) ; Sonate pour piano et violon (op. 66) ; Trio en *sol* mineur, pour piano, violon et violoncelle (op. 14) ; Quintette pour piano, deux violons, alto et violoncelle (op. 41) ; Symphonie à grand orchestre (op. 31) ; Allegro symphonique pour piano et orchestre (op. 40) ; Grande Polonaise pour piano (op. 39) ; *Jeanne d'Arc*, poëme symphonique (publié pour le piano à 4 mains (op. 43) ; *Agar*, scènes lyriques pour *soli*, orchestre et chœurs, paroles de M. Collin (op. 58) ; Ouverture du *Cid*, d'abord intitulée *Phèdre* (op. 24) ; *le Capitaine Roch*, opéra-comique en un acte, paroles de M. Galoppe d'Onquaire, non représenté au théâtre (1) (op. 19). — Musique de piano. 6 Romances sans paroles (op. 27) ; 6 Valses de salon (op. 2, 17, 33, 34 et 48) ; Mazurkas de salon (op. 3, 10, 26, 35, 62 et 63) ; Valse-Fantaisie et Valse rêveuse (op. 56 et 57) ; Boléro de concert (op. 12) ; Tarentelle (op. 52) ; Scherzo-ballade (op. 49) ; *Chanson de Henri IV*, air varié dans le style ancien (op. 45) ; Sonate à 2 pianos ; 3 Sonatines (op. 59) ; 6 Études (op. 60) ; Gavotte (op. 51) ; Berceuse (op. 53) ; Croquis (op. 54) ; Air de ballet (op. 55) ; Impromptu-fantaisie, (op. 50), etc., etc. Il y a quelques années, M. Pfeiffer s'est vu décerner par l'Académie des beaux-arts le prix Chartier, pour son quintette (op. 41) ; en 1877, il a remporté le prix mis au concours par la Société des compositeurs de musique, pour une sonate à deux pianos. Sous ce titre : *les*

(1) M. Georges Pfeiffer est le petit-neveu de J. Pfeiffer, facteur de pianos, qui fut d'abord l'associé de Petzold et s'établit ensuite à son compte (V. *Biographie universelle des Musiciens*, t. VII). J. Pfeiffer eut ensuite pour associé Emile Pfeiffer, son neveu, père de M. Georges Pfeiffer, lequel, en 1841, devint associé de la maison de pianos dirigée par Camille Pleyel. Cette maison, connue actuellement sous la raison sociale *Pleyel-Wolff et Cie*, a pour gérant aujourd'hui M. Wolff (*Voy.* ce nom) et pour associé M. Georges Pfeiffer.

(1) Mais joué dans un concert en 1862.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Chefs-d'œuvre classiques du piano, édition revue et doigtée par Georges Pfeiffer, il a entrepris récemment, chez l'éditeur M. Grus, une très-intéressante collection d'œuvres des grands maîtres.

Compositeur distingué, professeur très-habile, très-recherché, M. Pfeiffer, qui est doué d'un tempérament singulièrement laborieux, consacre encore une partie de son temps aux travaux de la maison Pleyel-Wolff et Cie, dont il est l'associé, ainsi que son père.

* **PFISTER** (Jules), ténor allemand, pensionnaire du théâtre royal de Berlin, est mort en cette ville le 28 février 1866.

PFLUGHAUPT (Robert), pianiste distingué, naquit le 4 août 1833 à Berlin, où, tout en travaillant le piano, il étudia l'harmonie avec le fameux professeur Dehn, chez lequel il fit connaissance d'une jeune personne, fille du général russe Stschepin, qu'il épousa quelques années plus tard. Ce fut là pour lui l'occasion d'un voyage à Saint-Pétersbourg, où il se perfectionna dans l'étude du piano, avec Henselt. Il se maria en cette ville en 1854, et en 1857 se rendit avec sa femme à Weimar, où il prit des leçons de Liszt, qui exerça une grande influence non-seulement sur son talent de virtuose, mais aussi sur sa manière de composer. Les deux époux firent ensuite un grand voyage artistique qui leur valut beaucoup de succès, puis se fixèrent en 1862 à Aix-la-Chapelle. Pflughaupt mourut en cette ville le 12 juin 1871. Cet artiste a publié diverses compositions pour le piano et des *lieder*.

Mme Sophie Pflughaupt avait été à Saint-Pétersbourg l'élève de Herke d'abord, de Henselt ensuite, et avait acquis un talent de pianiste remarquable. Elle se distinguait surtout dans l'exécution de la musique de Chopin, de Schumann et de Liszt. Née à Dunabourg en 1834, elle mourut à Aix-la-Chapelle, quelques années avant son mari, le 10 novembre 1867.

PHILBERT (C....-M.....), amateur distingué de musique, attaché à la légation française à Amsterdam, né vers 1820, a publié sous ce titre un livre important : *l'Orgue du Palais de l'Industrie d'Amsterdam, la facture d'orgues moderne et la facture d'orgues néerlandaise ancienne et contemporaine* (Amsterdam, Binger, 1876, in-4°). Ce livre, fait avec beaucoup de soin, écrit par un homme chez qui l'amour de l'art est porté à son plus haut degré et qui possède bien son sujet, va beaucoup plus loin que son titre ne l'indique. L'auteur ne se borne pas à décrire le magnifique instrument construit par M. Cavaillé-Coll et posé par lui dans le palais d'Amsterdam, il fait connaître, au point de vue général, le principe et les conditions mécaniques de l'orgue, trace un rapide historique de la facture et de ses progrès dans les divers pays européens, constate son état actuel et par conséquent la supériorité de la facture française, enfin dresse en quelque sorte le procès-verbal de la construction et de la pose de l'orgue d'Amsterdam et des belles séances artistiques auxquelles ce fait a donné lieu. Le livre de M. Philbert, fait avec soin, avec intelligence, par un homme auquel le sujet est familier, sera lu avec fruit par tous ceux qui s'intéressent au sujet traité par l'auteur et qui considèrent l'orgue comme le plus noble, le plus majestueux et le plus admirable des instruments.

PHILIDOR (DANICAN-).—Les renseignements fournis par Fétis sur cette famille d'artistes, ne reposant pas sur des documents authentiques, sont tellement incomplets et erronés qu'il nous a paru indispensable de refaire entièrement ici les notices consacrées à ces musiciens. Nous nous aidons à cet égard d'un travail publié par nous dans la *France musicale* en 1867-1868, travail basé sur des découvertes que nous avions faites aux archives de l'état civil de Paris et de Versailles, aux Archives nationales et dans des actes et titres divers appartenant aux descendants encore existants de la famille Danican-Philidor.

Si l'on en croit la tradition, un joueur de hautbois très-habile, du nom de Michel Danican et né dans le Dauphiné, réussit, en arrivant à Paris, à se faire entendre et applaudir de Louis XIII. Ce prince, grand amateur de musique et musicien lui-même, fut enchanté de l'artiste dauphinois, dont le jeu, disait-il, lui rappelait celui d'un célèbre hautboïste italien nommé Filidori, venu de Sienne quelques années avant, et qui l'avait charmé. De là le nom de Philidor ajouté à celui de Danican.

Nous avions déjà douté de l'authenticité de cette anecdote, et un nouvel examen des documents en notre possession nous donne à penser que si le fond paraît vraisemblable, il n'en est pas de même des détails. Ainsi, les actes que nous avons trouvés concernant Michel Danican sont datés de 1651 et de 1659, époque de sa mort, et le nom de Philidor n'y figure pas. D'autre part, Jean Danican est simplement désigné, dans les actes de naissance ou de mort de trois de ses enfants en 1649 et en 1657, sous son nom patronymique sans l'addition de celui de Philidor. C'est seulement dans son brevet de fifre du roi, daté du 6 mars 1659, qu'il est nommé Jean Danican dit *Philidor*. Depuis lors, tous les Danican, sauf Michel Ier, ont porté le même surnom. Il semble résulter de ceci que si l'anecdote est

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

vraie, il faudrait l'appliquer à Louis XIV et à Jean Danican, et non à Michel et à Louis XIII, mort en 1643. Mais ne serait-il pas plus simple de croire que Jean Danican, très-sobre et ne buvant que de l'eau, fut appelé *Philidor* par un érudit du temps ? Enfin, laissant dans le doute la raison qui valut aux Danican un surnom d'une euphonie passablement heureuse, s'appliquant à des musiciens, et sans disserter sur le degré de parenté existant entre Michel et Jean, nous établissons comme il suit, et d'après des données positives, le crayon généalogique des musiciens du nom de Danican-Philidor.

ARBRE GÉNÉALOGIQUE

DES MUSICIENS DE LA FAMILLE

DANICAN-PHILIDOR.

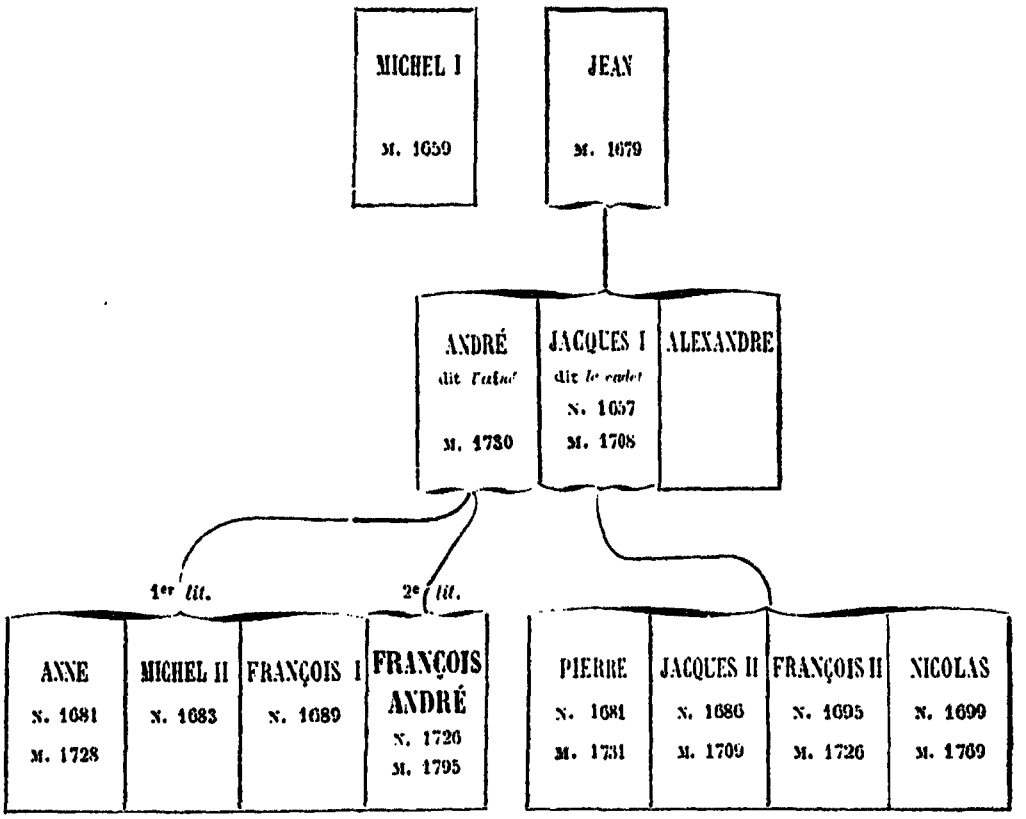

PHILIDOR (*Michel* (1) DANICAN Ier). — Un parchemin, appartenant à la famille Philidor, nous apprend que Michel fut reçu « en l'estat et charge de joueur de quinte de cromorne et trompette-marine de la Grande-Écurie le 31 juillet 1651. » Michel n'exerça pas longtemps cette charge ; il mourut à la fin d'août de l'année 1659. Sa place fut promise par brevet, le 10 septembre suivant, au fils de Jean, nommé André.

PHILIDOR (*Jean* DANICAN-). — Cet artiste n'est mentionné par aucun auteur, et cependant, si son talent modeste ne lui valut pas une grande réputation, son nom méritait néanmoins d'être conservé, puisqu'il fut le père et le grand-père des plus célèbres parmi les Philidor. Le 6 mars 1659, il succéda à Noël Düy, dit Regnaud, comme *phiphre* de la Grande-Écurie ; mais il avait sans doute la survivance de cette charge depuis quelques années, car l'acte de baptême d'un de

(1) Malgré l'opinion émise plus haut et d'après laquelle Michel Ier Danican n'aurait pas porté le nom de Philidor, le lecteur comprendra que nous le fassions néanmoins figurer ici parmi les membres de la famille.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ses enfants, Jacques, né le 5 mai 1657, le qualifiait déjà du titre de musicien du roi.

Jean Philidor jouait du tambour, du fifre, du hautbois et du cromorne ; il remplit ces divers emplois à la cour et occupait encore, lors de sa mort, la place de dessus de cromorne et trompette-marine de la Grande-Écurie. Il composa quelques airs de danse qui se trouvaient dans le 25e volume de la collection due à son fils André, volume aujourd'hui disparu.

Jean avait épousé Jacqueline Goudière, et eut une nombreuse famille. Trois de ses fils embrassèrent la carrière musicale. Il mourut à Paris le 8 septembre 1679, et fut inhumé au cimetière des Saints-Innocents.

PHILIDOR (*André* DANICAN-). — Malgré nos recherches les plus minutieuses, il nous a été impossible de trouver la naissance d'André, et, quoiqu'il soit dit dans son acte de décès qu'il mourut le 11 août 1730, « âgé de soixante-dix-huit ans ou environ, » ce qui reporterait sa naissance de 1650 à 1652, nous pensons cependant qu'il naquit vers 1647. En effet, des notes biographiques laissées par son petit-fils, en lui donnant l'âge de soixante-treize ans lors de son second mariage, qui eut lieu vers 1719, permettent d'autant plus de croire à cette date, qu'il est probable qu'il avait au moins douze ans lorsqu'on lui promit, le 10 septembre 1659, ainsi que nous l'avons dit, la place de son parent Michel, qui venait de mourir.

C'est à Bordeaux, le 12 octobre 1659, que le roi signa le brevet en bonne et due forme par lequel André succédait à Michel Ier comme quinte de cromorne et trompette-marine de la Grande-Écurie. Pour le distinguer de son frère Jacques, dit le *cadet*, reçu également musicien de la cour quelques années plus tard, on l'appelait Philidor l'aîné. Il se maria jeune et épousa Marguerite Monginot, de laquelle il eut seize enfants d'après les actes de naissance que nous avons été à même de consulter, et ceci sans préjudice des cinq autres enfants qu'il eut de sa seconde femme, et peut-être aussi de ceux dont les actes de baptême nous seraient restés inconnus.

Sa place à la cour n'était point une sinécure ; car, soit que le travail ait été un goût naturel chez lui, soit qu'il ait été stimulé par les obligations que lui imposait sa nombreuse famille, il est certain qu'il mena une vie occupée et laborieuse. Aussi son nom se rencontre-t-il souvent dans les *états de la maison du roi*. Il fut hautbois, basse, dessus et quinte de cromorne et trompette-marine, basson et tambour, faisant partie en même temps de la musique de la Grande-Écurie, de celles de la chambre et de la chapelle. C'est comme basse de cromorne qu'André servit à la chapelle du roi. Le son de cet instrument venait renforcer celui du basson et du serpent ; Laborde avait donc raison de dire qu'on l'employait pour soutenir les chœurs dans les cérémonies religieuses de la cour, et Fétis a eu tort d'écrire que cette assertion était *vide de sens*, parce que, suivant lui, les cromornes ne servaient que dans la musique de la cavalerie (!).

André, remplissant de si nombreux emplois, se multipliait donc dans toutes les circonstances ; il fut encore chargé par Louis XIV, à différentes fois et en compétition avec Lully, de composer des airs militaires pour les mousquetaires, les dragons et autres gardes du corps. Exécutant assez habile sur le basson, il joua souvent des solos de sa composition devant le roi, qui se plut à lui donner des preuves du plaisir qu'il prenait à l'entendre, et de la justice qu'il rendait à son dévouement pour son service. Dans les séances particulières de musique ayant lieu à la cour, il était le partenaire de Couperin, Duval, Alarius et Dubois.

Mais André ne fut pas seulement un virtuose sur le basson ou sur le hautbois ; ses aspirations de compositeur ne portèrent pas exclusivement non plus sur la composition de marches, de retraites, de générales, de sonneries de trompettes, de batteries de tambour, de descentes des armes pour fifres et hautbois, d'airs et de duos pour le basson et autres instruments ; il tenta aussi quelques excursions dans le genre lyrique, et s'essaya dans la musique dramatique. Il fit représenter devant la cour, le 16 juillet 1687, un opéra-ballet, *le Canal de Versailles*, puis, en 1688, il composa la musique d'un divertissement dansé devant monseigneur le grand Dauphin. Ce divertissement, *le Mariage de la Coulure avec la Grosse Cathos*, était une mascarade assez triviale, ainsi, du reste, que son titre l'indique suffisamment. Nous en avons lu la musique avec plaisir ; elle est franche, bien rhythmée, mais sans grande originalité. Le roi, devant qui ce divertissement fut représenté, ordonna qu'on en fît la copie, et qu'une somme de cent livres fût versée à cet effet au compositeur.

André fut aussi l'auteur de l'opéra-ballet *la Princesse de Crète*, et d'un certain nombre de petites pièces en musique qui s'exécutaient chez le roi, dans l'intimité et sans grand apparat. Nous sommes sûr que la *Mascarade des Savoyards* et celle du *Roy de la Chine*, représentées à Marly en 1700, étaient de sa composition, et nous supposons fort, sans cependant l'affirmer, qu'il fut aussi l'auteur des mascarades suivantes,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

jouées vers la même époque : *la Noce de village*, *les Amazones*, *le Lendemain de la noce*, *le Vaisseau marchand*, *le Jeu des echecs* et *la Fête d'Arcueil*.

Mais le talent de Philidor l'aîné, en tant que compositeur, n'eut pas de son temps un grand retentissement, et il est peu probable que sa réputation comme tel se relève de l'oubli où on l'a laissée jusqu'à présent. Il n'en sera pas de même du service qu'il a rendu à l'histoire de la musique en s'appliquant, comme il le fit, à diriger et à augmenter la bibliothèque musicale du roi Louis XIV. Cette collection, qui porte son nom désormais, est et restera longtemps un monument précieux pour les annales de la musique. Nous croyons devoir en parler ici avec détail.

La garde de la bibliothèque de musique de la cour était confiée à François Fossard, violoniste de la chapelle et de la chambre ; mais cet artiste étant trop occupé pour remplir sa charge à lui seul, on lui adjoignit un collaborateur. Sur la recommandation de M. le duc de Noailles, qui avait donné plusieurs fois à André des preuves de sa haute et puissante protection, ce fut lui qui obtint cette place. Sa nomination eut lieu en 1684, et, sans perdre un instant, le nouveau bibliothécaire se mit à l'œuvre. Peu de temps après, Fossard, qui s'était borné à copier ou à faire copier les opéras et ballets formant le répertoire courant des représentations de la cour, sembla vouloir abandonner la direction de la collection royale, et s'effaça à peu près tout à fait devant l'initiative, le zèle et l'activité de son collègue. André Philidor comprenait sa mission autrement que Fossard, et agrandit considérablement, de lui-même, le programme suivi par celui-ci (1). Il colligea d'abord la musique des anciens ballets dansés à la cour de France depuis Henri III jusqu'à Louis XIV, y ajouta les opéras de Lully et ceux de quelques autres compositeurs ; puis, de même qu'il y avait intercalé des vieux airs de danse, des branles, des gaillardes, des pavanes et sarabandes remontant au règne de François Ier, des morceaux divers, composés par Constantin et Dumanoir, rois des violons, par Mazuel, Couperin, Chancy, etc., etc., ou par quelques grands seigneurs de la cour, des marches et batteries de tambour, des airs de fifres, de trompettes et de timbales, pour les carrousels, des fanfares de trompe, composées pour les chasses royales, il y joignait encore des morceaux de musique religieuse, qui s'exécutaient à la chapelle du roi, depuis les temps les plus reculés, ainsi que les messes et motets des musiciens contemporains, compositeurs de la musique de Louis XIV.

On le voit, une telle collection, comprenant un nombre de volumes considérable, offrait un grand intérêt pour l'histoire de la musique ; malheureusement, l'œuvre de Philidor ne s'est pas conservée entière. Lors de la création d'un Conservatoire de musique à Versailles, sous la république, Bêche, qui fut un des plus actifs fondateurs de cet établissement, put prendre au château les livres de musique qui lui étaient utiles pour ses classes (1). Il en eut personnellement le plus grand soin, car il signalait au comité de l'instruction publique la nécessité de conserver ces œuvres, infiniment précieuses, disait-il, pour l'art musical ; mais il faut croire que quelques professeurs ou élèves ne partagèrent pas son respect pour ces vieux manuscrits : aussi, qu'il y ait eu simplement défaut d'ordre ou malversations honteuses, conséquences de l'agitation que les événements d'alors entraînaient avec eux, toujours est-il que beaucoup des volumes qui composaient cette riche collection disparurent (2). Ces dilapidations de l'œuvre d'André Philidor ne devaient pas, hélas ! être les seules à déplorer, ainsi que nous allons le voir.

Une partie de cette collection fut donnée au Conservatoire de Paris, l'autre resta à la Bibliothèque de Versailles. Fétis est un des premiers, sinon le premier, qui ait appelé l'attention sur la collection Philidor, et ceci dans un article de la *Revue musicale* du mois d'août 1827. En expliquant l'intérêt que présentait, pour l'histoire de la musique, la partie de cette collection échue au Conservatoire, Fétis s'indignait de la perte de plusieurs volumes détruits par un employé de l'établissement, et publiait les initiales du nom du délinquant, en regrettant qu'il n'ait pas été puni sévèrement (3). Il donnait, du reste, le nombre

(1) Le nom de Fossard, qui figurait à côté de celui de Philidor dans plusieurs lettres adressées au roi et placées en tête de quelques volumes, a été gratté et remplacé par des points. Il est supposable que la suppression de ce nom fut effectuée par André Philidor, qui croyait avoir le droit d'en agir ainsi, son collaborateur n'ayant eu que peu de part à la formation de cette collection.

(1) Manuscrits de Bêche faisant partie de notre collection.

(2) Il s'est vendu à Londres, le 20 juin 1853, sous le n° 606 du catalogue J. Wilkinson, cinq volumes qui provenaient peut-être des vols commis sous la révolution. En voici le détail : *Festivitatum omnium quo in Sacello regis christianissimi celebrantur libri V*. Recueillis par Philidor l'aisne, ordinaire de la Musique du Roy, l'an 1691. — 5 volumes. « Splendide specimen de calligraphie. — Vieux maroquin français bleu, aux armes de Louis XIV. »

(3) Cet employé s'appelait Hottin. Il se servait des volumes de Philidor pour faire des cartons avec lesquels il reliait d'autres volumes. Ce Vandale, très-ingénieux, on le voit, ne fut plus chargé de *soigner* les livres ; on lui donna d'autres fonctions. Berlioz se vante de l'avoir eu

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

des volumes disparus, leur contenu et leurs numéros d'ordre. Plus tard, on constata encore la disparition de quelques autres volumes de cette collection, mais cette fois aucune initiale ne fut publiée.

Quoi qu'il en soit, les débris de cette superbe collection se trouvent disséminés à la bibliothèque du Conservatoire de Paris, à la bibliothèque de Versailles, à la Bibliothèque nationale et dans quelques collections particulières (1). Les volumes faisant partie des deux premiers de ces dépôts forment encore un ensemble de documents de la plus haute valeur. Nous en avons relevé le catalogue, et nous espérons, en le publiant bientôt, mettre les archéologues musiciens à même de consulter des œuvres utiles à connaître et qu'ils chercheraient vainement ailleurs.

Pour pouvoir mener à bien une telle œuvre, André Philidor fit preuve d'une grande persévérance en poursuivant presque sans interruption, et malgré le peu de temps que devaient lui laisser ses autres emplois, la tâche tant soit peu aride qu'il s'était tracée. Louis XIV, habituellement bienveillant pour les artistes de sa musique, récompensa son bibliothécaire en lui faisant don d'un terrain situé rue du Bel-Air, à Versailles. André, qui s'était fixé dans cette ville depuis 1683, fit bâtir une maison sur ce terrain, et le roi témoigna encore à son musicien de ses bonnes dispositions à son égard en l'autorisant, en 1693, à mettre cette maison en loterie, faveur qui lui permit d'en retirer un plus haut prix que celui qu'une vente par les moyens ordinaires aurait produit.

Les raisons qui déterminèrent André à se défaire de cette propriété nous sont inconnues, et quoique les charges que lui imposait sa nombreuse famille puissent donner à penser que c'est le besoin qui l'y décida, nous ne supposons pas qu'il en fût ainsi. Il paraît avoir toujours été dans l'aisance, et fut même assez heureux pour pouvoir doter ses enfants en les mariant. Ce fait est constaté par un acte de tutelle des enfants mineurs du second lit, qui nous a été communiqué par son arrière-petit-fils.

On ne sait au juste l'époque à laquelle André quitta Versailles pour aller habiter Dreux; toujours est-il que sa première femme, Marguerite Monginot, étant morte, il épousa, vers 1719 une jeune fille, âgée seulement de dix-neuf ans, Elisabeth Le Roy, appartenant à une famille d'artistes dont plusieurs membres firent partie de la musique de la cour (1), et que le premier des cinq enfants qu'il eut de ce second mariage, Jeanne Elisabeth, naquit à Dreux, le 11 juin 1720. Le troisième enfant de ce second lit, né le 7 septembre 1726, fut François-André, le grand compositeur, le célèbre joueur d'échecs. Parmi les enfants nés de son premier mariage, il n'y en eut que trois qui embrassèrent la profession de leur père, Anne, Michel II et François Ier.

André était serviable, bienveillant et d'une humeur enjouée. Il vécut toujours dans la plus grande intimité avec les siens, et sut se faire aimer et estimer de ses collègues; Fossard, entre autres, dont nous avons eu une lettre entre les mains, se plaisait à reconnaître l'excellence des rapports qui existèrent toujours entre eux.

Enfin, Philidor l'aîné, nommé, on s'en souvient, musicien du roi en 1659, figure dans l'*Etat de la France* de 1722 comme vétéran de la musique de la chapelle et n'obtint sa vétérance de grand hautbois de la chambre et écurie que le 15 décembre 1729. Comme il conserva jusqu'à sa mort, arrivée à Dreux le 11 août 1730, sa place de garde de la Bibliothèque de musique du roi, il servit donc soixante-dix ans. Ce fut son gendre Schwarsberg, dit *Lenoble*, veuf de sa fille Hélène et musicien de la chambre et de la chapelle, qui lui succéda dans cette dernière place (2).

Voici maintenant quelques indications bibliographiques sur les œuvres d'André Philidor : *Le Canal de Versailles*, opéra-ballet, 1687. Partition ms. au Conservatoire de Paris; 28e vol. de la collection Philidor in-fol. — *Le Mariage de la Couture avec la Grosse Cathos*, opéra-ballet, 1688. Partition ms. au Conservatoire de Paris; 54e vol. collection Philidor in-fol. La danse y est notée. Autre exemplaire in-12 obl. à la bibliothèque de l'Arsenal. Ce dernier volume, aux armes de Louis XIV, est la copie pour laquelle André reçut cent livres d'ordre du roi. — *La Princesse de Crète*, opéra-ballet. Cette partition formait le 25e vol. de la coll.

pour garçon d'orchestre, et dit qu'il était « le plus furibond partisan de sa musique (!). »

(1) André Philidor ne dirigeait pas seulement le bureau de copie pour la musique royale, il faisait encore copier dans son atelier des opéras et d'autre musique pour les particuliers. On trouve beaucoup de ces manuscrits portant le nom de *Philidor l'aîné*, mais n'ayant pas, comme les volumes de la collection du roi, un *ex libris* imprimé avec le paraphe de Philidor, collé sur une ou plusieurs pages de l'ouvrage.

(1) Richer père épousa une demoiselle Le Roy, du concert de la reine et nièce d'Elisabeth. Une fille, née de ce mariage, épousa plus tard son cousin François-André Philidor, fils d'André Philidor l'aîné et d'Elisabeth Le Roy.

(2) Ce Lenoble eut plusieurs enfants qui furent musiciens de la cour comme lui, et par conséquent comme leur grand-père André Philidor.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Philidor qui a disparu ; mais on en trouve quelques airs dans le 51e vol. de cette même collection au Conservatoire de Paris. Ce 51e vol. contient encore des *Trios*, *Passe-pieds* et *Menuets* de la composition d'André. — *Mascarade des Savoyards, mise en musique par M. Philidor l'aîné, et représentée devant le Roy à Marly.* Paris, Ballard, 1700, in-4°. — *Mascarade du Roy de la Chine, ibid.* — Nous ne connaissons ces deux pièces que par les livrets imprimés faisant partie de notre collection. Quant aux autres mascarades citées plus haut, nous avons dit, sans rien affirmer, que nous les supposions d'André Philidor. — *Suite de danses pour les violons et hautbois qui se jouent ordinairement chez le Roy, recueillies, mises en ordre et composez la plus grande partie par Philidor l'aîné. Livre premier.* Paris, Ballard, 1699, in-4° obl. (Bibl. nat.). On y voit des compositions de Mme la duchesse de Bourgogne et de Mme la Dauphine, avec des basses de Philidor. — Un catalogue de Ballard, de 1718, indique comme ayant été publiés : *un livre de Trios recueillis par Philidor le père*, ainsi que le *deuxième livre d'Airs des Bals du Roy, recueillis par le même.* Nous n'avons pas trouvé ces œuvres. — *Pièces à deux basses de viole, basse de violon et basson, composez par M. Philidor l'aisné, ordinaire de la musique du Roy et l'un des deux gardiens des livres de musique de Sa Majesté, dédiez au Roy* ; 1700, in-4° obl. gravé. (Bibl. Conserv. Paris). — *Pièces de trompettes et timballes, Ier livre, par M. Philidor l'aisné, ordinaire de la Musique de la chambre et de la chapelle du Roy ;* Paris, Ballard, 1685, in-12 obl. (Collection Weckerlin). — *Partition de plusieurs marches et batteries de tambour tant françaises qu'étrangères, avec les airs de fifres et de hautbois*, etc., etc. Grand in-fol. MS. (bibl. de Versailles). Ce volume contient une quantité de compositions d'André, de son frère Jacques, de son fils aîné Anne et de son neveu Pierre, pour tambours, fifres, hautbois et timbales. Kastner a reproduit quelques-uns de ces morceaux dans son *Manuel général de musique militaire.*

PHILIDOR (*Jacques Ier* DANICAN-). — Jacques, désigné, ainsi que nous l'avons vu, sous le nom de Philidor *le cadet*, pour le distinguer de son frère André, naquit à Paris le 5 mai 1657 et fut baptisé à Saint-Merry. Il reçut le 5 octobre 1669, soit juste à l'âge de douze ans et cinq mois, sa nomination de fifre de la Grande-Ecurie, en remplacement de Claude le Bœuf, décédé, et c'est à Chambord que le roi signa son brevet. En 1674, Jacques s'intitulait *aubois du roy*, au baptême de la fille aînée d'André, Anne-Marguerite, dont il était le parrain, et succédait le 13 septembre 1679, comme dessus de cromorne et trompette-marine de la Grande-Ecurie, à son père Jean, qui venait de mourir ; il y joua plus tard de la quinte de cromorne et du hautbois, et fut reçu en 1683 à la chapelle, où il jouait indifféremment du basson ordinaire ou du gros basson à la quarte, à l'octave. En 1690, il fit partie de la musique de la chambre, en qualité de basson du corps des *violons de cabinet.*

Jacques, qui habitait avec son frère André à Paris (rue Saint-Honoré, proche le Palais-Royal), quitta cette ville à la fin de 1683, et en même temps que ce frère, pour venir habiter Versailles. Le roi lui fit don, à lui aussi, d'un terrain situé avenue de Saint-Cloud, et Jacques s'y fit construire une maison qu'il laissa en héritage à ses enfants.

Son mariage avec Elisabeth Hanique fut presque aussi fécond que celui d'André, puisque nous avons relevé les actes de baptême de ses enfants, au nombre de douze. Il n'y eut que quatre de ses fils qui se consacrèrent à la musique : Pierre, Jacques II, François II et Nicolas. Une de ses filles, Marie-Jeanne, épousa Vignon, chantre de la musique du roi.

Philidor le cadet vécut toujours avec son aîné dans les liens de la plus étroite amitié. Il avait cédé la survivance de deux de ses places à ses fils Pierre et Jacques ; mais il en resta titulaire, ainsi que de ses autres emplois, jusqu'à sa mort, survenue à Versailles le 29 mai 1708.

Il écrivit, comme son frère, un grand nombre de marches de tambour et de timbales et d'airs de hautbois pour les gardes du corps ; ces compositions se trouvent à la bibliothèque de Versailles, dans le curieux volume (M. d. 1) dont nous avons parlé. Jacques composa aussi des contre-danses, menuets, passe-pieds, etc., morceaux que son frère avait insérés dans les 25e et 26e volumes de sa collection. Ces volumes n'existent plus.

PHILIDOR (*Alexandre* DANICAN-). — Ce troisième fils de Jean fut reçu basse de cromorne et trompette-marine de la Grande-Écurie le 30 mai 1679 ; mais il n'exerça pas longtemps cette charge, car il donna sa démission le 23 septembre 1683, et fut remplacé par Claude Royer. C'est tout ce que nous savons de lui.

PHILIDOR (*Anne* DANICAN-). — Anne naquit à Paris le 11 avril 1681, et eut pour parrain le duc Anne de Noailles. Doué des meilleures dispositions pour la musique, il fit de si rapides progrès, qu'à peine entré dans sa dix-septième année il composa la musique d'une pastorale,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

l'Amour vainqueur, qui fut représentée à la cour en 1697. L'année suivante, on représentait encore à la cour une nouvelle œuvre de lui, *Diane et Endymion*, et le roi lui fit donner cent livres pour une copie de cet opéra qu'il lui offrit (1). En 1701, on joua à Marly *Danaé*, opéra de Lenoble, dont il avait fait la musique. Il fut admis dans la musique du roi en 1702. Assez habile exécutant sur la flûte, il publia un livre de pièces pour cet instrument en 1712.

De même que son prédécesseur, Louis XV accorda sa protection à notre musicien, et celui-ci en profita pour fonder une institution qui eut les meilleurs résultats pour les progrès de la musique en France. L'Opéra restant fermé les jours de grandes fêtes de l'Église, Anne eut l'idée de donner, ces jours fériés, des concerts composés principalement de musique religieuse et qu'on appela *concerts spirituels*. Il s'entendit à cet égard avec Francine, directeur de l'Opéra, en lui payant une redevance annuelle. L'inauguration de ces concerts se fit aux Tuileries le 18 mars 1725. Anne Philidor donna la meilleure impulsion à sa création, et sut la conduire de façon à conserver la faveur que le public lui accorda dès le commencement. Il avait pour associé un nommé Lanoy, avec lequel il eut d'assez graves contestations au commencement de 1727. Il en résulta une interruption forcée, puis, en fin de compte, la démission de Philidor. Simart reprit le privilége avec l'agrément du roi (1728), et s'adjoignit Mouret comme chef d'orchestre. Tous les deux passèrent un traité avec Gruer, alors directeur de l'Opéra; mais ce traité n'ayant pas été exécuté, l'administration de l'Opéra rentra dans ses droits, et régit elle-même les concerts spirituels à partir du 25 décembre 1734.

Anne Philidor mourut le 8 octobre 1728. Voici la liste de ses œuvres : *L'Amour vainqueur*, pastorale (1697); la musique a été imprimée par Roger, d'Amsterdam, et est fort rare. — *Diane et Endymion* (1698), partition manuscrite à l'Arsenal et dans notre collection. — *Danaé, opéra mis au théâtre par Lenoble et en musique par Anne Philidor, l'an* 1701. Livret manuscrit à la Bibliothèque nationale. — *Premier livre de pièces pour la flûte traversière, flûte à bec, violons et hautbois avec la basse continue, composées par M. Philidor fils aîné*, 1712. — *Te Deum, motet à 4 voix et chanté sur mer devant S. A. S. Monseig. l'Amiral.* Manuscrit à la bibl. du Conservatoire de Paris. Le volume de la bibliothèque de Versailles, M. d. 1, contient diverses marches de lui. Les 25e et 26e volumes de la collection de son père renfermaient divers morceaux de sa composition.

(1) Ce volume, petit in-12 oblong, relié en maroquin rouge avec larges dentelles et armes du roi sur les plats, fait partie de notre collection. Il est exactement semblable au *Mariage de la Couture* d'André Philidor que possède la bibliothèque de l'Arsenal.

Philidor (*Michel II* Danican-). — Né à Versailles le 2 septembre 1683, il eut pour parrain Michel Richard de la Lande, maître de musique de la chapelle du roi. Il fut timbalier des gardes du corps (compagnie de Noailles), et succéda à Claude Babelon comme timbalier des plaisirs du roi.

Philidor (*François Ier* Danican-). — François naquit à Versailles le 17 mars 1689. Il fut reçu en 1708 basse de cromorne et trompette-marine de la chapelle royale, et en 1716 hautbois de la chambre et de la Grande-Ecurie. François jouait de la flûte avec talent, et a laissé deux livres de pièces pour cet instrument. Le second de ces livres, publié en 1718, et portant au titre ces mots : « par feu M. Philidor, » indique qu'il mourut cette même année ou la précédente. Fétis a cru qu'il avait existé une demoiselle Philidor, du nom de Fanchon, mais il a fait erreur : c'est François qui, d'une complexion délicate, était appelé Fanchon dans sa famille. Voici les titres de ses deux livres de pièces pour flûte : *Pièces pour la flûte traversière, qui peuvent aussi se jouer sur le violon, par M. François Philidor*, etc.; Paris, 1716, in-4° obl. — *Pièces pour la flûte traversière et pour le violon, par feu M. Philidor. Livre deuxième*, Paris, 1718, in-4° obl.

Philidor (*Pierre* Danican-). — Pierre, né à Paris le 22 août 1681, montra des dispositions non moins précoces que son cousin Anne, venu au monde quelques mois avant lui et sous le même toit. Tous les deux firent leurs études musicales ensemble, dirigés par les deux frères, leurs parents. Les progrès de Pierre ne furent pas moins rapides que ceux de son cousin, puisque, comme ce dernier, il fit représenter, à Marly et à Versailles, en 1697, une *Pastorale* dont il avait composé la musique. Il fut reçu hautbois de la Grande-Ecurie à cette époque, puis hautbois de la Chapelle en 1704, enfin flûtiste de la chambre en 1712, et joueur de viole le 10 janvier 1716.

Pierre, qui était habile flûtiste, a laissé trois livres de duos et de pièces diverses pour flûte, hautbois et violon, réunis en un seul volume dans une seconde édition, et un livre de trios pour les mêmes instruments. Après la mort de son père, il fut nommé tuteur de ses frères et sœurs, et Louis XIV lui fit don de deux terrains à

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Versailles. Il mourut le 1er septembre 1731. Voici la liste de ses œuvres : *Pastorale*, 1697. Manuscrit à la bibliothèque de Versailles. — *Premier œuvre, contenant 3 suites à deux flûtes traversières*, etc., Paris, 1717, in-4° obl. — *Deuxième œuvre, contenant 2 suites à deux flûtes traversières*, etc., Paris, 1718, in-4 obl. — *Troisième œuvre, contenant 1 suite à deux flûtes traversières*, etc., Paris, 1718, in-4° obl. La seconde édition, sous la date de 1718, renferme ces trois œuvres sous un seul et même titre. — *Trio, premier œuvre, contenant 6 suites, par M. P. Philidor*, etc., Paris, sans date, in-4° obl. Le volume de marches de Versailles contient quelques petits airs de sa composition.

PHILIDOR (*Jacques II* DANICAN-). — Jacques naquit à Versailles en 1689, succéda à son père dans la place de hautbois de la chambre, et fut aussi tambour et fifre de la Grande-Ecurie. Comme timbalier du duc d'Orléans, il accompagna les troupes françaises en Espagne, et mourut à Pampelune le 25 juin 1709.

PHILIDOR (*François II* DANICAN-) — Né à Versailles en 1695, il fut reçu hautbois de la chambre et de la Grande Ecurie en 1716, et mourut le 27 octobre 1726.

PHILIDOR (*Nicolas* DANICAN-). — Nicolas vint au monde à Versailles, le 3 novembre 1699. Il succéda, comme hautbois de la Grande-Ecurie et comme joueur de viole de la chambre, à son frère Pierre, et fut nommé serpent de la chapelle en 1747. Admis plus tard à la vétérance, il mourut en 1769.

Castil-Blaze, en disant que les descendants des Philidor s'étaient voués à la bijouterie, a confondu les Danican Philidor avec une autre famille du nom de *Philisdor*. Scudo, également, a prétendu qu'un artiste qu'il avait connu à Vendôme appartenait à la famille de nos musiciens, mais il se trompait ; son protégé ne s'appelait pas Danican et signait : Phylidor.

ER. T.

PHILIDOR (FRANÇOIS-ANDRÉ **DANICAN**). — Sur ce grand artiste, qui mérite d'être placé au premier rang des musiciens français, j'ai publié, dans la *Chronique musicale* (1874-1875), un travail très-étendu, accompagné de musique, de portraits et d'autographes, dans lequel j'ai rectifié nombre d'erreurs et revelé beaucoup de faits restés jusqu'à ce jour inconnus. Je renvoie à ce travail tous ceux qui s'intéressent à l'existence laborieuse et à la carrière remarquable de Philidor. Je me bornerai à dresser ici, dans son entier, la liste exacte de ses œuvres, celles qui ont été données jusqu'ici étant toutes fautives ou incomplètes. — MUSIQUE DRAMATIQUE. 1° *Blaise le Savetier* (un acte, Opéra-Comique, 9 mars 1759) ; 2° *l'Huître et les Plaideurs* (un acte, id., 17 septembre 1759) ; 3° *le Quiproquo* ou *le Volage fixé* (Comédie-Italienne, 6 mars 1760) ; 4° *le Soldat magicien* (un acte, Opéra-Comique, 14 août 1760) ; 5° *le Jardinier et son Seigneur* (un acte, id., 18 février 1761) ; 6° *le Maréchal ferrant* (2 actes, id., 22 août 1761) ; 7° *Sancho-Pança dans son isle* (un acte, Comédie-Italienne, 2 juillet 1762) ; 8° *le Bucheron* ou *les Trois Souhaits* (un acte, id., 28 février 1763) ; 9° *les Festes de la Paix* (un acte, id., 4 juillet 1763) ; 10° *le Sorcier* (2 actes, id., 2 janvier 1764) ; 11° *Tom Jones* (3 actes, id., 27 février 1765) ; 12° *Ernelinde, princesse de Norwège* (3 actes, Opéra, 29 novembre 1767 ; repris avec des changements, sous le titre de *Sandomir, prince de Danemark*, le 24 janvier 1769 ; refait en grande partie, mis en 5 actes, et joué sous cette nouvelle forme à Versailles, devant la cour, le 11 décembre 1773, et à l'Opéra le 8 juillet 1777) ; 13° *le Jardinier de Sidon* (2 actes, Comédie-Italienne, 18 juillet 1768) ; 14° *l'Amant déguisé* ou *le Jardinier supposé* (un acte, id., 2 septembre 1769) ; 15° *la Nouvelle Ecole des Femmes* (3 actes, id., 22 janvier 1770) ; 16° *le Bon Fils* (un acte, id., 11 janvier 1773) ; 17° *Zemire et Mélide* (2 actes, Fontainebleau, devant la cour, 30 octobre 1773, non joué à Paris) ; 18° *Berthe* (3 actes, en société avec Gossec et Botson, Bruxelles, 18 janvier 1775) ; 19° *les Femmes vengées* (1 acte, Comédie-Italienne, 20 mars 1775) ; 20° *le Puits d'amour* ou *les Amours de Pierre le Long et de Blanche Bazu* (un acte, théâtre des Petits Comediens du bois de Boulogne, 1er mai 1779) ; 21° *Persée* (3 actes, Opéra, 27 octobre 1780) ; 22° *l'Amitié au village* (3 actes, Comédie-Italienne, 31 août 1785) ; 23° *Thémistocle* (3 actes, Opéra, 23 mai 1786) ; 24° *la Belle Esclave* (théâtre des Beaujolais, 18 septembre 1787) ; 25° *le Mari comme il les faudrait tous* (id., 1788) ; 26° *Bélisaire*, ouvrage posthume (3 actes, dont le dernier fait par Berton, théâtre Favart, 4 octobre 1796) ; 27° et 28° *Alceste*, et *Protogène*, ouvrages non représentés, et sans doute restés inachevés (1). —

(1) Philidor a écrit quelques morceaux de chant pour *les Pélerins de la Mecque*, lors d'une reprise qui fut faite de cette pièce à l'Opéra-Comique ; il a fait, avec quelques autres compositeurs, la musique de *la Rosière de Salency*, donnée à la Comédie-Italienne en 1769 ; on lui doit aussi celle d'un petit opéra-ballet en un acte, *le Retour du printemps*, qui fut représenté chez M. Thirou d'Epersenne, receveur général des finances, au mois de décembre 1786 (V. à ce sujet le *Mercure* de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Musique religieuse. *Lauda Jerusalem*, motet exécuté au Concert spirituel le 2 février 1755; Messe exécutée à l'Oratoire, en 1766, pour l'anniversaire de la mort de Rameau; *Te Deum*, exécuté au Concert spirituel le 15 août 1786; plusieurs motets, exécutés au Concert spirituel et non publiés. — Musique diverse. *L'Art de la Modulation*, quatuors pour un haut-boy, deux violons et basse. Dédié à monseigneur le duc d'Ayen. Paris, l'auteur; *Ariettes périodiques*, à voix seule, avec accompagnement de violon alto, basse, hautbois et cors de chasse, et avec un simple accompagnement de violon et basse, différent du premier, pour la facilité de l'exécution, gravé au-dessus et au-dessous de la partie chantante, par MM. Philidor et Trial, Paris, Lachevardière (ces ariettes, qui paraissaient de quinze en quinze jours, ont été publiées au nombre de 24, dont 12 de Trial et 12 de Philidor, dont voici les titres : 1° *le Triomphe de la Jeunesse;* 2° *les Rigueurs d'Hortense;* 3° *le Père de famille;* 4° *le Printemps;* 5° et 5° *bis le Politique, A quelque chose malheur est bon;* 6° *Aux sons amoureux des musettes;* 7° et 7° *bis Venés, venés sous ces bosquets charmants, la Restitution;* 8° *la Vie champêtre;* 9° *l'Image de la guerre;* 10° *l'Indifférent;* 11° *l'Amant malheureux;* 12° *la Bergère coquette*); *l'Eté*, cantatille à voix seule, avec symphonie, deux violons, alto et basse; six ariettes composées pour le roman de Sauvigny intitulé *Histoire amoureuse de Pierre le Long et de sa très honorée dame Blanche Bazu*, publiées à la fin du volume et qu'il ne faut pas confondre avec la musique faite par Philidor pour le petit opéra tiré de ce roman.

On a publié sur Philidor : 1° *Épître à M. A. Philidor*, pensionnaire du roi, par un citoyen ignoré dans la République des Lettres, Paris, Hardouin, 1780, in-8°; 2° *Réflexions sur un prospectus où l'on propose par souscription la partition complète d'*Ernelinde, *tragédie lyrique mise en musique par M. Philidor*, par M. T***** F, s. l., 1788, in-8° de 15 pp.; 3° *Lettre à M. le chevalier de ***, à l'occasion du nouvel opéra (Ernelinde)*, s. l. n. d. [1768, Paris], in-8° de 15 pp.; 4° *Particularités inédites concernant les œuvres musicales de Gossec et de Philidor*, par M. Ch. Piot (extrait des *Bulletins de l'Académie royale de Belgique*, novembre 1875), in-8°; ce petit écrit très-substantiel, relatif à un opéra en 3 actes, *Berthe*, écrit pour le théâtre de Bruxelles par Philidor, Gossec et Botson, contient plusieurs lettres de Philidor.

PHILIPOT (Jules), pianiste, professeur et compositeur, est né à Paris le 24 janvier 1824. Admis en 1839 au Conservatoire, d'abord dans la classe préparatoire de piano de Laurent, puis dans celle de Zimmermann, il obtint un accessit au concours de 1842, le second prix l'année suivante, et le premier prix en 1844. Il suivit aussi dans cet établissement le cours d'harmonie et accompagnement de M. Bazin, puis passa quelque temps dans la classe de composition de Carafa. Après avoir terminé ses études, M. Philipot se livra à l'enseignement et à la composition, et se fit connaître par la publication d'un assez grand nombre de morceaux de piano qui se distinguaient par leur facture élégante et leurs bonnes qualités de style. Parmi ses productions, je citerai surtout les suivantes : 10 Études de style, op. 30, 34, 37, 41, 47, 48, 49, 50, 56, 61; 10 Études de salon, op. 19, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 29, 32, 34; 3 Solos, op. 15; *Album d'un voyageur*, 4 morceaux, op. 81, 82, 83, 84; 6 Grands Caprices, op. 1; 2 Romances sans paroles, op. 13; *Sérénade espagnole*, grande fantaisie de concert, op. 80; *Suavita*, berceuse, *les Gondoliers*, *la Peri*, caprice, *Carillon*, *Chasse royale*, *la Captive*, *la Chanson du moulin*, *Chanson hongroise*, *Hortensia*, *Marche croate*, *Barchetta*, souvenir de Venise, *Villanelle*, *Chant du pâtre*, *Chanson d'un écolier*, etc.

Lorsqu'en 1867 un triple concours fut ouvert pour la composition de trois ouvrages destinés à nos trois grandes scènes lyriques, M. Philipot songea à se mettre sur les rangs et se présenta au concours du Théâtre-Lyrique avec un opéra-comique en un acte intitulé *le Magnifique*. Il l'emporta sur tous ses rivaux et vit son œuvre couronnée; mais, par suite d'une foule de circonstances, la représentation de celle-ci ne put avoir lieu qu'au bout de neuf ans, le 24 mai 1876, et *le Magnifique* ne parut pas mériter l'honneur qu'on lui avait fait. L'ouvrage fut accueilli froidement par le public et par la critique, et ne put être joué plus de quatre fois.

Outre ses morceaux de piano, M. Philipot a publié de jolies mélodies vocales, d'un tour aimable et distingué.

PHILLIPS (Henry), fameux chanteur anglais, d'origine israélite, également estimé dans les genres divers de l'opéra, de l'oratorio et de la ballade, naquit à Bristol le 13 août 1801. Sa mère, d'origine allemande, chantait, ainsi que son père, et tous deux appartenaient au théâtre de Bristol et à celui de Bath. Il accompagnait ses

janvier 1757); enfin, Philidor a encore écrit la musique de plusieurs airs pour *le Triomphe du Temps*, comédie de Legrand, lors d'une reprise de cet ouvrage qui fut faite à la Comédie-Française au mois de février 1762.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

parents dans leurs tournées dans le Nord, et lorsqu'il eut atteint sa neuvième année, on s'aperçut qu'il avait de la voix. On lui fit alors étudier la musique, et pour la première fois il parut sur la scène à Harrogate. Venu à Londres, il prit des leçons du célèbre chef d'orchestre George Smart (*Voy.* ce nom), et débuta au théâtre Haymarket, puis bientôt chanta avec son père à celui de Drury-Lane. Il travailla alors avec Price, chef des chœurs de ce dernier théâtre, et avec Leoni Lee. Lorsque l'époque de la mue de sa voix fut arrivée, il s'essaya dans la peinture, étant passionné pour le dessin, et Ackermann l'employa à colorier des gravures. Mais bientôt il s'attacha à l'étude du piano, et lorsque sa voix eut acquis le beau timbre de baryton grave qui lui valut dans la suite tant de succès, il s'engagea comme choriste au théâtre du Lyceum, là travailla avec le ténor Broadhurst, et au bout de deux ans se montra à Covent-Garden dans un opéra de Bishop, *la Terre de Java*. Ce fut peu après cette époque que George Smart le fit débuter avec succès dans l'oratorio, ce qui ne l'empêcha pas d'entrer comme première basse au Lyceum. Ce fut lui qui créa (20 juillet 1824) le rôle de Caspar dans le *Freischütz* de Weber. Ce chef-d'œuvre fut d'abord mal accueilli, mais bientôt Phillips se mit à exécuter, à la fin de chaque phrase du chant de son rôle, un pas de danse imité des danses guerrières des Indiens d'Amérique, et l'on assure que cette excentricité sauva l'ouvrage et assura son succès, ce qui n'est pas à l'honneur du public anglais, qui se prétend si fin appréciateur des choses musicales.

Pendant plusieurs années, Phillips tint une des premières places aux théâtres du Lyceum, de Covent-Garden, de Drury-Lane, puis se vit engager pour tous les grands festivals de province, et bientôt sa renommée s'établit à tel point qu'il ne se donnait pas une exécution du *Messie*, de *la Création* ou d'*Israël en Égypte* sans sa participation, que pas un programme de concert n'était complet si son nom n'y était inscrit. De grands artistes, tels que Spohr, Mendelssohn, Neukomm, écrivaient des morceaux spécialement pour lui, il composait lui-même des ballades et des *songs*, et faisait avec succès des lectures publiques sur les mélodies hébraïques.

Dans sa longue carrière théâtrale, Phillips tint la partie de basse dans la plupart des opéras des compositeurs anglais contemporains : Balfe, Wallace, Edouard Loder, John Barnett, Hatton, MM. Macfarren, Jules Benedict, etc., et se voyait toujours reçu par le public avec les marques de la sympathie la plus vive. Il fut moins heureux en se produisant lui-même comme compositeur dramatique, et en donnant à Drury-Lane, le 22 avril 1838, *the Harvest Queen* (*la Reine de la moisson*), opéra qui n'obtint point de succès.

Les Anglais considèrent Phillips comme le lien entre l'ancienne école de chant et l'école actuelle. Aucun artiste n'a plus fait que lui pour populariser dans son pays les grandes œuvres de Hændel, de Haydn et des maîtres classiques, et il a donné une vie nouvelle aux chants du vieux Purcell, le grand compositeur national. Mais si sa voix riche, sympathique et puissante, d'une étendue de deux octaves, brillait dans l'oratorio et dans l'opéra, Phillips était particulièrement sans rival dans le genre de la ballade, et lorsqu'il chantait, en s'accompagnant lui-même au piano, quelqu'un de ces vieux airs si chéris de ses compatriotes, il excitait littéralement l'enthousiasme. En réalité, il a tenu pendant quarante ans une place à part, et a joui d'une popularité exceptionnelle. Il quitta la carrière en 1863, et donna dans la salle Saint-James, le 25 février de cette année, un concert d'adieu auquel prirent part tous les artistes de renom qui se trouvaient alors à Londres. A partir de ce moment il ne chanta plus que par occasion, dans les provinces. Il s'était occupé de la rédaction de ses mémoires artistiques, et les publia sous ce titre : *Souvenirs personnels et musicaux durant un demi-siècle* (*Musical and personal Recollections during half a century*), Londres, 1864, 2 vol. in-8° avec portrait. Il vécut ensuite pendant quelques années à Edgbaston, près de Birmingham, et alla se fixer ensuite à Dalston. En 1874, il vint à Londres pour assister à l'inauguration de la statue de Balfe, qui eut lieu le 25 septembre au théâtre Drury-Lane. Il mourut à Dalston le 8 novembre 1876.

PHILLIPSON (W... .), pianiste anglais contemporain, est l'auteur d'un petit manuel publié sous ce titre: *Guide to young piano-forte teachers and students* (*Guide des jeunes élèves de piano*).

PHIPPS (Alexandre-James), compositeur, organiste et pianiste anglais contemporain, fut d'abord élève de M. J. O. Smith au collége de Cheltenham, passa ensuite deux années à l'Académie royale de musique de Londres, puis prit des leçons de M. W. H. Holmes et du docteur Steggall, maître de chœur à Oxford. Devenu organiste à Birkenhead (1866), à l'église Saint-James, à Swansea, puis chef d'orchestre de la Société d'oratorio de cette dernière ville, il fut ensuite directeur d'une société dont le titre est au moins original : Société musicale de ceux qui parlent entre leurs dents. M. Phipps s'est fait connaître par diverses compositions, entre autres un ora-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

torio : *les Dix Vierges*, plusieurs antiennes et des mélodies vocales. On lui doit aussi un *Guide pour la musique*.

PHIPSON (Le docteur), est l'auteur d'un livre publié sous ce titre : *Biographical sketches of celebrated violinists* (Esquisses biographiques de violonistes célèbres), Londres, Richard Bentley, 1877, in-8°. On trouve dans ce volume des notices sur des violonistes de divers temps et de divers pays : Lully, Corelli, The Bannisters, Tartini, Viotti, Paganini, Ole Bull, Charles de Bériot, Ernst, Joachim, etc.

PIACENTINI (.....), compositeur italien de l'époque actuelle, a écrit la musique d'un opéra intitulé *Buondelmonte*, dont je ne connais ni le lieu ni la date de représentation.

PIACENZA (Pasquale), compositeur italien, né le 16 novembre 1816 à Casalmontferrat, était destiné par sa famille au commerce, mais sut vaincre toutes les résistances pour se livrer, selon son désir, à l'étude de la musique. Il apprit d'abord à jouer de la flûte et du basson, puis s'enrôla comme musicien dans le 3e régiment d'infanterie, où, au bout de quelques années, il devint chef de musique en remplacement d'un artiste nommé Berna, qui lui avait enseigné l'harmonie. Son régiment ayant été placé en garnison à Chambéry, le jeune artiste compléta ses connaissances théoriques avec Musso, maître de chapelle de la cathédrale de cette ville. Ayant passé de Chambéry à Cuneo, M. Piacenza se mit à écrire de la musique de danse, et en 1845 fit représenter un opéra sérieux intitulé *il Tribunal segreto*. Treize ans plus tard, en 1858, il donnait au théâtre Rossini, de Turin, un second ouvrage dramatique, *Marinella*, qui obtint un très-grand succès. A la suite des événements de 1859, il fut chargé d'organiser les musiques de plusieurs régiments, obtint le grade d'officier au 65e d'infanterie, puis, ayant pris son congé, songea de nouveau au théâtre. Il donna alors à Gênes un opéra bouffe, *Cipriano il sarto*, et à Turin (th. Victor-Emmanuel, 20 novembre 1867) un opéra sérieux en trois actes, *Monaldesca*, ouvrages dont le succès lui valut la croix de chevalier des SS. Maurice et Lazare. En 1873, M. Piacenza était chef d'orchestre d'une troupe d'opérettes bouffes qui occupait le théâtre Apollo, de Venise, et il écrivait pour elle plusieurs petites pochades musicales, *le Donne guerriere*, *Serafino il Mozzo*, etc.

M. Piacenza s'est occupé aussi de littérature musicale. Outre un assez grand nombre de poésies, dont quelques-unes dans le genre burlesque, il a publié un écrit intitulé : *Détails sur la fabrication des instruments de cuivre* (*Cenni sulla fabbricazione degli strumenti di ottone*, qu'on dit fort utile, et un petit poëme musical facétieux, *Storia della famiglia semicromatica*, qui a été souvent réimprimé.

PIAGGIO (Michele), musicien italien, a fait ses débuts de compositeur dramatique en écrivant la musique de *la Fanciulla romantica*, opéra sérieux qui a été représenté à Gênes, sur le théâtre Doria, le 11 avril 1874.

* **PIATTI** (Alfred), violoncelliste renommé, est né à Bergame non en 1823, mais le 8 janvier 1822. Quelques autres erreurs sont à relever dans la notice qui a été consacrée à cet artiste. Son père, Antonio (et non Charles) Piatti, était non un chanteur, mais un violoniste distingué ; il est mort à Bergame le 27 février 1878. Quant à M. Alfred Piatti, qui quitta le Conservatoire de Milan le 21 septembre 1837, ce n'est pas en 1838 qu'il fit sa première apparition en public, mais en 1834, dans un concert que la Malibran rendit mémorable par la part qu'elle y prit, et qui devint fameux encore par ce fait qu'on y fit connaître la mort de Bellini. (Un an après, la Malibran elle-même cessait de vivre à Manchester.) En 1843, M. Piatti jouait à Munich, dans un concert donné par Liszt ; en 1844 il était à Paris, en 1846 à Milan, et dans le cours de cette dernière année il se fixait à Londres, après avoir refusé le poste de professeur au Conservatoire de Milan.

PIAZZANO (Felice-Geremia), pianiste, organiste et compositeur, est né le 15 juin 1841 à Balzola, dans la province d'Alexandrie. Il étudia d'abord avec M. Meiners, après quoi il se fit admettre au Conservatoire de Milan, où il devint l'élève de M. Angeleri pour le piano et de M. Mazzucato pour la composition. Après avoir terminé son éducation, il songea à se produire au théâtre, et écrivit un opéra sérieux, *Carlo il Temerario*, dont il dut attendre plusieurs années la représentation ; il réussit enfin à faire jouer cet ouvrage, en 1865 ou 1866, sur le théâtre communal de Plaisance, et le reproduisit en 1874 à Turin, où il fut très-bien accueilli. Le 17 février 1876, il donna à Novare son second ouvrage dramatique, *Gismonda di Sorrento*. M. Piazzano, après avoir été pendant plusieurs années maître de chapelle de l'église de San-Gaudenzio, à Novare, est allé occuper les mêmes fonctions à l'église métropolitaine de Verceil, où il se trouve encore aujourd'hui. Il a été nommé en 1873 chevalier de l'ordre de la Couronne d'Italie.

***PICCHI** (Ermanno). — Nous complétons ici les renseignements donnés sur ce maître par la *Biographie universelle des Musiciens*.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Picchi avait été destiné par ses parents à la carrière du barreau, et il fit son cours de droit à l'université de Pise ; mais son goût le portait vers la musique. Il étudia le contre-point avec Ignace Colson, bon contre-pointiste florentin, et, de retour de l'Université, il laissa de côté Justinien pour s'adonner tout entier à la musique, et particulièrement à la composition, dans laquelle, quoique n'ayant pas fait de très-sérieuses études, il ne tarda pas à se distinguer grâce à la bonne culture de son esprit. Malheureusement, Picchi était un peu de ceux pour lesquels faire vite vaut mieux que bien faire. Abusant de sa facilité de conception, il composait à la hâte, et n'apportait souvent à la facture de ses compositions qu'une partie seulement des soins dont elles eussent été dignes d'ailleurs. Outre son premier opéra, *Marco Visconti*, Picchi écrivit, en société avec Fiori, maître livournais, un opéra bouffe intitulé *Don Crescendo*, qui eut du succès à Florence et sur d'autres théâtres (1). Il produisit ensuite, sur la scène de la Pergola, de Florence, *il Domino bianco*, opéra de *mezzo-carattere* qui ne manquait pas de mérite, mais qui n'obtint qu'un succès d'estime. Enfin, Picchi composa *Ezzechia*, oratorio qui, récemment encore, a été exécuté avec succès dans l'église de *San-Giovannino* des écoles pieuses, à Florence. Il écrivit aussi mainte musique de tout genre, messes, psaumes, ouvertures, concertos, pièces pour musique militaire, etc. Parmi ses compositions pour le piano, une mention spéciale est due à une grande sonate pour piano et violon, publiée à Milan chez Ricordi.

Picchi fut un bon littérateur musical, ainsi que l'a dit Fétis, et il se distingua comme traducteur par une belle traduction italienne de *l'Étoile du Nord*, qui lui valut les éloges de Meyerbeer lui-même. En octobre 1850, il fut nommé secrétaire de la classe musicale de l'Académie des beaux-arts de Florence, et en 1852 il succéda à Pacini dans la direction des écoles de musique annexées à ladite Académie.

L.-F. C.

* **PICCHIANTI** (Louis). — Aux ouvrages didactiques ou littéraires mentionnés au nom de cet artiste, il faut ajouter les suivants 1° : *la Scienza dell'armonia e le regole dell'accompagnamento, brevemente esposte ed applicate alla prima pratica dell'arte;* 2° *Saggio di studi di composizione musicale sopra alcuni partimenti del Fenaroli, offerto ai giovani artisti*, Florence, 1852, in-4° ; 3° *Regole elementari per imparar suonare la chitarra francese ad uso dei principianti, esposte e ragionate in compendio*, etc., Florence, Volpini ; 4° *Intorno all'* Histoire de la musique et de la danse par J. Adrien de la Fage, *cenni critici*, Milan, 1845, in-8° de 10 pp. ; 5° *Memoria ai signori professori sopra una questione di musica*, Florence, 1821 ; 6° *Disma Ugolini, biografia*, Florence, 1840. Picchianti est aussi auteur d'une Méthode de guitare. Cet artiste, qui, malgré un talent sérieux et une réelle intelligence, végéta toujours dans une condition misérable, fut nommé, *à l'âge de 66 ans*, professeur de contre-point à l'École musicale de Florence ; lors de la réorganisation de celle-ci, en 1860, et de sa transformation en Institut musical, on lui confia la chaire d'histoire et d'esthétique de l'art. Mais il était trop tard : usé par l'âge et par le travail, le pauvre artiste vit ses forces décliner peu à peu, et ne put même prendre possession de son cours. Picchianti, qui était né à Florence le 29 août 1787 (et non 1786), mourut en cette ville le 19 octobre 1864. Contrairement à ce qui a été dit, Picchianti n'a jamais voyagé, ne s'est jamais éloigné de Florence.

PICCININI (Luciano), pianiste et compositeur italien de l'époque actuelle, s'est fait connaître par la publication d'une centaine de morceaux de genre et fantaisies pour le piano, écrits pour la plupart sur des airs populaires et des motifs d'opéras en vogue.

* **PICCINNI** (Nicolas). — A la liste, déjà si fournie, des ouvrages dramatiques de cet artiste incomparable, il faut ajouter les suivants, dont les manuscrits ont été recueillis, grâce au zèle de M. Francesco Florimo, dans les archives du Conservatoire royal de Naples : 1° *Petiton*, opéra bouffe, 1758 ; 2° *la Scaltra letterata*, opéra bouffe en 3 actes, Naples, théâtre Nuovo, 1758 ; 3° *Origille*, opéra sérieux en 3 actes, Naples, th. des Florentini, 1760 ; 4° *la Bella Verità*, bouffe, 3 actes, 1762 ; 5° *La Finta Baronessa*, bouffe, 3 actes, th. des Fiorentini, 1767 ; 6° *Cesare e Cleopatra*, sérieux, 3 actes, 1770 ; 7° *Ipermnestra*, sérieux, 3 actes, Naples, th. San-Carlo, 1772 ; 8° *le Trame Zingaresche*, bouffe, 3 actes, Naples, th. des Fiorentini, 1772 ; 9° *i Furbi burlati*, bouffe, 3 actes, th. des Fiorentini, 1773 ; 10° *la Sposa collerica*, bouffe, 2 actes, 1773 ; 11° *Enea in Cuma*, sérieux, 3 actes, th. des Fiorentini, 1775 ; 12° *la Capricciosa*, bouffe, 3 actes, 1776 ; 13° *la Cecchina zitella*, bouffe, 3 actes, Naples ; 14° *i Decemviri*, sérieux, 3 actes ; 15° *il Finto Turco*, bouffe, 3 actes ; 16° *la Donna di bell' umore*, bouffe, 3 actes, 1771 ; 17° *la Notte critica*, bouffe, 2

(1) *Don Crescendo* fut représenté pour la première fois sur le théâtre de Modène, le 17 avril 1855. — A. P.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

actes; 18° *lo Sposanzuoco D. Pomponio*, bouffe, 3 actes; 19° *Tigrane*, sérieux, 3 actes; 20° *Vittorina*, 3 actes; 21° *le Finte Gemelle*, intermède; 22° *l'Incostante*, id.; 23° *il Sordo*, id.

Je ne crois pas inutile de reproduire la note suivante, que je tire de la biographie de Piccinni que M. Francesco Florimo a insérée dans son livre: *Cenno storico sulla scuola musicale di Napoli*: — « Sur beaucoup d'opéras, et « même sur ceux imprimés à Paris du vivant de « l'auteur, le nom de ce maître se trouve écrit « tantôt *Piccinni* et tantôt *Piccini*. De ces deux « orthographes je croyais devoir préférer la der- « nière, comme étant celle qui se trouve sur « quelques autographes existant dans nos Archi- « ves. Ayant eu, il y a peu de jours, l'occasion « de parler avec un parent survivant du célèbre « maître, il me fut affirmé que le nom de la fa- « mille est *Piccinni*, et la preuve en est qu'à « Bari, sa patrie, où la municipalité lui a dédié « une rue, on a écrit *Strada Piccinni*. Le théâ- « tre, un des plus beaux de l'Italie méridionale, « inauguré avec le nom du grand compositeur, « porte sur son fronton *Teatro Piccinni*. Avec « l'appui de ces éléments, il est évident main- « tenant que l'on doit écrire *Piccinni*.

On doit signaler, à propos de Piccinni, un ouvrage fort important de M. Gustave Desnoiresterres: *Gluck et Piccinni*, 1774-1800 (Paris, Didier, 1872, in-8°). Il s'y trouve nombre de renseignements importants et peu connus sur le séjour du maître à Paris et sa rivalité avec Gluck. (*Voy.* GLUCK.)

On a joué en France, mais non à Paris, l'ouvrage suivant, dont je possède le livret dans ma bibliothèque et dont je reproduis le titre textuellement: « *l'Esclave* ou *le Marin généreux*, intermède en un acte, rédigé de l'italien et représenté en province. La musique est de M. N. Piccini (*sic*), maître de chapelle à Naples. — Aux Deux-Ponts, et se trouve à Paris, chez la veuve Duchesne, 1774 (in-8). » La préface de ce livret fait connaître qu'il est l'adaptation d'un opéra italien du maître, *gli Stravaganti*. J'ai trouvé bon de le signaler, pour éviter toute erreur à ceux qui pourraient avoir connaissance du titre de l'ouvrage, sans les détails que je rapporte ici.

* **PICCINNI** (LOUIS). — Aux œuvres dramatiques de ce compositeur, il faut ajouter *Suzette et Colinet* (ou *les Amants heureux par stratagème*, opéra-comique en un acte, joué au théâtre Beaujolais le 25 juillet 1786. Par contre, il faut retrancher de son répertoire *Amour et Mauvaise tête* ou *la Réputation*, dont la musique est de Pacini.

* **PICCINNI** (LOUIS-ALEXANDRE). — Il serait, croyons-nous, fort difficile de dresser une liste absolument exacte et complète de toutes les œuvres dramatiques de ce compositeur, qui s'est prodigué d'une façon peu commune et qui a abordé tous les théâtres, depuis les plus infimes jusqu'aux plus importants, depuis les Troubadours et les Jeunes-Artistes jusqu'à l'Opéra-Comique et à l'Opéra. Nous ajouterons cependant à son répertoire les ouvrages suivants, qui n'y ont pas été compris: 1° *le Vœu* ou *le Solitaire du Canada*, opéra-comique donné au th. des Jeunes-Artistes en 1801; 2° *la Tireuse de cartes*, même théâtre, même année; 3° *le Jeune Sauvage*, 3 actes, même théâtre, 1803; 4° *Rien pour lui*, 3 actes, même théâtre, 1805; 5° *les Illustres Fugitifs*, ballet en 3 actes, Porte-Saint-Martin, 1807; 6° *Dona Bella* ou *les Illusions de l'amour*, ballet en 2 actes, Gaîté, 1811; 7° *Chant français* pour la fête du roi, Opéra-Comique, 24 août 1821; 8° *Faublas*, ballet (en société avec Darondeau,) Porte-Saint-Martin, 1835.

* **PICCOLOMINI** (MARIA), cantatrice italienne distinguée, née à Sienne en 1836, reçut d'abord des leçons de piano d'un maître nommé Richterfelzer, puis, à l'âge de 14 ans, devint l'élève de la *signora* Mazzarelli, chanteuse habile, devenue comtesse Tolomei, et qui vivait alors à Sienne. Après avoir obtenu un grand succès en se faisant entendre dans un concert dont le produit était destiné à l'érection d'une statue à l'architecte Pianigiani, la jeune artiste fut conduite par sa famille à Florence, où on lui donna pour professeur l'excellent Pietro Romani (*Voy.* ce nom). Elle débuta au théâtre de la Pergola de cette ville au mois de février 1852, dans *Lucrezia Borgia*, et se vit très-bien accueillir. Elle chanta ensuite à Rome, à Pise, à Palerme, à Bologne, à Turin, se montrant successivement dans *Poliuto*, *Don Bucefalo*, *i Lombardi*, *Don Pasquale*, *Luisa Miller*, *la Saracena*, *il Trovatore*, *l'Elisire d'amore*, *i Puritani*, *Caterina Howard*, *l'Assedio di Malta*, *Crispino e la Comare* et *la Traviata*. L'élégance de sa mignonne personne, ses qualités physiques, la grâce de son jeu, son intelligence scénique, et surtout le sentiment vrai et distingué de son chant lui valurent de très-grands succès et firent passer sur l'insuffisance relative de sa voix. Engagée à Londres, Mlle Piccolomini obtint au théâtre de la Reine de véritables triomphes, et vint se faire entendre en 1856 au Théâtre-Italien de Paris, où elle fit un début éclatant dans *la Traviata* et où le public la prit aussitôt en affection.

Mlle Piccolomini possédait une grâce naturelle et un charme qui disposaient tout d'abord

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

en sa faveur. Elle continua pendant quelques années encore d'obtenir de très-vifs succès, puis, vers 1863, devint l'épouse d'un grand seigneur opulent, M. le marquis Gaetani. Depuis lors, elle a complétement renoncé à la carrière théâtrale.

PICHOZ (Émile), compositeur, fixé à Lyon et peut-être né en cette ville, y a fait représenter, sur le Grand-Théâtre, les ouvrages suivants : 1° *la Pomme d'Ève*, opéra-comique ; 2° *le Canotier*, ballet, mars 1867 ; 3° *Dans les Gardes-Françaises*, opéra-comique en un acte, janvier 1868. M. Pichoz a pris part à l'un des trois concours ouverts en 1867, par l'administration supérieure, pour la composition de trois ouvrages destinés à nos trois grandes scènes musicales, et il a mis en musique le poëme du *Florentin*, destiné à l'Opéra-Comique. N'ayant point été couronné, puisque le prix fut décerné à M. Charles Lenepveu (*Voy.* ce nom), dont l'œuvre a été jouée depuis, M. Pichoz résolut de faire aussi représenter la sienne. Il se mit en rapport avec la direction du théâtre de la Monnaie, de Bruxelles (aucun théâtre de France n'ayant le droit de s'approprier le livret du *Florentin* sans la musique du compositeur couronné), qui consentit à montrer son ouvrage. Celui-ci, en effet, fut joué à Bruxelles le 29 avril 1870, mais il n'obtint qu'une seule représentation, le succès ayant été absolument négatif.

PIDOUX (Mlle Madeleine), écrivain musical français, fille du médecin en chef d'une des stations thermales les plus importantes des Pyrénées (1), a fait récemment son début dans les lettres par la publication, sous le pseudonyme de *Jacques Hermann*, d'un opuscule qui porte ce titre : *le Drame lyrique en France, depuis Gluck jusqu'à nos jours* (Paris, Dentu, 1878, in-8°). Si cette brochure importante n'est pas exempte de certaines erreurs historiques, elle n'en décèle pas moins un incontestable talent d'écrivain, mis en relief par une force de déduction peu commune. Par malheur, l'auteur est de ceux qui, au mépris des faits les plus éclatants et des enseignements même de l'histoire, cherchent, sans qu'on puisse deviner pour quelle raison, à rabaisser et à ravaler la puissance artistique et intellectuelle de leur pays. Il nous semble qu'un écrivain français qui se respecte pourrait mieux employer leur temps qu'à jeter le dédain et la raillerie sur les grands artistes qui ont illustré et honoré la France, alors surtout que ces artistes ont conquis la sympathie et l'affection des étrangers. Il y a mieux à faire, en vérité, qu'à bafouer et à ridiculiser les nobles figures de Rameau et de Campra, de Grétry et de Monsigny, de Berton et de Méhul, d'Hérold et de Boieldieu, qu'à couvrir de sarcasmes des musiciens tels qu'Halévy, Auber ou même Adolphe Adam. C'est là, croyons-nous, une besogne aussi fâcheuse au point de vue de l'intelligence et de la vérité qu'au point de vue national, et après avoir rendu justice aux facultés de l'écrivain sans douter de sa sincérité, nous nous abstiendrons de critiquer les détails d'une œuvre qui nous semble entachée d'immoralité artistique.

(1) Mlle Madeleine Pidoux avait épousé, il y a quelques années, un médecin belge, M. le docteur Rommelaere, professeur à l'Université de Bruxelles, dont elle est aujourd'hui séparée par le divorce.

* **PIELTAIN** (Dieudonné-Pascal), violoniste belge fort remarquable, était né à Liége le 4 mars 1754. Il mourut en cette ville, non le 12, mais le 10 décembre 1833.

***PIERMARINI** (François). — Cet artiste, mort depuis assez longtemps déjà, a laissé en portefeuille un assez grand nombre de compositions inédites, entre autres la partition d'un grand opéra en 4 actes, *le Vieux de la Montagne*, écrit par lui sur un livret de de Jouy.

PIEROTTI (Le P. Domenico), né à Lucques en 1687 et mort octogénaire en 1767, dans la même ville, fut maître de chapelle du séminaire de Saint-Michel. On lui doit une messe à 4 voix *a cappella*, trois autres messes à 4 voix avec accompagnement instrumental, et 25 services musicaux à grand orchestre, écrits de 1716 à 1761 pour la célébration annuelle de la fête de sainte Cecile.

PIERSANTELLI (.....), musicien italien contemporain, est l'auteur d'un opéra intitulé *il Rinnegato*, dont j'ignore le lieu et la date de représentation.

* **PIERSON** (Henri-Hugh), compositeur, né à Oxford le 12 avril 1816 (et non 1815), est mort à Leipzig le 28 janvier 1873. Aux ouvrages de cet artiste, il faut ajouter *Macbeth*, poëme symphonique pour orchestre. Son opéra *Contarini*, désigné dans la *Biographie universelle des Musiciens* comme n'ayant pas été représenté, l'a été depuis lors.

PIFFET, est le nom d'une famille de musiciens français qui pendant longues années firent partie de la musique de la chambre du roi. « Voici (dit M. Vidal dans son livre : *les Instruments à archet*) la liste de ceux de ses membres que nous avons rencontrés sur les registres royaux : Pierre Piffet, 7 août 1729 ; Antoine-Joseph Piffet, 5 février 1734 ; Pierre-Louis Piffet, 20 mars 1734 ; Pierre-Louis Piffet, 29 octobre 1753 ; Louis-François-Barthélemy Piffet, 5 septembre 1754 ;

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Antoine Piffet, 5 septembre 1754. Un des Piffet, Étienne, que nous n'avons pas retrouvé sur la liste des vingt-quatre violons du roi, joua avec succès au Concert spirituel le 23 avril 1753. Cet Étienne Piffet fut attaché comme violoniste à l'orchestre de l'Opéra. On a gravé de sa composition des sonates pour deux violons et basse. »

Cet Étienne Piffet (je suis obligé de m'en rapporter, pour son prénom, à l'assertion de M. Vidal) faisait non-seulement partie de l'orchestre de l'Opéra, mais aussi de celui du Concert spirituel. Il se fit entendre souvent à ce Concert; le 25 mars 1757, il y joua un concerto; le 25 décembre suivant, il s'y produisait, avec un nommé Baron, dans un concerto à deux violons; en 1760, il exécutait encore un concerto, qui, cette fois, était de sa composition, et le 1er avril de l'année précédente un artiste nommé Godard avait chanté un motet de lui. J'ignore l'époque de la mort de ce virtuose, qui semble avoir été un musicien distingué.

PILARD (Charles), est l'auteur de la brochure suivante : *les Inventions Sax dans les musiques militaires et à l'orchestre* (Paris, impr. Vert, 1869, in-8 de 16 pp.), dans laquelle M. Sax et les instruments imaginés par lui sont vivement critiqués.

* **PILATI** (Auguste **PILATE**, dit), est mort à Paris le 1er août 1877. Ce compositeur extrêmement fécond, dont le nom est pourtant à peu près inconnu du public, quoiqu'il ne fût point sans talent, s'est fait jouer dans un grand nombre de théâtres. Voici une liste de ses ouvrages dramatiques, que je ne donne point pour complète, mais dans laquelle je crois qu'on rencontrera peu d'inexactitudes : Théâtre-Lyrique. 1° *Les Barricades*, 2 actes, 5 mars 1848 (en société avec M. Eugène Gautier); 2° *les Étoiles*, 2 actes, 6 février 1854. Renaissance. 3° *Olivier Basselin*, un acte, 15 novembre 1838; 4° *Mademoiselle de Fontanges*, 2 actes, 11 mars 1839; 5° *le Naufrage de la Méduse*, 4 actes, 31 mai 1839 (en société avec Grisar et M. de Flotow). Variétés. 6° *La Modiste et le Lord*, 2 actes, 23 octobre 1833; 7° *l'Amour et Psyché*, un acte, 13 décembre 1856. Porte-Saint-Martin. 8° *Les Farfadets*, ballet-féerie en 3 actes, 8 mai 1841; 8° *bis le Postillon de Saint-Valery*, opéra-comique en 2 actes, 1849. Folies-Nouvelles. 9° *Jean le Sot*, un acte, 1856; 10° *une Devinette*, un acte, 1856; 11° *Trois Dragons*, un acte, 1857; 12° *l'Ile de Calypso*, un acte, 1857 (donné sous le pseudonyme de Ruytler); 13° *Peau d'Ane*, un acte, 1858 (id.); 14° *Ignace le retors*, un acte, 25 septembre 1858. Théâtre Déjazet. 15° *L'Ile du sol-si-ré*, un acte, mars 1860 (sous le pseudonyme de Ruytler). Bouffes-Parisiens. 16° *Les Statues de l'Alcade*, ballet-pantomime en un acte, 29 décembre 1855. Palais-Royal. 17° *La Prova d'un opera seria*, un acte, 4 juillet 1835; 18° *la Fermière de Bolbec*, 24 décembre 1835; 19° *Léona* ou *le Parisien en Corse*, 2 actes, 14 janvier 1836. Théâtre Deburgau. 20° *Il Signor Cascarelli*, un acte, 1858. Concert de l'Alcazar. 21° *Jacques et Jacqueline*, un acte; 22° *la Nymphe et le Berger*, divertissement. Folies-Oller. 22° *bis Les Pêcheurs de Tarente*, divertissement, 14 novembre 1876. Concert de la Scala. 23° *Rosette et Colin*, un acte, décembre 1874. Lille. 24° *Il Maestro Blaguarino*, un acte, 25 décembre 1865.

Pilati, qui a souvent donné des preuves d'une imagination gracieuse et distinguée, mais qui s'est trop prodigué, et dans de mauvaises conditions, et qui a fini par sacrifier l'art au métier, a donné encore quelques opérettes sur de petits théâtres, tels que ceux de Beaumarchais et des Folies-Marigny, et aussi dans des cafés-concerts, où il a fait chanter encore beaucoup de romances et de duos scéniques. Enfin il a publié un nombre incalculable de morceaux de chant (entre autres un recueil de « six scènes de genre » intitulé : *Au bord du Mançanarès*), et de petits morceaux de piano, fantaisies faciles, valses, polkas, quadrilles, etc., dont la plupart étaient spécialement destinés aux enfants et expressément écrits pour de petites mains. Depuis une quinzaine d'années, Pilati avait pris l'habitude de signer ces compositions légères du pseudonyme : *A. P. Juliano*; il employait aussi quelquefois celui de *Wolfart*. C'est cet artiste qui a écrit la musique de la romance chantée dans le *Ruy-Blas* de M. Victor Hugo.

Pilati avait rempli pendant quelque temps les fonctions de chef d'orchestre à la Porte-Saint Martin, puis au théâtre Beaumarchais. Il fit représenter en 1837 à Londres, sur le théâtre Adelphi, un ouvrage intitulé *le Roi du Danube*.

PILLET (Fabien), journaliste, poëte et critique, naquit à Lyon le 30 octobre 1772. Dès avant la Révolution, il commença à se faire connaître comme écrivain, en prenant part à la rédaction de plusieurs journaux. En l'an V, il fonda une feuille théâtrale et satirique intitulée *le Déjeûner*, qui le fit condamner à la déportation; il trouva le moyen de se cacher, et lorsque les circonstances devinrent moins critiques, il entra au *Journal de Paris* pour y faire les comptes-rendus de théâtres. C'est alors qu'il commença la publication d'un annuaire théâtral, dont il parut trois années sous

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

des titres différents : 1° *Vérités à l'ordre du jour, ou nouvelle critique raisonnée tant des acteurs et actrices des théâtres de Paris, que des pièces qui y ont été représentées pendant le cours de l'année dernière*, Paris, Garnier, an VI, in-18); 2° *Melpomène et Thalie vengées, ou nouvelle critique impartiale et raisonnée tant des différents théâtres de Paris que des pièces qui y ont été représentées pendant le cours de l'année dernière* (Paris, Marchand, an VII, in-18); 3° *la Revue des Théâtres, ou suite de Melpomène et Thalie vengées.* Troisième année (Paris, Marchand, an VIII, in-18). Ces trois petits volumes sont d'autant plus utiles que l'almanach intitulé *les Spectacles de Paris*, dont la publication avait été interrompue en 1794, n'existait plus à cette époque, et qu'ils donnent la liste complète des pièces représentées sur tous les théâtres de Paris, jusqu'aux plus infimes, depuis le 1er janvier 1797 jusqu'au 1er janvier 1800, liste qu'on chercherait vainement dans quelque ouvrage que ce soit, et que l'on ne saurait trop consulter pour l'histoire de la musique et celle des nombreux théâtres lyriques qui existaient à Paris pendant cette période si troublée. On a attribué aussi à Fabien Pillet un autre ouvrage du même genre, *l'Année théâtrale*, dont il a paru cinq volumes, pour les ans VIII, IX, X, XI et XII ; mais Quérard, qui, dans l'article sur Fabien Pillet donné par lui dans le supplément de la *France littéraire*, semble avoir eu des renseignements personnels et très-circonstanciés, ne met point cette publication à son compte, tandis qu'il l'indique comme ayant rédigé les deux dernières années de *l'Opinion du Parterre*, dont Lemazurier avait fait les premiers volumes. C'est encore à Fabien Pillet qu'on doit *la Lorgnette des Spectacles* (Paris, Hollier, an VII, in-18), recueil biographique des acteurs et actrices de Paris, fait avec goût et convenance, et dont il a paru une seconde édition sous le titre de *la Nouvelle Lorgnette des Spectacles* (an IX), et une troisième sous celui-ci : *Revue des comédiens, ou critique raisonnée de tous les acteurs, danseurs et mimes de la capitale* (Paris, Favre, 1808, 2 vol. in-18). Cette fois, Grimod de la Reynière s'était joint à l'auteur primitif. Quérard dit avec raison que « ce livre ne doit pas être confondu avec les pamphlets publiés fréquemment contre les comédiens. » On y trouve, avec une critique courtoise, des renseignements fort utiles sur les artistes du temps. Toutes les publications qui viennent d'être citées étaient anonymes. Plus tard employé supérieur au ministère de l'instruction publique, Fabien Pillet, qui, à partir de 1834, rendit compte annuellement du salon de peinture dans le *Moniteur universel*, mourut à Passy, près de Paris, le 23 février 1855. Il était le père de Léon Pillet, qui fut directeur de l'Opéra pendant plusieurs années, et qui mourut, le 21 mars 1868, consul de France à Venise.

PILLEVESSE (Jules-François), né à Belleville (Seine), le 11 novembre 1837, entra jeune au Conservatoire, où il obtint un second accessit de violoncelle en 1856, et, la même année, un premier prix d'harmonie dans la classe de M. Reber. Devenu élève de Carafa pour la fugue, il se vit décerner un second accessit en 1857, et l'année suivante obtenait une mention honorable au grand concours de composition musicale à l'Institut. Entré peu de temps après au théâtre du Vaudeville en qualité de chef d'orchestre, il a fait représenter aux Fantaisies-Parisiennes, en 1866, une opérette en un acte intitulée *Robinson Crusoé*.

PILLOTTI (Giuseppe), compositeur religieux italien, né à Pistoja en 1796, mort en 1871, fut à Bologne l'élève du P. Mattei. Il devint par la suite maître de chapelle de la Madone *dell' Umiltà*, à Pistoja, et remplit pendant plus de quarante ans les fonctions d'organiste à la cathédrale de cette ville. On lui doit beaucoup de compositions dans le genre sacré.

Malgré la similitude presque complète du nom, cet artiste ne doit pas être confondu avec un autre compositeur, *Giuseppe Pilotti* (*Voy.* ce nom), qui vivait en même temps que lui.

* **PILOTTI** (Giuseppe), compositeur et théoricien italien. — L'opéra intitulé *l'Ajo nell'imbarazzo* ne fut pas le seul ouvrage dramatique de cet artiste, comme il est dit dans la *Biographie universelle des Musiciens*. Il en a écrit au moins un autre : *Non essere geloso*, opéra bouffe en deux actes, qui fut représenté en 1816, à Florence, sur le théâtre des *Risoluti*.

A l'époque de sa mort, on a publié sur cet artiste la notice anonyme suivante : *Elogio e carmi funebri a Giuseppe Pilotti* (Bologne, 1838, in-8° de 48 pp., avec portrait).

PINCHERLE (Guglielmo), compositeur italien, né, je crois, à Trieste, a écrit la musique d'un opéra sérieux, *il Rapimento*, qui a été représenté à Pérouse en 1868.

PINO (Rosario-Antonio), compositeur italien, né à Palerme le 19 décembre 1850, fut élève de Ferdinando Valente et de Luigi Siri pour le piano, et pour le contre-point et la composition de Salvatore Lavigna, d'Aspa et de Battista. Dès l'âge de quinze ans il se faisait entendre comme virtuose, et il en avait à peine dix-sept lorsqu'il fit exécuter à Naples un oratorio, *le Tre Ore di agonia*. M. Pino a publié déjà un grand

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

nombre de compositions vocales ou instrumentales, et parmi ses œuvres inédites on cite des ouvertures, des messes, des vêpres, etc. Fixé à Naples, il y partage son temps entre l'enseignement et la composition.

PINSUTI (Ciro), pianiste, compositeur et professeur italien, est né à Sinalunga (province de Sienne) le 9 mai 1829. Il commença l'étude du piano sous la direction de son père, et, enfant prodige, se produisit avec beaucoup de succès, dès l'âge de onze ans, dans les concerts publics. Envoyé en Angleterre en 1840, il s'y perfectionna sur son instrument, y entreprit l'étude de l'harmonie et de la composition, et y travailla aussi le violon avec Potter. Il se fit entendre l'année suivante à Londres, et fit sensation. De retour en 1845 dans sa ville natale, il y fit exécuter une messe à trois voix avec orgue, puis, sur le conseil du comte Pepoli, il se rendit à Bologne, où, tout en suivant un cours de contre-point au Lycée musical, il obtint des leçons de Rossini en personne. Devenu presque aussitôt professeur adjoint de la classe de piano de cet établissement, il fut élu peu de temps après membre de l'Académie des philharmoniques.

Cependant, en 1848, M. Pinsuti retourna en Angleterre, où il se livra avec un grand succès à l'enseignement du chant, partageant son existence entre Londres, qu'il habitait l'été, et Newcastle, où il passait l'hiver et où il fonda une excellente société philharmonique. Le jeune artiste sut se créer à Londres une situation exceptionnellement brillante, devint le professeur à la mode, fut appelé à diriger un grand nombre de concerts publics et particuliers, et bientôt fut élu à l'unanimité professeur de perfectionnement du chant à l'Académie royale de musique. En même temps il publiait un grand nombre de compositions, tant vocales qu'instrumentales, dont le chiffre total s'élève à plus de trois-cents, et sa renommée devenait telle qu'en 1861 le roi d'Italie le nommait, *motu proprio*, chevalier de l'ordre des SS. Maurice et Lazare. En 1871, M. Pinsuti fut appelé à représenter sa patrie lors des fêtes musicales qui signalèrent l'inauguration de l'Exposition universelle de Londres, de même que M. Gounod représentait la France, M. Ferdinand Hiller l'Allemagne, et M. Arthur Sullivan l'Angleterre elle-même; c'est à cette occasion qu'il écrivit un hymne dont l'exécution, confiée à 1,200 voix, eut lieu le 1er mai 1871, dans l'Albert-Hall, en présence de 12,000 auditeurs.

Néanmoins, M. Pinsuti n'avait pas complétement abandonné l'Italie; il avait pris l'habitude d'y venir passer quelques mois chaque hiver, continuant de résider le reste de l'année à Londres. C'est pendant un de ces séjours qu'il fit représenter sur le théâtre communal de Bologne, le 8 novembre 1873, son premier ouvrage dramatique, *il Mercante di Venezia*, opéra-ballet en 4 actes, qui fut bien accueilli et qui offrait, dit-on, l'heureux assemblage des facultés mélodiques naturelles aux Italiens et des qualités vigoureuses et raisonnées qui sont comme la résultante des efforts de la grande école musicale moderne. Depuis lors, il a écrit un second opéra, *Mattia Corvino*, drame lyrique en 3 actes et un prologue, qui a été joué avec succès à Milan en 1877 et qui a réuni les suffrages de la critique.

Sans être un génie original, M. Pinsuti semble être un talent très-personnel et très-étudié. Peut-être a-t-il abordé le théâtre trop tard pour y pouvoir donner la mesure de sa véritable valeur; cependant il est encore dans toute la force de l'âge, et les deux solides ouvrages qu'il a produits peuvent faire espérer qu'il se manifestera encore avec bonheur, pour peu qu'il soit servi par les circonstances. Quant à la musique intime de M. Pinsuti, à ses compositions *da camera*, c'est-à-dire à ses nombreuses mélodies vocales, elles lui ont valu des suffrages unanimes, et l'on cite surtout, parmi elles, les *Quattro sonetti* mis en musique par lui sur les paroles des quatre grands poëtes italiens.

* **PIO** (Antoine). — Ce compositeur fit représenter à Modène, le 26 décembre 1782, un opéra intitulé *Demofoonte*.

PIOT (Charles), écrivain belge, membre correspondant de l'Académie royale de Belgique, a adressé à cette compagnie quatre mémoires fort intéressants qui ont été insérés dans ses *Bulletins*, et dont il a été fait un tirage à part à petit nombre. Voici les titres de ces écrits : 1° *Particularités inédites concernant les œuvres musicales de Gossec et de Philidor* (s. l. n. d. [Bruxelles, 1875], in-8° de 32 pp.); 2° *Quelques lettres de la Correspondance de Grétry avec Vitzthumb* (s. l. n. d. [Bruxelles, 1875], in-8° de 30 pp.); 3° *la Méthode de chanter à l'Opéra de Paris* (s. l. n. d. [Bruxelles, 1876], in-8°); 4° *les Origines de l'opéra dans les Pays-Bas espagnols* (s. l. n. d. [Bruxelles, 1877], in-8° de 12 pp.).

PIOTROWSKI (Romain), musicien polonais, né dans la première moitié du dix-neuvième siècle, a inventé, en 1844, un instrument destiné à faciliter l'accord des pianos et auquel il donna le nom d'*akordometre*. Le compositeur Elsner rendit compte de cette invention dans le *Courrier de Varsovie*. M. Pio-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

trowski donna lui-même des explications sur la manière de poser les cordes, opération difficile surtout pour une main de femme et qu'il sut faciliter, sur la façon de les attacher, de faire les crochets, etc. M. Piotrowski était professeur de piano, de violon et de chant.

PIQUE (F....-L.....), l'un des plus habiles luthiers français connus, né à Rorei, près Mirecourt (Vosges), en 1758, était établi à Paris, rue Plâtrière, en 1785, et y exerçait encore sa profession en 1819, époque à laquelle il demeurait rue des Deux-Écus, 35. Élève de Saunier, qui lui-même était un artiste estimé, il acquit de la réputation pour la bonne construction de ses violons, de ses violoncelles et de ses guitares; on sait que ce dernier instrument jouissait alors d'une grande vogue. Ses violons étaient particulièrement réputés, et Spohr, dans sa Méthode, les cite, avec ceux de son confrère Lupot, comme étant les meilleurs de l'époque. Le musée du Conservatoire de Paris en possede un, qui est catalogué sous le numéro 16. Pique est mort en 1822, à Charenton-Saint-Maurice, près de Paris, dans une propriété où il s'était retiré depuis peu de temps.

On assure que Lupot, en travaillant pour lui avant de s'établir à son compte, ne fut pas étranger à la renommée de Pique; il lui livrait des violons *en blanc*, au prix moyen de 20 livres, et le plus souvent celui-ci se contentait de les vernir. La faveur dont jouissait Pique peut en grande partie être attribuée à cette collaboration anonyme de Lupot, ainsi qu'à la protection du célèbre Baillot, qui jouait volontiers ses violons et lui adressait beaucoup de ses élèves.

Le vernis de Pique est d'un rouge foncé, un peu opaque, et les épaisseurs sont souvent exagérées. Néanmoins, il a laissé quelques spécimens recommandables.

J. G — Y.

PIQUÉ (G.....), compositeur espagnol, est l'auteur d'un opéra italien, *Ernesto, duca di Sicilia*, qui a été représenté sur le théâtre principal de Barcelone, le 14 novembre 1844. Cet artiste ne m'est pas autrement connu.

PIROYE (.....), organiste de l'église des Jacobins de la rue Saint-Honoré, mort dans la première moitié du dix-huitième siècle, était un artiste distingué. Titon du Tillet, dans son *Parnasse françois* (1732), le cite au nombre des organistes les plus habiles, récemment morts à l'époque où il écrivait.

PISANI (Bartolomeo), compositeur italien distingué et chef d'orchestre, né à Constantinople en 1811, a fait de bonnes études sous la direction de Mercadante. Il a commencé, je crois, sa carrière de musicien dramatique par la composition de deux opéras dont l'un avait pour titre *la Peri*, et l'autre, *Rosamunda*; mais je ne saurais dire où ces deux ouvrages ont vu le jour. En 1859, M. Pisani était chef d'orchestre au théâtre Naoum, de Constantinople, et en 1863 il donnait à ce théâtre un drame lyrique intitulé *Ladislao*, qui était presque aussitôt reproduit à Florence. L'année suivante, M. Pisani faisait un voyage en France et donnait à Paris un grand concert dans lequel il faisait entendre quelques-unes de ses compositions, entre autres des chœurs sans accompagnement, quelques jolies mélodies vocales, une ouverture et une grande fantaisie musicale à quatre voix seules, chœur et orchestre, écrite sur *les Djinns* de Victor Hugo; ce dernier ouvrage produisit particulièrement sur le public et sur la critique une impression très-favorable.

Le 5 novembre 1865, M. Pisani donnait à la Scala, de Milan, *Rebecca*, opéra sérieux qui n'obtint aucun succès. Il garda alors le silence pendant plus de dix années, et ne reparut à la scène que le 27 janvier 1876, en donnant à Venise un nouvel ouvrage dramatique intitulé *la Gitana*, qui fut plus heureux que le précédent. Dans l'intervalle, il avait écrit à la mémoire de son vieux maître, qui venait de mourir, un chant funèbre exécuté sous ce titre : *une Lacrima sulla tomba di Mercadante.*

En dehors de ses œuvres dramatiques, M. Pisani a publié diverses compositions, entre autres un recueil de 6 morceaux de chant, un album de 10 mélodies à une ou deux voix, plusieurs autres mélodies détachées, un *Ave Maria* à voix seule, et quelques morceaux de musique de danse pour le piano. On connaît aussi de lui un hymne patriotique intitulé, *Chant du peuple au roi d'Italie.*

PISANO (Nicola), compositeur italien qui vivait dans la première moitié du dix-huitième siècle, est l'auteur d'une farce en musique intitulée *la Rina*, qui fut représentée à Naples, sur le petit théâtre des Fiorentini, en 1731.

* **PISARONI** (Benedetta-Rosamunda). — Cette admirable chanteuse, qui était retirée de la scène et avait disparu du monde artistique depuis près de quarante ans, est morte à Plaisance, sa ville natale, le 6 août 1872.

* **PISCHER** (Jean-Baptiste), chanteur distingué, est mort à Sigmaringen, le 16 février 1873.

PISILANI (Belisario), compositeur italien, a écrit la musique d'un opéra bouffe intitulé *Il Naso del morto*, qui a été représenté en 1867.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

* **PISTILLI** (Achille), compositeur italien, est né a Montagano, dans la province de Campobasso, au mois de juillet 1820. Dès son plus jeune âge il apprit les premiers éléments de la musique, et il avait à peine accompli sa huitième année lorsque ses parents l'envoyèrent à Naples, où il fut admis au Conservatoire de San-Pietro a Majella. Il fut, dans cet établissement, l'élève de Francesco Lauza pour le piano, de Francesco Ruggi pour le contre-point et l'harmonie accompagnée, et de Donizetti pour la composition, ce qui n'empêcha pas Zingarelli lui-même, alors directeur de l'école, de lui donner des conseils. Il n'avait que dix-sept ans lorsqu'il écrivit sa première messe, à quatre voix et orchestre, qu'il fit suivre bientôt de diverses autres compositions religieuses. Mercadante étant venu à succéder à Zingarelli, c'est sous sa direction qu'il composa ensuite une opérette, *il Finto Feudatario*, pour le petit théâtre du Conservatoire.

Il quitta celui-ci en 1843, et trois ans après, en 1846, il faisait représenter sur le théâtre du Fondo, de Naples, un opéra sérieux en 3 actes, *Rodolfo da Brienza*, qui fut bien reçu du public; il resta cependant dix ans sans aborder de nouveau la scène, et n'y reparut qu'une dernière fois en donnant en 1856, au même théâtre, un drame lyrique en 3 actes intitulé *Matilde d'Ostan*. A partir de ce moment il se livra exclusivement à l'enseignement, ainsi qu'à la composition de nombreuses œuvres de musique religieuse et de morceaux de piano plus nombreux encore. Devenu professeur dans un établissement religieux, il écrivit seulement pour les élèves de cet établissement un petit opéra intitulé *il Gondoliere di Venezia*. La fin de cet artiste fut malheureuse; ayant perdu un fils âgé de treize ans, qu'il adorait et qui promettait de devenir un musicien distingué, sa raison fut ébranlée par cet événement; on dut le transporter dans la maison de fous d'Aversa, où il mourut misérablement le 29 janvier 1869.

En dehors de ses quelques ouvrages dramatiques, on doit à Pistilli les compositions suivantes : 4 messes à 4 voix et orchestre; *Miserere* à 4 voix, avec quatuor d'instruments à cordes; *Te Deum* à 4 voix, chœur et orchestre; *Magnificat* à 4 voix et orchestre; 6 *Tantum ergo* à 1, 2, 3 ou 4 voix, avec orchestre; divers motets à une ou plusieurs voix, avec orchestre; Hymne en hommage à Ferdinand II, roi de Naples; Hymne en hommage au pape Pie IX; Hymne à Victor-Emmanuel; *la Pietà*, album de huit morceaux de chant; *la Ghirlanda di fiori*, album de six morceaux de chant; mélodies à une ou plusieurs voix; plus de cent morceaux de genre, fantaisies, etc., pour le piano, écrits pour la plupart sur des thèmes d'opéras et qui forment des recueils publiés sous différents titres : *le Primizie del Pianista*, *Ricordi di una gita a Napoli*, *Toccatine e Bagattelle*, *la Lira teatrale*, *Piccole fantasie a 4 mani*, etc., etc. — Un artiste du même nom, *M. Giuseppe Pistilli*, sans doute parent du précédent, s'est fait connaître par la publication de quelques morceaux de genre pour le piano.

PITRÈ (Giuseppe), écrivain italien, est auteur d'un recueil très-abondant et très-curieux de *Canti popolari siciliani* (Palerme, Pedone-Lauriel, 1870-71, 2 vol. in-12), qu'il a fait précéder d'une étude critique étendue et intéressante sur ces chants, et qu'il a accompagné d'un certain nombre de mélodies populaires originales. Il est fâcheux que M. Pitré n'ait pas eu les connaissances nécessaires pour compléter son travail littéraire par des remarques musicales sur les chants populaires siciliens. Les mélodies qu'il a reproduites ont été réunies par les soins de plusieurs musiciens, MM. Giovanni Maggio, Alfonso Accurso, Carmelo Pardi, Tommaso Cannizzaro, et Biagio Lipari.

* **PIXIS** (Jean-Pierre), pianiste et compositeur, est mort le 20 décembre 1874 à Baden-Baden, où il avait fixé sa résidence depuis plus de trente ans.

PIZET (.....), dit *Pizet l'aîné*, vivait à Caen dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, et était directeur du Concert de cette ville en même temps que de la maîtrise de l'église Saint-Pierre. Pizet fit exécuter au Concert de Caen plusieurs œuvres de sa composition, entre autres une cantatille à voix seule avec symphonie, intitulée *les Faveurs du Sommeil*, qu'il publia à Paris en 1760. A l'époque de la Révolution, Pizet, devenu vieux, composa la musique de plusieurs hymnes patriotiques, qui furent chantés à Caen pour diverses fêtes nationales. Très-estimé de ses concitoyens, il faisait alors partie de la municipalité de cette ville.

PLAIDY (Louis), violoniste, pianiste et professeur allemand, né à Wermsdorf (Saxe), le 28 novembre 1810, mort à Grimma le 3 mars 1874, étudia le piano à Dresde avec Agthe, et le violon avec L. Hache. Il commença à se livrer à l'enseignement à Dresde, mais, faute d'élèves, dut aller se fixer à Leipzig. Là, il se fit entendre comme violoniste dans les concerts, mais ensuite se consacra plus spécialement à la pratique du piano, et, grâce à l'influence de Mendelssohn, se vit nommer professeur pou

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

cet instrument au Conservatoire de Leipzig. Plaidy a publié sous ce titre : *Études techniques pour le piano*, un recueil que l'on dit fort estimable.

PLANQUE (.....), est l'auteur d'une publication faite sous ce titre : *Agenda musical* ou *Indicateur des amateurs, artistes et commerçans en musique de Paris, la province et l'étranger*, par Planque, musicien et accordeur de pianos (Paris, Frère, in-16). Il a paru trois volumes de cette publication, pour les années 1835, 1836 et 1837; elle était d'ailleurs conçue sur un plan défectueux et incomplet.

PLANQUETTE (Robert), pianiste et compositeur, né vers 1850, a, dit-on, fait quelques études avec M. Duprato; mais ces études sont restées sans doute fort incomplètes, car la musique du jeune artiste pèche en bien des points. Après avoir écrit pour les cafés-concerts plusieurs chansons et chansonnettes, avoir fait jouer à l'Eldorado un certain nombre d'opérettes sans conséquence, M. Planquette mit en musique un monologue de M. Pierre Véron, *On demande une femme de chambre*, que Mme Judic chanta dans divers salons après l'avoir fait connaître à Saint Pétersbourg. C'est alors que M. Planquette fut chargé d'écrire la musique d'une pièce en 3 actes, *les Cloches de Corneville*, qui fut représentée aux Folies-Dramatiques le 19 avril 1877, et qui obtint une série de plus de 400 représentations consécutives. Ce succès, absolument inexplicable d'ailleurs dans son exagération, était dû, pour la plus grande partie, à la nature de la pièce et au talent des acteurs chargés de l'interpréter; quant à la musique, vulgaire et assez mal construite, elle ne saurait faire préjuger le sort que l'avenir réserve à son auteur. M. Planquette a publié (Paris, Bathlot), un recueil intitulé : *Refrains du régiment, 12 chansons militaires*. Parmi les opérettes ou saynètes qu'il a fait représenter avant d'aborder un vrai théâtre, je citerai les suivantes : *Méfie-toi de Pharaon*, un acte, Eldorado, 1872; *le Serment de Mme Gregoire*, un acte, id., 1874 : *Paille d'avoine*, un acte, Délassements-Comiques, 1874; *le Péage*, saynète, Eldorado. Au mois de février 1879, M. Planquette a donné sur le théâtre de Monte-Carlo (Monaco), pour son inauguration, une opérette en un acte intitulée *le Chevalier Gaston*.

PLANTADE (Charles-François), compositeur, né le 14 avril 1787, mort à Paris le 26 mai 1870, était fils de Charles-Henri Plantade. Il fit ses études musicales au Conservatoire, puis, ayant été appelé sous les drapeaux, il servit pendant sept ans dans la jeune garde impériale, d'où il sortit avec le grade de sous-lieutenant. Il entra alors dans l'administration, devint chef de bureau au ministère des finances, d'où il fut détaché pendant plusieurs années à l'Opéra et au Conservatoire, et enfin, sous le second empire, fit partie du ministère de la maison de l'empereur et des beaux-arts. Ses occupations administratives n'empêchèrent pas Plantade de se livrer, pendant plus d'un demi-siècle, à ses goûts artistiques modestes, et d'écrire plus de deux-cents romances, chansons et chansonnettes comiques. Parmi ces dernières, dont, la plupart du temps, il traçait à la fois les paroles et la musique, un grand nombre obtinrent de très-grands succès et faisaient à la fois le tour des théâtres et des salons; bien que cela nous reporte à l'époque de la Restauration et de la monarchie de Juillet, les titres de quelques-unes de ces amusantes productions ne sont pas tout à fait oubliés, et l'on se rappelle encore *le Thé de mame Gibou, le Bureau de placement, l'Ouvreuse de loges, le Tombeau des secrets, A bas les médecins ! les Adieux à la garnison, Avez-vous vu mon parapluie? les Caprices d'un soldat, le Retour du voltigeur, les Jolis Soldats* (« Un grenadier, c'est une rose »), etc., etc. Les chansonnettes de Plantade obtenaient alors une vogue semblable à celle qui accueillait les nocturnes de Masini et les romances de Labarre et de Panseron. Plantade fut, en 1828, l'un des membres fondateurs de la Société des concerts du Conservatoire, et trente ans plus tard il fondait, avec MM. Bourget, de Courcy, Delange, Guérin, Paul Henrion, Masini et Parizot, la Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique, dont il est resté jusqu'à sa mort le trésorier et le président honoraire.

PLANTÉ (François, dit Francis), le plus remarquable et le plus renommé des pianistes français contemporains, est né à Orthez (Basses-Pyrénées) le 2 mars 1839. Conduit de bonne heure à Paris par sa famille, il commença l'étude du piano dès son plus jeune âge, et eut, je crois, pour premier professeur Mme Saint-Aubert. Déjà, enfant prodige, il s'était fait entendre plusieurs fois en public avec succès lorsque, ayant accompli seulement sa dixième année, il se vit admettre au Conservatoire, dans la classe de M. Marmontel. Son admission dans cette classe date du 15 décembre 1849, et sept mois après, au concours de 1850, il remportait d'emblée le premier prix, aux applaudissements enthousiastes d'un public qu'il avait presque, on peut le dire, affolé par son étonnante précocité.

Ce succès ne devait pas être éphémère, ainsi

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

qu'il n'arrive que trop souvent pour certains enfants bien doués. Le jeune Planté avait en lui toute l'étoffe d'un grand artiste, ses facultés étaient remarquables, et aux qualités de virtuosité si rares qu'il possédait dans un âge aussi tendre, il joignait des aptitudes plus rares encore, une solide instruction musicale, et un fonds de lecture tel qu'il connaissait toutes les œuvres des maîtres. C'est pourquoi deux artistes fameux, MM. Alard et Franchomme, dont les belles séances de musique de chambre attiraient tout ce que Paris possédait de dilettantes distingués, n'hésitèrent pas à s'associer le jeune pianiste et à lui faire partager leurs succès. C'était merveille de voir comment, à un âge où les enfants ont à peine le pressentiment du style musical et où ils ne songent guère encore qu'à acquérir des qualités techniques, celui-ci interprétait, dans le sentiment et avec l'accent propres à chacune d'elles, les grandes œuvres d'Haydn, de Mozart et de Beethoven.

Cela ne l'empêchait pas, cependant, de songer à compléter son éducation théorique. Il rentra donc au Conservatoire, dans la classe d'harmonie et accompagnement de M. Bazin (1853), obtint, pour cette partie de ses études, un premier accessit en 1854, et remporta le second prix en 1855. Il ne cessait pas d'ailleurs de se produire en public, et partout retrouvait l'accueil flatteur qui avait signalé ses premiers pas dans la carrière. Mais sa grande valeur intellectuelle avait donné à M. Planté le juste sentiment de la dignité de l'artiste, et il lui arrivait de témoigner, en de certains cas, d'une susceptibilité qui n'était que le résultat d'une fierté légitime. Or, il arriva qu'un jour, dans un salon officiel où il avait été prié de se faire entendre, le bruit des conversations était tel qu'il lui fut impossible de le dominer, et qu'il ne put parvenir à obtenir un instant de silence et d'attention de la part de ceux-là même qui avaient fait appel à son talent. Justement froissé d'un tel manque d'égards et de convenances, M. Planté s'échappe après l'exécution du morceau qu'il avait commencé, rentre chez lui, fait ses malles, et part dès le lendemain même pour les Pyrénées, en jurant qu'il ne paraîtrait plus dans ce salon inhospitalier à la musique.

A la suite de cette aventure, et pendant près de dix années, M. Planté resta caché à tous les regards et refusa obstinément de se montrer en public. Toutefois, ce temps ne fut perdu ni pour son talent, ni pour son avenir. Dans la retraite qu'il s'était choisie, l'artiste, parvenu à l'âge où l'esprit sait ce qu'il veut et où il tend, se livra à l'étude et à la méditation, et, délivré de toute préoccupation extérieure, transforma, compléta un talent déjà si magnifique, et lui donna toute la noblesse, toute la grâce, toute l'élégance qui depuis lors ont imposé ce talent à l'admiration de tous. Étudiant les œuvres de tous les maîtres, se familiarisant avec toutes les écoles, cherchant avec ardeur et persévérance les moyens d'expression favorables à chacune d'elles, il vécut ainsi dans l'intimité de tous les grands créateurs, les Scarlatti, les Hændel, les Bach, les Couperin, les Hummel, les Mendelssohn, les Chopin, s'identifiant avec le génie de chacun, en creusant le caractère individuel, et assouplissant son exécution de façon a traduire tel ou tel maître dans le style qui lui est rigoureusement propre.

M. Planté voyagea ensuite, parcourut les pays étrangers, mais pour voir, pour observer, pour entendre, et non pour se produire lui-même. C'est alors qu'il se lia avec plusieurs maîtres illustres, Thalberg, Liszt, Rubinstein, et qu'il connut la plupart des grands pianistes contemporains. Il étudia le style, les procédés, l'art particuliers à chacun d'eux, et c'est ainsi qu'il en arriva à parfaire et à parachever une éducation déjà si complète et établie sur des bases si solides.

Enfin, après avoir fait retour aux contrées qui l'avaient vu naître, M. Planté reparut à Paris en 1872, pour mettre son talent au service des œuvres charitables ou patriotiques dont le nombre était si grand à cette époque douloureuse. Cette rentrée dans le monde musical fut un véritable événement. Ceux qui ne connaissaient pas le virtuose furent saisis d'étonnement et d'admiration ; ceux qui l'avaient entendu naguère ne furent pas moins surpris de sa transformation, et de la grandeur, de la variété qu'il avait su donner à un talent déjà si élégant, si correct et si pur. Après avoir joué dans divers concerts de bienfaisance, M. Planté se retrouva avec ses deux vieux amis, MM. Alard et Franchomme, et donna avec eux, dans la salle du Conservatoire, une série de séances qui firent courir tout Paris et qui furent pour lui l'occasion d'éclatants triomphes. Il se produisit ensuite dans divers concerts à orchestre, et ne fut pas moins heureux dans l'exécution des grandes œuvres qu'il y fit entendre, que dans les compositions intimes ou dans celle de la musique de chambre. Depuis lors, M. Planté a voyagé de nouveau, mais cette fois pour se présenter au public étranger, et partout, mais notamment en Belgique, il a obtenu d'immenses succès.

M. Planté est véritablement un artiste de premier ordre, et d'une valeur telle que les plus

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

grands éloges ne sauraient l'exagérer. Ce n'est pas à son sujet qu'on peut parler des difficultés pratiques du piano, car les questions de mécanisme n'en sont point pour un tel artiste, qui possède au degré suprême toutes les qualités d'un virtuose, et que pourtant on rabaisserait singulièrement en le considérant comme un simple virtuose. Ce qu'il faut louer, ce qu'il faut admirer en lui, c'est l'ensemble, le fini et l'étonnant fondu de l'exécution, c'est un style vraiment incomparable et d'une étonnante variété d'expression, c'est un merveilleux sentiment des nuances, depuis les plus délicates jusqu'aux plus vigoureuses, c'est le moelleux, la souplesse et la grâce du doigté, c'est ce phrasé si riche et si libre, c'est enfin son charme à la fois pénétrant et passionné, son entente si intelligente du véritable effet musical, son goût si exquis et si pur. Que M. Planté fasse entendre le grand concerto de Mendelssohn ou le concerto en *mi* mineur de Chopin, la 8e Polonaise de ce dernier maître ou la sonate *appassionata* de Beethoven, le menuet de Boccherini ou la gavotte de l'*Iphigénie* de Gluck, le *concert-stück* de Weber ou la *Mélodie hongroise* de Liszt, c'est toujours la même sûreté d'accent, la même sobriété dans le *rendu*, la même sincérité d'exécution, la même et constante recherche de l'effet vrai, approprié à la nature de l'œuvre. Très-intéressant d'ailleurs à considérer lorsqu'il est au piano, il semble éprouver lui-même tout ce que la musique exprime, et passer par les mille sensations que son jeu incomparable fait ressentir à ses auditeurs. Et pourtant son maintien est absolument tranquille, aisé, calme sans raideur, et exempt de tous mouvements et de toutes contorsions. C'est à peine si une légère ondulation du corps se fait remarquer lorsqu'il passe d'une extrémité à l'autre du clavier; mais parfois, pour l'observateur proche et attentif, un plissement imperceptible du front, un éclair du regard, un hochement de la tête, un léger froncement du sourcil, viennent indiquer l'impressionnabilité de l'artiste, et ce que son âme semble renfermer de sensibilité et de passion.

M. Planté, qui ne s'est guère fait connaître comme compositeur, et qui a seulement publié pour le piano quelques transcriptions d'œuvres exécutées par lui, est chevalier de la Légion d'honneur.

PLATANIA (Pietro), pianiste et compositeur, directeur du Conservatoire de Palerme, est né à Catane le 5 avril 1828. Destiné par sa famille à l'étude de la jurisprudence, il n'en était pas moins passionné pour la musique, et l'on raconte à ce sujet un trait caractéristique. L'enfant avait obtenu de son père l'autorisation d'assister aux leçons de piano que recevait sa sœur. Cette permission lui ayant été retirée sous prétexte qu'il en abusait au détriment de ses études littéraires, le jeune Platania, un jour de fête, profita de l'absence de tous les siens, mit la main sur un sac d'argent, prit une poignée d'écus et s'en alla acheter toute une provision de musique qu'il cacha sous son lit. Le larcin ayant été découvert, toute la maison fut en rumeur, et l'enfant, aussitôt interrogé, nia résolûment ; il fallut que sa mère le prît à part et le confessât en conscience, en lui promettant l'impunité, pour lui faire avouer la soustraction dont il s'était rendu coupable et l'emploi qu'il avait fait de l'argent ainsi dérobé. Son père crut alors devoir lui laisser suivre la voie qu'il choisissait lui-même, et c'est ainsi qu'à quatorze ans le jeune Platania se vit libre de se livrer sans contrainte à l'étude de l'art vers lequel il se sentait si fortement entraîné (1).

L'enfant fut alors confié aux soins d'un maître de piano nommé Carmelo Messina, et il étudia la composition avec Vincenzo Abatelli. Au bout de quelques années, il fit chanter sur le théâtre communal de Catane cinq morceaux qu'il avait écrits sur des vers de l'avocat Cesare Clarenza, et dont le sujet avait été pris par celui-ci dans divers épisodes des *Mystères de Paris*. Raimondi, alors directeur du Conservatoire de Palerme, ayant entendu ces morceaux, en tira un heureux augure pour l'avenir de leur jeune auteur, et s'offrit à lui donner des leçons. M. Platania se rendit donc à Palerme, avec une pension que sa ville natale lui fit à cet effet, et travailla avec Raimondi, qui, au bout de neuf mois, lui déclara qu'il n'avait plus rien à lui apprendre.

M. Platania commença alors sa carrière de compositeur, et pour ses débuts fit représenter sur le théâtre Carolino, de Palerme, au mois de mars 1852, un opéra sérieux intitulé *Matilde Bentivoglio*, qui fut très-bien reçu du public et qui lui valut du gouvernement une récompense de 300 ducats; cet ouvrage, chanté par Negrini, Corsi, Selva et la Salvini-Donatelli, fut joué presque aussitôt à Catane par les mêmes artistes, et n'y obtint pas moins de succès. Au mois d'avril 1857, le compositeur donna, au même théâtre Carolino, un second ouvrage, *Piccarda Donati*, dont la réussite fut plus complète encore, et le 20 septembre 1863 il fut nommé directeur du Conservatoire de Palerme. Il fit représenter encore à Palerme, en 1865, un drame lyrique intitulé *la*

(1) V. Caputo, *Annuario generale della musica*, 1875.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Vendetta slava, mais depuis cette époque il semble surtout s'être consacré aux devoirs que lui impose la direction de l'établissement à la tête duquel il est placé. Il a publié en 1872 un *Cours complet de canons et fugues de tout genre* (Milan, Lucca), et compte livrer prochainement au public, comme introduction à cet ouvrage, un *Traité rationnel et pratique d'harmonie*.

M. Platania, qui est membre de l'Académie de Sainte-Cécile de Rome, chevalier de l'ordre des SS. Maurice et Lazare, officier de celui de la Couronne d'Italie, a fait exécuter, le 16 mai 1868, une *Symphonie funèbre à la mort de Pacini*, et a écrit un quatrième opéra, *Giulio Sabino*, qui jusqu'ici n'a pas été représenté. Lors du voyage que le roi et la reine d'Italie firent, à la fin de 1878, dans les principales villes du royaume, M. Platania fit exécuter à Palerme une ode-symphonie pour chœur, orchestre et musique militaire, dédiée au roi, et un *Hymne à la reine*.

PLATZER (Joseph), compositeur allemand contemporain, s'est fait connaître du public par quelques opéras-comiques dont le dernier, *l'Enlèvement des Sabines*, avait été accueilli avec plaisir à Munich, où il était représenté au mois de décembre 1876. Ce jeune artiste mourut prématurément à Munich au mois d'avril de l'année suivante, à peine âgé de trente-six ans, laissant complétement achevée une partition écrite sur *les Grenouilles* d'Aristophane, qui devait être donnée sur le théâtre de cette ville.

PLETINCKX (François-Joseph), hautboïste fort distingué, né à Bruxelles le 21 juin 1829, fut admis au Conservatoire de cette ville à l'âge de douze ans, y remporta le second prix de hautbois en 1846, et le premier en 1848. Devenu professeur dans cet établissement le 11 mars 1861, en remplacement de son ancien maître M. Friard, il acquit une véritable renommée de virtuose en se faisant entendre fréquemment, soit aux concerts du Conservatoire de Bruxelles, soit aux Concerts populaires, soit à ceux de l'Association des artistes musiciens. M. Pletinckx, qui a formé un grand nombre d'excellents élèves, remplit les fonctions de premier hautbois-solo au théâtre royal de la Monnaie, de Bruxelles.

* **PLEYEL** (Camille), pianiste, compositeur et facteur de pianos, était né à Strasbourg non en 1792, mais le 18 décembre 1788.

***PLEYEL** (Madame Marie-Félicité-Denise), née **MARE**, l'une des plus grandes pianistes du dix-neuvième siècle, est morte à Saint-Josse-ten-Noode-lez-Bruxelles le 30 mars 1875. Elle était née à Paris le 4 septembre 1811. En 1872 elle avait dû se démettre de ses fonctions de professeur au Conservatoire de Bruxelles, où elle avait été remplacée par M. Auguste Dupont (*Voy.* ce nom).

PODESTA (.....), compositeur italien, est l'auteur d'un opéra sérieux, *un Matrimonio sotto la repubblica*, qui a été représenté avec succès le 10 juin 1875 au théâtre Dal Verme, de Milan.

* **POGGI** (Antoine), ténor renommé, est mort à Bologne, sa ville natale, au mois d'avril 1875. On sait que cet artiste avait épousé la célèbre cantatrice Erminia Frezzolini.

POHL (Charles-Ferdinand), organiste et écrivain musical allemand, né à Darmstadt le 6 septembre 1819, fut, en 1841, élève de Simon Sechter à Vienne. De 1849 à 1855, il remplit les fonctions d'organiste à l'église protestante du faubourg Gumpendorf de cette ville, puis, en 1863, il partit pour Londres, où pendant trois années il s'occupa de rechercher au British Museum tous les documents relatifs aux séjours qu'avaient faits Mozart et Haydn dans la capitale du royaume britannique. De retour à Vienne en 1866, M. Ferdinand Pohl fut nommé archiviste et bibliothécaire de la Société des Amis de la musique, et il songea aussitôt à mettre à profit les documents intéressants qu'il avait rapportés d'Angleterre; il en fit l'objet d'un ouvrage important qu'il publia sous ce titre : *Mozart und Haydn in London* (Vienne, Gérold, 1867, 2 vol.), qui fut bien accueilli du public. Déjà, avant son départ pour l'Angleterre, M. Pohl avait livré au public un opuscule intitulé : *Zur Geschichte der Glas-Harmonica* (Vienne, Gérold, 1862). Il continua de se livrer à des travaux de littérature musicale, et publia successivement les écrits dont voici les titres : *Die Gesellschaft der musikfreunde und ihr Conservatorium in Wien* (*La Société des Amis de la musique et son Conservatoire à Vienne*), Vienne, Braumüller, 1871; *Denkschrift aus anlasz des 100ᵉ jahrigen bestehens der Tonkunstler-Societat in Wien* (*Souvenir à l'occasion de la 100ᵉ année de la fondation de la Société des musiciens de Vienne*), Vienne, Gérold, 1871; *Joseph Haydn*, Berlin, Sacco, 1875 (de ce dernier ouvrage, le premier volume a seul paru jusqu'à ce jour; il doit être suivi de plusieurs autres); *Bibliographie der Musik-Sammelwerke des 16 und 17 Jahrhunderts*.

POHL (Richard), critique musical allemand qui s'est fait dans sa patrie une réputation méritée, est né à Leipzig en 1826. Après avoir étudié la mécanique et les mathématiques à l'École polytechnique de Chemnitz et à Carls-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ruhe, avoir terminé ses études à l'université de Gœttingue et à Leipzig, il fut nommé professeur à Gratz, d'où il se vit obligé de s'éloigner au bout de quelques années pour causes politiques. Il se rendit alors à Dresde, de là à Weimar, et bientôt s'occupa activement de musique et de critique. C'est sous ce rapport qu'il a pris part à la rédaction de la *Neue Zeitschrift* de Leipzig et de divers autres journaux. M. Richard Pohl est un zélé partisan de M. Richard Wagner et de sa doctrine.

La femme de cet artiste, Mme *Eyth*, était une harpiste distinguée et a brillé comme virtuose. Elle est morte à Baden-Baden le 23 novembre 1870.

POHLE (Charles-Frédéric), pianiste, professeur et critique musical allemand, est l'auteur d'un écrit publié sous ce titre : *de l'Étude des compositions, ou Clef des secrets de l'exécution pour les pianistes.* Cet artiste est mort à Leipzig le 14 septembre 1871, à l'âge de soixante et onze ans.

POIRSON (Charles), l'un des professeurs de l'Orphéon municipal de Paris, est l'auteur d'un livre publié sous le titre de *Guide-Manuel de l'orphéoniste* (Paris, Hachette, 1868, in-12). On trouve dans cet écrit un résumé historique du chant choral en France, des notices biographiques succinctes sur les compositeurs français ou étrangers qui ont écrit des chœurs pour voix d'hommes sans accompagnement, et des notions élémentaires sur l'art du chant et sur l'harmonie.

* **POISE** (Jean-Alexandre-Ferdinand). — Quelques erreurs se sont glissées dans la notice consacrée à cet artiste par la *Biographie universelle des Musiciens*. M. Poise, qui fut élève non-seulement d'Adolphe Adam, mais aussi de Zimmermann, est né à Nîmes le 3 juin 1828, et il a obtenu en 1852, à l'Institut, non le premier mais le second grand prix de composition musicale. Voici, je crois, la liste bien complète des ouvrages que ce compositeur distingué a fait représenter jusqu'à ce jour : 1° *Bonsoir, voisin*, un acte, Théâtre-Lyrique, 18 septembre 1853 (repris plus tard à l'Opéra-Comique) ; 2° *les Charmeurs*, un acte, Théâtre-Lyrique, 7 mars 1855 (repris plus tard à l'Opéra Comique) ; 3° *le Thé de Polichinelle*, un acte, Bouffes-Parisiens, 4 mars 1856 ; 4° *Don Pèdre*, 2 actes, Opéra-Comique, 30 avril 1858 ; 5° *le Jardinier galant*, 2 actes, Opéra-Comique, 4 mars 1861 ; 6° *les Absents*, un acte, Opéra-Comique, 26 octobre 1864 ; 7° *les Moissonneurs*, cantate, Opéra-Comique, 15 août 1866 ; 8° *le Corricolo*, 3 actes, Opéra-Comique, 28 novembre 1868 ; 9° *les Deux Billets*, un acte, Athénée, 19 février 1870 ; 10° *les Trois Souhaits*, un acte, Opéra-Comique, 29 octobre 1873 ; 11° *la Surprise de l'amour*, 2 actes, Opéra-Comique, 31 octobre 1877. Ce dernier ouvrage, d'une forme très-châtiée et d'une inspiration charmante, empreint d'un sentiment exquis et d'une grâce pénétrante, a obtenu un succès très-vif et très-mérité (1).

M. Poise a arrangé et réorchestré la partition du *Sorcier*, de Philidor, pour la reprise que fit de cet ouvrage le gentil petit théâtre des Fantaisies-Parisiennes. En 1872, l'Académie des Beaux-Arts lui a décerné, en partage avec un peintre et un sculpteur, le prix fondé par le baron Trémont. On connaît de lui quelques chœurs à 4 voix d'hommes, sans accompagnement : *Cri de guerre, la Saint-Valentin, Nemausa*, etc.

POISLE-DESGRANGES (J.....), écrivain français, est auteur d'un petit livre intitulé : *Rouget de Lisle et la Marseillaise* (Paris, Bachelin-Deflorenne, 1864, in-16 avec portrait), dans lequel se trouvent quelques renseignements intéressants.

* **POISOT** (Charles-Emile), compositeur et musicographe français, est né à Dijon le 7 (et non le 8) juillet 1822. Artiste laborieux et convaincu, M. Poisot, qui a été à Paris l'un des fondateurs de la Société des compositeurs de musique, a créé à Dijon un Conservatoire, dont il fut nommé le directeur par arrêté ministériel du 15 décembre 1868, qu'il ouvrit au mois d'avril de l'année suivante, et qu'il ne quitta qu'au bout de trois années, lorsque l'organisation en eût été complétée par lui. Au mois de juin 1872, il fonda dans la même ville une société de musique religieuse et classique qui a déjà donné plus de quarante exécutions, et à l'aide de laquelle il a fait connaître en Bourgogne diverses grandes œuvres de Hændel, de Palestrina et de Rameau. Enfin, c'est à M. Poisot, sincère et enthousiaste admirateur de ce dernier et illustre maître, son compatriote, qu'on doit le généreux projet de lui élever une statue sur l'une des places de sa ville natale ; ce projet, poursuivi par lui pendant plus de quinze ans, en dépit des obstacles qu'il rencontrait sur son chemin, finit par prendre corps, et en 1876, grâce à ses efforts, à son initiative, à son énergie, M. Poisot eut enfin la

(1) M. Poise a publié, dans le journal *le Magasin des Demoiselles*, les partitions de trois opérettes qui n'ont pas été représentées : *Jean Nou, la Cigale et la Fourmi*, et *la Dame de compagnie*. Il a écrit, ainsi que MM. Bazille, Clapisson, Gautier, Gevaert, Mangeant et Jonas, un morceau pour *la Poularde de Caux*, operette en un acte représentée au théâtre du Palais-Royal.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

oie de voir célébrer à Dijon de grandes fêtes en l'honneur de Rameau, et de voir un modèle de la statue du maître s'élever sur la place du théâtre, qui prit alors le nom de place Rameau; le monument définitif, œuvre de M. Jules Guillaume, sera prochainement inauguré.

M. Poisot a en portefeuille plusieurs opéras inédits : *le Prince de Galles* (3 actes), répété au Théâtre-Lyrique en 1854, et non joué par suite d'une grave maladie de l'auteur; *les Spendlers*, écrit naguère à la demande de M. Réty, directeur du même théâtre; enfin, *Francesco* (2 actes). Il a écrit aussi plusieurs opéras de salon, qui ont été joués avec succès dans diverses réunions : *le Coin du feu*, *la Clé du secrétaire*, *les Ressources de Jacqueline*, *les Terreurs de M. Péters*, *Rosa la rose*, *les Deux Billets*. En dehors du théâtre, il a publié plusieurs œuvres importantes, divers motets, un *Stabat Mater* exécuté avec succès dans l'église Saint-Eustache, une cantate intitulée *Jeanne d'Arc*, un *Requiem* à 4 voix, orchestre et chœurs, etc. Membre de l'Académie de Sainte-Cécile de Rome, M. Poisot s'est aussi beaucoup occupé de littérature musicale; il a collaboré au journal *l'Univers musical*, dirigé *le Progrès musical*, et publié les opuscules suivants : *Notice sur Jean-Philippe Rameau* (Paris, Dentu, 1864, in-18), *Notice sur Jules Mercier* (1869), *Notice sur Dietsch*, deux brochures sur Mozart, etc. (1). On lui doit aussi un *Cours d'harmonie* et un *Traité de contre-point et fugue*.

* **POISSL** (Jean-Népomucène, baron **DE**), est mort à Munich, le 17 août 1865.

POISSON (Toussaint-René), né à Paris en 1797, fut élève de Berton au Conservatoire, et remporta au concours de l'Institut, en 1819, le second grand prix de Rome, tandis que Halévy et Massin (dit *Turina*) obtenaient le premier. Cet artiste a publié les deux ouvrages suivants : 1° *l'Harmonie dans ses plus grands développements, ou Théorie de composition musicale*, Paris, Meissonnier; 2° *De la Basse sous le chant, ou l'Art d'accompagner la mélodie et du contre-point et de la fugue*, Paris, Vve Canaux. Poisson est mort le 13 septembre 1861.

POITEVIN (Guillaume), prêtre et musicien français du dix-septième siècle, était bénéficier et maître de musique de l'église métropolitaine de Saint-Sauveur, à Aix en Provence. C'est en cette qualité qu'il fut le maître de Laurent Bellissen et d'un des plus grands artistes de ce temps, André Campra, qui restera l'une des gloires de notre opéra français. On connaît de Poitevin quatre messes fort estimées, et l'on avait conservé pendant fort longtemps l'habitude d'en chanter une, le jour anniversaire de sa mort, dans la cathédrale de l'ancienne capitale de la Provence. Guillaume Poitevin mourut à Aix le 7 janvier 1706.

POLACK DANIELS, est le nom sous lequel s'est fait connaître M. le baron de Knigge, compositeur amateur et violoniste néerlandais, né à la Haye en 1827 (1). Élève de J.-H Lubeck, ancien directeur du Conservatoire de la Haye, M. Polack Daniels est depuis plusieurs années fixé en Allemagne, à Dresde. Il est l'auteur de plusieurs opéras, dont un seul, je crois, a été représenté; c'est celui qui a pour titre *Philippine Welser* ou *la Perle d'Augsbourg*, qui a été joué sur diverses scènes allemandes, ainsi qu'à Amsterdam et à Rotterdam. M. Polack Daniels est aussi l'auteur d'une grande cantate religieuse qui a été exécutée à Rome, d'un *Te Deum* qu'il a fait entendre dans l'église de Sainte-Gudule, de Bruxelles, et de plusieurs autres compositions de musique sacrée.

POLAZZO (Bernard), violoniste italien qui vivait dans la première moitié du dix-huitième siècle, a publié à Paris un livre de sonates : *Sei Sonate a violino solo col basso* (Paris, Boivin, 1743).

POLIDORO (Federico), musicien italien, né à Naples le 22 octobre 1845, est depuis plusieurs années professeur d'histoire et d'esthétique musicales au Conservatoire de cette ville. Cet artiste, dont l'érudition paraît remarquable, s'est créé à Naples une véritable renommée en faisant de fréquentes conférences sur des sujets tirés de l'histoire de la musique et des musiciens, ou en prenant pour thème l'étude et l'analyse des facultés esthétiques de certains grands compositeurs et l'importance du rôle joué par eux. Il a donné ainsi, particulièrement, une série de séances fort intéressantes consacrées à la vie de Beethoven et à l'étude des faits qui ont marqué la carrière de M. Richard Wagner. Je ne sache pas que jusqu'ici M. Polidoro ait livré à l'impression aucune des leçons lues ainsi par lui à Naples, avec un si vif succès, et plus d'une fois ses compatriotes en ont exprimé le regret.

POLIGNAC (Edmond-Jean-Marie-Melchior, prince **DE**), dilettante et compositeur français distingué, né le 19 avril 1834, reçut les premiers principes de l'enseignement musical de M. A. Thys, qui lui fit apprendre le solfége à l'aide de la mé-

(1) Une erreur s'est produite dans la *Biographie universelle des Musiciens* : c'est une notice sur *Rude* (le grand sculpteur bourguignon), et non sur *Rode* (le violoniste), qu'a écrite M. Poisot.

(1) J'emprunte cette date à M. Edouard Gregoir.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

thode Chevé. Il continua ensuite son éducation musicale d'une façon rationnelle, et en 1854 suivit au Conservatoire de Paris le cours d'harmonie de la classe de M. Reber. S'étant livré bientôt à la composition, il se fit connaître par quelques publications intéressantes, et prit part à divers concours qui lui furent généralement favorables. C'est ainsi qu'en 1865 il remporta trois premiers prix pour trois chœurs intitulés : *Où est le bonheur ? le Myosotis*, *la Vieillesse*, qui furent exécutés aux séances de concerts de l'Orphéon de Paris, et qu'en 1867 il obtint un nouveau premier prix pour un autre chœur intitulé *l'Abeille*. M. de Polignac a pris part aussi au concours institué à l'Opéra en 1867, pour *la Coupe du roi de Thulé*, et dont le vainqueur fut M. Eugène Diaz. Enfin, en 1876, la Société académique de Saint-Quentin ayant mis au concours la musique d'une grande scène lyrique à trois voix, avec chœurs et orchestre, *Don Juan et Haydée*, M. de Polignac fut encore une fois couronné et vit exécuter son œuvre sur le théâtre de Saint-Quentin, le 26 novembre 1877, avec MM. Talazac, Carroul et Mme Boidin-Puisais comme interprètes.

M. de Polignac a publié : 1° un recueil de 12 Mélodies (Paris, Maho); 2° *les Adieux de Deidamia*, scène avec solo et chœurs, tirée de *la Coupe et les Lèvres*, d'Alfred de Musset (id., id.), et qui a été exécutée plusieurs fois en public; 3° plusieurs chœurs à 4 voix d'hommes, sans accompagnement (Paris, Richault); 4° plusieurs romances et mélodies vocales détachées (*Barcarolle*, *Chanson de Barberine*, *Sérénade*, *Notre-Dame au peigne d'or*, *l'Heure d'amour*, *Chanson du reître*, *Rappelle-toi*, etc.); 5° 2 pièces pour le piano. Parmi ses œuvres non publiées, il faut citer : divers autres fragments de *la Coupe et les Lèvres*, dont un chœur intitulé *l'Invocation au Tyrol*, qui a été chanté dans un concert au Théâtre-Italien ; un quatuor, une Fantaisie symphonique, une Marche funèbre, une Valse avec chœurs, exécutés aux séances de l'Union artistique ; enfin, plusieurs scènes ou morceaux de musique religieuse.

POLKO (Mme Elise), née **VOGLER**, chanteuse allemande et écrivain sur la musique, est née à Leipzig le 31 janvier 1831. Sa belle voix et sa riche organisation musicale enchantèrent Mendelssohn, et, sur les conseils de ce maître, sa famille l'envoya à Paris, où elle fut placée sous la direction de Garcia, qui en fit une cantatrice distinguée. Des circonstances particulières l'empêchèrent d'aborder la scène, ainsi qu'elle l'eût désiré, mais elle se produisit avec un grand succès dans les concerts, et l'on assure que depuis la Sontag et Jenny Lind, personne comme elle n'avait chanté le *lied*. Mlle Vogler épousa un employé supérieur des chemins de fer, M. Polko, et, après avoir renoncé à sa première carrière, se livra à la littérature musicale. Sous ce rapport, on lui doit les ouvrages suivants : 1° *Erinnerungen an Félix Mendelssohn-Bartholdy* (*Souvenirs de Félix Mendelssohn-Barthodly, vie de l'artiste et de l'homme*), Leipzig, Brockhaus, 1868; 2° *Faustina Hasse*, roman musical, Leipzig, 1870, 3 vol.; 3° *Nicolo Paganini und die geigenbauer* (*Nicolo Paganini et les luthiers*), Leipzig, 1873 ; 4° *Musikalische Mærhchen* (Contes musicaux), 3 vol.; 5° *Vom Gesange* (*Sur le chant*); 6° *Die Bettleroper* (*l'Opera des mendiants*); 7° *Alte Herren, vorlaufer Bach's* (*Vieux Messieurs, prédécesseurs de Bach*).

* **POLLEDRO** (Jean-Baptiste), violoniste et chef d'orchestre, naquit à la Piova, en Piémont, non en 1776, mais le 10 juin 1781 (1). C'est à quinze ans qu'il se rendit à Turin, où Pugnani le fit admettre dans l'orchestre du théâtre Regio. En 1797, il donna en cette ville son premier concert, se rendit ensuite à Milan, puis, quelques années plus tard, partit pour Moscou, où il resta cinq ans. Ayant quitté cette ville, il alla se faire entendre avec succès à Saint-Pétersbourg, à Varsovie, à Berlin, et enfin à Dresde. En 1814, il accepta en cette dernière ville les fonctions de *cappellmeister*, qu'il conserva jusqu'en 1824, époque à laquelle le roi de Piémont Charles-Félix le fit appeler à Turin pour y réorganiser et y diriger la chapelle royale, qui était tombée dans un fâcheux état. Il s'acquitta de cette tâche de la façon la plus honorable, mais dut prendre sa retraite en 1844, ayant été frappé d'une névrose qui lui occasionnait un tremblement général de tous les membres. Cet artiste distingué mourut le 15 août 1853, dans son village natal, où il s'était retiré.

Outre les compositions mentionnées dans la *Biographie universelle des Musiciens*, on doit encore à Polledro un *Miserere* à quatre voix avec orchestre, une messe solennelle à quatre voix et orchestre, et une ouverture pastorale, œuvres qui ont été publiées à Turin chez l'éditeur Racca. Polledro a laissé en manuscrit : cinq concertos de violon, avec accompagnement d'orchestre; une série d'études pour violon seul; trois symphonies pour l'église; trois duos pour violons; un concerto pour basson avec accompagnement d'orchestre.

(1) J'emprunte les renseignements contenus dans cette notice au livre de Francesco Regli : *Storia del violino in Piemonte* (Turin, 1863, in-8°)

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

* **POLLET** (Marie-Nicole **SIMONIN**, femme), est morte au mois de mars 1864, à Châtillon, près de Paris, dans une communauté où elle s'était retirée. Dans sa jeunesse, Mme Pollet avait été harpiste de l'impératrice Joséphine, puis de Murat, roi de Naples.

* **POLLINI** (François), pianiste et compositeur, est mort à Milan, non au mois d'avril 1847, mais le 17 septembre 1846.

POMPERY (Édouard **DE**), journaliste politique, ne vers 1825, a publié sous ce titre ambitieux : *Beethoven, sa vie, son caractère, sa musique*, une courte brochure de 50 pages (Paris, librairie du *Petit Journal*, 1865, in-12).

* **PONCHARD** (Louis-Antoine-Éléonore), et non *Jean-Frédéric-Auguste*, comme il a été dit par erreur, chanteur célèbre, né à Paris, non le 8 juillet 1789, mais le 31 août 1787, est mort en cette ville le 6 janvier 1866. Il avait remporté au Conservatoire, en 1810, le premier prix de chant en même temps que les deux seconds prix de tragédie et de comédie lyriques, et avait débuté à l'Opéra-Comique le 16 (et non le 17) juillet 1812. Entre ses nombreuses créations à ce théâtre, qu'il ne quitta que le 1er janvier 1837, il faut surtout citer *la Sérénade*, *l'Amant et le Mari*, *le Jeune Oncle*, *Masaniello*, *Joconde*, *le Petit Chaperon rouge*, *Leicester*, *la Neige*, *le Concert à la cour*, *le Maçon*, *la Dame blanche*, etc. Peu de temps après la mort de cet artiste, Amédée Méreaux publia sur lui, dans *le Ménestrel*, une excellente notice qui parut ensuite sous forme de brochure (Paris, Heugel, 1866, gr. in-8°), et dans laquelle son talent est apprécié avec un goût très-sûr. Ponchard fut le premier comédien français qui ait été fait chevalier de la Légion d'honneur (1815). — Une sœur de cet artiste, Mlle *Julie Ponchard*, morte à Paris au mois de février 1868, âgée de 70 ans, s'était distinguée comme professeur de piano.

* **PONCHARD** (Marie-Sophie **CALLAULT**, épouse), femme du précédent, est morte à Paris le 19 septembre 1873. Élève de Garat au Conservatoire, elle avait obtenu en 1810 un accessit de chant, le second prix en 1811 et le premier en 1812. Elle avait commencé sa carrière en province après avoir débuté sans éclat à l'Opéra, où sa voix paraissait trop faible, et venait d'obtenir de très-grands succès au théâtre des Arts, à Rouen, lorsqu'en 1818 elle entra à l'Opéra-Comique. Douée d'une rare beauté, d'une voix charmante et d'un talent incontestable, elle devint, après quelques essais accueillis un peu froidement à cause de son excessive timidité, l'une des favorites du public. Ses meilleures créations furent *la Prison d'Edimbourg*, de Carafa, *le Pré aux clercs*, d'Hérold, où elle jouait le rôle de la reine Marguerite, et *le Cheval de bronze*, d'Auber, qui lui valut un véritable triomphe. Mme Ponchard est morte âgée de 81 ans.

PONCHARD (Charles-Marie-Auguste), fils des précédents, élevé comme eux au Conservatoire, est né à Paris le 17 novembre 1824, et se destinait à la carrière dramatique, mais non lyrique. Il obtint un accessit de tragédie et un second prix de comédie en 1841, un second prix de tragédie en 1843, et fut alors engagé à la Comédie-Française. Mais il ne resta guère plus de deux ans à ce théâtre, qu'il quitta bientôt pour celui de l'Opéra, et pour passer ensuite à l'Opéra-Comique, où son talent de comédien fut apprécié, mais où le peu de portée et d'étendue de sa voix l'obligea de se confiner dans l'emploi des seconds ténors et des *Trials*. M. Charles Ponchard est aujourd'hui régisseur de la scène à ce théâtre, et il a succédé à Couderc comme professeur d'opéra-comique au Conservatoire.

PONCHELEZ (.....), compositeur, a écrit la musique de *Sylvanire* ou *les Amis réunis*, pastorale héroïque en 3 actes et un prologue qui fut représentée à Valenciennes, sur un théâtre particulier, le 16 janvier 1717.

PONCHIELLI (Amilcare), compositeur dramatique italien, l'un des artistes les mieux doués et les plus remarquables de la jeune génération qui s'est formée au delà des Alpes, est né le 1er septembre 1834 à Paderno Fasolaro. Il commença de très-bonne heure son éducation musicale, et avait à peine accompli sa neuvième année lorsqu'au mois de novembre 1843 il fut admis au Conservatoire de Milan, où il fut condisciple de M. Cagnoni, et d'où il ne sortit qu'au mois de septembre 1854. Il était donc âgé de vingt ans lorsque ses études furent terminées; mais malheureusement, et en dépit de ses facultés très-réelles, il ne se sentait ni la force ni le courage de lutter contre les retards ou les hasards de la fortune, ainsi que tout artiste doit le faire dans les grandes villes, où les chemins sont naturellement encombrés. Quittant donc Milan, M. Ponchielli alla se confiner à Plaisance, où, faisant preuve d'une rare modestie, il accepta l'emploi de chef de musique de la garde nationale, après quoi, au bout de quelques mois, il alla remplir les mêmes fonctions à Crémone. Pourtant, c'est en cette dernière ville qu'il trouva moyen de faire représenter, le 30 août 1856, son premier opéra, *i Promessi Sposi*, dont le livret avait été tiré du roman admirable et justement célèbre de Manzoni. Cinq ans après,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

le 19 janvier 1861, il donnait dans la même ville un second ouvrage dramatique, *la Savojarda*, et en 1864 il produisait à Plaisance un drame lyrique, *Roderico, re de' Goti*; enfin, le 15 août 1867, on jouait à Viterbe un ballet dont il avait écrit la musique, et je crois que c'est vers la même époque qu'il donnait encore un nouvel opéra, *la Stella del monte*.

Mais ces divers ouvrages, représentés dans des villes peu importantes, n'avaient fait que bien peu de chose pour sa réputation, et n'avaient guère eu de retentissement. Confiant dans ses forces et expérimenté par ses premiers essais, M. Ponchielli avait tout naturellement le désir ardent de se produire sur une scène d'un rang supérieur à celles qu'il lui avait été donné d'aborder jusqu'alors. La chance le servit enfin : on venait d'inaugurer à Milan un fort beau théâtre, placé dans un quartier malheureusement trop éloigné du centre de la ville, mais qui laissait percer la prétention de lutter en quelque sorte avec celui de la Scala, et voulait se consacrer au grand genre lyrique. Le jeune compositeur, qui commençait à désespérer de son avenir, eut le bonheur de faire recevoir au nouveau théâtre Dal Verme son opéra *i Promessi Sposi*, et cet ouvrage y fut représenté le 5 décembre 1872. Écrite depuis longtemps, l'œuvre dut être profondément remaniée pour s'assouplir aux exigences de la scène sur laquelle elle se produisait nouvellement, et le compositeur se vit obligé d'en refaire tout le dernier acte et une grande partie du premier; aussi ne brillait-elle pas par l'unité de facture et de conception, et paraissait-elle, au contraire, fort inégale. Mais telle qu'elle était, avec ses défauts évidents, que rachetaient d'ailleurs d'incontestables qualités, elle témoignait d'une personnalité vivace, d'un talent primesautier et personnel, et fut pour le public une véritable révélation. Aussi *i Promessi Sposi* furent accueillis avec de véritables transports, et l'auteur, inconnu la veille, se voyait le lendemain presque célèbre.

On se rendra compte du succès éclatant qu'obtint cet ouvrage par ces lignes que j'extrais du feuilleton que lui consacrait *la Perseveranza*, le premier journal de Milan, dans son numéro du 9 décembre 1872 : — « Le splendide succès d'*i Promessi Sposi* est une cause de joie pour tous, comme une de ces bonnes fortunes qui arrivent trop rarement : le premier et le plus content de tous est le maestro, qui après seize ans d'une trop modeste attente, voit enfin rendre à son talent la justice qui lui est due; le public, à cette révélation inespérée, n'a pas assez de voix ni de façons pour applaudir; les artistes, les *maestri*, les musiciens, avec une affection inspirée par le simple et noble caractère de leur confrère, connaissant depuis longtemps sa valeur extraordinaire, sont enchantés du triomphe obtenu par lui; par une rare exception, l'envie a dû s'enfuir, avilie et confuse. Même les critiques, doctes ou ignorants, fanatiques ou tranquilles, frémissants ou modérés, ou à quelque parti ou à quelque école qu'ils appartiennent, font bon marché des questions de passé, de présent et d'avenir, pour constater unanimement en Ponchielli une organisation exceptionnelle, et pour se réjouir de son succès. »

L'effet produit fut tel que la direction du théâtre de la Scala commanda immédiatement au compositeur la musique d'un ballet en 7 actes, *le Due Gemelle*, qui fit son apparition à ce théâtre vers le milieu de février 1873, et qui fut, lui aussi, accueilli avec une sorte de fureur; si bien que M. Ricordi, le grand éditeur de musique de Milan, s'empressa d'en graver la partition complète réduite pour le piano (fait très-rare en Italie), et qu'en moins de trois mois il en épuisa trois éditions de 500 exemplaires chacune. Entre autres pages remarquables de ce ballet, on signalait surtout, au dernier acte, une marche d'un effet extraordinaire.

M. Ponchielli écrivit ensuite la musique d'un *scherzo comico* de M. Ghislanzoni, *il Parlatore eterno*, qui fut représenté à Lecco le 18 octobre 1873, puis celle d'un drame lyrique en 3 actes, *i Lituani*, dont le même écrivain lui avait fourni le livret, et qui fut donné avec un énorme succès, à la Scala, le 7 mars 1874. Extrêmement remarquable, la partition d'*i Lituani* témoignait d'un progrès étonnant dans la manière du compositeur; d'une inspiration puissante et élevée, l'ouvrage était écrit avec une rare grandeur de style, et montrait, en outre, que l'auteur était un harmoniste remarquable, qu'il maniait l'orchestre avec une grande habileté, et qu'il savait tirer le meilleur parti de l'emploi des masses vocales et instrumentales.

Lors de la translation, à Bergame, des centres de Donizetti et de son maître Mayr, M. Ponchielli fut chargé de composer la musique d'une grande cantate de circonstance, *A Gaetano Donizetti*, qui fut exécutée au théâtre Riccardi, de cette ville, le 13 septembre 1875. Cette cantate, œuvre fort distinguée, dit-on, ne contenait pas moins de sept morceaux, et était chantée par Mme Brambilla-Ponchielli, la femme du compositeur, Mme Va-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

neri-Filippi, MM. Pandolfini, Povoleri, Dal Pasto et Garibaldi. L'année suivante, M. Ponchielli obtenait un nouveau triomphe à la Scala, de Milan, en faisant représenter *Gioconda* (8 avril 1876), opéra qui ne le cédait en rien aux *Lituani*, et qui renfermait des beautés de premier ordre. Il fut moins heureux en donnant au théâtre Dal Verme, le 17 novembre 1877, *Lina*, opéra sérieux en 3 actes, qui n'était qu'une nouvelle édition, corrigée et remaniée, de son second ouvrage dramatique, *la Savojarda*. Il a aujourd'hui en portefeuille deux partitions qui sans doute verront le jour prochainement : *la Maschera* et *i Mori di Valenza*.

A l'heure présente, M. Ponchielli est considéré, en Italie, comme l'un des deux ou trois artistes les plus remarquables de ce pays; je dois même dire qu'il passe, aux yeux des Milanais, pour supérieur à tous ceux qui se sont produits depuis vingt ans, c'est-à-dire depuis que M. Verdi est en pleine possession de sa gloire. Parvenu à l'âge où l'homme est dans la plénitude de ses facultés, l'avenir est à lui, et ses compatriotes comptent qu'il en profitera pour établir sa renommée sur des bases inébranlables, et faire honneur plus que jamais à la terre qui l'a vu naître. Il est certain que si M. Ponchielli est resté longtemps dans l'obscurité, sa fortune a été ensuite aussi rapide qu'éclatante, et qu'il semble appelé à de hautes destinées. Un avenir prochain nous dira sans doute si l'Italie a trouvé en lui l'artiste qui doit recueillir la succession de M. Verdi.

M. Ponchielli a peu écrit en dehors du théâtre. En fait d'œuvres publiées, je ne connais de lui, sous ce rapport, qu'une marche funèbre pour musique militaire, *il 29 Maggio*, écrite expressément pour les funérailles du grand poëte Manzoni, une autre marche funèbre à la mémoire de son père, une *Fantasia militare*, et une romance pour voix de soprano, *Eternamente*, avec accompagnement de piano et de violoncelle obligé. Je ne dois pas oublier de mentionner parmi ses œuvres un ballet, *Clarina*, dont il arrangea la musique, et qui fut représenté sans succès au théâtre Dal Verme, de Milan, au mois de septembre 1873. — M. Ponchielli a épousé, il y a peu d'années, une jeune cantatrice dramatique, Mlle Teresina Brambilla, fille d'une des grandes chanteuses de ce nom.

* **PONIATOWSKI** (Le prince Joseph-Michel-Xavier-François-Jean), est mort subitement à Londres le 3 juillet 1873. Les dernières années de cet homme aimable et distingué ont été empoisonnées par de cruels revers de fortune. L'empereur Napoléon III avait cru lui être favorable en lui accordant le privilége d'une grande entreprise commerciale, celle des docks de Saint-Ouen; mais l'affaire tourna mal, et le prince, engagé au delà des ressources dont il pouvait disposer, vit prendre contre lui des jugements qui amenèrent la saisie de tous ses effets mobiliers. Les événements politiques de 1870 l'obligèrent à se réfugier à Londres, où il arriva dans un dénûment presque absolu. Il supporta cette situation avec courage, se mit à donner des leçons de chant pour vivre, et songea à continuer sa carrière de compositeur. Il avait donné au Théâtre-Lyrique, le 26 janvier 1865, un opéra en 4 actes, *l'Aventurier*, et au Théâtre-Italien, le 28 avril 1868, un opéra en 3 actes intitulé *la Contessina;* il écrivit à Londres, sous le titre de *Gelmina*, un nouvel ouvrage qui fut représenté au théâtre de Covent Garden en 1872, et qui était chanté par Mme Adelina Patti, MM. Naudin, Cotogni, Bagaggiolo et Tagliafico. Peu de temps après, un vaisseau qui se rompit dans sa poitrine mit sa vie en danger; il se remit pourtant de cet accident, et continua de travailler. Mais ses jours étaient comptés, et il mourut presque subitement au moment où, ayant signé un engagement avec l'entrepreneur Ullmann, il s'apprêtait à partir pour l'Amérique comme chef d'orchestre d'une compagnie lyrique.

En dehors du théâtre, on connaît du prince Poniatowski une messe qui a été exécutée à Paris, en l'église Saint-Roch, et plusieurs mélodies vocales qu'il écrivit pendant son dernier séjour à Londres. Le nom du maître de cet amateur distingué a été défiguré dans la *Biographie universelle des Musiciens;* il s'appelait Ceccherini, et non Cevecchini; c'était un excellent maître de chant et un habile compositeur.

PONSICCHI (Cesare), pianiste et musicographe italien, né en 1830, a été nommé en 1861, à la suite d'un concours, accordeur et mécanicien de l'Institut royal de musique de Florence. Collaborateur du journal *Boccherini*, de cette ville, il s'est uni à Leto Puliti, mort récemment, pour les travaux relatifs à l'affirmation de la priorité de Cristofori (*Voy.* ce nom) en ce qui concerne l'invention et les premiers perfectionnements du piano. Il a publié à ce sujet, et à l'occasion des fêtes célébrées à Florence en l'honneur de Cristofori, un opuscule intéressant ainsi intitulé : *il Pianoforte, sua origine e sviluppo* (Florence, Guidi, 1876, in-12 de 77 pp. avec planches). Sur ce petit livre, fait avec soin et conscience, et qui est un bon et utile résumé de l'histoire du piano, M. Ponsicchi fait modestement suivre son nom de sa qualification officielle

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

d'accordeur de l'Institut royal de musique d Florence. M. Ponsicchi a préparé depuis lors et compte livrer prochainement au public deux autres écrits : 1° *la Completazione di tuti i modelli dell' invenzione del piano forte, coi perfezionamenti portati dal progresso*, ouvrage qui sera accompagné de planches et de dessins intéressants ; 2° *Del Temperamento in' generale, e più specialmente di quello degli istrumenti a tastiera*, opuscule dans lequel l'auteur comparera les systèmes acoustiques avec le sentiment psychologique de la perception musicale et indiquera les moyens d'établir un diapason unique.

* **PONTÉCOULANT** (Louis-Adolphe **LE DOULCET**, comte, et aujourd'hui marquis **DE**), a continué ses recherches et ses travaux de littérature musicale. A la liste de ses écrits, il faut ajouter les suivants : *Musée instrumental du Conservatoire de musique, histoires et anecdotes*, 1re partie (seule parue), Paris, Lévy, 1864, in-12 ; *la Musique à l'Exposition universelle de* 1867, Paris, aux bureaux de *l'Art musical*, 1868, in-8° ; *les Phénomènes de la musique*, 1868, in-12.

* **PONTELIBERO** (Ferdinand), surnommé **AJUTANTINI**. — Outre les ballets dont la liste a été dressée, ce compositeur a écrit la musique des airs de danse de la cantate de Federici, *il Mistico Omaggio*, exécutée en 1815 au théâtre de la Scala, de Milan, et celle d'un dernier ballet, *Ramesse, ossia gli Arabi in Egitto*, joué au même théâtre le 5 juin 1819.

PONTOGLIO (Cipriano), compositeur et professeur italien, est aujourd'hui fixé à Milan, où il tient une école de musique estimée. Né en 1831 à Grumello del Piano, il a été, dit-on, l'élève de M. Antonio Cagnoni, et, comme son maître, s'est livré à la composition dramatique. Il a fait représenter jusqu'ici les quatre ouvrages suivants : 1° *Tebaldo Brusato*, Brescia, 1865 ; 2° *Don Prospero l'ottimista*, Florence, théâtre Rossini, novembre 1867 ; 3° *la Schiava Greca*, Bergame, septembre 1868 ; 4° *la Notte di Natale*, Bergame, théâtre Riccardi, septembre 1872. On lui doit aussi la musique d'un ballet en 6 actes, *Rolla*, représenté à Naples vers 1877.

Je crois qu'il y a en Italie deux autres artistes du même nom. L'un, M. *N. Pontoglio*, occupait en 1872 les fonctions de *maestro concertatore* et de chef d'orchestre au théâtre Victor-Emmanuel, de Turin ; l'autre, M. *A. Pontoglio*, chef de musique au 32e régiment d'infanterie, a écrit la musique de deux opéras : *l'Assedio di Brescia*, et *gli Ottimisti ed i Pessimisti*, dont le second n'a pas encore été représenté.

PONZO (Giuseppe), compositeur italien, a fait représenter sur le théâtre de Malte, en 1775, un opéra-bouffe intitulé *il Re alla caccia*.

POORTEN (Arved), virtuose sur le violoncelle, est né à Riga, vers 1835. Issu d'une bonne famille protestante, neveu d'un évêque luthérien, frère d'un médecin de talent, cet artiste, qui a commencé ses études musicales dans sa patrie, les a terminées au Conservatoire de Bruxelles, et est devenu un artiste fort habile sur son instrument. Il a parcouru la plus grande partie de la Russie en donnant des concerts, et s'est fait entendre, au commencement de l'année 1873, en Belgique, en Hollande et à Paris. M. Poorten, qui est attaché à la chapelle de l'empereur de Russie et au Conservatoire de Saint-Pétersbourg, a publié en français, lors de son séjour à Bruxelles, un petit volume ainsi intitulé : *Tournée artistique dans l'intérieur de la Russie* (Bruxelles, Muquardt, 1873, in-18). Ce petit livre dénote chez son auteur un grand sentiment de l'art et des beautés de la nature. La maison Schott, de Bruxelles, a publié de M. Poorten *Six morceaux caractéristiques* pour violoncelle.

POPPER (David), violoncelliste et compositeur pour son instrument, né en 1842, est un artiste distingué, qui occupe depuis 1868 les fonctions de violoncelle-solo et de *concertmeister* à la chapelle impériale de Vienne. On lui doit quelques œuvres intéressantes pour son instrument, entres autres un concerto en *mi* mineur avec accompagnement d'orchestre. Cet artiste a épousé une pianiste de talent, Mlle *Sophie Menter*.

POPULUS (Nicolas-Adolphe-Alphonse), organiste et compositeur, né à Arcueil en 1831, fut d'abord enfant de chœur et élève de la maîtrise de l'église Saint-Jacques du Haut-Pas, placée sous la direction de M. A. Dhibaut. Successivement élève de M. Billard pour le piano, de MM. Elwart et Charles Manry pour l'harmonie, de M. J. Perez y Alvarez pour le contre-point et de M. Marius Gueit pour l'orgue, il devint, à peine âgé de quatorze ans, organiste accompagnateur à l'église Saint-Jacques, puis fut nommé organiste à Saint-Nicolas du Chardonnet (1854), à Chaillot (1855), et enfin revint à Saint-Jacques occuper les fonctions de maître de chapelle, qu'il remplit encore actuellement. M. Populus est aussi professeur de chant des écoles de la ville de Paris, directeur de musique à l'école Sainte-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Geneviève, et professeur de piano et de chant à l'école du Sacré-Cœur. Vulgarisateur de l'orgue à quarts de ton construit par A.-J.-H. Vincent, il a fait entendre cet instrument aux expositions universelles de 1856-57 et de 1867. On lui doit la création du choral Saint-Michel (1869), et celle de la Société des quintettes harmoniques (1870), où il a fait entendre des œuvres de Reicha, de Rossini, de MM. Adolphe Blanc, Adrien Barthe, etc.

Les compositions publiées par M. Populus sont les suivantes : 1° Six mélodies vocales avec accompagnement de piano (Benoît aîné); 2° Seize mélodies vocales, id. (Mackar); 3° Six chœurs à voix égales, avec accompagnement (Gautier); 4° Répertoire de chants patriotiques, chœurs à 4 voix, n°s 1, 2 et 3 (Gambogi); 5° Chants liturgiques à 2 et 3 voix, 1re livraison (Katto); 6° *Credo* de Dumont, à 2 et 3 voix égales (Gambogi); 7° Cantique à sainte Catherine, solo et chœur à 3 voix, avec accompagnement d'orgue (Gautier); 8° un certain nombre de motets pour chœur ou voix diverses, avec ou sans accompagnement; 9° *Études sur l'orgue*, 1e série (Benoît); 10° Six pièces pour le piano à 4 mains (Durand-Schœnewerck); 11° diverses pièces pour orgue ou harmonium; 12° quelques morceaux de genre pour le piano; 13° *Recueil de 24 melodies religieuses à l'usage des établissements catholiques* (Graff). Au nombre des compositions inédites de M. Populus, il faut citer : *Agar et Ismaël*, scène biblique en 2 actes, dont plusieurs fragments ont été exécutés en 1874, dans la salle Gay-Lussac; plusieurs messes à 3 et 4 voix, avec orgue et avec orchestre, exécutées à Saint-Jacques du Haut-Pas et à l'école Sainte-Geneviève; enfin, un certain nombre de pièces d'orchestre, exécutées comme offertoires à l'école Sainte-Geneviève. M. Populus a donné des articles de critique musicale dans divers journaux spéciaux, la *Reforme musicale*, la *Semaine musicale* et le *Monde musical*, journal fondé à Bruxelles par A. Milabran, et qui n'eut qu'une courte existence.

PORLON ou BORLON (Artus ou Arnould), facteur de cithares, vivait à Anvers dans la seconde moitié du seizième siècle, et se fit recevoir dans la corporation de Saint-Luc en 1579.

PORLON ou BORLON (Pierre), sans doute descendant du précédent, exerçait la profession de luthier à Anvers au milieu du dix-septième siècle, et construisit en 1647, pour le jubé de la cathédrale, une contre-basse qui existe encore aujourd'hui. Dans l'intérieur de cet instrument, on lit ces mots : *Peeter Porlon tot Antwerpen f.* 1647 (Pierre Porlon m'a construite à Anvers en 1647).

PORLON ou BORLON (Jean), descendant d'Artus, était comme lui luthier à Anvers. L'église Saint-Jacques de cette ville possède une contre-basse faite par ce facteur, dans l'intérieur de laquelle sont tracés ces mots : *Joannis Borlon tot Antwerpen.* Les éclisses et le fond de l'instrument sont en bois de platane, la table d'harmonie est en sapin.

PORLON ou BORLON (François), luthier comme les précédents, et de la même famille, habita aussi Anvers. Une viole de grand format, œuvre de cet artiste, existe encore à l'église Saint-Jacques. C'est un excellent instrument, assez bien conservé, mais dont le vernis a disparu, par suite de l'usage. Dans l'intérieur, on lit le nom et la demeure du facteur : *Francis Borlon, tot Antwerpen, op de Cathelyne-Vest.*

* **PORPORA** (Nicolas). — Au nombre des ouvrages dramatiques de ce maître illustre, il faut citer *il Barone di Zampano.* Sur le livret de cet opéra, qui fut représenté au théâtre Nuovo de Naples, en 1739, le nom du compositeur est accompagné de cette qualification : « maître de chapelle du prince d'Armstad. »

PORTA (Don Perseo **DELLA**), musicien italien du dix-septième siècle, a exercé les fonctions de maître de chapelle à l'église métropolitaine de Bénévent. M. le docteur Basevi possède de cet artiste le manuscrit d'un ouvrage théorique intitulé *l'Arianna musicale*, et qui est daté de Naples, 1696.

* **PORTA** (Jean), compositeur dramatique italien, est l'auteur d'un opéra intitulé *il Gran Tamerlano*, représenté à Florence en 1730, et qui n'a pas été compris dans la liste de ses œuvres.

* **PORTA** (Bernardo). — A la liste des ouvrages de ce compositeur représentés à Paris, il faut ajouter les suivants : 1° *Alexis et Rosette* ou *les Houlans*, opéra-comique en un acte, Théâtre français comique et lyrique, 3 août 1793; 2° *le Pauvre Aveugle* ou *la Chanson savoiarde*, un acte, Ambigu, 1797; 3° *l'Oracle*, un acte, Ambigu, 1797; 4° *le Prisonnier français* ou *le Bienfait récompensé*, un acte, th. des Amis des arts, 2 octobre 1798; 5° *Deux Morts qui se volent*, un acte, Ambigu, 26 avril 1800; 6° *les Deux Statues*, un acte, Ambigu, 29 avril 1800.

PORTO (J....-F...), est auteur d'un écrit publié sous ce titre : *Des Moyens de propager le goût de la musique en France, et parti-*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

entièrement dans les départements de l'ancienne Normandie (Caen, 1835, in-8° de 96 p.).

*PORTOGALLO (Marco-Antonio), compositeur italien fort remarquable, a écrit les ouvrages suivants, qui n'ont pas été compris dans la liste de ses œuvres : 1° *Merope*, Lisbonne, 1804; 2° *Cinna*, Florence, 1807; 3° *Tito Vespasiano*, Livourne, 1807. Né à Lisbonne le 24 mars 1762 (et non en 1763), Portogallo mourut en cette ville le 7 février 1830.

POTHOLT (Jacques), organiste et carillonneur hollandais, a été mentionné à tort, au tome VII de la *Biographie universelle des Musiciens*, sous le nom inexact de Potthoff. Tout ce qui a été dit sous ce dernier nom doit s'appliquer à celui de Potholt.

* **POTIER** (Henri-Hippolyte). — Le répertoire dramatique de ce compositeur doit se compléter par les ouvrages suivants : 1° *Mademoiselle de Méranges*, un acte, Opéra-Comique, 14 décembre 1841; 2° *le Vieux Prix de Rome*, un acte, th. Beaumarchais, 21 juin 1849; 3° *le Rosier*, un acte, Opéra-Comique, 19 août 1859; 4° *l'Ange de Rothesay*, trois actes, th. International (au palais de l'Exposition universelle), 11 juin 1867; 5° *Madelaine*, un acte, Bouffes-Parisiens, 10 janvier 1869; 6° Prologue pour l'ouverture du Casino de Toulouse, vers 1870. Henri Potier avait encore en portefeuille les partitions de trois opéras-comiques, qui n'ont pas été représentés : *le Bailly de Suresnes*, 2 actes; *le Fabliau*, 2 actes; et *Volage et Jaloux*, un acte. Destitué, vers 1856, de ses fonctions de chef du chant à l'Opéra, Potier intenta à l'administration de ce théâtre un procès qu'il gagna, mais qui ne le fit pas réintegrer dans son emploi. Depuis longtemps (1841) accompagnateur des classes au Conservatoire, puis professeur de l'étude des rôles (1851), cet artiste devint professeur de chant dans cette école au mois de février 1875, en remplacement de M. Laget. Henri Potier a publié un recueil de 6 mélodies avec accompagnement de piano ou orgue, et quelques romances détachées. Il est mort subitement le 9 octobre 1878.

Sa femme, Mme Henri Potier, née *Marie-Ambroisine-Minette de Cussy*, qu'il avait épousée en 1837, fut une chanteuse distinguée. Née le 29 octobre 1817, elle était devenue, au Conservatoire, l'une des meilleures élèves de Mme Damoreau, avait remporté un second prix de piano en 1834, un second prix de chant en 1836, et, s'étant mariée peu de temps après, avait obtenu, sous le nom de Mme Henri Potier, son premier prix de chant en 1837. Elle débuta à l'Opéra-Comique, le 24 février 1840, dans *Carline*, de M. Ambroise Thomas, puis, après y avoir fait plusieurs créations importantes, elle quitta ce théâtre en 1847 pour entrer à l'Opéra-National, que venait de fonder Adam, et où elle se montra pour la première fois dans *le Brasseur de Preston*. Peu de mois après, elle abandonna la carrière dramatique pour se consacrer exclusivement à l'enseignement du chant. Elle avait été professeur adjoint de la classe de Mme Damoreau au Conservatoire, jusqu'à la retraite de cette dernière. Mme Henri Potier est morte à Paris, de la petite vérole, le 21 septembre 1870.

* **POTTER** (Cipriani), pianiste et compositeur, ancien directeur de l'Académie de musique de Londres, qui sous son administration atteignit son plus haut degré de prospérité, est mort en cette ville le 26 septembre 1871.

* **POTTHOFF.** — *Voyez* **POTHOLT.**

POUGIN (François-Auguste-Arthur **PARROISSE-POUGIN**, connu sous le nom d'Arthur), historien et critique musical français, est né à Châteauroux (Indre) le 6 août 1834. Fils de comédiens de province qui voyageaient sans cesse pour l'exercice de leur profession, il commença dès l'âge de sept ans l'étude de la musique avec sa mère, qui était musicienne amateur, et ne connut jamais d'autre professeur de solfége. Lorsqu'il eut accompli sa huitième année, on lui mit un violon dans les mains, et ses progrès sur cet instrument furent rapides, bien qu'il fût obligé de changer de professeur chaque fois que son père changeait de résidence. Celui-ci se décida à se fixer à Paris en 1846, dans l'intérêt de l'avenir artistique de son fils, et bientôt l'enfant suivit au Conservatoire le cours de Guérin, puis celui de M. Alard. Mais les ressources de la famille étaient modestes, et dès l'âge de treize ans, tout en poursuivant ses études, il lui fallut commencer à gagner sa vie dans les orchestres; il appartint ainsi, successivement, à ceux du Cirque national, du Vaudeville et du Gymnase, où il occupa le poste de violon-solo.

Tout en se perfectionnant sur son instrument, il apprit, seul, le mécanisme du piano, puis s'appliqua bientôt à l'étude du contre-point et de l'harmonie avec un excellent professeur, M. Albert Lhote (*Voyez* ce nom), qui lui donna les soins les plus affectueux et pour lequel il a conservé une vive reconnaissance. A cette époque, passant toutes ses soirées et parfois une partie de ses journées au théâtre, travaillant le violon, le piano et l'harmonie, donnant lui-même de nombreuses leçons, il trouvait encore le moyen de se livrer sans maître à certaines études littéraires, et travaillait jusqu'à quatorze heures par jour. Il avait abandonné les classes de violon du Con-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

servatoire pour se perfectionner sous la direction d'un artiste fort distingué, M. Bérou, alors violon-solo à l'Opéra-Comique ; il rentra peu après dans cet établissement pour y suivre le cours d'harmonie de M. Henri Reber. Déjà il s'exerçait à la composition en écrivant, pour l'orchestre restreint du Gymnase, quelques ouvertures que son chef, Couder, voulait bien faire exécuter en tête des pièces jouées à ce théâtre.

En 1855, Pougin accepta un engagement qu'on lui offrait comme chef d'orchestre du petit théâtre Beaumarchais, mais il n'y resta pas longtemps, et entra bientôt en qualité de premier violon aux concerts de M. Musard fils, qui s'ouvraient alors au boulevard des Capucines. Là, il écrivit pour lui-même deux ou trois fantaisies de violon qu'il exécuta avec accompagnement d'orchestre, puis, au bout d'une année, il alla remplir à l'aimable théâtre des Folies-Nouvelles les fonctions de répétiteur et de second chef d'orchestre, qu'il conserva pendant trois ans. Désirant aborder la scène comme compositeur, il écrivit les paroles et la musique d'une opérette en vers, *Perrine*, mais ne put parvenir à la faire recevoir par la direction des Folies-Nouvelles ; il fit alors représenter ce petit ouvrage dans les salons de Mlle Augustine Brohan, qui voulut bien l'aider en cette circonstance, puis composa quelques morceaux symphoniques qu'il fit exécuter au Casino, par l'orchestre que dirigeait M. Arban.

Voyant le temps se passer sans profit pour ses désirs de compositeur, Pougin, tout en ne renonçant pas à tenter la chance de ce côté, eut l'idée de tourner ses efforts vers la littérature musicale, et sous ce rapport débuta, au mois d'avril 1859, par un travail historique que la *Revue et Gazette musicale* publia sous ce titre : *de l'Origine de la gamme et des noms des sept notes qui la composent*, en une série d'articles qui furent bien accueillis. Ce travail fut bientôt suivi d'une longue suite d'études biographiques, insérées dans le même journal, sur divers musiciens dramatiques français du dix-huitième siècle, oubliés ou peu connus : Duni, André Campra, Mouret, Mondonville, Martini, Della Maria, Gresnich, Floquet, Dezèdes, Devienne, etc. Bien que ces divers écrits ne fussent pas exempts de l'inexpérience et des tâtonnements naturels de la part d'un débutant, on se plut à reconnaître en germe chez leur auteur les qualités qui plus tard lui ont valu une place honorable dans la littérature musicale de son pays, et avant tout la recherche la plus active et la plus consciencieuse de la vérité historique. Dès cette époque, Fétis, qu'il n'a jamais connu personnellement et auquel il n'a jamais eu l'honneur de parler, disait de lui au directeur d'un journal : « Voilà un jeune écrivain qu'il faut aider à se produire le plus possible ; il me paraît appelé à rendre de très-utiles services. »

En 1860, Pougin entra comme rédacteur politique au journal *l'Opinion nationale*, qui venait de se fonder (1). Dans le même temps, informé qu'une place de violon était vacante à l'orchestre de l'Opéra-Comique, il prenait part au concours ouvert à cet effet et l'emportait sur ses rivaux. Son but, en entrant à ce théâtre, était d'apprendre à connaître les œuvres de l'école musicale française, d'étudier de près les procédés des maîtres, leur harmonie, leur instrumentation, la nature de leur conception générale. Il songeait ainsi à se familiariser, de la façon la plus pratique et la plus sûre, avec des œuvres et des artistes qui l'intéressaient d'autant plus que, dès cette époque, il avait conçu le projet de s'attacher spécialement à retracer l'histoire, sinon de la musique française à son point de vue général, du moins des artistes qui avaient contribué à la gloire de son pays.

Ses études sur la musique étrangère n'ont été en effet, si l'on peut dire, que des accidents dans la vie littéraire de Pougin. Tout en se rendant aussi familière que possible l'histoire de cette musique, c'est l'histoire de l'art national qui le préoccupait et l'intéressait avant tout, c'est de ce côté surtout que se sont toujours dirigés ses efforts, ses désirs, ses travaux. Procédant avec méthode, il avait voulu commencer par le commencement, et c'est pour cela qu'il avait

(1) Pendant quinze ans, et malgré ses travaux actifs de littérature, de critique et d'histoire musicales, il n'a cessé de prendre une part importante de collaboration politique à un grand nombre de journaux, dans lesquels il a constamment defendu les idees de liberte et de progrès. Ces journaux sont, outre *l'Opinion nationale*, a laquelle il est resté attaché pendant cinq ans, *le National*, *la Liberte*, *le Bien public*, *la Cloche*, *le Charivari*, *l'Histoire*, *l'Électeur libre*, dont il fut le secrétaire de la redaction pendant le siege de Paris, *le Soir*, où il remplit plus tard le même office, *le Mouvement* (Bordeaux), *la Discussion* (Bruxelles), etc. En 1871, on lui offrit d'entrer dans l'administration, et on lui proposa une sous-préfecture importante; il refusa sans peine et sans regret, estimant qu'il n'est pas de plus belle profession que celle d'artiste et d'ecrivain inuependant.

En dehors de la musique, Pougin s'est aussi beaucoup occupe de questions purement littéraires ; il a collabore, sous ce rapport, a de nombreux journaux et recueils : *l'Eclair*, *le Nain jaune*, *la Jeune France*, *la Jeunesse*, *le Mouvement*, le *Paris-Magazine* (dont il fut pendant quelque temps le directeur), le *Journal amusant*, le *Journal litteraire*, *le Gaulois*. Il a donné quelques articles au *XIXe Siècle*, à *Paris-Journal*, au *Constitutionnel*, au *Musee des familles*, au *Musée universel*, au *Soleil*, au *Paris-Cascade*, à l'*Annee illustrée*, à l'*Écho de l'agriculture*, etc.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

publié d'abord toute une série d'écrits historiques et critiques sur une douzaine de maîtres dont le premier, Campra, fermait le dix-septième siècle, tandis que le dernier, Della Maria, ouvrait presque le dix-neuvième. Après s'être essayé dans ces travaux d'une importance secondaire, il put, dans la suite, lorsqu'il fut plus sûr de lui, commencer la série de grandes études qu'il avait rêvées sur les maîtres de la scène lyrique française, et publier des livres importants sur quelques-uns d'entre eux : Rameau, Boieldieu, Adolphe Adam, Albert Grisar, etc.

Pougin, cependant, n'avait pas renoncé complétement à se produire lui-même au théâtre. En 1865, il écrivit les paroles et la musique d'un opéra-comique en un acte avec chœurs, *le Cabaret de Ramponneau ;* mais cet ouvrage, reçu successivement au théâtre Saint-Germain, puis au théâtre lyrique de l'Athénée, et enfin à l'Opéra populaire installé dans la salle du Châtelet et dont l'existence fut si courte, ne put parvenir à voir le jour. Il n'en continuait pas moins à s'occuper des travaux qui lui étaient chers. Après un séjour de trois années à l'orchestre de l'Opéra-Comique, il avait quitté ce théâtre et renoncé complétement à donner des leçons pour pouvoir se livrer sans réserve à ces travaux. Devenu successivement le collaborateur de plusieurs journaux artistiques, *la France musicale*, *le Ménestrel*, *l'Art musical*, *le Théâtre*, il publia dans ces journaux un grand nombre d'écrits plus ou moins étendus sur divers artistes français ou étrangers, écrits qui, pour la plupart, parurent ensuite sous forme de livres ou de brochures. C'est ainsi que furent publiées d'abord ses études sur le compositeur anglais Wallace, sur F. Halévy écrivain, sur Meyerbeer, Rossini, Bellini, Léon Kreutzer, etc. ; d'autres sont restées enfouies dans les recueils où elles ont vu le jour, et parmi celles-là nous citerons celles qui ont trait à quelques musiciens italiens, Mercadante, MM. Pedrotti, Cagnoni, puis celles relatives au grand violoniste Baillot, au *Judas Machabée* de Hændel, aux scènes lyriques secondaires de Paris, etc.

En dehors de ces travaux historiques, Pougin avait été chargé de la critique musicale courante dans diverses feuilles littéraires, le *Figaro-Programme*, *le Camarade*, *Paris illustré*. En même temps, Pierre Larousse, l'excellent directeur du *Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle*, lui avait confié toute la partie de cet immense ouvrage qui concernait la musique, et en effet c'est lui qui, à partir du mot *Chants populaires*, a donné tous les articles historiques, techniques, encyclopédiques et didactiques relatifs à cet art. Ce travail ne lui a pas coûté moins de trois années, et il est tel des articles en question qui forme, on peut le dire, un traité complet sur la matière. En 1871, Pougin prit possession du feuilleton musical du journal *le Soir;* c'est là qu'il conçut la pensée de faire connaître intimement au public les membres de la jeune école musicale française, de retracer leurs efforts, d'inspirer confiance en leur valeur, enfin d'attirer sur eux l'attention, de les rendre sympathiques, et de prouver que l'ensemble des travaux de ces jeunes artistes était destiné à faire honneur un jour au pays qui les avait vus naître. C'est ainsi qu'il mit en lumière, avec la certitude d'être utile à tous et de rendre service à l'art, les personnalités de MM. J. Massenet, Georges Bizet, Léo Delibes, Émile Pessard, Ernest Guiraud, Théodore Dubois, Charles Lenepveu, Edouard Lalo, Charles Lecocq, etc. Un changement dans la direction du *Soir* ayant amené sa retraite, Pougin fut appelé à exercer les fonctions de critique musical successivement à *la Tribune*, à *l'Événement*, et enfin au *Journal officiel*, auquel il appartient depuis les premiers mois de l'année 1878. Il n'en continuait pas moins, particulièrement dans *le Ménestrel* et la *Chronique musicale*, ses travaux historiques, toujours en grande partie consacrés à l'art français ; dans le premier de ces journaux il publia une série de notices biographiques sur Elleviou, Mme Dugazon et la famille Gavaudan, notices qui formèrent plus tard le volume de *Figures d'opéra-comique*, et un travail très-important donné sous ce titre : *les Vrais Créateurs de l'Opéra français*, dans lequel, à l'aide de documents inédits et de preuves irrécusables, il revendique hautement en faveur de Cambert et de l'abbé Perrin ce titre de « créateurs de l'opéra français, » accordé trop légèrement, depuis deux siècles, à Lully et à Quinault, qui n'ont fait que poursuivre, avec génie d'ailleurs, l'œuvre si bien établie par leurs devanciers. Dans la *Chronique musicale*, il donna, entre autres, un résumé historique du gentil petit théâtre musical de l'Athénée, aujourd'hui transformé, et une étude très-fouillée sur André Philidor, musicien de génie trop oublié, qui fut avec Duni, Monsigny et Grétry, l'un des véritables créateurs du genre de l'opéra-comique. D'ailleurs, l'activité de Pougin ne se ralentissait pas un instant. A la sollicitation d'un éditeur, il avait publié pendant trois années un *Almanach de la Musique* (1866-67-68), qui lui coûtait beaucoup de soins et dont on a bien voulu regretter la disparition ; sur la demande de M Martinet, directeur des Fantaisies-Parisiennes, il avait rédigé un long mémoire destiné à attirer

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

l'attention du gouvernement sur ce théâtre, qui avait rendu de réels services ; il avait publié dans la *Revue contemporaine* un resumé historique très-complet de la littérature musicale française ; il avait fait, dans la salle du boulevard des Capucines, diverses conférences sur Meyerbeer, Cimarosa, Bellini, etc. ; bientôt il s'occupa de provoquer à Rouen de grandes fêtes nationales pour la célébration du centenaire de Boieldieu, fêtes dont il avait conçu le premier la pensée, à l'organisation desquelles il prit une part importante, et qui furent les premières de ce genre qu'on ait vues en France ; puis il aida activement son ami M. Charles Lamoureux dans les travaux relatifs à la création de la Société de l'Harmonie sacrée ; enfin, en qualité de secrétaire-rapporteur du Comité de la Société des compositeurs de musique, de secrétaire du Comité de l'Association des artistes musiciens, de secrétaire général de l'Institut orphéonique français, il collaborait avec ardeur à l'administration de ces diverses compagnies, et remplissait encore les fonctions de secrétaire du Comité des études de l'École de musique religieuse.

C'est alors que les éditeurs de la *Biographie universelle des Musiciens* lui offrirent de se charger de la tâche si honorable de continuer et de mettre à jour cet ouvrage colossal. Après quelques hésitations, causées par la crainte de ne pas être à la hauteur de cette tâche, Pougin finit par accepter, heureux d'attacher son nom à une œuvre aussi importante, désireux de rattacher plus étroitement à la France ce livre, écrit en français par un étranger, et décidé d'ailleurs par les instances affectueuses d'amis et de confrères qui voulurent bien lui promettre de l'aider dans un travail dont il ne se dissimulait ni les difficultés ni les périls. Ce n'est pas ici le lieu de s'étendre longuement à ce sujet ; la préface du présent *Supplément* a dit tout ce qu'il y avait à en dire. Mais, — et c'est ce qui explique l'étendue de la présente notice, — l'auteur principal de ce *Supplément* avait le droit et le devoir de faire connaître au public quels ont été les mobiles de sa carrière, et de déclarer que cette carrière, absolument volontaire et tendant à un but nettement déterminé, n'a laissé aux hasards des événements qu'une part aussi restreinte que possible.

Voici la liste des écrits publiés jusqu'à ce jour par Pougin : 1° *André Campra*, Paris, impr. Chaix, 1861, in-8° de 23 pp. ; 2° *Gresnick*, id., id., 1862, in-8° de 23 pp. ; 3° *Dezedes*, id., id., 1862, in-8° de 38 pp. ; 4° *Floquet*, id., id., 1863, in-8° de 24 pp. ; 5° *Martini*, id., id., 1864, in-8° de 32 pp. ; 6° *Devienne*, id., id., 1864, in-8° de 32 pp. (ces six brochures ont été publiées sous le titre général de *Musiciens français du XVIIIe siècle*) ; 7° *Meyerbeer, notes biographiques*, Paris, Tresse, 1864, in-12 ; 8° *F. Halevy, écrivain* (travail dans lequel, comme l'indique son titre, l'auteur s'était particulièrement proposé d'analyser le talent de F. Halévy sous le rapport littéraire), Paris, Claudin, 1865, in-8° de 45 pp. ; 9° *William-Vincent Wallace, étude biographique et critique* (l'un des bien rares écrits consacrés en France à un musicien anglais), Paris, Ikelmer, 1866, in-8° de 42 pp. ; 10° *Almanach illustré, chronologique, historique, critique et anecdotique de la Musique, par un Musicien*, Paris, Ikelmer, 1866, 1867 et 1868, 3 vol. in-12 (les deux dernières années ont chacune un supplément publié à part sous ce titre : *Supplément à l'Almanach de la Musique. Nécrologie des musiciens français et étrangers*, 2 brochures in-12) ; 11° *de la Littérature musicale en France*, Paris, Ikelmer, 1867, in-8° de 39 pp. ; 12° *De la Situation des compositeurs de musique et de l'avenir de l'art musical en France, mémoire présenté au ministre de la Maison de l'empereur et des Beaux-Arts par Louis Martinet*, Paris, imp. Claye, s. d. [1867], in-8° (brochure non signée) ; 13° *Léon Kreutzer*, Paris, Liepmannssohn et Dufour, 1868, in-8° de 16 pp. ; 14° *Bellini, sa vie, ses œuvres*, Paris, Hachette, 1868, un vol. in-12 avec portrait et autographes (une traduction anglaise de cet ouvrage a été faite dans un recueil américain, le *Watson's Art Journal*, et une traduction espagnole, due à M. Luis Navarro, aujourd'hui député, a paru à Madrid, sous le titre de *Vida et Obras de Vicente Bellini*, s. d. [1875], un vol. in-12) ; 15° *Albert Grisar, étude artistique*, Paris, Hachette, 1870, un vol. in-12 avec portrait et autographe ; 16° *Rossini, notes, impressions, souvenirs, commentaires*, Paris, Claudin, 1871, un vol. in-8° ; 17° *Auber, ses commencements, les origines de sa carrière*, Paris, Pottier de Lalaine, 1873, in-12 de 36 pp. ; 18° *A propos de l'exécution du Messie de Hændel* (brochure signée seulement des initiales A. P.), Paris, imp. Chaix, 1873, in-12 de 34 pp. ; 19° *Notice sur Rode, violoniste français* (couronnée par l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Bordeaux, et insérée dans les *Actes* de cette compagnie), Paris, Pottier de Lalaine, 1874, in-8° de 64 pp. ; 20° *Boieldieu, sa vie, ses œuvres, son caractère, sa correspondance*, Paris, Charpentier, 1875, un vol. in-12 avec portrait et autographe ; 21° *Figures d'opéra-comique : Elleviou, Mme Dugazon, la Tribu des Gavaudan*, Paris, Tresse, 1875, un vol. in-8° avec 3 portraits ; 22° *Rameau, essai sur sa vie et ses œuvres*, Paris,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Decaux, 1876, un vol. in-16 (une traduction anglaise de cet ouvrage a paru dans un journal de Londres, *the Musical World*); 23° *Adolphe Adam, sa vie, sa carrière, ses Mémoires artistiques*, Paris, Charpentier, 1876, un vol. in-12 avec portrait et autographe; 24° *Revue de la Musique* (journal rédigé presque en entier par Pougin, et qui n'a eu que six mois d'existence), Paris, 1876-1877, un vol. in-4°; 25° *Biographie universelle des Musiciens, Supplement et Complément*, Paris, Firmin-Didot, 1878-1879, 2 vol. in-8°; 26° *Société des compositeurs de musique. Rapport annuel*, Paris, 1878, in-8°; *id.*, Paris 1879, in-8°; 27° *Question de la liberté des théâtres, rapport présenté à M. le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts par la Société des compositeurs de musique, rédigé par M. Arthur Pougin*, 1878, in-8°; 28° *Question du Théâtre-Lyrique, mémoire présenté à M. le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts par la Société des compositeurs de musique, rédigé par M. Arthur Pougin*, Paris, 1879 in-8°, (1). Parmi ceux des ouvrages de cet écrivain qui ont été publiés dans divers recueils, mais qui n'ont pas encore paru sous forme de volumes, il faut surtout citer les suivants : 29° *les Vrais Créateurs de l'Opéra français. Perrin et Cambert;* 30° *Philidor, étude sur la musique dramatique au dix-huitième siècle;* 31° *les Théâtres à Paris pendant la Révolution, histoire, chroniques, souvenirs, portraits, anecdotes;* 32° *Verdi, souvenirs anecdotiques.* (Une traduction allemande de ce dernier écrit a été donnée dans la *Neue Berliner Musikzeitung*; une traduction italienne et une espagnole doivent être publiées prochainement.)

Des compositions musicales de Pougin, consistant en pièces symphoniques, mélodies vocales, morceaux de genre pour le piano, morceaux de concert pour violon avec accompagnement d'orchestre ou de piano, rien jusqu'à ce jour n'a été publié.

POULTIER (Placide-Alexandre-Guillaume), chanteur dramatique, né le 27 mai 1814 à Villequier (Seine-Inférieure), est le fils d'un marin, qui exerça ensuite la profession de pilote. Le jeune Poultier avait neuf ans environ lorsqu'il fut envoyé à Rouen, chez son oncle, marchand de cidre en gros: ce fut dans cette ville qu'il reçut l'instruction primaire; ce fut là également que, séduit par la bonne humeur et les allures laborieuses des ouvriers qu'employait son parent, il finit par prendre à son tour la doloire et le maillet du tonnelier. Avec l'âge sa voix s'était formée, et comme il était doué d'un certain goût musical, il chantait bien souvent en façonnant ses tonneaux; la réputation du jeune chanteur ne tarda pas à s'étendre; un sien ami le conduisit chez M. Nicolo, directeur du Théâtre-des-Arts, qui l'admit parmi ses choristes; enfin, un soir, au Théâtre-Français, Poultier osa se produire devant le public; il chanta la romance de *Guido et Ginevra*, et les Rouennais applaudirent à outrance le ténor franc et sympathique qu'avaient laissé éclore les brumes normandes.

Chacun montra au jeune homme le chemin de Paris comme étant pour lui la route de la fortune; en attendant, son éducation musicale étant des plus restreintes, il se confia à l'excellent professeur Malliot, qui n'épargna ni soins ni conseils pour le mettre en état de faire valoir ses dons naturels. En mai 1840, Poultier partit pour Paris; il se fit entendre chez Mme Boieldieu, en présence de Cherubini et de quelques autres artistes, lesquels conçurent de sa voix une opinion avantageuse, ce qui n'empêcha pas le rigide Cherubini de prononcer sur lui ce verdict : « Il est trop âgé et n'est pas musicien. » Poultier voyait se fermer devant lui les portes du Conservatoire; fort heureusement, il obtint de MM. Duponchel et Monnais, directeurs de l'Opéra, une audition qui lui procura, pour ainsi dire séance tenante, un engagement pour cinq ans. On lui donna comme professeurs : Ponchard pour le chant, Michelot pour la déclamation, M. Fournier pour le solfège, sans parler des leçons de langue française, de danse et d'escrime. Mais la direction de l'Opéra étant venue à passer entre les mains de M. Léon Pillet, Poultier se vit enlever la plupart de ses professeurs; on lui avait même supprimé les leçons de déclamation; mais Michelot, plus confiant que M. Pillet en l'avenir de son élève, lui continua gratuitement ces leçons jusqu'à l'époque de ses débuts. Malgré le mauvais

(1) Pougin a écrit les paroles de *la Fête des Nations*, à-propos allégorique, musique de M. Adrien Boieldieu, qui a été représenté aux Fantaisies-Parisiennes en 1867 (Paris, Ikelmer, 1867 in-8°), et celle de la cantate : *Hommage à Boieldieu*, musique de M. Ambroise Thomas, exécutée à Rouen le 13 juin 1875, pour les fêtes du centenaire de Boieldieu. Il a donné une édition nouvelle d'une série de trois Almanachs de spectacles qui constituent certainement le premier essai d'une publication de ce genre tenté en France : *Agendas des Théâtres de Paris*, 1735, 1736 et 1737, *par François Parfaict, reimpression exacte du seul exemplaire existant, avec preface par Arthur Pougin*, Paris, J. Bonnassies, 1876, in-32. Parmi les journaux auxquels il a collaboré, il faut encore citer *le Nouveau Journal*, *l'Art*, *la Presse musicale*, *le Monsieur du bibliophile*, le *Musée littéraire et artistique*, la *Revue du monde musical*, *le Bibliographe musical* et *le Guide musical* (de Bruxelles). Pougin est officier d'Académie et membre correspondant de l'Académie de l'Institut royal de musique de Florence.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

vouloir de son directeur, vis-à-vis duquel il dut même employer les moyens légaux, Poultier débuta le 4 octobre dans *Guillaume Tell*, et fut rappelé après le troisième acte; il continua ses débuts dans *la Juive* et *la Muette de Portici*, où l'air du *Sommeil*, chanté par lui avec un art exquis, lui valut un succès qui s'est renouvelé bien souvent depuis, ce morceau étant un de ceux où s'affirmaient le plus complétement ses qualités vocales.

A l'expiration de son engagement, Poultier fit une tournee en province; puis, désireux d'apprendre le répertoire italien, il se rendit dans la péninsule; mais bientôt après, rappelé par MM. Duponchel et Roqueplan, il rentra à l'Opéra (1847), où il resta jusqu'en 1851. A cette époque, il alla faire la saison de Londres, au théâtre de la Reine, et recommença ensuite ses tournées en province. En 1853, il étudia avec Malliot le répertoire de l'Opéra-Comique, ce qui lui permit d'ajouter de nouveaux rôles à ceux qu'il possédait déjà. Le rôle de Georges Brown, de *la Dame blanche*, lui fut particulièrement favorable, et suivant ses propres expressions, « c'était pour lui plaisir et bonheur de se faire entendre dans cet ouvrage. » Rentré à l'Opéra en 1855, il n'y resta qu'un an, et refusa de signer un nouvel engagement que lui proposait M. Crosnier, successeur de Nestor Roqueplan. Poultier a depuis ce temps conservé son entière liberté, et il s'est borné à se faire entendre dans les concerts, ou bien à parcourir, pendant l'hiver, les principaux théâtres de province, pour y donner des représentations.

Dans le cours de ses divers engagements à l'Opéra, il a créé plusieurs rôles : celui de Gontran, dans *Charles VI*, le rôle du premier ténor dans *l'Apparition* de Benoist, dans *l'Eden* de Félicien David, et dans *le Fanal* d'Adolphe Adam. Poultier, bien que sa voix ne manquât ni de volume, ni d'étendue, n'était pas, à proprement dire, un ténor de force; sa voix se prêtait davantage au chant expressif et soutenu; l'étoffe en était moelleuse, le timbre suave, malgré quelques sonorités nasales; elle a longtemps conservé son charme et sa fraîcheur.

Poultier vit aujourd'hui en bon et paisible bourgeois, à Villequier, sa bourgade natale.

J. C—z.

POURNY (Charles), compositeur français contemporain, a écrit une quantité considérable de chansons et chansonnettes pour les cafés-concerts, où il a fait aussi représenter quelques opérettes. De ces dernières, je ne puis citer que celle intitulée *Chez un garçon*, qui a été jouée sur le petit théâtre du Pré Catelan en 1861, et *la Clochette*, qui a été donnée aux Folies-Marigny en 1870. Plus récemment, le 7 septembre 1872, cet artiste a fait représenter sur une scène plus importante, les Folies-Dramatiques, un opéra bouffe en 3 actes, *Mazeppa*, qui n'a pas obtenu de succès. Sa dernière production est une opérette en un acte, *un Gilet de flanelle*, qui a été donnée à l'Eldorado, le 12 mai 1877.

POZZESI (Giuseppe), compositeur italien, était âgé de dix-sept ans seulement lorsqu'il fit représenter à Mantoue, en 1831, une farce intitulée *l'Allogio militare*, qui obtint un très-grand succès. Le jeune compositeur était le fils de l'*impresario* du théâtre de Mantoue, et son ouvrage était joué par ses frères et par sa cousine, nommée Antonietta della Noce.

POZZOLO (.....), compositeur italien, a fait représenter à Vercelli, au mois de février 1879, un opéra intitulé *Caterina da Vinzaglio*.

* **PRADHER** (Louis-Barthélemy). — Aux ouvrages dramatiques de ce compositeur, il faut ajouter : 1° *le Voisinage*, opéra-comique en un acte représenté au théâtre Favart en 1800, et écrit par lui en société avec Bertaud, Dubuat, Dugazon fils et Quinebaud; 2° *les Enlèvements impromptu*, deux actes, Opéra-Comique, 2 décembre 1824.

* **PRADHER** (Félicité **MORE**, épouse), chanteuse et comédienne distinguée, est morte à Gray (Haute-Saône), le 12 novembre 1876. Parmi les ouvrages dans lesquels elle fit à l'Opéra-Comique des créations importantes, il faut citer *le Coq du village*, *le Solitaire*, *le Muletier*, *la Neige*, *Léocadie*, *le Maçon*, *la Vieille*, *Fiorella*, *Marie*, *la Fiancée*, *les Deux Nuits*, *Fra Diavolo*, *Ludovic*, *le Chalet*, *Lestocq*, *l'Éclair*, *le Cheval de bronze*, etc., etc. C'est en 1820 que Mlle More avait épousé Pradher, veuf en premières noces de Mlle Philidor.

PRANDI (Stefano), musicien fort distingué, né à Bologne, était un contrapuntiste fort habile, en même temps qu'un virtuose remarquable sur l'orgue et sur le cornet. Il fut élu, en 1680, prince de l'Académie des Philharmoniques de sa ville natale.

* **PRATI** (Alessio). — Aux ouvrages dramatiques signalés au nom de ce compositeur, il faut ajouter l'opéra sérieux intitulé *la Vendetta di Nino*.

* **PREDIERI** (Luc-Antoine), compositeur dramatique italien. — A la liste des ouvrages de ce compositeur, il faut ajouter un opéra intitulé *Sofonisba*.

PRELLEZZO (Mariano), consul d'Espagne à Jérusalem, amateur de musique, publia en 1851, à Madrid, un manuel intitulé *Curso completo de musica teorico-pratico*. L'apparition

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de cet ouvrage souleva une polémique très-vive entre son auteur et les rédacteurs de la *Gaceta musical* de Madrid, et spécialement M. Eslava. Prellezzo mourut le 15 janvier 1862 à Quibel, en Turquie.

PRESEPI (Presepio), compositeur religieux italien, vivait à Florence dans la première moitié du dix-huitième siècle. On connaît de lui les œuvres suivantes : 1° *Sacri Trattenimenti di canto e suono per l'Avvento e per il Natale*, 3e édition, Florence, 1711 ; 2° *Sacri Trattenimenti di canto e suono sopra i misteri della S. infanzia di Gesù bambino*, 4e édition, Florence, 1722 ; 3° *Sacri Trattenimenti di canto e suono sopra le feste di Maria vergine*, Florence, 1724, petit in-8° de 158 pp.

PRESSEL (Gustave), compositeur allemand, a fait représenter avec succès à Stuttgard, le 24 juin 1860, un opéra dont il avait écrit les paroles et la musique, et qui avait pour titre *la Nuit de la Saint-Jean*. Quelques années après, au mois de décembre 1866, il donnait sur le même théâtre un opéra-comique intitulé *le Tailleur d'Ulm*.

* **PRÉVOST** (Eugène-Prosper), est mort à la Nouvelle-Orléans le 30 août 1872. Après avoir été longtemps attaché, en qualité de chef d'orchestre, au théâtre français de cette ville, où il fit jouer un opéra-comique en 2 actes, *Blanche et René*, Prévost était revenu en France vers 1862. Il écrivit alors la musique d'un petit ouvrage en un acte, *l'Illustre Gaspard*, ancien vaudeville arrangé par ses auteurs, MM. Duvert et Lausanne, et qui fut ainsi représenté à l'Opéra-Comique le 11 février 1863, puis devint chef d'orchestre des Bouffes-Parisiens, à l'époque de la direction de M. Varney, et ensuite au concert des Champs-Élysées. Au mois de septembre 1867, il repartait pour la Nouvelle-Orléans, où il allait de nouveau se fixer, comme professeur.

* **PRÉVOST** (Jean-Marie-Michel-Hippolyte), musicien amateur, ancien chef du service sténographique au Sénat, est mort à Paris le 17 février 1873. Chargé de la critique musicale au journal *la France* depuis la mort de Fiorentino, il avait publié dans le *Courrier du dimanche*, sous le pseudonyme de *P. Crocius*, et fait paraître ensuite en brochure un travail ainsi intitulé : « *Progrès de la musique dramatique*, un mot à l'occasion des articles de M. le président Troplong et de M. le prince Poniatowski » (Paris, Gaittet, 1859, in-8° de 16 pp.). Quelques années après il publia, sous son nom véritable, une courte brochure relative à M. Richard Wagner et à ses théories musicales (Paris, 1869, in-8° de 16 pp.). Il avait donné quelques articles à la *Revue et Gazette musicale de Paris* et à un recueil qui n'eut qu'une courte existence, *le Spectateur*. La critique d'Hippolyte Prévost était celle d'un homme de goût et d'un homme bien élevé ; mais, au point de vue pratique, elle péchait par la base, c'est-à-dire par le manque d'instruction et de connaissances techniques, en dépit des études harmoniques qu'il avait ébauchées avec M. Henri Reber.

PRÉVOST-ROUSSEAU (Antonin), compositeur amateur fort distingué, est né en 1824, et n'eut d'abord d'autres leçons de musique que celles qui se donnaient dans le collége où il fit ses études littéraires. Après avoir fait son droit et s'être fait recevoir avocat, puis licencié, il commença en 1846 un cours de contre-point et d'harmonie avec Dourlen. La révolution de 1848 lui ayant fait interrompre ses travaux, il recommença, vers 1852, toutes ses études musicales avec M. Aristide Hignard (*Voy.* ce nom), en même temps qu'il dirigeait des cours de musique d'ensemble qui avaient lieu régulièrement.

Après avoir composé des mélodies, des opérettes, des chœurs assez nombreux, et même plusieurs messes, M. Prévost-Rousseau écrivit un poëme musical en huit parties, *les Poëmes de la Nature*, dont il avait tiré les paroles des beaux *Sonnets* d'Edmond Arnould, publiés peu de temps auparavant. Cette composition importante fut exécutée aux mois de février et de mars 1863 par le Cercle musical, alors dirigé par M. Deldevez, et favorablement accueillie ; plusieurs autres exécutions en eurent lieu par la suite, principalement au premier concert de la Société philharmonique, donné au Cirque des Champs-Élysées sous la direction de M. Placet (mars 1866). Encouragé par cet essai, M. Prévost-Rousseau fit entendre en 1865, à l'hôtel du Louvre, à l'un des « concerts des compositeurs vivants, » une symphonie rustique en trois parties intitulée *la Ferme*, écrite sur des paroles de M. Gustave Nadaud. Enfin, en 1872, il offrait au public un troisième ouvrage important, *les Songes*, symphonie lyrique, dont M. Nadaud lui avait encore fourni le poëme. M. Prévost-Rousseau a composé aussi la musique d'un opéra-comique en 3 actes et 4 tableaux, avec ballets, *Riquet à la houppe*, qui allait être représenté au Théâtre-Lyrique lorsque éclata la guerre de 1870, et dont quelques fragments ont été exécutés dans des concerts. Nommé maire de la commune de Champigny-sur-Marne à la suite de ces événements, il se vit obligé d'interrompre ses travaux de composition, et conserva seulement la direction d'une société

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

chorale mixte d'amateurs fondée par lui en 1849, et à laquelle, depuis plus de vingt-cinq ans, il a fait exécuter un très-grand nombre d'œuvres remarquables de musique d'ensemble, tant ancienne que moderne.

Les partitions pour chant et piano des *Poëmes de la Nature*, de *la Ferme*, des *Songes*, et de *Riquet à la houppe*, qui révèlent chez leur auteur un talent aimable et distingué, ont été publiées par l'éditeur M. Choudens.

PRINA (Giuseppe), prêtre et compositeur italien, mort à Milan vers 1860, était, dit-on, un artiste d'un véritable talent. On cite particulièrement de lui une messe fort remarquable, exécutée en diverses circonstances, et plusieurs autres compositions religieuses. Il a écrit aussi un certain nombre d'œuvres de musique de chambre.

* **PROCH** (Henri), compositeur, violoniste et chef d'orchestre, est mort à Vienne le 18 décembre 1878. Il était fils d'un avocat, et destiné par celui-ci à la jurisprudence. C'est dans ce but qu'il fit ses études à l'niversité de Vienne, où il passa ses examens de droit en 1832. Cependant, comme il avait montré dès son enfance de rares dispositions pour la musique, on lui avait fait étudier aussi le violon, le contrepoint et la composition. Devenu un virtuose remarquable sur le violon, il se fit entendre à Vienne, dans les concerts, en 1834, avec un très-grand succès, entra dans l'orchestre de la chapelle de la cour, et se livra bientôt entièrement à la musique.

Proch a brillé surtout comme chef d'orchestre. Dès 1837 il commençait à remplir ces fonctions au théâtre Josephstadt, et le 1er avril 1840 il entrait en la même qualité au théâtre impérial, qu'il ne devait plus quitter que trente ans plus tard, au mois d'octobre 1870. Pendant cette longue carrière, il se distingua par des qualités exceptionnelles, surtout dans la direction des opéras italiens et français, et Meyerbeer, aussi bien que Donizetti, considérait Proch comme un chef d'orchestre de premier ordre.

Proch a publié plus de 200 *lieder* allemands, français et anglais, dont plusieurs sont devenus très-populaires, et beaucoup d'autres compositions. On lui doit aussi les traductions allemandes de plusieurs opéras français et italiens : *Linda di Chamounix*, *les Vêpres siciliennes*, *la Reine Topaze*, *il Trovatore*, *Don Pasquale*, etc. Il était chevalier de l'ordre de François-Joseph d'Autriche, de l'ordre d'Ernestine de Saxe-Cobourg-Gotha, et décoré des médailles pour les arts et les sciences du roi de Prusse et du roi de Hanovre.

* **PROKSCH** (Joseph), clarinettiste et professeur bohémien, est mort à Prague le 20 décembre 1864. Dix ans après sa mort, on a publié sur lui l'écrit suivant : *Joseph Proksch biographisches denkmaal aus dessen nachlass papieren errichtet* (*Souvenir biographique, monument élevé à Joseph Proksch, tiré de ses papiers*), Prague, Rudolf, 1874, un vol. avec portrait et *fac-simile*.

* **PROPIAC** (Girard de). — Aux ouvrages dramatiques de ce compositeur, il faut ajouter les deux suivants : *la Double Apothéose*, opéra-comique en 2 actes, représenté au théâtre des Troubadours en 1800; et *la Pension de jeunes garçons*, opéra-comique en un acte, donné l'année suivante au théâtre des Jeunes-Artistes.

PROTA (Ignazio), compositeur italien du dix-huitième siècle, prenait le titre de maître de chapelle du prince de la Rochelle. Il a écrit la musique des deux opéras suivants : *la Finta Fattocchiera*, jouée sur le théâtre des Fiorentini, de Naples, en 1721; et *la Camilla*, qui fut représentée au théâtre Nuovo, de la même ville, en 1737.

PROTTI (José), compositeur, est né à Malson (îles Baléares), en 1827. Vers 1843, il alla se fixer à Marseille, où il fut nommé, au concours, organiste de l'église Saint-Théodore. En 1856, il devint organiste de l'église Saint-Vincent de Paul, fonctions qu'il occupe encore aujourd'hui. Cet artiste a écrit pour le piano divers morceaux de genre et de danse qui ont été publiés en France et en Espagne. On a aussi de lui : *Gacela*, opéra en 4 actes sur un poëme espagnol, — *les Gardes-Françaises*, opéra-comique en un acte, qui a été représenté au Grand-Théâtre de Marseille le 13 avril 1856, — et *le Trésor de Jeannot*, opéra-comique également en un acte, qui a été donné au Cercle artistique de cette ville en 1877. J. Protti a composé aussi de la musique sacrée, notamment une *messe à quatre voix* avec accompagnement de quatuor et orgue, qui a été exécutée à l'église Saint-Vincent de Paul le 26 août 1877, et un *Stabat*, qui a été chanté dans plusieurs églises de Marseille.

Al. R — D.

* **PROTA** (Gabriel), compositeur italien était né à Naples en 1754, et mourut en cette ville le 22 juin 1843.

PROUT (Ebenezer), compositeur et critique musical anglais, est né à Oundle, dans le comté de Northampton, en 1835. Quoiqu'il ait montré de bonne heure un goût très-pro-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

noncé pour la musique, ses parents étaient peu disposés à lui laisser embrasser cette carrière. Il reçut donc une bonne éducation littéraire, prit ses grades à l'université de Londres en 1854, et ce n'est qu'en exerçant ensuite, pendant plusieurs années, les fonctions de professeur dans diverses écoles, qu'il poursuivit ses études musicales avec énergie. A la fin, l'amour de l'art l'entraîna à lui tout sacrifier, et il se lança résolûment dans la carrière.

En 1862, la Société des musiciens anglais (aujourd'hui disparue) ayant ouvert un concours pour un quatuor d'instruments à cordes, M. Prout remporta le premier prix avec son quatuor en *mi bémol*, op. 1; trois ans plus tard, il obtint la même récompense, dans une circonstance semblable, avec son quatuor op. 2, pour piano, violon, alto et violoncelle. Ces deux faits attirèrent l'attention sur sa musique; mais ce n'est qu'après l'exécution de son concerto en *mi* mineur pour orgue et orchestre (op. 5), en 1872, que son nom commença à être généralement connu. Depuis lors, il a produit deux symphonies, qui ont été bien accueillies du public, un *Magnificat* pour *soli*, chœurs et orchestre, et différentes œuvres vocales et instrumentales. Ses compositions sont plus remarquables par la clarté de la forme et l'habileté de la facture que par une grande originalité, et le talent de M. Prout se distingue plutôt par la science des effets et la logique des développements que par la nouveauté des idées et un esprit très-inventif.

Mais M. Prout est plus et mieux connu peut-être comme critique et écrivain musical, que comme compositeur. Il fut le premier éditeur du recueil intitulé *Monthly Musical Record*, dont il conserva la direction jusqu'en 1874, et depuis lors il a été le critique musical en titre du journal *the Academy*, où il s'est fait remarquer. Il est l'un des collaborateurs du *Dictionary of music and musicians* qui se publie actuellement à Londres sous la direction de M. George Grove (Londres, Macmillan, in-8°). Quoique chaud partisan des idées et des doctrines de M. Richard Wagner, il est loin de montrer, comme quelques autres écrivains, un mépris absolu pour toute musique appartenant à d'autres écoles. Un fait assez curieux, observé à diverses reprises par les critiques anglais, c'est que l'ardente admiration pour M. Wagner, dont M. Prout donne de nombreuses preuves dans ses écrits, ne se fait jour dans aucune de ses compositions; sous ce rapport, l'influence du maître saxon est nulle sur son esprit, et il semble se rapprocher beaucoup plutôt du style de Mozart ou de Schubert. M. Prout, qui est un chef d'orchestre expérimenté, occupe une bonne situation comme professeur de piano et de composition.

PRUDENT (.....), compositeur qui vivait dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, a écrit la musique d'un opéra-comique en 2 actes, *les Jardiniers*, représenté à la Comédie-Italienne le 15 juillet 1771.

* **PRUDENT** (EMILE **BEUNIE**), pianiste et compositeur, était né à Angoulême, non le 4 avril, mais le 3 février 1817; il est mort à Paris, non le 5 juin, mais le 14 mai 1863.

* **PRUMIER** (ANTOINE), professeur de harpe au Conservatoire de Paris depuis le 1er octobre 1835, est mort subitement, de la rupture d'un anévrisme, pendant une séance du comité des études de cet établissement, le 20 janvier 1868.

PRUMIER (ANGE-CONRAD), artiste fort distingué, fils du précédent, fut élève de son père au Conservatoire de Paris, où il remporta un second prix de harpe en 1836, et le premier prix en 1838. Il obtint ensuite un accessit de fugue en 1840, et le premier prix en 1843. Après avoir été attaché pendant longtemps comme harpiste à l'orchestre de l'Opéra-Comique, il remplit aujourd'hui les mêmes fonctions à celui de l'Opéra. Depuis 1870, M. Prumier a succédé à Labarre, comme professeur de harpe au Conservatoire. Parmi les compositions de cet artiste, je signalerai les suivantes : Solo de harpe (écrit pour le concours de 1839), Paris, Schonenberger; Solo de harpe (écrit pour le concours de 1843), id., Challiot; Études spéciales pour la harpe, id., Brandus; Souvenirs de New-York, id., Schonenberger; Nocturne pour cor et harpe, id., id.; *O Salutaris, Agnus Dei*, pour ténor, id., Canaux; *Ave verum*, id., id.; *Tantum ergo*, pour ténor, id., id.; *O Salutaris*, pour ténor et basse, id., id.; *le Son du cor*, romance pour ténor avec cor obligé; Nocturne pour cor et harpe, Paris, Schonenberger; Offertoire pour musique militaire, Paris, Gautrot; *les Quatre Fils Aymon*, marche; *les Trois Nicolas*, fantaisie pour musique militaire, Paris, Goumas, etc.

* **PUCCINI** (JACQUES). — Parmi les compositions de cet artiste distingué, qui sont toutes conservées par sa famille, on cite un *Domine* à 4 voix seules, un *Te Deum* à 4 voix avec instruments, et trente et un services solennels écrits par lui, de 1733 à 1780, pour la célébration de la fête de sainte Cécile. Jacques Puccini était

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

membre de l'Académie des Philharmoniques de Bologne.

* **PUCCINI** (Antoine), fils du précédent, mourut à Lucques le 3 février 1832. Il a écrit un très-grand nombre de psaumes, messes, hymnes, motets à 2, 3, 4 et 8 voix, et, de 1778 à 1830, vingt services à grand orchestre pour la fête de sainte Cécile. Artiste distingué, comme son père, Antoine Puccini fut aussi, comme lui, nommé membre de l'Académie des Philharmoniques de Bologne.

PUCCINI (Domenico), petit-fils et fils des précédents, naquit à Lucques en 1771. Après avoir appris dans sa ville natale les premiers éléments de l'art musical, il se rendit à Bologne, puis à Naples, pour compléter son éducation, et fut successivement élève de l'abbé Mattei et de l'abbé Tesei. Il se livra ensuite à la composition, et y fit preuve de talent et de fécondité dans divers genres. Outre diverses compositions religieuses, telles que messes, vêpres, psaumes, motets, hymnes, *Te Deum* à 2, 4 et 8 voix, outre un motet grandiose à seize voix et à double orchestre, qu'il dédia au pape Pie VII, outre plusieurs cantates qui sont, dit-on, écrites avec beaucoup de goût, il composa encore plusieurs opéras, sérieux ou bouffes, qui furent représentés avec quelque succès : *Quinto Fabio*, *il Ciarlatano*, *le Frecce d'amore*, *la Moglie capricciosa*, *l'Ortolanella* (1). A son retour à Lucques, Domenico Puccini avait été nommé, en remplacement de son père, maître de chapelle de la république, et il conserva ces fonctions à la cour des Bacciocchi. Il mourut dans toute la force de l'âge, le 25 mai 1815, ayant à peine accompli sa quarante-quatrième année. Il faisait aussi partie de l'Académie des Philharmoniques de Bologne.

PUCCINI (Michele), fils de Domenico, naquit à Lucques le 27 décembre 1813. Son père étant mort lorsqu'il était à peine âgé de trois ans, son grand-père, Antoine Puccini, se chargea de son éducation, et lui fit étudier les lettres, la philosophie et les mathématiques, sans lui laisser négliger la musique, qui avait été l'honneur de sa famille. D'abord élève de Fanucchi pour la théorie musicale, le piano et l'accompagnement, le jeune Michele Puccini passa ensuite aux mains de l'abbé Santucci, puis d'Eugenio Galli, avec lesquels il étudia l'harmonie et le contre-point; il fut alors envoyé à Bologne (1834) pour s'y perfectionner avec Pilotti, et finalement s'en fut à Naples (1839) achever son éducation musicale, sous la direction de Mercadante.

De retour dans sa ville natale en 1841, Michele Puccini se vit nommer directeur de l'Institut musical, et forma dans cet établissement un grand nombre d'excellents élèves. Harmoniste savant, contrapuntiste fort habile, mais ne brillant point, comme compositeur, par la richesse et la générosité de l'inspiration, il possédait d'ailleurs toutes les qualités d'un bon professeur, savait exposer les principes de l'art avec clarté et faciliter aux jeunes artistes le chemin qu'ils avaient à parcourir.

Michele Puccini a écrit deux opéras, *Antonio Foscarini*, et *Catlani, o la Rivoluzione degli Straccioni*, qui ont été assez bien accueillis. On lui doit aussi deux messes, l'une en *sol*, l'autre en *ut*, conçues dans le style allemand; un *Miserere* et un *Benedictus* pour la semaine sainte; divers motets à 2, 3 et 4 voix, avec ou sans orchestre; huit services religieux à 4 voix et orchestre, exécutés pour la fête de sainte Cécile; enfin, des compositions à 8 voix et deux orchestres, écrites pour les solennités de l'Exaltation de la Croix. Cet artiste est mort le 23 janvier 1864.

* **PUCCITA** (Vincenzo), compositeur dramatique italien, est mort à Milan le 20 décembre 1861. A la liste des ouvrages de cet artiste estimable, il faut ajouter *il Marchese d'un giorno, o sia gli Sposi felici*, opéra représenté à Livourne en 1808.

* **PUGET** (Madame Loïsa **LEMOINE**, née). — Il y avait bien longtemps qu'on n'avait entendu parler de cette artiste, lorsqu'elle donna au Gymnase, le 27 septembre 1869, une opérette en un acte, intitulée *la Veilleuse* ou *les Nuits de Milady*.

PUGET (Paul-Charles-Marie **CURET**), compositeur, né à Nantes le 25 juin 1848, est le second fils d'un chanteur qui tenait à l'Opéra-Comique, il y a une vingtaine d'années, l'emploi de premier ténor, et qui passa ensuite au Théâtre-Lyrique. M. Puget fut admis jeune au Conservatoire, dans la classe de M. Marmontel pour le piano et dans celle de M. Bazin pour l'harmonie et accompagnement. Il n'obtint qu'un troisième accessit d'harmonie au concours de 1866, et entra peu de temps après dans la classe de composition de M. Victor Massé. En 1867, une cantate ayant été mise au concours pour l'ouverture de l'Exposition universelle, M. Puget prit part au concours; mais son

(1) J'ai lieu de croire que l'auteur de la *Biographie universelle des Musiciens* a fait confusion lorsqu'il a dit d'Antoine Puccini : « Il a écrit aussi quelques opéras dont on n'a pas conservé les titres. » Je ne crois pas qu'Antoine ait jamais écrit pour le théâtre, et je suis certain que les ouvrages cités ici sont dus à son fils Domenico.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

œuvre ne fut pas classée, et le prix fut décerné à M. Saint-Saëns ; cependant, le jeune artiste fit exécuter sa cantate par la société chorale de M. Prévost-Rousseau, et en confia les *soli* à son père, à M. Troy jeune et à Mlle Schrœder. Ce petit péché de jeunesse ne valait pas qu'il y prît tant de peine. Tout en continuant ses études, M. Puget écrivit la musique d'une opérette qu'il fit représenter, vers 1871, au petit théâtre Tivoli, situé sur le boulevard Clichy. Enfin en 1873, il se présenta au concours de l'Institut, et se vit d'emblée décerner le grand prix de Rome, quoique, dit-on, l'épreuve préparatoire ne lui eût pas été favorable et ne fît pas présager un tel succès ; mais le jury, frappé par les incontestables qualités scéniques contenues dans sa partition, crut, à juste titre, devoir passer condamnation sur quelques négligences secondaires. La cantate de concours était intitulée *Mazeppa*, et l'auteur des paroles était M. Achille de Lauzières ; elle fut exécutée en séance publique, à l'Institut, le 15 novembre 1873, et au Concert-National le 28 décembre suivant. Peu de temps après, M. Puget partait pour l'Italie, selon les prescriptions du concours de Rome. — Cet artiste a en portefeuille les ouvrages suivants : 1° *les Jardins d'Armide*, opérette bouffe en 3 actes ; 2° *le Maître danseur*, opérette en un acte, reçue aux Bouffes-Parisiens en 1869 ; 3° *la Marocaine*, opéra-comique en un acte, reçu au Théâtre-Lyrique sous la direction de M. Pasdeloup ; 4° *André del Sarto*, drame lyrique en 2 actes, d'après le drame d'Alfred de Musset.

* **PUGNI** (César), compositeur dramatique, fils d'un horloger dont le magasin était situé sur la place du Dôme, à Milan, naquit certainement avant 1810, car son admission au Conservatoire de cette ville date du 22 janvier 1815, et il en sortit le 10 juin 1822. Il étudia dans cet établissement le violon et la composition, et fut l'élève du célèbre Asioli. C'est le 28 mai 1831 qu'il donna au théâtre de la Canobbiana, de Milan, son premier opéra, *il Disertore svizzero, o la Nostalgia*, qui fut bien accueilli (1). Il eut moins de bonheur avec *la Vendetta*, qui tomba lourdement à la Scala le 11 février 1832. Le 8 octobre de la même année, il donnait à Trieste *Ricciardo di Edimburgo*, qui, chanté par le ténor Reina, par Mmes Elisa Sedlacek et Brigide Lorenzani, obtint du succès. Il en fut de même d'*il Contrabbandiere*, joué à Milan le 12 juin 1833 ; mais *un Episodio di San Michele*, représenté à la Canobbiana le 14 juin 1834, subit une chute complète. A partir de ce moment, Pugni paraît avoir renoncé complétement à écrire des opéras pour se livrer exclusivement à la composition de la musique de ballet. Pendant plus de trente ans, il a écrit un nombre incalculable d'ouvrages de ce genre, et il fut spécialement engagé à cet effet au théâtre de Saint-Pétersbourg, ce qui ne l'empêcha pas de faire représenter des ballets en Italie, à Paris, à Vienne et à Londres. Je n'en citerai que quelques-uns, car il m'a été impossible de réunir les titres de toutes ses productions chorégraphiques : *le Fucine di Vulcano*, Parme, 1826 ; *Eutichio della Castagna*, Milan, Scala, 1827 ; *Pelia e Mileto*, id., id., 1827 ; *Esmeralda*, id., id., 1845 ; *Catterina, ossia la Figlia del Bandito* (en société avec Bajetti), id., id., 1847 ; *la Fille de marbre*, Paris, Opéra, 21 octobre 1847 ; *Edoardo*, Milan, Scala, 1848 ; *la Vivandière*, Paris, Opéra, 20 octobre 1848 ; *le Violon du diable*, id., id., 19 janvier 1849 ; *Stella* ou *les Contrebandiers*, id., id., 22 février 1850 ; *le Marché des Innocents*, id., id., 29 mai 1861 ; *Diavolina*, id., id., 6 juillet 1863 ; *gli Zingari* (en société avec M. Giorza), Milan, Scala, janvier 1864 ; *gli Elementi*, Paris, Théâtre-Italien, 19 février 1866 ; *la Momie*, Saint-Pétersbourg, janvier 1862 ; *Ondine ; Wlasta, l'Amazzone del IX secolo*, etc.

Pugni avait commencé par écrire de la musique religieuse, et même des symphonies, ainsi que le constatait un journal spécial, *i Teatri*, publié à Milan en 1827 (1er vol., p. 70) : — « Ses « symphonies d'étude (*di studio*), à l'imitation « des chefs-d'œuvre de Haydn, l'ont montré « parfaitement digne de s'appliquer au genre « sublime créé par un si grand modèle. » Pugni est mort en 1869, à Saint-Pétersbourg, où il était fixé depuis plus de trente ans. Aux œuvres citées ci-dessus, il faut ajouter la musique d'un *Inno alla Beneficenza*, exécuté à la Scala, de Milan, en 1833.

(1) Je rétablis ici l'ordre chronologique exact dans lequel furent représentés les opéras de Pugni. Je dois faire remarquer, à ce sujet, qu'une erreur s'est glissée dans la *Biographie universelle des Musiciens*, où il est dit : — « A la même époque (vers 1833), il Pugni) fit aussi une musique nouvelle pour *l'Imboscata*, jouée sans succès au théâtre *Canobbiana* de Milan. Weigl avait écrit, en 1815, une partition sur ce livret pour le théâtre de la Scala. » C'est, non une partition de Pugni, mais celle de Weigl lui-même sur *l'Imboscata*, qui fut reprise à la Canobbiana le 8 avril 1833, après avoir été créée à la Scala le 8 novembre 1815, comme on peut s'en convaincre en consultant le livre de M. Pompeo Cambiasi : *Rappresentazioni date nei reali teatri di Milano*, 1778-1872 (Milan, Ricordi, 1872, in-4°). Ce qui est possible, et ce qui a pu donner lieu à cette erreur, c'est que Pugni, comme il l'avait fait pour d'autres ouvrages, ait écrit quelques morceaux nouveaux pour cette reprise de l'ouvrage de Weigl.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

PUIG (Bernardo-Calvó), compositeur, organiste et chanteur espagnol, né à Vich le 22 février 1819, commença l'étude du solfége avec Francisco Bonamich, maître de chapelle de la cathédrale de cette ville, puis, devenu enfant de chœur à cette église, travailla l'orgue avec José Gallés, et ensuite la composition avec Bonamich. Ayant succédé comme organiste à son maître Gallés, puis ayant joint à ces fonctions celles de sous-directeur de la maîtrise de la cathédrale, il renonça, en 1838, à ces deux emplois, pour aller terminer à Barcelone son éducation artistique. Il travailla en cette ville avec José Rosés et Juan Quintana, puis succéda à celui-ci comme organiste de Notre-Dame *del Pino*, et renonça à ce poste pour devenir contralto à la chapelle de *Santa-Maria del Mar* et ensuite à la cathédrale. Enfin, à la mort de Francisco Andrevi (1853), il fut choisi pour remplacer ce grand artiste en qualité de maître de chapelle de l'église de la Merci et de directeur de l'*escolanie* annexée à cette chapelle.

A partir de ce moment, M. Puig, qui déjà s'était exercé avec succès dans la composition, tourna surtout de ce côté les efforts de son intelligence, et l'on assure qu'en 1866 le nombre des œuvres écrites par lui ne s'élevait pas à moins de *cinq cent trente-cinq !* Parmi ces œuvres, il en est de fort importantes, entre autres deux oratorios, dont l'un a pour titre *la Dernière Nuit de Babylone*, et l'autre *la Descente de la Vierge à Barcelone pour fonder l'ordre royal de la Merci*. On cite, parmi ses autres œuvres, quarante et une messes de divers genres, un *Stabat Mater*, un *Miserere*, un service religieux pour le mois de mai (c'est-à-dire trente et un hymnes ou cantiques, soit un pour chaque jour de ce mois), environ 200 hymnes, motets, psaumes, saluts, avec accompagnement d'orgue ou harmonium, etc. Mais M. Puig ne s'est pas borné au genre sacré; on lui doit aussi un opéra en 4 actes, *Carlo il Temerario*, un opéra-comique en 2 actes, *l'Astronomo*, une *zarzuela* en 3 actes, *un Novio en dos personas*, et enfin deux autres ouvrages dramatiques, *Don Gumersindo*, et *Don Francisco de Quevedo*. J'ignore si un seul de ces ouvrages a été représenté.

PULITI (Leto), né à Florence le 29 juin 1818, reçut sa première éducation au collége des Pères Calafanciens à Volterre. Il avait treize ans, quand son père, qui dirigeait la pharmacie de la cour grand-ducale de Toscane, le rappela à Florence pour lui faire étudier les sciences naturelles, tout en lui permettant de prendre des leçons de musique et de piano avec J. Bianchi, et plus tard, quoiqu'à regret, d'apprendre la composition et le contre-point avec Picchianti. A l'âge de seize ans, il fut envoyé par son père en Allemagne, en France et en Angleterre pour s'y perfectionner dans les sciences, et profita de l'occasion pour étendre ses connaissances musicales. De retour dans sa patrie, il composa plusieurs morceaux de musique pour chant, piano ou orchestre, qui furent assez bien accueillis; mais le soin des affaires, des charges publiques et des missions scientifiques eut ce résultat qu'après ses premiers essais il abandonna presque entièrement la composition. Dans les derniers temps de sa vie, il prit du goût pour la littérature musicale et en particulier pour l'histoire de la musique et la biographie des musiciens; il s'adonna avec ardeur à cette étude, et produisit plusieurs travaux, très-remarquables par une érudition étendue, un sage esprit d'investigation et une critique judicieuse. Ces travaux consistent en plusieurs monographies insérées dans les *Atti* de l'Institut royal de musique de Florence (vol. VI, VIII, IX et XII), parmi lesquelles une mention spéciale est due à l'étude dans laquelle M. Puliti, à l'appui de documents incontestables, revendique pour Bartolomeo Cristofori, de Padoue, luthier au service du grand prince Ferdinand, fils du grand-duc Côme III de Florence, l'honneur de l'invention du piano. Il existe, en outre, de lui, une lettre contenant l'histoire et le commentaire de trois madrigaux d'Archadelt et de Tromboncino écrits sur des paroles de Michel-Ange Buonarroti, lettre imprimée à la suite de la vie de ce grand homme publiée par M. Gotti, à Florence, à l'occasion de son quatrième centenaire (1). — M. Puliti travaillait à une *Histoire musicale de la ville de Florence*, pour laquelle il avait déjà recueilli nombre de matériaux, quand une mort soudaine, causée par la rupture d'un anévrisme, vint le frapper dans toute la force de l'âge, le 15 novembre 1875.

M. Puliti était chevalier de l'ordre de la Couronne d'Italie, membre résident de l'Académie

(1) *Di alcune poesie di Michelangelo Buonarroti posti in musica dai compositori del suo tempo*, lettera di Leto Puliti (Estratto dal volume II della *Vita di Michelangelo Buonarroti* del comm. Aurelio Gotti), Florence, 1875, in-8°, contenant, en partition, avec accompagnement de piano, la musique de trois madrigaux à 4 voix, dont l'un de Tromboncino et les deux autres d'Archadelt.

M. Guidi, l'éditeur de musique de Florence, a fait une édition de ces trois madrigaux, sans accompagnement, et sans la lettre de Puliti : *Tre Madrigali di Michelangiolo Buonarroti, posti in musica da Bartolommeo Tromboncino e da Giacomo Archadelt*, Florence, Guidi 1875, in-8°. — A. P.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de l'Institut royal de musique et de l'Académie des *Giorgofili* de Florence, et de beaucoup d'autres sociétés savantes.

L.-F. C.

* **PULLI** (Pierre). — Ce compositeur a écrit et fait exécuter à Modène une cantate de circonstance intitulée *le Nozze del Piacere e dell' Allegria* (1740). On lui doit encore la musique d'un opéra bouffe, *il Carnevale e la Pazzia*, et celle de deux farces napolitaines, toutes deux représentées dans le cours de l'année 1731 à Naples, sur le petit théâtre des Fiorentini, et dont l'une avait pour titre *la Marina de Chiaja*, et l'autre, *le Zitelle de lo Vommaro*.

PULZONI (Francesco), excellent contrapuntiste, né à Bologne, fut élève d'Agostino Filipuzzi. Il fit partie, dès l'année de sa fondation (1666), de l'Académie des Philharmoniques de Bologne, et en fut élu prince en 1678.

PUZONE (Giuseppe), chef d'orchestre et compositeur italien, né à Naples au mois de décembre 1821, commença de bonne heure l'étude de la musique, et fut ensuite admis au Conservatoire de San-Pietro a Majella. Il eut comme professeurs dans cet établissement Ferrazzano et Rossi pour le hautbois, Lanza pour le piano, Gennaro Parisi pour l'harmonie accompagnée, Francesco Ruggi pour le contrepoint, enfin Donizetti, puis Mercadante, pour la composition idéale et l'orchestration. Étant encore sur les bancs de l'école, il écrivit une messe à 4 voix avec orchestre, deux ouvertures, un hymne composé en l'honneur de Rossini pour une visite faite par ce grand homme au Conservatoire, un Prélude funèbre à la mémoire du comte de Gallemberg, et enfin un opéra semi-sérieux, *il Marchese Albergati*, qui fut représenté et accueilli favorablement au théâtre Nuovo, en 1839. Il avait alors à peine dix-huit ans.

En 1844, M. Puzone fut engagé au théâtre San-Carlo en qualité de *maestro concertatore*, et l'année suivante il donnait à celui du Fondo son second ouvrage dramatique, *il Figlio dello Schiavo*. Quatre ans plus tard, en 1849, il faisait représenter au théâtre San-Carlo *Elfrida di Salerno*, opéra sérieux en 3 actes, qui, comme le précédent, fut bien reçu du public. Il n'en fut pas de même d'*il Dottor Sabato*, opéra bouffe en 3 actes qui vit le jour en 1852 au théâtre du Fondo, et que les défauts du livret, mauvaise imitation de celui du *Barbier de Séville*, firent tomber lourdement. Depuis cette époque, M. Puzone, qui est devenu l'un des deux chefs d'orchestre du théâtre San-Carlo, ne s'est plus reproduit à la scène comme compositeur.

Outre les œuvres qui ont été ci-dessus citées, on doit à cet artiste les compositions suivantes : 2 messes à plusieurs voix, avec orchestre ; 2 *Credo* à 4 voix, avec orchestre ; 3 *Tantum ergo* à une ou 2 voix, avec orchestre ; *le Tre Ore d'agonia*, oratorio avec accompagnement de piano ou harmonium, violoncelle et contre-basse ; un grand nombre de motets, avec ou sans orchestre ; plusieurs ouvertures à grand orchestre ; quelques morceaux écrits pour deux opéras de divers auteurs, *il Ritratto di Don Liborio* et *le Nozze frastornate da un pazzo*.

PUZZI (Giovanni), virtuose d'une rare habileté sur le cor, naquit à Parme dans les dernières années du dix-huitième siècle. Il acquit de bonne heure un talent des plus remarquables, se produisit en public avec les succès les plus vifs, et visita la plupart des grandes villes de l'Europe en se faisant entendre partout au bruit des applaudissements. Il fut, dit-on, pendant plusieurs années, directeur d'un théâtre de Londres, où il mourut le 1er mars 1876. Il a laissé une *Nouvelle Méthode pour apprendre le cor*, qui, je crois, n'a pas été publiée. — La femme de cet artiste fut une cantatrice dramatique fort distinguée, qui fit ses débuts à Alexandrie dans le rôle d'Amina de *la Sonnambula*. « Belle, passionnée, dit un biographe (F. Regli), toute âme dans les yeux, dans le sourire, dans la personne, douée d'une voix juste, étendue, flexible, elle chantait la musique de Bellini avec des accents suaves et pathétiques, avec un style tout italien, avec une élégance charmante. »

PYNE (Louisa), cantatrice anglaise justement renommée, fille d'un chanteur fort distingué lui-même, M. G. Pyne, est née en 1832. Élève du fameux organiste et chef d'orchestre George Smart, elle commença, à peine âgée de dix ans, à se produire dans les concerts, se fit entendre un instant à Paris en 1847, et, de retour à Londres, entama sa carrière dramatique en 1849. Engagée au théâtre royal italien de cette ville en 1851, elle y fut reçue avec faveur, et, en 1854, alla faire en Amérique une grande tournée artistique qui ne dura pas moins de trois années et qui lui valut de véritables triomphes. Revenue dans sa patrie, elle forma avec M. Harrison, ténor fort distingué, une association pour l'exploitation à Londres de l'opéra anglais. Les deux artistes donnèrent d'abord leurs représentations au Lyceum, puis à Drury-Lane, et enfin, à partir de 1859, au théâtre de Covent-Garden.

C'est surtout à partir de ce moment que l'entreprise Pyne-Harrison acquit une très-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

grande importance. Le talent des deux artistes associés, leur activité, l'impulsion qu'ils surent donner à la musique nationale en représentant des œuvres nouvelles de Wallace, de Balfe, de Macfarren, de M. Benedict, attirèrent pendant plusieurs années le public au *Royal-English-Opera*. La troupe réunie par eux comprenait des artistes tels que miss Parepa, miss Pillin, miss Fanny Cruise, MM. Santley, H. Corri, Henry Haig, G. Howey, Saint-Albin, Mengis, Lyall, Wallworth, Bartleman, Terroff, etc., et l'orchestre était excellemment dirigé par un chef habile, Alfred Mellon. D'ailleurs, miss Louisa Pyne était toujours sur la brèche, ainsi que son compagnon, et l'autorité qu'ils avaient su acquérir sur le public, la sympathie qu'inspirait leur talent, n'étaient pas sans influence sur les résultats matériels de leur entreprise. Les ouvrages nouveaux que les directeurs produisirent sur la scène de Covent-Garden étaient *Lurline*, *Love's Triumph*, *la Fleur du Désert*, de Wallace, *the Puritan's Daughter*, *the Armurer of Nantes*, *Blanche de Nevers*, *la Rose de Castille*, de Balfe, *Ruy Blas*, d'Howard Glover, *the Lilly of Killarney*, de M. Benedict, *the Sloops to Conquer*, de Macfarren, et chacun de ces ouvrages était soutenu par le talent de miss Pyne. Elle obtint aussi de très-grands succès dans diverses traductions d'opéras français : *le Domino noir*, *les Noces de Jeannette*, *les Diamants de la Couronne*, et surtout *le Pardon de Ploërmel*, avec lequel elle attira la foule pendant plus de cinquante représentations.

Cependant, vers 1865, miss Louisa Pyne et M. Harrison renoncèrent à leur entreprise et rompirent leur association. Miss Pyne contracta alors un engagement avec le théâtre de Sa Majesté, et se produisit de nouveau dans l'opéra italien, chantant *Don Giovanni*, *le Nozze di Figaro*, *l'Africaine*, etc. En même temps, elle se faisait entendre fréquemment dans les festivals et les concerts publics, et était souvent invitée à chanter aux soirées de la reine, soit au château de Windsor, soit au palais de Buckingham. Je crois que depuis quelques années cette excellente artiste a renoncé à une carrière qui avait été singulièrement brillante pour elle, et où elle n'avait connu que des succès. Miss Louisa Pyne a épousé M. Frank Bodda, mais elle a toujours conservé au théâtre le nom sous lequel elle s'était fait connaître.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Q

* **QUAISAIN** (Adrien).— Cet artiste est auteur d'un certain nombre d'opéras-comiques représentés au commencement de ce siècle : 1° *les Deux Ivrognes*, un acte, Ambigu, 1800; 2° *le Mari d'emprunt*, un acte, Ambigu, 1800; 3° *une Étourderie* ou *l'Une pour l'autre*, un acte, théâtre Feydeau, 1801 ; 4° *la Dot* ou *le Mari d'un jour*, un acte, 1801; 5° *les Amants absents*, un acte, Ambigu, 1803. Mais, de tous ses ouvrages, celui qui obtint le plus de succès et dont la musique était trouvée charmante, est *la Musicomanie*, écrit par lui sur un livret de Guilbert de Pixerécourt, et représenté à l'Ambigu en 1800, alors qu'il remplissait, avec un véritable talent, les fonctions de chef d'orchestre à ce théâtre. Quaisain a écrit aussi, en société avec Quinebaud, la musique de *Philomèle et Thérée*, grande pantomime dialoguée donnée à l'Ambigu en 1800. — La femme de ce compositeur appartint à divers théâtres de Paris, entre autres à celui des Amis des Arts, connu précédemment sous le nom de théâtre Molière. Elle ne manquait point de mérite, était douée d'une voix agréable, et se faisait surtout remarquer dans les petits opéras qu'on jouait alors un peu partout.

* **QUANTZ** (Jean-Joachim). — On a publié récemment sur cet artiste l'écrit suivant : *la Vie et l'œuvre de Jean-Joachim Quantz, maître de flûte de Frédéric le Grand*, par Albert Quantz (Berlin, Oppenheim, 1877, petit in-8° de IV-56 p.). Cet opuscule est, pour sa plus grande partie, la reproduction de l'autobiographie écrite naguère par Quantz lui-même et publiée en 1754 par Marpurg, dans ses *Esquisses critiques* (vol. I, p. 197); on y a ajouté un catalogue des œuvres de Quantz, ainsi qu'un supplément contenant quelques lettres de lui ou à lui adressées, des éloges poétiques écrits à l'époque de sa mort, et enfin une autre table de ses œuvres, plus exacte et plus étendue. Cette brochure peut être utile comme renseignement et comme point de départ d'une étude sur Quantz, mais le travail est mal fait, mal coordonné, sans liaison et sans esprit de suite. L'auteur est l'arrière-petit-neveu de Quantz lui-même, M. Albert Quantz, secrétaire de l'administration des postes à Gœttingue.

QUANTZ (Otto), écrivain musical allemand, frère de M. Albert Quantz, a publié, entre autres écrits, une brochure ainsi intitulée : *Zur chromatischen claviatur* (*De la chromatique du clavier*).

QUARANTA (Francesco), musicien italien contemporain, a écrit la musique d'un drame lyrique intitulé *Ettore Fieramosca*, dont j'ignore le lieu et la date de représentation. Cet artiste a publié un recueil de *Six Mélodies* sur paroles françaises et italiennes. On lui doit aussi une messe avec orchestre, dont on dit la facture aussi remarquable que l'inspiration, et quelques morceaux de chant détachés.

QUARENGHI (Guglielmo), violoncelliste italien distingué, professeur et compositeur, né à Casalmaggiore le 22 octobre 1826, est attaché au théâtre de la Scala, de Milan, en qualité de premier violoncelle, et depuis 1851 remplit les fonctions de professeur pour cet instrument au Conservatoire de cette ville, dont il a été l'élève de 1839 à 1842. Cet artiste estimable a publié un certain nombre de compositions pour le violoncelle, parmi lesquelles je citerai les suivantes : 1° Six caprices (Milan, Ricordi); 2° *Capriccio*, avec accompagnement de piano (id., id.); 3° *Sulla tomba di mio padre*, chant élégiaque, avec piano (id., id.); 4° Prière, avec piano (id., id.); 5° Romance, avec piano (id., id.); 6° Scherzo, avec piano (id., id.); 7° *un Pensiero al lago*, romance, avec piano (id., id.); 8° quelques fantaisies sur des motifs d'opéras : *Lucrezia Borgia*, *la Sonnambula*, *la Traviata*, *il Trovatore*, *Rigoletto*, etc. On connaît encore de lui quelques quatuors estimés et plusieurs messes. M. Quarenghi a voulu se produire aussi au théâtre ; par malheur, il fit choix, pour son premier et unique essai de ce genre, d'un ancien livret bouffe de Romani et l'un des moins heureux de ce poëte distingué, quoiqu'il eût été employé déjà par plusieurs compositeurs, sans qu'aucun ait jamais pu réussir à le maintenir à la scène. M. Quarenghi remit ce livret en musique, et l'ouvrage fut représenté à Milan au mois de mars 1863, sous ce titre : *il Dì di San Michele*. Le poëme produisit sur les spectateurs un tel effet de répulsion que la pièce put à peine être achevée, et qu'il n'en fut plus jamais question. Au mois de février 1879, M. Quarenghi a

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

été nommé directeur de la chapelle du Dôme, de Milan, en remplacement de Boucheron, mort récemment.

* **QUATREMÈRE DE QUINCY** (Antoine-Chrysostome). — En dehors des trois notices sur Paisiello, Monsigny et Méhul, citées au nom de ce savant critique (plus compétent en ce qui concerne les arts plastiques qu'en ce qui se rapporte à la musique), Quatremère de Quincy a encore lu, dans les séances publiques de l'Académie des Beaux-Arts, trois notices sur Boieldieu, Catel et Gossec. La première a été publiée (Paris, Didot, 1835, in-4°) (1), et les deux autres ont dû l'être aussi. On retrouve d'ailleurs tous ses éloges académiques sur les peintres, sculpteurs, architectes et musiciens dans le *Recueil de notices historiques lues dans les séances publiques de l'Académie royale des Beaux-Arts de l'Institut* par Quatremère de Quincy (Paris, Adrien Leclère, 1834-1837, 2 vol. in-8°).

QUATREUL (Jean), musicien distingué, chanoine et sous-chantre à la cathédrale de Rouen pendant la seconde moitié du quinzième siècle, fut à trois reprises maître et instructeur des enfants de chœur de cette église, d'abord de septembre 1453 à 1456, puis de 1461 à 1462, et une dernière fois en 1467.

* **QUEISSER** (Charles-Traugott), trombboniste allemand, est mort à Leipzig le 12 juin 1846.

QUENTIN (Alfred-Alexandre), musicien français, né à Cherbourg (Manche) le 1er janvier 1827, fut admis au Conservatoire de Paris, dans la classe de trombone de Dieppo, et obtint le second prix de trombone au concours de 1856, et le premier prix l'année suivante. Il faisait, à cette époque, partie de l'orchestre des concerts Musard, et entra, peu après, à celui de l'Opéra. Cet artiste a publié sous ce titre : *Orchestration, traité d'instrumentation* (Paris, l'auteur, in-8°), un manuel destiné surtout, dans sa pensée, à rendre familière aux compositeurs la connaissance des instruments de cuivre qui entrent dans la composition des orchestres symphoniques.

QUERALT (Francisco), prêtre et musicien espagnol, né vers 1740 aux Borjas d'Urgel, en Catalogne, fut un des contrapuntistes les plus renommés de son temps, et forma un grand nombre d'élèves qui tous devinrent des artistes distingués et occupèrent d'importantes positions. On lui doit de nombreuses œuvres de musique religieuse, écrites pour la plupart à deux et à trois chœurs, et qui donnent une haute idée de son habileté et de son savoir. Cet artiste fort remarquable, qui a laissé un nom dans sa patrie, mourut à Barcelone, le 28 février 1825, âgé de quatre-vingt-cinq ans.

QUESADA (Adolfo **DE**), pianiste et compositeur de talent de l'école de Gottschalk et d'Espadero, né à la Havane quelques années après ces deux artistes, manifesta de bonne heure les plus heureuses dispositions pour la musique, et se fit entendre dans un concert à l'âge de sept ans. On a de ce compositeur les œuvres suivantes pour le piano : *Trois contredanses* (la Havane, Edelmann); *Marche* dédiée au marquis de Moncaijo (id.); *Trois valses artistiques*, op. 8, 10 et 12 (publiées à Madrid); *Polonaise*, op. 11 (id.); *Trois mazurkas*, op. 13 (id.); *Marche-apothéose*, à Gottschalk, op. 14 (id.); *Cristoforo Colombo*, marche solennelle, op. 15 (id.); *Havane chérie*, contredanse créole, op. 16 (Paris, Heugel); *Valse* en *la* bémol (Bordeaux, Ravayre). La *Marche-apothéose* (dédiée à Gottschalk), arrangée pour orchestre, a été exécutée avec un grand succès à Madrid, aux Concerts populaires, sous la direction de M. Monasterio.

A. L—n.

QUESNEL (J.....), compositeur et écrivain français, né à Saint-Malo le 15 novembre 1749, mort à Montréal (Canada), le 3 juillet 1809, fut d'abord marin. De 1768 à 1771, il fit un premier voyage à Pondichéry, à Madagascar, en Guinée et au Sénégal, et, de 1773 à 1778, se rendit à la Guyane française, au Brésil et aux Antilles. En 1779, il fut fait prisonnier par les Anglais, puis, ayant été mis peu de temps après en liberté, il alla au Canada et se fixa à Montréal, où il se fit naturaliser et se maria. Une fois établi à Montréal, Quesnel, de voyageur et de marin, devint littérateur et musicien. Il écrivit la musique d'un opéra-comique en 3 actes, *Colas et Colinette* ou *le Bailli dupé*, qui fut représenté en 1790, celle d'un autre opéra intitulé *Lucas et Cécile*, et fit représenter *l'Anglomanie*, comédie en vers, et *les Républicains français*, comédie en prose. On lui doit aussi des symphonies, des motets, des chansons et des ariettes. Enfin, il a publié, en 1805, une sorte de petit traité didactique : *l'Art dramatique*.

Je crois que la seule mention qui ait été faite de cet artiste consiste dans la notice qui lui a été consacrée dans le premier volume du *Répertoire national*, publié à Montréal en 1848.

QUEUX DE SAINT-HILAIRE (Le mar-

(1) Dans la liste des écrits publiés sur Boieldieu que j'ai dressée à la fin de mon livre : *Boieldieu, sa vie, ses œuvres, son caractère, sa correspondance*, j'ai oublié de mentionner la notice de Quatremère de Quincy.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

quis DE), amateur de musique français, lettré délicat, membre de l'Association pour l'encouragement des études grecques, auteur de divers écrits littéraires, a publié l'opuscule suivant : *Lettre à M. Adolphe Blanc sur la musique de chambre*, par L. M. D. Q. D. S.-H. (Paris, impr. Jouaust, 1870, in-8° de 32 pp.).

* **QUICHERAT** (Louis-Marie), conservateur à la bibliothèque Sainte-Geneviève.—M. Quicherat a publié en 1867 (Paris, Hachette) une biographie fort intéressante, mais beaucoup trop développée, de Nourrit : *Adolphe Nourrit, sa vie, son talent, son caractère*. Quelque intérêt que présentent la vie et la carrière d'un chanteur, il est vraiment trop de trois volumes in-octavo pour raconter l'une et faire apprécier l'autre, même lorsque des lettres fort curieuses viennent, comme c'est ici le cas, compléter le récit et l'éclairer d'une vive lumière. A ce compte, dix volumes ne suffiraient pas pour retracer l'existence d'un grand compositeur, mais alors le public se refuserait à suivre l'écrivain, et nous devons avouer que le public n'aurait pas tort. — M. Quicherat a été élu, en 1864, membre de l'Académie des Inscriptions et belles-lettres, en remplacement du savant helléniste Hase.

QUILICHINI (Jean), organiste de l'église paroissiale de Saint-Ours, à Loches (Indre-et-Loire), a publié en 1875 un petit traité intitulé *Leçons élémentaires d'harmonie* (Tours, in-8°).

QUILICI (Domenico), compositeur, naquit à Lucques en 1759, et eut pour maîtres Pasquale Soffi et Matteo Frediano. On lui doit environ soixante-dix œuvres de divers genres, mais pour la plus grande partie religieuses, parmi lesquelles une messe de *Requiem* à quatre voix, le psaume *Beatus*, des motets, etc. Doué d'une vive intelligence et d'un grand amour de l'art, Quilici, qui ne bornait pas ses travaux à la musique, mais qui était aussi très-versé dans les lettres, dans la philologie et dans les mathématiques, était à la fois maître de chapelle de la cour de Lucques, *maestro concertatore* au théâtre de cette ville, et directeur d'une école gratuite de musique qu'il avait organisée à ses frais personnels lorsque, au commencement de ce siècle, furent supprimés les séminaires de Saint-Martin et de Saint-Michel. En même temps il dirigeait des concerts hebdomadaires, à orchestre et chœurs, dans lesquels il faisait exécuter les meilleures œuvres de musique classique. Cet artiste aussi dévoué que distingué est mort à Lucques le 9 novembre 1831, et a été l'objet, de la part de ses compatriotes, d'honneurs exceptionnels.

QUILICI (Biagio), frère du précédent, naquit à Lucques le 24 août 1774, et fut aussi élève de Pasquale Soffi. Il s'essaya dans la composition, et écrivit un *Domine*, un *Dixit* à 4 voix concertantes, et une messe à 4 voix avec instruments, qui fut exécutée dans les années 1804 et 1807 à la fête de sainte Cécile. Mais Quilici s'aperçut que la nature ne l'avait pas doué d'une forte dose d'imagination, et, n'étant aussi qu'un médiocre organiste, il résolut de se consacrer à l'enseignement du piano et de l'harmonie pratique. Nommé maître de musique du séminaire de Saint-Michel *in foro*, il se borna, dans cet établissement, à enseigner la partie élémentaire de l'art. Cet artiste mourut à Lucques le 23 août 1861, la veille du jour où il allait accomplir sa quatre-vingt-septième année.

* **QUILICI** (Massimiliano), compositeur et professeur, est le fils du précédent. Il a fait représenter en 1838, au théâtre San-Benedetto, de Venise, un opéra en 2 actes intitulé *Bartolomeo della Cavalla, ossia l'Innocente in periglio*, et à Florence, en 1861, un second ouvrage, bouffe comme le précédent, *la Penna del Diavolo*. Son premier opéra, *Francesca di Rimini*, avait été joué à Lucques le 2 septembre 1829. Cet artiste est devenu directeur du Lycée musical de Lucques, auquel il était précédemment attaché comme professeur.

* **QUINAULT** (Jean-Baptiste-Maurice). — Voici les titres de quelques-unes des pièces représentées à la Comédie-Française, pour lesquelles cet artiste écrivit des airs de chant ou de danse : *les Captifs* (1714), *le Roy de Cocagne* (1718), *Momus fabuliste* (1719), *Cartouche* (1721), *Pandore* (1721), *le Galant Coureur* (1722), *le Nouveau-Monde* (1722), *le Philanthrope* (1723), *le Divorce de l'Amour et de la Raison* (1723), *l'Ami de tout le monde* (1724), *le Dénouement imprévu* (1724), *l'Impromptu de la Folie* (1725), *le Triomphe du Temps* (1725), *la Françoise italienne* (1725), *la Chasse du cerf* (1726), *les Nouveaux Débarqués* (1726), *la Nouveauté* (1727), *les Amazones modernes* (1727), *le Complaisant* (1732), etc. Quinault composa aussi une nouvelle musique pour *le Bourgeois gentilhomme* de Molière, à l'occasion de la reprise qui en fut faite en 1716, et il refit celle des quatrième et cinquième intermèdes de *la Princesse d'Élide*, pour la reprise de 1722. La musique de Quinault faisait grand plaisir, et de Léris dit, dans son *Dictionnaire des théâtres*, à propos du *Roy de Cocagne* : « Les fleurs personnifiées y chantaient des airs fort goûtés dont la musique était de Quinault.... »

QUINEBAUD (.....), est le nom d'un artiste obscur, qui a fait représenter : 1° *Rose et Flor-*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

bel, opéra-comique en un acte, théâtre Montansier, 1800; 2° *Philomèle et Thérée*, pantomime dialoguée dont il avait écrit la musique en société avec Quaisain, Ambigu, 1800; 3° *le Voisinage*, opéra-comique en un acte représenté la même année au théâtre Favart, et dont la partition portait, avec son nom, celui de quatre autres compositeurs : Dugazon fils, Dubuat, Bertrand et Pradher. En 1812 ou 1813, Quinebaud entra comme alto à l'Opéra; il y était encore en 1830.

QUITRÉE (Pierre), compositeur, maître des enfants de chœur de la Saussaye, vivait à la fin du seizième siècle. En 1585, ayant pris part au concours du puy de musique d'Évreux, il en fut récompensé par le prix de la lyre d'argent, qu'il se vit décerner pour la chanson française intitulée : *Bonjour mon cueur*.

QUOINTE (Le P. **LE**), religieux et compositeur, vivait à la fin du dix-septième et au commencement du dix-huitième siècle. On ne possède aucun renseignement sur lui, non plus que sur l'ordre auquel il appartenait; on ignore même s'il était Hollandais, Belge ou Français, et l'on sait seulement que ses œuvres furent publiées à Amsterdam, chez le célèbre éditeur Etienne Roger. Voici la liste de celles de ses compositions dont on a retrouvé la trace : 1° *Pièces en trio pour les flûtes, violons et hautbois, composées à la manière italienne et à la manière française;* 2° *Messes et motets à* 3, 4 *et* 5 *voix et* 5 *instruments*, op. 2; 3° *Sonates à* 2 *violons, premier haute-contre, une basse de viole et une basse continue*, op. 3; 4° *Cantiques spirituels en trois parties* (messes, litanies, motets, *Tantum ergo*), *à* 5 *voix et* 5 *instruments;* 5° *Messe, motet, Te Deum et une litanie à* 5 *voix et* 5 *instruments*, op. 5; 6° *Psaumes concertants à* 1, 2, 3, 4 *et* 5 *voix et* 4 *et* 5 *instruments*, op. 6; *Motteti a voce sola e basso continuo*, op. 7; *Motteti a voce sola contre stromenti*, op. 9.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

R

RABAUD (Hippolyte-François), violoncelliste distingué, né le 29 janvier 1839 à Sallèles-d'Aude (Aude), a été admis au Conservatoire de Paris, dans la classe de M. Franchomme, en 1855. Il obtint un premier accessit au concours de 1857, le second prix en 1860, et le premier prix en 1861. M. Rabaud est aujourd'hui violoncelle-solo à l'orchestre de l'Opéra et membre de la Société des concerts du Conservatoire; il a fondé, avec MM. Tandou, Desjardins et Lefort, l'une des meilleures sociétés de quatuors de Paris. On doit à cet artiste, outre quelques morceaux de genre pour le violoncelle, une bonne Méthode pour cet instrument (Paris, Leduc).

RABAUD (Léontine **VAN DER MAËSEN D'AVIONPUITS**, épouse), connue au théâtre sous le nom de *Léontine de Maësen*, est née en Belgique à Esneux, province de Liége (1). Elle montra de bonne heure des dispositions pour la musique, et le professeur de piano de la pension où elle était élevée, à Visé, aimait à la faire chanter et à exercer sa jolie voix d'enfant. Elle perdit prématurément son père, qui, à la suite de revers de fortune, s'était rendu en Californie à la tête d'une compagnie de mineurs belges. Elle songea alors à tirer parti de son talent et entra au Conservatoire de Liége, dirigé par Daussoigne-Méhul. Elle y eut pour professeurs MM. Vercken et Géraldy. Dès la première année de son séjour à l'école, elle obtint le second prix de chant, et, dès la deuxième, le premier prix. Sous ces favorables auspices, elle alla à Paris perfectionner son éducation musicale, et passa quelques mois au Conservatoire, dans la classe de Mme Damoreau. Cependant, la situation de sa famille lui faisait désirer de ne pas prolonger trop longtemps ses études; elle quitta le Conservatoire, et prit encore des leçons de Géraldy, qu'elle avait retrouvé à Paris, puis de Duprez, qui la prépara à aborder le théâtre. — En 1856-57, elle fut engagée à Grenoble comme chanteuse légère de grand opéra, et, en 1857-58 et 1858-59, au Grand-Théâtre de Marseille. Pendant cette dernière saison, elle avait pris l'emploi de première chanteuse d'opéra-comique. Les années suivantes, elle chanta à Lyon, où elle fut très-applaudie, surtout dans le rôle de Marguerite de *Faust*, qu'elle avait créé dans cette ville. En 1861-62, elle revint à Marseille, où elle créa *la Reine Topaze*, et prit part à plusieurs reprises intéressantes dues à la direction Halanzier, notamment *les Noces de Figaro* et *Freyschütz*. En 1863, après avoir donné quelques représentations à Lille, elle fut engagée à Paris, au Théâtre-Lyrique. Les rôles qui lui furent confiés étaient tout à fait en harmonie avec la nature de son talent. C'était en effet surtout un tempérament dramatique, servi par une voix de soprano métallique, vigoureuse et étendue. Mme L. de Maësen créa avec éclat *les Pêcheurs de Perles*, de Bizet, *le Roi des Mines*, de M. Cherouvrier, *l'Aventurier*, du prince Poniatowski, la traduction française de *Don Pasquale*, et celle de *Rigoletto*, où elle fut très-remarquée. La presse fut unanimement élogieuse sur son compte. Meyerbeer, qui préparait la mise à l'étude de *l'Africaine*, songea à elle pour sa *Selika*, et exprima le désir de l'entendre dans la vaste salle de l'Opéra. La mort du maître et diverses circonstances en décidèrent autrement. A ce moment, Mme L. de Maësen, voulant aborder les grandes scènes étrangères, prit la carrière italienne. Elle fut engagée en Italie, et créa d'une façon brillante, à Florence et à Reggio, la *Dinorah* (*le Pardon de Ploërmel*) de Meyerbeer. Elle fit ensuite une saison à Madrid. Cependant, Mme L. de Maësen avait contracté un mariage des plus honorables avec un important armateur de Marseille, M. A. Rabaud. Cette heureuse union, qui lui avait donné le bonheur domestique, tendait depuis longtemps à l'éloigner du théâtre. Les considérations de famille finirent par l'emporter. Au moment même où elle atteignait ce degré de notoriété qui devait lui assurer une place distinguée parmi les cantatrices contemporaines, Mme Rabaud se décida courageusement à quitter la scène pour se vouer tout entière à la vie d'intérieur et à l'éducation de ses enfants. Depuis cette époque, elle n'a pas cessé d'habiter Marseille, et n'a reparu en public que pour aider des entreprises charitables ou servir les plus hauts intérêts artistiques. Elle a soutenu et aidé de ses conseils de jeunes artistes qui ont fait appel à

(1) Fille d'un ancien procureur du roi à Verviers, Mme Rabaud de Maësen est née le 15 juillet 1837. — A. P.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sa bienveillance, et a formé plusieurs élèves, entre autres Mlle Baux, qui est aujourd'hui à l'Opéra. Elle a popularisé, dans une audition qu'elle donne chaque année au profit des pauvres, d'intéressants fragments d'œuvres peu connues à Marseille, telles que *les Troyens* de Berlioz, *Marie-Magdeleine* de Massenet, etc. En 1872, elle a chanté dans un grand festival au profit de la libération du territoire l'oratorio de *Ruth* de M. Alexis Rostand, et en 1875 le *Gloria Victis* du même auteur, qui lui a dédié cette dernière partition. Enfin, elle s'est produite avec un très-vif succès à Bordeaux, dans un concert de charité. — Depuis sa retraite, son talent semble s'être encore développé; elle a acquis en quelque sorte plus d'autorité, une manière plus large, une notion plus parfaite, plus distincte des divers styles, et surtout peut-être un sens plus fin, plus éclairé du coloris poétique des œuvres qu'elle a à interpréter.

La sœur de Mme Rabaud, Mlle Camille de Maësen, a suivi également avec succès la carrière artistique. Son nom a figuré dans les états de troupe de beaucoup de grandes scènes de province et de l'étranger. Elle est restée plusieurs années à Paris, à l'Opéra, et y a créé le principal rôle de femme du *Roland à Roncevaux* de M. Mermet.

Al. R—D.

RABBONI (Giuseppe), flûtiste italien renommé et compositeur pour son instrument, naquit à Crémone le 16 juillet 1800, et fit son éducation musicale au Conservatoire de Milan, où il fut élève de Giuseppe Buccinelli. Il était âgé seulement de huit ans quand il fut admis dans cet établissement, le 1er septembre 1808, c'est-à-dire le jour même de son inauguration. Il en sortit le 24 octobre 1817, pour y rentrer dix ans après, en 1827, en qualité de professeur, à la mort de son ancien maître. Lui-même conserva ces fonctions jusqu'à son dernier jour, pendant près de trente ans, et mourut à Varenne, sur les bords du lac de Côme, le 10 juin 1856.

Rabboni fut un virtuose extrêmement remarquable, un professeur excellent, et un compositeur distingué pour son instrument. Ses fonctions de professeur au Conservatoire et de première flûte à l'orchestre du théâtre de la Scala ne l'empêchèrent pas de se produire non-seulement en Italie, mais dans diverses villes d'Europe, qu'il parcourut en compagnie du fameux clarinettiste Ernesto Cavallini, avec lequel, malgré sa modestie et sa timidité, il remporta de nombreux et brillants succès. Il a publié pour la flûte soixante-six compositions de divers genres (dont une posthume), qui pendant longtemps ont constitué une partie du répertoire des virtuoses italiens sur cet instrument. Parmi ces compositions, je signalerai surtout les suivantes: Divertissement pour flûte et piano, op. 41; Fantaisie, id., op. 48; Fantaisies, id., sur *Linda di Chamounix*, *Luisa Miller*, *Macbeth*, *Rigoletto*, *Stiffelio*, op. 48, 52, 53, 54, 56, 58; Grands Duos pour 2 flûtes, op. 20, 22, 44, 47 et autres; 2 Caprices pour 2 flûtes; Duos pour deux flûtes, avec accompagnement de piano, sur *Rigoletto*, *Stiffelio*, *Leonora*, *il Trovatore* (posthume), op. 55, 57, 60, 67.

RABELAIS (François), écrivain français, moine cordelier, puis bénédictin, docteur et professeur de l'université de Montpellier, médecin de l'Hôtel-Dieu de Lyon, secrétaire du cardinal du Bellay, qu'il suivit à Rome, lors de ses ambassades, enfin curé des paroisses de Soudray, du Jambet, et de Meudon, naquit vers 1483, en Touraine, à Chinon, « ville insigne, ville noble, ville antique, voyre première du munde, » et mourut à Paris en 1553.

Ce sera assurément la première fois qu'on aura vu le chantre des hauts faits de *Gargantua* et de *Pantagruel* classé parmi les musicologues. Il est des leurs pourtant, et comme, sans effort, on peut le démontrer, pour la plus grande confusion des commentateurs, qui, jusqu'à ce jour, ont laissé inaperçu un des côtés les plus intéressants de son génie encyclopédique. Rabelais, en effet, revient souvent sur la musique, qu'il fait aller de pair avec la géométrie et l'arithmétique (*Pantagruel*, l. II, chap. 8); et il en parle toujours en connaisseur passionné: « Nous désirions tous nos membres en aureilles convertis! » fait-il dire à un de ses personnages, qui exprime dans ce langage extatique le ravissement où le jette la voix et le chant d'une abbesse. (*P.*, l. V, ch. 8.) Ce n'est là, il est vrai, qu'un élan de lyrisme. Mais les termes du vocabulaire musical lui sont familiers; il s'en sert au propre et au figuré avec une égale aisance, les tourne et retourne pour ajouter des couleurs à ses descriptions ou pour donner un vernis de science aux héros de son épopée; il en fait même des lazzi, et montre de toute manière qu'il en possède le sens exact.

C'est ainsi que, louant les soldats de Grandgousier sur leur prudence, leur discipline, et la belle régularité de leurs mouvements rhythmés, il dit que « mieulx ressembloient une harmonie d'orgues qu'une armée, ou gendarmerie. » (*Gargantua*, l. I, ch. 47.) Le peuple de Paris, il le traite de « sot par nature, par béquarre et par bémol » (*P.*, l. II, ch. 7); plus loin (*P.*, l. III, ch. 38), Triboulet est gratifié par Panurge

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

des épithètes de « fol de haulte gamme, de fol de B quarre, et de B mol,» allusions à la solmisation, telle qu'elle se pratiquait encore au seizième siècle (voir à cet égard le mot *Propriété*, dans le *Dictionnaire de musique moderne* de Castil-Blaze). Dans la célèbre scène de la tempête (*P.*, l. IV, ch. 19), le poltron Panurge croit que le vaisseau sur lequel il est monté vient de plonger jusqu'au plus profond de la mer, et il s'écrie, affolé de terreur : « Zalas ! sommes-nous au dessous du gamma ut, » expression énergique et très-pittoresque, le contre-ut grave étant alors la note la plus basse de l'échelle des sons perceptibles. Nous pouvons suivre encore Pantagruel et ses compagnons au palais de la reine Quinte-Essence, « qui guarit les maladies sans y toucher, seulement leur sonnant une chanson, selon la compétence du mal. » (*P.*, l. V, ch. 20.) Elle se sert à cet effet « d'orgues de faczon bien estrange, car les tuyaulx sont de casse en canon, le sommier de gayac, les marchettes de rheubarbe, le suppied de turbith, le clavier de scammonie. » D'ailleurs, cette dame Quinte, princesse très-gracieuse, « est de tous bons accords, » jeu de mots où se révèlent les connaissances que Rabelais devait posséder en musique ; car ce n'est plus là au dilettante que nous avons affaire, mais au théoricien. Il faut considérer, en effet, qu'à l'époque où il écrivit, l'harmonie consonnante prédominait dans l'art profane aussi bien que dans l'art sacré. Ce qu'il appelle « bon accord » ne peut être, à coup sûr, que l'accord parfait à l'état direct, soit l'accord par excellence, et dont l'intervalle de quinte est justement un des éléments caractéristiques.

Nous pourrions multiplier ces sortes d'exemples, mais nous avons hâte d'établir que l'érudition de notre auteur s'étend aussi bien aux personnes qu'aux choses, ce dont témoigne amplement le « Nouveau prologue du IVe livre de *Pantagruel*. » On y trouve, en effet, une nomenclature de *cinquante-huit* musiciens, la plupart de l'école néerlandaise, et ayant tenu un rang glorieux depuis 1450 environ, jusqu'aux premières années de la Renaissance. En burinant leurs noms dans ses écrits, Rabelais semble acquitter une dette contractée envers les compositeurs de son temps dont les œuvres l'avaient charmé. Il les fait d'ailleurs intervenir dans son récit sans nécessité apparente, et pour le seul plaisir de les saluer au passage.

A ne prendre d'abord que ceux dont on trouve la biographie dans ce dictionnaire, ce sont : Josquin des Prés, — Ockeghem, — Hobrecht, — Agricola, — Brumel, — de la Fage, — Prioris, — de la Ruë, — Moulu, — Mouton, — Gascogne, — Loyset Compère, — Penet, — Richardfort, — Roussel, — Adrian Villaërt, — Gombert, — Jannequin, — Arcadelt, — Claudin, — Certon, — Manchicourt, — Villiers, — Sandrin, — Sohier, — Hesdin, — Moralès, — Passereau, — Maille, — Maillart, — Jacotin, — Heurteur, — Verdelot, — Carpentras, — l'Héritier, — Cadéac, — Vermont, — Lupi, — du Moulin, — Gendre.

Ce sont maintenant (et dans un ordre de mérite probablement inférieur, puisqu'ils ont été dédaignés des biographes) : Camelin, — Vigoris, — Bruyer, — Seguin, — Midy, — Fevin, — Rouzée, — Consilion, — Constantio Festi, — Jacquet Bercan, — Auxerre, — Doublet, — Bouteiller, — Pagnier, — Millet, — Alaire, — Morpain, — Marault.

Quant aux instruments de musique, Rabelais connaît tous ceux de son temps, et il estime que leur culture est une partie nécessaire d'un programme d'éducation bien compris. Le jeune Gargantua, nous apprend-il, s'exerçait en compagnie de son précepteur Ponocratès, à « chanter sus ung thème, à plaisir de guorge, » puis « à jouer du luth, de l'espinette, de la harpe, de la fluste d'Aleman et à neuf trous, de la viole, de la saqueboute. » (*G.*, l. I., ch. 23.) D'autre part (*G.*, l. I, ch. 57), les hôtes de la très-docte mais très-réjouissante abbaye de Thélème « tant noblement estoient apprins, que il n'estoyt entr'eux, celui, ne celle, qui ne sceust lire, escripre, chanter, jouer d'instruments harmonieux. » Plus loin (*P.*, l. IV, ch. 35), nous rencontrons l'armée des Andouilles, « furieusement en bataille, marchante au son des vèzes, des piboles, des gogues et des vessies, des joyeulx pifres et tabours, des trompettes et clérons. » Un autre passage est bien digne de remarque encore : c'est celui qui établit que l'artifice du *démanchement* était pratiqué sur les instruments à cordes dès le seizième siècle. Panurge jette aux avides chats-fourrés (aux gens de justice) une bourse pleine d'écus qui tombe devant eux sur le parquet ; et « au son de la bourse commencent tous les chats-fourrés jouer des gryphes, comme si feussent violons démanchés. » (*P.*, l. V, ch. 13.) Enfin, au cours de son récit, Rabelais mentionne encore le flageolet, la cornemuse, les cymbales, la bouzine, les cliquettes, la vielle, le hautbois, la musette, le fifre, le tmabourin, le rebec, la harpe, la guiterne, le cornet à bouquin, la lyre, la flûte de Pan, et l'orgue, dont il analyse les diverses parties, comme il a été vu plus haut. C'est, presqu'au complet, l'orchestre de la Renaissance.

La danse, vassale de la musique, et qui en dérive

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

si évidemment, intéresse aussi Rabelais, et nous voyons les personnages de son roman exécuter tour à tour les pas de l'estrindore, du triori, de la moresque, de la pyrrhique, des cordaces, de l'ithymbon, et de l'amorabuquine. En un de ses chapitres, il s'est même fait chorégraphe ; il a donné le scénario d'un ballet de sa composition qu'il intitule « le Bal joyeulx en forme de tournoi, » et qui est la représentation d'une partie d'échecs, dont les pions mouvants sont des danseurs de chair et d'os. Les figures, ou plutôt les coups, s'exécutent sur une « ample pièce de tapisserie veloutée, faite en forme d'échiquier, sçavoir est à carreaulx moitié blanc, moitié jaune. Et puis deux orchestres suivent les péripéties du jeu, et les accompagnent d'une façon expressive, en observant ce que nous appelons aujourd'hui (sans l'avoir inventée) la vérité dramatique. En effet, « les musiciens estoient huict de chascun costé, avecques instruments touts divers, de joyeulse invention, ensemble concordants, variants en touts temps et mesure, comme requerroit les progrès du bal, ce que je trouvois admirable, attendu la numéreuse diversité de pas, de desmarches, de saults, recours, fuites, embuscades, retraictes, et surprinses. Et sembloit que les personnages du bal tant soubdain entendoient le son qui competoit à leurs démarches, ou retraictes, que plustôt n'avoit signifié le ton, la musique qu'ils se posoient en place désignée. » (*P.*, l. V, ch. 23.) Or ce ballet si pittoresque a été réalisé deux fois selon la teneur du scénario : d'abord en 1607, à la cour de Henri IV (et Bassompierre, dans ses *Mémoires*, dit qu'il fut « plus ingénieux qu'aucun autre qui se soit dansé ») ; ensuite le 17 mars 1858, à l'Opéra, où il remplissait une partie du troisième acte de *la Magicienne*, d'Halévy. (Voir la gravure publiée par *le Monde illustré* dans le n° 50 de sa collection, t. II, année 1858.) Le divertissement de *la Juive*, « la Prise du Château-Fort, » était déjà inspiré de *la Sciomachie*, ou relation donnée par Rabelais d'un carrousel qui eut lieu à Rome en 1549.

Enfin, dans notre littérature, il n'est certes pas d'autre exemple d'un roman qui touche ainsi à toutes les parties de l'art musical, sans que ce soit d'ailleurs le thème spécial développé par l'auteur ; et l'on peut dire que si les documents que nous possédons sur la musique au seizième siècle venaient à se perdre, on les retrouverait, tout au moins à l'état d'indications, dans le livre immortel de François Rabelais.

ALL.

RABUTEAU (VICTOR-ALFRED **PELLETIER**), pianiste, violoniste et compositeur, né à Paris le 7 juin 1843, fit ses études théoriques au Conservatoire de cette ville, où il fut l'élève de M. Bazin pour l'harmonie et l'accompagnement, et de M. Ambroise Thomas pour la fugue et la composition. Il était à cette époque premier violon à l'orchestre du théâtre Déjazet. Après avoir obtenu en 1864 un premier accessit d'harmonie et accompagnement, le premier prix en 1865, et en 1866 un premier accessit de fugue, M. Rabuteau prit part au grand concours de composition musicale, et en 1868 se vit décerner le premier grand prix de Rome, en partage avec Wintzweiller, son condisciple dans la classe de M. Ambroise Thomas. Parmi les envois que le jeune compositeur fit à l'Académie des Beaux-Arts, comme pensionnaire de l'Académie de France à Rome, figurait un oratorio intitulé *le Passage de la mer Rouge*, qui fut exécuté au Conservatoire, dans la séance d'audition des envois de Rome du 23 mai 1874. Je ne sache pas que M. Rabuteau se soit produit d'autre façon, en dehors d'une suite symphonique qu'il a fait entendre aux concerts du Châtelet, à peu près à la même époque.

RACHELE (.....), compositeur italien, est l'auteur de *Castellana di Thurn*, opéra qui a été représenté à Cagliari en 1862.

RADAU (R.....), physicien français, est l'auteur d'un livre plein d'intérêt qu'il a publié sous ce titre : *l'Acoustique*, ou *les Phénomènes du son* (Paris, Hachette, 1867, un vol. in-12 avec 114 vignettes). Ce petit livre n'est pas un traité scientifique sur la matière, mais un exposé lucide et lumineux des principes qui régissent la production, la naissance et la propagation du son ; jusqu'à lui, il n'avait pas paru en France une œuvre de vulgarisation aussi saisissante, aussi claire et aussi vivante, concernant les phénomènes de l'acoustique, et M. Radau, par cette publication, a rendu un véritable service. On doit au même écrivain, qui s'est beaucoup occupé de ces questions, un mémoire inséré dans le *Moniteur scientifique Quesneville*, où il a été donné sous ce titre : *Sur la base scientifique de la musique, analyse des recherches de M. Helmholtz*. Il a été fait un tiré à part de ce travail intéressant et utile (Paris [1865], in-8° de 22 pp.).

* **RADECKE** (ROBERT), un des artistes les plus distingués de l'Allemagne contemporaine, organiste de premier ordre, pianiste remarquable surtout dans l'interprétation des œuvres de Beethoven et de Schumann, occupe depuis 1863 les fonctions de *kapellmeister* à l'Opéra royal de Berlin. Il a fait représenter à ce théâtre un opéra intitulé *die Mœnkguter* (*les Biens des*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

moines). Ses compositions s'élèvent aujourd'hui au nombre d'environ cinquante, parmi lesquelles une ouverture pour orchestre : *Am Strande*, op. 40; un recueil de 3 duos pour soprano et contralto, op. 47; des *lieder*, etc.

RADECKE (LOUISE), ex-première chanteuse du théâtre royal de Madrid et l'une des plus remarquables cantatrices dramatiques de ce temps, est née dans le Hanovre le 27 juin 1847. Élève du Conservatoire de Cologne, elle eut pour maîtres dans cet établissement M. Ferdinand Hiller et Mme Marchesi, et débuta d'une façon très-heureuse sur le théâtre même de Cologne, en 1867, par le rôle d'Agathe du *Freischütz*. Elle obtint, par la suite, de brillants succès à Berlin, à Weimar, à Carlsruhe, à Rioja, et enfin, en 1873, à Munich, où elle fut appelée par le roi Louis de Bavière pour chanter les opéras de M. Richard Wagner. Cette artiste distinguée ne s'est pas fait seulement remarquer au théâtre; elle a donné, dans les principales villes de l'Allemagne et de l'étranger, des concerts qui ont été pour elle une longue suite de triomphes. Mlle Louise Radecke a quitté la scène en 1876, pour se marier avec le baron von Brümmer. Depuis lors, elle ne s'est fait entendre que dans des concerts de charité.

* **RADICATI** (FÉLIX-ALEXANDRE). — On a publié sur cet artiste distingué la notice biographique suivante : *Cenni intorno Felice Radicati, celebre suonatore di violino e contrappuntista*, par Carlo Pancaldi (Bologne, Nobili, 1828, in-8°).

RADOUX (JEAN-TOUSSAINT), musicien belge, né à Liége le 4 septembre 1825, est un corniste fort distingué. Nommé professeur de cor (1856) et de chant d'ensemble au Conservatoire de sa ville natale, où lui-même avait été l'élève d'Hubert Massart pour le cor et de Daussoigne-Méhul pour l'harmonie, le contre-point et la fugue, il est directeur de la célèbre société chorale *la Legia* et de plusieurs autres sociétés musicales, en même temps que maître de chapelle au collége Saint-Servais. La carrière professorale de M. J.-T. Radoux ne l'a pas empêché de se livrer avec activité à la composition. Outre un grand *Te Deum* avec orchestre, qui a été exécuté plusieurs fois dans la cathédrale de Liége, on connaît de lui les œuvres suivantes : *Marie de Brabant*, épisode lyrique (théâtre de Liége, 2 mars 1854); *le Réveil des Turcs*, cantate (Liége, 1856); *Cantate patriotique* (Verviers, 1866); *la Patrie et le Roi*, cantate (Liége, 1866). Il a publié aussi un recueil de 41 *Mélodies religieuses* (Liége, Muraille), des mélodies profanes, des chœurs, divers autres morceaux religieux, etc. Enfin, on connaît encore de lui un grand nombre de morceaux pour musique d'harmonie, ainsi que plusieurs transcriptions pour orchestre symphonique. M. Radoux a été nommé, en 1875, chevalier de l'ordre de Léopold.

RADOUX (JEAN-THÉODORE), compositeur belge distingué, est né à Liége le 9 novembre 1835. Fils d'un armurier, ses premières leçons de musique lui furent données par son père, qui jouait assez bien du violon et du cor, après quoi il entra, dès l'âge de neuf ans, au Conservatoire de sa ville natale, où il obtint rapidement un premier prix de solfége. Au bout de quelques années, il fut admis dans la classe de basson de Bacha, où il remporta le premier prix. Son maître étant mort en 1856 et la place qu'il occupait ayant été mise au concours, M. Radoux se présenta, exécuta une fantaisie de sa composition sur *la Muette de Portici* et l'emporta sur tous ses concurrents. Le lendemain même de ce succès, il se voyait décerner un premier prix de piano, et presque aussitôt entrait dans la classe de contre-point et fugue de Daussoigne-Méhul, le directeur du Conservatoire, dont il devint bientôt le disciple favori. Ses progrès furent rapides, et dès 1857 il faisait exécuter à la cathédrale de Liége un *Te Deum* qui était fort bien accueilli. Il se décida alors à prendre part, en 1859, au concours de composition de Bruxelles, et obtint le grand prix de Rome pour la cantate intitulée *le Juif errant*, dont les paroles avaient été écrites par Mme Braquaval. Ce prix lui fut décerné à l'unanimité, ce qui ne s'était pas encore vu depuis la fondation du concours de Rome en Belgique en 1840.

Ce n'était pourtant pas sans peine et sans obstacles que M. Radoux avait pu poursuivre la carrière dans laquelle il s'était engagé. Son père s'était longtemps opposé à ses désirs, voulant lui voir embrasser sa propre profession, celle de musicien lui semblant trop peu lucrative. La famille Radoux se composait de huit personnes, et son chef désirait que le jeune homme contribuât pour sa part au bien-être général. Tout en faisant ses études, le futur compositeur dut donc s'ingénier à gagner sa vie, et il y réussit, soit en chantant dans les églises, soit en jouant du basson dans les processions, dans les bals, dans les sérénades ou à l'orchestre du théâtre, soit enfin en donnant des leçons de solfége à des élèves à peine plus jeunes que lui.

A peine eut-il remporté son prix de Rome, M. Radoux songea à venir se perfectionner à Paris; mais, avant de partir, il écrivit un « tableau symphonique » en trois parties, *Ahasvérus*, qu'il fit exécuter à Liége. Par malheur,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

les doctrines wagnériennes, qui déjà commençaient à exercer leurs ravages en Belgique, avaient hanté plus que de raison le cerveau du jeune artiste; son œuvre s'en ressentit, et souleva de vives critiques dans la presse. Il vint à Paris, convaincu qu'il avait fait fausse route, y passa quatre années, et se plaça sous la direction d'Halévy, qui le prit en grande estime et le remit dans la voie qui convenait à son tempérament. Pendant son séjour à Paris, M. Radoux écrivit un grand nombre de mélodies vocales que son ami, le grand chanteur Géraldy, produisit fréquemment dans les concerts, et qui alliaient à une inspiration aimable et distinguée une forme très-sévère et très-châtiée.

A partir de ce moment, les compositions de M. Radoux se succédèrent rapidement, comme on va le voir par cette nomenclature : *le Festin de Balthasar*, 2e tableau symphonique, exécuté à Liége en 1861 ; *Te Deum*, demandé par le gouvernement, exécuté à l'église Sainte-Gudule de Bruxelles en 1863, et considéré comme une œuvre fort remarquable (il a fait l'objet d'un rapport très-élogieux de Fétis à l'Académie de Belgique) ; *Épopée nationale*, troisième ouverture symphonique (Bruxelles, 1863) ; *l'Art et la Liberté*, hymne pour harmonie (ou symphonie) et chœurs (Verviers) ; *le Travail*, id., écrit et exécuté pour l'inauguration de la statue de John Cockerill à Seraing; quatrième ouverture symphonique (Liége, 1864); Fragments symphoniques, pour 2 orchestres (Bruxelles, Concerts populaires, 1868); Grande Marche royale (Liége, pour la visite du roi, 1866); *le Béarnais*, opéra-comique en 3 actes et 4 tableaux, représenté avec un grand succès à Liége en 1866, puis à Bruxelles avec d'importants remaniements (avait été reçu au Théâtre-Lyrique de Paris en 1864); *la Coupe enchantée*, opéra-comique en 2 actes, joué à Bruxelles en 1872 (avait été reçu à l'Opéra-Comique en 1870); Grande Marche internationale, pour harmonie ou symphonie; Grande Marche nationale belge, id.; Hymne triomphal pour voix et orchestre, composé à l'occasion de la visite des *riflemen* à Liége, production magistrale qui valut à son auteur la décoration de chevalier de l'ordre de Léopold; *Caïn*, oratorio exécuté au quatrième grand festival de Belgique dirigé par M. Théodore Radoux (Liége, 1877); *la Fille de Jephté*, cantate pour *soli*, chœurs et orchestre; *le Printemps*, chœur pour voix de femmes, avec orchestre.

M. Radoux a publié, en dehors des œuvres qui viennent d'être citées, les compositions suivantes : 20 Mélodies pour chant et piano (1er volume, Paris, Heu, avec portrait); 20 Mélodies pour chant et piano (2e volume, Liége, Gevaert); 10 Romances sans paroles pour le piano (Liége, Muraille); 6 Morceaux religieux à une ou plusieurs voix, avec ou sans chœurs, accompagnement d'orgue (id., id.); *le Serment des Franchimontois*, *les Veneurs*, *les Montagnards Spadois*, *le Chant des matelots*, chœurs à 4 voix d'hommes; 6 Mélodies pour violon et piano (Paris, Gregh, etc., etc. M. Radoux a en portefeuille trois opéras inédits : *André Doria*, dont l'ouverture a été exécutée en public, *le Miracle*, opéra-comique en un acte, et *une Aventure sous la ligue*, opéra-comique en un acte.

Après la mort d'Étienne Soubre, et par arrêté royal en date du 14 septembre 1872, M. Radoux a été nommé directeur du Conservatoire royal de Liége. En 1877, il a été promu au grade d'officier de l'ordre de Léopold. M. Radoux a épousé, il y a quelques années, Mlle de Grelle, nièce de M. Charles Rogier, l'ancien et célèbre homme d'État belge.

RADOUX (J....-Joseph), frère du précédent, né en 1833, mort à Liége le 15 avril 1877, fut élève du Conservatoire de cette ville, où il obtint un premier prix de violon, et fit, comme ses deux frères, d'excellentes études d'harmonie, de contre-point et de fugue avec Daussoigne-Méhul. Professeur de musique aux écoles communales de Liége, directeur de plusieurs sociétés chorales, entre autres l'*Euterpe* et l'*Union chorale*, il a composé un très-grand nombre de motets, de romances, de chœurs pour voix d'hommes sans accompagnement, etc.

Un quatrième membre de cette famille, frère aîné des trois précédents, né vers 1822, occupe l'emploi de premier contre-bassiste à l'orchestre du théâtre royal de Liége. Il n'a jamais composé.

***RADZIWILL** (Le prince Antoine-Henri), grand amateur de musique, était né à Posen le 13 juin (et non juillet) 1775, et mourut à Berlin le 7 (et non du 8 au 9) avril 1833.

* **RAEJNTROPH** (Fortunato), et non **RAIENTROPH**, compositeur italien dont le nom semble indiquer une origine slave, est né à Naples le 6 mars 1812, et, s'étant adonné de bonne heure à l'étude de la musique, fit un cours complet d'harmonie et de composition avec Pietro Raimondi. On connaît de lui huit opéras, qui, je crois, ont tous été représentés à Naples, et dont voici les titres : 1° *un Matrimonio inopinato*; 2° *Amore e Scompigio*; 3° *Vent'anni di esilio*; 4° *l'Astuccio d'oro* (th. Nuovo, 1838); 5° *Allan Cameron* id., 1839); 6° *lo Zio Battista*; 7° *Stefanella*; 8° *Cas-*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tellammare ; 9° *la Figlia del Soldato*. M. Raejntroph, qui a publié quelques morceaux de piano et des mélodies à une et deux voix, a écrit aussi un assez grand nombre d'œuvres de musique religieuse. Il est mort à Naples le 11 mars 1878.

Un frère de cet artiste, M. *Girolamo Raejntroph*, né à Naples au mois de mars 1820, a été l'élève de son frère pour le piano et de Mario Aspa pour le contre-point. Il s'est consacré à l'enseignement du piano, a publié un grand nombre de transcriptions pour cet instrument, et a fait exécuter diverses œuvres importantes de musique religieuse qui sont restées inédites, mais parmi lesquelles on a surtout remarqué plusieurs messes de *Gloria*.

RAFAEL (François-Xavier), compositeur dramatique allemand, né le 12 février 1816 à Treppau, en Silésie, mort le 19 avril 1867 à Gratz, a fait représenter les ouvrages suivants : 1° *Henri le violoneux*, 2 actes, Olmütz, 1860 ; 2° *Wittekind*, grand opéra en 3 actes, Gratz, 2 mars 1861 ; 3° *A la Veillée*, Gratz, 1864 ; 4° *Tours de jeune homme*, 1 acte, Gratz, 4 mars 1865.

* **RAFANELLI** (Louis), ou *Raffanelli*, célèbre chanteur bouffe italien, naquit à Pistoia, et non à Lecce, le 21 mars 1752. Je tire ce double renseignement d'un opuscule publié récemment par M. G. C. Rospigliosi : *Notizie dei maestri ed artisti di musica pistoiesi* (Pistoia, Niccolai, 1878, in-12). Selon l'auteur de ce petit écrit, Rafanelli serait mort à Milan en 1821.

* **RAFF** (Joseph-Joachim), l'un des musiciens les plus actifs de l'Allemagne contemporaine, est né le 27 mai 1822 à Lachen, dans le canton de Schwyz (Suisse), où ses parents faisaient un séjour momentané. Malgré ce hasard de sa naissance, M. Raff est bien de race et d'origine allemande, et il est resté sujet wurtembergeois. Jusqu'à l'âge de dix-huit ans, il se consacra, d'abord en Wurtemberg, puis au lycée des jésuites de Schwyz, à des études philologiques, mathématiques et philosophiques. A cette époque, la situation de fortune de sa famille le mit dans l'impossibilité de terminer ses cours à l'université, et il se vit même obligé d'accepter, pour vivre, une position dans l'enseignement. C'est à ce moment que son goût pour la musique, qui avait toujours été très-prononcé, se développa d'une façon considérable. Déjà il avait étudié avec fruit le piano, le violon et l'orgue ; bientôt il songea à faire quelques tentatives dans le domaine de la composition, et, en 1843, il s'avisa d'envoyer quelques-uns de ses essais à Mendelssohn, qui le recommanda aussitôt aux fameux éditeurs Breitkopf et Hærtel, de Leipzig. Ce résultat encouragea M. Raff, au point que dès lors, et malgré l'opposition qu'il rencontrait auprès de ses parents, il résolut de se consacrer complétement et exclusivement à la musique.

Le jeune artiste eut à supporter des crises difficiles, à surmonter bien des obstacles, à lutter même contre les besoins matériels de la vie, jusqu'au jour où il eut la chance de rencontrer le grand pianiste Franz Liszt. Celui-ci le connut pendant une tournée de concerts qu'il faisait en Suisse, et lui proposa de le suivre comme accompagnateur. C'est ainsi que M. Raff arriva en 1846 à Cologne, d'où M. Liszt se rendit seul à Paris, et qu'il songea à se créer une position en cette ville, où il fit la connaissance directe de Mendelssohn. Il fit part à ce maître du besoin qu'il avait de pousser plus loin son éducation musicale, et Mendelssohn, qui repartait pour Leipzig, l'engagea à venir le retrouver ; mais au moment où le jeune compositeur songeait à mettre ce projet à exécution et à se rendre à l'invitation qui lui avait été faite, la nouvelle de la mort de Mendelssohn vint renverser toutes ses espérances et l'obliger à rester à Cologne. Il s'occupa à cette époque de différents travaux de littérature musicale, et prit une part active de collaboration au journal *Cæcilia*, dirigé par S.-W. Dehn et que publiait alors la maison Schott, de Mayence. On raconte que les écrits du jeune artiste avaient inspiré à Dehn une telle estime, que quand, deux ans plus tard, celui-ci se trouva en face de son collaborateur, il refusait d'en croire ses yeux, rencontrant un homme à peine âgé de vingt-cinq ans, alors que la maturité de son esprit lui avait fait supposer qu'il en avait au moins quarante.

Néanmoins, la question des nécessités de l'existence s'était soulevée de nouveau pour M. Raff, et il conçut la pensée d'aller chercher une situation à Vienne, où une chaude recommandation de Liszt à l'éditeur de musique Karl Mechetti devait lui aplanir les obstacles. Mais la fatalité semblait le poursuivre, et il était en route pour Vienne lorsqu'il apprit la mort de Mechetti. Il se décida alors à se rendre à Stuttgard, patrie de sa famille, et se remit au travail avec ardeur, afin d'acquérir ce qui lui manquait encore pour devenir un virtuose et un compositeur. Mais s'il réussit sous ce rapport, ses tentatives furent vaines lorsqu'il voulut faire exécuter quelqu'une de ses grandes compositions ; en effet, Lindpaintner, qui remplissait à Stuttgard les fonctions de maître de chapelle, représentait en cette ville l'esprit musical clas-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sique et la tradition, et l'on conçoit qu'il se soit facilement effarouché des tendances ultra-romantiques de M. Raff. Cependant, celui-ci ayant fait la connaissance de M. Hans de Bülow, ce dernier le prit en grande estime et consentit sans peine à exécuter, dans un des concerts d'abonnés de la salle de la Redoute, un morceau composé expressément à son intention par son nouvel ami. L'auteur et le compositeur remportèrent en cette circonstance un brillant succès, et bientôt M. Raff s'occupa d'écrire un opéra en 4 actes, *le Roi Alfred*, que Reissiger, à cette époque maître de chapelle à Dresde, s'engagea à faire représenter sur le théâtre de cette ville. Mais cette fois encore la destinée semblait contraire à l'artiste, et les terribles événements politiques de 1849 mirent à néant les projets formés. Enfin, quittant Stuttgard pour aller trouver Liszt à Hambourg, il le suivit à Weimar, où l'illustre virtuose, interrompant ses voyages artistiques, se décida enfin à occuper de fait les fonctions de maître de chapelle de la cour, qu'il n'avait exercées jusqu'alors que d'une façon nominale.

C'est à Weimar, dans cette petite ville illustrée par le séjour et le souvenir du plus grand homme de l'Allemagne moderne, et qui est toujours restée un foyer de civilisation artistique, que M. Raff trouva enfin une sphère d'action correspondant à ses désirs et à son ambition. C'est là qu'il fit la connaissance d'un grand nombre d'hommes distingués dans tous les genres, et qu'il rencontra Dehn et A.-B. Marx, dont la fréquentation ne fut pas sans opérer sur son esprit une salutaire influence. Un des fruits de son séjour à Weimar fut un remaniement de son opéra *le Roi Alfred*, qu'il obtint de voir représenter, sous la direction de Liszt, pour l'anniversaire de naissance de la grande-duchesse Maria Paulowna, qui l'avait pris sous sa protection particulière. L'ouvrage, pourtant, n'obtint qu'un médiocre succès, et ne fut joué sur aucun autre théâtre; on sait, d'ailleurs, que le théâtre n'est point le fait de M. Raff, et que ce milieu n'est point favorable à son talent prodigieusement inégal.

Mais c'est alors que commença pour lui l'ère active de la production. Il écrivit successivement à Weimar sa première composition pour piano et violon, diverses œuvres pour piano seul, une ouverture de fête qui fut exécutée dans un des concerts de la cour, et un *Te Deum* qu'il fit entendre dans la principale église de la ville à l'occasion de l'avénement au trône du grand-duc de Saxe. A cette époque aussi, il recommença à s'occuper avec ardeur de critique et de polémique musicales, ainsi que le prouvent ses lettres à la *Neue Zeitzschrift für Musik* (*Nouvelle Revue de musique*) de Leipzig, et sa brochure : *la Question wagnérienne*, dans laquelle il prenait avec ardeur la défense des idées mises en cours par le futur auteur de *Tristan et Iseulde* et des *Niebelungen*. Ces travaux littéraires pourtant ne lui firent en aucune façon négliger la composition. A partir de 1854, époque de ses fiançailles avec une jeune tragédienne, Mlle Doris Genast, il s'occupa surtout de musique de chambre, écrivit sa première sonate pour violon, son premier quatuor pour instruments à cordes, la seconde sonate et quelques autres œuvres du même genre; puis parut la musique pour le drame intitulé *Bernard de Weimar*, bientôt suivie de la suite d'orchestre en *fa* mineur, du Psaumé 121, et du morceau de concert *la Fée d'amour*, pour violon et orchestre. En 1855, le compositeur part pour Wiesbaden, sa fiancée étant engagée au théâtre de cette ville, et peu après il y fixe tout à fait son séjour, se livrant à l'enseignement, devenant le professeur de piano le plus recherché de la ville, et ne cessant pourtant pas d'écrire. Il se marie enfin en 1859, et bientôt livre au public la symphonie : *A la Patrie*, la suite d'orchestre en *ut*, la seconde symphonie, qui obtient un très-grand succès, deux cantates importantes, et diverses autres compositions. Toutes ces œuvres, successivement exécutées à Wiesbade, à Carlsruhe, à Berlin, à Vienne, à Dresde, à Leipzig, à Kœnigsberg, répandaient le nom de l'artiste dans toute l'Allemagne, même à l'étranger, lui créaient une réputation considérable, et lui valaient des honneurs répétés. C'est ainsi que M. Raff se voyait nommer successivement membre de l'Association des Amis de la musique de Kœnigsberg, de celle des Artistes musiciens de Dresde, de la Société du Quatuor de Milan, de la Société philharmonique de New-York, de l'Institut royal de musique de Florence, etc. L'apparition de sa 3e symphonie, *Im Wald*, mit le sceau à sa renommée, et cette vaste composition fut applaudie non-seulement en Allemagne, mais aussi en Belgique, en Angleterre, en Russie et même, dit-on, en Italie; quant à la France, nous devons faire des réserves, car on sait que cette œuvre y a été vivement discutée.

Mais si, comme symphoniste, comme compositeur dans le genre instrumental, M. Raff s'est placé en quelque sorte à la tête de l'école allemande contemporaine, il a été beaucoup moins heureux, il faut le constater, lorsqu'il a voulu écrire pour la voix, et surtout lorsqu'il s'est

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

attaqué au théâtre. Les nombreux *lieder* qu'il a publiés sont loin d'être devenus populaires, et ont toujours été, au contraire, accueillis avec froideur. Quant à ses deux ouvrages dramatiques, *le Roi Alfred*, et l'opéra-comique *Dame Kobold* (représenté à Weimar en 1870), aucun n'a eu de succès. Un grand opéra en 5 actes, *Samson*, dont M. Raff a écrit les paroles et la musique, n'a même pu voir le jour jusqu'ici.

M. Raff est un musicien instruit, mais étonnamment inégal, ne sachant pas régler son inspiration, ne sachant pas se priver d'écrire lorsqu'elle lui fait défaut, se figurant trop souvent qu'une habile pratique de la science musicale peut suppléer à l'imagination, et paraissant ne s'inquiéter que médiocrement de la valeur relative des œuvres qu'il livre au public. De ce dédain parfois trop accentué pour le caractère poétique et spirituel de la musique, de cette insouciance trop fréquente de la recherche de l'idée musicale, que l'artiste paraît vouloir remplacer trop facilement par la formule ou par la banalité, il résulte un véritable dérèglement dans la production, qui aboutit à un manque violent d'équilibre entre les diverses œuvres du compositeur et, si l'on peut dire, à un manque absolu de respect envers le public. Aussi, parmi les quelques centaines de compositions écrites par M. Raff, peut-on constater qu'il en est d'excellentes, tandis que d'autres sont franchement et absolument détestables. Ce qu'il y a de plus étrange encore, c'est qu'avec son habileté technique incontestable, il arrive que M. Raff, dans sa démangeaison d'écrire quand même, produit des œuvres dont non-seulement le charme est nul au point de vue de la conception idéale, mais dans lesquelles on ne trouve même ni style ni talent pratique. Je n'en veux pour preuve que la suite pour violon et orchestre, op. 180, et certaine suite pour piano et orchestre, qui n'est point meilleure. D'autre part, il faut citer, parmi les productions les mieux venues du compositeur, la première sonate pour violon, la sonate pour violoncelle, op. 183, et les deux grands trios. Que l'on compare les unes aux autres, et l'on verra s'il n'est pas singulièrement fâcheux qu'un artiste aussi instruit, aussi bien doué, ne puisse imposer parfois le repos à sa plume, et n'ait pas davantage souci de sa renommée et des plaisirs du public.

Je vais essayer de dresser, au moins au point de vue général, un catalogue des œuvres nombreuses de M. Raff. — MUSIQUE DRAMATIQUE. *Le Roi Alfred*, opéra en 4 actes, Weimar, vers 1850; *Dame Kobold*, opéra-comique en un acte, Weimar, 1870; musique pour *Bernard de Weimar*, drame; *Samson*, opéra en 5 actes, non représenté. — MUSIQUE SYMPHONIQUE. 8 Symphonies à grand orchestre (dont la plupart avec des titres particuliers : *A la Patrie*, *Im Wald*, *In den Alpen*, *Lénore*, etc.); 2 Suites d'orchestre; 5 Ouvertures; *Sinfonietta* pour 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons et 2 cors, op. 188; Marche pour orchestre. — MUSIQUE RELIGIEUSE. *De Profundis* (psaume 130), pour voix seules, chœur et orchestre; Psaume 121, pour voix seules, chœur et orchestre; *Te Deum*. — MUSIQUE VOCALE. *Éveillez-vous*, cantate pour voix d'hommes, avec orchestre; *Pour la fête de la bataille de Leipzig*, id.; *le Roi des songes et son amante*, ballade pour voix seule et orchestre; *la Bergère*, *la Fiancée du chasseur*, scènes pour voix seule et orchestre; *Dans la barque*, *En danse*, *Chant du matin*, *A une endormie*, chœurs avec accompagnement d'orchestre; 30 chœurs à 4 voix, sans accompagnement; 6 morceaux à 3 voix, avec piano; 12 morceaux à 2 voix, avec piano; 30 *lieder* à une voix, avec piano, op. 98; 8 chants pour une voix, avec piano, op. 173; 12 morceaux de chant, en 3 livres, op. 114. — MUSIQUE CONCERTANTE AVEC ORCHESTRE. *La Fée d'amour*, pièce de concert pour violon; Concerto en *la* mineur, pour violon, op. 161; Suite en *sol* mineur, pour violon, op. 180; Concerto en *ré* mineur, pour violoncelle, op. 193; *Ode au printemps*, morceau de concert pour piano; Concerto en *ut* mineur, pour piano, op. 185; Suite en *mi* majeur, pour piano. — MUSIQUE INSTRUMENTALE DE CHAMBRE. Quintette pour piano, 2 violons, alto et violoncelle, op. 107; Octuor pour piano et divers instruments; Sextuor pour piano et divers instruments; 2 Quatuors pour piano, violon, alto et violoncelle; 4 Trios pour piano, violon et violoncelle; 8 Quatuors pour 2 violons, alto et violoncelle; 5 Sonates pour piano et violon, op. 73, 78, 128, 129 et 145; *Au Soir*, rhapsodie pour piano et violon; *Cyklische Tondichtung*, 9 Pièces pour violon avec piano, op. 203; divers autres morceaux pour piano et violon; Sonate pour piano et violoncelle, op. 183; 5 Morceaux divers pour piano et violoncelle; Suite dans le genre ancien, pour quatuor d'instruments à cordes; Suite en forme de canon, id. — MUSIQUE DE PIANO. *Les Messagers du printemps*, pièces; *Caprices dansants*; 3 Morceaux, op. 2; Gigue avec variations; Fantaisie-sonate, op. 168; 3 Sonatines, op. 99; Album lyrique, op. 17; Rhapsodie hongroise, op. 113; 2 Morceaux lyriques, op. 115; Valse-caprice, op. 116; 4 Caprices; *Orientales*, 8 morceaux, op. 175; Villanelle, op. 89; *Ca-*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

priccio, op. 146; 2 Méditations, op. 147; *Scherzo*, op. 148; 2 Élégies, op. 149; *Allegro agitato*, op. 151; 2 Romances, op. 152; *Raff-Album*, 10 Morceaux, op. 156, 157, 166, 196 et 197; Suite de pièces, op. 162; plus de 150 autres morceaux pour piano à 2 mains; Fantaisie pour 2 pianos, op. 207 (dont il a tiré lui-même une Fantaisie pour piano, 2 violons, alto et violoncelle); 12 Pièces de salon à 4 mains, op. 82, et une douzaine d'autres morceaux à 4 mains; Chacone pour 2 pianos, op. 150. M. Raff a encore publié: les 6 sonates pour violon de Bach, *transcrites pour piano*; la Chacone pour violon de Bach, orchestrée; les Suites d'orchestre de Bach, transcrites pour piano.

Jusqu'à ces derniers temps, M. Raff a continué de résider à Wiesbaden. On a annoncé récemment qu'il avait accepté la direction du Conservatoire en formation à Francfort-sur-le-Mein. M. Raff est chevalier des ordres de Hohenzollern, du Faucon blanc, de la Branche Ernestine de Saxe, d'Adolphe de Nassau, et titulaire de la grande médaille d'or royale wurtembergeoise pour l'art et la science, ainsi que de la médaille d'or grand-ducale de Saxe pour les mérites civils.

* **RAGUÉ** (Louis-Charles). — Ce compositeur a donné à l'Opéra: *les Muses*, ou *le Triomphe d'Apollon*, ballet en un acte représenté le 12 décembre 1793.

* **RAHLES** (Ferdinand), compositeur allemand, professeur de piano et d'harmonie, écrivain musical et l'un des collaborateurs du journal *the Musical World*, de Londres, où il s'était fixé, est mort en cette ville le 19 mars 1878. Il avait publié, peu d'années auparavant, un petit écrit ainsi intitulé: *Practical hints and observations relative to the introduction by government of singing in public schools* (*Avis et observations pratiques relatifs à l'introduction par le gouvernement du chant dans les écoles publiques*).

RAHN (Bernardin), professeur et théoricien français, est né à Chatenois (Bas-Rhin) le 23 mai 1824. Quinzième fils d'un instituteur qui touchait l'orgue à l'église de Chatenois, il dut à son père sa première éducation musicale, et se prit pour l'art d'une véritable passion. Son rêve eût été de se faire admettre au Conservatoire de Paris; mais comment y songer, à une époque où les chemins de fer n'existaient pas, et alors qu'il n'eût même pu réunir la petite somme nécessaire pour se rendre au chef-lieu de son département! Le jeune homme attendit avec impatience l'époque où il pourrait s'engager, s'enrôla en effet dans le 3e régiment de ligne, alors en garnison à Strasbourg, et entra dans la musique. Il espérait ainsi pouvoir profiter de la disposition réglementaire qui permettait à chaque régiment d'envoyer chaque année au Conservatoire, à Paris, un élève musicien destiné à devenir plus tard chef de musique militaire.

Malgré ses désirs et ses aptitudes, malgré tous ses efforts, ce ne fut qu'au bout de plusieurs années, et grâce à la protection du général Gémeau, que M. Rahn obtint d'être envoyé au Conservatoire, où il travailla l'harmonie et la composition sous la direction de M. François Bazin. Une fois parvenu à son but, le jeune soldat mit, comme on dit, les bouchées doubles, consacra tout son temps à l'étude, et, tout en satisfaisant son professeur, s'appliqua à analyser les procédés théoriques développés dans tous les traités d'harmonie français et allemands, s'attachant à faire sortir de cette lecture et de cette analyse un ensemble de préceptes pédagogiques qui lui permissent de simplifier, de rassembler et de coordonner tous les éléments de la théorie de l'art.

C'est que M. Rahn avait, si l'on peut dire, la vocation, le génie de l'enseignement, et qu'il songeait déjà à compléter, tout en le simplifiant, celui de la théorie musicale. Il voulait propager la connaissance de l'harmonie, de la pratique de la composition, se disant avec raison qu'on ne peut se croire musicien lorsqu'on n'est qu'un simple exécutant, ignorant des préceptes de l'art d'écrire et d'accompagner, et que la possession des principes théoriques est le complément naturel et indispensable de toute éducation musicale sérieuse. Il imagina donc une méthode d'enseignement nouvelle, ingénieuse, dans laquelle il menait de front, avec la lecture et l'écriture musicales, l'étude des accords, de la transposition et de l'improvisation accompagnée, sans oublier surtout l'analyse rhythmique approfondie de toute espèce de dessin mélodique. Cette méthode, facilement applicable même aux plus jeunes enfants, donna d'excellents résultats, et les nombreux cours publics faits par l'habile professeur, ses manuels d'enseignement sont là pour attester l'utilité de ses efforts et l'intelligence de ses procédés. A l'heure présente, M. Rahn a formé plus de 6,000 élèves, dont plus de 200 ont pris à cœur de propager et de vulgariser sa méthode.

L'une des innovations les plus intéressantes de M. Rahn fut la création d'un *Journal de composition musicale* (1865), au moyen duquel il put fournir tout un cours d'harmonie, d'accompagnement et de composition propre-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ment dite. Les souscripteurs du *Journal* pouvaient travailler d'après ce cours, faire les exercices, réaliser les leçons qui s'y trouvaient contenues, et, par correspondance avec l'auteur, faire corriger leurs devoirs. M. Rahn a publié aussi : 1° *Méthode de piano et d'harmonie*, dans laquelle il fait marcher de front l'étude de l'instrument et celle de la théorie ; 2° *Nouvel enseignement musical*, ou *Méthode pratique pour apprendre simultanément la lecture musicale, les accords et la composition ;* 3° *Spécimen d'une grammaire musicale ;* 4° une brochure intitulée : *l'Enseignement musical en France et le Conservatoire impérial de musique* (Paris, Dentu, 1864, in-8°).

* **RAIENTROPH** (Fortunato). — *Voyez* **RAEJNTROPH.**

* **RAIMONDI** (Pietro), compositeur italien. — On a publié sur cet artiste célèbre l'écrit suivant : *Memorie intorno Pietro Raimondi, raccolte e annotate da Filippo Ciccognetti*, Rome, 1867, un vol. in-12.

RAISIN (.....), dit *l'aîné*, organiste qui vivait au dix-septième siècle, fut l'inventeur ou au moins le propagateur d'une épinette d'un genre un peu mystérieux pour le public, et qui fit, à un moment donné, grand bruit à Paris. Voici le curieux récit qu'on trouve à ce sujet dans les *Tablettes dramatiques* du chevalier de Mouhy : — « Le sieur Raisin, organiste de Troyes, qui travailloit secrètement depuis plusieurs années à faire sa fortune, partit pour Paris au commencement de l'année 1662, avec sa femme et quatre enfants. A peine y fut-il arrivé qu'il loua une loge à la foire Saint-Germain. Il fit publier, quelques jours avant que de l'ouvrir, qu'il feroit voir une merveille qui tenoit du prodige, et qui feroit l'admiration de tout le monde. Une annonce qui promettoit pour ainsi dire un miracle, lui attira un si grand monde, le jour indiqué, qu'il avoit à peine la place qui lui convenoit pour mettre en évidence la merveille affichée. Raisin tint exactement parole. Elle consistoit en une épinette à trois claviers. Deux filles de Raisin jouoient sur les deux premiers : lorsqu'elles avoient fini, elles élevoient les mains, et le troisième clavier répétoit seul l'air qu'elles venoient de jouer. Ce spectacle frappa d'une si grande surprise tous ceux qui s'y trouvèrent, que les jours suivants il ne désemplit pas. Il fit si grand bruit que le roi voulut le voir : Raisin ayant eu ordre de se rendre à Versailles, il exposa devant Leurs Majestés, environnées de leur cour, la fameuse épinette. La répétition du troisième clavier surprit le roi au dernier point. Raisin reçut ordre sur-le-champ de rendre raison du prodige. L'organiste ouvrit alors le corps de l'instrument : dès qu'il eut tiré une planche en coulisse, il en sortit un enfant de cinq ans (c'étoit Raisin le cadet), beau comme l'Amour, et c'étoit lui qui touchoit le merveilleux clavier dans l'intérieur de l'instrument. Leurs Majestés trouvèrent le petit Raisin charmant, le caressèrent beaucoup et lui firent des présens ; toute la cour en usa de même : Raisin, sa femme et ses enfans jouèrent ensuite une petite pièce ; et en considération du plaisir que ce spectacle avoit fait au roi, Sa Majesté leur accorda la permission de jouer à la cour, sous le titre de troupe du Dauphin, et, en attendant, de continuer à montrer leur épinette à la foire, grâce qui valut encore beaucoup d'argent à l'organiste et à sa famille.

« Raisin étant mort en 1664, sa veuve continua à jouer la comédie avec ses enfans ; l'acquisition qu'elle fit quelque tems après du jeune Baron qui n'avoit que douze ans alors, et qui annonça dans ses débuts les talens supérieurs qu'il a acquis depuis et qui lui ont fait une si grande réputation, lui fit gagner tout ce qu'elle voulut ; on ne se lassa point d'aller voir ce jeune acteur. Le théâtre de la veuve Raisin étoit toujours rempli, et tous les autres étoient déserts. Molière, surpris de cet abandon, et bien davantage du motif qui l'occasionnoit, voulut juger par lui-même de tout ce que la renommée publioit du jeune acteur. Il ne l'eut pas plutôt entendu réciter une scène, qu'il vola à Versailles et le demanda au roi pour sa troupe ; il l'obtint : la veuve Raisin, qui en fut avertie sur-le-champ, en fut désespérée ; elle accourut chez Molière, la fureur dans les yeux et armée de deux pistolets, voulant qu'on lui rendit, disoit-elle, son Baron, ou qu'elle feroit sauter la cervelle à qui oseroit le retenir : Molière, sans se déconcerter, lui présenta l'ordre du roi ; la Raisin jugeant par-là qu'elle n'avoit plus rien à espérer, fondit en pleurs, se jeta aux pieds de Molière, et le pria du moins de lui prêter pour trois jours le jeune acteur. Molière, touché, lui en accorda généreusement huit, mais à condition qu'un de ses gens accompagneroit Baron, ne le perdroit pas de vue et le ramèneroit chez lui aussitôt que la pièce seroit finie. Cette grâce calma la Raisin et lui valut des sommes considérables ; mais aussitôt qu'elle fut privée du jeune comédien, son théâtre devint désert, et se voyant hors d'état de se soutenir davantage, elle prit le parti de le fermer et de se retirer. »

Quant au fameux instrument, qui avait commencé la fortune de la famille, il n'en fut plus jamais question.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

RAISIN (JACQUES), fils aîné de l'organiste dont il vient d'être question, fut acteur, auteur et compositeur. Il débuta à la Comédie-Française en 1685, y joua les seconds rôles dans la tragédie et les amoureux dans la comédie, et prit sa retraite au mois d'octobre 1694. Il fit représenter à ce théâtre quatre comédies en un acte dont il était l'auteur, et dont aucune ne fut imprimée : *le Faux Gascon*, *le Petit Homme de la Foire*, *Merlin Gascon*, et *le Niais de Sologne*. Enfin, Jacques Raisin écrivit la musique des divertissements de quelques pièces jouées à la Comédie, entre autres *l'Opéra de village*, de Dancourt (1692), et *Je vous prens sans verd*, de la Fontaine (1693). « C'était un fort honnête homme, dit de Mouhy, et fort retiré chez lui. Il mourut d'une pleurésie, environ en 1698 ou 1699. »

RAISIN (JEAN-BAPTISTE), frère cadet du précédent, est celui dont il est question dans le récit de de Mouhy, et qui, âgé de cinq ans, faisait mouvoir, enfermé dans l'épinette de son père, le troisième clavier de l'instrument. Celui-ci se fit comédien, comme son père, débuta à la Comédie-Française en 1679, y remplaça bientôt Champmeslé, et devint fameux dans l'emploi des caractères et des rôles à manteau, où il déployait un talent de premier ordre, formé tout à la fois d'étude et de naturel, et qui le fit surnommer *le petit Molière*. Malheureusement, Raisin le cadet aimait encore plus la bouteille que le théâtre, et il mourut, dit-on, pour avoir trop bu. Né en 1656, ses excès le conduisirent au tombeau le 5 septembre 1693, âgé seulement de 37 ans, et sa mort donna lieu à l'épigramme suivante :

Quel astre pervers et malin,
Par une maudite influence,
Empêche désormais qu'en France
On puisse recueillir du vin ?
C'est avec raison que l'on crie
Contre la rigueur du destin,
Qui nous ôte jusqu'au *Raisin*
De notre pauvre Comédie.

Raisin avait épousé Mlle Fanchon Longchamps, comédienne comme lui, qui avait débuté en même temps que lui à la Comédie-Française, et qui avait succédé à ce théâtre à la Champmeslé, comme lui-même avait succédé au mari de celle-ci. « Il y avoit des tems, dit un contemporain, qu'il auroit donné sa femme pour une bouteille de vin de Champagne. » Celle-ci quitta le théâtre en 1701, et mourut en 1721.

RAISIN (Mlle), épouse **VILLIERS**, sœur des deux précédents, et l'une des deux filles de l'organiste de Troyes qui touchèrent à Paris l'épinette inventée par leur père, se fit sans doute comédienne comme ses deux frères. Elle épousa dans la suite le comédien Villiers, camarade de ceux-ci dans la troupe du théâtre de l'Hôtel de Bourgogne et auteur d'une demi-douzaine de pièces représentées à ce théâtre. Le seul renseignement que j'aie pu découvrir sur elle consiste dans les lignes suivantes, extraites d'un *Mémoire pour les Comédiens du Roy, contre Charles Dollet, Antoine Laplace, Alexandre Bertrand, et autres* (s. l. n. d., in-4°) : « En 1688, la damoiselle de Villiers (1), femme d'un des comédiens du roy, et sœur des sieurs Raisin aussi comédiens, s'avisa de construire un théâtre et d'y faire représenter des comédies par des enfants sous le titre de Petits Comédiens Français. Les comédiens en portèrent leur plainte au roy, et le théâtre fut fermé. »

***RAJ** ou **RAY** (PIERRE). — L'ouvrage indiqué sous le titre d'*Alessandro in Armenia* s'appelait réellement *Alessandro in Armozia*, et était non point un opéra, mais une cantate. Ray en a écrit une autre, intitulée *il Tempio d'Imeneo*. Quant à son oratorio sur la Passion, il portait pour titre : *Tre Ore d'agonia, o le Sette Parole*.

RAJOLA (G.....), compositeur italien contemporain, est l'auteur d'une opérette intitulée *il Giovanetto*, qui a été jouée par des amateurs, sur le théâtre Nuovo, de Naples, au mois de juillet 1877.

***RAMAZZOTTO** (DOMITIEN), et non *Ramazzotti*, prêtre et musicien italien, fils d'un guerrier qui mourut âgé de près de cent ans, naquit à Bologne, et prit l'habit religieux au monastère de *San-Michele in bosco*, près de cette ville, en 1542. Cela ne l'empêcha pas d'étudier la musique et le contre-point, et de se faire connaître comme compositeur par deux recueils de psaumes : *Psalmi aliquot ad vesperas dierum festorum et solemnium cantari soliti, cum uno Magnificat, quinque vocum*, Venise, 1567, in-4° ; 2° *Psalmi omnes qui cunctis diebus anni festis pro tempore recitantur, sex vocibus decantandi*, Ferrare, 1584, in-4°. Ramazzotto mourut en 1594, au monastère de *Santa-Maria in Regola*, à Imola.

RAMBAUX (CLAUDE-VICTOR), luthier habile, né à Darney (Vosges) le 25 février 1806, commença son apprentissage à l'âge de quatorze ans, et fut élève, à Mirecourt, de L. Moitessier, chez lequel il resta jusqu'en 1824. A cette époque il partit pour Caen, où il travailla chez Thibout jusqu'en 1827, puis vint alors à Paris, où il entra chez Gand père, dont il devint bientôt le pre-

(1) On sait qu'à cette époque les femmes de la noblesse portaient seules le titre de dame. On donnait aux autres la qualité de demoiselle avec le nom de leur mari.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

mier ouvrier, et auprès duquel il acheva de se perfectionner dans son art. En 1838, il quitta Gand pour s'établir à son compte, et s'installa dans un petit entre-sol de la maison qui porte aujourd'hui le n° 18 de la rue du Faubourg-Poissonnière, juste en face le Conservatoire. Il resta là jusqu'en 1857, époque où il alla se retirer à Mirecourt. Des fenêtres de notre classe, au Conservatoire, nous le voyions travailler sans cesse, à son petit établi, ne quittant pas l'outil de la journée. Artiste habile autant que modeste, Rambaux était d'ailleurs un excellent homme, honnête au suprême degré, ne tirant de son talent que la stricte rémunération qu'il croyait devoir lui demander, et qui se serait fait scrupule d'exagérer celle-ci en quoi que ce fût. Cette modestie, cette honnêteté, et sa proximité du Conservatoire, attiraient chez lui un grand nombre d'élèves de cet établissement, et il aimait à nous voir tous autour de lui, essayant des instruments, le regardant curieusement travailler, ou lui demandant des éclaircissements et des renseignements sur cet art charmant de la lutherie, qui a vraiment un côté étrange et mystérieux.

Je ne résiste pas au désir de reproduire ici, sur ce travailleur si estimable et si intelligent, que j'ai intimement connu au temps de ma jeunesse, les détails qu'a donnés M. Vidal dans son livre : *les Instruments à archet :*

« Lorsque C.-V. Rambaux s'établit, l'art et le commerce de la lutherie étaient en pleine prospérité à Paris. Les Nicolas Lupot, les Pique, les Gand, les Vuillaume, les Bernardel, avaient donné à la facture des instruments neufs une impulsion habile et intelligente ; d'un autre côté, le commerce des anciens instruments italiens avait pris un accroissement qu'entretenait l'enthousiasme des musiciens pour la vieille lutherie. Pour réussir dans ce milieu, il fallait non-seulement produire de bons instruments neufs, mais encore connaître à fond les anciens maîtres ; en un mot, « faire revivre ces centenaires décrépits, » ainsi que les qualifie l'abbé Sibire. C.-V. Rambaux excella dans ces deux branches, qui résument l'art du luthier.

« Les récompenses qu'il obtint aux expositions de 1844, 1848 et 1855, à Paris, le placent au premier rang des luthiers de son temps, et attestent son habileté comme facteur ; mais ce que les distinctions de ce genre ne sont pas appelées à récompenser, c'est la patience infinie et la recherche incessante des procédés de tout genre nécessaires à la réparation des anciens instruments ; et c'est surtout dans cette partie de l'art que Rambaux sut se faire apprécier (1).

« Parmi les opérations les plus difficiles, on peut compter le *recoupage* des anciens instruments ; c'est notamment pour les violoncelles qu'il est parfois indispensable, à cause du peu de régularité apporté par les luthiers italiens dans leur patron. Il est nécessaire, pour donner la forme exigée par la virtuosité actuelle, de les ramener aux dimensions adoptées par Stradivari dans son beau modèle. Il n'y a pas à errer d'une ligne ; la moindre hésitation dans un trait de scie ou dans un coup de rabot serait fatale et détruirait en quelques minutes la valeur de l'instrument, loin de l'améliorer ! On comprendra difficilement quelle sûreté de main et quelles connaissances spéciales sont requises pour une opération aussi délicate. C'est dans cette partie du métier que Rambaux avait acquis une supériorité qui le laissait sans rival en Europe.

« Du reste, travailleur infatigable, une fois l'heure sonnée, il revêtait le tablier traditionnel, qu'il ne quittait plus de la journée. Il était intéressant de le voir, tout en conservant l'outil en main, et suivant d'un œil attentif le travail de l'ouvrier assis en face de lui, et dont aucun mouvement ne lui échappait, accueillir amateurs et artistes qui se succédaient dans son atelier, et accorder une attention soutenue aux théories interminables qui se déroulaient devant lui, sur les instruments, la place de l'âme, du chevalet, etc. ; toujours calme et plaçant modestement son mot, avec ce sourire fin et doux qui le rendait sympathique à tous.

« Après un exercice de dix-neuf années écoulées dans ce dernier domicile, Rambaux se retira à Mirecourt en juin 1857, pour y jouir tranquillement de la modeste aisance que sa carrière honorable lui avait procurée ; toutefois sa passion favorite ne cessa de l'occuper, et il continua ses travaux de retouches et de réparations, en les bornant aux instruments de choix et sans se départir de cette recherche qui attestait que chez lui l'âge n'avait pas éteint l'amour de l'art auquel il avait consacré sa vie. »

Cet excellent homme, ce travailleur intelligent et modeste mourut à Mirecourt le 25 juin 1871.

RAMBOSSON (J.....), écrivain français, est l'auteur d'un livre publié sous ce titre ambitieux : *les Harmonies du son et l'histoire des instruments de musique* (Paris, Didot, 1878, in-8° avec gravures).

* **RAMEAU** (Jean-Philippe). — On trouvaer dans l'écrit que j'ai publié sur cet artiste

(1) Cela est absolument exact. Rambaux ne jouit jamais que d'une modeste renommée comme fabricant d'instruments neufs ; mais, comme *reparateur*, il etait d'une habileté vraiment prodigieuse. — A. P.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

célèbre : *Rameau, essai sur sa vie et ses œuvres*, des renseignements nouveaux et inconnus sur son existence et sur sa carrière. Rameau a été récemment l'objet d'honneurs malheureusement trop rares en France : les 12, 13, 14 et 15 août 1876, de grandes fêtes nationales ont été célébrées à Dijon, sa ville natale, à l'occasion de l'érection de sa statue. Cette statue, œuvre distinguée de M. Eugène Guillaume, directeur des Beaux-Arts et membre de l'Institut, a été élevée sur la place du Théâtre, qui depuis lors a pris le nom de place Rameau.

A la liste des œuvres publiées par Rameau, il faut ajouter les deux recueils suivants : 1° *Premier livre de pièces de clavessin*, Paris, l'auteur, 1706, petit in-4° oblong (publication qui donne la preuve d'un premier séjour de Rameau à Paris bien avant l'époque fixée jusqu'ici par tous les biographes) ; 2° *Pièces de clavessin, avec une méthode pour la mécanique des doigts, où l'on enseigne les moyens de se procurer une parfaite exécution sur cet instrument*, Paris, l'auteur, s. d., in-4° oblong. J'ai découvert, dans les manuscrits de la Bibliothèque nationale, quatre cantates inédites du maître : *Thétis*, *l'Impatience*, *la Musette*, *Aquilon et Orithie*, ainsi que des fragments d'un *Roland* resté inachevé et qu'il avait commencé sur le poëme de Quinault. De Croix, dans *l'Ami des Arts*, affirme que Rameau a publié deux cantates : *le Berger fidèle* et *l'Enlèvement d'Orithie*, et il en signale deux autres, *Orphée* et *les Amants trahis*, comme étant restées manuscrites. De son côté, Maret donne les titres de deux autres cantates qui n'ont pas été publiées : *Médée*, et *l'Absence*.

Les publications suivantes, relatives à Rameau, et dont quelques-unes ont été faites à l'occasion des fêtes de Dijon, n'ont pas été mentionnées dans la *Biographie universelle des Musiciens* : 1° *Réflexions sur divers ouvrages de M. Rameau*, par M. Ducharger (Rennes, 1761, in-12) ; 2° *Rameau aux Champs-Elysées*, nouvelle nouvelle (Amsterdam, 1764, in-8°) ; 3° *Apothéose de Rameau*, scènes lyriques (sans doute représentées à Dijon), paroles de M.**, musique de M.** (Dijon, Causse, 1783, in-8°) ; 4° *Rameau*, ballet allégorique en un acte, pour le centenaire de sa naissance, suivi de réflexions sur la poésie lyrique et d'un oratorio intitulé *la Mort d'Abel* (1), par M. Lefebvre, maître de composition (Paris, 1784) ; 5° *Rameau*, par Adolphe Adam, extrait de la *Revue contemporaine* du 15 octobre 1852 (cette notice a été reproduite dans le volume d'Adam intitulé *Derniers souvenirs d'un musicien*) ; 6° *Rameau*, par Dieudonné Denne-Baron, extrait de la *Nouvelle Biographie générale* (Paris, Didot, s. d., in-8° de 12 col.) ; 7° *Notice sur Rameau*, par Charles Poisot (Paris, Dentu, 1864, in-18) ; 8° *Monographie de Jean-Philippe Rameau*, par Th. Nisard (Paris, s. d. [1867], Repos, in-8°) ; 9° *Délibération du conseil municipal de Dijon sur la proposition d'ériger une statue à Rameau, rapport présenté par M. Muteau* (Dijon, impr. Carré, s. d. [1876], in-8°) ; 10° *Rameau, sa vie, ses œuvres* (Dijon, H. Grigne, 1876, in-16), compilation informe faite par l'éditeur même de cette brochure ; 11° *Rameau, essai sur sa vie et ses œuvres*, par Arthur Pougin (Paris, Decaux, 1876, in-16). On ne doit pas oublier non plus de mentionner le pamphlet justement célèbre de Diderot, intitulé *le Neveu de Rameau*, dont il a été fait un nombre incalculable d'éditions, ainsi qu'un écrit de Génin fils, publié vers 1875 et portant pour titre *le Petit Neveu de Rameau*.

Une médaille, représentant la statue du maître, a été frappée à Dijon en 1876 et offerte par la municipalité aux invités qu'elle avait appelés à assister aux fêtes de Rameau.

RAMONEDA Y BUSQUETS (Francisco), prêtre et musicien espagnol du dix-huitième siècle, était né à Tarrasa, en Catalogne, et, après avoir fait ses études musicales à l'école du monastère de Montserrat, devint maître de chapelle de l'église principale de sa ville natale, pour laquelle il écrivit un certain nombre de compositions qui paraissent avoir été estimées. Cet artiste mourut à Tarrasa le 26 février 1803.

RANDEGGER (Albert), professeur et compositeur, né à Trieste le 13 avril 1832, commença l'étude de la musique à l'âge de quatorze ans, et d'abord en vue de son seul agrément. Son premier maître fut M. Auguste Tivoli, et il reçut ensuite des leçons d'harmonie d'un chef de musique militaire autrichien renommé, Hœffner. Il étudia aussi le piano avec Lafont, et enfin, de 1848 à 1852, fit un cours complet de composition avec Luigi Ricci, qui occupait alors à Trieste une grande situation et dont il devint l'élève préféré. Tout en poursuivant ses études, il avait écrit diverses cantates, quelques morceaux de musique d'église et les partitions de deux ballets : *la Fidanzata di Castellamare* et *la Sposa di Appenzello*. Après ces essais, il se livra décidément à la composition, et écrivit avec trois autres jeunes artistes, MM. Giuseppe Rota, Al-

(1) Je n'ai pas eu cet écrit sous les yeux ; j'en reproduis le titre d'après l'annonce qu'en fit le *Mercure de France*.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

berto Zelman et Francesco Beyer, un opéra bouffe en 4 actes, *il Lazzarone*, qui fut représenté sur le théâtre Mauroner, de Trieste, en 1852 ; puis il se produisit d'une façon plus importante en donnant à Brescia, pendant le carnaval de 1853-54, un opéra sérieux intitulé *Bianca Cappello*. C'est alors qu'il partit pour Paris, puis pour Londres, où il se présentait à M. Michael Costa avec une chaleureuse lettre de recommandation de son maître Ricci, qui avait été naguère le condisciple de celui-ci au Conservatoire de Naples. Grâce à l'appui si efficace de M. Costa, qui jouit à Londres d'une sorte de royauté musicale, grâce aussi à son talent très-réel, M. Randegger se créa bientôt, dans la capitale du Royaume-Uni, une excellente situation artistique. Devenu chef d'orchestre pendant une année au théâtre Saint-James, il entreprit ensuite un grand voyage dans les provinces anglaises, après quoi il revint à Londres, où il fut bientôt l'un des professeurs les plus recherchés. En 1869, il forma dans cette ville une société chorale qui comprend environ 300 voix, et la même année il fut nommé professeur de chant à la *Royal Academy of Music*, ce qui ne l'empêchait pas de se produire aussi avec succès comme compositeur.

M. Randegger a publié un grand nombre de mélodies vocales. Voici la liste de ses autres œuvres : *les Beautés rivales*, opéra-comique, Leeds, 1863 ; *A l'Aube*, cantate à 4 voix avec orchestre, festival de Norwich, 1866 ; *Médée*, scène dramatique pour soprano avec orchestre, Leipzig, concerts du Gewandhaus, 1869 ; le 150e psaume de David, pour soprano solo, chœur et orchestre, festival de Boston, juin 1872 ; *Fridolin*, cantate dramatique avec orchestre, écrite expressément pour le grand festival triennal de Birmingham (28 août 1873), où elle obtint un éclatant succès et d'où elle rayonna ensuite sur toute l'Angleterre.

RAOUX (Louis-Alexis), compositeur belge, né à Courtrai le 11 septembre 1814, fut élève, à Bruxelles, de l'Académie de musique dirigée par J.-H. Mees, et acquit un talent réel sur le violoncelle et sur le piano, sans négliger l'étude de la composition. En 1827 il devint répétiteur à l'École royale de musique, en 1831 il fonda une école gratuite de musique dans laquelle il enseignait aux jeunes gens des deux sexes le solfége, le chant, le piano et l'harmonie, en 1833 il devenait professeur de solfége au Conservatoire de Bruxelles, en 1835 il ouvrait une Académie de musique où il donnait l'instruction musicale d'après la méthode du méloplaste, et enfin, en 1839, il créait un Conservatoire de musique classique et religieuse, institution excellente, destinée à former des organistes et des maîtres de chapelle, mais que sa santé ne lui permit de diriger que pendant quelques années.

Cette honorable et laborieuse carrière de professeur n'empêchait pas Raoux de se livrer à de nombreux et importants travaux de composition. Il écrivit plusieurs opéras-comiques, *les Deux Précepteurs*, *le Mariage à l'anglaise*, etc., qu'il ne put parvenir à faire représenter, remit en musique, après tant d'autres, les chœurs d'*Athalie*, qu'il fit exécuter à diverses reprises, composa des symphonies, des ouvertures, des messes, des motets, deux recueils de cantiques, un recueil de chansons morales, un oratorio, des cantates, des mélodies vocales, des chœurs sans accompagnement, des solféges, etc.

Cet artiste estimable et distingué mourut à Evère-lez-Bruxelles le 15 novembre 1855.

RAPARLIER (.....), est auteur d'un ouvrage publié sous ce titre : *Principes de musique, les agréments du chant et un essai sur la prononciation, l'articulation et la prosodie de la langue française* (Lille, Lalan, 1772, in-4°).

RASORI (.....), jeune compositeur italien, est l'auteur d'un opéra intitulé *Don Marzio*, qui a été représenté sans succès à Milan, sur le théâtre Fossati, au mois de juillet 1872. Il a écrit depuis lors un second ouvrage dramatique, *Saül*, qu'il a fait connaître dans une réunion privée, mais qui n'a pas encore été produit devant le public.

RAUSCHER (Jean-Frédéric), fabricant d'instruments et facteur d'orgues à Dantzik, vivait dans la seconde moitié du dix-huitième siècle et inventa, en 1771, un procédé à l'aide duquel il maintenait l'accord des clavecins, en dépit des variations de la température.

RAVERA (Teresio-Nicolo), né à Alexandrie (Piémont) en 1851, a fait ses études musicales au Conservatoire de Milan, où il s'est appliqué spécialement au piano sous la direction de Sangalli. Il obtint le 1er prix en 1870. Depuis sa sortie, il a fait exécuter à Milan une symphonie à grand orchestre, restée inédite, puis il s'est lancé dans les voyages et a parcouru les deux Amériques, en donnant des concerts. M. Ravera a publié à New-York : *Tornero*, romance pour soprano ; *il Canto dell' Esule*, pour ténor ; et deux nocturnes pour piano. A Paris, il a publié un nocturne en *si* bémol mineur, deux valses de concert, et une scène romantique pour piano.

J. D. F.

* **RAVINA** (Jean-Henri), pianiste renommé

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

et compositeur pour son instrument, n'est point mort en 1862, comme une fausse nouvelle alors répandue dans quelques journaux français l'a fait dire à tort à l'auteur de la *Biographie universelle des Musiciens*. Issu d'une famille béarnaise, il fut tout d'abord élève de sa mère, artiste elle-même fort distinguée, qui était un des professeurs les plus renommés de Bordeaux (1). Enfant prodige, il enthousiasma de grands artistes, ainsi que le constate une note que j'ai sous les yeux et d'où j'extrais les lignes suivantes : — « En 1826, à huit ans, Ravina figurait avec honneur dans un des grands concerts de la Société philharmonique de Bordeaux, où il exécuta un concerto de Kalkbrenner. L'enfant précoce annonçait un maître. Ainsi en jugea un des auditeurs, l'illustre violoniste Rode. Rode fut émerveillé de la sûreté de jeu, de l'agilité des doigts, du style et du goût que montrait déjà l'enfant. Il se leva de sa place, alla lui tourner les pages, et, le morceau terminé au bruit des applaudissements, prit le petit virtuose dans ses bras et le porta triomphant à sa mère. Dès ce moment, l'artiste illustre se fit le prôneur et le protecteur de l'artiste en herbe, et aux encouragements il joignit les conseils d'une longue expérience, acquise au milieu des succès les plus éclatants. Nul doute que Ravina ne doive quelques-unes de ses qualités les plus délicates à la tradition de Rode. On en trouverait peut-être directement la preuve dans les premières compositions du jeune artiste, qui datent de 1829. En 1831, Zimmermnan, de passage à Bordeaux, entendit Henri Ravina, que ses compatriotes applaudissaient avec cet orgueil de clocher que l'on comprendra toujours. Zimmermann fit comme les Bordelais : il applaudit; mais il attira Henri Ravina à Paris, et le fit entrer au Conservatoire. »

On sait que M. Ravina obtint le second prix de piano en 1832, le premier prix en 1834, et que le premier prix d'harmonie et accompagnement lui fut décerné en 1835. A la fin de cette même année, le 24 novembre, à peine âgé de dix-sept ans, Ravina était nommé professeur adjoint de piano dans l'école dont il fréquentait encore une classe comme élève de composition. Il conserva cette situation pendant un peu plus d'une année, mais il donna sa démission le 25 février 1837 pour se livrer à la carrière de virtuose. A partir de ce moment, il se produisit fréquemment en public et retrouva les succès qui l'avaient accueilli dès ses plus jeunes années, succès que légitimaient la grâce, la finesse et la solidité d'un jeu plein d'élégance et d'expression. En même temps, il se livrait à de sérieux travaux de composition, publiait ses *Études de concert* et ses *Études caractéristiques*, qui furent suivies, plus tard, de plusieurs recueils du même genre, et produisait aussi quelques-uns de ces jolis morceaux de salon et de concert qui commencèrent sa réputation. Et comme si ce n'était assez de ce double courant de travaux, M. Ravina consacrait encore une notable partie de son temps à l'enseignement, qu'il n'a jamais cessé d'exercer. Cet excellent artiste n'a presque jamais quitté Paris, si ce n'est pour faire un voyage en Russie (1858), où il retrouva les mêmes succès qu'en France, et une rapide excursion en Espagne (1871). Il a été nommé chevalier de la Légion d'honneur le 13 août 1861.

Parmi les compositions publiées de M. Ravina, il faut surtout citer les suivantes : Concerto, avec accompagnement d'orchestre, op. 63 (Leduc); *Études mignonnes; les Harmonieuses*. 25 études de moyenne difficulté (Heugel); *Études de concert; Études caractéristiques; Pièces intimes*, 12 études à 4 mains, op. 78 (Leduc); Thème original, varié (Gérard); Mélodies sentimentales, op. 30 (id.); Marche triomphale, op. 34 (id.); Grand caprice dramatique, op. 38 (id.); *Chant d'exil*, *Douce Pensée*, *Tristesse*, mélodies, op. 39, 41, 42 (id.); *Havaneras*, fantaisie espagnole, op. 52 (Heugel); *Souvenirs de Russie*, morceau de concert avec accompagnement de quatuor, op. 64 (Leduc); *les Oiseaux*, *les Mages*, *Joies du soir*, études à 4 mains, op. 53, 54, 57 (id.); *Délire*, fantaisie originale, op. 59 (id.); *Dialogue*, caprice-étude, op. 74 (id.); *Scherzo*, op. 75 (id.); *Canzonetta*, op. 77 (id.); Tyrolienne à 6 mains, op. 69 (id.); *Adoremus*, duo pour piano et orgue, op. 72 (id.); etc. M. Ravina a donné une transcription complète, pour piano à 4 mains, des symphonies de Beethoven.

RAVOIRE (L.....) est auteur d'un écrit français publié en Italie sous ce titre : *De la musique et de la peinture, de leurs effets sur les hommes en général et de leur influence sur les mœurs*, Milan, 1834.

RAY. — *Voyez* **RAJ** (PIETRO).

RAYMAN (JACOB), luthier, était établi à Londres au dix-septième siècle. On le suppose d'origine allemande et on le considère comme le premier qui ait fait des violons en Angleterre, car on ne trouve pas trace avant lui d'un seul violon construit par un ouvrier anglais. Son travail diffère d'ailleurs sensiblement de celui des anciens luthiers de Londres, et ses instruments

(1) Mme Ravina, née Eugénie Lasalle, est morte à Paris le 16 novembre 1877, à l'âge de 43 ans.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ont un caractère très-accentué de fabrication tyrolienne.

RAZZI (Fra Serafino), prêtre et musicien italien du seizième siècle, naquit à Florence. Il ne m'est connu que par la publication suivante, qui m'est signalée par M. le docteur Basevi : *Libro primo delle Laudi spirituali da diversi eccell. e divoti autori, antichi e moderni composte, le quali si usano cantare in Firenze nelle chiese, doppo il Vespro o la compieta a consolatione e trattenimento de' devoti servi di Dio. Con la propria musica e modo di cantare ciascuna Laude, come si è usato da gli antichi, et si usa in Firenze. Raccolte dal R. P. Fra Serafino Razzi, fiorentino, Venetia*, 1563. Cette édition n'est pas la première, et l'on croit que Razzi n'a publié que ce premier livre du recueil qui vient d'être décrit.

READ (Charles-John), musicien anglais contemporain, a été pendant cinq années, de 1836 à 1841, l'élève de l'Académie royale de musique de Londres, où il a étudié le piano, le violon et l'harmonie. Il est fixé à Salisbury, où il se consacre, je crois, à l'enseignement. On connaît de cet artiste plusieurs compositions de divers genres, consistant en ouvertures à grand orchestre, quatuors pour instruments à cordes, préludes et fugues pour le piano, etc.

* **REBER** (Napoléon-Henri). — Cet artiste fort distingué, qui n'a que le tort de fuir la publicité avec autant d'ardeur que d'autres en mettent à la rechercher, semble avoir depuis longtemps complétement renoncé aux succès du théâtre, pour se livrer sans réserve à ses travaux de composition et aux soins de son enseignement. Dans ces dernières années, M. Reber a publié un certain nombre d'œuvres, dont quelques-unes fort importantes, et il en a fait entendre plusieurs dans un grand concert donné par lui au Conservatoire. Esprit élevé, studieux et réfléchi, il n'a jamais flatté les faiblesses du public, et a toujours respecté l'art en se respectant lui-même. Parmi les dernières œuvres de M. Reber, il faut surtout citer un *Roland*, écrit sur le poëme de Quinault, et qui contient des pages de premier ordre.

Nommé professeur d'harmonie écrite au Conservatoire en remplacement de Colet, le 1er juin 1851 M. Reber a été appelé, en 1862, à succéder à Halévy comme professeur de composition. En 1853 il était élu membre de la section de musique de l'Académie des Beaux-Arts, lors de la mort d'Onslow, et en 1854 il était fait chevalier de la Légion d'honneur. Parmi les élèves formés par lui, nous citerons MM. Eugène Diaz, Benjamin Godard, Arthur Pougin, Isidore Lotto, Legouix, etc. Le catalogue des œuvres de M. Reber doit se compléter de la façon suivante : 1° *le Diable amoureux*, ballet en 3 actes (en société avec Benoist), Opéra, 23 septembre 1840 ; 2° *Naïm*, grand opéra (inédit) ; 3° *Roland*, scènes lyriques, extraites du poëme de Quinault (Paris, Colombier) ; 4° 1re symphonie pour orchestre, en *ré* mineur (Paris, Richault) ; 5° 2e symphonie, en *ut* (id.) ; 6° 3e symphonie, en *mi* bémol id.) ; 7° 4e symphonie, en *sol* (id.) ; 8° Suite de morceaux pour orchestre (1. Pastorale ; 2. Danse des Pirates ; 3. Hymne ; 4. Valse du *Diable amoureux* ; 5. Marche du *Ménétrier à la cour* ; 6. Pas de deux du *Diable amoureux* ; 7. Valse de la *Nuit de Noël* ; 8. Menuet ; 9. Rêverie ; 10. Galop) (id.) ; 8° *bis* les mêmes, pour piano à 4 mains (id.) ; 9° 6 valses pour piano et violon ou violoncelle, op. 9 (id.) ; 10° Pièces de différents caractères pour piano et violon ou violoncelle, en 3 suites, op. 11 (id.) ; 11° Pièces de différents caractères pour piano et violon, ou flûte, ou violoncelle, en 3 suites, op. 15 (id.) ; 11° *bis* les mêmes, pour piano à 4 mains (id.) ; 12° Neuf pièces de différents caractères, en forme de valses, pour piano, op. 3 (id.) ; 13° Six valses expressives, pour piano, op. 10 (id.) ; 14° Six pièces de différents caractères pour piano, en 3 suites, op. 13 (id.) ; 15° Six pièces pour piano, op. 14 (id.) ; 16° *Pensée et Souvenir*, pour piano (id.) ; 17° Collection de 33 mélodies pour le chant, avec accompagnement de piano (id.) ; 18° vocalises pour soprano ou ténor, avec accompagnement de piano, op. 16 ; 19° *Ave Maria* pour 2 sopranos, ténor et basse, avec orgue ; 20° *Agnus Dei* pour 2 sopranos, ténor et basse, avec orgue ; 21° *le Soir*, chœur à 4 voix d'hommes, avec piano ; 22° Chœur de Pirates à 3 voix d'hommes, avec piano ; 23° *Bagatelles*, 30 petites pièces pour piano, op. 36 (Paris, Richault).

Al. R—D.

REBLING (Gustave), organiste et compositeur allemand, né à Barby, près Magdebourg, le 10 juillet 1821, reçut d'abord des leçons de son père, puis fréquenta, de 1836 à 1839, l'institut musical de Fr. Schneider, après quoi il devint organiste de l'église française de Magdebourg. Appelé plus tard à remplir les mêmes fonctions à l'église Saint-Jean, de la même ville, il fonda en 1846 la *Kirchengesangverein* (Société de chant d'église). Comme compositeur, on doit à cet artiste des sonates et autres œuvres pour le piano, plusieurs psaumes et un certain nombre de *lieder*.

REBORA (Nino), jeune compositeur italien, né à Gênes, a écrit la musique de *Corinna*, opéra qu'il a fait représenter sur le théâtre Mer-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

cadante, de Naples, le 13 février 1875, et qui n'a obtenu aucun succès.

REDERN (Le comte Frédéric-Guillaume de), dignitaire prussien, compositeur amateur, exerçait les fonctions de grand chambellan et d'intendant général des théâtres royaux et de la musique de la cour, à Berlin, lorsqu'il fit représenter sur le théâtre royal de cette ville, au mois de janvier 1860, *la Reine Christine* (ou *Christine de Suède*), opéra en 3 actes dont il avait écrit la musique. Peu de temps après, dans un grand concert qui avait lieu à la cour pour une cérémonie officielle, il fit exécuter une Ouverture de Fête de sa composition. M. de Redern est né à Berlin le 9 décembre 1802.

REDON (Félix-Ernest), né à la Nouvelle-Orléans le 15 juin 1835, a été l'élève de Schad pour le piano, et de Schaffner pour l'harmonie et la composition. M. Redon, qui habite Bordeaux, a publié les œuvres suivantes pour piano : *Louisidad* et *la Créole*, op. 1 (Bordeaux, Raver); *Maika*, op. 2 (id.); *Pensée fugitive*, op. 3 (Paris, Flaxland); *Menuet*, op. 4 (id.); *Deux mazurkas*, op. 5 (id.); *Trois impromptus-mazurkas*, op. 6 (id.); *Lied*, op. 7 (id.); *Deux ariettes*, op. 8 (id.); *Andante-Valse*, op. 9 (id.); *Cinq feuillets d'album*, op. 10 (Bordeaux, Raver); *Grande Valse*, op. 11 (Paris, Benoit); *Fantaisie-Mazurka*, op. 12 (Paris, Flaxland); *Valsons encore*, valse, op. 13 (Bordeaux, Raver); *Ballade*, op. 14 (id.); *Ecossaise*, op. 15 (id.); *Étude*, op. 16 (id.); *Novelette*, op. 17 (id.); *Havanaise*, op. 18 (id.); *Six esquisses musicales*, op. 19 (id.); *Hommage à Schumann*, romance sans paroles, op. 20 (Paris, Heugel); *Gigue américaine*, op. 21 (id.); *Berceuse créole*, op. 22 (id.); *Romance*, op. 23 (Paris, Durand et Schœnewerk); *Chanson des Blés*, op. 24 (id.); *Deuxième lied*, op. 25 (id.). C'est M. Redon qui a fait les remarquables réductions pour piano à 2 et à 4 mains de la *Damnation de Faust*, de Berlioz. — A. L—n.

REGLI (Francesco), écrivain italien, né à Milan en 1804, est mort en cette ville le 10 mars 1866. Ceux de ses écrits intéressant la musique sont : 1° *Dizionario biografico* (Turin, Dalmazzo, in-8°, 1860), espèce de Vapereau italien, mais fort mal fait, utile néanmoins par ses renseignements sur les artistes contemporains; 2° *Storia del Violino in Piemonte* (Turin, Dalmazzo, 1863, in-8°, avec portrait de Paganini); 3° *Biografia di Rossini*; 4° *Elogio di Felice Romani*, l'un des plus habiles librettistes italiens de ce siècle. Regli rédigeait encore, lorsqu'il mourut, un journal de théâtre, *il Pirata*, qu'il avait fondé à Milan en 1835.

REGNAULT (.....), compositeur, fit ses études au Conservatoire de Paris, et se fixa ensuite à Caen. Il fit exécuter, en l'église Saint-Étienne de cette ville, plusieurs œuvres importantes de musique religieuse : le 9 juin 1811, pour la naissance du roi de Rome, un *Te Deum*; le 2 juin 1814, « pour les royales victimes de 93, » un *Requiem*; et pour la fête de la Sainte-Cécile, un *Credo*, un *Domine salvum* et un *Vivat*.

REHBAUM (Théobald), violoniste et compositeur allemand contemporain, a publié récemment un recueil de 20 *Exercices faciles et spéciaux pour le violon*, op. 13 (Berlin, Schlesinger); on lui doit diverses autres compositions pour cet instrument, ainsi qu'une *École d'alto à l'usage des violonistes* (*Bratschen-Schule zum Selbstunterricht für violinisten*), op. 9 (Berlin, Schlesinger). On a annoncé comme prochaine, en ces derniers temps, la première représentation au théâtre de Dresde d'un opéra-comique en 3 actes de M. Th. Rehbaum, *Don Pablo*. J'ignore si cet ouvrage a vu le jour.

* **REICHA** (Antoine). — La bibliothèque du Conservatoire de Paris possède un traité manuscrit de cet artiste, qui semble être resté jusqu'ici complétement inconnu; cet ouvrage, écrit en allemand, porte le titre que voici : *Philosophische practische anmerkungen zu den practischen Beyspielen* (*Observations philosophico-pratiques pour les exemples pratiques*); les principaux chapitres sont ainsi intitulés : *Avantages de la musique parmi les sept arts libéraux; Mathématiques et musique; l'Artiste; le Compositeur; le Pianiste*; etc. Le manuscrit de Reicha comprend 47 pages in-folio. Il y a tout lieu de croire que cet ouvrage n'a jamais été publié.

REICHEL (Frédéric), musicien allemand, né le 27 janvier 1833 à Oberoderwitz, près Zittau, se signalait tout à la fois, dit-on, dès l'âge de onze ans, comme organiste, violoniste, flûtiste, corniste, timbalier et chanteur. En 1848 il se rend à Dresde pour y compléter son instruction musicale, prend en cette ville des leçons de piano de Frédéric Wieck, puis entre à Posen, comme professeur de musique, dans la famille du comte Szembeck. Il retourne ensuite à Dresde, travaille de nouveau avec Wieck, étudie la théorie de l'art avec Jules Otto et Rietz, et se consacre à l'enseignement et à la composition.

Très-recherché comme professeur, M. Reichel a dirigé successivement plusieurs sociétés de chant. En tant que compositeur, il a écrit des quatuors pour instruments à cordes, des octuors pour instruments à vent, des études de piano,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

des morceaux de genre pour le même instrument, des chœurs, etc. On lui doit aussi une opérette, *die Geangsteten Diplomaten* (*les Diplomates timides*), qui a été représentée en 1875, à Dresde, sur le théâtre de la cour.

* **REINA** (Dominique), chanteur italien distingué. — Dans la seconde édition de son *Annuario musicale*, M. Paloschi fixe la date de la naissance de cet artiste à l'année 1797, et le dit mort à Lugano le 29 juillet 1843.

REINDL (Benoît), moine et musicien du dix-huitième siècle, fut capitulaire de l'abbaye des bénédictins de Dissentis (Suisse), et s'est fait connaître comme compositeur par un recueil de messes à quatre voix, publié en 1789 sous ce titre : *Annulus eucharisticus sex gemmis coruscans*. Ce recueil fut dédié par son auteur à Beat Küttel, prince-abbé d'Einsiedeln.

REINDL (Constantin), professeur au Gymnase de Lucerne de 1770 à 1790, peut-être parent du précédent, fut un violoniste et un violoncelliste renommé, en même temps qu'un compositeur de mérite. On lui doit plusieurs symphonies, une messe à trois chœurs, un offertoire pour voix de soprano avec orchestre, et diverses autres œuvres.

* **REINECKE** (Charles), pianiste et compositeur allemand, est aujourd'hui chef d'orchestre de la célèbre société musicale *Gewandhaus*, de Leipzig. Virtuose très-remarquable, M. Reinecke a obtenu sous ce rapport de très-grands succès, non-seulement dans toute l'Allemagne, mais aussi à Londres, où il s'est vu très-bien accueilli. Musicien fort instruit, théoricien expérimenté, il est cependant moins heureux comme compositeur, malgré sa rare fécondité ; ses œuvres, bien conçues, bien construites, manquent essentiellement d'originalité, et l'inspiration leur fait trop souvent défaut. En réalité, M. Reinecke, qui est un praticien consommé, n'est qu'un artiste secondaire au point de vue de la création proprement dite.

Parmi les œuvres nombreuses de M. Reinecke, je signalerai les suivantes : *le Roi Manfred*, opéra en 5 actes, représenté à Leipzig et à Wiesbaden ; *une Aventure de Händel*, opéra-comique en un acte (Schwerin, théâtre de la cour, novembre 1873) ; *die Mænkguter*, id. (Berlin, 1874) ; un oratorio dont j'ignore le titre ; *Dame Kobold*, *Aladin*, ouvertures de concert ; Symphonie en *la* majeur ; Symphonie en *ut* mineur ; *Friedensfeier*, ouverture de fête ; 2 messes avec orchestre ; Quintette pour piano et instruments à cordes, op. 83 ; Quatuor pour instruments à cordes, op. 132 ; *Dornrœschen*, scène pour 3 voix seules, chœurs, et déclamation, avec accompagnement de piano, op. 139 ; *la Fuite en Égypte*, pour chœur et orchestre ; *In Memoriam*, introduction et fugue avec choral pour grand orchestre ; 1er, 2e, 3e Concertos de piano, avec accompagnement d'orchestre ; Concerto de violon, id., op. 141 ; Concerto de violoncelle, id. ; 3 Sonatines pour piano, op. 47 ; 3 Sonatines pour piano, op. 98 ; 6 Sonates-miniature, op. 136 ; 6 *lieder*-sonatines ; Variations pour piano, op. 52 ; Études pour piano, op. 137 ; 18 Pièces faciles pour piano, op. 91 et 135 ; Ballade pour piano, op. 20 ; Variations sur une Sarabande de Bach, pour 2 pianos ; Impromptu pour 2 pianos, op. 66 ; *la Belle Griselidis*, duo pour 2 pianos ; *Märchengestalten*, fantaisie pour piano, op. 147 ; *Kinderlieder*, op. 37, 63, 75, 91, 135, 138 ; un grand nombre de *lieder* à une ou plusieurs voix, chœurs, etc. M. Reinecke a donné une édition des œuvres de Bach pour le piano, et on lui doit toute une série de *Cadences pour des concertos de piano classiques* (de Bach, Mozart, Beethoven et Weber), op. 87.

REINHOLD (Hugo), l'un des mieux doués parmi les jeunes compositeurs autrichiens, est né à Vienne le 3 mars 1854. Après avoir été pendant quatre ans enfant de chœur à la chapelle de la cour, il obtint, par l'entremise du chef d'orchestre Herbeck, un subside qui lui permit de poursuivre ses études au Conservatoire de Vienne, où il eut pour maîtres Bruckner, Epstein et Dessoff, et où il obtint la médaille d'argent. Le 9 décembre 1877, il faisait exécuter au Concert philharmonique, société célèbre de Vienne, une suite de morceaux pour piano et orchestre d'instruments à cordes ; l'année suivante il y faisait entendre, avec un très-grand succès, un prélude, un menuet et une fugue pour semblable orchestre. Depuis lors, le jeune artiste a publié des *lieder*, divers morceaux de piano et des chœurs pour voix d'hommes. Il a écrit aussi deux symphonies, qui doivent être exécutées prochainement. Les compositions de M. Reinhold se distinguent par une imagination brillante, une grande pureté de forme et une instrumentation fine et distinguée.

J. B.

REINSDORF (Otto), compositeur et écrivain musical, né à Kœslitz (Anhalt), le 28 mai 1848, a fait ses études à Berlin, où il fut l'élève de M. Kullak pour le piano et de M. Richard Wüerst pour la composition. Il était à peine âgé de vingt-deux ans lorsqu'en 1870, à Leipzig, il commença à collaborer à la *Nouvelle Revue musicale*, tout en publiant ses premières compositions. Après avoir pris part aussi à la rédaction de la *Tonhalle*, il fonde coup sur coup

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

(1872-1873) un « bureau central de musique » et un journal qui avait pour titre : *Gazette centrale de la musique*. Ces deux entreprises ayant échoué, il va fonder à Cassel la *Gazette universelle allemande de musique*, dont l'existence dure à peine une année, occupe une place de professeur qu'il abandonne presque aussitôt, et part pour Vienne où il crée en 1875 un troisième journal, le *Journal illustré de musique et de théâtre*, dont il se sépare au bout de peu de temps. Il devient alors directeur d'opéra dans quelques petites villes, puis revient en 1877 à Berlin, où je crois qu'il est encore aujourd'hui. Tout en s'occupant ainsi de littérature musicale, M. Reinsdorf ne négligeait pas la composition et publiait, tantôt chez un éditeur, tantôt chez un autre, diverses œuvres dont le nombre atteint aujourd'hui le chiffre de soixante-dix environ, et qui consistent surtout en *lieder* et en pièces de genre pour le piano. On assure que M. Reinsdorf n'est pas un artiste sans valeur, et qu'avec un peu plus de constance dans le caractère, un peu plus de fixité dans les idées, il pourrait se distinguer tant comme compositeur que comme écrivain.

* **REINTHALER** (Charles-Martin), est né le 13 octobre 1822 à Erfurt, où son père avait fondé et dirigeait une maison d'éducation. Il manifesta de bonne heure un goût prononcé pour la musique, et reçut d'Auguste Ritter, qui fut plus tard organiste de la cathédrale de Magdebourg, des leçons de piano, d'orgue et d'harmonie. En 1841, il se rendit à Berlin pour y étudier la théologie, mais cette étude ne put lui enlever sa passion pour la musique, qu'accompagnait chez lui celle du dessin et de la peinture, et il prit des leçons du fameux théoricien A.-B. Marx.

Tout en passant ses derniers examens de théologie, M. Reinthaler commença à se produire comme compositeur, en faisant exécuter quelques psaumes par le chœur de la cathédrale de Berlin. Ces ouvrages furent bien accueillis, et le roi Frédéric-Guillaume IV, pour encourager le jeune artiste, lui accorda un subside pour aller en Italie, et particulièrement à Rome, étudier le chant d'église italien. M. Reinthaler voulut passer par la France et vint d'abord à Paris, pour s'y fortifier dans la pratique et l'enseignement du chant; à cet effet, il prit des leçons de Géraldy et de Bordogni, après quoi, en 1851, il partit pour l'Italie, séjournant surtout à Naples et à Rome. De retour en Allemagne en 1853, il devenait professeur de chant au Conservatoire de Cologne, et en 1858 il était appelé à Brême comme organiste de la cathédrale. Il se fit une grande situation dans cette dernière ville, où il prit la direction de l'Académie de chant (fondée en 1815 par le docteur Riem) et celle de la *Liedertafel*, en même temps que celle des concerts privés, qui y étaient organisés sur le modèle des belles séances du Gewandhaus de Leipzig; il dirigeait aussi les chœurs de la cathédrale, et fit preuve dans ces fonctions diverses et multiples d'une grande habileté et d'un talent pratique incontestable.

Outre les compositions de M. Reinthaler qui ont été mentionnées dans la *Biographie universelle des Musiciens*, il faut signaler les œuvres suivantes : *Edda*, opéra en 4 actes, qui a été représenté à Brême le 22 février 1875; *das Mædchen von Cola*, composition pour chœur et orchestre; *In der Wüste* (*Dans le Désert*), cantate pour *soli*, chœurs et orchestre; 2 duos pour *soprano et contralto*, avec piano, op. 28; une symphonie; des ouvertures, des morceaux religieux, des quatuors pour voix d'hommes et pour voix mixtes, et enfin le *Bismark-Hymne*, qui a remporté le prix au concours ouvert pour la mise en musique de la poésie de M. Rodolphe Gottschall.

* **REISET** (..... **DE**), diplomate français et compositeur amateur, était en 1862 chargé d'affaires de France à Darmstadt, et quelques années plus tard ambassadeur à Hanovre. Il s'occupait beaucoup de musique, et écrivit d'abord un petit opéra intitulé *le Meunier de Marlinac*, qu'il fit représenter à Darmstadt, au mois de février 1863, sous le pseudonyme de *Jesper*; je crois bien que c'est le même ouvrage qu'il donna l'année suivante à Brunswick, sur le théâtre de la cour, sous le nouveau titre de *la Meunière de Marly* (titre d'un ancien vaudeville français, qui avait sans doute servi de livret) et sous le pseudonyme plus transparent de *Tesier*. Enfin, au mois de janvier 1865, M. de Reiset fit jouer, sur le même théâtre de Brunswick, un nouvel opéra en 2 actes, *Dona Maria, infante d'Espagne*, dont il avait écrit la musique en société avec M. Langert et pour lequel il se dissimula encore sous le pseudonyme de Tesier, qui forme l'anagramme de son nom.

* **REISSIGER** (Frédéric-Auguste), compositeur, est né à Belzig, non en 1804, mais le 26 juillet 1809. Il reçut de son père sa première instruction musicale et littéraire, et avant d'avoir accompli sa treizième année, il fut admis, après examen, au *Thomaschor* de Leipzig. Là, il reçut des leçons de Schicht et de Th. Weinlig, en même temps qu'il prenait part, comme les meilleurs élèves de cet établissement, à l'exécution des excellents concerts du Gewandhaus, où

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

son jeune esprit se prit d'admiration pour les chefs-d'œuvre de Haydn, de Mozart et de Beethoven. En 1830, M. Reissiger entra à l'université de Berlin pour y étudier la théologie ; mais, ses ressources se bornant à une modique pension annuelle de 59 thalers que lui servait sa ville natale, il dut se mettre à donner des leçons pour vivre. Sur les conseils de Zelter, il prit des leçons d'harmonie et de contre-point du professeur Dehn, et bientôt publia quelques compositions, consistant en *lieder* avec piano, recueils de duos, marches, morceaux de danse et de genre pour le piano.

En 1840, on lui offrit l'emploi de chef d'orchestre au théâtre de Christiania (Norwége). Il accepta, et, tout en remplissant ces fonctions, se livra activement à la composition, écrivant plusieurs ouvertures de concert, des messes, un *Requiem*, diverses cantates, ainsi que la musique de deux ouvrages dramatiques : *Tie Saters*, et *Oglemanders Reprasentant*. En même temps, il se faisait remarquer par son amour pour les mélodies norwégiennes, qu'il recherchait de toutes parts et qu'il arrangeait avec un art très-habile.

Après un séjour de dix ans à Christiania, M. Reissiger, fatigué de la vie de théâtre, se rendit à Frederikshalt, comme organiste et chef de musique de la 1re brigade. Là, il dut tourner son talent du côté de la musique militaire, et composa un grand nombre de fantaisies sur des mélodies norwégiennes, suédoises et danoises, ainsi que des marches, pas redoublés, polonaises, valses, etc., qui obtinrent de grands succès ; un quintette pour instruments à cordes, qu'il écrivit sur des thèmes norwégiens, lui valut surtout une grande popularité. Devenu aussi directeur d'une société chorale, M. Reissiger publia plus de 50 chœurs pour voix d'hommes, et enfin, comme chef d'orchestre de la Société musicale de Frederikshalt, il eut de nombreuses occasions de déployer son talent de compositeur. M. Reissiger est particulièrement estimé en Norwége, où son talent très-réel, l'amour dont il s'est épris pour les mélodies nationales et l'habileté remarquable avec laquelle il a su les mettre en œuvre en plus d'une occasion, lui ont créé de vives sympathies.

REISSMANN (Auguste), docteur en philosophie, pianiste, organiste, violoniste, compositeur et écrivain musical, est l'un des artistes les plus laborieux et les plus actifs de l'Allemagne à l'époque actuelle. Né le 14 novembre 1825 à Frankenstein, dans la Silésie, il apprit les premiers éléments de l'art d'un cantor nommé H. Jung, excellent maître qui a formé en Silésie nombre de cantors et organistes fort habiles. En 1843, M. Reissmann alla terminer son éducation littéraire à l'université de Breslau, et là il continua à s'occuper activement de musique, étudiant le piano, l'orgue et la composition avec E. Richter, et le violon avec P. Luster. Ses études achevées, il se livra décidément à la carrière artistique, et pendant un séjour de deux années qu'il fit à Weimar, de 1850 à 1852, il prit hardiment parti pour les théories et les doctrines de M. Richard Wagner.

Ayant quitté Weimar, M. Reissmann alla se fixer à Halle, où il resta longtemps et où, tout en consacrant une partie de son temps à la composition, il commença à s'occuper de critique et à se livrer à de sérieuses recherches sur l'histoire de la musique et des musiciens allemands. Le premier fruit de ses travaux en ce genre fut un écrit important qu'il publia sous ce titre : *Von Bach bis Wagner* (*De Bach à Wagner*), Berlin, Guttenberg, 1861. Deux ans après, en 1863, il allait s'établir à Berlin, qu'il n'a pas quitté depuis ; là, sa grande activité lui permit, sans cesser de s'occuper de composition et de littérature musicale, de se donner aussi à l'enseignement. Il publia d'abord un ouvrage sur le lied : *das Lied in seiner historischen Entwickelung* (*le Lied dans son développement historique*), ouvrage qui fut refait et publié en 1874 sous ce nouveau titre : *Geschichte des deutschen Lied* (*Histoire du lied allemand*). Cet écrit fut suivi d'une *Histoire universelle de la musique* (*Allgemeinen Musikgeschichte*), en trois volumes, qui parut de 1863 à 1865, et d'un ouvrage pédagogique intitulé *Allgemeinen Musiklehre* (*Enseignement universel de la musique*), Berlin, 1864. En 1865, M. Reissmann livrait au public une importante biographie de Schumann : *Robert Schumann, sa vie et ses œuvres*, et l'année suivante il commençait la publication d'un grand traité didactique : *Lehrbuch der musikalischen Composition* (*Traité de composition musicale*), qui ne comporte pas moins de trois volumes (1) ; il a donné ensuite une étude biographique sur *Félix Mendelssohn-Bartholdy* (1872), une autre sur *Franz Schubert* (1874), et une brochure intitulée *die Kœnigliche Hochschule fur Musik in Berlin* (*De l'École supérieure royale de musique à Berlin*). Enfin, il a fait au Conservatoire de cette ville une série de conférences sur l'histoire de

(1) Je ne connais pas cet ouvrage, qui fut publié à Berlin de 1866 à 1870. Fétis a fait un compte-rendu sévère du premier volume dans la *Revue et Gazette musicale de Paris*, année 1866, n° 7.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

la musique, lesquelles ont été réunies et publiées en 1877 chez l'éditeur Otto Janke.

Mais ces nombreux travaux littéraires ne ralentissaient en aucune façon, chez M. Reissmann, la production musicale proprement dite, et le compositeur ne le cédait en rien à l'écrivain. M. Reissmann se produisit à plusieurs reprises au théâtre, avec des ouvrages importants; il donna ainsi *Gudrun*, grand opéra dont le rôle principal était rempli par une cantatrice de talent, Mme Peschka-Leutner, et qui fut très-favorablement accueilli à Leipzig au mois d'octobre 1871, puis *das Gralspiel*, grand opéra, et un opéra-comique intitulé *le Bourgmestre de Schondorf*. On connaît aussi de lui, outre deux grandes scènes dramatiques, *Loreley*, et *la Mort de Drusus*, pour voix seules, chœurs et orchestre, un « oratorio dramatique, » *Wittekind*, œuvre remarquable, dit-on, dont il a écrit les paroles et la musique, et qui a été exécuté avec succès à Berlin au mois de mai 1877. M. Reissmann a composé aussi beaucoup de musique instrumentale, entre autres un concerto de violon avec orchestre, une suite pour violon solo avec accompagnement d'orchestre (op. 42), 2 sonates pour piano et violon, etc. Enfin, il a publié encore plusieurs recueils de *lieder* avec accompagnement de piano, des ballades, des duos et trios pour diverses voix, et d'assez nombreux chœurs avec ou sans accompagnement.

Lorsque Hermann Mendel (*Voy.* ce nom) mourut en 1876, laissant inachevé le grand ouvrage dont il avait entrepris la publication et qu'il dirigeait lui-même : *Musikalisches-Conversations-Lexicon*, c'est M. Auguste Reissmann, l'un des collaborateurs les plus actifs de cet ouvrage, qui en devint le directeur et qui fut chargé de le mener à bien. Au moment où cette notice est écrite (juillet 1878), il vient d'en faire paraître le neuvième volume. En résumé, M. Reissmann occupe en Allemagne, tant comme compositeur que comme écrivain et historien musical, une situation considérable.

* **RELLSTAB** (Henri-Frédéric-Louis), écrivain musical allemand, est mort subitement à Berlin le 28 novembre 1860. Il avait assisté la veille à la représentation de l'Opéra, et le matin il fut trouvé mort dans son lit. Il occupait encore à cette époque les fonctions de rédacteur musical de la *Gazette de Voss*, qu'il remplissait depuis 1827. Rellstab fut aussi, pendant longues années, l'un des collaborateurs de la *Revue et Gazette musicale de Paris*. C'est lui qui avait fourni à Meyerbeer le livret de son opéra *le Camp de Silésie*.

. *Spontini et Rellstab* est le titre d'un petit écrit qui fut publié par Charles-Frédéric Muller (Berlin, Bechtold, in-16, 1833), à l'époque où Rellstab poursuivait de sa haine l'auteur de *la Vestale* et de *Fernand Cortez*.

RÉMAURY (Caroline). — *Voyez* **MONTIGNY-RÉMAURY** (Madame).

REMENYI (Édouard), virtuose extrêmement remarquable sur le violon, est né à Hewes (Hongrie) en 1830, et a fait son éducation musicale au Conservatoire de Vienne, où il est resté de 1842 à 1845. A peine adolescent, en 1848, il prit part à la grande insurrection hongroise, s'engagea comme volontaire, gagna le grade d'adjudant, et fit toute la campagne contre l'Autriche sous les ordres du fameux général Georgei. Lorsque, après des prodiges de vaillance, l'armée patriote eut été vaincue, M. Remenyi dut faire comme tant d'autres, et chercher son salut dans l'exil. Il partit pour les États-Unis, et là, reprenant son instrument, il commença cette carrière de virtuose qui devait lui valoir une si grande renommée. Cependant, dès 1853, il était de retour en Europe, et se trouvait à Weimar, où il faisait la connaissance de M. Liszt, qui lui donnait d'utiles conseils. L'année suivante, il se rendait à Londres, et y devenait bientôt violon-solo de la reine d'Angleterre. Quelques années après, il entreprenait une série de voyages artistiques sur le continent, et en 1865 il se faisait entendre pour la première fois à Paris, dans quelques salons, avec un énorme succès. Depuis lors il a parcouru l'Allemagne, la Belgique, la Hollande, accueilli partout de la façon la plus favorable. Depuis 1875, il semble s'être fixé à Paris, sans pourtant que cela l'empêche d'aller se faire entendre et applaudir à l'étranger.

M. Remenyi est un artiste absolument original, au jeu étrange, désordonné, ayant quelque chose de fauve et de sauvage, mais d'une grandeur réelle, d'une puissance incontestable, qui s'allie, chose rare, au charme le plus pénétrant. Le virtuose se joue des difficultés les plus compliquées, les plus invraisemblables, il les accumule comme à plaisir, puis, quand il a fasciné, ébloui son auditoire, il l'étonne, le charme et le tient sous le joug par des accents de la passion la plus intense, de la tendresse la plus expressive. Artiste fiévreux, singulier, d'une nature à la fois étrange, puissante et mélancolique, il possède une étonnante force d'action et fait passer le public par les impressions les plus diverses et les plus inattendues, le tenant toujours attentif et haletant. Il a des doigts d'acier, un son d'une ampleur et d'une majesté surprenantes, un archet d'une souplesse, d'une variété et d'une indépendance sans pareilles, avec cela

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

une fougue et une verve absolument personnelles. D'ailleurs, M. Remenyi se laisse souvent aller à son inspiration, et improvise souvent, devant le public, de façon à émerveiller ses auditeurs. Un tel artiste ne saurait faire école, mais il est vraiment prodigieux, et procure des sensations que nul autre ne saurait faire naître.

Pour une nature semblable et aussi *irrégulière*, le répertoire de la musique de violon, malgré sa richesse, s'est trouvé naturellement trop restreint. Aussi M. Remenyi, qui, je crois, ne compose guère, a-t-il pris le parti de transcrire pour le violon et de s'approprier un grand nombre d'œuvres écrites originairement pour le piano, et choisies surtout par lui dans les productions des maîtres romantiques. C'est ainsi qu'il a adapté à son instrument divers nocturnes de Field, des mazureks et des polonaises de Chopin, plusieurs mélodies de Schubert, quelques romances sans paroles de Mendelssohn, et aussi quelques courts morceaux de Jean-Sébastien Bach, de Rameau et de Mozart. Il a entrepris récemment la publication de ces transcriptions (Paris, Heugel), qui ont paru sous le titre de *Nouvelle École de violon*.

M. Remenyi a le titre de violon-solo de l'empereur d'Autriche, roi de Hongrie.

RÉMI ou **RÉMY**, est le nom d'une famille de luthiers qui exercent leur industrie à Paris depuis plus d'un siècle. Le chef de cette famille était établi en 1760, rue Sainte-Marguerite-Saint-Antoine, d'où il alla demeurer ensuite rue Tiquetonne; ses instruments étaient, dit-on, du genre de ceux des Guersan, de Saint-Paul et de Gaviniés. Son fils, *Jean-Mathurin Rémi*, né rue Tiquetonne en 1770, s'établit au n° 30 de la rue de Grenelle-Saint-Honoré, où il demeura pendant trente-sept ans, et mourut en 1854. Le fils de celui-ci, M. *Jules Rémi*, né en 1813, a succédé à son père et exerce encore sa profession à Paris.

RÉMUSAT (Justinien **DE**), compositeur, est né à Marseille le 24 octobre 1803 (1er brumaire an XII).

Appartenant à une ancienne et riche famille de Provence, qui a marqué dans les charges municipales à Marseille, il apprit la musique sans autre but que d'occuper les loisirs d'une vie facile. Mais il vit bientôt dans l'art autre chose qu'une distraction frivole, et l'étudia de la façon la plus sérieuse, comme il l'est assez fréquemment en Allemagne par de simples amateurs.

Il prit une part active au remarquable mouvement artistique qui se produisit à Marseille à partir des premières années de la Restauration jusque vers 1839. — Il fut l'ami dévoué de d'Ortigue et de Berlioz. On a de cet amateur éclairé diverses compositions qui lui assignent une place dans ce volume. — Quelques-unes ont été publiées et sont signées de l'anagramme *De Staumer*. — En voici le relevé : — 12 valses pour piano : — *Ave verum*, pour chœur et orchestre, chez Gérard (à Paris); — *O Salutaris*, pour ténor, chœur et orchestre ; — *Kolherstal*, grande valse pour piano (chez Gérard); — Un quatuor pour deux violons, alto et violoncelle; — Trois trios pour piano, violon et violoncelle (chez Gérard); — Une sonate pour piano et violon (chez Gérard).

Ces pièces témoignent d'une solide éducation musicale et d'un commerce assidu avec les grandes œuvres classiques : elles sont bien conduites, bien développées et conçues dans un esprit simple, également éloigné du banal et du tourmenté. Les plus remarquables sont les deux derniers trios pour piano, violon et violoncelle et l'*Ave verum*, œuvre d'un sentiment élevé et suave, qui est bien empreinte du caractère religieux. Al. R—d.

* **RÉMUSAT** (Jean), flûtiste et compositeur pour son instrument. — Il a été dit, dans la *Biographie universelle des Musiciens*, que cet artiste, après un long séjour à Londres, était revenu à Paris, où il avait tenu l'emploi de première flûte au Théâtre-Lyrique. Je ne sais si le fait est exact; en tout cas, Rémusat n'aurait pas tardé à retourner en Angleterre, car, en 1856, j'ai connu cet excellent artiste à Londres, où il occupait une brillante situation. Depuis lors, Rémusat, qui était un homme fort intelligent, mais un esprit original et un peu excentrique, est allé, paraît-il, se fixer à Shanghaï, où l'on assure qu'il a ouvert une école de musique.

Voici la liste des principales compositions de Rémusat : *Méthode de flûte*; — *Échos d'Italie*, 10 fantaisies; — *Bouquet de mélodies*, 10 petites fantaisies sur des motifs d'opéras; — 1er Concertino, op. 22; — *le Flûtiste romancier*, choix de romances variées en forme de fantaisies (7 livraisons); — *Illustrations musicales*, 10 fantaisies sur des motifs d'opéras; — *Souvenir du théâtre allemand*, 10 fantaisies id.; — 8 Cavatines italiennes en forme de fantaisies; — *Hommage à Bellini*, op. 50; — *le Carnaval napolitain*, fantaisie de concert, op. 40; — 24 fantaisies pour flûte et piano, sur des airs célèbres (avec Alphonse Leduc); — 8 Duos faciles pour flûte et violon (avec M. Ernest Depas); — 6 Duos pour flûte et violon (avec le même); — *Feuilleton du flûtiste*, 6 morceaux

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

pour flûte seule; — *Album des jeunes flûtistes*, 6 airs variés; — 6 Duos faciles et progressifs, pour 2 flûtes, op. 13; — Fantaisies diverses sur *la Part du Diable*, *la Sirène*, *la Barcarolle*, *Robert Bruce*, *Haydée*, *l'Étoile du Nord*, etc., etc.

RENAUD (Pierre-Guillaume), fils d'un musicien d'origine française qui occupait une honorable situation artistique en Hollande (1), est né à la Haye le 3 avril 1807. Élève de F. Volcke, il devint lui-même un organiste et un compositeur distingué. Directeur d'une société musicale à la Haye, il était professeur de piano en cette ville et remplissait les fonctions d'organiste à l'église des Remonstrants. On connaît de lui un grand nombre de compositions, parmi lesquelles je citerai les suivantes : *Het land der Zaligen*, cantate pour chœur et orchestre; *Chant de guerre*, pour voix d'hommes et fanfare; *De Zon*, cantate pour chœur et orchestre; Ouverture à grand orchestre; *le Soir*, *l'Automne*, méditations de Lamartine, pour voix seule; Messe à 4 voix; Fantaisies pour le piano sur *la Vestale*, *le Barbier de Séville*, *les Martyrs*, *le Guitarero*; divers autres morceaux de piano, et un nombre considérable de chœurs, *lieder* et mélodies vocales.

RENAUD (François-Augustin), physicien français, professeur au collège de Rambervillers (Vosges), s'est beaucoup occupé des questions d'acoustique et de celles qui concernent la constitution physiologique du système musical moderne. A l'encontre de beaucoup d'autres savants qui ont traité ces questions, M. Renaud n'a pas jugé inutile, avant de présenter ses observations au public, d'étudier la musique, afin d'établir les bases de son système sur une alliance aussi étroite que possible entre les données positives de la science et les exigences délicates de l'oreille. Il en résulte que ce système, établi sur une série d'expériences qu'on peut qualifier jusqu'à un certain point de contradictoires, amène une sorte de compromis entre les prétentions souvent insoutenables des physiciens et les assertions de ceux qui s'occupent surtout de déterminer les effets de la sensation auditive. Partant de ce principe, M. Renaud a cru trouver, dans la nature physiologique du son musical, la base d'une harmonie naturelle qui s'imposerait aux musiciens en quelque sorte malgré eux, et les obligerait à adopter un système fondé sur le rapport et l'échelonnement des harmoniques. Cependant, venant après Rameau et M. Helmholtz, M. Renaud ne pousse pas à ses conséquences extrêmes le système préconisé par eux, et il admet dans son application un certain tempérament, une très-réelle élasticité. Malgré tout, je ne suis guère partisan, pour ma part, de systèmes de ce genre, et, sans entrer ici dans une discussion approfondie de celui de M. Renaud, je me borne à le mentionner en renvoyant à ses ouvrages tous ceux que passionnent ces questions intéressantes.

Voici ceux des écrits de M. Renaud qui sont venus à ma connaissance : 1° *le Principe radical de la musique et la tonalité moderne* ou *la Science de l'harmonie basée sur la nature même du son musical*, Paris, Tolra et Haton, in-8°, 1870; 2° *Étude sur les diverses interprétations ou évaluations de la gamme diatonique majeure ut, ré, mi, fa, sol, la, si, ut, précédée de notions élémentaires de calcul musical*, Paris, Haton, 1871, in-8° de 64 pp.; 3° *Du rôle de la science dans l'art musical*, Paris, Haton, 1872, in-8° de 16 pp.

RENAUDIN (Léopold), luthier français, né à Mirecourt en 1749, jouit de quelque réputation dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. En 1783 il était établi à Paris, et demeurait rue Saint-Honoré, auprès de l'Opéra. Il périt en 1793, sur l'échafaud révolutionnaire. On a de Renaudin quelques violons d'une assez bonne facture. En 1873, lors de l'incendie de l'Opéra dans lequel furent détruits tous les instruments de l'orchestre, on perdit plusieurs excellentes contre-basses qui avaient été construites par cet artiste.

J. G—y.

RENAULT (Nicolas), luthier, exerçait sa profession à Paris en 1546. Originaire de Nancy, il y avait travaillé avec les frères Médard (Nicolas et Jean), également de cette ville. Nicolas Renault passe pour avoir travaillé avec André Amati, lorsque Charles IX fit venir à Paris le célèbre luthier italien, qu'il avait chargé de l'organisation de sa chapelle. Il est en effet peu probable qu'André Amati ait pu, sans collaborateur, pourvoir à la royale commande, qui ne comprenait pas moins de 24 violons de grand patron, 12 violons moyens, 6 violes et 8 basses de viole.

J. G—y.

RENDANO (Alfonso), pianiste et compositeur italien, né à Carolei, près de Cosenza, le 5 avril 1853, a commencé son éducation musicale dans sa patrie, passa quelques mois au Conser-

(1) *Guillaume Renaud* père, organiste, était né à Harderwijck le 13 décembre 1785. Il mourut à Maastricht le 4 janvier 1856.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

vatoire de Naples, travailla ensuite avec Thalberg, qui l'avait pris en vive affection, puis alla terminer ses études au Conservatoire de Leipzig. Agé de dix-huit ans et sortant à peine de cet établissement, il se fit entendre avec un grand succès à la célèbre société du Gewandhaus. Il se produisit ensuite, d'une façon non moins heureuse, à Paris, puis à Londres, d'abord à l'Union musicale, puis à la *New Philharmonic Society*, et enfin à la cour. L'accueil qui lui fut fait à Londres fut tout particulièrement flatteur pour le jeune artiste, dont les qualités sont d'ailleurs des plus remarquables. Musicien instruit, brisé aux styles de tous les maîtres, Beethoven et Weber, Mendelssohn et Chopin, M. Rendano, dont le jeu est plein de grâce et de tendresse, d'expression et de mélancolie, ne se distingue pas moins par la virtuosité pure, et son mécanisme surprenant se joue de toutes les difficultés, sans qu'aucune apparence de charlatanisme vienne jamais gâter le fini d'une exécution irréprochable.

Depuis quelques années, M. Rendano est de retour dans sa patrie. On lui doit quelques compositions pour son instrument que l'on dit fort distinguées, entre autres un recueil intitulé *Feuillets d'album* (Londres, Stanley-Lucas), et divers morceaux détachés : *Alla Gavotta*, *Chant du paysan*, Valse-caprice, *Marche des souris contre les grenouilles*, etc.

RENÉ (Charles), artiste qui faisait partie de la troupe dramatique occupant le théâtre de Caen, a fait jouer sur ce théâtre, le 25 février 1836, un opéra-comique intitulé *les Blanchisseuses*, dont il avait écrit les paroles et la musique.

RENES (R.....), est le nom d'un compositeur inconnu qui vivait au commencement du seizième siècle, et qui a fourni à Pierre Attaignant, pour le recueil de chansons françaises à 4 parties publié par cet éditeur vers 1530, la musique des chansons suivantes : *Ce fut en montant les degrez*, *L'ardant desir que j'ay*, *L'autre jour je vis par un matin*, *Le doux accueil*, *Le maintien*.

* **REPARAZ** (Antonio), chef d'orchestre et compositeur espagnol, a rempli à quatre reprises différentes les fonctions de chef d'orchestre au théâtre italien de San-Juan, à Oporto (Portugal), et a tenu le même emploi à celui du Cirque, de Madrid, ainsi que dans diverses villes d'Amérique. En 1856, il faisait représenter à Oporto un opéra italien, *Gonzalvo di Cordova*, qu'il faisait bientôt suivre de deux autres ouvrages donnés dans la même ville, *Pietro il Crudele*, et *Malek-Adel* (1859). Au mois d'octobre 1866, il donnait coup sur coup à Madrid, au théâtre du Cirque, trois *zarzuelas* qui avaient pour titre *la Gitanilla*, *las Bodas de Camacho* et *la Cruz del Valle*. Ses autres ouvrages dramatiques sont *la Niña de nieve*, qui obtint du succès à Madrid, *la Venta encantada*, opéra dont le sujet était tiré d'un épisode de *Don Quichotte*, et qui, donné aussi à Madrid, y fit une chute complète, *la Toma de Granada*, qui fut représentée en Portugal, et *la Rinnegata*, opéra italien qui fut donné à Porto le 28 février 1874. Ce dernier fut joué ensuite en Italie, au théâtre Chiabrera, de Savone, sous le titre de *Zaida la Rinnegata* (1878).

REPETTO (.....), compositeur italien, a fait représenter à Nice, en 1855, un opéra bouffe intitulé *un Episodio di San Michele*, écrit par lui sur le livret bien connu de Félice Romani qui avait servi déjà à plusieurs compositeurs.

RESSIER (.....). — Un artiste de ce nom a écrit la musique de trois ballets-pantomimes représentés sur le théâtre de Nicolet vers 1772 : 1° *les Fêtes villageoises* ; 2° *les Forges de Vulcain* ; 3° *le Vieillard rajeuni*.

RÉTY (Hippolyte), écrivain musical français, membre de l'Académie de Mâcon, a publié quelques opuscules dont les trois suivants seulement sont venus à ma connaissance : 1° *Études historiques sur le chant religieux et moyens pratiques d'en améliorer l'exécution dans les grandes et les petites paroisses*, Paris, Lyon et Mâcon, 1870, in-8° ; 2° *Notice historique sur Choron et son école*, Paris, Douniol, 1873, in-8° ; 3° *De l'importance d'une bonne éducation musicale*, Paris, Blériot, 1878, in-8° de 24 pp.

* **REULING** (Louis-Wilhelm), compositeur et chef d'orchestre, né à Darmstadt le 22 décembre 1802, avait reçu de son père les premières notions de l'art musical, puis était devenu l'élève de Seyfried. Sur la recommandation de Beethoven, un professeur célèbre alors, Emmanuel Fœrster, consentit à achever son éducation. Par la suite, Reuling devint chef d'orchestre de la cour de Vienne, et fit représenter en cette ville un assez grand nombre d'ouvrages dramatiques, parmi lesquels on peut citer, comme ayant obtenu de véritables succès, *la Fête des travailleurs*, *Alfred le Grand* et *le Kobold*. Cet artiste très-honorable est mort à Munich, le 29 avril 1877, à l'âge de soixante-quatorze ans.

Voici une liste des ouvrages que Reuling a fait représenter ; je ne puis assurer qu'elle soit

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

absolument complète, mais je crois qu'elle est bien près de l'être : 1° *le Gai Fritz*, un acte, Vienne, 1832 ; 2° *Paris en Poméranie*, un acte, Vienne, 1832 ; 3° *le Choriste en équipage*, un acte, Vienne, 1832 ; 4° *Malice et Chagrin*, un acte, Vienne, 1832 ; 5° *les Inséparables*, un acte, Vienne, 1832 ; 6° *le Menteur et son fils*, un acte, Vienne, 1833 ; 7° *les Deux Chambellans*, Vienne, 29 juillet 1833 ; 8° *le Neveu trépassé*, Vienne, 20 août 1833 ; 9° *l'Ennemi des femmes*, un acte, Vienne, 6 novembre 1833 ; 10° *les Méprises*, un acte, Vienne, 25 mars 1834 ; 11° *le Cadet*, un acte, Vienne, 14 novembre 1834 ; 12° *la Famille des Quakers*, un acte, Vienne, 5 janvier 1835 ; 13° *Alfred le Grand*, grand opéra en 3 actes, Vienne, 16 septembre 1840 ; 14° *Petits Chagrins*, un acte, Vienne, 1846 ; 15° *Falconiere ;* 16° *Ulysse ;* 17° *la Fête des travailleurs*. A ces ouvrages, il faut encore ajouter les ballets dont voici les titres : 18° *la Vestale*, Vienne, 1830 ; 19° *le Kobold*, Vienne, 1831 ; 20° *le Diable boiteux*, Vienne, 1836.

REVENTOS Y TRUCH (José), compositeur et professeur espagnol, né à Barcelone le 29 janvier 1840, commença ses études musicales sous la direction d'Andrevi, et, après la mort de celui-ci, les continua avec M. Bernardo Calvo Puig. Devenu en 1865 professeur auxiliaire de chant au Conservatoire de Madrid, il n'en conserva pas moins la direction d'une école de musique pour enfants qu'il avait fondée l'année précédente dans l'église de Montserrat de cette ville. M. Reventós a fait exécuter plusieurs œuvres importantes de sa composition, entre autres une symphonie dans les formes classiques, un *Stabat Mater* à grand orchestre, des *villancicos* (cantiques), etc., et une messe de *gloria* à voix seules, qui a été dédiée par lui au pape Pie IX. Il a publié aussi quelques morceaux religieux à une, deux et trois voix, avec accompagnement d'orgue.

REVERCHON (.....), est l'auteur d'un petit manuel de musique plus prétentieux que développé, et publié sous ce titre : « *De la Musique*. Nouvelle théorie, nouvelle pratique. L'harmonie expliquée revêtant la forme mathématique. Guide du compositeur et du maître de chant (s. l. n. d. [Chambéry, 1873], in-18). » Telle est la tâche que l'auteur s'est chargé d'accomplir en moins de 120 pages in-12, et l'on conviendra qu'il faut une certaine dose de confiance en soi seulement pour l'entreprendre. La théorie est nouvelle en effet, comme on va le voir par cet exposé imprimé sur la couverture même du volume : « Enseignement simultané du chant à 2 et 3 parties, *sans notes, ni clefs, ni portées*, rendu possible par les pères et mères de famille et tous les instituteurs. Système *dérobé à l'instinct de l'ouïe* (la musique apprise sans le secours et la participation de l'oreille !), annulant toutes les difficultés et permettant aux enfants comme aux adultes de tout solfier après quelques leçons. » C'est toujours cette vieille utopie de la musique hors de la musique, enseignée en quelques jours, à l'aide de formules algébriques. De pareils systèmes ne se discutent pas, car cela revient à enseigner la peinture sans le secours de la vue ou l'architecture sans le secours des proportions.

* **RÉVIAL** (Marie-Pauline-Françoise-Louis-Benoit-Alphonse), est mort à Étretat le 13 octobre 1871. Il avait, depuis quelques années, donné sa démission de professeur au Conservatoire. Révial était chevalier de la Légion d'honneur. On lui doit un recueil de 12 *Études pour le chant, destinées aux voix de soprano, mezzo-soprano et ténor*.

REW (Henry-G.....), musicien anglais contemporain, établi à Londres, a publié en cette ville un certain nombre de compositions religieuses, parmi lesquelles on remarque un service de communion en *ré* (*Kyrie, Credo, Sursum corda, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei, Tantum ergo, Gloria in excelsis*), deux Sentences d'offertoire, une marche pour orgue, etc., etc.

REY (Jean-Étienne), compositeur, né à Toulouse (Haute-Garonne), le 3 août 1832, commença son éducation musicale en cette ville et vint ensuite à Paris, où il se fit admettre au Conservatoire, dans la classe de composition de Carafa. Un jour, Révial, professeur de chant dans cette école, l'ayant entendu chanter dans une église, fut frappé de la beauté de sa voix, et lui offrit de le prendre dans sa classe ; le jeune homme accepta, mais à la condition de pouvoir continuer ses études de composition. Il obtint un accessit de chant en 1854, en même temps qu'une de ses camarades de classe, Mlle Balla, remportait un second prix. L'année suivante, Mlle Balla, devenue Mme Rey, se voyait décerner les trois prix de chant, d'opéra et d'opéra-comique, et acceptait aussitôt un brillant engagement pour l'étranger.

A partir de ce moment, M. Rey se voua à l'avenir de sa jeune femme et se sacrifia en quelque sorte à elle, l'accompagnant dans tous ses voyages, en Italie, en Belgique, en Espagne, en Portugal et dans toutes nos grandes villes de province. Mais il ne perdit point son temps pour cela, et se livra à la composition avec

© 2007 Lyon Éditions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

une sorte de fureur, écrivant des opéras, six messes, six sonates pour piano seul, quatre sonates pour piano et violon ou violoncelle, deux trios, trois quatuors, deux quintettes et un sextuor pour divers instruments, vingt morceaux de musique religieuse avec accompagnement d'orchestre ou d'orgue et de quatuor, 35 autres morceaux religieux avec orgue seul, treize mélodies sur paroles italiennes ou espagnoles avec orchestre ou piano, 30 morceaux de chant sur paroles françaises, 7 chœurs à 4 voix, 6 valses pour orchestre, 4 cantates a 3 personnages, 7 symphonies, etc., etc. Au cours de ses voyages, M. Rey fit exécuter (Toulouse, 1850) un grand oratorio en deux parties, *le Martyre de saint Saturnin*, et il fit représenter (Bordeaux, février 1864) un grand opéra en 5 actes intitulé *la Gitana*.

Cependant, Mme Rey-Balla, qui était venue créer au Théâtre-Lyrique le rôle de lady Macbeth dans le *Macbeth* français de M. Verdi, était atteinte, vers 1872, d'une paralysie qui venait subitement briser sa carrière. Son mari, qui jusqu'alors s'était effacé devant elle, songea alors sérieusement à se produire; il eût voulu aborder le théâtre, mais jusqu'à ce jour il n'a pu y réussir. Ne pouvant, de ce côté, en venir à ses fins, il se mit à publier un assez grand nombre des compositions qu'il tenait en portefeuille et qui, généralement, se faisaient remarquer par un heureux sentiment mélodique, par l'élégance de la forme et par de bonnes qualités de facture.

Parmi ces compositions, aujourd'hui publiées, il est bon de signaler particulièrement les suivantes : 1° Grand Trio pour piano, violon et violoncelle ; 2° *Sérénade, Pastorale*, 2 petits trios pour pianos, violon ou flûte et violoncelle ; 3° 3 Sonates faciles pour piano ; 4° 3 Sonates (en *la*, en *ré*, en *sol* mineur) pour piano ; 5° 2 Sonates (en *la* mineur et en *ut* mineur) pour piano et violon ; 6° Sonate (en *la* mineur) pour piano et violoncelle ; 7° Sonate (en *sol* mineur) pour piano et clarinette ou violoncelle ; 8° *A la Jeunesse*, 6 mélodies à une voix ; 9° *les Harmonies du Christianisme*, 12 mélodies religieuses à une voix ; 10° 12 Chœurs religieux faciles, à 3 voix égales ; 11° Messe à 3 voix ; 12° Messe de *Requiem* facile, à 4 voix d'hommes ; 13° 6 Mélodies religieuses à une voix, avec accompagnement d'orgue ou de piano ; 14° Messe sans *credo* et sans chœurs ; 15° 4 Chœurs religieux à 4 voix d'hommes, sans accompagnement (1. *O salutaris ;* 2. *Pie Jesu ;* 3. *Ave Maria ;* 4. *Te Deum*) ; 16° *Magnificat*, à 3 voix ; 17° *Laudate*, à 3 voix ; 18° 3 Chœurs faciles, à 3 voix égales, avec piano ; 19° *les Faux Monnayeurs, le Loup et l'Agneau, le Baptême, le Charlatan, les Forbans, le Rat de ville et le Rat des champs, le Départ*, chœurs à 4 voix d'hommes sans accompagnement ; 20° un grand nombre de mélodies, morceaux de chant divers à 1, 2, 3 ou 4 voix ; 21° Méthode de chant, etc.

Au nombre des œuvres inédites de M. Étienne Rey, je citerai les ouvrages dramatiques suivants : *J'ai coupé le roi, l'Amour villageois, Stribor*, opéras-comiques en un acte ; *le Talisman des Sultanes*, opéra bouffe en 3 actes ; *Balthazar*, grand opéra en 4 actes ; *Irène*, grand opéra en 5 actes.

* **REYER** (Louis-Étienne-Ernest **REY**, dit), l'un des maîtres les plus distingués de la nouvelle école française, a été élu membre de l'Académie des Beaux-Arts en 1876, en remplacement de Félicien David. Les circonstances, si peu favorables souvent à nos artistes, n'ont pas été propices à M. Reyer, qui depuis quinze ans n'a pu se produire à la scène avec un ouvrage nouveau, bien qu'il ait en portefeuille un grand opéra en 5 actes, *Sigurd*, dont il a fait exécuter quelques fragments dans les concerts. Ce n'était pas, en effet, un ouvrage nouveau qu'*Erostrate*, opéra en 2 actes qui fut représenté à l'Opéra le 16 octobre 1871, après avoir fait sa première apparition sur le théâtre de Bade neuf ans auparavant ; par malheur pour le compositeur, le livret d'*Erostrate*, aussi bien que la partition, dut en cette circonstance subir de profondes modifications, et il en résulta dans l'allure générale de l'œuvre un manque d'équilibre et de proportions qui fut nuisible à son succès. Au mois de novembre 1873, M. Reyer transporta à l'Opéra-Comique sa partition de *Maître Wolfram*, petit acte plein d'élégance et de charme qui avait été naguère accueilli avec la plus grande faveur au Théâtre-Lyrique, et qui, modifié et remanié pour cette reprise, ne fut pas moins heureux que précédemment. Le 20 avril 1878, l'Opéra-Comique reprenait aussi *la Statue*, la production la plus importante du compositeur et l'une des œuvres les plus poétiques, les plus savoureuses et les plus originales qui se soient fait jour en France depuis vingt ans. Je ne puis pourtant, à ce sujet, m'empêcher de regretter que M. Reyer ait cru devoir alourdir la marche générale de cet ouvrage en en supprimant le dialogue et en le remplaçant par des récitatifs. Quelle que soit la valeur de ceux-ci, on doit remarquer que l'œuvre, qui n'avait pas été conçue dans la

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

forme du drame lyrique, ne semblait pas devoir comporter cette forme, et que le milieu où elle se produisait de nouveau n'était pas favorable à ce changement. Cette observation faite, *la Statue* n'en reste pas moins une partition charmante, pleine de poésie, et souvent exquise.

M. Reyer a peu écrit en dehors du théâtre. Il a fait exécuter aux Concerts populaires, le 22 mars 1874, une scène dramatique pour voix de basse, *la Madeleine au désert*, qui a été chantée par M. Bouhy. On connaît aussi de lui quelques chœurs à quatre voix d'hommes, *l'Hymne du Rhin*, *le Chant du Paysan*, *Chœur des buveurs*, *Chœur des assiégés*, quelques morceaux détachés, et enfin un recueil de *Dix Mélodies* pour chant et piano (Paris, Choudens, in-8°), dont quatre sont extraites des œuvres dramatiques de l'auteur.

M. Reyer, qui est un écrivain distingué en même temps qu'un musicien de talent, a été chargé de la rédaction du feuilleton musical du *Journal des Débats*, lors de la retraite de Berlioz. Depuis lors, il a publié sous ce titre : *Notes de musique* (Paris, Charpentier, 1875, in-12), un volume formé d'un choix de ses meilleurs articles. M. Reyer a été nommé chevalier de la Légion d'honneur en 1862.

REYNAUD (J.....), musicien français contemporain, chef de musique au 74e régiment de ligne, a écrit la musique d'un opéra-comique en 3 actes, *Jeanne Mariotte*, qui a été représenté avec succès sur divers théâtres de province, notamment à Lille et à Rouen.

REYNIER (Joseph-Felix-Simon-Marius), organiste et compositeur, né à Aix (Bouches-du-Rhône) le 9 thermidor an V (26 juillet 1797), mort dans cette même ville le 5 janvier 1874, a joui en Provence d'une grande notoriété. Reynier était aveugle, et c'est une particularité assez curieuse que plusieurs artistes atteints de cette terrible infirmité se soient fait remarquer dans le midi de la France comme organistes (Espent à Marseille, Cézanne à Toulon, etc.). Né dans une famille de musiciens, il fut élevé dans un milieu où la musique était sans cesse pratiquée. Il en reçut dès l'enfance les premières notions de son oncle maternel Nicolas, qui était luthier, et de son père, Pierre Reynier, artiste de profession, qui mourut presque centenaire. A sept ans, Reynier perdit la vue à la suite de la rougeole. Il n'en continua pas moins son éducation musicale, et, à l'âge de treize ans, fut confié aux soins de Lapierre, organiste de l'église Saint-Esprit, qui lui apprit l'orgue, le piano et l'harmonie. En 1825, il fut nommé organiste de la Madeleine ; il a conservé ce poste pendant une cinquantaine d'années, jusqu'à ce qu'un an avant sa mort, une attaque d'apoplexie l'en eût douloureusement éloigné. — Là est toute la vie de Reynier : elle s'est écoulée paisiblement dans sa ville natale, partagée entre ses fonctions d'organiste, qu'il remplissait avec un soin pieux, ses travaux de composition et la pratique dévouée de l'enseignement. Reynier a été très-regretté ; tous ceux qui l'ont approché ont estimé sa modestie vraie et son excellent cœur, à l'égal de son talent.

Malgré les difficultés inhérentes à son état, Reynier a beaucoup composé. Il a dicté la plupart de ses œuvres à son élève et ami, M. Henri Poncet, aujourd'hui maître de chapelle à la cathédrale d'Aix, qui a lui-même beaucoup produit et a conservé pour son maître un culte touchant.

On peut citer parmi les œuvres de Reynier trois *Stabat* ; trois messes en *la*, en *fa* et en *ut* ; des chœurs d'*Esther*, des litanies, des motets, des cantiques en français et en provençal, des romances, des pièces d'orgue, etc. Il y a eu donc en lui deux personnalités distinctes : l'organiste exécutant, et le compositeur. — L'une et l'autre ont été placées très-haut en Provence.

De bons juges, qui ont entendu Reynier, lui ont reconnu un très-grand mérite d'exécution. Il excellait, dit-on, dans le genre fugué, qu'il prisait par-dessus tout. Ayant une grande facilité de mécanisme, des connaissances très-étendues et une pratique constante de l'improvisation, il produisait de beaux effets par la simple conception et la logique développement de la pensée. Par contre, Reynier s'était tenu trop en dehors du mouvement musical de son époque. Il en était resté à Mozart, et n'allait pas jusqu'à Beethoven, qui l'étonnait. Son improvisation avait un caractère de vétusté d'autant plus marqué qu'il ne s'était jamais préoccupé des effets de timbre et de sonorité résultant de l'habile et rapide accouplement des jeux. — En un mot, s'il fallait en croire ses admirateurs, Reynier aurait été une sorte de Boëly provençal, sans toutefois la parfaite connaissance et la profonde intelligence des maîtres de l'école d'orgue allemande, et notamment de J.-S. Bach, qui avaient porté si haut le beau et sincère talent de Boëly.

Il faut bien le dire, on ne peut admettre sans restrictions ce jugement, lorsqu'on a lu attentivement les œuvres de Reynier. Il est difficile en effet d'entrevoir d'aussi éminentes qua-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

lités d'improvisation et même d'exécution chez un artiste dont les productions écrites sont médiocres. — Les ouvrages de Reynier ne témoignent ni d'un savoir exceptionnel, ni d'une inspiration géniale. La pensée est rarement saillante, et la forme trop souvent lourde et sans intérêt. Les pièces d'orgue sont particulièrement faibles. — Sa meilleure composition est sans contredit son *Stabat Mater* en *fa* mineur. Il s'en dégage, en certaines parties, une impression d'émotion religieuse qui dénote la sincérité des sentiments de l'artiste : la simplicité même de l'expression et des moyens employés en fait le charme. C'est aussi celle de ses œuvres qui est la mieux écrite.

Les productions de Joseph Reynier ont été publiées en fascicules, chez Mme Vve Remondet-Aubin à Aix, par les soins pieux de M. H. Poncet, organiste de la métropole Saint-Sauveur, et de M. l'abbé Rolland, aumônier du collége Bourbon. Un de ces fascicules porte l'étonnante mention que voici : « *Nous aurions voulu, en faveur de nos abonnés moins habiles, débarrasser la musique de ce Stabat des nombreux bémols qui l'accompagnent, mais nous avons dû y renoncer pour ne changer en rien le caractère du morceau et l'œuvre du maître.* » (2me année), 7 janvier 1876, no 4 du 2me volume.) Cette annotation, dont les honorables promoteurs de la publication Reynier ont cru nécessaire d'accompagner auprès de leurs abonnés la musique, d'ailleurs fort simple, du *Stabat*, indique dans quel milieu étroit Reynier a vécu. C'est ce qui explique comment cet artiste, heureusement doué, n'a pu s'élever plus haut. Il lui a manqué l'exemple, la fréquentation des grands modèles qu'il ne pouvait entendre, et cette participation constante à l'activité intellectuelle des grands centres qui féconde les facultés de l'artiste. Sa cécité, qui a certainement accru l'estime où l'on tenait son talent, et qui en a fait exagérer la portée, a dû être aussi pour lui un douloureux obstacle.

Telle qu'elle est, la physionomie de cet organiste aveugle, né dans une vieille famille de musiciens, passant modestement sa vie dans ce coin de province où avaient vécu les siens, la consacrant tout entière au culte dévoué de l'art chrétien, à l'ombre du sanctuaire, demeure particulièrement intéressante en ce temps de bruyantes et vaniteuses personnalités. Elle mérite le plus sympathique souvenir. — Al. R—d.

* **RHEIN** (Charles-Laurent), pianiste et compositeur, est mort à Paris au mois d'octobre 1861.

RHEINBERGER (Joseph), pianiste, organiste, professeur et compositeur, l'un des artistes allemands les plus distingués de l'époque actuelle, est né à Vaduz le 17 mars 1829. Très-précoce au point de vue musical, il reçut dès l'âge de quatre ans des leçons de piano de sa sœur aînée ; il en avait à peine sept qu'il remplissait les fonctions d'organiste à l'église de Vaduz, et enfin en 1839, âgé de dix ans, il écrivait une messe à 3 voix, avec accompagnement d'orgue, qu'il faisait exécuter dans cette église aux applaudissements de tous. Cependant, son père, que de tels succès auraient dû flatter, se montrait rebelle, au contraire, à la pensée de voir son fils se livrer à la carrière musicale, et prétendait l'obliger à embrasser une autre profession. Il fallut qu'un ami de la famille, bon musicien et qui jouait bien du violon, prît l'enfant sous sa protection, et, à force d'instances et de remontrances, ramenât son père à d'autres sentiments, et obtînt que le jeune Rheinberger serait envoyé à Feldkirch pour y continuer son éducation musicale.

En 1851, M. Rheinberger fut admis au Conservatoire de Munich, alors dirigé par Franz Hauser, et il y eut pour professeurs MM. Léonard pour le piano, Herzog pour l'orgue, et Jules Meier pour la théorie. Ses études terminées, il quitta le Conservatoire en 1854, mais il y rentra comme professeur en 1859, pour succéder dans la classe de piano à son ancien maître Léonard. Un an plus tard, il échangeait cette situation contre celle de professeur de composition, et depuis lors il est aussi devenu titulaire de la classe d'orgue. Après avoir rempli les fonctions de répétiteur au théâtre de la cour, M. Rheinberger a été nommé, en 1877, chef d'orchestre de ce théâtre et directeur de la musique de la chapelle royale de Bavière. Il est aussi, depuis 1864, directeur de l'*Oratorien Verein*, de Munich.

Ces diverses occupations n'ont pas empêché M. Rheinberger, qui est un artiste aussi laborieux que distingué, de se livrer avec activité à la composition, et de se faire vivement remarquer sous ce rapport. Il a fait représenter à Munich plusieurs opéras : *Magnus le thaumaturge*, *la Couronne malheureuse*, *les Sept Corbeaux* (23 mai 1869), *la Fille du sonneur* (23 avril 1873). En dehors du théâtre, ses œuvres sont nombreuses et importantes, et celles qui sont publiées jusqu'à ce jour dépassent le chiffre de cent. Voici une liste de celles qui sont venues à ma connaissance :

Stabat Mater pour voix seules, chœur et petit orchestre, op. 16 ; Messe de *Requiem*,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Missa brevis; Grande Symphonie (Symphonie florentine), op. 87 ; *Wallenstein,* tableau symphonique, op. 10; Ouverture pour une pièce de Shakespeare, op. 18; Quintette pour 2 violons, 2 altos et violoncelle, op. 82; Quatuor pour instruments à cordes (en *ut* mineur), op. 89; Quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle (en *mi* bémol), op. 38; Trio pour piano, violon et violoncelle, op. 34; Theme avec variations pour 2 violons, alto et violoncelle, op. 93; Sonate pour piano et violon, op. 77; Duo pour 2 pianos (en *la* mineur), op. 15; Concerto pour piano, avec orchestre; Sonate symphonique pour piano, op. 47; Sonate pour piano (en *ré* bémol), op. 99; 3 Études pour piano, op. 101; *Humoresques,* 4 pièces pour piano, op. 28; *Aus Italien,* 3 pièces pour piano, op. 29; 6 Pièces en style fugué, pour piano, op. 39; Suite classique pour piano; Toccata pour piano, op. 12; Toccata pour piano, op. 104; *Waldmärchen,* esquisse de concert pour piano, op. 8; Improvisation sur un motif de *la Flûte enchantée,* op. 51; Sonate (en *ut* mineur) pour orgue, op. 27; Sonate pastorale (en *sol* majeur), pour orgue; *Wittekind,* ballade pour chœur et orchestre; *le Roi Eric,* id.; *Das Thal des Espingo,* id., op. 50; *Maitag,* intermède de cinq chœurs de femmes à 3 parties, avec accompagnement de piano; *die Wasserfee* (*la Fée des eaux*), chœur à 4 voix, avec piano, op. 21; *Toggenburg,* cycle de romances pour voix seules et chœur, avec piano, op. 76; *Lockung* (*Séduction*), chœur à 4 voix, op. 25; *Vom Rhein,* 6 chœurs d'hommes à 4 voix, op. 90; *die Todte Braut* (*la Fiancée morte*), romance pour mezzo-soprano avec chœur et accompagnement de piano, op. 81; *In der Zechstube* (*Au Cabaret*), cinq chœurs gais pour 4 voix d'hommes, op. 74; *Clärchen auf Eberstein* (*Clairette à Eberstein*), ballade pour voix seules, chœur et orchestre, op. 97.

*,**RICCI** (Luigi), compositeur dramatique, naquit à Naples le 8 juillet 1805 (1). Il n'était âgé que de neuf ans lorsqu'il fut admis au Conservatoire de San-Sebastiano, où il reçut des leçons de Giovanni Furno pour l'harmonie accompagnée et de Zingarelli pour la composition. Plus tard, et pendant un séjour de Generali à Naples, il obtint aussi quelques conseils de ce grand maître, qui était l'ami de sa famille. Après avoir écrit, étant encore sur les bancs de l'école, un opéra bouffe intitulé *l'Impresario in angustie,* une messe à 4 voix et orchestre et une cantate exécutée le jour de la fête de Zingarelli, le jeune artiste entra de plain-pied dans la carrière de la composition dramatique, qu'il devait parcourir d'une façon fort honorable, soit seul, soit en compagnie de son jeune frère Federico Ricci, avec lequel il écrivit plusieurs ouvrages importants.

L'Impresario in angustie avait été joué sur le petit théâtre du Conservatoire, en 1823; dès l'année suivante, Luigi Ricci donne sur le théâtre Nuovo, de Naples, *la Cena frastornata,* ouvrage dont la partition avait été retouchée et, si l'on peut dire, *mise au point* par Generali. Trois autres opéras sont donnés successivement par lui sur la même scène : *l'Abbate Taccarella* en 1825 (1), *il Diavolo condannato a prender moglie* en 1826, et *la Lucerna di Epitteto* en 1827. Les deux premiers surtout furent heureux; le dernier ne fut guère fortuné, non plus qu'une grande cantate intitulée *Ulisse,* qui servit de début au compositeur sur la scène de San-Carlo. Il prit sa revanche en écrivant pour l'inauguration du nouveau théâtre de Parme (1829) son *Colombo,* qui fut très-bien accueilli, et en faisant représenter sur le théâtre Valle, de Rome, vers la fin de la même année, *l'Orfanella di Ginevra,* qui fut reçue avec une sorte d'enthousiasme par le public. Il n'en fut pas de même des quatre ouvrages suivants, dont le sort fut fâcheux : *il Sonnambulo* (Rome, théâtre Valle, 26 décembre 1829), *l'Eroina del Messico, ossia Fernando Cortez* (Rome, th. Tordinona, février 1830), *Annibale in Torino* (Turin, 26 décembre 1830), et *la Neve* (Milan, th. de la Canobbiana, 21 juin 1831); *la Neve* surtout fit un *fiasco* complet.

Luigi Ricci se releva brillamment avec *Chiara di Rosemberg,* dont le rôle principal était tenu par Giuditta Grisi et qui obtint un très-grand succès à la Scala de Milan, le 11 octobre 1831. *Il Nuovo Figaro,* donné au mois de février 1832 au théâtre de Parme, y fut aussi bien reçu; mais le public de la Scala fit un accueil plus que réservé aux *Due Sergenti,* qui lui furent offerts le 1er septembre 1833. Il est vrai que ce même

(1) D'assez nombreuses et d'assez graves erreurs s'étant produites dans les notices consacrées aux frères Ricci par la *Biographie universelle des Musiciens,* je rétablis ici les faits en m'appuyant sur le livre de M. Francesco Florimo : *Cenni storici sulla scuola musicale di Napoli,* et sur deux intéressants écrits dus à MM. F. de Villars et Arthur Heulhard.

(1) Cet opéra a été représenté successivement sous deux autres titres : *Aladino,* et *la Gabbia dei matti,* ce qui a fait croire à des ouvrages divers. L'ancienne censure napolitaine, dont la réputation de sottise n'est plus à faire, ne voulant pas, à un moment donné, laisser mettre en scène un abbé, fit aussi modifier le premier titre de ces deux façons : *il Poeta Taccarella* et *il Vate Taccarella.*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

public applaudit avec enthousiasme *un' Avventura di Scaramuccia*, charmant opéra bouffe que le compositeur lui présenta le 8 mars de l'année suivante, et que les Turinais ne furent pas moins bienveillants envers *gli Esposti*, qui furent représentés sur le théâtre d'Angennes peu de mois après ; ce dernier ouvrage est plus connu sous le titre : *Eran due, ed or son tre*, qu'on lui donna par la suite.

A la fin de cette même année 1834, le 26 décembre, Luigi Ricci reparaissait au théâtre Valle, de Rome, avec *Chi dura vince*, joli opéra bouffe qui fut sifflé, mais qui plus tard obtint un grand succès dans toute l'Italie. C'est à la suite de cet ouvrage qu'il écrit avec son frère Federico le premier opéra qui doit réunir leurs deux noms ; celui-ci était intitulé *il Colonello*, et fut représenté au théâtre du Fondo, de Naples, pendant la saison du printemps de 1835. Les deux rôles principaux en devaient être tenus par la Malibran et notre grand chanteur Duprez ; mais, victime d'un accident, la Malibran, bien qu'elle eût répété déjà plusieurs fois *il Colonello*, dut être remplacée par Carolina Ungher (1). Je crois que c'est dans le même temps que Luigi Ricci composa à la hâte une *farsa* en un acte intitulée *la Serva e l'Ussaro*, qui fut représentée à Pavie sans retentissement. Puis, le 15 août 1835, il reparaissait à la Scala avec un opéra sérieux, *Chiara di Montalbano*, qui fut loin d'être heureux.

C'est environ un an après, c'est-à-dire pendant l'été de 1836, que, par la protection du prince Alfonso Porcia, le compositeur obtint l'emploi de maître de chapelle à la cathédrale de Trieste, en même temps qu'il devenait chef du chant au théâtre de cette ville. Cela ne l'empêcha pourtant pas d'écrire avec son frère un opéra bouffe en deux actes, *il Disertore per amore*, qui fut représenté au théâtre du Fondo, de Naples, à la fin de 1836 ou dans les premiers jours de 1837 ; et il donna encore à la Scala, de Milan, le 13 février 1838, *le Nozze di Figaro*. Il y avait quelque témérité à reprendre un sujet immortalisé par Mozart ; le compositeur put s'en apercevoir à l'apparition de son ouvrage, qui tomba tout à plat.

Six ans s'écoulent alors sans que Luigi Ricci, absorbé sans doute par les doubles fonctions qu'il remplissait à Trieste, fasse en aucune façon parler de lui. Ce n'est qu'au carnaval de 1844 que, étant appelé à Odessa pour y faire représenter un opéra nouveau, il donne sur le théâtre de cette ville un grand drame lyrique, *la Solitaria delle Asturie*, écrit par lui sur un livret de F. Romani qui avait été déjà mis en musique par Coccia et Mercadante. En 1846, il s'associe pour la troisième fois avec son frère, et produit avec lui au théâtre d'Angennes, de Turin, un opéra bouffe intitulé *l'Amante di richiamo*, dont le poëme était tiré du joli vaudeville de Scribe, *Zoé* ou *l'Amant prêté*. L'année suivante, il donne à la Pergola, de Florence, *il Birrajo di Preston*, qui obtient un franc succès, et en 1850 il écrit avec Federico Ricci le dernier ouvrage qui signala leur fraternelle collaboration ; cet ouvrage était une charmante bouffonnerie pleine de verve, d'éclat, d'entrain et de bonne humeur, qui fut représentée au théâtre de San-Benedetto, de Venise, sous le titre de *Crispino e la Comare*, et qui valut une sorte de triomphe aux deux compositeurs.

A partir de ce moment, Luigi Ricci n'aborda plus que deux fois la scène. Il donna au théâtre Nuovo, de Naples, en 1852, *la Festa di Piedigrotta*, et en 1859, à Trieste, *il Diavolo a quattro*. Ces deux ouvrages obtinrent un plein succès. Néanmoins, peu de temps après l'apparition du dernier, il fut atteint d'une terrible maladie cérébrale, et dès l'été de 1859 il était devenu complétement fou. On dut le transporter à Prague, dans un asile d'aliénés ; mais tous les soins furent inutiles, la maladie prit bientôt un caractère alarmant, et le 31 décembre 1859 Luigi Ricci mourait à Prague, sans avoir pu recouvrer la raison.

Les habitants de Trieste voulurent honorer l'artiste distingué qui pendant vingt ans avait vécu parmi eux. Une cérémonie funèbre fut célébrée en cette ville, et le buste du compositeur, commandé au sculpteur Ferrari, fut placé dans le vestibule du théâtre, à la suite d'une représentation extraordinaire dans laquelle divers fragments de ses œuvres avaient été exécutés.

Luigi Ricci a publié à Milan, chez Ricordi, sous ces titres : *Mes Loisirs*, et *les Inspirations du thé*, deux albums de mélodies italiennes à une ou plusieurs voix. Il a écrit aussi, pour le service de la cathédrale de Trieste, un grand nom-

(1) Voilà comment M. F. de Villars, dans ses *Notices sur Luigi et Federico Ricci*, raconte ce fait tragi-comique : — « C'était la Malibran qui devait remplir le rôle principal ; elle l'avait même plusieurs fois répété ; il ne manquait que peu de chose pour la mise en scène. Mais on ne devinerait jamais ce qui priva l'opéra d'une telle interprète. La Malibran se promenait en voiture à Chiaja. Un animal se jette dans les jambes de ses chevaux ; ils s'effrayent, se cabrent, renversent la voiture. Aux Champs-Elysées, cet animal serait un chien, il n'y aurait pas besoin de le dire ; mais à Naples, c'était tout simplement... un cochon. Quelle qu'en fut la cause, la célèbre cantatrice se démit le bras, et fut obligée de garder le lit pendant plusieurs semaines. Quand elle put se lever, elle chanta deux ou trois fois *la Sonnambula*, le bras en écharpe ; puis la Malibran partit pour Milan, où elle était engagée.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

bre d'œuvres religieuses. On peut consulter sur cet artiste l'écrit intéressant publié sous ce titre par M. F. de Villars : *Notices sur Luigi et Federico Ricci, suivies d'une analyse critique de « Crispino e la Comare »* (Paris, Lévy, 1866, in-12). Il a été publié aussi à Florence, en 1878, une brochure ainsi intitulée : *i Fratelli Ricci, appunti critici*, par M. Leopoldo de Rada. Enfin, M. Dal Torso a publié l'opuscule suivant : *Di Luigi Ricci e delle sue opere*, Trieste, 1860, in-8° avec portrait.

* **RICCI** (FEDERICO), compositeur dramatique, frère du précédent, naquit à Naples le 22 octobre 1809. En 1818, il entra au Conservatoire de San-Sebastiano, où se trouvait déjà son frère, et après y avoir étudié l'harmonie accompagnée avec Giovanni Furno, il passa sous la direction de Zingarelli et de Raimondi pour la composition idéale. L'usage était alors que les élèves, qu'ils eussent ou non terminé leurs études, restassent au Conservatoire jusqu'à l'âge de vingt-deux ans accomplis. Mais les deux frères s'aimaient tendrement, et lorsque Luigi Ricci eut quitté Naples pour se rendre à Rome, Federico ne pouvait se consoler de son absence. En 1829, celui-ci demanda donc et obtint un congé d'un mois pour aller voir son frère ; mais une fois à Rome, et réuni à lui, il lui fut impossible de se résoudre à retourner au Conservatoire, et il resta auprès de ce frère qu'il chérissait.

Ce n'est cependant que six ans après, en 1835, qu'il fit ses débuts de compositeur dramatique, précisément sous les auspices de Luigi, en collaboration duquel il écrivit sa première partition, *il Colonello*. Presque aussitôt la représentation de cet ouvrage, qui fut donné au théâtre du Fondo, de Naples, au printemps de 1835, Federico se rendit à Venise et fit jouer au théâtre San-Benedetto, de cette ville, *Monsieur Deschalumeaux*, opéra bouffe en 2 actes (juin 1835) ; puis il revint à Naples donner avec son frère, au même théâtre du Fondo, *il Desertore per amore* (1836 ou 1837).

On voit qu'il était entré de plain-pied dans la carrière. En 1837, à peine âgé de vingt-huit ans, il fait représenter au Grand-Théâtre de Trieste un drame lyrique en trois actes, *la Prigione d'Edimburgo*, dont le succès éclatant le classe au rang des jeunes compositeurs d'avenir. Il ne fut pas moins heureux avec *un Duello sotto Richelieu*, qui se vit très-bien accueilli à la Scala, de Milan, le 17 août 1839, avec *Michel-Angelo e Rolla*, qui parut avec succès à la Pergola, de Florence, pendant le carême de 1841, et avec *Corrado d'Altamura*, que le public de la Scala reçut encore avec faveur au mois d'octobre de la même année. *Vallombra*, donné au même théâtre le 26 décembre 1842, fut moins fortuné et n'obtint qu'un petit nombre de représentations. C'est alors que le compositeur fit un premier voyage à Paris, où le Théâtre-Italien donna, le 15 mars 1844, son *Corrado d'Altamura*, dont il avait remanié la partition. C'est aussi en 1844 que Federico Ricci produisit à Trieste *Isabella de' Medici*, dont le succès fut médiocre. En 1846, il donna à la Scala, le 21 février, *Estella*, qui fut bien reçue, et il écrivit avec son frère *l'Amante di richiamo*, qui parut dans le cours de la saison d'été au théâtre d'Angennes, de Turin. Après *Griselda*, qui fut représentée à la Fenice, de Venise, en 1847, le compositeur garde un silence de trois années, et ne reparaît à la scène qu'en compagnie de son frère, avec lequel il donne au théâtre San-Benedetto, de la même ville, le charmant ouvrage qui a pour titre *Crispino e la Comare* (1850).

Cet ouvrage est bientôt suivi, vers la fin de la même année, de celui intitulé *i Due Ritratti*, dont Federico Ricci avait écrit à la fois les paroles et la musique, et qui est accueilli avec le plus vif plaisir au même théâtre San Benedetto. Enfin, au théâtre de la Porte-Carinthie, à Vienne, Ricci fait représenter, en 1852, *il Marito e l'Amante*, et, en 1853, *il Paniere d'amore*.

A partir de ce moment, il semble renoncer à la scène. Par la protection du comte Wladimir Adlerberg, ministre de la cour de Russie, et de la comtesse Catherine, sa femme, qu'il avait connus à Venise, il obtient la charge d'inspecteur des classes de chant à l'École impériale des théâtres de Saint-Pétersbourg, part pour la Russie, et le 1er septembre 1853 prend possession de son emploi, qu'il garde pendant longues années.

Cependant, le joli opéra de *Crispino e la Comare* ayant été représenté au Théâtre-Italien de Paris en 1866, le succès éclatant obtenu par cet ouvrage mit en relief le nom des deux frères Ricci, jusque-là peu connu du public français. Luigi était mort depuis plusieurs années ; mais Federico, qui était toujours à Saint-Pétersbourg, fut touché par ce succès et se sentit de nouveau tourmenté par le démon du théâtre.

Après tant d'années de silence, il se mit donc à écrire les paroles et la musique d'un ouvrage nouveau qu'il intitula *una Follia a Roma*, et qu'il avait le désir de faire jouer à notre Théâtre-Italien. Des pourparlers engagés à ce sujet n'ayant pu aboutir, bien que le compositeur fût venu expressément à Paris, le directeur du gentil petit théâtre des Fantaisies-Parisiennes proposa à Ricci de faire traduire son opéra et de le re-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

présenter sur cette scène élégante et mignonne. Celui-ci y consentit, et *une Folie à Rome* fut jouée en effet, le 30 janvier 1869, aux Fantaisies-Parisiennes, avec un très-grand succès (1).

Le même théâtre donna, au mois de septembre suivant, la traduction de *Crispino e la Comare*, sous le titre du *Docteur Crispin*, et l'effet produit par cette traduction n'ayant pas été moins heureux, Federico Ricci songea à rentrer décidément dans la carrière et à travailler pour la scène française.

Il écrivit alors un opéra-comique en trois actes, *le Docteur rose*, et, sur un nouveau livret, remania profondément son ancienne partition d'*il Marito e l'Amante*, qui prit le titre d'*une Fête à Venise*. Le premier de ces ouvrages fut donné aux Bouffes-Parisiens, le 10 février 1872, et le second au théâtre de l'Athénée, le 15 du même mois. Mais l'un et l'autre furent accueillis avec une grande froideur, et depuis lors Ricci sembla avoir pour toujours renoncé au théâtre. Il n'y revint une dernière fois que pour arranger et remanier, en vue de la scène française, l'un des opéras de son frère qui avaient été le plus applaudis naguère : *Chi dura vince*. Cet ouvrage, ainsi approprié, fut représenté sans aucun succès, le 21 février 1876, au petit théâtre Taitbout. Peu de temps après, Federico Ricci, qui depuis plusieurs années résidait à Paris, retourna en Italie, et se fixa à Conegliano. C'est là qu'il est mort, le 10 décembre 1877, à l'âge de soixante-huit ans.

En dehors de ses œuvres dramatiques, il faut signaler les compositions suivantes de Federico Ricci : 2 Messes à 4 voix et orchestre ; *la Felicità*, cantate exécutée au théâtre Carlo-Felice, de Gênes, le 6 juin 1842, pour les fêtes nuptiales du prince Victor-Emmanuel de Savoie, plus tard roi d'Italie ; Cantate commandée par le roi Charles-Albert et exécutée au palais royal de Gênes ; *Cantate en l'honneur de l'Italie*, exécutée à Saint-Pétersbourg en 1854 ; *le Rendez-vous au salon*, album de 6 ariettes et 6 nocturnes italiens à 2 voix (Milan, Ricordi) ; *Étrennes à l'objet de ma pensée*, album de 8 mélodies italiennes (id., id.) ; *Album* de 6 mélodies italiennes (id., id.) ; *Album* de 6 mélodies en dialecte vénitien (id., id.) ; *Canti*, recueil de 6 mélodies italiennes (id., id.) ; *C'est pour vous*, album de 8 ariettes italiennes (Milan, Lucca) ; enfin, des romances italiennes détachées, à une ou plusieurs voix, divers chants napolitains, et un assez grand nombre de mélodies françaises écrites surtout sur des paroles de la Fontaine, de Gilbert, de Béranger et d'Alfred de Musset.

Federico Ricci était un artiste intéressant, bien doué, qui avait, dans la mesure de sa valeur secondaire, mais réelle, dignement continué la tradition des anciens musiciens bouffes italiens Quelques-unes de ses œuvres étaient vraiment réussies, et s'il a éprouvé des revers, on peut dire qu'il a connu aussi des succès, et que ces succès étaient mérités. On consultera avec profit, sur cet artiste, les deux écrits suivants : 1° *Notice sur Luigi et Federico Ricci, suivies d'une analyse critique de « Crispino e la Comare, »* par F. de Villars (Paris, Lévy, 1866, in-12) ; 2° *Étude sur « une Folie à Rome, » opéra bouffe de Federico Ricci*, par Arthur Heulhard (Paris, Bachelin-Deflorenne, 1872, in-12 avec portrait). Je signalerai aussi une brochure de 50 pages, publiée à Florence en 1878 : *i Fratelli Ricci, appunti critici*, par M. Leopoldo de Rada.

RICCI (Luigi), compositeur, fils de Luigi et neveu de Federico Ricci, s'est adonné aussi à la composition dramatique. Encouragé par la municipalité de Trieste, sa ville natale, il obtint d'elle, quelque temps après la mort de son père, une pension qui lui permit de continuer ses études musicales, et peu après, le 15 août 1861, alors qu'il était encore à peine âgé de huit ans, il fit exécuter dans la cathédrale de Saint-Juste, de cette ville, une messe de sa composition. Depuis lors, il a fait représenter sur le théâtre Carlo-Felice, de Gênes, une *farsa* intitulée *Frosina* (1870), ainsi qu'une bouffonnerie qui avait pour titre *un Curioso Accidente* (1871) et qui eut peu de succès. M. Luigi Ricci était, au commencement de 1878, chef d'orchestre et *maestro concertatore* au Politeama, de Trieste.

RICCI (Lella), cantatrice dramatique, sœur du précédent et fille de Luigi Ricci I, commença à se faire connaître en Italie, puis, en 1871, alla chanter à Prague, où elle obtint de brillants succès et où elle se fiança avec un jeune homme de bonne famille. Elle quittait cette ville pour retourner, je crois, en Italie, lorsque, saisie de convulsions en chemin de fer même, elle dut interrompre son voyage pour revenir en toute hâte à Prague. Elle mourait au bout de vingt-quatre heures, le 7 août 1871, des suites d'une hémorragie. Elle avait à peine accompli sa vingtième année.

RICHARD (.....), est le nom d'un compositeur

(1) J'ai dit que Ricci avait écrit les paroles et la musique de cet ouvrage. Toutefois, les premières ne lui ont sans doute pas beaucoup coûté. En ce qui concerne le premier acte tout au moins, un curieux a découvert que le compositeur avait reproduit, mot pour mot et vers pour vers, le premier acte du livret des *Astuzii femminili* de Palumbo, que Cimarosa mit jadis en musique et qui procura à ce maître un de ses plus grands triomphes.

© 2007 Lyon Éditions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

qui fit représenter sur le théâtre des Jeunes-Élèves, le 29 juin 1807, un opéra-comique en un acte intitulé *l'Orpheline du hameau*.

RICHARDS (Brinley), compositeur et pianiste anglais fort distingué, fils d'un artiste qui tenait l'emploi d'organiste à l'église Saint-Pierre, de Carmarthen (principauté de Galles), est né dans cette ville en 1819. Destiné d'abord à la médecine, il ne tarda pas à abandonner l'étude de cette science pour se livrer à celle de la musique, vers laquelle il se sentait irrésistiblement attiré, et, protégé par le duc de Newcastle et le comte de Westmoreland, qui l'avaient pris en affection, il obtint une bourse à l'Académie royale de musique de Londres, et fit dans cet établissement des études très-complètes et très-brillantes.

Devenu un virtuose extrêmement remarquable, particulièrement dans l'exécution de la musique classique et des œuvres des maîtres, M. Brinley Richards se produisit en public avec le plus vif succès. Il ne se fit pas applaudir seulement par ses compatriotes, mais aussi en Allemagne, en France, en Italie, dans une série de voyages artistiques au cours desquels il se vit partout bien accueilli. Il fit à Paris la connaissance de Chopin, dont les conseils ne lui furent pas inutiles et avec qui il se lia d'une vive amitié. De retour en Angleterre, M. Brinley Richards se vit bientôt nommer professeur dans l'établissement où il avait fait son éducation, et, sans abandonner en aucune façon la carrière de virtuose qu'il avait commencée d'une manière brillante, se livra avec activité à la composition. Ses succès ne furent pas moins grands sous ce rapport, et les œuvres nombreuses et diverses qu'il a publiées depuis trente ans n'ont fait qu'affermir et consolider sa renommée. M. Brinley Richards se rendit tout d'abord populaire par la production d'un certain nombre de chants écrits par lui en l'honneur ou en souvenir de ce pays de Galles, où il a vu le jour, et qui sont tout empreints d'un ardent amour pour cette belle et pittoresque contrée ; le *Chant de guerre cambrique*, *la Harpe galloise*, *le Plumet cambrique*, ne sont pas moins fameux, le sont plus encore peut-être que son célèbre *Dieu bénisse le prince de Galles* (*God bless the prince of Wales*), devenu pourtant si rapidement populaire. Parmi ses autres compositions vocales, on peut citer encore des chants sacrés à une ou plusieurs voix : *le Sentier du pèlerin*, *En ce jour*, *A l'heure de ma détresse*, *Comme par le passé* ; puis des mélodies : *Petits Oiseaux*, *Quelles sont ces Cloches? Debout*, *Abandonne ton berceau*, *Petits Enfants*, *le Songe*, etc.

Mais c'est surtout comme compositeur pour son instrument, que M. Brinley Richards s'est fait remarquer par sa fécondité. Il me serait impossible ici de citer toutes ses œuvres, et je dois me borner à l'indication des suivantes : *Andante con moto*, pastorale, op. 7 ; *Sibylle*, *le Chant du soir*, *Chant du matin*, *le Chant du captif*, *Éthel*, *Chant du crépuscule*, romances, op. 30, 50, 82, 24, 28, 71 ; *Marie*, *Louise*, *Florence*, *Alexandra*, *l'Adieu*, *la Santa Madre*, *l'Étoile du soir*, nocturnes, op. 60, 67, 75, 81, 26, 118, 134 ; *Sérénade au clair de lune* ; *la Reine Blanche*, galop de concert ; *les Oiseaux et le Ruisseau*, scherzo ; *le Chant du ménestrel* ; *la Vivandière* ; *les Gardes du roi* ; *Ariel*, caprice-valse ; *Bellagio* ; *le Songe d'un ange* ; *Vaillance*, étude d'octaves ; *le Monastère* ; *la Danse des Péris* ; *la Vision* ; *in Memoriam* ; *Chère Angleterre* ; *Souvenirs du pays de Galles* ; etc. M. Brinley Richards a écrit aussi plusieurs concertos de piano avec accompagnement d'orchestre, un recueil d'Études, puis diverses compositions pour l'orchestre, entre autres une grande ouverture en *fa* mineur, et sa fameuse *Marche de Carmarthen*, devenue populaire dans les trois royaumes.

En résumé, M. Brinley Richards est un artiste d'une grande valeur, et, qu'on le considère comme virtuose ou comme compositeur, l'un des mieux doués et des plus distingués de l'Angleterre au dix-neuvième siècle.

RICHARDSON (John-Elliott), pianiste, organiste et compositeur anglais contemporain, a commencé ses études musicales à la maîtrise de la cathédrale de Salisbury, où il était enfant de chœur, et se mit ensuite pendant cinq années sous la direction d'un organiste nommé A.-T. Corfe. Devenu organiste adjoint à la cathédrale de Salisbury, il fut nommé organiste titulaire et chef des chœurs de la même église en 1863, et occupe encore aujourd'hui ces fonctions. On connaît de cet artiste diverses compositions religieuses, parmi lesquelles une grande Marche pour orgue, deux services de cathédrale complets (en *mi* et *fa*), plusieurs antiennes, etc., etc.

RICHAULT (Charles-Simon), est le chef d'une dynastie d'éditeurs de musique français dont les premiers travaux remontent à l'origine de ce siècle. Né en 1780, Richault, après avoir été pendant quelques années commis chez de Momigny, conçut le projet de s'établir à son compte ; à cet effet, il commença par graver lui-même, le soir, après son travail de la journée, les ouvrages avec lesquels il voulait commencer son fonds, puis, en 1805, il s'installa modestement

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

au n° 7 de la rue Grange-Batelière, d'où il passa, quelques années plus tard, au n° 16 du boulevard Poissonnière. Ses affaires ayant pris une grande extension, à la suite de la publication faite par lui des grandes œuvres classiques de la musique d'ensemble et d'orchestre, il se fixa ensuite au n° 26 du même boulevard. Là, il donna une plus vive impulsion encore à son commerce, et s'attacha, entre autres, à faire connaître au public français les adorables mélodies de Schubert, dont Nourrit d'abord, et Wartel ensuite, se firent les propagateurs convaincus. La collection complète de toutes les œuvres de ce grand artiste, pour le chant ou pour le piano, fut successivement faite par lui, et Richault contribua puissamment à développer en France le goût de la musique sérieuse par la publication des productions les plus importantes des grands symphonistes allemands. Par suite des additions très-considérables faites à son fonds par l'acquisition d'œuvres nombreuses faisant partie de ceux de quelques-uns de ses confrères : Frey, Naderman, Sieber, Pleyel, Petit, Lemoine, Meysemberg, Érard, Delahante, l'emplacement qu'il occupait devint insuffisant, et en 1862, Richault quitta le boulevard Poissonnière pour s'établir boulevard des Italiens, n° 4. C'est là qu'il mourut, à la fin de février 1866, après avoir dirigé pendant plus d'un demi-siècle la maison qu'il avait fondée.

Il eut pour successeur son fils, *Guillaume-Simon Richault*, né en 1806, qui pendant de longues années avait été son collaborateur, et qui continua les intelligentes et laborieuses traditions paternelles. Celui-ci fit lui-même de nombreuses publications classiques et sérieuses, et augmenta encore son fonds de celui de Pacini, qui comprenait une quantité de partitions d'opéras dus aux derniers grands maîtres italiens. Guillaume-Simon Richault mourut à Paris le 7 février 1877, laissant à la tête de sa maison son fils, M. Léon Richault, qui représente aujourd'hui la troisième génération de cette famille bien connue de toute l'Europe musicale.

Il serait impossible de dresser ici, même sommairement, une liste des principaux ouvrages compris dans le catalogue des 18,000 publications faites jusqu'à ce jour par la maison Richault, catalogue sur lequel figurent les noms des plus célèbres compositeurs modernes. Cette maison, devenue si importante, a été dès ses débuts le rendez-vous de tout ce que Paris comptait de musiciens fameux ou distingués, qui savaient trouver toujours en Richault un homme affable, aux vues élevées, d'excellents conseils, et possesseur d'une utile expérience.

Parmi les artistes illustres dont il a publié les œuvres, il faut citer avant tout, dans la musique dramatique, Cherubini, Boieldieu, Méhul, Meyerbeer, Niedermeyer, Onslow, Kreutzer, Spontini, Carafa, Ad. Adam, Ries, Marschner, Rossini, Donizetti, Bellini, Monpou, Mercadante, Vaccaj, Coppola, Cimarosa, Marliani, Zingarelli, Pacini, les deux Ricci, Balfe, Paër, Paisiello, Grétry, Nicolaï, MM. Ambroise Thomas, dont il a gravé les premières œuvres, Victor Massé, Duprato, Bazin. En ce qui concerne la musique symphonique et religieuse, Richault est le premier qui ait publié en partition les œuvres de Beethoven, bien avant que l'Allemagne elle-même n'ait songé à le faire; au grand nom de Beethoven, il faut ajouter ceux de Bach, Hændel, Cherubini, Boëly, Reicha, Neukomm, Rinck, Hummel, Choron, Dietsch, Lefébure-Wély, Miné, Fessy, puis ceux de MM. Gounod, Guilmant, Mabellini, Proch, etc. Richault professait une admiration profonde pour le génie de Berlioz, et c'est lui qui a livré au public la plupart des œuvres de ce grand homme, entre autres *la Damnation de Faust* et *l'Enfance du Christ*, bien avant l'heure où ces productions colossales, d'abord méconnues, obtinrent enfin l'accueil qu'elles méritaient.

Le catalogue de piano de la maison Richault comprend toutes les grandes œuvres classiques, puis celles de Thalberg, Mendelssohn, Schumann, Cramer, Moscheles, Pixis, Hummel, Reissiger, Döhler, Lysberg, Amédée Méreaux, Rosellen, Charles Schunck, Liszt, Alkan, Schuloff, Wilmers, Stephen Heller, Herz, Kühlau, Henri Reber, et bien d'autres que nous ne pourrions citer. Enfin, la musique pour instruments à cordes nous donne les noms de Rode, Viotti, Baillot, Paganini, Robberechts, Campagnoli, Fiorillo, Rolla, Spohr, Habeneck, Mayseder, Fesca, Kalliwoda, Boccherini, Romberg, Ries, Ernst, Krommer, Wéry, Servais, Kummer, Dotzauer, Lee, Dancla, Léonard, Deldevez, Jansa, Joachim, Sauzay, Urhan, Batta, Piatti, etc. En réalité, on peut dire que la librairie musicale de Richault a été l'une des plus considérables, sinon même la plus importante de toutes celles qui ont été fondées en France. Y.

RICHERT (Félix), pianiste, professeur et compositeur, était fixé dans une petite ville de province, à Tonnerre (Yonne), lorsqu'il y a une quinzaine d'années, il publia sous ce titre : *l'Art de jouer du piano suivant les lois de la nature* (Paris, Leduc, un vol. in-12 de 216 pp.), un manuel technique dont Fétis rendait compte en ces termes élogieux dans la *Revue et Gazette musicale* du 8 octobre 1865 : — «... Les natures d'élite n'ont besoin que d'elles-mêmes pour se développer ; or, dans mon opinion, M. Richert

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

est une de ces heureuses organisations. Livré à lui-même, et sans autre secours que son intelligence et sa volonté, il a conçu un plan d'enseignement logique pour un art qui ne semble dépendre que du sentiment et d'une pratique incessante des difficultés de mécanisme. Il en a creusé toutes les parties par une analyse méthodique et en a formé un *système*, c'est-à-dire un ensemble complet. Possédant une instruction solide et philosophique, il a pu donner à l'exposé de ce système la forme scientifique qui en fait un ouvrage absolument différent de toutes les méthodes de piano... Une méthode progressive, un esprit net, un style clair et logique se font remarquer dans l'exposé des idées de M. Richert et y ajoutent le mérite de la forme. Toute sa théorie du doigter est traitée de main de maître et réduite à des principes d'une grande simplicité...»

Richert n'a pas borné à ce seul et intéressant ouvrage l'application théorique de ses principes en matière d'enseignement. Sous ce rapport, on lui doit encore les traités suivants : 1° *École pratique du pianiste, suivant l'état technique actuel de l'art de jouer du piano*, Paris, Leduc; 2° *Cours théorique et pratique de musique vocale, contenant un exposé analytique et raisonné des principes de l'art du chant et un abrégé de la théorie du plain-chant* (ouvrage dont il a été fait quatre éditions), id., id.; 3° *Traité élémentaire du plain-chant, contenant un choix de morceaux sur les 8 tons du plain-chant*, id., id.; 4° *Guide méthodique du professeur de piano, contenant un indicateur gradué dans le domaine de la littérature musicale*, Paris, librairie internationale, 1866, in-12. Richert avait annoncé la publication de deux autres traités : *l'Art de chanter suivant les lois de la nature*, et *l'Harmonie fondée sur les lois de la nature*; j'ignore si ces deux ouvrages ont paru. Richert s'est fait connaître aussi comme compositeur, et a publié quelques morceaux de genre pour le piano : Boléro brillant; *le Rêve*, valse de salon, op. 18; *Valse de bravoure*, op. 24; *Sous les Tilleuls*, caprice-rêverie, op. 28; *le Réveil au hameau*, scène pastorale, op. 30; etc.; 3 grands duos concertants pour 2 pianos, et quelques chœurs à 4 voix d'hommes sans accompagnement. Cet artiste modeste et distingué est mort il y a quelques années.

RICHMOND (William-Henry), pianiste, organiste et compositeur anglais contemporain, a été l'élève de deux artistes dont l'un s'appelait James Rhodes, et l'autre T.-A. Marsh. Devenu organiste d'une église de Knaresborough, ville du comté d'York, il alla se fixer ensuite en Écosse, à Dundee, où il fut nommé successivement organiste de la cathédrale (1871), organiste de l'Union chorale des amateurs (1871), organiste de l'Association des chœurs d'église (1873), et pianiste de la Société musicale des amateurs (1875). Parmi les compositions de M. Richmond, on cite une Marche triomphale (en *re*) et un Andante (en *si* bémol) pour orgue, un Service pour la communion (en *fa*), 4 introït, 4 offertoires, une antienne, 3 Services pour orchestre, 8 romances, une application du *Magnificat* et du *Nunc dimittis* pour le Festival des chœurs d'église donné à Dundee en 1877, etc.

RICHOMME (François), joueur de violon de la chambre de Henri IV et de Louis XIII, naquit dans la seconde moitié du seizième siècle. A la mort de Pierre Rousxel, il lui succéda dans la charge de roi des violons, charge qu'il occupait en 1620, car dans l'acte de baptême d'un fils de Louis Constantin (*Voy.* ce nom), dont il était parrain et qui naquit en cette année 1620, il prend les titres de « Roy des violons et violon ordinaire du Roy ». Je n'ai pu découvrir sur cet artiste aucun renseignement, en dehors de ces lignes que j'emprunte à Jal (*Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*) : — « Cette même année (1620), il eut à faire un acte d'autorité. Quatre musiciens s'ingéraient de montrer à danser sans la permission de Sa Majesté François Richomme, et, faisant partie de la bande des instrumentistes de Louis XIII, refusaient de suivre la cour en ses voyages. Il fallut livrer au mépris de la postérité ces révolutionnaires qui protestaient contre les statuts de leur communauté. Ils se nommaient Alain Riqueur, François Rozier, François Imbert et Gilles Coustelet. Richomme les traduisit devant les juges du Châtelet et obtint contre eux une sentence qui leur ordonnait de se rendre à la suite de la cour quand ils en seraient requis, et leur défendait de montrer à danser en ville, sans le congé du roi des violons. Les condamnés appelèrent de la sentence au grand conseil, qui, le 23 mars 1620, maintint les condamnations. » C'était, on le voit, le prélude de la guerre d'affranchissement des musiciens qui donna lieu, un demi-siècle plus tard, au pamphlet de Guillaume du Manoir, alors roi des violons, *le Mariage de la musique avec la dance*, et qui se termina en 1695 par l'abdication du dernier souverain des ménétriers, Guillaume-Michel du Manoir.

On ne connaît ni la date de naissance, ni celle de la mort de François Richomme.

* **RICHTER** (Ernest-Frédéric-Édouard), théoricien, professeur et compositeur allemand, est mort à Leipzig le 9 avril 1879.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

A la liste des ouvrages les plus importants de cet artiste, il faut ajouter les suivants : *Enseignement de la fugue et de toutes les formes du contre-point, double, triple et quadruple*, Leipzig, 1868; Quatuor en *fa* mineur pour 2 violons, alto et violoncelle, op. 25; Sonate pour violoncelle, op. 37; Messe pour voix seules et chœur, *a cappella*, op. 44; Messe pour 2 chœurs, *a cappella*, op. 46; *Stabat Mater*, pour voix seules et chœur, *a cappella*, op. 47.

RICHTER (Hans), un des chefs d'orchestre les plus remarquables de l'Autriche, est né à Raab (Hongrie), le 4 avril 1843. Son père, excellent musicien, était maître de chapelle de la cathédrale de cette ville, et lui enseigna les premières notions de l'art. L'enfant n'avait que dix ans lorsqu'il eut le malheur de le perdre, et dès l'année suivante il entra comme enfant de chœur à la chapelle de la cour, à Vienne, où il resta quatre années. En 1849, il fut admis au Conservatoire de la même ville, y devint élève de Kleinicke pour le cor, et y fit ses études théoriques avec Sechter et Hellmesberger. En même temps, il entrait en qualité de corniste à l'orchestre de l'Opéra impérial.

Sur la recommandation d'Esser, M. Richter fut appelé quelques années plus tard à Lucerne par M. Richard Wagner, qui vivait alors en cette ville, et qui lui fit exécuter la copie de sa partition des *Maîtres chanteurs*. M. Richter resta à Lucerne depuis le mois d'octobre 1866 jusqu'au mois de décembre 1867, et son séjour auprès de M. Richard Wagner ne fut pas, on le comprend, sans exercer une grande influence sur son esprit. De ce jour, il devint l'un des plus fervents apôtres des doctrines du maître saxon. Grâce à l'appui de celui-ci, il obtint l'emploi de chef de chœurs au théâtre royal de Munich (1868), puis celui de directeur de la musique royale. En 1869, il quitta Munich pour se rendre à Paris, afin d'y étudier l'état de l'art musical, et de là fut mandé à Bruxelles pour diriger les études de *Lohengrin*, qu'il fit exécuter au théâtre de la Monnaie avec un très-grand succès (1870). Il se rendit ensuite à Vienne, puis retourna auprès de M. Richard Wagner pour faire la copie de la partition de *l'Anneau des Niebelungen* destinée à l'impression.

Il resta auprès de M. Wagner jusqu'au printemps de 1871, époque à laquelle il alla prendre la direction de l'orchestre du théâtre national de Pesth, qu'il conserva jusqu'en 1875. Il devint alors premier chef d'orchestre de l'Opéra de Vienne, où il se trouve encore aujourd'hui, et en 1878 il fut nommé second chef de la chapelle impériale.

En 1876, M. Richter se vit confier par M. Richard Wagner la direction des représentations fameuses de *l'Anneau des Niebelungen* à Bayreuth, et l'exécution magistrale de cette œuvre, due à ses soins, lui fit le plus grand honneur et mit le comble à sa renommée de chef d'orchestre. Depuis lors, il en a fait entendre des fragments à Londres, où son succès personnel n'a pas été moins grand. Il ne se fait pas moins remarquer, d'ailleurs, dans l'exécution des œuvres symphoniques que dans celle des œuvres lyriques, et comme directeur des célèbres concerts philharmoniques de Vienne, où il a succédé à Dessof, il a fait admirer son interprétation des compositions de Mozart, Beethoven, Méhul, Cherubini, Liszt, Berlioz, Volkmann, Schumann et Brahms. En réalité, M. Richter est un artiste de premier ordre, qui joint à un tempérament personnel remarquable la compréhension la plus complète du style de tous les maîtres.

J. B.

Plusieurs artistes du nom de *Richter* se sont fait connaître en Allemagne dans ces dernières années; je signalerai les deux suivants : — M. *C. J. Richter*, professeur au Conservatoire de Leipzig, organiste de l'église Saint-Nicolas, auteur d'un *Catéchisme de l'orgue* (Leipzig, J.-J. Weber, 1868, in-12); — M. *A. Richter*, pianiste et professeur, qui a publié dans ces derniers temps diverses compositions pour le piano, entre autres une série de 3 *Études de concert*, op. 13, et un recueil de *Sonates instructives*, op. 14.

RICORDI (Giovanni), célèbre éditeur de musique italien, né à Milan en 1785, mort en cette ville le 15 mars 1853, peut être considéré comme le fondateur du commerce de musique dans sa patrie. Jeune et pauvre, mais plein d'ardeur au travail, il gagnait péniblement sa vie en s'occupant de copie de musique, et avait pour bureau une sorte d'échoppe située sur la *piazza dei Mercanti*, à Milan, entre deux pilastres de l'Archive municipale, lorsqu'il conçut la pensée de se livrer au commerce qui devait faire sa fortune. Attentif, intelligent et avisé, il pressentit, à la première représentation d'un opéra de Luigi Mosca, *i Pretendenti delusi*, l'énorme succès que cet ouvrage allait obtenir, et l'idée lui vint de s'en rendre acquéreur. Se trouvant, après le spectacle, dans un café où le compositeur s'était rendu avec quelques amis, il lui proposa un traité pour la cession de son opéra moyennant une somme d'une centaine d'écus, payable en plusieurs échéances. On n'avait pas l'habitude alors, en Italie, de publier les partitions d'opéras, et, sous ce rapport, les auteurs ne tiraient de leurs œuvres aucune ré-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

muneration. Mosca ne se fit donc pas trop prier, et signa sans plus tarder le traité qui lui était offert.

Ceci se passait au commencement de la saison d'automne, et le carnaval n'était pas commencé que déjà Ricordi avait vendu à divers *impresarii* une quinzaine de copies de la partition nouvelle. Ce fut la l'origine de sa fortune. Avec l'argent que lui rapporta cet ouvrage, il loua un magasin, s'établit confortablement, et, s'agrandissant peu à peu, devint, au bout d'un certain nombre d'années, l'un des principaux éditeurs de l'Europe et le premier de toute l'Italie. Il alla étudier en Allemagne les meilleurs procédés de gravure, d'impression et de publication, les importa dans son pays, se trouva bientôt en rapports avec les maîtres les plus célèbres, publia leurs œuvres, et étendit son commerce non-seulement dans toutes les parties de l'Europe, mais jusqu'au delà des mers. C'est Giovanni Ricordi qui répandit les œuvres de Rossini, Mosca, Nicolini, Orlandi, Generali, Mayr, Morlacchi, Coccia, Pavesi, Carafa, Vaccaj, Bellini, Donizetti, Mercadante, Solera, Petrella, de MM. Verdi, Pedrotti, Peri, etc., sans compter une immense quantité de musique de piano et de chant. En même temps, et pour augmenter encore la force d'expansion de son commerce, il fondait un journal spécial, *la Gazzetta musicale*, qui, fort bien dirigé à cette époque par un artiste distingué, Alberto Mazzucato, faisait autorité en Italie. En résumé, Giovanni Ricordi déploya, dans le cours d'une carrière extrêmement honorable, un rare esprit d'initiative, une grande intelligence et une étonnante activité.

RICORDI (Tito), fils du précédent, succéda à son père à la mort de celui-ci, et continua les bonnes traditions établies par lui. Son activité ne fut pas moindre, et tous ses efforts tendirent à justifier de plus en plus la grande renommée que le chef et le fondateur de la maison Ricordi avait su lui conquérir. Aujourd'hui, et après soixante-dix ans environ d'existence, cette maison a publié les œuvres de plus de deux mille compositeurs italiens ou étrangers, et sa production annuelle représente un total de près de quarante mille planches; l'ensemble des planches existant en magasin est de 600,000, et l'on en fond 8 ou 10,000 chaque année (1). D'ailleurs, rien ou presque rien ne se fait au dehors, et la maison Ricordi, installée de la façon la plus intelligente, renferme des ateliers de gravure, de typographie, de lithographie, de chromolithographie, de brochure, de cartonnage, de reliure, etc. Le catalogue des publications, qui a été refait récemment avec le plus grand soin et qui a été nouvellement publié en 1875, forme un volume grand in-8° de 738 pages. Un des trésors de la maison Ricordi est la collection *complète* des manuscrits autographes de tous les opéras publiés par elle depuis sa fondation; on comprend quelle est la valeur de cette collection, sans doute unique dans le monde. Depuis quelques années, M. Tito Ricordi, dont la santé est précaire, a confié la direction effective des affaires à l'un de ses fils, M. Giulio Ricordi.

RICORDI (Giulio), fils du précédent, né vers 1835, est aujourd'hui le chef réel de la grande librairie musicale qui porte ce nom. Il a reçu une excellente éducation artistique, et s'est fait connaître tout d'abord comme compositeur par la publication d'un grand nombre d'œuvres de différents genres, dont l'ensemble ne s'élève guère à moins de deux-cents. Homme de goût d'ailleurs, actif, et de relations très-sûres, M. Giulio Ricordi est doué de facultés diverses et qu'il exerce de différentes façons : compositeur aimable, écrivain expérimenté, dessinateur habile, il publie des *ballabili* et des *canzone*, prend une part à la rédaction de la *Gazzetta musicale* (1), et trace les plus jolis frontispices de ses éditions.

Parmi les nombreuses compositions de M. Giulio Ricordi, je signalerai les suivantes : Quatuor pour instruments à cordes (qui a obtenu le 2e prix au concours Basevi, en 1864); Trio pour piano, violon et violoncelle; 6 Études mélodiques pour le piano, op. 14; *Improvisations musicales* (6 morceaux), op. 66, 67, 68, 69, 70, 71; 8 Albums de danses; *Album da ballo*; *A Fanfulla*, album de danses; *la Principessa invisibile*, album de danses; plusieurs marches pour le piano; un grand nombre de morceaux et fantaisies pour le piano, tant originaux qu'écrits sur des motifs d'opéras; enfin, une quantité de valses, polkas et mazurkas détachées. M. Giulio Ricordi a écrit aussi la musique d'un ballet représenté à la Scala.

(1) Le fonds de la maison Ricordi ne comprend pas moins de *quarante-six mille* ouvrages publiés jusqu'à ce jour. Pendant l'année 1877, les presses de l'établissement ont tourné *quarante millions* de pages de musique. La maison Ricordi possède des succursales à Rome, à Naples, à Florence et à Londres.

(1) Il y a une quinzaine d'années, la *Gazzetta musicale* avait changé de nature et de titre, et était devenue le *Giornale della Società del quartetto* de Milan. Elle a, depuis lors, repris sa première forme et son premier titre; mais j'ai regret à dire qu'elle est loin de valoir ce qu'elle était à l'époque de sa fondation, et qu'elle ne rend pas tous les services qu'on en pourrait attendre.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

seur, directrice des écoles de musique de l'Institut national de Turin pour les filles de militaires, a publié sous ce titre : *la Musica e i suoi cultori* (Turin, Paravia, 1871, in-12, un traité élémentaire à l'usage des maisons d'éducation. Ce petit livre est divisé en deux parties, dont la première comprend une espèce d'encyclopédie historique, technique et pratique de l'art musical, et la seconde une série de courtes notices biographiques sur les grands artistes : compositeurs, instrumentistes ou chanteurs, qui l'ont illustré. Le danger de ces sortes de publications, lorsqu'elles ne sont pas dues à des écrivains versés dans la science historique de l'art, consiste en ceci que les auteurs, n'ayant pas l'expérience nécessaire pour discerner le vrai du faux, mêlent à doses à peu près égales l'erreur et la vérité et inculquent aux jeunes lecteurs des notions qui parfois ne sont rien moins qu'exactes. L'opuscule de Mme Ricotti, quoique élaboré avec goût et intelligence, est loin d'être à l'abri de ce reproche. C'est ainsi que, pour ne citer que deux exemples relatifs à l'histoire de deux grands artistes, elle place la date de la mort de Meyerbeer en 1860 au lieu de 1864, et que, après avoir fait naître Garat en 1704 au lieu de 1761, elle ajoute ingénument : « Garat mourut en 1823, à l'âge de cent dix-neuf ans! » Mme Ricotti traite aussi les noms étrangers avec un peu trop de sans-façon, et elle écrit, par exemple, *Chastil-blas* au lieu de *Castil-Blaze*. Enfin, j'ajouterai que les connaissances de l'auteur en matière d'harmonie me paraissent superficielles au point de devenir dangereuses : je n'en veux pour preuve que sa façon d'accompagner la gamme majeure (page 59), où, en passant du cinquième au sixième degré, elle attaque une septième majeure sans préparation et fait du même coup succéder deux quintes justes entre la basse et la seconde partie.

Mme Onesta Ricotti a publié à Turin un certain nombre de compositions : *Ti vidi, Io t'amo, il Linguaggio del cor*, romances; *Ida*, barcarolle; *les Petits Tambours*, chœur à l'unisson (?); *Amina*, idylle pour chant, piano et violon ou flûte; *la Fiancée aux cheveux d'or*, fantaisie pour piano; *le Sponde del Po*, caprice de concert; *le Rêve d'un ange*, nocturne; *Douce Espérance*, rêverie, etc., etc.

RIDLEY (William), organiste, pianiste et compositeur anglais contemporain, a été, de 1836 à 1844, élève de Henry Forbes pour le piano, et de Dearle pour la théorie de l'art. Successivement organiste et chef de chœurs dans les églises de différentes villes, cet artiste remplit encore aujourd'hui ces fonctions dans une des principales églises de Liverpool. M. Ridley a publié un recueil de 301 *Chants anciens et modernes*, une collection de 256 antiennes écrites par lui pour l'usage des églises paroissiales, et un ouvrage intitulé : *Psautier ponctué pour le chant*.

RIE (Bernard), pianiste, compositeur et professeur, né le 25 octobre 1839 à Prague (Bohême), montra de bonne heure de rares dispositions pour la musique, et dès l'âge de six ans se livra à l'étude du piano. A onze ans, ayant exécuté au théâtre de Prague un concerto de Beethoven avec accompagnement d'orchestre, son succès fut assez grand pour que le fameux pianiste Alexandre Dreyschock voulût lui donner des leçons. Il travailla donc avec cet artiste jusqu'en 1856, époque à laquelle il fit une tournée artistique en Allemagne. De retour à Prague, il étudia la composition avec un organiste remarquable, Ch. Pitsch, et, à la mort de ce professeur (1858), vint à Paris, où, muni de bonnes lettres de recommandation, il fut particulièrement bien accueilli par l'éditeur Alphonse Leduc, qui le prit en amitié et s'intéressa vivement à son avenir.

Pianiste d'un mérite solide et d'un mécanisme particulièrement remarquable, M. Bernard Rie se fit tout d'abord connaître comme virtuose, mais bientôt renonça presque complétement à se produire en public, afin de se livrer sans réserve à l'enseignement. Il s'est fait sous ce rapport à Paris une situation presque exceptionnelle. M. Bernard Rie, qui avait commencé par publier chez l'éditeur Leduc quelques morceaux de genre pour son instrument : *le Rouet de Marguerite, l'Aubade, l'Étoile du soir, la Belle Batelière, Prélude, Souvenir de Prague, Prière du soir, Chant de bergère, Tarentelle*, etc., a donné depuis, chez le même éditeur, plusieurs recueils excellents dont voici les titres : *Exercices des cinq doigts, ouvrage écrit principalement en vue des nombreuses combinaisons des doigts et de leur indépendance*, op. 32; 25 *Études spéciales et progressives de mécanisme*, op. 34; *le Début*, 25 études faciles, op. 33; *le Progrès*, 25 études préparatoires, op. 35; *l'Indépendance des doigts*, 25 études pour délier les doigts, op. 36; 25 Études d'agilité, op. 37; 25 Études de vélocité, op. 38.

RIEDEL (Hermann), chef d'orchestre et compositeur allemand, est né à Bourg, près de Magdebourg, le 2 janvier 1847. Il étudia à Wittenberg, puis, comme deux de ses frères étaient commerçants à Vienne, il se rendit en cette ville, se fit admettre au Conservatoire, et y termina

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

son éducation musicale sous la direction de Pechter et de Dessoff. C'est à Vienne qu'il fit la connaissance du ténor Walter, qui l'engagea beaucoup à composer des *lieder*; il en publia en effet une quarantaine, dont plusieurs obtinrent de très-grands succès. Il a écrit aussi un opéra-comique, *la Réception du chevalier*, qui doit être représenté prochainement. M. Riedel occupe aujourd'hui les fonctions de chef d'orchestre à Brunswick.

J. B.

* **RIEGER** (Jean-Népomucène). — La date de 1828, fixée par la *Biographie universelle des Musiciens* comme celle de la mort de cet artiste, est évidemment inexacte, puisqu'en 1833 Rieger publiait l'ouvrage suivant : *Nouvelle Méthode pour apprendre le piano-forte, contenant les principes de la musique et un système complet du doigté, la classification des auteurs, la manière d'étudier les préludes dans tous les tons majeurs et mineurs les plus usités, avec des remarques pour apprendre à l'élève dans quel ton il est et dans lequel il passe* (Paris, chez l'auteur). La *Revue musicale* du 24 août 1833 rendait compte de cet ouvrage, en rappelant que Rieger avait déjà publié, en 1814, une grande méthode de piano en trois parties, laquelle n'a pas été comprise, non plus que la précédente, dans la liste des œuvres de cet artiste.

* **RIEHL** (Wilhelm-Heinrich), musicographe allemand, est né à Biberich le 6 mai 1823 (1), et n'a cessé, depuis 1854, d'être professeur à l'Université de Munich. On lui doit un livre publié sous ce titre : *Musikalischen Charakterkœpfen* (*Figures musicales*), qui a obtenu beaucoup de succès et dont il a été fait plusieurs éditions. Ce livre, paru il y a vingt-cinq ans (Stuttgard, Cotta, 1853), contient des portraits piquants de Wenzel Muller, Astorga, Bach, Mendelssohn, Hasse, la Faustina, Meyerbeer, Spontini, Cherubini, Gyrowetz, Pleyel, Rosetti, etc. M. Riehl a beaucoup moins réussi en se produisant comme compositeur avec la série de *lieder* qu'il a publiée sous le titre de *Hausmusik* (*Musique de la maison*), qui a été froidement accueillie.

RIEMANN (Le docteur Hugo), pianiste, compositeur et théoricien allemand contemporain, est l'auteur d'un ouvrage publié sous ce titre : *Syntaxe musicale, plan général d'une école harmonique pour la formation de la phrase musicale* (*Musikalische Syntaxis. Grundriss einer harmonischen satzbildungs-lehre*). Le même artiste a publié un certain nombre de compositions pour le piano : *Humoresque* (en *mi* mineur); *Prelude et Fugue*, op. 12; *Vall und Wall*, op. 14; *Goldene Zeiten* (*Age d'or*), op. 15; 10 pièces faciles pour la jeunesse; 5 Pièces d'exécution, op. 21, etc., etc.

RIEMENSCHNEIDER (Georges), chef d'orchestre et compositeur allemand, est né à Stralsund le 1er avril 1848. Après avoir eu pour maître M. A. Lorenz, à Stettin, il alla poursuivre ses études à Berlin, où il devint l'élève de M. A. Haupt pour l'orgue et de M. Frédéric Kiel pour la composition. Son éducation terminée, il devint chef d'orchestre dans divers théâtres, entre autres à Lubeck, où il remplissait ces fonctions en 1875. M. Riemenschneider s'est fait connaître comme compositeur en écrivant pour l'orchestre plusieurs œuvres dont voici les titres : 1° *Donna Diana*, pièce symphonique; 2° *Nachtfahrt*, ballade; 3° *Der Todtentanz*, pièce de caractère; 4° *Julinacht*, pièce symphonique; 5° *Fest-Præludium*, id. Cet artiste est aussi l'auteur d'un opéra intitulé *die Eisjungfrau* (*la Jeune Fille de glace*), qui jusqu'ici n'a pas été représenté.

RIEPP (.....), habile facteur d'orgues français, construisit un assez grand nombre d'instruments de ce genre, parmi lesquels il faut surtout citer le superbe orgue de vingt-quatre pieds en montre du portail de la cathédrale de Dijon (reconstruit en 1848), et celui de la cathédrale de Besançon. Riepp vivait vers le milieu du dix-huitième siècle.

RIES (Franz), violoniste, compositeur et éditeur de musique allemand, est le plus jeune des fils de M. Hubert Ries, et le neveu de Ferdinand Ries, l'élève, l'ami et le biographe de Beethoven. Né à Berlin le 7 avril 1846, il étudia d'abord le violon avec son père, puis devint l'élève de M. Frédéric Kiel pour l'harmonie et la composition. En 1866 il se rendit à Paris pour y terminer son éducation, se fit admettre au Conservatoire, dans la classe de M. Massart, et prit part au concours de 1867, où il remporta un second prix; le premier lui fut décerné l'année suivante. M. Ries quitta ensuite Paris pour Londres, où il se produisit comme violoniste et comme compositeur; mais une maladie vint l'obliger à abandonner sa carrière de virtuose, et en 1873 il s'établit comme éditeur de musique à Dresde (sous la raison sociale *Hofforth*). Cependant, M. Ries n'a pas renoncé à la composition, et il continue d'écrire. Parmi ses œuvres publiées, on signale un concerto pour violon avec accompagnement d'orchestre, 2 suites pour violon avec accompagnement de piano

(1) Je prends cette date dans le *Lexique* d'Hermann Mendel. Julius Schuberth, dans son petit *Lexique*, dit mars au lieu de mai.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

(op. 26 et 27), une ouverture de fête, un quintette et 2 quatuors pour instruments à cordes, divers morceaux de genre pour violon, une centaine de *lieder*, etc.

RIESCK (Louis), compositeur dramatique, est l'auteur d'un drame lyrique intitulé *Bianca di Belmonte*, qui fut représenté au théâtre de la Scala, de Milan, le 26 décembre 1829. Quoique écrit sur un livret inédit de Felice Romani, le poète dramatique alors favori du public italien, quoique chanté par une réunion d'artistes de premier ordre, Mme Méric-Lalande, Carolina Ungher, Rubini, Tamburini, cet ouvrage ne réussit pas et fit, au contraire, un *fiasco* complet. Je n'ai aucun renseignement sur le compositeur Louis Riesck.

* **RIETZ** (Jules), compositeur et chef d'orchestre justement renommé, est mort à Dresde le 12 septembre 1877. Depuis 1860, il occupait en cette ville les fonctions de chef d'orchestre de la cour, dans lesquelles il avait succédé à Reissiger, et qu'il n'avait abandonnées que depuis quelques mois, par suite de l'affaiblissement de sa santé. A l'occasion du quarantième anniversaire (30 octobre 1874) de son entrée dans la carrière comme chef d'orchestre, le roi de Saxe lui avait conféré le titre de *generalmusikdirector*, titre qu'ont porté seulement quelques artistes illustres, tels que Spontini et Meyerbeer. Il était aussi directeur artistique du Conservatoire de Dresde.

Rietz n'était pas seulement un virtuose distingué, un compositeur élégant et un chef d'orchestre de premier ordre; c'était aussi un analyste, un critique et un écrivain remarquable, doublé d'un véritable érudit. Otto Jahn, qui s'y connaissait, disait de lui : « Rietz aurait été une des lumières de la philologie, et ce serait grand dommage qu'il eût renoncé à cette science, s'il n'avait été musicien. » Ses travaux de critique et d'érudition resteront comme un monument de son profond savoir et de la sagacité de son jugement, et l'on peut dire qu'il a attaché son nom aux grandes éditions critiques des œuvres de Bach, de Haendel, de Mozart, de Beethoven et de Mendelssohn qui ont été faites dans ces dernières années par les soins de la maison Breitkopf et Hærtel.

Le catalogue des compositions de Rietz se complète par les œuvres suivantes : 1° Ouverture pour *la Tempête*, de Shakspeare; 2° Ouverture de Fête; 3° Cantate de Fête; 4° Airs et chœurs pour *les Républicains*, drame de Frœbel; 5° Airs et chœurs pour *Marie Tudor*, drame; 6° Ouverture solennelle pour le cinquantième anniversaire du mariage du roi de Saxe (1872); 7° *Concertstück* pour flûte, hautbois, clarinette, basson, cor et orchestre; 8° *Ariosa* pour violon et orgue; 9° Sonate (en *sol*) pour piano et flûte; 10° Grande messe (en *fa* majeur); 11° Offertoire; 12° *Laudate Dominum*, pour baryton solo, chœur et orchestre; 13° *Te Deum*, pour chœur d'hommes et fanfare; 14° *Salvum fac regem*, pour chœur mixte; 15° *Allemagne*, hymne pour basse solo, chœur et orchestre, écrit sur des paroles de Pabst; 16° Cantate pour l'inauguration du monument de Weber; 17° Air de concert pour voix de soprano, op. 38. Enfin, Rietz a publié des arrangements d'un grand nombre de chants populaires allemands qui ont été réunis sous ce titre : *Deutsche liederhalle*. Dans les dernières années de sa vie, il s'occupait de terminer la partition des *Noces de Gamache*, opéra laissé inachevé par Mendelssohn; la mort l'a surpris sans qu'il ait pu lui-même mener ce travail à terme.

Comme violoncelliste, Rietz avait été successivement l'élève de Schmidt, de Romberg et de Hanz, et l'on sait qu'il était devenu un virtuose de premier ordre. Il avait étudié la théorie musicale avec Zelter. Lui-même fit l'éducation de beaucoup d'artistes qui se sont distingués dans la composition, et parmi lesquels il faut surtout citer M. Radeke (Berlin), M. Nicolaï, directeur du Conservatoire de la Haye, M. Bargiel, professeur au Conservatoire de Berlin, M. Dessoff (Carlsruhe), M. Normann (Stockholm), M. Lévy (Munich), etc. Docteur de l'Université de Leipzig, membre d'honneur de la *Philharmonic Society* de Londres, des Académies de Berlin et de Stockholm, de la Société néerlandaise pour le progrès des arts, Rietz était chevalier des ordres d'Albert de Saxe et de l'Étoile du Nord.

Le matin du 9 septembre 1877, après avoir travaillé toute la journée précédente à la partition encore incomplète des *Noces de Gamache*, de Mendelssohn, Rietz fut trouvé inanimé sur son lit; frappé d'une attaque subite de paralysie, il était entièrement paralysé du côté gauche et avait perdu connaissance. Il mourut trois jours après, le 12 septembre, sans avoir repris ses sens.

Rietz avait laissé une superbe bibliothèque musicale. Cette collection remarquable, dont le catalogue imprimé ne comprenait pas moins de 3,000 numéros, a été vendue aux enchères, à Dresde, au mois d'avril 1878.

* **RIFAUT** (Louis-Victor-Étienne). — Le premier ouvrage dramatique de ce compositeur, intitulé *le Duel* ou *une Loi de Frédéric*, opéra-comique en 3 actes, fut représenté à l'Opéra-Comique le 4 juillet 1826. Rifaut a composé une ballade pour un drame fameux d'Alexandre Du-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

mas, *Thérésa*, joué au même théâtre, à l'époque de sa déconfiture, le 6 février 1832. Cet artiste est mort à Orléans le 2 mars 1838.

RIGA (François), compositeur belge, né à Liége le 21 janvier 1831, commença l'étude de l'harmonie avec Dieudonné Duguet, organiste et maître de chapelle de la cathédrale de cette ville, fit ses humanités jusqu'en poésie au séminaire de Saint-Trond, où il donna un cours de solfége et de chant d'ensemble, et en 1849 fut admis au Conservatoire de Bruxelles, où il reçut des leçons d'harmonie de Bosselet, étudia la composition avec Fetis, et suivit le cours d'orgue de M. Lemmens. Il obtint au concours le premier prix d'orgue, travailla ensuite l'orchestration avec Ch. Hanssens, et fut nommé maître de chapelle de l'église des Minimes.

M. Riga est l'auteur de plus de cent mélodies pour différentes voix, avec accompagnement de piano; de huit cantates pour chœur et orchestre, dont les principales ont été exécutées à Bruxelles, Gand et Liége; de chœurs pour voix d'hommes sans accompagnement, dont la plupart sont devenus populaires en France; de plus de vingt-cinq chœurs pour voix de femmes avec accompagnement de piano; d'un *Noël* à voix seule, double chœur et orchestre; de plusieurs scènes pour différentes voix; d'une *Scène maritime* en 4 parties, pour *soli*, chœur et orchestre; d'un *Hymne à saint Joseph* à 3 voix égales; de plusieurs Fables de La Fontaine mises en musique; de trois ouvertures de concert pour orchestre; d'un recueil intitulé *le Poëme d'une mère*, suite de 8 morceaux avec accompagnement de piano et d'orchestre, paroles de M. Solvay (Bruxelles, Schott, in-8°); de plusieurs morceaux pour violon, pour violoncelle et pour cor; enfin, de nombreux morceaux pour le piano, à 2, à 4 et à 8 mains.

La partie la plus importante de l'œuvre de M. Riga est la musique religieuse; il est peu d'églises en Belgique qui ne possèdent dans leur répertoire plusieurs compositions de cet artiste; elles sont également connues en France, en Hollande, en Italie, en Allemagne, en Angleterre et en Irlande. Parmi ces compositions, au nombre de plus de soixante, écrites pour la plupart avec orchestre, il faut citer : 1° *Ave verum*; 2° *Salve Regina*; 3° *Tota pulchra*; 4° *Tantum ergo* (en *mi* bémol); 5° *Regina cœli*; 6° *Ave Maria* à 5 voix; 7° *Ave Regina*; 8° *Alma Redemptoris*; 9° *Cor Jesu*; 10° *Ave Maria* à 2 voix; 11° *Pie Jesu*; 12° *Jesu doloris*; 13° *Pater noster*; 14° *Sub tuum*, etc. Toutefois, parmi ses productions les plus considérables en ce genre, il faut particulièrement signaler sa belle Messe à 4 voix d'hommes avec orchestre, qui, exécutée d'abord le 17 mai 1875 dans l'église Sainte-Gudule de Bruxelles, le fut ensuite dans les principales villes de Belgique, ainsi qu'à Valenciennes, à La Haye, à Florence et en Irlande; puis son grand *Te Deum*, qui fut aussi exécuté à Sainte-Gudule, le 21 juillet 1874, et trois fois réentendu depuis cette époque. Le caractère si profondément et si savamment religieux de cette large composition la fait considérer comme le type à prendre pour modèle de ce genre de musique. Parmi les recueils publiés par M. Riga, nous citerons : *Fleurs d'Allemagne*, suite de mélodies vocales; *Nouvelles Mélodies*, id.; 8 *Motets à 2 et à 3 voix* (Bruxelles, Katto). M. Riga est chevalier de l'ordre de Léopold.

F. D.

* **RIGADE** (André-Jean). — Le premier ouvrage par lequel ce compositeur se fit connaître en France est *la Nouvelle Italie*, pièce lyrique en 3 actes, en prose italienne et française, dont il écrivit la musique avec Duni, et qui fut représentée à la Comédie-Italienne au mois de juillet 1762. Après avoir donné au même théâtre, l'année suivante, *Zélie et Lindor*, il écrivit la musique des pantomimes et ballets suivants, tous représentés à l'Ambigu : 1° *Acis et Galathée*, un acte, vers 1768; 2° *l'Oiseau chéri* ou *la Coquette de village*, un acte, 1774; 3° *Narcisse*, un acte, vers 1775; 4° *la Partie de chasse*, un acte, vers 1775.

RIGBI (Giuseppe-Maria), organiste et compositeur, élève de Pietro-Maria Minelli, fut reçu en 1702 au nombre des membres de l'Académie des Philharmoniques de Bologne, et en 1717 fut élu prince de cette compagnie.

* **RIGEL** (Henri-Joseph). — A la liste des ouvrages dramatiques de ce compositeur, il faut ajouter *Pauline et Henri*, un acte, représenté au théâtre Feydeau en 1793. On a donné aussi à l'Ambigu, en 1800, quelques mois après sa mort, un petit ouvrage en un acte, *le Magot de la Chine*, dont il avait écrit la musique. Enfin on représentait en 1805, à l'Opéra-Comique, un autre ouvrage en un acte, intitulé *le Duel nocturne*, dont la musique était encore donnée sous le nom de Rigel. J'ignore si c'était encore là une œuvre posthume d'Henri-Joseph Rigel, ou si cette partition doit être attribuée à son fils Louis, dont ce serait alors la seule production dramatique.

* **RIGEL** (Henri-Jean). — Cet artiste a écrit la musique d'une cantate en l'honneur de Lesueur, qui fut exécutée le 5 août 1846, à Abbeville, dans un concert donné à la mémoire de ce célèbre musicien.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

RIGHI (Telesforo), musicien italien, a écrit la musique de *Marcellina*, opéra qui a été représenté à Parme le 1er mars 1873.

* **RIMBAULT** (Edward-Francis), compositeur, organiste et très-savant musicographe anglais, est mort à Londres le 26 septembre 1876, à l'âge de soixante ans. Dans les dernières années de sa vie, il publia de nombreux articles dans le journal musical *the Choir*, dont il fut pendant un assez long temps le principal rédacteur.

RIMSKI-KORSAKOFF (Nicolas-André), compositeur russe, né à Tichwin en 1844, fut d'abord officier dans la marine impériale, où l'un de ses parents occupe aujourd'hui un grade supérieur, et abandonna cette carrière pour se livrer sans réserve à son goût pour la musique. J'ignore de quelle façon et sous la direction de quels maîtres M. Rimski-Korsakoff fit son éducation artistique, mais il est devenu un des musiciens les plus considérés de son pays, et a été chargé, depuis 1871, d'une classe de composition et d'instrumentation au Conservatoire de Saint-Pétersbourg. Ses œuvres sont nombreuses, et il s'est exercé dans tous les genres : musique dramatique, symphonie, musique de chambre, fantaisies pour l'orchestre, romances, *lieder*, etc. Un opéra en 4 actes de M. Rimski-Korsakoff, *la Pskovitaine*, a été représenté avec succès à Saint-Pétersbourg, et quelques fragments d'un autre ouvrage dramatique, dont j'ignore le titre, ont été publiés par l'éditeur M. Bessel, de la même ville. Parmi les autres productions de ce compositeur, je citerai un poëme symphonique intitulé *Sadko*, un quatuor pour instruments à cordes qui a obtenu une mention honorable dans un concours ouvert par la Société impériale russe de musique, en 1876, et diverses compositions chorales. Il a en portefeuille un opéra encore inédit, intitulé *la Nuit de Mai*. M. Rimski Korsakoff, qui est directeur de l'École musicale gratuite de Saint-Pétersbourg, a publié : 100 mélodies populaires russes, avec accompagnement de piano; 6 Fugues pour piano; 3 morceaux pour piano; 6 chœurs.

RINALDI (G.....), pianiste italien et compositeur pour son instrument, est fixé, je crois, à Gênes, et est considéré dans sa patrie comme un artiste fort distingué, dont le talent présenterait une sorte d'analogie avec le génie tendre et mélancolique de Chopin. Les compositions de M. Rinaldi sont assez nombreuses, et parmi elles on peut citer : *Fantasticherie*, six pièces, op. 26, 27, 28, 29, 30 et 31; *Sulle Alpi*, deux esquisses, op. 32 et 33; 2 Mazurkas, op. 35 et 36; *Divagazioni pianistiche*, six pièces, op. 39, 40, 41, 42, 43 . 44; et divers morceaux de genre : *Novelletta*, *il mio Villagio A Lei*, etc.

* **RINALDO DA CAPUA**, compositeur italien du dix-huitième siècle. — Outre les ouvrages inscrits sous son nom, il a fait représenter à Florence, sur le théâtre Pallacorda, un *intermezzo* à trois voix intitulé *il Bravo burlato*.

RINCK (Gustave), pianiste et compositeur, s'est fait une réputation à Bordeaux par son talent très-distingué d'exécution, qu'il a fait apprécier fréquemment dans les concerts, et par la publication d'un certain nombre de morceaux de piano, dans lesquels la grâce des idées s'allie à la pureté de la forme. Dans ces dernières années, cet artiste a surtout attiré l'attention sur lui par des œuvres de plus grandes proportions et d'un caractère plus élevé; c'est ainsi qu'il a fait entendre, en 1876, un grand concerto de piano (en *ré*) avec accompagnement d'instruments à cordes, un quatuor en *si* bémol pour piano, violon, alto et violoncelle, un menuet et fugue pour instruments à cordes, une tarentelle pour violon et violoncelle, puis diverses mélodies vocales parmi lesquelles on cite un hymne triomphal d'une véritable puissance d'effet. Depuis lors, M. Gustave Rinck a voulu s'essayer à la scène, et il a fait représenter sur le Grand-Théâtre de Bordeaux, le 10 avril 1877, un opéra-comique en deux actes, *Mademoiselle de Kerven*, qui se faisait remarquer par d'excellentes qualités, et était écrit avec beaucoup de soin.

RINUCCINI (Giovan-Battista), écrivain italien du dix-neuvième siècle, est l'auteur des deux opuscules suivants : 1° *Sulla musica e sulla poesia melodrammatica italiana del secolo XIX*, Lucques, 1843; 2° *Biografia di Marco Santucci*, Massa, 1851.

RISPOLI (Raffaele), compositeur italien, a écrit la musique d'un opéra bouffe, *il Figlio del signor Sindaco*, qui a été représenté sur le théâtre Nuovo, de Naples, le 6 mai 1874. Il a publié quelques romances et mélodies vocales.

RITTER (Théodore **BENNET**, dit), pianiste distingué et compositeur, est né près de Paris vers 1836. Il se livra, dès son plus jeune âge, à l'étude de la musique, et reçut une excellente et solide éducation, qu'il compléta avec M. Liszt, dont il reçut des leçons de piano et de composition. Il était fort jeune encore lorsqu'il commença à se produire dans les concerts, et obtint de très-grands succès de virtuose; son talent, très-net, très-précis et très-sûr, ne brillait pas moins dans l'exécution de la grande musique classique, que lorsqu'il faisait entendre les œuvres des compositeurs modernes. Après s'être fait apprécier en France, M. Ritter fit plusieurs voyages artistiques à l'étranger, et fut accueilli

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

avec beaucoup de faveur en Allemagne, en Belgique, et surtout en Angleterre, où il devint l'un des favoris du public.

M. Ritter s'est produit aussi comme compositeur ; on connaît de lui un certain nombre de morceaux de genre pour le piano, que lui-même exécute avec une véritable *maestria*, et parmi lesquelles on remarque les suivants : *les Courriers*, fantaisie qui a obtenu un énorme succès ; *le Tourbillon ; Véloce*, impromptu, op. 24 ; Rêverie, op. 25 ; *Chant du Braconnier*, op. 26 ; *Sylphes*, scherzo, op. 27 ; *Ronde de nuit*, marche ; *Souvenir de Samos*, ballade ; *Aubade*, morceau caractéristique ; *la Festa*, valse de concert ; *Titania*, scherzo-caprice ; *les Almées*, caprice-étude ; *Sorrente*, tarentelle ; *Habanera*, sérénade créole. M. Ritter a publié encore, outre une sonate pour deux pianos, quelques compositions vocales importantes : *le Sacrifice*, chant biblique avec accompagnement d'orchestre, exécuté aux concerts du Châtelet, le 14 novembre 1875, par M. Gaillard ; *le Paradis perdu*, scène dramatique ; *Méphistophélès*, id. ; *Ave Maria* à 2 voix ; *O Salutaris*. Enfin, M. Ritter s'est essayé aussi au théâtre ; il a donné à l'Opéra-Comique, le 17 juin 1861, un petit ouvrage en un acte, *Marianne*, dont la valeur était mince, et en 1865 il faisait représenter à Florence, sur le théâtre Alfieri, un opéra italien intitulé *la Dea risorta*, dont le succès fut négatif.

Une sœur de cet artiste, Mlle *Cécile Ritter*, née le 22 novembre 1859, pianiste et chanteuse aimable, a abordé la scène en créant, au Théâtre-Lyrique, le rôle de Virginie dans l'opéra de M. Victor Massé, *Paul et Virginie*. Elle voulut ensuite se produire à l'Opéra-Comique, et débuta à ce théâtre dans le rôle de Catherine de *l'Étoile du Nord ;* mais ce rôle était au-dessus de ses forces physiques et de son talent d'artiste, et elle dut y renoncer.

RITTER (Frédéric-L.....), professeur de musique dans un collége de Londres, a publié, dans ces dernières années, une *History of Music, from the christian era to the present time* (Londres, W. Reeves, 1875, un vol. in-8°). Ce résumé de l'histoire de la musique depuis l'âge chrétien est fait à un point de vue plus mondain qu'essentiellement rigoureux en ce qui concerne l'érudition. On le comprendra lorsqu'on saura qu'il n'est que la reproduction de lectures publiques faites par l'auteur. Le volume est accompagné d'un portrait de Mozart à l'âge de sept ans.

RITTER (Hermann), virtuose de la chambre du grand-duc de Mecklembourg-Schwerin à Heidelberg, est l'auteur de l'ouvrage suivant : *l'Histoire de l'alto, et les principes de sa construction* (*die Geschichte der viola alta und die grundsätze ihres baues*), Leipzig, J.-J. Weber, 1877.

RITTER (Fanny-Raymond), écrivain musical anglais contemporain, est l'auteur d'un opuscule récemment publié sous ce titre : *Woman as a musician* (*la Femme comme musicienne*, étude historique d'art), Londres, W. Reeves. Mme Fanny Ritter est aussi l'auteur des traductions anglaises de divers écrits allemands relatifs à la musique, entre autres *Musique et musiciens*, de Robert Schumann, *Conseils et Maximes pour les jeunes musiciens*, du même maître, *Lettres sur la musique à une amie*, par M. Louis Ehlert.

RIZZO (Alfonso), compositeur italien, ne m'est connu que par un opéra intitulé *Clotilde di Montelice*, qu'il a fait représenter sur le théâtre Victor-Emmanuel, de Turin, au mois de novembre 1870.

ROBERT-MAZEL (Mlle Hélène), pianiste, compositeur et professeur, commença, vers 1832, à faire apprécier un joli talent de virtuose en se produisant fréquemment dans les concerts. Vers le même temps, elle se faisait connaître aussi comme compositeur en publiant, chez l'éditeur Delahante, divers morceaux de chant qui se faisaient remarquer par de réelles qualités : *un Souvenir*, *A mon père*, mélodies, *l'Arabe et son coursier*, *l'Aspect des bois*, *la Luciole*, ballades, *les Deux Captifs*, duo pour soprano et contralto, *le Jugement dernier*, cantate, etc. En 1839, elle faisait paraître chez l'éditeur Cotelle l'*Album de Mlle H. Robert-Mazel*, contenant huit romances. Elle se livrait aussi à la pratique de l'enseignement, surtout en ce qui concernait les enfants, dont l'éducation musicale la préoccupait vivement ; c'est ce qui lui fit publier sous ce titre : *Concert des enfants*, une suite de petits morceaux à une ou deux parties, « écrits dans le diapason de la voix des enfants, » et plus tard un ouvrage pédagogique ainsi intitulé : « *Guide musical de l'enfance*, contenant : 1° Principes élémentaires et complets, classés par petites leçons ; 2° Solfége composé d'exercices et de récréations dans tous les tons majeurs et mineurs, commençant par l'étendue de trois notes et ne dépassant jamais l'octave de la voix parlée des enfants, » Paris, in-8°. Dans un de ses feuilletons de *l'Assemblée nationale*, Adolphe Adam rendait compte de cet ouvrage avec des éloges motivés, et, en même temps, faisait ressortir en ces termes le talent dont Mlle Robert-Mazel avait fait preuve

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

comme compositeur : — « Mlle Mazel s'est fait connaître par de charmantes compositions vocales, qui avaient un degré d'intérêt musical plus élevé que celui que comportent d'ordinaire les compositions féminines. Quoique très-mélodiques, ces compositions, par la richesse de l'harmonie et les recherches des accompagnements, semblent un peu inspirées de l'école allemande, et surtout de la manière de Weber et de Schubert.... » J'ignore ce qu'est devenue cette artiste distinguée.

ROBERTI (Giulio), compositeur et professeur de chant choral, est né à Barge, dans la province de Saluces, le 14 novembre 1823. Il se destinait d'abord au barreau, mais à l'âge de vingt ans l'amour de la musique l'emporta chez lui sur tout autre désir, et il se plaça sous la direction de Luigi-Felice Rossi, qui lui fit suivre un cours complet de contre-point et de composition. En 1849, il fit son début de compositeur dramatique en donnant au théâtre Carignan, de Turin, un opéra intitulé *Pier de' Medici*, et presque aussitôt se rendit à Paris, où il s'établit et d'où il ne s'éloigna qu'en 1858 pour faire représenter au théâtre Victor-Emmanuel, de Turin, un second ouvrage, *Pétrarca*, qui, par la faute d'un livret détestable, fut loin d'être aussi heureux que le précédent. De retour à Paris, il y obtint un emploi dans l'administration des chemins de fer romains, et pendant quelque temps ne s'occupa plus de musique qu'en amateur.

Cependant, une messe à quatre voix de M. Roberti ayant été exécutée à Londres, le compositeur fut invité à la faire entendre dans l'église de l'Oratoire de Brompton. L'accueil qui lui fut fait en cette occasion le décida à reprendre sa carrière artistique, et bientôt il se fixa à Londres, où il publia des mélodies vocales, des chœurs et diverses compositions religieuses. Quelques années après, il quittait l'Angleterre pour retourner en Italie et s'établir à Florence, où il fondait en 1869 une école gratuite de chant choral et où il organisait, dans sa propre demeure, des cours du soir pour les adultes. A partir de ce moment, le chant d'ensemble, pour lequel il s'était pris en Angleterre d'une véritable passion, occupa presque entièrement son esprit, il s'en fit le propagateur assidu et désintéressé, et, sur la demande de la municipalité florentine, institua des cours dans la plupart des écoles de la ville. Enfin, en 1873, il créa, sur le modèle des associations allemandes de ce genre, une société chorale à laquelle il donna le nom d'*Harmonie vocale*.

Parmi les ouvrages publiés par M. Roberti, il faut citer : *Corso elementare di musica vocale*, en 2 parties; plusieurs albums de romances et mélodies; *Armonia vocale*, collection de chœurs sans accompagnement, etc. Il a écrit aussi deux quatuors pour instruments à cordes. Enfin on lui doit un livre publié sous ce titre : *Pagine di buona fede a proposito di musica* (Florence, Barbera, 1876). Ce volume, écrit d'une main rapide et ferme, est formé de la réunion de plusieurs écrits insérés dans divers journaux politiques et de travaux lus par l'auteur dans les séances de l'Institut royal de musique de Florence, dont il est un des membres les plus actifs; les principaux chapitres portent les titres suivants : *le Chant choral dans ses rapports avec l'éducation populaire, avec l'église et le théâtre; les Concours internationaux de chant d'ensemble à Malines et à Gand en juillet* 1875; *Course artistique à grande vitesse, Cologne, Leipzig, Dresde, Berlin, Amsterdam, Gand, Bruxelles, Louvain*. — M. Giulio Roberti, qui est chevalier de l'ordre de la Couronne d'Italie, a été chargé, vers la fin de 1877, de la rédaction du feuilleton musical de l'un des principaux journaux politiques de Florence, la *Gazzetta d'Italia*.

ROBERTO (.....), écrivain espagnol, a publié sous ce titre : *Calendario musical de* 1859, *con infinidad de curiosidades y piezas de musica*, un almanach spécial qui n'est pas sans utilité. Pourtant, cette publication périodique a disparu après sa seconde année, parue en 1860.

ROBERTSON (John), pianiste et organiste anglais, membre de l'Institut d'éducation d'Écosse, a commencé ses études musicales à l'Université d'Édimbourg, après quoi il alla se perfectionner en Allemagne. Il est aujourd'hui organiste et chef des chœurs d'une des principales églises d'Édimbourg. On connaît de ce musicien un *Te Deum* en *ut*, un autre *Te Deum*, un *Nunc dimittis* en *fa*, et diverses autres compositions religieuses.

J'ignore si cet artiste est le même que celui qui est mentionné au tome VII de la *Biographie universelle des Musiciens*.

ROBSON, est le nom d'une famille de musiciens qui vécut en Belgique au dix-huitième siècle, et dont le premier, d'abord facteur de pianos à Londres, s'était certainement établi ensuite en ce pays. *Jean-Jacques Robson*, l'aîné de la famille, le seul dont ait parlé la *Biographie universelle des Musiciens*, mourut à Tirlemont le 24 octobre 1785 (1); on croit qu'il était né à

(1) J'emprunte ces renseignements aux *Documents historiques* de M. Edouard Gregoir.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Thuin au commencement du siècle. — *Sébastien-Joseph Robson*, fils du précédent, né à Thuin en 1734, mort à Thurnout le 3 juillet 1814, fut organiste du chapitre royal de cette dernière ville et maître de musique de la grande église; on lui doit, entre autres compositions, la *Marche des Patriotes*, qui se chante encore aujourd'hui. — *Emmanuel Robson*, sans doute frère du précédent, né à Termonde en 1740, devint organiste à Sotteghem, et mourut à Termonde le 3 décembre 1768. — *François-Joseph Robson*, fils de Sébastien-Joseph, né à Turnhout en 1763, succéda à son père en 1814, et mourut dans la même ville le 7 juillet 1833; il était aussi professeur au pensionnat des Dames chanoinesses du Saint-Sépulcre. — Enfin, un dernier membre de la famille, *G. Robson*, sur lequel je n'ai pas d'autres renseignements, fut organiste de la grande église de Turnhout, et a écrit de nombreuses œuvres de musique religieuse.

ROCABERT (Jean-Baptiste), organiste et compositeur espagnol renommé, né vers 1660 à Barcelone, fut élève de l'école du monastère de Montserrat, où il prit l'habit le 7 novembre 1674. Habile exécutant sur la harpe et sur le violon, Rocabert fut considéré comme l'un des premiers organistes de son temps, et, dans le genre religieux, il écrivit des compositions que l'on chantait non-seulement à Montserrat, mais dans diverses chapelles d'Espagne. Doué d'ailleurs d'une vigueur d'esprit peu commune, âpre au travail et d'une activité infatigable, il était à la fois latiniste remarquable, philosophe, théologien, moraliste, poëte distingué, et enfin s'occupa beaucoup d'histoire religieuse. Il fut maître de la chapelle et de l'école de musique de Montserrat pendant huit ans, après quoi il devint organiste du couvent de Saint-Martin, de Madrid. C'est là qu'il mourut, le 7 janvier 1701, dans toute la force de l'âge, ayant à peine accompli sa quarante et unième année.

ROCHARD DE BOUILLAC (.....), excellent acteur de la Comédie-Italienne, où il se fit une grande renommée, était né à Paris dans les premières années du dix-huitième siècle, et ne semblait en aucune façon destiné à suivre cette carrière. Le rédacteur des *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des Lettres* (à la date de novembre 1781) disait de lui : — « M. Rochard étoit assez bien né; il avoit été substitut du procureur général des requêtes de l'hôtel, et entraîné par sa passion pour le théâtre, avoit quitté cet état honnête pour celui de comédien, dans lequel il s'étoit distingué par un goût exquis et une grande propreté de chant. » Doué en effet d'une voix agréable, mais un peu frêle, qu'il conduisait avec goût et surtout avec expression, Rochard commença par appartenir au personnel de l'Opéra, où il passa presque complètement inaperçu. Ce que voyant, il tourna ses vues du côté de la Comédie-Italienne, où il débuta avec succès, le 19 novembre 1740, dans l'emploi des amoureux chantants. « Ses succès dans le chant et dans la déclamation, disait l'auteur de l'*Histoire du Théâtre-Italien*, sont trop présens au public pour avoir besoin de lui rappeler cet acteur, qu'il regrette encore dans les rôles chantans. » Et un poëte du temps écrivait :

> Rochard, en chantant, sûr de plaire,
> Nous prouve bien sensiblement
> Que la voix est moins nécessaire
> Que le goût et le sentiment.

Si Rochard avait obtenu des succès dans le genre du vaudeville, sa carrière devint plus brillante encore peut-être lorsque la Comédie-Italienne commença à s'adonner aux pièces à ariettes, dans lesquelles son talent trouvait plus encore le moyen de se développer. C'est lui qui eut l'honneur, avec Mme Favart, de produire devant le public parisien la traduction française de *la Serva padrona* de Pergolèse, et de jouer le rôle de Pandolphe de *la Servante maîtresse*, qui lui valut un aussi grand succès que celui de Zerbine à son aimable partenaire. Il se montra ensuite dans une foule d'ouvrages du même genre : *la Bohémienne* (traduction de *la Zingara*), qu'il jouait encore avec Mme Favart; *Mazet*, de Duni; *le Guy de chêne*, de Laruette; *les Fêtes de la paix*, de Philidor, etc. Après plus de vingt-trois années de service, pendant lesquelles il n'avait cessé de mériter et d'obtenir les faveurs du public, il prit sa retraite, au mois de juin 1764, et se consacra à l'enseignement du chant. Il vivait encore en 1785, car les *Tablettes de renommée des Musiciens*, publiées en cette année, le comprenaient au nombre des professeurs de Paris, et le mentionnaient en ces termes : — « Rochard, maître de musique vocale, renommé pour le goût du chant italien. Attaché ci-devant à la Comédie-Italienne, il en a fait les délices par les charmes de la voix la plus agréable et l'expression la plus touchante. » Peu d'années auparavant, au mois de novembre 1781, il paraît que Rochard, rentrant comme auteur dans un théâtre où il avait si longtemps brillé comme acteur, avait donné à la Comédie-Italienne une pièce intitulée *l'Amour trop prévenu de lui-même;* tout au moins cette pièce lui était-elle attribuée, ainsi que le prouve cette note des *Mémoires secrets* : — « On prétend

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

que la pièce est du sieur Rochard, retiré depuis longtemps, et qui doit être au moins septuagénaire.... »

Ce n'est que dans son volume de l'année 1792, que l'almanach *les Spectacles de Paris* fait disparaître le nom de Rochard de la liste des acteurs pensionnés par la Comédie-Italienne; cet artiste mourut donc en 1791, dans un âge évidemment très-avancé.

ROCHE (Edmond), poète et musicien, né à Calais le 20 février 1828, est mort à Paris le 16 décembre 1861. Tout jeune, il avait commencé l'étude du violon, et, venu de bonne heure à Paris, il était entré au Conservatoire dans la classe d'Habeneck. Obligé de gagner rapidement sa vie, comme tous les jeunes instrumentistes, il prit une place de premier violon à l'orchestre du théâtre de la Porte-Saint-Martin, puis, un peu plus tard, cumula cette place avec un petit emploi à la Douane. Mais déjà le démon de la poésie le tentait, et le soir, au théâtre, entre deux morceaux, il lui arrivait d'écrire des vers qui n'étaient ni sans charme, ni sans talent, et dont quelques-uns lui étaient inspirés par la musique, entre autres un petit poëme sur Stradivarius, une fable intitulée *les Cordes et l'Archet*, dédiée à M. Edouard Lalo, une autre pièce sur Mozart, etc. (morceaux qui ont été compris dans le recueil de ses *Poésies posthumes*), et aussi quelques œuvres dramatiques : *Velléda*, *Bernard Palissy*, *la Dernière Fourberie de Scapin*.

C'est à Edmond Roche qu'on doit la traduction française de *Tannhäuser* de M. Richard Wagner. Dans une notice placée en tête de ses *Poésies posthumes* (Paris, Lévy, 1863, in-12), M. V. Sardou a raconté de quelle façon singulière il avait fait la connaissance de ce musicien. M. Sardou a fait connaître aussi quelques détails au sujet de cette traduction : — « La traduction du *Tannhäuser* prit à Roche une année entière du travail le plus assidu, le plus exténuant; il y prodigua ses jours et ses nuits. Il faut lui avoir entendu raconter tout ce que lui faisait souffrir l'exigence de ce *terrible homme*, comme il l'appelait. Le dimanche, jour de repos à la Douane, était naturellement celui que Wagner accaparait pour sa traduction. — Quel congé pour le pauvre Roche! — « A sept heu-« res, me disait-il, nous étions à la besogne, et « ainsi jusqu'à midi, sans répit, sans repos : « moi courbé, écrivant, raturant, et cherchant « la fameuse syllabe qui devait correspondre à « la fameuse note, sans cesser néanmoins d'avoir « le sens commun; lui debout, allant, venant, « l'œil ardent, le geste furieux, tapant sur son « piano au passage, chantant, criant, et me di-« sant toujours : *Allez, allez!* A midi, une heure « quelquefois, et souvent deux heures, épuisé, « mourant de faim, je laissais tomber ma plume « et me sentais sur le point de m'évanouir. — « Qu'avez-vous? me disait Wagner tout sur-« pris. — Hélas! j'ai faim! — Oh! c'est juste, « je n'y songeais pas. Eh bien! mangeons un « morceau vite, et continuons. — On mangeait « donc un morceau, vite, et le soir venait, et « nous surprenait encore, moi anéanti, abruti, « la tête en feu, la fièvre aux tempes, à moitié « fou de cette poursuite insensée à la recherche « des syllabes les plus baroques.... et lui tou-« jours debout, aussi frais qu'à la première « heure, allant, venant, tapotant son infernal « piano, et finissant par m'épouvanter de cette « grande ombre crochue qui dansait autour de « moi aux reflets fantastiques de la lampe, et qui « me criait, comme un personnage d'Hoffmann : « *Allez toujours, allez!* en me cornant aux « oreilles des mots cabalistiques et des notes de « l'autre monde. »

Le pauvre Roche avait compté sur la représentation du *Tannhäuser* pour mettre son nom à la lumière et l'arracher à la misère qui étreignait son jeune ménage. On sait comment il suffit de trois soirées pour renverser toutes ces espérances. Il n'eut même pas la satisfaction de voir une seule fois son nom sur l'affiche; bien plus, l'éditeur de la partition ne le mit pas sur la traduction française. La fatigue et le chagrin que lui avait causés ce travail lui furent funestes; bientôt il tomba malade, une affection de poitrine se déclara, et, malgré tous les soins, il fut emporté par elle, avant d'avoir atteint sa trente-quatrième année. — Edmond Roche avait donné d'assez nombreux articles de critique musicale dans divers journaux littéraires, *le Nouveau Journal*, *le Cadet-Rousset*, *le Diogène*, *l'Effronté*, *le Diable boiteux*, etc.

* **ROCHEFORT** (Jean-Baptiste). — A la liste des œuvres de cet artiste, il faut ajouter : 1° *Apothéose de la feue Impératrice*, mère de la reine de France, cantate exécutée au Concert spirituel, le 8 décembre 1781; 2° *la Laitière polonaise*, ballet-pantomime en 3 actes, joué au théâtre du Palais en 1798.

RODA (Ferdinand de), compositeur et professeur allemand, né à Rudolstadt le 26 mars 1818, étudia le piano à Weimar, sous la direction de Hummel, et acquit aussi un talent distingué sur la harpe. Il fut harpiste à la chapelle de la cour de Brunswick, professeur de musique à Hambourg (1841-1856), où il fonda une académie de piano et une société de chant dite *de*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Bach, puis professeur de musique à l'Université de Rostock. Roda fut fécond comme compositeur, et on lui doit des oratorios, des cantates, une symphonie, des *lieder*, quelques morceaux de piano et diverses œuvres de musique religieuse; son œuvre la plus importante est un *Faust* en deux parties, qui a été exécuté pour la première fois à Rostock, le 7 mars 1872. Il était occupé à mettre en musique le *Cid* de Herder, et avait écrit déjà la première partie de cet ouvrage, lorsque la mort le surprit au château de Bulow, près Crivitz (Mecklembourg-Schwerin), le 26 avril 1877.

* **RODE** (Jacques-Pierre-Joseph), violoniste célèbre, est né non le 26, mais le 16 février 1774, ainsi que le constate son acte de naissance (1). Il y a tout lieu de croire qu'il est mort non le 25, mais le 26 novembre 1830, car Baillot, l'intime ami de Rode, qui ne cessa jamais de correspondre avec lui et qui fut certainement informé par sa famille elle-même de la perte de son vieux compagnon, a inséré cette note à son sujet dans le *Catalogue des auteurs dont les compositions servent à l'enseignement du violon dans les classes du Conservatoire*, catalogue dressé par lui à la fin de son Art du violon : « Rode (Jacques-Pierre-Joseph), né à Bordeaux le 16 février 1774, mort au château de Bourbon, entre Tonneins et Aiguillon, le 26 novembre 1830 (2). » D'une lettre restée inconnue et retrouvée par moi dans le *Courrier des spectacles* du 2 frimaire an VIII (23 novembre 1799), il résulte ce fait, ignoré jusqu'ici, que Rode fut violon-solo à l'Opéra et qu'il donna sa démission de cet emploi le 17 novembre 1799. A la même époque il était déjà professeur au Conservatoire, car un de ses élèves, Luc Guénée, obtenait le premier prix de violon au concours de l'an VIII; en 1803, un autre de ses élèves, Marcel Duret (*Voy.* ce nom), remportait à son tour le premier prix. Ce sont les deux seuls disciples de Rode dont j'aie pu retrouver la trace.

Le catalogue des compositions de Rode doit s'augmenter d'un certain nombre d'œuvres, qui n'y ont pas été comprises : 11e concerto (en *ré* majeur), Paris, Frey; 12e concerto (en *mi* majeur), ibid.; 13e concerto (commence en *fa* dièze mineur et finit en *la* majeur), Paris, Launer (œuvre posthume). — Quatrième *Quatuor* pour deux violons, alto et basse, op. 18, Paris, Gambaro; Deux *Quatuors* ou *Sonates brillantes* pour violon principal, avec accompagnement d'un second violon, alto et violoncelle, op. 28, Paris, Frey; Deux *Quatuors brillants* dédiés à Cherubini (œuvre posthume), Paris, Launer. — *Vingt-quatre Caprices* en forme d'études, dans les 24 tons de la gamme, Paris, Frey; *Douze Études*, Paris, Launer (œuvre posthume). — *Deux Romances*, paroles de Millevoye, Paris, chez Cherubini, Méhul, etc.; *Deux Romances françaises et un petit air italien*, Paris.— Plusieurs *Airs variés*.

Rode, qui, dans les dernières années de sa vie, avait été nommé chevalier de la Légion d'honneur, fut, après sa mort, l'objet d'un rare honneur dans sa ville natale, qui donna son nom à l'une de ses rues.

* **RODIO** (Rocco). — Parmi les compositions de cet artiste, il faut signaler le recueil suivant : *Libro di ricercate a 4 voci, con alcune fantasie sopra varii canti fermi*, Naples, 1575.

* **RODOLPHE** (Jean-Joseph). — Cet artiste a écrit la musique de deux ballets représentés à l'Opéra : *Apelle et Campaspe* ou *la Générosité d'Alexandre*, 1er octobre 1778; 2e *Médée et Jason*, 3 actes, 30 janvier 1780. Rodolphe fut pendant plusieurs années chef d'orchestre du théâtre de la Cité.

RODOREDA (José), compositeur espagnol contemporain, est l'auteur d'un oratorio pour voix seules, chœur et orchestre, *las Siete Palabras* (*les Sept Paroles*). La partition de cet

(1) Cet acte a été relevé par mes soins à la mairie de Bordeaux, et je l'ai publié dans ma *Notice sur Rode, violoniste français*, couronnée par l'Académie des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Bordeaux (Paris, Pottier de Lalaine, 1874, in-8 de 64 pp.).

(2) Au moment où je corrige les épreuves de cette notice, j'acquiers la preuve que Baillot s'est trompé, et que la date de la mort de Rode est bien le 25 novembre 1830. M. Er. Thoinan me communique une brochure anonyme ainsi intitulée : « *Pierre Rode.* Dedié à ses amis. » Berlin, 1831, in-4 de 14 pages. (L'exemplaire de M. Er. Thoinan porte cet *ex dono* : « A M. le major Blesson, par son très-dévoué, Massa. » L'auteur était allemand, brochure dans laquelle l'auteur, intime ami de Rode, nous apprend qu'il reçut en ces termes, de la main de Mme Rode, la nouvelle de sa mort : « C'est le 13 novembre, après s'être senti quelque temps beaucoup mieux, que Rode a été frappé d'une attaque qui le priva de la parole, de la connaissance et de l'usage du bras droit. Aucun remède n'a opéré, et son existence n'a plus été qu'une longue agonie. Dieu a mis fin à ses souffrances le 25 novembre 1830, à une heure et demie de l'après-midi. Sa dépouille mortelle a été transportée à Bordeaux, pour y être déposée dans un tombeau de famille, qu'il avait fait ériger lui-même à peu près trois ans auparavant. »

Rode était malade depuis longtemps, des suites d'un accident, qui lui valait parfois des accès de fièvre furieuse. Il avait épousé une jeune veuve, Mme Galliari, fille aînée du décorateur Verona et d'une mère française, née à Fontainebleau. Il revint en France en 1820, avec sa belle-mère, sa femme, qui était riche, et ses deux enfants. Il mourut dans le domaine de Bourbon, qu'il avait acheté, et qui était situé près de Damazon, au confluent du Lot et de la Garonne. J'extrais ces derniers renseignements de la brochure dont je viens de parler.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ouvrage a été publiée par les éditeurs Vidal et Bernareggi, de Barcelone.

RODOTHEATO (.....), compositeur, a fait représenter sur le théâtre communal de Corfou, le 25 janvier 1876, une action musicale en un acte, *Oitona*, dont le livret, écrit en italien, était tiré d'un poëme d'Ossian.

RODRIGUES (HIPPOLYTE), amateur de musique et compositeur français, a écrit les paroles et la musique d'un opéra en 3 actes et 4 tableaux, intitulé *David Rizzio*. J'ignore si cet ouvrage a été représenté; mais la partition pour chant et piano en a été publiée il y a quelques années.

RODRIGUES (J...-M... PEREIRA), écrivain portugais, est l'auteur d'un livre intitulé *Escorços biographicos*, publié il y a quelques années, et dans lequel on trouve des notices biographiques sur un compositeur français, et sur plusieurs chanteurs et chanteuses, MM. Beneventano, Stagno, Mongini, Neri-Baraldi, et Mmes Damoreau, Rossi-Caccia, Fricci et Volpini.

RODWELL (C.....), professeur anglais, est l'auteur d'un petit traité publié récemment sous ce titre : *Manuel d'instruction musicale pour le piano*.

ROECKEL (JOSEPH-AUGUSTE), remarquable chanteur allemand, dont le nom se rattache à l'introduction en Angleterre des chefs-d'œuvre lyriques de son pays, naquit le 28 août 1783 à Neuenbourg, dans le Haut-Palatinat. Destiné d'abord à l'état ecclésiastique, il reçut une excellente éducation littéraire; mais ayant, à l'âge de vingt ans, renoncé à l'étude de la théologie pour entrer dans la diplomatie, il fut attaché en qualité de secrétaire d'ambassade au service de l'électeur de Bavière. L'ambassade de Salzbourg ayant été dissoute lorsqu'en 1804 éclata la guerre entre la Bavière et l'Autriche, le jeune Rœckel, qui était doué d'une voix charmante, accepta les propositions du directeur du théâtre de la cour, à Vienne, qui l'avait entendu chanter et qui l'engageait comme premier ténor à l'Opéra impérial. Son succès fut tel à son début qu'il n'eut pas de peine à se décider à poursuivre cette carrière, et l'on assure que la façon absolument supérieure dont il chanta le rôle de Florestan dans *Fidelio* lui valut, jusqu'à la mort de Beethoven, l'amitié de ce grand homme.

En 1822, Rœckel, qui était devenu excellent musicien, fut nommé par l'empereur François Ier professeur de chant à l'Opéra; c'est là surtout qu'il prouva l'excellence de sa méthode, en formant un grand nombre d'élèves remarquables, entre autres la célèbre cantatrice Henriette Sontag. Appelé en 1828 à diriger l'orchestre du théâtre d'Aix-la-Chapelle, il conçut et réalisa, dès l'année suivante, le projet de faire connaître à Paris le répertoire allemand, chanté par des artistes allemands. L'effet produit par les chœurs surtout fut entraînant, et l'accueil qu'il reçut à Paris engagea Rœckel à y rester jusqu'en 1832. C'est alors que Mont-Mason, à cette époque directeur de l'Opéra italien établi au King's-théâtre de Londres, le décida à aller tenter en cette ville l'expérience qui lui avait si bien réussi à Paris. Homme entreprenant, Rœckel ne recula pas devant les difficultés; et bien lui en prit, car c'est avec un véritable enthousiasme que furent reçus en Angleterre les chefs-d'œuvre de l'école dramatique allemande, alors entièrement inconnus en ce pays et qui valurent d'immenses succès à la grande cantatrice Mme Schrœder-Devrient et au ténor Haitzinger.

En 1835, Rœckel abandonna cette entreprise et renonça pour lui-même à la vie de théâtre, sans se désintéresser pourtant de l'œuvre de propagande qu'il avait été poursuivre en Angleterre, après l'avoir commencée en France. Ce n'est qu'en 1853 qu'il retourna en Allemagne, pour y jouir tranquillement d'un repos qu'il avait bien gagné après une longue existence si active et si bien remplie. Rœckel mourut à Cœthen le 19 septembre 1870, peu de temps après avoir accompli sa quatre-vingt-septième année.

* **ROECKEL** (EDOUARD), pianiste allemand, est mort à Pesth le 15 juin 1876.

* **ROECKEL** (AUGUSTE), pianiste et chef d'orchestre, frère du précédent, fit son éducation musicale sous la direction de Hummel. Devenu chef d'orchestre au théâtre royal de Dresde, il y fut le collègue de M. Richard Wagner. Lorsque éclata le mouvement populaire de 1848, ces deux artistes prirent la part la plus active à la révolution. Plus heureux ou plus habile que son ami, M. Wagner put prendre la fuite et se réfugier en Suisse, tandis que Rœckel fut jeté en prison, où il ne resta pas moins de quatorze ans. De tous les condamnés de cette époque, c'est lui qui eut à subir la plus longue détention; encore ne recouvra-t-il la liberté que grâce aux prières et aux supplications de sa fille, qui ne cessait d'implorer sa grâce. Rendu à lui-même, Rœckel se fit journaliste, d'abord à Francfort, et ensuite en Autriche. Il mourut à Pesth, au mois de novembre 1876.

ROEDER (MARTIN), violoniste, chef d'orchestre, compositeur et critique musical allemand, est né à Berlin le 7 avril 1851. Ayant acquis de bonne heure un talent distingué sur le

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

violon, il se fit entendre avec succès dans diverses villes de l'Allemagne, puis se livrant par lui seul à l'étude de la composition, il écrivit des symphonies, des quatuors, des psaumes, des chansons, et commença même la partition d'un opéra. Sentant toutefois que son éducation restait incomplète, il entra à l'Académie supérieure de musique de Berlin, et s'y perfectionna sous la direction de M. Joachim pour le violon, et sous celle de M. Riel pour le contre point. Il se remit ensuite à la composition, et écrivit deux sonates pour piano et violon, une sonate pour piano seul, un trio instrumental, une symphonie et un *Miserere*. Appelé à Milan pour y diriger l'orchestre du théâtre Dal Verme, il se fixa en cette ville, où il a fondé la première société chorale qui y ait vu le jour, et où il dirige les concerts symphoniques de la Société du quatuor. M. Rœder a écrit la musique d'un opéra-ballet italien en 4 actes, *Pietro Candiano IV*, qui jusqu'ici n'a pas été représenté, et celle d'un oratorio en trois parties, *Maria Magdalena*, aussi inédit. On lui doit quelques articles publiés dans divers journaux de musique allemands et italiens. Parmi ses œuvres publiées, on remarque un recueil de 7 *lieder* sur paroles allemandes, op. 12, un autre recueil de 6 *lieder*, op. 11, une Gavotte pour piano, op. 7, et quelques mélodies vocales sur paroles italiennes.

RŒNTGEN (Jules), fils d'un artiste néerlandais distingué établi en Allemagne (1), est né à Leipzig le 9 mai 1855. Il était à peine âgé de quatre ou cinq ans qu'il montrait une intelligence précoce et des dispositions extraordinaires pour la musique; à huit ans il écrivait une sonate de piano, ce qui éveillait l'attention de ceux qui l'entouraient, et à seize ans il savait le latin et le grec. Dès ses plus jeunes années, M. Rœntgen se livra avec assiduité à l'étude du piano, acquit un talent remarquable sur cet instrument, et bientôt s'occupa avec une ardeur égale de la composition. Pendant l'hiver de 1873-1874, il a fait, en compagnie du chanteur Stockhausen, un grand voyage artistique dans l'Allemagne du Nord et du Sud, que tous deux ont parcourue d'une façon brillante, en donnant des concerts qui leur valaient de grands succès. Quoique fort jeune encore, M. Rœntgen a déjà publié un certain nombre d'œuvres sérieuses, parmi lesquelles on cite surtout les suivantes : 1° Sonate pour piano et violon; 2° 2 Sonates pour piano seul; 3° Sonate pour violoncelle et piano; 4° Petits morceaux pour piano, en 3 livres; 5° Recueil de morceaux de genre pour piano; 6° Ballade, pour piano; 7° Suite pour piano, en 3 parties; 8° Morceau de concert, pour piano; 9° Concerto de piano, avec accompagnement d'orchestre (exécuté par l'auteur à Hambourg et dans diverses autres villes); 10° Symphonie à grand orchestre; 11° Sérénade pour instruments à vent; etc., etc.

(1) M. Engelbert Rœntgen, père de l'artiste dont il est ici question, est né à Deventer (Pays-Bas) le 30 septembre 1829. Il s'établit dans la suite à Leipzig, où, dès 1861, il était professeur au Conservatoire, membre de la célèbre société de concerts du Gewandhaus et attaché à l'orchestre du théâtre.

RŒVER (Henri), musicien autrichien, virtuose remarquable sur le violoncelle et compositeur pour son instrument, naquit à Vienne le 27 mai 1823, et mourut en cette ville le 13 mai 1875. Il a occupé d'une façon distinguée les fonctions de violoncelle-solo à l'orchestre de l'Opéra impérial et celles de professeur de violoncelle au Conservatoire de Vienne, en même temps qu'il faisait partie de la société des quatuors si renommée dont Hellmesberger était le chef. Comme virtuose, Rœver se faisait remarquer par un mécanisme brillant et une superbe qualité de son; comme compositeur, il a publié pour son instrument de nombreux morceaux originaux et des arrangements sur des motifs d'opéras.

J. B.

ROGEL (José), chef d'orchestre et compositeur dramatique espagnol, est né à Orihuela, province d'Alicante, le 24 décembre 1829. Il étudia la musique dès son plus jeune âge, et eut pour maître de solfége, de piano et de composition l'organiste de la cathédrale, Joaquin Cascales, tandis qu'il prenait des leçons de flûte du maître de chapelle José Gil. A l'âge de neuf ans, il instrumentait des morceaux d'opéras tant pour musiques militaires que pour orchestres symphoniques, et composait des valses et des pas redoublés. A dix ans, il écrivit une messe extrêmement facile, qui devint populaire dans toute la province, et à partir de ce moment il fut chargé de la direction de l'orchestre et de la bande militaire de la ville.

Cependant, pour obéir aux désirs de son père, il se vit obligé de se rendre à Valence pour y faire ses études de droit, et passa six ans en cette ville; mais il ne cessa de s'y occuper de musique, donnant des leçons de solfége, de flûte et de piano, et recevant gratuitement, pendant trois années, des leçons de composition, de contre-point et de fugue d'un organiste remarquable, M. Pascual Perez, sur les conseils duquel il s'appliqua à connaître d'une façon pratique la plupart des instruments, soit à cordes, soit à

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

vent. En même temps il étudiait avec ardeur les grandes œuvres de musique classique, et se livrait activement à la composition, écrivant de nombreux morceaux pour orchestre et produisant de nombreuses œuvres de musique religieuse, plusieurs *Stabat Mater*, des marches funèbres, etc., ainsi que des leçons de solfége, de flûte et de piano à l'usage de ses élèves. C'est à cette époque qu'il composa une *jota* pour quatre bandes militaires, laquelle fut exécutée dans une sérénade donnée au recteur de l'Université.

Enfin, après avoir été achever son droit à Madrid, M. Rogel put se livrer sans contrainte à son goût pour la musique. Il recommença alors à donner en cette ville des leçons de piano et de chant, puis publia de nombreuses compositions : airs de danses, fantaisies pour piano, etc., et fit des réductions au piano de partitions d'opéras et de *zarzuelas*. Bientôt il se produisit comme chef d'orchestre, remplit ces fonctions dans plusieurs théâtres, et enfin, ayant abordé la scène comme compositeur, écrivit, dans l'espace de vingt-cinq ans, *soixante-quinze* zarzuelas formant un total de 136 actes, dont quelques-unes seulement n'ont pas encore été représentées.

Voici la liste de ces ouvrages : 1° *Loa a la Libertad*, un acte, 1854 ; 2° *Revista de un muerto* (en société avec M. Barbieri), un acte, 1855 ; 3° *Soy mi hijo*, un acte, 1856 ; 4° *D. Canuto*, un acte, 1856 ; 5° *Soy yo*, un acte, 1856 ; 6° *las Garras del Diablo*, un acte, 1856 ; 7° *Santiaguillo*, un acte, 1857 ; 8° *Recuerdos de gloria*, un acte, 1858 ; 9° *las Dos Nosas* (en société avec M. Allu), un acte, 1858 ; 10° *un Hongo*, un acte, 1859 ; 11° *los Peregrinos*, un acte, 1860 ; 12° *el Lumbra recoge*, un acte, 1860 ; 13° *Impresiones de viage*, un acte, 1860 ; 14° *Entre Ceuta y Marruecos*, un acte, 1860 ; 15° *Doña Casimira*, un acte, 1861 ; 16° *Ferrando el Calderero*, 3 actes, 1861 ; 17° *Pablo y Virginia*, un acte, 1861 ; 18° *una Tia en Indias*, 3 actes, 1861 ; 19° *Roquelaur*, 3 actes (en société avec Oudrid et M. Caballero), 1864 ; 20° *Por sorpresa*, 2 actes (en société avec M. Vazquez), 1864 ; 21° *Punto y aparte*, 2 actes, 1865 ; 22° *la Cara roja*, un acte, 1865 ; 23° *las Amazonas del Tormes*, 2 actes, 1865 ; 24° *la Epistola de San Pablo*, un acte, 1865 ; 25° *las Cartas de Rosalia*, un acte, 1865 ; 26° *Despuerta y Dormida*, un acte, 1865 ; 27° *los Regalos*, un acte, 1865 ; 28° *Suplicio de un hombre*, 3 actes, 1866 ; 29° *el Lago de las Serpientes*, 3 actes (en société avec M. Moderalli), 1866 ; 30° *el Joven Telemaco*, 2 actes, 1866 ; 31° *Me escamo*, un acte, 1866 ; 32° *Faulo corre como vuela*, un acte, 1866 ; 33° *un Cuadro, un melonar y dos bodas*, 2 actes (en société avec MM. Inzenga et Cepeda), 1866 ; 34° *el Molin de las Estrellas*, un acte, 1866 ; 35° *Franchifredo*, 2 actes, 1867 ; 36° *un Muerto de buen humor*, un acte, 1867 ; 37° *los Organos de Mostoles*, 3 actes, 1867 ; 38° *Pablo y Virginia*, 2 actes, 1867 ; 39° *los Infiernos de Madrid*, 3 actes, 1867 ; 40° *la Isla de los Portentos*, 3 actes, 1868 ; 41° *Genoveva de Brabante*, 1868 ; 42° *la Gran Duquesa*, 1868 ; 43° *el General Bumbum*, un acte, 1868 ; 44° *los Tres Marias*, un acte, 1869 ; 45° *dos Truchas en seco*, un acte, 1869 ; 46° *un Canto republicano*, 3 actes, 1869 ; 47° *el Matrimonio*, un acte, 1869 ; 48° *el Habitono hace al monge*, 2 actes, 1869 ; 49° *Canto de angelo*, un acte, 1870 ; 50° *el Rey Midas*, 3 actes, 1870 ; 51° *el Criado.....*, un acte (en société avec MM. Caballero et Hernandez), 1870 ; 52° *un Palomino olontado*, 3 actes, 1871 ; 53° *la Paloma del Brillante*, un acte, 1872 ; 54° *la Creacion refundida*, 3 actes, 1872 ; 55° *el Conde y el Condenado*, 3 actes (en société avec M. Inzenga), 1872 ; 56° *Lola*, 2 actes, 1872 ; 57° *el Ultimo Figurin*, un acte, 1873 ; 58° *un Viage de mil demonios*, 3 actes, 1873 ; 59° *el Comandante Leon*, 2 actes, 1874 ; 60° *Telemaco en la Albufera*, un acte ; 61° *Vivan las Caenas !* 3 actes, 1879. M. Rogel a en portefeuille une quinzaine de *zarzuelas* qui n'ont pas encore été représentées.

* **ROGER** (Étienne), célèbre éditeur de musique à Amsterdam. — Le nom de cet imprimeur fameux indique suffisamment une origine française, mais les renseignements sont bien rares sur ce véritable artiste, qui fut l'honneur de la librairie musicale au dix-septième et au dix-huitième siècle, et dont les belles éditions, si remarquables sous tant de rapports, sont restées les modèles du genre. M. Édouard Gregoir, qui s'est occupé avec tant d'activité de tout ce qui se rapporte à l'histoire musicale dans la Belgique et la Néerlande, a donné quelques détails sur Étienne Roger, en négligeant, malheureusement, d'indiquer les sources où il avait puisé. Voici ce qu'il dit à son sujet : « Étienne Roger naquit en France, vers 1665, et se fixa à Amsterdam. Le 7 novembre 1695, alors qu'il avait établi une maison de librairie et de musique, il a été admis en qualité de membre de la confrérie des imprimeurs à Amsterdam. Il paya ses dernières contributions l'an 1722, et il faut supposer qu'il mourut vers cette époque. » Il eut pour successeur son gendre et associé, Michel-Charles Le Cène (*Voyez* ce nom).

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Étienne Roger s'était attaché des dessinateurs très-habiles et d'excellents graveurs sur cuivre, chargés par lui d'exécuter les portraits et les frontispices superbes qui accompagnaient la plupart de ses publications. Il avait d'ailleurs la conscience de l'excellence de ses éditions, ainsi qu'on peut le voir par cette note, placée en tête de celle qu'il publia du *Dictionnaire de musique* de Brossard : « On trouve à Amsterdam, chez Étienne Roger, un assortiment général de toute sorte de musique, à beaucoup meilleur marché que partout ailleurs. On peut en même temps être assuré que c'est la musique la plus correctement gravée et imprimée qu'il y ait dans le monde. »

ROGER (Joseph-Pierre), né à Montpellier le 19 mars 1789, mourut dans cette même ville le 7 août 1859. Il fit ses études musicales au Conservatoire de Paris, où il reçut les leçons de Catel et devint l'ami de Nicolo et de Méhul. A l'âge de dix-neuf ans, il composa, sur un poëme de Mme Sophie Gay, un opéra intitulé *les Deux Portes*, qui fut reçu à l'Opéra-Comique. A l'occasion de cet ouvrage, Méhul lui envoya une lettre qui mérite d'être rapportée ici. Elle résume en effet les idées de l'auteur de *Joseph* sur le théâtre, et montre combien était scrupuleuse sa conscience d'artiste :

« *Travaillez-vous?* — écrivait-il, — *surtout que la sagesse vous guide. Vous entreprenez l'ouvrage le plus difficile à faire. Grétry dans sa force aurait été obligé d'employer tout son esprit, tout son génie pour essayer de bien faire la besogne que vous avez sur les bras. Je ne veux pas vous épouvanter, mais vous inspirer une méfiance qu'on connaît rarement à votre âge. Tâchez d'être naturel, ferme, comique et rapide, et vous toucherez au but que vous avez dû vous proposer. Si vous n'étiez qu'élégant, léger et gracieux, votre musique grimacerait avec le ton de vieille comédie qui règne justement dans* la Maison à deux portes. *Réfléchissez, Roger, autrement vous ne donneriez qu'un feu d'artifice, et vous savez ce qu'il en reste.* »

Les Deux Portes ne furent jamais jouées. Au moment où Roger recevait cette lettre, sa mère tombait gravement malade. Il quitta Paris et revint à Montpellier : son mariage l'y fixa définitivement. Il entreprit le commerce de la musique, des objets d'art et des tableaux, où il paraît s'être montré habile connaisseur. Cependant il composait toujours, et écrivit un assez grand nombre de cantates, duos et romances, dont plusieurs sur des paroles patoises. Les scènes intitulées *Homère*, et *les Regrets de Chactas* (chez Maurice Schlesinger, Paris), eurent un succès de vogue. On y trouve en effet des qualités d'expression qui rappellent la manière de Méhul. Malgré son éloignement, Roger resta dans l'intimité des deux maîtres qui l'honoraient de leur amitié. Nicolo lui dédia son opéra *Lulli et Quinault*. Quand Méhul vint dans le Midi s'efforcer de guérir la maladie qui devait l'emporter, Roger le suivit partout. — Un jour, Nicolo les avait accompagnés. Au moment de se séparer, l'auteur de *Joconde* prit Roger par le bras, et lui dit : « *Vous allez partir avec Méhul : priez-le de vous enseigner à faire des duos.* » Et il se mit à chanter la première phrase du beau duo de la jalousie d'*Euphrosine et Conradin*.

Al. R—d.

ROGER (Victor), cousin du précédent, est né à Montpellier en 1811. Il fit ses études au Conservatoire de Paris, et eut pour maîtres Reicha et Lesueur. Après un assez long séjour à Paris, des raisons de famille le déterminèrent à retourner dans sa ville natale, où il se fixa définitivement. Il écrivit alors *Abekar* ou *une Conspiration Moscovite*, opéra en deux actes, qui fut joué successivement, en 1834, à Montpellier et à Toulouse ; puis *les Jacobites*, en collaboration avec Hippolyte Aymés, qui furent également représentés à Montpellier. On a aussi de cet artiste des fantaisies pour piano, études, romances, morceaux de danse, etc.

Al. R—d.

* **ROGER** (Alexis-André). — Cet artiste, qui fut élève non-seulement de Paër, mais aussi d'Halévy et de Lesueur, avait obtenu, avant de remporter le grand prix de Rome, un second prix de fugue au Conservatoire en 1834, et en 1838 une mention honorable au concours de l'Institut. Déjà sans doute sa santé était précaire, car la grande distance qui sépare son concours de fugue de son dernier concours à l'Institut semble indiquer un état maladif, qui l'obligea d'interrompre ses travaux. Ce jeune artiste mourut en 1846, à peine âgé de trente-deux ans. Raoul-Rochette, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, disait à ce sujet, dans son rapport de cette année sur les envois de Rome : « L'école de Rome a perdu M. Roger, qui était arrivé à la quatrième année de sa pension, et qu'une maladie de poitrine a conduit lentement au tombeau, malgré les soins de sa famille, qui du moins l'ont entouré dans ses derniers moments. »

* **ROGER** (Gustave-Hippolyte). — Cet artiste extrêmement distingué, qui aujourd'hui a

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

complétement renoncé au théâtre, a été nommé, en 1868, professeur de chant au Conservatoire, en remplacement de Révial, qui venait de donner sa démission.

Il n'est pas sans intérêt, croyons nous, de rappeler ici quelques-unes des créations que M. Roger fit naguère à l'Opéra-Comique, et qui établirent sa réputation d'une façon si solide; parmi les ouvrages dont il établit ainsi le principal rôle pendant les dix années qu'il passa à ce théâtre, il faut surtout citer *le Perruquier de la Régence, le Schériff, la Figurante Régine, le Guitarero, le duc d'Olonne, Éva, l'Aïeule, la Sirène, la Part du Diable, les Mousquetaires de la Reine, Gibby la Cornemuse, Haydée.* A l'Opéra, il créa successivement *le Prophète, l'Enfant prodigue, le Juif errant* et *la Fronde.*

En 1848, alors qu'il venait de quitter l'Opéra-Comique et qu'il n'était pas encore entré à l'Opéra, M. Roger fit, en compagnie de la célèbre chanteuse Mme Jenny Lind, une grande tournée artistique en Angleterre, en Écosse et en Irlande. Ce voyage fut un triomphe pour les deux grands artistes, et M. Roger, qui en avait conservé d'intéressants souvenirs, consigna ces souvenirs dans une série d'articles publiés par lui dans le journal *le Figaro*, sous ce titre : *Carnet d'un ténor.* M. Roger est d'ailleurs un homme instruit et un lettré; entre autres travaux, on lui doit une traduction française des *Saisons* d'Haydn, qui a servi pour l'exécution de ce chef-d'œuvre aux concerts du Conservatoire.

Les succès de M. Roger ne furent pas moins grands, furent plus grands peut-être même à l'étranger qu'en France. Dans l'espace de dix ans, il visita sept fois l'Allemagne, se faisant entendre tour à tour à Weimar, à Francfort, à Berlin, à Munich, à Vienne, et partout se voyant acclamé avec enthousiasme; un jour même, il chanta en allemand un acte du *Prophète*, ce qui faisait dire à l'un de ses admirateurs : « Ces Français sont capables de tout ! » A Bruxelles, le chanteur fut aussi l'objet d'ovations éclatantes. Cependant, la perte de sa voix vint l'obliger de renoncer à sa carrière. Il conçut alors la pensée de se montrer à la scène non plus comme artiste lyrique, mais comme simple comédien, sans songer que n'étant déjà plus jeune, ayant été frappé physiquement d'une façon terrible, et se trouvant gêné par un embonpoint presque excessif, il n'avait que peu de chances de réussite. Néanmoins, il signa un engagement avec l'administration du théâtre de la Porte-Saint-Martin, et parut sur cette scène, en 1868, dans un drame nouveau de George Sand : *Cadio.* Quelque sympathie qu'elle eut toujours ressentie pour le talent et la personne de M. Roger, la critique ne put s'empêcher de lui être défavorable en cette circonstance, et elle fut unanime à blâmer sa tentative. Depuis lors, M. Roger n'a plus reparu au théâtre, et s'est entièrement consacré à l'enseignement. — Par sa mère, M. Roger est petit-fils du fameux acteur-auteur Corse, qui fut, il y a soixante-dix ans, directeur de l'Ambigu-Comique.

M. Auguste Laget a publié sous ce titre : *Roger*, une notice biographique sur cet artiste fort distingué (Toulouse, impr. Charmin, 1865, in-8°). Une autre notice, anonyme, qui forme une brochure in-8° de 16 pages, lui a été consacrée dans une publication biographique intitulée *les Grands et les petits hommes du jour* (Paris, s. d., Poujaud de Laroche) (1).

ROGERS (Roland), musicien anglais distingué et organiste habile, a fait d'excellentes études, à la suite desquelles il s'est fait recevoir bachelier ès musique près l'Université d'Oxford (1870), et docteur en musique à la même Université (1875). Cet artiste occupe aujourd'hui les fonctions d'organiste à la cathédrale de Bangor. On connaît de lui une grande cantate sacrée : *Prayer and Praise* (*Prière et louange*), plusieurs services de cathédrales, des romances et diverses compositions pour l'orgue.

ROGOSKI (Gustave), compositeur, professeur et théoricien polonais, est né à Varsovie en 1839. Après avoir fait ses premières études dans sa ville natale, il se rendit à Berlin, suivit un cours complet d'harmonie et de contre-point sous la direction d'Adolphe-Bernard Marx, et en 1865 fut de retour dans sa patrie. Peu d'années après, il était nommé professeur de haute théorie musicale et de composition au Conservatoire de Varsovie. M. Rogoski a écrit une grande symphonie pour orchestre, deux messes, un quintette pour piano et instruments à vent, deux quatuors pour violons, alto et violoncelle, deux trios, et diverses autres compositions.

ROHDE (Eduard), pianiste, organiste et professeur, né à Halle, sur la Saale, en 1828, a reçu une excellente éducation musicale, s'est livré avec activité à la composition, et s'est fait dans sa patrie une situation importante et honorable. Il remplit aujourd'hui les fonctions d'organiste et de directeur du chœur à l'église Saint-Georges, de Berlin, et est en même temps professeur de chant au gymnase Sainte-Sophie, de la

(1) Au moment où je corrige les épreuves de cette notice, Roger vient de mourir à Paris, le 22 septembre 1879.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

même ville. Les compositions de M. Edouard Rohde sont nombreuses, car l'une d'elles, une grande cantate pour voix seules, chœurs et orchestre, porte le numéro d'œuvre 128; parmi ces compositions on trouve des motets, plusieurs chœurs religieux, des pièces pour l'orchestre, des études et des morceaux de genre pour le piano, des pièces d'orgue, etc.

* **ROLANDEAU** (Louise-Philippine-Joséphine), actrice fameuse de l'Opéra-Comique, est morte à Paris le 27 mai 1809. C'est par erreur qu'il a été dit qu'en 1806 elle avait pris la direction du théâtre de Gand ; elle alla seulement en novembre 1808 donner des représentations sur ce théâtre, dont Frémy était alors le directeur.

* **ROLL** (Pierre-Gaspard), compositeur français, est mort à Paris le 20 février 1818.

* **ROLLA** (Alexandre). — Cet artiste extrêmement distingué a écrit la musique du ballet intitulé *Pizzarro, ossia la conquista del Perù*, représenté au théâtre de la Scala, de Milan, en 1807. Peut-être est-ce le très-mauvais accueil fait par le public à cet ouvrage, qui dégoûta Rolla de travailler désormais pour la scène.

ROLLAND (Hector-Alfred), est le nom d'un homme de cœur qui fut aussi un artiste, et dont le souvenir ne doit pas périr. J'ignore les dates de la naissance et de la mort de cet homme généreux, qui fut, on peut le dire, avec Wilhem, l'un des plus ardents précurseurs de l'Orphéon, et qui, comme directeur des fameux *Montagnards pyrénéens* dont les succès furent si grands par toute l'Europe il y a près d'un demi-siècle, fut un de ceux qui contribuèrent le plus à donner la première impulsion au grand mouvement musical populaire. Je n'ai d'autres renseignements biographiques sur Rolland que la notice suivante, publiée dans le *Guide musical* de Bruxelles du 4 novembre 1875, et que je reproduis en grande partie.

« Au printemps de l'année 1832, lors de la première invasion du choléra, un jeune Parisien, à demi victime du fléau, fuit sa ville natale et courut à toute bride vers les Pyrénées. Issu d'une des premières familles financières de la capitale, Rolland, quoique fort jeune encore, avait reçu comme complément d'une éducation extrêmement soignée, des leçons de chant et d'harmonie des meilleurs maîtres de France et d'Italie. Filleul de Grétry, dont les suaves mélodies avaient bercé son enfance, et disciple de Lays, le célèbre baryton, Rolland, s'inspirant des souvenirs que lui avaient laissés d'aussi parfaits modèles, se mit bientôt lui-même à l'œuvre, et se consacra à la propagande universelle de la musique faite au profit des pauvres. Une fois ce programme rêvé, il réunit quelques pauvres bergers montagnards de Bagnères qui, nouveaux apôtres, devaient le lendemain, à la suite du maître, en poursuivre la réalisation.

« Tout à la fois poëte et compositeur, professeur et exécutant, doué d'une forte tête, d'une grande âme et d'une volonté de fer, Rolland puisa dans ses propres et uniques ressources tous les éléments capables de l'aider à atteindre victorieusement son but ; c'est ainsi qu'au premier appel du maître, on vit accourir du fond des plus obscures vallées des Pyrénées une foule de jeunes pâtres à l'œil vif, au front intelligent, à la poitrine sonore, qui, se pressant aux leçons du nouvel Orphée, l'écoutaient dans le plus extatique recueillement. Improvisant le matin ce que ses élèves devaient exécuter le soir, Rolland forma peu à peu ce répertoire à cinq parties concertantes dont tant de morceaux pittoresques, pleins de verve et d'originalité, sont devenus populaires dans toutes les parties du monde.

« Un beau jour il part pour Toulouse, à la tête de cent de ses élèves, que trois jours après il ramenait vainqueurs. Enhardi par cet éclatant triomphe, Rolland forme aussitôt un corps d'élite, composé de quarante de ses meilleurs preux, et sans perdre de temps, vole à leur tête sur la capitale du monde civilisé, où eux, pauvres et rustiques enfants des montagnes, à peine familiers avec les premiers mots de la langue française, viennent coup sur coup donner, aux Parisiens étonnés, une longue série de concerts où l'expression, la vocalisation, l'ensemble et surtout, qui le croirait ? la parfaite prononciation étaient observés. Paris assura la vogue des quarante artistes. Depuis ce jour ils parcoururent la France, la Belgique, l'Angleterre, la Russie, la Hollande, le Hanovre, la Saxe, la Prusse, le Danemark, la Suède, la Norwége, l'Autriche, l'Italie, la Turquie, la Grèce, l'Asie, l'Afrique, au bruit des aubades et des sérénades qu'ils provoquaient de toutes parts sur leur passage. Il n'est pas un temple catholique ou réformé, schismatique ou païen, qui n'ait ouvert à deux battants ses portes, et les échos des basiliques de Rome et de Paris, comme celles de Cantorbéry et de Munster, l'église de Bethléem, comme les mosquées de David et de Salomon, les synagogues de l'Allemagne comme les ruines des adorateurs du feu, ont retenti tour à tour des chants bienfaisants de la troupe de Rolland, qui, pendant près de vingt ans de cette mission sacrée, a donné des concerts dans presque toutes les parties du monde.

« Les chiffres ont leur éloquence : les recette

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

se sont élevées à 2,335,400 fr. et les dépenses à 2,437,400. Le déficit a été de 102,000 fr., que Rolland a comblé de sa bourse, quoiqu'il n'eût pas distribué moins de 1,320,200 fr. en œuvres philanthropiques de toute sorte, les dépenses, frais de voyage des montagnards ayant emporté le reste des recettes, soit 1,172,000 francs.

« L'homme de cœur qui a consacré sa vie et sa fortune à la propagation de la musique et a versé le produit de ses concerts entre les mains des malheureux, est mort pauvre ; les sociétés de Grenoble, au milieu desquelles il vivait heureux depuis quelques années et qui ont eu la douleur de l'accompagner au champ de repos, veulent remplacer la modeste croix de bois actuelle par un monument simple et digne de sa mémoire, et désirent associer à cette pensée toutes les sociétés musicales de la France et tous ceux qui comprennent les bienfaits de cet art moralisateur qui fait une si rude guerre aux récréations débilitantes de l'oisiveté. »

Parmi les compositions écrites expressément pour ses chanteurs par Alfred Rolland, on cite particulièrement, comme étant une œuvre de haute valeur et de grand caractère, une messe solennelle dite *Messe des Montagnards pyrénéens*, qu'il fit chanter pour la première fois à Rome, et plus tard à Jérusalem, sous sa direction, et qu'une société musicale de Bordeaux, le cercle Boieldieu, exécutait encore il y a peu d'années en cette ville avec un vif succès.

* **ROLLE** (Jean-Henri). — La bibliothèque du Conservatoire de Bruxelles possède en manuscrit deux cantates de cet artiste, qui n'ont pas été comprises au nombre de ses œuvres : *la Passion*, pour chœur et orchestre, et *la Mort du Christ*, pour voix seule, chœur et orchestre.

ROLLIN (A.....), théoricien et professeur espagnol contemporain, est l'auteur d'une *Gramatica musical, elemental y progresiva*, publiée à Barcelone, chez les éditeurs Vidal et Bernareggi.

:: **ROLLY** (.....), compositeur, a fait représenter à Toulouse, au mois de décembre 1859, un opéra-comique en un acte, intitulé *une Fausse Alerte*.

ROMAIN DE BRASSEUR (.....), violoniste, vivait à Paris dans la première moitié du dix-huitième siècle. Il a publié *Sei Sonate da camera a violino solo, col basso* (Paris, Gavignies, in-f°).

ROMANI (Antonio), chanteur italien du dix-huitième siècle, se fit une grande réputation en Prusse. On ne sait que bien peu de chose de sa vie, et les lexiques de Gerber et de Schilling ne donnent sur lui que des renseignements sommaires. C'est vers 1744 qu'il fut appelé au service de Frédéric II, et qu'il devint chanteur de la cour de Prusse et de l'Opéra de Berlin, où bientôt il fut le favori du public. Il mourut au mois de novembre 1768. Schneider, dans son *Histoire de l'Opéra* de Berlin, raconte que le baron de Pœlnitz ayant, par une lettre en date du 11 novembre de cette année, fait connaître cet événement au roi, reçut de ce prince une réponse dans laquelle se trouvaient ces mots : — « J'ai reçu votre lettre de notification du 11 de ce mois du décès de Romani, et n'ai à vous dire en réponse que ceci, c'est-à-dire que mes chapons et poulardes en porteront le deuil. » Ceci indique évidemment qu'à cette époque le beau temps de Romani était passé, car Frédéric, sans cela, ne se fût pas exprimé de la sorte au sujet de son virtuose favori.

ROMANI (Pietro), naquit à Rome le 29 mai 1791. Il reçut de son père, Gaëtano Romani, chanteur et organiste, sa première éducation musicale. Il avait acquis quelque habileté sur le clavecin, et tout enfant était recherché comme accompagnateur et admiré dans les églises comme chanteur à cause de son véritable talent et de sa belle voix de soprano. C'est à cette époque qu'il reçut quelques leçons de Fenaroli, mais la mort de celui-ci l'empêcha de terminer son cours sous cet illustre maître. Ayant perdu son père, il se rendit à Rome, où il demeura quelque temps, y vivant de son mieux avec les maigres appointements de *maestro al cembalo* au petit théâtre Capranica. — Mais quelques bonnes personnes s'étant intéressées à son sort, l'envoyèrent terminer ses études de composition à Bologne, où il se lia avec le jeune Rossini d'une amitié qui dura jusqu'à la mort de ce dernier.

Venu à Florence alors qu'on préparait, au théâtre de la Pergola, la représentation d'*il Barbiere di Siviglia* de Rossini, et le bouffe Rosich ne voulant ou ne sachant pas chanter convenablement l'air de Bartolo : *A un dottor della mia sorte*, il composa, en 1817, sur des paroles de G. Gasbarri, cet air : *Manca un foglio*, que depuis lors les bouffes ont presque tous préféré à l'air original.

Directeur de musique très-apprécié à cause de son goût et de sa fermeté, il eut mission de composer pour les plus célèbres chanteurs bon nombre de morceaux, airs, duos, etc., destinés à être intercalés, selon la mode du temps, dans les opéras d'autrui ; mais ces compositions, quoique généralement applaudies, sont tombées dans le même oubli que les opéras dans lesquels elles avaient été placées.

Pietro Romani a un mérite qu'on ne peut lui

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

contester, c'est celui d'avoir été sinon le premier, du moins un des premiers à élever en Italie la musique des ballets à la hauteur d'œuvres d'art, en lui donnant cette ampleur de forme, ce développement artistique qui lui manquaient, composée comme elle l'était d'une suite de petits morceaux que l'on répétait à satiété, selon le bon plaisir des danseurs. — Pietro Romani a continué pendant une vingtaine d'années, avec un succès qui ne s'est jamais démenti, à écrire de bonne musique de ballet, qui se distinguait généralement par l'élégance et la facilité de la mélodie, par une bonne orchestration, et par la juste expression des sentiments et des situations scéniques (1).

Le seul reproche qu'on aurait pu lui faire, reproche d'ailleurs commun à presque tous les maîtres italiens de son temps, était celui d'une imitation trop marquée de la formule rossinienne, surtout en ce qui concerne les cadences, et aussi les *crescendos* mis en vogue par Rossini.

Du petit nombre de ceux qui conservent les nobles traditions de la grande école italienne, Pietro Romani est un excellent maître de chant; aussi, pendant bien longtemps, il ne passait par Florence presque aucun chanteur de quelque renommée qui ne se tint pour honoré de recevoir de lui quelques leçons. — Retiré aujourd'hui du théâtre, il continue, malgré son grand âge, à donner des leçons qui sont très-recherchées. Membre de plusieurs académies, il est chevalier de l'ordre des SS. Maurice et Lazare, et professeur de chant et d'art scénique à l'Institut royal de musique de Florence (2).

F.-A. C.

ROMANI (Carlo), neveu du précédent, naquit à Avellino, dans l'ex-royaume de Naples, le 24 mai 1824. Venu encore enfant à Florence, il y étudia le piano avec Palafuti, la composition avec Picchianti, et reçut de son oncle le complément de son éducation musicale. A dix-huit ans, il se fit connaître très-favorablement en mettant en musique les récitatifs du *Freischütz* de Weber, quand, pendant le carnaval 1842-43, on donna cet opéra pour la première fois en Italie, sur le théâtre de la Pergola, de Florence. Il composa pour le même théâtre, en 1847, son premier opéra-comique, *Tutti Amanti*, qui fut accueilli avec faveur. En 1852, il produisit sur le théâtre Leopoldo (à présent *Nazionale*), à Florence, *il Mantello*, autre opéra-comique, qui eut un véritable succès, et qui, en peu de temps, fit avec la même fortune le tour de bon nombre de théâtres de la Péninsule. Mais dès ce moment il commença à faiblir; ainsi *i Baccanali di Roma*, opéra sérieux, et *i Diamanti della Corona*, opéra-comique, donnés à la Pergola, le premier en 1854, et le second en 1856, n'eurent qu'un succès d'estime. — En 1861, il fit exécuter dans l'église de *S. Giovannino degli scolopi* un oratorio (*San Sebastiano*), qui contient çà et là des pages heureuses, mais qui, dans son ensemble, est trop au-dessous de l'idéal d'un bon oratorio, pour qu'on doive s'arrêter à en parler autrement que pour mémoire. On a cru trouver la cause de ce mouvement de recul sur le chemin du succès dans le caractère un tant soit peu nonchalant de Carlo Romani. On serait probablement plus dans le vrai en l'attribuant au germe, d'abord caché, de la cruelle maladie qui le conduisit au tombeau, dans toute la force de l'âge, le 4 mars 1875. Carlo Romani a laissé un opéra inédit, *Giannini di Nisida*, dont il faisait grand cas. On a de lui quelques chants patriotiques très-applaudis, entre autres celui qu'on connaît sous le titre de *la Croce di Savoja*, et quelques bons morceaux de musique de chambre, soit vocale, soit instrumentale. Il était chevalier de l'ordre de la Couronne d'Italie et membre résidant de l'académie de l'Institut royal de musique de Florence (1). — F.-A. C.

ROMANI (Luigi), écrivain italien, est l'auteur d'une publication fort utile, faite par lui sous ce titre : *Teatro alla Scala. Cronologia di tutti gli spettacoli rappresentati in questo teatro dal giorno del solenne suo aprimento sino ad oggi, con introduzione ed annotazioni*, Milan, Pirola, 1862, petit in-4°.

* **ROMBERG** (Bernard), est mort à Hambourg, le 13 août 1841.

* **ROMBERG** (Cyprien), est mort noyé, le 14 octobre 1865, en se baignant dans l'Elbe, près de Hambourg. Il était né en cette ville le 28 octobre 1807, et non en 1810.

ROMERO Y ANDIA (Antonio), éditeur de musique à Madrid, est né en cette ville vers 1815. Il s'adonna de bonne heure à l'étude de la clarinette, acquit sur cet instrument un remarquable talent, et se fit apprécier comme virtuose en se faisant entendre sur les théâtres

(1) Parmi les ouvrages de ce genre qu'on doit à M. Romani, il faut citer *Gabriella di Vergy*, écrit par lui en société avec Augustin Bellotti et représenté à la Scala, de Milan, le 24 août 1828, et *Ottavia*, donné l'année suivante au même théâtre. — A. P.

(2) Depuis que cet article est écrit, Pietro Romani est mort à Florence le 6 janvier 1877, à l'âge de quatre-vingt-cinq ans. — A. P.

(1) Après la mort de Carlo Romani, un éditeur de musique de Florence, M. Venturini, publia un recueil de six morceaux de chant posthumes de ce compositeur, orné de son portrait. — A. P.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

des principales villes de l'Espagne. Devenu en 1841 chef de musique du 1er régiment de grenadiers de la garde royale, il fut nommé en 1849 professeur de clarinette au Conservatoire de Madrid, et fonda en 1850 une maison de commerce de musique qui est aujourd'hui la plus importante de la capitale de l'Espagne. M. Romero y Andia est l'inventeur d'un nouveau système de clarinette qui a obtenu des récompenses aux expositions de Paris (1867), d'Aragon (1868), de Salamanque, de Madrid, et de Vienne (1873). Membre de la commission espagnole à l'Exposition de Londres de 1862, il fut chargé de la rédaction du rapport officiel de cette exposition, et lors de celle de Paris, en 1867, il fit partie des jurys relatifs aux concours européens des musiques militaires. On doit à cet artiste une *Méthode nouvelle et complète de solfége*, une *Grammaire musicale*, et des Méthodes pour la clarinette, la trompette et le basson, ainsi que toute une collection d'*Instructions préliminaires* pour tous les instruments à vent. M. Romero y Andia est commandeur des ordres de Charles III, d'Isabelle-la-Catholique et du Christ.

RONCAGLIA (Bernardino), compositeur et professeur, naquit à Lucques dans la première moitié du dix-septième siècle, et mourut en 1692. Il faisait partie de la chapelle de la République de Lucques, et, entre autres compositions, écrivit deux cantates à plusieurs voix, avec accompagnement instrumental, qui furent exécutées dans les années 1654 et 1657, à l'occasion des fêtes des comices.

RONCHETTI-MONTEVITI (Stefano), compositeur et professeur italien, directeur du Conservatoire de Milan, est né à Asti le 18 septembre 1814. Je n'ai que fort peu de renseignements sur la carrière de cet artiste estimé de ses confrères, mais peu connu du public. Devenu professeur de composition au Conservatoire de Milan le 28 août 1850, il fit représenter au théâtre de la Scala, le 16 mars 1857, un opéra intitulé *Pergolesi*, qui fut froidement accueilli. Depuis lors, il ne s'est pas reproduit à la scène, et a seulement fait exécuter diverses compositions religieuses. A la mort de Mazzucato (*Voy.* ce nom), M. Ronchetti a succédé à cet excellent artiste dans la direction du Conservatoire.

RONDINELLA (Pasquale), professeur italien, est né à Naples le 16 mars 1825, et a fait ses études musicales au Conservatoire de cette ville, où il fut l'élève de Lanza pour le piano, de Busti pour le chant, et de Ruggi pour le contre-point. En 1852, il partit pour l'Amérique et s'établit à Philadelphie, où il se consacra à l'enseignement du chant. Il y réside encore aujourd'hui. M. Rondinella a publié une *Breve Méthode de chant* (Naples, Cottrau), un *Traité d'harmonie*, diverses fantaisies pour le piano écrites sur des motifs d'opéras, deux albums de chant, des *canzone* napolitaines, des airs, des duos, et plusieurs compositions religieuses.

RONGÉ (Jean-Baptiste), compositeur belge, né à Liége le 1er avril 1825, se destinait d'abord à l'étude des sciences exactes, et se fit admettre à l'École des mines de sa ville natale. Mais un goût prononcé pour la musique le détermina à transformer sa carrière, et il quitta cet établissement pour entrer au Conservatoire de Liége, que dirigeait alors Daussoigne-Méhul.

Devenu l'élève de ce maître pour l'harmonie, le contre-point et la fugue, M. Rongé prit part à Bruxelles, en 1851, au grand concours de composition, et obtint d'emblée le second prix de Rome ; puis, s'étant présenté de nouveau au concours de 1853, il se retira sans prendre part à la lutte et après avoir pris connaissance des paroles de la cantate, celles-ci ne répondant pas à ses sentiments et à ses désirs.

M. Rongé commença alors à se livrer à la composition, tout en s'occupant des questions concernant l'histoire et la théorie de la musique, questions dont l'étude était sympathique à son esprit. Il écrivit tout d'abord, pour le théâtre royal de Liége, la musique de deux cantates, dont l'une fut exécutée à l'occasion de la majorité du duc de Brabant, aujourd'hui Léopold II, et l'autre pour l'anniversaire de la naissance de Grétry. Mais tout en consacrant une partie de son temps à la composition, il se préoccupait particulièrement de l'étude du rhythme dans ses rapports avec la musique et la poésie, et publiait sur ce sujet deux brochures intéressantes. Ces deux écrits attirèrent sur lui l'attention d'un poëte distingué, André van Hasselt, auteur de plusieurs recueils remarquables de vers, et, celui-ci s'étant mis en rapport avec lui, une association se forma bientôt entre le musicien et le poëte pour l'entreprise d'une traduction rhythmique des grands chefs-d'œuvre de la scène lyrique allemande et italienne, traduction destinée à la grande collection de l'éditeur Litolff. Tous deux publièrent ainsi successivement des éditions françaises de *Don Juan*, des *Noces de Figaro*, de *la Flûte enchantée*, de *Fidelio*, du *Freischütz*, d'*Oberon*, d'*Euryanthe*, de *Preciosa*, de *Norma* et du *Barbier de Séville*. La presse française et belge a rendu l'hommage qu'il méritait à l'excellent travail de MM. Van Hasselt et Rongé, qui, dans leurs traductions rhythmiques, s'efforçaient de rendre scrupuleu-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sement en vers français non-seulement le sens exact des paroles allemandes ou italiennes, mais jusqu'aux moindres accents donnés par les coupes mélodiques. Les deux collaborateurs traduisirent aussi, d'après leur système rhythmique, 30 mélodies de Schubert, ainsi que 30 airs de basse et 30 airs de ténor choisis parmi les meilleurs de l'école allemande. La mort seule d'André Van Hasselt (décembre 1875) put mettre fin à cette intelligente association artistique. Depuis lors, M. Rongé s'est remis exclusivement à la composition, et il a écrit la musique d'un opéra-comique en 3 actes, *la Comtesse d'Albany*, qui a été représenté avec succès, le 15 janvier 1877, sur le théâtre royal de Liége.

M. Rongé a publié les œuvres suivantes : 1° 24 *Études rhythmiques*, pour chant et piano; 2° 12 Mélodies, pour toutes les voix; 3° 12 Chœurs pour 4 voix d'hommes, sans accompagnement; 4° 2 Romances sans paroles (*Sarah la baigneuse*, *l'Etoile où l'on s'aime*), pour piano seul. Ces diverses compositions ont paru chez les éditeurs MM. Enoch, et plusieurs d'entre elles ont été bien accueillies dans les concerts, notamment un *Noël*, hymne pour voix de baryton, auquel l'auteur a ajouté des chœurs et un accompagnement d'orchestre qui en rehaussent le coloris.

M. Rongé s'est parfois occupé de critique spéciale, et a publié un certain nombre d'articles dans la *Revue et Gazette musicale* de Paris et dans *le Guide musical* de Bruxelles.

RONSO (Pablo), professeur et compositeur espagnol contemporain, est l'auteur d'une *Méthode de solfége*, publiée récemment. On connaît aussi de lui, entre autres compositions, un *Hymne pastoral à la Vierge* (*Trisagio pastoril à la Virgen*) à 2 ou 3 voix, avec accompagnement d'orgue, et un recueil de *Villancicos* à 2 voix avec orgue.

***RONTANI** (Raffaelo). — Dans ses *Element amusica*, Quirin van Blankenburg cite l'ouvrage suivant de ce compositeur, au nombre de ceux qu'il étudia dans sa jeunesse : *le Varie Musiche, del Raffaelo Rontani, a una e due voci, per cantare nel cembalo o in altri stromenti da corpo* (Roma, 1632). Cet ouvrage porte la mention : œuvre XIe.

* **RONZI** (Luigi), compositeur, naquit à Florence le 7 juin 1805, et mourut en cette ville le 15 mai 1875.

* **RONZI** (Antonio), professeur de chant et compositeur italien, né en 1813, est l'auteur d'un opéra sérieux, *Luisa Strozzi*, dont j'ignore le lieu et la date de représentation. Il a publié sous ce titre : *l'Eco della Veneta Laguna*, chez l'éditeur Ricordi, de Milan, un recueil de neuf mélodies vocales. Cet artiste est mort à Florence le 25 janvier 1873.

RONZI (Pollione), compositeur italien, est l'auteur d'un drame lyrique en 4 actes, *Gastone d'Anversa*, qui a été représenté au théâtre de la Pergola, de Florence, en 1853. Cet artiste a publié à Milan, chez Ricordi, un *Album* contenant douze mélodies à une ou deux voix.

RONZI DE BEGNIS (Mme). — *Voyez* **DE BEGNIS** (Joséphine **RONZI**, épouse).

* **ROQUEFORT - FLAMERICOURT** (Jean-Baptiste-Bonaventure). — G. M. [F. de Martonne a publié une *Notice biographique et littéraire sur J.-B.-B. de Roquefort* (Paris, Techener, 1844, in-8°). Cette notice est extraite du XVIIe volume des *Mémoires de la Société royale des Antiquaires de France*.

ROQUEPLAN (Louis-Victor-Nestor **ROCOPLAN**, dit), né à Malemort (Bouches-du-Rhône) en 1804, fut d'abord journaliste, puis directeur de théâtre. Rédacteur en chef du *Figaro*, avec Bohain, et à ce titre signataire, en 1830, de la protestation des journalistes contre les ordonnances de juillet, il fut, avec le même, directeur des Nouveautés. Il devint ensuite directeur des Variétés, puis, de 1847 à 1854, directeur de l'Opéra, où, à la suite d'une gestion inintelligente et désastreuse, il fut assez habile pour faire payer ses dettes (600,000 francs!) par l'État. En 1857, on le mit à la tête du théâtre de l'Opéra-Comique, dont il céda le privilége en 1860. Roqueplan fut alors chargé du feuilleton théâtral du *Constitutionnel*. Cet écrivain, d'ailleurs plein d'esprit, a publié un petit volume intitulé *les Coulisses de l'Opéra* (Paris, Librairie nouvelle, 1855, in-18). On lui doit aussi sous ce titre : *Rossini*, une petite brochure qui est la reproduction de l'article nécrologique qu'il écrivit, sur la mort de ce maître, dans *le Constitutionnel* (Paris, Dentu, 1869, in-12 de 16 pp.). Il est mort à Paris, le 24 avril 1870. Nestor Roqueplan était le frère cadet du fameux peintre romantique Camille Roqueplan.

ROQUES (.....), violoniste, né vers 1810, était chef d'orchestre du Théâtre-Français en 1851. Cet artiste a fait représenter aux Folies-Nouvelles, le 4 décembre 1858, une opérette intitulée : *Fra Diavolino*. On a gravé de lui une œuvre de duos pour deux violons.

ROQUES (Jean-Léon), musicien français, né à Aurignac (Haute-Garonne) le 24 octobre 1839, fut admis en 1854 au Conservatoire de Paris, où il devint l'élève de M. Savard pour

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

le solfége, de M. Bazin pour l'harmonie et accompagnement, de Benoist pour l'orgue, et de M. Ambroise Thomas pour la fugue et la composition. Voici la liste des récompenses qu'il obtint dans cet établissement : en 1857, le 2e accessit d'harmonie et accompagnement; en 1858, le 1er accessit; en 1859, le second prix; en 1860, un 1er accessit de fugue; en 1861, un 2e accessit d'orgue; en 1862, le premier prix de fugue et le second prix d'orgue. Apres avoir terminé ses études, M. Roques accepta les fonctions d'accompagnateur au petit théâtre des Bouffes-Parisiens, dont plus tard il fut un instant le chef d'orchestre, pour revenir ensuite à son premier emploi. En même temps il devenait organiste de l'église Saint-Pierre de Chaillot. Il occupe encore aujourd'hui ces doubles fonctions.

Comme compositeur, M. Roques a fait représenter quelques opérettes dans les cafés-concerts, entre autres les suivantes : *Avant la retraite* (Eldorado, 1875), *le Diable rouge*, *le Secret du sapeur*, etc. Il a donné aux Bouffes-Parisiens, en 1873, un ouvrage plus important, *la Rosière d'ici*, opéra bouffe en 3 actes qui n'a pas été très-heureux. Enfin, il a fait exécuter en 1874 au concert des Champs-Elysées, sous le titre de *Symphonie-Ballet*, une sorte de suite d'orchestre composée de trois morceaux : Marche bohémienne, *Intermezzo*, Divertissement. L'œuvre la plus importante du compositeur est un oratorio, *le Mystère de la Résurrection*, qui a été exécuté le 2 avril 1877 dans l'église Saint-Pierre de Chaillot, et dont la partition a été publiée chez l'éditeur M. Brandus. Il a fait paraître un recueil de *Motets pour les saluts du Saint-Sacrement*, à 1, 2 et 3 voix, avec accompagnement d'orgue (première série).

On doit à M. Léon Roques un petit manuel intitulé *l'Accompagnement du plain-chant mis à la portée de tout le monde*, méthode nouvelle essentiellement pratique (Paris, Hachette, 1872, in-12), et un *Métronome métrique*, dont le système est ingénieux. M. Roques a mis son nom sur les réductions de piano d'un grand nombre de partitions d'ouvrages représentés aux Bouffes-Parisiens.

ROSE (Georges), chanteur et compositeur, est né vers 1830. Cet artiste s'est produit, depuis une quinzaine d'années, dans de petits théâtres et dans des cafés-concerts, chantant des chansons et des romances composées par lui, et faisant jouer en assez grand nombre des opérettes dont il avait écrit la musique et dont quelquefois aussi il remplissait le principal rôle. Nous citerons celles de ces petites pièces dont les titres sont venus à notre connaissance : 1° *Entre onze heures et minuit*, un acte, Nouveautés, 1866 ; 2° *la Fille des Bruyères*, id., id., 1867; 3° *Tintano*, id., id., 1867; 4° *la Réconciliation*, id., id., 1867 ; 5° *la Belle Hélène dans son ménage*, id., id., 1867 ; 6° *la Famille Duverglas*, un acte, th. Saint-Pierre, 1868; 7° *le Robinson du faubourg Saint-Denis*, un acte, concert du Gaulois, 1872 ; 8° *une Partie de Valets*, un acte, Nouveautés, 1872 ; 9° *le Cousin don Cesar*, 2 actes, concert Tivoli, 1873 ; 10° *le Hareng saur sur le gril*, 4 actes, salle Saint-Laurent, 1873 ; 11° *Mon Cousin Victoire*, 1 acte, Folies-Nouvelles, 1873. Tout cela est sans valeur.

* **ROSELLEN** (Henri), pianiste distingué et compositeur aimable pour son instrument, est mort le 20 mars 1876. On lui doit une *Méthode de piano* (Paris, Heugel), et un *Manuel des pianistes, recueil d'exercices journaliers, gammes et arpéges de tout genre, précédés de la description anatomique de la main* (id., id.). Quant à ses compositions, dont le chiffre total ne s'élève guère à moins de 200, elles sont, pour la plus grande partie, écrites sur des airs populaires ou des motifs d'opéras en vogue ; il faut en excepter seulement quelques morceaux, entre autres ses *Réveries*, dont une surtout, en trémolo, a joui d'une vogue inouïe et a été, on peut le dire, célèbre dans l'Europe entière.

ROSÉS (José), prêtre et musicien espagnol, né à Barcelone le 9 février 1791, mort en cette ville le 2 janvier 1856, fut élève de Francisco Sampere, maître de chapelle de l'église paroissiale de Notre-Dame *del Pino*, de Barcelone. Il devint d'abord, après avoir terminé ses études, organiste du monastère de San Pablo, puis succéda à son maître dans les fonctions de maître de chapelle de Notre-Dame *del Pino*, fonctions qu'il obtint à la suite d'un concours et qu'il occupa pendant trente années. On doit à cet artiste un grand nombre de compositions importantes dans le genre religieux : une messe solennelle de *Gloria* à grand orchestre ; deux messes de morts, avec accompagnement de divers instruments ; diverses messes à deux chœurs ; puis des motets de divers genres, des rosaires, des séquences, des graduels, etc. La plupart de ces compositions sont conservées dans les archives de l'église pour le service de laquelle elles ont été écrites. José Rosés fut aussi un professeur habile, et il forma nombre d'élèves distingués, parmi lesquels on cite particulièrement MM. Calvo y

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Puig, Antonio Rius, Hipolito Casanovas, puis son neveu et les prêtres Nin, Murtra, etc.

ROSPIGLIOSI (G.....-C.....), écrivain italien contemporain, membre de l'Académie des sciences, lettres et arts de Pistoia, a lu dans les séances de cette compagnie un certain nombre de notices consacrées à des musiciens natifs de Pistoia. Il a réuni ensuite en une brochure ces intéressantes esquisses biographiques, et les a publiées sous ce titre : *Notizie dei maestri ed artisti di musica Pistoiesi*, Pistoia, Niccolai, 1878, in-12 de 53 pp.

ROSS (.....), luthier, exerçait sa profession à Londres en 1562. Il eut un fils qui fut luthier comme lui, et comme lui établi à Londres.

ROSSARI (Gustavo), virtuose sur le cor, professeur au Conservatoire de Milan et compositeur, est né à Milan le 27 décembre 1827. Admis au Conservatoire de cette ville le 5 novembre 1839, dans la classe de cor d'Agostino Belloli, il y resta jusqu'en 1849, et dans le cours de cette même année fut nommé professeur dans l'établissement où il venait d'accomplir ses études; depuis cette époque, il est demeuré titulaire de la classe de cor, trompette et trombone.

M. Rossari s'est fait à Milan une véritable réputation comme chef de musique militaire (il est *capo musica* de la garde nationale de Milan) et comme compositeur. Son nom est très-populaire en Italie, et parmi ses œuvres, qui atteignent le chiffre d'environ 200, il en est qui ont obtenu de très-grands succès, grâce surtout à leur caractère national et patriotique. Au nombre de ces dernières, il faut surtout citer : *Viva Italia!* marche-chœur des chasseurs des Alpes; *Hymne de guerre*, pour ténors et basses, sur des paroles d'Angelo Brofferio, op. 163; Marche funèbre à la mémoire des victimes de la révolution milanaise de mars 1848, pour musique militaire, op. 61; Hymne de Garibaldi, id.; *Cavour*, marche militaire, op. 38; *Garibaldi*, id., op. 40; *le 2 Juin* 1861, id., op. 79; 1862, *Festa nazionale*, id., op. 94; Marche militaire, op. 37; etc. M. Rossari a publié aussi un grand nombre d'albums de musique de danse : *Album di danza* (8 morceaux); *il Carnevale italiano* (8); *Tripudio carnavalesco* (8); *la Stagione dei piaceri* (7); *Volutta invernali* (6); *Fiori d'inverno* (8); *Speranze ed Illusioni* (7); *Taccuino del Carnevale* (6); *il Carnevale di Venezia* (6); *Profumi d'inverno* (12). Outre une quantité d'autres morceaux de danse détachés, M. Rossari a encore écrit beaucoup de fantaisies et de morceaux de concert pour cor, trompette ou cornet à pistons, avec accompagnement de piano; ces morceaux sont écrits soit sur des mélodies originales, soit sur des motifs populaires ou des airs d'opéras célèbres.

ROSSARO (Carlo), virtuose distingué sur le piano et compositeur pour son instrument, s'était acquis en Italie une bonne réputation par la publication de diverses œuvres intéressantes, qui témoignaient de son goût naturel et de la bonne instruction qu'il avait reçue. Je citerai les suivantes parmi ses compositions : Sonate, op. 23; 4 Études caractéristiques, op. 10, 11, 15 et 16; 3 Morceaux très-passionnés, op. 12, 13 et 14; *l'Angelus, Ancor la rivedro? L'ultimo addio, Erminia*, mélodies, op. 29, 30, 31 et 32; *Siciliana*, op. 36; *Amor materno*, op. 17; *Moment d'enthousiasme à Venise*, op. 18; *Rimembranze del lago di Como*, op. 19; *Festa campestra*, scherzo, op. 21; *Allegro vivo energico*, op. 22; *Toujours la même*, mélodie; *la Madre sul figlio morente*, id.; Fantaisies ou transcriptions sur *la Traviata, un Ballo in maschera, Orfeo, Lucrezia Borgia*, etc.

Carlo Rossaro, qui était aussi l'auteur d'un opéra intitulé *il Castello maledetto*, est mort à Turin le 7 février 1878.

ROSSETTI (.....). — Un compositeur italien de ce nom écrivit la musique d'un ballet qui fut représenté en 1789 sous ce titre : *Don Pedro infante di Portogallo*, au théâtre de la Scala, de Milan.

* **ROSSI** (Salomon), savant musicien israélite, vivait à Mantoue dans la seconde moitié du seizième siècle et dans la première moitié du dix-septième. M. S. Naumbourg, ministre officiant au temple consistorial de Paris, s'est occupé de cet artiste habile, et en a fait l'objet d'une publication dont l'intérêt est aussi puissant au point de vue historique qu'au point de vue artistique. Sous ce titre : *Cantiques de Salomon Rossi, hebreo*, M. Naumbourg a donné un recueil de compositions de Rossi, ainsi divisé en deux parties : 1re partie, chants, psaumes et hymnes à 3, 4, 5, 6, 7 et 8 voix, transcrits et mis en partition d'après l'original (Venise, 1620) par S. Naumbourg; 2e partie, choix de madrigaux à 5 voix, transcrits d'après les deux éditions princeps (Venise, 1600-1607) par Vincent d'Indy, publiés par S. Naumbourg (Paris, Naumbourg, 1877, petit in-4°).

Dans la préface très-réservée et fort bien faite qu'il a placée en tête de ce recueil, M. Naumbourg déclare qu'il n'a pu réunir sur son auteur de nouveaux renseignements biogra-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

phiques. Les probabilités le portent à croire que Rossi naquit entre 1565 et 1570, et qu'il mourut peu après l'année 1623, qui est la date de publication de sa dernière œuvre. Mais ce qui est surtout intéressant, c'est que M. Naumbourg a découvert deux recueils de Rossi restés jusqu'à ce jour inconnus : l'un est un *Premier Livre de symphonies et gaillardes à* 3, 4 *et* 5 *voix, pour jouer avec* 2 *violons ou cornets, et une guitare ou autre instrument à cordes*, Venise, R. Amadius, 1607, in-4° ; le second porte pour titre *Cantiques de Salomon, psaumes, hymnes et louange, composés d'après la science musicale, à* 3, 4, 5, 6, 7 *et* 8 *voix*, Venise, Pietro et Lorenzo Bragadini, 1620. « On pourrait, dit M. Naumbourg au sujet de ce dernier, s'étonner de ce titre, *Cantiques de Salomon*, en voyant que ce recueil ne renferme, en majeure partie, que des psaumes de David ; mais l'auteur a voulu faire un de ces jeux de mots si en faveur à son époque, et dire que ce sont des *chants composés par Salomon*, sous-entendu Rossi. »

C'est précisément ce dernier recueil, plein d'intérêt, qui forme la première partie de la publication de M. Naumbourg ; il comprend 30 chants d'une rare valeur, transcrits avec tout le soin et l'intelligence désirables. La seconde partie du volume contient un choix de 22 madrigaux à 5 voix, pris dans les deux recueils de madrigaux de Rossi, et transcrits par M. V. d'Indy ; quelques-uns de ces chants sont avec accompagnement de chitarrone, d'autres avec orgue et basse continue, d'autres enfin sans accompagnement. On y retrouve les qualités d'élégance et de style qui distinguent la grande école madrigalesque de l'époque.

Enfin, M. Naumbourg a retrouvé la trace d'une autre composition ignorée de Rossi, faite par lui en compagnie de trois autres musiciens dont l'un n'était autre que l'illustre Monteverde. Il en parle ainsi : — « Une preuve encore à joindre à celles qui parlent en faveur du talent musical de Rossi, réside dans ce fait, qu'en 1617 il collabora avec trois illustres confrères à la composition de la musique d'un drame qui a pour titre : *Musiche de alcuni excellentissimi musici, composte per la Maddalena, sacra rappresentazione di Gio. Battista Andreini, fiorentino. Stampa del Gardano. Venetia*, MDCXVII. *Appresso Bartholomeo Magni.* — Ces *excellentissimi musici* furent, outre Rossi, 1° Claudio Monteverde, maître de chapelle de la basilique de Saint-Marc, à Venise ; 2° Muzzio Effrem, maître de chapelle des ducs de Mantoue ; et 3° Allessandro Guinizzani, compositeur lucquois, fort estimé de son temps, mais sur lequel je n'ai pas trouvé de renseignements. Le petit *balletto* à quatre voix, que je donne à la suite des madrigaux du présent volume, a été écrit par Rossi pour ce drame, et je l'ai extrait d'un opuscule existant à la bibliothèque du *Liceo musicale* de Bologne. »

ROSSI (Luigi), compositeur italien, est l'auteur d'un opéra intitulé *gli Avventurieri*, qui a été représenté en 1835, à Turin, sur le théâtre d'Angennes. J'ignore si cet artiste est le même que celui qui est mentionné sous le nom de *Louis Rossi*, au t. VII de la *Biographie universelle des Musiciens*.

* **ROSSI** (Lauro), compositeur dramatique, directeur du Conservatoire de Naples, n'est point né dans cette ville, comme il a été dit par erreur, mais à Macerata, le 20 février 1812 (1). Sa famille étant allée s'établir à Naples lorsqu'il était encore fort jeune, et les dispositions musicales de l'enfant s'étant fait jour, elle eut la chance de pouvoir le faire admettre au Conservatoire, où il devint l'élève de Crescentini pour le chant, de Giovanni Furno pour l'harmonie, et de Zingarelli pour la composition. Sorti fort jeune de cet établissement, après y avoir terminé son éducation, M. Rossi fit représenter ses premiers ouvrages à Naples, puis, sur la recommandation de Donizetti, il fut engagé en 1832 au théâtre Valle, de Rome, comme chef d'orchestre et compositeur. Après avoir écrit quatre partitions à Rome, il alla faire jouer à Milan sa *Casa disabitata*, opéra bouffe dont le succès fut énorme et qui sous son second titre : *i Falsi Monetari*, a fait depuis lors le tour de l'Italie et s'est vu appeler « *le Barbier de Séville* de Rossi. » La Malibran elle-même, en entendant cet ouvrage, en fut tellement enchantée qu'elle exprima le désir de voir M. Rossi écrire un ouvrage pour elle. A cet effet, elle lui fit signer un contrat avec Barbaja, le fameux directeur des théâtres de Naples, et M. Rossi composa son *Amelia*, qui fut représentée en 1831 sur la grande scène de San-Carlo. « Mais que sont les femmes, dit à ce sujet un biographe, même celles qui possèdent les plus grands talents, même celles

(1) Il n'y a point de doute à avoir sur ce fait, que M. Lauro Rossi n'est point Napolitain. Non-seulement M. Francesco Florimo, dans ses *Cenni storici sullascuola musicale di Napoli*, indique bien Macerata comme le lieu de sa naissance, mais il insiste sur cette particularité que M. Rossi fut admis dans sa jeunesse, quoique étranger et par exception, au Conservatoire de Naples, établissement civique et municipal exclusivement réservé d'ordinaire aux seuls nationaux.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

qui sont inspirées par le génie, comme l'était la Malibran? Le caprice est toujours leur guide, et la plupart du temps le suprême moteur de toutes leurs opérations. Il vint en tête à la *diva* de faire introduire dans l'*Amelia* une situation dans laquelle elle pourrait exécuter un pas de deux avec le danseur Mathis. Cette nouvelle une fois répandue dans Naples, toute la ville se mit en mouvement, et heureux pouvait se dire celui qui avait obtenu une place au théâtre. L'opéra commence; la Malibran chante; mais le public, impatient de voir la célèbre cantatrice mouvoir ses jambes, ne fait pas attention au chant, ne fait pas attention à la musique, et finit par se fâcher de ce qu'elle tarde à danser. Attention générale.... Les jambes dans la danse n'avaient point l'habileté du gosier dans le chant, et la Malibran dans cette étrange représentation est désapprouvée par le public. Le mécontentement causé par cette extravagance se reporte sur l'opéra, qui est condamné de même que la danse, et qui, non entendu et peut-être encore moins écouté, tombe, entraîné par l'autre chute (1). »

Le compositeur ressentit un vif chagrin de cette déconvenue, chagrin que ne put guérir le succès de son nouvel opéra : *Leocadia*, représenté l'année suivante au théâtre de la Canobbiana, de Milan. C'est ce qui lui fit accepter, à la fin de l'année 1835, l'engagement qui lui était offert pour le Mexique, en qualité de chef d'orchestre et de compositeur d'une compagnie italienne. Cette campagne ne fut pas complétement heureuse. Au bout de deux ans, les circonstances politiques avaient amené la ruine de l'entrepreneur, et les artistes de la troupe, abandonnés par celui-ci, durent se mettre en société, en confiant leurs intérêts à un comité composé de cinq d'entre eux, dont faisait partie M. Lauro Rossi. « Rossi, dit M. Florimo en retraçant cette période de la carrière du compositeur, Rossi, à ce moment de sa vie, se montra bienfaisant, philanthrope, compatissant. Il assuma la direction de la compagnie dissoute, et proposa à celle-ci de faire une tournée artistique dans tout l'empire du Mexique, en donnant une série de représentations dans toutes les villes principales. On ne saurait passer sous silence l'activité que le *maestro* italien déploya en cette excursion. Il fut le père, le frère, l'ami de tous : la compagnie se composait de quarante personnes, et il fut le soutien de tous, entretenant toujours parmi eux la gaieté et l'affection. Il précédait généralement de quelques jours la petite caravane, stipulait le prix de location des théâtres, etc., faisait les abonnements, établissait les comptes, engageait les artistes d'orchestre et répétait, seul avec eux, les divers opéras que la compagnie, à peine arrivée et après un jour de repos, devait exécuter en public, et qui partout produisaient le plus grand effet; enfin, il était d'une activité merveilleuse et infatigable. Un soir qu'on devait jouer *le Barbier de Séville*, l'artiste chargé du rôle de Figaro fait une chute grave dans un escalier, et se trouve dans l'impossibilité de paraître en scène. Le théâtre était plein de spectateurs, et l'affluence était extraordinaire : comment renvoyer ce public, et causer un tel préjudice à la société? Tous les artistes, tristes et découragés, se tournent vers le *maestro* : — « Que faire? » leur dit-il.... Puis il les quitte brusquement, et peu de moments après se représente à eux sous le brillant costume de Figaro. Tous l'acclament aussitôt, et le public, informé de la résolution prise par lui pour ne pas faire manquer le spectacle, le récompensa par les marques d'affection les plus sincères et les plus enthousiastes.... La soirée fut satisfaisante pour tous. »

Après un séjour de huit années au Mexique, à la Havane, à la Nouvelle-Orléans et à Madras, M. Lauro Rossi revint en Italie et reprit sa carrière de compositeur. En 1850 il devenait directeur du Conservatoire de Milan, et vingt ans plus tard, à la mort de Mercadante, il fut appelé à succéder à ce grand artiste et à remplir les mêmes fonctions au Conservatoire de Naples, fonctions qu'il a résignées depuis peu.

Voici la liste complète des œuvres dramatiques de M. Lauro Rossi : 1° *le Contesse villane*, Naples, th. de la Fenice, 1829; — 2° *la Villana contessa*, Naples, th. Nuovo, 1830; — 3° *Costanzo ed Oringaldo*, Naples, th. San-Carlo, 30 mai 1830; — 4° *la Casa in vendita, o il Casino di campagna*, Naples, th. Nuovo, 1831; — 5° *lo Sposo al lotto*, id., id., 1831; — 6° *Baldovino, tiranno di Spoleto*; — 7° *il Maestro di scuola* (ces deux ouvrages, écrits à Rome en 1832, à la sollicitation de M. le chevalier Cantini, ont été représentés chez ce personnage); — 8° *il Disertore svizzero*, Rome, th. Valle, 9 septembre 1832; — 9° *le Fucine di Bergen*, id., id., 1833; — 10° *la Casa disabitata, o i Falsi monetari*, Milan, th. de la Scala, 16 août 1834 (partition considérée comme la meilleure œuvre de son auteur); — 11° *Amelia*, Naples, th. San-Carlo, 31 décembre 1834; — 12° *Leocadia*, Milan, th. de la Canobbiana, 30 avril 1835; — 13° *Giovanna Shore*, Mexico, th. principal,

(1) F. Florimo : *Cenni storici sulla Scuola musicale di Napoli.*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

1836; — 14° *il Borgomestro di Schiedam*, Milan, th. Re, 1er juin 1844; — 15° *Dottor Bobolo, o la Fiera*, Naples, th. Nuovo, 2 mars 1845; — 16° *Cellini a Parigi*, Turin, th. d'Angennes, 2 juin 1845; — 17° *Azema di Granata*, Milan, th. de la Scala, 21 mars 1846; — 18° *la Figlia di Figaro*, Vienne, th. de la Porte-Carinthie, 17 avril 1846; — 19° *Bianca Contarini*, Milan, th. de la Scala, 24 février 1847; — 20° *il Domino nero*, Milan, th. de la Canobbiana, 1er septembre 1849 (ouvrage qui, avec *i Falsi Monetari*, a surtout contribué à établir la renommée de M. Lauro Rossi); — 21° *le Sabine*, Milan, Scala, 21 février 1852; — 22° *l'Alchimista*, Naples, th. du Fondo, 23 août 1853; — 23° *la Sirena*, Milan, Canobbiana, 11 octobre 1855; — 24° *lo Zigaro rivale*, Turin th. Balbo, juin 1867; — 25° *il Maestro e la Cantante*, farce en un acte dont M. Lauro Rossi écrivit lui-même les paroles, Turin, th. Nota, 1867; — 26° *gli Artisti alla fiera*, Turin, th. Carignan, 7 novembre 1868; — 27° *la Contessa di Mons*, Turin, th. Regio, 31 janvier 1874; — 28° *Cleopatra*, id., id., 5 mars 1876; — 29° *Biorn*, 5 actes, Londres, Queen's Théâtre, 17 janvier 1877 (texte anglais). A tout cela, il faut ajouter : *Saul*, oratorio exécuté à Rome, à l'hospice Saint-Michel, en 1833; *un Maestro ed una Cantante*, « scherzo comique » à deux personnages, exécuté à Milan le 8 janvier 1853, et qu'il ne faut pas confondre avec la *farsa* mentionnée plus haut sous un titre presque absolument pareil; *In morte di Bellini*, élégie, dédiée à la Pasta (1835); Cantate, dédiée aux élèves du Collége royal des jeunes filles, de Milan; Grande Cantate, dédiée à l'empereur d'Autriche (Milan, 1857); *Marcia trionfale*, dédiée aux princes de Piémont (Milan, 1868); *A Mercadante*, élégie, exécutée à Naples, dans l'église de la *Pietà de' Turchini*, 1876.

Enfin, on connaît encore de M. Lauro Rossi les compositions suivantes : Chœur pour *les Captifs*, comédie de Plaute; Grande Messe de *Gloria*, Mexico, 1836; 8 Vocalises pour voix de soprano (Milan, Ricordi); 12 Exercices pour voix de soprano (id., id.); Pièce pour 20 instruments à vent, dédiée aux élèves du Conservatoire de Milan; *Sei fughe per quartetto;* quelques mélodies à une ou plusieurs voix, publiées à Milan soit chez l'éditeur Ricordi, soit chez l'éditeur Lucca. On lui doit aussi un traité théorique ainsi intitulé : *Guida ad un corso di armonia pratica orale per gli allievi del Conservatorio di musica di Milano;* j'ignore si cet ouvrage a été publié (1).

(1) Un opéra bouffe, *Sindaco Babbeo*, a été représenté le 8 mars 1851 à Milan, sur le théâtre de Santa-Radegonda et sous le nom de M. Lauro Rossi. Cet ouvrage pourtant n'était pas de lui, et la musique en avait été écrite par quatre élèves du Conservatoire de Milan, MM. Cagnoni, Cuneo, Marcora et Ponchielli.

M. Lauro Rossi occupe un rang très-distingué parmi les compositeurs de l'Italie contemporaine, et continue en quelque sorte les traditions laissées par Donizetti. Il a de la verve, de la chaleur, de la clarté, une véritable abondance mélodique, mais sans se hasarder dans des recherches ou des spéculations nouvelles et en se maintenant dans les formules consacrées. Deux des ouvrages de sa jeunesse, *i Falsi Monetari* et *il Domino nero*, ont assuré sa renommée et n'ont cessé de se maintenir au répertoire de tous les théâtres d'Italie. Lorsqu'à la suite d'un long silence, le compositeur est rentré dans la lice et a donné à Turin sa *Contessa di Mons*, dont le succès a été retentissant, il a prouvé cependant qu'il n'était pas hostile à tout progrès artistique; la partition de cet ouvrage est une œuvre fort distinguée, soigneusement travaillée, chaude, colorée, et empreinte d'un excellent sentiment dramatique. En résumé, M. Lauro Rossi est un des compositeurs qui honorent le plus l'Italie actuelle.

La femme de cet artiste extrêmement distingué, Mme *Matilde Rossi*, est une cantatrice fort remarquable, qui se fait souvent encore applaudir dans les concerts (1).

ROSSI (Isidoro), compositeur italien, est né à Correggio, dans l'ancien duché de Modène, le 13 décembre 1818. Il fit de bonnes études littéraires et était destiné par sa famille à la médecine, mais son goût pour la musique l'emporta, et ce fut son oncle, le théoricien Bonifazio Asioli, qui lui en fit connaître les premiers principes. Admis ensuite au Conservatoire de Milan, il y devint, pour l'harmonie et la composition, l'élève de Francesco Basily et de Gaetano Piantanida. Au sortir de cet établissement, il alla se fixer à Mirandola, où pendant quinze ans il partagea sa vie entre les travaux de l'enseignement et ceux de la composition, et où il écrivit plusieurs opéras qu'il ne put réussir à faire représenter. Plus tard il s'établit à Modène, où il devint chef des chœurs au théâtre communal, ce qui ne l'empêcha pas de produire plusieurs œuvres de musique religieuse. Les événements politiques du 1859 ayant détruit sa position, M. Rossi se rendit à Pavie, et devint chef de musique de la garde nationale de cette

(1) Depuis que cette notice est écrite, M. Lauro Rossi a donné (1878) sa démission de directeur du Conservatoire de Naples, où son administration aurait été vertement critiquée.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ville; il y fit représenter, le 1er mai 1875, sur le théâtre Fraschini ; un opéra sérieux, *Isabella Orsini*, et il faisait exécuter en 1877, à l'occasion d'une Exposition industrielle, un hymne de sa composition. Je crois qu'il a donné aussi à Modène, en 1865, un petit opéra intitulé *Mimi*.

M. Rossi a en portefeuille un autre ouvrage dramatique, *Alzira*, et un scherzo comique ayant pour titre *Qui pro quo*. On connaît de lui un oratorio, *la Fine del mondo*, un drame sacré, *l'Agonia di N. S. Gesù Cristo*, un autre intitulé *i Treni di Geremia Profeta*, plusieurs symphonies pour orchestre, des trios et quatuors pour instruments de cuivre, et *le Cinq Mai*, de Manzoni, mis en musique à 4 voix avec chœur et orchestre.

ROSSI (Giovanni), compositeur et chef d'orchestre italien, né à Borgo San-Donnino le 5 août 1828, est depuis plusieurs années fixé à Gênes, où il occupe les fonctions de *maestro concertatore* et de chef d'orchestre au théâtre Carlo-Felice, et celles de directeur de l'orchestre civique. M. Rossi a fait représenter sur le théâtre de sa ville natale, le 4 octobre 1871, un opéra sérieux intitulé *la Contessa d'Altemberg*, qui a été très-favorablement accueilli du public et reproduit d'abord à Gênes, puis dans diverses autres villes. Sept ans auparavant, en 1864, il avait donné à Ancône un premier ouvrage dramatique, *Nicolo de' Lapi*. Il s'est fait connaître aussi comme compositeur de musique religieuse, notamment par une messe pour trois voix seules, chœurs et orchestre, commandée par la municipalité de Parme à l'occasion de la mort du prince Othon et exécutée en cette ville à cette époque.

Un autre musicien, nommé, comme celui-ci, *Giovanni Rossi*, ne doit pas être confondu avec lui. Cet artiste, qui était professeur de chant choral à Milan, est mort en cette ville le 4 novembre 1871.

ROSSI (Cesare), pianiste, chef d'orchestre et compositeur italien, est né à Naples le 31 décembre 1842. Il commença l'étude de la musique à l'âge de onze ans, sous la direction d'un de ses cousins, et acquit rapidement un talent distingué sur le piano. Il commença alors à se faire entendre en public, et jusqu'à vingt-cinq ans parcourut la carrière de virtuose avec de vifs succès. Après avoir rempli au théâtre San-Carlo, de Naples, les fonctions d'accompagnateur au piano, il devint chef d'orchestre de divers théâtres de cette ville, le théâtre du Fondo, le théâtre philharmonique et le Politeama. M. Cesare Rossi a publié de nombreux morceaux de genre pour le piano. Il a fait représenter à Naples, sur le théâtre particulier du Casino de l'Union, le 7 janvier 1879, une « idylle lyrique » en 3 actes, *il Ritratto di Perla*, qui, le 17 mai suivant, fut jouée sur le théâtre Bellini. Juste une semaine auparavant, le 10 mai 1879, M. Cesare Rossi avait donné sur une autre scène, le théâtre Mercadante (ex-Fondo), un opéra-comique en 4 actes et 7 tableaux, intitulé *Babilas*.

ROSSI (..... **DE**), est auteur d'un écrit publié sous ce titre : *Preuve sans réplique du progrès incontestable que les Français ont fait en musique* (Venise et Paris, Nyon, 1777, in-8°).

* **ROSSINI** (Gioacchino), le plus grand des musiciens italiens du dix-neuvième siècle, est mort à Paris le 13 novembre 1868, à l'âge de soixante-seize ans. Je ne veux point refaire ici une biographie de cet artiste admirable, mais il me faut bien compléter sa notice par quelques renseignements indispensables.

En ce qui concerne ses œuvres dramatiques, je dois constater tout d'abord que *Sigismondo*, dont la date et le lieu de représentation n'ont pas été indiqués, a paru pour la première fois sur le théâtre de la Fenice, de Venise, en 1815, et qu'un petit opéra bouffe, *Adina, o il Califfo di Bagdad*, donné à Lisbonne en 1818, a été omis dans le catalogue de ses productions scéniques. De même, en ce qui touche les cantates, je signalerai *Igea*, exécutée au théâtre San-Carlo, de Naples, le 20 février 1819, *Partenope*, donnée au même théâtre le 9 mai de la même année, *l'Augurio felice*, *la Sacra Alleanza* et *il Bardo*, exécutées à Vérone en 1823; *il Ritorno* (Venise, 1823), *il Pianto delle Muse* (Londres, 1823), *i Pastori* (Naples, 1825), et *il Serto votivo* (Bologne, 1829).

En dehors du théâtre, les œuvres publiées par Rossini sont nombreuses; je vais essayer d'en dresser la liste : 1° *Stabat Mater* à 4 voix, chœur et orchestre; 2° Petite Messe solennelle à 4 voix, chœur et orchestre; 3° *Tantum ergo* à 3 voix d'hommes avec orchestre, écrit à l'occasion de la restitution au culte catholique de l'église Saint-François, de Bologne (1847); 4° *Quoniam* pour baryton, avec orchestre; 5° *la Foi*, *l'Espérance*, *la Charité*, 3 chœurs à 3 voix de femmes, avec piano; 6° *Soirées musicales*, 8 ariettes et 4 duos expressément composés pour l'étude du chant italien; 7° *Gorgheggi e Solfeggi per soprano, per rendere la voce agile e dimparare il canto secondo il gusto moderno*; 8° Hymne populaire à Pie IX; 9° *Se il vuol la Molinara* (première composition de Rossini); 10° *la Passaggiata*, ariette; 11° *l'Amante*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

discreto, id. ; 12° *il Trovatore*, id. ; 13° *Ch' io mai vi possa lasciar d'amore*, canzonette ; 14° *Nice*, id. ; 15° *la Separazione*, mélodie dramatique ; 16° *Alle voci della gloria*, scène et air ; 17° *Non posso, o Dio, resistere*, cantate ; 18° *Oh ! quanto son grate*, duettino ; 19° *Ridiamo, cantiamo, che tutto sen va*, quartetto ; 20° *Dall' Oriente l'astro del giorno*, id. ; 21° Trois Marches militaires, composées pour le mariage du duc d'Orléans ; 22° Pas redoublé, composé pour le sultan Abdul-Medjid.

A tout cela, il faut ajouter *le Chant des Titans*, pour 4 voix de basse et orchestre, exécuté à l'Exposition universelle de Paris de 1867, et d'assez nombreuses compositions écrites en diverses circonstances et non publiées ; et enfin un grand nombre de morceaux de divers genres, restés aussi inédits, et que la veuve de Rossini vendit, après la mort de son mari, pour la somme ronde de cent mille francs, à un riche amateur anglais.

On a beaucoup écrit depuis un demi-siècle sur Rossini, et dans divers pays, mais c'est en France et en Italie surtout que les publications ont été le plus nombreuses. Il serait bien difficile, je crois, de dresser une bibliographie rossinienne exacte et complète ; je vais cependant donner ici la liste de ceux des écrits sur Rossini qui sont venus à ma connaissance, en dehors de ceux qui ont été signalés dans la *Biographie universelle des Musiciens* : 1° *Cenni di una donna già cantante sopra il maestro Rossini*, par Maria Righetti-Giorgi (la créatrice, en Italie, du rôle de Rosine du *Barbier*), Bologne, Sassi, 1823, in-8° ; 2° *Lettre critique sur Rossini*, par Papillon, Paris, 1823, in-8° ; 3° *Rossini e la sua musica*, par L. B., Milan, 1824 ; 4° *De la guerre des dilettanti, ou de la révolution opérée par M. Rossini dans l'opéra français, et des rapports qui existent entre la musique, la littérature et les arts*, par Joseph d'Ortigue, Paris, Ladvocat, 1829, in-8° ; 5° *Della musica rossiniana e del suo autore*, par Pietro Brighenti, Bologne, Dall'Olmo, 1830, in-8° ; 6° *Rossini et sa musique* (par N. Bettoni), Paris, Bettoni, 1836, in-8° (1) ; 7° *Rossini e la sua musica ; una passegiata con Rossini* (sans nom d'auteur), Florence, 1841, in-16 ; 8° *Dello* Stabat Mater *di Gioachino Rossini, lettere storico-critiche di un Lombardo*, Bologne, 1842, in-8° ; 9° *Quelques observations sur la publication du* Stabat Mater *de Rossini*, par A. Aulagnier, s. l. n. d. (Paris, 1842, impr. Bourgogne et Martinet), in-4° ; 10° *Rossini, canto di Giovanni Raffaelli*, Modène, Zanichelli, 1844, in-8° ; 11° *Rossini*, par Eugène de Mirecourt, Paris, Havard, 1855, in-32 avec portrait ; 12° *Giovacchino Rossini*, par Enrico Montazio, Turin, union typographique, 1862, in-18 avec portrait ; 13° *G. Rossini, sa vie et ses œuvres*, par A. Azevedo, Paris, Heugel, 1865, grand in-8° avec portraits et autographes ; 14° *Rossini*, par Nestor Roqueplan, Paris, Dentu, 1869, in-12 de 16 pp. ; 15° *Rossini, notes, impressions, souvenirs, commentaires*, par Arthur Pougin, Paris, Claudin, 1870, in-8° de 91 pp. ; 16° *Rossini et son « Guillaume Tell »*, par A. Moutoz, Bourg, 1872, in-8° ; 17° *Della vera patria di Gioachino Rossini*, par Giuliano Vanzolini, Pesaro, 1873, in-8° (1) ; 18° *Della vita e delle opere di Gioachino Rossini*, par Settimo Silvestri, Milan, l'auteur, 1874, in-8° avec portrait et autographes ; 19° *Biografia di Gioachino Rossini*, par Antonio Zanolini, Bologne, Zanichelli, 1875, in-8° avec portrait et autographe ; 19° *bis*, *Mélodie la populaire dans l'opéra* Guillaume Tell *de Rossini*, par Edmond Vander Straeten, Paris, Baur, 1879, in-8° ; 20° *Elogio di Gioacchino Rossini*, par Francesco Regli ; 21° *Rossini*, par Georges Bell (extrait de la publication intitulée : *les Grands et les Petits Personnages du jour, par un des plus petits*), Paris, s. d., in-8° ; 22° *la Nascita del gran Rossini*, ode, par Biagioli, in-4° ; 23° *Lettre de Mozart à Rossini, publiée par un dilettante*, Paris, Delaunay, s. d., in-8° ; 24° *Rossini's Life* (*Vie de Rossini*), par H. S. Edwards, Londres, Reeves, in-8° avec portrait ; 25° *Rossini, sein leben, seine werke und charakterzüge* (*Rossini, sa vie, ses œuvres et ses traits caractéristiques*), par A. Struth, Leipzig, Bergson (2).

On ne saurait trop multiplier les renseigne-

(1) Antonio Zanolini, dans sa *Biografia di Gioacchino Rossini* (pp. 35-36), croit pouvoir affirmer que cet écrit de Bettoni n'existe pas, et que Fétis s'est trompé en en parlant. Si l'on veut bien consulter non-seulement le *Catalogue de la bibliothèque de F.-J. Fétis, acquise par l'État belge* (p. 589), mais encore le *Catalogue de la bibliothèque musicale de M. A. Farrenc* (p. 21), on se convaincra de l'existence très-réelle de l'opuscule en question, dont chacun de ces deux écrivains possédait un exemplaire. — Zanolini est mort à la fin de 1877.

(1) Le même écrivain a publié en 1869, à Pesaro, un compte-rendu des grandes fêtes qui avaient été célébrées en cette ville, quelques années auparavant, en l'honneur de Rossini. J'ignore le titre de cet opuscule.

(2) Je dois faire remarquer que le pamphlet d'Œttinger, traduit en français par P. Royer et publié à Bruxelles sous ce titre : *Rossini, l'homme et l'artiste* (3 vol. in-18, et non 1 vol. in-12), était intitulé en allemand : *Rossini, Komischer roman*. Quant à l'écrit intitulé : *Vie de Rossini*, par un dilettante (Anvers, 1839), son auteur s'appelait Van Damme.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ments lorsqu'il s'agit d'un artiste de la taille et de la trempe de Rossini ; c'est pourquoi je signalerai encore les articles suivants, publiés dans divers recueils, et qui contiennent des détails utiles et parfois des données peu connues sur le maître : *Rossini, ses ouvrages et son influence sur la musique actuelle* (*Revue nationale de Belgique*, t. V, Bruxelles, 1841); *Rossini, sa vie et son œuvre*, par H. Blaze de Bury (*Revue des Deux-Mondes* des 1er et 15 mai et 1er juin 1854); *Rossini*, notice avec portrait (*Magasin pittoresque*, année 1872, p. 241, 309 et 386); *Rossini*, par C. Doussault (*Revue de Paris* du 1er mars 1856); *Rossini*, par Maurice Cristal (*Correspondant* du 25 novembre 1868); *Rossini, sa vie et son œuvre*, par le baron Ernouf (*Revue contemporaine* du 15 décembre 1868); *Gioacchino Rossini*, par A. Zanolini (*Ape italiana* [Paris], 1836). J'ajouterai que Méry a placé une notice sur Rossini en tête de sa traduction française de *Semiramide* (Paris, Lévy, 1860, in-12), qu'on a joué au théâtre Re, de Milan, au mois de novembre 1863, une comédie de M. d'Aste intitulée *Rossini a Napoli*, et enfin qu'on avait donné à Paris, au théâtre du Gymnase, le 29 novembre 1823, un vaudeville en un acte de Scribe et Mazères, qui avait pour titre *le Grand Repas* ou *Rossini à Paris*.

La veuve de l'illustre maître, Mme Rossini, née Olympe Pélissier, a survécu de près de dix ans à son époux; elle est morte à Paris, le 22 mars 1878, à l'âge de soixante-dix-huit ans. Deux ou trois années après la mort de son mari, elle avait vendu pour la somme de cent mille francs à un riche anglais, le baron Grant, la totalité de ses œuvres posthumes; le baron Grant étant mort lui-même récemment, ses héritiers ont mis en vente, en enchères publiques, les manuscrits de Rossini. Tous n'ont pas, paraît-il, trouvé acquéreur, mais M. Ricordi, le grand éditeur de musique de Milan, en a acheté un certain nombre, qu'il se propose de publier prochainement.

ROSSY (Léopold-François **SORMANI**, dit), flûtiste et compositeur, né au Havre en janvier 1798, a exercé pendant longtemps le professorat à Caen. Il a fait jouer, le 25 février 1847, sur le théâtre de cette ville, un grand opéra en trois actes, *Isabelle*, dont il avait écrit les paroles et la musique. Il a laissé en manuscrit deux autres opéras.

Rossy a publié entre autres compositions : 1° *Trois grands duos brillants pour deux flûtes*, op. 1er, Paris, Petibon ; — 2° *Trois récréations pour la flûte avec acc. de piano*, Caen, l'auteur. Comme membre de l'Académie des sciences, arts et belles-lettres de Caen, il a fait paraître en 1845, dans les *Mémoires* de cette compagnie, un poëme assez étendu, intitulé : *la Musique*. Cet artiste est mort à Caen, le 23 mai 1852.

J. C — z.

ROSTAND (Alexis-Jean), compositeur et écrivain musical distingué, est né à Marseille le 22 décembre 1844. Son père, qui occupait en cette ville les fonctions de receveur municipal, lui fit donner, avec une excellente instruction littéraire, une éducation musicale très-complète, secondant les désirs de son fils, qui dès l'âge de sept ans avait commencé l'étude du piano et montrait les plus grandes dispositions pour cet art, et considérant d'ailleurs la musique non comme une distraction frivole, mais comme une des formes les plus élevées et les plus exquises de l'expansion intellectuelle. Le jeune Alexis vivait au reste dans un milieu presque artistique, car son père, sa mère, son grand-père, ses oncles et grands-oncles avaient, quoique en amateurs, cultivé la musique avec un véritable succès, et c'est chez son aïeul paternel qu'avaient été exécutés pour la première fois, à Marseille, les quatuors de Beethoven.

M. Rostand eut pour premier maître de solfége et de piano M. Louis Bignon (*Voy.* ce nom), professeur au Conservatoire de Marseille, continua au lycée l'étude du piano, et l'acheva plus tard sous la direction de M. Jules Arnoux. A peine âgé de quatorze ans, ayant reçu quelques notions d'harmonie et déjà désireux de produire, il mit en musique le poëme d'un opéra en 3 actes, *les Pêcheurs de Catane*, qu'Aimé Maillart avait fait représenter au Théâtre-Lyrique. Lorsqu'il eut terminé ses humanités, son père, qui le destinait à la carrière de la banque, le fit entrer à l'agence très-importante que le Comptoir d'escompte de Paris possède à Marseille, et il s'y distingua à ce point qu'il est aujourd'hui le directeur de cet établissement. Ces fonctions, d'une nature en apparence si hostile à toute préoccupation artistique, ne l'empêchèrent pourtant pas de continuer ses études d'harmonie avec M. Bignon, et ensuite de faire un cours de contre-point et de composition pratique avec M. Auguste Morel (*Voy.* ce nom), directeur du Conservatoire. Depuis lors il n'a cessé de cultiver la musique avec une véritable passion, se mêlant à toutes les manifestations artistiques qui se produisaient dans sa ville natale et contribuant à y développer le goût de l'art qu'il chérit.

Après quelques essais timides, M. Rostand voulut éprouver ses forces dans une œuvre de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

longue haleine qui répondit à son idéal. Il écrivit un oratorio en trois parties, *Ruth*, sur un poème de son frère, M. Eugène Rostand, et, n'ayant pas d'orchestre à sa disposition, il n'y employa qu'un accompagnement de piano, orgue, harpe, violoncelles et contre-basses, qui, dans sa pensée, devait donner à la composition un coloris particulier. L'œuvre, ainsi conçue, fut exécutée dans une réunion privée le 28 mai 1870, et produisit un effet considérable. Deux ans plus tard, le jeune artiste ayant développé et complétement orchestré cette œuvre, la fit exécuter publiquement dans un grand concert donné au théâtre Vallette au profit de la souscription pour la libération du territoire (27 mars 1872). Ce concert eut un immense retentissement, l'oratorio de *Ruth*, ainsi exécuté dans une salle où se pressaient plus de 4,000 auditeurs, obtint un énorme succès, et la recette s'éleva à 18,500 francs, dont 13,000, formant le produit net, furent versés à l'œuvre d'Alsace-Lorraine. Les journaux de Marseille firent tous un éloge mérité du jeune compositeur, et le *Sémaphore* parlait ainsi en rendant compte de ce concert : — «... Quant à l'œuvre musicale, elle révèle la constante préoccupation d'un idéal élevé, planant au-dessus des vulgarités modernes, et qui, s'il n'est pas toujours atteint, préserve le musicien de la banalité par la noblesse même de ses efforts. » Au reste, le compositeur ayant publié sa partition, la musique de *Ruth* a pu être jugée ailleurs que dans le milieu où elle s'était produite, et l'on a pu se rendre compte de la haute valeur de l'œuvre, du style qui la distingue, et du noble esprit dans lequel elle est conçue. Deux ans après, elle fut exécutée à Genève, dans la salle de la Réformation, et n'obtint pas moins de succès qu'à Marseille. Sans doute en guise de remercîment, M. Rostand écrivit pour la Société de chant sacré de Genève, qui avait fait entendre son oratorio, un Psaume à 4 voix et en canon, que cette Société exécuta dans un grand concert donné à la cathédrale de Saint-Pierre, le 5 décembre 1874. On reprocha à cette composition un excès d'austérité et l'abus des formes scolastiques.

Après avoir fait paraître un recueil de 18 *Préludes et petites pièces pour le piano*, évidemment conçu sous l'influence de Mendelssohn et de Schumann, après avoir publié sous ce titre : *l'Art en province*, un volume formé d'une réunion d'articles insérés dans divers journaux et qui se faisait remarquer par un esprit critique très-indépendant et très-élevé et un réel bonheur de forme, M. Rostand écrivit, sur un poème de son frère et sous le titre de *Gloria victis*, une grande ballade pour *soli*, chœurs et orchestre, dont le sujet était à la fois fantastique et patriotique. Cette vaste composition, exécutée le 16 février 1875 au profit des pauvres, dans la salle du Cercle artistique de Marseille, obtint un très-vif succès, et dut être répétée peu de jours après. Depuis lors M. Rostand s'est surtout occupé de littérature musicale; il a pris une part fort importante à la rédaction du *Journal musical* fondé à Marseille par MM. Pépin frères, et a donné notamment, à ce journal, la première partie d'une très-intéressante étude sur Mendelssohn, l'un des artistes de sa prédilection. Pourtant, il a publié récemment un recueil de 20 *Mélodies pour chant et piano*, recueil qui, par l'élégance du style et la grâce de la pensée, mérite d'attirer l'attention sur son auteur.

M. Rostand est l'un des rares artistes de province qui aient su se faire un nom, s'imposer au public, et dont les œuvres aient eu l'honneur de l'exécution à l'étranger. S'il n'a pu se faire connaître encore à Paris, les circonstances ne l'ayant pas aidé à se produire, il n'en mérite pas moins de fixer les regards des véritables artistes, et il est de ceux qui sont appelés à faire parler d'eux, car il représente la jeune école française dans ce qu'elle a de plus ferme, de plus personnel et de plus élevé.

Voici la liste des œuvres de M. Rostand publiées jusqu'à ce jour : 1° *Ruth*, oratorio en 3 parties, partition pour chant et piano (Paris, Richault); 2° *Gloria victis*, ballade pour *soli*, chœurs et orchestre (id., id.); 3° 18 *Préludes et petites pièces pour le piano* (id., id.); 4° Psaume à 4 voix (id., id.); 5° *Six nouvelles pièces pour le piano* (id., id.); 6° 20 *Mélodies pour chant et piano* (Paris, Heugel); 7° *l'Art en province. La musique à Marseille*, essais de littérature et de critique musicales (Paris, Sandoz et Fischbacher, 1874, in-12). M. Alexis Rostand, qui a été élu membre de l'Académie de Marseille en 1874, est l'un des collaborateurs du *Supplément à la Biographie universelle des Musiciens*, auquel il a fourni de nombreuses notices sur les artistes habitant le midi de la France.

ROSTISLAW (Théophile **TOLSTOÏ**, dit), dilettante et compositeur russe, né dans les premières années de ce siècle, remplit à la cour de Russie les fonctions de maître des cérémonies. Il a reçu une assez bonne éducation musicale, et a écrit la partition d'un opéra italien dont j'ignore le titre et qui a été représenté à Saint-Pétersbourg aux environs de l'année 1845. Depuis fort longtemps M. Tolstoï est chargé de la rédaction du feuilleton musical du *Journal* (français) *de Saint-Pétersbourg*, feuilleton qu'il

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

signe du pseudonyme de *Rostislaw*. Ses articles sont généralement bien faits, écrits avec soin, et décèlent un homme de goût et un artiste instruit; si le critique est un peu rebelle aux idées modernes et reste parfois un peu confiné dans le passé, il n'en exprime pas moins des idées justes et empreintes d'un sincère amour de l'art.

ROSTWOROWSKI (J..... — N.....), musicien fixé à Varsovie dans la première moitié du dix-neuvième siècle, s'est fait connaître comme compositeur religieux. On a de lui plusieurs messes, dont une a été exécutée en 1837 dans l'église de Leszno, chez les pères carmélites, et dont une autre, écrite sur texte polonais, a été entendue en 1842 chez les Piaristes. Une autre composition du même artiste, intitulée *Hymn do Boga-Rodzicy* (Hymne à la Mère de Dieu), a été chantée à Varsovie en 1837.

* **ROSZAVŒLGYI** (Marc), compositeur hongrois, était né en 1787. — Un éditeur de musique du même nom, *Jules Roszavœlgyi*, probablement parent de cet artiste, était à Pesth le chef d'une importante maison d'édition musicale, et mourut en cette ville le 18 août 1861. Il avait, dit-on, donné une vive impulsion à l'art national, qu'il encourageait de tous ses efforts.

* **ROTA** (André), musicien italien, né à Bologne vers 1553, mort en cette ville en juin 1597, à l'âge de quarante-quatre ans, ainsi que le prouve son épitaphe, reproduite par le P. Martini, succéda à Spontone (*Voy.* ce nom) dans les fonctions de maître de chapelle de la basilique de San-Petronio. Il avait auparavant longtemps séjourné à Rome, où la renommée qu'il s'était acquise prouve son habileté, et où il avait ouvert une école de musique qui était très-fréquentée, bien qu'elle se trouvât en concurrence avec celles de Palestrina et de Nanini. Ce seul fait donnerait une idée de son talent, si l'on n'avait, en faveur de celui-ci, le témoignage authentique du cardinal San-Sisto (Filippo Boncompagni), neveu du pape Grégoire XIII. C'est en 1583, à peine âgé de trente ans, que Rota devint maître de chapelle de San-Petronio, et le conseil de fabrique était si satisfait de ses services qu'il ne manquait aucune occasion de le lui prouver, soit par des gratifications ajoutées à son traitement ordinaire, soit par les bons procédés employés envers lui. Rota paraît avoir été un artiste extrêmement distingué, qu'une mort précoce a enlevé à la gloire qui l'attendait. On trouvera de plus amples détails à son sujet dans le solide écrit de M. Gaspari : *Memorie risguardanti la storia dell' arte musicale in Bologna al XVI secolo*. Outre les recueils signalés dans la *Biographie universelle des Musiciens* et publiés sous le nom de Rota, cet écrivain cite trois compositions manuscrites du grand artiste : un *Dixit Dominus* à 8 voix, le motet *Hodie Christus natus est* à 9 voix, et un *Magnificat* à 12 voix en trois chœurs.

ROTA (Giuseppe), chef d'orchestre et compositeur italien, né, je crois, à Trieste, a rempli les fonctions de chef d'orchestre au théâtre communal de cette ville. Il est l'auteur des ouvrages dramatiques suivants : 1° *Ginevra di Scozia*, 3 actes, Parme, 1862; 2° *Beatrice Cenci*, 3 actes, 1863; 3° *Penelope*, Trieste, théâtre communal, avril 1866; 4° *i Romani in Pompejano*. Inventeur d'un système que l'on dit fort ingénieux et grâce auquel il rend aux sourds-muets l'avantage de la parole, M. Rota s'est fixé depuis plusieurs années à Paris, où il a expérimenté ce système d'une façon pratique, et, dans des expériences publiques d'un grand intérêt, a obtenu des résultats aussi surprenants qu'inattendus.

ROTH (Franz), musicien allemand contemporain, est l'auteur de plusieurs opérettes récemment représentées à Vienne, entre autres *die Vorstadtprinzessin* (4 actes), et *ein Mann für Alles* (4 actes).

Un artiste du même nom, M. *Louis Roth*, a donné récemment à Pesth un opéra-comique en 3 actes intitulé *Don Quichotte*.

ROUBIER (H.....), pianiste, professeur au couvent du Sacré-Cœur à Paris, a publié plusieurs ouvrages d'enseignement qui révèlent chez leur auteur de solides et sérieuses qualités pratiques : 1° *Étude du mécanisme du piano* (1re édition, un volume; 2e édition, 2 volumes), Paris, Richault; 2° *les Trois premières années du piano, école progressive* (contenant, à la suite d'un *Exercice journalier*, un choix considérable de morceaux pris dans les œuvres des maîtres du clavecin et du piano), Paris, Richault; 3° *l'Art de préluder et de moduler dans tous les tons majeurs et mineurs, à l'usage des pianistes, organistes, accompagnateurs et chanteurs*, Paris, Richault. Le même artiste a donné chez le même éditeur, sous le titre général d'*Œuvres classiques pour le piano à quatre mains*, une série considérable de réductions et transcriptions de symphonies, quintettes, quatuors et trios d'Haydn, Mozart, Beethoven et Weber. On doit aussi à M. Roubier un certain nombre de morceaux de genre pour son instrument.

* **ROUBIN** (Amédée de), compositeur amateur, a fait jouer le 6 juillet 1866, aux Folies-Marigny, une opérette en un acte : *Quai Malaquais*. M. de Roubin a beaucoup écrit pour les

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sociétés chorales ; nous citerons parmi ses productions en ce genre : *Messe très-facile*, à 4 voix d'hommes, avec orgue *ad. lib.* (H. Gautier, éditeur) ; *Où s'en vont les rêves*, chœur à 4 voix d'hommes (Gambogi frères) ; *les Rêveries du bivouac*, id. (F. Gauvin) ; *Au gré des flots*, id. ; *les Pêcheurs vénitiens*, id. ; *la Ronde des écoliers*, id. ; *les Jeunes Soldats*, chœur à 3 voix égales (V. Lory), etc. Son dévouement à l'institution orphéonique avait valu à M. de Roubin, dans les dernières années de l'Empire, sa nomination aux fonctions d'inspecteur des orphéons de l'Eure, département qu'il habite.

J. C—z.

***ROUGET DE LISLE** (Claude-Joseph), poëte et compositeur français, auteur de *la Marseillaise*. — Il sera impossible de s'occuper désormais de l'histoire de *la Marseillaise* et de son immortel auteur, sans consulter les deux écrits suivants : 1° *Rouget de Lisle et « la Marseillaise »*, par J. Poisle-Desgranges, Paris, Bachelin-Deflorenne, 1864, in-18 avec portrait ; 2° *Rouget de Lisle. La vérité sur la paternité de « la Marseillaise ». Faits et documents authentiques*, par A. Rouget de Lisle, Paris, 1865, in-8°. Je signalerai aussi un article de M. Gindre de Mancy père : *Rouget de Lisle*, publié dans la *Revue littéraire de la Franche-Comté* du 1er novembre 1864, et toute une série de renseignements et de faits relatifs à *la Marseillaise* donnés par M. Anatole Loquin (*Voy.* ce nom) dans son intéressant recueil : *la Musique à Bordeaux* (1877). Ce dernier et très-important travail a été reproduit par son auteur dans un volume intitulé : *les Mélodies populaires de la France, paroles, musique et histoire*, première série, Paris, Richault, 1879, in-8°.

La date de la mort de Rouget de Lisle est, non le 27, mais le 26 juin 1836, ainsi que le constate son acte de décès relevé à la mairie de Choisy-le-Roi.

ROUGNON (Paul-Louis), pianiste, professeur et compositeur français, est né à Poitiers (Vienne) le 24 août 1846. Il fut admis au Conservatoire de Paris le 10 janvier 1862, et y devint successivement l'élève de Batiste pour le solfége, de Bazin pour l'harmonie et accompagnement, et de M. Ambroise Thomas pour la fugue et la composition. Il obtint une première médaille de solfége en 1865, un troisième accessit d'harmonie en 1868, et le premier prix de fugue en 1870. Trois ans après, en 1873, M. Rougnon était nommé répétiteur de solfége au Conservatoire. On doit à cet artiste, outre divers morceaux de genre pour le piano et quelques mélodies vocales, deux recueils intéressants : 1° *Quinze Études préparatoires de mécanisme et de style*, pour le piano ; 2° *l'École du Pianiste*, sorte de cours progressif de piano, divisé en deux parties, et qui constitue un ouvrage très-recommandable. M. Paul Rougnon a fait représenter sur le petit théâtre des Folies-Marigny une opérette intitulée *le Prince charmant*.

***ROUSSEAU** (Jean-Jacques). — L'auteur du *Devin du village* fut un des combattants les plus acharnés de la fameuse guerre des Bouffons ; il y prit part dès le commencement, et resta tout le temps sur la brèche. A un moment donné, désireux de se distinguer par une action d'éclat, il se jeta dans la mêlée, seul et tête baissée, daubant à tort et à travers, tirant au hasard, au risque de se blesser lui-même. Il nous a semblé qu'une bibliographie de cette grande querelle musicale serait à sa place au nom de celui qui fut le plus militant de tous ces singuliers lutteurs ; nous la publions donc ci-après, aussi exacte que possible, et certainement plus complète qu'on ne l'a jamais donnée. Pour obvier aux erreurs fréquentes dans lesquelles nombre d'écrivains sont tombés en ne connaissant pas l'ordre d'apparition de ces brochures, nous les énumérons suivant l'époque de leur publication ; puis, pour éviter toute confusion dans l'esprit du lecteur, nous avons établi cinq divisions, représentant logiquement les différentes péripéties de la lutte.

A. La Lettre sur Omphale. — 1. Grimm. *Lettre de M. Grimm sur Omphale, trag. lyrique, reprise par l'Académie royale de musique le 14 janvier* 1752, s. l., 1752, in-8°, 52 pp. Cette brochure, parue en février, mit littéralement le feu aux poudres. Elle est rare ; on l'a réimprimée dans le *Supplément à la Correspondance littéraire de MM. Grimm et Diderot*, Paris, 1814, in-8°. — 2. D***. *Remarques au sujet de la lettre de M. Grimm sur Omphale*, Paris, 1752, in-8°, 28 pp. — 3. Grimm. *Lettre de M. Grimm à M. l'abbé Raynal, sur les remarques au sujet de la lettre d'Omphale, à Paris, le jour de Pâques*, 2 *avril* 1752, *à la sortie du concert*. Cette réponse, insérée dans le *Mercure* de mai, p. 187 (5 pp.), a été reproduite dans le *Supplément à la Correspondance de Grimm et Diderot*. — 4. (J.-J. Rousseau.) *Lettre à M. Grimm, au sujet des remarques ajoutées à sa lettre sur Omphale* (Paris), 1752, in-8°, 29 pp. Une des pièces les plus rares de la collection ; heureusement, elle a été réimprimée en entier dans presque toutes les éditions des œuvres de Rousseau publiées depuis celle de Lefèvre de 1819. Les éditions de 1764 et 1776 n'en contenaient qu'un extrait.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

B. Les Bouffons a Paris. — 5. (D'Holbach.) *Lettre à une dame d'un certain âge, sur l'état présent de l'Opéra,* en Arcadie, 1752, in-8°, 2 éditions, 17 pp. ou 11 pp. Publiée trois mois après l'arrivée à Paris des Bouffons, qui débutèrent le 2 août 1752, cette lettre n'eut pas de réponse ; mais en revanche les discussions, ou plutôt les disputes, furent des plus animées. On ne parlait plus que musique italienne ou française, dans les salons, et surtout dans les cafés, où les verres et les tasses, vides ou non, servirent plus d'une fois d'arguments péremptoires. Les théâtres, de leur côté, n'eurent garde de laisser passer sous silence un sujet qui passionnait également la cour et la ville. Comme on le verra plus loin, quelques comédies, renfermant des scènes assez importantes sur l'actualité du moment, figurent dans la liste de ces brochures spéciales ; mais nous devons dire en passant que presque toutes les pièces jouées à cette époque faisaient allusion, plus ou moins directement, à cette grande querelle, principalement dans les vaudevilles de la fin. Les tréteaux de la foire discutèrent aussi à leur manière et les prophéties et les sons d'Italie ; on y exécuta même un certain *concert des Chats, opéra miaulique,* qui fit courir la foule.

C. Le Petit Prophète. — 6. (Grimm.) *Le Petit Prophète de Boehmischbroda,* s. l. n. d., in-8°, 58 pp. avec un frontispice à l'eau-forte. Plusieurs éditions, une entre autres sous le titre de : *les Vingt-un Chapitres de la Prophétie de Gabriel Joannes,* etc., in-12. La satire de Grimm parut dans la première quinzaine de janvier 1753 ; elle eut un grand retentissement, et l'émotion des dissidents, déjà passablement surexcitée, se traduisit par une véritable avalanche de plaquettes de toutes sortes. Mais avant d'arriver à ces nombreuses réponses, et pour conserver l'ordre des dates, nous devons mentionner la comédie de Boissy, laquelle, écrite et répétée avant l'apparition du *Prophète,* ne pouvait, par conséquent, en rien dire. — 7. Boissy. *La Frivolité, comédie en 1 acte et en vers, représentée pour la 1re fois par les Comédiens-Italiens le 23 janvier* 1753, Paris, 1753, in-8°, 43 pp. et 9 pp. de musique. Cette pièce eut beaucoup de succès ; Mme Favart imita à s'y méprendre le jeu, la danse et le chant de la Tonelli. — 8. (L'abbé Voisenon.) *Réponse du coin du Roi au coin de la Reine,* s. l., datée du 25 janvier 1753. Plusieurs éditions, dont la 3e ajoutée, en continuant la pagination, à une édition du *Petit Prophète.* — 9. (D'Holbach.) *Arrêt rendu à l'amphithéâtre de l'Opéra sur la Plainte du milieu du Parterre, intervenant dans la querelle des deux coins,* s. l. n. d., in-8°, 15 pp. Poulet-Malassis possédait un recueil de pièces sur la querelle des Bouffons avec la signature de J.-J. Rousseau sur le premier titre, ce qui lui fit supposer que ce volume avait appartenu au citoyen de Genève. Comme l'exemplaire de l'*Arrêt rendu,* etc., qui se trouvait dans ce volume portait, de la même main que la signature du titre, ces mots : « par Diderot, » il conclut de là et de ce qu'il ignorait sur quelle autorité Barbier avait attribué cette brochure à d'Holbach, qu'il fallait la restituer à Diderot. Sans entrer dans des détails qui nous entraîneraient au delà des limites d'une simple bibliographie, nous maintiendrons cette brochure à d'Holbach, et cela d'après la *France littéraire* de 1769, que Poulet-Malassis a omis de consulter, et surtout d'après la brochure de Caux de Cappeval, un des combattants, dans laquelle il dit que cet *Arrêt* venait encore soit d'Allemagne, soit d'un Allemand, comme *le Petit Prophète.* — 10. *Déclaration du Public, au sujet des contestations qui se sont élevées sur la musique,* s. l. n. d., in-8°, 7 pp. — 11. (Jourdan.) *Le Correcteur des Bouffons à l'Écolier de Prague,* s. l. n. d., in-8°, 20 pp. — 12. (Pidansat de Mairobert.) *Les Prophéties du grand prophète Monet,* s. l., 1753, in-8°, 16 pp. La meilleure plaisanterie, peut-être, de toute la série. — 13. (J. Cazotte.) *La Guerre de l'Opéra. Lettre écrite à une dame de province, par quelqu'un qui n'est ni d'un coin ni de l'autre,* s. l. n. d., in-8°, 24 pp. — 14. (Suard.) *Lettre écrite de l'autre monde, par l'A. D. F.* (l'abbé Desfontaines) *à M. F.* (Fréron), s. l. n. d., in-8°, 37 pp. L'abbé de la Porte, dans *la France littéraire* de 1769, attribue cet écrit à Suard, et comme il y est malmené à deux reprises différentes, on peut croire qu'il était bien informé. Cependant Suard, né en janvier 1734, n'avait alors que dix-neuf ans ; il est vrai que, venu à Paris en 1752 et reçu à son arrivée dans les salons de Mme Geoffrin, d'Helvétius et du baron d'Holbach, il fut peut-être encouragé ou aidé par l'un des habitués de ces cénacles. — 15. *L'Anti-Scurra, ou Préservatif contre les Bouffons,* s. l., datée du 6 février 1753, in-8°, 8 pp. en vers. — 16. *La Réforme de l'Opéra,* s. l., datée du 9 février 1753, in-8°, 8 pp. en vers. — 17. *Épître aux Bouffonistes,* s. l., datée du 12 février 1753, in-8°, 8 pp. en vers. — 18. *Réflexions liriques* (sic), s. l., datée du 16 février 1753, in-8°, en vers. De style identique et imprimés en parfaite conformité de caractères et de dispositions typographiques, ces quatre *poëmes* paraissent être du

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

même auteur. En effet l'*Épître* est signée : *l'Anti-Scurra*, titre de la première brochure; puis, Jourdan dans sa *Seconde lettre* (n° 27) se plaint de ce qu'un « certain homme qui se croit poète se distingue par sa malheureuse fécondité, en accablant le public tous les deux ou trois jours de deux ou trois-cents vers. » D'autre part, comme les *Adieux aux Bouffons*, placés à la fin d'une autre brochure également en vers, *Apologie du goût français*, etc. (n° 53), ne sont que la reproduction de *l'Anti-Scurra*, il faut, croyons-nous, attribuer ces quatre *poèmes* à l'auteur reconnu du cinquième, soit à Caux de Cappeval. — 19. *Au Petit Prophète de Boesmichbroda, au Grand Prophète Monet*, etc., s. l., datée du 22 février 1753, 13 pp. Poulet-Malassis a cru que cette pièce était de Diderot, parce qu'elle figurait avec le nom de celui-ci, écrit à la main, dans le recueil supposé avoir appartenu à Rousseau dont nous avons parlé, et parce qu'on y lit ces mots : « Si du milieu du parterre où j'élève ma voix, » ayant quelque rapport avec le titre de la brochure n° 9. Nous avons vu que cette dernière pièce était sans aucun doute du baron d'Holbach; mais comme Diderot, toujours disposé à donner des conseils, put très-bien aider celui qui était son amphitryon en même temps que celui des philosophes bouffonistes, il est très-admissible qu'il y ait eu confusion dans les souvenirs de Rousseau; par conséquent, nous attendrons des preuves plus décisives pour déterminer la paternité d'un écrit qui, en somme, ne peut en rien honorer la mémoire de Diderot. — 20. *L'Apologie du sublime bon mot*, etc., s. l., datée du 28 février 1753, in-8°, 12 pp. Réponse directe à la brochure précédente. Fétis l'a attribuée à A. Parisot (?). — 21. *Jugement de l'orchestre de l'Opéra*, s. l. n. d., petit in-8°, 8 pp. — 22. *Lettre critique et historique sur la musique françoise, la musique italienne, et sur les Bouffons, à Mme D.*, s. l. n. d., in-8°, 20 pp. Fétis attribue cette brochure à l'Héritier (?). — 23. (F. L. C. Marin.) *Ce qu'on a dit, ce qu'on a voulu dire. Lettre à Mme Folio*, s. l. n. d., deux éditions in-8°, 16 pp. ou 13 pp. — 24. *Ce que l'on doit dire. Réponse de Madame Foliot à la lettre de Monsieur* ***, s. l. n. d., in-8°, 8 pp. — 25. *Les Trois Chapitres, ou la Vision de la nuit du mardi gras au mercredi des Cendres*, s. l. n. d., in-8°, 36 pp. Facétie dans le style du *Petit Prophète* et faisant l'apologie du *Devin du village*, représenté le 1er mars 1753, six jours avant le mardi gras. Cette brochure n'avait été citée ni dans les écrits appartenant à la querelle des bouffons, ni dans les catalogues ou bibliographies du temps; elle resta inconnue jusqu'au jour où Taschereau la publia dans le t. Ier de la 2e série de la *Revue rétrospective* (1835). M. Ravenel l'avait trouvée à Neuchâtel dans les papiers de Rousseau, et, sans dire sur quoi l'assertion était basée, on publia *les Trois Chapitres* comme étant de Diderot. Le fameux volume de Poulet-Malassis contenait cette pièce avec le nom de Diderot, écrit de la main de Rousseau, toujours suivant les apparences. Il n'en a pas fallu davantage à Assézat, et il a publié sans hésiter cette dernière brochure, de même que les nos 9 et 19, dans le XIIe vol. des *Œuvres complètes* de Diderot. Avant de nous prononcer, nous attendrons la découverte de preuves plus convaincantes, tout en reconnaissant qu'il n'y aurait rien d'impossible à ce que Diderot ait écrit *les Trois Chapitres*. Il est supposable que cette brochure ne fut pas mise en vente, et qu'on la détruisit; ce qui explique son extrême rareté. — 26. *La Paix de l'Opéra, ou Parallèle impartial de la musique françoise et de la musique italienne*, Amsterdam, 1753, in-12, 40 pp. C'est un extrait du volume de Raguenet : *le Parallèle des Italiens et des François en ce qui regarde la musique et les opéra* (1702), avec quelques réflexions. — 27. (Jourdan.) *Seconde lettre du Correcteur des Bouffons à l'Écolier de Prague*, s. l. n. d., in-8°, 22 pp. — 28. (Frédéric II, roi de Prusse.) *Lettre au public, par Main de Maître*, Francfort et Leipsic, la Haye, 1753, in-16, XXXII pp. Il y eut plusieurs éditions; celle que nous indiquons ici contient, malgré son titre au singulier, trois lettres et une *Réponse du baron de Zopenbrug, ministre de S. M. Prussienne, au comte Rinonchetti, 1er sénateur de la Républ. de Santo-Marino*. D'après Barbier, les trois lettres auraient été publiées isolément. Quoi qu'il en soit, c'est là, vraiment, un triste échantillon du style et de l'esprit de Sa Majesté Prussienne! — 29. *Relation véritable et intéressante du combat des Fourches Caudines, livré à la place Maubert, au sujet des Bouffons*, s. l., 1753, in-8°, 15 pp. Plaisanterie en style poissard, imitation de Vadé. — 30. J.-J. Rousseau. *Lettre d'un symphoniste de l'Académie royale de musique à ses camarades*. Cette lettre fut écrite alors qu'on répétait l'intermède italien, *il Paratajo*, qui ne fut représenté que le 23 septembre 1753. Rousseau parle bien en commençant, comme le faisait l'auteur des *Trois Chapitres*, du départ des Bouffons, lequel n'eut réellement lieu qu'en mars 1754, mais on annonçait sans cesse leur renvoi comme une chose décidée, et cependant ils ne partaient pas et continuaient à monter de nouvelles pièces. Si

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

cette facétie, un peu familière, ne fut pas imprimée en brochure, il est du moins probable que le coin du roi en eut connaissance. On la trouve dans les œuvres complètes de son auteur.

D. La Lettre sur la musique française. — 31. J.-J. Rousseau. *Lettre sur la musique françoise*, s. l., 1753, in-8°, 92 pp. Plusieurs éditions. La lutte paraissait se calmer et les combattants n'y mettaient plus la même ardeur, lorsque, vers la mi-novembre 1753, Rousseau s'imagina de publier son fameux factum. Ce fut alors comme un réveil général, et de tous côtés le malheureux fut assailli par les réfutations et les critiques les plus violentes. — 32. (Fréron.) *Lettres sur la musique françoise, en réponse à celle de Jean-Jacques Rousseau*, Genève (Paris), 1754, in-8°, 64 pp. Malgré sa date, nous faisons figurer ici cet écrit, parce qu'il n'est que la réimpression de deux articles parus dans les *Lettres sur quelques écrits de ce temps*, de Fréron, à la date des 30 novembre et 20 décembre 1753. — 33. (Cazotte.) *Observations sur la lettre de J.-J. Rousseau au sujet de la musique françoise*, s. l., 1753, in 8°, 19 pp. — 34. Yzo. *Lettre sur celle de M. J.-J. Rousseau, citoyen de Genève, sur la musique*, s. l., 1753, in-12, 24 pp. — 35. (Travenol.) *Arrest du conseil d'État d'Apollon, rendu en faveur de l'orchestre de l'Opéra contre le nommé J.-J. Rousseau, copiste de musique*, etc., Montparnasse, 1753, in-12, 14 pp., vers et prose. — 36. Bâton le jeune. *Examen de la lettre de M. Rousseau sur la musique françoise, dans lequel on expose le plan d'une bonne musique propre à notre langue*, s. l., 1753, in-8°, 36 pp.; 2e édit. 1754, 43 pp. Tout en ayant l'air de combattre Rousseau, cet examen lui donnait raison. On reprocha à Bâton d'avoir prêté son nom à Diderot, formellement accusé par l'un des combattants d'être le véritable auteur de cette feinte. — 37. (De la Morlière.) *Lettre d'un sage à un homme très-respectable et dont il a besoin*, s. l. n. d. (1753), petit in-8°, 18 pp. — 38. (Coste d'Arnobat.) *Doutes d'un Pyrronien, proposés amicalement à J.-J. Rousseau*, s. l., 1753, in-8°, 36 pp. — 39. Chevrier. *La Revue des théâtres, comédie en 1 acte, en vers, représentée à la Comédie-Italienne le 22 décembre 1753.* Nous n'avons pu trouver cette pièce, qui, quoique jouée une seule fois, a néanmoins été imprimée. Fréron, dans le 1er volume de son *Année littéraire*, p. 35, et Desboulmiers, dans le VIe vol. de l'*Histoire du théâtre italien*, en ont donné des extraits. — 40 et 41. (Fréron.) *Suite des lettres sur la musique françoise, en réponse à celle de J.-J. Rousseau.* A la fin : *Lettre de Jean-Jacques Baudinet, citoyen de Gonesse, à maître Nicolas, magister de Chaillot*, à Genève (Paris), 1754, in-8°, 40 pp. Les premières lettres parurent dans les *Lettres sur quelques écrits de ce temps*, de l'auteur, en janvier 1754. Quant à la *Lettre de J.-J. Baudinet*, imprimée à la suite de cet écrit de Fréron, il est dit en note qu'elle n'est pas de lui, ce que nous croyons sans peine. — 42. (L'abbé de Caveirac.) *Lettre d'un Visigoth, à M. Fréron, sur sa dispute harmonique avec M. Rousseau.* Septimaniopolis, 1754, in-8°, 20 pp. — 43. (De Bonneval.) *Apologie de la musique et des musiciens françois, contre les assertions peu mélodieuses, peu mesurées et mal fondées du sieur J.-J. Rousseau, ci-devant citoyen de Genève*, s. l. n. d., in-8°, 15 pp. — 44. (P. de Morand.) *Justification de la musique françoise, contre la querelle qui lui a été faite par un Allemand et un Allobroge*, la Haye (Paris), 1754, in-8°, 55 pp. L'auteur accuse Rousseau d'avoir puisé ses arguments dans *l'Esprit des beaux-arts* d'Estève. — 45. (Laugier.) *Apologue de la musique françoise, contre M. Rousseau*, s. l., 1754, in-8°, 78 pp. Peut-être la meilleure réponse qui fut faite à Rousseau; elle a été insérée dans le t. II de l'édition des œuvres de ce dernier publiée à Neuchâtel en 1764. — 46. (Patu et Portelance.) *Les Adieux du goût, comédie en 1 acte et en vers, représentée par les Comédiens-François, le mercredi 13 fév.* 1754, Paris 1754, in-12, 64 pp. et 14 pp. de musique. — 47. Chevrier. *Le Retour du goût, comédie en 1 acte et en vers libres, représentée par les Comédiens-Italiens le lundi 25 fév.* 1754, Paris, 1754, in-12, 44 pp. Ces deux pièces renferment plusieurs scènes importantes, ayant trait à la polémique des deux musiques. — 48. (Robineau.) *Lettre d'un Parisien, contenant quelques réflexions sur celle de M. Rousseau*, en France, 1754, in-8°, 15 pp. — 49. (Le P. Castel.) *Lettres d'un Académicien de Bordeaux sur le fonds de la musique, à l'occasion de la lettre de M. R*** contre la musique françoise*, tome 1er (unique), Londres et Paris, 1754, in-12, 74 pp. — 50. (Le P. Castel.) *Réponse critique d'un Académicien de Rouen à l'Académicien de Bordeaux, sur le plus profond de la musique* (1754), in-12, 36 pp. Notre exemplaire commence à la page 1 et n'a pas de titre frontispice : nous ignorons s'il y en eut un. On le voit, le Père Castel se répondait à lui-même. — 51. *Nouvelle lettre à M. Rousseau de Genève, sur celle qui parut*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de lui, il y a quelques mois, contre la musique françoise, par le M... de C...., s. l., 1754, in-8°, 10 pp. Faut-il lire sous ces initiales : le marquis de Chastellux ? Il était alors dans sa vingtième année. — 52. (Travenol.) *La Galerie de l'Académie royale de musique, contenant les portraits, en vers, des principaux sujets qui la composent en la présente année* 1754. *Dédiée à J.-J. Rousseau de Genève, copiste de musique, philosophe, orateur, grammairien, historien, théologien, mathématicien, peintre, poète, musicien, comédien, médecin, chirurgien, apothicaire, etc., etc., par un zélé partisan de son système sur la musique françoise*, s. l., 1754, in-8°, 62 pp. L'épître dédicatoire a 50 pages; elle est écrite dans un style qui n'est certes pas celui de Travenol, tête passablement fêlée et qui n'eut jamais dans ses écrits le bon sens qui se trouve dans cette dédicace. En revanche, les portraits, sans le moindre doute, sont bien de lui. — 53. (Caux de Cappeval.) *Apologie du goût françois, relativement à l'opéra. Poème avec un discours apologétique, et des adieux aux Bouffons*, s. l., 1754, in-8°, 80 pp. Fort joli titre frontispice à l'eau-forte et non signé, où l'on voit Rousseau recevant une ruade du cheval Pégase et deux satyres fustigeant le Petit Prophète. — 54. (L'abbé Arnaud.) *Réflexions sur la musique en général et sur la musique françoise en particulier*, s. l., 1754, in-8°, 27 pp. — 55. *Dissertation sur la musique françoise et italienne par M. l'A*** P********, Amsterdam, 1754, petit in-8°, 61 pp. Notre exemplaire porte en écriture du temps : « par M. l'abbé Pellegrin, chanoine d'Aix, frère de celuy qui a fait des opéras. » — 56. Rameau. *Observations sur notre instinct pour la musique et sur son principe; où les moyens de reconnoître l'un par l'autre, conduisent à pouvoir se rendre raison avec certitude des différens effets de cet art*, Paris, 1754, in-8°, XVI et 125 pp. — 57. C. H. Blainville. *L'Esprit de l'art musical, ou Réflexions sur la musique et ses différentes parties*, Genève, 1754, in-8°, 130 pp., frontispice gravé. Ces deux dernières publications, de même que les *Réflexions* de l'abbé Arnaud, se rattachent bien à la polémique, quoiqu'elles n'en traitent pas exclusivement. — 58. (Dandré-Bardon.) *L'impartialité sur la musique. Épître à M. J.-J. Rousseau de Genève, par M. D. B.*, s. l., 1754, in-4°, 36 pp. — 59. (L'abbé J. L. Aubert.) *Réfutation suivie et détaillée des principes de M. Rousseau de Genève, touchant la musique françoise*, Paris, 1754, in-8°, 98 pp. — 60. (De Rochemont.) *Réflexions d'un patriote sur l'Opéra françois et sur l'Opéra italien, qui présentent le parallèle du goût des deux nations dans les beaux-arts*, Lausanne, 1754, in-8°, XII et 137 pp. — 61. *Lettre de MM. du coin du Roi, à MM. du coin de la Reine, sur la nouvelle pièce intitulée : la Servante maîtresse*, s. l. n. d., in-12, 24 pp. Brochure inconnue jusqu'ici et dont nous n'avons trouvé l'indication nulle part. Notre exemplaire n'a pas de titre frontispice ; celui que nous donnons est en tête de la première page. La pagination va bien de 1 à 24, et après la signature : M., on lit le mot : Fin. Il s'agit, croyons-nous, d'une brochure formant un tout, et non de l'extrait d'un volume. C'est une des bonnes publications de la série. Arrivée à la fin des hostilités, il est probable que, se vendant mal, on la détruisit; elle est excessivement rare.

E. Epilogue. — 62. (J. de Villeneuve). *Lettre sur le méchanisme de l'Opéra italien, ni guelfe, ni gibelin ; ni wigh, ni thoris* (sic), Naples et Paris, 1756, in-12, 122 pp. — 63. (D'Alembert.) *De la liberté de la musique.* Cet écrit ne fut pas publié séparément; il fait partie du tome IV des *Mélanges de littérature, d'histoire et de philosophie* de l'auteur, et se trouve, pour la première fois, dans l'édition de 1759.

Maintenant, nous avons à parler de plusieurs sortes de publications mentionnées dans les bibliographies comme faisant partie de la querelle des Bouffons, soit celles que nous n'avons trouvées dans aucune bibliothèque et que pour cette raison nous n'avons pu classer avec certitude, soit celles qui n'appartiennent réellement pas à cette polémique musicale, soit enfin celles qui n'ont jamais existé. — 1. *Lettre sur la musique, par M. le vicomte de la Pétarade, amateur de basson.* Citée dans le catalogue du libraire Duchesne placé à la fin de la seconde édition de l'*Histoire de l'Opéra* de Durey de Noinville. — 2. *Supplique de l'Opéra à l'Apollon de la France à M...*, également citée dans le catalogue ci-dessus. Manory, l'avocat de Travenol, appelait Voltaire : l'Apollon de la France. Si cette brochure existe, ne se rattacherait-elle pas au fameux procès Voltaire-Travenol ? N'y a-t-il pas plutôt confusion avec le n° 35 : *Arrest du conseil d'État d'Apollon*, etc.? — 3. *Essai sur le goût ancien et moderne de la musique françoise relativement aux paroles d'opéra*, 1754, in-4°, 11 pp. Attribué à l'abbé Descréau par Barbier, ce que nous acceptons pour vrai. Mais cet écrit appartient-il à la querelle des Bouffons ? Il a échappé à toutes nos recherches.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

— 4. *Le Réformateur de l'Opéra.* N'existe pas. Il s'agit de l'auteur anonyme de la *Réforme de l'Opéra*, désigné par un des combattants sous le nom de *Réformateur*, d'où un bibliographe allemand a cru lire le titre d'une nouvelle brochure. — 5. *Vaudeville des philosophes du siècle.* Ce vaudeville, ajouté à la pièce de Dancourt, *les Fées*, reprise au Théâtre-Français, paraît avoir été gravé à part, mais comme en somme il n'est ici question que de quatre vers, nous ne pouvons les compter comme une brochure. On les trouvera dans *l'Année littéraire*, t. I, p. 354 (1). — 6. (Chevrier.) *Le Quart-d'heure d'une jolie femme, etc., ouvrage presque moral dédié à Messieurs les habitants des coins du Roi et de la Reine*, etc., Genève, 1753, in-12. Roman dans lequel notre sujet n'est mentionné que par le titre et quelques mots de la dédicace. — 7. *La Nouvelle Bigarrure*, p. 140. C'est un recueil périodique, dans lequel on trouve accidentellement des articles sur la musique. Fétis a cru à une brochure de 14 pp. L'article de la page 140 a trait à l'*Histoire de l'Opéra* de Durey de Noinville. — 8. *Constitution du patriarche de l'Opéra qui condamne cent une propositions extraites de deux écrits intitulés : Réflexions sur les vrais principes de l'harmonie, et Lettre sur l'origine et les progrès de l'Académie royale de musique*, Cyteropolis, 1754, petit in-8°, 32 pp. Cette plaquette a bien été publiée pendant la mêlée, mais ce n'est qu'une spéculation d'un libraire voulant profiter du succès qu'obtenaient alors les publications sur la musique et sur l'Opéra ; il réimprima purement et simplement le petit volume attribué à Chevrier et qui parut daté du 1er novembre 1736, sous le titre de : *la Constitution de l'Opéra.* — 9. *Lettre d'un Hermite à J.-J. Rousseau*, s. l., avril 1753. Fétis s'est trompé en ajoutant au titre : *sur la musique françoise* et en classant ce petit écrit dans la guerre des Bouffons. Bonneval, qui en est l'auteur, y parle incidemment de l'avertissement du *Devin du village*, mais il ne vise ni la musique, ni les Bouffons. — 10. *Observations sur la lettre de M. Rousseau, de Genève, à M. Grimm, par M. Gautier, chanoine régulier*, Nancy, 1752, in-12, 48 pp. Cette brochure a trait au *Discours sur les sciences et les arts* de Rousseau, et non à la polémique musicale.

Nous complétons nos renseignements bibliographiques en donnant ici les titres de quelques publications récentes sur une guerre qui, on l'a vu, coûta passablement d'encre aux combattants : F. de Villars. *La Serva Padrona. Son apparition en 1752, son influence, son analyse. Querelle des Bouffons* Paris, Castel, 1863, grand in-8°, 48 pp.; — Jules Carlez. *Grimm et la musique de son temps*, Caen, 1872, in-8°, 41 pp.; — Adolphe Jullien. *La Musique et les philosophes au dix-huitième siècle*, Paris, Baur, 1873, grand in-8°, 68 pp. On nous permettra de passer sous silence une foule d'articles sans grande valeur, publiés çà et là dans les revues et journaux de musique.

ER. T.

ROUSSEL (PIERRE), joueur de viole, musicien de la chambre du roi Charles IX, exerça la charge fameuse de roi des ménétriers. Sur l'acte de baptême de son fils Jehan, daté du 15 septembre 1572 et cité par Jal dans son *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*, il prend le titre de « roy des joueurs d'instruments du royaume de France ». C'est tout ce que l'on sait de cet artiste, resté jusqu'ici absolument inconnu.

ROUSSELOIS (MARIE-WILHELMINE **DE ROUSSELLOIS**, connue sous le nom de Mlle), cantatrice dramatique renommée, naquit à Vienne (Autriche), le 26 février 1765 (1). Tout ce qu'on sait sur les commencements de sa carrière, c'est qu'en 1784 elle était première cantatrice au théâtre d'opéra français de Cassel, et qu'on vantait déjà son double talent de comédienne et de musicienne. Congédiée en 1786, avec la plupart de ses camarades, elle se rendit à Paris, où bientôt elle fut engagée à l'Opéra. Elle parut pour la première fois sur ce théâtre dans le rôle de Clytemnestre d'*Iphigénie en Aulide*, de Gluck. « Sa figure, disait un recueil de l'époque, est peu agréable, et sa taille trop massive; mais ces deux défauts semblent disparaître aux yeux du public quand elle a déployé l'étendue de sa voix, l'une des plus belles

(1) Outre les couplets de vaudevilles, on fit aussi des chansons, dont quelques-unes furent imprimées sur des feuilles volantes. Nous possédons celle qui commence ainsi :

Bouffons les mardi,
Bouffons les jeudi,
Aurons (sic) une fin prochaine, etc.

(1) L'acte de décès de Mlle Rousselois, inscrit à l'état civil de Bruxelles, porte son nom ainsi orthographié : *De Roussellois*. Tout porte à croire que cette grande artiste, quoique née à l'étranger, était d'origine et de famille française ; la contexture de son nom l'indique, ainsi que sa carrière, exclusivement française, et enfin ses attaches ultérieures de famille, puisque ses filles et ses petites-filles brillèrent au nombre des meilleures comédiennes françaises.

A. P.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

qui existent. Cette cantatrice est tellement musicienne, elle possède si parfaitement l'art de ménager ses moyens, pour les faire ressortir, qu'elle exécute avec la même supériorité l'ariette de bravoure et la romance, la musique de Gluck et le vaudeville. Elle a, d'ailleurs, comme actrice, un talent digne des plus grands éloges. Sa diction est juste et nuancée; son débit a, selon les rôles, de l'énergie ou de la légèreté, de la noblesse ou du comique, de la finesse ou du sentiment. On l'a vue plusieurs fois remplir ceux de grandes coquettes avec un talent égal à celui de nos meilleures actrices. Tout Paris se rappelle la manière vive et spirituelle dont elle a joué le joli rôle de soubrette dans l'opéra des *Prétendus...* »

Après avoir été forcée de quitter l'Académie royale de musique, où elle avait créé avec succès le rôle principal du *Démophon*, de Vogel, mais où elle éclipsait un peu trop Mlle Maillard, son chef d'emploi, Mlle Rousselois prit un engagement en province, et ensuite à Bruxelles, où elle débuta le 2 octobre 1800 dans *Didon*, de Piccinni. De Bruxelles elle se rendit à Rouen, revint dans la première de ces deux villes en 1804, y passa les trois ou quatre années qui suivirent, puis retourna à Rouen, où elle faillit périr dans l'incendie qui consuma le théâtre le 28 janvier 1810. Elle s'échappa fort heureusement par une fenêtre, plus fortunée que plusieurs de ses camarades, qui trouvèrent la mort au milieu des flammes.

A partir de 1815, Mlle Rousselois, de retour en Belgique, ne quitta plus ce pays ; elle fit partie sans interruption de toutes les troupes qui se succédèrent à Bruxelles, jouant à la fois les caractères dans la comédie et les premières duègnes dans l'opéra et le vaudeville. Quelques vieux amateurs se la rappellent encore, lorsque (1820), à côté de ses deux petites-filles, devenues plus tard Mmes Génot et Volnys, elle déployait un entrain, une verdeur, un naturel qui défiaient le temps et les orages. Peu d'années avant l'époque de sa retraite, le public ne manquait jamais d'applaudir avec transport ces deux vers de *la Fausse Magie*, appliqués à la cantatrice quasi septuagénaire dont la voix se retrouvait encore si belle dans la musique de Grétry.

Et voilà, voilà de ces femmes;
On n'en fait plus, c'est du bon temps.

Elle quitta définitivement le théâtre le 31 mai 1838. La représentation donnée à cette occasion fut extrêmement brillante; le public y était accouru en foule. Malgré ses soixante-treize ans, la bénéficiaire s'acquitta encore parfaitement des rôles qu'elle jouait pour la dernière fois dans *les Voitures versées* et *le Gamin de Paris*. Aussi le public lui fit-il une de ces ovations comme il en sait faire à ses artistes de prédilection.

Mlle Rousselois est morte à Bruxelles, le 8 novembre 1850, à l'âge de quatre-vingt-cinq ans (1).

F. D.

(1) Mlle Rousselois a eu deux de ses filles actrices comme elle : l'une, Mme Fay, femme du chanteur et compositeur de ce nom ; la seconde, Mme Lemesle, qui débuta au théâtre de la Monnaie, de Bruxelles, le 11 mai 1818, obtint sur cette scène des succès éclatants, et mourut à Paris, au mois de juin 1818, dans un âge encore peu avancé. Ces deux artistes étaient dignes de leur mère.

Fetis a fait une confusion lorsqu'il a dit, à l'article *Fay*, que ce compositeur avait épousé Mlle Rousselois, tandis qu'en réalité c'est de sa fille qu'il devint le mari. Voici la notice qu'on trouve sur Mme Fay dans la *Biographie universelle et portative des contemporains* :

« FAY (Mme *Jeanne*), née en 1781, est fille de Mme Rousselois, l'une des meilleures actrices et cantatrices qui aient paru à l'Académie royale de musique, qu'elle fut forcée de quitter, parce qu'elle y éclipsait Mlle Maillard, son chef d'emploi. (Le fait est exact, quoique singulier, et Mme Fay, comme auparavant sa mère, fut à l'Opéra la rivale sacrifiée de Mlle Maillard.) Mme Fay, héritière du double talent de sa mère, mais douée d'un physique beaucoup plus agréable, a éprouvé les mêmes entraves. Sans études préliminaires, mais excellente musicienne, elle débuta fort jeune, en 1797, au théâtre Feydeau, sous le nom de Mme Bachelier, dans les grands rôles de Juliette dans *Roméo*, de Séraphine dans *la Caverne*, et de *Lodoïska* ; elle y montra une intelligence et une énergie au-dessus de son âge, et fut jugée digne de remplacer Mme Scio : mais bientôt des intrigues l'obligèrent de passer au théâtre Favart, où elle eut les mêmes succès et les mêmes désagréments. Ayant épousé M. Fay, elle voyagea avec lui et fit partout une ample moisson de lauriers et d'argent ; partout elle excita l'enthousiasme, et les journaux des départements ne lui épargnèrent pas les louanges. Le bruit de ses talents la fit rappeler à Paris. Elle parut au théâtre Feydeau, en 1818, dans Isaure de *Raoul Barbe-Bleue*. Mais le volume de sa voix, l'expression de sa physionomie et de son jeu, la noblesse de sa taille, la firent juger plus convenable à l'Académie royale de musique, pour remplacer Mme Branchu, qui songeait à se retirer. Mme Fay y débuta en 1819, et joua successivement les rôles d'Armide, de la Vestale, de Clytemnestre dans *Iphigénie en Aulide*, de Climène dans *Panurge*, de Didon, etc. Les applaudissements qu'elle y obtint lui valurent un ordre de réception ; mais de nouvelles intrigues la forcèrent de quitter au bout d'un an. On s'était flatté de la voir rentrer à l'Opéra, en 1822, après la retraite de Mme Branchu ; mais l'attente du public fut cruellement déçue; car aucune des actrices qui ont paru ou qui sont encore à ce théâtre, ne possède assurément l'ensemble des qualités qui distinguent les talents de Mme Fay. C'est ainsi que, sous une administration sans lumières et sans énergie, dans les choses d'agrément, comme dans les affaires importantes, la médiocrité l'emporte trop souvent sur le mérite. Mme Fay, éloignée de la scène dans un âge où la conservation de tous ses moyens lui promettait encore

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ROUSSELOT (Scipion), violoncelliste et compositeur distingué, né au commencement de ce siècle, fit son éducation musicale au Conservatoire de Paris, où il fut admis dans la classe de violoncelle de Baudiot, et où il obtint un premier prix au concours de 1823. Il étudia ensuite l'harmonie et la composition avec Reicha, et bientôt se fit connaître par la production de plusieurs œuvres de musique de chambre ou de musique symphonique qui décelaient un artiste instruit, bien doué et digne de sincères encouragements. Le 9 février 1834, M. Rousselot faisait exécuter, à la Société des concerts du Conservatoire, une symphonie qui était très-bien accueillie du public, et peu après la Société de musique de chambre fondée par les frères Tilmant (*Voy.* ce nom) faisait applaudir quelques-unes de ses compositions en ce genre. Il fut moins heureux au théâtre, qu'il n'aborda d'ailleurs qu'une seule fois, en donnant à l'Opéra-Comique un ouvrage en un acte, *Zurich*, qui ne fut que médiocrement heureux par suite de la faiblesse du poëme et des allures un peu trop ambitieuses de la partition. Depuis lors, M. Rousselot est allé se fixer en Angleterre, et l'on n'en a plus guère entendu parler.

Je citerai les ouvrages suivants, presque tous publiés chez l'éditeur Richault, parmi ceux qui sont dus à cet artiste honorable : 1re Symphonie à grand orchestre ; Sextuor pour hautbois, clarinette, cor, basson, violoncelle et contre-basse (Paris, Catelin) ; 5 grands Quintettes pour 2 violons, alto, violoncelle et contre-basse, op. 14, 16, 21, 23 et 26 ; 3 Quatuors pour 2 violons, alto et violoncelle, op. 10 ; 4e Quatuor, id., op. 25 ; Trios pour piano, violon et violoncelle, op. 7 ; 3 Sonatines pour violoncelle et basse, op. 2 ; Thème varié pour violoncelle, avec accompagnement de piano ou de quatuor, op. 8 ; Variations sur *il Crociato* pour violoncelle ou violon, avec accompagnement de piano, op. 11 ; Variations faciles pour violoncelle, avec accompagnement de 2 violons et alto ou piano, op. 12 ; 1er Morceau de salon pour violoncelle et piano, op. 13 ; Mélange sur deux airs languedociens pour violoncelle, avec accompagnement de piano, op. 19 ; Nocturne pour piano et violon, op. 9.

Un frère de cet artiste, M. *Joseph-François Rousselot*, virtuose fort distingué sur le cor, est né le 6 février 1803. Il fut admis au Conservatoire, dans la classe de Dauprat, et obtint un second prix de cor au concours de 1822, et le premier prix l'année suivante. Il fit ensuite partie des orchestres de l'Opéra, de la Société des concerts du Conservatoire, où il se produisit parfois comme soliste, et de la chapelle royale. M. J.-F. Rousselot vit aujourd'hui retiré à Argenteuil, près Paris.

* **ROVETTA** (Jean). — Dans la seconde édition de son *Annuario musicale*, M. Paloschi fixe la date de la mort de cet artiste au 23 octobre 1668.

ROVIRA (A.....), compositeur espagnol, est l'auteur d'un opéra italien, *Sermondo il generoso*, qui fut représenté sur le théâtre principal de Barcelone, le 6 janvier 1839. Je n'ai pu découvrir aucun autre renseignement sur cet artiste.

ROXAS (Emanuele **DE**), compositeur italien d'origine espagnole, est né à Reggio de Calabre le 1er janvier 1827. Destiné à la carrière des armes, que sa famille avait parcourue pendant plusieurs générations, il devait être placé à l'école de marine lorsque, sur ses instances, son père consentit à lui laisser suivre son penchant pour la musique. Il entra alors au Conservatoire de Naples, où tout d'abord il se livra à l'étude du hautbois ; mais bientôt il abandonna cet instrument, et devint élève de Busti, puis de Crescentini pour le chant. Dans le même temps, il commença l'étude de l'harmonie avec Giacomo Cordella, et enfin fit un cours complet de contre-point et de composition avec Francesco Ruggi.

Ayant quitté le Conservatoire en 1847, il écrivit aussitôt un opéra en 2 actes, *la Figlia del Sergente*, qui fut représenté avec succès, l'année suivante, sur un petit théâtre de Naples aujourd'hui disparu. Au mois de juillet 1852, il donnait au théâtre Nuovo un opéra bouffe en 3 actes, intitulé *Gisella*, que le public reçut avec la même faveur. Tout en s'occupant aussi de musique religieuse, M. de Roxas écrivit un troisième ouvrage dramatique, *Rita*, qui, moins heureux que les précédents, fut accueilli avec froideur au théâtre du Fondo, en 1857. Ce fut alors que la mort de son père et certaines circonstances de famille vinrent obliger le compositeur à renoncer à la carrière du théâtre. A partir de ce moment, il n'écrivit plus guère qu'un certain nombre de romances et mélodies, et consacra presque entièrement son activité à l'enseignement du chant. Il forma sous ce rapport d'excellents élèves, parmi lesquels on se plaît surtout à citer deux chanteurs dramatiques fort distingués, qui ont été applaudis par toute l'Europe, le ténor Mario Tiberini et le baryton Luigi Colonnese.

de longs succès, paraît s'être consacrée entièrement aux soins particuliers qu'exigeaient les dispositions précoces et l'éducation théâtrale de sa fille. »

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

M. de Roxas a publié, chez l'éditeur Ricordi (Milan), quatre albums de chant ; chez l'éditeur Cottrau (Naples), deux albums intitulés *le Brezze Napolitane* et *Immagine d'amore* ; chez MM. Giudici et Strada (Turin), deux autres recueils du même genre. Comme compositeur de musique religieuse, on lui doit une Messe de *Gloria*, un *Magnificat*, un *Tantum ergo*, *les Sept Paroles de Jésus-Christ*, oratorio à 3 voix avec accompagnement de petit orchestre et piano, et plusieurs motets. — M. de Roxas est chevalier de l'ordre de la Couronne d'Italie. Depuis 1873, il remplit les fonctions de professeur de chant au Conservatoire de Naples.

ROY (Paul), musicien français, fixé à Alger comme professeur de musique, est l'auteur d'un traité publié sous ce titre : *Enseignement rationnel de la musique* (2 volumes in-8°).

ROYER (Alphonse), auteur dramatique français, né à Paris le 10 septembre 1803, y est mort le 11 avril 1875. On lui doit les livrets, originaux ou traduits, des opéras suivants, tous écrits en société avec Gustave Waëz : *Lucie de Lamermoor*, *la Favorite*, *Othello*, *Don Pasquale*, *Jérusalem* (*i Lombardi*), *Robert Bruce*. Alphonse Royer, qui avait été directeur du théâtre de l'Odéon, devint directeur de l'Opéra le 1er juillet 1856 et conserva cette situation jusqu'au mois de décembre 1862. Depuis cette époque, renonçant au théâtre d'une façon active, il en fit l'objet d'études littéraires importantes, traduisant les œuvres d'Alarcon, de Tirso de Molina, de Carlo Gozzi, et publiant une médiocre *Histoire universelle du Théâtre* (Paris, Franck, 1869-1877, 6 vol. in-8°). Lors de l'inauguration de la nouvelle salle de l'Opéra, il a publié aussi une *Histoire de l'Opéra* (Paris, Bachelin-Deflorenne, 1875, petit in-8° avec portraits), qui peut être agréable aux gens du monde complétement ignorants des phases historiques de notre première scène lyrique, mais pour laquelle l'auteur a négligé de remonter aux sources, et qui, par conséquent, ne contient aucun fait nouveau, aucune vue particulière, aucun document inédit, et bien moins encore de vues d'ensemble et de résumé philosophique.

ROZET (.....). — Un artiste de ce nom a fait représenter à Lyon, au mois de septembre 1845, un opéra-comique en un acte intitulé *la Jeunesse de Charles XII*.

ROZROSNY (R.....), compositeur hongrois, est l'auteur d'un opéra romantique, qui a été représenté sous ce titre : *Svatojoncky Prondy*, sur le théâtre national de Pesth, au mois d'octobre 1871.

RÜBEN (A.....), compositeur allemand contemporain, a écrit la musique d'un petit ouvrage de circonstance, *Vor hundert Jahren* (*Il y a cent ans*), qui a été représenté le 7 octobre 1878, sur le théâtre royal de Munich, pour célébrer le centième anniversaire de l'inauguration de ce théâtre.

RUBERTI (Costantino), violoniste et compositeur italien du dix-huitième siècle, était né à Naples et résidait en cette ville. Membre de la chapelle royale, il fit représenter sur le théâtre Nuovo, en 1735, un opéra intitulé *il Filippo*.

* **RUBINI** (Jean-Baptiste), célèbre chanteur italien. — Cet artiste fameux a publié : 1° 12 *Leçons de chant moderne, pour ténor ou soprano*, Paris, Bernard-Latte (1839), avec portrait ; 2° *l'Adieu*, hommages et souvenirs à son élève mademoiselle de Flahaut, Paris, Bernard-Latte, avec portrait de l'auteur dans son costume d'*il Puritani*. Ce dernier recueil contient six morceaux : *le Rendez-vous de nuit*, romance ; *une Prière*, id. ; *Regrets et Souvenir*, ariette ; *Ma belle promise*, air ; *la Rose*, duettino ; *l'Adieu*, duetto.

Mme Rubini, Française de naissance et d'origine, et dont le nom de demoiselle était *Adèle Chomel*, s'était fait connaître d'abord sous celui de *Comelli*, et avait obtenu de grands succès en Italie et en Angleterre, en compagnie de son mari. Elle est morte à Milan, au mois de janvier ou février 1874.

* **RUBINSTEIN** (Antoine), l'un des artistes les plus remarquables de l'époque actuelle, est considéré aujourd'hui comme le chef de l'école musicale russe. Virtuose de premier ordre, remarquable par la fougue de son exécution, la grandeur, la puissance et souvent la noblesse de son jeu, pourvu d'une solide instruction et d'une vaste connaissance de toutes les œuvres et de tous les styles, il lui manque malheureusement les qualités de charme et d'émotion sans lesquelles il n'est pas d'artiste accompli. Admirable au point de vue de la sonorité qu'il tire de l'instrument, des nuances qu'il sait lui faire rendre, des qualités nerveuses d'une exécution pleine de souplesse et d'imprévu, de hardiesse et d'autorité, M. Rubinstein étonne et frappe ses auditeurs plus qu'il ne les charme. Il y a quelque chose d'abrupt, de sauvage dans ce jeu viril jusqu'à l'excès, et qui ne connaît pour ainsi dire ni la grâce ni la tendresse. Ce n'en est pas moins un artiste de haute lignée, d'un talent magnifique, et d'un ordre exceptionnel.

Comme compositeur, M. Rubinstein peut être

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

apprécié à peu près de même que comme virtuose. Plus violent que vigoureux, plus étrange que foncièrement original, plus habile au point de vue technique que fertile en ce qui concerne l'imagination, il est fort loin cependant d'être le premier venu, et son talent heurté mais puissant, parfois brutal, mais grandiose, appelle forcément l'intérêt et s'impose à l'attention. Les opéras de M. Rubinstein ont subi des chances diverses, et sont d'ailleurs très-inégaux en valeur, non-seulement entre eux, mais dans leurs diverses parties. On ne peut nier cependant que *Feramors* et *le Démon* n'aient obtenu des succès très-réels. Ses deux oratorios, *la Tour de Babel* et *le Paradis perdu*, ont été moins complètement heureux. Le premier de ces ouvrages a paru à la fois bien lourd et bien monotone lorsque l'auteur est venu le faire entendre à Paris en 1875, et l'on n'y a remarqué que les trois jolis petits chœurs des enfants de Cham, de Sem et de Japhet. Quant au second, il ne semble avoir été accueilli, à Saint-Pétersbourg, qu'avec un succès relatif. En ce qui concerne sa musique symphonique, elle est beaucoup plus prisée en Allemagne qu'en France, où l'on a reçu avec une certaine froideur la symphonie *l'Océan* et le tableau musical intitulé *Ivan IV*. Il y a sans doute dans ces œuvres de grandes qualités de facture, une science magistrale de l'instrumentation et un sentiment remarquable des effets d'orchestre, mais on y voudrait une inspiration plus souple, plus brillante, et surtout plus généreuse. Parmi ses compositions pour le piano, il faut tirer de pair quelques-uns de ses concertos de piano, particulièrement le cinquième, qui est une production extrêmement remarquable, et que M. Rubinstein exécute avec une incomparable *maestria*. Enfin, si M. Rubinstein laisse à désirer, dans sa musique de chambre, un style moins heurté, moins inégal et moins violent, il a produit un grand nombre de *lieder* dont la forme et l'inspiration sont vraiment originales, particulières et savoureuses.

M. Antoine Rubinstein, qui a rendu de grands services à l'art musical russe en créant, en 1862, le Conservatoire de Saint-Pétersbourg, et en imprimant aux concerts philharmoniques de cette ville une direction excellente, n'a cependant jamais renoncé complétement à ses voyages artistiques, qui lui ont valu de nombreux et brillants succès. Il a parcouru plusieurs fois l'Allemagne, où sa musique est inscrite sur les programmes de tous les concerts, il a visité la Belgique en 1866, est venu à Paris en 1868, 1870 et 1875, et s'est fait entendre de nouveau, en 1878, à Bruxelles, où il a remporté de véritables triomphes. En somme, qu'on le considère comme virtuose ou comme compositeur, M. Rubinstein est un artiste incomplet sans doute, profondément inégal, mais prodigieusement doué, d'une valeur véritablement exceptionnelle, et qui a fait assez pour que son nom tienne désormais une place toujours honorable, parfois brillante, dans l'histoire de l'art musical.

Voici un catalogue étendu, quoique encore très-incomplet, des œuvres de M. Antoine Rubinstein. — MUSIQUE DRAMATIQUE ET ORATORIO. *Dimitri Donskoï*, opéra en 3 actes, Saint-Pétersbourg, 1852; *Tom le fou; les Enfants des Landes*, Vienne, 1861; *Feramors*, Dresde, théâtre royal, 22 février 1863; *le Démon*, opéra « religieux » en 3 actes, Saint-Pétersbourg, 25 janvier 1875; *les Macchabées*, Berlin, 17 avril 1875; *Néron; la Vengeance*, un acte (non représenté); *les Sept Chasseurs sibériens* (non représenté); *la Tour de Babel*, oratorio, exécuté au festival rhénan de Dusseldorf, en 1872; *le Paradis perdu*, oratorio, Saint-Pétersbourg, 17 décembre 1876. — MUSIQUE SYMPHONIQUE. *L'Océan*, symphonie; Symphonie dramatique; 2 Symphonies; *Ivan IV*, composition caractéristique pour orchestre, op. 79; *Don Quichotte*, composition caractéristique pour orchestre, op. 87. — MUSIQUE VOCALE. *Hécube*, air avec accompagnement d'orchestre, op. 92, n° 1; *Agar dans le désert*, scène dramatique avec accompagnement d'orchestre, op. 92, n° 2; *le Lyrique et le Requiem pour Mignon*, vaste composition écrite sur un texte tiré du *Wilhelm Meister* de Gœthe, op. 91; *Mélodies Persanes;* musique pour le *Faust*, de Gœthe; 10 *lieder*, op. 83; un très-grand nombre de *lieder* et mélodies vocales à une ou plusieurs voix. — MUSIQUE INSTRUMENTALE. Sextuor pour instruments à cordes; Quintette pour piano, deux violons, alto et violoncelle (en *sol* mineur); Quintette pour piano, flûte, clarinette, cor et basson, op. 55; Quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle (en *ut* majeur), op. 66; 3 quatuors pour instruments à cordes, op. 17; 2 quatuors pour instruments à cordes (*sol* mineur, *mi* mineur), op. 90; Quatuors pour instruments à cordes, op. 47; 2 Trios pour piano, violon et violoncelle (*fa* majeur, *sol* mineur), op. 15; Trio, id. (*si* majeur), op. 52; Trio, id. (*ut* mineur), op. 85; 1re sonate pour piano et violon (*sol* majeur), op. 13; 2e Sonate, id. (*la* mineur), op. 19; Grand Duo pour piano et violon sur *le Prophète* (avec M. Vieuxtemps); Romance et Caprice pour piano et violon, op. 86;

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Sonate pour piano et alto, op. 49 (arrangée pour piano et violon par Ferdinand David); 2 Sonates pour piano et violoncelle (*ré* majeur, *sol* majeur), op. 18 et 39; Concerto pour violoncelle, avec accompagnement d'orchestre; 1er, 2e, 3e, 4e et 5e Concertos pour piano, avec accompagnement d'orchestre; Fantaisie pour piano, avec accompagnement d'orchestre, op. 84; Sonate pour piano, op. 89; 4e Sonate pour piano (*la* mineur), op. 100; 6 Études, id., dédiées à Mme Marie Pleyel, op. 23; 6 Études, id., dédiées à Mme Clara Schumann, op. 24; 6 Études, id., op. 81; 2 Grandes Études, id., op. 93; *Ondine*, étude, id., op. 1; 2 Mélodies, id., op. 3; 2 Fantaisies sur des chansons populaires russes, op. 2; Mazurka-fantaisie, op. 4; 3 morceaux (*Polonaise, Cracovienne, Mazurke*), op. 5; Tarentelle, op. 6; Impromptu-Caprice, op. 7; 3 morceaux (*Impromptu, Berceuse, Sérénade*), op. 16; Acrostiche, op. 37; 5 morceaux (*Caprice, Nocturne, Scherzo, Romance, Toccata*), op. 69; 3 Morceaux (*Nocturne, Mazurke, Scherzo*), op. 71; *le Bal*, fantaisie en 10 numéros; Album des danses populaires des différentes nations, op. 82; Thème et Variations, op. 88.

RUBINSTEIN (Nicolas), frère du précédent, est né en 1835 à Moscou. Dès son enfance, il avait révélé des dispositions remarquables pour la musique; à l'âge de sept ans, on commençait à le produire avec son frère dans des tournées artistiques en Russie. Toutefois il reconnaît avoir fait ses études les plus sérieuses à Berlin; il s'y perfectionna pour le piano avec Kullak et apprit la composition avec Dehn, qui était aussi le maître d'Antoine Rubinstein et avait aussi réformé l'éducation de Glinka. Après son retour à Moscou, sa famille l'obligea vainement d'entrer à l'Université, dans la faculté de droit : la vocation musicale reprit le dessus. En Russie, il était considéré comme l'égal de son frère, mais celui-ci ajoutait aux mérites éminents du virtuose le prestige du compositeur, et décuplait sa renommée en faisant des tournées à travers toute l'Europe et même en Amérique. Nicolas Rubinstein, au contraire, s'est tellement voué à l'enseignement qu'il a négligé la composition, et jusqu'en ces derniers temps il se contentait comme virtuose de l'admiration enthousiaste de ses compatriotes.

En 1859, c'est-à-dire à vingt-quatre ans, il fonda la Société musicale russe de Moscou, et il n'a cessé d'en diriger les concerts symphoniques; chaque année il organise une vingtaine de programmes, où les maîtres étrangers alternent avec les nationaux; c'est ainsi, et grâce à lui, que bon nombre d'œuvres de l'école française contemporaine sont populaires à Moscou. En outre, Nicolas Rubinstein va tous les printemps donner des concerts à Saint-Pétersbourg pendant le carême.

En 1864, il a fondé le Conservatoire de musique de Moscou, dont il est toujours directeur. Ce Conservatoire est aussi actif que celui de Saint-Pétersbourg; les classes de composition et celles de piano y sont particulièrement fortes.

Ce ne sont pas seulement ses mérites de virtuose et de professeur qui ont fait sa popularité, mais aussi ses qualités de cœur et d'esprit. Durant la dernière guerre d'Orient, il a donné des concerts dans trente-trois villes de Russie au profit des blessés, et a versé des sommes considérables dans la caisse de la société de la Croix-Rouge.

Lors de l'Exposition universelle de Paris en 1878, il fut désigné pour venir organiser trois concerts russes au palais du Trocadéro, et il se fit enfin apprécier du public cosmopolite comme pianiste et comme chef d'orchestre. On connaît les programmes de ses trois concerts nationaux russes, et l'on sait que le succès en fut si grand qu'il fallut donner une quatrième séance.

G. B.

RUBIO (Jacinto), est l'auteur d'un Traité de transposition publié sous ce titre : *Observaciones y reglas sobre el trasporte musical*, Mexico, 1856.

RUBIO (Angel), musicien espagnol contemporain, a fait représenter au théâtre Apolo, de Madrid, au mois de mars 1879, une *zarzuela* en un acte intitulée *la Salsa de Aniceta*.

* **RUDERSDORFF** (Joseph), violoniste, né à Amsterdam, est mort à Kœnigsberg au mois de mars 1866.

RUDORFF (Ernest), compositeur allemand, s'est fait connaître récemment par la publication de quelques œuvres, entre autres : Ouverture sur le conte de Ludwig Tieck : *Ekbert le blond*, op. 8; Andante, scherzo et finale pour orchestre, op. 15; Sérénade pour orchestre, op. 20; Variations pour orchestre sur un thème original, op. 24; etc.

RUEG (Benedict), musicien suisse, né à Uznach, près du lac de Zurich, vivait à la fin du dix-septième siècle et au commencement du dix-huitième. Il fut maître de chapelle du couvent de Wettingen, près de Bade (Argovie), et publia plusieurs ouvrages parmi lesquels on cite surtout le suivant : *Corona Mariana stellarum duodecim, seu totidem Salve Regina : 3 Vocibus, 2 violinis et 2 clarinis necessariis : 5 ripien-vero, et 3 violis ad libitum una cum duplici Basso continuo; compilata a R. P. F. Benedicto Rueg, celeberrimi Monast. B. V. de*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Maris stella Musicæ Præfecto ac. Philos. Prof. ordin. Op. II, 1703.

RUELLE (Charles-Émile), helléniste distingué, à qui ses connaissances musicales ont permis de doter notre littérature spéciale de travaux intéressants, est né à Paris le 24 octobre 1833. Attaché au ministère de l'Instruction publique (division des sciences et lettres) en 1856, il devenait à la même époque le secrétaire de J.-A.-H. Vincent (*Voy.* ce nom), qu'il aida constamment de son intelligence et de son dévouement dans ses laborieuses recherches sur l'art musical des Grecs, et c'est sous les yeux de ce savant que M. Ruelle entreprit la traduction des *Éléments harmoniques* d'Aristoxène, traduction qui manquait à la France. La mort surprit le maître avant que son disciple n'eût achevé son œuvre, mais celle-ci n'en fut pas moins menée à bonne fin, et la traduction de M. Ruelle fut publiée sous ce titre : *Éléments harmoniques d'Aristoxène, traduits en français pour la première fois, d'après un texte revu sur les sept manuscrits de la Bibliothèque impériale et sur celui de Strasbourg*, par Ch.-Ém. Ruelle (Paris, Pottier de Lalaine, 1870, in-8°). Dans un avertissement plein d'intérêt, le traducteur fait une sorte d'historique de la vie d'Aristoxène et de ses écrits, et le texte de son auteur est élucidé par lui à l'aide de notes nombreuses et savantes. Le travail de M. Ruelle a été couronné par l'Association pour l'enseignement des études grecques.

En 1871, M. Ruelle publiait l'opuscule suivant, qui avait été inséré d'abord dans les Comptes-Rendus de l'Académie des inscriptions et belles-lettres : *Notices et variantes d'un manuscrit grec relatif à la musique qui a péri pendant le bombardement de Strasbourg* (Paris, Donnaud, 1871, in-8° de 4 pp.); puis, ayant été chargé par le gouvernement français, au mois d'octobre de la même année, d'une mission qui avait pour but la recherche, dans les bibliothèques de l'Espagne, des manuscrits grecs contenant des textes inédits relatifs à la musique, il rapporta de son voyage les éléments des deux publications suivantes : 1° *Études sur l'ancienne musique grecque. Rapports à M. le ministre de l'Instruction publique sur une mission littéraire en Espagne* (Paris, Impr. nationale, 1875, in-8°); 2° *Traduction de quelques textes grecs inédits, recueillis à Madrid et à l'Escurial : lettres de Psellus, fragments anonymes sur la musique et sur l'accentuation grecque, table des chapitres du Dynaméron du médecin Elius Promotus* (Paris, Durand, 1875, in-8°).

Outre ces travaux dont l'intérêt et l'utilité n'ont pas besoin d'être démontrés, M. Ruelle a publié, sur les questions spéciales qui l'intéressent en ce qui concerne la musique, un assez grand nombre d'articles dans *l'Univers musical*, la *Revue et Gazette musicale*, le *Bibliographe musical* et la *Revue archéologique*.

RUELLE (Jules), écrivain français, collaborateur du *Monde artiste* et de l'*Art musical*, ancien rédacteur du *Messager des théâtres*, a été secrétaire du Théâtre-Lyrique et de celui de l'Athénée. Il est l'auteur d'une brochure anonyme publiée sous ce titre : *la Musique et le théâtre en* 1871 (Paris, Impr. Renou et Maulde, juin 1871, in-4°) ; cette brochure, écrite à l'instigation de M. Martinet, alors directeur du Théâtre-Lyrique, qui venait d'être incendié pendant les événements de la Commune, était un plaidoyer en faveur de ce théâtre, auquel l'Assemblée nationale semblait disposée à retirer sa subvention ; elle ne fut point mise dans le commerce, mais seulement distribuée aux membres de l'Assemblée et aux journalistes spéciaux. Lorsque M. Martinet eut rouvert, à ses risques et périls, le Théâtre-Lyrique dans la petite salle de l'Athénée, et qu'il y eut fait de mauvaises affaires, M. Ruelle lui succéda comme directeur. Il ne fut pas plus heureux, malgré l'activité qu'il déploya et les services qu'il rendit pendant sa courte administration.

RUF (S.....), écrivain allemand, auteur de plusieurs ouvrages philosophiques et scientifiques, s'était pris de passion pour la vie et les travaux habiles du fameux luthier tyrolien Jacob Stainer. Il lui a consacré une notice biographique qu'il a publiée sous ce titre : *le Fabricant de violons Jacob Stainer*. Ruf est mort à Hall (Tyrol), le 11 avril 1877, à l'âge de soixante-quinze ans.

RÜFER (Philippe-Barthélemé), pianiste et compositeur, fils d'un pianiste et organiste allemand né en 1810 et qui s'établit à Liége en 1830, naquit en cette ville le 7 juin 1844. Il fit ses études musicales au Conservatoire de Liége, où il obtint en 1865 le premier prix de fugue, après s'être vu décerner, l'année précédente, la médaille de vermeil dans les classes de piano et d'orgue. Il prit part ensuite (1865) au concours de Rome, où il obtint une mention honorable avec sa cantate *la Fille de Jephté*, et concourut une seconde fois sans résultat. Devenu répétiteur de piano dans l'établissement dont il avait été l'élève, M. Rüfer accepta en 1867 la situation de maître de chapelle à Essen, sur le Rhin, où il se fit remarquer dans la direction des concerts, puis, en 1871, alla se fixer à Berlin, où il occupa

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

pendant quelque temps la place de professeur de piano au Conservatoire-Stern.

Comme compositeur, M. Rüfer s'est fait connaître par la publication de diverses œuvres qui ne manquent ni de style, ni de distinction, et dont voici une liste étendue : Sonate pour piano et violon, op. 1; 4 *lieder* avec piano, op. 2; 3 *lieder* sur des paroles de Gœthe, op. 3; 3 *lieder*, op. 4; Ouverture de concert, à grand orchestre, op. 5; 4 *lieder*, op. 6; 3 Chœurs pour voix d'hommes, op. 7; 3 Suites pour violoncelle, avec accompagnement de piano, op. 8; 3 *lieder*, op. 9; 3 Morceaux de piano à 4 mains, op. 10; 3 *lieder*, op. 11; 4 *lieder*, op. 12; 3 Suites pour violoncelle, avec piano, op. 13; Morceaux de fantaisie, pour piano, op. 14; 3 Chœurs, op. 15; Sonate pour orgue, op. 16; 3 *lieder*, op. 17; *Chanson de Mai*, à 3 voix, op. 18; 3 *lieder*, op. 19; Quatuor en *ré* mineur, pour 2 violons, alto et violoncelle, op. 20; Tarentelle pour piano, op. 21; 4 Morceaux pour piano, op. 22; Symphonie en *fa* majeur, pour orchestre, op. 23; Scherzo, op. 24; Ouverture de concert, op. 29; Ouverture dramatique.

M. Rüfer s'est fait une situation fort honorable à Berlin, où il est très-considéré à la fois comme professeur et comme compositeur.

* **RUFFO** (Vincent), compositeur italien du seizième siècle. — A la liste des nombreux ouvrages de cet artiste, il faut ajouter : *Il primo libro di Madrigali cromatici à 4 voci, con la giunta di alquanti madrigali del medesimo autore, novamente con ogni diligentia ristampato et corretto, Venezia, Antonio Gardane*, 1552.

* **RUGGI** (François), compositeur et l'un des théoriciens les plus renommés de l'école napolitaine, naquit à Naples le 21 octobre 1767. Il fit ses études au Conservatoire de la Madone de Loreto, et y devint l'élève préféré du célèbre Fenaroli, qui lui enseigna l'harmonie, le contre-point et la composition. Fort jeune encore, il écrivit beaucoup et avec talent, car il n'avait que vingt-sept ans lorsqu'il fut l'objet d'un hommage tel qu'on n'en reçoit guère à cet âge : le 2 février 1795, le conseil des Élus de la ville de Naples lui écrivait, à la suite d'une de ses délibérations : — « Vous avez donné les preuves d'une « si grande habileté dans les œuvres que vous « avez fait connaître dans cette capitale au mi- « lieu d'applaudissements universels, que leurs « Excellences ont résolu de vous nommer mai- « tre de chapelle extraordinaire de cette ville « très fidèle... »

Dès cette époque, Ruggi avait heureusement abordé le théâtre en faisant représenter à Naples, avec succès, deux opéras sérieux intitulés *la Felicità compita* et *l'Ombra di Nino*. En 1796, il donnait à Milan un opéra semi-sérieux en 2 actes, *la Guerra aperta*, qui fut moins favorablement accueilli, et un autre ouvrage bouffe, *Soffi Trippone*. On assure que ce dernier contenait des allusions politiques qui se firent jour à la scène, mais qui lui avaient été tenues secrètes; il en conçut un tel dépit que jamais plus il ne voulut travailler pour le théâtre. A partir de ce jour, en effet, il ne s'exerça plus absolument que dans la musique sacrée, où d'ailleurs il fit preuve d'une rare fécondité; il écrivit surtout un nombre d'œuvres considérable pour le couvent de *Regina Cœli*, dont il était le maître de chapelle. Il s'adonna aussi à l'enseignement du chant, dans lequel il était fort habile, et devint le professeur des filles de Murat, lorsque celui-ci eut été fait roi de Naples. En 1825, à la mort de Giacomo Tritto, Ruggi fut nommé professeur de contre-point et de composition au Conservatoire, et là, dans l'espace de vingt ans, il forma un grand nombre d'excellents élèves et acquit la réputation d'un théoricien de premier ordre. Cet artiste respectable et distingué mourut à Naples, le 23 janvier 1845, à l'âge de soixante-dix-sept ans. Élève de Fenaroli, dont il ne cessa de propager les saines doctrines, lié d'une vive amitié avec Zingarelli, auquel il succéda comme membre de l'Académie des Beaux-Arts de Naples, Ruggi fut le maître de Bellini, de Carafa et d'une foule d'artistes distingués qui professaient pour lui le plus profond respect et lui témoignaient la plus tendre et la plus sincère affection.

Le nombre des compositions religieuses de Francesco Ruggi est extrêmement considérable, et je n'en saurais dresser ici un catalogue complet et détaillé; les plus importantes sont les suivantes : 10 Messes à 2, 3, 4, 5 et 8 voix, avec accompagnement soit d'orgue, soit d'orchestre; *la Passion selon saint Jean*, oratorio; *Tre Ore di agonia*, oratorio; *Giosuè al Giordano*, oratorio; 2° *Te Deum* à 2, 4 ou 5 voix, avec accompagnement d'orgue, ou de petit ou de grand orchestre; *Stabat Mater*, à 2 voix avec orgue; Cantate sacrée à 5 voix avec orchestre; Messe funèbre à 3 voix avec orgue; 2 *Magnificat* à 3 et 4 voix; *Salve Regina* pour 3 voix d'hommes, avec clarinette et violoncelle; *Salve Regina* pour 3 voix de soprano avec orgue; *Salve Regina* pour ténor solo, avec chœur et grand orchestre; 2 *Miserere* à 3 et 4 voix, avec accompagnement d'instruments à cordes; 4 *Christus* et *Miserere*; enfin un grand nombre de motets divers, à une ou plusieurs voix, avec accompagnement d'orgue, ou de grand orchestre, ou d'instruments à vent, ou d'instruments à cordes.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

RUGGI (Francesco), compositeur italien, né à Naples en 1826, a commencé l'étude de la musique avec Luigi Capotorti et Francesco Lanzilli, et eut ensuite Pietro Casella pour professeur d'harmonie et de contre-point. Il est l'auteur des opéras suivants : 1° *una Festa di paese* (3 actes, Naples, théâtre Nuovo, 1856) ; 2° *i Due Ciabattini* (farce en un acte, id., id., 1860), petit ouvrage qui obtint un vif succès et qui est toujours au répertoire des scènes napolitaines ; 3° *Loretta l'Indovina* (4 actes, Naples, théâtre Bellini, 1862) ; 4° *Nadilla, o la statua di carne* (5 actes, id., id., 13 janvier 1868). M. Ruggi a publié quelques mélodies vocales, et a écrit aussi de nombreuses œuvres de musique religieuse.

Un compositeur du nom de *Ruggi* a donné au petit théâtre Santa-Radegonda, de Milan (avril 1868), un opéra bouffe en 3 actes, *la Donna romantica*, qu'il avait écrit en société avec trois autres artistes, MM. Buonomo, Campanella et Valente. Je ne saurais affirmer que c'est le même que celui dont il est ici question, mais je suis volontiers porté à le croire.

RÜHLMANN (Adolphe-Jules), pianiste, virtuose remarquable sur la trompette et écrivain musical, né à Dresde le 28 février 1817, mort en cette ville le 27 octobre 1877, apprit la théorie de l'art avec Jules Otto, mais, dit-on, se forma surtout lui-même. Devenu musicien de chambre à la chapelle royale de Dresde, il fut l'un des fondateurs de la Réunion des musiciens et devint professeur au Conservatoire, où il était tout à la fois chargé d'une classe de piano et du cours d'histoire de la musique. Rühlmann s'est fait connaître comme écrivain spécial en prenant part à la rédaction de divers recueils, particulièrement à celle de *la Nouvelle Gazette musicale* dirigée par Schumann. Il fut lié d'ailleurs d'une étroite amitié avec cet artiste, comme il le fut aussi plus tard avec M. Richard Wagner, ses principes en matière d'art étant toujours ceux du parti le plus avancé. Rühlmann était, au surplus, un homme intelligent et un véritable artiste.

RUIZ (Gustave-Raphael), compositeur français, né à Nevers (Nièvre) le 6 mars 1840, a été, au Conservatoire de Paris, l'élève de Leborne pour la fugue. Ayant pris part au concours de Rome en 1863, il obtint une mention honorable ; mais les épreuves des années suivantes ne lui furent pas favorables. Étant parti pour l'Italie, M. Ruiz voulut se produire en ce pays comme compositeur, et donna au théâtre de la Fenice, de Venise, un opéra intitulé *Orlo Soranzo* ; cet ouvrage, joué au mois d'avril 1870, subit une chute complète et ne put obtenir plus d'une représentation. Après être revenu passer quelque temps en France, M. Ruiz retourna en Italie, et écrivit un second ouvrage dramatique, *Wallenstein*, qu'il fit jouer sur le théâtre communal de Bologne, le 4 décembre 1877, et qui ne fut pas beaucoup plus heureux que le précédent.

***RUMMEL** (Chrétien-François-Louis-Frédéric-Alexandre), pianiste de premier ordre, clarinettiste, violoniste, compositeur et chef d'orchestre, maître de chapelle du duc de Nassau, était né à Brichsenstadt, en Bavière, le 27 novembre 1787. Virtuose hors ligne, il avait obtenu de très-grands succès sous ce rapport, non-seulement en Allemagne, mais dans les pays étrangers, et notamment en Belgique, où il se trouvait en 1824. Rummel avait été, à Mannheim, l'élève du violoniste Ritter et d'un maître de chapelle nommé Wagner, qui lui donna les leçons de composition. Il reçut aussi des conseils de l'abbé Vogler. En 1806, après avoir refusé un brillant engagement, il accepta la place de chef de musique du 2e régiment d'infanterie de Nassau, avec lequel il fit la campagne d'Espagne, de 1808 à 1813, sous le roi Joseph. Il se maria dans ce pays. Fait prisonnier de guerre, il recouvra sa liberté en 1814, s'en fut à Wiesbaden, et termina sa carrière militaire à Waterloo.

Nommé alors professeur de musique dans un établissement public (*pedagogium*), Rummel fut chargé par le duc de Nassau de lui organiser une chapelle, qu'il dirigea jusqu'à l'époque (1841) où elle fut dissoute et remplacée par l'orchestre du théâtre de Wiesbaden. Cette chapelle fut bientôt l'une des plus renommées de l'Allemagne, tant à cause du mérite des artistes qui la composaient que pour l'excellence de son exécution sous la direction de Rummel.

Rummel, qui se fit entendre avec succès comme pianiste dans les principales villes de l'Allemagne, de la Suisse et des Pays-Bas, s'est montré fécond comme compositeur. Il a écrit un nombre considérable d'œuvres, dont une partie seulement a été gravée, et où l'on remarque un cours complet d'éducation pour le piano à l'usage de la princesse de Nassau, dont il était le professeur. Sa sonate en *fa* a été écrite à Vienne, sous les yeux même de Beethoven, qui portait la plus vive amitié à Rummel. Parmi les élèves de cet artiste remarquable, qui est mort à Wiesbaden le 13 (et non le 12) février 1849, on cite son fils Joseph, ses deux filles Joséphine et Francisca, MM. Joseph et Edouard Gregoir, Vander Does, Stadtfeld, etc.

RUMMEL (Mlle Joséphine), fille et élève du précédent, née à Manzanarès (Espagne) le 12 mai

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

1812, devint une pianiste fort distinguée et fut attachée comme professeur à la cour de Nassau. Elle est morte en chemin de fer, entre Wiesbaden et Mayence, le 19 décembre 1877.

RUMMEL (Joseph), frère de la précédente, est né à Wiesbaden, le 6 octobre 1818. Élève de son père, il a été longtemps professeur de piano à Paris, puis s'est fixé à Londres, où il réside encore aujourd'hui. M. J. Rummel s'est fait connaître par la publication d'un grand nombre de transcriptions, fantaisies et petits morceaux de genre, écrits dans les conditions d'une exécution généralement très-facile et pour la plupart destinés aux enfants. Parmi ces compositions, je signalerai les suivantes : *Perles enfantines*, 32 mélodies tirées des opéras les plus célèbres ; *Récréations mélodiques*, arrangements faciles et brillants sur les opéras de G. Verdi ; *les Succès dramatiques*, transcriptions ; 6 *Impromptus de salon* ; *Bouquet de mélodies*, 8 morceaux sur des airs d'opéras ; *Fleurettes dramatiques*, 12 récréations mignonnes ; *Échos des opéras*, 12 fantaisies, *Couronne de mélodies*, 12 amusements très-faciles sur des airs d'opéras ; 8 *Mosaïques* sur des opéras de Verdi ; *Fleurs d'Italie*, 8 morceaux ; *Bouquets mélodiques*, 16 morceaux ; *Bonbonnière des pianistes*, etc., etc. M. Rummel a publié aussi une *Méthode élémentaire de piano*.

* **RUMMEL** (Francisca), sœur des précédents, née à Wiesbaden le 4 février 1821, fut, comme eux, élève de son père pour le piano, puis étudia le chant, d'abord à Paris avec Bordogni, puis à Milan avec Lamberti. En 1843, elle tenait l'emploi de première chanteuse au théâtre de Wiesbaden, puis elle accompagna son père en Allemagne et en Belgique, où elle donna des concerts. Elle épousa le fameux éditeur de musique Pierre Schott, de Bruxelles, dont elle est veuve depuis 1873.

RUMMEL (Franz), petit-fils de Chrétien Rummel et neveu des précédents, est né le 11 janvier 1853 à Londres. Son père, établi en cette ville, lui enseigna les premiers principes de la musique, et l'envoya ensuite à Bruxelles pour suivre les cours du Conservatoire, où il fut admis dans la classe de M. Louis Brassin. Il en sortit en 1872, et depuis lors s'est fait entendre avec succès en Angleterre, en France, en Allemagne et en Belgique. Il est aujourd'hui considéré comme un des meilleurs pianistes de l'école belge. Depuis 1878, il est fixé en Amérique.

* **RUNG** (Henri), compositeur danois et professeur de chant, est mort à Copenhague le 13 décembre 1871, à l'âge de soixante-quatre ans. Il remplissait les fonctions de maître de chant au théâtre de cette ville et était directeur du cercle *Cecilia*.

* **RUOLZ** (Henri, vicomte **DE**). — Aux ouvrages cités au nom de ce compositeur, il faut ajouter : *Attendre et courir*, opéra-comique en un acte donné à l'Opéra-Comique en 1830. M. de Ruolz est aussi l'auteur d'une scène lyrique, *Marguerite*, qui fut chantée à l'une des séances de la Société des concerts du Conservatoire, le 19 mars 1837, par la célèbre cantatrice Mme Cornélie Falcon.

Né à Paris le 5 mars 1808, M. de Ruolz a été autorisé, en 1854, à joindre à son nom celui de son aïeul maternel et à s'appeler désormais *de Ruolz-Fontenay* (1).

RUSSO (Raphael). — Un artiste de ce nom a fait représenter à l'Opéra-Comique, le 29 novembre 1828, un ouvrage en un acte, intitulé *l'Exil de Rochester*.

* **RUSSO** (Michelangelo), pianiste italien fort remarquable et professeur, s'était, après de nombreux voyages, fixé à Naples, sa ville natale, et était devenu professeur au Conservatoire, où il a formé de nombreux et excellents élèves. Il s'est démis de ces fonctions il y a quelques années.

RUSTICI (Giuseppe), né à Lucques vers 1752, fut maître de chapelle de l'église primatiale de Massa-Carrara. Organiste médiocre, cet artiste s'est fait connaître par un certain nombre de compositions religieuses, dont il ne reste plus aujourd'hui aucune trace. De 1782 à 1805, il écrivit pour les fêtes de sainte Cécile de Lucques quatre services solennels à quatre voix concertantes, avec accompagnement d'orchestre.

RUSTICI (Jacopo), sans doute frère du précédent, naquit à Lucques vers 1766, et fut maître de musique et de piano à l'institut Saint-Dominique de cette ville, en même temps que chef des chœurs au théâtre. Il a écrit un certain nombre de compositions religieuses à 2 et à 4 voix, et un hymne à 4 voix et orchestre exécuté à la fête de sainte Cécile de 1820. Cet artiste est mort à Lucques le 6 mars 1827.

RUSTICI (Alessandro), fils du précédent, né à Lucques le 18 avril 1798, fut élève de l'abbé Santucci, professeur à l'institut Saint-Dominique. On connaît de ce compositeur diverses pièces religieuses à 2 et à 4 voix, une messe qui fut exécutée à la fête de la Santa-Croce, et sept services ecclésiastiques à grand orchestre écrits par lui, de 1821 à 1850, pour la célébration de la fête de sainte Cécile. Alessandro Rustici mourut à Lucques le 15 juin 1856.

(1) Voyez *Annuaire de la noblesse de France*, par M. Borel d'Hauterive, année 1854, p. 317.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

* **RUSTICI** (Joseph), naquit à Lucques en 1813. Élève de Domenico Quilici, il devint habile organiste, excellent accompagnateur, et bon professeur de chant et de piano. Outre l'opéra qu'il fit représenter à Milan, il écrivit un certain nombre de compositions religieuses : messes, vêpres, motets, etc.; un *Miserere* à 4 voix avec orchestre, dont on dit le plus grand bien, et quelques cantates *da camera*. Cet artiste est mort à Lucques le 4 novembre 1856.

RUTA (Michele), professeur, compositeur et musicographe italien, est né à Caserta en 1827. Son père, Vincenzo Ruta, et son aïeul, Michele Ruta, musiciens l'un et l'autre, avaient fait leurs études au Conservatoire de Naples, sous la direction du célèbre théoricien Fenaroli. C'est aussi dans cet établissement que l'artiste dont il est ici question, après avoir étudié avec son père et son grand-père les premiers éléments de l'art, poursuivit et termina son éducation. Il fut élève de Lanza pour le piano, de Cimarosa fils et de Crescentini pour le chant, de Gennaro Parisi pour l'harmonie, enfin de Francesco Ruggi et de Carlo Conti pour le contre-point et la composition. Les événements de 1848 vinrent exalter sa jeune imagination au point de lui faire abandonner furtivement le Conservatoire, pour aller s'enrôler parmi les volontaires que réunissait la princesse de Belgiojoso pour la guerre de l'indépendance italienne. Il partit donc pour la Lombardie, et c'est alors qu'il écrivit deux hymnes patriotiques dont l'un fut publié par l'éditeur Ricordi, de Milan.

Après le désastre de Novare, il revint à Naples, où la prudence lui conseillait de se montrer le moins possible. Il se condamna donc à une retraite momentanée, et c'est dans la solitude qu'il conçut et écrivit plusieurs ouvrages didactiques dont voici les titres : *Corso completo di composizione* (Naples, Cottrau), *Corso completo di canto corale* (id., Maddaloni), *Grammatica elementare di musica* (Milan, Ricordi), *Breve Metodo di canto* (Naples, Tramater), *Annotazioni ed illustrazioni* pour le traité de Fenaroli intitulé *Regole e Partimenti* (id., Del Monaco). Dans le même temps il publiait, dans la *Gazzetta musicale* de Naples, une série d'études sous le titre de *Ricordi pei giovani compositori*.

Après avoir terminé ces importants travaux, M. Ruta se livra avec ardeur à la composition. Il fit représenter en 1853 un opéra semi-sérieux intitulé *Leonilda*, et en 1859 il donnait au théâtre du Fondo, de Naples, un second ouvrage dramatique, *Diana di Vitry*. Il écrivit ensuite une grande cantate pour l'inauguration du théâtre Piccinni de Bari, fit représenter un troisième opéra, *l'Impresario per progetto* (Naples, th. Mercadante, 1873) et publia successivement six albums de mélodies vocales : *Canti d'amore, Aurora e tramonto, Memorie e Sospiri, Eco della Campania, Eco de' Monti Tifatini*, et *l'Arpa mia*. La musique religieuse l'attirait aussi, et il composa deux messes à 4 voix et orchestre, trois messes *alla Palestrina*, deux messes à 3 voix d'hommes avec accompagnement de harpe, harmonium, violons et contre-basse, un *Requiem* à 4 voix et orchestre, un *Te Deum* et plusieurs motets. Enfin, cet artiste s'est fait, depuis plusieurs années, une sorte de spécialité en écrivant des morceaux de chant pour les drames et comédies représentés sur les théâtres non lyriques de Naples, et pour les revues de fin d'année. On lui doit la musique d'un ballet intitulé *Imelda*. Il a publié aussi des mélodies à une ou plusieurs voix, et un assez grand nombre de morceaux de genre pour le piano.

M. Ruta, qui a en portefeuille les partitions de deux opéras qui jusqu'ici n'ont pas été représentés, *Caterina* et *Marco Bozzari*, s'occupe activement aussi de littérature musicale. Feuilletoniste spécial d'un journal politique de Naples, *il Corriere del mattino*, il a fondé et il dirige une feuille purement artistique, *la Musica*. Il a publié récemment un petit livre intéressant, donné par lui sous ce titre : *Storia critica delle condizioni della musica in Italia e del Conservatorio di S. Pietro a Majella di Napoli* (Naples, Detken et Rocholl, 1877, petit in-8°). Cet écrit, dont le titre n'est pas suffisamment justifié, et qui serait mieux intitulé : *Études sur la réorganisation et la régénération du Conservatoire de Naples*, n'en est pas moins fort utile, et rempli d'idées pratiques et fécondes, de vues saines et élevées sur son art; c'est l'œuvre d'un artiste instruit, d'un professeur intelligent et digne de ce nom. M. Ruta est d'ailleurs l'un des professeurs du Conservatoire de Naples, après en avoir été l'un des élèves les plus distingués.

Le nombre des œuvres publiées par cet artiste s'élève aujourd'hui à plus de soixante, parmi lesquelles je mentionnerai encore un recueil de 6 *Canti patriotici*, *le Canzoni del Fausto* (3 chansons), un *Trattato d'armonia*, adopté pour les classes du Conservatoire de Naples, divers morceaux écrits pour la traduction italienne du drame d'Alexandre Dumas, *Don Juan de Marana*, la musique d'une petite revue-opéra : *un Brano di Rivista del 1867* (th. du Fondo, 3 janvier 1868), etc.

Une fille de M. Ruta, Mlle *Gilda Ruta*, élève de son père, et à la fois pianiste, cantatrice et

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

compositeur, s'est souvent distinguée dans les concerts et a publié quelques compositions.

* **RUTINI** (Jean-Marc), pianiste et compositeur italien. — A la liste de ses ouvrages dramatiques, il faut ajouter les suivants : 1° *Ezio*, Livourne, 1764 ; 2° *l'Olandese in Italia*, Florence, 1765 ; 3° *Zulisma*, Florence, 1777.

***RUTINI** (Ferdinand), fils du précédent. — Parmi ses ouvrages dramatiques, je citerai les trois suivants : 1° *il Matrimonio per industria*, Florence, 1792 ; 2° *il Locandiere deluso*, Florence, 1794 ; 3° *la Prova del dramma serio*, Florence, 1797.

RZEWUSKI (Wenceslas, comte), amateur polonais distingué, est l'un des compositeurs qui ont mis en musique les *Chants historiques* de Niemcewicz. Auteur d'un certain nombre de romances élégantes, le comte Rzewuski a composé une messe de *Requiem* pour la mort du célèbre Thadée Czacki (1818).

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

S

* **SABADINI** (Bernard), compositeur dramatique italien, maître de chapelle de la cour de Parme, a écrit les deux ouvrages suivants, qui n'ont pas été compris dans la liste de ses œuvres : 1° *Circe abbandonata da Ulisse*, Parme, 1692 ; 2° *Talestri innamorata di Alessandro magno*, Parme, 1693. L'opéra intitulé *il Favore degli Dei* n'a pas été représenté à Venise en 1689, mais à Parme en 1690, à l'occasion du mariage du prince Odoard, fils aîné du duc de Parme. Le livret de cet opéra, qui est orné de quinze gravures, est précédé d'une préface dans laquelle il est dit que le théâtre de Parme est le plus *maestoso* qu'on connaisse, et que la représentation de l'opéra durera sept heures.

* **SABLIÈRES** (Jean **DE GRANOUILLET**, sieur **DE**), écuyer, intendant de la musique de Monsieur, duc d'Orléans, frère de Louis XIV. — J'ai retrouvé les divers noms de cet artiste dans le livre d'Eudore Soulié : *Recherches sur Molière et sur sa famille*, où l'auteur reproduit sa signature, telle qu'il l'avait apposée comme témoin au mariage de Jean-Baptiste Aubry et de Geneviève Béjard. J'ai retrouvé aussi la trace d'un opéra inconnu de Sablières, que le *Mercure* de février 1679 mentionnait en ces termes : — « Je vous ay parlé dans ma lettre du dernier mois des réjoüissances particulières qui se sont faites en divers lieux du royaume à l'occasion de la paix d'Espagne. On ne s'est pas contenté à Montpellier d'allumer des feux, et d'y faire éclater toute la joye que font paroistre les peuples dans ces sortes de rencontres. On y a préparé une manière d'opéra très-agréable, et M. de Sablières, qui en est l'auteur, en a donné le divertissement pendant la tenuë des États de Languedoc, à Monsieur le cardinal de Bonzi, qui comme vous sçavez est président né de ceux qui s'y tiennent, en qualité d'archevesque et de primat de Narbonne. » Le *Mercure* donne une ample analyse du poëme de cet opéra, qui comprenait un prologue et trois actes, mais il borne là tous ses renseignements, et ne donne même pas le titre de l'ouvrage.

* **SABOLY** (Nicolas), dont les noëls sont fameux depuis plus de deux siècles et se chantent encore aujourd'hui dans toute la Provence, naquit à Monteux, dans le diocèse de Carpentras, le 30 janvier 1614, et mourut à Avignon le 25 juillet 1675. Devenu deuxième bénéficier de Saint-Pierre, l'église collégiale de cette dernière ville, il en fut aussi, pendant de longues années, le maître de chapelle et l'organiste, et c'est pendant ce temps qu'il mit au jour plus de cent noëls, dont il écrivait les paroles en langue provençale, et dont, la plupart du temps, il composait aussi la musique ; ces petits poëmes se font remarquer, au double point de vue littéraire et musical, par une grâce charmante, une naïveté rare et un heureux sentiment poétique et mélodique, qualités qui l'ont fait surnommer le *troubadour du dix-septième siècle*. « S'il avait pu, a dit de lui Fortia d'Urban, chanter l'amour, les belles et les exploits de l'ancienne chevalerie, il aurait obtenu une place très-distinguée parmi les premiers poëtes de la nation. Ses noëls, qui sont tout autant d'hymnes, respirent une naïveté touchante et presque sublime. » Un grand nombre des paroles de Saboly ont été mises en musique par d'autres compositeurs, et l'on trouve parfois jusqu'à trois ou quatre airs différents pour un seul noël ; mais les meilleurs sont toujours ceux de Saboly lui-même. M. Auguste Boudin a publié une notice biographique sur Nicolas Saboly.

SACCHI (V.....), compositeur italien, est l'auteur d'un drame lyrique, *Cleopatra*, qui a été représenté au théâtre Carcano, de Milan, le 23 novembre 1877. Cet ouvrage n'a obtenu aucun succès.

* **SACCHINI** (Antoine-Marie-Gaspard). — On peut consulter, sur la carrière française de cet artiste admirable, un livre intéressant de M. Adolphe Jullien : *la Cour et l'Opéra sous Louis XVI ; Marie-Antoinette et Sacchini ; Salieri ; Favart et Gluck*, Paris, Didier, 1878, in-12.

A la liste des ouvrages de Sacchini, il faut ajouter : *il Finto Pazzo per amore*, « farsa » à une voix qui fut représentée en 1771 à *Poggio a cajano*, propriété royale sise près de Florence.

* **SAEMANN** (Charles-Henri), musicien allemand, naquit à Kœnigsberg le 30 septembre 1790, et mourut en cette ville le 29 janvier 1860.

SAETTA (Vincenzo), pianiste, compositeur et professeur, né à Naples en 1836, a étudié la théorie de l'art avec le baron Staffa et avec Mercadante. Dès l'âge de dix-neuf ans, il se livra à

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

la carrière de l'enseignement, fit paraître un premier ouvrage théorique, puis une *Méthode complète de piano pratico-théorico-normale*, et publia enfin un ouvrage qui porte ce titre : *la Scienza estetica, trattato di Armonologia* (?) *e Prescrizione del gusto per divenire vero compositore filosofo e pratico.*

SAIN D'AROD (Prosper), compositeur de musique religieuse, né à Vienne (Isère) en 1814, étudia la composition avec Paër et Halévy. En 1841, il remportait le grand prix unique d'un concours ouvert dans tous les pays catholiques, par la Société de Sainte-Cécile, de Rome, pour la composition d'une messe solennelle avec *soli*, chœurs, orgue et orchestre, à l'occasion des solennités de la canonisation de saint Alphonse de Liguori. Son œuvre l'emportait sur celles présentées par Benoist, Dietsch, Lefébure-Wély, Niedermeyer, etc., et elle était exécutée sous sa direction, en l'église Saint-Louis-des-Français, dans une cérémonie magnifique présidée par le pape en personne.

Après avoir essayé, de concert avec Danjou, de reconstituer l'ancienne école de Choron, disparue depuis plusieurs années, M. Sain d'Arod prenait part en 1852, en compagnie du prince de la Moskowa, de Danjou, de Dietsch et de Niedermeyer, à la fondation de l'École de musique religieuse dont ce dernier devint le directeur et qui est aujourd'hui confiée à un de ses gendres, M. Lefèvre (*Voy.* ce nom). Il voyagea ensuite en Italie, puis, à son retour en France, créa une quinzaine de maîtrises dans diverses grandes églises de province. En 1860, lors des fêtes organisées à Paris pour la rentrée de l'armée d'Italie, il fit exécuter à Notre-Dame un *Te Deum* solennel, et peu après parcourut les grandes villes des départements en donnant des auditions de sa *grande messe de Rome*, auditions dont le produit total, qui ne s'éleva pas à moins de 80,000 francs, fut généreusement abandonné par lui à diverses bonnes œuvres. C'est à ce propos qu'il fut, par le souverain pontife, élevé à la dignité de commandeur de l'ordre de Saint-Grégoire-le-Grand et nommé maître de chapelle *ad honorem*. Devenu maître de chapelle à l'église Saint-Sulpice, de Paris, M. Sain d'Arod s'est démis de cet emploi au mois de novembre 1867, et depuis lors il a été nommé inspecteur des maîtrises de province.

Outre sa *Messe de Rome*, qui est considérée comme une œuvre d'une rare valeur et d'une grande inspiration, M. Sain d'Arod a publié les compositions suivantes : 1° *Répertoire à l'usage du chœur et du séminaire de Saint-Sulpice*, recueil de 60 motets, Paris, Repos, 2 vol. in-8°; 2 Messe à 4 voix d'hommes et orgue, dédiée à Meyerbeer, Paris, Régnier-Canaux; 3° Messe de charité, pour *soprani*, ténors, barytons et basses, Paris, Meissonnier; 4° *Te Deum* militaire, à 4 parties et à grande symphonie, Paris, Benoist; 5° *Te Deum* en contre-point à 4 parties, sur le chant de la liturgie, Paris, Repos; 6° *Litanies*, id., id.; 7° *Regina cœli*, pour ténor et basse, avec orgue, Turin, Magrini; 8° *Ave Maria* à 3 voix, avec orgue, Turin, Giudici et Strada; 9° *Tantum ergo* à 3 voix, avec orgue, Paris, Pégiel; 10° *O Salutaris*, Paris, Richault; 11° *la Création*, ode-oratorio, Paris, Schonemberger; 12° *la Fin des temps*, ode-oratorio, Bruxelles, Katto; 13° Trio pour piano, violon et violoncelle, Paris, Richault; 14° Ode à la mémoire de Ponsard; 15° Quelques mélodies vocales.

De 1864 à 1870, M. Sain d'Arod a donné au *Moniteur universel* quelques articles de critique musicale d'un faible intérêt.

* **SAINT-AMANS** (Louis-Joseph). — A la liste des ouvrages dramatiques de cet artiste, il faut joindre les deux suivants : *l'Isle déserte*, opéra-comique en 2 actes, donné au théâtre des Jeunes-Artistes, 1801; *la Fée Urgèle*, remise en musique, et représentée à Brest en 1803. On trouve aux Archives de l'Opéra, à Paris, la partition autographe d'*Oroës*, tragédie lyrique en 5 actes de Saint-Amans, qui avait sans doute été reçue à ce théâtre, mais qui n'y fut jamais représentée.

* **SAINT-AUBIN** (Alexandrine). — Cette chanteuse remarquable, qui en 1812 avait épousé Joly, acteur du Vaudeville, et qui s'était retirée du théâtre en 1817, devint veuve quelques années après. Elle se remaria plus tard avec un riche marchand de bois de Nevers, nommé Oudaille, auquel elle survécut aussi. Elle est morte à Saint-Saulge (Nièvre), au mois d'avril 1867.

SAINT-CHRISTOPHE (Mademoiselle), cantatrice du dix-septième siècle, se fit d'abord remarquer, en compagnie de Mlles Hilaire, la Barre, Raymond et des deux sœurs de Sercamanan, dans les récits des ballets et divertissements qui se jouaient à la cour et chez les grands seigneurs, et se distingua surtout dans le *Ballet des Arts*, qui fut représenté à Vincennes le 8 janvier 1663. Elle faisait partie de la musique du roi. Engagée par Lully à la fin de 1674, elle débuta à l'Opéra le 11 janvier 1675, jour de la première représentation de *Thésée*, dans lequel elle jouait le rôle de Médée. Sa voix était superbe, son physique plein de noblesse, et elle joignait à ces dons naturels le goût et le sentiment de la scène. Aussi Lully n'hésita-t-il pas à

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

lui confier le rôle capital de cet ouvrage, dont elle s'acquitta à la satisfaction générale. Elle joua successivement Cybèle dans *Atys*, Junon dans *Isis*, la Reine dans *Psyché*, Sténobée dans *Bellérophon*, Cérès dans *Proserpine*, la Nuit dans *le Triomphe de l'Amour*, et enfin Cassiope dans *Persée*. Après avoir créé ce dernier rôle, et à la suite d'un séjour de sept ans environ à l'Opéra, elle demanda son congé (1682), l'obtint, et se retira dans un couvent, où elle prit le voile au bout de peu de temps. Dans leur *Histoire de l'Opéra*, restée jusqu'ici manuscrite, les frères Parfait disent que « mademoiselle de Saint-Christophe étoit grande, bien faite, belle et vertueuse. »

SAINT-DIDIER (Mme la comtesse de), compositeur amateur, a écrit, sur des paroles du comte de Lagarde-Messener, la musique d'une cantate intitulée : *Il est rendu*, « chant royal, » qui fut chantée par Huet, à l'Opéra-Comique, le 30 septembre 1820.

* **SAINT-ÉVREMOND** (Charles-Marguetel de Saint-Denis, seigneur **DE**). — Parmi les œuvres littéraires de cet écrivain qui touchent à la musique, il est nécessaire de citer *les Opéra* (*sic*), comédie en cinq actes et en prose avec des divertissements, qui, je crois, ne fut jamais représentée. Cet ouvrage est d'autant plus intéressant qu'il est le seul, à notre connaissance, où il soit fait une critique raisonnée du talent de Cambert, le grand artiste à qui nous devons les premiers opéras représentés en France, *la Pastorale*, *Pomone*, *les Peines et les plaisirs de l'amour*. Au second acte de cette comédie, un des personnages, M. Guillaut, s'exprime ainsi au sujet de ce grand musicien, en parlant de son *Ariane*, qui ne fut jamais jouée : — « La poésie fut pareille à celle de *Pomone*, pour être du même auteur, et la musique fut le chef-d'œuvre de Cambert. J'ose dire que les plaintes d'Ariane, et quelques autres endroits de la pièce, ne cèdent presque en rien à ce que Baptiste (Lully) a fait de plus beau. Cambert a eu cet avantage dans ses opéras, que le récitatif ordinaire n'ennuyoit pas, pour être composé avec plus de soin que les airs mêmes, et varié avec le plus grand art du monde. A la vérité, Cambert n'entroit pas assez dans le sens des vers, et il manquoit souvent à la véritable expression du chant, parce qu'il n'entendoit pas bien celle des paroles. Il aimoit les paroles qui n'exprimoient rien, pour n'être assujetti à aucune expression, et avoir la liberté de faire des airs purement à sa fantaisie. *Nanette*, *Brunette*, *Feuillage*, *Bocage*, *Bergère*, *Fougère*, *Oiseaux* et *Rameaux*, touchoient particulièrement son génie. S'il falloit tomber dans les passions, il en vouloit de ces violentes, qui se font sentir à tout le monde. A moins que la passion ne fût extrême, il ne s'en appercevoit pas. Les sentimens tendres et délicats lui echappoient. L'ennui, la tristesse, la langueur, avoient quelque chose de trop secret et de trop delicat pour lui. Il ne connoissoit la douleur que par les cris, l'affliction que par les larmes. Ce qu'il y a de douloureux et de plaintif ne lui étoit pas connu.... Il avoit un des plus beaux génies du monde pour la musique; le plus entendu et le plus naturel : il lui falloit quelqu'un de plus intelligent que lui, pour la direction de son génie. J'ajouterai une instruction qui pourra servir à tous les savans en quelque matière que ce puisse être : c'est de rechercher le commerce des honnêtes gens de la cour, autant que Cambert l'a évité. Le bon goût se forme avec eux : la science peut s'acquérir avec les savans de profession; le bon usage de la science ne s'acquiert que dans le monde. »

Saint-Évremond parlait évidemment par la bouche d'un de ses personnages. Ce jugement n'en a que plus de prix, étant celui d'un contemporain de Cambert, et le seul qui nous soit resté au sujet de cet artiste célèbre.

* **SAINT-GEORGES** (Le chevalier de). — Aux quelques opéras écrits par ce virtuose célèbre, il faut joindre *le Marchand de marrons*, opéra-comique en 2 actes, donné au théâtre Beaujolais en 1788. Un écrivain français, Roger de Beauvoir, a publié sous ce titre : *le Chevalier de Saint-Georges*, un roman dans lequel il a mis cet artiste en scène, en abusant un peu trop de ses facultés d'imagination.

SAINT-HILAIRE. — *Voyez* **QUEUX DE SAINT-HILAIRE** (Le marquis **DE**).

SAINT-JULIEN (**CLÉMENCEAU DE**), compositeur amateur, reçut des leçons de composition d'Adolphe Adam, et fut en diverses occasions son collaborateur. Il écrivit avec son maître une messe à 3 voix qui fut exécutée dans diverses églises de Paris, ainsi que la musique d'un grand ballet en 3 actes et un prologue, *la Filleule des Fées*, dont la représentation eut lieu à l'Opéra le 8 octobre 1849. Précédemment, M. de Saint-Julien avait composé un opéra-comique en un acte, *la Séraphina*, qu'Adam avait reçu à l'Opéra national alors qu'il était directeur de ce théâtre; celui-ci ayant disparu à la suite des événements de 1848, l'auteur porta son ouvrage à l'Opéra-Comique, où, malgré la protection de son maître, il eut la plus grande peine à le faire jouer. On le mit pourtant en répétitions, mais on le trouva

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

trop court et on lui fit ajouter un acte; puis, après l'avoir étudié de nouveau sous cette nouvelle forme, on le trouva trop long, et l'on supprima l'acte ajouté. Enfin, après mille vicissitudes, *la Seraphina* fut représentée, sans grand succès, le 17 août 1851, avec M. Audran, Sainte-Foy et Mlle Lemaire comme interprètes. Depuis lors, le compositeur n'a plus fait parler de lui.

Pendant une absence de quelques semaines d'Adam (mars 1851), M. de Saint-Julien rédigea à sa place le feuilleton musical du journal *l'Assemblée nationale*. Il a publié, en 1847, un album de romances.

SAINT-LÉON (Charles-Victor-Arthur), danseur, chorégraphe, violoniste et compositeur, naquit en 1815 selon les uns, selon d'autres le 17 avril 1817, et enfin à Paris en 1821, s'il faut en croire la notice donnée sur lui par M. Th. de Lajarte dans son *Catalogue de la bibliothèque de l'Opéra*. C'est à M. de Lajarte que j'emprunterai, d'ailleurs, les renseignements suivants sur cet artiste, dont le vrai nom de famille aurait été *Michel* : — « Son père était maître de ballets du théâtre royal de Stuttgart et lui donna les premiers enseignements de son art. Saint-Léon commença de bonne heure sa double carrière de danseur et de violoniste, puisque dès l'âge de quatorze ans il se faisait entendre dans les concerts et dansait, pour ses débuts, sur le théâtre de Munich, dans un ballet écrit par Pontenrieder. A partir de 1838, Saint-Léon ne s'arrête plus dans sa vie de voyages et de succès, dansant des pas et jouant des concertos de sa composition, tantôt à Bruxelles, en Autriche, en Italie (1843), où il donne pour la première fois, avec Mlle Fanny Cerrito, son ballet de *la Vivandière et le Postillon*, puis en Angleterre, en Hongrie. Saint-Léon débute à Paris (octobre 1847), dans *la Fille de marbre*, avec sa femme, Mme Fanny Cerrito-Saint-Léon; puis il recommence ses voyages pour revenir l'année suivante à Paris se faire applaudir dans *le Violon du Diable* (1849), qui avait été joué en Italie sous le titre de *Tartini le violoniste*. Le Portugal et l'Espagne l'applaudissent bientôt après, à leur tour. La plus belle partie de la carrière de Saint-Léon s'est écoulée en Russie, à Saint-Pétersbourg et à Moscou, où il allait chaque année et où il faisait représenter des ballets d'action *tenant tout le spectacle*, qui font le bonheur du public russe et qui ne sont usités qu'en Russie. »

Saint-Léon avait épousé en Italie Mlle Cerrito, qui était l'une des plus admirables danseuses de son temps. Lorsqu'il fut engagé avec elle à l'Opéra, il traça, pour ce théâtre, les scénarios des ballets suivants : *la Fille de marbre* (1847), *la Vivandière* (1848), *le Violon du Diable* (1849), où il se produisait tout à la fois comme chorégraphe, comme danseur, comme violoniste et comme compositeur des morceaux qu'il exécutait, *Stella* ou *les Contrebandiers* (1850), et *Pâquerette* (1851). En 1853, Saint-Léon se montrait au Théâtre-Lyrique dans deux opéras-ballets où il déployait les mêmes talents : *le Lutin de la vallée* (22 janvier), et *le Danseur du roi* (22 octobre); on assure qu'il avait une part importante dans la musique de ces deux ouvrages, dont le compositeur Eugène Gautier avait écrit l'autre partie. Plus tard, à la suite de nouveaux voyages, Saint-Léon, qui avait personnellement renoncé à la danse, fit encore, soit seul, soit en collaboration, les scénarios de quelques ballets représentés à l'Opéra : *Diavolina* (1863), *Néméa* ou *l'Amour vengé* (1864), *la Source* (1866), *Coppélia* ou *la Fille aux yeux d'émail*. Cet excellent artiste, qui était un esprit aussi cultivé que distingué et un parfait honnête homme, était en Allemagne lorsqu'éclata la guerre de 1870-71; il s'empressa de revenir à Paris, et mourut en cette ville le 2 décembre 1870.

« M. Saint-Léon, disait Castil-Blaze dans son *Académie impériale de musique*, possède un très-beau talent sur le violon; les difficultés qu'il exécute sont diaboliques et parfaitement adaptées à la situation. Les chants de son archet auraient toute la séduction, l'élégance qui doivent charmer l'oreille et le cœur, s'ils ne laissaient à désirer à l'égard de la qualité du son. » Ce qui est certain, c'est qu'uniquement considéré au point de vue du virtuose, Saint-Léon remporta des succès éclatants et répétés.

* **SAINT-SAËNS** (Charles-Camille), pianiste, organiste et compositeur français, a conquis en France et à l'étranger, tant comme virtuose que comme compositeur, une grande notoriété, quoique la nature de son talent, d'ailleurs incontestable sous de certains rapports, n'ait pas été sans susciter de vives critiques. Musicien laborieux et d'une instruction aussi solide qu'étendue, exécutant très-remarquable au point de vue du mécanisme et de la virtuosité pure, compositeur fécond et d'une étonnante habileté technique, M. Saint-Saëns manque malheureusement, à tous égards, de poésie, de chaleur d'âme et de spontanéité; ses œuvres, comme son jeu, pèchent par l'inspiration, par la tendresse, par le charme, et l'artiste, s'il étonne souvent par la puissance, par l'habileté, par une expérience indiscutable, par une science

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

prodigieuse de l'effet et de la couleur, n'émeut en aucun cas et ne transporte jamais l'âme dans les sereines et pures régions de l'idéal entrevu par les poëtes. Son esprit sec, son jeu nerveux, son tempérament glacé, laissent sans cesse à désirer ce je ne sais quoi qui repose l'âme, réchauffe le cœur et fait monter les larmes aux yeux. Aussi M. Saint-Saëns n'a-t-il cessé jusqu'à ce jour d'être discuté avec âpreté, et ses compositions, parfois favorablement accueillies par les uns, ont-elles amené de la part des autres une critique sévère et généralement raisonnée.

C'est ainsi que, dans un article de la *Revue et Gazette musicale de Paris* (22 mars 1863), M. Adolphe Botte, ayant à apprécier quelques compositions nouvelles du jeune artiste, s'exprimait en ces termes : — « Il y a toujours infiniment de talent dans les ouvrages de M. Saint-Saëns; mais tantôt, comme dans cette symphonie (en *ré*), le style fugué, une concision exagérée, une instrumentation un peu vide (et où est prodiguée cette puérile antithèse de la flûte et du hautbois, dialoguant avec la masse des instruments), ne laissent que trop voir la pauvreté de l'invention première; tantôt, comme dans son concerto de violon, des développements trop longs, des harmonies plus correctes que belles, enlèvent toute proportion à l'œuvre et cachent complétement l'idée mélodique. Mais, dira-t-on, y a-t-il des idées mélodiques dans la musique de M. Saint-Saëns? Oui, il y en a; pas en profusion assurément, mais enfin, dans ses concertos, par exemple, on en trouve. Malheureusement, avec sa crainte d'être commun, son amour du détail et de la couleur, l'auteur précipite bientôt ses thèmes dans un flot d'imitations, de canons, où ils disparaissent tout à fait, pressés et étouffés sous une forme qui manque d'air et de naturel, sous une harmonie trop serrée, sous un réseau de dissonances, de cadences évitées, qui fait perdre de vue la tonalité et qui déroute l'oreille. Cette monotonie des surprises et des coquetteries ne vaut pas mieux que l'autre. En somme, tous ceux qui connaissent les difficultés du style symphonique, accordent largement à M. Saint-Saëns presque tous les genres de mérite que donne l'étude; quant à la grâce et à l'abondance mélodique, c'est tout autre chose. »

D'autre part, et plus récemment, M. Adolphe Jullien, dans le journal *le Français* (juin 1872), parlait en ces termes de M. Saint-Saëns et de ses œuvres : — « J'ai entendu quantité de morceaux de M. Saint-Saëns : symphonies, quatuors, concertos, musique de piano, mélodies, jusqu'à sa cantate de *Prométhée*, qui fut couronnée à l'Exposition de 1867. Or, ces auditions m'avaient appris que, si la science musicale n'a plus de secrets pour M. Saint-Saëns, il est, en revanche, peu de compositeurs auxquels l'inspiration tienne plus rigueur. Tous ces ouvrages dénotaient une extrême habileté de main, mais aussi une grande pauvreté d'idées. Dans les morceaux même que j'avais le plus goûtés, ce n'était pas l'imagination, mais le savoir qui donnait à telle ou telle page de la couleur. Ce n'était qu'effets de timbres et de rhythme, que curieuses combinaisons d'orchestre, bref, une musique qui frappait l'oreille sans rien dire à l'esprit. Une qualité me paraissait surtout faire défaut, le sentiment dramatique; la nature sèche de l'auteur semblait le destiner plutôt aux développements scolastiques de la musique d'église qu'aux entraînements passionnés de la musique dramatique.

« Et pourtant il n'avait qu'une ambition, faire jouer un opéra de sa façon. Depuis nombre d'années, il s'en allait frapper aux portes de chaque théâtre : toutes s'ouvraient, puis se refermaient devant lui.... Toujours est-il qu'il a, enfin! fait représenter un opéra. Quand je dis : opéra, c'est que le mot est sur l'affiche. Dans *Djamileh* (de Georges Bizet), il n'y avait qu'un sujet de pièce; il y a moins encore dans *la Princesse jaune*. C'est un rêve..... Avec un poëme de ce genre, le musicien échappait à tous les dangers de la scène : un tel essai ne pouvait rien prouver à l'égard de son aptitude dramatique. Cet ouvrage est très-court, et pourtant il a dû demander à l'auteur une grande somme de travail. Chaque page porte l'empreinte d'un labeur assidu; chaque mesure, chaque note a dû être discutée, pesée; mais aussi, dès que l'auteur s'oublie, sa musique prend une teinte vulgaire qui frappe d'autant plus vivement que le contraste est plus brutal. La musique imitative y joue un grand rôle; quant à la musique proprement dite, on y peut noter beaucoup d'effets d'une recherche curieuse, mais on y chercherait vainement quelque gage de la puissance dramatique de l'auteur.... Il faut avouer que l'audition d'un opéra aussi vide d'inspiration et aussi plein de science et de travail ne laisse pas de lasser ceux-là même qui sont le plus faits à cette étude : l'esprit se fatigue à saisir au passage les moindres intentions de l'auteur de peur de lui faire tort d'aucune. Aussi bien, je crois que c'est un bonheur pour l'auteur de n'avoir pas débuté par *le Timbre d'argent*. Trois actes de ce genre-là, c'eût été trop pour une première fois. »

Enfin, plus récemment encore, un critique allemand très-réputé, M. Edouard Hanslick, analysait ainsi, dans la *Nouvelle Presse libre*,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de Vienne (avril 1876), la nature musicale du compositeur : — « Depuis Berlioz, Camille Saint-Saëns est le premier musicien qui, n'étant pas Allemand, ait écrit de la musique instrumentale pure, et créé dans ce genre des œuvres de valeur et originales dont la réputation ait passé les frontières de la France. Berlioz a exercé sur lui une influence incontestable; il suffit, pour s'en convaincre, de considérer les titres de ses ouvrages, qui rentrent presque tous dans le genre de la musique pittoresque (*Danse macabre*, *Phaëton*, *Omphale*), et en outre de remarquer certains effets d'instrumentation qu'il affectionne particulièrement, à l'exemple de Berlioz : ainsi l'emploi fréquent des harpes, des *pizzicati* de violons, etc. De là il ne faut cependant pas conclure que Saint-Saëns soit un imitateur ou un continuateur de Berlioz. Berlioz est un maître exceptionnel ; Saint-Saëns ne l'est point. S'il n'a pas l'originalité de génie de Berlioz, Saint-Saëns est du moins un meilleur musicien que Berlioz, qui, à vrai dire, était avant tout un poète se servant d'éléments musicaux. Malgré tout son génie, Berlioz était un homme perdu quand il n'avait pas pour se soutenir une matière poétique, un sujet, quand il ne pouvait pas faire de la couleur. Jamais il n'aurait pu produire, comme Saint-Saëns, une œuvre aussi exclusivement musicale de forme et d'idée qu'un quintette ou un trio. Et c'est là ce qui rend précisément intéressante la personnalité du jeune maître français, c'est que, par le talent et le travail, il se soit élevé jusqu'à cette région supérieure de son art où les séductions d'une spécialité essentiellement française auraient pu l'empêcher d'atteindre.... Ce qui le distingue, ce n'est ni la profondeur, ni l'originalité de la pensée ; son invention mélodique n'est pas très-riche; il lui manque encore davantage la profondeur du sentiment, dont l'absence se fait sentir surtout dans ses adagios; mais il y a partout dans les œuvres de Saint-Saëns de l'esprit, de l'humour, beaucoup de qualités d'apparat, une piquante vivacité d'allure, et par-dessus tout ses compositions révèlent une éminente habileté de facture, une facilité extrême à manier indistinctement tous les genres d'expression musicale. »

On voit que M. Hanslick, quoique plus indulgent que les deux écrivains cités plus haut, en arrive à peu près aux mêmes conclusions, conclusions qui s'accordent avec le jugement que j'ai porté moi-même sur le talent de M. Saint-Saëns. En réalité, le tempérament musical de M. Saint-Saëns est sec, nerveux, absolument dépourvu de tendresse, de sentiment et de passion, et l'artiste ne peut donner le change sur la pauvreté de ses idées, sur la stérilité de son imagination, qu'à l'aide d'une habileté technique incontestable, d'une instruction aussi solide que variée, d'une profonde connaissance des effets et d'une prodigieuse dextérité. Or, la musique étant l'art de charmer et d'émouvoir, ce sont là des qualités pour ainsi dire négatives, et qui ne sauraient remplacer les dons naturels qui seuls font les vrais poëtes, les grands créateurs. Jamais, je le crains, M. Saint-Saëns ne pourra être compté au nombre de ces derniers.

Vers 1852, la Société Sainte-Cécile, de Paris, habilement dirigée par M. Seghers, et qui avait coutume de consacrer chaque année un concert à l'exécution d'œuvres de jeunes compositeurs, ayant reçu une symphonie anonyme et l'ayant jugée digne d'être offerte à son public, fit entendre cette symphonie dans une de ses séances. L'œuvre parut remarquable, particulièrement au point de vue de la forme, surtout le finale, écrit pour double orchestre, et ce n'est qu'après l'exécution qu'on apprit que l'auteur était M. Saint-Saëns, âgé seulement alors d'environ dix-sept ans. C'est à peu près à cette époque que le jeune artiste se présentait, pour la première fois, au concours de Rome. N'ayant pas réussi dans cette première épreuve, il voulut la tenter de nouveau, douze ans plus tard, en 1864; cette fois encore il échoua complétement, et le grand prix fut décerné à M. Victor Sieg. En 1867, M. Saint-Saëns prit part à un autre concours, celui qui était ouvert pour la composition d'une cantate destinée à être exécutée pour l'inauguration de l'Exposition universelle; cette fois, son œuvre fut couronnée (*les Noces de Prométhée*), et ce succès lui valut le ruban de chevalier de la Légion d'honneur. En 1868, il faisait exécuter à Versailles, pour les fêtes du centenaire du général Hoche, une autre cantate dont les paroles lui avaient été fournies par le poëte Émile Deschamps. Mais, comme tous les compositeurs, le théâtre attirait M. Saint-Saëns, bien qu'il ne paraisse en aucune façon doué des qualités qui conviennent à la scène. Un acte donné par lui à l'Opéra-Comique, *la Princesse jaune*, fut l'objet des critiques les plus vives, et n'obtint qu'un très-petit nombre de représentations; il en fut de même d'un ouvrage plus important, *le Timbre d'argent*, qui, d'abord reçu au même théâtre, fut joué ensuite au Théâtre-Lyrique, où il n'obtint aucun succès. Depuis lors, le compositeur a cru devoir aller jusqu'à Weimar pour y faire représenter un grand opéra biblique intitulé *Samson et Dalila*, et il a donné sur le Grand-Théâtre de Lyon un drame lyrique qui avait pour titre *Étienne Marcel*. Il faisait

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

exécuter aussi, dans nos grands concerts, des « poèmes symphoniques » intitulés *Phaéton*, *le Rouet d'Omphale*, *la Danse macabre*, *la Jeunesse d'Hercule*; mais ces compositions, remarquables par un savoir profond, de grandes qualités de facture et la science de l'orchestre, laissaient toujours à désirer sous le rapport de la clarté, de l'inspiration, du vrai sentiment musical, et soulevaient le plus souvent des protestations violentes de la part du public. M. Saint-Saëns réussissait mieux à se concilier ses auditeurs avec sa musique de chambre, ses concertos et quelques-unes de ses mélodies vocales. D'ailleurs, M. Saint-Saëns, dont l'activité est remarquable, ne se laissait pas entièrement dominer par ses travaux de composition; il ne cessait de se produire aussi comme virtuose, et faisait même de fréquents voyages artistiques soit en Allemagne, soit en Autriche, soit jusqu'en Russie. En même temps il remplissait les fonctions d'organiste à l'église de la Madeleine, fonctions qu'il n'a résignées que dans ces dernières années, et il s'essayait encore dans la critique musicale; sous ce rapport il a rédigé, mais pendant quelques mois seulement, le feuilleton spécial du journal *le Bon Sens*, devenu peu après *l'Estafette*. En résumé, M. Saint-Saëns est un musicien très-laborieux, très-actif, fort instruit et d'une habileté indiscutable, mais auquel paraissent manquer les qualités ou plutôt les facultés qui font les créateurs et les grands artistes.

Voici une liste, que je crois bien près d'être complète, des œuvres de M. Saint-Saëns. — A. Musique dramatique. 1° *la Princesse jaune*, un acte, Opéra-Comique, 12 juin 1872, op. 30, Paris, Durand-Schœnwerk; 2° *le Déluge*, poëme biblique en 3 parties, concert du Châtelet, 5 mars 1876, op. 45, id., id.; 3° *le Timbre d'argent*, opéra fantastique en 4 actes, Théâtre-Lyrique, 23 février 1877, Paris, Choudens; 4° *Samson et Dalila*, drame biblique en 3 parties, théâtre de Weimar, 2 décembre 1877, Paris, Durand-Schœnwerk; 5° *Étienne Marcel*, drame lyrique en 4 actes et 6 tableaux, Grand-Théâtre de Lyon, 8 février 1879; 6° *les Noces de Prométhée*, cantate pour *soli*, chœurs et orchestre, palais de l'Industrie, 1er septembre 1867; 7° Cantate, pour la célébration du centième anniversaire de la naissance du général Hoche, exécutée à Versailles, le 24 juin 1868, par des sociétés chorales de Paris et de Versailles avec accompagnement de la fanfare de M. Sax. — B. Musique symphonique. 7° *bis* 1re Symphonie (en *mi* bémol), exécutée par la Société Sainte-Cécile, de Paris; Paris, Richault; 8° 2e Symphonie (en *fa*), exécutée en 1856 par la Société Sainte-Cécile, de Bordeaux; 9° 3e Symphonie (en *la* mineur); 10° 4e Symphonie (en *ré*), exécutée à Paris au mois de mars 1863; 11° *le Rouet d'Omphale*, poëme symphonique, op. 31, Paris, Durand-Schœnwerk; 12° *Phaéton*, id., op. 39, id., id.; 13° *la Danse macabre*, id., op. 40, id., id.; 14° *la Jeunesse d'Hercule*, id., op. 50, id., id.; 15° Suite pour orchestre (*Prélude*, *Sarabande*, *Gavotte*, *Romance* et *Finale*), op. 49, id., id.; 16° Marche héroïque, pour orchestre, op. 34, id., id.; 17° Ouverture de *Spartacus*, couronnée en 1863 dans un concours ouvert par la Société Sainte-Cécile, de Bordeaux. — C. Musique religieuse. 18° Messe à 4 voix, orchestre et deux orgues, Paris, Richault; 19° Messe de *Requiem* à 4 voix, chœur, orgue et orchestre, op. 54; 20° *Cœli enarrant*, psaume XVIII, pour *soli*, chœurs et orchestre, op. 42, Paris, Durand-Schœnewerk; 21° Oratorio de Noël, pour voix seules, chœur et orgue, op. 12, id., id.; 22° *Ave verum* pour soprano et contralto, Paris, Pégiel; 23° *Ave verum* pour 2 sopranos et 2 contraltos, avec cor chromatique obligé, id., id.; 24° *O Salutaris* pour mezzo-soprano, id., id.; 25° *Tantum ergo* à 3 voix et à grand chœur, id., id.; 26° Trois *Ave Maria* pour soprano solo, id., id.; 27° *Ave Maria* pour soprano et contralto, id., id.; 28° *Inviolata* pour mezzo-soprano, id., id.; 29° *Sub tuum* pour soprano et contralto, id., id. — D. Musique instrumentale. 30° Quintette (en *la* mineur) pour piano, 2 violons, alto et violoncelle, op. 14; 31° Quatuor (en *si* bémol) pour piano et instruments à cordes, op. 41; 32° Trio (en *fa* majeur) pour piano, violon et violoncelle, op. 18; 33° Sonate (en *ut* mineur) pour piano et violoncelle, op. 32, Paris, Durand-Schœnwerk; 34° Suite pour piano et violoncelle, op. 16, Paris, Maho; 35° Romance pour piano, orgue et violon, op. 27, Paris, Durand-Schœnwerk; 36° Introduction et Rondo pour piano et violon, op. 28, id., id.; 37° Romance (en *fa*) pour cor ou violoncelle et piano, op. 36, id., id.; 38° Romance (en *ré* bémol) pour flûte ou violon et piano, op. 37, id., id; 39° Berceuse (en *si* bémol) pour piano et violon, op. 38, id., id.; 40° Romance (en *ut*) pour piano et violon, op. 48, id., id.; 41° Tarentelle pour flûte et clarinette, avec accompagnement d'orchestre, Paris, Richault; 42° Variations sur un thème de Beethoven, pour 2 pianos, op. 35, Paris, Durand-Schœnwerk; 43° 6 Duos pour harmonium et piano, Paris, Girod; 44° *Allegro appassionato*, pour violoncelle et piano, op. 43, Paris, Durand-Schœnwerk; 45° *Occident et Orient*, marche

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

pour piano à 4 mains, op. 25, id., id.; 46° 1er Concerto (en *ré*) pour piano, avec accompagnement d'orchestre, op. 17, id., id.; 47° 2e Concerto (en *sol* mineur), id., id., op. 22, id., id.; 48° 3e Concerto (en *mi* bémol), id., id., op. 29, id., id.; 49° 4e Concerto (en *ut* mineur), id., id., op. 44, id., id.; 50° Concerto (en *ut*), pour violon, id.; 51° Concerto (en *la* mineur) pour violoncelle, id., op. 33, Paris, Durand-Schœnwerk; 52° Mazurka pour piano, op. 21, id., id.; 53° Gavotte (en *ut* mineur) pour piano, op. 23, id., id.; 54° 2e Mazurka pour piano, op. 24, id., id.; 55° 6 Études pour piano, op. 52, id., id.; 56° Romance pour violon, op. 51, id., id.; 57° Bénédiction nuptiale, pièce d'orgue, Paris, Pégiel; 58° Élévation ou Communion pour orgue, id., id.; 59° 6 Bagatelles pour piano, Paris, Richault; 60° 2 Morceaux pour harmonium, Paris, Girod; 61° 3 Rapsodies bretonnes (cantiques bretons), pour orgue, Paris, Pégiel. — E. Musique de chant. 62° *Ode à Sainte Cécile*, pour voix seule, chœur et orchestre; 63° Scènes des *Horaces*, de Corneille, avec accompagnement de piano, op. 10, Paris, Durand-Schœnwerk; 64° *les Soldats de Gédéon*, double chœur à 4 voix d'hommes, sans accompagnement, op. 46, id., id.; 65° *Mélodies Persanes*, pour chant et piano, op. 26, id., id.; 66° 20 Mélodies, pour chant et piano, Paris, Richault; 67° *Chanson de grand-père*, chœur à 2 voix de femmes, avec piano ou orchestre, et *Chanson d'ancêtres*, pour baryton-solo avec chœur d'hommes, op. 53; 68° *Tristesse*, sonnet; *Vogue la galère*, barcarolle; *Canzonetta Toscana; Alla riva del Tibro*, et diverses autres mélodies vocales. — On doit à M. Saint-Saëns 12 transcriptions de divers fragments de Jean-Sébastien Bach pour le piano, trois transcriptions extraites des quatuors de Beethoven, et quelques autres encore.

* **SAINTE CÉCILE.** — On a publié en France, dans ces dernières années, les ouvrages suivants sur cette sainte, considérée d'une façon un peu débonnaire comme la patronne des musiciens : 1° *Sainte Cécile*, poëme tragique, par le comte de Ségur, Paris, Bray, 1868, in-16; 2° *Histoire de Sainte Cécile, vierge et martyre patronne des musiciens*, par l'abbé Thiesson, Paris, Josse, 1870, in-12; 3° *Sainte Cécile et la société romaine*, par don Guéranger, Paris, Firmin-Didot, 1875, grand in-8° avec nombreuses gravures. On a représenté à l'Opéra-Comique, le 19 septembre 1844, un ouvrage en 3 actes, *la Sainte-Cécile*, dont les paroles avaient été écrites par Ancelot et de Comberousse, et la musique par Montfort.

SAINTE-CROIX (Mme **DE**), compositeur amateur, a étudié l'harmonie sous la direction de M. J.-B de Coninck, et a fait représenter les opérettes dont les titres suivent : 1° *les Rendez-vous galants*, un acte, Athénée, 23 janvier 1873; 2° *Madame de Rabucor*, un acte, Bouffes-Parisiens, 5 février 1874; 3° *Pygmalion*, un acte, théâtre Déjazet, 9 février 1875; 4° *la Chanson du Printemps*, un acte, théâtre de Versailles, 28 mars 1875.

SAINTE-FOY (Charles-Louis **PUBEREAUX**, dit), chanteur scénique, né à Vitry-le-François le 13 février 1817, était fils d'un soldat du premier empire. Sorti du collége en 1836, il vint à Paris et entra aussitôt au Conservatoire, où il devint l'élève de Panseron et de Garaudé pour le chant, et de Morin pour l'opéra-comique. Il débuta à l'Opéra-Comique au mois de mai 1840, dans l'emploi bouffe auquel Trial, son fondateur, donna son nom naguère, et qui avait été tenu dans la suite par Moreau, Lesage et Féréol. Sa voix aiguë et nasillarde ne fut jamais bien agréable à entendre, mais il en savait tirer des effets très-comiques, et il s'en servait avec une habileté très-réelle.

Dès ses débuts, Sainte-Foy fit preuve d'un excellent jeu scénique, toujours amusant, empreint selon les cas de ruse ou de naïveté, et qui était servi par une physionomie très-mobile et des allures étranges qui ne tombaient jamais dans la trivialité. Parmi les rôles du répertoire que Sainte-Foy reprit avec le plus de succès, il faut citer ceux de l'Anglais dans *Fra Diavolo*, de Dickson dans *la Dame Blanche*, de Cantarelli dans *le Pré-aux-Clercs*, du grand cousin dans *le Déserteur*, de maître Lerond dans *Joconde*, de l'Auvergnat dans *Jeannot et Colin*, puis encore *les Rendez-vous bourgeois*, *Zampa*, *Marie*, *le Tableau parlant*, *les Deux Chasseurs et la Laitière*. Il réussit pleinement dans l'emploi qu'il avait adopté et qui lui convenait si bien, et les créations ne se firent pas attendre pour lui. Parmi les meilleures, nous citerons celles qu'il fit dans *Giralda*, *le Caïd*, *la Fée aux Roses*, *le Carillonneur de Bruges*, *le Pardon de Ploërmel*, *Jocrisse*, *le Joaillier de Saint-James*, *le Voyage en Chine*, *les Absents*, *le Fils du Brigadier*, *Zilda*, etc., etc. Son talent était d'ailleurs très-souple, et nous nous rappelons le succès de larmes qu'il obtint au troisième acte du *Joaillier de Saint-James*, de Grisar, en chantant de la façon la plus touchante des couplets que la salle voulut entendre jusqu'à trois fois.

En 1869, Sainte-Foy, engagé par la Russie, quitta l'Opéra-Comique et se rendit à Saint-Pétersbourg, où l'on ne comprit pas la finesse

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de son jeu. Il n'y resta pas longtemps, et, de retour à Paris, alla se fourvoyer aux Folies-Dramatiques, où il ne passa qu'un instant, pour y jouer *la Belle Bourbonnaise*. Sa santé, du reste, s'était déjà altérée, et il était sous le coup de la maladie qui devait l'emporter. Il dit adieu au théâtre, et se retira dans une petite propriété qu'il possédait à Neuilly. C'est là que, depuis deux ou trois ans, la paralysie l'avait cloué, lorsqu'il mourut le 1er avril 1877, la santé et la raison l'ayant abandonné.

Sainte-Foy avait épousé une chanteuse, Mlle Clarisse Henri, qui avait débuté la même année que lui à l'Opéra-Comique, mais qui presque aussitôt avait renoncé au théâtre. Les deux époux, d'ailleurs, ne vécurent pas longtemps ensemble.

SAINTIS (Auguste), compositeur et professeur français, né à Montauban (Tarn-et-Garonne) vers 1820, suivit d'abord la carrière commerciale, puis se livra à l'étude de l'harmonie et de la composition sous la direction d'un artiste instruit, J.-B. Labat, organiste de la cathédrale de Montauban. En 1846, il fonda en cette ville une société chorale à laquelle il consacra tous ses soins, et pour laquelle il écrivit plusieurs chœurs qu'elle chantait avec succès dans les concours. Ces chœurs furent bien accueillis, et bientôt M. Saintis, qui prenait une part active aux progrès du chant populaire, vit son nom rapidement répandu dans le milieu orphéonique. Au nombre de ses chœurs les mieux réussis, on cite *les Braconniers*, *la Fête aux Champs*, *les Quatre Saisons*, *les Pèlerins*, *les Enfants du peuple*, *les Mineurs*, *En mer*, *les Paysans*, *la Veillée*, *le Secret*, *Gaule et France*, *la Mine*, *Sur les remparts*, *le Jour du combat*, *Oui et Non*, *les Proscrits*, *les Maçons*, *la Bienvenue*, *Éveillez-vous*, *les Enfants du peuple*, *le Printemps*, etc. Directeur de l'école gratuite de chant de Montauban, M. Saintis s'est fait connaître aussi par diverses autres compositions : une messe brève à 3 voix avec orgue, divers cantiques, des romances, quelques pièces de genre pour le piano et des morceaux de musique de danse.

* **SAINTON** (Prosper-Philippe-Catherine), violoniste remarquable, fils du chef d'une des plus importantes maisons de commerce de Toulouse, était destiné par son père à la profession d'avocat. Après avoir fait toutes ses études au collége de Toulouse, il s'y fit recevoir bachelier ès lettres en 1830, et y fit sa première année de droit. La crise commerciale causée par la révolution de 1830 ayant fait perdre à son père toute sa fortune, M. Sainton, qui avait obtenu quelques succès comme violoniste amateur, et sur qui la musique exerçait un attrait irrésistible, abandonna le droit pour embrasser la carrière artistique.

C'est alors qu'il se décida à venir à Paris, où il fit de brillantes études au Conservatoire, dans la classe d'Habeneck. Après avoir, pendant deux ans, fait partie de l'orchestre de l'Opéra et de celui de la Société des concerts, il quitta Paris pour entreprendre un grand voyage artistique, visita successivement l'Italie, l'Allemagne, la Russie, la Finlande, la Suède, le Danemark, l'Espagne, obtenant partout de très-grands succès. De retour en 1840 à Toulouse, il y fut nommé professeur au Conservatoire, et y demeura jusqu'en 1844, époque à laquelle il fit sa première visite à Londres. Malgré les difficultés qu'il éprouva tout d'abord à s'y faire entendre, une heureuse occasion s'étant présentée, il fut accueilli avec une telle faveur qu'il y retourna l'année suivante. C'est alors qu'il se décida à se fixer en cette ville, ayant été nommé successivement professeur de violon à l'Académie royale de musique, violon-solo de l'orchestre du théâtre de Sa Majesté et violon-solo de la reine d'Angleterre (il s'est démis seulement de ces dernières fonctions en 1856). Il a formé à l'Académie royale de musique un grand nombre d'élèves, qui tous sont devenus des artistes distingués et occupent de brillantes positions.

Depuis lors, M. Sainton n'a quitté l'Angleterre que pour faire sur le continent plusieurs voyages artistiques, particulièrement en 1848, où il alla se faire applaudir en Hollande, et en 1859, où il se fit entendre avec un grand succès à la Société des Jeunes-Artistes, dirigée par M. Pasdeloup. En 1860, il épousa miss Dolby, la célèbre cantatrice anglaise qui fait l'objet de la notice suivante.

Comme compositeur pour son instrument, M. Sainton a écrit : 2 Concertos, avec accompagnement d'orchestre; un Solo de concert; un Rondo-Mazurka; 3 Romances; 3 Études caractéristiques; une Tarentelle; plusieurs Fantaisies sur *Lucrezia Borgia*, *la Fille du Régiment*, *Rigoletto*, *la Traviata*, *Faust*, *il Trovatore*, et plusieurs airs variés avec accompagnement de piano et d'orchestre. M. Sainton est chevalier de l'ordre de la Couronne de chêne, des Pays-Bas.

SAINTON-DOLBY (Charlotte **DOLBY**, épouse **SAINTON**, connue sous le nom de Madame), femme du précédent, l'une des cantatrices de concert les plus renommées de l'Angleterre, est née à Londres en 1821. Elle reçut son éducation artistique à l'Académie royale de musique de cette ville, et son admirable voix

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de contralto, son assiduité à l'étude et ses heureux dons naturels en firent une des plus brillantes élèves que cette institution eût encore possédées. Lorsque le moment fut venu pour elle de se produire en public, miss Dolby résolut de se dérober aux occasions tentantes que pourrait lui offrir la scène lyrique, et voulut consacrer son talent à l'exécution des oratorios de *Hændel* et des autres grands maîtres, ainsi qu'à l'expansion de la musique nationale; la conservation de la traditionnelle ballade anglaise, dans toute sa vérité, sa simplicité et sa sensibilité, est due principalement aux efforts intelligents de cette grande artiste, devenue étonnamment populaire. Dans ces deux genres, miss Dolby ne connut bientôt aucune rivale. Mendelssohn, qui l'entendit à Londres dans son *Paulus*, fut si frappé de son talent et de la beauté de sa voix, qu'il lui dédia un de ses recueils de *lieder* (op. 57), et qu'il écrivit expressément pour elle la partie de contralto de son oratorio *Elie*. C'est lui qui la fit engager, en 1846, par l'administration des concerts du Gewandhaus, de Leipzig, où elle demeura pendant toute la saison d'hiver, et où elle reçut, aussi bien que dans plusieurs autres villes du continent, les témoignages de l'admiration la plus sincère et la plus vive.

Miss Dolby avait atteint l'apogée de sa renommée lorsqu'elle épousa, en 1860, M. Sainton, l'excellent violoniste. Elle continua sa carrière jusqu'en 1870, époque à laquelle elle fit ses adieux au public, et à partir de ce moment consacra toute son activité au développement d'un plan depuis longtemps formé par elle, lequel consistait dans la création d'une école particulière de chant, et dans la publication d'un livre renfermant le résumé de ses observations et de ses principes sur l'enseignement du chant. Mme Sainton-Dolby créa, en effet, une *Académie vocale* où les élèves affluèrent et où elle forma plusieurs chanteurs excellents, et elle publia un traité de l'art du chant dont il a été fait plusieurs éditions.

Mme Sainton-Dolby s'est fait connaître aussi comme compositeur. Après avoir écrit quelques mélodies vocales qui sont devenues extrêmement populaires, elle voulut affirmer sa valeur dans une œuvre plus sérieuse et de plus vastes dimensions; c'est alors qu'elle composa une grande cantate pour voix seules, chœurs et orchestre, *la Légende de Sainte Dorothée*, qui fut exécutée pour la première fois avec un très-grand succès à Londres, dans la salle Saint-James, le 14 juin 1876, et qui fut reproduite ensuite, avec le même bonheur, dans différentes villes du Royaume-Uni.

SALA (Antonio), compositeur espagnol remarquable dans le genre religieux, naquit vers le commencement du dix-huitième siècle à Aytona, village de la province de Lérida, et devint en 1738, à la suite d'un concours, maître de chapelle de Lérida. Il remplaçait dans cet emploi un artiste estimé, nommé Domingo Teixido. Sala fut, dit-on, l'un des compositeurs religieux les plus distingués de son temps, et sa musique, sans manquer ni de goût ni d'inspiration, révèle un artiste rompu à toutes les habiletés du contre-point. On cite surtout, parmi ses œuvres, plusieurs messes à deux chœurs d'un effet imposant, et une autre messe à grand orchestre qu'on exécutait encore dans ces dernières années. Sala mourut à Lérida, dans un âge très-avancé, le 22 janvier 1794.

SALA (Marco), compositeur italien contemporain, a publié chez l'éditeur M. Ricordi, à Milan, plusieurs albums de musique de danse : *Danze del Carnevale* (5 morceaux); *Ricordi di SanMaurizio* (4 morceaux); *Danze* (7 morceaux); *Danze* (5 morceaux). On lui doit aussi des valses et un grand nombre d'autres morceaux de danse détachés, un recueil de pièces de piano intitulé *Fogli d'album*, un recueil vocal : *Cinque melodie*, des romances, barcarolles, canzonettes, etc.

Un artiste du même nom, M. *Giuseppe Sala*, a fait ses études au Conservatoire de Milan, où il était élève des classes d'orgue et de composition. J'ignore lequel des deux est l'auteur d'un opéra sérieux, *Ginevra di Monreale*, qui a été représenté il y a quelques années, et d'un autre ouvrage du même genre, *Bice Alighieri*, qui a été joué sur le théâtre Neuf, de Vérone, au mois de novembre 1865.

SALADINI (Girolamo), écrivain italien, est l'auteur de l'écrit intitulé : *Nuovo Metodo delle proporzioni geometrica, aritmetica ed armonica* (Bologne, 1761, in-8°).

SALAMAN (Charles-Kensington), pianiste et compositeur anglais, né à Londres le 3 mars 1811, reçut une bonne éducation musicale, et se fit entendre pour la première fois en cette ville à l'âge de vingt ans, après quoi il se produisit avec succès dans les provinces anglaises, et voyagea ensuite en Allemagne et en Italie en donnant des concerts. M. Salaman a publié un assez grand nombre de compositions pour le chant et pour le piano, et il s'est fait apprécier aussi de ses compatriotes en faisant de nombreuses lectures et conférences sur l'esthétique musicale et sur l'histoire de l'art. L'un des fondateurs de la Société musicale de Londres, il a été pendant plusieurs années le secrétaire

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de cette association artistique. M. Salaman, dont l'enseignement a toujours été très-recherché, a été élu en 1847 membre de la Société de Sainte-Cécile, de Rome.

* **SALARI** (François). — On connaît de cet artiste un opéra intitulé *il Marchese carbonaro*, qui fut représenté à Venise en 1776.

SALAS (Francisco), chanteur espagnol distingué, né à Grenade, fut élève du ténor Valencia, et vint jeune à Madrid, où, par la protection de cet artiste, il fut engagé au théâtre de la Cruz, alors dirigé par Carnicer, pour chanter des rôles secondaires dans les opéras italiens ou espagnols qu'on y représentait. Il sut, dans cette tâche subalterne, donner rapidement la mesure de sa valeur, se fit confier des rôles plus importants, et bientôt obtint de très-grands succès dans l'emploi de basse chantante et de *buffo caricato*. Il faisait littéralement fureur dans certains ouvrages, notamment dans la *Chiara di Rosemberg* de Donizetti.

Salas voyagea ensuite en Espagne, se fit applaudir dans plusieurs villes importantes, puis revint à Madrid, et s'associa de cœur à l'idée de quelques jeunes auteurs et compositeurs, entre autres MM. Olona, Barbieri, Gaztambide, qui voulaient faire revivre la *zarzuela*, l'opéra national espagnol. Il était devenu alors directeur du théâtre italien de Madrid, mais, une fois son contrat terminé, il prit la direction de la nouvelle scène nationale qui se fondait et lui donna tous ses soins. L'entreprise pourtant ne fut pas heureuse dans ses commencements, et Salas, après avoir passé par de cruelles épreuves, crut devoir l'abandonner et la confier à un successeur.

Cet artiste estimable, qui pendant de longues années fut extraordinairement populaire à Madrid, mourut en cette ville le 20 juin 1875. Il a écrit la musique de quelques romances et chansons, qu'il intercalait dans les pièces jouées par lui.

* **SALDONI** (Baltasar), compositeur et historien musical, est l'un des artistes les plus remarquables, les plus intelligents et les mieux doués que l'Espagne ait produits dans le siècle présent. Non-seulement M. Saldoni est un professeur fort distingué, non-seulement il a donné des preuves d'une rare fécondité comme compositeur, mais il aurait pu rendre d'immenses services comme historien de l'art espagnol, s'il n'avait rencontré auprès de ses compatriotes une indifférence si complète et si coupable. Son Résumé historique de l'école de musique du monastère de Montserrat est une publication fort intéressante malgré ses proportions modestes, et quant à son *Diccionario biografico-bibliografico de efemérides de musicos espanoles*, c'eût été, si la publication n'en avait été si fâcheusement interrompue après le premier volume, une œuvre d'une immense utilité. La forme générale de l'ouvrage était évidemment défectueuse, car, pour un tel livre, rien ne vaut l'ordre alphabétique; mais la sûreté des informations, la bonne foi de l'auteur, l'indulgente impartialité de sa critique, faisaient de son Dictionnaire une œuvre sérieuse, digne, honnête, appelée à prendre place dans toute bibliothèque artistique bien ordonnée.

Je ne saurais refaire ici la biographie de M. Saldoni, bien qu'elle ait été à peine esquissée dans la *Biographie universelle des Musiciens*, et je dirai seulement que cet artiste vénérable, maître encore, à l'heure présente, d'une petite chapelle de Madrid, membre de la section de musique de l'Académie des Beaux-Arts, semble avoir renoncé aux travaux de composition qui l'ont si longtemps occupé; mais je vais essayer de dresser, d'une façon sommaire, la liste de ses œuvres, afin de donner une idée de sa fécondité et de sa puissance laborieuse.

Musique dramatique. — 1° *El Triunfo del amor*, opérette en un acte, jouée sur un théâtre particulier, 1826; 2° *Saladino e Clotilde*, opéra italien en 2 actes, dont un fragment seulement a été chanté au théâtre de la Cruz, en 1833; 3° *Ipermestra*, opéra italien en 2 actes, Madrid, th. de la Cruz, 20 janvier 1838; 4° *Cleonice, regina di Siria*, id., id., id., 24 janvier 1840; 5° *Boabdil, ultimo rey moro de Granada*, opéra espagnol en 3 actes, non représenté; 6° *el Rey y la Costurera*, zarzuela en 3 actes, id.; 7° *la Corte de Monaco*, zarzuela en un acte, Madrid, th. de la Zarzuela, 16 février 1857; 8° *Guzman il Buono*, opéra italien en 3 actes, non représenté; 9° *las Maridos en las Mascaras*, zarzuela en 2 actes, Barcelone, Champs-Élysées, 26 août 1864. — Musique religieuse. 10° Messe de *Gloria* (en *mi* bémol majeur), avec orchestre; 11 Messe de *Gloria* (en *ut*), id.; 12° *Rosario*, id.; 13° *Santo Dios*, id.; 14° *Stabat Mater*, id.; 15° *Miserere*, id.; 16° diverses autres compositions religieuses, avec orchestre; 17° *Salve Regina* à 4 et 8 voix, avec piano et instruments à cordes; 18° *Stabat Mater* à 2 voix, avec harmonium ou piano; 19° diverses compositions religieuses, avec piano et instruments à cordes; 20° un grand nombre de motets, hymnes, cantiques à une, 2, 3, 4, 6 voix et plus, avec orgue ou piano; 21° 70 versets pour orgue; 22° 29 versets, id.; 23° 39 versets, id.; 24° 72 versets, id.; 25° 12 versets, id.;

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

26° fugues (14) pour orgue. — MUSIQUE SYMPHONIQUE. 27° *A mi patria*, grande symphonie pour grand orchestre, bande militaire et orgue obligé; 28° quatorze morceaux de genre pour orchestre. — MUSIQUE DE CHANT. 29° *Hymne au Dieu des Arts*, cantate exécutée au Lycée de Madrid, en 1842; 30° Hymne national, Lycée de Madrid, 1843; 31° plusieurs marches, chœurs, morceaux à une, 2, 3 et 4 voix, avec accompagnement d'orchestre; 32° environ 40 morceaux à une ou plusieurs voix, avec accompagnement de piano. — MUSIQUE DE PIANO. Environ trente morceaux de salon ou de concert. — Enfin, à tout cela il faut ajouter divers morceaux pour musique militaire, quelques chansons andalouses, puis une *Nouvelle Méthode de solfége et de chant* adoptée pour les classes du Conservatoire de Madrid, et un Recueil de 24 *Vocalises* adopté dans le même établissement.

* **SALIERI** (ANTOINE). — Pour ne parler que de la carrière de Salieri en France et des divers ouvrages qu'il écrivit en vue de l'Opéra de Paris, il y a trois rectifications importantes à faire à toutes les notices précédemment publiées sur ce grand compositeur; je ne ferai que les exposer en résumant certains passages du long travail sur cette période de la carrière de Salieri qui forme la seconde partie de mon ouvrage : *la Cour et l'Opéra sous Louis XVI* (un vol. in-18, Paris, Didier, 1877).

Il s'agit d'abord de la lettre rendue publique par laquelle Gluck déclarait que Salieri était le seul et unique auteur de la musique des *Danaïdes*. Mais la date même de cette lettre (de Vienne, 26 avril 1784) montrait bien que du Roullet l'avait depuis longtemps en poche — le courrier ne mettant pas vingt jours pour venir de Vienne — et qu'il n'attendait que le moment favorable pour la produire : ce subterfuge employé par Salieri et son collaborateur était singulièrement inconvenant pour le public et peu honorable pour eux-mêmes. On s'est ingénié depuis lors à trouver des excuses au retard que du Roullet avait mis à publier la lettre de Gluck, et Fétis assure que ce fut une clause exigée par l'éditeur de musique Deslauriers. « J'ai vu, dit-il, l'acte de vente où l'éditeur s'engageait à payer douze cents livres, à la condition que le nom de Gluck resterait sur l'affiche jusqu'à la *treizième* représentation; ce ne fut que le matin même de cette représentation que parut dans les journaux de Paris une lettre où Gluck déclarait que Salieri était l'unique auteur de la musique des *Danaïdes*. » Tous les écrivains, M. Desnoiresterres en dernier lieu, ont assuré aussi que la lettre de Gluck ne parut qu'après la douzième représentation. C'est une erreur, un simple rapprochement de dates va le prouver et mettre à néant l'excuse précitée et toutes autres qu'on pourrait imaginer. La lettre révélatrice fut insérée dans le *Journal de Paris* du 16 mai. Or, à cette date, *les Danaïdes* ne comptaient encore que six représentations, celles des 26 et 30 avril, 4, 7, 11 et 14 mai; la douzième n'arriva qu'en juillet. Nul doute que si la clause que Fétis prétend avoir vue eût existé, Salieri aurait attendu jusque-là pour divulguer la vérité. Le motif réel du retard apporté à la publication de la lettre de Gluck est que Salieri voulut attendre d'avoir palpé les 12,000 livres qu'il devait, d'après son traité, toucher *comme représentant de Gluck* et *après la troisième représentation*. Cette représentation eut lieu le 4 mai; les formalités de paiement et de décharge demandèrent quelques jours, puis Salieri laissa encore s'écouler quelque temps avant de jeter bas le masque. Cette explication est peu honorable, mais c'est la seule que les faits et les dates ne démentent pas.

Le second point traite d'une question de chiffres. Castil-Blaze et Fétis se trompent doublement en disant que Salieri reçut « 10,000 fr. pour sa partition des *Danaïdes*, 3,000 fr. de frais de voyage et un cadeau royal. » D'abord, il toucha 12,000 livres (et non 10,000) de l'Opéra; de plus, les 3,000 livres supplémentaires et le cadeau royal ne font qu'un. Le chiffre de 10,000 livres, indiqué par ces auteurs, montre qu'ils n'ont pas eu connaissance du traité original consenti par Salieri. Les écrivains contemporains eux-mêmes n'en ont pas connu les termes précis et ne parlent sur ce sujet que d'après les rapports et les on-dit qu'ils récoltaient de divers côtés.

En dernier lieu, j'ai voulu m'assurer si Salieri, outre *les Danaïdes*, *les Horaces* et *Tarare*, avait encore composé pour Paris trois opéras qui ne furent pas représentés, à savoir : *Chimène et Rodrigue*, tragédie lyrique en cinq actes (1788); *la Princesse de Babylone*, en trois actes (1789), et *Sapho*, également en trois actes (1790), et si ces partitions, composées à ces dates ainsi précisées par les biographes, mais non exécutées, se trouvaient effectivement « dans les cartons de l'Académie de musique de Paris ». Je me suis naturellement adressé à M. Nuitter pour dissiper ou confirmer mes doutes et j'ai pu vérifier que ces trois partitions se trouvent en effet aux archives de l'Opéra, — mais, comme bien je pensais, la *Chimène* est celle de Sacchini, *la Princesse de Babylone*, celle de Kreutzer, et la *Sapho*, celle de Reicha. Les dates

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

données plus haut ne concordent même pas avec la représentation de ces opéras, qui furent joués en 1784, 1815 et 1822 (1).

AD. J—N.

* **SALOMAN** (SIEGFRIED). — Cet artiste fort distingué a fait représenter à Moscou, le 7 janvier 1868, un opéra intitulé *la Rose des Carpathes*.

* **SALOMAN** (Mme HENRIETTE **NISSEN**). — Après avoir renoncé à la carrière dramatique, cette artiste remarquable s'était fixée à Saint-Pétersbourg, où elle s'était consacrée à l'enseignement du chant. D'abord chargée d'une classe au Conservatoire de cette ville, Mme Nissen-Saloman n'avait pas tardé à y renoncer, pour ne plus donner ses soins qu'à ses élèves particulières. Ses succès n'ont pas été moins grands comme professeur que comme artiste, et elle a formé un grand nombre de cantatrices qui ont brillé non-seulement sur les grands théâtres de Saint-Pétersbourg et de Moscou, mais aussi sur d'importantes scènes étrangères. Parmi les principales élèves de Mme Nissen-Saloman, il faut citer Mme Raab, une des meilleures artistes de l'Opéra russe de Saint-Pétersbourg, Mlle de Reszké, qui est attachée depuis plusieurs années à l'Opéra de Paris, Mlle Anna de Belokha (Belocca), qui s'est déjà fait un nom dans la carrière italienne, Mlle Lawrovsky, Mme Walter-Kamensky, Mlle Bitchourine, etc. Mme Nissen-Saloman est morte à Hartzbourg, au mois de septembre 1879.

SALOMÉ (THÉODORE-CÉSAR), musicien français, né à Paris le 20 janvier 1834, a fait ses études musicales au Conservatoire de cette ville, où il fut l'élève de Bazin pour l'harmonie et accompagnement, de M. Ambroise Thomas pour la fugue et la composition, et de Benoist pour l'orgue. Il obtint les récompenses suivantes : en 1855, deuxième accessit d'harmonie; en 1856, le deuxième accessit d'orgue; en 1857, deuxième prix d'harmonie et, deuxième second prix d'orgue; en 1858, troisième accessit de fugue; en 1859, deuxième accessit de fugue; en 1861, premier second grand prix de Rome. Malgré ce dernier succès, M. Salomé ne s'est guère produit comme compositeur, et l'on ne connaît de lui, en dehors de quelques morceaux de peu d'importance, que des fragments de symphonie exécutés à la Société nationale de musique en 1877, et un recueil de dix pièces d'orgue publié à Londres. M. Salomé est organiste du petit orgue à l'église de la Trinité.

* **SALOMON** (JEAN-PIERRE), violoniste allemand, mourut à Londres le 25 novembre 1815. La *Revue et Gazette musicale* de Paris a publié, dans son numéro du 1er juillet 1866, une lettre que Beethoven avait adressée de Vienne à cet artiste, à la date du 1er juin 1815.

SALOMON (HECTOR), compositeur, est né le 29 mai 1838, à Strasbourg, d'une famille peu aisée. Il commença dès son plus jeune âge l'étude de la musique, entraîné qu'il était par une vocation irrésistible, et en 1847 commençait à travailler le violon, instrument pour lequel il éprouvait une véritable passion. Son père étant mort peu de temps après, cet événement vint interrompre ses premiers travaux, et ce n'est qu'un peu plus tard que le jeune Salomon, alors âgé de onze ans, commença l'étude du piano sous la direction de M. Frédéric Leutz. Venu à Paris pour s'y perfectionner, il entra en 1850 au Conservatoire, dans la classe de solfége de M. Savard, et l'année suivante remportait le premier prix. Admis en 1852 dans la classe d'harmonie et accompagnement de M. Bazin, il remportait un second accessit en 1853 et un second prix en 1855, après quoi il passait dans la classe de composition d'Halévy. Pendant tout ce temps il continuait l'étude du piano, d'abord avec M. Jonas, puis avec M. Marmontel.

Les nécessités de la vie contraignirent M. Salomon à quitter le Conservatoire pour accepter un emploi d'accompagnateur aux Bouffes-Parisiens, où il écrivit la musique d'un ballet, *Fascination*, qui fut représenté à ce théâtre en 1856. En 1860, il entrait au Théâtre-Lyrique pour y remplir les mêmes fonctions, et y restait jusqu'en 1870. Il fit jouer à ce théâtre, le 13 juin 1866, un joli petit opéra-comique en un acte, *les Dragées de Suzette*, et écrivait ensuite la musique d'une cantate, *le Génie de la France*, qui y était exécutée le 15 août suivant; enfin, le 13 septembre 1877, il y donnait un nouvel ouvrage, en un acte, *l'Aumônier du régiment*, dont le livret était tiré d'un ancien vaudeville, et qui était bien accueilli par le public.

M. Salomon, qui depuis 1870 a quitté le Théâtre-Lyrique pour passer en qualité de second chef des chœurs à l'Opéra, où il remplit aujourd'hui les fonctions de chef du chant, a beaucoup composé. Outre deux symphonies, un quatuor pour instruments à cordes, une sonate pour piano et violon, près de 200 mélodies vocales, tant publiées qu'inédites, quelques morceaux de musique religieuse, un certain nombre de romances sans paroles pour piano seul, piano

(1) A la liste générale des œuvres de Salieri, il faut ajouter la musique d'un « divertissement théâtral » écrite par lui sur un livret de Da Ponte, *Prima la musica, poi le parole*, lequel fut représenté à Schœnbrunn durant le carnaval de 1783. — A. P.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

et violon, ou piano et violoncelle, il a en portefeuille cinq ouvrages dramatiques, parmi lesquels se trouvent *Bianca Capello*, grand opéra en 4 actes, *les Contes d'Hoffmann*, drame lyrique en 5 actes, et un opéra-comique en un acte, intitulé *Lubin Dandin*. Il a publié récemment un joli recueil de 20 *Mélodies* avec accompagnement de piano (Paris, Brandus, in-8°).

SALVATOR (.....). — Un compositeur français de ce nom a fait représenter en 1862, sur le théâtre de Toulon, un opéra bouffe intitulé *l'Ombre d'Argentine*.

SALVAYRE (GERVAIS-BERNARD), compositeur français, né à Toulouse (Haute-Garonne le 24 juin 1847, a fait ses premières études musicales à la maîtrise de la cathédrale de cette ville, où il eut pour condisciple M. Gailhard, jeune chanteur qui tient aujourd'hui l'emploi des basses chantantes à l'Opéra. Il entra ensuite au Conservatoire de Toulouse, où il se livra à l'étude du piano, du violoncelle et de l'harmonie. Il obtint un premier prix de violoncelle dans la classe de M. Garreau. C'est là que M. Ambroise Thomas, dans une de ses tournées d'inspection des écoles musicales des départements, le remarqua, le fit venir à Paris, et le fit admettre au Conservatoire, où il devint l'élève de M. Benoist pour l'orgue, et de MM. Ambroise Thomas et Bazin pour le contre-point et la fugue. Il obtint en 1866 le second accessit d'orgue et le troisième accessit de fugue, en 1867 le second prix d'orgue et le second accessit de fugue, et en 1868 le premier prix d'orgue. Dès 1867, il prenait part au concours de composition musicale pour le grand prix de Rome, mais il n'y fut pas heureux les premières années; ce n'est qu'en 1871 qu'il se voyait décerner le second prix pour cette partie supérieure des études, et l'année suivante il remportait le premier grand prix pour sa cantate intitulée *Calypso*.

A la fin de 1872, M. Salvayre partait donc pour Rome, emportant avec lui le livret d'un grand opéra en 3 actes, *le Bravo*, qu'il comptait mettre en musique pendant son séjour dans la ville éternelle. Artiste laborieux, persévérant et bien doué, il ne faillit d'ailleurs à aucune des obligations que lui imposait son titre de lauréat de l'Académie des Beaux-Arts, et il fit ponctuellement chaque année, à cette compagnie, les envois exigés par le règlement, ce qui ne l'empêchait pas de s'occuper d'autres travaux. C'est ainsi qu'il écrivit, dans le cours des quatre années pendant lesquelles il resta pensionnaire de l'Académie, plusieurs ouvrages sérieux dont il sera parlé plus loin, sa partition du *Bravo*, et cinq mélodies italiennes qui furent publiées par l'éditeur M. Ricordi, de Milan.

De retour à Paris au commencement de 1874, le jeune artiste fit d'abord exécuter aux Concerts populaires (22 mars) une « ouverture symphonique », puis, engagé comme chef du chant à l'Opéra populaire du Châtelet, dont l'existence devait être si courte, il fut chargé d'écrire la musique d'un divertissement intercalé dans *les Amours du Diable*, de Grisar, dont la reprise eut lieu à ce théâtre au mois de novembre 1874. Presque dans le même temps, l'administration des Beaux-Arts faisait exécuter, dans la salle du Conservatoire et pour la séance d'audition des envois de Rome, un *Stabat Mater* de la composition de M. Salvayre, œuvre intéressante, qui ne manquait ni de couleur ni d'énergie. En 1876, M. Salvayre faisait entendre aux concerts du Châtelet *la Résurrection*, « symphonie biblique » en 4 parties qui constituait aussi l'un de ses envois de Rome, mais qui avait été adressée à l'Académie des Beaux-Arts sous un titre différent : *le Jugement dernier*.

Cependant, M. Salvayre songeait à se produire à la scène et à faire connaître sa partition du *Bravo*, sur laquelle il fondait de sérieuses espérances. Le Théâtre-Lyrique, disparu depuis quelques années, venait de se reconstituer dans l'ancienne salle de la Gaîté, sous la direction de M. Albert Vizentini. *Le Bravo* fut reçu à ce théâtre, bientôt mis à l'étude, et offert au public le 18 avril 1877. L'ouvrage, sans présenter une grande originalité, décelait du moins un artiste instruit, en possession de qualités réelles, et doué d'un tempérament dramatique incontestable. Il fut bien reçu du public et de la critique, et l'auteur se vit aussitôt chargé, par la direction de l'Opéra, d'écrire la musique d'un ballet en un acte, *le Fandango*, qui fut représenté à ce théâtre le 26 novembre 1877. Avant la fin de cette même année, on exécutait encore au Conservatoire, pour l'audition des envois de Rome, deux compositions de M. Salvayre : le Psaume CXIII, pour *soli*, chœurs et orchestre, œuvre distinguée, et un charmant « air varié pour instruments à cordes ».

M. Salvayre est un des artistes qui honorent le plus la jeune école musicale française. Il est aussi, malheureusement, l'un de ceux qu'effarouche le plus la critique. Mais M. Salvayre est assez bien doué pour que ce défaut disparaisse rapidement, et qu'il en vienne à comprendre l'utilité du rôle de la critique, lorsque celle-ci est sincère et qu'elle agit pour le seul bien de l'art.

Parmi les œuvres publiées de M. Salvayre, je signalerai la partition pour piano et chant du

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Bravo (Paris, Lemoine), celle du *Stabat Mater* (Paris, Hartmann), et cinq mélodies italiennes dont voici les titres : *Sospiri miei! Innamoramento, Dolore del tradimento, Serenata romana, Serenata di Francesca da Rimini* (Milan, Ricordi). — Une scène instrumentale, *les Bacchantes*, envoyée par l'auteur avec le Psaume CXIII à l'Académie des Beaux-Arts, a donné lieu, avec cette dernière composition, à ce jugement motivé de l'Académie : « Les deux ouvrages qui viennent d'être examinés justifient pleinement les espérances que les précédents envois de M. Salvayre avaient fait concevoir. Ce jeune compositeur, déjà plusieurs fois applaudi par le public, semble appelé à un bel avenir. Il est de ceux qui, prémunis par de longues et fortes études contre les écueils que tant d'autres n'ont pas su reconnaître et éviter, marchent résolûment dans la bonne voie. »

* **SALVI** (Lorenzo), chanteur dramatique italien, était né à Bergame en 1810, et non en 1812. Il est mort à Bologne, au mois de février 1879.

* **SALVI** (Matteo), compositeur italien, pendant de longues années fixé à Vienne, serait né près de Bergame, en 1820, s'il faut en croire une notice, accompagnée d'un portrait, publiée sur lui par un journal de Vienne, *die Blætter fur kunst Wissen und Antike*, dans son numéro du 10 novembre 1866. Selon un autre biographe, Francesco Regli (*Dizionario biografico*), M. Salvi aurait été à Bergame l'élève de Donizetti, et non de Mayr. Quoi qu'il en soit, après avoir été chef d'orchestre d'une compagnie d'opéra italien à Berlin, puis à Vienne, M. Salvi se fixa dans cette dernière ville, où il fit représenter sur le théâtre de la Porte-Carinthie, en 1847, un opéra intitulé *Catterina Howard*, et où il se livra ensuite à l'enseignement du chant. En 1861, il fut nommé directeur de l'Opéra de la cour, et conserva ces fonctions pendant plusieurs années. Après un séjour d'environ trente années dans la capitale de l'Autriche, M. Matteo Salvi fut appelé, au mois d'octobre 1876, à la direction du Lycée musical de Bergame, où il succéda à M. Alessandro Nini, qui venait de se démettre de ces fonctions. M. Salvi a fait exécuter à Vienne, pour une cérémonie publique, une messe votive qui est considérée comme une œuvre distinguée.

Le frère de cet artiste, M. *Luigi Salvi*, est professeur de chant au Lycée musical de Bergame.

SALVIANI (.....), compositeur italien, a fait représenter sur le théâtre ducal de Parme, le 30 juin 1831, un opéra bouffe intitulé *l'Acquisto per raggiro, ossia la Casa da vendere*, qui n'obtint aucun succès.

SAMENTINI (S.....), violoniste, professeur et compositeur pour son instrument, né à Middelbourg en 1810, a résidé pendant longues années à Leeuwarden, après quoi il s'est fixé à Amsterdam. On connaît de lui les compositions suivantes, toutes pour le violon : 1° Élégie ; 2° Fantaisie sur *Anna Bolena* ; 3° Marche maçonnique ; 4° 10 Études ; 5° 12 Études ; 6° Concerto ; 7° Introduction et variations ; 8° 10 Morceaux.

* **SAMPIERI** (Le marquis François). — Aux ouvrages dramatiques de cet artiste, il faut ajouter un opéra sérieux intitulé *gl' Illinesi*, qui fut représenté en 1823 au grand théâtre de Bologne.

SAMPIETRO (Giulio), musicien italien du dix-septième siècle, est l'auteur de l'ouvrage suivant : *Delle grazie di musica moderna, di Giulio Sampietro di Negro* (Venise, 1625), cité par Quirin Van Blankenburg dans ses *Elementa musica* comme un de ceux qu'il étudia dans sa jeunesse.

* **SAMUEL** (Adolphe), compositeur et professeur belge, est aujourd'hui directeur du Conservatoire de Gand.

Après qu'il eut obtenu en 1845, à Bruxelles, le grand prix de composition musicale, M. Samuel fit un grand voyage en Italie et en Allemagne, et séjourna particulièrement à Leipzig, où il connut Mendelssohn, qui le prit en affection et auprès duquel il termina son éducation musicale de la façon la plus avantageuse. De retour à Bruxelles, il s'y fit une situation brillante, et en 1865 il eut l'idée d'acclimater en cette ville des concerts populaires de musique classique, à l'imitation de ceux que M. Pasdeloup (*Voy.* ce nom) venait de fonder à Paris avec un succès colossal. Les concerts populaires de Bruxelles obtinrent, eux aussi, une vogue considérable, et imprimèrent une active impulsion au développement du goût musical en Belgique ; ils firent connaître en ce pays les meilleures productions de l'école nationale, qui jusqu'alors n'avait pas de débouchés, et celles de la jeune école allemande, en même temps qu'ils révélaient au public un certain nombre d'œuvres importantes des grands maîtres : Bach, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Schumann, qui y étaient encore inconnues. En 1869, M. Samuel fut chargé par le gouvernement belge d'organiser de grands festivals annuels de musique classique à l'instar des fameuses fêtes musicales du Bas-Rhin, et le premier de ces festivals eut lieu sous sa direction à Bruxelles,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

dans la nouvelle gare du Midi, qui fut inaugurée à cette occasion (septembre 1869). Le chœur était composé de 1,200 chanteurs, l'orchestre de 150 artistes, et le programme des trois journées traditionnelles comprenait, entre autres œuvres, *le Messie*, de Hændel, exécuté pour la première fois en Belgique, *les Ruines d'Athènes* et la Symphonie en *la*, de Beethoven, le *Lucifer* de M. P. Benoit et une symphonie de M. Ad. Samuel; les principaux solistes étaient Mme Marie Sasse, MM. Vieuxtemps et Auguste Dupont. Cette grande solennité artistique ne réunit pas moins de 8,000 auditeurs, accourus de toutes les parties du pays et même de l'étranger, et le succès en fut éclatant. A cette occasion, M. Samuel fut promu au grade d'officier de l'ordre de Léopold. En 1871, M. Samuel fut appelé à la direction du Conservatoire de Gand, qui reçut alors, avec une subvention de l'État, le titre de Conservatoire royal; sous la direction d'un artiste aussi distingué, cet établissement, dont l'importance était déjà considérable, prit un nouvel et plus grand essor, et il est considéré aujourd'hui comme une école de premier ordre; il est, à l'heure actuelle, fréquenté par plus de 600 élèves, et ne comprend pas moins de 65 cours. Le 8 janvier 1874, M. Samuel a été élu membre effectif de l'Académie royale de Belgique, pour la classe des beaux-arts.

Voici la liste des œuvres de M. Adolphe Samuel, telle qu'elle a été publiée dans la *Bibliographie académique* de l'Académie royale de Belgique (édition de 1874) : — MUSIQUE DRAMATIQUE ET VOCALE. 1° *Il a rêvé*, opéra-comique en 3 actes, 1845; 2° *Giovanni da Procida*, opéra sérieux italien en 4 actes, 1848; 3° *Madeleine*, opéra-comique en un acte, 1849; 4° *les Deux Prétendants*, grand opéra en 3 actes, 1851; 5° *l'Heure de la retraite*, opéra-comique en 2 actes, 1852; 6° Ouverture, entr'acte, romance et musique mélodramatique pour *les Gueux*, drame de M. Charles Potvin, 1864; 7° *la Vendetta*, cantate, 1845; 8° Cantate pour voix d'homme et instruments de cuivre, composée pour le 25e anniversaire de l'indépendance nationale, 1855; 9° Cantate nationale, pour deux chœurs et orchestre d'harmonie, composée pour l'inauguration de la colonne du Congrès, 1859; 10° Mélodies diverses pour chant et piano, publiées à Cologne, Mayence, Paris et Bruxelles; 11° 4 chœurs à voix égales, avec piano (Bruxelles, Meynne); 12° Chœur pour *Esther*, tragédie de Racine, pour voix mixtes, avec orchestre (Bruxelles, Schott); 13° 3 chœurs à voix égales, sans accompagnement (Bruxelles, Katto); 14° *Ave Maria* pour chœur, orchestre et orgue; 15° 4 Motets (*Ave Maria*, *Salve Regina*, *Pater noster*, *Tantum ergo*) pour chœur et orchestre (Bruxelles, Katto); 16° Prière pour l'inauguration du temple israélite de Bruxelles (1878), pour voix seules, chœur et orgue. — MUSIQUE INSTRUMENTALE. 17° 1re Symphonie à grand orchestre (en *la* majeur); 18° 2e symphonie (en *la* mineur); 19° 3e symphonie (en *mi* mineur); 20° 4e symphonie (en *ré* mineur); 21° 5e symphonie (en *si* bémol); 22° Ouverture de concert (en *fa*); 23° Ouverture de concert (en *ré*); 24° *Roland à Roncevaux*, fragments symphoniques; 25° 2 Quatuors pour instruments à cordes (en *mi* bémol et en *si* mineur); 26° Divers morceaux de piano.

On doit aussi à M. Adolphe Samuel un *Cours d'accompagnement pratique et de basse chiffrée* (Bruxelles, Schott), et un grand nombre d'articles de littérature et de critique musicales, publiés dans divers journaux et recueils, la *Revue trimestrielle*, *la Civilisation*, *la Flandre libérale*, *l'Indépendance belge*, *l'Écho de Bruxelles*, *le Télégraphe*, *l'Art universel*. M. Samuel a donné aussi dans un recueil de caractère national, la *Patria Belgica*, un grand travail historique sur la musique et les musiciens belges, travail qui lui a valu quelques critiques un peu vives et qui semblent fondées, relativement à ses inexactitudes, ses erreurs et surtout ses omissions. Enfin, on lui doit encore un résumé sur *les Instruments de musique à l'Exposition de Paris*, publié dans *la Belgique à l'Exposition universelle de* 1878.

SAN-FIORENZO (CESARE), pianiste et compositeur italien, né à Gênes le 17 mars 1834, s'est fait connaître par la publication d'un assez grand nombre d'œuvres pour le piano et pour le chant, parmi lesquelles je signalerai les suivantes : *Tre Romanze*, 1er album; *Scene caratteristiche*, 3 morceaux pour le piano; *Illusioni caratteriche*, 3 morceaux pour le piano; *le Quattro Parti del mondo*, 4 morceaux pour le piano; *la Divina Commedia*, illustrations dramatico-musicales, 4 morceaux pour le piano; enfin, quelques duos pour piano et harmonium. Au mois de janvier ou février 1879, M. San-Florenzo a fait représenter au théâtre Dal Verme, de Milan, un opéra intitulé *il Taumaturgo*.

Un artiste du même nom, M. *L. San-Fiorenzo*, vraisemblablement parent de celui dont il est ici question, a publié quelques morceaux de danse pour le piano.

***SAN-GIACINTO** (STEFANO MIRA E SIRIGNANO, marquis DE). — Ce dilettante passionné a réuni récemment en un volume un certain

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

nombre de travaux et d'articles relatifs à la musique, et publiés par lui dans divers journaux. Ce volume a paru sous le titre de *Biografie e Cose varie* (Palerme, 1873, in-12), et contient, entre autres, divers chapitres sur Pacini, Halévy, Rossini, Mercadante, Pacchiarotti, les psaumes de Marcello, etc., etc. (1). Sur le dos de ce volume, l'auteur donne les titres d'un assez grand nombre de compositions musicales livrées par lui au public, et qui consistent en variations pour le piano, valses, polkas, mazurkas, quadrilles à quatre mains, canzonettes, ariettes; parmi ces dernières, j'en remarque une intitulée: *Mi disse un pastore*, « arietta musicata su parole di G. Rossini, » et parmi les compositions restées jusqu'ici inédites il faut signaler des cantates, des sonates, et une symphonie à orchestre.

M. le marquis de San-Giacinto est né, non en 1809, comme il a été dit, mais le 22 février 1803.

* **SAN-JACINTO** (Le marquis **DE**). — *Voyez* **SAN-GIACINTO.**

* **SANCHEZ DE LA MADRID** (Ventura). — C'est le 27 janvier 1841 que cet artiste espagnol fit représenter au théâtre de la Cruz, à Madrid, son opéra italien intitulé *la Congiura di Venezia.*

SANCHEZ-GABAÑACH (François de Paule), compositeur espagnol, est né à Barcelone le 6 février 1845. D'abord élève d'un artiste nommé Pedro Llorens, puis de Raimondi Gili, avec lesquels il travailla le solfège et le piano, il étudia ensuite la composition avec M. Gabriel Balart (*Voy.* ce nom). A dix-huit ans, en 1863, il écrivit une ouverture de *Minerve* qui fut exécutée aux Champs-Élysées de Barcelone, et une autre ouverture qu'il fit entendre au théâtre principal. En 1864, il produisit une troisième ouverture, dédiée à la mémoire de Meyerbeer, et le 23 mars 1867 il donnait sur le théâtre du Lycée, de Barcelone, son premier opéra, *Rahabba*, dont son père lui avait fourni le livret, et qui fut accueilli avec succès. Depuis lors, cet artiste a écrit les paroles et la musique de deux autres opéras, *Giuseppe*, et *le Ghironde;* je ne saurais dire si ces deux ouvrages ont été représentés. On lui doit encore une messe de *Requiem* écrite à la mémoire de sa sœur, et deux ouvertures portant pour titre, l'une : *A ma patrie et pour ma patrie*, et l'autre : *la Mort de Salvador.*

SANCHIOLI (Giulia), née à Milan en 1834, s'était d'abord vouée à la peinture, mais à seize ans sa belle voix ayant été remarquée, son père lui fit étudier le chant sous la direction de Vaccaj, sans toutefois la destiner au théâtre. Restée veuve de bonne heure et presque sans fortune, elle accepta d'abord un engagement pour Rome, où elle débuta avec éclat dans la *Norma*, puis pour Londres, où ses succès ne furent pas moins brillants. Lumley en parle avec éloge dans ses *Mémoires sur l'Opéra;* on peut voir aussi à son sujet le *Dizionario biografico* de Regli. Mme Sanchioli a manqué, comme l'Albertini, la Galletti et tant d'autres, à la gloire de l'Opéra Italien de Paris. C'est elle qui a créé *le Prophète* en Italie, avec le plus grand succès. Meyerbeer ne tarissait pas d'éloges sur son compte, et il aurait voulu la voir engager à l'Opéra, lors de la retraite prématurée de Mme Tedesco; mais son accent par trop italien empêcha la conclusion de cette affaire. Regli raconte un trait curieux de la vie de cette artiste. Quelques années avant la chute des Bourbons de Naples (1860), l'*impresario* de San-Carlo avait engagé Mme Sanchioli précisément pour chanter le rôle de Fides dans *le Prophète;* l'engagement était signé de part et d'autre, et l'artiste s'apprêtait à se rendre à son poste, lorsque le ministre de la police lui fit défendre l'entrée du bienheureux royaume à cause de ses opinions libérales.

Mme Sanchioli, remariée à M. Aparici, auteur dramatique espagnol, s'est fixée à Pau depuis quelques années et se consacre à l'enseignement du chant. J. D. F.

SAND (Berthe **EHN**, épouse), chanteuse dramatique éminente, née à Pesth (Hongrie) en 1845, fut amenée à Vienne à l'âge de six ans, et fit son éducation musicale au Conservatoire des amis de la musique de cette ville. Engagée d'abord à Nuremberg, puis à Stuttgard, elle appartient depuis 1868 au personnel de l'Opéra impérial de Vienne.

Mme Ehn-Sand possède une superbe voix de soprano, particulièrement admirable dans ses cordes hautes. Les principaux rôles qu'elle a créés à Vienne sont ceux de Juliette dans *Roméo et Juliette*, de Mignon, de Carmen, et d'Ophélie dans *Hamlet*. J. B.

SANDI (Francesco), musicien italien, fut admis au mois de novembre 1850, comme élève de composition, au Conservatoire de Milan, et ne quitta cet établissement qu'au bout de huit ans, en septembre 1858. Il remplit ensuite les

(1) On y trouve aussi reproduit l'écrit qui avait paru naguère sous forme de brochure : *Osservazioni sul paralleto di Bellini e Rossini.* L'auteur avait signé cet opuscule : Marchese di San Jacinto, tandis que le volume dont il est ici question est publié, on le voit, sous le nom de Stefano Mirto Scrignano, marchese di San-*Giacinto.*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

fonctions de *maestro concertatore* en second au théâtre de la Scala, et se fit connaître par un *Trattato d'istromentazione pratica*, qui fut approuvé par le Conservatoire. Cet artiste mourut à Feltre, au mois de mars 1868.

* **SANDONI** (Pierre-Joseph), a écrit un oratorio, *il Trionfo della grazia*, qui fut exécuté à Bologne en 1705.

SANDRÉ (Gustave), pianiste et compositeur français, s'est fait connaître depuis une dizaine d'années par la publication de quelques œuvres peu nombreuses, mais intéressantes, écrites avec un grand soin, non dépourvues d'inspiration, et qui témoignent en faveur des bonnes études, de l'esprit ouvert et des larges tendances de leur auteur. Parmi ces productions dignes d'estime et de sympathie, je citerai un élégant et joli recueil de pièces de piano, *Feuilles d'album* (op. 16), contenant cinq morceaux distingués, une suite de 12 valses à 4 mains (op. 17), dont quelques-unes sont tout à fait charmantes, un Quatuor en *mi* bémol pour piano et instruments à cordes (op. 15) d'un style excellent, et une Marche caractéristique à 4 mains (op. 13), d'un heureux caractère. Au nombre des autres œuvres de M. Sandré, on trouve encore : 4 Ballades à une voix, op. 8 (1. *Ophélia ;* 2. *la Fleur d'or ;* 3. *Complainte ;* 4. *Chanson du rouet*), Fantaisie rondeau pour piano et violon, op. 12, *Scherzo vivace* pour piano, op. 1, *Bourrée d'Auvergne*, id., op. 2, 6 Pièces à 4 mains (en 3 livres), op. 10, une sonate pour piano et violon, etc.

* **SANELLI** (Gualtiero), compositeur italien, est mort le 15 décembre 1861. La liste des ouvrages dramatiques de cet artiste doit s'augmenter de ceux dont les titres suivent : 1° *il Fornaretto*, opéra sérieux représenté à Parme le 24 mars 1851 ; 2° *Tradita*, drame lyrique en 4 actes, donné sur le théâtre de la Fenice, de Venise, dans la saison du carnaval de 1851-1852 ; 3° *Camoens*, opéra sérieux en 3 actes, joué au théâtre Regio, de Turin, en 1852 ; 4° *Ottavia* opéra sérieux, qui tomba à la Scala, de Milan, le 11 février 1854 ; 5° *Gennaro Annese*. J'ignore la date et le lieu de représentation de ce dernier.

SANGERMANO (Luigi), compositeur italien, né à Arpino (province de Caserte) le 14 octobre 1846, fit ses études littéraires au collège de sa ville natale, puis, s'étant rendu à Rome en 1864, y reçut ses premières leçons de musique de M. Filippo Marchetti (*Voy.* ce nom). L'année suivante il partait pour Naples, où, recommandé à Mercadante par son oncle Carlo Conti, il suivait, sous la direction de ce maître et avec l'assistance de MM. Claudio Conti et Raffaele de Pantis, un cours complet de contre-point et de composition. M. Sangermano, qui se destinait à la carrière du théâtre, débuta sous ce rapport au théâtre Re, de Milan, où il fit représenter, au mois de mai 1869, un opéra semi-sérieux intitulé *Goretta*. Le bon accueil obtenu par ce premier ouvrage lui donna la facilité de produire au théâtre San-Carlo, de Naples, un drame lyrique en 4 actes, *Regina e Favorita*, qui y parut le 24 mai 1871. Celui-ci fut sévèrement accueilli et n'obtint, je crois, qu'une seule représentation, malgré la présence de deux grandes cantatrices, Mlles Krauss et Waldmann, qui en remplissaient les deux principaux rôles. L'inspiration manquait à la musique de cet ouvrage, conçue, dit-on, selon les doctrines les plus abstraites de l'école allemande la plus avancée. Depuis lors, le jeune artiste a écrit un troisième opéra, *Clelia Olgiato*, qui n'a pas encore été représenté.

M. Sangermano a publié cinq recueils de mélodies vocales et quelques autres morceaux de chant détachés. Il a écrit plusieurs compositions religieuses : psaumes à 4 parties, vêpres, motets, etc., une grande symphonie, des quatuors pour instruments à cordes, et divers morceaux de musique de danse.

SANGIORGI ou **SAN GIORGI** (Filippo), compositeur italien, a été pendant plusieurs années chef de la musique de la garde nationale de Rome. J'ignore s'il occupe encore actuellement ces fonctions. M. Sangiorgi est honorablement connu dans sa patrie par plusieurs ouvrages dramatiques qui semblent avoir obtenu des succès assez marqués, mais dont aucun, cependant, n'a pu franchir les limites de l'Italie. Voici la liste de ces ouvrages : 1° *la Mendicante*, Rome, 1861 ; 2° *Iginia d'Asti*, Rome, 1862 ; 3° *Guisemberga da Spoleto*, ouvrage qui, parfaitement accueilli à Spoleto au mois de septembre 1864, a été presque aussitôt reproduit dans plusieurs villes importantes et reçu avec la même faveur ; 4° *Giuseppe Balsamo*, Milan, théâtre Dal Verme, novembre 1873 ; 5° *Diana di Chaverny*, Rome, théâtre Argentina, 27 novembre 1875. J'ignore si M. Sangiorgi a produit quelques compositions en dehors du théâtre.

SANSONE (Michele), compositeur italien, aveugle de naissance, s'est fait connaître par un opéra sérieux, *Ruggiero di Sanginelo*, qui a été représenté sur le théâtre du Fondo, de Naples, au mois de septembre 1859. Cet ou-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

vrage obtint un très-grand succès lors de son apparition, et fut l'objet de manifestations enthousiastes de la part des compatriotes de l'auteur aussi bien que d'éloges unanimes de la part de la critique. L'artiste, cependant, n'a plus fait parler de lui depuis lors, et n'a produit aucune œuvre nouvelle.

SANTA-COLOMA SOURGET (Mme Eugénie DE), née à Bordeaux le 8 février 1827, fille de M. de Santa-Coloma, consul général de la Confédération Argentine, mariée en 1849 à un armateur de Bordeaux, montra dès son enfance des aptitudes musicales extraordinaires. En 1830, à moins de quatre ans, elle se mit un jour, au piano, à jouer l'air de *la Parisienne*, que les orgues de Barbarie rendaient alors populaire. A cinq ans, elle recevait ses premières leçons de piano de Mlle Dufresne, fille du célèbre chanteur de l'Opéra.

A l'âge de quatorze ans, au retour d'un voyage à Paris où elle avait pris des leçons de Zimmermann et de Bertini, elle joua pour la première fois en public à Bordeaux, dans un concert du Cercle philharmonique, le concerto de Ries. Elle fut initiée aux lois de l'harmonie par M. Colin, chef d'orchestre du Grand Théâtre de Bordeaux, et père du professeur actuel du Conservatoire. A 17 ans, Mlle Santa-Coloma révélait des facultés vocales exceptionnelles, et son organe, d'abord un peu rude, fut assoupli et dirigé par les leçons du professeur espagnol Arrégui. C'est en 1847 qu'elle obtint, à Paris, une suite de triomphes. Elle y produisit quelques-unes de ses premières œuvres : *le Chant du crépuscule*, *A une jeune fille*, *Chante Madeleine*, etc., publiées depuis par l'éditeur Meissonnier. Une barcarolle intitulée *une Etoile* avait déjà paru en 1842 chez Escudier. Pendant ce séjour à Paris, la double personnalité artistique de Mlle Santa-Coloma s'affirma à la fois. Halévy, après l'avoir entendue, offrit de lui écrire un rôle nouveau si elle voulait débuter à l'Opéra, et le comité de la Société des gens de lettres lui écrivit une lettre conçue dans les termes les plus flatteurs, pour la prier de lui envoyer un autographe lyrique pour l'*Album* qu'il préparait.

Mme Sourget, vers 1864, a fait représenter, dans un salon, un opéra en un acte, *l'Image*, sur des paroles de Scribe. Depuis lors, de nouvelles compositions pour le chant ont été publiées par elle chez Gérard. La mélodie intitulée *C'est ton nom* a été tout récemment transcrite pour le piano par Francis Planté. Enfin, une œuvre importante, un grand trio instrumental, édité en 1872 par Gérard, semble indiquer que le talent de madame Santa-Coloma Sourget vient d'entrer dans une voie nouvelle. Il y a, dans les œuvres de cette artiste distinguée, une qualité inappréciable : le charme. On peut leur reprocher un peu trop de laisser-aller dans la forme ; mais les idées en sont heureuses, spontanées. Plusieurs de ses mélodies pour le chant ont obtenu un vrai succès.

A. L — N.

SANTESTEBAN (J...-A....), compositeur et éditeur de musique espagnol, établi à Saint-Sébastien, a publié vers 1878 un recueil de chansons populaires basques, notées par lui avec accompagnement de piano ; ce recueil est curieux et intéressant. M. Santesteban a écrit et publié aussi quelques morceaux de musique légère pour le piano.

SANTIS (..... DE), compositeur russe contemporain, a écrit la musique d'un opéra en 4 actes, qui a été représenté sur le théâtre Marie, de Saint-Pétersbourg, au mois de janvier 1874. Cet ouvrage n'a pas eu de succès.

SANTLEY (Charles), chanteur dramatique remarquable, est né à Liverpool vers 1835. Après avoir reçu dans son pays une très-bonne éducation musicale, il alla passer quelque temps en Italie pour s'y perfectionner dans l'art du chant, puis, de retour en Angleterre, il fut engagé dans la troupe d'opéra anglais que dirigeaient alors au théâtre Covent Garden, de Londres, miss Louisa Pyne (*Voy.* ce nom) et M. Harrison. Le public ne le remarqua pas tout d'abord, mais lorsqu'en 1860 il parut dans le rôle de Rhineberg d'un opéra nouveau de Wallace, *Lurline*, son succès fut très-grand, et il fut aussitôt classé au nombre des premiers barytons de l'Angleterre. Il se montra ensuite, avec le même bonheur, dans *Amber Witche*, du même maître, *the Lilly of Killarney*, de M. Benedict, *the Puritan's Daughter*, *the Armurer of Nantes*, de Balfe, où le public apprécia chez lui, avec un très-réel talent de comédien, une voix d'une puissance et d'une étendue surprenantes, ne comprenant pas moins de deux octaves, et partant des notes graves de la voix de basse pour atteindre, dans le registre élevé, aux sons d'un véritable ténor.

Après avoir, pendant quelques années, brillé dans l'opéra anglais, M. Santley aborda avec autant de succès l'opéra italien. Engagé en 1864 au théâtre de Sa Majesté, il alla faire une saison à Barcelone en 1865, une autre à la Scala de Milan en 1866, revint à Londres, et du théâtre de Sa Majesté passa plus tard à ceux de Covent Garden (1869) et de Drury Lane (1870). Il se produisit successivement, et toujours

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

avec bonheur, dans la plupart des ouvrages du répertoire : *Marta, les Joyeuses Commères de Windsor, il Trovatore, Rigoletto, Médée, le Pardon de Ploërmel, la Flûte enchantée, les Huguenots, Hamlet, Oberon, Faust, il Templario*, etc. Mais ce n'est pas seulement comme chanteur dramatique que M. Santley acquit une renommée éclatante et incontestée ; il ne réussit pas moins en se produisant dans les concerts, dans les festivals, et surtout en prenant part aux exécutions d'oratorios qui sont si fréquentes en Angleterre; il s'est souvent fait entendre aux belles séances de la Société philharmonique et des Concerts populaires, de même qu'aux grands festivals de Londres ou des provinces, et n'obtint pas moins de succès en chantant le *Paulus* ou l'*Élie* de Mendelssohn, que *le Messie, Israël en Egypte* ou tel autre chef-d'œuvre de Hændel, ou des œuvres nouvelles telles que *Naaman* de M. Costa, ou *la Légende de sainte Cécile* de M. Bénédict.

En 1872, M. Santley fit un voyage en Amérique, et se fit entendre avec le plus grand succès à l'Académie de musique de New-York. Il revint ensuite dans sa patrie, et, en 1875, lorsque M. Carl Rosa, le chef d'orchestre, voulut, en compagnie de sa femme, l'excellente cantatrice Mme Parepa-Rosa, faire revivre l'opéra anglais au prix d'un nouvel effort, il trouva M. Santley tout prêt à le seconder. Celui-ci fit donc partie de la troupe que M. Rosa réunit au Princess's Theatre, de Londres, et avec laquelle il entreprit ensuite une grande tournée dans les provinces. Dans cette nouvelle campagne, M. Santley aborda plusieurs rôles qu'il n'avait pas joués encore, et se montra dans *le Vaisseau-fantôme*, dans *les Noces de Figaro*, dans *la Bohémienne* et dans quelques autres ouvrages. Mais son succès le plus éclatant fut celui qu'il remporta dans *Zampa*, où l'on assure qu'il est incomparable. Quand M. Carl Rosa transporta sa troupe au Lyceum, M. Santley, qui depuis longtemps, paraît-il, avait le désir de jouer *Joconde*, de Nicolo, fit lui-même l'*adaptation* anglaise du livret de cet opéra, et le chanta d'une façon tout à fait supérieure.

En résumé, M. Santley est un chanteur et un acteur remarquable, et l'un des meilleurs artistes que possède en ce moment l'Angleterre.

SANTO COPPA (.....), compositeur italien, est l'auteur d'un opéra sérieux, *Costanza Francavilla*, qui a été représenté à Milan, sur le théâtre Carcano, en 1869.

* **SANTUCCI** (Marco). — Au nombre des compositions manuscrites de cet artiste, il faut ajouter un *Magnificat a 4 voci* et *Sei Cantate a voce sola di soprano*. M. le docteur Basevi, de Florence, possède des copies de ces ouvrages.

SARASATE (Martin-Meliton), l'un des virtuoses violonistes les plus remarquables et les plus accomplis de l'époque actuelle, est né à Pampelune, dans la Navarre, le 10 mars 1844. Espagnol par sa naissance et son origine, M. Sarasate appartient à la France par son éducation artistique, et de tous les virtuoses qui se sont produits depuis vingt ans, il est celui qui continue avec le plus d'éclat et de la façon la plus directe les nobles traditions de notre grande école de violon. Admis au Conservatoire de Paris au mois de janvier 1856, dans une classe de solfége et dans la classe de violon de M. Alard, il prenait part aux concours en 1857, après dix-huit mois d'études, et, après avoir obtenu un premier prix de solfége, il remportait un des plus beaux premiers prix de violon qu'on eût vus depuis longtemps. Il était seulement alors âgé de treize ans. Il entrait ensuite dans la classe d'harmonie de M. Reber, et, pour cette partie de l'art, obtenait un accessit en 1859.

Enfant prodige, le jeune Sarasate se fit rapidement entendre en public, et bientôt fut recherché dans tous les salons, où chacun lui faisait fête et où ses succès se renouvelaient chaque jour. Au bout de quelques années, il entreprit quelques courts voyages, principalement en Espagne, sa patrie, où il n'est pas besoin de dire qu'il fut reçu avec sympathie ; mais il revenait toujours à Paris, où il résidait régulièrement et où le public ne cessait de lui faire fête.

Toutefois, c'est dans ces dernières années que la renommée de M. Sarasate s'est établie sur des bases inébranlables, le talent de l'artiste, mûri par un travail incessant, ayant acquis toute son ampleur, ayant pris son entier essor, et se faisant surtout remarquer par les qualités du style le plus pur, le plus sévère et le plus noble à la fois. C'est alors que le virtuose fit apprécier toute l'élévation de son talent en faisant entendre, soit aux Concerts populaires, soit aux concerts du Châtelet, soit aux admirables séances du Conservatoire, diverses œuvres écrites expressément à son intention, entre autres le joli concerto de M. Max Bruch, celui de M. Edouard Lalo et la Symphonie espagnole du même auteur. M. Sarasate exécutait aussi tantôt le concerto de Beethoven, tantôt celui de Mendelssohn, et dans ces œuvres de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

genres et de caractères si divers il faisait admirer la souplesse de son style, la fierté d'un jeu plein d'élégance et de charme, la perfection de son mécanisme, la pureté merveilleuse d'un son qui brille moins par la puissance que par son exquise limpidité, enfin un phrasé parfait, une étonnante facilité d'archet et un chant plein de grâce et de sentiment. Le public était tenu sous le charme par le jeu du virtuose, et l'accueillait chaque fois avec enthousiasme.

En 1876 et 1877, M. Sarasate entreprit un grand voyage artistique. Après s'être fait entendre à Vienne, où il ne fut pas moins bien reçu qu'il l'avait toujours été à Paris, il parcourut toute l'Allemagne, visita Breslau, Schwerin, Dusseldorf, Cologne, Bonn, Halle, Pesth, Bade, Hanovre, etc., partout excitant l'enthousiasme et recueillant les applaudissements. Après avoir été à Londres et à Bruxelles, il partit pour Berlin, où, dans quatre concerts donnés par lui au théâtre de l'Opéra, il remporta de véritables triomphes (1). Au moment où cette notice est écrite (mai 1878), on assure que M. Sarasate s'apprête à partir pour la Russie, où il retrouvera assurément les mêmes succès.

Les compositions de M. Sarasate sont d'importance secondaire. Parmi celles qu'il a publiées jusqu'ici, je citerai : *Confidence*, romance sans paroles, op. 7 ; *Souvenir de Domont*, valse de salon, op. 8; *le Sommeil*, mélodie, op. 11; *Moscovienne*, op. 12; Mosaïque sur *Zampa*, op. 15 ; *Prière et Berceuse*, op. 17; *Don Juan*, fantaisie concertante pour piano et violon ; *Airs Bohémiens*, Fantaisie sur *Faust*, Airs espagnols ; etc.

SARI (Thomas), compositeur, né à Ajaccio le 8 janvier 1832, a fait à peu près seul son éducation technique. Dans sa modeste sphère d'action, il a rendu des services à l'art musical comme professeur et comme chef d'orchestre. Vers 1863, il a fait jouer au théâtre d'Ajaccio un opéra en 3 actes, *Ivanoé*, qui a été donné plusieurs fois pendant deux années consécutives par une troupe italienne. Il a écrit aussi un petit opéra-comique sur un poème français qui n'a pas encore été exécuté jusqu'à ce jour, un assez grand nombre de romances, des morceaux de genre et de danse pour le piano, et des marches ou des pas redoublés pour la musique de la ville. Cet artiste n'a jamais quitté la Corse, où réside sa famille.

(1) Les journaux allemands qui, pendant les récents voyages de M. Sarasate en Allemagne, ont publié sur lui des notices biographiques, l'ont tous appelé *Pablo de Sarasate*. J'ai relevé les noms et les renseignements relatifs à la naissance de M. Sarasate sur les registres d'inscription du Conservatoire de Paris, dont il a été l'élève.

AL. R — D.

* **SARMIENTO** (Salvatore), compositeur italien.—Selon la notice que M. Francesco Florimo (*Voy.* ce nom) a consacrée à cet artiste, il serait né à Palerme en 1817 et aurait été, au Conservatoire de Naples, l'élève de Furno, de Zingarelli et de Donizetti. A la suite de son séjour en France, Sarmiento retourna à Naples, où, en 1851, le roi le nomma maître de sa chambre et de sa chapelle. Il mourut en cette ville le 13 mai 1869. Aux ouvrages dramatiques de ce compositeur, il faut ajouter *Eloisa* (2 actes, Naples, th. du Fondo, 1841), et *Elmira* (Parme, th. Ducal, 1851). Il a écrit beaucoup de musique religieuse pour le service de la chapelle royale de Naples, entre autres une cantate sacrée : *le Tre Ore dell' agonia*, une messe funèbre, de nombreuses messes de *Gloria*, un *Dixit Dominus*, un *Magnificat*, des Litanies et un *Tantum ergo*.

Un artiste du nom de *Pierre Sarmiento* était, vers 1855, professeur de flûte au Conservatoire de Madrid. J'ignore si c'est un parent du précédent.

* **SARO** (J....-Henri), est aujourd'hui chef de musique d'un régiment de l'armée prussienne. Il a obtenu des succès en 1872, en Amérique, où il était allé donner des concerts avec son corps de musique. Les compositions de cet artiste, consistant surtout en ouvertures, marches, quadrilles et morceaux de danse divers, s'élèvent au chiffre de cent environ.

* **SARRI** (Dominique). — La liste des compositions de cet artiste doit s'augmenter des œuvres suivantes : 1° *Partenope*, opéra sérieux en 3 actes, Naples, th. San-Bartolomeo, 1722; 2° *Siroe, re di Persia*, id., id., id., 1725; 3° *Berenice*, id., id., id., 1732; 4° *Achille in Sciro*, id., id., th. San-Carlo, 1737; 5° *Lucio Vero*, opéra sérieux en 3 actes ; 6° *Valdemaro*, id.; 7° Cantates pour voix seule, avec basse; 8° 3 Sérénades à 3 et 4 voix ; 9° Concerto pour 2 violons, flûte, alto, violoncelle et basse.

SARRIA (Enrico), compositeur dramatique, est né à Naples le 19 février 1836. Élève de Raffaele Gentile Vitale pour le piano, de Nicola Fornasini et ensuite du baron Giuseppe Staffa pour l'harmonie et la composition, il n'était âgé que de dix-sept ans lorsqu'il fit son début à la scène en donnant au théâtre Nuovo, de Naples, en 1853, un opéra bouffe intitulé *Carmosina*, qui obtint un grand succès. Cet ouvrage fut suivi de *Donna Manuela*, donné par le jeune compositeur au même théâtre en 1856, et d'*Estella*, joué au théâtre du Fondo en 1858. Après

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

un long silence, M. Sarria rentra dans la carrière et remporta un énorme succès avec *Babbeo e l'Intrigante*, opéra bouffe qui obtint en 1872 près de 150 représentations au théâtre Rossini, et qui fut repris ensuite au théâtre Nuovo. Devenu pianiste accompagnateur au théâtre Mercadante (ex-Fondo), M. Sarria y a fait représenter encore deux ouvrages importants : *Guidetta*, opéra semi-sérieux donné le 25 mai 1875, et *la Campana dell' Eremitaggio*, qui fut offerte au public le 25 septembre suivant. Ce dernier, dont le livret était simplement traduit de l'opéra français *les Dragons de Villars*, semble avoir été bien accueilli. Enfin, M. Sarria a donné encore au théâtre Nuovo, le 17 février 1878, un opéra-comique intitulé *gli Equivoci*.

SARRUS (Pierre-Frédéric), mathématicien, né à Saint-Affrique (Aveyron), vers la fin du dix-huitième siècle, a mis au jour des travaux qui honorent la science française et qui lui ont fait un renom mérité. Auteur de nombreux Mémoires présentés à l'Académie des sciences, et dont plusieurs, couronnés par elle, ont trouvé place dans les *Comptes-rendus* de cette compagnie, M. Sarrus n'est cité ici que pour l'écrit suivant : *Essai sur la théorie du son*, tribut académique présenté à la Faculté des sciences de Montpellier pour obtenir le grade de docteur ès sciences (Montpellier, 1821, in-4°).

SASS (Marie-Constance **SASSE**, dite d'abord **SAX**, puis), chanteuse remarquable, fille d'un chef de musique militaire belge, naquit à Gand le 26 janvier 1838. A la mort de son père, elle fut admise au Conservatoire de sa ville natale, puis fut obligée, pour vivre, de donner quelques leçons. Engagée au Casino des Galeries Saint-Hubert, à Bruxelles, elle y resta environ dix-huit mois, puis vint à Paris, où elle chanta dans divers cafés-concerts, d'abord au café des Ambassadeurs des Champs-Elysées, puis au Casino du Palais-Royal, et enfin au café du Géant, situé alors sur le boulevard du Temple, entre la rue du Temple et le passage Vendôme. Mme Ugalde (*Voy.* ce nom) l'ayant entendue dans ce dernier établissement, s'intéressa à elle, s'offrit à lui donner des leçons, et s'employa pour la faire entrer au Théâtre-Lyrique, où elle fut effectivement engagée par M. Carvalho.

C'est le 1er octobre 1859 que Mlle Sass débuta à ce théâtre, sous le nom de Marie Sax, dans le rôle de la comtesse des *Noces de Figaro*. Sa réussite fut complète, et elle joua bientôt dans *Orphée*, dans *Philémon et Baucis* et dans *Robin des Bois*. Mais au bout de quelques mois elle était engagée à l'Opéra, où elle débutait, le 3 août 1860, dans *Robert le Diable*. Sa voix puissante, étendue et sonore fit merveille dans le rôle de Valentine, et, quoique l'expérience et le style manquassent encore à la nouvelle cantatrice, on s'aperçut bien vite qu'elle pourrait rendre de grands services et tiendrait bientôt le premier rang. En effet, elle joua successivement *la Juive*, *le Trouvère*, *les Huguenots*, avec un succès croissant, les qualités de sa voix admirable se développant de plus en plus, et l'intelligence dramatique lui venant avec l'habitude de la scène et du public. *Les Vêpres Siciliennes*, *Don Juan* achevèrent de mûrir son talent, et elle se vit chargée de créations très-importantes dans le *Tannhäuser* de M. Richard Wagner, *don Carlos* de M. Verdi, et surtout *l'Africaine*, où le rôle de Sélika lui fit le plus grand honneur.

Mariée au mois de mars 1864 avec M. Castan, dit Castelmary, chanteur de province qu'elle avait fait engager à l'Opéra, et dont elle se sépara judiciairement en janvier 1867, Mlle Sass se vit intenter un procès par son compatriote, M. Adolphe Sax, facteur d'instruments de cuivre, qui réussit à lui faire défendre de porter son nom. Ce fut alors qu'après avoir porté pendant plusieurs années ce nom de *Marie Sax*, puis *Marie Saxe*, elle adopta celui de *Sass*, qui différait peu de son nom véritable. Cette artiste resta à l'Opéra jusqu'au mois de septembre 1870 ; la guerre lui fit alors quitter la France, et depuis lors elle a modifié sa carrière, en s'adonnant au chant italien, et a parcouru avec les plus grands succès les principales villes de l'Italie.

La voix de Mlle Sass est d'un timbre admirable, d'une irréprochable justesse, d'une solidité à toute épreuve et en même temps d'un velouté parfait. Le talent de la cantatrice, sans être à la hauteur de la beauté de son instrument, n'en est pas moins remarquable à beaucoup d'égards, et brille, en dehors d'une bonne exécution vocale, par de rares qualités d'énergie et de passion.

SASSAROLI (Vincenzo), organiste et compositeur, neveu et élève de Mercadante, est né à Tolentino. Il a fait représenter en 1872 au théâtre Doria, de Gênes, un opéra sérieux intitulé *Riccardo, duca di York*, dont il avait écrit les paroles et la musique et qui fit un fiasco complet, et il est aussi l'auteur d'un opéra bouffe, *Santa Lucia*, qui, je crois, n'a point été livré au public. On lui doit encore quelques compositions religieuses, entre autres une messe à grand orchestre et un *Tantum ergo*, exécutés tous deux à Orvieto. M. Sassaroli a publié une brochure qui a fait quelque bruit en Italie : *Considerazioni sullo stato attuale dell'arte musi-*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

cale in Italia e sull'importanza artistica dell' opera Aida *e della messa di Verdi* (Gênes, 1876, in-8° de 44 pp.). Dans cette brochure, l'auteur renouvelait le défi qu'il avait adressé sous forme de lettre à M. Ricordi, directeur de la *Gazzetta musicale* de Milan et éditeur des œuvres de M. Verdi, et à M. Verdi lui-même; cette lettre est trop curieuse pour que je ne croie pas devoir la traduire ici. La voici :

« Très-cher Monsieur, après avoir balancé quelque peu, je me suis décidé à entendre aussi *Aida*, opéra que d'ailleurs j'avais déjà lu ; et maintenant le but de cette lettre n'est pas de vous faire connaître le jugement que j'en ai porté soit à la lecture, soit à l'audition; seulement, je vous prie de prêter la plus grande attention à ce que je vais vous dire. Je vous demande la permission (attendu que l'opéra susdit est votre propriété) de mettre en musique à mon tour le livret d'*Aida*. Dites-le au maestro Verdi, et voyez s'il consent à soutenir la comparaison avec moi; je suis prêt à me mettre à ce travail aux conditions suivantes : l'opéra sera fait sur le même livret, sans y rien ajouter, sans en rien retrancher, sans y changer quoi que ce soit ; la musique sera écrite dans l'espace d'une année à partir de l'acceptation de ces propositions ; l'opéra sera payé 20,000 francs, c'est-à-dire, 5,000 francs lors de la remise de chaque acte; ces sommes seront consignées entre les mains d'une tierce personne de commune confiance, jusqu'à l'achèvement de l'œuvre, laquelle sera jugée par un jury composé de trois *maestri* choisis par moi, de trois choisis par Verdi, et d'un choisi par les six réunis. Comme je me verrai forcé d'abandonner mes leçons pendant une année pour pouvoir exécuter ce traité, on prélèvera sur la somme susdite une part suffisante pour me permettre de vivre sans m'occuper d'autre chose. Si l'œuvre est jugée défavorablement, l'argent sera retiré par le déposant, moins le susdit prélèvement. Il me sera permis d'associer à mon travail quelques-uns de mes élèves, qui fourniront les morceaux les moins importants de l'opéra, sauf à moi de faire tout en cas d'opposition. Comme vous le voyez, c'est un défi que je jette à Verdi, et à vous son éditeur, et auquel je verrai comment vous répondrez. Dans ce combat, l'unique risque que vous couriez consiste dans le prélèvement spécifié ci-dessus, que toutefois je pourrais vous faire garantir. Je verrai, d'autre part, si avec toutes ces propositions vous laisserez échapper l'occasion de pouvoir m'écraser et de me faire taire une fois, et de pouvoir vous écrier triomphalement : « Nos télégrammes du Caire, de Paris et de Naples qui proclamaient Verdi invincible étaient tous spontanés, et rien n'y était arrangé par nous. » Je saisis l'occasion, etc.

« Vincenzo Sassaroli. »

M. Sassaroli s'en allait en effet criant sur les toits que la partition d'*Aida* et la musique du *Requiem* de Verdi indiquaient un profond abaissement de l'art national, et qu'il se faisait fort, pour sa part, de faire beaucoup mieux. M. Ricordi ayant inséré sa lettre dans la *Gazzetta musicale* et l'ayant accompagnée de quelques plaisanteries, M. Sassaroli revint à la charge par une seconde épître, plus développée encore, dans laquelle il renouvelait sa proposition, affirmant que si elle était de nouveau repoussée, c'est que M. Ricordi aurait peur de se voir vaincu, avec M. Verdi, dans le combat proposé. Ce combat n'eut pas lieu d'ailleurs, M. Ricordi ayant refusé une seconde fois, avec la plus grande netteté, les propositions qui lui étaient faites.

SATTER (Gustave), pianiste autrichien très-remarquable et compositeur distingué, est né à Vienne le 12 février 1832. Son père, médecin fort habile, voulait lui faire suivre la même carrière, et, après lui avoir fait commencer à Vienne ses études spéciales, l'envoya à Paris pour y terminer sa éducation; mais le jeune homme, dont le talent sur le piano était déjà des plus remarquables et qui ne rêvait que des succès artistiques, s'embarqua un beau jour pour l'Amérique afin d'y faire apprécier ses qualités de virtuose. Il arriva dans ce pays en 1854 et y resta jusqu'en 1860, remportant de véritables triomphes et se voyant accueilli avec une égale faveur au Brésil et dans toutes les grandes villes de l'Union américaine. De retour en Europe, il se produisit en 1862 à Paris, où Berlioz le signale avec chaleur au public, puis va se faire entendre à Vienne, où ses compatriotes le reçoivent avec une sorte d'enthousiasme. Ses succès ne sont pas moins grands à Leipzig, à Pesth, à Dresde, à Copenhague et à Stockholm. Depuis lors, M. Satter s'est fait applaudir dans divers pays, particulièrement en Norwége et en Belgique. C'est, en réalité, un virtuose d'un rare mérite et fort distingué.

M. Satter s'est produit aussi comme compositeur. Ses premiers ouvrages, désavoués par la suite, furent publiés à Vienne, chez l'éditeur M. Mechetti. Plus tard, il a publié un grand nombre d'œuvres pour le piano, principalement à Leipzig (Kistner), et l'on cite particulièrement des études, 3 sonates, une transcription de l'ouverture de *Tannhäuser* et des fantaisies sur des motifs d'opéras. On connaît aussi de M. Satter trois ouvertures de concert : *Loreley*, *Jules-*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

César et *Andie Freude*, deux symphonies à grand orchestre, et une autre composition symphonique intitulée *Washington*.

M. Satter a été, je crois, en 1866, chef d'orchestre des concerts de la cour, à Hanovre.

SAUGEON (J...-M....-M.....), est l'auteur, avec M. Anatole Loquin (*Voy.* ce nom), d'un écrit publié sous ce titre : *Lettres sur l'enseignement populaire de la musique*, Bordeaux, impr. Gounouilhou, 1861, in-8° de 32 pp. — La femme de cet écrivain, Mme *Zélie Saugeon*, née *Faget*, professeur et compositeur, a enseigné la musique pendant trente ans à Bordeaux, d'après le système du *méloplaste;* elle avait été l'élève de Pierre Galin et d'Aimé Paris. On lui doit un *Questionnaire de musique vocale*, dont les principes sont ceux de la méthode Galin, un recueil d'*Airs typiques*, et un certain nombre de morceaux de piano et de mélodies vocales, le tout publié à Bordeaux. Mme Zélie Saugeon est morte à la Tresne (Gironde), au mois d'octobre 1878.

SAUTON (Jean-Baptiste), musicien belge, qui vivait à la fin du dix-septième et au commencement du dix-huitième siècle, remplissait les fonctions d'organiste du chapitre royal de Sainte-Wandru, à Mons. Il écrivit la musique d'un opéra en 3 actes qui portait ce titre singulier : *l'Alliance de Climène avec le jubilé*. Cet ouvrage fut joué le 31 août 1711, dans la maison des filles de Notre-Dame, de Mons, par les jeunes pensionnaires de cet établissement, pour fêter le jubilé de la supérieure de la communauté.

SAUVAGE-TRUDIN (.....), riche amateur de musique, né à Boulogne-sur-Mer, est mort en cette ville au commencement de l'année 1877. Il avait écrit la musique de deux petits opéras-comiques en un acte, *les Deux Cousines* et *le Précepteur*, qu'il avait fait jouer sur le théâtre de sa ville natale ; il avait même réussi à faire représenter ensuite à Paris, sur le théâtre de la Renaissance, le premier de ces deux très-médiocres ouvrages.

SAUVAGEOT (Charles), violoniste, né à Paris le 6 novembre 1781, fut un des premiers élèves admis au Conservatoire lors de sa création, et y eut pour professeur Blasius. Il était âgé de quinze ans seulement lorsqu'il obtint le premier prix de violon au concours de l'an VI. Il n'est pas exact, comme on l'a dit, qu'à l'âge de seize ans il faisait partie de l'orchestre de l'Opéra, car en 1800 il n'était pas encore porté sur les listes du personnel. Je crois que c'est vers cette époque qu'il entra à ce théâtre ; à coup sûr il y était en 1804, et il y resta jusqu'un peu après 1830. En même temps que sa place de second violon à l'orchestre de l'Opéra, il occupait un emploi modeste dans l'administration des douanes, où il parvint au grade de vérificateur.

Sauvageot avait du goût, et il aimait les arts. Avec l'aide unique des modiques ressources que lui procuraient ses doubles fonctions, il forma, dans le cours de sa longue existence, une collection si précieuse, si intelligemment choisie, qu'on ne l'évalua guère à moins d'un million, et qu'elle offrait des pièces d'un prix inestimable, surtout en ce qui concernait les objets de l'époque de la Renaissance. Cet artiste honorable, doublé d'un connaisseur éclairé, mourut en homme de bien, le 30 mars 1860, léguant sa riche collection au musée du Louvre.

***SAUZAY** (Eugène), violoniste, compositeur et écrivain sur la musique, a publié sous ce titre : *l'École de l'accompagnement, ouvrage faisant suite à l'Étude sur le quatuor* (Paris, Didot, 1869, in-8°), un écrit important qui, comme ce dernier, est écrit dans une langue élégante et contient sur l'art des vues utiles et élevées. De même que le premier ouvrage, le second contient un catalogue thématique complet de l'œuvre des trois grands maîtres allemands, Haydn, Mozart, Beethoven, dans le genre dont traite le livre, suivi d'un catalogue complémentaire, non thématique, des compositeurs les plus remarquables qui, après eux, se sont distingués dans la musique de chambre. La partie de l'ouvrage intitulée : *Questions usuelles* est pleine d'aperçus piquants et d'observations appuyées par l'expérience. Parmi les compositions de M. Sauzay, je citerai la musique écrite par lui pour les intermèdes de *Georges Dandin* et ceux du *Sicilien*, de Molière, qui a été exécutée avec un vif succès dans divers concerts ; ces deux partitions, écrites avec un goût très-pur, dans un style d'une simplicité un peu archaïque, renferment des inspirations charmantes et font le plus grand honneur à leur auteur.

A côté de ces importantes compositions, il faut citer aussi de nombreuses mélodies pour le chant sur des pièces bien choisies de nos poëtes, entre autres une *Chanson sur d'anciennes paroles*, avec accompagnement de violon, dont le motif est charmant et d'un effet irrésistible. — Y.

***SAVARD** (Marie-Gabriel-Augustin), professeur et théoricien français, est aujourd'hui professeur d'harmonie et accompagnement au Conservatoire de Paris. A la liste de ses ouvrages, il faut ajouter un petit manuel publié sous ce titre : *Premières notions de musique*, et dont il a été fait douze éditions (Paris, Hachette, petit in-8° oblong), et un recueil important : *Études d'harmonie pratique, partimenti pro-*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

gressifs, basses et chants donnés et réalisés (2 vol. in-8°).

SAVARY (Toussaint), compositeur, né en Normandie vers le milieu du seizième siècle, obtint en 1584, au concours du puy de musique d'Evreux, le prix de l'orgue d'argent pour le motet : *Ne recorderis*. Quatre ans après, en 1588, au même concours, il remporta le prix de la lyre d'argent pour une chanson française : *Dybedybedon*.

SAVARY (Edmond), pianiste, professeur et compositeur français, a été admis en 1848 au Conservatoire de Paris, où il a obtenu un second prix de piano en 1850, et le premier prix en 1852. Il se consacra ensuite à l'enseignement, tout en se livrant à divers travaux de composition, et fit représenter au Théâtre-Lyrique, le 13 octobre 1865, un opéra-comique en un acte intitulé *le Rêve*. On connaît aussi de cet artiste des sonates pour piano et violon, quelques morceaux pour orgue, etc. M. Savary est fixé aujourd'hui comme professeur à Saint-Hélier, dans l'île de Jersey.

* **SAVI** (Louis). — *Voyez* **SAVJ** (Louis).

***SAVINELLI** (Angelo), professeur de chant, est né, selon les uns, à Vérone, selon d'autres à Goritz, en 1800. Admis au Conservatoire de Milan en 1808, il y étudia d'abord le basson avec Buccinelli, puis la composition avec Asioli. Cependant, il travaillait aussi le chant, pour lequel il avait de l'inclination, ce qui ne l'empêcha pas d'accepter, en 1820, l'emploi de 1er basson à la chapelle ducale de Lucques et au théâtre de cette ville. D'humeur assez capricieuse, il ne conserva pas longtemps cette position, alla se fixer dans une autre ville d'Italie, puis partit pour l'Espagne, où il épousa une chanteuse, Mathilde Palazzesi, qu'il suivit dans ses voyages, et qu'il eut la douleur de perdre, en 1812, à Barcelone. Savinelli revint alors en Italie, s'y occupa de commerce, et fit de fort mauvaises affaires. C'est alors que, songeant à assurer enfin son existence, il se consacra à l'enseignement du chant, et se mit à publier des Méthodes et des ouvrages didactiques : *la Scuola del canto ; l'Avviamento all'arte del canto ; Prime Nozioni musicali ; Corso elementare di divisione e solfeggio*. On lui doit aussi deux ouvertures, une messe à grand orchestre, et un assez grand nombre de romances. Savinelli est mort à Florence le 17 mai 1870. Il était professeur de solfége à l'Institut musical de cette ville.

***SAVJ** (Louis), compositeur et violoniste italien. — Cet artiste a publié chez l'éditeur Ricordi, de Milan, un recueil de 12 Duos et un Caprice pour violon et contre-basse, et un autre recueil de 3 Duos pour les mêmes instruments. Les deux ouvrages dramatiques indiqués au nom de Savj sous les titres de *l'Avaro* et *un Episodio di San Michele*, n'en forment qu'un seul, qui a été représenté sous celui-ci : *l'Avaro, ossia un Episodio del San Michele*.

SAVOJA (Paolo), musicien italien, est né à Gerace le 17 août 1820. Sa mère, sœur du fameux chanteur Nicolas-Antoine Manfroce, qui avait reçu une excellente éducation musicale, lui enseigna elle-même les premiers éléments de l'art, après quoi l'enfant fut envoyé à Naples. Muni de bonnes recommandations pour le ministre de l'Instruction publique, il fut d'abord confié aux soins d'un élève du Conservatoire, nommé Garofalo, et au bout d'un an d'études se voyait admis dans cet établissement, comme élève de Ruggi pour le contre-point, ensuite de Donizetti, et enfin, lors du départ de celui-ci, de Mercadante. Lorsqu'il eut terminé ses études, il accepta l'emploi de chef de musique au 3e régiment suisse, passa plus tard en la même qualité dans un régiment de la garde royale, et conserva ce poste jusqu'en 1859, époque de la dissolution de l'armée napolitaine. A partir de ce moment, il se livra à l'enseignement, et il est aujourd'hui chef de la bande militaire du théâtre San-Carlo, de Naples.

M. Savoja a abordé par deux fois la scène, en donnant au théâtre Nuovo, de Naples (1857) un opéra bouffe en trois actes, *un Maestro di musica ed un Poeta*, et au théâtre Goldoni un autre ouvrage intitulé *Cristianella*, dont la musique était l'œuvre de plusieurs compositeurs. Une trop grande timidité l'a empêché, dit-on, de poursuivre cette carrière, mais il a produit beaucoup dans le genre de la musique religieuse. On lui doit, sous ce rapport, les compositions suivantes : Messe à 3 voix, avec orchestre, en *fa* mineur ; Grande messe à 3 voix, avec orchestre militaire ; *Tantum ergo* pour voix de basse, avec solo de cor anglais ; *Tantum ergo* à 3 trois voix avec orchestre ; *Tantum ergo* pour voix de basse, avec chœur ; *Stabat Mater* à 2 voix, avec petit orchestre ; *Stabat Mater* à 3 voix ; Hymne choral en l'honneur de saint Louis, avec orchestre militaire ; *Libera* pour voix de basse avec chœur, solo de cor anglais et orchestre militaire. Parmi les autres productions de cet artiste, on remarque encore : trois ouvertures à grand orchestre (en *mi* mineur, *ré* majeur et *ut* mineur) ; quatre marches funèbres pour musique militaire ; dix marches pour musique militaire ; une mélodie pour cor, avec accompagnement d'orchestre, et un grand nombre de pas

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

redoublés, morceaux de danse, etc., pour musique militaire.

Un chanteur bouffe du même nom, M. *Pasquale Savoja*, né à Naples le 27 janvier 1819, s'est fait une brillante réputation dans l'emploi des basses comiques. C'est lui qui a créé, avec un énorme succès, le rôle de Cola dans l'opéra fameux de Petrella *le Precauzioni*, écrit expressément à son intention. M. Savoja, qui fait partie aujourd'hui du personnel du théâtre Nuovo, de Naples, a joué dans plus de trois-cents ouvrages.

SAWER (Théodore), habile constructeur d'orgues du dix-neuvième siècle, ne m'est connu que par la notice suivante, qui lui a été consacrée dans le *Nouveau Manuel complet du facteur d'orgues* (Paris, Roret, 1849) : — « Il travailla quelque temps comme ouvrier dans les ateliers de M. Abbey, qu'il quitta pour passer en qualité de contre-maître dans ceux que venait d'ouvrir la maison Daublaine. Son talent contribua beaucoup à la prospérité de cet établissement, dont les premiers essais n'avaient pas été heureux, et quoiqu'il n'ait attaché son nom à aucun des instruments à la construction desquels il a concouru, il ne s'en est pas moins acquis la réputation d'artiste distingué dans sa profession. Son esprit d'ordre et l'habitude qu'il avait acquise de diriger des travaux importants, le firent placer à la tête de la succursale que la maison Daublaine et Collinet fut obligée d'établir à Lyon pour satisfaire aux nombreuses commandes des villes du Midi, et il y resta jusqu'en 1848, époque à laquelle, tous les travaux de cette contrée étant terminés, elle fut supprimée. Alors M. Sawer se retira à Montpellier, où il s'occupe de l'entretien des orgues et des pianos.

* **SAX** (Charles-Joseph), facteur d'instruments, naquit à Dinant, non en 1793, mais le 1er février 1791. Il est mort à Paris le 26 avril 1865.

SBORGI (Giuseppe-Maria), pianiste, violoncelliste, compositeur et professeur, né à Florence le 30 mars 1814, est sans doute le fils et le petit-fils des deux artistes de ce nom mentionnés au t. VII de la *Biographie universelle des Musiciens*. Il fit ses études musicales dans sa ville natale, ayant pour professeurs A. Palafuti pour le piano, Gaetano Giorgetti pour le violoncelle, et P. Picchianti pour la composition. Son éducation terminée, il se livra à l'enseignement du chant, du piano, du violoncelle et de la composition, et devint premier violoncelle au théâtre de la Pergola, à l'orchestre duquel il resta attaché pendant quarante ans. Il fit aussi partie, comme violoncelliste, de la musique de la chambre et de la chapelle de Léopold II, duc de Toscane.

M. Sborgi a produit un assez grand nombre de compositions, parmi lesquelles il faut citer surtout un concerto de violoncelle, et un concerto pour violoncelle et piano. On lui doit aussi quelques opéras : 1° *Demofoonte*, Florence, 1836 ; 2° *il Giorno natalizio* ; 3° *Ippolita degli Azzi* (1), Arezzo, 1838 ; 4° *il Tesoro*, Florence, théâtre Rossini.

SCAPPA (.....), compositeur italien, a fait représenter à Milan, vers 1816, un opéra intitulé *le Tre Eleonore*.

* **SCARAMELLI** (Joseph), est mort à Trieste au mois de février ou de mars 1862. Cet artiste était né, non en 1761, comme il a été imprimé par erreur, mais en 1781. Son fils était, à l'époque de sa mort, chef d'orchestre à Trieste, et c'est évidemment lui qui écrivit, en compagnie de Mussi, la musique d'un ballet intitulé *Uriella*, qui fut représenté sur le théâtre de la Scala, de Milan, en 1854.

SCARANO (Oronzo), jeune compositeur dramatique italien, a abordé pour la première fois la scène avec un opéra intitulé *la Forza del Danaro*, qui a été représenté à Naples, sur le théâtre Nuovo, le 22 février 1873. Le succès de cet ouvrage, dont la musique renfermait de bonnes qualités, fut compromis par la faiblesse du poëme. Cinq ans plus tard, le 6 janvier 1878, le compositeur reparaissait sur le même théâtre avec un drame lyrique en 3 actes, *Griselda, o la Marchesana di Saluzzo*, et il faillit, cette fois encore, être victime des fautes de son collaborateur. Toutefois, la critique sut tenir compte à M. Scarano de ses efforts, de son bon vouloir et de ses qualités, et il est à croire que le jeune artiste pourra, dans un avenir prochain, donner la mesure de sa valeur.

Né à Mottola, dans la province de Lecce, M. Scarano a fait ses études musicales à Naples, sous la direction de M. Giorgio Miceli.

SCARD (.....), compositeur, a fait représenter au mois de juin 1846, sur le théâtre de Montmartre (commune de la banlieue de Paris aujourd'hui annexée à cette ville), un opéra-comique en un acte intitulé *la Tête de Méduse*. Ce petit ouvrage a été joué ensuite, au mois de janvier 1848, à l'Opéra-National. Depuis lors, on n'a plus entendu parler du compositeur. M. Scard a publié sous ce titre : *Harmonies françaises*, une grande collection de morceaux de chant, airs,

(1) Cet ouvrage est celui que Fetis hésitait à attribuer à Gaetano Sborgi, en en fixant d'ailleurs l'apparition à l'année 1816.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

romances, duos, trios et quatuors, écrits pour toutes les voix et dans toutes les conditions vocales.

SCARIA (Émile), un des chanteurs allemands les plus excellents de ce temps, naquit vers 1838 en Styrie. Il se voua d'abord aux études juridiques, mais ayant reconnu qu'il possédait une belle voix, il commença à la cultiver à Vienne, en 1856. Après avoir débuté sur divers petits théâtres de l'Autriche, il partit pour Londres en 1860, y travailla avec ardeur sous la direction de Garcia, et ne quitta cette ville que lorsqu'il fut devenu un chanteur accompli. Engagé d'abord à Dessau, puis à Leipzig, puis au théâtre de la cour, à Dresde, d'où sa renommée se répandit bien vite au dehors, il vint enfin débuter à l'Opéra impérial de Vienne, où il obtint de grands succès et dont il est encore aujourd'hui l'un des artistes les plus aimés du public. M. Scaria est doué d'une voix de basse étonnamment puissante et d'un timbre superbe, dont la grande étendue lui permet de chanter tour à tour Sarastro de *la Flûte enchantée*, et Don Juan. Il s'est fait surtout une grande réputation dans les ouvrages de M. Richard Wagner, et il a créé à Vienne, d'une façon splendide, le rôle de Wotan dans *l'Anneau des Nibelungen*. Ce qui n'empêche pas M. Scaria, dont le talent est très-souple, de briller dans le genre comique, où il fait preuve d'une verve éblouissante.

J. B.

***SCHACHNER** (Rodolphe), compositeur allemand, est aujourd'hui fixé à Vienne. C'est là qu'il a produit son chef-d'œuvre, l'oratorio intitulé *le Retour d'Israël de l'Égypte*, qui est toujours exécuté en Allemagne avec le plus grand succès.

J. B.

***SCHAD** (Joseph). — Depuis 1847, Schad s'était fixé à Bordeaux, où sa clientèle de leçons et ses relations lui donnaient une belle position artistique. Il avait fait représenter au Grand-Théâtre de cette ville, en 1864, un ballet en un acte, *Frantzia*, composé sur un livret de M. Eugène Duval. *Frantzia* a obtenu un grand succès, qui s'est traduit par une longue suite de représentations. — Schad est mort à Bordeaux, le 4 juillet 1879, à l'âge de 67 ans. Il était né, non à Vurzbourg, mais à Steinach, en Bavière, le 6 mai 1812.

Voici la liste *complète* des compositions musicales de Joseph Schad :

Œuvres numérotées : Mélanges sur des motifs de l'opéra *le Cornet*, op. 2. — Air suisse, op. 3. — Rondo suisse, op. 4. — Premiers exercices pour les commençants (Schonenberger), op. 5. — Trois nocturnes dédiés à Chopin (Richault), op. 6. — *L'Heureux Suisse*, op. 9. — Études, premier et deuxième livres (Schonenberger), op. 10. — Deux sonatines, op. 11. — *Le Départ du jeune marin*, fantaisie sur une romance de Lafon (Bernard-Latte), op. 12. — *Souvenirs de la Vallée*, valses expressives (Brandus), op. 14. — *Wavila*, souvenir du Tyrol, divertissement (A. Leduc), op. 16. — *Le Soupir*, mélodie (Chabal) op. 19. — Fantaisie sur la romance : *Adieux, bords chéris de la Seine*, de Bérat (Madame Guérin), op. 20. — *Le Retour en Suisse*, valses expressives (Brandus), op. 21. — *La Gracieuse*, valse, op. 22. — *Sérénade*, de Schubert, morceau de salon (Brandus), op. 23. — *La Scintillante*, grande valse brillante (Richault), op. 24. — *Le Chant de Madone*, andante pour piano et violon (Richault), op. 25. — *Deux Ames*, mélodie (Richault), op. 26. — *Le Casse-bras*, grande étude (chez Hofmeister, à Leipzig, op. 27. — Morceau de concert sur le sextuor de *Lucie* (Bernard-Latte), op. 28. — Grande fantaisie sur le célèbre *Te Deum* d'Haydn (Brandus), op. 29. — Grande fantaisie sur un thème de *Belisario* de Donizetti (Pacini), op. 30. — Douze études, pour les petites mains, 1er livre (Meissonnier), op. 31. — *La Pensée*, mélodie transcrite (Meissonnier), op. 32. — Douze études faciles pour le piano, livre II (Leipzig, chez Hofmeister), op. 33. — *Gemma di Vergi*, divertissement (Bonoldi), op. 34. — *Grazioso*, nocturne (Bonoldi), op. 35. — *Petit Ange*, première mélodie-valse (Lemoine), op. 36. — *Les Charmes de Bordeaux*, scherzo-valse (Bonoldi), op. 37. — *La Rose des Alpes*, romance sans paroles, (Bonoldi), op. 38. — *La Rose des Alpes*, 2e édition revue et corrigée (Ravayre-Raver), op. 38 *bis*. — *La Fleur des Alpes*, tyrolienne variée (Heugel), op. 39. — *Amour à Jésus-Christ*, I. « Ils ne sont plus les jours de larmes », cantique du R. P. Hermann (Ravayre-Raver), op. 40. — Célèbre valse du *Désir*, de François Schubert, variée (Heugel), op. 41. — *Amour à Jésus-Christ*, II. « Je dors et mon cœur veille » (Ravayre-Raver), op. 42. — *Amour à Jésus-Christ*, III, « Mystère de foi » (Ravayre-Raver), op. 43. — *Valse en octaves* (Bordeaux, chez l'auteur), op 44. — *Mater dolorosa*, chant d'église franconien (ib., ib.), op. 45. — *Le Muguet*, fleur de Mai, nocturne (ib., ib.), op. 48. — *L'Index*, valse-étude (ib., ib.), op. 47. — *Première absence*, pensée fugitive (à Bordeaux, chez l'auteur), op. 48. — *Légende*, pensée musicale écrite en vers (ibid.), op. 49. — *Jeanne*, deuxième tyrolienne (ibid.), op. 50. — *Brise des Alpes*, troisième tyrolienne (ibid.),

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

op. 51. — *Ivana*, mazurka de salon (ibid.), op. 52. — *Adieu au Monde*, du R. P. Hermann, transcrit pour le piano (ibid.), op. 53. — Gammes chromatiques, dédiées à Mlle Roder, étude de vélocité (ibid.), op. 54. — *Tarentelle* (ibid.), op. 55. — *Dernière pensée de Weber*, de Reissiger, variée (ibid), op. 56. — Air favori allemand, varié (ibid.), op. 57. — *La Rieuse*, mazurka de salon (ibid.), op. 58. — *La Caille*, valse (ibid.), op. 59. — *Les Octaves*, grande étude de concert (ibid.), op. 60. — *Le Tremble*, grande étude de concert (ibid.), op. 61. — Grand concerto de piano, dédié à Franz Liszt (ibid.), op. 62. — *L'Étoile du Soir*, nocturne (ibid.), op. 63. — Gammes diatoniques. Études de vélocité (Ravayre-Raver), op. 64. — *Reviens*, mélodie (Heugel), op. 65. — *Styriana*, mazurka (Heugel), op. 66. — *Le Fremersberg*, chanson (Heugel), op. 67. — *Mandolina*, boléro (Heugel), op. 68. — *Chamounix*, valse (Heugel), op. 69. — *Galop*, polka (Heugel), op. 70. — *Roméo et Juliette*, transcription d'après Gounod (Choudens), op. 71. — *Ave Maria* de Ch. Gounod (Heugel), op. 72. — *Le Robe azur*, d'Yradier, transcrite (Heugel), op. 73. — *Le Galop des gazelles* (Schott), op. 74. — *Souvenir de Royan* (Schott), op. 75. — *Armina* (Schott), op. 76. — *Orphée* de Gluck (ib.), op. 77. — *Souvenir*, de François Schubert, transcription (ib.), op. 78. — Un thème de Ch. Marie de Weber (ib.), op. 79. — *Valse Brillante* (ib.), op. 80. — *Loreley*, chanson du Rhin (ib.), op. 81. — Mélodie et impromptu (ib.), op. 82. — *La Mouche*, valse (ib.), op. 83. — *Iphigénie en Tauride*, de Gluck (ib.), op. 84. — *Sur la montagne* (ib.), op. 85. — *Armide*, de Gluck (ib.), op. 86. — Souvenir de Weber, op. 87. — *Moment musical*, de Scubert, varié, op. 88. — *Alceste*, de Gluck, transcription, op. 89. — *Frantzia*, ballet de J. Schad, deux suites, op. 90. — *Obéron*, transcription, op. 91. — *Marie, Étoile des mers*, de l'abbé Donis, op. 92. — *Berceuse créole*, op. 93. — *J'aime ces chants*, de l'abbé Donis, op. 94. — *Fille du ciel*, transcription d'un cantique de l'abbé P. Donis (Schot), op. 95.

Œuvres sans numéros : *Lindler national bavarois* (Genève, chez Friard Larpin). — *Les Plaintes de la jeune fille*, mélodie de Schubert (Richault). — *Souvenirs de Munich*, suite de valses (Meissonnier). — *Deux Polkas* (A. Leduc). — *Deux mazurkas* (Bernard-Latte). — *Les Cloches de Quasimodo*, nocturne caractéristique pour piano (Vienne, chez Haslinger). — *Valses expressives* (1).

(1) cotées, par erreur, op. 89.

Citons encore, pour être absolument complet : *Volcynette*, polka (Heugel). — *Polka* (A. Leduc). — *Florence*, polka (à Bordeaux, Ravayre-Raver). — *Minuit*, mélodie (Bonoldi). — *La Vierge de Domrémy*, mélodie (L. Mayaud). — *Tyrolienne* (à Bordeaux, l'auteur). — *Jeune fille*, mélodie (Heugel).

Plusieurs autres œuvres de J. Schad, annoncées sur différents catalogues, *n'ont jamais été publiées* ; ce sont : *Le Carnaval de Venise*, varié. — *Ne pars pas*, tyrolienne, chant et transcription pour le piano — *Chant national*. — *L'Aérolithe*, grande étude de concert. — 4e acte de *Lucie*.

A. L — n.

* **SCHAEFFER** (Henri), ancien ténor du théâtre de Hambourg, est mort à Cassel, le 28 novembre 1874.

* **SCHAEFFER** (Auguste), a fait représenter en 1861, sur l'un des théâtres de Berlin, un opéra-comique en 3 actes intitulé *Junker Habakuk*.

SCHAEKEN (Jean-Hubert), compositeur, né à Weert (Limbourg), le 2 janvier 1832, est le fils d'un organiste et reçut de son père ses premières leçons de musique. Admis au Conservatoire de Bruxelles en 1853, il y suivit la classe d'orgue, puis devint élève de Tilborgs pour l'harmonie et de Fétis pour le contre-point et la fugue. Après avoir obtenu dans cette école les deux premiers prix d'harmonie et de composition, il ne put réussir à se faire nommer professeur au Conservatoire de la Haye, et alla s'établir à Amsterdam, où il se livra à l'enseignement et à la composition et fit exécuter une messe à 3 voix et orgue. En 1859, il épousait une jeune cantatrice, Mlle Ariaans, et deux ans plus tard il partait pour Java, visitait Batavia, puis se fixait comme professeur à Samarang, où il trouvait un emploi d'organiste. De retour en Europe en 1868, il établissait définitivement sa résidence à Bruxelles, qu'il n'a pas quitté depuis lors. M. Schaeken a publié les compositions suivantes : *Te Deum* à 4 voix, avec orgue ; 24 morceaux pour orgue dans tous les tons majeurs et mineurs ; 24 cantiques ; 62 études de chant ; *O Salutaris*, à 3 voix ; 3 mélodies avec accompagnement de piano, etc.

* **SCHAFFNER** (Nicolas-Albert), chef d'orchestre et compositeur. — A la liste des ouvrages de cet artiste distingué, il faut ajouter sept quintettes pour 2 violons, alto, violoncelle et contre-basse, op. 32, 33, 34, 35, 36, 37 et 38, publiés à Paris, chez Richault. Après avoir quitté Rouen, Schaffner alla remplir les fonctions de chef d'orchestre au Grand-Théâtre de Bordeaux. Il est mort en 1860.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

C'est pendant son séjour à Rouen que Schaffner se vit intenter un procès singulier, qui pourrait presque prendre place parmi les causes célèbres et qui égaya la ville pendant tout un grand mois. En sa qualité de chef d'orchestre du théâtre des Arts, il avait eu l'idée de donner, le 15 octobre 1829, à l'issue de la première représentation des *Deux Nuits*, une sérénade à Boieldieu. Certains agents d'une police trop chatouilleuse avaient vu, dans ce fait d'un hommage rendu publiquement par ses compatriotes à un artiste célèbre, une contravention à certains règlements sur la police des rues. En conséquence, Schaffner fut cité à comparaître devant le tribunal, et, malgré le ridicule de cette affaire, se vit condamner à onze francs d'amende et aux dépens. En faisant connaître l'issue de ce procès, qui, à l'audience même, fut agrémenté des incidents les plus burlesques, un journal local, *le Neustrien*, déclarait ouvrir une souscription, dont le montant, qui ne pouvait dépasser vingt-cinq centimes par souscripteur, était destiné à payer l'amende infligée au « coupable » et à couvrir les frais de ce procès original. Il va sans dire que les souscriptions arrivèrent par centaines, et que Boieldieu ne fut pas le dernier à envoyer la sienne. La relation de cette affaire fut publiée sous ce titre: *Précis du procès de la sérénade donnée le 15 octobre 1829 à M. Boieldieu* (Rouen, impr. Marie, 1829, in-8° de 16 pp.).

SCHAFFNER (.....), artiste belge, a écrit la musique de *l'Amant Diable*, opera-comique en un acte qui a été représenté sur le théâtre de Gand le 5 février 1817.

SCHARWENKA (Philippe), compositeur allemand, né à Samter (Prusse), le 25 février 1847, s'est fait connaître d'une façon avantageuse, en ces dernières années, par diverses œuvres qui ont été bien accueillies du public. Je citerai seulement les suivantes : Scènes de danse, pour piano, op. 6 ; Romance et scherzo pour piano et violon, op. 10 ; *Fantaisie-Stück*, pour piano, op. 11 ; Humoresque en forme de danse et mazurka, id., op. 13; 3 Morceaux de concert, pour piano et violoncelle, op. 17 ; *Miscellanées*, 6 morceaux pour piano, op. 18; Sérénade pour orchestre, op. 19 ; 2 Polonaises pour orchestre, op. 20 ; Cavatine pour violoncelle, avec accompagnement de piano, op. 22 ; *Scherzino*, pour piano ; *Menuet* et *Mouvement perpétuel*, pour violon, avec accompagnement de piano, op. 24 ; Caprice pour piano, op. 25 ; *Albumblxtler*, 5 pièces pour piano, op. 27.

M. Philippe Scharwenka a fait ses études à la nouvelle Académie de musique de Berlin, dirigée par Théodore Kullak. Il est aujourd'hui professeur dans cet établissement.

SCHARWENKA (Xavier), pianiste et compositeur allemand, frère du précédent, est né le 6 janvier 1850 à Samter (Prusse). Il a fait ses études, comme son frère, à la nouvelle Académie de Berlin, et s'est fait ensuite connaître et apprécier en Allemagne par un certain nombre de productions importantes, qui semblent avoir excité un vif intérêt et qui lui ont valu une honorable notoriété. Voici la liste des compositions de ce jeune artiste qui sont venues à ma connaissance : Novelette et melodie, 2 pièces pour piano, op. 22 ; *Wanderbilder*, pour piano, op. 23 ; 4 Danses pour piano à 4 mains, op. 24 ; 2 Romances pour piano, op. 25 ; 6 Valses pour piano, op. 28 ; 2 Danses polonaises, id., op. 29 ; Valse-impromptu, id., op. 30 ; Concerto pour piano, en *si* bémol, avec accompagnement d'orchestre, op. 32 ; Romance pour piano, op. 33 ; Quatuor en *fa* majeur pour piano, alto, violon et violoncelle, op. 37 ; Sonate pour piano et violon, en *ré* mineur ; Impromptu dans le style hongrois, 2e sonate pour piano, op. 36. M. Xavier Scharwenka ne s'est pas borné à des succès de compositeur, et s'est fait apprécier aussi comme virtuose ; habile pianiste, il s'est produit assez fréquemment sous ce rapport, notamment à l'Académie de chant de Berlin, et au Gewandhaus, de Leipzig. Ce jeune artiste paraît destiné à un avenir brillant. Son œuvre la plus accomplie est, dit on, son second concerto de piano, qu'il a fait entendre à Berlin, au commencement de 1879, avec un très-grand succès.

SCHEBEK (Edmond), docteur en droit, conseiller impérial, secrétaire de la chambre de commerce et industrie de Prague, est né à Pétersdorf, en Moravie, le 22 octobre 1819. Bien que les questions artistiques fussent très-étrangères à ses occupations ordinaires, il s'éprit d'une vive passion pour la musique, et fonda à Prague, avec deux artistes de ses amis, Barnabé Weiss et Joseph Krejci, une entreprise de concerts qui devint rapidement florissante. Il s'occupa beaucoup aussi de la facture et de l'histoire des instruments à archet, ce qui lui donna l'occasion de rédiger, à propos de l'Exposition universelle de Paris de 1855, un rapport sur la facture instrumentale qui trouva place dans le compte-rendu officiel autrichien et qui fut aussi publié à part (Vienne, impr. de l'État, 1858). M. Schebek a publié deux autres opuscules : *la Fabrication des violons en Italie et son origine allemande* (Prague, 1874), et *Deux lettres sur G. G. Frohberger, organiste impérial de Vienne* (ib.) ; le titre du premier de ces deux écrits indique facilement son but et les visées de l'auteur, qui tend à prouver que l'art de la lutherie moderne est sorti

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tout d'abord de mains allemandes, en constatant que Kerlino et Duiffoprugar, Allemands de naissance et d'origine, se sont tous deux fixés en Italie, où ils ont exercé leur profession et sans doute formé des élèves. Ce petit écrit de 28 pages est d'ailleurs très-intéressant, très-instructif malgré ses dimensions modestes, et utile pour qui veut connaître rapidement et sommairement les origines et les progrès de l'art de la lutherie; une traduction anglaise en a été faite par M. Walter E. Lawson.

SCHEBOR (L.....), chef d'orchestre et compositeur bohémien, a fait ses études musicales au Conservatoire de Prague. Devenu second chef d'orchestre au théâtre national de cette ville, il y a fait représenter, le 19 octobre 1865, avec un succès éclatant, un opéra intitulé *les Templiers de Moravie*. Deux ans plus tard, au mois d'octobre 1867, il donnait au même théâtre un nouvel ouvrage, *Drahomira*, qui était reçu avec une égale faveur.

***SCHECHNER-WAAGEN** (Mme NANETTE), cantatrice allemande fort distinguée, est morte à Munich, sa ville natale, le 30 avril 1860.

* **SCHELLER** (JACQUES), violoniste, est mort en 1800, dans un village de la Frise.

SHEPHERDSON (W....), écrivain musical anglais, est l'auteur de l'opuscule suivant, publié dans ces dernières années : *the Organ, hints on its construction, purchase, and preservation* (*Conseils sur la construction, l'achat et la conservation de l'orgue*), in-8°.

SCHERMERS (FRANÇOIS-CORNEILLE), pianiste, professeur et compositeur, fils d'un chantre de la cathédrale d'Anvers, naquit en cette ville le 11 novembre 1822. Il fit de bonnes études musicales, et produisit tout d'abord, en 1845, une cantate intitulée *la Nativité du Seigneur*, qui lui valut une récompense de l'Académie des Beaux-Arts. En 1853, il fit représenter à Gand un opéra-comique en un acte qui avait pour titre *le Teneur de livres* et qui fut bien accueilli. Fixé à Anvers comme professeur de piano, cet artiste y a fait exécuter différentes œuvres, entre autres deux ouvertures; on lui doit diverses autres compositions, telles que motets, quatuors, chœurs sans accompagnement, etc.; mais presque rien de tout cela n'a été publié. Schermers est mort à Anvers le 2 juillet 1874.

* **SCHIASSI** (GAÉTAN-MARIE). — Cet artiste, qui était virtuose au service du prince d'Harmstad, a écrit la musique d'un divertissement dramatique intitulé *Zanina finta contessa*, qui fut représenté à Modène le 2 février 1827, et dont les paroles étaient moitié en italien, moitié en dialecte.

SCHIMON (.....), musicien allemand, a écrit la musique d'un opéra-comique en un acte, *Ruse contre ruse*, dont le sujet était tiré de la fameuse comédie française de Dumaniant, et qui fut représenté à Berlin, sur le théâtre Friedrich-Wilhelmstadt, au mois de mai 1861.

* **SCHINDELMEISTER** (Louis), et non *Schindelmeisser*, compositeur, a fait représenter à Darmstadt, en 1861, un opéra intitulé *Melusine*.

* **SCHINDLER** (ANTOINE), directeur de musique, l'ami et le biographe de Beethoven, est mort le 16 janvier 1864.

SCHIRA (FRANCESCO), compositeur dramatique et chef d'orchestre italien, est né à Malte dans les premières années de ce siècle (1). Sa famille, qui était originaire de Milan, le conduisit de bonne heure en cette ville et le fit admettre au Conservatoire, où il entra le 13 août 1818, le lendemain du jour où son frère avait fait lui-même son entrée dans cet établissement. Francesco Schira ne reçut au Conservatoire que des leçons de composition, ce qui prouve que son éducation devait être déjà assez avancée, et son maître fut Francesco Basily; toutefois il n'y resta pas moins de neuf ans et demi, et ne quitta l'école que le 31 janvier 1828. Cinq ans environ s'écoulèrent avant qu'il pût se produire au théâtre, car ce n'est que le 17 novembre 1832 qu'il donna à la Scala, de Milan, son premier opéra, *Elena e Malvina*, qui ne fut pas très-heureux (2). Presque aussi-

(1) La *Biographie universelle des Musiciens* a établi une confusion au sujet du nom de Schira, en faisant, de deux artistes, dont l'un s'appelait *François Schira*, et l'autre *Vincent Schira*, un seul musicien réunissant les deux prénoms de *François-Vincent* Schira. La confusion était facile, en présence du peu de soin dont, jusqu'à ces derniers temps, les Italiens donnaient la preuve en matière d'histoire musicale. J'ai été moi-même assez long à la découvrir, d'autant que les deux frères Schira ont fait leurs études au Conservatoire de Milan à la même époque, que tous deux ont commencé leur carrière musicale en cette ville, que tous deux ont écrit de nombreuses partitions de ballet, que tous deux enfin ont voyagé longtemps hors de leur pays et ont été fixés pendant un certain temps à Lisbonne.

Quant à celui qui m'occupe en ce moment, Francesco Schira, un écrivain italien, Francesco Regli, le fait naître en 1816 dans son *Dizionario biografico*. Mais comme les registres du Conservatoire de Milan attestent qu'il entra dans cet établissement au milieu de l'année 1818, alors qu'il aurait été âgé de trois ans environ, j'ai peine à croire que sa précocité ait été telle; et sans pouvoir fixer d'une façon précise la date de sa naissance, je crois pouvoir reculer celle-ci au commencement de ce siècle.

(2) Je voudrais éviter les erreurs, et tâcher moi-même de ne pas renouveler la confusion que je viens de si-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tôt il accepta un engagement qui lui était proposé comme chef d'orchestre du théâtre San-Carlos, de Lisbonne, et partit pour le Portugal. A Lisbonne, il écrivit la musique non-seulement de plusieurs ballets et de diverses cantates, mais encore de quelques opéras, parmi lesquels on cite ceux qui avaient pour titre *i Cavalieri di Valenza* et *il Fanatico per la musica*. Après être demeuré six ans en cette ville, où il était devenu professeur de chant au Conservatoire, il se rendit à Londres. Là, il continua ses travaux de composition, tout en se livrant à l'enseignement du chant. On assure que c'est lui qui forma le talent de la célèbre cantatrice anglaise miss Luisa Pyne, et qui perfectionna celui du ténor Mario, lequel resta pendant trois ans sous sa direction.

A Londres, M. Francesco Schira écrivit la musique de deux opéras anglais, *Mina*, et *Thérèse* ou *l'Orpheline de Genève*, qui mirent en relief le talent de son élève, miss Luisa Pyne. Puis, après un voyage et un séjour assez prolongé à Paris, il y retourna en qualité de directeur de la musique de l'Opéra anglais de Drury-Lane, et écrivit pour ce théâtre un nouvel ouvrage, *Kenilworth*, qui ne put être représenté par suite de la faillite de l'entreprise. Il se décida alors, je pense, à revenir en Italie, car, peu de temps après, il composa un opéra, *Nicolo de' Lapi*, pour le théâtre Regio de Turin, mais celui-ci encore fut menacé de ne pas voir le jour, le directeur de ce théâtre étant mort avant qu'il pût être joué ; toutefois, M. Schira réussit à faire représenter à Londres, au théâtre de la Reine, son *Nicolo de' Lapi*, qui, fort bien chanté pour les deux rôles principaux par Mmes Tietjens et Trebelli, obtint un vif succès (mai 1863). Depuis lors, cet artiste a produit deux autres opéras, l'un, *Selvaggia*, donné au théâtre de la Fenice, de Venise, le 20 février 1875, l'autre, *Lia*, représenté dans la même ville le 25 mars 1876. Cependant, il est toujours fixé à Londres, où il occupe une brillante situation comme professeur, et où il a publié un grand nombre de compositions vocales qui ont été toujours très-bien accueillies par le public anglais. C'est ainsi qu'il a écrit, sur paroles anglaises, une quantité de *songs* à une ou plusieurs voix : *After long years*, *Moonbeams*, *Only apart*, *Angel's food*, *When music charms*, etc., et qu'il a fait exécuter au grand festival de Birmingham (août 1873) une cantate avec orchestre intitulée *the Lord of Burleigh*. On lui doit aussi un recueil de 6 mélodies italiennes : *Dalla volta delle Alpi* (Milan, Ricordi), 2 polonaises pour orgue, etc. M. Francesco Schira est officier de l'ordre de la Couronne d'Italie.

SCHIRA (VINCENZO), frère du précédent, compositeur et chef d'orchestre comme lui, était né à Madrid au commencement de ce siècle, et, amené à Milan par ses parents, fut admis au Conservatoire de cette ville le 12 août 1818. Il en sortit le 12 septembre 1821, et après quelques années commença à écrire la musique de plusieurs ballets qui furent représentés au théâtre de la Scala. Voici les titres de ceux dont j'ai eu connaissance : 1° *la Sposa di Messina* (14 octobre 1826) ; 2° *gli Empirici* (31 octobre 1828) ; 3° *Rosmunda* (janvier 1829) ; 4° *Buondelmonte* (7 février 1829) ; 5° *il Raja e le Bajadere* (en société avec Mussi, 16 août 1843). Plus tard, il alla remplir au théâtre San-Carlos, de Lisbonne, les fonctions de chef d'orchestre, que son frère avait occupées quelques années auparavant. C'est en cette ville qu'il est mort, en 1857, victime de la terrible épidémie de choléra qui sévissait sur la capitale du Portugal.

SCHIRA (MARGHERITA), cantatrice, sœur des deux précédents, fit, ainsi qu'eux, son éducation musicale au Conservatoire de Milan, où elle fut admise le 8 novembre 1814, et qu'elle quitta le 10 août 1821. Elle aborda la carrière dramatique, et chanta non sans succès sur divers théâtres d'Italie. Mais elle perdit sa voix d'une façon assez rapide, et dut abandonner la scène pour se borner à l'enseignement. Elle était encore, en 1860, professeur de chant à Milan.

SCHIRMER (ADOLPHE), compositeur allemand, a écrit les paroles et la musique d'une opérette intitulée *la Chasse du Régent*, qui a été représentée à Vienne, sur le théâtre de l'Harmonie, au mois de mars 1866.

* **SCHLÆGER** (HANS), compositeur et professeur allemand, a rempli pendant plusieurs années les fonctions de directeur du *Mozarteum*, de Salzbourg. Il a donné en cette ville, au mois de mars ou d'avril 1873, un opéra intitulé *Hans Haidekuk*, et il a fait représenter encore, en 1878, sur le théâtre Wolters-

gnater. Cela me sera peut-être difficile, car je suis obligé d'agir un peu par induction. Les documents italiens mentionnent, sous le nom d'un compositeur nommé Schira, mais sans y joindre aucun prénom, quatre ballets qui ont été représentés à la Scala en 1826, 1828 et 1829. Je crois devoir attribuer la musique de ces ballets à Vincenzo Schira, qui était sorti du Conservatoire en 1821, plus de six ans avant son frère Francesco. D'ailleurs, il paraît bien établi que l'opera d'*Elena e Matilda* est le premier ouvrage de celui-ci. Mais on conçoit que la certitude est difficile à obtenir en ce qui concerne les ouvrages respectifs des deux frères, et je suis bien obligé de déclarer que je marche ici un peu à l'aventure.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

dorff, de Berlin, un opéra qui avait pour titre *Prinz Heinrich und Ilse*, et qui ne paraît avoir obtenu qu'un médiocre succès.

* **SCHLESINGER** (Maurice-Adolphe), éditeur de musique, est mort à Baden-Baden au mois de février 1871. — Son frère, *Henri Schlesinger*, éditeur de musique à Berlin, est mort en cette ville, au mois de décembre 1879, à l'âge de 72 ans. Il avait succédé à son père, et son successeur est M. Robert Lienau.

* **SCHLETTERER** (Hans-Michel), compositeur, instrumentiste et écrivain musical allemand, a publié les ouvrages suivants : *Histoire de la musique d'église ; Histoire de la musique dramatique et de la poésie en Allemagne ; Jean-Frédéric Reichardt, sa vie et ses œuvres.* Il a donné encore un court écrit sur M. Richard Wagner. On connaît aussi de cet artiste, entre autres compositions, une grande cantate, *la Fille de Jephté*, pour 2 voix de femmes, chœur et accompagnement de piano, op. 50.

* **SCHLICK** (Arnold), organiste renommé, vivait aux quinzième et seizième siècles. — Outre l'ouvrage cité par Fétis au nom de cet artiste, qui paraît avoir été fort distingué (*Tablaturen etlicher Lobgesang und Lidlein uff die Orgeln und Lauten*), on lui doit encore le suivant : *Spiegel der Orgelmacher und Organisten* (*Miroir des facteurs d'orgue et de l'organiste*), Mayence, Schœffer, 1511, qui serait antérieur d'une année. Ces deux écrits, fort intéressants, paraît-il, ont été réimprimés en 1869 par les soins de la Société d'archéologie musicale de Berne, pour ses seuls membres.

SCHLIEBNER (Gottfold), compositeur allemand, a fait ses débuts à la scène en donnant à Leipzig, sur le théâtre de la ville, en 1861, un opéra intitulé *le Comte de Santarem*. Deux ans après, au mois de mars 1863, il faisait représenter à Prague un second ouvrage, *Rizzio*, drame lyrique en 5 actes, qui, de même que le précédent, était bien accueilli du public. Cet artiste a encore fait représenter les trois ouvrages suivants : *Student und Bauer* (*Etudiant et Paysan*), Berlin; *der Lost träger* (*le Portefaix*); et *der Liebesring* (*l'Anneau d'amour*), Bâle, mars 1879. M. Schliebner, qui est né à Lindenberg, près Beeskow, en 1820, a composé aussi des *lieder* et des morceaux de musique instrumentale et religieuse.

* **SCHLOESSER** (Louis), compositeur et violoniste, est né à Darmstadt en 1800, et fit ses études musicales à Vienne, où il fut l'élève de Mayseder pour le violon, de Rinck, Seyfried et Salieri pour la composition. Il vint ensuite se perfectionner à Paris, où il reçut des leçons de Kreutzer pour le violon et de Lesueur pour la théorie de l'art. Devenu maître de chapelle de la cour à Darmstadt, il s'y fit connaître avantageusement, non-seulement comme virtuose et compositeur, mais encore comme critique et écrivain musical ; sous ce dernier rapport, il occupe en Allemagne une place considérable.

A la liste des œuvres de cet artiste estimable, il faut ajouter les suivantes : *Benvenuto Cellini*, *die Jahreszeiten*, opéras; musique pour le *Faust*, de Gœthe ; plusieurs symphonies; une messe; des quatuors pour instruments à cordes ; des ouvertures de concert ; des concertos et des morceaux de genre pour piano ; des *lieder*, des chœurs, etc.

* **SCHLOESSER** (Adolphe), pianiste et compositeur, fils du précédent et son élève, a fait avec lui son éducation musicale. Né à Darmstadt le 1er février 1830, il était à peine âgé de dix-sept ans lorsqu'en 1847 il attira l'attention du public de Francfort, où il se produisit à la fois comme virtuose et comme compositeur. Après avoir fait plusieurs voyages artistiques en Allemagne, en France et en Angleterre, il se fixa à Londres, où depuis 1854 il est établi comme professeur. Il a obtenu aussi en cette ville de grands succès d'exécutant, et il y donne chaque année, sous le titre de *Schumann evenings*, des concerts entièrement consacrés à l'audition d'œuvres de ce maître. Parmi les principales œuvres de M. Adolphe Schlœsser, on distingue un quatuor et un trio pour piano et instruments à cordes, puis des morceaux de genre pour le piano, des chœurs et des *lieder* à une ou plusieurs voix.

SCHLOSSER (Théodore), pianiste et compositeur pour son instrument, vivait au temps où Berlioz, dont il fut l'ami, obtenait de grands succès en Allemagne, et publia à Paris, chez l'éditeur Richault, un certain nombre de compositions qui se distinguaient par la verve, le mouvement et l'originalité. Je citerai particulièrement les suivantes : 3 mazurkas, op. 16; Galop brillant, op. 17 ; Introduction, thème et variations, op. 21 ; Petite Rêverie, op. 24 ; *Contraste*, caprice, op. 25 ; 20 Études, servant à développer le mécanisme, le rhythme, le sentiment, et à acquérir du style (en 2 suites), op. 28 ; 2e Nocturne, op. 29 ; *une Nuit à Venise*, fantaisie, op. 30 ; Pensées musicales (en 2 suites), op. 38, etc., etc. Je n'ai pu recueillir aucun renseignement sur cet artiste.

SCHLOTTMANN (Louis), musicien allemand, né à Berlin le 12 novembre 1826, est encore aujourd'hui fixé en cette ville, où son

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

enseignement est très-recherché. Élève de W. Taubert pour le piano et du fameux théoricien Dehn pour la composition, M. Schlottmann fit avec ces deux maîtres des études excellentes et très-complètes. Il s'est produit fréquemment comme virtuose et toujours avec succès, notamment à Londres, où son talent fut très-apprécié en 1856. Il s'est fait connaître avantageusement aussi comme compositeur, et a écrit des ouvertures et divers morceaux d'orchestre, des *lieder*, des pièces de piano; on cite surtout de lui une ouverture de *Roméo et Juliette*, un *Concertstück*, op. 40, un recueil de 10 *lieder* sur des vers de Gœthe, et une grande scène symphonique : *Trauermarsch.*

* **SCHMID** (Tobie). — Une particularité de la vie de cet Allemand, facteur de pianos, nous permet de rectifier la date 1795, que Fétis donne comme celle de son arrivée et de son établissement à Paris. Schmid est, en effet, le constructeur de la première guillotine, qu'il fit exécuter dans ses ateliers d'après les plans d'Antoine Louis, secrétaire perpétuel de l'Académie de chirurgie, et qui fut inaugurée sur la place de Grève, le 25 avril 1792. Il avait d'ailleurs pu mériter la confiance du gouvernement par le nombre et l'ingéniosité de ses inventions : on lui devrait un scaphandre, une charrue mécanique, une échelle de sauvetage pour les incendies, etc. On trouve aussi dans les archives du Conservatoire des arts et métiers un brevet qu'il prit pour un « piano-harmonica qui file et enfle les sons à volonté, de sorte que l'on entend le violon, l'alto et la basse, et que, moyennant une nouvelle pédale, on peut jouer les morceaux de musique qui montent à six octaves sur un piano de cinq octaves » (idée reprise depuis et perfectionnée sous le nom de « piano-quatuor »). Tobie Schmid demeurait rue de Thionville, ci-devant Dauphine, à l'enseigne du Musée. — Y.

* **SCHMIDT** (Joseph), violoniste, est mort à Buckebourg, sa ville natale, le 15 mars 1865.

* **SCHMIDT** (Marie-Henri), ancien ténor des théâtres de Vienne, Berlin, Cassel, Breslau, etc., compositeur, auteur d'un écrit intitulé : *Du chant et de l'opéra*, est mort à Berlin le 3 mai 1870. Il était né à Lubeck le 18 février 1808.

* **SCHMIDT** (Gustave), compositeur et chef d'orchestre allemand, remplissait ces dernières fonctions au théâtre de Mayence lorsqu'il y fit jouer, au mois d'avril 1862, dans une représentation donnée à son bénéfice, un opéra qui avait pour titre *la Fidélité des Femmes*, et qui fut reproduit plus tard à Brunswick, sur le théâtre de la cour, sous celui de *Conrad*. Au mois de janvier 1863, le même artiste donnait à Breslau un autre opéra, intitulé *la Réole*.

* **SCHMITT** (Aloys), est mort à Francfort-sur-le-Mein le 25 juillet 1866. M. Heinrich Henkel a publié sur cet artiste célèbre un livre intitulé : *Leben und Werken von Dr Aloys Schmitt* (*Vie et œuvres du Dr AloysSchmitt*), Francfort, Savenlænder, in-8° avec portrait et *fac-simile*.

* **SCHMITT** (Jacques, ou plutôt Jacob), pianiste et compositeur allemand, naquit à Obernbourg, non en 1796, mais le 2 novembre 1803. Il est mort à Hambourg au mois de juin 1853. Le nombre des œuvres publiées par cet artiste dépasse trois cent vingt-cinq.

SCHMITT (Georges), organiste, compositeur et écrivain musical français, né dans la première partie de ce siècle, a occupé pendant longtemps les fonctions d'organiste du grand orgue à l'église Saint-Sulpice, à Paris. Artiste habile et pourvu d'une bonne instruction, M. Georges Schmitt s'est fait connaître par la publication d'un assez grand nombre de compositions pour l'orgue, et il a donné sous ce titre : *Musée de l'organiste*, un recueil intéressant de 101 morceaux choisis des compositeurs célèbres anciens et modernes, pour le service religieux au grand orgue, divisé en 4 livres (Paris, Richault). Cet artiste a voulu s'essayer aussi au théâtre, mais ses essais en ce genre n'ont produit qu'un faible retentissement : c'est ainsi qu'il a donné en 1866, au théâtre Déjazet, un opéra-comique en 3 actes intitulé *la Belle Madeleine*, et le 12 novembre 1867, au théâtre des Menus-Plaisirs, une opérette en un acte qui avait pour titre *le Mariage à l'enclume*. M. Georges Schmitt a écrit le premier volume du *Nouveau Manuel complet de l'organiste*, publié par Roret, dont le second volume est dû à Charles Simon et le troisième à Miné. Cet artiste a été aussi organiste de l'église des Carmes, et il a eu le titre de maître de chapelle de la reine d'Espagne.

SCHMITZ (Jean-Englebert), organiste et compositeur néerlandais, né à Harlem le 22 novembre 1800, a occupé simultanément et pendant longues années les fonctions d'organiste à Harlem et à Rennebroek, près de cette ville. Très-amoureux de son art, il a été, pendant trente ans, directeur de la société *Zang en Vriendschap*, qu'il avait contribué à fonder, et il a obtenu plusieurs prix dans divers concours de composition ouverts par la Société musicale des Pays-Bas. On cite, parmi ses œuvres publiées : *Landelijke avondstond*, cantate pour solo, chœur et orchestre; *Ode*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

aan God, cantate; 6 Chœurs pour voix d'hommes; Chants d'enfants, à 2 et 3 voix; des *lieder*; *Tantum ergo* avec chœur et orchestre. M. Schmitz a encore écrit : *De Migdad*, cantate, des messes, des romances et des chants de divers genres. Cet artiste est mort à Harlem le 5 juin 1872.

SCHNAUBELT (Henri), compositeur allemand, a fait représenter à Salzbourg, au mois de mars 1868, un opéra romantique intitulé *die Rose von Hallwyl*.

SCHNEIDER (Jean-Joseph), organiste, compositeur et professeur, a occupé pendant longues années, à Bordeaux, une situation artistique importante. Organiste de l'église Saint-Pierre, de cette ville, professeur aux écoles laïques, membre du comité d'examen de la Société de Sainte-Cécile, il était reconnu comme un excellent théoricien, un contrapuntiste habile et un compositeur distingué. Auteur d'un *Manuel de l'enfant de chœur*, écrit en société avec quelques autres artistes, il a publié toute une série de motets pour orgue (Bordeaux, Willemot) et un très-grand nombre de morceaux de chant à l'usage des pensionnats et des communautés (Bordeaux, Ravayre-Raver), parmi lesquels des chœurs pour voix d'enfants. On doit aussi à cet artiste la musique d'un opéra-comique en un acte, *le Compère Lustucru*, qui a été représenté en 1868, à Bordeaux, dans les salons d'un amateur. Schneider est mort à Talence (Gironde) le 29 juin 1877.

SCHNEIDER (Jost), capitulaire au couvent de Mury, né à Lucerne, fut un des facteurs d'orgues les plus estimables de la Suisse au dix-huitième siècle.

* **SCHNEITZHOEFFER** (Jean-Madeleine), était né, non à Paris, mais à Toulouse, le 13 octobre 1785. On peut à ce sujet consulter l'*Histoire du Conservatoire*, de Lassabathie. Schneitzhœffer avait été nommé professeur d'une classe de solfége, dans cet établissement, le 1er avril 1807, et le 1er septembre 1831 il était devenu professeur de la classe des chœurs pour les hommes. Il prit sa retraite le 1er janvier 1851, et mourut à Paris le 4 octobre 1852. Il faut ajouter, à la liste des ouvrages donnés à l'Opéra par cet artiste fort distingué, *la Tempête* ou *l'Ile des Génies*, ballet-féerie en 2 actes représenté le 15 septembre 1834, et dont le scenario avait été tracé par Adolphe Nourrit et Coralli.

* **SCHNITGER** (Arp), et non *Schnitker*, facteur d'orgues allemand, naquit à Hambourg le 2 juillet 1648, et mourut en 1718 ou 1719. Le journal *Cæcilia*, d'Utrecht, a publié une notice sur cet artiste dans son numéro de mai 1853.

* **SCHNITGER** (François-Gaspard), fils du précédent, est mentionné ici uniquement pour la rectification de la forme de son nom, qui ne doit pas s'écrire *Schnitker*.

* **SCHNITKER.** — *Voyez* **SCHNITGER.**

SCHNOW, pseudonyme sous lequel **GENOUD** (Jean-Baptiste-Marie-Gabriel) a publié des compositions estimables. Gabriel Genoud était né à Marseille le 7 septembre 1805. Il commença ses études musicales dans cette ville, et les compléta au Conservatoire de Paris. Il revint ensuite à Marseille, où il a passé toute sa vie, partageant son temps entre les occupations de l'enseignement, auquel il s'était voué avec un zèle scrupuleux, et ses fonctions d'organiste à l'église des Chartreux, qu'il a remplies jusqu'à sa vieillesse avec une touchante assiduité. Modeste et très-réservé, Genoud ne chercha jamais à se faire valoir. L'ancienne et belle église des Chartreux étant située presque dans la banlieue de la ville, on n'avait que bien peu d'occasions de l'entendre jouer de l'orgue, quoiqu'il eût à sa disposition un bon instrument. Aussi était-il à peu près inconnu de la génération actuelle. Genoud n'était pourtant pas sans valeur. Il connaissait à fond la musique classique et, quoique ses préférences fussent pour les maîtres les plus anciens, il savait apprécier les productions contemporaines. Il avait même, — don charmant et rare entre tous, — cette sympathie qui va au-devant de la jeunesse et encourage chez elle tout effort sérieux. C'est ainsi qu'on le vit, déjà âgé, — en 1870, — sortir de sa vie retirée pour s'enrôler dans des chœurs groupés en vue de faire entendre une œuvre inédite, et prêter au jeune auteur l'appui de son autorité, en donnant à tous l'exemple du dévouement et d'une noble abnégation artistique. — Comme pianiste, Genoud avait le jeu sec et sans grand coloris. Il avait l'ancienne manière de jouer du piano. Mais, au piano comme à l'orgue, il était solide et correct. Ses compositions ont le même caractère. Il n'osait les produire par suite d'une extrême timidité, et la plupart sont restées inédites; un très-petit nombre ont été publiées. Encore ne se décida-t-il à les livrer que sous le pseudonyme mentionné en tête de cette notice. On peut citer parmi celles-ci : *Rondeau brillant en mi bémol* pour piano (éditeur, Benoît à Paris); *Scherzo en sol* (id.); *Scherzo en fa* (id.); *Rondoletto en si bémol* (éditeur, Meissonnier à Paris);

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Polonaise en ré (id.) — Homme de bien, de convictions simples et profondes, Genoud s'est éteint en 1877, regretté de tous ceux qui l'avaient connu et approché. — AL. R — D.

* **SCHNYDER DE WARTENSÉE** (XAVIER), compositeur, théoricien et critique musical, est mort à Francfort-sur-le-Mein, le 27 août 1868. Il était né le 18 avril 1786.

* **SCHOBERLECHNER** (SOPHIE DALL'OCCA, épouse), cantatrice dramatique célèbre, s'est vue forcée, par suite de revers de fortune, de retourner à Saint-Pétersbourg et de s'y livrer à l'enseignement du chant. C'est en cette ville, et non à Florence, qu'elle est morte au mois de janvier 1864. Suivant l'*Annuario musicale* de M. Paloschi, Mme Schoberlechner serait née à Bologne en 1809.

SCHŒLCHER (VICTOR), homme politique français, membre inamovible du Sénat, est né à Paris le 21 juillet 1804. Il fit dans sa jeunesse plusieurs voyages aux Antilles, visita les colonies anglaises et espagnoles de l'Atlantique, le Sénégal, une partie de l'Orient, et à la suite de ces voyages, devenu sous-secrétaire d'État au ministère de la marine après la révolution de 1848, il proposa et fit adopter le décret qui abolissait l'esclavage dans les colonies françaises. Nommé représentant du peuple pour la Guadeloupe à l'Assemblée constituante et à l'Assemblée législative, M. Schœlcher, au 2 décembre 1851, défendit la constitution les armes à la main, fut blessé d'un coup de baïonnette et dut, pendant toute la durée de l'empire, se réfugier en Angleterre. Il ne revint en France qu'au mois d'août 1870, et rentra aussitôt dans la vie politique.

Mais ce n'est pas à ce point de vue que j'ai à parler ici de M. Schœlcher. Je n'ai même rappelé les grands traits de sa carrière militante que pour expliquer de quelle façon il en est venu à s'occuper de musique et à rendre les services que je vais signaler. Pendant ses voyages d'outre-mer, M. Schœlcher eut l'idée de réunir, soit en Afrique, soit en Amérique, toute une série d'instruments primitifs à l'usage des peuplades sauvages de ces contrées ; ces instruments très-curieux, rapportés par lui en Europe, furent, lors de son retour en France, l'objet d'une intelligente libéralité : il en fit don au Musée instrumental du Conservatoire de Paris, qui se trouve ainsi en possession d'une collection d'un genre particulier et remarquable à beaucoup d'égards.

D'autre part, le séjour de M. Schœlcher en Angleterre le fit s'éprendre d'une véritable passion pour les œuvres de Hændel, qu'il avait occasion d'entendre fréquemment, et pour la vie de ce maître immortel. Il s'occupa donc bientôt d'écrire une histoire de ce grand homme, qui fut publiée en anglais sous ce titre : *the Life of Handel* (Londres, 1857, in-8°), mais dont jusqu'ici, malheureusement, l'auteur n'a pas songé à nous donner le texte français, bien qu'il ait inséré de nombreux fragments de son livre dans le journal *la France musicale*. Pour écrire cet ouvrage, M. Schœlcher s'était entouré de tous les documents possibles ; à force de soins, de recherches, de dépenses, il avait réuni non-seulement toutes les éditions des œuvres de Hændel, mais encore les livrets de ses opéras et de ses oratorios, les écrits dont il avait été l'objet, les portraits qui avaient été faits de sa personne, et, par une sorte d'extension naturelle, jusqu'aux œuvres des musiciens qui vivaient de son temps en Angleterre ou dont les productions étaient goûtées du public anglais. On peut se faire une idée de l'intérêt que peut offrir, pour l'histoire de l'art, une collection si intelligemment ordonnée et poursuivie sans relâche, par un homme actif et valide, pendant près de vingt ans !

M. Schœlcher n'a pas voulu garder par devers lui des trésors si inestimables. De même qu'il avait fait don au Musée du Conservatoire de sa curieuse série d'instruments de musique, il offrit généreusement à la bibliothèque de cet établissement tout l'ensemble de la riche et précieuse collection de documents de toute sorte qu'il avait réunis sur Hændel, collection qui ne forme pas moins de cinq-cents volumes et qui n'a pas son égale au monde, même en Angleterre, où l'admiration pour le maître est portée à un si haut degré. On jugera de sa valeur et de son importance exceptionnelle par les lignes suivantes, que traçait à son sujet Eugène Gautier, dans le *Journal officiel* du 3 janvier 1877 :

« La collection Schœlcher, aujourd'hui à l'abri des hasards, occupe dans la bibliothèque du Conservatoire une centaine de cartons couverts de maroquin noir. Nous avons été mis à même de voir ces trésors, et nous allons en parler avec quelques détails. M. Schœlcher, qui, après un long séjour dans la capitale de la Grande-Bretagne, est arrivé à connaître la langue anglaise comme sa langue maternelle, est l'auteur d'un important et remarquable travail publié à Londres sur la vie et les ouvrages de Hændel. La collection du Conservatoire commence donc par une réunion complète et précieuse de toutes les éditions connues de Hændel. Au point de vue de la valeur de la collection,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

cela est inappréciable ; mais ce qui, comme intérêt et comme pittoresque, a encore plus de prix à nos yeux, c'est la seconde partie de cette collection. On y trouve plusieurs cartons précieux remplis des fameux opéras de Bononcini, presque inconnus en France : *Astartus*, 1720 ; *Griselda*, 1722 ; *Farnace*, 1723. On y rencontre plusieurs pièces rarissimes de ce Crotch, le jeune prodige que son père essaya d'opposer aux souvenirs encore vivants de Mozart, et dont l'âge mûr ne tint pas les promesses de sa jeunesse. Voici l'opéra de *Rosemonde* de Clayton ; voici un souvenir du théâtre italien de Londres, une longue et agréable série de fragments des ouvrages de Cimarosa, de Paisiello, et de ce Guglielmi, si peu connu en France et encore si populaire en Angleterre ; Guglielmi, le maestro spadassin, le compositeur à la plume élégante, à l'épée mortelle ; Guglielmi, qui se fit aimer de presque autant de cantatrices qu'il tua ou blessa de rivaux. Il y a dans les *Délices de l'Opéra italien*, dont nous parlons, des pièces charmantes de Guglielmi. Cette série de chants mélodieux, imprimée à Londres dans le dernier tiers du dix-huitième siècle, présente aussi comme typographie un intérêt assez grand. George III régnait, et le frontispice des *Délices de l'Opéra* nous présente une assemblée de dieux et de déesses, où le goût des artistes hanovriens amenés par Georges Ier se fait encore sentir. On voit là de gros Apollons et des Vénus rebondies qui n'ont plus rien de commun avec les types grecs. La forte encre de Chine avec laquelle ils sont imprimés, ne rappelle en rien non plus la lumière sereine du soleil de l'Attique, mais bien plutôt les brouillards de Londres.

« Ce qui nous a le plus frappé dans la collection Schœlcher, par son intérêt et sa rareté, c'est une suite d'airs anglais de toutes les époques, rassemblés, vers 1797, par Joseph Baildon, qui mit de longues années à recueillir cette suite de monuments curieux. Tous les chants poétiques, politiques et même séditieux qu'inspirèrent les événements qui, sous les George, de 1715 à 1744, firent tant pleurer les épouses et les mères, et sortir dehors tant de gentilshommes d'Écosse et d'Angleterre, ont été écrits par Baildon et accompagnés d'harmonies parfois trop modernes. Quand on voudra retrouver la musique des innombrables chansons locales et jacobites dont Walter Scott est rempli, afin d'en faire un volume de musique, on trouvera les éléments de ce volume dans la collection Schœlcher, et sous ce titre : *The Lawrel a new collection of english songs.*

« Là sont certainement les airs de ces chansons citées dans Redgauntlet :

Enfoncez sur vos fronts vos casques redoutables,
Passez la frontière avec moi !

« Ou :

Mon cœur n'est point ici,
Il est sur la montagne !

« Ou encore :

J'aime toujours mon cher Charlot.
D'autres, je sais, ne l'aiment guère, etc.

« Le fonds Schœlcher, comme on commence à dire au Conservatoire, sera beaucoup consulté, et ses précieux cartons vont perdre en tranquillité ce qu'ils gagneront en utilité et en réputation. Que le généreux donateur du fonds Schœlcher soit donc et avant tout remercié ! »

SCHOEN (Moritz), violoniste allemand et compositeur pour son instrument, né à Krönauen en 1808, fut élève de Spohr et a publié une méthode élémentaire pour le violon, des duos faciles dans les différentes positions, des études, des transcriptions, des fantaisies pour violon et piano sur des motifs d'opéras, etc. Le nombre de ces publications s'élève à plus de cinquante ; elles ont été faites pour la plupart chez l'éditeur Leuckart, à Leipzig. M. Moritz Schœn est directeur de musique à Breslau depuis 1865.

SCHOENBURG (Hilmar), musicien contemporain allemand ou scandinave, a publié dans ces dernières années, notamment chez les éditeurs Bote et Bock, de Berlin, un assez grand nombre de morceaux et pièces de genre pour le piano, consistant en marches, fantaisies, rêveries, idylles, mélodies, pièces caractéristiques, etc. Le nombre de ces compositions publiées s'élève aujourd'hui à plus d'une centaine. — Je n'ai pu découvrir aucun autre renseignement sur cet artiste.

* **SCHOLZ** (Bernard), compositeur et chef d'orchestre, ancien maître de chapelle du roi de Hanovre, a dû quitter ces fonctions à la suite de la dépossession de ce souverain. Après avoir passé quelque temps à Florence, il alla s'établir à Berlin, où il demeura jusqu'en 1870, puis fixa son séjour à Breslau. Dans ces dernières années, M. Bernard Scholz a fait représenter plusieurs ouvrages dramatiques, qui semblent avoir été favorablement accueillis par le public et dont voici les titres : *les Hussards de Ziethen* (Breslau, 1869) ; *Morgiane* (1870) ; *Golo* (1875) ; *le Trompette de Sackingen* (1877). On lui doit aussi un grand *Requiem*, 2 ouvertures de concert, des quatuors pour instruments à cordes, des trios, des sonates pour piano, enfin des *lieder* et

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

des chœurs assez nombreux. Les œuvres de M. Bernard Scholz sont fréquemment exécutées dans les concerts en Allemagne, et le font considérer comme un artiste fort estimable.

SCHOLTZ (Herrmann), pianiste allemand distingué et compositeur, est né à Breslau le 9 juin 1845. D'abord élève d'un artiste nommé Brosig, il se rendit vers 1864 à Leipzig, où il étudia avec MM. Plaidy et Riedel, et enfin, sur les conseils de Liszt, partit pour Munich, se fit admettre au Conservatoire de cette ville et y eut pour maîtres MM. Hans de Bülow et Rheinberger. Devenu un virtuose remarquable sur le piano, M. Herrmann Scholtz alla s'établir en 1875 à Dresde, où il a obtenu de vifs succès en donnant, avec MM. E. Felgerl et F. Bœchman, des séances intéressantes de trios. Les œuvres publiées par cet artiste sont déjà nombreuses, et parmi elles je citerai les suivantes : Variations pour piano, op. 27 ; Variations, id., op. 31 ; 6 Pièces de caractère, id., op. 32 ; Fantaisie, id., op. 33 ; 2e et 4e Barcarolles, id., op. 35 et 46 ; Variations sur un thème original, id., op. 36 ; *Mædchenlieder*, id., op. 37 ; 4 Pièces de caractère, id., op. 38 ; *Lyrische Blæser*, 9 pièces, id., op. 40 ; Sonate, id., op. 44 ; *Buch der Lieder*, 8 pièces, id., op. 45 ; Elégie, id., op. 48 ; 2 Pièces, id., op. 49 ; *Nachtgesang*, pièce, id., op. 50 ; Trio pour piano, violon et violoncelle, op. 51. Un concerto de piano encore inédit de M. Herrmann Scholtz a été exécuté avec succès, par l'auteur, dans diverses villes, entre autres à Mannheim, à Munich et à Breslau.

SCHOOFS (François-Xavier), compositeur et professeur belge, né à Saint-Trond en 1835, a fait ses études au Conservatoire de Liége, où il fut élève de M. Ledent pour le piano et de Daussoigne-Méhul pour la composition. Plus tard il s'est fixé comme professeur en cette ville, sans que les devoirs de l'enseignement lui fissent négliger son goût pour la composition. Parmi les productions assez nombreuses de cet artiste, qui se distinguent, dit-on, par une grâce tendre et délicate, on cite un album de 30 romances, un Recueil de 50 cantiques flamands, un Recueil de cantiques français et de litanies, une messe à 4 voix, un *Chant de Noël*, un *O Salutaris* à 2 voix, un *Ecce panis* à 3 voix, et divers morceaux de genre pour le piano. La plupart de ces ouvrages ont été publiés à Liége, chez Mme Ve Muraille.

SCHORTMANN (.....), est l'inventeur d'un instrument dont les *Annales de la Musique*, publiées en 1820 par César Gardeton, faisaient la singulière description que voici : — « M. Schortmann, de Buttstaed, est l'inventeur d'un instrument qui paraît devoir faire beaucoup de sensation dans le monde musical. Il rend dans toute sa force et sa pureté le son de l'harmonica, de la clarinette, du cor, du hautbois, et le coup d'archet du violon. L'instrument a des touches pareilles à celles d'un piano ; mais on en joue d'une tout autre manière. Les tons sont produits par de petits bâtons de bois brûlé, de grandeur et d'épaisseur différentes, mis en vibration par un courant d'air. Le *pianissimo* ressemble parfaitement à la harpe d'Éole. L'auteur a employé quatre ans à méditer l'invention de cet instrument, et il se dispose maintenant à voyager pour le faire entendre dans les grandes villes de l'Europe. »

* **SCHOTT**, est le nom d'une famille d'éditeurs de musique dont la maison, qui compte aujourd'hui un siècle d'existence, fut fondée par Bernard Schott à Mayence, en 1780, et devint bientôt l'une des plus considérables de toute l'Europe. Bernard Schott, étant mort en 1817, eut pour successeurs ses deux fils, J.-J. Schott (né le 12 décembre 1782, mort le 4 février 1855), qui était déjà dans les affaires depuis 1800, et A. Schott. En 1840, la maison passa aux mains de son neveu Franz-Philippe Schott, homme intelligent et laborieux qui, par son activité, sut donner encore une plus grande extension à ses opérations ; Franz-Philippe Schott, qui avait conquis une position considérable et était devenu bourgmestre de Mayence, mourut subitement à Milan, le 8 mai 1874, pendant un voyage qu'il avait fait en cette ville. Sa femme, née Betty de Braunrasch, qui était une pianiste remarquable, lui survécut peu, et mourut à Mayence le 5 avril 1875. La maison Schott est administrée aujourd'hui par M. Peter Schott neveu, né à Bruxelles et Belge de nationalité, aidé d'un de ses cohéritiers, M. Louis Strecker, le troisième, M. Franz de Landwehr, étant encore mineur. — La grande librairie musicale Schott, dont le siége principal est toujours à Mayence, possède d'importantes succursales à Bruxelles, Paris, Londres, Leipzig et Rotterdam, et son fonds se compose d'environ 23,000 œuvres de tout genre. Parmi celles-ci, on cite la symphonie avec chœurs et la Messe solennelle de Beethoven, des opéras de Rossini, Auber, Donizetti, M. Richard Wagner (entre autres les *Meistersinger* et le *Ring der Niebelungen*). La maison Schott, qui publie à Bruxelles un journal intitulé *le Guide musical*, est la première qui ait employé la lithographie pour l'impression de la musique.

SCHREIBER (Jean), moine et compositeur suisse, né à Arth en 1716, entra fort jeune au

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

couvent de Saint-Urban pour y faire son noviciat, y prononça ses vœux en 1738 et ne quitta plus cet établissement jusqu'en 1800, époque où il mourut, âgé d'environ 84 ans. Il étudia la composition au couvent, et publia les ouvrages suivants : 1° *Fasciculus Ariarum vigenti quatuor, gloriosae Virgini... Quarum XII. Duetto XII. Solo. 2 violin., viola e duplici basso* Op. 1, 1747; 2° *Missale Cisterciense musicum, complectens VI missas cum Appendice II. Requiem a 4 voc. 2 viol., viola, 2 clarin., vel coc.* Op. 2, 1747; 3° *Adoratio Dei per XV Offertoria solemnia a 4 voc., 2 viol., etc.* Op. 3, 1750.

SCHRŒDER (Carl), violoncelliste remarquable et compositeur pour son instrument, est né à Quedlinburg le 18 décembre 1848. Dès son plus jeune âge il se livra avec ardeur à l'étude de la musique, et, devenu à Dessau l'élève de Dreschler, il avait à peine accompli sa huitième année qu'il se faisait entendre avec succès dans les concerts. En 1862, il faisait partie de l'orchestre de la chapelle de la petite cour de Sondershausen. Un peu plus tard, il alla faire un voyage à Saint-Pétersbourg, puis vint à Paris, et en 1869, ayant fondé avec ses trois frères, Hermann, Franz et Alwin, un quatuor qui prit le nom de *Quatuor Schrœder*, il commença à parcourir avec eux les principales villes du nord de l'Allemagne en donnant des concerts. M. Schrœder, malgré son jeune âge, s'était acquis déjà une brillante renommée, lorsqu'au mois d'octobre 1874 il fut appelé à Leipzig pour y tenir la partie de violoncelle-solo à l'orchestre de la célèbre société musicale du Gewandhaus, qu'il remplit encore aujourd'hui.

M. Schrœder, qui a été l'élève de M. Frédéric Kiel pour la composition, a publié pour son instrument un assez grand nombre d'œuvres importantes, parmi lesquelles je citerai les suivantes : *Nouvelle grande Méthode théorique et pratique de violoncelle*, en 4 parties, op. 34; *Études d'orchestre, pour violoncelle; Études techniques*, id., adoptées par le Conservatoire de Leipzig, op. 35; Concerto, avec accompagnement d'orchestre ou de piano, op. 32; Concert-Mazurka, avec accompagnement de piano, op. 33; Tarentelle napolitaine; etc.

* **SCHRŒDER-DEVRIENT** (Wilhelmine), célèbre cantatrice allemande, est née non le 6 octobre 1805, mais le 6 décembre 1804, d'après tous les historiens allemands contemporains.

* **SCHRŒDER-STEINMETZ** (Nicolas-Guillaume), administrateur et homme politique néerlandais, amateur très-distingué de musique, était né le 25 juillet 1793 à Groningue, et mourut en cette ville le 12 novembre 1826 (1). Parmi ses compositions nombreuses, il faut surtout citer les suivantes : Divertissement à grand orchestre; *Fughetta* pour piano; Thème et variations pour 4 instruments à cordes; Variations pour piano; *De Watersnood*, cantate pour chœur et orchestre; Chant funèbre à 4 voix; plusieurs chœurs pour voix d'hommes sans accompagnement. Cet homme distingué, qui possédait une riche bibliothèque musicale, a publié divers écrits sur la musique et les musiciens, entre autres Mozart, Rossini et Hoffmann. Lui-même a été l'objet d'une notice biographique, due à B.-H. Lulofs.

* **SCHUBERT** (Franz-Pierre). — Les écrits suivants ont été publiés en Allemagne sur cet artiste célèbre : *Franz Schubert, biographie musicale*, par le docteur K. von Helborn (une traduction anglaise de cet ouvrage, due à M. Ed. Wilberforce, a été publiée à Londres, chez W. Reeves, in-8°); *Franz Schubert und seine lieder* (*F. Schubert et ses lieder*), par J. Rissé, Hanovre, Rümpler, 1871; *Franz Schubert, sein leben und seine werke* (*F. Schubert, sa vie et ses œuvres*), par Aug. Reissmann, Berlin, J. Guttentag, 1873, in-8° avec portrait et *fac-simile*; je crois que c'est cet écrit qui a été publié en anglais sous ce titre : *Life of Franz Schubert*, traduit par Arthur Duke Coleridge, avec un appendice par George Grove, Londres, W. Reeves, 2 vol. in-8° avec portrait. — Deux biographies de Schubert ont aussi paru en France : *F. Schubert, sa vie, ses œuvres, son temps*, par H. Barbedette, Paris, Heugel, 1866, gr. in-8° avec portrait et autographes; et *Franz Schubert, sa vie et ses œuvres*, par Mme A. Audley, Paris, Didier, 1871, in-12. — Un des plus jolis opéras de Schubert, *la Croisade des Dames*, traduit par M. Victor Wilder, a été joué à Paris, sur le petit théâtre des Fantaisies-Parisiennes, vers 1868.

SCHUBERT (François-Louis), compositeur et chef d'orchestre, né en 1804 à Durenberg, étudia la musique avec Grollmann, et entra d'abord, en 1824, comme employé dans la grande maison de librairie musicale de Breitkopf, d'où il passa ensuite chez l'éditeur Hofmeister. Au bout de quelques années, en 1831, il accepta et remplit les fonctions de chef d'orchestre au théâtre de Gera. Plus tard il se fixa à Leipzig, et publia de nombreuses compositions chez Schuberth, Breitkopf, et autres éditeurs. Cet

(1) Telles sont les dates que donne M. Ed. Gregoir, dans son livre : *les Artistes musiciens néerlandais.*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

artiste est mort à Leipzig le 19 mars 1868 (1).

*SCHUBERT (François), violoniste et compositeur, est mort à Dresde au mois d'avril 1878.

SCHUBERT (Camille), est le pseudonyme sous lequel s'est fait connaître, comme compositeur, un artiste qui était en même temps éditeur de musique à Paris sous son véritable nom de Camille Prilipp. M. Prilipp, né, je crois, vers 1810, tint pendant de longues années, sur le boulevard des Italiens, un établissement de librairie musicale auquel il a renoncé il y a peu de temps, et qu'il achalandait surtout de ses propres œuvres, publiées sous le nom de Camille Schubert. Celles-ci, dont le nombre ne s'élève guère à moins de quatre-cents, consistaient surtout en transcriptions, fantaisies légères sur des thèmes d'opéras populaires, et en morceaux de musique de danse : quadrilles, galops, polkas, rédowas, etc. Parmi ses autres compositions, on remarque : environ 30 romances; une collection d'ouvertures célèbres arrangées pour le piano à 4 mains; 2 marches caractéristiques, pour piano, op. 142 et 143; 3 Nocturnes, id., op. 190; Romance et sérénade, id.; Menuet de la cour, id.; *la Fête des patineurs*, id.; 3 Mélodies sans paroles, id., op. 379; *Hymne à l'Éternel*, chœur à 2 voix de femmes; *Fête du Printemps*, id.; *la Fête de la Rosière, Espérance et Souvenir, les Cloches du monastère*, chœurs à 3 voix de femmes; *Invocation à l'harmonie, les Chasseurs tyroliens, les Veilleurs de nuit*, chœurs à 4 voix. Cet artiste a fait exécuter au mois de mars 1855, dans l'église Saint-Eustache, une grande Messe solennelle, dont les *soli* étaient chantés par MM. Bussine et Jourdan, de l'Opéra-Comique.

SCHUBERT (Louis), compositeur allemand contemporain, a fait représenter sur le théâtre d'Allenbourg, le 2 mars 1879, un opéra en 3 actes intitulé *Faustina Hasse*. Précédemment, cet artiste avait fait jouer sur divers théâtres quelques opérettes dont j'ignore les titres.

* SCHUBERTH (Julius-Ferdinand-Georges), né à Magdebourg le 14 juillet 1804, mort à Leipzig le 9 juin 1875, fut l'un des éditeurs de musique les plus considérables de l'Allemagne et le chef de la maison *J. Schuberth et Cie* de Leipzig et de New-York. Il étudia la musique de bonne heure, et dès l'âge de quinze ans, en 1819, entrait comme employé dans la maison Heinrichshofer, de Magdebourg. Sept ans plus tard, en 1826, il fondait une librairie à Hambourg, puis enfin s'établissait définitivement à Leipzig, comme éditeur de musique. De cette ville il fit plusieurs voyages aux États-Unis, et alla établir un comptoir à New-York. Il accompagna même le grand violoniste Vieuxtemps à Mexico.

Ses affaires en Amérique prenant une extension considérable, Schuberth crée en ce pays des journaux, des sociétés de musique, y publie de petits manuels biographiques, et, amateur passionné de violon, écrit un quatuor pour instruments à cordes, qu'il exécute dans des soirées intimes. Sa femme, née Bertha Præger, pianiste distinguée, s'y produit et s'y fait remarquer comme virtuose. En 1874, Schuberth revint se fixer définitivement à Leipzig, où il continua ses publications. On connaît ses belles éditions des œuvres de Chopin, de Mendelssohn, de Liszt, de Schumann, de Wallace, de M. Rubinstein. Le catalogue de sa maison comprend plus de 6,000 numéros.

Entre autres écrits, on doit à Julius Schuberth un petit manuel biographique et encyclopédique de la musique publié sous ce titre : *Kleines Musikalisches Conversations Lexikon für Tonkunstler und Musikfreunde*. Il a été fait, du vivant de l'auteur, onze éditions de ce petit ouvrage, et en ce moment (1878) M. Robert Musiol en prépare une douzième. La direction de la maison Schuberth et Cie est aujourd'hui aux mains de Mme veuve Schuberth, assistée d'un de ses neveux.

* SCHUBERTH (Louis), contrebassiste et compositeur allemand, est mort à Saint-Pétersbourg au mois de juin 1850.

SCHUCHT (Johann-F.....), écrivain musical et compositeur allemand, docteur en philosophie, est né en 1832 à Holzthaleben, dans la Thuringe. Il se livra de bonne heure à la pratique du piano, puis travailla la composition, qu'il étudia sous la direction de Moritz Hauptmann, de Schnyder de Wartensée et de Spohr. On connaît de cet artiste trois symphonies, plusieurs ouvertures de concert, des quatuors pour piano et instruments à cordes, des *lieder* et un certain nombre de morceaux pour le piano. Il a écrit aussi les paroles et la musique d'un opéra qui a été représenté sous ce titre : *les Français à Madrid*. Ayant fait à Berlin la connaissance de Meyerbeer, M. Schucht publia sur ce grand homme un écrit intitulé : *Meyer-*

(1) Je serais tenté de croire que c'est à François-Louis Schubert que sont dus un certain nombre de petits manuels publiés sous le nom de *F. L. Schubert*, et dont voici les titres : *A B C der Tonkunst, oder das Wissenswürdigste für Musiker und freunde der Tonkunst* (Leipzig, Merseburger, in-12); *Instrumentationslehre nach den Bedürfnissen der gegenwart* (id., id., id.); *Katechismus der gesanglehre* (id., id., id.); *Die Violin, ihr wesen, ihre bedeutung und behandlung als solo und orchester instrument* (id., id., id.); *Die Orgel, ihr bau, ihre geschichte und behandlung* (id., id., id.). Il a été fait plusieurs éditions de ces petits traités.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

beer's leben und bildungsgang, Leipzig, Mathas. Depuis lors, il a livré au public divers ouvrages didactiques dont voici les titres : *Wegweiser in der tonkunst* (*Guide pour la composition*); *Partiturenkenntniss* (*Étude des partitions*); *Kleines Lexikon der Tonkunst* (*Petit Dictionnaire de la composition*), Leipzig, Mathas; *Grundriss einer practischen Harmonielehre* (*Plan d'un enseignement pratique de l'harmonie*), Leipzig, Kahnt. M. Schucht, qui depuis longues années est fixé à Leipzig, est l'un des collaborateurs assidus du journal qui se publie en cette ville sous le titre de *Nouvelle Gazette musicale* (*Neue Zeitschrift für Musik*). Il a publié une biographie de Chopin : *Friedrich Chopin und seine werke*, Leipzig, Kahnt, 1880, in-8°.

SCHULTHES (Wilhelm), compositeur contemporain, établi, je crois, à Londres, s'est fait connaître par la publication de diverses œuvres de musique religieuse : 12 Hymnes latines, avec accompagnement d'orgue; *Guirlandes de Mai*, hymne avec accompagnement d'orgue; *Cor Jesu, salus in te sperantum*, motet pour trois voix égales et chœur, avec orgue; *Veni, Domine*, motet pour quatre voix égales et chœur, avec orgue; etc.

SCHULZ-BEUTHEN (H....), musicien contemporain, a publié dans ces dernières années quelques compositions parmi lesquelles je citerai les suivantes : *Sérénade hongroise* pour violon et piano, op. 9; Pièce caractéristique pour le piano, à 4 mains, op. 10; 5 pièces pour piano, en forme de suite, op. 19; 4 pièces pour piano, en style héroïque, op. 22; 3 pièces de piano, cycle en forme de sonate, op. 23; Pièces de piano, op. 24. M. Schulz-Beuthen a abordé une fois la scène, en donnant sur le théâtre de Zurich, au mois de mars 1879, un grand opéra intitulé *der Zauberschlaf* (*le Sommeil magique*).

SCHULZ-SCHWERIN (C.....), musicien allemand contemporain, ne m'est connu que par quelques compositions symphoniques qu'il a fait exécuter dans les concerts en ces dernières années : Grande Marche triomphale, Ouverture de *Torquato Tasso*, Ouverture de *la Fiancée de Messine*, etc.

SCHULZ-WEIDA (J.....), musicien allemand contemporain, s'est fait connaître par la publication de morceaux et de pièces de genre pour le piano, dont le nombre ne s'élève guère à moins de deux-cents, et parmi lesquels, je crois, il n'est rien de bien important. Je n'ai pu réunir aucuns renseignements sur cet artiste.

* **SCHUMANN** (Robert). — L'ouvrage estimé que M. J. von Wasielewski a publié sur cet artiste célèbre : *Robert Schumann, Eine biographie* (Dresde, Kuntze, 1858, in-8°), a été traduit en anglais sous ce titre : *Robert Schumann's life and letters*, traduit par A. L. Alger, avec préface par W.-A. Barrett, Londres, W. Reeves, in-8°. Une traduction anglaise a été faite aussi du recueil des écrits de Schumann sur la musique : *Music and Musicians, essays and criticisms*, publié, traduit et annoté par Fanny-Raymond Ritter, Londres, W. Reeves, in-8° avec portrait. Une autre biographie de Schumann a paru en Allemagne : *Robert Schumann, sein leben und seine werke*, par Auguste Reissmann, Berlin, J. Guttentag, 1865, in-8°. En France, il faut signaler, outre un très-intéressant article de M. le baron Ernouf : *Robert Schumann, sa vie et ses œuvres*, publié dans la *Revue contemporaine* du 31 janvier 1864, l'écrit suivant : *Un successeur de Beethoven, Etude sur Robert Schumann*, par Léonce Mesnard, Paris, Sandoz et Fischbacher, 1876, in-8° de 84 pages. En Belgique, M. Maurice Kufferath a donné sous ce titre : *Hector Berlioz et Robert Schumann* (Bruxelles, Sannes, 1879, in-8° de 56 pp.), une traduction anonyme de plusieurs articles consacrés par Schumann à différentes œuvres de Berlioz dans la *Nouvelle Revue musicale* de Leipzig. Enfin, l'éditeur J. Schuberth, de Leipzig, a publié le texte allemand, avec une traduction française de M. Liszt, des *Conseils aux jeunes musiciens* de Schumann, Leipzig et New-York, s. d., in-16 de 35 pp., et les éditeurs MM. Durand-Schœnewerk ont donné la traduction seule de ce petit écrit, sous ce titre : *l'Art du piano, conseils extraits de l'Album dédié à la jeunesse*, par Robert Schumann, traduits de l'allemand par Franz Liszt, Paris, s. d., in-16 de 19 pp. (1).

SCHWAB (François-Marie-Louis), compositeur et critique musical français, est né à Strasbourg le 18 avril 1829. Doué de dispositions précoces pour la musique, il étudia le piano avec Ed. Hausser, l'harmonie avec Ph. Hoerter, et fut dirigé de bonne heure vers l'étude des grands maîtres classiques. Étant encore au collége, il dirigeait déjà un orchestre d'amateurs, et

(1) La veuve de ce compositeur, Mme Clara Schumann, née Wieck, pianiste de premier ordre, a conservé un véritable culte pour la mémoire de son mari et ne néglige aucune occasion de se consacrer à sa gloire. On trouve des renseignements intéressants sur cette grande artiste et sur sa famille dans l'écrit suivant : *Notices biographiques de Frédéric Wieck et de ses deux filles, avec des lettres inédites de Hans de Bülow, Czerny, Robert Schumann, Carl-Maria de Weber*, par A. Von Meischner. Leipzig, Mutthes, 1875, in-32 de 128 pp., avec portraits.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

il était fort jeune lorsqu'il se produisit comme compositeur avec des ouvertures et des morceaux de chant exécutés dans sa ville natale, soit au théâtre, soit dans les concerts, avec un véritable succès. Son début en ce genre fut une valse à grand orchestre, dédiée à Mlle Teresa Milanollo. Il fit entendre ensuite plusieurs œuvres d'une importance plus considérable, entre autres une messe solennelle, et plusieurs opéras-comiques qui furent joués avec un grand succès à Strasbourg et à Bade. En même temps, il se livrait à d'excellents travaux de critique musicale, devenait le feuilletoniste attitré du *Courrier du Bas-Rhin*, dans lequel il passait régulièrement en revue le mouvement musical si important de Strasbourg et de Bade, et collaborait à la *Gazette musicale de Paris* et à l'*Illustration de Bade*. Un journal parisien a dit que M. Fr. Schwab était « une des gloires musicales de la province, » et l'*Illustration de Bade* appréciait ainsi son talent : — « Ses œuvres se distinguent par l'inspiration, la finesse, l'originalité, mélodie abondante et distinguée, clarté et verve françaises unies à l'étude approfondie des grands maîtres classiques. Indépendamment de son talent de compositeur, Schwab est encore un critique musical des plus compétents, dont les articles font autorité, et un grand nombre de feuilles spéciales ont publié ses intéressantes et savantes études. »

Voici la liste des compositions de M. Schwab. — Musique dramatique. 1° *La nuit, tous les chats sont gris*, opéra-comique en 2 actes, paroles de M. Ph. Mutée, joué à Strasbourg en 1858 ; 2° *les Amours de Sylvio*, opéra-comique en un acte, joué sur le théâtre des Salons de la Conversation, à Bade, en 1861, par MM. Montaubry, Sainte-Foy, Balanqué, Mlles A. Faivre et Louisa Singelée, livret de MM. Michel Carré et Jules Barbier ; 3° *les Deux Consultations*, opéra-comique en un acte, paroles de M. Gransard, représenté au lycée de Strasbourg, par les élèves de cet établissement, le 9 août 1867. — Musique religieuse. 1° Messe à grand orchestre, avec *soli* et chœurs, exécutée d'abord à Strasbourg, en 1859, ensuite à Madrid, puis à Bade, par les chanteurs du Théâtre-Italien et l'orchestre de la chapelle de Bade, et enfin à Paris, à Saint-Eustache (Heugel, éditeur) ; 2° *Benedictus*, *O Salutaris*, et divers autres morceaux. — Musique de concert. 1° *Valse à grand orchestre* (1850) ; 2° *Grande Fantaisie* pour clarinette, avec orchestre (1859), écrite pour le fameux clarinettiste Wuille et exécutée en 1859 au grand festival de Bade sous la direction d'Hector Berlioz, au festival de Mulhouse en 1860, et à Paris, au concert Besselièvre, en 1862 ; 3° Solo de saxophone, écrit pour le même virtuose (1860), qui, à l'aide de ce morceau, fit connaître cet instrument à Bade ; 4° *Cantabile* pour violoncelle (Choudens, éd.) ; 5° Concertino pour violoncelle (Flaxland). — Musique de chant. 1° *les Voix de la Lyre*, grande cantate écrite, sur des paroles de Méry, pour le grand festival de Strasbourg en 1863 ; 2° *le Dernier Chant de Corinne*, scène pour soprano, avec accompagnement d'orchestre ; 3° *la Vision*, mélodie pour soprano ; 4° *le Lac Léman*, mélodie pour baryton ; 5° *l'Alsace*, chœur à quatre voix d'hommes ; 6° *Gambrinus*, id. ; 7° *Agnus Dei* pour voix de contralto avec orgue, Paris, Choudens.

M. Schwab, qui a reçu, à différentes reprises, des félicitations et des marques d'amitié de quelques-uns de nos grands maîtres, MM. Gounod, Ambroise Thomas, Reyer, Gevaert, a dirigé avec de brillants résultats, de 1871 à 1874, l'excellente société chorale *l'Union musicale*, et est aujourd'hui le rédacteur musical spécial du *Journal d'Alsace*. Il est officier d'Académie, et chevalier des ordres de Charles III d'Espagne et de la maison Ernestine de Saxe.

SCHWARZ (Wilhelm), musicien allemand, docteur en philosophie et professeur de chant, naquit à Stuttgard le 11 mai 1825, et mourut à Berlin le 4 janvier 1878. Il étudia d'abord la philologie et la théologie pour devenir prêtre, mais renonça ensuite à entrer dans les ordres, et après s'être adonné à l'étude du chant, il aborda le théâtre et remplit pendant plusieurs années l'emploi des ténors sur plusieurs scènes allemandes. Après avoir effectué un voyage à Vienne, à Venise et à Milan, il s'établit à Hambourg comme professeur de chant, et bientôt publia en cette ville un traité intitulé : *Système de l'art du chant d'après les lois physiologiques* (Hambourg, Hellwig, 1857). L'année suivante il alla fixer sa résidence à Berlin, où il forma un grand nombre d'élèves, parmi lesquelles Mme Harriers-Wippern (*Voy.* ce nom), cantatrice dramatique distinguée, morte récemment. C'est en cette ville que lui-même est mort, à l'âge de cinquante-deux ans.

Outre l'ouvrage signalé ci-dessus, Schwarz a encore publié l'écrit suivant : *la Musique comme langue de sentiment, en rapport avec la voix et l'art du chant* (Leipzig, Kahnt, 1860). Il a aussi fourni un certain nombre d'articles à différents journaux.

***SCIROLI** (Grégoire), compositeur dramatique italien du dix-huitième siècle. — Aux ouvrages mentionnés sous le nom de cet artiste, il faut ajouter les suivants : *Il Nnamorate cor-*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

revate, et *il Finto Pastorella* (*sic*), représentés tous deux au théâtre Nuovo, de Naples, le premier en 1752, le second en 1755; et *Alessandro nelle Indie*, qui fut donné à Bologne en 1774.

SCOFFIERO (Celestino), écrivain musical italien, est l'auteur d'un opuscule publié sous ce titre : *Cenni storici intorno al re dei musicali istrumenti, l'organo, e breve descrizione della sua struttura.* Je ne connais de ce petit écrit que la seconde édition, publiée en 1878, à Oneglia, chez l'imprimeur Ghilini, et qui forme une brochure de 24 pages.

* **SCOLARI** (Giuseppe). — A la liste des ouvrages dramatiques de ce compositeur, il faut ajouter un opéra intitulé *il Finto Cavaliero.*

SCONTRINO (.....), musicien italien, a fait représenter à Milan, sur le théâtre Dal Verme, le 18 juin 1879, un opéra en 4 actes, intitulé *Matelda.*

SCOTO (M....), professeur italien contemporain, est l'auteur d'un petit manuel publié sous ce titre : *Grammatica elementare di musica divisa in quattro lezioni*, op. 16, Milan, Lucca. J'ignore quels sont les autres ouvrages de cet artiste, qui, je crois, est professeur de chant dans les écoles municipales de Molfetta.

* **SCUDO** (P.....), critique et écrivain musical, né à Venise le 8 juin 1806, est mort à Blois le 14 octobre 1864. Scudo a collaboré, en ce qui concerne la musique, à un certain nombre de journaux et recueils périodiques : la *Revue et Gazette musicale de Paris*, la *Réforme*, la première *Revue de Paris*, la *Revue indépendante*, le *Musée des Familles*, le *Siècle*, l'*Ordre*, l'*Art musical*, et enfin la *Revue des Deux-Mondes*, où pendant plusieurs années ses articles, écrits avec élégance, mais d'une critique un peu superficielle, étaient fort remarqués. Il a donné aussi quelques articles à l'*Encyclopédie générale* de MM. Firmin-Didot, et à la seconde édition du *Dictionnaire de la Conversation et de la Lecture.*

Parmi les volumes publiés par Scudo, l'*Année musicale* ne comprend que trois années, portant les dates de 1860, 1861 et 1862 (Paris, Hachette, in-12); mais un quatrième volume a été donné sous ce titre : *la Musique en* 1862 (Paris, Hetzel, in-12, 1863). Scudo a donné à la *Revue des Deux-Mondes* un roman musical, *Frédérique*, « suite du *Chevalier Sarti*, » qui n'a point été publié en volume, non plus que les biographies de divers sopranistes célèbres : Crescentini, Velluti, etc., insérées dans le même recueil. Les deux premiers ouvrages livrés au public par cet écrivain n'avaient aucun rapport à la musique; l'un était intitulé *Physiologie du Rire*, et le second avait pour titre *les Partis politiques en province* (1838, in-8°). Scudo, dont l'exagération d'esprit était évidente, et qui était doué d'une forte dose de vanité, donna, vers le milieu de l'année 1863, des signes non équivoques d'un dérangement des facultés intellectuelles; bientôt il fut atteint d'une véritable folie qui devint assez rapidement furieuse, et il mourut à Blois, au milieu d'une famille amie qui lui était profondément attachée, et qui avait poussé le dévouement jusqu'à le recueillir en cet état.

Dans un de ses ouvrages de critique (*Année musicale*, 3e année, p. 189), Scudo dit avoir reçu des leçons d'harmonie de Chelard.

SEBASTIANI (Ernesto), pianiste et compositeur italien, né à Naples le 6 janvier 1843, fut élève de Ferdinando Bonamici pour le piano, et pour la composition de Vincenzo Fiodo et de Giovanni Moretti. Il a fait représenter sur le théâtre Bellini, de Naples, au mois de novembre 1867, un opéra bouffe en trois actes intitulé *il Marchese Taddeo*, qui fut très-bien accueilli, et peu de temps après il entreprit un voyage artistique à la suite duquel il se fixa à Tunis, où il réside encore aujourd'hui. Pourtant il a fait retour un instant dans sa ville natale pour y faire représenter, sur le théâtre de la Fenice, le 23 novembre 1876, un second ouvrage dramatique, *il Povero Diavolo.* Cet ouvrage, dont le livret, selon la coutume italienne, était tout simplement calqué sur celui de notre opéra français *la Part du Diable*, semble avoir été favorablement reçu par le public. Depuis lors M. Sebastiani a encore donné, sur l'un des théâtres de Rome (août 1878), un troisième opéra, *Raffaele e la Fornarina*, dont il avait écrit les paroles et la musique; celui-ci a été moins heureux que les précédents, et n'a obtenu qu'un médiocre succès.

SECCHI (Benedetto), compositeur italien, né à Mondovi le 28 janvier 1831, a fait ses études au conservatoire de Milan, où il a suivi les classes de piano et de composition de 1844 à 1847. Il a fait représenter avec succès le 22 octobre 1856, sur le théâtre de la Canobbiana, de Milan, un opera sérieux intitulé *la Fanciulla delle Asturie.* Je n'ai aucun autre renseignement sur cet artiste, qui depuis lors, et malgré le bon accueil fait à son ouvrage, ne s'est pas de nouveau produit à la scène.

* **SECHTER** (Simon), ancien organiste de la cour de Vienne et professeur au Conservatoire de cette ville, est mort le 10 septembre 1867. Sechter fut l'un des plus savants contra-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

puntistes du dix-neuvième siècle, et son enseignement, devenu célèbre, était recherché par toute l'Allemagne. Il a compté parmi ses élèves Thalberg, Pauer, Th. Dœhler, Dœrfeld, Lœwe, Ad. Henselt, Vieuxtemps, les princes Constantin et Georges Czartoryski, etc.

Sous le pseudonyme de *Ernst Heiter*, Sechter avait fait représenter sur le théâtre de Josephstadt, à Vienne, le 12 novembre 1844, un opéra burlesque intitulé *Ali Hitsch-Hatsch*.

SECOND (Albéric), romancier et vaudevilliste, né à Angoulême le 17 juin 1817, est mort à Paris vers 1872. Il a publié sous ce titre : *les Petits Mystères de l'Opéra* (Paris, 1844, in-8°), une sorte de chronique plaisante de notre première scène lyrique, et sous cet autre titre : *Misères d'un prix de Rome* (Paris, 1868, in-12), un roman dont le héros est un musicien découragé.

* **SEDLAZEK** (Jean), flûtiste, est mort à Vienne le 11 avril 1866.

SEGHERS (François-Jean-Baptiste), violoniste et chef d'orchestre distingué, né à Bruxelles au mois de janvier 1801, commença ses études musicales avec un de ses oncles, prit ensuite des leçons de Gensse, violon-solo du Grand-Théâtre de Bruxelles, puis vint à Paris et fut reçu, au Conservatoire, dans la classe de Baillot. Il fut l'un des fondateurs de la Société des concerts du Conservatoire, fit partie de cet orchestre admirable jusqu'en 1848, et l'année suivante fonda la Société de Sainte-Cécile, établie sur les mêmes bases, et qui donnait ses séances dans la salle du casino Paganini, rue de la Chaussée-d'Antin. M. Seghers donna, dans la direction de cette société, des preuves d'un véritable talent de chef d'orchestre, surtout en ce qui concerne la symphonie, et, musicien aussi instruit qu'intelligent, il fit connaître au public parisien un grand nombre d'œuvres importantes qui jusqu'alors n'avaient pas été exécutées en France, entre autres la musique de *Preciosa* et la *Jubel-Ouverture*, de Weber, la symphonie-cantate, la 4e symphonie et les ouvertures de Mendelssohn, la symphonie en *ut* et l'ouverture de *Rosemonde*, de Schubert, l'ouverture de *Manfred*, de Robert Schumann, etc. De plus, M. Seghers exerçait une large hospitalité à l'égard des jeunes compositeurs et des musiciens français, et c'est lui qui fit entendre les symphonies et diverses œuvres de M. Gounod, l'ode à sainte Cécile et la première symphonie de M. Saint-Saëns, les symphonies de M. Reber et de M. Gouvy, *la Fuite en Égypte* et l'ouverture du *Carnaval romain*, de Berlioz, *le Jugement dernier*, de M. Weckerlin, etc., etc. Malheureusement, des difficultés intérieures amenèrent, vers 1854, la retraite de M. Seghers, qui fut rapidement suivie de la dissolution de la Société de Sainte-Cécile. Depuis lors, M. Seghers n'a plus fait parler de lui, et vit retiré à Paris.

SÉGUR (Anatole, comte DE), fils du comte Eugène de Ségur, ancien pair de France, est né en 1821. La carrière administrative qu'il suivit sous le second empire, où il devint préfet de la Haute-Marne, puis conseiller d'État, ne l'empêcha pas de se livrer à la culture des lettres. Entre autres ouvrages, M. de Ségur publia *Sainte Cécile*, poëme tragique en deux parties et quatre actes (Paris, Bray, 1868, in-16), qui lui valut en 1869 un prix à l'Académie française.

SEHELLE (Édouard), professeur allemand et écrivain musical distingué, est né, croyons-nous, à Berlin, entre les années 1825 et 1830. Nous ignorons les détails de son existence, mais nous pensons qu'avant de se fixer à Vienne, il doit avoir passé quelques années à Paris et à Rome. M. Sehelle a publié un écrit très-intéressant sur la représentation à Paris du *Tannhäuser* de M. Richard Wagner, écrit dans lequel son sujet l'amenait à rappeler, d'une façon très-ingénieuse, la fameuse guerre des gluckistes et des piccinnistes au siècle dernier. Depuis lors, il a livré au public un ouvrage très-important sur les chanteurs de la chapelle Sixtine à Rome (Vienne, Gotthardt, 1875), ouvrage dans lequel on trouve des renseignements précis et pleins d'intérêt sur le développement de cette école et sur les artistes qui s'y sont formés. Depuis 1862, M. Sehelle a succédé à M. Hanslick comme feuilletoniste musical du journal *la Presse*, de Vienne.

J. B.

SEHON (Le chevalier Édouard), compositeur autrichien distingué, connu sous le pseudonyme d'*Engelsberg*, est né à Engelsberg, en Silésie, le 23 janvier 1825. Il s'adonna à l'étude du droit, et, après avoir été reçu docteur de l'Université de Vienne, entra dans la magistrature et fut pensionné comme conseiller en 1878. Dès sa jeunesse, M. Sehon s'était beaucoup occupé de musique, encouragé par son père, qui était amateur de cet art et qui chantait avec goût; il étudia seul la composition, à l'aide du traité de Reicha, et acquit la connaissance de l'instrumentation en analysant les grandes œuvres de Berlioz. Il écrivit surtout beaucoup de chœurs pour voix d'hommes, et devint le compositeur favori du *Männergesangsverein* de Vienne, qui chante partout ses chœurs avec le plus grand succès, et a rendu populaire le nom d'Engelsberg. M. Sehon a publié sous ce

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

nom, jusqu'à ce jour, environ 70 chœurs, soit sérieux, soit gais; ces compositions sont très-mélodiques, et écrites avec une grande habileté. Il faut surtout citer celles qui ont pour titre : *les Scènes amusantes de bal*, *le Quadrille des Fous*, *Annabell Lee* et le *Liederspiel*. Cette dernière est d'une invention gracieuse et d'une mélodie charmante.

J. B.

* **SEIDELMANN** (Eugène), et non *Seydelmann*, compositeur allemand, était né le 12 avril 1806, et mourut à Breslau le 31 juillet 1864.

La femme de cet artiste, née *Marie Dickmann*, vit le jour à Elbing le 5 novembre 1817, et devint une cantatrice dramatique distinguée. Après s'être fait remarquer sur divers théâtres, entres autres à Berlin, Hanovre et Breslau, elle abandonna cette carrière dans toute la force de la jeunesse, et se retira en 1845.

SEIDL (J....-Chrétien), chef d'orchestre et compositeur allemand, s'est fait connaître par la publication d'un grand nombre de *lieder* qui obtinrent du succès et dont plusieurs devinrent populaires. Il avait fondé à Munich une société de concerts particulièrement destinée à l'exécution des œuvres des maîtres modernes, et qui avait été fort bien accueillie. Cet artiste est mort à Munich au mois de septembre 1861.

* **SEIDLER** (Madame Caroline), née *Wranitzki*, chanteuse dramatique renommée, née en 1794, est morte à Berlin le 4 septembre 1872, à l'âge de soixante-dix-huit ans.

SEIFRIZ (Max), compositeur allemand, a écrit la musique d'un poëme dramatique intitulé *Ariane à Naxos*, qui a été représenté en 1860, à Lœwenberg.

SEISS (Isidore), pianiste, professeur et compositeur allemand contemporain, s'est fait entendre avec quelque succès en Allemagne et en Belgique, et est aujourd'hui professeur au Conservatoire de Cologne. Parmi ses compositions, on remarque : 3 Pièces pour piano, op. 7; 3 Sonatines pour piano, op. 8; *Intermezzo* pour piano, op. 9; Études de bravoure, pour piano, op. 10; Préludes pour piano, en formes d'études, op. 12; Fantaisie pour piano en forme de *Toccata*, op. 11; Adagio pour violoncelle, avec accompagnement d'orchestre, op. 13; Valse fantastique pour piano, à 4 mains, op. 15; Cadence pour un concerto de Weber, op. 32; Scène et Marche à grand orchestre, op. 16; Pièce lyrique pour piano, op. 17. Toutes ces œuvres ont été publiées par la maison Schlesinger (Robert Lienau), de Berlin.

* **SÉJAN** (Louis), organiste français, est mort à Paris au mois d'avril 1849.

SELDEN (Camille). — *Voyez* **KRINITZ** (Mme de).

* **SELIGMANN** (Hippolyte-Prosper), violoncelliste et compositeur pour son instrument. A la liste des œuvres de cet artiste, j'ajouterai les suivantes : 1° *Hommage à Auber*, caprice, avec piano, op. 55; 2° *Album algérien*, 4 morceaux caractéristiques, id., op. 60; 3° Concerto, id., op. 70; 4° Andante et rondo de concert, id., op. 75; 5° *Dernier chant d'amour*, id., op. 76; 6° Caprice humoristique et chanson havanaise, id., op. 77; 7° *le Secret*, id., op. 79; 8° *Dans les nuages*, id., op. 80; puis diverses fantaisies sur des motifs d'opéras : *les Huguenots*, op. 58, *le Pardon de Ploërmel*, op. 69, *Joconde*, op. 72, *l'Africaine*, op. 78, *Martha*, op. 82, *les Dragons de Villars*, op. 90, *l'Ombre*, op. 94, etc., etc. M. Seligmann s'est essayé dans la critique musicale, et a donné quelques articles à divers journaux.

SELITTI ou **SELITTO** (Giuseppe), compositeur dramatique italien, vivait dans la première moitié du dix-huitième siècle, et a fait représenter les ouvrages dont voici les titres : 1° *l'Oronte, ovvero il Custode di sè stesso*, Naples, théâtre des Fiorentini, 1730; 2° *i Due Baroni*, id., id., 1736; 3° *l'Amor comico*, id., id., 1749. J'ignore si cet artiste a écrit d'autres opéras, et je n'ai pu découvrir sur lui aucun renseignement.

SELLENICK (.....), compositeur et chef de musique militaire, remplissait, il y a une vingtaine d'années, les fonctions de chef d'orchestre au théâtre de Strasbourg. Fils d'un chef de musique d'origine styrienne, il naquit en cette ville vers 1820, et, fort jeune encore, apprit à jouer de plusieurs instruments, entre autres du violon et du cor. Devenu chef de musique au 2e régiment de voltigeurs de la garde impériale, il fit en cette qualité la campagne d'Italie et celle de 1870. M. Sellenick a écrit la musique de *Crispin rival de son maître*, opéra-comique en 2 actes dont le livret avait été tiré de la célèbre comédie de Lesage qui porte ce titre, et qui fut représenté au Théâtre-Lyrique, le 1er septembre 1860. M. Sellenick s'est fait connaître aussi comme compositeur de musique militaire. Il remplit aujourd'hui les fonctions de chef de musique au régiment de la garde républicaine. M. Sellenick est chevalier de la Légion d'honneur.

***SELLI** (Prospero).— Aux ouvrages dramatiques mentionnés au nom de cet artiste, il faut ajouter *Ricciarda*, opéra sérieux représenté au théâtre San-Carlo, de Naples, vers 1840, et *Ada Marescotti*, joué sur le théâtre de Viterbe

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

aux environs de l'année 1865. Quant à *Medea*, cet ouvrage a été donné au théâtre Apollo, de Rome, non en 1841, mais en 1839.

* **SELLNER** (Joseph), hautboïste allemand, est mort à Vienne le 17 mai 1843.

SEMET (Théophile-Aimé-Émile), compositeur dramatique français, est né à Lille (Nord) le 6 septembre 1824 (1). Son père, qui était employé à la recette générale du département, le fit admettre au Conservatoire de cette ville, où il étudia le violoncelle et fut, pour l'harmonie, élève de Pierre Baumann. M. Semet était très-jeune encore lorsqu'il composa et fit exécuter quelques morceaux d'orchestre par une société musicale de Lille; la municipalité de sa ville natale lui accorda alors une pension qui lui permit de venir à Paris terminer ses études. Le jeune artiste prit en effet le chemin de la capitale, et, en 1845, fut admis au Conservatoire dans la classe de composition d'Halévy.

Après quelques années passées au Conservatoire, M. Semet se livra à l'enseignement, tout en cherchant à se produire au théâtre, ce qui, à cette époque surtout, était particulièrement difficile. Après avoir fait jouer dans une société un petit opéra dont j'ignore le titre, il fut chargé par la direction du théâtre des Variétés d'écrire quelques airs nouveaux pour un vaudeville en 2 actes que M. Anicet Bourgeois avait tiré du joli roman de George Sand : *la Petite Fadette*, et qui fut représenté sous ce titre, à ce théâtre, le 28 décembre 1850. Mais c'était là bien peu de chose, et il fallait vivre; bientôt, M. Semet accepta donc un emploi de timbalier dans l'orchestre de l'Opéra, emploi qu'il conserva pendant longues années, même quand il se fut fait un nom comme compositeur.

Enfin, lorsque M. Carvalho, avec lequel il s'était lié au Conservatoire, eut été placé à la tête du Théâtre-Lyrique, M Semet se vit chargé par lui d'écrire la musique d'un opéra-comique en 2 actes, *les Nuits d'Espagne*, qui fut représenté le 26 mai 1857. Cet ouvrage aimable, écrit avec grâce et distinction, fut accueilli par le public avec une faveur marquée et fit connaître du coup le nom du compositeur. Celui-ci s'occupa aussitôt d'une seconde partition, *la Demoiselle d'honneur*, et cet ouvrage, en 3 actes, fut joué le 30 décembre 1857. Comme il arrive souvent à la suite d'un premier succès éclatant, cette nouvelle production du jeune musicien fut reçue avec froideur et défiance, bien que l'œuvre fût plus vigoureuse et qu'elle dénotât un talent réel ; la malechance aussi s'en mêla, la maladie d'une artiste vint interrompre les représentations, qui ne purent être reprises qu'au bout d'un certain temps, et, bref, *la Demoiselle d'honneur* ne fut pas heureuse.

M. Semet se releva brillamment avec *Gil-Blas*, opéra-comique en 3 actes qu'il donna au même théâtre le 26 mars 1860, et qui obtint un grand succès, grâce au mérite et à la vive allure de la musique, et aussi au talent et à la verve endiablée qu'y déployait la principale interprète, Mme Ugalde, chargée du rôle de Gil-Blas. On a surtout gardé, de cet opéra, le souvenir d'une sérénade qui devint rapidement populaire et qui se vendit par milliers d'exemplaires. Le compositeur fut moins heureux avec *Ondine*, très-faible ouvrage en 3 actes qu'il donna au Théâtre-Lyrique le 7 janvier 1863, et qui, si j'ai bonne mémoire, ne put même atteindre le chiffre de dix représentations; on remarqua seulement dans la partition une chanson, dite « chanson de la taupe, » qui était un petit bijou. Enfin, en 1869, M. Semet abordait la scène de l'Opéra-Comique avec un nouvel ouvrage en 3 actes, *la Petite Fadette*, dont le poëme, tiré encore du roman de George Sand, n'avait cependant rien de commun avec la petite pièce dont il avait naguère écrit la musique pour le théâtre des Variétés. Cette nouvelle partition, d'un style parfois un peu recherché, n'en était pas moins remarquable à divers égards, et dénotait un véritable progrès dans la manière du compositeur, surtout par rapport à la vérité scénique et au maniement de l'orchestre. Pourtant, depuis lors, M. Semet ne s'est pas reproduit au théâtre.

En dehors des ouvrages qui viennent d'être énumérés, M. Semet, qui est un artiste bien doué et vraiment distingué, n'a écrit qu'une cantate, *la Fête de Napoléon III*, qui a été exécutée à l'Opéra le 15 août 1862, et la musique des divertissements dansés des *Pirates de la Savane*, pour la reprise de ce drame qui fut faite en 1867 au théâtre de la Gaîté. M. Semet est chevalier de la Légion d'honneur.

SENEKE (Teresa), musicienne italienne, née vers 1848, s'était fait connaître par la musique d'un opéra intitulé *le Due Amiche*, qui avait été représenté à Rome, sur le théâtre Argentina. On connaissait d'elle aussi quelques romances et mélodies vocales, ainsi que des morceaux de musique de danse. Cette jeune artiste est morte à Rome, au mois de novembre 1875, à peine âgée de vingt-sept ans.

(1) Le *Dictionnaire des Contemporains* fait naître M. Semet le 8 septembre 1826; un autre biographe donne pour date de sa naissance le 5 décembre 1825 J'ai lieu de croire que la date que je donne ici est la seule exacte, puisque c'est celle que j'ai relevée sur les registres d'admission du Conservatoire de Paris.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

SERASSI, est le nom d'une famille de facteurs d'orgues célèbre en Italie, et dont la renommée n'a cessé d'être vivace depuis le commencement du dix-huitième siècle jusqu'à nos jours. Deux membres de cette dynastie, Joseph II et Charles, ont seuls été mentionnés dans la *Biographie universelle des Musiciens*; je vais faire connaître ici ceux de ces artistes sur lesquels Fétis n'a pas donné de renseignements.

SERASSI (Joseph), dit *il vecchio*, est né à Gordano, dans la paroisse de Gandola, sur le lac de Côme, en 1694. Il s'établit dès sa jeunesse à Bergame, où il s'adonna à l'étude de divers instruments à vent, et où il cultiva ensuite l'orgue de façon à devenir fort habile sur cet instrument. Doué par la nature d'une grande aptitude pour la mécanique, il se mit bientôt à étudier attentivement les principes de la fabrication des orgues, en observant le système de construction des orgues établies par les Antegnati, dont plusieurs spécimens excellents existaient encore dans la contrée qu'il habitait. C'est donc d'après les meilleurs procédés en usage de son temps que Serassi le vieux s'adonna à la facture des orgues, dans laquelle il déploya un talent remarquable et un esprit novateur dans le bon sens du mot, en réduisant à d'exactes proportions les sommiers, le vent et les tuyaux, pour la fabrication desquels il n'employait jamais qu'un métal excellent et choisi avec le plus grand soin. Serassi produisit ainsi un grand nombre d'instruments, qui se distinguaient par des qualités supérieures, et parmi lesquels on cite surtout l'orgue de San-Pelegrino dans le val Brembana, celui de Saint-Dominique à Lodi (qui a été place depuis dans la cathédrale de cette ville), et celui de la Bienheureuse-Vierge de Caravaggio, dans lequel il fit usage de registres entièrement nouveaux. Il mourut en 1760 à Crema, où il se trouvait pour la construction d'un orgue.

SERASSI (Andrea-Luigi), second fils de Joseph (1), naquit à Bergame le 19 mai 1725. Il reçut une excellente éducation littéraire et musicale, et composa dans sa jeunesse des messes, des hymnes, des psaumes et diverses autres œuvres de musique religieuse qu'il fit entendre avec succès. Il suivit néanmoins la carrière de son père, et, comme lui, consacra son existence à la facture des orgues, apportant aussi dans leur fabrication les progrès que son intelligence et son esprit d'initiative lui faisaient juger nécessaires. Parmi les excellents instruments sortis en grand nombre de ses mains, on cite tout particulièrement l'orgue de la cathédrale de Crema, celui du dôme de Parme, qui lui valut comme récompense extraordinaire une médaille d'or et un cadeau de deux-cents onces d'argent travaillé, et celui de l'église San-Bartolomeo de la même ville, dans la construction duquel son fils Joseph l'avait aidé, et qui lui valut l'honneur d'une inscription élogieuse tracée sur une table de marbre et placée dans l'église. Il construisit aussi des orgues pour les cathédrales de Fossano, d'Intra, de Vigevano, de Borgomanero, etc. Andrea-Luigi Serassi avait épousé une jeune fille d'une famille riche et distinguée, Catherine Bertarelli, qui lui donna trois fils. Sa femme étant morte en 1756, il se résolut à entrer dans les ordres et se fit bientôt ordonner prêtre, ce qui ne l'empêcha point de continuer sa profession, dans laquelle il acquérait chaque jour une plus grande renommée. Il mourut en 1799, âgé d'environ soixante-quatorze ans.

SERASSI (Giovanni-Battista), frère du précédent et troisième fils de Joseph le vieux, naquit à Bergame le 9 mai 1727, se sentit de bonne heure une vocation pour la carrière sacerdotale, et entra dans les ordres. Toutefois, il n'en étudia pas moins la musique avec ardeur, et acquit rapidement sur l'orgue un talent qui était très-apprécié. « *Il délectait*, dit le compositeur Simon Mayr dans la série de notices biographiques qu'il a consacrées aux Serassi, parce qu'il sut accommoder les cantilènes que lui inspirait son génie naturel à la nature des différents registres destinés à l'imitation des divers instruments; *il surprenait*, parce qu'étant très-instruit dans l'art de l'harmonie, il savait employer une grande variété dans les réponses, les imitations, les fugues, les canons, etc.; et *il édifiait* selon la dévotion et la piété la plus pure, parce qu'il usait d'un style convenable à la majesté du lieu, à la gravité des augustes cérémonies, et au caractère sublime du service divin. »

L'abbé Jean-Baptiste Serassi ne fut pas seulement un organiste fort distingué; il s'exerça aussi dans la composition, écrivit un grand nombre de sonates pour son instrument, et mit encore au jour plusieurs compositions vocales religieuses; enfin, il suivit les traditions de sa famille en acquérant de grandes connais-

(1) Son frère aîné *Pier-Antonio*, premier fils de Joseph le vieux, ne à Bergame le 17 février 1721, fut un écrivain distingué et entra dans les ordres. Il jouait bien du clavecin et du violon, instrument qu'il avait étudié avec Kerlenolis, à l'école duquel il fut le condisciple du célèbre Lolli. Il avait acquis aussi, grâce à son père, de grandes connaissances dans la fabrication des orgues. Il mourut le 19 février 1791, au moment où il venait d'accomplir sa soixante-dixième année.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sances dans la fabrication des orgues, et aida souvent son frère André dans la construction des instruments dont celui-ci était chargé. Il fut, avec lui, accueilli d'une façon très-distinguée à la cour de l'infant duc de Parme, qui le combla de faveurs. Cet artiste estimable mourut le 13 mai 1808, à l'âge de quatre-vingt-un ans (1).

* **SERASSI** (Joseph II), né à Bergame le 16 novembre 1760, mourut le 19 février 1817 et accrut encore, par ses talents, la renommée de sa famille. La notice qui lui a été consacrée dans la *Biographie universelle des Musiciens* n'a nul besoin d'être complétée. J'ajouterai seulement que Joseph Serassi publia en 1815 le *Catalogo degli organi fabricati da' Serassi*, dont le nombre s'élevait alors à 345, et qu'il semble s'être élevé plus haut encore que ses prédécesseurs dans l'art qu'il exerçait. « Ses œuvres, dit Simon Mayr en parlant des instruments construits par lui, furent chantées par des poëtes distingués, récompensées avec des largesses extraordinaires par des mécènes illustres, et ses inventions exaltées par des hommes intelligents, Gervasoni (dans sa *Scuola di musica*), Schultesius (dans son *Mémoire sur la musique d'église*), et par beaucoup d'autres. »

La famille Serassi a continué jusqu'à nos jours à se distinguer dans la fabrication des orgues. Du mois de novembre 1815, époque où fut publié le *Catalogo* de Joseph Serassi, jusqu'en 1834, 163 instruments nouveaux avaient été construits par elle. Enfin, dans un nouveau catalogue imprimé à Bergame en 1858, le nombre des instruments construits par les Serassi s'élevait à 654.

* **SERING** (François-Guillaume), musicien allemand, est né à Finsterwalde le 26 novembre 1822. Après avoir étudié à Berlin avec MM. A.-W. Bach et Grell, il devint en 1851 professeur de musique au séminaire de Kœpenick, d'où il passa en la même qualité à Franzberg, et en 1855 à Barby. En 1871 il se fixa à Strasbourg comme professeur en chef au séminaire, et il fonda en cette ville une société de chant. M. Sering rédige depuis quelques années la revue musicale *Euterpe*, fondée par E. Hentschel. Les compositions publiées de cet artiste sont au nombre d'une centaine environ, parmi lesquelles on remarque : École de violon, op. 31; École élémentaire de violon, op. 94; Traité d'harmonie; puis un Traité théorique et pratique du chant en chœur et en solo, des études de piano, des morceaux pour l'orgue, de nombreux *lieder*, des compositions pour l'église, etc.

Sérow (Alexandre), compositeur dramatique, le musicien le plus renommé de l'école russe après Glinka (*Voy.* ce nom), naquit vers 1820. Fils d'un avocat, il fit preuve, dès ses plus jeunes années, d'une grande intelligence et d'aptitudes très-diverses, étudiant l'histoire naturelle, apprenant facilement les langues étrangères (outre le latin et le russe, il parlait le français, l'anglais et l'italien), montrant un goût prononcé pour le théâtre, s'exerçant au dessin, et enfin, par-dessus tout, adorant la musique. Il reçut ses premières leçons de piano d'une vieille demoiselle, sa parente, mais n'eut point, à proprement parler, d'éducation musicale. Voici ce que dit à ce sujet M. W. de Lenz, qui fut son ami, dans une rapide étude consacrée à cet artiste : — « En 1834, le père de Sérow fit entrer son fils à l'École de droit de Saint-Pétersbourg. Il en sortit en 1840, avec un numéro d'honneur, le deuxième, et entra aussitôt au département du Sénat. A l'école, Ch. Schuberth lui avait donné des leçons de violoncelle; il ne continua point cet instrument. La vieille demoiselle au piano et Schuberth, voilà donc tout son enseignement musical; le reste, il le fit lui-même. Dès sa sortie de l'école, Sérow passa sa vie dans les livres de théorie musicale, en toutes langues, de tous les temps, depuis les Bach, les Kirnberger, les Albrechtsberger, les Fürk, les Catel, jusqu'à Marck, en écrivant pour son usage la critique des ouvrages, qu'il trouvait tous insuffisants, beaucoup trop peu philosophiques. Il excepta bien un peu le livre de Marck. Il était en proie à la pensée de fonder une théorie plus simple, mieux assise. Plus il avançait dans cet immense labeur, plus il négligeait son service au Sénat. Il fut transféré en Crimée, en qualité de vice-président d'un tribunal de justice. « J'écrivais de « petites fugues pendant les rapports, — me di- « sait-il, — de jolies petites fugues. Un jour qu'il « s'agissait du vol d'un cheval, on voulut avoir « mon opinion; je répondis que je n'avais abso- « lument rien entendu, et levai la séance. Je tra- « vaillais alors à mon premier opéra, *une Nuit* « *de mai*; je l'ai brûlé, il était horrible! » Sérow quitta la carrière judiciaire, au plus grand

(1) Une fille de Joseph le vieux, *Marie-Catherine Serassi*, sœur d'André-Louis, de Pierre-Antoine et de Jean-Baptiste, née le 18 septembre 1723, élève de l'organiste Silani et douée d'une voix admirable, devint une chanteuse remarquable et une virtuose d'une rare habileté sur l'orgue et sur le clavecin. Elle eut, ainsi que deux de ses frères, des désirs religieux, et prit le voile en 1743 dans le monastère de *San Benedetto in Gandino*. Elle mourut dans toute la force de la jeunesse, à l'âge de trente-trois ans seulement, le 11 décembre 1756.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

désespoir de son père, et revint à Saint-Pétersbourg, où nous l'avons rencontré censeur avec un traitement des plus modiques. »

La façon toute pratique et tout isolée dont il fit l'étude de la théorie musicale développa dans de larges proportions, chez Sérow, un sens critique dont il possédait le germe, dit-on, à un haut degré. Mais aussi peut-on croire que cet enseignement tout personnel troubla un peu l'équilibre de ses puissantes facultés musicales. En effet, Sérow, qui était un ardent admirateur des œuvres les plus abstraites de la dernière manière de Beethoven et un sectateur acharné des doctrines de M. Richard Wagner, semblait trouver dans Beethoven ce que d'autres y chercheraient en vain : un souvenir des anciens modes grecs ! et il s'était pris pour ceux-ci d'un tel amour qu'il rêvait une transformation de la gamme moderne à leur profit, et qu'il les aurait volontiers transportés à la scène. Sous ce rapport il a laissé, paraît-il, des représentants de ses idées dans son pays, et l'on assure que toute une jeune école musicale russe s'en est entichée un peu plus qu'il ne faudrait (1).

Quoi qu'il en soit, Sérow songea tout à la fois à répandre ces idées à l'aide de la plume et de la parole, et à aborder la scène comme compositeur dramatique. Devenu censeur à la poste de Saint-Pétersbourg pour les journaux étrangers, il n'était pas tellement absorbé par ses fonctions qu'il ne trouvât le temps de s'occuper sérieusement des questions qui l'intéressaient et lui tenaient à cœur. Il commença par publier dans une revue, *le Panthéon*, une série de lettres polémiques destinées à réfuter les idées répandues par son compatriote Oulibicheff dans sa *Nouvelle Biographie de Mozart*, puis une importante brochure dans laquelle il combattait les théories émises par son autre compatriote, M. de Lenz, dans le livre intitulé *Beethoven et ses trois styles* (1853). Tout cela pour la plus grande gloire de la dernière manière de Beethoven. Sérow collabora aussi à plusieurs autres journaux russes, donna d'assez nombreux articles de critique au *Journal* (français) *de Saint-Pétersbourg*, et fut de 1856 à 1860 l'un des principaux collaborateurs, sinon même le directeur d'une feuille spéciale, la *Revue théâtrale et musicale*. Simultanément, il mettait sa parole au service de l'art qu'il adorait. C'est ainsi que, dans le cours des hivers de 1858 et 1859, il donna, dans l'une des salles de l'Université, une série de dix conférences historiques et esthétiques sur la théorie de la musique, qu'au printemps de 1864 il reprit ses séances en s'attachant au drame musical, qu'en 1865 il fit, au Conservatoire de Moscou, six conférences sur le même sujet, et qu'enfin, au mois de janvier 1870, il consacra encore, dans la salle du Club des artistes à Saint-Pétersbourg, six séances à l'étude du développement de l'opéra.

Mais tout cela ne lui faisait pas négliger la carrière qu'il prétendait fournir comme compositeur. Sous ce rapport, il débuta (juin 1863) par un opéra en 5 actes, *Judith*, dont il avait écrit les paroles et la musique, et qui fut très-bien accueilli du public. On reprocha bien à l'auteur des tendances un peu trop wagnériennes, la prédominance qu'il semblait accorder trop complaisamment à la partie instrumentale sur la partie vocale et son insouci relatif de la pensée mélodique proprement dite ; mais on lui reconnut aussi de grandes qualités dramatiques, l'entente de la scène, et une rare puissance dans l'emploi des grandes masses. Bref, le succès fut d'autant plus grand qu'il s'y mêlait un sentiment patriotique, le public se trouvant enchanté de pouvoir applaudir un compositeur national, et l'artiste se vit l'objet de la reconnaissance de tous et de la sympathie personnelle d'une princesse du sang, la grande-duchesse Hélène, qui le récompensa richement pour l'œuvre dont il venait de doter son pays.

Après avoir pris dans la Bible le sujet de son premier ouvrage dramatique, Sérow voulut puiser dans les annales nationales celui de son second opéra, et il écrivit bientôt le texte et la musique de *Rogněda*, drame lyrique en 5 actes, qui, comme le précédent, fut représenté à Saint-Pétersbourg (novembre 1865), et dont le succès fut plus considérable encore. Voici, à propos de cet ouvrage, l'opinion d'un critique français, qui a bien étudié, et sur place, la musique russe ; il parle ainsi de Sérow : — « Dans sa *Judith*, que nous n'avons pu entendre, le wagnérisme, dit-on, coulait à pleins bords. Dans son opéra de *Rogněda*, nous avons pu constater d'étranges contrastes de styles différents, reliés ensemble

(1) Voici ce que dit à ce sujet M. Gustave Bertrand dans son livre très-intéressant, *les Nationalités musicales étudiées dans le drame lyrique* : — « La nouvelle école russe veut avoir non-seulement un *style*, mais une langue musicale à elle seule. Sa frayeur est si grande d'être encore accusée d'imitation, qu'elle prétend répudier jusqu'à la gamme italo-franco-germanique et tout ce système de tonalités et de modulations que l'on considérait depuis trois siècles comme la base de toute civilisation musicale ; il s'agirait d'introniser un autre système de gammes, une autre grammaire, une autre syntaxe !... Voyons pourtant quelle est cette langue nouvelle. Hélas ! elle est nouvelle à force d'être ancienne ; le plus souvent les novateurs ne sont que des réactionnaires déguisés. La tonalité russe ne serait autre chose que la tonalité du plain-chant, conservée très-purement dans la plupart des chansons populaires de la Russie..... »

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

par une volonté toute-puissante, mais non fondus. S'agit-il d'exprimer les passions inquiètes de Rognéda et de Roualde, voici les procédés tourmentés du wagnérisme qui prédominent. S'agit-il de mettre en scène les divertissements d'une cour primitive, le style aussitôt se fait très-simple d'harmonie, très-clair de mélodie et très-carré de rythmes. Toutes les fois que reviendra l'élément chrétien, le style imitera très-exactement les allures spacieuses de la musique d'église; quelques affectations d'archaïsme se feront remarquer dans certains passages religieux ou populaires; puis, tout redeviendra facile, pur et gracieux pour les chansons des femmes du *terem*.... On peut dire que ces manières diverses se plaquent trop distinctement sur telles ou telles régions de l'œuvre. On ne songe pourtant pas à se plaindre des disparates, parce que chacune des nuances est toujours employée à propos : l'unité d'inspiration résulte de cette application constante à tirer sincèrement la musique du drame même. C'est l'idéal, en effet, que doit se proposer tout compositeur dramatique; mais il ne faut pas que l'effort et la préméditation se trahissent. Or, en écoutant le drame lyrique de *Rognéda*, on se sent en face d'une œuvre inspirée sans doute, mais encore plus voulue qu'inspirée. Telle est l'impression générale (1). »

Ce ne fut plus une princesse de la famille impériale, ce fut le tzar lui-même qui voulut récompenser le compositeur de son second succès, et qui lui constitua sur sa cassette une pension annuelle de 1,200 roubles. Sérow, qui était sans fortune, fut délivré alors de toute espèce d'inquiétude et de souci matériel, et put se livrer sans contrainte à l'exercice de son art. Bientôt il songea à écrire un nouvel opéra, *le Pouvoir du Diable*, dont il avait emprunté le sujet à une comédie d'Ostrowski et qu'il avait divisé en 4 actes. Mais il n'eut pas le temps de s'occuper de la représentation de cet ouvrage, et mourut subitement, le 1er février 1871, dans toute la force de l'âge, ayant à peine accompli sa cinquante et unième année.

Sérow peut être considéré comme un artiste brillant, intelligent, bien doué, mais qui, sans doute, n'a pas eu le temps de donner sa mesure en tant que créateur. On peut supposer que ses études esthétiques l'auraient beaucoup servi dans sa carrière de compositeur, soit en lui faisant entrevoir des voies nouvelles, soit, tout au moins, en l'empêchant de s'aventurer sur des routes qui ne lui auraient pas été favorables. Il ne lui a pas été donné d'atteindre son plein épanouissement, et le regret doit en être d'autant plus vif qu'il semblait doué comme les plus vigoureux et les plus forts, et qu'il eût fait incontestablement honneur à son temps et à son pays.

En dehors de ses œuvres dramatiques, on connaît de Sérow un *Stabat Mater* pour trois voix de femmes.

(1) GUSTAVE BERTRAND, *les Nationalités musicales étudiées dans le drame lyrique*, p. 329-330.

SERPETTE (HENRI-CHARLES-ANTOINE-GASTON), compositeur, est fils d'un riche industriel de Nantes, et naquit en cette ville le 4 novembre 1846. Il fit des études littéraires extrêmement brillantes, et, après avoir fait son droit, se fit ensuite recevoir avocat. Cependant, il éprouvait une véritable passion pour la musique, et, tout en ne négligeant point ses autres travaux, il l'avait étudiée d'une façon très-sérieuse. Vers 1868, il entra au Conservatoire, dans la classe de composition de M. Ambroise Thomas, et en 1869 il se présenta au grand concours de l'Institut. Il ne fut heureux ni cette année, ni la suivante, mais en 1871 il obtenait le premier grand prix de Rome. Sa cantate, intitulée *Jeanne d'Arc*, et dont les paroles avaient pour auteur M. Jules Barbier, fut exécutée à l'Opéra le 24 novembre de cette année, avec Mlle Rosine Bloch, MM. Gailhard et Richard pour interprètes; d'un heureux caractère mélodique, cette composition se distinguait aussi par de bonnes qualités de facture et fut généralement bien accueillie par la critique.

Après avoir été passer quelque temps en Italie, M. Serpette revint à Paris, et accepta d'écrire la musique d'une opérette bouffe en trois actes, *la Branche cassée*, qui fut représentée au théâtre des Bouffes-Parisiens le 23 janvier 1874. Ce premier ouvrage scénique ne reproduisait pas les qualités qu'on avait cru reconnaître dans la cantate qui avait valu le prix de Rome au jeune artiste, et se faisait remarquer par une facilité un peu banale. Au mois de mai 1875, M. Serpette se présentait de nouveau au public, cette fois au théâtre des Variétés, avec un autre ouvrage en trois actes, du même genre, *le Manoir de Pic-Tordu*, qui ne valait guère mieux que le premier et n'affichait d'ailleurs que de modestes prétentions. Il retournait ensuite aux Bouffes-Parisiens, où il donnait *le Moulin du Vert Galant* (3 actes, 12 avril 1876), et *la Petite Muette* (3 actes, 3 octobre 1877), et un peu plus tard il donnait aux Fantaisies Parisiennes, de Bruxelles, *la Nuit de St-Germain* (3 actes, mars 1880). Il est fâcheux de voir un jeune artiste pourvu d'une bonne instruction, ayant fait d'excellentes études qui lui ont valu l'honneur d'obtenir le grand prix de Rome, et qui n'a pas pour lui l'excuse du

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

besoin, se lancer dans la voie de la musique burlesque et manquer véritablement de respect pour son art, alors que tant d'autres lui donnent de meilleurs exemples et conservent, même dans des situations difficiles, le souci de leur avenir et de leur bonne renommée.

Deux morceaux de la cantate *Jeanne d'Arc* ont été publiés à Paris, par la maison Hengel. On a gravé aussi de M. Serpette quelques mélodies vocales. M. Serpette a donné deux ou trois articles de critique musicale dans une feuille littéraire sans conséquence, *le Diable boiteux*, dont l'existence a été fugitive (1879).

* **SERRA** (Jean), compositeur et chef d'orchestre, est mort à Gênes au mois de décembre 1876. Il avait été pendant plusieurs années *maestro concertatore* au théâtre Carlo-Felice, de cette ville.

SERRAO (Paolo), compositeur italien, est né à Philadelphie, dans les Calabres (province de Catanzaro), en 1830. Ayant commencé l'étude du piano dès sa plus tendre enfance, il obtint un tel succès en exécutant à l'âge de huit ans, sur le théâtre de Catanzaro, un concerto de Steibelt, que le conseil provincial intercéda auprès du roi de Naples pour que l'enfant fût admis au Conservatoire de la capitale. Il entra en effet en 1839 dans cet établissement, où il eut pour maîtres Francesco Lanza pour le piano, Gennaro Parisi pour l'harmonie accompagnée, et enfin Carlo Conti et Mercadante pour la composition. Il avait déjà donné des preuves de ses bonnes dispositions et avait écrit plusieurs morceaux religieux avec accompagnement d'orchestre, lorsque éclatèrent les graves événements de 1848. Bien qu'à peine âgé de dix-huit ans, il quitta furtivement l'école, s'enrôla comme volontaire dans la garde nationale de Naples, et dans la sanglante journée du 15 mai fit résolûment le coup de feu sur les barricades de la rue de Tolède. Mais lorsque l'insurrection eut été vaincue, le jeune patriote dut se cacher et se tenir à l'écart, pendant plusieurs mois, dans le logis d'un ami dévoué. Cependant, il finit par rentrer au Conservatoire, et y termina complétement ses études.

En 1852 il quitta cet établissement, après avoir écrit pour le théâtre du Fondo un opéra intitulé *l'Impostore*, dont les événements politiques ne permirent pas la représentation. Il en fut de même d'un second ouvrage, *Dionora de' Bardi*, qui ne put paraître à la scène, l'auteur étant systématiquement éloigné du théâtre par une police ombrageuse qui ne lui pardonnait pas ses principes libéraux. Il lui fallut donc attendre jusqu'en 1857 pour voir enfin représenter au théâtre du Fondo son *Giambattista Pergolesi*, opéra semi-sérieux en 3 actes, qui fut favorablement accueilli par le public. A cette époque, M. Serrao s'était livré avec ardeur à l'enseignement, et produisait en même temps beaucoup de musique de piano. Plusieurs années s'écoulèrent donc avant qu'il s'occupât d'un nouvel opéra, et ce n'est que le 8 décembre 1865 qu'il put donner au théâtre San-Carlo son drame lyrique de *la Duchessa di Guisa*, dont le succès fut très-honorable, et que suivit, le 23 avril 1868, *il Figliuol prodigo*, joué au même théâtre. Ce dernier fut accueilli froidement, et n'obtint que peu de représentations. Depuis lors, M. Serrao, qui est depuis plusieurs années professeur de contre-point au Conservatoire de Naples, s'est consacré tout entier aux soins de son enseignement ainsi qu'à la composition non dramatique.

En dehors des ouvrages cités dans le cours de cette notice, il faut mentionner, parmi les compositions de M. Serrao : 1° *Gli Ortonesi in Scio*, oratorio en 2 parties exécuté à Ortona, lors du centenaire célébré en 1859; 2° *Hymne au roi Victor-Emmanuel II*, pour 2 chœurs et orchestre (Naples, th. du Fondo, 29 juillet 1871); 3° *Omaggio a Mercadante*, symphonie funèbre; 4° Messe à 4 voix et orchestre; 5° Messe de *Requiem*, exécutée aux funérailles de Mercadante; 6° *Magnificat* à 4 voix et orchestre; 7° *Salve Regina* pour voix seule et orchestre; 8° 4 *Tantum ergo*; 9° Ouverture à grand orchestre; 10° Album de six morceaux de chant; 11° *Te Deum* à 4 voix et orchestre; 12° *le Tre Ore d'agonia*, à 4 voix et orchestre; 13° 2 Fugues pour piano; 14° 4 Romances sans paroles, pour piano; 15° 4 Tarentelles, id.; 16° 2 Études, id.; 17° 8 Mazurkas, id.; 18° 3 Mélodies, id.; 19° enfin, plusieurs motets avec accompagnement d'orgue ou d'orchestre, et un grand nombre de morceaux de genre et fantaisies pour le piano, écrits pour la plupart sur des thèmes d'opéras en vogue.

M. Serrao est, avec M. Giuseppe Puzone (*Voy.* ce nom), l'un des deux chefs d'orchestre du théâtre San-Carlo.

***SERVAIS** (Adrien-François), violoncelliste célèbre, né le 6, et non le 7 juin 1807, est mort à Hal, sa ville natale, le 26 novembre 1866 (1). Au commencement de cette année, il avait fait un troisième voyage en Russie, où il avait

(1) M. Edouard Gregoir, placé cependant de manière à être bien informé, dit, au t. III de son *Panthéon musical*, que les funérailles de Servais ont été célébrées à Hal le 6 décembre 1866, ce qui ferait supposer que la mort de l'artiste serait du même mois. C'est une erreur : Servais mourut le 26 novembre, et ses obsèques furent célébrées le 29 novembre.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

obtenu naguère de très-grands succès, et l'on croit que ce voyage, entrepris dans une saison rigoureuse, ne contribua pas peu à développer le germe du mal qui l'emporta. Le 1er octobre 1871, la petite ville de Hal élevait à l'artiste qui l'avait illustrée une statue due au ciseau de M. Godebski, beau-frère de celui-ci, et une cantate, dont la musique avait été écrite par M. Édouard Lassen, était chantée en cette circonstance. On a publié une *Biographie de F. Servais, suivie de la relation de ses funérailles* (Hal, Vanderbroeck-Desmeth, 1866, in-8° de 36 pp.), qui a été copiée littéralement, sans indication de source, dans l'*Annuaire dramatique* (belge) de 1843.

Le fils aîné de cet artiste, M. *Joseph Servais*, violoncelliste comme lui et digne du nom qu'il porte, né à Hal le 23 novembre 1850, est aujourd'hui professeur de violoncelle au Conservatoire de Bruxelles. Il a été nommé récemment chevalier de l'ordre de Léopold. Son second fils, M. *François-Mathieu* (dit *Franz*) *Servais*, né aussi à Hal, élève du Conservatoire de Bruxelles, a obtenu le prix de Rome au concours de 1873 pour sa cantate *la Mort du Tasse*.

SERVEL (Edmond), compositeur, est né à Clermont-l'Hérault, le 4 janvier 1829. Il reçut les premières leçons de musique de son père, qui était ménétrier, et montra de bonne heure d'heureuses dispositions. Dès l'âge de quinze ans, il fut attaché au théâtre de Montpellier en qualité de premier violon, et fut nommé peu de temps après répétiteur. Trois ans plus tard, il s'engagea comme musicien dans un régiment et devint chef de musique. Au bout de quelques années, il quitta le service, et, de retour dans ses foyers, s'efforça d'étendre ses connaissances techniques. Cet artiste a fait représenter à Montpellier : *le Camp de Maestrich*, grand opéra en deux actes ; *le Roman d'une veuve*, opéra-comique en un acte ; *les Lucioles*, opéra-comique en un acte ; *Simone*, opéra-comique en un acte ; enfin *une Aventure sous la ligne*, opéra-comique en un acte. — On a aussi de lui plusieurs cantates, des fantaisies pour piano ou violon, et diverses romances, entre autres *un Soupir de Faust*, production d'ailleurs assez médiocre, qui a eu de la vogue (1).

Al. R — d.

SERVIER (Mme H.....), pianiste et professeur français, est auteur d'une *Méthode élémentaire et progressive de chant à l'usage de toutes les voix, avec une seconde partie* ad libitum *et accompagnement de piano*, Paris, Schonenberger. On lui doit aussi un *Exercice sur le trille*, pour le piano, op. 11, id., id., et quelques compositions pour le piano, parmi lesquelles je signalerai les suivantes : 4 bagatelles, op. 6, 7, 8 et 9 ; 3 airs variés à 4 mains, op. 3 ; Simple mélodie, à 4 mains, op. 5 ; Variations à 4 mains sur *i Montecchi ed i Capuleti*, op. 10. Je n'ai pas d'autres renseignements sur cette artiste.

SERWACZYNSKI (Stanislas), violoniste et compositeur polonais distingué, commença sa carrière de virtuose à Léopol, vers 1820. Son talent, dit-on, n'était pas à cette époque sans analogie avec celui de Mayseder. En 1822, après s'être fait entendre à Varsovie, cet artiste se fixa en cette ville, où il s'était vu très-bien accueilli, et devint premier violon à l'orchestre du grand théâtre, ce qui ne l'empêcha pas dans la suite de voyager et de donner des concerts. Il se faisait remarquer par un jeu tout à la fois brillant, passionné et mélancolique. Il a publié pour le violon un certain nombre de compositions, parmi lesquelles il faut surtout citer : *Introduction et Variations brillantes sur un thème de Rossini*, avec accompagnement d'orchestre, op. 8 (Leipzig) ; *Introduction et Variations sur un thème hongrois*, avec accompagnement d'un quintette, op. 9 (*idem*) ; *Polonaise brillante* (*idem*).

SESSA (.....), compositeur italien, a écrit la musique de *Cuor di marinaro*, opéra qui a été représenté à Reggio le 3 juin 1876.

SEWELL (John), organiste et compositeur anglais contemporain, a été pendant cinq ans l'élève de M. E. W. Gover, à Bridgnorth (comté de Salop), et est devenu, en 1848, organiste et chef de chœurs de l'église de Saint-Léonard, de cette ville. On connaît de cet artiste diverses compositions, consistant en antiennes et services religieux.

* **SEYDELMANN** (Eugène). — *Voyez* **SEIDELMANN**.

SFONDRINO (Giovanni-Battista), guitariste italien du dix-septième siècle et compositeur pour son instrument, a publié le recueil suivant : *Trattenimento virtuoso, disposto in leggiadrissime sonate per la chitarra*, Milan, 1637.

SGAMBATI (G.....), pianiste, compositeur et professeur italien contemporain, né à Trevi, est fixé à Rome, où il est considéré comme le grand apôtre de la musique dite de l'avenir. L'un des élèves préférés de Liszt, dont il partage, en les exagérant encore, les idées déjà souvent

(1) M. Edmond Servel est l'auteur d'un opuscule ainsi intitulé : *Projet d'enseignement populaire de la musique pouvant amener la création d'un Conservatoire à Montpellier* (Montpellier, Impr. Gras, 1866, in-12 de 14 pp.—A. P.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

extravagantes, il semble s'être donné pour mission de faire triompher ces idées, aussi bien que les théories les plus nébuleuses de M. Richard Wagner. Artiste remarquable au surplus et virtuose de premier ordre, M. Sgambati exécute, dit-on, d'une façon admirable les œuvres de Beethoven, de Chopin, de Schumann, ainsi que la musique la plus enchevêtrée de son maître Liszt. Ses compatriotes le considèrent aussi comme un compositeur remarquable, mais quand il ne se laisse pas entraîner par des exagérations et des extravagances de parti pris; tout au moins estime-t-on quelques-unes de ses compositions pour le piano ou pour l'ensemble. M. Sgambati en a publié un grand nombre, ainsi que plusieurs recueils de mélodies à une ou plusieurs voix. Par malheur, sa musique vocale est écrite de telle façon, et avec un tel mépris de l'instrument auquel elle est destinée, qu'elle est absolument inchantable. En résumé, on peut dire de M. Sgambati que c'est un artiste d'un rare talent, qui a mis de précieuses facultés au service d'une cause impossible, et qui est complétement dévoyé.

SHARP (Edward), pianiste anglais contemporain et compositeur pour son instrument, a publié à Londres un certain nombre d'œuvres parmi lesquelles on remarque une Sonate en *mi* mineur, un *Rondo grazioso*, une série de *Pièces caractéristiques*, etc., etc.

SIBONI (Erik), compositeur, fils du ténor Joseph Siboni (V. *Biographie universelle des Musiciens*, t. VIII), est né à Copenhague le 26 août 1828. Élève de J.-P. Hartmann et du Conservatoire de Leipzig, il est devenu un compositeur distingué et s'est fait dans sa patrie une réputation méritée. Parmi ses œuvres publiées, il faut citer un quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle, des pièces de piano, des *lieder*, des chœurs, etc., le tout conçu, dit-on, sous l'influence de Mendelssohn et de Robert Schumann. On lui doit aussi deux symphonies, des ouvertures de concert, et enfin deux opéras qui ont été joués avec succès; l'un a pour titre *Loreley;* l'autre, intitulé *la Fuite de Charles II*, a été représenté à Copenhague au mois de novembre 1861. M. Siboni réside à Gorüe, ville située près de Copenhague, où il se livre à l'enseignement.

La femme de cet artiste, Mme Siboni, née *Brüll*, est une pianiste remarquable.

* **SICARD** (Laurent), compositeur français du dix-septième siècle, était très-prisé de son temps. — « Parmi les musiciens contemporains de Lambert (dit Titon du Tillet dans son *Parnasse françois*), Sicard réussissoit très-bien dans les airs à boire; on a de lui des airs de basse-taille d'un très-grand goût. » Outre les recueils que Sicard a publiés chez Ballard, il a inséré quelques airs dans *le Nouveau Recueil des plus beaux vers mis en chant* (Paris, G. de Luyne, 1680, in-12). On assure qu'il a eu part à la musique de quelques ballets.

SICARD (F.....), professeur de musique, est l'auteur d'un petit *Traité de transposition* (Paris et Nantes, 1852, in-1° de 15 pp., avec tableaux).

* **SIEBECK** (Auguste-David-Henri). — Cet artiste a publié un *Petit Traité de composition pour les amis et les amies de la musique* (*Kleine Compositions lehre*, etc.), Tubingue, 1850, in-8° de 252 pp.

* **SIEBER** (Ferdinand), chanteur, compositeur et professeur allemand. — Les œuvres publiées par cet artiste atteignent aujourd'hui le chiffre de 120 environ. Je signalerai, entre autres, les suivantes : *l'Art du chant*, divisé en deux parties; 1re partie : *Principes théoriques*, op. 110; 2e partie : *Études pratiques*, op. 111; Vocalises et solfèges pour soprano avec accompagnement de piano, op. 30; pour mezzo-soprano, op. 31; pour contralto, op. 32; pour ténor, op. 33; pour baryton, op. 34; pour basse, op. 35; 10 Vocalises et solfèges pour soprano avec piano, op. 112; id. pour mezzo-soprano, op. 113; id. pour contralto, op. 114; id. pour ténor, op. 115; id. pour baryton, op. 116; id. pour basse, op. 117; *la Rose des Alpes*, chant avec accompagnement de piano, op. 102; divers recueils de *lieder*, chansons, etc.

SIEG (Constant), pianiste, organiste et compositeur, est auteur d'un assez grand nombre de compositions religieuses, vocales ou instrumentales, de petits morceaux de piano à l'usage des enfants, et de morceaux de musique de danse. Parmi les œuvres publiées de cet artiste, on peut signaler : 1° Gammes harmoniques ou gammes par accords, dans tous les tons majeurs et mineurs et dans les différentes positions, pour piano ou orgue, op. 41 (Paris, Mackar); 2° 60 Versets courts et faciles, pour orgue ou harmonium, op. 48 (id., id.); 3° Dix Motets faciles, à deux voix égales, op. 49 (id., id.); 4° Messe facile, à deux voix, soli et chœurs, op. 50 (id., id.); 5° 1er Recueil de compositions faciles, pour orgue ou harmonium, op. 51 (id., id.); 6° Marche religieuse à Notre-Dame-des-Victoires, pour piano ou orgue, op. 65 (id., id.); 7° Marche solennelle à Sa Sainteté Pie IX, pour piano ou orgue, op. 66 id., id.); 8° Six Romancines pour enfants (id., id.); 9° *Causeries musicales*, 10 morceaux de piano, op. 52-61 (id., id.);

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

10° *les Grâces enfantines*, 6 morceaux faciles (id., id.); 11° 15 Romances pour la jeunesse, etc., etc.

SIEG (Charles-Victor), compositeur, fils du précédent, est né à Turckeim (Haut-Rhin), le 8 août 1837, et a fait ses études au Conservatoire de Paris, où il eut pour professeur d'orgue Benoist et pour professeur de composition M. Ambroise Thomas. Après avoir obtenu un troisième accessit d'orgue en 1861, le premier l'année suivante, et le second prix en 1863, M. Sieg se présenta, en 1864, au concours de l'Institut; reçu le dernier sur cinq à la suite de l'épreuve préparatoire, il obtint néanmoins le premier prix d'emblée, et sa cantate, intitulée *Ivanhoë* (paroles de M. Victor Roussy), fit bon effet à l'Opéra lorsqu'elle y fut exécutée, le 18 novembre de la même année, chantée par Mlle de Taisy, MM. Morère et Dumestre. Depuis cette époque, M. Sieg s'est livré à l'enseignement, sans même essayer de faire jouer un opéra-comique qu'il a depuis longtemps en portefeuille. Je ne connais de lui que trois *Compositions pour le piano*, publiées à Leipzig il y a une dizaine d'années, et divisées en trois livres : œuvre 1, *Trois Impromptus*; œuvre 2, *Tarentelle;* œuvre 3, *Caprice-Valse*.

SIEMERS (Charles-Henri-Auguste), musicien allemand, né à Goldenstedt (Oldenbourg) le 7 mai 1819, a été l'élève de K. Arnold pour le piano, et en 1839 étudiait la composition avec Seyfried. Après un long séjour en Hongrie, il se fixe à Hambourg, dix ans après part pour l'Angleterre et s'établit à Manchester, puis, en 1864, revient en Allemagne et fixe sa résidence à Dresde. Il est mort en cette ville le 30 novembre 1876. Siemers a publié diverses compositions pour le piano, et un assez grand nombre de recueils de *lieder* à plusieurs voix.

SIERAKOWSKI (L'abbé Venceslas **DE BOGUSLAWICÉ**, comte), né en Pologne en 1741, mort en 1806, fut un écrivain fécond, un patriote ardent, et un protecteur intelligent de l'art musical, qu'il avait cultivé dès ses jeunes années. Chanoine et prévôt de la cathédrale de Cracovie, il fonda de ses deniers, en cette ville, une école de chant qui donna à la Pologne un certain nombre d'artistes distingués. Cette école, dont la première pensée appartenait à l'évêque de Cracovie Kajetan Soltyk, fut organisée par les soins de l'abbé Sierakowski, qui fit venir à ses frais, de Bohême, les artistes destinés à en être les professeurs : J. Columbek pour le chant, Lang pour le piano, et François-Xavier Kratzer. Elle prospéra rapidement, et le directeur du théâtre de Varsovie, Boguslawski, y venait volontiers recruter les sujets de sa troupe, parmi lesquels on cite le chanteur bouffe Szczurowski et Valentin Kratzer. L'abbé Sierakowski est auteur d'un ouvrage intitulé : *l'Art musical pour la jeunesse du pays* (Cracovie, 1795-1796, 3 vol. in-8°).

SIEVERS (Jacques-Ferdinand), habile facteur de pianos, né à Saint-Pétersbourg le 10 juin 1809, apprit dans sa jeunesse à jouer de la flûte, du violon et du piano, et en 1835 environ alla fonder une fabrique de pianos à Naples, où il se fit une grande renommée non-seulement par la bonté et l'excellente qualité des instruments qui sortaient de ses ateliers, mais aussi par la publication d'un écrit important dont il est l'auteur, et qu'il a donné sous ce titre : *il Pianoforte, guida pratica per costruttori, accordatori, dilettanti e possessori di pianoforti* (Naples, 1868, 2 volumes, dont un orné de figures, et un formant un atlas de 16 planches reproduisant, dans leurs proportions naturelles, les dessins de toutes les parties intérieures du piano). Cet ouvrage, le premier de ce genre qui eût paru en Italie, était fort bien fait et obtint tout le succès qu'il méritait. Il ne fut pas moins bien accueilli à l'étranger, et se vit même, en Allemagne, l'objet non-seulement d'une imitation, mais d'une contrefaçon grossière et impudente, faite au mépris des droits de l'auteur et de la plus vulgaire honnêteté, avec la reproduction, dans des proportions réduites, de toutes les planches de l'œuvre originale. L'auteur n'en a pas moins rendu un signalé service à l'art de la fabrication du piano, et il serait à souhaiter que son ouvrage fût dans les mains de tous les facteurs dignes de ce nom.

Il est à supposer que J.-F. Sievers est le fils de Georges-Louis-Pierre Sievers, musicographe allemand, auteur de nombreux écrits sur l'art, qui s'établit à Rome en 1824. (V. *Biographie*, t. VIII, p. 34.) Ce facteur distingué est mort à Naples, au mois de juin 1878.

SIKEMEIER (J.....-H.....), pianiste très-distingué, l'un des meilleurs que les Pays-Bas possèdent depuis la mort d'Ernst Lubeck, est né à Amsterdam en 1838. Il a eu tout d'abord la renommée d'un enfant prodige, et, de sa dixième à sa douzième année, il se fit entendre avec succès dans les villes principales de sa patrie. En 1850, il fut admis au Conservatoire de Bruxelles, où il travailla avec M. L. Godineau, remporta le prix en 1855, et retourna ensuite dans les Pays-Bas pour se fixer à Rotterdam et s'y livrer à l'enseignement.

Depuis quelques années, M. Sikemeier est professeur de piano à l'École de musique de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Rotterdam, et il se fait entendre souvent dans les concerts, où il obtient toujours de grands et légitimes succès.

Ed. de H.

SILAS (Edmond), pianiste et compositeur de grand mérite, né à Amsterdam en 1827, a fait ses premières études en Allemagne, à Mannheim, avec un musicien du théâtre, nommé Neher. C'était un véritable enfant prodige, car à l'âge de dix ans il se fit entendre en public à Mannheim. En 1840, il donna son premier concert à Amsterdam avec beaucoup de succès. En 1842 il partit pour Paris, où il travailla le piano avec Kalkbrenner, puis il entra au Conservatoire de cette ville, d'abord dans la classe d'orgue de M. Benoist, puis dans celle de composition d'Halévy; ayant pris part au concours de 1847, il y obtint le 2e accessit d'orgue, se vit décerner le premier accessit l'année suivante, et remporta le premier prix en 1849.

En 1850, M. Silas se rendit en Angleterre, se fit entendre d'abord à Liverpool, dans un concert de la Société philharmonique, où il fut applaudi comme pianiste et comme compositeur, puis débuta à Londres, à la *Musical Union* de M. Ella, où son talent fut très-discuté. Le journal le *Times*, surtout, le maltraita impitoyablement, en lui disant, entre autres choses, « qu'un artiste devrait toujours éviter d'obtenir un premier prix au Conservatoire de Paris. » M. Silas finit pourtant par se fixer à Londres, et ne tarda pas à s'y faire une réputation fort honorable comme pianiste et comme compositeur.

Le bagage musical de cet artiste distingué est assez volumineux, et il a écrit des ouvrages fort importants, parmi lesquels nous citerons les suivants : Messe à 4 voix, avec orgue, couronnée en Belgique au concours international de musique sacrée ouvert en 1866; *Joas*, oratorio exécuté avec succès au festival de Norwich, en 1863; symphonie en *la*, exécutée à la *Musical Society*, de Londres; *Vitocris*, opéra écrit sur un poëme anglais et encore inédit; deux concertos pour piano et orchestre; plusieurs cantates; un *Ave verum;* deux *O Salutaris;* Ouverture et entr'actes pour un drame intitulé *Fanchette;* une symphonie burlesque; un traité historique et pratique sur la notation musicale (en anglais); enfin, une quantité d'œuvres fort distinguées de musique de chambre. M. Silas, qui, incontestablement, est un artiste doué d'une organisation musicale des plus remarquables, termine en ce moment une nouvelle symphonie (1).

Éd. de H.

(1) Parmi les compositions de M. Silas, on peut signaler encore un *Magnificat* à 4 voix avec orgue et orchestre, et toute une série de pièces originales pour l'orgue.

A. P.

* **SILCHER** (Frédéric), directeur de musique à Tubingue, a publié un *Traité d'harmonie et de composition, exposé clairement et populairement* (*Harmonie und composition lehre*, etc.), Tubingue, 1851, in-8° de 188 pages. Cet artiste est mort à Stuttgard le 26 août 1860.

* **SILVA** (David) **POLL DA**, a obtenu le premier prix (une médaille d'or) au concours de composition musicale ouvert en 1871 par la Société de Sainte-Cécile, de Bordeaux. Sa partition couronnée, — un *Stabat Mater* pour chœurs et orchestre, — est une œuvre de premier ordre. En 1866, M. Poll da Silva avait obtenu au concours de symphonie de la même société *deux* mentions honorables.

Et cependant, l'auteur de ces compositions importantes, et de tant d'autres encore, était devenu complétement aveugle! Mais sa mère, Mme Anaïs da Silva, femme de l'esprit le plus distingué, s'était habituée à écrire, sous sa dictée, mesure par mesure et note par note, ses inspirations, au fur et à mesure qu'elles lui venaient. C'est grâce à son touchant amour maternel et à son admirable dévouement, que les œuvres de son fils existent, que le nom de Poll da Silva parviendra à la postérité!...

Une grave maladie est venue interrompre le cours des travaux de cet artiste sérieux, marié le 21 décembre 1872 à Mlle Lucile Prieusler. Transporté à Clermont (Oise), dans une maison de santé, il y est mort le 9 mai 1875. C'était, sans contredit, un des compositeurs à la fois les plus féconds et les plus originaux de notre époque.

Voici le catalogue *complet* de ses œuvres :

1° Ouvrages gravés. *Valentine de Milan*, quadrille (Ravayre); *la Jeune Fille et Rossini*, mélodie (Ravayre); *Ode à la Vierge* pour 3 voix et orgue, op. 12 (Richault); *Deux romances sans paroles*, pour violon et piano, op. 13 (Girod); *la Ronde des Lutins*, rondo-caprice pour piano, op. 14 (Girod); *Invocation*, quatuor, op. 15 (Alexandre); *la Chasse aérienne*, rondo-scherzo pour piano, op. 16 (Flaxland); *Huit mélodies*, chant et piano, op. 17 (Richault); *Pleurs et Sourires*, pensées musicales, 1re et 2e suites, op. 18 (Richault); *Polonaise brillante* pour piano, op. 19 (Girod); *O Salutaris*, pour ténor et chœur, op. 20 (Richault); *Trois nocturnes à deux voix*, op. 21 (Richault); *Duo* en *mi* bémol pour piano et violoncelle, op. 22 (Richault); *Six mélodies* pour chant et piano, op.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

23 (Richault) ; *Pleurs et Sourires*, 3e et 4e suites pour piano, op. 24 (Richault); *Trio* en *sol* mineur, pour piano, violon et violoncelle, op. 25 (Richault); *Ave Maria* pour soprano, mezzo-soprano et orgue, op. 26 (Richault); *Six mélodies* chant et piano, op. 27 (Richault) ; *Quatuor* en *ré* majeur, op. 28 (Richault); *Trio* en *ut* majeur, op. 29 (Richault); *Six mélodies* pour chant, op. 30 (Richault); *A la Zuecca*, texte d'Alfred de Musset; *Six mélodies*, op. 32 (Richault ; *le Chant de Fionnualla*, ballade, op. 33 (Richault) ; *Berceuse* pour piano, op. 46 (Brandus) ; *Pensées intimes*, quatre suites pour piano, op. 47 et 48 (Brandus) ; *Veni Creator*, 4 voix et orgue (Richault) ; *Adoremus*, solo pour baryton, op. 50 (Richault); *Villanella*, chœur de femmes, op. 51 (Richault) ; *Souvenez-vous des morts !* chant et orgue, op. 52 (Richault) ; *la Vague*, allégorie pour soprano, avec chœur et orchestre, op. 53 (Richault) ; *les Guerriers de Lucifer*, scène-ballade, chœur et orchestre, op. 54; *les Bateliers canadiens*, chœur et orchestre, op. 55; *J'aspire à toi*, pour ténor, cor, violoncelle, op. 56 (Richault) ; *la Valse*, mélodie, ténor et orchestre, op. 57 ; *Dieu le veut*, quatre voix d'hommes, op. 58 (Richault) ; *les Tirailleurs*, chœur sans accompagnement, op. 59; *les Elfes*, chœur pour voix de femmes avec orchestre, op. 60 ; *Nous te chantons, ô nuit !* chœur sans accompagnement pour voix d'hommes (Richault), *Rêverie*, sérénade avec violon obligé, op. 62 (Richault) ; *Trois mélodies*, pour piano et chant, op. 63 ; *Trois mélodies*, idem, op. 64 (Richault) ; *Trois mélodies*, pour chant et piano, op. 65 (Richault) ; *Deux nocturnes* à 2 voix (Richault) ; *la Chasse aux lions*, chœur à 4 voix, op. 67 (Richault) ; *la Française*, cantate avec *soli* et chœurs ; 18 chœurs (Richault) ; un *Duo* pour piano et violoncelle (sous presse chez Richault) ; *l'Ile aux cocotiers*, *Fleur des Antilles*, d'Octave Giraud (id., idem) ; *les trois Pensées*, *Moins que vous*, *Veni Creator*, Deux *duetini* (id., idem).

Voici maintenant la liste des ouvrages laissés en manuscrits par Poli da Silva : — I. Musique de piano. Recueil de 16 mélodies, *pensées intimes* en 4 suites ; *Regrets*, romance sans paroles ; *Soirs d'automne ; l'Aurore ; Déception ;* 8 *mélodies ; le Délire*, grande étude ; 1er *Nocturne* en *sol* majeur ; *Scène et fantaisie* en *ut* mineur ; 2 *Valses brillantes ;* 6 *Mazurkas ; Andante* pour piano seul ; *le Réveil de la nature*, caprice ; 6 *Études caractéristiques ;* 6 *Études faciles ;* 7 *Morceaux de genre ; l'Oubli*, romance sans paroles ; Fantaisie sur *le Prophète ; Grande Valse* en *la* bémol ; *l'Impromptu*, en *mi* bémol ; *Symphonie* à 4 mains ; *Valse* à 4 mains ; *Sonate* pour piano seul ; *Suite* en *fa* mineur. — II. Musique d'ensemble. *Septuor* en *sol* mineur, pour 2 violons, 2 altos, 1 violoncelle, piano et contre-basse ; *Quintette* en *ré* majeur, pour piano, violon, alto, basse, et contre-basse ; *Quatuor* en *ré* majeur, pour piano, violon, alto et violoncelle ; *Sonate* en *si* mineur, pour piano et violon ; *Suite* en *si* mineur, pour piano et violoncelle ; *Scène romantique* en *la* bémol, en quatre suites, pour piano et violon. — III. Musique de chant. *Trente-quatre mélodies inédites*, avec accompagnement de piano ; *Seize chœurs* pour voix d'hommes ; *Six chœurs* pour voix d'hommes et de femmes ; *Neuf chœurs*, id., avec orchestre. — IV. Musique d'orchestre. *Première Symphonie* en *si* bémol (couronnée à Bordeaux en 1866) ; *Seconde Symphonie*, Épisode de la vie d'un poëte (couronnée à Bordeaux en 1866) ; *Charlemagne*, ouverture symphonie ; *la Marche des Francs ; Barcarolles ; la Danse moresque ; Richard en Palestine*, suite d'orchestre en 4 parties. — V. Musique de théâtre, et musique de chant et orchestre. *Moïse au mont Sinaï*, oratorio pour *soli*, chœurs et orchestre ; *Judith*, oratorio ; *Clovis*, ode-symphonie ; *Cantate*, en *mi* bémol ; *les Noces de Prométhée*, cantate ; *la Vivre*, grand opéra en 5 actes ; *Gunem, ou la Favorite du calife*, opéra-comique en 3 actes ; *la Sulamite*, ballet oriental en 2 actes ; *l'Avalanche*, opéra-comique en un acte ; *Un, deux, trois Serpents*, opéra bouffe en un acte ; *Stabat Mater* pour orchestre, chœurs et *soli*.

A. L — N.

SIMIOT (André), compositeur français, est né vers 1815. Cet artiste, qui a été chef de chant au Grand-Théâtre-Parisien lorsqu'on y représenta la *Jeanne d'Arc* de M. Duprez, et chef d'orchestre du théâtre Rossini pendant sa courte existence, a fait représenter : 1° *Venise la belle*, opéra-comique en un acte, Lyon, 1853 ; 2° *le Portrait de Séraphine*, opérette en un acte, Folies-Nouvelles, 1857 ; 3° *un Suicide en partie double*, opérette en un acte, théâtre des Jeunes-Artistes, 30 mai 1868 ; 4° *l'Africain*, grand opéra en 5 actes (paroles et musique), donné au café-concert de Tivoli le 10 février 1872. M. Simiot est encore auteur d'un *Te Deum* exécuté à Besançon le 15 août 1867, et de quelques opérettes, entre autres *les Mariés de Nanterre*, données sur le petit théâtre particulier du cercle Pigalle. Cet artiste s'est essayé aussi à faire de la critique musicale, et il a collaboré à *l'Écho des Orphéons* et à *l'Orphéon*.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

SIMLER (J.....-W....), pasteur et musicien du dix-septième siècle, naquit vers 1605 à Zurich, où il fit ses études de théologie, fit un voyage en France, et, après un court séjour à Paris et un autre à Genève, fut nommé pasteur à Utiken en 1629, et allait remplir deux ans après les mêmes fonctions à Herliberg. Il mourut en 1672. Simler a publié un recueil de chants dont voici le titre : *Deutsch Gedichte, darinnen :* 1. *Haupt begriffliche Inhalte den Psalmen Davids;* 2. *Underschiedliche auf zeiten und Anlasse gerichtete Gesänge;* 3. *Allerhand erbauliche Ueberschriften, etc., enthaltend seind*, Zurich, Bodmer, 1648. Ce recueil, qui contient cinquante chants à quatre parties, a été réédité plusieurs fois, en 1653, 1662, 1688, etc., et on en a fait une édition en langue romanche.

* **SIMON** (Louis-Victor). — Cet artiste a écrit, en société avec Foignet, la musique de deux opéras-comiques qui ont été représentés au théâtre Montansier : *la Boiteuse* (un acte), le 17 avril 1791, et *l'Apothicaire* (2 actes), en 1793.

* **SIMON** (Jean-Henri), compositeur et violoniste belge, né à Anvers au mois d'avril 1783, mort en cette ville en 1861, y commença ses études musicales à la maîtrise de Saint-Jacques. Ses dispositions étaient telles qu'à peine âgé de huit ans, raconte-t-on, il dirigeait à grand orchestre l'exécution d'une messe de Kraft. Plus tard, il vint à Paris, où il reçut des leçons de la Houssaye et de Rode pour le violon, de Gossec, de Catel et de Lesueur pour la composition. Puis il retourna à Anvers, où il se fit une grande situation comme violoniste et comme compositeur. « Plusieurs de ses compositions religieuses et chorales, dit M. Ed. Gregoir dans ses *Artistes musiciens belges*, ont été exécutées en public, qui a toujours apprécié à sa juste valeur la musique savante et mélodieuse de notre compatriote. H. Simon, le plus populaire de nos auteurs classiques, est du petit nombre de ceux qui savent concilier une harmonie abondante et claire avec une mélodie distinguée, originale, et parfois large et grandiose. Ses compositions respirent la grandeur et la solennité, et sont d'une belle facture. Ses chœurs, d'une assez grande difficulté, sont empreints d'une couleur allemande, école que Simon affectionnait particulièrement. En général, l'orchestration de ses œuvres est riche, puissante et remplie d'effets inattendus. »

On doit à cet artiste : 3 messes à grand orchestre ; plusieurs oratorios, entre autres celui intitulé *Judith* ou *le Siége de Béthulie ;* 7 concertos pour le violon ; plusieurs airs variés et fantaisies pour le même instrument ; diverses cantates ; un trio pour 2 violons et basse ; une ouverture ; *la Voix du soir*, double chœur ; *un Poème à l'Alhambra*, chœur sans accompagnement ; des motets, diverses autres compositions chorales, etc. Simon fit beaucoup d'élèves, parmi lesquels on cite surtout Meerts, qui fut professeur de violon au Conservatoire de Bruxelles, Janssens, compositeur anversois remarquable, et M. Vieuxtemps.

SIMON (.....), organiste français qui a joui d'une grande renommée, était né dans les dernières années du dix-huitième siècle. Artiste d'un mérite supérieur, esprit fort distingué, il se fit une situation brillante, était à la fois titulaire de l'orgue de l'église de Notre-Dame-des-Victoires à Paris et de celui de la basilique de Saint-Denis, professeur d'harmonie à la maison royale de Saint-Denis et membre de l'Institut historique de France. Dans son *Manuel de l'organiste*, M. Georges Schmitt, qui le connut personnellement, analyse son talent de la façon la plus chaleureuse : — « M. Simon, dit-il, le doyen des organistes, qui touche l'orgue de la basilique de Saint-Denis, est l'artiste à qui nous devons en grande partie le perfectionnement de l'orgue d'aujourd'hui. C'est lui qui le premier a fait usage des pédales de combinaison et d'autres effets. Son jeu est varié, riche en effets saisissants, ses combinaisons de différents jeux produisent des timbres nouveaux et peu connus. Il joue ce grand instrument de Saint-Denis d'une manière supérieure, son beau talent se présente là dans toute la plénitude de sa puissance. Son style est lié, sa manière de toucher large et accentuée, et il excelle dans le vrai caractère à donner aux différents jeux de l'orgue. » Simon est mort à Paris, au mois de mai ou de juin 1866, à l'âge de soixante-dix-huit ans. Il était chevalier de la Légion d'honneur et de l'ordre de Saint-Sylvestre. Y.

SIMONE (..... DE), écrivain italien, est l'auteur d'un opuscule publié sous ce titre : *Della musica melodrammatica, ragionamento*, Naples, 1859, in-8°.

SIMONETTI (F.....), pianiste et compositeur italien, est l'auteur d'un ouvrage didactique publié sous ce titre : *Cenni sul moderno meccanismo del pianoforte* (1875).

* **SINGELÉE** (Jean-Baptiste), violoniste, chef d'orchestre et compositeur belge, est mort à Ostende le 29 septembre 1875. Après avoir rempli l'emploi de chef d'orchestre au théâtre et au casino de Gand, il avait occupé les mêmes fonctions au théâtre d'Anvers ; de retour à Bruxelles, il était devenu second chef au théâtre

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de la Monnaie, sous la direction de Ch.-L. Hanssens, puis premier chef à la mort de celui-ci. Il dirigea aussi pendant quelques années les concerts de l'Association des artistes musiciens de Bruxelles. Les compositions gravées de Singelée s'élèvent au chiffre de 110 environ. Il a écrit, en société avec Sor, la musique d'un ballet, *Arsène* ou *la Baguette magique*, qui a été représenté à Bruxelles en 1845. — Une fille de cet artiste, Mlle *Louise Singelée*, violoniste distinguée et chanteuse dramatique, fit son éducation musicale au Conservatoire de Bruxelles et fut son élève pour le violon. Elle voyagea avec son père en donnant des concerts, puis embrassa la carrière du théâtre. Vers 1872 elle faisait, à Paris, partie de la troupe de l'Athénée, et en 1877 elle fit une courte apparition au Théâtre-Lyrique. Elle s'est produite aussi, sous le nom de Mlle *Singelli*, sur l'une des scènes italiennes de Londres.

SINICO (Francesco), compositeur, professeur et théoricien, naquit à Trieste le 12 décembre 1810 (1). Fils d'un marchand quincaillier originaire de Brescia, il entrait à quinze ans comme employé dans une maison de commerce, mais abandonnait bientôt cette carrière pour se livrer à l'étude de la musique, vers laquelle il se sentait invinciblement attiré. D'abord élève d'un organiste nommé Andreuzzi, il prit ensuite des leçons de Farinelli, maître de chapelle distingué. A 22 ans, il devient directeur de la Société philharmonico-dramatique de Trieste, se fait rapidement remarquer par l'habileté qu'il déploie dans l'exercice de ces fonctions, débute bientôt comme compositeur en écrivant des chœurs pour une tragédie de Somma, *Parisina*, produit ensuite plusieurs œuvres de musique sacrée, puis enfin fait jouer en 1841, sur le théâtre Mauroner, un opéra intitulé *i Virtuosi di Barcellona*.

Mais ce n'est pas à ces travaux en ce genre qu'il devra la renommée qui s'attachera à son nom. En 1843, Sinico devient maître de la chapelle des Jésuites de Trieste, et il s'occupe alors, une fois sa position matérielle assurée, de réaliser le rêve qu'il caressait depuis longtemps, celui de doter sa ville natale d'institutions musicales qu'elle ne connaissait pas, et d'en faire une grande cité artistique et harmonieuse. Rien ne lui coûtera pour atteindre son but : ni peines, ni soins, ni efforts de toutes sortes; il saura aplanir toutes les difficultés, renverser tous les obstacles, venir à bout de tous les mauvais vouloirs, défier toutes les jalousies, vaincre enfin jusqu'à la force d'inertie et se faire aider par ceux-là même qui d'abord étaient les plus opposés ou les plus étrangers à ces idées.

Dès 1843, Sinico, après s'être assuré la protection d'un haut et influent personnage, le comte Stadion, sollicite et obtient de la municipalité de Trieste un décret par lequel, sur le rapport d'une commission spéciale, une école de chant pour 80 enfants est instituée et placée sous sa direction. Il se met aussitôt à l'œuvre, entreprend l'éducation musicale de ces enfants à l'aide de la méthode Wilhem, et les résultats sont tels qu'au bout de peu de temps il peut les faire entendre en séance publique et leur faire exécuter plusieurs hymnes et chants qu'il avait écrits à leur intention. Profitant de l'effet de surprise et de plaisir produit par cette expérience, il obtient l'ouverture d'une seconde école d'enfants dans la vieille ville, et d'une école dominicale pour les ouvriers des deux sexes qui voudraient se livrer à l'étude du chant choral. Ce n'est pas tout, et au bout de dix autres mois d'études et d'expériences, ne se tenant point pour satisfait, restant insatiable dans ses généreux désirs comme il était infatigable dans son œuvre, il demande et se voit accorder que l'enseignement musical sera désormais administré dans huit écoles populaires et dans deux écoles normales, toutes placées sous sa direction supérieure et son inspection, avec cinq professeurs placés sous ses ordres.

Sa vie tout entière fut alors consacrée à la noble entreprise qu'il avait su réaliser. A part le temps qu'il lui fallait accorder à sa chapelle, il ne s'occupait que de ses écoles, de ses élèves, écrivant pour eux des méthodes, des traités, des hymnes, des chœurs sacrés ou profanes, leur prodiguant ses soins, ses leçons, ses conseils, les surveillant sans cesse, leur faisant apprendre de grandes œuvres, multipliant les expériences publiques, les grandes séances, leur faisant exécuter des oratorios de Hændel et de Haydn, des messes de Cherubini et de Beethoven, conviant à ses concerts un public toujours plus enthousiaste, et, pour que la charité n'y perdît rien, donnant la plupart du temps ces concerts au profit de quelque œuvre bienfaisante ou des victimes de quelque malheur public. C'est alors que dans une vaste salle, en présence d'une foule immense, on le voyait, enthousiaste et fier, se placer à la tête de ces mille ou douze cents chanteurs, hommes, femmes et enfants, s'en faire obéir au moindre signe, et obtenir d'eux des exécutions merveilleuses, magistrales,

(1) On verra, par la lecture de cette notice et des deux suivantes, qu'on doit annuler la notice *Joseph Sinico* insérée au t. VIII de la *Biographie universelle des Musiciens*.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

qui faisaient naître chez tous l'émotion et excitaient l'admiration des auditeurs. Toute l'existence de Sinico se traduisit ainsi en travaux incessants, en luttes continuelles, d'abord pour établir ses écoles, puis pour les maintenir, en dépit des mesquineries et des prétentions à l'économie de la municipalité de Trieste, enfin pour obtenir d'elles tout ce qu'elles pouvaient donner au point de vue de l'art et de la moralisation générale. Là est son rôle, là est sa tâche, là, pourrait-on dire, est sa gloire, et c'est ce qui a rendu son nom impérissable dans la ville où il a vu le jour, et qu'il n'a cessé, je crois, d'habiter jusqu'à sa mort.

Je ne saurais donner la liste des nombreuses compositions de Sinico. En dehors des œuvres écrites par lui pour ses écoles, on lui doit de nombreuses messes, des hymnes, des motets, etc., composés pour le service de la chapelle des Jésuites. On cite aussi de lui les partitions de deux opéras restés inachevés : *Rosmunda*, et *Zaira*. Cet homme de bien, cet artiste de cœur et de talent, mourut à Trieste le 18 août 1865.

SINICO (Giuseppe), frère cadet du précédent, naquit à Trieste vers 1812, commença son éducation musicale avec lui, et devint un chanteur distingué. C'est évidemment de lui que Fétis a parlé quand il a dit qu'« il y a eu un ténor de ce nom qui a chanté à Madrid en 1841, à Oporto vers la même époque, puis à Florence et à Milan. » Depuis lors, je crois qu'il a abandonné la carrière théâtrale pour se livrer à l'enseignement du chant.

SINICO (Giuseppe), compositeur dramatique, fils de Francesco Sinico, est né à Trieste le 10 février 1836. Il commença d'abord par aider son père dans ses rudes travaux d'enseignement, et publia à ce sujet une méthode qui a paru sous ce titre : *Breve Metodo teorico-pratico di canto elementare per uso delle scuole popolari di canto per adulti.* Plus tard il se livra à la composition, et songea à aborder la scène. Il était fort jeune encore lorsqu'il fit ainsi ses débuts avec un opéra de demi-caractère, *i Moschettieri*, qui fut représenté à Trieste le 26 mars 1859. En 1861, il donnait à Trieste son second ouvrage dramatique, *Aurora di Nevers*, et au mois de décembre de l'année suivante il faisait jouer, dans la même ville, un troisième opéra, intitulé *Marinella*. Ces divers ouvrages furent accueillis avec faveur, et pourtant, depuis lors, M. Sinico ne s'est plus présenté à la scène et n'a plus fait parler de lui.

Une artiste de la même famille, Mme *Campobelloni Sinico*, chanteuse de talent, fait depuis près de quinze ans partie de l'une des deux compagnies italiennes de Londres, où elle a obtenu de réels succès. J'ignore si elle est la fille de Francesco Sinico ou de son frère, ou la femme du précédent artiste, l'auteur de *Marinella* et d'*i Moschettieri*.

SINKEL (Émile). — Un écrivain belge de ce nom a publié un petit volume ainsi intitulé : *Description succincte de plusieurs opéras*, contenant l'analyse des livrets des opéras suivants, *l'Africaine*, *Tannhœuser*, *le Prophète*, *la Juive*, *les Huguenots*, *Guillaume Tell* et *Robert le Diable* (Bruxelles, Poot, 1874, in-12). Tout en analysant ces livrets, l'écrivain donne volontiers son sentiment sur la nature et la portée musicale des œuvres dont il entretient son lecteur ; il dit d'ailleurs dans sa préface : « Bien des jeunes gens n'ont ni le temps, ni les moyens, ni les dispositions nécessaires pour lire des livrets et des comptes-rendus d'opéras ; ce petit volume contient la description et l'analyse résumées de sept principaux opéras du répertoire courant ; notre but, en le publiant, est de porter la génération nouvelle à aller entendre souvent ces chefs-d'œuvre et de lui fournir des éléments d'appréciation. » Grand amateur de tous les arts, Sinkel, qui était né vers 1822 et qui avait commencé par être officier de marine, devint rédacteur en chef d'un journal politique hebdomadaire de Bruxelles, *le Droit*. Il est mort à Ixelles-lez-Bruxelles, le 18 septembre 1876, à l'âge de cinquante-trois ans.

SIRI (Luigi), pianiste et compositeur italien, mort à Naples le 23 mars 1870, a publié pour son instrument une centaine de compositions, dont les unes originales, d'autres écrites sur des motifs populaires ou des thèmes d'opéras célèbres. Parmi les premières, je citerai celles qui ont pour titre *l'Addio a Malta*, romance ; *il Pianto*, à la mémoire de Beethoven ; *l'Addio*, romance et étude ; *Urania*, pensée ; *la Corsa del Beduino ; la Danzatrice Egiziana ; un Pensiero ;* Tarentelle ; etc., etc.

* **SIROTTI** (François), était virtuose de la chambre de la duchesse de Modène. Il a fait représenter sur le théâtre de Modène, en 1783, un opéra intitulé *Zenobia*.

* **SIVORI** (Ernest-Camille), violoniste italien fort remarquable, est né à Gênes non le 6 juin 1817, mais le 25 octobre 1815.

SIVRY (Charles **DE**), chef d'orchestre du petit théâtre des Délassements-Comiques à Paris, puis des Folies-Marigny, a fait représenter les opérettes suivantes, toutes en un acte : 1° *le Rhinocéros et son enfant*, Délassements-Comiques, 3 septembre 1874 ; 2° *de Chrysocale*, id., 22 octobre 1874 ; 3° *Jolicœur*, Fan-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

taisies-Oller, 24 janvier 1877 ; 4° *Tous gentilshommes*, id., 20 mars 1877. Cet artiste, qui prend une part de collaboration à une petite feuille musicale, *le Progrès artistique*, a écrit la musique d'une sorte de poème symphonique, *la Légende d'Hiram*, qui a été exécuté le 24 octobre 1878, dans la salle des fêtes du palais du Trocadéro, pour une grande solennité franc-maçonnique.

SKIBINSKI (Lioumitch), pianiste et compositeur, porte le titre de pianiste de la cour de Roumanie. Il a écrit la musique du premier opéra composé sur un texte roumain, lequel portait pour titre *Verful cu dor* (*la Cime du désir*), et a été représenté sur le théâtre national de Bucharest le 6 février 1879. Le livret de cet opéra était l'œuvre de la princesse régnante Élisabeth de Roumanie, qui l'avait signé du pseudonyme de P. de Laroc.

SKRAUP ou **SKROUP** (François), compositeur et chef d'orchestre distingué, naquit à Vosic (Bohême) le 3 juin 1801 (1). Fils d'un maître d'école qui lui enseigna les premiers éléments de la musique, il fréquenta plus tard le lycée de Prague, chanta comme enfant de chœur dans les églises de cette ville, et enfin y étudia le droit à l'Université. Plusieurs amateurs de musique ayant conçu le projet de faire représenter, au profit d'une œuvre de bienfaisance, un opéra en langue bohême, Skraup se chargea de traduire en cette langue le livret d'un opéra allemand de Weigl, *la Famille suisse*, et l'ouvrage fut ainsi représenté le 23 décembre 1823. C'était le premier essai de ce genre, le premier opéra ainsi joué à Prague dans la langue nationale, et, la tentative ayant réussi, on se mit bientôt en devoir de traduire ainsi divers opéras allemands, italiens et français.

Néanmoins, on désira bientôt posséder un véritable opéra national, et Skraup écrivit la musique d'un ouvrage intitulé *der Drahtbinder*, qui fut joué avec succès. En 1827, lorsqu'il eut terminé son droit, Skraup entra au théâtre national de Prague en qualité de second chef d'orchestre ; c'est alors qu'il donna sur ce théâtre l'opéra qui avait pour titre *Udalrich et Bozena*, et qu'en 1834 il fit la musique d'un vaudeville national, *la Fête des cordonniers de Prague*, qui obtint un succès énorme, parce qu'il y avait intercalé des danses et des chansons populaires, dont l'une : *Où est ma patrie?* devint par la suite l'hymne du peuple bohême.

(1) Une confusion s'est établie, dans la *Biographie universelle des Musiciens*, entre les deux frères François et Jean Skraup. La présente notice et celle qui la suit rétabliront les faits. — A. P.

Skraup écrivit ensuite la musique d'une tragédie : *Brudermord* (1835), l'opéra *le Songe de Libussa*, et un autre opéra, en langue allemande, intitulé *la Fiancée du gnome* (1836).

Nommé le 1er janvier 1837 premier chef d'orchestre du *Laudestheater* (théâtre du pays), à Prague, il conserva cet emploi pendant vingt ans, jusqu'en 1857, époque à laquelle il fut pensionné. En 1848 il fit représenter l'opéra allemand *Drahomira*, et quelques années plus tard celui intitulé *Meergeuse*.

Skraup s'est acquis un renom brillant comme chef d'orchestre, tant au théâtre qu'au concert. C'est à lui que la ville de Prague doit d'avoir connu *le Hollandais volant*, le *Tannhäuser* et *Lohengrin*, de M. Richard Wagner. De plus, il a eu le mérite d'activer la vie musicale en cette ville.

Après avoir été pensionné, il se rendit en 1860 à Rotterdam, pour y occuper les fonctions de chef d'orchestre au théâtre. C'est là qu'il mourut, le 7 février 1862.

Outre les opéras ci-dessus mentionnés, outre une ouverture pour la tragédie de Kolar : *la Mort de Ziska*, Skraup a encore écrit une quantité d'autres ouvrages, des messes, des quatuors, des danses, et des *lieder* en langues bohême et allemande. Plusieurs de ces *lieder*, d'un tour très-mélodique, ont pénétré parmi le peuple et sont considérés en quelque sorte comme des chants nationaux. On a trouvé dans les papiers de Skraup, à sa mort, la partition d'un opéra allemand intitulé *Colombus*. Skraup est regardé comme le compositeur bohême par excellence.

J. B.

SKRAUP ou **SKROUP** (Jean-Népomucène), compositeur, frère du précédent, naquit le 15 septembre 1811 à Vosic, et mourut à Prague, où il était devenu maître de chapelle de la cathédrale, le 18 novembre 1865. On connaît de lui des compositions religieuses, des *lieder* et divers ouvrages théoriques en langue bohême (1) ; mais il est loin d'avoir acquis une renommée semblable à celle de son frère. Après sa mort, on a représenté à Prague deux opéras de cet artiste : l'un, en langue bohême, intitulé *les Suédois devant Prague* ; l'autre, en allemand, ayant pour titre *Vineta*.

J. B.

SMART (Sir George-Thomas), organiste et compositeur de la chapelle royale de Saint-James, à Londres, né en cette ville au mois de

(1) Dont un publié sous ce titre : *École théorique et pratique de musique pour les professeurs et les directeurs de maîtrises* (Prague, 1862, in-8° de 254 pp.). — A. P.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

mai 1776, y mourut le 23 février 1867, à l'âge de 90 ans accomplis. George Smart est l'un des musiciens anglais qui ont parcouru dans leur pays la plus longue et la plus honorable carrière, et il s'est fait remarquer tout à la fois comme organiste, comme compositeur de musique sacrée et comme chef d'orchestre. A peine âgé de trente-cinq ans, en 1811, sa renommée était telle qu'il fut créé chevalier par le duc de Richmond, alors lord-lieutenant en Irlande. Il a pris, pendant un demi-siècle, une part très-active et très-importante aux progrès de l'art musical en Angleterre.

De grands souvenirs se rattachent au nom de cet artiste vraiment distingué. Comme directeur de concerts, c'est lui qui, dit-on, forma la Sontag et Mme Jenny Lind à l'exécution de la musique d'oratorio. Comme chef d'orchestre d'opéra, c'est sous sa direction que l'*Oberon* de Weber fut représenté pour la première fois au théâtre Covent-Garden, et c'est dans sa propre résidence, Greet-Portland street, n° 91, qu'expira l'illustre auteur de ce chef-d'œuvre. C'est lui aussi qui, en 1836, dirigeait l'orchestre du festival de Manchester, le jour où l'infortunée Marie Malibran chanta pour la dernière fois. « Mme Malibran, disait alors un biographe, déjà souffrante, chanta un duo (avec Mme Caradori) qui exigeait de grands efforts de voix et qui fut redemandé. La célèbre cantatrice, après avoir fait des signes suppliants, s'adressa à George Smart, qui dirigeait l'orchestre, et lui dit : « Si je répète, j'en mourrai. — Alors, madame, lui répondit George Smart, vous n'avez qu'à vous retirer, et je ferai des excuses au public. — Non! répliqua-t-elle avec énergie, non; je chanterai! mais je suis une femme morte. » La pauvre grande artiste avait dit vrai.

Sir George Smart avait dirigé la musique au couronnement du roi Guillaume IV et de la reine Adélaïde, ainsi qu'à celui de la reine Victoria. C'est lui qui, en 1813, fonda à Londres la *Philharmonic Society*, et qui le premier fit connaître en Angleterre les œuvres de Beethoven, de Franz Schubert, de Weber et de Schumann. Il a donné, par son activité, son intelligence et son énergie, une grande impulsion à l'art musical en Angleterre.

SMART (Henri), neveu du précédent, compositeur remarquable qui fut le premier organiste de l'Angleterre, naquit à Londres le 25 octobre 1812 et a joui dans sa patrie d'une renommée que justifiait un talent de premier ordre. Membre du Collége des organistes, organiste de l'église Saint-Pancrace, à Londres, M. Henry Smart n'a cessé, quoique aveugle, de se livrer à de nombreux travaux de composition, tout en faisant admirer ses rares qualités comme organiste, qualités aussi remarquables sous le rapport de l'exécution proprement dite, de l'expression, du sentiment et du caractère, qu'en ce qui concerne l'improvisation, où il se montrait d'une extrême habileté. Parmi les œuvres de cet artiste très-distingué, il faut surtout signaler une grande cantate avec orchestre, *Bride of Dunkeron (la Fiancée de Dunkeron)*, exécutée au festival de Birmingham en 1864; une autre cantate, pour voix de femmes, *the Fishermaidens (les Filles du pêcheur)*; une troisième composition du même genre, *King Porné's Daughter*, exécutée à Londres en 1871; plusieurs grands services pour orgue, et une quantité innombrable de mélodies vocales (*songs*) qui ont rendu son nom populaire et dont la plupart ont obtenu une véritable vogue. Henry Smart a écrit aussi de nombreux morceaux de chant à deux, trois et quatre voix, presque toujours féminines; ses duos surtout ont été bien accueillis du public, et l'on cite particulièrement ceux qui ont pour titre *Beyond the Hills*, *May, the Land of Dreams*, *Farewell, the Melting of the snow*, *Summer of the Silent Heart*, *On Como's lake*, *O Breathe, ye sweet roses*, etc., etc.

Henry Smart, qui mourut à Londres le 6 juillet 1879, était le fils d'un violoniste distingué. Une pension de cent livres sterling sur la liste civile lui avait été accordée peu de temps avant sa mort. Il n'en a pu profiter.

SMET VAN TIENEN (Théodore), facteur d'orgues à Duffel, dans la province d'Anvers, naquit à Gheel le 1er janvier 1782. Après avoir fait son apprentissage à Malines, chez Van Overbeck, il se fixa à Duffel, et sut se faire une renommée par son habileté et sa probité. Il construisit des instruments estimés pour les villes de Diest, Louvain, Houthem, Lenth, Malines, Tessenderloo, Broechem, Schaffet, Herenthals, Jodoigne, Londerzeel, Ranst, Wortel, Klyn-Vort, Anvers, Bouchout, Westerloo, etc. Cet artiste mourut à Duffel le 21 novembre 1853.

SMETANA (Frédéric), chef d'orchestre et compositeur distingué, est né en Bohême le 2 mars 1824. Doué de rares dispositions musicales, ce ne fut cependant qu'après de longues prières qu'il parvint à décider son père à lui laisser suivre son penchant. Il devint alors l'élève, en 1843, du célèbre Proksch, l'un des théoriciens et des maîtres de piano les plus renommés de Prague. En 1846, il fit la connaissance de Robert Schumann et de sa femme,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

grâce auxquels il se familiarisa avec les œuvres de Jean-Sébastien Bach. Deux ans après, il ouvrait à Prague une école de musique, et il épousait une pianiste fort habile, Mlle Catherine Kolar. En 1850, il organisa d'intéressantes soirées de quatuor, et en 1856, lorsque Liszt se rendit à Prague pour assister à l'exécution projetée de sa messe de Gran, M. Smetana fréquenta journellement cet homme illustre, aux conseils duquel son talent dut de prendre un essor imprévu.

Dans le courant de cette dernière année, M. Smetana fut engagé, par l'entremise de Dreyschock, comme chef d'orchestre de la Société philharmonique de Gothenbourg, en Suède. Il se rendit donc en cette ville avec sa femme; par malheur, le climat rigoureux du pays fut fatal à celle-ci, qui tomba gravement malade. M. Smetana s'empressa alors de la reconduire en Bohême; mais le mal avait fait de tels progrès que l'infortunée mourut dans le cours du voyage, à Dresde, et que son mari ne put que ramener à Prague ses restes mortels. Étant allé reprendre son poste à Gothenbourg, M. Smetana quitta cette ville pour faire un grand voyage en Suède et en Allemagne (1861), après quoi il revint à Prague, où il fut engagé en qualité de premier chef d'orchestre au Théâtre-National. C'est là qu'il fit représenter plusieurs opéras, tous écrits sur texte bohême, et qui obtinrent du succès. Malheureusement, une infirmité particulièrement douloureuse pour un musicien vint, en 1874, obliger l'artiste à résigner des fonctions qu'il remplissait avec un véritable talent : il était devenu complétement sourd.

On cite, parmi les compositions pour le piano de M. Smetana, un *Allegro capriccioso* en *si* mineur dédié à Dreyschock, et parmi ses œuvres symphoniques une marche solennelle qui fut exécutée à Prague pour le trois-centième anniversaire de la naissance de Shakspeare. Quant à ses opéras, *les Branibor en Bohême, la Fiancée vendue* (1866), *Dalibar* (1868), et *le Baiser*, ce dernier est considéré comme le meilleur (1).

J. B.

SMITH (Thomas), luthier anglais qui ne manquait pas d'habileté, vivait à Londres en 1756. Il fut l'élève de Peter Wamsley et le maître de John Norris.

(1) Voici, je crois, les dates précises de la représentation des ouvrages dramatiques de M. Smetana : 1° *les Branibor en Bohême*, 5 janvier 1866; 2° *la Fiancee vendue*, 30 mai 1866; 3° *Dalibar*, 1868; 4° *un Baiser*, 2 actes, décembre 1876; 5° *le Secret*, 3 actes, 19 septembre 1878.

A. P.

SMITH (William), autre luthier anglais, était établi à Londres vers 1770. J'ignore s'il était parent du précédent.

SMITH (Robert), artiste anglais contemporain, est l'auteur d'un écrit publié sous ce titre : *Harmonics, or the philosophy of musical sounds* (*Harmonies, ou philosophie des sons musicaux*).

SMITH (Le docteur J.....), théoricien anglais, est l'auteur de l'ouvrage suivant, publié il y a quelques années : *Treatise on the theory and practice of Music, with the principles of harmony and composition* (*Traité de la théorie et de la pratique de la musique, avec les principes de l'harmonie et de la composition*), Londres, in-4°.

SMITH (Sidney), pianiste anglais distingué, professeur et compositeur, s'est fait une grande réputation à Londres par la publication d'une innombrable quantité de morceaux de piano, consistant en transcriptions ou fantaisies sur des motifs d'opéras célèbres, en paraphrases d'œuvres de grands maîtres, enfin en petites compositions faciles et de peu d'importance. Le nombre de ces bagatelles s'élève aujourd'hui, dit-on, à plus de deux-cents. M. Sidney Smith a mis ainsi à contribution la plupart des opéras aimés du public : *Martha, les Diamants de la couronne, les Noces de Figaro, les Huguenots, Lucrezia Borgia, Robert le Diable, Rigoletto, Zampa, Oberon, Don Pasquale, Guillaume Tell, Faust, la Favorite, la Somnambule, la Fille du régiment, Don Juan, la Traviata, Fra Diavolo*, etc., etc. Quant aux compositions plus ou moins originales de M. Sidney Smith, on y rencontre des sérénades, des berceuses, des mélodies, des polonaises, des nocturnes, des galops, des caprices, des élégies, des morceaux de salon, élégants, brillants, militaires, caractéristiques, que sais-je? M. Sidney Smith a publié aussi une *Méthode de piano*.

SMITS (Willem), compositeur de musique et écrivain, est né à Amsterdam en 1804. Il a consacré une partie de sa vie à la propagation et à l'amélioration de la musique vocale populaire dans les Pays-Bas, et c'est lui qui a fondé à Amsterdam la première école de chant populaire, école dont il est le directeur.

M. Smits n'a rien composé de bien remarquable, quoique son bagage musical soit assez volumineux; mais la quantité l'emporte de beaucoup sur la qualité. Ses compositions sont correctement, honorablement écrites, mais c'est tout ce que l'on peut en dire. Au surplus, M. Smits ne paraît guère viser à la postérité. Cet artiste est décoré de l'ordre néerlandais de la

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Couronne de chêne, et membre de mérite de la Société pour l'encouragement de l'art musical dans les Pays-Bas (1).

ÉD. DE H.

SNOECK (CÉSAR), amateur de musique belge, né vers 1825, est le possesseur d'une des plus belles collections d'instruments de musique qui existent en Europe. C'est à Renaix, où il exerce les fonctions de notaire, qu'il a réuni et aménagé cette superbe collection. A la fois nombreuse et choisie, celle-ci est disposée avec adresse et avec goût dans plusieurs salles généreusement éclairées; on y trouve des spécimens d'instruments de tout genre, tous dans un parfait état de conservation : épinettes et virginales, clavecins et clavicordes, basses et dessus de viole, luths et mandores, tympans et manicordions, serpents et bassons, oliphants et musettes, flûtes à bec et flûtes traversières, clarinettes et cors de basset, tambourins et trompettes marines, binious et claquebois, psaltérions et crotales, castagnettes et lyres de toutes sortes, *pifferi* et tambours de basque, cythares et sistres, pochettes et chapeaux-chinois, mandolines et flûtes de Pan, etc., sans compter les instruments modernes, et les fantaisies excentriques de tel ou tel facteur obscur ou renommé.

Le propriétaire de ce musée remarquable, enfoui dans une petite ville de province, en fait les honneurs avec une grâce charmante, au service de laquelle il met un vrai savoir et une intelligence très-déliée. J'ai pu m'en rendre compte, il y a quelques années, lorsque le hasard m'a mis à même d'admirer sa collection. Non-seulement M. Snoeck connaît à merveille l'histoire de tous les instruments, mais il a appris, tout seul et comme sans s'en douter, à jouer de tous ou de presque tous : je l'ai vu, dans l'espace de deux ou trois heures, jouer du clavecin, du violon, de la flûte, de la clarinette, du cor anglais, du serpent, et de bien d'autres instruments. Il connaît parfaitement l'étendue, le timbre, la qualité, l'âge, la nationalité de tous les spécimens qu'il possède, et il est toujours prêt à donner sur chacun d'eux un renseignement sûr, exact et précis.

Il y a plus de trente ans que, tourmenté par cette passion intelligente et lui consacrant une notable partie de sa fortune, M. Snoeck a commencé à former sa collection. Rien ne lui a coûté pour l'enrichir : ni peines, ni soins, ni dépenses, ni voyages. Connu non-seulement dans toute la Belgique, mais encore à l'étranger, entretenant une correspondance très-active avec tous ceux dont les relations peuvent lui être utiles, tenu jour par jour au courant de tous les faits qui peuvent l'intéresser, il n'hésite pas, dès qu'un objet lui est signalé, à courir à sa recherche, se rendant indifféremment en Angleterre ou en Allemagne, en Hollande ou en France, en Suisse ou en Italie, en Espagne ou en Portugal, et en revenant rapidement, une fois en possession de l'échantillon convoité. On comprend qu'avec de telles façons d'agir, une collection de ce genre, entreprise il y a plus d'un quart de siècle, ait pu devenir aussi considérable qu'intéressante. De fait, elle est aujourd'hui, ainsi que je l'ai dit, l'une des plus belles et des plus riches qui soient en Europe.

* **SOBOLEWSKI** (ÉDOUARD), violoniste, compositeur et écrivain sur la musique, né à Kœnigsberg non en 1804, mais le 1er octobre 1808, avait quitté l'Allemagne en 1859 pour aller s'établir à Saint-Louis (Amérique), où il dirigeait la Société philharmonique. Il est mort en cette ville le 23 mai 1872.

SŒDERMAN (AUGUSTE-JEAN), compositeur scandinave, né à Stockholm le 17 juillet 1832, commença dans sa patrie l'étude de la musique, pour laquelle il montrait de remarquables aptitudes, et alla terminer son éducation artistique à Leipzig, où il eut pour maîtres Richter et le fameux théoricien Moritz Hauptmann. C'est en Allemagne qu'il commença à se faire connaître avantageusement comme compositeur, faisant représenter, le 12 septembre 1856, une opérette intitulée *Hinandes første lærospons*, faisant exécuter dans les concerts des ballades et divers morceaux de chant avec accompagnement d'orchestre, et écrivant une musique nouvelle pour la *Jeanne d'Arc* de Schiller. En 1862, Sœderman fut rappelé à Stockholm, pour y occuper les fonctions de chef d'orchestre au grand théâtre, fonctions qu'il conserva, je crois, jusqu'à sa mort, arrivée en cette ville le 10 fé-

(1) Auteur d'un opéra en 3 actes, *De Gelofte*, qui a été représenté avec succès à Amsterdam en 1840, et d'une cantate pour chœurs et orchestre intitulée *De Wetenschap*, M. Smits a publié, outre une Méthode de chant populaire très-répandue, les compositions suivantes : 3 messes à 3 voix d'hommes avec orgue; *Magnificat* à 3 voix d'hommes, 31 chœurs et chorals (en 2 livres), à l'unisson ou à plusieurs voix; 6 chœurs d'enfants à 3 voix égales, à l'usage des écoles; *Ernst en Luim*, chœurs, canons et *lieder* (en 2 livres); *De eere Gods*, hymnes pour chœurs et orchestre; 2 chants pour voix d'hommes; 3 chœurs; *Chansons d'enfants*; 18 chants à 2 voix; Quatuor pour 2 sopranos, contralto et baryton, avec piano. Parmi les œuvres non publiées de cet artiste, il faut citer : plusieurs messes à 3 voix d'hommes, avec orgue; Ouvertures à grand orchestre; *De profundis* pour voix d'hommes avec orgue; *Pange lingua; Salve Regina; O quàm suavis*, pour voix d'hommes; *Het Landleven*, cantate; enfin, un nombre considérable de chœurs, mélodies et chansons. — A. P.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

vrier 1876. Sœderman était considéré en Allemagne comme un artiste fort distingué, et par ses compatriotes comme un de leurs compositeurs les plus originaux. On connaît de lui une messe pour voix seules, chœurs et orchestre, qui est, dit-on, une œuvre remarquable à beaucoup d'égards.

SOFFI (Pasquale), compositeur de musique religieuse très-estimé, naquit à Lucques vers 1732. Excellent organiste, il forma sous ce rapport un grand nombre d'élèves dans le séminaire de San-Giovanni. Ses compositions pour la semaine sainte, qui consistent en messes, vêpres, motets, *introït, benedictus, miserere* à 3 et 4 voix, s'exécutent encore aujourd'hui dans sa ville natale, et sont, dit-on, d'un admirable effet. De 1761 à 1807, cet artiste écrivit vingt et un services à grand orchestre qui furent exécutés par les soins de la compagnie de Sainte-Cécile, à l'occasion de la fête de sa patronne. Soffi a écrit aussi un oratorio : *Saint Thomas apôtre*, dont la partition est conservée dans les archives de la congrégation des Anges gardiens. Parmi ses meilleurs et ses nombreux élèves, on cite particulièrement Domenico Quilici et Donato Barsanti. Soffi mourut à Lucques en 1810.

SOFFREDINI (.....), musicien italien, a écrit la musique d'un opéra bouffe, *il Maestro dei signorini*, qui a été représenté sur le théâtre philodramatique de Livourne, au mois de mars 1872.

***SOLERA** (Thémistocle), compositeur dramatique et librettiste italien, naquit le 25 décembre 1819. A dix-huit ans, il débuta dans la carrière littéraire par un volume de vers, *i Miei primi Canti*, qui produisit sensation et qui fit dire aux Italiens : *Nous avons un poëte!* Bientôt il se produisit aussi au théâtre, tout à la fois comme poëte et comme compositeur, d'abord en faisant exécuter à la Scala, de Milan, un hymne intitulé *la Melodia* (25 novembre 1839), puis en donnant au même théâtre un opéra sérieux, *Ildegonda*, dont il avait écrit les paroles et la musique, et qui fut bien accueilli (20 mars 1840). Peu de mois après, le 4 octobre de la même année, il affrontait de nouveau le public redoutable de la Scala en faisant représenter un opéra semi-sérieux, *il Contadino di Agliate*. En 1842, il donnait à Modène *la Fanciulla di Castelguelfo*, qui n'obtenait qu'un médiocre succès, et peu après il se produisait à Padoue avec un ouvrage intitulé *Genio e Sventura*. Enfin, il a donné encore, en Espagne, *la Sorella di Pelagio*. En somme, le talent de Solera, comme compositeur, était médiocre, et sa faculté créatrice semblait procéder moins d'une imagination généreuse que de l'imitation de certains artistes renommés, particulièrement de M. Verdi Mais ce qui a fait sa réputation, ce sont ses *libretti*, qui l'ont fait quelquefois comparer par ses compatriotes à Felice Romani, bien qu'il soit resté, malgré des qualités réelles, au dessous de ce poëte aimable et élégant. Non-seulement Solera a écrit les livrets des ouvrages mis par lui en musique, mais lorsqu'il vit qu'il ne réussissait que médiocrement comme compositeur, il se mit à écrire des poëmes pour ses confrères. Entre autres, il a fourni à M. Verdi ceux de *Nabucco*, d'*i Lombardi*, de *Giovanna d'Arco*, d'*Attila*, à Villanis ceux de *Vasconcello*, d'*Alfonso III*, d'*Emanuele-Filiberto*, à Secchi celui de *la Fanciulla delle Asturie*, à M. Buzzi ceux de *Sordello* et de *l'Indovina*, à M. Peri celui de *l'Espiazione*, à M. Ronchetti celui de *Pergolesi*, à M. Ponchielli celui de *la Stella del Monte*, etc., etc. Dans ces dernières années, Solera, transformant d'une étrange façon sa carrière, alla se fixer en Égypte, où il remplit auprès du vice-roi les fonctions de directeur général de la police; mais ses habitudes fantaisistes, son désir d'indépendance ne pouvaient longtemps s'accommoder d'une telle situation; au bout de quelques années il revint en Italie, où il mena une sorte d'existence de bohème, qui le fit bientôt tomber dans la misère; un instant, on prétendit qu'il exerçait à Paris le métier de marchand brocanteur. La vérité est qu'il mourut à Milan, le 21 avril 1878.

* **SOLIÉ** (Jean-Pierre **SOULIÉ** ou **SOULIER** dit). — Aux ouvrages dramatiques dont cet artiste intéressant a écrit la musique, il faut ajouter les suivants : 1° *la Moisson*, th. Favart, 5 septembre 1793; 2° *le Plaisir et la Gloire*, un acte, id., 19 janvier 1794; 3° *Quatre Maris pour un*, un acte, th. des Jeunes-Artistes, 26 avril 1801; 4° *le Petit Jacquot*, un acte, th. Montansier, 26 juillet 1801; 5° *l'Oncle et le Neveu*, un acte, id., 26 novembre 1803; 6° *Agathe et Lismore*. Il a aussi une part au *Congrès des Rois*, ouvrage représenté au théâtre Favart en 1793, et dont la musique avait été écrite par une douzaine de compositeurs. Quant à l'opéra-comique intitulé : *Lisez Plutarque*, il y a erreur en ce qui le concerne; la musique de ce petit ouvrage, représenté au th. Favart le 21 décembre 1801, était de Plantade; Solié a écrit la musique d'une autre pièce en un acte, qui avait pour titre *Plutarque*, et qui avait été jouée auparavant au même théâtre, le 6 octobre 1800.

Un des fils de Solié se noya dans la Seine en 1802, ainsi qu'en témoigne une pièce de vers

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

publiée dans *le Courrier des spectacles* du 5 fructidor an X, et adressée à Solié père. J'ignore si c'est celui-là ou un autre, mais c'est aussi un fils de Solié qui écrivit la musique d'un opéra-comique en 2 actes, *le Fifre et le Tambour*, joué au théâtre des Jeunes-Artistes, le 16 juin 1801.

SOLIÉ (Charles), chef d'orchestre et compositeur, est, je crois, le petit-fils du précédent et le fils d'Émile Solié. Il a rempli pendant plusieurs années, avec talent, les fonctions de premier chef d'orchestre au grand théâtre de Nantes; il en a même été un instant le directeur. Il est aujourd'hui chef d'orchestre du théâtre français de Nice, où il a fait représenter avec succès, le 5 avril 1879, un opéra-comique en 3 actes intitulé *Scheinn Baba* ou *l'Intrigue au harem*.

* **SOLIVA** (Charles-Evasio), a fait représenter au théâtre de la Scala, de Milan, en 1824, un opéra qui avait pour titre *Elena e Malvina*. Je crois qu'on lui doit aussi un autre ouvrage dramatique, intitulé *Berenice d'Armenia*. Parmi les compositions que cet artiste a publiées en dehors du théâtre, je signalerai un *Veni Creator* à 3 voix, et un chant funèbre à 4 voix avec deux cloches, écrit à la mémoire de Mayr, sous ce titre : *Compianto sulla tomba di Mayr*. Il a publié encore diverses autres compositions religieuses : *Te Deum* pour voix seules et orgue; les psaumes 112 et 128, avec orchestre; *De profundis* à la mémoire de son fils; *Ave Maria*, *Pater noster*, *Salve Regina* pour chœur de voix égales; *Veni Creator* et *Ave maris stella*.

Soliva avait étudié, au Conservatoire de Milan, sous la direction d'Asioli et de Federici. En 1821, il avait été appelé à remplir au Conservatoire de Varsovie les fonctions de professeur de chant, et il y forma de fort bons élèves. Il resta en cette ville jusqu'en 1832, époque à laquelle il partit pour Saint-Pétersbourg, où il devint maître de chapelle, directeur de l'Opéra, directeur de la musique vocale de l'école impériale des théâtres, et professeur de chant de la grande-duchesse Alexandra. De retour en Italie en 1841, il s'établit ensuite à Paris, où il mourut le 20 décembre 1853.

SOLLOHUB (Vladimir-Alexandrowitch, comte), écrivain russe fort distingué, né à Saint-Pétersbourg en 1814, s'est trouvé mêlé à la longue et vive polémique excitée en France par les ardeurs exagérées des propagateurs de la méthode Galin-Paris-Chevé. Chargé par l'empereur de Russie d'une sorte de mission officieuse qui se rattachait à la création d'un Conservatoire à Saint-Pétersbourg, M. le comte Sollohub voulut se rendre compte de la valeur des diverses méthodes d'enseignement élémentaire de la musique en usage à Paris. Il assista, entre autres, aux leçons données alors par Émile Chevé dans l'amphithéâtre de l'École de médecine, et se prit aussitôt d'enthousiasme pour son système. Après une lettre écrite à ce sujet au journal *l'Indépendance belge*, et qui fut ensuite publiée à part sous ce titre : *Lettre du comte Sollohub au rédacteur de* l'Indépendance belge *sur la méthode Galin-Paris-Chevé* (Paris, Bourdilliat, 1859, in-8°), M. Sollohub donna, au *Journal de Saint-Pétersbourg*, une série d'articles dans lesquels il répondait à la brochure publiée en France par les adversaires du système Galin et qui était intitulée : *Observations de quelques musiciens et de quelques amateurs sur la méthode Chevé*. La polémique, très-courtoise d'ailleurs et très-habile de l'écrivain russe, offrant une longue apologie de cette méthode, Chevé n'eut garde de la laisser perdre, et recueillit en une forte brochure l'écrit du comte Sollohub, qui parut sous ce titre : *les Musiciens contre la musique*, par le comte Sollohub (Paris, Chevé, août 1860, in-8° de 86 pp.). Je ne sache pas que M. Sollohub se soit mêlé autrement aux questions musicales.

* **SOMIS** (Giovanni-Battista), l'un des plus fameux violonistes de l'école italienne et le fondateur de l'école piémontaise, naquit en 1676 (1), d'une famille distinguée. Il s'adonna dès sa plus tendre enfance à l'étude de la musique et du violon, et, fort jeune encore, se rendit à Rome et à Venise dans le but d'y connaître les grands artistes qui faisaient alors la gloire de ces deux villes. A Venise, il reçut des conseils du célèbre Antonio Vivaldi, qui était directeur du Conservatoire de *la Pietà*; mais tout en prenant ce grand maître pour modèle, tout en admirant aussi le jeu noble et savant de Corelli, il prit soin de conserver sa personnalité propre et se fit remarquer, dans la suite, par une exécution d'une grâce et d'une élégance pleines d'originalité, dont il sut transmettre les traditions à ses deux meilleurs élèves, Giardin et Chiabran.

Lorsqu'au retour de ses voyages, Somis se produisit à Turin, son talent remarquable fit sensa-

(1) Fétis, en écrivant sa notice sur Somis, n'avait évidemment à sa disposition que des renseignements insuffisants et manquant de précision; il le confond d'ailleurs un peu avec son frère (dont il ne parle pas). Je rétablis ici les faits, particulièrement avec l'aide du livre de Francesco Regli : *Storia del violino in Piemonte* (Turin, 1863, in-8°).

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tion sur ses compatriotes, et il acquit rapidement une renommée légitime, due à ses rares qualités de virtuose et à l'expression touchante qu'il apportait dans son jeu. Le roi de Sardaigne, l'ayant entendu, ne put s'empêcher de l'admirer, et le nomma bientôt premier violon et directeur de sa chapelle et de sa chambre, poste dans lequel Somis fit preuve des plus grandes qualités. Cet artiste justement célèbre mourut à Turin, le 14 août 1763, âgé d'environ quatre-vingt-sept ans.

Somis ne borna pas ses succès à son pays. Il vint à Paris en 1733, s'y fit entendre au Concert spirituel et dans des réunions privées, et, quoiqu'il approchât alors de la soixantaine, il produisit sur le public une impression vive et profonde. Le *Mercure de France* en parlait en ces termes : — « Le sieur Somis, fameux joueur de violon du roy de Sardaigne, a exécuté différentes sonates et concertos dans la dernière perfection, et a été très-applaudi par de nombreuses assemblées que la justesse et la brillante exécution de ce grand maître y avoient attirées. » D'autre part, Hubert Le Blanc, l'auteur de l'étrange petit livre connu sous ce titre : *Défense de la basse de viole contre les entreprises du violon et les prétentions du violoncel*, louait ainsi Somis dans ce factum (1760) : « Somis parut sur les rangs; il étala le majestueux du plus beau coup d'archet de l'Europe. Il franchit la borne où l'on se brise, surmonta l'écueil où l'on échoue, en un mot, vint à bout du grand œuvre sur le violon : *la tenue d'une ronde*. Un seul tiré d'archet dura au point que le souvenir en fait perdre haleine quand on y pense, et parut semblable à un cordage de soie tendu qui, pour ne pas ennuyer dans la nudité de son uni, est entouré de festons d'argent, de filigranes d'or entremêlés de diamants, de rubis, de grenats et surtout de perles : on les voyait sortir du bout des doigts. La Musique descendit de l'Olympe, et, ayant son dessein, mit dans l'esprit aux dames de faire accueil à Somis. Il fut reçu tantôt chez les unes, tantôt chez les autres, et ce, l'espace d'un mois, sans que durant ce temps il fût mention de porter un jugement où l'on songeât seulement à lui opposer un rival. » Ce style amphigourique, mais non railleur, donne la mesure des succès que Somis remporta à Paris. — Comme compositeur, on ne connaît de cet artiste qu'un recueil de sonates : *Opera prima di sonate a violino e violoncello o cembalo*, Rome, 1722.

La fille de ce grand virtuose, *Maria-Cristina Somis*, cantatrice d'un talent supérieur, devint la femme du peintre français Carle Vanloo, qui la connut lors de son premier séjour en Italie. Elle vint à Paris avec son mari en 1734, se fit entendre dans le monde, et conquit aussitôt une très-grande renommée. Elle importait en France la musique et le grand style vocal italiens, qui y étaient alors complétement inconnus, et comme elle joignait à un talent de premier ordre une voix expressive et d'une rare beauté, elle fit aussitôt tourner toutes les têtes et obtint à la cour et dans le monde les succès les plus flatteurs. Dandré Bardon, dans sa *Vie de Carle Vanloo*, en faisait l'éloge en ces termes : — « La belle voix de madame de Vanloo, les grâces qu'elle met dans son chant, le choix des airs agréables et pathétiques que son discernement présente aux Français, gagnent tous les cœurs à la musique italienne ; on en goûte pour la première fois le charme délicieux. Ce genre est fêté dans les plus belles assemblées; telle est l'époque de son établissement en France. » On assure que Mme Vanloo donna des leçons à deux des meilleures chanteuses de l'Opéra, Mlles Fel et Petitpas (1).

SOMIS (Lorenzo), frère du précédent, fut comme lui violoniste, et a composé aussi des sonates pour violon avec accompagnement de violoncelle. Les portraits des deux frères, peints à l'huile, furent offerts au P. Martini, en 1765, par Ignazio Somis, leur frère. Ils sont aujourd'hui dans la galerie du Lycée musical de Bologne.

SONNET (.....), musicien français, a écrit la musique d'un ballet en 3 actes, *Oberon*, qui fut représenté au théâtre de la Monnaie, de Bruxelles, le 21 septembre 1836. Ce doit être le mathématicien Hippolyte Sonnet, né vers 1800 et mort il y a trois ou quatre ans, après avoir été professeur à l'École centrale et inspecteur de l'Académie de Paris. A la veille d'être reçu docteur ès sciences, Sonnet avait été compris dans le licenciement de l'École normale en 1822, et il avait dû chercher dans la musique un moyen de vivre ; il voyagea alors beaucoup à l'étranger, en qualité de chef d'orchestre, et se donna complétement à un art auquel il renonça tout à fait par la suite ; il a publié un recueil classique de morceaux de chant : *Polymnie* (1839, in-4°), avec le savant M. L. Quicherat, très-versé aussi dans l'art musical. — Y.

* **SONNTAG** ou **SONTAG** (Henriette-Gertrude-Walpurgis), comtesse **ROSSI**, cantatrice célèbre. — Plusieurs écrits ont été publiés sur cette grande artiste ; le premier, paru

(1) V. Castil-Blaze, *l'Académie impériale de musique*, t. 1er, p. 459-460.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

en Angleterre, est ainsi intitulé : *A Memoir on the countess de Rossi (Madame Sontag) publis hed by Mitchell*, Londres, in-8°; un autre a été donné en France sous ce titre : *Biographie de la comtesse Rossi*, Paris, Sartorius, 1850, in-18. Un journal de Paris, *la Musique*, avait inséré, dans son numéro du 13 janvier 1850, une notice sur Mme Sontag due à Théophile Gautier et intitulée *l'Ambassadrice* ; cette notice fut imprimée et publiée peu de temps après en Belgique, sous forme de brochure : *l'Ambassadrice, biographie de la comtesse Rossi*, Bruxelles, Stapleaux, 1850, in-18. Mme Sontag a fourni aussi à Rellstab (*Voy.* ce nom) le sujet d'un roman satirique donné par lui sous ce titre : *Henriette* ou *la Belle Cantatrice*. Enfin, on n'ignore pas que le livret de l'opéra de Scribe et Auber, *l'Ambassadrice*, dont l'héroïne s'appelle aussi Henriette, a été inspiré de même par les événements de la vie de la célèbre artiste.

D'après l'inscription placée sur sa tombe, la date de la naissance de Mme Sontag est le 3 janvier 1806, et non le 13 mai 1805.

Une sœur cadette de cette admirable artiste, Mlle *Nina Sontag*, avait, comme elle, embrassé la carrière du théâtre, puis, à l'âge de quarante ans environ, avait pris le voile au couvent de Marienthal, dans la Saxe. C'est là qu'elle est morte, dans un âge avancé, le 22 septembre 1879. — Un frère de ces deux artistes, Carl Sontag, avait aussi appartenu au théâtre. Il a publié sur sa sœur une monographie ainsi intitulée : *Henriette Sonntag, aus Karl Sonntag's Bühnenerlebnissen* (Souvenirs de théâtre), Hanovre, Helwig, 1875. — Il reste deux autres frères de la célèbre cantatrice, dont un est colonel dans l'armée autrichienne.

Quatre ans après la mort d'Henriette Sontag à Mexico, en 1858, ses restes furent ramenés au couvent de Marienthal, retraite de sa sœur, qui l'aimait tendrement; toutes deux y reposent aujourd'hui dans le même tombeau.

SONTHEIM (Henri), chanteur dramatique allemand très-renommé, est né en Wurtemberg. Doué d'une splendide voix de ténor, il étudia le chant sous la direction du ténor Haizinger, et fut engagé pour toute sa vie au théâtre de Stuttgard, avec le titre de chanteur de la cour. Pendant les voyages qu'il faisait chaque année à l'époque de la fermeture du théâtre de Stuttgard, il se faisait entendre sur les scènes les plus importantes de l'Allemagne, et partout excitait la plus grande admiration. Quoique aujourd'hui avancé en âge, il est considéré comme le plus parfait Eléazar qu'on ait entendu jamais en Allemagne dans *la Juive*, et non-seulement il chante, mais il joue ce rôle d'une façon incomparable. La voix forte et sonore de M. Sontheim est celle du véritable ténor héroïque ; il possède en même temps une telle habileté dans l'emploi de la voix mixte, et ses nuances dans le piano sont d'un si excellent effet, que l'un de ses triomphes fut aussi le rôle de Georges Brown de *la Dame blanche*. Il a obtenu encore de grands succès dans *Astorga*, dans *les Huguenots*, *Guillaume Tell*, etc.

M. Sontheim a pris récemment sa retraite, avec une pension et le titre de membre d'honneur du théâtre de la cour de Stuttgard. Il vit aujourd'hui dans sa propriété de Iebenhausen, située près de cette ville. J. B.

* **SOR** (Ferdinand), ou plutôt *Sors*, ainsi que l'écrivent ses compatriotes, guitariste célèbre et compositeur, naquit à Madrid non le 17 février 1780, mais le 14 février 1778. Son opéra *Télémaque dans l'île de Calypso* fut représenté au théâtre Principal de Barcelone, le 19 mai 1798 (1). Pour ce qui concerne sa carrière française, le ballet de *Cendrillon*, dont il avait écrit la musique, fut joué à l'Opéra le 3 mars 1823. Il a fait encore, en société avec Schneitzhoeffer, la musique d'un petit ballet en un acte, *le Sicilien* ou *l'Amour peintre*, qui fut donné au même théâtre le 11 juin 1827, et avec Singelée celle d'un autre ouvrage du même genre, *Arsène* ou *la Baguette magique*, dont la représentation eut lieu à Bruxelles en 1845, plusieurs années après sa mort.

SORACI (Paolo), chef d'orchestre et compositeur italien, naquit en Sicile. Il fit représenter en 1871, sur l'un des théâtres de Messine, un opéra qui avait pour titre *Eleonora da Romano*. En 1875, il remplissait au théâtre de Côme les fonctions de *maestro concertatore*, et le 9 octobre 1876 il donnait sur la petite scène de Santa-Radegonda, de Milan, un nouvel ouvrage dramatique, intitulé *Ginevra*. Peu de temps après, au mois de février 1877, il mourait à Milan.

SORDELLI (Giuseppe), compositeur italien, a fait représenter à Pavie, en 1846, un drame lyrique intitulé *la Solitaria delle Asturie*.

SORIA (Jules **DIAZ DE**), chanteur distingué, est né à Bordeaux, de père et mère français, originaires du Portugal. A huit ans, il entra en qualité d'enfant de chœur à la synagogue de Bordeaux, et, jusqu'à l'âge de treize ans, s'y fit entendre comme soliste. Il avait

(1) Je tire ces renseignements d'un écrit publié récemment en Espagne : *Calendario lirico italiano*, par M. Joaquin Meras (Madrid, Romero y Marzo, 1877, in-8°).

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

alors une voix de soprano très-étendue. A douze ans, il fut admis à la Société Sainte-Cécile, et, pendant deux ans, y apprit le solfége. Cependant l'époque de la mue était arrivée, et sa voix d'enfant l'avait abandonné pour faire place à une basse chantante assez caractérisée. En même temps, M. de Soria faisait ses premiers pas dans la carrière commerciale, à laquelle il était destiné, et qu'il n'a jamais abandonnée. Chargé de voyager pour la maison qui se l'était attaché, il eut occasion, en 1864, de visiter l'Italie et d'y suivre les chanteurs les plus en renom. Cette circonstance développa ses heureuses dispositions pour le chant. Sa voix était devenue définitivement un baryton d'une excellente qualité. Il voulut mettre en valeur les ressources de ce généreux organe et se perfectionner par l'étude, en s'appropriant les procédés des artistes dont le talent et la méthode l'avaient plus particulièrement frappé. Pendant une seconde tournée, il se produisit à Marseille dans des réunions privées, et y fit sensation. De retour en Italie, il chanta devant Donzelli, Liverani, Verdi, qui le comblèrent d'éloges, et devant Mercadante, qui lui dit : *Je vois bien que vous n'avez jamais eu de professeur : continuez à n'en pas avoir ; vous n'avez rien à apprendre d'eux.* En novembre 1866, M. de Soria fut chargé par la municipalité de Venise d'interpréter sur le grand canal une ballade pour solo et chœur, écrite par le compositeur Tessarin pour célébrer l'entrée des troupes italiennes. Depuis cette époque jusqu'en 1873, M. de Soria se fit entendre fréquemment dans les grandes villes d'Europe, où ses affaires l'amenaient d'une façon en quelque sorte périodique, et y acquit une autorité toujours grandissante. Son arrivée dans chacune d'elles était de plus en plus fêtée, et sa présence était l'occasion des auditions musicales les plus courues. A Rome, il était particulièrement choyé par les élèves de l'École française. Pendant l'année néfaste 1871, il prit part dans cette ville à un concert international, où il eut à cœur de faire applaudir, à ce moment, des compositions françaises par un public cosmopolite. En 1873, il fit sa première apparition à Paris sur la scène du Conservatoire et obtint un vif succès à côté de Mme Carvalho, de MM. Planté, Alard et Dancla. Il se décida alors à demander à son talent autre chose que des satisfactions d'amour-propre. Il se produisit dans beaucoup de salons à Paris et participa à une tournée organisée par l'*impresario* Ulmann, tournée dans laquelle il parcourut la province en compagnie de MM. Planté, Léonard, Alard, Sivori, Franchomme et de Mlle Marimon. Il alla en Angleterre, en Italie, en Autriche, où les directeurs du Conservatoire de Vienne lui demandèrent une audition; dans les principautés Danubiennes, en Turquie, en Russie et en Grèce. A Athènes, où l'on organisa en son honneur deux concerts dont le produit devait aider à la fondation d'un Conservatoire national, M. de Soria eut un succès d'enthousiasme, et le roi, l'ayant mandé dans son palais, le décora de l'ordre du Sauveur. En 1877, il fut appelé à Paris par le consistoire israélite, qui inaugurait le temple de la rue Buffault, pour contribuer par son talent à l'éclat de la cérémonie. Peu après, il joua *Hamlet* à Nice sur une scène particulière qui avait été installée à l'occasion d'une fête de charité. M. de Soria a chanté aussi plusieurs fois à Paris dans les réunions officielles, à Londres devant le prince de Galles, en Italie devant le prince Humbert. Gounod a écrit pour lui son charmant duo-barcarolle et la pièce : *O dilte tu.* Félicien David l'avait en très-haute estime, et la presse technique allemande, qui lui a été favorable, a loué sa façon d'interpréter les mélodies de Schubert et de Schumann. Enfin, des offres brillantes lui ont été faites pour prendre le théâtre, et y créer des rôles spécialement écrits pour lui. M. de Soria a résisté jusqu'à ce jour à ces propositions séduisantes, préférant s'en tenir à la spécialité de chanteur de concert, dans laquelle il a fait sa réputation.

M. de Soria possède un baryton élevé, sonore et moelleux. L'étendue de cette voix, chaude et bien timbrée, est encore accrue par des sons de tête très-purs, dont le caractère se rapproche beaucoup de ceux du ténor. C'est ce qu'on appelle *un Martin.* L'émission est facile, et la voix se trouve en quelque sorte toute posée sur les lèvres, comme chez les chanteurs formés à la grande école italienne. Ce qui caractérise sa manière, c'est l'absence de tout effort et une étonnante facilité à varier les timbres. L'artiste trouve dans cette opposition de timbres une source d'effets tout particuliers,—soit en passant de la voix sombrée habilement ménagée à la voix claire réduite à une ténuité telle qu'elle arrive à *la blancheur*, — soit en faisant se succéder l'un à l'autre ces deux timbres par des nuances graduées qui modifient insensiblement la couleur du son. C'est même là, on peut le dire, ce qui le distingue de la plupart des artistes contemporains, dont l'organe est défraîchi et le chant rendu monotone par l'usage presque exclusif de la voix sombrée.

Quelques critiques à Paris se sont montrés sévères à l'égard de M. de Soria, et ont contesté son talent. On peut lui reprocher un peu d'affé-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

terie et des oppositions trop multipliées, que le sens des paroles ou de la phrase musicale ne justifie pas toujours. Il est possible aussi que ce talent délicat, susceptible pourtant d'énergie, ne fût pas de mise dans le drame lyrique et ne pût en affronter les fatigues. Mais on n'en saurait nier le charme, ni l'action sur le public. Tel qu'il est, il n'est pas sans analogie avec celui de Garat, qui, dans un autre temps et avec des qualités supérieures, ne rechercha pas plus que M. de Soria les triomphes du théâtre, et dut aussi à sa nature et à ses propres observations plus qu'à la science et à une forte éducation.

AL. R — D.

* **SORIANO FUERTES** (MARIANO), compositeur et musicographe espagnol, est l'auteur des deux écrits dont voici les titres : 1° *Memoria sobre las sociedades corales en España ;* 2° *España artistica é industrial en la Exposicion de* 1867, un vol. in-8°. Soriano Fuertes est mort à Madrid, au mois d'avril 1880.

SOSSON (.....), clerc tonsuré, compositeur, devint vers 1775 ou 1780 directeur de la maîtrise de l'église Saint-Pierre, de Caen. Il fit exécuter dans cette église un *Magnificat Dominus,* motet à grand chœur et à grand orchestre, et à l'église des Cordeliers, en 1785, pour la fête que l'Université fit célébrer en actions de grâces de la naissance du Dauphin, un *Te Deum* et une messe à grand orchestre. Le 9 octobre 1793, Sosson était nommé maire de la ville de Caen. Au commencement de ce siècle, cet artiste, exclerc tonsuré, ex-maître de chapelle, ex-officier municipal, se livrait à l'enseignement de la harpe et de la lyre.

SOUBIES (ALBERT), critique musical français, est né à Paris le 10 mai 1846. Après avoir fait de bonnes études littéraires au lycée Louis-le-Grand, il étudia le droit et se fit recevoir avocat. Cependant, il se sentait attiré vers la musique, qu'il avait cultivée en amateur, et il suivit au Conservatoire le cours d'harmonie de M. Savard, après quoi il entra dans la classe de fugue et de composition de Bazin, tout en travaillant l'orgue avec M. Alexandre Guilmant. Après avoir acquis ainsi une instruction solide, M. Soubies s'occupa d'histoire et de critique artistiques, et tout d'abord songea à reprendre, après soixante années d'interruption, la publication du célèbre almanach des spectacles connu naguère sous le titre de *Spectacles de Paris.* Aidé d'un de ses amis, M. Paul Milliet, il fit paraître en 1875 le premier volume de cette nouvelle collection, qu'il intitula ainsi : « *Almanach des spectacles,* continuant l'ancien *Almanach des spectacles* publié de 1752 à 1815, tome premier (XLIXe de la collection), année 1874 » (Paris, Jouaust, 1875, in-18 avec une eau-forte). M. Soubies donna ensuite, seul (excepté le troisième volume, que son frère a signé avec lui), les deuxième, troisième, quatrième et cinquième années de cette nouvelle série, publiée avec un soin et un luxe typographique du meilleur goût et accompagnée de portraits qui la rendent doublement intéressante. Depuis quelques années, le même écrivain signe du pseudonyme : *B. de Lomagne,* les articles de critique musicale du journal *le Soir.* Il s'occupe en ce moment d'une histoire des principaux théâtres de Paris depuis 1848.

***SOUBRE** (ETIENNE-JOSEPH), compositeur, directeur du Conservatoire de Liége, est mort en cette ville le 8 septembre 1871. Le grand violoniste Henri Vieuxtemps a écrit sur cet artiste une notice biographique qui a été publiée dans l'*Annuaire de l'Académie royale de Belgique* et dont il a été fait ensuite un tirage à part (Bruxelles, Hayes, 1872, in-12).

Deux filles de cet artiste, Mlles *Mariette* et *Anna Soubre,* se sont consacrées à la carrière du chant.

***SOULLIER DE ROBLAIN** (CHARLES-SIMON-PASCAL), écrivain musical, est mort à Paris dans les premiers jours de janvier 1879. Après être retourné dans son pays natal, cet artiste était revenu, vers 1871, se fixer à Paris, où il avait pris part à la rédaction de divers journaux, entre autres l'*Art musical* et la *Chronique musicale ;* il y publia ensuite un écrit aussi prétentieux qu'incompréhensible, ainsi intitulé : *les Néogammes. essai scientifique d'une nouvelle théorie musicale appliquée au développement du mystère de l'origine des modes et des tons,* Paris, Escudier, s. d. (1877), petit in-8°. Cela est aussi médiocre que les autres productions de l'auteur, parmi lesquelles il faut encore signaler un *Annuaire musical, ou Guide des compositeurs, professeurs, artistes, amateurs, facteurs d'instruments et éditeurs de musique, pour* 1855, Paris, Sylvain-Saint-Étienne, in-8°.

SOURINDRO MOHUN TAGORE, rajah indien, dilettante passionné, a fondé à Calcutta l'École de musique du Bengale, dont il est le président. Cette école indigène, due à son initiative, organisée sur les mêmes bases que nos Conservatoires européens et entretenue presque exclusivement à ses frais, s'est ouverte le 3 août 1871 ; elle publie des rapports annuels sur la marche de l'institution, et c'est par l'un de ces rapports, le troisième (1874-75), qu'on apprend qu'à la fin du mois de juin 1875 l'école comptait huit professeurs, tous indigènes, dont deux pour

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

la *sitara*, un pour le *bahootin* ou violon, un pour le *mrdunga* (instrument de percussion, servant à l'accompagnement), trois professeurs de chant, et un de théorie musicale. L'établissement était fréquenté alors par soixante élèves, qui y recevaient l'instruction musicale moyennant une rétribution d'une roupie par mois. Les prix décernés à ces élèves à la fin de l'année scolaire consistent, comme en Europe, en instruments et en livres d'étude. Des témoignages très-élogieux d'Européens, qui paraissent versés dans la connaissance des choses de la musique, montrent l'École de musique de Calcutta en pleine voie de prospérité.

Ce ne serait pas assez dire que de donner au rajah de Tagore la qualification de dilettante. Théoricien, compositeur et poète, il a fait de l'art une étude approfondie, et on lui doit, entre autres, les publications suivantes : 1° *Sangita-Sâra-Sangrahas* (littéralement : *Musicæ essentiæ collectio*), Calcutta, 1875, ouvrage qui, si l'on s'en rapporte au titre et à la table des matières, paraît une compilation d'anciens traités de musique, publiée et annotée par le savant rajah; il est divisé en six parties, dont la première traite des sons (*nâda-adhyâyas*), la seconde, des modes (*râga-adhyâyas*), la troisième, de l'enchaînement des sons et des rhythmes, c'est-à-dire de la composition (*prabandha-adhyâyas*), la quatrième, des instruments (*vâdya-adhyâyas*), la cinquième, de la mesure (*tâla-adhyâyas*), enfin, la sixième et dernière, de la danse (*nrtya-adhyâyas*); 2° *Victoria-Gitikâ* (Calcutta, 1875, in-8°), recueil de 118 chants sanscrits, relatifs aux faits principaux de l'histoire d'Angleterre depuis la conquête normande jusqu'à l'époque actuelle, dont la poésie et la musique sont du rajah de Tagore (avec une transcription en langue musicale européenne accompagnant la notation hindoue); 3° 50 Chants sanscrits (quatrains et distiques) en l'honneur du prince de Galles, poésie et musique du rajah de Tagore.

Le rajah Sourindro, qui a fait don au musée du Conservatoire de Bruxelles d'une collection complète des instruments de musique hindous, et à l'Académie royale de Belgique de toute une série de publications et d'ouvrages relatifs à la musique indienne, est membre associé de l'Académie de Sainte-Cécile de Rome.

* **SOWINSKI** (Albert), pianiste polonais, compositeur distingué et écrivain musical, est mort à Paris, le 5 mars 1880.

SOYER-WILLEMET (H.....-F.....), bibliothécaire en chef et conservateur du cabinet d'histoire naturelle de la ville de Nancy, a inséré des sciences, lettres et arts de Nancy, un travail ainsi intitulé : *Observations sur la gamme mineure*. Il a été fait un tirage à part de cet écrit (Nancy, Thomas, 1837, in-8° de 17 pp.).

SOZZI (Luigi), compositeur italien, est l'auteur d'un opéra semi-sérieux, *le Memorie del Diavolo*, dont le livret était imité de la pièce française du même titre, et qui a été représenté à Milan, au théâtre Carcano, dans le cours du mois de décembre 1864. Le 1er octobre 1879, le même artiste, ou un artiste du même nom, donnait au théâtre de Lecco un autre opéra intitulé *Adelina*.

* **SPAETH** (André), compositeur, ancien maître de chapelle de la cour de Saxe-Cobourg, est mort à Gotha au mois de mai 1876. Cet artiste était né à Rossach (et non Kossach).

SPARK (William), organiste anglais, docteur en musique, est, je crois, fixé à Leeds. M. Spark, qui est un artiste distingué, est le directeur d'une publication intéressante, *the Organist's Quarterly Journal of original compositions*, dans laquelle il fait connaître des œuvres originales des principaux organistes anglais ou étrangers. Entre autres publications faites par M. Spark, je citerai aussi un recueil de *Vingt Marches célèbres*, arrangées pour l'orgue, avec pédale obligée.

SPEIDEL (Wilhelm), compositeur allemand distingué, est né à Ulm le 3 septembre 1826. Son père, excellent chanteur, lui apprit les éléments de la musique, après quoi il fut envoyé à Munich pour s'y perfectionner sous la direction des deux frères Ignace et Franz Lachner. En 1852 il faisait à Leipzig, avec un très-grand succès, ses débuts comme virtuose pianiste, et un peu plus tard il faisait la connaissance de Schumann, dont il subit vivement l'influence. En 1854 il obtint un emploi de directeur de musique à Ulm, mais lors de la fondation du Conservatoire de Stuttgard il y fut appelé comme professeur, et conserva ces fonctions jusqu'à l'année 1874, époque où il fonda lui-même, dans cette ville, un institut musical qui compte aujourd'hui plus de cent élèves.

Directeur du *Männergesangverein* de Stuttgard, M. Speidel a publié environ 60 compositions, parmi lesquelles on cite sa belle musique pour la tragédie d'Œhlenschlager, *le Roi de Helge*, des trios, des quatuors, des sonates, beaucoup de pièces de piano, et une quantité d'excellents chœurs pour voix d'hommes. M. Speidel a fait aussi une édition des sonates d'Haydn et des œuvres de piano de Mendelssohn,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

et, avec M. Singer, une édition des sonates pour piano et violon de Mozart. J. B.

SPEIDEL (Louis), écrivain et critique musical autrichien distingué, frère du précédent, est né à Ulm le 11 avril 1830. Il apprit la musique de son père et de son frère, et après avoir terminé ses études philosophiques à l'Université de Munich, il devint collaborateur de la *Gazette générale d'Augsbourg*. En 1853, il se fixa à Vienne comme correspondant de ce journal, et bientôt fut chargé en cette ville du feuilleton de *la Presse*. Lors de la création de la *Nouvelle Presse libre*, il fut appelé à y écrire le feuilleton littéraire et théâtral, qu'il a conservé jusqu'à ce jour et où il a déployé un rare talent; cela ne l'a pas empêché de prendre part, en qualité de critique musical, à la rédaction du fameux journal *Fremdenblatt*, où ses articles sont recherchés et lus avec avidité. Dans les articles que M. Speidel écrit pour cette feuille importante, il relate de la façon la plus piquante tous les événements de la vie musicale de Vienne; ses critiques sont courtes, mais justes, remplies de saillies mordantes, et étincelantes d'esprit.

M. Speidel est un des adversaires les plus acharnés de M. Richard Wagner; ses analyses des dernières œuvres de ce maître sont de véritables modèles d'une polémique énergique, d'une critique vigoureuse en même temps que spirituelle, et restant toujours dans les limites des plus strictes convenances. L'écrivain possède d'ailleurs de vastes connaissances musicales, et une instruction aussi solide et variée que profonde et étendue; son style est irréprochable, et il est certainement l'un des critiques les plus considérés et les plus considérables de Vienne. Les convictions artistiques de M. Speidel ne sont d'ailleurs jamais influencées par qui ou par quoi que ce soit, et l'indépendance avec laquelle il exprime franchement et ouvertement son opinion donne à tout ce qui sort de sa plume une énorme importance. J. B.

***SPEIER** (Wilhelm), violoniste et compositeur, est mort à Francfort-sur-le-Mein le 5 avril 1878.

SPENCER (Charles-Child), pianiste et professeur anglais, est l'auteur d'un manuel qu'il a publié sous ce titre et dont il n'a pas été fait moins de huit éditions : *Music, a rudimentary and practical treatise on* (*Traité élémentaire et pratique de la musique*, avec de nombreux exemples), Londres, Lockwood. Cet artiste a publié encore le traité suivant : *the Pianoforte, the rudiments of the art of playing* (*le Piano, éléments de l'art de l'exécutant*), Londres, Lockwood, in-12.

***SPERANZA** (Giovanni-Antonio), compositeur dramatique italien de la première moitié du dix-neuvième siècle, est mort fou, à Milan, en 1850. Francesco Regli, au *Dizionario biografico* duquel j'emprunte ce renseignement, dit qu'il était alors âgé de trente-huit ans, ce qui reporterait la date de sa naissance à 1812, et non à 1816. A la liste des partitions de cet artiste, il faut ajouter deux opéras bouffes, *l'Allogio militare*, et *Java*. Selon Regli, Speranza aurait fait son début dans la carrière, non à Naples avec *Gianni di Parigi*, mais à Turin, avec *i Due Figaro*. Ce biographe est évidemment dans l'erreur, car l'ouvrage intitulé *i Due Figaro* ne fut pas joué d'origine à Turin, comme il le dit, ni à Naples en 1838, comme l'a dit la *Biographie universelle des Musiciens*, mais sur le théâtre ducal de Parme, le 20 avril 1840. Speranza était né à Mantoue.

SPETRINO (Francesco), jeune compositeur italien, élève du Conservatoire de Palerme et de M. Platania, directeur de cet établissement, a fait représenter sur le petit théâtre du Conservatoire, par ses condisciples, au mois de novembre 1876, un opéra sérieux en trois actes intitulé *Filippo II*. Les journaux locaux ont adressé de grands éloges à cet ouvrage, dont le succès paraît en effet avoir été exceptionnel, car il n'a pas été joué moins de huit fois.

SPIGA (L.....), musicien italien, a écrit la musique d'*Il Barbiere e l'Avaro*, opéra bouffe qui a été représenté à Parme au mois de février 1876. Le même artiste est l'auteur d'une méthode de chant qu'il a publiée sous ce titre : *Breve Guida per l'allievo di canto, con* 32 *esercizi pel vocalizzo*, Milan, Lucca, in-8°.

***SPINDLER** (Fritz), pianiste et compositeur allemand, n'a cessé de produire depuis plus de trente-cinq ans, de telle sorte que le nombre de ses œuvres publiées dépasse aujourd'hui le chiffre de 300, comprenant un bien plus grand nombre de morceaux, car il est tel recueil de M. Spindler qui en contient quatre, cinq, six et même davantage. Parmi ces recueils, je signalerai, entre autres, les suivants : *Studienblætter*, op. 245; *Im Wald und auf der Haide*, 10 pièces de caractère, op. 258; *Libellules*, 6 airs de danse, op. 294; 6 sonates brillantes à quatre mains, op. 296; *Musikalische Gedenkblætter*, 4 morceaux à 2 mains, op. 299; *Waldlieder*, 6 morceaux, op. 300; *Kornblumen*, 5 morceaux, op. 304; etc. Puis, une quantité innombrable de pièces détachées de toute forme et de tout genre. J'ignore quelle est la valeur de toute cette musique.

SPITTA (Emmanuel-Philippe), écrivain mu-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sical allemand distingué, actuellement professeur d'histoire de la musique à l'École musicale de Berlin, est né à Leipzig le 27 décembre 1841. M. Spitta s'est acquis une grande renommée par sa biographie du célèbre Jean-Sébastien Bach, dont le premier volume seul a paru à Leipzig, chez les éditeurs Breitkopf et Hærtel, et dont le second et dernier est en ce moment sous presse (1879). Cet ouvrage, aussi remarquable par l'abondance des renseignements que par la solidité du style, est utile non-seulement par les détails pleins d'intérêt qu'il donne sur le grand Bach, mais aussi par les faits qu'il révèle sur les grands artistes qui l'ont précédé, tels que Buxtehude, Wachelbel, etc.

J. B.

***SPITZEDER-VIO** (Mme Betty), cantatrice dramatique allemande, est morte à Munich au mois de décembre 1872.

SPOETH (Jean-Adam), constructeur d'orgues allemand fort habile, qui vivait dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, est l'auteur du bel orgue de la cathédrale de Ratisbonne, qui date de cette époque.

***SPOHR** (Louis), violoniste célèbre et compositeur. — Les ouvrages suivants ont été publiés sur cet artiste illustre : *Louis Spohr's Selbstbiographie* (*Autobiographie de Louis Spohr*), Cassel, Wigand, 1860-1861, 2 vol. in-8°, avec portrait et *fac-simile* ; *Louis Spohr, sein leben und wirken, dargestellt von seinem schüler Alexander Malibran* (*Louis Spohr, sa vie et ses œuvres, par son élève Alexandre Malibran*), Francfort-sur-le-Mein, Sauerlander, 1860, in-8° avec portrait(1). *Grabrede, gehalten bei der feierlichen Beisetzung des verewigten General-Musikdirectors und Hof-Kapellmeisters Dr Louis Spohr am 25 october 1859, von L. Jatho* (*Discours funèbre prononcé sur la tombe de Louis Spohr*, etc., par L. Jatho), Cassel, Wigand, une 1/2 feuille in-8°. — La *Suddeutsche Musikzeitung* (*Gazette musicale du sud de l'Allemagne*) a donné, vers 1860, une série de quatorze articles intitulés : *Esquisses de la vie de Louis Spohr d'après son Autobiographie*. En 1860 et 1861, *la Revue et Gazette musicale de Paris* a extrait et traduit divers épisodes du même ouvrage.

* **SPONTINI** (Louis-Gaspard-Pacifique). — Le centième anniversaire de la naissance du grand compositeur a été célébré deux fois à Majolati, son village natal, d'abord à sa vraie date (septembre 1874) d'une façon un peu mesquine, puis un an plus tard avec plus d'éclat. Ce petit bourg s'était piqué d'honneur et s'était efforcé, avec son peu de ressources, d'honorer dignement la mémoire du maître illustre à la générosité duquel il doit la fondation d'un bel hospice de vieillards. Nombre de villes étaient officiellement représentées à cette fête, dont le programme musical se bornait à un hymne de circonstance composé par le maestro Emilio Stacchini, de Jesi, et chanté en plein air, devant l'hospice, par quatre-vingts voix : quarante enfants et autant d'hommes. Discours, tombola, feux d'artifice, etc., aidaient à remplir la journée. Quelques jours après, la ville de Jesi, voisine de Majolati, célébrait aussi ce centenaire, par de belles représentations de *la Vestale*. Cette reprise attira en cette ville beaucoup d'étrangers, désireux d'entendre le chef-d'œuvre de Spontini très-bien exécuté par Mme Wanda Miller, une excellente Julia, par Mme Barlani-Dini, par le ténor Tasca De-Capellio, le baryton Sparapani et la basse Miller.

Il y a plusieurs corrections à faire aux biographies de Spontini les plus répandues jusqu'à ce jour, notamment pour la période qui s'étend depuis son arrivée à Paris jusqu'à la représentation de *la Vestale*. Ces années d'essais et de revers sont souvent les plus intéressantes à connaître dans la carrière des grands compositeurs, mais elles sont aussi les moins connues parce que les premiers biographes s'occupent toujours des années les plus glorieuses, pour lesquelles les preuves et témoignages sont beaucoup plus faciles à réunir : de là quelques erreurs que je relèverai par ordre de date en suivant simplement l'étude sur *les Commencements de Spontini* (1774-1807), que je publiai à la *Chronique musicale*, en octobre 1875, à l'occasion du centenaire du grand compositeur.

Voici d'abord l'ordre exact et la date précise des ouvrages écrits par Spontini pour l'Opéra-Comique de Paris : *la Petite Maison*, 12 mai 1804; *Milton*, 27 novembre 1804; *Julie* ou *le Pot de fleurs*, 12 mars 1805. *Julie* est bien postérieure d'un an à *Milton*, et n'offre même pas l'intérêt qu'on lui attribue parfois de faire connaître le point de départ de Spontini, et, les partitions qu'il écrivit en Italie faisant défaut, d'accuser la prodigieuse transformation qui s'opéra tout à coup dans ses facultés. On a dit, en effet, que cette pièce avait été jouée d'abord un an plus tôt, à la fin de mars 1804, et que l'insuccès avait décidé Spontini à retirer sa partition pour y faire des changements. *Julie* serait ainsi le premier ouvrage français de Spon-

(1) Alexandre Malibran (*Voy.* ce nom), violoniste, chef d'orchestre et écrivain musical français, avait longtemps habité l'Allemagne.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tini, au lieu de *la Petite Maison*, et cette représentation, en mars 1805, ne serait qu'une reprise. C'est là une erreur : il suffit, en effet, de suivre les spectacles de chaque jour donnés par les journaux du temps, pour s'assurer que *Julie* n'avait pas été jouée, même une fois, en mars 1804, et que la première représentation date seulement de mars 1805. On peut trouver l'explication de l'erreur dans ce fait que la musique, composée d'abord par Fay, avait été, comme le dit Geoffroy dans ses feuilletons des *Débats*, jugée inexécutable par les comédiens et remplacée par celle de Spontini.

Il me paraît également certain que Spontini ne donna pas d'oratorio de sa composition aux concerts spirituels de l'Opéra-Italien, et par conséquent que la cabale qui aurait empêché cette exécution d'aller jusqu'à la fin est tout imaginaire. D'après les circonstances si précises qu'on rapporte, cette scène scandaleuse n'a pu avoir lieu que pendant les jours saints de 1806 ou de 1807, puisqu'elle fut provoquée par ce fait que *la Vestale* était en pleines répétitions; or en 1805 on ne s'en occupait pas encore, et en 1808 toute cabale avait désarmé devant l'éclatant succès du nouvel opéra. Les journaux du temps nous ont transmis les programmes des concerts spirituels des années 1806 et 7, programmes qu'ils inséraient la veille ou le matin même en insistant sur l'œuvre ou l'artiste qui devait former le principal attrait du concert : il est donc hors de doute qu'ils n'auraient pas manqué d'appuyer sur une œuvre religieuse du compositeur dont tout le monde musical se préoccupait si fort. Il n'en est rien. En 1806, la troupe italienne qui donnait des représentations au Théâtre de l'Impératrice, situé rue de Louvois, n'organisa qu'un concert spirituel, pour le mercredi de la semaine sainte, et y fit entendre le *Stabat Mater* d'Haydn. En 1807, l'année précisée par Fétis, il y eut trois concerts : les deux premiers (jeudi et vendredi saints, 26 et 27 mars) étaient composés « des plus beaux morceaux des oratorios du célèbre Guglielmi, *Sisara e Debora* et *Giudite e Oloferno* »; le troisième et dernier eut lieu le samedi, et M. Casimir y exécuta brillamment plusieurs morceaux sur la harpe. Mais nul indice de Spontini ni d'oratorio de sa façon, avant ni après aucun concert.

Il est aussi avéré que, malgré la protection active de l'impératrice, Napoléon non-seulement ne soutint pas Spontini et ses collaborateurs, mais qu'il méconnut même leurs droits acquis, d'abord pour faire jouer l'opéra apologétique du *Triomphe de Trajan*, puis *la Mort d'Adam*, l'opéra de Lesueur, dont il appréciait particulièrement la musique froide et majestueuse. Où donc de Loménie, Raoul-Rochette et Castil-Blaze, se copiant à la file, ont-ils pris l'anecdote d'après laquelle ce serait précisément l'empereur qui aurait protégé Spontini en empêchant *la Vestale* de succomber sous les intrigues des envieux ? La scène qu'ils prétendent s'être passée à un concert des Tuileries n'est que roman : outre que l'empereur, qui n'aimait aucunement la musique, était incapable de développer sa pensée comme on le rapporte sur une œuvre musicale quelconque, la supplique à lui adressée par Jouy et Spontini et les pièces des archives de l'Opéra prouvent en toute évidence qu'il n'appuya jamais l'opéra de Spontini, et que, bien au contraire, il le rejeta toujours au second rang, d'abord après *le Triomphe de Trajan*, puis après *la Mort d'Adam*. Cette dernière décision aurait peut-être été un arrêt de mort pour le chef-d'œuvre de Spontini, si un bienheureux hasard n'avait fait que la partition de Lesueur ne se trouva pas prête au moment précis où il fallait la livrer au copiste. Spontini sut assez bien profiter de ce coup de fortune pour reconquérir son tour de représentation; *la Mort d'Adam* fut reculée de plus d'un an, et *la Vestale*, d'abord annoncée pour le vendredi 11 décembre, fut définitivement exécutée le mardi 15 décembre 1807 (1).

AD. J—N.

* **SPONTONE** (BARTOLOMEO), musicien italien du seizième siècle, vivait non à Venise, mais à Bologne, où il occupait les fonctions de maître de chapelle de la collégiale de San-Petronio. Homme distingué, musicien éminent, aussi apprécié pour son remarquable talent que pour ses qualités morales et sa haute valeur personnelle, cet artiste occupait une grande situation, et sa renommée était grande non-seulement à Bologne, mais dans toute l'Italie. Il avait commencé l'étude du contre-point à Bologne, avec le vieux maître de chapelle Nicolò Mantovani, et avait continué ses études à Rome, d'abord avec Jacques de Ponte, puis avec le célèbre Morales. Né à Bologne vers 1529, comme l'éta-

(1) Deux publications ont été faites à l'occasion des fêtes célébrées à Majolati et à Jesi pour le centenaire de Spontini : 1° *Vita di Gaspare Spontini*, par Alcibiade Moretti, Imola, 1875, petit in-8° de 36 pp.; 2° *Ricordo del primo centenario di Spontini*, Jesi, in-8. Il faut citer aussi une publication allemande faite sur ce grand artiste : *Spontini in Deutschland*, etc. (*Spontini en Allemagne, ou Appréciation impartiale de ses procédés pendant les dix dernières années de son séjour en ce pays*), Leipzig, Steinacker et Hartknoch, 1830, in-8°. La veuve de Spontini, qui était la fille de Sébastien Erard et la sœur de Pierre Érard, est morte à Passy (Paris), le 30 septembre 1878. — A.P.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

blit d'une façon très-probable M. Gaspari dans ses *Memorie risguardanti la storia dell' arte musicale in Bologna al XVI secolo*, il retourna dans sa ville natale après avoir terminé son éducation à Rome, et commença modestement sa carrière en entrant comme chantre à la basilique de San-Petronio, en 1551. Il abandonna cet emploi l'année suivante, et ce n'est que vingt-cinq ans plus tard, en 1577, qu'il rentra dans cette église en qualité de maître de chapelle, avec un traitement de vingt lires par mois. Ce traitement était mince, mais le chapitre était si satisfait des services de Spontone, qu'il l'augmentait spontanément par des gratifications et des libéralités qui n'étaient pas habituelles. Toutefois, et en raison du mauvais état de sa santé, Spontone ne conserva ces fonctions que pendant six ans, jusqu'au mois de juin 1583; on le retrouve en 1588 à Vérone, où il occupe celles de maître de musique de la cathédrale. On ignore l'époque de la mort de ce grand artiste.

Voici la liste des œuvres de Bartolomeo Spontone : 1° *il Primo libro di madrigali a 4 voci*, Venise, Scoto, 1558; 2° *il Secondo libro de madrigali a 5 voci, con una canzone*, Venise, Gardano, 1567; 3° *Libro terzo de madrigali a 5 voci*, Venise, Gardano, 1583; 4° *Missarum quinis, senis et octonis vocibus, liber primus*, Venise, 1588. On trouve aussi des compositions de cet artiste dans les recueils suivants, qui doivent être ajoutés à ceux qui ont été signalés dans la *Biographie universelle des Musiciens* : 1° *Di Cipriano de Rore il quinto libro di madrigali a 5 voci, insieme alcuni da diversi*, Venise, Gardano, 1568; — 2° *i Dolci Frutti primo libro de vaghi et dilettevoli madrigali di diversi eccellentissimi auttori*, Venise, Scotto, 1570; — 3° *Musica di XIII autori illustri, a 5 voci*, Venise, Gardano, 1576; — 4° *il Primo Fiore della Ghirlanda musicale, a 5 voci... di diversi eccellentissimi musici*, Venise, Scotto, 1577; — 5° *il Lauro secco, libro primo di madrigali a 5 voci di diversi autori*, Ferrare, Baldini, 1582; — 6° *il Gaudio, primo libro de madrigali de diversi eccellentissimi musici, a 3 voci*, Venise, Scotto, 1586; — 7° *Spoglia amorosa, madrigali a 5 voci de diversi eccellentissimi musici*, Venise, Gardano, 1592.

Bartolomeo Spontone eut un frère, *Alessandro Spontone*, qui fut son élève et qui devint un musicien pratique habile. On ne dit pas qu'il se soit livré à la composition.

SPORCK (Le comte Rudolphe), compositeur allemand contemporain, est l'auteur d'un opéra romantique, *das Nixenmædchen* (*l'Ondine*), qui a été représenté avec succès au Landestheâtre de Prague, au mois de février 1877.

* **SPOURNI** (Wenceslas). — Cet artiste, qui prenait sur ses compositions le titre de « compositeur de S. A. Mgr le prince de Carignan », a publié les œuvres suivantes : 6 Sonates en duo pour deux violoncelles; Sonates pour le violoncelle, op. 4, 12, 13 et 14 (Paris, Leclerc). Je ne connais pas ses autres productions.

***SQUARCIALUPI ou SCHUARCIALUPI** (Antoine). — M. Fétis, dans sa *Biographie universelle* (2e édition), assure que ce musicien célèbre était organiste au service de Laurent de Médicis, dit *il Magnifico*; cette assertion n'est pas exacte, puisque Squarcialupi, issu de famille noble ayant juridiction féodale sur plusieurs châteaux du Val-d'Elsa, n'était pas par conséquent aux gages d'un Médicis, mais comptait au nombre des amis personnels de ce dernier, dont il soutint la famille au milieu des troubles qui désolèrent à cette époque la république florentine. Du reste, cette rectification a peu d'importance, mais nous fournit l'occasion de consigner ici les noms de quelques anciens maîtres auxquels nous ne saurions assigner une place mieux appropriée dans le cours de cet ouvrage.

Le manuscrit ayant appartenu à Squarcialupi, et dont parle M. Fétis, existe à la bibliothèque *Laurenziana* de Florence (c.lxxxvii); il renferme des compositions de plusieurs anciens maîtres dont les noms suivent : *Giovanni da Cascia da Firenze, Vincenzo abate Riminese, Lorenzo da Firenze, Niccolo Preposto Perugino, Fr. Bartolino da Padova, Francesco Cicco (Landino) da Firenze, Frate Egidio e Frate Guglielmo, Agostiniani Francesi Zaccaria, cantore Pontificio, Andrea da Firenze, organista*. Il y a, en outre, dans le même manuscrit, les titres de deux autres chansons de *Paolo abate*, et de *Messer Giovanni da Firenze, organista*, dont cependant la musique n'a pas été notée.

Le savant chanoine Bandini affirme, dans son catalogue illustré de la bibliothèque *Laurenziana*, que tous ces musiciens, sauf Landino, sont entièrement inconnus. Nous croyons que Bandini était dans le vrai en émettant cette assertion : en effet, toutes nos recherches pour trouver quelques renseignements sur leur compte ne nous ont fourni que la date, d'ailleurs incertaine, de la mort de Giovanni da Firenze (*Voy.* ce nom). Ce qui nous semble pouvoir être assuré, c'est qu'ils ont dû fleurir du quatorzième siècle à la moitié du quinzième, et qu'ils ont dû jouir d'une belle réputation à leur époque, en se

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

basant sur ce fait qu'un musicien distingué comme Squarcialupi s'était donné la peine de recueillir leurs compositions, et de les faire copier sur un livre magnifique de parchemin, enluminé et enrichi des portraits de tous ces maîtres placés en tête de leurs compositions respectives.

L.-F. C.

SREZNEWSKI ou **SREZNEFSKI** (.....), est l'auteur d'un ouvrage sur les chants populaires des Zaporogues, intitulé : *Zaporozkaia Starina* (Charkow, 1830-1838).

* **STABILE** (François), compositeur italien, naquit à Potenza en 1804, et fit ses études musicales au Conservatoire de Naples, où il fut l'élève de Salini pour le solfége, d'Elia pour le piano, enfin de Furno et de Zingarelli pour l'harmonie, le contre-point et la composition. Après avoir écrit, pour le petit théâtre du Conservatoire, une opérette comique intitulée *lo Sposo al lotto* (1826), il quitta cet établissement en 1828 et se livra à l'enseignement du chant et du piano. En 1836, il faisait représenter au théâtre San-Carlo un opéra sérieux, *Palmira*, qui péchait par l'invention mélodique, mais qui cependant fut assez bien accueilli. Un peu plus tard, il retourna à Potenza, sa ville natale, où il mourut en 1856. On connaît de cet artiste, resté obscur, une messe et quelques autres compositions religieuses.

STACCHINI (.....), compositeur italien, est l'auteur de la musique d'un hymne en l'honneur de Spontini, qui fut exécuté en 1875 à Majolati, lors des fêtes célébrées à l'occasion du centenaire du grand artiste.

STAES (Guillaume), organiste et claveciniste belge fort distingué, fut nommé, vers 1750, organiste de la chapelle royale de Bruxelles. On suppose que c'est en 1780 que son fils, dont il fut le maître, lui succéda dans cet emploi, et cette époque fut peut-être celle de sa mort. On ne paraît connaître aucune composition de cet artiste, dont le talent était des plus remarquables.

* **STAES** (Ferdinand-Philippe-Joseph), organiste et claveciniste, fils du précédent, fut aussi son élève, et, comme on vient de le voir, lui succéda dans les fonctions d'organiste de la chapelle royale de Bruxelles. A la liste de ses œuvres, il faut ajouter un cinquième livre de 3 Sonates pour clavecin ou piano, avec violon et violoncelle (Bruxelles, Vanypen), et un recueil intitulé *Idées de campagne* pour clavecin ou piano, avec accompagnement d'un violon, violoncelle et 2 cors, op. 7 (id., id.).

* **STAFFA** (Le baron Joseph), dilettante napolitain, avait fait de bonnes études musicales d'abord avec Francesco Ruggi, puis avec Giacomo Tritto. Possesseur d'une fortune qui lui assurait l'indépendance, il ne cultiva l'art qu'en amateur, mais en amateur pratiquant et actif, comme compositeur d'abord, ensuite comme professeur. Il se livra fort jeune à la composition dramatique, et fit représenter les ouvrages suivants : 1° *Priamo alla tenda di Achille*, Naples, théâtre San-Carlo, 19 novembre 1828; 2° *Francesca da Rimini*, id., id., 12 mars 1831; 3° *un Matrimonio per ragione*, 2 actes, Naples, théâtre du Fondo, 1835; 4° *la Battaglia di Navarrino*, Naples, théâtre San-Carlo, 25 février 1837; 5° *la Zingara*, Naples, théâtre Nuovo, 1845; 6° *il Merciaiuolo ambulante*, id., id., 1846; 7° *Alceste*, Naples, théâtre San-Carlo, 1851. L'insuccès obtenu par ce dernier ouvrage décida l'auteur à ne plus aborder la scène. On lui doit encore une messe pour orchestre et chœurs, qui, exécutée au mois de novembre 1859 dans l'église de *Santa-Maria la Nuova*, fut accueillie défavorablement et lui enleva de même le désir de s'occuper davantage de musique religieuse. Depuis lors il n'écrivit plus, dans quelque genre que ce fût.

Fort instruit dans son art, connaissant toutes les œuvres classiques allemandes, ami sincère du progrès sans vouloir franchir les bornes que lui assigne le sens commun musical, très-épris des grandes compositions de Meyerbeer et de celles de son compatriote Verdi, le baron Staffa, doué de grandes facultés d'assimilation, ne possédait pas le génie de l'invention. Quoiqu'il fût, dit-on, un théoricien fort distingué, il ne fut jamais qu'un médiocre compositeur, et ne put obtenir de succès véritables. Après avoir abandonné la carrière en tant que créateur, il prodigua ses leçons et ses conseils aux jeunes artistes qui venaient les lui demander, et sut se rendre utile en ouvrant la voie à ceux qui venaient après lui. Il aimait d'ailleurs l'art avec une véritable passion, et le cultiva toujours avec amour. Il a publié un *Traité d'harmonie* ainsi qu'un *Traité de composition*, et a fondé à Naples un journal intitulé *la Musica*, qui, je crois, n'a eu qu'une courte existence. Pendant plusieurs années, Staffa dirigea l'orchestre du théâtre du Fondo et du théâtre Nuovo. Cet homme distingué, qui était né à Naples au mois de décembre 1807, mourut en cette ville le 18 mai 1877, dans sa soixante-dixième année. Il était membre et avait été président de la section musicale de l'Académie des sciences, lettres et arts de Naples.

STAHL (Nicolas), un des meilleurs facteurs de pianos de Varsovie, mourut en 1850. Ses

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

instruments étaient très-appréciés en Pologne, à cause de leur solidité.

STAINER (John), docteur en musique, théoricien et écrivain musical anglais, s'est fait connaître par un assez grand nombre de publications parmi lesquelles je signalerai les suivantes : 1° *the Music of the Bible* (*la Musique de la Bible*, avec un aperçu du développement des instruments de musique moderne, depuis les anciens types jusqu'à nos jours), in-8°; 2° *A Dictionary of musical terms* (*Dictionnaire des termes de musique*), en société avec M. W. A. Barrett, Londres, Novello, in-8°; *A Treatise on harmony* (*Traité d'harmonie et classification des accords*, avec questions et exercices à l'usage des élèves), Londres, Novello, ouvrage dont il a été fait quatre éditions; 4° *Christmas Carols* (*Chants de Noël, vieux et nouveaux*), paroles éditées par le Rév. Henry Ramsden Bramley, musique éditée par John Stainer, id., id.; 5° *the School round book* (*Livre de rondes enfantines*), collection de 100 rondes, *catches* et canons, paroles éditées par le Rév. J. Powell Metcalfe, musique éditée par John Stainer, id., id. M. Stainer a donné aussi une nouvelle édition, avec additions, du *Manuel de chant* de Richard Mann. Comme compositeur, on doit, entre autres productions, à M. Stainer une cantate intitulée *the Dangter of jairus*, *Magnificat* et un *Nunc dimittis*, et un certain nombre de *songs* ou mélodies vocales.

STAINLEIN-SAALEINSTEIN (Le comte Louis-Charles-Georges-Corneille **DE**), amateur distingué de musique et compositeur, naquit en Hongrie le 3 juillet 1819, et mourut à Angleur-lez-Liége le 22 novembre 1867. Fils d'un diplomate, les services qu'il rendit dans la carrière militaire ne l'avaient pas empêché de se livrer avec ardeur à l'étude de la musique. Il acquit d'abord sur le violoncelle un talent remarquable de virtuosité et d'expression, puis se consacra à la composition, et sous ce rapport obtint en Allemagne de vifs succès. Le comte de Stainlein vint en 1857 à Paris, et y donna, en compagnie de MM. Sivori, Casimir Ney, Van Gelder et Ernst Lubeck, quatre séances de musique de chambre dans lesquelles il fit apprécier son habileté comme exécutant, tout en faisant connaître plusieurs œuvres importantes de sa composition : deux quatuors pour instruments à cordes (en *sol* mineur et en *ut* majeur), un trio pour piano, violon et violoncelle, et une sonate pour violoncelle et piano. Cet homme distingué se fixa plus tard en Belgique, où il épousa une dame Nagelmackers, de Liége.

STALDER (Dominique-Xavier), musicien du dix-huitième siècle, naquit à Lucerne en 1725, et montra dès sa jeunesse de telles dispositions pour la musique qu'il fut envoyé en Italie, aux frais de la municipalité de sa ville natale, pour y faire ses études. S'étant fixé plus tard à Londres, il s'y vit très-recherché comme professeur et y amassa une petite fortune, après quoi il quitta l'Angleterre pour remplir les fonctions de maître de chapelle du prince de Monaco, et accepter ensuite un emploi chez le prince de Condé. Ce fut alors qu'il donna à Paris des concerts qui furent très-suivis. Cependant il retourna dans sa patrie, devint pendant quelque temps *rector chori* à Herrgottswaldt, puis organiste à Lucerne, et, jeune encore, mourut en cette ville en 1765. Deux motets manuscrits de cet artiste figurent dans les archives des couvents d'Engelberg et d'Einsiedeln, un *In exitu Israël* et un *In te Domine speravi*. Il a publié à Paris : 1° *Sei Sinfonie a due violini, alto-viola e basso*; 2° *Sei Trio a due violini e basso*; 3° *Sei Sinfonie a quattro parte, con corni*.

* **STAMATY** (Camille-Marie), est mort à Paris le 19 avril 1870. Cet artiste distingué avait été nommé chevalier de la Légion d'honneur le 16 août 1862.

STANFORD (Charles Villiers), compositeur anglais, ne m'est connu que par deux productions importantes, exécutées à Londres en ces dernières années. L'une est un trio en *sol* majeur pour piano, violon et violoncelle; l'autre, une symphonie à grand orchestre qui a obtenu le second prix dans le concours de l'Alexandra Palace, en 1876, et dont l'exécution a eu lieu trois ans plus tard au Crystal Palace. Sans s'imposer par leur originalité, ces deux compositions sont, dit-on, fort estimables, et dénotent un artiste instruit et expérimenté.

STANISTREET (Henri-Dawson), pianiste, organiste et compositeur anglais contemporain, a fait ses études à la maîtrise de l'église cathédrale d'York, et s'est fait ensuite recevoir bachelier, puis docteur en musique. Il est aujourd'hui organiste de l'église paroissiale de Bandon, dans le comté de Cork. On connaît plusieurs compositions importantes de cet artiste, entre autres les psaumes 16 et 69.

STARK (Humphry-John), pianiste, organiste et compositeur anglais contemporain, membre du collége des organistes, s'est fait recevoir licencié en musique en 1874, et l'année suivante a obtenu le grade de bachelier en musique à l'Université d'Oxford. Aujourd'hui professeur d'harmonie pour la classe des femmes au *Trinity-College* de Londres, il remplit aussi les

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

fonctions d'organiste et de chef de chœurs à l'église de la Trinité. M. Stark est l'auteur de diverses compositions religieuses : Service du soir en *ré*, avec orchestre; *Praise the Lord* (*Gloire au Seigneur*), antienne; motets, morceaux pour orgue, etc.

STARK (Ludwig), musicien allemand contemporain, professeur au Conservatoire de Stuttgard, est l'auteur, en société avec un autre professeur au même établissement, M. Sigismond Lebert, d'une grande méthode de piano, dont une traduction française, due à M. Victor Wilder, a été publiée à Bruxelles, chez l'éditeur M. Schott, sous ce titre : *École du pianiste, offrant un enseignement systématique et gradué, depuis les notions les plus élémentaires jusqu'aux études les plus élevées.* On connaît aussi de M. Ludwig Stark plusieurs compositions, entre autres un quatuor pour instruments à cordes, ainsi qu'un ouvrage intitulé *Neue philharmonische Bibliothek.*

STARKE (Johannes), compositeur allemand, est l'auteur d'un opéra-comique en 3 actes, *die Fremden* (*les Étrangers*), qui a été représenté à Mannheim le 1er mai 1877.

STASNY (.....), musicien allemand, a fait représenter à Mayence, au mois d'avril 1879, un opéra intitulé *les Deux Orfévres.*

STAUDIGL (Joseph), l'un des plus célèbres chanteurs allemands de ce siècle, naquit à Wollersdorf, dans la basse Autriche, le 14 avril 1807. Son père était chasseur dans ce petit village, et l'enfant était destiné à devenir maître d'école. Un instituteur du voisinage lui apprit, dès l'âge de sept ans, à chanter et à jouer du violon, et le 1er novembre 1816 il fut admis comme enfant de chœur à Wiener-Neustadt; il y fit de si grands progrès sous la direction du chef de chœurs de l'endroit, Antoine Herzog, qu'il devint soliste. Il commença l'étude du latin, et apprit en même temps à dessiner, ne pouvant faire de progrès sur le violon. L'architecte Koch, à Wiener-Neustadt, à qui l'on avait fait remarquer son habileté pour le dessin, songeait à le prendre pour élève, l'enfant étant obligé de quitter sa place à cause de la mue de sa voix; mais les parents du jeune Staudigl ne furent pas de cet avis, et comme leurs modiques ressources ne leur permettaient pas de lui faire faire ses études philosophiques, ils exigèrent de nouveau de leur fils qu'il travaillât pour devenir maître d'école.

A cette époque, le jeune homme reçut d'un de ses anciens maîtres, prêtre à l'abbaye de Zwettel, une lettre lui annonçant qu'il s'était chargé de tout pour lui à Krems, et qu'il y pourrait continuer ses études sans soucis. Il se rendit donc à Krems le 2 novembre 1823, se perfectionna dans l'étude du dessin, et, à Pâques de l'année suivante, se voyant de nouveau dépourvu des moyens nécessaires pour continuer son éducation, entra comme novice à l'abbaye de Molk, dépendant de l'ordre de Saint-Benoît. Le 1er novembre suivant, il reçut l'habit de l'ordre, prit un peu plus tard la direction de l'école de dessin de l'abbaye, puis recommença à s'occuper de l'étude du chant avec ardeur.

Cependant, ne se sentant aucun goût pour l'état ecclésiastique, il quitta l'ordre le 13 septembre 1827, et s'en fut droit à Vienne. Dénué de toute ressource, il chercha d'abord à se faire recevoir comme chanteur à la chapelle de la cour, ce qu'il ne put obtenir, sa voix, lui disait-on, n'étant pas assez exercée. A cette époque, le comte de Gallemberg recrutait des artistes pour le théâtre de l'Opéra de la cour, et Staudigl fut engagé comme choriste à ce théâtre le 1er septembre 1828. Dans l'impossibilité de se créer les moyens nécessaires pour étudier la médecine, comme il l'avait désiré, il s'appliqua à perfectionner sa belle voix de basse. Mais il eut à lutter pendant longtemps avant de voir s'améliorer la situation subalterne qu'il occupait au théâtre. Un jour pourtant, une circonstance imprévue vint le mettre à même de se produire avec avantage : l'artiste qui jouait le rôle de Pietro dans *la Muette de Portici* étant tombé subitement malade (17 octobre 1830), Staudigl fut chargé de le remplacer, et le bonheur avec lequel il accomplit son début fixa enfin son sort. Il fut engagé pour cinq ans, avec de meilleurs appointements.

A partir de ce moment, Staudigl travailla le chant avec une nouvelle énergie, se mit sous la direction du célèbre Cicimara, qui lui apprit les rôles de son répertoire, et, devenu l'un des favoris du public, ne cessa, jusqu'à l'année 1845, d'obtenir les plus vifs succès au théâtre de la cour. En 1841, il alla se faire entendre à Londres, enthousiasma les Anglais, et lorsqu'en 1843 il retourna en cette ville et y chanta en anglais, la joie du public ne connut plus de bornes. Lumley, directeur de l'opéra italien, l'engagea pour la saison de 1846, et son succès ne fut pas moins grand.

Au mois d'avril 1845, Staudigl avait quitté le théâtre de la cour, pour passer, en qualité de premier régisseur, au théâtre de la Wien, où le directeur Pokar avait établi une troupe lyrique pour faire concurrence à l'Opéra impérial. Staudigl chanta à ce théâtre avec Jenny Lind, qui se faisait entendre à Vienne pour la première

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

fois, et avec plusieurs autres artistes remarquables, tandis que Meyerbeer, Balfe et Lortzing y dirigeaient en personne l'exécution de leurs œuvres. C'étaient là des soirées brillantes et véritablement artistiques.

En 1848, Staudigl retourna au théâtre de la cour, mais en 1854 il en fut congédié par M. Cornet, directeur, pour une raison injuste, et le chagrin qu'il ressentit de ce fait fut la première cause d'une maladie mentale qui se déclara bientôt chez Staudigl, et prit bientôt de tels développements qu'en 1856 il fallut transporter le pauvre artiste dans une maison de fous, à Dœbling, près de Vienne. Il ne quitta plus cet établissement, où il mourut, complétement fou, le 28 mars 1861.

Staudigl avait des aptitudes universelles. Exécutant fort habile sur l'orgue et sur le piano, chanteur de premier ordre, dessinateur remarquable, il avait aussi du talent comme peintre, composait de jolis *lieder*, et s'exerça avec bonheur dans la photographie; enfin, il apprit, sur la fin de sa vie, l'anglais de façon à le parler avec élégance, et jouait très-bien aux échecs, ainsi qu'au billard. C'était un homme aimable, rempli de cœur, et des plus distingués. La ville de Vienne lui conféra le droit de bourgeoisie et sa grande médaille d'or, le plus grand honneur qu'elle puisse accorder.

Staudigl fut assurément l'un des plus grands chanteurs de ce siècle. Sa voix de basse splendide avait une étendue de près de trois octaves, l'égalité en était parfaite dans tous les registres, l'intonation d'une justesse incomparable, enfin l'étoffe en était à la fois métallique et veloutée, de façon à produire les effets les plus merveilleux. Quant à l'habileté du chanteur, elle n'avait point d'égale : son goût était parfait, son sentiment dramatique très-intense, son phrasé magnifique, enfin sa respiration était longue et habile, et il battait le trille avec une précision, une justesse et une perfection étonnantes. Parmi les nombreux ouvrages qui composaient le répertoire de Staudigl, il faut surtout citer *la Flûte enchantée*, *l'Enlèvement au sérail*, *Freischütz*, *Don Juan*, *Moïse*, *les Noces de Figaro*, *Robert le Diable*, *les Huguenots*, *la Juive*, *Martha*, etc. Il chantait aussi avec une grâce surprenante les ouvrages légers d'Auber et de Boieldieu. Il ne brillait pas moins comme chanteur d'oratorio et d'église (il fut reçu à la chapelle de la cour en 1831), et la simplicité sublime, pieuse, qu'il déployait dans les oratorios de Hændel et de Haydn, dans l'exécution des messes, était incomparable. Enfin, comme chanteur de *lieder*, il atteignait la perfection idéale, et touchait ses auditeurs jusqu'aux larmes.

Après la mort de Staudigl, on plaça sur la maison où il était né, à Wollersdorf, une plaque commémorative, et on lui éleva à Vienne un monument magnifique, qui fut solennellement inauguré en présence d'une foule d'artistes.

Le fils cadet de ce grand artiste, M. *Joseph Staudigl*, né vers 1850, a embrassé la carrière paternelle. Doué d'une belle voix de baryton, il a fait ses études au Conservatoire de Vienne, et il est engagé en ce moment (1879) au théâtre de la cour, à Carlsruhe.

J. B.

STAUFFER (Théodore), musicien suisse, occupait les fonctions de chef d'orchestre à Constance lorsqu'il fit représenter sur le théâtre de Lucerne, dans le cours de l'année 1869, une opérette intitulée *les Touristes*. Plus tard, le même artiste écrivit les paroles et la musique d'un opéra-comique en deux actes, *Angéla* ou *la Vision*, qui fut joué avec succès à Zurich, au mois de décembre 1875.

STECHER (Hermann), musicien allemand, est né à Gazen, près de Pegau, le 6 février 1835. Dès l'âge de dix ans il jouait déjà de l'orgue, et à douze ans, sans avoir encore reçu aucune instruction théorique, il écrivait de petites compositions. Plus tard, il étudia le violon. De 1850 à 1854 il était au séminaire de Grimma. Depuis 1868, il est professeur de musique au séminaire royal d'Annaberg. Cet artiste a publié une cinquantaine d'œuvres de divers genres, soit pour l'orgue, soit pour le violon.

STEENHUIS (Tjerko), organiste et compositeur néerlandais, né à Appingedam en 1840, a fait ses études musicales au Conservatoire de Leipzig, où il eut pour maîtres Moscheles, MM. E. Richter et Carl Reinecke. Il devint ensuite, à son retour dans sa patrie, organiste de la nouvelle église de Groningue. Comme compositeur, on lui doit, entre autres productions : *Variations symphoniques*, pour piano; *Bloemen*, 12 chants d'enfants à 3 voix; 2 *lieder* pour baryton; *Allegro de concert*, pour piano et violon; *Nocturne*, *Scherzo*, et divers autres morceaux de piano.

***STEFANI** (Jean), violoniste et compositeur, mourut non en 1819, comme il a été dit par suite d'une erreur typographique, mais le 23 février 1829.

STEFANI (.....DE), compositeur italien, a fait représenter au théâtre Manzoni, de Milan, le 1er juillet 1874, un opéra intitulé *Celeste*. Un musicien du même nom a publié, dans la même ville, un certain nombre de fantaisies pour haut-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

boisavec accompagnement de piano, écrites sur des motifs d'operas. J'ignore si c'est le même.

STEFFENONE (Mme Bina), cantatrice dramatique distinguée, née à Turin en 1825, fit son éducation musicale à Bologne, sous la direction de Bertinotti, et débuta en 1842 à Macerata, où elle fut reçue avec une vive sympathie. Elle se produisit ensuite à Modène, Rome, Lucques, Turin, Vicence, Padoue, Venise, Florence, et partout se vit accueillir avec le plus franc succès. Sa belle voix de soprano, étendue et claire, conduite avec goût et aidée par un rare sentiment dramatique, sa grande intelligence de la scène, en avaient fait rapidement une des artistes les plus aimées du public. Engagée au théâtre italien de Londres, elle s'y fit surtout applaudir dans *Ernani* et dans *le Nozze di Figaro*, et, après deux saisons passées en cette ville, elle partit pour l'Amérique, où ses succès furent éclatants. Elle se fit entendre à la Havane, à New-York, à Boston, à Philadelphie, à Mexico, puis, au bout de sept ans, elle revint en Europe et se produisit avec autant de bonheur à Vienne. C'est de cette ville qu'elle fut engagée au Théâtre-Italien de Paris, où elle vint débuter en 1855, et où elle resta l'année suivante. En 1859, Mme Steffenone retourne à l'Opéra impérial de Vienne, en 1860 et 1861 elle fait deux nouvelles saisons au théâtre San-Carlo de Naples, mais à partir de 1862 elle semble renoncer à la carrière. A ce moment, en effet, on perd complétement sa trace, et depuis cette époque on n'en entend plus parler en aucune façon.

STEGGAL (Charles), pianiste, organiste et compositeur anglais contemporain, a accompli ses études musicales à l'Académie royale de musique de Londres, sous la direction de Sterndale Bennett. Il s'est fait recevoir docteur en musique en 1851, et est devenu, l'année suivante, professeur d'orgue et d'harmonie à l'Académie royale de musique; à cette époque, il remplissait les fonctions d'organiste à la chapelle du Christ, et depuis il a rempli le même poste dans diverses églises. Comme compositeur, on doit à M. Steggal une Antienne de fête pour voix et orchestre, une Cantate sacrée pour voix et orchestre, le 33e Psaume, des Ouvertures de concert, des services pour l'église, des antiennes, etc., etc.

STEIN (Jean-Joseph), artisan français habile, s'est fait connaître comme facteur d'orgues. « Né à Besançon le 23 avril 1809(dit le *Manuel du facteur d'orgues*), il travailla d'abord dans l'ébénisterie; il entra ensuite dans les ateliers de facture d'orgues en grand; et après une longue pratique acquise dans cet art, comme ouvrier, il se livra à de nombreuses études et fit de grandes recherches pour arriver à construire un orgue portatif et peu coûteux, qui, dans les églises pauvres, et surtout celles de campagne, pût remplacer un grand orgue. Enfin il parvint à produire un instrument à anches libres, dont les résultats attirèrent l'attention de la Société d'encouragement pour l'industrie nationale, et il en obtint un rapport très-honorable, imprimé dans les *Annales* de cette société, 12 mai 1847, avec deux planches, chez Mme Vve Bouchard-Huzard, rue de l'Éperon, n° 7. »

***STEINER** ou plutôt **STAINER** (Jacques), fameux luthier tyrolien. — Un écrivain et philosophe allemand, S. Ruf, a consacré à cet habile artiste une notice qu'il a publiée sous ce titre : *le Fabricant de violons Jacob Stainer.*

STEINER (.....), musicien suisse du dix-huitième siècle, vivait à Winterthur, où il a publié les deux petits ouvrages suivants : 1° *Vermischte Lieder mit Melodien aufs Klavier;* 2° *Gesänge mit Begleitung des Klaviers.*

STEINHART (W.....), compositeur allemand, est l'auteur d'un opéra-comique intitulé *Héro et Léandre*, qui a été représenté au mois de mars 1808 sur le théâtre de Magdebourg. Cet artiste était à cette époque maître de chapelle du roi de Wurtemberg.

STEINKUHLER (Émile), pianiste, violoniste et compositeur, né à Dusseldorf le 12 mai 1824, commença l'étude de la musique dès l'âge de quatre ans, et apprit de son père à jouer du violon et du piano. Il avait dix ans seulement lorsqu'il se fit entendre pour la première fois, sur ces deux instruments, au théâtre de Dusseldorf, et un peu plus tard dans les villes voisines. Il reçut des leçons de composition de Mendelssohn, et il n'était encore âgé que de seize ans lorsqu'il écrivit plusieurs morceaux de piano et la musique d'un petit opéra en un acte, *die Alpenhütte*. L'année suivante, il se rendit à Francfort, où il compta bientôt au nombre des meilleurs pianistes, compléta en cette ville ses études sous la direction d'Aloys Schmitt, puis, en 1842, alla s'établir à Lille comme professeur.

Steinkubler aurait sans doute terminé ses jours à Lille, si les événements politiques et militaires de 1870 ne l'avaient obligé à quitter la France; il alla fixer alors son séjour à Gand, mais il y mourut au bout de deux années, le 21 novembre 1872. Cet artiste a publié, tant en France qu'en Allemagne, environ quatre-vingt-dix compositions de divers genres, consistant en ouvertures pour orchestre, trios pour piano et instruments à cordes, sonates, études et morceaux de genre pour le piano, romances, *lieder*, etc.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

STEINWAY (Henri **STEINWEG** dit), fondateur et chef d'une des plus importantes fabriques de pianos de l'Amérique, naquit le 15 février 1797 à Seesen, petite ville du duché de Brunswick. Simple menuisier, il montra dès sa plus tendre jeunesse un goût prononcé pour la musique et surtout pour les instruments, et il occupait ses moments de loisir à en construire de diverses sortes, guitares, cithares, etc. Son penchant le poussa à se mettre en apprentissage chez un facteur d'orgues de Goslar, et bientôt il s'établissait pour son propre compte et commençait à fabriquer des pianos. Malheureusement pour lui, son petit pays offrait peu de ressources à son esprit entreprenant, et, lorsque arriva 1848, les événements politiques qui troublèrent si profondément l'Allemagne vinrent ruiner son commerce encore peu florissant. Il porta alors ses regards au delà de l'Océan, et envoya à New-York l'un de ses fils, Charles, pour tâter le terrain et voir si l'on ne pourrait fonder en cette ville un établissement industriel. Un an après, Steinway père émigrait pour l'Amérique avec ses trois autres fils, Wilhelm, Henri et Albert, et chacun d'eux se plaçait chez différents facteurs d'instruments. Enfin, en 1853, Henri Steinway fondait avec ses fils la fabrique de pianos qui porte son nom. Deux années s'étaient à peine écoulées que ce nom devenait fameux par toute l'Amérique, car la maison Steinway ayant envoyé à l'Exposition de l'industrie de l'*American Institute* un piano construit d'après un système entièrement nouveau, ce piano faisait décerner par le jury, à ses auteurs, le premier prix consistant en une médaille d'or.

Dès lors la fabrication de la maison Steinway prit une grande extension, et le chef de cette maison entreprit de se faire connaître jusqu'en Europe et d'y lutter avec les facteurs les plus en renom. Il envoya donc plusieurs instruments à l'Exposition internationale de Londres (1862), où ils obtinrent un tel succès que l'unique récompense de cette exposition leur fut décernée. C'est alors que commença, en Amérique, une lutte énergique entre la fabrique de MM. Steinway et celle de MM. Chickering (*Voy.* ce nom), lutte qui se prolongea jusque sur le continent européen, surtout à l'occasion de l'Exposition universelle de Paris de 1867, où les deux maisons rivales se trouvèrent en présence, et où elles combattirent à l'aide de procédés qui n'étaient pas toujours du meilleur goût.

Dès le 20 décembre 1859, la maison Steinway avait pris un brevet pour un système de piano à queue qui faisait disparaître certains défauts que l'on reprochait aux instruments américains. Voici comment, dans les *Rapports du jury international* de l'Exposition universelle de 1867, Pétis, rapporteur de la classe 10, appréciait ce système, ainsi que les produits exposés par la maison Steinway :

« Dans ce système, le cadre en fer reçut une disposition nouvelle pour le placement des cordes et des traverses. Le placement de ces cordes, en forme d'éventail, fut adopté, en divisant leur ensemble sur les divers chevalets de la table d'harmonie. Dans le dessus du piano, on continua de placer les cordes parallèlement à la direction des marteaux, parce qu'il avait été reconnu, dans le piano carré, que cette position des cordes produit des sons plus intenses dans cette partie de l'instrument. Dans le médium, les cordes furent tendues en forme d'éventail, de droite à gauche, autant que l'espace le permettait. Les cordes de la basse, filées sur acier, furent tendues de gauche à droite, au-dessus des autres, sur un chevalet plus élevé et placé derrière le premier.

« Les avantages de ce système sont ceux-ci : 1° La longueur des chevalets de la table d'harmonie est augmentée, et l'on peut profiter de grands espaces qui n'avaient pas été utilisés jusque-là; 2° l'espace d'une corde à l'autre est agrandi, d'où il suit que leur résonnance se développe plus puissamment et plus librement; 3 les chevalets posés plus au centre de la table d'harmonie, et conséquemment plus éloignés des bords ferrés de la caisse, agissent avec plus d'énergie sur l'élasticité de cette table, et favorisent la puissance du son; de plus, en gardant les mêmes dimensions pour l'instrument, la longueur des cordes se trouve augmentée; 4° la position des cordes du médium et de la basse, vers la direction du coup de marteau, produit des vibrations circulaires, d'où résultent des sons moelleux et purs.

« Le système du croisement des cordes n'est pas nouveau ; il a été essayé plusieurs fois sans succès, mais il était employé sans intelligence: car, au lieu de favoriser les vibrations des cordes, en les écartant, on y portait atteinte en rapprochant ces cordes l'une de l'autre...

« Les pianos droits ne sont en usage dans les États-Unis que depuis peu d'années. MM. Steinway ont introduit dans la construction de ce genre d'instruments de nouvelles combinaisons qui en assurent la solidité, si nécessaire dans le climat à température variable des États-Unis. Ces améliorations consistent en un double cadre en fer, avec plaque d'attache et barrages, fondus en une seule pièce. Le côté gauche de ce cadre reste ouvert, et par cette ouverture se glisse la

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

table d'harmonie ; à celle-ci s'adapte un appareil spécial, lequel consiste en un certain nombre de vis qui servent à comprimer ses bords à volonté.

« Le succès de cette combinaison, pour la beauté du son et la solidité de l'accord, a déterminé MM. Steinway à appliquer le même système à la construction des pianos à queue, dont la puissance du son est devenue plus chantante et plus sympathique par ce moyen de compression facultative. MM. Steinway ont été brevetés le 5 juin 1866 pour cette importante amélioration.

« De ce qui vient d'être dit se tire la conséquence que le grand son des pianos est une véritable conquête pour l'art ; conquête dont les résultats pourront s'agrandir par des perfectionnements futurs, mais dont le mérite actuel ne peut être mis en doute, si ce n'est par des préjugés d'habitude...

« Les pianos de MM. Steinway père et fils ont l'ampleur saisissante et le volume, auparavant inconnu, d'un son qui remplit l'espace. Brillante dans les dessus, chantante dans le médium, et formidable dans la basse, cette sonorité agit avec une puissance irrésistible sur l'organe de l'ouïe. Au point de vue de l'expression, des nuances délicates et de la variété des accents, les instruments de MM. Steinway ont sur ceux de MM. Chickering un avantage qui ne peut être contesté ; on y entend beaucoup moins le coup de marteau, et le pianiste sent sous sa main un mécanisme souple et facile, qui lui permet d'être à volonté puissant ou léger, véhément ou gracieux. Ces pianos sont à la fois l'instrument du virtuose qui veut frapper par l'éclat de son exécution, et celui de l'artiste qui applique son talent à la musique de pensée et de sentiment que nous ont laissée les maîtres illustres ; en un mot, ils sont en même temps des pianos de concert et de salon, doués d'une sonorité exceptionnelle. »

La maison Steinway obtint à l'Exposition de 1867 une grande médaille d'or, et depuis lors elle n'a cessé de prospérer. A l'heure présente, elle fabrique par année plus de deux mille pianos. En 1861, Charles Steinway fils mourut à New-York, et son frère Henri en 1865. Théodore, l'aîné des cinq frères, qui était resté à Brunswick, quitta l'Europe alors pour aller prendre part aux travaux de la fabrique, où il s'occupe particulièrement de la construction des instruments, tandis que Wilhelm est surtout chargé de la partie financière de l'entreprise. Henri Steinway père est mort à New-York le 6 février 1871, au moment où il allait accomplir sa soixante-quatorzième année, et l'un de ses autres fils, Albert, est mort en 1877.

* **STEPHEN DE LA MADELAINE**, *voyez* **LA MADELAINE** (STEPHEN DE).

STEPHENS (KATHERINE), comtesse douairière d'**ESSEX**, cantatrice anglaise qui a joui pendant plusieurs années d'une renommée véritable, était la fille d'un sculpteur et doreur sur bois, et naquit le 18 septembre 1794. Elle montrait de bonnes dispositions pour la musique, et était douée d'une voix de soprano superbe et d'une rare étendue. Elle fut, en conséquence, confiée aux soins de Lanza, fils du compositeur de ce nom, qui avait suivi son père à Londres et s'y était fixé comme professeur de chant. Elle était à peine âgée de treize ans lorsque, en 1807, sa famille lui fit contracter un engagement de cinq années avec son maître, qui la fit chanter successivement à Bath, à Southampton, à Bristol, et au Pantheon-Theatre, de Londres. A l'expiration de cet engagement, devenue élève de Weiche, elle débuta à l'opéra anglais de Covent-Garden, dans le rôle de Mandane d'*Artaxercès* (sans doute celui d'Arne), après quoi elle se montra dans deux opéras de Linley, *les Mendiants* et *la Duègne* (*the Duenna*).

Après avoir passé quelques années à Covent-Garden, où elle obtenait de vifs succès, miss Stephens quitta ce théâtre pour celui de Drury-Lane, puis, au bout de peu de temps, on lui offrit à l'Opéra italien la succession de la Catalani, qui revenait se fixer à Paris. Elle ne crut pas devoir accepter, à cause de sa connaissance insuffisante de la langue italienne, et se borna à poursuivre la carrière qu'elle avait entreprise.

En 1838, miss Stephens, qui depuis plusieurs années avait quitté le théâtre et ne se faisait plus guère entendre que dans les concerts et dans les salons de la haute aristocratie, devint la seconde femme du cinquième comte d'Essex, lequel mourait l'année suivante, la laissant veuve sans enfants.

* **STEPHENS** (CHARLES-EDWARD), organiste, pianiste, violoniste et compositeur anglais, neveu de la précédente, a rempli les fonctions d'organiste successivement dans plusieurs églises de Londres, à Saint-Marc, à la Trinité, à Saint-Jean, à Saint-Clément et à Saint-Sauveur. Membre et plusieurs fois élu directeur de la Société philharmonique de Londres, membre honoraire de l'Académie royale de musique et du collége de la Trinité, M. Stephens, absorbé par ses travaux de composition et les exigences de sa situation de professeur très-recherché, ne s'est produit que rarement en public depuis un certain nombre d'années. Voici la liste de ses prin-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

cipales œuvres publiées jusqu'à ce jour : Trio pour piano, violon et violoncelle, op. 1 ; Quatuor pour 2 violons, alto et violoncelle, op. 2 ; Morceaux pour l'orgue, op. 3; Duo concertant pour 2 pianos, op. 4 ; seconde série de 2 morceaux pour l'orgue, op. 7 ; 1re Grande Sonate pour piano, op. 8 ; Fantaisie pour l'orgue sur le choral : *Saint-James*, op. 11 ; 3e série de 2 morceaux pour l'orgue, op. 15 ; Offertoire pour orgue, op. 16 ; Duo brillant pour piano à 4 mains, op. 19 ; 2 Services complets pour l'église anglaise. A tout cela il faut ajouter divers morceaux de genre pour piano, plusieurs autres compositions pour l'orgue, et un certain nombre de morceaux de chant.

STERMICH (Nicolas), compositeur contemporain, a fait une partie de ses études musicales au Conservatoire de Milan, où il a été admis dans une classe de violon au mois de novembre 1852, et d'où il est sorti au mois de septembre 1857. Cet artiste ne m'est connu que par les deux opéras italiens dont voici les titres : 1° *Desiderio, duca d'Istria*, joué à Zara en 1861 ; 2° *la Madre slava*, représenté au théâtre communal de Trieste au mois d'avril 1865. J'ignore s'il a écrit d'autres ouvrages.

STERN (Théodore), organiste du Temple-Neuf de Strasbourg et compositeur, artiste fort distingué, a publié sept Recueils de morceaux d'orgue qui peuvent se jouer sur l'harmonium, en supprimant de ces morceaux la portée écrite en petites notes qui doit servir pour la pédale. Ces recueils sont pleins d'intérêt, et décèlent un artiste instruit, habile et élevé à bonne école.

STEVENS (Frédéric), professeur et compositeur, a été nommé en 1879 directeur du Conservatoire nouvellement fondé à Athènes. Je n'ai aucun renseignement sur cet artiste, qui a écrit quelques morceaux pour un drame : *Libres!* représenté en 1873 au théâtre de la Porte-Saint-Martin, à Paris.

* **STÉVIN** (Simon). — Ce savant était né à Bruges en 1648, et mourut à la Haye en 1720. Il a paru un écrit intitulé *Simon Stévin et M. Dumortier* (par Sylvain Van de Weyer), Nieuport, 1845.

STEWART (Mme), est l'auteur d'un opéra bouffe, *la Suocera*, dont elle a écrit les paroles et la musique, et qu'elle a fait représenter sans succès sur le théâtre Nuovo, de Naples, au mois d'avril 1877.

* **STIAVA** (François-Marie), était né à Lucques, en 1640, et mourut en cette ville en 1702.

STICH (Joseph), compositeur dramatique allemand, est l'auteur d'un opéra intitulé *der Geiger zu Gmünd* (le Ménétrier de Gmund), qui a été représenté sur le théâtre de Dusseldorf, au mois de mai 1875.

STIEHL (Henri-F....-D....), compositeur allemand contemporain, né à Lubeck le 5 août 1829, est le deuxième fils d'un artiste qui était estimé comme organiste et comme professeur de piano (1). M. Henri Stiehl a longtemps habité la Russie, et a rempli pendant dix années les fonctions d'organiste à l'église Saint-Pierre, de Saint-Pétersbourg. Il fit ensuite plusieurs voyages en Allemagne, en Angleterre et en Italie, et depuis 1875 il a fixé sa résidence à Belfast (Irlande), où il est devenu directeur de la Société philharmonique.

On connaît de M. Stiehl diverses compositions aimables et élégantes, parmi lesquelles il faut signaler une jolie sonate pour violoncelle et piano, des trios et des quatuors pour piano et instruments à cordes, des morceaux de genre pour piano seul, des chœurs, etc. Il a écrit aussi deux opérettes : *Jery et Bathilde*, et *le Chercheur de trésors*. Le chiffre de ses œuvres publiées s'élève à cent environ.

Le frère aîné de cet artiste, M. *Charles-J.-Ch. Stiehl*, né à Lubeck le 12 juillet 1826, a été, de 1848 à 1858, organiste et directeur de la Société de chant à Jever. Il devint ensuite directeur de la musique grand-ducale à Eutin, où chaque année ont lieu, sous sa direction, de grandes fêtes musicales. M. Charles Stiehl a publié quelques *lieder* et des compositions pour le piano.

STIERLIN (Ambroise), musicien suisse, né à Säkingen en 1767, fut un organiste remarquable. Entré au couvent de Mariastein à l'âge de vingt-deux ans, il ne le quitta plus jusqu'en 1809, époque de sa mort. On doit à cet artiste de nombreuses compositions du genre religieux, parmi lesquelles on cite particulièrement : Six vespres, une douzaine de messes à 3 et 4 voix avec accompagnement d'orgue, des *Magnificat*, des offertoires, des motets de divers genres, etc. — Son frère, *Augustin Stierlin*, né en 1778, entra aussi au couvent de Mariastein, y prononça ses vœux en 1801, et devint organiste du chapitre. Il mourut en 1822.

STOCKHAUSEN (Schmuck, épouse), cantatrice distinguée, née à Guebwiller (Haut-Rhin) en 1803, fit son éducation musicale à Paris, sous la direction du compositeur Catruffo, qui était un excellent professeur

(1) Il s'appelait *Jean Stiehl*, et était né à Lubeck le 9 juillet 1800. Il mourut en cette ville le 27 juin 1873.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de chant, et devint une artiste de premier ordre. Après avoir épousé un harpiste allemand, Franz Stockhausen, qui était né à Cologne en 1792 (1), elle alla se fixer en Angleterre, où pendant douze années, de 1830 à 1842, elle obtint de très-grands succès dans les concerts, se voyant classée par le public dilettante sur le même rang que les artistes les plus célèbres de cette époque, Mmes Caradori-Allan, Clara Novello, Giulia Grisi, Persiani, etc. Mme Stockhausen, qui avait perdu son mari vers 1868, est morte a Colmar le 6 octobre 1877.

* **STOCKHAUSEN** (Julius), fils aîné de la précédente, est né à Paris le 22 juillet 1826. En 1864, cet artiste se fixait à Hambourg, qu'il quittait quelques années plus tard pour se rendre à Suttgard, où il devenait chanteur de la cour. Depuis 1874, il est directeur du Conservatoire-Stern, à Berlin.

Je rappellerai ici pour mémoire la conduite indigne tenue par ce personnage à la suite de la guerre de 1870-1871. Né à Paris d'un père étranger et d'une mère française, ayant reçu son éducation musicale au Conservatoire de cette ville et pendant ce temps ayant été logé et nourri chez une dame française, sa marraine, ayant enfin passé la plus grande partie de son existence à Paris, où il possédait naturellement de nombreuses relations, M. Stockhausen ne craignit pas d'outrager et d'insulter la France de la façon la plus odieuse, oubliant en un jour tout ce qu'il lui devait et faisant volontairement litière de tous sentiments de convenance et d'honnêteté. Ce fut à ce point qu'un certain nombre d'artistes de l'Opéra-Comique, écœurés des platitudes de ce triste sire, qu'ils avaient connu naguère à ce théâtre, crurent devoir, par une lettre collective et rendue publique, manifester leur mépris à son égard et protester contre une conduite qu'ils qualifiaient selon les mérites.

STOCKHAUSEN (Franz), frère du précédent, né à Guebwiller le 30 janvier 1839, n'eut d'autre maître que son père jusqu'à l'âge de dix-huit ans. Il vint ensuite à Paris, où il reçut des leçons de piano de M. Alkan, puis, en 1860, termina ses études au Conservatoire. En 1862, il acceptait les fonctions de directeur de chœur à Thann (Alsace), et en 1866 il suivait son frère à Hambourg. En 1868, il se fixait à Strasbourg, prenait en cette ville la direction de la Société de chant sacré, puis celle du chœur de la cathédrale, et en 1871, après la retraite de M. Hasselmans, alors directeur du Conservatoire, il le remplaçait dans ces fonctions, qu'il a conservées jusqu'à ce jour.

(1) V. *Biographie universelle des Musiciens*, t. VII.

* **STOER** (Karl). — *Voyez* **STÖR** (Karl).

* **STOESSEL** (Nicolas), chef de musique, est mort à Louisbourg le 13 mai 1839.

* **STOLTZ** (Rosine), et non pas **STOLZ**, est remariée depuis plusieurs années et est devenue baronne de Ketschendorf. Complétement retirée du théâtre depuis plus de vingt ans, elle s'est essayée dans la composition et a publié, en 1870, un recueil de *six mélodies pour chant avec accompagnement de piano* (Paris, Schœn et Laval, in-8°). Aux publications dont cette artiste a été l'objet, il faut ajouter les deux suivantes : 1° *Rosine Stoltz*, par Mlle Eugénie Pérignon (Paris, 1847, in-8°); 2° *A Rosina Stoltz*, 1854 (Parigi, stamperia Brière, in-8°). Ce dernier écrit est un petit poëme italien, qui porte, à la fin de la brochure, la signature : *Eugenio Caimi* (1).

STOLTZ (Jules), pianiste, organiste et compositeur français, né vers 1850, a fait de bonnes études à l'École de musique religieuse fondée par Niedermeyer, où il est aujourd'hui professeur de solfége. M. Stoltz a donné, dans ces dernières années, des séances d'orgue du genre des *recitals* anglais, et il y a fait apprécier un talent solide, correct et distingué. On connaît de lui, outre plusieurs compositions pour l'orgue, un grand oratorio pour *soli*, chœurs, orchestre et orgue, *la Pythonisse d'Endor ou Saül évoquant l'ombre de Samuel*, qu'il a fait exécuter le 28 avril 1880.

STOLZ (Teresina), cantatrice dramatique distinguée, née à Trieste vers 1840, a fait, je crois, ses études musicales en Italie. En 1865, elle était engagée au théâtre de la Scala, de Milan, où elle se faisait entendre avec succès dans la *Giovanna d'Arco*, de Verdi, puis dans *Don Carlos* et *la Forza del Destino*. Elle se produisit ensuite à Gênes, à Padoue, à Turin, à Venise et dans diverses autres villes, puis revint à la Scala, où elle obtint un véritable triomphe par le superbe talent vocal et scénique qu'elle déploya dans le rôle d'Aida du chef-d'œuvre de

(1) Depuis que cette notice est écrite, Mme Stoltz s'est remariée de nouveau. Voici les détails précis qu'on lisait à ce sujet dans un journal spécial, le *Guide musical*, de Bruxelles du 4 avril 1878 :

« Mme Soltz, qui fit les beaux jours de l'Opéra, vient de se remarier à Pampelune avec don Emmanuel de Godoy, prince de la Paix.

« C'est pour la quatrième fois que l'ancienne chanteuse « allume le flambeau d'hyménée. » Ses trois précédents époux furent : 1° M. Auguste Lecuyer, avocat de Rouen ; 2° un baron ou comte Stolzenau de Ketschendorf ; 3° un duc Carlo Raimondi Lesignano di San-Marino. Le premier de ces mariages, nous pouvons le certifier comme authentique, car il est inscrit à l'état civil de la ville de Bruxelles, sous la date du 2 mars 1837. »

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Verdi, qui faisait sa première apparition en Italie après avoir été créé au Caire. C'est elle aussi qui vint remplir ce rôle à Paris deux ans plus tard, et qui alla le jouer ensuite au théâtre San-Carlo, de Naples. Enfin, c'est encore à Mme Teresina Stolz que Verdi confia, en 1874, l'exécution d'une des parties de son admirable messe de *Requiem*, lorsque cet ouvrage fut exécuté à Milan, d'abord, puis à Paris, dans la salle du théâtre de l'Opéra-Comique. Parmi les ouvrages qui constituaient le répertoire de cette artiste remarquable, il faut citer *l'Africaine*, *la Vestale* (Mercadante), *la Favorite*, *un Ballo in maschera*, *Ruy Blas*, etc. Je crois que Mlle Stolz s'est mariée il y a trois ou quatre ans, et qu'elle vit aujourd'hui retirée à Bologne.

STONE (J...-T...), organiste anglais, fixé à Nottingham, a entrepris sous ce titre : *the Classical Organiste*, une publication importante consistant en un choix de compositions des plus grands maîtres, Hændel, Mozart, Beethoven, etc., arrangées pour l'orgue avec pédale obligée. Il a déjà paru 4 volumes (in-folio oblong) de cette publication.

* **STÖR** (Karl), compositeur distingué, a célébré à Weimar, le 28 mai 1877, le cinquantième anniversaire de sa carrière d'artiste. Lorsque le grand virtuose Liszt quitta cette ville, ce fut M. Stör qui le remplaça comme chef d'orchestre à l'Opéra ; plus tard, une maladie des yeux l'obligea de résigner ces fonctions.

Parmi les œuvres les plus importantes de cet artiste, il faut signaler en premier lieu *le Chant de la cloche*, grand poème symphonique écrit d'après le poème célèbre de Schiller ; cet ouvrage très-remarquable a été exécuté en 1875. M. Stör a écrit aussi de la musique pour divers drames : *Macbeth*, *Luther*, *Henri de Schwerin*, plusieurs ouvertures, une sérénade pour violoncelle avec orchestre, des chœurs, des *lieder*, etc. Ses compositions atteignent aujourd'hui le chiffre d'une centaine environ.

STOULLIG (Edmond), dilettante et écrivain français, est né à Paris le 5 décembre 1845. Employé supérieur à l'administration des postes, son goût très-vif pour les choses de la musique et du théâtre ne s'en est pas moins manifesté avec intensité, et ses fonctions ne l'ont pas empêché de prendre part, pour ce qui concerne les questions artistiques, à la rédaction de divers journaux, entre autres *l'Électeur libre*, *le Courrier d'État*, *l'Événement*, *la Tribune*, *l'Homme libre* ; il est chargé aujourd'hui de la chronique quotidienne du théâtre et de la musique au *National* et au *Petit National*. En 1875, M. Stoullig a commencé, en société avec M. Edouard Noël, la publication des *Annales du théâtre et de la musique*, qui paraissent chaque année, sous la forme d'un gros volume in-12 (Paris, Charpentier), et qui offrent un résumé très-exact, très-complet et très-intelligent du mouvement musical et théâtral de la France, et même de l'étranger. Depuis longtemps nous n'avions possédé, en France, une publication spéciale aussi soignée et aussi bien comprise. M. Stoullig s'y est personnellement chargé de tous les chapitres concernant les théâtres lyriques, les concerts et la bibliographie. Les *Annales du théâtre et de la musique* comprennent à l'heure présente cinq volumes pour les années 1875, 1876, 1877, 1878 et 1879.

STOUMON (Oscar), compositeur belge, né à Liége le 20 août 1835, se destinait d'abord au barreau, mais fut emporté par sa passion pour la musique, dont il avait appris les éléments dans son enfance. Il fit alors un cours complet de théorie sous la direction d'un artiste distingué de Liége, Wanson, et se livra ensuite à la littérature et à la composition dramatiques, se produisant à la scène par les ouvrages dont les titres suivent : 1° *Phœdé*, opéra-comique en un acte (paroles et musique), Bruxelles, théâtre de la Monnaie, 19 janvier 1860 ; 2° *Endymion*, ballet, id., id., 1860 ; 3° *la Ferme de Frederiksborg*, opéra-comique en un acte (paroles et musique), Liége, 10 mars 1862 ; 4° *l'Orco*, opéra fantastique en 2 actes et 3 tableaux, Bruxelles, théâtre de la Monnaie, 8 janvier 1864 ; 5° *la Reine des Prairies*, ballet en trois tableaux, id., id., 24 octobre 1865 ; 6° *le Naufrage*, ballet en un acte, id., id., 1866 ; 7° *la Fée amoureuse*, ballet en 2 actes, id., id., 1867 ; 8° *les Fumeurs d'opium*, opéra bouffe (paroles et musique), Bruxelles, th. des Galeries-Saint-Hubert, 1869 ; 9° *les Belles de Nuit*, ballet en un acte, Bruxelles, th. de la Monnaie, 1870 ; 10° *la Madone*, ballet en 2 tableaux, id., id., 7 février 1871 ; 11° *les Hannetons*, opéra bouffe (paroles et musique), id., th. des Galeries-Saint-Hubert, 1871 ; 12° *la Moisson*, ballet, id., th. de la Monnaie, 26 septembre 1875. M. Stoumon, qui est aussi l'auteur de trois comédies représentées aux Galeries-Saint-Hubert, *la Sonate pathétique*, *une Grève* et *le Fil à la patte*, a collaboré, pour la critique théâtrale, à deux journaux de Bruxelles, *la Chronique* et *le Guide musical*. Depuis 1875 il a pris, en société avec M. Calabresi, la direction du théâtre de la Monnaie, de cette ville.

* **STRADELLA** (Alexandre). — Un critique italien distingué a publié sur cet artiste célèbre un écrit important, dont voici le titre :

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Delle Opere di Alessandro Stradella esistenti nell' Archivio musicale della R. Biblioteca Palatina di Modena, elenco, con prefazione e note di Angelo Catelani (Modena, Vincenzi, 1868, in-4°). Vers la même époque, un écrivain français, P. Richard, conservateur à la Bibliothèque impériale de Paris, publiait une étude sur ce compositeur dans le journal *le Ménestrel*. On sait enfin que Stradella a fourni le sujet et le titre de deux opéras, dont l'un est dû à Niedermeyer et l'autre à M. de Flotow.

* **STRAUSS** (Joseph), né à Brünn en 1793, est mort à Carlsruhe, frappé d'apoplexie, le 1er décembre 1866. Les journaux français ont alors confondu cet artiste avec Johann Strauss le père, chef d'orchestre et fameux compositeur de musique de danse.

STRAUSS (Johann), fils du célèbre compositeur de danse Johann Strauss, est né à Vienne le 25 octobre 1825. Destiné par son père au commerce, il fit les études nécessaires pour embrasser cette carrière, mais fut entraîné à l'abandonner par son penchant pour la musique. Chaleureusement secondé par sa mère dans ses projets, il devint l'élève de Dreschler, maître de chapelle de la cathédrale de Saint-Etienne, et il n'avait pas encore accompli sa dix-neuvième année lorsque, le 15 octobre 1844, il fit ses débuts de chef d'orchestre et de compositeur à la tête d'un orchestre formé par lui. A la mort de son père, en 1849, il prit la direction de l'orchestre de celui-ci, et donna des concerts à Vienne jusqu'en 1859. Les premières valses qu'il fit entendre : *Chansons d'amour*, *Ver luisant*, *Sons de Rhadamante*, aimables, gracieuses, pleines de charme, eurent le plus grand succès et attirèrent sur lui l'attention générale. Les heureuses qualités qui distinguaient ses premières compositions en ce genre ne l'abandonnèrent point par la suite, et ses autres valses : *Feuilles du matin*, *Sur les montagnes*, *Vienne nouveau*, *Feuilles volantes*, *Vin*, *femmes et chant*, obtinrent un succès égal, que partagèrent ses charmantes polkas, ses mazurkas et ses quadrilles.

La renommée de M. Johann Strauss s'étendant chaque jour, il fut engagé, pendant l'été de 1856, par la compagnie du chemin de fer de Tsarskoë-Selo, pour diriger des concerts en Russie. Il donna donc annuellement une série de concerts au Vaux-Hall, et plus tard à Saint-Pétersbourg. A partir de ce moment il fit de nombreux voyages à la tête de son orchestre, dans toute l'Allemagne, en Italie, en France, en Angleterre et jusqu'aux États-Unis, toujours et partout retrouvant le succès. Chaque hiver, il revenait à Vienne, où bientôt l'empereur d'Autriche le nomma chef d'orchestre des bals de la cour, emploi qu'occupe aujourd'hui son frère cadet Édouard Strauss, dont il est question plus loin. En 1863, M. Johann Strauss ayant épousé une chanteuse distinguée, Mlle Jetty Treffz (1), il confia son orchestre à ses deux frères, Joseph et Édouard, et parut ne plus s'occuper de musique.

En 1870, M. Johann Strauss rentra dans la lice, mais, en modifiant sa carrière, il commença une nouvelle phase de sa vie artistique. Sur les conseils de sa femme, il écrivit une opérette intitulée *la Reine Indigo*, et cet ouvrage, représenté au théâtre de la *Wieden*, reçut un accueil si chaleureux de la part du public, que le compositeur se décida facilement à poursuivre la nouvelle voie qu'il avait choisie. Il fit jouer alors successivement *le Carnaval à Rome* (1873), *Fledermaus* (*la Chauve-Souris*, 1874), *Cagliostro* (1875), *Mathusalem* (1877), et *Blinde Kuh* (*Colin-maillard*, 1878). De tous ces ouvrages, c'est *Fledermaus* qui obtint le succès le plus prononcé et le plus décisif (2).

Comme compositeur de valses, M. Johann Strauss s'est fait un renom exceptionnel; la fraîcheur des idées, la nouveauté des rhythmes, l'ingéniosité de l'harmonie, le piquant de l'instrumentation, donnent à ses compositions en ce genre une originalité réelle, et il est juste de dire, comme l'a fait remarquer l'excellent critique viennois, M. Hanslick, qu'il a donné un grand élan et des développements inconnus à l'ancienne et étroite forme de la valse. Il a d'ailleurs composé plus de 400 morceaux de danse de tout genre, mais ce sont ses valses surtout qui ont rendu son nom populaire, ce sont elles qui ne cessent de charmer et d'enchanter les auditeurs, et qui les entraînent à la

(1) Cette artiste est morte à Hietzing, près de Vienne, le 9 avril 1878. Voici comment en parlait alors un journal : « Mme Johann Strauss, femme du célèbre compositeur et chef d'orchestre, avait été, avant son mariage, une cantatrice très-recherchée et très-fêtée, sous le nom de Jetty Treffz. C'était une véritable charmeresse, que le monde dilettante viennois idolâtrait, et qui retrouva les mêmes triomphes à Londres lorsque, abandonnant la carrière théâtrale, elle s'y fit connaître comme cantatrice de concerts. De retour à Vienne, elle épousa Johann Strauss, dont elle a partagé depuis la vie voyageuse et les grands succès. Tous ceux qui la connaissaient regrettent en elle une femme aimable et bonne en même temps qu'une artiste de race. » M. Johann Strauss est remarié depuis les derniers mois de 1878. — A. P.

(2) Le 27 avril 1875 on donnait à Paris, sur le théâtre de la Renaissance, une traduction de *la Reine Indigo*. Le 30 octobre 1877, le même théâtre représentait *la Tzigane*, sorte de pastiche où l'on avait fait entrer la plus grande partie de la musique de *Fledermaus*, quelques pages de *Cagliostro*, et pour lequel M. Johann Strauss avait écrit expressément divers morceaux nouveaux. — A. P.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

danse en quelque sorte malgré eux. L'une d'elles, intitulée *le Beau Danube bleu*, a obtenu une vogue sans pareille; célèbre par toute l'Europe, elle est devenue pour Vienne et les Viennois comme une sorte de chant national, et le docteur Hanslick, que nous venons déjà de citer, constate qu'à côté de l'Hymne autrichien d'Haydn, consacré à la glorification du souverain et de la famille régnante, cette valse peut être considérée comme le chant de fête de la ville et du peuple de Vienne, comme une sorte de « *Marseillaise* de la paix » sans paroles. J. B.

STRAUSS (Joseph), frère du précédent et deuxième fils de Johann Strauss le père, naquit à Vienne le 20 août 1827. Bien qu'il se destinât à la profession d'ingénieur, il étudia aussi la musique avec passion, et acquit un véritable talent sur le piano. Son frère aîné ayant été obligé de faire une cure prolongée dans une ville d'eaux, Joseph se chargea, pendant son absence, de la direction de son orchestre, le dirigea avec un brillant succès, et lorsque Johann fut rétabli, ils partagèrent les fonctions de chef de cet orchestre. Plus tard, quand Johann renonça définitivement à cette carrière, il fut remplacé par son second frère Édouard, qui dirigea concurremment avec Joseph. Celui-ci fit, avec ses musiciens, une série de voyages en Allemagne et en Russie, pour donner des concerts, et en 1870 il entreprit la direction des concerts du jardin suisse de Varsovie. Mais, atteint d'une violente maladie de nerfs, il arriva malade en cette ville, et comme il n'avait pu amener son orchestre et qu'il était obligé de faire exécuter ses compositions par des musiciens étrangers, les contrariétés et l'irritation qu'il éprouvait hâtèrent une catastrophe qui semblait inévitable. Frappé d'une apoplexie du cerveau, il dut se faire transporter à Vienne, mais il mourut le lendemain même de son arrivée en cette ville, le 22 juillet 1870.

Joseph Strauss s'est fait, ainsi que son père et son frère, un nom comme compositeur de musique de danse, mais son genre semble se rapprocher plutôt de celui de Joseph Lanner, et sa musique est empreinte d'une sorte de mollesse rêveuse et de tendresse mélancolique. Celles de ses compositions qui le caractérisent le mieux sous ce rapport sont les valses : *Roses d'automne, les Hirondelles du village, Salutations allemandes, Sons du cœur*; les polkas : *Yeux amoureux, Polka de l'Étoile du soir*; et les charmantes polkas-mazurkes : *Pensée, Géranium, Idylle, Nachtschatten*, et surtout la perle de ce genre, *Frauenherz* (*Cœur de femme*), sa plus noble composition. La polka intitulée *Plappertasche*, qu'il a composée avec son frère Johann et qui est écrite pour les seuls instruments à cordes, est charmante et d'un caractère très-piquant. Le nombre de ses compositions originales s'élève à 283, auxquelles il faut ajouter environ 300 arrangements pour orchestre. J. B.

STRAUSS (Édouard), frère des précédents et troisième fils de Johann Strauss le père, est né à Vienne le 15 mars 1835, et fit ses études au collége impérial et royal de Thérèse. Son père voulait lui faire embrasser la carrière diplomatique, mais, comme ses frères, il avait le goût de la musique et s'y consacra tout entier. Devenu élève de Godefroid Preyer, maître de chapelle de la cour, il acquit un véritable talent de virtuose sur le piano, sur le violon et sur la harpe. En 1861, il commença à conduire quelques concerts, et lorsque Johann Strauss se retira, il dirigea l'orchestre avec Joseph. A la mort de celui-ci, resté seul, il augmenta le nombre de ses musiciens et le porta à cinquante. En 1872, il fut nommé chef d'orchestre des bals de la cour. C'est lui qui dirige encore aujourd'hui les célèbres concerts Strauss, si fameux à Vienne, et il a su en maintenant la tradition de sa famille, leur conserver leur ancienne splendeur. Édouard Strauss est le meilleur, on pourrait dire l'unique interprète de la musique de son père et de ses frères, qu'il fait exécuter avec toute la verve et la grâce qu'elle exige et qu'elle comporte. Ainsi que ses frères, il admet dans ses programmes de concert des pièces classiques de Haydn, de Beethoven, de Mozart, de Berlioz, des fragments d'opéras d'Auber, de Wagner, de Bizet, de Delibes, enfin des lieder de Schubert, de Schumann, de Rubinstein, pour la plupart arrangés par lui-même. Édouard Strauss a publié jusqu'à ce jour 139 compositions, dans lesquelles il s'est appliqué à marcher sur les traces de son père et de ses frères, et à suivre leur exemple. J. B.

STREABBOG. — *Voyez* **GORBAERTS.**

***STREBINGER** (Mathias), violoniste et compositeur, ancien chef d'orchestre de ballet à l'Opéra de Vienne, auquel il resta attaché pendant 45 ans, est mort en cette ville le 12 février 1874.

***STREPPONI** (Feliciano). — Cet artiste a fait représenter à Vienne, en 1823, un opéra sérieux intitulé *Francesca da Rimini*.

Sa fille, Mlle *Giuseppina Strepponi*, cantatrice dramatique distinguée, née à Lodi le 8 septembre 1815, est devenue, depuis longues années l'épouse de M. Verdi.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

STRIGELLI (Gaetano), musicien italien, a écrit la musique d'un drame lyrique en 3 actes, *i Figli di Borgia*, qui a été représenté au théâtre de la Scala, de Milan, le 29 septembre 1806.

STRIGLIONI (Filippo), né à Lucques vers 1650, a fait représenter en 1678, sur le théâtre de Livourne, un *scherzo* comique dont le titre est oublié aujourd'hui. On assure que cet artiste mourut vers 1750.

***STRAMPHLER** (J.....), habile facteur d'orgues néerlandais, naquit à Amsterdam vers le milieu du dix-huitième siècle, et mourut en cette ville en 1810. Il acquit la réputation d'un artiste distingué dans son genre, et construisit trente-six orgues, parmi lesquelles on cite surtout celles qu'il plaça à Amsterdam, à Weesp, à Warmenhuizen, à Ryp, à Purmerend, à Enkhuysen, à Welsen, à Wormer, à Sloterdyk et à Alkmaar.

STRZDZYNSKI (Pierre), organiste à Cracovie, attaché à la cathédrale de cette ville, professeur de la classe des instruments de cuivre à l'École de musique, est considéré comme un artiste fort distingué. Il a écrit la musique de *Lobzowianie*, opéra-comédie joué avec succès à Varsovie et dans d'autres villes de la Pologne.

STULICHI (Antonio), violoniste napolitain du dix-huitième siècle, a publié en France un recueil de *Sei Sonate a violino solo, flauto traversiero o oboe e violone o cembalo*, op. prima (Paris, Boivin).

SUCHER (Joseph), chef d'orchestre et compositeur, est né à Saint-Gotthard (Hongrie), en 1843. Il fit ses études musicales à Vienne, et termina son cours de contre-point sous la direction de Sechter. Après avoir été élu chef d'orchestre de la Société académique de chanteurs de Vienne, il devint répétiteur à l'Opéra impérial. A l'ouverture de l'Opéra-Comique, en 1874, il fut engagé à ce théâtre comme chef d'orchestre, et alla ensuite tenir le même emploi à Leipzig (1876), puis à Hambourg (1878). M. Sucher a acquis une grande renommée en Allemagne, par la façon extrêmement remarquable dont il a dirigé, à Leipzig, l'exécution de la tétralogie des *Niebelungen*, de M. Richard Wagner. En 1877, cet artiste habile épousa une cantatrice dramatique, Mlle *Hasselbeck*, attachée comme lui au théâtre de Leipzig, où elle s'était fait aussi une situation considérable par le talent qu'elle déployait dans l'interprétation des ouvrages de M. R. Wagner.

Plusieurs compositions de M. Sucher ont été publiées, parmi lesquelles nous citerons les suivantes : *Lied und Liebe* (*Lied et Amour*), cycle de *lieder* ; *Aus alten Mærchen* (*D'anciens Contes*), composition pour chœur de voix de femmes ; *Waldfrautein* (*la Demoiselle des forêts*), scène dramatique pour voix seule, chœur et orchestre ; *la Bataille navale de Lépante*. M. Sucher a fait exécuter toutes ces œuvres à Vienne, dans un concert organisé à cet effet. Au mois d'avril 1879, il a fait entendre encore à Vienne, avec beaucoup de succès, un hymne pour *soli*, chœur et orchestre. Les œuvres de M. Sucher, conçues dans le système wagnérien, se font remarquer par un profond sentiment dramatique. J. B.

SULLIVAN (Arthur-Seymour), pianiste, chef d'orchestre et compositeur, l'un des artistes les plus distingués de l'Angleterre à l'époque actuelle, est né à Londres le 13 mai 1842. Il a fait d'excellentes études à l'Académie royale de musique, dont il était l'un des élèves boursiers, et s'est ensuite livré avec ardeur à la composition, tout en se faisant connaître et apprécier comme un chef d'orchestre habile. En tant que compositeur, M. Sullivan s'est exercé dans presque tous les genres, et, tout en se produisant au théâtre, a écrit aussi des oratorios, des cantates, de la musique religieuse et symphonique et des mélodies vocales. L'une de ses premières productions fut une bouffonnerie musicale, *the Contrabandista*, qui fut donnée sur un petit théâtre d'opéra anglais (*Saint-George's Opera-House*) le 25 novembre 1867 ; deux ans après (septembre 1869), il faisait exécuter au festival de Worcester un oratorio intitulé *the Prodigal Son* (*l'Enfant prodigue*), et le 1er mai 1872 il faisait entendre au Crystal Palace un grand *Te Deum* pour *soli*, chœurs et orchestre dans une cérémonie d'actions de grâce pour le rétablissement de la santé du prince de Galles. Il obtint un très-grand succès en produisant au festival de Birmingham (août 1873) un nouvel oratorio, *the Light of the World* (*la Lumière du Monde*), et enfin donna au théâtre de l'Opéra-Comique, le 17 novembre 1877, un ouvrage en 2 actes, *the Sorcerer* (*le Sorcier*), qui fut très-bien accueilli, et bientôt suivi d'un autre ouvrage du même genre, *le Pinafore*, joué au même théâtre (mai ou juin 1878). Ce dernier obtint un succès colossal.

Mais là ne se bornent pas les travaux de composition de M. Sullivan. Entre autres ouvrages, on lui doit encore deux cantates : *le Jugement du jury*, et *Sur terre et sur mer*, une symphonie en *mi* pour orchestre, une ouverture *di ballo*, une autre ouverture avec ce titre : *In Memoriam*, divers morceaux symphoniques écrits pour un drame de M. Calvert, *Henri VIII*, et, sous le titre de *Masca-*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

rade, toute une série de morceaux de chant et de danse (*Sérénade, Bourrée, Danse des Pierrots et des Arlequins*) pour *le Marchand de Venise*, de Shakspeare. M. Sullivan a publié aussi un assez grand nombre de *songs* ou mélodies vocales : *the Distant Shore, Tender and True, the Judge's Song, Golden Days, Looking back, Looking forward, Birds in the Night, Mary Morison, Sweethearts, Thou art weary, Living poems*, etc. Enfin, on connaît encore de M. Sullivan diverses compositions religieuses : un *Te Deum* et *Domine salvam fac Reginam*, un *Jubilate* et *Kyrie*, et d'assez nombreuses antiennes pour une ou plusieurs voix, avec ou sans chœurs.

M. Arthur Sullivan a été le chef d'orchestre de diverses entreprises ou sociétés artistiques. Il a dirigé les concerts du théâtre Covent-Garden, du Crystal Palace et de l'Aquarium de Westminster, ainsi que les séances de la *Société orchestrale* d'amateurs, où l'un des fils de la reine Victoria, le duc d'Edimbourg, tenait sa partie au premier pupitre des premiers violons. C'est sous le patronage de ce prince, amateur fort distingué de musique, que fut fondée et ouverte en 1876 la nouvelle grande école musicale de South-Kensington (*National training School for music*), dont M. Sullivan fut nommé directeur, en se chargeant de l'enseignement d'une des classes de composition. M. Sullivan, qui, l'année précédente, avait été nommé professeur de composition, en remplacement de Sterndale Bennett, à l'Académie royale de musique, à laquelle il appartenait déjà comme professeur, dut donner sa démission pour prendre possession de ses nouvelles fonctions, et on lui reprocha avec quelque aigreur d'abandonner ainsi un établissement dont il avait été l'élève, pour prendre la direction d'une institution en quelque sorte rivale de celui-ci. Quelques explications très-correctes et très-loyales firent bientôt cesser toute fâcheuse interprétation de la conduite de l'excellent artiste.

***SULTZBERGER** (Jean-Ulrich), vécut dans la seconde moitié du dix-septième siècle et dans la première moitié du dix-huitième. On sait aujourd'hui que cet artiste naquit en Suisse, et l'on croit que ce fut à Saint-Gall. Il fut nommé, en 1670, *zinkenist* (joueur de zink) et directeur de la musique vocale et instrumentale de la ville de Berne. « Sultzberger était un musicien de talent, dit M. George Becker (*la Musique en Suisse*), ses mélodies sont simples et expressives, son harmonie riche sans être surchargée. » Le recueil de Psaumes de David mis en musique par cet artiste et signalé dans la *Biographie universelle des Musiciens*, à la date de 1727, est une réimpression, car cet ouvrage a été publié pour la première fois en 1675. L'année précédente, il avait livré au public un autre recueil dont voici le titre : *Salomons dess Ebreischen Konigs Geistlich, Wohllust oder Hohes Lied : In Palmen oder Dattelreimen, mit beigefügten Neuem, vom fürtrefflichen Johann Schoppen gesetzten, Sangweisen, auch Kurtzen Erklärungen des geistlichen Verstandes, Beides nach art der Gespräch Spiele, auff offentlicher Schaubarg fürgestellet durch Filip von Zesen, jetzunderaber auf vielfaltige anhalten und begähren, noch mit einer Stimme vervolkommnet und mit vielen Melodeyen vermehret : von Johann Ulrich Sultzbergern; mus. und Zinkenisten in Bern*, Berne, Sonnleitner, 1674, in-8°. Ce recueil contient 35 chants à trois parties, dont 15 sont entièrement de Sultzberger, et 20 du violoniste Jean Schopp (V. *Biographie universelle des Musiciens*, t. VII), auxquels il a ajouté une partie. On suppose que Sultzberger est mort en 1735 ou 1736. Ce qui est certain, c'est qu'à partir de cette dernière année, les éditions de son fameux psautier (pendant près d'un siècle, on en a fait régulièrement une ou deux par an) portent sur le titre *Weiland*, « feu » J.-U. Sultzberger.

SULZER (.....), est le nom d'un compositeur qui a fait représenter avec succès à Prague, au mois d'août 1865, un opéra intitulé *Jean de Naples*.

SUNYER (R....-Leandro), professeur et compositeur espagnol distingué, est né à Mastorell, dans la province de Barcelone, le 13 mars 1833. Dès l'âge de cinq ans, il fut confié par sa famille aux soins d'un excellent maître, Mateo Ferrer (*Voy.* ce nom), sous la direction duquel il fit toute son éducation musicale, et qui lui enseigna le contre-point, l'harmonie, la fugue et la composition. A peine âgé de dix-neuf ans, M. Sunyer obtint au concours la place de maître de chapelle de l'église de *Santa-Maria del Pino*, de Barcelone, mais il dut la résigner au bout d'un an par suite de son refus d'entrer dans les ordres, ce qui était une condition attachée à l'exercice de cet emploi.

C'est alors qu'il se décida à se consacrer à l'enseignement, sans toutefois négliger de grands travaux de composition qu'il avait entrepris déjà. De cette époque de sa vie datent plusieurs messes, des motets, des psaumes, et diverses autres compositions religieuses, notamment un *Te Deum* à deux chœurs fugués, dans le genre classique, dont on dit le plus grand bien.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

M. Sunyer voulut aussi s'essayer au théâtre, et écrivit un opéra, *Don Alfonso et rivale*, qu'il dédia au prince des Asturies (aujourd'hui Alphonse XII), et qui, soumis à l'examen d'un jury, fut l'objet d'un rapport très-favorable. Néanmoins, l'ouvrage, — comme tant d'autres! — ne put parvenir à se produire à la scène ; mais il valut à son auteur le brevet de chevalier de l'ordre de Charles III.

Du drame lyrique, où ses efforts restaient infructueux, M. Sunyer passa à la *zarzuela;* ici il trouva sa voie, et ses productions en ce genre obtinrent un grand succès, aussi bien à Barcelone qu'à Madrid. Parmi ses zarzuelas les plus applaudies, il faut surtout citer *los Tios de sus sobrinos* (*les Oncles de ses neveux*), *las Mugeres del siglo* (*les Femmes du siècle*), 2 actes, Bouffes-Madrilènes, 29 avril 1867, et *la Politicomania*, Cirque, 17 mai 1867.

On doit à M. Sunyer la fondation du Conservatoire de Barcelone, aujourd'hui malheureusement disparu, mais dont l'existence, si elle a été courte, n'en a pas moins été brillante. Cet artiste distingué, qui a formé de nombreux élèves devenus d'habiles musiciens, et qui a écrit un grand nombre de morceaux de genre pour le piano, a été récemment nommé professeur honoraire du Conservatoire de Madrid.

*SUPPÉ (Franz de), chef d'orchestre et compositeur autrichien renommé, issu d'une famille originaire de la Belgique, est né à Spalato, en Dalmatie, le 18 avril 1820 (et non 1823, comme il a été imprimé par erreur). Son grand-père avait quitté la Belgique pour aller se fixer à Crémone, et ses parents étaient nés en cette ville. Lors de la naissance du futur artiste, son père occupait à Spalato des fonctions administratives, et cinq mois après, par suite d'avancement, il dut changer de résidence et se rendre à Zara. Grand amateur de musique, M. de Suppé père encouragea de bonne heure chez son fils les dispositions que celui-ci témoignait pour cet art; l'enfant apprit seul à jouer de la flûte, et à peine âgé de neuf ans écrivait même deux petits morceaux pour cet instrument; cependant, comme en cette circonstance il avait négligé ses devoirs de collége, il reçut de son père une semonce qui se termina par la destruction de ces premiers essais de composition. Mais, à peu de temps de là, le jeune Suppé ayant organisé, pour l'anniversaire de la naissance de son père, une petite fête musicale dans laquelle il exécuta un nouveau morceau écrit par lui pour la flûte, M. de Suppé, touché de cette intelligente persistance, consentit à lui faire donner des leçons de musique.

C'est alors que l'enfant fut confié aux soins d'un artiste distingué, Giuseppe Ferrari, qui faisait partie de la musique du régiment « Baron Gepperl », et qui lui enseigna d'une façon rationnelle les principes et le mécanisme de la flûte. Dès cette époque, et sans rien connaître encore de la théorie musicale, le jeune Suppé écrivit toute une série de duos pour deux flûtes. Dans le même temps, il participait, soit à l'orchestre comme flûtiste, soit dans les chœurs comme soprano, aux exécutions de musique religieuse qui avaient lieu dans la cathédrale de Zara sous la direction du maître de chapelle de Cigalla, et c'est là ce qui lui donna l'idée de composer, à peine âgé de treize ans, une messe qu'il eut la chance de pouvoir faire entendre en public. Il écrivit aussi la musique d'une opérette comique, *la Pomme*, qu'il joua lui-même en compagnie de quelques-uns de ses camarades.

M. de Suppé avait quinze ans lorsqu'il perdit son père. Sa mère alla se fixer alors à Vienne, afin que le jeune homme pût terminer ses études littéraires au Gymnase de cette ville, et étudier ensuite la médecine. Mais la science le tentait peu, et il ne songeait qu'à l'art qu'il chérissait. Bientôt il se consacra sans réserve à l'étude de la musique, se fit admettre au Conservatoire de Vienne, y devint l'élève du professeur Salzmann pour l'harmonie, et un peu plus tard travailla, dans le même établissement, le contre-point et l'instrumentation sous la direction de Sechter et de Seyfried. Il fit des progrès rapides, et une messe qu'il composa à cette époque lui valut les éloges de Sechter, à cause de la bonne disposition d'une fugue qu'il y avait introduite.

Donizetti venait d'arriver à Vienne, où il était appelé par la prochaine représentation de sa *Linda di Chamounix*, qu'il avait écrite expressément pour l'Opéra impérial de cette ville. Peu de temps après, il était nommé maître de chapelle de la cour. C'est alors que le jeune de Suppé, qui était son parent, fit sa connaissance. Donizetti, sur sa demande, consentit de grand cœur à lui donner ses soins, et c'est sous la direction de ce maître illustre que le jeune artiste termina son éducation, s'appliquant surtout à l'étude et à la lecture assidue des œuvres des maîtres classiques et des anciens Italiens. Bientôt, et quoiqu'il fût encore adolescent, on le nomma professeur suppléant au Conservatoire, presque en même temps qu'il fut engagé au théâtre Josephstadt pour y remplir les fonctions de chef d'orchestre. Il écrivit pour ce théâtre la musique d'un vaudeville qui obtint un tel succès, qu'il fut aussitôt appelé à celui de Presbourg

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

(Hongrie), en qualité de premier chef d'orchestre. Après trois ans de séjour en cette ville, il retourna à Vienne, et accepta le même emploi au théâtre *An der Wien*, où eut lieu sous sa direction la première représentation de *l'Étoile du Nord*, de Meyerbeer, et où il fit jouer deux opéras de sa composition : *la Fille de campagne* et *Paragraphe III*. En 1862, M. de Suppé quitta le théâtre *An der Wien* pour le théâtre du Quai, puis celui-ci ayant été détruit peu de temps après par un incendie, il entra au théâtre de Leopoldstadt, qu'il n'a pas quitté depuis lors et où il n'a cessé d'obtenir les plus grands succès comme compositeur et comme chef d'orchestre.

M. de Suppé a fait preuve d'une étonnante fécondité. En dehors des vingt opérettes ou opéras bouffes qu'il a fait représenter, presque toujours avec un brillant succès, en dehors des deux cents vaudevilles dont il a écrit la musique pour les théâtres dont il était le chef d'orchestre, il a publié près de deux mille compositions de tout genre, consistant principalement en *lieder*, chœurs pour voix d'hommes, airs, romances, mélodies, etc.

Voici une liste assez étendue des productions dramatiques de M. de Suppé : 1° *la Jeune campagnarde*, 3 actes, Vienne, 7 août 1847 ; 2° *Paragraphe III*, Vienne, 8 janvier 1858 ; 3° *le Pensionnat*, un acte, Vienne, 24 novembre 1860 ; 4° *la Tireuse de cartes*, un acte, Vienne, 1er avril 1862 ; 5° *Dix Filles et pas de mari* (*Zehn Mädchen und kein Mann*), un acte, Vienne, 25 octobre 1862 ; 6° *les Mauvais Garçons*, un acte, Vienne, 19 avril 1863 ; 7° *la Vengeance*, Vienne, mars 1864 ; 8° *Pique-Dame*, 2 actes, Vienne, 22 juin 1864 ; 9° *Franz Schubert*, un acte, Vienne, 10 septembre 1864 ; 10° *la Belle Galathée* (*Schœne Galathea*), un acte, Vienne, Carl-Théâtre, 9 septembre 1865 ; 11° *Cavalerie légère*, 2 actes, id., id., 21 mars 1866 ; 12° *Freiga*, 2 actes, id., id., 23 octobre 1866 ; 13° *Exploits de bandits*, un acte, Vienne, 27 avril 1867 ; 14° *Madame Meisterin*, 3 actes, Vienne, 20 janvier 1868 ; 15° *le Supplice de Tantale*, un acte, Vienne, 3 octobre 1868 ; 16° *Isabelle*, 1 acte, Vienne, 5 mars 1869 ; 17° *la Jeune Fille de Dragant*, 3 actes, Prague, 23 juillet 1870 ; 18° *Cannebas*, Vienne, 1870 ; 19° *Fatinitza*, 3 actes, Vienne, 5 janvier 1876 ; 20° *le Diable sur terre*, 3 actes, Vienne, 5 janvier 1878 ; 21° enfin, *Boccacio*, qui est sa dernière œuvre représentée. De tous ces ouvrages, un seul, *Fatinitza*, est connu en France ; après avoir valu à son auteur un véritable triomphe à Vienne, puis à Berlin, *Fatinitza* a été jouée à Bruxelles, et ensuite à Paris, au théâtre des Nouveautés (mars 1879), avec un succès retentissant et prolongé.

Mais M. de Suppé n'est pas seulement un musicien plein de verve, de jeunesse et de gaieté en ce qui concerne le théâtre. Tempérament éclectique, soutenu par une excellente éducation, alliant la grâce italienne à la profondeur allemande, il a écrit plusieurs œuvres importantes et sérieuses qui révèlent un artiste très-instruit et heureusement inspiré, entre autres une messe solennelle en *ut* mineur, un grand *Requiem* pour voix seules, chœur et orchestre, des symphonies, des ouvertures de concert, des quatuors pour instruments à cordes, etc. Parmi ses compositions vocales, il en est deux surtout qui sont devenues étonnamment populaires dans sa patrie : c'est le lied, *O toi, mon Autriche !* qui a presque aujourd'hui le caractère d'un chant national, et un autre lied qui, sous le titre de *Tantum ergo*, n'en est pas moins un vrai petit chef-d'œuvre de musique comique. En résumé, M. de Suppé est l'un des musiciens les plus distingués et les plus populaires de l'Autriche actuelle. J. B.

SUREMONT (Pierre-Jean), compositeur belge, naquit à Anvers en 1762. Il fit de bonnes études musicales, et se livra de bonne heure à l'enseignement et à la composition, écrivant tour à tour des opéras, des cantates, des symphonies, des messes, des ouvertures, etc. En 1801, il fait exécuter aux funérailles de son ami J. E. Pauwels, une *Missa funerale* ; en 1805, 1807, 1809 et 1819, il produit quatre autres messes avec orcestre ; en 1816 il obtient, conjointement avec Verheyen, le premier prix pour la composition d'une cantate sur la bataille de Waterloo, mise au concours par la Société royale des Beaux-Arts de Gand ; l'année suivante il remporte le prix pour une autre cantate, *de Toonkunst*, mise au concours par l'Institut des Pays-Bas ; enfin, en 1824, il fait représenter à Anvers un opéra-comique en trois actes, intitulé *les Trois Cousines*. Parmi les autres compositions de Suremont, il faut citer : l'*Invocation à la paix*, chœur pour voix de femmes ; *Nederlandsch Zegepraal*, cantate ; une Symphonie pour musique d'harmonie ; des ouvertures, des motets et quelques œuvres de moindre importance. Suremont est aussi l'auteur de l'écrit suivant : *Opuscule apologétique sur les mérites des célèbres musiciens belges aux quatorzième, quinzième et seizième siècles*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

(Anvers, Schoesetters, 1828), opuscule qui fut l'objet d'un rapport défavorable au concours ouvert sur ce sujet, en 1826, par l'Institut des Pays-Bas. Cet artiste, estimable est mort à Anvers le 8 mars 1831.

SUTTER (JEAN-DAVID), écrivain artistique, naquit à Genève d'un père genevois et d'une mère française, le 12 janvier 1811 (1). Doué d'une grande ambition intellectuelle, il se livra de bonne heure, avec passion, à l'étude de la philosophie, de la physique et des mathématiques, menant de front, pendant tout le cours d'une existence laborieuse, la musique, la peinture, les sciences d'observation et la littérature. Il apprit, très-jeune, à jouer du violon, de la guitare et de la flûte, et étudia la composition avec André Spaëth. Il se produisit avec succès dans les concerts, comme flûtiste, et, venu à Paris en 1841, il entra comme alto à l'orchestre des concerts Paganini, tout en prenant des leçons avec Tulou.

Mais Sutter était un esprit réfléchi, qui cherchait à se rendre compte des choses. Il ne se contenta pas d'être un exécutant plus ou moins habile, et voulut établir les lois du style musical, après quoi il s'occupa de la nature esthétique de l'art, puis de l'histoire même de cet art, et en vint enfin à vouloir réformer la science de l'acoustique. Par malheur, Sutter, avec son intelligence très-déliée et très-subtile, appartenait à cette classe d'hommes qui se figurent que rien n'a été fait avant eux, qu'ils sont une sorte de Messie apportant avec lui la lumière et la vérité, et qui considèrent tout ce qui a été fait jusqu'à eux comme entaché d'erreur et atteint d'impuissance. Avec cela, esprit uniquement réfléchi, dénué de faculté créatrice et de spontanéité, il ne savait pas faire la part de l'imagination, traitait l'art comme une chose mécanique et mathématique, prétendait subordonner absolument l'inspiration à la science, et ravalait la manifestation artistique à une question de formule et de procédé. On comprend l'effet morbide de semblables théories, destructives de tout sentiment, et qui sont la négation même de l'art. Telles étaient pourtant celles de Sutter, dont la bonne foi d'ailleurs n'était pas douteuse, mais qui, par cela même, était destiné à l'impuissance. C'est pour cette raison sans doute qu'il ne put jamais trouver un éditeur pour les trois grands ouvrages qu'il avait si laborieusement enfantés, un *Traité d'acoustique*, une *Histoire de la musique depuis les Grecs jusqu'à nos jours*, et un *Traité d'esthétique musicale*; il put seulement, peu de mois avant sa mort, publier dans un journal spécial, *l'Art musical*, une partie de son *Histoire de la musique*, celle qui avait rapport à la période grecque. Ce travailleur acharné et intelligent, mais dévoyé, était si convaincu de l'excellence de ses doctrines, qu'il m'écrivait, dans une note le concernant : — « On ne sera pas surpris de voir sortir de la même plume tant d'ouvrages *dont un seul aurait suffi à illustrer son auteur*, quand on saura que ce travailleur infatigable a, pendant plus de cinquante-cinq ans, consacré son existence à l'étude et à la pratique des sciences et des arts. » Hélas ! tous tant que nous sommes, nous consacrons notre existence à l'étude, en y *appliquant toutes nos facultés*; mais nous puisons notre force, non dans le dédain des efforts d'autrui, mais, au contraire, dans le désir que nous avons de mettre à profit les travaux de nos devanciers pour compléter, dans notre sphère d'action et par notre effort personnel, la somme des connaissances générales et le patrimoine intellectuel de l'humanité. Voilà ce dont Sutter n'a pas su ou voulu se rendre compte: il a prétendu marcher seul, il a cru que lui seul avait la science et possédait la vérité, il a voulu se poser en prophète, et il n'a pas été compris parce qu'il était incompréhensible.

Sutter est mort à Paris, le 3 mars 1880.

SVENDSEN (JOHAN-SEVERIN), compositeur norwégien, est né à Christiania, le 30 septembre 1840, de parents peu fortunés. Bien que n'ayant pas encore atteint quarante ans, il a déjà fourni une carrière toute de voyages et d'aventures. Il montra de bonne heure une véritable passion pour l'état militaire et de rares dispositions pour le violon, que son père commença de lui apprendre et sur lequel il devait acquérir un vrai talent. D'une constitution robuste et très-développé dès l'âge de quinze ans, il entra alors comme chasseur dans l'armée norvégienne; mais, dès qu'il fut soldat, son goût militaire ne tarda pas à s'affaiblir, et il se retourna avec énergie vers la carrière musicale. Il débuta d'abord comme clarinette, puis comme flûtiste, dans la musique même du régiment, sans négliger pour cela l'étude du violon. Il saisissait, au contraire, toutes les occasions de s'y exercer. C'est ainsi qu'il s'engagea comme violon-solo pour accompagner un cours de danse, et, pendant la durée des leçons, il accommodait à toutes les danses imaginables les études les plus ardues de Kreutzer et de Paganini. A vingt et un ans, il obtint son congé militaire, et parcourut la Suède

(1) Je tiens cette date de Sutter lui-même, qui me signala comme inexacte celle du 31 décembre donnée par le Dictionnaire Larousse.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

et le nord de l'Allemagne en jouant du violon dans les concerts ; c'est à la suite d'un orchestre ambulant qu'il arriva un beau jour à Lubeck où le docteur Leche, consul de Suède et Norwége en cette ville, le reçut avec une bonté presque paternelle, et c'est grâce à ce protecteur inattendu que Svendsen obtint du roi Charles XV une pension que lui permit d'aller terminer ses études musicales au Conservatoire de Leipzig. Le jeune homme y entra en 1863, et il y resta plus de trois ans, pendant lesquels il eut pour professeurs d'harmonie Hauptmann et Richter, et comme maître de violon le célèbre virtuose Ferdinand David. Au printemps de 1867, Svendsen quitta le Conservatoire et entreprit un grand voyage artistique ; il alla en Danemarck, en Ecosse, en Irlande, en Angleterre, puis retourna en Norwége où il donna deux grands concerts qui lui valurent un triomphe complet. L'année suivante, il vint à Paris, où il séjourna deux ans, et comme il fallait vivre, il accepta d'entrer à l'orchestre de l'Odéon (!), puis il retourna à Leipzig, où il remplissait en 1870 les fonctions de *concertmeister* de la Société Euterpe, rivale du Gewandhaus. En 1871, il partait pour les États-Unis, où il prenait femme, et l'année suivante, il était rappelé à Christiania pour y diriger des concerts officiels. Il passait enfin l'hiver 1877-78 en Italie, l'été de 1878 à Londres et arrivait en octobre à Paris, où il réside encore aujourd'hui, profitant ainsi de la pension que le roi Oscar II lui a attribuée, ainsi qu'à Édouard Grieg, pour leur permettre de se livrer à la composition en toute liberté d'esprit. La première fois que ces deux compositeurs furent étudiés en France avec l'attention qu'ils méritent, ce fut dans un article que je m'honore d'avoir écrit dès 1875 et qui ne produisit pas, paraît-il, une petite émotion lorsqu'il parvint à Christiania. La première fois qu'on exécuta quelqu'une de leurs œuvres à Paris, ce fut à l'Exposition universelle de 1878, dans la séance de musique de chambre norwégienne où la sonate en *fa* de Grieg pour piano et violon et l'octuor pour cordes de M. Svendsen produisirent le plus grand effet. Ce succès ne fut pas perdu pour M. Svendsen, puisque, dans l'hiver qui suivit, M Pasdeloup exécuta une de ses belles *Rapsodies norwégiennes* et que les concerts populaires d'Angers jouèrent sa symphonie en *ré majeur*.

Svendsen ne se distingue pas par une fécondité extraordinaire, car le nombre de ses œuvres n'atteint pas encore la trentaine ; mais il n'en est aucune qui n'appartienne au genre élevé. Ses premiers essais, comme musicien de régiment, étaient écrits d'emblée pour orchestre ; il n'est donc pas étonnant qu'il ait très-vite acquis une grande habileté de main dans l'art de combiner et de nuancer les tons de l'orchestre. Mais cette connaissance approfondie des ressources orchestrales dégénère parfois en défaut, lorsque l'auteur se lance dans des combinaisons où il s'occupe avant tout de la facture, de la forme extérieure. Cela est particulièrement sensible dans son morceau humoristique : *le Carnaval à Paris*, où il a fait de la musique exclusivement descriptive, non sans un grand talent et une rare habileté. Les morceaux symphoniques de M. Svendsen sont généralement bien conçus et bâtis avec art, encore qu'il fasse un usage trop fréquent des petits motifs et des phrases écourtées. Ses thèmes de scherzos et d'allegros sont gracieux et séduisants, son orchestration abonde en recherches piquantes ; enfin, il sait faire un emploi très-heureux des contrastes et faire alterner dans un même morceau les émotions terribles et les mélodies gracieuses ou caressantes. Il marque même pour ce procédé une prédilection qui pourrait l'entraîner à l'excès et qui prête à certains morceaux une apparence de mosaïque, lorsqu'un début pompeux et grandiose amène sans transition et sans raison apparente une série de développements gracieux et de rhythmes légers. Ces critiques de détail n'atténuent en rien le mérite de ce musicien, dont j'ai voulu étudier le talent dans ses faces principales, en opposant ses moindres défauts à ses brillantes qualités. Les premières de ses qualités sont une personnalité bien franche, parfois même un peu bizarre, une couleur poétique en ses andantes, une fantaisie délicieuse en ses scherzos, dont les idées et les développements lui appartiennent bien en propre. Cette personnalité, encore un peu noyée dans sa première symphonie, se dégage plus nettement dans la seconde, dans l'ouverture de *Sigurd le mauvais*, et surtout dans son quintette et son octuor pour instruments à cordes : c'est là le genre où il me paraît exceller et devoir passer maître. En résumé, les qualités, et des qualités qu'on n'acquiert pas, l'emportent de beaucoup dans la balance ; on peut donc fonder de sérieuses espérances sur ce compositeur dans un genre où notre époque n'est pas trop riche, et il faudra suivre avec attention et intérêt le développement ultérieur du talent symphonique de M. Svendsen.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Voici la liste très-complète des compositions de M. Svendsen, rangées par numéros d'œuvre : 1° Quatuor pour cordes en *la mineur*; — 2° Chansons pour voix d'hommes; — 3° Ottetto en *la majeur* pour deux violons, deux altos et deux violoncelles; — 4° Symphonie en *ré majeur*; — 5° Quintette en *ut majeur* pour deux violons, deux altos et violoncelle; — 6° Concerto en *la majeur* pour violon et orchestre; — 7° Concerto en *ré majeur* pour violoncelle et orchestre; — 8° *Sigurd Slembe* (*Sigurd le mauvais*), introduction symphonique en *ut majeur* pour le drame de Bjornstjerne Bjornson; — 9° *le Carnaval à Paris*, épisode pour orchestre; — 10° Marche funèbre, pour les obsèques du roi Charles XV; — 11° *Zoraïdée*, légende pour orchestre; — 12° *Polonaise de fête*, pour orchestre; — 13° *Marche solennelle* pour le couronnement d'Oscar II et de son épouse Sophie à Drontheim, le 18 juillet 1873; — 14° *Fête nuptiale à Dèvre*, pour orchestre; — 15° Symphonie en *si bémol majeur*, exécutée pour la première fois au Gewandhaus de Leipzig le 8 novembre 1877; — 16° *Marche humoristique*, composée pour une fête dans une société d'artistes, à Christiania; — 17° *Rhapsodie norwégienne* n° 1, pour orchestre; — 18° *Romeo et Juliette*, ouverture pour orchestre; — 19° *Rhapsodie norwégienne* n° 2; — 20° Quatuor pour cordes; — 21° et 22° *Rhapsodies norwégiennes* n°s 3 et 4; — 23° *Cinq mélodies* pour voix avec piano, poésies allemandes de Bodenstedt (*Mirza schaffy*) et françaises de Victor Wilder; — 24° *Quatre mélodies* pour une voix avec piano, traduites en français par Victor Wilder. De plus, M. Svendsen a orchestré divers morceaux de Bach, Schubert, Liszt et Schumann; il a aussi arrangé pour petit orchestre de cordes différentes mélodies populaires, deux d'Irlande, une de Norwége et deux de Suède; il a enfin publié sans numéro d'ordre une mélodie avec piano, *la Violette*, qui se chante en norwégien, en anglais et en allemand.

AD. J—N.

* **SWELINCK** (JEAN-PIERRE), organiste néerlandais, mourut non en 1622, mais le 9 octobre 1621.

SYLVESTRE (FRANÇOIS-XAVIER), né à Lacoste (Vaucluse) en 1793, mort à Aix (Bouches-du-Rhône) le 27 juillet 1856, a joui en Provence d'une certaine notoriété. Ce fut à Cavaillon qu'il reçut le premier enseignement régulier de musique et de violon d'un professeur nommé Derive. Appelé à l'âge de dix-huit ans sous les drapeaux, il se fit remarquer par ses aptitudes spéciales, et fut nommé sous-chef de musique. A la chute de l'Empire il retourna dans ses foyers, et en 1817 se maria à Lauris. Il compléta dans cette petite ville ses connaissances musicales sous la direction de Garnier, ex-hautbois de l'Opéra et de la chapelle royale, qui y vivait retiré. Il habita ensuite Forcalquier, puis se fixa définitivement à Aix, où il a terminé sa carrière. En 1829, il fut choisi pour diriger la maîtrise de l'église métropolitaine d'Aix, que Félicien David venait de quitter, et où André Campra avait fait jadis ses études, jusqu'en 1679. Il conserva ces fonctions de maître de chapelle jusqu'à sa mort.

Sylvestre a beaucoup écrit. Celles de ses œuvres qui méritent le plus d'être mentionnées sont les Psaumes 110, 111 et 112 et quatre messes pour *soli*, chœurs et orchestre; l'une d'elles, dédiée à sainte Cécile, fut entendue pour la première fois à Aix en 1836, et y a été depuis assez fréquemment exécutée. On connaît encore de lui diverses cantates, entre autres celle de *Saül* et une autre pour les victimes de la Guadeloupe, beaucoup d'antiennes, motets et cantiques, et des leçons et solfèges pour ses élèves.

Ces ouvrages sont d'une assez bonne facture et témoignent d'une grande facilité mélodique. Malheureusement le choix des idées n'est nullement épuré, et le style se ressent beaucoup du milieu étroit où Sylvestre a passé sa vie depuis sa première enfance. On peut appliquer à tous ses travaux l'appréciation très-exacte que d'Ortigue a portée, dans ce sens, sur la messe à sainte Cécile dans *la Musique à l'Église* (page 129).

Sylvestre était un artiste laborieux et modeste. Il a rendu de réels services comme professeur et maître de chapelle, et sa mort causa d'unanimes regrets.

AL. R—D.

SZAMOTULSKI (VENCESLAS), *Venceslaus Samotuliensis*, musicien fameux du seizième siècle, naquit à Szamotuly, et fit ses études littéraires d'abord au collége de Lukzanki, à Posen, puis à Cracovie. Admis ensuite comme secrétaire chez Jérôme Chodkiewicz, hetman de Lithuanie, il se fit recevoir docteur en philosophie à l'Université de Cracovie, puis se consacra à la culture de la poésie et de la musique, sans négliger les mathématiques. Nommé plus tard directeur de la musique du roi de Pologne Sigismond-Auguste, il écrivit des mélodies pour les Lamentations de Jérémie et composa un grand nombre de chants

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sacrés qui firent l'admiration générale ; contemporain de Jean Wrfikowski, il composa aussi plusieurs cantates pour ce chanteur célèbre, qui n'a jamais eu d'égal dans son pays. Tous les écrivains polonais sont unanimes dans les louanges qu'ils ont accordées à la mémoire de Szamotulski, et l'historien Simon Starowolski, qui lui a consacré une notice dans ses *Cent illustres Polonais*, en parle ainsi à la fin de cette notice : « On dit qu'Amphion fléchit par ses chants mélodieux les rochers immobiles et attendrit les pierres ; mais voici que, de sa douce voix, un nouvel Amphion attendrit les hommes du Nord.... » Ses contemporains le considéraient comme un digne émule des grands maîtres de l'Italie. Malheureusement cet artiste mourut jeune, à peine âgé de quarante-trois ans, et avant d'avoir pu donner la mesure complète de ses facultés. Tous les recueils de chant religieux publiés en Pologne dans le cours du seizième siècle contiennent des mélodies de Venceslas Szamotulski, désignées par ses deux initiales : V. S. On cite parmi ses compositions : *Alleluia* (Cracovie, Andrysovic) ; *Christe qui lux es et dies*, motet à quatre voix, sur paroles polonaises (idem, idem) ; chant d'André Trzycyeski, *Ach moy niebieski panie*, mélodie à quatre voix, cantus, altus, tenor et basse (idem, idem) ; *Prière du soir*, à quatre voix (idem, idem) ; *Inclina, Domine, aurem tuam*, psaume 85, sur paroles polonaises ; *Beatus vir qui non abiit in concilio impiorum*, motet à quatre voix, sur paroles polonaises ; *Domine, quis habitabit in tabernaculo tuo*, psaume 14, à quatre voix, sur paroles polonaises (Cracovie, Andrysovic).

SZCZEPANOWSKI (Stanislas), l'un des virtuoses sur la guitare les plus remarquables qu'ait produits le dix-neuvième siècle, naquit en 1814 dans le Palatinat de Cracovie. Ayant fait un voyage à Edimbourg dans ses jeunes années, il commença l'étude de son instrument avec Horeçki (*Voyez* ce nom), alors établi en cette ville, puis, étant venu à Paris, prit des leçons avec Sor, qui lui enseigna aussi la composition. Après avoir ainsi terminé son éducation, il retourna à Edimbourg, donna son premier concert, qui produisit une véritable sensation, et entreprit un grand voyage musical à travers l'Europe, se faisant entendre successivement à Londres, à Berlin, où la jeunesse polonaise lui offrait un banquet, à Posen, où il donnait quinze concerts, à Cracovie, où il n'en donnait pas moins, à Varsovie, à Saint-Pétersbourg, où il se produisait trois fois de suite au théâtre Michel, à Wilna, où il était accueilli avec enthousiasme, et dans d'autres villes encore. Szczepanowski ne resta pas longtemps dans sa patrie, et reprit bientôt le cours de ses pérégrinations, visitant cette fois les provinces danubiennes, la Turquie, la Syrie, et se faisant applaudir à Kiow, Bucharest, Ibraïla, Warna, Constantinople, Smyrne, etc., puis traversant l'Europe centrale, et allant chercher le succès jusqu'en Espagne. Partout il recevait le même accueil, et se voyait fêté par ses auditeurs. En 1852, comme il visitait de nouveau l'Allemagne, une feuille germanique, l'*Illustrirte Zeitung*, publiait sa biographie et son portrait. Szczepanowski ne se bornait pas d'ailleurs à pincer de la guitare ; il possédait aussi un talent distingué sur le violoncelle, et se faisait souvent entendre sur cet instrument. Mais il n'a écrit, je crois, que pour la guitare, et l'on cite, parmi ses compositions : 1° Fantaisie sur un air anglais ; 2° *la Jota Arragonesa*, variée ; 3° *Introduction et Variations* sur un thème de Sor, pour la main gauche seule ; 4° *Difficultés de la guitare* (Andante et Mazurek, suivis d'une valse fantastique) ; 5° *Souvenir de Varsovie*, pot-pourri militaire ; 6° Variations sur un air polonais ; 7° Duo comique sur *le Carnaval de Venise* ; 8° Mazurcks originales ; 9° Quatre Mazoures (Londres, Cocks), etc.

SZCZUROWSKI (Jean-Népomucène), un des chanteurs les plus remarquables qu'ait possédés la Pologne, naquit en 1771 à Pinczow, dans le Palatinat de Cracovie. Cet artiste extrêmement distingué, doué d'une voix de basse-taille forte et vibrante, conserva cette voix pendant près de soixante ans. Après avoir fait son éducation musicale dans sa ville natale, il débuta, en 1787, sur le théâtre de Cracovie, puis se fit entendre sur ceux de Dubno et de Lublin ; mais ce milieu modeste ne suffisant pas à son ambition, il s'engagea à Varsovie, dans la troupe du célèbre directeur Boguslawski, et y débuta avec succès, en 1793, dans *la Frascatana*, de Paisiello. Au bout de deux ans, il partit pour Léopol, où il resta quatre années, puis revint à Varsovie où il fut jusqu'en 1806 le principal soutien de l'opéra polonais. Il entreprit alors un nouveau voyage, visita Dubno, Tulczyn, Kamieniec-Podolski, et, une fois de retour à Varsovie, ne quitta plus cette ville jusqu'à la fin de sa carrière.

Alors commença la plus belle période de la vie artistique de Szczurowski, qui se montra tour à tour, avec le plus grand succès, dans

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

l'Axur, de Salieri, dans *la Vestale*, de Spontini, dans *Don Juan* et *la Flûte magique*, de Mozart, dans *le Turc en Italie*, *le Barbier de Séville* et *la Pie voleuse*, de Rossini, dans l'*Agnese*, de Paër, dans *Robert le Diable*, de Meyerbeer. « Dans tous ces rôles, dit M. Albert Sowinski, il brilla comme chanteur, aimé du public, estimé des artistes, toujours exact à remplir ses devoirs et empressé à rendre service à ses confrères. Indépendamment des opéras traduits, il remplit des rôles importants dans les opéras polonais de Charles Kurpinski. Il fut très-applaudi dans les personnages de *Lancelot*, du *Palais de Lucifer* et de *Czaromysl*. En 1837, la direction des théâtres de Varsovie lui accorda une représentation à son bénéfice à l'occasion de son *jubilé* (cinquante ans de service). *Le Turc en Italie* fut monté avec magnificence ; tous les artistes parurent dans les différents costumes ; le bénéficiaire, rappelé après chaque morceau, remercia l'assemblée dans une pièce composée exprès pour la circonstance, par le maître de chapelle, Charles Kurpinski, après laquelle le ténor Dobrski chanta des couplets en l'honneur du bénéficiaire, et à la fin de cette solennité les artistes lui offrirent une bague précieuse avec cette inscription : *Pamiontka od artystow* (Souvenir d'artistes). » En 1845, Szczurowski se fit entendre une dernière fois dans une séance donnée pour célébrer le vingt-cinquième anniversaire de la fondation, à Varsovie, des concerts de la *Ressource marchande*. Il était alors âgé de soixante-quatorze ans. Il mourut peu d'années après.

SZÉKELY (Emérique), pianiste et compositeur distingué, est né à Matylalva (Hongrie) le 8 mai 1823. Après avoir reçu une bonne éducation musicale, il fit, en 1846, un voyage à Paris et à Londres, puis rentra dans sa patrie et se fixa en 1850 à Budapest. Il y occupe aujourd'hui une situation considérable comme compositeur, virtuose remarquable et professeur recherché. M. Székely a écrit beaucoup et dans divers genres : pièces symphoniques, concertos et sonates pour le piano, etc. Le nombre de ses compositions publiées (pour la plupart chez l'éditeur Rozsavolgyi, à Budapest) s'élève à 60 environs. Ses morceaux de salon pour le piano, en style hongrois, sont les plus renommés et les plus répandus ; ce sont généralement des transcriptions brillantes de chants nationaux, ou des compositions écrites sur des motifs populaires. La plus belle de ses fantaisies hongroises est un morceau intitulé *Souvenir du lac de Balaton*, du nom d'un lac qui est situé d'une façon romantique au milieu de la Hongrie. M. Székely a publié aussi diverses transcriptions sur des motifs de deux opéras d'Erkel : *Hunyady* et *Bankban*.

J. B

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

T

* **TACCHINARDI** (Nicolas). — C'est le 14 mars 1859, et non au mois de janvier 1860, que ce chanteur célèbre est mort à Florence. D'autre part, la date de sa naissance est le 3 septembre 1772, et non le 10 septembre 1776.

TACCHINARDI (Gemo), jeune compositeur italien, élève, je crois, de M. Mabellini, a fait ses débuts à la scène en écrivant avec quelques jeunes confrères, MM. Bacchini, De Champs, Felici, Gialdini et Usiglio, la partition d'un petit opéra bouffe, *la Secchia rapita*, qui fut représenté sur le théâtre Goldoni, de Florence, au mois d'avril 1872. Le 22 octobre de la même année, il donnait, seul, au théâtre Nuovo, de la même ville, un autre ouvrage bouffe intitulé *i Conti senza l'osto*. Enfin, le 25 février 1874, le théâtre des Loges offrait à son public une nouvelle bouffonnerie, *l'Idolo Cinese*, dont la musique avait encore été écrite par M. Tacchinardi et trois autres jeunes artistes, MM. De Champs, Felici et Gialdini.

TAC-COEN (.....), musicien français, a fait représenter à Nantes, au mois de juillet 1872, un opéra-comique en un acte intitulé *Jean le duc*.

TADDEUCCI (.....), jeune compositeur italien, était âgé seulement de dix-huit ans lorsqu'il fit représenter le 16 avril 1868, sur le théâtre de la Pergola, de Florence, *Armide*, opéra-cantate en deux parties.

* **TADOLINI** (Jean), compositeur dramatique italien, est mort à Bologne le 29 novembre 1872.

* **TAEGLICHSBECK** (Thomas), compositeur et violoniste, est mort à Bade le 4 octobre 1867.

TAGLIAFICO (Joseph-Dieudonné), né à Toulon, de parents italiens, le 1er janvier 1821, fit de remarquables études au collége Henri IV à Paris, où il obtint en 1837 un accessit au prix d'honneur du grand concours. Destiné au barreau, il fit son droit à Paris; mais des succès de salon comme chanteur déterminèrent sa vocation pour le théâtre. Instruit par Piermarini pour le chant et par Lablache pour la scène, il débuta en 1844 aux Italiens, de Paris, et en 1847 à Londres. Depuis cette époque, il n'a pas manqué une seule saison à Covent-Garden. Il a chanté dans les intervalles en Russie, en Allemagne, en Amérique. M. Tagliafico est l'auteur de beaucoup de traductions françaises des maîtres italiens, espagnols et anglais. Comme compositeur, il a produit quelques œuvres de salon dont certaines, telles que le *Duo* comique de Saint-Janvier, ont obtenu un grand succès. La correspondance anglaise adressée au *Ménestrel* depuis quinze ans, sous le pseudonyme de *de Retz*, est également de M. Tagliafico.

J. D. F.

TAGLIONI (Ferdinando), compositeur, professeur de chant et écrivain musical, né à Naples le 14 septembre 1810, est le fils du fameux chorégraphe Salvatore Taglioni. Il commença dès ses plus jeunes années l'étude de la musique et du piano, puis, ayant été envoyé à Lucques pour y faire son éducation littéraire, il y devint en même temps l'élève de Massimiliano Quilici pour le piano et de Domenico Quilici pour l'harmonie et le contre-point; enfin, étant retourné à Naples en 1828, il compléta ses connaissances artistiques avec Raimondi et le comte Gallemberg, qui lui fit particulièrement travailler l'instrumentation. Après avoir écrit pour le théâtre du Fondo deux opéras qui furent bien accueillis, *i Gualderano* (1838), et *i Due Mariti* (1839), M. Taglioni se livra avec succès à l'enseignement du chant et forma d'excellents élèves, parmi lesquels on cite surtout la Borghi-Mamo, Mme Elena Angri, et le ténor Braham, devenus si célèbres depuis. Nommé en 1842 directeur de la chapelle de la *R. S. Casa di Lanciano*, il conserva ces fonctions jusqu'en 1849, écrivant de nombreuses œuvres de musique religieuse, soit *a cappella*, soit à grand orchestre, entre autres deux grands *Miserere*, un *Te Deum* et un oratorio intitulé *Maria*. Durant son séjour à Lanciano, M. Taglioni fut chef d'orchestre du théâtre de cette ville.

En 1849, il revint à Naples, où il remplit jusqu'en 1852 l'emploi de *maestro concertatore* au théâtre San-Carlo; à cette époque il dut émigrer pour se soustraire à deux condamnations qu'il avait subies pour faits politiques. Après avoir obtenu sa grâce, il fixa de nou-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

veau son séjour à Naples, où il prit la direction de la *Gazzetta musicale*; puis, en 1856, il introduisit, le premier en Italie, les concerts historiques classiques, avec commentaires écrits par lui-même. C'est aussi lui qui, en 1864, proposa l'idée d'un congrès musical italien, dont, lors de sa réunion, il fut nommé président. Enfin, c'est encore M. Taglioni qui, le premier, s'occupa de l'enseignement du chant choral en Italie, et fonda la première école de ce genre à Naples en 1865.

M. Taglioni n'a publié qu'un petit nombre de ses compositions : 2 romances, quelques duos pour piano et violon, un recueil d'exercices et de mélodies pour l'enseignement du chant choral. Voici la liste de ses écrits relatifs soit à la théorie, soit à l'enseignement de la musique : 1° *Progetto di riforme musicali didattiche, chiesastiche, teatrali* (1861); 2° *Discorso inaugurale della Società del Quartetto* (1862); 3° *Proposta di un regolamento per l'insegnamento obbligatorio della musica nelle scuole primarie e normali* (1865); 4° *Discorso inaugurale del 1° Congresso musicale italiano* (1865); 5° *la Questione del collegio di musica* (1866); 6° *Osservazioni intorno alla relazione della commissionne d'inchiesta per le scuole di musica nel R. Albergo de' Poveri* (1867); 7° *Lezioni popolari di lettura musicale dettate per l'insegnamento simultaneo* (1868); 8° *l'Organico del collegio di musica, osservazioni e pensieri* (1869); 9° *Metodo razionale per l'insegnamento del canto corale nelle scuole infantili e popolari* (1871); 10° *Manuale per l'insegnamento pratico de' canti per udizione* (1870); 11° *Manuale di rudimenti elementari per l'insegnamento teorico del canto corale nelle scuole popolari* (1870); 12° *Disegno di un corso di estetica musicale* (1873). Outre ces écrits, M. Taglioni a publié dans divers journaux un grand nombre de biographies artistiques et d'articles de critique et d'histoire musicales. M. Taglioni est membre de diverses académies, et chevalier de l'ordre des SS. Maurice et Lazare.

TAIX (.....), violoniste et compositeur, a fait représenter en 1804, sur le théâtre des Jeunes-Élèves, deux petits opéras-comiques en un acte : 1° *la Raison, l'Hymen et l'Amour*; 2° *une Heure d'Alcibiade*. Il a écrit aussi la musique de plusieurs drames joués aux boulevards. En 1807, il était premier violon au théâtre de la Gaîté; peu d'années après, il descendait au second violon, ce qui indiquerait qu'à cette époque il n'était déjà plus jeune. J'ignore les dates de sa naissance et de sa mort.

TAJAN-ROGÉ (D.....), musicien et écrivain français, a publié en 1857, dans la *Revue philosophique et religieuse*, l'écrit suivant : « *les Beaux-Arts aux Etats-Unis d'Amérique*, deux discours prononcés à New-York, les 27 et 31 mai 1856, par M. D. Tajan-Rogé, » dont il a été fait un tirage à part (Paris, Bastel, 1857, in-8° de 72 pp.). Le second de ces discours porte pour titre : *État général de la musique et de l'opéra lyrique*. Le même écrivain a publié une brochure intitulée : *Hommage à la mémoire de Baillot* (Paris, Le Chevalier, 1827, in-12 de 24 pp.), un écrit plus étendu qui, sous ce titre : *Mémoires d'un piano*, trace le récit de voyages faits par l'auteur en Asie et en Afrique, une brochure de polémique intitulée *Fausses notes*, et enfin un autre opuscule, non signé : « *le Festival de Birmingham*, par un Welche. » Tajan-Rogé, qui avait pris part à la rédaction du journal *l'Avenir musical* (1853), est mort à Paris au mois de mars 1878, âgé de 75 ans. Il avait séjourné longtemps à Saint-Pétersbourg, où il faisait partie de l'orchestre du théâtre impérial. Dans sa jeunesse il avait appartenu, comme Félicien David, à la secte saint-simonienne.

TALEXY (ADRIEN), pianiste et compositeur français, né vers 1820, s'est consacré de bonne heure à l'enseignement, tout en se faisant connaître par la publication d'une assez grande quantité de morceaux de genre pour le piano, morceaux auxquels leur grâce facile valut un succès assez vif auprès des amateurs. En 1860, M. Talexy eut la singulière idée de se faire directeur de théâtre, et de conduire à Londres une troupe d'acteurs non lyriques. Cette expédition ne fut pas heureuse, et bientôt il recommençait à donner des leçons et à composer. Dans ces dernières années, il a écrit la musique de quelques opérettes en un acte, dont voici la liste : 1° *un Garçon de cabinet*, Folies-Marigny, mai 1872; 2° *la Fête des lanternes*, id., 2 octobre 1872; 3° *le Bouton perdu*, Bouffes-Parisiens, 7 mars 1874; 4° *le Secret de Rose*, café-concert de la Pépinière, 30 octobre 1875; 5° *le Garçon malgré lui*, Folies-Oller, 12 mai 1877; 6° *Quand on manque le coche*, Bouffes-Parisiens, 5 mai 1878.

Les compositions de M. Talexy pour le piano sont au nombre de cent cinquante environ, parmi lesquelles il faut surtout citer une *Méthode élémentaire et progressive de piano* (Paris, Colombier), un recueil de 20 *Études expressives*, op. 80 (id., id.), et des morceaux de salon originaux : *Promenade sur l'eau*, *le Coucher des oiseaux*, *Bruits des champs*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Nuit étoilée, *Bona sera*, *Prière à la Madone*, *Marche des fifres*, *Aranjuez*, *la Pagode*, *Hymne à Cérès*, *Chœur d'adieux*, etc. Cet artiste a publié aussi des fantaisies sur des motifs d'opéras et un assez grand nombre de morceaux de musique de danse.

TAMBERLICK (Enrico), célèbre ténor italien, est né à Rome le 16 mars 1820. Fils d'un employé au Trésor, il était destiné par son père à la carrière du barreau, et envoyé d'abord à l'Université de Bologne; mais le jeune homme avait une âme d'artiste, une voix merveilleuse, et il abandonna tout pour se consacrer à l'étude du chant, sous la direction d'un ancien ténor nommé Guglielmi. Il fit de rapides progrès avec ce maître, et après deux années d'un travail assidu il put débuter au théâtre du Fondo, de Naples, dans *Giulietta e Romeo* de Bellini. Son succès fut si grand, dès sa première apparition, qu'on l'appela aussitôt au grand théâtre San-Carlo, où il se vit accueillir avec un véritable enthousiasme dans la *Norma* et *Gemma di Vergy*.

Un physique superbe, une physionomie noble et théâtrale, une voix aussi remarquable par sa fraîcheur et sa limpidité que par sa puissance et sa grandeur, un style d'une rare pureté, un chant pathétique et animé, enfin un rare sentiment de la scène et de ses exigences, telles étaient les qualités de M. Tamberlick, qui fut certainement, avec M. Fraschini, Mmes Alboni et Frezzolini, l'un des derniers représentants de cette grande école du beau chant italien, si déchue aujourd'hui.

Après avoir fait fureur à Naples, M. Tamberlick partit pour Lisbonne, où l'appelait un brillant engagement. Il se produisit ensuite à Madrid, à Barcelone, à Londres et à Saint-Pétersbourg, après quoi il alla faire une tournée triomphale dans les deux Amériques. C'est en 1858 qu'il vint pour la première fois à Paris, où, il faut bien le confesser, le public accourut en foule tout d'abord plutôt pour entendre le fameux *ut* dièze qu'il faisait sonner avec tant d'éclat, que pour apprécier et admirer les belles et nobles qualités qui constituaient son talent. Toutefois, les connaisseurs ne s'y trompèrent pas, et trouvèrent en lui l'un des plus beaux chanteurs qu'on eût depuis longtemps entendus. Le répertoire de M. Tamberlick se composait des grands ouvrages sérieux, *Otello*, *Poliuto*, *il Trovatore*, *la Forza del Destino*, *Rigoletto*, auxquels il joignait, à l'étranger, les traductions de nos opéras français : *Guillaume Tell*, *Robert le Diable*, *les Huguenots*, *la Muette*, *le Prophète*, *l'Africaine*, *le Pardon de Ploërmel*, etc. Avec *la Muette*, entre autres, il obtint un succès fou à Madrid, où il se trouvait lors de la révolution de septembre 1868. Il était de retour à Paris l'année suivante, et y revint encore en 1877, aux derniers temps de notre théâtre italien. Mais alors, âgé déjà de 57 ans, il n'était plus que l'ombre de lui-même, et, malgré ses efforts, son succès fut négatif. Je crois qu'aujourd'hui il a complétement renoncé au théâtre.

* **TAMBURINI** (Antoine), chanteur remarquable, est mort à Nice le 9 novembre 1876. Après avoir définitivement quitté le théâtre, il s'était retiré dans une fort belle propriété qu'il avait acquise dans les environs de Sèvres, à deux pas de Paris, et c'est seulement en 1871 que l'état de sa santé l'obligea d'aller se fixer à Nice. Tamburini avait épousé dans sa jeunesse la cantatrice Marietta Gioja, qui était elle-même une artiste distinguée. Peu de mois après sa mort, on a publié sur Tamburini l'écrit suivant : *Tamburini et la musique italienne*, par Jacques de Biez (Paris, Tresse, 1877, in-12).

TAMBURINI (.....), compositeur italien, était mort depuis peu de temps lorsqu'on a représenté sur le théâtre Carcano, de Milan, il y a quelques années, un opéra bouffe, *i Due Italiani*, dont la musique avait été écrite par lui. Cet ouvrage n'obtint aucun succès.

TANARA (.....), compositeur dramatique italien, a fait ses débuts au théâtre en faisant jouer à Turin, au mois de mai 1870, un opéra intitulé *Rita*. Au mois de juillet 1875, il donnait au théâtre Balbo, de cette ville, *il Castello dei fantasmi*, opérette bouffe dont il avait écrit la musique en société avec M. Bozzelli. Enfin, le 10 juin de l'année suivante, il faisait représenter, toujours à Turin, une autre bouffonnerie intitulée *il Vicerè del Messico*.

TANCIONI (.....), musicien italien, a fait représenter en 1869 sur le théâtre Alfieri, de Turin, un opéra bouffe intitulé *la Serva padrona*.

TANZ (Aloys), musicien allemand, directeur du Mozarteum de Salzbourg, s'était fait connaître, comme compositeur, par plusieurs œuvres importantes, entre autres deux messes, une ouverture de concert, et des quatuors. Cet artiste mourut subitement le 17 avril 1861, à Salzbourg, au moment où, venant de s'asseoir au piano, il s'apprêtait à faire la répétition d'un concert. Il était âgé seulement de quarante-quatre ans.

TAPPERT (Wilhelm), musicographe allemand, est né à Ober-Thomaswaldau, près Bunzlau

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

(Silésie), le 19 février 1830. Après s'être consacré d'abord à l'enseignement, avoir été professeur en divers endroits, il se rendit en 1856 à Berlin dans le but de s'adonner exclusivement à la musique. C'est à la Nouvelle Académie de la musique de cette ville qu'il reçut, du professeur Dehn, son instruction dans cet art. Il commença à se faire connaître, en 1860, par la publication des deux écrits suivants : *Musikalische Studien* (*Études musicales*), et *Musik und Musikalische erziehung* (*Musique et éducation musicale*), Berlin, Guttentag. Il donna ensuite un opuscule théorique : *das Verbot der quinten parallelen* (*la Défense des quintes parallèles*) (1). Le dernier et le plus étrange écrit de M. Tappert est celui qu'il a publié sous ce titre, dont la prolixité est au moins remarquable : *Ein Wagner-Lexikon Wœrterbuch der Unhœflichkeit, enthaltend grobe, hœhnende, gehessige und verlœumderische ausdrücke, Welche gegen den Meister Richard Wagner, seine werke und seine anhœnger von den feinden undspœttern gebraucht worden sind, zur gemüths-ergœtzung in müssigen stunden gesammelt von Wilhelm Tappert* (*Lexique wagnérien, dictionnaire d'incivilité, contenant les expressions grossières, méprisantes, haineuses et calomnieuses qui ont été employées envers maître Richard Wagner, ses œuvres et ses partisans, par ses ennemis et ses insulteurs, réunies dans les heures d'oisiveté, pour l'agrément de l'esprit, par Wilhelm Tappert*), Leipzig, Fritzsch, 1878. En cherchant bien, M. Tappert n'aurait pas grande difficulté à construire un autre lexique, qui serait la contre-partie de celui-ci, et dans lequel il pourrait recueillir, « pour l'agrément de l'esprit, » les expressions viles et calomnieuses qui ont été appliquées par les idolâtres de M. Richard Wagner à ceux qui ne partagent pas leurs sentiments ; l'un serait aussi utile que l'autre, et prouverait que la palme de la politesse n'appartient pas plus à son parti qu'au parti opposé.

M. Tappert, qui a publié quelques recueils de *lieder*, et qui a pris part à l'enseignement de l'École de musique fondée par Tausig, est devenu récemment l'un des collaborateurs de la *Nouvelle Gazette musicale universelle allemande*. Dans son livre : *Études musicales*, cet écrivain, à la suite d'un grand nombre de ses compatriotes, a voulu dire son mot sur *la Marseillaise*, qui a préoccupé tant de cerveaux allemands ; sans produire aucune preuve, aucune indication précise, même aucun renseignement d'une valeur quelconque à l'appui de son dire, il se borne à affirmer sommairement que la musique de ce chant célèbre n'est point de Rouget de Lisle, et que celui-ci l'a simplement empruntée à un compositeur allemand parfaitement inconnu, nommé Holzbauer, lequel est l'auteur de vingt et une messes dont aucune n'a été gravée et qui sont restées absolument inconnues. Ce serait pourtant dans l'une de ces messes que Rouget de Lisle aurait trouvé le motif de son hymne immortel. Il faut remarquer que d'autre part l'organiste Hamma (*Voy.* ce nom), compatriote de M. Tappert, a affirmé avoir découvert, dans le *Credo* d'une autre messe d'un autre de ses compatriotes, Holtzmann, la mélodie que Rouget de Lisle aurait appliquée sans vergogne aux strophes de *la Marseillaise*. Il serait bon cependant que messieurs les Allemands s'entendissent entre eux à ce sujet, afin de ne pas paraître trop ridicules.

(1) Ce que nous appelons en France, en harmonie, les « quintes consécutives ».

* **TARADE** (.....). — Cet artiste, qui fut pensionné par l'Opéra à sa retraite de l'orchestre de ce théâtre, et qui était attaché aussi au Concert spirituel, a publié un *Traité du violon, ou Règles de cet instrument* (Paris, Mlle Girard, in-f° de 66 pp.). D'autre part, le petit livre publié en 1785 sous le titre de *Tablettes des Musiciens*, mentionne ainsi ce compositeur : « Tarade, excellent violon, pensionné de l'Académie royale, a fait plusieurs sonates, un Traité de violon et une Méthode de principes pour la clarinette. » Tarade était aussi éditeur, et sa femme graveuse de musique ; celle-ci prenait même le titre de « graveuse de musique de la reine, » ainsi qu'on peut le voir sur certaines publications musicales de la seconde moitié du dix-huitième siècle.

TARBÉ DES SABLONS (Mme), compositeur-amateur, est l'auteur d'un drame lyrique en 3 actes, *i Batavi*, qui a été représenté à Florence, sur le théâtre de la Pergola, avec un très-vif succès. Cet ouvrage, écrit sur un livret français intitulé *le Siége de Leyde*, avait été primitivement reçu au Théâtre-Lyrique de Paris, où pourtant il ne put parvenir à être représenté. — M. *Edmond Tarbé*, fils de Mme Tarbé des Sablons, après avoir été chargé, sous le pseudonyme de *Zanoni*, de la critique musicale au journal *le Figaro*, a fondé en 1869 le journal *le Gaulois*, qu'il n'a cessé de diriger que depuis quelques mois.

* **TARCHI** (Angelo), compositeur dramatique napolitain. — Aux ouvrages de cet artiste

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

il faut ajouter *le Général suédois*, opéra-comique en deux actes, qui fut donné au théâtre Favart, à Paris, le 17 floréal an VII. Selon M. Francesco Florimo, l'historien des conservatoires de Naples, le premier opéra de Tarchi, écrit par lui en 1781, pour être joué par ses compagnons d'étude, avait pour titre *l'Architetto*, et non *l'Architetto*. J'ignore si Tarchi avait refait en entier la musique des *Nozze di Figaro*; toujours est-il que l'*Indice* des théâtres d'Italie pour 1787-89 contient (p. 107) cette singulière mention relative aux ouvrages représentés à Monza pendant l'automne de 1787 : *le Nozze di Figaro*, avec chœurs; le premier et le second acte, musique du *maestro* Wolfango Mozart; troisième et quatrième acte, musique nouvelle du *maestro* Angelo Tarchi. Enfin, Tarchi a encore fait représenter à Livourne, en 1785, un opéra intitulé *il Matrimonio per contrattempo*, et j'ai trouvé dans la *Chronique de l'Opéra italien à Madrid* de M. Carmena y Millan, la trace d'un autre ouvrage de lui, *Dorval e Virginia*, opéra bouffe qui était joué en cette ville (peut-être après l'avoir été en Italie) le 10 janvier 1795.

TARDIEU DE MALLEVILLE (Mme CHARLOTTE), pianiste française fort distinguée, s'est fait remarquer dans les concerts par les qualités d'un jeu souple, brillant et plein de grâce. Cette artiste, qui semble ne se plus faire entendre que rarement, est l'auteur de quelques compositions aimables : Grande valse brillante, op. 2; Romances sans paroles, op. 3; 1er et 2e Préludes, op. 4 et 5; Carillon, op. 6; Berceuse, op. 7; etc.

TARDIF (LUCIEN), s'est fait connaître à Marseille comme compositeur par une messe à 4 voix d'hommes avec accompagnement de quatuor et orgue, qui a été chantée à l'église Notre-Dame-du-Mont de cette ville; — une ouverture qui a été exécutée à Marseille aux Concerts populaires, et, à Monaco, par l'excellent orchestre de Monte-Carlo; — quelques morceaux de genre et de danse pour le piano, et quelques mélodies pour la voix. Un petit nombre de ces dernières compositions seulement a été publié jusqu'à ce jour.

AL. R — D.

TARDIF (L'abbé J.....), est auteur d'une *Méthode élémentaire et pratique de plain-chant* (Angers, Barassé, 1860, in-8°). On a aussi de lui un *Essai sur les neumes*, inséré dans la *Bibliothèque de l'École des chartes* (Paris, Durand, 1853).

TARIOT (ALEXANDRE-JOSEPH-DÉSIRÉ), fils d'un artiste qui fut, de 1821 à 1824, chef du pensionnat au Conservatoire de Paris, naquit à Paris le 1er juillet 1802. Il étudia la harpe et fit partie, comme harpiste, de l'orchestre de l'Opéra et de celui de la Société des concerts. En 1819, à peine âgé de 17 ans, il devenait répétiteur de solfége au Conservatoire, puis successivement répétiteur au pensionnat (1822), accompagnateur (1827), professeur des chœurs (1833), et enfin professeur titulaire de solfége (1er janvier 1840). Il a fait exécuter à l'église Saint-Eustache, en 1861, une messe à 3 voix, chœurs et orchestre de sa composition, mais ne put jamais réussir à se produire au théâtre, bien qu'il ait écrit quelques ouvrages, entre autres un opéra-comique intitulé *la Fille du Soldat*. Tariot est mort à Paris, le 23 août 1872.

TARISIO (LUIGI), célèbre colporteur d'instruments, né à Fontanetto, près de Milan, était bien connu des anciens luthiers parisiens, et a apporté à Paris et à Londres, de 1820 à 1846, presque tous les admirables instruments qui s'y trouvent des anciens maîtres, les Amati, les Stradivarius, les Guarnerius, les Bergonzi, les Rüger, les Montagnana, etc., aujourd'hui si rares et si recherchés.

Tarisio avait fait ses premiers voyages à pied, portant dans une sacoche les chefs-d'œuvre de l'école de Crémone et de Brescia, qu'il découvrait en Italie avec un rare instinct. Plus tard, il voyageait avec de grandes malles remplies d'instruments entiers ou fracturés. Il savait tout le prix d'un manche original, d'une tête, d'une table ou d'un fond que tel luthier attendait impatiemment pour rétablir dans son état primitif un instrument de maître. Personne n'égala jamais Tarisio dans cette chasse artistique et d'un genre si singulier. Tarisio mourut en Italie, après avoir amassé une petite fortune.

J. G — Y.

TARNOWSKI (ADAM), chef d'orchestre et compositeur polonais, était, en 1845, chef d'orchestre du théâtre des Variétés de Varsovie, pour lequel il écrivit la musique d'une pièce intitulée : *To Brat*, et d'une autre qui avait pour titre : *Gazeta sondowa* (*la Gazette des Tribunaux*). Cet artiste a fait chanter chez les moines Augustins, de Varsovie, un *Graduale* de sa composition, et il a fait exécuter au théâtre et dans les bals un certain nombre de Mazureks, qui ont été publiés chez l'éditeur Klukowski.

* **TASKIN** (PASCAL), célèbre facteur de clavecins, naquit non à Liége, vers 1730, mais à Theux (province de Liége), en 1723.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

* **TASKIN** (Henri-Joseph-Pascal), fils du précédent, naquit à Versailles le 24 août 1779, et mourut à Paris non en 1837, mais le 4 mai 1852.

***TAUBERT** (Charles-Gottfried-Wilhelm). — A la liste des principaux ouvrages de cet artiste fécond et distingué, il faut ajouter les suivants : *Cesario*, opéra représenté en 1874, à Berlin, avec un vif succès ; musique pour *Phèdre*, tragédie en 5 actes avec chœurs et morceaux symphoniques, donnée au théâtre royal de cette ville le 4 avril 1868 ; 2e Concerto de piano, avec accompagnement d'orchestre, op. 189 ; Concerto pour violoncelle, avec accompagnement d'orchestre, op. 173 ; 20 *Kinderlieder*, op. 138 et 148 ; 4 Pièces pour le piano, op. 187 ; etc.

TAUBERT (Ernest-Édouard), compositeur et écrivain musical allemand, est né à Regenswalde, dans la Poméranie, le 25 septembre 1838. Après avoir fait à Bonn de solides études de théologie et de philologie, il se lia d'amitié avec le compositeur Albert Dietrich (*Voy.* ce nom), qui exerçait alors en cette ville les fonctions de chef d'orchestre, et sous son influence il se livra avec ardeur à l'étude de la musique. Il se rendit un peu plus tard à Berlin, où il fit un cours de contre-point sous la direction de M. Frédéric Kiel, l'un des plus grands artistes de l'Allemagne contemporaine, puis visita Leipzig et Weimar. Depuis lors, et tout en étant chargé de la critique musicale au journal *la Poste*, M. Taubert a publié diverses compositions, parmi lesquelles on remarque un quintette pour piano et instruments à cordes, des quatuors pour 2 violons, alto et violoncelle, des morceaux de piano à 2 ou à 4 mains, des pièces pour violon et piano, divers recueils de *lieder* à une ou plusieurs voix, des *Mélodies toscanes*, etc., etc.

TAUDOU (Antoine-Antonin-Barthélemy), violoniste et compositeur, né à Perpignan le 24 août 1846, est le dernier et le seul survivant des cinq fils d'un instituteur de cette ville. Doué de grandes dispositions musicales, il fut envoyé fort jeune à Paris par sa famille, et entra au Conservatoire, où il fit des études exceptionnellement brillantes, ainsi que le constate la série des récompenses qui lui furent décernées dans l'ordre suivant : en 1862, seconde médaille de solfège ; en 1863, première médaille de solfège et premier accessit de violon ; en 1865, second prix de violon, et premier prix en 1866 ; en 1867, premier prix d'harmonie ; enfin, en 1868, premier prix de contre-point et fugue. M. Taudou avait eu pour professeurs au Conservatoire M. Massart pour le violon, M. Savard pour l'harmonie, M. Reber pour la fugue et la composition. Violoniste extrêmement distingué, au jeu élégant et fin, harmoniste habile et musicien consommé, il avait, à peine âgé de vingt-deux ans, obtenu dans notre grande école de musique toutes les récompenses qu'un élève puisse ambitionner. En 1869, il se présenta au concours de l'Institut, et pour son coup d'essai se vit décerner le premier grand prix de composition musicale.

Malheureusement, la santé du jeune artiste laissait beaucoup à désirer, et M. Taudou dut demander au ministre des Beaux-Arts l'autorisation de rester à Paris et de ne point faire le voyage de Rome, ce qui lui fut sans peine accordé. Depuis cette époque, il se livre à des travaux de composition sérieux ; il a fait entendre en 1872, à la Société philharmonique, une *Marche-ballet* d'un joli effet ; en 1873, au concert Danbé, deux bluettes instrumentales, *Chant d'automne* et *Marche nocturne* ; en 1874, dans une séance de musique de chambre, un trio en *sol* majeur pour piano, violon et violoncelle ; enfin, à l'une des séances de la Société des concerts du Conservatoire, un concerto de violon, qui a été exécuté par M. Desjardins. On lui doit aussi une cantate écrite pour l'inauguration à Perpignan de la statue de François Arago, et exécutée en cette ville en 1879. M. Taudou, qui a fait partie de l'orchestre de l'Opéra et qui est membre de la Société des concerts du Conservatoire, a écrit aussi et publié quelques mélodies vocales, ainsi qu'un trio pour flûte, alto et violoncelle.

* **TAUSIG** (Charles), pianiste renommé, né à Varsovie le 4 novembre 1841, est mort à Leipzig, du typhus, le 17 juillet 1871. Élève d'abord de son père, puis de Liszt, il s'était fait une grande réputation de virtuose, et, quoique plus jeune que MM. Hans de Bülow et Antoine Rubinstein, visait à les surpasser au point de vue du mécanisme et de l'exécution matérielle, reconnaissant son infériorité sous le rapport du style et du sentiment artistique. Aussi ses études, dit-on, étaient sans cesse dirigées vers ce but, et l'on assure qu'il passait chaque jour trois heures consécutives au travail purement mécanique du piano. — La veuve de cet artiste, Mme *Séraphina Tausig*, née *Vrabély*, est une pianiste fort distinguée. Native de Presbourg, elle habite Vienne depuis plusieurs années.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

TAYLOR (.....), luthier anglais, était établi à Londres au commencement du dix-neuvième siècle. Il imitait surtout les instruments de Joseph Panormo.

TAYLOR (John), théoricien et professeur anglais, est l'auteur d'un traité récemment publié sous ce titre : *Text-Book of the science of music* (*Manuel de la science de la musique*, Londres, George Philip, in-8°). Ce manuel, divisé en trois parties : mélodie, harmonie et contre-point, composition, est fait avec le plus grand soin, et forme un traité véritable et complet de composition musicale ; en ce qui concerne l'harmonie proprement dite, l'auteur s'est inspiré des travaux et des doctrines de deux de ses compatriotes, MM. Day et G. A. Macfarren ; pour ce qui est du contre-point, il a tiré la plupart de ses exemples des œuvres de deux grands théoriciens, Albrechtsberger et Cherubini. L'ouvrage de M. John Taylor est jconsidéré en Angleterre comme excellent.

Je ne sais si c'est le même artiste, mais c'est toujours un écrivain du nom de Taylor, qui a publié un autre ouvrage sous le titre suivant : *le Son et la Musique, traité non mathématique sur la constitution physique des sons musicaux et de l'harmonie* (Londres, in-8°).

TAYLOR (William), musicien anglais contemporain, bachelier en musique, est l'auteur de diverses compositions, parmi lesquelles on remarque un oratorio intitulé *Saint-Jean-Baptiste*.

TEDESCO (Mme Fortunata), chanteuse dramatique d'un grand talent, née à Mantoue le 14 décembre 1826, commença l'étude de la musique à l'âge de quatorze ans, et devint l'élève particulière du compositeur Vaccaj, qui était alors directeur du Conservatoire de Milan. Elle n'avait pas encore accompli sa dix-huitième année lorsqu'elle débuta au théâtre de la Scala, de cette ville, le 26 novembre 1844, dans un opéra nouveau de Pasquale Bona, *i Luna ed i Perollo*. Favorablement reçue par le public, elle joua ensuite *Guillaume Tell*, *Roberto Devereux*, puis parut dans deux autres ouvrages nouveaux, *i Burgravi*, de Salvi, et *Saul*, de Canneto. Engagée pour Vienne, où elle obtint de brillants succès, elle partit bientôt pour l'Amérique, et chanta successivement à New-York, à Philadelphie, à Boston, à la Havane, où on lui fit d'indescriptibles ovations. C'est de là qu'elle vint à Paris et qu'elle débuta, le 5 novembre 1851, dans le rôle de Catarina de *la Reine de Chypre*. Sa taille majestueuse, sa beauté idéale, son admirable voix de contralto, puissamment aidée par une grande science de l'art du chant, par une passion intense et par un sentiment pathétique incontestable, la firent accueillir avec une sympathie chaleureuse. Après *la Reine de Chypre*, elle se montra dans *le Prophète* et dans *la Favorite*, où elle n'obtint pas moins de succès, puis elle fit deux créations importantes dans *le Juif errant*, d'Halévy, et *la Fronde*, de Niedermeyer.

Mme Tedesco quitta l'Opéra en 1857, alla se faire entendre à Venise, passa trois années au théâtre San-Carlos, de Lisbonne, puis, à la fin de 1860, revint à l'Opéra, où elle était encore en 1862. En 1864 elle retournait à Lisbonne, et allait faire ensuite une saison brillante à Madrid. Il est supposable que peu de temps après elle jugea à propos d'abandonner une carrière qui pour elle avait été pleine d'éclat, car, depuis 1866 ou environ, on n'a plus entendu parler de cette grande artiste.

Mme Tedesco était une cantatrice d'un très-grand talent, qui, aux qualités de la virtuose, joignait l'habileté et l'intelligence de la tragédienne lyrique. Sous le rapport scénique proprement dit, on peut affirmer que son jeu était d'une rare souplesse, car, pathétique et puissante au possible dans des ouvrages tels que *le Prophète*, *Anna Bolena*, *il Trovatore*, *Nina pazza per amore*, elle était pleine de malice, d'enjouement et d'entrain dans des opéras bouffes ou *di mezzo carattere* tels que *la Regina di Golconde* ou *le Barbier de Séville*.

Un frère de cette artiste, M. *Major Tedesco*, a fait exécuter en 1860, à Naples, deux ouvertures et une messe à grand orchestre de sa composition.

TEETGEN (Alexandre), critique musical anglais, a publié récemment, sur les symphonies de Beethoven, une étude analytique à laquelle il a donné ce titre : *Beethoven's symphonies critically discussed* (Londres, W. Reeves, in-8°).

TEEVENS (Joseph), facteur d'orgues néerlandais qui jouit en son temps d'une grande réputation, naquit en 1773 et mourut à Amsterdam en 1836. Il fut élève en cette ville de Strumphler, et construisit un grand nombre d'instruments pour les églises catholiques de la Hollande. Parmi les meilleurs, on cite l'orgue de Worvermeer, et celui qu'il plaça dans l'église *Potshoorn* à Amsterdam.

TEICHMAN (Antoine), violoniste, chanteur et compositeur, né au commencement de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ce siècle, a joui à Varsovie, où il était fixé, de la renommée d'un artiste distingué. D'abord attaché à l'orchestre du grand théâtre de cette ville en qualité de violoncelle-solo, il s'est ensuite fait remarquer comme chanteur et comme compositeur, produisant lui-même ses œuvres et les chantant avec une voix superbe, que relevait encore un goût délicat. Vers 1815, M. Teichman fut nommé professeur de chant à l'Institut d'Alexandre. Cet artiste a écrit beaucoup de mélodies vocales et de morceaux de musique religieuse ; on connaît surtout de lui : 1° *Ave Maria* pour voix seule, avec accompagnement de violoncelle ; 2° *Salve Regina*, pour voix de ténor ; 3° *Offertoire* ; 4° *l'Addio* (*Pozegnanie*), barcarolle (Varsovie, Sennewald) ; 5° Mélodie pastorale, avec paroles françaises et polonaises (id., Spies) ; 6° *la Quêteuse*, romance ; etc.

* **TELLE** (Guillaume), maître de chapelle et compositeur allemand, connu par plusieurs opéras et par un grand nombre d'œuvres de musique religieuse, exerça les fonctions de chef d'orchestre successivement aux théâtres de Magdebourg et d'Aix-la-Chapelle, ainsi qu'à la salle Kroll et au théâtre Friedrich-Wilhelmstadt, de Berlin. Il mourut en cette dernière ville, au mois de mai 1862. — Il y a tout lieu de croire que cet artiste ne fait qu'un avec les deux compositeurs mentionnés, au tome VIII de la *Biographie universelle des Musiciens*, sous les noms de Telle (*Guillaume*), et Telle (*Wilhelm*).

* **TELLEFSEN** (Thomas-Dyke-Acland), pianiste, professeur et compositeur norwégien établi à Paris, est mort en cette ville au mois d'octobre 1874.

TEMPIA (Stefano), violoniste, professeur, compositeur et critique italien, naquit à Racconigi (Piémont), le 5 décembre 1832. Fils d'un chef de musique militaire, il commença dès l'âge de cinq ans, sous sa direction, l'étude de la musique, et à sept ans celle du violon, qu'il continua jusqu'à l'époque où, envoyé en France pour y faire son éducation littéraire, il entra au collége d'Alais. De retour en Italie en 1849, il compléta ses études musicales avec un excellent maître, Luigi Felice Rossi, puis se livra à l'enseignement et devint chef d'orchestre du théâtre Sutera, à Turin. Nommé en 1853 maître de chapelle de la collégiale de Trino, dans la province de Verceil, il conserva ces fonctions jusqu'en 1859, puis retourna à Turin, où il prit la direction de l'orchestre du théâtre Carignan. En 1861, il fut appelé à faire partie de la chapelle royale, puis succéda à Rossi comme professeur de deux écoles de la ville. Enfin, en 1868, il devint professeur de violon au Lycée musical de Turin, en même temps qu'il était chargé de la direction des écoles de chant choral de cette ville.

M. Tempia s'est fait remarquer comme compositeur. On cite surtout parmi ses meilleures œuvres une messe solennelle écrite en 1864 pour l'anniversaire de la mort du roi Charles-Albert, et une autre messe, à 4 voix, écrite pour la chapelle royale de Lisbonne sur la demande de la reine de Portugal. On lui doit aussi un hymne à 4 voix *alla Palestrina : Ave, virgo singularis*, ainsi qu'un assez grand nombre de productions de divers genres pour le violon, entre autres les suivantes : 12 Études, dédiées à M. Charles Dancla (Milan, Lucca) ; 1er Thème varié (id., id) : *Pensées d'un malade*, romance sans paroles ; 3 Morceaux caractéristiques pour piano et violon, op. 130 ; *Récréations du jeune violoniste*, 7 petites Fantaisies faciles avec accompagnement de piano ou d'un second violon. M. Tempia a livré encore au public un *Canzoniere delle scuole e delle famiglie*, recueil de chansons faciles avec accompagnement de piano, quelques morceaux de danse distingués pour cet instrument, et plusieurs romances. Enfin, on connaît encore de lui quelques pièces symphoniques, parmi lesquelles une fantaisie ayant pour titre *la Caravane*, et il a fait représenter à Turin, en 1869, une opérette intitulée *Amore e Capriccio*.

M. Tempia, qui est un esprit fort distingué, ouvert et libéral, et qui a fait d'excellentes études littéraires, s'est aussi beaucoup occupé de critique et de littérature musicales. Collaborateur de plusieurs journaux artistiques, *la Gazzetta musicale* de Milan, *la Scena* de Venise, etc., il est depuis longues années chargé de la rédaction du feuilleton spécial d'une des premières feuilles politiques de Turin, la *Gazzetta Piemontese*. Il a publié sous ce titre : *Studii sulla musicografia* (1873), un écrit important et qui n'a pas été mis dans le commerce, dans lequel il réclamait une réforme de l'écriture musicale usuelle, qui lui semble trop compliquée et insuffisamment claire (1).

TEN BRINK (Jules), compositeur très-distingué, bien que fort peu connu dans sa patrie, joint à un mérite réel une modestie presque exagérée et bien rare parmi les musiciens. Il est né en novembre 1838 à Amsterdam, où son

(1) Au moment où je corrige les épreuves de cette notice, j'apprends que Tempia est mort subitement à Turin, le 25 novembre 1874.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

père s'occupait de critique musicale. Ses premières leçons de piano et de violon lui furent données par Bernard Koch, et il prit des leçons de composition de M. Heinze, compositeur allemand fixé à Amsterdam depuis de nombreuses années. En 1858 il partit pour Bruxelles, où il travailla pendant une année avec M. Auguste Dupont, et en 1859 il se rendit à Leipzig pour y terminer son éducation musicale sous la direction de M. Fr. Richter, professeur de contrepoint très-connu en Allemagne. Vers la fin de 1860, il mit le cap sur Lyon, où il demeura pendant plusieurs années et où il dirigea une société musicale.

En 1868, M. Ten Brink se fixa définitivement à Paris, et il eut la chance d'y trouver de nombreux élèves, d'y travailler beaucoup et d'y produire des œuvres très-sérieuses. Au bout de quelques années, les portes des Concerts populaires s'ouvrirent pour lui, et il y fit exécuter deux compositions importantes : en 1874, une suite d'orchestre, œuvre fort honorable et qui fut très-bien accueillie; et en février 1876, un « Poëme symphonique ». Déjà, en 1869, M. Ten Brink avait fait représenter au théâtre de l'Athénée un opéra-comique en un acte, *Calonice*, que la critique avait reçu avec faveur, mais qui, par suite de la situation fâcheuse dans laquelle se trouvait ce théâtre, n'avait pu être joué que six fois.

M. Ten Brinck a beaucoup écrit. Il a en portefeuille plusieurs œuvres de musique de chambre, un grand opéra en 5 actes, et une foule de compositions de moindre importance (1).

Éd. DE H.

TEN CATE (ANDRÉ), violoncelliste et compositeur néerlandais, né à Amsterdam en 1796 et d'abord destiné au commerce, commença l'étude de la musique à l'âge de quatorze ans seulement, et devint élève de Bertelman. Après avoir écrit plusieurs quatuors et quintettes, des concertos pour instruments à vent, des cantates pour chœur et orchestre, il se décida à aborder la scène et fit représenter en 1831, à Amsterdam, un opéra-ballet en 3 actes intitulé *Seid et Palmire*; cet ouvrage ayant été bien accueilli, il donna en 1835 un second opéra, *Constantia*, qui obtint un égal succès. Il n'en fut pas de même de sa troisième œuvre dramatique, *Numa Pompilius*, qui, donnée encore à Amsterdam, fut moins heureuse que les précédentes. Ten Cate, qui a écrit aussi et publié des chants pour les écoles, des chœurs à 4 voix, et des cantiques rendit des services à l'art et a beaucoup contribué, par son zèle et son activité, à l'expansion de la musique dans les Pays-Bas. Il mourut à Harlem, le 27 juillet 1858.

TENIERS (GUILLAUME-ALBERT), violoniste et compositeur belge, né à Louvain en 1748, était fixé dans les premières années de ce siècle à Amsterdam, où il se livrait à l'enseignement tout en occupant l'emploi de premier violon au théâtre français de cette ville. Il mourut à Amsterdam le 12 février 1820. On connaît de cet artiste 3 sonates pour alto, plusieurs concertos pour violon avec accompagnement de deux altos (publiés à Hambourg, chez Bohme), des fantaisies et variations pour violon, etc.

TENNSTEDT (J.....-C.....), compositeur, né en 1807 à Allstedt, dans le duché de Saxe-Weimar, fut admis en 1825 à l'école normale de Weimar. C'est dans cette ville qu'il étudia l'orgue et l'harmonie sous la direction de Tœpfer, après quoi il reçut des leçons de Hœser. En 1830 il devint directeur de concerts à Iéna, et en 1836 il se fixa à Louvain, où il était appelé comme professeur à l'École de musique. Il conserva ces dernières fonctions pendant plus de vingt ans. Cet artiste, qui a publié à Iéna un recueil de 6 *lieder* allemands, et en Belgique un chœur à 8 voix d'hommes intitulé *les Quatre Saisons* et une *Marche de la garde civique belge*, a écrit en 1852 une grande cantate pour la visite de la famille royale à Louvain. On connaît encore de lui *la Rencontre*, grande scène pour voix d'hommes et orchestre couronnée dans un concours ouvert à Dunkerque, des chœurs, des chansons, et des divertissements à grand orchestre.

TENNSTEDT (AUGUSTE), sans doute fils du précédent, fixé à Louvain, où il mourut en 1876, a fait représenter à Bruxelles, dans une réunion privée, le 25 septembre 1871, un opéra en 3 actes intitulé *Quintyn Metsys*.

TERBY (JOSEPH), violoniste et maître de chapelle, né à Louvain le 25 décembre 1780, est mort en cette ville le 23 février 1860. Il fit ses études musicales à Bruxelles sous la direction d'un artiste fort remarquable, le violoniste Panwels, puis revint se fixer pour toujours dans sa ville natale. En 1809 il fonda à Louvain une académie de musique, dans laquelle il n'enseignait d'abord que le violon; ce ne fut que quelques années plus tard qu'il créa dans cet établissement une classe de chant. Grâce aux intelligents efforts de Terby, la musique, jusque-là négligée à Louvain, devint un art à la mode, le goût s'en répandit de plus en plus chaque jour, et bientôt le professeur se vit à même d'organiser d'impor-

(1) Depuis que cette notice est écrite, M. Ten Brink a donné à Paris (1878) un concert dans lequel il a fait entendre plusieurs œuvres nouvelles fort importantes : une symphonie en *mi* majeur, des fragments d'une deuxième suite d'orchestre et un concerto de violon avec orchestre. — A. P.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tantes fêtes musicales, à l'instar des grandes villes voisines. En 1833, Terby fut nommé maître de chapelle de la cathédrale Saint-Pierre, en 1842 il fonda la Société lyrique de chant d'ensemble, enfin il prit sa retraite en 1852.

Terby, qui était, à tous les points de vue, un artiste fort intelligent, avait formé une magnifique collection de musique religieuse, dramatique et instrumentale, de livres relatifs à l'art musical, enfin d'instruments à cordes des plus célèbres luthiers. J'ignore ce qu'est devenue cette collection, qui n'a pu trouver d'acquéreurs lorsqu'elle fut mise en vente après la mort de son propriétaire, les 24 et 25 octobre 1860. Le catalogue, qui en fut publié alors (Louvain, Cuelens, in-8° de 50 pp.), comprenait 574 morceaux de musique religieuse, 332 morceaux de musique dramatique, 112 morceaux de musique symphonique, 183 morceaux de musique de chambre, 26 violons de choix, dont un Stradivarius et deux Amati, deux violoncelles, une contrebasse, une harpe, etc. Terby avait consacré plus d'un demi-siècle à rechercher tous ces documents précieux, d'autant plus précieux même qu'en ce qui concernait la musique proprement dite, quelques-uns étaient inédits. Dans cette collection remarquable, qui partait de l'époque où brillaient Orlando di Lasso et ses contemporains, on voyait la musique instrumentale se développer, chronologiquement, avec une importance chaque jour croissante ; depuis le milieu du seizième siècle, les auteurs célèbres s'y succédaient sans interruption jusqu'à l'époque actuelle ; les écoles italienne, flamande, française et allemande y étaient au grand complet, et dans l'école italienne la branche napolitaine surtout était abondamment représentée ; les copies inédites étaient excellentes, et d'autant plus intéressantes qu'elles ne se trouvaient nulle part ailleurs. En un mot, c'était un véritable trésor artistique, et tel qu'on en rencontre bien rarement.

Au nombre des élèves formés par Terby, il faut citer ses deux fils, *Joseph* et *François*, tous deux violonistes distingués et compositeurs pour leur instrument. Le premier, né à Louvain le 4 juillet 1808, vint à Paris en 1825 avec Charles de Bériot et prit des leçons de Robberechts ; de retour en Belgique en 1830, il reçut le titre de violon honoraire du roi des Pays-Bas, puis, étant venu se fixer à Paris, il devint premier violon-solo et second chef d'orchestre du Théâtre-Italien. A la mort de son père, il alla lui succéder comme maître de chapelle à l'église de Louvain. Il mourut en cette ville le 19 mai 1879. Collectionneur passionné de musique et d'instruments, il a laissé à sa mort une collection remarquable dont le catalogue a été publié (*Catalogue de la belle collection de violons italiens, archets de Tourte, musique de chambre et manuscrits précieux des grands maîtres anciens et modernes, délaissée par feu M. Joseph Terby*, Louvain, 1879, in-8° de 14 pp.), et qui, entre autres objets précieux, comprenait les manuscrits autographes de plusieurs concertos inédits de Tartini. — Le frère de celui-ci, *François Terby*, né à Louvain en 1813, est professeur de violon à l'Académie de musique de cette ville. Il a publié, chez les éditeurs Schott frères, quelques compositions pour son instrument.

* **TERRADEGLIAS** ou **TERRADELLAS** (Dominique-Michel-Barnabé). — Aux ouvrages dramatiques de ce compositeur, il faut ajouter *gl'Intrighi delle cantarine*, opéra-bouffe représenté à Naples, sur le théâtre des Fiorentini, en 1740.

* **TERRY** (Léonard), chef d'orchestre et compositeur belge, est né à Liége le 13 février 1816. Il fit exécuter en 1849, en présence du roi et de la reine des Belges, une Cantate-sérénade qui lui avait été demandée par la régence de Liége, et l'année suivante une Élégie harmonique pour voix d'hommes, violon-solo et orchestre, qu'il avait composée en mémoire de son ami François Prume, violoniste extrêmement distingué.

TERSCHAK (Adolphe), flûtiste allemand et compositeur pour son instrument, est né en 1832 à Hermannstadt, et a fait son éducation musicale au Conservatoire de Vienne, où, admis en 1850, il remporta le premier prix de flûte en 1852. Il entreprit alors un grand voyage artistique, se rendit d'abord à Berlin, à Hambourg, puis à Londres, visita l'Angleterre, l'Écosse et l'Irlande, vint en France en 1853, et retourna dans sa patrie. En 1856, il quitta de nouveau l'Autriche pour aller à Saint-Pétersbourg. En 1859, il se fixa définitivement à Vienne. M. Terschak a publié plus de 150 compositions pour la flûte, avec accompagnement d'orchestre ou de piano.

TESIER. — *Voyez* **REISET (DE)**.

TESSARIN (Francesco), compositeur et pianiste italien, né à Venise le 3 décembre 1820, a reçu une solide éducation musicale, et a été l'élève pour le piano du virtuose compositeur Antonio Fanna, et pour la composition de G.-B. Ferrari. Après avoir terminé ses études, il se livra à l'enseignement, tout en produisant un assez grand nombre d'œuvres de divers genres. Il publia d'abord quelques morceaux de concert pour le piano, écrits pour la plupart sur des thèmes d'opéras et qui parurent chez les

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

éditeurs Lucca et Canti, de Milan; puis il écrivit un grand drame lyrique en 3 actes, *l'Ultimo Abencerragio*, qui fut représenté à Venise, sur le théâtre de la Fenice, pendant la saison du carvanal 1857-1858. On connaît aussi, de M. Francesco Tessarin, diverses compositions religieuses, entre autres une messe et des psaumes; mais je crois que ses ouvrages en ce genre sont restés inédits.

TESSARIN (ANGELO), pianiste et compositeur italien, vraisemblablement parent du précédent, est né à Venise le 16 août 1834. Après avoir fait de bonnes études, il s'est livré à l'enseignement du chant et à la composition. On lui doit divers morceaux de genre pour le piano : Valse mélodique, op. 2; *Danse des diables*, op. 4; 2 romances sans paroles, op. 5; Ballade, op. 7; *le Rêve*, nocturne, op. 8; Grande valse-caprice, op. 10, etc.; il a publié aussi des mélodies vocales, entre autres un album de six morceaux, intitulé *Brezze della Laguna*, et diverses compositions pour voix seule avec chœur et orchestre. M. Tessarin a fait exécuter au théâtre de la Fenice, de Venise, le 6 avril 1875, pour une circonstance politique, une sorte de grande cantate : *Inno-Saluto*, avec chœurs et orchestre.

TESSITORE (.....), compositeur italien, est l'auteur d'un opéra en 4 actes, *Elisa*, qui a été représenté à Turin en 1879.

***TETTAMANZI** (Le P. FRANÇOIS-FABRICE). — Je rétablis ici l'orthographe exacte de ce nom, qui a été imprimé à tort sous cette forme : *Tetamanzi*.

***THALBERG** (SIGISMOND), pianiste célèbre, est mort à Naples le 27 avril 1871. L'opéra de ce compositeur intitulé *Cristina di Svezia* n'a pas paru pour la première fois en Italie, ainsi qu'il a été dit par erreur; la représentation en a eu lieu à Vienne, au théâtre de la Porte-Carinthie, en 1865. — Sigismond Thalberg était le fils naturel du prince Maurice Dietrichstein et de la baronne de Wetzlar.

THANNBERG (HENRY DE), avocat à la cour d'appel de Paris, grand amateur de musique, né en Alsace vers 1848, a publié un opuscule ainsi intitulé : *le Centenaire de Boieldieu*, anecdotes et souvenirs (Paris, s. d. [avril 1875], Haulard, in-18 de 93 pp.). Cette brochure, bourrée d'erreurs, ne contient aucun renseignement nouveau sur le grand artiste qui en est l'objet. M. de Thannberg a annoncé plusieurs autres travaux sur la musique : *Notice biographique sur Berlioz*, *les Maîtrises* (étude), *les Femmes musiciennes*, dont aucun n'a encore été publié.

THAYER (ALEXANDRE), diplomate américain, actuellement fixé à Leipzig, y travaille à une grande biographie de Beethoven qu'il fera paraître en langue anglaise aussitôt qu'elle sera achevée, mais dont une traduction allemande est publiée à Berlin, chez l'éditeur Weber, volume par volume. Les trois premiers ont été déjà livrés au public, et le quatrième et dernier doit suivre prochainement. Cet ouvrage considérable, qui a produit en Allemagne une sensation profonde, nous renseigne admirablement sur l'existence extérieure de Beethoven, mais sans donner aucun détail sur ses œuvres, l'auteur n'étant malheureusement pas musicien; il fait justice de maintes légendes dépourvues de vérité, entre autres celle relative au prétendu amour du maître pour Julie Guicciardi, et de maints récits absolument inexacts, comme ceux qui concernent la pauvreté supposée de Beethoven. En même temps, la narration très-attachante de M. Thayer fait connaître, apprécier et aimer le grand homme, tout en apportant la précision la plus rigoureuse sur les faits qui ont marqué sa vie et sa carrière. Il n'est pas inutile de dire que M. Thayer a reçu d'Otto Jahn (*Voy.* ce nom), à la mort de celui-ci, tous les documents qu'il avait réunis depuis de longues années, dans le monde entier, sur Beethoven, dont il voulait lui-même retracer la vie, ainsi qu'il avait fait pour Mozart.

THEEUWES ou **TEEUS**, nom de deux facteurs de clavecins, JACQUES et LOUIS, établis en cette qualité à Anvers, au milieu du seizième siècle, et reçus tous deux, en 1558, dans la gilde de St-Luc.

THERN (CARL), compositeur, pianiste, chef d'orchestre et professeur, est né à Iglo (Hongrie), le 13 août 1817. Dès 1841 il remplissait les fonctions de chef d'orchestre au théâtre national de Pesth, où il fit représenter, outre quelques opérettes d'une importance secondaire, les opéras dont voici les titres : *Gizula*, *le Siège de Tihany* et *le Malade imaginaire*. De 1853 à 1864, M. Carl Thern fut professeur de composition au Conservatoire de Pesth, et il dirigea ensuite, pendant cinq années, la Société des amis de la musique. Outre ses productions dramatiques, il a publié une cinquantaine de compositions, parmi lesquelles on distingue des chœurs, des *lieder* et des pièces de divers genres pour le piano.

Les deux fils de cet artiste, M. *Willi Thern*, né le 22 juin 1847, et M. *Louis Thern*, né le 18 décembre 1848, sont tous deux pianistes distingués, et n'ont pas de rivaux, dit-on, pour l'ensemble dont ils font preuve lorsqu'ils se font entendre simultanément. Ils ont fait apprécier

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

eur talent non-seulement dans leur patrie, mais à Paris, où ils se sont produits dans les salons de plusieurs grands artistes : Rossini, Berlioz, M. Vieuxtemps, à Londres, où leur succès a été très-grand aux concerts du Palais de cristal, à Liverpool, et enfin dans toute l'Allemagne, qu'ils ont parcourue au bruit des applaudissemen

THIBAU (Achille), compositeur belge, a fait exécuter à Turnhout, à l'occasion d'une commémoration patriotique (octobre 1876), une cantate flamande intitulée *de Feestzang*, pour voix de femme seule avec chœur d'hommes. Cet artiste a écrit aussi un grand drame lyrique sur paroles flamandes, *Philippe Van Artevelde*, qui jusqu'ici n'a pas été représenté.

***THIÉBAULT** (Le baron Paul-Charles-François-Adrien-Henri-Dieudonné), est mort à Paris le 14 octobre 1846.

THIELE (Ludwig), organiste et compositeur allemand contemporain, est considéré dans sa patrie comme un artiste remarquable. Entre autres œuvres importantes, on lui doit un Trio pour piano, violon et violoncelle, une Fantaisie chromatique et Fugue pour orgue, un Thème avec variations, id., 2 Pièces de concert, id., une Pièce de concert et Adagio, id., et diverses autres compositions. J. B.

THIELE (Richard), compositeur allemand, est l'auteur d'un opéra qui a été représenté sur le théâtre de Linz, en 1872, sous ce titre : *les Musiciens du village*.

THIELEMANS (Pierre), compositeur belge, né à Leeuw-Saint-Pierre (Bruxelles) le 22 février 1825, a fait ses études au Conservatoire de Bruxelles, et a pris part en 1853 au concours de Rome. Devenu organiste à l'église Sainte-Catherine, cet artiste quitta ensuite Bruxelles pour se fixer en France, et fit représenter à Rennes, au mois de mars 1867, un opéra-comique intitulé *Michel Colomb*.

THIERFELDER (Albert), compositeur contemporain, est né à Mühlhausen, le 30 avril 1846. Il fit ses études musicales à Leipzig, où il devint l'élève de Moritz Hauptmann et de E. F. Richter, tout en travaillant à l'Université, où il obtint le doctorat. Il fut engagé ensuite à Elbing comme directeur de musique, et de là se rendit en 1860 à Brandebourg, où il remplit les fonctions de *cantor* et de professeur au Gymnase.

On n'a guère publié de cet artiste que quelques morceaux de piano et des *lieder*, qui forment six numéros d'œuvre ; mais il a fait exécuter plusieurs fois une symphonie à grand orchestre, ainsi qu'une composition pour chœurs, voix seules et orchestre, intitulée *Ztatorog*, qui a obtenu du succès à Brandebourg. On connaît aussi de lui des quatuors pour piano, violon, alto et violoncelle, et des sonates de piano. Enfin, M. Thierfelder a en portefeuille un opéra romantique en 3 actes, *die Jungfrau von Kœnigsee* (*la Vierge du lac du Roi*), dont une exécution intime a eu lieu à Brandebourg, le 30 juin 1877, par les membres d'une société d'amateurs, la *Singakademie*.

THIERIOT (Ferdinand), compositeur et chef d'orchestre allemand, est né à Hambourg et a fait son éducation artistique sous la direction de MM. Marxsen et Johannes Brahms. Après avoir terminé ses études, il devint directeur de musique dans sa ville natale, puis remplit successivement les mêmes fonctions à Leipzig (1867), à Glogau, et en dernier lieu à Graz, où je crois qu'il est encore aujourd'hui fixé. M. Thieriot a publié un certain nombre de compositions, parmi lesquelles je signalerai les suivantes : *Loch Lomond*, fantaisie pour voix et orchestre, op. 13; *Natur und Lebensbilder*, op. 18; *Am Traunsee*, pour baryton solo et chœur de femmes, avec accompagnement d'instruments à cordes, op. 19; 6 *lieder*, op. 21; Sonate pour piano et violon, op. 24; *lieder* pour voix de femmes, avec accompagnement de piano, op. 25; 2 pièces pour violoncelle, avec accompagnement de piano, op. 26; 8 pièces pour le piano, op. 27; 4 fantaisies pour piano et violon, op. 28.

THIESSON (M. l'abbé), chanoine honoraire de Troyes, membre de la Société académique de l'Aube, est auteur du livre intitulé : *Histoire de sainte Cécile*, vierge et martyre, patronne des musiciens (Paris, Josse, 1870, in-12). Ce livre n'est qu'un récit romanesque, dans lequel l'écrivain reproduit tous les faits miraculeux repoussés par l'histoire, en se demandant tout simplement pour quel motif on refuserait de les croire. « Serait-ce, dit M. l'abbé Thiesson, parce qu'il s'agit là de faits surnaturels, incompréhensibles, mystérieux ? Mais n'en est-il pas ainsi de tous les miracles ? » On comprend quelle peut être la valeur d'un écrit reposant sur de tels principes scientifiques. Seize ans auparavant, M. Thiesson avait publié l'opuscule suivant : *Notice sur l'orgue d'Avallon construit par M. Paul Chazelle pour l'église St-Pierre-St-Lazare, contenant l'exposé de tous les progrès de la facture d'orgues jusqu'à ce jour*, Plancy, 1854, gr. in-8° de 116 pp.

THILLON (Anna Hunt, épouse), chanteuse dramatique, naquit à Calcutta en 1819, et fut élevée à Londres, où elle reçut une brillante éducation et fit de bonnes études musicales.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Ayant perdu son père, Mme Hunt, dont la voix était charmante, songea à utiliser le talent qu'elle avait acquis, et, suivie de sa mère et de sa sœur, quitta l'Angleterre et vint en France pour y tenter la fortune. Ayant débarqué au Havre, elle y donna quelques concerts dans lesquels elle obtint du succès, et bientôt épousa en cette ville M. Thillon, chef d'orchestre de la Société philharmonique. Elle s'adonna alors au théâtre, parcourut la province avec son mari, et joua les premières chanteuses à Clermont et à Nantes, où elle fut accueillie avec la plus grande faveur. C'est dans cette dernière ville qu'Anténor Joly, qui venait d'obtenir à Paris le privilége d'un nouveau théâtre lyrique, celui de la Renaissance, et qui cherchait à former sa troupe, entendit Mme Anna Thillon, et l'engagea aussitôt.

Mme Anna Thillon vint en effet à Paris, et débuta à la Renaissance, le 15 novembre 1838, dans un opéra de Grisar, *Lady Melvil*. La beauté exquise de cette jeune femme, sa voix de *soprano sfogato*, merveilleusement timbrée, sa grande élégance, tout, jusqu'à son opulente chevelure blonde et à son accent légèrement britannique, tout contribua à lui attirer les bonnes grâces du public, qui lui fit un très-grand succès. « Mme Anna Thillon, disait alors le *Monde dramatique*, est une jeune cantatrice anglaise, qui a obtenu en province et sur des scènes assez élevées, des succès mérités. Cette actrice est douée d'une charmante figure, ses manières ont de la grâce, de la distinction, et son accent légèrement britannique n'est pas sans quelque charme. Quant à la voix de la cantatrice, c'est un mélange de douceur, de flexibilité, qui lui donne quelque analogie avec celle de Mme Damoreau; son timbre est ravissant, et ses sons d'une exquise pureté, d'une fraîcheur native. C'est à la fois le chant élégant et perlé du rossignol et le gazouillement gracieux de la fauvette. Mme Thillon, avec de pareils avantages, ne pouvait qu'obtenir un succès complet ; aussi le public lui a-t-il décerné la plus flatteuse des ovations, et l'a-t-il couverte de bravos.... »

Les artistes sévères trouvaient bien que la nouvelle cantatrice manquait un peu de style et de goût ; mais, en somme, sa voix était charmante, conduite avec facilité et habileté, et le public n'en demandait pas davantage. Mme Anna Thillon chanta successivement à la Renaissance dans *la Chaste Suzanne*, dans *l'Eau merveilleuse*, dans *Lucie de Lamermoor*, et, son succès augmentant chaque jour, l'Opéra-Comique songea à l'attirer à lui, et lui offrit un engagement, qui fut accepté. Bientôt elle débutait à ce théâtre, où la faveur du public la suivait, et où plusieurs créations vinrent augmenter la renommée qu'elle s'était acquise. C'est ainsi qu'elle établit à l'Opéra-Comique les principaux rôles des ouvrages suivants : *les Diamants de la Couronne*, *le Duc d'Olonne*, *le Puits d'amour*, *la Part du Diable*, *Sainte-Cécile*, *Cagliostro*, et qu'elle reprit avec beaucoup de succès *Richard Cœur-de-Lion*. Cependant, la vogue dont Mme Anna Thillon avait été l'objet finit par se calmer, et au bout de cinq ans à peine elle quittait l'Opéra-Comique. A la fin de 1847, après avoir été donné des représentations dans diverses villes des départements, elle était engagée au *Princess's-Theatre*, de Londres, où elle débutait dans *l'Ambassadrice*. Elle n'y resta que peu de temps, revint en France, se fit entendre pendant quelques années à Paris dans les concerts, puis disparut complétement et ne fit plus en aucune façon parler d'elle. J'ignore ce qu'est devenue cette artiste, aimable sans doute, mais dont la vogue fut plutôt un effet de l'engouement que du jugement réfléchi du public.

THIMUS (Le baron Albert DE), jurisconsulte et homme politique allemand, conseiller à la cour d'appel de Cologne, puis membre du Reichstag prussien, est l'auteur d'un ouvrage important publié sous ce titre : *die Harmonikale Symbolik des Alterthums* (*l'Harmonie et le symbolisme dans l'antiquité*), Cologne 2 volumes, 1868-1876. Ce personnage est mort à Cologne, le 6 novembre 1878, à l'âge de soixante-douze ans.

THIONVILLE (Mme), professeur de chant et de solfége, a publié un petit ouvrage élémentaire dont voici le titre : *Questionnaire sur la musique*, principes choisis dans les meilleurs solféges (Paris, Choudens [1875], petit in-8°).

THOINAN (Ernest), est le pseudonyme sous lequel s'est fait connaître un écrivain musical distingué, M. *Antoine-Ernest Roquet*. Né à Nantes le 23 janvier 1827, M. Thoinan vint à Paris en 1844 pour y apprendre le commerce, passa en Angleterre en 1851, puis revint en France et fit ensuite plusieurs voyages aux Antilles, en Russie, en Italie, etc. Son active carrière commerciale n'empêcha pas M. Thoinan de se livrer à son goût prononcé pour la musique : il avait étudié le piano et le violoncelle, et bientôt l'histoire de l'art le préoccupa à un tel point qu'il commença à rassembler avec passion tous les livres qui avaient trait à ce sujet. Sa bibliothèque musicale, commencée vers 1860, est assurément, dans sa spécialité, l'une des plus riches que l'on connaisse; tout en possédant un grand nombre d'ouvrages étrangers, il s'est attaché particulièrement à la littérature

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

musicale française, et sous ce rapport sa collection est beaucoup plus fournie que ne l'étaient celles d'Adrien de la Fage, de Farrenc, et même celle de Fétis, dont les catalogues ont été publiés. A l'aide de ces précieux documents et de ceux qu'il ne cesse de rechercher dans nos divers dépôts publics, notamment aux Archives nationales, M. Thoinan s'est livré à des études très-sérieuses et a publié plusieurs écrits intéressants dont voici les titres : 1° *la Musique à Paris en* 1862 (en société avec M. Albert de Lasalle), Paris, Morizot, 1863, in-12; 2° *les Origines de la chapelle-musique des souverains de France* (publié d'abord dans un recueil intitulé *les Veillées chrétiennes*), Paris, Claudin, 1864, in-12; 3° *la Déploration de Guillaume Crestin sur le trépas de Jean Ockeghem, musicien, premier chapelain du roi de France*, Paris, Claudin, 1864, in-8°; 4° *Maugars, célèbre joueur de viole, musicien du cardinal de Richelieu*, etc., *sa biographie, suivie de sa Response faite à un curieux sur le sentiment de la musique d'Italie*, avec notes et éclaircissements, Paris, Claudin, 1865, in-8°; 5° *Antoine de Cousu et les singulières destinées de son livre rarissime : « la Musique universelle »*, Paris, Claudin, 1866, in-12; 6° *Curiosités musicales et autres, trouvées dans les œuvres de Michel Coyssard, de la Compagnie de Jésus*, Paris, Claudin, 1866, in-12; 7° *un Bisaïeul de Molière. Recherches sur les Mazuel, musiciens des XVIe et XVIIe siècles, alliés de la famille Poquelin*, Paris, Claudin, 1878, in-12 Elzevier; 8° *Louis Constantin, roi des violons, avec un fac-simile de brevet de maître joueur d'instruments de la ville de Paris*, Paris, Baur, 1878, in-4°; 9° *Notes bibliographiques sur la guerre musicale des gluckistes et des piccinnistes*, Paris, Baur, 1878, in-8°.

M. Thoinan a réimprimé, en l'accompagnant d'une préface et de notes intéressantes, un des livres les plus rares et les plus curieux de la littérature musicale française : *l'Entretien des Musiciens*, par Annibal Gantez, Paris, Claudin, 1878, in-12. Enfin, on lui doit encore une brochure satirique ainsi intitulée : *l'Opéra « les Troyens » au Père-Lachaise, lettre de feu Nantho, ex-timbalier soliste*, etc., Paris, Towne, 1863, in-8°. M. Thoinan a collaboré à divers journaux spéciaux, *la Semaine musicale*, *l'Art musical*, *la France musicale* et *la Chronique musicale*. Il est aussi l'un des collaborateurs du présent *Supplément*.

* **THOMAS** (Georges-Sébastien), maître de chapelle et directeur de la musique du grand-duc de Hesse-Darmstadt, était né à Pernasens, le 12 décembre 1788, d'une famille attachée au service de la cour. Dès l'âge de onze ans il donnait des concerts, et il acquit un talent hors ligne sur le violon et sur le cor de chasse, dont il tirait des sons d'une douceur merveilleuse. Il fut l'un des condisciples de Weber et de Meyerbeer à l'école de l'abbé Vogler. Compositeur estimé, il a laissé des symphonies, des ouvertures, des quatuors, etc. Cet artiste est mort à Darmstadt, le 4 septembre 1866.

* **THOMAS** (Charles-Louis-Ambroise), compositeur, l'un des maîtres de l'école française du dix-neuvième siècle, est aujourd'hui directeur du Conservatoire de Paris, et a succédé dans ces fonctions à Auber, mort en 1871. La haute situation artistique qu'occupait M. Ambroise Thomas et la parfaite honorabilité de son caractère l'appelaient tout naturellement à remplacer le maître illustre dont il fut toujours l'ami le plus dévoué. Sous son administration, l'école dont l'avenir lui est confié a repris un nouvel essor, a vu réaliser des réformes et des progrès depuis longtemps réclamés par l'opinion publique, et a continué de se maintenir au premier rang des institutions du même genre qui existent en Europe.

Comme compositeur, M. Thomas n'a cessé d'acquérir de nouveaux titres à l'estime et à la sympathie des artistes et du public. Parvenu au faîte de la renommée, deux ouvrages ont particulièrement contribué à étendre encore sa popularité non-seulement en France, mais par toute l'Europe, et à ajouter à l'éclat de son nom : je veux parler de *Mignon*, dont l'énorme succès s'est traduit à l'Opéra-Comique par une série de plus de quatre cents représentations, et d'*Hamlet*, dont le retentissement n'a pas été moindre à l'Opéra. Ces deux ouvrages, traduits en italien, n'ont pas été moins heureux sur toutes les grandes scènes de l'Europe et de l'Amérique qu'ils ne l'avaient été à Paris.

Une chose est remarquable, si l'on compare les dernières œuvres de M. Thomas à celles qui les ont précédées : c'est l'évolution qui s'est opérée dans le talent, dans la manière du compositeur. Devenu maître absolu de tous les secrets de son art, rompu à toutes ses difficultés pratiques, on dirait que l'idéal entrevu jusqu'à ce jour par l'artiste ne le satisfait pas pleinement, et que son regard embrasse un horizon plus vaste, plus lumineux, plus complet. Après avoir eu la grâce et l'élégance dans *la Double Échelle*, dans *le Panier fleuri*, dans *la Tonelli*, avoir ri à belles dents, de ce rire large et sensuel des Italiens, dans son fameux *Caïd*, après avoir

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

donné une note mélancolique et tendre, fière et chevaleresque, dans *Raymond* et dans *le Songe d'une nuit d'été*, voici que les deux dernières œuvres du musicien, *Mignon* et *Hamlet*, attestent de nouvelles recherches, un objectif encore inconnu, et nous transportent dans des régions encore inexplorées par lui. Artiste d'un tempérament plein de souplesse et de vigueur, de poésie et de chaleur d'âme, esprit méditatif et cultivé, M. Thomas n'a certainement pas dit son dernier mot, et l'on est en droit d'attendre de lui une œuvre tout à fait grandiose, hors ligne, se présentant comme la synthèse et le couronnement de sa carrière, carrière peut-être plus noble et plus laborieuse encore qu'éclatante, mais qui nous montre un artiste plein de foi, d'élévation, d'enthousiasme et d'honnêteté.

Voici la liste complète des productions dramatiques de M. Ambroise Thomas : 1° *la Double Échelle*, un acte, Opéra-Comique, 23 août 1837; 2° *le Perruquier de la Régence*, 3 actes, id., avril 1838 ; 3° *la Gipsy*, ballet en 3 actes (en société avec Benoist et Marliani), Opéra, 28 janvier 1839 ; 4° *le Panier fleuri*, un acte, Opéra-Comique, 6 mai 1839 ; 5° *Carline*, 3 actes, id., 24 février 1840 ; 6° *le Comte de Carmagnola*, 2 actes, Opéra, 19 avril 1841 ; 7° *le Guerillero*, 2 actes, id., 2 juin 1842 ; 8° *Angélique et Médor*, un acte, Opéra-Comique, 10 mai 1843 ; 9° *Mina* ou *le Ménage à trois*, 3 actes, id., 10 octobre 1843 ; 10° *Betly*, ballet en 2 actes, Opéra, 10 juillet 1846; 11° *le Caïd*, 2 actes, Opéra-Comique, 3 janvier 1849; 12° *le Songe d'une nuit d'été*, 3 actes, id., 20 avril 1850; 13° *Raymond* ou *le Secret de la Reine*, 3 actes, id., 5 juin 1851; 14° Cantate pour l'inauguration de la statue de Lesueur, exécutée à Abbeville le 10 août 1852; *la Tonelli*, 2 actes, Opéra-Comique, 30 mars 1853; 16° *la Cour de Célimène*, 2 actes, id., 11 avril 1855; 17° *Psyché*, 3 actes, id., 26 janvier 1857 (repris au même théâtre, avec de nombreux et importants changements, le 21 mai 1878); 18° *le Carnaval de Venise*, 3 actes, Opéra-Comique, 9 décembre 1857; 19° *le Roman d'Elvire*, 3 actes, id., 3 février 1860; 20° *Mignon*, 3 actes, id., 17 novembre 1866; 21° *Hamlet*, 5 actes, Opéra, 9 mars 1868; 22° *Gille et Gillotin*, un acte, Opéra-Comique, 22 avril 1874 ; 23° *Hommage à Boieldieu*, cantate exécutée lors des fêtes du centenaire de Boieldieu, à Rouen, le 13 juin 1875. Parmi les compositions de M. Ambroise Thomas en dehors du théâtre, je citerai les suivantes : Messe solennelle, exécutée le 23 novembre 1857, en l'église Saint-Eustache; Marche religieuse à grand orchestre, exécutée à Notre-Dame en 1865; 3 Motets avec accompagnement d'orgue (1. *Veni sponsa*; 2. *Sub tuum*; 3. *O salutaris*); *Souvenir d'Italie*, 6 romances italiennes et vénitiennes, pour chant et piano; *la Vapeur*, *le Chant des amis*, *le Tyrol*, *France*, *l'Atlantique*, *les Archers de Bouvines*, *le Carnaval de Rome*, *les Traîneaux*, *le Temple de la Paix*, *la Nuit du sabbat*, etc., chœurs orphéoniques, dont quelques-uns sont de véritables compositions lyriques et des productions de premier ordre. La cantate *Hermann et Kelly*, qui a valu à M. Ambroise Thomas le premier grand prix de Rome, a été gravée. M. Thomas a en portefeuille un grand opéra terminé et encore inédit : *Françoise de Rimini*.

Les trois écrits suivants ont été publiés sur l'*Hamlet* de M. Ambroise Thomas : 1° *Théâtre impérial de l'Opéra*. Hamlet. *Distribution des rôles, analyse de la pièce, biographie des auteurs et des artistes*, par Burtal et Goizet, Paris, 1868, in-8° ; 2° *Hamlet, grand opéra en 5 actes, paroles de MM. Michel Carré et Jules Barbier, musique de M. Ambroise Thomas*, étude littéraire et musicale, par Hyacinthe Kirsch, Liége, impr. de Thier, 1872, in-18 de 36 pp.; 3° *l'« Amleto » del maestro Ambrogio Thomas a Venezia, articoli di P. Faustini, estratti dalla « Gazzetta di Venezia » et dalla « Gazzetta musicale di Milano, »* s. l. [Venise], impr. de la *Gazzetta*, mars 1876, in-8° de 27 pp.

THOMAS (Théodore), musicien allemand fixé depuis longues années en Amérique, où il s'est fait une grande réputation comme chef d'orchestre, est né dans la Frise orientale (Hanovre) le 11 octobre 1835. Il étudia le violon sous la direction de son frère, qui était lui-même habile violoniste et excellent musicien, et partit en 1845 pour l'Amérique, où sa famille émigrait. Il était à peine âgé de quinze ans lorsqu'il fut appelé à faire partie, en qualité de premier violon, de l'orchestre de la compagnie italienne organisée par le fameux entrepreneur Barnum pour les représentations de Mme Jenny Lind, et il accompagna cette célèbre cantatrice dans son voyage à travers l'Amérique. Devenu chef d'orchestre, il organisa à New-York, en 1855, des soirées de musique de chambre qui durèrent quatorze ans ; neuf ans après, en 1864, il créa de grands concerts symphoniques, puis de grands concerts en plein air, dans la direction desquels il déploya un talent remarquable, qui obtinrent un immense succès, et qui ne cessèrent qu'en 1875. A plusieurs reprises, il visita, à la tête de son orchestre, considéré comme l'un des meilleurs du monde entier, les princi-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

pales villes de l'Union américaine, et ces voyages furent aussi productifs au point de vue matériel que brillants sous le rapport artistique. Il est certain que M. Théodore Thomas a conquis aux États-Unis une renommée absolument exceptionnelle, et qu'il y est considéré comme l'un des premiers artistes de ce temps. Depuis 1878 il est fixé à Cincinnati, où il a pris la direction du Conservatoire récemment fondé en cette ville. — Bien que sa réputation soit beaucoup moins considérable comme compositeur que comme chef d'orchestre, M. Thomas s'est pourtant fait apprécier sous ce rapport; on lui doit plusieurs ouvertures de concert, des quatuors pour instruments à cordes, des *lieder* et divers morceaux de genre.

THOMÉ (François-Luc-Joseph, dit Francis), pianiste et compositeur, né à Port-Louis (île Maurice) le 18 octobre 1850, vint fort jeune à Paris, qu'il n'a plus quitté depuis, et fut admis en 1866 au Conservatoire, d'abord dans la classe de piano de M. Marmontel, puis dans celle d'harmonie de M. Duprato. Il obtint en 1869 un second prix d'harmonie, et en 1870 un premier prix de fugue. Depuis lors il s'est livré, je crois, à l'enseignement. M. Thomé a publié un certain nombre de morceaux de piano d'une forme élégante, il a écrit une ou deux opérettes qui ont été jouées dans les salons, et il a fait exécuter récemment une ode-symphonie pour *soli*, chœurs et orchestre, intitulée *Hymne à la nuit*.

THOMELIN (J.....), organiste fort distingué du dix-huitième siècle, semble être le chef d'une famille d'artistes de ce genre, qui était originaire de la Brie. Il était, en 1667, l'un des quatre organistes de la chapelle de Louis XIV, les autres étant Gabriel Nivers, J. Buterne et N. Lebègue, et en même temps tenait à Paris l'orgue de l'église Saint-Jacques-la-Boucherie. Ami intime de Charles Couperin, il fut le premier maître du fils de ce dernier, François Couperin, celui que plus tard on appela *Couperin le Grand*. Titon du Tillet, dans son intéressant *Parnasse françois*, rend plus d'une fois hommage au talent de J. Thomelin, qui était très-apprécié du public parisien, et, entre autres, rappelle ainsi son souvenir : — « Dans le même temps que Louis et Charles Couperin, Tomelin (*sic*) se distingua aussi beaucoup dans l'art de toucher l'orgue, et tous les curieux en musique allaient en grande foule l'entendre les jours de grandes fêtes, principalement la veille et le jour du saint, patron de cette église (l'église Saint-Jacques). Il a laissé quelques pièces manuscrites pour l'orgue, et surtout pour le clavecin, qui mériteroient bien la gravure ou l'impression. »

Un autre Thomelin, *Louis-Antoine*, fut organiste de l'église Saint-Aspais, de Melun, en 1746, et un troisième, *Louis-Jacques*, remplissait en 1764 les mêmes fonctions à l'église Notre-Dame de la même ville. Je n'ai eu connaissance de l'existence de ces deux artistes que par l'opuscule de M. Th. Lhuillier : *Notes sur quelques musiciens dans la Brie*.

THOOFT (G.....-F.....), est ce qu'on appelle généralement un amateur, un dilettante, parce que ses parents avaient de la fortune et qu'il ne s'est occupé de musique que par amour de l'art. Mais comme il possède un véritable talent d'artiste et que, parmi les rares compositeurs néerlandais, il occupe un rang fort honorable, il a droit à une place dans la *Biographie universelle des Musiciens*.

M. Thooft est né à Amsterdam en 1829. Il s'adonna d'abord aux études scientifiques, travailla et étudia pendant plusieurs années à l'université de Leyde, mais il fut atteint d'une maladie de l'ouïe, d'une surdité chronique qui l'empêcha de terminer ses études de jurisprudence. C'est alors qu'il se consacra complétement à la musique, et qu'il se mit à étudier le piano avec M. Vander Does et la composition avec M. J. Dupont, de Rotterdam.

En 1852 il se dirigea vers Leipzig, où il travailla pendant plusieurs années avec le célèbre Hauptmann et avec Richter. On exécuta plusieurs ouvrages de lui dans cette ville, et une de ses ouvertures, *la Pucelle d'Orléans*, y obtint un certain succès. En 1855, et après un court séjour à Paris, il revint dans sa patrie et se fixa à Rotterdam, où il réside encore. Il y écrivit un opéra en 3 actes, *Aleïde de Hollande*, et il eut la chance et le rare privilége de voir cet ouvrage représenté dans plusieurs villes de l'Allemagne et des Pays-Bas, où il fut très-favorablement accueilli (1).

M. Thooft est un des rares compositeurs néerlandais qui aient produit de la musique dramatique, dont on s'occupe fort peu dans les Pays-Bas. On lui doit encore trois symphonies, une symphonie avec chœurs qui a été couronnée par la Société pour l'encouragement de l'art musical, des trios, des *lieder*, et beaucoup d'autres compositions. Il s'occupe aussi de littérature et de critique musicales, et pendant plusieurs années il a été rédacteur en chef de la revue musicale néerlandaise *Cæcilia*. Ed. de H.

THURNER (Théodore), pianiste-composi-

(1) Cet ouvrage fut représenté à Rotterdam le 10 mars 1856 — A. P.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

teur, est né à Pfaffenshein (Haut-Rhin) le 13 décembre 1833. — Appartenant à une famille qui compte beaucoup d'artistes, il reçut de très-bonne heure les premières leçons de piano et, à treize ans, fut admis au Conservatoire de Paris dans la classe de Zimmermann, où il avait pour condisciples Georges Bizet, Planté, Joseph Wieniawski et Ketterer. Après une année d'études il obtenait un accessit, et l'année suivante (1849) le premier prix de piano avec Wieniawski. Il apprenait en même temps l'harmonie avec Bazin et le contre-point avec Zimmermann. Il demanda aussi des conseils à M. Alkan l'aîné, musicien d'une haute valeur, qui lui donna le goût des œuvres de J. S. Bach. En 1850 il alla se fixer à Toulon. Il y resta neuf ans et y remplit les fonctions d'organiste à l'église de Saint-Jean, puis à la cathédrale. Vers 1859 il vint à Marseille, où il est resté jusqu'à ce jour. Son talent y a reçu une vive impulsion ; car il y a trouvé un milieu artistique actif et un groupe de musiciens qui ont conservé, avec les plus saines traditions, le goût et le culte du grand art. Accueilli avec une faveur exceptionnelle, M. Th. Thurner ne se laissa pas éblouir par de bruyants succès de salon, et ne cessa de travailler à perfectionner son talent. En 1864 il fut nommé professeur de piano au Conservatoire, et y forma d'excellents élèves dont plusieurs se sont voués avec succès à l'enseignement. Il a donné sa démission en 1874, peu de temps après une fatale mesure qui a modifié la situation de cette utile école, en rompant les liens qui la rattachaient au Conservatoire de Paris. En 1864, il fonda avec MM. Ch. Graff et Aug. Tolbecque des séances publiques de trios, dont le but était de propager les œuvres de la nouvelle école romantique. Ces séances durèrent six ans, soit, jusqu'en 1869. A cette époque se développa chez lui une prédilection marquée pour les dernières œuvres de Beethoven et les productions allemandes contemporaines, qu'il a plusieurs fois fait entendre à Marseille. Contrairement à ce qui est arrivé à plus d'un esprit distingué, cette influence lui a été salutaire. Son jeu y a acquis quelque chose de plus viril et son talent de compositeur s'est élevé et s'est coloré, sans rien perdre de la clarté, qui semble être une obligation naturelle de la pensée pour les artistes de notre pays. Ses dernières œuvres témoignent d'un vrai tempérament musical, et accusent un progrès marqué sur la forme élégante, brillante, mais sans portée, de ses premières compositions. On peut citer surtout la *Polonaise en ré bémol*, le *Trio en ré majeur* pour piano, violon et violoncelle, et le *Concerto pour piano et orchestre en sol mineur* qu'il a produit en 1872, au Théâtre-Valette, dans un grand festival au profit de l'œuvre d'Alsace et Lorraine. Son style semble y procéder de Mendelssohn, Schumann, et surtout peut-être de Rubinstein.

Comme exécutant, M. Th. Thurner a ce je ne sais quoi, difficile à définir, qui constitue un talent personnel. Il a au plus haut degré l'égalité de doigts, la sûreté du mécanisme et aussi la grâce et la délicatesse. C'est après Planté, avec lequel il a plus d'un rapport, un des pianistes français dont le jeu est le plus pur.

Son talent d'organiste n'est pas moins remarquable. Après avoir tenu l'orgue de l'église St-Charles, il a depuis plusieurs années à sa disposition, à l'église St-Joseph, un puissant instrument de Cavaillé-Coll. Il a le maniement adroit et rapide des jeux et se montre très-habile sur le clavier des pédales, dont les organistes français négligent trop souvent l'étude. Il a aussi une heureuse faculté d'improvisation ; il y apporte toujours l'ordre, la clarté, le plan, la méthode indispensable à toute improvisation sérieuse.

Voici la liste à peu près complète des œuvres de cet artiste :

Chez Lemoine : *Six romances sans paroles ; Barcarolle ; Tarentelle ; Sarah la baigneuse ; Souvenir de Guebwiller.* — Chez Meissonnier : *Moderato ; deux Valses dans le style de Chopin ; Wiegenlied.* — Chez Richault : *Polonaise en si mineur ; Etude Toccata ; Chanson de matelots ;* 2e *Polonaise en ré bémol ; Souvenir de Valfrais.* — Chez Carbonel, à Marseille : *Menuet ;* 2 *Valses romantiques ; Bluette ; Barcarolle ; Scène matinale.* — Non encore publiés : *Humoresque ; Sous les pins, étude ; Pastorale pour orchestre ; Grand Trio en ré majeur, pour piano, violon et violoncelle ; Concerto en sol mineur, pour piano et orchestre.* AL. R—D.

THURNER (A.....), professeur de piano, est devenu, après avoir collaboré à la *France musicale* et au *Grand Journal*, l'un des rédacteurs de la *Revue et Gazette musicale*, où il a donné quelques travaux intéressants. M. Thurner a publié aussi un petit volume intitulé *les Transformations de l'opéra-comique* (Paris, Castel, in-12, 1865) ; malheureusement, il ne paraissait pas avoir étudié son sujet d'une façon assez complète, car les jugements portés par lui sur certains musi-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ciens distingués, sur Devienne entre autres, sont au moins hasardés. M. Thurner s'est produit aussi comme compositeur, avec quelques œuvres qui dénotaient un talent réel et un bon sentiment de l'art ; entre autres productions estimables, on connaît de lui un allegro de concert pour piano, violon et violoncelle, un scherzo pour piano et violon, un *lamento* pour violoncelle avec accompagnement de violon, deux tarentelles pour piano seul, enfin nombre de morceaux de genre pour piano et des mélodies vocales d'un tour heureux et caractéristique.

* **THYS** (Alphonse). — Cet artiste a publié la partition pour chant et piano d'un petit opéra de salon intitulé *les Echos de Rosine*. Il est mort à Bois-Guillaume, près Rouen, dans les premiers jours du mois d'août 1879.

Avant de faire jouer quelques pièces à l'Opéra-Comique, Thys avait commencé, ainsi qu'Adolphe Adam, par écrire de nombreux morceaux de musique nouvelle pour des pièces qui se jouaient sur des théâtres de genre, le Gymnase, le Vaudeville, etc. ; c'est ainsi qu'il composa les airs de *la Belle Limonadière*, de *la Nuit au Sérail*, qui devinrent populaires et servirent longtemps de *timbres* pour les vaudevilles. Il avait été, avec Ernest Bourget (*Voy.* ce nom), l'un des fondateurs et des membres les plus actifs de la Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique, dont il fut plusieurs fois élu président.

THYS (Madame **SÉBAULT**, née Pauline), née vers 1836, est la fille du précédent. Mlle Thys a commencé de bonne heure à se faire connaître par un assez grand nombre de chansonnettes et de romances, qui obtenaient de certains succès de salon. Elle voulut ensuite aborder le théâtre, et donna aux Bouffes-Parisiens, en 1857, une opérette en un acte, *la Pomme de Turquie*, dont elle avait écrit les paroles et la musique ; c'est comme librettiste et comme compositeur qu'elle produisit encore, en 1860, deux autres petites opérettes, *Quand Dieu est dans le ménage, Dieu le garde*, exécutée dans un salon, et *la Perruque du Bailli*, jouée à la salle Herz, dans un concert. Le 24 mai 1862, Mlle Thys faisait représenter au Théâtre-Lyrique un opéra-comique en deux actes, *le Pays de cocagne*, composé sur un poëme de M. de Forges, et en 1865, dans un spectacle extraordinaire de jour donné au Vaudeville, elle faisait entendre des fragments d'un autre opéra-comique, *Manette*, dont elle avait encore écrit le livret et la partition. Enfin, le 19 octobre 1878, elle donnait à l'Alcazar, de Bruxelles, une opérette en 3 actes, *le Cabaret du Pot-Cassé*. Mme Thys-Sébault, qui a publié quelques romans, a encore en portefeuille un opéra-comique en 3 actes, *le Fruit vert*, dont elle a, selon sa coutume presque constante, écrit la musique sur ses propres paroles.

TIBAUT (Vincent), facteur de clavecins, exerçait sa profession à Toulouse dans la seconde moitié du dix-septième siècle. Je n'ai pu découvrir aucun renseignement sur cet artiste, d'ailleurs extrêmement distingué si l'on en juge par un très-charmant clavecin à deux claviers, exécuté par lui, et qui fait partie de l'intéressante collection d'instruments de musique réunie par M. Tolbecque, violoncelliste à Paris. Ce joli clavecin porte l'inscription suivante : *Fait par moy, Vincent Tibaut, à Tolose*, 1679.

TICCI (Rinaldo), professeur et théoricien italien, est l'auteur d'un *Trattato di contrappunto* qui a été publié à Sienne en 1845. On lui doit aussi un manuel qui a pour titre : *Principj elementari di musica, ad uso dei giovani della scuola di Siena ;* je ne connais que la seconde édition de cet ouvrage, qui a paru à Sienne en 1840. Il est supposable que c'est le même artiste (c'est du moins un artiste portant le même nom) qui a fait représenter le 30 janvier 1866, sur le Grand-Théâtre de la même ville de Sienne, une opérette bouffe intitulée *la Vivandiera al campo di Federico II*.

TIERSCH (Otto), théoricien et écrivain musical allemand, est né à Kalbsrieth, dans le duché de Saxe-Weimar, le 1er septembre 1838, et a fait ses études sous la direction de J. G. Tœpfer, de L. Erk et de H. Bellermann. Il est, depuis 1861, professeur de la théorie de l'art au Conservatoire-Stern, à Berlin. On lui doit les ouvrages suivants : 1° *System und Methode der Harmonielehre*, Leipzig, Breitkopf et Hærtel ; 2° *Elementarbuch der musikalischen Harmonie und Modulationslehre*, Berlin, Oppenheim, 1874 (ouvrage traduit en anglais par le professeur Dœlker et publié à Albany) ; 3° *Kurze praktische generalbass Harmonie und Modulationslehre*, Leipzig, Breitkopf et Hærtel, 1876. M. Otto Tiersch a fourni quantité d'articles à différents journaux, entre autres à la *Neue Berliner Musikzeitung*, et à la *Neue Zeitschrift für Musik*.

TIERSOT (Edmond-Pierre-Lazare), médecin et homme politique, né le 29 août

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

1822 à Bourg-en-Bresse, est directeur d'une société orphéonique fondée par lui au lieu de sa résidence. M. Tiersot, qui avait étudié avec soin toutes les questions intéressant la théorie musicale, écrivit pour les jeunes membres de cette société le petit traité suivant : *Leçons élémentaires de lecture musicale* (Bourg, impr. Dufour, 1867, in-8°). Ce petit livre était dédié par son auteur à George Hainl, alors chef d'orchestre de l'Opéra. M. Tiersot est membre de la chambre des députés pour le département de l'Ain. — Son fils, M. *Julien Tiersot*, élève d'une des classes de composition du Conservatoire de Paris, est le rédacteur musical d'un recueil périodique, *la Réforme*.

TIETJENS (Thérèse-Jeanne-Alexandra **TITIENS**, connue sous le nom de), cantatrice dramatique à laquelle son admirable talent valut une immense renommée, était née à Hambourg d'une famille hongroise (1). Elle donna dès l'âge le plus tendre des signes non équivoques de la vocation qui devait l'entraîner vers le théâtre, et dès 1849 elle débutait, sur le théâtre de sa ville natale, dans la *Lucrezia Borgia* de Donizetti, qui lui valut un succès considérable. On raconte qu'un jeune homme, possesseur d'une fortune considérable, s'en éprit ardemment après l'avoir entendue lors de ses débuts, et demanda sa main, mais se vit repoussé par elle parce qu'elle ne voulait à aucun prix abandonner la carrière qu'elle avait embrassée; cependant, la jeune fille étant orpheline, son tuteur crut devoir interposer son autorité, et lui fit promettre de renoncer à la scène pendant une année, sauf à y reparaître ensuite si elle persévérait dans sa résolution. Mlle Tietjens supporta impatiemment une partie de cette épreuve, mais, avant que celle-ci fût terminée, elle quitta Hambourg pour débuter à Francfort, où elle fut accueillie avec la plus grande faveur, puis, en 1856, se vit engager au théâtre impérial de Vienne, où ses succès furent éclatants. Après avoir passé deux années sur cette scène importante, elle signa un traité avantageux avec M. Lumley, directeur du Théâtre de la Reine, à Londres, et fit son apparition en cette ville dans le rôle de Valentine des *Huguenots*. Ce début fut pour elle un triomphe, et la classa d'emblée parmi les cantatrices de premier rang qui faisaient la gloire de la grande scène italienne de Londres. Dès lors elle se fixa pour toujours en cette ville, qu'elle ne quitta plus qu'accidentellement, en 1863 pour venir se faire entendre à l'Opéra de Paris dans des conditions de santé assez peu favorables à son talent, et en 1875 pour aller faire une brillante et fructueuse tournée aux États-Unis. Au commencement de 1877, elle fut atteinte d'une maladie contre laquelle elle lutta avec le plus grand courage, mais après plusieurs mois de cruelles souffrances, elle s'éteignit, le 3 octobre de cette année, dans toute la force de l'âge et dans tout l'éclat d'un talent qui ne s'était jamais démenti.

Pendant près de vingt ans, Mlle Tietjens fut la gloire et le soutien de *Her Majesty's Theatre*; c'est sur elle, sur sa voix magnifique et d'une infatigable solidité, sur son double talent de cantatrice et de tragédienne, que reposait la plus grande partie du répertoire, et c'est à elle qu'on revenait toujours après les essais plus ou moins heureux des cantatrices de passage. Les critiques anglais n'hésitaient pas à la comparer à trois grandes artistes disparues, la Schrœder-Devrient, la Pasta et la Grisi, et la réunion de ces trois noms indique assez quelle était la valeur de la cantatrice qui semblait les résumer. Son répertoire était prodigieusement vaste et singulièrement varié, et comprenait les rôles les plus opposés : *Lucrezia Borgia*, *Semiramide*, *Maria*, *Fidelio*, *le Nozze di Figaro* (la comtesse), *la Favorite*, *il Trovatore*, *Don Giovanni* (Anna), *la Flûte enchantée* (Pamina), *Norma*, *un Ballo in maschera*, *Ernani*, *Faust*, *Lohengrin* (Artrude), *le Freischütz* (Agathe), *Robert le Diable* (Alice), *les Huguenots* (Valentine), *Lucia di Lamermoor*, etc., etc.

Nature ardente et passionnée, artiste inspirée et digne de la plus complète admiration, la Tietjens était douée d'une voix égale et pure, sympathique et puissante, et la largeur de son style, la souplesse et la flexibilité de son talent, se prêtaient aussi bien à l'exécution de l'oratorio qu'à l'interprétation du grand drame lyrique et de l'opéra de demi-caractère. A tous ces mérites, elle joignait la conscience, le zèle, le respect du public, le feu sacré et l'amour de son art. Son nom sur l'affiche, disait un journal de Londres, l'*Athenæum*, était pour le public une sorte d'assurance contre les changements de spectacle ou les relâches pour cause d'indisposition. Elle ne fit même pas solliciter l'indulgence lorsqu'elle donna, le 19 mai 1877, sa dernière représentation dans cette même *Lucrezia Borgia* qui avait

(1) Lors de la mort de Mme Tietjens, la plupart des notices nécrologiques publiées dans les journaux fixaient l'époque de sa naissance à l'année 1834, d'autres donnaient la date plus précise du 17 juillet 1833; enfin sa pierre tumulaire au cimetière de Kensall-Green (Londres) portait une inscription indiquant que la grande artiste était morte âgée de 46 ans. Je me borne à mentionner ici ces divers renseignements, n'ayant pas les moyens de choisir entre eux et de les contrôler d'une manière efficace.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

été son premier début à Hambourg vingt-huit ans auparavant. Et pourtant elle souffrait déjà cruellement du mal qui devait l'emporter. Elle faillit, à plusieurs reprises, s'évanouir dans sa loge, mais sachant qu'elle avait à subir le lendemain une opération chanceuse : *J'irai jusqu'au bout*, s'écriait-elle en se redressant, *et si je dois mourir, eh bien, j'aurai du moins joué Lucrèce encore une fois*. Et elle le joua mieux que jamais ; la souffrance ajoutait encore à l'intensité de son sentiment tragique, et son cri de désespoir après la mort de Gennaro, sa dernière note, son adieu suprême au théâtre, sont restés un souvenir pour tous ceux qui l'ont entendue. Cela rappelle la dernière soirée et les derniers moments de la Malibran.

Femme distinguée et femme de cœur, bonne, généreuse, bienfaisante, la Tietjens était aussi aimée, respectée et estimée comme femme qu'admirée comme artiste. Pendant sa maladie, la reine Victoria faisait prendre fréquemment de ses nouvelles, et sa mort fut un deuil véritable pour la ville de Londres.

TIETZ (Hermann), pianiste allemand, né à Driesen le 8 mars 1844, s'adonna d'abord à l'étude de la chimie, qu'il abandonna plus tard pour se livrer exclusivement à la musique. Il fut élève de Kullak à la nouvelle Académie de Berlin, dont il devint l'un des professeurs en 1866. Fixé à Gotha en 1868, son talent distingué le fit nommer, l'année suivante, pianiste de la cour.

Un artiste du même nom et peut-être de la même famille, M. *Philippe Tietz*, s'est fait connaître en ces dernières années par la publication d'une centaine de compositions de divers genres. Je n'ai pu recueillir sur lui aucun renseignement.

TILLIARD (.....), musicien français contemporain, s'est fait une spécialité de la composition d'innombrables morceaux écrits pour musiques d'harmonie ou fanfares. Le nombre de ses compositions en ce genre s'élève à plusieurs centaines, et il les publie principalement dans un *Journal spécial de musique militaire*, fondé par lui depuis une quinzaine d'années, « à l'usage des musiques municipales, sociétés d'amateurs, colléges et pensions ». Tout cela, il faut le dire, est peu musical, et de médiocre qualité. M. Tilliard a publié aussi une *Méthode de cornet à pistons ou bugle* et une *Méthode d'alto ou sax-horn*.

TILMAN (Alfred), compositeur et pianiste belge, né à Bruxelles le 3 février 1848, a fait ses études musicales au Conservatoire de cette ville, dont il a été l'élève depuis 1866 jusqu'en 1871. En 1870, il obtint dans cet établissement les premiers prix de piano, de contre-point et fugue, et l'année suivante une mention honorable lui fut décernée au concours de Rome.

C'est surtout par d'importantes compositions dans le genre religieux que M. Tilman s'est fait connaître jusqu'à ce jour. Après un *O Sacrum*, qui avait attiré l'attention sur lui, il écrivit, pour le 25e anniversaire de la mort de la reine des Belges, une messe de *Requiem* qui fut exécutée dans l'église de Notre-Dame de Laeken (Bruxelles) en 1875, et deux fois reproduite depuis lors. En 1877, il fit entendre dans l'église de Sainte-Gudule, de la même ville, un *Te Deum* solennel. Ces diverses productions furent accueillies par la critique avec des éloges que tempéraient des réserves assez importantes. M. Tilman a publié : *Hymne à la nature*, chœur à 4 voix ; *la Chute des feuilles*, solo avec chœur ; *les Blés sont mûrs*, « strophes jubilaires » ; 2 *Ballades caractéristiques ; Ave Maria*, etc. On connaît encore de lui un *Recueil de 24 fugues* à 2 et 3 voix ; *Marnix*, scène pour voix de basse ; *Chant sacré*, exécuté à Louvain en 1874 ; Quatuor pour 4 cors ; et diverses autres compositions. Au mois d'août 1878, à l'occasion des fêtes célébrées à Bruxelles pour les « noces d'argent » du roi et de la reine des Belges, M. Tilman fit exécuter à l'Alcazar de cette ville une grande Cantate patriotique qui produisit sur le public une heureuse impression. On connaît aussi de lui une cantate d'un autre genre, *la Sirène*, pour voix seules, chœurs et orchestre, qui a été exécutée à Gand au mois de décembre de la même année.

TILMANT (Théophile-Alexandre), violoniste et chef d'orchestre français, né à Valenciennes (Nord) le 8 juillet 1799, fit ses études au Conservatoire de Paris, où il devint élève de Rodolphe Kreutzer, et où il remporta un premier prix de violon. Peu de temps après, il entrait en qualité de premier violon à l'orchestre du Théâtre-Italien, et allait, en 1825, tenir le même emploi à celui de l'Opéra. En 1834, il rentrait au Théâtre-Italien comme second chef, et en 1838 il y devenait premier chef d'orchestre. Malgré les imperfections d'une éducation théorique très-incomplète, sinon tout à fait nulle, Tilmant possédait un sens musical si parfait et si sûr, des qualités naturelles si rares, il savait donner à l'exécution des ouvrages tant de feu, tant de verve, tant d'éclat, tout en restant absolument maître de lui-même et du personnel placé sous ses ordres, qu'il se fit aussitôt remarquer et considérer comme un artiste excep-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tionnel en son genre. Violoniste fort distingué d'ailleurs, il s'était déjà fait une brillante renommée par le style plein d'ardeur et de pureté qu'il apportait dans l'interprétation de la grande musique classique; aussi obtint-il de grands succès lorsqu'il fonda en 1838, avec son frère, violoncelliste fort habile, une société de musique de chambre dans laquelle il faisait exécuter, en même temps que les grandes œuvres d'Haydn, de Mozart et de Beethoven, les compositions modernes de plusieurs jeunes musiciens, entre autres celles de MM. Rousselot et Henri Bertini. Tilmant se distingua aussi en dirigeant les concerts du Gymnase musical, fondés en 1834, et dans lesquels on entendit les œuvres symphoniques de Berlioz et de Turbry. Au reste, ce qui prouve bien sa rare valeur, c'est que dès l'origine de la Société des concerts du Conservatoire (1828), dont il fut un des fondateurs, Tilmant avait été choisi comme second chef d'orchestre de cette compagnie, qui, sous l'impulsion énergique et intelligente d'Habeneck, devait devenir si rapidement célèbre.

En 1849, lorsque Théodore Labarre se vit obligé de résigner les fonctions de premier chef d'orchestre qu'il remplissait à l'Opéra-Comique, Tilmant fut appelé à lui succéder. Cette époque fut la plus brillante de sa carrière. Pendant les vingt années qu'il conserva cet emploi, Tilmant se fit remarquer non-seulement par le soin qu'il apportait dans la direction des études, mais par l'éclat qu'il savait donner à l'exécution des ouvrages. C'est lui qui monta, entre autres œuvres importantes, *la Fée aux Roses*, *les Porcherons*, *le Songe d'une nuit d'été*, *Giralda*, *la Dame de pique*, *Galathée*, *le Père Gaillard*, *Marco Spada*, *l'Étoile du Nord*, *Manon Lescaut*, *Psyché*, *Quentin Durward*, *le Pardon de Ploërmel*, etc. Il prit sa retraite en 1868, et alla se fixer à Asnières, près de Paris. En 1860, à la mort de Girard, il avait été élu premier chef d'orchestre de la Société des concerts; mais il n'avait gardé ces fonctions que pendant trois années, et au bout de ce temps avait donné sa démission. En 1861, il avait été nommé chevalier de la Légion d'honneur. Cet artiste honnête et distingué mourut à Asnières, le 7 ou le 8 mai 1878. — Le frère puîné de cet artiste, M. *Alexandre Tilmant*, né à Valenciennes en 1808, étudia le violoncelle et fut, comme lui, élève du Conservatoire de Paris, où il eut pour maître M. Vaslin et où il remporta un premier prix en 1829. Exécutant remarquable, une timidité invincible l'empêcha malheureusement de jamais se produire en public comme soliste; mais il excellait dans l'interprétation de la musique de chambre, et sous ce rapport il obtint de véritables succès dans les séances de quatuors qu'il organisa avec son frère et qui durèrent plusieurs années. Alexandre Tilmant fut un des fondateurs et des membres les plus zélés de la Société des concerts du Conservatoire, à laquelle il resta attaché pendant quarante-cinq ans, et il fit longtemps partie de l'orchestre du Théâtre-Italien. Il est mort à Paris le 13 juin 1880 (1).

TIMPE (Jean-Guillaume), facteur d'orgues néerlandais, né en 1760 au village de Glaan, fit son apprentissage à Groningue, chez Lohman, et y resta sans doute longtemps ouvrier, car il ne quitta l'atelier de celui-ci qu'en 1806. C'est probablement à cette époque qu'il s'établit à son compte. De 1813 à 1835, Timpe construisit un certain nombre d'orgues de grandes dimensions, et beaucoup de petites orgues de chapelle. On cite, parmi ses meilleurs instruments, ceux qu'il plaça à Zutphen, à Groningue, à Embden, à Veendam, puis ceux d'Amsterdam, de Duiven, de Bedam, de Middelbert et de Blankenheim. Timpe mourut vers 1840.

* **TINCTORIS** (Jean). — D'après des documents récemment découverts et mis au jour par M. Edmond Vanderstraeten (2), le vrai nom de ce célèbre musicien serait *Jean de Vaerwere* (nom latinisé ensuite, comme c'était la coutume à cette époque), et il serait né non à Nivelles, comme on l'a cru jusqu'à ce jour, mais à Poperinghe, en 1446. Tinctoris, d'après le même écrivain, serait mort en 1511.

TINEL (Edgar), pianiste et compositeur belge, est né le 27 mars 1854 à Sinay, où son père remplissait les fonctions d'instituteur et d'organiste. Dès l'âge de huit ans il se fit entendre en public, et, encouragé par le succès qu'il obtint, son père résolut de lui faire continuer ses études au Conservatoire de Bruxelles, où l'enfant fut admis au mois d'octobre 1863. Il y devint élève de MM. Michelot, Mailly et Samuel, obtint un premier prix d'harmonie en 1870, et, étant entré dans la classe de M. Brassin, se vit décerner le premier prix de piano en 1873. Il commença alors à se produire comme virtuose et à faire apprécier un talent que l'on dit plein de souplesse, de délicatesse et de grâce, mais ne négligea pas pour cela de continuer ses études théoriques, et devint élève de MM. Gevaert et Kufferath pour le contre-point, la fugue et la composition. En

(1) Le *Dictionnaire des contemporains* a confondu en un seul individu les deux frères Tilmant, et a fait du même artiste un violoniste, un violoncelliste et un chef d'orchestre.

(2) *La musique aux Pays-Bas*, t. IV.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

1877, s'étant présenté au concours de Rome, il remporta le premier grand prix de composition musicale, et sa cantate sur texte flamand, *de Klokke Roeland* (pour *soli*, chœurs et orchestre), exécutée publiquement à l'Académie royale de Belgique, le 24 septembre 1877, fut accueillie par la critique avec une faveur que rencontrent rarement à un pareil degré les lauréats du grand concours. Presque aussitôt M. Tinel, qui paraît doué d'une rare facilité de production et d'une heureuse ardeur au travail, commença la publication d'un assez grand nombre de compositions pour le chant ou pour le piano, compositions qui le firent bien venir du public. Voici la liste de celles qui ont paru jusqu'à ce jour, et qui toutes ont été publiées par la maison Schott, de Bruxelles: 4 Nocturnes pour chant, op. 1; Scherzo (en *ut* mineur), pour piano, op. 3; 3 *lieder* (sur paroles flamandes), op. 4; 4 Mélodies pour chant, op. 5; 2 Mélodies pour chant, op. 6; Impromptu-valse et chanson, pour piano, op. 7; 7 *lieder* (texte allemand et flamand), op. 8; 1re Sonate pour piano, op. 9; 4 *lieder* (texte allemand et flamand), op. 10; 5 *lieder* (id.), op. 11; Cycle de 14 chants (texte flamand), op. 12; 4 *lieder* (texte flamand), op. 13; *Au Printemps*, 5 morceaux de fantaisie pour piano, op. 14; *de Klokke Roeland*, cantate pour *soli*, chœurs et orchestre, op. 17; le *Petit Postillon*, chansonnette; *le Mois de mai* (à Marie), mélodie.

TINTO (Michele), pianiste et compositeur pour son instrument, est né à Aversa (province de Caserta), dans l'ancien royaume de Naples, le 10 février 1822. Fils d'un maître de chapelle, il fut admis à l'âge de neuf ans au Conservatoire de Naples, où il devint l'élève de Lanza et de Nicolas Nacciarone, et où il eut des leçons de Zingarelli, puis, après la mort de celui-ci, de Mercadante pour la composition. Arrivé au terme de ses études, il se consacra sans réserve à l'enseignement du piano, et n'a cessé de former de nombreux élèves. M. Tinto a publié une centaine de morceaux de genre pour son instrument, soit originaux, soit écrits sur des motifs d'opéras.

Deux fils jumeaux de cet artiste, MM. *Luigi* et *Pasquale Tinto*, nés à Naples le 30 mai 1858, sont pianistes ainsi que leur père, à qui ils doivent leur éducation.

TINTORER Y SEGARRA (Pedro), professeur et compositeur espagnol, est né à Palma (Majorque) le 12 février 1814. Ses parents, qui avaient fui de Barcelone lors de l'invasion française, étant revenus se fixer en cette ville, il y étudia le solfége, le piano et la composition avec Ramon Vilanova, puis entra au Conservatoire, où il devint élève d'Albeniz pour le piano et de Carnicer pour la composition. En 1834 il vint à Paris, où il se perfectionna sous la direction de Zimmermann, puis, en 1836, alla s'établir à Lyon, où il demeura quatorze ans et où il fut professeur de musique au collége municipal. Depuis, il est retourné à Barcelone, où il se livre à l'enseignement et à la composition. On doit à M. Tintorer un assez grand nombre d'œuvres de divers genres, parmi lesquelles je citerai les suivantes : 2 Messes à 4 voix, chœur et orchestre; un *Stabat Mater* à 4 voix, chœur et orchestre; un *Te Deum* à 4 voix et orchestre; 2 Symphonies pour orchestre; Quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle (Paris, Richault); 2 Quatuors, id.; Quatuor pour instruments à cordes; Trio pour piano, violon et violoncelle (Paris, Gérard); 2 Duos pour piano et violon; Duo pour piano et violoncelle; enfin, divers morceaux de genre pour piano seul. Parmi les dernières publications de cet artiste, il faut mentionner : un recueil de 25 *Études de mécanisme et de style*, op. 102, qui a paru chez l'éditeur Vidal y Roger, et dont on dit le plus grand bien; 20 *Études de vélocité*, op. 103; 25 *Études*, op. 100; 12 *Grandes Études*, op. 101; *Méthode théorique et pratique de piano*, op. 104.

TIRINDELLI (Giulio), compositeur italien, a fait représenter à Conegliano, le 2 octobre 1877, un opéra bouffe en 4 actes, intitulé *Elda*. Ce jeune homme, alors âgé seulement de dix-huit ans, n'avait pas encore achevé ses études, et comptait au nombre des élèves du Conservatoire de Milan.

TIRON (Alix), amateur de musique et écrivain français, occupait les fonctions de chef du secrétariat général du ministère de la maison de l'empereur et des beaux-arts, lorsqu'il publia un livre auquel il avait donné ce titre : *Études sur la musique grecque, le plain-chant et la tonalité moderne* (Paris, imprimerie impériale, 1866, grand in-8°). Cet ouvrage, écrit dans une langue claire et facile, était le fruit des loisirs d'un homme du monde qui n'était qu'imparfaitement familiarisé avec les questions très-ardues et parfois très-obscures qu'il avait eu le louable désir d'éclaircir et de vulgariser. Si l'auteur émettait quelques idées saines, et d'ailleurs généralement adoptées, au point de vue des données générales de l'art, il n'apportait que des lumières bien restreintes sur ce terrible sujet de la musique grecque, qui a passionné tant d'écrivains, et il se lançait plus qu'il n'eût fallu dans le champ de l'hypothèse et de la fantaisie, si dangereuses en pareilles matières. D'autre part, et en ce qui

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

concerne le système harmonique moderne, il professait des théories singulièrement cavalières, et qui eussent été presque complétement destructives de l'art qu'il prétendait servir. En réalité, le livre dont il est ici parlé n'a ajouté quoi que ce soit aux connaissances qu'on possédait sur les sujets qui s'y trouvent traités, et son utilité reste problématique. Tiron, qui est mort à Paris le 6 août 1873, âgé de 74 ans, avait fait pressentir la publication d'un second ouvrage, qu'il n'a sans doute pas eu le temps d'achever. Ses manuscrits ont été gracieusement offerts par sa famille à la bibliothèque du Conservatoire.

TIRPENNE (Victor), théoricien et professeur français, s'est depuis longues années consacré à l'enseignement du piano, et a publié sous ce titre général : *Cours complet de musique appliqué au piano*, toute une série d'ouvrages didactiques comprenant : 1° *Méthode de piano*, en 3 parties, Paris, Brandus, 2° *Solfége élémentaire*, id., id.; 3° *Cent Études graduées*, divisées en 5 livres (1. Études primaires ; 2. Études élémentaires ; 3. Études de genre ; 4. Etudes de vélocité; 5. Études des tonalités). Dans un rapport présenté par elle sur cet ouvrage, la section de musique de l'Académie des Beaux-Arts s'exprimait en ses termes : — « L'ouvrage de M. Tirpenne, intitulé *Cours complet de musique appliqué au piano*, nous a semblé, par sa forme et son étendue, mériter une attention particulière. C'est une sorte d'encyclopédie qui a le double avantage d'être à la fois un guide sûr pour la longue et sérieuse étude du piano, et d'offrir à l'élève des connaissances théoriques très-variées, depuis les premiers rudiments de la musique jusqu'à l'étude de l'harmonie, de la transposition et du plain-chant. C'est une idée heureuse sans doute que d'avoir voulu réunir en un seul corps d'ouvrage tous les éléments propres à former, non-seulement des pianistes habiles, mais aussi de bons musiciens. » Outre cette vaste publication, on doit à M. Victor Tirpenne une *Grammaire musicale* par demandes et par réponses, et un *Petit Solfége*, composé spécialement pour les pensionnats.

TIZZANI (Vincenzo), pianiste et professeur italien, fixé à Naples, est l'auteur d'un très-bon recueil d'études pour le piano, qu'il a publié sous ce titre : *Studii sulle septime diminuiti utilissimi per rendere forti ed indipenti le dita*, Milan, Lucca. Cet artiste a publié quelques compositions pour le piano ou pour le chant, entre autres une jolie ballade pour voix de soprano : *la Venditrice di fragole*.

TOBIN (Richard), luthier anglais, fixé à Londres au commencement de ce siècle, avait fait son apprentissage chez Perry, à Dublin. Ses instruments sont aujourd'hui très-recherchés en Angleterre, et l'on assure que pas un ne savait comme lui tailler la tête d'un violon. — Cet artiste eut un fils, qui comme lui fut luthier.

TODT (Jean-Auguste-Guillaume), violoniste, pianiste et l'un des meilleurs organistes de notre temps, est né à Dusterort le 20 juillet 1833. Après avoir étudié assidûment le violon et le piano jusqu'à l'âge de dix-huit ans, il consacra tout son temps à l'étude de l'orgue, qu'il travailla à Berlin avec A.-W. Bach, et devint en ce genre un artiste extrêmement remarquable. Devenu par la suite professeur de chant et organiste à Stettin, il n'a pas cessé depuis lors d'habiter cette ville. M. Todt est aussi un compositeur distingué; parmi ses œuvres, dont on a publié environ quatre-vingts, on remarque un oratorio, une symphonie à grand orchestre, des psaumes, des sonates et sonatines pour piano, des morceaux pour piano et orgue, des chœurs, des *lieder*, etc.

* **TOEPFER** (Jean-Gottlob), compositeur, organiste et écrivain musical, est mort à Weimar le 8 mai 1870.

TOFANO (Gustave), pianiste, professeur et compositeur, est né à Naples le 22 décembre 1844. Il commença l'étude du piano à l'âge de onze ans, et fut successivement élève de Castrucci à Pise, de Domenico Caldi à Turin, de Stefano Golinelli à Bologne, et enfin, à Naples, de Giuseppe Lillo, d'Antoine Coop et de Luigi Siri. Il suivit ensuite un cours de composition avec le baron Giuseppe Staffa. En 1872, lors de la retraite de son ancien maître Golinelli, il fut nommé professeur de piano au Lycée musical de Bologne. M. Tofano a publié de nombreuses compositions pour le piano et pour le chant, il a fait exécuter une cantate intitulée *Margherita delle Alpi* (Naples, th. San-Carlo, 1869), un Hymne choral à l'occasion du 7e Congrès pédagogique (Naples, th. du Fondo, 1871); il a écrit en société avec MM. Baur, Marenco et Dall'Argine la musique d'un ballet intitulé *Alpha et Oméga* (Naples, th. San-Carlo, décembre 1872), et enfin il a fait représenter sur le théâtre du Corso, de Bologne, le 14 mars 1875, sous le titre d'*Amore e suo tempo*, un opéra semi-sérieux dont il avait à la fois tracé le livret et composé la musique. Ce dernier ouvrage n'a obtenu que peu de succès.

M. Tofano est considéré en Italie comme l'un des meilleurs pianistes de l'école actuelle; son jeu mélancolique, élégant et passionné, son exécution correcte et précise, sa grande connaissance des œuvres des maîtres, lui ont valu de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

grands succès, particulièrement à Naples et à Bologne, et l'ont fait classer au premier rang.

TOLBECQUE (Isidore-Joseph), né à Hanzinne (Belgique), le 17 avril 1794, fut d'abord soldat, puis devint chef d'orchestre de bals. Il est mort à Vichy le 10 mai 1871. Il était, ainsi que ses frères, fixé depuis longtemps en France.

* **TOLBECQUE** (Jean-Baptiste-Joseph), violoniste, compositeur et chef d'orchestre, frère du précédent. — Avant de s'adonner à la composition de la musique de danse, où il fit preuve d'ailleurs d'un véritable talent, cet excellent artiste avait essayé de se produire d'une façon plus sérieuse. Il avait écrit, en société, avec Gilbert et Guiraud, un opéra-comique en un acte, *Charles V et Duguesclin*, qui fut représenté à l'Odéon le 3 octobre 1827. Plus tard Tolbecque écrivit, en société avec M. Deldevez, la musique de *Vert-Vert*, ballet en 3 actes qui fut donné à l'Opéra le 24 novembre 1851. Jean-Baptiste-Joseph Tolbecque mourut à Paris le 23 octobre 1869.

* **TOLBECQUE** (Auguste-Joseph), frère des précédents, a occupé pendant plusieurs années le poste de violon-solo à l'orchestre du Théâtre de la Reine, à Londres. Il est mort à Paris le 27 mai 1869.

* **TOLBECQUE** (Auguste), violoncelliste distingué, fils du précédent, a été professeur de violoncelle au Conservatoire de Marseille, de 1865 à 1871. Il est ensuite revenu à Paris, où il fait partie de la Société des concerts du Conservatoire. M. Auguste Tolbecque avait formé une très-belle et très-remarquable collection d'instruments de musique, qu'il voulut, il y a quelques années, céder au gouvernement français pour en enrichir le musée du Conservatoire; malheureusement, le ministère des beaux-arts se fit maladroitement tirer l'oreille, et la riche collection de M. Tolbecque fut acquise par le gouvernement belge.

TOLBECQUE (Jean), violoncelliste et organiste, fils du précédent, est né à Niort le 7 octobre 1857. Il obtint le premier prix de violoncelle en 1869 au Conservatoire de Marseille, comme élève de son père, puis vint avec lui à Paris, se fit admettre au Conservatoire, dans la classe de Chevillard, et obtint le second prix de violoncelle en 1872 et le premier en 1873. En cette dernière année, devenu élève de M. César Franck, il obtenait aussi un premier accessit d'orgue. Il fait partie aujourd'hui de l'orchestre de l'Opéra-Comique.

TOLOMEI (.....), musicien italien, est l'auteur d'un opéra bouffe, *il Ritorno del coscritto*, qui a été joué à Vienne le 11 avril 1875.

* **TOMEONI** (Pellegrino), est né à Lucques, non en 1759, comme il a été dit par erreur, mais en 1729. Successivement maître de chapelle de la collégiale de San-Michele, puis de la collégiale de Camaiore, et enfin du dôme de Pietrasanta, il écrivit beaucoup de musique religieuse. On a conservé de lui une messe à 4 voix, une autre *in pastorale*, un *Kyrie* à 4 voix avec instruments, trois messes à 4 voix *a cappella*, un *Ecce sacerdos* à 4 voix, divers motets, un *Magnificat* à deux chœurs avec orgue obligé, et un *Recordare Domine* pour voix de soprano. En 1761, Pellegrino Tomeoni écrivit quelques morceaux dramatiques et des récitatifs pour la *Zenobia* de Métastase, qu'on représentait au théâtre de Lucques. A cette époque, il remplissait à ce théâtre les fonctions de *maestro al cembalo*.

TOMMASI (..... DE), compositeur italien, est l'auteur d'un opéra sérieux, *Guido e Ginevra*, qui a été représenté à Naples, sur le théâtre San-Carlo, en 1856, et d'un opéra bouffe, *Ser Pomponio*, qui a été donné au théâtre Nuovo, de la même ville, au mois de septembre 1859. J'ignore où et quand a été joué un autre ouvrage dramatique du même artiste, qui avait pour titre *Errico di Svezia*.

TONASSI (Pietro), violoniste, violoncelliste, chef d'orchestre et compositeur, né à Venise au mois de septembre 1801, mort en cette ville le 5 novembre 1877, me paraît devoir être le fils du Pietro Tonassi dont la notice est insérée au t. VIII de la *Biographie universelle des Musiciens*. N'ayant pu découvrir sur cet artiste de renseignements plus directs et plus récents que ceux qui sont contenus dans le *Dizionario biografico* de Francesco Regli, je ne crois pouvoir mieux faire que de les traduire et de les reproduire ici.

« Pietro Tonassi, dit Regli, eut de son père les premiers rudiments de l'art de jouer le violon, et plus tard reçut une année de leçons du professeur Caméra pour le même instrument, et rien de plus. De 1828 à 1832 il fut premier violon et chef d'orchestre au grand théâtre de la Fenice, de Venise, et ensuite premier violoncelle au même théâtre; à la même époque, il fut pendant six années chef de la musique de la marine impériale et royale. En 1841 il se rendit à Milan, auprès de l'éditeur Ricordi, en qualité de compositeur, rédacteur et correcteur, et y demeura quatre années environ. Puis il retourna à Venise, où il se trouve encore présentement (1860). En ne tenant pas compte d'un grand nombre de fantaisies, pots-pourris, ré-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ductions pour tous les instruments, ses notables compositions sont : une messe de *Requiem* à 3 voix, avec accompagnement d'altos, violons et basses, 4 trompettes, 4 cors et 3 trombones ; une messe à 4 voix, avec grand orchestre; une autre messe à 3 voix, id.; 3 messes à 3 voix et orgue obligé; *Miserere* à 2 voix, ténor et basse, accompagnement de piano et violon obligé, etc.

« Ce célèbre virtuose et compositeur a mis aussi en musique la Noël, la Passion, la Résurrection, les Hymnes sacrés de Manzoni à 4 voix avec grand orchestre, une grandiose symphonie dans le style classique pour grand orchestre, *il Cinque Maggio* pour baryton et chœur avec grand orchestre, 7 grandes ouvertures pour grand orchestre, beaucoup d'ariettes *da camera*, et bien d'autres choses. Il a écrit un opéra semi-sérieux intitulé *una Costanza rara*, qui n'a jamais été représenté. »

***TORLEZ** (.....) professeur de musique et compositeur, vivait à Clermont-Ferrand vers le milieu du dix-huitième siècle. Il écrivit la musique d'une pastorale en un acte, *le Départ du guerrier amant*, qui fut représentée en cette ville au mois de février 1742.

TORRAMORELL (Michel-Bonaventure-François), né le 16 février 1786 à Gisona (Espagne), fut tour à tour chef de musique militaire en France, en Hollande (15e régiment) et en Belgique (7e de ligne). Il avait du talent sur la clarinette, et publia, outre un ouvrage didactique pour les orphéons, beaucoup de compositions pour harmonie militaire ainsi que des airs variés pour son instrument. En 1821, il devint chef d'orchestre de la Société de l'Harmonie d'Anvers, et fit représenter en cette ville, le 1er février 1825, un opéra-comique intitulé *le Futur de province*. En 1836, le 31 octobre, il donna sans succès à Bruxelles un autre petit opéra-comique, *le Mari de circonstance*, écrit sur un livret mis originairement en musique par Plantade. Il quitta alors le service belge, fut décoré de l'ordre de Léopold, et vint s'établir à Paris, où il est mort le 24 décembre 1871, âgé de près de quatre-vingt-six ans. Torramorell a publié, en société avec M. Félix Clément, une *Méthode de musique vocale graduée et concertante pour apprendre à solfier et à chanter à une et à plusieurs voix, avec accompagnement de piano* (Paris, Firmin-Didot, in-8°).

TORRIANI (Eugenio), compositeur et professeur italien, l'un des promoteurs de l'enseignement du chant choral dans sa patrie, a publié un opuscule didactique intitulé : *Principii elementari di musica applicati al canto corale, per uso delle scuole comunali maschili e femminili di Milano* (Milan, Ricordi), et un *Solfeggio in do maggiore per gli alunni delle scuole civiche di Milano* (id., id.). Cet artiste a fait représenter sur le théâtre de la Scala, le 17 mars 1852, un drame lyrique intitulé *Carlo Magno*, qui a obtenu un vif succès. Deux ans après, le 23 novembre 1854, il donnait sur un autre théâtre de Milan, celui de la Canobbiana, un second ouvrage dramatique, *Anna Campbell*, qui était loin d'être aussi heureux. Je ne sache pas qu'il ait depuis lors abordé de nouveau la scène. Torriani, qui a publié quelques morceaux de piano, est mort à Milan au mois de février 1872, à l'âge de quarante-sept ans.

Un artiste du même nom, vraisemblablement parent du précédent, M. *Antonio Torriani*, remplit les fonctions de premier basson à l'orchestre de la Scala, et a publié quelques morceaux pour son instrument, et quelques duos pour flûte et basson écrits en société avec M. P. Morlacchi.

TOSCANI (D. Antonio), musicien italien, né à Parme en 1744, mourut en 1805. Il fut maître de chapelle dans sa ville natale. M. le docteur Basevi, de Florence, possède en manuscrit, de cet artiste, des *Responsorj per la settimana santa*, et un recueil de « Leçons pratiques de contre-point dictées par le P. Gio. Battista Martini à D. Antonio Toscani. »

* **TOSI** (Joseph-Félix), fut élu, en 1679, prince de l'Académie des Philharmoniques de Bologne.

* **TOSI** (Pierre-François). — Une excellente traduction française du célèbre Traité de chant de cet artiste a été publiée récemment sous ce titre : *l'Art du chant, opinions sur les chanteurs anciens et modernes, ou observations sur le chant figuré, par Pierfrancesco Tosi, traduit de l'italien et accompagné de notes et d'exemples*, par Théophile Lemaire (*Voy.* ce nom), Paris, Rosthschild, 1874, in-16.

TOSORONI (A.....), professeur italien contemporain, est l'auteur d'un ouvrage didactique publié sous ce titre : *Traité pratique d'instrumentation, ou Notions générales sur le caractère et sur la propriété des instruments de musique, tant anciens que d'invention et de perfectionnement récents, qui servent actuellement dans les orchestres, bandes et fanfares*, Milan, Lucca.

TOSTI (F....-Paolo), compositeur italien contemporain, s'est fait connaître par la publication de quelques mélodies vocales d'une grâce exquise et d'un charme pénétrant. Il a donné ainsi, chez l'éditeur M. Ricordi, de Milan, un

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

recueil intitulé *Pagine d'album* et quelques mélodies détachées sur paroles italiennes ou françaises. M. Tosti a publié aussi un recueil extrêmement intéressant de *Canti popolari abruzzesi*, transcrits par lui avec paroles italiennes de M. Petrosemolo, traduites du dialecte, recueil très-précieux et composé de chansons pleines d'originalité, de saveur et de mélancolie.

TOURNAILLON (Henri), compositeur et organiste, titulaire du grand orgue de la cathédrale d'Orléans, a publié récemment sous ce titre : *Devant Dieu*, un recueil considérable de morceaux pour orgue. Il avait déjà donné, chez l'éditeur M. Colombier, une suite de 4 Offertoires et de 4 Élévations qui forme la 18e suite d'une publication faite sous le titre d'*Arène des organistes*.

TOURS (Jacques), organiste et compositeur néerlandais, né à Rotterdam en 1759, reçut une bonne éducation littéraire et se destinait à la carrière commerciale. Ce n'est qu'à l'âge de seize ans qu'il commença à étudier la musique, ayant pour professeur d'orgue Bruinkhuijzen et J. Robbers. Il se livra ensuite à l'enseignement et à la composition, et remplit les fonctions d'organiste d'abord à Maassluis, et plus tard à Rotterdam. On connaît de cet artiste plusieurs compositions importantes, entre autres un *Te Deum*, une symphonie à grand orchestre, les psaumes de David pour orgue et piano, avec préludes et intermèdes, un concerto pour le piano, des sonates, fantaisies et variations pour le même instrument, une cantate, trois ouvertures, etc. Jacques Tours mourut le 11 mars 1811.

TOURS (Barthélemy), fils du précédent, organiste, violoniste et maître de chapelle à Rotterdam, naquit dans cette ville le 10 août 1797. Il fut, en 1813, nommé organiste de la nouvelle église (*Nieuwekerk*), et en 1830, à la mort de Robbers, il le remplaça comme organiste à l'église Saint-Laurent, où il donna des séances d'orgue qui ne manquaient pas d'intérêt et qui attiraient d'ordinaire un grand concours d'amateurs et de dilettanti.

Tours fut un des fondateurs de la société philharmonique *Eruditio musica*, qui, en 1820, inaugura des concerts à Rotterdam. Pendant de nombreuses années, il a contribué à fonder et à soutenir en cette ville des séances de musique de chambre, et après avoir été pendant longtemps un des meilleurs soutiens de l'orchestre de Rotterdam, il y dirigea les concerts philharmoniques et autres. Tours mourut dans sa ville natale, au mois de mars 1864. Éd. de H.

TOURS (Berthold), artiste anglais ou fixé en Angleterre, violoniste, pianiste, professeur et compositeur, est l'auteur d'une petite Méthode de violon publiée sous ce titre : *the Violin* (Londres, Novello), et d'un *Album juvenile* contenant 8 morceaux caractéristiques pour le piano à 4 mains (id., id.). Il a publié un certain nombre de *songs* ou mélodies vocales, et diverses autres compositions. Je n'ai pu découvrir aucun autre renseignement sur cet artiste.

TOUTANT (L.....-C.....), professeur de musique, est l'auteur de l'ouvrage suivant : *Théorie musicale, principes généraux* (Poitiers, lith. Pichot, 1845, in-4°).

TOWERS (John), compositeur, organiste et pianiste anglais contemporain, fixé à Manchester, a fait de très-bonnes études d'abord à la cathédrale de Manchester, puis à l'Académie royale de musique de Londres, et enfin à Berlin, où, en 1860, il était l'élève du célèbre professeur Marx, auprès duquel il resta trois années. Devenu organiste à Manchester, où il a dirigé successivement plusieurs sociétés de chant, M. Towers s'est fait connaître par diverses compositions pour le piano et pour le chant. Il s'est occupé aussi de littérature musicale, et sous ce rapport on a de lui, entre autres écrits, celui intitulé : *Mortality of musicians*, et *Beethoven, a Centenary Memoir*, etc.

TOYON (Paul **MARY DE**), écrivain dilettante, a publié sous ce titre : *la Musique en 1864*, documents relatifs à l'art musical (Paris, Arnauld de Vresse, in-12), un annuaire dont le plan n'avait pas été suffisamment étudié, mais qui aurait pu néanmoins rendre quelques services. Un second volume seulement a paru sous ce titre : *la Musique en 1865-66*. M. de Toyon avait annoncé un ouvrage d'un autre genre : *Halévy, sa vie et ses œuvres*, avec catalogue annoté ; mais il ne semble pas avoir donné suite à son projet, car ce volume n'a jamais paru.

* **TOZZI** (Antoine). — A la liste des opéras écrits par ce compositeur, il faut ajouter celui qui porte pour titre *i Due Ragazzi savojardi*, qui fut représenté à Barcelone en 1794.

* **TRAETTA** (Thomas). — Un écrivain italien, M. Vincenzo Capruzzi, a publié sur cet artiste célèbre un opuscule intitulé *Traetta e la musica*, Naples, 1878.

TRAGIENSE (Laurisio), écrivain italien du dernier siècle, a publié l'ouvrage suivant : *Dei vizi e dei difetti del moderno teatro, e del modo di correggergli e d'emenderli. Ragionamenti VI.* Rome, 1753. Le véritable nom de cet écrivain était Giovan-Antonio Bianchi, de Lucques.

© 2007 Lyon Éditions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

TRAVENTI (Andrea), professeur de chant et compositeur, né à Naples en 1825, a fait toutes ses études musicales sous la direction du baron Giuseppe Staffa (*Voy.* ce nom). Il fit représenter le 22 novembre 1858, à Rome, sur le théâtre Argentina, *i Promessi Sposi*, opéra sérieux qui fut bien accueilli du public. Il passa ensuite quelques années à Paris, puis à Londres, comme professeur. De retour à Naples en 1860, il y resta plusieurs mois, puis de nouveau s'alla fixer à Londres, où il réside encore aujourd'hui et où, dit-on, son enseignement est recherché. Il a publié, surtout en cette ville, de nombreux morceaux de chant.

TRAVERSARI (Antonio), musicien italien contemporain, né à Ravenne, fut élève du Conservatoire de Naples, où il reçut, au dire de Francesco Regli dans son *Dizionario biografico*, des leçons de Donizetti. Il se livra ensuite à la composition, écrivit plusieurs messes, diverses cantates, et produisit aussi quelques opéras. Voici les titres de ceux de ses ouvrages dramatiques qui sont venus à ma connaissance: 1° *il Fuoruscito*, 2° *la Lettera di raccomandazione*; 3° *gli Originali*; 4° *Don Cesare di Bazan*; 5° *li Diavolo, o il Conte di San-Gennaro*. Trois autres opéras, *la Novella Eloisa*, *Erostrato*, *il Rinnegato*, ont été encore écrits par cet artiste, mais je ne crois pas qu'aucun d'eux ait été représenté.

TREHDE (G.....), musicien allemand contemporain, est l'auteur d'une innombrable quantité de petits morceaux et de fantaisies de piano qui paraissent rencontrer une grande faveur auprès des amateurs de ce genre de musique, mais qui ne comptent guère au point de vue de l'art proprement dit. Ces sortes de productions, beaucoup plus communes en Allemagne qu'on ne serait en droit de le supposer d'après le rigorisme de ce pays en matière intellectuelle et les prétentions qu'il affiche à une suprématie artistique universelle, y trouvent cependant, avec un débit facile, un public très-disposé à en faire sa nourriture quotidienne. Ce qui le prouve, c'est que le nombre des compositions de M. Trehde publiées jusqu'à ce jour dépasse le chiffre de quatre cents.

TREMAIS (..... **DE**), musicien qui vivait dans la première moitié du dix-huitième siècle, a publié un livre de *Sonates pour le violon et pour la flûte, avec la basse continue* (Paris, Boivin, 1736).

TRÉMOILLE (Le duc **DE LA**), gentilhomme de la chambre de Louis XV, s'est produit comme compositeur amateur, en écrivant la musique d'un opéra qui avait pour titre *les Quatre Parties du monde*. De Léris, dans son *Dictionnaire des théâtres*, parlant d'un opéra de Mion ainsi intitulé, ajoute : « En 1740, on exécuta chez M. le chevalier d'Orléans, grand-prieur de France, trois actes d'un opéra sous le même titre, dont les paroles et la musique étoient de M. le duc de la Trémoille, premier gentilhomme de la chambre, mort en 1741, âgé de trente-cinq ans. »

* **TRENTO** (Vittorio). — A la liste des productions dramatiques de cet artiste, il faut ajouter un opéra sérieux intitulé *Clemenza d'Entraguez*, qui a été représenté sur le théâtre de la Fenice, de Venise, en 1819, et un opéra bouffe, *la Baronessa immaginaria*, qui fut donné à Florence en 1804.

TREVES (Giacomo), professeur et compositeur italien, est né à Milan le 26 octobre 1818, et depuis près de trente ans occupe les fonctions de professeur de solfége au Conservatoire de cette ville. Il a publié un recueil de 18 *Solféges faciles* pour mezzo-soprano, et s'est essayé une fois à la scène en faisant représenter au théâtre de la Scala, le 10 novembre 1847, un drame lyrique intitulé *Agamemno*. L'insuccès complet de cet ouvrage le découragea sans doute, car je ne sache pas que depuis lors il ait tenté un nouvel essai.

TRIBOU (.....), l'un des acteurs qui obtinrent le plus de succès à l'Opéra dans la première moitié du dix-huitième siècle, entra à ce théâtre en 1721, et prit sa retraite en 1742. Il avait une très-belle voix de haute-contre, et, quoique son nom soit aujourd'hui complétement oublié, personne, dit Laborde, n'a jamais mieux joué que lui, ni joui d'une plus grande réputation. C'est le 13 novembre 1721 que Tribou débuta à l'Opéra par le rôle du Soleil dans une reprise du *Phaéton*, de Lully, et il y fut si bien accueilli que peu de semaines après il paraissait avec succès dans le rôle de Phaéton même. Par la suite, il fit de nombreuses créations dans *Renaud*, *Pirithoüs*, *les Fêtes grecques et romaines*, *les Éléments*, *les Amours des dieux*, *Tarsis et Zélie*, *les Amours des déesses*, *Endymion*, *Jephté*, *les Sens*, *l'Empire de l'Amour* (Hippolyte), *Hippolyte et Aricie*, *Achille et Deidamie*, *les Grâces*, *les Indes galantes*, *Scanderberg* (Scanderberg), *le Triomphe de l'Amour*, *Castor et Pollux* (Castor), *les Caractères de l'Amour*, *Zaïde, reine de Grenade*. La plupart de ces créations étaient fort importantes, et il est remarquable de voir que c'est cet artiste, dont la renommée a disparu d'une façon si absolue, qui a joué presque tous

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

les grands rôles des premiers opéras de Rameau. Tribou mourut en 1761.

* **TRIEBERT** (Charles-Louis). — Cet artiste n'avait pas abandonné, comme il a été dit par erreur, l'exercice de son talent sur le hautbois pour se livrer exclusivement à la fabrication des instruments. Depuis longues années, Triebert était premier hautbois au Théâtre-Italien et à la Société des concerts, et vers 1860 il avait succédé à Verroust comme professeur de hautbois au Conservatoire. Atteint d'une fluxion de poitrine au commencement de 1867, il alla chercher à Hyères un climat plus propice à sa santé, et c'est peu de temps après son retour qu'il s'éteignit, le 18 juillet de la même année, à Gravelle-St-Maurice, près Joinville-le-Pont (Seine).

Un frère de cet artiste, *Frédéric Triebert*, facteur d'instruments à vent et hautboïste comme lui, né à Paris le 1er mai 1813, est mort en cette ville au mois de mars 1878. Un fils de celui-ci est un de nos hautboïstes actuels les plus distingués.

* **TRITTO** ou **TRITTA** (Jacques). — A la liste des ouvrages dramatiques de ce compositeur, il faut ajouter *Alessandro in Efeso*, opéra sérieux représenté en 1804 au théâtre national de Mantoue, et *Cesare in Egitto*, donné à Naples en 1810.

Dans la notice qu'il a consacrée à ce compositeur (*Miscellanées musicales*, p. 173), Adrien de la Fage, qui s'appuyait sur des renseignements obtenus directement de son propre fils, affirme que son véritable nom était *Giacomo di Turitto* et qu'il était né à Altamura non en 1732, mais en 1735 ou 1736. De son côté, M. Francesco Florimo, qui avait lieu aussi d'être bien informé, le fait naître en 1735, certifie qu'il s'appelait *di Turitto*, et fait savoir qu'il fut admis au Conservatoire de la *Pietà de' Turchini* en 1743. Selon de la Fage, Tritto serait mort non le 17, mais le 16 septembre 1824.

* **TROESTLER** (Bernard). — Une erreur typographique a fait tronquer le nom de cet artiste, qui a été écrit à tort *Troessler* dans la *Biographie universelle des Musiciens*. D'autre part, il faut signaler que le *Traité d'harmonie et de modulation* de Troestler a été publié chez Vogt, et non chez Pleyel, et qu'on lui doit encore un autre ouvrage d'enseignement intitulé: *Répertoire des organistes, contenant la partie de l'orgue de l'office divin de l'année et terminé par un grand nombre de pièces d'orgue* (Paris, Janet et Cotelle, in-folio).

TROMAN (Thomas), pianiste, organiste et compositeur anglais contemporain, fixé à Birmingham, né vers 1828, a rempli, depuis 1848, les fonctions d'organiste dans diverses églises. Il s'est fait connaître, comme compositeur, par la publication d'un certain nombre de pièces pour l'orgue et le piano, par des antiennes, des services de chant pour l'église, et enfin par une grande cantate : *By the waters of Babylon*.

* **TROMBETTI** (Ascanio), compositeur italien du seizième siècle, né à Bologne, s'appliqua dès sa plus tendre enfance à l'étude de la musique, et devint un artiste fort habile. Il n'a pas vécu à Naples, ainsi qu'il a été dit dans la *Biographie universelle des Musiciens*, quoiqu'il ait mis en musique des chansons napolitaines, et paraît n'avoir pas quitté sa ville natale, car sur le frontispice de presque toutes ses œuvres il prend le titre de « Musicien de l'illustrissime Seigneurie de Bologne »(1). De 1583 à 1589, il fut maître de chapelle de l'église des chanoines de *San-Giovanni in Monte* de cette ville, et à partir de cette année 1589 on le perd complétement de vue, ce qui peut d'autant plus faire supposer que cette époque est celle de sa mort, qu'en 1591 son frère Girolamo Trombetti devint à son tour maître de chapelle à San-Giovanni.

En dehors de ses chansons napolitaines, Ascanio Trombetti a livré à la publicité plusieurs œuvres importantes : 1° *il Primo libro de Madrigali a 5 voci*, Venise, Gardano, 1583; 2° *il Primo Libro de Madrigali a 4 voci*, Venise, Gardano, 1586 (contient 21 madrigaux); 3° *il Primo Libro de Motetti a 5, 6, 7, 8, 10 et 12*, Venise, Gardano, 1589 (dédié au duc Alphonse d'Este et de Ferrare, et ne contenant pas moins de 38 compositions); 4° un madrigal à quatre voix, qui offre cette particularité qu'il est l'une des premières œuvres musicales imprimées à Bologne (1587), chez Giovanni Rossi.

TROMBETTI (Girolamo), frère du précédent, naquit à Bologne, et fut comme lui un musicien distingué. Virtuose habile sur le trombone, il faisait aussi partie de la musique de la seigneurie de Bologne, et il succéda à son frère comme maître de chapelle de l'église de *San-Giovanni in Monte*. Toutefois, on ne connaît de lui qu'un recueil de compositions : *il Primo Libro de Madrigali a 5 voci* (Venise, Gardano, 1590), contenant 23 morceaux; mais il avait commencé à se faire connaître en insérant quelques morceaux dans les recueils publiés

(1) C'est-à-dire qu'il prenait part comme instrumentiste aux concerts de cette seigneurie.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

par son frère. C'est ainsi qu'on trouve un madrigal de lui dans le recueil donné par ce dernier en 1583, deux dans celui de 1586, et deux motets dans le recueil de 1589. Girolamo Trombetti conserva ses fonctions de maître de chapelle jusqu'en 1624, et l'on peut supposer qu'il mourut dans le cours de cette année ou de l'année suivante. Toutefois, on a la certitude qu'il n'était plus vivant en 1628.

* **TRONCI**, est le nom d'une dynastie de facteurs d'orgues originaires de Pistoia, qui s'est perpétuée jusqu'à nos jours, et qui n'a connu de rivale que celle des Serassi (*Voy.* ce nom), de Bergame. Fondée par *Anton-Maria Tronci*, cette maison existait dès les premières années du dix-huitième siècle. Elle passa dans les mains de *Filippo* et *Antonio Tronci* frères, et ensuite dans celles des deux fils du premier, *Luigi* et *Benedetto Tronci*. Ce dernier, né en 1786, donna surtout une grande importance à la fabrique, par les améliorations et les procédés nouveaux qu'il apporta dans la facture. *Filippo II*, fils de Luigi, se fit remarquer aussi par son talent personnel, et l'on en cite comme exemple l'orgue de l'église de Saint-Pierre de Pistoia, construit par Luigi et son neveu Filippo, qui compte deux pédaliers, 65 registres et trois claviers à mains, et qui est, dit-on, un instrument de premier ordre. Un grand nombre d'orgues célèbres en Italie sortent des ateliers de la fabrique Tronci, qui n'a cessé de conserver sa renommée, et qui a envoyé des instruments jusqu'en Syrie, à Bethléem, et à l'église du Saint-Sépulcre de Jérusalem (1).

TROPLONG (Raymond-Théodore), magistrat et jurisconsulte, membre de l'Institut, président du Sénat sous le second empire, est né à Saint-Gaudens (Haute-Garonne) le 8 octobre 1795, et mort à Paris le 2 mars 1869. Grand amateur de musique, Troplong a publié dans la *Revue européenne* du 31 décembre 1858 une étude intitulée *l'Armide de Gluck*, dont il a été fait un tirage à part (Paris, 1859, in-8°).

TRUMPER (Nicolas-Joseph), général-major dans l'armée belge, excellent musicien, né à Bruxelles le 19 avril 1799, a publié en cette ville un opuscule ainsi intitulé : *Des musiques militaires et de l'avenir des jeunes compositeurs belges.* Il est mort le 24 octobre 1865.

* **TRUTSCHEL** (A....-L. ...-E.....), organiste, est mort à Rostock le 12 janvier 1869. Il était né à Grafenau (Thuringe) le 27 août 1787.

TRUTSCHEL (Antoine), pianiste et compositeur, fils du précédent, né à Rostock le 15 octobre 1832, fut élève de Moscheles et compte aujourd'hui parmi les meilleurs organistes de l'Allemagne. Il a publié un certain nombre de compositions pour l'orgue et pour le piano.

TRUZZI (Alessandro), pianiste, professeur et compositeur, né à la fin du siècle dernier ou au commencement de celui-ci, mort à Milan le 19 octobre 1860, s'est fait connaître par la publication d'une cinquantaine de morceaux de piano, consistant en fantaisies sur des airs d'opéras célèbres, en marches et en morceaux de danse.

TRUZZI (Luigi), sans doute frère du précédent, pianiste, professeur et compositeur comme lui, né à Mantoue le 29 septembre 1799, est mort à Milan le 6 octobre 1864. Outre une *Méthode complète de piano*, cet artiste a publié plus de six cents morceaux de genre pour cet instrument, formant des séries considérables et écrits, pour l'immense majorité, sur des chants populaires, des mélodies célèbres ou des thèmes d'opéras en vogue. Je citerai, entre autres, les recueils suivants : *Primizie del pianista* (15 sonatines sur des thèmes d'opéras), op. 367; *le Speranze materne* (39 sonatines), op. 88; *la Gioja delle madri* (166 sonatines), op. 67; *i Zeffiretti* (13 morceaux); *la Primavera* (80 divertissements); *Eden musicale* (16 morceaux), op. 93; *Diorama teatrale* (13 morceaux); *l'Emulazione* (33 morceaux); *l'Eta dell' oro* (16 morceaux); *l'Arpa italica; Fiori melodici*, etc., etc.

Un artiste de la même famille, M. *Paolo Truzzi*, né à Milan le 27 octobre 1840, a fait ses études au Conservatoire de cette ville, où il est resté depuis 1853 jusqu'à 1861. Il s'est ensuite livré à l'enseignement, et s'est fait connaître aussi par la publication de divers morceaux pour le piano.

TSCHAÏKOWSKY (Pierre-Iljitsch),

(1) Je tire ces renseignements d'une brochure de M. G.-C. Rospigliosi : *Notizie dei maestri ed artisti di musica pistoiesi* (Pistoia, Niccolai, 1678, in-12). Par cet écrit, je suis en mesure de relever une erreur de la *Biographie universelle des Musiciens*, qui cite comme fils de Benedetto Tronci : Pietro, Agati et Giosué. *Pietro Agati* étaient le prénom et le nom d'un élève et ouvrier de la fabrique Tronci, qui, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, ouvrit lui-même un atelier de facteur d'orgues à Pistoia, et eut pour successeur son fils *Giosué Agati*. Celui-ci, plus habile que son père, acquit une grande renommée, et la maison Agati n'a pas construit jusqu'à ce jour moins de 600 orgues, dont un grand nombre pour l'étranger, entre autres pour l'Égypte et le Chili.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

compositeur, l'un des représentants les plus distingués et les plus estimés de la jeune école musicale russe, est né dans le district d'Ural, le 25 avril 1840. On assure que ce n'est qu'à l'âge de vingt ans qu'il commença à s'occuper sérieusement de musique ; il fit alors, dans sa patrie, au Conservatoire de Saint-Pétersbourg, des études très-sévères, qu'il poussa fort loin, puis il alla se perfectionner en Allemagne, où il suivit le courant des esprits et devint, dit-on, un ardent partisan des doctrines et des œuvres de Robert Schumann. De retour en Russie, il commença à se livrer avec une sorte de fièvre à de nombreux travaux de composition, en même temps qu'il consacrait une partie de son temps à l'enseignement. C'est ainsi qu'après avoir présenté au public quelques œuvres intéressantes, M. Tschaïkowsky se vit nommer professeur de composition au Conservatoire de Moscou.

Au surplus, le jeune artiste sut conquérir de bonne heure une importante notoriété. Après la publication de plusieurs compositions instrumentales qui décelaient, en même temps qu'un rare talent de forme et une réelle habileté de main, d'heureuses facultés en ce qui concerne l'inspiration, il songea à se produire au théâtre, qui est, en Russie, comme en France et en Italie, le principal objectif des musiciens. Il débuta sous ce rapport par un opéra intitulé *le Voïvode*, qui fut représenté à Moscou, au mois de février 1869, et favorablement accueilli. Cet heureux essai n'arrêta pas l'essor que M. Tschaïkowsky avait donné d'autre part à son imagination, et le jeune artiste continua de se faire connaître par des œuvres de genres très-divers, toutes conçues et exécutées sérieusement, et décelant la noble ambition de marcher sur la trace des grands maîtres. C'est ainsi que, dans l'espace de quelques années, il produisait successivement trois symphonies, un concerto de piano avec orchestre, plusieurs quatuors pour instruments à cordes, des ouvertures de concert, divers recueils de mélodies très-savoureuses, et enfin un grand nombre de morceaux divers pour le piano.

Au mois de mai 1874, M. Tschaïkowsky reparaissait à la scène en donnant, sur le théâtre impérial de Saint-Pétersbourg, un nouvel opéra intitulé *Apritschnik*, dont le succès fut très-vif et qui valut à son auteur le prix de 300 roubles d'argent institué par le Comité de musique russe en faveur du meilleur drame lyrique de la saison. A cette époque déjà, la grande-duchesse Hélène de Russie avait décidé qu'un concours serait ouvert, avec un premier prix de 1,000 roubles et un second de 500 roubles, pour la mise en musique du livret d'un opéra qui avait pour titre *Vakoul le Forgeron*. Ce livret, tiré par M. Polowsky d'une nouvelle de Nicolas Gogol, avait été écrit pour le compositeur Serow (*Voy.* ce nom), qui s'en était enthousiasmé, mais qui était mort avant d'en pouvoir tirer parti. La commission chargée de juger le concours avait reçu cinq partitions ; elle accorda le premier prix à celle qui portait pour devise : *Ars longa, vita brevis*, et qui était l'œuvre de M. Tschaïkowsky. L'ouvrage couronné fut aussitôt mis à l'étude, et *Vakoul le Forgeron* fut représenté solennellement, le 10 décembre 1876, sur le théâtre Marie, de Saint-Pétersbourg, où les principaux rôles en étaient tenus par MM. Melnikow et Kommissarjevsky, Mme Raab et Mlle Bitchourine. Bien que le succès de l'œuvre ait été très-grand à la première représentation, la critique cependant dut faire des réserves, et fit remarquer que le jeune compositeur, sacrifiant plus qu'il n'eût fallu à des doctrines musicales antiscéniques et fort en honneur depuis quelques années, semblait avoir pris à tâche d'être beaucoup moins mélodique dans son œuvre nouvelle que dans ses précédentes compositions ; on lui reprocha surtout de se montrer étrange pour éviter la banalité, de changer avec beaucoup trop de fréquence de rhythme et de mesure, et de substituer trop souvent une mélopée vague à la véritable idée musicale. Le meilleur de la partition consistait, disait-on, en des fragments symphoniques exquis, orchestrés de main de maître, et dans des airs de ballet charmants, pleins de verve, d'un tour très-original, et d'une grande élégance de forme et d'inspiration.

En réalité, M. Tschaïkowsky est l'un des artistes les mieux doués et les plus intéressants de la jeune école musicale russe. Esprit un peu indécis peut-être, un peu trop imbu parfois des idées fâcheuses qui depuis un quart de siècle travaillent tant de cerveaux, son éclectisme un peu nuageux l'a sans doute empêché jusqu'ici de donner la mesure complète de sa valeur. C'est pour cela que son originalité ne s'est pas affirmée encore d'une façon éclatante, et que ses œuvres, d'une nature et d'une inspiration fort inégales, se font remarquer tantôt par des qualités véritablement exquises, comme son beau concerto de piano et ses jolies mélodies vocales, si savoureuses et si originales, tantôt par une sorte d'obscurité voulue, par un style tendu à l'excès, par une bizarrerie cherchée et fâcheuse

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

qui en rendent la compréhension difficile et l'audition on ne peut plus fatigante, comme dans sa fantaisie symphonique sur *la Tempête* de Shakespeare et son ouverture de *Roméo et Juliette*. On retrouve un peu de tous les styles dans la musique de M. Tschaïkowsky, aussi bien celui de Schumann que celui de M. Richard Wagner, et celui de Berlioz que celui de Mendelssohn; de là le manque de fixité dans les moyens, d'unité dans le talent, de précision dans les résultats; de là aussi la difficulté, pour la critique, de classer l'artiste et de lui assigner la place qu'il est en droit d'occuper. Mais, à tout prendre, il n'en reste pas moins que M. Tschaïkowsky est un artiste fort remarquable, un musicien instruit, souvent inspiré, maître de tous les secrets de son art, connaissant et employant à merveille toutes les ressources de l'orchestre, et à qui l'on ne saurait reprocher que de sacrifier parfois le côté idéal de la musique à la recherche de l'effet matériel et brutal.

Voici la liste des œuvres de M. Tschaïkowsky : *le Voïvode*, opéra, Moscou, février 1869 ; *Opritschnik*, opéra, Saint-Pétersbourg, mai 1874 ; *Vakoul le Forgeron*, opéra fantastique en 4 actes, Saint-Pétersbourg, 10 décembre 1876 ; *le Lac des cygnes*, ballet (j'ignore si cet ouvrage a été représenté) ; *Snégourotschka* (*Fille de neige*), conte dramatique d'Orsrowsky, mis en musique avec airs, chœurs, entr'actes et airs de ballet ; Symphonies à grand orchestre, N°s 1, 2 et 3 ; *la Tempête* (d'après Shakespeare), fantaisie pour orchestre, op. 18 ; Ouverture de *Roméo et Juliette* ; Ouverture triomphale, sur l'Hymne national danois, op. 15 ; *Francesca da Rimini*, fantaisie pour orchestre, op. 32 ; Concerto pour piano, avec accompagnement d'orchestre, op. 23 ; Concerto pour violon, avec accompagnement d'orchestre, op. 35 ; Sérénade mélancolique pour violon, id., op. 26 ; Valse-scherzo pour violon, id., op. 34 ; 3 Quatuors pour 2 violons, alto et violoncelle, op. 11, 22 et 30 ; 6 Romances russes, pour chant, avec piano, op. 6 ; 6 Romances russes, id., op. 27 ; 6 Romances russes, id., op. 28 ; Scherzo à la russe, impromptu pour piano, op. 1 ; Souvenir de Hapsal, 3 morceaux de piano (1. *Ruines d'un château* ; 2. *Scherzo* ; 3. *Romance sans paroles*), op. 2 ; Valse, pour piano, op. 4 ; Romance, id., op. 5 ; Valse-scherzo, id., op. 7 ; *Cappriccio*, id., op. 8 ; 3 Morceaux, id. (Rêverie, Polka, Mazurka), op. 9 ; 2 Morceaux, id. (Nocturne, Humoresque), op. 10 ; 6 Morceaux, id. (1. Rêverie ; 2. Scherzo humoristique ; 3 Feuillet d'album ; 4. Nocturne ; 5. *Capricieuso* ; 6. Thème avec variations), op. 19 ; *Album d'enfants*, 24 morceaux faciles pour piano, op. 39 ; 12 Morceaux pour piano, op. 40 ; Variations sur un thème rococo, pour violoncelle, avec accompagnement de piano, op. 33. M. Tschaïkowsky a publié un arrangement, pour la main gauche seule, du *Mouvement perpétuel* de Weber, et un recueil de 50 *Chansons populaires russes*, arrangées à 4 mains.

TSCHIRCH (Adolphe), pianiste, organiste et compositeur, était l'aîné de sept frères musiciens, dont trois : Wilhelm, Ernest et Rodolphe, ont eu leurs noms inscrits dans la *Biographie universelle des Musiciens*. Admirateur passionné de la grande musique d'église, Adolphe Tschirch se fit connaître par diverses compositions pour l'orgue, le piano et le chant, et collabora à la *Neue Berliner Muzikzeitung*. Il mourut à Guben le 27 août 1875, laissant vivant un seul de ses frères, Wilhelm Tschirch, maître de chapelle à Géra. Il était né le 8 avril 1815.

TSCHIRCH (Jules), frère du précédent, organiste et compositeur, naquit en 1820 et mourut le 10 avril 1867 à Hirschberg, en Silésie, où il était considéré comme un organiste de premier ordre. On connaît de lui un certain nombre de compositions pour le piano.

* **TSCHIRCH** (Rodolphe), frère des précédents, est mort à Berlin le 17 janvier 1872. Il était né, non en 1821, mais le 17 août 1825.

* **TULOU** (Jean-Louis), flûtiste célèbre, est mort le 23 juillet 1865 à Nantes, où il s'était retiré depuis quelques années. Le nombre des œuvres publiées pour son instrument par cet excellent artiste s'élève à plus de cent, parmi lesquelles il faut distinguer quinze grands solos, écrits pour la plupart à l'occasion des concours du Conservatoire, avec accompagnement d'orchestre, de quatuor ou de piano.

TURINA (.....), compositeur italien remarquable dans le genre religieux, est maître de la chapelle du roi d'Italie, et occupe ces fonctions depuis 1858. Je n'ai pu recueillir aucun renseignement biographique sur cet artiste, que l'on dit fort distingué, et je ne puis que donner la liste de quelques-unes de ses œuvres : *Miserere* avec orchestre; 3 messes avec orchestre, exécutées dans l'église de San-Giovanni, de Turin, en 1860 et 1862 ; *Lamentazioni*, avec orchestre ; *Profezia*, avec orchestre, etc.

TURLE (J.....), musicien anglais, est l'auteur d'un recueil de *Psaumes et hymnes pour le service religieux public*. Le même

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

artiste a publié, avec M. E. Taylor, un manuel intitulé *le Livre du Chant; l'art du chant à première vue enseigné à l'aide d'exercices progressifs* (*the Singing Book*, etc.).

* **TURNHOUT** (Jean DE). — Un savant musicographe belge, M. Léon de Burbure, a retrouvé récemment le véritable nom de cet artiste. Il a fait connaître le résultat des recherches faites par lui à ce sujet dans une note dont il a donné lecture à l'Académie royale de Belgique (1), et dont voici le passage important : — « Jean de Turnhout, né probablement à Turnhout, ne s'appelait ni *Fyens*, ni *Fienus*. Son nom de famille était *Jacques*. Soit que ce nom eût paru trop vulgaire pour un artiste, soit que celui-ci eût en lui-même quelque raison spéciale de le cacher ou de l'abandonner, on ne le lui donna pas une seule fois dans les comptes relatifs à sa position officielle à la cour des archiducs; le nom de Jean Jacques ne fut pas inscrit sur une seule de ses œuvres imprimées. Mais la forme incomplète *Jean de Turnhout* ne pouvait remplacer celle de *Jean Jacques* dans les actes authentiques où intervenaient d'autres membres de sa famille. C'est dans un document de cette espèce que j'ai trouvé notre compositeur sous son véritable nom, accompagné de son titre de maître de la chapelle du duc de Parme. Dans cet acte, passé devant la chambre des pupilles, à Anvers, le 19 mars 1589, interviennent plusieurs parents de notre artiste et l'artiste lui-même, qu'on qualifie de *maître Jean Jacques, fils de Gérard, maître de la chapelle de Son Altesse* (*meester Jan Jacques, Gheerts'sone, sangmeester van Zyne Hoocheyt*). Celui-ci vient, avec son parent et cotuteur, Pierre Verdonckt, rendre compte de la gestion des biens que leur cousin, Jean Jacques le jeune, âgé de 25 ans, fils de Jean Jacques le vieux, avait hérités de ses grands parents durant sa minorité. »

Il est donc établi maintenant que l'artiste dont il est ici question doit être désigné désormais sous le nom de *Jean Jacques*, dit *Jean de Turnhout*.

TUROWICZ (X.....), pianiste et compositeur polonais du dix-neuvième siècle, s'est fait connaître par un certain nombre d'œuvres publiées à Léopol, chez l'éditeur Milikowski : 1° *Cinq Mazureks*; 2° *Exercices journaliers, pour acquérir l'agilité des doigts*, etc.

TUSQUETS Y MAIGNON (Estévan), négociant et dilettante espagnol, né vers 1831, se livra de bonne heure, et pour son seul agrément, à l'étude de la musique, qu'il ne cessa de cultiver, tout en suivant la carrière du commerce, à laquelle il était destiné par sa famille. Il reçut pendant trois mois des leçons de solfége d'un artiste nommé Sivilla, apprit seul le piano, et, après avoir eu seulement quelques conseils de M. Francisco Andrevi, s'attacha seul à l'étude de l'harmonie et de la composition, sans autre guide que la lecture attentive de divers traités théoriques et des partitions des grands maîtres. Bien que la musique ne fût jamais pour lui qu'un délassement et une distraction, il écrivit un assez grand nombre de compositions de divers genres, parmi lesquelles on remarque surtout un *Stabat Mater* avec accompagnement de piano, harmonium et violoncelle, un ballet-pantomime en un acte, et deux *zarzuelas*, dont l'une intitulée *Geroma la castañera*, et l'autre *la Molinera y el Viejo verde*. Ses autres œuvres comprennent une douzaine de morceaux de danse pour le piano, autant de pièces de genre pour le même instrument, 3 morceaux pour violoncelle et piano, un *O Salutaris*, un *Ave Maria*, un *Salut à la Vierge*, et environ cinquante morceaux de chant à une voix, écrits sur paroles espagnoles, catalanes, italiennes ou françaises. Quelques-unes de ces compositions ont été publiées par l'éditeur M. Andrés Vidal, d'autres sont restées inédites. Tusquets y Maignon est mort le 7 novembre 1876, à l'âge de quarante-cinq ans.

TYLER (Sarah), écrivain anglais, est l'auteur, avec un autre écrivain nommé J. Watson, d'un ouvrage publié sous ce titre : *Songstresses of Scotland* (*Chanteuses d'Écosse*), 2 vol. in-8°.

TYNDALL (John), physicien irlandais et l'un des premiers savants de la Grande-Bretagne, professeur de physique à l'Institution royale de la Grande-Bretagne et surintendant de cet établissement, où il a succédé à Faraday, est né vers 1820 à Leighlin-Bridge, près de Carlow. Il est depuis longtemps fameux par ses nombreux et solides travaux, par ses belles études sur la chaleur rayonnante et sur l'électricité, par les explorations hardies et périlleuses qu'il a fréquemment entreprises dans l'intérêt de la science.

M. Tyndall n'est cité ici que pour son livre sur *le Son* (*Sound*), composé d'un cours de huit lectures faites par lui à l'Institution royale, et qui forme un traité complet et lumineux sur la matière, rendant, comme il le dit lui-même, la science de l'acoustique accessible à toutes les personnes intelligentes, en y comprenant celles qui n'ont reçu aucune instruction scientifique particulière. « J'ai traité mon sujet, dit l'auteur, d'une manière tout à fait expérimentale, et j'ai cherché à placer tellement

(1) Cette note a été insérée dans les *Bulletins* de l'Académie, 2e série, t., XLVI, n° 12; 1873. Il en a été tiré des exemplaires à part (4 pp. in-8°).

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

chaque expérience sous les yeux et dans la main du lecteur, qu'il puisse la réaliser lui-même ou la répéter. Mon désir et mon but ont été de laisser dans les esprits des images si nettes des divers phénomènes de l'acoustique, qu'ils les saisissent et les voient dans leurs rapports réels. » Une traduction française du beau livre de M. Tyndall a été faite sous ce titre : *le Son*, par M. l'abbé Moigno (Paris, Gauthier-Villars, 1869, in-8° avec nombreuses figures).

TYWERSUS (.....), était luthier des princes de la maison de Lorraine en 1520. On connaît de cet artiste quelques instruments qui offrent une certaine analogie avec la facture d'André Amati. Tywersus habitait le château de Ravenel, résidence habituelle de ses protecteurs, à une lieue environ de Mirecourt.

J. G — y.

TZARTZÉLEV (Mme la princesse). — *Voyez* **LAVROVSKY** (Élisabeth).

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

* **UCCELLI** (Madame CAROLINA), compositeur dramatique, est morte vers 1855.

UETZ (.....), compositeur allemand, a fait représenter à Darmstadt, en 1809, un opéra intitulé *Othon l'archer*.

UGALDE (DELPHINE **BEAUCÉ**, dame), cantatrice distinguée, naquit à Paris le 3 décembre 1829. Petite-fille, par sa mère, de l'excellent guitariste Porro, qui fut éditeur de musique, elle reçut de celle-ci, qui était très-bonne musicienne, presque toute son éducation artistique. Dès l'âge de six ans elle jouait du piano, à neuf ans elle donnait des leçons, et à onze ans elle obtenait un grand succès en se faisant entendre, aux côtés de ces grands artistes qui s'appelaient Rubini, Lablache et Tamburini, dans un concert donné à la salle Herz. Remarquée par le prince de la Moskowa, cet amateur, qui avait le talent d'un artiste, l'engagea pour chanter les solos dans les séances de la Société de chant classique, société fondée et dirigée par lui, exclusivement composée de dilettantes, et dont la jeune Delphine Beaucé était la seule artiste; elle acquit là, par la fréquentation et l'étude des œuvres des grands maîtres, une instruction pratique qui développa d'une façon considérable son sens artistique et exerça une utile et bienfaisante influence sur la suite de sa carrière.

La jeune fille, pourtant, se destinait au théâtre. Elle devint élève de Moreau-Sainti, et fit ses premiers pas en ce genre sur la petite scène d'amateurs connue sous le nom de théâtre de la Tour-d'Auvergne, où elle se montrait à la fois dans la comédie et dans l'opéra-comique. C'est alors que M. Limnander, qui se préparait à faire jouer à l'Opéra-National son opéra *les Monténégrins*, la fit engager pour en remplir le principal rôle. La révolution de février 1848 étant survenue, et le théâtre ayant fermé ses portes, Mlle Beaucé se vit obligée d'accepter les propositions qu'on lui faisait pour chanter au Château-des-Fleurs, établissement de concerts situé aux Champs-Élysées. Mais avant qu'elle y eût paru, M. Limnander, qui avait porté et fait recevoir sa pièce à l'Opéra-Comique, y faisait engager aussi sa jeune interprète.

C'est donc dans le courant de l'année 1848 que Mme Ugalde fit ses débuts à l'Opéra-Comique, où elle parut d'abord dans *le Domino noir* et dans *l'Ambassadrice* avec un véritable succès. Elle créa ensuite plusieurs rôles qui lui firent beaucoup d'honneur, dans *le Caïd*, *les Monténégrins*, *le Toreador*, *la Fée aux Roses*, *le Songe d'une nuit d'été*, *la Dame de pique*, *la Tonelli*, et surtout dans *Galathée*, qui convenait à merveille à la nature de son talent fougueux et expansif.

Tout d'un coup, une maladie grave des cordes vocales vint éloigner l'artiste de la scène. On put croire un instant qu'elle avait complétement perdu la voix. Cependant, après avoir quitté l'Opéra-Comique, elle put entrer aux Variétés pour y jouer Roxelane dans *les Trois Sultanes*, de Favart, ouvrage auquel M. Jules Creste avait, à son intention, ajusté quelques morceaux de chant. Puis, à la suite d'un voyage aux Pyrénées, Mme Ugalde rentra au théâtre Favart (1854), où elle créa, entre autres, le rôle de l'Amour dans *Psyché*. Engagée ensuite au Théâtre-Lyrique pour y jouer celui de Suzanne dans *les Noces de Figaro* (1858), elle y créa *la Fée Carabosse* et *Gil Blas*, où elle retrouva tous ses succès passés, après quoi elle rentra de nouveau à l'Opéra-Comique, pour le quitter encore au bout de peu de temps. Elle fit alors une apparition à la Porte-Saint-Martin, où l'on arrangea pour elle un rôle chantant dans une reprise de *la Biche aux Bois*, et de là fut engagée aux Bouffes-Parisiens par M. Varney, qui lui fit faire deux excellentes créations dans *les Bavards* et dans *les Géorgiennes*.

Mme Ugalde, qui avait perdu son premier mari en 1858, et qui avait épousé en secondes noces M. Varcollier, prit avec celui-ci la direction des Bouffes-Parisiens, au mois de septembre 1866; mais sa direction ne dura pas plus de six mois et demi, pendant lesquels elle joua un rôle important dans *les Chevaliers de la table ronde* et fit représenter *une Halte au moulin*, opérette dont elle avait écrit la musique (11 janvier 1867). Depuis lors elle n'a plus fait beaucoup parler d'elle, et s'est bornée à quelques tournées en province.

Douée d'une voix superbe, chaude et colorée, mais qui perdit assez rapidement une partie de son éclat, cette artiste était remarquable par sa

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

fougue, sa verve, son entrain, par la hardiesse de ses traits, par la largeur de son phrasé, et, sinon par le style, du moins par un grand sentiment musical. Dépassant parfois le but en raison de sa nature expansive, elle n'en produisait pas moins un grand effet, parce qu'il y avait en elle l'étoffe et le tempérament d'une grande artiste, et qu'elle se livrait tout entière. Ses défaillances étaient rachetées d'ailleurs par les qualités d'une excellente musicienne. Mme Ugalde a, dit-on, formé plusieurs élèves, dont la plus remarquable est assurément Mme Marie Sass (*Voy.* ce nom). Sa fille et son élève, Mlle *Marguerite Ugalde*, âgée de dix-huit ans environ, a débuté d'une façon heureuse à l'Opéra-Comique, au commencement de 1880, dans *la Fille du regiment*.

Depuis qu'elle semble avoir tout à fait quitté la scène, Mme Ugalde s'est beaucoup occupée de composition. Elle a fait entendre récemment, dans un concert (1878), toute une série de mélodies vocales, dont quelques-unes étaient vraiment aimables et écrites avec goût, et elle a en portefeuille la musique d'une opérette en 3 actes, *les Quatre Fils Aymon*, qui jusqu'ici n'a pas été représentée.

UGOLINI (Disma), compositeur et professeur italien, né à Florence en 1755, mourut en 1828. Il fit ses études sous la direction de Bartolomeo Felici, théoricien renommé qui tenait à Florence une école de contre-point, et se fit connaître en écrivant beaucoup de musique pour l'église, et aussi nombre de petites cantates, ariettes, canons, fugues et solféges. En 1811, à la suite d'un concours, cet artiste fut nommé professeur de contre-point dans les écoles de musique de l'Académie des Beaux-Arts de sa ville natale. Il y a formé beaucoup de bons élèves, parmi lesquels il faut surtout citer Luigi Picchianti, qui a publié sur son maître une intéressante notice biographique.

* **ULRICH** (Hugo), compositeur allemand, est mort à Berlin le 22 mai 1872.

* **UNGER** ou **UNGHER** (Caroline), cantatrice remarquable, est morte le 23 mars 1877 dans sa villa de la Conception, située, je crois, près de Florence. Fille d'un conseiller aulique qui était professeur à l'Académie Thérésienne de Vienne, et d'une mère qui descendait d'une noble famille polonaise (Anna Karwinska, baronne de Karwin), elle naquit non à Vienne en 1800, mais à Stuhlweissenburg le 28 octobre 1805. Ses premières leçons de musique lui furent données par un professeur vénitien nommé Mozatti ou Musatti, qui demeurait à Vienne, et elle commença à se faire entendre dans des oratorios de Bach, de Hændel et de Haydn. C'est le 24 février 1821 qu'elle aborda le théâtre en chantant *Così fan tutte*, de Mozart, et en 1824 elle eut l'honneur de participer à la première exécution de la neuvième symphonie avec chœurs de Beethoven, en chantant, aux côtés de la Sonntag, la partie de contralto de ce chef-d'œuvre. C'est l'année suivante qu'elle entreprit la carrière italienne, où elle trouva aussitôt de grands succès. Donizetti écrivit pour elle *Parisina*, *Belisario* et *Maria di Rudenz*; Bellini, *la Straniera*; Pacini, *Niobe*, *Furio Camillo* et *i Cavalieri di Valenza*; Mercadante, *le Due illustri Rivali*. Après plus de vingt années passées au théâtre, cette grande artiste se retira, se faisant entendre une dernière fois, à Dresde, le 5 septembre 1843. On attribue à Rossini cette appréciation caractéristique de la nature artistique de Caroline Ungher : *Ardeur du Sud, énergie du Nord, poitrine de bronze, voix d'argent, talent d'or*. La forme en paraît tout au moins un peu prétentieuse, dans son laconisme recherché.

UNIA (Giuseppe), pianiste, professeur et compositeur italien, né à Dogliani le 2 février 1818, mort à Recanati le 23 novembre 1871, a résidé pendant de longues années à Turin, où il se livrait à l'enseignement et à la composition. Le nombre de ses œuvres pour le piano est très-considérable, et s'élève à plus de deux-cents, dont la plupart sont écrites sur des thèmes d'opéras en vogue. On cite cependant parmi ses productions les mieux réussies une *Sonata appassionata* en *ré* mineur, ainsi qu'une grande Marche pour le couronnement du roi Victor-Emmanuel. Il a publié aussi, en huit fascicules, tout un cours d'exercices pour le piano, qui a paru à Milan, chez l'éditeur M. Canti. Unia, qui était un virtuose habile et distingué, avait le titre de pianiste du roi d'Italie.

URBAN (Heinrich), violoniste allemand contemporain et compositeur, s'est fait connaître par plusieurs œuvres importantes, qui paraissent avoir été bien accueillies et parmi lesquelles je citerai les suivantes : *Frühling*, symphonie pour orchestre ; Ouverture de *Scheherazade*; concerto de violon, avec orchestre, op. 22; 2 pièces de concert pour violoncelle avec orchestre, op. 23; 6 pièces pour violon et piano ; Romance pour violon, avec petit orchestre, op. 17; Barcarolle pour violoncelle, id., op. 18 ; etc.

URBIN (.....), est auteur d'une *Méthode de cor à trois pistons ou cylindres*, publiée à Paris, chez Richault.

* **URIO** (François-Antoine), a écrit pour le service du prince de Toscane Ferdinand de Médicis une *cantata da camera* (1696), l'oratorio

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de *Sansone* (1701), et un autre oratorio, *Maddalena convertita* (1706).

URQUHART (Thomas), luthier habile, exerçait sa profession à Londres vers la fin du dix-septième siècle. Ses produits ressemblent beaucoup à ceux de Jacob Rayman, ce qui fait supposer qu'il a dû recevoir des conseils de cet artiste, si même il n'a pas été son élève. Les instruments de Thomas Urquhart sont estimés en Angleterre. Urquhart a été le maître de Norman, qui fut, dit-on, l'un des meilleurs luthiers de ce pays au dix-huitième siècle.

* **URSILLO** (Fabio). — Cet artiste, venu sans doute fort jeune dans les Pays-Bas, devint, en 1725, musicien particulier de l'évêque de Tournai, et resta au service de ce prélat pendant trente-quatre ans, c'est-à-dire jusqu'à l'année 1759, qui fut probablement celle de sa mort. Il aurait donc passé en Belgique la plus grande partie de son existence. (V. l'ouvrage de M. Vander Straeten, *la Musique aux Pays-Bas.*)

USIGLIO (Emilio), chef d'orchestre et compositeur dramatique italien, est né à Parme, le 8 janvier 1841, et a été l'élève d'un excellent artiste, M. Teodulo Mabellini, de Florence. Dès le mois de septembre 1861, il abordait la scène en donnant au théâtre Victor-Emmanuel, de Turin, un opéra bouffe en 4 actes, *la Locandiera*, qui ne réussit que médiocrement. Trois ans plus tard (juin 1864), il faisait représenter sur le petit théâtre Santa-Radegonda, de Milan, son second ouvrage dramatique, *un' Eredità in Corsica*, qui n'était pas beaucoup plus heureux. A peu près à la même époque, M. Usiglio devenait directeur du théâtre Goldoni, de Livourne, et son exploitation se terminait par une catastrophe. Reprenant la plume du compositeur, il écrivit alors un nouvel opéra bouffe, *le Educande di Sorrento*, qui obtint au théâtre Alfieri, de Florence, le 1er mai 1868, un succès auquel, dit-on, la bonne humeur et les qualités du livret furent loin d'être étrangères; cet ouvrage, le seul de son auteur qui ait vraiment rencontré la fortune, fut joué par toute l'Italie, et produit parfois sous le titre de *la Figlia del generale*. Il fut suivi de *la Scommessa*, dont le sort fut loin d'être aussi heureux au théâtre du prince Humbert, de Florence (août 1870). Depuis lors, M. Usiglio a pris une part de collaboration à *la Secchia rapita*, petit opéra bouffe dont les autres auteurs étaient MM. Bacchini, De Champs, Felici, Gialdini et Tacchinardi (*Voy.* ces noms), et qui fut représenté au théâtre Goldoni, de Florence, en 1872, et il a donné au théâtre royal de Madrid (février 1879) un opéra intitulé *le Donne curiose*.

M. Usiglio s'est produit aussi comme chef d'orchestre, et a rempli successivement ces fonctions dans plusieurs théâtres fort importants, au Pagliano, de Florence (1872), à l'Apollo, de Rome (1874), au Communal, de Bologne (1875), à la Fenice, de Venise (1876), enfin au Théâtre-Italien de Paris (1877). Il est cependant fort loin de réaliser l'idéal du chef d'orchestre, et manque à la fois de précision, de souplesse et de fermeté, malgré ses incontestables qualités de musicien.

* **UUTENDAL** (Alexandre), et non **UTTENDAL**, musicien flamand ou néerlandais du seizième siècle, n'était pas maître de chapelle de l'empereur Ferdinand 1er, mais bien de l'archiduc Ferdinand d'Autriche, comte de Tyrol, et recevait, en cette qualité, un traitement de 10,950 maravédis. Cet artiste mourut le 8 mai 1581 à Inspruck, ainsi que le prouve une lettre d'un de ses confrères, publiée par M. Vander Straeten dans le troisième volume de son ouvrage : *la Musique aux Pays-Bas*, auquel j'emprunte les éléments de cette notice rectificative.

UZÉPY (.....), compositeur, a écrit la musique de *l'Alcade*, opéra-comique en un acte qui a été représenté au Théâtre-Lyrique le 9 septembre 1864. Cet artiste ne s'est fait connaître d'aucune autre façon.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

V

* **VACCAJ** (Nicolas). — Ce compositeur distingué est l'auteur d'une méthode de chant dont l'éditeur Ricordi, de Milan, a fait une édition italienne et française : *Metodo di canto italiano per camera.* Il a écrit aussi, principalement pendant son séjour en Angleterre, toute une série d'*airs de chambre* remarquables par la fraîcheur de leur mélodie et leur originalité; le même éditeur les a publiés sous ce titre : 12 *Ariette per camera, per l'insegnamento del Bel-Canto italiano,* ainsi qu'un recueil de 4 *Romanze postume,* et plusieurs morceaux de chant détachés : *la Solitudine, Amor corrisposto, Api erranti, Chi non la vede, Ogni zeffiro che spira,* ariettes; *il Dolore,* chant; *Guardami il viso,* cavaline; *Cara, consolati,* duetto; *Verginella desolata,* romance pour une voix, avec accompagnement de deux voix *ad libitum.* Vaccaj a pris part, avec Coppola, Donizetti, Mercadante et Pacini, à la composition d'une cantate funèbre : *In morte di Maria Malibran,* qui fut exécutée au théâtre de la Scala, de Milan, le 17 mars 1837.

Dès 1844, Vaccaj avait abandonné la direction du Conservatoire de Milan pour aller se reposer au milieu de sa famille, à Pesaro. Il ne s'en éloigna plus que pour aller écrire et faire représenter à Rome, sur le théâtre Argentina, son opéra *Virginia,* qui obtint un plein succès. Ce fut son dernier ouvrage dramatique. Sa santé chancelante l'obligea à retourner ensuite à Pesaro, où il mourut le 6 août 1848. — M. Giulio Vaccaj, fils de cet artiste remarquable, prépare en ce moment, à Rome, une biographie complète et détaillée de son père.

VACHER (Louis), docteur en médecine de la Faculté de Paris, aide-major stagiaire au Val-de-Grâce, est l'auteur de l'écrit suivant : *De la voix chez l'homme, au point de vue de sa formation, de son étendue et de ses registres* (Paris, G. Masson, 1877, in-8° de 62 pp., avec figures). Cet écrit emprunte un intérêt particulier aux connaissances musicales de son auteur, qui a fait de bonnes études de chant au Conservatoire de Lyon, et qui s'est fait entendre parfois dans les concerts sous le pseudonyme de *Louis Dalvard.*

VAGGINI (Agostino), professeur italien, né à Gênes le 1er novembre 1824, s'est livré dès l'âge de vingt ans à l'enseignement du chant, et spécialement du chant choral, après avoir fait toutes ses études sous la direction de Miresky et de Mandanici. En 1856, il a publié une *Méthode pour l'enseignement du chant choral,* dont il a été fait trois éditions successives, et peu de temps après il fut nommé professeur de chant d'ensemble dans l'école normale féminine et dans les écoles municipales de Gênes. M. Vaggini est aussi l'auteur d'une méthode de piano publiée chez Ricordi, à Milan, sous ce titre : *le Maître de piano,* méthode récréative en forme de grammaire raisonnée. On lui doit encore un certain nombre de morceaux de musique de danse, ainsi qu'un hymne national intitulé *Viva l'Italia e il Re!*

VAILLANT (A.....), compositeur qui vivait dans la première moitié du dix-huitième siècle, était attaché comme musicien à la chapelle échevinale de Valenciennes. Il a fait représenter à Mons les deux ouvrages suivants : 1° *les Plaisirs de Marimont,* pastorale en un acte, 1708; 2° *le Retour des plaisirs,* opéra en un acte, 1719.

VALDRIGHI (Le comte Luigi-Francesco), dilettante italien contemporain, est l'auteur d'un opuscule qui a été publié en 1878 sous ce titre : *Ricerche sulla liuteria e violineria modenese antica e moderna.* Ce petit écrit, uniquement consacré, comme son titre l'indique, à retracer sommairement l'histoire des luthiers de l'école de Modène, avait paru d'abord sous forme d'articles dans le journal *il Cittadino.*

M. Valdrighi a publié ensuite sous ce titre : *Musurgiana,* un second opuscule dans lequel il décrit deux instruments, la *scrandola* et le psaltérion, qu'il considère comme les deux ancêtres du piano (Modène, Olivari, 1879, in-12 de 54 pp. avec 2 planches). Enfin il a livré encore au public une troisième et intéressante brochure, ainsi intitulée : *Di una busta di antichi e rari strumenti di fiato* (Florence, Guidi, in-12).

VALENSIN (Giorgio), musicien italien, est l'auteur de *la Capricciosa,* opéra semi-sérieux qui a été représenté au théâtre des Loges, de Florence, le 28 février 1874.

VALENTE (G.....), est le nom d'un com-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

positeur qui a fait représenter à Moïsetta, en 1865, un drame lyrique intitulé *Roberto de' Gherardini*. Il a donné aussi sur le théâtre Nuovo, de Naples, un opéra bouffe, *la Festa dell' Architetto*, et sur celui des Variétés, de la même ville, un autre ouvrage bouffe, *i Cabalisti di prima forza* (12 juin 1875).

VALENTI (André-Avelino-Joseph-Perecuin), pianiste et compositeur espagnol fixé depuis longtemps à Paris, est né à Barcelone le 10 novembre 1829. Admis en 1849 au Conservatoire de Paris, dans la classe d'Elwart, il y remporta un second accessit d'harmonie en 1851, et l'année suivante entra dans la classe de composition de Carafa. Son éducation terminée, il s'est livré à l'enseignement et à la composition. M. Valenti a fait représenter à Madrid et à Barcelone deux opéras espagnols, *el Colegial* et *Don Serapio de Robadilla;* il a écrit un *Stabat Mater* et un oratorio intitulé *Judith*, et il a publié, entre autres œuvres, un traité de solfége, une Messe pastorale à 3 voix, avec accompagnement de piano ou orgue, une Petite Messe à 2 voix égales, avec accompagnement d'orgue ou d'harmonium, un *Domine salvum*, quelques mélodies vocales : *la Colombe, Malfildire*, etc. Le 6 juin 1879, il a fait représenter à l'Opéra-Comique un petit ouvrage en un acte : *Embrassons-nous, Folleville*, qui n'a pas obtenu de succès.

VALENTINI (Michelangelo), compositeur italien qui vivait au milieu du dix-huitième siècle, a fait représenter en 1748 à Naples, sur le petit théâtre des Fiorentini, un opéra bouffe intitulé *la Villana nobile*. Peut-être cet artiste est-il le père du compositeur Jean Valentini, dont il est parlé au tome VIII de la *Biographie universelle des Musiciens*. Je ne saurais le dire pourtant, car je n'ai pu recueillir sur lui aucun autre renseignement que celui relatif à l'ouvrage dont le titre est rapporté ci-dessus.

VALENTINI (Le P. Domenico), compositeur, né à Lucques dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, est auteur d'un oratorio intitulé *la Mort d'Abel*, qui fut exécuté à Venise, chez les Pères de l'Oratoire. On ignore la date de la mort de cet artiste.

* **VALENTINI** (Charles), né à Lucques vers 1790. — Outre ses opéras, qui sont au nombre de dix-sept, ce compositeur a écrit un grand nombre de messes, de vêpres, de motets, et un oratorio : *les Sept Paroles de Jésus-Christ*, avec accompagnement de piano, dédié à la princesse Marie-Thérèse de Savoie. Devenu maître de chant, il publia à Lucques, en 1848, un recueil de vocalises. Valentini, qui avait été élève de Giovanni Pacini, mourut dans sa ville natale, le 1er avril 1853.

VALENTINO (Henri-Justin-Joseph), un des plus excellents chefs d'orchestre qu'ait possédés la France, naquit le 14 octobre 1785 à Lille, où son père, Italien d'origine, était attaché comme pharmacien à l'hôpital militaire. Dès l'âge de quatorze ans il était chef d'orchestre en province, et déployait dans ces fonctions difficiles de rares qualités. Ayant épousé en 1813, à Metz, la nièce du compositeur Persuis, alors directeur de la musique à l'Opéra, il obtint tout naturellement la protection de celui-ci ; cependant il ne paraît pas que cette protection se soit manifestée d'une façon fort efficace, car ce n'est que peu de mois après la mort de Persuis, c'est-à-dire en 1820, que Valentino fut engagé à l'Opéra comme second chef d'orchestre, alors que Kreutzer était premier. En 1824, au départ de ce dernier, il fut appelé à exercer les fonctions de premier chef, en partage avec Habeneck, chacun d'eux devant diriger les études et l'exécution d'un ouvrage nouveau sur deux qui étaient présentés au public. Parmi ceux que Valentino monta ainsi pour sa part, il faut citer *la Muette de Portici*, *Guillaume Tell*, *le Serment*, *le Dieu et la Bayadère*, et *Olympie*. Ce dernier était pourtant échu à Habeneck ; mais, à l'une des répétitions générales, une discussion d'une extrême violence s'étant élevée entre Habeneck et Spontini, Valentino fut chargé d'en diriger l'exécution, qui fut superbe sous ses ordres. On assure qu'Habeneck en conçut contre lui un vif ressentiment, bien que Valentino fût resté complétement étranger aux incidents qui s'étaient produits, et que les effets de ce ressentiment ne furent pas sans influence sur les causes qui amenèrent, quelques années plus tard, la retraite de Valentino.

Valentino était d'ailleurs un chef d'orchestre de premier ordre. Doué d'un talent à la fois énergique et souple, soigneux des moindres détails, sachant inspirer la confiance et le respect à tous ceux qui étaient placés sous ses ordres, il excitait non-seulement l'admiration du public, mais celle de tous les artistes du chant, de la danse, des chœurs et de l'orchestre. D'autre part, sa nature bienveillante et droite, son caractère ferme et juste lui conciliaient les sympathies générales et lui donnaient une grande autorité morale.

C'est précisément la droiture et la fermeté de son caractère qui devinrent la cause, ou tout au moins le prétexte, de son départ de l'Opéra. Lorsqu'en 1830 le docteur Véron eut été appelé à la direction de ce théâtre, l'un de ses premiers soins fut de chercher à diminuer les traitements

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

déjà si faibles des artistes de l'orchestre. Valentino aima mieux se retirer que de paraître souscrire à une mesure qu'il considérait comme inique. C'est alors que la direction de l'Opéra-Comique, qui désirait se l'attacher, lui fit faire des offres avantageuses et qui furent aussitôt acceptées. Valentino fit liquider sa pension à l'Opéra, laquelle fut fixée à 1,400 francs, et alla succéder à l'Opéra-Comique à Crémont (1831). Pendant son séjour à ce théâtre, il se fit particulièrement remarquer en dirigeant, avec le talent dont il avait déjà donné tant de preuves, l'exécution des deux admirables chefs-d'œuvre d'Hérold, *Zampa* et *le Pré aux Clercs*, puis celle de *l'Éclair*, de *Lestocq*, du *Cheval de bronze*, d'*Actéon*, des *Chaperons blancs*, du *Chalet* et du *Postillon de Lonjumeau*.

Au bout de quelques années pourtant, Valentino quittait l'Opéra-Comique, et, après s'être retiré quelque temps à Chantilly, il fondait en 1837, dans la salle Saint-Honoré (connue encore aujourd'hui sous le nom de *Salle Valentino*), les premiers concerts populaires de musique classique qui aient été connus en France. Il recruta, au concours, un orchestre de 85 exécutants composé de jeunes artistes dont la plupart se sont fait depuis lors un nom distingué, et qui, faisant leurs premières armes sous la direction d'un maître habile, s'initiaient à la connaissance des grands chefs-d'œuvre de la musique symphonique. Il suffira de citer, parmi ces artistes, les violonistes Maurice Singer, Amé, Deloffre, Armingaud, les violoncellistes Pillet et Offenbach, les flûtistes Rémusat et Bauller, les hautboïstes Verroust et Triebert, le clarinettiste Lecerf, le bassoniste Jancourt, les cornistes Baneux père et Urbin, etc.

Les concerts classiques avaient lieu quatre fois par semaine, les lundi, mercredi, vendredi, et dimanche, à la salle Saint-Honoré, sous la direction de Valentino; toute la musique de virtuosité, solos ou duos concertants, était dirigée par le second chef, Joseph Habeneck, frère du chef d'orchestre de l'Opéra; les mardis, jeudis et samedis étaient consacrés à la musique légère, et c'est un excellent artiste, Fessy, qui tenait alors le bâton conducteur. Les prix d'entrée étaient fixés à 2 francs pour les concerts classiques, et à 1 franc pour les autres jours. Par malheur, Valentino avait devancé son temps, et le moment n'était pas encore venu de faire entendre au public de la musique sérieuse. Après quelque temps de vogue, le succès s'affaiblit peu à peu, et bientôt la lutte ne fut plus possible. Bref, et au bout de trois ans environ, les symphonies de Beethoven ayant dû céder la place aux quadrilles de Tolbecque et de Musard, Valentino, qui n'aurait jamais consenti à diriger un orchestre de danse, se sépara de l'entreprise. En 1841, il se retira définitivement à Versailles.

C'est là qu'en 1846 Léon Pillet, alors directeur de l'Opéra, alla lui proposer de rentrer à ce théâtre pour y monter *Robert Bruce*, la santé chancelante d'Habeneck ne lui permettant plus de conserver ses fonctions. Léon Pillet offrait à Valentino un traitement annuel de 15,000 francs, avec une représentation à bénéfice; mais, au regret de tous les artistes qui l'avaient connu, Valentino, déjà vieux à cette époque, ne put se décider à quitter sa retraite et à rentrer dans la vie active. Cet artiste remarquable est mort à Versailles, le 28 janvier 1865, âgé de près de quatre-vingts ans.

VALENZA (Achille), compositeur italien, remplissait en 1872 les fonctions de chef d'orchestre au petit théâtre de la Fenice, de Naples. Le 2 juin 1866 il avait fait représenter sur ce théâtre un opéra en 3 actes, *le Fate*, qui avait été accueilli avec faveur; il écrivit ensuite la musique d'une féerie intitulée *il Finimondo*, qui fut donnée sur la même scène le 25 septembre 1872.

VALIQUET (H.....), pianiste, professeur et compositeur français, s'est surtout adonné à la composition de petites études et de petits morceaux faciles, écrits spécialement en vue des enfants. On peut citer, entre autres, les recueils suivants : *les Grains de sable*, 6 morceaux sur les cinq notes, op. 17; *les Brins d'herbe*, 6 petits morceaux faisant suite aux *Grains de sable*; *Contes de Fées*, 6 petits morceaux, op. 18; *les Soirées de famille*, id., op. 19; *les Premiers Pas*, 15 études très-faciles pour les petites mains, op. 21; *le Progrès*, 15 études très-faciles pour les petites mains, op. 22; *le Succès*, 15 études progressives pour les petites mains, op. 23; *les Refrains de l'enfance*, petites transcriptions variées; *Chansons de Nadaud*, 12 petites fantaisies sans octaves; *Récréations religieuses*, 25 cantiques célèbres; *Concerts des Bouffes*, 24 petites fantaisies sans octaves, op. 37; *Exercices rhythmiques et mélodiques du premier âge*; *le Berquin des pianistes*, 12 petits morceaux; *École concertante des petites mains*, 12 morceaux à 4 mains; *la Moisson d'or*, 25 petits morceaux très-faciles, op. 41; *la Nouvelle Moisson d'or*, id., etc. Valiquet a publié aussi un grand nombre de transcriptions et fantaisies détachées sur des airs d'opéras. Cet artiste, qui avait été l'élève de Choron, est mort à Paris, au mois d'avril 1879, à l'âge de soixante-deux ans.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

VAN DE VYVERE (Édouard-François), prêtre et compositeur belge contemporain, né à Waerschoot, a fait son éducation musicale à Gand, sous la direction d'un professeur nommé Alsters, et s'est perfectionné ensuite par la lecture des ouvrages des auteurs allemands et français. Nommé en 1839 professeur de musique à l'école normale épiscopale de Saint-Nicolas, il quitta cette position en 1847. Il est aujourd'hui curé à Nieukerken. M. Van de Vyvere s'est fait connaître par la publication de diverses compositions religieuses, dont les plus importantes sont une messe à 3 voix avec orgue, un recueil de 4 motets à 3 voix avec orgue, et une cantate pour la 1re communion, avec piano. On lui doit aussi plusieurs chœurs à 4 voix sans accompagnement, et quelques productions de moindre importance.

VAN DE WEYER (Jean-Sylvain), homme d'État belge, ancien ministre plénipotentiaire à Londres, né à Louvain le 19 janvier 1802, mort à Londres le 23 mai 1874, est l'auteur d'un écrit rarissime : *Lettres sur les Anglais qui ont écrit en français* (Londres, petit in-8°, tiré à 25 exemplaires seulement). On trouve dans cet opuscule une biographie de Thomas Hales, connu sous le nom de *d'Hèle*, d'Hèle l'excentrique, qui fournit à Grétry les livrets de trois de ses opéras, et, chemin faisant, l'auteur donne des détails intéressants sur l'état de la musique au temps du célèbre compositeur liégeois.

* **VAN DEN ACKER** (Jean), compositeur belge contemporain, a occupé pendant plusieurs années les fonctions de chef d'orchestre au théâtre flamand d'Anvers, sur lequel il a fait représenter les opéras suivants : 1° *Vijf jaar gewacht*, un acte, 9 décembre 1855; 2° *Ten aventuur van Keizer Karel*, un acte, 23 janvier 1856; 3° *De Dorpsmeeting*, un acte, 21 octobre 1857; 4° *De Zinneloose Van Oslade*, un acte, 6 décembre 1857; 5° *Moor en Crispijn*, 5 décembre 1858; 6° *Romeo en Marielle*, un acte, 26 octobre 1859; 7° *Het Lied van Margot*, 2 actes, 26 octobre 1859; 8° *Hageroos de geitenwachtster*, 2 actes, 5 janvier 1862; 9° *Van Dyck te Saventhem*, un acte, 7 janvier 1863; 10° *Koppen en Letteren*, un acte, 12 novembre 1866.

VAN DEN BERGHE (Philippe), compositeur amateur belge, né à Menin en 1822, étudia très-sérieusement la musique tout en faisant ses études littéraires au collége de Namur et à l'Université de Louvain. Plus tard, il connut Thalberg et M. Henri Herz, qui lui donnèrent de bons conseils, reçut des leçons d'orgue et de contre-point de M. Ferdinand Hiller, et enfin établit des relations qui ne lui furent pas inutiles avec F. Künstedt, Schuloff et Dreyschock. Comme virtuose sur le piano, M. Van den Berghe s'est fait entendre non-seulement en Belgique, mais à Paris et à Londres; comme compositeur, il a publié, entre autres œuvres : 48 Études de genre pour orgue; Études de concert pour piano; Concerto pour le piano; Préludes et fugues pour orgue, et un grand nombre de morceaux détachés pour le piano. On connaît encore de lui un *Te Deum*; 6 messes; de nombreux motets; des versets pour orgue; des psaumes; plusieurs cantates avec orchestre; 24 Études caractéristiques pour le piano; enfin des quatuors, des sonates, des fugues, des chœurs.

VAN DEN BOGAERDE (Ghisbert), facteur de clavecins, né à Gand dans la première moitié du seizième siècle, alla s'établir à Anvers. En 1558 il se faisait inscrire dans la gilde de Saint-Luc, et le 3 mars de l'année suivante il était reçu dans la bourgeoisie d'Anvers.

VAN DEN BOORN (Jean), né à Gronsveld (Limbourg hollandais) en 1826, fit ses études au Conservatoire royal de Liége (dirigé par Daussoigne-Méhul, et y remporta le 1er prix de piano. Il vint ensuite habiter Paris, dont le séjour eut la plus heureuse influence sur le développement de son talent, et où il publia (chez Heugel) son premier morceau de concert : *la Plage*, dédié à son maître M. J. Jalheau. Revenu à Liége, il s'y fit fréquemment entendre dans les concerts, organisa des séances de musique classique avec M. Jehin-Prume, violoniste, M. Léon Massart, violoncelliste, et d'autres artistes, et s'y créa une brillante réputation par son interprétation élevée des maîtres de l'art. Il fit également apprécier son talent à Bruxelles (salle d'Harmonie), à Spa, où il joua fréquemment, et parcourut successivement une partie de la Hollande, de l'Allemagne, de la Suisse et de l'Angleterre. A Aix-la-Chapelle, Wiesbade, Genève et Londres notamment, ses qualités artistiques furent des mieux accueillies. Établi à Liége depuis nombre d'années, M. J. Van den Boorn, malgré le professorat, n'a cessé de se produire chaque hiver dans les principaux cercles, tels que l'Union des artistes, la Légia (célèbre société chorale), etc. Les morceaux composés par cet artiste qui ont obtenu le plus grand succès, sont des duos pour piano et harmonium, où les qualités respectives des deux instruments sont habilement mises en relief. Y.

VAN DEN BOORN (Édouard), frère du précédent, né à Gronsveld en 1829, fit ses études au Conservatoire royal de Liége, et y remporta

© 2007 Lyon Éditions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

le 1er prix de piano. Sans cesser de cultiver cet instrument, il s'attacha en même temps à l'étude de l'harmonium, dont il sut bientôt saisir le véritable caractère et déployer toutes les ressources artistiques. Il composa plusieurs morceaux pour ce dernier instrument. Ceux qui ont été joués avec le plus de succès par l'auteur ont pour titres : *Rayon d'espoir*, *Dans les montagnes*, *Grand caprice de concert*, etc. Plusieurs transcriptions ingénieuses de quelques-unes des principales pages de Mozart, de Beethoven et autres grands maîtres, et leur exécution colorée ne contribuèrent pas peu à faire connaître le goût pur et élevé de l'artiste.

M. E. Van den Boorn voyagea avec son frère et partagea ses succès, jouant tour à tour de l'orgue ou du piano. Cet artiste est également connu comme littérateur et critique musical. Il a collaboré successivement à la *Revue musicale* de Bruxelles, au *Moniteur des Théâtres* de la même ville, à *l'Europe artiste* de Paris, au *Ménestrel*, et a donné de nombreux articles de musique au journal *la Meuse* de Liége, et au *Courrier de la Meuse*. Enfin il a obtenu, en 1858, la médaille d'or au concours institué par la Société d'émulation à Liége sur cette question : *De l'influence réciproque de l'industrie sur les Beaux-Arts, et des Beaux-Arts sur l'industrie* (1 vol. in-12, Liége, imprimerie de L. de Thier et Lovinfosse, 1861). M. E. Van den Boorn s'est distingué aussi comme poëte, dans des hommages rendus à la mémoire de Meyerbeer, Moscheles, Rossini et autres grands maîtres. Son *Hommage à Rossini* a été déclamé au Théâtre-Royal de Liége, ainsi que la pièce adressée à Adelina Patti. Son poëme à la mémoire de Fétis fut récité par M. Kronké à la Société de l'Union des artistes, de Liége. Cette dernière pièce, ainsi que celles dédiées à Rossini et à la Patti, figurent dans les *Annales de l'Union des artistes*. Celle sur Meyerbeer a été publiée dans le journal *la Comédie*, de Paris. Un autre poëme sur la symphonie de Raff intitulée *Im Walde*, exécutée pour la 1re fois à Spa, a paru dans les journaux de cette ville. Dans une séance de l'Union des artistes, M. E. Van den Boorn a lu lui-même un grand poëme musical qui a pour titre *l'Alpenhorn* (le Cor des Alpes). La plupart de ces pièces ont paru dans les journaux de Liége. M. E. Van den Boorn se propose d'en publier un recueil complet. — Y.

VAN DEN BOSCH (Pierre-Joseph), claveciniste distingué et organiste de la cathédrale d'Anvers, naquit à Hoboken en 1736 et se fixa en 1762 à Anvers, où il devint, trois ans après, organiste de la cathédrale, conservant cet emploi jusqu'en 1797. On vantait beaucoup le talent de cet artiste, dont l'habileté sur la pédale était prodigieuse, et qui, excellent musicien, devint l'accompagnateur de tous les concerts. Il exerça une grande influence sur le mouvement musical à Anvers, et son jugement était considéré comme infaillible. « Quand un artiste étranger venait se produire aux concerts, dit M. Ed. Gregoir (*Artistes musiciens belges*), Van den Bosch donnait le mot d'ordre. Il occupait ordinairement une place fixe aux concerts, et le public avait l'œil sur lui ; aussi le succès de l'artiste dépendait des signes d'approbation ou de désapprobation de Van den Bosch ; un mouvement décisif de sa part, et le public acclamait avec frénésie le talent de l'artiste. Jamais nous n'avons vu une pression aussi influente que celle de notre organiste. »

Il paraît, néanmoins, que le mérite de Van den Bosch, très-réel au point de vue de l'exécution, était mince en ce qui concerne la composition. Ses œuvres, consistant en sonates et concertos, sont absolument médiocres, soit qu'on en considère l'harmonie, le sentiment personnel ou la forme générale, et la simplicité en est par trop élémentaire. Cet artiste, dont la valeur semble avoir été surfaite de son vivant, mourut à Anvers le 19 février 1803.

* **VANDENBROECK** (Othon-Joseph), virtuose sur le cor et compositeur, ancien professeur au Conservatoire de Paris. — Au nombre des ouvrages écrits par cet artiste, il faut ajouter les deux suivants : *le Codicile* ou *les Héritiers*, opéra-comique en un acte représenté au théâtre Montansier le 5 août 1793 ; et *l'Anniversaire* ou *la Fête de la Souveraineté*, scène lyrique exécutée au théâtre de l'Ambigu-Comique le 30 ventôse an VI.

VAN DEN DRIES (Jean), flûtiste et compositeur belge contemporain, né à Anvers, a été attaché pendant plusieurs années en qualité de flûtiste au théâtre royal de cette ville. Comme compositeur, on lui doit une cantate pour voix seules et chœurs, exécutée à Deurne, une grande scène pour chœurs, orchestre et orgue, et un chant patriotique intitulé : *Hommage à S. M. Leopold II*. Il a publié plusieurs motets avec orchestre, diverses autres compositions religieuses, des mélodies vocales, et quelques morceaux pour piano, pour flûte et pour cornet à pistons. Dans ces dernières années, M. Van den Dries est devenu directeur-gérant du journal *l'Escaut*, l'une des principales feuilles politiques d'Anvers, et il publie depuis lors dans ce journal d'assez nombreux articles de critique musicale et théâtrale.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

VANDEN EEDEN (Jean-Baptiste), compositeur belge, né à Gand le 26 décembre 1842, a fait de brillantes études au Conservatoire de sa ville natale, et a concouru ensuite à Bruxelles pour le prix de Rome. Dès son premier concours, en 1865, il obtenait le second prix, subissait inutilement une seconde épreuve en 1867 (le concours de Rome n'a lieu en Belgique que tous les deux ans), enfin en 1869 se voyait décerner le premier prix pour sa cantate flamande : *Faust'laatste Natcht* (*la Dernière Nuit de Faust*). Depuis lors, M. Vanden Eeden a écrit et fait exécuter à Anvers, pour l'inauguration au théâtre de cette ville de la statue d'Albert Grisar, une cantate qui a produit une bonne impression, puis il a fait entendre à Gand un scherzo symphonique, et aux Concerts populaires de Bruxelles un morceau d'orchestre intitulé *Marche des esclaves*. On connaît aussi de lui un oratorio, *le Jugement dernier*, qui a été exécuté à Malines, le 4 septembre 1867, à l'une des séances du congrès catholique qui se tenait alors en cette ville, un ouvrage intitulé *Brutus* et qualifié d'« oratorio historique » et une composition symphonique ayant pour titre *la Lutte au XVIe siècle*.

Parmi les compositions publiées de cet artiste, je signalerai les suivantes : *Judith* ou *le Siège de Béthulie*, grande scène à 3 voix ; *les Couronnes*, chœur ; *Vaderlandsche volksliederen*, 6 chants patriotiques ; sonate-offertoire, pour orgue ; 4 préludes pour le même instrument ; et quelques morceaux détachés pour piano.

M. Vanden Eeden est aujourd'hui directeur de l'École de musique de Mons.

VAN DEN ELSCHE ou **VAN ELSEN** (Jacques), fut l'un des derniers facteurs de clavecins qui exercèrent leur profession à Anvers, où il se fit recevoir, en 1717, dans la gilde de Saint-Luc. Il vivait encore en cette ville en 1731.

* **VAN DEN GHEYN** (Matthias), célèbre organiste, claveciniste et carillonneur belge. M. Van Elewyck (*Voy.* ce nom), qui s'est pris d'une véritable passion pour la mémoire de cet artiste remarquable, a publié sur lui une notice importante : *Matthias Van den Gheyn, le plus grand organiste et carillonneur belge du 18e siècle, et les célèbres fondeurs de cloches de ce nom depuis 1450 jusqu'à nos jours*, Paris, Lethielleux, 1862, in-8°. Le même écrivain a publié un choix de compositions de ce maître : *Matthias Van den Gheyn, le plus grand organiste belge du XVIIIe siècle, recueil de productions légères pour piano ou pour orgue*, publié par Xavier Van Elewyck, Bruxelles, Schott, in-f°. Enfin, M. Van Elewyck a consacré à Van den Gheyn tout le premier volume de sa belle *Collection d'œuvres composées par d'anciens et de célèbres clavecinistes flamands* (Bruxelles, Schott, in-f°) ; ce volume contient 6 suites de pièces de clavecin, op. 3, 6 *Divertimenti* pour le même instrument, 2 préludes pour orgue, et 2 préludes pour carillon.

* **VANDER DOES** (Charles), pianiste néerlandais fort distingué et compositeur dramatique, ancien professeur de piano à l'École de musique de la Haye, commissaire royal des pensionnaires du roi des Pays-Bas, et président de l'Association des artistes musiciens de la Haye, est mort en cette ville le 30 janvier 1878. Il était né à Amsterdam le 6 mars 1817, et non en 1821, ainsi qu'il a été dit.

VAN DER ELST (Aert ou Arnold), facteur de clavecins à Anvers, fut inscrit sur les registres de la corporation de Saint-Luc en 1576.

VAN DER GHINSTE (Pierre), compositeur belge, né à Courtrai en 1789, est l'auteur du premier opéra composé sur des paroles flamandes et ainsi présenté au public (1). Cet ouvrage avait pour titre : *Het pruissisch Soldaten Kwartier*, et fut joué pour la première fois en 1810, à Courtrai. Van der Ghinste, qui fut pendant de longues années maître de chapelle de la grande église de Courtrai, mourut dans sa ville natale le 21 octobre 1861. On connaît de lui les compositions suivantes : 1re messe à 3 voix, avec orgue (Courtrai, l'auteur) ; *Missa pro defunctis*, à 3 voix (en manuscrit) ; 3e messe (en manuscrit) ; *Missa solemnis* (en manuscrit) ; *Ave Maria* avec orchestre (en manuscrit) ; *Regina cœli* à 3 voix, avec orgue ; 12 pièces faciles pour piano (Courtrai, l'auteur) ; thème varié pour piano ou harpe.

VANDER HAGEN (Armand), clarinettiste et compositeur belge, né vers le milieu du dix-huitième siècle, vint s'établir à Paris, où il fit partie de la musique de la garde des consuls. Il publia un recueil de *Douze petits airs et six duos pour 2 flûtes*, un autre recueil de *Duos pour 6 flûtes tirés des opéras-comiques ;* puis les airs *d'une Folie*, de Méhul, mis en harmonie, et les airs de *Picaros et Diego*, de Dalayrac, mis en harmonie. Cet artiste mourut à Paris en 1822 ; il était alors, depuis plusieurs années, attaché à l'orchestre de la Comédie-Française en qualité de seconde clarinette.

VAN DER LINDEN (C.....), composi-

(1) Un autre musicien belge, Pierre Verheyen, né à Gand en 1750 et mort en 1819, avait composé, antérieurement à Van der Ghinste, un opéra flamand : *De Jagtpartij van Hendrik IV*, mais cet ouvrage ne fut jamais représenté.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

teur néerlandais, est né à Dordrecht en 1839, et montra dès sa plus tendre enfance de rares dispositions musicales. A l'âge de sept ans, et sans avoir travaillé avec aucun professeur, il composait de petits chœurs à quatre parties. A dix ans, il fut présenté à Böhme, directeur de musique à Dordrecht, qui lui donna des leçons d'harmonie et de contre-point pendant plusieurs années, et il prit en même temps des leçons de piano de M. J. Kwast.

Après avoir fini ses études, il fit un voyage artistique à Bruxelles, Liége et Paris, et retourna en 1862 à Dordrecht, pour y fixer sa résidence. Il y dirigea plusieurs sociétés chorales, la société philharmonique *Kunstmin* et la musique militaire de la garde nationale. Actuellement il fait partie du comité de la Société des artistes musiciens néerlandais, et en est un des membres les plus actifs.

M. Van der Linden a composé deux opéras, *Téniers* et *le Mariage au tambour*, qui n'ont pas été représentés; il a écrit des ouvertures pour orchestre, des ouvrages pour chœurs et orchestre, des mélodies, et des arrangements pour musique militaire. C'est un jeune musicien fort estimé. ÉD. DE H.

* **VANDER PLANCKEN** (Corneille, et non Charles), violoniste et clarinettiste, était né à Bruxelles non le 22, mais le 23 octobre 1772, et mourut en cette ville non au mois de janvier, mais le 9 février 1849.

* **VANDERSTRAETEN** (Edmond), et non *Vanderstraet* (1), écrivain musical belge, est né à Audenarde le 3 décembre 1826. Il fit ses premières études littéraires au collége d'Alost, et termina son éducation à l'Université de Gand. Voici la liste de ceux de ses ouvrages qui ont la musique pour objet : 1° *Coup d'œil sur la musique actuelle à Audenarde. Ce que nous sommes, ce que nous pouvons devenir*, Audenarde, Rousse, 1851, in-12; 2° *Notice sur Charles-Félix de Hollandre, compositeur de musique sacrée*, Gand, de Busscher, 1854, in-8°; 3° *Notice sur les carillons d'Audenarde*, id., id., 1855, in-8°; 4° *Recherches sur la musique à Audenarde avant le XIXe siècle*, Anvers, Buschmann, 1856, in-8°; 5° *Examen des chants populaires des Flamands de France, publiés par E. de Coussemaker*, Gand, Hebbelynck, 1858, in-8°; 6° *Jacques de Goüy, chanoine d'Embrun*, Anvers, Buschmann, 1863, in-8°; 7° *Jean-François-Joseph Janssens, compositeur de musique*, Bruxelles, Sannes, 1866, in-12; 8° *la Musique aux Pays-Bas*, documents inédits et annotés, Bruxelles 1867-1880, 5 vol. in-8° (ouvrage non encore terminé); 9° *le Noordsche Balck* [instrument à cordes] *du Musée communal d'Ypres*, Ypres, La Fonteyne, 1868, in-8°; 10° *Wagner, Verslag aan den heer minister van Binnenlandsche Zaken* (rapport au ministre de l'intérieur sur les fêtes wagnériennes de Weimar, écrit en français par l'auteur et publié en une traduction flamande due à MM. Julius Host et Jean Van Droogenbroeck, dit *Ferguut*), Bruxelles, de Ries, 1871, in-16; 11° *le Théâtre villageois en Flandre*, Bruxelles, Claassen, 1874, t. I, in-8° (ouvrage non encore terminé); 12° *les Musiciens belges en Italie*, rapport à M. le ministre de l'intérieur, Bruxelles, 1875, in-8°; 13° *Sociétés dramatiques des environs d'Audenarde*, Gand, de Busscher, in-8°; 14° *Voltaire musicien*, Paris, Baur, 1878, in-8°; 15° *la Mélodie populaire dans l'opéra* Guillaume Tell *de Rossini*, Paris, Baur, 1879, in-8°; 16° Lohengrin, Instrumentation et *philosophie*, Paris, Baur, 1879, in-12; 17° *Turin musical, pages détachées;* Chansons populaires; Concerts; Théâtres lyriques; Critique musicale; Wagnérisme; Audenarde, Van Eechante, 1880, in-8°.

Après avoir quitté la Belgique il y a quelques années, M. Vanderstraeten s'était fixé à Dijon, qu'il habita pendant assez longtemps, bien que ses sympathies et son estime pour la France soient beaucoup plus que médiocres; en effet, malgré l'accueil courtois qu'il a toujours reçu en ce pays, il le considère ouvertement comme le réceptacle de toutes les hontes et de toutes les décadences, et ne laisse guère échapper l'occasion de le traiter avec le dédain le plus méprisant, le rejetant sans façon au rang le plus infime des nations prétendues policées; aux yeux de ce gallophobe enragé, évidemment désolé d'être obligé d'employer la langue française pour se faire comprendre de ses compatriotes, l'Allemagne représente seule, dans l'univers, la civilisation, la probité, la grandeur et l'intelligence. Cela ne l'a pas empêché, comme je l'ai dit, de séjourner pendant quelques années à Dijon, après quoi il est retourné à Bruxelles, où il réside aujourd'hui de nouveau. On a publié sur cet écrivain un petit pamphlet ainsi intitulé : *A Monsieur Edm. Vander Straeten, commis aux archives du royaume;* cet écrit, qui forme une demi-feuille d'impression, soit 8 pages in-8°, est signé : J. Lewardt, et date de Bruxelles, 14 mai 1869. Une notice sur le même

(1) Il est difficile de fixer au juste l'orthographe du nom de cet écrivain, car il signe tantôt *Vanderstraeten* en un seul mot, tantôt *Vander Straeten* en deux mots, et ses livres même produisent tantôt l'une, tantôt l'autre forme de son nom.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

artiste, écrite en français par M. Meerens (*Voy.* ce nom), mais, je crois, non publiée, a été traduite en italien par M. G. Muzzi et imprimée à Rome en 1877.

VAN DER STÜCKEN (Franck), jeune compositeur né à Frédérickburg (Texas), au mois d'octobre 1858, d'un père belge et d'une mère allemande, fut amené à Anvers à l'âge de sept ans, et commençait deux ans après l'étude du violon. Il avait écrit déjà quelques compositions lorsqu'il se fit admettre au Conservatoire de cette ville, où il devint en 1873 l'élève de M. Pierre Benoit. Bien que M. Van der Stücken soit encore à l'heure présente assis sur les bancs de l'école (1878), il s'est cependant produit à plusieurs reprises comme compositeur. Entre autres œuvres, on connaît de lui : la musique d'un ballet qui a été représenté au théâtre royal d'Anvers vers 1875; un *Te Deum*, exécuté plusieurs fois à l'église Saint-Jacques de cette ville; une marche pour l'anniversaire de la fondation de l'école allemande; une cantate anglaise, *the last Judgement* (*le Jugement dernier*), exécutée par les soins de la colonie anglaise d'Anvers; divers chœurs pour voix d'hommes ou d'enfants; enfin, de nombreuses mélodies vocales, dont six en un recueil publié par l'éditeur M. Schlesinger, de Berlin.

VANDERSYPEN (Charles), né à Bruxelles le 4 décembre 1818, attaché aux archives de l'hôtel de ville de Bruxelles, a publié, en 1880, chez Bruylant-Christophe en cette ville, un volume in-8° de 142 pages, orné de 7 gravures (portraits, médailles, vues, musique, etc.) et ayant pour titre : *la Brabançonne*, chant national de la Belgique, avec la biographie des deux auteurs, l'un, Jenneval, poëte et artiste dramatique français, qui fut tué en octobre 1830 en combattant avec les patriotes belges contre les Hollandais; l'autre, François Campenhout, chanteur et compositeur, sur lequel l'écrivain donne des détails très-curieux et pour la plupart inédits. (V. *Biographie universelle des Musiciens*, t. II, p. 166 et Supplément, t. I, p. 145.)

F. D.

VANDERVELPEN (Jean-Baptiste), compositeur belge, né à Malines le 18 février 1834, a fait ses études musicales au Conservatoire de Bruxelles, où il fut l'élève de M. Lemmens pour l'orgue, de Bosselet pour l'harmonie, et de Félis pour la fugue et la composition. En 1859, ayant pris part au concours de Rome, il obtint une mention honorable, et le second prix lui fut décerné en 1861, pour sa cantate intitulée *Agar dans le désert*. On connaît de cet artiste quelques morceaux de piano, des compositions pour musique d'harmonie, et une opérette, *le Voyage en Suisse*, qui a été jouée à Arlon en 1873.

VAN DER VOORT (Jean), facteur de trompettes, était établi en 1629 à Anvers.

VAN DIEPENBYCK (Louis), facteur de clavecins, vivait à Anvers, où il exerçait sa profession, dans les dernières années du seizième siècle.

VAN DINTER est le nom de toute une famille de facteurs d'orgues, dont les membres exercent cette profession depuis trois quarts de siècle.

Van Dinter (P.-F.), premier du nom, naquit en 1785 à Rotterdam, et alla s'établir du côté du Rhin avec un de ses fils. Il mourut à Tegelen (Limbourg), le 18 août 1854.

Van Dinter (P.-A.), son fils et sans doute son élève, s'établit d'abord à Tirlemont, et plus tard, en 1857, à Maeseyck. On doit à cet artiste des instruments estimables, parmi lesquels l'un des meilleurs était l'orgue qu'il construisit en 1854 pour l'église Saint-Martin, de Courtray, et qui fut détruit en 1862 dans l'incendie de cette église. En 1864, M. P.-A. Van Dinter avait déjà construit soixante-quatre orgues de diverses dimensions.

Van-Dinter (*Mathias*), frère du précédent et son élève, est depuis longtemps déjà établi à Weert.

Van-Dinter (*François*), frère des précédents, est, depuis longtemps aussi, fixé à Monhein-sur-le-Rhin, comme constructeur d'orgues.

Un quatrième fils de P.-F. Van-Dinter partit pour la Suisse, lors de la mort de son père, pour y terminer ses études dans la facture des orgues.

VAN DUYSE (Florimond), avocat belge, né à Gand le 4 août 1843 et inscrit au barreau de cette ville, n'a cultivé la musique que pour son agrément. Il n'en a pas moins reçu une éducation artistique très-complète, et s'est fréquemment produit comme compositeur. Élève du Conservatoire de Gand, où il a remporté un prix d'harmonie, M. Van Duyse était très-jeune quand il aborda la scène, où il s'est fait connaître par les ouvrages suivants : 1° *Teniers le Grimbergen*, Gand, 15 juillet 1860; 2° *le Médaillon de Mariette*, Gand, 20 mars 1861; 3° *Een dief in huis*, un acte, Anvers, 1861; 4° *De Zoete in val*, un acte, Anvers, 8 mars 1863; 5° *Rosalinde*, 3 actes, Anvers, 17 janvier 1864; 6° *De Nacht*, ode-symphonie, 1867; 7° *Satan*, 3 actes et prologue, Gand, 7 février 1869; 8° *De Wildstrooper*, 2 actes, Gand, 6 novembre 1870.

Après avoir fait représenter ces divers ou-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

vrages, M. Van Duyse se présenta au concours de Rome en 1873, et se vit décerner le second prix pour sa cantate flamande : *Torquato Tasso's dood*. Il a en portefeuille un opéra en 2 actes, *Lena*, non encore représenté jusqu'ici. M. Van Duyse est fils d'un poëte flamand distingué.

VAN EESBROECK (Jean), facteur de luths, né dans la seconde moitié du seizième siècle à Mariakerck, exerçait sa profession à Anvers, et fut reçu bourgeois de cette ville le 9 décembre 1583.

VAN EIJSDEN ou EYSDEN (Jacques), musicien néerlandais, né à Dordrecht le 18 février 1839, commença ses études musicales à Rotterdam, se fit ensuite admettre au Conservatoire de Bruxelles, puis enfin alla achever son éducation à Leipzig. Il revint à Utrecht, s'établit auprès de sa famille, fit partie en cette ville d'une société de musique de chambre, et publia diverses compositions : Quintette (couronné au concours ouvert par la Société musicale des Pays-Bas); 6 *lieder* à 1 voix ; 3 *lieder* à 1 voix; Ouverture à grand orchestre; Polonaise pour violon et orchestre, etc. Il écrivit aussi, pour une société de Rotterdam, une cantate qui fut exécutée sous sa direction, et qui lui valut une médaille d'or. En 1862, M. Van Eijsden quitta son pays pour aller remplir au théâtre de Gothenbourg (Suède) les fonctions de chef d'orchestre.

* **VAN ELEWYCK** (Le chevalier Xavier-Victor), amateur fort distingué de musique, est né le 24 avril 1825 à Ixelles-lez-Bruxelles, dont son père, docteur en droit, était le bourgmestre. Il renonça à la carrière diplomatique, à laquelle il était destiné, pour se livrer exclusivement à ses goûts artistiques. Depuis douze ans, M. Van Elewyck dirige, à titre d'amateur, la maîtrise de la cathédrale de Louvain, qui compte un personnel de 80 exécutants, et où tous les dimanches et fêtes on emploie le grand orchestre. Comme compositeur, il a écrit environ cinquante motets avec orchestre, dont une vingtaine ont été publiés avec accompagnement d'orgue (Bruxelles, Katto); il a publié aussi quelques compositions pour musique de symphonie ou d'harmonie, pour le chant et pour le piano.

M. Van Elewyck, qui s'est fait connaître aussi comme écrivain spécial, et qui collabore à plusieurs journaux belges, français, anglais et italiens, a publié, en société avec M. le chanoine T.-J. de Vroye, un écrit ainsi intitulé : *De la musique religieuse, les congrès de Malines* (1863 et 1864) *et de Paris* (1860), *et la législation de l'Église sur cette matière* (Paris, Louvain et Bruxelles, 1860, in-8°]. Chargé par son gouvernement, en 1875, de visiter les conservatoires, maîtrises et écoles de musique de l'Italie, il a adressé à son retour, au ministre de l'intérieur, un rapport qu'il a publié ensuite sous ce titre : *De l'état actuel de la musique en Italie* (Bruxelles, Rossel, 1875, in-8°), et dans lequel il fait connaître dans tous ses détails le mouvement musical de l'Italie contemporaine. Une traduction anglaise de ce document a paru à Londres. Enfin, M. Van Elewyck s'est fait l'éditeur d'une publication aussi intéressante au point de vue artistique que sous le rapport historique, et qu'il a donnée sous ce titre : *Collection d'œuvres d'anciens et célèbres clavecinistes flamands*, recueillies et publiées par le chevalier X. Van Elewyck, Bruxelles, Schott, 2 vol. in-folio.

* **VAN EYKEN** (Jean-Albert), pianiste, violoniste, organiste et compositeur néerlandais, est mort à Elberfeld, au mois de septembre 1868 (1).

Lorsque, après avoir terminé ses études à Leipzig, il revint dans sa patrie en 1847, Van Eyken se fit entendre en plusieurs circonstances avec un succès éclatant, et l'année suivante il fut choisi, entre trente-cinq concurrents, pour remplir les fonctions d'organiste à l'église réformée d'Amsterdam, emploi qu'il résigna en 1853 pour accepter celui d'organiste à l'église du Sud et de professeur à l'École de musique de Rotterdam. Il ne resta pas longtemps en cette ville, et en 1854 il devint organiste de la grande église réformée d'Elberfeld. C'est là qu'en 1860 il donna environ trente concerts d'orgue, qui attirèrent la foule, et dans lesquels il exécuta de nombreuses compositions de J.-S. Bach, de Mozart, de Beethoven, de Ritter, de Hesse, de Fischer, de Töpfer, de Mendelssohn, de Kühmstedt et de beaucoup d'autres artistes célèbres. Il se fit entendre ensuite, avec le même succès, dans plusieurs villes de l'Allemagne, à Leipzig, à Dresde, à Hambourg, à Hanovre, à Dusseldorf, etc., et, sur le désir exprimé par le roi de Prusse, joua l'orgue à l'inauguration de la basilique de Trèves. Nommé membre de mérite de la Société musicale des Pays-Bas, Van Eyken remporta plusieurs prix dans les concours ouverts par cette compagnie.

(1) Cette notice complémentaire aurait dû être classée dans le premier volume de ce Supplément. Le lecteur voudra bien se reporter, pour l'artiste qui en est l'objet au t. III de la *Biographie universelle des Musiciens* Eyken (*Jean-Albert* Van).

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Les compositions de cet artiste sont nombreuses et remarquables ; il faut citer surtout parmi elles : 1° 150 chorals avec préludes, à l'usage des églises réformées ; 2° 6 chansons d'enfants, à trois voix ; 3° quatre romances, sur paroles hollandaises ; 4° trois *lieder* ; 5° trois *lieder* pour baryton ou contralto ; 6° cinq *lieder* pour soprano, alto, ténor et basse, 7° *Minnezang*, paroles de Bilderdijk, pour contralto ou basse ; 8° six *lieder*, op. 12 ; 9° cinq mélodies, op. 33 ; 10° *Der Thurmwart von Lima*, ballade ; 11° six chœurs à l'usage des sociétés de chant ; 12° quatre romances, sur paroles allemandes de Siebel ; 13° *Lucifer*, drame couronné par la Société musicale des Pays-Bas, et dédié à la grande-duchesse de Weimar ; 14° *Nixen*, ballade ; 15° Hymne, pour chœur et fanfares ; 16° Variations pour orgue sur un thème national hollandais ; 17° Trois sonates pour orgue ; 18° Transcriptions pour orgue ; 19° les plus jolies fugues de Bach (extraites du *Clavecin bien tempéré*), transcrites et doigtées pour l'orgue ; 20° *Toccato und Fuga*, op. 38 ; 21° sonate pour piano et violon, op. 18 ; 22° Deux Mazurkas pour piano ; 23° Grande marche pour piano, à quatre mains ; etc., etc.

VAN EYSDEN (Jacques). — *Voyez* **VAN EIJSDEN.**

VAN EYSDONCK (Paul), facteur d'orgues néerlandais, naquit à Helmond dans les premières années du dix-huitième siècle, et mourut à Gemert, où il s'était fixé, en 1773. On a perdu la trace de la plupart de ses instruments, quoiqu'il en ait construit un grand nombre, et l'on ne peut plus guère citer que ceux qu'il a placés à Oerschot et à Elst.

VAN EYSDONCK (Léonard), fils du précédent, comme lui facteur d'orgues et sans doute son élève, naquit à Gemert en 1735 et mourut à Oss le 8 avril 1812. Il était aussi facteur de clavecins.

VAN GEERTSOM (Jean), typographe musical hollandais, était établi à Rotterdam au milieu du dix-septième siècle, précisément à l'époque où Pierre Phalèse publiait en Flandre ses superbes éditions, devenues si justement célèbres. « Van Geertsom était musicien, dit M. Vander Straeten dans son ouvrage : *la Musique aux Pays-Bas*. Son nom, placé en tête d'une collection de motets, éditée par lui, le prouve. »

VAN GHELUWE (Léon), compositeur belge, est né le 15 septembre 1837 à Wanneghem-Lede, près d'Audenarde. Dès l'âge de quinze ans, il composa une messe, qui, mise quelques années après sous les yeux de M. Gevaert, le fit encourager par celui-ci, ce qui décida ses parents à l'envoyer à Gand, où il se rendit à l'âge de dix-neuf ans, en 1856. Là, il entreprit de sérieuses études, qui le mirent à même de prendre part à Bruxelles, en 1863, au concours de Rome, où il obtint l'accessit. Il concourut de nouveau en 1865 (on sait qu'en Belgique le concours de Rome n'a lieu que tous les deux ans) ; mais, étant tombé malade en loge, il ne put achever sa cantate. Enfin il obtint le second prix en 1867, et, quoique cette récompense ne lui donnât pas le droit d'aller à Rome, le gouvernement belge, voulant l'encourager, lui donna les moyens de voyager pendant deux ans à l'étranger.

M. Van Gheluwe visita en effet, en 1868 et 1869, l'Allemagne et l'Italie, et à son retour le gouvernement lui demanda un rapport sur l'état de l'enseignement musical élémentaire dans ces deux pays et en Belgique. C'est à ce travail qu'il dut, en 1870, la place de délégué-inspecteur des écoles de musique de Belgique, qu'il occupe encore aujourd'hui. Depuis cette époque, M. Van Gheluwe, après avoir été pendant plusieurs années professeur au Conservatoire de Gand, est devenu, dans ces derniers temps, directeur de l'école de musique de Bruges.

Cet artiste a publié, sous un pseudonyme, plusieurs œuvres de musique d'église, et sous son nom véritable un certain nombre de mélodies vocales. Il a écrit aussi un oratorio, *Venise sauvée*, qui, je crois, n'a pas encore été exécuté jusqu'ici, et un opéra flamand, *Philippinne van Vlaanderen*, qui a été joué à Bruxelles le 18 mars 1876. La cantate qui lui avait valu un second prix de Rome, *le Vent*, fut exécutée à Gand en 1867.

M. Van Gheluwe a épousé, en 1878, une jeune pianiste distinguée qui s'est fait connaître aussi comme compositeur, Mlle Marie Simonis.

VAN HAESDONCK (F.....), musicien belge, fit représenter à Termonde, le 1er février 1807, sur le théâtre de la Société des Amis des arts, un opéra en un acte intitulé *Nadir* ou *l'Orphelin d'Afrique*.

VAN HERZEELE (François), compositeur et virtuose sur la clarinette, est né à Gand en 1830. Élève du Conservatoire de cette ville, il y étudia d'abord la clarinette, puis reçut des leçons d'harmonie de Mengal et de Girschner. Plus tard il eut, dit-on, des conseils de M. Gevaert. Entré en 1850 au régiment des Guides en qualité de première clarinette, il devint, en 1853, chef de musique au 12e de ligne, et conserva cet emploi jusqu'en 1858. Après s'être vu couronner dans divers concours de composition,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

particulièrement à Gand, pour une cantate intitulée *de Schoone Kunsten in België* (1858), il fit représenter dans la même ville deux opéras : *Het Zomerlief* (1859), et *Botse Botse* (1860). En 1861, il alla s'établir à Sottegem, et y fonda une école de musique. M. Van Herzeele a écrit environ deux-cents compositions de différents genres, dont quelques-unes ont été publiées.

VAN HIRTUM (Nicolas), est le premier membre connu d'une famille de facteurs d'orgues flamands. Il naquit sans doute vers le milieu du dix-huitième siècle, alla faire son apprentissage en Allemagne, principalement à Cologne, et revint ensuite dans sa patrie. — Son fils, *Bernard Van Hirtum*, né le 21 mars 1792 à Hilvarenbeek, dans le Brabant septentrional, fut élève de son père et construisit un grand nombre d'instruments. — Enfin, M. *Jean Van Hirtum*, fils de ce dernier, né en 1819, a embrassé la même carrière.

VAN HOEY (Gustave-Jean-Constant-Marie), compositeur belge, né à Malines le 26 octobre 1835, étudia d'abord la peinture, puis s'adonna à la musique, et fit de bonnes études au Conservatoire de Bruxelles, où il remporta les prix d'harmonie et de composition. Il prit part aux concours de Rome de 1859, 1861, 1863 et 1865, obtint une mention honorable en 1861, et le second deuxième prix en 1865, avec la cantate intitulée *de Wind*. Nommé en 1868 directeur de l'Académie (école) musicale de Malines, il est devenu aussi maître de chapelle de l'église Saint-Pierre, de cette ville. M. Van Hoey, qui avait été admis au cours de paléographie donné par Fétis, y fit preuve d'aptitudes remarquables, ainsi qu'en témoignent ces lignes d'un rapport de Fétis lui-même : — « Trois mois de leçons et d'études lui ont suffi pour acquérir les connaissances des combinaisons difficiles de tous les signes de notation des XVe et XVIe siècles, et pour être capable de faire des traductions correctes. »

M. Van Hoey a fait représenter les ouvrages suivants : 1° *Een Schilders mesdag* (la Fête d'un peintre), Bruxelles, th. du Cirque, 1865; 2° *la Saint-Luc*, id., id., 1865; 3° *het Eerekruis* (la Croix d'honneur), Louvain, 1868; 4° *le Violier*, Malines, vers 1872. On connaît aussi de lui deux grandes cantates, qui ont été exécutées en 1862 et 1875, plusieurs ouvertures, des messes avec orgue ou orchestre (dont une écrite pour le congrès catholique tenu à Malines en 1866), des motets, des offertoires, et enfin des mélodies vocales sur paroles françaises ou flamandes, des chœurs pour voix d'hommes et diverses compositions pour le piano.

***VAN HULST** (Félix-Alexandre), professeur à l'Université de Liége, est mort en cette ville le 12 avril 1872.

VAN LAMPEREN (Michel), professeur, bibliographe et compositeur belge, né à Bruxelles le 26 décembre 1826, a fait ses études au Conservatoire de cette ville, où il obtint à l'unanimité, en 1845, le premier prix de lecture musicale. Dans le cours de la même année il devenait répétiteur dans cet établissement, et plus tard était nommé professeur adjoint, puis professeur titulaire de la classe d'enseignement supérieur du solfége. En 1859, M. Van Lamperen, sur la proposition de Fétis, se voyait désigné pour remplir les fonctions de bibliothécaire au Conservatoire; la bibliothèque n'existait guère alors qu'à l'état embryonnaire, et tout y était pour ainsi dire à créer. M. Van Lamperen se mit résolûment à l'œuvre, enrichit rapidement et d'une façon considérable le dépôt confié à ses soins, et, tout en s'occupant avec ardeur de l'augmenter sans cesse, songea à en dresser le catalogue, à la confection duquel il apporta une conscience et une patience infatigables. Ce document important, qui comprend près de 5,000 numéros, et qui forme un volume de 340 pages grand in-8°, fut publié en 1870 sous ce titre : *Catalogue de la bibliothèque du Conservatoire royal de musique de Bruxelles, dressé par ordre de matières, alphabétique et chronologique* (Bruxelles, Poot et Cie). Le second volume de ce catalogue est en préparation, et contiendra environ 4,000 numéros.

M. Van Lamperen a publié chez l'éditeur M. Schott, à Bruxelles, les compositions suivantes : *Ave Maria* à 2 voix, avec orgue; *Ave Maria* pour soprano solo, avec orgue et harpe; *O cor amoris*, pour ténor solo et chœur, avec orgue; *Ave maris Stella* à 3 voix, avec orgue; *Tota pulchra es* pour voix seule et chœur, avec orgue; 2 Nocturnes pour piano.

M. Van Lamperen est officier de l'ordre de Guadalupe, et chevalier de l'ordre de la Couronne de chêne.

VANLOO (Mme CARLE). — *Voyez* SOMIS.

* **VAN MALDEGHEM** (Robert-Julien). — Cet artiste, qui a pris une grande part à l'expansion du chant choral en Belgique, a été le directeur et le fondateur de deux sociétés de chant et a écrit de nombreux chœurs flamands ou français, qui pour la plupart ont été insérés dans une collection publiée par lui, *Rhyn-en-Scheldegalmen*, et dans un journal mensuel de musique intitulé *Cecilia*, qu'il publiait avec son frère Évariste. On lui doit aussi une messe des morts

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

pour quatre voix d'hommes et orgue, plusieurs autres messes, un *Stabat Mater* avec orchestre, le Psaume 67, une Méthode d'orgue, une scène lyrique avec orchestre intitulée *Breydel et de Coninck*, enfin des canons, des mélodies, des cantiques, des motets et un nombre très-considérable d'autres compositions religieuses.

VAN MALDEGHEM (Évariste), frère du précédent, est né comme lui à Denterghem et a été son élève. Il a publié sous ce titre : *Orphée*, une méthode de chant à l'usage des maisons d'éducation, en français et en flamand. On connaît aussi de lui des chœurs, des chansons burlesques et des motets. Il a publié pendant plusieurs années, avec son frère Robert-Julien, un journal mensuel de musique intitulé *Cecilia*, qui était illustré par un autre de leurs frères, M. Eugène Van Maldeghem, peintre d'histoire non sans mérite.

La famille Van Maldeghem comprenait un quatrième frère, *Jean-Baptiste Van Maldeghem*, professeur et musicien distingué, dit-on, qui était né à Denterghem en 1803 et qui mourut à Bruxelles le 24 décembre 1841.

* **VAN MALDER** (Pierre), compositeur et violoniste belge. — Lorsque cet artiste fit jouer à la Comédie-Italienne *la Bagarre*, petit opéra-comique qui avait été retouché par Philidor et qu'un poëme détestable empêcha d'être joué plus d'une fois, il avait déjà donné à Bruxelles deux ouvrages de ce genre, *le Déguisement pastoral* (un acte), représenté le 12 septembre 1759, et *les Précautions inutiles*, jouées en 1760. Le 4 novembre 1766, de retour en Belgique, il abordait une dernière fois la scène avec *le Soldat par amour*, opéra-comique en un acte, qu'il donna à Bruxelles (1). Comme violoniste, cet artiste avait, dit-on, reçu des leçons de Tartini.

Van Malder avait un frère, musicien comme lui, auquel Choron et Fayolle ont consacré la petite notice suivante dans leur *Dictionnaire historique des musiciens* : — « Van Malder, frère du précédent, et après la mort de ce dernier directeur de l'orchestre de Bruxelles, étudia, en 1754, la musique chez Martinelli, à Venise. Il était grand virtuose sur le violoncelle. En 1754 (2), il fut appelé à la chapelle du duc de Wurtemberg, à Stuttgard. »

(1) Dans ses *Musiciens belges*, M. Edouard Gregoir cite encore deux petits opéras de Van Malder : *Lorenzo Bologna*, et *la Politesse*, qui auraient été représentés à Bruxelles en 1759.

(2) Une faute typographique fait ici reproduire la même date pour deux faits différents. C'est vraisemblablement 1764 qu'il faut lire la seconde fois.

L'*Histoire du théâtre français en Belgique* de M. Frédéric Faber, dont quatre volumes ont paru et dont le dernier est sous presse, nous apprend qu'un *François Van Malder*, sans doute fils de l'un de ces deux artistes, était, de 1800 à 1811, l'un des trois « entrepreneurs-sociétaires du grand théâtre de Bruxelles ».

VAN NEER ou **VAN NEEREN**, né à Nyel, près de Juliers, au commencement du seizième siècle, fut un facteur de clavecins distingué. Établi à Anvers, et reçu dans la bourgeoisie de cette ville en 1542, il y exerçait encore sa profession en 1558, époque à laquelle il entrait, avec neuf de ses confrères, dans la gilde de Saint-Luc.

VAN OORDT (A.....-W.....), écrivain musical néerlandais, s'est fait connaître par deux ouvrages importants, qui, dit-on, sont dignes d'estime et d'attention. L'un a pour titre : *Essai d'une histoire de la musique* (*Proeve eener geschiedenis der muzijk*), Dœsberg, A. Schattenkerk, 1860 ; l'autre est intitulé : *Essai d'une histoire du chant protestant* (*Proeve eener geschiedenis van het protestantsche Kerkgezang*), Deventer, J. de Lange.

VAN PEBORG (Jean ou Hans), facteur de clavecins, vivait à Anvers au milieu du seizième siècle, et se faisait recevoir dans la gilde de Saint-Luc en 1558.

VAN REYSSCHOOT (D....-L.....-H....), organiste et compositeur belge, arrière-petit-fils du peintre de ce nom, est né à Gand en 1832. Il commença par être enfant de chœur, puis fut admis au Conservatoire de Gand, où il étudia la composition avec MM. Gevaert et Girschner. Il devint plus tard organiste aux églises des Jésuites et du collége Sainte-Barbe. Parmi les nombreuses compositions de cet artiste, publiées ou inédites, on cite : Trio pour piano, violon et violoncelle; 12 Morceaux originaux pour piano ou orgue; Sonate pour piano et violon ; 15 Chœurs à 3 et 4 voix ; Cantate flamande à 4 voix ; 30 Motets ; *Cantique de Noël ;* 10 Morceaux en plain-chant mesuré et harmonisé, avec orgue; enfin, divers morceaux religieux à une ou plusieurs voix, et des mélodies, romances, etc. M. Van Reysschoot a fait représenter à Gand, le 27 décembre 1864, un opéra-comique intitulé : *Ni roi ni reine*.

VAN STEELANT (Philippe), musicien flamand du dix-septième siècle. Dans un recueil collectif : *Cantiones natalitiæ, seu Laudes B. Mariæ, quatuor, quinque et sex vocum* (Gand, 1651, in-4°), on trouve diverses compositions de cet artiste. On connaît aussi de lui un *Dies iræ* à quatre voix sans accompagnement, et une

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

messe de *Requiem* à six voix et cinq instruments.

VAN UFFEL (François), facteur de clavecins à Anvers, fut reçu à ce titre, en 1606, dans la corporation de Saint-Luc.

VAN VOLXEM (J....-B.....), violoncelliste, compositeur et professeur belge, l'un des propagateurs les plus ardents du chant choral à Bruxelles, est né à Uccle-lez-Bruxelles le 30 novembre 1817. Admis en 1833 au Conservatoire de Bruxelles, il y suivit les cours de solfége, de violoncelle (classe de Platel) et de composition, et obtint un premier prix de solfége en 1835, un second prix de violoncelle et un second prix de composition en 1836. Plus tard, il devint répétiteur, puis chef des chœurs au théâtre de la Monnaie, directeur des cours populaires de chant d'ensemble à Bruxelles, et enfin professeur de solfége au Conservatoire; chef de musique de la 4e légion de la garde civique, directeur de la Société royale des Artisans-réunis, enfin professeur de musique à l'Athénée. M. Van Volxem, qui n'a cessé de s'occuper activement du progrès et de la diffusion du chant choral en Belgique, a été nommé en 1869 chevalier de l'ordre de Léopold. Cet artiste a publié un recueil de 11 *Chœurs à 3 voix pour enfants* (Bruxelles, Katto), 55 *Exercices de solfége à 2 voix* (id., id.), un *Solfége progressif à 1 ou 2 voix* (id., id.), et un grand nombre de chœurs à 4 voix sans accompagnement.

VANNINI (C.....), théoricien italien qui vivait dans la première moitié de ce siècle, ne m'est connu que par un manuel de plain-chant qu'il a publié sous ce titre : *Regole di canto fermo, conformi al sistema moderno francese*, Florence, 1826.

VANNUCCI (Le P. Domenico-Francesco), compositeur et professeur, naquit à Lucques en 1718, et reçut une excellente éducation musicale. Nommé en 1743 maître de la chapelle de l'archevêché, où il enseignait le plain-chant et le violoncelle, il eut l'honneur d'être le premier maître de Boccherini. Compositeur d'un vrai mérite, il écrivit beaucoup, et la plupart de ses œuvres sont aujourd'hui conservées dans les archives de la Congrégation des Anges gardiens et dans celles de l'archevêché. On a de lui six oratorios, dont *Abel*, composé en 1757, et *la Passion de N.S. Jésus-Christ*, en 1762; une messe à 4 voix, une autre à 8 voix, des motets pour la semaine sainte, et neuf services religieux à grand orchestre écrits, de 1740 à 1771, pour la fête de sainte Cécile. L'abbé Vannucci, qui mourut à Lucques en 1776, a toujours joui dans sa ville natale de la réputation d'un artiste fort distingué, et il forma, à l'école de musique de l'archevêché, un grand nombre d'excellents élèves.

VARELA SILVARI (.....), écrivain espagnol contemporain, a publié à la Corogne, en 1875, un livre intitulé : *Galeria biografica de musicos gallegos*, qui contient trente et une notices sur les musiciens nés dans la province de Galice. Je n'ai pas eu cet ouvrage sous les yeux, et n'en puis autrement parler.

VARISCHINO (Giovanni), compositeur dramatique italien, vivait à Venise dans la seconde moitié du dix-septième siècle. Cet artiste ne m'est connu que par les deux opéras qu'il a fait représenter sur le théâtre Sant'Angelo, de cette ville, l'un, *l'Odoacre*, en 1680, l'autre, *l'Amante fortunato per forza*, en 1684.

* **VARNEY** (Pierre-Joseph-Alphonse). — Cet artiste était devenu, en 1865, chef d'orchestre du Grand-Théâtre de Bordeaux, et l'année suivante directeur et président de la Société de Sainte-Cécile de cette ville, de laquelle dépend une école de musique très-importante. Il renonça à ces fonctions en 1878. Pendant son séjour à Bordeaux, il fit représenter au Théâtre-Français (11 février 1868) *une Leçon d'amour*, opéra-comique en un acte dont le livret lui avait été fourni par son fils, Edouard Varney, mort depuis. — Varney est mort à Paris, le 7 février 1879. Il était l'auteur du fameux *Chant des Girondins : « Mourir pour la patrie, »* qui jouit d'une si grande popularité et qui fut comme le symbole musical de la révolution de 1848; ce chant avait été écrit pour un drame d'Alexandre Dumas, *le Chevalier de Maison-Rouge*, représenté en 1847 au Théâtre-Historique, et il est juste de remarquer qu'en cette circonstance, le poëte et le musicien s'étaient souvenus un peu trop fidèlement de l'un des *Cinquante Chants français* de Rouget de Lisle.

Varney est l'auteur du *Rapport sur le concours de composition musicale* ouvert pour l'année 1871-1872 par la Société de Sainte-Cécile (Bordeaux, brochure in-8°).

VARVARO (P.....), pianiste et compositeur, a écrit la musique d'un opéra sérieux, *Carlo di Borgogna*, qui a été représenté en 1862 à Valladolid. Cet artiste a publié chez l'éditeur Ricordi, de Milan, deux albums de mélodies vocales, et un chœur religieux : *Preghiera del mattino*, avec accompagnement de piano. On lui doit aussi quelques morceaux pour cet instrument, écrits pour la plupart sur des thèmes d'opéras.

VASCONCELLOS (Joaquim DE), écrivain musical portugais fort distingué, s'est ef-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

forcé, depuis un certain nombre d'années, d'attirer l'attention du public sur les faits qui ont marqué dans l'histoire de l'art musical dans sa patrie, et sur les artistes, nationaux ou étrangers, qui se sont distingués en Portugal. Assez heureux pour jouir d'une position indépendante, qui lui permettait de se livrer sans contrainte aux études qui lui étaient chères, M. de Vasconcellos n'a pas hésité à entreprendre de longs voyages pour se mettre à la recherche des documents nécessaires à ses travaux, et, entre autres, il a séjourné assez longtemps à Paris et à Berlin pour y visiter les bibliothèques si importantes de ces deux villes et y puiser les matériaux dont il avait besoin.

Le premier ouvrage publié par M. de Vasconcellos est un Dictionnaire des musiciens portugais, qu'il a donné sous ce titre : *Os Musicos portuguezes* (*biographia-bibliographia*), Porto, 1870, 2 vol. in-8°. Ce livre, fait avec le plus grand soin, est venu combler une lacune dans la littérature musicale européenne, et fait beaucoup d'honneur à son auteur, au double point de vue de la conscience historique et des connaissances musicales dont il y a fait preuve; grâce à lui, beaucoup d'erreurs ont été corrigées sur les musiciens portugais dont on avait précédemment retracé la vie et la carrière, et un grand nombre d'artistes ont été révélés dont les noms étaient jusqu'à ce jour restés inconnus. Par la publication de cet ouvrage, M. de Vasconcellos a rendu un véritable service à l'art et à son pays. Quelques années plus tard, cet écrivain a entrepris sous ce titre : *Archeologia artistica*, une publication intéressante dans laquelle la musique a trouvé sa place ; le premier fascicule du premier volume de cette publication était consacré entièrement à une cantatrice célèbre, Mme Todi, que le Portugal revendique comme une de ses gloires et dont le talent a fait l'admiration de l'Europe entière. *Luiza Todi, estudo critico*, tel est le titre que M. de Vasconcellos a donné à ce travail plein d'intérêt (Porto, 1873, petit in-4° de 157 pp.), qui abonde en détails neufs et inconnus sur la grande artiste et sur sa rivalité avec la fameuse Mme Mara. Le troisième fascicule de la même publication est de nature à attirer aussi l'attention des musiciens et surtout de ceux qui, parmi eux, se piquent de connaissances en bibliographie; c'est un *Ensaio critico sobre o catalogo d'el rey D. Jodo IV* (Porto, 1873, petit in-4° de 102-VII pp.), ce fameux roi Jean IV dont la riche bibliothèque musicale était une des merveilles de son temps. M. de Vasconcellos ne s'est pas borné à rédiger cet *Essai critique* sur le catalogue célèbre de l'admirable bibliothèque musicale du roi Jean IV, dont, par malheur, la première partie seule avait été publiée sur l'ordre et par les soins de ce prince, il a préparé une nouvelle édition de cette première partie, qu'il a annoncée sous ce titre : *Catalogo da livraria de musica d'el rey D. Jodo IV, primeira parte, unica publicada, nova edição critica segundo a de 1649, precedida d'uma exposição historica da arte até meado do seculo XVII, e enriquecida com um bello retrato de D. Jodo IV, com um volume supplementar de notas e additamentos inedditos.*

M. de Vasconcellos saisit d'ailleurs toutes les occasions de rappeler l'histoire des hauts faits de l'art musical dans sa patrie, et de faire connaître les artistes qui ont été l'honneur et la gloire du Portugal. Il a publié, sous ce rapport, nombre d'articles intéressants dans divers journaux, et, à ma sollicitation, il n'a pas hésité à fournir au Supplément de la *Biographie universelle des Musiciens* toute une série d'articles qui se font remarquer par leur exactitude historique et les excellents renseignements qui y sont contenus.

VASQUEZ Y GOMEZ (Mariano), chef d'orchestre et compositeur espagnol, né à Grenade le 3 février 1831, fut en cette ville l'élève de Baltasar Mira, organiste de la chapelle royale, et, après avoir terminé ses études, alla s'établir à Madrid, où il fut pendant deux ans chef d'orchestre du théâtre de la Zarzuela. Plus tard, il remplit les fonctions de *maestro concertatore* au théâtre royal.

M. Vasquez a écrit et fait représenter plusieurs *zarzuelas*, parmi lesquelles je citerai les suivantes : *los Mosqueteros de la Reina*, 3 actes ; *el Cervecero de Preston*, 3 actes ; *el Hijo de Don Juan*, un acte ; *la Franqueza*, un acte; *Matar o morir*, un acte; *Por un inglés*, un acte. On lui doit aussi quelques compositions religieuses, entre autres plusieurs messes à grand orchestre, et une messe de *Requiem* qui a été exécutée à Grenade pour une cérémonie officielle.

VASSEUR (Félix-Augustin-Joseph-Léon), organiste et compositeur, est né à Bapaume (Pas-de-Calais) le 28 mai 1814. Fils de l'organiste de l'église de cette ville, il reçut de son père ses premières leçons de musique, puis fut envoyé à Paris, où, sur la recommandation de l'évêque d'Arras, il obtint une bourse pour entrer à l'École de musique religieuse, fondée et dirigée par Niedermeyer. Élève à la fois, dans cet établissement, de Dietsch et de Niedermeyer, il en sortit au bout de six ans d'é-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tudes avec un premier prix de piano et un premier prix d'orgue. Il avait dix-huit ans.

Peu de temps après, une place d'organiste se trouvant vacante à l'église de Saint-Symphorien, à Versailles, le jeune artiste concourut et l'emporta sur ses rivaux. Au mois de mai 1870, il fut appelé à remplir les mêmes fonctions à la cathédrale, fonctions qu'il occupe encore aujourd'hui.

Mais le démon du théâtre tentait le jeune organiste. Sous ce rapport, il débuta d'une façon obscure et fâcheuse, en faisant représenter dans un café-concert, à l'Alcazar, une opérette intitulée : *Un fi, deux fi, trois figurants*, que l'ineptie du livret fit tomber avec fracas. M. Vasseur ne se découragea pas. Le hasard ayant fait que le théâtre des Bouffes-Parisiens, alors dans une situation lamentable, eût besoin d'une pièce écrite dans des conditions d'une extrême rapidité, M. Vasseur s'offrit à faire cette pièce, qui fut écrite par les auteurs, composée par lui, montée et représentée en moins d'un mois, et dont le succès, qui sauva le théâtre de la ruine, se traduisit par une série de plus de 200 représentations. Je veux parler de *la Timbale d'argent*, qui mit aussitôt en lumière le nom du compositeur. La partition de cet ouvrage est, à mon sens, la meilleure de toutes celles qu'a écrites jusqu'à ce jour son auteur ; elle se faisait remarquer par des idées assez heureuses, une bonne manière d'écrire les parties vocales, et un juste sentiment de la scène.

Depuis lors M. Vasseur n'a pu retrouver un semblable succès. Cela tient peut-être à ce qu'il produit trop hâtivement, et n'apporte pas assez de soin dans ses compositions. Toujours est-il qu'on ne retrouve pas dans la plupart de ses derniers ouvrages la jeunesse et la fraîcheur de cette première production, et qu'ils se font remarquer plutôt par une facilité un peu banale qui tombe parfois dans la vulgarité. La soif du succès semble avoir dévoyé ce jeune artiste, qui pourtant ne paraît manquer ni de talent ni de facultés, et qui a été poussé par une chance singulièrement difficile et rare à rencontrer.

Voici la liste de ses productions dramatiques : 1° *Un fi, deux fi, trois figurants*, un acte, Alcazar ; 2° *la Timbale d'argent*, 3 actes, Bouffes-Parisiens, 9 avril 1872 ; 3° *la Petite Reine*, 3 actes, Bouffes-Parisiens, 9 janvier 1873 ; 4° *le Grelot*, un acte, Bouffes-Parisiens, 20 mai 1873 ; 5° *le Roi d'Yvetot*, 3 actes, Bruxelles, 25 octobre 1873 (et plus tard à Paris, au théâtre Taitbout, le 3 avril 1876) ; 6° *les Parisiennes*, 5 actes, Bouffes-Parisiens, 31 mars 1874 ; 7° *la Famille Trouillat*, 3 actes, Renaissance, 10 septembre 1874 ; 8° *la Blanchisseuse de Berg-op-Zoom*, 3 actes, Folies-Dramatiques, 27 janvier 1875 ; 9° *la Cruche cassée*, 3 actes, théâtre Taitbout, 27 octobre 1875 ; 10° *la Sorrentine*, 3 actes, Bouffes-Parisiens, 24 mars 1877 ; 11° *l'Opponax*, un acte, Bouffes-Parisiens, 2 mai 1877 ; 12° *le Droit du Seigneur*, 3 actes, Fantaisies-Parisiennes (th. Beaumarchais), 13 décembre 1878 ; 13° *le Billet de logement*, 3 actes, Fantaisies-Parisiennes, 15 novembre 1879.

M. Vasseur a publié aussi : 1° *Méthode d'orgue-harmonium* ; 2° *l'Office divin* pour orgue, contenant la 1re et la 3e messes complètes de Dumont, offertoires, antiennes pour le *Magnificat*, entrées, sorties, élévations, etc., etc. ; 3° un grand nombre de transcriptions d'opéras célèbres pour l'orgue, et quelques fantaisies pour le piano. Le 25 novembre 1877, M. Vasseur a fait exécuter à la cathédrale de Versailles un *Hymne à Sainte-Cécile* pour soprano solo, orchestre et orgue, qui est une composition distinguée.

Dans le courant de l'année 1879, M. Vasseur a eu la singulière idée de se faire directeur de théâtre ; il rouvrit la petite salle Taitbout pour en faire, sous ce mauvais titre, le Nouveau-Lyrique, une nouvelle scène musicale. Son entreprise n'obtint aucun succès, et au bout de quelques semaines il n'en était plus question.

Un frère aîné de cet artiste est organiste d'une des églises de Versailles.

VAUCORBEIL (Auguste-Emmanuel), compositeur français, né à Rouen en décembre 1821, est le fils d'un excellent comédien qui pendant quarante ans se fit applaudir à Paris sous le nom de *Ferville*, qu'il avait adopté au théâtre. M. Vaucorbeil, qui apprit de Mme Vigano les principes du chant, fit son éducation musicale au Conservatoire de Paris, où il fut l'élève de Kuhn pour le solfège, de M. Marmontel pour le piano, et de Dourlen pour l'harmonie. Il étudia la fugue et la composition sous la direction personnelle de Cherubini, dont il fut un des derniers élèves. Pourvu d'une excellente et solide instruction, qu'il compléta ensuite par la lecture assidue des œuvres des grands maîtres, M. Vaucorbeil commença à se faire connaître, comme compositeur, par la publication de plusieurs mélodies vocales écrites avec style et empreintes d'une émotion pénétrante. Bientôt il produisait plusieurs œuvres d'un genre plus élevé, entre autres des sonates pour piano et violon, et deux quatuors pour instruments à cordes, qu'il fit entendre dans un concert donné par

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

lui à la salle Erard, et dont J. d'Ortigue parlait en ces termes dans le feuilleton du *Journal des Débats*. — « Nous avons déjà parlé de ces deux quatuors de M. Vaucorbeil, qui lui assurent une place si distinguée parmi les compositeurs de musique instrumentale. Le *scherzo* et l'*adagio* du premier, en *ré*, ont excité les plus vifs applaudissements de l'auditoire, qui s'est montré émerveillé du thème varié en *mi* bémol et de l'admirable finale du second, en *ut* mineur. Il est impossible, en effet, de joindre plus d'élévation dans les idées à plus de science, de finesse, d'imagination, d'esprit et de développements ingénieux. »

Le 13 avril 1863, M. Vaucorbeil abordait la scène en donnant à l'Opéra-Comique un agréable ouvrage en 3 actes, *Bataille d'amour*, dont le livret, tiré d'une ancienne comédie de Dumaniant : *Guerre ouverte* ou *Ruse contre Ruse*, lui avait été fourni par M. Victorien Sardou. Cet ouvrage était joué par MM. Montaubry, Crosti et Sainte-Foy, Mlles Baretti, Béila et Révilly. Quelques années plus tard, le compositeur publiait sous ce titre.: *Intimités*, une double suite de pièces de piano d'un style très-pur et du sentiment le plus délicat, et il faisait entendre à la Société des concerts du Conservatoire une grande scène lyrique avec chœur : *la Mort de Diane*, qui, chantée par une grande artiste, Mlle Gabrielle Krauss, obtenait auprès du public difficile de ces admirables séances un succès très-vif et très-mérité. C'est dans le même temps qu'il réunissait en un recueil plein d'intérêt (Paris, Heugel, in-8°) la série des mélodies vocales qui avaient paru séparément à diverses époques.

Au mois de mars 1872, M. Vaucorbeil avait été nommé commissaire du gouvernement près les théâtres subventionnés. Peu après, la Société des compositeurs de musique l'élut pour son président, et c'est grâce à son action intelligente, à son dévouement infatigable, à son zèle de chaque jour que cette compagnie, dont l'existence était jusqu'alors en partie ignorée, doit la grande importance qu'elle a conquise et le rôle utile qu'elle joue aujourd'hui, au grand profit de l'art et des artistes. L'esprit sagace, pratique et libéral de M. Vaucorbeil a su développer avec une rare intelligence le côté utile d'une association si intéressante, et sur son initiative la Société a pu mettre vigoureusement à profit les éléments si puissants qu'elle possédait dans son sein.

Les fonctions administratives dont M. Vaucorbeil était chargé, celles de président de la Société des compositeurs, qu'il se vit obligé de résigner au bout de quelques années, ont interrompu pendant un temps sa carrière active de compositeur. Cependant il a en portefeuille un grand opéra complétement terminé, *Mahomet*, écrit sur un poëme de M. Henri de Lacretelle, et dont des fragments ont été entendus aux concerts du Conservatoire. Aux œuvres de cet artiste distingué qui ont été mentionnées ci-dessus, il faut ajouter quelques compositions religieuses publiées naguère dans le journal *la Maîtrise* : le *Cantique des trois Enfants*, sur des paroles de Pierre Corneille ; un Cantique à 3 voix sur une paraphrase du *Magnificat* ; *Kyrie* à 3 voix ; *Ave verum*, antienne à 2 voix égales. Enfin on lui doit encore une sonate pour alto, et une « méditation » pour piano, *le Néophyte*, inspirée par un tableau de M. Gustave Doré.

M. Vaucorbeil est chevalier de la Légion d'honneur. Il a épousé, il y a quelques années, une aimable cantatrice belge, Mlle *Annah Sternberg*, qui a obtenu des succès au théâtre de la Monnaie, de Bruxelles, et qui a fait une courte apparition à l'Opéra de Paris (1).

VAUDIN (Jean-François), écrivain français qui s'est mêlé avec une grande ardeur au mouvement orphéonique, a été successivement le rédacteur en chef de deux feuilles spéciales, *l'Orphéon* et *la France chorale*, et a fondé ensuite un autre journal, *l'Orphéon illustré*, dont l'existence s'est bornée à quelques mois. Auteur des *Plaisantins de la musique* (Paris, Perrotin, 1861, in-8), écrit dirigé contre les partisans de la musique en chiffres, Vaudin a publié sous ce titre : *Gazettes et Gazetiers* (Paris, Dentu, 1860-1863, 2 vol. in-12), une histoire critique et anecdotique de la presse parisienne, dans laquelle on trouve quelques notes sur différents journalistes et écrivains français sur la musique. Vaudin est mort le 16 mars 1869.

VAUTHROT (François-Eugène), professeur de chant au Conservatoire et chef du chant à l'Opéra, né à Paris le 2 septembre 1825, est mort en cette ville le 18 avril 1871. Il fit de très-bonnes études, d'abord à la maîtrise de l'église de la Madeleine, sous la direction de Trévaux, puis au Conservatoire, où il fut couronné pour la fugue et pour l'orgue. Peu de temps après avoir terminé ses études musicales, il entra comme accompagnateur et chef du chant à l'Opéra-Comique, puis, en février

(1) Depuis le 5 juillet 1870, M. Vaucorbeil a succédé à M. Halanzier comme directeur du théâtre de l'Opéra.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

1856, succéda à M. Henri Potier, à l'Opéra, en qualité de chef du chant. En 1865, à la mort de Fontana, il devenait professeur de chant au Conservatoire, et presque en même temps était appelé à remplir les fonctions de chef du chant à la Société des concerts. Musicien fort instruit et très-expérimenté, accompagnateur de premier ordre, artiste distingué à tous égards, Vauthrot n'a, croyons-nous, rien laissé comme compositeur. On lui doit la réduction au piano, très-habilement faite, des partitions de divers ouvrages représentés à l'Opéra-Comique et à l'Opéra. Les réductions de *l'Africaine* et d'*Hamlet* lui font notamment grand honneur.

VAUTRIN (.....), était un habile facteur d'orgues français. On n'a cependant d'autre renseignement sur lui que cette courte notice, dont il est l'objet dans le *Manuel du facteur d'orgues* (Paris, Roret, 1849) : — « Vautrin, élève de Dupont, facteur d'orgues à Nancy, vivait vers le milieu du dix-huitième siècle. Il a continué l'orgue de la cathédrale de cette ville, dont les travaux avaient été interrompus par la mort de Dupont. En 1818, il fit d'importantes augmentations à ce même instrument, et il venait de les terminer lorsqu'il mourut, âgé de 94 ans, en disant *qu'il commençait à comprendre l'orgue.* ».

* **VAVASSEUR** (Nicolas **LE**). — Dans un écrit intéressant, *la Musique à Caen de* 1066 *à* 1848, M. Jules Carlez donne le lieu et date de naissance de cet artiste, qui serait né à Bernay en 1658. Huet, le célèbre évêque d'Avranches, dans son livre : *les Origines de Caen*, dit de Le Vavasseur que, « s'il céda à d'autres le prix des grâces et de l'élégance de la composition, il n'y en eut aucun à qui il ne pût disputer le prix de la profondeur du savoir. » Ce jugement est intéressant en ce que Huet, contemporain de Le Vavasseur et bon musicien lui-même, avait pu juger personnellement de la valeur des œuvres de l'artiste.

VECCHIOTTI (Luigi), compositeur italien, né à Castel-Clementino, petit pays voisin de Fermo, le 4 mai 1804, apprit dès ses plus jeunes années les éléments de la musique, se rendit ensuite, à l'âge de onze ans, à Fermo, où il étudia le piano et l'accompagnement avec un artiste nommé Curci, quitta celui-ci pour aller travailler l'harmonie à Bologne sous la direction du P. Mattei, et enfin, à la mort de ce dernier, partit pour Milan, et se fit recevoir au Conservatoire de cette ville, où il eut pour maître de composition Federico. Après avoir terminé ses études, il écrivit deux opéras, dont j'ignore les titres, qu'il fit représenter à Rome, et dont le succès très-réel ne l'empêcha point de renoncer pour jamais à la composition dramatique. En 1827 Vecchiotti fut appelé à diriger la chapelle métropolitaine d'Urbino, et en 1841 il abandonna ces fonctions pour occuper celles de maître de chapelle et de directeur de la basilique de Loreto, qu'il conserva jusqu'à sa mort. Il écrivit, pour le service de ces deux chapelles, un grand nombre d'œuvres de musique sacrée, qui se distinguaient par un style très-pur [et] de remarquables qualités. Ces œuvres, dont la plupart sont restées en manuscrit, consistaient en messes, hymnes, psaumes, motets, etc. Vecchiotti est mort le 10 février 1863.

VECOLI (Francesco), compositeur, né à Lucques vers 1550, a publié à Venise, en 1581, un recueil de motets à 5 voix.

* **VECOLI** (Regolo), compositeur italien, n'était point napolitain, mais était né à Lucques. Il concourut en 1586 au puy de musique d'Évreux, et y remporta, pour un *De profundis* de sa composition, le prix de la harpe d'argent.

* **VEIT** (Wenzel-Henri), magistrat et compositeur, président du tribunal du cercle, est mort à Leitmeritz (Bohême), le 15 février 1864. Parmi ses compositions nombreuses, on remarque une messe, une symphonie, et divers morceaux de piano.

* **VENTO** (Mathias). — Cet artiste a écrit, en société avec Floriano Gessmann, un opéra intitulé *la Zingara*, qui fut représenté à Florence en 1771.

VENTURA (Giuseppe), compositeur italien, vivait dans la première moitié du dix-huitième siècle. Cet artiste, sur lequel je n'ai pu découvrir aucun renseignement particulier, est l'auteur d'un opéra intitulé *Prizeta correvata*, qui était représenté au théâtre Nuovo d'Aversa, en 1732.

VENTURA (Lionello), compositeur, né à Trieste, est l'auteur d'un opéra intitulé *Alda*, qui a été représenté il y a quelques années. Avant de se produire comme musicien dramatique, cet artiste s'était fait connaître comme critique et écrivain musical, et avait été sous ce rapport le collaborateur de divers journaux, entre autres de *la Scena*, l'une des feuilles artistiques les plus intéressantes de l'Italie. Sous ce titre, *la Musica dell'Avvenire*, il avait notamment publié dans ce journal une série d'articles remarquables par la largeur des vues et la clarté du style.

VENTURELLI (.....), compositeur italien, est l'auteur d'un opéra sérieux, *il Conte*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

di Lara, qui a été représenté avec succès à Florence, le 22 février 1876.

VENZANO (Luigi), violoncelliste et compositeur italien, né à Gênes vers 1815, s'est fait connaître d'abord par la publication d'un assez grand nombre de mélodies vocales qui ont été bien accueillies du public, et dont la plus fameuse est la valse chantée connue sous le nom de *valse de Venzano*, qui fut écrite pour Mme Gassier, et que cette grande artiste rendit populaire par toute l'Europe en l'intercalant dans la scène de la leçon de chant du *Barbier de Séville*. Parmi les autres compositions vocales de Venzano, je citerai *la Zingarella*, « chant fantastique » pour voix de soprano avec accompagnement d'orchestre, *la Preghiera a Sant'Anna*, *la Fioraja di Genova*, *un Fiore*, *Beppe innamorato*, *l'Arrivo*, etc. Venzano a écrit aussi la musique de plusieurs ballets, entre autres *Lidia* (en société avec MM. Corradi et Olivari), représenté au théâtre Carlo-Felice, de Gênes, le 11 mars 1865, et *Benvenuto Cellini*. Enfin, cet artiste a donné dans la salle Sivori, de la même ville, le 25 avril 1873, un opéra bouffe en 2 actes intitulé *la Notte degli schiaffi*.

Venzano remplissait les fonctions de premier violoncelle à l'orchestre du théâtre Carlo-Felice, et de professeur de cet instrument à l'Institut musical civique de Gênes. Il est mort en cette ville à la suite d'une maladie de poitrine, le 27 janvier 1878, à l'âge de soixante-trois ans.

VERA-LORINI (Carlotta-Enrichetta **NOESER**, femme), cantatrice allemande de naissance et d'origine, née dans les dernières années du dix-huitième siècle, morte au mois de janvier 1866, parcourut, sous son nom de demoiselle, une brillante carrière, chanta à la Scala de Milan, en compagnie du célèbre ténor Tacchinardi, et obtenait en 1807 d'immenses succès à Vienne et à Prague. On assure qu'elle fut la première chanteuse en Italie qui revêtit l'habit masculin, ce qui la mit en rivalité d'emploi avec les plus fameux virtuoses de l'époque, les sopranistes Crescentini, Velluti et autres. Vers 1814, elle épousa l'avocat Vera, un des jurisconsultes romains les plus distingués, et quitta le théâtre, où plus tard sa fille, la *prima donna* Sofia Vera-Lorini, devait se faire à son tour une brillante renommée. Spohr, dans ses *Mémoires*, parle avec éloges de Mme Vera-Lorini, et Hoffmann, dans l'un de ses *Contes fantastiques*, lui a consacré un chapitre entier (1).

(1) Je crois que c'est par erreur que certains biographes, dont j'ai suivi l'exemple, ont appelé cette cantatrice Mme *Vera-Lorini*. Ce nom appartenait à sa fille, qui épousa le chanteur Lorini. Peut-être pourtant, lorsque celle-ci eut été mariée, prit-on à tort l'habitude de désigner aussi Mme Vera mère sous le double nom que sa fille avait adopté.

VERA (Edoardo), fils de la précédente, professeur de chant et compositeur italien, est né vers 1825. Il s'est acquis comme professeur une grande réputation, non-seulement en Italie, où, entre autres élèves, il a enseigné le chant à la princesse Marguerite de Savoie, mais aussi à Londres, où il a été établi pendant plusieurs années et où sa clientèle se recrutait surtout dans les grandes familles de l'aristocratie anglaise. Il est aujourd'hui fixé à Rome. M. Vera, qui a reçu d'ailleurs une bonne éducation musicale, s'est produit aussi comme compositeur, et a écrit la musique de plusieurs opéras sérieux; j'ignore s'il en a produit d'autres que les trois suivants, qui seuls sont venus à ma connaissance : 1° *Adriana Lecouvreur* (Milan, théâtre de la Scala, 17 octobre 1843); 2° *Anelda di Messina* (Lisbonne, théâtre San-Carlos, 5 décembre 1858); 3° *Valeria*; ce dernier représenté en 1869 au théâtre communal de Bologne. Il a publié aussi différents recueils de mélodies vocales, dont deux ont paru à Milan, chez l'éditeur M. Ricordi.

La sœur de cet artiste, Mlle *Sofia Vera*, mariée aujourd'hui à M. Lorini, chanteur et *impresario*, est une cantatrice de grand talent, qui n'a pas moins brillé dans le chant dramatique que dans l'interprétation des jolis poëmes musicaux de l'école allemande classique. Mme Vera-Lorini a appartenu en 1850 au Théâtre-Italien de Paris, puis elle s'est fait entendre en Italie, en Angleterre et en Amérique, toujours avec succès. De retour de Rio-Janeiro en 1859, elle se produisit avec le même bonheur à Bologne, à la Scala de Milan et à Naples.

* **VERBONNET** (.....). — M. le docteur Abramo Basevi, de Florence, possède un manuscrit sur parchemin, du seizième siècle, qui contient quatre compositions de cet artiste, dont Fétis déclarait n'avoir jamais connu qu'un seul morceau. M. Basevi a fait faire une copie de ce manuscrit précieux, et a donné cette copie à l'Académie royale des Sciences de Bruxelles.

VERBRUGGEN (Théodore), luthier et musicien instrumentiste, vivait dans la première moitié du dix-septième siècle à Anvers, où il construisit, en 1641, une contre-basse pour le jubé de la cathédrale.

VERCKEN DE VREUSCHMEN (Léon), amateur de musique et compositeur, est né à Liége (Belgique) le 15 octobre 1828. Après avoir

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

fait son droit et s'être fait recevoir avocat, il devint en 1852 secrétaire de l'Institut et de la Chambre de commerce d'Anvers, fut un peu plus tard consul de Perse, et enfin, se lançant dans les affaires, se vit nommer administrateur de plusieurs sociétés financières et de chemins de fer. Cependant M. Vercken, qui avait reçu dans sa jeunesse une bonne éducation musicale, consacrait une partie de son temps à la pratique de l'art et s'occupait de composition. Dès 1851 il publiait à Anvers, chez l'éditeur Possoz, plusieurs mélodies, duos et ballades, faisait paraître l'année suivante deux recueils de *Chants du soir* (Paris, Chabal), et plus tard des morceaux de piano : caprices, suite de valses, *Études mélodiques*, etc. En 1863 il faisait exécuter à Anvers un grand chœur à 8 voix, *les Lévites du Temple*, avec *soli* et orchestre, dans le même temps faisait entendre à la cathédrale divers motets à 4 voix et orchestre, et enfin écrivait une ballade symphonique, *le Tambour sur mer*, sorte de grande cantate pour *soli*, chœurs et orchestre, composée sur un texte imité du poëte danois Œhlenschlaeger. Peu de temps après, en 1865, M. Vercken faisait exécuter à Anvers un opéra-comique en deux actes, *la Légende du diable*, et en 1871 il donnait à Bruxelles, sur le théâtre des Galeries-Saint-Hubert, une opérette en un acte intitulée *A la mer*. A la même époque il faisait répéter au théâtre de la Monnaie, de cette ville, un opéra-comique en deux actes, *le Chemin de Venise*, dont les circonstances politiques empêchèrent la représentation. Enfin, le 6 juin 1873, il faisait jouer à Paris, au Théâtre-Lyrique (Athénée), un gentil petit ouvrage en un acte intitulé *Pierrot fantôme*.

M. Vercken, qui a fait encore exécuter à Lille (1870) une *Marche inaugurale* pour la cérémonie d'ouverture du chemin de fer de Lille à Valenciennes, et qui a en portefeuille un opéra-comique inédit, *le Mystère*, s'est aussi occupé de critique musicale. Il a rédigé, de 1860 à 1863, le feuilleton musical du principal journal d'Anvers, *le Précurseur*, et a publié de nombreux articles dans *l'Union commerciale* et dans trois feuilles parisiennes qui n'ont eu qu'une courte existence : *l'Eclair*, *le Nouvelliste* et le *Journal officiel des Théâtres*.

* **VERDI** (Giuseppe), le plus fameux compositeur de l'Italie contemporaine, n'est pas né le 9 octobre 1814 à Busseto, comme tous les biographes l'ont écrit jusqu'à ce jour, mais le 9 octobre 1813, à Roncole, petit village peuplé seulement de 200 habitants, situé à trois milles environ de la petite ville de Busseto, et dans lequel son père, simple paysan, tenait une modeste auberge de campagne (1). Il dut les bienfaits de son éducation musicale à la municipalité de Busseto, qui lui accorda une bourse pour aller étudier à Milan, et à un dilettante intelligent, Antonio Barezzi, qui compléta pendant plusieurs années les ressources dont il pouvait avoir besoin, et dont il épousa la fille. Plus tard, et celle-ci étant morte, Verdi se maria en secondes noces avec une cantatrice distinguée qui avait été l'une des meilleures interprètes de ses œuvres, Mlle Giuseppina Strepponi, fille du compositeur de ce nom.

La renommée du compositeur s'est agrandie dans ces dernières années et a pris un nouvel essor, par suite de la production de trois œuvres, dont les deux dernières surtout révélaient une évolution profonde dans son esprit et un changement très-remarquable dans son style. *Don Carlos*, opéra français en 5 actes, représenté à l'Opéra de Paris, le 11 mars 1867, donnait déjà les preuves d'un effort vigoureux du maître en vue de serrer de plus près la vérité dramatique, et d'amener l'alliance aussi complète que possible du discours musical avec tous les détails de l'action scénique. *Don Carlos* était une œuvre beaucoup plus réfléchie, beaucoup plus étudiée que les compositions antérieures de M. Verdi, et si elle manquait parfois de jet, de spontanéité, elle n'en était pas moins remarquable à divers égards, et surtout sous ce rapport de la recherche exacte, consciencieuse, de la véritable expression dramatique, que, dans une œuvre suivante, le compositeur allait déployer dans toute sa grandeur et tout son éclat.

Peu de temps après, le khédive (vice-roi) d'Égypte, Ismaïl-Pacha, inaugurait au Caire un théâtre italien qu'il venait de faire construire en cette ville. Pour donner une plus grande importance à ce théâtre et appeler sur lui l'attention même du public européen, il eut l'idée de demander à M. Verdi s'il voudrait écrire un ouvrage nouveau pour le Caire, lui proposant un livret qui avait pour titre *Aida* et le priant de fixer lui-même ses conditions. M. Verdi demanda 4,000 livres sterling (100,000 francs), qui

(1) Sous ce titre : *Verdi, souvenirs anecdotiques*, j'ai publié en 1878, dans le journal *le Ménestrel*, une série d'articles biographiques dont les renseignements, très-précis et pour la plupart inconnus, m'avaient été fournis en Italie par un ami intime du maître, qui le connaissait depuis sa jeunesse. J'y renvoie le lecteur curieux de connaître tous les faits intéressants de la vie et de la carrière de l'auteur de *Rigoletto* et de *la Traviata*. Une traduction italienne de cet écrit, en ce moment sous presse, va paraître incessamment à Milan, par les soins de l'éditeur M. Ricordi. Une traduction espagnole est près de paraître aussi à Madrid. Une troisième, en allemand, a été publiée dans la *Neue Berliner Musikzeitung*.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

lui furent accordées, et il se mit aussitôt à l'œuvre. Celle-ci achevée, les études en furent commencées, et *Aïda* fut représentée sur le théâtre impérial du Caire, le 24 décembre 1871, avec un succès colossal, qui se renouvela sur la scène de la Scala, de Milan, lorsqu'elle y parut peu de semaines après, et successivement dans toutes les grandes villes de l'Europe, et particulièrement à Paris. La partition d'*Aïda* est une œuvre de premier ordre, d'une grande puissance et d'une rare intensité d'effet, qui se fait remarquer par une déclamation magnifique et pleine de noblesse, par une couleur éclatante, par un sentiment pathétique et passionné que l'auteur n'avait encore jamais manifesté à un si haut degré, enfin par une recherche singulièrement heureuse de la nouveauté harmonique et du coloris instrumental. Les grandes lignes de l'œuvre sont vraiment monumentales, son architecture est grandiose, l'inspiration y est puissante, et l'ensemble en est aussi sévère qu'harmonieux. *Aïda* venait couronner d'une façon superbe, glorieuse, pourrait-on dire, la carrière inégale sans doute, mais déjà bien brillante du maître.

Une production d'un genre bien différent allait montrer son génie sous un jour tout nouveau. Dans les premiers mois de 1873 mourait à Milan, chargé d'ans et de gloire, l'un des hommes les plus justement célèbres de l'Italie contemporaine, l'un des plus grands patriotes, l'un des poëtes les plus exquis qu'ait produits cette terre si fertile sous ce double rapport, Alessandro Manzoni. Verdi, qu'une affection profonde et presque filiale attachait à ce grand homme, se rendit aussitôt à Milan pour proposer à la municipalité de cette ville d'écrire, en l'honneur de Manzoni, une messe de *Requiem* qui serait exécutée l'année suivante, pour l'anniversaire de sa mort. L'offre fut acceptée avec empressement, et en effet, le 22 mai 1874, le *Requiem* de Verdi fut produit dans l'église San-Marco, de Milan, avec une solennité et un éclat exceptionnels; les *soli* étaient chantés par Mmes Teresina Stolz et Waldmann, MM. Capponi et Maini, et le compositeur en personne dirigeait l'orchestre, composé de 100 exécutants, ainsi que le chœur, qui en comprenait 120, et dont faisaient modestement partie quelques uns des meilleurs artistes lyriques de l'Italie.

Le *Requiem* à la mémoire de Manzoni fut accueilli avec un tel enthousiasme, qu'il fut décidé que trois autres exécutions en seraient faites au théâtre de la Scala, où la foule se porta avec une sorte de fureur, et où les manifestations d'admiration, qui n'avaient pu que se laisser entrevoir dans l'enceinte d'une église, se donnèrent librement carrière. Il en fut de même à Paris, où, huit jours après, les mêmes artistes vinrent chanter le *Requiem*, dans la salle de l'Opéra-Comique, encore sous la direction de l'auteur. Depuis lors cette œuvre magistrale a été admirée par toute l'Europe, rencontrant partout la même faveur.

Il est certain qu'avec *Aïda*, comme avec le *Requiem*, Verdi a acquis des titres beaucoup plus importants à l'estime publique qu'avec ses compositions précédentes. Dans ces deux œuvres grandioses, son génie s'est assoupli, civilisé, si l'on peut dire, son inspiration, naguère inégale, farouche, heurtée, a gagné en grandeur, en égalité, en sérénité; son sentiment de l'harmonie s'est montré beaucoup plus châtié, plus vivant, plus varié, enfin son orchestre a pris un aplomb, un corps, un ensemble, une cohésion, qu'on ne lui connaissait pas jusqu'alors. Sous le rapport de la forme enfin, aussi bien qu'en ce qui concerne le fond, le compositeur s'est montré, dans ces deux œuvres, dix fois supérieur à ce qu'on pouvait attendre de lui. Depuis lors, malheureusement, il n'a rien produit de nouveau.

En dehors de ses œuvres dramatiques, voici la liste des rares compositions du maître qui ont été publiées : 6 Romances (1. *Non l'accostare all'urna;* 2. *More, Elisa, lo stanco poeta;* 3. *In solitaria Stanza;* 4. *Nell'orror di notte oscura;* 5. *Perduta ho la pace;* 6. *Deh! pietoso*); — Album de 6 romances (1. *il Tramonto;* 2. *la Zingara;* 3. *Ad una festa;* 4. *lo Spazzacamino;* 5. *il Mistero;* 6. *Brindisi*); — *l'Esule*, chant pour voix de basse; — *la Seduzione*, id.; — *il Poveretto*, romance; — *Tu dici che non m'ami*, « stornello »; *Guardache bianca luna*, nocturne à trois voix, avec accompagnement de flûte obligée; — Quatuor pour 2 violons, alto et violoncelle.

Verdi est sénateur du royaume d'Italie.

VERDYEN (Chrétien-Émile), musicien belge, né à Louvain le 6 mai 1827, a fait représenter à Liége, en 1858, un opéra-comique intitulé *le Fou du Roi*.

VERGER (Virginie **MOREL**, épouse **DU**), pianiste distinguée, naquit à Metz en 1799. Bien que privée d'une véritable direction dans ses études musicales, elle jouait à douze ans du piano d'une manière remarquable. Des artistes de mérite passant à Metz conseillèrent à sa mère d'aller chercher à Paris le développement des dispositions de la jeune Virginie. En 1814 la mère et la fille s'arrachèrent courageusement à une existence honorable et lucrative pour

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

s'exposer aux tristes chances de la vie de Paris, où l'isolement et les privations de tout genre les attendaient. Virginie Morel, dès son entrée au Conservatoire, fut accueillie, écoutée favorablement par le jury, encouragée tout particulièrement par Méhul, et se fixa à Paris après avoir obtenu le premier prix de piano. Malgré les fatigues du professorat, elle se mit, sous la direction de Reicha, à l'étude de l'harmonie. De 1820 à 1828, plusieurs de ses compositions parurent et furent goûtées. Elle devint professeur de piano de la duchesse de Berry, à laquelle elle dédia trois *duettini* pour piano et violon d'un excellent style et pleins de charme. A cette époque, elle reçut de Clementi de précieux conseils, où elle puisa cette manière large, expressive, qu'on remarquait chez cette artiste. Elle reçut aussi quelques leçons de Hummel. En 1829 commença une existence nouvelle pour Virginie Morel. Elle épousa le baron du Verger, lieutenant-colonel d'état-major, devenu plus tard général, et le suivit, après la révolution de 1830, à Alger, où plus que jamais elle s'occupa de son art et se livra à la composition. Après la mise à la retraite de son mari, elle se fixa avec lui au château du Verger, où elle mourut en 1870.

Les compositions de Mme du Verger, publiées chez Richault, sont : 1° une sonate pour piano ; 2° trois *duettini* pour piano et violon; 3° une fantaisie sur un air anglais ; 4° variations brillantes sur un air allemand; 5° huit études mélodiques ; 6° une valse brillante, *la Mascara ;* 7° *Virginia*, valse.

Mme du Verger a laissé des compositions inédites, toutes remarquables, dont elle a légué les manuscrits à Mme A. Dethou, née Cléau, son élève et son amie, pianiste distinguée elle-même. Y.

* **VERHEYEN** (Pierre). — A la nomenclature des compositions de cet artiste honorable, il faut joindre un *Divertissement lyrique* qui fut exécuté à Sammerghem le 25 août 1788, à l'occasion d'une visite faite au curé de cette localité par le prince Ferdinand de Lobkowitz, évêque de Gand.

VERMEULEN (A....-C....-G....), dilettante distingué, excellent protecteur des arts et des artistes dans le royaume des Pays-Bas, naquit à Rotterdam en 1798. C'est lui qui fonda, le 20 avril 1829, la Société pour l'encouragement de l'art musical dans les Pays-Bas, société universellement connue, célèbre dans ce pays, et dont il est resté le secrétaire général jusqu'à sa mort. C'est à Vermeulen que les Pays-Bas doivent une partie de leur prospérité dans le mouvement musical du dix-neuvième siècle, et pendant de bien longues années il n'a cessé d'en poursuivre le développement avec autant de zèle que de succès.

Il reçut le grand diplôme d'honneur de la Société pour l'encouragement de l'art musical, de l'Académie de Sainte-Cécile de Rome, et de l'Académie royale des Arts de Berlin, ainsi qu'une médaille d'or du roi de Suède et une de l'ex-roi de Hanovre. Il était chevalier des ordres du Lion Néerlandais, de l'Aigle rouge et du Faucon blanc, et membre de l'Académie de Stockholm.

Vermeulen mourut à Rotterdam au mois de juillet 1872. Éd. de H.

VERNAY (L'abbé Augustin), a écrit la musique d'un recueil de chants religieux, intitulé : *Litanies de la bienheureuse Marguerite-Marie*. Ce recueil, composé de trente-cinq cantiques à une ou plusieurs voix, avec accompagnement de piano, a été publié en 1875 (Paris, Halon, 1 vol. in-8).

VÉRON ou **VERRON** (.....), luthier français, contemporain de Bocquay, de Pierret et de Despons, vivait à la fin du seizième et au commencement du dix-septième siècle. Au mois de juillet 1599, il signa, en compagnie des trois artistes ci-dessus, ses confrères, les statuts des luthiers constitués en corps, statuts qui furent approuvés par le roi Henri IV. Y.

* **VERRIMST** (Victor-Frédéric). — Cet artiste distingué, qui occupe les fonctions de première contre-basse à l'orchestre de l'Opéra ainsi qu'à la Société des concerts du Conservatoire, a publié un grand nombre de compositions de divers genres, dont les plus importantes consistent en cinq messes, et environ quinze motets à une, deux, trois et quatre voix, la plupart avec accompagnement d'orgue et quelquefois de contre-basse. Pour l'enseignement, M. Verrimst a publié : 1° *Méthode complète pour la contre-basse à quatre cordes*, adoptée par le Conservatoire (Gérard) ; 2° *École des diverses positions pour le violoncelle* (Hiélard) ; 3° *Douze petits morceaux caractéristiques*, pour le piano à 4 mains, en forme d'études sur cinq notes, 1re suite (Gérard) ; 4° *Douze petits morceaux caractéristiques*, 2e suite (id.) ; 5° *Douze rondes enfantines*, 3e suite (id.) ; 6° *Douze petites transcriptions très-faciles* sur des opéras célèbres, 4e suite (id.) ; *Pantomime*, huit petits morceaux caractéristiques, 5e suite (id.). Les autres compositions de M. Verrimst comprennent des chœurs orphéoniques, quelques morceaux de genre pour le piano, et un certain nombre de mélodies vocales et chansonnettes. En 1873, dans ses deux concerts

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

spirituels du vendredi saint et du dimanche de Pâques, la Société des concerts du Conservatoire a exécuté le *Kyrie* et le *Gloria* de la 5e messe de M. Verrimst. Cet artiste très-honorable a publié sous ce titre : *Rondes et Chansons populaires* (Paris, Hachette, in-8°), un recueil intéressant dont les accompagnements sont écrits avec soin et avec goût.

VERSTOVSKY (.....), compositeur russe contemporain, a rempli les fonctions d'inspecteur des théâtres de Moscou, et est mort en cette ville au mois de novembre 1862. Verstovsky a écrit la musique de deux ou trois opéras, dont l'un surtout, intitulé *la Tombe d'Askold*, obtint un vif succès et resta pendant plus de vingt ans au répertoire. Un autre de ses ouvrages avait pour titre *Gromotoi*.

VESPOLI (Luigi), professeur de piano au Conservatoire de Naples et compositeur, est né à Avellino le 12 janvier 1834. Fils d'un compositeur de musique religieuse, il en reçut ses premières leçons, et se fit admettre ensuite au Conservatoire de Naples, où il devint l'élève de Michelangelo Russo pour le piano, de Gennaro Parisi pour l'harmonie, puis de Mercadante pour la composition. Après avoir terminé ses études, il écrivit la musique d'un opéra en 3 actes, *la Cantante*, qui fut représenté avec succès au théâtre du Fondo, de Naples, en 1858; mais, malgré cet heureux début, une timidité naturelle et une trop grande défiance de lui-même l'empêchèrent de poursuivre la carrière du théâtre. Il se livra alors à l'enseignement, et devint professeur dans l'établissement dont il avait été l'élève. Comme compositeur, on doit à M. Vespoli un recueil de 12 Études pour le piano, deux ouvertures à grand orchestre et quelques morceaux de genre et de danse pour son instrument.

VESTVALI (Félicité), cantatrice dramatique, issue d'une noble et riche famille polonaise, naquit selon les uns à Stettin en 1820, selon d'autres à Varsovie en 1831. Son père avait le titre de comte et le grade de général dans l'armée prussienne. La jeune fille, qui était douée d'un physique majestueux et d'une opulente beauté, avait le goût des arts. Elle s'essaya dès son jeune âge, à Berlin, comme actrice dramatique, obtint des succès, puis, ayant découvert qu'elle possédait une magnifique voix de contralto, elle résolut de cultiver cet admirable instrument et alla prendre, en Italie, des leçons de Mercadante et de Pietro Romani. Son éducation musicale terminée, elle fut engagée au théâtre de la Scala, de Milan, où elle débuta, en 1853, dans le rôle d'Azucena du *Trovatore*, qui lui valut un triple succès de femme, de cantatrice et de tragédienne lyrique.

Ce premier succès lui valut un brillant engagement à Londres, où elle fut reçue avec une grande faveur. Bientôt après elle partit pour l'Amérique, en compagnie de Mario et de la Grisi, et se fit applaudir à New-York et à Mexico, en se montrant dans *Romeo e Giulietta*, dans *Semiramide* et dans *il Trovatore*. En 1859, elle fit une courte apparition à l'Opéra de Paris, où l'on monta pour elle une traduction de *Romeo e Giulietta*, puis elle retourna en Amérique, où, abandonnant la carrière lyrique pour le drame shakespearien, elle obtint de véritables triomphes et amassa une fortune considérable en jouant en anglais les œuvres du grand poëte, et particulièrement *Hamlet*, qui lui valut une immense renommée. Mme Vestvali, dont les journaux avaient annoncé prématurément la mort en 1863, est morte à Varsovie, le 3 avril 1880. Elle laissait une fille, qui suit en Amérique la carrière maternelle.

VEZZOSI (.....), compositeur italien, a écrit la musique de *Caterina Howard*, drame lyrique qui a été représenté à Catane en 1869.

* **VIADANA** (Louis **GROSSI**, connu sous le nom de), moine et musicien italien, n'est pas né à Lodi, comme on l'avait cru jusqu'à ce jour, mais à Viadana, gros bourg du pays de Mantoue. Son nom de famille était *Grossi*, mais, comme il arrivait assez fréquemment pour les artistes à cette époque, on le désigna sous celui du pays où il avait vu le jour, et il fut appelé dans la suite Viadana. Dans un travail étendu, sérieux et important de M. Antonio Parazzi, publié sur ce compositeur par la *Gazzetta musicale* de Milan (1876-1877), les faits sont établis à ce sujet de la façon la plus authentique; M. Parazzi n'a pu, il est vrai, établir la date précise de la naissance de Viadana, mais il prouve, par des documents certains, que sa famille habitait le bourg dont il a pris le nom, que tous ses frères y sont nés, et que ce musicien a dû y naître vers 1564. Après avoir retracé la vie et la carrière de Viadana, l'écrivain donne la liste complète de ses œuvres, liste à l'aide de laquelle je vais compléter celle qui a été publiée dans la *Biographie universelle des Musiciens*. Voici quelles sont les compositions de Viadana qui n'ont pas été mentionnées par Fétis : — 1° *Canzonette a quattro voci, con un dialogo a otto di ninfe e pastori, e un'aria di canzon francese per sonare*, Venise, Amadino, 1590, in-4°; 2° *Canzonette a tre voci*, libro primo, id., id., 1594, in-4°; 3° *Missarum cum quatuor vocibus*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

nunc primum in lucem editus liber primus, Venise, 1596, in-4° (il a été fait au moins huit éditions de cet ouvrage); 4° *Ludovici Viadanae Psalmi omnes qui a S. Romana Ecclesia in solemnitatibus ad Vesperas decantari solent, Cum duobus Magnificat tum viva voce, tum omni instrumentorum genere, cantatu commodissimi, Cum quinque vocibus nunc primum in lucem editi.* Liber secundus, Venise, 1604, in-4°; 5° *Litanie che si cantano nella Santa Casa di Loreto, et nelle Chiese di Roma ogni sabbato, et feste della Madonna a 3, a 4, a 5, a 6, a 7, a 8, et 12 voci*, Venise, 1607, in-4° (2e édition); 6° *Concerti ecclesiastici a una, a due, a tre, et a quattro voci, con il basso continuo per sonar nell' organo*, libro secondo, Venise, 1607, in-4°; 7° *Completorium romanum quaternis vocibus decantandum, una cum basso continuo pro organo*, Venise, 1609, in-4°; 8° *Responsoria ad Lamentationes Hieremiæ prophetæ, quæ in maioris hebdomadæ officiis concinuntur cum quatuor vocibus*, Venise, 1609, in-4°; 9° *Salmi a quattro voci pari col basso per l'organo, brevi, commodi et ariosi, Con dui Magnificat*, Venise, 1610, in-4°; 10° *Lamentationes Hieremiæ prophetæ in majori hebdomada concinendæ quatuor paribus vocibus*, Venise, 1610, in-4° (2e édition); 11° *Ventiquattro Credo a canto fermo sopra i tuoni delli Hinni che Santa Chiesa usa cantare, col versetto* Et incarnatus est *in musica, à chi piace, Con le quattro Antiphone della Madonna in tuono feriale*, Venise, 1619, in-f°; 12° *Missa defunctorum tribus vocibus*, 1667, in-4° (édition posthume).

L'écrit de M. Antonio Parazzi dont il est parlé plus haut, et qui a paru d'abord dans la *Gazzetta musicale* de Milan, a été depuis publié sous ce titre : *Della vita e delle opere musicali di Lodovico Grossi-Viadana*, Milan, 1876.

VIALON (Antoine), musicien français, né le 17 décembre 1814, mort le 4 mars 1866, avait été d'abord graveur de titres de musique, et sous ce rapport avait fait preuve d'un talent exceptionnel. Un jour, il se passionna pour le système de la notation par le chiffre, se fit éditeur pour aider efficacement à sa propagation, et, gravant lui-même les morceaux qu'il publiait, fonda en quelque sorte la première bibliothèque de l'école du chiffre. Plus tard il abandonna le système Chevé, et se porta avec autant d'ardeur dans le camp qui lui était hostile, c'est-à-dire du côté de l'Orphéon. C'est alors qu'il commença à fournir à Adam et à Clapisson les paroles d'un grand nombre de chœurs dont ceux-ci écrivaient la musique, et que lui-même, bientôt, en composa toute une série, parmi lesquels il faut citer *la Mascarade, les Pêcheurs napolitains, le Baptême des cloches, l'Orphéon au bal, la Fournaise, Dans les champs, Heureux oiseaux, la Couronne triomphale, Parfums printaniers*, etc., etc.

VIALLON (Justinien-Pierre-Marie), compositeur, théoricien et professeur français, né à Paris le 31 mars 1806, fut admis au Conservatoire, dans la classe de Reicha, et obtint en 1831 un second prix de contre-point et fugue. Devenu répétiteur de son maître dans cet établissement, il ne quitta cette situation que pour entrer, en 1838, comme professeur de composition au Gymnase musical militaire; il conserva ces fonctions jusqu'à la disparition de cette école spéciale, disparition fâcheuse à tous égards. Professeur de musique au collége des Jésuites de Vaugirard, Viallon, en même temps qu'il consacrait ainsi la plus grande partie de son temps à l'enseignement, tenait successivement le grand orgue aux églises Saint-Paul, Saint-Louis, Saint-Philippe-du-Roule, et pendant vingt-cinq ans restait titulaire du petit orgue de la Madeleine. Travailleur infatigable, il trouvait encore la possibilité de composer des œuvres assez nombreuses, et d'écrire des traités didactiques remarquables, qui font honneur à l'enseignement musical français.

Viallon forma, au Gymnase militaire, un grand nombre d'artistes qui devinrent dans l'armée d'excellents chefs de musique; très-ardent dans la propagation de la musique populaire et de tout ce qui se rattache à l'orphéon, il instruisit aussi beaucoup de chefs de sociétés chorales ou instrumentales. L'application sérieuse de son esprit, son enseignement très-rationnel, très-logique, très-intelligent, faisaient rechercher ses leçons et lui avaient acquis un renom légitime.

Comme théoricien, on doit à Viallon plusieurs traités importants et justement estimés : un *Traité d'harmonie*, un *Résumé harmonique* qui est l'abrégé du précédent ouvrage, un manuel intitulé *Instrumentation et Orchestration*, un *Solfége vocal et instrumental pour enseignement collectif ou particulier*. Il a laissé inédite une *Grammaire générale de composition musicale* qui ne devait pas former moins de quatre volumes, et qui est grandement louée par ceux qui en ont eu connaissance. Comme compositeur, il a publié les ouvrages suivants : *le Mois de Marie*, oratorio pour voix seules et chœur; *Magnificat* à 3 voix, avec accompagnement d'orgue; 6 Offertoires pour orgue, sur des cantiques, en 3 suites;

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

2 Noëls variés, pour orgue; *la Bonne Fête*, chœur à 2 voix, avec orgue ou piano; Chœur facile à 3 voix, avec musique militaire ou piano; *Retraite en forêt*, scène orphéonique à 4 voix et 4 instruments à pistons; *Barcarolle*, *le Myosotis*, *le Tirage au sort*, chœurs à 4 voix d'hommes sans accompagnement; enfin un assez grand nombre de morceaux pour fanfare ou musique militaire.

Viallon est mort subitement à Paris, le 4 février 1874.

VIARDOT (Michelle-Pauline GARCIA, épouse), cantatrice française d'un admirable talent, née à Paris le 18 juillet 1821, est la fille du grand chanteur Garcia et la sœur de la célèbre Maria Malibran. Elle était à peine âgée de trois ans lorsque son père quitta la France, emmenant toute sa famille en Angleterre, puis aux États-Unis et au Mexique. C'est à Mexico que la jeune Pauline prit ses premières leçons de piano avec Marcos Vega, organiste à la cathédrale. Peu de temps après (1828), toute la famille revenait en Europe, et pendant la traversée Garcia faisait connaître à sa fille les premiers éléments de l'art du chant; plus tard elle étudia sérieusement le piano avec Meysenberg, puis avec Franz Liszt, et travailla l'harmonie avec Reicha. Après la mort de son père (1832), elle habita Bruxelles avec sa mère, et c'est là qu'elle termina son éducation musicale. Après s'être produite en cette ville d'abord dans des salons particuliers, elle chanta pour la première fois en public, avec un très-grand succès, dans un concert donné au bénéfice des pauvres (13 décembre 1837), et où elle se montra en compagnie de son beau-frère, le célèbre violoniste Charles de Bériot. Elle partit presque aussitôt pour l'Allemagne, avec ce dernier et Mme Garcia, sa mère, se fit applaudir à Berlin, à Dresde et à Francfort, puis vint à Paris en 1838, et s'y produisit aussi dans les concerts.

Mlle Pauline Garcia songeait cependant à aborder le théâtre. Pourvue d'une instruction musicale des plus complètes, douée d'une organisation exceptionnelle, possédant une admirable voix de contralto, qui, partant du *fa* grave, parcourait une étendue de deux octaves et demie et atteignait l'*ut* aigu, parlant avec une égale facilité le français, l'anglais, l'espagnol et l'italien, il semblait qu'elle n'eût qu'à paraître devant le public pour obtenir les succès les plus brillants. Engagée au King's Théâtre, de Londres, elle y débuta en effet, le 9 mai 1839, dans le rôle de Desdemona d'*Otello*, de la façon la plus heureuse. Elle ne fut pas accueillie avec moins de faveur dans les salons de la haute aristocratie anglaise, et même chez la reine, où elle fut appelée plus d'une fois à se faire entendre. M. Louis Viardot, alors directeur du Théâtre-Italien de Paris, ayant entendu parler de la jeune cantatrice, se rendit à Londres pour pouvoir juger par lui-même de ses talents, et lui proposa aussitôt un engagement, qui fut accepté. Mlle Pauline Garcia débuta à Paris le 8 octobre 1839, chanta successivement *Otello*, *Cenerentola*, *il Barbiere di Siviglia*, *Tancredi*, et se fit admirer dans ces divers ouvrages. Au bout de deux années, elle devenait l'épouse de M. Viardot, qui abandonnait alors la direction du Théâtre-Italien, et accompagnait bientôt sa jeune femme dans une série de voyages que celle-ci entreprenait à l'étranger. Mme Viardot parcourait successivement l'Espagne, l'Italie, l'Allemagne, la Russie, l'Angleterre, se produisait sur les plus grandes scènes de Vienne, de Berlin, de Saint-Pétersbourg, de Moscou, de Londres et d'autres villes, et trouvait partout des admirateurs enthousiastes.

Sur la demande de Meyerbeer, Mme Viardot fut engagée à l'Opéra pour y créer le rôle si pathétique de Fidès, du *Prophète* (1849), dans lequel elle se montra tragédienne aussi émouvante que cantatrice incomparable. Elle alla jouer ensuite ce rôle à Berlin, à Saint-Pétersbourg et à Londres, et peu de temps après rentra à l'Opéra pour s'y montrer dans la *Sapho* de M. Gounod, à qui elle avait, par son influence, ouvert les portes de ce théâtre. Mme Viardot se reproduisit, pendant plusieurs années, sur diverses scènes importantes de l'étranger, puis, en 1859, elle consentit, à la sollicitation de Berlioz, à contracter un engagement avec le Théâtre-Lyrique pour y remplir le rôle d'Orphée dans la restitution brillante qui fut faite du chef-d'œuvre de Gluck. L'admirable talent de la cantatrice, sa connaissance des grandes traditions artistiques, la pureté, la grandeur et la noblesse de son style, ses grandes qualités dramatiques, lui valurent dans ce rôle un succès éclatant, qui se poursuivit pendant une série de cent cinquante représentations et qui fit accourir tout Paris au Théâtre-Lyrique. Le sculpteur Aimé Millet modela un buste magnifique de Mme Viardot dans le costume d'*Orphée*, qu'elle portait avec une aisance et un sentiment de l'antique vraiment merveilleux. Depuis cette époque, cette grande artiste ne s'est plus fait entendre à Paris.

Mme Viardot, dont l'éducation musicale a été très-complète, s'est fait connaître comme compositeur, d'abord en publiant un assez grand nombre de mélodies vocales: *En mer*, *l'Absence*, *l'Exile*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

polonais, l'Abricotier, Villanella, Adieu beaux jours, l'Enfant et la Mère, la Chanson de Loïc, un Jour de printemps, la Luciole, l'Enfant de la montagne, la Chapelle, Marie et Louise, Solitude, le Chêne et le Roseau, l'Ombre et le Jour, la Petite Chercière, etc. On lui doit aussi une série de 12 Mélodies sur des poésies russes, 6 Mazurkas de Chopin arrangées pour la voix, 6 Morceaux pour piano et violon « composés pour son fils Paul », et un choix de morceaux classiques pour le chant, avec accompagnement de piano. Enfin elle a écrit encore la musique de trois opérettes : *le Dernier Sorcier*, *l'Ogre*, et *Trop de femmes*, qu'elle a fait représenter chez elle, à Bade, en 1867, 1868 et 1869. Mme Viardot passe pour être l'auteur des accompagnements de piano des études de violon de son beau-frère Ch. de Bériot.

La fille aînée de cette grande artiste, Mlle *Louise Héritte-Viardot*, s'est adonnée à la composition ; on connaît d'elle, entre autres œuvres, un quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle, un trio italien pour voix de femmes, et un assez grand nombre de mélodies pour une ou deux voix. Elle a écrit aussi les paroles et la musique de deux opéras-comiques, dont l'un, *Lindoro*, en un acte, traduit en allemand, a été représenté à Weimar au mois de mai 1879 ; quant à l'autre, qui est en 2 actes, et qui a pour titre *les Fêtes de Bacchus*, elle en a fait entendre récemment plusieurs fragments à Stockholm, en en dirigeant elle-même l'exécution (mars 1880). — Deux autres filles de Mme Viardot, Mme *Chamerot-Viardot* et Mlle *Marianne Viardot*, se sont produites avantageusement comme cantatrices dans les concerts. Enfin, son fils, M. *Paul Viardot*, élève de M. Léonard (*voy.* ce nom), est un violoniste distingué ; il s'est fait entendre pour la première fois à Paris, aux Concerts populaires (novembre 1876), dans l'élégant concerto de Mendelssohn, et depuis il a obtenu des succès à Londres, à Bruxelles et à Stockholm. §

VICECONTE (Ernesto), compositeur italien, naquit à Naples le 2 janvier 1836. Il commença l'étude de la musique à l'âge de huit ans, et, après avoir pris des leçons de piano d'un professeur nommé Lavigna, il fut admis au Conservatoire de Naples, où il devint l'élève de Giuseppe Lillo pour l'harmonie et de Carlo Conti pour le contre-point et la composition. Avant d'avoir terminé ses études, il fit exécuter à l'église Saint-Georges une messe pour voix seules, chœur et orchestre, et fit représenter au théâtre du Fondo (1856) un opéra en 3 actes, intitulé *Evelina*, qui obtint un véritable succès. Il quitta le Conservatoire l'année suivante, et se livra aussitôt à la composition et à l'enseignement. En 1862 il donnait au théâtre San-Carlo un grand drame lyrique, *Luisa Strozzi*, et ce n'est qu'après un silence de dix ans qu'il y produisait un nouvel ouvrage, *Selvaggia*. Mais en dehors de la scène il produisit de nombreuses compositions de divers genres, entre autres les suivantes : *Messe*, *Credo* et *Dixit*, avec petit orchestre ; *Messe*, *Credo* et *Dixit*, à la Palestrina ; *Dixit*, avec grand orchestre ; *le Tre Ore di Maria desolata* ; 3 cantates religieuses ; *Magnificat* à 3 voix et orchestre ; plusieurs albums de mélodies vocales ; Ouverture à grand orchestre ; Concerto pour deux pianos ; Chansons sacrées ; beaucoup de romances, chansons, mélodies à une ou plusieurs voix ; un grand nombre de morceaux de genre et de danse pour le piano. — Viceconte est mort presque subitement à Naples, le 18 mars 1877, âgé seulement de quarante et un ans. Il laissait, complétement achevé, un opéra intitulé *Benvenuto Cellini*. Cet artiste estimable avait fait ses débuts de compositeur dramatique alors qu'il était encore élève du Conservatoire de Naples, en faisant représenter sur le petit théâtre de cet établissement un opéra bouffe, *il Traviato*, qu'il avait écrit en compagnie de quatre de ses condisciples, MM. Conti, Vespoli, Menzitieri et Carelli.

VICINI (Luigi), compositeur dramatique italien, a fait ses débuts à la scène en donnant sur le Grand-Théâtre de Brescia, le 20 janvier 1866, un opéra sérieux en 3 actes intitulé *Aneldo da Salerno*. Cinq ans après, en 1871, il faisait représenter à Bergame un second ouvrage dramatique, *Gian-Maria Visconti*, qui faisait un *fiasco* complet. Depuis lors il n'a plus fait parler de lui.

* **VIDAL** (Jean-Joseph), violoniste. — Cet artiste distingué était devenu, en 1829, chef d'orchestre du Théâtre-Italien, alors dirigé par Severini ; il ne garda ces fonctions que pendant deux années, ayant remplacé Grasset et précédé Girard. Il fut aussi chef d'orchestre de l'Athénée musical (1836) et premier violon de la chambre du roi Louis-Philippe. Vidal est mort le 14 juin 1867. Il n'avait point remporté de prix de violon au Conservatoire, comme cela a été dit par erreur.

VIDAL (Louis-Antoine), musicographe français, est né le 10 juillet 1820 à Rouen, où son père, originaire d'une vieille famille du barreau de Nîmes, fut pendant longtemps directeur de la Banque de la ville, devenue

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

plus tard succursale de la Banque de France. Il se livra de bonne heure à l'étude de la musique, qu'il ne cultiva cependant que pour son plaisir, et étudia le violoncelle sous la direction de M. Franchomme ; mais la littérature musicale attirait surtout son attention, et c'est comme écrivain spécial qu'il trouve sa place dans ce Dictionnaire.

Depuis longues années, M. Vidal avait recueilli des notes nombreuses et intéressantes sur l'histoire de l'art instrumental, et il songeait à utiliser ces notes, lorsque, causant un jour de ses projets avec un de ses amis, aquafortiste amateur fort distingué, M. Frédéric Hillemacher, celui-ci lui proposa de s'associer au travail qu'il entrevoyait et d'*illustrer* le livre dont il avait conçu la pensée. Cette offre modifia aussitôt les idées de M. Vidal, lui permit de les compléter, et c'est alors qu'il songea sérieusement à entreprendre, sur un plan beaucoup plus vaste que celui qu'il avait rêvé, l'ouvrage auquel il voulait attacher son nom. Les deux amis se mirent bientôt à l'œuvre, et M. Vidal put lancer, au commencement de 1876, le premier volume du livre important qu'il a publié sous ce titre : *les Instruments à archet, les feseurs, les joueurs d'instruments, leur histoire sur le continent européen, suivi d'un catalogue général de la musique de chambre*, Paris, J. Claye, in-4°. Le second volume de cet ouvrage a paru en 1877, le troisième et dernier en 1878. Son sujet et l'importance que l'auteur lui avait donnée, son format exceptionnel, le luxe de la publication, enfin le nombre et la beauté des planches qui l'accompagnaient (le nombre de ces eaux-fortes ne s'élève pas à moins de 120), signalèrent tout naturellement ce livre à l'attention du public spécial, aussi bien à l'étranger qu'en France (1), et firent de son apparition un véritable événement artistique. C'était la première fois, en effet, qu'un travail vraiment d'ensemble était fait sur les instruments à archet. M. Vidal s'était efforcé de retracer aussi exactement que possible l'histoire de ces instruments et des diverses transformations qu'ils avaient subies dans le cours des siècles, celle de ces artisans modestes, mais sublimes, qui, tels que les Bergonzi, les Amati, les Guarneri, les Stradivari, en avaient porté la fabrication et la construction à un point de perfection vraiment idéale, enfin celle des artistes immortels qui, comme les Leclair, les Gaviniés, les Viotti, les Rode, les Duport, les Romberg, ont su leur faire parler un langage éclatant et merveilleux. L'œuvre était ardue, difficile, et surtout un peu effrayante par les proportions que lui avait données l'auteur. On peut dire, bien que quelques réserves soient de mise sur certains points, que M. Vidal s'en est tiré à son honneur. Il y a certainement des lacunes, des oublis, des erreurs à signaler dans son livre ; mais, encore un coup, nous ne devons oublier ni l'ampleur avec laquelle il a traité son sujet, ni les mille détails avec lesquels il s'est trouvé aux prises, ni le service qu'il a rendu en réunissant dans un seul ouvrage une foule de renseignements et de documents qui étaient épars dans des centaines de volumes et que souvent on ne savait où trouver. C'est une grosse chose et une grande audace, pour un écrivain, que de s'attaquer du premier coup à un sujet si vaste et à une œuvre de cette nature, sans s'être rompu par avance à des travaux moins importants ; M. Vidal n'a pas échappé à l'inconvénient qui résulte d'une telle façon de procéder. Mais, tel qu'il est, on peut dire de son livre que non-seulement c'est un livre utile, mais aussi que c'est un livre nouveau, qui n'avait encore été essayé nulle part, et que la France est la première à posséder.

VIDAL (François), né à Aix le 14 juillet 1832, a publié un volume en langue provençale, avec traduction littérale en regard, intitulé *lou Tambourin, Musique, Poésie et Prose provençales* (Aix, Remondet-Aubin ; — Avignon, J. Romanille). Cet ouvrage comprend trois parties :

La première, qui est l'histoire du tambourin et du galoubet, contient des indications sur les origines de ces deux instruments, les pays où ils sont en honneur, et les traditions qui s'y rattachent. — La seconde est une méthode de galoubet suivie d'études et d'exercices. —

(1) M. Frédéric Hillemacher, qui a été en cette circonstance le collaborateur dévoué de M. Vidal, est le frère du peintre bien connu de ce nom. Attaché depuis sa fondation à la grande compagnie des Quatre-Canaux, dont il est aujourd'hui le directeur, il n'a cessé, malgré l'importance de ses fonctions administratives, de se livrer avec ardeur à la culture de l'art, et est devenu l'un de nos aqua-fortistes les plus habiles et les plus réputés. C'est lui qui a publié, sur les *Princeps*, la fameuse édition en huit volumes des œuvres de Molière, accompagnée de toute une série de magnifiques eaux-fortes gravées par lui sur les dessins de son frère, et qu'il a fait suivre d'une édition semblable de Racine. Ses *Illustrations* du livre de M. Vidal ne sont pas moins remarquables, et l'on peut surtout recommander aux amateurs et aux historiens de l'art toute la série superbe des portraits reproduits par lui de divers compositeurs, des grands virtuoses du violon et du violoncelle, et des luthiers célèbres. Cela forme un ensemble de documents inestimables, qu'on ne trouverait réunis nulle autre part, et qui font le plus grand honneur au talent de M. Hillemacher.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

La troisième est la collection des airs populaires de Provence, autrefois en usage pour les fêtes religieuses, les aubades, les *romèrages*, les farandoles et danses diverses, et les jeux.

L'ouvrage de M. Vidal n'est pas une étude d'archéologie poursuivie dans un esprit et avec une méthode scientifiques. Cependant les recherches sérieuses n'y manquent pas; les citations intéressantes y abondent, et aussi les souvenirs des gens et des choses de Provence qui se pressent dans la mémoire de l'auteur, à l'occasion de l'instrument favori. Tout cela est présenté sous une forme alerte, dans le ton d'une conversation de bonne humeur, et avec ce plaisir et ce talent de raconter particuliers aux méridionaux. Il s'en dégage je ne sais quel parfum ensoleillé du pays. C'est cette couleur locale, où on ne sent rien de *voulu*, ce sont ces renseignements recueillis avec un soin jaloux sur des traditions de plus en plus effacées, qui font l'intérêt du livre de M. Vidal. — L'auteur a été couronné comme écrivain provençal aux Jeux Floraux d'Apt en 1862, d'Avignon en 1874, de Monteux et de Forcalquier en 1875.

Lou Tambourin est dédié à Gaspard Michel, *capoulié* (chef) *dei Tambourinaire*. — Louis-Gaspard Michel, surnommé communément le *Père Michel*, faisait partie d'une véritable dynastie de tambourinaires. Son père François, son aïeul Pascal, ses beau-frère et neveu, avaient acquis une réputation locale, tant comme tambourinaires que comme facteurs de galoubets. Le *Père Michel* était né à Aix le 6 septembre 1786, et mourut dans cette même ville en mars 1872, à l'âge quatre-vingt-six ans. Il était luthier de profession et marchand de sa propre musique. Nommé professeur de tambourin au Conservatoire d'Aix, il apprit à jouer de tous les instruments à plusieurs générations. Il a écrit une innombrable quantité de morceaux de toutes sortes, parmi lesquels figurent même des quatuors pour instruments à cordes. Il composait ces morceaux à la première demande de ses élèves, les appropriait à leur goût et à leur degré d'instruction musicale, et les leur vendait à vil prix. Quoi qu'on puisse penser du talent du *Père Michel*, cette bizarre figure de musicien n'en est pas moins curieuse à signaler. Elle semble appartenir à une autre époque.

A l'occasion du livre de M. Vidal, on peut encore rappeler le nom du tambourinaire Philippe Buisson. Buisson a fait son tour de France, et sa notoriété a été au delà de sa province.

AL. R — D.

VIDAL Y ROGER (Andrés), le doyen des éditeurs de musique de l'Espagne, est né à Barcelone le 19 juin 1807. La maison de commerce de musique qu'il dirige en cette ville avec habileté date de 1826, c'est-à-dire de plus d'un demi-siècle. M. Vidal a publié un très-grand nombre d'ouvrages d'auteurs espagnols et quelques opéras qui ont été joués avec succès à Barcelone, ainsi qu'une quantité considérable de *zarzuelas*. En outre, il a été le fondateur, et pendant treize ans le directeur propriétaire d'une feuille artistique importante, *la España musical*. Le gouvernement espagnol a récemment récompensé le zèle de M. Vidal et les services qu'il a rendus à l'art musical national avec la croix de l'ordre de Charles III, dont le vénérable et intelligent éditeur a été décoré à l'occasion du mariage du roi Alphonse. Y.

VIDAL Y LLIMONA (Andrés), éditeur de musique et musicien distingué, fils du précédent, est né à Barcelone le 5 juin 1844. Il fit ses études musicales en France et en Allemagne, et, de retour à Barcelone, écrivit plusieurs *zarzuelas* qui obtinrent un grand succès, ainsi que divers morceaux de musique de chambre qui furent très-remarqués. M. Vidal s'établit à Madrid en 1874, et il est aujourd'hui l'éditeur le plus important de toute l'Espagne. Il a publié plusieurs opéras espagnols, et les *zarzuelas* les plus populaires de MM. Barbieri, Arrieta, Oudrid et Caballero. Y.

VIEILLARD DE BOISMARTIN (Pierre-Ange), né à Rouen le 17 juin 1778, mort à Paris le 12 janvier 1862, était un grand amateur de musique. Administrateur de la bibliothèque de l'Arsenal, et plus tard, sous le second empire, bibliothécaire du Sénat, il s'occupait de théâtre et de poésie, et écrivit les paroles de sept cantates qui furent choisies par l'Académie des Beaux-Arts pour le grand concours de composition musicale: *Herminie* (1813), *Atala* (1814), *Œnone* (1815), *Sophonisbe* (1820), *Agnès Sorel* (1824), *Cléopâtre* (1829), *Imogine* (1845). Cet écrivain, qui avait été lié dans sa jeunesse avec un grand nombre d'artistes, publia, peu d'années avant de mourir, une pâle notice biographique sur Méhul: *Méhul, sa vie et ses œuvres* (Paris, 1859, petit in-8° de 56 pp.), qui est pourtant tout ce que nous possédons sur cet artiste admirable.

VIEL (Edmond), est l'auteur d'un opuscule publié sous ce titre: *Projet d'un Opéra populaire à Paris* (Paris, Dentu, 1870, in-8° de 16 pp.). Viel était en 1840 l'un des rédacteurs du *Bulletin musical* publié par la maison Heugel et Meissonnier; il devint ensuite l'un des collaborateurs du journal *le Ménestrel*, publié par

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

les mêmes éditeurs. C'était un dilettante passionné. Il est mort à Paris au mois de février 1876.

VIÉNOT (Édouard), pianiste et compositeur amateur, né vers 1825, s'est pendant longtemps occupé de musique, malgré la situation qu'il occupait dans l'armée, où il était capitaine de cuirassiers. Outre un nombre considérable de morceaux de musique de danse, il a publié aussi plusieurs morceaux de genre pour le piano : Tarentelle élégante; Nocturne; Sérénade; *Norina*, élégie; *Fantasia, Gelsomina, Zuleika,* valse de concert; *Yvonne, Valentine,* romances sans paroles; etc., etc.

* **VIERLING** (Georges), compositeur allemand. — Parmi les compositions nombreuses de cet artiste, je citerai les suivantes : le Psaume 137 (et non 127, comme il a été imprimé par erreur), pour ténor solo, chœur et orchestre, op. 22; *l'Enlèvement des Sabines*, pour voix seules, chœur et orchestre, op. 50; le 100e Psaume, pour chœur *a cappella*, op. 57; Quatuor pour instruments à cordes, op. 56; trois *Phantasiestücke* pour violoncelle et piano, op. 55; trois *Phantasiestücke* pour piano et violon, op. 41; Fantaisie pour piano et violon, op. 17; 3 Impromptus pour piano, op. 53; *Zechcantate,* pour chœur et orchestre, op. 10; 2 *Kyrie* pour chœur *a cappella*, op. 29; *Héro et Léandre,* composition en forme d'oratorio, op. 30; *Zur Weinlese*, pour chœur et orchestre, op. 32; divers recueils de chœurs *a cappella,* en forme de *lieder*, pour différentes voix, op. 11, 18, 19, 26, 28, 34, 35, 37, 47, 52; recueils de chœurs avec accompagnement de piano, op. 1, 38, 39, 42; etc.

VIETTI (Caroline), cantatrice remarquable, est née à Turin le 3 février 1820. Son père, Carlo Vietti, ingénieur au service de Victor-Emmanuel Ier et de Charles-Félix, rois de Piémont, cultivait la musique avec passion et jouait du violon. Sa mère, Felicita, née Valenti, était la fille d'un officier en retraite. De ce mariage étaient nés quatorze enfants; Caroline Vietti était le douzième.

Ayant montré de bonne heure des dispositions pour la musique, elle fut placée dès l'âge de onze ans à l'Accademia Filarmonica de Turin, et pendant quatre ans y fit de solides études sous la direction d'excellents professeurs, notamment de Joseph Montanino pour le solfége, et de Carlo Tommasoni pour le chant. Dès la troisième année de son séjour à l'Académie, elle avait remporté les premiers prix de chant, de théorie musicale et de déclamation. Mais étant trop jeune encore pour entreprendre la carrière théâtrale, elle avait demandé et obtenu de rester un an de plus à l'Académie. Cet exemple est à citer aux jeunes chanteurs d'aujourd'hui qui, ne se souciant nullement d'acquérir une éducation complète de chanteurs et de musiciens, n'aspirent qu'à quitter les bancs de l'école pour aborder le théâtre.

En 1836, Caroline Vietti débuta, comme contralto, au théâtre Carignano, de Turin, dans les opéras *Zadig e Artastea* et *la Donna del Lago,* qu'elle chanta avec le célèbre ténor Donzelli, le baryton Salvatori, et Mme Orlandi. Elle eut un vif succès. Mais n'ayant que seize ans, et ne pouvant encore supporter les fatigues de la vie de théâtre, elle prit un repos d'une année, et en profita pour perfectionner son talent. Elle se rendit dans ce but à Milan et y reçut les conseils de Luigi Mauri, directeur du Conservatoire de cette ville. Dès l'année suivante, elle aborda définitivement la scène et fut engagée à la Fenice, à Venise, où elle chanta, avec Mme Pasta, Donzelli, et la basse Cartagenova, *Semiramis, Anna Bolena,* et les principaux ouvrages du répertoire. En 1839 elle chanta à la Scala de Milan, et jusqu'en 1841 y tint son emploi avec les meilleurs chanteurs de l'époque. Elle fut notamment chargée d'un des premiers rôles (avec les ténors Donzelli et Guasco, le baryton Badiali, la basse Marini, les cantatrices Schoberlechner et Gulber) dans une cantate composée par Vaccaj à l'occasion du couronnement de l'empereur d'Autriche, François II. Cette cantate fut exécutée en grande pompe devant l'empereur et sa cour. En 1841, Caroline Vietti chanta à Rome, à Gênes, et sur les principales scènes d'Italie. En 1842 elle vint à Marseille, sous la direction Gorla, et y eut un succès d'enthousiasme, surtout dans *Lucrèce Borgia, Sémiramis, Tancrède* et *i Capuleti.* De Marseille elle retourna à Milan, et fut engagée aux théâtres italiens de Moscou et Saint-Pétersbourg, où elle resta de 1843 à 1845, avec Rubini, Salvi, Tamburini, Mmes Viardot et Castellan. En 1846 elle revint à Marseille, sous la direction de M. Provini, qui avait réussi à grouper autour de lui une troupe d'élite, dans laquelle on comptait Mme Rossi-Caccia, la basse Alizard et le comique Vincenzo Galli. En 1847 elle chanta à Barcelone, et en 1848 à Londres, en compagnie de Jenny Lind, Tamburini et Gardoni. Cette même année, elle créa à Milan *Luigi V*, opéra de Mazzucato. Elle alla ensuite à la Havane avec Salvi, Marini, Badiali, Mmes Bosio, Tedesco et Steffenone, puis parcourut pendant six ans l'Amérique avec ces mêmes artistes, et plus tard avec Mme Grisi et Mario, qui faisaient une tournée. — A l'arrivée de Mme Sontag à New-York, Caroline Vietti fut

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

engagée dans la troupe dont faisait partie cette éminente cantatrice, et la suivit à Mexico, où les représentations furent brusquement interrompues par le choléra. Elle donna *Lucrezia Borgia* avec Mme Sontag, qui, ce même soir, fut atteinte par le terrible fléau. Peu de jours après, Mme Sontag mourait, presque dans ses bras. — De retour en Europe en 1857, Caroline Vietti chanta en Portugal et en Espagne, puis, en 1859, pour la troisième fois, à Marseille, sous la direction Montelli. En dépit de la fatigue que trahissait sa voix, elle retrouva dans cette ville ses anciens succès, grâce à l'ampleur et à la perfection de sa méthode. Elle fut surtout très-applaudie dans *Sémiramis* et *Lucrèce Borgia* : elle lançait le *brindisi* de ce dernier opéra avec un brio et une autorité de style qui s'imposaient au public. — Après de nouveaux voyages artistiques en Italie et en Écosse, Caroline Vietti revint en 1861 à Marseille, où elle avait contracté un mariage honorable avec un négociant, M. Vertiprat. Elle n'a pas quitté depuis cette ville, et s'y est vouée avec succès à l'enseignement.

Douée d'une belle voix de contralto, Caroline Vietti a fait partie de cette génération de chanteurs, aujourd'hui disparue, qui a interprété avec une perfection rare et fait applaudir dans le monde entier les œuvres de Rossini, Donizetti, Bellini et Mercadante. Il semble qu'on ne puisse retrouver ni le grand style, ni même les voix de cette époque, et surtout ces magnifiques *contralti* dont nous avons pour types Arsace de *Sémiramis*, Malcolm de *la Donna del Lago*, Isabella de *l'Italiana in Algieri*, Roméo de *i Capuleti*, etc. — Soit par un caprice de la nature, soit par suite des exigences d'un répertoire violent, dont la *tessitura* trop étendue dénature les voix, on n'entend plus au théâtre, — en fait de voix de femmes graves, — que des mezzo-soprani d'un clavier inégal, chez lesquels les registres de tête et de poitrine semblent toujours mal soudés. Caroline Vietti avait un véritable contralto, — un peu court peut-être pour les ouvrages contemporains, tels que *la Reine de Chypre* ou *le Prophète*, — mais large, plein, sonore, d'une pureté et d'une égalité remarquables. Elle avait à la fois la flexibilité et l'ampleur. Ayant poursuivi toute sa carrière au milieu des plus éminents chanteurs, elle avait les traditions de la grande école italienne dont elle a été en quelque sorte un des derniers représentants. Il est regrettable, pour sa renommée, que Caroline Vietti ne se soit jamais produite à Paris. Mais ceux qui l'ont entendue peuvent affirmer qu'elle a été une des cantatrices distinguées de ce temps.

AL. R — D.

* **VIEUXTEMPS** (Henri), violoniste admirable, a été cruellement éprouvé dans ces dernières années. Une paralysie du bras droit est venue l'empêcher de se livrer à l'exercice de son art, et quoiqu'un mieux assez sensible se soit produit depuis lors dans sa situation, il a dû cependant renoncer complétement à se faire entendre en public. M. Vieuxtemps est fixé aujourd'hui à Paris, où il continue de se livrer à la composition. Il a publié récemment, sous le titre de *Voix intimes*, un recueil de 6 pensées mélodiques pour violon, avec accompagnement de piano (Paris, Brandus), et un Concerto pour violoncelle, avec piano ou orchestre (id., id.). A ses œuvres publiées antérieurement, il faut ajouter les suivantes : 3 Morceaux de salon, avec accompagnement de piano ; Duo pour piano et violon sur *le Duc d'Olonne*, en société avec M. Ed. Wolff ; Grande Fantaisie sur *Obéron*, op. 14 ; Duo brillant pour piano et violon, sur des airs hongrois, en société avec Erkel ; Fantaisie, id., sur *les Huguenots*, avec Joseph Gregoir ; Duo, id., sur *le Prophète* avec M. Rubinstein ; Grand duo pour violon et violoncelle sur *les Huguenots*, avec Servais. Tous ces ouvrages ont été publiés chez l'éditeur M. Brandus.

Mme Vieuxtemps est morte à la Celle-Saint-Cloud, près Paris, le 29 juin 1868. On a publié sur M. Vieuxtemps l'écrit anonyme suivant, dont l'auteur est M. Félix Delhasse : *H. Vieuxtemps. Erratum de la « Biographie universelle des Musiciens » par M. Fétis*, Bruxelles, Wouters, 1844, in-8° de 7 pages. — Comme membre de l'Académie royale de Belgique, M. Vieuxtemps a lu dans une séance de cette compagnie une *Notice biographique sur Etienne-Jean Soubre*, notice qui a été publiée dans l'*Annuaire de l'Académie* pour 1872, et dont il a été fait un tirage à part (Bruxelles, Hayes, 1872, in-12).

VIEUXTEMPS (Jean-Joseph-Lucien), frère du précédent, pianiste, élève d'Édouard Wolf, est né à Verviers, le 5 juillet 1828, et s'est produit en public pour la première fois dans un concert donné par son frère Henri, au théâtre de la Monnaie de Bruxelles, le 19 mars 1845. Il s'est établi dans cette ville comme professeur de piano et il a publié quantité de morceaux pour son instrument (caprices, mazurkes, valses, fantaisies, ballades, romances, etc.). Il en est d'autres qui ont été exécutés sans avoir été gravés (des septuors, quatuors, trios sonates, études, fantaisies, etc.). Y.

VIEUXTEMPS (Jules-Joseph-Ernest), frère des précédents, né à Bruxelles le 18 mars 1832, est violoncelle-solo des concerts Hallé à

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Manchester, après avoir été longtemps attaché en la même qualité au théâtre italien de Londres. — Y.

VIGNON (.....).'— On a publié sous ce nom une brochure intitulée : *Enseignement de la musique vocale* (Paris, 1860, in-8° de 16 pp.).

VIGNOZZI (Egisto), compositeur italien, a écrit la musique d'un opéra bouffe intitulé *Elena e Malvina*, qui fut représenté sur le théâtre San-Benedetto, de Venise, pendant l'automne de 1835. Je crois qu'ensuite il en a produit un second, sous le titre de *la Sposa*. Cet artiste a publié un recueil de chant : *una Serenata sulla Neva*, qui comprend trois ariettes et trois nocturnes à 2 voix.

VILAMALA (.....), compositeur espagnol, est l'auteur d'une *zarzuela* intitulée *la Trompa de Eustaquio*, qui a été représentée à Madrid, sur le théâtre des Bouffes-Madrilènes, le 29 janvier 1867.

VILANOVA (Ramon), compositeur espagnol distingué de musique religieuse, naquit à Barcelone le 21 janvier 1801. Dès l'âge de huit ans, il commença l'étude du solfége avec un artiste nommé José Ferres, partit peu de temps après avec sa famille pour Berga, et là, devenu enfant de chœur, continua cette étude avec un prêtre nommé Jaime Domenech. De retour à Barcelone en 1814, il devint l'élève de Francisco Queralt pour l'harmonie et la composition, et reçut aussi des leçons de Mateo Ferrer. Il s'appliqua ensuite à connaître et à étudier les grandes œuvres de musique religieuse qui s'exécutaient dans les églises de sa ville natale, après quoi il partit en 1829 pour Milan, où il se perfectionna sous la direction de Piantanida.

Après un an de séjour à Milan, il revint dans sa patrie, et fut nommé maître de chapelle de la cathédrale de Barcelone. Il renonça en 1833 à cet emploi pour accepter celui de directeur de la musique au théâtre de Valence, mais justement ce théâtre vint à fermer par suite de la mort du roi Ferdinand VII. Il revint donc se fixer définitivement à Barcelone, où il se livra à l'enseignement et à la composition, et qu'il ne quitta plus depuis lors. Artiste intelligent, professeur vénéré, homme de cœur et de bien, il est mort en cette ville, au mois de mai 1870, âgé de soixante-neuf ans.

Parmi les nombreuses compositions religieuses de Ramon Vilanova, qui sont très-estimées en Espagne, on cite particulièrement la messe de *Requiem* écrite par lui en 1838, et qui fut exécutée dans la cathédrale de Barcelone pour le service funèbre des victimes de la guerre civile qui désola l'Espagne de 1833 à 1839, puis deux autres messes de *Requiem*, écrites postérieurement. Au nombre de ses meilleurs élèves, on mentionne MM. Vicente Cuyas, Mariano Obiols, Pedro Tintorer, Antonio Rovira, José Pique y Cavero, et Casañas.

VILHAR (Miroslaw), compositeur et poëte hongrois, mort dans sa propriété de Kalz, près de Pesth, le 6 août 1871, est l'auteur d'un opéra intitulé *Jamska Ivanka*, et d'un grand nombre de chansons qui lui ont fait une renommée et sont devenues populaires parmi ses compatriotes.

VILLANIS (Angelo), compositeur dramatique, né à Turin en 1821, est mort le 7 septembre 1865. Fils d'un avocat distingué de Turin, il embrassa d'abord lui-même la carrière du barreau, puis l'abandonna pour se livrer à la passion indomptable qu'il éprouvait pour la musique. Il se plaça alors sous la direction du maestro Luigi-Felice Rossi, suivit avec lui un cours complet d'éducation musicale, et au bout de peu d'années se vit en état d'aborder la scène, but de ses désirs ardents. Il s'essaya pour la première fois vers 1849, en donnant au théâtre Gerbino, de Turin, une *farsa* intitulée *i Saltimbanchi in Ispagna*, qu'il fit représenter sous le couvert de l'anonyme et qui fut fort bien accueillie néanmoins. Encouragé par le résultat favorable qu'il avait obtenu avec ce premier et timide essai, il se décida à poursuivre la carrière de la musique dramatique et donna par la suite huit autres ouvrages, presque tous fort importants, qui subirent des sorts divers, mais qui révélèrent chez Villanis un talent honorable et distingué. En voici les titres : 1° *la Spia, o il Mercaiuolo americano*, opéra semi-seria en 4 actes (Turin, th. Sutera, 1850) ; 2° *la Figlia del Proscritto*, opéra sérieux (Turin, th. Carignan, 1851) ; 3° *la Regina di Leone* (Venise, th. Apollo, 1851), ouvrage qui, ainsi que le précédent, obtint un grand succès ; 4° *Alina, o il Matrimonio d'una cantante*, opérette bouffe (Turin, th. National, vers 1853) ; 5° *la Vergine di Kent*, opéra sérieux en 4 actes (Turin, th. Regio, février 1856) ; 6° *Una Notte di festa*, opéra sérieux (Venise, 1858), représenté sous ce titre, mais publié sous celui d'*Emanuele-Filiberto* avec une dédicace à Victor-Emmanuel, roi d'Italie ; 7° *Vasconcello* (Milan, th. de la Scala, 1859) ; 8° *Bianca degli Albizzi* (Milan, th. de la Scala, 1865).

La fin d'Angelo Villanis fut lamentable. Cet artiste avait un jeune fils qu'il aimait tendrement, et qu'il avait placé au collége d'Asti ; l'enfant tombe un jour d'une fenêtre, et dans sa chute se casse un bras. Les médecins, ap-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

pelés aussitôt, déclarent que pour lui sauver la vie l'amputation est indispensable. Le pauvre père, mandé en toute hâte, devient fou en voyant la situation de son fils ; il est ramené dans sa famille, mais sa folie devient bientôt furieuse, et il meurt au bout de quelques jours, dans un horrible délire, à peine âgé de quarante-quatre ans.

En dehors du théâtre, on a publié de cet artiste quelques compositions vocales, entre autres un recueil élégant de *Sei Canzoni popolari* (1).

VILLAROSA (Le marquis DE), dilettante et écrivain musical italien, est l'auteur d'un recueil biographique intitulé *Memorie dei compositori di musica del regno di Napoli* (Naples, impr. royale, 1840, in-8°), et qui, comme l'indique son titre, était exclusivement consacré aux musiciens napolitains. Quelque incomplet que soit cet ouvrage, il est resté pendant longues années le seul que l'on pût consulter sur les grands artistes qui avaient fait partie de cette admirable école napolitaine, si féconde et si brillante, et l'on doit savoir gré au marquis de Villarosa du soin qu'il avait pris de grouper tous ces noms glorieux et de retracer la vie de tant d'artistes justement célèbres. On doit au même écrivain une notice sur Pergolèse, qu'il a donnée sous ce titre : *Lettera biografica intorno alla patria ed alla vita di Gio. Battista Pergolese, celebre compositore di musica.* Je ne connais de cet opuscule qu'une seconde édition, publiée à Naples, en 1843, dans le format in-8°.

VILLARS (Louis-Hector, maréchal, duc DE), né à Moulins en 1653, mort à Turin en 1734, — qui sauva la France à Denain, — doit être mentionné ici pour la protection éclairée qu'il accorda aux arts. Vers 1712 il avait été reçu membre de l'Académie française. En 1716 il fut nommé gouverneur général de Provence, et sa venue fut célébrée dans le pays par des hommages de toute sorte, notamment à Marseille, où un prologue de circonstance mis en musique par Campra fut donné au théâtre. Le maréchal de Villars se montra très-attaché à la province dont l'administration lui avait été confiée. Il lui rendit de signalés services, et s'efforça particulièrement d'y développer par tous les moyens le goût des choses de l'esprit. Vers 1726 il encouragea la fondation de l'Académie de Marseille, qui depuis quelque temps cherchait à se constituer, et obtint pour elle des lettres patentes du roi et l'affiliation à l'Académie française. Il fut le premier *protecteur* de cette compagnie, et institua un prix annuel d'éloquence et de poésie qui devait être décerné par elle. Aussi, les premières médailles de l'Académie de Marseille portent-elles les armes de son illustre patron. Ce fut également sous les auspices du maréchal de Villars que se forma à Marseille, en 1717, une *Académie de musique*. En 1728, grâce encore à l'appui du maréchal, cette académie reçut, à son tour, des lettres patentes. C'était une véritable *Société de concerts* appuyée par un certain nombre de souscripteurs, qui donnaient chacun dans l'origine 60 livres par an. Protégée par le gouverneur, dirigée par des commissaires renouvelés chaque année et choisis parmi les notables de la ville, jouissant de diverses immunités et ayant par contre certaines charges, la Société des concerts hâta les progrès de l'art musical à Marseille. Elle donnait fréquemment des séances, et fut la première à organiser des concerts spirituels au profit des pauvres, avant même Paris, où le premier concert spirituel date, dit-on, de 1725. Ces auditions eurent lieu d'abord dans la rue Venture (autrefois rue du Vieux-Concert), puis dans une salle construite place Royale, qui fut démolie sous la Terreur. — C'est, en effet, à cette époque seulement que cesse sa bienfaisante action. — Les programmes, dont le niveau s'élève peu à peu, comprennent tous les genres de musique : symphonies, motets, airs dramatiques, ariettes, concertos, etc., et l'on y voit successivement figurer les noms des compositeurs Rameau, Pergolèse, Lalande, Lulli, Mondonville, d'Auvergne, Campra, Rebel et Francœur, Mouret l'Avignonnais, etc. En dernier lieu, on exécutait à chaque concert une symphonie de Haydn ou de Pleyel. Quelquefois même c'étaient des œuvres locales de Rey, maître de musique des concerts, de Beck, qu'on appelait le *Gluck de la Provence*, du chef d'orchestre Legrand, etc. En 1761, cette société ne comptait pas moins de 45 sujets. Parmi les solennités les plus remarquables préparées par elle, il faut citer celles des 15 et 17 mai 1720, en l'honneur de la duchesse de Modène, fille du régent de France ; — du 5 avril 1742, pour la

(1) En 1861, la municipalité de Turin avait nommé, pour élaborer un projet de création d'un institut musical en cette ville, une commission de quatre conseillers communaux et de quatre artistes, qui étaient MM. Luigi Luzzi, Antonio Marchisio, Luigi Fabbrica et Angelo Villanis. Villanis fut choisi comme rapporteur de cette commission, et le projet rédigé par lui, très-clairement et très-élégamment écrit, fut publié en feuilleton dans les numéros du journal *l'Opinione* des 30 décembre 1861, 1er et 3 janvier 1862.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

réception de don Philippe, infant d'Espagne, de passage à Marseille ; — de 1741, à l'occasion de la convalescence de Louis XV ; — de 1777, pour fêter le comte de Provence. Au nombre des musiciens les plus distingués qui la dirigèrent, se trouvent Laurent Bellissen, élève de Poitevin et maître de chapelle de l'abbaye de Saint-Victor, qui écrivit beaucoup de musique religieuse fort prisée de son temps, et Rey, maître de concerts, dont un motet, *Nunc dimittis*, était particulièrement estimé. — L'idée de cette belle institution fut reprise vers 1805 et poursuivie jusqu'en 1839 par l'association des Concerts Thubaneau, qui fut véritablement la continuation des Concerts entrepris en 1717. Les Concerts Thubaneau rendirent en Provence les plus éminents services à l'art musical. Il suffit, pour les faire apprécier, de rappeler qu'on y entendit et qu'on y applaudit les symphonies de Beethoven de 1821 à 1827, alors que Paris hésitait encore à acclamer ces immortels chefs-d'œuvre. — L'Académie de musique fondée par le maréchal de Villars eut aussi son action sur l'Académie de Marseille. En 1766, cette dernière compagnie (qui avait compté plusieurs membres très-distingués, entre autres Jean-André Peyssonnel, à qui l'on doit des découvertes du premier ordre sur le corail) s'adjoignit une classe des Beaux-Arts. Plus tard, une section spéciale fut réservée à la musique. Le 5 ventôse an IX, deux musiciens de talent, Delattre et Legrand, y furent admis ; peu après, Alexandre Louet y entra à son tour (voir ces noms dans la *Biographie universelle* de Fétis et dans le *Supplément*). Le 25 floréal an XII, l'Académie de Marseille forma le projet d'ouvrir un Conservatoire de musique, dont la direction devait être confiée à Delattre. Ce projet, qui, après bien des débats, ne fut pas mis à exécution, devait être repris plus tard. En 1822, M. Barsotti fonda le Conservatoire existant aujourd'hui à Marseille, qui est une véritable pépinière d'artistes. — On voit quelle chaîne de traditions fécondes avait nouée l'intelligente initiative du maréchal de Villars. Il y aurait injustice à ne pas reporter à cette glorieuse personnalité l'honneur d'avoir créé des institutions artistiques qui ont été l'origine de nos institutions actuelles. Les contemporains du maréchal apprécièrent toute la portée de ses bienfaits. Quand il mourut, ce fut en Provence un deuil général. L'Académie de Marseille fut l'interprète des sentiments de la population, par l'organe de deux de ses membres ; Charles de Peyssonnel fit l'éloge funèbre du maréchal en séance publique, et de la Visclède lut une ode de circonstance. L'Académie ouvrit aussi un concours de poésie destiné à perpétuer le souvenir de son fondateur. Cinq des meilleures pièces écrites à cette occasion furent insérées dans le Recueil de l'Académie publié en 1735.

AL. R—D.

VILLARS (HONORÉ-ARMAND, duc DE), fils du précédent, né en 1702, mort aux Aigalades, près Marseille, en 1770, succéda à son père dans ses diverses dignités, notamment dans sa charge du gouvernement de Provence et dans son fauteuil à l'Académie française. Le duc de Villars contribua aussi activement que possible au développement des institutions fondées par le maréchal, et beaucoup des progrès rappelés dans la notice ci-dessus lui sont dus. Il soutint du prestige de son autorité l'Académie de Marseille, et tint à honneur de la présider souvent. En 1767 il institua pour cette compagnie un nouveau prix destiné à encourager les sciences, et, en mourant, lui légua un capital de 20,000 livres. Il protégea d'une façon continue l'Académie de musique et surtout peut-être le théâtre de Marseille, qu'il suivait très-assidûment et qu'il aimait avec passion. On retrouve le nom du duc de Villars associé à toutes les solennités et à toutes les créations artistiques de cette époque. La seconde série des médailles de l'Académie de Marseille porte son effigie. On peut dire que les bienfaits du duc furent aussi intelligents que persévérants. Aussi, en Provence, confondit-on les deux Villars dans une même reconnaissance. En dépit de vices qui déparaient ses belles qualités, le fils fut unanimement regretté, comme l'avait été le père. Il mérite d'être mentionné parmi les bienfaiteurs de l'art en province.

AL. R—D.

VILLARS (FRANZ DE), amateur de musique et de peinture, naquit à l'île Bourbon le 26 janvier 1825. Venu de bonne heure en France, où il termina son éducation littéraire, il y prit le goût de la musique, étudia la flûte, puis travailla l'harmonie sous la direction de M. Deldevez. Il a rédigé pendant un temps le feuilleton musical de *l'Europe*, journal français de Francfort, et a collaboré activement à *l'Art musical*. On lui doit les publications suivantes : 1° *la Serva padrona*, son apparition à Paris en 1752, son analyse, son influence (Paris, Castel, 1863, gr. in-8°) ; 2° *Notices sur Luigi et Federico Ricci*, suivies d'une analyse critique de *Crispino e la Comare* (Paris, Michel-Lévy, 1866, in-12) ; 3° *les deux Iphigénie de*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Gluck (Paris, Liepmannssohn, 1868, in-8°). Les *Notices sur Luigi et Federico Ricci* sont particulièrement intéressantes, ayant été rédigées d'après des documents fournis par le survivant des deux frères. F. de Villars est mort à Paris, au mois d'avril 1879.

VILLATE (Gaspar), musicien américain, est né à Cuba le 17 janvier 1851. Possesseur d'une fortune considérable et cultivant l'art en amateur, il commença dans sa patrie son éducation musicale, puis la termina à Paris, où il suivit, je crois, comme auditeur, une des classes du Conservatoire. M. Villate commença par publier quelques romances, quelques mélodies vocales, puis il écrivit un opéra italien en 4 actes, *Zilia*, qu'il fit représenter sur le Théâtre-Italien de Paris le 1er décembre 1877. La partition de cet ouvrage, extrêmement faible, n'offrait qu'une imitation flagrante et banale du style de Donizetti et de celui de M. Verdi. *Zilia* ne put se soutenir à la scène, malgré le talent qu'y déployaient ses deux principaux interprètes, Mlle Elena Sanz et M. Tamberlick. Depuis lors, M. Villate a donné au théâtre royal de la Haye un opéra français en 4 actes et 7 tableaux, *la Czarine*, qui paraît avoir reçu un accueil favorable (2 février 1880).

VILLEBICHOT (A..... **DE**), compositeur français, né vers 1820, a fait de bonnes études de composition avec M. Maleden, et est devenu plus tard chef d'orchestre dans différents cafés-concerts de Paris, entre autres à l'Alcazar et au Café des Ambassadeurs. Il a écrit pour plusieurs de ces établissements un assez grand nombre d'opérettes et de saynètes qui y ont été représentées et parmi lesquelles je citerai les suivantes : *Marjolaine*, *Roublard le Canotier*, *l'Héritage de mon oncle*, *la Tour du Nord*, *un Homme agaçant*, *les Hidalgos de Paris*, *Mademoiselle J'ordonne*, *le Lion en cage*, *le Bailli de Croquetendron*, *Turlurette*, *la Tyrolienne*, *un Bal à la sous-préfecture*, *une Minute trop tard*, *la Corde cassera*, *Blagados et Bétinet*, *les Deux Maris garçons*, *les Deux Scélérats*, *les Deux Postillons*, *Vengeance*, *la Grève des femmes*, etc.

M. de Villebichot a donné au théâtre Déjazet un ouvrage plus important, *Nabuco*, opéra bouffe en 3 actes, qui n'était pas dépourvu de bonnes qualités. Cet artiste a publié, en 1848, une brochure sur l'état de l'enseignement musical et les réformes qu'il lui semblait utile d'y apporter.

VILLEBLANCHE (.....), compositeur français, a écrit la musique d'un opéra-comique en 2 actes, *les Fiançailles des Roses*, qui a été représenté au Théâtre-Lyrique le 21 février 1852. Je ne sache pas que cet artiste se soit produit d'aucune autre façon.

VILLEBOIS (.....), compositeur russe contemporain, descend d'une ancienne famille française, dont le chef, soldat courageux, fut, dit-on, l'un des compagnons de Pierre le Grand. M. Villebois est l'auteur d'un opéra intitulé *Nataschka*, dont la valeur est mince et qui a été représenté sur le théâtre Marie, de Saint-Pétersbourg, en 1863. Il a publié un recueil intéressant de chants populaires russes.

* **VILLENEUVE** (André-Jacques). — Ce musicien est l'auteur de *la Princesse d'Élide*, opéra-ballet héroïque en trois actes et un prologue, dont il écrivit la partition sur un livret de l'abbé Pellegrin et qui fut représenté à l'Opéra le 20 juillet 1728. Villeneuve, qui avait été maître de musique de la cathédrale d'Aix (et non d'Arles), était venu sans doute se fixer à Paris, car, au mois d'avril 1727, il faisait exécuter au Concert spirituel une œuvre importante, le Psaume 96, mis en musique par lui sur une traduction française de l'abbé Pellegrin. Quinze ans auparavant, le 4 janvier 1712, il faisait entendre une cantate intitulée *Thétis*, écrite par lui sur des vers de la Mothe, pour fêter le rétablissement de la santé du comte de Toulouse.

Un artiste nommé Villeneuve publia à Paris, en 1756, une *Nouvelle Méthode pour apprendre la musique et les agréments du chant* (Paris, 1756, in-4° oblong); ce doit être le même que celui dont il est ici question, car, à cette date de 1756, l'almanach intitulé *les Spectacles de Paris* mentionne Villeneuve au nombre des musiciens vivants qui ont travaillé pour l'Opéra. Il existait donc encore à cette époque, bien qu'il fût évidemment fort âgé (1).

* **VILLERS** (Le baron Henri-Louis-Martin **DE**), né à Eu le 21 juillet 1780, devint successivement maire de Neufchâtel, membre du Conseil général de la Seine-Inférieure, député, représentant du peuple, et chevalier de la Légion d'honneur. Ses travaux de littérature et ses œuvres musicales lui donnèrent entrée à l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Rouen, ville qu'il a longtemps habitée, et dans

(1) J'ignore si c'est d'une parente de cet artiste qu'il est question dans ces lignes que publiait le *Mercure de France* de décembre 1770 : — « Le jeudi 1er novembre, il y a eu concert spirituel..... On a fort applaudi à l'exécution de Mlle *de* Villeneuve, qui a joué avec légèreté et précision sur la mandoline un concerto de M. Fritzeri. Cette virtuose se proposoit de jouer un concerto sur le clavessin, mais les arrangemens du concert ne le lui ont pas permis. »

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

laquelle il est mort, le 8 novembre 1855. Il y exerça également, pendant plusieurs années, les fonctions de président de la Société philharmonique.

M. Martin de Villers pouvait être considéré, en effet, comme un amateur sérieux et instruit ; il avait étudié la composition sous la direction de Berton, dont il était l'ami, et, indépendamment d'un opéra qui, croyons-nous, n'a pas été représenté, il avait écrit diverses œuvres de musique de chambre, lesquelles n'ont été publiées qu'après sa mort, et par les soins de M. Ch. Dancla. Ces œuvres consistent en six quatuors pour deux violons, alto et violoncelle, trois trios pour piano, violon et violoncelle, un quatuor pour piano, violon, violoncelle et contre-basse, un quintette pour piano, deux violons, alto et violoncelle, et un autre quintette pour piano, harpe, hautbois, cor et contre-basse. Parmi les œuvres manuscrites de M. de Villers, nous citerons une ouverture qui fut exécutée en 1836, à la séance publique de l'Institut.

Il a laissé également quelques écrits, notamment les suivants, qui se rattachent à la musique : *Discours sur le rang qui appartient dans l'ordre moral et intellectuel aux Lettres et aux Arts* (*Précis des travaux de l'Académie de Rouen*, 1840). — *Notice sur la Société philharmonique de Rouen* (id. 1842 ; *Revue de Rouen*, 1843 ; *Annuaire normand*, 1843). — *Dissertation sur l'enseignement de la musique par la méthode Galin-Paris-Chevé* (Académie de Rouen, 1850). — *Quelques considérations générales sur la musique religieuse à l'occasion d'une messe de M. Vervoitte, maître de chapelle de la cathédrale de Rouen* (id., 1853).

J. C—z.

VILLIERS STANDFORD (C.....), organiste, pianiste et compositeur anglais, exerce les fonctions d'organiste au *Trinity College* de Cambridge, en même temps qu'il est *conductor* de la Société musicale de cette ville. J'ai le regret de ne posséder aucun renseignement sur cet artiste, qui paraît fort distingué, et d'être obligé de me borner à mentionner quelques-unes de ses œuvres. L'une des plus intéressantes est une symphonie à grand orchestre qui fut envoyée par l'auteur au concours ouvert en 1876 par les directeurs de l'*Alexandra Palace*, et qui, je crois, obtint le second prix, le premier étant décerné à la composition de M. G.-E. Davenport, sur quarante-six manuscrits envoyés. M. Villiers Standford a écrit aussi des airs et des entr'actes pour une tragédie de Tennyson, *Queen Mary*, une ouverture pour le festival de Gloucester, en 1877, et il a publié le Psaume 46 pour voix seules, chœurs et orchestre, un trio pour piano, violon et violoncelle, une sonate pour piano et violon, des mélodies vocales, etc.

VILLOING (Alexandre), pianiste et professeur russe fort distingué, compositeur pour son instrument, a été le maître des deux grands virtuoses MM. Antoine et Nicolas Rubinstein, et a formé un grand nombre d'autres élèves à Saint-Pétersbourg, où son enseignement était très-renommé. On lui doit diverses compositions, parmi lesquelles un concerto de piano et un concerto de violon, tous deux avec accompagnement d'orchestre, et une grande Méthode publiée sous ce titre : *l'École pratique du piano*, dont il a été fait une édition française (Paris, Heugel). Dans cet ouvrage, dont l'originalité est parfois excessive, on trouve pourtant quelques idées neuves et utiles. Villoing est mort à Saint-Pétersbourg, au mois de septembre 1878.

VINCENS (Pierre-Joseph-Denis-Auguste), compositeur, naquit le 5 novembre 1779. Membre d'une vieille famille marseillaise dans laquelle le culte de la musique a toujours été en honneur, il ne s'occupa pourtant qu'en amateur de cet art aimé par lui jusqu'à la passion. Il paraissait même tenir à cette qualification d'amateur, car on la retrouve à côté de son nom sur toutes ses publications et sur tous les programmes mentionnant quelque pièce de sa composition. Auguste Vincens appartenait à une véritable dynastie d'assureurs maritimes, profession à laquelle se sont voués successivement son aïeul Gaspard, son père Mathieu, son fils Antoine et son petit-fils Charles. Quoique destiné à suivre cette carrière, il étudia sérieusement la musique et apprit l'harmonie d'une façon à peu près complète. Pendant un quart de siècle, il fut un des organisateurs les plus actifs de toutes les auditions et un des soutiens les plus dévoués de toutes les fondations pouvant développer à Marseille le goût de l'art musical. Après que les églises eurent été rendues au culte catholique, il s'attacha avec un groupe d'hommes éclairés, MM. Albrand, Vital-Gilly, Mey, Reymonencq, Lecourt, à la restauration à Marseille de la musique religieuse. Il fut même longtemps maître de chapelle de la cathédrale. Il prit aussi une grande part à la création et à la prospérité des *Concerts Thubaneau* qui, de 1805 à 1839, firent beaucoup à Marseille pour le grand art. On y faisait entendre des fragments de musique symphonique, dramatique ou religieuse des meil-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

leurs maîtres anciens et modernes, et souvent les concerts, dirigés avec un rare esprit d'initiative, comprenaient des œuvres nouvelles, nationales ou étrangères, encore inconnues en France. — Le 29 mars 1827, Auguste Vincens fut reçu membre de l'Académie de Marseille, en même temps que le professeur d'harmonie Macarry. Il fit pour cette compagnie un intéressant rapport sur les ouvrages de musique d'un de ses membres, M. de Valernes. Auguste Vincens passa toute sa vie dans ce cercle d'artistes et d'amis qu'il affectionnait tant, et dans lequel sa gaieté, sa verve gauloise et son esprit l'avaient en quelque sorte rendu populaire. On peut même dire qu'il mourut au milieu d'eux, car le 7 février 1836 il fut frappé d'une attaque d'apoplexie, l'archet à la main, en dirigeant l'exécution d'une messe en musique dans l'église de Saint-Victor.

Voici la liste des principales compositions d'Auguste Vincens :

Populo meus pour orchestre et chœur (Pacini, éditeur à Paris); *Tantum ergo*, motet à trois voix sans accompagnement (Dufaut et Dubois, éditeurs, Paris) ; *O salutaris Hostia ; Panis angelicus ; Domine salvum fac ; Requiem æternam*, motets à trois voix sans accompagnement, dédiés à Lesueur (Dufaut et Dubois, éditeurs); *Salve Regina*, motet à trois voix sans accompagnement (Boisselot, éditeur à Marseille); *Trois Romances* avec accompagnement de piano ou de harpe (Boisselot, éditeur); *Couplets et chœur* en l'honneur de la duchesse d'Angoulême, chantés en sa présence au Grand-Théâtre de Marseille; *Ouverture pastorale* à grand orchestre ; *Ouverture de concert* à grand orchestre, composée pour l'inauguration de la nouvelle salle où se transportèrent les *Concerts Thubaneau ; Andante religioso* pour orchestre; Marche pour bande militaire ; *Magnificat* pour orchestre et chœur ; *Ave Regina* avec accompagnement de quatuor ; *Ave maris Stella* avec accompagnement de quatuor ; *De Profundis* pour orchestre et chœur. Cette dernière pièce fut exécutée à ses obsèques, et le manuscrit fait partie de la bibliothèque du Conservatoire de Marseille.

AL. R — D.

*VINCENT (ALEXANDRE-JOSEPH-HYDULPHE), est mort à Paris le 26 novembre 1868. Cet écrivain laborieux a tellement prodigué ses écrits sur une foule de sujets relatifs à la musique, qu'il est bien difficile d'en dresser une liste exacte et complète. Je vais du moins citer tous ceux qui sont parvenus à ma connaissance, en dehors de ceux déjà signalés par la *Biographie universelle des musiciens*. — 1° *Note sur la messe grecque qui se chantait autrefois à l'abbaye de Saint-Denis* (Paris, Didier, 1864, gr. in-8°); 2° *Explication d'une scène relative à la musique représentée sur un vase grec du musée de Berlin* (Paris, Lahure [1859], in-8° de 7 pp., avec planche); 3° *Introduction au traité d'harmonique de Georges Pachymère* (Paris, in-4°, avec 4 planches gravées) ; 4° *Des notations scientifiques à l'école d'Alexandrie* (Paris, 1846, in-8°); 5° *Communication faite à l'Académie des Beaux-Arts dans la séance du 4 mars 1854. Quarts de ton et principe harmonique* (Paris, 1854, in-8° de 7 pp.); 6° *Emploi des quarts de ton dans le chant grégorien, constaté sur l'antiphonaire de Montpellier* (Paris, Leleux, 1854, in-8° de 8 pp.); 7° *Notice sur la vie et les ouvrages d'Auguste Bottée de Toulmon* (Paris, Crapelet, 1851, in-8°); 8° *Pédagogie musicale. Sur une clef universelle* (Rennes, impr. Vatar, 1856, in-8°); 9° *Rapport fait à la section d'archéologie, le 30 avril 1855, sur des feuillets de musique communiqués par M. Maurice Ardant, correspondant à Limoges* (Paris, 1856, in-8° de 4 pp. de texte et de 4 pp. de musique); 10° *Supplément à une précédente note sur l'emploi des quarts de ton dans le chant liturgique* (Paris, in-8°, 1856); 11° *Acoustique. Théorie de la gamme* (Paris, 1858, in-8° de 7 pp.); 12° *Lettre sur la musique des Grecs, adressée à l'Académie royale des inscriptions et belles-lettres de Paris* (Sèvres, René, 1838, in-8° de 3 pp.); 13° *Communication d'une lettre de M. Nisard, relative à la faculté remarquable dont jouit un enfant de sept ans, d'apprécier la tonalité du discours parlé* (Paris, Bachelier, 1851, in-4° de 2 pp.). Tous ces écrits ont été d'abord insérés dans des recueils scientifiques, artistiques ou littéraires, et ensuite publiés à part. J'en vais citer encore quelques-uns, mais sans pouvoir dire si ceux-ci ont été l'objet d'une publication particulière : 14° *Mémoire sur la théorie des battements et l'accord de l'orgue* (*Annales de chimie et de physique*, 1849); 15° *Discours sur la musique des anciens Grecs*, lu au Congrès scientifique d'Arras (1853) ; 16° *Nouvelles considérations sur la musique et la versification au moyen âge* (*Correspondant*, juin 1855); 17° *Sur la théorie de la gamme et des accords* (Comptes-rendus de l'Académie des sciences, 1855); 18° *Sur un procédé de modulation au moyen de trois accords* (1833) ; 19° *Diverses notes sur le calendrier, sur le système métrique et sur la musique des Grecs, au sujet d'un*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

manuscrit du Traité des lois *de Gemisthus Pléthon*, découvert par M. Vincent (1842); 20° *Sur la poésie lyrique des Grecs et le vers dochmiaque* (*Revue archéologique*, 1845); 21° *Sur un rituel païen que possède la Bibliothèque du roi* (*Revue archéologique*, 1842); 22° *Note sur une formule générale de modulation* (Lille, 1832).

M. Vincent a été le sujet des écrits suivants : 1° *Notice sur A.-J.-H. Vincent*, par E. Havet (Paris, 1869, in-8°); 2° *M. Vincent, membre de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, par M. Tisseron (extrait des *Annales historiques et biographiques*, Paris, 1863, gr. in-8° de 3 pp.); 3° *Manuscrits relatifs à la musique des Grecs anciens, publiés par M. Vincent; compte-rendu de cet ouvrage*, par Lecomte (Paris, 1847, in-8° de 8 pp.); 4° *les Gloires d'Hesdin. M. A.-J.-H. Vincent*, de l'Institut, par M. l'abbé Fromentin (Boulogne, Magnier, 1869, in-8° de 60 pp.).

VINYALS Y GALI (Le P. José), moine et musicien espagnol, né en 1770 ou 1771 à Tarrasa, dans le diocèse de Barcelone, fut élève du collége de musique de la fameuse abbaye de Montserrat, dont il devint ensuite le maître de musique, après avoir fait profession le 1er mai 1791. Le P. Vinyals écrivit un certain nombre de morceaux religieux qui, paraît-il, n'étaient point sans valeur, mais que l'on croit tous perdus aujourd'hui. Il mourut à Tarrasa, sa ville natale, le 10 janvier 1825.

VIOLA (Le P. Anselmo), prêtre et musicien espagnol, naquit à Torruela, dans l'évêché de Gérone, en 1739, et fut élève du fameux monastère de Montserrat, où il étudia la composition avec le P. Martí. Il fit de rapides progrès sous la direction de ce maître habile, prit l'habit de moine en 1756, et, un peu plus tard, fut envoyé au couvent que les religieux de Montserrat possédaient alors à Madrid. Là, il se fit connaître par de remarquables compositions sacrées, dont quelques-unes furent exécutées à la chapelle royale, puis il fut rappelé comme professeur au collége de Montserrat, où pendant trente ans il forma un grand nombre d'élèves. Arrivé à l'âge de 56 ans, l'état fâcheux de sa santé l'obligea de renoncer à ces fonctions, pour ne plus remplir que celles de maître de chapelle. Il ne put même conserver longtemps celles-ci, passa ses derniers jours à l'infirmerie du couvent, et mourut le 25 janvier 1798, avant d'avoir accompli sa soixantième année.

La musique du P. Viola se faisait remarquer, dit-on, par l'originalité des idées, l'habileté et la hardiesse des modulations, et la pureté du contre-point. Extrêmement laborieux, on assure que pas un maître n'a écrit autant que lui à l'école de Montserrat, soit pour le service de la chapelle, soit pour l'instruction des élèves.

* **VIOLE** (Rodolphe), pianiste, organiste et compositeur, est mort à Berlin le 7 décembre 1867.

VIOTTA (Henri), musicien et écrivain néerlandais contemporain, a commencé récemment (1879) la publication, sous ce titre : *Lexicon der Toonkunst*, d'un grand dictionnaire de musique à la fois technologique et biographique. Cet ouvrage, qui s'est annoncé, dit-on, d'une façon avantageuse, est publié à Amsterdam, à la librairie Bürmann et Boothaan.

VIRET (Frédéric), compositeur, maître de chapelle de l'église Saint-Germain-l'Auxerrois, à Paris, a fait ses études aux maîtrises des églises Saint-Merry et Saint-Roch, puis termina son éducation musicale avec J.-B. Stiegler, qu'il accompagna dans un voyage en Allemagne. Dès l'âge de seize ans, M. Viret dirigeait le chœur de l'église Saint-Merry; plus tard, en 1854, il devint maître de chapelle de Saint-Germain-l'Auxerrois, où il se trouve encore aujourd'hui.

Parmi les nombreuses compositions de cet artiste, je citerai les suivantes : Six messes solennelles; 60 Motets à une ou plusieurs voix; un *Recueil de cantiques à Marie*, pour 4 voix d'hommes; *l'Égypte*, ode-symphonie pour voix d'hommes et de femmes; *les Pionniers du genre humain*, cantate pour voix d'hommes et de femmes, sans accompagnement; 30 chœurs pour voix d'hommes, sans accompagnement; *la Passion; Chants du psalmiste*, collection de psaumes pour 4 voix d'hommes; *les Veillées des salons*, recueil de mélodies vocales, etc., etc.

VISSIAN (M.....). — Un écrivain italien de ce nom, sur lequel je n'ai pu découvrir aucun renseignement, est l'auteur d'un dictionnaire de musique publié sous ce titre : *Dizionario della musica, ossia raccolta dei principali vocaboli italiani e francesi*, Milan, 1846.

* **VITALI** (Jean-Baptiste). — Ce compositeur a écrit la musique d'un oratorio en deux parties, *Giona*, qui fut exécuté à Modène en 1689, et celle d'une action dramatique intitulée *l'Ambizione debellata, ovvero la caduta di Monmuth*, aussi en deux parties.

* **VITZTHUMB** (Ignace). — La lettre initiale du nom de cet artiste est un V et non un W, comme l'indique la 2e édition de la *Biographie universelle des musiciens* de Fétis (t. VIII, p. 481). De plus, la date donnée pour la

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

naissance est fautive : celle-ci doit être fixée au 20 juillet 1723, au lieu du 10 juillet 1720. D'ailleurs, le nom peu euphonique de Vitzthumb avait été transformé en celui de *Fiston* par le vulgaire et même par un certain Popeliers, auteur d'un *Précis de l'histoire des chambres de rhétorique et des sociétés dramatiques belges* (Bruxelles, Wouters, 1864). Il en est peu qui aient fait autant que lui pour l'avancement de l'art musical en Belgique. L'orchestre, les chœurs, les sociétés de musique, les artistes eux-mêmes, tout, en un mot, se ressentit de l'habileté, du talent et de l'intelligence de Vitzthumb. C'est sous sa direction que furent montées à Bruxelles les nouveautés en vogue de l'époque : *Zémire et Azor*, *Iphigénie en Aulide*, *Alceste*, *le Magnifique*, *les Mariages Samnites*, etc.

Compositeur médiocre, mais théoricien d'un grand mérite, il forma plusieurs élèves distingués : son gendre Henri Mees, Ferdinand Staes, Verheyen, Englebert Pauwels, etc. Outre des symphonies, des messes et des motets, il a mis en musique trois opéras : 1° *le Soldat par amour*, en 2 actes, paroles de Bastide, en collaboration avec Van Maldere et représenté à Bruxelles le 4 novembre 1766 ; 2° *Céphalide* ou *les autres Mariages Samnites*, en 3 actes, paroles du prince de Ligne, en collaboration avec Cifolelli, Bruxelles, 1777 ; 3° *la Foire de village*, en 2 actes, 1786. Aucune de ces partitions n'a été gravée.

Il existe de cette époque un fort joli portrait de Vitzthumb, gravé par Cardot. Les traits du « directeur de l'orchestre de Bruxelles, » comme il est dit dans l'exergue, respirent à la fois l'intelligence, la finesse, la bonhomie et une certaine fermeté de caractère. Au-dessus du portrait se trouvent les attributs de la musique : une lyre surmontée d'un soleil, un hautbois, des partitions reliées, un bâton de mesure ; au bas, les vers suivants :

Le calme des vertus et le feu du génie
Sont unis dans ces traits, par le burin tracés:
Ses talents et son nom seront par Polymnie
Au temple de Mémoire avec honneur placés.

En ces derniers temps, il a été publié à Bruxelles deux brochures très-curieuses, où Vitzthumb est mis en scène d'une manière fort honorable et comme homme et comme artiste (*Voyez* article Piot, p. 348).

Vitzthumb avait laissé deux enfants : 1° Paul-Joseph-Ghislain, né le 3 mars 1751 à Bruxelles, où il est mort le 21 mai 1838. Il avait été timbalier de la chapelle du prince Charles de Lorraine et du théâtre royal, de 1769 à 1831, époque de sa retraite ; — 2° Marie-Françoise-Ghislaine, née à Bruxelles le 24 octobre 1753, première chanteuse du théâtre, et qui, devenue Mme Henri Mees, suivit son mari en Russie, où elle est morte (*Voy.* ce nom, t. VI, p. 54). Leur fils, Joseph-Henri Mees, est celui dont il est question au présent volume, p. 197.

F. D.

VIVIANI (Le P. Felice), compositeur de musique religieuse, né à Lucques vers 1672, est mort en 1751. Il a écrit beaucoup de psaumes, de motets, et des messes à 2 ou 4 voix, avec ou sans accompagnement d'orchestre. De 1701 à 1723, la compagnie de Sainte-Cécile de Lucques a exécuté douze fois des services solennels à grand orchestre, de la composition de cet artiste.

VIVIANI (Luigi), compositeur italien qui vivait dans la première moitié de ce siècle, a écrit la musique d'un opéra sérieux, *l'Eroe francese*, qui a été représenté au grand théâtre de Brescia en 1826. Je n'ai pas d'autres renseignements sur cet artiste, resté complétement obscur, si ce n'est qu'il composa, en société avec Panizza, la musique d'un grand ballet, *Merope*, qui fut donné sur le théâtre de la Scala, de Milan, en 1832.

* **VIVIER** (Albert-Joseph), est né à Huy (Belgique) le 15 décembre 1816. Cet artiste estimable et modeste, qu'on ne doit pas confondre avec le virtuose excentrique et bruyant qui porte le même nom, a depuis plusieurs années abandonné l'exercice de son art. Il dirige aujourd'hui, à Bruxelles, un dépôt d'une fabrique de cristaux. Le *Traité d'harmonie* de M. Vivier est parvenu aujourd'hui à sa sixième édition.

VIZENTINI (Albert), violoniste, compositeur, chef d'orchestre et écrivain sur la musique, est né à Paris le 9 novembre 1841. Descendant d'une famille italienne qui depuis environ deux siècles appartient au théâtre et dont un membre vint jadis s'établir en France, où il fut célèbre à la Comédie-Italienne, il a fait ses études musicales au Conservatoire de Bruxelles, où il devint l'élève de M. Léonard et de Fétis, et où il obtint un premier prix de violon en 1860 et un premier prix de composition en 1861. Après avoir rempli un instant les fonctions de second chef d'orchestre au théâtre d'Anvers, il revint se fixer à Paris, entra aux Bouffes-Parisiens, puis au Théâtre-Lyrique en qualité de violon-solo, et se fit entendre avec succès dans les concerts. Dans le même temps, il commençait à se produire comme écrivain dans plusieurs journaux et pu-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

bliait, sur le théâtre et sur la musique, des articles dans lesquels il savait allier à un fond solide une forme vive, aimable et spirituelle. Il collabora ainsi au *Charivari*, à *l'Entr'acte*, au *Grand Journal*, au *Paris-Magazine*, à *l'Événement illustré*, à *l'Éclair*, et fonda même une feuille théâtrale, *le Télégraphe*, qui n'eut qu'une courte existence.

Devenu chef d'orchestre au théâtre de la Porte-Saint-Martin, ce qui ne l'empêcha pas de remplir le même office, avec une troupe d'opérette française, à Londres, dans les provinces anglaises et jusqu'en Irlande, M. Vizentini fut ensuite engagé en la même qualité par M. Offenbach, au théâtre de la Gaîté, où il occupait en même temps les fonctions d'administrateur. Au bout de quelque temps, M. Offenbach ayant manifesté l'intention de se retirer, M. Vizentini lui racheta ses droits sur ce théâtre, et en devint le directeur. Mais son intention n'était pas de continuer l'exploitation du genre de la féerie et de l'opérette. Se souvenant qu'il était musicien, M. Vizentini conçut le louable projet de reconstituer le Théâtre-Lyrique, disparu depuis quelques années, et de l'installer dans la salle de la Gaîté. Vivement soutenu, en cette circonstance, par les compositeurs, par la presse et par l'administration supérieure, il obtint du ministère le privilége du Théâtre-Lyrique et de l'Assemblée nationale la subvention nécessaire à son existence. Il se mit aussitôt à l'œuvre, réunit une troupe remarquable, s'occupa de former un répertoire, et inaugura son entreprise, le 5 mai 1876, par la première représentation d'un opéra nouveau en 5 actes, *Dimitri*. Puis, tout en remontant un grand nombre d'anciens ouvrages, voulant frapper un coup d'éclat, il réussit à offrir au public un opéra dont on parlait depuis longues années, *Paul et Virginie*, de M. Victor Massé, qui obtint un immense succès. Déployant une activité extraordinaire, il donna ensuite plusieurs ouvrages importants dus à de jeunes compositeurs, entre autres *le Timbre d'argent*, de M. Saint-Saëns, *le Bravo*, de M. Salvayre, *l'Aumônier du régiment*, de M. Hector Salomon, etc. Pourtant, malgré d'incontestables qualités artistiques, en dépit des sympathies dont il était entouré, les défauts d'une administration imprévoyante vinrent entraver la réussite de M. Vizentini. Après vingt mois d'exploitation, il dut renoncer à son privilége, et le Théâtre-Lyrique fut fermé dans les premiers jours du mois de janvier 1878. Depuis lors, M. Vizentini est devenu chef d'orchestre de l'Hippodrome. Il occupe aujourd'hui, au théâtre italien de Saint-Pétersbourg, les doubles fonctions de chef d'orchestre et de régisseur général.

Comme compositeur, on doit à M. Vizentini la musique de deux opérettes en un acte, *la Tsigane* (Folies-Marigny, 1865), et *le Moulin Ténébreux* (Bouffes-Parisiens, 1869), celle de deux cantates exécutées au Vaudeville et à la Porte-Saint-Martin, et de plusieurs drames représentés à ce dernier théâtre ainsi qu'à la Gaîté, entre autres *Nos Ancêtres*, *Cadio*, *Patrie*, *le Bossu*, etc. Il a publié aussi quelques fantaisies pour violon avec accompagnement de piano. Comme écrivain, il a donné un petit volume humoristique intitulé *Derrière la toile* (Paris, Faure, 1868, in-12).

* **VOGEL** (Charles-Louis-Adolphe), compositeur, né à Lille au mois de mai 1808, vint à Paris, après avoir commencé ses études dans sa ville natale, et se fit admettre au Conservatoire. Sa réputation de compositeur commença à s'établir tout d'un coup en 1830, par le chant patriotique intitulé *les Trois Couleurs*, qu'il écrivit en une nuit, au lendemain de la révolution de Juillet, et qui devint aussitôt populaire. Le 16 décembre de l'année suivante, il donnait au théâtre des Nouveautés son premier ouvrage dramatique, *le Podestat*, opéra-comique en un acte, qui fut repris à l'Opéra-Comique le 3 avril 1833. Il espérait faire jouer à ce dernier théâtre un ouvrage en 3 actes, *Marie Stuart*, mais il n'y put parvenir. C'est alors qu'il commença à écrire des romances et scènes dramatiques qui obtinrent de grands succès, puis diverses œuvres de musique de chambre, et enfin un oratorio, *le Jugement dernier*, qui fut exécuté avec décors et costumes au théâtre de la Renaissance, dirigé par Anténor Joly.

Après avoir écrit et fait jouer à la Haye son opéra *le Siége de Leyde*, qui fut accueilli en cette ville avec enthousiasme, M. Vogel revint à Paris, où, après plusieurs années passées en démarches infructueuses, il fit enfin recevoir au Théâtre-Lyrique *la Moissonneuse*, opéra en 4 actes qui fut représenté le 3 décembre 1853. Mais alors recommencèrent les déboires de l'artiste, qui présenta inutilement deux ouvrages à l'Opéra, sans pouvoir forcer les portes de ce théâtre. Il donna alors aux Bouffes-Parisiens, le 21 septembre 1857, un petit acte intitulé *Rompons !* puis écrivit pour le théâtre des jeux de Bade un autre opéra-comique en un acte, *le Nid de Cigognes*, qui, donné sur ce théâtre au mois de septembre 1858, fut ensuite traduit en allemand et joué à Stutt-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

gard. Quelques années après, M. Vogel donnait sur la toute petite scène des Folies-Marigny une operette intitulée : *Gredin de Pigoche!* (19 octobre 1866). Enfin, le 23 octobre 1875, il faisait représenter à la Renaissance *la Fillenle du Roi*, opéra-comique qui avait été joué avec succès à Bruxelles quelques mois auparavant, et qui fut froidement accueilli à Paris.

En dehors du théâtre, M. Vogel a écrit plusieurs symphonies, des quatuors et des quintettes pour instruments à cordes, des chœurs, et divers morceaux religieux. L'Académie des Beaux-Arts lui a décerné, il y a quelques années, le prix Trémont.

Il n'est pas inutile de faire savoir que M. Vogel est le petit-fils de Jean-Christophe Vogel, l'auteur de *Démophon*, opéra dont l'ouverture est restée longtemps célèbre.

VOGEL (Guillaume-Maurice), musicien russe distingué, est né à Sorgau, en Sibérie, le 9 juillet 1846. Il a fait son éducation musicale en Allemagne, d'abord à Steinau, près de M. E. Richter, puis au Conservatoire de Leipzig. Depuis 1868 il est fixé en cette dernière ville, où il est rédacteur du journal *der Tonhalle*, dirige plusieurs sociétés de chant et est très-recherché comme professeur. M. Vogel s'est fait connaître aussi, depuis quelques années, par la publication de diverses compositions qui ont été bien accueillies et dont le nombre s'élève à une quarantaine environ, tant pour le piano que pour le chant. Ces compositions consistent en *lieder* pour une ou plusieurs voix, sonates ou sonatines pour le piano, ainsi qu'en ouvrages didactiques pour cet instrument.

VOGL (Henri), chanteur dramatique allemand et l'un des interprètes préférés de M. Richard Wagner, est le fils d'un maître d'école, et naquit en Bavière le 15 janvier 1845. D'abord enfant de chœur à Munich, il songea, comme son père, à se consacrer à la carrière de l'enseignement, et en 1862 accepta un emploi de maître d'école dans un petit centre bavarois. Cependant, ayant découvert qu'il possédait une belle voix de ténor, magnifiquement timbrée, conçut la pensée d'étudier le chant en vue d'aborder le théâtre. Il fit alors de sérieuses études sous la direction de Franz Lachner, et le 5 novembre 1865 il débutait avec le plus grand succès à Munich, sur le théâtre de la cour, dans le rôle de Max du *Freischütz*. Depuis ce temps, M. Vogl est devenu l'un des premiers ténors héroïques allemands, son répertoire est très-étendu, et il est surtout inimitable dans les ouvrages de M. Wagner. Après la mort du chanteur Schnorr, il est le premier qui ait chanté le plus difficile de tous les rôles écrits par ce maître, celui de Tristan dans *Tristan et Iseulde;* il y obtint le plus grand succès à Munich en 1869, et à Weimar en 1874. M. Vogl est aussi très-remarquable dans l'oratorio, et il est vraiment magnifique dans l'Evangéliste de *la Passion selon Saint-Mathieu* de J.-S. Bach. Sa voix superbe, étendue et très-élevée, est aidée par une déclamation parfaite et une expression dramatique remplie de vérité.

VOGL (Thérèse **THOMAS**, épouse), femme du précédent et l'une des cantatrices dramatiques les plus renommées de l'Allemagne, est née le 12 novembre 1845 à Tutzwing (Bavière). Après avoir étudié le chant avec Hauser, elle fut engagée, en 1864, au théâtre de la cour à Carlsruhe, et, l'année suivante, après un brillant début, prenait place sur celui de la cour, à Munich, qu'elle n'a pas quitté depuis lors. En 1868, elle a épousé M. Vogl. Comme son mari, Mme Vogl brille surtout dans le répertoire de M. Richard Wagner, et le succès des deux époux a surtout été éclatant dans *Tristan et Iseulde.*

* **VOGLER** (L'abbé Georges-Joseph). — M. Théodore Nisard a publié sous ce titre : *l'Abbé Vogler*, une Notice sur ce célèbre théoricien (s. l. n. d. [Paris], Repos, in-8° avec portrait).

* **VOGT** (Auguste-Georges-Gustave), ancien professeur de hautbois au Conservatoire, le doyen des hautboïstes français, est mort à Paris le 30 mai 1879. Il avait pris sa retraite de professeur non en 1844, comme il a été dit par erreur, mais seulement le 1er novembre 1853. Comme il avait été nommé professeur adjoint le 1er octobre 1802, et professeur titulaire le 1er avril 1816, il avait donc exercé ces fonctions pendant plus d'un demi-siècle.

VOGT (Jean), compositeur allemand, né à Gross-Tinz, près Liegnitz (Silésie prussienne), le 17 janvier 1823, est le fils d'un meunier, et eût été meunier comme son père, si le goût de la musique ne l'avait emporté en lui sur toute autre considération. Il apprit de bonne heure à jouer du piano et de l'orgue, devint à Berlin, en 1845, l'élève de Bach et de Grell, puis alla étudier pendant deux ans à Breslau sous la direction de Hess et de Seidel. En 1850, muni d'excellentes recommandations pour Henselt, il part pour Saint-Pétersbourg, s'y fait connaître avantageusement, et bientôt s'y voit très-recherché comme professeur de piano. En 1855, il entre-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

prend un grand voyage artistique en Allemagne, en Angleterre et en France, et en 1857 il visite successivement Leipzig, Vienne, Berlin, Breslau, Weimar, en faisant entendre plusieurs de ses compositions. Dans son premier voyage il avait fait exécuter avec succès, à Liegnitz, un oratorio intitulé *la Résurrection de Lazare*.

En 1861, M. Vogt se fixe à Dresde, en 1865 il devient professeur au Conservatoire de Leipzig, puis, doué d'une humeur un peu capricieuse, il s'embarque en 1871 pour New-York. Un accident lui arrive en cette ville, il se casse un bras, et bientôt revient en Europe. Depuis 1873, il paraît fixé définitivement à Leipzig.

Pianiste fort distingué, M. Vogt a obtenu de grands succès comme virtuose, et s'est vu bien accueilli partout où il s'est fait entendre. Il est fort estimé aussi comme compositeur, et le nombre de ses œuvres publiées s'élève aujourd'hui à 150 environ. Parmi ces œuvres il faut citer, outre l'oratorio de *la Résurrection de Lazare*, plusieurs quatuors et trios pour piano et instruments à cordes, des sonates de piano, enfin un grand nombre de morceaux de genre ou de caractère pour le même instrument, à deux ou à quatre mains, dont quelques-uns écrits sur des motifs d'opéras.

VOIGT (Charles), musicien allemand, né à Hambourg le 29 mars 1808, est mort en cette ville le 6 février 1879. Il fut élève de J.-J. Behrens pour le piano, et étudia la théorie de l'art d'abord avec J.-H. Clasing, puis avec F.-W. Grund et Moritz Hauptmann à Cassel. Il a dirigé la société de Sainte-Cécile à Francfort, et plus tard, à Hambourg, une autre société du même nom. J'ignore si cet artiste, qui avait de la valeur, s'est produit comme compositeur.

VOIRIN (François-Nicolas), luthier français, s'est fait une spécialité de la fabrication des archets, où il a acquis une supériorité incontestable. Ses produits, fort estimés, en font le digne successeur de ces *archetlistes* fameux qui s'appelaient Tourte, Lupot et Peccate. Né à Mirecourt le 1er octobre 1833, M. Voirin, qui était parent de Jean-Baptiste Vuillaume, entra en 1855 dans l'atelier de ce luthier fameux, et y resta, en qualité d'ouvrier aux pièces, jusqu'à la fin de 1869. Au mois de janvier 1870, il s'établit à son compte, et commença sa réputation en produisant une grande quantité d'archets dont les artistes et les amateurs apprécièrent aussitôt les bonnes et solides qualités. Déjà, à l'Exposition universelle de Paris de 1867, M. Voirin s'était vu décerner une mention honorable comme collaborateur de J.-B. Vuillaume; il obtint ensuite diverses récompenses aux expositions de Portugal et d'Angleterre, et se fit tout particulièrement remarquer, à l'Exposition universelle de 1878 (Paris), par une série de vingt-six archets de violon, d'alto, de violoncelle et de contre-basse d'une exécution parfaite.

* **VOLCKMAR** (A....-B....-Wilhelm), organiste et compositeur allemand. — Le nombre des œuvres publiées par cet artiste est devenu très-considérable; l'une des dernières, comprenant plusieurs adagios pour l'orgue, porte le chiffre d'œuvre 357.

* **VOLDER** (Pierre-Jean de). — Outre *la Jeunesse de Henri V*, qui fut représentée à Gand, on cite encore un autre opéra en trois actes de ce compositeur, *le Château de Lochleven*, joué dans la même ville le 29 mars 1826. A cette époque, de Volder dirigeait à Gand les concerts de la Sodalité.

Le fils de cet artiste, *Henri de Volder*, né à Anvers en 1794, partagea les travaux de son père et lui succéda dans la direction de sa fabrique d'orgues. Il mourut à Bruxelles le 18 mars 1865, laissant à son tour cet établissement important à ses deux fils, MM. *Charles* et *Léon de Volder*, qui continuent les traditions de la famille.

VOLKMANN (Frédéric-Robert), musicien allemand, qui vit retiré en Hongrie, est regardé en Allemagne comme un des compositeurs les plus sérieux et les plus solides de ce temps. Il est issu d'une famille de musiciens, car son père était *cantor* à Lommarch, dans la province de Misnie : c'est là qu'il naquit, le 6 avril 1815, avec un frère jumeau qui mourut aussitôt. Il apprit le piano et l'orgue sous la direction de son père, et, dès l'âge de douze ans, il avait acquis une telle habileté sur ces deux instruments, qu'il touchait l'orgue au service divin et remplaçait son père au piano pour faire étudier leurs parties aux enfants de chœur. M. Volkmann se destinait, comme son père, à la carrière de l'enseignement musical ; mais sur le conseil d'Auscher, directeur de musique à Fribourg, il se rendit en 1836 à Leipzig, pour s'y consacrer entièrement à la composition. Trois ans après, il séjourna à Prague et de là gagna la Hongrie, qui est devenue sa seconde patrie. Il est aujourd'hui professeur de composition à l'école de musique de Pesth. Symphonies, musique de chambre, concertos pour violoncelle, violon ou piano, morceaux pour piano à deux et quatre mains, pièces vocales à une ou plusieurs voix, ce compositeur s'est essayé dans tous les genres de musique vocale et instrumentale, sauf l'opéra.

Les compositions de M. Volkmann que j'ai entendues comme celles que j'ai lues, sa musique de chambre comme celle pour orchestre, ne me

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

permettent pas de partager la haute opinion que ce musicien a inspirée de lui à ses compatriotes. Il paraît sans doute posséder une grande connaissance de son métier, avoir un juste et sérieux idéal et ne pas sacrifier aux tendances trop répandues de nos jours à dégrader l'art musical, mais l'inspiration paraît lui faire défaut, et, en outre de l'originalité, cette élévation de pensée et cette richesse de facture qui peut parfois, dans la musique symphonique, dissimuler un peu la pauvreté ou la banalité des idées. La plupart de ses œuvres sont sagement écrites et habilement composées, mais elles manquent de relief, de chaleur, et ne peuvent par conséquent produire un puissant effet sur le public; le musicien seul peut en tirer profit et en apprécier la sage ordonnance. Sa grande ouverture de *Richard III*, qu'on peut prendre pour modèle des œuvres orchestrales de l'auteur, à cause de son importance et du succès qu'elle a obtenu et aussi parce que l'auteur l'a composée dans la forte maturité de son talent, a le tort de vouloir reproduire à la fois les principaux épisodes de la tragédie de Shakespeare. Il en résulte une série de fragments décousus d'inégale valeur qui éparpillent l'attention de l'auditeur, au lieu de la concentrer sur une pensée dominante. L'auteur, bien qu'il connaisse à fond les ressources de son métier, n'a pu réussir, malgré sa science, à former un tout grandiose de cette longue composition, où l'on rencontre de beaux effets d'orchestre, de la tendresse, de la grandeur même et du pathétique, mais où le défaut d'unité se fait trop vivement sentir. Il en est de même de ses compositions pour piano et de ses morceaux de musique de chambre, dont plusieurs, notamment le deuxième quatuor en *sol mineur* et le quatrième en *mi mineur*, ont été exécutés aux séances de nos différentes sociétés d'instruments à cordes. Son *Nocturne* et ses *Esquisses de voyage*, huit morceaux pour piano seul, comme son *Livre d'images*, recueil de six pièces à quatre mains, dédiées à ses neveux Oscar et Paul Volkmann, comme sa suite de douze poëmes intitulée *Visegrad*, comme les *Danses allemandes* et les *Mélodies hongroises*, dénotent la même facilité banale dans les idées mélodiques et sont, en outre, d'une contexture bien maigre et peu intéressante. Au résumé, M. Volkmann peut être un musicien très-sérieux et un excellent professeur, mais il me paraît manquer, je ne dirai pas de génie, mais même de puissance créatrice, et la plupart des compositions que je connais de lui sont dépourvues de toute empreinte personnelle.

Si considérable que soit le catalogue des œuvres de M. Robert Volkmann, j'ai pu arriver à le dresser aussi exactement que possible, en le divisant, pour plus de clarté, en trois grandes séries, celle du chant, celle du piano, celle des autres instruments. — MUSIQUE VOCALE. — Cinq *lieder* de Joseph de Eichendorff, pour voix seule (op. 2). — Trois poésies pour soprano ou ténor (op. 13). — Trois *lieder* pour mezzo-soprano (op. 16). — 1re messe en *re majeur*, pour voix d'homme avec *soli* (op. 28). — 2e messe en *la bémol majeur*, pour voix d'hommes sans *soli*, (op. 29). — Six *lieder* pour voix d'hommes, en deux suites (op. 30). — Trois *lieder*, pour ténor (op. 32). — Trois chants religieux, pour chœur avec piano (op. 38), dont le premier, *Confiance en Dieu*, a été arrangé par l'auteur pour chœur, orchestre de cordes, deux flûtes et deux cors. — *A la nuit*, morceau de fantaisie pour voix d'alto solo avec orchestre (op. 45). — Recueil de *lieder* de Betti Paoli pour voix d'alto avec piano (op. 46). — Offertoire pour soprano solo, chœur et orchestre (op. 47). — Trois *lieder* pour chœur d'hommes (op. 48). — *Sappho*, scène dramatique pour soprano solo et orchestre (op. 49). — Trois *lieder* pour ténor ou soprano (op. 52). — *La Convertie*, de Gœthe, pour soprano (op. 54). — *Du petit berger* et *Souvenir*, deux *lieder* pour mezzo-soprano avec piano et violoncelle (op. 56). — *Amour constant* et *Au Sommeil*, deux *lieder* pour voix d'hommes (op. 58). — *Noël*, pour chœur et *soli* (op. 59). — Hymne en vieil allemand, pour double chœur de voix d'hommes (op. 64). — Air d'église, pour baryton avec instruments à cordes et flûte (op. 65). — Trois *lieder* pour soprano avec piano (op. 66). — Six duos pour soprano et ténor, sur un texte en vieil allemand avec piano (op. 67). — Deux chants religieux pour chœur complet (op. 70). — Trois épithalames pour chœur complet (op. 71). — Trois *lieder* pour ténor avec piano (op. 72). — Recueil de chants allemands, chœurs choisis pour la jeunesse. — *Noël du XIIe siècle*, pour chœur et *soli*. — MUSIQUE DE PIANO. — *Tableaux de fantaisie* (op. 1). — *Dithyrambe* et *Toccata* (op. 4). — *Souvenir de Marolh*, impromptu (op. 6). — Nocturne (op. 8). — *Livres d'images musicales*, 6 pièces à deux et quatre mains (op. 11). — Sonate en *ut mineur* (op. 12). — Livre des chants (op. 17). — *Danses allemandes* (op. 18). — Cavatine et Barcarolle (op. 19). — *Mélodies hongroises* (op. 20). — *Visegrad*, douze pièces pour deux ou quatre mains, inspirées à l'auteur par la vue des ruines du château fort de Visegrad, situé sur un rocher au bord du Danube et résidence favorite des

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

rois de Hongrie (op. 21). — Quatre marches (op. 22). — *Esquisses de voyage*, huit pièces (op. 23). — *Esquisses hongroises*, sept pièces à deux ou quatre mains (op. 24). — *Intermezzo* (op. 25). — Variations pour deux pianos sur un thème de Hændel (op. 26). — *Chansons de la grand'mère*, morceaux à quatre mains pour enfants (op. 27). — *Improvisations* (op. 36). — *Les Heures du jour*, douze pièces en quatre suites : 1° *le Matin*, 2° *le Midi*, 3° *le Soir*, 4° *la Nuit* (op. 39). — Trois marches, à quatre mains (op. 40). — *Au tombeau du comte Széchenyi*, fantaisie (op. 41). — Morceau de concert en *ut* pour piano et orchestre ou deuxième piano (op. 42). — *Ballade* et *Scherzetto* (op. 51). — *Rondino* et *Marche-caprice*, à quatre mains (op. 55). — Sonatine à quatre mains (op. 57). — *Capricietto*. — Six tableaux de fantaisie : *Nocturne*, *Idylle*, *la Nuit de Walpurgiss*, *Danse de sorcières*, *Humoresque*, *Élégie*. — *Chant du vin du Rhin*, variante d'un morceau des *Esquisses hongroises*. — Quatre *lieder* de Mozart (*la Violette*, *le Sentiment du soir*, *A Chloé*, *Chant d'adieu*) et cinq *lieder* de Schubert, tirés du recueil *la Belle Meunière* (*Soir de fête*, *Salut matinal*, *Fleurs du Meunier*, *Couleur de l'amour*, *Fleurs desséchées*) arrangés pour piano. — MUSIQUE INSTRUMENTALE. — Trio en *fa majeur*, pour violon, violoncelle et piano (op. 3). — Trio en *si bémol mineur*, id. (op. 5). — Romance pour violoncelle et piano (op. 7). — 1er quatuor, en *la mineur*, pour instruments à cordes (op. 9). — *Chant du Troubadour*, pour violon ou violoncelle et piano (op. 10). — 2e quatuor, en *sol mineur*, pour instruments à cordes (op. 14). — *Allegretto-capriccio*, pour violon et piano (op. 15). — *Rhapsodie*, pour violon et piano (op. 31). — Concerto en *la mineur*, pour violoncelle (op. 33). — 3e quatuor en *sol*, pour instruments à cordes (op. 34). — 4e quatuor, en *mi mineur*, id. (op. 35). — 5e quatuor, en *fa mineur*, id. (op. 37). — 6e quatuor, en *mi bémol*, id. (op. 43). — 1re Symphonie, en *ré mineur* (op. 44). — Ouverture de fête, pour grand orchestre, composée pour le 25e anniversaire de la fondation du Conservatoire de Pesth (op. 50). — 2e Symphonie en *si bémol* (op. 53). — 1re Sonatine en *la mineur*, pour piano et violon (op. 60). — 2e Sonatine en *mi mineur*, id. (op. 61). — 1re Sérénade, en *ut*, pour orchestre d'instruments à cordes (op. 62). — 2e Sérénade, *en fa*, id. (op. 63). — Ouverture de *Richard III*, d'après Shakespeare (op. 68). — 3 Sérénade, en *ré mineur* (op. 69).

AD. J—N.

VORENBORCH ou **VORNENBERCH** (PIERRE), né à Cologne au commencement du seizième siècle, vint s'établir à Anvers et fut reçu dans la bourgeoisie de cette ville, le 25 juin 1542, comme facteur de clavicordes. Dix ans plus tard, en 1552, il se faisait admettre dans la gilde de Saint-Luc comme facteur de clavecins.

VRIES (DE). — *Voyez* **DE VRIES.**

* **VROYE** (Le chanoine THÉODORE-JOSEPH DE), artiste qui s'est spécialement occupé de toutes les questions relatives à la musique religieuse, a publié, en société avec M. Van Elewyck (*Voy.* ce nom), l'écrit important dont voici le titre : *De la musique religieuse, les congrès de Malines* (1863 *et* 1864) *et de Paris* (1860), *et la législation de l'Église sur cette matière*, Paris, Louvain et Bruxelles, 1866, in-8°. De Vroye est mort à Liége le 29 juillet 1873.

VUILLAUME (JEAN), luthier français, exerçait sa profession à Mirecourt dans la première moitié du dix-huitième siècle. Le fameux luthier Jean-Baptiste Vuillaume, dont il est parlé plus loin, possédait de lui un violon d'une facture assez médiocre, qui était marqué d'une étiquette ainsi conçue : *Fait par moy, Jean Vuillaume, à Mirecourt*, 1738. Il semble probable que cet artiste était membre de la famille des luthiers dont il est question ci-après ; cependant, malgré les recherches faites à ce sujet, aucune certitude n'a pu être obtenue.

VUILLAUME (CLAUDE), chef de la famille des luthiers de ce nom, naquit à Mirecourt (Vosges) en 1772, et exerça sa profession dans cette ville, où il s'occupait surtout de la fabrication des violons à bon marché. Il eut quatre fils, qui suivirent la même carrière, et qui commencèrent tous avec lui leur apprentissage. Claude Vuillaume mourut en 1834.

VUILLAUME (JEAN-BAPTISTE), fils aîné du précédent, l'un des artistes qui ont le plus honoré la lutherie, naquit à Mirecourt le 7 octobre 1798. Il fit son apprentissage avec son père, et venait d'accomplir sa dix-neuvième année lorsque, en 1818, il accepta de venir travailler à Paris, chez Chanot. En 1821, il quitta celui-ci pour entrer chez un fabricant d'orgues nommé Lété, qui tenait aussi un magasin de lutherie et qui avait été membre de la maison Chanot-Lété-Simon aîné et Payonne. Il devint bientôt l'associé de Lété, qui était gendre de l'excellent luthier Pique, alors retiré, et tous deux s'établirent, sous la raison sociale *Lété et Vuillaume*, au n° 30 de la rue Croix-des-Petits-Champs, cette rue qui

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

fut pendant si longtemps comme le quartier général de la lutherie parisienne. Les fréquents entretiens qu'il avait avec Pique, artiste exercé et fort distingué, ne furent pas sans influence sur l'esprit chercheur et investigateur de Jean-Baptiste Vuillaume, et les relations qu'il établit vers la même époque avec le célèbre acousticien Savart, achevèrent de former son expérience et de mûrir son talent, en l'aidant efficacement dans ses recherches pour analyser et retrouver les secrets de l'admirable fabrication des luthiers italiens de Crémone et de Brescia.

Au bout de quelques années, en 1828, Vuillaume rompit son association avec Lété pour s'établir seul, et s'installa au n° 46 de la rue Croix-des-Petits-Champs, où il demeura pendant près de trente années. « Établi pour son compte à l'âge de vingt-neuf ans, dit un de ses biographes (1), poussé par la ferme volonté de parvenir, il devait en trouver les moyens. Il chercha d'abord à construire par lui-même des instruments neufs auxquels il donnait tous les soins dont il était capable; mais cela se vendait lentement et mal, le désir des amateurs n'était pas là. L'enthousiasme pour la vieille lutherie italienne commençait à se produire : amateurs et artistes n'avaient qu'un rêve, posséder un Stradivari, un Amati ou un Guarneri! Vuillaume comprend, se met à l'œuvre, et, après de nombreux essais et un travail obstiné, offre un beau jour pour la somme de *trois cents francs* un magnifique violon de Stradivari, signé du grand maître, et ayant une sonorité remarquable! A peine vu et essayé, l'instrument est enlevé d'enthousiasme. La voie était trouvée : et, depuis ce moment, il ne peut suffire aux demandes d'imitations qui lui arrivent de toutes les parties du monde. Ce fut l'origine de la grande fortune de J.-B. Vuillaume. Les violons se vendaient 300 francs et les violoncelles 500 francs... Le succès que rencontrèrent ces copies n'empêcha pas Vuillaume de continuer ses recherches en vue d'améliorer toutes les conditions de la facture. Son esprit actif et intelligent n'avait pas de repos; les plus beaux instruments italiens qui lui passaient journellement pas les mains (et leur nombre était grand) lui avaient tous laissé leur secret; mais parmi les grands auteurs de la belle époque, un seul était devenu son idole : A. Stradivari était pour lui le *nec plus ultra* de la perfection. Aussi l'a-t-il étudié et analysé jusque dans ses plus minces détails : qualité des bois, épaisseur des tables, hauteur des voûtes, dimensions de tout genre, volutes, vernis, conditions acoustiques, rien ne lui a échappé; tout a été tellement fouillé par lui, qu'il en est arrivé à connaître Stradivari, on oserait presque dire, mieux que le grand artiste ne se connaissait lui-même.... Ses recherches sur la qualité des bois à employer ont été incessantes. Il avait parcouru la Suisse, le Tyrol, l'Illyrie, achetant des érables et des sapins vieillis en grume, de vieux meubles, de vieux parquets : tout cela, transformé par lui en violons et violoncelles, lui avait fourni des résultats qui étaient la source de remarques utiles et intelligentes.... Le vernis fut l'objet d'une étude constante de sa part. Depuis la disparition de la belle école italienne, il n'y a pas un seul luthier en Europe qui ait retrouvé le vernis des Stradivari, Guarneri, etc.; J.-B. Vuillaume *seul* est parvenu à en approcher de si près, qu'il en a saisi la finesse, la nuance, et la légèreté solide. Tous les instruments sortis de ses mains, surtout depuis l'année 1859, ne laissent rien à désirer sous ce rapport. Malheureusement il a emporté son secret dans la tombe, et il n'a été rien retrouvé sur ce sujet dans les nombreuses notes qu'il a laissées. »

Ces éloges, je l'avoue, me paraissent un peu excessifs, et depuis quelques années on semble être revenu de l'engouement qu'avait excité l'apparition des instruments de Vuillaume, engouement dont l'exagération était manifeste. Toutefois, et pour remettre les choses en leur place, le talent de Vuillaume était réel, et lui valut de nombreuses récompenses dans la plupart des Expositions auxquelles il prit part pendant le cours de sa longue carrière. Dès 1827 il obtenait une médaille d'argent (Paris), qui lui était décernée de nouveau en 1834 (Paris); en 1839 (Paris) et 1844 (Paris), il remportait deux médailles d'or; en 1851, à l'Exposition universelle de Londres, où il produisait, avec son *octobasse* perfectionnée, deux magnifiques quatuors d'instruments à archet, il se voyait adjuger la grande *council medal*, et le gouvernement français lui accordait ensuite le ruban de la Légion d'honneur; enfin, en 1855, à l'Exposition universelle de Paris, il obtenait la seule grande médaille d'honneur qui fût décernée. A partir de ce moment, il fut déclaré hors concours.

Vuillaume, d'ailleurs, travailla jusqu'à son dernier jour, et se fit toujours remarquer par des inventions soit utiles, soit ingénieuses, qui donnent des preuves multiples de sa continuelle activité d'esprit. On lui doit un instrument nommé par lui *contralto*, qui, sans différer de l'alto comme étendue et comme accord, mais construit dans des formes nouvelles, se distingue par une rare ampleur de son; il imagina

(1) M. Vidal : *les Instruments à archet.*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

aussi une *octobasse*, dont, ainsi que le précédent, on voit un échantillon au Musée instrumental du Conservatoire de Paris (1). Il faut citer encore, au nombre des innovations dues à cet esprit inventif, une *pédale sourdine*, produite par lui à l'Exposition universelle de 1867; puis une machine au moyen de laquelle il donnait aux cordes de boyau une égalité de calibre telle que, selon lui, elles offraient une justesse absolue dans toute leur longueur; enfin, l'archet à hausse fixe et l'archet en acier creux.

Jean-Baptiste Vuillaume, qui depuis environ vingt ans avait quitté ses ateliers de la rue Croix-des-Petits-Champs pour aller s'établir dans une maison qu'il possédait aux Ternes, rue Demours, n° 3, est mort dans cette maison le 19 mars 1875. Une de ses filles avait épousé M. Alard, l'excellent violoniste.

VUILLAUME (Nicolas), deuxième fils de Claude Vuillaume, naquit à Mirecourt en 1800, travailla longtemps avec son père, puis, devenu veuf en 1832, se décida à venir à Paris, chez son frère Jean-Baptiste, auprès duquel il resta pendant dix années. En 1842 il retourna à Mirecourt, s'y établit pour son compte, et se livra particulièrement à la fabrication de la lutherie commune. Il obtint une médaille de bronze à l'Exposition universelle de Paris de 1855, pour divers instruments à très-bas prix. Il est mort en 1871.

VUILLAUME (Nicolas-François), troisième fils de Claude Vuillaume, naquit à Mirecourt le 13 mai 1802, fit son apprentissage avec son père, vint ensuite travailler à Paris, auprès de son frère Jean-Baptiste, puis, ayant acquis une très-réelle habileté, alla s'établir en 1828 à Bruxelles, qu'il ne quitta plus jusqu'à sa mort, c'est-à-dire pendant près d'un demi-siècle. Devenu en cette ville luthier du Conservatoire, il prit part aux deux Expositions qui y eurent lieu en 1835 et 1841, lesquelles lui valurent une médaille d'argent, se produisit aussi aux Expositions universelles de Londres, Paris et Dublin, obtint une médaille de première classe, et enfin se vit décerner aussi une médaille de première classe à l'Exposition universelle de Vienne (1873). A la suite de ces succès, il fut nommé chevalier de l'ordre de Léopold. Nicolas-François Vuillaume mourut à Bruxelles le 14 janvier 1876.

VUILLAUME (Claude-François), quatrième fils de Claude Vuillaume, naquit à Mirecourt au mois de mars 1807, et, ainsi que ses frères, fit son apprentissage chez son père. Mais plus tard il modifia sa carrière, et abandonna la lutherie pour se livrer à la fabrication des orgues.

VUILLAUME (Sébastien), fils du précédent, luthier, est établi à Paris. Il a obtenu une médaille de bronze à l'Exposition universelle de Paris (1867), et une médaille d'argent à l'Exposition du Havre (1868). Unique possesseur aujourd'hui de la machine à tailler les archets inventée par Jean-Baptiste Vuillaume peu de temps avant sa mort, M. Sébastien Vuillaume continue la fabrication des archets d'après le système de son oncle.

(1) — « Cet instrument, haut de 4 mètres, imaginé par J.-B. Vuillaume en 1849, et perfectionné par lui en 1851, est monté de trois cordes (*ut, sol, ut*). Il a quatre notes au grave de plus que la contre-basse ordinaire. — Les dimensions de l'octobasse ont exigé l'invention d'un mécanisme spécial : au moyen de leviers, des doigts d'acier viennent se placer sur les cordes à la façon d'une barre, en sorte que l'exécutant, dans chaque position du doigt d'acier, a toujours à sa portée trois octaves, dont le deuxième est la quinte, et le troisième l'octave de l'autre. L'appareil des leviers est fixé au côté droit de l'instrument, et l'on agit sur les bascules à l'aide d'un pédalier. — Il n'existe plus qu'une octobasse comme celle-ci : elle est en Russie. » — (*Le Musée du Conservatoire national de musique. Catalogue de cette collection.*)

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

W

WACHS (Frédéric), compositeur, né vers 1825, a publié un grand nombre de morceaux faciles pour le piano, de romances et de chansonnettes, et a fait jouer, dans de petits théâtres et des cafés-concerts, les opérettes suivantes, toutes en un acte : 1° *le Bel Adonis*, Folies-Bergère, 1872; 2° *la Belle Kalitcha*, id., id.; 3° *C'est un prodige!* id., 1873; 4° *la Leçon d'amour*, Bouffes-Parisiens, 1873; 5° *Amour et Cor de chasse*, concerts des Porcherons, 1874; 6° *Une pleine eau à Chalou*, Folies-Bergère, 1874; 7° *Tata chez Toto*, id., id.; 8° *Grain-de-Beauté*, th. des Familles, 1875; 9° *Madame le Docteur*, Eldorado, 1875; 10° *les Volontés de mon oncle*, Folies-Bergère, 1876; 11° *les Feuilles mortes*. Parmi les publications de M. Wachs relatives au piano, il me suffira de citer les suivantes : *Récréations lyriques des jeunes pianistes*, 48 petits morceaux sur des airs d'opéras; *la Gerbe d'or*, 40 transcriptions faciles; *les Feuilles d'album*, 50 transcriptions mignonnes. Tout cela est écrit surtout en vue des petits enfants et des commençants. M. Wachs est maître de chapelle à l'église Saint-Merry.

WACHS (Etienne-Victor-Paul), organiste et compositeur, fils du précédent, est né à Paris le 19 septembre 1851. Admis au Conservatoire, dans la classe d'orgue dirigée par Benoist et ensuite par M. César Franck, il obtint le premier prix au concours de 1872. Un peu plus tard, il devint organiste de l'église Saint-Merry, où il exerce encore aujourd'hui ces fonctions. On doit à ce jeune artiste un *Petit Traité pratique d'harmonie* et un *Petit Traité pratique de contre-point et fugue*, qui on paru chez l'éditeur M. Egrot. M. Paul Wachs a publié aussi quelques morceaux de musique légère pour le piano.

WACHTEL (Théodore), chanteur allemand très-renommé, né à Hambourg en 1824, est le fils d'un cocher et loueur de voitures, dont il embrassa la profession et auquel il succéda à sa mort, restant avec sa mère à la tête de la maison. C'est au hasard qu'il dut la révélation de la belle voix de ténor qu'il possédait et dont on lui conseilla aussitôt de tirer parti. Il prit alors un professeur (Mme Grandjean, à Hambourg), se livra assidûment à l'étude du chant, et bientôt fut en état de se produire à Hambourg, d'abord dans des concerts, et ensuite au théâtre. Encouragé par l'accueil qu'il reçut de ses compatriotes, il se montra successivement sur les scènes de Schwerin, de Dresde, de Vurtzbourg, de Darmstadt, voyant chaque jour augmenter ses succès et s'affermir sa réputation. Engagé en 1854 à Hanovre, il resta quatre ans en cette ville, partageant l'emploi de premier ténor avec M. Niemann (*Voy.* ce nom), et il y devint l'idole du public. De Hanovre, M. Wachtel alla à Cassel, puis au théâtre de la cour, à Vienne, et vers 1864 il fut appelé à l'Opéra royal de Berlin, où il fit fureur. Dès cette époque, il allait passer chaque année une saison à Londres, chantant l'opéra italien au théâtre de Covent-Garden et se faisant entendre fréquemment dans les concerts. Vers la fin de 1869, M. Wachtel vint faire une fugitive apparition au Théâtre-Italien de Paris, où il se montra dans *il Trovatore;* la voix de l'artiste était fatiguée, le chanteur parut vulgaire, et son succès fut négatif. Depuis lors, néanmoins, il a continué brillamment sa carrière en Allemagne.

Au beau temps de cette carrière, M. Wachtel était doué, dit-on, d'une voix dont l'étendue et la puissance étaient surprenantes, et il se faisait remarquer par la grande flexibilité de son talent de comédien, qui lui permettait d'aborder avec le même bonheur les rôles des genres les plus opposés, et de jouer tour à tour *Guillaume Tell*, *Don Juan*, *le Trouvère*, *les Huguenots*, *Lucie de Lamermoor*, *le Prophète*, *Stradella*, *la Dame Blanche*, *le Postillon de Lonjumeau*, etc. Ce dernier ouvrage lui valut toujours ses plus grands triomphes, parce qu'il rappelait au public son origine et sa profession première, que l'artiste le jouait avec une désinvolture toute particulière, et que (ses compatriotes l'ont dit et redit sur tous les tons) il y faisait claquer son fouet d'une façon inimitable. M. Wachtel se vante d'avoir joué plus de mille fois *le Postillon de Lonjumeau*.

Un fils de cet artiste, *Théodore Wachtel*, d'abord orfèvre, et qui avait ensuite, comme son père, embrassé la carrière du chant, qui ne lui avait pas été aussi favorable, avait été obligé,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

pour raison de santé, de reprendre son premier état, et s'était établi à Dessau. Il y mourut peu de temps après, au mois de janvier 1875, à l'âge de trente ans.

* **WACKENTHALER** (Joseph), est mort à Strasbourg le 3 mars 1869.

WACKERNAGEL (Philippe), écrivain allemand, est connu pour une *Histoire du chant religieux allemand*, qu'il a publiée à Stuttgard en 1841. Wackernagel est mort à Dresde, le 20 juin 1877, à l'âge de soixante-dix-sept ans.

WAELPUT (Henri), compositeur belge, né à Gand le 26 octobre 1845, reçut dans cette ville sa première éducation musicale, puis alla terminer ses études au Conservatoire de Bruxelles, où il obtint le premier prix de composition en 1866. Ayant pris part l'année suivante au concours de Rome, il remporta d'emblée le premier prix pour sa cantate flamande *het Woud* (*la Forêt*). En 1869, M. Waelput fut appelé, malgré sa jeunesse, à la direction du Conservatoire de Bruges, prit une part active au mouvement musical de cette ville, devint chef d'orchestre au théâtre, et fonda des concerts populaires qui obtinrent un grand succès. Pourtant, il quitta Bruges en 1871, et alla se fixer à Dijon, où il demeura plusieurs années. De retour en Belgique en 1875, il s'établissait dans sa ville natale, où il devenait chef d'orchestre du grand théâtre, et, le 9 janvier 1876, il donnait au Palais-Ducal, à Bruxelles, un grand concert avec orchestre et chœurs destiné à faire connaître quelques-unes de ses compositions les plus importantes. Il fit entendre sous sa direction, dans cette séance, sa 2e symphonie, écrite à la mémoire de Charles-Louis Hanssens, divers morceaux d'un opéra flamand inédit, *Berken de Diamantslijper* (*Berken le lapidaire*), des fragments de ses 3e et 4e symphonies, et une cantate, *de Zegen der Wapens* (*la Bénédiction des armes*), composée à l'occasion d'une visite faite à Gand par les *riflemen* anglais, et dans laquelle on trouvait un arrangement très-curieux du *God save the Queen* et de la *Brabançonne*, le chant national belge. Ces diverses œuvres furent accueillies avec une grande faveur, et donnèrent une heureuse idée du talent de leur auteur. Depuis lors, M. Waelput a fait exécuter à Gand une cantate, *la Pacification de Gand*, que le public n'a pas moins bien reçue. Parmi les autres compositions de cet artiste, je citerai : *Hans Memling*, marche festivale pour orchestre ; *Memling*, cantate pour *soli* et chœurs ; un recueil de 6 *lieder* avec piano ; un autre recueil de 20 *lieder* avec piano ; un autre recueil de mélodies nouvelles, etc., etc.

* **WAELRANT** (Hubert). — Neuf chansons de cet artiste fameux sont insérées dans le recueil divisé en six livres que Pierre Phalèse publia à Louvain en 1555-1556, et dont le premier parut sous ce titre : *Premier livre des chansons à quatre parties, nouvellement composez* (sic) *et mises en musique, convenables tant aux instrumentz comme à la voix* (Louvain, 1555, in-4°).

Il paraît établi d'une façon certaine aujourd'hui que cet artiste fameux n'a vu le jour ni à Ath, ni à Arras, ni à Anvers, mais bien à Tongerloo, petit village de la Campine, dans l'ancien duché de Brabant.

* **WAGENSEIL** (Georges-Christophe), compositeur allemand, naquit en 1717 (et non en 1688, comme il a été dit), et mourut le 1er mars 1779, à Vienne. On connaît de lui un ouvrage intitulé *i Lamenti d'Orfeo*, qui a été joué en cette ville le 26 juillet 1740.

* **WAGNER** (Guillaume-Richard), compositeur dramatique allemand. — Il est difficile d'apprécier, d'une façon précise et nette, la valeur de cet artiste à la fois étrange et puissant, auquel son immense vanité, son incommensurable orgueil, son absence absolue de sens moral, son mépris complet du public, son dédain superbe pour tout ce qui n'est pas lui, sa haine pour tous les grands artistes qui l'ont précédé, ont fait une singulière situation dans le monde. M. Wagner, dont il y aurait puérilité à nier la vaste intelligence et les rares facultés musicales, a été et est encore discuté avec une âpreté, une ardeur, une énergie dont il existe peu d'exemples dans l'histoire de l'art ; on peut dire que, en ce qui le concerne, l'Europe musicale est divisée en deux partis immenses, en deux camps gigantesques, dont l'un tient pour le musicien novateur à qui l'on doit *Tristan et Ysolde* et la tétralogie des *Nibelungen*, tandis que l'autre est absolument hostile à son tempérament réformateur et à la conception qu'il s'est formée du drame lyrique. Qu'on ne s'y trompe pas, en effet : ce n'est pas seulement en France que M. Wagner, avec des partisans résolus, trouve aussi des adversaires déclarés de sa personnalité artistique et de ses théories. En Allemagne, le terrain n'est pas plus uni à son égard, et à Vienne, comme à Berlin, comme à Munich, comme ailleurs, s'il trouve des sectateurs enthousiastes, il rencontre aussi des ennemis ardents qui battent en brèche et son système, et ses doctrines, et ses œuvres. Il est vrai que tous les wagnériens, allemands ou français, ont

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

cela de commun avec leur idole : qu'ils considèrent comme de simples imbéciles ceux qui ne pensent pas comme eux, les traitent avec une bienveillance dédaigneuse, et se figurent modestement qu'ils possèdent seuls la lumière, l'intelligence, la sincérité, le sens de l'art, et, pour tout dire d'un mot, la vérité.

Pour moi, qui ne suis ni d'un camp ni de l'autre, qui cherche cette vérité avec courage, honnêteté et persistance, et qui ne me flatte pas de la posséder tout d'abord, je répète qu'il est fort difficile d'apprécier sainement, complétement la valeur et la portée artistique de M. Richard Wagner ; et cela d'autant plus que, malheureusement, la nature morale de l'homme peut, jusqu'à un certain point et quant à présent, influer sur le jugement qu'on est porté à exprimer relativement à ses œuvres. Il n'est pas toujours aussi facile qu'on le croit de séparer l'homme de l'artiste ; M. Wagner lui-même l'a déclaré plus d'une fois. Bien plus : selon lui, on ne peut vraiment admirer le second que quand on aime et qu'on estime le premier. Or, c'est ici, je l'avoue, que la route me paraît difficile, quand je me rappelle, par exemple, que M. Wagner, accueilli par Meyerbeer en France avec une bienveillance toute particulière, n'a cessé de souiller et de ternir la mémoire de ce grand homme ; que M. Wagner, après avoir reçu de M. Hans de Bülow les preuves les plus touchantes d'affection et de dévouement, n'a rien trouvé de mieux, pour le remercier, que de lui ravir sa femme ; que M. Wagner, l'ancien révolutionnaire ardent et hautain, s'est fait le plat courtisan que l'on sait et s'est mis sans vergogne à la remorque d'un souverain dans l'unique but de faire sa fortune artistique ; que M. Wagner, pour se venger de ses insuccès en France, l'a insultée de la façon la plus odieuse et aurait voulu, dans sa haine, la rayer du nombre des nations ; que M. Wagner enfin, effarouché même par la gloire des grands artistes qui l'ont précédé, n'a cessé, dans ses écrits, de déverser l'outrage sur des hommes tels que Mendelssohn, Meyerbeer, Halévy, Berlioz, et que, dans le journal qu'il a fondé récemment à Bayreuth pour sa propre glorification, il fait indignement injurier les ombres de Schumann et de maint autre compositeur dont la renommée ne saurait cependant nuire aujourd'hui à celle de l'irascible maître saxon.

Le jugement du public, relativement à M. Wagner, est donc peut-être plus influencé qu'on ne pourrait le croire par la conduite et le caractère de l'homme privé ; je ne prétends point que le public ait raison, et me borne à constater le fait. Il est certain que M. Wagner, toujours hautain, dur, sec, cassant, orgueilleux, indulgent à lui-même et singulièrement méprisant envers les autres, n'est que médiocrement fait pour exciter la sympathie et faire naître la bienveillance. Et si l'on veut bien remarquer que l'idéal artistique de M. Wagner pousse non pas seulement à une réforme, mais à une révolution musicale presque radicale, qu'il veut faire litière de tout un passé glorieux en affectant le mépris le plus insolent pour des artistes et des œuvres que chacun s'était plu jusqu'à ce jour à respecter et à admirer, enfin qu'il prétend détruire jusqu'aux traces de ce passé et reconstituer l'art sur des bases entièrement nouvelles, on comprendra que ses nombreux adversaires soient pour le moins aussi ardents à le poursuivre et à le combattre que ses nombreux partisans le sont à le glorifier et à le défendre.

La puissance artistique de M. Richard Wagner est incontestable ; et ce qui le prouve, c'est l'influence qu'il exerce à un certain point de vue, depuis une vingtaine d'années, sur tous les jeunes musiciens de l'Europe, que ce soit en Allemagne, en France, en Belgique, en Russie, ou jusqu'en Italie. Mais je dis : à un certain point de vue, parce que cette influence est forcément limitée. En effet, l'idéal rêvé par M. Wagner me semble ne jamais devoir être réalisable ; j'en vais expliquer les raisons, qui feront comprendre les limites que je crois fatalement assignées à l'action génératrice ou régénératrice de l'artiste.

On ne voit généralement qu'une individualité chez M. Wagner ; or, à mon sens, il y en a deux, tout à fait distinctes, mais qui unissent leurs facultés dans la recherche du but à atteindre, lequel but est la réforme du drame lyrique : il y a l'esthéticien d'une part, de l'autre le musicien proprement dit. L'esthéticien ne s'est pas contenté, et ne pouvait pas se contenter d'être musicien ; cela ne lui aurait pas suffi. Pour opérer la réforme qu'il rêvait, pour agir en toute liberté et sans être gêné par une collaboration qui ne l'aurait pas toujours servi à ses souhaits, il lui a fallu devenir poëte dramatique et se faire son propre collaborateur. La visée de M. Wagner est immense, tellement immense qu'elle en arrive à devenir chimérique. M. Wagner a voulu d'abord réformer la musique dramatique puis réformer le poëme du drame musical, puis enfin réformer jusqu'aux coutumes théâtrales, jusqu'au public, et jusqu'à la structure, à la configuration et à l'aménagement des salles destinées aux représentations lyriques. On ne croira pas que j'exagère, car les faits sont là pour confirmer mes assertions, et je vais essayer de les rappeler rapidement.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Dans son premier opéra représenté, *Rienzi*, M. Wagner ne s'est guère écarté des opinions reçues, des traditions adoptées. L'œuvre est brillante, fière, d'une allure noble et chevaleresque, mais déjà d'un style tendu, et d'un caractère excessif en ce qui concerne l'emploi de l'orchestre. Toutefois, elle est coulée dans le moule habituel de l'opéra, divisée en actes qui contiennent des airs, des chœurs, des duos, des trios, morceaux d'ensemble, etc. Certains épisodes sont saisissants (parfois, il est bon de le remarquer, avec certaines réminiscences italiennes), mais l'ensemble de l'œuvre est si généralement éclatant, tout y est mis dans une lumière si intense et si vive, sans oppositions ni ombres, qu'elle est déjà fatigante et laborieuse à entendre.

Le Vaisseau fantôme, qui vint après *Rienzi*, est assurément plus personnel, plus original. Le poëme ne manque point d'intérêt, la musique ne manque point de variété, et l'auteur, s'il a recherché la nouveauté dans certains détails de forme, n'a cependant pas entrepris d'accomplir encore la révolution qui déjà grondait dans son cerveau. C'est dans *le Vaisseau fantôme* qu'on trouve pour la première fois l'emploi de certains motifs, de certaines phrases particulières destinées à caractériser la nature psychologique et morale de divers personnages. En un mot, l'œuvre est puissante, non sans certaines étrangetés, mais elle n'a pas encore rejeté loin d'elle le vieux vêtement du vieil opéra. Là encore on trouve des airs, des chansons, des ballades, des chœurs, des trios, et, — qui le croirait ? — jusqu'à une cavatine. La partition du *Vaisseau fantôme* renferme d'ailleurs, à côté d'épisodes vigoureux comme l'ouverture et l'air du Hollandais, des pages pleines de charme et de grâce, telles que le chœur des fileuses et la cavatine d'Erik.

Avec *Tannhäuser*, et plus tard avec *Lohengrin*, nous commençons à faire connaissance avec le système qui trouvera son plein épanouissement, son entier accomplissement d'abord dans *Tristan et Ysolde*, puis dans la tétralogie des *Nibelungen*. Dans *Tannhäuser*, M. Richard Wagner commence à rompre violemment avec les habitudes du passé; pourtant, cette rupture n'atteint pas encore la forme et la structure de l'œuvre prise dans son ensemble, mais seulement la forme et la structure des morceaux. L'artiste n'a pas jugé à propos d'enlever à son drame, comme il le fera plus tard, tout intérêt scénique, tout mouvement, toute action; à ce point de vue même, il y a dans *Tannhäuser* des scènes caractéristiques et émouvantes; seulement, l'ouvrage se fait aussi remarquer par des longueurs cruelles, faites pour exercer déjà la patience de l'auditeur le mieux prévenu et le plus attentif. Sous le rapport purement musical, on peut constater que l'auteur fait en sorte de s'écarter des sentiers frayés jusqu'à lui. Déjà nous voyons que la régularité de la phrase le préoccupe peu, que le discours sonore s'étend à perte de vue, sans repos, sans point d'arrêt, que le retour de l'idée mélodique est rigoureusement évité, que les périodes nouvelles succèdent incessamment aux périodes, sans que l'oreille, tendue à l'excès et succombant sous l'effet de la fatigue attentive, rencontre jamais un point de repère, jamais un ressouvenir sur lequel elle puisse s'appuyer et se reposer un instant. La contention d'esprit exigée par l'audition d'une telle œuvre est déjà excessive, et exige une prédisposition intellectuelle particulière, d'autant que certains épisodes, principalement celui de la lutte des chanteurs, sont d'une longueur et d'une étendue inusitées. Une remarque est à faire pourtant, au sujet de *Tannhäuser:* c'est que, dans cet ouvrage, M. Wagner n'a pas dédaigné complétement de faire entendre, dans les duos, l'accord de deux voix et leur audition simultanée. Profitons-en; car, à partir de *Lohengrin*, cette jouissance, trop musicale et trop poétique sans doute, nous sera interdite à jamais.

La seconde manière de M. Richard Wagner, très-accentuée dans *Tannhäuser*, s'accuse complétement dans *Lohengrin*. Les tempéraments artistiques à la fois libéraux et modérés consentent volontiers à accompagner le musicien jusqu'à cette œuvre puissante et passionnée; mais ils se refusent à aller plus loin, car elle leur semble former la limite extrême des tendances réformatrices qu'on peut admettre dans la conception de l'opéra moderne. Mais avant de parler moi-même de *Lohengrin*, je veux donner un échantillon des théories étranges que fait germer dans les cerveaux les mieux équilibrés l'étude acharnée du système théâtral et musical de M. Richard Wagner. Voici ce qu'un Français, qu'on dit homme de goût et esprit éclairé, n'a pas hésité à écrire sur ce sujet; j'emprunte les lignes qui suivent au livre de M. Edouard Schuré, *le Drame musical* (1) :

«.... Le passage de *Tannhäuser* à *Lohengrin* marque dans la vie de Richard Wagner une de ces transformations profondes, j'allais dire une de ces élévations subites. Deux courants également forts avaient agité sa jeunesse : d'une part, une vigueur extraordinaire de nature et

(1) T. II, p. 106-111.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

ce puissant instinct des sens qui est comme l'aiguillon du tempérament artistique le poussaient à jouir de la vie, à s'y lancer à corps perdu, à en courir tous les hasards, en explorer tous les recoins; de l'autre, un désir souverain, une imagination merveilleuse, un idéalisme transcendant l'entraînaient aux plus hautes régions de l'esprit. Depuis son adolescence, ces deux courants l'avaient dominé tour à tour, et cela sans trop se nuire, sans presque se déranger. Toutefois ses dernières expériences l'avaient amené à prendre possession de la meilleure partie de lui-même et à s'y réfugier comme en un sanctuaire contre les atteintes du monde extérieur.

« Maître de chapelle à Dresde, toutes les portes s'étaient ouvertes devant lui. Il avait vu de près ce monde du théâtre et de l'opéra où l'homme et la femme qui ne trouvent point de satisfaction dans l'étroitesse de notre vie bourgeoise vont chercher parfois un plus libre épanouissement. Au premier moment, Richard Wagner s'était jeté dans ce milieu avec sa fougue habituelle, comme pour en avoir le dernier mot. Il connut bientôt le fond de misères, de tristesses, de corruptions qui se cache sous sa chatoyante fantasmagorie. Le dégoût le saisit. Il voyait par l'exemple d'une actrice de génie, la Schrœder-Devrient, ce qu'une belle âme peut souffrir de froissements et de tortures lorsqu'elle entre en contact par ses plus nobles aspirations avec ce monde inférieur et frivole. Dans sa destinée il avait vu le miroir de ses propres déceptions. Sortir de ce milieu, en trouver un supérieur, s'élever au-dessus des tristes plaisirs et des frivolités décevantes de la société moderne, tel fut son effort. De cette aspiration à un élément pur, virginal et si élevé au-dessus de la réalité contemporaine qu'il lui semblait encore inaccessible, naquit le *Tannhäuser*. « Ma vraie nature, qui m'était revenue par « dégoût de la société moderne et dans la « recherche de quelque chose de plus noble, « embrassa d'une violente et fervente étreinte « les deux forces extrêmes de mon être et les « joignit en un seul courant. L'achèvement du « *Tannhäuser* m'absorba dans une activité si « dévorante, que plus j'approchais de la fin de « ce travail, plus je fus dominé par l'idée fixe « qu'une mort rapide m'empêcherait de le ter- « miner. En écrivant la dernière note j'éprouvai « le soulagement d'un homme qui échappe à « un danger mortel. »

« Dès que l'œuvre fut terminée, un grand apaisement succéda à cette ébullition fiévreuse. Le côté énergiquement terrestre et hardiment sensuel de cette nature puissante et concentrée s'était exprimé tout entier dans la montagne enchantée et dans la séduisante création de Vénus. L'autre côté s'en trouva comme dégagé et affranchi. Cette hauteur où Tannhäuser aspire du fond des grottes de la déesse païenne, où il se sent attiré par un rayon céleste qui lui vient à travers Elisabeth, l'artiste, d'un fort coup d'aile, s'y était élevé. Il avait laissé loin derrière lui l'opéra, la vie de théâtre, les misères de la réalité. Son âme et sa pensée planaient maintenant dans l'atmosphère pure et suave d'un éther lumineux. Il éprouvait une sensation pareille à celle d'un voyageur qui, cheminant dans un marais bourbeux sous les lourdes vapeurs de la plaine, se verrait enlevé soudainement loin du monde habité sur une cime des Alpes, où nous enveloppent les bleus océans de l'air et courent les frissons vivifiants des libres espaces. Un nouveau sentiment de solitude l'envahit. Mais c'était une solitude délicieuse, bienfaisante, enchanteresse, celle de l'âme qui loin des hommes a conquis son royaume éternel et se sent une avec lui. De quelle fierté l'homme parvenu à cette hauteur plonge dans les vallées noyées de brume à ses pieds! de quelle chaste volupté il embrasse l'horizon des neiges éternelles! Heureux le penseur, heureux le sage qui peuvent demeurer sur cette cime. Pour eux plus de lutte, plus de déception. Le passé, le présent, l'avenir se confondent à leurs yeux dans une sereine contemplation, les chaudes exhalaisons des passions humaines se résolvent comme de légères nuées dans le ciel limpide de la pensée pure, les bruits stridents des luttes terrestres se fondent dans l'harmonie des sphères. Moins calme, moins libre de souffrance et pourtant plus heureuse peut-être est l'âme passionnée de l'artiste lorsqu'elle est parvenue à ces régions sublimes. Pour elle la contemplation est un rêve ardent, et la possession de cette félicité suprême est un sentiment qui la consume. Elle ne peut voir l'éternelle vérité que sous le voile changeant de Maïa : ainsi la révélation même du divin devient drame et souffrance. Car son plus grand besoin n'est pas celui de comprendre et de se reposer, mais de s'épancher à plein torrent et de se communiquer aux autres. « A « peine, dit Richard Wagner, me sentis-je enve- « loppé de cette solitude pleine de félicité, « qu'elle éveilla en moi un désir nouveau et « impérieux, le désir qui nous attire des « hauteurs vers les profondeurs, qui dans le « lumineux éclat du ciel le plus chaste et le « plus pur nous fait chercher l'ombre familière « de l'amour humain. » Or ce désir est celui

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

même qui fait descendre Lohengrin, le chevalier du Saint-Graal, de sa hauteur azurée vers la chaude poitrine de la terre, et qui lui fait préférer à son royaume bienheureux la lutte au milieu des hommes, parce qu'il cherche parmi eux ce qu'il ne saurait rencontrer dans le splendide héritage de son père : la pleine effusion de l'amour. C'est le désir même du héros, du génie, de toute nature supérieure; ils brûlent de verser leur propre bonheur aux natures humbles et aimantes qui d'avance les devinent et d'élan les comprennent. »

Si jamais au monde il y a eu pathos inintelligible et obscur, je crois que c'est bien celui-ci. Que veut dire ce langage mystique jusqu'à l'inaccessible, boursouflé jusqu'à l'incompréhensible? Est-il donc besoin de phrases si redondantes, de comparaisons si forcées, d'images si contournées pour déclarer que l'on trouve M. Wagner le plus grand musicien dramatique qui ait jamais existé, et qu'auprès de lui les Gluck, les Salieri, les Spontini, les Weber et les Meyerbeer sont de pauvres garçons? Car c'est évidemment à cela que tend M. Schuré. Il est remarquable, en effet, que tous les partisans de M. Wagner font singulièrement bon marché de tous ceux qui ont existé, produit et créé avant lui, et qu'il semble, d'après eux, être venu au monde tout d'une pièce et sans avoir eu besoin, tellement son génie était puissant, de profiter d'aucun des efforts et des travaux de ses devanciers. C'est se constituer une idole à bon marché, et d'un coup effacer l'histoire de l'art au profit d'un seul artiste (1).

J'en reviens à *Lohengrin*, où, comme je l'ai dit, s'accusent nettement les tendances réformatrices de M. Wagner, quoique nous soyons loin encore de la manifestation exacte de ces tendances, qui ne deviennent complètes et ne prennent absolument corps que dans les *Nibelungen*, expression achevée de l'idéal entrevu par l'artiste. Aussi affirme-t-on que M. Wagner dédaigne aujourd'hui la partition de *Lohengrin*, et la considère comme une de ses œuvres les plus imparfaites. Cela me paraît fâcheux, car, ainsi que je le faisais observer plus haut, c'est précisément celle-là que préfèrent les esprits à la fois progressistes et résolus qui prétendent ne se point payer de chimères et qui considèrent la scène lyrique non comme un laboratoire d'impossibilités, mais comme un lieu de plaisir élevé, délicat, intelligent et intelligible, comme une source de jouissances et d'émotions qui n'exigent pas, de qui les veut goûter, une tension intellectuelle voisine de la souffrance et amenant comme une oblitération des facultés cérébrales.

Dans *Lohengrin*, M. Wagner, en tant que poëte lyrique, n'a pas encore fait absolument bon marché de l'action dramatique; il a bien voulu condescendre à tracer encore (quoique rarement) quelques scènes presque mouvementées. Cependant l'étude psychologique des personnages, cet élément radicalement hostile au théâtre, l'analyse de leurs sentiments intimes, acquiert déjà beaucoup trop d'importance, et le poëme est hérissé de longueurs qui rendent l'œuvre interminable. En ce qui concerne la musique, nous voyons ici que l'auteur, sous prétexte de bannir la convention (comme si le théâtre, et surtout le théâtre musical, n'était pas un composé de conventions !), se prive volontairement de moyens d'effet et d'expression qu'on n'avait jamais songé à exclure de la scène. C'est ainsi que dans les duos et dans les trios il se défend de faire chanter les voix simultanément, et ne les fait jamais entendre que séparément et l'une après l'autre; d'où il suit que l'action musicale se compose uniquement d'une série ininterrompue de solos, et que le mariage de deux ou plusieurs voix, cet effet d'un charme si puissant, qui donne une impression toujours vive et toujours nouvelle, disparaît de la façon la plus absolue. D'autre part, toujours sous prétexte de vérité, M. Wagner se défend non-seulement de redoubler les paroles, ce qui serait compréhensible, mais de reprendre jamais un motif, de le traiter à l'aide des artifices que la science met à la disposition du compositeur, de le travailler

(1) J'ai dit que les wagnériens étaient impitoyables pour ceux qui combattent ou qui ne partagent pas leur manière de voir, et qu'ils le prenaient de haut avec eux, les accablant sans pitié sous le poids de leur immense supériorité. C'est ainsi qu'à propos de *Tristan et Yseult*, dont il se montre l'admirateur ardent tout en convenant que l'œuvre est d'une compréhension difficile, M. Schuré en vient à dire : — « Mais, objecteront certains critiques, à quoi bon des œuvres qui réclament tant d'efforts et qui d'ailleurs sont comprises de si peu de gens ? A cela on peut répondre : Tout ce qui est grand est difficile et rare ; ou mieux encore par ce mot de Berlioz : *Il serait vraiment déplorable que certaines œuvres fussent admirées par certaines gens.* »

Ceci revient à dire que M. Schuré et ses pareils sont seuls intelligents, seuls capables, seuls de bonne foi, et que les obstinés qui ont l'audace de ne pas admirer les yeux fermés toutes les merveilles de M. Richard Wagner sont, sinon des malfaiteurs artistiques, au moins de simples ignorants, des pauvres d'esprit dépourvus de tout sens commun, de tout sens poétique, incapables de toute perception élevée, de toute sensation généreuse et vive.

Les wagnériens ont de ces politesses et de ces modestes. Il est donc impossible, et il serait d'ailleurs inutile, d'entrer en discussion avec des gens qui se bornent à rendre des oracles, et qui ont à ce point la science infuse, la conscience de leur valeur et le sentiment de leur impeccabilité.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de diverses sortes, de façon à en faire jaillir des effets nouveaux, tantôt piquants et imprévus, tantôt pleins de puissance, de couleur et d'énergie. Il en résulte, avec le procédé de n'employer jamais qu'une voix, que le dessin mélodique se présente presque toujours sous la forme d'une longue mélopée se distendant à perte de vue, d'un récitatif plus ou moins mesuré, rhythmé arbitrairement, modulé à l'extrême, et qui donne non point l'idée d'une sensation musicale proprement dite, mais bien, si je puis m'exprimer ainsi, celle d'un éternel dialogue *polytonique*.

Toutefois, non à cause de ce système, qui impose à l'auditeur une extrême fatigue, mais malgré ce système, *Lohengrin* reste une œuvre puissante, émouvante, sans doute inégale et démesurément longue, mais où éclate, en élans superbes, le feu du génie. La passion, si elle n'y domine pas toujours, s'y fait du moins une large place, l'étude des sentiments, bien que parfois exagérée, y est traitée avec beaucoup d'art, le style en est d'une ampleur rare, et la richesse orchestrale, trop souvent poussée à l'excès, n'en est pas moins, souvent aussi, splendide et lumineuse. Aussi, de tous les opéras de M. Wagner, *Lohengrin* est-il resté partout le favori du public, celui qu'on représente le plus souvent et qui attire le plus volontiers les spectateurs.

Mais M. Wagner ne pouvait s'en tenir à *Lohengrin*. Il avait un système, et il voulait pousser la pratique de ce système à l'outrance dernière. L'idée d'un complet renversement des coutumes en ce qui concerne le drame lyrique, d'une destruction de l'ancien opéra, dont il voulait absolument briser le moule, continuait de hanter son imagination. Pour lui, Gluck avec *Alceste* et les deux *Iphigénie*, Salieri avec *Tarare*, Sacchini avec *Œdipe à Colone*, Spontini avec *Fernand Cortez*, Rossini avec *Guillaume Tell*, Weber avec *Freischütz* et *Oberon*, Meyerbeer avec *les Huguenots* et *le Prophète*, n'étaient que de pauvres sires, dont la gloire était indignement usurpée. Foin de ces hommes sans conscience, de ces créateurs sans génie, de ces artistes sans intelligence, de ces œuvres sans portée, de cette musique impuissante et misérable, de cet art avilissant! M. Wagner, une fois ses prémisses posées et son terrain préparé, se présente résolûment à la foule avec le drapeau de la réforme, ce drapeau sur lequel on pourrait inscrire pour devise : *La vérité, c'est l'ennui!* et de ses larges plis il fait sortir l'œuvre éclatante et vraiment révolutionnaire : *Tristan et Ysolde!*

C'est en effet dans cette œuvre, représentée pour la première fois à Munich le 10 juin 1865, que M. Wagner mit véritablement son système en pratique pour la première fois. L'artiste avait emprunté le sujet de son nouveau drame au cycle fameux de la Table ronde; mais, comme poëte dramatique, il n'avait pas su le rendre intéressant, et comme musicien il avait vraiment abusé de la patience et de la bonne volonté du public, encore insuffisamment préparé à une telle épreuve. Ici, non-seulement le compositeur a dédaigné les ensembles vocaux comme constituant sans doute un moyen d'action trop voluptueux, mais encore il a banni de sa partition la forme chorale, cet élément si puissant et si noble de variété dans l'unité. Pendant tout le cours d'une œuvre dont l'exécution ne dure pas moins de cinq heures, on n'entend donc que des voix isolées; et encore, par l'effet d'une volonté altière et audacieuse, ces voix ne sont pas traitées avec le sentiment de la prédominance qui leur appartient légitimement dans le drame lyrique, mais elles prennent simplement une part quelconque dans l'ensemble sonore, sont volontairement fondues et confondues par le musicien dans cet ensemble, reléguées au rôle de simple unité symphonique, et n'acquièrent pas plus d'importance que tel ou tel instrument de l'orchestre. Notez que l'artiste qui agit de cette façon avec le plus admirable élément musical que l'on puisse concevoir exprime la prétention d'avoir découvert et résolu, dans toute sa rigueur, la vérité scénique appliquée au drame lyrique! Mais s'il en est ainsi et si, dans le drame lyrique, la voix humaine est traitée sur un pied d'égalité parfaite avec les instruments, ce n'est plus un opéra que nous entendons, mais une immense symphonie vocale et instrumentale, et il n'y a point de raison qui vous empêche de faire descendre les chanteurs dans l'orchestre ou de faire monter celui-ci sur la scène... Quant au procédé mélodique employé par le compositeur, c'est la mise en pratique, poussée à ses dernières limites, à son caractère le plus excessif, de celui que nous lui avons vu essayer dans ses œuvres antérieures : c'est-à-dire des périodes interminables, d'une longueur invraisemblable, succédant incessamment à des périodes d'une pareille étendue, sans jamais un point de repos, sans une répétition de parole, sans le retour, à jamais proscrit, d'une phrase musicale précédemment entendue. Qu'il y ait parfois, et malgré ce procédé, dans le cours d'une œuvre d'aussi longue haleine, un fragment superbe, un élan magnifique, on peut le croire sans peine, étant donné le génie très-réel du musicien; mais que cette œuvre, considérée dans son ensemble, soit destructive d'une véritable jouissance intellectuelle et artistique, qu'elle amène, avec la tension continuelle des nerfs et de l'esprit

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

une fatigue meurtrière et un ennui profond, c'est ce qui n'est pas moins incontestable. Tel est pourtant l'objectif obstinément poursuivi par M. Wagner, tel est le rêve réalisé par lui, tels sont, selon lui, le but et les fins dernières d'un art qu'on a toujours considéré comme enchanteur (1)!

Cependant, après *Tristan et Ysolde*, M. Wagner jugea à propos, sans renoncer à ses principes, d'offrir au public une œuvre qui, par son genre et par sa nature, contrastât d'une façon complète avec ses productions antérieures. Il voulut s'attaquer, musicalement, à l'élément bouffon, et écrivit le poëme et la musique des *Maîtres chanteurs de Nuremberg*. J'ai à peine besoin de dire que, cherchant partout l'imprévu et la nouveauté (peut-être est-ce là la qualité dominante et comme la caractéristique du tempérament théâtral de M. Richard Wagner), il s'éloignait autant, dans cette œuvre, du genre de l'opéra-comique français que des pasquinades foraines de son compatriote M. Offenbach. Mais, il faut bien le déclarer, l'auteur de *Lohengrin* n'a pas le génie du rire, et son comique lourd, forcé, grimaçant, sans grâce et sans légèreté, est loin d'être amusant. Le livret des *Maîtres chanteurs* avait la prétention de peindre les mœurs populaires de l'Allemagne au moyen-âge, de faire connaître la vie et les coutumes des trouvères d'outre-Rhin, ces fameux *Minnesänger* et *Meistersinger*, de rappeler la lutte qui s'établit entre eux, et enfin de tirer des incidents de cette lutte une sorte de morale artistique en faveur du progrès intellectuel sur la tradition immobilisée, de revendiquer la libre allure de l'art et sa complète indépendance. On pourrait presque dire que c'est un plaidoyer *pro domo sud* que M. Wagner esquissait dans cet ouvrage. Par malheur, je l'ai fait remarquer, la verve comique n'est pas, ni musicalement ni littérairement, ce qui caractérise son génie; aussi, malgré les quelques bonnes pages très-rares que l'on rencontrait dans le poëme et dans la partition des *Maîtres chanteurs*, l'œuvre n'obtint-elle qu'un succès relatif, en dépit de l'immense concert de louanges qui en avait préparé l'apparition et du mal que s'étaient donné les partisans de l'auteur et l'auteur lui-même pour crier d'avance au chef-d'œuvre. Ce qui est certain, c'est que la partition des *Maîtres chanteurs*, longue et obscure, épaisse et touffue jusqu'à l'excès, fertile en combinaisons orchestrales d'un caractère presque inaccessible à la masse du public, offrant à chaque instant des partis-pris d'extravagance et comme des rébus absolument indéchiffrables, provoque chez l'auditeur le plus déterminé une lassitude cruelle et une souffrance véritable. Aussi, quelques efforts qui aient été faits en sa faveur, est-elle fort loin d'approcher de la popularité très-réelle qui s'est attachée au *Tannhäuser* et à *Lohengrin*.

Mais nous voici arrivés à l'œuvre typique de M. Richard Wagner, celle que le maître a entourée de tout son amour, de toutes ses prédilections, celle qui représente le mieux ses théories et ses tendances, qui personnifie réellement son génie et qui donne la mesure exacte de son tempérament et de sa volonté artistiques : *l'Anneau du Nibelung*. Il ne s'agit pas ici, comme le vulgaire pourrait le croire, d'un simple opéra, mais d'une « tétralogie, » c'est-à-dire de quatre opéras en un seul, d'une œuvre immense divisée en

(1) Un écrivain français qui se donne comme un admirateur de M. Richard Wagner s'exprimait pourtant ainsi en rendant compte, dans le journal *le Temps* (mars 1876), de la représentation de *Tristan et Ysolde* qui venait d'avoir lieu à l'Opera de Berlin : — « Wagner n'a pas été heureux quand il a emprunté au cycle de la Table ronde les romanesques aventures de Tristan et Yseult, pour les mettre en musique. Ici, ce n'est plus la volonté humaine qui lui sert de ressort dramatique, c'est un breuvage, la fatalité d'une ivresse animale.... Ce Tristan et cette Yseult nous laissent en somme plus que froids. Fiancée à un vieux roi de Cornouailles, Yseult aime en secret le garçon d'honneur qui est venu solliciter sa main au nom de ce monarque, et Tristan ne la trouve pas trop mal, mais il est vertueux comme Joseph. La jeune Putiphar se décide à l'empoisonner; toutefois le philtre qu'elle lui verse est, à son insu, un philtre d'amour, dont ils boivent tous les deux. Avant cette libation, ils nous intéressent encore dramatiquement; après, l'intérêt qu'on prend à eux devient pathologique. C'est un couple intoxiqué, rien de plus. Le roi Marke découvre cette intrigue, se plante gravement devant les coupables, et, au lieu de percer Tristan de son épée ou de l'envoyer en prison, le punit d'une mélopée wagnérienne longue, montre en main, d'un quart d'heure. Ce châtiment, qui rejaillit sur la salle, détermine Tristan au suicide, — rien de plus naturel; — mais le traître Melot se charge de l'introduire aux sombres régions de la mort. Le chevalier n'étant que blessé, il en résulte un troisième acte. Celui-ci se passe en Bretagne, et l'obstination de Tristan à ne pas mourir plus vite prouve qu'il n'est pas sans motif du Finistère, où l'on a généralement la tête aussi dure qu'en Westphalie. Dans tout cela il y aurait lieu sans doute à mélodies, si Wagner, cette fois, les cherchait. Mais *Tristan et Yseult* diffère profondément de *Lohengrin* et de *Tannhäuser*, où les mélodies abondent.... Dans *Tristan et Yseult*, tout révèle la manie, l'idée fixe. On sent un homme qui chevauche un dada, qui recherche de propos délibéré, comme pour se démontrer à lui-même sa supériorité sur le commun des hommes, l'inattendu dans la monotonie. Wagner déploie en effet les ressources d'un esprit prodigieusement inventif pour produire une impression totale constamment la même. C'est un phénomène en apparence contradictoire que cette variété de moyens n'engendrant qu'une sensation d'uniformité ennuyeuse. Mais plus cela change, plus c'est la même chose. Ajoutez l'abus des moyens violents, le tapage élevé à la hauteur d'un principe musical, le vague faisant loi, l'hyperbole à tous les degrés, et — permettez-moi de le dire en ôtant mon chapeau devant notre grand poëte — « ce que dit la bouche d'ombre » traduit en vacarme insensé par les cent voix de l'orchestre. »

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

quatre parties dont chacune forme séparément un drame lyrique complet, rattaché aux trois autres par un lien commun et par l'unité du sujet. L'idée n'était pas neuve, sinon au point de vue musical, du moins au point de vue théâtral, car, sans remonter jusqu'à Beaumarchais et à son *Figaro*, jusqu'à Schiller et à son *Wallenstein*, elle avait été mise en pratique chez nous, il y a trente-cinq ans, par Alexandre Dumas; et Dieu sait si les brocards plurent sur notre grand romancier lorsqu'il s'avisa de tirer de son *Monte-Cristo* un drame colossal en quatre soirées, dont chaque partie formait un tout complet! Mais il paraît que ce qui était ridicule chez un dramaturge français ne pouvait qu'être sublime chez le rénovateur musical allemand du dix-neuvième siècle. Autres temps, autres contrées, autres mœurs (1)!

L'ambition de M. Wagner — il l'a dit et répété en mainte circonstance — était de prouver à l'Allemagne qu'elle pouvait avoir un art scénique national, au lieu de vivre servilement sous ce rapport aux dépens des autres nations, et d'être lui-même le créateur de cet art. Le sentiment était assurément élevé s'il était sincère; on peut toutefois se demander si M. Wagner ne parlait pas ainsi pour flatter la fibre populaire et pour se faire, sous couvert de patriotisme, des partisans plus nombreux et plus dévoués, qui l'aideraient de tous leurs efforts dans la réalisation des projets qu'il méditait. Il ne s'agissait pas de peu de chose en effet, et l'union de tous les bons vouloirs n'était pas de trop pour l'exécution du plan gigantesque que l'artiste avait conçu.

J'ai dit plus haut que M. Wagner avait la prétention, ou, si l'on veut, l'ambition de réformer non-seulement la musique dramatique et subsidiairement le poëme du drame musical, mais encore jusqu'aux coutumes théâtrales, jusqu'au public, enfin jusqu'à la structure, à la configuration et à l'aménagement des salles destinées aux représentations lyriques. Le théâtre ne doit pas être un lieu d'amusement et de récréation intellectuelle, s'est dit M. Wagner, mais une sorte de sanctuaire interdit aux profanes et comme une espèce de prison temporaire de laquelle toute pensée extérieure doit être chassée, d'où doit être banni tout souvenir, toute idée, toute réflexion qui n'a pas pour objectif immédiat la contemplation exclusive, absolue, sans distraction aucune, du spectacle qu'on est venu chercher. Aux yeux de ce réformateur exigeant, le théâtre moderne devient un temple, et le spectateur une sorte de patient; quant à la distraction intelligente que celui-ci cherche à se procurer, bien loin de constituer un plaisir, elle doit se transformer en une obligation visuelle et auditive absolument tyrannique, sévère et pleine d'austérité, qui semble devoir constituer plutôt un supplice que cette dilatation des hautes facultés morales, que cette joie de l'esprit et des sens qui accompagnent, chez un être bien disposé, la vue ou l'audition d'une belle œuvre d'art; en un mot, celui qui met le pied au théâtre semble y venir moins pour admirer un beau spectacle dans toute la liberté de son imagination, que pour y exercer ce qu'on pourrait appeler une fonction et comme une sorte de sacerdoce.

On sait maintenant en quoi consistait, au point de vue théorique, la réforme projetée par M. Richard Wagner; on va voir quels moyens il employa pour la faire passer dans la pratique, au moins autant qu'il dépendait de lui. « Malgré le succès de ses premiers opéras sur beaucoup de théâtres étrangers, dit M. Schuré, malgré le goût croissant du public allemand pour sa musique et ses poëmes, Richard Wagner a renoncé depuis longtemps à tout rapport avec les théâtres existants. Une conviction s'était formée dans son esprit pendant sa longue carrière, c'est que les conditions premières de nos théâtres d'opéra s'opposent aux innovations fécondes et décisives. Il comprit qu'une institution avant tout industrielle et commerciale, qui doit gagner le plus d'argent possible pour subsister, ne peut servir loyalement le grand art. Il avait constaté aussi que l'habitude des représentations quotidiennes ravale souvent le théâtre à un divertissement frivole (1). Enfin, la construction même de nos salles d'opéra ne répondait nullement à ses intentions esthétiques. Ainsi naquit peu à peu dans son esprit l'idée de fonder une institution entiè-

(1) Même au point de vue musical on peut dire que, de ce fait, M. Wagner n'a rien inventé. Le 13 février 1787, Sedaine et Grétry donnaient à la Comédie-Italienne deux pièces dont l'une était le complément de l'autre : *le Comte d'Albert* (en 2 actes), et *la Suite du Comte d'Albert* (en un acte). Il y avait là le germe de l'idée tétralogique de M. Richard Wagner.

(1) Ainsi, voilà qui est convenu : quand le théâtre de Prague montait *Don Juan*, quand l'Opéra de Paris mettait à la scène *Orphée*, *Alceste*, *la Vestale*, *Guillaume Tell*, *la Juive*, *le Prophète*, quand notre Opéra-Comique présentait au public *Joseph* et *le Pre aux Clercs*, quand le théâtre Kœnigstadt de Berlin produisait le *Freischütz*, quand on donnait à l'Opéra impérial de Vienne *il Matrimonio segreto* et *Euryanthe*, dans la salle de Covent-Garden de Londres, *Oberon*, à la Scala de Milan, *Aïda*, aucun de ces théâtres ne servait « loyalement » le grand art, et l'habitude des représentations quotidiennes ravalait le théâtre « à un divertissement frivole ». C'est une belle chose, convenons-en, que des opinions « loyalement » exprimées, et que ce mépris touchant de messieurs les wagnériens pour les grands artistes, les grandes œuvres et les grandes entreprises qui ont précédé l'apparition de leur idole ou qui lui sont restées étrangères.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

rement distincte de nos théâtres, par l'esprit comme par la forme, par le genre des représentations comme par la structure de l'édifice. »

Il y avait déjà longtemps que M. Wagner, l'ancien révolutionnaire qu'une condamnation à mort avait obligé de fuir de son pays, s'était réconcilié avec les grands de la terre pour le bien de sa cause artistique; l'insurgé saxon de 1848 était devenu le commensal, l'hôte assidu et le courtisan d'un prince dilettante, le roi Louis de Bavière, dont la protection lui avait été très-utile et l'aide fort efficace. C'est grâce au roi Louis qu'il avait pu faire représenter à Munich, dans des conditions tout exceptionnelles, son opéra de *Tristan et Ysolde*; c'est à lui qu'il eut recours pour la représentation, autrement difficile, de sa fameuse tétralogie de *l'Anneau du Nibelung*, pour laquelle, étant donnés ses projets et ses désirs, tout était à créer: théâtre, matériel et appareils scéniques, personnel, et jusqu'au public.

Il s'agissait d'abord de procéder à la construction d'un théâtre conçu selon les idées du compositeur, et dans le but qu'il avait déterminé. Ce théâtre, pour ne point voir ses représentations « ravalées à un divertissement frivole, » ne devait en donner chaque année qu'un petit nombre, pendant la saison d'été, et devant un public d'autant plus et mieux choisi qu'on lui en ferait payer la jouissance fort cher, — environ 100 francs par place et par représentation. Ces représentations prenaient le titre de « représentations modèles, » et c'était en vérité le moins qu'on pût faire pour des spectateurs qu'on étrillait de la sorte. M. Wagner, en effet, n'entendait en aucune façon faire lui-même les frais de son entreprise, et prétendait que ses admirateurs fussent ses soutiens et ses bailleurs de fonds. C'était bien le moins. Il s'adressa donc, en premier lieu, à son royal protecteur, grâce auquel il obtint la concession du terrain sur lequel devait s'élever le fameux théâtre; ce terrain était situé aux portes de Baireuth, l'une des villes les plus paisibles et les moins connues de la Bavière. Puis, M. Wagner ouvrit par toute l'Allemagne une souscription publique, destinée à lui procurer les ressources qui lui étaient indispensables; j'ai à peine besoin de dire qu'il ne s'agissait nullement d'un emprunt, et que les sommes versées ne devaient, en aucun cas, être remboursées. L'idée d'ailleurs était assez ingénieuse, et le mécanisme de l'affaire — puisque cela devenait une affaire — consistait en ceci : trois séries de représentations de la tétralogie, formant un ensemble de douze soirées, devaient être données au futur théâtre de Baireuth, à une époque qui restait à fixer; on ouvrait une sorte de liste d'abonnement pour chacune de ces séries de représentations, et le prix (uniforme) de chaque place pour chaque série était fixé à 300 marks (375 francs). On obtenait ainsi, je crois, pour le total de la souscription, une somme de deux millions et demi à trois millions de francs, que l'on pensait devoir suffire à couvrir les frais de l'entreprise. Dès que cette idée fut lancée, ce fut, par toute l'Allemagne, un tapage et un remue-ménage dont on ne se fait pas d'idée pour la faire réussir (1). Bref, au bout de quelque temps, on se mit à l'œuvre à Baireuth, et les travaux furent entamés, sous l'œil du maître, avec une certaine énergie.

Une description du théâtre de Baireuth n'est pas inutile, pour donner une idée des conditions dans lesquelles M. Wagner voulait placer le public qu'il conviait aux « représentations modèles » de sa tétralogie. Je ne saurais mieux faire que de l'emprunter au livre de M. Schuré, qu'on ne suspectera pas de froideur à cet égard.

« Le nouveau théâtre de Baireuth, dit cet écrivain, s'élève sur une colline en pente douce, à vingt minutes de la ville, et de ce monticule domine la contrée. Le principe général qui a présidé à sa construction a été de conformer l'intérieur de l'édifice aux besoins esthétiques les plus élevés du spectateur moderne. De ce principe découlait une première nécessité, celle de rendre l'orchestre invisible. De quoi s'agit-il au théâtre? De disposer l'œil du spectateur à la vision précise d'une image scénique, et, par conséquent, de détourner son attention de tous les objets réels qui pourraient s'interposer entre lui et cette image. Alors seulement l'édifice répondra à sa destination et sera, selon la signification même du mot grec, un *theatron*, c'est-à-dire une *salle pour voir*. Or, tous les théâtres actuels ont l'inconvénient de détourner le spectateur d'une telle disposition par la vue de l'orchestre et par la structure de la salle, car ils semblent plutôt faits pour laisser aux spectateurs le plaisir de se regarder entre eux que pour concentrer leur attention sur la scène. Ici, au contraire, on voulait avant tout la plus grande illusion possible, enlever le spectateur à tout souvenir de la réalité, et provoquer en lui un état d'âme favorable à la vision des choses idéales.

« La salle a la forme oblongue d'un secteur de cercle, comprenant environ le sixième de la

(1) On a beaucoup blâmé, non sans raison, les procédés mis en œuvre par Meyerbeer pour attirer, par avance, l'attention du public sur ses ouvrages et en assurer préventivement le succès. Mais, au point de vue de la réclame effrontée, du charlatanisme impudent employés dans ce sens par M. Richard Wagner, les procédés élémentaires de Meyerbeer ressemblent à des jeux d'enfant.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

circonférence. Les gradins s'y élèvent en amphithéâtre à la manière antique, mais avec une inclinaison plus légère, et se terminent en haut par un seul rang de loges. Les côtés de la salle sont formés par une série de parois parallèles à la scène, et terminées chacune par une colonne décorative. Le spectateur, assis en un point quelconque de cet amphithéâtre, se trouve ainsi comme sous la colonnade d'un vaste portique qui se rétrécit graduellement, et aboutit au cadre scénique.

De distance en distance, ces colonnes s'échelonnent à droite et à gauche, le long des gradins. La ligne de leurs soubassements répond à la ligne de la rampe. Pilastres et colonnes forment donc à la scène une série de cadres successifs dont la perspective l'isole complétement. De là, une illusion d'optique qui fait paraître la scène plus éloignée et les personnages plus grands que nature. L'orchestre invisible est ici l'abîme mystique qui sépare le monde idéal du monde réel. Les harmonies qui s'en échappent et qui roulent de portique en portique semblent venir de partout et de nulle part. Sous leurs effluves pénétrantes, l'âme entre dans un état de demi-rêve visionnaire. Elle pourrait se croire dans un de ces temples antiques, où à certains jours, au dire du peuple, trépieds, colonnes et statues entraient en vibration et se mettaient à résonner sous un souffle inconnu. Et, lorsque enfin la toile se lève, le spectateur est préparé à la vision des plus merveilleux spectacles. »

Tel était, en ce qui se rapporte au public, le caractère particulier du théâtre de Baireuth. Quant à l'aménagement de la scène, sans différer sensiblement de ce qu'on rencontre dans les grands théâtres publics, il était conçu de manière à faciliter les plus grands prodiges de la mécanique et de la splendeur scéniques, et aussi, naturellement, à compléter l'illusion du spectateur. Il faut dire que dans les quatre pièces qui formaient l'ensemble de sa tétralogie, M. Wagner avait accumulé les plus grandes merveilles de la mise en scène et ce que l'art du décor et de la perspective théâtrale peut présenter de plus riche, de plus étonnant et de plus nouveau. Au reste, et quelle que soit l'opinion qu'on ait à exprimer sur M. Wagner uniquement considéré comme musicien, il est impossible de nier la puissance énergique et la haute valeur intellectuelle de l'artiste qui a pu rêver une conception aussi gigantesque que la tétralogie des *Nibelungen*, qui a su la réaliser, et qui, ensuite, par quelques moyens que ce soit, s'est occupé de la présenter au public dans des conditions exceptionnelles, sur un théâtre construit d'après ses propres idées et à l'aide de procédés scéniques combinés par lui, enfin par un personnel vocal et instrumental choisi, formé, stylé par lui, de façon que tout partît de son cerveau, portât son empreinte et obéît à son inspiration. Il y a là, évidemment, un côté grandiose qui saisit l'imagination d'une sorte de respect (1).

Une fois que tout fut prêt, on s'occupa d'arrêter la date des représentations de *l'Anneau du Nibelung* (c'est le titre général de la tétralogie), qui fut fixée ainsi qu'il suit : le 13 août 1876, *l'Or du Rhin*, prologue ; le 14 août, *la Walkyrie*, première partie ; le 16, *Siegfried*, seconde partie ; enfin, le 18, *le Crépuscule des dieux*, troisième partie. Il va sans dire qu'à cette première série de représentations, qui avait un caractère presque diplomatique et officiel, le public était composé de telle façon que son enthousiasme était en quelque sorte certain d'avance ; le succès, très-accentué, ne fut pas complet cependant, tellement l'œuvre, prise dans son ensemble, montrait d'inégalités et, à côté de parties vraiment belles et majestueuses, mais par malheur trop rares, présentait de longueurs, de lourdeurs, de partis-pris et d'exagérations de toutes sortes. Ce succès s'amoindrit considérablement aux deux séries suivantes de représentations, où le public était moins trié, et où le très-grand talent des interprètes ne parvenait que difficilement à le faire sortir de sa froideur et de sa réserve ; ces interprètes avaient été choisis parmi les premiers chanteurs de l'Allemagne : c'étaient MM. Niemann, Schlosser, Betz, Niering, Unger, Gura, Kœgel, Mmes Materna, Scheffzky et Weckerlin. Il serait difficile d'imaginer l'effet de fatigue et de lassitude produit sur le public par la représentation de *l'Anneau du Nibelung*, malgré quelques épisodes superbes contenus dans les diverses parties de cette œuvre d'un développement en dehors de toutes proportions ; il était évident pour tous que le résultat atteint ne répondait pas à la grandeur de l'effort, et que, en somme, on était loin d'être en présence du chef-d'œuvre si bruyamment et si pompeusement annoncé. Bref, si ce ne fut pas une décep-

(1) Néamoins, il est permis de constater que la réalité ne répondit pas complétement aux désirs et aux projets éclos dans le cerveau du réformateur. Plus d'un spectateur irrespectueux s'est permis de railler le théâtre de Baireuth, d'en trouver la construction à la fois raide, mesquine et sans grâce, et de ne lui reconnaître qu'un point de contact fort éloigné avec les admirables produits du génie architectural de la Grèce antique. Quant aux fameux prodiges de mise en scène dont il fut tant parlé, si quelques effets étaient vraiment réussis, d'autres tombaient dans le ridicule le plus vulgaire, et l'on a surtout cité la fameuse chevauchée des Walkûres comme étant d'un burlesque achevé.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tion, ce ne fut pas davantage une révélation, et les spectateurs ne partagèrent pas tout à fait l'opinion de M. Richard Wagner, qui, dans un discours public, s'écriait, avec sa modestie accoutumée : *Nous avons montré maintenant que nous avons un art*, se mettant ainsi, de propos délibéré, au-dessus de tous les grands poètes et de tous les grands musiciens de l'Allemagne, et effaçant à son profit les grands noms de Gœthe et de Schiller, de Gluck et de Mozart, de Beethoven et de Weber, sans compter les autres.

On se fera une idée de l'effet produit par la représentation de *l'Anneau du Nibelung* sur les esprits impartiaux, par ces lignes du correspondant d'un journal spécial français, la *Revue et Gazette musicale de Paris* : — « On ne peut refuser son admiration à un homme qui a conçu, osé commencer et mener à bonne fin une semblable entreprise. C'est un puissant cerveau ; il a la hardiesse, la persévérance, non moins que la confiance en lui-même, qui est aussi une condition de réussite. Mais cette confiance, il la pousse jusqu'à l'extrême, jusqu'à un orgueil parfois insensé. Il s'est flatté d'avoir créé un nouvel art allemand, c'est-à-dire, pour lui (et quoiqu'il ait fait mine de s'en défendre), l'art universel, d'après des principes exposés depuis longtemps dans ses écrits. Ces principes, je les crois faux en grande partie ; et comme la tétralogie est l'œuvre qui, jusqu'ici, s'y conforme le mieux, je ne saurais la considérer comme l'idéal du drame lyrique. Il y a beaucoup à prendre dans les idées qui ont présidé à la création de *l'Anneau du Nibelung;* il y a tout autant à laisser... Wagner dramaturge manque de l'instinct scénique, du sentiment, de la mesure ; s'il conçoit de belles scènes, il les amène souvent fort mal, ou les noie dans de fatigants détails. A la vérité, c'est là quelquefois, mais ce ne peut être toujours, un raffinement, une manière d'employer le *repoussoir*. Il sait faire parler la passion, violente ou tendre ; il n'a point la finesse, et sa gaieté est grosse. Wagner musicien est, par bien des côtés, un homme de génie. Mais là, encore, on sent le défaut de mesure. Il aime trop à frapper fort (et par là je ne veux pas dire faire beaucoup de bruit) pour frapper toujours juste. La mélopée, ce compromis continu entre le récitatif et la mélodie, est bien ce qui convient à ce tempérament impatient de tout frein et de toute limite. Avec la mélopée, rien ne vous oblige à vous arrêter ; on peut aller au bout du monde. J'ajouterai cependant que si les vieilles formes mélodiques de l'air, de la romance, etc., sont l'objet d'une réprobation absolue pour Wagner, il n'hésite pas à chanter à l'italienne lorsqu'il a à exprimer les élans passionnés, les ardeurs sensuelles ; dans ce cas, il puise à la vraie source, et il n'a pas tort. Son harmonie est nourrie, ferme, très-recherchée le plus souvent, parfois dure et heurtée ; jamais une dissonance n'a effrayé l'auteur de *Tristan*. L'art du chant proprement dit, du moins tel qu'on l'a toujours compris jusqu'ici, n'a qu'un emploi fort restreint dans cette musique ; il est réduit à la pose du son et à l'expression ; quant à la virtuosité vocale, elle n'existe pas pour Wagner. Symphoniste de premier ordre, il sait admirablement *peindre* en musique ; il pousse même ce talent jusqu'au réalisme, jusqu'à l'abus. Il y a assurément du procédé dans ce *faire* magistral ; mais il est employé avec tant d'art, si bien dissimulé, qu'il ne choque nullement. Pas si caché cependant qu'on ne le trouve en le cherchant, et c'est ce qu'ont fait plusieurs jeunes compositeurs qui se le sont assez bien assimilé : preuve que c'est un procédé. En résumé, des artistes divers qu'il y a en Wagner, je crois que c'est le musicien seul qui demeurera, réserve faite de quelques principes justes sur l'essence du drame lyrique, et qui ne sont probablement pas ceux auxquels il tient le plus. »

En réalité, et malgré tout le bruit qui se fit autour d'elle, la tentative audacieuse de Baireuth fut loin d'être couronnée d'un succès décisif. M. Wagner est resté, après, ce qu'il était avant, un artiste puissant, hardi jusqu'à l'aventure, doué d'une façon remarquable, mais manquant d'équilibre et dévoré d'une ambition supérieure encore à ses facultés. L'apparition de *l'Anneau du Nibelung* est loin d'avoir réduit ses adversaires au silence, d'autant plus que le triomphe théâtral et emphatique des premiers jours n'a abouti, en somme, qu'à un mécompte assez amer en ce qui touche le résultat matériel de l'entreprise. En effet, les listes de souscription pour les trois séries de représentations de Baireuth étaient loin d'être remplies lorsqu'on se décida à inaugurer enfin le théâtre ; l'empressement du public, malgré la puissance des procédés mis en œuvre pour l'exciter, avait été fort loin de répondre à l'espoir qu'on avait fondé sur lui, et, pour la seconde et la troisième série, les places se négocièrent, sur lieu, à un taux singulièrement inférieur au prix qui avait été fixé tout d'abord. De tout cela il résulta, à la fin des représentations, un déficit assez considérable, qui se traduisait par une somme de plusieurs centaines de mille francs. Toutefois, après comme avant, M. Wagner resta inflexible à l'égard de son escarcelle, se refusant à lui laisser courir

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

aucun danger; il se borna, avec une dignité olympienne, à accepter les services qui lui étaient offerts de divers côtés dans le but d'éteindre le déficit en question; c'est pour atteindre ce but que divers théâtres allemands donnèrent des représentations au profit de « l'œuvre de Baireuth, » et que le fameux chef d'orchestre M. Hans Richter, qui avait dirigé l'exécution de *l'Anneau du Nibelung*, s'en alla donner à Londres, au bénéfice de la même œuvre, toute une série de concerts wagnériens. Je crois qu'aujourd'hui, à l'aide de ces ressources extraordinaires, l'équilibre financier de l'entreprise est rétabli; mais il ne paraît pas, après un insuccès matériel si flagrant, qu'on soit près de renouveler l'épreuve. En effet, malgré tous les efforts tentés depuis 1876, malgré tous les appels vainement adressés à la bourse du public allemand, il n'a pas été possible d'organiser depuis lors, à Baireuth, même une série nouvelle des fameuses « représentations modèles ». Quant aux autres théâtres de l'Allemagne, il va sans dire qu'aucun jusqu'ici ne s'est avisé de donner régulièrement, dans son entier, la tétralogie de *l'Anneau du Nibelung*; diverses parties seulement en ont été représentées sur diverses scènes, et, entre autres, *la Walkyrie* semble avoir obtenu, à l'Opéra impérial de Vienne, un certain succès; mais presque partout il a fallu pratiquer de larges coupures dans les fragments par trop développés de cette œuvre par trop colossale, dont telle partie forme à elle seule un spectacle de sept heures, et dont le prologue, *l'Or du Rhin*, comprend *un seul acte dont l'exécution dure deux heures trois quarts !* Un artiste qui ne veut point se rendre compte des nécessités pratiques de l'art et qui, de propos délibéré, se place ainsi en dehors de ses conditions matérielles les plus élémentaires, n'a à s'en prendre qu'à lui-même de l'insuccès qui accueille ses œuvres. En réalité, on ne peut dire que *l'Anneau du Nibelung* ait été jusqu'à ce jour fort heureux en Allemagne. Aujourd'hui, M. Richard Wagner travaille à la musique d'un nouvel opéra, *Parsifal*, dont le poëme, écrit par lui, comme à l'ordinaire, est publié par avance, ainsi qu'il l'avait fait naguère pour sa tétralogie (1). Cet ouvrage est encore destiné au théâtre de Baireuth, et dans ce but de nouveaux et pressants appels sont adressés par les comités wagnériens aux souscripteurs allemands désireux d'encourager la grande œuvre; mais, malgré toutes les incitations, le public est loin de se montrer empressé de fournir les 12 ou 1,500,000 francs nécessaires à l'accomplissement de cette œuvre.

J'ai constaté, au commencement de cette notice, l'influence que M. Wagner exerce, depuis une vingtaine d'années, sur les musiciens de toutes les parties de l'Europe, en faisant remarquer que cette influence était forcément limitée. Il n'est pas un pays, en effet, où l'action de cet artiste ne se soit fait sentir; mais cette action est soit féconde, soit morbide, selon la façon dont elle s'exerce, et en tous cas elle ne saurait jamais être entière. On n'observe pas assez, ai-je dit, qu'il y a deux personnalités distinctes dans M. Wagner : d'une part, l'esthéticien, de l'autre, le musicien; or, il est évident pour moi que l'un fait tort à l'autre, et que si M. Wagner avait consenti à n'être que musicien, il aurait écrit des œuvres plus puissantes, plus égales, mieux équilibrées, et par cela même plus durables. Les jeunes artistes qui depuis tant d'années subissent, plus ou moins volontairement, l'attraction exercée par ce génie très-réel, mais prodigieusement inégal en ses facultés, ne se rendent pas suffisamment compte des conditions de son *être* artistique, et n'aperçoivent pas la double personnalité que je signale en lui. Quoi qu'ils en aient cependant, ils sentent très-bien, en France pour le moins, qu'ils ne peuvent pas le suivre partout et l'imiter de toute façon, parce que le public se refuserait à les suivre eux-mêmes, le génie latin étant absolument opposé, de son essence, à certaines tendances ultra-germaniques du prétendu réformateur. Qu'on essaie donc, chez nous, d'écrire des opéras d'une durée de sept heures ! que l'on s'avise de concevoir une grande œuvre lyrique sans le secours des chœurs et sans que jamais deux ou trois voix se fassent entendre simultanément ! que l'on ose mettre à la scène un drame musical dont toute action proprement dite sera sévèrement proscrite, qui se bornera à une éternelle analyse des sentiments humains ou au spectacle d'une rêverie vague, extatique et sans objet ! que l'on ait, enfin, la prétention de faire accepter au public un opéra qui se fasse remarquer par l'absence voulue de tout rhythme accusé, par une mélopée interminable marchant sans cesse de modulation en modulation, sans que jamais un morceau d'une forme appréciable et convenue

(1) M. Wagner a le désir d'être pris pour un grand poëte, aussi bien que pour un grand musicien; ses compatriotes ne partagent pas, sous ce rapport, la bonne opinion qu'il a de lui-même. Treize ans avant la représentation de sa tétralogie, en 1863, il en publia le texte sous ce titre : « *l'Anneau du Nibelung*, fête scénique pour trois jours et une soirée comme prologue. » Malgré le bruit qui, dès cette époque, se faisait déjà depuis longtemps, autour du nom de M. Wagner, cette publication se perdit au milieu de l'indifférence générale

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

vienne reposer l'oreille de l'auditeur et lui permettre de se retrouver au milieu des fils d'un labyrinthe inextricable!... Tel est pourtant le système de M. Wagner.

Or, voilà précisément où quelques musiciens s'égarent, en confondant le *système* de M. Wagner esthéticien avec la *manière* de M. Wagner musicien. Du premier, il faut presque tout repousser, parce que, quoi qu'il en dise, il n'a pas le vrai sens du théâtre, parce que, s'il a la passion, il n'a ni le mouvement ni l'action, ni le sentiment des contrastes, parce qu'il lui manque la mesure et le goût, ces deux qualités essentielles qu'aucune autre ne saurait remplacer, parce qu'enfin il est excessif en tout, qu'il prend l'emphase pour la noblesse, la boursouflure pour l'éloquence et l'infini pour la grandeur. En réalité, M. Wagner, esthéticien, n'a rien apporté de nouveau dans l'art, à moins que l'on ne considère comme une nouveauté esthétique le fait d'avoir écrit un opéra en douze actes et en quatre journées; à ce prix, le titre de novateur s'acquerrait facilement, car il suffirait à un compositeur de mener à terme un drame lyrique en vingt actes et en six journées pour paraître plus fort et plus audacieux que l'auteur de *l'Anneau du Nibelung*.

Sous ce rapport, donc, je crois que l'action de M. Wagner sur l'art, sur les artistes, sur le public, est destinée à devenir forcément, absolument, radicalement nulle. Mais il n'en est pas de même si je le considère uniquement comme musicien, en faisant abstraction de ses prétentions à une réforme complète de l'art lyrique, et en rendant justice aux progrès rationnels qu'il cherche à introduire dans la musique dramatique. Ici, il m'est permis d'admirer la puissance de conception de l'artiste, son génie mâle et audacieux, la passion ardente qu'il sait traduire en accents émouvants, la couleur étonnante qu'il sait répandre sur certaines parties de ses œuvres, le relief merveilleux qu'il donne à l'orchestre, enfin les éléments nouveaux qu'il a introduits dans la science de l'harmonie aussi bien que dans l'art de l'instrumentation. Sur ce terrain, on ne saurait le nier, M. Wagner est un grand, un très-grand artiste, que je crois qu'il ne faut pas imiter, mais auquel on peut emprunter utilement certains moyens d'action, certains procédés, non crûment et d'une manière servile, mais en les combinant avec les éléments de l'art moderne de façon à enrichir le domaine de cet art, à le renouveler et à le rajeunir.

Voilà, selon moi, à quoi doit se borner la puissance dominatrice, l'action, l'influence de M. Wagner. En ce qui concerne la France, il n'y a guère à craindre qu'elle s'étende au delà des limites que je viens d'indiquer, le contre-poids nécessaire à des doctrines débilitantes se trouvant dans la nature même de notre génie, qui se distingue par le goût, la mesure et surtout la précision; aussi, après le trouble momentané qu'aura causé dans le cerveau de nos jeunes musiciens l'apparition des œuvres de l'auteur de *Tristan et Ysolde*, l'équilibre se rétablira de lui-même et notre tempérament reprendra rapidement ses droits. La crise sera évidemment plus longue en Allemagne, où l'influence de M. Wagner est non-seulement prépondérante, mais exclusive, parce que ce pays ne possède pas, dans un ordre d'idées différent, un artiste assez vigoureux pour démontrer par le contraste, à l'aide de ses œuvres, le principe funeste et pernicieux contenu dans le système général du « réformateur ». Pour expliquer complétement ma pensée, l'Allemagne me paraît condamnée à subir, longtemps encore, les effets de l'esthétique de M. Richard Wagner; la France, après quelques instants d'hésitation, en sera quitte pour s'approprier quelques-unes des qualités de sa musique, qui viendront compléter le bagage scientifique de nos artistes sans faire courir aucun risque à l'art national et à sa marche rationnelle.

Voici la liste des œuvres dramatiques de M. Richard Wagner : 1° *la Novice de Palerme*, Magdebourg, 29 mars 1836; 2° *Rienzi, le dernier des tribuns*, Dresde, 20 octobre 1842; 3° *le Hollandais volant* (connu aussi sous ce titre : *le Vaisseau fantôme*), Dresde, 2 janvier 1843; 4° *Tannhäuser*, Dresde, 19 octobre 1845; 5° *Lohengrin*, Weimar, 28 août 1850; 6° *Tristan et Ysolde*, Munich, 10 juin 1865; 7° *les Maîtres-chanteurs de Nuremberg*, Munich, 21 juin 1868; 8° *l'Anneau du Nibelung*, tétralogie : *a. das Rheingold* (*l'Or du Rhin*), prologue, Baireuth, 13 août 1876; *b. die Walküre* (*la Walkyrie*), 1re partie, Baireuth, 14 août 1876; *c. Siegfried* (*Siegfrid*), 2e partie, Baireuth, 16 août 1876; *d. Götterdämmerung* (*le Crépuscule des dieux*), 3e partie, Baireuth, 18 août 1876 (1). A ces divers ouvrages, il faut ajouter le premier opéra écrit par M. Wagner, *les Fées*, qui n'a jamais été représenté, et *Parsifal*, sa dernière composition dramatique, qui, s'il plaît à Dieu et aux souscripteurs allemands, qui sont vigoureusement sollicités à cet effet, verra le jour sur le théâtre de Baireuth, dans l'été de

(1) Il faut remarquer qu'avant les « représentations modèles » et l'exécution intégrale à Baireuth de la tétralogie des *Nibelungen*, *la Walkyrie* avait été représentée à Munich, le 26 juin 1870, peu de temps avant l'apparition à la scène, aussi en cette ville, de *l'Or du Rhin*.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

1881. (On sait que deux ouvrages de M. Wagner, traduits en français, ont été représentés à Paris : *Tannhäuser*, qui fut accueilli à l'Opéra, le 13 mars 1861, avec une brutalité fort maladroite, et *Rienzi*, qui parut sans hostilité mais sans succès au Théâtre-Lyrique, en 1869, sous la direction de M. Pasdeloup. M. Pasdeloup, qui est un partisan déterminé des doctrines de M. Richard Wagner, n'a cessé depuis quinze ans de faire ses efforts, aux Concerts populaires, pour l'acclimatation en France des œuvres d'un artiste qui, lui, n'a cessé de traîner notre pays aux gémonies ; il y a même fait entendre récemment, presque en son entier, autant du moins que le permettait la forme du concert, la partition de *Lohengrin*.)

En dehors du théâtre, M. Wagner a très-peu écrit : on ne connaît guère de lui que trois mélodies sur paroles françaises, *Dors, mon enfant*, *Mignonne*, *Attente*, une Marche d'hommage dédiée au roi de Bavière, une Marche impériale exécutée au couronnement de l'empereur Guillaume de Prusse, et une Marche du centenaire, pour la célébration du centième anniversaire de l'indépendance des Etats-Unis d'Amérique. Par parenthèse, cette marche, qui, si j'ai bonne mémoire, a été payée à son auteur la bagatelle de 25,000 francs, a produit l'effet le plus piteux lors de son exécution et est l'œuvre la plus plate et la plus informe qui se puisse concevoir. C'est du moins ce que tous les journaux étrangers ont constaté à l'envi.

M. Wagner, qui est plus prolifique encore comme écrivain que comme compositeur, possède un bagage littéraire très-considérable ; il a publié de nombreux écrits, dont plusieurs ont eu diverses éditions. Une édition complète de ces écrits, formant neuf volumes in-octavo, a été faite, il y a quelques années, par l'éditeur E. W. Fritzsch, de Leipzig, sous ce titre : *Gesammelte Schriften und Dichtungen* (*Écrits et poëmes réunis*, de Richard Wagner). Voici le détail de cette édition : Tome Ier. *Prologue de l'édition complète ; Introduction ; Esquisse autobiographique* (1842) ; « *la Novice de Palerme*, » résumé du sujet de l'opéra ; *Rienzi, le dernier des tribuns* ; *un Musicien allemand à Paris*, récits et mémoires, 1840 et 1841 (1. *Un Pèlerinage à la maison de Beethoven*. 2. *La Fin d'un musicien à Paris*. 3. *Une Soirée heureuse*. 4. *Sur la musique allemande*. 5. *Le Virtuose et l'Artiste*. 6. *L'Artiste et la Publicité*. 7. *Le Stabat Mater de Rossini*). *De l'ouverture*. *Le « Freischütz » à Paris*. *Compte-rendu d'un nouvel opéra parisien* (*la Reine de Chypre*, d'Halévy). *Le Hollandais volant*. — Tome II. *Introduction*. *Tannhäuser*. *Compte-rendu de la translation dans sa patrie, de Londres à Dresde, des restes mortels de Weber ; discours sur la tombe de Weber ; chant pour les funérailles*. *Compte-rendu de l'exécution de la 9e symphonie de Beethoven en 1846, avec le programme*. *Lohengrin*. « *Die Wibelungen*, » *histoire universelle de la légende*. *Le Mythe des « Nibelungen, » avec le plan d'un drame*. *Toast à la fête commémorative du 300e anniversaire de la fondation de la Chapelle royale de musique de Dresde*. *Projet d'organisation d'un théâtre national allemand pour le royaume de Saxe* (1849). — Tome III. *Introduction aux tomes III et IV*. *L'Art et la Révolution*. *L'Œuvre d'art de l'avenir*. « *Wieland le forgeron*, » *projet d'un drame*. *Art et climat*. *Opéra et drame*, 1re partie : *l'Opéra et la nature de la musique*. — Tome IV. *Opéra et drame*, 2e partie : *le Drame et la nature de la poésie dramatique ;* 3e partie : *poésie et musique dans le drame de l'avenir*. *Une communication à mes amis*. — Tome V. *Introduction aux tomes V et VI*. *De la* Fondation-Goethe, *lettre à Franz Liszt*. *Un théâtre à Zurich*. *De la critique musicale, lettre au directeur du « Nouveau Journal de musique. » Le Judaïsme dans la musique*. *Souvenirs de Spontini*. *Nécrologie de L. Spohr et du maître de chœurs W. Fischer*. *L'Ouverture d'*Iphigénie en Aulide *de Gluck*. *Sur la représentation du* Tannhäuser. *Note sur la représentation de l'opéra* le Hollandais volant. *Commentaires-programmes* (1. *Symphonie héroïque, de Beethoven ;* 2. *Ouverture de* Coriolan ; 3. *Ouverture du* Hollandais volant ; 4. *Ouverture du* Tannhäuser ; 5. *Prélude de* Lohengrin). *Sur les poëmes symphoniques de Franz Liszt, lettre à M. W...* L'Or du Rhin, *prologue de la fête théâtrale :* l'Anneau du Nibelung. — Tome VI. L'Anneau du Nibelung, *fête théâtrale :* la Walkyrie, 1re *journée ;* Siegfried, 2e *journée ;* le Crépuscule des dieux, 3e *journée*. *Compte-rendu final du résultat et des circonstances qui ont accompagné l'exécution de la fête théâtrale* l'Anneau du Nibelung. — Tome VII. *Tristan et Ysolde*. *Lettre à Hector Berlioz*. « *Musique de l'avenir :* » *A un ami français* (*M. Fr. Villot*), *comme prologue d'une traduction en prose de mes livrets*. *Compte-rendu épistolaire de la représentation du* Tannhäuser *à Paris*. *Les Maîtres chanteurs de Nuremberg*. *Le théâtre de l'Opéra de Vienne*. — Tome VIII. *A l'ami royal, poëme*. *Sur État et Religion*. *Art allemand et politique allemande*. *Rapport à S. M. le roi Louis II de Bavière sur une école allemande de musi-*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

*que à ériger à Munich. Mes souvenirs de Louis Schnorr de Carolsfeld. Dédicace de la seconde édition d'*Opéra et drame. *Critique* (Préface. *a. W. H. Riel; b. Ferdinand Hiller; c. Un Souvenir de Rossini; d. Edouard Devrient. e. Eclaircissements sur* le Judaïsme en musique). *Sur la direction de la musique. Trois Poëmes.*—Tome IX. *A l'armée allemande entourant Paris* (janvier 1871). *Une Capitulation*, comédie à la manière antique. *Souvenirs sur Auber. Beethoven. De la destinée de l'opéra. Des comiques et des chanteurs. Sur la 9e symphonie de Beethoven. Lettres et petits mémoires* (1. *Lettre à un acteur sur la nature de l'art dramatique;* 2. *Idée de la nature de l'opéra allemand actuel;* 3. *Lettre à un ami italien sur la représentation de* Lohengrin *à Bologne*; 4. *Lettre au syndic de Bologne;* 5. *A Frédéric Nietzsche, professeur de philologie classique à Bâle*; 6. *Sur la dénomination « drame musical »*; 7. *Introduction à une lecture du* Crépuscule des dieux *devant une assemblée choisie à Berlin). Bayreuth. Six plans architectoniques du théâtre pour la fête scènique.*

L'éditeur Schott, de Mayence, a publié en 1876, lors des fêtes de Baireuth, les livrets des quatre poëmes de la tétralogie, conformes à la représentation : *l'Or du Rhin, la Walkyrie, Siegfried* et *le Crépuscule des dieux.* Depuis lors, M. Wagner a livré aussi à la publicité le poëme de *Parsifal*, l'opéra qui doit être représenté en 1881.

On a prodigieusement écrit, particulièrement depuis vingt ans, sur, pour ou contre M. Richard Wagner, et non-seulement en Allemagne, mais en France, en Angleterre, en Belgique, en Hollande, et jusqu'en Italie, en Espagne et en Suisse. Je serais fort embarrassé, je l'avoue, de dresser une nomenclature exacte et surtout complète de tous les livres, brochures, apologies, libelles, pamphlets, enfin écrits de toutes sortes dont cet artiste a été l'objet ou le prétexte; cependant, je vais inscrire ici les titres de tous ceux qui sont venus à ma connaissance : — 1° *Lohengrin et Tannhäuser*, par Franz Liszt (en français), Leipzig, Brockhaus, 1851, in-8°; 2° *Richard Wagner*, par Champfleury, Paris, Bourdillat, 1860, in-8° de 16 pp.; 3° *un Nouveau petit Saint Jean précurseur;* grande explosion exotico-hétéroclyte; *Richard Wagner*, feuille volante in-8°, signée : J. L. [Lardin], et datée : « Paris, février 1860 » (typ. E. Meyer); 4° *Richard Wagner*, par Charles de Lorbac, Paris, Havard, 1861, in-18 avec portrait et autographe; 5° *Richard Wagner et « Tannhäuser » à Paris*, par Charles Baudelaire, Paris, Dentu, 1861, petit in-8° de 70 pp.; 6° *le « Tannhäuser » à Paris et la troisième guerre musicale*, par Edouard Schalle, traduit de l'allemand par Albert Heuzay, Paris, 1861; 7° *la Nouvelle Allemagne musicale. Richard Wagner*, par A. de Gasperini, Paris, Heugel, 1866, gr. in-8° avec portrait et autographes; 8° *Théâtre de la Renaissance. Concerts d'été. « Rienzi. » Richard Wagner*, feuilletons du *Phare de la Loire* des 18, 19, 20, 21 juillet 1869, par Édouard Garnier, Nantes, impr. Mangin, in-18 de 68 pp.; 9° *Richard Wagner, l'homme et le musicien, à propos de « Rienzi,»* Paris, Dentu, 1869, in-8° avec portrait; 10° *Étude sur Richard Wagner à l'occasion de « Rienzi, »* par Hippolyte Prévost, Paris, 1869, in-8° de 16 pp.; 11° *Esquisse sur Richard Wagner*, par Charles Grandmougin, Paris, Flaxland, s. d. [octobre 1873], in-8° de 75 pp.; 12° *Richard Wagner à Bayreuth*, par Frédéric Nietzsche, professeur de philologie classique à l'université de Bâle, traduit (dans un français illisible et barbare) par Marie Baumgartner, Schloss-Chemnitz, Schmeitzner, 1877, petit in-8°; 13° *la Walkyrie*, grand opéra en 3 actes, musique de Wagner, Bruxelles, alliance typographique, 1878, in-16 de 16 pp.; 14° *Essai de traduction analytique sur le « Parsifal, » pièce d'inauguration théâtrale de Richard Wagner*, par Jules de Brayer, Paris, Schott, 1879, in-16; 15° « *Lohengrin, » instrumentation et philosophie*, par Edmond Vander Straeten, Paris, Baur, 1879, in-12 de 37 pp. (1);

(1) Pour être complet en ce qui concerne la bibliographie française relative à M. Richard Wagner, je dois ajouter que tout le second volume du livre de M. Édouard Schuré, *le Drame musical* (Paris, Sandoz et Fischbacher, 1875, 2 vol. in-8°), est consacré à M. Richard Wagner, et que l'ouvrage de M. schure a été traduit en allemand par M. H. von Wolzogen et publié sous ce titre : *das Musikalische Drama* (Leipzig, Schloemp.. Je dois mentionner aussi le travail que Fétis a publié, dans la *Revue et Gazette musicale de Paris* (nos des 6, 13, 20, 27 juin, 11, 25 juillet et 8 août 1852) sous ce titre : *Richard Wagner, sa vie, son système de rénovation de l'opéra, ses œuvres comme poëte et comme musicien, son parti en Allemagne, appréciation de la valeur de ses idées.* Enfin, je ferai remarquer que, outre la publication à Paris de ses *Quatre Poëmes d'opéras, précédés d'une lettre sur la musique* (Paris, Librairie nouvelle, 1860, in-12), on a donné la traduction en langue française de quelques-uns des écrits de M. Richard Wagner : 1° *Art et politique* (traduction anonyme de M. Jules Guillaume), Bruxelles, impr. Sannes, 1868, in-8; 2° *le Judaïsme dans la musique* (traduction anonyme de M. Jules Guillaume). Bruxelles, Sannes, 1869, in-8 de 31 pp.; 3° *Richard Wagner et la neuvième symphonie de Beethoven. Commentaire-programme pour cette symphonie et observations au sujet de son exécution*, par Richard Wagner, traduit par M. K. (Maurice Kufferath), Paris et Bruxelles, Schott, 1875, in-8 de 46 pp.; 4°

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

16° *Richard Wagner, der Zukunftsmusik Heiland von der œffentlichen Meinung* (Richard Wagner, le sauveur de la musique de l'avenir, réponse à sa brochure frivole : *le Judaïsme dans la musique*), par un chrétien, Leipzig, Arndt, 1869; 17° *Richard Wagner und das Judenthum, ein Beitrag zur culturgeschichte unserer zeit* (Richard Wagner et le judaïsme, supplément à l'histoire de notre temps), par un impartial, Elberfeld, Lucas, 1869; 18° *Richard Wagner und Offenbach* (Richard Wagner et Offenbach), par un ami de la musique, Altona, 1871; 19° *Herr Richard Wagner und seine neueste schrifte « das Judenthum in der Musik »* (Monsieur Richard Wagner et son nouvel écrit : *les Juifs dans la musique*), par le Dr B., Breslau, Heidenfeld, 1869; 20° *Richard Wagner's Leben und Wirken* (Richard Wagner, sa vie et ses œuvres), par Carl. Fr. Glasenapp, Cassel, Maurer, 1876-77, 2 vol. in-8°; 21° *Wagner-Katalog, chronologisches Verzeichniss der von und über Richard Wagner erschienenen Schriften, Musikwerke* (Catalogue Wagner, liste chronologique de tout ce qui a paru pour et contre Richard Wagner en tant qu'écrivain et musicien), par Emerich Kastner, Offenbach, J. André, 1878; 22° *die Musik und ihre classiker in Aussprüchen Richard Wagner's* (la Musique et les classiques jugés par Richard Wagner), Leipzig, Schloemp; 23° *Bühnenfestspiele in Bayreuth, ihre Gegner und ihre zukunft* (les Fêtes théâtrales de Bayreuth, leurs antagonistes et leur avenir), par M. Plüddemann, Leipzig, Schlœmp; 24° *Richard Wagner und die national idee* (Richard Wagner et l'idée nationale), par Adalbert Horawitz, Vienne, J. Guttmann, 1874; 25° *die Aufführung von Beethoven's neunter Symphonie unter Richard Wagner in Bayreuth* (Exécution de la 9e Symphonie de Beethoven par Richard Wagner à Bayreuth), par H. Porges; 26° *Richard Wagner. Streiflichter auf Dr Puschmann's psychiatrische studie* (Richard Wagner. Fusées sur ses études psychiatriques du Dr Puschmann), par le Dr Franz Herrmann, Munich, Carl Merkoff; 27° *Richard Wagner und Schopenhauer* (Richard Wagner et Schopenhauer), par Friedrich von Hausegger, Leipzig, Schlœmp; 28° *Wotan*, par Aloys Hœfler, Vienne, J. Wellishausser; 29° *Richard Wagner in seinen Künstlerischen Bestrebungen und seinen Bedentung für eine nationale Kultur* (Richard Wagner dans ses efforts artistiques et dans ce qu'il entend par une éducation nationale), par L. Schemann, Wolfenbuttel, J. Zwissler; 30° *die Sprache in Richard Wagner's Dichtungen* (la Langue des poésies de Richard Wagner), par Hans von Wolzogen, Leipzig, Schlœmp, 1877, in-8°; 31° *« Rheingold « und « Walküre « in Wien* (le *Rheingold* et la *Walkyrie* à Vienne), par Vesterlein, Vienne, K. Konegen; 32° *Deutsche Schriften* (Écrits allemands), par Paul de Lagarde, Gœttingue, Dietrich; 33° *Thematischer Leitfaden durch die Musik zu Wagner's Festspiel « der Ring des Nibelungen »* (Guide thématique de la musique de *l'Anneau du Nibelung* de Wagner), par Hans von Wolzogen, Leipzig, Schlœmp, 1876, in-8°; 34° *Erläuterungen zu Richard Wagner's Nibelungen-Drama* (Explication pour le drame des *Nibelungen* de Richard Wagner), par Hans von Wolzogen, Leipzig, Schlœmp, 1878, in-8°; 35° *Ein Wagner-Lexicon. Wœrterbuch der Unhœflichkeit, enthaltend grobe, hœhnende, gehœssige und verlœumderische Ausdrücke, welche gegen den Meister Richard Wagner, seine werke und seine Anhœnger von den Feinden und Spœttern gebraucht worden sind* (Lexique wagnérien, dictionnaire d'incivilité, contenant les expressions grossières, méprisantes, haineuses et calomnieuses qui ont été employées envers maître Richard Wagner, ses œuvres et ses partisans, par ses ennemis et ses insulteurs, réunies dans les heures d'oisiveté, pour l'agrément de l'esprit, par Wilhelm Tappert, Leipzig, E. W. Fritzsch, 1878; 36° *Richard Wagner und sein Bühnenfestspiel* (Richard Wagner et sa fête théâtrale), par Otto Gumprecht, Leipzig, 1873; 37° *Weimar und Iena* (Weimar et Iena), par Adolphe Stahr, 1852; 38° *die Geschichte von Richard Wagner's* Tannhäuser *in Paris* (Histoire du *Tannhäuser* de Richard Wagner à Paris), par Paul Lindau, Stuttgard, Krône; 39° *Richard Wagner in Bayreuth* (Richard Wagner à Bayreuth), par Friedrich Nietzsche, Schloss-Chemnitz, Schmeitzner; 40° *das Gründerthum in der Musik. Ein Epilog zur Bayreuther Gründsteinlegung* (la Manie des fondations musicales; un épilogue à la fondation de Bayreuth), Cassel, vers 1872; 41° *Grundlage und Aufgabe des allgemeinen patron atvereines zur pfleige und erhaltung der Bühnenfests,*

Richard Wagner et les Parisiens, traduction complète (par M. Victor Tissot) de la comédie de M. Richard Wagner contre Paris assiégé, avec une preface et un portrait de l'auteur, Paris, s.d. (novembre 1870), in-4° de 16 pp., formant un supplément du journal *l'Éclipse*. Ce dernier écrit, indigne du dernier des saltimbanques littéraires, est la production la plus niaise, la plus inepte et la plus grossière qui se puisse concevoir; l'écrivain qui, en France et dans de telles circonstances, se serait rendu coupable d'une telle infamie, se serait mis au ban de l'opinion publique et aurait fait rougir de honte tous ses compatriotes.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

piele su Bayreuth (Commencement et fin de l'association générale de patronage pour le soutien et la conservation de la fête théâtrale de Bayreuth), par Hans von Wolzogen, Schloss-Chemnitz, Schmeitzner ; 42° *Richard Wagner, his tendencies and theories* (Richard Wagner, ses tendances et ses théories), par Edward Dannreuther, Londres, Augener, 1873, in-8° ; 43° *Letters from Bayreuth, descriptive and critical, of Wagner's der « Ring des Nibelungen »* (Lettres descriptives et critiques de Bayreuth, sur *l'Anneau du Nibelung* de Richard Wagner), par Joseph Bennett, correspondant spécial du *Daily Telegraph*, Londres, in-8° ; 44° *Richard Wagner's zijn leven, richting en streven beknopte schets uitgegeven bij gelegenheid van het Wagner-concert van Rotte's Mannenkoor* (Richard Wagner, sa vie, sa direction, ses luttes, à l'occasion du concert-Wagner donné par la Société chorale van Rotte, dirigée par Ludwig Félix Brandts), Rotterdam, 1878, J.-P. Bladergroen, in-8° de 23 pp. ; 45° *Wagner-Muzikale feesten van Weimar* (Fêtes musicales de Wagner, à Weimar), par Edmond Vander Straeten, Bruxelles, de Ries, 1871, in-16 de 38 pp. (traduction en langue flamande, par MM. Julius Hoste et Jean van Droogenbrœck, d'un rapport rédigé en français et adressé au ministre de l'intérieur de Belgique sur les fêtes de Weimar) ; 46° *Rossini e Wagner, o la Musica italiana e la musica tedesca* (Rossini et Wagner, ou la Musique italienne et la musique allemande), par Carlo Magnico, Turin, Candeletti, 1877, in-12 de 64 pp. ; 47° *Riccardo Wagner ed i Wagneristi* (Richard Wagner et les Wagnériens), par Francesco Florimo, 1876, in-8° ; 48° *il « Lohengrin » di Riccardo Wagner*, par G.-P. Zuliani, professeur d'histoire et d'esthétique au Lycée musical de Rome, Rome, Botta, 1880 ; 49° *Ricardo Wagner, ensayo biografico-critico*, par Marsillach Lleonart, avec un prologue épistolaire étendu par le Dr José de Letamendi, Barcelone, Texido y Parera, s. d. [1878], petit in-8° avec portrait, autographe et vue du théâtre de Baireuth.

Je ne dois pas oublier de dire que M. Richard Wagner a fondé à Baireuth un journal spécial, destiné à propager et à défendre avec ardeur ses doctrines, et qui peut être considéré comme son Moniteur personnel et officiel. Ce journal, qui paraît chez l'éditeur Th. Burger, par livraisons de 56 pages in-8°, est ainsi intitulé : *Bayreuther Blätter, Monatschrift des Bayreuther Patronatvereines* (Feuilles de Baireuth, bulletin mensuel du patronat de Baireuth), rédigé, avec la collaboration de Richard Wagner, par Hans von Wolzogen. C'est là-dedans que M. Wagner fait outrager et injurier chaque jour, quand il ne se charge pas lui-même de cette délicate besogne, tous les grands musiciens qui ont été et qui restent la gloire de l'Allemagne : Mendelssohn, Meyerbeer, Robert Schumann, etc., etc. Il n'est pas un numéro de ce journal qui ne provoque, sous ce rapport, l'indignation et les nausées de tout homme qui a le sentiment du beau dans l'art en même temps que le respect de la mémoire et de l'honneur des grands artistes.

* **WALCKIERS** (Eugène), flûtiste et compositeur pour son instrument, est mort à Paris le 1er septembre 1866. Il était né à Avesnes, non en 1789, mais le 22 juillet 1793.

WALDMANN (Ludolf), chanteur et compositeur allemand, a écrit les paroles et la musique d'un opéra-comique en 3 actes, *Senora Matida Florida* ou *les Joyeux Moines du couvent de Saint-Just*, qui a été représenté au théâtre Waltersdorff, de Berlin, en octobre 1878, et dans lequel il remplissait le rôle principal. Cet ouvrage n'a obtenu qu'un médiocre succès. Précédemment, au mois de juin ou de juillet 1876, cet artiste avait donné sur le théâtre Wallner, de la même ville, une opérette intitulée *la Fiancée du Uhlan*.

WALE (Henry-William), compositeur et organiste anglais contemporain, bachelier ès musique et membre de l'Académie d'Oxford, membre du Collége des organistes, exerce aujourd'hui les fonctions d'organiste et de chef de chœurs à l'église Saint-Pierre, de Leicester, en même temps qu'il est chef d'orchestre de l'Union orchestrale de la même ville. On doit à cet artiste plusieurs compositions importantes, entre autres une symphonie en *sol* et une cantate sacrée intitulée *Joel*, plus des mélodies vocales, des morceaux d'orgue et diverses œuvres de musique de chambre.

* **WALKER** (Eberhard-Friedrich), facteur d'orgues distingué, était né à Cannstadt, dans le Wurtemberg, en 1795, et est mort à Ludwigsburg, en Bavière, le 4 octobre 1872. Son chef-d'œuvre, dit-on, est l'orgue célèbre de la cathédrale d'Ulm ; il en a construit d'autres à Moscou, à Saint-Pétersbourg, à Agram et dans diverses villes d'Amérique.

***WALLACE** (William-Vincent), virtuose extrêmement distingué sur le piano et sur le violon, compositeur fort remarquable et d'une rare fécondité, naquit à Waterford (Irlande), non en 1815, mais le 1er juin 1814. Son existence fut aventureuse et des plus romanesques, ses succès furent énormes dans les deux mondes, en Angleterre aussi bien qu'en Amérique, en Allemagne comme aux Indes ou en Australie. Wallace

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

peut être considéré comme le restaurateur de l'opéra anglais, et l'on ne peut que regretter que sa vie courte et si étonnamment accidentée ne lui ait pas permis de travailler davantage pour la scène, où deux de ses opéras surtout, *Lurline* et *Maritana*, furent accueillis avec transport, aussi bien à Londres que dans les grandes villes d'Allemagne. Il fut même question un instant de représenter le premier de ces ouvrages à Paris, d'abord à l'Opéra, puis au Théâtre-Lyrique, et M. Sylvain-Saint-Étienne en avait fait une traduction. Outre ces deux opéras, Wallace a fait jouer encore *Mathilda of Hungary*, *the Amber Witch* (*la Sorcière d'ambre*), *Love's Triumph* (*le Triomphe de l'amour*), et *the Desert Flower* (*la Fleur du Desert*). De plus, il a laissé complétement achevées les partitions de deux opéras anglais, *the Maid of Zurich* et *Estrella*, et de deux opéras italiens, *Gulnare* et *Olga*, dont divers fragments ont été exécutés à Wiesbaden.

Cet artiste, auquel il ne manqua peut-être qu'une plus grande dose d'originalité pour être un créateur de premier ordre, mourut âgé seulement de 51 ans, le 12 octobre 1865. Depuis plusieurs années il était miné par la maladie; les médecins, après l'avoir envoyé d'abord en Amérique, lui conseillèrent ensuite de venir se faire soigner en France; mais, après d'épouvantables et longues souffrances, il s'éteignit au château de Bagen (Haute-Garonne), résidence d'un de ses amis chez lequel il avait reçu une touchante hospitalité. La mort de Wallace fut pour l'Angleterre une sorte de deuil national, et pendant plusieurs mois les journaux de ce pays, comme ceux d'Amérique, où il avait longtemps séjourné, furent remplis de détails sur le grand artiste. Ses restes furent transportés à Londres, où on lui fit de splendides funérailles. Des souscriptions furent ouvertes en cette ville et des concerts y furent donnés, ainsi qu'à New-York, pour couvrir les frais du monument que l'on voulait élever à sa mémoire. Enfin, les regrets furent unanimes par toute la Grande-Bretagne, où Wallace était considéré comme le seul artiste capable de relever et de soutenir le drapeau de l'art musical national, en ce qui concerne le théâtre. Tous les détails intéressant la vie et l'importante carrière de Wallace ont été réunis dans un écrit étendu, publié en France peu de temps après sa mort : *William-Vincent Wallace*, étude biographique et critique, par Arthur Pougin (Paris, Ikelmer, 1866, in-8°). Cette notice résume tout ce que les feuilles anglaises et américaines ont fait connaître sur l'artiste à cette époque.

En dehors de ses opéras, connus ou inédits, d'une cantate, restée inédite aussi, d'une messe écrite et exécutée à Mexico, mais non publiée, d'une foule de compositions restées manuscrites, Wallace a livré au public plus de deux cents morceaux de chant : romances, nocturnes, cavatines, ballades, hymnes, sérénades, tyroliennes, canzonettes, etc., et un nombre égal de morceaux de musique instrumentale, fantaisies de concert, morceaux de salon, variations sur des airs d'opéra ou des mélodies populaires, romances sans paroles, préludes, études, et aussi de musique de danse, valses, polkas, schotischs, mazurkas, etc., etc. Enfin, Wallace a pris part à une nouvelle édition des Études de Czerny, faite par une des premières maisons de commerce de musique de Londres.

WALLACE (Madame), écrivain musical anglais, a donné la traduction anglaise du livre de Mme Elise Polko sur Mendelssohn : *Reminiscences of Felix Mendelssohn-Bartholdy*, et de la correspondance de ce grand artiste : *Letters from Italy and Switzerland, by Felix Mendelssohn-Bartholdy*. Elle a traduit aussi de l'allemand un recueil de *Lettres de musiciens célèbres* : Gluck, Haydn, Bach, Weber, etc.

***WALLERSTEIN** (Antoine), compositeur de musique de danse, s'est fait une grande renommée sous ce rapport, et a publié environ 300 recueils ou morceaux détachés. La vogue qui s'est attachée aux compositions, d'ailleurs gracieuses, de cet artiste ne semble pas près de s'éteindre. Une rédowa de M. Wallerstein, intitulée *un Premier Amour*, a été célèbre par toute l'Europe, s'est jouée sur tous les orgues de Barbarie, et s'est vendue à plus de cent mille exemplaires. Le nom de M. Wallerstein est si populaire en Allemagne pour la musique de danse, que certains éditeurs de ce pays, pour allécher le public, n'ont pas craint de mettre ce nom sur des morceaux qui n'étaient pas de lui; le compositeur a dû réclamer, par la voie des journaux, contre ce subterfuge.

M. Wallerstein est né à Dresde non en 1812, mais le 28 septembre 1813.

WALLNER (Edmond), musicien allemand contemporain, est l'auteur, entre autres compositions, de trois opérettes de salon dont les partitions pour chant et piano ont été publiées : 1° *ein Damen-Kaffee;* 2° *das Testament;* 3° *der Maskenball.*

WALLWORTH (T.....-A.....), professeur de chant à l'Académie royale de musique de Londres, est l'auteur d'un traité publié sous ce titre : *the Art of singing* (*l'Art de chanter*), cours d'étude et de pratique pour la voix (Lon-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

dres, l'auteur). Il a été fait récemment une nouvelle édition, revue et corrigée, de cet ouvrage. M. Wallworth faisait partie en 1859 de la compagnie d'opéra anglais réunie au théâtre Covent-Garden sous la direction de M. Harrisson et de miss Louisa Pyne.

WALTER (GUSTAVE), ténor et célèbre chanteur dramatique allemand, est né à Bilin (Bohême) en 1835. Il étudia d'abord les sciences techniques à Prague, tout en étant enfant de chœur dans une église, et plus tard occupa un emploi dans une fabrique de sucre. Mais sa voix d'enfant étant devenue un beau ténor, excita une telle sensation qu'il se décida à la perfectionner sous la direction du professeur Vogt. En 1856, M. Walter fut engagé à l'Opéra de la cour, à Vienne, et aujourd'hui encore il est l'un des artistes préférés de ce théâtre. M. Walter est, si l'on peut dire, le Capoul de Vienne; sa voix, d'un caractère doux et tendre, est d'un timbre charmant, et il chante d'une façon délicieuse. Les ouvrages dans lesquels il obtient le plus de succès sont *Faust, Mignon, Carmen, le Domino noir, la Dame blanche, la Flûte enchantée, Don Juan, les Huguenots*, etc. M. Walter est aussi un excellent chanteur de *lieder;* il dit ceux de Schubert dans la perfection, et il a rendu populaire à Vienne la charmante mélodie de M. Gounod : *Au printemps.*

J. B.

WALTER (**GRAZIANI-**), compositeur, a fait représenter à Florence, sur le théâtre Nuovo, le 19 avril 1879, un opéra intitulé *Silvano.*

WAMBACH (ÉMILE), violoniste, pianiste, organiste et compositeur, est né à Arlon, dans le Luxembourg belge, en 1854. A l'âge de quatre ans on lui mit un solfége sous les yeux, et à cinq un violon entre les mains. Ses progrès furent si rapides qu'au bout de deux années son professeur, M. Hoeben (sa famille s'était alors fixée à Anvers), le fit entendre dans une séance donnée par l'École de musique. Lorsque le jeune Wambach eut atteint l'âge de onze ans, il se rendit à Bruxelles et se fit admettre au Conservatoire de cette ville, dans la classe de violon de M. Colyns. De retour à Anvers, il devint, à l'École de musique, l'élève de M. Pierre Benoît pour la composition, et reçut aussi des leçons de MM. Mertens, Hennen et Callaerts, organiste.

Quoique très-jeune encore, M. Wambach s'est déjà fait connaître par un grand nombre de compositions, parmi lesquelles il faut surtout signaler les suivantes: *Feest-March* pour orchestre, exécutée en 1870 au théâtre royal d'Anvers; cantate pour les fêtes de Rubens, exécutée en 1877 au Cercle catholique de la même ville; *Aan de Voorden van de Schelde* (*Aux Rives de l'Escaut*), poëme symphonique; *Feest-Cantate; Nathans Parabol* (*Parabole de Nathan*), drame sur paroles flamandes; *Hymne sacris solemnis*, pour orchestre et chœurs; *de Lente* (*le Printemps*), chœur pour voix de femmes, avec orchestre; *Memorare*, pour chœurs et orchestre; *Vlaanderland* (*le Pays de Flandre*), pour chœur de voix d'hommes et orchestre; *Burlesca*, fantaisie humoristique pour orchestre; Fantaisie pour orchestre, n° 2; *Ave verum* et *O Salutaris; Ave verum; Tantum ergo;* Fantaisie pour violon et orchestre; enfin des *lieder*, des valses, des morceaux de piano, etc.

WAMSLEY (PETER), l'un des luthiers anglais les plus habiles du dix-huitième siècle, était établi à Londres, où il se fit remarquer pour la bonne facture de ses violoncelles et de ses altos. Les Anglais tiennent pour fort estimables ses copies de Stainer. Peter Wamsley fut le maître du luthier Thomas Smith.

***WANSKI** (JEAN), compositeur et violoniste distingué, qui naquit en 1762, dans la Grande-Pologne, jouissait d'une grande renommée et écrivit plusieurs opéras qui furent représentés à Posen avec succès. Ses compositions de musique religieuse, conçues dans un bon style, écrites avec soin, étaient exécutées dans un grand nombre d'églises. « Mais c'est surtout, dit M. Albert Sowinski, dans les chants nationaux, les polonaises, les mazureks, les marches militaires et d'autres pièces détachées, comme des duos pour violon et violoncelle, que Jean Wanski s'est acquis une grande popularité. Il fut pendant trente ans le seul compositeur en renom dans la Grande-Pologne, et ainsi que Charles Kurpinski, son neveu, qui tient en Pologne la première place parmi les compositeurs nationaux, Jean Wanski tenait, dans son temps, le sceptre de la composition à Posen par ses symphonies et ses messes. » Cet artiste est mort dans les premières années de ce siècle.

WANSKI (JEAN-NÉPOMUCÈNE), fils du précédent, compositeur et violoniste, naquit dans le grand-duché de Posen au commencement de ce siècle, fit de bonnes études littéraires à Kalisz tout en travaillant le violon, alla ensuite terminer son éducation musicale à Varsovie, puis, au bout de quelques années, quitta la Pologne et partit pour la France. Arrivé à Paris, il eut le bonheur de recevoir pendant quelques mois des leçons de Baillot, et son talent s'en ressentit d'une façon considérable. Il commença alors à voyager en donnant des concerts, se rendit d'abord en Espagne, visita Valence, Barcelone et Ma-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

drid, où il fut très-bien accueilli, parcourut ensuite le midi de la France, Montpellier, Nîmes, Avignon, Aix, puis traversa l'Italie méridionale, se faisant entendre à Livourne, Bologne, Florence, Rome, Naples, dans toute la Sicile, allant jusqu'à Malte, puis revenant à Florence et à Rome, où il était reçu membre de l'Académie de Sainte-Cécile, rentrant en France par Lyon, et enfin se rendant en Suisse. Ces longs voyages, paraît-il, ne l'avaient pas rendu plus riche, car, étant tombé malade d'une fluxion de poitrine à Saint-Gall, il allait mourir, seul et sans ressources, dans un hôtel garni de cette petite ville, lorsqu'un matin il voit entrer dans sa chambre le comte Alexandre Sobanski; celui-ci, enfant comme lui de la Pologne, ayant appris qu'un artiste polonais se mourait loin de sa patrie, l'aida généreusement de sa bourse et de ses soins, et le fit transporter à la maison de santé de Winthertur, où, au bout d'un hiver, il put se rétablir, grâce à la sollicitude de son digne compatriote et de sa femme, Mme la comtesse Sobanska.

Les médecins ayant engagé M. Wanski à habiter le midi de la France, il alla se fixer à Aix en Provence (1839), s'y établit comme professeur tout en se livrant à de nombreux travaux de composition, et s'y maria avec une Française. Voici la liste des œuvres de M. Wanski: 1° *Grande Méthode de violon;* 2° *Petite Méthode de violon*, pour les commençants; 3° *Méthode complète d'alto;* 4° *l'Harmonie*, ou *la Science des accords à l'usage des élèves;* 5° *Gymnastique des doigts et de l'archet;* 6° *Douze Études brillantes*, pour acquérir différents coups d'archet; 7° *Douze Études*, pour acquérir l'agilité des doigts; 8° *Six Études faciles*, pour violon seul; 9° *Six Études* pour l'alto; 10° *Douze Mélodies en forme de caprices*, pour violon seul; 11° *Trois Fugues* (études de double-corde); 12° *Douze Variations sur un thème original*, pour l'exercice de l'archet; 13° *Six grands Caprices de concert*, avec accompagnement de piano; 14° *Concertino*, avec accompagnement d'orchestre; 15° Fantaisie sur la *Norma*, avec piano, quatuor ou orchestre; 16° Air national anglais, varié, avec piano ou quatuor; 17° Morceau de concert sur *Lucia di Lamermoor*, avec piano ou orchestre; 18° Air polonais varié, avec piano, quatuor ou orchestre; 19° Variations sur la *Romanesca*, avec piano ou quatuor; 20° *Carnaval de Varsovie*, variations de bravoure, avec piano; 21° Souvenir des *Puritains*, morceau de salon, avec piano; 22° Air algérien pour deux violons concertants, d'après le duo de Kalkbrenner et Artôt, avec orchestre; 23° Fantaisie pour alto sur des thèmes du *Prophète*, avec piano ou quatuor; 24° Fantaisie pour alto sur des motifs de *Guillaume Tell*, avec piano ou quatuor.

*WANSON (François-Antoine-Alphonse). — A la liste des ouvrages de ce compositeur, il faut ajouter les suivants: 1° *les Deux Marins*, opéra-comique en 2 actes, non représenté: 2° un quintette pour deux violons, deux altos et violoncelle; 3° huit quatuors pour instruments à cordes; 4° *les Franchimontois*, cantate; 5° huit ouvertures à grand orchestre; 6° une Fantaisie pour piano et violon; 7° une Fantaisie pour piano et flûte.

WARCHOUF (Mme S.... DE), écrivain français, est l'auteur d'un ouvrage pédagogique publié sous ce titre: *Vélocifère grammatical, ou la Langue française et l'orthographe apprises en chantant*, Paris, 1806, petit in-8°.

WARD ou **WIARD** (Jules), compositeur français dont le nom semble indiquer une origine étrangère, fit représenter à Lyon, où il était fixé depuis longues années, un opéra-comique en un acte, *Voici le jour*, et écrivit aussi pour le théâtre de cette ville la musique de plusieurs ballets qui furent bien accueillis. Il s'était fait connaître par un certain nombre de compositions profanes et religieuses, parmi lesquelles quelques pastiches réussis de la musique du moyen âge sur les sonnets de Clément Marot. Membre titulaire de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon, il avait publié aussi plusieurs opuscules littéraires, dont le dernier était une excellente brochure sur la régénération des théâtres de cette ville, et dont un autre était intitulé: *Aperçus généraux sur la musique, son introduction dans l'église et ses phases diverses jusqu'au seizième siècle*, Lyon, Pinier, 1866, in-8°. Ward mourut à Jujurieux, au mois d'août 1866, laissant plusieurs œuvres inédites, entre autres un grand opéra en cinq actes, *Velléda* ou *le Guy de chêne*.

WAREZ (.....), auteur dramatique de dixième ordre, fut pendant longues années régisseur général du théâtre de la Gaîté. Il rédigea, en société avec le chansonnier Charrin, le recueil intitulé: *Mémorial dramatique* ou *Almanach théâtral*, dont il parut treize années, de 1807 à 1819 (Paris, Hocquet, in-24). Quoique ce recueil laisse beaucoup à désirer sous divers rapports, il n'en est pas moins utile à consulter pour les renseignements qu'il donne sur les théâtres de Paris à cette époque. La collection, comme celle de tous les recueils de ce genre, en est d'ailleurs devenue très-rare.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

WARGOÇKI (.....), écrivain polonais est l'auteur d'un ouvrage sur les instruments de musique en Pologne : *O instrumentach muzycznych*, ouvrage dans lequel on trouve des détails et des renseignements intéressants sur la forme et l'usage de ces instruments au seizième siècle.

WARNOTS (HENRY), chanteur, professeur et compositeur belge, est né à Bruxelles le 11 juillet 1832. Il reçut de son père, artiste distingué, les premières notions de la musique, puis, en 1849, entra au Conservatoire de Bruxelles, où il remporta successivement les prix de piano, d'orgue et d'harmonie, après quoi il étudia le contre-point sous la direction de Fétis. Son éducation terminée, il s'aperçut qu'il était doué d'une agréable voix de ténor ; s'adonnant alors à l'étude du chant, il remporta, dans la même école, les prix de chant et de déclamation lyrique, et résolut d'embrasser la carrière théâtrale.

En 1856, M. Warnots fit ses débuts comme ténor léger sur le théâtre de Liége, et il tint successivement cet emploi sur plusieurs scènes importantes de la France, de la Belgique et de la Hollande; il appartint même un instant au personnel de l'Opéra-Comique, à Paris. Il n'abandonnait cependant pas tout à fait la composition, publiait à Paris, chez Richault, et à Bruxelles, chez Schott, plusieurs albums de mélodies vocales ainsi que divers morceaux de musique religieuse, et en 1865, se trouvant à Strasbourg, faisait représenter dans cette ville (24 janvier) un opéra-comique en un acte, *une Heure de mariage*, qu'il avait écrit sur le poëme mis jadis en musique par Dalayrac et dont il remplissait le principal rôle.

Cependant, désireux de rentrer dans son pays, il accepta un engagement au Théâtre National de Bruxelles, pour y chanter en flamand l'opéra *Frans Ackermann*, dans lequel il obtint un succès considérable. Nommé professeur de chant au Conservatoire de cette ville par un arrêté royal en date du 30 décembre 1867, il abandonna tout à fait le théâtre l'année suivante, pour se consacrer exclusivement à l'enseignement du chant, qu'il avait étudié à Paris sous la direction de M. Faure. A la suite du grand festival qui eut lieu en 1869 à Bruxelles, et dans lequel il avait rempli les fonctions de chef du chant, il fut appelé à la direction de la Société de musique de cette ville. En 1870, il fonda à Saint-Josse-ten-Noode-Schaerbeeck (banlieue de Bruxelles) une école de musique qui a produit d'excellents résultats et qu'il dirige encore, et en 1876, à la suite d'un travail fort apprécié qu'il fit sur *l'Instruction musicale dans toutes les écoles communales*, il fut nommé directeur-inspecteur des écoles de Saint-Josse-ten-Noode. Parmi les compositions de M. Warnots, il faut encore citer une cantate patriotique qui a été exécutée au théâtre de Gand au mois de mars 1867.

Mlle *Elly Warnots*, fille de cet artiste, née à Liége en 1857, a été l'élève de son père, et est devenue une cantatrice distinguée. Après s'être produite avec succès à Bruxelles, d'abord dans des concerts, aux séances du Conservatoire, de l'Association des artistes musiciens, des Concerts populaires, elle a abordé la scène en débutant, au mois de septembre 1878, sur le théâtre de la Monnaie. Elle est aujourd'hui la favorite du public de ce théâtre.

WAROT (CHARLES), violoniste, chef d'orchestre et compositeur, né à Dunkerque le 14 novembre 1804, reçut de son père ses premières leçons de musique, et fut aussi, dit-on, élève d'un musicien aveugle qui avait longtemps séjourné à Paris et qui s'était ensuite fixé à Anvers, le compositeur Frixer, dit Fridzeri. C'est à Anvers que le jeune Warot reçut des leçons de Fridzeri, qui tenait un magasin de musique en cette ville et qui y mourut, non en 1819, comme il a été dit dans la *Biographie universelle des Musiciens*, mais le 16 octobre 1825.

Après avoir acquis une grande habileté sur le violon, s'être fait entendre avec succès à Anvers et à Maëstricht, Warot se livra exclusivement à l'étude de la composition. S premier essai fut un opéra en deux actes, *l'Aveugle de Clarens* ou *la Vallée suisse*, qui fut représenté à Anvers le 13 janvier 1829 et très-bien reçu du public. Mais la révolution belge de 1830 ayant entièrement ruiné son père, le jeune artiste se vit obligé d'accepter l'emploi qui lui était offert de second chef d'orchestre au théâtre de la Monnaie, de Bruxelles. Une fois en cette ville, il écrivit plusieurs autres opéras-comiques, *l'Officieux* ou *l'Enlèvement* (3 actes), *Lequel des trois?* (2 actes), *Lord Mairend* (3 actes), *le Pirate* (3 actes), mais ne put réussir à faire représenter aucun de ces ouvrages. Il mourut à Bruxelles, dans toute la force de la jeunesse, le 29 juillet 1836.

Quoique mort si jeune, Warot avait beaucoup écrit. Outre les ouvrages qui viennent d'être cités, il a laissé les compositions suivantes : 3 Messes solennelles ; une messe de *Requiem*, à grand orchestre, qui a été exécutée à ses funérailles; un *Lauda Sion* ; un *Salve Regina* ; un Cantique de Noël ; *l'Enfant de la Patrie*, chant national belge ; *le Sarrau*, chanson patrio-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tique; *les Belges au tombeau de M. le comte F. de Mérode*, chanson patriotique; *le Naufrage de Cadet-Roussel*, opéra-folie en 2 actes, joué à Anvers en 1829 par une société d'amateurs; enfin, des morceaux d'harmonie, des cantates, des motets, etc.

WAROT (Victor), frère du précédent, compositeur et professeur, né à Gand en 1808, fut aussi, dit-on, élève de Fridzeri. Warot, paraît-il, apprit à jouer de presque tous les instruments, et acquit ainsi une rare connaissance des ressources de l'orchestre. Il fut chef d'orchestre à Amsterdam et dans diverses autres villes, vint en France, passa plusieurs années à Dijon, se fixa pendant quinze ans à Rennes comme professeur, puis, en 1855, s'établit définitivement à Paris. Il est mort, dans le courant du mois de juillet 1877, à Bois-Colombes (Seine), dans une campagne qui lui appartenait.

Comme son frère, Victor Warot s'était activement exercé dans la composition. Il avait fait représenter à Dijon deux opéras-comiques, *la Reine est là* et *les Pénitents rouges* (1834), et l'on connaît encore de lui trois ouvrages du même genre, *la Novia*, *l'Épicier de Paris* et *Camille et Dolincé*. Il a écrit aussi divers morceaux symphoniques, des quatuors, des cantates, une messe à grand orchestre, une cantate tirée du psaume 46, et diverses compositions religieuses de moindre importance.

WAROT (Constant-Noel-Adolphe), frère des précédents, violoniste et professeur, naquit à Anvers le 28 novembre 1812. Il s'adonna de bonne heure à l'étude du violoncelle, acquit un talent remarquable sur cet instrument, et en 1852 fut nommé professeur au Conservatoire de Bruxelles. Il mourut à Saint-Josse-ten-Noode-lez-Bruxelles le 10 avril 1875. Virtuose distingué, très-habile dans l'exécution de la musique classique, Warot s'était fait le renom d'un excellent professeur. Outre une bonne Méthode pour le violoncelle, adoptée pour l'enseignement dans les deux Conservatoires de Bruxelles et de Gand, il a publié les compositions suivantes: Duo pour 2 violoncelles; Air varié et Fantaisie pour violoncelle, avec accompagnement de piano; *la Chasse*, chœur à 4 voix d'hommes; 40 leçons mélodiques à 2, 3 et 4 voix, à l'usage des écoles; plusieurs romances et mélodies vocales.

WAROT (Victor-Alexandre-Joseph), chanteur dramatique, fils de Victor Warot, est né à Verviers le 18 septembre 1834. Doué d'une agréable voix de ténor dont le principal défaut est d'être un peu trop gutturale, il reçut une bonne éducation musicale et débuta à Paris, au théâtre de l'Opéra-Comique, vers 1858, dans l'emploi des seconds ténors Chanteur de goût, il sut se faire applaudir dans quelques rôles du répertoire courant, tels que Latimer du *Songe d'une nuit d'été*, et bientôt prit possession du véritable emploi des ténors légers; il joua alors *la Dame blanche*, *Haydée*, *le Pré aux Clercs*, *Zémire et Azor*, et fit diverses créations dans des ouvrages nouveaux, *Don Gregorio*, *Rita* ou *le Mari battu*, etc. Au bout de quelques années, il fut engagé à l'Opéra pour y chanter les ténors de grâce, s'y montra dans *la Juive*, *la Mule de Pedro*, *le Docteur Magnus*, mais bientôt quitta Paris pour aller chanter le grand répertoire lyrique au théâtre de la Monnaie, de Bruxelles, où il obtint de très-vifs succès. Il est resté attaché à ce théâtre depuis 1868 jusqu'à 1874. Tout récemment, M. Warot a été engagé à la Gaîté pour l'entreprise éphémère d'Opéra populaire dont l'essai a été fait à ce théâtre, et il y a créé le rôle de Pétrarque dans le *Pétrarque* de M. Hippolyte Duprat, ouvrage dont l'insuccès a été éclatant.

* **WARTEL** (Atala - Thérèse - Annette **ADRIEN**, femme), épouse du chanteur de ce nom, née à Paris le 2 juillet 1814, fut une pianiste très-remarquable. Elle brilla dans les concerts, et fut la première de son sexe qui eut l'honneur de se faire entendre aux séances de la Société des concerts du Conservatoire. Son père était le chanteur Andrien, dit *Adrien l'aîné*, qui était né à Liége le 26 mai 1767 (et non en 1776, comme il a été dit par erreur), et qui fut artiste de l'Opéra et professeur de déclamation lyrique au Conservatoire de Paris. Madame Wartel obtint de très-grands succès en Allemagne, et publia un excellent livre intitulé: *Leçons écrites sur les sonates pour piano seul de L. Van Beethoven*. Elle mourut peu de temps après, à Paris, le 6 novembre 1865. Mme Wartel avait exercé les fonctions d'accompagnateur au Conservatoire de Paris (1831), où elle fut nommée ensuite professeur adjoint de solfége; elle donna sa démission en 1838.

WASIELEWSKI (Joseph-W.....DE), écrivain musical allemand, est né à Gross-Laesen, près Dantzig, le 17 juin 1822, et a été, de 1843 à 1845, élève du Conservatoire de Leipzig. Devenu premier violon à l'orchestre du Gewandhaus de cette ville, il fut ensuite *concertmeister* à Dusseldorf, où il avait été appelé par Robert Schumann. De 1852 à 1855, il remplit les fonctions de directeur de musique à Bonn, et en 1873 fut appelé en la même qualité à Dresde. M. de Wasielewski est l'auteur d'un livre important, *die Violine in XVI Jahrhundert*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

(*le Violon au seizième siècle*, Leipzig, 1869, in-8°), qui est considéré comme l'un des meilleurs écrits et des plus considérables qui existent sur la matière. Continuant ses recherches sur une époque dont l'histoire musicale est encore obscure et comme enveloppée de ténèbres, M. de Wasielewski a mis au jour, quelques années plus tard, un second ouvrage ainsi intitulé : *Geschichte der instrumentalmusik im XVI Jahrhundert* (*Histoire de la musique instrumentale au seizième siècle*, Berlin, Guttentag, 1878, in-8° de 170 pp. avec planches), ouvrage qui fut accueilli avec faveur et qui méritait, par l'excellence de ses recherches et la sûreté de ses informations, le succès qu'il a obtenu. M. de Wasielewski a donné quelques autres travaux importants dans divers journaux allemands, entre autres une étude intéressante sur Robert Schumann, étude dont une traduction française un peu trop fantaisiste, due à M. F. Herzog, a été publiée, il y a une douzaine d'années, dans le journal *le Ménestrel*.

M. de Wasielewski occupe aujourd'hui les fonctions de directeur de musique à Bonn.

WASSEREAU (.....), compositeur aujourd'hui inconnu, qui vivait dans la première moitié du seizième siècle, a fourni à l'imprimeur Pierre Attaignant, pour le recueil de chansons à 4 parties publié par lui vers 1530, la musique des deux chansons suivantes : *Sur le joly jonc* et *Secours Hellas par amour*.

WATSON (Thomas), facteur et accordeur de clavecins, vivait à Anvers en 1660.

WAUBERT DE PUISSEAU (Jean-Louis-Th...), amateur néerlandais de musique, notaire au Lemmer, sur le Zuiderzée, s'est fait connaître comme violoniste et comme compositeur. En 1822, il se faisait entendre à Amsterdam, dans un concert de la société *Felix Meritis*. Il a publié les compositions suivantes : Marche triomphale, pour piano à 4 mains ; 3 Divertissements pour piano ; 3 *lieder* sur paroles allemandes ; 3 Mélodies vocales ; Marche dédiée à la garde nationale de Leeuwarden. On connaît encore de lui : Concerto pour violon et clarinette ; 3 Ouvertures à grand orchestre ; Quatuor pour instruments à cordes ; *Frans van Mieris*, opérette ; plusieurs cantates, etc.

WAUCAMPT (Edmond), flûtiste et compositeur belge, né à Tournai le 22 avril 1850, montra dès l'âge le plus tendre de bonnes dispositions musicales, fut admis à l'école de musique de sa ville natale, et, ayant à peine accompli sa neuvième année, exécutait en public un solo de flûte de Tulou. En 1863 il remporta le premier prix de flûte, et en 1867 le prix d'honneur. Pourtant, le jeune artiste étant devenu orphelin, se fit clerc de notaire pour vivre, et même, dit-on, devint ouvrier dans une fabrique. Mais grâce à l'appui d'un homme bienveillant, il put continuer ses études musicales interrompues, fut admis au Conservatoire de Bruxelles, où le premier prix de flûte lui fut décerné en 1869, étudia l'harmonie avec Bosselet, et en 1871 fut engagé comme flûte-solo au théâtre de Gand. Il songea alors à se livrer à la composition, et écrivit pour la scène plusieurs ouvrages qui paraissent avoir été bien accueillis du public ; 1° *un Déraillement*, opérette en un acte, Tournai ; 2° *un Mariage espagnol*, opéra à grand spectacle, Tournai ; 3° *la Belle Tonnelière*, opéra-comique en 2 actes, Tournai, février 1876 ; 4° *le Cabaret de Ramponneau*, opéra-comique en 3 actes, Liége, théâtre du Gymnase, 5 janvier 1877.

M. Waucampt est aujourd'hui directeur de l'École de musique de Peruwelz.

WAUTIER (Ed.....), est l'auteur d'un *Cours de Mélodie, théorique et pratique*, Paris, 1847, in-8°.

* **WEBER** (Charles-Marie-Frédéric-Ernest, baron **DE**). — Cet artiste admirable n'était pas né le 18 décembre 1786, comme il le croyait lui-même, car voici la traduction de son acte de baptême, daté du 20 novembre : — « En l'an 1786, le 20 novembre, a été baptisé Carl-Maria-Friedrich-Ernest von Weber (1), fils légitime du maître de chapelle François-Antoine von Weber et de dame von Brenner, tous deux de la religion catholique. Parrain : S. A. le prince Charles de Hesse, représenté par le grand-veneur de la cour, M. von Witzleben ; marraine : S. A. la duchesse douairière d'Oldenbourg, à Eutin, représentée par la grande maîtresse de la cour, Mme du Hamel. » Il est donc probable que c'est le 18 novembre 1786 qu'est né Charles-Marie de Weber, et qu'il aura été baptisé le surlendemain de sa naissance (2).

Voici la liste des écrits qui, dans ces dernières années, ont été publiés sur Weber : 1° *Carl-Maria von Weber. Ein lebensbild* (*Portrait de la vie de Charles-Marie de Weber*), par Max-Maria von Weber (son fils), Leipzig, Ernest Keil, 1864-1868, 3 vol. in-16 (3) ; 2° *Carl-*

(1) On voit aussi qu'un des prénoms de Weber est différent de celui qu'on croyait être le sien : *Ernest*, au lieu d'*Auguste*.

(2) On peut consulter, sur ce sujet, un article fort intéressant publié dans la *Neue Berliner Musik-Zeitung* du 28 novembre 1853.

(3) La *Revue et Gazette musicale* de Paris a donné (1865-1868) un long résumé de ce travail, résumé entre-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Maria von Weber, roman en 3 parties, par Hesibert Rau, Leipzig, Thomas, 1865, 2 vol. in-8°; 3° *Carl-Maria von Weber in seinen werken* (*Charles-Marie de Weber dans ses œuvres*, liste chronologique et thématique de l'ensemble de ses compositions), par F.-W. Jähns, Berlin, Schlesinger, 1871, in-8°; 4° *Carl-Maria von Weber, eine lebensskizze nach authentischen quellen* (*Esquisses de la vie de Charles-Marie de Weber, d'après des sources authentiques*), par F.-W. Jähns, avec un portrait inédit de Weber, en photolithographie, Leipzig, F.-W. Grunow, 1873; 5° *Weber*, par H. Barbedette, Paris, Heugel, 1862, grand in-8°; 6° *Histoire du « Freischütz »*, par Edmond Neukomm, Paris, Faure, 1867, in-12; 7° *Lettres de Gluck et de Weber*, publiées par L. Nohl, traduites par Guy de Charnacé, Paris, Plon, 1870, in-12. Il faut signaler aussi : *Freischütz-Buch* de Frédéric Kind (Leipzig, Gœschen, 1843), écrit qui renferme une série de lettres adressées par Weber à son collaborateur Kind, auteur du livret du *Freischütz*.

* **WEBER** (Franz), compositeur, violoniste, organiste et chanteur, est mort à Cologne le 18 septembre 1870. Il était né en cette ville le 26 août 1805.

WEBER (H.....), écrivain contemporain, est l'auteur d'un livre important publié sous ce titre : *Geschichte des Kirchengesanges* (*Histoire du chant d'église dans la Suisse allemande réformée depuis la Réformation*, avec une description exacte des livres de chants d'église du seizième siècle), Zurich, Schultess, 1877.

WEBER (Johannes), écrivain musical français, est né en Alsace vers 1820. On lui doit un *Traité élémentaire d'harmonie* (Paris, l'auteur), un *Traité analytique et complet de l'art de moduler* (id., id.), et une traduction française de la Méthode d'harmonie de Charles Basler, qu'il a donnée sous ce titre : *Carte routière des modulations harmoniques, ou Plan figuratif des relations des tons* (Paris, Perrotin, 1850, in-f° de 11 pages avec 2 planches). Depuis sa fondation, c'est-à-dire depuis l'année 1861, M. Weber est chargé de rédiger la partie musicale du journal *le Temps*. Cet écrivain a collaboré à la *Critique musicale* d'Alexis Azevedo (*Voy.* ce nom), à la *Revue et Gazette musicale de Paris*, à la *Revue germanique*, et il est le correspondant artistique de la *Revue Savoisienne*, qui se publie à Annecy (1).

WEBER (Edmond), pianiste et compositeur, né en Alsace et pendant de longues années établi à Strasbourg, a quitté cette ville après les événements de 1870-71, et est allé se fixer à Angers, où il s'est consacré à l'enseignement. En 1868, M. Weber avait fait représenter à Strasbourg un opéra intitulé *le Roi des Aulnes*, qui avait été fort bien accueilli; le 2 mars 1876, il a donné sur le théâtre d'Angers un opéra-comique en 2 actes, *Rosita*, dont un de ses compatriotes alsaciens, M. Longchamp, lui avait fourni les paroles, et qui n'a pas été moins bien reçu. M. Edmond Weber a publié, en dehors du théâtre, un certain nombre de compositions vocales et instrumentales, parmi lesquelles je citerai *les Mois*, joli recueil de douze esquisses musicales pour le piano, écrites dans un style qui rappelle celui de Mendelssohn, et trois bons chœurs pour voix d'hommes : *Sur les Monts*, *Aubade*, *O Pharamond !*

* **WECKERLIN** (Jean-Baptiste-Théodore). — La première œuvre un peu importante de ce compositeur fut exécutée dans la salle du Conservatoire de Paris le 5 décembre 1847; c'était une suite de « scènes héroïques » pour *soli*, chœurs et orchestre, qui avait pour titre *Roland*, et qui n'a pas été publiée. Dans ce même concert, Ponchard chantait deux mélodies du jeune artiste, avec accompagnement d'orchestre.

De 1850 à 1855, M. Weckerlin, comme chef du chant et des chœurs, fut le collaborateur actif et dévoué de M. Seghers (*Voy.* ce nom) aux concerts de la Société Sainte-Cécile, dont ce dernier était le chef d'orchestre. C'est là qu'on entendit pour la première fois à Paris diverses œuvres de grands maîtres anciens ou modernes, entre autres le *Chant élégiaque* et la Fantaisie pour piano, orchestre et chœurs de Beethoven, la musique de *Preciosa* de Weber, qui obtint un immense succès, *le Ballet de la Reyne*, des fragments de l'*Élie* de Mendelssohn, les symphonies de M. Gounod, *la Fuite en Égypte* de Berlioz, l'ouverture du *Tannhäuser* de M. Richard Wagner, et quantité de chœurs anciens que M. Weckerlin remettait au jour, ainsi que quelques-unes de ses compositions.

M. Weckerlin a fait représenter au Théâtre-Lyrique, en 1877, un joli et élégant opéra-comique en un acte, intitulé *A Fontenoy*, et le 31 mai 1879 il donnait à Colmar un ouvrage en 4 actes écrit sur un poëme en dialecte alsacien,

pris par Paul Smith (Edouard Monnais), et continué, après la mort de celui-ci, par M. Edmond Neukomm.

(1) En dehors de la musique, M. Weber a publié l'opuscule suivant : *la Maison et les Souvenirs de Jeanne d'Arc, à Domremy*.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

D'r verhäxt'Herbst (*la Vendange ensorcelée*), qui obtenait un très-vif succès auprès de ses compatriotes. Au nombre des œuvres publiées par lui, nous citerons les suivantes : 1° *l'Inde*, ode-symphonie exécutée aux concerts du Grand-Hôtel en 1873 (partitions pour orchestre et pour piano, Paris, Heugel) ; 2° *la Forêt*, symphonie en *fa* (partitions pour orchestre et pour piano, Paris, Brandus) ; 3° *la Laitière de Trianon*, opéra de salon, joué chez Rossini le 18 décembre 1858 (Paris, Heugel) ; 4° *les Soirées parisiennes*, six chœurs pour voix mixtes, avec accompagnement de piano (Paris, Flaxland) ; 5° *les Poëtes français mis en musique par J.-B. Weckerlin*, 1re série, du XIIIe au XVIIIe siècle, avec une notice biographique sur chaque poëte (Paris, Flaxland, 1868) ; 6° *Échos d'Angleterre*, mélodies populaires de l'Angleterre, de l'Écosse, de l'Irlande et du pays de Galles, transcrites avec accompagnement de piano (Paris, Durand-Schœnewerk). Quant aux mélodies détachées de ce compositeur, dont plusieurs ont obtenu un véritable succès de vogue, leur nombre dépasse aujourd'hui trois-cents, Enfin, il faut signaler encore plusieurs suites symphoniques pour piano à 4 mains publiées chez l'éditeur M. Grus, et diverses séries de *ländlers* alsaciens, également à 4 mains (Paris, Colombier).

En 1869, sur la présentation d'Auber, alors directeur du Conservatoire, M. Weckerlin fut nommé « préposé à la bibliothèque » de cet établissement, et en 1872 ce titre fut changé en celui, plus convenable et plus exact, de « bibliothécaire. » Après la mort de Félicien David, il fut nommé bibliothécaire en chef le 9 septembre 1876. Chargé aussi des fonctions d'archiviste et bibliothécaire de la Société des compositeurs de musique, M. Weckerlin, qui s'est toujours occupé de littérature musicale, a inséré dans les *Bulletins* de cette compagnie quelques morceaux intéressants, entre autres une notice sur la chanson populaire (dont il a été fait un tirage à part sous ce titre : *Chants et chansons populaires du printemps et de l'été*), une *Histoire de la contre-basse*, une dissertation de 30 pages, avec *fac-simile*, sur l'histoire de l'impression de la musique en France, etc. Il a publié aussi un volume intitulé « *Musiciana*, extraits d'ouvrages rares ou bizarres, anecdotes, lettres, etc., concernant la musique et les musiciens, » Paris, Garnier, 1877, in-12. Particulièrement épris de tout ce qui concerne la chanson et son histoire chez les différents peuples, cet artiste distingué s'est formé, sur ce sujet, une collection considérable, comprenant plusieurs milliers de volumes, et que sa richesse rend unique en son genre.

En 1875, l'Académie des Beaux-Arts ayant mis au concours un Mémoire sur l'*histoire de l'instrumentation depuis le seizième siècle jusqu'à l'époque actuelle*, M. Weckerlin concourut ; le prix ne fut point décerné, mais deux médailles furent accordées, dont une de mille francs à M. Weckerlin. Il n'a pas encore livré ce travail intéressant à la publicité.

M. Weckerlin est l'un des collaborateurs du Supplément à la *Biographie universelle des Musiciens*.

WEHLE (Charles), pianiste et compositeur distingué, est né à Prague (Bohême), le 17 mars 1825. Destiné d'abord au commerce, il fut employé dans les bureaux de divers négociants, d'abord à Leipzig, puis à Marseille et à Paris. Il sentit se réveiller en France ses goûts pour la musique, qu'il avait étudiée dans ses jeunes années, et Thalberg, dont il fit connaissance, l'engagea fortement à développer et à mettre à profit ses dispositions pour cet art. Muni de lettres de recommandation de ce grand artiste, il résolut donc de suivre ses conseils, retourna à Leipzig, où il étudia pendant trois ans sous la direction de Moscheles et de Richter, puis se rendit à Berlin, où il se perfectionna avec M. Kullak.

De retour à Paris en 1853, M. Charles Wehle y fit connaître un talent de virtuose fort distingué, et y publia des compositions intéressantes, qui se distinguaient par une forme élégante, des idées heureuses et la recherche de rhythmes curieux et inusités. Après un séjour de plusieurs années en France, il entreprit un grand voyage artistique en Amérique et en Océanie, qui fut, dit-on, une sorte d'étrange odyssée et qui dura plusieurs années, pendant lesquelles l'artiste, ne se contentant pas d'explorer les pays civilisés, visita aussi les contrées les plus sauvages et courut les aventures les plus étonnantes. Je crois qu'il est aujourd'hui de retour en Europe, sans avoir réussi à amasser les richesses qu'il avait rêvées.

Parmi les œuvres, vraiment distinguées, de M. Charles Wehle, je mentionnerai les suivantes : Sonate en *ut* mineur, op. 38 ; Marche cosaque, op. 37 ; Tarentelles, op. 5 et 56 ; Allegro à la hongroise, op. 81 ; Impromptus, op. 10 et 73 ; Ballade nocturne, op. 79 ; Sérénade napolitaine, op. 31 ; *un Songe à Vaucluse*, op. 30 ; *Fête Danubienne*, op. 32 ; 3 Morceaux, op. 80 ; Chanson bohême, op. 75 ; 6 *Bohémiennes*, op. 9 et 17 ; Valse brillante, op. 21 ; 2 Berceuses ; 3 Nocturnes ; Ballade en *sol* mineur, op. 11 ;

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

2 Valses, op. 18; *le Dahlia*, op. 24, etc., etc. La plupart des compositions de M. Ch. Vehle ont été publiées par l'éditeur M. Richault.

WEIDT (Henri), compositeur allemand, né à Cobourg, a occupé pendant quelque temps les fonctions de directeur de musique à Cassel. Après s'être d'abord fait connaître par la publication de quelques *lieder*, il a abordé la scène à Hambourg, en faisant représenter sur le théâtre de cette ville, au mois de mai 1851, un opéra en 2 actes intitulé *Madeleine*. Il alla se fixer ensuite à Pesth, où il donna les ouvrages suivants : *Qu'est-ce que l'amour?* un acte, 1863; *les Fiançailles dans la cave*, un acte, 28 mars 1864; *le Marquis d'Entragues*, 30 mai 1864; *la Révolte au sérail*, un acte, 18 janvier 1865. Le dernier ouvrage de M. Weidt est un grand opéra en 4 actes, *Adelma*, qui a été donné à Temeswar le 2 janvier 1873.

WEINERT (Antoine), compositeur et professeur, né en Bohême en 1750 ou 1751, fut d'abord professeur de musique à Ragolin, chez le comte Raczynsky, et vint s'établir fort jeune à Varsovie, où il resta jusqu'à sa mort, occupant une position brillante et enviable. Devenu successivement maître de chapelle du roi de Pologne Stanislas-Auguste Poniatowski, professeur au Conservatoire de musique et membre de l'orchestre du grand théâtre, il se fit connaître comme compositeur dramatique en écrivant pour ce théâtre la musique de trois opéras, *Niepotrzebny Skrypul* (*le Scrupule inutile*), *Donerweter*, et *Diabel alchimista* (*le Diable alchimiste*). Il écrivit aussi pour l'église, et l'on cite comme un de ses meilleurs morceaux en ce genre un *Offertoire*, exécuté en 1837 à l'église des Augustins. En parlant de ce morceau, *le Courrier de Varsovie* donnait à Weinert la qualification de doyen des artistes polonais. A cette époque, en effet, il était déjà fort vieux, et pourtant il ne mourut qu'en 1850, alors qu'il était entré dans sa centième année, et qu'il jouissait depuis longtemps d'une pension de retraite que lui avaient méritée soixante et un ans de bons services.

Weinert était père de seize enfants. L'un de ses fils, *Philippe Weinert*, né à Ragolin en 1798, élève de Jean Gommert pour les principes de la musique, d'un professeur français nommé Brice pour le chant, était doué d'une jolie voix de ténor, et devint un chanteur de talent et l'un des artistes dramatiques les plus renommés de la Pologne. Son jeu animé, sa jolie voix et son physique agréable lui firent tenir une place distinguée au grand théâtre de Varsovie. Malheureusement, une rivalité fâcheuse qui s'établit à ce théâtre, entre le ténor Polkowski et Philippe Weinert, fut fatale à ce dernier, qui fut obligé de quitter la scène. Mis dans la nécessité de donner des leçons pour nourrir sa famille, il perdit sa voix et mourut presque de misère, en 1843, à l'hôpital évangélique de Varsovie. Tous les artistes de la ville accompagnèrent ses restes jusqu'au cimetière, ayant à leur tête son pauvre père, alors âgé de quatre-vingt-quatorze ans environ. — Le second fils d'Antoine Weinert, *Pierre Weinert*, mort jeune en 1827, musicien aussi, était professeur de piano au Conservatoire de Varsovie.

WEISS (.....), compositeur allemand, a fait représenter sur le théâtre de Cobourg, en 1861, un opéra qui avait pour titre *la Pucelle d'Orléans*. J'ignore si cet artiste est un de ceux du même nom qui sont mentionnés au tome VIII de la *Biographie universelle des Musiciens*.

WEISSENBORN (E.....), musicien allemand contemporain, a publié plus de cent morceaux de musique de danse pour le piano : valses, polkas, etc.

WEISSHEIMER (.....), compositeur allemand, est l'auteur d'un opéra intitulé *Théodore Kœrner*, qui a été représenté à Munich en 1872. Le 22 mars 1879, il donnait sur le théâtre de Carlsruhe un autre ouvrage dramatique, *Maître Martin et ses compagnons*, dont le sujet était emprunté à la nouvelle célèbre d'Hoffmann.

* **WEKERLIN** (Jean-Baptiste-Théodore). — *Voyez* **WECKERLIN.**

WELDON (Mme Georgina), cantatrice anglaise et professeur de chant, née à Londres le 24 mai 1837, a attiré l'attention sur elle, en ces dernières années, grâce aux relations qu'elle a entretenues avec M. Gounod, lors du long séjour que ce maître a fait à Londres. C'est chez M. et Mme Weldon que M. Gounod logeait en cette ville; c'est là qu'il a fondé et qu'il exerçait la société de chant à laquelle il avait donné le nom de *Gounod's Choir*; c'est là enfin qu'il écrivit la partition de son *Polyeucte*. Ce n'est pas ici le lieu de parler des dissentiments qui ont éclaté plus tard entre M. Gounod et Mme Weldon, mais quelques-uns des faits qui y ont donné lieu appartiennent cependant à l'histoire musicale de ce temps et veulent être rappelés. Ainsi, il est certain que lorsque M. Gounod quitta Londres pour revenir en France, Mme Weldon eut la prétention de s'approprier tous ses manuscrits, soit musicaux, soit littéraires, entre autres la partition de *Polyeucte*, et que si elle finit par lui rendre les premiers, elle conserva les autres, et en fit même l'objet de diverses publications.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

C'est ainsi que Mme Weldon publia d'abord un écrit qui parut sous ce titre : *la Destruction du* Polyeucte *de Ch. Gounod,* mémoire justificatif par Mme Georgina Weldon (Paris, Paul Dupont, 1875, in-12 de 31 pp.). Peu après, elle lançait une seconde publication : *Autobiographie de Ch. Gounod et articles sur la routine en matière d'art,* édités et compilés avec une préface, par Mme Georgina Weldon (Londres, l'auteur, s. d., petit in-8° de 116 pp.); ce petit livre était un recueil d'écrits, précédé d'une préface de Mme Weldon en un français barbare. Mme Weldon avait encore annoncé trois autres publications : 1° 125 *lettres de Ch. Gounod et autres lettres et documents;* 2° *Mon Orphelinat et Gounod en Angleterre;* 3° *les Concerts Gounod et autres articles sur le métier musical* (c'est-à-dire, sans doute, sur la profession de musicien). J'ignore si tout cela a paru, mais j'en doute. Toutefois, Mme Weldon a encore publié un écrit, cette fois en anglais, dans lequel il est longuement question de M. Gounod : *Musical Reform* (Londres, l'auteur, 1875, in-8° de 102 pp.).

Avant ses démêlés avec l'auteur de *Faust,* Mme Weldon avait mis au jour l'opuscule suivant : *the Quarrel of the Royal Albert Hall Company with M. Ch. Gounod* (Windsor, Oxley, 1873, in-8° de 54 pp.), et ce petit travail avait été lui-même précédé d'une sorte de court exposé de sa méthode d'enseignement : *Hints for pronunciation in singing with proposals for a self-supporting Academy* (Londres, Goddard, 1872, in-8° de 19 pp.).

Mme Weldon, qui est douée d'une jolie voix de soprano et qui chante avec goût, était l'interprète préférée de M. Gounod pendant le séjour du maître à Londres; c'est même elle qu'il chargea de chanter ici sa cantate *Gallia,* lors de la première exécution à Paris de cette composition, par la Société des concerts du Conservatoire. On a répandu récemment (1878) le bruit que cette artiste, dont les allures paraissent vraiment un peu excentriques dans la vie privée, était devenue folle, et les journaux anglais ont annoncé qu'elle avait dû être enfermée dans une maison de santé. Je ne sais si ce fait est exact, mais il me semble qu'il n'a pas été démenti.

* **WELLER** (Frédéric), hautboïste et ancien chef de musique militaire, est mort à Zerbst le 30 mai 1870. Il était né à Wœrlitz en 1786.

WELTIG (Charles), compositeur et chef d'orchestre allemand, naquit à Goslar en 1826. Il suivit les cours du Conservatoire de Leipzig, où il fut l'élève de Moritz Hauptmann et de Mendelssohn. En 1855 il devint chef d'orchestre du théâtre de Brünn, et il mourut en cette ville en 1859. Weltig a composé des pièces de piano (entre autres neuf impromptus à 4 mains, charmants de bon goût, publiés à Vienne chez Schreiber), et de beaux *lieder.*

J. B.

WERNHARD (Otto), est le pseudonyme sous lequel le duc Ernest de Saxe-Cobourg-Gotha a fait représenter à Vienne, le 19 octobre 1871, un opéra dont il avait écrit la musique : *le Cordonnier de Strasbourg.*

WERSCHNEIDER (.....), compositeur, a écrit la musique d'une opérette-vaudeville en 5 actes et 6 tableaux, *le Tour du cadran,* qui a été représentée à Lyon, sur le petit théâtre des Folies-Lyonnaises, au mois de juin 1879.

* **WÉRY** (Nicolas-Lambert), violoniste.— Cet artiste fort remarquable est mort à Bande, dans le Luxembourg, le 6 octobre 1867. Il était né à Huy le 9 mai 1789. L'enseignement de Wéry était justement réputé, et durant sa longue carrière de professeur au Conservatoire de Bruxelles il forma un grand nombre d'excellents élèves, parmi lesquels on cite surtout MM. Préalle, Masset, B. de Loos, Wynen, Clovis Verbeck, Smit, Couseran, Dubois, Putzeys, Vranckx, Singelée, Colyns, etc., etc.

* **WESLEY** (Samuel), célèbre organiste anglais. — Une publication récemment faite en Angleterre est venue rappeler l'attention sur la mémoire de cet artiste remarquable. Sous ce titre : *Lettres relatives aux œuvres de Jean-Sébastien Bach* (*Letters referring to the works of John Sebastian Bach*), sa fille, Mlle Eliza Wesley, a livré au public un recueil de lettres, restées jusqu'ici inconnues, que Samuel Wesley avait adressées naguère à l'un de ses amis et confrères, l'organiste Jacobs. Cette correspondance, qui commence au 17 septembre 1808, a surtout trait aux efforts intelligents que faisait alors Wesley pour amener le public anglais à comprendre et admirer les œuvres immortelles du vieux Sébastien Bach, qui jusqu'alors lui étaient complétement inconnues. On sait que Burney lui-même s'était refusé à rendre justice au génie du vieux maître, et cela, il faut bien le constater, parce qu'il n'avait pas pris la peine de l'étudier. C'est grâce à l'intelligence, à la persévérance de Wesley, que ses compatriotes en arrivèrent enfin à discerner et à apprécier l'immense valeur des œuvres de Bach; mais ce n'est pas sans lutte et sans opposition que Wesley atteignit son but, et ce n'est qu'au bout de longues années d'un combat opiniâtre contre la routine et les préjugés qu'il put se flatter d'avoir

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

remporté la victoire. Les lettres de Samuel Wesley ne sont d'ailleurs pas intéressantes à ce seul point de vue, et en ce sens qu'elles donnent une haute idée de son caractère, de son intelligence et de son sens artistique; elles sont très-curieuses aussi parce qu'elles font connaître un côté tout particulier de la société anglaise au commencement du dix-neuvième siècle, et qu'elles donnent une idée exacte, précise et originale des coutumes et des traditions musicales de l'époque. Sous ce rapport, on peut dire que peu de lectures sont aussi instructives, aussi utiles et aussi pleines d'intérêt.

WESLEY (Samuel-Sébastien), organiste et compositeur de musique religieuse, neveu du précédent et fils du fameux Charles Wesley, si réputé lui-même sous ce rapport (*Voy.* ce nom au t. VIII de la *Biographie universelle des Musiciens*), était né dans les dernières années du dix-huitième siècle. Il sut acquérir en Angleterre, sa patrie, une renommée presque égale à celle de son père, et obtint le titre très-recherché de docteur en musique. Cet artiste fort distingué est mort à Gloucester, le 19 avril 1876, dans un âge très-avancé.

WESTBROOK (W.....-J.....), professeur et théoricien anglais, docteur en musique, est l'auteur d'un petit manuel publié sous ce titre : *Musique élémentaire* (*Elementary Music*), *à l'usage des commençants*, avec questions (Londres, W. Reeves). M. Westbrook est examinateur en musique au Collége royal des précepteurs et professeur au *Trinity College*, de Londres.

WESTHOFF (Jean-Paul VON), habile violoniste allemand, naquit en 1656 à Dresde, où son père était musicien de la chambre de l'électeur de Saxe. Ancien capitaine au service de la Suède, Frédéric de Westhoff père, qui avait servi sous Gustave-Adolphe, s'était vu, au retour d'une campagne, dépouillé par des brigands de tout ce qu'il possédait; il s'était alors réfugié à Dresde, où il avait mis à profit un talent de violoniste amateur acquis dans ses plus jeunes années. Son fils, qui sans doute avait été son élève et à qui il avait donné une bonne éducation littéraire, car il parlait couramment le français, l'italien et l'espagnol, était, dès l'âge de 15 ans (1671), entré à la cour de Saxe comme professeur de langues. En 1674, le jeune Westhoff se rendit à Lubeck, ville natale de son père, revint peu de temps après à Dresde, puis, à la suite d'un voyage en Suède, fit comme enseigne, sous les ordres du général impérial de Schultz, une campagne en Hongrie contre les Turcs. De retour à Dresde après cette guerre et devenu musicien de l'électeur, il fit, en 1682, un voyage en Italie et en France, se fit entendre avec un grand succès devant Louis XIV, s'en alla ensuite à Vienne, où l'empereur d'Autriche ne l'accueillit pas avec moins de faveur, et ne reparut de nouveau à Dresde qu'après avoir visité l'Angleterre, les Pays-Bas et les Flandres. Plus tard, il alla s'établir à Wittembourg comme maître de langues, et c'est en cette ville qu'il mourut, en 1705. On a gravé de cet artiste un recueil de *VI Sonate a violino solo e basso continuo* (Dresde, 1694).

WESTMEYER (Guillaume), compositeur allemand distingué, est né en 1827. Ayant montré dès son jeune âge de grandes dispositions pour la musique, il fut envoyé au Conservatoire de Leipzig, où il fit de sérieuses études. Son maître de contre-point fut le fameux théoricien Lobe. Depuis longtemps M. Westmeyer habite Vienne, où il fut d'abord chef de musique militaire. Dans ces dernières années, il s'est beaucoup occupé de la réforme de la musique d'église, et il avait même formé, avec son ami Ambros (*Voy.* ce nom), mort depuis, le projet de faire connaître à Vienne toutes les grandes œuvres de l'ancienne musique religieuse, notamment celles de Palestrina, d'Ockeghem, d'Orlando de Lassus, etc.

Les compositions publiées de M. Westmeyer consistent en symphonies, en *lieder* remarquables, en chœurs pour voix d'hommes. On connaît aussi de lui, outre un octuor pour instruments à vent, deux opéras, dont l'un intitulé *Amanda*, et l'autre *la Forêt d'Hermannstadt*. Ce dernier, qui est conçu dans le style de l'*Euryanthe*, de Weber, a été représenté sur plusieurs théâtres d'Allemagne avec beaucoup de succès. M. Westmeyer a écrit encore une *Ouverture d'empereur*, construite sur les motifs de l'Hymne autrichien d'Haydn, qui est une brillante et superbe composition, dédiée à l'empereur d'Autriche.

J. B.

WETRENS (A.....-J.....), violoniste néerlandais, directeur des concerts de la Société pour l'encouragement de l'art musical à Leyde, est né dans cette ville en 1822. Il a eu comme professeur le célèbre violoniste Ferdinand David à Leipzig, et à son retour dans les Pays-Bas il se fixa dans sa ville natale, où il est fort estimé et considéré comme homme et comme musicien.

Éd. de H.

WETTERHAHN (.....), compositeur allemand, a écrit la musique d'un opéra intitulé *Esméralda*, qui a été représenté à Chemnitz le 24 novembre 1866.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

WHITTINGHAM (Alfred), pianiste et professeur anglais contemporain, est l'auteur de la publication suivante : *les Gammes majeures et mineures* (*the Major and minor Scales*) en octaves, sixtes et tierces ou dixièmes, avec des remarques préliminaires sur les principes du doigté, Londres, W. Reeves.

WIARD (Jules). — *Voyez* **WARD** (Jules).

WICHTL (Georges), violoniste et compositeur allemand, né à Trostberg le 2 février 1805, est mort à Bunzlau le 3 juin 1877. Cet artiste, qui a rempli pendant de longues années les fonctions de maître de chapelle, a publié environ quatre-vingts œuvres de musique, consistant en morceaux religieux, quatuors pour instruments à cordes, duos pour deux violons, fantaisies faciles pour violon avec accompagnement de piano et études pour le même instrument.

WICKEDE (Frédéric **VON**), compositeur allemand contemporain, s'est fait connaître par l'exécution et la publication d'un assez grand nombre d'œuvres de divers genres, parmi lesquelles on remarque une grande ouverture de concert : *Per aspera ad astra*, et beaucoup de recueils de *lieder* à une ou plusieurs voix.

WIDOR (Charles-Marie), pianiste, organiste et compositeur français fort distingué, est né à Lyon le 22 février 1845, et a commencé son éducation musicale en cette ville, après quoi il s'est rendu, je crois, à Bruxelles, où il est devenu l'élève de M. Lemmens pour l'orgue et de Fétis pour la composition. Après avoir terminé ses études sous la direction de ces deux excellents maîtres, il revint à Lyon, où il était déjà, en 1860, titulaire de l'orgue de l'église Saint-François. Grâce à un talent d'autant plus remarquable qu'il était précoce, M. Widor se créa bientôt une renommée qui franchit rapidement les limites de la ville qu'il habitait; appelé fréquemment à Paris, et même à l'étranger, pour prendre part aux séances de réception des orgues nouvelles, il sut faire apprécier ses rares facultés, son savoir incontestable et son double mérite comme organiste et compositeur. Vers 1869, M. Widor fut appelé à Paris pour y occuper une situation digne de lui, celle d'organiste de l'église de Saint-Sulpice. Depuis lors, sa réputation n'a fait que s'affermir, et les nombreuses compositions qu'il a livrées au public, compositions qui se distinguent autant par l'élégance de la forme que la solidité du fond, ont donné toute la mesure de sa valeur.

Voici la liste des principales productions de M. Widor : — *la Nuit de Walpurgis*, composition symphonique; — Concerto en *fa* mineur pour piano, avec accompagnement d'orchestre (exécuté par M. Diemer au concert du Châtelet, le 19 novembre 1876); — Marche nuptiale, pour orchestre; — Concerto de violoncelle avec accompagnement d'orchestre; — Quintette en *ré* mineur, pour piano et instruments à cordes, op. 7; — Sérénade pour piano, flûte, violon, violoncelle et harmonium, op. 10; — Trio en *si* bémol pour piano, violon et violoncelle, op. 19; — 3 Pièces pour violoncelle et piano, op. 21; — 6 Symphonies pour orgue; — 6 Morceaux de salon, pour piano, op. 15; — Airs de ballet, id., op. 4; — 3 Valses, id., op. 11; — Valses caractéristiques, id., op. 26; — *Pages intimes*, id. (*Nocturne*, *Valse*, *Rêverie*, *Sicilienne*, *Mazurka*, *Scherzettino*); — *Scènes de bal*, id. (*Fanfare*, *Entrée-prélude*, *Clair de lune*, *Chanson*, *Malesck*, *le Bal*), op. 20; — Prélude, andante et finale, id., op. 17; — Andante-élégie, id.; — Scherzo brillant, id., op. 5; — Sérénade, id., op. 6; — *l'Orientale*, Scherzo, id., op. 8; — Impromptu, id., op. 12; — 12 Feuillets d'album, id., en 2 livres, op. 31; — *la Barque*, fantaisie italienne, id.; — Scherzo, id.; — *le Corricolo*, id.; — le Psaume 112, pour chœurs, deux orgues et deux orchestres; — 3 Chœurs à 4 voix, sans accompagnement, op. 25; — 2 Duos pour soprano et contralto, avec piano, op. 30; — 6 Mélodies, avec piano, op. 22; 6 Mélodies, avec piano, op. 14; — 3 Mélodies pour baryton, avec piano, op. 28.

M. Widor, qui a écrit la musique d'un ballet dont la représentation doit avoir lieu prochainement à l'Opéra, s'occupe aussi de critique musicale. Il est, sous ce rapport, collaborateur du journal *l'Estafette*, où il signe ses articles du pseudonyme d'*Aulétès*.

WIECK (Frédéric), professeur de piano, a vu son nom devenir célèbre non par lui-même, mais par l'admirable talent de sa fille, Mlle Clara Wieck, et surtout par l'alliance que fit celle-ci en épousant, le 12 septembre 1840, le compositeur Robert Schumann. Frédéric Wieck naquit le 18 août 1785 à Pretsch, petite ville située près de Wittemberg et où son père était commerçant. Il fit de bonnes études au collége de Torgau, qu'il quitta en 1803 pour aller étudier la théologie à l'Université de Wittemberg. Là, au contact de plusieurs jeunes musiciens, il sentit se réveiller en lui l'amour qu'il avait ressenti dans son enfance pour la musique, et se mit à étudier à la fois la harpe, le piano, le violon, le cor et la contre-basse.

Après avoir rempli les fonctions de précepteur dans diverses familles, Frédéric Wieck s'établit à Leipzig, où il ouvrit un magasin de location de

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

musique et de pianos, et où il commença à donner des leçons de piano. Son enseignement était, dit-on, très-rationnel, très-réfléchi, et il était né professeur; il forma en effet de bons élèves, dont le meilleur fut assurément sa fille. En 1840, il quitta Leipzig pour aller se fixer à Dresde, dont il ne s'éloigna plus par la suite. C'est à Loschwitz, près de cette ville, qu'il est mort le 6 octobre 1873. L'existence artistique de Frédéric Wieck se concentre dans son enseignement, dans les soins qu'il prit de sa fille Clara et dans les divers voyages qu'il entreprit avec elle pour la produire et la faire connaître. On ne doit pas oublier cependant que sa seconde fille, Mlle *Marie Wieck*, est, ainsi que sa sœur, une pianiste fort remarquable.

* **WIELHORSKI** (Michel-Jerkewicz-Matuszkin, comte), amateur distingué de musique, descendant d'une antique famille polonaise établie en Wolhynie, naquit le 31 octobre 1787. Doué de facultés exceptionnelles pour la musique, il suivit son père en Livonie en 1804, après avoir reçu de Kieseweter ses premières leçons de violon, fit ses études à Riga, et prit aussi des leçons de piano. En 1808, après le traité de Tilsitt, il était à Paris, et fut admis chez la reine Hortense, qu'il accompagnait quelquefois au piano. Un peu plus tard il alla à Vienne, où il se lia avec Beethoven ; puis, de retour en Russie, il fut recherché dans tous les salons de Saint-Pétersbourg, où il était l'âme des meilleurs concerts d'amateurs, il écrivit quelques pièces pour les spectacles de la cour, composa des airs nouveaux et dirigea les concerts spirituels avec son oncle, le comte Mathieu Wielhorski. Il travaillait alors l'harmonie avec Muller. Bientôt, retiré dans sa terre du gouvernement de Kursk, il écrivit plusieurs œuvres importantes, entre autres un quatuor pour instruments à cordes, et des variations pour violoncelle destinées à son oncle, le comte Mathieu, qui était élève de Bernard Romberg. Le comte Michel avait à son service un excellent orchestre, dirigé par Ostrowski, qui lui donnait le plaisir et la facilité d'entendre ses compositions; c'est pour lui qu'il écrivit une grande symphonie, bientôt suivie de plusieurs chœurs avec accompagnement. Il s'occupa ensuite d'un grand opéra: *Cyganie* (*les Bohémiens*), dont il composa la plus grande partie, mais qui resta cependant inachevé, son auteur ayant été frappé par la mort avant d'y avoir mis la dernière main. Le comte Michel Wielhorski a beaucoup écrit, entre autres un assez grand nombre de romances, dont l'une, traduite sous ce titre: *Tes blonds cheveux*, par M. Bellanger, fut publiée en 1857 par la *Revue et Gazette musicale* de Paris. Il possédait une riche bibliothèque musicale, remarquable surtout par un grand nombre d'ouvrages d'auteurs anciens et par une très-belle collection de partitions des grands maîtres des écoles modernes. Le comte Wielhorski est mort à Moscou le 9 septembre 1856.

WIELHORSKI (Joseph, comte), frère du précédent, comme lui grand amateur de musique, possédait un véritable talent d'exécutant sur le piano et sur le violoncelle, et s'est adonné à la composition. Voici, d'après le *Handbuch der Musikalischer Literatur*, la liste de ses principales œuvres publiées pour le piano : 1° Trois Nocturnes, op. 2 (Berlin, Bote et Bock); 2° Quatre Danses de bal, op. 3 (id., id.); 3° Huit Mazureks, op. 4 (id., id.); 4° Deux Impromptus, op. 5 (Leipzig, Breitkopf et Hærtel); 5° Valse mélancolique, op. 6 (Berlin, Schlesinger); 6° Deux Etudes, op. 7 (Leipzig, Breitkopf et Hærtel); 7° Caprice en forme de valse, op. 8 (id., id.); 8° Chant sans paroles, morceau fantastique, op. 9 (Berlin, Schlesinger); 9° Fantaisie, op. 10 (Leipzig, Kistner); 10° Deux Nocturnes, op. 11 (Leipzig, Breitkopf et Hærtel); 11° Ballade, op. 12 (id., id.); 12° Grande Fantaisie sur *le Pirate*, op. 13 (id., id.); 13° Troisième Impromptu, op. 14 (id., id.); 14° Pensées fugitives, op. 15 (Leipzig, Hofmeister); 15° Romance variée, op. 16 (Leipzig, Kistner); 16° Trois Études, op. 17 (Leipzig, Hofmeister); 17° Grande Marche, op. 18 (Berlin, Bote et Bock); 18° Souvenirs de voyage, trois morceaux détachés (valse, élégie, et mazurek), op. 19; 19° Deuxième grande Marche, op. 20 (Leipzig, Hofmeister); 20° Troisième grande Marche, op. 22 (Varsovie, Friedlin); 21° Romance et Chansonnette, deux mélodies, op. 23 (id., id.); 22° *la Ronde de nuit*, esquisse musicale, op. 24 (id., id.).

* **WIENIAWSKI** (Henri), violoniste et compositeur pour son instrument, n'a cessé de se produire en public et de recueillir les succès dus à son talent très-distingué. Il a été, à la fin de 1874, attaché au Conservatoire de Bruxelles comme professeur d'une classe de violon, mais en 1877 il a renoncé à cette situation. Parmi les compositions de cet artiste, je citerai un concerto pour violon avec accompagnement d'orchestre, plusieurs polonaises avec piano ou orchestre, légende, airs russes, fantaisie sur *le Prophète*, etc. On a publié sur M. Wieniawski la notice suivante: *Henri Wieniawski*, esquisse, par A. Desfossez, la Haye, 1856, in-8° (1).

(1) Au moment où je corrige les épreuves de cette notice, j'apprends qu'Henri Wieniawski vient de mourir à Moscou, le 1er avril 1880.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

* **WIENIAWSKI** (Joseph), frère du précédent, pianiste et compositeur pour son instrument, continue aussi de se faire entendre avec succès dans les concerts. Parmi les compositions de cet artiste, on remarque les suivantes : 2 Idylles, op. 1 ; Valse de concert, op. 3 ; Tarentelle, op. 4 ; Grand duo polonais, pour piano et violon (avec son frère), op. 5 ; Fantaisie et variations de concert, op. 6 ; Valse de salon, op. 7 ; Pensée fugitive, op. 8 ; 2 Morceaux de concert (1. Barcarolle-Caprice ; 2. Romance-Étude), op. 9 et 10 ; 4 Mazurkas, op. 23.

* **WIEPRECHT** (Guillaume-Frédéric), directeur des musiques militaires de Prusse, est mort à Berlin le 4 août 1872. Il était né à Aschersleben le 9 août 1800.

WIETINGHOFF (Le baron), amateur de musique et dilettante russe passionné, a écrit la musique d'un drame lyrique intitulé *Mazeppa*, qui a été représenté à Saint-Pétersbourg en 1859.

WIETOR (Jérôme), imprimeur à Cracovie, fut l'un des premiers et des plus remarquables imprimeurs de musique de Pologne, où il vivait au seizième siècle. On lui doit une belle édition du *Psautier* (1532-1535), et ce fut aussi lui qui publia le *Psautier* de Valentin Wrobel, ainsi que beaucoup d'autres ouvrages importants. Daniel Janoçki appelle Wietor : *Typographus Cracoviensis, de studiis Polonorum litterariis bene meritus.*

WILDER, (Jérôme-Albert-Victor **VAN**), écrivain musical, est né auprès de Gand (Belgique) le 21 août 1835. Élève de l'Université de Gand, où il obtint les grades de docteur en philosophie et de docteur en droit, il suivait aussi les cours du Conservatoire de cette ville. Après avoir fait ses débuts littéraires dans le *Journal de Gand*, M. Wilder vint à Paris, vers 1860, et donna quelques articles à *la Presse théâtrale*. Bientôt il se mit à faire, avec un goût réel et un talent véritable, d'innombrables traductions pour les éditeurs de musique parisiens ; son bagage en ce genre est formidable, et il n'évalue pas à moins de 5 ou 600 les morceaux séparés traduits ainsi par lui de l'allemand ou de l'italien. Pour ne citer que ceux de ses travaux en ce genre qui ont été publiés en collections, j'indiquerai : 40 mélodies de Franz Abt (Flaxland) ; 29 Mélodies dédiées à la jeunesse, de Schumann (id.) ; *les Myrtes*, de Schumann (id.) ; 18 Duos de Rubinstein (Gérard) ; Mélodies persanes, de Rubinstein (id.) ; *lieder* de Mendelssohn (Enoch) ; Duos de Mendelssohn (id.) ; *Échos d'Allemagne*, 3e volume (Flaxland) ; *le Paradis et la Péri*, *Manfred*, *Mignon*, *la Vie d'une rose*, *l'Anathème du chanteur*, *la Chanson de l'Advent*, de Schumann (id.) ; *Astorga*, opéra d'Abert (id.) ; Mélodies de Weber (Heugel) ; *Judas Machabée*, *le Messie*, *la Fête d'Alexandre*, de Haendel (id.) ; *la Tour de Babel*, de Rubinstein (Gérard) ; Mélodies de Chopin (Hamelle).

M. Wilder a aussi « adapté » à la scène française un certain nombre d'ouvrages étrangers qui ont été représentés à Paris ; en voici la liste : *l'Oie du Caire*, de Mozart ; *la Croisade des Dames*, de Schubert ; *le Barbier de Séville*, de Paisiello ; *une Folie à Rome*, de F. Ricci ; *la Fête de Piedigrotta*, des frères Ricci ; *Sylvana*, de Weber ; *la Reine Indigo*, *la Tzigane*, de M. J. Strauss ; *Fatinitza*, de M. Suppé.

Comme critique musical, M. Wilder a collaboré successivement à *l'Événement*, à *l'Opinion nationale* et au *Parlement*, dont il occupe aujourd'hui le feuilleton ; il est attaché depuis plusieurs années au *Ménestrel*, où il a publié plusieurs travaux importants, écrits avec goût et vraiment intéressants, entre autres une Vie de Beethoven et une Vie de Mozart ; cette dernière a paru récemment en volume (Paris, Heugel, 1880, in-8° avec portraits et autographes). M. Wilder a découvert à la bibliothèque de l'Opéra la musique d'un mignon ballet de Mozart, *les Petits Riens*, dont on ignorait jusqu'alors la représentation à ce théâtre, et dont l'éditeur M. Heugel a publié une réduction de piano.

WILHELMY (Auguste-Emile-Daniel-Frédéric-Victor), célèbre violoniste, est né le 21 septembre 1845, à Usingen (ancien duché de Nassau) où son père, docteur en droit, exerçait la profession d'agréé ; il dut tenir sa vocation musicale de sa mère, née Charlotte Petry, chanteuse et pianiste distinguée formée à l'école de Bordogni et de Chopin. Il avait quatre ans lorsque sa famille alla s'établir à Wiesbaden, et ce déplacement fortuit aida singulièrement au développement des facultés musicales de l'enfant ; il reçut dans cette ville ses premières leçons de violon de Fischer, qui devint plus tard directeur des concerts du duc de Nassau. Henriette Sontag, étant venue vers cette époque à Wiesbaden et ayant entendu jouer Wilhelmy, embrassa le gamin, en ajoutant : « Tu seras le Paganini de l'Allemagne. » L'enfant avait à peu près sept ans, et il se faisait déjà remarquer, non-seulement par un son admirable et moelleux sur le violon, mais aussi par une sensibilité d'oreille extraordinaire. Il joua pour la première fois en public le 8 janvier 1854, dans un concert de charité donné à Limbourg-sur-la-Lahn, puis il attendit encore deux ans avant de renouveler cet essai, cette fois à Wiesbaden et toujours dans un concert

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de charité. Cependant son père le voyait à regret entrer dans la carrière musicale, il n'avait pas perdu tout espoir de le ramener au barreau, et il ne voulut céder aux instances de son fils que si un des plus grands musiciens du jour le déclarait capable de réussir dans la musique après sérieux examen. Au printemps de 1861, Wilhelmy, muni d'une lettre d'introduction du prince Wittgenstein, alla trouver Liszt a Weimar et lui joua d'abord le 8e concerto de Spohr, puis des airs hongrois de Ernst. Le résultat de cette audition fut que Liszt, émerveillé, conduisit lui-même le jeune homme à Leipzig pour le confier aux bons soins de Ferdinand David, en le lui présentant comme le Paganini de l'avenir ; d'autres le diront encore, après la Sontag et Liszt.

Wilhelmy resta au Conservatoire de Leipzig de 1861 à 1864; il étudia la théorie avec Hauptmann et Richter, — plus tard, à Wiesbaden, il travailla avec Joachim Raff, — et il dut son jeu si parfait dans la musique classique aux excellentes leçons de David ; il s'était si bien lié d'affection avec son maître qu'il avait fini par demeurer chez lui, et c'est ainsi qu'il connut la nièce de son hôte, la baronne Liphardt, qu'il épousa le 29 mai 1866. Il fut arrêté peu après par une grave maladie, mais il ne fut pas plutôt guéri qu'il se remit à travailler et qu'il commença ses tournées annuelles, ne revenant plus que l'été se reposer à Wiesbaden. En 1865 et 1866, il visita la Suisse, la Hollande, l'Angleterre, où il fut patronné par Jenny Lind, et il arriva à Paris en janvier 1867. Il s'y présenta sous les auspices du grand violoniste Joachim, qui venait d'obtenir, aux Concerts populaires, un succès foudroyant quatre fois répété ; lui-même avait désigné à M. Pasdeloup ce jeune virtuose qui commençait son tour d'Europe. M. Wilhelmy se fit entendre au concert du 20 janvier dans le concerto en *ré* de Paganini et obtint un succès tellement vif qu'il rejoua le dimanche suivant une *Aria* et une chaconne de Bach. Mais le temps de son séjour à Paris était mesuré, et il fit ses adieux au public dans un concert donné par M. Pasdeloup à l'Athénée ; il y exécuta une rêverie de Vieuxtemps et une brillante fantaisie de Ernst sur des airs hongrois. Les années suivantes, il alla en Italie, à Florence en particulier, où il reçut le titre de protecteur de la Société de quatuors, en Russie, où il se rencontra avec Berlioz, invité, comme lui, par la grande-duchesse Hélène; puis il revint en Suisse, en Belgique et à Paris. Il reparaissait aux Concerts populaires, d'abord le 14 mars 1869 en rejouant le concerto de Paganini, puis au concert du vendredi-saint avec une fantaisie d'Ernst sur *Otello* et un air de Bach. La largeur de style avec laquelle il exécuta ce second morceau produisit une impression beaucoup plus vive que l'étonnante virtuosité déployée dans la fantaisie de Ernst. En 1869-71, il fit une grande tournée avec le baryton Santley dans les principales villes du Royaume-Uni ; puis il parcourut le Danemark, la Suède et la Norwége : c'est alors qu'il fut nommé membre de l'Académie de Stockholm et que le roi de Suède lui conféra l'ordre de Gustave Wasa, plus la grande médaille pour les arts et les sciences. Après quoi, ce virtuose voyageur, qui s'était fait applaudir partout hormis dans sa patrie, organisa enfin une série de concerts dans les pays allemands et se fit entendre pour la première fois à Vienne et à Berlin ; c'était durant l'hiver 1872-73.

La brillante réputation si rapidement acquise par Wilhelmy est justifiée par l'extrême sûreté de son jeu, par la beauté et la plénitude du son qu'il tire de l'instrument ; il appartient à la même école que Joachim et joue avec la même pureté, la même justesse irréprochable. Il est d'attitude encore plus calme, plus impassible que celui-ci ; sa physionomie, plutôt anglaise qu'allemande, ne laisse apercevoir aucun symptôme d'émotion, de crainte ou de plaisir. On pourrait lui reprocher, comme il arrive souvent aux artistes passés maîtres en virtuosité, de choisir trop souvent des morceaux où ils peuvent étourdir l'auditoire par leur merveilleuse adresse à vaincre toutes les difficultés ; mais le style large et pur qu'il montre en exécutant les pièces de Bach et les dernières compositions de Beethoven, où il est admirable, peut racheter cette disposition commune à tous les virtuoses de faire trop étalage de leur prodigieuse sûreté de main. Il faut ajouter que Wilhelmy est un partisan passionné des idées wagnériennes et qu'il se dévoue à leur propagation ; c'est ainsi qu'il occupa la place de chef des premiers violons aux fêtes musicales de Bayreuth en août 1876 et aux Concerts-Wagner organisés l'année suivante à Londres. Wilhelmy a écrit plusieurs morceaux de grand effet pour son instrument, auxquels il faut préférer une jolie romance avec piano (op. 10); il a composé aussi quelques mélodies, de la musique religieuse et une grande cantate de mariage pour soli, chœurs et orchestre; mais il a surtout transcrit pour violon certains morceaux très-connus de Bach, de Mozart, de Chopin. Il a même une prédilection marquée pour ce dernier, et il a arrangé pour son instrument plusieurs nocturnes pris dans les œuvres 9, 27, 32 et 37, la première polonaise de l'op. 26, le *larghetto* du concerto en *fa mineur*, la romance

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

de celui en *mi mineur*, etc., toutes paraphrases avec piano obligé qu'il interprète d'une façon exceptionnelle.

AD. J—N.

* **WILHEM** (GUILLAUME-LOUIS **BOCQUILLON**, dit). — A la liste des écrits publiés sur cet artiste, il faut ajouter les suivants : 1° *Funérailles de M. B. Wilhem*, par Charles Malo (Paris, impr. Schneider et Langrand, 1842, in-8°), extrait du *Bulletin élémentaire* d'avril 1842; 2° *Wilhem*, par Trélat (*s. l. n. d.* [Paris, 1842], in-8°), extrait de la *Revue du Progrès* du 1er juin 1842.

WILHEM. — *Voyez* **MULLER** (MARCELLUS).

WILLAME (ANTOINE), violoniste, professeur et compositeur belge, né à Mons le 18 octobre 1834, fut élève de l'École de musique de cette ville, où il remporta un prix d'excellence dans la classe de violon de M. Siron. Il a fait ses études d'harmonie au Conservatoire de Bruxelles, sous la direction de Fétis, et est aujourd'hui professeur de violon à l'École de musique de sa ville natale. Cet artiste a écrit la musique d'un opéra en 2 actes et 4 tableaux, *les Patriotes*, qui a été représenté à Mons le 16 décembre 1863.

* **WILLENT** (JEAN-BAPTISTE-JOSEPH), plus connu sous le nom de *Willent-Bordogni*, de celui de sa femme, qu'il avait joint au sien, a fait représenter au théâtre de la Monnaie, de Bruxelles, le 14 novembre 1845, un opéra-comique en 3 actes, intitulé *Van Dyck*.

WILLENT-BORDOGNI (.....), compositeur, fils du précédent, est né vers 1838. Cet artiste a écrit la musique de *Monsieur Fanchette*, opérette en un acte représentée aux Bouffes-Parisiens (29 mars 1867), de *Rocambole aux Enfers*, opérette fantastique en 4 actes et 7 tableaux, jouée au théâtre des Menus-Plaisirs (octobre 1872), et de *Raffaello le chanteur*, opéra-comique en un acte donné au Théâtre-Lyrique le 28 mai 1877. Il a publié un recueil de 20 *Vocalises, précédées de 6 exercices*, avec accompagnement de piano ou orgue.

WILLIS (M.....), est l'un des bons facteurs d'orgues contemporains de l'Angleterre. L'un des meilleurs instruments sortis de ses mains est l'orgue de Liverpool, qui contient cent jeux et plus de 6,000 tuyaux, et qui a été terminé en 1855.

* **WILLMERS** (HENRI-RODOLPHE), pianiste et compositeur. — Aux œuvres mentionnées au nom de cet artiste, il faut ajouter les suivantes : Marche des *Puritains*, op. 10; Nocturne mélodique, op. 12; *Jour d'été en Norwége*, op. 27; *Pompa di festa*, op. 28; 5 Mélodies du Nord, op. 29; Sonate héroïque, op. 33; Pensée fugitive, op. 53; *le Rêve*, nocturne brillant, op. 55; Chants du Printemps, op. 61; Chants d'amour, op. 67; Fantaisie sur *le Prophète*, op. 68; *le Berceau, les Adieux, les Regrets*, 3 fantaisies, op. 73; *Rêves de Jeunesse*, 3 fantaisies, op. 80; *Scènes champêtres*, 3 morceaux, op. 84; *Impressions du Rhin*, 3 morceaux caractéristiques, op. 86; Fantaisie pathétique, op. 130; *la Fauvette*, caprice; *le Rossignol*, caprice brillant, etc., etc.

Willmers, qui était un artiste distingué, devint subitement et complétement fou en 1878. On dut le conduire à l'hôpital de Vienne, où il mourut au bout de peu de jours, le 24 août 1878.

* **WILMS** (JEAN-GUILLAUME), naquit à Witzhelden (duché de Berg), non en 1771, mais le 30 mars 1772. Il reçut de son père, instituteur primaire et organiste, ses premières leçons de musique et de piano, et se perfectionna ensuite avec son frère aîné. Son talent s'étant formé, il se rendit en Hollande, et au mois d'août 1791 se fixait à Amsterdam pour s'y livrer à l'enseignement. Il fit dans cette ville un cours de composition sous la direction de Hodermann, et bientôt acquit une grande réputation comme virtuose, comme compositeur et comme chef d'orchestre. En 1808, il devint membre de l'Institut royal des sciences, lettres et beaux-arts, en 1820 il obtint le premier prix au concours ouvert par la Société des Beaux-Arts pour la composition d'une symphonie, en 1824 il fut nommé organiste de la communauté des Anabaptistes, et enfin, lors de la fondation de la grande société de *Toonkunst* (musique), il en fut membre de mérite pour la section d'Amsterdam. Mais ce qui mit le comble à la renommée de Wilms, ce fut le succès qu'il remporta lors du concours ouvert en 1825 par le lieutenant-amiral chevalier de Kingsbergen pour la composition d'un chant national hollandais. Wilms fut couronné en cette circonstance pour son fameux *Volksliederen*, écrit sur les paroles du célèbre poëte Tollens, et depuis lors ce chant est devenu en effet l'hymne national de la Néerlande. J'ai eu plus d'une fois, à Amsterdam et à la Haye, l'occasion d'entendre ce chant, qui manque un peu de feu et d'élan, mais dont l'allure est mâle et un peu pompeuse, et dont le caractère n'est pas sans quelque analogie avec celui du *God save the Queen*. Wilms, qui a publié une cinquantaine d'œuvres de différents genres, et qui en a laissé un bien plus grand nombre en manuscrit, est mort d'épuisement, à Amsterdam, le 19 juillet 1847.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

WILSON (Miss), cantatrice anglaise, née dans les premières années de ce siècle, fut élève du fameux chanteur et compositeur Thomas Welsh, et débuta en 1821, au théâtre de Drury-Lane, avec un succès tel que plus tard ni la Sontag, ni Mme Jenny Lind, malgré la faveur avec laquelle elles furent accueillies en Angleterre, n'en remportèrent de semblables. Elle chantait, à sa seconde soirée, dans un opéra d'Arne, *Artaxerce*, et l'effet qu'elle avait produit à sa première apparition était si grand que le journal le *Morning-Post* s'exprimait ainsi à ce sujet : — « Miss Wilson, cette splendide lumière du monde musical, avait attiré une foule qui non-seulement remplissait la salle, mais encore encombrait de très-bonne heure jusqu'aux abords du théâtre. Les expressions bruyantes d'une admiration qui allait jusqu'à l'enthousiasme se produisaient après chaque morceau, et donnaient la preuve du charme sans égal qu'elle exerçait sur l'âme des auditeurs. Énumérer les airs qu'on lui fit répéter serait vouloir dresser le catalogue de tous les morceaux à l'exécution desquels elle prenait part. Après lui avoir fait *bisser* le grand air : *The soldier tir'd*, le parterre se leva au milieu d'un tumulte formidable, et tous les spectateurs criaient, agitaient leurs chapeaux, tandis que d'immenses acclamations partaient de tous les points de la salle. » Ce ne fut que devant la fatigue visible et incontestable de la jeune artiste, que les auditeurs consentirent à ne pas lui faire répéter d'autres morceaux.

M. John Ella a raconté qu'il avait naguère entendu dire à miss Wilson elle-même que, dans cette année de ses débuts, son succès fut tel qu'elle gagna plus de 10,000 livres sterling, c'est-à-dire au delà de 250,000 francs, et M. Ella ajoute qu'il ne connaît « aucun exemple d'une semblable somme gagnée par une débutante dans sa première année d'exercice. » Il est vrai que la fatigue qui en résulta pour la jeune artiste fut fatale à son avenir. Obligée de faire un assez long voyage en Italie pour rétablir sa santé compromise, elle épousa ensuite son professeur, Thomas Welsh, et se vit forcée de renoncer à une carrière qu'elle avait commencée d'une façon si brillante. Mme Welsh, qui avait conservé sa beauté jusqu'à ses derniers jours, mourut, veuve, à la fin de 1867.

De son mariage était née une fille, musicienne et linguiste accomplie, dit-on, qui devint plus tard la femme de M. Piatti, l'excellent violoncelliste.

WILSON (Henry), organiste et compositeur de musique religieuse, naquit à Greenfield le 2 décembre 1828, et fit son éducation musicale à Leipzig. Il est mort à Hartford (États-Unis) le 2 janvier 1878. Henry Wilson était considéré en Amérique comme un artiste fort distingué.

WILT (Marie), fameuse cantatrice dramatique allemande et l'une des plus grandes chanteuses de ce temps, est née à Vienne vers 1838. Dès son enfance, elle montra de grandes dispositions pour la musique, et elle acquit un véritable talent d'exécution sur le piano. Plus tard, elle voulut se livrer à l'étude du chant, mais on l'en détourna en lui disant qu'elle n'avait pas de voix; ce n'est qu'avec regret qu'elle renonça à l'espoir qu'elle avait conçu sous ce rapport, et c'est alors qu'elle épousa un ingénieur, M. Wilt.

Pourtant, le célèbre chef d'orchestre Herbeck (*Voy.* ce nom) ayant cru découvrir chez Mme Wilt les qualités vocales qu'on lui avait refusées précédemment, la décida à prendre part à une grande exécution de *la Création*, de Haydn, et elle y obtint le plus grand succès. Cette circonstance la détermina à embrasser définitivement la carrière du chant; elle se mit à l'étude sous la direction des professeurs Gænsbacher et Wolf, et bientôt se fit entendre dans plusieurs concerts, à Vienne, avec un succès toujours croissant. En 1865, Mme Wilt débuta sur le théâtre de Gratz, dans le rôle de donna Anna, de *Don Juan;* appelée aussitôt à Berlin, elle y accepta les propositions qui lui furent faites par l'administration du théâtre Covent-Garden, de Londres, où elle remporta de véritables triomphes. De retour à Vienne en 1867, elle fut engagée à l'Opéra impérial, dont elle devint l'étoile la plus brillante. Au bout de dix ans, en 1877, des affaires de famille l'obligèrent à résilier le contrat qui la liait à ce théâtre, et depuis lors elle s'est montrée sur les théâtres de Leipzig, d'Odessa, etc., où ses succès n'ont pas été moins complets.

La voix de Mme Wilt est un soprano d'une étendue de deux octaves pleines, dont le timbre est magnifique et dont la puissance est surprenante. Cette voix admirable domine l'orchestre et les chœurs dans les passages de la plus grande force, ce qui n'empêche pas l'artiste de vocaliser de la façon la plus légère et d'avoir un trille d'une netteté irréprochable. Ses rôles préférés sont ceux de Marguerite et de Valentine dans *les Huguenots*, de la reine de la Nuit dans *la Flûte enchantée*, d'Ophélie dans *Hamlet*, de Rezia dans *Oberon*, de Léonore dans *le Trouvère*, d'Aida, de Lucie et de Norma. — J. B.

WINKWORTH (Catherine), écrivain anglais contemporain, est l'auteur d'un ouvrage publié récemment sous ce titre : *the Christian*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Singers of Germany (*les Chanteurs chrétiens de l'Allemagne*).

WINTER (Joseph), compositeur, a fait représenter sur le théâtre de la Canobbiana, de Milan, en 1852, un opéra sérieux intitulé *Matilde di Scozia*.

WINTERBERGER (Alexandre), pianiste, organiste et compositeur allemand contemporain, s'est fait connaître par la publication d'un nombre assez considérable de compositions de divers genres, pour le piano ou pour le chant, parmi lesquelles je citerai les suivantes : *Ave Maria* et *Pater noster* pour chœur *a cappella*, op. 21; 6 Poésies slaves pour 2 voix de femmes, avec accompagnement de piano, op. 66; 2 *lieder* pour soprano ou ténor, id., op. 39; *lieder* pour une voix, id., op. 28; 5 Poésies slaves pour 2 voix de femmes, id., op. 68; Poésies allemandes et slaves pour 2 voix de femmes, id., op. 59; *Britannia's Harfe*, 4 *lieder* sur des paroles de Thomas Moore, Robert Burns et lord Byron, pour soprano ou ténor, id., op. 33; recueils de *lieder* avec accompagnement de piano, op. 22, 23, 26, 40; 6 Pièces de caractère pour le piano; 24 morceaux instructifs et caractéristiques pour le piano, op. 72; *Waldscenen*, 4 Fantaisies pour le piano, op. 50; Sonatine instructive pour le piano, op. 46; *Concert-adagio*, fantaisie pour le piano, op. 63, etc., etc.

M. Winterberger est né en 1822 à Weimar, et s'est produit d'abord en public comme virtuose sur le piano et comme organiste. Il a obtenu de grands succès comme exécutant, par le brillant, la fougue et l'éclat de son jeu, surtout en interprétant la musique de Liszt, à l'école duquel il appartient. Je crois que cet artiste est depuis longtemps fixé à Vienne.

WINTHAGEN (Jean-Guillaume), musicien néerlandais, né à Rotterdam le 4 mars 1792, fut chef de musique dans divers régiments, assista aux batailles de Leipzig, de Dresde et de Hanau, puis, après avoir obtenu son congé, devint chef de musique de la ville d'Ostende (1826), et remplit ensuite le même emploi à Renaix (1829), où il fut, de 1846 à 1862, professeur de musique à l'École moyenne de l'État. C'est en cette ville qu'il est mort, le 1er juillet 1867. On doit à cet artiste plusieurs messes avec orchestre, des chœurs, et un grand nombre d'arrangements pour orchestre ou musique d'harmonie. Winthagen, à qui l'on doit aussi plusieurs productions littéraires estimées en langue hollandaise, a écrit les paroles et la musique d'une comédie intitulée *de Broeder liefde* (Renaix, 1836).

WINTZWEILLER (Eugène), compositeur français, né à Wœrth (Bas-Rhin) le 13 décembre 1844, fit ses études théoriques au Conservatoire de Paris, où il devint l'élève de Bazin pour l'harmonie et accompagnement, de Benoist pour l'orgue, et de M. Ambroise Thomas pour la fugue et la composition. Il obtint un second accessit d'harmonie et accompagnement en 1864, le second prix en 1865, et le premier en 1866; en 1867 il se vit décerner un second accessit d'orgue et un premier accessit de fugue, et en 1868, ayant pris part au grand concours de composition musicale après avoir obtenu un premier accessit d'orgue, il se vit adjuger le premier grand prix de Rome, en partage avec M. Rabuteau. Il partit bientôt pour l'Italie, mais sa santé s'altéra au bout de peu de temps, et une maladie de poitrine vint inspirer de vives inquiétudes à ceux qui l'entouraient; les médecins lui conseillèrent l'air des Pyrénées, et le jeune malade partit pour Arcachon; mais ses jours étaient comptés, et malgré les soins les plus empressés il mourut en cette ville à la fin de 1870.

WIRTZ (Charles-Louis), professeur et compositeur néerlandais, est né à la Haye le 1er septembre 1841. Il reçut ses premières leçons de son père, qui était professeur à l'École de musique de cette ville, et, comme élève de cette école, termina ses études sous la direction de Lubeck père, de MM. Van der Does et Nicolaï. M. Wirtz est aujourd'hui professeur de piano à l'École de musique de sa ville natale, et directeur de musique à l'église Saint-Jacques. Il a publié un *Te Deum* pour chœurs, instruments de cuivre et orgue, et un *Alma redemptoris* pour chœurs et orgue. On connaît aussi de lui une messe, une cantate écrite pour la société *Nieuwland*, et diverses compositions de moindre importance.

WISENEDER (Caroline), musicienne allemande, née à Brunswick le 20 août 1807, morte en cette ville le 25 août 1863, y a fait représenter les deux opéras suivants : *la Dame du palais*, 1848; et *le Jubilé* ou *les Trois Prisonniers*, décembre 1849. Je n'ai pas d'autres renseignements sur cette artiste.

WISMES (..... **DE**), musicien, vivait en Flandre au seizième siècle. Deux chansons de lui sont insérées dans un recueil de chansons françaises publié à Louvain, par Pierre Phalèse, en 1555-1556.

WITTE (C.....-G.....-F.....), facteur d'orgues à Utrecht, est né à Rotenburg (Hanovre), le 12 janvier 1802. Il apprit en Hongrie l'art de construction des orgues, devint un artiste

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

très-habile, puis, s'étant rendu dans les Pays-Bas, s'associa en 1834 avec le facteur J. Batz, d'Utrecht, et devint à la mort de ce dernier le seul directeur de la maison. Homme intelligent, actif et instruit, sans cesse occupé du perfectionnement des parties si diverses, si nombreuses et si compliquées qui composent l'orgue, M. Witte s'est acquis une grande renommée et est considéré comme l'un des meilleurs facteurs du dix-neuvième siècle. Parmi les nombreux instruments construits par lui, et qui tous se recommandent par leur solidité aussi bien que par le fini de l'exécution, on cite particulièrement ceux de l'église du Sud à Rotterdam, de la Vieille église de Delft, de l'église Nouvelle de Dordrecht, de l'église Saint-Jean à Utrecht, de l'église catholique d'Amersfoort, de la *Kloosterkerk* à la Haye, des églises réformées de Hoorn, de Putten, de Spykenisse, de Bunschoten, de Naarden, d'Amerongen, de Rysoord, et enfin les orgues de moindres dimensions de Loosduinen, de Beusschem, de Buren, d'Ameide, de Ryp, de Leerdam, de Delfshaven, de Leyde, de Kralingen et de Puttershoek. M. Witte a le titre de facteur d'orgues du roi des Pays-Bas.

WITTE (G.....-H.....), jeune compositeur d'avenir, actuellement maître de chapelle à Essen, en Allemagne, est né à Utrecht (Pays-Bas) en 1843. Il a reçu sa première éducation artistique à l'École de musique de la Haye, dirigée par M. Nicolaï, et en 1862 il se rendit au Conservatoire de Leipzig, où il travailla avec Hauptmann, Moscheles et M. Reinecke, et où il resta jusqu'en 1867.

Dans le cours de cette même année, M. Witte prit un engagement à Thann, en Alsace, où il demeura jusqu'en 1870, et il revint ensuite dans sa patrie, où il tomba sérieusement malade. Aussitôt que sa santé fut rétablie, il retourna à Leipzig, et en 1871 il accepta la place de maître de chapelle (*musikdirector*) à Essen, place qu'il occupe encore aujourd'hui.

Lors d'un concours ouvert à Florence en 1864, M. Witte remporta le second prix pour un quatuor pour piano et instruments à cordes, et dans le cours de la même année il se vit décerner le prix du concours Helbig (*Helbigsche Stiftung*), à Leipzig. M. Witte est un musicien sérieux, qui promet de faire honneur à sa patrie.

ÉD. DE H.

WITTEBROODT (Thomas), compositeur, maître de chapelle de l'église de la Madeleine à Bruges, s'est fait connaître par un certain nombre d'œuvres estimables. Directeur de la société chorale de *Brugsche Zonen*, il a écrit pour elle, pendant de longues années, des chœurs fort intéressants, et on lui doit aussi un oratorio, *la Rédemption*, qui a été l'objet d'éloges mérités. Wittebroodt est mort à Bruges le 16 janvier 1872.

WITTGENSTEIN (Le comte Frédéric-E..... **DE**), jeune compositeur allemand, a fait ses débuts en écrivant la musique d'un mélodrame intitulé *Frithjof*, qui fut représenté à Darmstadt, il y a quelques années. Plus récemment, le 19 décembre 1878, il a donné sur le théâtre de Gratz un opéra romantique en 5 actes, *die Welfenbraut* (*la Fiancée du Guelfe*), qui a été très-favorablement accueilli.

WITWICKI (J....-D....), compositeur polonais, né au commencement du dix-neuvième siècle, a publié les œuvres suivantes pour le piano : 1° Variations sur l'air d'une chanson d'Ukraine, op. 1 (Leipzig, Peters); 2° Cinq pensées du soir, op. 5 (id., id.); 3° Six valses inséparables, pour piano et violon, op. 6 (id., id.); 4° *l'Inspiration du condamné*, chant d'un prisonnier *del Ponte dei Sospiri*, op. 7 (id., id.); 5° Trois polonaises, op. 9 (id., id.); 6° Duo pour piano et violon, op. 11 (id., id.); 7° *Souvenir à mes élèves de l'Institut*, air bohémien varié, op. 17 (id., id.); 8° Rapsodies originales, op. 18 (id., id.); 9° Variations brillantes sur un thème d'Ukraine : *U sussida chata bila*, op. 20; 10° *Promenade en pyroscaphe sur le Dnieper*, rêverie mélancolique, op. 21 (Leipzig, Peters); 11° Réminiscences populaires, deux thèmes paraphrasés, op. 22 (id., id.).

WITWYLER (Ulrich), musicien du seizième siècle, né à Rorschach, fut élève de Glaréan et devint, grâce aux soins de ce maître renommé, un artiste fort distingué. Il fut prince-abbé du célèbre couvent d'Einsiedeln, en Suisse M. George Becker (*la Musique en Suisse*) dit que Witwyler est l'auteur « d'un traité de musique d'après les principes de son maître, » mais il ne donne pas le titre de cet ouvrage.

* **WITZTHUMB** (Ignace). — *Voyez* **VITZTHUMB.**

* **WODICZKA** (Wenceslas). — Cet artiste a publié à Paris, en 1739, le recueil suivant : *Sei Sonate a violino solo e basso, op. prima, gravée par Mlle Vandôme*, Paris, in-folio.

WODNIÇKI (Théodore), pianiste et compositeur polonais, naquit au commencement du dix-neuvième siècle et se fit connaître à Varsovie, vers 1840, en exécutant avec habileté, dans divers concerts, des œuvres qui ne manquaient point d'originalité. L'éditeur Fr. Hofmeister, de Berlin, a publié de lui les com-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

positions suivantes : Rapsodie fantastique, op. 1 ; *Galop furioso*, op. 2 ; Impromptu en *sol* bémol, op. 3 ; Ballade, op. 4 ; Marche brillante, op. 5 ; *Pensée*, mélodie, op. 6. On connaît encore de cet artiste un concerto en *la* mineur, avec accompagnement d'orchestre, exécuté par lui en 1841 à Varsovie, une fantaisie pour piano seul, une fantaisie en *ré* mineur sur des mazoureks et krakowiaks, une Marche pour piano seul, enfin une romance dédiée à Mme Pruszak. Wodniçki est mort en 1847.

* **WOELFFL** (Joseph). — Cet artiste a donné à l'Opéra-Comique, en 1805, un ouvrage en 3 actes intitulé *Fernand* ou *les Maures*. Woelffl mourut à Londres le 21 mai 1812.

* **WOELTJE** (Le docteur C....-L....-H....), écrivain musical et magistrat allemand, est mort à Celle le 23 juillet 1864. Il était né en 1785.

WOGRICH ou **WOGRITSCH** (Max), est le nom d'un compositeur qui a fait représenter sans succès sur le théâtre Pagliano, de Florence, le 13 novembre 1875, un opéra sérieux intitulé *Wanda*.

WOHLFAHRT (Heinrich), pianiste, professeur et compositeur allemand contemporain, a publié une centaine d'œuvres faciles pour le piano, consistant en études, bagatelles, petits morceaux de salon, etc.

WOHLFAHRT (Franz), sans doute parent du précédent, violoniste, professeur et compositeur allemand contemporain, a publié aussi un certain nombre de petites compositions parmi lesquelles on remarque des duos pour 2 violons, des duos pour piano et violon, un recueil d'Études pour le violon, ainsi que quelques morceaux de danse pour le piano.

WOHLFART (Henri), professeur et théoricien allemand contemporain, est l'auteur de l'ouvrage suivant : *Theoretisch-praktische Modulation-Schule* (*École théorique et pratique de la Modulation*), Leipzig, Breitkopf et Hærtel, 1859, petit in-8° de 74 pp.

* **WOLDEMAR** (Michel), violoniste et compositeur. — Cet artiste, sans être absolument le collaborateur du *Courrier des spectacles*, journal quotidien de théâtres qui existait à l'époque de la Révolution, envoyait fréquemment à ce journal des lettres sur des sujets relatifs à la musique. Les *Commandements du violon*, sorte de facétie formant un double *décalogue* artistique, ont été imprimés à cette époque ; les voici dans leur entier :

Premier Décalogue.

1. Le son jamais ne hausseras,
   Ni baisseras aucunement.
2. Mesure tu n'altéreras,
   Mais frapperas également.
3. L'archet toujours tu maintiendras
   Permanent et solidement.
4. Symphonie tu sabreras
   Hardiment, vigoureusement.
5. Doucement accompagneras,
   La femme principalement.
6. Le grand allegro joueras
   Fièrement, mais modérément.
7. Romance tu soupireras
   Tendrement, amoureusement.
8. Dans l'adagio fileras
   Le son purement, largement.
9. Pour le largo, tu gémiras
   Tristement, mais sensiblement.
10. Le rondo tu caresseras
    Vivement et légèrement.

Second Décalogue.

1. En concertos tu choisiras
   Viotti préférablement.
2. Le faible tu n'écraseras,
   Afin d'agir honnêtement.
3. Dans le duo ne chercheras
   A briller exclusivement.
4. La sonate tu chanteras
   Sagement et correctement.
5. Dans le trio ne broderas,
   L'auteur suivras exactement.
6. A l'orchestre tu ne feras
   Que la note tout uniment.
7. Sur toutes clefs transposeras,
   Pour accompagner sûrement.
8. En quatuor ne forceras
   Que pour la chambre seulement.
9. Au chef d'orchestre obéiras
   Docilement, aveuglément.
10. En public tu ne trembleras,
    Ni devant les rois mêmement.

WOLF (Maximilien), compositeur autrichien, est né en 1840 en Moravie. Après avoir commencé l'étude de la musique, il alla se perfectionner à Vienne auprès de Dessoff, et à Berlin auprès de Marx. Il habite aujourd'hui Vienne, et s'est fait un renom considérable par la composition de plusieurs opérettes charmantes. Ses premiers ouvrages en ce genre : *die Schule der Liebe* (*l'École de l'amour*), *In Namen des Kœnigs* (*Au nom du Roi*), et *die Blaue Dame* (*la Dame bleue*), attirèrent sur lui l'attention du public, et l'opérette intitulée *der Pilger* (*le Pèlerin*) lui conquit tous les suffrages, à Vienne comme à Berlin ; enfin, une autre opérette, *die Portraitdame* (*la Dame du portrait*), mit le sceau à sa réputation ; celle-ci, représentée sur tous les théâtres d'Autriche et d'Allemagne, constitue certainement le meilleur, le plus parfait et le plus populaire de tous ses ouvrages. Depuis lors, M. Wolf a encore fait jouer à Vienne,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sur le théâtre de l'Opéra-Comique, *Césarine*, dont le succès a été très-vif.

La musique de M. Wolf est gaie, agréable et charmante. Bien que son style se ressente de l'influence française, il n'en reste pas moins original. Le compositeur se distingue tantôt par un sentiment aimable et tendre, tantôt par une verve comique très-caractérisée. De plus, ses ouvrages sont écrits avec une complète connaissance de la scène. — En dehors du théâtre, M. Wolf a publié aussi plusieurs beaux *lieder*.

J. B.

WOLFAERT (Eervolt ou Édouard), facteur de clavecins à Anvers, vivait en cette ville dans les dernières années du seizième siècle.

WOLFART (H.....), pianiste, professeur et compositeur français contemporain, s'est particulièrement attaché à la composition de petites études et de petits morceaux faciles, spécialement destinés aux enfants. Il a publié, entre autres, les ouvrages et recueils dont voici les titres : *Méthode spéciale de piano, pour les enfants; Petit Solfége élémentaire et mélodique, suivi de* 20 *exercices pour la voix;* 12 Études enfantines; 18 Études faciles et concertantes, à 4 mains; 22 Petits Préludes très-faciles, sans octaves; *Perles et Diamants,* 15 transcriptions faciles sur des airs d'opéras; *Jeux et Fêtes*, 12 morceaux très-faciles, à 4 mains; *les Funambules,* 4 petites fantaisies à 4 mains; *Panthéon musical*, 42 morceaux faciles; *Polichinelle,* 3 petits rondos; *Fleurs enfantines*, fantaisies, rondos et caprices extrêmement faciles; *les Airs du temps passé,* 6 suites; 8 *Petits Riens; les Fêtes et Jeux de l'enfance*, 20 morceaux, etc., etc. M. Wolfart a publié aussi un grand nombre de transcriptions et fantaisies sur des thèmes d'opéras célèbres.

* **WOLFF** (Édouard), pianiste et compositeur remarquable, n'a cessé de produire jusqu'à ce jour, de telle sorte que le nombre de ses œuvres publiées s'élève aujourd'hui à plus de 350. Parmi ces œuvres, dont plusieurs sont fort importantes, il faut surtout citer les suivantes : 24 Grandes Études, op. 20; 24 Grandes Études, op. 50; *l'Art de l'expression*, 24 études faciles et progressives, op. 90; *l'Art de l'exécution*, 24 grandes improvisations en forme d'études, op. 100; 3 Romances sans paroles op. 11; 3 Romances sans paroles, op. 15; 5 Caprices, op. 7; 2 Nocturnes, op. 10; 2 Nocturnes, op. 27; 4 Mazurkas, op. 12; 3 Méditations, op. 216; Marche funèbre, op. 176; Marche triomphale, op. 177; 4 Chansons polonaises, op. 195 et 196; Fantaisie triomphale, op. 84; Grande Marche triomphale, op. 31; Tarentelle fantastique, op. 301; Tarentelle, op. 148; *Scherzo appassionato,* op. 132; Grand Caprice poétique, op. 133; Chanson bachique, op. 188; *Scherzo agitato,* op. 281; Chanson bachique, op. 164; Bacchanale, op. 296; *Promenade en mer, Hommage à Chopin, Impromptu*, etc., etc.

WOLFF (Auguste-Désiré-Bernard), pianiste, compositeur et facteur français, chef de la célèbre maison de commerce de pianos connue aujourd'hui sous la raison sociale *Pleyel-Wolff et Cie*, est né à Paris le 3 mai 1821. Il fit d'excellentes études au Conservatoire, où il fut élève de Zimmermann pour le piano et d'Halévy pour la composition, et où il remporta, en 1839, en même temps que M. Victor Massé, un brillant premier prix de piano. Peu d'années après, en 1842, il devenait professeur d'une classe de piano dans l'établissement dont il avait été l'élève; en même temps il s'occupait de composition et publiait, chez l'éditeur M. Richault, une trentaine de morceaux de divers genres pour son instrument.

Toutefois, M. Wolff conserva seulement pendant cinq années la direction de la classe qui lui était confiée. Bientôt, en 1850, il entrait auprès de Camille Pleyel, le célèbre facteur de pianos, devenait son associé en 1852, et en 1855, à la mort de cet homme distingué, prenait la direction de la maison, dont il n'a cessé d'être le chef jusqu'à ce jour. Une existence nouvelle commença alors pour M. Wolff, qui, doué de qualités pratiques remarquables et d'un rare esprit d'invention, s'est distingué par les perfectionnements divers qu'il a apportés dans la fabrique des pianos, aussi bien que par l'ingéniosité et l'utilité de certaines découvertes intéressantes. C'est à lui qu'on doit un système d'échappement double spécial à la maison Pleyel-Wolff, la construction des petits pianos à queue dont le succès a été si légitime et si considérable et des grands pianos à queue à cordes croisées, les nouvelles combinaisons de constructions métalliques applicables à tous les modèles pour les climats extrêmes, le pédalier destiné à faciliter aux jeunes pianistes l'étude de la pédale de l'orgue, et enfin le clavier transpositeur et la pédale tonale.

Le clavier transpositeur est un clavier mobile et indépendant, qu'on peut adapter sur tous les pianos, et qui, à l'aide d'une série de crans pratiqués à l'une de ses extrémités, se place de telle façon que le rapport variable de ses touches avec celles du clavier de l'instrument donne à l'exécutant la facilité d'opérer mécaniquement, tout en jouant dans le ton écrit, quelque transposition que ce soit. Ceci est à la fois ingénieux et fort utile. Mais la *pédale tonale*, dont M. Au-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

guste Wolff est aussi l'inventeur, part d'un principe musical plus élevé et rend un service artistique plus important. Il arrive souvent que l'oreille est désagréablement affectée de l'effet produit par l'emploi inconsidéré de la grande pédale (pédale *forte*) du piano dans certains passages où cette intervention est beaucoup plus fâcheuse qu'utile; on a vu des artistes jusqu'à un certain point réputés, des virtuoses connus tomber dans cette erreur, et tenir la pédale ouverte dans des traits de rapidité des deux mains, ce qui donne une sonorité déchirante, ou, par exemple, après un changement de tonalité, jouer en *ré* alors que la pédale, toujours tenue par eux, fait résonner la tonalité précédente de *si* bémol. C'est pour obvier à cet inconvénient déplorable, pour amener la disparition de ce défaut harmonique, que M. Auguste Wolff a inventé la pédale tonale, ou pédale harmonique, dont on a fait la description que voici : — « Au milieu des pédales ordinaires du piano, le *forte* et la *sourdine*, à l'usage desquelles rien n'est changé, se trouve la pédale tonale; elle correspond à un petit clavier d'une octave d'*ut*, situé au milieu du grand clavier du piano, mais sur un plan un peu plus reculé, à peu près comme un clavier de récit sur l'orgue. On abaisse lestement sur ce piano-miniature la note ou les notes qui forment l'harmonie fondamentale du passage, et elles vibrent doucement aussi longtemps que l'on tient la pédale du bas. De cette façon, on obtient une harmonie pleine, moelleuse, qui abolit la sécheresse du piano, et, considération plus artistique encore, on rend fidèlement les modulations voulues par le compositeur ou commandées, si l'on improvise, par l'évolution de la pensée musicale. Le pédalier de M. A. Wolff, non-seulement facilite aux organistes l'étude de la pédale, mais il permet aux pianistes de rendre les plus beaux effets que Bach, Mendelssohn, Beethoven, Chopin et autres grands maîtres du piano ont confiés aux tenues de pédale, et aussi de transporter par imitation, sur le piano, les tenues de cors, bassons et clarinettes, qui donnent tant de sonorité et de consistance à l'orchestration des symphonies et des opéras. »

Les travaux très-intéressants de M. Auguste Wolff, son activité, son esprit toujours en éveil, ont maintenu la maison Pleyel au premier rang des fabriques de pianos du monde entier, et lui ont conservé la supériorité qu'elle n'avait jamais cessé d'exercer. Les principes élevés et libéraux de M. Wolff l'ont d'ailleurs poussé à associer, dans une mesure très-large, les ouvriers de cette maison à sa prospérité, et cela à l'aide d'une série d'institutions très-utiles, très-intéressantes, qui stimulent la bonne volonté de chacun et produisent les meilleurs résultats. C'est ainsi que l'on voit fonctionner, dans la fabrique Pleyel-Wolff, une société de secours mutuels, une caisse de prêts sans intérêt pour les employés et ouvriers, une école où sont admis 60 enfants, une autre école où sont formés 45 apprentis; de plus, la maison entretient quatre boursiers à l'école fondée par la chambre de commerce, elle a formé un orphéon, et enfin elle tient à la disposition de son personnel une bibliothèque, un gymnase et une chapelle.

M. Wolff, d'ailleurs, n'oublie pas qu'il a été et qu'il est resté un artiste fort distingué. Président d'honneur de la Société des compositeurs de musique, il met à la disposition de cette compagnie les locaux nécessaires à ses travaux et à ses séances, et celle-ci lui doit la fondation d'un prix permanent à laquelle elle a donné le nom de *prix Pleyel-Wolff*, et qui, chaque année, est destiné à la mise au concours d'une œuvre importante pour piano, avec ou sans orchestre; lorsque cette œuvre exige un accompagnement d'orchestre, M. Wolff prend à sa charge personnelle tous les frais que nécessite son exécution publique. On ne saurait, dans tous les cas que nous venons d'énumérer, agir avec plus de générosité, d'intelligence, et, soit comme artiste, soit comme grand industriel, mieux encourager, sous tous les rapports, tout ce qui, de près ou de loin, se rattache directement ou indirectement à l'art et à sa plus grande expansion possible.

WOLLENHAUPT (Hermann-Adolphe), pianiste allemand et compositeur pour son instrument, naquit à Schkenditz le 27 septembre 1827. Après avoir étudié la composition à Leipzig sous la direction de l'excellent théoricien Moritz Hauptmann, il partit tout jeune encore pour l'Amérique, en 1845, et alla se fixer à New-York, où il se livra à l'enseignement et à la composition. Il écrivit un assez grand nombre de morceaux de genre pour le piano, et ces productions aimables obtinrent un véritable succès de vogue en Amérique et en Allemagne. Wollenhaupt mourut à New-York le 18 septembre 1863, dans toute la force de la jeunesse, avant même d'avoir accompli sa trente-sixième année.

WOLZOGEN ET NEUHAUS (Jean-Paul, baron **DE**), écrivain musical allemand et l'un des plus zélés partisans de M. Richard Wagner, est né à Potsdam le 13 novembre 1848, et fit ses études philosophiques à l'Université de Berlin. Engagé par M. Wagner, il se fixa en 1877 à Bayreuth pour y prendre la direction des *Feuilles de Bayreuth*, publication qui paraissait

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

sous l'influence et avec la collaboration du compositeur, et qui servait uniquement à défendre ses intérêts. M. de Wolzogen a publié une quantité de travaux et d'articles sur les œuvres de M. Wagner; ses plus importants écrits sont les suivants : *Guide thématique de la musique de « l'Anneau du Niebelung » de Richard Wagner*, Leipzig, 1876; *la Langue dans les poèmes de Richard Wagner*, Leipzig, 1877; *Explication pour le drame des Niebelungen*.

* **WONEGGER** ou **WONNEGGER** (Jean). — Sous le nom de *Vuonnegger* (Jean-Litavic), et sous celui de *Wonnegger* (Jean), l'auteur de la *Biographie universelle des Musiciens* a consacré deux notices à deux artistes qui ne forment qu'un seul et même personnage. Il est facile de s'en convaincre en voyant qu'il s'agit, dans ces deux articles, de l'auteur de l'abrégé du *Dodécachordon* de Glaréan, abrégé publié à Bâle sous ce titre : *Musicæ epitome ex Glareani Dodecachordo*. Il m'a semblé utile de signaler ce fait, afin d'éviter les erreurs qu'il pourrait engendrer.

WOODMAN (Le Rév. W.....), professeur anglais contemporain, est l'auteur d'un petit manuel publié récemment sous ce titre : *Singing at sight made easy* (*la Lecture du chant à première vue rendue facile*), in-8°.

WORMSER (André-Adolphe-Toussaint), compositeur, est né à Paris le 1er novembre 1851. Admis fort jeune au Conservatoire, dans la classe de M. Marmontel pour le piano, dans celle de M. Bazin pour l'harmonie et accompagnement, il obtint les récompenses suivantes : en 1868, 1er accessit d'harmonie et accompagnement; en 1869, 2e prix d'harmonie et 2e accessit de piano; en 1870, 1er prix d'harmonie et 1er accessit de piano; en 1872, 3e accessit de fugue et 1er prix de piano; en 1873, 2e accessit de fugue. M. Bazin étant devenu en 1871 professeur de contrepoint et fugue, M. Wormser, qui avait fait avec lui ses études d'harmonie et accompagnement, se trouva ne point changer de maître et continua, sous sa direction, ses hautes études musicales. Ayant pris part, en 1874, au concours de Rome, le jeune artiste obtint une mention honorable, et l'année suivante se vit décerner le premier grand prix. Au mois de janvier 1875, M. Wormser a fait exécuter aux concerts Danbé une grande ouverture de concert. Plus tard, on a entendu de lui au Conservatoire, dans une séance d'audition des envois de Rome, une intéressante suite d'orchestre. M. Wormser a publié un recueil de 12 Pièces pittoresques à 4 mains pour le piano (Paris, Lemoine), duquel il a extrait 6 Pièces pittoresques à 2 mains (id., id.).

WORONIEC (L'abbé Adolphe) prêtre et musicien polonais qui vivait à la fin du dix-huitième siècle et au commencement du dix-neuvième, est l'auteur d'un ouvrage important sur le chant choral et figuré, qui a paru sous ce titre : *Poczontki muzyki tak figuralnego jak i choralnego Kantu* (Vilna, in-folio, 1806).

WORP (J.....), organiste néerlandais distingué, est né au petit village de Broek-in-Waterland, près d'Amsterdam, le 24 décembre 1821. Il commença son éducation musicale dans sa patrie, et alla la terminer au Conservatoire de Leipzig, où il eut pour professeurs Moritz Hauptmann, Richter, Plaidy et Becker. Il prit ensuite des leçons d'orgue de J. Schneider à Dresde, et travailla la composition avec J. Otto. Après avoir rempli les fonctions d'organiste à Almelo, M. Worp fut appelé à occuper le même poste à Groningue. Artiste solidement instruit, nourri de l'étude des bons maîtres, profond admirateur de Jean-Sébastien Bach, il est devenu un organiste fort remarquable. Comme compositeur, on lui doit, outre des morceaux d'orgue, des mélodies religieuses et des *lieder*, une collection de 6 chœurs avec orgue, une grande sonate et une fantaisie pour orgue. Ces derniers ouvrages lui ont valu des prix et des mentions honorables dans divers concours ouverts par la Société musicale des Pays-Bas. M. Worp s'est occupé d'une méthode de chant à l'usage des écoles primaires, et d'un recueil de chorals avec préludes; j'ignore si l'un ou l'autre a été publié.

WOUTERS (Adolphe-François), professeur et compositeur belge, professeur de piano au Conservatoire de Bruxelles, occupe aussi les fonctions de maître de chapelle à l'église Saint-Nicolas et d'organiste à Notre-Dame-de-Finistère, de la même ville. M. Wouters a fait exécuter en l'église Sainte-Gudule, le 22 novembre 1878, une *Messe solennelle de Sainte-Cécile* pour voix seules, chœur, orchestre, orgue et harpe, qui a produit, dit-on, sur ses auditeurs une excellente impression. Cette œuvre remarquable a été publiée par l'éditeur M. Schott, ainsi qu'une messe à 4 voix avec accompagnement d'orchestre ou d'orgue, et une messe brève à 3 voix égales. On connaît du même artiste un recueil de *Six Etudes principales* pour piano (Bruxelles, Schott), divers autres recueils d'études fort remarquables, adoptés pour l'enseignement dans différents conservatoires, un recueil de dix mélodies vocales, et plusieurs chœurs pour 4 voix d'hommes : *le Lac Léman*, *Flandre*, *les Nerviens*, etc. Un *Te Deum* à grand orchestre, qui lui avait été commandé par le gouvernement, pour les fêtes du cinquantenaire belge, a produit

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

grand effet, le 21 juillet 1880, en l'église Ste-Gudule. Sous le pseudonyme de *Don Adolfo*, M. Wouters a encore publié (Bruxelles, Schott) 2 messes à trois voix.

M. Wouters est né à Bruxelles le 28 mai 1849.

WROBLEWSKI (Émile), pianiste et compositeur, fixé à Paris, s'est produit assez fréquemment dans les concerts comme virtuose sur son instrument, et a publié pour le piano et pour le chant un assez grand nombre de compositions, parmi lesquelles je citerai un Grand Concerto-Symphonie, une Grande Symphonie, quelques morceaux de genre : *le Ruisseau, l'Orage, Chant du coucou dans les bois, Menuet*, un recueil de 25 Mélodies vocales, et un autre recueil intitulé *Six Feuillets d'album*. M. Wroblewski a fait représenter sur le théâtre du Gymnase, de Marseille, au mois de mars 1875, un opéra-comique intitulé *la Fiancée de Venise*.

* **WÜERST** (Richard), et non **WURST**, compositeur allemand, a fait représenter plusieurs ouvrages dramatiques : 1° *Rothmandel* (*le Manteau rouge*); *der Stern von Turan* (*l'Étoile de Turan*); *Faublas; Vineta*, Mannheim, juin ou juillet 1864; *die Officiere der Kaiserin* (*les Officiers de l'Impératrice*), Berlin, th. de l'Opéra, 21 janvier 1878; *A-ing-fo-hi*, opéra-bouffe. A ces ouvrages il faut ajouter *l'Esprit des eaux* (*der Wasserneck*), cantate lyrique exécutée à Berlin en 1853, et *un Voyage d'artiste*, opérette donnée au mois de janvier 1868 sur le théâtre Kroll, de Berlin; la musique de cette opérette était donnée sous le pseudonyme de *Sommer*, qui abritait à la fois deux compositeurs, MM. Richard Wüerst et Winterfeld. M. R. Wüerst a publié des recueils de *lieder*, des pièces de piano, et l'on connaît aussi de lui plusieurs compositions d'orchestre, entre autres deux symphonies. Le nombre de ses œuvres publiées dépasse le chiffre de 70. Cet artiste distingué est aujourd'hui rédacteur en chef de la *Nouvelle Gazette musicale de Berlin*.

WÜLLNER (Franz), pianiste et compositeur allemand contemporain, est l'auteur de plusieurs œuvres importantes, parmi lesquelles il faut citer surtout le 127e Psaume, mis en musique pour voix seules, chœur, orchestre et orgue, et dont la partition a été publiée à Leipzig, chez l'éditeur Robert Forberg. Parmi les autres compositions de M. F. Wullner, on remarque des sonates de piano, des trios pour piano, violon et violoncelle, et plusieurs recueils de *lieder*.

* **WURDA** (Joseph), ténor allemand renommé, est mort à Hambourg le 28 avril 1875.

WURZBACH (Le docteur Constantin), écrivain autrichien contemporain très-renommé, est l'auteur d'un grand Dictionnaire biographique consacré aux hommes et femmes célèbres de l'Autriche, et dont 36 volumes ont déjà paru à Vienne, chez l'éditeur Gerold. Cet ouvrage, remarquable à tous les points de vue, et qui fait le plus grand honneur à son auteur, contient, sur tous les musiciens autrichiens, des notices pleines d'intérêt à la fois et d'exactitude, dans lesquelles les faits sont soigneusement contrôlés, et qui sont infiniment précieuses pour l'histoire non-seulement de ces artistes, mais de la musique en Autriche : on trouve dans ces notices les renseignements les plus précis sur les artistes qui en sont l'objet, avec le catalogue complet de leurs œuvres, la liste des portraits qui en ont été publiés et celle de toutes les biographies qui en ont été données, soit séparément, soit dans les journaux ou recueils périodiques. M. Wurzbach vit à Berckiesgaden, où il s'occupe de l'achèvement de son œuvre, qui est un véritable monument historique et patriotique.

J. B.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Y

YMBERT. — *Voyez* **IMBERT.**

YOUNG (Le Rév. Edward), ministre et musicien anglais contemporain, s'est fait connaître par diverses compositions du genre religieux, au nombre desquelles je mentionnerai un service comprenant un *Te Deum*, un *Jubilate* et un *Kyrie* pour chœur, avec accompagnement d'orgue.

YOUNG (William-J.....), musicien anglais contemporain, a publié un certain nombre de chants populaires à une ou plusieurs voix.

YRADIER (Sébastien), compositeur espagnol, a rendu son nom célèbre dans le monde entier par certaines chansons, dont une entre autres : *Ay Chiquita*, a conquis une popularité vraiment prodigieuse et a été chantée dans toutes les langues. Aucune des autres chansons d'Yradier n'a le charme étonnant, la grâce voluptueuse et le caractère pittoresque de celle-ci; presque toutes cependant ont une saveur étrange, un goût de terroir particulier et une originalité rare de rhythme et d'accent. Chose singulière pourtant, malgré la popularité surprenante de ses petites compositions, la vie d'Yradier est restée absolument inconnue, même de ses compatriotes, et il m'a été impossible d'obtenir sur lui le plus mince renseignement. Tout ce qu'on en sait, c'est qu'il est mort à Vittoria au mois de novembre 1865. L'éditeur M. Heugel a publié, à Paris, un recueil factice de 25 chants d'Yradier, avec paroles françaises de MM. Paul Bernard et Tagliafico et accompagnement de piano.

YRVID (Richard). — *Voyez* **IVRY** (Le marquis D').

YSORE (.....), compositeur dont le nom est resté jusqu'ici inconnu, et qui vivait dans la première moitié du seizième siècle, a écrit, pour le recueil de chansons françaises à 4 voix publié vers 1530 par l'imprimeur Pierre Attaignant, la musique des chansons suivantes : *Sans vous changer j'attends, Si mon espoir a jieu, Si mon ami venait en nuyt, S'ébahit-on si j'ay perdu, Si par souffrir on peut, Si j'ay erré.*

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Z

ZABALZA (Damaso), pianiste et professeur espagnol contemporain, est l'auteur des ouvrages suivants, publiés par l'éditeur M. Andrés Vidal fils, à Madrid : 1° *Études de mécanisme* pour le premier âge; 2° *Études de mécanisme pour le second âge;* 3° *une Heure de gymnastique*, exercices quotidiens pour les pianistes de toutes forces; 4° *Études spéciales*. M. Damaso Zabalza, qui est professeur à l'École nationale de musique, a aussi publié, chez l'éditeur M. Romero y Marzo, un recueil de 25 Études mélodiques et de bravoure.

ZABBAN (.....), musicien contemporain, est l'auteur d'un opéra sérieux, *Eleonora di Toledo*, qui a été représenté à Ancône en 1861.

ZAMPARELLI (Dionisio), compositeur, né à Naples, vivait vers le milieu du dix-huitième siècle. Il a fait représenter en 1746 à Livourne, sur le théâtre San-Sebastiano, un opéra intitulé *la Zoe*. Je n'ai pu découvrir aucun autre renseignement sur cet artiste, dont le nom est aujourd'hui complétement oublié.

ZANCA (Michel **DEL**), musicien dont le nom indique une origine italienne, vivait au dix-huitième siècle en Pologne, et était virtuose au service du roi, en même temps que membre de la Société philharmonique de Varsovie. Il est l'auteur d'une cantate à quatre voix, intitulée *la Liberté*, composée par lui pour la cérémonie du couronnement de Stanislas-Auguste II, comme roi de Pologne. Cette cantate a été publiée à Venise, en 1765.

ZANDMANN ou **SANDMANN** (Jean), professeur de musique et compositeur, mourut en 1841 à Varsovie, où depuis longtemps il était établi. Auteur d'une symphonie à grand orchestre, d'une messe qui fut exécutée en 1837 à l'église des Augustins, cet artiste a transcrit une partie des psaumes de Nicolas Gomolka, compositeur polonais du seizième siècle, et les a insérés dans l'ouvrage suivant : *Chants d'église* à plusieurs voix des compositeurs polonais, recueillis et publiés par Joseph Cichocki (Varsovie, Sennevald, 1838).

* **ZANETTI** (Francesco), compositeur italien du dix-huitième siècle. — A la liste des ouvrages de cet artiste, il faut ajouter : 1° *Salomone*, oratorio exécuté les 3 et 8 décembre 1775, à Florence, pour l'inauguration du nouvel oratoire de Saint-Philippe de Neri ; 2° *Sismano nel Mogol*, opéra, Florence, 1776. Ceci semble indiquer qu'à cette époque, Zanetti était fixé à Florence. M. le docteur Basevi, de cette ville, possède le manuscrit d'un *Magnificat* à 4 voix avec instruments, qui porte le nom de Zanetti et la date du 20 juillet 1769.

ZANETTI (F.....), compositeur italien, est l'auteur d'une opérette, *Cento astuzie*, qui a été représentée à Pise au mois de mars 1877.

***ZANI DE FERRANTI** (Marc-Aurèle), guitariste, écrivain musical et poëte, est mort à Pise le 28 novembre 1878. Il était né à Bologne, non en 1802, comme il a été dit, mais le 6 juillet 1800. Il s'était fixé en Belgique en 1827, s'était fait naturaliser, et était devenu professeur de langue italienne au Conservatoire de Bruxelles. Zani de Ferranti prit une part de collaboration à la *Revue musicale belge*, à la *Belgique musicale* et au *Guide musical* de Bruxelles.

ZANNETTI (Gasparo), musicien italien du dix-septième siècle, est l'auteur d'un ouvrage publié sous ce titre : *Il Scolaro, di Gasparo Zannetti, per imparare a suonare di violino et altri stromenti*. Je ne connais de cet ouvrage qu'une édition faite à Milan en 1645, et qui n'était pas la première.

ZANOLINI (Carlo), organiste et compositeur, naquit à Bologne dans la première moitié du dix-huitième siècle. Élève de Girolamo Consoni pour l'orgue, de Perti pour le contrepoint, il reçut aussi des conseils et des leçons du célèbre Hasse. Il fut, pendant plusieurs années, attaché à la cour de Piémont en qualité de compositeur, puis revint dans sa ville natale et devint mansionnaire de la cathédrale. Reçu en 1748 au nombre des membres de la Société des Philharmoniques de Bologne, il en fut élu prince en 1758.

ZAPATER (Mlle Rosario), artiste espagnole fort distinguée, s'est fait remarquer à la fois comme cantatrice de concert, comme pianiste, comme professeur et comme poëte lyrique. Élève de M. F. de Valdemosa, qui était directeur des concerts de la reine Isabelle, elle ac-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

quit sous sa direction un rare talent de cantatrice, qui mettait en valeur une voix souple, fraîche et richement timbrée. On assure que Rossini, dans ses dernières années, prenait plaisir à écrire pour cet organe généreux, que servait si bien un talent fort distingué, des traits nouveaux et des passages *de bravoure* que la jeune artiste ajoutait à certains morceaux et qu'elle exécutait avec une perfection achevée.

C'est vers 1860 que Mlle Zapater commença à se révéler tout à la fois comme chanteuse et comme poëte remarquable. C'est à la suite d'un assez long voyage en Italie qu'elle rapporta le livret d'un opéra italien, *gli Amanti di Teruel*, qui fut mis en musique par son compatriote, M. Avelino de Aguirre ; l'ouvrage fut représenté à Valence, au mois de décembre 1865, avec un très-grand succès, et l'on assure que le caractère touchant du sujet, le pathétique des situations, et la poésie colorée du livret furent loin d'être étrangers à ce succès. Meyerbeer mit en musique, peu de temps avant de mourir (on croit même que ce fut sa dernière inspiration), une mélodie passionnée, *il Primo Amore*, qu'il écrivit sur des vers très-élégants de Mlle Zapater.

Mlle Zapater ne s'est pas moins distinguée comme professeur et comme didacticien. Sous ce rapport, on lui doit un ouvrage excellent, qui sous ce titre modeste : *Études pour le chant*, est un traité véritable et complet de l'art du chant, dont elle a pénétré tous les secrets et dont toutes les difficultés lui sont familières. Elle a publié aussi, sous un titre analogue : *Études pour le piano*, un recueil qui n'est ni moins utile, ni moins intéressant. Ces deux ouvrages ont été publiés à Paris, chez l'éditeur M. Brandus.

ZAPPATA (Filippo), est le nom d'un compositeur italien qui a écrit la musique d'un opéra sérieux, *Paola Monti*, qu'il a fait représenter à Bologne le 28 mai 1862. Bien que cet ouvrage ait été favorablement accueilli, le compositeur ne fit plus parler de lui dans la suite. Zappata est mort à Comacchio, au mois de novembre 1878.

ZAREMBA (Nicolas), compositeur et professeur russe, qui paraît avoir été un artiste distingué, a rempli les fonctions de directeur du Conservatoire de Saint-Pétersbourg lorsque ce poste fut abandonné par M. Antoine Rubinstein, et y fut lui-même remplacé par M. d'Asantchweski. On connaît de lui un certain nombre de compositions, dont la plus importante est un oratorio intitulé *Saint Jean-Baptiste*. Zaremba était né dans le gouvernement de Witeb ; il est mort à Saint-Pétersbourg le 8 avril 1879.

ZARLINO GANENO. — Fétis dit, dans sa *Biographie universelle*, qu'un musicien *inconnu* de Sienne en Toscane publia sous ce nom un traité de contre-point en vers ; or, ce traité est justement celui dont nous avons parlé à propos d'Angelo Ortolani (*Voy.* ce nom) et que Fétis lui-même attribue autre part à un prétendu Jules Ortolani. Du reste, comme nous en sommes à rectifier les inexactitudes de Fétis, nous croyons devoir observer que le titre même du poëme n'a pas été exactement transcrit par lui, et qu'il s'y est glissé en outre une erreur dans le nom de famille de Mme la comtesse Fanny Pieri, née comtesse Spannochi, à qui le poëme est dédié. Et puisque le nom de cette dame, Siennoise de naissance et mariée au comte Jean Pieri-Pecci, de Sienne, amateur passionné de musique, nous est venu sous la plume, nous croyons pouvoir nous permettre d'ajouter qu'elle était très-forte sur le piano (elle avait été élève pendant quelque temps de Czerny), et que dans son palais, à Sienne, on faisait habituellement de très-bonne musique, et parfois avec un éclat et une richesse d'exécution qui ne sont pas communs dans les petites villes de province. C'est ainsi que, en 1820, on y exécuta à grand orchestre *la Création*, et en 1821 *les Saisons* de J. Haydn, et *Robert le Diable* (le premier acte) peu après son apparition sur la scène du grand Opéra de Paris, d'après une excellente traduction italienne de M. François Casuccini, autre amateur viennois, bon violoncelliste, et compositeur de quelque mérite.

L.-F. C.

ZAYTZ (Jean), chef d'orchestre et compositeur, est né en 1834 à Fiume. Son père, Jean Zaytz, né auprès de Prague, avait été chef de musique du régiment baron Mayer n° 45, qui prit plus tard le nom de Sigismond. Lorsqu'en 1830 ce régiment fut envoyé à Fiume, Zaytz père quitta bientôt l'état militaire, et s'établit comme professeur en cette ville, où il devint directeur de la musique municipale. C'est là qu'en 1834 naquit M. Jean Zaytz fils, et en 1840 sa sœur, qui s'est vouée au chant dramatique et qui, en ce moment, poursuit sa carrière en Italie sous le nom d'*Albina Contarini*.

Dès sa plus tendre enfance, le jeune Zaytz montra un goût passionné et des dispositions exceptionnelles pour la musique ; il apprit de son père le violon et le piano, et il était à peine âgé de six ans lorsqu'il se fit entendre pour la première fois en public, au théâtre de Fiume, sur l'un et l'autre instrument. Son suc-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

cès fut très-grand, et on lui prédit un bel avenir. Plus il grandissait, et plus se développaient ses facultés musicales. A dix ans, après s'être essayé, à l'insu de son père, dans quelques petites compositions, il réussit à écrire deux ouvertures, et une fantaisie pour violon sur des mélodies de Verdi, qu'il exécuta aussi avec succès. A douze ans, s'étant lié d'amitié avec un jeune homme nommé Valé, qui annonçait du talent pour la poésie, tous deux écrivirent un opéra qui avait pour titre *Marie-Thérèse ;* le jeune Zaytz s'occupait de cet ouvrage avec une véritable passion, mais il ne savait comment écrire son orchestre et n'osait demander à son père de le lui apprendre, car celui-ci montrait une véritable répugnance pour la vocation musicale de son fils, dont il voulait faire un avocat et non un artiste. Le jeune homme se décida cependant à arranger son opéra pour piano et harmonica, et il voulut le faire entendre à son père, qui s'en montra fort irrité et lui interdit de s'occuper de musique désormais.

L'enfant était désolé ; il n'osait plus composer chez lui, et il profitait, pour écrire de la musique, de tous les moments de loisir qu'il pouvait avoir à l'école, si bien que ses professeurs s'employèrent pour tâcher de vaincre les résistances de Zaytz père aux désirs de son fils. Pourtant, ce ne fut qu'après que celui-ci eut achevé ses études d'humanité et de philosophie, que son père consentit à l'envoyer à Milan, où il lui laissait la faculté d'étudier la musique, mais à la condition qu'il fît son droit et se fît recevoir avocat. Le jeune Zaytz partit donc en 1849 pour Milan, et fut reçu, au mois de novembre 1850, au Conservatoire de cette ville, qu'il ne quitta qu'en 1856. En 1855, le directeur de cet établissement, Lauro Rossi, ayant confié à plusieurs élèves le livret d'un petit opéra intitulé *la Tirolese,* afin qu'ils le missent en musique, la partition de M. Zaytz fut jugée la meilleure, et son ouvrage fut exécuté, le 4 mai 1855, sur le petit théâtre du Conservatoire, avec un vif succès.

A sa sortie du Conservatoire, M. Zaytz fut nommé second chef d'orchestre au théâtre de la Scala, et il devait écrire un opéra pour ce théâtre, lorsque la mort de ses parents l'obligea à partir pour sa ville natale, afin d'y régler des affaires de famille. Une fois à Fiume, ses compatriotes l'engagèrent avec tant d'instances à rester parmi eux qu'il se laissa persuader, et qu'il fut nommé bientôt directeur de la musique municipale et professeur à l'Institut de musique. En 1858, il épousait une jeune fille nommée Nathalie Jessenke, née comme lui à Fiume ; celle-ci lui donnait bientôt deux enfants, un fils et une fille, et il ne manquait rien à son bonheur, lorsque tout à coup il tomba dangereusement malade d'une inflammation des poumons. Les médecins désespéraient de lui et l'avaient condamné, mais la force de la jeunesse le sauva et il revint à la santé. Toutefois il ne voulut pas rester à Fiume, et en 1862 il se rendit à Vienne.

A cette époque, le nombre de ses compositions s'élevait au chiffre de 152, parmi lesquelles on distinguait des symphonies, des ouvertures, quatre messes, et trois opéras : *la Sposa di Messina, l'Adelia* et *Amelia ;* ce dernier avait été représenté à Fiume, avec beaucoup de succès, le 24 avril 1861. M. Zaytz, qui voulait se livrer entièrement à la composition dramatique, songeait à donner un ouvrage à Vienne, lorsqu'il fut repris, avec une étonnante énergie, par la maladie qui déjà avait failli le conduire au tombeau ; il resta six mois au lit, mais cette fois encore il guérit.

Il se remit alors au travail, mais la fatalité semblait le poursuivre, et, peu de jours avant celui fixé pour la représentation, le théâtre où il devait donner un nouvel opéra devint la proie des flammes. Cependant, le directeur de ce théâtre s'étant mis à la tête d'une autre entreprise, le théâtre Charles, M. Zaytz y donna, le 15 décembre 1863, une opérette intitulée *les Hommes à bord,* qui fut très-bien accueillie. Il fit représenter ensuite plusieurs ouvrages du même genre, *Fitzli-Putzli* (5 décembre 1864) ; *les Lazzaroni de Naples* (4 mai 1865) ; *la Sorcière de Boissy* (3 actes, 26 avril 1866) ; *les Rôdeurs de nuit* (10 novembre 1866) ; *les Rendez-vous en Suisse* (un acte, 3 avril 1867) ; *le Tribunal de district* (un acte, 14 septembre 1867) ; *la Somnambule* (un acte, octobre 1867) ; *Maître Puff* (un acte, octobre 1867) ; *A la Mecque* (11 janvier 1868) ; *l'Enlèvement des Sabines, l'Amour captif,* etc.

Bien que tous ces ouvrages eussent obtenu de vifs succès sur diverses scènes de Vienne, le théâtre Charles, celui de l'Harmonie, le théâtre *An der Wien,* M. Zaytz accepta les propositions qui lui furent faites, en 1869, de se rendre à Agram, en Croatie. Il arriva donc en cette ville au mois de février 1870, et y devint aussitôt directeur et professeur de chant à l'Institut de musique, et chef d'orchestre du théâtre. Il a écrit depuis lors quatre opéras : *Mislav, Ban Leget, Nikola Subic Zrinjski,* et *Lizinka,* et il en écrit en ce moment un cinquième, *Pan Twardowsky* ou *le Faust Polonais,* en 5 actes.

Outre ses ouvrages dramatiques, M. Zaytz a produit, dans ces dernières années, des messes,

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

des chœurs, de nombreuses chansons et quantité de morceaux de danse. Le nombre de ses œuvres s'élève aujourd'hui à 470.

J. B.

ZECCHINI (Francesco), compositeur dramatique italien, est l'auteur d'un opéra sérieux, *Matilde d'Inghilterra*, qu'il a fait représenter en 1856 sur le théâtre de Sira (îles Ioniennes). Treize ans après, en 1869, cet ouvrage ayant été reproduit au théâtre Contavalli, de Bologne, l'auteur fut chargé d'écrire une nouvelle partition pour une autre scène de cette ville, le théâtre Brunetti. M. Zecchini mit cette fois en musique un livret bouffe, intitulé *la Conversazione al buio*, et son œuvre fut offerte au public dans la saison du printemps de 1871.

ZEERLOEDER (Nicolas), musicien suisse du dix-septième siècle, né à Berne, était maître du collége latin de cette ville en 1649; plus tard il devint pasteur et doyen à Kilchberg. On lui doit un traité élémentaire de musique intitulé : *Ein Music Büchlein*, Berne, 1678, in-8°.

ZEFFERINI (Onophre), célèbre facteur d'orgues du seizième siècle, connu généralement aujourd'hui sous son seul prénom d'*Onofrio*, était désigné de son temps, selon la coutume populaire, sous celui de *maestro* (maître) *Noferi*. Né à Cortone en Toscane, il apprit son art avec Jean-Paul Romani, Cortonais et bon facteur lui-même, mais bien inférieur à son élève, qui acquit en peu de temps un grand renom et construisit nombre d'orgues, particulièrement en Toscane. Les orgues des cathédrales de Sienne, d'Arezzo, de Pérouse, sont de sa facture. Parmi les orgues construites par Zefferini pour les églises de Florence, il n'y a que le petit orgue de l'église de l'Annonciade qui ait conservé son caractère original, toutes les autres ayant été presque entièrement remaniées et agrandies, de telle manière qu'il n'en reste à peu près que les tuyaux des premières octaves des jeux de fond et de ceux de mutation. C'était par l'harmonie pleine et majestueuse des jeux de fond et du grand jeu que les orgues d'Onofrio se distinguaient. On ignore la date précise de la naissance et celle de la mort de ce facteur; mais on sait qu'il avait établi ses ateliers à Florence, où il travaillait sous la protection du grand-duc Côme 1er et de son successeur, le grand-duc François 1er. Zefferini n'était pas seulement facteur d'orgues, mais encore de clavecins, et joignait à ces talents celui de bon fondeur de cloches et de pièces d'artillerie; il avait, en effet, beaucoup travaillé en cette qualité pour les deux grands-ducs que nous venons de nommer, ce qui lui procura quelque fortune. Le fils de son maître, Mariotto Romani, fut à son tour son élève, et lui succéda dans la direction de ses ateliers à Florence.

L.-F. C.

ZEIGER (Augustin), facteur d'orgues français, naquit à Hartmannswiller (Haut-Rhin), le 28 août 1805. Je n'ai d'autres renseignements sur cet artiste que la notice que lui a consacrée M. Hamel dans son *Manuel du facteur d'orgues*, notice à laquelle j'emprunte le fragment suivant : — « M. Zeiger a commencé à s'occuper de facture d'orgues à Lyon, en 1835, et a placé son premier orgue, en octobre 1837, dans la ville de Lorgues (Var). Cet instrument est un grand huit-pieds qui est composé de cinq claviers et de quarante et un jeux. Depuis il a fait 33 orgues, dont le plus considérable est celui de Saint-Polycarpe à Lyon, grand seize-pieds composé de cinq claviers et de quarante-huit jeux. Il y a dans la même ville trois autres orgues de M. Zeiger. A Marseille, il en a placé sept, dont le plus grand est celui de Saint-Victor. L'orgue qu'il a fait en 1843 pour l'église de la Sainte-Trinité de cette ville a été l'objet d'une contestation sérieuse, qui a nécessité l'appel d'hommes éminents pour la vider. L'on a fait venir, entre autres, M. Tœpfer, de Weimar, qui, après un mois d'examen, a conclu au rejet de l'instrument, et l'orgue a été retiré. M. Zeiger a fait un grand huit-pieds pour l'église principale de la ville de Saint-Etienne. Enfin, on rencontre de ses ouvrages à Narbonne, à Pézénas, à Toulon-sur-Mer, à Limoges dans l'église de Sainte-Marie, et à la cathédrale de Chambéry. »

ZELENSKI (Stanislas), professeur de composition au Conservatoire de Varsovie, est né en 1837 à Grotkowick, en Gallicie, fut d'abord élève de Mirecki à Cracovie, et à l'âge de 22 ans se rendit à Prague, où, tout en étudiant l'harmonie et le contre-point sous la direction de Joseph Krejci, il accomplit ses études universitaires et obtint le grade de docteur en philosophie. Après être venu passer ensuite trois années à Paris, où il perfectionna avec Damcke ses connaissances théoriques, il retourna en Pologne et fut nommé professeur de composition au Conservatoire de Varsovie, poste qu'il occupe encore aujourd'hui. Outre de nombreux morceaux de piano, on connaît de M. Zelenski plusieurs œuvres importantes, entre autres une symphonie à grand orchestre exécutée au Conservatoire de Prague, deux autres symphonies de concert, un trio instrumental, trois quintettes pour instruments à cordes, deux can-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

tates avec orchestre et une messe avec accompagnement d'orgue.

ZELLER (Carl), jeune compositeur autrichien, a fait, je crois, son éducation musicale à Vienne. C'est en cette ville que, pour ses débuts à la scène, il a fait représenter, en 1876, un opéra en 3 actes intitulé *Joconde*, qui a été bien accueilli du public et qui a été reproduit, deux ans plus tard, à Leipzig. Je n'ai pas d'autres renseignements sur cet artiste.

ZELLNER (Jules), compositeur autrichien, est né à Vienne en 1832. Il se destinait d'abord au commerce, mais il renonça à cette carrière pour se livrer à son goût pour la musique. Ses premières compositions parurent en 1868, et le grand talent qu'elles dévoilaient attira aussitôt sur lui l'attention. On doit citer, parmi ses meilleures œuvres, une symphonie qui obtint un grand succès dans l'un des célèbres concerts philharmoniques de Vienne, et la musique qu'il a écrite pour le conte *la Belle Mélusine*, qui est sa composition la plus importante, et qui brille par la noblesse et le charme de la mélodie, par l'originalité de l'invention, enfin par la splendeur de l'instrumentation. M. Zellner, auquel son talent a valu dans sa patrie une notoriété considérable et légitime, a publié à Vienne beaucoup d'autres ouvrages, entre autres des *lieder*, des trios, des quatuors, une pièce de concert pour voix seules, chœur et orchestre, et enfin des compositions pour le piano.

J. B.

ZENGER (Max), compositeur allemand, a fait représenter à Munich, sur le théâtre de la cour, au mois de janvier 1863, un opéra qui avait pour titre *les Foscari*. Quatre ans après, au mois d'avril 1867, il faisait exécuter dans la même ville un oratorio intitulé *Caïn*. Cet artiste s'est fait connaître aussi par la publication et l'exécution de plusieurs œuvres instrumentales ou vocales dignes d'intérêt, et qui paraissent avoir été favorablement accueillies par le public. Dans le nombre, je citerai les suivantes : Trio pour piano, violon et violoncelle, op. 15 ; Chœurs pour 2 sopranos, contralto, ténor et basse, op. 24 ; 5 *lieder* pour soprano, avec accompagnement de piano, op. 28 ; etc.

ZERBI (.....), est le nom d'un compositeur italien qui a écrit la musique d'un opéra intitulé *Camilla*. Ce n'est qu'après sa mort que cet ouvrage a été représenté, à Vigevano, le 11 février 1868.

ZEREZO DE TEJADA (Isidore-François-Antoine **DE**), chanteur et compositeur belge, évidemment issu d'une famille espagnole, naquit à Bruxelles le 14 avril 1811, et se livra de bonne heure à l'étude de la musique. Après avoir été, dans sa ville natale, l'élève de Charles Hanssens, il vint à Paris dans le but de s'y perfectionner sous la direction du fameux théoricien Reicha, puis, à la mort de celui-ci, compléta son éducation avec Cherubini. En 1833, il écrivit pour le théâtre de la Monnaie, de Bruxelles, une ouverture et des chœurs destinés à une tragédie de M. Alvin, et le 22 décembre 1837 il faisait représenter au même théâtre un opéra-comique en un acte intitulé *il Signor Barilli*. Dans le même temps, Zerezo entreprenait la carrière du chant dramatique, et se produisait successivement, sous le nom de *Lorezzo*, sur diverses grandes scènes de Belgique, de France et de Hollande, dans l'emploi des barytons. En 1847 il se fixait à la Haye, où il devenait professeur d'harmonie du prince d'Orange, aujourd'hui roi des Pays-Bas, mais peu d'années après il retournait à Bruxelles. Bientôt il faisait représenter à Saint-Quentin un opéra-comique, *Hélène et Gabrielle*, puis il écrivait un autre ouvrage du même genre, *la Rosière de soixante ans*, qu'il ne trouva pas le moyen de produire à la scène. On doit aussi à Zerezo une cantate qui a été exécutée à Anvers, divers motets qui ont été entendus à l'église Sainte-Gudule, de Bruxelles, et un certain nombre de romances et mélodies vocales qu'il a publiées à Paris, à Milan et à Bruxelles. Il a laissé en portefeuille une messe de *Requiem*, un *Te Deum*, et un opéra italien resté inédit, *Basilio e Figaro*. Zerezo est mort à Nice le 3 décembre 1874.

ZESEVICH (André), chanteur et compositeur dramatique, est doué, dit-on, d'une fort belle voix de basse, dont il se sert avec habileté. Élève du Conservatoire de Vienne, il s'est livré aussi à la composition, et a écrit la musique des quatre opéras suivants : 1° *le False Apparenze* (Trieste, théâtre communal, 21 mars 1868) ; 2° *Francesca da Rimini ;* 3° *il Matrimonio d'un'ora ;* 4° *Orio Soranzo*, ce dernier représenté au théâtre communal de Trieste, le 7 mars 1863. Au commencement de l'année 1877 M. Zesevich s'est fixé à Milan, où il a ouvert une école de chant.

ZEYDLER (.....), compositeur de musique religieuse, né dans la Grande-Pologne dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, mourut au commencement de celui-ci. On lui doit un assez grand nombre de messes et de motets, qui sont encore chantés dans les églises de Posen et de Varsovie.

ZICHY (Le comte Geza), un des musiciens hongrois les plus distingués de ce temps et l'un des virtuoses les plus étonnants que l'on con-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

naisse sur le piano, bien qu'il soit privé de sa main droite, descend d'une antique et célèbre famille noble de la Hongrie. Né à Sztara le 22 juillet 1849, il passa son enfance et sa jeunesse à Presbourg, où il fit ses études de droit. A l'âge de quinze ans, il eut le malheur de perdre le bras droit, par suite d'un accident de chasse; mais comme, depuis ses plus jeunes années, il aimait et travaillait le piano avec passion, il ne voulut pas renoncer à cette jouissance, et s'efforça, par un travail opiniâtre, de parvenir à se passer de sa main droite et de résoudre avec sa seule main gauche toutes les difficultés. C'est avec une ardeur inimaginable qu'il mena de front ses études juridiques et musicales, travaillant l'harmonie avec M. Mayrberger, alors maître de chapelle de la cathédrale de Presbourg, et, lorsqu'il alla s'établir à Bude-Pesth, terminant ses études de contre-point et de composition, avec M. Volkmann. En même temps il perfectionnait ses études de la main gauche au piano avec M. Liszt, qui allait passer chaque hiver à Bude-Pesth, et qui lui faisait connaître les grandes œuvres des maîtres classiques. Devenu, dans les conditions singulièrement difficiles où il se trouvait placé, un virtuose exceptionnel, le comte Zichy excita une profonde sensation et le plus vif intérêt lorsqu'il se fit entendre à Vienne à Pesth, et même à Paris.

Le docteur Hanslick, l'éminent écrivain musical de Vienne, a ainsi décrit le jeu du comte Zichy : —« Gera Zichy a atteint une perfection aussi étonnante qu'éclatante. Avec cinq doigts, il sait imiter admirablement le jeu ordinaire des dix doigts, à l'aide d'arpéges adroitement combinés, ainsi que par des mouvements rapides de sa seule main gauche et par les nuances parfaitement indiquées du *forte* et du *piano*. » L'exécution du comte Zichy est remarquable à tous les points de vue, car son jeu est doux, rempli d'âme, et en même temps brillant d'enthousiasme et d'une bravoure incomparable.

Le comte Zichy a déjà fait paraître plusieurs compositions, entre autres un *Ave Maria* pour voix de soprano, une romance intitulée *Clara Zach*, quatre *lieder* charmants (Leipzig, Lahnt), et un recueil d'études pour la main gauche (Paris, Heugel); ces dernières sont dédiées à son maître Liszt, qui les a jugées par ces mots : « Elles sont de bon goût, de bon style, et même de plus d'effet que maintes compositions à deux et à quatre mains qu'on entend fréquemment. » Mais elles sont si difficiles que le compositeur seul parvient à effectuer le miracle de les jouer.

Le comte Zichy vit à Bude-Pesth, où il occupe une situation musicale prépondérante, et où il est président du Conservatoire et de plusieurs sociétés musicales. Poëte fort distingué, il a publié un roman et un volume de poésies lyriques qui ont fait sensation dans sa patrie. Il s'occupe en ce moment de la composition d'un grand opéra.

J. B.

ZIEHRER (C....-M.....), compositeur autrichien, s'est fait une grande réputation dans sa patrie par la publication d'un grand nombre de morceaux de danse devenus très-populaires et qui sont, dit-on, pleins de verve, d'élégance et d'entrain. Le nombre de ses compositions en ce genre ne s'élève guère à moins de trois cents. M. Ziehrer a fait représenter au mois de décembre 1872, sur le Ring-théâtre, de Vienne, une opérette intitulée *le Roi Jérôme*. Il a donné aussi à Linz, à peu près à la même époque, un opéra qui avait pour titre *l'Oracle de Delphes*.

ZIENTARSKI (Romuald), compositeur polonais, établi à Varsovie, est né dans la première moitié du dix-neuvième siècle. Il a fait exécuter dans l'église des Franciscains, à Varsovie, une messe écrite sur texte polonais, un *Offertoire* avec accompagnement de cor et d'harmonium, et un motet que l'on dit remarquable. Cet artiste, s'est fait connaître aussi dans le genre profane, par plusieurs compositions estimables.

ZIERNICKI (.....), ancien facteur d'instruments de Cravovie, est cité par l'écrivain polonais Ambroise Grabowski comme l'inventeur d'une sorte de tympanon, appelé en polonais *istze Brzonka delko*, et dont l'usage s'est depuis longtemps perdu.

ZIKOFF (Fr.....), compositeur allemand de musique de danse, a publié, dans ces dernières années, une quantité de musique de ce genre qui paraît avoir obtenu un certain succès, et qui comprend des quadrilles, valses, galops, polkas, ainsi que quelques marches. Le nombre de ses publications jusqu'à ce jour s'élève à près de 150.

ZILIOTTO (Élisa), musicienne italienne, a écrit la musique d'un petit opéra bouffe intitulé *la Cena magica*, qui a été représenté en 1855, à Venise, sur le théâtre San-Benedetto.

* **ZIMMERMANN** (Pierre-Joseph-Guillaume). — Dans la séance du 2 avril 1864 de la Société des sciences de Tarn-et-Garonne, M. J.-B. Labat a lu une notice intitulée : *Zimmermann et l'école française de piano*, notice qui a été insérée dans le *Courrier de Tarn-et-Garonne* des 4 et 7 février 1865, et publiée ensuite sous forme de brochure (s. l. n. d. [Montauban, impr. Forestié], in-8°). Une fille de Zimmermann est devenue la femme de M. Gounod, qui a hé-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

rité de la magnifique collection musicale de son beau-père.

ZIMMERMANN (Agnès), musicienne allemande contemporaine, pianiste et compositeur, a publié pour le piano différentes œuvres parmi lesquelles je signalerai les suivantes : Barcarolle, op. 8; Boléro, op. 9; Mazurka, op. 11; Marche, op. 13; Gavotte, op. 14; *Presto alla Tarentella*, op. 15; Gavotte en *mi* mineur, op. 20; Suite (Prélude, Mazurka, Scherzo et Marche), op. 22; 2 Pièces; 3 Pièces (Caprice; *Sur l'eau*; Scherzo); Canon, Sarabande et Gigue, etc.

* **ZINGARELLI** (Nicolas-Antoine). — Adrien de la Fage a publié sous ce titre : *Zingarelli*, une notice sur cet artiste, extraite de la *Revue universelle* du 30 septembre 1837.

Dans son livre : *Cenno storico sulla scuola musicale di Napoli*, M. Francesco Florimo a donné une liste détaillée de toutes les compositions de Zingarelli, plus complète que toutes celles publiées jusqu'à ce jour. Entre autres œuvres, cet écrivain a catalogué un certain nombre de cantates dont il n'est pas fait mention dans la *Biographie universelle des Musiciens*, et que je crois devoir citer ici : 1° *la Fuga in Egitto*, à 2 voix avec chœur; 2° *la Danza*; 3° *Ero*, monologue; 4° *Alceste*, à 4 voix avec chœur (qu'il ne faut pas confondre avec *la Morte di Alceste*); 5° *l'Amicizia*, à 3 voix avec chœur; 6° Cantate sacrée, à 5 voix; 7° Cantate pour Saint-Gaétan, à 3 voix; 8° *Sulle rovine orribili*, à 4 voix. Toutes ces cantates sont avec accompagnement d'orchestre; les suivantes n'ont qu'un accompagnement de piano : 9° *Galatea*, à 2 voix de soprano; 10° *il Sacrificio d'Abramo*, pour soprano; 11° 2 Cantates pour Noël, à 2 voix de ténor; 12° *Berenice, che fai?* pour soprano, avec violons, alto et basse; 13° *Alcide al Bivio;* 14° *la Passione di Gesù Cristo;* 15° diverses cantates à 3 voix de soprano avec orgue. M. le docteur Basevi, de Florence, possède en manuscrit, de Zingarelli, des stances à une voix, tirées des XIIe et XVIe chants de la *Gerusalemme liberata*, et une ode d'Anacréon, aussi à une voix.

ZINGERLE (F.....-G.....), professeur de chant et compositeur, depuis longtemps établi à Trieste, a publié en cette ville une *Méthode de chant élémentaire à l'usage des enfants*, ouvrage excellent, dit-on, dont il a été fait quatre éditions. M. Zingerle s'est produit aussi comme compositeur, et, entre autres, il a fourni plusieurs morceaux à un recueil de chant publié à Trieste, sous ce titre : *il Canzoniere*, dont les autres collaborateurs étaient MM. Piber, Zesevich, Pincherle, Fridrich, Dolzan, Lazzarini et Mariotti.

* **ZINKEISEN** (Conrad-Louis-Thierri), virtuose et compositeur allemand, est mort à Brunswick le 24 novembre 1838.

ZISSO (A.....-T.....), compositeur italien, né, je crois, à Rome, est l'auteur d'un opéra-comique italien en un acte, *Maddalena*, qui a été représenté à Bucharest au mois d'avril 1861.

ZOBAL (.....), est le nom d'un compositeur allemand qui a fait exécuter à Berlin, en 1859, une grande œuvre symphonique intitulée *les Noces d'Alexandre le Grand et de Statyre*.

ZOBOLI (Giovanni), compositeur et professeur italien, est né à Naples le 22 juillet 1821. Fils d'un artiste distingué qui était professeur de basson à l'école de musique appelée l'*Albergo dei Poveri* et premier basson au théâtre San-Carlo et à la chapelle royale, il apprit de lui les premiers éléments de la musique et en reçut les premières leçons de cet instrument. Admis comme élève, en 1839, à l'*Albergo dei Poveri*, il y eut pour maîtres Paolo Cimarosa pour le solfége, Gennaro Parisi pour l'harmonie accompagnée, et Francesco Ruggi pour le contre-point. Il sortit de l'école en 1843, après y avoir écrit, entre autres compositions, une messe à 3 voix et orchestre, un *Tantum ergo* pour voix de basse et orchestre, et une ouverture en *ré* majeur. Il composa ensuite une autre ouverture et un chœur qui furent exécutés à Bologne, ainsi qu'une seconde messe et un *Credo* à 4 voix et orchestre.

Au mois de février 1850, M. Zoboli était nommé professeur de contre-point et composition à l'*Albergo dei Poveri*, et dix ans après, lors de la réorganisation de cette école, il devenait sous-directeur des classes, puis (1866) maître des classes de femmes. En 1856 il avait abordé la scène comme compositeur, en donnant au théâtre Nuovo un opéra bouffe en 2 actes, *il Figlio di Papà*, et il faisait représenter ensuite sur le même théâtre deux autres ouvrages du même genre : *la Villeggiatura* (3 actes, 1857), et *Cesare e Cleopatra* (1858). Il écrivit ensuite, pour les élèves de son école, trois petits ouvrages dramatiques : *un Evento inaspettato* (1861), *il Bacio* (1864), et *Adina* (1866). On lui doit encore trois autres opéras, *Amelia*, 3 actes, *Salvator Rosa*, 3 actes, et *i Tre Nipoti*, 3 actes; mais je crois que ceux-ci n'ont pas été représentés.

M. Zoboli s'est exercé dans d'autres genres, et a produit les œuvres suivantes : 5 messes à 2, 3 et 4 voix, avec orchestre; 2 messes pour voix de soprano et contralto, avec orchestre;

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

Vespero à 4 voix, avec petit orchestre; *Vespero* à 4 voix et orchestre; deux *Credo* et deux *Magnificat*, avec orchestre; deux *Tantum ergo* pour ténor et orchestre, et pour basse et orchestre; *Tota pulchra* pour soprano, avec chœur de femmes et accompagnement de quatuor; concerto de flûte, avec accompagnement d'orchestre; divers concertos de clarinette, de cor, de trombone, avec orchestre; un Caprice symphonique; plusieurs ouvertures; etc.

M. Zoboli est fixé aujourd'hui à Ariano, où il est directeur de la musique municipale et où il se livre à l'enseignement.

ZOCCHI (.....), est le nom d'un compositeur qui a fait représenter à Tiflis, le 27 février 1876, un opéra italien sérieux intitulé *Amalia*.

ZOGBAUM (G.....), compositeur et pianiste allemand contemporain, a publié un grand nombre de morceaux de genre et fantaisies pour le piano, presque tous écrits sur des thèmes fameux et des airs d'opéras célèbres.

ZONGHI (Giuseppe), compositeur et professeur, maître de la chapelle de la cathédrale de Tolentino, est né à Fabriano, dans la province d'Ancône, le 20 février 1820. Élève de Giuseppe Busi, qui lui enseigna le contre-point et la composition, il fut nommé en 1842 maître de chapelle de la cathédrale de sa ville natale, fut attaché l'année suivante en la même qualité à celle de Tolentino, et fut appelé à diriger en même temps l'école communale de musique. M. Zonghi a écrit, pour le service de sa chapelle, un grand nombre de compositions religieuses avec orgue et orchestre, et il a fait représenter sur le théâtre communal de Tolentino, au mois de septembre 1868, un opéra intitulé *il Paggio del duca di Savoia*.

ZUBERBIER (.....), facteur d'orgues du dix-neuvième siècle, ne m'est connu que par ces quelques lignes, insérées sur lui dans le *Manuel du facteur d'orgues* (Paris, Roret, 1849) : — « Zuberbier a construit, conjointement avec le facteur Geibel, en 1840, l'orgue de trente-sept jeux de l'église de Saint-Nicolas de Zerbst. Cet instrument, dit-on, mérite d'être cité avec éloge. »

ZUBIAURRE (Valentin), compositeur espagnol distingué, est né à Garay le 13 février 1837. Dès l'âge de sept ans, il commença à apprendre la musique avec un curé de ce village; puis, un peu plus tard, étant à Bilbao, il fut admis comme enfant de chœur à la basilique de Santiago, où il devint l'élève de l'habile maître de chapelle Nicolas Ledesma, qui lui enseigna le piano, l'orgue et l'harmonie. En 1852, à peine âgé de 15 ans, il se voyait confier une place d'organiste; mais l'année suivante, désireux de voyager, il partait pour l'Amérique, s'établissait d'abord à Caracas, puis à Guayra, où il se livrait à l'enseignement du piano, et au bout de huit années revenait en Espagne. C'est alors qu'il entrait au Conservatoire de Madrid, dans la classe du célèbre maître Hilarion Eslava, d'où il sortait, en 1866, avec le premier prix de composition.

Peu de temps après, un concours ayant été ouvert pour la composition d'un opéra espagnol, M. Zubiaurre se vit décerner le premier prix, en partage avec M. Barreras, pour son ouvrage intitulé *Don Fernando el Emplazado;* cet ouvrage fut joué avec succès à l'Alhambra en 1870, et en 1873 au théâtre royal de Madrid, où le rôle principal était tenu par M. Tamberlick. Bientôt, élu pensionnaire de mérite de l'Académie espagnole des Beaux-Arts de Rome, M. Zubiaurre entreprit un voyage de deux années, pendant lesquelles il visita l'Italie, la France, l'Allemagne, l'Autriche et la Belgique, étudiant et écoutant les œuvres des grands maîtres de ces divers pays, visitant les bibliothèques musicales, et réunissant des notices biographiques et bibliographiques sur les anciens musiciens espagnols et étrangers. De ce voyage, il rapporta dans sa patrie un oratorio écrit par lui sur le texte de *la Passion selon saint Mathieu* et un *Mémoire sur l'état de l'art en Italie et en Europe*.

Une fois de nouveau fixé à Madrid, il écrivit deux *zarzuelas* qui n'ont pas été représentées, composa deux messes pour la chapelle royale, dont il fut nommé second maître en 1875, et enfin, le 22 avril 1877, donna au théâtre royal un nouvel opéra espagnol, *Ledia*, qui fut accueilli avec une grande faveur. Cet ouvrage l'a placé au premier rang des artistes de son pays, et M. Zubiaurre est considéré aujourd'hui comme l'un des soutiens et des champions les plus solides de l'opéra national espagnol. En 1879, M. Zubiaurre a donné au théâtre de la Zarzuela, à Madrid, une zarzuela en 2 actes intitulée *el Tigre de mar*.

* **ZUCCHELLI** (Carlo), chanteur italien qui a joui d'une grande renommée, est mort à Bologne au mois de février 1879. Pour résumer la carrière brillante de cet artiste, je ne crois pouvoir mieux faire que de traduire la notice que lui a consacrée Francesco Regli dans son *Dizionario biografico* : — « Fils de Tommaso Zucchelli, Bolonais, et de Gertrude Baye, Anglaise, il naquit à Londres le 28 janvier 1793, et vint en Italie avec sa famille seulement en 1803. Ses parents, après lui avoir donné une bonne édu-

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr

cation, l'envoyèrent à l'École des Beaux-Arts, à Bologne, pour y apprendre la peinture. A quinze ans il avait déjà remporté les premiers prix, en se distinguant particulièrement dans la figure. Doué de belles facultés vocales, ses amis lui conseillèrent de se consacrer au théâtre. Il eut des leçons de Pilotti, étudia au Lycée de Bologne avec Roncagli, fut aussi l'élève de Crescentini, et jouit des conseils du ténor Matteo Babini. En même temps il travaillait la peinture ; il avait obtenu d'être élève à Rome ; mais le gouvernement ayant changé, et l'Autriche étant venue en Italie, il ne put poursuivre ce projet, et bientôt s'appliqua complétement à la musique. Il débuta en 1816 à Rimini dans un opéra de Pacini. Au carême il passa à Ferrare, et y chanta *la Gerusalemme liberata*. Il chanta au théâtre de Munich pendant trois ans, et là se perfectionna à l'école du maestro Celli. Il alla ensuite au théâtre de la Porte-Carinthie à Vienne, et les œuvres qui lui valurent les plus grands honneurs furent *l'Inganno felice* et *la Guerra aperta*. De retour en Italie en 1819, il provoqua l'enthousiasme au théâtre Re, de Milan, dans *la Pietra del Paragone*, et dans *l'Italiana in Algeri*. Vérone, Turin, Rome, Trieste (à plusieurs reprises), l'eurent et l'admirèrent. Pacini écrivit pour lui *la Gioventù di Enrico V*, Mercadante *l'Avvertimento ai gelosi*, Trenti *l'Isola delle Amazzoni*. En 1821-22, il fit grand bruit à Trieste dans l'*Agnese* de Paër. Il alla ensuite à Londres et à Paris, et dans ces grandes capitales il chanta jusqu'en 1834. Bologne, Modène, Rome, Londres encore et Livourne l'acclamèrent dans les saisons suivantes ; et ce fut précisément à Livourne que, au printemps de 1842, il termina sa carrière théâtrale à quarante-sept ans. Zucchelli était célèbre comme *basso cantante* et comme bouffe, et Rossini l'appelait *son Don Magnifico*. Il a trois fils, dont deux ont honoré l'art de leur père ; le troisième est officier du génie dans les troupes de l'Italie centrale. »

ZULIANI (G.....-Prospero), esthéticien et musicographe italien, occupe la chaire d'histoire, philosophie et esthétique au nouveau Lycée musical de Rome. Rédacteur du feuilleton musical du journal *l'Italia*, de cette ville, il a publié un opuscule dans lequel il traite de la décadence du Conservatoire de Naples et des moyens qui, selon lui, seraient propres à y remédier ; cet écrit a paru sous le titre suivant : *Osservazioni sulle riforme proposte pel R. Collegio di musica di Napoli*, Rome, 1877, in-8°. Plus récemment, M. Zuliani a fait paraître un second écrit dont voici le titre : *Roma musicale, appunti, osservazioni, notizie*, Rome, Botta, 1878. Enfin, il a publié encore l'opuscule suivant : *il « Lohengrin » di Riccardo Wagner*, Rome, Botta, 1880.

ZUR LAUBEN (B.....-Fid.....-Ant.....). — Un écrivain de ce nom est l'auteur de l'opuscule suivant, inséré dans le t. XLI des *Mémoires de l'Académie royale des inscriptions et belles-lettres* (Paris, 1780) : *Observations sur un manuscrit de la bibliothèque du roi qui contient les chansons des trouvères ou troubadours de la Souabe ou de l'Allemagne, de la fin du douzième siècle jusque vers l'an* 1330.

ZWINGLI (.....), musicien suisse du seizième siècle, était un artiste très-instruit, non-seulement dans le chant, mais aussi dans la pratique de plusieurs instruments, le luth, la harpe, la viole, le fifre. Il était en même temps compositeur, et on lui doit divers chants à plusieurs voix.

FIN DU TOME SECOND ET DERNIER.

© 2007 Lyon Editions « les passerelles du temps » editions.ainay@free.fr